

2つの《若者と死》から紐解く モローの死への理想

高 山 未 玖

要約

モローは19世紀にフランスで活動していた、象徴主義を代表する画家である。フランソワ＝エドゥアール・ピコの弟子として、国立美術学校に通い歴史画を学んでいたが、会計検査院で見たテオドール・シャセリオの壁画に感銘を受け、学校を退学してフロショ街にアトリエを借りシャセリオと交友を深めていくこととなる。モローは神話や宗教の主題を中心に描いており、そのモチーフには死の場面を含むものが多く存在する。また、「サロメ」をテーマに描いた《出現》を見ると分かるように、彼の作品では、原典で描写されていない場面が独自に作り出されている。

私が最も関心を寄せている作品《若者と死》は、恩師であり良き友人のシャセリオが亡くなった1856年に着手されたものである。シャセリオを思わせる青年を取り囲むように死に関する寓意的要素が描かれている。画家はこの作品を1865年のサロンに出品している。さらにモローはこの16年後に、同題で同じ構図の作品を制作した。こちらは、モローのパトロンであったシャルル・アイエムの注文で描かれたもので、1865年の油彩のものとは異なり、水彩で制作されている。論文を書くにあたって、この2作がどのように変化しているのかを探り、モローが死というテーマをどのように扱っていたのかを読み取っていく。そして、モローの、死に対する理想を考察する。

目次

- I. 序論
- II. モローの生涯と画歴
 - 2-1. 国立美術学校
 - 2-2. 出会いと、2人の死
 - 2-3. 愛する人たちとの別れ、晩年
- III. 象徴主義と、死に関する作品
 - 3-1. 象徴主義について
 - 3-2. 死をモチーフとした作品
- IV. 2つの《若者と死》
 - 4-1. シャセリオに向けられた《若者と死》
 - 4-2. 2つの作品の比較
- V. 結論

参考文献一覧

図版

I. 序論

私が、ギュスターヴ・モローという画家に関心を寄せたのは、J.K. ユイスマンスの『さかしま¹』を読んだことがきっかけだった。作品内で、主人公ゼッサントが心を奪われた絵画《出現》に私も惹かれ、画家のことを調べるようになった。その中で見つけた、「私は触れるものも、見えるものも信じない。目に見えないもの、感じられるものだけを信じる²」という考えに興味を持ち、この画家について深く学びたいと感じたのである。

そうした中で、モローはその生涯で、何人もの親しい人物の死に直面してきたことを知った。妹のカミーユは幼くして亡くなり、恋人のアレクサンドリーヌ・デュルーもモローを残してこの世を去った³が、その度に彼は、死の理不尽さを味わっていたと言えよう。これらのことが影響しているのか、モローの著名な作品には、死をモチーフとするものが多くある。

たとえば、モローの名が広く知られるきっかけとなった《出現》(Fig. 1) ではヨハネの死を、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》(Fig. 2) ではバックスの巫女たちに殺されたオルフェウスを、彼は描いている。そして、そのほとんどにおいて、原典で描写されていない場面が独自に作り出され、主題となっているのだ。物語の一部分にすぎなかった預言者の死を、宙に浮かぶ首として描き我々に印象付けたことは、それが死であると意識させるのに効果的であるし、川を流れるオルフェウスの頭を掬い上げた少女からは、死を昇華したいというモローの理想が受け取れる⁴。モローの価値観は、おそらく、これらのような、あるがままには描かないという姿勢の中に見出すことができるだろう。彼は、神話を悪戯に改変しているのではなく、そこに自身の理想や解釈を組み合わせているのである⁵。つまり、モローの作品は、多分にモローの思考によって構成されており、死に関する作品には、モローの死に対する考えや理想が映し出されていると考えられるのである。

私が、数ある、死を扱ったモローの作品の中から、特に《若者と死》(Fig. 3) に絞って研究しようと考えたのは、後に制作される同題の作品 (Fig. 4) と、構図は酷似しているにも

¹ J・K・ユイスマンス著／澁澤龍彦訳『さかしま』河出書房新社、2002

² 隠岐由紀子、「フランスの象徴主義絵画」高階秀爾、千足伸行責任編集『世界美術大全集 vol. 24』小学館、1996, p. 68

³ 同書, p. 67

⁴ モロー自身が《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》に、「(略) 一人の若い娘がトラキアの岸辺で拾い上げ、敬虔な面持ちでそれらを運ぶ。」と説明をしている。バックスの巫女に恨まれ、八つ裂きにされて川に投げ込まれたという、悲惨なオルフェウスの最期を、信心深い娘を通して、モローなりの手法で用いたものがこの作品だと受け取れる。藤田尊潮、『ギュスターヴ・モロー【自作を語る画文集】夢を集める人』、八坂書房、2007, p. 29

⁵ 隠岐 1996, p. 24

関わらず、全く異なる背景で手掛けられたという点に興味を持ったためである。

最初に描かれた《若者と死》は、1865年に発表された、油彩画である。恩師であり、良き友人のテオドール・シャセリオーが亡くなった1856年に着手されたもので、彼の死を追悼するオマージュ作品として知られている⁶。当時はおそらく、友の死を昇華するために《若者と死》を描いたのであろうと考えられる。

モローは、それから16年後の1881年にも再び、同じテーマの作品に取り掛かることになった。長い歳月を経て、このもう一点の《若者と死》を描く際、最初の作品から削除された部分は、モローからシャセリオーに向けられたメッセージの要素であり、反対に描き足された部分は、このテーマをより客観的に扱うにあたってのモローの理想が反映されている、作品の本質に関わる要素であろう。つまり、この2つの作品を比較することで、モローの価値観や理想、そしてモローが死というテーマにどのように向き合っていたのかが分かるのではないかと考え、今回この作品について分析することにした。

シャセリオーは享年37歳で、彼の死の当時、モローは30歳だった。23歳の頃にシャセリオーの制作した壁画と出会ってから、彼に傾倒し交流を深めてきた⁷モローにとって、最初に描いた《若者と死》は、彼との約7年間の思い出に捧げる作品とも言える。この作品は、実在の人物というだけでなく、まだ歴史にもならないほどの記憶に新しい人物を、神話のように神格化して描いたことから、批判の対象になることもあった⁸。

しかし、モローがシャセリオーに傾倒していたことは広く知られており、その想いが周囲に理解されてゆくに連れ、次第に批判の声は聴かれなくなっていった⁹。本人も、「芸術に関することに少しでも関心のある者たちのあいだでは、私がシャセリオーの思い出に、私があればほど愛したあの高貴で素晴らしい芸術家の思い出に捧げた忠実な心はあまりにもよく知られています」と、批評家のアリ・ルナンに伝えている¹⁰。モローがこの言葉を綴ったのは、自身が1898年に亡くなる3か月ほど前のことだ。モローのシャセリオーへの敬愛は、生涯変わることがなかったことを、ここから図ることができる。

16年の歳月を経て、同じタイトルの水彩画として制作された、もう1つの《若者と死》は、モローの良きパトロンである、シャルル・アイエムからの注文によって描かれたものである¹¹。2つの作品の大まかな構図は共通している。縦長のキャンバスの中央に立つ青年と、そ

⁶ 陳岡めぐみ『シャセリオー展 19世紀フランス・ロマン主義の異才』（国立西洋美術館）TBS テレビ、2017、p. 216

⁷ 隠岐 1996、p. 66

⁸ 陳岡 2017、p. 216

⁹ 鹿島茂『ギユスターヴ・モロー—絵の具で描かれたアカダン文学—』六耀社、2001、p. 32

¹⁰ 陳岡 2017、p. 11

¹¹ 荒原邦博『『失われた時を求めて』における美術批評（2）：モローをめぐる社交界の「さかしま」な言説』『埼玉学園大学紀要（人間学部篇）』第7号、埼玉学園大学、2007年12月、p. 187

の青年の後ろに浮遊する女性。青年の左手には月桂冠が握られ、自らの手で戴冠をしようとする瞬間が見て取れる。青年の足元には、ブットーが松明を持って座っており、今まさに空へ羽ばたかんとする青い小鳥が青年の掲げた左腕の傍に描かれている。いずれも、神話を思わせるよく似た2つの作品であるが、比較してみると差異も見えてくる。ここで見られる差というのは、時が経ち成熟した画家の理想や思考の変化であろう。若き日に、愛する友に先立たれた画家の描いたものと、年月を経て“若者と死”という1つのテーマとして同じモチーフに向き合った画家の描いたものとの違いを見ることができる。

先に引いたような、「私は触れるものも、見えるものも信じない。目に見えないもの、感じられるものだけを信じる」という思考を、自らの作品に落とし込んできたモローが、それぞれの《若者と死》で表現したかったことは何か。注文されて16年ぶりに制作した、つまり追悼の意も自身の感情も切り離れた1つの作品として制作した《若者と死》には、モローの死を表現する上での理想が表現されているのではないだろうか。

そこで、本稿では、この2作の違いと象徴的要素に着目しながら、モローが理想としたものについて考察することを目的とする。第1章では、モローの生い立ちと、彼の画歴を整理し、大きく3つの節に分けて見ていく。誕生してから国立美術学校を卒業するまで、独立してから後の恋人デュルーに出会い、シャセリオーと父を亡くすまで、そして母とデュルーに先立たれ、自身の終活を始める晩年について、という区分で確認する。次に、第2章では、象徴主義についてまとめ、死がモチーフのモロー作品について調べる。ここで挙げる作品は、モローが恋人デュルーの死に向けて作成したものであり、シャセリオーの死に宛てた作品を見る上での参考とする。第3章では、前章を踏まえて改めて《若者と死》に注目し、この2作品を比較していく。

II. モローの生涯と画歴

2-1 国立美術学校

ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau) は、1826年にパリのサン＝ペール街で、建築家の父ルイ・モローと音楽家の母ポリヌの嫡男として生まれた。父ルイは、文学に関しても造詣が深い人物であり、『美術に関する考察』という書物を発表している¹²。彼の影響を受けて育ったギュスターヴ・モローも教養高い人物で、子供の頃からオウィディウスの『変身

¹² 木島俊介『ギュスターヴ・モロー フランス国立ギュスターヴ・モロー美術館所蔵』(Bunkamura ザ・ミュージアム) 東京新聞, 2005, p.233

物語』を愛読しており¹³、後のモロー作品ではこの本に出てくる場面がいくつも見られる。大変熱心な勉強家であり、父も教育熱心だったため、絵本の代わりとして与えられたフラックスマンの名作挿し絵集などを読んで育ち、晩年になっても手元に置いていた¹⁴。生涯読書家であったというモローは、アルフレッド・ド・ミュッセやシャルル・ボードレールなどを特に好み、ボードレールが亡くなった際には、その母であるキャロライン・ボードレールより『悪の華』を贈呈されたという¹⁵。両親ともに、彼が芸術家としての道を歩んでいくことを肯定的に捉えており、本を贈ったり、スケッチブックを買い与えたりするなどしながら息子を支えていた¹⁶。

家族の支えと自分の勤勉さから、モローは12歳のときにコレージュ・ド・ロランの寄宿生となる。12歳という年齢はコレージュ・ド・ロランにおいて年少であったために、あまり周囲に馴染むことは出来ず、いじめの対象となることもあった¹⁷。このことについて、言及している文がある。

Ce temps fut pour lui le plus malheureux de sa vie, écrit Mme Moreau. Étant très timide, très petit pour son âge, il souffrit du contact de ses jeunes condisciples plus forts et élevés d'une manière plus mâle.¹⁸

彼にとってこの時期は、彼の人生における最も不幸な時代だった、とモロー夫人は遺している。モローはとても奥手で、同年代と比べてとても小柄であり、彼のクラスメイト達の、強くて男性的な方法での付き合いを恐れていた。(筆者試訳)

このように、学生生活には苦戦しながらも、素描で受賞するなど、その能力を認められていたようである¹⁹。しかし1840年、モローが14歳のときに、妹のカミーユが13歳という幼さで亡くなると、彼はコレージュ・ド・ロランでの寄宿をやめて両親のもとへ戻った。妹の死の翌年には、母とともにイタリアへ旅に出ている。これが、モローにとって初めてのイタリア訪問である。妹の死がモローに与えた衝撃は計り知れないが、一方で、このイタリア旅

¹³ 美術手帖 web サイト (<https://bijutsutecho.com/artists/224> 最終閲覧日 2021.01.01) 参照

¹⁴ 1836年版のフラックスマン名作挿し絵集、表紙の裏には1891年6月26日付で、「この本は私の善良なる父、建築家ルイ・モローから50年前に贈られたもの」という記載がされている。隠岐1996, p. 66

¹⁵ 木島2005, p. 11

¹⁶ 同書, p. 233 など

¹⁷ 鹿島2001, p. 16

¹⁸ Paladilhe, Jean, Pierre, José, *Gustave Moreau*, Paris : F. Hazan, c1971, p. 9

¹⁹ 木島2005, p. 233

行が、モローが真剣に美術と向き合う1つのきっかけとなったことは否めない²⁰。モローの作品に登場する女性像に関して、妹カミーユの面影が見て取れるとする批評家もいることから²¹、画家として活動するモローの中には、常に妹の存在があったであろうことが分かる。旅の間中、父に買ってもらったスケッチブックに素描を描き続け、17歳の頃にはルーヴル美術館に登録し模写制作を始めた²²。スケッチだけではなく、学業にも熱心に取り組んでいたため、1844年には18歳でバカロレアに合格している²³。当時の画家の経歴として、バカロレア合格というのは珍しいものであった²⁴。大学入学資格を取得したうえで、モローは改めて画家としての道に進むことを決め、エコール・デ・ボザール（国立美術学校）への入学を選んだのだ²⁵。

20歳になると、モローは新古典主義の画家であるフランソワ＝エドゥアール・ピコの弟子となり、パリの国立芸術学校で歴史画を学んだ。ピコはパリの国立美術学校の教師でもあり、多くの画家を育て、自分自身も、1813年に27歳で名誉賞を受賞しているほどの人物であった²⁶。モローが活動していた時代、流行していたのは写実主義や印象主義の作品で、ミレーやセザンヌ、モネなどが評価される中でモローは、あまり注目されない存在だった。19世紀の当時、17～18世紀の画家たちが好んで描いたような前近代的なテーマを好んで描くのは、古臭いと考えられており、ドラクロワやシャセリオーの影響を強く受けていた初期作品に関しては、ロマン派を模倣しているのみと見做されて、酷評を受けていたのである²⁷。しかし、モローは内的な部分への興味が強く、「あるがまま、見えるがままを描くのは好ましくない」として、反自然主義に近い思考を崩さなかった²⁸。

大学在学中のモローは熱心にコンクールに参加していたのだが、1848年と1849年に続けてローマ賞を逃すなど、成績は今一つのものが続いていた。この時期のモローが、自分の作品がなかなか脚光を浴びることがない状況に対して、何か思うところがあっただろうことは否めない。1850年頃にモローは、自分がこのままエコール・デ・ボザールで学び続けるべきか迷い、ドラクロワに相談をしている。ドラクロワは、エコール・デ・ボザールの教師達

²⁰ 鹿島 2001, p. 16

²¹ 同書, p. 16

²² 木島 2005, p. 233

²³ 鹿島 2001, p. 16

²⁴ 木島 2005, p. 233

²⁵ 鹿島 2001, p. 16

²⁶ Réveil, Etienne Achille, Duchesne, Jean, *Museum of Painting and Sculpture : or, Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-Reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, Volume 16, London : Bossange, Barthés and Lowell, Paris : Audot, 1834. n. pag.

²⁷ 隠岐 1996, p. 66

²⁸ 後藤新治監修『モローとルオー 聖なるものの継承と変容』淡交社, 2013

は、モローの教わりたいことについてなにも知りはない²⁹、と答え、これがモローの決心を固める一要因となった。

そして、モローが退学を決めたもうひとつの要因というのが、シャセリオーの壁画³⁰(Fig. 5)の存在なのである。1848年に、シャセリオーによる会計検査院の壁画を目の当たりにしたモローは、学校の学びの範疇に収まらない芸術に感動し、父に頼み込んで国立美術学校を退学した³¹。

2-2 出会いと、2人の死

国立美術学校を退学した1850年の末頃、フロショ街にアトリエを借りると、周囲に住む芸術家たちと交流を深めながら、絵画制作に打ち込み始めた。その中でも、シャセリオーとは特に深く交友関係を築いており、モローは会計検査院で壁画を見た時以降ずっとシャセリオーから大きな影響を受けていることがわかる。モローの作品は、サロンでコンスタントに入選していったが、1855年のパリ万国博覧会に出展した《クレタ島のミノタウロスに捧げられるアテナイの若者たち》(Fig. 6)が注目されることはなかった。ミノタウロスは、神の怒りを買ったクレタの王ミノスが、自身の妻パシファエと牡牛が交わるという罰を受けた際に、この両者の間に誕生した牛頭人身の怪物である。ミノス王によって迷宮に閉じ込められてからは、定期的にあテナイから送られてくる7人の少年少女を受け取っていたのだという。後の時代に、キュビズムやシュルレアリスムの画家として名を馳せるパブロ・ピカソは、ミノタウロスという存在に自分を重ねていたためか、ミノタウロスのモチーフを好んでおり³²、《ミノタウロマキア》(Fig. 7)や《夜、少女に導かれる盲目のミノタウロス》(Fig. 8)などにその姿を見ることができる。この、モローの画家人生における初期に描かれたテーマは、後に焦点が変わって、パシファエをメインに据えた形で何点も描かれるようになった。一条まとわぬ姿で牡牛を誘惑するパシファエの様子からは、モローが好んだファムファタルの要素が強く感じ取れるだろう。この年のパリ万国博覧会は、フランス初の万国博覧会だった³³。パリ万国博覧会が開催されたのと同時期の1853年から1856年まで、フランスではクリミア戦争が起きていたのだが、当時の皇帝であるナポレオン3世の強力な後押しによって

²⁹ 鹿島 2001, p. 17

³⁰ 1844年、24歳にして、シャセリオーは会計検査院の壁画制作の注文を受けた。1871年のパリ＝コミューンで、会計検査院の建物が焼かれたことで、シャセリオーの壁画も損傷を受けている。陳岡 2017, pp. 196-208

³¹ 同書, p. 214

³² 小川仁志『ピカソ思考』ディスカヴァー・トゥエンティワン, 2014, n. pag. (該当箇所を電子書籍で確認した際、正確なページ情報が得られなかった)

³³ 平野繁臣『国際博覧会歴史事典』内山公房, 1999, p. 18

パリ万国博覧会は推し進められたという背景がある³⁴。

1856年、モローが30歳のとき、パリで療養中だったシャセリオーが37歳で亡くなる。1850年頃のフランスの平均寿命は43歳であるため³⁵、当時の様子を鑑みても、若くして亡くなったということが分かる。この時に、モローが制作を始めたのが《若者と死》である。完成したのは、それから9年後の1865年だが、この間モローは模写や研究に注力していた。31歳のとき、2度目となるイタリア旅行に赴き、行く先々で許可を取りながら、ラファエロやソドマ、ミケランジェロなど、様々な画家の作品の模写に励んだ。旅行中に知り合った画家も多く、フランス印象派の画家エドガー・ドガともこの時期に親交を深めている。33歳のとき、その後の生涯を共にする女性であるアレクサンドリーヌ・デュルーと出会う。出会った頃のデュルーは、モローの家の近くで家庭教師をしており、モローが旅から帰国して間もなく知り合い、交際に至ったとされている³⁶。2人が結婚することはなかったが³⁷、良きパートナーとして生涯を共にした相手であった。

彼女との出会いから3年後の1862年に、父ルイが72歳で死去する。モローは、自身の30代のうちに、それも6年の間に大切な人を2人亡くし、その一方で人生を共にする存在にも出会っており、激動の数年間であったと言える。そして父の死の約3年後の1865年に、モローは《若者と死》を描き上げ、《イアソン》(Fig. 9)とともにサロンに出展、見事に賞を獲得したのであった。

2-3 愛する人たちとの別れ、晩年

モローは比較的コンスタントにサロンへの出品を続け、1869年のサロンにて3つ目の賞を獲得すると、サロンへの無審査での出品が認められるようになる。しかし、批評が厳しかったために³⁸、暫くの間サロンへの出品を抑えるようになってしまった。これと同じ年に、産業応用美術中央連合³⁹ 展覧会会場にて、東洋美術品の模写を行っている。モローの作品に見られる、異国情緒溢れるエスニックな雰囲気は、この際に学習したもののだろう。モローはこ

³⁴ 井上孝治『フランス史(新版)世界各国史2』山川出版社, 1968, p. 402

³⁵ 国立人口統計研究所 (<https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/focus/la-duree-de-vie-en-france/#:~:text=Deux%20si%C3%A8cles%20et%20demi%20de%20progr%C3%A8s&text=La%20mortalit%C3%A9%20des%20enfants%20diminue,atteint%2043%20ans%20en%201850> 最終閲覧日 2020-12-17)

³⁶ 木島 2005, p. 234

³⁷ 結婚しなかった理由は定かではないが、男性が稼ぎ口だという思考が強かった当時、結婚が想像力を低下させると考えられていたのかもしれない。

³⁸ 木島 2005, p. 235

³⁹ 1864年に設立された、フランスの産業芸術振興運動を主導する組織。後に、装飾美術館協会と統合し、装飾芸術中央連合となる。赤間和美「1900年パリ万国博覧会における装飾芸術中央連合の展示館：フランス装飾芸術の伝統と「近代様式」をめぐって」『藝叢：筑波大学芸術学研究誌』第31号、筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学研究室, 2015年12月, p. 1

の他にも、極東美術展にて、日本を含むアジアの国々のアイテムにも触れている⁴⁰。

1875年、49歳のときに、モローはレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエ章を受ける。これは、ナポレオン・ボナパルトによって制定されたフランスの栄典制度だ⁴¹。これには階級があり、1等から順にグランクロワ、グラントフィシェ、コマンドゥール、オフィシエ、シュヴァリエとなっている。つまり、モローの受賞したものは5等にあたるものである。この頃から、モローは次第に注目を集めるようになり、1876年のサロンに出品した《ヘロデの前で踊るサロメ》(Fig. 10)は、熱狂的な反応を引き出した⁴²。第1回の頃は注目されていなかったパリ万国博覧会の展示でも、第3回が開催された1878年、52歳にして2等メダルを受け取り、56歳のときには、レジオン・ドヌール勲章オフィシエ章をも獲得した⁴³。モローの作品は、ラ・フォンテーヌの寓話の虜であった、コレクターのアントニー・ルーの関心をも引き寄せ、この寓話のモチーフを全て委託されるまでに、評価が高くなっていった⁴⁴。彼は、モローの水彩画を、延べ63点も購入している。

こうして、画家として名を轟かせ始めたころ、母のポリヌスが亡くなった。研究によってデュルーの存在が明らかになるまでは、モローはエディプスコンプレックスだと噂されていたほど母ポリヌスのことを愛しており⁴⁵、彼の悲しみは計り知れないものであった。モローは、母がよくいた部屋に入ることすらできなくなっていた⁴⁶。しかし、画家としての活動を中止することはなく、初の個展を開催したり、1879年から着手してきた《人類の生》(Fig. 11)を完成させたりと、活発に動き続けていた⁴⁷。62歳のとき、国立美術学校で教授職に就いてほしいという要求をされ、一度は断るのだが、友の遺言に従って教授職を引き継ぐと、翌年からは正式な教授として母校で働き始めた⁴⁸。ジョルジュ・ルオーやアンリ・マティスなどが、彼の教え子にあたる。また、この間に恋人のデュルーが病床に伏し、息を引き取る。彼女の死に向けて、モローは2つの作品を制作する⁴⁹。

愛する母も恋人も亡くしながらも、モローは画家としての、自身の願望を叶えるために動き続けた。それは、自宅を個人の美術館にするというものである⁵⁰。作品は、離れ離れにし

⁴⁰ 木島 2005, p. 235

⁴¹ 在日フランス大使館, “レジオン・ドヌール勲章”, MINISTÈRE DE L'EUROPE ET DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, 2018/12/27 (<https://jp.ambafrance.org/article480> 最終閲覧日: 2021-01-06)

⁴² Turner, Jane, ed. *The dictionary of art*, vol. 22, New York, 1996, p. 89

⁴³ 木島 2005, p. 235

⁴⁴ Turner 1996, p. 89 など

⁴⁵ 鹿島 2001, p. 43

⁴⁶ 陳岡 2005, p. 70

⁴⁷ Turner 1996, p. 89

⁴⁸ 藤田 2007, p. 136

⁴⁹ 2作品とも、この後の第2章内で詳しく触れていく。

⁵⁰ 木島 2005, p. 220

てしまったら、その力を失ってしまうというモローの価値観が、実に強く受け取れる計画だ。晩年は、アンリ・リュップの手を借りながら、自身の美術館をつくる準備に勤しんだ⁵¹。

1898年に、モローは72歳で亡くなる。国家に、ギュスターヴ・モロー美術館の受け入れを拒否される中、リュップが尽力し、条件付きで受け入れを許可してもらうことに成功した⁵²。この、ギュスターヴ・モロー美術館の初代館長には、モローの弟子であったルオーが就任している。

III. 象徴主義と、死に関する作品

3-1 象徴主義について

象徴主義は、19世紀の特に後半における、芸術において重要な流れの1つである⁵³。人間の内的な思考や精神の状態、あるいは夢想の世界や、宗教、神話などの非現実的な世界を表現する働きが、この象徴主義の核となる。もとは文学運動であり、1886年にジャン・モレアス (Jean Moréas) が、『フィガロ』紙文芸付録にて提唱した、象徴主義宣言がその起源である⁵⁴。19世紀末から第一次世界大戦 (1914) までの、パリが繁栄した時代を「ベル・エポック」という。この時代は産業革命が発展したことで、蒸気船や蒸気自動車によって交通の便が良くなったり、ガス灯の普及で街が栄えたりと、文明の進歩が著しかった⁵⁵。万国博覧会も盛んに開催されている。所謂「嵐の前の静けさ」であったわけだが、この平和な時代がかえって終末思想を拡大させた。この文明の進歩を人間の墮落と捉える者もあり、それが一層世紀末芸術に繋がるものとなったのだ。

この象徴主義の時代は、画家が文学作品に影響を受けて、作品の挿絵を描くことが多かった。ルドンはエドガー・アラン・ポーやボードレールに感銘を受けて複数の絵画や版画集を手掛け、ムンクはイプセンの『幽霊』に影響をされ《イプセン『幽霊』からの一場面》(Fig. 12) を描き上げた。同様に、絵画作品に刺激された文学者が、絵画を題材とした作品を残している。モローの作品も文学者に影響を与えており、『出現』はジョリス・カルル・ユイスマンスの『さかしま』において重要な作品として扱われ、その『さかしま』に影響されたオスカー・ワイルドが『サロメ』を、そしてこの作品にはオーブリー・ビアズリーが挿絵 (Fig. 13) を描いている⁵⁶。

⁵¹ 同書, p. 236

⁵² 同書, p. 237

⁵³ 神奈川県立近代美術館監修『モローと象徴主義の画家たち』東京新聞, 1985, p. 1

⁵⁴ 同書, p. 11

⁵⁵ 高階, 千足 1996, p. 18

⁵⁶ 鹿島 2001, p. 65

モローは象徴主義を代表する画家であるが、前近代的な古い絵だと評されながらも、彼の作品が支持されることとなった理由の1つとして、彼の作品が単なる歴史画ではなく、精神的な部分や目に見えない部分にこだわった、寓意的な要素を含んだものであったことが挙げられるだろう。ありのままを描くのではなく、目視できない精神的な部分を表現する。当時流行していた写実主義とは対極の、モローが理想とする形であり、そしてこれが同時に19世紀の流行でもあった。この「目に見えないもの」を描く姿勢を、シュルレアリスムの理論家アンドレ・ブルトンが早くから評価しており、彼がギュスターヴ・モロー美術館に足繁く通ったことから分かるように、象徴主義ないしモローの作品はシュルレアリスムに影響を与えるほどの大きな存在であった⁵⁷。

3-2 死をモチーフとした作品

モローは、14歳のときに妹のカミーユを亡くしてからずっと、親しい人たちが自分より先に亡くなるのを見届けてきた。そして彼らの死に対して多くは語らずとも、作品として描き上げることで、想いをかたちに残してきた。恋人のアレクサンドリーヌ・デュルーは、モローが64歳のときに54歳の若さでこの世を去った。モローは遺言として、自分が最期を迎えるときには彼女のみがその死に立ち会う、ということ伝えていたのだが⁵⁸、それが叶うことはなかったのだ。結婚はしていないものの、生涯をともにした存在である彼女を、画家は何度かデッサンして残しており、《ピアノを弾くアレクサンドリーヌ・デュルー》(Fig. 14)や《雲の上を歩く翼のある画家とアレクサンドリーヌ・デュルー》(Fig. 15)などの、ギュスターヴ・モロー美術館に飾られた絵からは、その仲の睦まじさを推し量れるだろう。ここでは、モローがその恋人デュルーの死に捧げた2作品を見ていく。《バルカと死の天使》(Fig. 16)と《エウリュディケの墓の前のオルフェウス》(Fig. 17)である。

バルカ（パルカエ）は、運命の三女神とも呼ばれるローマの神で、人々の生死や、その運命を司ると信じられていた⁵⁹。三女神の名前は、クロト、ラケシス、そしてアトロポス。クロトが糸巻棒を抱え、ラケシスが紡錘を支えて、アトロポスが大鋏で糸を切るという仕組みで、人々の寿命を定めているとされる⁶⁰。そのパルカエが、作品内では1人の女性（おそらくアトロポス⁶¹）として描かれており、死の天使が乗る馬の横で馬鞍を引いている。カンヴァ

⁵⁷ 同書, p. 90

⁵⁸ 母ボリーヌが亡くなった時期に、モローはデュルーに宛てて、「私の望みは、私が死ぬときに、あなたに手を握ってもらいたい、ということです」という気持ちを綴っている。松尾武『NHK世界美術館紀行1』日本放送出版協会、2005, p. 96

⁵⁹ 倉方秀憲、東郷雄二、春木仁孝、大木充編『プチ・ロワイヤル仏和辞典 [第4版]』旺文社、1986, p. 1114

⁶⁰ MUSÉE NATIONAL GUSTAVE MOREAU, “LA PARQUE ET L'ANGE DE LA MORT” (<https://musee-moreau.fr/collection/objet/la-parque-et-lange-de-la-mort>) 最終閲覧日：2021-01-06

⁶¹ 註60のサイト参照

スの下半分には、黒々とした馬と、その前を歩く項垂れた人物がいるが、顔が黒く塗りつぶされているために、表情をはっきりと確認することは出来ない。彼らの足元には荒涼とした岩場が、その奥には険しい山脈が見える。カンヴァスの中央には、やや青みがあった黒い馬に乗った、赤い翼の生えた黒い天使が、手に剣を持ち、腰布を纏っているのだが、こちらも同様の理由から顔を確認することは出来ない。この馬に乗る人物が“死神”ではなく死の天使とされていることから、キリスト教的要素がうかがえる⁶²。それと同時に、この馬に乗り剣を携えた人物の存在は、ヨハネの黙示録⁶³に記載されている四騎士のうちの第四の騎士を想起させる。

そして見てみると、見よ、青白い馬が現れ、乗っているものの名は「死」といい、これに陰府が従っていた。彼らには、地上の四分の一を支配し、剣と飢饉と死をもって、更に地上の野獣で人を滅ぼす権威が与えられた（ヨハ黙 6：8⁶⁴）

馬に乗った死が陰府を従わせているという記述と、馬に乗った死の天使がパルカエを従えている光景は、実によく似ている。モローが、少しでも黙示録の「死」を意識していたのではないかということが、ここから窺えるだろう。しかしここで類似性について語ると、気にかかるのは、馬の色ではないだろうか。ヨハネの黙示録にて、黒い馬に跨がっているのは、秤を手に持った第三の騎士⁶⁵であり、「死」とは別の存在だ。但し、聖書では、「死」が乗ってくる馬は青白いと表現されているものの、この時代になると、必ずしも色に拘らなくなっていたのだろう。実際、1886年にアルノルト・ベックリンが世に出した《戦争》(Fig. 18)には、ヨハネの黙示録の四騎士が描かれているが、死の跨る馬は黒い色をしている。また、ロシア象徴主義の画家ヴィクトル・ヴァスネツォフが描いた《黙示録の四騎士》(Fig. 19)では、「死」の馬は聖書通りに青白くされている一方で、陰府を連れている様子は窺えない。これらのことから、19世紀においては既に、黙示録の四騎士を表すためのアトリビュートは、さほど厳格には守られていなかったということが分かるだろう。

そして、この馬に跨って剣を天に向けて持つ姿は、オノレ・ドーミエの《ドン・キホーテ》(Fig. 20)と、《ドン・キホーテとサンチョ・パンサ》(Fig. 21)をも思い起こさせる⁶⁶。従者

⁶² 一神教であるキリスト教には、死神というものが存在しない。

⁶³ 本稿における聖書の引用は、以下の版を使用する。日本聖書協会『聖書 新共同訳』NI 49S, 1988年 初版。また、引用時の略表記は以下の例に従う。例) ヨハネの黙示録→ヨハ黙

⁶⁴ ヨハネの黙示録 6章 8節

⁶⁵ ヨハネの黙示録 6章 5節

⁶⁶ MUSÉE NATIONAL GUSTAVE MOREAU, “LA PARQUE ET L'ANGE DE LA MORT” (<https://musee-moreau.fr/collection/objet/la-parque-et-lange-de-la-mort>) 最終閲覧日：2021-01-06)

のサンチョ・パンサを引き連れて歩くドン・キホーテと、パルカを従えて歩く死の天使に関しては、2つの作品を比較すれば分かる通り、馬に乗った人物（天使）と、それに付き従う人物（天使）という構図が、極めて類似している。そして、ドン・キホーテも死の天使も、黒い馬と黒い人影に、人物の表情は確認できないほどに暗くしてある。そして、天に向けて剣を立てるようにして構えている姿も《ドン・キホーテ》とリンクする。

この作品の中で、最も私の注意を引くものが、死の天使の剣の横に輝く星の存在である。右下には、太陽が沈んでいく様子が描かれ、命が消えてゆくことを象徴している⁶⁷。太陽と共に、露骨なまでにはっきりと描かれたこの星は、一番星すなわち金星ではないかと考えられる。

金星を表す言葉として、“明けの明星”と“宵の明星”の2つがあるが、当時この2つは異なるものとして捉えられていた⁶⁸。明けの明星はLucifer (m)、宵の明星（金星）はVenus (f)とされ、フランス語では性別も異なっていることがわかる⁶⁹。金星の強調された描かれ方から、この星が持つ象徴的意味は重要なものであると考えられるのだが、果たして明けの明星と宵の明星のどちらなのだろうか。

明けの明星としたときの金星はLucifer、すなわちサタンの意味を持つ。墮落天使のルシファーは、地獄の長であるサタンの別名とされており⁷⁰、ここで描かれている死の天使を想起させる。墮落という言葉が表すように、元は輝きの象徴とされていたルシファーは、ペトロの手紙二においても「夜が明け、明けの明星があなたの心の中に昇るときまで（ペト二 1: 19）」と表現され、その輝きが神聖なものであるとわかる。一方のイザヤ書では、明けの明星ルシファーが神に背き墮落したことについて言及している部分がある。

ああ、お前は天から落ちた 明けの明星、曙の子よ お前は地に投げ落とされた
もろもろの国を倒した者よ。（イザ 14: 12⁷¹）

これらの聖書の言葉を読んでから改めて作品を見てみると、ここで描かれている輝く星は明けの明星であり、死の天使がルシファーであることを暗示しているように思える。しかし、ここで違和感を覚えるのは、ルシファーは死と同時に地獄も象徴する存在だという点であ

⁶⁷ ミランダ・ブルース = ミットフォード著／小林頼子、望月典子訳『サイン・シンボル大図鑑』三省堂、2010 (Bruce-Mitford, Miranda, *Signs & symbols*, London: Dorling Kindersley, 2008), p. 16

⁶⁸ 小林友七、南出康世編『ジーニアス英和辞典 第4版』大修館書店、2006, p. 2118 など

⁶⁹ 倉方他 1986, pp. 923, 1614

⁷⁰ ホール 1988, pp. 139, 371

⁷¹ イザヤ書 14 章 12 節

る⁷²。自分の恋人、それも画家本人が自身の死の際にはそばで看取ってほしいとまで考えていた恋人に、地獄行きを願うはずもないだろう。そこで今度は、宵の明星の金星の観点からこの絵を考察していく。

宵の明星は金星と同じものであり、こちらには Venus という名前で呼ばれている。ラテン語ではウェヌスだが、ここでは英語読みで、ヴィーナスと統一して呼ぶこととする。ヴィーナスは愛と美の神であり、ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》やシャセリオーの《海から上がるヴィーナス》を代表として挙げられるように、芸術においても馴染み深い存在である。そんなヴィーナスには、「再生」という意味を象徴する一面もある。後述する、モローがデュルーに捧げた作品では、オルフェウスとエウリュディケの題材を扱っているが、モローはデュルーの再生を願い、その想いを2つの作品に乗せたのだと読み取ることはできないだろうか。

《パルカと死の天使》を発表した1年後、つまりデュルーの死の翌年の1891年には、《エウリュディケの墓の前のオルフェウス》を制作した。タイトルの通り、オルフェウスと亡き妻であるエウリュディケの神話が題材になっている。オルフェウスはトラキア地方の詩人で、豎琴の名手だった。オルフェウスの妻エウリュディケは、ギリシア神話における森の木のニンフであり、結婚して直ぐに毒蛇に足を噛まれ死亡した。オルフェウスは冥界に赴き、彼の歌声を用いてエウリュディケを生き返らせようとしたのだが、あと少しで地上に出るところで「振り返らない」という約束を破ってしまったために、エウリュディケは二度と生き返ることはなかった。オルフェウスの悲しみは計り知れないもので、7日もの間、食事もせずに座り込んでしまったのだ⁷³。

この構図を、モローは、自身と恋人のデュルーに当てはめて描いている。オルフェウスが寄りかかっている樹木には、季節とともに生と死とを繰り返す様に由来して「大地の甦り」を象徴する意味合いがあり、それと同時に女性的象徴とも見做されている。原寸大の下絵と比較してみると、その枝の長さは大幅に短く変更され、豎琴の存在は不鮮明になっている。そして画家自身がこの作品に解説を添えている。

崇高な詩人の姿はもはやない。人間と出来事を物語る偉大な歌声は消えた。死に打ちのめされたような枝をつけた枯れ木のそばで、詩人は生きる力を失ってしまった。⁷⁴

⁷² イザヤ書14節12-15節

⁷³ オウィディウス著／中村善也訳『変身物語（下）』岩波書店、1984（底本は「原則として、W.S. アンダーソン校訂のトイブナー本」とある）、p. 63

⁷⁴ 藤田2007, p. 116

自身の、恋人を亡くした苦痛を、同じく妻を亡くしたオルフェウスの姿に重ねていたのだろう。モローによる、デュルーへの愛情と、彼女に戻ってきてほしいという懇願とが、見ている者たちに伝わってくる。そして、下絵の段階 (Fig. 22) から変わらずはっきりと描かれている月は通常、誕生・死・再生を表すものとして多く引用される⁷⁵。満ちていく月は成長を、欠けていく月は死を象徴するが⁷⁶、ここで描かれる月は綺麗な丸の形をしているため、満月なのだろう。満月はその後欠けていくしかないことから、死を表現しているのだと受け取れるのだ。

IV. 2つの《若者と死》

4-1 シャセリオーに向けられた《若者と死》

モローが愛する恋人に贈った2枚の絵を見たところで、いよいよ本稿の主軸となる2つの《若者と死》に、順を追って焦点を当てていくことにする。まずは、1865年に描かれた《若者と死》を見ていく。これが、モローが初めて身近な人の死に寄せて描いたオマージュ作品である。縦長のキャンバスの中央に、左足を少し引いて直立する青年がいる。まずは、この若者に注目して寓意性を読み取っていこう。

この作品で描かれている若者の顔は、他のモローが描く男性の顔と比較すると異色な造形をしており、師シャセリオーを意識したものになっていることがわかる。ここで、モローが1856年に描いたシャセリオーの肖像 (Fig. 23)、シャセリオーによる数少ない自画像 (Fig. 24)、そして本作《若者と死》の若者の顔を比較して共通点を見ていこう。まず、シャセリオーの自画像を見てみると、大きく印象的な瞳とぼつりと厚みのある唇が目に入ってくる。16歳の自画像にしては大人びた顔をしており、存在感のある鼻がくっきりと描かれているために、陰影がより鮮明になり、成人男性のような落ち着いた雰囲気醸し出している。シャセリオーは自分の容姿を好んでおらず、フランスの写真家ナダールが幾度となく彼の撮影を試みたものの、ついに一度も撮ることができなかったほどの写真嫌いだった⁷⁷。女性からの人気はあったのだが、ほとんどの女性が好意を寄せるのはシャセリオーの気品の高さに対してであって、その容姿については、恋人からも「醜い小男」と揶揄されるほどであった⁷⁸。その一方で、知的な表情と手に持ったノートから教養の高さを感じられる通り、シャセリオー

⁷⁵ ミットフォード 2010, p. 18

⁷⁶ 同上, p. 18

⁷⁷ 陳岡 2017, p. 56

⁷⁸ 同上, p. 56

は優雅で洗練された人物であった⁷⁹。シャセリオーの友人であるフランス国籍の画家アンリ・ラマンの愛人マリー・ダグーは、彼の機転や洗練された会話を評価し、「それは結局、世の中を深く知っているということであり、なぜなら、彼の在り方は明らかに思慮と洞察の賜物で、私にとってはこれまで一度も出会ったことのない人⁸⁰」であると説明している。

そんなシャセリオーを、ギュスターヴ・モローが描いた作品 (Fig. 22) がある。1856 年にモローが制作したシャセリオーの肖像画は、彼の生前のものか、死後に描かれたものかは定かでないが、薄くなった頭髪を見るに彼の最晩年を映したものに違いない。自分の顔を映されるのが嫌いなシャセリオーらしく、正面からではなく横顔が描かれているのだが、大きくつぶらな瞳と厚い唇はしっかりと確認できる。細く長い眉も、シャセリオーの自画像と似通っており、若い頃と晩年とであまり変わらない容姿だったことが窺える。そして、これらの要素は、《若者と死》の中央の若者にも見受けられる。若者はつぶらな瞳をしており、細く長い眉もやや厚みのある口元も、シャセリオーの特徴を抑えたものになっている。この年の前後にモローが発表した作品と比較してみると、その違いがより鮮明に分かるだろう。《オイディプスとスフィンクス》(Fig. 25) や、《イアソン》(Fig. 9)、《プロメテウス》(Fig. 26) における男性のもつ、鋭く冷たい視線や、眉間の鼻筋の太さなどが、《若者と死》の青年には見られない。まずこの点から、本作がシャセリオーに向けられていることを意識することができる。

若者は、右手に黄色の水仙を持ち、左手で持った月桂冠を自身の頭上に掲げている。この月桂冠は、文筆や芸術に携わった人を表すことが多く、その他にも不死の象徴として扱われている⁸¹。古い時代であれば、月桂冠は、アポロ競技祭で観衆が被るものとして利用されてもいた⁸²。若い頃から、師アングルにも認められるほどの腕を持っていたシャセリオーを思わせる青年が、自らの手で自分の頭に冠を載せようとする姿は、ナポレオンの戴冠のエピソード⁸³と、それをもとに描かれたジャック＝ルイ・ダヴィッドの《自ら戴冠するナポレオン、その後ろに座す教皇》(Fig. 27) を思い起こさせる。また、右手に持った水仙は春の象徴であり、死（とくに夭折）や冥界の象徴でもある⁸⁴。特に黄色の水仙は、黄泉の国を象徴する

⁷⁹ 同上, p. 56

⁸⁰ 同上, p. 56

⁸¹ ジェイムズ・ホール著／高階秀爾監修『西洋美術解説事典—絵画・彫刻における主題と象徴—』河出書房新社, 1988, p. 120

⁸² 古来, アポロ競技祭は, 疫病退散の催しとされていた。今泉篤男, 山田智三郎編『西洋美術辞典』東京堂出版, 1986, p. 120

⁸³ 1804 年, ナポレオンが皇帝に即位する際に, 教皇が戴冠する予定であったにも関わらず, ナポレオンが自らの手で戴冠することとなった。ルーヴル美術館《自ら戴冠するナポレオン、その後ろに座す教皇》(<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/napoleon-crowning-himself-emperor-pope> 最終閲覧日: 2021-01-07)

⁸⁴ 吉田城「神話と寓意の魅惑: ギュスターヴ・モローを見るブルースト」, 『京都大学文学部研究紀要』

植物として知られ、死を表すものとして描かれることが多い⁸⁵。黄水仙を持っていることから、この若者が死を迎えたということが分かり、シャセリオの死をより明確にしている。

黄水仙というと、2つの物語が思い起こされる。「ナルキッソスとエコー」と、「プロセルピナの略奪」である。どちらも、オウィディウスの『変身物語⁸⁶』に記載があり、もちろんモローはどちらの作品のことも知っているはずだ。まず「ナルキッソスとエコー」における黄水仙は、自己愛により身を滅ぼしたナルキッソスの、その命の代わりに咲いた花であり⁸⁷、学名を *Narcissus*⁸⁸ というように、ナルキッソスの名前が由来となっている。ジョン＝ウィリアム・ウォーターハウス⁸⁹ の《ナルキッソスとエコー》(Fig. 28)でも、黄水仙に囲まれたナルキッソスの姿を確認できる。復讐の女神によって、水面に映る自分自身を愛する体にさせられ、その苦悩から息絶えたナルキッソスは、死の直前に「愛するあの若者には、できることなら、もっと長生きをしてほしい。⁹⁰」と述べている。この言葉は、モローからシャセリオに向けられた思いと、近いものがあるのではないだろうか。モローとシャセリオは、互いの仲の深さについては言及しているものの、その交流の詳細に関しては多くを語っておらず、モローが認めてきた覚書の中にもシャセリオの名前はほとんど現れない。ただ一度、焼失したシャセリオの壁画修復を訴える手助けとして、友に促されて書いた文章に、シャセリオの名前が記されたのみである⁹¹。しかし、2人の作品を見比べると伝わってくるように、互いに影響を与え、影響を受け合うほどの親しい間柄なのであった⁹²。

一方、『プロセルピナの略奪』においては、プロセルピナが摘んだ白い水仙が、ハデスに略奪される際に手から零れ、黄色い水仙に変わったとされている⁹³。プロセルピナの母が、その花を頼りに娘を探したことから、黄水仙には「帰ってきてほしい」という気持ちを表す働きがある⁹⁴。ピーテル・パウル・ルーベンスの《ペルセポネの略奪》(Fig. 29)にも、画面下方中央の籠から零れる黄色い水仙を確認することができる。この黄水仙を若者に持たせる

第36巻、京都大学文学部、1997年3月、p. 39

⁸⁵ 同書、p. 33

⁸⁶ オウィディウス著／中村善也訳『変身物語（上）』岩波書店、1981

⁸⁷ 同書、p. 121

⁸⁸ 猪飼牧子、清水美由紀『二十四節気 暦のレシピ』日本文芸社、2020、p. 164

⁸⁹ 19世紀から20世紀にかけてイギリスで活動していた、ラファエル前派の画家。

⁹⁰ オウィディウス 1981、p. 120

⁹¹ 石崎勝基「シャセリオからギュスターヴ・モローへ」『美術史』第36巻2号、美術史學會、1987年3月、p. 99

⁹² モローの《眠り》には、シャセリオが1853年のサロンに出品した《テピダリウム》から着想を得ている、という指摘がされている。また、シャセリオが1853年に注文を受けて制作した《ガリア人の防衛》に描かれている人物の一人は、モローが1852年に着手した《求婚者たち》のオデュッセウスの姿勢と共通している。同上、p. 99

⁹³ Chwalkowski, Farrin, *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature, England*: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 221

⁹⁴ オウィディウス 1981, pp. 195-211 など

ことで、死のみを象徴するのではなく、故人に戻ってきてほしいのだという感情をも表すことができている。

次に、青年の背後に浮遊する女性を見ていく。《若者と死》という題から察するに、ここに描かれているのは死神だと考えるのが妥当である。しかし、通常絵画における死神や「時の翁」は、砂時計と大鎌を持った老人、もしくは骸骨として表現されることが多い⁹⁵中、ここで描かれているのは若い女性だ。左手に持った砂時計は死までの限りある時間を、右手で抱えた長剣は、命の糸を断ち切ることの象徴であり、絶命を表している⁹⁶。特に翼の生えた砂時計は、素早く過ぎる時間を意味するため⁹⁷、シャセリオーの早すぎる死を嘆くモローの気持ちが見られる。

この女性の頭部の花冠は、ケシであるというものと勿忘草だというもので見解が分かれている⁹⁸が、私はケシであると考え。理由の1つとして、やや大ぶりの花卉はケシの花の方が似ているというのもあるが、何より、この花の持つ象徴的意味を見たときに、ケシの花の方がこの女性の頭部にふさわしいと感じたことが挙げられる。

ケシの花は、古代ギリシアにおいて、眠りの神ヒュプノス、夢の神モルフェウス、そして〈夜〉の擬人像の持ち物とされている。このことを踏まえると背後の女性は、正確には死神ではなく「眠り」や「夜」の象徴とも読める。夜については、

「夜」の女性は素足で、暗い衣装を身につける。火打石で火をつけ、足もとの少年天使がかかげるろうそくに火をともし。ポッカチオによれば、夜になってろうそくに火をつけるのは、夜の影を追い払うためだ、と言う（『神がみの家系』⁹⁹

といった記述もある。プッター（少年天使）の存在やろうそくの火などから、この女性が〈夜〉の擬人像であると考えられる。また、夜と繋がり深い「眠り」と「死」については¹⁰⁰、眠りの神ヒュプノスは白い姿をしており、死の神タナトスは黒い姿をしていると言われ、両者とも翼やふくろう、ケシの花とともに描かれることが多い¹⁰¹とされる。1865年の《若者と死》の女性は、たしかに白い服を着てケシの花を被っていることから、眠りの神ヒュプノスであ

⁹⁵ 吉田 1997, p. 40

⁹⁶ 木島 2005, p. 17

⁹⁷ ミットフォード 2010, p. 131

⁹⁸ 筆者が確認した文献の中だけでも、「死神のほうはケシの冠を被り」（木島 2005, p. 17）と解説されているものと、「背後に漂う寓意像の頭部を飾っていた勿忘草」（陳岡 2017, p. 216）と解説されているものの2つの意見があった。

⁹⁹ 水之江有一『図像学事典：リーパとその系譜』岩崎美術社、1991, p. 374

¹⁰⁰ 夜の神ニュクスは、眠りの神ヒュプノスと死の神タナトスの母である。同書、p. 370

¹⁰¹ 同上、p. 370

ると受け取れるだろう。ミケランジェロによるジュリアーノ・デ・メディチ墓廟の《夜》(Fig. 30)との類似性も述べられていることから¹⁰²、この女性と「夜」の繋がりや強さが感じられる。《若者と死》が発表された後のことではあるが、モローが1880年に描いた《夜》(Fig. 31)に、この女性とよく似たポーズの女性が描かれていることから、モローの中で、若者の背後の女性に「夜」のイメージを持っていたことを推測できる。

ただし、この女性の存在は、他にも様々なものに例えられており、アナンタの上で横たわるヴィシュヌ¹⁰³(Fig. 32)や、シャセリオーの《海から上がるウェヌス》(Fig. 33)からの影響が示唆されているモローの《アフロディテ》(Fig. 34)との関連付けもされている¹⁰⁴。『失われた時を求めて』のゲルマント侯爵夫人は、イエナ家のベッドの縁にデザインされたセイレン像との類似性を語っており、そのセイレン像の手には蓮のようなものが握られていたのだとも話している¹⁰⁵。

次に、青年の足元にいる翼の生えた天使に注目する。このプットーは、左手に松明を持ち、その小さな炎を見つめている。松明には、死と生という隣り合わせの2つの要素が含まれている。キリスト教をモチーフとする作品では、この意味ではあまり使用されなかった¹⁰⁶が、ギリシア人にとっては生命の象徴として多く扱われていた¹⁰⁷。しかし、クピドやプットーが消えかかった松明を持つときは、死を象徴する物に変化し¹⁰⁸、ルネサンスの墓碑彫刻でもその姿が見られる。例えば、ドイツの彫刻家である、ヨハン・ゴットフリート・シャドウの《アレクサンダー・フォン・デア・マルク伯の墓碑》の側面にも、松明を持つ天使が彫られている¹⁰⁹。この天使の足元には、植物が絡みついているのだが、これはツタであろう。おもに不死と結びつくツタは、スパルタでは名声をも意味しており¹¹⁰、若者の持つ月桂冠と重なる。そして、ヴィクトリア朝時代には忠誠の象徴とされ、こちらでは喪に服す際の装飾品としても重宝された¹¹¹。名声と忠誠のどちらの意味からも、モローの、シャセリオーに向ける敬愛が伝わってくる。

¹⁰² 吉田 1997, p. 53

¹⁰³ Wolohojian, Stephan, *A Private Passion: 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013, p. 234

¹⁰⁴ 陳岡 2017, p. 216

¹⁰⁵ 荒原邦博「ブルーストにおける象徴派の光景：モローをめぐる社交界の「さかしま」な言説とユイスマンス批判の射程」『フランス語フランス文学研究』第96巻、日本フランス語フランス文学会、2010年3月、p. 150

¹⁰⁶ キリスト教において、プットーやクピドが持つ松明は「愛の炎」を意味することが多く、松明が生命を象徴することはあまりなかった。

¹⁰⁷ 今泉、山田 1986, p. 209

¹⁰⁸ 吉田 1997, p. 39

¹⁰⁹ 尾関幸「ゴットフリート・シャドウ作《マルク伯墓碑》に関する一考察：死と眠りの狭間で」『東京学芸大学紀要（芸術・スポーツ科学系）』第64号、東京学芸大学学術情報委員会、2012年10月、p. 53

¹¹⁰ ミットフォード 2010, p. 81

¹¹¹ 水之江 1991, p. 81

このプットーの表情は、本来ならば、命の灯が消えていく様子を憐れんでいるものと受け取るのだろうが、先に「夜」の女性について考察したことを踏まえると、松明に火がつけられた様子を見守っている表情にも見えてくる。あからさまな落胆の表情、悲しみの表情をしていない分、死を嘆くようにも、また、女性に「夜」の印象を与えるために配された少年天使のようにも感じられないだろうか。実際に、《若者と死》の中で、「死」と「眠り」や「夜」とのモチーフを、いくつも共存させて描いている様子を見ると、ここでの天使の表情が曖昧なものにされているのは、同様の理由からであるとも推測できる。

このように、ここまで、若者と死と天使の3つの要素に分けて、1865年の《若者と死》を見てきたが、どの部分においても、死と同時に、それを緩和するような寓意、つまり眠りや夜などの寓意が散りばめられている。死を象徴する物と、眠りを象徴する物とが併存しているため、死を強く感じさせることのない画面が出来上がっているのだ。シャドウの《アレクサンダー・フォン・デア・マルク伯の墓碑》は、その石碑に「死」と「眠り」の2つのモチーフを彫りつつも、眠れるアモルに準えたマルク伯像を中心に据えることで、眠りの要素を主張することに成功している¹¹²。1865年の《若者と死》においても、これと同じことが言えるだろう。《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》や《出現》で、断ち切られた首を描いて表現した死とは、異なるアプローチの方法である。シャセリオーが死んだという事実に向き合いながらも、大切な友の死を受け入れきれない自我も打ち消せずにいるモローの心情が、作品の寓意に表れているようである。

フランスの美術評論家ルイ・オーヴレは、1865年の当時、サロンに出展された《若者と死》に対して、評価することを放棄してしまうほどに謎めいた作品だ、と述べた¹¹³。続けて、

Le jeune Homme et la Mort se comprend d'autant moins, que ce tableau, dit le livret, est un hommage « à la mémoire de Théodore Chasseriau. »¹¹⁴

冊子の記述によると、《若者と死》という作品は“(モローによる)シャセリオーの思い出”に捧げるオマージュであるため、理解するのは容易ではない。(筆者試訳)

としていることから、本作は私たち鑑賞者に向けられたというよりも、むしろ、モローがシャセリオーに宛てたプライベートな作品と捉えることができるだろう。これらのことを踏まえ

¹¹² 尾関 2012, p. 50

¹¹³ Aubray, Louis, *Exposition des beaux-arts Salon de 1865*, Whitefish : Kessinger Publishing, 2010, p. 54

¹¹⁴ 同上, p. 54

て、1881年に発表されたもう1つの《若者と死》について調べ、比較していく。

4-2 2つの作品の比較

シャルル・アイエムの注文を受けて制作した《若者と死》は、水彩で描かれている。モローは油彩をメインに扱っていたのだが、次第に大量の水彩画を発表するようになっていった¹¹⁵。かねてより、水彩で絵を描くことはあったのだが、そのほとんどが油彩作品の準備習作や下絵のためのものであり¹¹⁶、水彩の作品を正式に完成品として発表するようになったのはキャリアも後期に差し掛かってからのことである¹¹⁷。そもそも、この、油彩から水彩への変化が、モローの画家としての興味や理想の変化を示していると考えられる。

1865年のものと、1881年のものを見比べて、変化している部分を探してみると、よく似た作品に思っていたにも関わらず、多くの項目が挙がってくる。まず、中央の若者を比較すると、顔と体の造形から目の色や形、そして持ち物まで異なっていることが分かる。

1865年にはシャセリオーを思わせる顔をしていた若者が、1881年になるとモローの描く男性特有の顔になっている。目は鋭く冷たいものとなり、口は真一文字に結んでいて険しい表情をしている。特別な誰か、ではなく、モローの中で確立している男性のフォーマットに当てはまるような顔に変化しているのだ。さらに、以前は茶色く大きく描かれていた瞳が、青く小さな瞳に描きかえられている。瞳だけではなく、この作品の全体を見てみても、青が目に見える構図となっている。

顔だけでなく、2人の若者はスタイルも異なる。2作品を重ねた図¹¹⁸(Fig. 35)を見てみると、その違いは一目瞭然で、1881年の若者は1865年の若者よりも足が長く修正されている。1865年の若者の脚は、1881年の若者の脚の踝の位置で終了している。若者の腕も、肩から肘までの長さがやや長くなっており、若者のスタイルを全体的に見直しているのだと分かる。そしてもう1つ、若者の周りに生じている大きな変化がある。それは、右手に持つ花から、黄水仙が消えているという点だ。夭折と復活を象徴し、ひと際目につきやすいように配置されていた黄水仙が、一輪もなくなってしまっている。その代わりに、白い水仙が控えめに握られている。黄水仙には、プロセルピナを想起させる作用があり、そこから「戻ってきてほしい」という言葉に繋がる、と見てきたが、白い水仙にはその効果がない。おそらく、若き日の画家の感情は、16年後の画面から消し去られてしまったのだ。代わりに白い水仙が添

¹¹⁵ Turner 1996, p. 89

¹¹⁶ 《求婚者たち》や《オイディプスとスフィンクス》も、発表時は油彩だが、習作では水彩で描かれている。

¹¹⁷ Turner 1996, p. 89

¹¹⁸ 1881年の《若者と死》の上に1865年の《若者と死》を、顔の大きさを合わせた状態で重ね、透過している。

えられているのは、死や冥界、はたまた春や永遠の生¹¹⁹を象徴するためと考えられる。画面から黄水仙が消えたことによって、若者の持つ月桂樹の黄色が、より主張を強めるという効果も見受けられるだろう。

次に、若者の背後の女性に注目する。こちらは、表情もポージングも大きな変化は見られないが、頭部を鮮やかに彩っていたケシの花冠が消えている。この女性が、単なる死神ではなく、夢の神ヒュプノスの役割をも担っているのだと思わせるための鍵であったと思われるケシの花が、1881年の女性からは消し去られているのだ。命の糸を断ち切る長剣と、素早く過ぎる時間を示す、翼の生えた砂時計のみが残り、1865年の作品よりも死を主張する要素が強くなっている。冠が消えた代わりに、女性の背後にはためくマントの青さは、以前のものよりも鮮明に描き出されており、俯瞰的に見た際にも目に入りやすい。そして、若者の足元に座る天使であるが、2つの作品を比べると、その表情の違いに気付くだろう。1865年には、やや伏し目がちで、儂いものを見るような表情をしていた天使が、1881年になると目と口を大きく開き、明確な、落胆に似た負の感情を露わにしている。若者の背後の女性に、死の要素が強く残されている分、天使の持つ松明も生命の終わりを意味するものだという印象が強くなる。その一方で、松明の炎は油彩のときよりも一層強く燃えている¹²⁰。このことから、松明が生命を象徴するものだという印象が強くなっている。しかし、ろうそくが長くなっているというような変更点もないために、かえってこの炎の存在感が、命の終焉に近い状況を誇張しているようにも見える。足もとに巻き付いていたツタは、ツタであるとは断言できないほどに曖昧な形に変更され、「不死」の意味をここに結びつけることも不可能になった。

ここまで挙げてきた変化を纏めると、不死を象徴する要素も、眠りや夜に結びつく象徴物の印象も薄くなったことで、死と生命という2つの概念を色濃く示す《若者と死》が完成したのだと言えよう。実によく似た2つの作品であったが、こうしてその内部を1つ1つ確認してみると、シャセリオーの思い出に捧げたかつての《若者と死》とは、全く異なる印象が残ったのではないだろうか。しかし、この作品を比較する上で、私が最も注目すべきだと考える点は、違う部分にある。

1881年のものを見ると、1865年には存在しなかった空間の隔たりが加筆されていることが分かる。我々と彼らとは違う空間にいることを明確に示すように、画面の左右に枠が設けられ、足もとにも境界線を示すように草花が置かれている。全作品集などを見る限り、モローの作品のほとんどは、仕切りなどが存在せず、作品の世界の中に鑑賞者もいるかのような描かれ方をしており、1865年の《若者と死》ももれなくその1つであった。私はこの変化から、

¹¹⁹ ヒルデガルト・クレッチマー著／西欧文化研究会訳『美術シンボル事典』大修館書店、2013、p. 112

¹²⁰ 陳岡 2017、p. 216

モローが1865年に描いたものは、明確にシャセリオーのみに宛てて描いており、改めてこのモチーフに取り組む際には、シャセリオーという一人の人間へのこだわりはなくして、つまり私情とは切り離して向き合ったのだということが読み取れると判断した。

こうして変更されたもの、もしくは残されたものの中にモローの理想があると考えると、若者の背後にそっと寄り添う女性が、最も画家の想いを表現しているのではないだろうか。死とは、必ずしも、死神や時の翁によって、命を刈り取られることだけを言うのではなく、孤独なものとも限らない。見守るように寄り添うこともできるものであり、また、そうであってほしいという想いが現れているように受け取れる。それはやはり、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》に触れた際に確認したこととも繋がっており、大切な人に次々と先立たれたモローの心からの想いであると考えられる。

V. 結論

モローが1865年、そして1881年に制作した2つの《若者と死》を比較することで、画家の、死というものに対する理想を捉えることを目的とし、ここまで研究を進めてきた。結果として、彼の作品に多く見られる、「死」という概念から目を逸らさない表現こそが、モローの理想とした形であることがわかった。

1865年、既に亡くなっているシャセリオーに宛てて描き上げた作品には、死を避けようとする表現や、死とも眠りとも受け取ることができる曖昧な象徴物が多く描かれているが、これには、モローの率直な気持ちが表れているだろう。それは、身近な人の死に対する悲しみ、そして、その死を受け入れ難いという未練である。

しかし、1881年に描かれたもの、つまり、モローが自分自身も、また、作品についても見詰め直して、画家としてのアイデンティティと理想を掲げて描いたものには、もはやかつてのような未練はない。はっきりと「死」が表現されており、そこからは、誰しにも等しく訪れる「死」から目を背けてはいけないという、メメント・モリのような響きすら感じ取れる。

しかも、そこには、「死」が、恐ろしさや孤独を思わせるものとしてあるだけでなく、寄り添うものや見守るものの存在とともに描かれているのだ。幼い頃に妹の死に触れてから、何度も親しい人の死を経験したモローだからこそ、「死」について、すべてを奪っていくというネガティブな感情のみで扱うのではなく、1人1人の死に救いを求め、寄り添いたいとする想いが強くあったのではないだろうか。

例えば、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》において切断された頭部を抱きかかえるトラキアの娘は、本来の「オルフェウス」の物語には存在しなかった、物語の主人公の死

に対する救いのようにも思える。そこには、すでにモローの中に、「死」とは、避けることのできないものであるという理解と、それに対して救済を与えようとする姿勢が存在していたことが窺える。

隠岐が、モローの作品を受けて、「死が単なる消滅ではなく、永遠世界へのダイビングボードであってほしいとする思い」を感じ取れると述べていた¹²¹が、まさにモローは、自身の作品を通して、ネガティブにのみ受け取りがちな「死」というものに、救いと広がりを与えられるような付加価値を与えたかったのではないかと考える。

今回の、2つの《若者と死》の比較から、画家としてのモローと、1人の人間としてのモローの想いを垣間見ることができたように思う。同じ主題、同じ構図の作品を扱ったからこそ、そこに表されているモローの、死に対する考え方の変化が、より鮮明に伝わってくる結果となった。元来モローの中にあっただであろう、死に救済を求める精神と、親しい友を亡くした拭い切れない悲しみや未練がせめぎ合う1865年の《若者と死》と、年月を経て、死に救いを与えるという彼の理想が純粹に表現された1881年の《若者と死》からは、等身大の人間としてのモローの自我と、作品における主題の表現の理想を追求する画家としての自我を読み取ることができ、さらに、ギュスターヴ・モローという存在と、彼の作品に対する関心がさらに強くなった。

参考文献一覧

【論文】

- 赤間和美「1900年パリ万国博覧会における装飾芸術中央連合の展示館：フランス装飾芸術の伝統と「近代様式」をめぐる」『藝叢：筑波大学芸術学研究誌』第31号、筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学研究室、2015年12月、pp. 1-13.
- 荒原邦博「『失われた時を求めて』における美術批評(2)：モローをめぐる社交界の「さかしま」な言説」『埼玉学園大学紀要(人間学部篇)』第7号、埼玉学園大学、2007年12月、pp. 179-192.
- 荒原邦博「プルーストにおける象徴派の光景：モローをめぐる社交界の「さかしま」な言説とユイスマンス批判の射程」『フランス語フランス文学研究』第96巻、日本フランス語フランス文学会、2010年3月、pp. 145-158.
- 石崎勝基「シャセリオーからギュスターヴ・モローへ」『美術史』36巻2号、美術史學會、1987年3月、pp. 99-109.
- 尾関幸「ゴットフリート・シャードウ作《マルク伯墓碑》に関する一考察：死と眠りの狭間で」『東京学芸大学紀要(芸術・スポーツ科学系)』第64号、東京学芸大学学術情報委員会、2012年10月、pp. 47-57.
- 吉田城「神話と寓意の魅惑：ギュスターヴ・モローを見るプルースト」、『京都大學文學部研究紀要』第36巻、京都大學文學部、1997年、pp. 1-54.

¹²¹ 隠岐由紀子『ギュスターヴ・モロー世紀末パリの異郷幻想』東京美術、2019、p. 114

【関連書籍】

- 井上孝治『フランス史（新版）世界各国史2』山川出版社，1968
猪飼牧子，清水美由紀『二十四節気暦のレシビ』日本文芸社，2020
オウイディウス著／中村善也訳『変身物語（上）』岩波書店，1981
オウイディウス著／中村善也訳『変身物語（下）』岩波書店，1984
隠岐由紀子「フランスの象徴主義絵画」高階秀爾，千足伸行責任編集『世界美術大全集 vol. 24』小学館，1996，pp. 65-80
隠岐由紀子『ギュスターヴ・モロー 世紀末パリの異郷幻想』東京美術，2019
小川仁志『ピカソ思考』ディスカヴァー・トゥエンティワン，2014
鹿島茂『ギュスターヴ・モロー—絵の具で描かれたデカダン文学—』六耀社，2001
ジョリス・カルル・ユイスマンス著／澁澤龍彦訳『さかしま』河出書房新社，2002
藤田尊潮『ギュスターヴ・モロー【自作を語る画文集】夢を集める人』八坂書房，2007
松尾武『NHK 世界美術館紀行1』日本放送出版協会，2005
水之江有一『図像学事典：リーバとその系譜』岩崎美術社，1991
ミランダ・ブルース＝ミットフォード／小林頼子，望月典子訳『サイン・シンボル大図鑑』三省堂，2010（Bruce-Mitford, Miranda, *Signs & symbols*, London: Dorling Kindersley, 2008）
Aubvray, Louis, *Exposition des beaux-arts Salon de 1865*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2010
Chwalkowski, Farrin, *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016
Paladilhe, Jean, Pierre, José, *Gustave Moreau*, Paris: F. Hazan, c1971
Réveil, Etienne Achille, Duchesne, Jean, *Museum of Painting and Sculpture: or, Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-Reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, Volume 16, London: Bossange, Barthés and Lowell, Paris: Audot, 1834

【展覧会カタログ】

- 神奈川県立近代美術館監修『モローと象徴主義の画家たち』（山梨県立美術館，神奈川県立近代美術館，三重県立美術館）東京新聞，1985
木島俊介『ギュスターヴ・モロー フランス国立ギュスターヴ・モロー美術館所蔵』（Bunkamura ザ・ミュージアム）東京新聞，2005
後藤新治監修『モローとルオー 聖なるものの継承と変容』（パナソニック汐留ミュージアム）淡交社，2013
陳岡めぐみ『シャセリオー展 19世紀フランス・ロマン主義の異才』（国立西洋美術館）TBS テレビ，2017
Wolohojian, Stephan, *A Private Passion: 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013

【辞書・辞典他】

- 今泉篤男，山田智三郎編『西洋美術辞典』東京堂出版，1986
倉方秀憲，東郷雄二，春木仁孝，大木充編『プチ・ロワイヤル仏和辞典』旺文社，1986 [第4版]
ジェイムズ・ホール著，高階秀爾監修『西洋美術解説事典—絵画・彫刻における主題と象徴—』，河出書房新社，1988
平野繁臣『国際博覧会歴史事典』内山公房，1999
小林友七，南出康世編『ジーニアス英和辞典 第4版』大修館書店，2006
ヒルデガルト・クレッチマー著，西欧文化研究会訳『美術シンボル事典』大修館書店，2013
Turner, Jane, ed. *The dictionary of art*, vol. 22, New York, 1996



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1 ギュスターヴ・モロー 《出現》1876年、水彩、106×72 cm、ルーヴル美術館 グラフィック・アート部門（オルセー美術館委託）

Fig. 2 モロー 《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》1865年、油彩、板、154×99.5 cm、オルセー美術館、パリ

Fig. 3 モロー 《若者と死》1865年、油彩、カンヴァス、215.9×123.19 cm、フォッグ美術館、マサチューセッツ

Fig. 4 モロー 《若者と死》1881年頃、水彩、36×22.8 cm、オルセー美術館、パリ



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 5 シャセリオー「シャセリオーによる会計検査院の大階段を飾る壁画」(パリ・コミューンにより焼失)

Fig. 6 モロー《クレタ島のミノタウロスに捧げられるアテナイの若者たち》1855年、油彩、カンヴァス、107×204 cm、ブル美術館、ブルカンブレス

Fig. 7 パブロ・ピカソ《ミノタウロマキア》1935年、エッチングとエンブレイヴィング、紙、49.6×69.6 cm

Fig. 8 ピカソ《夜、少女に導かれる盲目のミノタウロス》1934年、アクアチント、紙、24.8×34.8 cm



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 13



Fig. 11

Photo (C) RMN-Grand Palais / Christian Jean / distributed by AMF



Fig. 12



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 9 モロー 《イアソン》 1865年、油彩、カンヴァス、204×115.5 cm、ルーヴル美術館、パリ

Fig. 10 モロー 《ヘロデ王の前で踊るサロメ》 1876年、油彩、カンヴァス、144×103.5 cm、アーモンド・ハマー美術館、ロサンゼルス

Fig. 11 モロー 《人類の生》(多翼祭壇画) 1886年、油彩、板、ギュスターヴ・モロー美術館、パリ



Fig. 16
Photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda / distributed by AMF

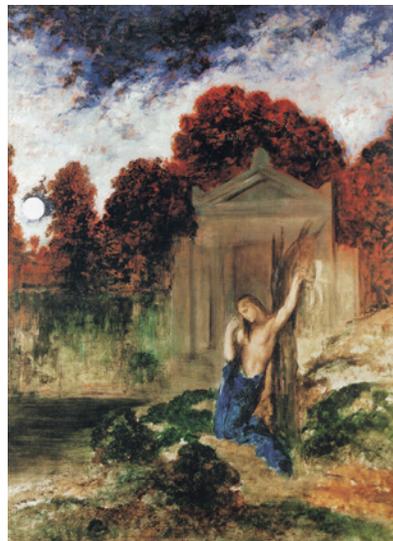


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

- Fig. 12 エドヴァルド・ムンク《イブセン『幽霊』からの一場面》1906年、テンペラ、画布、愛知県美術館
 Fig. 13 オーブリー・ビアズリー《お前の口にくちづけしたよ、ヨカナン》1893年、ラインブロック、紙
 Fig. 14 モロー《ピアノを弾くアレクサンドリーヌ・デュルー》ギユスターヴ・モロー美術館、パリ
 Fig. 15 モロー《雲の上を歩く翼のある画家とアレクサンドリーヌ・デュルー》ギユスターヴ・モロー美術館、パリ
 Fig. 16 モロー《パルカと死の天使》1890年、油彩、カンヴァス、110×67 cm、ギユスターヴ・モロー美術館、パリ
 Fig. 17 モロー《エウリュディケの墓の前のオルフェウス》1891年、油彩、カンヴァス、173×128 cm、ギユスターヴ・モロー美術館、パリ
 Fig. 18 アルノルト・ベックリン《戦争》1896年、油彩、板（ライム）、100×69.5 cm、ノイエ・マイスター絵画館、ドイツ
 Fig. 19 ヴィクトル・ヴァスネツォフ《黙示録の四騎士》1887年、油彩、カンヴァス 72×136 cm、ロシア国立音楽博物館



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 20



Fig. 21

- Fig. 20 ドーミエ《ドン・キホーテ》1868年、油彩、カンヴァス、ノイエ・ピナコテーク、ミュンヘン
Fig. 21 ドーミエ《ドン・キホーテとサンチョ・パンサ》1865年、油彩、カンヴァス、コートールド・コレクション、ロンドン
Fig. 22 モロー《エウリュディケの墓の前のオルフェウス》1890-91年、木炭、チョークのハイライト、褐色紙、170×127 cm、ギュスターヴ・モロー美術館、パリ
Fig. 23 モロー《シャセリオーの肖像》1856年頃、黒鉛、紙、11×8 cm、ギュスターヴ・モロー美術館、パリ
Fig. 24 シャセリオー《自画像》1835年、油彩、カンヴァス、99×82 cm、ルーヴル美術館、パリ
Fig. 25 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、206.4×104.8 cm、メトロポリタン美術館、ニューヨーク
Fig. 26 モロー《プロメテウス》1868年、油彩、カンヴァス、205×122 cm、ギュスターヴ・モロー美術館、パリ
Fig. 27 ジャック＝ルイ・ダヴィッド《自ら戴冠するナポレオン、その後ろに座す教皇》1805年、クレヨン、ペン、褐色インク、ルーヴル美術館、パリ
Fig. 28 ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス《ナルキッソスとエコー》1903年、油彩、カンヴァス、109.2×189.2 cm、ウォーカー・アート・ギャラリー、リヴァプール
Fig. 29 ルーベンス《ペルセポネの略奪》1636-1638年、油彩、カンヴァス、180×270 cm、ブラド美術館、マドリード



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage / Michèle Bellot / distributed by AMF



Fig. 28



Fig. 29
提供：Iberfoto/ アフロ



Fig. 30



Fig. 31

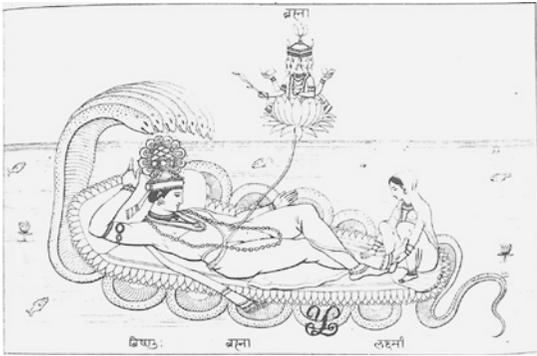


Fig. 32

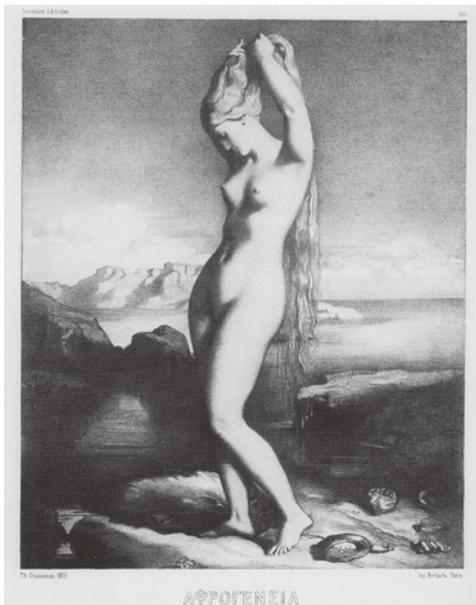


Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

- Fig. 30 ミケランジェロ《夜》1544年, 大理石, 155×150 cm, メディチ家礼拝堂, フィレンツェ
Fig. 31 モロー《夜》1880年, 水彩, グワッシュ, 26.4×20.9 cm, プーシキン美術館, ロシア
Fig. 32 「シェーシャもしくはアナタの上の, 創造について熟考するヴィシユヌとラクシユミーと, ヴィシユヌの臍から芽吹いた蓮の上に生まれる, その創造をなすものとしてのブラフマー」スチュアート大佐のコレクションより, 制作年不明
Fig. 33 シャセリオー《海から上がるウエヌス》1842年, リトグラフ, シン・アプリケ, 30.5×22.8 cm
Fig. 34 モロー《アフロディテ》1871年, 水彩, 紙, 24.4×14.7 cm, フォッグ美術館, マサチューセッツ
Fig. 35 Fig. 3 と Fig. 4 を 50% の透明度にし, 重ねたもの

【図版出典】

(Figs. 1, 2, 3, 10, 13, 17, 25, 26, 31) 鹿島 2001 / (Figs. 4, 5, 23, 24, 33) 陳岡 2017 / (Figs. 6, 9) 神奈川県立近代美術館 1985 / (Figs. 7, 8) 大高 1992 / (Figs. 11, 16) RMN-Grand Palais (musée Gustave Moreau) / (Fig. 12) 愛知県美術館提供 / (Figs. 14, 15, 22) 木島 2005 / (Fig. 18) Lindemann, Bernd Wolfgang ; Schmidt, Katharina, ed. *Arnold Böcklin : Eine Retrospektive*, Exh. cat. Öffentliche Kunstsammlung Basel : Kunstmuseum ; Paris : Musée d'Orsay ; München : Neue Pinakothek. Heidelberg : Edition Braus, 2001 / (Fig. 19) Chwalkowski 2016 / (Fig. 20) Robert Rey 解説 / 大島清次訳『世界の巨匠シリーズ Daumier』美術出版社, 1969 年 / (Fig. 21) エルンスト・ヴェーゲリン・ヴァン・クラールベルゲンほか『コートールド美術館展：魅惑の印象派』（東京都美術館, 愛知県美術館, 神戸市立博物館）朝日新聞社, c2019-2020 / (Fig. 27) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / (Fig. 28) クリストファー・ニューアル, 木島俊介監修『英国の夢ラファエル前派展：リバプール国立美術館所蔵』（新潟市美術館, 名古屋市美術館, Bunkamura ザ・ミュージアム, 山口県立美術館）アルティス, 2015 / (Fig. 29) 提供：Iberfoto/アフロ / (Fig. 30) アウレリオ・アメンドラ写真 / アントニオ・パオルッチ [ほか] 文 / 森雅彦翻訳『ミケランジェロ：メディチ家礼拝堂：アウレリオ・アメンドラ写真集』岩波書店, 1995 / (Fig. 32) Moor, Edward ; introduction by Burton Feldman, *The Hindu Pantheon*, New York : Garland Pub., 1984 (Reprint of the 1810 ed. printed for J. Johnson by T. Bensley, London) / (Fig. 34) 喜多崎親, 大屋美那編『ウインスロップ・コレクション：フォッグ美術館所蔵 19 世紀イギリス・フランス絵画：夢想と現実のあわいに』（国立西洋美術館）東京新聞, c2002