

ハリー・クラーク『アンデルセン童話』の挿絵の特異性 ——ステンドグラスとの関係から——

大城茉里恵

序論

ハリー・クラーク (Harry Clarke, 1889-1931) は 20 世紀初頭に活躍したアイルランドの挿絵画家である。教会装飾を手掛ける工房に生まれ、父の工房と美術学校でステンドグラスの技法を学び、ステンドグラス作家として出発した。1916 年に『アンデルセン童話』をロンドンで出版したことで、挿絵画家としてのキャリアも始まった。

19 世紀のイギリスにおいて挿絵はカリカチュアから発展し、ラファエル前派の登場やアーツ・アンド・クラフツ運動を経て、挿絵そのものの美的価値が見出され、多くの挿絵画家が活躍した。この世紀の最後にオーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-1898) が登場し、多くの芸術家に影響を及ぼしたことはよく知られるところである。

クラークも通常ビアズリーの追随者の一人として数えられており、ビアズリーの『髪盗み』(1896 年) とよく似た点描、モノクロの線描、退廃的な作風などがその根拠となっている⁽¹⁾。しかし、両者を比較すると実際には異なる点も際立つ。後述するが、筆者はその違いはクラークが一方でステンドグラス作家であることに由来し、それこそがクラークの挿絵の特異性を形成したと考える。本論文では、クラークの最初の出版物である『アンデルセン童話』の挿絵を、同時期にクラークが制作したユニバーシティ・カレッジ・コークのホーナン礼拝堂のステンドグラス (1915-1917 年) と比較することにより、ステンドグラスの手法が挿絵に及ぼした影響を考察し、ビアズリーの追随者という評価に留まらない、クラークの特異性を明らかにすることを目的とする。

1. 造形的特徴——ステンドグラス独自の効果

クラーク研究は、ニコラ・ゴードン・ボウが博士論文としてクラークの生涯と作品をまとめ、多くの著作を公表している⁽²⁾。『アンデルセン童話』に関する言及があるのは、そのうち4作⁽³⁾ほどであるが、それは制作の状況を明らかにするもので作品自体の詳細な研究はされていない。『アンデルセン童話』の作品情報については、コレクターのマーティン・ムーア・ステーションソンが挿絵本の目録にまとめている⁽⁴⁾。

挿絵とステンドグラスの関係については、前述のボウによって両者の色彩の類似が指摘されてはいるが、やはり具体的な分析はされていない⁽⁵⁾。筆者は、ステンドグラスの色彩に加え、その素材の特性と技法、ステンドグラスに見られる宗教図像の形式が、クラークの挿絵の特異性に関係すると考えている。

1-1. 色彩

『アンデルセン童話』のカラー挿絵は、原色を多用した彩度の高さが特徴である。強い色彩はステンドグラスに使われる色ガラスに類似するが、クラークはさらに各色彩を大きな塊として際立つよう意図して配置している。「妖精の丘」という物語から、3人の妖精が月光に照らされて踊る場面《彼女たちは露と月光で織られたショールを持って踊った》では、青い背景の上に白い月が置かれ、その円の中に3人の妖精がおり、画面下部には丘とキノコが描かれている。上部の妖精と下部の丘はその色彩と形が対応しており、中央の妖精のローブの色は丘と、左右の妖精のローブの色もキノコと同系色で対応する。中央の妖精のローブは逆三角形で丘の三角形と上下対称となり、左右の妖精のローブの形をキノコが反復している。さらに3人の妖精の赤い髪を線で結ぶと三角形になり、寒色が強い画面の中で、また緑との補色の関係により、効果的に読者の視線を妖精の表情に誘導しているのがわかる。

ステンドグラスはガラスを小さく切断し、鉛の線をつなぎ合わせて図柄を制作するため、ひとつの画面に絵具で描く絵画とは根本的に形態のとらえ方が異なる。ガラス片を組み合わせる制作過程において、色面を構成することが強く意識されていることは明らかである。ステンドグラスの実物大の下絵を描く際には、鉛線とガラスの色が

想定されて描かれており、クラークはその方法を挿絵に応用したものと考えられる。

1-2. 鉛線

更に鉛線という素材とそれをつなぐという手法について補足するならば、ビアズリーとの比較においてクラークの特異性を見ることができる。序論でモノクロの線描に様式的類似が見出されていることを述べたが、クラークとビアズリーの線は実際にはかなり異なっているのである。

クラークの「幸福の長靴」《急いで彼はほかの女性の心の中に入り込んだ。大きく神聖な教会があらわれた。》の挿絵と、ビアズリーの『髪盗み』《色男と美女の争い》ではどちらも、人物の衣装から空間に至るまで余白を嫌うかのように、細かな装飾が施されているが、対象の量感と空間の奥行にその違いがある。それぞれの対象に陰影はないが、ビアズリーの挿絵では人物や家具が量感をもって表されている。髪の毛やカーテンには線が密集し、ドレスの生地のは軽さは点描で表現されており、線の濃淡で質感を描き分け、人物の配置によって空間の奥行が描かれている。これらは銅版画の表現に由来すると考えられている⁽⁶⁾。一方、クラークは衣装の装飾も画中の枠の装飾も線を重ねず同じ密度で描き、平らに広がるように描いている。これは鉛線でガラス片をつないでいくステンドグラスに類似している。ステンドグラスの場合、支持体がガラスであるため、描かれた対象は背後から外の光が当たることで実体化する。これを踏まえてクラークの挿絵を見ると、黒い線は網目のようにはりめぐらされており、白い光によって対象が実体化していることが分かる。

ビアズリーの追隨者という視点では、両者の表現の違いが見落とされるが、18世紀の詩に18世紀の銅版画風の表現を用いたビアズリーと、ステンドグラス作家として鉛線の造形性を応用したクラークでは、その本質が異なるのである。

クラークの作品にこのような表現が取り入れられた背景には、アーツ・アンド・クラフツ運動によるステンドグラスの復興、それに伴う中世の技法や素材への興味が考えられる。クラークはアーツ・アンド・クラフツ運動で活躍した作家から学び、シャルトル大聖堂をはじめとするゴシックのステンドグラスを研究した。

ステンドグラスはルネサンス以降、油彩画のような様式に陥り、素材の特質に基づ

くステンドグラス固有の造形性は軽視された⁽⁷⁾。例えば18世紀のジョシュア・レイノルズの下絵に基づく、オックスフォード・ニュー・カレッジ礼拝堂のステンドグラス《美德》では、格子状の鉄枠がガラスを支え、そこにモチーフが油彩画のように絵具で描かれることで、明度は下がりステンドグラスの光は損なわれている。これに対して、中世とアーツ・アンド・クラフツのステンドグラスでは、色の付いたガラス片を鉛線でつなげているため、立体感や質感は弱まり、光を透過する平らな色面が際立っている。クラークはステンドグラス本来の特性を前に出し、光によって対象を実体化する表現を挿絵にも応用したのである。

2. ルネサンス以前の宗教画との類似

アーツ・アンド・クラフツのステンドグラスが中世から採り入れたのは、こうした技法だけではなく、それにふさわしい形態、つまりルネサンス以前の宗教図像に見られる非再現的な要素、正面観や、現実の空間にしばられないモチーフの配置なども同時に復活した。

2-1. 正面性と左右対称性

『アンデルセン童話』の中で特に際立つのは礼拝像に多く見られる正面観の人物の多さである。「沼の王の娘」という物語の挿絵《彼女は元通りの美しい乙女だった》は、邪悪な心を持って生まれた沼の王の娘ヘルガが、神父の導きにより美しい心を取り戻す場面である。ここでは特に、ホーナン礼拝堂の《聖イタ》と多くの一致が認められる。両者は胸の前で両腕を交差させ、長いローブをまとっている。ヘルガの赤い髪と聖イタの白いヴェールはどちらも肩まで垂れ、ヘルガの背後に並ぶ木々と聖イタの背後の格子状の装飾は左右対称性を強調する。ヘルガの聖人を連想させるポーズは信仰による救済と聖性を暗示している。

厳密な正面観ではないが、「雪の女王」の挿絵《カイと雪の女王》でも少年カイの前に現れた雪の女王は、ホーナン礼拝堂を飾る聖人の全身像と同じように描かれている。まっすぐに伸びたつま先は《聖フィンバー》と比較すると同じ形であり、現実の

空間から遊離していることがわかる。女王はさらに、《聖パトリック》と似た緑のマント、司祭冠のような王冠をつけ、司教杖のように王笏を持っている。雪の女王が全身から放つ放射状の光も聖パトリックの円光と類似している。雪の女王が聖性を持つ存在であるとは言えないが、超越的な力を持つ存在として聖人との一致を見せているとも考えられる。『アンデルセン童話』に描かれた正面観の人物の多くは、聖人と同じポーズで、聖性を暗示する者や超越的な力を持つ者である。クラークの解釈によって、このような人物に礼拝像の表現形式が応用されていると推測される。

2-2. 枠

『アンデルセン童話』には枠付きの挿絵が6点ある。「沼の王の娘」でヴァイキングの帰還の場面が描かれた挿絵《彼らはたくさんの戦利品を持って、ガリアの海岸から帰ってきたところだ》と、《聖パトリック》の上部パネルの円形のステンドグラスを比較すると、どちらにも白い点線のような縁取りがある。この白い点線は窓の外の光を通す小さな穴になっており、光が穴を通ることで外周が輝き、その白く抜けた光の線は枠の内と外を分ける。この枠の中では聖パトリックの幼少期が描かれ、窓全体に大きく描かれた聖パトリックを説明する役割を果たしている。この他に窓全体を囲う、装飾を伴った枠があり、これは建築の壁面とステンドグラスを隔てる装飾にその源泉を辿ることができる。こうした枠付きの絵は通常メダイヨンとして複数組み合わせる物語の叙述や注釈の役割を果たしているが、クラークの挿絵において枠は装飾として応用されていると考えられる。

2-3. 物語の象徴

これまで見てきた特徴は、その前景化した物質性と表現形式から、再現性を損ない、物語を読者に説明するという役割から挿絵を逸脱させる。近代の挿絵の多くは物語を再現的に扱ったが、クラークはどのように物語るのか、その叙述法を同時代の挿絵画家エドモンド・デュラック (Edmund Dulac, 1882-1953) との比較から確認する。

デュラックはクラークに先駆けてイギリスで人気の挿絵画家となり、1911年に『アンデルセン童話』を出版し、淡い色彩と空間の細部描写を得意としている。ここでは「雪

の女王」と「人魚姫」を例に挙げ比較する。デュラックの「雪の女王」の挿絵《いくつもの冬の夜、雪の女王が通りを飛びぬけて……》では、画面上に雪が舞い、暗い空の色、聖堂や家の明かりから夜であることが分かる。画面左手には青白い肌と同じ色のドレスを着た雪の女王が、天から舞い降りて、街を見下ろしている様子が見てとれ、空間と時間、人物の行動が明確に描かれている。対してクラークの《カイと雪の女王》は、少年カイの前に雪の女王が現れる場面であるが、両者の位置関係は曖昧で、空間を具体的に示すものは画面右手の木々だけであり、女王とカイは視線を合わせていない。直立した女王は、体から放たれた光と、まっすぐに伸びたつま先によって、超人的な力で空中に出現していることが分かるのみである。

「人魚姫」においては、デュラックは挿絵を5点描いている。人魚の王の登場場面、人魚姫が王子を救う場面、海の魔女から薬をもらって帰る場面、人魚姫が人間となって王子に会う場面、人魚姫が泡となって消える場面である。この5点の挿絵は「雪の女王」と同様に、具体的な空間と人物の行動が描かれ、それぞれの場面を理解することができる。対してクラークが描いたのは、人魚姫と海の魔女が描かれた挿絵《「お前の欲しいものはわかっているよ」と海の魔女は言った》と、人間の足で踊る人魚姫の挿絵《誰もまだ踊ったことがないように踊った》の2点である。前者の挿絵では、人魚姫と魔女は同じ画面の中にいるだけで対話がなく、後者の挿絵で描かれた踊る人魚姫の姿は、先に描かれた人魚姫の姿とは似つかず、テキストなくしてこの2点の挿絵から両者が同一人物であると同定することは難しいだろう。クラークはデュラックと異なって、2点の挿絵で一貫した物語の場面を描こうとはしていないのである。

人魚姫と魔女の場面は、尾ひれを人間の足に変える薬を手に入れるために魔女と交渉する、人魚姫の運命を決定づける重要な場面である。挿絵では、魔女の尾ひれの近くに魔法の薬を煎じる鍋と思しき器があり、人魚姫の前には薬が入っていると思しきゴブレットが描かれている。《「お前の欲しいものはわかっているよ」と海の魔女は言った》というタイトルから、人魚姫は魔女の住処に着いた直後であるはずだが、薬を手に入れる交渉の過程は描かれず既に薬が差し出されている。魔女の姿は人魚姫を迎えた瞬間とも、薬を差し出した瞬間ともとることができる。テキストによれば、このとき人魚姫は恐怖で満たされているが、クラークの人魚姫にその様子はなく、生気のな

いその表情はすでに薬を飲んで気を失いかけているようでさえある。しかし、テキストに忠実に従うならば、人魚姫は薬を持ち帰って地上で飲み干すため、ゴブレットで差し出されているのは不自然であり、テキストは厳密に再現されていない。

人魚姫をはじめから人間の姿で描いたのではそれが人魚であったことがわからないが、わずか2点の挿絵で冗長に語ることはできない。クラークは人魚から人間に変わる転換点を場面として選択し、鍋やゴブレットといった魔女との交渉を象徴する道具を置くことで、人魚姫と魔女の出会いからその後の時間の経過を暗示している。クラークは物語の一場面を通して「人魚姫」の物語そのものを象徴的に描こうとしていると考えられる。

このような手法は、宗教画におけるアトリビュートや、キリストの背後の空間に受難具を配置するアルマ・クリスティに似ている。ステンドグラスを制作することにおいて、宗教画の形式に親しんでいたクラークは、挿絵にその叙述法を応用することができたと言えよう。

同様の手法は「マッチ売りの少女」の挿絵にも見ることができる。《光の中には過ぎし日のおばあさんが立っていた》では、中央に立つ少女の下半身から左手のマッチにかけて3本の白い曲線が巻き上がり、少女がマッチを擦った瞬間が描かれている。少女の背後には白い楕円形の空間が浮かんでおり、マッチの火による光とその中に現れた少女の幻影であることが分かる。ここでマッチを擦るという進行形の動作と、その動作の結果である幻影の出現が同時に描かれており、1つの画面に異なる時間が存在している。少女の前に伸びる4本のろうそくは少女が3度目にマッチを擦ったときに見たクリスマスの風景の幻影、つまりはすでに消えたはずの幻影である。

光の中の人物はテキストを参照すると、今は亡き少女の祖母であるが、その姿は装飾的な円光を持つ聖人のような姿に入れ替えられている。少女は正面観で描かれ、彼女が見ているはずの幻影はその背後にあるが、少女の視線が上を向いていることから、実際には少女の前に幻影があると推測でき、前後の層を入れ替えることで画面を効果的に構成するレトリックが用いられていることが分かる。

この光の空間は少女がいる現実空間とは異なりながらも、祖母の指先が少女の円光と重なることでその位置関係を曖昧にしている。祖母は幻影として存在しながらも、

少女の空間に浸出しているのである。これによって、いずれ少女も光の空間、すなわち祖母がいる天国へ迎え入れられる結末が暗示されている。クラークの「マッチ売りの少女」の挿絵は、物語の中で最も象徴的な、少女がマッチを擦って幸福な幻影を見るという場面を描きながら、そこに少女の思い出の祖母という過去、少女の現在、これから迎え入れられる天国という未来を同時に存在させ、物語全体を暗示している。

このようにしてクラークは、物語の各瞬間を描くのではなく、1つの画面に複数の時間をおいて物語そのものを象徴的に描こうとしているのである。この手法を採った理由には、出版の状況があったと推測される。

デュラックの『アンデルセン童話』は収録作品が7話で、挿絵は28点、各作品に約4点の挿絵を付けることが可能であった。対してクラークは、収録作品が24話で、挿絵は40点であり、平均すると各物語を2点の挿絵で描かなければならなかった。クラークは、自身関わってきたステンドグラスをヒントに、物語のモチーフを集めて挿絵に再構築し、このような状況に対応したものと考えられる。

結論

クラークの挿絵の特異性は、物語を再現的に扱わない表現となってあらわれたが、それはステンドグラスの素材と技法に基づく造形性と、物語を象徴する叙述法により形成されている。ピアズリーの影響は確かに見られるが、クラークはステンドグラスの手法を応用し、当時の挿絵としてはきわめて特異な作品を作り上げたのである。それは、多くの挿絵画家が活躍する時代にあって、自身を差異化するための戦略であると同時に、少ない挿絵で効率よく物語をあらわす工夫であったと言えよう。

註

- (1) Bowe, Nicola Gordon, *HARRY CLARKE, His Graphic Art*, Mountrath: Dolmen Press, 1983, p. 28.
- (2) Bowe, Nicola Gordon, *Harry Clarke: The Life & Works*. Dublin: the History Press Ireland, 2012 (1989).
- (3) 『アンデルセン童話』に関する言及があるボウの主要著作は以下4点である。
 - ① *Harry Clarke: The Life & Works, op. cit.*
 - ② *Exh. cat., Harry Clarke, the Douglas Hyde Gallery, Trinity College / Belfast, the Ulster Museum / Cork, the Crawford Municipal Art Gallery, 1979-1980.*
 - ③ *Harry Clarke: His Graphic Art, op. cit.*
 - ④ *Ten Original Illustrations for Hans Christian Andersen's Fairy Tales*, London: the Fine Art Society, 2008.

このうち、①～③はクラークの画業を紹介する中で『アンデルセン童話』に触れているのみで、④は挿絵を紹介する一般書である。
- (4) Steenson, Martin Moore, *A Bibliographical Checklist of the Work of Harry Clarke*, London: Books & Things, 2003.
- (5) Bowe, *The Life & Works, op. cit.*, p. 90.
- (6) スティーヴン・キャロウェイ『没後100年記念 ヴィクトリア&アルバート美術館所蔵「オーブリー・ピアズリー展」』（人見伸子訳）、福島他、郡山市立美術館他、159頁。
- (7) Sewter, A. Charles, *The Stained Glass of William Morris and His Circle*. New Haven and London: Yale University Press, 1974, pp. 3-4.