

ドラクロワとロダン

高階秀爾

Delacroix et Rodin

par Shuji TAKASHINA

現在すでに古典的名著として広く知られているその『裸体芸術論』（1956年）において、ケネス・クラーク卿は、ロダンの独創性をはっきりと認めながらも、彼はロマン派の絵画、特にドラクロワの強い影響があったことを、次のように適確に指摘している。

「偉大なロマン派の巨匠たちの最後の後継者は、ロダンである。もっとも、こう呼ぶことは、ロダンにとっては不満であるかもしれない。彼はつねに自分はギリシャ人とゴシックの彫刻家の弟子であると主張していたからである。しかし、誰も自己の時代から逃れることはできない。長い歴史の中で見てみれば、ロダンは、ミケランジェロの創意を受け継ぎながら、それをいっそう瞬間的な、そして絵画的なものに変えつつ、ジェリコーとドラクロワの悲劇性を彫刻の世界にまで広げて行ったものと言うことができる。彼の形態感覚は驚くべきほどドラクロワのそれに近いし、《地獄の門》のなかのある種の人間像がダンテの小舟にしがみついた亡者たちの魂から、またあの大理石の《ダナエ》の像が十字軍の馬蹄の前にうなだれる花のような少女像から、影響を受けていないということは、ほとんど考えられないことである。」（註1）

事実、ロダンが、気質的にはきわめて自分と近かった《ダンテの小舟》の巨匠を深く尊敬していたことは、例えば、ホール・グゼルの対話のなかの次の一節からも容易にう



1 ドラクロワ 《ダンテの小舟》(ルーヴル美術館)



2 ロダン 《ウゴリーノの食事》(フィラデルフィア、ロダン美術館)

かがうことができる。

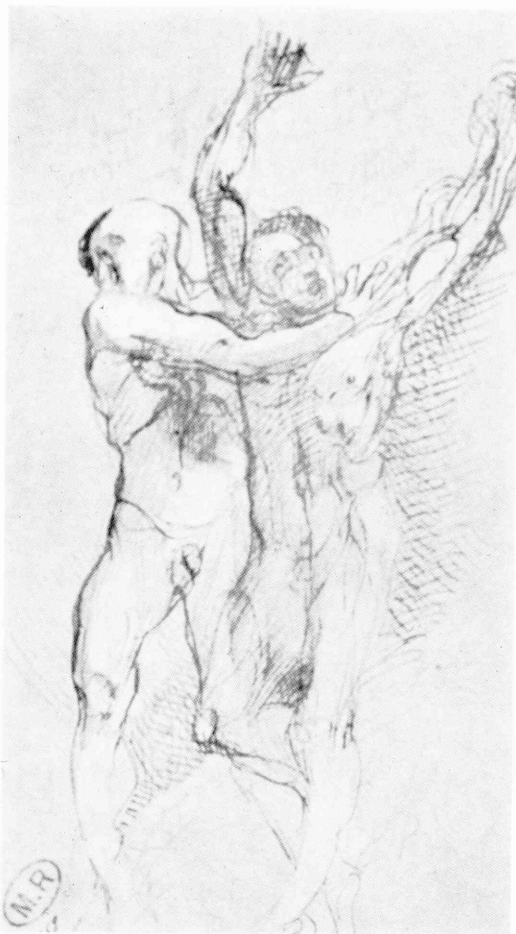
「例えばドラクロワは、デッサンを知らないと言って随分非難された。だがほんとうは、それは逆で、彼のデッサンは、彼の色彩と実に見事にひとつになっているのだ。その色彩と同じように、そのデッサンは断続的で、熱っぽく、昂揚されている。それは生命の力と激しさを持っている。その色彩と同じように、彼のデッサンは時に度はずれとなる。だがその時にこそ、それは最も美しいのだ。彩色とデッサン、このどちらかを一方だけ切り離して鑑賞することはできない。なぜなら、両者はひとつのものなのだから……」

(註2)

しかも、ロダンとドラクロワは、気質のみならず、芸術上の趣味においてもきわめてよく似ていた。ロダンが、彫刻における自己の先達としてミケランジェロを深く崇拜していたことは広く知られている通りであり、その点についてはヨーゼフ・セガントナーの優れた研究(註3)が充分な説得力をもってわれわれに示してくれるが、ドラクロワもまた、自からイタリアに行ったことは遂になかったにもかかわらず、ミケランジェロを高く評価して、時には自己自身をミケランジェロになぞらえたりまでしている(註4)。

さらに、文学上の趣味についても、ふたりは驚くべきほどの共通性を示している。ドラクロワが1822年にはじめてサロンに出品した問題作

がダンテの『神曲』から想を得ており、その後も何回か彼がダンテに対してオマージュを捧げているように、ロダンも、その畢生の大作《地獄の門》において、彼自身の尊敬するフィレン



3 ロダン 《ダンテとヴェルギリウス》(パリ、ロダン美術館)

ツェの詩人から靈感を得てあの壮大なモニュメントを創り上げたのである。

とすれば、クラーク卿が暗示的に述べているように、《地獄の門》の構想を練っている時、当時すでにルーヴル美術館にあったドラクロワの《ダンテの小舟》がロダンの心の中に思い浮かばなかった筈はない。ドラクロワのこの最初の傑作は、発表された時には、ほんのわずかの称讃者を除いて、ほとんどの人から手酷しく攻撃されたが、19世紀の後半においては、すでにひとつの古典として少くとも当時の「前衛的な」若い画家たちからは強い共感と尊敬の眼をもって眺められており、ロダンとほぼ同世代のマネやセザンヌなどが、わざわざその模写を試みたりしているほどだったからである(註5)。

事実、クラーク卿は上に引用した文章以上にはっきりと具体的事例を指摘しているわけではないが、《地獄の門》のためにロダンが描いた数多くのデッサンのなかには、直接《ダンテの小舟》から靈感を得たと思われるものがいくつもある。例えば、パリのロダン美術館にある《ダンテとヴェルギリウス》のデッサン(図3)は、ふたりとも裸体の姿ながら両手を挙げて恐れおののくダンテをヴェルギリウスが抱きかかえるようにして静めているところをあらわしたもので、《ダンテの小舟》(図1)に登場するふたりの詩人のモチーフをいっそうドラマティックにしたものと言ってよい。

さらに興味深い明白な関係は、フィラデルフィア美術館附属のロダン美術館に所蔵されている《ウゴリーノの食事》と題するデッサン(図

2)にはっきりと見てとれる。このデッサンには、紙の余白にロダン自身の手で“Le repas d'Ugolin — les ombres regardent épouvantés”(ウゴリーノ食事 — 亡者どもは驚き恐れてそれを眺める)という書き込みがあるから、その主題が『神曲』のなかの有名なウゴリーノのエピソードからとられたものであるとは明らかである。しかもロダンはここでは、空腹を訴えるわが子を見ながら、自分自身激しい飢えに悩まされ、わが子に対して恐ろしい気持ちを抱くあのしばしば芸術表現にとり上げられるウゴリーノではなく、ダンテとヴェルギリウスがまず最初に出会った「氷漬けの男たち」の姿で現われるウゴリーノを描いている。『神曲』のなかのその部分の描写は、下記の通りである。

私たちは彼から離れてその先へ進んだ、
その時一つの穴に二人氷漬けになった男
が見えた、
一人の頭がもう一人の頭に帽子のよう
にかぶさっている、
そして餓えた男がパンをむさぼるように
上になった方が下の方の
脳と項(うなじ)の間に歯を立てている。
この男が脳蓋やその近辺に噛みついている
様は
テュデウスが怒りにまかせて
メラニッポスの顛顛に喰いついたのと変
わりはなかった……(註6)

この原文と対照してみれば、ロダンのデッサ

ンはきわめて忠実にダンテの描写にしたがっているように見えるが、しかし、ダンテの文章を読んだだけでは、ふたりの「氷漬けになった男」が、どのように組合わされているのか明確でない。ところがロダンは、そのふたりを造形化するにあたって、大司教ルッジェーリをまるで解剖台の上に横たえられた屍体のように画面に横長に描き出し、ウゴリーノがその頭のところに立って上から覆いかぶさるように喰いつくという特異なコンポジションを採用した。これは明らかに、《ダンテの小舟》において、ちょうど同じように画面の左端で、水中から半ば身体を出してダンテの小舟にかじりつく亡者の姿を範例としている。犠牲者の顔をおさえる右手の位置や、首を前に曲げてむしゃぶりつく様子なども、ドラクロワのモチーフそのままである。

舟の舳にかじりつくこのきわめて劇的な効果を持った亡者のモチーフは、若いドラクロワの天才が生み出した表現力に富む形態のひとつである。ダンテの原文には、舟のまわりに集まる亡者どもは登場して来るが、直接このモチーフを暗示するような描写はない。ドラクロワが文学作品を主題として作品を作る時、かならずしも忠実に原文通りに描くのではないことは、例えば《ドン・ジュアンの難破》をはじめとして多くの場合に見られるところだが、その最初の傑作においても、ドラクロワは、その豊かな想像力によって、この驚くべきモチーフを創造したのである。そして、この亡者の姿が、ドラクロワ自身にとってもおそらく気に入

ったモチーフであったことは、現在オッタワのナショナル・ギャラリー・オヴ・カナダに保存されている《ダンテの小舟》のための下図水彩(図4)が、多くの点でルーヴルの油絵と違



4 ドラクロワ 《ダンテの小舟》下絵(オッタワ、ナショナル・ギャラリー・オヴ・カナダ)

った構想を示しながら、この舟にしがみつくと亡者だけは(左右が逆になっているが)ほとんど同じ姿で登場して来ることからも、容易に想像されるところである。事実、この亡者の姿は、現在でもわれわれ見る者に強い表現効果を与えるが、この作品が発表された時にも、例えば数少ないドラクロワの擁護者のひとり、アドルフ・ティエールは、口をきわめてその表現力を絶讃しているのである。

劇的效果を持つ人体のポーズにきわめて敏感だったロダンは、もちろんこのモチーフの持つ力に強く惹きつけられていたに相違ない。したがってロダンは、同じダンテの『神曲』に想

を得た大作をいろいろと構想するにあたって、ドラクロワの先例を借用しようとしたのも少しも不思議ではない。現に、フィラデフィアのこのデッサンには、画面右下の隅に、“Dante”および“Virgile”というロダン自身の書きこみみである。アルバート・エルセンは、《地獄の門》についてのその優れた研究書の中で、このデッサンに触れ、この書きこみは、画面右手にごくわずかの線で示されているふたりの人物がそれぞれ「ダンテ」と「ヴェルギリウス」であることを示すものであろうと述べており(註7)、ドラクロワの作品との関係については何も触れていないが、たとえば、エルセンの推定する通りだとしても、ダンテとヴェルギリウスの登場する場面を描きながら、ドラクロワの名作を思い出さないということは不可能である。のみならず、ロダンは、ドラクロワから借りたこのモチーフを描きたいばかりに、わざわざウゴリーノのエピソードのこの場面を選んだとも言えるのである。

エルセンは、上に引いた研究書の同じ場所で、横たわる大司教ルッジェーリの胸の上に組み合わせられた両腕を、後からロダンがなぐり描きの線で消しているのは、このような「平穏なポーズ」は場面のドラマティックな雰囲気とそぐわないとロダン自身が気がついたためであろうと述べているが、たしかに寝台の上に長々と寝そべったようなこのポーズは、決して劇的とは言えない。さらに、その向う側から覗き込んでいる亡者たちも、まるで解剖学の講義を聴く学生たちのようで、決してロダンの言う「驚き恐

れて」いる有様が効果的に表現されているとは思われない。このデッサンにおいて、すさまじい劇的迫力を示す唯一の部分は、まさしくドラクロワから借りたあの大司教にかじりつくウゴリーノの姿だけなのである。

しかも、ウゴリーノの物語りのなかで、ウゴリーノとルッジェーリのふたりを組合わせて示すというこの扱い方自体が異例のものである。この物語りのなかで最も人の心を打ち、それ故に最も効果的な部分は、言うまでもなく、愛するわが子に対してさえ食慾を覚えるあの文字通り身の毛もよだつような浅ましい飢餓のエピソードである。それなればこそ、ロダンの先輩であるカルポーをはじめとして、多くの芸術家は、わが子を前にしたウゴリーノの姿を主題として選んでいるのである(註8)。

ロダン自身、最終的にはこのデッサンの構想を棄てて、《地獄の門》においては、わが子の上に乗る動物のように四つ這いになって覆いかぶさるウゴリーノというあの新しいモチーフを創り出した(図5、6)。結局フィラデルフィアのデッサンは、《地獄の門》の構想としては適切なものではなかったのである。だが、主題の扱い方から言っても、場面全体の効果から言っても、決して適切とは言えないこのようなデッサンをわざわざ描いたというその事実自体、ロダンがドラクロワのモチーフに強く執着していたことを物語るものではないだろうか。このモチーフの効果以外、ロダンを惹きつけるものはほかに何もないからである。



5 ロダン 《地獄の門》(東京、国立西洋美術館)

しかし、それほどまでこのモチーフに強く惹きつけられていながら、ロダンは、フィラデルフィアのデッサンにおいて見られるように、その人物を地獄の三途の河の亡者からウゴリーノの姿に変えてしまったところに、さらに新しい興味深い問題が提出される。それは、ウゴリーノの主題に対するロダンの関心とその扱い方である。

もともと、この主題は、早くから画家や彫刻家の興味を呼び起こしていたが、特にロマン派以後、そのおぞましい内容の故に、多くの芸術家の想像力を刺激していた。後には、エピソード的な主題をまったく放棄して純粹に「造形」の問題にのみ向うセザンヌですら、若い頃には《ウゴリーノ》のデッサンを残しており、それにダンテとヴェルギリウスの(想像上の)会話まで書き加えている。このデッサンは、クルト・バットがそのセザンヌについての研究書のなかで指摘するように(註9)、後の《トランプをする人びと》の構図の出発点となったものとして重要であるが、それと同時に、当時の若い画家たちに対する「ウゴリーノ物語り」のインパクトの強さをよく示すものであろう。

ロダンは、フィラデルフィアのデッサン以外に、なお数多くウゴリーノのデッサンを残しているが、最終的に《地獄の門》の中央の最も重要な部分にその群像を配置したことから考えても、それはロダンにとってきわめて大切な主題であったに違いない。

その最終的な構想をとめるにあたっては、ロダンは《ダンテの小舟》以外に、もうひとつドラクロワからヒントを得ている。それは、1838年のサロンに出品された《怒れるメデイア》(図8)である。

現在、ドラクロワのこの《メデイア》は、ルーヴルとリール美術館にほぼ同じ構図の作品があり、さらに、やや構図は違うがベルリンの国立美術館にも同主題のものがある。だがいずれにしても、これも嫉妬のあまりわが子を殺して



6 ロダン 《地獄の門》 ウゴリーノ群像の部分（東京，国立西洋美術館）



8 ドラクロワ 《怒れるメデシア》(リール美術館)

夫に復讐するというロマン派好みの激しくドラマティックな物語りであり、ロダンの想像力に訴えるものがあつたに違いない。エルセンは、上に引いた研究書で、ロダンが特にウゴリーノの主題に惹かれたのは、彼自身の息子に対する複雑な感情の故ではないかという興味深い推定を行なっている(註10)が、もしそうだとすれば、メデアの主題もやはり同じようにロダンを惹きつけた筈である。エルセンも、パリのロダン美術館にある《ウゴリーノ》のデッサンのひとつ



7 ロダン 《ウゴリーノ》(パリ, ロダン美術館)

つ(図7)について、ドラクロワの作品との関係を暗示しているが、そのほか、同じロダン美術館にあるもうひとつ別の同主題のデッサンも、やはり同様の可能性を感じさせる(註11)。このデッサンには、ドラクロワのメデアを思わせる群像が二度ほどと、さらに、ロダンの最終構想に近い死んだ子供たちの上に四つ這いになるウゴリーノというグループが描かれているが、その下に、“Ugolin”(ウゴリーノ)という文字と“Médée”(メデア)という文字がはっ

きり書きこまれているのである。

もちろん、ドラクロワと並んで、ロダンの想像力を刺激したに違いない作品として、ルーヴル美術館にあるカルポーの有名な群像を忘れるわけにはいかない。このカルポーの作品も傑作の名にふさわしいものだが、しかし見る者に訴える効果の強烈さから言えば、ロダンの構想の方がまさっている。ポール・グゼルは、その両者の差異を、次ぎのように明確に説明している。

「カルポーの作品では、ピサ生まれの伯爵（ウゴリーノ）は、怒りと、飢えと、子供たちが間もなく死なねばならないということに対する苦悩とから、両手の拳を同時に口にあてて噛んでいる。ロダンは、悲劇がさらに進行したところを想定した。ウゴリーノの子供たちはすでに息絶えて地上に横たわっており、父親は、空腹の激しさから動物のような状態になって両手と両膝をついてその屍体の上のしかかっている。彼は子供たちの身体の方にかがみこむ。しかしそれと同時に、彼は激しく顔を横にそむける。彼の内部では、これを食料としてわが身を養いたいというけだものと、そのような恐ろしい行為に震えおののく愛する人間、思考する人間とが、激しく争っている。これほどまで心打つ表現はほかにない……」(註12)

この文章は、ロダンの《ウゴリーノ》についてロダンとグゼルが語り合う場面に、説明のた

めに挿入されたものだが、ふたりがその話題を取り上げるのは、実はその前にロダンがドラクロワの《ドン・ジュアンの難破》について強い口調で讃辞の言葉を述べたからである。《ドン・ジュアンの難破》の画面は、長い漂流に食糧も尽きて皆空腹に悩み、誰かが犠牲となるということで籤引きが行なわれている恐しい場面を描き出している。つまりドラクロワの作品の登場人物たちは、ほぼ地獄のウゴリーノと同じような状況に置かれているのであり、それなればこそ、ロダンが《ドン・ジュアン》に讃辞を呈した後、ふたりの話題はごく自然に《ウゴリーノ》に移って行くのである。

とすれば、同じように、《ウゴリーノ》を制作している間、ロダンの心の中に《ドン・ジュアン》の巨匠の思い出が甦って来たとしても、少しも不思議ではないであろう。そしてロダンは、かつてドラクロワがそうしたように、文学作品に想を得ながら、自己の創造力による新しい表現を生み出そうと努力し、それに見事に成功したのである。

註

- (1) Kenneth Clark, *The Nude, A Study of Ideal Art*, 1956; Penguin Books Ed., Harmondsworth, 1960, pp. 260-261. (なお、本書の邦訳版は、近く美術出版社より刊行予定)
- (2) Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911, p. 81.
- (3) Joseph Gantner, *Rodin und Michelangelo*, Wien, 1953 (梅津 忠雄訳『ロダンとミケランジェロ』昭森社 1966年)

- (4) この点については、cf. Charles de Tolnay, “《Michelangelo dans son atelier》 par Delacroix”, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, 1962, pp. 43-52 および、高階秀爾「ドラクロワにおける芸術家像」『昭和45年度文科系学会研究論文集』（近刊）を参照。
- (5) cf. John Rewald, *L'Histoire de l'impressionnisme*, éd. fr., Paris, 1955, pp. 27 et 67.
- (6) *Inferno*, XXXII, 124-132. 邦訳は、平川祐弘訳『神曲』（河出書房、1966年）157頁より。
- (7) Albert E. Elsen, *Rodin's Gates of Hell*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1960, pp. 52 f.
- (8) この点については、cf. Francis Yates, “Transformation of Dante's Ugolino” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, 1951, pp. 103-117 を参照。なおこの論文の中でイエイツの挙げている作例がすべてウゴリーノと子供たちをモチーフとしていることは、フィラデルフィアのデッサンがきわめて特殊なテーマだということさらさら裏づけてくれる。ウゴリーノと大司教を描き出した先例としては、『神曲』全編に挿絵をつけたボッティチェリのもものがほとんど唯一と言ってよい。そこでは、うずくまる大司教の背中の上にウゴリーノが覆いかぶさるようにしてかじりついている。もし二人の組み合わせということなら、このボッティチェリのような構図が自然な筈である。cf. Y. Batard, *Les dessins de S. Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, 1952, Chant XXXII.
- (9) Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, English ed., University of California Press, 1965, pp. 97 f. 現在パリの Leblond コレクションにあるセザンヌのこのデッサンが、ロダンのフィラデルフィアのデッサンのように画面に横長にテーブルを置き、その向う側に観客を配した同じ構図をとっているのは、もちろん偶然の暗合であろうが、文学作品の造形化について、ひとつの興味深い問題を提起する。なお、坂崎乙郎「トランプをする人たち」『三彩』1967年、1、2月号（『鏡の前の幻想』学芸書林、1970年に再録）も、このデッサンについて論じている。
- (10) A. E. Elsen, *op. cit.*, pp. 54, 149.
- (11) Robert Descharnes et Jean-François Chabrun, *Auguste Rodin*, Paris-Genève, 1967, p. 88 にその複製図版がある。
- (12) A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 128.