
東アジアの言語と表象



駒井哲郎とルドンの「黒」

中 谷 伸 生

Tetsuro Komai and Redon's *Noirs*

NAKATANI Nobuo

Japanese print artist Tetsuro Komai found inspiration in the darkness of *Noir* drawings and lithographs by 19th-century French printmaker Odilon Redon. This paper, however, does not intend to provide commentary on Komai's work influenced by Redon. Instead, it argues that Komai and Redon both depicted their own version of "darkness" with black, by referring to Redon's *Noirs*. The ultimate goal is to reveal how the two print artists who lived in different times were touched by a common genius, so to speak, and essentially produced black artworks synchronically.

キーワード：駒井哲郎、ルドン、ヨハネ黙示論、共時性、文化交渉学

はじめに

版画家の駒井哲郎（1920-1976）が「黒」に執着したきっかけの一つに、19世紀フランスの版画家のオディロン・ルドン（Odilon Redon 1840-1916）の作品との出会いがあった。駒井はルドンの版画に表された「漆黒」の闇に惹かれ、自身もルドンに倣って版画制作を続けたようである。もっとも、駒井は、最初、やはりフランス19世紀の版画家のシャルル・メリヨン（1821-1868）に関心を抱き、メリヨン作《プチ・ポン》に言及して、「誇張したといってもよいほど、黒と白との調子が高く」¹⁾と記している。駒井についてのモノグラフィ『東の間の幻影－銅版画家駒井哲郎の生涯』を新潮社から出版した中村稔は、駒井が昭和13年（1938）に制作した銅版画《丸の内風景》について、「メリヨンの、その他の作品にはホイッスラーの影響が濃い、とふつういわれている」²⁾と記している。

昭和29年（1954）34歳のときに、フランス政府給費留学生試験に合格した駒井は、3月21日に貨客船ラ・マルセーズ号に乗って横浜港からフランスのマルセイユへと約1カ月の船旅を続けた。フランスでの駒井は、マニエール・ノワール（メヅチント）の銅版画技法によって、フランスでも有名であった長

1) 駒井哲郎「パリの明暗を刻むシャルル・メリヨン」、『銅版画のマチエール』、美術出版社、1992年、148頁。

2) 中村稔『東の間の幻影－銅版画家駒井哲郎の生涯』、新潮社、平成3年（1991）、87頁。

谷川潔（1891-1980）にもしばしば会って、その技法と表現に圧倒されるとともに、現地で見た数多くの銅版画にも衝撃を受け、半ば傷心で帰国することになる。やがて、駒井はパリの国立国会図書館でルドンの石版画を手にとって見る機会を得て、「（ルドンは）もっとも自由に、深く自己の心情の奥底を見きわめようと欲し、意識下の世界につねに無関心ではいらなかった画家なのだ。」³⁾と述べている。また、ルドンの素描《樹》（制作年不詳）〔図1〕に出会い、「ルドンは樹木の素描や石版画を可成りの数、遺しているが、この作品は中でも特に繊細で優美で象徴的である。（中略）成長する大樹の生命とその時間が幽かに語りかけてくるようだ」⁴⁾と記している。そして、駒井は、自らもルドンに倣った《樹木》（一九五八年）〔図2〕を制作し、運命的にルドンの「黒」に向かうことになる。また、駒井のルドンに対する傾倒は、ルドンの《起源（そして人間が現れた……）》（一八八三年）〔図3〕に触発されて制作された《肩の向うに隠れたその顔……》（一九六九年）〔図4〕に呼応している。

本稿では、ルドンの影響を受けた駒井の作品を解説するのではなく、「黒」をめぐって、駒井とルドンが、いわば同根の「闇」を見て、それを表現したと指摘する。すなわち、時空を越えた二人の版画家が、同じ芸術家として、生命の地下水脈に触れたという観点から、世界の各地で同時発生的に生まれる「共時的」な「黒」を誕生させたことを明らかにしたい。そして、二人の「黒」をめぐって、最も繊細な「黒」を表現したルドンの《聖ヨハネ黙示録》連作石版画を手がかりにして論を進めることにする。

第1章 ルドン作《聖ヨハネ黙示録》連作石版画

ルドンの《聖ヨハネ黙示録》連作石版画は、過去20年間にわたる「黒」の時代の終焉を告げる最後の石版画集として、ルドン59歳の1899年に刊行された⁵⁾。この作品は、何よりも、純然たる聖書の主題を絵画化しようとした点で、ルドンの他の作品、たとえば最初の石版画集《夢のなかで》（1879年）や、アメリカの小説家で詩人のポーへの献辞ともいえるべき《エドガー・ポーに》（1882年）、あるいは同時代の文豪フローベールのテクストによる《聖アントワヌの誘惑》第1集（1888年）、《ギュスターヴ・フローベールに》（1889年）などとは微妙に区別される特異な位置を占めている。

この頃を境としてルドンは、パステルや油彩による豊麗で眩い色彩の世界に転身した。《聖ヨハネ黙示録》連作石版画が制作された数年後、評論雑誌『西洋』の創刊者アドリアン・ミトゥアールが、ルドンの作品中でも特にこの《聖ヨハネ黙示録》連作石版画を絶讃したと伝えられている。彼はパリ市会の主導的人物であると共に、詩人かつ批評家で、しかも熱烈なカトリック信者であった。一般にルドンの作品は、たとえキリスト教的主題を扱っている場合でも、キリスト教信仰、つまりカトリック教とは明確に一線を画しており、その意味では基本的に宗教芸術というべきものではなく、ルドン独自の神秘的かつ幻想的な無意識下の深層世界とその根源的生命を視覚化した芸術であると理解されている。こうした

3) 駒井哲郎『白と黒の造形』、小沢書店、1989年、57頁。

4) 駒井哲郎『ルドン・素描と版画』、岩崎美術社、1974年、14頁。

5) 本稿は、筆者が1984年に出版した『オディロン・ルドン 聖ヨハネ黙示録』（形象社）を下敷きにして、新たに駒井哲郎との関係に言及したものである。

主張を《聖ヨハネ黙示録》にあてはめて考えれば、ルドンは、キリスト教に帰依する心情から作品制作を遂行したのではなく、外界の自然の視覚化を狙った当代の自然主義や印象主義の画家たちと真向から対決する独創的な内的ヴィジョンを形象化するために制作にとりかかったと考えられる。その際、聖書の記述中でも、とりわけ読み手の想像力をいやが上にも刺激する幻覚の書『聖ヨハネ黙示録』を主題に選んだということになる。この観点からすれば、もしもミトゥールが、これら12の諸場面に画家のカトリック教への忠誠心を読みとっていたとするなら、彼は幸福な誤謬に陥っていたと見做されて然るべきであろう。しかし、事実は複雑かつ微妙である。というのも、この作品がカトリック信仰と密接な内面的連関を示していると断言する根拠は何ひとつ残されていないにしても、息を潜めて凝視すると、これらの画面にある種の信仰告白めいた性格が、僅かながら見てとれるようにも思えるからである。

さて、ルドンの黒を見出した駒井は、昭和32年(1957)の『美術手帖』2月号に「白と黒の造形」という一文を掲載しているが、そこには「色彩の世界はひと先ず忘れよう。(中略)白と黒の造形、すべての色彩の極限、もっとも単純で、もっとも複雑な色彩、(中略)黒と白、それはもはや光と影ではなく、物質をかたどった一つの光として我々の目に映じて来る。音のように木魂して叫びあい響きつつ輝いて、永遠の象を瞬時に定着する。」⁶⁾と書かれている。中村稔は、この文章を駒井の決意として理解し、駒井が黒の世界へと没入する大きな転換点ととらえた。以下、駒井の解説を交えながら、ルドン《聖ヨハネ黙示録》連作石版画を見てゆくことにする。

第1節 《聖ヨハネ黙示録》の誕生

ルドンによる《聖ヨハネ黙示録》連作石版画は、『黙示録』の物語の順に選びとられた主題を扱う12点の画像からなる作品集で、厚手の台紙(縦約56cm×横約42cm)に、薄手の中国紙(平均縦30cm×横23cm)を糊貼りし、その上に画像を刷り込んでいる。12点の作品は、二つ折にした「コロンビエ紙」(縦90cm×横63cm)に、綴じられることなく挟み込まれ、その書物型のアルバム全体の寸法は、縦63cm×横約44cm、厚さ約1.5cmである。それぞれの画像の下の台紙部分には、19世紀末に流布されていた仏語版聖書から抜粋された『黙示録』のテキストが活字印刷されている。部数は100部で、パリの画商ヴォラールによって出版された。ルドンの石版画の特徴は、転写紙を用いていることであるが、この技法は、石の上に油性クレヨンで直接描く一般の石版技法と違って、まず、石版画用の特殊な紙に描いた画像を石に移し換えるため、ほとんど通常の素描と同様の即興的で自由な表現効果を得ることができた。ルドンは、こうした転写紙の技法を、30歳代の中頃にド・レイサック夫人のサロンで知り合った画家ファンタン＝ラトゥールに教えられ、最初は外的な理由、つまり素描作品の数を増やすという単純な目的のために採用したという。しかし、ルドンの鋭敏な視覚能力は、たちまちその表現効果を咀嚼して、独自の表現法を確立するに至る。版画工房の刷師職人たちに対するルドンの注文は語り草となるほどに厳しく、彼はしばしば職人たちの仕事ぶりに不満を洩らしている。もっとも《聖ヨハネ黙示録》連作石版画の刷りについては、「非常に熟練した腕をもってはいるが、かなり風変りな」人物である、とルドン自身が語

6) 前掲書、駒井哲郎『白と黒の造形』、9-10頁。

っている刷師ブランシャールに仕事を任せることになった。

第2節 「聖ヨハネ黙示録」の主題について

古代ローマ帝国によるキリスト教徒迫害の歴史的な大事件を踏まえて、弾圧者ローマ人に対する風刺を含みつつ、ユダヤ的な終末観を展開している『黙示録』は、中世以来、膨大な数にのぼる造形作品にその主題を提供し続けてきた。この晦渋かつ寓意的内容を骨子とする『黙示録』が、絵画や彫刻を媒介として、ヨーロッパ諸国に伝播される発端となったのは、8世紀後半の北スペインの修道士ベアトゥスが著した『聖ヨハネ黙示録註釈書』である。この書がピレネー山脈を越えてフランスに伝えられ、南フランスの山岳地帯にあるサン・スヴェール修道院の院長グレゴワールの注文によって、11世紀中葉に画師ステファヌス・ガルシアが、有名な《サン・スヴェールの黙示録本》を制作した。以後『黙示録』は危機の時代における警世の主題として、中世ロマネスク及びゴシック美術において、ヨーロッパ全土を覆う数多くの彫刻並びに絵画作品群を産み出すことになる。さらにルネサンス時代に入って、ドイツ・ルネサンスの巨匠アルブレヒト・デューラーの卓越した《聖ヨハネ黙示録》連作木版画（1498年）が制作されている。

アメリカの美術史家リチャード・ホブズの言によれば、ルドンの《聖ヨハネ黙示録》連作石版画は、ルドンが敬愛の念を抱いていたデューラーの木版画《聖ヨハネ黙示録》に触発されて制作されたということである⁷⁾。この主張は基本的に妥当なものと考えられるが、これら12枚の画面には、デューラーの作品以外に、ルドン自身の作品も含めて、先行するさまざまな造形作品の影響がはっきりと見てとれる。しかも、ルドンは聖書の記述にできる限り忠実に従って作品制作を遂行したようである。そこでわれわれもまた、ルドンが行ったのと同様に、デューラーの木版画と聖書の『黙示録』のテキストを道案内として、以下〈表紙絵〉と12の情景を仔細に検討してゆくことにしたい。

第3節 表紙絵

まず〈表紙絵〉〔図5〕は、若干灰色がかった厚手の和紙に刷られており、デューラーの木版画《聖ヨハネ黙示録》の表紙上部に描かれた、華麗なゴシック風唐草装飾文字と比較すれば、かなり簡素な装飾文字で、Apocalypse de Saint Jean（聖ヨハネ黙示録）と表題が書かれている。表題の下には神の栄光を象徴する梨型の輝く光輪が描かれ、その最上部には広げた両翼で光輪の大きな輪を繋げている鷲が見られる。いうまでもなく、永遠を凝視する鷲は、聖ヨハネのアトリビュート（属性）である。ヨハネ伝説によると、福音者ヨハネは、神の奇蹟によってギリシアのパトモス島へ連れさられ、その地で人々を戦慄させる神の啓示を眼の当たりにしたと伝えられている。だが、この物語と相違する解釈が、その後に認められつつあり、それによると『黙示録』を記したヨハネと福音者ヨハネ（あるいは使徒ヨハネ）とは全く異なる人物であるという。この〈表紙絵〉では、両者を同一人物と見做す中世以来の見解が踏襲された。もっともルドンは、このモチーフを16世紀初頭の第2版に付加されたデューラーの「表紙絵」から直接ヒントを得て採用したと思われるので、この鷲に関する図像学的な詮索は大して意味がない。

7) Richard Hobbs, Odilon Redon, New York Graphic Society, Boston, 1977, pp.114-115.

鷲の足元には縦縞模様の入ったドームが描かれ、その下には七つの封印(留金というべきか)によって閉じられた大きな書物が、『黙示録』の象徴として画面の中心に配置された。さらに右側には、世の人々に恵みをもたらす「いのちの木」が、また書物の下には、黒白の対照を示す二輪の花が咲いている。

第4節 「右手に七つの星を持ち」(I.16)

『黙示録』第1章16節の「その右手に七つの星を持ち、口からは鋭いもろ刃のつるぎが突き出ていた。」の場面である。ルドンはヨハネがパトモス島で最初に見た非現実の幻想的人物をモチーフに選んでいるが、「そのかしらと髪の毛とは、雪のように白い羊毛に似て真白であり」というテキスト通りに、上着を着て胸に金の帯をしめた「人の子のような者」を描いた。幻の人物は周囲の暗闇の中から輝く発光体の塊としての姿を現している。黒白の強烈なコントラストによる明暗の表現は、「顔は、強く照り輝く太陽のようであった」という記述を最も効果的に視覚化するために用いられたと考えられる。デューラーの「聖ヨハネ黙示録」第二場面の「七つの燭台の幻覚」においては、この場面は金銀細工の燭台と、神の御前に跪くヨハネを伴って描かれた。ルドンはそれらのこまごまとしたモチーフを省略し、「人の子のような者」の口から下方に突き出た十字架型の剣と右の掌の周囲に浮かぶ七つの星のモチーフのみを、デューラーから継承し、ルドン自身が作品の主題として引用したテキストに呼応する形象の描写のみに精力を費やしている。写実的表現を無視して描かれた人物は、胸元から腹部にかけて幾分複雑な唐草風の柔らかな線状形態を垣間見せているが、画面全体の印象は、デューラーの線的な細部描写や、高くかざされた右手に炸裂する星の幻覚出現の描写とは対照的に、ルドン独自の深みのある漆黒の闇を強調する簡潔かつ静謐な画面構成に変えられている。画面中央に真正面から描かれた「人の子のような者」は、われわれの方を真っ直ぐに見つめる視線によって、観る者の魂を震撼させる啓示の力を直截に示す姿にされている。しかもデューラーでは説明的に描かれた中世風の刀剣が、ここではキリスト磔刑の十字架を象徴するかのような単純で印象深い形態に変貌させられた。

第5節 「御座にいます方の右の手に巻物が……」(V.1)

『黙示録』第5章1節の「わたしはまた、御座にいますかたの右の手に巻物があるのを見た。その内側にも字が書いてあって、七つの封印で封じてあった。」〔図6〕の場面である。天界の「開いた門」の奥に設けられた御座の情景である。中央には全身を光り輝かしている「御座にいます方」、そして彼の両側に控える獅子、雄牛、人間、それに鷲のような姿をした有翼の「四つの生き物」、画面上部に描かれたアーチ型の「虹」、画面下方の「水晶に似たガラスの海」、これらのモチーフは、テキストの細部にわたる詳しい記述の文字通りの再現ではないにしても、全体としては聖書のテキストの趣に忠実に従っている。リチャード・ホップスは、この作品がデューラーの《聖ヨハネ黙示録》第三場面の「ヨハネ天へ上れと命じられる」に基づいて選択されたことを強調している⁸⁾。確かに書物が「御座にいます方」の右膝の上に斜に置かれていることは、デューラーと共通するが、しかしこの書物はなお閉ざされたままである。だが安定感のある左右相称の画面構成、中央部の群像配置法、そして何よりも総体的な視覚印象は、

8) Ibid., pp.110-113.

われわれの脳裡に、すぐさま中世の教会堂正面扉口上部の半円形壁面に刻まれた四福音者の象徴を伴う「再臨のキリスト」の浮彫を想起させるに違いない。画面上部の半円形の虹の描写でさえ、教会の半円形壁面を枠どりするアーチ状の孤帯ヴァッシュールの形態そのものといってもよい。こうした図像構成は、ロマネスク時代のモアサック修道院教会南扉口や、ゴシック時代のシャルトル大聖堂西正面中央扉口の「再臨のキリスト」などの浮彫彫刻はいうに及ばず、中世に建立されたフランス各地の教会堂芸術にしばしば見られる伝統的図像である。

中世においては有翼の獅子は、荒野の叫び声を福音書の冒頭に記した福音者マルコ、有翼の雄牛は、ザカリアの犠牲を同じく福音書で語った福音者ルカ、鷲は、「初めに言があった。言は神と共にあった。言は神であった」と語り始め、信徒を神の言のただ中に迎え入れ、全ての人々を照らすまことの光を見据える福音者ヨハネ、有翼の人間は、キリストの肉による先祖を記すことから叙述を進めた福音者マタイを象徴した。四つの象徴の形態は、必ずしも明瞭に絵解きされておらず、配置としても中央の人物に完全に従属するものとなっている。ここでは左右の雄牛の頭の背後に、本来はテキストに従って、「人間のよう生き物」が描かれているはずであるが、実際には眼のある翼状の形態しか見ることができない。一方、中央の人物は、霊的存在として彫塑の形態感をなくしており、前方に突き出した右脚のみに量感表現が賦与されているにすぎず、その閉じられた眼は、観る者に神秘的瞑想的精神の深さを体験させる。さらに画面下方の海の描写は、ルドンの最初の石版画集《夢の中で》(一八七九年)に含まれた版画「孵化」や、「ゴヤ讚」(一八八五年)の中の「沼の花、悲しげな人間の顔」、あるいは《聖アントワヌの誘惑》第1集(一八八八年)における版画「最初に水溜りが……」といった作品をはじめとして頻繁に用いられたモチーフであり、色価ヴァルールの画家ルドンは、この翳りのある霊妙なモチーフをよほど深く気に入っていたのであろう。ここでは大きな黒の塊量をほかしつつ、周囲の白い面と対照させることによって、まさに水晶のように煌めく水面が見事に描出されている。しかもデューラー風の克明な説明描写は回避され、中世キリスト教芸術において具現された本質的なヴィジョンに迫ろうとしていることが理解されよう。

第6節 「それに乗っている者の名は死と言った」(VI.8)

『黙示録』第6章8節の「そして、それに乗っている者の名は死と言った」の場面である。小羊が第一から第四までの封印を解いたとき、それぞれ侵略、戦争、飢餓、殺戮を象徴する四人の者が馬に乗って出現した。デューラーはこの劇的場面を、疾駆する馬で人々を蹂躪する「四人の騎士」の現実感溢れる姿で表現したが、一方ルドンは、四名の中、「青白い馬」に乗り、黄泉を従える「死」だけを採り上げた。死を骸骨の姿で暗示する方法は、中世以来の慣習でもありと共に、十九世紀後半の象徴主義的画家たちの作品群に再三再四見られるものである。ルドンの描く死神は、十六世紀ネーデルランドの画家ブリューゲルの作品《死の勝利》のモチーフを想起させるが、ただルドンは、この骸骨が示す運動表現を、デューラーの《聖ヨハネ黙示録》連作木版画第12場面の「大天使ミカエルと龍の戦い」から借用したと思われる。すなわち「死」は、両手で長い槍形の剣を握り締め、両腕を頭上高く持ち上げて、地上で光る肉塊を、斜め上方から突き差す瞬間を示している。これはデューラーの描いた大天使ミカエルが、同様の姿勢で足元の龍の喉元を槍で突き差す描写に酷似する。画面右上方から左下方に走る対角線

的形態配置は、ルドンが特に好んだものであり、これはこの石版画集においても、「一人の女が太陽を着て」、「また、もう1人の御使いが」、「一人の御使いが」、「彼らを惑わした悪魔」の4つの場面で繰り返し用いられた。また画面中央の青白い馬は、腹部と前脚のみを背後の暗闇から浮かび上がらせ、その頭部は暗黒の世界に埋没している。柔かくて細かい無数の線描を重ねて、あるいは濃くあるいは薄く描かれた闇の表現は、「死」が従える黄泉を象徴している。見逃せないのは、死神の印象に一抹の寂しさが感じとれることである。しかもここでは、殺戮される人物描写が省略されているために、死神の行動には加虐性や血生臭さはほとんど感じられず、静かな象徴図となっている。

第7節 「御使が香炉を手に持って」(VIII.5)

『黙示録』第8章5節「御使が香炉を手に持って」の場面である。第七の封印が解かれる場面を描いている。香炉を持った天使(御使)が、御座の前に設けられた金の祭壇上に香を捧げるため、祭壇の前に立つ。デューラーの『黙示録』第8場面の「七人のラッパを吹く天使」においては、男性的な姿をした天使が、テキストの記述とは異って、祭壇の後に座り、香炉に火を満たして地上に投下する。天使が持つ香炉からは、細いきのこ雲状の煙が立ち昇っている。ルドンでは、有翼の天使が、右手に鎖の付いた香炉を持って画面中央に佇立し、瞑想にふける仏陀のように、手前下方を静かに見やっている。背後に描かれた翼は、注意して眺めなければ、つい見過ごしてしまうほどに薄く描かれた。デューラーとは逆に、清純な女性の姿にされた天使は、頭部から爪先までの長い衣服を身に纏いながら、乳房や腹部の線を暗示的に示しており、しかも、盛期ゴシックの人像円柱スタチュー・コロのような伸びやかな垂直軸をもつ形姿を示している。

聖徒たちの祈りに合わせて、神の御前に立ち昇る香の煙は、天使の白い姿を際立たせるために、朦朧と立ちこめる黒煙として視覚化された。この観音像を想わせる天使の表現には、ルドンが関心を抱いていた東洋趣味の刻印がはっきりと認められる。さらに見逃せないのは、画面の隅々にまでゆきわたる優美で繊細な描線ヴァルールと色価の表現であろう。こうした特徴は、優雅で洗練されたフランスの伝統的な造形感覚といえるものである。ルドンは《ギュスターヴ・フローベールに》連作石版画(1889年)で頂点に達した凄みのある暗黒のヴィジョンの世界を脱け出して、今まさに、典雅な東洋趣味の世界に融化しようとしているかのようである。

第8節 「燃えている大きな星」(VIII.10)

『黙示録』第8章10節「するとたいまつのように燃えている大きな星が、空から落ちてきた。」の場面である。第七の封印が解かれた後、七人の天使が次々に七つのラッパを吹く。第3の天使がラッパを吹き鳴らした時、「にがよもぎ」と呼ばれる松明のような星が落下して、川と水源との上に落ち、苦くなった水のために大勢の人々が死に絶えた。ここに引用されたテキストは、『黙示録』第8章に記されているが、ルドンはこの場面に、第9章冒頭のテキストに基づくいなごの描写を付け加え、一つの画面に二つの章より採られた内容を重ね合わせている。第9章では、天から地に落ちてきた星が、底知れぬ所の穴を開いたところ、大きな煙が立ち昇り、その中から、額に神の印がない人間に危害を加える蠍スコーピオンのようないなごが現われる。ルドンは章の異なる二つの物語を、「天から地に落ちる星」という劇的なヴィジョンによって絡合せた。

画面左側には作裂する燐光が見られ、燐光の周りには黒煙が描かれ、さらに、その周辺部には、旋風を引き起こす光の渦が大胆に配置された。画面上方には、数匹の巨大ないなが空中を浮遊している。1913年にルドンの版画をまとめて作品カタログを作成したアンドレ・メルリオは、画面上部真中に水牛が描かれている、と注意を促しているが、『黙示録』第8章及び9章のいずれの頁を開いても、水牛に関する記述は見当たらない⁹⁾。むしろ、そのいなごのもつ四足獣に似た脚は、第9章7の「出陣の用意のととのえられた馬」を想わせるのであり、さらに「その顔は人間の顔のようであり、また、そのかみの毛は女のかみのようであり……」という記述にも係っているのではないかと思われる。

さて、画面全体の印象を述べれば、この作品はこの石版画集の中でも、最も黙示録的といえる劇的表現を誇るものといえるであろう。ここでは他の11枚の版画には表現され得なかった、黙示録の主要モチーフとしての、横溢する喧騒の世界が律動的に視覚化された。しかも注目すべきことに、やはり他の作品とは相違して、銅版画的特質を示す明確な描線の動勢が、画面を力強く引き締めている。ちなみにデューラーの方とはいえば、ルドンの直観的な幻覚描写とは対照的に、「七人のラッパを吹く天使」の画面左下において、地上の井戸をめがけて一直線に落下してゆく星が、多少とも説明的な運動表現を伴って描かれ、いなごのモチーフは画面右下に添えられただけである。

第9節 「ひとりの女が太陽を着て」(XII.1)

『黙示録』第12章1節「ひとりの女が太陽を着て」の場面である。天に大いなるしるしが現われたとき、地上では太陽を着た女が、「子を宿しており、産みの苦しみと悩みとのために、泣き叫んでいた」とテキストは記している。だがルドンは、この叙述を無視して、体を背後に傾けながら、踊るように両腕を頭上で絡ませ、手首と指先を秘儀的に屈曲させた無表情な一人の女を描き出した。また、本来は頭に十二の星の冠が見られるはずのところ、ここでは線文様の入った帽子型の被りものに代えられている。女の横顔は、上半身や左腕に見られる量感表現とは異なり、やや平板な形態にされ、その特徴のある顔立ち、むしろオリエントの踊り子を想わせる。また、女の身体描写を分析すれば、右腕の付き具合がいかにも不自然である。アカデミックな画技の修得を嫌ったルドンは、写実的で客観的な人体把握を苦手としていたことも事実であるが、この描写は、むしろそうした理由以上に、自然主義的な対象把握を敢然と拒否する彼の制作理念の表われと解する方が正当であろう。

この場面もデューラーが扱ったものであるが、天上界と地上界との二つの情景を一画面中に組合せたデューラーの煩瑣な後期ゴシック的物語画面構成とは逆に、ルドンはここでもまた、「太陽を着た女」というただ一つのモチーフに集中し、テキストを離れて、自己の造形的な想像力が産み出す幻視的ヴィジョンの表現に努めている。女は太陽を着るというよりも、太陽を背にした逆光の位置に配されている。大きな太陽を背にした人物、あるいは日輪の中の顔というモチーフは、ルドンの想像力を繰返し刺激したようである。たとえばフローベールのテキストによる《聖アントワスの誘惑》第3集(1896年)中の「ついに日輪が現われる。……そして太陽の円盤の中に、イエス・キリストの顔が輝く」といった作品においても、ルドン自身の想像力による驚嘆すべきヴィジョンが実現されている。ルドンは、明らか

9) André Mellerio, Odilon Redon, Société pour l'Etude de la Ggravure française, Secretariat, Paris. 1913, p.122.

にその神秘的ヴィジョンの実現に関心を抱いたもの、と理解して間違いないであろう。

第10節 「また、もうひとりの御使い」(XIV.17)

『黙示録』第14章17節「また、もうひとりの御使いが天の聖所から出てきたが、彼もまた鋭いかまを持っていた。」の場面である。「地の穀物は全く実り、刈り取るべき時がきた」。デューラーでは『黙示録』第13場面の「七つの頭をもつ獣と小羊の角のある獣」において、画面上方中央に、「白い雲」の上に座し、「金の冠を被った人の子のような者」が、手に鋭い鎌を持って威厳のある姿を現わしている。続いてその鎌が大地に投下されるわけであるが、ルドンはさらにこれに続く場面を選択した。天使は童話に登場する魔法使いのように、頭巾を被り大地まで届く長い衣服を身に纏っている。背後には岩壁が切り立ち、その僅かばかりの裂け目から見える明るい空と重なるように、天使の横顔が描かれた。こうしたモチーフの扱いは、人物の印象をより一層鮮明に刻みつけるための周到な計算に基づくものであろう。

天使は右手で大鎌の柄を持ち、ゆっくりと歩んでいる。デューラーでは小さな鎌の表現にされているが、ルドンはそれを巨大な鎌に代えることによって、画面を最も効果的に分割した。すなわち鎌の柄は、先にも述べたように、この版画集において、ルドンが特に好んだ右上方から左下方へ向う斜線として描かれている。そのため、垂直線を基調とする諸形象が分断され、とりわけ単調な岩壁の形態モチーフに、造形的に面白味のある変化が与えられた。その上、鎌の刃の部分が、人物の背中の線に繋がるように、大きく円弧を描いているため、鎌の柄と刃、そして天使の身体が、画面中央に忘れがたい大きな三日月型の形態を生み出すことになった。

また白い衣には、ルドンの本領である柔かい陰影ハッチングが用いられ、木炭素描がもつ優美な線効果、そのまま転写紙を介して画面上に刷り出された。ビザンチン風の8頭身の姿にされた天使は、神の刈取りの象徴図とでもいうべき印象を示している。また、背後の岩壁上に象嵌された不気味な二つの「眼」のモチーフの扱いは、周囲の岩肌の表現と相まって、エルンスト風のフロッタージュを見るような幻想喚起的表現にされた。さらに、天使の持つ鎌の大きな刃が、後年の未来派において用いられた表現法に似て、幾本かの輪郭線によって、数枚の刃があるように描かれているため、大鎌は時間の推移と運動感を示す形象にされている。

第11節 「ひとりの御使が」(XX.1)

『黙示録』第20章1節「またわたしが見ていると、ひとりの御使が、底知れぬ所のかぎと大きな鎖とを持って、天から降りてきた。」の場面である。ルドンは第15、16章に記された七つの災害、また、それに続く大帝国バビロンの崩壊を象徴的に告知する「バビロンの大淫婦」の主題に関しては全く触れず、すぐさま『黙示録』第20章冒頭の場面に入る。しかも彼は、この短い章の中から、おそらくは、彼の想像力を最も強く刺激する三つの主題を採り上げることになった。すなわち、「一人の御使が」、「これを千年の間つなぎおき」、「彼らを惑わした悪魔は」の三つの連続する画面である。

まず、「舞い降りる天使」の画面では、今まさに、真暗な暗闇の中から、両翼を羽ばたかせて、微光で体を輝かす天使が、悪龍である蛇を奈落の底に閉じ込めるために、広げた両手で太く重そうな鎖を掴みながら、天上から舞い降りてきたところである。頑丈な鎖の両端が闇の中に消失して見えなくなってい

るために、より一層闇の深さが想像される。デューラーは、この鍵と鎖を持つ天使を、木版画《聖ヨハネ黙示録》連作の最終場面において、ヨハネを「高い山」へ連れてゆき、「新しいエルサレム」を指し示す天使の場面と並置して、絵巻風に処理している。それに対してルドンは、他の諸場面には見られない造形手法、すなわち質感のある形態描写と、リアルな照明効果を用いることによって、激しく落下する天使を描き出した。あくまで黒く表現された周囲の闇は、ルドンの黒に対する並外れた執着を証明するものだが、それは天使の形態における揺らめく微光の精神性を浮き立たせる「地」となっているのである。

第12節 「これを千年の間つなぎおき」(XX.2)

『黙示録』第20章2節「……これを千年の間つなぎおき」の場面である。ついに、悪魔でありサタンである龍、すなわち、かの年を経た蛇は鎖に繋がれ、諸国民を惑わすことのないように、千年間奈落の底に閉じ込められた。デューラーでは醜いサタンの姿で表わされた蛇を、ルドンは体をくねらせ、鎖の束縛から脱出しようともがくS字型の蛇の姿で表わしている。蛇の不気味な姿は、開いた口、目、鱗の形態に至るまで、克明かつ生物学的な精確さをもって迫真的に描かれており、こうした特徴は、ルドンがポルドーの田舎町で、微生物学者アルマン・クラヴォーに教えられた生物観察の影響を端的に示すもの、と考えられる。いずれにしても、この作品は、ルドンの幻想的ヴィジョンの根底には、常に精緻な自然観察が存在していることを明らかにする一例である。

さて暗がりの中では、中央の蛇の下に、鎖を繋ぎ止めている円形の蓋状の物体が見られ、その周辺部では、明るい燐光が、凹凸のある大地の数箇所を照らし出している。蛇は、その怪奇な姿と戦慄をもよおさせる暗鬱な性格とによって、とりわけルドンが興味を示したモチーフである。おそらくこの理由によって、そして、魔的な暗黒の世界という好みの主題に触発されて、ルドンは『黙示録』第20章の冒頭に記された数行の文章から、「舞い降りる天使」に続けてこの「奈落の底の蛇」をも連続して扱うことになったのだと思われる。さて、画面全体から受ける印象は、われわれに深海の底の暗さを連想させる。そういえば、ルドンの作品との事実関係は全く指摘されていないのだが、この時代には、ルドンより12歳年上の科学冒険小説家ジュール・ヴェルヌが健筆をふるっており、代表作『海底二万里』は、ルドンの《聖ヨハネ黙示録》連作石版画に先立つ約30年前の1870年に出版され、多くの読者に拍手喝采をもって迎えられたという。

第13節 「彼らを惑わした悪魔」(XX.10)

『黙示録』第20章10節「そして、彼らを惑わした悪魔は、火と硫黄との池に投げ込まれた。そこには獣にもせ預言者もいて」〔図7〕の場面である。千年の期間が過ぎ去ると、悪魔は牢獄から解放され、「地の四方にいる諸国民」を惑わし、彼らを戦いのために召集して、「聖徒たちの陣営と愛されていた都」を包囲させた。「すると、天から火が下ってきて、彼らを焼き尽くした」のである。多くの民を惑わした悪魔は、火と硫黄の池に投げ込まれ、「世々限りなく日夜」、苦しめられることになる。

ルドンの描く悪魔は、墮ちて行くイメージで表現されているが、陰気で神経質そうに顔をしかめた表情には、再び地獄に突き落とされる苦痛の心情が反映させられたと解すべきであろうか。上半身のみを覗

かせる悪魔は、激しい明暗の交替を示す渦巻く火と硫黄の池の中に身を沈め、いやおうなく奈落の底へ引きずり込まれて行く。画面では幾重にも重ねられたおびただしい陰影ハッチングによって、何段階もの明暗の調子が描き分けられ、その不安な動揺を示す肌理の細かい線の細工は、悪魔の腺病質な性格を一層際立たせる感がある。リチャード・ホブスは、左側に頭部を傾けた顔のモチーフが、先行する《聖アントワヌの誘惑》第3集の第17場面に見られる悪魔の顔を再度採用したものであると指摘している¹⁰⁾。

駒井は、この悪魔について、「この恐しい顔貌の悪魔は、もうこれ以後ルドンによって描かれることはないだろう。今まで見て来た奇怪な主題や眼球も、ランドの荒地に住む人々の怪異な容貌から得た多くのヴィジョンも一九〇〇年代になるとルドンの作品には殆ど全く現れなくなってしまふ。この火と硫黄の池に落ちる悪魔の苦悩に充ちた高貴な顔はなにか非常に象徴的である。」¹¹⁾と語り、《聖ヨハネ黙示録》連作石版画が、ルドンの生涯の大きな転換期に制作されていることを見逃さなかった。

第14節 「ヨハネは、聖なる都、新しいエルサレムが」(XXI.2)

『黙示録』第21章2節「またわたし、ヨハネは、聖なる都、新しいエルサレムが、神のもとを出て、天から下って来るのを見た」の場面である。ルドンは、デューラーの先例に倣って、中世のキリスト教芸術において頻繁に視覚化された「最後の審判」の主題を除外し、黙示録の終曲としての「新しいエルサレム」の主題へと場面を進展させた。「高価な宝石のよう」に輝く聖なる都エルサレムは、碧玉の高い城壁をめぐらし、東西南北に計十二の門を構え、「透き通ったガラスのような純金」で造られている。ルドンはこの絵画化され難い対象を、しかも黑白のみを用いて見事に描出した。方形の聖都は、簡略なスケッチ風の描線のみによって、威厳のある大宮殿の趣きを与えられ、画面上方で燦然と光り輝いている。

ところで一体この建造物群は、すでに大地に降下し終えたものと見られるべきであろうか。この点については、空間的位置づけの点において少々曖昧であるにしても、手前の山との関係、並びに画面全体の視覚的印象から判断する限り、聖都は、主題としてのテキスト通りに、「夫のために着飾った花嫁のように用意をととのえて、神のもとを出て、天から下って来る」途上で、宙に浮いているものと観られるべきであろう。台形の黒い山は、天使が「新しいエルサレム」を見せるために、ヨハネを連れて登った「大きな高い山」である。この山頂には、デューラーが描いた天使もヨハネも見られず、聳え立つ険しい山の姿は、白く輝く聖都の構築体とは対照的に、非定形的な黒の塊量を厳かに示すばかりである。

第15節 「私、すなわちヨハネである。」(XXII.8)

『黙示録』第22章8節の「これらのことを見聞きした者は、私、すなわちヨハネである。」〔図8〕の場面である。

ヨハネは、苦行禁欲の修道士さながらに、長い髪を肩まで垂らし、顎と頬と口のあたりに髭を生やして、やや頭を回らし、俯きかげんの敬虔な姿勢で合掌する。彼の眼は、目前に示された戦慄と驚愕の聖

10) Op.cit., Richard Hobbs, Odilon Redon, pp.110-113.

11) 前掲書、駒井哲郎『白と黒の造形』、104-105頁。

なる黙示劇の終曲を、ただひたすら謙虚に見つめているのであろうか。それにしても彼の横顔は、愁いに満ちて寂しげである。

ルドンは1893年、つまりこの作品制作の6年前に、彼より一世代早く活躍したフランス・ロマン派の作曲家フェルディナン・エロールの作品「感傷的な騎士たち」のために、合掌して祈る少女の横顔を扉絵に版画化した。ヨハネの祈る姿は、モチーフとしては、そのヴァリエーションとも考えられるが、祈るヨハネは、より一層真剣で、しかも純粹、善良、素朴かつ謙虚な人物として、この連作版画中でも別種の精神的崇高さを示している。ヨハネの光沢のある毛髪や髭、身に着けた衣服は、この上もなく柔かい一種抒情的な描線によって視覚化されている。

最初の石版画集《夢の中で》及び《聖アントワヌの誘惑》第1集といった、意識下の夢魔の表出にも繋がる作品に見られる、顕著な黒の示す悪魔的な美学は、この《聖ヨハネ黙示録》の主題において、聖なる光明との葛藤の中に置かれ、遂には後者によって克服されるような作品をも産み出すことになったのである。このわれわれの胸を強く打つ、言葉の本質的な意味における「敬虔」そのものの表現は、ルドンの内面の奥深い領域で生動していた魂の棲処が奈辺にあるかを明白にしている。その観点からいえば、この作品は《聖ヨハネ黙示録》連作石版画中でも、最も精神性の高い秀逸な作品であり、『黙示録』の最終場面を飾るにふさわしい宗教的品格を具えた人物画である。この作品が「宗教芸術」と呼ばれるべきであるか、それともルドンの芸術的幻想の作品であるかという、二者択一的な問は全く無益な詮索としかいいようがない。われわれは『黙示録』最終章最終行の「主イエスよ、きたりませ。主イエスの恵みが、一同の者と共にあるように。」と語るヨハネの言葉をこの画面に重ねて読むべきであろう。

第2章 《聖ヨハネ黙示録》連作石版画の特質

以上12点の作品に見られる総体的な印象を述べれば、抒情的で柔らかな線描の効果が、ときに抽象的な曲線を伴って、随所に活用されていることであろう。しかも、先行する石版画集《起源》あるいは《聖アントワヌの誘惑》第1集などの80年代までに制作された作品群において、しばしば見受けられたグロテスクな形象は影を潜めている。観る者を震憾させる異様に気味の悪い一つ目の怪物や、奇怪な顔をした大蛇の姿は、画面から残らず放逐され、たとえ蛇や悪魔が登場するにしても、それまでとは異なって、静穏で寂しげな姿に変貌させられている。本作品の「御使が香炉を手に持って」、「ひとりの女が太陽を着て」、「私、すなわちヨハネである。」〔図8〕などの画面は、一種の理想主義的といえる清雅な印象さえ与えられているが、このことは、主題が聖書から選ばれたという理由以上に、おそらく画家の内面に大きな変化が生じた結果、と理解すべきであろう。

実際、《聖ヨハネ黙示録》制作に至る10年間には、さまざまな出来事がルドンの生活に起伏を与えたようである。彼は1886年46歳のときに、生まれて間もない長男ジャンを病死させており、この事件は彼の精神に深い苦悩の傷跡を残した。だが3年後の1889年に次男アリが誕生して、この時期以後、彼の生活は徐々に晴朗なものへと向ってゆく。

次男のアリとの関連でいうと、昭和37年（1962）に駒井は長男を得た。その子の名前を安東次男が、

ルドンの息子に因んで「亜里」と名付けた。そして、ルドンの鉛筆素描《アリの肖像》(1896)に触れて、「最初の息子ジャンを誕生後数ヶ月で失ったルドンは魂の最深部にまで及ぶ激的な衝撃を受け、そのころから時として手にしていた色彩を完全に捨てたと云う。そしてこの版画家が色彩の世界に近づくためには、このアリの誕生が必要だったのだ。」¹²⁾と駒井は語っている。

ルドンは、1894年には、デュラン＝リュエル画廊で開催した大回顧展で成功を収め、画壇的地位を揺ぎないものになると同時に、経済的余裕をも確保するに至る。また1897年には、ルドンの「黒」の主要な源泉と解され、彼の脳裡に長らく寂し気なイメージを焼き付けていた故郷パールバードのルドン家所有地が、彼の意に反して売却されるという事件が起っている。ルドンは、この事件を契機にして、新しい人生に踏み出そうと決意したと解釈されているが、これについては異論もある。加えて、人生の師と仰いでいた微生物学者クラヴォーの死(1890年)、それにルドンが、真に胸襟を開いて友情を確かめ合った詩人ステファヌ・マラルメが、この石版画集刊行の前年(1898年)に死亡している。しかも、この間の1895年のはじめに、ルドンは大病をして困憊の毎日を送ったという。

駒井は、ルドンの《聖アントワヌの誘惑》第1集(1888年)に言及して、「ルドンの石版画技術はこの頃になると、云いようのない自在さとしなやかさを示しはじめる。クレヨンの描線の冴えが素晴らしい。」¹³⁾と語っている。また、《ギユスターヴ・フローバールに》(1889年)の中の一葉「死一わがイロニーは他のすべてを超越する」について、「この作品を見ると『死』を描くことによってルドンは心に受けた強い衝撃から見事に立ち直っているように見える。渦巻く渾沌から起ち上った肉体と、力強い腕をかざした髑髏、頭部には花々さえ吹き暴れている。ここには生と死を静かにみつめる芸術家の強靱な精神がある。」と述べ、この版画作品に対する思い入れの深さを表明した。¹⁴⁾

ルドンの黒の時代の代表作の一葉「死一わがイロニーは他のすべてを超越する」(1889年)で、最高潮に達した「黒」の塊量の迫力ある表現力は、《聖ヨハネ黙示録》連作石版画において確実に後退し、入れ替るように、直線と曲線を巧みに混在させた線的要素が増加する。この理由のひとつに、種々様々な陰影をもつ上記の人生体験が挙げられると解すべきであろうか。しかし、この石版画集に際立つ、流れるような線的要素に関しては、先の分析で明白となったデューラーの直接的な影響が大であると思われる。後年ルドンは、デューラーの銅版画《メランコリアI》(1514年)に言及して、「変化に満ちた緊密な線、バッハの音楽の喜びを引き合いに出すのはどうかと思うが、私は似たところがあると感じる。中年期以後、私はこのような線のフーガを常に感じていた」と語っている。最終場面の「私、すなわちヨハネである。」を除いて、ルドンは、主題と細部にわたる形態モチーフの選択を、デューラーが主題あるいは副次的モチーフとして描出した情景からヒントを得て決定したようである。もっともデューラ

12) 同書、105、225頁。

13) 同書、95頁。

14) 同書、97頁。

ーでは、一画面中に幾つかの物語が組合わされて、時間的推移が読みとれる中世的な〈絵物語〉の形式にされた。それに対してルドンでは、各画面に共通して指摘できるように、物語の一場面は、映画のひとコマを切り取ったように選択され、しかも、引用された『黙示録』のテキストに忠実な単一の本質的テーマのみの描出に全精力が費やされている。こうした画面構成の特徴は、いうまでもなく、未だ宗教的な物語の展開に強い執着をもつデューラー時代と、象徴主義の思潮を閲した19世紀末との芸術観の決定的な相違に起因するものであろう。いずれにしても、デューラーの影響の大きさは、彼が印した組合わせ文字¹⁵に呼応する、ルドンの組合わせ文字¹⁶を、この作品の計八つの場面の片隅に刻印する凝りようからも推測しうるのであろう。もっともこの組合わせ文字は、数年前より他の作品においても僅かながら使用されていた。

デューラーについては、駒井もまた、昭和45年（1970）発刊の『みずゑ』7月号に、エッセイ「わが内なるオディロン・ルドン」を発表し、そこで「クレーによってルドンの芸術を知る糸口を見出したように、ルドンの作品によってデューラーやレンブラントの芸術の真の理解に達することも、ある部分では不可能ではないかもしれない。」¹⁵⁾と述べている。

第3章 表象とテキスト

ルドンは1879年に書き記した日記の中で、絵画は文学作品の挿絵ではないことを強調し、「造形的な構図に隙間があると、必ず文学的観念が入り込む」¹⁶⁾と警告を発しながら、絵画が言葉では再現できない自律的な領域をもつことを、はっきりと語っている。だが、以上12点の作品を基本的に規定する重要な特質として、これらの諸場面が、いずれも聖書の記述、とりわけルドンが主題として引用したテキストの言葉に、できる限り忠実に絵画化されていることであろう。特に「聖なる都、新しいエルサレムが」においては、画面の形象が、『黙示録』のテキストの力に引きずられているようにも思われる。その上、ルドン自身の言葉とは裏腹に、本石版画集の制作に当っては、ある種の観念的なものが作品制作を鼓舞しているのではなかろうか。前期の作品《夢の中で》や《起源》においては、決してある特定の観念や言葉が作品制作を主導してはおらず、いわば無意識の中から湧き上がってくる形象が、構図や形態モチーフにそのまま反映された。具体的に述べれば、紙に鉛筆で不明瞭な線や形を描いている間に、徐々に明確な形象が姿を現わしてくるというわけである。要するに、前期の手法には、一種の自動筆記法的な画像形成の跡を辿ることができた。しかも作品の題名は、抽象的な概念である場合も多く、画像と題名とは必ずしも密接に結びついてはいなかった。

だが特に《聖ヨハネ黙示録》連作石版画に至って、ルドンの制作手順は大きく変化したように思われる。彼は単なる個人的な幻想に身を委ねるよりも、むしろ世界の意義を開示する『黙示録』のテキストの趣旨に忠実であろうとし、なし得る場合には、逐語的な文字通りの描写をさえ行っている。しかし、

15) 前掲書、中村稔『東の間の幻影—銅版画家駒井哲郎の生涯』、191頁。

16) オディロン・ルドン著（池辺一郎訳）『ルドン私自身に』、みすず書房、1983年、99頁。

これはデューラーの場合も同様であるが、ユダヤ的な幻想に満ちた『黙示録』のテキストは、画家の強力な想像力の発動なしには、そのイメージを画像として結ぶことが適わぬものである。ルドンは、多くの細部的な記述を省略しながらも、自己の想像力によって、テキストの本質的な意義を捉える幻想、あるいは『黙示録』の数々の象徴主義的図像とでもいべきものを、次々に生み出していった。

純然たる聖書の主題が選ばれたことに関連して、すでに「御座にいますかたの右の手に巻物が」〔図6〕の画面について考察したように、ルドンは、デューラー以外に、中世のカトリック教会の芸術に関心を抱いていた。彼がゴシック大聖堂をはじめとするキリスト教的主題に興味をもち、それらの形態モチーフを駆使して作品制作を始めるのは、主として1895年のイギリス旅行以後のことである。クラウス・ベルガーの指摘によると、1895年頃から1905年頃にかけての約10年ほどの間、ルドンは、彼を取り巻くカトリック的雰囲気によって、重圧を感じていたという。確かに、知人の画家モーリス・ドニは、キリスト教的宗教芸術の再興を声高に唱道していたし、親友の詩人フランシス・ジャムは、20世紀初頭に転向して、カトリック教会への忠誠を誓うことになる。また、悲観主義的な気分を漂わす奇作『さかしまに』(1884年)によって、ルドンの作品を一躍世に知らしめた、親友の小説家ジョリ＝カルル・ユイスマンスは、1892年にトラピスト修道院へ馳せ向って参籠、以後『大聖堂』(1898年)などのカトリック教芸術の主題に基づく小説を発表し、カトリック教会の懐に抱かれた。さらに、ルドンの作品の収集家ガブリエル・フリゾーの回心と続く、取巻連の雪崩現象にも似たカトリック教への転向は、ベルガーのいうように、ルドンの内面にも少なからず動揺を与えたかも知れない¹⁷⁾。彼はこの時期に、《聖心のキリスト》(1895年)、《十字架上のキリスト》(1895-98年頃)、それに13世紀のゴシック大聖堂に取材した《ステンド・グラス》(1901年頃)などのパステル画、加えて、ゴシック様式の尖頭形アーチを画面に配置した一連の人物画といった、キリスト教、中でもカトリック的色彩を帯びた作品を集中的に制作している。

駒井もまた、ルドンに触発されたのか、1955に《教会の横》〔図9〕と題されたエッチングを制作している。そこではロマネスク風の半円形アーチの中に嵌められたステンドグラスの描写が見られる。その雰囲気は、ルドンの作品に呼応している。

さて、この時期のルドンのキリスト教的な主題への接近から推し量るところ、《聖ヨハネ黙示録》連作石版画を、単純に『黙示録』の幻覚的性格のみに関心を示した非宗数的作品と断定することはできない。とはいえルドンは、デューラーのような熱烈な信仰心を保持するには、あまりにも近代的かつ繊細な神経と知性の持ち主であったことはいままでもない。また、ルドンが聖書的なものへと導かれるのも、神学的、教義的な理解に基づくというよりは、むしろ、闇と光の幻想画家として、聖なる光と闇の弁証法を展開したレンブラントの、あるいはその逆であるゴヤの造形的表現の伝統との交わりそのものによってであったと思われる。

一方においてこの時期のルドンが、デューラーの大きな影響を受けていることは事実であるにしても、デューラーの作品への心酔だけから『黙示録』の主題を選んだと結論づけるのもあまりに皮相であろう。

17) Klaus Berger, Odilon Redon, Phantasie und Farbe. verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1964, p.85.

そうした主張では、この時期、ルドンが聖書の主題に並々ならぬ興味を示した事実の説明にはならないからである。すでに、この作品に関しては、聖書の記述に忠実であろうとする努力と、『黙示録』の本質的意義を開示する象徴主義的な画像を創出しようとする努力との、二つの点を指摘したが、それぞれ、他ならぬ絶対的なものに対しての〈敬虔なる心情〉の為せるわざではなかったか。この意味からいっても、最終場面の「祈るヨハネ」の主題は、「敬虔」あるいは「信仰」と名づけられるべきであろう。

ルドンはこの時期以後、仏陀やギリシア神話、また華麗で神秘的に輝く花の主題へと関心を移した。この事実を指してベルガーは、ルドンの宗教的危機は去ったと述べている。ベルガーの言説の真偽はともかくとして、結局、近代的感受性の持ち主であるルドンは、モーリス・ドニのような画家とは違って、カトリック信仰への明確な回心を行うことはなかった。ただ注意すべきことに、ルドンの立場は、有神論か無神論かといった単純な二者択一の問題に帰せられるのではないということである。ルドン研究家のクロッケンブリックが語る「決して自己を立派に見せようとせず、何も征服しようとせず、他人を押しつけてその地位を奪おうとせず、ただ強く、真に自己自身であろうとした」芸術家オディロン・ルドンは、長い生涯のただ一時期、心情的にカトリック教へ急接近して、自己の芸術作品を媒介とし、自己の芸術的感性において照らし出されるキリスト教的「信仰」そのものを表明したと思われる。《聖ヨハネ黙示録》連作石版画は、まさしく、この時期に位置しているのである。

繰り返し述べておくと、この連作石版画について本質的なことは、何よりも清雅な「信仰」と真摯な「敬虔」の表現がなされていることである。ルドンの回想録『私自身に』が、いかなる目的で記されたものであったにせよ、そしてまた、ルドンがカトリック教を信奉していなかったにせよ、そのことは美術史的には大して重要ではない。見逃してはならないのは、ルドン作《聖ヨハネ黙示録》連作石版画の12の場面に、宗教的な心情を見てとることができるかどうか、という絵画的な表象に関わる問題である。結論としては、ここには間違いなく、ルドンの信仰告白が刻まれていると主張しておきたい。

おわりに

駒井哲郎の「黒」は、オディロン・ルドンの影響から出発して表現されたものだ、ということは正しい。しかし、そこで議論を終えてしまうと、誤謬に陥るだろう。駒井は、ルドンがどうであれ、自己の内面を見つめて、そこに自己の「黒」を見出した。もし、二人に関係があるとすれば、それは一人の人間として、共通の生命の根源を凝視したからに他ならない。両者は共に、この世界の奥深くに流れる水脈に手を触れたのである。それは影響関係ではなく、世界の各地で共通に誕生するという意味で、「共時性」としか言いようのない関係だといってよい。画像の背後へと、観者をどこまでも深く引き込んでゆくような、駒井とルドンの「こわれやすい」性格を示す繊細な「黒」の版画は、直接の影響関係からは生まれ難い。そして、ルドンの「こわれやすい」繊細な「黒」は、「信仰の表象」と重なった黒の時代の最後を告げる《聖ヨハネ黙示録》連作石版画において、その真価が発揮されたといってよい。ここにもまた、いわば「命を刻み込んだ」とでもいってよい駒井の「黒」との共鳴が見出される。

従来の美術史的な研究は、作品「甲」と作品「乙」の直接の影響関係を追求することに力を入れてきた。しかし、その成果が上がった今、さらに広大な範囲を扱う文化交渉学的な美術史研究が必要となる

う。つまり、甲と乙には直接の関係が見られないとしても、両者の影響、衝突、離反などを含めて、人間の心情と、それに端を発して創られる表象、さらに、それらが練られて意味をもつ思考、あるいは明晰な論理となった思想など、共通の内実をもつ「共時的」な問題を追及する美術史研究である。その研究はまた、一国主義の研究を超えて、さらに、学問分野の垣根をも越えて、グローバルゼーションに掉さず全地球的な研究となろう。これこそが、文化交渉学としての美術史学に他ならない。駒井とルドンの「黒」についての言及は、「影響関係」と「共時性」の問題を明らかにする興味深い一例である。

【主要参考文献】

- André Menerio, Odilon Redon. Société pour l'Etude de la Ggravure française, Secretariat, Paris, 1913. (A. reprint of the 1913 edition. Editor; A. Hyatt Mayor, Da Capo press, New York, 1968)
- L'Euvegraphique complet d'Odilon Redon. MM. Artz et Debois, La Haye, 1913.
- André Mellerio, Odilon Redon, Peintre, Dessinateur et Graveur. Floury, Paris, 1923.
- Klaus Berger, Odilon Redon, Phantasie und Farbe. verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1964.
- Alfred Werner, The Graphic Works of Odilon Redon, Dover, New York, 1969.
- Dirk Van Gelder (Trad., du néerlandais par J. Amiel et M. Stordiau), Rodolphe Bresdin, Paris, Éd. Du Chêne, 1976.
- Richard Hobbs, Odilon Redon, New York Graphic Society, Boston, 1977.



〔図1〕ルドン《樹》制作年不詳



〔図2〕駒井哲郎《樹木》1958年



〔図3〕ルドン《起源》「そして人間が現れた……」1883年



〔図4〕駒井哲郎《肩の向うに隠れたその顔……》1969年



〔図5〕ルドン《聖ヨハネ黙示録》「表紙絵」1899年



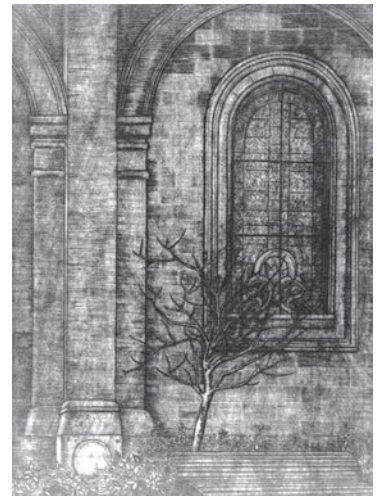
〔図6〕ルドン《聖ヨハネ黙示録》「御座にいます方の右の手に」1899年



〔図7〕ルドン《聖ヨハネ黙示録》「彼らを惑わした悪魔は」1899年



〔図8〕ルドン《聖ヨハネ黙示録》「祈るヨハネ」1899年



〔図9〕駒井哲郎《教会の横》1955年