

M・シャガールによるカルヴェール礼拝堂の装飾構想 —〈聖書のメッセージ〉連作における有機的構造をめぐって—

宮川 由衣

はじめに

第二次世界大戦後、1950年前後のフランスにおいては、アンリ・マティス(Henri Matisse 1869-1954)によるヴァンス・ロザリオ礼拝堂(1949-51年)、フェルナン・レジェ(Fernand Léger 1881-1955)やジャン・バゼーヌ(Jean René Bazaine 1904-2001)の装飾によるオダンクール・サクレ＝クール教会(1949-51年)、そしてル・コルビュジエ(Le Corbusier 1887-1965)によるロンシャン・ノートル＝ダム＝デュ＝オー礼拝堂(1951-54年)といったモダニズムの芸術家が関わった教会や礼拝堂がほぼ同時に複数誕生している。マルク・シャガール(Marc Chagall 1887-1985)もまた、こうした動きに呼応するように、フランス南部の町ヴァンスで当時すでに使われなくなっていたカルヴェール礼拝堂(Chapelle du Calvaire)に出会い、その礼拝堂を装飾する目的で、十七点の大型の油彩画からなる〈聖書のメッセージ〉連作«Message Biblique»(1955-66年)(表1)を描き始めた。

このように、当時フランスで多くの芸術家が教会や礼拝堂の装飾に関わった背景には、宗教芸術の刷新を担ったドミニコ会修道士マリー＝アラン・クチュリエ(Marie-Alain Couturier 1897-1954)とピー＝レモン・レガメー(Pie-Raymond Régamey 1900-96)の二人の神父を中心としたカトリック復興運動「^{ラール・サクレ}聖なる芸術」運動があった¹。この運動の理論的支柱が、美術を通して信仰を復興させる目的で1935年に創刊された機関誌『ラール・サクレ *L'Art Sacré*』であり、クチュリエ神父とレガメ神父の指揮のもと、二十世紀のフランス宗教芸術において、多大な影響

を及ぼした。そして、こうした「^{ラール・サクレ}聖なる芸術」運動の成果を問う試みとなったのが、1950年に献堂されたアッシーのノートル＝ダム＝ド＝トゥト＝グラス教会(Notre-Dame-de-Toute-Grâce)である。そこにおいては、芸術監督を務めたクチュリエ神父のもと、思想や信条を問わず、優れた現代芸術家が結集し、そこにシャガールも加わったのである。

シャガールは、1950年の1月に、ヴァンスで礼拝堂装飾のための準備を開始した²。この年の8月には、アッシー教会の献堂式が行われている。また、同年9月にはヴァチカンで「聖なる芸術国際展覧会 1900-1950」が始まり、さらに11月にはパリで「聖なる芸術：19-20世紀のフランス美術」展が開幕した。シャガールによるカルヴェール礼拝堂の装飾構想は、1950年を中心とする二十世紀フランスにおける宗教芸術運動の高まりのなかで生まれたのである。しかし、その後、絵の保存を考慮して礼拝堂装飾のプロジェクトは中断された³。

プロジェクトの中止に際し、礼拝堂の壁画としてすでに制作が開始されていた絵は、シャガールの古くからの友人で、当時ド・ゴール政権のフランスで文化大臣を務めていたアンドレ・マルロー(André Malraux 1901-76)の提唱により、1966年に国に寄贈され、ヴァンスからほど近いニースに新たに作られる国立美術館のコレクションの中心として展示されることになった。そして、1973年に「マルク・シャガール国立美術館」が開館した⁴。今日の美術館における展示(図1)は、カルヴェール礼拝堂で計画されていた壁画の配置を引き継いだものではない。美術館における展示が、それぞれの絵の独立性や鑑賞体験の純粹性を担っている一方で、礼拝堂の壁画であ

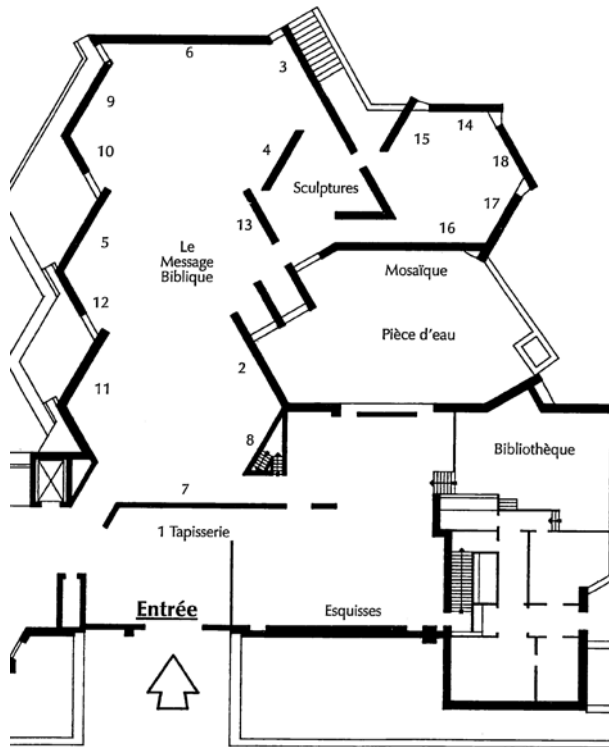
る連作としての有機的な構造は隠れてしまっている。本稿で見ると、1950年以後のシャガールの仕事においては、有機的な全体が一つの意味を伝達するということが重要な意味を持つようになるのである。

そこで本稿では、シャガールによるカルヴェール礼拝堂の装飾構想に光を当て、その壁画として描か

れた〈聖書のメッセージ〉連作における有機的構造について考察を行う。ここで見られる造形的手法、すなわち、聖書の複数の物語場面が互いに関連しながら、時間的、空間的に響き合う表現は、1950年代末に始まるステンドグラスの造形的表現において結実するのである。

表1 〈聖書のメッセージ〉連作

| |
|---|
| <p>『創世記』 《人間の創造》(1956-58年) カンヴァスに油彩、299 × 200.5cm 《楽園》(1961年) カンヴァスに油彩、198 × 288cm 《楽園を追放されるアダムとエバ》(1961年) カンヴァスに油彩、190 × 283.5cm 《ノア方舟》(1961-66年) カンヴァスに油彩、236 × 234cm 《ノアと虹》(1961-66年) カンヴァスに油彩、205 × 292.5cm 《アブラハムと三人の天使》(1960-66年) カンヴァスに油彩、190 × 292cm 《イサクの犠牲》(1960-66年) カンヴァスに油彩、230.5 × 235cm 《ヤコブの夢》(1960-66年) カンヴァスに油彩、195 × 278cm 《ヤコブと天使との格闘》(1960-66年) カンヴァスに油彩、251 × 205cm</p> <p>『出エジプト記』 《燃える柴の前のモーセ》(1960-66年) カンヴァスに油彩、195 × 312cm 《モーセの岩打ち》(1960-66年) カンヴァスに油彩、237 × 232cm 《十戒の石板を受けとるモーセ》(1960-66年) カンヴァスに油彩、237 × 233cm</p> <p>『雅歌』 《雅歌Ⅰ》(1960年) カンヴァスに油彩、146.5 × 171.5cm 《雅歌Ⅱ》(1960年) カンヴァスに油彩、139 × 164cm 《雅歌Ⅲ》(1960年) カンヴァスに油彩、149 × 210cm 《雅歌Ⅳ》(1958年) カンヴァスに油彩、144.5 × 210.5cm 《雅歌Ⅴ》(1965-66年) カンヴァスに油彩、150 × 226cm</p> |
|---|



②《人間の創造》③《楽園》④《楽園を追放されるアダムとエバ》⑤《ノアの方舟》⑥《ノアと虹》⑦《アブラハムと三人の天使》⑧《イサクの犠牲》⑨《ヤコブの夢》⑩《ヤコブと天使との格闘》⑪《燃える柴の前のモーセ》⑫《モーセの岩打ち》⑬《十戒の石板を受け取るモーセ》⑭-⑱ 雅歌

図1 マルク・シャガール国立美術館展示室平面図部分(Sylvie Forestier, *Le Message Biblique, Nice Musée National Message Biblique Marc Chagall*, Ed. De La Réunion Des Musées Nationaux, 1995より複写)。

1. 「^{ラル・サクレ}聖なる芸術」運動とアッシー教会

さて、シャガールがカトリックの復興運動「^{ラル・サクレ}聖なる芸術」によって推進されたアッシー教会のプロジェクトに参加したのは、神学者ジャック・マリタン(Jacques Maritain 1882-1973)とライザ(Raïssa Maritain 1883-1960)夫妻との長年の友情によるところが大きい。シャガールは彼らを通じて、当時「^{ラル・サクレ}聖なる芸術」運動の中心にいたクチュリエ神父と知り合ったという⁵。シャガールがマリタン夫妻に出会ったのは、1920年代であるが、それ以後、フランスおよび亡命先のアメリカでシャガールと親しく交流していたマリタン夫妻は、彼の芸術の良き理解者であった。シャガールやマリタン夫妻がそうであったように、クチュリエ神父もまた、第二次世界大戦の勃発によって一時フランスを離れ、アメリカで過ごした。そして、そこでの経験は、後にアッシー教会において結実することになる彼の信条の形成に大きな影響を与えている。ここで、クチュリエ神父の生涯を、アッシー教会における芸術理論の実現へと至る彼の信条の形成に注目して振り返っておく⁶。

1897年にフランスのモンブリゾンに生まれたピ

エール・クチュリエは、1919年に創設された「アトリエ・ダール・サクレ」のメンバーとなり、そこで絵画やステンドグラスの下絵を手掛けた。二人の画家モーリス・ドニ(Maurice Denis 1870-1943)とジョルジュ・デヴァリエール(George Desvallières 1861-1950)によって創設された宗教芸術工房「アトリエ・ダール・サクレ」は、宗教芸術を扱うだけでなく、社会的政治的理想にリンクする「共同作業」というベースの上に成り立っていた⁷。

1925年にドミニコ会修練所に入り、マリー＝アラン修道士の名を得た彼は、1930年に司祭に叙階された。パリ8区のクーヴァン・ド・ラ・ノンシアシオン(お告げ修道院)所属となったクチュリエ神父は、マリタンのサロンに頻繁に顔を出していたという⁸。その後、1936年にはレガメ神父と共に、美術批評家ジョゼフ・ピシャルによって1935年に創刊された機関誌『ラル・サクレ』の編集委員に就いた。また、翌37年からはクチュリエ神父とレガメ神父による新体制の『ラル・サクレ』誌が始動した。しかし、1939年、第二次世界大戦勃発により『ラル・サクレ』誌は休刊(1945年まで)となった。そして同年12月30日、クチュリエ神父はニューヨークに向けて出

航した。これは、ニューヨークのフランス・カトリック教会から説教の依頼を受けてのことで、長期滞在する予定ではなかったが、この間にフランスでの情勢が変化し帰国が困難になったため、アメリカに留まることを決意したのである。

アメリカに渡ってからの5年間は、主にニューヨークとカナダのケベックに滞在し、ヨーロッパからの亡命者たちのコミュニティと深く関わった。とりわけ、フランスの美術史家のアンリ・フォション、画家のフェルナン・レジェと親しく交流したという⁹。また、当時ニューヨークに滞在していたマリタンを通じ、リベラルなカトリック雑誌『ラ・ヌーヴェル・ルレーヴ』で紹介され、次第に反ヴィシー政権の立場を明確に表明するようになる¹⁰。そしてこの頃に、「才能を欠く信者より信仰のない天才に任せた方がよい」¹¹という信条が示されたのであった。こうして、第二次世界大戦後、クチュリエ神父の構想のもと、アッシー教会においてその信条は実現される。実際、アッシー教会のプロジェクトに参加した芸術家の中には、ユダヤ教徒であるシャガールのほか、ボナール、ブラック、マティス、そしてリシエといった無神論者や、レジェやリュルサといったコミュニストも含まれていた。

同じく占領下のフランスを離れ、1941年からニューヨークで暮らしていたシャガールのもとには、クチュリエ神父と交流のあったマリタン夫妻が定期的に訪れていた。戦後、1948年にフランスに帰国した後、クチュリエ神父とマリタンの働きかけでアッシー教会のプロジェクトへの協力を求められたシャガールは喜んでこれに応じたという¹²。その後、技術面での問題により完成までに時間を要したが、陶板画《紅海渡河》(1956年)、二枚のステンドグラス《天使と燭台》(1956年)、《聖油壺を持つ天使》(1956年)、そして二点のレリーフ《鹿》(1956年)、《鳥》(1956年)の洗礼堂のために献げられた。

クチュリエ神父はシャガールによる洗礼堂の装飾の完成を見ることなく、1954年2月に世を去った。クチュリエ神父亡き後、完成した陶板画を教会に寄贈するのに際して、シャガールはアッシー教会の司

祭であったジャン・ドヴェミー(Jean Devémy 1896-1981)に宛てた書簡で、次のように記している。

わたしが情熱の全てを注ぎ込んだこの作品は、長い、しかし心躍るような作業の時を経て結実したものです。[……]ユダヤ教徒であるわたしに、クチュリエ神父様の記念として、この作品をアッシー教会に寄贈する資格はあるでしょうか。¹³

ユダヤ教徒であるシャガールのアッシー教会のプロジェクトへの参加は、信仰・宗派・国籍・人種を問わず才能ある芸術家に仕事を依頼したクチュリエ神父の信条なくしては実現しなかっただろう。そしてクチュリエ神父のこうした信条は、マリタンらアメリカにおける亡命者たちのコミュニティとの関わりを通じて育まれたものであった。そのコミュニティの中には、後にアッシー教会のプロジェクトに関わるレジェやシャガールもいた。

アッシー教会でのプロジェクトへの参加は、シャガールが教会の装飾に携わる契機となった。そしてそれは、1950年代末から彼の仕事において重要な位置を占めるようになるステンドグラスの制作の最初の試みでもあった。シャガールがヴァンスの礼拝堂の装飾の計画に着手したのはこの頃である。次節では、当時具体的な計画として準備が進められていたヴァンスの礼拝堂の装飾構想について見ていきたい。

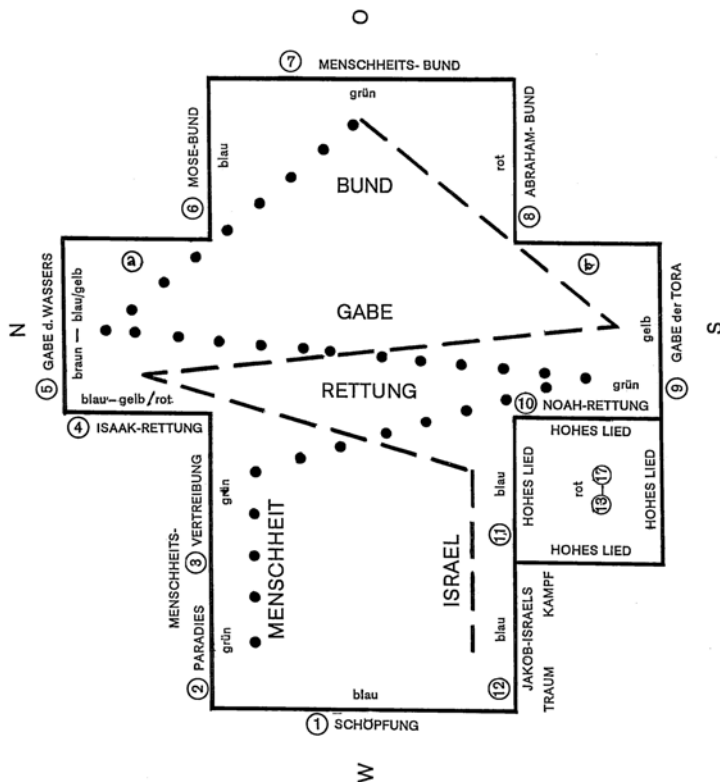
2. カルヴェール礼拝堂の装飾構想

1948年に亡命先のアメリカからフランスに戻ったシャガールは、同年、ヴェネツィア・ビエンナーレの版画部門でグランプリを受賞してイタリアに赴いた。この際に、各地で見た巨匠たちの壁画や祭壇画に深い感銘を受けるが、中でもヴェネツィアのドゥカーレ宮殿で見たティントレット(Tintoretto 1518-94)による大作《天国》(1588-92年)は、シャガールが壁画規模の作品の制作を希望するきっかけとなったという¹⁴。

1950年にシャガールはフランス南部の町ヴァンスで暮らし始めた。戦後、芸術家たちの制作の拠点となっていたコート・ダジュール沿岸で、シャガールはシミエに住むマティスや、ヴァロリスに住むピカソと会っていた。この頃、マティスはヴァンスでロザリオ礼拝堂の壁画とステンドグラス(1949-51年)を、ピカソはヴァロリスでヴァロリス城礼拝堂の壁画(1952年)をそれぞれ手掛けている。こうした中、シャガールはヴァンスのカルヴェール礼拝堂の装飾に着手した。緑豊かなヴァンスの丘の上に位置する1800年頃に建てられたこの小さな礼拝堂は、当時すでに使われなくなっていた¹⁵。1955年頃、シャガールはカルヴェールの礼拝堂の装飾プログラムとして、後に〈聖書のメッセージ〉連作として完成される壁画

の配置計画を作成した¹⁶。壁画の配置を示す平面図は、クラウス・マイヤーによって著されたモノグラフ(1961年)に掲載されている¹⁷。ここでは、ラテン十字型の礼拝堂の壁面に十二点の壁画と大理石のレリーフを置き、そして聖物納室(サクリスティ)を『雅歌』で飾るといふ計画が示されている。

この構想においては、それぞれの絵が聖書の物語の順とは異なる独自の仕方で配置されていることが注目される。この点、ゴールドマンは、カルヴェール礼拝堂における壁画の配置について、それぞれの絵を結ぶ共通のテーマがあると指摘している¹⁸。その内容を図示したのが図2である。そこにおいては空間ごとに五つのテーマが示されている。以下、その内容を見ていこう。



- ①《人間の創造》②《楽園》③《楽園を追放されるアダムとエバ》
- ④《イサクの犠牲》⑤《モーセの岩打ち》⑥《燃える柴の前のモーセ》⑦《ノアと虹》⑧《アブラハムと三人の天使》⑨《十戒の石板を受け取るモーセ》⑩《ノアの方舟》⑪《ヤコブと天使との格闘》⑫《ヤコブの夢》⑬-⑰ 雅歌

図2 カルヴェール礼拝堂の壁画構想と空間ごとのテーマを示した平面図
(Christoph Goldmann, *Marc Chagall, Botschaft der Bibel; mit Bildmeditationen von Christoph Goldmann, Christophorus, Freiburg 1979*より複写)。

(1)「結びつき Bund」——⑥《燃える柴の前のモーセ》、⑦《ノアと虹》、⑧《アブラハムと三人の天使》

まず、礼拝堂の東側、入口近くの空間には、いずれも横長のカンヴァスに描かれた⑥《燃える柴の前のモーセ》、⑦《ノアと虹》、そして⑧《アブラハムと三人の天使》がある。ゴールドマンは、これらの三点の絵が、「結びつき Bund」という共通テーマで結ばれていると指摘している。アダムとエバのいわゆる原罪によってもたらされた分裂の後、神と人間との関係が再び結ばれるのが、「神に従う無垢な人」(創世記6, 9)ノアの時代である。神は大洪水の後、「結びつき」のしるしとして虹を置いた(⑦《ノアと虹》)。そして、神と人間との間の「結びつき」は、聖書の物語のそれぞれの場面で繰り返し、語り出される。その一つは、神の御使いがアブラハムのもとを訪ね、イサクの誕生を告げる場面(同18, 1-15)を描いた⑧《アブラハムと三人の天使》に描かれている。さらにもう一つは、「イスラエルの民をエジプトから救い出す」という使命がモーセに告げられる場面(出エジプト3, 1-5)を描いた⑥《燃える柴の前のモーセ》に表現されている。

(2)「贈りもの Gabe」——⑤《モーセの岩打ち》、⑨《十戒の石板を受けとるモーセ》

そして、翼廊の北側と南側の壁には、共に正方形に近いカンヴァスに描かれた⑤《モーセの岩打ち》と⑨《十戒の石板を受けとるモーセ》が向かい合って置かれている。『出エジプト記』を描いたこれらの絵は、ゴールドマンによれば、「贈りもの Gabe」というテーマを共有している。⑤《モーセの岩打ち》は、喉の渇きに苦しむイスラエルの民に水が与えられた場面(出エジプト17, 1-7)を、そして⑨《十戒の石板を受けとるモーセ》は、イスラエルの民に掟が与えられる場面(同31, 18)をそれぞれ表している。

(3)「救い Rettung」——④《イサクの犠牲》、⑩《ノアの方舟》

同じく翼廊の内陣側の壁には、正方形に近い二点の絵、⑩《ノアの方舟》と④《イサクの犠牲》が置かれ

ている。ゴールドマンは、これらを「救い Rettung」というテーマで結んでいる。ノアの時代、神は彼に方舟を造らせて、ノアと動物たちを大洪水から救った(創世記6, 18-22)。洪水の後、ノアは主のために祭壇を築き、すべての清い家畜と鳥のうちから取り、焼き尽くす捧げ物を祭壇に捧げた(同8, 20)。また、アブラハムの時代、彼は神によって、「息子イサクを焼き尽くす捧げ物として捧げよ」という命を受けた(同22, 1-2)。アブラハムが主を畏れる者であることを知った神は、御使いを遣わしてイサクを救った(同22, 11-12)。

(4)「人間 Menschheit」——②《楽園》、③《楽園を追放されるアダムとエバ》

さらに内陣に向かって進み、北側の壁には、緑色を基調とした横長のカンヴァスに描かれた②《楽園》と③《楽園を追放されるアダムとエバ》の二点の絵がある。ゴールドマンは、アダムとエバを描いたこれらの絵を「人間 Menschheit」というテーマで結んでいる。いわゆる原罪を犯したアダムとエバは、楽園から追放される(創世記3, 23)。

(5)「イスラエル Israel」——⑪《ヤコブと天使との格闘》、⑫《ヤコブの夢》

そして、これらの絵に向かい合う南側の壁には、青を基調とする⑫《ヤコブの夢》と⑪《ヤコブと天使との格闘》が置かれている。ゴールドマンはヤコブを描いたこれらの絵のうちに、「イスラエル Israel」という共通のテーマを見ている。「イスラエル」とは、ヤコブがベヌエルでの格闘——《ヤコブと天使との格闘》がその場面を表している——の際に神から与えられた名であった¹⁹。内陣を囲むこの空間においては、神の被造物である人間——①《人間の創造》——が、「楽園を追放される場面」——③《楽園を追放されるアダムとエバ》——と、「再び神によって祝福を与えられる場面」——⑪《ヤコブと天使との格闘》——が対比されている。

以上のように、後に〈聖書のメッセージ〉連作とな

るこれらの壁画は、ゴールドマンが指摘するように、それぞれ共通するテーマで結ぶことができるだろう。ここでは、それぞれの絵は聖書の場面を物語の順ではなく、テーマの繋がりによって配置されている。これにより、『創世記』と『出エジプト記』のそれぞれの聖書の場面は、独立した個々の物語としてではなく、一つの有機的な全体を形作っているのである。

〈聖書のメッセージ〉連作において、それぞれの聖書の物語を繋ぐものは、テキストの内容だけではない。これらの絵においては、テキストの物語的要素としては用いられていないモチーフが描き込まれている。そして、これらのモチーフが、それぞれの聖書の場面を繋ぐことで、一つのテーマが時間的、空間的広がりの中で捉えられているのである。その一つが、「イサクの犠牲」のモチーフである。そこで、次節では「イサクの犠牲」のモチーフに注目し、〈聖書のメッセージ〉連作における有機的構造についてさらに検討したい。

3. 「イサクの犠牲」のモチーフとその広がり

まずは、『創世記』22章の「イサクの犠牲」の物語を簡単に振り返っておく。

あるとき神はアブラハムを試して命を下した。それは、「息子イサクを焼き尽くす捧げ物として神に捧げよ」という命であった。アブラハムは、次の朝早く、二人の若者たちと息子イサクを連れて、神の命じた場所に向かって行った。三日目になって、その場所が見えたので、アブラハムは二人の若者に「お前たちはろばと一緒にここで待っていなさい。わたしと息子はあそこへ行って、礼拝をして、また戻ってくる」と告げ、イサクに薪を背負わせて行った。イサクが「焼き尽くす捧げ物にする小羊はどこにいるのですか」と問うと、アブラハムはこう答えた。「わたしの子よ、焼き尽くす捧げ物の小羊はきっと神が備えてくださる」と。

こうして神が命じた場所に着くと、アブラハムは息子イサクを縛って、そこに築いた祭壇の薪の上に載せた。そして、手を伸ばして刃物を取り、息子を

屠ろうとした。そのとき、神の御使いが現れ、アブラハムに呼びかけてこう告げた。「その子に手を下すな。何もしてはならない。あなたが神を畏れる者であることが、今、分かったからだ。あなたは、自分の独り子である息子すら、わたしに捧げ物を惜しまなかった。」それからアブラハムが見まわすと、後ろの木の茂みに一匹の雄羊が角をとられていた。こうしてアブラハムは、その雄羊を息子の代わりに捧げ物としてささげた。

さて、この場面を描いた《イサクの犠牲》(図3-1)の中心には、「薪の上に横たわるイサク」と、「彼を屠ろうとするアブラハム」が描かれている。そして画面の左上方から天使が飛来し、アブラハムがイサクを屠ろうとするのを止めに入っている。さらに、この絵の画面左の木の陰には、一匹の雄羊が見える。これは、イサクの代わりに捧げられる雄羊である。これらのモチーフについては、聖書のテキストによって説明が可能である。しかし、この絵には、テキストの物語的要素としては用いられていないモチーフが描かれている。

画面右上の空間(図3-2)に注目すると、そこには「幼い子どもを抱く母親」、「うつむいて歩く男性」、「逃げ惑う女性」、そして「十字架を背負う男性」などのモチーフが見られる。これらは何を意味するのであろうか。たとえば、「十字架を背負う男性」は、旧約聖書『イザヤ書』において語られる「主の僕の苦難と死」(イザヤ53, 2-12)を想起させる。彼は自らを償いの捧げ物とし、彼の受けた傷によって人々はいやされた。また、同時にそれは、新約聖書における「イエス・キリストの受難」とも重なる。「十字架を背負う男」の頭上には、かすかに光輪が見える。

さらに、これらのモチーフは、迫害と追放を経験したシャガール自身、そしてホロコーストの記憶が生々しく残る1960年代の受け手にとって、その苦難の歴史と不可分であろう。シャガールは〈聖書のメッセージ〉連作の制作と並行して、戦火の中に浮かび上がる十字架のイメージを描いている(図4)。



図3-1 マルク・シャガール《イサクの犠牲》
(1960-66年)カンヴァスに油彩、230.5×235cm
国立マルク・シャガール《聖書のメッセージ》美術館
ニース



図3-2 マルク・シャガール《イサクの犠牲》部分
(筆者撮影：2017年8月31日)



図4 マルク・シャガール《戦争》(1964-66年)
カンヴァスに油彩、163×231cm
チューリヒ美術館



図5-1 マルク・シャガール《ヤコブの夢》(1960-66年)
カンヴァスに油彩、195×278cm
国立マルク・シャガール《聖書のメッセージ》美術館
ニース



図5-2 マルク・シャガール《ヤコブの夢》部分
(筆者撮影：2017年8月31日)



図5-3 マルク・シャガール《ヤコブの夢》部分
(筆者撮影：2017年8月31日)

《イサクの犠牲》画面右上の空間に描かれたこれらのイメージは、歴史上の別のある時点においては、別の新たな意味と結びつくだろう。このように、この絵においては、「イサクの犠牲」というテーマが、複数のイメージと結びついて、時間的、空間的に広がってゆくのである²⁰。

さて、ここで見た「十字架」と「イサクの犠牲」のイメージの組み合わせは、〈聖書のメッセージ〉連作のほかの作品、《ヤコブの夢》(図5-1)において繰り返されている。この絵の画面左側には、「ヤコブ」と「梯子を上り下りする天使」とが描かれている。一方、色彩によって分割された画面右側には、「十字架」(図5-2)と「イサクの犠牲」(図5-3)のイメージが共に描かれている。

この絵は、『創世記』28章の「ヤコブの夢」を主題としている。その内容は以下のとおりである。イサクの息子ヤコブは、ハランへ向かう途中、ある場所に来たとき日が沈んだので、そこで一夜を過ごすことになって横たわった。すると彼は夢を見て、先端が天まで達する階段が地に向かって伸びており、神の御使いたちがそれを上ったり、下ったりしていた。そして主がヤコブの傍らに立って言った。「わたしは、あなたの父祖アブラハムの神、イサクの神、主である。[……]あなたの子孫は大地の砂粒のように多く

なり、西へ、東へ、北へ、南へと広がっていくであろう。」

さらに、「イサクの犠牲」のイメージは〈聖書のメッセージ〉連作の《十戒の石板を受けとるモーセ》(図6-1)にも現れる。この絵は『創世記』ではなく、『出エジプト記』を描いた作品である。

『出エジプト記』の物語を振り返っておく。モーセに率いられてエジプトを出たイスラエルの民とは、紅海を渡った後、エジプトを出て三月目にシナイの荒れ野に到着した。モーセは神のもとへとシナイ山を登って行った。そこで神は掟を刻んだ石板を彼に授けた。しかし民は、モーセが山からなかなか下りてこないのを見て、アロンのもとに集まり、彼に「我々に先立って進む神々を造ってください」と頼んだ。そしてアロンは、「金の耳輪をはずして、わたしのもとに持って来なさい」と言った。アロンはそれを受けると、のみで型を作り、若い雄牛の銅像を造った。そして民はそれを拝み、飲み食いをして戯れた。このとき、十戒の刻まれた石板を携えて山を降りてきたモーセは、彼らの姿を見て怒り、それを投げつけた。そして彼らの造った金の子牛の像を砕き、粉々に砕いて水の上にもまき散らして、それを人びとに飲ませた。

《十戒の石板を受けとるモーセ》では、「モーセが



図6-1 マルク・シャガール《十戒の石板を受けとるモーセ》(1960-66年)カンヴァスに油彩、237×233cm
国立マルク・シャガール〈聖書のメッセージ〉美術館、ニース



図6-2 マルク・シャガール《十戒の石板を受けとるモーセ》部分
(筆者撮影：2017年8月31日)

十戒を受けとる場面」と「民が金の子牛の像を拜む場面」とが同時に示されている。そして、「金の子牛の像を拜む民」の上方、画面左上の隅の部分に、「イサクの犠牲」のモチーフがかすかに見える(図6-2)。そこでは、イスラエルの人びとが偶像を造ってそれを拜む「背信のとき」(出エジプト32, 6)と、アブラハムが「焼き尽くす捧げ物の小羊はきっと神が備えてくださる」(創世記22, 8)と言って「神への信心を示すとき」とが鮮やかに対比されながら、結びついている。

4. 「聖書のメッセージ」としてのステンドグラスの誕生——むすびにかえて

カルヴェール礼拝堂の壁画として描かれた〈聖書のメッセージ〉連作においては、テーマの共通性やイメージの広がりにおいて、それぞれの聖書の物語場面が有機的に結びついていた。こうした造形的手法は、1950年代末からシャガールの仕事において重要な位置を占めるようになるステンドグラスの表現と共通している。

フォレストイエは、「シャガールにとってステンドグラスは、ある機能という目的に従い、建築そのものに分かち難く関連づけられたものである」²¹と指摘している。また、「1950年以後のシャガールの仕事においては、有機的な全体が一つの意味を伝達するという本質が明らかになってくる」²²という。シャガールはアッシー教会の装飾においてはじめてステンドグラスの制作に取り組んでいるが、その際、中世のステンドグラスの表現を研究している。マイヤーは、シャガールの1952年のシャルトル大聖堂の訪問について報告している²³。マイヤーによれば、「彼は古いステンドグラスのかたちと技術を、外からさえ微にいり細にいり検討した」²⁴という。シャガールは、「有機的な全体が一つの意味を伝達する」という中世以来のステンドグラスの表現を、カルヴェール礼拝堂の礼拝堂の装飾に取り入れており、さらにそれは後のステンドグラスの造形表現へと発展してゆくとと言えるだろう。たとえば、シャルトル大聖堂

の「贖罪の窓」(13世紀)、「キリスト降下」の両側の半円形のパネルには、「イサクの犠牲」の場面が描かれており、そこにおいてイサクは十字の形に束ねた薪を運ぶ姿で表されている。また、ブルジュヤカンタベリーにおいては、イサクは十字架を運ぶ姿で描かれている。こうした表現は「イサクの犠牲」の物語は、キリストの死と復活とを予め示しているとする、キリスト教の予型論的解釈の伝統に基づくものである。シャガールも〈聖書のメッセージ〉連作において「十字架」と「イサクの犠牲」のイメージを結び合わせているのであった。後のランス・ノートル＝ダム大聖堂のステンドグラス《アブラハムとキリスト》(1973-74年)(図7)においては、「イサクの犠牲」と「十字架」のイメージは一つの窓に表現される。

聖書の一つ一つの物語が一つの有機的な全体として意味を伝達すること。そのことが、ヴァンスの礼拝堂において意図されているのではないだろうか。そして、こうしたシャガールの聖書に対する眼差しは、その後の彼のステンドグラスの造形表現において結実する。それは古くからの表現であると同時に、二十世紀という時代において、聖書表象に新たな息を吹き込んでいる。そしてこのことは、美術を通して信仰を復興させようとしたクチュリエ神父の志への応答とも言えるだろう。

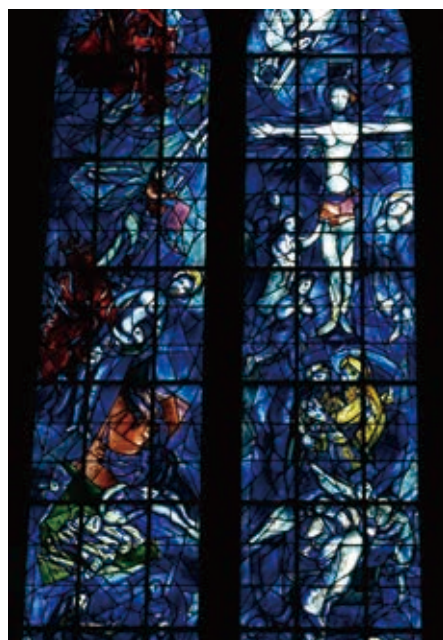


図7 ノートルダム大聖堂(アブラハムとキリスト)部分
(1973-74年)ランス
(筆者撮影：2017年9月8日)

註

- 1 アッシー教会とクチュリエ神父を中心とした「^{ローレ・サクレ}聖なる芸術」運動についての研究は以下を参照。William S. Rubin, *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, New York and London, Columbia University Press, 1961.
- 2 Franz Meyer, *Marc Chagall : Leben und Werk*, M. Dumont Schauberg, Köln 1961, S. 563.
- 3 Jean-Michel Foray, Françoise Rossini-Paquet: *National museum Message Biblique Marc Chagall*, Paris, la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 10.
- 4 旧国立マルク・シャガール(聖書のメッセージ)美術館。2005年に現在の呼称に変更された。アンドレ・エルマン(André Hermant 1908-78)の設計によって造られたこの美術館には、(聖書のメッセージ)連作のための常設の展示室が備えられている。その展示空間においては、作品ごとに独立した広い壁面が与えられていることで、鑑賞体験の純粋性が保たれている。このような展示空間は、二十世紀以降、多くの美術館建築において採用されてきた、いわゆるホワイトキューブの展示空間の特徴を示している。
- 5 Rubin, *op., cit.*, p. 134.
- 6 クチュリエ神父の生涯については、味岡京子「聖なる芸術——二十世紀前半フランスにおける宗教芸術運動と女性芸術家」ブリュック、2018年、pp. 73-74を参照。
- 7 1919年にドニとデヴァリエールによって創設された「アトリエ・ダール・サクレ」では中世回帰的な共同体的工房での制作が実践されたが、そこには多くの女性芸術家が参加していた。「アトリエ・ダール・サクレ」についての研究は、味岡、前掲書、pp. 37-67を参照。
- 8 Lai-kent Chew Orenduff, *The Transformation of Catholic Religious Art in the Twentieth Century: Father Marie-Alain Couturier and the Church at Assy, France*, New York and Ontario, The Edwin Mellen Press, 2008, pp. 46-51[味岡、前掲書、p. 73].
- 9 *ibid.*, p. 74[味岡、前掲書、p. 74].
- 10 味岡、前掲書、p. 74。
- 11 Marie-Alain Couturier, "Religious Art and the Modern Artist," *Magazine of Art*, XLIV, No. 7(November, 1951), pp. 268-272[Rubin, *op., cit.*, p. 69].
- 12 Rubin, *op., cit.*, p. 137.
- 13 シャガールドヴェミー 1956年10月1日付書簡[『シャガール展』展覧会図録、北海道立近代美術館他、北海道新聞社、2013年、p. 182]。引用文について、論述の都合上一部表記を変更した。
- 14 Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 133[シャルル・ソルリエ『わが師シャガール』石井啓子訳、新潮社、1992年、p. 143].
- 15 Meyer, *a. a. O.*, S. 563.
- 16 *ibid.*, S. 564.
- 17 *ibid.*, S. 616.
- 18 Christoph Goldmann, *Marc Chagall, Botschaft der Bibel; mit Bildmeditationen von Christoph Goldmann*, Christophorus, Freiburg 1979, S. 3-6.
- 19 聖書の記述は次のとおりである。「何者かが夜明けまでヤコブと格闘した。ところが、その人はヤコブに勝てないとみて、ヤコブの腿の関節を打ったので、格闘をしているうちに腿の関節がはずれた。「もう去らせてくれ。夜が明けてしまうから」とその人は言ったが、ヤコブは答えた。「いいえ、祝福してくださるまでは離しません。」「お前の名は何というのか」とその人が尋ね、「ヤコブです」と答えると、その人は言った。「お前の名はもうヤコブではなく、これからはイスラエルと呼ばれる。お前は神と人と闘って勝ったからだ。」(創世記32, 25-29)
- 20 シャガールは(聖書のメッセージ)連作において、通時的に物語を叙述するのではなく、ある出来事を、異なる文脈にある別の出来事と同時的に示していることが注目される。シャガールは、聖書の出来事をはるか昔の出来事として遠方から眺めるのではなく、それに主体的に参与することで、その「メッセージ」をその都度の「今」に喚起させている。シャガールと同時代のユダヤ教神学者ヘッセル(Abraham Joshua Heschel 1907-1972)は、「聖なる歴史は過去と現在の境界線を克服しようとする企てとして、過去を現在時制で見ようとする試みとして記述することができる」と述べている。(Abraham Joshua Heschel, *God in search of man : A Philosophy of Judaism*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, pp. 211-212 (1st ed., Farrar, Straus and Giroux, 1955)[A. ヘッセル『人間を探し求める神——ユダヤ教の哲学』森泉弘次訳、1999年、教文館、p. 266].
- 21 Sylvie Forestier, et al., *Les vitraux de Chagall*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 22.
- 22 *ibid.*, p. 17.
- 23 スイス出身の美術史家フランツ・マイヤーは、1952年にシャガールの娘イダと結婚した。マイヤーの博士論文の主題はランス大聖堂の薔薇窓についてであり、当時のシャガールの関心と合致していた。その後、マイヤーはシャガール研究において基本文献となるモノグラフを執筆している。
- 24 Meyer, *a. a. O.*, S. 578.