

アルフォンス・ムハ「スラヴ叙事詩」における写真の役割

中村有里

はじめに

ムハ (Alfons Mucha, 1860-1939) は生涯で多くの写真を撮影した。1500 点を超える写真が現在も残されており、彼はそれらを利用して作品を制作していた。パリのアカデミー・ジュリアンや、アカデミー・コラロッシで学んだムハは、そこで当時用いられていた写真をもとに絵画制作をする方法に触れていた。その他にも、彼の多くの作品に写真の影響を見て取ることができる。例えば、連作「スラヴ叙事詩」のうち 1912 年に制作された、《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》の画面右上の両腕を上げた男性や前景の彫刻を彫る青年などは、撮影された写真が作品に再現されている。

ムハは 1910 年頃から 20 点の歴史画の連作「スラヴ叙事詩」を制作した。しかし、その中で写真の担う役割は、「スラヴ叙事詩」以前の作品とは異なっている。先行研究には、ムハが「スラヴ叙事詩」の制作に写真を用いたことや、その写真に写された動きについての言及はある。しかし、このとき写真が画面にどのように用いられたのかは、十分に検証されていない。本論文では、ムハによる写真撮影と絵画作品の関係から、「スラヴ叙事詩」の複雑な画面構成の中での、写真の役割を考察する。はじめに、1880 年代から開始された写真撮影が、後のパリ時代から「スラヴ叙事詩」制作時にかけてどのように変化したかをたどる。次に、「スラヴ叙事詩」制作時に撮影された写真に見られる活人画のような表現に注目し、それが画面に劇場のような効果をもたらしていることを示す。ムハは写真によって被写体の動きを捉えようと試み、作品にもそれを反映させていた。これらの事実から、以下では、ムハが写真を用いることで個人の動きを捉え、画面全体に臨場感をもたらすことで、観者に歴史を追体験させるような感覚を作品にもたらしたことを明らかにする。

1. 写されるモデル

ムハが写真を撮影し始めたのは、ウィーンで舞台装置の会社に就職した1880年代の半ばである。このとき彼は、友人に借りたカメラを用いて、友人や来客、窓から見た街の風景を撮影している。その後、彼はクーエン・ベラシ伯爵 (Eduard Khuen Belasi) の支援を受けてミュンヘンの美術アカデミーに入学する。このときには、友人のチェコ人画家、カレル・マセク (Karel Václav Mašek) など撮影された。ムハは1887年にパリへ渡り、雑誌などの挿絵を描きながら、アカデミー・ジュリアン、アカデミー・コラロッシで学んだ。本論文では、ムハがパリに移ってから、リュ・ド・ラ・グラン・ショミエールにアトリエを構えていた1893年までをパリ時代前半、その後、リュ・デュ・ヴァル・ド・グラスにアトリエを移した1894年から1903年を後半とする。佐藤智子はムハの時代の美術教育について、「ムハの時代、パリの美術学校では実技の授業中に、下絵の手本として、あるいはアトリエでモデルを使う作業工程を短縮する目的で写真術を使うことは日常的に行われていた」と指摘している⁽¹⁾。金銭的な問題もあり、モデルを長時間雇うことのできない画学生たちの間では、長期的には安価に手に入る写真での練習は、頻繁に行われていた。ムハは1893年に自身のカメラを購入している。おそらくは、このような訓練の影響を受けて、写真を作品に用いるようになったのであろう。

ムハが写真を頻繁に手本に用いるようになったのは1899年頃である。彼は1900年にパリの万国博覧会でボスニア＝ヘルツェゴビナ館の内装を手がけたが、そこでも写真が用いられた。この時期の写真では、モデルは自由なポーズをとり、ムハが撮影するとモデルがポーズを変える、といった方法で毎日撮影が行われ、大量の写真が撮影された。ムハはそれらの写真を木箱に入れて保管し、依頼された作品に適したものを選択し、使用している。そこでは実際に、同一の衣装を着た人物がいくつかのポーズで撮影されており、さらにその写真の中には、ムハが引いたグリッドが残されたものもある。またムハがデザインした1900年のパリ万国博覧会の公式晩餐会のメニューでは、同じポーズをとる女性が撮影された写真が残っており、ムハがここでも実際に

写真を用いて作品を制作したことがわかる。

この、自由にとられたポーズを撮影した写真の中から適当なものを選択する方法はしばらく見られるが、1910年頃から制作を始めた「スラヴ叙事詩」では、撮影方法が変化している。ドミニク・ド・フォン＝レオが「彼は細部の一つ一つを活人画のようにレンズの前で演じさせようとしていた」と言及するように⁽²⁾、「スラヴ叙事詩」のために撮影されたモデルたちは、自由なポーズをとるのではなく、ムハによってポーズを細かく指示された。ムハは、作品に描く人物のポーズを習作で決めており、それをもとに写真を撮影している。モデルとして撮影されたのは、ムハがアトリエを構えていた、チェコ、西ボヘミアのズビロフ城近郊に住む人々であった。

1912年に制作された《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》では、主要な人物のポーズが描きこまれたスケッチが残されており、ムハがそのスケッチに従ってポーズを指示したことがわかる。同年に制作された《スラヴ式典礼の導入》では、スケッチを通して構図を決める行程を見て取ることができる。鉛筆で描かれたスケッチでは、画面上部の人々は、完成作品に描かれている人物とは人数やポーズが異なっている。鉛筆スケッチの次に描かれた油彩スケッチでは、人数が絞られ、ほぼ完成に近い形の構図となっている。左上に描かれた大モラヴィア帝国の王ロスティスラフ（Rostislav）と、東方正教会の総主教については、スケッチに描かれた通りのポーズをとるモデルが撮影され、その写真が完成作品に利用されている。ムハは「スラヴ叙事詩」において、まず写真にグリッドを引き、グリッドの通りに別の紙に穴を開け、木炭の粉を紙の上から振りかけることによってカンヴァスに輪郭線を写し取る、スポルヴェロと呼ばれる技法を用いた⁽³⁾。また、主要な人物だけでなく、《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》の群衆の描写においても、ムハはモデルの写真を撮影し用いたことが見て取れる。

さらに、近郊に住む人々だけでなく、ムハ自身や家族もモデルとして作品に用いられた。1916年に制作された、《ベトレヘム礼拝堂で説教をするヤン・フス師》においては、説教壇で話しているヤン・フスをムハが自ら演じている。この作品以外でも、ムハ自身が誰かを演じている写真が何点か残されている。しかし、ムハ自身が演じている写真を見ると、写真と完成作ではポーズが異なっていることが少なくない。また、完成作と同じポーズで、ムハとは異なるモデルが撮影された写真が残されている例も

ある。これにより、ムハがモデルのポーズを自ら指揮して撮影し、手本として用いるために細心の注意を払っていたことがうかがえる。

ムハは1913年に、フランス人写真家とともにモスクワへ取材旅行に出かけた。この旅行で撮影された写真は、当時のモスクワの人々の生活や、祭りの様子を記録している。ムハはモスクワ以外にも、バルカン半島や、ギリシャの聖アトス山など、「スラヴ叙事詩」のために様々な場所を取材で訪れていたことがわかっている。モスクワで撮影された写真の遠景に立つ聖ワシリー大聖堂が、1914年に制作された《ロシアの農奴制廃止》の背景として使用されている。画面前景の群衆においても、乞食や女性の集団など、モスクワの市民を撮影した写真が用いられている。しかし、モスクワのスナップショットだけではなく、画面前景の観者を見つめる親子は、ムハのアトリエで撮影された写真にそのモデルを確認することができる。《ロシアの農奴制廃止》では、モスクワの市民と、スタジオで撮影されたモデルの写真が組み合わせられている。

ズビロフ城で撮影されるモデルたちは一定のポーズを長時間とることができず、モスクワの市民の生活も止めることはできない。このことから、ムハは瞬時に姿を捉える写真を用いて、性別、年齢にかかわらず、幅広く多くのモデルを描こうと試みたのではないだろうか。写真を用いれば一瞬の動きを描くことができる。ムハは写真を利用することで、画面に臨場感を出し、作品を目の前にした観者が歴史の一場面に立ち会うような効果を狙ったのだろう。

2. 活人画的な表現

モデルたちの写真をとるムハは、舞台監督のような存在であった。ムハは筋肉の動きやポーズを特に重視した。《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》の画面右上に描かれた、手首を繋がれた人物のように、写真を用いてポーズは描きとっているが、顔が描き変えられている例も確認できる。ヨゼフ・ムハは、ムハの写真について「彼は姿勢や身振りに見られる表情表現の感覚を十分に引き出すことができていた。そして、この感覚を彼は取得して、さらに素描で洗練させていった」と指摘している⁽⁴⁾。ムハはミュンヘンやパリのアカデミックな教育の中で、人物の身振りや筋肉を表現する

ための訓練を受けていた。そのため、写真に撮影するモデルにも、細かな身振りの指導を行ったのだろう。

また、身振りだけでなく、「スラヴ叙事詩」の写真に写されるモデルたちに対して、ムハは衣装にもこだわっていることが見て取れる。ムハはパリ時代からアトリエに多くの収集物を置いており、その収集した民族衣装や鎧などの様々な衣装を、モデルとなるズビロフ城の近隣の住民に着せて撮影している。以上のように、ムハはモデルの身体的な動作、筋肉の動きや身振りを重視し、衣装にもこだわっていたことがわかる。その意味で、ムハが「スラヴ叙事詩」のために撮影した写真や、それらを元に制作された作品は、活人画のような表現だと言ってもいいだろう。

ムハはウィーンで舞台装飾の会社に勤め、パリでも演劇のポスターを手掛けるなど、演劇と深い関わりを持っていた。自身でも家庭内で活人画を上演し、チェコの国民的な祭りである「ソコル祭」では、1926年開催の第8回大会において、《同胞のスラヴ》と題された、活人画の舞台演出家として参加している。そのため、ムハは身近であった活人画という表現方法を、絵画に取り入れようとしたのだろう。ムハは活人画的な表現を「スラヴ叙事詩」に取り込むことで、画面の中に舞台を作り出し、生身の人間が目の前で演じているような視覚効果をもたらしたのである。

また、「スラヴ叙事詩」には、画面の前景に、外にいる観者へ視線を投げかける人物が描かれた作品が20点中13点ある。彼らは、観者と画面の中の登場人物たちをつなぎ、絵画の中で狂言回しとしての役割を果たしている。つまり、ここでは、画面をより劇場的に見せる効果が求められている。

3. 画面に捉えられた動き

3-1. 写真に写る人物の動き

ムハは写真を用いて、実験的な構図や撮影を模索した。パリ時代後半に撮影された写真には、モデルをカメラの前で踊らせることで、モデルの動きを連続的に捉えようという試みが見て取れる。このような試みはパリ時代後半だけでなく、「スラヴ叙事詩」制作時にも見られる。《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》のために、何枚も

の少女のダンスが撮影され、作品に用いられた。フォン＝レオは、以下のように述べている。

ムハは、モデルたちの身振りによる身体的なリズムを捉えることに成功した。[……] 彼は多くの写真を撮影した。それは、少女らが踊る優雅なパ・ド・ドゥに結びつくいくつかのエピソードを、彼女らの活力をそれほど失わずに絵画に用いるためであった⁽⁵⁾。

また、佐藤が「撮影の作業や、イメージを動かすといった発想への興味から判断して、ムハは写真術の世界における最新の発展のことをよく知っていたようだ」と指摘するように、ムハは、写真が次に進む動画にも関心を寄せた⁽⁶⁾。

ムハの息子、イジー・ムハの記述によると、ムハは1895年にリュミエール兄弟の動画の実験に参加している⁽⁷⁾。また、自分が写る動画なども撮影しており、ムハは写真というメディア、画像の中に動きを持たせる視覚効果へ興味を持っていたことがわかる。

3-2. パターンとしての動き

ムハは個人の動きだけでなく、集団としての動きにも注目していた。そのことは、パリ時代後半にムハが、フランスの元首相サディ・カルノーの葬儀を俯瞰で撮影した写真からも見て取れる。佐藤はこれらの写真について、「この連作の中で、彼は群衆の動きや、兵士たちと高官たちの隊列を描くために一続きの連続したイメージを用いており……これらの写真もまた、人影によって作られる抽象的なパターンへのムハの興味を証明している」と指摘している⁽⁸⁾。ムハは葬儀の列の全体像を撮影することで、人々の集団としての動きを、写真に捉えようとした。

また、この構図は「スラヴ叙事詩」にも見られる。ムハは行列を抽象的なパターンとみなし、それを描くことで、群衆が列として行進する動きを描こうとしているのではないだろうか。1923年に制作された《東ローマ皇帝として戴冠するセルビア皇帝ステファン・ドゥシャン》では、奥の建物から伸びる戴冠式の行列が描かれている。

行列の先頭は観者に向かってくるように描かれているが、列全体は俯瞰で描かれている。また、列を先導する女性たちの下半身が画面の枠から切れていることから、イメージの連続を感じさせる。ムハは、俯瞰で群衆や列を撮影したことで、人影によってできる列をパターンとみなし、列全体の進行や、動きを画面に表現する手がかりとして利用している。このように、画面に描かれる人物全体をパターンとして描くことが、ムハが「スラヴ叙事詩」において画面全体に動きを表現する効果をもたらしている。

しかし、ムハ自身が写真で動きを捉えようとしたのは、パリ時代より以前のことだろう。ミュンヘンで撮影された風景写真には、画面を俯瞰で捉え、奥行きを感じさせるといった、カルノー元首相の列と似たような構図を見ることができる。この写真には列はないが、道行く人が画面の奥へ進むような構図から、ムハが動きを捉えようと試みたことがわかる。

また、パリで活躍した頃のポスター作品は、等身大の人物が単独で描かれる構図だったが、徐々に一つの画面に多くの人物を描く複雑な構図へと変化していく。こういった集団を描くためにも、ムハは画面全体としての動きを表現する方法を模索し、その中で写真にヒントを得たのであろう。このように、ムハは写真の中で、個人の動きと、画面全体の動きを捉えようと試みた。この二点を組み合わせることで、ムハは大人数の画面の中に動きを表現しようとしたのだと考えられる。

4. 写真の役割

ムハが撮影したカルノー元首相の葬儀の様子は、今日のニュース映像を想起させる、と佐藤は述べている⁽⁹⁾。ムハがこの写真からヒントを得て、「スラヴ叙事詩」の構図に利用したとすると、ニュース映像のような効果は、歴史画として事件性を伝え、画面に臨場感をもたらしていると考えられることができる。

以上のように、写真を用いることで、ムハは変化し、動くモデルでもモデルとして描くことができた。彼は活人画を描くことで、画面を舞台のように見せる視覚効果を得て、画面全体として動きを表現することもできた。その結果、そこには事件性を示すことができるようになるといった効果が生まれている。小野尚子は、「ムハにとっ

て重要だったのは、こうした活人画のパッチワークが奇妙に調和する一方で、単なる
情景の描写に終わらない普遍性と記念碑的威厳を生み出すことにあった」と指摘して
いる⁽¹⁰⁾。

ムハは、活人画を写真というメディアに落とし込むことで、絵画作品としての「ス
ラヴ叙事詩」に臨場感をもたらそうとしたのではないだろうか。ムハは「スラヴ叙事
詩」で、ただ歴史を描き出すのではなく、作品の前に立つ観者が、画面を通して民族
の歴史を体験するような臨場感をもたらす視覚効果を求めた。彼は写真を絵画の手
本としてのみ用いたのではない。ムハは写真に写る人物の捉え方を、そのまま絵画に
も取り入れた。彼は動画や舞台における、生きている人物を目にするのと同様の視覚
効果によって、作品と観者の結びつきを深めようとしていた。ムハは「スラヴ叙事詩」
の制作のために、写真と演劇を結びつけ、動画やニュース映像といった、メディアの
進化を作品に落とし込むことで、作品に民族の活力を表現したのである。

註

- (1) Sato, Tomoko, "Photography - The Other Side of Mucha," *Alphonse Mucha*, edited by Agnes Husslein-Arco, Munich ; New York: Prestel, 2009, p. 66.
- (2) Font-Réaulx, Dominique de, "Painter Photographers," *Painting and Photography 1839-1914*, Paris: Flammarion, 2012, p. 267.
- (3) チェコ美術評論家連盟・国際美術評論家連盟チェコ支部『〈スラヴ叙事詩〉通鑑』（蜷川順子訳）関西大学、2015年、114頁。
- (4) Mucha, Josef, *Alfons Mucha*, FotoTorst 3, Prague: Torst, 2000, p. 13.
- (5) Font-Réaulx, Dominique de, 2012 (note 2), p. 271.
- (6) Sato, 2009 (note 1), p. 67.
- (7) Mucha, Jiří, *Alphonse Maria Mucha: His Life and Art*, London: Academy Editions, 1989, p. 132.
- (8) Sato, 2009 (note 1), p. 67.
- (9) *Ibid.*
- (10) 小野尚子「《同胞のスラヴ》総合芸術家としてのアルフォンス・ムハ」『西洋美術研究』第18号、2014年、161頁。