

シメオン・ソロモンの作品における両性具有的な男性身体の表象について

若 林 真理子

The androgynous male figure in works of Simeon Solomon

WAKABAYASHI Mariko

Abstract

This paper examines feminized male figures painted by Simeon Solomon, comparing them to those of other contemporary painters of the nineteenth century. Simeon Solomon (1840-1905) was a member of Pre-Raphaelite artists widely known for his arrest for “attempting to commit sodomy” and the downfall that followed. Due to this tragic history, young male figures in Solomon’s paintings are mainly noticed for their eroticism, and interpreted as the display of his same-sex desire. However, in reality, feminized male figures are also painted by Solomon’s Pre-Raphaelite contemporaries such as Rossetti and Burne-Jones who worked on heterosexual themes. This paper looks at Solomon’s way of painting male figures as not only expressing his own homosexual identity, but also as a common style adopted by contemporary artists.

Keywords: Simeon Solomon, Pre-Raphaelites, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, male figure

1. はじめに

シメオン・ソロモン（1840-1905）は後期ラファエル前派のひとりに数えられる画家、詩人である。

2005年にバーミンガムで開催された回顧展での作品解説にも見られる通り、これまでのソロモンに関する先行研究では、画家が同性愛者であったことから内面の葛藤がどのように作品に反映されてきたかという問題が中心に論じられてきた¹。ソロモンは若くして才能を認められ一躍画壇の寵児となりながら、公の場での同性愛行為により逮捕されるというスキャンダルのためにその地位を失い、晩年は救貧院で亡くなった。この悲劇的な生涯は、ラファエル前派という芸術サークルの世紀末的な性格を彩る要素のひとつとして、ジェイン・モリスをめぐる複雑な恋愛関係やエリザベス・シダルの死とともによく知られている。このスキャンダルの知名度の高さもあり、ソロモンの描く男性像は、画家自身の同性愛志向と強く結びつけられて語られてきた。これらの研究は性的マイノリティの先駆的表現者の一人としてソロモンの再評価を促した一方、ソロモンの作品を同性愛という性志向に特殊化する傾向にあった。本論では、ソロモンの男性図像に見られる女性性について、同時代のラファエル前派の画家エドワード・バーン＝ジョーンズやダンテ・ガブリエル・ロセッティの作品との比較により、これを同時代に共有された表現としての側面から再検討することを目的とする。

キーワード：シメオン・ソロモン、ラファエル前派、ダンテ・ガブリエル・ロセッティ、エドワード・バーン＝ジョーンズ、男性表象
*平成23年度生 比較社会文化学専攻

2. ソロモンの男性像と〈宿命の女〉イメージの連続性

ソロモンの男性図像の多くは、絵画の伝統において女性図像が担ってきた受動的な官能性を想起させる。例えば、ウォルター・ペイターの『デュオニソス研究』執筆の契機となったというエピソードで有名な《バッカス》(図1)がその代表的な図像である。物憂い表情をうかべた青年が、右半身と左腿をあらわにしたバッカスの姿で描かれている。青年はあらわになった右半身と逆の方向へ頸をひねって正面から視線をはずしており、鑑賞者は青年に気づかれずに身体を眺められる。この鑑賞者に身体を覗き見ることを許す構造は、伝統的に女性図像に用いられてきたものであり、この構造が男性のヌード表象に重ねられることで、女性身体の描き方に見られる受動的な官能性を印象づける。この官能性は、男性を欲望のまなざしの対象とする画家自身の同性愛志向の表象として捉えられてきた。しかし、女性的な男性や男性的な女性といった、従来の身体表象に見られた性差の表象を逸脱した表現は、ソロモンのみならず固有の表現ではなく、ラファエル前派の人物表象全体に共通する特徴でもあった。

1866年3月『パンチ』誌に連載されたジョージ・デュ・モーリエによる《キャメロットの伝説》は、ラファエル前派的なモチーフをふんだんに用いて、これをからかったアーサー王伝説のパロディである。《キャメロッ

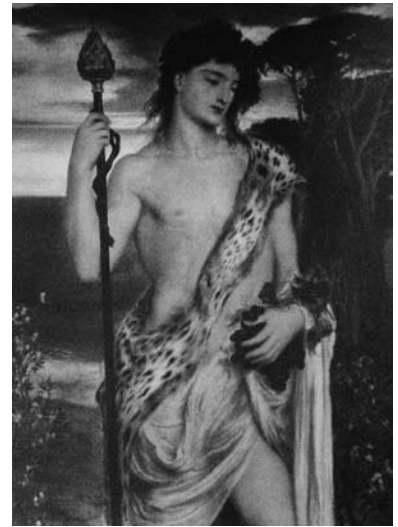


図1 シメオン・ソロモン《バッカス》
1867年 紙、水彩50.2cm×37.5cm
シーモア・ステイン蔵 図版はCruise.前掲書より引用



図2 ジョージ・デュ・モーリエ《キャメロットの伝説 第一部》1866年3月10日『パンチ』誌掲載、木版画 図版は『ヴィクトリアン・パンチ』第3巻(小池滋編、柏書房、1995年)より引用



図3 ジョージ・デュ・モーリエ《キャメロットの伝説 第二部》1866年3月10日『パンチ』誌掲載、木版画 図版は同書より引用

トの伝説 第一部》(図2)には、右側にラファエル前派特有の豊かな髪を誇張した、髪で全身を覆った女性が登場するが、さらによく見ると左端上部に、この女性とよく似た表情で目を閉じ、首筋をあらわにした男性が描かれている。ここでは男性像が女性的なポーズで描かれることにより、ラファエル前派の描く騎士像から想起される女性的な印象を揶揄した図となっている。また《第二部》(図3)には、男性の死体の足をつかんで肩に担ぎ上げる女性が登場する。ここでは女性像に明らかな男性性が重ねられ、嘲笑をさそう対象として描かれている。女性的な男性、男性的な女性という対比は性差の表現の倒錯をいっそう強調するものとなっている。

この男性性を揶揄された女性像は、ダンテ・ガブリエル・ロセッティ(1828-1882)の作品を意識したものと考えられる。ロセッティは後期ラファエル前派の中心となった画家であり、ロセッティがヴェネツィア派に傾倒して作風を転向する《ボッカ・バチアータ》(1859年)以降の作品に見られる女性像は、しばしば〈宿命の女〉イメージの先駆けとして捉えられてきた。プラーツは〈宿命の女〉として19世紀後半に拮据するこの女性イメージを、19世紀前半においてはパイロンの小説の主人公の典型を占めた〈宿命の男〉の男女関係の逆転と位置づけて論じている²。〈宿命の男〉とは、倫理的には許されない思慕を向けてアスターテを自殺においやったマンフレッ

ドのように、女性をその魅力で惹きよせ、性愛の関係のなかで破滅させる存在としての男性像である。〈宿命の女〉では、反対に女性が性愛の関係のなかで男性の運命を翻弄する。このような女性像は、コヴェントリー・パトモアの詩「家庭の天使」に代表されるような、自身は性的欲望をもたず、男性に導かれ、時に欲望に負けそうになる男性の魂の砦として描かれた、ヴィクトリア朝期における「女性のあるべき姿」とは対極に位置するイメージであった。

西洋絵画の伝統においては、鑑賞者が男性であることが前提とされ、作品は男性のまなざしを反映して制作され、受容されてきた。この構造を考慮すると、ロセッティの〈宿命の女〉主題を扱った作品の画面には、運命の支配者たる女性のみが描かれ、犠牲となる男性は描かれなことが多く、これは作品の前の鑑賞者が自分の欲望を同化させる際に妨げにならないためであると考えられる。その主題のもつ物語や、添えられた画家自身によるソネットによって、その女性に支配される男性像も同時に想定されていることがわかる。

ロセッティの〈宿命の女〉主題の例として、《ウェヌス・ウェルコルディア》(図4)を確認したい。この作品においては「男性の心をかえさせるウェヌス」という意味の題である。人前では髪を結び上げていた当時の女性の慣習からすると、ほどかれた髪は親密な関係でなければ目にできないもので、それだけで官能を示唆した。ロジャースは、ジョン・ラスキンがこの作品の花の描写に関して「すさまじい力をもった下品さ」といって不快感を示したことを挙げ、実際には花というよりそのあからさまな官能性に対する反応だったのだろうと指摘している³。《ウェヌス・ウェルコルディア》には林檎と薔薇が性的な快楽の象徴としてもちいられている。薔薇はウェヌスの花であり、林檎は旧約聖書における蛇の誘惑を思い起こさせるばかりでなく、ここではパリスが女神の美しさを讃えて贈ったとする神話にも基づき、甘美な快楽の暗喩となっている。この林檎の上に蝶がとまり、愛の矢と、光輪の周りにも蝶が群がってとんでいる。この蝶は、女神に誘惑されて身を滅ぼした男性の魂であるとされる。ロセッティがこの絵によせた同じ題名のソネットは以下の通りである。



図4 ダンテ・ガブリエル・ロセッティ《ウェヌス・ウェルコルディア》1864-68年 カンバス、油彩 98.1cm×69.85cm ラッセル＝コーツ美術館 図版は『ロセッティ』(ロジャース、デイヴィッド編著、湊典子訳、西村書店、2001年)より引用

女は汝のための林檎を手にもち
けれどその心は与えることを迷っているよう。
女は見つめ、その目はたどる
見透かした汝の魂の奥へと
ふいに“見よ、彼はやすらいで”女はささやく
“ああ、林檎を唇に、一矢が
つかの間の甘さのあとで彼の心を追う、一
あの男は永遠にさまようでしょう！”

女のふりかえった場所は静かで人目につかない。
与えられた果実が呪文をはたらかせる
その瞳はブリュギア人の少年を煽り
鳥の張りつめた喉に悲痛の予言をもたらし
はるかな潮のうねりは貝殻のように嘆いて
女の果樹園はトロイの愛の炎でかがやいている⁴

この女性像は力強く圧倒的な存在として、絵画とソネットの相互に補完しあう表現のなかに表わされている。画家の友人であったスウィンバーンがこの作品に寄せた批評は次のようなものである。「神聖な型の美女の頭部、彼女の髪の光背のまわりを飛ぶ蝶、不死なる崇高な美女の甘美な最高位にもえる炎、女の輝かしい胸は勝ち誇り

背後の薔薇の群れのようにふくらんでいる。この作品の葉、果実、花の絵はどんな賞賛にもまさる」⁵。

この絵画とソネットには、男性の運命を支配する女性イメージとしてのウェヌスと、その犠牲となる男性たちという関係が示されている。絵画において、犠牲者は直接男性の姿をとらず、魂の象徴である蝶の姿として描かれている。ふくよかで巨大な肉体を画面において占める女性像に対し、小さく、周囲にとけ込んでしまいそうな淡い黄色の蝶は、犠牲者の魂というよりも、女神の装飾品に過ぎないような位置づけである。

《ウェヌス・ウェルティコルディア》に見られるように、〈宿命の女〉主題では能動的な男性と受動的な女性という従来の言説を逸脱し、男性は女性によって運命を支配される立場に位置づけられる。このような女性像は、性的欲望を持たない存在として想定されたヴィクトリア朝の女性の規範を逸脱し、恋愛関係において主体的な役割を担うという点で男性性を帯びている。〈宿命の女〉主題をめぐる男性性と女性性の逆転した関係を考慮すると、ソロモンが男性身体に女性性を付与するという描写によって、男性の受動的官能性を表象しようとした意図した背景には、ソロモンの個人に由来する嗜好とともに、同時代に共有された〈宿命の女〉主題のイメージの変奏としての側面が指摘できる。

先ほど例に挙げた《バッカス》の直接のソースではないが関連の深いものとして、〈宿命の女〉の欲望の対象とされる男性にバッカスが位置づけられているキーツの詩を挙げたい。コルストレンによると、ソロモンが敬服していたキーツの詩のひとつが「エンディミオン」であり、その影響はソロモン自身の散文詩における魂の遍歴というスタイルや、特に後期のエンディミオンやディアナを主題とする作品に見られる。⁶ 「エンディミオン」にはバッカスが登場する場面も含まれている。

うち乗りし車駕の高処に 若きバッカス立ちはだかり
木蔭のからむ微の杖を弄ぶ 揚々と胸躍らせて
横様に笑みかけながら
滴りこぼれし些かの真紅の酒は ふくよかにま白なる
その腕 その肩を染めたれど
その白きこと
愛しみ囁むヴィーナスの珠なす歯に相応しく、…⁷

その魅力は「若々しきバッカスの瞬く目（まなこ）に色を喪い」⁸異国の神につかえる僧侶たちにことごとく嘆きをもらせる程である、と詩は伝える。ここには、ウェヌスの欲望の対象としてのバッカスが示され、同時に異国の僧侶（男性）の欲望も喚起するものとしてバッカスが描写されている。

〈宿命の女〉主題を描きながら、女性に支配される男性の側の官能性を強調したソロモンの作例は、《夕べの賛美歌》（図5）に見ることができる。この作品にはほろ酔いの青年が、薔薇の花輪でかざられた祭壇に献酒を注いでいる。クルーズはこの男性像を、その前年アカデミーに出展されたレイトンの《ダイダロスとイカロス》に見られる古典期の男性裸体彫刻の影響と比較し、ソロモンの作品は男性描写の伝統にそぐわず、女性身体と男性身体を融合させた姿を意図したと述べている⁹。この図像に見られる、前傾した背から膝を曲げた右足へのS字型の曲線は、女性像を描く際の伝統的なポーズであり、この青年像に女性性を与えている。

この祭壇には、愛の象徴である薔薇の花が盛られ、柱頭部と台座の四辺はスフィンクスの彫刻で装飾されている。スフィンクスの彫刻のうち、下方の台座の部分手前に見られる二つの像は、尖った乳房をつきだし、女性的な官能性を強調するデザインとなっている。このスフィンクスの彫刻と薔薇の組み合わせは、男性が賛美するウェヌスの存在を示唆している¹⁰。

《夕べの賛美歌》におけるウェヌスと〈宿命の女〉のつながりについては、当時の批評を含め、これまでほとんど注意が払われてこなかった。これは、

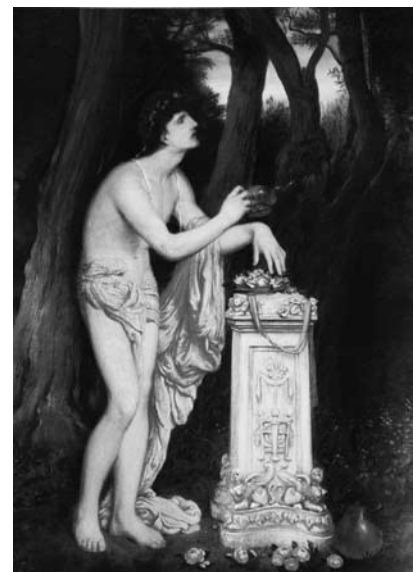


図5 シメオン・ソロモン《夕べの賛美歌》1870年 カンバス、油彩 76.2cm×55.9cm 個人蔵 図版はCruise.前掲書より引用

〈宿命の女〉が異性愛を中心にすえた主題とみなされていたためであり、ソロモンの男性図像における女性的な官能性の強調は、画家の同性愛の欲望と容易に結びつけられたためである。

しかし当時広く共有されていた〈宿命の女〉の主題を念頭においてソロモンの男性図像を見ると、この作品はロセッティの〈宿命の女〉的主題を描いた女性図像と、補完的な関係をもつ面があるように思われる。ロセッティの〈宿命の女〉図像では、画面に描き出されるのは女性イメージのみで、その犠牲者としての男性の姿は、想定はされているものの、画面からは排除されていた。その支配者としての女性イメージ（あるいはその女性に支配されるというイメージ）の想定される観者は、まなざしの主体として想定される鑑賞者としての男性であり、旧来のジェンダー的な役割を逸脱した〈宿命の女〉は、結局のところ、イメージにおいて、まなざしの対象となっているからである。

《夕べの賛美歌》に見られるようにソロモンの作品では、反対に、画面には支配される立場におかれた男性像のみが描き出され、支配者である女性の存在は画面から排除されている。男性像には、〈宿命の女〉主題の特徴である性の関係の逆転が、女性性の男性身体への付与という形で示されている。〈宿命の女〉主題の関係で言えば、ロセッティの画面には、支配者である女性像のみが示され、ソロモンの画面には、支配されるものとしての男性像のみが表わされている。しかし、当時の既存のジェンダー構造の中で、通常西洋美術におけるまなざしの主体は男性であることが前提とされていた以上、支配者＝女性ではなく、支配者＝男性という構造のもとにソロモンの作品は鑑賞される。こうした中で、この作品においてまなざしの対象が男性身体であることは、ソロモンが同性愛者であったことと結び付けられて語られてきた。とはいえそのことによって、実際に存在していたと考えられる、ソロモンの作品と〈宿命の女〉主題との関係が見えにくくなっていったのではないだろうか。

異性愛主義がまなざしの対象としての〈宿命の女〉自体の表象を中心としたのに対し、ソロモンの作品では〈宿命の女〉自体の存在は描かれることなく、男性像自体が表象の中心となる。そして、〈宿命の女〉主題の受動的な役割を担うことで、男性の身体は従来の女性身体が帯びていた欲望の対象として女性性を付与され、まなざしの対象とされる。ソロモンは当時広く共有されていた異性愛主義における〈宿命の女〉の主題を通して、ロセッティが描かなかった男性を描き出す事で、独自の表現を模索したと考えられるのである。

3. バーン＝ジョーンズの男性図像における女性性

ロセッティの画面からは男性イメージが排除されたが、エドワード・バーン＝ジョーンズ (1833-1898) による同様の〈宿命の女〉主題の作品には、男性と女性が同時に画面に描かれ、その関係はより明らかに見てとることができる。

バーン＝ジョーンズの裸体図像には、ミケランジェロの画風からの影響が指摘され、身体そのものは逞しい筋肉により強い男性性を体現している。しかし、これらの男性的な身体は、女性によって支配される〈宿命の女〉という主題においてはむしろ、男性の受動的な立場をその構図やポーズを通じて明らかにし、その逆転した関係性を強調すると考えられる。¹¹

ロセッティの女性図像がそのあからさまな性的快楽と情熱の示唆によって批判的な反応をひきおこしたように、バーン＝ジョーンズの描く〈宿命の女〉主題の作品でも、女性に支配される男性という、従来の関係から逸脱した関係性が批判を受けた。

《ピュリスとデモポーン》(図6)は、バーン＝ジョーンズが1870年にオールド・ウォーターカラー・ソサイエティに出品した作品である。その際、ソサイエティのメンバー数名がデモポーンの裸体に対し、公共の場で展示される品性に相応しいものとするため、体を衣で覆い隠すよう求めた。バーン＝ジョーンズはこの要求を承服しかね、作品を取り下げて同協会を退会した。その後バーン＝ジョーンズは、ソロモンも出展したダドリー・ギャラリーなどに作品を出展するようになる。

この作品の主題はオウィディウスの『ヘロイデス』に見られる以下の物語である。トラキアの王女ピュリスが、トロイア陥落後トラキアに寄港したテーセウスとパイドラーの息子デモポーンと恋におちる。彼は数ヶ月の間トラキアに留まったが、一ヶ月後に戻ると言い残して、アテナイに向けて発っていった。しかし彼は戻らなかった。神々は狂気に陥った王女を哀れんで彼女をアーモンドの樹に変えた。やがてデモポーンがようやくトラキアに

帰ってくる。彼はピュリスのゆくすえを伝え聞くや、その枯れた樹へと駆け寄り、腕にかき抱いた。するとその樹にはわかにかを咲かせる。ピュリス自身の顕現という場面は画家に独自のものである。

この作品における、あらわに描かれたデモポーンの男性器の描写への批判に加え、女性の性的な欲望の主張という着想がさらなる追い打ちをかけた。『イラストレイティド・ロンドン・ニュース』紙は、「つめたく、血の通わない空想上の身体に過ぎない。スウィンバーン派の情欲を感じさせる詩のなにかがしさを思わせる」¹²と述べている。スウィンバーンの詩がサドマゾヒズムに傾倒し、女性に支配される男性の恍惚を描出した点を考慮すれば、ここで示唆された批判は、従来の男女の関係性の逆転にあるように思われる。これは『タイムズ』紙の批評によって裏付けられる。「デモポーンとピュリスの表現には、性別における性格付けがなされていない。(中略)ラブ・チェイスにおける、女性が追いかける側というアイデアは喜ばしいものではない」¹³。

このピュリスとデモポーンの主題は《赦しの樹》という作品でも取り上げられている。これは1881年に描かれ、グロブナー・ギャラリーの1882年の春の展覧会に出展された。構図は《ピュリスとデモポーン》とほぼ同じであり、批判を受けた「ラブ・チェイス」の場面がふたたび取り上げられたものである。ヘンリー・ジェイムズは、《赦しの樹》を擁護する意図をもって、次のように述べている。「これを“自然なもの”にするための問題が主題にあるのは疑問の余地がない。バーン＝ジョーンズ氏はこれを魅力的なものにするために苦心している。この大きく精巧な裸体の研究は、画家がよくその描き方をしているという明確な証拠であり、彼がしばしば否定されてきた技術の達成でもある。《赦しの樹》の二人の人物のドローイングには知識と力、洗練があり、我々はイギリスの他の芸術家の誰がこのような立派な企てを果たそうとするだろうかと言葉につまってしまう」¹⁴ また、『アシーニウム』誌は、この作品の魅力がピュリスの描写に認めている。「デモポーンの腰に巻きつこうとする輪になった両手はこの作品の美しさのひとつだ。その色彩の素晴らしさと同じ暗い、真摯で深いパトスが際立っている」¹⁵

バーン＝ジョーンズは、《赦しの樹》を描くにあたり身体を布で覆う箇所を変更している。《ピュリスとデモポーン》ではあらわにされていた男性の性器が《赦しの樹》では隠され、代わりに前者では覆われていたピュリスの下肢が後者ではあらわにされている。男性の性器が隠されたのは、《ピュリスとデモポーン》の際に批判が集中したことを考慮したためと考えられるが、「男性と追いかける女性」という女性の性的欲望の表現への批判を受けながら、《赦しの樹》で女性の肉体があらわにされた点は、二つの作品における鑑賞者からの批判のポイントをより明確しているように思われる。性的な魅力で男性を支配する〈宿命の女〉の、能動的立場に立つための力の源ともいえる女性のヌードそのものは、男性の鑑賞者を脅かすものではなく、より大きな問題は、男女の規範から逸脱した関係性のなかで、男性の身体や性器が欲望の対象として表象されることにあった¹⁶。

このような支配的な女性、支配されるものとしての男性という関係性は、1873年から1874年にかけて制作された《欺かれるマーリーン》(図7)にも見ることができる。これはアーサー王の伝説にちなんだ主題であり、テニソンの詩にもバーン＝ジョーンズの作品に描かれている場面を表わしたものがある。偉大な魔法使いであるマーリーンが弟子であるニミュエに陥れられ、力を奪われる場面である。

身体を横たえ、ニミュエを横目で力なく見上げるマーリーンと、立ち姿で表わされ、マーリーンを見下ろすニミュエとの対照は、支配される男性と支配する女性という関係性を強調している。

この作品でも賛辞は、ニミュエの描写と、サンザシがあふれる背景の描き方に注目している。ロセッティの弟であるマイケルは、この作品を『アカデミー』誌で次のように評した。「暗く愛らしいニミュエの姿は見事だ。はっきりとした悪意の存在はなく、かすかに不吉に見える愛らしさとあふれるような白いサンザシの花が優雅な作品だ」¹⁷同様にニミュエの姿を評価した『アシーニウム』誌では次のように述べられている。「ニミュエの顔にあら



図6 エドワード・バーン＝ジョーンズ《ピュリスとデモポーン》1870年 紙、グアッシュ 96cm×46cm バーミンガム市立美術館 図版はEdward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer (Wildman, Stephen et al. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998)より引用

われた蛇のような激しい悪意は素晴らしいが、マーリーンの弱々しさや女性的な様相は誉められるべきものとは思われない¹⁸。

ここからも、従来の関係性の逆転のなかで特に受け入れがたいとされたのは男性表象であり、そこに付与された女性性であったことがうかがえる。

このような男性と女性の関係性が示された例として、さらに《深海》



図8 エドワード・バーン＝ジョーンズ《深海》1886年 カンバス、油彩 197cm×75cm 個人蔵 図版は同書より引用

という作品を確認しておきたい。この画面にも、両者の関係性を表わす要素として、男性に女性性が、女性に男性性が付与された描写が表わされている。《深海》の主題は1886年に油彩画(図8)が制作され、1887年に水彩画ヴァージョンが描かれた。この主題では、溺れた水夫の身体を抱きしめた人魚が海の底へと男を引きずり込んでいる。人魚やサイレンは〈宿命の女〉の表象としてヴィクトリア朝期によく描かれた主題であった。1886年にロイヤル・アカデミーに出展されたこの油彩画に対し、『アシーニウム』誌はこの作品を次のように評している。「我々は今この色彩と暗がりの豊かさという最も素晴らしい魅力のひとつを賞賛しよう。このデザイン的技巧は、死んだ男の身体よりもこれらの点に見られ、この作品の弱い部分となっている。男性の身体は死んで硬くなっているのだから、その硬直が考慮されてもよいだろう。その一方で、人魚はもう少し大きく描かれていれば、どのくらい大きく描くかは問題だが、もっと印象的だったろうと思う。」¹⁹。

画中の男性の裸体にはミケランジェロの人物像との明らかな類似が指摘されている。この人魚と青年のポーズは、1871年にバーン＝ジョーンズが熱心に観察したシステーナ礼拝堂の天上画における二人の男性の図像に基づいていると言われる。²⁰

ここで指摘されているシステーナ礼拝堂の《大洪水》(図9)の部分は、壮年の男性が青年の男性を抱きかかえている図となっている。《深海》では、人魚は壮年の、水夫はより年若い男性のポーズが流用されており、この両者の関係において、女性図像である人魚は、より男性性の強調された壮年男性に位置づけられている。すなわち構図の中で、人魚である女性図像には、水夫との関係性においてより男性的な位置を与えられているといえよう。

また、バーン＝ジョーンズ作品における抱きかかえられた男性は、ミケランジェロの図と比較すると、下肢に相違が見られることに気がつく。ミケランジェロの図像では、抱えられている男性は力なく両足を開いているが、バーン＝ジョーンズの画面では、水夫の両膝は寄せられ、足が紡錘形に閉じられている。この水夫の姿勢は、ジョルジョーネらの描く典型的なヴィーナスの横臥像を90度回転させた姿勢を想起させる。この姿勢を通して水夫である男性図像には女性性の付与が意図されている。

このように、バーン＝ジョーンズの《深海》には、主題だけでなく構図やポーズの



図7 エドワード・バーン＝ジョーンズ《欺かれるマーリン》1873-1874年 カンバス、油彩 186cm×111cm レディ・リバー・アート・ギャラリー 図版は同書より引用



図9 ミケランジェロ《大洪水》1508-1512年 フレスコ壁画 部分 ヴァチカン、システーナ礼拝堂 図版は喜多崎親、大屋美那編、前掲書より引用。

上でも、女性図像に男性性が付与され、男性図像に女性性が重ねられることによって、従来の男女の関係性が逆転して表象されていることがわかる。

そしてここに見られるようにバーン＝ジョーンズによる裸体男性図像は、身体そのものは男性性を強調した表現をなされるが、画面のなかで女性の方が優位に立つという関係性におかれることにより、ヴィクトリア朝のジェンダー領域における規範の逸脱をより強調する表象になっている。

バーン＝ジョーンズによる〈宿命の女〉主題の作品においては、支配するものとしての女性、支配されるものとしての男性という関係が画面に描かれ、その関係性はより明らかに見てとることができた。これらの〈宿命の女〉主題では、情愛の交渉における主導権を女性が掌握することにより、受動的な立場に置かれる男性像が見られた。このような側面に焦点をあてることで、これまで論じられてこなかった同時代の異性愛を主題としたより広範な作品表象の文脈の中でのソロモンの表象の検討が可能となり、その表現の特質がより明らかになったと考える。

4. まとめ

本論では、これまで画家の同性愛志向との結びつきが強調されてきたソロモンの人物表象について、特にロセッティとバーン＝ジョーンズの作品をとりあげ、同時代の作例のなかに見られる男性性と女性性の逆転した表現との比較により、時代性のなかであらためて位置づけることを試みた。ソロモンの女性性をおびた男性像は、画家自身の性志向と深く関連した表現であるばかりでなく、19世紀後半の後期ラファエル前派に共有された〈宿命の女〉という主題に内包された男性と女性の逆転した関係の表象とも共通する側面をもつ。このような側面に焦点をあてることで、これまで論じられてこなかった同時代の異性愛を主題としたより広範な作品表象の文脈の中でのソロモンの表象の検討が可能となり、その表現の特質がより明らかになったと考える。

【註】

- 1 Cruise, Colin et al (ed.): *Love revealed: Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*, Birmingham [England]: Birmingham Museums & Art Gallery London : Merrell, 2005参照。
- 2 プラーツ、マリオ、倉智恒夫ほか訳、『肉体と死と悪魔：ロマンティック・アゴニー』国書刊行会、1986年、p.270。
- 3 ロジャース、デイヴィッド、湊典子訳、『ロセッティ』西村書店、2001年、pp.84-85。
- 4 Rossetti, D G., *Poems and translations 1850-1870 together with the prose story 'Hand and Soul'*, London: Oxford University Press, 1913, p.147.
- 5 Swinburne, Algernon Charles. *Notes on the Royal Academy Exhibition*. London: Hotten, 1868. p.49.
- 6 Kolsteren, Steven, "Simeon Solomon and the Romantic poets" *Journal of Pre-Raphaelite Studies* IV/2 (May 1984), pp.63-64. ソロモンによるエンディミオンとディアナを描いた主題は、本論で問題とする、恋愛において能動的な立場にある女性と、受動的立場に置かれる男性という関係を端的に表わした作品である。これと似た構図をもつ作品に、母である夜の女神と、息子である眠りを描いた一連の作品が挙げられる。これらの作品についても〈宿命の女〉主題との側面から今後考察を行って行きたい。
- 7 キーツ著、宮崎雄行訳、『キーツ詩集—イギリス詩人選 (10) —』岩波書店、pp.38-41。
- 8 同書、p.47。
- 9 当時の批評でも男性像の身体や顔の描き方が男性的ではないという批判が多かったと指摘されている。Cruise, *op. cit.*, p.147.
- 10 例えば、〈宿命の女〉主題を描いたロセッティの作品《シビュラ・バルミフェーラ》において巫女が座る玉座に彫られたスフィンクス像と、神殿の柱を装飾する薔薇の花輪を想起させる。また、このスフィンクス像のポーズに見られる女性性の強調は、ギユスターブ・モローによる《オイディプスとスフィンクス》のスフィンクスのポーズとも似通っている。ソロモンが同作品を見たかどうかは分からないが、レイノルズによるとソロモンは18歳でフランスを訪れた際、モローの作品から強く象徴主義の影響を受けたという。Reynolds, Simon, *Vision of Simeon Solomon*, New Castle : Oak Knoll Press, US, 1984, p.6.
- 11 Kestner, Joseph A. *Masculinities in Victorian Painting*, Aldershot: Scolar Press, 1995, p.246.
- 12 Anon. "Fine Arts," *The Illustrated London News*, April 30, 1870, p.459.
- 13 Taylor, Tom. "Rev. of Royal Water-Colour Exhibition of 1870," *The Times* (London), April 27, 1870, p.4.
- 14 James, Henry, "London Pictures and London Plays," *Atlantic Monthly*, August 1882, reprinted in *The Painters' Eye: Notes and*

Essays on the Pictorial Art (John L. Sweeney Ed.) London: Rupert Hart-Davis, 1956, p.207.

- 15 Stephens, Frederic George, "The Grosvenor Gallery Exhibition (First Notice)," *Athenaeum*, May 6, 1882, p.575.
- 16 Smith, Alison, *The Victorian nude: sexuality, morality and art*, Manchester: Manchester University Press, 1996, p.142.
- 17 Rossetti, William Michael, "The Grosvenor Gallery (Second Notice)," *Academy* 11, May 26, 1877 p.467.
- 18 Stephens, Frederic George, "The Grosvenor Gallery Exhibition," *Athenaeum*, May 5, 1877, p.584.
- 19 Stephens, Frederic George, "The Royal Academy (First notice)," *Athenaeum*, May 1, 1886, p.590.
- 20 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』東京新聞、2002年9月14日－12月8日 国立西洋美術館、p.162.