

ピエール・ボナール作《棧敷席》に関する一考察

渡 辺 千 尋

はじめに

ピエール・ボナール（一八六七—一九四七）は、一八八七年にパリの美術学校アカデミー・ジュリアンへ入学すると、そこで知り合ったセリュジエやドニラとともにナビ派を結成した。ゴーギャンの綜合主義の教えに追随したこのグループにおいて、ボナールはパリの市民生活や、近しい家族の食卓や遊びの様子などを中心に描き、同じくナビ派に属したヴェイヤールとともに「アンティミスト」（親密主義）の画家とされた。

ナビ派は一九〇〇年四月に開催した展覧会を最後に、グループとしての活動を終えた。この後、ボナールを公私にわたって支援し、創作活動を継続していく上で重要な存在となったのが、ナビ派最後のグループ展の会場となったベルネームIIジュヌ画廊である。ボ

ナールは一九〇六年に、ジョス（二八七〇—一九四二）とガストン（二八七〇—一九五三）のベルネーム兄弟が経営する当画廊と専属的な契約を結んだ¹⁾。そして、画廊で取り扱った多くの画家たちの中で、兄弟が最も気に入った画家のひとりだボナールであった。

本論では、ボナールが一九〇八年に制作した《棧敷席》【図1】について、画家とベルネームIIジュヌ画廊との関わりを中心に、作品の解釈を試みる。本作は、ベルネーム兄弟がボ



【図1】ピエール・ボナール《棧敷席》1908年、キャンバスに油彩、91×120cm、パリ、オルセー美術館

ナールへ依頼して制作されたもので、長らくベルネームⅡジュヌ画廊が所有していたが、一九八九年にオルセー美術館へ移管され、現在は同美術館に収蔵されている。ジョースとガストンのベルネーム兄弟とその妻たちの四人の人物が描かれ、画面左から、ガストンの妻シユザンヌ、兄ジョース、弟ガストン、ジョースの妻マチルドの順に並び、夫婦が隣同士とはならない配置になっている。四人の視線は交わらず、画面左奥のジョースは俯いているが、シユザンヌとマチルドの女性二人は、おそらくは舞台のある方向、そして本作の鑑賞者に対して視線を投げかけるように描かれる。そしてガストン像に関しては、頭部が鼻のあたりから画面の上端で寸断され、その表情がほとんど判別できなくなっている。マチルドの背後や画面左端に描かれた臍脂色のカーテン、あるいは画面右端に描かれた柱のようなモチーフは《棧敷席》(La Loge) と同じ題のとおり、この空間が劇場の棧敷席であることを示唆している。また、マチルドの手には扇、ガストンの左手にはオペラグラスが握られ、観劇の場面であることが強調されている。マチルドとガストンが描かれる手前の空間の薄暗さに対して、シユザンヌとジョースがいるカーテンの向こう側の空間はオレンジに近い赤色で塗られており、強烈な色彩の対比によって二つの空間が描き分けられている。この色彩による空間の分断、また夫婦が隣同士でない配置やそれぞれの視線が交差しない様子、そしてガストン像頭部の画面上端での寸断は、親類である四人の親密な

様子というよりも、むしろ不穏な雰囲気を漂わせている。

本作を描くにあたって、ボナールがなぜ劇場の棧敷席という場面を選択したのか、そしてなぜガストン像の頭部を画面の上端で寸断したのかについては、これまで深く議論されていない。本論では、まず《棧敷席》に描かれたベルネーム兄弟、およびベルネームⅡジュヌ画廊とボナールとのかかわりを整理する。また、劇場の棧敷席の社会的機能や、ボナール以前の画家たちが棧敷席をどのように描いたのかを概観する。その上で、ボナールの制作手法や他の作例も考慮に入れながら、ガストン像の頭部の寸断について検討する。そして、本作の解釈について試論を提示したい。

一 ベルネームⅡジュヌ画廊とボナール

ベルネームⅡジュヌ画廊は、ジョースとガストン兄弟の父であるアレクサンドル・ベルネームが、友人であった画家クールベのすすめで、一八六三年にパリのラフィット街に店を開いたのが始まりである。当画廊ではクールベを始め、コローやアングル、ドラクロワなど、同時代ですでに巨匠となっていた画家たちの作品を中心に取扱っており、一八九〇年ごろからはジョースとガストンの兄弟が画廊運営に参加し始めた。一九〇〇年前後には、アレクサンドルは兄弟に経営を譲ったものと推測される。一八九九年にナビ派の一人であ

るケル・グザヴィエールセルの個展、一九〇〇年にナビ派最後のグループ展、また一九〇一年にファン・ゴッホの油彩画六五点からなる大回顧展を開催しており、この時期から、当時まだ評価の定まっていなかった作家や、一八七〇年生まれ兄弟と同世代の若手芸術家たちの作品を、積極的に取り扱う姿勢が見受けられる。画廊は一九〇六年の移転の後、一九二五年に、パリ一区のマティニョン通りとフォーブル・サントノレ通りの角に再度移転し、当地で現存も兄・ジョスの子孫であるドベルヴィル家が経営を続けている^③。

アンリ・ドベルヴィルが出版した回想録^④によれば、彼の父親である兄・ジョスは典型的な画商であり、画廊の仕事をきっちりとこなす人物であったようだ。彼個人の活動については多くは明らかになっていないが、第二次世界大戦が勃発するとベルネーム・ジュヌ画廊を閉鎖してパリを離れ、一九四一年三月にリヨンで亡くなっている。ユダヤ人であった彼はおそらくこの時期、ドベルヴィルと姓を改め、この姓が現在の彼の家系に引き継がれている。

一方アンリの叔父にあたる弟のガストンは、華やかさをもった社交的な性格で、対外的な人脈形成を積極的に行っていた。画廊運営の他に、一九〇八年に画家のルイ・デュムランが中心となって創立し、フランス人芸術家の植民地への派遣や、植民地の芸術をフランス国内で紹介するなどの活動を行っていたフランス植民地芸術家協会にも、創立以前から携わった。一九三一年にヴァンセンヌの森

で開催された植民地博覧会では、ガストンは補佐役を務めている。そしてこれらの貢献によって、一九三四年にレジオン・ドヌールで三等にあたるコマンドール勲章を受勲している^⑤。またガストンは、自身も画家として活動しており、サロン・ドートンヌなどへ「ガストン・ド・ヴィレール」の名での出品歴が確認できる^⑥。ガストンの回想録はこの名前を使って出版されており、その中で彼は画家という職業への憧れがあったことを語っている。

ジョスとガストンの兄弟が父親から画廊経営を引き継いだとき、パリには印象派の画商として知られるポール・デュラン・リュエル、ファン・ゴッホやセザンヌ、ナビ派をいち早く評価したアンブロワーズ・ヴォラールなど有力な画商が多かった。しかし、父アレクサンドルは、コロイヤクールベ、ドラクロワ、ブーグローなど、当時は既に巨匠扱いとなっていた作家たちを中心に取扱い、印象派や現代作家の作品の売買にはさほど注力しなかった。それに対してガストンは、自分たちの画廊経営の方針として、近代美術の巨匠たちと、自分と同世代の芸術家たちの作品の両方を画廊で扱うことを掲げた。兄弟はモネやルノワールなど、当時既に評価され始めていた印象派の画家たちのほか、ファン・ゴッホやセザンヌといった、まだほとんど無名だった画家たちにも魅力を感じていた。彼らが家業を引き継いだ時期である一九〇〇年はモネ、ルノワール、そしてセザンヌはいずれも六〇歳を迎え、その他の印象派の画家たちも老

齢となっていた。若い画商兄弟にとっては、近代美術の礎を築いた芸術家たちと、画商として交流をもつには最後のチャンスであったといえるだろう。兄弟はすぐさま、彼らと友人関係を築いた。モネについてはジヴェルニーを何度も訪ね、一九一二年にベルネームⅡジュヌ画廊での展覧会を開催した。ルノワールは、画商兄弟や彼女の妻子の肖像画を計五点制作した。そしてセザンヌとは、一九〇二年に初めて画家が暮らしていたエクス・アン・プロヴァンスを訪ねて交流を深め、彼の死後、ガストンはセザンヌに関して初めてのとまった書物といえるモノグラフを、一九一四年に出版するに至った。

その一方で、掲げた経営方針の通り、同世代の才能ある画家たちと契約し、ベルネームⅡジュヌ画廊で展示・販売を行った。兄弟は、父が扱っていた一九世紀の現代美術の取引をそのまま引き継ぐのではなく、自分たちがこれから生きる二〇世紀の現代美術と積極的に関与していくのである。例を挙げると、一九一〇年のマティス展のほか、一九一二年には未来派展、一九二〇年代にはパスキ、ユトリコといったエコール・ド・パリの画家たちの展覧会を次々と開催し、新時代の前衛的な芸術を発表する同世代の作家たちの作品を画廊で紹介した。

新しい芸術が次々と台頭する中で、ボナールはというと、ナビ派終息以降はいずれの芸術動向にも積極的な関与は見せなかった。こ

の頃ボナールの作品は、初期の日本美術に学んだはつきりとした輪郭線や灰色がかった色彩を用いたものから、印象主義への回帰ともいえる明るい色彩へと変化をみせるようになる。ベルネームⅡジュヌ画廊は、ボナールをどのように評価していたのだろうか。

ボナールはベルネームⅡジュヌ画廊との契約によって、画家として安定した収入を得ることができるようになった。ベルネーム兄弟とボナールは、一八九四年頃に、ナビ派として共に活動し、後に兄弟の姉と結婚することとなるフェリックス・ヴァロットンを通じて知り合い、親交を結ぶようになった。ガストンは先述の回想録の序文にて、当時の自身について、ボナール、マイヨール、ヴュイヤールなどナビ派の画家たちの名前を列挙し、彼らと良好な関係を構築していたことを明らかにしている。兄弟が、自分たちが画廊で扱うべき同世代の作家として、まず注目したのも彼らであった。そして、後にはマティスやデュフィなども親しくなったが、これらの画家たちの中で彼が最も気に入っていたのはボナールであったと語っている。ガストンは、回想録のボナールに関する一節の中で、次のように画家を評している。

私は四〇年間、ボナールの友人だった。彼は私を通じて作品を売るといふ約束を決して破らず、どれほど頻繁に彼が求められたかというのは神のみぞ知るところだ。私にとって、彼は

一九〇〇年の芸術の流派のなかでも、最も優れた芸術家だ。同時代の他の多くの才能ある芸術家たちと違って、彼は上流社会の肖像を描く必要もなければ、自身を風変わりな人間であるように見せる必要もなかったのだ。⁸⁾

ボナールが一九〇六年のベルネーム・ジユヌ画廊との契約後、一九四七年に亡くなるまでに同画廊で開催した個展は一三回を数え、特に一九〇九年から一三年の五年間は連続の開催となつてい⁹⁾る。また、一九二六年以降ボナールが南仏カンヌ近郊の小村ル・カネに別荘を購入して生活の拠点を移し、南仏とパリを行き来するようになってからも、ボナールが亡くなるまで両者の関係が断絶されることはなかった。ガストンは画家としてのボナールを高く評価しており、ボナールとベルネーム・ジユヌ画廊との関係は良好といえるものであった。

では次に、なぜ劇場の棧敷席という場所が画題として選択されたのかについて、検討していきたい。

二 棧敷席という主題とボナールの油彩制作手法

現在オルセー美術館・オランジュリー美術館総裁をつとめるギ・コジュヴァルは、ボナールが描いた《棧敷席》について、次のよう

に評している。

本作は、ルノワールやメアリー・カサットが描いた同様の主題を想起させるもので、ボナールの過渡期の傑作であり、画面手前の緋色の薄明かりに対して、画面奥は鋭い赤色で描かれ、そこにジョス・ベルネームと彼の妻が寄り添っている。〔中略〕オペラ座の棧敷席にジョスとガストン・ベルネームの兄弟とそれぞれ¹⁰⁾の妻が描かれている。社交界への風刺と解釈できる「規律ある気だるさ」という主題の優雅さと、ある種の陰気なアレグロ・バルバロを奏でる色の配置の荒々しさのバランスを保っている妙技は、賞賛に値するものではないだろうか。そのうえ、重苦しい慣例に対する二人の女性の窮屈な様子は、アルフレッド・ヒッチコックやオルソン・ヴェレスの映画のようにガストン・ベルネームの面貌を無慈悲にも切ってしまう驚くべき構成にもおとらずダイナミックである。¹⁰⁾

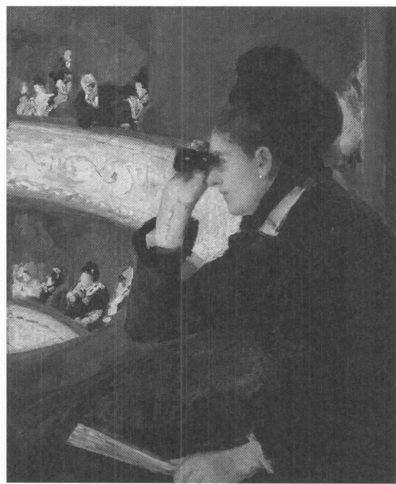
冒頭でコジュヴァルは、ルノワールやカサットが描いた棧敷席について言及しているが、両者とも一八七〇年代に劇場の棧敷席をいくつか描いている。この主題は、印象主義者や同時代の作家たちによってしばしば好んで描かれた。一八七四年にルノワールが描いた《棧敷席》〔図2〕は、中産階級の男女が劇場の棧敷席に腰かけてい

る。女性は美しく着飾って、右手に金色のオペラグラスを持ち、棧敷席の欄干に右腕を置いている。隣の男性は、オペラグラスを覗いて、舞台ではなく上方の別の客席を見ているようだ。

ボストン美術館が所蔵するカサットの《棧敷席にて》**【図3】**は、



【図2】ピエール=オーギュスト・ルノワール《棧敷席》1874年、キャンバスに油彩、80×64cm、ロンドン、コートールド・ギャラリー



【図3】メアリー・カサット《棧敷席にて》1878年、81.3×66cm、キャンバスに油彩、ボストン美術館

コメディイフランセーズの棧敷席と考えられている。ルノワールの描いた棧敷席の女性像とは異なり、黒い昼用のドレスに身をまとった女性が、真剣な面持ちでオペラグラスを覗き、舞台の方向を見つめている。女性がいる棧敷席から画面奥の席に目を向けると、舞台ではなくこの女性をオペラグラス越しに観察する男性像が描かれている。

一八七一年から始まる第三共和政の初期において、一般的にオペラ座 (l'Opéra) と呼ばれるオペラガルニエのような大劇場は、オペラを上演する装置としてだけでなく、上流階級に属する人々の社交場としても機能していた。こうした劇場では、富裕層が年間契約で座席を購入するのが主流であり、そもそも一般市民はチケットを買うことさえできない場所であった。そうした中で、棧敷席は特に高価な座席であり、その席に座れること自体が社交界におけるステータスとなっていた。¹¹⁾

作例として挙げたルノワールとカサットの《棧敷席》には、いずれも舞台ではなく他の客席にオペラグラスを向ける男性像が描かれている。特にカサットの作品に描かれた男性は、観劇に集中している黒衣の女性を、座席から身を乗り出してまで観察する。グリゼルダ・ポロックはこうした女性表象について、婦人たちは男性に否応なく観察される弱い立場であり、劇場は当時の男女間の社会的格差が端的に示される閉鎖的な空間であったことを指摘している。¹²⁾ コ

ジュヴァルは棧敷席にまつわるこうした背景を踏まえて、社交界での女性たちの窮屈な様子や倦怠感を、ボナールの《棧敷席》からも読み取っているのではないかと推察できる。

しかし、ボナールの《棧敷席》は、一九〇八年に描かれたものであり、その頃のオペラ座では前述のような因習は薄れ、庶民にも劇場は開放され始めていた。ボナールがコジュヴァルの指摘するように、社交界にある固定化した規律を風刺する意図を持って描くには、時代遅れの感が否めない。棧敷席という主題についてベルネーム兄弟側からボナールに指定があったのかは不明であり、兄弟の劇場通いについても、ベルネームⅡジュヌ画廊のアルシーブへ問い合わせたが、チケットやパンフレットなど劇場に関わる資料の有無について回答は得られなかった。アンリ・ドベルヴィルの回想録によれば、兄弟の父アレクサンドルは二人に画廊の経営を委ねたのち、老後はオペラ座での観劇を趣味にしていた¹³⁾。パリでも有数の画廊経営者となれば、オペラ座を定期的に訪れて観劇に興じていたとしても不自然ではない。同様に兄弟がオペラ座へ足を運んでいた可能性も、大いに考えられるだろう。

そして、ポロックの論じるように棧敷席をフェミニズム的な装置として本作を見た場合、ルノワールやカサットの作例ほどその機能が明示されているとは言い難い。本作はあくまで画家が画商とその家族を描いた、ファミリーポートレートとしての性格を持つ作品と

して捉えるべきではないだろうか。

しかし、肖像画として本作を解釈しようとする、ガストン像の頭部の画面上端での寸断はやはり奇異に思える。《棧敷席》の制作に際して描かれた準備デッサン【図4】を見ると、女性ふたりの表情は比較的に細に描かれているのに対して、完成作にて画面上端で



【図4】ピエール・ボナール《棧敷席》の準備デッサン、1908年、紙に鉛筆

頭部を寸断される中央のガストン像については、この段階では素早い線描のみで表され、人物像であるかどうかの判別も難しい。ボナールはベルネームⅡジュヌ兄弟以外にも、アンブロワーズ・ヴォラーやジョルジュ・ベッソンなど、親交のあった画商や美術批評家たちの肖像をいくつか描いているが、仕事上で関わりのある人物の肖像画においてこれほど大胆に頭部を画面上端で寸断する例は《棧敷席》に限られる。では、ボナールはなぜ《棧敷席》においてガストンの頭部を画面上端で寸断したのだろうか。アンリ・ドベルヴィルによる、本作に関する記述を確認したい。

彼〔ボナール・筆者注〕は、画面全体の調子を整える必要があったときには、人物を真っ赤にしてしまうこともいとわなかったし、場合によっては頭部を寸断しさえした。例えば《棧敷席》と題された肖像画では、私の両親が描かれているのだが、可哀想なことに叔父のガストンの頭部は画面上端で寸断されてしまっている。「絵画にはつねに理由がある」と私の父は言っていて、この我々にとって不変の規則は、芸術家にはほんのわずかな圧力もかけることはなかった。芸術家は、作品を入念につくりあげることについてまったくの自由なのである。

とはいっても、この美しい作品は二〇年以上も隠されて留まっていた。そしてこのギロチンは、広げた画布を壁に貼って描き、制作が終了した時にしか作品の最終的な大きさが決まらないという画家独自の技法において実践的なものであった¹⁵⁾。

《棧敷席》の出品歴を確認すると、本作は一九一一年にベルネーム・ジュヌ画廊で開催されたボナール近作展で初公開されたあと、一九三三年にやはりベルネーム・ジュヌ画廊で開催されたボナールの個展までの二二年間、一般には公開されておらず、アンリの記述と一致する¹⁶⁾。肖像画として依頼したもの、頭部が画面の上端で寸断され、表情がほとんどわからなくなっているとあれば、兄弟も思うところがあったのかもしれない。しかし不変の規則によって、

彼らが作品制作における画家の意思を尊重しようとする態度も推察される。

また、後半の一文はボナールの制作手法に関する言及であるが、ボナールは油彩制作の過程で、木枠に張った制作途中の画布を剥がして壁に貼り、その状態から続きを描くという独自の手法をとっていた。いつ頃からこのような描き方をするようになったのかは定かでないが、一九〇五年頃にアトリエで制作中のボナールを写した写真【図5】では、イーゼルに架かる加筆中の油彩画は、画面の端が木枠から取り外されて剥がれた状態になっているように見受けられ、この頃には既に実践していたのではないかと思われる。

また、一九三七年ごろのボナールの肖像写真【図6】では、制作途中の油彩画を、木枠から外して部屋の壁に画鋲で貼っているのが確認でき



【図5】アトリエのボナール、1905年ごろ

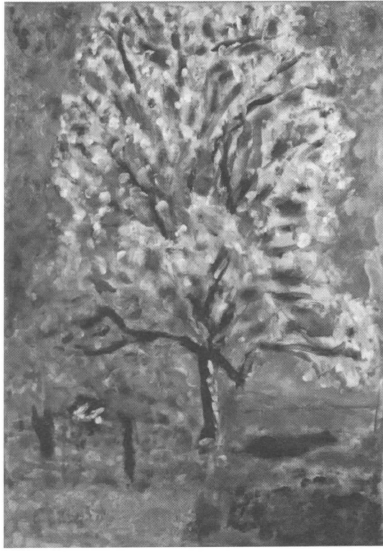


【図6】アトリエのボナール、1937年ごろ

る。ボナールのこの制作手法は、友人の画家や画商たちもボナールの特徴として認識していたものであった。

晩年のアトリエでの制作風景を写した写真【図7】でも同様であり、周囲にもいくつかの作品が貼られているが、完成後に木枠へ釘で打ち付けるために折り返す部分は、余白としてきっちりと残されている。写真のなかでボ

ナールが加筆している作品の左隣にある《花咲くアーモンドの木》【図8】について、制作が完了した図版を確認すると、壁に貼った状態のものとの違いは見受



【図8】ピエール・ボナール《花咲くアーモンドの木》1947年、キャンバスに油彩、54.5×37.5cm、パリ、オルセー美術館



【図7】アトリエのボナール、1946年ごろ

けられない。アンリ・ドベルヴィルは「制作が終了した時にしか作品の最終的な大きさが決まらない」と述べているが、ボナールはあんな程度の段階まで描き進めると木枠から画布を外し、それを壁に貼って加筆するものの、画布の隅々にまで描くということはほとんどしていない。また、描き終えた状態からトリミングを加えて作品の大きさを変えるということもおそらくしなかった。筆者は《棧敷席》で見られるガストン像頭部の画面上端での寸断についても同様ではないかと考える。すなわち、完成後に画布の切断を行ったことで出来上がった構図ではなく、ボナールははじめから意図を持って、頭部の寸断される構図となるよう描いたのではないか。

三 人物像の頭部が寸断される構図について

人物像頭部の画面上端での処理に焦点を当てて美術史を概観すると、ルネサンス期のタブローや祭壇画などが後年売却される際、いくつかに分断されることによって偶発的に人物像の頭部が画面の上端で寸断された構図が生じる例はしばしば見受けられる。ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵のロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる《読書するマグダラのマリア》【図9】は、元々は祭壇画であったものが後年裁断されたものである。裁断に伴って、マグダラのマリアの背後に杖をつけて立つ人物の頭部と、ひざまづく

赤い衣の人物の上半身が、それぞれ画面の上端と左端で寸断されている。こうした人物像の身体の寸断には、

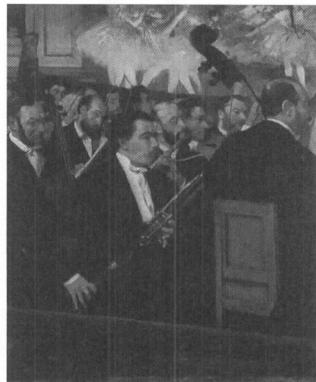


【図9】ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《読書するマгдаラのマリヤ》1435-38年ごろ、板に油彩、622×544cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

作家の意図が介在しない。また、肖像画というジャンルにおいては、画面上端で人物像の頭部を画家が意図的に寸断する例は、一九世紀後半になるまでほとんど見られない。対象となる人物を画面上に再現することが目的である肖像画において、重要な要素となる人物の頭部の寸断という構図は、肖像画としての役割を十分に果たしていないとさえいえるかもしれない。

一九世紀後半、フランスを中心とした日本の浮世絵版画の流行によって、印象主義者たちを中心に、構図やモチーフの面においてその影響を大きく受ける。ボナールはナビ派としての活動期、仲間内で「とても日本的なナビ」とあだ名をつけられるほど、特に日本美術に傾倒したことは既によく知られている。ボナールは歌川国貞、国芳、広重らを好み、百貨店や画廊で安売りされていた浮世絵を購入して収集していた¹⁶⁾。一八九〇年代のボナールは、色彩や描線、色面構成のほか、支持体についても、掛軸のように細長いフォーマッ

トや屏風に仕立てたパネルを用いており、日本美術の影響が顕著に見られる作品を多く制作している。色彩や描線のほか人物の顔のクローズアップや、画面の左右あるいは扉や衝立といったモチーフを使って人物像の半身を寸断するなど、浮世絵の大胆な構図も積極的に自作へ取り入れたボナールであるが、画面上端での人物像頭部の寸断についても日本美術からの援用と結論づけるのは早計である。《棧敷席》のように画面の上端で人物像の頭部を寸断する構図は、浮世絵版画にはほとんど見られず、またボナールとともに日本美術を受容したナビ派の面々の作例でも見受けられない、非常に珍しい画面構成であるといえる。ボナールと同様に、画面の上端で人物像の頭部を寸断する構図を用いた画家としては、ドガを挙げることができるだろう。《オペラ座のオーケストラ》【図10】では、オペラ座管弦楽団の奏者たちが画面手前に描かれ、後景に描かれる舞台上の踊り子たちは、頭部が画面上端で寸断されている。画面中央で



【図10】エドガー・ドガ《オペラ座のオーケストラ》1870年ごろ、キャンバスに油彩、56.6×46cm、パリ、オルセー美術館

子どもたちの身体を寸断することによって、友人の二人の楽士がどのような状況にあるのか説明しつつ、演奏中の一コマを切り取る効果を生み出している。そして、踊り子たちの頭部が描かれないうことで、ドガが本作では楽士たちに主眼を置いていることがより明確になっている。

ボナールは、一八九五年ごろには既知であったドガに共感し、主題選択や制作の手法において類似が見られる。ボナールが一八九四年に制作した《母と子》【図11】は、実妹のアンドレ・テラスが幼い息子に食事をさせる様子が描かれている。ボナールは、自身にとって初めて幼児が身近なものとなったこの時期、子どもに食事をさせるアンドレやボナールの母の姿を繰り返し描いているが、いずれも子どもに焦点を当てており、《母と子》ではそれに伴ってアンドレ像の頭部が画面上端で寸断されている。しかし、人物像の頭部が寸断されることに對するボナールの抵抗は感じられない。また、全体の平面的な着彩によって空間性が排除され、人物像もその他のモチーフや背景と同様の色面として扱われ

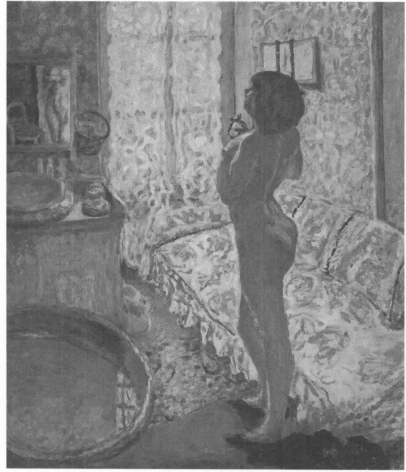


【図11】ピエール・ボナール《母と子》
1894年、34.5×42.5cm、カルトン
に油彩、リーズ市立美術館

る。これによって本作では、ボナールが子どもに主眼を置いていることが強調され、ドガの《オーケストラの楽士たち》と類似した効果が得られている。ドガやボナールにとって、主題を引き立たせるために脇役となる人物像の頭部を画面上端で寸断することは何の問題もなかったのではないか。また、この構図は制作過程で自然に起こったものではなく、彼らが十分に意図を持って作り込んだものであったといえるだろう。

しかし、ボナールが画面の上端で人物像の頭部を寸断する構図を用いるとき、寸断される対象となるのは、脇役的な人物とは限らない。《棧敷席》のガストン・ベルネームのほかにも、後に妻となる女性であるマルトや、あるいは晩年の自画像においても、また画中に描かれる人物の数に関わらず、ボナールはこの構図を画業において断続的に描いている。

マルトをモデルとした油彩作品については、まず鏡と併せて描かれる作例がしばしば見られる。一九〇四年頃からボナールの油彩作品で頻繁に登場する鏡のモチーフであるが、ボナールはこの鏡を使って裸のマルトの身体を自在に寸断する。マルトは極度の潔癖症で、日に何度も入浴を繰り返した。よってボナールの描く水浴するマルトの裸体像は、日常の光景を継続的に表現したものであった。ボナールはこの時期、鏡に映ったマルト像をどのように描くかということに非常に関心を持っていた様子が見える。またジャン・

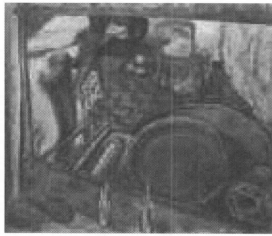


【図12】ピエール・ボナール《逆光の裸婦》1908年、キャンバスに油彩、124.5×108cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館

クレールは、ボナールは鏡の空間を使って現実世界の自然なままとま
りや意味を消失させ、視覚的な遠近法を不規則なものにし、より意
外性のある画面構成の創出を可能にしたと指摘する。¹⁷⁾

《逆光の裸婦》【図12】では、一糸まとわぬマルトが鏡台の前に立ち、
香水を身体にふりかける様子を彼女の左斜め後ろから捉えている。
鏡面に映ったマルト像は頭部が

鏡の枠によって寸断され、結局
マルトが窓から差し込む光を受
けながら、どのような表情をし
ているのかは判別できない。ま
た同時期に描かれた《鏡の効果》



【図13】ピエール・ボナール《鏡の効果》1909年、キャンバスに油彩、73×84.5cm、個人蔵

ルトは描かれず、鏡に映った身をかがめるマルトの像によって、室
内にいる彼女の存在を認識することができる。この作例でもやはり
鏡の枠によって、マルトの頭部や身体は寸断されている。頭部や身
体の一部分の寸断と、人物像のいる空間をモチーフなどで囲むこと
によって狭めることで、描く対象に気づかれないまま観察を続けて
いるかのような画家の眼を、効果的に表現している。

そしてマルト像の頭部を寸断する構図は、鏡を描いた作例のみに
とどまらない。一九一五年制作の《コーヒー》【図14】は、赤い格
子柄のテーブルクロスが敷かれた食卓が画面の半分を占領し、コー
ヒーをすすめるマルト像とその横で給仕をする女性の頭部は、画面の
上端で寸断されている。制作に際して描かれたデッサン【図15】で
は、給仕をする女性の姿は描かれていないものの、マルト像の頭部
については完成作と同程度に寸断されている。

ボナールの油彩作品において、人物像の頭部が寸断される構図は
対象となるモデルや状況に関わりがなく描かれており、そこに一貫
した法則性のようなものはない。この構図は、ボナールが
独自の制作手法をとるうえでそれぞれが偶然に引き起こったとい
よりは、デッサンの段階からある程度の意図をもって取り入れたも
のだといえるのではないか。

また《コーヒー》では、画面の右端に装飾的なモチーフが描かれ
ている。壁紙の柄など、特定のモチーフを想定しているのかは判然

としないが、マルトの背後に飾られた大きな絵画の額縁とも調和する模様と色遣いになっている。このように、画面端にモチーフを挿入して人物像のいる空間を切りつめる構図も、ボナールの作品における親密性、あるいはのぞき見的效果を強調しているものであるといえる。

《棧敷席》に関しても、画面の両端にカーテンと柱のようなモチーフが描かれ、棧敷席という場面を意識させながら人物像のいる空間を狭めることによって、四人の様子をのぞき見しているような効果があるといえるかもしれない。またコジュヴァルの、劇場の棧敷席を社交界となぞらえた過去の作例を示唆し、閉鎖的な空間に窮屈そうな二人の女性がいるという指摘も、この画面両端に描かれたカーテンと柱のモチーフが効果的に作用して、こうした印象を与えるも



【図14】ピエール・ボナール《コーヒー》
1915年、キャンバスに油彩、73
×106.5cm、ロンドン、テート・
ギャラリー



【図15】ピエール・ボナール《コーヒー》
の準備デッサン、1915年、紙に
グラフィット、9.6×13.7cm、ロ
ンドン、テート・ギャラリー

のであると考えることができる。しかし、人物像の頭部の寸断や画面両端へのモチーフや枠線を描きこみ、画面を縁取るといった手法は、いずれもボナールが画業を通じて繰り返し用いてきたものである。ボナールと専属的な契約を結び、彼の作品を特に気に入っていたベルネーム兄弟であれば、このボナール作品の特徴を十分理解していたものと思われる。

結び―《棧敷席》についての一解釈

ベルネーム兄弟から依頼を受け制作された《棧敷席》だが、ガストン像の頭部が画面上端で寸断される構図など、家族の肖像画でありながら、重苦しい空気の流れる画面となっている。しかしボナールは本作において、カサットらの先行作品のように上流階級の特権的な場、あるいはフェミニズム的装置としての劇場の棧敷席を描こうとしたのではないだろう。また、人物像の頭部を画面上端やモチーフによって寸断する構図は、他のボナール作品でも類似する構図が確認でき、本作が特別というわけではない。麻布を木枠から外し壁に貼って描くというボナール独自の油彩制作手法では、完成の段階で画面をトリミングすることも可能だが、ボナールはおそらくそれをしなかった。《棧敷席》におけるガストン像頭部の画面上端での寸断についても、偶発的なものではなく、意図を持って描いたので

はないかと考える。

これらを踏まえて《棧敷席》を解釈しようとするとき、筆者はボナールが新進気鋭の画商兄弟を描くにあたって、独自の方法で彼らを描こうとしたのではないかと考える。すなわち、父の経営する画廊では重要視されなかった印象主義者たちに敬意を払いながら、自分たちと同世代の画家たちが創作する新しい芸術を、画廊で積極的に取り扱おうとする、画商としての彼らの姿勢である。

ボナール自身は、一九〇〇年以降、同時代に次々と始まった新しい芸術動向に積極的に関与するのではなく、ルノワールやモネ、ドガといった印象主義者たちの芸術に接近しながら独自の画風を確立していく。彼らの芸術に感銘を受け、存命の作家とは交流を持ちながら自身の芸術に取り入れていった点は、印象主義の芸術を重視していたベルネーム・ジュヌ画廊との共感があっても不思議ではないように思われる。

画商兄弟とその妻たちを描くにあたって選択されたオペラ座の棧敷席という主題についても、一九〇八年の時点では時代遅れの感がある主題ではあるが、ルノワールやカサットといった印象主義の画家たちが描いた主題でもある。ボナールはそこに、人物像の頭部の寸断や画面周縁へのモチーフの挿入など、自身の芸術的な特徴といえる要素を盛り込み、画商として先進的な視点を持って今後の芸術の動向を捉えようとするベルネーム・ジュヌ兄弟を表現したのでは

ないだろうか。

一九〇六年の契約から、ベルネーム・ジュヌ画廊はボナールを金銭面でも支え、必要な画材などを支給し、ボナールの制作活動を支援し、生活や精神的な面においても重要な存在であった。ベルネーム・ジュヌ画廊にとってもボナールは、契約を結んだ多くの画家たちの中でも特別な存在だったのであり、ボナールの評価が形成されていく上でも重要な役割を担った。本論で取り扱った《棧敷席》は、ボナールとベルネーム兄弟がビジネスパートナーとなつてすぐの頃に描かれたものであるが、兄弟はボナールが造形上必要ときには人物像の頭部の寸断もいとわない作家であることを理解し、彼の芸術を高く評価していた。こうしたベルネーム・ジュヌ兄弟の芸術に対する考えを理解していたからこそ、人の顔が重要な要素になる肖像画において、ボナールは独自の構成といえるこの頭部の寸断を実行することができたのではないだろうか。

しかし、ボナールとベルネーム・ジュヌ画廊との関係については、主にガストンやアンリ・ドベルヴィルの回想録など画商側の資料に依拠しているのが現状である。画家と画商の関わりあるいは画商そのものに関する研究は、近年注目される重要なテーマのひとつであるが、ベルネーム・ジュヌ画廊のように現在も経営を続ける画廊の場合、画廊側の利害関係に影響され、所有する資料へのアクセスが容易ではないこともままある。未だ公開されていない資料が明らか

にされた時、ボナールとベルネーム＝ジユヌ画廊の関係や《棧敷席》の制作について、さらに研究が発展していくことを期待したい。また、本論では触れることのできなかつた、ベルネーム＝ジユヌ画廊とそこで取引されていたボナール以外の作家との関わりについても詳細な研究を進めることで、ベルネーム＝ジユヌ画廊の全体像とその中でのボナールの立ち位置をより正確につかむことが出来るのではないか。

註

- (1) COGÉVAL, Guy and Isabelle CAHN(ed), *Pierre Bonnard : Peindre L'Arcadie*, Paris, Hazan, 2015, p. 281.
- (2) ショスの息子ジャン・ドネルヴィルは、ベルネーム兄弟は一九〇〇年のサロン・ドートンヌでボナールが実妹夫婦や親戚たちを描いた《テラス家の人々》を観る画家に関心を持ち、肖像画の制作を依頼した(1)参照。DAUBERVILLE, Jean, "Bonnard, Mon Grand Ami," in : DAUBERVILLE, Jean and Henry DAUBERVILLE, *Bonnard : Catalogue Raisonné de L'Œuvre Peint*, I(1888-1905), Paris, Bernheim-Jeune, 1965, pp. 53-64.
- (3) BERNHEIM DE VILLERS, Gaston, Denys SUTTON (ed), *Little Tales of Great Artists*, New York, E. Weyhe, 1950, pp. 13-22. 444' & ルネーム＝ジユヌ画廊のウェブページ (<http://www.bernheim-jeune.com/>) も参照した。(二〇一七年三月二〇日閲覧)
- (4) DAUBERVILLE, Henry, *La Bataille de L'Impressionnisme*, Paris, Bernheim-Jeune, 1967.
- (5) 『Base Léonord』 (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/leonore/leonore.htm>) と Bernheim, Gaston の資料を参照。(二〇一七年三月二〇日閲覧)

- (6) ガストン・ド・ヴィレルの作例や展覧会への出品歴については、次の文献が詳しい。Gaston de Villers, *Vingt Ans de Peinture 1906-1926*, Paris, Bernheim-Jeune, 1927.
- (7) *Op. cit.*(note 3), p. 15.
- (8) *Op. cit.*(note 3), p. 26.
- (9) ボナールの展覧会歴については、次の文献を参照した。NEWMAN, Sasha M. (ed), *Bonnard*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1984.
- (10) COGÉVAL, Guy, *Bonnard*, Paris, Hazan, 1993. (村上博哉訳『岩波世界の巨匠 ボナール』岩波書店、一九九四年、八八頁。)
- (11) 宮治磨里「フランス第三共和政初期におけるパリ・オペラ座の社会的機能：特権階級の劇場」『国際文化学』第五号、二〇〇一年、八七一―一〇三頁。
- (12) POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference : Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London : New York, Routledge, 1988. (萩原弘子訳『視線と差異：フェミニズムで読む美術史』新水社、一九九八年。)
- (13) *Op. cit.*(note 4), p. 24.
- (14) *Op. cit.*(note 4), pp. 338-339.
- (15) DAUBERVILLE, Jean and Henry DAUBERVILLE, *Bonnard : Catalogue Raisonné de L'Œuvre Peint*, 2(1906-1919), Paris, Bernheim-Jeune, 1968, p. 117. 444' & オルセー美術館の所蔵品検索ページ (<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/recherche-simple.html>) から《棧敷席》の展覧会出品歴を確認した。(二〇一七年三月二〇日閲覧)
- (16) PERUCCHI-PETRI, Ursula, "Pierre Bonnard, Le Nabi Très Japonard," in : *Op. cit.*(note 1), pp. 63-72.
- (17) CLAIR, Jean, "Bonnard ou L'Espace de Miroir," in : *La Nouvelle Revue Française* (No.171), 1967, pp. 510-515. (わたなべ・ちひろ／呉市立美術館)