

喚起する類似

——フェルナン・クノッッフの《青い翼》と《白、黒、金》——

喜多崎 親

1. 問題提起

1895年、フェルナン・クノッッフはミュンヘン分離派展に《青い翼》と題する油彩画【図1】¹⁾ (CR. 239、ブリュッセル、ジリオン・クロエ・コレクション、ベルギー王立美術館寄託) を出品した²⁾。そして1901年には、パステルと水彩とグアッシュによるほぼ同じ寸法のモノトーンのヴァージョン《白、黒、金》【図2】 (CR. 365、ブリュッセル、ベルギー王立美術館) を制作した。《白、黒、金》は、《青い翼》とほぼ同じ構図だが、彫像の顔が変えられている。

《青い翼》と《白、黒、金》の関係に就いては、技法と色彩の他には、彫像と細部の違いが指摘され、後者においてより死の示唆が強められているという解釈がなされているものの³⁾、彫像の頭部を変えた理由は十分に考察され

1) クノッッフの作品には (CR.) として、そのカタログ・レゾネ (Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisele Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, *Deuxième édition revue et augmentée*, Cosmos Monographies, 1987) の番号を付す。

2) Exh. cat., *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) "Secession"*, München, 1895, p. 22, No. 174, illustrated, p. 130. この初出品時のタイトルはドイツ語で *Ein blauer Flügel* だが、その後フランス語のタイトル *Une Aile bleu* (*Une* は省略されることもある) が主となる。

3) Jeffery W. Howe, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, pp. 114; Michel Dragnet, *Khnopff ou l'ambigu*

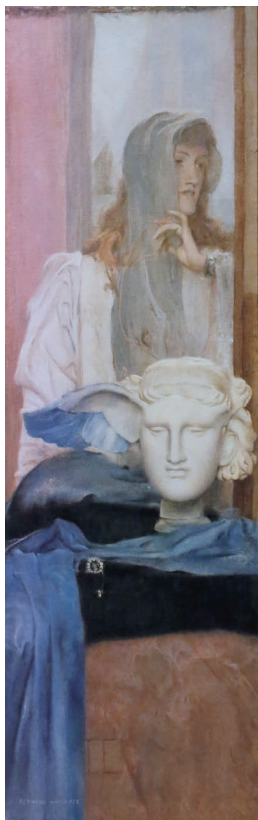


図1 クノップフ《青い翼》1894年、油彩、カンヴァス、88.5×28.5 cm、ブリュッセル、ジリオン・クロエ・コレクション、ベルギー王立美術館寄託

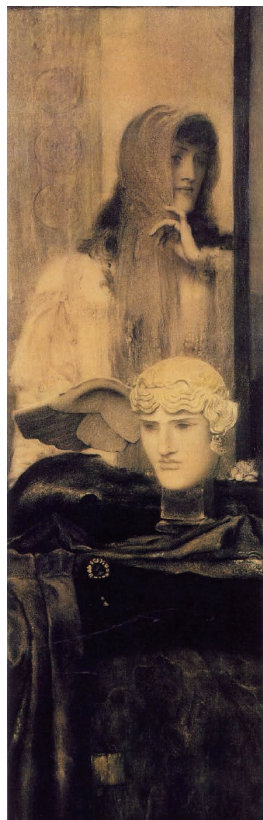


図2 クノップフ《白、黒、金》、1901年、パステル、水彩、グアッシュ、金、紙（カンヴァス貼り付け）、90×30 cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館

poétique, Flammarion, Paris, 1995, pp. 298; 《No. 98 A BLUE WING》, Exh. cat. *Fernand Khnopff (1858-1921)*, Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brussels / Museum der Moderne, Salzburg, Rupertinum / McMullen Museum of Art, Boston, 2004, p. 167; Michel Draguet, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Fond Mercator, 2018, pp. 120, 126-131. なお、ドラゲの2冊のモノグラフに就いては、以下それぞれ、Draguet, 1995; Draguet, 2018 と記す。

てこなかった。本論では、そもそも《青い翼》と《白、黒、金》においてクノップフが描こうとしたものが何であるかを考察し、彫像の変更がそれとどう関わるのかを推測する。

2. ディスクリプション

まず《青い翼》の画面を確認しておきたい。画面はほぼ3対1の極端に縦長の構図で、その中心に彫像が置かれている。彫像は頭部のみで白く、大理石あるいは石膏製と思われる。顔はほぼ正面向きで、向かって左の耳の前から横に広がる翼が生え、それは青く彩色され先に行くに従って濃くなっている。顔の向かって右側の翼は欠けているようで、耳が見え、その後ろに巻毛が見えている。頭髮は中央で分けられ、額を見せて掻き上げられ、帯で抑えられている。彫像は台座に載せられているが、そこには四角いラベルのようなものが貼り付けられているように見える。

画面の下四分の一ほどは、この彫像が置かれた台になっている。彫像のすぐ下は黒く質感や遠近感はないが、輪郭も不定形で常識的に考えれば布だと推測される。台座の前には青い布が置かれ、画面左端で垂直に下に垂らされている。この布が折れ曲がっているあたりには、小さな透明な石で周囲を囲まれたバックルのようなものが描かれている。彫像の後ろにも丸みを帯びた青い布らしきものが見えるが、少し色合いが異なり、手前の布と同一かは判断しがたい。

黒い布の下は珊瑚色の平面で、その模様から大理石の台のように見える。この台の、左に垂れた青い布に近いところに長方形が並んでいる。長方形は二つは見えるが、三つ目はほとんど布に隠されている。

彫像の後ろには1人の女性が立っており、画面の上半分を占めている。その顔は右四分の三正面で、肩に掛かる褐色の髪の毛の上から灰色のヴェールをまとい、それが右耳をかくして胸元まで垂れている。衣装は白く、垂直に降ろされた右手は豊かなドレープを見せる袖に包まれ、肘から先は見えない。左手は肘を水平にあげて曲げられ、指でヴェールをつまんでいる。左手は腕

輪をはめた手首までは見えるが、長い袖に覆われた腕全体は、画面右端に垂直に描かれた壁ないしは衝立のような褐色の遮蔽物に隠されている。灰色のヴェールの前には、彫像の後ろから上に向かって植物の茎が伸び、その先の形はヴェールをつまむ手の形とほぼ対称になっている。右肩にかかる髪の毛の前にはオレンジ色の花があるように見える。画面右の垂直方向の褐色の部分は、奥と手間で色が異なり、女性の横では彫像の後ろにあるところから、衝立や壁が二重になっているようにも、奥から手前へ向かう壁のようにも見える。

女性の左後ろにも、縁の部分が灰色に塗られた珊瑚色の壁ないしは衝立のような遮蔽物があり視界を遮っている。女性の頭の後ろの空間に描かれているものははっきりしないが、左側の大きく湾曲した線、女性の頭部の上の格子、女性の口の高さあたりの水平線、うっすらとした水色などから、白いカーテンをともし窓枠と外の眺めのように見える。

画面中央の翼のある彫像は、極めて明確に描かれているが、後ろの女性、その後ろの背景、と奥に行くに従って、次第に色は薄くなり形もはっきりしなくなる。構図全体は、上半分では二つの遮蔽物と女性のヴェールによって垂直方向の要素が強く、そこに女性の肩と肘が水平のアクセントを与えているのに対し、下半分では、彫像の翼、台の上の青い布と黒い布によって水平方向の要素が強く、そこに台から垂れた青い布が垂直方向のアクセントを与えている。画面全体の色味が暖色系なため、補色である青の布が画面を引き締めている。なお、ドラゲは「絹のストールで覆われた」断片的で読めない文字があると記しているが⁴⁾、ディスクリプションが不十分でそれが具体的にどこであるのかがよくわからず、実際の画面でも確認はできない⁵⁾。

もう一方の《白、黒、金》は、《青い翼》とほとんど同じ寸法で、構図もほぼ同じである。だが、全体はセピア色に近いモノトーンとなっており、所々

4) Draget, 1995, p. 298. 他の研究者は特に指摘していない。

5) クノップフはしばしば作品の中に、一部を省略した特殊なアルファベットで記した読めない銘文を書き入れている。以下の文献を参照。矢追愛弓「フェルナン・クノップフ作《愛撫》における夢と現実——画中の銘文の解読より——」『美術史』第174冊 Vol. 62, No. 2 (2013年3月) 272-287頁。

に金でアクセントが付けられている。また彫像は、翼はそのまま顔だけ別のものに変えられ、その向きも左四分の三正面に変えられている。女性の胸元の花は、肩の方に伸びる部分は認められるが、右の方に湾曲していた茎はなくなっている。女性の左後ろの遮蔽物からは灰色で描かれた縁がなくなり、縦に円が四つ並べられ、その中には線描で模様のようなものが描かれている。この部分は、縦に濃淡が付けられているので、半透明の布のようにも見える。女性の頭部の背景には具体的な形は見いだせず、空虚で曖昧な空間に変わっている。

彫像の右後ろの布の上には白い薔薇の花のようなものが、彫像の右下にはアクセサリのようなものが新たに置かれている。また台の下方に見えていた長方形は2つになったが、金で彩色され、一層目立たせられている。

モノトーンで描かれているため、《青い翼》に見られた青色による画面の引き締めはなくなり、代わりに最も暗い画面下部と中間のトーンの画面上部の間で、白い彫像の頭部が際立っている。

クノップフは《青い翼》を、制作後おそらくすぐに撮影させ、モノクロームのプラチナ・プリントに水彩で翼の青だけを塗った作品【図3】(CR. 240、ブリュッセル、アルベール一世王立図書館他)を残しており⁶⁾、その効果を改めて素描で試みたのが、モノトーンの《白、黒、金》であると、ひとまずは考えられる⁷⁾。

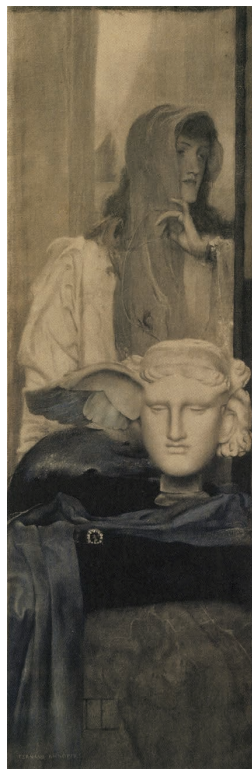


図3 クノップフ《青い翼》1894年、プラチナ・プリントに着色、33.2×14.5 cm、ブリュッセル、ベルギー王立図書館

6) Xavier Tricot, *Fernand Khnopff: Catalogue raisonné des Estamps et de Platinotypes rehaussés*, Pandora Publishers NV, 2019, pp. 232-233.

7) Draget, 2018, p. 128. クノップフは写真をデッサンのもとや記録のためだ

3. 《青い翼》の意味をめぐって

《青い翼》の手前の彫像は、クノップフが好んで描いたヒュプノスの頭部であることは既に指摘されている⁸⁾。クノップフは大英博物館に所蔵されているスコパス作とも言われるブロンズのヒュプノス像【図4】の石膏によるレプリカを制作させ、所蔵していた。レプリカの数是不明だが、自邸の写真から少なくとも二つを飾っていたことが確認され、ひとつは祭壇を設けてその上に設置していた【図5】⁹⁾。ヒュプノスは眠りの神であり、恐らく夢想への誘いという意味が見いだされていたのだろう。クノップフはあとで取り上げる《私は私自身に扉の鍵を掛ける》や1909年の《眠れる森の美女》(CR. add. 457)にもこのヒュプノス像を描いたが、これらの作品でも翼は青く塗られている。青はクノップフが最も好



図4 スコパス派《ヒュプノス》紀元前4世紀、ブロンズ、高さ21 cm、ロンドン、大英博物館

けでなく、リタッチなどによって写真自体を作品化している。クノップフと写真に関しては以下の文献を参照。Günter Metken, “Fernand Khnopff et la modernité”, in: Exh. cat., *Fernand Khnopff 1858-1921*, Paris, Musée des Arts Décoratifs / Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, pp. 43-47; Dorothy Kosinski, “The Gaze of Fernand Khnopff”, in: Exh. cat., *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, Dallas Museum of Art, 2000, pp. 145-155; Anne Adriaens-Pannier, “Fernand Khnopff and Photography”, in: Exh. cat., *Fernand Khnopff (1858-1921)*, cit., pp. 249-251.

8) Howe, *op. cit.*, p. 111.

9) ヒュプノスの祭壇に就いては Howe, *op. cit.*, p. 112参照。ハウはレプリカを大理石としているが、ドラゲは大英博物館から入手した石膏だとしている (Draguet, 2018, p. 121)。

んだ色であったといわれる¹⁰⁾。

《青い翼》の上部に描かれている女性は、クノップフがしばしばモデルとして描いた妹マルグリットと基本的には考えられる¹¹⁾。ドラゲはこの女性をマルグリットではなく、エルシー・マケだと断定しているが¹²⁾、その根拠は特に示されていない。エルシーは、その姉妹リリー、ナンシーと共に、1890年のマルグリットの結婚後、クノップフのモデルとなったとされるが、そもそも強い理想化が施されたクノップフの女性像において、個別のモデルを完全に識別するのは困難である。また《青い翼》に描かれた女性の顔は、1887年に描かれたマルグリットの肖像画【図6】(CR. add. 100、個人蔵)と、輪郭も顔の向きも驚くほど一致している



図5 ヒュプノスの祭壇の前のクノップフ

【図7a、b】。ドラゲの言うとおり《青い翼》の女性のモデルがエルシーだったとしても、恐らくクノップフは、マルグリットの肖像画かその習作、あるいはそれらのもとになった写真を参照して、修正を施したに違いない。

この女性は、左手で頭から垂れ下がるヴェールをつまんでいるが、このポーズに就いてハウは、1874年の『ガゼット・デ・ボザール』に掲載された

10) クノップフが青を好んだことは、各所で言及されるが、同時代のウィーンの批評家ルートウィヒ・ヘヴェシの証言に基づいている。Ludwig Hevesi, *Wiener Fremden-Blatt*, 24 avril 1898 (フランス語の抄訳が、Exh. cat., Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1987の“Fernand Khnopff, le super-mystique de Bruxelles”の中に掲載されている。該当箇所はp. 77)。

11) Howe, *op. cit.*

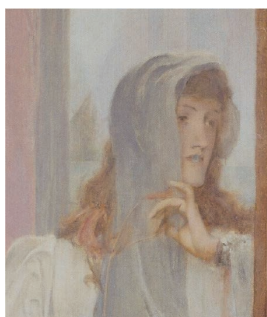
12) Draget, 1995, p. 127.

アテネの墓碑の女性像をイメージ・ソースとして挙げている¹³⁾。残念ながらハウもそれを踏襲したドラゲも、それが何月号のどの頁かまで記しておらず¹⁴⁾、しかもこの年の号にはそもそもギリシアの墓碑の図版はないため、おそらく翌1875年の5月号に掲載された《デモトリアとパンフィルの墓碑》【図8】ではないかと思われる¹⁵⁾。そこでは二人の女性が頭から垂れ下がるヴェールを片手でつまんでいる。指の形は奥の女性の右手が一番似ているが、クノップフは各指の間をより広げ、特に小指を立たせている。

ハウはこのポーズが墓碑に見られることからそれを死に結び付け、さらにヒュプノ



図6 クノップフ《マルグリットの肖像》1887年、油彩、カンヴァス、96×74.5cm、ブリュッセル、ボードワン国王財団、ベルギー王立美術館寄託



a



b

図7 《マルグリットの肖像》の顔と《青い翼》の女性の顔の比較

13) Howe, *op. cit.*, p. 113.

14) ドラゲの2冊のモノグラフは最新の総合的なクノップフ研究と言えるが、しばしば先行研究の見解に註記なしに言及したり、根拠のない解釈を提示したりしているところが見受けられる。

15) Albert Dumont, "Les moulages du musée du Louvre", *Gazette des beaux-arts*, mai 1875, n. p. (p. 421).

ス（眠り）とタナトス（死）が共にニュクス（夜）の双子の子であったことから、後ろの女性は死を表すものと考え、ドラゲも死を想起させるとした¹⁶⁾。

だが、クノップフが描いた頭部はあくまでヒュプノスであり、双子の兄弟とは言え女性をタナトスと結び付けるのには疑問が残る。まずハウがイメージ・ソースとした墓碑が掲載された記事は、ルーヴル美術館のムラージュ（型抜きによる彫刻のレプリカ）に関するもので、特にこの墓碑のポーズに関する説明はない。しかもクノップフはこの特徴的な指の形を、1893年の《女性習作》（CR. 227）、1905年の《正義の理念》（CR. 419）、《神々の花綱》（CR. 483bis）、1910年頃の《異教》【図9】（CR. add. 21）でも用いており、死の意味があるとは思われない。また、ハウは、タナトスは男神であるのにここで死が女性として表されている理由を、ギュスターヴ・モローの《若者と死》（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）やエドワード・コリー・バーン＝ジョーンズの《海の底》（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）、ポール・ゴーガンの《マダム・ラ・モール》（パリ、ルーヴル美術館、素描・版画部門）などを挙げて、19世紀の後半

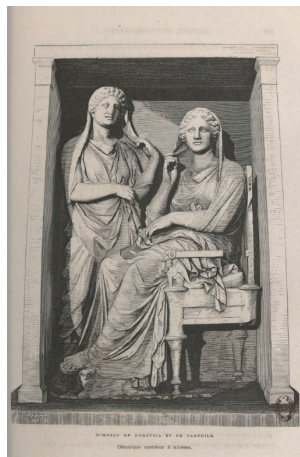


図8 《デモトリアとパンフィルの墓碑》の描き起こし、『ガゼット・デ・ボザール』1875年5月1日

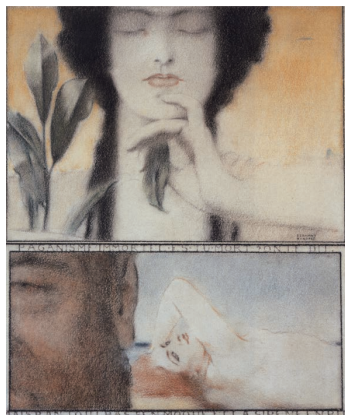


図9 クノップフ《異教》1910年頃、色鉛筆・木炭、紙、36×30 cm、個人蔵

16) Howe, *op. cit.*, p. 113; Draguet, 1995, p. 298; Draguet, 2018, p. 127.

には死が女性として表象されていたからだと述べるが、モローやゴッガンの作品は、フランス語で死（mort）が女性名詞であることに基づいており¹⁷⁾、バーン＝ジョーンズの作品は、そもそもファム・ファタルとしてのセイレーンあるいは人魚であって擬人像ではないことから、タナトスの女性化と結び付けるのは無理がある¹⁸⁾。

ドラゲは、《青い翼》の女性の口元が銀の装飾品によって口を閉じられていると述べ、この作品をクノップフが1890年に描いた《沈黙》【図10】（CR. 151、ブリュッセル、ベルギー王立美術館）の延長に位置づけている¹⁹⁾。確かに唇の上に灰色の円形が置かれているのは確認できるが、それが「口を閉じる銀の装身具」かどうかは判然としない。ちなみにこの装飾品は、《白、黒、金》では描かれていない。



図10 クノップフ《沈黙》
1890年、パステル・
色鉛筆、カンヴァ
ス、87.8×44.3 cm、
ブリュッセル、ベル
ギー王立美術館

17) モローの作品については、喜多崎親『よみがえる豎琴——ギュスターヴ・モロー作品における詩人イメージの変遷——』羽鳥書店、2021年、58-60頁参照。ゴッガンの作品は、ラシルドの戯曲の表紙のために描かれたもので、Madame la morte と呼ばれる、死を擬人化した登場人物である。〈114 Madame la mort〉 in: Exh. cat., Gauguin, Galerie nationales du Grand Palais, 1989, pp. 204-205.

18) 「46 深海」『ウィンスロップ・コレクション』（展覧会カタログ）、東京、国立西洋美術館、2002年、160頁；〈No. 170 Les Profondeurs de la mer〉, Exh. cat., *La Collection Grenville L. Winthrop: Chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum, Université de Harvard*, Musée des beaux-arts de Lyon/The National Gallery, London/The Metropolitan Museum of Art, New York, Paris, 2003-2004, pp. 396-397.

19) Draguet, 1895, pp. 298.

4. 《私は私自身に扉の鍵を掛ける》との関係

稿者は《青い翼》と《白、黒、金》について考えるためには、1891年にクノップフが描いた《私は私自身に扉の鍵を掛ける》【図11】（CR. 174、ミュンヘン、バイエルン州立美術館）との比較が必要だと考える²⁰⁾。これまでも《私は私自身に扉の鍵を掛ける》は、《青い翼》や《白、黒、金》に先駆けてヒュプノスの頭部像や赤いユリが描かれている点で言及されてきた²¹⁾。しかしこの作品には他にも類似が見いだせるだけでなく、《青い翼》や《白、黒、金》の解釈にも影響を及ぼしてきたと考えられるからである。

《私は私自身に扉の鍵を掛ける》は、縦横の比率が一对二の極度に横長の画面に、主なモチーフとして女性と彫像の頭部が描かれている。前景、画面の下三分の一は、黒い布が掛けられた大きな平面が占めている。これは、棺、テーブル、ピアノ、トランクなどともいわれてきたが、どれかに特定できる要素はない²²⁾。左の方では布の下恐らく木



図11 クノップフ《私は私自身に扉の鍵を掛ける》1891年、油彩、カンヴァス、72×140 cm、ミュンヘン、バイエルン州立美術館

20) この作品に関する主な研究は以下の通り。Sarah Burns, “A Symbolist Soulscape: Fernand Khnopff’s “I lock my Door upon Myself””, *Arts Magazine*, Vol. 35, No. 10 (sept. 1961), pp. 80–88; Ieslie D. Morrissey, “Isolation and the Imagination: Fernand Khnopff’s “I lock my Door upon Myself””, *Arts Magazine*, Vol. 53, No. 4 (December 1978), pp. 94–97; Howe, *op. cit.*, pp. 105–109; Draguet, 1995, 304–310; Draguet, 2018, pp. 120–125.

21) Draguet, 1995, p. 127; Draguet, 2018, p. 120.

22) Morrissey, *op. cit.*, p. 94; Howe, *op. cit.*, p. 106; Draguet, 2018, p. 125.

と思われる平らな部分が見えているが、そこに奥に向かって継ぎ目のような一本の直線が引かれている。その先は青い三角形に見えるために、矢と見る研究者もいるが²³⁾、この線は矢のシャフトとしては細すぎる上、鏃に当たる部分もはっきりしない。この黒い平面の手前には三本の赤い百合が、間隔を空けて垂直に立てられている。その茎や葉は褐色で枯れているように見え、左から三つの開きかけの花、二つの開いた花、ひとつの閉じた花をつけている。

画面中央左寄りには、両手の肘を突いて指を組み、その上に頭を乗せる女性の上半身が描かれている。この女性は、赤い髪の毛を結わず、首を少しかしげ、三白眼でこちらを見つめ、左手の中指に指輪を嵌めている。

手前の水平部分と女性の間には、画面右端から中央にかけて青い布のようなものが延びているが、その端は女性の胸元で色が薄まり、広がり、複数の円が浮き出ている。これを手袋とみる研究者もいるが判然としない²⁴⁾。

女性の左肘の前、中央の赤いユリに紛れるように、半円形に羽根かパルメットをあしらった装飾品が細い鎖でまっすぐに吊り下げられている。その位置はユリよりも手前だが、上部は構図の外に出ているために、どこから吊り下げられているのかは分からない。

背景は大きく四分割されている。右から順に見ていくと、一番目の空間は建物と木立のある外の光景で、そこに黒い装束の人物が一人立っている。この部分は大方の研究が絵画としているが²⁵⁾、額にあたるものがなく、上に巻き上げた黒いロール・カーテンが斜めに下がって描かれているところから、むしろ窓であると考えられる²⁶⁾。ただ窓枠はなく、下の壁に当たる部分も若干ゆがんでいるためはっきりしない。この壁に当たる黒い平面の左端には、

23) Morrissey, *op. cit.*, p. 94.

24) Morrissey, *ibid.*

25) モリセー、ハウ、ドラゲは絵画としている (Morrissey, *ibid.*; How, *op. cit.*, p. 108 Draguet, 2018, p. 124)。バーンズは絵画とも現実とも決めかねている (Burnes, *op. cit.*, p. 80)。

26) 習作とされるデッサン (CR. 173、個人蔵) でも上の黒い部分は斜めになっており、巻き上げられたスクリーンのように見える。

半分消えかけたような小さな二重の円が浮かびあがり、白い顔が映り込んでいるように見えるがそれが何かは分からない。

二番目の空間は、両脇に黄褐色の柱のある棚で、その上に彫像の頭部が置かれている。彫像は、顔の向きは右四分の三正面で、向かって左に上げた羽には青い色が施されている。彫像の右には赤い花、恐らく罌粟の花を活けたグラスが置かれている。正面から見ているためか棚には奥行きを感じられず、また彫像の翼が横の柱の手前に出ているために、棚板がそれを支える両側の柱よりもずっと手前につき出ているしなければならないことになり、極めて不自然な印象を与える。

三番目の空間は、女性の真後ろであるが左側に半ば隠れた窓が見える以外はよくわからない。ただ上部に描かれているのが、一番目の空間と同じような黒いロール・カーテンだとすれば、ここも外に向けた開口部であることになる。ただしそこに描かれた建物は、第一の空間とは接続しているようには思われない。

四番目の空間は、再び室内となり、一番上にはほぼ正方形に見えるパネルが三つ並び、右端と左端の灰色がかったパネルには円が切ってある。左端の円はその一部しか見えないが、右端の円の中にはぼんやりと窓枠が描かれているため鏡である可能性を示している。中央の黄色がかったパネルは、中に四角い枠が切られ更にその中に植物のような文様が描かれている。これら三つのパネルの下は、水平の部材が四つ重なり、その下の部分は縦の板、あるいは柱で構成されている。

タイトルは、クリスティーナ・ロセッティが1866年に発表した詩「だれが私を救い出してくれるのだろうか？」から取られている。その一部、クノップのタイトルのもとになった詩句の前後は以下のようなものである。

他者はすべて私の外側にいる
私は扉を閉ざして彼らを閉め出す
騒がしさ、退屈、遊び人に

私は私自身に扉の鍵を掛ける

そしてだれもが走らなければならないレースからの離脱を始める！

死は速い²⁷⁾

クノップフはしばしば作品のタイトルに文学作品の一節を引用し、サブタイトルに「～とともに (avec ～)」という形で著者の名前を挙げているが、これは自分が挿絵を描いているのではなく、彼らがイメージの共同制作者であるということを示している²⁸⁾。《私は私自身に扉の鍵を掛ける》では、タイトルに「クリスティーナ・ロセッティと共に」とは記されていないが、この作品が最初に出品された1892年のブリュッセルのレ・ヴァン（20人会）展のカタログには、*I lock my door upon myself, C. G. R.* と、このタイトルがクリスティーナ・ロセッティからの引用であることがイニシャルによって示唆されていた²⁹⁾。従って、クノップフがこの詩にインスピレーションを得たことは確実だが、その詩はきっかけにすぎず、絵が詩の内容を表してはいないことはこれまでも認められている³⁰⁾。

この絵の主題に関して、いくつかの主要な批評や研究が「死」というテーマを読み取ってきた。この作品が薔薇十字のサロンに出品された1893年に、

27) Christina Rossetti, "Who Shall Deliver me?". *The Complete Poems of Christina Rossetti*, Ed. by R. W. Crump, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1979, p. 226. なおクノップフは1891年にこの詩のタイトルである *Who Shall Deliver me?* をタイトルとした作品 (CR. 191) も描いており、しばしば《私は私自身に扉の鍵を掛ける》と比較されるが、前者は小さな紙作品であり、赤毛の女性以外に共通点もないため、ここでは扱わない。

28) Legrand, *op. cit.*, p. 284.

29) Exh. cat., *Les XX, Bruxelles, neuvième exposition*, Musée d'Art Moderne, 1892, n. p. また同年ロンドンのニュー・ギャラリーの夏の展覧会に出品された際には、ジャクソンがその批評で「タイトルはないがクリスティーナ・G・ロセッティの言葉——“I lock my door upon myself.” を伴った絵画」と記しており、詩句の出典は知られていたことが分かる (M. Phipps Jackson, "Current Art: The New Gallery", *The Magazine of Art*, vol. 16 (1892), p. 290)。

30) Morrissy, *op. cit.*, p. 97; Draguet, 1995, p. 306; Draguet, 2018, p. 124.

既に批評家ランボッソンはこの女性を若い寡婦と見、右の風景はその過去を、中央の片翼の彫像は寡婦としての現在を、左後ろの円形と四角の羽目板は未来を示していると解釈した³¹⁾。そこには特に根拠があるわけではなかったが、その後ハウも様々な細部——女性が指輪をしていること、手前の平面を黒い布が覆っていること、鎖につながれた装身具が半円であること、ヒュプノスの翼が片方しかないこと、ヒュプノスの双子の兄弟がタナトス（死）であること、クリスティーナ・ロセッティの詩に死が想起されることなど——が、寡婦を示していると考え³²⁾、ドラゲもそれを踏襲した³³⁾。だが、鎖で吊り下げられている装身具は催眠術の道具であるという指摘もあり³⁴⁾、黒い布もオウィディウスに基づくヒュプノスの寝椅子の色だと指摘されている³⁵⁾。そもそもヒュプノスの翼は大英博物館のものと像から片方だけであり、クノップフは自宅に設置した複製でも他の作品の中でもその形を踏襲しているので、それを寡婦という物語的な設定に繋げるのはいささか牽強附会といえよう。

こうした意味の解明は、恐らくクノップフの作品に作者独自の隠された意味があるという先入観に支えられている。実際ハウは、以下のように述べている。

《私は私自身に扉の鍵を掛ける》は、クノップフの芸術的・道徳的主張の総括であり声明と見なせるだろう。1514年のデューラーの《メランコリア》同様、《私は私自身に扉の鍵を掛ける》は、多くの曖昧な象徴を含み、そのすべてがクノップフにとって特別な意味を持っている。さらに言えば、それらの象徴は芸術的信条のみならず道徳的信条を指し示しているのである³⁶⁾。

31) Ivanhoë Rambosson, "Le Salon de la Rose+Croix", *Mercur de France*, vol. 8, no. 2 (June 1893), pp. 178-179.

32) Howe, *op. cit.*, pp. 107-108.

33) Draguet, 2018, p. 125.

34) Sharon L. Kirsh, *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge University Press, Cambridge, New York Melbourne et al., 2004, pp. 238-239.

35) Morissey, *op. cit.*, p. 95.

36) Howe, *op. cit.*, p. 105.

しかし、象徴主義の絵画がすべて何らかの意味を示している訳ではない³⁷⁾。この作品の構図とそれぞれのモチーフの位置関係を分析し、ヒュプノスの眠りと夢の神としての役割に着目したモリッセイは以下のように断言する。

これらの結び合わされた要素は、《私は私自身に扉の鍵を掛ける》の主題が、ランボッソンが見たような、弱り切った寡婦の引き籠もりやメランコリックな気鬱ではなく、むしろ想像力そのものの描写であることを示している。【中略】この女性の思考は不完全で、彼女の置かれている状況同様断片的だが、彼女は孤独で夢に感応しやすいために、その想像力はヒュプノスの影響のもとで、ここに描かれたユリ同様に育ち花開くことが示唆される³⁸⁾。

果たしてここに、女性が眠っている間に想像力が開花することまでが示唆されているのかは疑問だが、この作品が自ら閉じ籠もる女性の心情を歌った詩の一節をタイトルとしているからには、画面手前のユリと黒い平面が観者と女性との間を隔てて女性の孤立感を強め、ヒュプノスの像と罌粟が眠りや夢想を示唆しているというのは納得できる。クノップフは1898年に刊行されたカミーユ・ルモニエの著作『秘密の生』のための素描（CR. 327bis、カミーユ・ルモニエの家）に、円形に切り取ったこの作品の女性頭部とその周辺を使っており、またモリッセイの指摘するように、後にストクレのために描かれた油彩画のヴァージョン（CR. 358、個人蔵）は、まさしく《閉じ籠もり（Une recluse）》と題されているからである³⁹⁾。

実際女性そのものには、例えば黒いヴェールを被るといった明確な寡婦としての表現は行われていない。女性が肘を突く平面は、テーブルとも棺ともピアノとも決められない。ユリの花は、時間の経過を示しているようにも見えるが右左どちらから時間が進んでるのかは決めがたい。

レーンは、四つの部分からなる背景が、あえて遠近感や空間構造を無視し

37) この点に関しては例えば以下の論文を参照。拙論「コレスポンダンスの核——ルドンの《目を閉じて》に見る象徴主義——」『成城文藝』第219号（2012年6月）、116-144頁。参照。

38) Morissey, *op. cit.*, p. 96.

39) *Ibid.*, p. 97, note. 12.

て断片をモンタージュしていることを強調し、以下のように意味の読み取りに疑問を呈している。

クノップフの美術作品の謎は、彼が自分の象徴に負わせた意味に関する知識が我々に欠けていることにあるのではなく、この芸術家が断片とその配置に組み入れた物質的および情緒的内容と、期待される解釈のパターン、そして観者自身の経験と表象の浅薄な読解という三者の緊張にある⁴⁰⁾。

レーンの指摘はナラティヴな意味を否定している点で重要と思われるが、配置の効果に就いては具体的に分析していない。《私は私自身に扉の鍵を掛ける》でクノップフが、クリスティーナ・ロセッティの詩句から女性が自分だけの世界に沈潜して夢想するというモチーフを得、それを独自に視覚化したとすれば、画面内に併置された各モチーフは、明確に何かを意味するのではなくとも、そのテーマと関係づけられることで、コレスポンドンスとしての効果を発すると考えるべきだろう。《私は私自身に扉の鍵を掛ける》は「閉じ籠もり」という概念を視覚化しているにすぎないのである。黒い布が広げられた手前の平面と赤いユリは観者と女性を隔て、背景のヒュプノス、一人だけが佇む風景、複雑に組み合わせられた無人の建物、鏡に映る格子窓などは、必ずしも現実の空間ではなく、女性が世間を遠ざけていることを示唆するためのものであろう。

既に述べたように、ヒュプノス像が《青い翼》に描かれる前に、《私は私自身に扉の鍵を掛ける》に登場していることは指摘されていた。そして眠りの神であるヒュプノスが兄弟の死の神タナトスと結び付けられることで、両作品の主題はともに死と結び付けられてきたのである。だが、この「死」という意味を外したとき、女性、ヒュプノス、黒い布、青い布らしきもの、赤いユリ、複雑な空間、水平線と垂直線による構成という多くの共通点によって、《青い翼》は《私は私自身に扉の鍵を掛ける》と意味以外の緊密な関係性を

40) Frederik Leen, "Fernand Khnopff and Symbolism", in: Exh. cat., *Fernand Khnopff 1858-1921*, Brussels, Royal Museum of Fine Arts of Belgium/Salzburg, Museum der Moderne/Boston, McMullen Museum of Art, 2004, p. 22.

持っていることに改めて気づかされる。しかも《私は私自身に扉の鍵を掛ける》では女性がほぼ正面を向いて画面中央に位置し、ヒュプノスがその上に右四分の三正面で配されているのに対し、《青い翼》ではヒュプノスが画面の中央に正面向きに置かれ、上には女性が右四分の三正面で描かれている。つまり、《青い翼》は《私は私自身に扉の鍵を掛ける》を縦長の構図で展開し、かつまた女性とヒュプノスの場所と顔の向きを入れ替えたものと考えられるのである。

これは、《青い翼》が《私は私自身に扉の鍵を掛ける》と同じテーマを持っているという意味ではない。両者は、主要なモチーフとしての女性とヒュプノスの彫像を共有しながら、むしろその関係性を反転しているのである。《私は私自身に扉の鍵を掛ける》では、主要モチーフはあくまで手前の女性であり、ヒュプノスは後ろの飾りであった。それは女性の性質や状況を想起させる存在に過ぎない。それに対して《青い翼》では、ヒュプノスが主となり、女性は画面の上半分を占めるとはいえ、背景に押しやられ副次的な存在になっている。

5. 鏡像と神秘

《青い翼》における女性に就いては、ハウは「ヒュプノスへの個人的で秘教的な信仰における司祭」、ドラゲも「神秘的な宗教の司祭」という解釈を取っている⁴¹⁾。たしかにクノップフはその生涯において、女性の司祭あるいは巫女を想起させる何点かの作品を残しており、それらとの類似は明らかである。例えば、1891年の《捧げ物》【図12】(CR. 187、ニューヨーク、近代美術館寄託)では大理石の台座の前に横向きに置かれた彫像に、花を差し伸べる裸体の女性が描かれている。またマルグリットをモデルに撮影した写真をもとに、1898年には《香》【図13】(CR. 308、個人蔵)、1900年には《捧げ物の姿勢》【図14】(CR. 355、ブリュッセル、アルベール一世王立図書館)、1902年には

41) Howe, *op. cit.*, p. 113; Draguet, 1995, p. 298; Draguet, 2018, p. 126.

《秘密》【図15】(CR. 380、個人蔵)が描かれているが、この三点はいずれも祭服のような重厚な衣装を身につけ、司祭あるいは巫女としての女性を描いているように見える。

しかし、《捧げ物》や《秘密》で明らかなように、女性と彫像が共に描かれる場合には、女性は崇拝の対象である彫像や仮面と向き合っている。既に掲

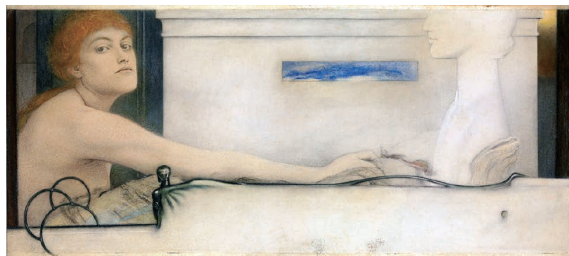


図12 クノップフ《捧げ物》1891年、パステル・鉛筆・クレヨン、紙、34.9×74.9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図13 クノップフ《香》1898年、油彩、カンヴァス、86×50 cm、パリ、オルセー美術館



図14 クノップフ《捧げ物の姿勢》1900年、色鉛筆、紙、22×15 cm、個人蔵

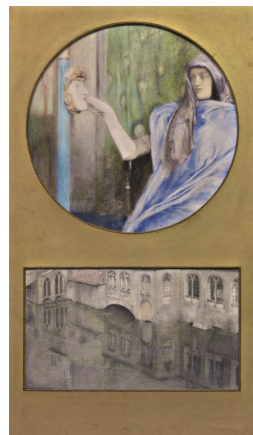


図15 クノップフ《秘密》1902年、パステル・木炭、紙、直径49.5 cm、ブリュッセル、グロニンゲン美術館

げたクノップフ自身がアトリエに設置したヒュプノスの祭壇の前で撮った写真でも、クノップフは正面からでこそないが、祭壇のヒュプノス像の方向を向いていた。これに対して、《青い翼》では、女性は正面向きの彫像の後ろにしかも像から顔を背けるように描かれている。このことはどう考えるべきだろうか。

ここで改めて《青い翼》の画面を見てみると、そこに描かれている空間が極めて不自然であることに気づかされる。一番後ろに窓と壁があり、その前に女性が立っている。その女性の前に画面右端の壁あるいは衝立があり、更にその前に台が置かれ彫像が載せられている。しかしこれでは部屋あるいは通路の真ん中に祭壇を置いて彫像を据えていることになってしまう。

ロベール＝ジョーンズはこの女性は鏡に映っていると考えて、二つの解釈が可能だと述べている⁴²⁾。ひとつは、彫像の前の場所に実際に女性が立っており、その姿が彫像の後ろの鏡に映っているというもので、もうひとつは、女性は実際にはこの場にはおらず、ヒュプノスが誘起する夢や思い出として、背後の鏡にヴィジョンとして映っているというものである。画面右端の壁の褐色の部分は、鏡の縁と考えることも出来、また、女性よりも彫像の方が明らかにはっきりと描かれていることも、女性が鏡像だと考えれば納得できる。

画面の正面奥に鏡を設置して、絵の前にいる人物を写し出す手法は、ヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻》(1434年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー)以来、しばしば用いられてきた。《青い翼》でも鏡が描かれているのだとすれば、それによって彫像の顔とその前にいるであろう女性の顔の双方を、絵の観者に見せることが可能になっている。クノップフ自身、鏡や反射映像を取り入れた作品をよく描いており、こうした効果には通じていた⁴³⁾。更に言えば、《私は私自身に扉の鍵を掛ける》においても、左後ろに

42) Philippe Roberts-Jones, "Khnopff Revisited", in: *L'alphabet des circonstances; Essais sur l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Palais des Académies, pp. 287-289.

43) クノップフ作品に於ける鏡に就いては、Jeffrey Howe, "Mirror Symbolism in the Work of Fernand Khnopff", *Arts Magazine*, LIV, No. 4 (December 1979), pp. 112-118参照。

円形の鏡が掛けられており、反対側の窓枠を映していた。

しかしここでもうひとつ考慮しなければならないのは、女性とヒュプノスの位置関係である。《青い翼》の極端に縦長の画面にふたつの顔を上下に配置する構図は、余計な背景を排除して主要モチーフである人物の関係を強調する。この構図は、エドガー・ドガあるいは日本の柱絵にヒントを得たものだろう。ドガは《ルーヴルのメアリー・カサット：絵画室》【図16】（アート・インスティテュート・オブ・シカゴ）で、極端に縦長の構図に二人の人物を、顔の向きを変えて組み合わせている。クノップフには、他にもドガの構図との類似が指摘される作品があり⁴⁴⁾、ドガの作品を参照した可能性は高い。もっともドガの構図や人物配置には鈴木春信などの柱絵【図17】との類似が指摘されてお



図16 ドガ《ルーヴルのメアリー・カサット：絵画室》1879-1880年、エッチング、ソフトグラウンド・エッチング、アクアティント、ドライポイント、紙、36×20.8cm、アート・インスティテュート・オブ・シカゴ



図17 鈴木春信《風流七小町 かよひ》1769年頃、錦絵、66.0×10.8cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

44) クノップフに対するドガの構図の影響に関しては、《紫陽花》(CR. add. 63、モーリス・ツウェルン・コレクション)にドガの《花瓶のそばで肘をつく女》(1865年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)との類似が指摘されている (Draguet, 1995, p. 65) くらいである。

り⁴⁵⁾、クノップフが直接日本の浮世絵版画をヒントにした可能性もある。クノップフがこの時代の画家の例に漏れず、日本美術に強い興味を持っていたことは既に指摘されている⁴⁶⁾。いずれにしても、クノップフはこの構図に鏡の効果を組み合わせることで、神像の顔と司祭の顔を共に観者の方へ向けるという問題を解決したのだろう。

しかしおそらくこの工夫によって、クノップフは別の効果にも気づいたのではないだろうか。ロベール＝ジョーンズは鏡に映る女性を現実とも非現実とも考えうるとしたが、いずれにせよこの女性は彫像の後ろに存在するように見えることで、司祭というより非現実の存在のように見えるのである。女性を頭をヴェールで覆い、その身体の一部を柵の陰に隠している。柵組みを使って対象を隠すのも、恐らくドガの作品から学んだのだろう。1881年頃にクノップフが描いた《レジャン大通りにて》【図18】(CR. 34、個人蔵)は、ドガが1876年に描いた《コンコルド広場にて》【図19】(モスクワ、エルミタージュ美術館)と同じ発想、すなわちフレーミングで一瞬を切り取るこ



図18 クノップフ《レジャン大通りを渡る》1881年、水彩、グアッシュ、紙、90×172 cm、個人蔵



図19 ドガ《コンコルド広場にて》1876年、油彩、カンヴァス、78.4×117.5 cm、モスクワ、エルミタージュ美術館

-
- 45) ドガの《ルーヴルのメアリー・カサット：絵画室》の縦長のコルタ・アイヴス『版画のジャポニスム』及川茂訳、木魂社、1988年、47頁；Exh. cat., *Degas and the Art of Japan*, Reading Public Museum, 2007, pp. 58-59.
- 46) 高木陽子「フェルナン・クノップフのジャポニスム」『美術史』第151冊 (Vol. 51, No. 1) 2001年10月、152-165頁。

によって人の動きを示す試みである⁴⁷⁾。1883年の《シューマンを聴きながら》【図20】(CR. 52、ブリュッセル、ベルギー王立美術館)では、この手法は、ピアノの弾き手を画面左端で手しか見せないことによって、暗示の手法へと展開された⁴⁸⁾。その後、クノップフは特に女性像の部分を枠やカーテン、ヴェールで覆う構図を多用している。そしてそれは1909年の《神秘的な女性》【図21】(CR. 463、ロンドン、ジェイムズ・アストロ)において、左右の衝立か扉のようなものの間から、その向こう側にいる神秘的な存在としての女性を見せるという形で集大成された。《青い翼》の女性は、まさしくその系譜の中に位置づけられる。

《青い翼》において、彫像の後ろにいる鏡像の女性は、半ば隠され、曖昧性を帯びることで、現実から滑り落ちていく。つまり、彫像だけが実像として存在し、女性は想起された神秘的な存在のようになっていく。このとき彫像は、女性が司祭として仕える対象から、女性を喚起する装置に変化するのである。

そしておそらくこの両者の関係性が、《白、黒、



図20 クノップフ《シューマンを聴きながら》1883年、油彩、カンヴァス、ブリュッセル、101.5×116.5 cm、ベルギー王立美術館



図21 クノップフ《神秘的な女性》1909年、色鉛筆、紙、28.2×17.2 cm、個人蔵

47) ドラゲはドガの《コンコルド広場》の翌年にギュスターヴ・カイユボットが描いた《パリの通り：雨》(シカゴ、アート・インスティテュート)との類似を挙げている (Draguet, 1895, p. 50)。

48) Robert Goldwater, *Symbolism*, Harper & Row, New York, 1979, p. 34.

金》における彫像の変更とも関わっていると推測されるのである。《白、黒、金》では、顔はルーヴル美術館所蔵の《モンドラゴーネのアンティノウス》【図22】に変えられているものの⁴⁹⁾、翼によってヒュプノスであるという設定はそのまま保持されている。これは、アンティノウスという存在に意義があるのではなく、その造形に意義があったことを示している。

ハウはヒュプノスと後ろの女性との顔の類似を指摘して、女性をヒュプノスの兄弟であるタナトスにするためと考えたが⁵⁰⁾、十分に納得のいく解釈ではない。またドラゲは、アンティノウスがローマ皇帝ハドリアヌスの寵童であったことと、クノップフが1897年に制作したヒュプノスの仮面⁵¹⁾でそのアンドロギュノス性が強められていることを結び付け、「かくしてヒュプノスは、アンティノウスへ変わったことにより、アンドロギュノスがホモセクシャルな欲望へと変化した



図22 《モンドラゴーネのアンティノウス》2世紀頃、大理石、高さ90cm、パリ、ルーヴル美術館

49) この顔がルーヴル美術館の《モンドラゴーネのアンティノウス》であることを最初に指摘したのは Maria Volpi Orlandini である（“L’arte della citazione; Fernand Khnopff a Parigi, Bruxelles, Amburgo”, *Paragone Firenze* Vol. 31, No. 359-361 (1980), p. 113）。

50) Howe, *op. cit.*, p. 114.

51) このヒュプノス像についてドラゲは、「1897年のテルヴェーレンの展覧会のために象牙で彫ったものか、その数年後に自邸に飾った彩色された石膏のヴァージョン」と述べている。ともにタイトルは《仮面 (Un masque)》で二つの小さな翼を持つ石膏に彩色したヒュプノスと思われる仮面である。ドラゲは明示していないが、前者は写真でのみ知られる CR. 298であり、後者はハンブルク美術館に所蔵されている CR. 299のことと推測される。後者については、Exh. cat., *Masques: de Carpeaux à Picasso*, Paris, Musée d’Orsay, 2008, pp. 178-179, cat. 137参照。

世紀末の曖昧さを負うのである」と結論づけた⁵²⁾。その際ドラゲは、クノップフの発想がジャン・ロランの小説『ド・フォカス氏』(1901年刊)に基づくと考えている。確かにこの小説の中では明言こそされていないが、主人公フレヌーズ公爵がルーヴルで見たアンティノウスは、眼の詰め込みを失った胸像として記述されているところから《モンドラゴーネのアンティノウス》であると推測されている⁵³⁾。しかし小説の中でアンティノウスの胸像は、緑の目に対するフレヌーズ公爵の強迫観念を作り出す要素に過ぎず、特にアンドロギュノスとして強調されているわけでも、またヒュプノスと結び付けられているわけでもない⁵⁴⁾。

よく知られているように、ハドリアヌスはアンティノウスの死後、彼を神として祀り多くの彫像を制作させた。いまでも各地の美術館に残るアンティノウスの顔は、少しふっくらとした輪郭と巻き毛により特徴付けられている。ルーヴルにも、ヴィラ・ハドリアヌスで発掘されたヴァティカンのアンティノウス像に基づくと言われる18世紀の複製【図23】を始め、複数のアンティノウス像が所蔵されている⁵⁵⁾。ところが《モンドラゴーネのアンティノウス》はその中では顔が長



図23 《アンティノウス》18世紀(ヴァティカン美術館のオリジナルに基づく)、大理石、高さ84 cm、パリ、ルーヴル美術館

52) Draguet, 2018, pp. 130–131.

53) Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Hélène Zinck, GF Flammarion, 2001, p. 61, note. 1.

54) *Ibid.*, p. 61.

55) このタイプのアンティノウスの胸像は、ヴァティカンの他にもアテネの考古学博物館、マドリードのプラド美術館、オックスフォードのアシュモリアン美術館に所蔵されている。Exh. cat., *Antinous: Boy made God*, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, 2018–2019, pp. 28–29.

めで、髪型もアポロンに似せたもので典型的ではない⁵⁶⁾。これは、クノップフがこの像を選ぶ際に、アンティノウスであることではなく、《モンドラゴーネのアンティノウス》独自の形態的特徴にこだわったことを示している。

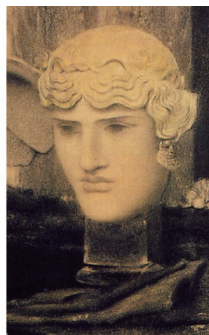
ハウが指摘したように、この彫像の眼差しと輪郭は、確かに後ろに立つ女性と極めて強い類

似を示すように描かれている【図24a、b】。しかし典型的なアンティノウス像では恐らくこの類似は生まれないのである。クノップフはそれらを選ばず、顔の向きまで四分の三正面に変えて、女性の顔との類似を強調し、両者の間にコレスポンドが生じるように操作しているのである。

そもそもクノップフにとって、類似するイメージによるコレスポンドの効果は重要なレトリックであった。例えば、1889年の《ジョジュ・ローデンバッハとともに——死都》【図25】(CR. 125、個人蔵)でも、ブリュージュの町並を背景に、女性が宝冠を見て物思いに浸っている。女性は裸体であることからある種の擬人像（例えばブリュージュの）であり、そのことが現実の空間としては接続しない背景と呼応さ



a



b

図24 《白、黒、金》彫像と女性の顔の比較

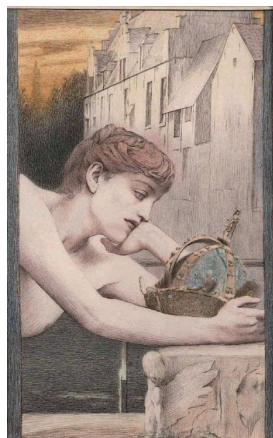


図25 クノップフ《ジョジュ・ローデンバッハとともに——死都》1889年、パステル・インク、紙、26×16 cm、ニューヨーク、ハーン・ファミリー・トラスト

56) 《モンドラゴーネのアンティノウス》に就いては、*ibid.*, pp. 60, 62.

せられていると考えられる⁵⁷⁾。

また同年の《グレゴワール・ル・ロワとともに——我が心は過去に涙す》【図26】（CR. 126、個人蔵）では、鏡をのぞきこむ女性とその鏡像のうしろに、ブリュージュの町並とその水面への反射映像が、現実空間としては説明がつかない方法で並列されている。ここでは女性とその鏡像の関係が、町並とその反射映像の関係と平行になっていることと、鏡の枠と、橋脚のアーチ及びその反射映像が円形の反復を作り出していることが、コレスポンダンスを形成する。

クノップフは、1894年にローデンバッハが出版した小説『死都ブリュージュ』⁵⁸⁾の扉絵（CR. 200）【図27】を描くことになるが、そこでもやはり町の情景と女性とが並列されている。この扉絵は、一見橋の見える窓辺で寝ている女性を描いたように見えるがそうではない。まず窓枠が見られず、ベッドと風景の間は花がつないでいる。また風景は、ベギン会の建物入口付近を水辺の特定の位置から見たもので、そこに面する部屋というのは想定できない。つまりここでは横たわる女性とブリュージュの風景が、実際の空間としてはあり得ない形で併置されているのである。これは、小説のタイトル *Bruges-la-Morte* と明らかに対応し



図26 クノップフ《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、50×29.5 cm、個人蔵

57) 以下、クノップフのブリュージュ及びローデンバッハに関する作品に就いては主に以下の文献を参照。Jeffrey Howe, “Fernand Khnopff’s Depictions of Bruges: Medievalism, Mysticism, and Socialism”, *Arts Magazine*, LV, No. 4 (December 1980), pp. 126-131; Lynne Pudles, “Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City”, *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 4 (December 1992), pp. 637-654.

58) Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Librairie Marpon & Flammarion, Paris, 1894.

ている。この la Morte は、日本語では「死都」と訳されているが、女性名詞である町 (la ville) としてブリュージュを死者に見立て、かつ小説の中に登場する死せる女性である主人公ユークの亡き妻を暗示している。小説では「死んだ妻には死の都が照応しなければならなかった」「ブリュージュは亡き妻だった。そして亡き妻はブリュージュだった。すべては一つの同じような運命に結びついていて。つまり Bruges-la-Morte なのだ……」⁵⁹⁾ のように、亡き妻とブリュージュの間にコレスポンドを見いだしている。プドルスは、クノップフの扉絵の中に、横たわる女性、橋と町並、タイトルによって繰り返される水平性を「韻」と見立て、コレスポンドを指摘している⁶⁰⁾。

つまりクノップフは、小説の最初の扉絵で、Bruges-la-Morte というコンセプトを示していることになる。

こうした作品郡の中に置くと、《白、黒、金》において女性がヒュプノスによって想起されるものとなり、そのことが顔貌の類似によって示されているのは、明らかなように思われる。

6. 結論

クノップフは、《青い翼》でヒュプノスの像とその司祭とも言うべき女性を描いた。そこではおそらく鏡を用いて、像と女性の顔とを両方とも観者に向



図27 クノップフ《ジョルジュ・ローデンバッハ『死都ブリュージュ』の扉絵》1894年、個人蔵

59) *Ibid.*, pp. 16, 19.

60) Pudles, *op. cit.*, p. 642.

ける工夫がなされた。しかし、女性像は像の奥に配置されることで、神像に仕える司祭と言うよりも奥に半ば隠された神秘的な存在そのもののように見えるようになった。《白、黒、金》においては、このことを踏まえ、あえてヒュプノスの顔を女性の顔の輪郭と類似した《モンドラゴネのアンティノウス》に変え、女性と同じ四分の三正面にすることで、両者の間に類似を生み出し、呼応させたと考えられる。

このような視覚的コレスポンドは、象徴主義絵画の重要なレトリックである⁶¹⁾。ゴーガンやルドンの肖像画は非現実的空間を用いて周囲や背景でモデルの性格を暗示的に表そうとしており、クノップフも《私は私自身に扉の鍵を掛ける》ではそれを踏襲していたように見える。だが彫像が主となる《青い翼》ではむしろ女性が神秘的に見えるように二つのイメージの役割は反転し、《白、黒、金》では更にそれが推し進められたのだろう。タイトルに含まれる色彩には、しばしばそれぞれの色彩の意味が推測されてきたが⁶²⁾、明確な根拠があるわけではなく、作品の意味を明らかにするものでもなかった。それらの色は、クノップフ邸に取材に行ったビエルメが記しているように、その邸宅にも用いられた、クノップフの好んだ色にすぎず⁶³⁾、タイトルに用いたのもむしろ特定の意味を示唆することを避けるための操作と考えられる。

これまで、この二つの作品に就いては、各部分のモチーフの意味の拡大的解釈によって「死」の意味が強調されてきたが、むしろ画家の目的は、いかに絵画で神秘性を喚起するか、というレトリックにあったと考えられるのである。

本研究は科学研究費補助金 基盤研究 (C)「フェルナン・クノップフの絵画における象徴主義的手法についての研究」(課題番号21K00171、2021年度～2023年度)による研究成果の一部である。

-
- 61) 拙論「呼び交わす人物と背景——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』No. 4 (2000年3月)、7-26頁。
- 62) 「76 白、黒、金」東京展、1990年、152頁；Draguet, 1995, p. 129; Draguet, 2018, p. 129など。
- 63) Biermé, *op. cit.*, p. 102.

図版出典

著者撮影：図1、図4、図8、図13、図22、図23、図27。

Draguet, Michel, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Flammarion, Paris, 1995：図2、図5、図12、図21、図25。

Draguet, Michel, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Fond Mercator, 2018：図6、図10、図14、図18、図20、図26。

Tricot, Xavier, *Fernand Khnopff: Catalogue raisonné des Estamps et de Platinotypes rehaussés*, Pandora Publishers NV, 2019：図3。

Exh, cat., *Fernand Khnopff (1858-1921)*, Royal Museum of Fine Art of Belgium, Brussels / Museum der Moderne, Salzburg, Rupertinum / McMullen Museum of Art, Boston, 2004：図9、図15。

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_Place_de_la_Concorde.jpg：図19。

https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP144634.jpg?_gl=1*d8qns*_ga*MTg4NTg0Njk1OS4xNjk5ODUxMzk3*_ga_Y0W8DGNBTB*MTcwMDAxMzY2Ni4yLjEuMTcwMDAxNDM3OC4wLjAuMA..：図17。

https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Fernand_Khnopff_-_I_lock_my_door_upon_myself.jpeg：図11。

<https://www.artic.edu/artworks/76002/mary-cassatt-in-the-paintings-gallery-at-the-louvre>：図16。