



fig. 1
マリー・ローランサン《二人の少女》1923年、油彩・カンヴァス、64.9×54.2 cm、石橋財団アーティゾン美術館
Marie LAURENCIN, *Two Young Girls*, 1923, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

マリー・ローランサン《二人の少女》——1920年代のパリと日本

Marie Laurencin's *Two Young Girls*—Paris and Japan in the 1920s

賀川 恭子
KAGAWA Kyoko

マリー・ローランサン(1883–1956)は、20世紀前半に活躍した女性画家である。

近年アーティゾン美術館は、印象派を代表する4人の女性画家たち、ベルト・モリゾ、メアリー・カサット、マリー・ブラックモン、エヴァ・ゴンザレスによる5点の作品をコレクションに迎えた。また、リー・クラズナー、エレイン・デ・クーニング、ヘレン・フランケンサラーら抽象表現主義の女性画家たちの作品も近年収集した。ローランサンは、これらの印象派および抽象表現主義の女性画家コレクションを理解するための重要な橋渡し役を果たしてくれる存在とも言える。

当館はローランサンの油彩画3点を所蔵する。《二人の少女》(1923年、fig. 1)を1961年に、《手鏡を持つ女》(1937年頃)を1976年に、《女と犬》(1923年頃)を1998年に所蔵したことが示唆するとおり、この画家への関心を持ちつづけていた。本稿では、1920年代のパリと日本に注目しつつ、石橋財団コレクションのローランサン作品のうち、もっとも早い時期に収蔵した《二人の少女》について考察したい。

1920年代のパリ

セーヴルで磁器の絵付けと素描を学んだマリー・ローランサンは、1904年にパリの私塾アカデミー・アンペールに通い、ここでジョルジュ・ブラック(1882–1963)と知り合う。さらにモンマルトルの共同アトリエ「バトー・ラヴォワール(洗濯船)」でパブロ・ピカソ(1881–1973)やギヨーム・アポリネール(1880–1918)と知り合い、キュビズムの画家として活動をはじめた¹。1907年から5年にわたるアポリネールとの恋愛を軸に語られることが多いが、1908年に《芸術家の仲間》(ポルティモア美術館蔵)がレオとガートルード・スタイン兄妹によって購入されるなど、ローランサンは芸術家としてキャリアを重ねていた。1912年、29歳のローランサンはパリで初の個展(実際はロベール・ドローネーとの二人展)を開催し、1913年には二人の画商、ポール・ローザンベールとアルフレート・フレヒトハイムと契約した。しかし翌14年にドイツ人貴族のオットー・クリスチャン・ハインリッヒ・フォン・ヴェッチェン男爵(1881–1942)と結婚してドイツ国籍になり、新婚旅行に出ているときに、第一次世界大戦が勃発してしまう。ローランサ

ンは、敵対国となったフランスに戻る事ができず、中立国スペインへの亡命を余儀なくされることになった。その後、夫妻はドイツに向かうことになるが、ローランサンがパリに残した全財産は敵性財産として没収された。第一次世界大戦によって、フランスでの芸術家としてのキャリアは途切れてしまった。

1921年、38歳のローランサンは単身パリに戻り、ヴェッチェン男爵と離婚した。この同じ年、ポール・ローザンベール画廊で大規模な個展を開催して成功を収めた。ローランサンに関する初めての研究書と画集が刊行されたのもこの年だった²。パリに戻ってすぐにローランサンは評価されたと言える。ローランサンの帰国が歓迎されていたことは、1922年にガストン・ガリマールが詩画集『マリー・ローランサンの扇』を刊行したことから想像できる。これは10名の詩人による詩に、ローランサンが挿絵を描いたものである——《エアの尼僧院長(ロジェ・アラールの詩のために)》《甘美な年(アンドレ・ブルトンの詩のために)》《鏡(フランシス・カルコの詩のために)》《オートウイユのニンフ(ルイ・コデの詩のために)》《曖昧なるパラスのための散文(フェルナン・フルーレの詩のために)》《一つの鐘しか聞かぬ者は(ジョルジュ・ガボリーの詩のために)》《オルガ、小さなロマン(マックス・ジャコブの詩のために)》《スーフロ街(ヴァレリー・ラルボーの詩のために)》《夢の糸(ジャン・ペルランの詩のために)》《友愛の哀歌(アンドレ・サルモン詩のために)》。

1918年の第一次世界大戦終結ののち、1920年代のパリにはさまざまな人が集まり、いわゆる「狂乱の時代」をかたちづかった。戦争の惨禍を越えて、新しい自由な価値観が強く模索された時代である。フランスでは「ギャルソンヌ」と呼ばれる女性たちが登場する。この呼称は、ヴィクトル・マルグリットの1922年の小説『ラ・ギャルソンヌ』に由来する。ギャルソンヌは、耳下で髪を切りそろえた短い髪に、直線的なロー・ウエストの膝丈スカートを合わせた。自由を享受する女性たちが求めたのは、活動に適した実用的な服だった。そして彼女たちのための装いを、ポール・ポワレ(1879–1944)やココ・シャネル(1883–1971)が用意した。女性たちはコルセットとロング・スカートから解放された。ローランサンがパリに戻ってきたのはそのような時期だった。この時期、女性たちが芸術分野で活動する場を得られるようになった。1920年代に活躍した女性の芸術家としては、シュザンヌ・ヴァラドン、タマラ・ド・レンピッカ、ソニア・ドローネーらの名

前をあげることができる。

1920年代のローランサンの活動を見ると、ふたつの重要な仕事がある。ひとつは、肖像画、もうひとつは舞台美術や舞台装置のデザインである。

1923年、40歳のローランサンは、グールゴー男爵夫人の肖像画を制作した。アメリカの銀行家の一人娘としてニューヨークで生まれたエヴァ・ゲブハート(1886-1959)は、1917年にナポレオン・グールゴー男爵(1881-1944)と結婚してパリで暮らした。彼らは印象派や近代美術の収集家としても知られているが、画商ルネ・ジャンペルの日記にも彼らのことが書き残されている³。1923年1月25日の日記には、ローランサンの言葉が記されている。「G.[グールゴー]男爵夫人の肖像画はほとんど仕上がった。とてもむずかしかった。彼女は私の好みではないし、彼女はアメリカ人だし、身体も素っ気ない。でも、彼女のことを知れば素敵だとわかる。彼女はとても遅いので、たくさん楽しんで、たくさん社交する必要があるし、おもしろいことに、ほんの少し修道女の魂を持っている」⁴。このとき完成したのが、華やかな宝石とピンク色のマントをまとい、膝に犬をのせて、正面を向いて堂々とすわる男爵夫人の肖像画である(fig. 2)。これは男爵夫人に対してローランサンが抱いた印象に近いように思える。この肖像画を気に入った男爵夫人は、さらにもう一点の肖像画を依頼した。今度は、黒いマンテラをかぶった姿の肖像画である。《黒いマンテラをかぶったグールゴー男爵夫人》(fig. 3)で椅子にすわる男爵夫人の右腕には、花束がのせられ、背景には鳩とピ

ンク色のリボンが見える。斜めから見るかたちとなった男爵夫人は、黒いドレスやマンテラのおかげもあり、一点目の肖像画よりも華奢で優美な姿で表されている。この肖像画は評判を呼び、パリ社交界に多くの顧客を持つ肖像画家として、大きな成功を収めた。

ココ・シャネルもこの時期に肖像画を依頼したひとりだが、シャネルは完成作を気に入らず受け取りを拒否したという逸話が残っている。この逸話はローランサンの肖像画の特徴を教えてくれる。《マドモアゼル・シャネルの肖像》(fig. 4)では、シャネルは膝に犬をのせ、物憂げな様子で椅子にすわる姿で描かれている。背景には、鳩を追いかけのように前足をあげる犬がいる。鳩が勢いよく下降しているのに対して、シャネル自身は、活動的というよりも思索的な姿で表されている。ローランサンが選んだのは、ファッションの世界で精力的に活動するシャネルではなく、思索にふける優美な姿だった。作品に満足しなかったことからすると、シャネル自身は時代を代表するファッション・デザイナーとしての姿で描かれることを望んでいたのかもしれない。二人の肖像画に求める内容が異なっていたことが想像される。

シャネルは、1920年に親しい友人ミシア・エドワーズとホセ＝マリア・セールの新婚旅行に同行してヴェネツィアへ行き、そこで、バレエ・リュスの創設者セルゲイ・ディアギレフ(1872-1929)と知り合う。シャネルとディアギレフは生涯の友人となり、シャネルはジャン・コクトーの台本によるバレエ『青列車』(1924年上演)の衣装デザインなどで協力した。



fig. 2
マリー・ローランサン《ピンクのマントをまとったグールゴー男爵夫人》1923年、油彩・カンヴァス、100.2×73.4 cm、ボンビドゥー・センター/国立近代美術館/産業創造センター
Marie LAURENCIN, *Portrait of la Baronne Gourgaud au manteau rose* [Portrait of Baroness Gourgaud with Pink Coat], 1923, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI / distributed by AMF



fig. 3
マリー・ローランサン《黒いマンテラをかぶったグールゴー男爵夫人》1924年、油彩・カンヴァス、92.5×65.5 cm、ボンビドゥー・センター/国立近代美術館/産業創造センター
Marie LAURENCIN, *Portrait of la Baronne Gourgaud à la mantille noire* [Portrait of Baroness Gourgaud in Black Mantilla], 1924, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI / distributed by AMF



fig. 4
マリー・ローランサン《マドモアゼル・シャネルの肖像》1923年、油彩・カンヴァス、92.0×73.0 cm、オランジュリー美術館
Marie LAURENCIN, *Portrait de Mademoiselle Chanel* [Portrait of Mademoiselle Chanel], 1923, Paris, musée de l'Orangerie
Photo © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF



fig. 5
『牝鹿』の「青い服の娘」を演じるヴェラ・ネムチノワと他のキャストたち、1924年
Photograph of Vera Nemchinova as the Girl in Blue and cast, *Les Biches*, 1924,
no photographer



fig. 6
マリー・ローランサン《牝鹿》1923年、油彩・カンヴァス、73.0×92.0 cm、
オランジュリー美術館
Marie LAURENCIN, *Les Biches [The Does]*, 1923, Paris, musée de l'Orangerie
Photo © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski /
distributed by AMF



fig. 7
ラウル・デュフィ《ポワレの服を着たモデルたち、1923年の競馬場》1943年、油彩・カンヴァス、45.6×109.8cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Raoul DUFY, *Poirot's Mannequins at the Race Track in 1923*,
1943, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

同じ時期にローランサンも、バレエ・リュスのバレエ『牝鹿』の衣装や舞台装置のデザインをおこなった。作曲を手がけたのはフランシス・プーランク(1899-1963)。プーランクがディアギレフから依頼されたのは、現代版の『レ・シルフィード』の作曲だった⁵。当初『令嬢たち』と題して作曲していたものの、マリー・ローランサンの絵画に触発され、フランス語で「若い娘たち」「かわいい子」などの意味を持つ『牝鹿』を題名としたと言われている。このバレエは、1920年代の社交界での「優雅な宴(fête galante)」の雰囲気再現している。たとえば「女主人」の役では、幾重にも重なった真珠の首飾りが効果的に用いられた。1924年に、プロニスラワ・ニジンスカによる振付で、バレエ・リュスによる初演がモンテカルロ歌劇場(モナコ)でおこなわれた。幕が上がると、淡いパステル調の部屋が現れる。部屋には窓、カーテン、長椅子などが置かれ、そのなかで男女(3人の男性と16人の女性)が舞い踊る(fig. 5)⁶。特に物語はない。一幕のみのバレエである。ローランサンの衣装と舞台装置の下絵は、淡い色調で描かれた自由な表現のため、実際の制作には困難を極めたという。この仕事はローランサンにとっても手応えのあるものだったのだろう。背景幕の油彩画習作《牝鹿》(fig. 6)をローランサン自身が気に入って、しばらく居間に飾っていたと言う。『牝鹿』は大

成功をおさめ、その後ローランサンのもとには、バレエ関係の依頼が増えた。

これらの活動から、パリに戻ってきたローランサンが、時代の求めている表現を実現していく様子を見ることができる。

《二人の少女》

肖像画とバレエの仕事それぞれの成功によって、ローランサンは人気画家となった。1920年代はローランサンの画風が確立した時期でもある。淡いピンクやブルーのパステルカラーが使われるが、その色はグレー味を帯びたメランコリックでもある。ローランサン作品に描かれているのは、牧歌的な風景であり、幕あるいはカーテンで仕切られた無機質な背景である。たとえばラウル・デュフィ(1877-1953)は、ポール・ポワレのためにテキスタイル・デザインを手がけているが、《ポワレの服を着たモデルたち、1923年の競馬場》(fig. 7)では、社交の場でもあった競馬場を背景としている。また、ケース・ヴァン・ドンゲン(1877-1968)の《シャンゼリゼ大通り》(fig. 8)では、当時のファッションに身を包んだ女性たちと犬が、パリのシャンゼリゼ通りに立ちおり、背景にはカール・ゼルの凱旋門が見えている。これらの作



fig. 8
 ケース・ヴァン・ドンゲン《シャンゼリゼ大通り》1924-25年、
 油彩・カンヴァス、68.0×52.2cm、石橋財団アーティゾン美術館
 Kees VAN DONGEN, *Avenue des Champs-Élysées*, 1924-25,
 Artizon Museum, Ishibashi Foundation
 ©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2022 C3989

品と比較すると、ローランサンの作品の「匿名性」が際立つ。

ローランサンの作品では、初期から身体を寄せ合う女性たちが登場する⁷。初期の作品では神話や宗教的テーマを扱っていたが、1920年代になるとそのような作例は少なくなる⁸。けれども時代や場所を越えた舞台設定という点では、神話や宗教的テーマの持つ要素を引き継いでいるのかもしれない。1923年に制作された《二人の少女》(fig. 1)でも、二人の少女が寄り添うように立っている。彼女たちの表情から感情を読み取るのはむずかしいものの、抱き合うように腕を交差させており、二人だけの閉じられた世界が生み出されている。

《二人の少女》はカタログ・レゾネ244番にあたるが、次の245番には《読書》と題された作品が掲載されている (fig. 9)⁹。ほぼ同じサイズのこの2作品に描かれた題材はとてもよく似ているが、それだけに異なる点も目立つ。《読書》は、レゾネに掲載されたモノクロ画像しか確認できていないものの、少女たちは伏し目で、右側の少女の左手は、もうひとりの少女の肩のあたりに添えられている。当館所蔵作品では、少女の手は書籍にかざすように向けられており、二人の少女たちと書籍とのあいだのつながりがより強く示唆される。画中の書籍に描かれているモチーフも異なる。当館所蔵作品では青色の鳥が書籍に描かれる一方、バージョンでは花が描かれる。

ローランサンの作品にはたびたび動物が登場するが、鳥も好んだモチーフのひとつだった。先に紹介した《黒いマンテラをかぶったグールゴー男爵夫人》や《マドモアゼル・シャネルの肖像》でも、背景には鳥が飛んでいた。また、1935年には鳩と花をモチーフにしたタピスリー原画も制作している¹⁰。



fig. 9
 マリー・ローランサン《読書》1924年頃、油彩・カンヴァス、
 64×55cm、現在所在不明
 Marie LAURENCIN, *La Lecture [Reading]*, c. 1924, location unknown
 From: Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin 1883-1956: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Éditions du Musée Marie Laurencin,
 Distributed by Kyuryudo, 1986, p. 138, cat. no. 245.

ローランサンは画家でありながら、詩や散文も書き残している。ここでローランサンによる短い詩「小鳥」を引用したい。第一次世界大戦中に亡命していたバルセロナで制作した詩である。

小鳥

美しい小鳥たち
 あなた達は私のお友達でもないのに
 而もあなた達の歌は
 私を心やさしくする。

(堀口大學訳)¹¹

LES OISEAUX

Beaux
 Oiseaux
 Vous n'êtes pas mes amis
 Et pourtant je suis attendrie
 de vos cris.

彼女のもっとも有名な詩「鎮静剤」では深い悲しみや不幸が表されているが、この詩は穏やかな内容となっている。ローランサンによって鳥は友好的な存在であり、少女たちを優しく包み込む存在だったことがわかる。このように、1920年代のローランサンの作品では、閉じられているけれども穏やかな世界が表現されている。

1920年代の日本

マリー・ローランサン作品の日本での受容については、柳沢秀行氏の詳しい論考がある¹²。その論考によるならば、ローランサンの作品が初めて日本で展示されたのは、1914年3月、東京の日比谷美術館で開催された「DER STURM 木版画展覧会」だった。この展覧会には、70点を超える作品が展示されており、25番にローランサンの作品「無題(乗馬服の婦人)」が記載されている。この作品は、目録冒頭の図版の1枚として「Damenreitkleid」の題名で図版掲載されている。木版画1点のみとはいえ、パリでのデビューからそれほど間を置かないで、ローランサンの作品が将来されたことは注目に値する。

その後、1920年代になるとローランサンの実際の作品が、次々と日本に持ち込まれてくる。展覧会としては、1922(大正12)年5月の第二回仏蘭西現代美術展覧会が、ローランサンの油彩画が日本で紹介された最初の機会だった¹³。これはフランス人画商エルマン・デルスニス(1882-1941)によって企画実施されたもので、500点を超える数の作品が紹介された。デルスニスによる展覧会は1924(大正13)年にも継続して開催された。その同じ年、ヴィルドラック夫妻による「仏蘭西現代大家新作画展覧会」も中央美術社主催でおこなわれ、少ない点数の良作が紹介された¹⁴。そこにはローランサンの作品3点が含まれていた。シャルル・ヴィルドラック(1882-1971)はフランスの文筆家で戯曲作家でもあった(本名はシャルル・メサジェ)。ヴィルドラックは、文筆のかたわら、パリ6区のセーヌ通りで妻と画廊を経営しており、1920年代には妻と日本を訪れている。

1925(大正14)年4月22日から27日まで、日本橋の三越呉服店で「仏国現代大家新作画展覧会」が開催された。『三越』1925(大正14)年4月号には、この展覧会の説明として「フランス文人シャルル・ヴィルドラック氏が仏国大家の清新なる作品を日本の鑑賞家にコンタクトしたいとの希望で、自分の友人なる作家達を勧誘して出品させ、それを中央美術社に委任して、三越五階で展覧会を催すことになりました。今回は其第二回で、総数約七十点何れも小品ながら優秀な力作揃ひです」とある¹⁵。同じページには、ローランサンの《二人の少女》が「友達」という題名で掲載されおり、この展覧会に出品されたことがわかる。

『中央美術』1925年5月号にはこの展覧会の出品目録が掲載されており、出品作品が全78点だったことがわかる¹⁶。出品目録では、出品番号73番のローランサンの作品タイトルは「友」となっている。ローランサンの作品はこの一点のみであり「友達」ではなく、「友」というタイトルだったのだろう。この作品は、『三越』1925年5月号の口絵にもふたたび登場するが、そのときには「友」という題名でつけられている¹⁷。同じ展覧会が5月8日から13日まで三越の大阪店で開催されたことから、展覧会を代表する作品として口絵に再登場したのかもしれない。

その後この作品は、1932年の『西洋近代繪畫展覧會圖録』に

「安田岩次郎蔵」の「二少女」という題名で掲載された¹⁸。《二人の少女》は、パリのポール・ローザンベール画廊とヴィルドラック画廊を経由して、安田岩次郎(1901-1972)の所蔵となったことが知られる。安田岩次郎は、安田財閥を興した安田善次郎の婿養子・安田善三郎(1870-1930)の次男で画家。安田は、1932年の展覧会には、ローランサンとアマン・ジャン《若き女の顔》の2点を貸し出していた。

この展覧会を見た矢代幸雄は、ローランサンの「二少女」について次のように述べている。

マリー・ローランサン(Marie Laurencin, 1885-) 二少女の図一点、(安田家出陳一九二三年作)。是も現代芸術の一つの見本である。物を直裁単純に描いて立体構成の原則を捕へやうといふ突きつめた写実主義と、物質的輪郭を薄めて、詩情を生かさうとする象徴主義と、直ぐに相隣り合つて居ることは、造形美術の皮肉である。この微妙なる関係は、現代芸術が造形的立体的構成から漸く方向を変へて超現実的等の内容主義精神主義に近づいて行った推移をも説明する。実に現代には、嘗て造形美術から精算された筈の精神主義の勃興を見せて居るので、ローランサンの詩情的なる芸術も、その一例になるのである。彼女の非現実的なる描写には、然しながら、総て現代の現実主義のつきつめた方針であった面の総合、線の統一等の単純化が応用されて居るのである。但しそれ等が悉く柔軟なる詩情に溶かされて非現実的なる雰囲気成熟して居るところに、彼女の不思議なる一種の技巧がある。是程に薄弱ではないがまた是程に詩情豊かでもない藤田嗣治氏の象徴的芸術の巴里画壇に於ける位置も、是に或る相似を持って居るかに見える。ローランサンの薄墨に淡紅色を溶かし込む^[ママ]階調も、弱々しき美しさを持つ。ローランサンも藤田氏も油絵としては本格的ならぬ或る単線の美しきメロディを持った楽器のやうなもので、総合的な大奏楽には不向きである。両者ともに版画の方がより面白いのは、その単線の詩情的内容によるものであらう。¹⁹

1923年に制作された《二人の少女》は、遅くとも1925年に将来され、そのまま日本に残ったのだろう。その後、いつの時点かはっきりしないが、安田岩次郎の手元を離れたのち、石橋正二郎の所蔵となった。石橋正二郎の創設したブリヂストン美術館の1952年の開館記念展で展示され、日本で見ることのできるローランサン作品でありつづけた。

おわりに

これまで1920年代のパリと日本を見てきたが、ここで遡って1910年代のパリに目を向けよう。1910年代のローランサンは

「芸術家のミューズ」として側面が強調されていた。それはアンリ・ルソーが、ローランサンとギヨーム・アポリネールを描いた肖像画《詩人に靈感を与えるミューズ》(fig. 10)のもたらすイメージそのものだったと言える。そのことは、1910年代にローランサンと交流のあった堀口大學(1892-1981)の文章からも想起される。

堀口は、第一次世界大戦の戦火をさけて、駐スペイン公使でマドリードにいた父のもとで暮らしていた。二人が出会ったのは、1915年1月のことだった。堀口は、ローランサンとの出会いを記した「キュビズムの女神」という回想を『新潮』1917年4月号に発表している。そのなかで、堀口は次のように記している。「私は一人高い高い木造の階段を、私を待っている画室の方へ上がっていった。画室の前に立ち止って、私は呼鈴の釦に指を置いた。静かに中から戸が開いて中から水晶のように透明な顔をもった、未だうら若い女が姿を現わした。これが「キュビズムの女神」マリイ・ロオランサン・ド・ワッツェン夫人であった。²⁰⁾

堀口の『マリイ・ロオランサン詩画集』(昭森社、1936年)には、ローランサンへのオマージュが捧げられている。1922年に詩人たちがローランサンのために捧げた書籍のタイトルを借りたこの詩には、「キュビズムの女神」というよりも、小鳥のように自由に空を飛びまわるローランサンの姿が表されている。



fig. 10
アンリ・ルソー《詩人に靈感を与えるミューズ》1909年、
油彩・カンヴァス、146.2×96.9cm、バーゼル美術館
Henri ROUSSEAU, *The Muse Inspiring the Poet*, 1909,
Kunstmuseum Basel- mit Beiträgen von Dr. h.c. Richard
Doetsch-Benziger, Karl Im Obersteg, René Guggenheim und
einem ungenannt sein wollenden Spender
©Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

マリイ・ロオランサンの扇
堀口大學

女狐の転身
マリイ・ロオランサン
灰色がお前の空だ
紅と紫がお前の虹だ
おお 消え行く虹よ
幻の美しさ

犬もいつしよに
小熊のやうな犬もいつしよに
女のやさしい顔をして
雲の花ばたけを
ああ とびまはる
月のやうに
珊瑚の櫛は紅く

少女は犬の顔をして
犬の首輪をして
青いうす絹に裸形を包んで
女の顔をした白馬にまたがつて
雲の中をとびまはる
小鳥のやうに

第一次世界大戦の終結した1918年は、奇しくも、ローランサンのかつての恋人アポリネールのなくなった年でもあった。「芸術家のミューズ」というイメージから脱却したローランサンは、1920年代には独自の画風で評価を確立することになる。その時期に制作された《二人の少女》が早い時期に日本に将来されたことは、意義深く思われる。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. ローランサンとキュビズムの関係については、以下の論考が詳しい。山田菜委『《アポリネールとその友人たち》にみるマリー・ローランサンのキュビズム受容』『早稲田大学総合人文科学研究センター研究誌』第6号(2018年)、377-389頁。
2. H. v. Wedderkop, *Marie Laurencin*, Junge Kunst, Bd. 22, Klinkhardt & Biermann, 1921; Roger Allard, *Marie Laurencin: vingt-six reproductions de peintures et dessins*, Les peintres français nouveaux, n° 9, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921.
3. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Paris, 1963. ジャンベルの日記については、以下の論文の註5を参照。勝山祐子「失われた視線のコレクター: プルーストとカミーユ・グルー」『文化学園大学紀要。人文・社会科学研究』第23号(2015年)、69-88頁。
4. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, p. 222. « J'ai presque terminé le portrait de la baronne G. Ce me fut difficile, ce n'est pas mon genre, c'est une Américaine, elle est tout en dents et son corps est sec. Mais quand on la connaît, on voit qu'elle est bonne; elle est si robuste qu'elle a besoin de beaucoup de joies, beaucoup de monde autour d'elle et, c'est curieux, elle a une petite âme religieuse »
5. 『レ・シルフィード (Les Sylphides)』は、フレデリック・ショパンのピアノ曲を編曲し、バレエ音楽にしたもの。森の精(シルフィード)と詩人が月明かりの下で踊りあかすという内容で、特にストーリーはない。『牝鹿』については、以下のリーフレットが詳しい。「薄井憲二バレエ・コレクション2021企画展:『牝鹿』と『牝猫』」、兵庫県立芸術文化センター、2021年、URL: <https://www1.gcenter-hyogo.jp/ballet/contents/project/k-vol27.pdf>(最終アクセス:2022年8月22日)
6. 17世紀、18世紀には男性のバレエダンサーが主流だったが、19世紀になるとバレエダンサーは女性の職業となった。その後20世紀になりバレエ・リュスの時代になると男性ダンサーが再び脚光を浴びようになる。1920年代のバレエ・リュスのフランスでの立ち位置については、以下の論文が詳しい。Ilyana Karthas, "The Politics of Gender and the Revival of Ballet in Early Twentieth Century France", *Journal of Social History*, Vol. 45, No. 4 (Summer 2012), pp. 960-989.
7. エリザベス・オッターは、ローランサンの1904年の版画《ピリティスの歌》での女性たちの表現に、画家自身の複雑な性的嗜好が表れていると指摘する。Elizabeth Otto, "Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond the Cubist Context", *Genders Online Journal*, no. 36, 2002, URL: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context> (最終アクセス:2022年8月22日)
8. 山田菜委「マリー・ローランサンの「狩りをするディアナ」主題作品をめぐる考察」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第67号(2022年)、553-570頁。
9. Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin 1883-1956: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Éditions du Musée Marie Laurencin, Distributed by Kyuryudo, 1986, p. 137, cat.no. 244, p.138, cat. no. 245.
10. マリー・ローランサン《鳩と花》1935年頃、油彩・カンヴァス、105×125 cm、マリー・ローランサン美術館蔵
11. 堀口大学『月下の一群』、第一書房、1925年、240頁。訳詩集『月下の一群』には、ローランサンの詩4篇(「鎮静剤」「馬」「虎」「小鳥」)が収録されている。堀口大学訳編『マリー・ロランサン詩画集』(昭森社、1936年)では、少し翻訳が異なる:小鳥たち/美しい/小鳥たちよ/君等はわたしの友だちではないが/然も君等の歌をきくと/わたしの心がやさしくなる。バルセロナ。
12. 柳沢秀行「マリー・ローランサンと日本—日本人は、どこまでたどり着いたか」『マリー・ローランサン 1883-1956』(展覧会図録、東京都庭園美術館、共同通信社編集、2003年、148-157頁。
13. デルスニスの日本での活動については、以下の論考が詳しい。中川三千代「日仏芸術社による地方都市でのフランス美術展の展開」『美術教育学研究』第50号(2018年)、257-264頁;中川三千代「エルマン・デルスニスによる両大戦間における日本での展覧会活動」『文化資源学』第16号(2018年)、35-52頁。
14. 柳沢氏は1924年の第一回展で出品されたローランサンの《友だち》を当館所蔵の《二人の少女》と推測している(柳沢秀行、前掲論文、151頁)。しかし、雑誌等での図版掲載を確認できず、確証を得ることはできなかった。
15. 『三越』第15号第4巻(1925年4月号)、18頁。
16. 『中央美術』第11号第5巻(1925年5月号)、102-103頁。
17. 『三越』第15号第5巻(1925年5月号)、1頁(口絵)。
18. 『美術研究』(帝国美術院附属美術研究所)第9号特集(1932年9月号)、「西洋近代繪畫展覧會圖録」図版25(2)。
19. 矢代幸雄「西洋近代繪畫展覧會に就いて」『美術研究:西洋近代繪畫展覧會圖録』、22頁。児島喜久雄も同誌に展覧会評を寄せているが、児島の興味は印象派の画家のみにあり、残念ながらローランサンについては言及していない。
20. 以下の書籍を参照した。堀口大学「キュビズムの女神」『季節と詩心:随筆集』、第一書房、昭和10年、273-288頁。この書籍には「或る日のマリー・ロランサン」「マリー・ロランサン」のエッセイも再録されている。