

國學院大學学術情報リポジトリ

アルフォンス・ルグロによる裸婦像の生成：
《キューピッドとプシュケ》をめぐって

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 安藤, 智子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000791

アルフォンス・ルグロによる裸婦像の生成

——《キューピッドとプシュケ》をめぐって——

安 藤 智 子

キーワード

アルフォンス・ルグロ 裸婦 生成 ヴェネツィア絵画 英仏美術交流

1. はじめに

本稿では、19世紀フランス人画家アルフォンス・ルグロによる油彩画《キューピッドとプシュケ》（ロンドン、テイト・ブリテン所蔵）（図1）を中心に考察を進める。ルグロはディジョンの出身で、パリの画壇で活躍して間もなく1863年に渡英し、この作品を翌年の1864年に制作している。そして1867年のロイヤル・アカデミーの展覧会に《聖体拝領》（図2）とともに本作品を発表した。この絵画には、プシュケが上半身に何も纏わず眠っているところに、キューピッドが弓矢を持って現れた場面が描かれている。

本作品は今まで、アリソン・スミスによる近年の著書『ヴィクトリアン・ヌード、セクシャリティーとモラルとアート』で取り上げられ、さらに日本でも巡回することになったスミス監修の「ヴィクトリアン・ヌード、19世紀英国のモラルと芸術」というタイトルの展覧会で展示された。スミスの著作では19世紀イギリスでの女性裸婦像の受容の観点において、このプシュケである裸婦が「平凡な裸の若い女性」であるという当時の批評家による断片的な言説が紹介されている⁽¹⁾。さらに展覧会の図録解説では「ルグロがリアリズムから離れ、オールド・マスターの研究とヌード・デッサンを基盤に、より折衷的なスタイルを模索していた頃の作品である」と位置付けられ⁽²⁾、このような見方は、ルグロの裸婦の曖昧な性格や捉え難い造形様式に起因していると思われる。

とくにこの作品の制作時期には、フランスとイギリスの間で前衛的な画家たちの交流が確認され、ルグロはその両国の画家たちと親しく仲介役となっていた。またこの時期に英仏の前衛的な画家たちが描いた裸婦の表象が話題となり、ヴェネチア絵画からの影響を思わせる女性像がルグロの周辺のイギリスの画家たちの作品に多く現れている。

本稿では《キューピッドとプシュケ》がこのような状況の下に制作された作品であることを確認し、先行研究では十分に議論されていない作品の生成過程に着目し、英仏の美術交流という視座からルグロの裸婦像の形成について考察を加える。

2. イギリスにおけるヴェネツィア絵画の愛好

ルグロは、渡英前のパリ時代には、エドゥアール・マネやジェイムズ・マックニール・ホイッスラー、またアンリ・ファンタン＝ラトゥールらと同じ芸術家のグループに属していた。そして地方の宗教行事や貧しく名もない女性たちの祈る姿、さらには修道士たちの日々の聖務を描写した油彩画やエッチングを多く残し、宗教風俗画を得意とした画家である。近代美術史のなかではギュスターヴ・クールベの影響を受けた次世代のリアリズムの画家の一人として位置付けられ、マネが《草上の昼食》を展示した落選者のサロンにマネの肖像画を出品している⁽³⁾。

この《キューピッドとプシュケ》は、裸婦を描いた物語画というルグロにとって希有な作例であり、ここで描かれたプシュケは現在油彩画で見ることのできる唯一の裸婦像である。

この絵画の典拠となっているのは、2世紀ローマの著述家アプレイウスの『黄金のろば』の挿話である。愛の神であるキューピッドに恋をした美しい乙女プシュケは、ヴィーナスにその美しさを疎まれたために、冥界のプロセルピナのもとに小箱を取りに行くという難題をヴィーナスから課され、言いつけに背いて小箱を開け眠りに落ちてしまう。そのプシュケをキューピッドが矢を放って目覚めさせようとする場面が描かれている⁽⁴⁾。

この《キューピッドとプシュケ》における田園のなかで上半身に何も纏わずに眠っている女性という場面設定、及び彼女の腕を挙げているポーズによって、一見してジョルジョーネの《眠るヴィーナス》(図3)が連想される。《眠るヴィーナス》は、1510年にジョルジョーネがヴィーナスを仕上げた頃にペストにかかり、残りの部分はティツィアーノが描いたとされる⁽⁵⁾。クラークがこの《眠るヴィーナス》を「彼女のポーズがあまりに見事であるため、以後四百年に渡って優れた裸体像の画家たちは—ティツィアーノ、ルーベンス、クールベ、ルノワールそしてクラナッハすら—同じモチーフの変奏曲を作曲しつづけること

になった。(中略)彼女のポーズがあまり静かで自然であるため、われわれはその独創性にすぐには気づかない⁽⁶⁾。」と言及しているように、ルグロも他の画家たちに並び、数世紀にわたり一つの典型として崇敬されてきたヴィーナスを、眠りにおちたプシュケとして表現したいという欲求があったとしても不思議ではないだろう。ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(図4)もジョルジョーネのヴィーナスから派生した裸婦とすれば、ルグロのプシュケとも無関係ではないだろう。

《キューピッドとプシュケ》のプシュケとその足元にいるキューピッドという配置も、ジョルジョーネの画面で、ヴィーナスとその足元の塗りつぶされたキューピッドという構図と類似している⁽⁷⁾。展覧会図録の『ヴィクトリアン・ヌード』ではルグロの画面について、「赤外線調査によると女性の頭部と手に念入りの素描が認められ、ほとんど変更が加えられていないのに対して、布や風景、クピッドの姿はかなり修正させていることがわかる」とある⁽⁸⁾。筆者が本作品の所蔵先であるテイト・ギャラリーの作品保管記録を調査したところ、白と緑の布と二本の木の幹が空の部分を描いた後に構図のバランスを取るために描き加えられたこと、さらにキューピッドの頭と羽の上部の輪郭がルグロによって修正され、それらは元々約4センチ高い位置にあったことが記載されていた⁽⁹⁾。このことから、構図を決定するにあたって、横たわる裸婦が先に描かれ、その後キューピッドが加筆された可能性が高いと考えられる。

《眠るヴィーナス》に見られる田園詩を彷彿させる、背景の褐色のなだらかな丘と前景の洞窟のような岩場に対して、《キューピッドとプシュケ》では後景の緑の丘と中景には二本の太木と青々とした茂みが描かれ、前景の画面左右には草花が散りばめられている。両者とも田園風景のなかの裸婦という設定は同じである。しかし、《眠るヴィーナス》ではヴィーナスの後景に一つの田園空間が広がっているのに対し、《キューピッドとプシュケ》では、プシュケの後ろに置かれた濃い緑の茂みによって、キューピッドとプシュケのいる空間と後景に広がる田園とが区切られている点において違いが見られる。ルグロの空間構成は、むしろ裸婦の後ろにあるスクリーンがヴィーナスのいる前景と侍女がいる後景とを分割している《ウルビーノのヴィーナス》に近いと考えられる。

この作品がロイヤル・アカデミーで展示された当時、1867年にフランスで刊行された『ガゼット・デ・ボザール』誌において、ルグロの友人の批評家、フィリップ・ビュルティイは、次のようにルグロの作品について批評している。

我々の同郷人であるアルフォンス・ルグロは、簡素で男性的な様式の《キューピッドとプシュケ》を展示した。プシュケのトルソに見られるモデリングの単純さ、平面

の広がりや繋がり、そして衣の表現は、厳格な絵画の本質を探究する芸術家たちが少ないために、いっそうここでははっきりと目立っている。アルフォンス・ルグロ氏は、その活動の初めは、パリにおいて優れた目利きの人たちによって注目され評価されたのだが、イタリアの巨匠達を模倣し、熱心に研究することから絶対的に離れることなく、大きな進歩を遂げてきた⁽¹⁰⁾。

ここでは《キューピッドとプシュケ》を見て、ヴェネツィア派とは特定されないまでも、ルグロがイタリアの巨匠たちの絵画に倣って、自己の様式を高め習得していったことが指摘されている。

さらにルグロの生徒の証言によると、ルグロはヴェネチア絵画を愛好しており、ナショナル・ギャラリーで展示されているルグロのお気に入りの一枚は、ティツィアーノの《バッカスとアリアドネ》(1826年収蔵)であったと伝えられている⁽¹¹⁾。《バッカスとアリアドネ》に加え、元ロイヤル・アカデミーの長であり、ナショナル・ギャラリー館長のチャールズ・イーストレイクによって、その在任期間である1855-65年の間に、ヴェロネーゼの《マギの礼拝》(1855年収蔵)や大作の《アレクサンダーの前のダリウス王の家族》(1857年収蔵)、ティツィアーノの《ノリ・メ・タンゲレ》(1856年収蔵)などヴェネツィア派の絵画が相次いでナショナル・ギャラリーに取得されている⁽¹²⁾。

また1857年にマンチェスターで開催された「美術名宝展」において、イギリスの個人コレクターから貸与されたティツィアーノ、ティントレット、ヴェロネーゼなど多数の絵画が展示されたことも、イギリスでのヴェネツィア絵画の受容状況を示している⁽¹³⁾。加えてラファエル前派と親交のあった美術批評家ジョン・ラスキンも、トリノでヴェロネーゼの作品を見て、ヴェネツィア派の絵画の本質を改めて認識したと述べている⁽¹⁴⁾。

このように、イギリスで1850年代後半からヴェネツィア絵画の興隆が見られたのと時を同じくして、ルグロと親しく交際していたダンテ・ゲイブリエル・ロセッティがヴェネツィアの画家たちの影響を受けて1850年代後半から自己の様式を変化させたことは過去の研究で指摘されてきた⁽¹⁵⁾。ロセッティは、《ボッカ・パチアータ》(図5)で色彩豊かな女性半身像を描き、それまでの物語性を重視した厳密な構成による絵画様式から大きく変容したことが知られている。その後も1860年代を通じてティツィアーノの《フローラ》(図6)からの影響が指摘される《ヴィーナス・ヴェルティコルディア》(図7)や、ティツィアーノの《鏡の前の女性》(図8)との類似関係が見られる《レディ・リリス》(図9)を制作しており、これらの華麗で豪華な女性像が、ロセッティのヴェネツィア絵画への憧憬と結びついている。

またスミスが前掲書のなかで言及している通り、ルグロと親しい関係にあった、ホランド・パークの芸術サークルにいたフレデリック・レイトンとフレデリック・ワッツを中心として、エドワード・ポインターやアルバート・ムーアを含む画家たちと、ロセッティやエドワード・バーン＝ジョーンズ、そしてホイッスラーのラファエル前派の画家たちのサークルが、1860年代に好んで裸婦像を描いていた⁽¹⁶⁾。

ワッツを例とすれば、1867年のシドニー・コルバンによる記事に、「ワッツ氏は美への情熱が強い芸術家の一人である。ヴェネツィア派の技法を注意深く研究することによって、色彩家として目立った成功を手に入れることになった⁽¹⁷⁾。」と記述され、ヴェネツィア派からとくに色彩を学んだと証言されている。ワッツによる《ピグマリオンの妻》(図10)もティツィアーノの《フローラ》(図6)を思い起こさせる。

さらに同記事は、バーン＝ジョーンズについて、次のように述べている。

ヴェネツィア派の絵画の衰退以降、バーン＝ジョーンズほど色彩の魔術を極めて深く感じ、そしてそれを大変効果的に実践した芸術家はいなかったと言うことは大げさではない。読者におかれては、今年の水彩画協会の展覧会に展示された《冥界のキューピッドとプシュケ》を想起されたい。ティツィアーノに特有の青の背景と、キューピッドの緋色の衣と羽には光り輝く調和が見られる⁽¹⁸⁾。

ここでも、バーン＝ジョーンズに対して、その色彩の豊かさと巧みさがヴェネツィア絵画と結びつけられて評価されていたことは注目に値する。さらにこの記述から、ルグロが《キューピッドとプシュケ》をロイヤル・アカデミーに出品したのと同じ1867年に、バーン＝ジョーンズが同じく水彩画の《キューピッドとプシュケ》を展示していたことがわかる。この「キューピッドとプシュケ」というフランスでは新古典主義の画家たちに人気のあったテーマが再びイギリスの1860年代後半に現れたことは興味深い。1865年にウィリアム・モリスが、後に『地上の楽園』に収めることとなる「キューピッドとプシュケ」の物語詩を書き、この物語詩にバーン＝ジョーンズの挿絵を付して本を出版することを計画した。この計画は実現せずに終わるが、この時に残された下絵から生まれたのが、上の記事にある《冥界のキューピッドとプシュケ》であり、現在は《プシュケを救い出すキューピッド》(図11)と呼ばれている⁽¹⁹⁾。

その後バーン＝ジョーンズの「キューピッドとプシュケ」への取り組みは、1868年に建築家フィリップ・ウェップによって建てられたジョージ・ハワード邸、パレス・グリーン
の室内装飾へと展開する。ジョージ・ハワードは後に第9代カーライル伯となる貴族であ

り、ルグロからエッチングや素描を習っていた。さらに、ハワードとその妻はルグロの重要なパトロンであり、ルグロの作品を数多く所有していたのである⁽²⁰⁾。そのハワードが、油彩画のフリーズによる装飾を1872年にモリス商会に発注した際に、「キューピッドとプシュケ」の主題が選ばれていた。つまり、ルグロが本作品を制作していた時期に、ルグロの周りの人々が「キューピッドとプシュケ」という物語を好んで絵画にしていたことはこれまで看過されてきた事柄である。

さらに、ルグロがヴェネツィア絵画の模写の仕事を、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティを介して引き受け、ヴェネツィア絵画の愛好という動向に依っていた⁽²¹⁾。

ルグロがロセッティと知り合ったのは、ホイッスラーが自分のアトリエでルグロの作品をイギリスの知人たちに披露した時に、ロセッティ兄弟がアトリエを訪問したことが契機となっている⁽²²⁾。ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとの交流はロセッティが亡くなる1882年まで続く。ルグロとロセッティとの交友関係について、筆者が発見した新聞の切り抜きには、ルグロの息子であるリュシアン・ルグロの証言が掲載されている⁽²³⁾。父ルグロは、ロセッティという人物を愛し、その絵画を高く評価し、その訃報に際しロセッティからの手紙の束を破棄してしまい、それらの手紙の幾通かには「絵画誕生の話」が書かれていたというエピソードがリュシアンによって紹介されている。このことから、ルグロとロセッティは芸術観や制作上の問題を語り合える親密な間柄であったことが想像される。

そしてロセッティはイギリスにやってきて間もないフランス人画家のルグロに模写の仕事を斡旋した。その注文主はルイーザ・アッシュバートン卿夫人であり、以下のような1864年9月付のロセッティから夫人宛ての手紙が残っている。

ルグロはジョルジョーネに取り組んでいます。そしてその仕事を気に入っています。彼は私がそうであったのと同じくらいそのコレクションを楽しんでいました。

彼はまだ値段を付けるのを難しく感じているようで、ジョルジョーネとティツァーノに彼が予想するほどの時間がかかるとしたら、それらの値段は一緒に150ギニーとなるでしょう。この時点であなたの希望に叶うかどうかを知るには、私がお伝えした方がよいと思いました⁽²⁴⁾。

この文面から、ルグロは少なくともジョルジョーネとティツァーノの二枚の絵画の模写を完成しつつあったことがわかる。さらに、翌年1月の書簡には、次のような言及がある。

昨日私はルグロのムリーリョを見たのですが、完成はまだですが、とても上手く描

けています——私が思うにはヴェネツィア派の模写よりも良い出来です。ルグロはまだそれにかかりきっていますが、終わったらティツィアーノを完成させるよう言っておきました。その後はあなたがお望みのどの絵画でも彼は取りかかる心構えがあるでしょう⁽²⁵⁾。

先の手紙から4か月が経過し、ここで言及しているティツィアーノの絵画が9月の書簡のティツィアーノと同じ作品を指しているのか、または新たなティツィアーノ作品の模写を手がけたかは不明だが、これら2通の書簡からルグロは少なくともこの期間にヴェネツィアの巨匠たちの絵画の模写に取り組んでいたことがわかる。

イギリスでは、ルグロが《キューピッドとプシュケ》を描いた時期に、ルグロの周辺の人々のヴェネツィア絵画への愛好が高まり、豊かな色彩による女性半身像や女性ヌードを題材とした絵画作品の制作が目立ってくる。とくにロセッティについては、初期イタリア絵画からヴェネツィア絵画へと関心が移行し、絵画様式に明らかに変化が見られた頃である。そしてこのロセッティがヴェネツィア絵画の模写という仕事を斡旋したのが、ヴェネツィア絵画に精通し筆力の確かなルグロであったと思われる。

このようにルグロとその周辺の画家たちが裸婦の制作に励む一方で、当時のヴィクトリア時代の一般的な道徳観において、ルグロの描いた裸のプシュケが個人には受け入れ難かったことが、筆者の調査によってテイト・ギャラリーのアーカイヴにある1869年4月9日付けのウィリアム・グラハムからルグロ宛ての書簡で確認することができた。ルグロは当初からこの《キューピッドとプシュケ》を売却するべく、購入主を探していたと思われるが、グラハムは、イギリスの家庭では、ヌードの絵画は避けるべきであろうという意見を述べ、《キューピッドとプシュケ》を購入しないことを伝えている⁽²⁶⁾。最終的にこの作品はルグロがスレイド・スクールで教えた生徒で、テイト・ギャラリーの館長となったチャールズ・ホロイドの元に行き、同ギャラリーに寄贈され、今日に至っている。

3. フランス絵画からの影響

ルグロの《キューピッドとプシュケ》の田園を背景に横たわる裸婦という絵画の大きな枠組みは、ジョルジョーネの《眠るヴィーナス》やその延長線上にあるティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》が連想されるのであり、実際その時期にルグロはヴェネチア絵画に関心があったことは確かである。

しかしその一方で、ルグロのプシュケの着想源がジョルジョーネやティツィアーノの裸

婦だけではないことを、ルグロが残した素描が示している。これら二枚の素描うち(図12、13)、一枚には裸婦の隣に奴隷が描かれていることから、ジャン＝オーギュスト・ドミニク・アングルの油彩画《奴隷のいるオダリスク》(図14)を参照したことは明らかであろう⁽²⁷⁾。このオダリスクの絵画は同タイトルでほぼ同じ構図の作品が二点確認されるが、1855年開催のパリの万国博覧会で展示された作品(現在はハーヴァード大学、フォッグ美術館所蔵)をルグロが見る機会があったのであろう⁽²⁸⁾。ルグロは中央の裸婦と、その傍らで音楽を奏でる奴隷を写しているが、奴隷の楽器の持ち手が左右反転され、画面左奥に小さく収められており、奴隷に比して拡大された中央の裸婦にルグロの関心が注がれている。とくに裸婦の上半身の形体を研究したことは、もう一枚の上半身のみのスケッチが残っていることから明らかであり、《奴隷のいるオダリスク》で目につく女性の腰のくびれを表す曲線は、2枚の習作でも意識的なぞられ、さらに上半身のみのスケッチでは、太い線で強調されている。完成した油彩画のプシュケとアングルのオダリスクを比較すると、裸婦は左右が反転している。そして上半身が裸で両手を挙げて脇を見せ、下半身は布で覆い隠されて太ももの豊かな肉付きが目立ち、足のつま先が見えているところは共通している。

《眠るヴィーナス》や《ウルビーノのヴィーナス》が全裸であることを考えると、ルグロのプシュケはアングルのオダリスクに類似し、とくに素描で研究した腰のくびれが強調される曲線は印象的である。またプシュケとオダリスクでは、片方の腕を挙げた位置が違い、プシュケは鑑賞者に顔を向けているので、眠っている表情が正面で捉えられ、その顔の位置は《眠れるヴィーナス》に一番近い。つまりこのプシュケは、主にアングルの《奴隷のいるオダリスク》の裸婦のポーズを参考にし、それを左右反転して作り出されたと思われる。

さらに、ルグロがアングルの裸婦の形体を熱心に研究していたことが、アングルの《眠っている裸婦》(図15)の女性を鉛筆で写し取っていることからわかる(図16)。これは自身のパトロンであるコンスタンティン・アイオニデイスが1881年に購入したアングルの油彩画からの模写である。さらにこのアングルによる《眠っている裸婦》は、《奴隷のいるオダリスク》の習作であった可能性が指摘されているように⁽²⁹⁾、ルグロにとって親しみのある図像で、アイオニデイスに購入を勧めたと考えられる⁽³⁰⁾。

このようなアングルの裸婦に対する関心は、ルグロに限ったことではなかった。1862年のロンドンでの万国博覧会に展示されたアングルの《泉》(図17)は、イギリス人画家たちに多いに注目されている。アングルの裸婦は抽象化され、単体で大きな縦長の画面に描かれていることが斬新であった⁽³¹⁾。ルグロの近くにいた、ワッツ、レイトン、そしてポ

インターは、パリで1850年代にシャルル・グレースのアトリエで学び、当時においてアングルやジャン＝レオン・ジェロームが描いた裸婦の作品を見ていたであろう。1860年代の初めにロイヤル・アカデミーに発表されたワッツの《アリアドネ》やレイトンの《オルフェウスとエウリュディケ》は、同時代のフランスから古典主義の影響を受けた早い時期の作例であるとスミスは言及している。

そして1863年のパリのサロン（官展）では、「ヴィーナスのサロン」と呼ばれたとおり、アレクサンドル・カバネルやポール・ボードリーの描いた、横たわる裸婦のヴィーナスがサロンに出品されて注目される。また同年に落選者のサロンが開かれ、エドゥアール・マネは二人の着衣の男性と一人の裸婦が田園でピクニックをしている姿を描いた作品を展示し、それが議論を巻き起こす。当初は《水浴》、そして後に《草上の昼食》と呼ばれる絵画である。さらに同じくマネの1865年のサロン出品作で、当時の人々に高級娼婦と見なされた横たわる裸婦像の《オランピア》がスキャンダルとなっている。

一方イギリスでは、セイレーンを主題にしたレイトンの作品（1856-58年制作）とポインターの作品（1864年制作）も裸婦を扱ってはいるが、物語の登場人物であることでさほどヌードという観点では問題にはならず、とくにレイトンの「洗練された官能性」が当時の人々に評価されている⁽³²⁾。続く1866年のロイヤル・アカデミーに展示されたワッツの《テティス》はほっそりとした若い女性のヌードで、アングルの《泉》と同様に縦長の画面に描かれている。同年にはジェロームの《アレオパゴス会議でのフリュネ》がイギリスで公開され、絵画における裸婦の表象について、芸術上の美と道徳的な価値観との関係性が論議された⁽³³⁾。

このように女性ヌードに注目が集まりつつあった頃の1867年に、アングルの《泉》と同じ縦型のカンヴァスに裸婦が描かれたレイトンの《水浴前の脱衣のヴィーナス》（図18）が、ルグロの《キューピッドとプシュケ》と一緒にロイヤル・アカデミーで発表されている。レイトンはこの作品で初めて大型の裸体を公的な場で展示し、フランス留学中に習得した古典的な人体描写によって、理想化された裸婦像を実現した。

このレイトンのヴィーナスはバラの花やハトといったヴィーナスを示す事物ともに描かれ、ローブとサンダルを脱いでいる姿がドリア式の円柱で枠取られ、円柱の間の向こうには紺碧の海が見える。遺跡発掘による彫像の発見や、大英博物館で初めてパンテオン神殿の彫刻群であるエルギン・マーブルが公開されたことを契機に古代ギリシアへの憧れが高まり、ヴィーナスというギリシア神話からの主題や後景に見られる青い海は古代の地中海世界を表し、人体描写も古代のギリシア彫刻を規範とする高貴な美を追求していると感受された⁽³⁴⁾。

ルグロの友人ビュルティは先述の通り、ルグロの「簡素で男性的な様式の《キューピッドとプシュケ》」において「プシュケのトルソに見られるモデリングの単純さ」を言及し、アングルのオダリスクからルグロが写し取った裸婦の上半身から生じる印象を書き留めている。同じ記事でビュルティは、レイトンのヴィーナスの「柔らかで繊細な、そして毛織の布の縁が風によって揺らめいているような肉体の波打つ輪郭線」を指摘し⁽³⁵⁾、ルグロの裸婦の表現とは対照的な見方を記している。加えてコルバンは1867年の記事で、「今年の《水浴のヴィーナス》は、あまりの淑女気取りに対する抗議として、また女性の形体を抽象的に扱う繊細な試みとして全ての称賛を受けるべきである⁽³⁶⁾。」というように、この裸婦が巧みな抽象化によって先のセイレーンと同様に「洗練された官能性」を表現していると肯定的に受け取られている。このように同時代の人たちに称賛された《脱衣のヴィーナス》を、スミスは古典主義絵画の伝統を踏襲しつつ、大きなサイズの画面に理想化されたヌードを描いた「裸婦像のプロトタイプ」であると定義している⁽³⁷⁾。

そしてルグロの裸婦に対する決定的な評価が1867年の『アシーニアム』誌掲載の匿名の記事に次のように見られる。

彼の《キューピッドとプシュケ》は、眠っているプシュケと、ヴィーナスのお使いで弓を持ってプシュケに近づいてくるキューピッドを示している。その眠っている人をプシュケにするには多くのものが欠けていて、むしろありきたりの裸の若い女性である。この絵画は色彩において力強く控えめでありながら、芸術的な眼にはとても心地好い⁽³⁸⁾。

というコメントである。イギリスでは18世紀初頭から批評家たちが語彙のレベルで、裸(naked)と裸体像(nude)の区別が認識され、ルグロのプシュケが「裸の」^{ネイキッド}と形容されていることは重要であり、理想化された美を体現する女性「ヌード」というよりも、現実感のある「裸の」^{ネイキッド}女性が描かれていると同時代の人に見られている⁽³⁹⁾。スミスも図録の作品解説で、ルグロのプシュケは十人並みの器量の若い女性の裸であると当時受け取られていたことを指摘し、そのプシュケへの眼差しが窺視趣味にまで抵触したであろうことが言及されている⁽⁴⁰⁾。気品と官能性を兼ね備え、理想美を実現したレイトンのヴィーナスに比較し、ルグロのプシュケはそれほど評価を受けていないことは明らかである。

さらにヴィクトリア・アンド・アルバート美術館のアイオニディス・コレクションにある、ルグロによる横たわる裸婦のデッサンは(図19)、ルグロが実際にモデルを前にして描いたであろうことを予測させる。顔の表情、そして身体の丸みやその輪郭線も理想化さ

れずに現実の女性を写したと思われる。この上半身が裸の女性は、ポーズが違うにせよ、髪型や口角の下がった口元、二の腕の形態や乳房の丸みといった身体つきが、油彩画のプシュケと類似している。加えて画面の構図において、前景に布の上に裸婦が横たわり、後景に木々や茂みが描かれていることから、このデッサンもこの油彩画のための下絵であったと思われる。

実在のモデルから写し取った裸婦の習作を下絵としたことが、物語のなかではヴィーナスに疎まれるほどの美しさを誇ったプシュケであるにもかかわらず、当時において現世的な女性と受け取られた遠因となっているかもしれない。

またプシュケの表情に着目し、本作品とともに同年のロイヤル・アカデミーに出品した《聖体拝領》(図2)の女性の顔の表情と比べると(図20、21)、ルグロはあえて平凡な顔立ちの若い女性の表情を描出したと考える方が自然であろう。司祭から聖体を授けられる女性は、プシュケと同様に目を閉じているが、この聖なる儀式の一断面での女性の表情は、より清廉で美しく官能的であることは、一目了然であろう。さらに、この女性の頭部を一枚の絵画(図22)として1868年に制作したことから、女性の表情は入念に検討されたと思われる。他の作品においても人物の表情を丁寧に描くルグロが、眠っているプシュケの表情を無自覚に描いたとは思えない。

すなわちルグロのプシュケは、アングルの裸婦を着想源とはしているが、鑑賞者に向けられたその顔には、意図的に平凡な顔立ちが選択され、ルグロはプシュケに世俗的なイメージを重ね合わされたと考える。

4. 裸婦の表象をめぐるの英仏の芸術家たちの交流

ではルグロによるこのプシュケのイメージは、どのように作り出されたのか。

現世的な、どこにでもいそうな人物を描くことは、ルグロがパリ時代に洗礼を受けたレアリズム絵画の特徴でもある。ルグロがパリ時代に、クールベやマネと親密につき合い、クールベの次世代のレアリストとして活動していたことを思い起こすと⁽⁴¹⁾、渡英後もルグロと彼らとの関係を全く無視することはできないであろう。とくに、イギリスにいたロセッティが1864年11月にパリを訪問した時の書簡から、英仏海峡を往来した画家たちの交流の様子が垣間見え、なかでも彼らにとってクールベとマネは特別な存在であったことがわかる。ロセッティはパリに来て、ルグロに次のような書簡を送っている。

あなたはこちらに来るのですか。私はファンタンや、ブラックモン、マネらたくさ

んのあなたの友人たちに会いました。私は彼らにあなたの近況を多く尋ねられました。ドラクロワの展覧会が今月末まで開催されていますが、彼の良い作品の何点かは出ていませんでした。(中略) 私はクールベの絵も見ました。良いものもあれば、そうではないものもありました。クールベは今パリにいないので、ファンタンが私をアトリエに入れてくれました⁽⁴²⁾。

とあるように、ロセッティはおそらくイギリスでの友人ルグロを介して、パリにいるルグロの友人たちと会っている。文中の展覧会は、1863年にドラクロワが逝去した後に開かれた回顧展である。さらにロセッティは、美術批評家である弟のウィリアム・マイケル・ロセッティにもパリから次のように書き送っている。

ファンタンは彼のドラクロワの絵画についてあなたが何か書いてしまったかもしれないと心配しています。それはどこかにありますか？私はこの絵を見ましたが、部分的にはとても出来の良い絵であると思います。しかしこの信じがたいフランスの新しい一派の他の人たちと同じように結局ぞんざいな早描きなのです。(中略) ファンタンは私をマネという人に会いに連れていってくれましたが、彼も同じように物を描いています⁽⁴³⁾。

この言及から、《ドラクロワへのオマージュ》(図23)をロセッティがすでに見たことがわかる。1864年のサロンに出品されたファンタン＝ラトゥール(以下ファンタンとする)の《ドラクロワへのオマージュ》のなかには、「フランスの新しい一派」とロセッティに名付けられているルグロのパリの芸術家の仲間が、ドラクロワの肖像を囲んで描かれている。彼らがドラクロワを信奉していたことは知られていて、ファンタンの傍らに立つルグロの姿もある。ロセッティはそのフランスの新しい一派による集団肖像画を「ぞんざいな早描き(slovenly scrawl)」と見ている。そしてこのファンタンの芸術家の集団肖像画も部分的には高く評価しているものの、その絵画のなかで見られる早描きについては否定的な見方をしている。加えて、ロセッティは母親にも次のような手紙を送っている。

フランスの新しい一派が単純に腐敗し分解しているように、今やイギリス人の画家たちには、何かを試して実行すべき価値が十分にあります。マネという人がいて(ファンタンが私を彼のアトリエに連れて行ってくれました)、彼の絵はほとんどの部分が早描きではありますが、マネはその一派の啓蒙者の一人です。クールベはそのリー

ダーですが、より優れているとは言えません⁽⁴⁴⁾。

このようにロセッティは、クールベの次世代のリーダーであることが周辺の芸術家たちから認められていたマネのアトリエにもファンタンを通じて訪れていることがわかる。ここでもロセッティはマネの絵画を「早描き (scrawl)」と形容している。先の書簡でファンタンの作品が部分的な早描きであると言っていたことに対し、マネの絵画の大部分が早描きであると見ている。ここでの「早描き」とは、絵筆で描くという行為をなぞることができるように筆の跡が明らかで、描く勢いと即興性が感じられる筆使いであると考えられる。「早描き」の筆触が画面全体に見られ、ロセッティは、マネはクールベよりも優れた画家であると述べている。

ロセッティはマネのアトリエを訪問した時に《オランピア》(図24)を見たと思われる⁽⁴⁵⁾。このアトリエ訪問によるマネからの影響については、例えば《オランピア》で描かれた白い肌の裸婦オランピアに花束を差し出す黒人女性の召使いから、ロセッティが《花嫁》(図25)において、花嫁に花を掲げる黒人少年という着想を得たとロセッティ研究者が述べている⁽⁴⁶⁾。白人女性と黒人従者の組み合わせ、そして花を手渡すという行為の類似が二作品の直接的な関係性を示しているのかを断定することは難しい。これらモチーフの類似よりもむしろ人物たちを浅い空間に平面的に配置するという絵画空間の構成において、ロセッティはマネから影響を受けたのではないだろうか。《花嫁》での中心の女性を数人の人物が取り囲むという構成はロセッティの絵画では珍しく、奥行き狭い画面に複数の人物を配するという観点から、《オランピア》やその他のマネの絵画からの影響が感じ取られる。さらに言えば、平面的な人物配置という点で、《花嫁》とファンタンの《ドラクロワへのオマージュ》(図23)の集団肖像画との共通性も考えられるであろう。

加えて《花嫁》では筆致はより軽やかになり、先述した1850年代後半に制作された《ボッカ・パチアータ》(図5)と比較すると、描かれた女性たちにはより生き生きとした実在感が宿っている。また同時期に制作された《ヴィーナス・ヴェルティコルディア》(図7)では、ヴィーナスの髪の毛や肌を表現する動きのある柔らかい筆触と、前景に散りばめられた花、ハニーサックルを描いた硬質で細かい筆触との違いが見て取れる。大まかで柔らかい筆触は、ロセッティが着目したフランスの新しい一派による「早描き」に通じる表現方法ではあるが、そのような筆遣いと精緻で固い筆触が、ロセッティが描いた一つの画面に顕著に表れる。このことはマネの《草上の昼食》(図26)やルグロの《エクス・ヴォト》(図27)において批判された点である⁽⁴⁷⁾。

さらにヴィーナスという主題を考えると、ロセッティはリングと愛の弓矢を持つヴィー

ナスに、男性を誘惑して破滅に導くファム・ファタルのイメージを重ね合わせ、当時イギリスで流行のセイレーンとともに娼婦に通じるイメージを喚起している。マネが《オランピア》においてヴァネツィア派の巨匠の描いた《ウルビーノのヴィーナス》から絵画の枠組みを巧みに摂取したことを、ヴェネツィア絵画を愛好していたロセッティは一見して鋭敏に感じ取ったかもしれない。《オランピア》とロセッティのヴィーナスとの直接的な関係性は見出せないにせよ、ヴィクトリーヌ・ムーランをモデルにして描いた《オランピア》が高級娼婦の表象であったことが、男性を誘惑する女性として、ロセッティの女性像に影響を及ぼした可能性は否定できない。

さらにロセッティが愛人のファニー・コンコースをモデルとした《レディ・リリス》(図9)は、ホイッスラーの愛人であるジョー・ヘファーナンをモデルとしたクールベの《ジョーの肖像》(図28)と同じ髪を梳く女という主題のもとに描かれた。ロセッティとクールベの絵画で、鏡に見入って髪を梳かす女性の姿は、豊かで美しい髪という女性特有の魅惑的な事物を誇示し、ティツィアーノの《鏡の前の女》(図8)の系譜にある。これらの作品については、おそらくロセッティの絵画がクールベに影響を与えたと考えられるが⁽⁴⁸⁾、パリとロンドンの間の前衛的な画家たちの交流が、双方の絵画制作に影響を与えていたことを示す事例である。

ルグロはファンタンのモデルとなるために、ロセッティが渡仏する前の1864年の秋に一時期パリへ戻っている⁽⁴⁹⁾。この時にマネの《オランピア》を見る機会があったであろう。ルグロが《キューピッドとプシュケ》において、美しい乙女であるはずのプシュケを「ありきたりの裸の若い女性」に描いたことは、マネが《オランピア》で理想化されていない現世的な女性ヌードを描いたことと、方向性を一にしているのではないだろうか。

先述したように1863年のパリのサロンは、「ヴィーナスのサロン」と呼ばれ、ナポレオン三世が気に入って購入することになったアレクサンドル・カバネルの《ヴィーナス誕生》(図29)や、皇妃ウージェニーが買い上げたポール・ボードリーの《真珠と波》、またアモリー・デュヴァルの《ヴィーナス誕生》が展示された。また落選者のサロンに展示された裸婦と着衣の男性による田園でのピクニックを描いたマネの《草上の昼食》(図26)が議論を呼び、そして《オランピア》がスキャンダルとなったように、裸婦の絵画が話題の中心となっている。

カバネルの《ヴィーナス誕生》では、キューピッドが空を舞い、波の上に糸纏わず横たわるヴィーナスがこちらに視線を向けている。体の曲線が美しい、滑らかで柔らかな肌の裸婦は、人々には官能性を感じられながら、ヴィーナスとして鑑賞され、肯定的に受け取られた。一方マネの《オランピア》は娼婦を描いた裸婦であると見なされ、無表情で冷

たい視線を鑑賞者に投げかけている。ぎくしゃくとした輪郭線や固い肉付きなどの造形性においても、同時代の批評から人々に汚く醜いという不快感を抱かせたことがわかる。カバネルの《ヴィーナス誕生》は伝統を踏まえ理想化された美を体現している裸婦であり、マネの《オランピア》は、実在感のある世俗的なイメージを持つ裸婦として対極にあった⁽⁵⁰⁾。オランピアと同様に高級娼婦と見なされる裸婦が、フランスの1863年と1865年のサロンで多く見られ、そしてイギリスでは少し遅れて、1867年から1869年にかけて、ヴィーナスやセイレーンなどを主題にした裸婦の絵画がロイヤル・アカデミーに出品され注目される。1867年にロイヤル・アカデミーで発表されたレイトンの《脱衣のヴィーナス》は、「洗練された官能性」を絵画化したことで、カバネルのヴィーナスにより近く、それに対してルグロのプシュケは、アングルのオダリスクを媒介にし、どこにでもいるような現実感溢れる女性の裸を描いたという意味では、高級娼婦とは言えないまでも、マネのオランピアに近いと考えられる。

よって「アングルの《オダリスク》とマネの《オランピア》が半々に融合された美しいヌードの油彩画をルグロのアトリエで見た」という、当時はルグロの生徒であり、後にこの《キューピッドとプシュケ》の所有者となるホロイドの証言は⁽⁵¹⁾、これまで考察したプシュケの成り立ちと一致している。

さらに物語画で世俗的なヌードを描くという観点から、ルグロの《キューピッドとプシュケ》とクールベの《ヴィーナスとプシュケ》(図30)との関連性も考えらる。クールベは1864年のサロンに、ベッドに横たわり眠っているプシュケをヴィーナスが見下ろしている場面を描いた《ヴィーナスとプシュケ》を提出したが、公序良俗に反するという理由で落選の憂き目を見た。それは、ヴィーナスとプシュケという神話の女神と乙女が、現実的な女性として描かれたということだけではなく、場面設定が売春宿での女性同士の恋愛関係を想起させることから、サロンでの展示が不適当であると思われたためである。1866年のサロンには、《ヴィーナスとプシュケ》の連作とも言える、プシュケのみが描かれた《オウムと女》を出品した。ここでは絵画の物語性が排除され、プシュケはオウムを手にして横たわる裸婦に変換されたためか、この作品は落選せずにサロンに展示されている⁽⁵²⁾。

落選作の《ヴィーナスとプシュケ》について、ジャン＝フランソワ・ミレーやピエール・ジョゼフ・ブルードンも意見を述べており、公の展示がないのにもかかわらず、この絵画は当時にクールベの周囲で物議を醸していたことがわかる⁽⁵³⁾。ミレーは、カバネルの《ヴィーナス誕生》やボードリーの《真珠と波》ほど、写実的で男性の興味を引くものはないので、クールベの《ヴィーナスとプシュケ》がそれら2作よりも淫らであるとは思えないという見解をジュール・カスタニャリ宛ての書簡のなかで述べている⁽⁵⁴⁾。ここでレ

アリストのミレーは、売春宿の「裸の」女性よりも理想化された裸婦の方がより官能的であると判断している。ルグロもそのクールベの作品の存在を知り、アトリエにあった《ヴィーナスとプシュケ》を見たであろう⁽⁵⁵⁾。クールベの《ヴィーナスとプシュケ》から想を得て、同じ物語を題材とした《キューブッドとプシュケ》への制作へ向かわせたという推測も成り立つであろう。というのもルグロは、1861年のサロンに提出した《エクス・ヴォト》(図27)に、当時の鑑賞者にクールベの《オルナンの埋葬》の断片であると感知されるほど、クールベの主題と造形様式を持ち込んだことからわかるように、クールベの絵画作品から直接的な影響を受けている⁽⁵⁶⁾。しかしクールベの《ヴィーナスとプシュケ》が同時代の風俗を鑑賞者に想起させたのに対し、この《キュービッドとプシュケ》においてルグロはプシュケをごく平凡な裸の女性へと変容したものの、物語の描写にとどまっている。

以上のように、フランスとイギリスの両国において横たわる裸婦の表象が重要な課題となっていたことが確認できる。マネとクールベが問題作を発表したことが英仏の画家たちを刺激し、ルグロもまた裸婦が中心のモチーフとなる《キュービッドとプシュケ》を制作したのではないだろうか。

5. 《キュービッドとプシュケ》における官能性

加えてルグロが《キュービッドとプシュケ》を《聖体拝領》とともにロイヤル・アカデミーに発表したことも重要と思われる。これら二枚の絵画の中心である「目を閉じている」女性たちは、神話画のなかの平凡な裸の女性と、宗教風俗画において美しい横顔が強調された着衣の女性の組み合わせである。つまり、ここでルグロは、非現実の世界の世俗的な女性と、現実社会の聖なる女性を描いている。先述のように、ルグロの特徴として宗教風俗画を多く残したことが言え、例えば《聖母の月の乙女たち》(図31)では、《聖体拝領》と同様に、教会の祈りに参列する女性たちが描かれているが、ルグロは女性たちの現実感に溢れる生き生きとした表情を捉えている。これに対し《聖体拝領》では、一人の女性の横顔の美しさに鑑賞者の視線が注がれるように描かれている。

このように、目を閉じて意識を集中している女性の表情を描いた作品という点において、ロセッティの《ベアータ・ベアトリクス》(図32)を参照した可能性を指摘したい。この作品はダンテの『新生』に主題を取り、描かれた女性には、ダンテの妻ベアトリーチェの死とロセッティの妻リジーの死が重ね合わされている⁽⁵⁷⁾。制作年代は1863年から1870年となっており、ルグロが渡英後、チェルシーにあるロセッティのアトリエに足繁く通って

いた時期にあたる⁽⁵⁸⁾。つまりルグロはベアトリーチェを見たことは十分に考えられる。このベアトリーチェには「一種宗教的な神秘性を感じる反面、性的な恍惚ともいえるべき甚だエロティックな表情」が感知され⁽⁵⁹⁾、このことはルグロの《聖体拝領》の女性の表情にもあてはまる（図21）。ルグロは、聖なる儀式における神秘的で官能的な女性の表情を描き取ろうとしている。

女性の官能性という視点で、ルグロによる同時に展示された2作品を検討すると、《キューピッドとプシュケ》においては、神話画に登場する美しいプシュケを、同時代の人に「プシュケになるには多くが欠けている」と言われるほど、ありきたりな若い女性に変換した。裸婦の相貌があまりに平凡であり、宗教儀式に参列する女性の横顔が官能的であるということは、ルグロは絵画全体のコンテキストと裸婦のイメージの反転を図っているように見える。ルグロはこの2枚の絵画で描いた裸婦と着衣の女性によって、現実と非現実、聖と俗、モラルと官能性という相矛盾するものを同時に内包する女性像を提示したのである。

6. 結び

この《キューピッドとプシュケ》についてホイッスラーは、この作品がアングルのオダリスクからの借用であることに気付かなかったのか、「ここのサロンにあるルグロのプシュケは、構図も全般的にも、とても拙い出来だ。」とファンタンに書き送っている⁽⁶⁰⁾。この作品に対する評価はホイッスラーのものと同様に芳しいものではなかったのか、筆者の調査により見つけたルグロの息子が書いた手紙には、1900年にパリで開催された個展にあたって、ルグロ自身がこの《キューピッドとプシュケ》を展示したくないと主催者側に伝えている記述がある⁽⁶¹⁾。その理由はわからないが、おそらく当時のプシュケに対する否定的な見方が思い出されたのではないだろうか。

裸婦を描いた作品がヴィクトリア朝の道德観に抵触せずに、ヴェネツィア派の絵画の受容の高まりという美術市場の動向にも呼応し、さらに同時代の風俗を反映したマネやクールベによる刺激的な裸婦像に対抗することを考えると、ルグロにとって裸婦を描くことは野心的な試みであったはずである。

これまで考察した通り、直接的には新古典主義の画家アングルのオダリスクを参照し、その背景にはヴェネツィア絵画の受容の高まりがあり、さらにはマネの《オランピア》やクールベの《ヴィーナスとプシュケ》から触発されて生み出されたルグロのプシュケは、横たわる裸婦の表象をめぐる、イギリスとフランスの前衛的な画家たちの交流のなかで

形成されたと結論づけることができる。

さらに、同時に発表した《聖体拝領》との比較で明らかなように、ルグロはこれら2枚の作品を同時に展示することによって、女性の官能性を探求したと考えられる。《キュービッドとプシュケ》では、過去の造形を巧みに用いながら、物語の世界に現実の女性を引用することで、また《聖体拝領》では、聖なる儀式に参列する女性の横顔を官能的に描くことによって作品内容と人物表現を意識的に転倒させ、その不調和を際立たせた。これら二つの作品で、凡庸な裸婦の相貌と官能的な着衣の女性の横顔を対照的に位置付けようとしたと思われるが、それを当時の人たちが感受できた⁽⁶²⁾とは言い難い。

このような裸婦の生成過程の多様さと複雑さが《キュービッドとプシュケ》という絵画の折衷的な性格を決定づけたと思われる。ルグロの裸婦はクールベやマネの斬新でスクヤンダラスな裸婦に拮抗するには及ばなかったが、様々な観点において新しい表現方法を試みているのであり、そのような試行錯誤のなかで、プシュケというルグロの裸婦像が創り出されたのである。

注

- (1) Alison Smith, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, Manchester: Manchester University Press, 1996, p.120.
- (2) 『ヴィクトリアンヌード、19世紀英国のモラルと芸術』 展覧会カタログ、神戸市立博物館、東京藝術大学美術館、2003年、64ページ。(以下『ヴィクトリアンヌード』と記載。)
- (3) ルグロの生涯については、以下の文献を参照。Alexander Seltzer, *Alphonse Legros, The Development of an Archaic Visual Vocabulary in Nineteenth Century Art*, Ph.D. dissertation, The University of New York at Binghamton, 1980; Timothy Wilcox, *Alphonse Legros (1837-1911) : Aspects of his life and works*, M. Phil. thesis Courtauld Institute of Art, University of London, 1981; Timothy Wilcox, *Alphonse Legros*, cat.exp., Musées Beaux-Arts de Dijon, 12 déc. 1987 - 15 fév. 1988.
- (4) アプレイウス『黄金のろば』 呉茂一訳、岩波書店、上巻、178-179ページ。
- (5) 渡辺晋輔「ルネサンス美術に表わされたヴィーナス」『ヴィーナス・メタモルフォーシス』(国立西洋美術館『ウルビーノのヴィーナス展』講演録) 理想社、2010年、89-90ページ。
- (6) ケネス・クラーク『ザ・ヌード 裸体芸術論—理想的形体の研究』高階秀爾、佐々木英也訳、美術出版社、1971年、153ページ。
- (7) 渡辺晋輔「ルネサンス美術に表わされたヴィーナス」、89ページ。
- (8) 『ヴィクトリアンヌード』64ページ。

- (9) Tate Gallery, *Conservation Record*, examined 16 January, 1969.
- (10) Philippe Burty, «L'Exhibition de L'Académie Royale en Londres», *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, p.89. スミスの著作も展覧会図録においても、このビュルティの批評については言及されていない。
- (11) Charles Holroyd and Thomas Okey, "Alphonse Legros: Some Personal Reminiscences", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.20, No.107, Feb. 1912, p.274.
- (12) David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- (13) *Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom, Collected at Manchester in 1857*, London, Bradbury and Evans, 1857.
- (14) John Ruskin, *Modern Painters*, vol.V, London, G.Allen, 1904, pp.vii-viii.
- (15) Julian Treuherz, *Dante Gabriel Rossetti*, exh.cat. Zwolle, Waanders Publishers, Amsterdam, Van Gogh Museum, Liverpool, the Walker, 2003, pp.59-79. 谷田博幸『ロセッティ ラファエル前派を超えて』平凡社、1993年、177-211ページ。
- (16) Smith, *op.cit.*, p.111.
- (17) Sidney Colvin, 'English Painters and Painting in 1867', *The Fortnightly Review*, 1 Oct. 1867, p.475.
- (18) *Ibid.*, p.474.
- (19) 『バーン＝ジョーンズ展』展覧会カタログ、三菱一号館美術館、兵庫県立美術館、郡山市美術館、2012年、56-61ページ。
- (20) Virginia Surtees, *The artist and the autocrat: George and Rosalind Howard, earl and countess of Carlisle*, 1988 ; *Catalogue of Choice, Modern Etchings and Drawings (excluding the properties of the late Rosalind Countess of Carlisle)*, Sotheby, 1922, pp.9-11. 53点のルグロの作品が掲載されている。
- (21) Seltzer, *op. cit.*, p.194. Wilcox, 1987-1988, *op., cit.*, p.72. ここでアッシュバートン夫人から模写の依頼があったことが指摘されているが、イギリスでのヴェネチア絵画の愛好と、『キューピッドとブシケ』と結びつけて議論されていない。
- (22) Begun by Lucien Alphonse Legros and continued by Harold Wright, *An incomplete draft of the biography of Alphonse Legros*, Glasgow University Library Special Collections, GB247 MS Wright L445, p.38.
- (23) 新聞の切り抜き。典拠と日付不明。Tate Gallery Archive, TGA 995/4/1.
- (24) *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, edited by William Fredeman, Cambridge, U.K. Rochester, N.Y., D. S. Brewer, 2002, p.189. ロセッティからルイーザ・アッシュバートン卿夫人宛の書簡。1864年9月7日付け。

- (25) *Op.cit.*, p.245. ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティからルイーザ・アッシュバートン卿夫人宛の書簡。1865年1月12日付け。
- (26) Tate Gallery Archive, TGA 995/3/1. また、図録解説に「一般のコレクターから敬遠される」と付記されており、このグラハムからの書簡が参照された可能性はあるが、その言及の典拠が示されていない。(『ヴィクトリアンヌード』64ページ。)
- (27) スミスによってルグロの《キュービッドとプシケ》とアングルの《奴隷のいるオダリスク》さらにはマネの《オランピア》との関連性は指摘されているが、その分析までは至っていない。(前掲書、64ページ。)
- (28) *Tout l'oeuvre peint d'Ingres*, introduction par Daniel Ternois; documentation par Ettore Camesasca, Paris, Flammarion, 1971. 《奴隷のいるオダリスク》はカタログ番号228と237と2作品があり、そのうち228はルグロが参照した可能性の高いフォック美術館所蔵の作品である。
- (29) *Ibid.*, カタログ番号55の解説。
- (30) Legros and continued by Wright, *op.cit.*, p.43.
- (31) Smith, *op.cit.*, p.111.
- (32) *Art Journal*, June, 1864, p.161. (Alison Smith, *op.cit.*, p.107.)
- (33) Smith, *op.cit.*, pp.101-135.
- (34) Smith, *op.cit.*, pp.111-113. 谷田博幸『ロセッティ ラファエル前派を超えて』平凡社、1993年、230-231ページ。小野寺玲子「序論：ヴィクトリア朝社会とヌードの流行」『ヴィクトリアンヌード』、11-13ページ。
- (35) Burty, *op.cit.*, p.89.
- (36) Colvin, *op.cit.*, p.473.
- (37) Smith, *op.cit.*, p.111.
- (38) Anonym, 'Royal Academy', *The Athenaeum*, May 11 1867, p. 667. "The sleeper lacks much to make her Psyche, and is rather a commonplace naked young woman."
- (39) ケネス・クラーク『ザ・ヌード 裸体芸術論—理想的形体の研究』高階秀爾、佐々木英也訳、美術出版社、1971年、17-46ページ。
- (40) 『ヴィクトリアンヌード』64ページ。
- (41) 安藤智子「アルフォンス・ルグロ作《エドゥアール・マネの肖像》」『レゾナンス』東京大学総合文化研究科フランス語系学生論文集、第4号、2006年3月、53-63ページ。
- (42) *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, edited by William Fredeman, Cambridge, U.K. Rochester, N.Y., D. S. Brewer, 2002, p.213. ロセッティからルグロ宛の書簡、1864年11月15日。パリから。

- (43) *Ibid.*, p.207. ロセッティから弟ウィリアム・マイケル・ロセッティ宛の書簡。1864年11月8日付け。パリから。
- (44) *Ibid.*, p.209. ロセッティから母フランシス・ロセッティ宛の書簡。1864年11月12日付け。パリから。
- (45) ジュリエット・ウィルソン＝バロー「アトリエのエドゥアール・マネ」『マネとモダン・パリ』 展覧会カタログ、三菱一号館美術館、2010年、30-33ページ。
- (46) Julian Treuherz, *Dante Gabriel Rossetti*, exh.cat., 2003, pp.190-91.
- (47) 《草上の昼食》については、Françoise Cachin, Charles S.Moffet, Juliet Wilson-Bareau, *Manet 1832-83*, Galeries nationales de Grand Palais(Paris), Metropolitan Museum of Art (New York), 1983, p.167.《エクス・ヴォト》については、Jean Resseau, «Salon de 1861» *Figaro*, 9 mai 1861.
- (48) 谷田博幸「髪を梳く女たち：ロセッティの「レイディ・リリス」とクールベの「ジョーの肖像」をめぐって」『美學』36巻、美学会、1985年、55-67ページ。
- (49) Monique Gaiger, «Alphonse Legros et France », *Alphonse Legros*, cat.exp., Musées Beaux-Arts de Dijon, 12 déc. 1987 - 15. fév. 1988, p.16.
- (50) 三浦篤「マネ《オランピア》— 横たわる裸婦の集約と解体」『ヴィーナス・メタモルフォーシス』（国立西洋美術館『ウルビーノのヴィーナス展』講演録） 理想社、2010年、182-207ページ。
- (51) Charles Holroyd, "Alphonse Legros: Some Personal Reminiscences", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol20, No.107, Feb.1912, p.273.
- (52) 《ヴィーナスとプシュケ》については、Robert Fernier, *La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet : Catalogue raisonné*, tom I, Fondation Wildenstein, 1977, p.210. カタログ番号370.《オウムと女》については、op. cit., tom II., 1978, p.4. カタログ番号526.
- (53) Petra Ten-Doesschate Chu, 'Gustave Courbet's Venus and Psyche: Uneasy Nudity in Second-Empire France', *Art Journal*, Spring 1992, pp.38-44.
- (54) *Ibid.*, p.38.
- (55) Fernier, *op.cit.*, p.210. このクールベの《ヴィーナスとプシュケ》は、カタログ・レゾネの来歴の記述より1866年に売却されたので、それまではクールベのアトリエにあったと思われる。
- (56) Alfred Delvau, «Salon de 1861» *Revue des beaux-arts*, n.18, 1861, p.214. Jean Resseau, «Salon de 1861» *Figaro*, 9 mai 1861. 他多数の批評が《エクス・ヴォト》がクールベを模倣していると指摘。
- (57) 谷田博幸『ロセッティ ラファエル前派を超えて』、159-173ページ。Julian Treuherz, *Dante Gabriel Rossetti*, exh.cat., 2003, p.186. Virginia Surtees, *The paintings and drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) : a catalogue raisonné*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp.93-95.
- (58) Wilcox, 1987-1988, *op., cit.*, p.70.
- (59) 谷田博幸『ロセッティ ラファエル前派を超えて』、164ページ。

- (60) Seltzer, *op.cit.*, p.198.
- (61) 息子リュシアン・ルグロからレオン・ベネディット宛の手紙。Archives des Musées Nationaux 所蔵。
- (62) 同時代の批評に「不幸なことに、その《聖体拝領を受ける女性たち》は去年と同様に、生き生きとして健全であるという一般的な印象でしか我々は判断することができない。というのもそれが片隅のとても高いところに掛かっているためである。作品の選別を任されているアカデミーのメンバーたちは、一人の外国人に対して礼儀正しさを示すことなく、その価値を否定し、その特徴を批判している。他の多くの凡庸な絵画が、もっと有利なより良い場所に展示されている。」とあるように、ルグロの作品がアカデミーの上層部の人たちから受け入れられず、《聖体拝領》も大変見にくいところに展示されていたことが証言されている。(Burty, *op.cit.*, p.89.)

図版リスト (断りのない限り油彩画)

- (図1) アルフォンス・ルグロ《キューブッドとプシュケ》1864年 ロンドン テイト・ブリテン
- (図2) アルフォンス・ルグロ《聖体拝領》1865年 ロンドン ウィリアム・モリス・ギャラリー
- (図3) ジョルジョーネ《眠るヴィーナス》1520年頃 ドレスデン国立美術館
- (図4) ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《ウルビーノのヴィーナス》1538年 フィレンツェ ウフィツィ美術館
- (図5) ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《ボッカ・パチアータ》1859年 ボストン美術館
- (図6) ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《フローラ》1516-18年頃 フィレンツェ ウフィツィ美術館
- (図7) ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《ヴィーナス・ヴェルティコルディア》
ボーンマス ラッセル・コーツ・アート・ギャラリー・アンド・ミュージアム
- (図8) ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《鏡の前の女性》1513-15年 パリ ルーヴル美術館
- (図9) ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《レディ・リリス》1868年 デラウェア美術館
- (図10) ジョージ・フレデリック・ワッツ《ピグマリオンの妻》1868年頃
バスコット・パーク ファリングドン・コレクション・トラスト
- (図11) エドワード・バーン＝ジョーンズ《プシュケを救い出すキュービッド》1867年
ロンドン レイトン・ハウス・アート・ギャラリー
- (図12, 13) アルフォンス・ルグロ《アンゲルの奴隷のいるオダリスクからの習作》素描
制作年不明、ロンドン ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館
- (図14) ジャン＝オーギュスト・ドミニク・アングル《奴隷のいるオダリスク》1839-40年
ハーヴァード大学 フォッグ美術館
- (図15) ジャン＝オーギュスト・ドミニク・アングル《眠っている裸婦》制作年不明
ロンドン ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館

- (図16) アルフォンス・ルグロ《眠っているオダリスクからの習作》素描 制作年不明
ロンドン ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館
- (図17) ジャン＝オーギュスト・ドミニク・アングル《泉》1820-56年
パリ オルセー美術館
- (図18) フレデリック・レイトン《水浴前の脱衣のヴィーナス》1866-67年 個人蔵
- (図19) アルフォンス・ルグロ 素描 制作年不明
ロンドン ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館
- (図20) アルフォンス・ルグロ《キューブッドとプシュケ》部分図
- (図21) アルフォンス・ルグロ《聖体拝領》部分図
- (図22) アルフォンス・ルグロ《女性の頭部》1868年 個人蔵
- (図23) アンリ・ファンタン＝ラトゥール《ドラクロワへのオマージュ》1864年
パリ オルセー美術館
- (図24) エドゥアール・マネ《オランピア》1863年 パリ オルセー美術館
- (図25) ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《花嫁》1865-66年
ロンドン テイト・ブリテン
- (図26) エドゥアール・マネ《草上の昼食》1863年 パリ オルセー美術館
- (図27) アルフォンス・ルグロ《エクス・ヴォト》1860年 デイジョン美術館
- (図28) ギュスターヴ・クールベ《ジョーの肖像》1865-66年 スtockホルム美術館
- (図29) アレクサンドル・カバネル《ヴィーナス誕生》1863年 パリ オルセー美術館
- (図30) ギュスターヴ・クールベ《ヴィーナスとプシュケ》1864年 所在不明
- (図31) アルフォンス・ルグロ《聖母の月の乙女たち》1868年
ロンドン ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館
- (図32) ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《ペアータ・ベアトリクス》1863-70年 ロンドン テイト・ブリテン



(図1)



(図2)



(図3)



(図4)



(図5)



(図6)



(図7)



(図8)



(図9)



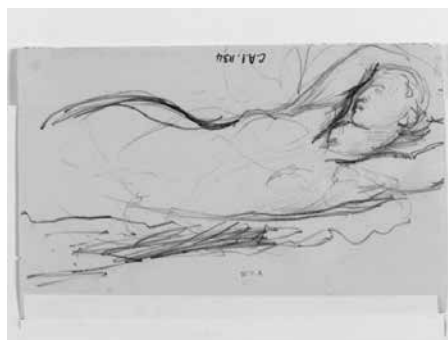
(図10)



(図11)



(図12)



(図13)



(図14)



(図15)



(図16)



(図17)



(図18)



(図20)



(図19)



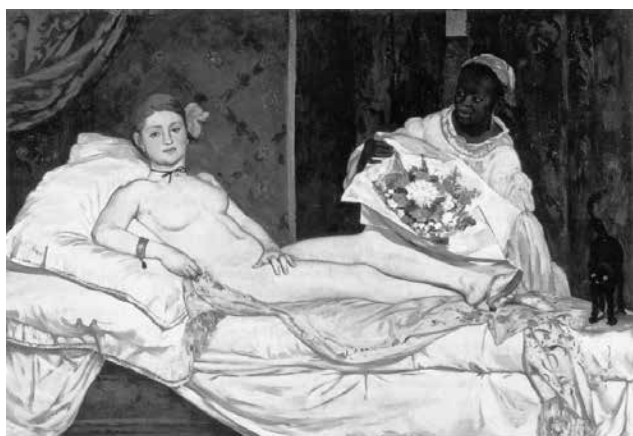
(図21)



(図22)



(図23)



(図24)



(図25)



(図26)



(図27)



(図28)



(図29)



(図30)



(図31)



(図32)