

【論文】

「悪魔の画家」から「天使の画家」へ ——ヒューゴ・シンベリにおける作品主題の変遷をめぐって——

下園 知弥

序論

フィンランド象徴主義を代表する画家の一人として知られているヒューゴ・シンベリ(Hugo Simberg, 1873-1917)は、今日では《傷ついた天使》(Haavoittunut Enkeli)の名と共に紹介されるのが常である。《傷ついた天使》は、シンベリの代表作として認識されているのみならず、フィンランド芸術を代表する近代絵画でもあり、2006年にヘルシンキのアテネウム美術館で行われた「フィンランドの国民的絵画」(National Painting)投票においては、他の名画を押しよけ、国民的絵画に選ばれている¹。また、現在では、アテネウム美術館の常設展示室入口正面に配置されており、この美術館を訪れた来館者が最初に目にするであろう絵画の一つとして扱われている。したがって、今日ヒューゴ・シンベリの名前を知る者は、大抵の場合、彼を「《傷ついた天使》の画家」として認識しているはずであり、いわばシンベリは「天使の画家」なのである。

現代におけるシンベリの認識が「天使の画家」であるのに対して、シンベリが《傷ついた天使》を発表する1903年以前、シンベリをそのように認識する者はおそらくほとんどいなかった。というのも、シンベリの作品主題に「天使」が登場することは滅多になかったからである。たとえば、シンベリ研究の基礎を築いたSakari Saarikiviの研究書*Hugo Simberg: Elämä ja Tuotanto*の作品総目録に基づくと、タイトルに「天使」(enkeli)という語が記されている作品は、全1052点中わずか8点に過ぎない²。そしてそのうち3点は《傷ついた天使》のヴァリエーションであり、少なくとも2点は《傷ついた天使》以後の作品で

ある。シンベリが好んでいた主題は、天使ではなく、フィンランドの自然風景やそこに住む人々、精霊、死、そして悪魔であった。とりわけ「悪魔」は、画家人生の初期からシンベリが描き続けた主題の一つであり、作品題に「悪魔」(piru)と付けられた作品数は19点と、天使の数を大きく上回っている³。加えて、作品題には記されていないが明らかに悪魔的存在を描いた作品も数多く存在する(その数は作品題に「悪魔」と記されている作品数よりもずっと多い)。いわば、シンベリは「悪魔の画家」だったのである。そのことは、作品数のみならず、同時代の美術批評家たちのシンベリ評からしても明らかである。

「悪魔の画家」から「天使の画家」への画家イメージの転身が起こったのは、どのような経緯によってか。また、そのイメージの転身は、シンベリ自身が企図したものであったのか。さらに、その転身は、シンベリという人物の芸術理念、ひいてはその芸術作品の本質をも変えてしまうような本質的転身であったのか。これらの問題について、シンベリの生涯に即した作品主題の変遷を見ていくことで、さらには当時のシンベリの書簡および美術批評家たちのシンベリ評を分析することで、明らかにしたい。

I. 初期シンベリ作品とその主題

まずは、初期シンベリ作品⁴の主要な主題をみていくことで、シンベリがその画家人生の初めから芸術表現の対象として志向していたものを確認しておきたい。

フィンランドのハミナ(Hamina)にてスウェーデン系の家系に長男として生まれたシンベリは、芸術

に高い関心がある一家の中で育ち、とりわけ画家の叔母アレクサンドラの影響で幼少より絵画に関心をもっていたと考えられる⁵。とはいえ、本格的な絵画教育を受けたのは1891年(18歳)以降であり、ヴィープリとヘルシンキの絵画学校で勉強を続けたのち、1895年(22歳)にフィンランド芸術界の著名人アクセリ・ガッレン=カッレラ(Axeli Gallen=Kallera, 1865-1931)に弟子入りをする。当時ガッレン=カッレラはフィンランドの民族叙事詩「カレワラ」を描く画家として知られており、芸術の分野におけるフィンランド・ナショナリズムおよびフィンランド象徴主義の旗手的存在であった⁶。

ガッレン=カッレラからシンベリへの影響は多岐にわたるため一概に語ることはできないが、ナショナリズムと象徴主義の思想がシンベリにも影響を与えていたことは確かである。シンベリはカレワラにこそ大きな関心を持っていなかったが、フィンランドの自然風景を好んで作品主題にしており、たとえばシンベリ一家が夏に滞在していたニエメンラウッタの風景画を多数描いている。その意味で、シンベリもナショナリストの一人であった。もっとも、シンベリが当時のナショナリズム絵画の流行をそのまま受容していたというわけではない。当時の絵画界におけるフィンランド・ナショナリズムの主流は、フィンランドの自然を写實的に描くというものであったが、シンベリはガッレン=カッレラの弟子時代から既に、写實的な傾向から離れ、神秘的・幻想的な情景の抽象的表現を志向していた。その志向はおそらく、ガッレン=カッレラとの対話もしくはかの師の蔵書から影響を受けたものである。というのも、ガッレン=カッレラという画家は、18世紀の神秘家スウェデンボリ(Emanuel Swedenborg, 1688-1772)に通じており、我々が通常認識しているのは異なる霊的な世界・観念を象徴的に描くという、神秘主義的・象徴主義的側面もあったからである。実際、シンベリ自身もスウェデンボリの観念に通じており、スウェデンボリの影響を受けた作家たち——オーギュスト・ストリンベリ(August Strinberg, 1849-1912)、ヨハネス・ヨルゲンセン(Johannes

Jørgensen, 1866-1956)、ヨハン・ルドヴィグ・ルーネベリ(Johan Ludvig Runeberg, 1804-77)など——の著作を読んでいたことがわかっている⁷。したがって、シンベリの芸術的傾向を理解するためには、ナショナリストとしての側面と神秘主義者としての側面の、両方を意識しておかなければならない。

上記の両側面が現れている例として、初期シンベリの代表作《霜》(図1)と《秋I》(図2)を見てみたい。両作品は共に1895年、フィンランド南部の田舎ルオヴェシに滞在していた時代に描かれた作品であり、《霜》には冷気の精霊が、《秋I》には植物的な造形の精霊が、それぞれ秋の荒野を背景として描かれている。Anja Olavinenが「シンベリの豊かな想像力、生来の芸術的熱望、そしてルオヴェシとニエメンラウッタの土地から得たインスピレーション」が発揮された作品群と評しているように⁸、これらの作品はシンベリの内的・霊的世界と現実のフィンランドの自然風景が融合した作品である。このような作品の創作を通じて自身の個性を開花させつつあったシンベリに対して、師のガッレン=カッレラは大きな期待を寄せており、「その才能は極めて非凡で、そのスタイルは14-15世紀の巨匠たちを思わせる」とまで評した⁹。このような師の絶賛によってシンベリは自信を得たに違いなく、ルオヴェシ時代もそれ以後も、《眠れるホブゴブリンの王》(図3)や《風が吹く》(図4)といった、自然や精霊的存在を主題にした作品を数多く描いている。

初期シンベリ作品におけるもう一つの傾向として、「死」(kuolema)を主題にした作品が多いという点も挙げられる。シンベリ作品には、しばしば生者のように活動する骸骨が描かれることがある。その骸骨は「死」と名付けられており、文字通り死の寓意として考案された図像であると考えられる。このような活動する骸骨の表象はシンベリの独創ではなく、西洋美術においては、死があらゆる生者の身近に居ることを示唆する「メメント・モリ」の表象として、中世以来数多く描かれてきた。中でも特に有名な図像は、ハンス・ホルバイン(子)の版画連作であろう。そしてその作品を、シンベリは1896年のロンドン滞

在中に大英博物館で実見している。したがって、シンベリの「死」の表象的源泉は「メメント・モリ」の図像であると考えられている¹⁰。

「死」を描いた具体的な作品としては、死が人間の遊戯に興じる《スケートする死》(図5)、悪魔や人間の子供と一緒に歩いている《遊び仲間》(図6)、亡くなった女性を背負って道を歩いている《女性と死》(図7)、そして《傷ついた天使》と共にタンペレ大聖堂壁画の図案にもなった《死の庭》(図8)などが挙げられる。これらの「死」の図像には、「メメント・モリ」に由来する伝統的表現のみならず、シンベリの確固たるオリジナリティももうかがえる。そのオリジナリティとは、「死」の表象における「人間味」ないし「豊かな感情」である。すなわち、シンベリの描く「死」は、生者を呪うようなネガティブな情念に支配されておらず、生者と共に遊び戯れることがあり、植物を愛でる心まで持っているのである¹¹。このようなオリジナリティをシンベリが如何なる源泉から獲得したのかは定かではないが、ここにシンベリ独自の創作原理・世界観が現れていることは確かである。つまり、シンベリが描く芸術世界において、生者と死者が暮らす世界は決して隔てられておらず、また、両者はその存在の在り方に関して本質的な差異はないのである。

シンベリの描く精霊的・幻想的存在者たちは、フィンランドの大地で人間たちと共に暮らし、人間的な感情をもち、人間のように暮らしている。それは、私たちが知っている現実の世界とは異なる世界であるが、シンベリにとっては単なる空想ではなく、芸術の作品と固く結びつけられている「もう一つの世界」である。シンベリは自身の芸術について次のように述懐している。

僕にとって芸術の作品というのは、もう一つの世界から(toisesta maailmasta)語りかけてくれて、芸術家が想起したいと願っている気分にしてくれるものなんだ。それは僕の思考を日常を超えたところへ連れ去ってゆき、それらのイメージを見させてくれて、それらの観念につい

て考えさせてくれるんだ。長い長い時間が過ぎ去った後にだってね¹²。

〔傍点引用者〕

ここでシンベリが語っている「もう一つの世界」こそが、シンベリがその初期より芸術の対象として目指していたもの、すなわち人間と精霊的・幻想的存在者とが一つの同じ大地で共生するビジョンに他ならない。そして次節で確認するように、その世界には、悪魔もまた、人間と同じように、同じ大地の上で、自分自身の生活を営んでいるのである。

II. 「悪魔の画家」としてのシンベリ

精霊的存在や「死」と同じく、初期シンベリの好んでいたテーマの一つに、「悪魔」(piru)がある。悪魔といえば、キリスト教においては唯一神の敵対者として位置付けられており、キリスト教世界においては邪悪なるもの、打ち倒されるべき存在として表象されるが常である。しかしながら、シンベリ作品における「悪魔」は、多くの場合、そのようなキリスト教の常識とは全く異なる視点から描かれている¹³。シンベリにとって人間と同じ世界に住まう「悪魔」たちは、図像的特徴こそキリスト教絵画の伝統に依拠しているものの、必ずしも憎き敵対者ではなく、時に「哀れな悪魔」(piru parka)として、同情的なまなざしの対象にすらなりうるのである。

《双子を抱えた哀れな悪魔》(図9)と《農婦と双子を抱えた哀れな悪魔》(図10)は、上記の事実を示す典型である。前者は、尻尾の生えた悪魔が自身の子だと思われる双子の赤子を抱え、孤独に野を歩いている場面が描かれている。後者は、おそらく前者と同じ悪魔であり、彼(女)が人間の農婦に何かを請い求めているような場面が描かれている。農婦は深い同情のまなざしをこの悪魔に向けており、悪魔に敵意を抱いているわけではないことがわかる。作品の雰囲気伝えるものは、赤子を守らんとする悪魔の苦難であり、その苦難を耐え忍ぶ親の愛情である。ここに描写されている悪魔は、悪ではなく、むしろ善



図 1
《霜》
1895年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図 2
《秋 I》
1895年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図 3
《眠れるホブゴブリンの王》
1896年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図 4
《風が吹く》
1897年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図5
《スケートする死》
1897年/エッチング、ドライポイント
アテネウム美術館



図6
《遊び仲間》
1897年/エッチング
アテネウム美術館



図7
《女性と死》
制作年不詳/ウォッシュ、墨
ヴォルフ・コレクション



図8
《死の庭》
1896年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図 9
《双子を抱えた哀れな悪魔》
1898年/水彩、油彩、墨
個人蔵



図 10
《農婦と双子を抱えた哀れな悪魔》
1899年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館

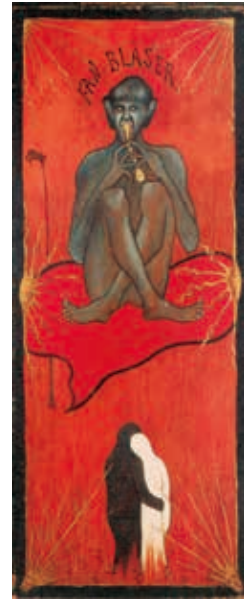


図 11
《悪魔が笛を吹く》
1898年/テンペラ
個人蔵



図 12
《バラの茂みの悪魔》
制作年不詳/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図 13
《リボン》
1903年/油彩
ラウリ & ラッセン財団



図 14
《分かれ道にて》
1896年/水彩、グワッシュ
アテネウム美術館



図 15
《輪舞》
1898年/油彩
アテネウム美術館

に傾いているとすら言える。

Anja Olavinenは、このような「哀れな悪魔」がシンペリ作品に現れた最初の例として、1896年の《悪魔が笛を吹く》(図11)を挙げている¹⁴。この作品における悪魔をpiru(哀れな、貧しい)と形容するかは疑問の残るところであるが、1896年という最初期の時代からシンペリが悪魔に関心を抱いていたという点は注目に値する。同年は、先に言及したような、人間と精霊的存在が同居する世界を頻繁に描いていた時期であり、それらの主題のなかに悪魔も含まれていたということである。

また、シンペリ的悪魔の特性を考えるうえで、「死」の表象との共通点に注目することも重要である。《薔薇の茂みの悪魔》(図12)や《リボン》(図13)に描かれる悪魔は、悪しき存在者の表象ではなく、美しい花の色や香りを愛し、子どもと遊び戯れる、穏やかな存在者の表象である。その存在者の性格は、前節で言及した《死の庭》や《遊び仲間》における「死」と同様のものである。要するに、シンペリにおける「死」と「悪魔」は共に、植物を愛でる感性や異種族の子どもの遊び相手になるような優しさを備えており、必ずしも人間にとっての忌むべき敵対者ではない、穏やかな共生者として表象されているのである。

とはいえ、善良そうな悪魔を描く一方で、シンペリはネガティブな表象としての悪魔も描いている。たとえば、《分かれ道にて》(図14)は、一人の男性を天使と悪魔が別々の道に連れて行こうとする場面が描かれており、悪魔が男を引っ張る所作はかなり強引である。天使の船が白色なのに対して、悪魔の船が血を想起させる赤色なもの、その道行が好ましくないものであることを暗示している¹⁵。また、《輪舞》(図15)は、悪魔たちが輪になって楽しげに踊っている姿と、その輪から追放されて寂しげに去っていく人間の姿が描かれている。悪魔の愉快げな表情は、彼らの意地悪な性格の描写であろう。これらの作品に描かれている悪魔たちは、邪悪とは断言できないが、少なくとも善良な存在者ではないと言える。シンペリにとって悪魔とは——定義的な矛盾に思えるかもしれないが——必ずしも邪悪な存在ではな

く、かといって必ずしも善良な存在というわけでもない。善悪の両面を兼ね備えた、いわば、人間と同様の存在者なのである¹⁶。そしてこのような存在者たちが人間と交流しながら一つの大地に共に暮しているビジョン、すなわち「もう一つの世界」を描き出すことが、シンペリ芸術の本質なのである。

それでは、このような(キリスト教世界における)異端的な悪魔観を提示している作品群に対して、当時の美術批評家たちはどのような視線を向けていたのだろうか。1898年、イタリア旅行から帰ってきたシンペリは、その旅行で得てきた成果を示すかのように、アテネウム美術館の秋の美術展へ風景画や母子画(Madonna and Child)を出品している¹⁷。これらの作品に対して、とある批評家は次のように評している。

今やシンペリ氏は、本物の芸術家の素質があることを我々に示してみせた。だから彼は、分別を弁えて、《悪魔が笛を吹く》や《双子を抱えた哀れな悪魔》のようなごみを展示するのは止めてくれるだろう¹⁸。

[傍点引用者]

この批評家は、シンペリの最新の作品を称賛している一方で、悪魔を主題とするシンペリ作品を非常に低く評価している。その評価は辛辣を極めており、「ごみ」(roska)と表現するほどであった。同年にシンペリが出品した風景画や母子画、つまり主題としては無難な作品に高い評価を与えたことからして、この批評家が保守的な人物であったことは明らかである。つまり、フィンランド芸術界の保守派にとってシンペリの描く悪魔は好ましく映っていなかったのである。シンペリはこの展覧会以後、フィンランド芸術協会への入会が認められ、同協会の絵画学校の教師を務めるなど、徐々に名声を獲得していくことになるが、その名声は「悪魔の画家」としての名声ではなかったのである。

III. 《傷ついた天使》の制作背景

シンベリが《傷ついた天使》(図16)を発表するのは1903年の秋、アテネウムの秋の展覧会においてである。タイトルすら付けられず世に現れた¹⁹この作品は、美術批評家たちから絶賛され、国家芸術賞まで与えられることになるが、その完成に至るまでの制作過程はシンベリの画家人生において最も困難な局面の一つであった。すなわち、作品完成の前年である1902年の11月頃、シンベリは病——神経症の一種と推測されている²⁰——に罹患し、ヘルシンキのサナトリウムに半年間入院していたのである。Sakari Saarikiviの研究以来、《傷ついた天使》の制作はこの病と関連づけて考えるのが定説となっている。《傷ついた天使》がシンベリの個人的な体験・感情の反映であることはシンベリ自身も語っているところであるが、しかしながら、実際の作品成立の過程はより複雑であった。というのも、Marjatta Levantoの研究によって明らかにされたように、病の以前から《傷ついた天使》の原型は登場しているからである。その原型が登場するのはシンベリのスケッチブックにおいてであるが、そのスケッチにおける《傷ついた天使》の図像は二つの段階に分けられる。まず、第一段階(最初期・1898年頃：図17, 18)について見てみたい。このスケッチで注目したいのは、傷ついた天使の介護者が人間ではないという点である。尻尾

の生えた体毛のある造形は、シンベリ作品においては「悪魔」の典型的図像である。つまり、構想段階での《傷ついた天使》は、画面左端に負傷した天使が座して、その天使を二匹の悪魔が介護している、という構図だったのである。

この構図から派生したと思われる作品もある。それは《彼女のための花》(図19)である。この作品には、画中に描かれていない「彼女」のために花を持参する二匹の悪魔が描かれており、この作品と《傷ついた天使》のためのスケッチを併せて考えるならば、「彼女」とは「傷ついた天使」のことだと推測できる²¹。いずれにせよ、あれほどの美術批評家の酷評にもかかわらず、シンベリは当初、悪魔を構図に入れることを想定していたのである。

しかし、第二段階(1902年頃のスケッチ：図20, 21)では、天使を介護する存在が悪魔から人間に変更されている。その動機は何であろうか。

Levantoが指摘するところによれば、シンベリはこの作品を自身の画家人生における「極めて大きなプロジェクト」として準備していた。その典拠とされるのは、シンベリが自身の妹ブレンダに宛てて記した書簡(1901年11月7日)である。

僕のアトリエは素晴らしいよ、明るくて、暖かいんだ。他に何を望むものがあるだろう？ そ



図 16
《傷ついた天使》
1903年／油彩
アテネウム美術館

部分拡大図



こに居れてとても幸せだ。そのアトリエで、僕にできる限りの、極めて大きなプロジェクトに着手することも考えているんだ²²。

上記のプロジェクトが《傷ついた天使》のことであるとすれば、遅くとも1898年には作品の構想を始めているにもかかわらず1902年の段階でも完成に至っておらず、構図や登場人物に大幅な変更が行われている理由も想像がつく。すなわち、シンベリは《傷ついた天使》を一世一代の大作として準備しており、この作品によって大きな成功を収めようという野心を抱いていた。言い換えれば、戦略的に作品を準備していたのである。この書簡のわずか2年前、批評家から従来の作風を全否定されていたことを思い起こそう。その評価を覆したいという思いがシンベリにはあったはずであり、「極めて大きなプロジェクト」には「画壇での成功」という意味合いもあったはずである。そして画壇での成功のためには、シンベリは悪魔という主題を捨てなければならなかった。実際、「極めて大きなプロジェクト」の準備中であった1901年の秋、アテネウムの美術展においてシンベリは《じゃがいも少女》(図22)を含む18点の作品を出品しているが、その中には悪魔を主題とする作品は含まれていなかった。そしてこの判断に対する批評家の批評は次のとおりであった。

夏以降、ヒューゴ・シンベリは目に見えて多産である。ありがたいことに、彼はついに、その想像の産物である「小悪魔たち」(pienet pirut)や錯乱的な虚構を放棄して、今や本当の生と自然の真摯な研究に専念するようになったようである²³。

批評家の論調は概ねシンベリに好意的であるが、その理由は「小悪魔たち」をはじめとする従来の主題・作風に基づく作品をシンベリが展覧会へ出品しなかったからであろう。もっとも、この時期のシンベリが悪魔を主題とする作品を描いていなかったわけではない——たとえば、《彼女のための花》の制作

年はこの展覧会と同じ年である——。批評家が勝手にシンベリが悪魔を放棄したと思っただけのことである。とはいえ、シンベリはこのような批評を聞き及んでいたはずであり、「小悪魔たち」では成功を収められないことをいよいよ確信していたに違いない。実際、《傷ついた天使》と同じ展覧会にシンベリは《リボン》を出品しているが、この悪魔画はやはり批評家に「愚かだ」と一蹴されている²⁴。それほどまでに同時に批評家の目はシンベリの悪魔に冷たかったのである。

同様の事情は《傷ついた天使》の「運び手」と「背景」にもうかがえる。天使の運び手として新たに現れたのは実在する少年をモデルにした二人の人物であり、背景はヘルシンキのエライントルハ公園である。これらの要素をシンベリはその場の単なる思いつきで構図に取り入れたわけではなく、習作を何点も制作し、モデルの写真まで撮りながら綿密に準備していた(図23-25)。そしてこれらの要素は「本当の生と自然の真摯な研究」を高く評価していた美術批評家たちがまちがいに気に入らぬものであった。なぜならば、彼らが高く評価していたのは《じゃがいも少女》のように写実的で生々しい感情・情景を描写している作品であり、要するにその写実性こそが彼らの言う「本当の生と自然」だったからである。その種の写実性に通ずるところがある「天使の運び手」や「背景」が美術批評家たちに気に入られることはシンベリも予想できていたはずであり、ともすればシンベリは戦略的にこれらの要素を構図に取り入れたのだと考えられる。

このような背景をふまえて、シンベリが《傷ついた天使》の原型から悪魔を排除した理由を考えるならば、それはやはり「画壇での成功」を意識していたからであろう。成功のために、批評家たちに評判の悪かった悪魔を意図的に排除したのである。シンベリが画壇での成功をどれだけ待望していたかは、《傷ついた天使》がアテネウムの美術展に受理されたのち、シンベリが妹ブレンダへ送った書簡(1903年10月4日)から窺い知ることができる。



図 17
「傷ついた天使のためのスケッチ」Ⅰ
制作年不詳／スケッチブック、鉛筆
個人蔵



図 18
「傷ついた天使のためのスケッチ」Ⅱ
制作年不詳／スケッチブック、鉛筆
個人蔵



図 19
《彼女のための花》
1901年／水彩
アテネウム美術館



図 20
「傷ついた天使のためのスケッチ」Ⅲ
制作年不詳
スケッチブック、鉛筆
アテネウム美術館



図 21
「傷ついた天使のためのスケッチ」Ⅳ
制作年不詳
スケッチブック、鉛筆
個人蔵



図 22
《じゃがいも少女》
1901年／油彩
トゥルク美術館



図 23
《少年の半身像》
1902年／油彩
個人蔵



図 24
「傷ついた天使のための写真」
撮影日不詳
個人蔵



図 25
《傷ついた天使のための習作、風景画》
1902年／油彩
アテネウム美術館

報告したいことがある。良い報せだ。今年[の美術展]は、審査がおそろしく厳しかったにもかかわらず、拒否されなかったんだ。僕の友人たちや審査員たちの間である種の「大成功」(grand succès)を取めたに違いないよ。ガッレンは熱狂していた。僕が困難な期間を過ごしていたことを真剣に受け止めていたからね。彼の第一声は僕の作品についての褒めそやしだった、異常なくらいのね。彼はあの大作への熱狂に我を忘れていたんだ。[中略]それに、僕の絵は友人全員に強い印象を与えたみたいだった。みんなそのコンセプトを気に入っていた。あんな個人的な感情があればほど大きな理解を得られるなんて思っていなかったから、すごくびっくりしたよ。エデルフェルトさえ褒めてくれたんだ。——とても幸せだよ。僕にとって一番大事なあの作品は、それ以前の作品をずっと小さいものにしてしまった。たぶん、もっと大きな成功を取めるだろうけれど、それは重要なことじゃない²⁵。

この報告から読み取れるのは、《傷ついた天使》に込められたシンベリの並々ならぬ愛着と、その作品が画壇に認められたことへの歓喜である。シンベリは《傷ついた天使》が画壇に受け容れられたことを意外に感じ、その更なる成功には関心がないかのように述べているが、すべてを言葉どおりに受け取ることはできない。先に確認したとおり、シンベリは《傷ついた天使》をインスピレーションに任せて一気に仕上げたわけではなく、長い年月をかけて構図を念密に練り、批評家たちに酷評された要素を排除し、彼らが期待していた要素を意識的に組み込んでいた。つまり、シンベリは批評家たちの目を意識しつつ《傷ついた天使》を完成させ、展覧会に出品したのである。むろん、すべてが計算尽くであったはずはなく、「天使」というフィンランド近代絵画では決して主流ではない主題——それも、その「天使」が傷ついているという、捉え方によっては冒瀆的とすらされかねない表現——が画壇に受け容れられるかどうか

かは、シンベリにとっても不安要素だったであろう。だからこそ、受け容れられた際の喜びも並々ならぬものだったのである。

以上の《傷ついた天使》の制作背景をふまえて、改めて浮かび上がってくる疑問は、《傷ついた天使》はシンベリ芸術の本質がどれほど発揮された作品なのか、ということである。言い換えれば、シンベリがその芸術によって目指していた「もう一つの世界」を表現したものだと言えるのか、という問いである。

先に確認したように、シンベリの言う「もう一つの世界」とは、精霊的・幻想的存在が人間と交流しながら一つの大地に共に暮しているビジョンである。彼らは人間と同じように喜怒哀楽の感情をもっており、人間と同じように自分たちの生活というものを持っている。「傷ついた天使」はどうであろうか。そこに描かれている天使は、シンベリの作品として違和感を覚えるほど巧みに神秘的に描写されているが、フィンランドの大地を背景としてフィンランドの少年たちに運ばれているその姿は、その天使が人間と共に生きている存在であることを明確に示している。目を覆う包帯は、傷ついた人間が受ける処置と同様のものである。天使を運ぶ担架は、どこにでもある簡素な木材を組み合わせて作ったものである。「傷ついた天使」は、神の代理人として何らかの奇跡を執り行うために地上へ降り立っているわけではなく、フィンランドの大地で人間と同じように傷つき、人間と同じように苦しんでいる。そんな天使に寄り添っているのが、同じ大地の共住者である人間たちであり、彼らは同胞を介護するのと同じ仕方で天使を介護している。それはまさに、シンベリが「哀れな悪魔」を通じて描き出していたテーマに他ならない。つまり、この作品は、シンベリの他の作品と同様に「もう一つの世界」のビジョンを描き出したものなのであり、「悪魔の画家」から「天使の画家」への転身は、決してシンベリの芸術の本質が変わったことを意味していないのである。

IV. 《傷ついた天使》以後の主題

《傷ついた天使》が完成したのち、シンベリは画家としての名声を不動のものにする。《傷ついた天使》以降の創作活動として特に有名なものは、1907年に竣工したルター派の教会であるタンペレ大聖堂(聖ヨハネ教会)の装飾であろう²⁶。ラルス・ソック(Lars Eliel Sonck, 1870-1956)の手がけたこの大聖堂建築において、シンベリはフィンランド象徴主義の画家マグヌス・エンケル(Magnus Enckell, 1870-1925)と共に教会装飾を担当した。シンベリはその教会装飾においてフレスコ画として再び《傷ついた天使》を描くことになるが、図像は同一であり、新たな天使画を描いたわけではない。タンペレ大聖堂以後、シンベリは「極めて大きなプロジェクト」を企図することなく、また国内外の画壇から新たな評価

を得ることもなく、1917年に亡くなっている²⁷。

《傷ついた天使》以後のシンベリは、色彩の変化による風景画の発展などいくつかの細かい変容が見られるものの、《傷ついた天使》に比肩するような大作は生み出していない、というのがシンベリ研究の一般的な見解であろう。一つの作品・表象に費やされた情熱という意味では、そのように言って問題ないと思われるが、しかしながら後期シンベリの作品においても、シンベリという画家の芸術世界を理解するために見逃すことのできない作品が存在する。そのうちの一つは《悪魔が死んだ》(図26)である。

《悪魔が死んだ》は、一人の悪魔の葬儀を描いた作品であるが、この絵には二つの注目すべき点がある。第一に、悪魔の葬儀に多くの人間たちが参列していること。第二に、亡くなった悪魔の枕元に白い花が



図 26
《悪魔が死んだ》
1907年/水彩
個人蔵

部分拡大図



図 27
《白鳥の歌》
1899年/エッチング
アテネウム美術館

咲いていることである。

第一の要素から読み取れるのは、「人間と悪魔の共生」という、初期から一貫して描かれ続けているシンベリ作品のテーマである。悪魔の葬儀に人間が参列する情景は、キリスト教の常識からすれば奇妙極まるものに違いないが、シンベリの芸術世界においては確かなリアリティを伴っている。というのも、シンベリの芸術世界における悪魔たちは、人間と共に、同じ一つの大地に生きている共生者だからである。シンベリの作品の一つに《白鳥の歌》(図27)という、人間の音楽家の死を悪魔の音楽隊(おそらく共演者)が悼んでいる作品があるが、《白鳥の歌》と《悪魔は死んだ》は人間と悪魔の立場が逆転しただけで、同じテーマを描いていると言えるだろう。

第二の要素から読み取れるのは、この作品が《傷ついた天使》と類似するテーマをもった作品であるということである。なぜならば、悪魔の枕元に咲いている白い花は《傷ついた天使》にも描かれている花だからである。拡大して確認すると、両作品に描かれている花はスノードロップ(待雪草)らしき植物であることがわかる。スノードロップの含意は多義的であり、神の慈悲の象徴を意味することもあれば、死を意味することもある²⁸。シンベリがどちらの意味で描いたのかは定かではないが、解釈としてはどちらも可能である(そしてその多義性を理解した上で描いた可能性もある)。再生を意味する場合、《傷ついた天使》においては傷の回復の予兆として、《悪魔が死んだ》においては死後の悪魔の救済(神の慈悲による罪の赦し)の予兆として、それぞれ描かれていることになる。スノードロップが死を意味する場合、《傷ついた天使》も《悪魔が死んだ》も共に、彼らが死に瀕している(既に死んでいる)ことを花によって示唆していることになる²⁹。どのように解釈するにせよ、《傷ついた天使》と《悪魔が死んだ》は同じ象徴によって同じテーマが示されており、その意味で類縁性がある作品となっている。

これら二つの要素が示しているのは、《傷ついた天使》以前も以後もシンベリは「悪魔の画家」であったということ、そして《傷ついた天使》のテーマがそ

れ以後の悪魔画にも継承されているという事実である。《傷ついた天使》は、その主題においても、創作プロセスにおいても、シンベリの他の作品とは一線を画する存在である。画壇の評価すら、シンベリの他の作品——とりわけ悪魔を主題とする作品——とは大きく異なっている。しかしながら、「もう一つの世界」のビジョンというシンベリの芸術の本質と、それぞれの作品がもつ内容的・表現的連関に鑑みれば、《傷ついた天使》はシンベリの画業において孤立した大作ではなく、それ以前と以後の作品と密接な結びつきをもつ作品として位置付けなければならないのである。

結論

ヒューゴ・シンベリの代表作が《傷ついた天使》であることは、作品に込められた並々ならぬ情熱と注力、そして遺憾無く発揮された想像力の観点からして、疑う余地のないところである。シンベリはこの作品を画壇に絶賛される大作となるべくして創作し、その企図は首尾良く果たされた。しかし、作品主題という点から言えば、シンベリが好んでいた主題は「死」や「悪魔」であり、天使ではなかった。それにもかかわらずシンベリがこの大作の主題に「天使」を選び、その創作プロセスにおいて悪魔の図像を排除したのは、シンベリ自身の志向の変化というよりは、批評家たちの目を意識してのことであった。つまり、「悪魔の画家」から「天使の画家」への変容は、フィンランド芸術界に認められるための——あるいは、それを成しうるだけの大作を考案するための——シンベリの画家戦略に起因するものだったのである。

1912年1月にヘルシンキで開催されたシンベリの個展は、「シンベリ自身に最も忠実な」展覧会であったと言われている。その展覧会には、ルオヴェシ時代以来の幻想的な主題を扱った絵画作品が出品されており、そこには《バラの茂みの悪魔》(図12)も含まれていた³⁰。このエピソードからも明らかのように、「天使の画家」として認識されるようになった後も、

シンベリは生涯「悪魔の画家」であり続けた。むしろそれは、シンベリが「天使の画家」ではなかったという意味ではない。生涯の一時期——それも、画家人生にとって極めて重要な時期——シンベリの全精力が一つの天使画に注がれ、その結実である《傷ついた天使》がシンベリの画業の一つの頂となったのは事実である。加えて、作品数は少ないながらもシンベリが天使を主題とした作品を複数描いていることも忘れてはならない。シンベリの芸術の本質は、「もう一つの世界」、すなわち人間と精霊的・幻想的存在が一つの同じ大地で共生しているビジョンを描き出すことであり、天使もまたその世界の住人なのである。つまるところ、シンベリという画家は、天使だけを描く画家でも、悪魔だけを描く画家でもなく、「天使と悪魔の画家」として認識されるべきなのである。

註

- 1 Marja Lahelma, *Artists of the Ateneum: Hugo Simberg*, Ateneum, 2017, p. 10.
- 2 Sakari Saarikivi, *Hugo Simberg: Elämä ja Tuotanto*, Porvoo/Helsinki, Werner Söderström, 1948, pp. 217-277.
4点という数は、あくまでもタイトルに基づく天使画の作品数であり、実際にシンベリが描いた天使画の数はそれ以上になる。たとえば、《献身》(Hartaus)、《夢》(Unelma)、《別れ道にて》(Tienhaarassa)といった作品も天使を主題とする作品である。悪魔画についても同様のことが言える。タイトルに基づく作品数のみ提示したのは、未だシンベリのカタログ・レゾネが編纂されておらず、現状最も多くのシンベリ作品を網羅しているSaarikiviの上掲書の総目録にはすべての作品に図版が付せられていないという実情による。
- 3 Sakari Saarikivi, *op. cit.*, pp. 217-277.
- 4 本論文では、《傷ついた天使》の制作を中心軸として、シンベリの生涯を三つに区分している。「初期：1903年より前」(《傷ついた天使》の創作以前)、「中期：1903年～1906年」(油彩およびテンペラの《傷ついた天使》の制作期間)、「後期：1907年以降」(《傷ついた天使》の創作以後)。
- 5 Anja Olavinen and Hanna-Leena Paloposki ed., *Hugo Simberg 1873-1917*, Ateneum, 2000, pp. 5-6.
- 6 フィンランド・ナショナリズムおよびフィンランド象徴主義とカレワラの関係については以下の文献を参照。Riitta Ojanperä, "The Kalevala." In *Stories of Finnish Art*, Ateneum ed., Germany, Hatje Cantz, pp. 91-102; Markku Valkonen, *Finnish Art: Over the Centuries, Helsinki*, Otava Publishing, 1999, pp. 72-87.
- 7 Nina Kokkinen, "Hugo Simberg's Art and the Widening Perspective into Swedenborg's Ideas." In Karl Grandin ed., *Emanuel Swedenborg—Exploring a "World Memory": Context, Content, Contribution*, Stockholm. The Royal Swedish Academy of Sciences, The Center for History of Science, 2013, pp. 246-247.
- 8 *Hugo Simberg 1873-1917*, pp. 24-25.
- 9 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 17.
- 10 Marja Lahelma, *op. cit.* p. 25.
- 11 《死の庭》において「死」が愛でている花を「人間の魂」とする見解もある。Cf. Timo Huusko ed., *Ateneum Guide*, 2nd edition, Ateneum, 2000, p. 58.
- 12 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 26.
- 13 Lahelmaは、シンベリの悪魔の表象が時としてキリスト教的なメッセージを伝えることがあることを指摘している(Cf. Marja Lahelma, *op. cit.*, p. 46)。それはたとえば、《分かれ道にて》や、その連作と考えられる《二つの教会》(Kaksi Kirkkoa)であろう。これらの作品において、天使と悪魔は善悪それぞれの道へ誘う役割を果たしており、天使の行き先には天国の象徴である白(善)の教会が、悪魔の行き先には地獄の象徴である赤(悪)の教会が待っている、というストーリーになっている。ただし、このような明確にキリスト教的なメッセージを表現した作品は、シンベリ芸術の中では少数派である。
- 14 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 43.
- 15 Kokkinenは、この図像が描写している状況は「人生は二つの異なる世界に同時に開かれている」とするスウェデンボリのビジョンを想起されるものであると指摘している。Cf. Nina Kokkinen, *op. cit.*, pp. 251-254.
- 16 シンベリの芸術における悪魔と人間の類似性を考える上で示唆的な作品は《記録》(Muisto)である。Lahelmaは、この作品に描かれている悪魔がシンベリの自画像であることを指摘している。Cf. Marja Lahelma, *op. cit.*, p. 46.
- 17 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 72.
- 18 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 72.
- 19 《傷ついた天使》がアテネウムの秋の美術展に出品された時、そのタイトルにはダッシュ(—)が引かれているだけであった。*Hugo Simberg 1873-1917*, p. 96.
- 20 Marjatta Levanto, *Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli*, Helsinki, Finnish National Gallery, 1993, p. 80.
- 21 フィンランド語の三人称代名詞に性の区別はなく、図19の作品題を「彼女のための花」としたのは*Hugo Simberg 1873-1917*のスウェーデン語訳・英語訳に拠る。なおキリスト教における天使は、定義上男性でも女性でもないゆえに、「彼女」という代名詞はその対象が天使でないことを表している、という指摘もありうる。しかし、シンベリは《傷ついた天使》の天使のモデルに女性を採用しており、シンベリが天使を女性的存在と考えていた可能性は十分に考えられるため、「彼女」であっても天使と解釈することは可能である。
- 22 Marjatta Levanto, *op. cit.*, p. 80.
- 23 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 88.
- 24 Marjatta Levanto, *op. cit.*, p. 89.
- 25 Marjatta Levanto, *op. cit.*, p. 89.
- 26 タンペレ大聖堂の装飾において、シンベリはテンペラによる《死の庭》と《傷ついた天使》、《花輪送り》、翼の生えた蛇が林檎を咥えている天井画の装飾業等を手がけた。このうち、蛇の天井画と裸の少年が描かれた《花輪送り》は教会装飾に相応しくないとして牧師に糾弾されている。Cf. *Hugo Simberg 1873-1917*, pp. 103-107.
- 27 シンベリは1911年初頭にフランスで描いた作品の展示を行っているが、その展示に対して批評家たちは失望を隠せなかった、と言われている。Cf. *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 116.
- 28 Charles M. Skinner, *Myths and Legends of Flowers, Trees, Fruits and Plants*, J.B. Lippincott, 1911, p. 268-269.
- 29 シンベリの師のガッレン＝カッレラは《死の花》(Kalman Kukka)や《死と花》(Kuolema ja Kukka)といった作品を1890年代に制作しており、これらの作品からシンベリがインスピレーションを受けた可能性も考えられる。
- 30 *Hugo Simberg 1873-1917*, p. 121.

引用図版一覧

- 図1 《霜》*Halla*
1895年／水彩、グワッシュ／27×18cm／アテネウム美術館
画像出典：Anja Olavinen and Hanna-Leena Paloposki ed., *Hugo Simberg 1873–1917*, Ateneum, 2000.
- 図2 《秋I》*Syksy I*
1895年／水彩、グワッシュ／30×14cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図3 《眠れるホブゴブリンの王》*Tonttukuningas Nukkuu*
1896年／水彩、グワッシュ／22.5×18cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図4 《風が吹く》*Tuuli Puhaltaa*
1897年／水彩、グワッシュ／23×29cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図5 《スケートする死》*Kuolema Luistele*
1897年／エッチング、ドライポイント／12.5×18.5cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図6 《遊び仲間》*Leikkitoverit*
1897年／エッチング／11.8×8.7cm／アテネウム美術館
画像出典：Heikki Malme, *Hugo Simberg: Grafiikka*, Ateneum, 1989.
- 図7 《女性と死》*Nainen ja Kuolema*
制作年不詳／ウォッシュ、墨／13.5×10cm／ヴォルフ・コレクション
画像出典：Sakari Saarikivi, *Hugo Simberg: Elämä ja Tuotanto*, Porvoo/Helsinki, Werner Söderström, 1948.
- 図8 《死の庭》*Kuoleman Puutarha*
1896年／水彩、グワッシュ／16×17.5cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図9 《双子を抱えた哀れな悪魔》*Piruparka Kaksosineen*
1898年／水彩、油彩、墨／21×14cm／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図10 《農婦と双子を抱えた哀れな悪魔》*Emäntä ja Piruparka Kaksosineen*
1899年／水彩、グワッシュ／19×13cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図11 《悪魔が笛を吹く》*Piru Soittaa*
1898年／テンペラ／54×22cm／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図12 《バラの茂みの悪魔》*Piru Ruusupensaassa*
制作年不詳／水彩、グワッシュ／18.5×9.5cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図13 《リボン》*Rusetit*
1903年／油彩／28×37cm／ラウリ&ラッセン財団
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図14 《分かれ道にて》*Tienhaarassa*
1896年／水彩、グワッシュ／15×18cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図15 《輪舞》*Piiritanssi*
1898年／油彩／14×22.5cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図16 《傷ついた天使》*Haavoittunut Enkeli*
1903年／油彩／127×154cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図17 「傷ついた天使のためのスケッチ」I ※ナンバリングは引用者による
制作年不詳／スケッチブック、鉛筆／個人蔵
画像出典：Marjatta Levanto, *Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli*, Helsinki, Finnish National Gallery, 1993.
- 図18 「傷ついた天使のためのスケッチ」II ※ナンバリングは引用者による
制作年不詳／スケッチブック、鉛筆／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli.
- 図19 《彼女のための花》*Kukkia Hänelle*
1901年／水彩／18.5×13.7cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図20 「傷ついた天使のためのスケッチ」III ※ナンバリングは引用者による
制作年不詳／スケッチブック、鉛筆／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli.
- 図21 「傷ついた天使のためのスケッチ」IV ※ナンバリングは引用者による
制作年不詳／スケッチブック、鉛筆／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli.
- 図22 《じゃがいも少女》*Perunatyttö*
1901年／油彩／85×55cm／トゥルク美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図23 《少年の半身像》*Pojan Rintakuva*
1902年／油彩／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli.
- 図24 「傷ついた天使のための写真」
撮影日不詳／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg ja Haavoittunut Enkeli.
- 図25 《傷ついた天使のための習作、風景画》*Haavoittunut Enkeli, Maisemaluonnos*
1902年／油彩／25×41.5cm／アテネウム美術館
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図26 《悪魔が死んだ》*Piru On Kuollut*
1907年／水彩／19×27cm／個人蔵
画像出典：Hugo Simberg 1873–1917.
- 図27 《白鳥の歌》*Joutsenlaulu*
1899年／エッチング／10×21cm／アテネウム美術館
画像出典：Riikka Stewen, *Hugo Simberg: Unien Maalari*, Helsinki, Otava, 1989.

下園 知弥(しもぞの ともや) 西南学院大学博物館学芸員