

# ギュスターヴ・モローが描いた異教の詩人 ——《オルフェウス》を中心に

山本 佐樹子<sup>†</sup>

## Gustave Moreau and the Pagan Poets Focusing on *Orpheus*

Sakiko Yamamoto

### 1. はじめに

ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-1898) はフランスの象徴主義の画家である。モローの生きた時代は19世紀末から第一次世界大戦前の「ベル・エポック」と呼ばれ、華やかな文化が花開いたが政治情勢は非常に不安定な時代であり、工業化への反発として神秘主義に傾倒する人々も多くいた。このような時代に自宅アトリエに籠り主に神話や伝説を題材とした作品を描き続けたモローは「パリのど真ん中で、残酷な幻影を見、過ぎ去った時代の栄光を夢みるために現世を超越できる幻想家」[1]だと思われていた。モローはサロメやトロイのヘレネなど「ファミ・ファタール」を多く描いたが、その一方で、オルフェウスやサッフォー、インドの詩人など、異教の詩人たちも繰り返し多数描いている。

本論は、異教の詩人であるオルフェウスがモローにとってどのような存在だったのかを1866年のサロン出品作《オルフェウス (Orphée)》を中心に考察するものである。

### 2. モローの生涯と絵画研究

ギュスターヴ・モローはパリ第9区で生まれ、現在は国立ギュスターヴ・モロー美術館になっているラ・ロッシューフーコー街14番地の邸宅に亡くなるまで住んでいた[2]。モローは少年時代から古典に親しみ、現在モロー美術館に残されている蔵書は1600点に及んでいる[3]。モローはバカロレア合格後の1846年に国立美術学校に入学し、ローマ賞に二度挑んだがいずれも落選し美術学校を去った。その後シャセリオー (1819-1856) のアトリエに出入りするようになり、シェイクスピア (1564-1616) を題材にしたロマン派的な作品を描いたがシャセリオーの病没後、モローは2年間のイタリア留学へ旅立ち、画風を変化させた。帰国後の1864年のサロンに《オイディプスとスフィンクス (Œdipe et le Sphinx)》を出品しジェローム・ナポレオ

ン侯に買い上げられた。1876年のサロンに水彩画の大作、サロメと空中に浮かぶ洗礼ヨハネの首を描いた《出現 (L'apparition)》などを出品し、以後、モローは「女性美のうちに具現された悪と死の宿命的な力」[4]という主題を描き続ける。無審査で出品できるサロンにもモローは1880年を最後に出品しておらず、モローは次第に神秘化されていく。1892年にモローは国立美術学校の教授となった[5]が、1893年頃よりモローは自分の作品のための美術館を構想し始め、1898年のモローの死後、1902年に彼の邸宅は国立の美術館となった。モローが生涯を通じて売却した水彩画はたった400枚であるがアトリエには約1200枚の油彩や水彩、創作の過程を示す何千という素描を残していた[6]。開館当初モローの作品は古臭いとみなされていたが、ブルトン (1896-1966) など、1920年代のシュールレアリストたちから再評価が始まり、1980年代からは象徴派を代表する画家とされるようになった。

モローは技法的な面では伝統的なアカデミー派のテクニックを学んだが、以下のような絵画研究を行っていた。

モローは1857年から自費で2年間フィレンツェやローマなどに滞在し、ポンペイの壁画や巨匠の作品を模写し持ち帰った。システリーナ礼拝堂のミケランジェロ (1475-1564) の天井画に惹かれ、モローは巫女と預言者の姿を選んで2mもの長さの水彩画に再現した[7]。ヴェネツィアでモローはカルパッチョ (1455-1525) の《竜を退治する聖ゲオルギウス》を原寸大で模写し、パリに送っている[8]が、帰国後の作品にはモローがイタリアで盛期ルネサンスよりもそれ以前のプリミティヴ絵画 (一般的にはイタリアの14, 15世紀絵画) に多くを学んだことがはっきり現れている[9]。北方の画家でモローが最も尊敬していたのは、レンブラント (1606-1669) であり[10]、美術館でレンブラントやファン・エイク (1395頃-1441) に多くを学んだ。

北斎漫画全編[11]や大判錦絵を大判錦絵を所蔵していた[12]モローは、「日本の絵画と14, 15世紀の絵画の線は驚

<sup>†</sup> 2020年度修了 (人文学プログラム)

くほど似ている。色調や輪郭の取り方もそうである。このことは絶対に認識すべきだ[13]と述べており、モローの日本美術への興味にはプリミティブ美学との相似性があった[14]。また、日本の色鮮やかな作例に触れたことで「寶石をすりつぶして塗ったような」「宝石細工師」的作風へ転換したとして色彩面での触発[15]についても指摘がある。

モローは16世紀から19世紀までの1200点あまりの版画を所有していた[16]。染みや破損が頻繁にみられることからモローは版画を芸術作品というより資料と見なしていたと指摘がある[17]。また、図版入りの雑誌『マガザン・ピトレスク』[18]や「トゥール・デュ・モンド（世界周遊）」[19]などを購読し作品の参考としていた。

### 3. モローの芸術におけるふたつの原理

モローの死の翌年の1899年、アリ・ルナン（1857-1900）は「ガゼット・デ・ボザール」誌に計6回にわたり、合計90ページあまりの、モロー自身の言葉の引用と作品の図像が多数挿入された記事「ギュスターヴ・モロー」を執筆している。その記事で述べられたモロー芸術におけるふたつの原理について述べる。

#### 3.1 「美しい不動性という原理」

ルナンは3月のガゼット・デ・ボザール誌の「ギュスターヴ・モロー」の中で「美しい不動性という原理 (le Principe de la Belle Inertie)」という項を設けている。

ルナンは、モローがよく主張していたとして2つの例を挙げている。ひとつめは、「笑うことしか知らない穏やかな（冷静な）神、レオナルド・ダ・ヴィンチ」である。「ゆっくりとしていて、情熱的でなく、手は動かず、足はかろうじて地についているだけで、（・・・）全体的に柔らかく、表情は表面にはなく、深く、まるでパールに包まれているかのよう」だとしている[20]。ふたつめには「これ以上の倦怠はない、しかし超人的な倦怠だ。」と、ミケランジェロを挙げている。モローはシステーナ礼拝堂の天井画やメディチ家礼拝堂の人物像について熱心に語っていたという[21]。モローはミケランジェロについて以下のように書いている[22]。

ミケランジェロの人物は、すべてイデア的な眠りともいった姿態の中に凍りついている。（・・・）彼らは何を考えているのか。彼らはどこに行くのか。どのような感情の支配下にあるのか。非物質的で神聖な観念。彼らが属しているように見える別世界のイデア。[23]

1841年にパリで発行されたヴァザーリ（1511-1574）の『美術家列伝』をモローは所持しており[24]、ヴァザーリはシステーナ礼拝堂の《イヴの創造》のアダムについて「眠りにとらえられて半ば死んだようであり」[25]と述

べている。留学前にもモローはルーヴル美術館でミケランジェロの彫刻《瀕死の奴隷》と《抵抗する奴隷》を見ていたと思われるが、この時モローはヴァザーリの記述を意識したと考えられよう。ミケランジェロの同時代人コンディーヴィの記述によれば、猿はものまね（模倣）するもので、芸術の寓意像であると考えられており、《瀕死の奴隷》の足もとに彫られた猿にモローは「芸術」を感じたかも知れない。留学中に触れたミケランジェロの作品の中に「眠りにとらえられて半ば死んだよう」に動かないものを再び見つけ、そこに《瀕死の奴隷》の足もとに彫り込まれた「芸術」を重ね、「夢うつつに動かないもの」の中に永遠性を発見し、モローは「不動性」という方向性でミケランジェロを自らに取り込もうとしたと考える。

アリストテレス（B.C. 384-B.C. 322）は『自然学』第8巻、『形而上学』第12巻で「不動の動者」について述べている。自然的諸事物は自ら動いており[26]、円環的な運動をしている物体は永遠的であり、不静止的であり、それを動かすものは永遠的であり、動かされるものよりも先であるとし[27]、「不動の動者」を、円環運動をさせているもの＝神としている。

「不動の動者」をモローが意識していたということを裏付ける資料をみてはいないが、ラテン語やギリシア語を学び読書家であったモローは「不動の動者」を知っていたと考えるのが自然であろう。永遠に動かないものの存在があり、自らの絵画で永遠性を表現する時に人物を「眠りにとらえられて半ば死んだよう」に描いたのは「不動の動者」を意識していたのではないかと考える。

ルナンは、モローがロマン主義にとって大切な、特に絵画と劇的芸術の混同を非難し、先入観的なジェスチャーを拒否したとし、手足の動き、身体の屈伸、表情による感情の表現は、モローにとっては劣った研究のようであり、描いたのは行為ではなく、状態であり、舞台上の人物ではなく、美の姿である、と述べ[28]、また、モローの描く人物たちは、神秘的な意味を持たずに、描かれているドラマに無関心であることは、中途半端なポーズで説明されなければならないとしている[29]。

モローは絵の人物から身振りや表情を取り去り、瞬間を描く演劇的な劇的表現——情熱を取り去った。モローの「美しい不動性という原理」とは、人物に夢うつつの、曖昧なポーズを取らせ、身振りを取り去り、劇的瞬間を描かないことで、永遠性を描く事だと考える。この「美しい不動性という原理」には、アリストテレスの「不動の動者」が重ねられていたように思われる。

#### 3.2 「必要な豊かさという原理」

ルナンは、先項で述べた「美しい不動性という原理」に続け、「必要な豊かさ (le Principe de la Richesse necessaire)」でモロー自身が語った言葉を以下のように述べている。

作品を作るときは巨匠たちに相談する。（・・・）

彼らの聖母、最高の美の夢を具現化したものを見てく  
ださい。(・・・) なんとという王冠、なんとという宝石、  
なんとという長衣の端の刺繍、なんとという玉座の彫刻！  
(・・・) カルパッチオやメムリンクは、聖ウルス  
ラを歩かせるのに、なんとという街を造ったことだろ  
う。(・・・) つまり、どこにでも美術館の壁には、  
大理石や金で彫られたような人工的な世界、必然的に  
キメラ的な空間に窓が開いているのです。[30]

モローはルーヴル美術館で様々な巨匠の作品を模写し学  
んだが、人物以外の王冠や宝石や刺繍、玉座の彫刻などの  
細部の描写が、作品に現実を越えさせるような豊かさを持  
たせると語っている。モロー作品に見られる背景や衣装や  
装飾品の細密な描写は、モローの非現実とも思える作品世  
界を支えるに必要なものであると思われる。

モローはルナンに以下のように語ったという。

夢が、夢に固有の彩りの雰囲気置かれているのと  
同時に、画面になった着想は、その着想に独特の彩り  
を帯びた場の中に生息する必要がある。[31]

そしてモロー美術館の油彩画《出現》の解説には以下の  
記述があり[32]、「必要な豊かさという原理」を裏付けてい  
ると考える。

この画家の芸術に特徴的なこの豊かな装飾は、最も  
遠く離れた文明から借りてきたものであり、このシー  
ンを時空間的に特定することは困難であり、その謎に  
満ちた特徴を加えています。ギュスターヴ・モロー  
は、この聖書のエピソードを寓話に変え、夢を見る口  
実であると同時に、その目的を啓発するために描かれ  
た詩を描いています。

寓話 (fable) とは、最も広い意味では、虚構の物語あ  
るいは表現のことで、それは「既知の場所、時、人間から  
解き放たれたもの」[33]であった。モローは聖書の物語を  
寓話として描く事で、聖書の物語をキリスト教徒以外にも  
理解出来る普遍的な出来事として描く事に成功したと考  
えられよう。1885年にマラルメ (1842-1898) がヴァーグ  
ナー (1813-1883) の楽劇が依拠するゲルマン神話への対  
抗措置として考え出し主張したのは「寓話」という形式で  
あった[34]が、モローは絵画によって、「寓話」に辿り着  
いたということになる。

モローは、巨匠の作品を模写したことから「偉大な  
巨匠達たちの長所を選択して一つの芸術作品の中に混ぜ  
合わせることができる」[35]と考える折衷主義をとってい  
たと思われる。折衷主義について、ヴァザーリは「レオ  
ナルドやミケランジェロの作品中に看取したものが彼の  
研究の資になったことは非常なもので、その結果ラファ  
エルロ [ママ] の技法や様式に驚くべき進歩が見られた」

[36]と称賛している。モローはこの記述を知っていた可能  
性が高く、モロー自らも折衷主義を実践した可能性は否  
定できない。

#### 4. 詩人とアンドロギュヌス

世紀末に顕著なアンドロギュヌス・タイプへの執着は、  
両性の機能役割と理想とのなはだしい混乱を明瞭に示し  
ており、はじめのうちサディズムの傾向があった男性は世  
紀末になると、マゾヒズムに傾いていった[37]とされる。

1880年以降、モローはしばしば男女両性を持つよう  
に見える人物像を描いており[38]、プルースト (1871-  
1922) はモローの死後に「手に竖琴を持った、女のよう  
な顔立ちのあの詩人」[39]とモロー作品の両性具有性を指  
摘している。人物の造形表現にはモローの潜在的な同性愛  
傾向が現れていると指摘されているが[40]、モローは自作  
に関して、「顔だけは若く女性的で、古典的な美しさを持  
つ」よう描かねばならない」また、「この人物は完全に布  
のドレープに覆われ、ごく女性的な外観を持っていなけれ  
ばならない。これは、詩人の苦しみと犠牲的精神を、この  
熱狂する群衆のただ中で唯一理解することのできる一人の  
女と言ってしまうとほとんどかまわない」[41]と述べて  
いる。

モローの詩人に対する両性具有的な人物表現は、画面に  
「性別」を持ち込まないためとも考えられる。人物から動  
きや身振りや表情を取り去り、異なる様式を融合し、時代  
も洋の東西も問わず様々な文様を用いて絵の世界を作り上  
げるモローには、人物の性別はイメージを限定するものの  
ひとつだと思われただろう。特に、詩人を神と人間の間を  
つなぐ祭司のようなものと考えていただろうモローが詩人  
たちを描くときに両性具有的な外見を与えるのは必然だっ  
たように思われる。

#### 5. 《オルフェウス》

《オルフェウス》(1866) (図1) はサロン入選作で非常  
に評判になり政府の買い上げとなった。パリのリュクサン  
ブール美術館で常時公開されており、モローの生前に唯  
一一般の人々の目に触れていた作品で、版画で複製され、  
有名であった。

##### 5.1 オルフェウスの伝説とイメージ

オルフェウスはギリシア神話に登場する詩人である。カ  
リオペーとオイアグロスから、名義上はアポローンから吟  
唱詩人オルペウスが生れた、とある。リラを奏でながら歌  
ったため詩の創始者の名も与えられている[42]。有名なのは妻・エウリュディケとの悲劇であろう。蛇に噛まれて亡  
くなったエウリュディケを連れ戻そうと冥府に降りプルー  
トーンを説き伏せたが、オルフェウスは約を破って振り返  
り妻を眺めたので、彼女は再び冥府に帰ってしまう。オル

フェウスは女性を側に寄せ付けず嫉妬をかい狂乱女たちに引き裂かれてピエリアーに葬られた[43]。

ディオニューソス祭儀に加わることによって人間の靈魂が浄化され輪廻転生から救われ永遠の幸福にあずかるとする密儀的救済思想をもつオルフェウス教が紀元前7世紀ギリシアにあらわれた[44]。3世紀から6世紀には、両者がともに豎琴奏者であることからオルフェウスと古代イスラエルの王ダビデの混同がみられた。中世にはオルフェウスとキリストの混同と同時にオルフェウスは王とアポロンの息子という高貴な出自などにより貴族の、吟遊詩人の、宮廷の恋人のオルフェウスとなった。イタリア・ルネサンスにおいては「音楽、調和、雄弁の象徴」、神の知恵を人間にもたらすもの、神学者、秘儀的な力をもつものとしてとらえられた[45]。

19世紀のサロンでは長期にわたりオルフェウス主題の出品作がなくその後再び登場してくるが、契機となったのはドラクロワ（1798-1863）による天井画《まだ野蛮なギリシア人達を文明化し、平和の芸術を教えに来たオルフェウス》（1840～47）であるとされる[46]。象徴主義者たちにとってオルフェウスは非常に特殊な意味を持っていたが、それは彼が司祭であり、創始者であり、殉教者であるからだ、とされている[47]。

## 5.2 《オルフェウス》



図1 《オルフェウス》

モローは《オルフェウス》（図1）について「一人の娘が、ヘブロス川に流されてトラキアに辿り着いたオルフェウスの頭と豎琴を恭しく拾い上げる」と解説しているがオルフェウスの首が女性に拾われるという物語に一致する伝説は発見されておらず、また図像学的にも前例がない[48]。

オルフェウスにキリスト、少女にマリアのイメージを重ね、ピエタのイメージを持たせている[49]説、少女は母性を意識しておりオルフェウスを殉教者と同一視し、娘の顔

に哀れみの情を読み取れるものの、あくまで「聖女」であり「聖母」ではない[50]とする説がある。

また、古代の衣装は白一色の衣に与えられた柔らかいドレイパリーが当時のアカデミズムの主流であったがモローは「古典的ギリシアの陳腐な古い衣装を何があっても使いたくはなかったからです。私はまず第一に頭の中で、私の画の人物に性格を与え、そして、最初の、優勢な考に従いながら、衣装をまとわせていきます」[51]と述べており、ウィルマンの著作を資料として衣装を描いたという指摘がある[52]。少女の髪型と哀悼のポーズはラファエロ（1483-1520）の《墓に運ばれるキリスト》との類似がみられ[53]、構図においては風景を左右逆に行っているとはいえ、レオナルド工房の異教混淆的作品《パックス》からヒントを得ているとされている[54]。また、オルフェウスの頭部のモデルはミケランジェロの、「眠りに身を任せているように見える」[55]《瀕死の奴隷》の頭部の石膏像であることが明かされている[56]。この石膏像は現在もモロー美術館に所蔵されている。

モローは《オルフェウス》で、人物を夢うつつで動かない状態で描いているが、《瀕死の奴隷》の足元の猿がモローにとって芸術を意味しているならば、ここには古代詩人オルフェウスの死への哀悼とともに、イタリア・ルネサンスの巨匠たちへの尊敬も込め、芸術の永遠性をも描いたと考えられよう。

## 6. オルフェウスと異教混淆

ここではモローが晩年にオルフェウスを異教混淆の中に描いた2作品について述べる。

### 6.1 《人類の生》と《死せる豎琴》



図2 《人類の生》

《人類の生》（La Vie de l'Humanité; Le Christ Rédempteur; Age d'Or: Adam; Age d'Argent: Orphée; Age de Fer: Caïn）

(1879-1886) (図2) は上部の半円形の絵にキリスト、上段にアダム、中段にオルフェウス、下段にカイン、と、3枚ずつ描かれる物語はヘシオドス (B.C. 700頃) の『仕事と日』の金、銀、銅の時代に対応し、左から右へ朝、昼、夜と並べられている[57]。モローはオルフェウスを描いた「銀の時代」について「人類の文明に相当し(・・・)これは詩人の時代です。ギリシア以外にこのサイクルを見つけることはできません。朝はインスピレーション、昼は歌、晩は涙です」[58]と解説し、「ミケランジェロの聖俗混淆の例：クマエヤリビアの巫女たちが預言者たちと共にいるのは、《人類の生》の私のオルフェウスが、聖書の物語群と混じっていることの言い訳になる」[59]とも書いている。「ミケランジェロの聖俗混淆の例」とはシステーナ礼拝堂の天井画である。モローはミケランジェロのシステーナ礼拝堂の天井画に異教混淆をも感じていたと思われる。システーナ礼拝堂の天井画が完成するまで「このような堂々たる姿で、異教の世界に属する女性の預言者であるシビュラが聖堂内に描かれたことはない、という事実」[60]があり、ミケランジェロは「ピュタゴラス派とプラトンという巨大な源流に発するヨーロッパの最も代表的な哲学の一つを、絵画作品という目に見えるものにおいて表現した」[61]とされる。描かれた建築枠組みは、穹窿を三つの層に分け、2番目の層に預言者や巫女が座っている。彼らは人類でありながら同時に超自然的な力を与えられ、その頭上にあらわれる神を精神性に満ちた目で認識し存在の3つの段階を象徴する3つの層を通して、下から上への上昇を描き、漸次的な「神格化」の理論が挿入されている[62]。異教詩人のオルフェウスをシステーナ礼拝堂の巫女・預言者と同じ位置に描き、オルフェウスが天を仰いで歌い、夜になり堅琴が画面上方に去る、つまり天(神)から詩想を取り上げられることを描いていると思われ、モローはオルフェウスを神の世界と人間の世界をつなぐものとして描いたと考える。



図3 《死せる堅琴》

《死せる堅琴 (Les Lyres mortes)》(1897-98頃) (図3) はモローが生涯最後に構想していた未完の作品である。中央に6枚の翼を持つ天使が星の模様がある球体の上に堅琴を抱えて立ち、その足元には半ば水没している異教のものたちがいる。背景には『ヨハネの黙示録』を思わせる多数の天体が描かれる構想があり[63]、また、モローは堅琴を「人間の思考の永遠の道具」とみなしている[64]ことから、この作品は終末の光景を描いたものであると推測される。

構想デッサンには群像の一人として堅琴と首が離れた身体の姿でオルフェウスが描かれているがオルフェウスは最終的な構想から消えている。モローが描く詩人は年月とともに名前を持たない概念としての「詩人」となっていたが、ここにもそれは現れている。似た構図の《神秘の花 (La Fleur mystique)》(1890) でモローが「殉教者たちの上に花咲くカトリック教会」[65]を描いていることを考え合わせると《死せる堅琴》の中心モチーフは「天使に支えられた堅琴の復活のイメージ」であると考えられる[66]。

自然と人間が融け合うという発想は《ナルキッソス (Narcisse)》(1885-97) へのモローの解説に端的に表されている[67]。

既に、熱狂的な草叢が、絡みつく花が、貪欲な植物が(・・・)熱愛された肉体を占領している。(・・・)再び甦るために、彼と共に死ぬ。それは、より美しく、常になお輝き、夢に溺れ、さらに自らに身を捧げるためだ。[68]

水の側で死にゆくように「無動な」姿で描かれている詩人は《冥想 (Mélancolie)》(制作年不明) などにも見られるが、この自然と融合する人間の構想はグノーシス思想、わけてもヘルメス文書に書かれている「ナルキッソス・モチーフ」との関連が指摘されている[69]。ルイ・メナールの論文『Du polythéisme hellénique』(1863) をモロー美術館で現在でも見つけることができ[70]、1866年発行のルイ・メナールの『ヘルメス・トリスメギストス』をモローが読んでいた可能性はある。

モローは《死せる堅琴》で一見すると終末的な光景を描いているが、ヘルメス文書を下敷きとして、自然と融合する世界を描き、再生するために死するものとしてケンタウロスやフォーンなど異教のものたちのなかに、詩人・オルフェウスを描こうとしていたと考える。

## 7. 結論

モローは自らを「夢を見るのに適して」[71]いるとし、見えないものを信じ、感じたことだけを信じ、私の脳や理性は、私には刹那的で現実味がないように見え、私の内なる感情だけが私には永遠のように見え、疑う余地のない確信を持っている[72]、と書いている。

レアリスムや印象派が台頭していた19世紀末に、モローは、既に何処にも存在しない詩人たちを幼い頃から内面に住ませ、絵画研究を続けながら目に見えない詩人たち——靈感を受ける詩人、死してなおまるで夢見心地の詩人を描き続けた。モローの作品世界は、身振りや表情をはじめ、洋の東西、時代、場所、性別さえも取り去られ、最後に残った寓話・概念ともいえるものが描かれていると思われる。

詩人たちは神やミュージシャンたちから靈感を与えられ、人々に詩を歌う。その姿は芸術家——歴史画家たらんとしたモローにとって、憧憬の対象であったろう。そして詩人はいつか詩想を失い、堅琴を手放し、死すものでもあった。

モローが画布に描き続けた詩人オルフェウスは、よろこびと苦悩と死、その後の再生と永遠までをも象徴するための依代であったろうと考えられる。

## 謝 辞

本修士論文の作成にあたり、放送大学大学院文化科学研究科人文学プログラム教授 青山昌文先生に、終始ご懇意なるご指導ご鞭撻を賜り心より感謝申し上げます。また、ティーチング・アシスタントの姫田大様、村上曜様のお二人には、的確で有益なご助言を戴きました。また、仏文和訳の一部に姫田美保子様のご協力を戴き深く感謝申し上げます。

## 文 献

ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘・小谷年司・田中英道訳（白水社、1982年）Giorgio Vazari, *La vite de' piu eccellenti pittori ed architettori* 460頁。

ピエール＝ルイ・マチュー『ギュスターヴ・モロー その芸術と生涯及び後世代』高階秀爾・隠岐由紀子訳（三省堂、1987年）GUSTAVE MOREAU *savie, son oeuvre catalogue raisonné de l'oeuvre achevé*, 1976 392頁。

ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル『ギュスターヴ・モロー 夢を編む画家』南條郁子訳 隠岐由紀子監修（創元社、1998年）157頁。

Dorothy M. Koshinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism* (Michigan, UMI Research Press, 1989), 428.

préface de Jean Paladilhe; texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, *L'ASSEMBLEUR DE RÊVES. ÉCREITS COMPLETS DE GUSTAVE MOREAU*. (Fontfroide: Bibliothèque artistique & littéraire, 1985), 313.

図1 《オルフェウス》1866年、ギュスターヴ・モロー、油彩、板、155×99,5 cm、パリ、オルセー美術館蔵 <<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/>

[oeuvres-commentees/peinture/commentaire\\_id/orpheus-359.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=1396676926](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/orpheus-359.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=1396676926)>（最終アクセス2019年6月30日）

図2 《人類の生》1886年、ギュスターヴ・モロー、油彩、板、直径94cmの半円形1枚と33×25cmの板9枚によるポリプティック、パリ、モロー美術館蔵

<<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50410004942?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&listResPage=2&mainSearch=%22Gustave%20Moreau%20%20La%20vie%22&resPage=2&idQuery=%223c63d-cc2d-dd7f-c58-2b88f12f0%22>>（最終アクセス2020年6月30日）

図3 《死せる堅琴》1896年、ギュスターヴ・モロー、鉛筆、34×24.8cm、左下に署名GUSTAVE MOREAU、パリ、モロー美術館蔵、《死せる堅琴》の習作デッサン

<[https://dessins-musee-moreau.fr/selection/page\\_notice-ok.php?Ident=R&myPos=1&NoticeId=153](https://dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=1&NoticeId=153)>（最終アクセス2020年11月7日）

- [1] ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル『ギュスターヴ・モロー 夢を編む画家』南條郁子訳 隠岐由紀子監修（創元社、1998年）p. 75
- [2] 隠岐由紀子「ギュスターヴ・モローの「東洋研究」」（『帝京平成大学紀要』第23巻第1号、2012年）p. 175
- [3] Pierre-Louis Mathieu, *La Bibliothèque de Gustave Moreau*, GAZETTE DES BEAUX-ARTS 1929-1985: VI-Reprint Tome 92 (1978) (Liechtenstein, KRAUS REPRIT A Division of KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED) p. 161 \*本論文を以後「Mathieu」と記す。
- [4] マリオ・プラーツ『クラテール叢書 I 肉体と死と悪魔 ロマンティック・アゴニー』倉智恒夫・草野重行・土田知則・南條竹則訳（国書刊行会、1986年）p. 398
- [5] 隠岐由紀子「コピーするモロー、コピーされるモロー」（『ギュスターヴ・モロー』（展覧会図録）、国立西洋美術館（京都国立近代美術館）、1995年）p. 33
- [6] ピエール＝ルイ・マチュー「ギュスターヴ・モロー（1826-1898）」（『モローと象徴主義の画家たち』（展覧会図録）、神奈川県立現代美術館監修、神奈川県立近代美術館/東京新聞（山梨県立美術館、神奈川県立現代美術館、三重県立美術館）、1984-1985年 p.6
- [7] ピエール＝ルイ・マチュー『ギュスターヴ・モロー その芸術と生涯及び後世代』高階秀爾・隠岐由紀子訳（株式会社三省堂、1987年）p. 57 \*本書を以後「マチュー1」と記す。
- [8] ラカンブル、前掲書 p. 37

- [9] 隠岐由紀子 Yukiko Oki 「ギュスターヴ・モローと「プリミティヴ」絵画 Gustave Moreau and “Primitive” Paintings」(『武蔵野美術大学 研究紀要』第25号, 1994年) p. 6 \*本論文を以後「隠岐3」と記す。
- [10] ラカンブル, 前掲書 p. 71
- [11] 隠岐由紀子 「ギュスターヴ・モローと浮世絵芸術」(『ジャポニスム研究』第34号, 2014年) p. 28
- [12] 同上論文 p. 23
- [13] préface de Jean Paladilhe; texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, *L'ASSEMBLEUR DE RÊVES. ÉCREITS COMPLETS DE GUSTAVE MOREAU*. (Fontfroide: Bibliothèque artistique & littéraire, 1985) p. 195 \*本書を以後「Mathieu2」と記す。訳は隠岐3, 前掲論文p. 8による
- [14] 隠岐3, 前掲論文 p. 8
- [15] 隠岐由紀子 「ギュスターヴ・モローと仏教美術」(『ジャポニスム研究』第20号, 2000年) p. 19
- [16] 田中麻野 「ギュスターヴ・モローにおける古代版画的受容について——未公開の版画コレクションおよび直筆ノートを中心に——」(『鹿島美術研究』年報第30号別冊, 2013年) p. 13 \*本論文を以後「田中1」と表記する。
- [17] 田中麻野, 前掲論文 p. 15
- [18] 喜多崎親 「ギュスターヴ・モローの《出現》に就いて」(『美術史』美術史學會編 42, 1993年) p. 19
- [19] 隠岐由紀子 「ギュスターヴ・モローと異郷探検記」(『武蔵野美術大学研究紀要』2000-no.31, 2000年) p. 18
- [20] GAZETTE DES BEAVX-ARTS vol. 21 (Liechtenstein, KRAUS REPRIT A Division of KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED, 1971) p. 202
- [21] 同上書 p. 202
- [22] マチュー1, 前掲書 p. 59
- [23] Mathieu2, 前掲書 pp. 197-198 翻訳はマチュー1 p. 58による
- [24] 田中1, 前掲論文 p. 19
- [25] ジョルジョ・ヴァザーリ 『ルネサンス画人伝』平川祐弘・小谷年司・田中英道訳 (白水社, 1982年) p. 245
- [26] 山本光雄 『アリストテレス--自然学・政治学--』(岩波書店, 1977年) p. 67
- [27] 出隆訳 『アリストテレス全集 12 形而上学』(岩波書店, 1968年) p. 423
- [28] GAZETTE DES BEAVX-ARTS vol. 21, 前掲書 pp. 201-202
- [29] GAZETTE DES BEAVX-ARTS vol. 21, 前掲書 p. 202
- [30] GAZETTE DES BEAVX-ARTS vol. 21, 前掲書 p. 203
- [31] フィリップ・ジュリアン 『世紀末の夢 象徴派芸術』杉本秀太郎訳 (白水社, 1982年) pp. 334-335
- [32] モロー美術館《出現》<<https://muse-moreau.fr/objet/lapparition>> (最終アクセス2020年11月7日)
- [33] 坂巻康司 「マラルメと『ワーグナー評論』—19世紀後半の雑誌メディアに対峙する詩人」(東北大学機関リポジトリ, 2017年 <<http://hdl.handle.net/10097/00122903>> (最終アクセス 2020年1月8日) p. 51
- [34] 坂巻康司, 同上論文 p. 51
- [35] 佐々木英也監修 『オックスフォード西洋美術事典』(株式会社講談社, 1989年) p. 593
- [36] ヴァザーリ, 前掲書 p. 172
- [37] プラーツ, 前掲書 p. 270
- [38] 『世紀末ヨーロッパ 象徴派展』(展覧会図録), カトリヌ・ド・クロエス, フランソワ・ドールト, 城島俊介監修, 東京新聞 (高松市美術館, Bunkamuraザ・ミュージアム, 姫路市立美術館), 1996-1997年, p. 38
- [39] マルセル・プルースト 岩崎力, 栗津則雄, 帆苅瑞穂, 若林真, 鈴木道彦訳 『プルースト評論選Ⅱ 芸術篇』(筑摩書房, 2002年) p. 178
- [40] マチュー1, 前掲書 p. 167
- [41] 同上書 p. 159
- [42] 伊藤博明 『ルネサンスの神秘思想』(講談社, 2012年) p. 246
- [43] アポロドーロス 『ギリシア神話』高津春繁訳 (岩波書店, 1953年) pp. 32-33
- [44] リュック・ブノワ 『秘儀伝授——エジプトの世界——』有田忠郎訳 (白水社, 1976年) p. 38
- [45] Dorothy M. Koshinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism* (Michigan, UMI Research Press, 1989) pp. 7-12
- [46] 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——」(『デアルテ / 九州芸術学会編』第22号, 2006年) pp. 75-76
- [47] Koshinski, 前掲書 p. 49
- [48] 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 / 美術史學會編』第55号, 2005年) p. 19 \*本論文を以後「田中2」と表記する。
- [49] 坂井利佐子, 前掲論文 p. 82
- [50] 喜多崎親 「哀悼の神話——ギュスターヴ・モローの《オルフェウス》の戦略——」美術美術史論集 第二十二輯, 成城大学大学院文学研究科, 2020年 pp. 171-173 \*本論文を以後「喜多崎2」とする。
- [51] Mathieu2, 前掲書 p. 124
- [52] 田中2, 前掲論文 pp. 22-24
- [53] 喜多崎2, pp. 161-163
- [54] マチュー1, 前掲書 pp. 99-100
- [55] ルーヴル美術館《奴隷》ミケランジェロ <<https://www.louvre.fr/jp/oeuvre-notices/>> (最終アクセス 2020年11月7日)
- [56] Odile Sébastiani-Picard, “L’influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau” la revue du Louvre et des Musee

- de France, Vol. 3, 27(1977), Paris, Conseil des Musées nationaux, p. 144
- [57]ラカンブル, 前掲書 p. 77
- [58]Mathieu2, 前掲書 p. 104
- [59]同上書 p. 131
- [60]金井直, 安達薫, 喜多村明里, 上村清雄, 石井朗, 伊藤博明, 金山弘昌著『イメージの探検学Ⅲ フレスコ画の身体学 システィーナ礼拝堂の表象空間』(ありな書房, 2012年) p. 193
- [61]青山昌文『芸術の古典と現代』(放送大学教育振興会, 1997年) p. 81
- [62]シャルル・ド・トルナイ 田中英道訳『ミケランジェロ 彫刻家・画家・建築家』(岩波書店, 1978年) pp. 30-31
- [63]金岡直子「贖われた詩想——ギュスターヴ・モロー作《死せる豎琴》について——」(『フィロカリア 大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座 編』27, 2010年) p. 95
- [64]Mathieu2, 前掲書 p. 34
- [65]ラカンブル, 前掲書 p. 81
- [66]喜多崎親「甦る詩人の豎琴 モローの《死せる豎琴》における諸神混淆的ヴィジョンの形成」『ギュスターヴ・モロー』(展覧会図録), 国立西洋美術館(京都国立近代美術館), 1995年 p. 40
- [67]金岡直子, 前掲論文 p. 83
- [68]Mathieu2, 前掲書 p. 86 翻訳は金岡直子, 前掲論文 pp. 83-84による
- [69]金岡直子, 前掲論文 pp. 83-84
- [70]Mathieu1, 前掲論文 p. 160
- [71]Mathieu2, 前掲書 p. 248
- [72]同上書 p. 275