

ポール＝エリー・ランソン《収穫する7人の女性》(1895)に関する基礎研究 －連作復元の試みから－

平石昌子

はじめに

ポール＝エリー・ランソン作《収穫する7人の女性》(1895年、図1)は、明るい朱色を主調色として、自然の恵みを享受する女性たちの姿をのびやかな線描で表した作品である。もともと、美術商ジークフリート・ビングが1895年にパリのプロヴァンス街22番地で新装開店したギャラリー「アール・ヌーヴォー l'Art Nouveau」の食堂salle à mangerのために制作された連作壁画の1点である。この作品が含まれていたランソンの壁画の他のキャンバスは、現在、フランスのサン＝ジエルマン＝アン＝レーにある県立モーリス・ドニ美術館(ル・プリウレ)に所蔵されている。この作品に関して、注文主や最初の出品歴については極めて明白であるが、連作としての全体の展示構想や、主題の意図、1895年の設置以降の作品来歴、正確な技法等については、未だ不明な点が多い。

モーリス・ドニやエドゥアル・ヴュイヤール、ピエール・ボナールなど、1890年代において総合芸術に対する高い関心を共有していたナビ派の芸術家たちのなかでも、ランソンは特に優れた装飾的感覚を備えていた作家であるとされている。⁽¹⁾この装飾壁画は、他ならぬ稀代の美術商ビングから注文されたものであり、ランソンの豊かな構想力や独自の美学が象徴的なかたちで具現化されていると考えられる。小論では、この作品に関して残



図1 ポール＝エリー・ランソン《収穫する7人の女性》
1895年 新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵

註

(1) Maurice Denis, "L'Œuvre de Paul Ranson", *Théories 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et Watelin, 1920, pp.149-152

された資料等を手がかりに、連作としての壁画の原型復元を試み、ランソン研究のための基礎調査の一つとしたい。

1 壁画制作の背景

ビングのギャラリー「アール・ヌーヴォー」のコンセプト

ジークフリート・ビング(1838-1905)は、1878年にプロヴァンス街22番地に東洋美術を扱う店を開いた(最初は借料を支払っていたが92年に土地を買い取っている)。これはパリで万国博覧会が催されて日本のパヴィリオンが注目を浴び、日本美術熱が激しい高まりを見せたのと同年のことである。2年後にビングは初めて日本を訪れ、陶磁器など古美術品をはじめそれまで誰も目をとめる者がなかった婦人用化粧小物にいたるまで厖大な数の日本の文物を買い集めてフランスに送った。更に86年には横浜、87年には神戸にそれぞれS.ビング商会の支店を設けて商品入手ルートを拡充している。ルイ・ゴンスがパリで開催したことで名高い83年の日本美術展にも、ビングから650点の陶磁器が出品されていた。90年には国立美術学校で大規模な浮世絵展を催している。⁽²⁾80年代後半、パリ時代のファン・ゴッホが、ビングの店で何千という浮世絵に接して絵画の糧としていたことは有名なエピソードである。⁽³⁾

商才に長けた美術商として飛躍的に事業を拡大していたビングだったが、彼の日本美術紹介は、単に異国の「物」を大量に流通させて富を得ることを目的としているのではなかった。その願いは、日本という国の、美術に彩られた「文化」や「生活様式」そのものを西洋の人々に示して、芸術と生活が融合した社会の一つのモデルを根付かせることにあった。88年から91年にかけてビングが発行

(2) Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*, New York, 1986, pp.16-27
exh. cat., *The origins of l'art nouveau: the Bing empire*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004 にも詳しい。

(3) 大島清次『ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺』美術公論社、1997、p.211

した美術雑誌『芸術の日本Le Japon Artistique』は、まさにその思想の表明であった。⁽⁴⁾応用美術がマイナー・アートとして絵画・彫刻・建築などよりも一段低いものと見なされ、産業デザインの発展が遅れていたフランスにおいて、芸術諸分野を隔てる垣根を取り払うことがビングの目指していたところでもあった。彼の仕事は日本愛好家やコレクターを対象に商品を売り捌くことだけではなく、各国の美術館に作品を収蔵させ、西洋の作家たちが日本美術を消化吸収する土壤を育てる役割も果たしていた。ひいては日本の美術から影響を受けたヨーロッパの芸術家たちが、新しい様式を獲得し、生活や家庭のための工芸品を創造していくことを願っていたのである。⁽⁵⁾したがって、1895年に新装が進められていた「アール・ヌーヴォー」の店は、東洋の美術品を扱うだけでなく、ヨーロッパ諸国の芸術家たちに新たに制作させた美術やデザインを一般に広めるという彼の理想を実践する場となるものだったのである。

ヴァン・ド・ヴェルドとのコラボレーション

ビングの店では、装飾や美術品が用いられた生活スタイルそのものを顧客に分かり易く提示する目的があった。そのディスプレイは画一的な空間に商品を並べるというよりも、実際の家庭における部屋の機能に即した形で総合的にコーディネートされなくてはならなかった。改装及びこけら落としの展覧会の企画にあたってビングが選んだのは、1880年代末から前衛的な様式で活躍していたナビ派の若い芸術家たちだった。ゴーギャンや日本美術から啓示を受けて発展させた単純な絵画様式は、ビングが考えていた装飾に相応しいものであり、また彼らは絵画というジャンルにとどまらず雑誌、舞台装飾、工芸など総合的なメディアで積極的に制作していた作家たちでもあった。そして、応用芸術に対する偏見がフランスほど根強くなく、産業デザイン先進国でもあったイギリスやベルギーの作家たちもビングのこのプロジェクトに参加していた。ポール＝エリー・ランソンが依頼されたのは食堂の壁画であり、それは食堂の家具の設計を託されたベルギーの建築家アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド、食器をデザイン

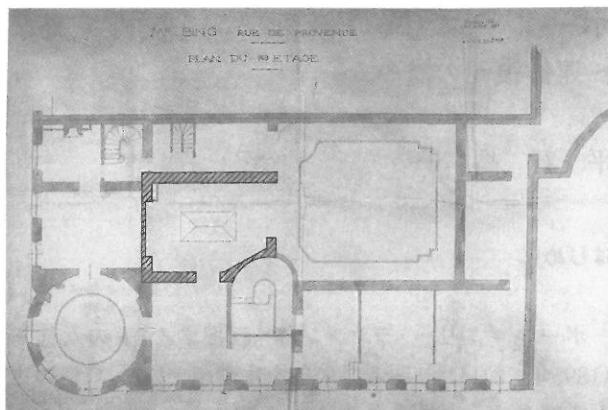


図2 ビングのギャラリー「アール・ヌーヴォー」1階平面図（斜線は筆者）

したヴュイヤールらとのコラボレーションだった。つまり、各国の美術を調和させ、芸術と生活を融合させる「アール・ヌーヴォー（新しい芸術）」という理念の下に制作されたのが、当館所蔵の1枚を含むランソンの壁画連作だったといえる。この作品の芸術的価値を正当に評価するためには、食堂という全体のコンセプトに連動して構想された連作として、まずは復元してみる必要がある。

2 ランソンの連作壁画—復元の試み

食堂の位置と写真

「アール・ヌーヴォー」改装時（1895年）の平面図が残っている（図2）。ビングは経費を節約するためにプロヴァンス街22番地の建物の構造自体はそのまま活かして、外壁の装飾と内装を一新したといわれる。ルイス・C・ティファニーによるステンドグラス窓や、ガラスを用いた壁面、天窓からの採光、あるいは電気による照明など、近代性を象徴する明かりの工夫を随所に凝らした空間に生まれ変わらせることもビングの狙いの一つだった。施工にかけられた時間は正確には分からないが、1894年春にビングがアメリカ旅行から帰国して以降、1895年12月26日のオープン初日まで、日程的な余裕は殆どなかったことが伝えられている。⁽⁶⁾問題の食堂が、平面図上のどの空間に当たるのかを判断するには、食堂内装の完成時に撮影された写真が主な手がかりとなっている（図3、4）。図3の

(4) 前掲 註(3) p.218

(5) 前掲 註(2) Weisberg, p.43

(6) 前掲 註(2) Weisberg, p.52

写真は食堂内部であり、ランソンの壁画、ヴァン・ド・ヴェルドの家具、ヴュイヤールのテーブルウェアが写っている。図4は建物のメインギャラリーの写真である。その吹き抜け2階部分の右側の部屋の天井に、特殊な形をした採光窓が見えている。図3の食堂の天窓と一部共通する形である。このことから、食堂は建物の1階（日本式にいえば2階）にあり、吹き抜けのメインギャラリーに面した部屋であることが推測される。図2の平面図では、印を付けた箇所にあたる。⁽⁷⁾

食堂に関する問題点

壁画の依頼を受けてから、ランソンが友人モーリス・ドニに宛てて書いた手紙が残されている。⁽⁸⁾ 1894年の春もしくは夏に書かれたこの手紙の中で、ランソンはビングからの注文制作について言及している。「（前略）僕は相変わらずビングのための大きなフリーズの制作をかかえている。しかし、ビングは食堂の内装をどのように構成すべきかいまだに分からぬでいる。僕が装飾するはずの部屋はこれから改装されるのだが。彼にできるだけ急いでもらうつもりだ。この調子でいくと、時間が足りなくなるからね。僕は彼に幾つかのアイディアを示したのだが、僕自身が不在でもあり、この部屋の改築に立ち会える訳ではないんだ。彼は光が射し込んでくるような天井を作りたいと言っている。窓がなくてしかも明るく照らされている部屋が、果たして食堂に相応しいのかどうか、心配になってくる。でも、君がビングに会うことがあっても、僕が話したことは絶対に言わないでくれ（後略）」 手紙の言葉から、壁画構想の初期段階で、ランソンが戸惑いを覚えている状況が伝わってくる。部屋の改装計画と同時に進行で壁画パネルを考案しなくてはならず、ランソンがビングに提案したアイディアは必ずしも改装に反映されるという保証はない。本来は家族の親密な場所であるべきはずの食堂という空間が、天窓からの採光によって開放的で落ち着かない空間になるのではないかという不安すら抱いているようである。⁽⁹⁾ 平面図上の位置が正しいとすれば、この食堂にはさらに吹き抜けのメインギャラリーへの大きな開口部もある。この部屋の内部の壁面パネル



図3 「アール・ヌーヴォー」食堂（1895年当時の写真）



図4 「アール・ヌーヴォー」メインギャラリー

を破綻なくまとめ上げて、一体感のある家庭的な空間を演出するという仕事は、全く容易ではないことが推測される。あるいは、ランソンのこの手紙の真意は、部屋中に拡散する上からの光によって、家具や食器類は明るく見栄えがするだろうが、壁に描かれた絵画は、単なる壁

- (7) expo.cat., *Paul Élie Ranson 1861-1909*, Paris, 1997, p.131
図録の中で解説を執筆したアニエス・ドラノワ氏は、食堂の不規則な形やメインギャラリーへの大きな開口部について指摘し、平面図上の位置を示唆している。
- (8) Brigitte Ranson Bitker/Gilles Genty, *Paul Ranson(1861-1909) Catalogue raisonné*, Paris, 1999, p.403, Lettre à Maurice Denis, no30
- (9) 前掲 註(7) p.131

表1 ポール＝エリー・ランソン作「アール・ヌーヴォー」食堂壁画連作（作品図版は6頁に掲載）

	レゾネ番号	日本語タイトル	原題	制作年	寸法(縦×横)	所蔵先
A	no.165	飛び跳ねる犬と女性	Femme au chien qui saute	1895	132×94cm	モーリス・ドニ美術館
B	no.166	収穫する5人の女性	Cinq Femmes à la récolte	1895	134×270cm	モーリス・ドニ美術館
C	no.167	泉の傍らの4人の女性	Quatre Femmes à la fontaine	1895	134×225cm	モーリス・ドニ美術館
D	no.168	収穫する3人の女性	Trois Femmes à la récolte	1895	135×195cm	モーリス・ドニ美術館
E	no.169	水瓶をもつ女性	Femme à la cruche	1895	125×56cm	モーリス・ドニ美術館
F	no.170	収穫する7人の女性	Sept Femmes à la récolte	1895	130×287cm	新潟県立近代美術館・万代島美術館
G-1 G-2	no.171	樹木の二つのフリーズ	Deux Frises d'arbres	1895	46×140cm	モーリス・ドニ美術館

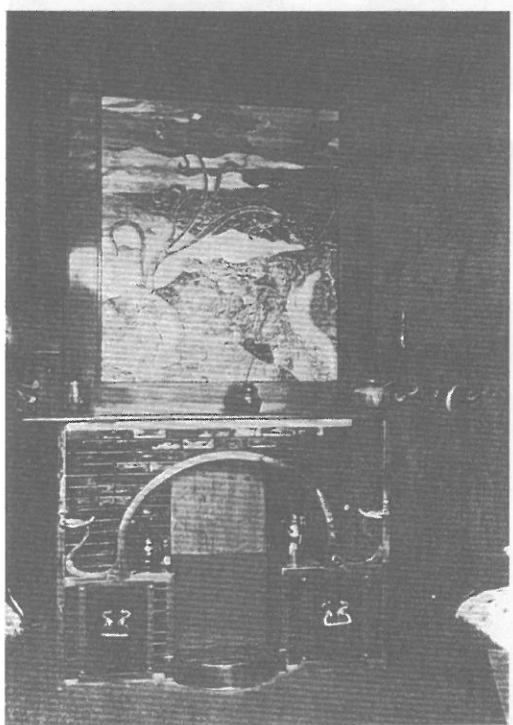


図5 「アール・ヌーヴォー」食堂の暖炉（1895年当時の写真）

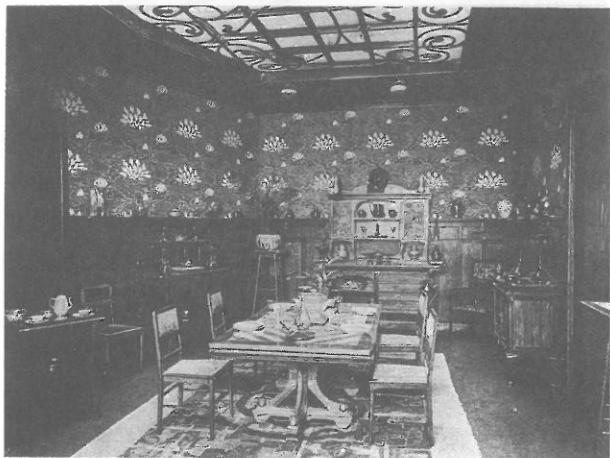


図6 「アール・ヌーヴォー」食堂（1895年以降の改修後の写真）
壁紙はランソン、木工芸デザインはヴァン・ド・ヴェルドによる。

紙に後退してしまうのではないかという恐れを表していたのかも知れない。

様々な不安を述べた後で、ランソンは自分の懸念をビングに決して言わないようにドニに口止めをしている。ランソンは「アール・ヌーヴォー」の近代的な建築様式の魅力の一つとしてビングが積極的に取り入れようとした照明を受け入れ、さらに他の作家のデザインとも調和する壁画パネルをどのように構想しようとしていたのだろうか。

展示復元試案

ランソンが食堂のために制作した壁画パネル群のデータを作品総目録に基づいて一覧にすると(表1)のようになる。⁽¹⁰⁾ (A)から(G)までの7組のパネルである。⁽¹¹⁾これらの装飾パネルの1895年の時点での設置状況を復元する際にやはり不可欠な資料となるのが、当時の写真(図3, 図5, 図6)である。図3は既に見た通り、店の新装こけら落としの時のディスプレイである。角度のついた4つの壁面に、右から(F)、(G-2)、(C)、(E)の順で壁に取り付けられていることが分かる。図5はテオ・ファン・リュッセルベルクがデザインした暖炉の写真である。暖炉上部にはランソンが下絵を描いたステンドグラス《海の植物》が嵌め込まれている(背後にはガラスを透過する照明用電気が仕込まれていたという)。⁽¹²⁾ 暖炉の右側に、(A)のパネル《飛び跳ねる犬と女性》がかろうじて識別できる。また図6は、1895年以降にデザインや装飾を模様替えされた食堂の写真である。特徴的な天窓の形状から1895年と同じ食堂を別角度から撮影したものであることが分か

(10) 前掲 註(8)pp.159-168

(11) 前掲 註(7)p.132 ランソンの壁画は図録の中で「7組のパネル sept panneaux」と記述されているが、厳密には8枚である。

(12) 前掲 註(8)p.404

る。平面図(図2)では、大きな開口部を除くと扉は1つしかなかったが、図6の写真では向かい側の壁にも扉らしきものが見えている。おそらくその上部に樹木のパネル(G-1)が取り付けられていたのだろう。

これらの写真から導き出される事実を総合すると、食堂は平面図のような五角形ではなく、六角形だったのではないかという仮説を立てることができる(図7)。平面図にはない扉がもう一つ存在した可能性があったのであるから、部屋の形状についても、実際は見取り図と若干異なっていたという仮説も十分成立するであろう。配置が確定できる5枚のパネルを除いた残りの3枚のパネル(A, B, D)は、順列組み合わせでいくと6通りの並び順の可能性がある。写真に見えている天窓のグリッドの数や板張りの装飾のスパンの数、壁画の各パネルの長さから推量して、最終的に可能だと考えられる復元案は(図8)のようになる。ただし、暖炉のサイズが不明であり、左にあるパネルも写真からは識別できないため、図中には?の部分が残る。写真と見取り図のみによって、食堂の正確な形状と寸法を断定することは不可能であり、暖炉も取り外しのきく家具サンプルだったかも知れないので、一つの暫定的な推論の域を出るものではないのだが。

次に、この復元試案に基づき、ランソンの連作壁画のコンセプトについて、若干の分析と考察を加えることしたい。

3 連作壁画の表現と主題

装飾としての壁画プログラム

ランソンが壁画の制作を依頼された食堂は、極めて不規則な形をした部屋である。7組のパネルはいずれも長さの違うキャンバスから成っており、それぞれキャンバスの長さに応じた数の女性が描かれている。おそらく、ランソンは食堂の不規則な形状を自然なものに見せる工夫として、全体にある種の規則性—平均すると等しい密度で配置された女性たち—を与えようとしたと考えられる。

当館の作品収集時には、ビングの食堂は八角形をしていたという説があった。しかし、アール・ヌーヴォーの店

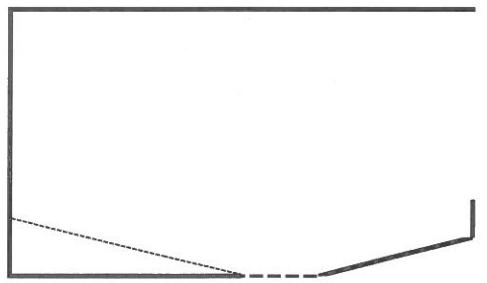


図7 「アール・ヌーヴォー」平面図部分(1895年、食堂と考えられる箇所)

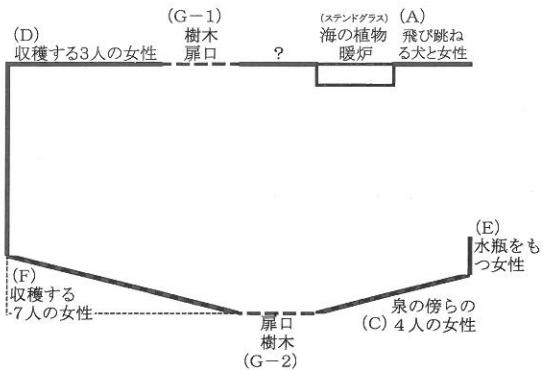


図8 「アール・ヌーヴォー」食堂壁画復元案



図9 ポール＝エリー・ランソン
《欄干に寄る女性》1895年頃

の平面図からは八角形の部屋を想定するのは困難である。また、壁画パネルはもともと8枚存在し、8人の女性が描かれた1枚が戦争時に破損したという説もあったが、その後出版されたランソンの作品総目録にはその記述は見られない。⁽¹³⁾

ヴァン・ド・ヴェルドによってデザインされた羽目板や陳列棚には、赤銅の花形装飾が規則的に象嵌され、連続する模様を描いている。白い上衣やマント、朱色のスカートやドレスという同じ配色の身なりをしたランソンの女性たちは、その装飾模様とゆるやかに連動しながら調和している。また、この食堂の壁面は2つの扉口、暖炉、吹き抜けに面した広い開口部によって分断されているという問題があった。しかし、ランソンは樹木や草むらや地面を水平な帯に塗り分けることによって、壁画内部の空間を無理なく連続させてゆき、部屋全体に円環構造のよう

なりズムを与えることに成功している。

先に引用した手紙で、ランソンは天井からの採光を懸念していた。近代建築の特性としてガラスを透過する上からの光が、テーブルや家具と等しく壁面を照らし出す。まさにショールームのディスプレイとしての全体照明である。壁画をヒエラルキーの上位に置かないビングの美学を実践するための装置の一つだといえる。これに対するランソンの解答は、家具や食器の装飾の曲线と呼応する輪郭線と、平坦な色面構成を用いていることであろう。この食堂においては、色調の統一感があり、植物的な線から感じられる自然の生命力というアール・ヌーヴォーの中心思想が細部にいたるまで表現されている。ランソンの壁画においても、女性たちの表情や一人一人の個性がやや抑制されている反面、彼女たちの衣が描く豊かな線の躍动感、彼女たちが収穫した植物の生命力、彼女た

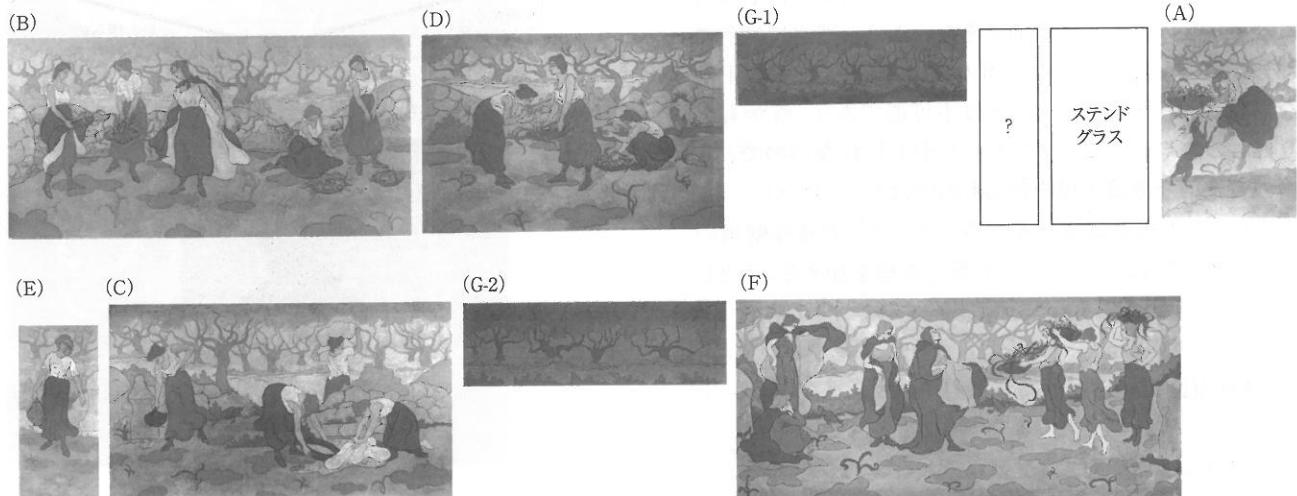


図10 ランソンによる壁画連作を筆者の試案にもとづいて並べたもの

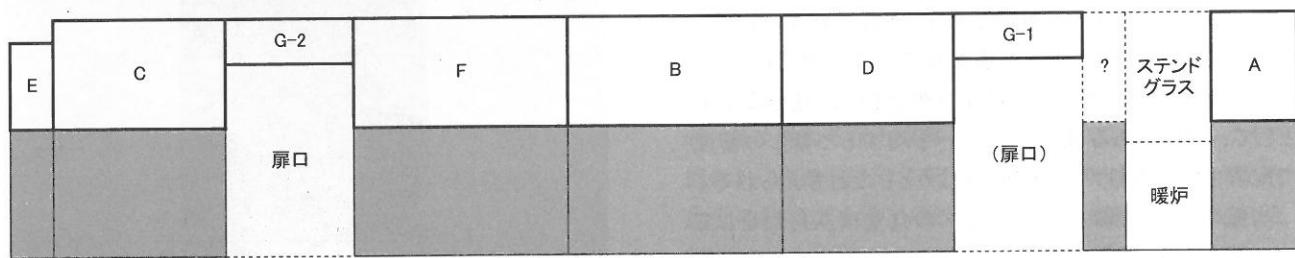


図11 食堂壁画復元案（展開図）

(13) ランソン作品の収集時に購入元の画商から当館が得た情報では、パネルは8枚描かれ、1人から8人までの女性がそれぞれに描かれていたということだった。しかし、6人の女性が描かれたパネルと8人の女性が描かれたパネルについては実際に存在したという確証は現在に至るまで出てきていない。

(14) Ursula Perucchi-Petri, "Les Nabis et le Japon", *Japonisme in Art*, Tokyo, 1980, pp.266-269

ちの背後にある樹木の表情が驚くほど生き生きとしている。これは、アール・ヌーヴォーの土壤となった日本美術の特性といえるだろう。⁽¹⁴⁾ 同時期にランソンが制作した《欄干に寄る女性》(図9)を見ても、縦長構図や水平構図という日本の造形性に対する鋭敏な意識が窺える。ランソンの壁画連作は、日本美術を消化吸収した新しい装飾美術という要求にも十分に応え、全体に溶け込んでいる。

絵画としての壁画プログラム

ランソンの壁画連作は、部屋全体に調和する装飾の一部であると同時に、自律的な一つの世界を形成する絵画でもある。単なる壁紙ではないことはいうまでもない。第2章で提示した連作としての復元案はあくまでも暫定的なものであるという留保条件付きで、このランソンの連作の内容についても考察しておきたい。

ランソンは手紙の中で、この連作のことを「大きなフリーズune grande frise」と呼んでいる。フリーズとは帯状の装飾壁画(もしくは浮き彫り)のことを指す言葉である。通常、一連の帯状をなした連作絵画を制作する時、作家は何らかのテーマあるいはストーリー展開を構想の軸とするであろう。ではこの場合、起承転結はどのように構成されているだろうか。あるいは中心主題はどこにあるのだろうか。部屋の構造という基本の枠組みに立ち返ってみると、この部屋は吹き抜けに面した大きな開口部があるので、その部分の壁面が欠けている。つまり一種のU字形の空間と見なすことができる。こうした場合作家はその開口部を除いた残りの壁面を一つながらのフリーズとして構想するのではないだろうか。開口部の左右のパネルをフリーズの両端と見なして展開してみると(図11)のようになる。描かれているモチーフを右から順に見ていくこととする。

(A)では1人の女性が収穫した籠を傍らに置き犬と親しんでいる。暖炉と扉口(G-1)をはさんで(D)では、収穫する3人の女性たちのグループがいる。中央の女性は左方向を見ている。次に(B)では同じく収穫する5人の女性たちのグループがいる。中央のマントを着た女性は

籠を持たず、やはり左方向を見ている。(F)は3人の収穫する女性のグループとマントを着た4人の女性グループで構成されている。収穫する籠を頭の上に掲げるような仕草や、マントを着た女性たちの舞踊のような仕草から、何らかの祭祀が行われているように見える。中央の女性は天上を見上げている。次に、扉口(G-2)をはさんで(C)には、泉の傍らで洗濯をしたり盥に水を汲んでいる女性、洗濯物を運び去る女性、水瓶を持つ女性が描かれている。最後に(E)では水瓶を運んでいる1人の女性が描かれている。人物を描いた6枚のパネルに注目すると、このフリーズは、収穫の作業に關係のある集団と、水仕事に關係のある集団とで大きく左右に別れていることが分かる。また両端の(A)と(E)を比較すると、前者は「遊び」に興じる女性であり、後者は重い水瓶を運ぶという重労働に従事する女性である。これを最初の無邪気な状態から、最後の日々の労働へと時間の経過とともに段階が変化していくものと見ることができないだろうか。この観点から再度全体を見渡すと、「遊び(A)」「自然の恵みの収穫(D)(B)」「祭祀(祝祭)(F)」「日々の労働(C)(E)」という4つの集団に分類することができる。

断定はできないが、ランソンのフリーズのテーマは、四季(「春」「夏」「秋」「冬」)や人生の諸段階(「幼年期」「青年期」「熟年期」「老年期」)のようなものであって、右から左へと巻物のように繰り広げられ、また最初に戻って再生していくという、時間や生命の循環を主題としたものではないだろうか。この作品から2年後にゴーギャンが描いた《われわれはどこから来たのか われわれは何者か われわれはどこへ行くのか》(1897年 ボストン美術館)もまた、誕生から死へと至る生命のドラマを右から左へと展開する横長の画面の中に表現している。一見均質な外観をしたランソンの壁画の女性たちも、世紀末の象徴性という文脈と無関係ではないのではないだろうか。

むすび

ビングから作家たちへの制作依頼は、生活と芸術の融

合であって、この場合には食堂という空間の中で工芸や絵画や建築が一つに調和することが求められていた。ランソンの壁画連作は、その思想を実現する装飾様式として見事に応えるものであった。⁽¹⁵⁾それと同時に、画家としてのランソンの構想力や象徴主義を実現する主題が抑制された形で展開され、この空間を支えるもう一つの枠組みとなっていたと考えられる。

「アール・ヌーヴォー」の店における食堂の装飾がその後いかなる運命をたどったかという問題については、正確なところは分かっていない。少なくとも最初の設置から1、2年後には完全に模様替えが行われたとされている。ランソンの壁画、ヴァン・ド・ヴェルドの家具が取り扱われ、この両者による新たな内装を施した食堂の様子は、図6の写真が示す通りである。壁面装飾というものは恒久的に設置されるものという一般概念があるが、ビングの店でのそれはあくまでもデザインや商品としての総合ディスプレイである。客の評判に応じて装飾の継続や変更を臨機応変に行っていたものと考えられる。因みにモーリス・ドニがランソンと同時期に、1895年の新装に向けてビングから請け負っていた寝室のデザインは、不評のため店のオープンから2週間後には撤去されている。⁽¹⁶⁾ランソンによるビングのための壁画連作が、装飾(商品)であり、絵画(芸術)であったという二重性は、アール・ヌーヴォーという様式あるいはジャポニズムというものの本質を考える上で極めて示唆的である。

ランソンの壁画に見られる浮世絵に近い線の用い方や、水平構図の靈感源等についても、日本美術との関わりという興味深い問題が感じられる。⁽¹⁷⁾また、和紙に刷られた版画のように艶のないマットな絵肌を作り出すために、いかなる技法を用いていたのか等、不明な点がいまだ多く残っている。

今回試みた復元案の議論も含めて、今後さらなるランソン研究の課題となるだろう。

(新潟県立近代美術館 主任学芸員)

(15) 制作途中にはヴァン・ド・ヴェルドがランソンの壁画を激しく非難したことが伝えられているが、完成後には概ね好評であった。前掲註(2) Amsterdam 2004, p.108

(16) 前掲註(2) Weisberg, p.67

(17) ランソンは「日本かぶれのナビよりも日本かぶれのナビ」と呼ばれていた。前掲註(7) p.102 ランソンにおけるジャポニズムの影響はまだ緻密な研究がなされていない。