

# ミュシャのレトリック

## 喜多崎 親

### 1 問題提起

アルフォンス・ミュシャ (Alfons Maria Mucha, 1860–1939)<sup>1</sup>は、今日アール・ヌーヴォーを代表するポスター作家のひとりであるが、同時代にはその作品は、ポスターとしての効果に疑問が呈されていた。1898年『芸術と装飾』誌に掲載された「ポスターの目的」という記事では、以下のように批判されている。

ここではあらゆる点でと同様に、あらかじめ決められた初期構想の定型表現が、さまざまな意図に応用され、目的をそこなう結果になる。ミュシャの作品は、その金のきらめきや髻のような髪の毛の女性達、ふつうではなくありそうもない興味深いものへの追求によって華々しい効果を上げるが、その主題を定型化・通俗化し、それらが負うべき義務を欠いている。要するに、それらはある種の抽象を強いているのである。〔中略〕ポスターというものが説明しようとするものを、我々はよりよく、すぐに理解する。明白で的確な商業的情報は、他のものと異なることで成立する。<sup>2</sup>

よく知られているように、ミュシャは1895年の冒頭にサラ・ベルナールの舞台のポスター《ジスモンダ》(RW3)【図1】で一躍有名になり<sup>3</sup>、この批判が書かれた1898年には既にい

1 ミュシャは現在ではチェコ共和国の一部であるモラヴィア出身で、20世紀に入ってから活動の中心を故国に移すため、日本ではその姓はチェコ語のムハという表記でも記されるが、本論考ではフランス語読みミュシャを用いる。なおファーストネームの原綴もチェコ語及びドイツ語圏ではAlfonsが用いられるのに対して、英仏語圏ではAlphonseが用いられるため、以下の文献名において両表記が混交しているが了とされたい。

2 Anonym, “Propos sur l’Affiche”, *Art et Décoration* III, 1898, p. 118.

3 《ジスモンダ》の制作の経緯については、Exh. cat., *Mucha 1860–1939*, Paris, Grand Palais, 1980, p. 8；拙論「ミュシャ《ジスモンダ》ピザンティン」『ユリイカ』(特集 アルフォンス・ミュシャ——没後七〇年記念特集)、41巻10号(2009年9月)、152–163頁参照。

くつもの代表作を発表していた。つまりこの批判は、今日我々がミュシャ様式と呼んでいる、この画家独自のスタイルが、商業的情報の伝達を阻害していると思なしているのである。しかし、実際にはミュシャはこの後もポスターを数多く受注しており、彼のポスターが機能不全に陥っているという認識が当時共有されていたとは思われない。つまり、ミュシャのポスターにおいては、従来のポスターが当然としてきた「明白で的確な商業的情報」の伝達法とは異なる、商業的情報の別の伝達法が試みられ、それが一定の評価を得ていたと考えられるのである。本論では、ミュシャのポスターが持つ、それまでのポスターとは異なる商品のアピールの手法について、それが同時代の象徴主義絵画と共通するレトリカルな手法であることを示す<sup>4</sup>。

## 2 ミュシャのポスターと同時代評

まずミュシャが制作した2点のポスターの比較から始めよう<sup>5</sup>。1896年のビスケットのポスター《ビスキュイ・シャンパーニュ ルフェーブル=ユティル》(RW17)【図2】と、同年に描かれた、たばこの巻紙のポスター《ジョブ》(RW15)【図3】である。《ビスキュイ・シャンパーニュ ルフェーブル=ユティル》が示しているのは、19世紀末らしい室内で、その時代の衣装を身につけた3人の男女がビスケットをつまみながら語らっている。ビスケットそのものはそれほど目立たないとはいえ、それがこのような楽しい団欒の雰囲気高めるものとして消費者に勧められているのは明らかである。それに対して、《ジョブ》では、まずそれが何のポスターかがよくわからない。詳細に観察すれば女性の右手に煙草らしきものがあるのだが、そこから出る煙は、まるで糊の付きすぎた布のように堅くしわを作りながら折れ曲がっている。ここで目立つのはあくまで大きく描かれたひとりの女性で、その髪型や衣装は、古代風にも近代風にも見え、時代を特定させない。またその顔や手はグラデーションによって立体的に見えるものの、髪の毛は明確な輪郭を持った平面となり、絡み合う曲線の文様と化している。《ビスキュイ・シャンパーニュ ルフェーブル=ユティル》のようなタイプ、すなわち三次元の空間に同時代の人物たちを配する図柄は当時のポスターにはよく見られるが、ミュシャのポスターには少なく、《ジョブ》のように空間や時代を超越したものを、我々はミュシャらしい作品として認識している。

こうしたミュシャのポスターの特異性は、同じ商品を扱った別の作家のポスターと比較することでよりいっそう明確になる。同時代のポスターの大家ジュール・シェレが描いた同じたばこの巻紙のポスター《ジョブ》【図4】では、いかにもベル・エポック的な衣装を身につけた女性が、たばこを吸いながら振り返っている。腰より下は省略されているとはいえ、

4 稿者は、ミュシャと象徴主義絵画の画面構造についてすでに、拙論「広告／装飾——時代の中のミュシャ様式——」天野知香編『西洋近代の都市と芸術3 パリII 近代の相克』竹林舎、2015年、35-63頁で論じているが、本論ではさらに広告のレトリックとして分析する。

5 ミュシャのグラフィック作品のヴァリエーションや基本データに関しては、Jack Rennert et Alain Weill, *Alphonse Mucha: Toutes les Affiches & Panneaux*, Paris, Henri Veyrier, 1984を参照し、作品の後ろに (RW) としてそのカタログ番号を記す。

我々は彼女が宙に浮いているのではなく、実際に我々と同じ空間にいるものと直感する。彼女はあくまで巷に存在しそうなコケットリーな女性として、観者を快樂へ、もちろんこの場合は直接的には喫煙へと誘っている。ミュシャの《ジョブ》では、女性は目をつぶって半ば口を開け、陶酔の表情を浮かべているとはいえ、こちらに語りかけはしない。しかもこの女性は、文様化した髪の毛のみならず、ポスターの周囲に描かれた枠を超えてこちらに乗り出すことで、見る者にイメージの虚構性を否が応でも突きつけて来る。我々は、煙草あるいはこの巻紙を勧められているとは感じない。まさしくはじめの引用で「その金のきらめきや髻のような髪の毛の女性達、ふつうではなくありそうもない興味深いものへの追求によって華々しい効果を上げるが」「目的をそこなう結果になる」のである。

当時ポスターに必要なと思われる要素については、ミュシャの特集号も出している『ラ・プリュム』誌の1896年の記事が参考になる。これは、あるポスター・コンクールに関する記事で、優れたポスターの条件として5つの項目が挙げられている。

- 1 大衆の心に、ポスターによって知らされるものの名前が、特別に刻み込まなければならない。
- 2 遠く（一般的な通りの幅）から見えなければならない。
- 3 形態と色彩が人目を惹かなければならない。
- 4 芸術的でなければならない。
- 5 印刷費用が高くならないようにしなければならない（用いる色数を少なくする）。<sup>6</sup>

商品が目立たず、花や装飾が細かく描かれたミュシャのポスターは、明らかにこのうち1と2を欠いている。しかし、実際にはミュシャには数多くのポスターの注文があった。これは、広告主達が、これまでに見てきたような欠点を欠点として認識しなかった、あるいはその欠点を補って余りある効果があると判断したことを意味する。

もうひとつ、ミュシャの《ジョブ》に欠けている要素として同時代性があった。それは、「いま、ここで」商品をアピールするための要素に違いなく、ポスターにおいて重視されるようになっていたものである。美術行政官であり、批評家としても世紀末のポスターの隆盛に大きく貢献したロジェ・マルクスは、1889年シェレの展覧会に寄せた文章の中で次のように述べている。「シェレのリトグラフ作品をめぐってみるがいい。この時代の絵入りの年代記、我々の外観や風俗に関心をもつ歴史家達のために用意された資料のようだ」。<sup>7</sup>

当時のシェレは、まだ軽快な動きと明暗の効果を特徴とする華麗なロココ風の画風を確立する前だったが、すでにファッションや劇場のポスターに、同時代性をとらえていた【図5】。ミュシャの方法はこの対極にあるとすることができる。当時のポスター作家の中では、グラッセが中世の装飾に強い興味を抱いていたが<sup>8</sup>、それでもそのポスターはミュシャよりも遙か

6 Georges Prescott, "Un concours d'affiches", *La Plume*, 1<sup>er</sup> mars 1896, p. 163.

7 Roger Marx, "Préface" à l'exposition *Jules Chéret: pastels, Lithographies, dessins, affiches illustrées*, Galeries du Théâtre d'Application, Paris, décembre 1889 – janvier 1890, in: Roger Marx, *L'Art social*, 1913, pp. 159–160.

8 グラッセのポスターについては、Nicolas-Henri Zmely, "Eugène Grasset, l'autre roi de l'affiche," in: Exh.

に同時代的であった【図6】。ミュシャのポスターや装飾パネルの女性達は、古代や中世、ヨーロッパやオリエントの衣装や装飾を合成している。これらはしばしばビザンティン風と呼ばれるが、それは折衷的な混交様式がそれを想起させるからであって、歴史上・様式上のビザンティンを再現するものではないことは明らかである<sup>9</sup>。

世紀末のパリには数多くのポスター作家が活躍しているが、その中でミュシャのデビューは決して早い方ではなかった。1866年にパリに印刷工房を開いたシェレは、カラー・リトグラフのポスターをパリに広めた中心人物で、90年代にはまさに「ポスターの王」として君臨していた<sup>10</sup>。1891年にはナビ派のピエール・ボナールが《フランス=シャンパーニュ》【図7】を発表し、そのイメージと文字の大胆な一致に衝撃を受けたアンリ・ド・トゥールーズ=ロートレックが、《ムーラン・ルージュ》【図8】を制作し、イメージとレタリングの融合を果たす。他にもよく名前を知られているテオフィール=アレクサンドル・スタンラン、ウジェーヌ・グラッセなどもすでに活動していた。後発のミュシャは彼らの影響を受けつつも、彼らとの差異化を意識して新しい試みをせざるを得なかった。その工夫はすでに最初のポスター作品《ジスモンダ》【図1】に表れている。

通常の紙を2枚接いだ極端に縦長の構図に、大きく主演女優サラ・ベルナールだけが描かれている。彼女は髪に沢山の花をつけ、豪華な縫い取りのある長いローブをまとっている。その背後にはモザイクがあり、上にGISMONDAという舞台名が、サラの頭部を取り囲むような半円形のアーチにはSARAH BERNHARDTという女優名が記されている。時代や地域を限定しにくいのは、もちろん演劇の舞台が中世のアテネに想定されているからであるが、それ以外にも、情報は故意に制限されている。サラは床の上に立っているが、それは手前で切れて衣の裾が垂れ下がり、その下に、床を支えるように置かれたモノクロームの男の彫刻が、TEATRE DE LA RENAISSANCEという劇場名が書かれたパネルを持っている。サラの肩から足下までの背景にはなにもなく、右側に青い影がつけられることで、壁があることがわかる。しかしそれは同時に、この空間をきわめて不自然な浅い棚のように見せてしまう。

じつはサラの舞台『ジスモンダ』は、1894年の10月30日から初演され、95年の1月に再演されていた。ミュシャが作ったポスターはその再演のためのものだったが、ミュシャは初演の際に、『ル・ゴーロワ』誌のジスモンダ特集号の挿絵を担当していたのである。その表紙【図9】と、舞台のフィナーレの様子【図10】は、ミュシャが挿絵をもとにこのポスターを描いたことを明確に示している<sup>11</sup>。しかし、ポスターの方は、サラの姿こそそのままとはいえ、舞台の様子を伝えるものでは決していない。

ここでもミュシャの特異性は、他の作家が作ったサラの舞台のポスターと比較すると、明

cat., *Eugène Gtasset: L'Art et l'ornement*, Musée Cantonal des beaux-arts, Lausanne, 2011, pp.67-73.

9 《ジスモンダ》の背景のモザイクの他、1896年の《黄道十二宮》(RW19)の装身具も「ビザンティン」と形容され(Cerfberr, *op. cit.*, p.67)、ミュシャ自身も1897年には《ビザンティンの頭部》2点(RW40)を制作する。しかし、それらの装飾モチーフの源泉が本当にビザンティンのものであると確認されたことはなく、むしろ当時「ビザンティン」を喚起するものだったと思われる。

10 Félicien Champsaur, "Le roi de l'affiche," *La Plume*, 15 novembre 1893, pp.480-482.

11 註2に掲げた拙論参照。ただしその論文の執筆時点では、『ゴーロワ』のジスモンダ特集号は刊行されたかどうか確認出来ていなかった。

確になる。1884年に上演された『テオドラ』のために、マニユエル・オラジが描いたポスター【図11】では、左上に大きくサラの上半身が描かれているが、一番大きな区画は舞台の一場面である。また、グラッセが1890年に描いた、同じくサラの舞台のポスター《ジャンヌ・ダルク》【図12】では、サラは、下の自分の名前のプレートに足をかけ、空間は舞台そのものではなく、矢が飛び、多くの槍が並ぶ背景は、これが戦争の場面であることを明確に伝えている。

だがミュシャは、画面の幅を切り詰め、背景の大半を無地にし、ジスモンダがどこで何をしているかを示す情報をほとんど残していない。ミュシャは《ジスモンダ》を含めて、サラ・ベルナルのために7点のポスターを制作するが、そのすべてが、具体的な場面としての情報を排除し、サラ1人を際立たせている。自ら劇場を主催する有名な女優のポスターとしては、これは十分理解できる。しかしミュシャはこのパターンを商品のポスターにも使用していくのである。

### 3 ミュシャの商品ポスターと象徴主義絵画

《ジスモンダ》の翌年に制作された《シャンパーニュ・リュイナール》(RW16)【図13】では、サラのポスター同様、縦長の画面いっぱいにひとりの女性が立って、シャンパンのグラスを掲げているが、周囲がどのような状況なのかは全く分からない。上部の小さな星は、シャンパンのスパークリングの表現だと思われるが<sup>12</sup>、それに呼応するように、女性の髪の毛が盛り上がり、背後に波を打っている。女性の髪はスパークリングの視覚的な隠喩になっており、時代を特定しがたい衣装も相まって、この女性はシャンパンの擬人像のように見える。

1891年にボナールが描いたシャンパンのポスター《フランス=シャンパーニュ》【図7】では、やはりグラスからあふれ出る泡と、女性の髪や肩紐の形が呼応して描かれている。しかし、ボナールの作品ではそれは文字と腕の形の呼応に見られるような視覚的効果であり、同時代性も感じられるので、女性が擬人像のように見えることはない。

同じようなことが、1897年のミュシャの《トラピスティーヌ酒》(RW30)【図14】のポスターにも当てはまる。トラピスティーヌ酒はトラピスト修道会由来のレシピに基づくものでパリのルグエ・エ・デルベルグ社が製造していた。ここでは、1人の女性がテーブルの上に置かれた酒瓶に手をかけている。彼女の白い衣装は、このリキュールの名前の由来であるトラピスト修道会の白い修道服を想起させる<sup>13</sup>。彼女の髪が一筋、垂直に垂れ下がっているのが見て取れ、それは酒瓶の封印と呼応している。さらに、瓶の膨らみは、向かって左の腰の輪郭に反復されている。

このように画面の中に同じような形を並べることによって、両者の関連を示唆する方法は、実は象徴主義の絵画によく見られるものだった。例えば、1889年にポール・ゴーガンが描いた《美しきアンジェール》【図15】では、正面を向いたブルターニュの女性と、棚の上の、

12 Rennert et Weill, *op. cit.*, p. 86.

13 *Ibid.*, p. 134.

おそらくはゴーガンが制作した焼き物と思われる像が呼応している<sup>14</sup>。しかもゴーガンは画面の中を丸い枠で区切って現実空間としては接続させないことで、この並置が偶然そこにあったからではなく、意図的であることを示している。また、オディロン・ルドンの1883年の素描《アモンティラードの樽》【図16】では道化師の帽子につけられた鈴が、わざと二つ、中が見えるように額に並ぶことで、形態上、目と類似し、関連づけられている<sup>15</sup>。また、エドモン・アマン＝ジャンの《孔雀を伴う若い娘》【図17】では、孔雀が美と不死の象徴と解釈されているが<sup>16</sup>、むしろ重要なのは、女性のドレスの色と輪郭が孔雀の尾羽とそろえられて呼応するように見える点だろう。

ところで、ポスターの女性が擬人像のように見えることについては、もちろんミュシャは意識していたと思われる。1898年の《ウェイバリー自転車》(RW52)【図18】では上半身がほとんどあらわになった女性が、月桂樹の枝を持ち、頬杖をついた左手を金敷の上に乗せている。よく見ると、月桂樹の枝に隠れるように自転車のハンドルが描かれ、この女性は自転車に坐っているようにも見えるが、このハンドルの形は、左は髪の毛と、右は肩紐と呼応することで、画面内にリズムを作り出す要素に転化し、いっそう目立たなくなっている。彼女は半ば胸をはだけ勝利を表す月桂樹の枝を持つことで、いかにも擬人像であるように見えるが、ここで賞賛されているのがウェイバリー社なのか、自転車なのか、金敷とハンマーに象徴される技術なのかは決定できない。

もちろんミュシャは、様式的な統一性を第一に考えて、自転車という要素を縮小し、目立たなくさせたのだと思われるが、それによってポスターを見る側は、何のポスターか戸惑い、文字によって自転車だとわかり、改めてハンドルが描かれていることに気づくのではないか。

主要モチーフを目立たなくすることでかえってそれへの注意を喚起する方法は、ベルギーのフェルナン・クノッフが描いた《シューマンを聴きながら》【図19】と題した作品を思い出させる。ここではソファに座って物思いにふける女性の姿が描かれている。タイトルからこの女性はシューマンの曲を聴いていると分かるが、ピアノは左奥に半分ほどしか見え、それを弾く人物は右手の先しか見えない。もちろんクノッフの場合は、これが誰なのか、どういう関係なのかということ想起させるためにこのような描き方をしているのだが<sup>17</sup>、一見分かりにくい情報を文字によって補い、観者の注意を改めて画面に集中させる点はミュシャと共通しているといえよう。

ミュシャが1897年に制作した、モナコへの旅行を促す鉄道のポスター《モナコ・モンテ＝カルロ》【図20】では、画面の大部分は座る女性と三つのきわめて不自然な花輪で埋め尽くされている。背景には穏やかな海岸線が広がっているが、モンテ＝カルロを直接指示する

14 ゴーガンのこの作品に関しては以下の文献を参照。Exh.cat., *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp.167-169; Exh. cat., *Gauguin's Nirvana, Painters at Le Pouldu 1889-90*, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001, p.34.

15 Dario Gamboni, *The Brush and the Pen: Odilon Redon and Literature*, translated by Mary Whittall, Chicago and London, University of Chicago Press, 2011, p.117 [邦訳: ダリオ・ガンボニー『「画家」の誕生——ルドンと文学』廣田治子訳、藤原書店、2012年159頁]。

16 Exh. cat., *French Symbolist Painters*, London, Heyward Gallery / Liverpool, Walker Art Gallery, 1972, p.22.

17 ゴールドウォーターは、クノッフの作品をアンソールの《ロシア音楽》と比較しながら、その画面を目に見えない音楽とのコレスポンドと解釈している。Robert Goldwater, *Symbolism*, New York, 1979, p.34.

ものは、女性の顔の横に小さく見えるカジノの建物だけである<sup>18</sup>。こうした装飾的な植物は、ふつうアール・ヌーヴォーの装飾的文脈で説明されることが多いが、やはりそれだけではないように思われる。この花輪は鉄道の車輪を、花輪をつなぐ茎は線路を示しているといわれているが<sup>19</sup>、ここでさらに指摘しておきたいのは、女性と花輪の空間的位置関係の曖昧さである。それによって、この女性や花輪は、風景と現実的な位置関係を結ばずに並列されることになり、女性はモンテ=カルロという場所の、花輪はそこへ導く鉄道の、それぞれ隠喩のように解釈できることになる。

このような植物や花の使用も、象徴主義の得意とするところだった。1898年に描かれたリュシアン・レヴィ=デュルメールの《秋、あるいはマルグリット・モレノの肖像》【図21】では、モデルの女性の肩周りを、薔薇が取り囲んでいるが、これは現実にもそこにあるものとしては不自然である。とげのある薔薇が彼女を取り囲むことで、彼女への近づきにくさや彼女の内向性、あるいは不動といったことが暗示されるが<sup>20</sup>、それはこの薔薇の位置が現実としては説明できないからこそ有効なのである。また、ルドンもまた、その肖像画でしばしば、同じように空間としての位置関係が曖昧な植物を描いている。1910年の《ヴィオレット・ハイマンの肖像》【図22】では、モデルの周囲を奇妙な花が取り囲んでいるが、それらは現実の空間としては説明ができない。そのとき花は、モデルの美しさの隠喩か、内面の隠喩になる。つまりこれらは、同一画面に人物と花とを空間的整合性を持たさずに並置することで、両者の間に関係性を生じさせるレトリックなのである。<sup>21</sup>

ただ、ここであらためて考えなければならないのは、ミュシャの女性達ははたして商品の擬人像なのかという問題である。確かにミュシャの女性達はレヴィ=デュルメールやルドンの作品のような特定の個人の肖像ではない。しかし伝統的な擬人像は、それ自体を視覚化できない「歴史」とか「夜」といった抽象概念を、特定のアトリビュートと人物の性別・ポーズなどによって表す方法であるのに対し、ミュシャのポスターは、目立たないとはいえ商品そのものを伴っている。つまりメッセージの伝達としては、本来人物は必要ないはずなのである。したがって、すでに見た《ジョブ》《シャンパーニュ・リュイナール》《トラピスティーヌ酒》《ウェイバリー自転車》のいずれにおいても、女性はその存在感こそポスターの中心だが、その役割は商品を提示するという補助的役割を果たしているだけなのである。その意味では《モナコ・モンテ=カルロ》の女性も、町そのものの擬人化とは断定できない。

こうした性格は、1898年の《ベネディクティーヌ酒》(RW58)【図23】のポスターを見ると、より明確になるように思われる。ベネディクティーヌ酒は北フランスのフェカンにあるルグラン社製のリキュールである。ここでは酒瓶の前に2人の女性が座っている。彼女達は押し花を作っており、それはこのリキュールを作る過程で用いられる種々のハーブを想起さ

18 Rennert et Weill, *op. cit.*, p. 136.

19 *Ibid.*

20 Exh. cat., *Le Symbolisme et la femme*, Paris, Toulon, Pau, 1986, p. 84.

21 象徴主義絵画における視覚的レトリックについては、拙論「呼び交わす人物と背——オディロン・ルドンの《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》に見る象徴主義絵画の隠喩的構造」『国立西洋美術館研究紀要』第4号、2000年3月、7-26頁。

せると解釈されている<sup>22</sup>。つまり彼女たちはこのリキュールの擬人化ではなく、その性質を説明する役割を果たしているにすぎないのである<sup>23</sup>。

そしてここでもうひとつ着目したいのは、彼女たちの足下に、別の枠が設けられその中に建物が描かれていることなのである。これはルグラン社があったフェカンの修道院で、そこはリキュールの名前のもとになったベネディクト会系の修道院だった<sup>24</sup>。つまりここでは、二人の女性や下の風景は、このリキュールについての情報を喚起するものを示す役割を担っているのである。

大きな画面の下に別の小さな画面を組み込むのは、祭壇画のプレデッラを思わせるが、この形式を19世紀になって世俗的な主題に用いた作例として、イギリスのダンテ・ゲイブリエル・ロセッティが1878年に描いた《祝福されし乙女》【図24】がある<sup>25</sup>。ここではそれは亡くなって天上にいる女性と、地上で彼女に思いをはせる男性という、異なる時空を並列するのに使用されている。この手法は、ほぼそのままスイスの象徴主義者フェルディナン・ホドラーの《夢》【図25】など、象徴主義者たちに受け継がれていった。

《ベネディクティーン酒》では、この画面内の枠構造は産地や名称を喚起させるにとどまっているが、1899年のサラ・ベルナルの《ハムレット》のポスター【図26】では、背景のアーチの中には戯曲冒頭エレシノアの城に現れた父の亡霊が、足下の枠の中には後半に語られるオフィーリアの亡骸が描かれている。これらの枠構造自体が、中心のハムレットとは異なる空間であることを示唆するが、更にオフィーリアの死は、王妃のせりふの中で語られるだけで舞台では演じられないものであった。つまりこの二つの枠は、舞台の別の場面を描いているのではなく、ハムレットという戯曲についての情報を提示していることになる。

画面内の枠は、さらに別の役割も果たしていた。すでに挙げた《ジョブ》【図3】では、ポスターの周囲に額縁のような縁飾りが描かれていた。ところが女性はそこから身を乗り出している。イメージという虚構は、この枠を超えることで我々の空間に侵入してくるが、その効果はこの枠によって生じている。

こうした画面内の枠の効果を積極的に用いているのが、やはりルドンである。1890年代に描かれた素描《女の顔》【図27】では、窓のような枠の向こうに横向きの上半身が見えているようだが、人物の右肩は枠の外にはみ出し、空間的な前後関係が不明瞭な植物が、境界をより曖昧にしている。

画面内への枠構造の導入は、ミュシャの場合は挿絵の仕事から始まっているように思われる。1894年に出版されたユディット・ゴージェの『白い象の伝説』のための挿絵では、円や四角の枠を描きながらその一部を解放して手前の場面と接続する方法がしばしば用いられていた【図28】。しかしそこにはまだ、象徴主義のような時空の二重化への意識は弱い。

いずれにしても、この枠構造は、後輪や光背を思わせる背景の円形のモチーフとも一体

22 Rennert et Weill, *op. cit.*, p.224.

23 これは伝統的な寓意画における *génie* と呼ばれる青年像を想起させる。*génie* はしばしば精霊と訳されるが、特定の意味を持たず、持ち物や動作で寓意を補助する役割を果たす。

24 Rennert et Weill, *op. cit.*

25 《祝福されし乙女》のプレデッラは、注文者グラハムの要望であったとされている（『ウインスロップ・コレクション』（展覧会カタログ）、東京、国立西洋美術館、2002年、130頁）。



化して、ミュシャの主要なレトリックになっていく。1897年の《シャンプノワ印刷・出版》(RW39)【図29】では、女性の背後に花輪の並んだ大きな円形が描かれている。それは円光とも窓ともつかず、女性はそのポーズからそこに腰掛けてるようにすら見えるものの、それらは決定不可能であり、空間構造も曖昧である。シャンプノワが印刷・出版の会社であるというメッセージは、この女性が広げる印刷見本の冊子によって示されているはずなのだが、その印刷面はほとんど見えず、女性は会社あるいは印刷の擬人像のように見える。

1903年に制作されたポスター《ブルー・デシャン》(RW85)【図30】は、これまで指摘してきたようなミュシャの手法を総合したものと考えることが出来る。ブルー・デシャンは洗濯物の黄ばみを抑える青い染料を製造していた。全体の青みがかかった色はそのことを示している。円形の枠の下の方に「EN VENTE ICI (ここで販売中)」という文字があることから、店頭に掲げられたと思われる<sup>26</sup>。ミュシャは1897年にもこのメーカーのためにポスターを作成しているが(RW41)、そこでは洗濯桶から布を取り出し、満足げに眺める女性が描かれていた。1903年のポスターでは、すでにそういった説明的なイメージは全くなく、白い背景に文字の入った円形の枠を作り、その中に正面向きの女性の顔をアップで描いている。円形の窓の背景は、髪の毛とリボンと花で埋まっている。この円形の枠は、下で台のようなものに支えられることで、鏡のようにも見えるが、台の幅は彼女の首の幅とそろえられることでその延長のようにも見え、台の横には彼女のリボンが垂れ下がって、枠の中と外をつないでいる。台の中央には2本の花が描かれているが、その形はこの円形の枠とそれを支える部分と呼応し、2本並ぶことで女性の髪の毛とも呼応する。

枠構造を作ることで人物の情報を限定し、そしてそれが鏡なのか窓なのか分からない、しかも人物を正面観で捉えることで、観者への心理的効果を高める手法は、やはり象徴主義によく見られるものであった。

フランスに帰化したイギリス系の画家ルイ・ウェルデン・ホーキンスは、1900年頃に手鏡や扇を思わせる輪郭に、クローズアップした女性の顔を正面観で描いた作品を数点制作しているが【図31】<sup>27</sup>、それらは、この形の枠から女性の顔が見えていると言うより、女性をこの形に切り取ったように見え、ミュシャとの類似を示している。また、クノッフは、円形の枠構造の中に女性の顔をしばしば描いているが、特に1905年の《茶色の目と青い花》【図32】では、女性の顔にドーナツ型の紙を重ね、情報を限定することで、彼女の茶色のまなざしを強調するとともに、不思議な空間感覚を喚起している。

通常ミュシャと象徴主義の関係は、一部の油彩画が象徴主義的だと位置づけられる他は、人物が持つ輪の円形が民族の統合であるといった意味解釈<sup>28</sup>、あるいはオカルティズムとの関係などが指摘されるに留まっているが<sup>29</sup>、これまで見てきたように、パリ時代のミュシャ

26 Rennert et Weill, *op. cit.*, p.306

27 ホーキンスのこの作品に関しては、以下の文献を参照。Exh. cat., *Le Symbolisme et la femme*, *op. cit.*, p.77; Exh. cat., *Louis Welden Hawkins 1849-1900*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1993, pp.46-49.

28 画中の円の意味については詳しい分析はないがしばしば指摘されている。典型的なのは《スラヴィア》(RW93)で、スラヴの擬人像が手に持つ円環がスラヴ民族の統合を表すというものである。Rennert et Weill, *op. cit.*, p.322.

29 ミュシャとオカルティズムに関しては以下の文献を参照。Brian Read, "Art Nouveau and Alphonse Mucha",

のポスターには、同時代の象徴主義の画家達が用いたレトリカルな造形手法との共通点が数多く認められる。もちろん個々の作品の間に直接の影響関係があるとは思われないが、ゴーガンと親しく、ナビ派の画家と同じ画塾で学んだミュシャが、象徴主義的な発想を採り入れることはむしろ当然だったようにも思われる。

ミュシャが象徴主義の手法を意識していたことは、1909年の《イヴァンチツェの思い出》【図33】をクノッフの《グレゴワール・ル・ロワとともに。我が心は過去に涙す》【図34】と比較すると明らかになる。ポスターではないこの素描作品において、ミュシャは、奥の建物と女性の位置関係を明確にせず、しかしそれを燕の群れによってつないでいる。外面はあえて灰色の枠で窓のように区切られているが、燕はそれを超えて画面から手前に出ている。一方クノッフの作品では、手前の女性は鏡をのぞき込んでいるが、その顔の後ろにはそのままブリュージュの運河の様子が接続している<sup>30</sup>。これらの作品は、現実の三次元空間を拒否し、人物とその人物が夢想する世界を一つの画面に統合している点で共通している。

#### 4 視覚のレトリック

ここでは、これまで見てきたミュシャのポスターに見られる手法について、《ベネディクティーヌ酒》【図23】を例に、情報を伝達するレトリックとして分析を試みたい。

広告としてのポスターの目的は商品としてのこのリキュールを勧めることにある。したがってそのメッセージは、例えば「ベネディクティーヌ酒はおいしい」といった文章に起こすことが可能である。ポスターの図柄でそれを伝えるためには、このリキュールの名前を明示して、それをおいしそうに飲む人物を描くことが可能だが、それではこのリキュールの独自性までは際立たせることはできない。ミュシャはそこで、このメッセージの個々の要素と関連するイメージを用いたのだと判断される。まず製造元のあるフェカンの町、そしてそこにあるベネディクティーヌ修道院、これらはベネディクティーヌ酒の由来に関わる情報である。次に2人の女性が作っている押し花、これはハーブに由来するリキュールのいい香りを示す。これらの違いは、ヤーコブソンが「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」で隠喩と提喩の構造を説明するのに用いた、統辞と範列の構造を当てはめて考えることが出来る<sup>31</sup>。「ベネディクティーヌ酒はおいしい」というのは、文章構造を持った統辞的メッセージであるのに対して、このリキュールの由来や香りをイメージによって比喩的に置き換えて示すのは、範列的メッセージだといえる【図35】。

in Exh. cat., *Art Nouveau and Alphonse Mucha*, Londons, Victoria and Albert Museum, 1963, 18–21; Victor Arwas, “Le Style Mucha and Symbolism”, in: Exh. cat., *The Spirit of Art Nouveau: Alphonse Mucha*, Alexandria, Virginia, Art Services International, 1998, pp.62–67.

30 クノッフのこの作品については以下の文献を参照。Exh. cat., *Fernand Khnopff (1858–1921)*, Royal Museum of Fine Art of Belgium, Brussel / Museum der Moderne, Salzburg, Rupertinum / McMullen Museum of Art, Boston, 2004.

31 ロマーン・ヤーコブソン「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」『一般言語学』川本茂雄監訳、みすず書房、1973年、pp.21–44.

そして、絵画空間における統辞性は現実的空間で展開する行為として叙述されるため、逆に範列性は、現実の空間に束縛されないことで、際立つことになる。

広告という観点からこの二つのタイプのメッセージを簡単にまとめると次のようになる。

#### 統辞的メッセージ

- ・ 宣伝対象のメリットを叙述
- ・ 構造：再現的空間
- ・ 時間：同時代
- ・ 人物：消費者のイメージ

#### 範列的メッセージ

- ・ 宣伝対象に付随する要素を増幅
- ・ 構造：非現実的空間
- ・ 時間：時代を超越
- ・ 人物：擬人像化

それまでのポスターは、商品のイメージを強く打ち出し、必要な情報を文字で訴えるものであった。その情報の伝達方法は、直截的に商品の良さをアピールする統辞的構造をとる。しかし、ミュシャは優美な女性像を中心とすることで他のポスターとの差異化を図り、同時代の象徴主義の絵画が用いた手法と共通する範列的構造によって、商品に関する情報の伝達を図っていると考えられるのである。

最後に、こうしたミュシャのポスターにおけるレトリックが、その後のミュシャの作品にも使用されている可能性について指摘しておきたい。故郷モラヴィア（チェコ）に帰国後、ミュシャは大作20点からなる連作『スラヴ叙事詩』に取り組んだ。この連作は19世紀的な国民国家のモニュメントとしての壁画の伝統を引き継ぎながら<sup>32</sup>、その範囲にとどまらない問題をいくつか持っているが、ここでは特に最初の3点《原故郷のスラヴ民族》《ルヤーナ島でのスヴァントヴィート祭》《スラヴ式典礼の導入》に着目する。それらに共通するのは、民衆が描かれる現実の空間と、我々観者との間に、もうひとつ超自然の存在の空間が設けられていることである。たとえば《スラヴ式典礼の導入》【図36】では、宙に浮いているのは伝説の君主や聖人達で、彼らは平面化されて、画面内の三次元空間と我々とのあいだに張り付いている。また、それらはいずれも画面奥の空間からは逆光になっている。この空間の二重性を明確に示すのが、画面の上下に描かれた黒い縁で、左側ではこれら非現実の存在は、この縁の上に重なって描かれている。同様のことは、左下の少年にも認められる。この少年は片手にスラヴ民族の協調を示す輪を掲げており、その役割は観者に向けてそのメッセージを呈示することにある。少年は立体感こそ保っているが、ほぼ青系統のモノクロームで、縁の上

32 ドミニク・ロブスタイン、マルケータ・タインハルトヴァー「アルフォンス・ムハと装飾画の復興——フランスの文脈を通して」宮島綾子訳『ミュシャ展』（展覧会カタログ）、東京、国立新美術館、2017年、201–209頁 [この論文はもともと Lenka Bydzovská and Karel Šrp (ed.), *Alfons Mucha Slavanská epopj*, Galerie Hlavního města Prahy, 2011 にチェコ語で収録されていたものを、フランス語原稿から翻訳したものである]。

に立つように描かれているのである。そうするとこの画面には、いわば「スラヴ語による典礼が認められた」という奥の統辞的な物語場面に、スラヴの信仰の伝統を表す象徴的人物が範列的に組み込まれたものという解釈が可能になるのである<sup>33</sup>。

**付記** 本論は、2017年7月2日に日仏会館で開催されたシンポジウム「パリのミュシャ」における口頭発表の原稿に加筆・修正し、註を加えたものである。発表の機会を作っていただいたシンポジウムの企画者であるお茶の水女子大学の天野知香氏、また質疑応答で示唆的な意見や誤りの指摘をいただいた各氏に対し感謝したい。なお本研究は、2017年度の成城大学特別研究助成金による研究課題「アルフォンス・ミュシャと象徴主義」の成果の一部である。

---

33 なお、《スラヴ叙事詩》最後の4点のうち、《聖アトス山》《スラヴ菩提樹の下でおこなわれるオムラジナ会の誓い》《スラヴ民族の賛歌》もまた、現実と非現実の交差が認められる。ただしこれらにおいては、非現実の存在は完全に画面内の三次元空間に組み込まれている。おそらく最初の3点は過去を扱っており、画面内と観者の時空は隔てられているのが前提であるのに対して、最後の3点では場面は同時代に設定されており、画面の中と外の時空は接続している設定になっていることが、この叙述法の違いと結びついているものと思われる。なお、本連作は2017年に国立新美術館の展覧会「ミュシャ展」で展示された。この展覧会については稿者による以下の展覧会評を参照。「ミュシャ展 新しい歴史画として——ミュシャの「スラヴ叙事詩」」『NACT Review 国立新美術館研究紀要』第4号（2017年12月）、186–189頁。

図版

凡例：ポスターの所蔵先については、図版出典に所蔵が明示されている場合に限り記載した。



図1 アルフォンス・ミュシャ  
《ジスモンダ》  
1894年、多色刷り石版画、  
74.2×216cm

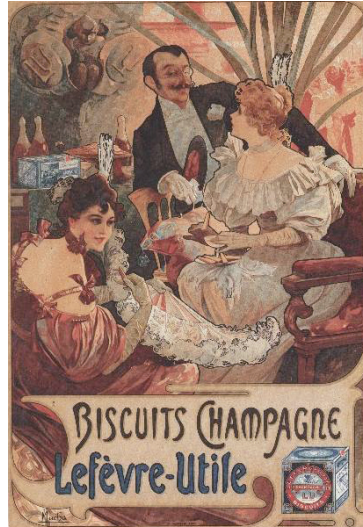


図2 ミュシャ《ビスキュイ・シャンパー  
ニュ ルフェーブル=ユティル》  
1896年、多色刷り石版画、  
35.5×52cm

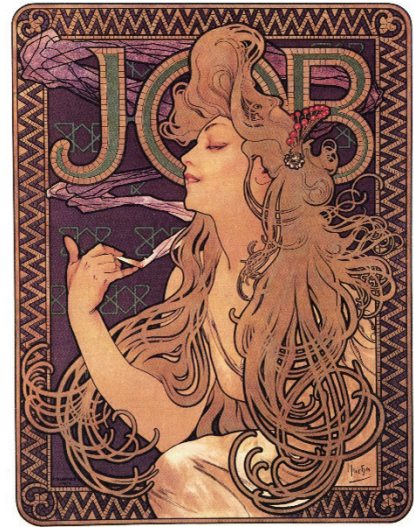


図3 ミュシャ《ジョブ》  
1897年、多色刷り石版画、46.4×66.7cm



図4 ジュール・シュレ  
《ジョブ》  
1895年、多色刷り石版画、  
87×120.5cm



図5 ジュール・シュレ  
《オ・ビュット・ショーモン》  
1876年、多色刷り石版画、  
127×89.5cm、パリ、国立図書館



図6 ウジェーヌ・グラッセ  
《L.マルケ・インキ》  
1892年、多色刷り石版画、  
108x73cm、ミルウォーキー美術館

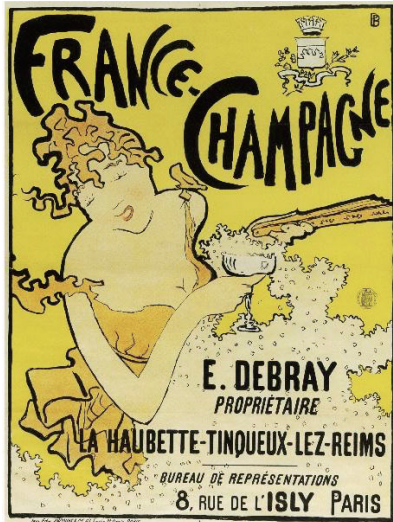


図7 ピエール・ボナール《フランス=シャンパーニュ》  
1891年、多色刷り石版画、  
30.9×19.9cm、ワシントン、ナショナル・  
ギャラリー

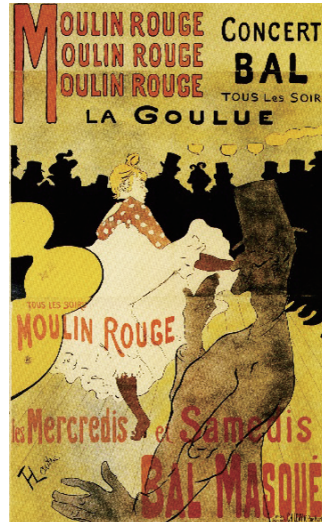


図8 ド・トゥールーズ=ロートレック  
《ムーラン・ルージュ・グール》  
1891年、多色刷り石版画、  
190.5×116.2cm、ミルウォーキー  
美術館

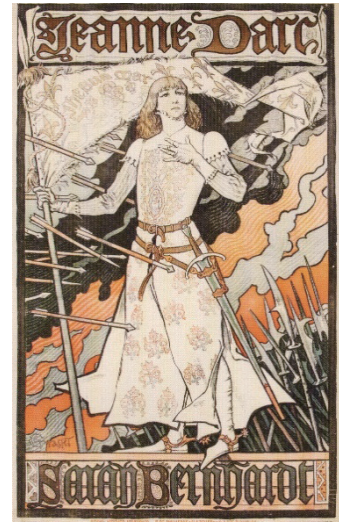


図12 ウジェーヌ・グラッセ《ジャ  
ンヌ・ダルク サラ・ベルナル》  
1890年、ジノグラフィ、119.9×  
77cm、ジュネーヴ、美術・歴史  
博物館

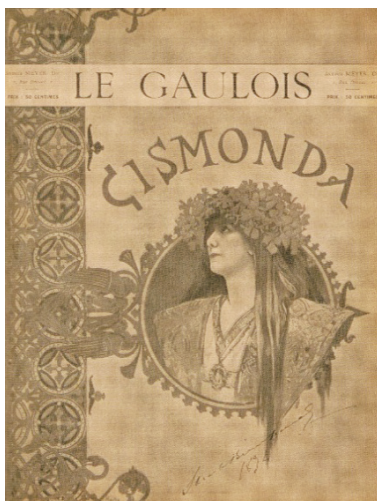


図9 『ル・ゴーロワ』誌のジスモンダ特集号の表紙、  
1894年、プラハ、ミュシヤ財団

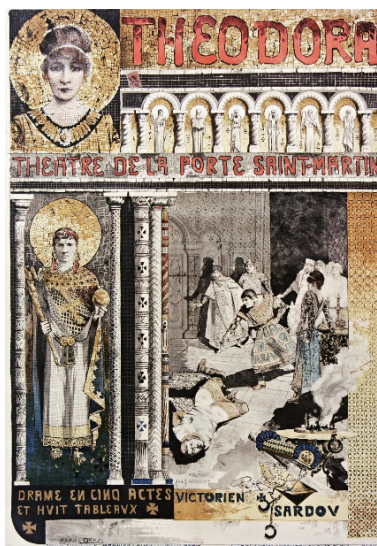


図11 マスエル・オラジ  
《テオドラ》  
1885年、多色刷り石版画、  
寸法不明、パリ、国立図書館

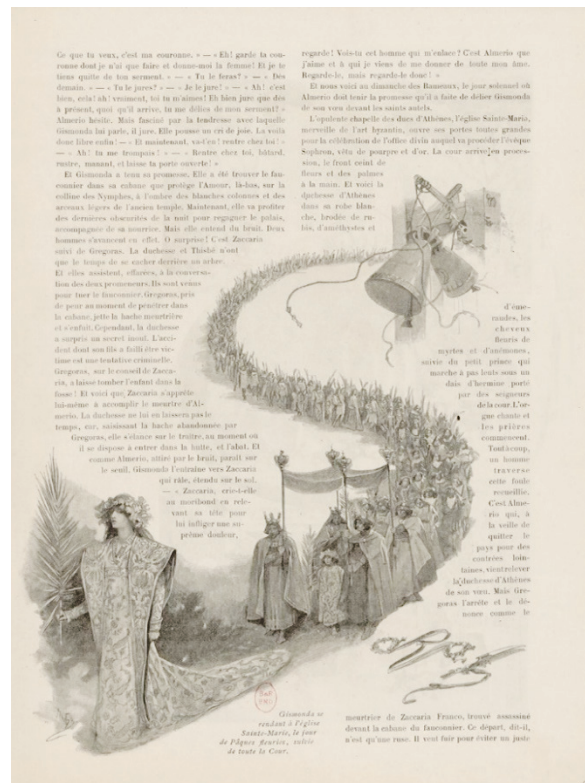


図10 『ル・ゴーロワ』誌のジスモンダ  
特集号の挿絵（フィナーレ）、  
1894年、パリ、国立図書館



図13 ミュシャ  
《シャンパーニュ・リユイナール》  
1896年、多色刷り石版画、  
59×173cm

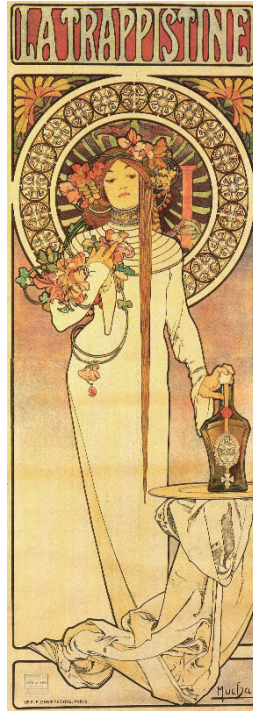


図14 ミュシャ  
《トラピスティーヌ酒》  
1897年、多色刷り石版画、  
77×206cm

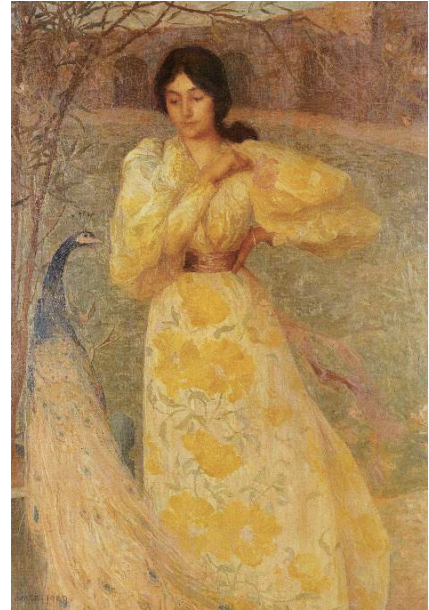


図17 エドモン・アマン=ジャン  
《孔雀を伴う若い娘》  
1895年、油彩・カンヴァス、165×120cm、  
パリ、装飾美術館



図15 ポール・ゴーガン  
《美しきアンジェール》  
1889年、油彩・カンヴァス、92×73cm、  
パリ、オルセー美術館



図16 オデイロン・ルドン  
《アモンティラードの樽》  
1883年、木炭・紙、36.2×31.4cm、  
パリ、ルーヴル美術館



図18 ミュシャ 《ウェイバリー自転車》  
1898年、多色刷り石版画、114.2×88.5cm

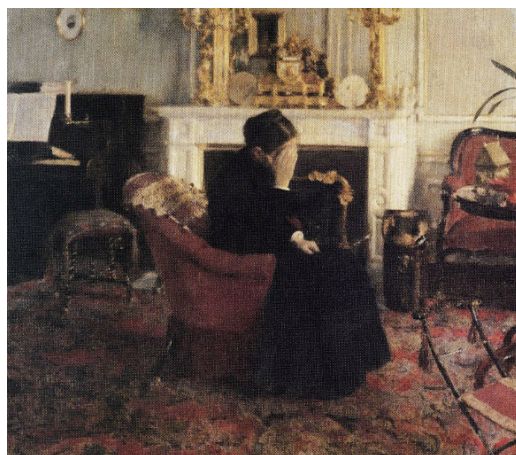


図19 フェルナン・クノッフ  
《シューマンを聴きながら》  
1883年、油彩・カンヴァス、101.5×116.5cm、  
ブリュッセル、ベルギー王立美術館



図20 ミュシャ  
《モナコ・モンテ=カルロ》  
1897年、多色刷り石版画、74.5×108cm

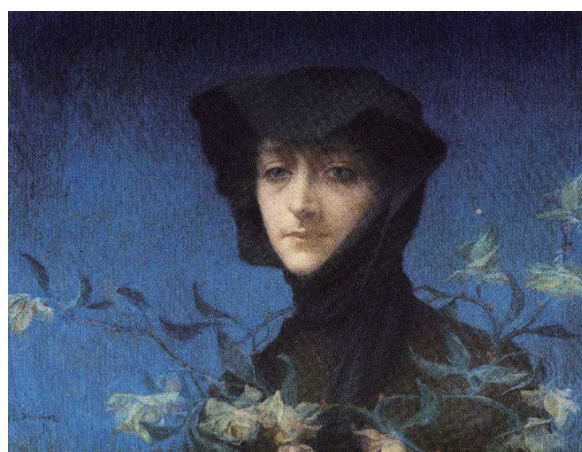


図21 リュシアン・レヴィ=デュルメール  
《秋、あるいはマルグリット・モレノの肖像》  
1898年、パステル・紙、40.3×55.5cm、個人蔵

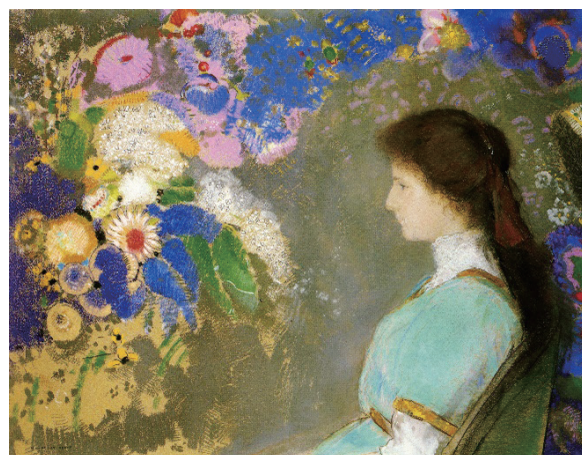


図22 オデロン・ルドン  
《ヴィオレット・ハイマンの肖像》  
1910年、パステル・紙、72×92.5cm、クラーヴランド美術



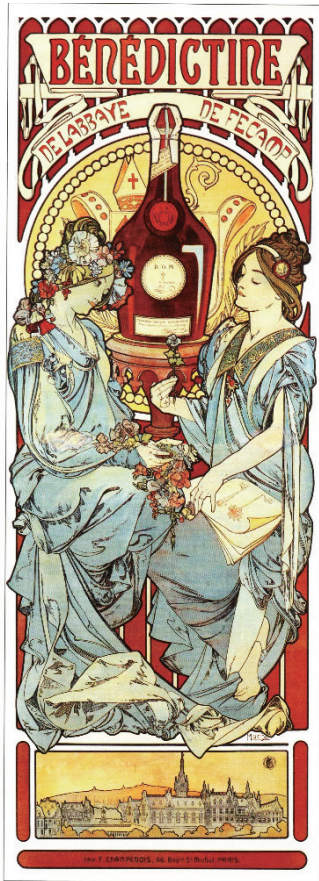


図23 ミュシャ  
《ベネディクティヌ酒》  
1898年、多色刷り石版画、  
77×205.7cm

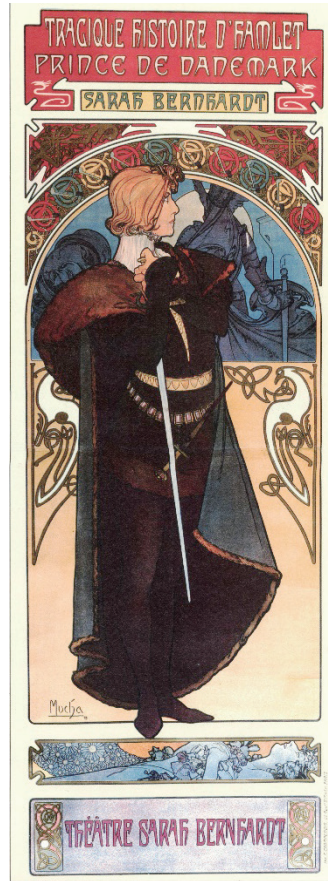


図26 ミュシャ  
《ハムレット》  
1899年、多色刷り石版画、  
76.5×207.5cm



図24 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ  
《祝福されし乙女》  
1871-78年、油彩・カンヴァス、  
212.1×133cm、マサチューセッツ州ケンブリッジ、ハーヴァード大学フォッグ美術館



図25 フェルディナント・ホドラー  
《夢》  
1897-1903年、水彩・紙、95×65cm、  
個人蔵



図27 オディロン・ルドン  
《女の横顔》  
1892-95年、木炭・紙、46.8×36.5cm、  
ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図28 ミュシャ  
ユディット・ゴージェエ著  
『白い象の伝説』挿絵、  
アルマン・コラン社、1894年、パリ、  
国立図書館



図29 ミュシャ 《シャンブノワ印刷・出版》  
1897年、多色刷り石版画、55.2×72.7cm

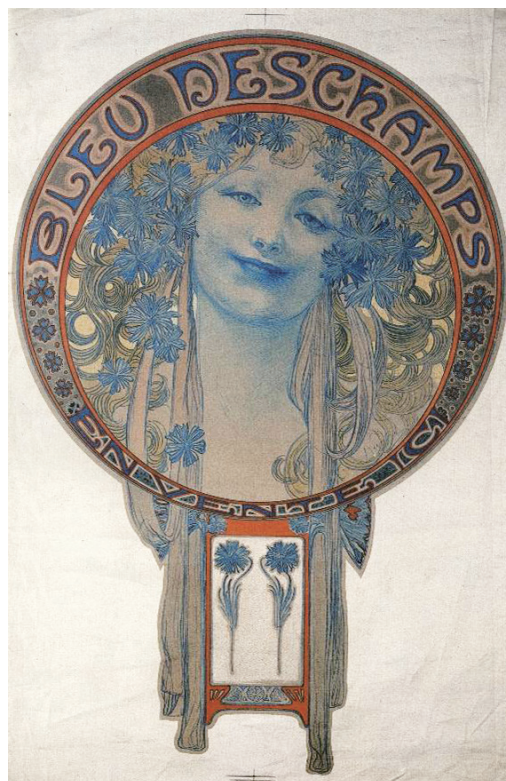


図30 ミュシャ  
《ブルー・デシャン》  
1903年、多色刷り石版画、33.5×50.5cm



図31 ルイ・ウェルデン・ホーキンス  
《仮面》  
1900年頃、木炭・紙、43.7x25cm、  
ロモン=ホーキンス・コレクション



図32 フェルナン・クノッフ  
《茶色の目と青い花》  
1905年、グラフィート・グワッシュ・紙、  
直径18.5cm、ゲント市美術館



図33 ミュシャ  
《イヴァンチツェの思い出》  
1909年、パステル・黒チョーク・紙、  
45×27cm、イヴァンチツェ、ブルノー  
美術館



図34 フェルナン・クノッフ  
《グレゴワール・ル・ロワとともに。  
我が心は過去に涙す》  
1889年、色鉛筆・白のハイライト・紙、  
25×14.2cm、個人蔵

図35 ポスターのレトリック構造

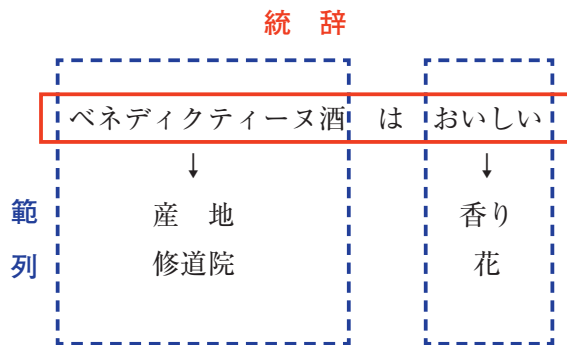


図36 ミュシャ  
《スラヴ式典礼の導入 汝の母国語で主をた  
たえよ》  
1912年、テンペラ・油彩・カンヴァス、  
610×810cm、プラハ市立美術館

### 図版出典

Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean*, Paris, 1993 : 図17.

Jack Rennert et Alain Weill, *Alphonse Mucha: Toutes les Affiches & Panneaux*, Paris, Henri Veyrier, 1984 : 図1, 2, 3, 13, 14, 18, 20, 23, 26, 29, 30, 31.

Alain Weill, *L’Affiche au temps de l’Art Nouveau*, Paris, 2015 : 図4.

Exh. cat., *Eugène Grasset 1846–1917: L’art et l’ornement*, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 2011. : 図12.

Exh. cat., *Fernand Khnopff (1858–1921)*, Royal Museum of Fine Art of Belgium, Brussel / Museum der Moderne, Salzburg, Rupertinum / McMullen Museum of Art, Boston, 2004 : 図19, 33, 35.

Exh. cat., *Posters of Paris: Toulouse-Lautrec and His Contemporaries*, Milwaukee Art Museum, 2012 : 図6, 7, 8

Exh. cat., *As in a Dream Odilon Redon*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2007 : 図27.

Exh. cat., *A Private passion 19<sup>th</sup>-Century paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, Lyon, musée des beaux-arts / London, The National Gallery / New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003–04. : 図24.

Exh. cat., *Le Symbolisme, et la femme*, Paris / Toulon / Pau, 1986 : 図21, 32.

Exh. cat., *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840–1916*, The Art Institute of Chicago / Amsterdam, Van Gogh Museum / London, Royal Academy of Arts, 1994 : 図16.

Exh. cat., *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989 : 図15.

Pierre-Louis Mathieu, *La génération symboliste, 1870–1910*, Geneve, 1990 : 図25.

Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France : 図5, 10, 11, 28.

ロズリーヌ・バクー 『オディロン・ルドン パステル画』本江邦夫訳、美術出版社、1988年 : 図22.

『没後50周年記念アルフォンス・ミュシャ展』(展覧会カタログ) 北海道立近代美術館他、1989年 : 図34.

『ミュシャ財団秘蔵 ミュシャ展——パリの夢 モラヴィアの祈り』(展覧会カタログ) 東京、森アーツセンター他、2013年–14年 : 図9.

稿者撮影 : 図37.

稿者作成 : 図36.

## Mucha's Rhetoric

## KITAZAKI Chikashi

Alphonse Mucha's posters were frequently criticized for lacking information about the items being advertised. Many of his posters show one or two women wearing a drapery with a timeless design and eclectic accessories in which neither country nor period could be identified. The belief is that the character of his poster presents the difference in the rhetoric of information transmission rather than his indifference to advertisement.

Many posters at the fin-de-siècle show how excellent, amusing, or good an item is. This approach at that time needed a narrative setting, for example, people drinking, eating or enjoying themselves in a room, a café, or a music hall, and as such, a narrative setting was depicted in posters.

Meanwhile, Mucha painted women as allegorical personifications and arranged the women in a frame that was part of the poster with other items, such as floating flowers, a building or another person. These images represent a history, method of production, or specific properties of the item, but the images do not share space with the women in the foreground.

Posters in a narrative setting use syntagmatic description about the items as the rhetoric of information transmission by describing a realistic scene. Mucha, in contrast, suggests a relationship between the item and the images, like the symbolic paintings of the same period. This is the paradigmatic description.