

〔論文〕

「捨てられたプシュケ」 —18世紀フランスにおける図像伝統と文学的背景—

安室可奈子

べたい。

はじめに

「プシュケとアモル」の神話¹は、美しい人間の娘プシュケが、愛の神アモルと出会い、別れ、試練を経たのちに再会して天上で結ばれるという梗概の、古代ローマを起源とする物語である。西洋美術においては、しばしば絵画の主題とされた。本論考は、18世紀下のフランスにおいて描かれたこの神話主題の絵画のうち、特に「捨てられたプシュケ」の情景を描いた図像の展開について、文学的背景との関わりから述べるものである。

最初に、物語化されたプシュケ神話としては最も古いアプレイウスの古代ラテン文学と、17世紀半ばにラ・フォンテーヌがフランスで発表した物語における同場面の記述を紹介し、物語表現がフランス古典主義文学においてどのように租借され、また変化していったのかについて指摘する。次に、上記の文学的典拠に基づいたこの図像の系譜を概観する。最後に、モリエールが書いたバレエ悲喜劇の台本について触れ、演劇・舞踊図像と美術におけるプシュケ表現の関わりについて述

I. 文学作品における「捨てられたプシュケ」の記述

①アプレイウス『黄金のろば』

プシュケの物語は2世紀頃の古代ローマで活躍した著述家アプレイウスによるラテン語の小説が、最も古いとされている²。図1は1553年にリヨンで刊行された版の扉である³。呉茂一氏の名訳の助けを借りて、このアプレイウスの「捨てられたプシュケ」の記述を以下に引用する⁴。

こういうわけで体を焼かれて、約束の秘密がこのように破られて滅茶苦茶になったのを覚ると、神様はいきなり不仕合せな妻の接吻や抱擁から脱け出て、ものも言わずに飛び去って行くのでした。

それでもすぐとプシュケは、立ってゆく良人の右の腓脛に両手で取り縋り、空高い神の飛行のあわれにいじらしい付随物といった形で、霊界を突き抜けてゆく折も垂れ下がったまま、今を極みと共々に随いてゆくのでしたが、とうとう疲れ果てて地面へ墜ちてしまい

ました。

しかし、いとしく思う神様は地上に臥している少女を捨てておいでにならず、すぐ傍らにある糸杉の上に降りて、その高い天頂から大変に腹立ちの口調で、こう言いかけになりました。(中略)

プシケーは地面に倒れ伏しつつも、なおまだ眼の届くかぎりには良人の飛ぶさまを追い眺めて、ただ劇しく泣き悲しみながら心を痛めておりましたが、とうとう翼を權に良人の姿が久方の空はるかに消えて見えなくなりますと、すぐ近くの流れの岸から真逆さまに身を投げました(後略)⁵

このアプレイウスの物語は次項で紹介するラ・フォンテーヌ文学の登場以前までは、ほぼ唯一の文学的典拠であった。最も古い書物としては1469年の初版があり、15世紀には2点、16世紀には19点、17世紀には12点の異なる版が刊行された⁶。従って、ルネサンスやバロック期に描かれた多くのプシュケ神話主題の絵画は、このアプレイウスを文学的着想源としている。

②ラ・フォンテーヌ『プシュケとアモルの恋物語』

一方フランスでは、1669年に詩人ラ・フォンテーヌが前述のアプレイウスのプシュケ物語を翻案し、詩と散文を交えた『プシュケとアモルの恋物語』を著した⁷。図2はその初版の扉である。ここでの「捨てられたプシュケ」の記述は以下の通りである(筆者訳)。

アモルはあまりの怒りで憤慨していたた

め、先刻ランプ油のひとつが彼に与えたであろう相当な苦痛さえ感じませんでした。彼は、哀れなプシュケに射すくめるような視線を投げかけました。そしてこの神は、許しがたい過ちをとがめる恩恵さえ彼女に与えることなく飛び立ち、ついで宮殿は消え去ったのです。ニンフたちもゼフュロスも、もはやおりません。気の毒な妻は岩の上にたった一人でおりました。瀕死の状態で、青ざめ、震え、そしてあまりにひどい苦しみで心を奪われていたため、長い間地面に視線を注いだままでした。自分が裸であることにさえ気づかず、気にもとめなかったのです。彼女の衣服は足元にありましたが、上目でいたので、それが眼に入りませんでした。

しかしながらアモルは、彼の妻がどんな窮地に追い込まれていくのか見届けるため上空に留まっていました。神が怒りにおいても完全にプシュケへの情けを失ったわけではなかったのか、あるいは彼女に、長引く苦痛と自ら命を絶つよりももっと残酷な何かを運命づけたのか、いずれにせよアモルはプシュケに生命を脅かす行為へと身をゆだねさせたくなかったのです。アモルは、ごつごつした岩山の上で、気を失った状態になっている彼女を目にしました。それは彼の心を打ちましたが、それさえも妻の罪を忘れさせるほどではありませんでした⁸。

このラ・フォンテーヌの物語は初版刊行後、復刊されるまでに少々時間がかかったが、18世紀に入ってからフランスを中心に大変流行し、フランス語版だけでも26点の異なる版が出版された⁹。同時期のアプレイウス版の刊行状況が10点であるから、ラ・フォ

ンテーヌ版プシュケ物語の人気の程が窺える。特に18世紀後半の新古典主義美術においては、ラ・フォンテーヌに基づいた作例が多数存在している。

③アプレイウスとラ・フォンテーヌ、 二つの記述の比較

以上、アプレイウスの『黄金の驢馬』とラ・フォンテーヌ『プシュケとアモルの恋物語』における「捨てられたプシュケ」の場面を紹介した。両者の記述にみられる二点の相違をここで確認しておきたい。

ひとつは、アモルが飛び立つ瞬間の情景である。アプレイウスではプシュケが飛び立つアモルの足にすがりついて、しばらくともに空を飛行する。一方、ラ・フォンテーヌにはこの展開はなく、アモルがいなくなった途端にそれまで住んでいた豪華な宮殿は消え去り、プシュケは岩山の上にひとり取り残される。もともとプシュケは、古代にプラトンによって「天上へ向かう人間の魂」の寓意とされていた。古代の彫刻作品では、その魂すなわちプシュケが、天上の愛すなわちアモルと出会い結合することによって、神の愛を得た理想的な魂の姿としてしばしば表現されている¹⁰。後世のアプレイウスがこれに創意を得て物語を成立させたことは、想像に難くない¹¹。

ふたつめには、プシュケが地上にひとり残されている情景である。アプレイウスではアモルは高い木の上からプシュケを戒める言葉をかけるが、ラ・フォンテーヌでは空に留まったアモルは何も言わず彼女を見守っている。また、アプレイウスのプシュケは空にアモルがいるのに気づいて嘆き悲しみながら目

で追っているが、ラ・フォンテーヌのプシュケは茫然自失といった様子で、空から夫が見ているのも気づかない。いわば前者では動的な記述の中でプシュケの悲しみを表現しているのに対して、後者では静的な記述の中でより内面的な心の葛藤を描き出そうと工夫しているといえよう¹²。ラ・フォンテーヌは、プシュケの悲嘆をより詳細に描写しているのである。

II. 「捨てられたプシュケ」図像の系譜

前章でプシュケ神話の文学的着想源とされているふたりの「捨てられたプシュケ」を紹介したが、それではこうした文学的記述が、美術作品ではどのように視覚化されたのだろうか。ここでは、代表的な作例を挙げながら、「捨てられたプシュケ」の図像伝統についてまとめておきたい。

①ラファエッロの影響下で成立した 連作版画

アプレイウスを典拠とする初期の絵画作例では、壁画、タペストリー、スタンドグラス、挿絵本等の芸術ジャンルにおいて、物語の一連の展開が連作として表現された。とりわけ、1517～18年頃にラファエッロとその工房によってヴィッラ・ファルネジーナに描かれた壁画はその代表作である¹³。ここでは、そのラファエッロの影響下で1532年頃に成立した32枚の版画「プシュケ物語」を紹介する。これはミシェル・コクシーの原画に基づき「サイコロの巨匠」と呼ばれる版画家によって版刻されたと言われている¹⁴。

「捨てられたプシュケの場面」はそのうちの2点の版画に絵画化されている(図3、図4)。両作品ともこの時代の絵画表現の特徴である異時同図が用いられ、一枚の画面に数点の異なる情景が共存している。まず図3の中央には、「眠るアモルの姿を見るプシュケ」の情景が描かれている。妻のこの裏切り行為により正体が分かってしまったアモルは、プシュケのもとから飛び立つ。画面左側に描かれているのは、プシュケがその足にすがりつき、ついでいこうとするまさにその瞬間である。一方、図4では画面中央に片膝を地面について、左脚は折り曲げた格好で座っているプシュケが表現されている。彼女は左手で頭を抱え、右腕は上の方に伸ばし、飛び去っていくアモルを目で追っている。アモルはプシュケの方を振り向きもせず、背を向けた体勢で飛行している。

図3、図4はどちらも「捨てられたプシュケ」を描いたものであるが、物語的には時間差が存在している。典拠とされたアプレイウスの物語を先述したテキストを重ね合わせてみると、図3ではアモルの脚につかまった瞬間のプシュケが描かれ、図4では天から地面に振り落とされて悲嘆に暮れているプシュケが描かれているのである。この32点のシリーズのように、ラファエッロ様式の一連の連作作例においては、いわば「天に昇ろうとするプシュケ」と「地に墜ちたプシュケ」の二つの側面が時系列で描かれていることが特徴的である。

この32点の図像の影響は、早い時期にフランスへ到達していたことをプチ=ドルシェが報告している。特に、1543年にシャンティイ、コンデ美術館のプシュケの回廊に設置

された44枚のステンドグラス、またフォンテーヌブロー宮殿とポー城に所蔵の17世紀に制作された6枚のタピスリーなどが代表的な作例であり、いずれも本源はラファエッロに遡る図像とされている¹⁵。これに加えて、挿絵芸術の分野でもこの影響が見られることを指摘しておきたい。先述したアプレイウスの書物には、しばしば挿絵が伴われていた。図5は、1623年にパリで刊行されたアプレイウス『黄金のろば』の挿絵である¹⁶。いわば漫画のコマ割りのように各情景が配置されており、画面左側にアモルの足に縋りつかまるプシュケの場面が見られる。図3の「サイコロの巨匠」の版画と比較すると、1623年の版画が同様の「天に昇ろうとするプシュケ」の構図を借用していることがわかる。

②ロココ絵画における「捨てられたプシュケ」

ルネサンス期以降は異時同図を用いた連作だけでなく、個別的な場面が描かれるようになった。しかし16、17世紀のフランスでは、独立した油彩画としてプシュケ神話を取り上げた作例はあまり多くない。また国、時代を問わず、情景としては「眠るアモルを見るプシュケ」が最も数多く選択されており、これまでの調査の限りでは「捨てられたプシュケ」はこのジャンルではほとんど見られない¹⁷。

しかし18世紀前半期のフランスでは、ロココ絵画においてこの主題の作例が散見される。その例としてここで挙げるのは、コワペル親子による《アモルに捨てられたプシュケ》である。

図6の作品は、アントワーヌ・コワペルに

よって1701年に描かれた油彩でフォンテーヌブロー宮国立美術館に所蔵されている。元々はムードンの城の扉上部装飾として描かれたもので、プシュケの別のエピソードを描いたもう1点の絵画と対になっている¹⁸。縦長の楕円の画面の前景にプシュケが大きくクローズアップして描かれている。プシュケは地面に腰をおろし、両脚を伸ばしたまま、上半身を起こした体勢でいる。そして両腕を大きく広げ上部に向かって振り上げている。頭部も、顎の先端や鼻孔が画面にはっきりと描かれるほどに上部に傾けていることがわかる。白目が強調された彼女の視線の先には、アモルがいる。左手で弓を持ち、右手は前に差し出した状態で、鋭い眼差しでプシュケを見つめている。左腕と右脚、右腕と右の翼が作り出す二本の対角線のラインが画面に浮遊感と動きを与えている。背景描写は、左中景にはそそりたつ岩山が、右後景には空と山々と川が描かれている。

視覚的影響として、先述の「サイコロの巨匠」の版画と比較してみると、このコワペルの作品の構図は、飛び行くアモルを仰ぎ見るプシュケという点で共通しており、図4で紹介した「地に墜ちたプシュケ」の系列に位置づけられることが分かる。しかしながら、ここで注目したいのは、コワペル作品のプシュケの身振りである。とりわけ両腕を大きく開いて振り上げるポーズによって、プシュケの悲嘆が劇的に表現されている。プッサンの作品を学びつつも、素描対色彩論争ではルーベンス派に与したコワペルのバロック的側面をここで確認することができる¹⁹。

一方、文学的な創意としては、アブレイウスとラ・フォンテーヌの各記述の要素を折衷

的に絵画化したと言えるのではないだろうか。というのも、作品では飛び去るアモルを地上から目で追うプシュケという伝統的な構図を借用しながらも、プシュケの憔悴したような悲しみの表情を情感豊かに描くことに重点が置かれていて、地に墜ちた後のプシュケの様子について詳述したラ・フォンテーヌの文脈に照応しているのである。コワペルとラ・フォンテーヌ文学との直接的な接点については現在のところ分かっていないが、この作品には、プシュケ物語の伝統的側面と新たなそれとが共存するというフランス特有の文学的背景がみとめられる。

このコワペルの作例の後、同様の図像の流れを汲むと考えられる《捨てられたプシュケ》は2点ある。1点は、1741～42年にかけてプーシェの下絵に基づき織られたボーヴェのタピスリー²⁰、そしてもう1点は1726年以降、コワペルの息子のシャルル・コワペル²¹が版画やタピスリーの下絵、そして油彩画として繰り返し描いた作品群である。

その中からシャルルによって1748年に描かれた油彩《アモルに捨てられたプシュケ》（リール美術館）を紹介する（図7）²²。プシュケは画面中央からやや右よりに、立ち姿で配置されている。両腕は大きく広げて肩のあたりまで上げ、上半身を左側に傾けている。半開きの口、左上方を見上げる眼差しなどの表情からこの女主人公が抱いている絶望感がよく伝わってくる。その身振り、顔つきとも父の作品をしっかりとお手本にしていることは明らかである。一方アモルは、父の作例よりも成長した青年の姿で描かれ、宙に浮いてはいるものの両脚はほとんど下方に向いている。ここでも右腕と左の翼、左脚と右の翼の

作り出す二本の対角線の効果は父の作品から借用していることがわかる。この他、岩山や川を後景に配する背景の描写等にも父作品からの影響がみとめられる。

こうした少なくない共通点にも関わらず、シャルルの作品が父のそれとは少なからず異質な印象を与える点が二つある。ひとつは父作品にはないモチーフとして、画面右の装飾的な黒い円柱や画面左手前にある花々の生けられた大きな花器がある。宮殿の外で起こっている情景にも関わらず、こうした室内装飾品が残っているのは不自然といえる。ふたつめにはプシュケが当世風の衣装を身につけて描かれているという点である。

まずひとつめの違和感について、文学的記述に立ち戻って考えてみたい。先述のようにアプレイウスとラ・フォンテーヌを比較すると、前者ではプシュケが空にいるアモルを目で追っているのに対して、後者ではプシュケはアモルが上空にいることさえ気づかないという違いがある。すなわち、この絵における人物同士の関係は、アプレイウスの記述と矛盾しない。画家が実際にアプレイウスを参照したか、あるいはラファエッロの図像の流れを汲む作例を参照したとも考えられよう。一方、宮殿を連想させるこれらのモチーフの配置は、ラ・フォンテーヌにその創意が求められるのではないだろうか。ラ・フォンテーヌは、怒ったアモルが飛び立った瞬間に宮殿が消え去ったと叙述している。これはアプレイウスには存在しない展開であった。シャルルはプシュケの居場所が一瞬にして宮殿から荒野へと変化するまさにその瞬間を表現しようとしたのではないだろうか。作品をよく見ると、アモルの後ろ側に前景と同様の円柱が今

にも消え入りそうなタッチで浮揚している。また宮殿で美しく咲き誇っていたであろう花器の花々は、今や生氣なく色を失い枯れ果てようとしている。天国から地獄への転落というドラマティックな対比効果を、ラ・フォンテーヌを参照しつつシャルルが工夫したと推察できる。

ふたつめの父作品との相違については画家とモリエール演劇との関わりがヒントとなるが、これについては第三章で詳しく触れることとする。

③新古典主義美術における《捨てられたプシュケ》

ロココにおける「捨てられたプシュケ」図像では、ラファエッロ派とアプレイウスを視覚的・文学的着想源としながらも、特にプシュケの表現においてラ・フォンテーヌ文学の影響が見られるようになってきたことを述べた。18世紀後半期の新古典主義美術においては、プシュケの表現に画家の興味がより集中し、その描かれ方も変化していく。

その好例が、1787年頃に描かれたダヴィッドの作品である(図8, 個人蔵)²³。ここではほぼ画面いっぱい描かれたプシュケが、身体を横向きにして腰掛け、顔は画面の方に向けている。後景に見えるのはほとんどが空であるが、画面右下に山と水面らしきものが見える。プシュケのうるんだような瞳は悲しみと絶望に満ちており、半開きの口からは茫然とした様子が窺える。両腕は肘を大腿部につき、左手の平を右手の甲に被せ、顔の方に挙げている。この女主人公の仕草がラファエッロ以降の「捨てられたプシュケ」に大

きく扱っていることは確かであるが、それらと明らかに違うのは、プシュケが単独像でクローズアップされている点である。空にはアモルの姿はなく、アトリピュートの蝶も伴っていないプシュケは、もはや作者名と作品名を知らなければ嘆き悲しむ無名の女性のようにも見える。すなわちここではもはやアプレイウスの文学的記述は見られず、むしろラ・フォンテーヌの「気の毒な妻は岩の上にとった一人でおりました」という表現が視覚化されていると言ってよい。

ダヴィッドの作例を皮切りに、こうした単独像の「捨てられたプシュケ」が他にも確認できる。例えば、1791年のバジューの彫刻作品²⁴（図9）、1795年のタイヤッソンの絵画作品²⁵（図10）などが挙げられる。一方、ダヴィッドの弟子であるジェラルムは1797年に刊行されたラ・フォンテーヌのプシュケ物語のために挿絵を描いているが²⁶（図11）、こちらは上記の先行作例のプシュケの表現を踏襲しつつ、画面左上に空からそっと様子を見守るアモルの姿を描き込み、ラ・フォンテーヌのエピソードを忠実に反映させた構図になっている。

Ⅲ. もうひとつの文学的背景： モリエールのバレエ悲劇台本

①シャルル・コワペルとフランス古典劇

先述したシャルル・コワペルの作品（図7）において、プシュケが当世風の衣裳を身につけていた理由は、作品がモリエールの舞台台本『プシシェ』²⁷に着想源を得ていることに

あった。ル・フランソワは、その浩瀚なカタログ・レゾネにおいて、1726年7月にシャルルが『モリエール喜劇の主要な主題の連作版画』を発表したことを同時代資料や図版を傍証として伝えている。それによれば、一連の版画はフランソワ・ジョランによって版刻された。刊行された実際の主題として取り上げられたモリエール作品は『女房学校』や『ジョルジュ・ダンダン』、『女学者』などであるが、シャルルはこのシリーズに加えるため『プシシェ』の下絵も描いたという。しかしながら、ここで述べたシャルルの下絵素描自体はすべて現存していない²⁸。

図12がその版画である。1748年の完成作と比べてこちらは画面が横長である点、左右の配置が逆になっている点が異なっているが、構図はほぼ同じである。ル・フランソワは、画家が1671年以降何度となく上演されたこの「プシシェ」の舞台から直接的に靈感を受けてこの下絵を描いたと指摘している²⁹。これを事実とするならば、この版画や1748年の完成作において描かれているのは舞台上で演じられている役どころとしてのプシュケであり、身につけているのは舞台用の衣裳ということになる。シャルルと演劇の関わりはすでに1716年のセルヴァンテス『ドン・キホーテ』に始まり、1718年から1720年代にかけては自ら数多くの台本を執筆したことが報告されている³⁰。劇作家として出世することは結果として叶わなかったが、上述の版画連作も含め、こうした時期にシャルルはモリエールの舞台にも実際に触れる機会があったと考えられる³¹。

②モリエールのバレエ悲劇『プシシュエ』について

このモリエール『プシシュエ』の舞台台本がどのような内容であったのか、演劇史の視点から触れておきたい。実際にはこのバレエ悲劇はモリエールが全体の構想を立て、その一部を執筆し、残りはコルネイユとキノーによって書かれたとされている³²。この舞台の様子については、モリエール全集の邦訳者・秋山伸子氏によって詳しく述べられている³³。それによれば、初演は1671年1月17日、チュイルリー宮で上演された。当時フランスで導入されたばかりの大掛かりな仕掛け芝居にふさわしい演目を王から要請されたモリエールは、この主題にプシュケ物語を選んだ。プシュケのバレエ劇としてはすでに1656年に詩人バンスラードによる台本が成立している³⁴、前章で述べたわずかに先行するラ・フォンテーヌのプシュケ物語の影響下でモリエールの台本が成立したことは想像に難くない。いずれにしてもこの舞台が初日から記録的な大入りとなり、繰り返し上演されたという事実は注目に値する。

今となっては無論その舞台を再び鑑賞することは不可能なのであるが、こうした演劇台本は上演とほぼ時を同じくして出版されており、テキストのみではあるが当時の舞台の様子を知ることができる(図13)³⁵。本論考では秋山氏による邦訳を参考にした。「捨てられたプシュケ」の記述は、第四幕第三場の後半から、同第四場の冒頭にかけて見出すことができる³⁶。

あらかじめ指摘しておかなくてはならないことは、アプレイウスやラ・フォンテーヌで

は詳細に記述されている重要な情景がモリエールの台本には存在しないことである。それは、プシュケが眠るアモルの姿をランプの光で見ってしまう場面で、先述の通りプシュケ神話を主題とする美術作品では最も多くの画家たちが選択した人気の主題であった。プシュケがアモルの正体を知らずに結婚生活を送るという設定は、伝統的な神話文学においては夜のみ訪れる夫の姿をプシュケが物理的に見えていないという前提のもとに構築されたものであった。モリエールとコルネイユは、常に観客の眼にさらされ、また身振りと台詞で物語が進行していく舞台芸術においては、この「見えないアモル」という立て前がもはや再現不可能と判断したのかもしれない。代わりにモリエール劇では、アモルはある国の王として身をやつして登場するので、プシュケには彼が最初から見えているという設定となっている。その上でプシュケは、自分を愛しているならば本当の身分を教えてほしいと執拗にアモルに迫るようになる。そしてとうとうアモルが告白する台詞が、以下の通りである。

第四幕第三場

(中略)

キューピッド 仕方ない。私は神々のうちで地上でも天上でも絶対の力、最高の力を持つ神。水の中でも空中でも、私の力に及ぶものはない。すなわち私こそ愛の神キューピッド。自らの矢で自分を傷つけて、あなたの虜となったのです。ああ！あなたが無理に問いつめてこの愛を怒りに変えなければ、私はあなた

の夫となったのに。お望みが叶って、愛する人が誰かわかり、あなたに夢中になった恋人の正体がわかりましたね。プシシェ、それでどうなったかご覧下さい。あなたが望んだから、私はおそばを離れるのですよ。あなたが望んだから、あなたは勝ち取ったものをすっかり手放すことになったのですよ。その美しい瞳はもう二度と私の姿を見ることはないでしょう。この宮殿も、この庭も、私と共に消えうせて、芽吹きはじめていたあなたの栄光は跡形もなくなります。あなたは私を信じようとしませんでした1)。その疑いが晴れたご褒美に、運命はあなたに憎しみの牙をむき、私をここから追い払うのです。運命には神々でさえも震えおののき、この愛も、神々の力をすべてあわせても、運命の力には勝てません。

(キューピッドは姿を消す。キューピッドが飛び立ったその瞬間、豪華な庭が消えてしまいう。プシシェはひとり広大な平原のまん中に取り残される2)。(以下略)

第四幕第四場

プシシェ 残酷な運命！胸をおしつぶす不安！私の息の根を止めた好奇心！恐ろしい孤独よ、あんなに幸せだった私はどこにいったの？私は神さまを愛し、その神さまからも崇められていたのに。私はどんどん幸せになっていたのに、なのに今ひとりで涙にくれて荒野のただなかに放りだされている3)。しかも何ということでしょう？愛する人を失って、心乱れて絶望にうちひしがれたこの胸の気持ちが強くなっているのを感じる。あの人の思い出が私を喜ばせ、毒を注ぎこむのよ。

恋の甘い思い出が不幸なこの心を支配して、恋の炎に身を灼かれる苦しみだわ。ああ神さま！愛の神は私を捨てたのに、あの人がくれた恋はどうしてまだ残っているのですか？あらゆる富が湧き出す汲めども尽きせぬ清らかな泉のようなあなた、人間や神々を支配しているあなた、この胸の痛みは愛するあなたのせいなのに、私の前から永遠に消えてしまったの？私が自分であなたを追い払ってしまったのよね。あなたをあんなに愛していたのに、あんなに幸せだったのに、あんなひどい疑いにとりつかれたなんて。つれない心ね、お前の恋の炎は本物じゃなかったのね。恋をした瞬間から、愛する人が望むことだけを望むべきなのに。

死にましよう。それが私に残されたたったひとつの道だわ。あの人を失ってしまったんですもの。偉大なる神々よ。これからは誰のために生きよというのですか？これからは誰に望みをかければいいのか？その水でこの悲しい荒野を潤している川の神よ、私の罪をおまえの波にうずめておくれ。こんなにつらい苦しみを終わらせるためにも、おまえの川床にこの身を沈め、私を休ませておくれ³⁷。

*傍線部は筆者による。

ラ・フォンテーヌの情景描写と比較すると、概ねそのエッセンスが登場人物たちの台詞に反映されていることがわかる。しかし、傍線部1)のアモルの台詞と傍線部2)の状況説明では、アモルがいなくなると同時に、それまで暮らしていた豪華な宮殿が消えてなくなるというラ・フォンテーヌの記述が二度に渡

って強調されている。シャルル・コワペルの作品に描かれた今にも消え去ろうとしている円柱は、こうした記述に大きく拠っているとされる。

さらにここではこのモリエールのバレエ劇が「大掛かりな仕掛け芝居」であったという事実に着目してみたい。17世紀フランス古典劇の舞台装置についての専門家である橋本能氏はその著書の中で、仕掛け芝居 *pièce à machine* について、フルティエールの *machine* (仕掛け) の定義を紹介している。それによれば「仕掛け」とは、「馬車、雲、船、宙乗りの上昇と下降等のように、人知を越えたものを作り出すために役立つもの」という。また特に「バレエの仕掛け *machines de ballet*」については、「舞台装置を変え、宙乗りをし、動物を動かす発明であり、仕掛けを知らない観客を驚かせ、楽しませるその他の工夫である」と邦訳している³⁸。橋本氏はこれに加え、特に1645年以降、イタリア・オペラの舞台装置の影響を受けて、フランスでも大がかりな仕掛け芝居が流行し始め、中でも呼び物だったのは「宙乗り」と「場面転換」であったと述べている³⁹。フランスではマレー座が最初にこれを取り入れた舞台を上演し、オテル・ド・ブルゴーニュ座が次に続いた。こうした舞台芸術の技術的発展の延長に成立したのが、モリエールとコルネイユの舞台『プシシェ』であったという⁴⁰。

この「宙乗り」と「場面転換」こそ、まさにシャルルが創意を得て、《アモルに捨てられたプシケ》にしっかりと描き込んだポイントであろう。仕掛けによって「宙乗り」するアモル、宮殿が消えてなくなるという「場面転換」。これらは伝統的な図像に演劇的要

素を取り入れるという、画家自身による「仕掛け」でもあったのだ。

一方、傍線部3)では、ラ・フォンテーヌが表現したプシケの哀れな状態が、今度は本人の口から台詞となって語られている。ここで特に「荒野のただ中に」という言葉が用いられたことは、興味深い。こちらの記述の方は、ラ・フォンテーヌの記述と共に、ダヴィッドら新古典派の図像に影響を及ぼしている可能性が高いと思われるが、本論考では詳しく述べない⁴¹。

おわりに

以上、「捨てられたプシケ」図像の系譜と文学的背景について論じてきた。ここで明らかになってきたことは、1669年のラ・フォンテーヌの物語文学と1671年のモリエールの舞台台本の登場が、18世紀フランスにおける「捨てられたプシケ」図像の独自の発展に深く関わっている事実である。特にプシケの描写がより情感豊かに表現されることになったのには、これらの文学的背景が大きく貢献していると考えられる。「捨てられたプシケ」の悲嘆は、ロココ絵画においては文字通り劇的に、新古典主義美術においては静謐に表現された。

すでに本文または訳注で触れている通り、本論考には特に演劇史的視点において残された課題が山積している。というのも、ここではモリエール台本について、一連の図像作例に符合すると思われるコンテキストを提示したにすぎないからである。1671年の初演以降、モリエールの台本の刊行状況を見ると「全

集」という形で幾たびも版を重ねている。その中の数点にはこの「捨てられたプシュケ」の挿絵版画が掲載されていることがすでに確認できている⁴²。こうした版画図像が、特にコワペルらロココの作例にどのように影響してくるのかについて、続編では論じていきたいと考えている。また、第三章で引用した橋本氏の研究では、仕掛け芝居一般に関する情報だけではなく、モリエールの舞台「プシエ」についても詳述されている。こうした演劇史上の豊かな研究成果の助けを借りつつ、次なる論考では特にシャルル・コワペルの《アモルに捨てられたプシュケ》に研究対象を絞って、舞台上の視覚的着想源に迫りたい。

補遺：本論考は平成19-21年度文部科学研究費補助金・若手研究（B）課題番号19720027の助成を受けて、その成果の一部を発表したものである。

1 「プシュケ」という言葉は、ギリシア語では「魂」と「蝶」の二つの意を持っていた（BAILLY, A., *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, 1950, p.2176）..なお、この語は、ラテン語にも影響し、Psycheという綴りを生んだ（GAFFIOT, F., *Dictionnaire illustré latin français*, Paris, Hachette, 1934, p.1271）。西洋美術史の領域における本論考では、わが国の美術史学会での基準となっているホール『西洋美術解説事典』（高階秀爾、監、東京、河出書房新社、1988年、p.112）における「プシュケ」という日本語表記を採用した。一方で、ギリシア語の「エロス」は、ラテン語では、Eros, Cupido（クピド）と表記される（BAILLY, op.cit., 1950, p.813; GAFFIOT, op.cit., 1934, p.599）。これも各国語で発音が異なり、当論考では、上記事典にも一部採用されている「アモル」とい

う語を使用することにする（ホール、op.cit., 1988, p.111）。

- 2 ただし、実際にはプシュケの物語は、アプレイウス以前にすでに石棺の薄肉浮彫等の造形美術作品にイメージとして残されていたことが指摘されている（COLLIGNON, M., *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au myth de Psyché*, Paris, E.Thorin, 1877, p.297）。
- 3 LVC. APVLEE DE L'ASNE DORE, Lyon, J. Temporal, 1553
- 4 アプレイウス『黄金のろば』呉茂一訳、東京、岩波文庫、上巻、1956年、pp.153-154.
- 5 原文は1623年にパリで刊行された版で確認した： *LES METAMORPHOSES OV L'ASNE DOR DE L'APVLEE PHILOSOPH. PLATONIQUE*..., Paris, Samuel Thiboust, 1623, pp.182-183. なおこの版は1648年にも同じ出版業者から復刊されている。
- 6 プシュケ文学の書物の出版状況については、拙論『フランソワ・ジェラルドとプシュケ図像－フランスの新古典主義美術における挿絵本、版画集出版史と絵画作品の成立過程－』（平成14年度 学位請求論文）、2003年の「資料 15～18世紀末期までに刊行されたプシュケ神話の刊行目録」を参照。
- 7 LA FONTAINE (J. de) , *LES AMOURS DE PSICHE ET DE CUPIDON*, Paris, C.Barbin, 1669.
- 8 邦訳にあたっては1797年にパリで刊行された版を使用した： LA FONTAINE (J. de) , *LES AMOURS DE PSYCHE ET DE CUPIDON*, Paris, P. Didot l'ainé, 1797, pp.140-141.
- 9 前掲の拙論（2003年）所収「資料 15～18世紀末期までに刊行されたプシュケ神話の刊行目録」を参照。
- 10 古代彫像で表現された「プシュケとアモル」の作例については、KARO (G.) "Psyché", SAGLIO (E.) , *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris, Hachette, V, 1907, p.743-750; ICARD-GIANOLIO (N.) , *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis Verlag, VII (1) , 1994, pp.569-585を参照。
- 11 プラトンは、以下を参照： PLATON, *Oeuvres complètes*, IV/3.; Phèdre, trad. par ROBIN (L.) , Paris, Les Belles Lettres, 1961. (邦訳：プラトン『パイドロス』藤沢令夫訳、東京、岩波文庫、1967年)。

- なお、プラトンの寓意に着想源をもった古代彫像については前掲拙論(2003年)の第三章を参照。
- 12 なお、引用部分では割愛したが、ラ・フォンテーヌの物語では、その後プシュケが自らの行いについて自問自答する場面が続き、アプレイウスの展開と同様、河に身を投げようとする。
- 13 ラファエッロのヴィッラ・ファルネジーナの壁画については、VAROLI-PIAZZA (R.), *Raffaello: La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Roma, Silvana Editoriale, 2002を参照。この他、ラファエッロの弟子であるペリノ・デル・ヴァガによるローマ、サン・タンジュ城の壁画、ジュリオ・ロマーノによるマントヴァ、パラッツォ・デル・テの壁画などが同じ影響下で成立した壁画と言われている。なお、同時代にラファエッロの周辺で成立した連作作例を簡潔にまとめた論文として、PETIT-DELCHET (M.), "L'illustration décorative du Mythe de Psyché à l'époque de Raphael", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, F. de Nobèle, 1910, pp.34-43が挙げられる。
- 14 この版画作例については、BARTSCH (A.), *Le peintre graveur*, II, (Rép: 1982 Nieuwkoop, B. de Graaf / 1er éd: 1854-1870), pp.119-126; OBERHUBER (K), ed., *The Illustrated Bartsch, XXIV/XXVII; The works of Marcantonio Raimondi and his school*, New York, Abaris Books, 1978, pp.207-208に詳しい。サイコロの巨匠については、MILNE (L.S.), "Master of Die", *Dictionary of Art*, XX, p.658.を参照
- 15 PETIT-DELCHET, *ibid.*, 1910, pp.37-43; プチ=ドルシェはこの論文の中で、16,17世紀のフランスでの連作を本論で言及したものを含めて4点挙げており、各々の連作から同じ情景の描かれた作品を取り出し、イタリアの壁画作例と比較検討をしている。なお、シャンティイ城の作例については LEMONNIER (H.), "Au château de Chantilly La galerie de Psyché", *Gazette des Beaux-Arts*, 1928, pp.257-267、フォンテーヌブロー宮の作例については STANDEN (E.-A.), "The Sujets de la Fable, Gobelins Tapestries", *Art Bulletin.*, XXXXVI, 1964, pp.143-157を参照。
- 16 APULEE. *op.cit.*, Paris, 1623.
- 17 例外として、ルカ・ジョルダノが1670~80年に描いたとされる12点のシリーズ連作《プシュケ物語》中に、《捨てられたプシュケ》があることを指摘しておく。ここではプシュケがアモルの脚に縋りつく構図が取られている。この連作は現在、ハンプトンコート宮殿に所蔵されている (REID, J.D., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, New York, Oxford University Press, 1993, p.944)
- 18 アントワーヌ・コワペルのこの作例については、DIMIER (L.), *Les peintres français du XVIIIe siècle*, I, Paris etc., G. van Oest, 1928, pl.XXIV; GARNIER (N.), *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, Arthena, 1989, pp.142-143, fig.156を参照。コワペル一族のカatalog・レゾネは、青山女子短期大学図書館にて参照した。ここに記して感謝したい。
- 19 コワペルは、父ノエルがフランス・アカデミーの院長の職についたためローマで1674年より4年間の修行時代を過ごした。現地ではラファエッロやカラッチらルネサンスとバロックのイタリア美術を学び、帰国後は父やシャルル・ル・ブランの影響下で制作した。一方で、17世紀末頃にはローマで知遇を得たロジェ・ド・ピルとの親交やリシュリュー卿のルーベンス・コレクションに接し、よく知られている素描と色彩論争においてルーベンス派の傾向をもった作品を制作した。その生涯と作品については、GARNIER (N.), *The Dictionary of Art*, XIII, New York, Grove, 1996, pp.89-91; THIEME (U.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VII, Leipzig, Seemann, 1999; BENEZIT (E.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, IV, Paris, Gründ, 1999, pp.54-55を参照。
- 20 プーシェの作例は、プシュケの身振りやアモルの配置等、コワペル作品を強く意識したものであると思われる。しかしながら、プーシェのそれは川に入水した後のプシュケの様子を描いたものであり、本論考で指摘した文学的着想源とは若干時間のずれがみとめられる。一方で、小林亜起子氏はプーシェのこのタピスリー連作研究の中で、1734年のモリエール全集にプーシェ自身が下絵を描いた版画《捨てられたプシュケ》の存在を指摘している(小林亜起子、「フランソワ・プーシェによるタピスリー連作<プシュケの物語>について」、『東京芸術大学美術学部論叢』、IV、2008年3月、pp.)。この作例は、コワペル一族の作例と

- の関わりで筆者が現在調査中のモリエールのバレエ悲劇「プシケ」台本の一連の挿絵図像の流れを汲むものであり、大変興味深い。
- 21 シャルルの正式名はシャルル=アントワヌ(Charles-Antoine)であるが、混乱を避けるため本論考では「シャルル」もしくは「シャルル・コワベル」と呼称することとする。その生涯と作品については、BARKER (E.) , *The Dictionary of Art*, XIII, 1996, pp.92-93; THIEME (U.) , *op.cit.*, VII, 1999; BENEZIT, *op.cit.*, IV, 1999, p.55 を参照。
- 22 シャルル・コワベルのこの作例については、LE FRANCOIS (T.) , “Charles-Antoine Coypel, Psyché abandonnée par l'Amour ” , 横浜美術館(編), 『リール市美術館所蔵 バロック・ロココの絵画 ヴェネツィア派からゴヤまで』, 朝日新聞社, 1993-94年, pp.280-281; LE FRANCOIS (T.) , *Charles Coypel Peintre du roi (1694-1752)* , Paris, Arthena, 1994, pp.350-354に詳しい。これらの先行研究によれば、ルイ15世によって注文された「ドレスデンのタピスリー」の原図に画家が過去に取り上げたことのあったこの主題を選択し、それとほぼ同時期に本論考で紹介している油彩画に発展させたということである。
- 23 ダヴィッドのこの作例と新古典主義美術における「捨てられたプシケ」図像については、LARROUSE (P.) , *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, XIII, Paris, 1875, p.374; LAJERBURCHARTH, *Necklines*, Yale Univ. Press, 1999, pp. 54-64; SCHNAPPER (A.) , “Après l'exposition David. La Psyché retrouvée” , *Revue de l' Art* , 1991, ICI, pp.60-67; CAROUGE, Cat. Exp.: *Regards sur Amour et Psyché à l'âge néo-classique* , Musée de Carouge et I.S.E.A. (cat. par LANG, P.) , 1994, pp.150-155.
- 24 パジューの作例についてはNEW YORK, Cat. Exp.: *Augustin Pajou, Royal Sculptor 1730-1809*, The Metropolitan Museum of Art, etc., 1997 (cat. by DRAPPER, J.-D., etc.) を参照。
- 25 タイヤソンの作例については詳しい資料は未調査である。ロンドンの『アナル・デュ・ミュゼ』第15巻(1807年)に掲載され、少なくともある時期まではルーヴル美術館に所蔵されていたことがわかっている。1984年、*Revue du Louvre*に掲載されたJ.Fischer & C.Kienerというパリ7区の画廊の広告に、この完成作と考えられる油彩画が紹介された。そこでの作品名は<<Les regrets de Psyché>>(プシケの後悔)とされている。その後の所在については未確認である。
- 26 ジェラルルの作例については、拙論「フランソワ・ジェラルル作『プシケとアモール』(ルーヴル美術館)についてーラ・フォンテーヌのための挿絵と文学的着想源ー」、『美術史』第152冊、2002年3月pp.249-262を参照。
- 27 「プシケ」はPsychéと綴る。16世紀の版でもしばしばこのように綴られており、ラ・フォンテーヌの初版でも同様に表記されている。これはイタリア語のpsicheから来ているものと思われる。フランス古典劇の成立は、16世紀以来国王らによって頻りにフランスに招かれていたイタリア劇団の影響を色濃く受けていた。イタリア劇団のプシケの上演記録については未調査であるが、こうした文化的背景が反映されていると考えられる。このiの表記は、18世紀初めの版まで続き、yの表記に変わるのには1728年のP.M.HuartとLa veuve Pissotによって刊行された版以降である。フランス古典劇の成立については、小場瀬卓三、『フランス古典喜劇成立史』、東京、生活社、1968; アダン(A.)、『フランス古典劇』(ケセジュ文庫)、邦訳:今野一雄、東京、白水社、1971(原著初版1970)を参照。
- 28 LE FRANCOIS, *op.cit.*, 1994, pp.210-211/425-229.
- 29 LE FRANCOIS, *ibid.*, 1994, pp.210: ただしここではシャルルがどの舞台を実際に目にしたのか、また既刊の台本のどの版を参照し得たのかという点までは明らかにされていない。今後の課題につなげたい。
- 30 BARKER, *op.cit.*, XIII, 1996, p.92.
- 31 シャルル・コワベルの劇作家としての側面については、オックスフォード大学のジェーミソン博士による総合的な研究が挙げられる; JAMIESON (I.) , *Charles-Antoine Coypel: premier peintre de Louis XV et Auteur Dramatique (1694-1752)* , Paris, Hachette, 1930.
- 32 モリエールの生涯と劇作品については、以下の参考図書を参照; HARTNOLL (P.) , ed., *The Oxford Companion to the Theatre*, London , Oxford University Press , 1951, pp.647-650; 小場瀬卓三、「モリエール」、早稲田大学坪内逍遙博士記念演劇博物館(編), 『演劇百科大事典』、V、東京、平凡社、1961、pp.409-411; WILTHEY HITCHCOCK (H.) , *The New Grove Dictionary*

- of Opera, III, London ,Oxford University Press, 1997,pp.423-425.また、コルネイユについては、HARTNOLL, *ibid.*, 1951, pp.206-208;岩瀬孝、「コルネイユ」、『演劇百科大事典』(前掲書)、II、1961、pp. 529-530; WILTHEY HITCHCOCK, *ibid.*, I, 1997,pp.953-954を参照。
- 33 秋山伸子(訳)、「プシシェ」、『モリエール全集』、第8巻、京都、臨川書店、pp.253-362。
- 34 BENSERADE (I.de) , *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour, dansé par Sa Majesté, le 16e jour de janvier 1656.*, Paris , impr. de R. Ballard, 1656. このバンスラードの台本については現時点で内容の詳細な調査は行っていない。シャルル作品への影響関係も含めて、今後の課題としたい。
- 35 MOLIERE (J.-B. P.) , *PSICHE TRAGEDI BALLET*, Paris, Le Monnier, 1671.
- 36 秋山伸子(訳)、前掲書、2001年、pp.324-331。
- 37 原文はMOLIERE, *op.cit.*, 1671, pp.63-66で確認。
- 38 橋本能、『遠近法と仕掛け芝居』、東京、中央大学出版部、2000、pp.125-126.該当部分の原文は、フランス国立図書館所蔵資料を「ガリカ」で参照

- した<http://gallica.bnf.fr/>; FURETIERE (A.) , *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois*, II, n.p.
- 39 橋本、前掲書、2000、p.128。
- 40 橋本、前掲書、2000、pp.162-199。
- 41 例えば、甲南女子大学図書館所蔵フランス演劇台本コレクションによれば、1790年12月14日にはガルデルによるバレエ・パントマイム劇『プシシェ』がパリで上演されたことが分かっている。GARDEL, *PSICHE, BALLET-PANTOMIME EN TROIS ACTES*, Paris, l' Imprimerie Civique, 1795これらの関連も含めて、モリエール以降のプシュケの舞台が、同時代のフランス美術に与えた影響については、機会を改めて論じたい。
- 42 例えばアバディーン大学所蔵貴重書コレクションで閲覧した、1713年のモリエール全集にコワベル一族の作例との関連が指摘できる《捨てられたプシュケ》挿絵が掲載されている：*LES OEUVRES DE MONSIEUR DE MOLIERE*, III, Amsterdam, P. Brunel, 1713, pp-392-393.

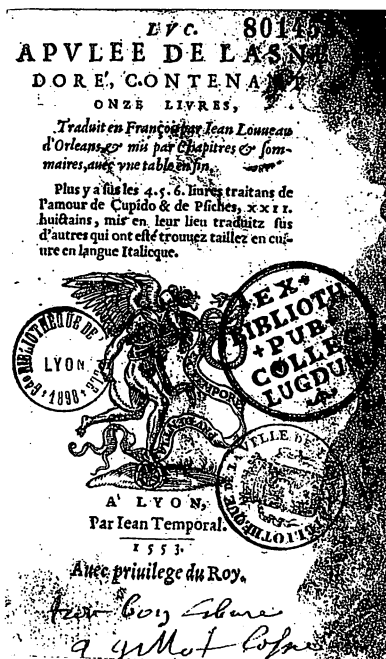


図1 アプレイウス『黄金のろば』扉、リヨン、タンポラル、1553年、リヨンを市立図書館所蔵

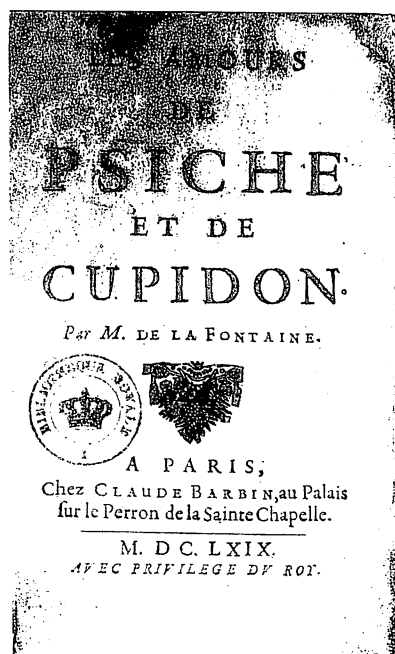


図2 ラ・フォンテーヌ『プシュケとアモルの恋物語』(初版)扉、パリ、バルバン、1669年、フランス国立図書館所蔵

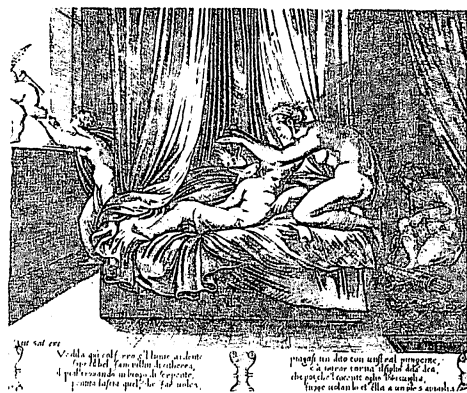


図3 ミシェル・コクシーの原画に基づくサイコロの巨匠の版画、《眠るアモルを見るプシュケ》、1532年頃 (The Illustrated Bartsch, XXIV/XXVII,p.207)



図4 ミシェル・コクシーの原画に基づくサイコロの巨匠の版画、《プシュケのもとから消え去るアモル》、1532年頃 (The Illustrated Bartsch, XXIV/XXVII,p.207)



図5 アブレイウス『変身物語または黄金のろば』よりクリスパン・ド・バに基づく版画、パリ、ティブースト、1623年、アバディーン大学図書館所蔵



図6 アントワーヌ・コワベル、《アモルに捨てられるプシュケ》、1701年、画布・油彩、110×80cm、フォンテーヌブロー宮国立美術館蔵



図7 シャルル・コワベル、《アモルに捨てられるプシュケ》、1748年、画布・油彩、130×112cm、リール美術館



図12 シャルル・コワベルの原画に基づくジュランの版画《プシュケ》、1726年頃、パリ、国立図書館蔵

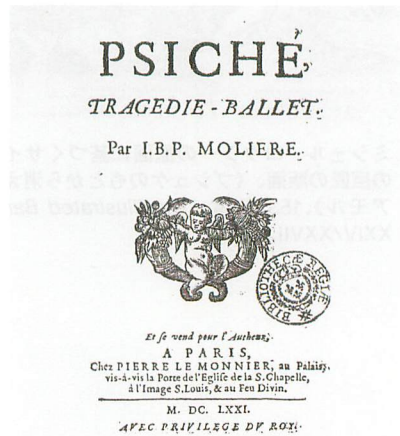


図13 モリエール『プシシェー悲劇バレエ』初演時の台本扉、パリ、ル・モニエ、1671年、パリ国立図書館蔵



図8 ダヴィッド、《捨てられたプシュケ》、1788年、画布・油彩、80×63cm、個人蔵



図9 バジュー、《捨てられたプシュケ》、1791年、大理石彫刻、170cm、ルーヴル美術館



図10 タイヤッソン、《プシュケの後悔》、1795年、画布・油彩、115×87cm、パリ、フィッシャー画廊（1984年時点）

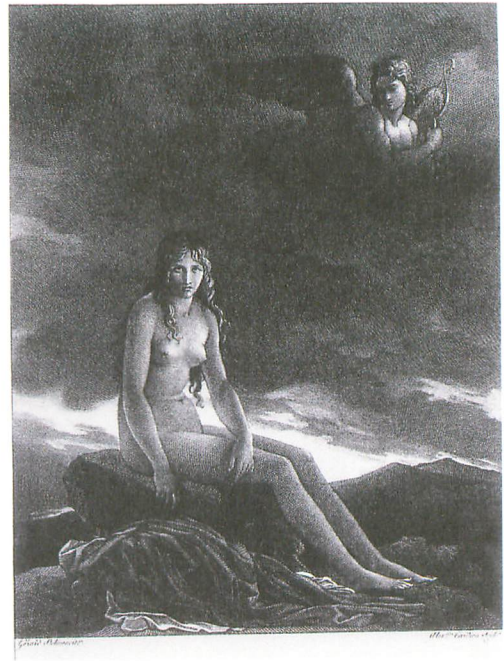


図11 ジェラルールの原画に基づくタルデューの版画《捨てられたプシュケ》（ラ・フォンテーヌ『プシュケとアモルの恋物語』、1797年より）