

「黒い太陽」と「青い薔薇」

—コクトーの磔刑図に関する一考察—

松 田 和 之^{*1}

「二十の顔を持つ男」と称されたコクトーの多彩な芸術のなかで、晩年に彼が手がけた教会美術作品（壁画、ステンドグラス等）は、従来そこに作家としての創意の枯渇を指摘する向きがあり、概して等閑視されがちであった。特に1959年に制作されたロンドンのノートルダム・ド・フランス教会聖母礼拝堂内の壁画作品は、フランス国外にあることも手伝ってか、長年にわたって忘れ去られてきたのだったが、そうした状況を一変させたのが、2003年に発表され、世界的なベストセラーとなった小説『ダ・ヴィンチ・コード』である。イエスとマグダラのマリアの関係をめぐる異端思想に取材してこの作品を執筆したアメリカの作家ダン・ブラウンは、現在では祭壇から取り外され、礼拝堂横の通路兼倉庫に放置されている通称「Mの祭壇」を重要視しているが、この礼拝堂に納められたコクトーの作品のうちで最も重大な謎を孕んでいるのは、祭壇を取り囲む三面壁画の中央に配された磔刑図である。そこに描かれている数々の謎めいた図案は人物像とそれ以外のものに分けられるが、本論では、後者の中でも特に観る者の好奇の眼差しを惹きつけてやまない二つの図案、「黒い太陽」と「青い薔薇」に着目し、図像学的な見地から両者に分析を加えながら、それぞれに託された意味とこれらを描いた作者の意図について考察を試みる。

ロンドンのカトリック教会

国教制度（国家教会制度）と見ることもできる広い意味での公認宗教制度を敷いているイギリスは、キリスト教圏のいわゆる主要先進国の中でも特殊な宗教事情を抱えた国である¹⁾。イギリスの国教・公認宗教と言えるのが、国王がその首長を務めるイングランド（イギリス、英国）国教会だが、英国聖公会やアングリカン・チャーチ等の呼称が使われることもある同教会は、ローマ・カトリック教会に反旗を翻して成立したことから、プロテスタントの有力な諸派のひとつに数えられることが多い。だが、教義面におけるプロテスト（異議申し立て）が教派の分裂を引き

^{*1} 福井大学教育・人文社会系部門総合グローバル領域

起こしたと考えるのは短絡に過ぎるだろう。16世紀にイングランド国教会が誕生することになった原因は、国王ヘンリー8世（1491-1547）の離婚問題に端を発する英国王室とバチカンとの政治的な確執にあり、自国の教会の首長たらんとする専制君主の野望がそれを後押ししたのだった²⁾。

イングランド国教会を樹立したヘンリー8世が、カトリックの教義や儀式を概ね踏襲する一方でマルティン・ルター（1483-1546）の宗教改革を公然と否定した事実は、時に宗教ではなく政治が新たな教派を生み出すケースがあることを如実に物語っている。その後、ルター派とともに宗教改革の先鋒を担ったカルヴァン派の流れを汲む清教徒（ピューリタン）が台頭し、イングランド国教会のカトリック的な性格を糾弾するとともに、国内のカトリック勢力を一掃しようと企てた激動の時代があったが、それを経てイングランド国教会の権力基盤が安定したのちも、カトリック教徒は差別の対象とされ、不利益を被る時代が長く続いた。19世紀に入り、カトリック教徒が公職に就くことを認める法律（カトリック教徒解放法）が1829年に施行されるなど、状況は改善されたものの、現在においても、キリスト教最大教派のカトリックがイギリスにおいては少数派の地位に甘んじている事実には変わりはない³⁾。

フランスの詩人ジャン・コクトー（1889-1963）が晩年に装飾を手がけた三つ目の礼拝堂は、イングランド国教会の牙城であるロンドンに所在するカトリックの教会の内部に設けられている。ナポレオンを負かしたネルソン提督の像を頂く大理石柱とブロンズ製の四頭のライオン像で知られるトラファルガー広場からナショナル・ギャラリーを迂回して数分歩けばレスター広場に行き当たるが、そのまま広場を横切り、そこから斜めに伸びる通りを少し行けば、すぐ右手に聖母マリア像を象った意匠が施されたノートルダム・ド・フランス教会のファサード〔図1〕が見えてくる。小さな映画館や劇場等が軒を連ねた一角に位置し、尖塔があるわけでもないため、その存在に気づかずに通り過ぎてしまう人もいるかもしれない⁴⁾。玄関ポーチの階段を上り、薄暗い教会の入り口から中に入ると、外観からは想像がつかない広々とした円形の空間が広がっている。

印象派絵画の殿堂とも言うべきパリのオルセー美術館は用済みになった駅舎を改築したものだが、前身にあたる建物の意外性という点では、ノートルダム・ド・フランス教会も負けてはいない。ロンドン在住のフランス人たちの信仰の拠り所として設立されたこの教会は、正面ファサード側から見た限りでは判らないが、外光を取り入れることのできる巨大な丸天井とその下に広がるドーム状の大空間を有している。こうした特徴的な形状をした教会の前身は、18世紀末より観光客を対象とする娯楽施設として使用されてきたパノラマ劇場だった⁵⁾。それがフランス人建築家ルイ＝オーギュスト・ボワロー（1812-1896）の手で改築され、1868年にロンドン最古の鉄骨造の教会として落成したのである⁶⁾。1940年9月から翌年5月にかけてナチス・ドイツによるロンドン大空襲、いわゆる「ザ・ブリッツ」が猛威を振るった時期には、同教会も被弾して建物が損壊したが、1948年9月にフランス大使館の後援を受けて本格的な修復工事が開始され、シャルトル大聖堂から運ばれた礎石が据えられたのち、1955年10月にパリ大司教を招いて竣工式が執り行われている。

主祭壇のタペストリーとコクトーの磔刑図

教会の中に足を踏み入れた来場者の目にまず飛び込んでくるのは、正面奥の主祭壇の背後に飾られている巨大なタペストリー〔図2〕だろう⁷⁾。コクトーは日記に「祭壇を見下ろす大きなタペストリーは酷い代物だ。リュルサとウォルト・ディズニーの嘆かわしい混淆であり、動物たちに取り囲まれた聖母は白雪姫に似ている」（1960/5/8）との辛口のコメントを残しているが⁸⁾、縦横が約5.4m×4mのタペストリーは、彼も高く評価していたオービュッソンの工房で1954年に製作され⁹⁾、ノートルダム・ド・フランス教会の祭壇画としてソーホー界隈の住民に親しまれてきたのだった。その中央部には一輪の赤い花を手に白いヴェールを被った花嫁と思しき可憐な女性の立ち姿が、彼女の背後には画面を縁取るものと同じ独特な形状をした植物とそれに群がる蝶が、さらには、鹿や羊、栗鼠といった哺乳類や鶏、孔雀などの鳥類、それに水溜まりのような池とともに三匹の魚の姿までもが描かれている。タペストリーの作品名は、教会の名称と同じく『ノートルダム・ド・フランス』である。したがって、その主人公とも言える中央の若い女性は「ノートルダム」、つまり聖母マリアであると考えられるが、それにしては若すぎる。さらに言えば、赤と青の衣をこの女性はまもっておらず、彼女を取り囲む多種多様な動植物の中には白百合も薔薇も含まれていない。一般的な聖母マリアのアトリビュートがこのタペストリーには一切描かれていないのである。彼女は本当に聖母マリアなのだろうか。もしかして、処女懐胎を経て聖母となる前の娘時代のマリアの姿がここに描かれているとでもいうのだろうか。

多少の謎は残るものの、『ノートルダム・ド・フランス』の聖母マリア像にはディズニーのキャラクターさながらに観る者の心を一瞬にして和ませる不思議な魅力があるのに対して、同じく謎を孕んだ、いや謎だらけと言っても過言ではないコクトーの壁画作品には、磔刑図に顕著であるように、どこか暗鬱で不穏な雰囲気漂っている。ノートルダム・ド・フランス教会の多様性や受容性を重んじる精神が好対照をなすこれら二作品を通じて具現化されていると言えるかもしれない。コクトーが壁画を描いた聖母礼拝堂は、タペストリーに向かって左側の教会内部の一角に設けられている。ガラスのパーテーションで仕切られているだけなので、教会に入ってそのまま左奥に進めば、すぐに一筆書きを思わせる独特な筆致で描かれたコクトーの壁画が見えてくる。

1957年9月29日の日記に書きとめられたピカソとの会話の内容から、コクトーがこの時期にノートルダム・ド・フランス教会聖母礼拝堂の壁画制作の打診を受けたことが窺い知れるが、その後の紆余曲折を経て、1959年11月3日から8日間、彼はロンドンに滞在し、全幅の信頼を寄せる建築家・室内装飾家のジャン・トリクノとその息子の助けを借りて個性的な三面壁画(triptyque)を制作したのだった。1960年5月5日、再びロンドンに渡ったコクトーは、壁画を一部手直ししたのち、7日に壁面の片隅に署名を施し、8日に執り行われた同礼拝堂の祝別式に出席している。

ノートルダム・ド・フランス教会聖母礼拝堂の三面壁画はコの字型に設置されており、向かって左側の壁面には受胎告知図が、それと対面する右手の壁面には聖母被昇天図が、そして最も面

積が大きい中央の壁面には磔刑図が、それぞれ描かれている。コクトーの日記の記述からは、磔刑図、受胎告知図、聖母被昇天図の順にアイデアが練られたとみられ(1958/5/24, 28, 9/7, 14)、実際に描かれた順番に関しても、やはり日記に「左側の壁面を仕上げ、中央の壁面に改良を加え、右側の壁面の下書きを行った」(1959/11/8)という記述が見受けられる。こうした構想と制作の経緯、それに配置や面積から判断して、三面壁画のうちでコクトーが最も重視していたのが縦横約1.5m×5.5mの磔刑図であることは、まず間違いないだろう。

コクトーの磔刑図に描かれた図案の多くは人物像だが、何とんでも驚かされるのは、磔刑図の主人公であるはずの十字架上のイエスの姿が、重ねて釘を打たれた両足から衣をまもっていない両脚の大腿部までしか描かれていない点である。こうした他に類を見ない奇天烈な磔刑像を造形したコクトーの深意を理解するためには、画面に向かって右端に緑色の輪郭線で描かれた男性像、イエス・キリストのアトリビュートである魚の形をした目を持つ謎めいた人物の正体の解明が俟たれる¹⁰⁾。他にも不機嫌な表情を浮かべた自画像や奇妙に様式化されたマリア像など、コクトーの磔刑図には、観る者を挑発する意図で制作されたとしか思えないほど、奇妙な図像が満載されている。人物像以外にも、観る者の好奇心をかき立てずにはおかない謎めいた図案が散見するが、その最たるものは、いずれも特異な配色が目につく「黒い太陽」〔図3〕と「青い薔薇」だろう。

イエスが無辜の身にして磔刑に処せられることで人類の罪を自ら引き受けて贖ったと考える「イエスの贖罪の業」は、キリスト教の教義の要諦である。一方、「キリストの物語の美しさは、まさにそれが挫折の物語であることに起因している。後世におけるその驚くべき成功は、株相場において物の価値を吊り上げる、あのユダヤ人の能力から来ている。もしキリストの弟子たちがユダヤ人でなかったならば、物語はポンテオ・ピラトのところで終わっていただろうに」(1959/3/13)という日記の一節からは、イエスの磔刑に特別な意味を担わせ、「キリストの物語」に「復活」という驚愕の展開を付け加えたキリスト教の教義をコクトーが批判的に捉えていたことが窺い知れる¹¹⁾。彼は一体どのような意図で以て磔刑図を描いたのだろうか。本論は、彩色に特徴がある二つの図案、「黒い太陽」と「青い薔薇」に図像学的な観点から詳細な分析を加えることで、カトリックの礼拝堂の装飾を繰り返し手がけたコクトーの真意に迫ろうとする試みである。まずは、突起した両目で天を仰いでいる奇妙なマグダラのマリア像の真横に配され、画面全体を引き締めるアクセントの役割を果たしているようにも見える「黒い太陽」に注目してみたい。

「黒い太陽」と錬金術

ルネサンス以前の時代には、磔刑図中に月とともに太陽が描かれる慣習があった。十字架の右側、イエスの左腕の上に月が、そして十字架の左側、イエスの右腕の上に太陽が、しばしば擬人化されて描かれてきたのである。聖母像を得意としたイタリア・ルネサンスの巨匠ラファエロ・サンティの『モンドの磔刑図(ガヴァリの磔刑図)』(1502-1503)〔図4〕にも、そうした特徴が明

確に見て取れる。伝統的な磔刑図に描かれた太陽がひと目でそれとわかる暖色系の色をしているのに対して、コクトーの磔刑図ではそれが黒く塗りつぶされている。ピカソは『ゲルニカ』において、ナチスが行った人類史上初の一般市民に対する無差別爆撃の非道を、あえてモノクロの画面を用いて告発したのだったが、コクトーは淡い色調ながらも輪郭線を中心に多様な色彩を用いて磔刑図を描いているだけに、太陽にあてがわれた黒という意想外の色彩には、当然、何らかの意味がこめられているものと考えられる。

「黒い太陽」に関しては、錬金術と関連づけて捉える向きがあり、例えば、「錬金術師にしてみれば、黒い太陽は第一物質であり、まだ加工されず、進化の道程にまだいたらない物質である。後の精神分析学者にとっても、黒い太陽は同じく最も初歩的段階の無意識になるだろう。さまざまな伝承によると、黒い太陽は宇宙や社会や個人の中で破壊的な力が猛威を振るう前兆である。大災害や苦痛や死の予告なのだ。絶頂にある太陽とは逆のイメージである¹²⁾」との指摘がなされているが、これは『心理学と錬金術』（1944）等の著作を通じて錬金術とキリスト教の関係を意識と夢のそれに譬えたスイスの心理学者カール・グスタフ・ユング（1875-1961）の見解にも沿うものであると理解される。起源は古代エジプトにあるとされ、元々は一攫千金を求める人間の欲望の産物であった錬金術だが、アラビアを経由してヨーロッパに伝わる間に、物質的なものから霊的・精神的なものへとその対象が広がり、ヘルメス思想との融合を果たしつつ、複雑で難解な秘儀体系が築かれるに至ったのである。地中海ジャン・コクトー友の会のウェブサイトにもートルダム・ド・フランス教会に関する論考を寄稿しているフレッド・Aは、「黒い太陽」が卑金属を金に変換する錬金術の「大なる業」（Magnum Opus）の第一段階を意味するものであることに短く言及しているが¹³⁾、コクトーの磔刑図に黒色で描かれた太陽と錬金術の直接的な関連については言葉を濁している。それを明晰かつ論理的に説明するのは、フレッド・Aならずとも、至難の業であるに違いない。コクトーが錬金術の考え方に基づいて太陽を黒く塗った可能性を端から否定するものではないが、磔刑図と錬金術との確かな接点が見えてこないだけに、前者の図案を晦渋で秘儀性の強い後者の思想と関連づけて読み解くには、やはり無理があると言わざるを得ない。

コクトーは詩人であり、画家でもあったが、錬金術と結び付けられがちな「黒い太陽」に関心を寄せた詩人や画家は、彼以前にも少なからず存在した。よく知られているのは、ロマン派の詩人たちである。その旗頭であった文豪ヴィクトル・ユゴー（1802-1885）もさることながら、「黒い太陽」を詠った詩人として彼以上に引き合いに出されることが多いのは、のちの象徴主義やシュルレアリスムにも多大な影響を及ぼすことになるジェラルド・ド・ネルヴァル（1808-1855）だろう。スペイン語で「廃嫡者」（El Desdichado）と題された彼の詩に「私の唯一の星は死に、一星ちりばめた私の琵琶は／「憂愁」の「黒い太陽」を宿している」という一節がある¹⁴⁾。「星」は恋人、「琵琶」は詩人の象徴とされ、世界から疎外された「廃嫡者」としての自己を省察した詩であると一般に理解されているが、「憂愁」（la Mélancolie）という言葉に関しては、それが具体的にドイツ・ルネサンスを代表する画家アルブレヒト・デューラー（1471-1528）の銅版画『メランコ

リア I』(1514)〔図5〕を指しているとする見方が定説になっている。その場合、この作品の画面左上方で周囲に照射距離の長い光を放っている天体が「黒い太陽」であると考えられるが、それぞれに意味深長に描き込まれた小道具の数々と同様に、そこにこめられた画家の真意を読み解くのは決して容易なことではない¹⁵⁾。

「私の太陽は黒い太陽だ」(1955/11/27)、「私は多分輝かしい栄光を好んできたのだろう。しかし、それを得られなかった今、私は人目につかないところで燃え上がり輝きを放つ黒い太陽をより好む」(1958/5/3 イタリック体は原著者)といった言葉が日記に見受けられることから、コクトーがネルヴァルとも一脈通じる「黒い太陽」の捉え方をしていたと考えられなくもないが、たとえそうだとしても、いざ壁面にその姿を描くとなると、ロマン派の鬼才が直面せずには済んだ問題が持ち上がってくることになる。「黒い太陽」は、「太陽」という名詞に本来それとは相容れない色彩を表す「黒い」という形容詞が付加されている点において、撞着語法(オクシモロン)の一種であると見なされるが、それを視覚に訴えかけるように具象化する必要が生じるのである。こうした難題を解決したものが磔刑図の「黒い太陽」である可能性も否定しきれないが、子供の落書きを思わせるシンプルで屈託のない太陽の形状を見るにつけ、それが日記に綴られた所感とは異なる発想で描かれた可能性を疑わずにはいられない。ほかでもない磔刑図に「黒い太陽」が描かれている理由を説明する上でも、別の視座が必要であるように思われる。

共観福音書の記述とイエスの磔刑を描いた絵画と映画

沈着冷静な美術史家マリー=アントワネット・キューンは、オカルト的な解釈に引きずられることなく、「兵士の背後で黒い太陽が輝いている。福音書によると、キリストが死んだ時、空が暗くなり、太陽は光を失ったという。ジャン・コクトーはこの悲劇の瞬間を表現している¹⁶⁾」と述べ、磔刑図中に「黒い太陽」が描かれた理由を「福音書」の記述を基に推察している。ここで彼女が言う「福音書」とは、具体的に言えば、『マルコによる福音書』、『マタイによる福音書』、そして『ルカによる福音書』を指しているものと考えられる¹⁷⁾。「共観福音書」と総称されるこれらの福音書には、イエスが死に至る間の3時間、具体的に言えば、第6刻(正午)から第9刻(午後3時)までの間、闇が全地を覆った旨が記されているのである。例えば、『ルカによる福音書』(新共同訳)には、「既に昼の十二時ごろであった。全地は暗くなり、それが三時まで続いた。太陽は光を失っていた」(第23章44-45節)という記述が見られるが、コクトーの「黒い太陽」に言及した際に、キューンの念頭には、おそらくこうした福音書の一節があったに違いない。

イエスの死に際して起こったとされる天空の異常な現象については、磔刑図を描いた画家たちやイエスの受難を映像で描いた映画人たちも、当然、無関心ではいられなかったことだろう。史上最高の宗教画とも称されるマティアス・グリューネヴァルト(1470?-1528)の『イーゼンハイム祭壇画』(1511-1516)の磔刑図〔図6〕も、「画家の中の画家」と讃えられたディエゴ・ベラスケス(1599-1660)のそれ〔図7〕も、暗闇の中に磔刑像や登場人物たちの姿を浮かび上がらせる

描き方がなされており、そこまで極端ではないにせよ、背景が暗色で描かれた磔刑図は枚挙に暇がない。先に言及したラファエロの『モンドの磔刑図』や初期ルネサンスを代表する画家アンドレア・マンテーニャ（1431-1506）の著名な磔刑図〔図8〕では青空が描かれているが、それらはむしろ例外的なケースであると言える。「太陽は光を失っていた」とする福音書の記述をどの程度まで尊重すべきなのか、その判断は当然ながら画家によって異なるはずであり、それが磔刑図による背景の色調の違いとなって顕われているのである。こうした事情は、イエスの受難を描いた映画においても変わらない。

キリスト教が偶像崇拜を禁止している（少なくとも、それを建前としている）以上、イエス・キリストの姿を映像で表現することには、誰しもうも慎重にならざるを得ない。絵画作品でそれを描く場合にも同じことが言えるが、信仰の対象の具象化の度合いにおいて、特定の俳優がイエスに扮することになる映画は、その比ではないだろう。それにもかかわらず、「神の子」、いや、「子なる神」¹⁸⁾を生身の人間が演じる作品、即ち一神教にとっての禁忌を犯したと受け取られても仕方のない作品が、有名無名を問わず、古今を通じて少なからず存在している。古くは、アカデミー賞を11部門で獲得した巨匠ウィリアム・ワイラー（1902-1981）の古典的名画『ベン・ハー』（1959）¹⁹⁾やスキヤダルにまみれた作品と人生で知られるイタリアの鬼才ピエル・パオロ・パゾリーニ（1922-1975）が『マタイによる福音書』に忠実にイエスの生涯を映像化した『奇跡の丘』（1964）²⁰⁾、4時間を優に超える長尺物であり、豪華な俳優陣が惜しみなく投入されるなど、ハリウッドの威信をかけて制作された感があるジョージ・スティーヴンス（1904-1975）の『偉大な生涯の物語』（1965）²¹⁾、そして、キャストिंगの豪華さではこの大作に引けを取らず、テレビ用に制作されたこともあって6時間を超える異例の長篇となったイタリアの名匠フランコ・ゼフィレリ（1923-2019）の『ナザレのイエス』（1977）などが、時代考証を踏まえて制作された代表的な作品として挙げられる²²⁾。

イエスの受難に伴う天変地異

イエスの受難を描いたこれらの作品では、「キリストが死んだ時、空が暗くなり、太陽は光を失った」さまが、程度の差こそあれ、黒雲が立ち込め、太陽がその背景に追いやられる様子を通じて描かれているが、そこに激しい雷雨の描写を加えているのが『ベン・ハー』と『偉大な生涯の物語』である。とりわけ後者においては、刻々と不穏な気配を深めてゆく天空の様子が念入りに表現されており、イエスの絶命に付随する天変地異に関しては「天変」よりも「地異」に注目した映画が多いなかで、ひと際異彩を放っている²³⁾。だが、「天変」の表現にかけては、これまでに言及したもの以外に、大胆な発想で太陽そのものの描写に趣向を凝らした興味深い作品が存在する。過越祭でイエスの代わりに恩赦を受けて釈放された罪人の人生を描くリチャード・フライシャー（1916-2006）の異色作『バラバ』（1961）である。この映画の前半部でイエスの受難が描かれているが、そこでフライシャーは、「空が暗くなり、太陽は光を失った」理由を日蝕に求めた

のだった。1961年2月15日にイタリアのトスカーナの平原で実際に観測された皆既日蝕の映像がそのシーンに用いられ、それがモノクロで撮られていることも手伝って、他に類を見ない厳かで神秘的な雰囲気が醸し出されている。

イエスの受難にまつわる「天変」の記述に関しては、それが「ヘレニズム世界に頻繁に語り継がれた偉大なる人物の死と尋常ならざる自然現象の結び付けという伝統」を下敷きにしたものであり、「自然現象の類を記述したものとは全く想定されず、イエスの死の出来事の意味を象徴的に表現するために編集されたもの、キリスト教の用語を用いれば神学的意味付けによって記されたもの」とする見方が現在では一般的なようだが、その一方で、福音書の記述を「虚構」ではなく「その時特異な自然現象が起こったという事実の報告」と受け止める向きもあるという。イエスの死に伴う「闇」の意味について綿密な考察を行った土居由美は、「マルコ及びマタイ福音書著者は通常、彼らが事実／真理とみなしたものに対して時の表象を付与することが知られている故、ここで両著者が真昼の“闇”を事実即ち自然現象そのものの描写として描いた可能性も完全に排除されはしない」と述べている²⁴⁾。

共観福音書、なかでも太陽そのものの異変に言及した『ルカによる福音書』が伝える「天変」を「虚構」ではなく実際に起こった「自然現象」と考える場合、それが日蝕であった可能性に思い至るのは理の当然である²⁵⁾。とりわけ神の関与の証となる「奇跡」を認めたがらない人々の間で、そうした合理的な解釈が根強く支持されてきたのだった。もっとも、イエスが処刑された逾越祭の頃は日蝕が起こり得ない満月の時期にあたるだけに、この説は分が悪いが、それでも、「イエスの死(A.D.30か33)の前後1、2年の間にこの地方に実際に日食が起こり、ルカがそれについて知っていたものを、日付を混同しなおかつ誇張して記した²⁶⁾」と考えることは可能だろう。イエスの磔刑と日蝕を関連づける見方もあることを頭に入れ、改めてコクトーの磔刑図に描かれた「黒い太陽」に注目してみたい²⁷⁾。

コクトーの「黒い太陽」と1961年2月15日の皆既日蝕

コクトーの「黒い太陽」は、丸く描かれた太陽から光を表すシンプル極まりない9本の線が放射状に伸びている、ただそれだけの何の変哲もない類型化された、いや、記号化された太陽なのだが、前述したように、円形をしたその本体は黒く塗りつぶされている。光を放つ黒色の太陽。そうした特異な太陽の姿を目にする機会があるとすれば、それは皆既日蝕で太陽の全面が月に隠れてしまう一刻をおいてほかにはないだろう。コクトーがリチャード・フライシャーの映画と同じ発想に基づいてイエスの受難の場面を彩った可能性が浮上してくる。『バラバ』の磔刑のシーンにトスカーナ地方で撮影された1961年2月15日の皆既日蝕の映像が用いられたことはすでに述べたとおりだが、それが観測されたエリアは、フランス南西部の大西洋に面したビスケー湾から南フランス一帯、トスカーナ地方、ロシアのウラル山脈を経てタイミル半島にまで至る広範囲なものだった。8時30分頃に約2分間にわたって繰り広げられた1961年の皆既日蝕は、まさに世紀の

天体ショーであり、その本番を迎える以前から、観測が可能な地域の人々の話題を集めたであろうことは想像に難くない²⁸⁾。そして、それは当然、コクトーの耳にも入っていた。当時、彼が活動の拠点を置いていたニース近郊の景勝地サン＝ジャン＝カップ＝フェラは、黒い太陽を観測できるエリアに含まれていたのである。日蝕当日、朝の8時に、コクトーは油煙を塗ったサングラスを手でフェラ岬の突端に繰り出し、世紀の天体ショーを観察している²⁹⁾。

ノートルダム・ド・フランス教会聖母礼拝堂の装飾が行われたのは、日蝕が観測された年の2年近く前のことであった。さすがに、2年後に起こることになる皆既日蝕をコクトーが意識していたと考えるには少々無理があるように思えるが、それでも、当時の彼が現代物理学に疑義を唱える「超科学」に関心を持ち、フランスにおけるUFO研究の泰斗であったエメ・ミシェル (1919-1992) をはじめとする市井の学者たちと親交を結んでいたという事実、さらには、1961年2月15日の彼の日記に、同日の皆既日蝕を指して、「私たちがそうと知らずにいる途方もないメカニズムが存在する証拠のひとつ」という言葉が記されている事実を勘案すれば、1959年の時点でコクトーがすでに皆既日蝕という劇的な天文現象に特別な関心を寄せていた可能性も、あながち否定できない。同日の日記の中で、「皆既日蝕」«éclipse totale»という言葉が使われず、それを指して「青白い炎の光輪に囲まれた黒い太陽の現象」という形容が用いられている点からも、「黒い太陽」と皆既日蝕が彼の認識の中で無理なく結びついていたことが窺い知れる。

「黒い太陽」という不可解な表象に関して、たとえコクトーがネルヴァルばりの文学的な解釈を温めていたとしても、それを磔刑図の中で描くとなれば、そのコンテキストに沿った意味づけがなされるはずであり、さらに言えば、撞着語法とも受け取れる矛盾を孕んだこの概念を視覚的に表現するために、彼はその足掛かりとなる何らかの具体的なイメージを欲したはずである。皆既日蝕はこうした条件や欲求を叶え得るものであり、文学的な傍証としてキリスト教の教義を補強することになる「奇跡」を否定できる点も、コクトーにとっては好都合であったに違いない。皆既日蝕をイメージしながら、改めて磔刑図に描かれた「黒い太陽」を眺めると、9本の素朴な直線で描かれた太陽光が神秘的に揺らめくコロナの光には似つかわしくないようにも思えるが、通常であれば目にする機会がないコロナの様子は、さすがにコクトーにとっても想像の域を出なかったに違いなく、苦肉の策として、あのような様式化された太陽の描き方がなされたのかもしれない。

十字架の足元に描かれた巨大な薔薇

コクトーの磔刑図において、人物像以外で観る者の視線を惹きつけてやまない図案としては、漆黒の太陽もさることながら、画面中央下部に大きく描かれた薔薇の花〔図9〕を挙げないわけにはゆかない。それは十字架上の人物の釘を打たれた両足のすぐ下に描かれている。あたかも足から滴り落ちる血が薔薇の花に変容したかのように見えるが、薔薇の輪郭線と血の滴が同じ色で描かれている点からも、こうした配置が偶然ではなく意図的になされたものであることが窺える。

十字架の足元に何が描かれるとすれば、マンテーニャの磔刑図にも見られるように、イエス

の血の雫を浴びる人類の始祖アダムの頭蓋骨であることが多いが³⁰⁾、コクトーはそれを一輪の巨大な薔薇の花に置き換えたのである。彼の磔刑図には下絵が残されており、そこに薔薇の花は描かれていないため、壁面に絵筆を走らせるなかで不意に閃いたアイデアだったのかもしれない。「まさに薔薇こそ世界に冠たるシンボリズムの王者だという気がする」と述べたのは澁澤龍彦だが³¹⁾、コクトーの創意は、薔薇が「キリスト教のイコノグラフィーにおいて、キリストの血を受けた杯、その血の滴の変容、キリストの傷口のシンボルとなる」ことを意識したものであると考えてよいだろう³²⁾。他方、薔薇と十字架の組み合わせには、フリーメイソンと並ぶ西洋史上屈指の秘密結社である薔薇十字団を否応なく連想させるものがある。

「薔薇十字」という名称自体は、この秘密結社の伝説的な（おそらくは架空の）始祖クリスチャン・ローゼンクロイツの名が「薔薇」(Rosen)と「十字架」(Kreuz)の二語から出来ていることに由来しているが、フリーメイソンとの関係も含めて、数々の陰謀論に彩られてきたその実態には今なお不明な点が多い。薔薇十字の思想や習俗は13世紀後半に興ったドイツ神秘主義運動が耕した土壌で育まれたと考えられるが、それをフランスに根付かせた最大の立役者が、作家、美術評論家、演出家、興行主などのさまざまな顔を持つエキセントリックな神秘思想家ジョゼファン・ペラダン (1858-1918) である。1888年に彼は侯爵の爵位を有する詩人スタニスラフ・ド・ガイタ (1861-1897) とともに薔薇十字カバラ団を創設している。たが程なく、キリスト教(カトリシズム)と神秘主義思想の融合を目指すペラダンとオカルティストのガイタとの間に不協和音が生じ、両者は1890年に袂を分かつことになる。その際にペラダンが新たに組織したのが、カトリック薔薇十字団である³³⁾。その分裂劇が「薔薇戦争」と揶揄されたこれら二つの団体に限らず、「薔薇十字」という言葉を冠した秘密結社は歴史上に少なからず存在したが、その性格は決して一様ではなく、薔薇十字団の実態をより一層捉え難いものになっている。唯一共通しているのが、それらの名称に共通して含まれる薔薇と十字架から成るシンボルであり、この視覚に訴える組み合わせの妙こそが、確固たる実態に欠ける秘密結社の存在が今日まで脈々と語り継がれることになった最大の要因であると言えるかもしれない。

秘密結社の紋章を含めてさまざまな薔薇十字の図が考案されてきたが³⁴⁾、中でも特によく知られ、多方面に影響を与えてきたのが、医師にして薔薇十字思想に通暁した錬金術師としての顔も併せ持つロバート・フラッド (1574-1637) がヨアヒム・フリジアス (Joachim Frizius) の名義で刊行した『至高善』*Summum Bonum* (1629) の標題紙に描かれている薔薇十字図〔図10〕である。そこには、十字架の形をした茎の上で一輪の薔薇が大輪の花を咲かせている様子が描かれている。花の周りには二匹の蜜蜂が描き添えられているが³⁵⁾、その構図に関して注目したいのは、薔薇の花の上ではなく下に十字架が描かれている点である。それに対して、コクトーの磔刑図の薔薇は十字架の下に配置されている。しかも、蜜蜂は一匹も描かれておらず、一輪の薔薇の図という点以外に両者の共通点は特に認められない。十字架と組み合わせて描かれているからといって、それを薔薇十字団に関連する意匠であると見なすのは、いささか早計に過ぎる判断であ

ると言わざるを得ない。

フレッド・Aは、観る者に最も強い印象を与える意匠として十字架の足元の薔薇を取り上げ、「単純な語呂合わせになるが、多かれ少なかれフリーメイソンと類縁関係にある秘密結社「薔薇十字」をそこに読み取ることになる」と指摘している。彼はさらに踏み込んで、コクトーがその異才を高く評価した作曲家エリック・サティ（1866-1925）を薔薇十字団の「御用作曲家」と見なした上で、「コクトーなら、そのいくつかの主張、とりわけ性衝動を神秘的で魔術的な実践へと転化することを欲する主張に共鳴し得たであろう」と述べているが³⁶⁾、条件法で書かれていることからわかるように、こうした指摘は臆測の域を出るものではない。

1891年に、ペラダンが創設したカトリック薔薇十字団の公認作曲家兼聖歌隊長となったサティは、『薔薇十字団の最初の思想』（1891）や『薔薇十字団のファンファーレ』（1892）といった小品を作曲しているが、その後まもなく両者は決別することになるため、彼が薔薇十字を標榜する秘密結社に関わった期間は、わずか一年余りに過ぎない。サティと薔薇十字団を結びつけて考える際には、この点に留意する必要がある³⁷⁾。さらに言えば、コクトーがサティと知り合ったのは1915年のことであり、彼が磔刑図を構想した時点で、この音楽界の異端児が没してからすでに30年以上もの年月が経っていた。サティを介してコクトーと薔薇十字団を結びつけるフレッド・Aの発想には、少々度を越した論理の飛躍が認められる。マリー＝アントワネット・キューンも薔薇の意匠に絡めて薔薇十字団に言及しているが、より慎重な物言いに徹している。彼女は、「薔薇と十字架の組み合わせには否応なく薔薇十字団との関連を疑わせるものがある。しかし、この点について我々の問いに答えることができるジャン・コクトーはもういないし、いたとしても答えてはくれなかっただろう」とだけ述べ、しかも、この短い指摘を本文中ではなく脚注に収めている³⁸⁾。

青色で彩色された薔薇の花

フリーメイソンと同様に薔薇十字団に関しても、コクトーとの接点を具体的に裏付ける確かな証言や資料は、現在のところ見つかっていない。彼の磔刑図に薔薇十字の思想が盛り込まれていると考える根拠は薄弱であると言わざるを得ない。だが、たとえそこに明確な意味がこめられてはいなかったとしても、十字架と薔薇の花を隣接する位置に描けば観る者が薔薇十字団との関連性を詮索するであろうことを、コクトーが予想し得なかったとは考えにくい。実態が判然としない秘密結社やオカルト思想と結びつけて解釈されることを予め見越した上で、彼はあえて挑発的に薔薇と十字架を組み合わせさせて描いたのではないだろうか。さらに、これら二つの意匠を切り離して別個に熟視すると、それぞれに観る者の頭を悩ませる謎が仕掛けられていることに気づかされる。まずは薔薇の花の色調に注目したい。薔薇色というよりも赤に近い色で引かれた輪郭線とは裏腹に、花卉の彩色には青が使われている。つまり、「青い薔薇」がそこに描かれているのである。

ドイツ・ロマン派の詩人ノヴァーリス（1772-1802）が「愛を共通根とする神と人と自然の調和

と結合への憧憬」を表象するものとして描いたように³⁹⁾、青い花は「夢想された非現実の意味を持つ」とされるが、なかでも「青い薔薇」は特別視され、「不可能なことのシンボル」と見なされてきた⁴⁰⁾。そうした「青い薔薇」の持つ象徴性を意識しながら、コクトーは十字架の足元で開花した薔薇の花弁に青を配色したのだろうか。薔薇十字を連想させ、なおかつその色でも観る者を惑わせる何とも面妖な意匠だが、青が聖母マリアを象徴する色であることを、十分に考慮する必要があるだろう⁴¹⁾。「青い薔薇」は、自らの磔刑図が聖母マリアを祀る礼拝堂の装飾の要となることを意識した趣向であったのかもしれない。日記に散見する「教会の検閲」や「聖職者の検閲」、「教会の厳しい監視」といった言葉からも察せられるように、コクトーは常々、自作に対して教会側から横槍が入ることを警戒していたのだ。薔薇の意匠について、壁画制作の依頼主である教会関係者からその意味を問い質されるようなことがもしあったとすれば、彼はおそらく、それが青く着色されていることを強調した上で、「東西双方の教会の伝統において、天の青と純潔の白は、衣装ばかりでなく聖母にまつわる花々でも特に聖母を連想させる色彩である⁴²⁾」といった弁明を展開し得たに違いない。

重ねて釘を打たれたイエスの両足

薔薇の色以上に深い謎を秘めているのが、重ねた状態で十字架の軸木に釘で打ち付けられた両足である。フレッド・A はこうした描き方に関して、「しばしばアルビジョワ派の異端者たちによって広められたマニ教的な逸脱と考えられてきた」と述べている。左右それぞれの足に釘を打つのではなく、両足を重ねて一本の釘で十字架に固定する。そうした磔刑の作法が、マニ教やその影響を受けたキリスト教の異端派であるアルビジョワ派（南フランスに広まったカタリ派の一派）の慣習に基づいている可能性が、ここで示唆されている。マニ教とアルビジョワ派を結びつける思想が、ほかでもないグノーシスである⁴³⁾。カトリック教会は正統の名においてこの思想を徹底的に弾圧し、そのために多くの血が流されてきたのだ⁴⁴⁾。グノーシスは異端思想やオカルト思想を語るためのキーワードとなる重要な言葉だが、その意味するところを偏りなく理解するのは容易なことではない⁴⁵⁾。

カトリックの礼拝堂の装飾にグノーシス主義の影響が色濃いマニ教に起源を持つ意匠が用いられているとすれば、それはそれで興味深いことだが、コクトーがそのことを意識しながら両足と釘の意匠を造形したとは考えづらい。なぜなら、重ねられた両足に一本の釘が打たれている描写は、たとえその発想の源が異端的・異教的なものであったとしても、古今の磔刑図におけるイエスの両足の描き方としては至極ありふれたものであり、むしろその主流を占めているとさえ言えるからである。本論ですでに言及した著名な磔刑図でいえば、グリューネヴァルトの『イーゼンハイム祭壇画』に描かれた苦痛に歪むイエスの両足も重ねて釘を打たれており、マンテーニャやラファエロの磔刑図も同様の描き方がなされている。両足それぞれに釘が打たれた様子を描いたのは、漆黒の無地の背景に十字架上のイエスの姿を浮かび上がらせたベラスケスのみである⁴⁶⁾。

近現代美術が産み出した磔刑図においても、こうした傾向に変わりはなく、例えば、民族衣装をまとったブルターニュ地方の農婦と十字架上のイエスを同一画面に描いたポール・ゴーギャン(1848-1903)の独創的な磔刑図『黄色いキリスト』(1889)〔図11〕でも、やはりイエスの両足は重ねた状態で釘を打たれている⁴⁷⁾。異色の磔刑図といえば、制作時期がコクトーの磔刑図のそれにより近いスペイン(カタルーニャ)の鬼才の作品を挙げないわけにはゆかない。独自の手法でシュルレアリスムの可能性を開拓したサルヴァドール・ダリ(1904-1989)は、16世紀スペインのキリスト教神秘主義者「十字架のヨハネ」の作品から想を得たとされる『十字架の聖ヨハネのキリスト』(1951)〔図12〕において、宙に浮かんだ十字架に磔にされたイエスを、大胆にも、その頭上からのアングルで描いたのだった。手足を十字架に打ち付ける釘が描かれていない点は極めて異例だが、イエスの両足は、ここでも重ねて描かれている⁴⁸⁾。

古くはイエスの揃えた左右の足にそれぞれ釘が打たれている磔刑図が一般的であったが、どうやら13世紀の中頃から、重ねた両足が一本の釘で軸木に打ち付けられた描写が好んで行われるようになったらしい。使われる三本の釘(左右の手の一本ずつ、両足に一本)が「三位一体を象徴すると解される」ためであるという⁴⁹⁾。フレッド・Aの指摘には何らかの根拠があるものと思われるが、無理にマニ教と関連づけて考える必要もなさそうである。いずれにせよ、この釘を打たれた両足の意匠に関して、そこに仕掛けられた本当の謎は、釘の打ち方やその数にあるのではない。フレッド・Aは、巨大な薔薇の花の華やかさに目を奪われた来場者がともすれば見過ごしがちなこの意匠に着目しておきながら、重要な点を見落としている。ここで本当に注意しなければならないのは、左右の足の位置関係である。

左足の上に重ねられた右足／右足の上に重ねられた左足

コクトーの磔刑図においては、左足が右足の上に重ねられた状態で十字架の軸木に打ち付けられている。左足が上か、右足が上か。些細なことのように見えて、実はその違いが重大な意味を持つのである。「多くの民族において、からだの右半分は男性的で天を志向し、左半分は女性的で地に属すると見なされ」、キリスト教においても、「神の右手(Dextera Dei)は力と支配の象徴である」と考えられるなど、右手が尊重される一方で、左手は非常に強い禁忌の対象とされてきたのだった。左と右に関する優劣の考え方が認められるのは、何も手に限ったことではない。「日の出の方角である東、ないしは昼に呼応している南は、良い、正しい、右の側と見なされ、西と北とは、禍いをもたらす、没落と夜を志向する、左の側と見なされた」ため、足に関しても、「イエスが三本の釘で十字架に打ち付けられていて、両足がそのうちの一本で打ち付けられている場合、右足はつねに左足の上に重ねられているが、これは、悪に対する善の、感性的・肉のものに対する精神的・霊的なものの支配を暗示しようとするものである」と考えられてきたのである⁵⁰⁾。

コクトーの磔刑図においては、キリスト教における左右の意味づけを明確に否定する描き方がなされている。キリスト教に関する該博な知識と強い問題意識を持つ彼のことである。それが単

なる誤謬であったとは考え難い。彼は左右をあえて逆に描いたのである。ただ、こうした規範からの逸脱は一見してそれとわかるものではなく、たとえ壁画の注文主である教会に気づかれ、真意を問い質されたとしても、単純な左右の取り違えを釈明して批判をかわすことができたに違いない。コクトーはそれがダリの発言であることを断った上で、「検閲があればこそ、画家たちはそれを乗り越えるための策略をあれこれめぐらせるのであり、その結果、覆い隠された放蕩が教会の定める徳の規範の凡庸さに謎や影を投げかける」(1956/10/19) という意味深長な言葉を日記に書き留めている。実は、本論で取り上げた磔刑図の中で唯一、コクトーのものと同様に、イエスの足の左右を反転させた破格的な描き方がなされているのが、先に言及したダリの磔刑図『十字架の聖ヨハネのキリスト』なのである⁵¹⁾。両者の制作年を考えれば、コクトーがダリの磔刑図における左右の足の描写に隠された企みを見抜き、自らの磔刑図にそれを応用した可能性も考えられる。

旧知の仲だった両者は、何らかの共通する考え方に基づいて各々の磔刑図に同様な趣向を凝らしたのだろうか。だとすれば、それはどのような考え方なのだろうか。現時点で筆者はこれらの問いに対する明確な答えを持ち合わせていないが、コクトーとダリが異端的な思想を共有していたと考えるには、やはり無理があるように思える。彼らはそれぞれの思惑で以て十字架上のイエスの右足の上に左足を重ねて描いたに違はなく、そこに共通する思想の存在を探ろうとしても、おそらく徒労に終わるだろう。ダリはともかく、コクトーがイエスの左右の足を逆に描いたのは、それが何らかの系統だった思想に基づく趣向であったと考えるよりも、揺るぎない権威と化したキリスト教の思想体系に揺さぶりをかける目的でそうした作為が加えられたと考える方が理に適っているように思える。

本論で焦点をあてた「黒い太陽」と「青い薔薇」についても、同じことが言えるかもしれない。その思想に根ざしているわけではないにせよ、こうした図案を通じて観る者にフリーメイソンや薔薇十字団を否応なく連想させることで、コクトーは大胆にも、カトリックの礼拝堂の中に異端の種を蒔こうとしたのではないか。そして、前者に対しては自然現象である皆既日食を表現したものであることを、後者に対しては青が聖母マリアを象徴する色であることを、それぞれに教会側を納得させるための、いや、煙に巻くための言い分として主張する用意があったに違いない。ひとつの図案に二つの意味を付与し、一方で教会を挑発し、もう一方でそうした思惑を巧みにカムフラージュする。そうした作業に創作者としてのやりがいと手応えが感じられたからこそ、晩年のコクトーは残された貴重な時間と労力を惜しみなく礼拝堂の壁画の制作に費やすことができたのではないだろうか。

注

- 1) イギリスでは政教分離の原則が適用されていないと見ることもできそうだが、政教分離が信教の自由を制度的に保障するものである点を重視すれば、「非宗教（ライシテ、laïcité、宗教からの独立）の原則を遵守し、国教を廃止しそして宗教団体に政治上の権力を行使させないだけでなく、公の場から宗教色を排除することにより、宗教の領域と政治の領域を分離している」フランスが「分離型」の政教分離を徹底しているのに対して、「国教を定める一方において、国教以外の宗教に対しても広範な宗教的寛容を認め、実質的に信教の自由を保障する」イギリスにおいては、緩やかな「融合型」の政教分離が行われていると考えることもできる。Cf. 新田浩司「政教分離と市民宗教についての法学的考察」、『地域政策研究』第14号、高崎経済大学地域政策学会、2012年、27頁。
- 2) 理想的な国家像を諧謔と皮肉を交えながら描いた『ユートピア』（1516）で知られる人文主義者トマス・モア（1478-1535）は、ヘンリー8世の離婚に際して、それを認めないカトリック教会の見解を支持したばかりか、俗人である国王が教会の首長を務めることに明確な異議を唱えたため、反逆罪に問われて斬首刑に処せられた。ハリウッドの名匠フレッド・ジンネマン（1907-1997）の『わが命つきるとも』（1966）は、死をも厭わずに自らの信念を貫き通したモアの人生を描き、アカデミー賞を6部門において獲得した作品だが、その原題である *A Man for All Seasons* は、大法官にまで上り詰めた彼の渾名から採られている。この言葉からも、名文家にして毒舌家でもあったモアが国民の絶大な信頼と人気を勝ち得ていたことが窺い知れる。ちなみに、考案者の医師（ジョゼフ・イニヤス・ギヨタン）の名前に由来するギロチンが開発されたのはフランス革命期のことだったが、それ以前の時代の斬首刑がどのように行われていたのか、この映画を通じてその実態を垣間見ることができる。
- 3) イギリス学士院の Academy Research Project として設けられた British Religion in Numbers のデータによると、1990年代以降、カトリックの信者数は全人口の10%前後で横ばい状態にあるのに対して、イングランド国教会の信者数は約40%から約20%へと半減しており、それと反比例するかのように数を増やしているのが無宗教者である。カトリックは、イギリスに限って見れば、世界的に進む宗教離れの影響をそれほど被っていないことになる。興味深い現象だが、迫害を受けながらもカトリック教徒であることを選択してきた一定数の人たちの揺るぎない信仰心の顕れをそこに認めることができるかもしれない。なお、その正式な国家名称からもわかるように、イギリスは連合王国であり、近年、独立の機運が高まっているスコットランドではイングランド国教会とは異なるスコットランド国教会が主流を占め、北アイルランドではカトリックとプロテスタントの対立が隣国アイルランドを巻き込んだ武力闘争にまでエスカレートするなど、四つの連合構成国（カントリー）の宗教事情が決して一様ではない点も考量する必要があるだろう。
- 4) レスター広場周辺のこの境界は、ソーホー地区の南東部に隣接しており、ソーホーの一角と見なされることが多い。コクトーが「売春婦たちの街」（1959/7/22）と形容したとおり、この境界は20世紀中葉まで、性風俗産業が栄えたロンドンきっての歓楽街だった。ソーホーはヨーロッパ有数の中華街を擁することでも知られており、コクトーの日記にも、「香港」というぱっとしない中華料理店で昼食。私たちに給仕してくれた中国人の男が、私がフレスコ画を描いている様子を見に行ってもよいか、と尋ねてきた」（1959/11/4）という記述が見受けられる。ちなみに、教会に隣接する小劇場は、元々パンク・ロックをプログラムの中心に据えたミュージック・ホールだった。ノートルダム・ホールと呼ばれていた1970年代には、当時、一世を風靡していたセックス・ピストルズやロック界の大御所ローリング・ストーンズが出演したこともあるという。本論の本文及び注釈中の引用等に添えた括弧付きの年月日（年/月/日）は、すべてこの注釈の末尾に挙げるコクトーの日記集『定過去』の日付である。巻号及び頁数は割愛した。なお、本論中の訳者が示されていない引用文は、すべて拙訳によるものである。Jean Cocteau, *Le Passé défini I - VIII*, Gallimard, 1983-2013.
- 5) パノラマとは「円形や多角形の建物の内部の壁面に風景を描き、その前に人形などを置き展観させる見世物」のことであり、「18世紀末にイギリスで始り、19世紀に各国で人気を博した。」（『ブリタニカ国際大百科事典』）20

世紀に入り、映画が急速に普及するにつれて、多くのパノラマ劇場が映画館に姿を変えてゆくことになった。

- 6) ボワローは建材に鉄骨を用いた先駆的な建築家のひとりとして知られる。歴史に名を刻んだ最初の鉄骨造の建造物といえば、1889年のパリ万博のシンボル・タワーとして建立されたエッフェル塔が思い浮かぶが、その生みの親で「鉄の魔術師」と称されたギュスターヴ・エッフェル（1832-1923）とともにパリの7区にある世界最古の百貨店「ボン・マルシェ」（1852年創業）を設計したルイ＝シャルル・ボワロー（1837-1914）は、ルイ＝オーギュストの息子である。
- 7) 作者は、20世紀のフランスを代表するタペストリー作家のひとりであるドム・ロベール（1907-1997）である。ベネディクト会の修道士でもあった彼の最大作品である『ノートルダム・ド・フランス』は、教会の祭壇に飾られていなければ、それが宗教画だとは誰も思わないだろう。ロベールはラングドック地方の古都カルカソンヌに程近いアン・カルカの聖ベネディクト修道院に1930年より所属していたが、1958年に同修道院に復帰するまでの10年間をイギリスのバックファスト修道院で過ごしており、その時期にノートルダム・ド・フランス教会のタペストリーを制作する機会に恵まれたものと考えられる。彼の死後、その業績を顕彰する目的でドム・ロベール協会が設立された。その公式ウェブサイト（<http://domrobert.com/index.php>）によると、ロベールは1950年代に人物を描くことをやめ、もっぱら動植物を画題にした作品を制作するようになったという。『ノートルダム・ド・フランス』は、彼が人物を描いた最後のタペストリー作品であると見られる。ロベールはちょうどこの時期から宗教的な題材を取り上げなくなるため、その過渡期に制作されたこの作品が祭壇画らしくないことにも合点がいく。
- 8) 「リユルサ」とは、タペストリー芸術の復興に尽力した画家ジャン・リユルサ（1892-1966）のことである。「二十の顔を持つ男」と呼ばれたコクトーは、自らもタペストリー作品を手がけており、この織物装飾芸術にも通暁していた。
- 9) フランス中部のマッシフ・サントラル（中央群山）北西部に位置するオービュッソンは、15世紀よりタペストリーやカーベットの製造で名を馳せ、2009年には手織りにこだわった伝統的な織物の製法がユネスコ無形文化遺産に登録されている。コクトーの代表的なタペストリー作品である『ユディットとホロフェルネス』（1948）の製造を請け負ったのもオービュッソンの工房だった。
- 10) コクトーの磔刑図が孕む数々の謎の中でも最も重要なものに思える「魚形の目をした緑の男」の正体については、拙論「コクトーの磔刑図―ノートルダム・ド・フランス教会聖母礼拝堂の三面壁画に関する一考察―」（*GALLIA*、大阪大学フランス語フランス文学会、第53号、2014年）を参照されたい。
- 11) コクトーの晩年の日記には、「地上への憎しみ」、「人間に対する嫌悪感」、「天上に寄せる唯一の希望」を「カトリックの精髓」と捉えるなど（1957/12/24）キリスト教の教義を辛辣に批判する言葉や神の死を宣言したフリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の宗教観と軌を一にする記述が散見する一方で、「凡庸なカトリック教徒になることはあっても、ニーチェの例に倣うことはできそうにない。私は常にこの上ないキリスト教徒であり続けたいと願っている」（1958/8/14）という一見相矛盾した言葉が綴られていたりする。「地中海人」コクトーはギリシャ神話やギリシャ悲劇の世界に対する憧憬の念を隠さなかったが、キリスト教に対する彼のスタンスには、何とも捉え難いものがある。
- 12) ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン『世界シンボル大事典』、金光仁三郎、熊沢一衛、小井戸光彦、白井泰隆、山下誠、山辺雅彦訳、大修館書店、1996年、590頁。
- 13) Cf. Fred. A. *Notre-Dame de France à Londres*, Société des Amis de Jean Cocteau / Méditerranée, publié le 8 février 2018. 「大いなる業」による物質あるいは精神の変容のプロセスは、一般に黒化（ニグレド）、白化（アルベド）、赤化（ルベド）の3段階、あるいは白化と赤化の間に黄化（シトリニクス）の段階を加えた4段階から成るとされるが、赤化のあとに黄化が起こるとする見解や（Cf. 種村季弘『黒い錬金術』、白水Uブックス（白水社）、1991年、26頁）、白化と赤化の間の段階を黄化ではなく緑化とする見解も見受けられる（Cf. コリン・ウィ

- ルソン、ジョン・グラント編『「未知」への事典』、中村保男訳、平河出版社、1991年、137頁）。
- 14) 訳文は入沢康夫のものを用いた。Cf. 安藤元雄、入沢康夫、渋谷孝輔編『フランス名詩選』、岩波文庫（岩波書店）、1998年、104-105頁。
- 15) 「後景の夜の空に虹の橋とともに燦然と輝く太陽」が描かれていることから、「太陽自体は黒くないのに、デューラーの太陽は「黒い太陽」と称されて、ジェラルド・ネルヴァルをはじめとする後代の詩人たちに詩想を授けた。」Cf. 種村季弘『黒い錬金術』、192-193頁。ちなみに、「黒い太陽」を描いた画家といえば、フランス象徴主義の一方の旗手であったオディロン・ルドン（1840-1916）の名前も言い落とせない。印象派の画家たちが光を追い求めた時代に光を呑み込むブラックホールのような漆黒の闇に魅せられた孤高の画家は、そのキャリアの初期に眼球を思わせる「黒い太陽」を繰り返し描いている。
- 16) Marie-Antoinette Kuhn, *Notre-Dame de France de Londres ... et Jean Cocteau in Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, Académie Nationale de Metz, 2015, p.199.
- 17) これらの三福音書は、記述に共通点が多いことから「共観福音書」と呼ばれる。それらに『ヨハネによる福音書』を加えた新約聖書の正典である四福音書に関しては、「諸説から最も蓋然性の高い仮説に拠れば、紀元70年初頭から半ばに最古の福音書マルコ、次いで80年代にマタイ、ルカ両福音書、最後に90年代にヨハネ福音書が成立したものと想定される。」Cf. 土居由美「イエスの死を記述する物語—“闇”及び“最後の叫び”の表象を巡って—」、『駒澤大學佛教學部論集』第42号、2011年、263頁（140頁）。
- 18) ユダヤ教、イスラム教とともに世界三大一神教に数えられるキリスト教は、言うまでもなくイエス・キリストを直接的な信仰の対象とする宗教である。したがって、イエスという存在の捉え方が宗教としての存立にも関わる重要な意味を持つことになる。もしイエスを「神の子」と捉えれば、彼の父である神が別に存在することになり、その結果、信仰の対象がイエスと神に二分され、一神教としての存立基盤が崩れてしまう。こうした不都合を解消するための理論武装の決め手として導入されたのが、イエスを「父なる神」、「聖霊としての神」とともに唯一神の三つのペルソナ（位格、人でいえば人格）を構成する「子なる神」として理解する、いわゆる「三位一体」の考え方である。「三つのペルソナは、父は生まれず、子は父によって生まれ、聖霊は父から子を通して発出するという点で、その起源においてだけ相違する」（中沢宣夫「三位一体」、『日本大百科全書（ニッポニカ）』、小学館）とされるが、理解が難しいのは、通常、白い鳩の姿で表現される「聖霊としての神」だろう。定評のあるキリスト教神学の入門書を著したアリストアー・エドガー・マクグラスは、ユニークな比喩を使って「聖霊は長いこと三位一体のシンデレラであった。他の二人の姉妹は神学の舞踏会へと行くのに、聖霊はいつも取り残されてきたのである」と述べ、このペルソナの特異性、つまりは他の二つのペルソナと整合性をとることの難しさを指摘している。Cf. アリストアー・E・マクグラス『キリスト教神学入門』、神代真砂実訳、教文館、2002年、421頁。
- 19) シネマ作品（スクリーンのアスペクト比は2.88対1）として制作された『ベン・ハー』は言わずと知れたスペクタクル映画の金字塔だが、「キリストの物語」という副題が物語るように、ローマ帝国を舞台とするこの大作は、チャールトン・ヘストン演じる主人公のベン・ハーの臥薪嘗胆の日々と劇的な復讐劇を描くと同時に、彼の人生と並行して（時に交錯する形で）イエス・キリストの生涯をも描いた宗教映画としての側面を併せ持っている。注目すべきは、カメラのアングルに工夫を凝らすことで、イエスの顔をあえて映さない周到な演出がなされている点である。キリスト教が偶像崇拜を禁ずる一神教であることを意識させる演出だが、ワイラーはそれに伴う表現上の制約を逆手にとってイエスに確固たる存在感を付与してみせたのだった。
- 20) 観る者の感情移入を拒むかのような不敵な面構えのイエスを演じているのは、スペインで反体制活動をしてきた演技経験のない人物であるという。パゾリーニはイエスをユダヤ教の革命児として捉えていたのかもしれない。ちなみに、聖母マリア役を演じているのは、彼の実母である。この映画では、パゾリーニ作品の例にもれず、音楽の使い方にも趣向が凝らされている。要所でバッハの『マタイ受難曲』が奏でられるのは当然だとして

- も、映画のクライマックスとも言えるヴィア・ドロローサ（十字架への道行き）からイエスの死にかけての場面でモーツァルトの『フリーメイソンのための葬送音楽』が使われている点には、興味をそえられるものがある。フリーメイソンとカトリック教会との間には、長きにわたる確執の歴史があった。パゾリーニはそれを承知の上で、あえてフリーメイソンのための葬送曲を十字架上で息絶えたイエスのために用いたのだろう。生涯を通じて人と作品の両面においてさまざまな物議を醸した彼らしい演出であると言える。
- 21) キリスト教圏の俳優にとってイエス役を引き受けるのに相当な覚悟が必要であることは想像に難くない。事実、名のある俳優がイエスに扮するケースは稀であると言える。それだけに、『偉大な生涯の物語』は、ペルイマン作品の常連であったスウェーデンの名優マックス・フォン・シドー（1929-2020）がイエス役を演じている点においても注目に値する作品である。
- 22) イエスの受難を描いた映画でありながら時代考証を端から放棄した異色作が、ノーマン・ジュイソン（1926-）が監督を務めた『ジーザス・クライスト・スーパースター』（1973）である。のちに『キャッツ』や『オペラ座の怪人』で名を馳せることになる作曲家アンドリュー・ロイド・ウェバー（1948-）の出世作となったロック・ミュージカル（1971）を、ポップなタイトルはそのままに映画化したものだが、興味深いことに、この作品では十字架上で絶命するイエスの姿が逆光で撮影されている。これは、パゾリーニが『アポロンの地獄』（1967）のオイディプスの父親殺しの場面で執拗に用いた手法である。イエスが強い陽光の下で死を迎えるさまを描くことは、福音書の記述を真っ向から否定するに等しい行為だが、奇想天外な演出が多々施されたこの映画にあっては、そうした細部における演出上の新機軸は容易く看過されてしまうに違いない。また、比較的新しいところでは、アメリカの作家ダン・ブラウン（1964-）のベストセラー小説『ダ・ヴィンチ・コード』（2003）に先駆けてイエスとマグダラのマリアの関係をめぐる異端的な伝承を取り上げたマーティン・スコセッシ（1942-）の問題作『最後の誘惑』（1988）、そして、拷問や磔刑のシーンにおける凄惨な描写が物議を醸したメル・ギブソン（1956-）の『パッション』（2004）に、過去の名作に伍していけるだけの強烈な個性とオリジナリティの追求の跡が認められる。
- 23) 「地異」に関して、共観福音書には、イエスが息を引き取ると同時に「神殿の垂れ幕が上から下まで真っ二つに裂け、地震が起こり、岩が避け」た様子が記録されている（『マタイによる福音書』（新共同訳）第27章51節）。
- 24) Cf. 土居由美、前掲論文、248頁（155頁）、260頁（143頁）。
- 25) 『古事記』や『日本書紀』が伝える日本神話の「天の岩屋戸（天岩戸）」のエピソードに関しても、しばしば同様の解釈がなされてきた。日本神話の最高神とされる天照大神は太陽神としての性格も持ち合わせているため、この女神が弟の素戔鳴尊（須佐之男命）の狼藉に耐えかねて天の岩屋戸に閉じこもった際に、国中が暗闇に包まれることになった。たまりかねた神々が一計を案じて天照大神を岩戸から誘い出すことに成功し、ようやく光と秩序が回復されるわけだが、不意に遭遇した皆既日蝕に驚愕させられたであろう太古の人々の記憶が、こうした神話ならではの風変わりなエピソードの根底にあったとしても不思議はない。
- 26) 土居由美、前掲論文、251頁（152頁）。
- 27) 「黒い太陽」に関して、錬金術との関連を指摘したフレッド・Aは、加えて、それが「エルサレムに暗闇をもたらした日蝕」を示唆している可能性にも言及している。
- 28) ヘロドトスの『歴史』を通じて、紀元前に古代ギリシャの哲学者タレスが日蝕を予言し、的中させたエピソードが知られているが、日蝕の予測には、時の為政者に利するものがあるだけに、世の東西を問わず、古より研究が重ねられ、まだ天動説が信じられていた時代に、すでに過去の観測データを基に精度の高い予測が行われていた。天文学の発展とともにその精度は飛躍的に高まり、現在では、綿密な計算式を用いて蝕の始まりから終わりまでを分秒単位で予測することができるようになってきている。ちなみに、20世紀にフランスで皆既日蝕が観測されたのは、1912年4月17日、1961年2月15日、そして1999年8月11日の三度であり、次に観測できるのは、2081年9月3日であるという。日本では、2035年9月2日にその機会が訪れる。本州において皆既日食が見られるのは148年ぶりらしい。

- 29) コクトーの日蝕当日（1961年2月15日）の日記によると、日蝕を観察するためにはサングラスだけでは不十分であり、それに油煙（すす）を塗る必要があることを、彼は事前にラジオを通じて知っていたらしい。当時の人々が未知の現象である皆既日食を期待と不安を抱えながら待ち受けていたことが窺えるエピソードである。
- 30) 「キリストは十字架の上で自分自身を犠牲にすることによって、人類の贖罪、すなわち人類が代々背負ってきたアダムの原罪からの救済の可能性をもたらしたのであった。そこで中世の著述家たちは、人間の墮落と磔刑との間に何らかの「歴史的」なつながりを確立しようと努めた。」その結果、「磔刑の場所こそ、アダムの埋葬された場所に他ならない」とする見方がなされるようになった。「十字架の根元に見られる頭蓋骨は、単にゴルゴタ（「されこうべ」の意）の地名を暗示するだけでなく、アダム自身の頭蓋骨をも表わして」おり、そこにイエスの足から流れ落ちる血が注がれることで、アダムが犯した罪、つまり原罪が洗い浄められると考えられてきたのである。Cf. ジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典』、高階秀爾監修、高橋達史他訳、河出書房新社、2010年（初版：1988年）、212-216頁。
- 31) Cf. 澁澤龍彦『フローラ逍遙』、《平凡社ライブラリー》、平凡社、1996年128-129頁。
- 32) Cf. ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン、前掲書、798頁。
- 33) 正式名称と思しき「聖堂と聖杯の審美的カトリック薔薇十字団 (l'Ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal)」等のより言葉数の多い名称も使われるが、ここでは「カトリック薔薇十字団」という略称を用いた。澁澤龍彦（1928-1987）が遺した数多くの著作のうちでも特に名著の誉れが高いもののひとつに『悪魔のいる文学史―神秘家と狂詩人―』があるが、そのうちの一章がペラダンとガイタに関する記述に充てられている。世紀末のフランスを騒がせた薔薇十字団運動について詳説した数少ない日本語の文献である。その中で彼は、「ペラダンにはローマ・カトリック的傾向がいちじるしく、ガイタにはヘブライ的、カバラ的傾向がいちじるしかった」ことを指摘するとともに、「ペラダンは知性と信仰、精神と肉体、思考と実践、道士と法王、魔術と教会といったような、相対立する二つの概念を持ち出して、隠秘学と宗教とを弁証法的に統一しようとする」と述べ、こうした「二元的に分離したものを、原初の一元性にさかのぼって捉えようとする志向」が「ペラダンの思想の核心を形成している、あの異教的なアンドロギュヌスの観念」に根ざしていることを看破している。Cf. 澁澤龍彦『悪魔のいる文学史―神秘家と狂詩人―』、「中公文庫」、中央公論社、1982年、185-223頁。
- 34) 主著に『オカルト』（1971）があるコリン・ウィルソン（1931-2013）が「類書を凌ぐ最良のもの」と評価したクリストファー・マッキントッシュの『薔薇十字団』（1987）は、この扱いにくいテーマを史実や文献をできる限り踏まえながら編年体で概説した労作だが、その巻末には、「図版」として主要な薔薇十字の図が掲載されている。Cf. クリストファー・マッキントッシュ『薔薇十字団』、吉村正和訳、平凡社、1990年、250-261頁。
- 35) 飛翔している蜜蜂と花卉の縁に止まっている蜜蜂が描かれているが、薔薇に向かって右手には巣箱らしき絵柄も認められ、薔薇の花の上部には「薔薇は蜜を蜂に与える」という意味のラテン語の銘文が刻まれている。蜜蜂はキリスト教において、冬の間は巣から出ないで姿を消したように見えることから、復活の象徴とされる一方で、「蜜はキリストの優しさと慈悲に通じ、針は審判者として正義を行うキリストに通じる」ため、「キリストのエンブレム」とも見なされてきた。ここに描かれた蜜蜂の意味するところは判然としませんが、蜜蜂の巣箱が「勤勉で、組織化され、厳しい規律に従った団体」、例えば「秘密結社や宗教団体の組織形態」を象徴することと何か関係があるのかもしれない。ちなみに、薔薇の左側には蜘蛛の巣が描かれているが、蜜蜂に対して仕掛けられた罠を意味する意匠なのだろうか。蜘蛛も蜜蜂と同様に豊かな象徴体系を有し、「インド・ヨーロッパ文化の底を流れ、多くの解釈を生み、無数の文化圏に分散し、孤立し、分離する」ため、その意味を正確に理解するのは至難の業だろう。Cf. ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン、前掲書、352-354頁、946-948頁。
- 36) Cf. Fred. A. *ibid.*
- 37) 音楽学者オルネラ・ヴォルタが集成したサティの書簡集の翻訳者である有田英也は、この作曲家が「ペラダンの思想から影響を受けた形跡はない。[.....] サティの求めていたのは、自分の作品を聴き手に提供するのに必要

な、ある親密な人間関係である」と述べている。Cf. 有田英也「音楽とテクストーエリック・サティの音楽論をめぐる一考察―」、『ヨーロッパ文化研究』第11巻、成城大学大学院文学研究科、1992年、53頁。音楽史におけるサティの功績として、「家具の音楽」、つまり家具のようにさりげなく日常に寄り添う音楽の必要性を説き、のちの環境音楽やミニマル音楽を先取りした点を挙げることができるが、その実践として作曲された『ヴェクサシオン』は、小節線も拍子記号もない楽譜に並んだ52拍分の音を、変奏を一切加えることなく延々18時間以上をかけて840回反復する途轍もないピアノ曲であり、1963年にこの作品の初演を手がけた現代音楽の旗手ジョン・ケージ(1912-1992)の『四分三十三秒』(ピアニストが4分33秒間ピアノを弾かないことで成立する異形のピアノ曲)と並ぶ世紀の問題作である。「嫌がらせ」と訳されることもある挑発的な題目が付されたこの作品を筆頭に、楽譜に音楽記号の代わりに書きこまれた意味不明の言葉や『<犬のための>ぶよぶよした前奏曲』(1912)、『干からびた胎児』(1913)といった風変わりな曲名など、サティの奇行ぶりはよく知られるところだが、薔薇十字団の名を冠する諸作品もまた、そうした彼一流のミスチフィカシオンの顕れであったのかもしれない。ちなみに、著名な秘密結社の名称をこれ見よがしに掲げた楽曲といえば、モーツァルトの『フリーメイソンのための葬送音楽』(1785)が真っ先に思い起こされるが、木管楽器のユニゾンによる神秘的な響きで開始されるこの小品を、果たしてサティは意識していたのだろうか。

38) Cf. Marie-Antoinette Kuhn, *ibid.*, p.197.

39) Cf. 登張正實「ノヴァーリス」、『世界文学大事典』、集英社、1997年。

40) Cf. ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン『世界シンボル大事典』、792頁、800頁。こうした象徴性は青色の薔薇が自然界には存在しない事実由来しているが、遺伝子操作技術の進歩は目覚ましく、サントリーグローバルイノベーションセンターが、オーストラリアのベンチャー企業カルジーンパシフィック社(現フロリゾン社)と提携し、ペチュニアの青色遺伝子を薔薇に注入して青色色素を細胞内に蓄積することに成功した結果、2004年には青い薔薇(実際は薄紫に近い色の薔薇)「アプローズ」が誕生している。

41) Cf. ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン、前掲書、5頁。『西洋美術解説事典』では「聖母は伝統的に青色のマントとヴェールを身につけている。天を象徴する色でもある青は、「天の女王」(Queen of Heaven)としての聖母の役割を思い起こさせる」という指摘や「中世末期からルネサンスにかけては、聖母子が薔薇のからまった東屋、あるいは、薔薇の生垣や垣根に囲まれた空間の中に描かれることがある」という指摘がなされており、青は最も聖母マリアに馴染む色彩であり、絵画の題材として聖母と薔薇が決して奇異な組み合わせではないことが諒解される。Cf. ジェイムズ・ホール、前掲書、188頁、193頁。

42) ジェニファー・スピーク『キリスト教美術シンボル事典』、中山理訳、大修館書店、1997年、252-254頁。

43) マニ教は、3世紀半ばに、イラン人マニがゾロアスター教にキリスト教や仏教の要素を融合させて創始した宗教であり、光(霊的なもの、善)と闇(物質的なもの、悪)の二元論の世界観に立脚している。その点において、グノーシスとの関連は明白であり、中世においては、両者が同義語として使われることもあったという。Cf. チャス・S・クリフトン『異端事典』、田中雅志訳、三文社、1998年、210頁。だが、こうした善悪二元論は、異端とされたグノーシスやマニ教のみならず、正統キリスト教をも特徴づける考え方とも言える。「キリスト教はユダヤ教の一部で誕生したデモノロジーをほぼそのまま継承し、それをさらに形而上学的に繰り返していった。その際に、ユダヤ教やキリスト教に内在する二元論的傾向は、天使とデーモンを対立させたばかりではなく、天使を善と、デーモンを悪と結びつけるようになった。こうしてデーモンは悪魔となった。[.....] キリスト教では悪魔が存在するということも「普遍的真理」である。悪魔の恐ろしさをキリスト教ほど強調している宗教、悪魔の存在がキリスト教におけるほど大きな役割を演じている宗教は他にない。ところがそのような恐ろしい悪魔は、もともとキリスト教にあったものでも形而上学的真理でもなく、キリスト教の形成史において徐々に創りあげられていったものだった。」「神学と同様、形而上学の一部をなしている」デモノロジー(悪魔学)は、キリスト教という宗教の特質を理解する上で重要な意味を持つ研究領域であると言える。Cf. 高橋義人『悪魔の神話学』、岩

波書店、2018年、4頁、10頁。

- 44) こうした過酷な弾圧の典型例として挙げられるのが、いわゆる「アルビジョワ十字軍」である。十字軍といえ、キリスト教徒がイスラム教徒と戦うために組織された軍隊を連想しがちであるが、時に同じキリスト教徒を殲滅する目的で組織されることもあった。アルビジョワ十字軍は、1209年にローマ教皇インノケンティウス三世の号令で主に北フランスの諸侯たちによって組織されたアルビジョワ派討伐軍である。異端派の拠点と目されたベジエの住民の無差別殺戮や難攻不落の城塞カルカソンの陥落を経て、約二十年をかけてその目的は達成されたが、南フランスの各地に拭い難い傷跡と怨恨を残すことになった。
- 45) この一筋縄ではいかない言葉を定義する上で役に立つのが、1966年の「グノーシス主義の起源に関する国際学会」において定められたグノーシスに欠かせない三要素（①反宇宙的二元論、②人間の内部に「神的火花」「本来的自己」が存在するという確信、③人間に自己の本質を認識させる救済啓示者の存在）である。翻訳を別にすれば日本語で書かれた初のグノーシス入門書となる『グノーシス—古代キリスト教の＜異端思想＞—』を著した筒井賢治は、それらを踏まえて、グノーシスの考え方を「この宇宙は劣悪な創造神が造ったもので、この創造神は善なる至高神と対立関係にある（①）。人間は創造神の造ったものであるが、その中に、至高神に由来する要素がわずかだけ閉じこめられている（②）。人間はそのことに気付かないでいるが、至高神から使いがやってきて、人間に自分の本質を認識せよと促す（③）。[.....] キリスト教グノーシスの場合、③の「啓示者」がイエス・キリストであることは言うまでもない」と要約している。Cf. 筒井賢治『グノーシス—古代キリスト教の＜異端思想＞—』、講談社、2004年、184頁。
- 46) ベラスケスを「画家の中の画家」と讃えたのはエドゥアール・マネ（1832-1883）だった。西洋絵画の歴史における稀代の変革者だったマネは、サロン（官展）で落選した作品を集めた展覧会を企画することでサロン一辺倒だった画壇に対立軸を設けたのみならず、裸体画の題材を、神話や聖書などに登場する架空の女性ではなく生身の女性、それも同時代の娼婦に求め、その裸身を美化せずに描くことで美術史のタブーを打ち破ろうとしたのだった。この時代のフランスの画家の例にもれず、彼もまた、浮世絵に代表される日本美術から少なからず影響を受けているが、特徴的な無地の背景描写や黒の使い方などは、スペイン・バロック絵画の巨匠ベラスケスに負うところが大きい。
- 47) 19世紀後半にフランスで隆盛を見た印象主義と20世紀初頭のドイツを席卷した表現主義は、日本語の訳語の表記からは判らないが、原語は、フランス語でもドイツ語でも、そして英語でも同様に、接頭語が異なるだけの類似した単語である。前者の im-（「外から内へ」）、後者の ex-（「内から外へ」）という正反対の方向性を示す接頭語が二つの芸術運動の特徴を端的に物語っている。外界を、ひいてはそれを可視化する光を描写することに心血を注いだ印象主義。そして、時と場所をほぼ同じくしてジークムント・フロイト（1856-1939）が心理学のメスを入れた人間の内なる無意識の領域を描出しようとした表現主義。両者の特徴を兼ね備えているのが、後期印象派に分類される画家たちであり、その代表格と見なされるのがゴーギャンである。『黄色いキリスト』は、前年に制作された『説教のあとの幻影（ヤコブと天使の闘い）』（1888）とともに、聖書中のエピソードを彼が生きた時代のプルトーニュ地方を舞台に描く、いわば時空を超越した野心作だが、クロワゾニスムと呼ばれる明確な輪郭線と奥行きを感じられない平坦な色面を特徴とする表現手法が用いられている点においても、従来の印象派の作品とは一線を画している。
- 48) ダリの磔刑図には、『超立方体の人体（磔刑）』（1954）という風変わりなタイトルが付された作品もあり、8個の立方体から成る奇天烈な十字架に磔にされたイエスの姿が、おそらくはその顔を描かなくても済むように、低いアングルから斜めに仰ぎ見るように描かれている。画面の左下方には、イエスを見上げる聖母マリアと思しき女性がアンバランスなまでに小さく描かれており、彼女にはダリの愛妻ガラスの面影が認められるため、イエスには画家自身の姿が投影されているものと考えられる。4年前に制作された『十字架の聖ヨハネのキリスト』と同様に、十字架は宙に浮かんだ状態で描かれ、両手にも、重ねられた両足にも、やはり釘は打たれていない。

- 49) Cf. 柳宗玄、中森義宗『キリスト教美術図典』、吉川弘文館、1990年、414頁。
- 50) Cf. マンフレート・ルルカー『聖書象徴事典』、池田紘一訳、人文書院、1988年、346-349頁。
- 51) 自身の磔刑図に同様な趣向を凝らした画家は、ごく少数ながら、コクトーとダリ以外にも存在する。戦後にフランス国籍を取得し、ランスのノートルダム大聖堂でカトリックの洗礼を受けてレオナルド・フジタを名乗ることになった藤田嗣治(1886-1968)の遺作とも言えるのが、同地の郊外に立地するノートルダム・ド・ラ・ベ礼拝堂の一連のフレスコ画だが、そこには当然、磔刑図も含まれている。礼拝堂の入り口の内壁にそれは描かれており、構図にはこれといった特徴がないが、十字架上のイエスの釘を打たれた両足をよく見れば、コクトーやダリの作品と同様に、左右の足の位置が伝統的な磔刑図のものとは逆になっていることがわかる。磔刑図と正対する礼拝堂奥の祭壇画に描かれた聖母子を取り囲む人々の手のポーズには、仏像のそれを思わせるものがあり、フジタが純朴な正統派のカトリック教徒になったわけでは必ずしもなかったことが察せられる。新約聖書を題材にした一連の宗教画で高く評価されたデンマークの画家カール・ハインリッヒ・プロッホ(1834-1890)の『十字架上のキリスト』(1870)も、例外的な足の位置関係が認められる数少ない磔刑図のひとつである。



図1 ノートルダム・ド・フランス教会
正面ファサード（筆者撮影）



図2 ノートルダム・ド・フランス教会
の祭壇画に用いられたタペストリー（筆者撮影）



図3 ジャン・コクトーの磔刑図の「黒い太陽」（筆者撮影）



図4 ラファエロ・サンティ『モ
ンドの磔刑図』



図5 アルブレヒト・デューラー『メラン
コリア I』

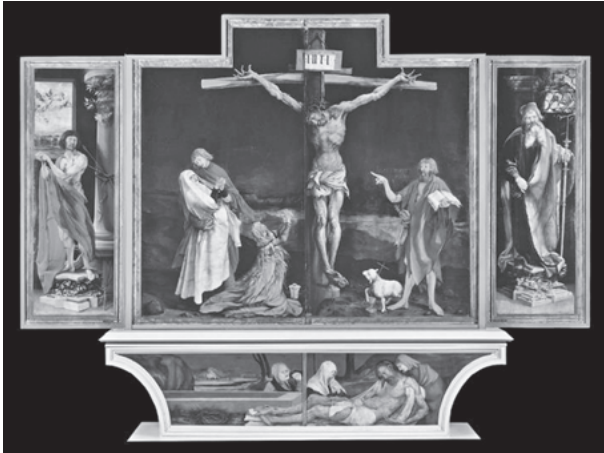


図6 マティアス・グリューネヴァルト『イーゼンハイ
ム祭壇画』

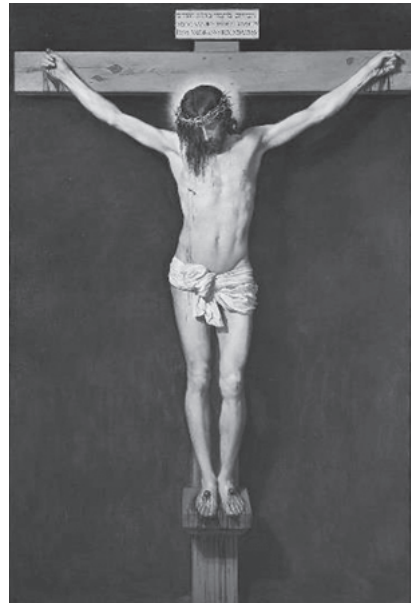


図7 ディエゴ・ベラスケス『キリス
トの磔刑』



図8 アンドレア・マンテーニャ『磔刑』



図9 コクトーの磔刑図の「青い薔薇」(筆者撮影)

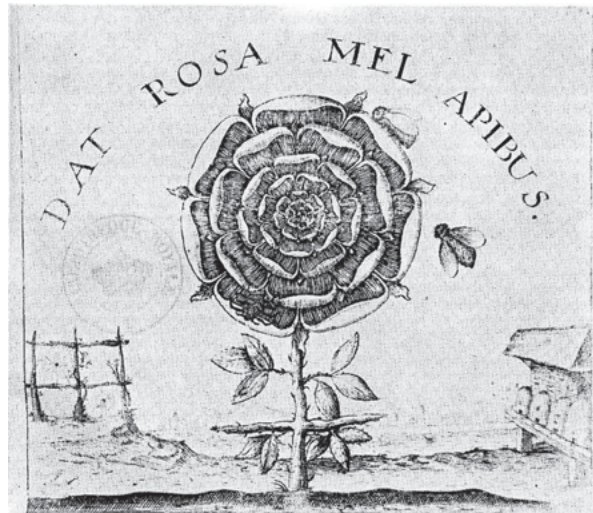


図10 ロバート・フラッドの薔薇十字図

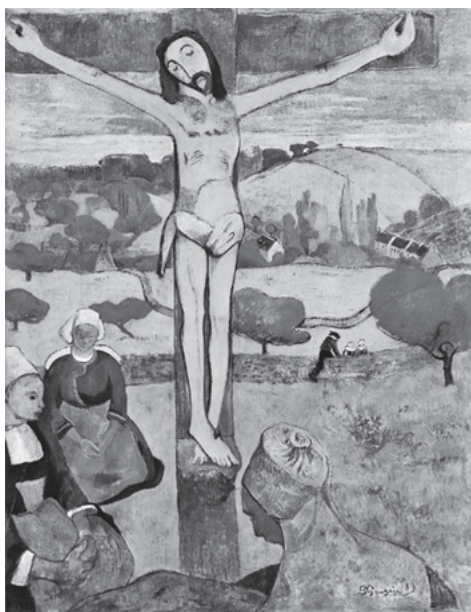


図11 ポール・ゴーギャン『黄色いキリスト』



図12 サルヴァドル・ダリ『十字架の聖ヨハネのキリスト』