

哀悼の神話

——ギユスターヴ・モローの《オルフェウス》の戦略——

喜多崎 親

I. 問題提起

1866年、ギユスターヴ・モローは、サロンに《オルフェウス》(図1、PLM. 84)¹⁾を出品した。板に油彩で描かれたこの作品は、その年の国家買上の対象となり、当時の国立現代美術館であるパリのリュクサンブール美術館に展示され、モローの生前唯一継続的に公開された作品となったことから、その代表作の一つと見なされる²⁾。

周知のごとく、オルフェウスは古代ギリシアの詩人である。オウィディウスの『変身物語』によれば、詩才に恵まれたオルフェウスは、その歌声に動物たちも耳を傾けるほどであり、ニンフのエウリュディケを妻としてトラキアで幸福に暮らしていた。しかしあるとき、エウリュディケは毒蛇にかまれて死んでしまう。嘆いたオルフェウスは、黄泉へと降り、そこで冥界の王ハ

1) モローは生涯に同主題の作品を数多く制作しているため、題名だけで作品をアイデンティファイすることは不可能である。慣例に従って生前アトリエから出たものは、ピエール＝ルイ・マチューのカタログ・レゾネの番号をPLM.として記す。ただしマチューは二度にわたってカタログ・レゾネを刊行しており(Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, sa vie et son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, Bibliothèque des Arts, 1976 [邦訳: ピエール＝ルイ・マチュー『ギユスターヴ・モロー—その生涯と作品』高階秀爾・隠岐由紀子訳、三省堂、1980年]と *Gustave Moreau: Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Paris, ACR Edition, 1998)、それぞれで番号が異なる。ここでは1998年の新版の番号を採用した。

2) Mathieu, 1976, p. 99 (邦訳、98頁)。

デスとその妻プロセルピナの
前で、切々と思いを歌いあげ、
ついにエウリュディケを地上に
連れ帰る許可を得る。しかし、
地上に出るまで決して後ろの
エウリュディケを振り返っては
ならないという約束を守りきれ
ず、結局エウリュディケを連れ
帰ることはかなわなかった。以
後オルフェウスは女性を遠ざけ
て暮らしていたが、それに怒っ
たバッカスの信女達によって八
つ裂きにされ、首と豎琴はヘ
ブロス河の流れに運ばれ、レ
スボス島の浜に打ち上げられ
た³⁾。

モローは《オルフェウス》
で、1人の娘がオルフェウスの
首の載った豎琴を両手で持ち
上げて立ち、目を閉じた詩

人の顔を静かに見下ろしている様子を描いた。背景は岬々とした岩山と荒涼とした水辺で、左の山の上には3人の牧童たちが見える。娘の後ろにはレモンの木が実をつけ、手前右下には、2匹のリクガメが歩んでいる。娘はブロンドの髪を丁寧に編み上げ、衣装は青灰色の長袖に緑の胸当て、腰のあたりに赤味がかった布を巻き、スカートは緑、裾はまた青灰色で、豎琴と同様、鮮やかな色彩もさることながら、多くの文様で彩られている。その胸元には、



図1 モロー《オルフェウス》1855年、油彩・板、
パリ、オルセー美術館

3) オウイディウス『変身物語』中村善也訳、岩波文庫、1984年、巻10・11、59-74、113-114頁。

おそらく死者へ捧げるものだろう、数本の花束が差し込まれている。

この作品の主題について、モローは自らサロンのカタログに以下のように記した。

一人の娘が、ヘブロスの流れによってトラキアの岸辺に運ばれたオルフェウスの首と豎琴とを、恭しく拾い上げる⁴⁾。

しかしこれまでも度々指摘されているように、トラキアの娘がオルフェウスの首を拾い上げるという設定には典拠が見つかっておらず、おそらくモローの創作だと推測されている⁵⁾。モローが所持していたノエルの神話辞典には、イオニアのメレス川の河口近くで、1人の漁師が生前と変わらぬ、美しく若々しいオルフェウスの首を発見したという伝説が紹介されており⁶⁾、あるいはそれが一つの発想源かもしれないが、1人の娘が詩人の首を拾い上げるというのは、それまでにはない場面をあえて描いたことに違いはない。本論文では、サロンという評価の場においてモローがどのような戦略のもとにこのような主題をこのような形で描いたのかを考察する。

II. オルフェウス図像の変遷

オルフェウスのテーマは、美術において決して希有なものではなかった。古代ギリシアの陶器画はもちろん、ルネサンス以降の歴史画においても度々

4) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, 1866, p. 177, no. 1404.

5) *Exh. cat., French Symbolist Painters, Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and Their followers*, London, Heyward Gallery/Liverpool, Walker Art Gallery, 1972. p. 81. など。

6) E. Noëel, *Dictionnaire de la fable ou mythologie grecque, latine, égyptienne, etc.*, tome 2., Paris, Chez le Normant, 1801, p. 60. なおやはりモローが愛用していた1863年に出版されたジャコビの神話辞典 (E. Jacobi, *Dictionnaire Mythologique Universel*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1863) にはこの記述は見つからない。

取り上げられている⁷⁾。

古代の陶器画では、オルフェウスの虐殺やその切られた首を描く作例も知られているが、近世の絵画に取り上げられるオルフェウス主題は、大きく分ければ、詩人として歌うオルフェウス、黄泉で歌うオルフェウス、エウリュディケを連れ帰ろうとするオルフェウスであった。

詩人としてのオルフェウスは、その歌声が動物をも魅了したと言われるところから様々な動物に囲まれた姿で描かれたり、バルナソスのアポロンに擬されてムーサ達に囲まれたり、あるいはオルフェウスがギリシア人に文明を伝えたとされることから、人々に囲まれたりしている。これらは人文主義的な絵画観の中で、オルフェウスが何よりも詩人として扱われたことを示している。

黄泉へ降り、ハデスとベルセフォネの前で切々と歌い上げるオルフェウスの主題は、もちろん詩人としての意味はあるものの、夫婦愛と死別という人間の側面に焦点を当てたものだといえよう。エウリュディケを連れ帰る、あるいは振り向いたためにエウリュディケが黄泉へと連れ戻される場面は、このヴァリエーションと考えられる。

こうした主題は19世紀においても描かれているが、特に新しい傾向として、バッカント達によるオルフェウスの虐殺が付け加わる。歴史画は本来、美徳の賞賛や戒めなど普遍的なテーマを内包していたが、19世紀の中頃になると風俗画化し、画家達もサロンでの話題性や評価を求めて珍しく刺激的な題材を求めるようになる。オルフェウスの虐殺もそうした流れの中で着目されたと推測できる。特に、モローが《オルフェウス》を出品した1866年のサロンには、バッカント達に虐殺されるオルフェウスを描いた、エミール・レヴィの《オルフェウスの死》(図2)が出品され、モローの作品と同様に国家買い

7) 古代から20世紀までのオルフェウスの図像に関しては以下の研究を参照。
Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989; Exh. cat., *Les metamorphoses d'Orphée*, Musée des beaux-arts de Tourcoing/Les Musées de la ville de Strasbourg/Musée Communal d'Ixelles, Bruxelles, 1995.

上げとなってリュクサンブール美術館に収蔵されている⁸⁾。

世紀末には、恐らくこのモローの作品が刺激となって、ギュスターヴ・クルトワ、エミール・レヴィ、ジャン・デルヴィル、アレクサンドル・セオン、オディロン・ルドンなどが、岸边に竖琴とともに流れ着いたオルフェウスの首だけを描くようになる。これは切られた首という残虐なイメージが洗礼者聖ヨハネの首などと同様に、世紀末の好みに一致したこともあるが⁹⁾、詩人の頭部がそのインスピレーションの象徴として特別視されたことにもよる。そしてモローの《オルフェウス》は、



図2 エミール・レヴィ《オルフェウスの首》1865年、パリ、オルセー美術館

19世紀中頃の歴史画と世紀末の象徴主義絵画の中間に位置し、その後のオルフェウス・イメージに大きな影響を与えることになった。世紀末の切られた首としてのオルフェウスを知っている我々は、モローの作品をその系譜の中で見てしまいがちだが、実はオルフェウス図像の中では、1人の女性がオルフェウスの首と竖琴を恭しく拾い上げるという場面は明らかに特異で斬新なものだったのである。

8) この作品に関しては、特に以下の文献を参照。Exh. cat., *Musée du Luxembourg en 1874*, Paris, Grand Palais, 1974, p. 130, no. 164.

9) Jean-Pierre Reverseau, “Pour une étude du theme de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIX^e siècle”, *Gazette des beaux-arts*, no. 1244 (septembre 1972), pp. 173-184；高階秀爾「切られた首—世紀末想像力の一側面」『西欧芸術の精神』青土社、1979年、299-322頁。なお高階は両者の切られた首に再生という共通の意味を見いだしている。

Ⅲ. 1860年代の神話画の性格

モローがこのテーマを選んだ理由を考えるに当たって、まず確認しておかなければならないのは、1860年代のモローのサロン出品作の特色である。

モローは1864年のサロンに《オイディプスとスフィンクス》(図3、PLM. 75)を出品し、一挙にその名を知られるようになった。この作品は、オイディプスがテバイの町の人々を悩ませている山中の怪物スフィンクスを退治する伝説に取材したものである。スフィンクスは「朝は四本足、昼は二本足、夜は三本足になるものは何か」という謎を掛け、答えられないと相手を引き裂いて殺していたが、オイディプスは、それは人間であると答え、スフィンクスは自ら崖に身を投じて死んだとされている。

この場面の先行作例としては、ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングルが描いた《オイディプスとスフィンクス》(図4)がよく知られている¹⁰⁾。しかし、アングルがあくまで説話に基づき、謎を掛けるスフィンクスとそれに対峙して答えるオイディプス、右下にテバイの町と怪物を恐れ逃げ去る男、左手前に犠牲者の遺体を描いて、物語の叙述に努めているのに対して、モローは、オイディプスの胸元にスフィンクスをしがみつかせ、両者を沈黙のうちに見つめ合わせている¹¹⁾。スフィンクスの容貌は美しく、装身具などによって女性性を強調されており、謎かけよりも、誘惑とその拒絶がテーマとなっているように見える。

モローのこの作品は、男性性と女性性、英雄性と獣性といった極めてジェンダー的な対立を前面に押し出し、それゆえに当時は神話画の革新として評価された¹²⁾。すでに述べたように、歴史画は本来単に物語を伝えるのではな

10) Ragnar von Holten, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1960, p. 5.

11) この構図に古代の陶器画やジェムの先例があることは指摘されている。Monique Halm-Tisserant, "La sphinx amoureuse. Un schema grec dans l'œuvre de G. Moreau", *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, XIV, 1981, pp. 30-70.

12) Peter Cooke, *Gustave Moreau, History painting, spirituality and symbolism*, New



図3 モロー《オイディプスとスフィンクス》1864年、油彩・カンヴァス、パリ、ルーヴル美術館



図4 アンゲル《オイディプスとスフィンクス》1808-25年頃、油彩・カンヴァス、パリ、ルーヴル美術館

く、そこに普遍的なメッセージを読み取れることが求められていた。しかし、19世紀の半ばには、考古学的な正確さなどが評価され内容的には風俗画化していく。こうした状況において、モローの作風は、新たな普遍的テーマに挑戦しているように映ったのである。

モローは以後、しばらくこの方向に則ってサロンに出品している。翌1865年のサロンには、《イアソン》と《若者と死》を出品した。《イアソン》(図5、PLM. 82)はやはりギリシア神話に基づいている。イオルコス王子イアソンは、コルキス王が持っている金羊毛を手に入れるため、コルキスの王女で魔術をよくするメデアの協力を得て、見張りの怪物を眠らせた。ここ

では、怪物を倒したイアソンが、金羊毛の掛けられた柱の脇で、勝利の印に右手に黄金の小枝を掲げている様子に変えられている。特徴的なのは、イアソンの後ろに立つメデイアが、イアソンよりも年かきで落ち着いているように見え、かつ構図上の頭の位置やポーズから、いかにもイアソンを支配しているように感じられることである¹³⁾。神話ではこのあと二人は結婚し二児をもうけるが、結局イアソンは新しい婚約者のためにメデイアを捨て、メデイアは新しい婚約者と自分の二人の子供を殺して、龍の引く戦車に乗って飛び去る。こうしたメデイアの性格と物語の結末すら暗示するような描き方は、英雄＝男性を支配する魔性の女性という、のちにモローがサロメで完成させるファム・ファタルの原型を示している。



図5 モロー《イアソン》1865年、油彩・カンヴァス、パリ、オルセー美術館

一方《若者と死》(図6、PLM. 80)は、1856年に早世した画家テオドール・シャセリオーに捧げられている¹⁴⁾。シャセリオーは、はじめアングルに弟子入りし、その後ドラクロワの影響を受けて、いわば両者を折衷するような画風を打ち立てつつあった。モローはシャセリオーに傾倒し、国立美術学校に見切りをつける際に、父親に会計検査院のシャセリオーの壁画を見せて説得し、またシャセリオーのアトリエの近くに自らのアトリエを借りて行き来するほどであった¹⁵⁾。画面中央に立つ青年

13) Mathieu, 1876, pp. 94-96 (邦訳、96頁); Cooke, 2014, p. 55.

14) Exh. cat., *A Private Passion. 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection*, Harvard University, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 232-235.

15) Mathieu, 1876, pp. 31-32 (邦訳、31-32頁); 『シャセリオー展—19世紀フランス・ロマン主義の異彩』(展覧会カタログ)、東京、国立西洋美術館、2017年、214頁。

が詩人、その後ろに斜めに浮遊する、長剣を携えた女性が死を表している。詩人は自らの頭上に月桂冠を掲げ、芸術家としての勝利が物質的な死を乗り越えることを示している。すでに指摘されているように、青年の顔はシャセリオーの面影を理想化して、あくまで寓意画として制作されている¹⁶⁾。

この《若者と死》は神話画でこそないが、前の2点のサロン出品作と比較すると、構図や設定、そしてテーマの上でも明らかな共通性が認められる。第一に縦長の画面に大きく二人の人物を描いており、ほとんど物語的な叙述を行っていない点、第二に、人物は男性と女性であり、男性が英雄性や精神性に、女性が性や魔術や死に結びつけられている点、第三に男性と女性の関係が、男性の女性に対する勝利、男性の女性による支配、女性による男性の死（と死後の栄光）というサイクルを形成していることである。

ピーター・クックは、1860年代のモローの神話画が、共通して物語を伝える性格が弱い点を指摘しているが¹⁷⁾、それによってメッセージ性の際立つこれらの絵画は、全体的に寓意に近づいているともいえる。

そして1866年のサロンにモローは、《自らの馬に食い殺されるディオメデス》(PLM. 91、ルーアン美術館)と素描《ペリ》(PLM. 94、アート・インスティテュート・オヴ・シカゴ)とともに、《オルフェウス》を出品したのである。《自らの馬に食い殺されるディオメデス》はヘラクレスの冒険譚に取材し



図6 モロー《若者と死》1865年、油彩・カンヴァス、マサチューセッツ州ケンブリッジ、ハーヴァード大学附属フォッグ美術館

16) Kaplan, *op. cit.*, p. 30; Mathieu, 1876, p. 93 (邦訳、93頁)。

17) Cooke, 2014, p. 62.

ており、《ベリ》はペルシャの妖精の設定でエマイユの下絵を構想したもので、ともにそれまでのモローのサロン出品作とは大きく傾向を変えている。しかし、詩人の頭部を持って立つ娘を縦長の画面に大きく描いた《オルフェウス》は、内容の上でも構図の上でも、明らかにそれまでのサロン出品作に連なっている。それは《オルフェウス》も、主として男性と女性の二人のみで構成されており、神話の具体的な物語よりも、静的でメッセージ性が高い点である。男性側から見れば、《オイディプスとスフィンクス》における女性との対峙、《イアソン》における女性による支配、《若者と死》における死としての女性の勝利を経て、モロー自身も「その首を恭しく拾い上げる」と書いているように、《オルフェウス》では、死者への哀悼がテーマになっていると考えられる。

つまりオルフェウスの首を持つ娘という主題は、ジェンダー的な構造を持つ一連の主題サイクルの中で構想され、死せる男性詩人への女性の哀悼を描くためにあえて選ばれたと考えられるのである。

IV. ピエタ図像との関係

死者を悼む場面はもちろん様々に表しうるが、オルフェウスの場合、その身体は寸断され、首は岸辺に流れ着いたとされているところから、それを抱きかかえるように持たせるというのは最も自然な発想だろう。女性は坐って首を拾い上げていても立ってそれを持っていても構わないはずだが、前述のようにモローは《オイディプスとスフィンクス》以来、主要人物を男女二人として縦長の画面に立たせて描いており、《オルフェウス》でも初めからトラキアの娘は立ち姿で構想されたと推測される。

しかしその結果、これまでも指摘されているように構図は伝統的なヨハネの首を持つサロメに近似することになった。モローがサロメ図像を意図的に用いたかどうかまでは判断ができないが、少なくとも同時代の批評家達にも洗礼者聖ヨハネの首を持つサロメ（あるいはヘロディア）を想起させたことは間違いない。例えばテオフィール・ゴージェは、

先が赤くなった大きな豎琴の上にオルフェウスの首が、まるでヘロディアが手にした銀の皿の上の洗礼者聖ヨハネの首のように、眠っている¹⁸⁾。

と述べ、またエルネスト・シェノーもオルフェウスの首を「身を凍らせる聖遺物」と呼んだ上で

彼女は、聖典に語られるサロメが、やはり洗礼者聖ヨハネの切られた首を、しかし別の全く別のまなざしで、見つめるのを思い起こさせる¹⁹⁾。

と書いている。

モローは1870年代になってサロメ主題を扱うが、サロン出品作ではヨハネの首を持つサロメを描こうとしなかったのは、それが《オルフェウス》とあまりに似た構図になるからだろう。結果的にそれは、ヨハネの切られた首が宙に浮いて見える《出現》(PLM. 186、ルーヴル美術館、素描・版画部門)という新しい試みを生み出すことになる²⁰⁾。

ところで、このサロメとの類似は、《オルフェウス》を描く際に、残虐さや悲惨さを感じさせない工夫を画家に求めることになる。それが、モローの説明の「恭しく」という言葉に対応する、トラキアの娘の表情や仕草ということになろう。

クックは、トラキアの娘の表情が、キリストの遺骸を抱く聖母を思い起こさせるとし、《オルフェウス》と1867年に描かれた《ピエタ》(図7、PLM. 106)とを比較し、同時代批評の中にもこの娘に聖母の面影を見るものがあることを繰り返し指摘している²¹⁾。また、坂井利佐子は、モローが内務省の注

18) Théophile Gautier, “Salon du 1866”, *Le Moniteur universel*, 15 mai 1866.

19) Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, pp. 202-203.

20) 喜多崎親『聖性の転位——九世紀フランスに於ける宗教画の変貌——』三元社、2011年、189頁。

21) Peter Cooke, “Gustave Moreau from *Song of Songs* (1853) to *Orpheus* (1866). The making of a Symbolist painter”, *Apollo*, Vol. CXLVIII, No. 438 (September 1998), p. 44; Cooke, 2014, p. 63; Peter Cooke, “Orphée (1865) de Gustave Moreau: esthétique, iconographie et réception critique”, *La Revue des Musées de France, Revue du Louvre*, 2015, no. 4, pp. 66-7.

文を受けて1852年に制作し、彼のサロン初出品作品となった《ピエタ》(PLM. 11、所蔵不明)の聖母の顔の準備デッサンや、《慈愛》のためのデッサンに言及し、トラキアの娘にモローの母親の面差しが投影されていると指摘している²²⁾。

たしかに初期のモローにとって、ピエタは繰り返し取り上げたテーマであった。サロンに初入選した《ピエタ》以外にも、1856年の《ピエタ》(PLM. 46、岐阜県美術館)、1862年に発注を受けたドゥカズヴィルの聖堂のための「キリストの道行き」の中の1場面(PLM. 73)、などが存在する。しかし、これらの作品ではいずれも聖母はキリストを後ろから抱きかかえており、顔は向かい合っていない。これは保護者としての母親、つまり母性を意識したものだらう。

その中でクックが着目した《ピエタ》は、聖母が横たわるキリストに向かい合って、その顔を見つめている点で、確かに《オルフェウス》との共通点が感じられるが、制作年が《オルフェウス》のあとだということから、オルフェウスの発想が必ずしもピエタに基づくものとはいえないことになる。実際、《オルフェウス》のトラキアの娘と詩人の首の位置関係にもっとよく似ているのは、1876年頃に制作されたと思われる小さな《ピエタ》(図8、PLM. 170)なのである²³⁾。そこでは聖母はキリストを抱き上げ、その手の位置までもが《オルフェウス》に近似するが、これはむしろモローが《オルフェウス》



図7 モロー《ピエタ》1867年、油彩・板、フランクフルト＝アム＝マイン、シュテューデル美術研究所

22) 坂井利佐子「十九世紀フランスのオルフェウス像をめぐって—ギュスターヴ・モローを中心に—」『デアアルテ』第22号(2007年3月)、82-84頁。

23) 喜多崎親「44 ピエタ」(作品解説)『ギュスターヴ・モロー』(展覧会カタログ)、東京、国立西洋美術館/京都、国立近代美術館、1995年、p. 138。

で用いた感情表現を《ピエタ》に応用したと考える方が自然だろう。

さらにクックはモローがサロンのカタログに「恭しく (pieusement)」拾い上げると記していることもピエタと結びつけるが²⁴⁾、この言葉は母親よりもむしろ、弟子や信者にこそふさわしい。また、クックが言及する同時代批評は、確かにトラキアの娘がベルギーノやラファエッロの聖母を思わせるとは言っているが、後に詳しく検討するように、ピエタの聖母だといっているわけではない。モローは、殉教者に寄せる哀悼という意味で、《オルフェウス》にピエタの設定や感情表現と共通するものを見て



図8 モロー《ピエタ》1876年頃、油彩・板、東京、国立西洋美術館

いたことは疑いないだろうが、ピエタは本来母性の表現であり、オルフェウスの首を拾い上げる娘とは、一線を画している²⁵⁾。

実際、批評家ポール・ド・サン＝ヴィクトールは、サロン評でトラキアの娘を次のように記述している。

一種の敬虔なリズムが、彼女の歩みを決めており、彼女は聖なる物を手に、莊厳な行進に従っているように見える。死せる頭部の上に傾けられた彼女の穏やかな横顔は、ほとんど神秘的なまでの熱烈な哀れみを示している。まるでドイツの聖女のような。プロンドの髪の中にまどろみ、天使のようで、少しも古代らしくないオルフェウスの頭部は、キリスト教の殉教者の頭部でもあるのだ²⁶⁾。

24) Cooke, 2014, p. 63.

25) モローは晩年には死せる詩人を、ピエタによく見られる死せるキリストと同じ、片手を下げたポーズで描いているが、それは聖なる者の死の表象である。ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル「88 ケンタウロス達に運ばれる傷ついた詩人」(作品解説)『ギュスターヴ・モロー展』(前出)、222頁参照。

26) Paul de Saint-Victor, "Salon de 1866 (1^{er} article)", *La Presse*, 13 mai 1866.

ここではオルフェウスを殉教者と同一視し、娘の顔にそれに寄せる哀れみの情を読み取っているものの、それはあくまで「聖女」であって「聖母」ではないのである。

V. 衣服の時代

ところで、このトラキアの娘について、サロン評でデュ・ペは、その顔に「憂いを帯びた黙想の表情」と「素朴さの魅力」を読み取るが、衣服がそれにそぐわないと断じた。

この素朴さが、若い娘の服には認められないのは残念だ。この装い一式は何のためか。このコスチューム（衣装）は、緑・赤・茶・青・黄・紫といった多くの色の見本なのか。胴着の豪華な刺繍、宝飾、花束は何のためか。不毛な贅沢さは、目を楽しませ、この場面の荘厳さや宗教的な純粋さの観念から逸脱させる²⁷⁾。

ルネサンス以来、古代の人物を描く際には、無地のドレイパリー（衣襞）をまとわせるのが普通で、このような文様のあるコスチューム（衣装）は極めて異例であった。その理由を、1967年に刊行されたシャルル・ブランによる芸術家達のための手引書『デッサン芸術の文法』は、以下のように説明している。

コスチュームは、地方によって異なり、時代によって変化する。それはしばしば気まぐれと流行に関わる。反対にドレイパリーは、人類の衣服であることから永遠である²⁸⁾。

27) A.-J. Du Pays, "Salon de 1866 (Premier article)", *L'Illustration, Journal Univesel*, vol. XLVII, no. 1211 (12 mai 1866), p. 299.

28) Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 573.

つまりドレイパリーは歴史画や宗教画は本来、特定の時代の逸話であるだけでなく、普遍的なメッセージ性が求められるものであったことに関係していたのである。

だがモローは後に、このドレイパリーとコスチュームについて極めて興味深い覚書を残している。

どんな理由があるにせよ古典的なギリシアの陳腐な古着は使いたくないので、全てを作り出さなくてはならない。

まず頭の中で、その人物に与えたい性格を考え、それからその最初の基本的な発想に一致するように着せる。

従って私のサロメでは、神秘的な性格を持った、巫女や宗教的呪術師にしたいと思い、聖遺物匣のごときコスチュームを思いついた²⁹⁾。

モローがここで言っているコスチュームは、時代や地域の衣服ではなく、自由に作られ、着ている人物の性格を示唆するような衣服である。ただし、こうした考え方が意識されるのは、恐らくサロメが構想された1870年代になってからだろう。《オルフェウス》が描かれた1865年の時点で、モローはこのコスチュームの問題をどう考えていたのだろうか。

そもそも歴史画にコスチュームを取り入れるべきだという意見は、歴史的リアリズムから発している。七月王政期の代表的な画家であるオラス・ヴェルネは、1848年にアカデミーで行った講演会「古代ヘブライと現代アラブのコスチュームに見られる共通点」において、遺跡に見られる杖や馬具が、現在の中東や北アフリカで用いられているものほとんど変わらないことを理由に、聖書世界を描くために同時代のアラブのコスチュームを用いることを提案した³⁰⁾。

29) Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau: Sur ses œuvres et sur lui-même: Théorie et critique d'art*, préface de Geneviève Lacambre, texts établis, présentés et annotés par Peter Cooke, vol. 1, Fontfroide, Fata Morgana, 2002, p. 99.

30) Horace Vernet, "Des rapports qui existent entre les costumes des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes," *L'Illustration*, 12 février 1848, pp. 570-572.

多くの美しい主題を、新しくかつ真実にも一致した外観のもとに再現する方法を諸芸術に与えてくれるにも拘わらず、何故我々はそれらに、革命ではなく真の改良をもたらすに違いない視点に就いての新しい諸研究を推進するのをためらうのでしょうか³¹⁾。

田中麻野は、マクシム・デュ・カンがサロン評でトラキアの娘の衣服について、「モロー氏はおそらく気づかぬうちに、歴史的な事実近づいたのだ」と述べ、古代のギリシアのコスチュームの豪華さについて述べていること³²⁾に着目した。そしてトラキアの娘の衣服が、19世紀に流布していたギリシアの陶器画の複製図版に見られる、小紋の付いた古代ギリシアの女性の服に基づくものではないかと推測している³³⁾。たしかに古代建築が多彩色であったという考古学的知見がアングルや新ギリシア派の古代を舞台とする歴史画に取り入れられたように、古代の生活習慣に関する考古学的知見がギリシアの衣服のイメージを変えたということは十分にあり得るだろう。

ただし、オーバン・ルイ・ミランやニコラ・グザヴィエ・ウィルマンなど、田中が紹介するギリシア陶器画の描き起こしでは、文様は単純な小円などが散っているだけで、《オルフェウス》のトラキアの娘のような具体的な形態が描かれているわけではない。モローはそれらをどこからか探し出す必要があった。

モローの作品には、しばしば多くの装飾的細部が描かれている。それが顕著になるのは1870年代のサッフォーやサロメ主題を扱った作品以降であり、1860年代の神話画では、装飾柱以外はそれほど目立った装飾は認められない。だが、《オルフェウス》では、娘の衣装にかなり顕著に具体的な文様が描かれている。

前述のように、モローは1866年のサロンに、《オルフェウス》とともにペルシアの妖精に想を得た《ベリ》を出品していた。この作品は金と白を加筆し

31) *Ibid.*, p. 571.

32) Maxim du Camps, “Le Salon de 1866”, *Revue des deux mondes*, tome. 63, 1866, p. 708.

33) 田中麻野「ギュスターヴ・モロー作《オルフェウス》—新しい神話画の試み—」『美術史』159冊、第15巻第1号（平成17年10月）、18-30頁。

た単色の素描だが、実はそれとは別にモローは水彩画による華やかな下絵（PLM. 95、パリ、ルーヴル美術館、素描・版画部門）も描いている。そこには豪華な柘飾りが付け加えられているが、それらの装飾文様は、すでに指摘されているように、モローが所蔵していたオーウェン・ジョーンズの装飾図版集『文様の文法』（1856年）に基づいて描かれている³⁴⁾。

これまで見過ごされてきたが、実はトラキアの娘の衣装の文様（図9）にも、この『文様の文法』から採られた装飾文様が入り入れられているのである。例えば、緑の胸当の上縁を飾る尖ったうろこ状の文様は、『文様の文法』のギリシアの図版3の20（図10）の上段の文様に、左腕を取り巻く金色の飾りは同じくギリシアの図版4の1と9（図11、12）に、また、胸元の花の後ろに見える大きな植物文は、やはりギリシアの図版5の7のパルメットを組み合わせた大きな図の右下の部分（図13）に極めて近い³⁵⁾。つまりここではモローは、少なくともギリシアらしさに多少はこだわってはいるのである。

ただし腰を覆う赤褐色の布や青灰色の裾には、花をモチーフにした華やかな文様が認められるが、それらのパターンは『文様の文法』には収録されていない。それらは到底ギリシアのものとは思われず、あえて『文様の文法』の中に似ているものを求めれば、ペルシアやインドの文様に近い。つまりモローは歴史的写実のようなものを目指し



図9 モロー《オルフェウス》部分

34) Mathieu, 1976, p. 266, note 403 (邦訳、266頁、註403)

35) Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856, Plate XVII, Greek No. 3; Plate XVIII, Greek No. 4; Plate XIX, Greek No. 5.

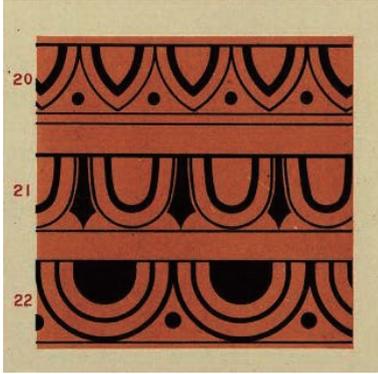


図10 ジョーンズ『文様の文法』よりギリシアの図版3の20

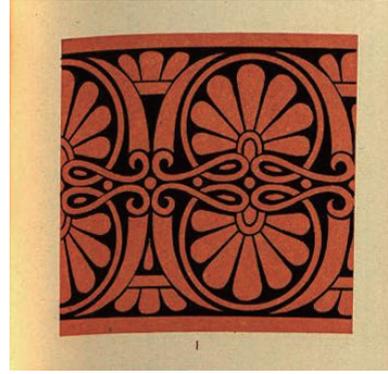


図11 ジョーンズ『文様の文法』よりギリシアの図版4の1

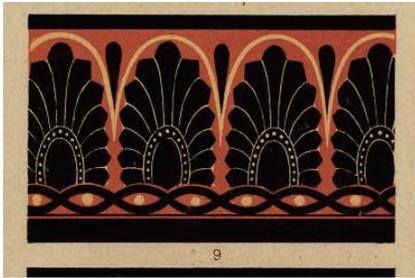


図12 ジョーンズ『文様の文法』よりギリシアの図版4の9

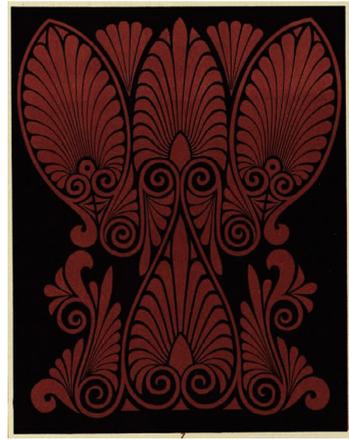


図13 ジョーンズ『文様の文法』よりギリシアの図版5の7

ていたとは考えられないのである。

しかもモローは、あくまで図版集をソースに、しかもパターンとしては選択しながら、そのもとの文様が何を装飾するものであったかという点を無視して引用している。ヴェルネの提言が、あくまで聖書世界の再現のために現

実のオリエント風俗を参照するべきだというものであり、馬具は馬具として、杖は杖として引用しているのは大きく異なる。ここには後にモローが、描こうと思う人物の性格に合わせて、自由にモチーフを合成して衣装を作り上げていくことの萌芽がある。

結果として、トラキアの娘の衣服が、古代ではなくむしろ15世紀ルネサンスを想起させたことは興味深い。ゴージェは直接的にマンテーニャの名を上げる。

ギュスターヴ・モロー氏は、ルネサンス初期に花開いた巨匠達を模倣することに忠実で、若い乙女 (vierge) をギリシアのなんらかの浅浮彫から切り取られた、古代のコスチュームで示しはしなかった。彼はこのモチーフを、マンテーニャや、それ以前の同じような巨匠の誰かが描いたように扱った³⁶⁾。

もちろんこうした描き方は批判も受けた。アブーはそこに意図的な時代錯誤を見て取っている。

ギュスターヴ・モロー氏のオリジナリティーは以下のような表現に集約される。「プリミティヴ期のフィレンツェの画家達の未熟さを発見し、それを古代の主題に応用する」こと。〔中略〕彼は豎琴とオルフェウスの首を1420年のフィレンツェの若い貴婦人に発見させる。私は彼を無知からの時代錯誤によって非難するのではない。この愚行が、意図的で、探求されたものであり、入念に仕上げられていることを知っており、それらが彼に途方もない努力を強いているからだ³⁷⁾。

モローが選んだのは歴史的写実主義ではなく、ルネサンス絵画の要素を折衷し、新しい歴史画を生み出すことに他ならず、批評家達も賛否はあるものの、それを認識していたのである。

36) Gautier, *op. cit.*

37) E. About, *Salon de 1866*, Paris, 1867, pp. 139-140.

VI. 15世紀の乙女

実際1860年代のモローは、イタリア・ルネサンス絵画への参照を強調していた。モローは、国立美術学校に在籍中、2度にわたってローマ賞コンクールに応募したが果たせず、1849年に退学した。しかし、1857年10月私費でイタリアに旅行し、1859年9月にパリに帰るまで、足かけ2年、ローマ、ヴェネツィア、フィレンツェなどに滞在し、古代やルネサンスの美術作品を学んでいる³⁸⁾。帰国後、1860年代のモローは、《オイディプスとスフィンクス》で、マンテーニャを想起させると指摘され³⁹⁾、《イアソン》ではローマのヴィラ・ファルネジーナのソドマの壁画《アレクサンドロスとロクサネ》から構図を借りているように⁴⁰⁾、イタリア・ルネサンス絵画を強く意識していた。

それは《オルフェウス》でも顕著で、背景左の岩山と右の風景はレオナルドを想起させたことが今日複数の研究者から指摘されるが⁴¹⁾、それはすでに引用したサン＝ヴィクトールやゴッティエの批評の別の箇所からもうかがえる⁴²⁾。また、オルフェウスの容貌(図14)は、ルーヴルに所蔵されているミケランジェロの《瀕死の奴隷》(図15)にもとづいていることが、セバスティアーニ＝ピカールによって確認されている。モロー美術館に所蔵されている素描を比較すると、奴隷の顔が次第にオルフェウスの顔へと変化していく様子が見えるのである。モローはもちろん《瀕死の奴隷》をルーヴル美術館でも見ることが出来たはずだが、顔の部分の石膏の複製を所有しており、自由な向きから写すことが可能だった⁴³⁾。

38) モローのイタリア滞在に就いては以下の文献を参照。Pierre-Louis Mathieu, “Gustave Moreau et Italie (1857-1859) d’après sa correspondance inédite”, *Bulletin de la Société de l’Histoire d’Art français*, novembre 1974, pp. 174-191.

39) Kaplan, *op. cit.*, p. 37.

40) Mathieu, 1876, p. 94 (邦訳、94頁).

41) Mathieu, 1876, p. 99 (邦訳、99頁); Cooke, 2014, p. 62.

42) Gautier, *op. cit.*; Saint-Victor, *op. cit.*

43) Odile Sébastiani-Picard, “L’influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau”, *La*



図14 モロー《オルフェウス》部分



図15 ミケランジェロ《瀕死の奴隷》
1513-16年、大理石、パリ、ルーヴル美術館

ただし、セバ스티アーニ＝ピカルはトラキアの娘の顔にも《瀕死の奴隷》の顔が反映されていると言うが⁴⁴⁾、それはどうであろうか。すでに述べたように、トラキアの娘は、当時の批評家達にはペルジーノや初期のラファエッロを想起させたからである。

同じ作者の《オルフェウスの首を発見する若い娘》もまた、ペルジーノやラファエッロの乙女達 (les vierges) を予測させる、青い瞳とブロンドの長い編み髪と純真な横顔とを持ったイタリア・プリミティヴ期の貴族の娘である。彼女は大変イタリア風の堅琴の上に、オルフェウスの首をまるで聖人の聖遺物のように持ち、黙って敬虔に瞑想しながらそれを崇敬している。マンテーニャの時代への理由と口実とを持つ、過去への回帰は何ゆえなのだろう⁴⁵⁾。

このエルネスト・ド・トワトの批評では、vierges は大文字ではないので、聖

Revue du Louvre et des Musées de France, 1977, no. 3, pp. 140-152.

44) Sébastiani-Picard, *op. cit.*, p.

45) Ernest De Toytot, *L'art indépendant et le salon de peinture en 1866* (extrait du *Contemporain*, tome. X, mai 1866), p. 16.

母に限定できない。トワトはベルギーノやラファエッロの聖女達を想起させる、15世紀の高貴な若い女性と言っているのであり、もちろんそこに聖母も含まれる可能性はあるものの、それは決してピエタの聖母ではないだろう。

またゴーティエも以下のように言っている。

彼女の、繊細で優美で柔和なタイプの中には、なにかしらベルギーノや初期様式のラファエッロの処女のような魅力を思わせるものがある⁴⁶⁾。

ここでベルギーノと特に初期のラファエッロが並んでいるのは、言うまでもなく初期のラファエッロがベルギーノの影響を強く受けていたからだが、同時にそれが純潔と結びつけられているのは、19世紀半ばの宗教画の様式選択の議論の中で、ベルギーノや初期のラファエッロの様式を、非異教的で、宗教画にふさわしい敬虔なものとするアレクシス＝フランソワ・リオらの見解と無関係ではないだろう⁴⁷⁾。

トラキアの娘からベルギーノやラファエッロを想起するのは、必ずしも特定の作品との類似を意味するものではないが、画家あるいは批評家達が、具体的に思い浮かべた作品はあったかもしれない。

例えばベルギーノではフィレンツェのガレリア・パラティーナの《袋の聖母子》などは、聖母の顔の向きや雰囲気がよく似ているが、モローが2度のフィレンツェ滞在中にガレリア・パラティーナを訪れたかどうかはわからない。

むしろ可能性としては、ベルギーノの《聖ローザと聖カタリナを伴う聖母子》(図16)で画面左側に立つ聖ローザの方が高いかもしれない。この作品は

46) Gautier, *op. cit.*

47) クックは、モローが自分の神話画に15世紀のイタリア・プリミティヴの様式を採用したこと自体を、リオの主張と結びつけて神話画の革新につなげているが (Cooke, 2015, pp. 76-7)、リオが論じているのは宗教画にふさわしい様式は何かという問題であり、モローの神話画に直接結びつけるのは違和感がある。リオについては、以下の文献を参照。喜多崎親「序章「前ラファエッロ」という理想」喜多崎親編『前ラファエッロ主義—過去による19世紀絵画の革新』、三元社、2018年、33-34頁。

1850年にオランダ国王ウィレム二世のコレクションからルーヴルに入っており⁴⁸⁾、体の向きは逆だが顔の傾きのみならず、コントラポストのポーズや裸足の足などにもトラキアの娘との類似が認められるからである。

またラファエッロに関しては、当時ローマのボルゲーゼ宮殿に所蔵されていた《墓に運ばれるキリスト》(図17)の可能性はないだろうか⁴⁹⁾。この作品では母マリアは画面右の方で気を失い、3人の女性たちに支えられている。かわりに画面中央でキリストの顔をのぞき込むのは、マグダラのマリアなのである。このマグダラのマリアは、その若く美しい容貌や死せるキリストを悼む身振りに、トラキアの娘に近いものが感じられる。また、トラキアの娘の前髪を編んで得後ろで束ねた髪型は(図18)、聖母を手前から支える聖女の1人(図19)とよく似ている。更に先に引用したサロン評でデュ・ベガがトラキアの娘の衣服に、緑・赤・茶・青・紫といった多くの色が使われていることをいぶかっていたが、ラファエッロ



図16 ペルジノ《聖ローザと聖カタリナを伴う聖母子》1492年頃、油彩・板、パリ、ルーヴル美術館



図17 ラファエッロ《墓に運ばれるキリスト》1507年、油彩・板、ローマ、ボルゲーゼ美術館

48) *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, Ministère de la Culture/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 216.

49) ボルゲーゼ・コレクションは、1902年に国に売却されてヴィラ・ボルゲーゼに展示されるまで、ボルゲーゼ宮殿に収蔵されていた。



図18 モロー《オルフェウス》部分



図19 ラファエッロ《墓に運ばれるキリスト》部分

この作品ではそれに近い色彩が用いられ華やかさもたらしている。

モローは1857年のローマ滞在中にボルゲーゼ宮殿を何度も訪れており、コレッジョの《ダナエ》などを模写していた⁵⁰⁾。残念ながらモローの作品の中に《墓に運ばれるキリスト》の模写は残されておらず。イタリア時代の書簡にもそれへの言及は見当たらない⁵¹⁾。だが、モローが哀悼というテーマを描くに当たって、この有名な《墓に運ばれるキリスト》を思い出したのは、当然といってもよいのではないだろうか。

レオナルド、ミケランジェロ、そしてラファエッロというイタリアの盛期ルネサンスの三巨匠を想起させることは、単に彼らが優れていて影響を受けたということではないだろう。《オイディプスとスフィンクス》や《イアソン》において意識され、指摘もされた15世紀ルネサンス絵画との様式的類似を、モローはさらに16世紀の頭まで拡大し、自らの画業の評価へ積極的に組み入れようとしたに違いないのである。

50) Mathieu, 1876, pp. 59-60 (邦訳、59-60頁)。

51) Luisa Capodiceci, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2002.

VII. 結 論

以上のように《オルフェウス》制作の背景としては、サロンに対するモローの二つの大きな戦略があった。ひとつ目は、1864年の《オイディプスとスフィンクス》の男性と女性の対峙、1865年の《イアソン》の女性による男性の支配、《若者と死》の男性の死後の栄光というジェンダー的サイクルの一環として、男性の死とそれに対する女性の哀悼を描くということである。オルフェウスの主題は、古代ギリシアを舞台として詩人の死を描くのに格好の題材であったが、モローはそれに哀悼という意味を与えるべく、切られた首を持つ娘という、前例のない設定を作り出すことになる。それは伝統的なサロメ図像を下敷きにしながら、普遍的なメッセージの獲得を目指して、キリストへの哀悼という伝統的な図像を参照するが、それは必ずしも母性愛の表現のピエタとは相容れない。

もう一つは、イタリア・ルネサンス風の様式模倣である。1859年に2年にわたるイタリア滞在から戻ったモローは、1864年の《オイディプスとスフィンクス》以来、15世紀のイタリア・ルネサンスを強く想起させる画風を打ちたてていたが、《オルフェウス》では、ミケランジェロを転用したオルフェウスの首や、レオナルド風の風景、そしてペルジーノやラファエッロを思わせる優美で華やかな女性像として結実した。

そしてこの戦略は、国家買上、リュクサンブール美術館への収蔵・展示という形で見事な成功を収めたのである。

本研究は、2018-19年度の成城大学特別研究助成金による研究課題「ギュスターヴ・モローの神話画における詩人イメージの形成」の成果の一部である。

図版出典

著者撮影：図1, 2, 5, 9, 14, 15, 16, 18

図3：https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Oedipus_and_the_Sphinx_1864.jpg

図4：ex. cat., Ingres 1780-1867, Paris, Musee du Louvre, 2006, p. 375.

図 6 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:The_Young_Man_and_Death_by_Gustave_Moreau.jpg

図 7 : <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/pieta-1>

図 8 : https://ja.m.wikipedia.org/wiki/ファイル:Moreau_Pieta.jpg

図10-13 : <https://archive.org/details/grammarornament00Jone/page>

図 17、 図 19 : [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Deposition_\(Raphael\)#/media/File:Raffaello,_pala_baglioni,_deposizione.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Deposition_(Raphael)#/media/File:Raffaello,_pala_baglioni,_deposizione.jpg)