

# 孔雀のモチーフをめぐる考察 —ホイッスラー「孔雀の間」を中心に—

人 見 伸 子

プロローグ

1. 西洋美術における孔雀のモチーフ
2. ホイッスラーと「孔雀の間」
3. 孔雀のモチーフの流行／ピアズリーのサロメ像

エピローグ

孔雀（本論ではキジ科クジャク属のインドクジャクを指す）は元来、アジアからアフリカにかけて分布する鳥であるが、その羽の美しい青藍色（ピーコック・ブルー）や雄の尾の飾り羽に魅せられて、世界各地の文化や宗教の中に浸透していった。『旧約聖書』「列王記」には、ソロモン王のもとに孔雀が運ばれてきたという記述がある（註1）。ギリシア神話では女神のアトリビュートとして、また仏教では「孔雀明王」として信仰の対象となった。この小論では西洋美術における孔雀のモチーフを検証するとともに、とくに19世紀ヴィクトリア朝のイギリスで活躍した画家ホイッスラーとピアズリーに焦点をあて、作品に使われた孔雀のモチーフの独創性やインスピレーションの源について考察したいと思う。

## 1. 西洋美術における孔雀のモチーフ

この章ではまず西洋美術の伝統の中で、孔雀のモチーフがどのように表現されてきたかを確認する（註2）。古代ギリシア人は、「孔雀の肉は死後も腐らない」と信じていたので、「不死のシンボル」と考えるようになった。この考え方は初期キリスト教にも引き継がれ、多くの絵画やモザイク作品に孔雀のモチーフが表現された。孔雀の飾り羽の目玉模様は「全知全能の神」を象徴し、「教会」を象徴するという解釈もある。壺から水を飲む孔雀は、永遠の生命の水を飲む「キリスト教信者」の象徴として使われることがあった。また孔雀の羽は秋になると抜け落ち、春に再び生えてくることから、「肉体の復活」さらに「キリストの復活」の表象として用いられるようになった。たとえばイタリアの画家クリヴェッリ（Carlo Crivelli, 1430?-95）の《受胎告知》（図1）では、お告げを受ける聖母の頭上に孔雀が描かれ、やがて誕生するキリストの死と「復活」を暗示している。

一方ギリシア神話では、ゼウスの妻である女神ヘラの戦車は孔雀が引くことになっているが、孔雀がギリシア人に知られるようになったのは、アレクサンダー大王（B.C.356-323）の遠征以降である。アレクサンダーの師にあたるアリストテレス（B.C.384-322）は孔雀を「パルシアの鳥」と称しているが、西域では孔雀のモチーフを用いた様々な工芸品が作られていた。

ルネサンス期以降になると、孔雀のモチーフは、ヘラとユノ（ローマ神話での呼称）を融合したイコノグラフィの形で絵画の中にたびたび登場する。たとえば《パリスの審判》は、三人の女神のうち「誰が最も美しいか」の判断をゆだねられた羊飼いの青年パリスの物語であるが、それぞれの女神が一体誰なのかを鑑賞者が判断できるように、ヴィーナスの傍らにはキューピッド、アテナは甲冑、ユノには孔雀がアトリビュートとして配置されるのが通例であった。ラファエッロの原作に基づくライモンディ（Marcantonio Raimondi, 1480-1534）の版画、あるいはルーベンス（Peter Paul Rubens, 1577-1640）の油彩画（図2）には、美しい飾り羽をもつ雄の孔雀が描かれている。《銀河の起源》を絵画化したヴェネツィア派の画家ティントレット（Tintoretto, 本名 Jacopo Robusti, 1518-94）も、赤子のヘラクレスに乳を与える女神ユノの足元に2羽の孔雀を描くことを忘れなかった（図3）。

オウィディウス（Publius Ovidius Naso, B.C.43-A.D.17/18）の『転身物語』（*Metamorphoses*）によると、百の眼をもつ巨人アルゴスは、女神ユノの命を受け、牝牛に変えられたイオの監視をしていた。しかしユピテルの密命を受け、イオを取り戻しに来た使者の神メルクリウスに殺されてしまう。ユノはアルゴスの死後、その眼を集めて孔雀の尾羽に飾ったと伝えられる。イタリア・バロックの画家デ・フェラーリ（Gregorio de Ferrari, 1647-1726）の作品（図4）はまさにこの場面を描き、プットーたちが集めた眼のひとつを、ユノが指でつまんでいる。前景の惨殺されたアルゴスの姿が生々しい。

一方ヨーロッパでは鳥の肉を食用とすることが多かったが、裕福な人々は珍しい鳥、たとえば白鳥や雉子類を食べて他の人たちとの差別化を図った。王侯貴族のテーブルには単なる食料としてばかりでなく、人目を引く目的で孔雀が置かれることがある。たとえば、ネーデルランドで活動したヤン・ブリューゲル（Jan Brueghel the Elder, 1568-1625）の寓意画《聴覚・触覚・味覚》（図5）では、豪華な料理が並ぶテーブルの上に、孔雀の頭部と飾り羽を添えたパイ皿が見える。本作には五感を示す小道具（たとえば楽器や鳥、ワイングラスなど）が所狭しと描き込まれており、孔雀の羽によって食卓の豊かさがいっそう強調される。もっとも視点をかえれば、孔雀は「虚栄」のシンボルともなり得るのである。

## 2. ホイッスラーと「孔雀の間」

このように伝統的な西洋美術の中で、孔雀のモチーフは様々なコンテキストで用いられてきたが、19世紀になるとその意味合いは微妙に変化する。この章ではまず画家ホイッスラーと、彼が

装飾に関わった「孔雀の間」を取り上げてみたい。

アメリカ合衆国マサチューセッツ州出身の画家ホイッスラー (James McNeill Whistler, 1834-1903) は、故国を離れてパリとロンドンで活躍した国際画家として知られている。彼はまた《白のシンフォニー No.2》(図6)、《磁器の国の姫君》(図7)、《紫と金色の綺想曲：金屏風》(図8)、《ノクターン：青と金色—オールド・バタシー・ブリッジ》(図9) など、日本美術、とくに浮世絵からインスピレーションを得た作品を数多く描いた「ジャポニスムの画家」でもあった。

現在、ワシントンD.C.のフリーア美術館にある「孔雀の間 (ピーコック・ルーム)」(図10) は、ホイッスラーの日本への関心が最も高まった時期に装飾された部屋である。元来は彼のパトロンであったリヴァプールの海運王フレデリック・レイランド (Frederic Leyland, 1831-92) が、ロンドンで購入した邸宅の食堂であった。ホイッスラーは1864年D.G.ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) の紹介でレイランドと知り合い、袂を分かち1877年まで親しく交流した。レイランドはルネサンスやラファエル前派を中心に美術作品を蒐集し、音楽にも造詣が深かったという。彼のリヴァプールの邸宅にも、画家は頻りに訪れていたようだ(註3)。「孔雀の間」はレイランドの死後、アメリカ人コレクターでホイッスラーとも親しかったチャールズ・フリーア (Charles Lang Freer, 1854-1919) が買い取り、大西洋を渡って、デトロイトにあったフリーア邸に移築された。1919年フリーアが死去したとき、部屋に飾られていた《磁器の国の姫君》とともにワシントンD.C.に移築され、美術館の一部として現在に至っている(註4)。

この美術館はフリーアの東洋美術コレクションを展示する目的で作られたもので、二万点を超えるコレクションの中には俵屋宗達《松島図屏風》や雪舟《四季山水図》など日本美術の佳品も数多く含まれているが、「孔雀の間」に入ると、時間と空間を超越した不思議な感覚に襲われる。それは青い壁に金色の孔雀が飛翔し、窓側の3面ある鏡戸にも孔雀の絵が大きく描かれているからである。この部屋が何故それほど異彩を放つのか、それには以下の3つの要素が大きく関わっていると考えられる。この章ではさらに、1. 磁器コレクションを見せる場としての部屋の機能、2. 青と金色という色彩の組合せ、3. 孔雀のモチーフの発想源という3つのポイントから「孔雀の間」を検証してみたいと思う。

## 2-1. 「孔雀の間」の機能

1867年ロンドンのプリンシーズ・ゲート49番地にあった邸宅を購入したレイランドは、食堂に自分が蒐集した清朝の青花磁器を飾るため、建築家トマス・ジェキル (Thomas Jeckyll, 1827-81) に内装を依頼した。レイランドがすでに入手していたザクロとバラの模様がある高価なスパニッシュ・レザー(註5)を壁に貼り、そこにクルミ材の飾り棚を取り付け、磁器を並べる計画であった。暖炉の上にはホイッスラーが描いた油彩画《磁器の国の姫君》を掛け、床には赤い縁取りのある絨毯を敷き、磁器コレクションを引き立てる完璧な空間になるはずであった(図11)。

1876年春からレイランド邸のエントランス・ホールの内装を手がけていたホイッスラーは、ジェ

キルが病気で仕事を中断していた際に、レイランドに申し出て、食堂内装を若干変更する許可を得た。ところがレイランドがリヴァプールに帰り、留守にしている間に、壁の色やモチーフを大幅に変えてしまったのである。革製の壁は青に、クルミ材の棚は金色に塗られ、壁の一部には孔雀の羽を思わせる青海波の模様がやはり金色で塗り加えられた。1877年2月、ホイッスラーは完成した部屋を持ち主の許可なしに公開し、レイランドの怒りを買った。さらに支払いをめぐるトラブルから両者は決定的に決別し、これ以降ホイッスラーは「孔雀の間」を訪れていない。レイランドへの恨みは、彼を風刺した《金のかさぶた》(図12)に凝縮されている。この作品でレイランドは孔雀の姿に戯画化され、ホイッスラーの自邸ホワイト・ハウスに腰掛け、金袋が載ったピアノを得意げに弾いている。

最終的に《青と金色のハーモニー：孔雀の間》と名付けられた部屋の構成は、以下の通りである(部屋の方角は現在のフリーア美術館の状況に従っている)。まず北側の壁面中央には暖炉があり、その上にホイッスラーの《姫君》、その両側に飾り戸棚がある。東側は庭に面して縦長の窓があり、3枚のクルミ材の鎧戸のうち、中央には羽を長く引きずった2羽の孔雀、左右の鎧戸には羽を広げた孔雀がそれぞれ1羽ずつ描かれている(図13)。一方南側の中央上部の壁面には、《姫君》と向き合うように2羽の金色の孔雀が闘う様子が描かれ、それを取り囲むように飾り棚が配置されている(図14)。西側は大部分が飾り棚に覆われている。そして天井に目を移すと、チューダー様式の吊り天井に8個のガス燈がぶら下がっている。天井をよく見ると、ここにも孔雀の羽に由来する2種類のパターンが繰り返されていることに気づくだろう。

## 2-2. 青と金色のハーモニー

ジェキルが最初に計画した花模様にも包まれた食堂がまったく印象が異なる「孔雀の間」に変容した顛末には、ホイッスラーが青と金色を用いて装飾したことが大きく関わっている。第1章で述べたように、孔雀のモチーフ自体は西洋の美術作品に繰り返し登場してきたが、青と金色を用いた点にホイッスラーの革新性がある。彼がスパニッシュ・レザーの壁を塗りつぶす際に用いた色は青藍色、プルシアン・ブルー(Prussian blue)であった。

この顔料は18世紀初頭、ベルリンで顔料を製造していたハインリッヒ・ディースバッハ(Johann Jacob Diesbach)が偶然に発見したと言われる。ラピスラズリ等の高価な天然顔料とは異なり、安価に製造することができたので、瞬く間に各国に広まり、陶磁器の彩色など多くの用途で使われるようになった(註6)。19世紀になるとイギリスから清国へ輸出され、その余剰品が日本にもたらされて、北斎の「富嶽三十六景」や広重「名所江戸百景」等の錦絵にも使用された。富士山の背景に広がる空や隅田川の流れを表現する際に、当時「ペロ藍」と呼ばれていた輸入顔料のプルシアン・ブルーが使われたのである。

ホイッスラーは1870年代に描いた「ノクターン・シリーズ」、たとえば《ノクターン：青と銀—チェルシー》(図15)、《ノクターン：青と金—オールド・バタシー・ブリッジ》(図9)、《青と銀

のノクターン：ラゲーナ：ヴェネツィア》(1880年)の中で、青を基調にした夜の風景を描いている。その際、日本の浮世絵、とくに広重の「名所江戸百景」を参考にしたことはよく知られている(註7)が、広重の浮世絵に描かれた大川(隅田川)の青(藍)色は、藍染めの色と同様に、日本を象徴する色として考えられていた。青はまた「孔雀の間」でも部屋の独創性を決定づける色であった。

ここでもう一つ重要な点は、「孔雀の間」における青と金色の組合せである。1877年2月「孔雀の間」公開に際して、ホイッスラーは訪問者の理解を促すために、鑑賞のポイントを記したちらしを作成した。(以下はチラシ内容の一部)

#### 「青と金色のハーモニー：孔雀の間」

孔雀は次のようなアレンジメント(配置)を遂行する手段として採用された。

孔雀の羽の目玉模様から思いついた図柄は、ランプから広がっている天井に見ることができる。ランプとランプの間には、胸の羽にもとづく図柄が使われている。この2つの図柄が部屋中に繰り返し用いられている。

(中略)

青い床から始まって(壁の下部を板材で張った)腰羽目では「金色の上に青」、一方、青い壁では逆に「青の上に金色」となる。さらに腰羽目の上の胸壁では、目玉模様が再び「青の上の金色」となって現れる。

最後に金色の鎧戸の上に「青い孔雀」、青い壁の上に「金色の孔雀」が描かれることで、アレンジメントは完成する(註8)。

ホイッスラーは青と金色の組合せを「ハーモニー」と呼んだが、青地に金色の羽模様を散らすデザインは、視覚的に日本の漆工芸、中でも蒔絵のデザインと共通しているように思われる(註9)。とくに日が暮れ、部屋の東側の鎧戸を閉めて外光を排除したとき、「孔雀の間」は完璧に閉ざされた空間となり、孔雀の羽模様で飾り立てられた箱となる。さらにガス燈に灯がともされたとき、青地にチラチラと点滅する金色の模様は、想像以上の視覚的効果をもたらしたことだろう。

当時のヨーロッパのコレクターにとって、日本の漆器は垂涎的であり、その繊細な模様と技に注目が集まった。1867年のパリ万国博覧会(註10)に出品された漆の飾り棚を見たG. A. オーズリ(George Ashdown Audsley, 1838-1925)は、「少なくとも9種類の漆と24の技法が使われている」と驚嘆している(註11)。スコットランド出身のオーズリは建築家であると同時に、美術品のコレクター・評論家としても知られ、とくに彼が執筆した次の2冊の本には、日本美術に対する関心の深さが現れている。『日本の陶芸』(*Keramic art of Japan*, 1875) および『日本の装飾芸術』(*The ornamental arts of Japan* 1882-84)。ホイッスラーが「孔雀の間」で青地に金色の羽模様を描く際に、胸の羽と尾の目玉模様を単純化した複数のパターンを用いているが、ここにも漆工芸を意識していたことが見て取れる。

さらに南側の壁面中央に描かれた闘う2羽の孔雀は、当時から日本の漆工芸との関係が指摘されていた(註12)。青地に金で描かれた孔雀は、日本の高蒔絵のようにいくぶん盛り上がっている(図16)。当時はまだ蒔絵の技術の詳細はよく知られていなかったもので、ホイッスラーは試行錯誤を繰り返しながら、ボリュームを出す工夫をした。メリルの調査によると、彼が取った方法とは、まず鉛白、炭酸カルシウムの白い粉、粘土を混ぜた黄土色の物質で孔雀を描き、盛り上がった感じを出す。その上に金を載せて仕上げるというものである(註13)。漆を用いる高蒔絵の技法とは大きく異なるが、ホイッスラーは他の誰もを試みなかった方法で、新しい装飾芸術を生み出そうとした。そして彼の独創的な技は、日本の工芸品からヒントを得たものだった。

### 2-3. 孔雀のモチーフの発想源

それでは部屋の名前の由来になった孔雀の絵、とくに南側の壁面中央に描かれた闘う2羽の孔雀(図14)、東側の3枚の鎧戸の孔雀(図13)はどこに由来するのだろうか? 西洋絵画に登場する伝統的な孔雀のモチーフでは、羽の美しい雄の孔雀が単独で描かれることが多い。一方、日本の屏風や襖絵では花(牡丹等)と組み合わせた雄1羽、あるいは雌とのつがいであればしばしば描かれてきた(図17)。そういう意味でも、ホイッスラーの孔雀の表現や組合せはきわめて稀であり、独創的である。

ホイッスラーは複数の日本の美術品を所有していたが、ラスキンを名誉毀損で訴えた裁判で勝訴したものの1879年に自己破産し、コレクションの多くが競売に掛けられた。その売立て目録から所持品をある程度類推することは可能であるが、具体的な作品名や図版がないので、その特定はなかなか難しい(註14)。一方で1863年から67年まで住んでいたチェルシー、リンジー・ロウ7番地の自宅客間を撮影した写真が現存し、その所持品を知る上で貴重な資料となっている(図18)。写真右手の暖炉とその上の鏡は、ホイッスラーの《白のシンフォニー No.2》(図6)で白い服の少女の背景にある家具であり、中央下の屏風は《磁器の国の姫君》(図7)が背にした花鳥図であると推測できる。そして中央上部の壁には、数点の花鳥画が掛けられ、少なくとも左の2枚は尾の長い鳥(孔雀?)と花を組み合わせた構図と考えられる。

当時のヨーロッパには、広重や北斎等の錦絵が大量に輸出され、中には大判の花鳥画で孔雀と花を組み合わせたものが含まれていた(図19)。自邸写真のようにホイッスラー自身が所有したものもあるが、彼が親しくしていたパトロン、たとえばW.C.アレクサンダー(William Clevery Alexander, 1840-1916)のコレクションの中にも、孔雀を表現した絵や工芸品が複数含まれており(図20)、ホイッスラーが目にした可能性がある。富裕な銀行家であったアレクサンダーは日本美術、とくに浮世絵のコレクターとしても知られ、死後、娘によってヴィクトリア&アルバート美術館に寄贈された浮世絵は6000点以上に及ぶ(註15)。さらに1882年に刊行された『日本の装飾芸術』にはアレクサンダー・コレクションの刺繍を施した袱紗(図21)があり、「闘う孔雀」右側の鳥との類似が指摘されている(註16)

一方、レイランドと同郷のリヴァプールの実業家 J. L. ボウズ (James Lord Bowes, 1834-99) のコレクションとその役割が最近注目されている。彼は 1867 年のパリ万博で見て以来、日本美術の虜となり、2600 点以上の美術品を蒐集していた。1872 年 12 月にはリヴァプール・アート・クラブで「東洋美術展」を開催し、薩摩焼や九谷焼などコレクションの一部を公開している (註 17)。ボウズはさらに前述のオーズリと共著の形で 1875 年『日本の陶芸』を刊行し、後に明治天皇にも献上した。本著に掲載されたボウズ・コレクションの薩摩焼の花皿 (図 22) のモチーフは、『闘う孔雀』左側の孔雀 (図 16) のポーズに極めて類似している。ホイッスラーとボウズとの接点は確認されておらず、画家が「東洋美術展」を見たという確証は得られていないが、この図版を目にした可能性は充分にあり得ると思う。画家とパトロン、あるいはコレクターとの関係はさらに検証していく必要があるが、いずれにしろ、ホイッスラーの孔雀の発想源を考える際には絵画のみならず、当時目にする事ができた工芸品にも視野を広げていくべきだろう。

### 3. 孔雀のモチーフの流行／ビアズリーのサロメ像

1870 年代後半から、孔雀の羽のモチーフは唯美主義運動と結びつく形で流行し、さまざまなデザインに用いられた。たとえば 1876 年のフィラデルフィア万博にティファニーが出品した髪飾りは、真珠で飾られた孔雀の羽のデザインだった。また当時ロンドンのリバティでは、アーサー・シルヴァーが 1887 年にデザインした孔雀の羽模様のテキスタイル (図 23) を販売していた。ウォルター・クレインが見事な孔雀の挿絵を提供した『幼児のためのイソップ物語』(*The Baby's Own Aesop*, 1887) (図 24) が刊行されたのも、ちょうどこの頃である。1 枚の孔雀の羽が唯美主義、あるいはその美意識を共有する者のシンボルとして扱われ、ファッション・アイテムのひとつとして広く行き渡った。

この時期になると、1877 年に公開された「孔雀の間」をめぐる騒ぎはほとんど忘れられていたが、孔雀とホイッスラーとの関係をもう一度思い出させるできごとがあった。後に『サロメ』の挿絵で一世を風靡する画家オーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-98) が、1891 年 7 月プリンシーズ・ゲート 49 番地にあったレイランド邸を訪問したのである。レイランド邸は当時、シーズン以外の週末に一般公開されていた。ルネサンス絵画やラファエル前派のすばらしいコレクションに心を奪われた 18 歳のビアズリーは、さらに「孔雀の間」のスケッチを添えた手紙を、友人のスコットソン＝クラーク宛に送っている (図 25)。約 20cm 四方の紙の中央に《磁器の国の姫君》が立ち、両側に薄い青で塗られた孔雀が描き添えられていた。

翌年ビアズリーがペンで描いた《マダム・シガールの誕生日》(図 26) には、ビアズリーの独創的なスタイルの萌芽が見られる。マダムに手渡すプレゼントを運ぶ求婚者たちの足元の空間は黒く塗られ、そこに繊細な線で 2 羽の鳥 (孔雀あるいは鳳凰?) や植物が描き込まれている。また上方を見ると、やはり黒い地に翼を広げて飛翔する鳥たちがいる。マダムの手前にある台もそうだが、

ピアズリーの日本美術への関心を示す事例であろう（註18）。より洗練された形で孔雀のモチーフが利用されているのが、マロリー作『アーサー王の死』（Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*）の挿絵である。たとえば《美しきイゾルデ》（図27）や《白孔雀》（図28）の中で、飾り羽の目玉模様は単純化され、洗練されたひとつのデザインとなって登場する。

そしてピアズリー芸術の最高傑作といえるオスカー・ワイルド（Oscar Wilde, 1854-1900）の戯曲『サロメ』（*Salomé*, 1891）の挿絵では、ピアズリーはホイッスラーの孔雀に立ち戻っているように思われる。ワイルドから送られたフランス語版の『サロメ』を呼んだピアズリーは「ヨカーンよ、私はおまえ唇に接吻した」という台詞にぴったりの挿絵を描き、1893年4月の『ステューディオ』誌上で発表した（図29）。縦長の画面は緩やかに弧を描く曲線で二分割され、斬首されたヨハネの首を高く掲げたサロメは空中に浮かんでいるが、その頭部や背後に広がる胸羽の模様から、彼女自身が孔雀のように見える。ここでもう一度ホイッスラーの「孔雀の間」に戻ると、2羽の孔雀が描かれた中央の鎧戸（図13）では、背景下部が青く塗られ、あたかも月を背景にした情景のようだ。両者の絵を比較すると、縦長の構図、二分割された画面構成、二人（2羽）の位置関係、白と黒（青と金）の鮮やかな対比など共通点が多い（註19）。そして同じく挿絵の《孔雀の裳裾》（図30）で、サロメは再び孔雀のように現れ、黒いスカートの裾には、羽模様が白抜きで丹念に描き込まれている。ピアズリーが「孔雀の間」を訪れたときから数年を経ているが、彼の記憶の片隅にその残像があったことは間違いない。ホイッスラーが《金のかさぶた》で「孔雀の間」の注文主レイランドを孔雀に変身させたように、ピアズリーはサロメの姿形や本質そのものに、孔雀と共通する何かを感じ取っていたのかもしれない。

## エピローグ

『チャタレイ夫人の恋人』（*Lady Chatterley's Lover*, 1928）で知られる D. H. ロレンス（David Herbert Richards Lawrence, 1885-1930）の初期小説に『白孔雀』（*The White Peacock*, 1911）という作品がある。青年期のロレンス自身の私生活が多分に反映された小説だが、彼の分身ともいべきシリルが小学校教師のエミリに『サロメ』の絵を見せる場面があり、一瞬驚いたエミリは「ひどい！」と言いつつも、その魅力に次第に惹かれていく。一方で、登場人物の一人であるレティは「ピアズリー描くサロメの衣装のような白孔雀のガウンを着ている」。さらにレティは「笑いながら二人の男の方に振り向いて、孔雀の模様のついた青い豪華な絹の外套を、肩から大きな長椅子の肘掛けの上ですべり落とした」など、たびたびサロメのイメージと重ね合わせて記述されている（註20）。

『白孔雀』が出版された1911年は世紀末からつづく「新しい女」の流行に乗り、女性の参政権運動などフェミニズムの潮流が高まった時期であった。そうした「新しい女」を表象するレティには、ピアズリーが描いたような孔雀の裳裾がよく似合っていた。この小説でレティは、高等教育を受け



て詩を書く「新しい女」の側面と、資産家と結婚し家庭の天使を演じるマドンナの側面を合わせ持つ女性として登場する。ヴィクトリア朝の道徳観が求めた良き妻であり母である「家庭の天使」像から一歩歩み出した「新しい女」たち。その象徴として、ビアズリーが創造したサロメと孔雀のイメージが効果的に使われている。

以上見てきたように、孔雀のモチーフは、古くから西洋および東洋のさまざまな分野の美術で利用されてきた。19世紀になって東西文化の交流が活発化し、西欧の画家たちが東洋美術に新たな価値観を見出したとき、孔雀のイメージは伝統的な象徴から離れて、独創的なデザインの発生源となった。その典型としてのホイッスラーの「孔雀の間」とビアズリーのサロメ像は、現在でも魅力は失われていないばかりか、新たな研究対象としてその存在感を増している。

今後の研究のポイントとして、彼らとパトロンたちとの関わりやそのコレクションの調査が重要と考える。とりわけ漆工芸や陶磁器、刺繍を含むテキスタイルなど、今までは主に浮世絵など絵画に向けられていた研究対象を広げていく必要性を痛感している。当時の西欧人たちが日本の職人の超絶技巧に驚いたように、現代の我々がその価値を再評価する 때가遠からず来るだろう。

#### 註

- <sup>1</sup> 『旧約聖書』列王記I：10章22節「王は海に、ヒラムの船団のほか、タルシシュの船団を持っており、3年に一度、タルシシュの船団が金、銀、象牙、猿、孔雀を運んで来たからである」。
- <sup>2</sup> 西洋美術における孔雀の表象については、ジェームズ・ホール『西洋美術解説事典』河出書房新社 1988年初版、ジャン＝ポール・クレベール『動物シンボル事典』大修館 1989年、森豊『孔雀文様の旅』講談社 1970年ほか参照。
- <sup>3</sup> 「ホイッスラー展」カタログ、京都・横浜 2014年 p.40。
- <sup>4</sup> 「孔雀の間」に関しては、フリーア美術館のアメリカ美術部門のキュレーターで、1989-93年に実施された部屋の修復保存の責任者だったリンダ・メリルの以下の研究書が基本文献となる。Linda Merrill, *The Peacock Room. A Cultural Biography*, 1998, Freer Gallery of Art & Yale University Press.
- <sup>5</sup> スパニッシュ・レザー (Spanish leather) は、元来イスラムの国々で製造された金唐革 (金箔をきせたように細工された革, gilt leather) のことである。スペイン経由でヨーロッパに伝えられたので、この名前で呼ばれるようになった。18世紀イギリスで中国風の部屋が流行したときに、その壁に貼る素材としてよく使われたが、高価であった。これを模倣しつつ安価な紙を用いた金唐紙 (Japanese leather paper) が日本で製造され、1872年以降輸出されるようになると、ヨーロッパでも大人気となった。1876年には、ロンドンのリバティでも販売されている。しかしレイランド邸の内装を任されたジェキルは、食堂の壁にあえて高価なスパニッシュ・レザーを用いたのである。Merrill, *op.cit.*, pp.191-193 参照。
- <sup>6</sup> プルシアン・ブルーの絵画への適用については、Jens Bartoll, *The Early Use of Prussian Blue in Paintings*, 9th International Conference on NDT of Art, Jerusalem Israel, 25-30 May 2008.
- <sup>7</sup> 「ホイッスラー展」カタログ、2014年 p.172ほか。
- <sup>8</sup> Merrill, *op.cit.*, p.250, fig.6-12. Whistler's broadside, "Harmony in blue and gold. The Peacock Room," February 1877 in Library of congress, Washington D.C., 「孔雀の間」装飾に関してホイッスラーの明快な意図がうかがわれるちらしの全文は以下の通りである。"The Peacock is taken as a means of carrying out this arrangement. A pattern, invented from the Eye of the Peacock, is seen in the ceiling spreading from the lamps. Between them is a pattern devised from the breast-feathers. These two patterns are repeated

throughout the room. In the cove, the Eye will be seen running along beneath the small breast-work of throat-feathers. On the lowest shelf the Eye is again seen, and on the shelf above — these patterns are combined; the Eye, the Breast-feathers, and the Throat. Beginning again from the blue floor, on the dado is the breast-work, BLUE ON GOLD, while above, on the Blue wall, the pattern is reversed, GOLD ON BLUE. Above the breast-work on the dado the Eye is again found, also reversed, that is GOLD ON BLUE, as hitherto BLUE ON GOLD. The arrangement is completed by the Blue Peacocks on the Gold shutter, and finally the Gold Peacocks on the Blue wall.”

<sup>9</sup> Merrill, *op.cit.*, p.237.

<sup>10</sup> 1867年のパリ万国博覧会に日本は初めて参加。日本国内の危機的状況にもかかわらず、江戸幕府・薩摩藩・佐賀藩がそれぞれ出品し、フランスにおける日本ブームを作るきっかけとなった。

<sup>11</sup> Audsley, *Oriental Exhibition*, pp.78-79. (Merrill, *op.cit.*, note 6-14.)

<sup>12</sup> たとえば“Decorative Art”, *Morning Post*, 8 Dec. 1876. (Merrill, *op.cit.*, note 6-17.)

<sup>13</sup> Merrill, *op.cit.*, p.239.

<sup>14</sup> 売立て目録は、① Bakers & Sons, “*The White House*”, *Tite Street, Chelsea, A Catalogue of the Remaining Household Furniture*, Thursday, September 18, 1879. ② Sotherby, *Catalogue of the Decorative Porcelain, Cabinet, Paintings and Other Works of Art of J. McN. Whistler*, February 12, 1880. このあたりの事情については、小野文子『日の交流—イギリスのジャポニスム』技報堂出版 2008年 p.70 参照。

<sup>15</sup> アレクサンダーはまた《ノクターン：青と銀色—チェルシー》(1871年)を購入するとともに、娘の肖像《灰色と緑のハーモニー：シスリー・アレクサンダーの肖像》(1872-84年)を注文した。ホイッスラーとパトロンとの関係については、小野文子「ホイッスラーのジャポニスムとその広がり」『ホイッスラー展』カタログ pp.197-199 参照。

<sup>16</sup> Merrill, *op.cit.*, pp.239-241.

<sup>17</sup> 糸和紗「ジャパニズム・ファンシー・フェア：19世紀末・英国リヴァプールにおける日本紹介」『ジャポニスム研究』第29号、2009年、pp.30-31.

<sup>18</sup> ピアズリーの日本美術への関心については、ステイーヴン・キャロウェイ執筆「オーブリー・ピアズリー展」カタログ(1998年 郡山・横浜ほか)第4章：日本を連想させるもの pp.56-83 参照。

<sup>19</sup> Merrill, *op.cit.*, pp.310-312.

<sup>20</sup> 本小説の解釈と歴史的意義については、出光純子「マドンナとマグダレンの間で：「新しい女」の背景にある母性の言説」、『ロレンス研究：白孔雀』朝日出版社 2003年 pp.113-147.

### 【図版リスト】作者・作品名・制作年・技法／材質・所蔵先の順

1. クリヴェッリ《受胎告知》1486年 テンペラ・板 ロンドン・ナショナル・ギャラリー
2. ルーベンス《パリスの審判》1632-35年頃 油彩・カンヴァス ロンドン・ナショナル・ギャラリー
3. ティントレット《銀河の起源》1582年 油彩・カンヴァス ロンドン・ナショナル・ギャラリー
4. グレゴリオ・デ・フェラーリ《ユノとアルゴス》1685-95年頃 油彩・カンヴァス ルーヴル美術館
5. ヤン・ブリューゲル(父)《聴覚・触覚・味覚》部分 1618年 油彩・板 マドリッド、プラド美術館
6. ホイッスラー《白のシンフォニー No.2：小さなホワイト・ガール》1864年 油彩・カンヴァス ロンドン、テイト・ギャラリー
7. ホイッスラー《磁器の国の姫君》1863-64年 油彩・カンヴァス ワシントンD.C.、フリーア美術館
8. ホイッスラー《紫と金色の綺想曲：金屏風》1864年 油彩・カンヴァス フリーア美術館
9. ホイッスラー《ノクターン：青と金色—オールド・バタシー・ブリッジ》1872-75年頃 油彩・カンヴァス テイト・ギャラリー

10. ホイッスラー《青と金色のハーモニー：孔雀の間》1876-77年 フリーア美術館
11. ジェキルによるレイランド邸食堂の装飾 1876年 Illustration by Tennessee Dixon for *The Princess and the Peacocks, or the Story of the Room*. (New York, 1993).
12. ホイッスラー《金のかさぶた》1879年 油彩・カンヴァス サンフランシスコ美術館
13. 「孔雀の間」東側鏡戸
14. 「孔雀の間」南側壁面
15. ホイッスラー《ノクターン：青と銀—チェルシー》1871年 油彩・カンヴァス テイト・ギャラリー
16. 「孔雀の間」南側壁面《闘う孔雀》
17. 円山応挙《孔雀図》18世紀 顔彩 甲賀市、MIHO MUSEUM
18. ホイッスラー自邸客間の写真 1863-67年 Library Congress, Washington D.C., Prints and Photographs Division. Pennell Whistler Collection.
19. 広重《海棠孔雀》1840年代 錦絵 東京国立博物館
20. 広重《牡丹に孔雀》1832-34年 錦絵 ヴィクトリア&アルバート美術館 (A. C. アレクサンダー旧蔵)
21. オーズリ『日本の装飾芸術』1882年 第1巻図版7より 孔雀模様の袱紗 (アレクサンダー旧蔵)
22. オーズリ&ボウズ『日本の陶芸』1875年 第2巻図版6より 薩摩焼の壺 (ボウズ旧蔵)
23. A. シルヴァーのデザイン《孔雀の羽》1887年 リバティのテキスタイル ヴィクトリア&アルバート美術館
24. クレイン『『幼児のためのイソップ物語』挿絵 1887年
25. ビアズリー「孔雀の間」スケッチ 1891年『ビアズリー未発表作品集』より National Art Library
26. ビアズリー《マダム・シガールの誕生日》1892年 インク ケンブリッジ (USA)、フォッグ美術館
27. ビアズリー：マロリー作『アーサー王の死』挿絵より《美しきイゾルデ》1893-94年
28. 同上 《白孔雀》1893-94年
29. ビアズリー《ヨカナンよ、私はおまえの唇に接吻した》1893年 ラインブロック ヴィクトリア&アルバート美術館
30. ビアズリー：ワイルド戯曲『サロメ』挿絵より《孔雀の裳裾》1894年 ラインブロック 同上

### 【Photo Credits】

- ©London National Gallery: fig.1, 2, 3  
 ©Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard: fig.4  
 ©Museo Nacional del Prado: fig.5  
 ©Tate, London: fig.6, 9, 15  
 ©Victoria and Albert Museum, London: fig.20, 27, 28, 29, 30  
 ©Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution: fig.7, 8, 10, 13, 14, 16  
 ©Fine Arts Museums of San Francisco: fig.12  
 ©MIHO MUSEUM: fig.17  
 ©Tokyo National Museum: fig.19  
 ©The Bridgeman Art Library: fig.24  
 ©National Art Library: fig.25  
 ©Harvard Art Museums a part of the President and Fellows of Harvard College: fig.26  
 ©Library Congress, Washington D.C., Prints and Photographs Division. Pennell Whistler Collection: fig.18  
 Linda Merrill, *The Peacock Room. A Cultural Biography*, 1998, Freer Gallery of Art & Yale University Press: fig.11, 21, 22

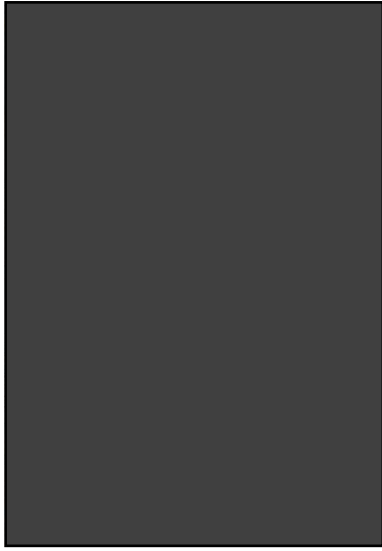


図 1



図 2



図 4



図 3



図 6



図 5



図 7



図 8

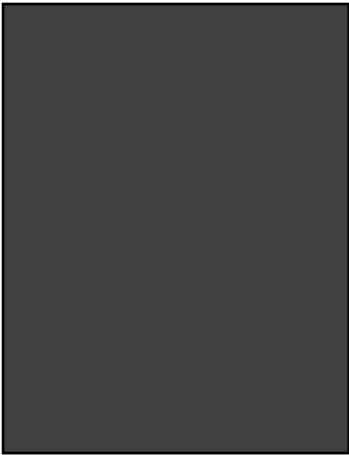


図 9



図 10

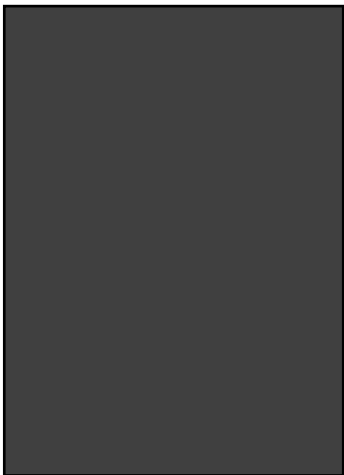


図 11

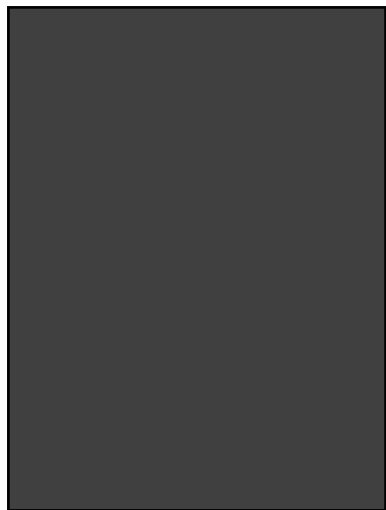


図 12



図 13



図 14



図 15

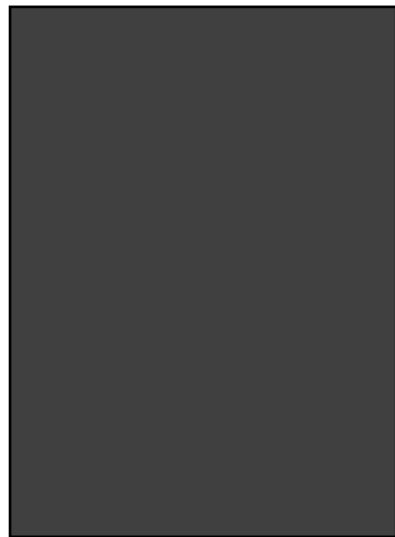


図 16

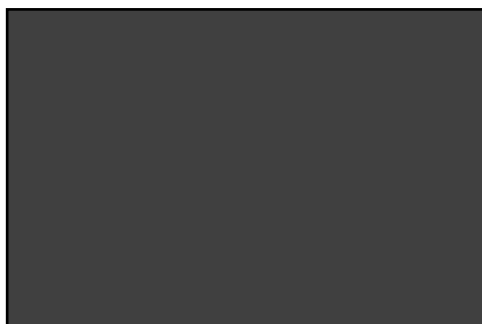


図 17



図 18



図 19

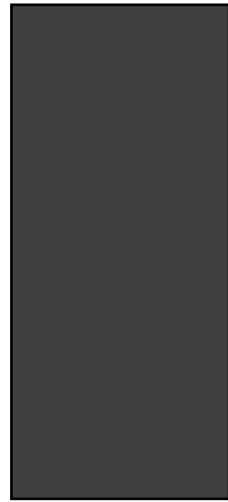


図 20

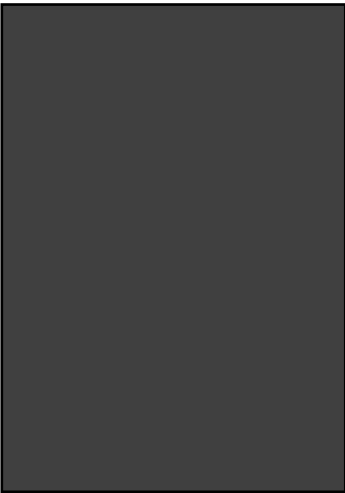


図 21

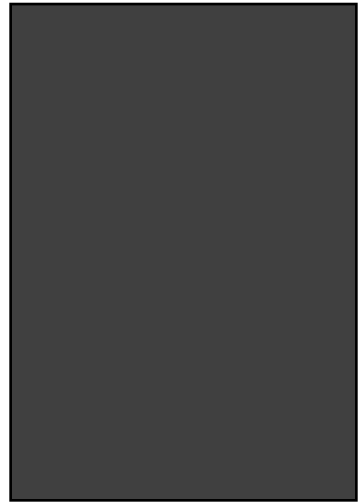


図 22



図 23



図 24

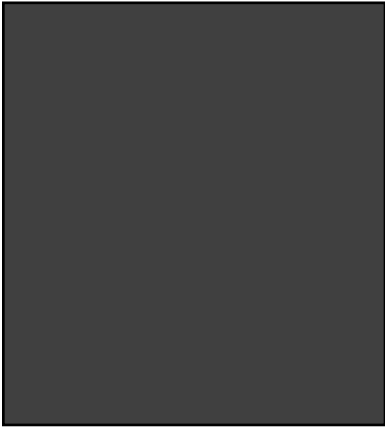


図 25



図 26



図 27

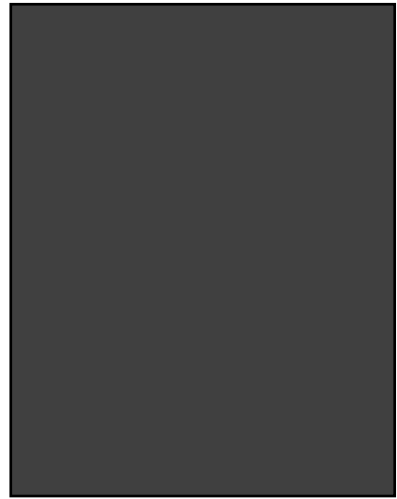


図 28



図 29



図 30