The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 神への讃歌 : ギュスターヴ・モロー作《ユピテルとセメレ》における竪琴の象徴性 |
| Author(s) | 金岡, 直子 |
| Citation | 待兼山論叢. 芸術篇. 2015, 49, p. 39-60 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/61360 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# 神への讃歌

## ――ギュスターヴ・モロー作《ユピテルとセメレ》における竪琴の象徴性――

金岡　直子

キーワード：モロー／19世紀末／竪琴／諸神混淆

### はじめに

竪琴、それはモローが生涯にわたって描き続けた重要なモティーフであった。早くも1846年、モローが20歳の年に描かれたギリシャの女性詩人サッフォーの素描に、竪琴が描き入れられている。また、1866年のサロンに出品された《オルフェウス（オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘）》（図1）では、オルフェウスの首が竪琴に載せられて娘に運ばれるという斬新な構想で世間の注目を集めた。モローが好んで描いたサッフォーの死の場面にも、必ず竪琴が描かれている（図2）。他にも、ペルシャやアラビアなどオリエントの詩人や、女神に詩を教わるギリシャの詩人ヘシオドス、その多くの無名の詩人を描いた作品群に、それぞれ様々に形状の異なる竪琴が描かれている。

図1《オルフェウス》1866年、油彩・板、154×99.5㎝、パリ、オルセー美術館

図2《サッフォーの死》1872年頃、油彩・カンヴァス、81×62㎝、個人蔵

竪琴は何よりもまず、描かれた人物が詩人であることを示すアトリビュートとしての

性格を持っている。たとえば、サッフォーを描いた作品における竪琴は、水辺に倒れて死ぬ女性が他ならぬ詩人サッフォーであることを表すためのものと考えられる。しかし、モローの画業において、竪琴の役割はそれだけにとどまらなかった。後年になると、竪琴は、持ち主としての詩人から離れて、独自の役割を与えられるようになる。その最たる例が、晩年の 1895 年頃に完成された作品《ユピテルとセメレ》（図 3）である。この作品では、本来ギリシャ神話においてアポロンのアトリビュートであるはずの竪琴が、詩神ではない最高神ユピテルの傍らに描かれている。この理由については、のちに述べるように、竪琴を人類の英知と解釈し、ユピテルがその支配者であることを示しているというカプランの説[1]や、構図上の必要性を指摘した喜多崎親氏の論[2]などがあるが、ほかに明確な意味を見出した研究は未だなされていない。

図3《ユピテルとセメレ》
1894-5年、油彩・カンヴァス、213 × 118㎝、パリ、ギュスターヴ・モロー美術館
（以下、「モロー美術館」とする）

しかし筆者は、晩年のモローの描く竪琴には、よりモローの制作の根源に関わる意義があったのではないかと考えている。そこで本論文では、竪琴が詩人を表すのみならずモロー独自の意味を持つようになった 1880 年代後半以降の作品や、モロー自身が自らの作品について述べた構想解説に着目し、そこに見られる特徴を指摘する。そしてその内容をふまえ、《ユピテルとセメレ》における竪琴の意味について考察する。

## 1. 神の楽器としての竪琴

まず、モローの後半生において竪琴が何を表すためのモティーフであったか考えよう。

1880年代以降の作品には、《インスピレーション》や《声》など、特定の名前を持たない詩人が、天使あるいはムーサに詩想を授けられている様が描かれたものが多く見受けられる。こうした作品に、竪琴が登場する。これらの作品群において、竪琴はどのような役割を担っているのであろうか。モローによる構想解説を見てみよう。

図4《詩人の嘆き》
1882年頃、水彩、黒チョーク、金・紙、28.3×17.1㎝、パリ、ルーヴル美術館

1882年頃の《詩人の嘆き》（図4）では、「苦悩と虚しい闘いを訴える」詩人に対して、ムーサが「聖なる歌（des chants sacrés）の霊感を授け、彼を慰める」[3]。この作品における竪琴は、ムーサが詩人に授けている歌の霊感を象徴するためのものである。竪琴は、詩人が歌いながらかき鳴らす楽器であるが、匿名の詩人を多く描くようになったモローにとっては、竪琴が詩人というよりも聖なる歌声そのものと同一視されるようになっているのである。このことは、《夕べの声》（図5）においても裏付けられる。この作品では、竪琴を携えた3人の天使が描かれている。ここでの竪琴は、タイトルに「声」とあることから、天使たちの歌声を視覚的に表すモティーフとして描かれていることがわかる。こ

図5《夕べの声》
年記なし、水彩・紙、34.5×32㎝、モロー美術館

のことからも、モローの作品では、竪琴はしばしば天の声や歌と同義のものとして登場しているということが明らかである。

このように、聖なる天上の声としてのモローの竪琴観は、必ずしも詩人を必要としないものであった。そのために、1880年代以降の作品では、詩人のアトリビュートとしての役割を離れ、独自の役割を持つようになる。九つのパネルと一つのリュネットからなる一種の祭壇画《人類の生》（図6）では、中段の三つのパネルがギリシャの詩人オルフェウスの物語に割り当てられている。解説にはこうある。

図6《人類の生》1886年、油彩・板、リュネット：37×74cm、パネル；各33.5×25.5㎝、モロー美術館

> 第一の作品は夢で、自然は、感動した詩人の諸感覚の前でヴェールを脱ぎ、インスピレーションを与えている。次は歌で、オルフェウスが歌い、全自然が耳を傾け、感嘆している。三番目は嘆きで、オルフェウスは深い森の中にいる。彼の竪琴は壊れ、彼は未知の国々と不死を渇望する。[4)]

最後の文が表しているように、中段パネルの三枚目（図7）において、オルフェウスの竪琴は弦が切れて彼の足元にある。しかしここで注目すべきは、天使によって天へ運ばれようとしているもう一つの竪琴の存在である。この竪琴は、悲しみにより歌声を失った詩人オルフェウスから離れ、天使によって天へ返されている詩想そのものを象徴するものである。この構想か

図7《人類の生》中段パネル

らは、詩想・歌声は天なる神によって授けられ、神のもとへ帰るという晩年のモローの思想が見て取れる。竪琴はモローにとって、神の楽器なのである。

## 2. 死と生の讃歌　―犠牲と勝利を讃美する竪琴―

では、神の楽器である竪琴は何を歌うのであろうか。晩年作品におけるモローの竪琴の性格には、あるひとつの顕著な系譜が見いだせる。それは、死と、それに伴う勝利を彩るモティーフとしての竪琴の系譜である。

《求婚者たち》（図8）を見てみたい。この作品では、妻に言い寄る男たちを次々と射殺していくオデュッセウスを描いた場面に、竪琴が登場している。構想解説には次のように書かれている。

図8《求婚者たち》
1852-1896年、油彩・カンヴァス、
385 × 343㎝、モロー美術館

> 暴力的な出来事の物語、物質的で野蛮な出来事が密集しているにも関わらず、詩的な観念が常に支配している。血と、叫びと、涙の只中で、竪琴よ、竪琴よ、常に輝き現れる竪琴よ。[5)]

> 竪琴と歌が、猛り狂う叫喚と苦痛の叫びの嵐の只中においてさえ、響き渡るようだ。[6)]

ここにおいて、求婚者たちの血の上に成るオデュッセウスの勝利は「詩的な観念（l'idée poétique）」としてとらえられている。その勝利を象徴するのが、

「竪琴と歌（la lyre et le chant）」なのである。

このような、犠牲の上に成る勝利を讃美する象徴としての竪琴は、《求婚者たち》に描かれているに留まらない。《戦いの間歌うテュルタイオス》（図 9）を見てみたい。最晩年の 1897 年 7 月 7 日に書かれた構想解説には次のようにある。

> 戦闘における、血の滴る聖体のパン。
> 若く、美しい髪をしたギリシャ人たちは、みな陶酔し、犠牲に酔い、錯乱のうちに彼の足元に倒れて死んでいった。
> 竪琴よ、常に勝利を奏でる血塗られた竪琴よ。[7)]

図 9《戦いの間歌うテュルタイオス》1860 年以後、油彩・カンヴァス、415 × 211 ㎝、モロー美術館

ギリシャの若者たちは、竪琴にあわせたテュルタイオスの歌に鼓舞され、自らの犠牲に酔って死にゆくとされる。竪琴は彼らの血の上に成る勝利を奏でるのである。

ここで興味深いのは、モローの構想において、死がしばしば理想視されているということである。《戦いの間歌うテュルタイオス》では、「聖体のパン（l'hostie）」という文言が登場し、作品の構想にキリスト教的な思想が含まれていることを示唆している。ここにおいて若者たちの死は、キリスト教的な殉教のイメージを負うことになる。勝利は彼らの死によってもたらされたものであり、その死を贖うものである。竪琴は死の上に成る勝利、とりわけキリスト教的な文脈においては、贖いを讃美するモティーフなのである。

さらに、モローの詩想観をとらえるヒントとなるのが、直接竪琴は現れないものの詩人や歌というモティーフが登場する《三王礼拝》（図 10）の構想解説である。

王たちに先立ち、新しく信仰に参入したもの、天の近習たち、地上の天使、未来の殉教者たちが、死と生の讃歌、聖なる歌を歌う。この歌は、星によって導かれた、この苦しみの、恩寵の、愛の、栄光の、清貧の軍隊を、これほど渇望された目標、幼子の神、世界の（人類の）贖い主へと導く。[8)]

図10《三王礼拝》
1860年頃、油彩・カンヴァス、290×282㎝、モロー美術館

ここで注目したいのは「殉教者」「死と生の讃歌」「苦しみ」「贖い主」といった文言である。特に「死と生の讃歌（l'hymne de mort et de vie）」は、決して「生と死の讃歌」ではなく、まず「死」がくることに注目したい。ここでもまた、歌は死を前提としたものとしてとらえられている。その死と対比される生とはすなわち、地上での死を経た先にある永遠の生である。モローにとって神の讃歌、聖なる歌とは、死と生の讃歌であり、地上での苦しみや死の先に来たる最終的な勝利である贖いを讃美するものなのである。

図11《死せる竪琴》
1897年頃、油彩・カンヴァス、230×120㎝、モロー美術館

竪琴や歌が、犠牲や死と抱き合わせに描写され、その死によってもたらされる勝利や贖いの象徴とされているのは、特筆すべきことであ

る。同様の構想は、最晩年に描かれた《死せる竪琴》（図 11）にも表れている。《死せる竪琴》の構想解説には「魂の大いなる竪琴、真の神の理想に震える弦の声は、感覚的な声の全て、自然讃美の声の全てを消滅させに来る」[9)]とある。自然を讃美する異教詩人たちの歌は滅び、大天使が奏でるキリスト教の詩想がその上に輝く。死の上に成る勝利を讃美する象徴としての竪琴は、晩年のモローの作品における大きな特徴となっているのである。

### 3. 神への讃歌 ―《ユピテルとセメレ》における竪琴―

以上のような竪琴の象徴性をふまえつつ、ここで《ユピテルとセメレ》における竪琴の存在について考えたい。《ユピテルとセメレ》は、ギリシャ神話に取材した作品である。テーバイの王女セメレは最高神ユピテルに愛され、身ごもる。それを快く思わないユピテルの妻ユノは、セメレを唆し、ユピテルの神としての姿を見せてほしいとねだるよう仕向ける。しかしユピテルの神の力を表す雷は人の身には耐えきれず、セメレは焼け死んでしまう。

モローが描いたのは、ユピテルがまさに神としての真の姿を顕した瞬間である。ユピテルの膝元に横たわるセメレは、血を流し、死に瀕しているところである。構想解説には以下のようにある。

> 土台も天井もない、巨大な空中の建築物。生き生きとざわめく植物がそれを覆い、聖なる花々が、住むものとてなく静まり返った、星の輝く暗い蒼穹を背景に浮かび上がっている。その建築物の中央で。
>
> 神は何度も求められた末に、それでも輝きは抑えながらついに真の姿を顕した。
>
> セメレは、神の放電に貫かれ、その神性によって純化され再生されるが、雷に撃たれて息絶える。そして、地上の官能的な愛の神、牡山羊の足をした神もまた、彼女と共に。[10)]

本来の神話では、この作品に竪琴が登場する必然性はない。しかし、モローは神の姿を顕したユピテルを、片腕を竪琴に載せた姿で描いている。本来アポロンのアトリビュートであるはずの竪琴がユピテルの傍らに描かれた理由について、フォン・ホルテンは、ユピテルに「英雄であると同時に詩人」[11] という性格が与えられていることを指摘している。また、カプランによる先行研究は、モロー自身の言葉の中に、竪琴を「人類の思考の永遠の楽器」[12] と呼んでいる箇所があることを解釈のヒントにしている。[13] それによれば、竪琴とは、人類の英知の象徴であり、天才を理想へと到達せしめるものだと位置づけられている。その竪琴を携えるユピテルは、最高神であると同時に、英雄的な詩人であり、竪琴、つまり人類の英知の支配者でもあるという性格を与えられている、とされている。クックもまたモローの同じ言葉を引用したうえで、[14] 竪琴をアポロンの楽器と断定している。[15] さらに、喜多崎親氏による論考は、《ユピテルとセメレ》の構図がアングルの《ユピテルとティティス》にヒントを得たものである可能性を指摘し、竪琴というモティーフに、構図上の必要性を見出している。[16]

しかし、ユピテルと共に竪琴が描かれているのには、より本質的な理由、この作品の構想そのものに関わる理由があったのではないだろうか。《ユピテルとセメレ》は、当初の構図から画面を大幅に拡大されたことがわかっているが、[17] 準備段階の図像を見てみると、この段階から既に竪琴が描かれているのがわかる（図12）。つまり、《ユピテルとセメレ》というテーマにとって、竪琴は当初からなくてはならないモティーフであったことがうかがえるのである。

図12《ユピテルとセメレ》
年記なし、油彩・カンヴァス、141.5×110㎝、モロー美術館

《ユピテルとセメレ》になぜ竪琴が必須のモティーフとして描かれねばならなかったのか。この問題を考えていくにあたって、まず、《ユピテルとセメレ》の構想解説の、セメレの死に続く部分を引用しよう。

> このとき、この儀式と聖なる祓除の下で、万物は変容し、浄められ、理想化され、不死が始まり、神性があらゆるものに満ちわたる。まだ形を成しきっていない総ての存在が、真の光を切望する。サテュロス、ファウヌス、ドリュアデス、ハマドリュアデス、水や森に棲む者たちは皆待ち侘び、歓喜と熱狂と愛とで気も狂わんばかりになる。彼らは大地の泥から解放され、頂を目指して上へ上へとのぼってゆき、なかにはより上級の精、翼を広げた神聖な精へと既に姿を変えているものもいる。
> （中略）
> これは、更に上の領域への上昇、純化され浄化された存在の、神の方への向上である。地上の死と、不死への神格化。大いなる神秘は成し遂げられる。自然全体が神の理想に満たされ、ありとあらゆるものが形を変える。これは神への讃歌である。[18)]

つまりモローは、神話どおりにセメレの死を描くだけでなく、その死にともなって、様々な地上の存在が変容し、地上での死を経て神格化するという、独自の場面をつくりだしていることになる。

ここで「神への讃歌（un hymne à la divinité）」と書かれていることが、竪琴解釈の上で重要である。これまで示してきたように、竪琴は天の歌や声の象徴としてしばしば描かれてきた。つまり、ユピテルが携える竪琴は、構想解説に照らし合わせたとき、なによりもまず、この「神への讃歌」を象徴するものだと考えられる。

では、竪琴＝「神への讃歌」とはどのような性質を持つものなのであろうか。構想解説の最後の部分を見てみよう。

この絵には、キリスト教思想の根源と片鱗が表れている。つまり、不死の生命に参入するためのあの感覚上の死、物質としての存在の滅亡のことだ。[19)]

《ユピテルとセメレ》はギリシャ神話の逸話であるにも関わらず、モローはそこにキリスト教的なテーマである、地上での死そのものが永遠の生命への入り口だとする思想を重ねている。先に引用した《三王礼拝》において、「聖なる歌」と「死と生の讃歌」が同義であったように、[20)]《ユピテルとセメレ》においても、「神への讃歌」は、この地上における死と永遠の生命への参入を謳い上げるものなのである。このことを考えれば、本作品における竪琴は、犠牲の上に成る勝利・贖いの系譜に属するものであると考えられる。

作品を再度見てみよう。この作品においては、人間であるセメレがユピテルの雷にうたれて死ぬことで、万物の変容と神格化が始まるとされている。つまりセメレは、贖いを導く犠牲の子羊のような役割を果たしているのである。このことは、この作品の構図のヒントとなったと考えられる素描（図 13）についてのカプランや喜多崎親氏の指摘によっても裏付けられる。[21)] それによれば、聖三位一体を描いた素描と本作品とを比較してみると、ユピテルの位置に神、セメレの位置にキリストが描かれているのがわかる。モローは、元の素描の意味するところを汲み取ったうえで、《ユピテルとセメレ》の構図に引用したと考えられる。このことからも、《ユピテルとセメレ》の底に流れる犠牲と贖いのテーマを

図13《三位一体》（部分）
年記なし、ペン、インク、透写紙、
11.3 × 18.9㎝、モロー美術館

読み取ることができる。しかも、竪琴は神の書物である聖書の位置に描かれている。竪琴が神の言葉を歌うための楽器であることを考えれば、この対応は偶然のものとは思われない。引用された素描における聖書に書かれているのが「A（アルファ）」と「ω（オメガ）」であることにも注目したい。中世以来裁き主としてのキリストがよく手にし、この世の初めから終わり、すなわち創造から審判、そして復活を象徴するこの文字は、黙示録に三度にわたり書かれている文言である。黙示録で描写されているのは、世の終わりにおける神の審判と、神の勝利の喜びであり、先に引用した《ユピテルとセメレ》のモローによる解説と響き合う。《ユピテルとセメレ》における竪琴は、神の裁きと万物の神格化を導く神の言葉の象徴として、この作品に描かれているのである。

このことを考えると《ユピテルとセメレ》において、本来ユピテルのアトリビュートでないはずの竪琴が神の傍らにあることは不思議ではない。この世の終わりに再臨する全能の神の力を示す神の言葉と重ね合わされた竪琴は、神の勝利と永遠の命を象徴する。すなわち竪琴は、セメレの犠牲のうえに成った万物の神格化を讃美する象徴的なモティーフとして、この作品に必須であったのだと考えられるのである。

図14《ジャイナ教の神》
年記なし、ペン、インク、黒鉛、鉛筆、鉄筆、木炭・透写紙、31.4×15.6cm、モロー美術館

## 4. 神の方へ—諸宗教に遍在する楽器としての竪琴—

ところで《ユピテルとセメレ》における竪琴には、さらなる意味があったと考えられる。それは、竪琴がモローにとって調和を表し、異なる宗教・神話の壁を超える神聖な楽器であったことと関わる。

本作品におけるユピテルの造形に注目したい。モローは当初、ユピテルを伝統的な髭のある男神とし

て描いていた（図 12）。しかし、完成作品では、ユピテルには髭がなく、さらには、エジプトを想起させる蓮の花を手にしている（図 3）。そればかりでなく、ユピテルの腰の植物文様は、ジャイナ教の神の装飾を引用したものである（図 14）。また、隠岐由紀子氏は、ユピテルの造形に仏教美術との共通点を見出し、仏教美術の表層的な装飾のみならず仏教美術に内在する東西の混淆という性格そのものがモローに影響を与えた可能性を示唆している。[22] モローの同時代においても、ユピテルのこの表現は異教的な要素を感じさせるものであった。たとえばフランシス・ポワトヴァン（1854-1904）は、ユピテルの顔を「ラージャのように褐色だ」と述べている。[23] このような諸神混淆は、単に興味をひかれたモティーフを寄せ集めたというのではなく、むしろ意図的なものであったと思われる。ギリシャ神話の最高神であるユピテルにジャイナ教の神の装飾が施され、さらに蓮の花を一輪手にした仏像のように描かれることで、この図像はギリシャ神話という枠組みを超え、特定の宗教や神話に限定されない超越的な「神」の表象となりうる。

ユピテルばかりではない。この作品には、ウロボロスやリンガ、アスモデウス、スフィンクス、その他様々な神話を想起させるモティーフが混入している。[24] また、画面下部に犇めき合う様々な闇の神々の一部を描いた素描には、寓意辞典から、ギリシャやローマのみならず、エジプトやペルシャ、フェニキアなど、様々な異国の「月」や「夜」の女神について説明した項目が抜書きされている（図 15）。[25]

図 15《ユピテルとセメレ》のための素描
年記なし、ペン、インク、鉛筆・透写紙、
25.9 × 31.9cm、モロー美術館

このような諸神混淆的な場面に、竪琴が描かれていることが重要である。竪琴は本来、図像学において調和を表す楽器である。モローの所有していた神話事典には、調和の象徴としての竪琴の役割が記載されている。[26] 数々の神話においても、竪琴

は異質なものの間をとりもつ存在として機能している。ギリシャ神話のオルフェウスは、妻の魂を取り戻すために冥界へ下り、竪琴や歌でケルベロスやプルートを宥めることに成功する。モローは、竪琴や詩人の持つこのような仲介者としてのイメージを利用し、ケンタウロスやサテュロスたちを霊的観想へと導く聖なる詩人（図 16）や、獰猛な獣たちを懐柔し、全自然を感嘆させるオルフェウスの図像を描いている。

図16《聖チェチリア》
1885-1890年頃、水彩、グワッシュ・紙、
16×19㎝、東京、国立西洋美術館

このような調停者としての竪琴や詩人の役割は、ギリシャ神話のみならずキリスト教にも見出される。旧約聖書において、若き日のダヴィデは竪琴の調べによってサウル王と神の霊の間を取り持ち、王の苦しみを和らげる（サムエル記上 16:14-23）。竪琴がキリスト教においても神の楽器であることは、新約聖書においては、黙示録に「わたしは、大水のとどろくような音、また激しい雷のような音が天から響くのを聞いた。わたしの聞いたその音は、琴を弾く者たちが竪琴を弾いているようであった」（ヨハネの黙示録 14:2）、「わたしはまた、火が混じったガラスの海のようなものを見た。更に、獣に勝ち、その像に勝ち、またその名の数字に勝った者たちを見た。彼らは神の竪琴を手にし、このガラスの海の岸辺に立っていた」（ヨハネの黙示

図17《アラブ（ペルシャ）の詩人》
1886年頃、水彩、グワッシュ・紙、
60×48.5㎝、パリ、個人蔵

録15:2）といった文句が見出されることからも明らかである。

さらにモローは、西洋ばかりでなく東洋の詩人をも描いてきた。モローは、竪琴を持ち、天上の声を聴くインドやアラブ、ペルシャの詩人を描いている（図17）。このように、モローにとって竪琴は諸宗教に遍在する楽器であった。晩年のモローが重視したのは、宗教や神話の違いを超えた竪琴のこのような神的な性質そのものであったと考えられる。

竪琴についてカポディエチは、地上の無力な人間存在が神の方へ上昇するための道具であり、神の楽器であると述べている。[27] この「神の方へ」というキーワードこそ、《ユピテルとセメレ》、《死せる竪琴》、《三王礼拝》など、モローが晩年に書いた構想解説に散見され、晩年の諸神混淆主義的な構想における竪琴の役割を考えるうえで重要であると考えられる。

モローは《三王礼拝》の構想解説で、次のように書いている。

> 要約すると、次のようになる。星、歌う天使たち、王たち、詩人、妻と母、兵士、人夫、乙女、貧しき者や苦しむ者たち。それはまさに、神の理想に向かう人類の行列であり、神の方へと向かう人々の象徴的な歩みだ。[28]

この解説を読むとき、先に引用した《ユピテルとセメレ》の構想解説にも、同様の思想が書かれていたことを思い出したい。「これは、更に上の領域への上昇、純化され浄化された存在の、神の方への向上である。地上の死と、不死への神格化。大いなる神秘は成し遂げられる。自然全体が神の理想に満たされ、ありとあらゆるものが形を変える。これは神への讃歌である」。[29] つまりモローにとっての歌とは、様々な宗教思想の違いを超え、「神の方」を目指すという共通の理念を歌うものであり、竪琴はそれを視覚的に表すために選ばれたモティーフなのである。

モローは、本来ギリシャ神話に属する物語であるはずの《ユピテルとセメレ》を、「この絵にはキリスト教の根源と片鱗があらわれている」[30] と説明している。前章で述べたように、竪琴は晩年のモローにとって肉体の滅びと対

比された勝利の象徴としての楽器でもあった。異なる宗教・神話が混在する本作品において、諸神混淆的な「神」としてのユピテルは、宗教・神話を問わず神の方への理想を謳い上げる楽器である竪琴と共に、神としての姿を顕す。このように諸宗教・神話の調和を目指した画面によってモローは、万物が地上の死を超えて浄化され神格化するという構想を、神話の枠組みを超えた壮大な宇宙的イメージとして描き出しているのである。竪琴はここにおいて、作品の諸神混淆性を統べる役割を果たすモティーフとなっているのである。

## おわりに

以上の考察により、《ユピテルとセメレ》における竪琴は、死の上に成る最終的な勝利を讃美する象徴としての竪琴の系譜に属し、諸々を神の理想の方へ導く諸神混淆的な楽器としての役割を担っていることを示してきた。

こうした思想は晩年のモローの中であたためられ、最終的に《死せる竪琴》へと結実する。《ユピテルとセメレ》では、竪琴を手にした神の顕現により、地上は死と再生を迎える。一方《死せる竪琴》では、竪琴を手にした天使により、地上の自然讃美の歌は滅ぼされ、世界はキリスト教の理想の元に甦る。竪琴によって象徴された、「万物の神格化」「犠牲の上に成る勝利」、そして「普遍的な神の理想」といったキーワードが、晩年の諸神混淆的な作品を貫くテーマとなっている。

このような、死を超えた先にある勝利、永遠の生というテーマは、老いたモロー自身にとって切実なものだったと考えられる。身近な人々を失い、自身も死をはっきりと意識しはじめていた画家にとって、死後の魂の救済は重要な関心事であったと想像できる。死を目前にしたモローにとって、生涯に描いてきた自分の作品が死後も人々に鑑賞され生き続けることは重要な関心事であった。それはすなわち、最終的な勝利である。モローは最晩年に、自らが生涯かけて培ってきた作品を散逸から救うための美術館をつくる。《ユピテルとセメレ》や《死せる竪琴》の構想解説に書かれている、物質としての肉

体の死と地上からの解放による永遠の生命の獲得というテーマは、自身の作品、つまり自らの魂を不滅のものとしたいという画家の願望を表している。[31)]

さらに、生涯に夥しい数の竪琴を描いてきたモローにとり、竪琴はモロー自身の詩想の象徴にもなっていたと考えられる。モローは次のように述べている。

> ああ、生き生きと情熱的な沈黙の詩想よ。それは物質的な覆いを纏うものであり、形而下の美しさを映す鏡であるが、魂の、精神の、心の、そして想像力の大いなるほとばしりをも同様に映し、あらゆる時代の人間による神の希求に応える気高い芸術だ。
>
> これは神の言葉なのだ。[32)]

「沈黙の詩想」とは、古代ギリシャ以来、絵画を表す文言である。この文章でモローは、芸術は神を求めるすべての人間に応えるものであり、神を感じさせるものである、という自身の芸術観を述べている。モローにとって、「沈黙の詩想」たる絵画とはすなわち、「神の言葉（la langue de Dieu）」であった。《ユピテルとセメレ》において、竪琴がアルファ・オメガという神の言葉を記した聖書に重ね合わせられていたことは、この点で示唆的である。神の言葉を伝える楽器である竪琴は、モローが生涯をかけて描き出してきた彼自身の絵画の象徴とさえいえるモティーフだったのである。

［注］

1） KAPLAN, Julius, *The Art of Gustave Moreau, Theory, Style and Content*, Michigan: Ann Arbor, 1982, p. 83.

2） 喜多崎親「ギュスターヴ・モローの《ユピテルとセメレー》」『美術史研究』第25号、1987年、107-126頁。

3） MOREAU, Gustave , *Écrits sur l'art par Gustave Moreau,* texte établi et annoté par Peter Cooke, Fontfroide, 2002, volume I, p. 115.

4） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 126.
5） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 57.
6） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 59.
7） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 71.
8） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 62.
9） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 154.
10） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 143.
11） VON HOLTEN, Ragnar, *L'Art fantasique de Gustave Moreau*, 1960, p. 36.
12） MOREAU, *op.cit.*, p. 58.
13） KAPLAN, *op.cit.*, p. 83
14） COOKE, *Gustave Moreau: History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, 2014, p. 118.
15） *Ibid.*, p. 147.
16） 喜多崎、前掲論文、112頁。
17） 同上、117頁。
18） MOREAU, *op.cit.*, volume Ⅰ, pp. 141-148.
19） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 148.
20） *Ibid.*, volume Ⅰ, p. 62.
21） KAPLAN, *op. cit.*, pp. 79-80. 喜多崎、前掲論文、112-121頁。
22） 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』20号、2000年、24頁。
23） *L'Inde de Gustave Moreau,* Paris, Lorient, Éditions des musées de la ville de Paris, 1997, p. 19.
24） KAPLAN, *op. cit.*, pp. 78-90.
25） NOËL, François, *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persanne, Syriaque, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.* Paris, 1801, pp. 164-165.
26） *Ibid.*, p. 173.
27） CAPODIECI, Luisa, "La Lyre et la croix. Le testament pictural de Gustave Moreau", in Cat. Expo., *Gustave Moreau. Mythes et Chimères : Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau,* Paris, musée de la Vie Romantique, 2003, p. 80.
28） MOREAU, *op.cit.*, p. 61.
29） *Ibid.*, pp. 141-148.
30） *Ibid.*, p. 146.
31） 金岡直子「贖われた詩想 ―ギュスターヴ・モロー作《死せる竪琴》について―」『フィロカリア』第27号、2010年、100頁。

32） MOREAU, *op.cit.*, volume. II, pp. 257-258.

［参考文献］

〈モローによる著述〉

MOREAU, Gustave, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Volume I, sur ses œuvres et sur lui-même. Volume II, théorie et critique d'art,* texte établi et annoté par Peter Cooke, Fontfroide, 2002.

〈カタログ・レゾネ〉

FOREST, Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Catalogue sommaire des dessins. Musée Gustave Moreau,* Paris, 2009.

LACAMBRE, Geneviève, *Peinture, Cartons, Aquarelles, etc... exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris, 1990.

MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, 1976.

———, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie, ACR, 1998.

〈展覧会カタログ〉

*Gustave Moreau. L'Elogio del poeta*, Spolèto, Palazzo Racani Arroni, 1992.

*L'Inde de Gustave Moreau,* Paris, Lorient, Éditions des musées de la ville de Paris, 1997.

*Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Paris, Chicago, New York, 1999.

*Gustave Moreau. Mythes et Chimères : Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau,* Paris, musée de la Vie Romantique, 2003.

『ギュスターヴ・モロー』展（東京、京都）、国立西洋美術館編、1995年。

『ギュスターヴ・モロー展　フランス国立ギュスターヴ・モロー美術館所蔵』（島根、兵庫、東京）、東京新聞他編、2005年。

〈モローについての論文、単行本〉

CAPODIECI, Luisa, "La Lyre et la croix. Le testament pictural de Gustave Moreau", in Cat. Expo., *Gustave Moreau. Mythes et Chimères : Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau,* Paris, musée de la Vie Romantique, 2003, pp. 71-89.

COOKE, Peter, "Text and Image, Allegory and Symbol in Gustave Moreau's Jupiter et Sémélé", *Symbolism, Decadence and the fin de siècle*, 2003, pp. 122-143, 300-305.

———, "*Les Lyres mortes* (1896-1898) de Gustave Moreau : vie et mort de la mythologie

païenne", *La Revue des musées de France, Revue du Louvre*, no. 3, June, 2008, pp. 86-99.
————, *Gustave Moreau: History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, 2014.
金岡直子「贖われた詩想 ―ギュスターヴ・モロー作《死せる竪琴》について―」『フィロカリア』第27号、2010年、77-103頁。
KAPLAN, Julius, *The Art of Gustave Moreau, Theory, Style and Content*, Michigan: Ann Arbor, 1982.
喜多崎親「ギュスターヴ・モローの《ユピテルとセメレー》」『美術史研究』第25号、1987年、107-126頁。
————,「甦る詩人の竪琴　モローの《死せる竪琴》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』カタログ、国立西洋美術館他、1995年、37-47頁。
LACAMBRE, Geneviève, "La lira di Gustave Moreau", in Cat. Expo., *Gustave Moreau. L'Elogio del poeta*, Spolèto, 1992, pp. 13-15.
————, Maître sorcier, Paris ; Gallimard, 1997.（ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル著、隠岐由紀子監修『ギュスターヴ・モロー　夢を編む画家』創元社、1998年。）
————,"La religion dans la vie et l'œuvre de Gustave Moreau", in Cat. Expo., *Gustave Moreau et la Bible*, Paris, 1991, pp. 15-24.
中山公男『モローの竪琴　世紀末の美術』小沢書店、1987年。
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、15-32頁。
————,「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』第31号、2000年、17-25頁。
————,「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、175-188頁。
SEGALEN, Victor, *Gustave Moreau, Maître imagier de l'orphisme*, Fontfroide, 1984.
THÉVENIN, Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, 1897.
VON HOLTEN, Ragnar, *L'Art fantasique de Gustave Moreau*, 1960.

〈19世紀の神話辞典〉

DUPUIS, Charles-François, *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, Paris : Chasseriau, 1822.
————, *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle*. Tome 1-7, Paris : Imprimerie de Plassan, 1822.
JACOBI, E., *Dictionnaire mythologique universel*, Paris, 1863.
MALLARMÉ, Stéphane, *Les Dieux antiques*, Paris : J. Rothchild éditeur, 1880.
NOËL, François, *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persanne, Syriaque, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine,*

*Iconologique, etc*. Paris, 1801.
PLANCY, Collin de, *Dictionnaire Infernal*, Genève : Slatkine, 2008.

［図版出典］

図1-3, 6-11, 17：MATHIEU, Pierre-Louis, 1998.

図4, 12, 13, 16：Cat. Expo.: *Gustave Moreau. Between Epic...*, 1999.

図5：Cat. Expo.:『ギュスターヴ・モロー展･･･』、2005年。

図14：Cat. Expo.: *L'Inde de Gustave Moreau,* 1997.

図15：FOREST, Marie-Cécile(dir.), 2009.

（大学院博士後期課程学生）

RÉSUMÉ

## Un hymne à la divinité :
### la signification de la lyre dans *Jupiter et Sémélé*

Naoko Kanaoka

Gustave Moreau a peint beaucoup de lyres dans sa vie. Une des choses les plus curieuses est que Moreau l'a peinte dans des scènes où il n'y a pas de poète. Surtout dans *Jupiter et Sémélé*, Moreau l'a peinte avec Jupiter alors que ce n'était pas un accessoire necessaire. Dans cet article, nous en éluciderons les raisons.

D'abord, nous mentionnerons une des caractétistiques de la lyre que Moreau a peinte. La lyre est peinte avec les victimes. La lyre chante, selon Moreau, ' l'hymne de mort et de vie'. Cette vie, c'est la vie éternelle après la mort. La lyre est un instrument divin qui symbolise la victoire finale contre la mort physique.

Maintenant nous considérons le rôle de la lyre dans *Jupiter et Sémélé*, Moreau a écrit que 'C'est une ascension vers les sphères supérieures, une montée des êtres épurés, purifiés, vers le divin. La mort terrestre et l'apothéose dans l' immortalité. (...) C'est un hymne à la divinité'. La lyre dans *Jupiter et Sémélé* symbolise avant tout cet hymne à la divinité. Elle chante la mort terrestre et la vie éternelle. C'est un idéal chrétien. Quand nous voyons la *Trinité* à laquelle Moreau s'est référée, nous remarquons que la lyre est peinte à la façon de la Bible sur laquelle il y a écrit alpha et oméga (A et ω ), qui symbolisent la création, le jugement et la résurrection. La lyre et la Bible toutes deux répètent les paroles de Dieu. C'est-à-dire que cette lyre est le motif essentiel qui représente le jugement de Dieu et l'éloge de l'apothéose de tous les êtres après la mort de Sémélé.

De plus, la lyre est l'instrument de musique universelle qui apporte l'harmonie. Jupiter en tant que Dieu syncrétique se manifeste avec la lyre qui chante l'idéal divin sans distinction de religion. La lyre est le motif qui symbolise l'harmonie de toutes les religions et mythologies représentant tous les êtres épurés devenant immortels aprés la mort. En conclusion, la lyre symbolise le syncrétisme de *Jupiter et Sémélé*.