

報告番号	甲 乙 第 号	氏 名	福田 恭子
<p>主 論 文 題 名 :</p> <p>ニコラ・プッサン後期の風景画における歴史と地誌</p>			
<p>(内容の要旨)</p> <p>本研究は、ローマで活動したフランス人の画家ニコラ・プッサン（1594-1665）が、1640年代末から集中的に制作するようになった後期の風景画を対象としている。プッサンの後期の風景画に対しては、これまで、新ストア主義的思想や自然学の寓意が見出されてきたが、近年、新たな観点からの考察を要請する動きが見られ、ザウアーレンダーらによって再考が試みられていた。本論考では、神話の主題を表した3点の風景画作品の図像の分析を通して、主題の物語の舞台となっている「場所」が画家の構想に作用し、時には作品の様々な要素をつなぐ基盤になっていることを論じる。最終的には、プッサンの後期の風景画解釈に新たな視座をもたらすことを目的としたい。</p> <p>第1章では、ミシェル・パサールのために1650年に描かれた《足を洗う女のいる風景》（オタワ、カナダ国立美術館）を考察する。作品には牧歌的な風景の中、足を洗う若い女と年老いた女が表されている。この作品は長らく主題が特定されず考察の機会に恵まれなかったが、2003年にスザランド・ハリスがオウィディウス『変身物語』における「ウェルトウムヌスとポモナ」の物語を作品の主題として指摘した。ウェルトウムヌスが果実のニンフ、ポモナに恋をし、老婆に変身して彼女に伴侶を得ることの大切さを説くというエピソードである。オウィディウスの叙述と図像伝統を基にハリスの主張を検証するならば、この物語を表した絵画作品には、果実、男性的な老婆、そして絡み合う木といった、プッサンの作品と共通するモチーフが認められ、同じ主題を表していると思えることが可能である。他方で、プッサンの図像には同主題の先行作例には見られない特異な描写がある。物語の舞台であり、伝統的な図像の特徴でもあったポモナの果樹園をプッサンは描いておらず、その代わりに二人の主人公を原初的な自然の中に表した。この図像の特異性、すなわち前景に描かれている草木の生い茂る水辺と後景の都市風景は、特にオウィディウスが『祭暦』において伝える、ウェルトウムヌスとローマの歴史によって説明することができるだろう。本章で新たな典拠として挙げる『祭暦』（第6巻）では、ウェラブルムと呼ばれる界限にローマ建国初期の頃よりこの神の像が祀られ、さらなる古の時代にはこの場所が未開の沼地であったことが語られる。この物</p>			

語はそもそもローマを舞台としており、これまで看過されてきたが、作品の後景に描かれた都市は古代ローマの風景と見なすことができる。なにより、『祭暦』における未開の沼地の描写は、作品前景の原初的な水辺の情景を喚起させる。すなわち、プッサンの風景画は、ポモナの物語を単純に再現したものではなく、ウェラブルムにウェルトウムヌス像が存在していたことを記念碑的に表した作品であると解釈することができるだろう。さらに、後景に認められる堅牢な城塞や騎馬の人物たちは、ローマ建国初期におけるエトルリア人の武装を思わせる。ウァロやプロペルティウスは、ロムルスへの援軍としてやってきたエトルリア人の歴史をウェルトウムヌスの像と共に言及している。したがって、作品の前景はローマ建国以前の未開の沼地を、後景は建国以降のエトルリア人たちの武装の風景を表していると説明することができる。プッサンはウェルトウムヌスの像に纏わる言説を巧みに取り込むことで、ウェラブルム境界の歴史を示唆した。また、この第1章は、注文主であるパサールの愛好家としての活動やその趣味についての考察を含んでいる。『好事家たちの饗宴』と題されたパンフレットをはじめとし、パサールについての同時代の証言は、この愛好家が風景画や歴史に関心を持ち、特にローマについての知識に貪欲な人物であったことを伝えている。古代のローマに取材した風景画、《足を洗う女のいる風景》の歴史的な性格と知的な側面は、まさしくパサールの趣味にふさわしいものであった。

第2章では《ポリュフェモスのいる風景》を考察する。この作品は、海のニンフ、ガラティアに恋した一つ目の巨人ポリュフェモスの物語を表している。文学典拠や図像伝統と照らし合わせるならば、前景に描かれた青い髪のニンフはガラティアであると考えられ、他方のポリュフェモスは後景の岩山で、笛を奏でている。しかしながら、図像の特異性から、やはりプッサンは、特別な寓意やテーマをこの主題において表そうとしていることが想定される。従来の解釈では、自然学の寓意と「時代」のテーマが読み取られてきたが、それらの解釈はモチーフのレベルでの説明にとどまっており、モチーフ同士の関係性や作品全体の解釈が不十分であった点が問題として提起されるだろう。具体的には、ナタリス・コメスの神話注釈書を典拠とし、ポリュフェモスが「嵐」の寓意であることが先行研究において指摘されていたが、それが作品に描かれた他のモチーフや主題とどのように関わるのかについては十分な説明がなされていない。しかしながら、このポリュフェモスを、同時代に「嵐」とほぼ同義と見なされた「大気」の寓意として捉え直すことで、作品全体の解釈に発展させることができるだろう。本作品には、「大気」を含む伝統的な「四大元素」の寓意が見出される。前景のニンフを「水」、後景の火山を「火」、中景の農作の風景を「土」、そしてポリュフェモスとその周囲を飛ぶ鳥を「大気」として、「四大元素」の図像伝統からこの作品を説明することができる。

「四大元素」は美術作品においても表されることの珍しくなかった一般的な主題であるが、ただし、それをポリュフェモスとガラティアの神話と併せて表した点に、プッサンの独創性を見ることができる。こうした自然学のテーマを読み取ることが可能である一方で、この作品でもやはり、神話の舞台となった土地に対するプッサンの関心を認めることができる。《ポリュフェモスのいる風景》には、エトナ山や川、湾といった、ポリュフェモスの物語の舞台であるシチリアのランドマークが表されており、地誌的な特徴を備えている。こうした風景の中で、中景に表された農耕のモチーフは、これまで「四つの時代」の寓意のうち、「銀の時代」を象徴するモチーフとして説明されていたが、これを普遍的な寓意にとどまらない、物語の舞台であるシチリアと深く関わるモチーフであると捉えることができるだろう。この農耕の風景は、同じシチリアを舞台とした別の物語「プロセルピナの略奪」に含まれるケレスの神話を想起させる。まだ人々が大地の産み出す果実のみを糧にしていた頃、女神ケレスはシチリアで、大地を耕し穀物を育てる農作を伝授した。シチリアで始まったこの文明の歴史は、古典文学から 16 世紀の代表的な神話注釈書にいたるまで繰り返し記されており、また、「四つの時代」のテーマと結びつけられて語られる。したがって《ポリュフェモスのいる風景》は、シチリアを舞台とした神話を単一の画面において複数表すことにより、この島の歴史を叙述した風景画として解釈することができるだろう。以上の考察から、プッサンが、互いに呼応する様々なモチーフを画面において関係させることで、作品全体に自然の摂理とシチリアの歴史という寓意的な二つのテーマを生じさせていることが指摘できる。プッサン後期の風景画における緻密な意味の構築とその原理を垣間見ることができるのではないだろうか。

第 3 章では、より時代を下った 1650 年代末の作品と考えられている《ヘラクレスとカクスがいる風景》（モスクワ、プーシキン美術館）を考察する。この作品は原初的な風景の中に、アウエンティヌスの丘でカクスを倒したヘラクレスの勝利を描いている。岩と水で覆われた荒々しい自然は、ウエルギリウスの『アエネーイス』における風景描写との共通点が見られ、古代のローマを再現するために、プッサンがウエルギリウスを参照したことがうかがえる。先行研究においては、マクタイがこの風景画に自然学の寓意と文明の誕生のテーマを読み取り、他方で、ザウアーレンダーは、アウエンティヌスの丘の麓に位置するフォルム・ボアリウム（牛の市場）に存在した至大祭壇（Ara Maxima）と呼ばれる祭壇を中心に見られた、古代のヘラクレス信仰が示唆されていることを論じた。このザウアーレンダーの指摘は、ローマの歴史と地誌的な記述の問題と結びつくものである。本章では、新たに同時代の注釈書や図像例を検討の材料に加えて

この解釈の妥当性を確認し、新たな人物モチーフの同定と作品全体の解釈を試みていく。ザウアーレンダーによれば、前景に描かれたニンフの中には、予言者で、エウアンドロス王の母であったカルメンタが描かれている。リウィウスは、カルメンタがローマにおけるヘラクレス信仰と至大祭壇の設置を予言したことを伝えており、このエピソードは、作品前景のヘラクレスを指差す女の仕草を思い起こさせる。カルメンタは「ヘラクレスとカクス」の主題において描かれることが非常に稀であるため、プッサンの作品に表されたこのモチーフは、古代ローマの地誌に対する画家の関心を想像させる。というのも、アウエンティヌスの丘の付近には、彼女の名にちなんだ門（カルメンティス門）があった。そもそも《ヘラクレスとカクスのいる風景》には、アウエンティヌスの丘、テヴェレ川、沼地ウエラブルム、フォルム・ボアリウム、カルメンティス門といった、ローマの一面に存在した遺跡や自然物の示唆が認められる。そしてこれらすべてが、古典文学において、ヘラクレスとカクスの神話に関連づけられており、その最も象徴的な遺跡が至大祭壇であった。プッサンはヘラクレスとカクスの神話を利用して、ローマのフォルム・ボアリウム周辺の地誌と歴史を表したのである。こうした解釈を踏まえると、前景の女たちはカメーナと呼ばれるローマ土着のニンフたちであること、特に矢筒の側に描かれた女を、エゲリアと考えることができるかもしれない。カペーナ門の近くには、彼女の聖林があった。

本論文で考察する3点の風景画作品では、一般的に知られている伝統的な図像は変質させられており、物語の叙事的な要素は極力排除されている。ウェルトゥムヌスはポモナに言い寄る素振りをしておらず、ガラティアの側にアキスは見当たらず、また、ヘラクレスとカクスは遠景に配置され、戦いを見せてはいない。物語の再現を一部放棄してプッサンが表そうとしたものは、ウエラブルムの、シチリアの、そしてフォルム・ボアリウムの古代の姿と、これらの土地にまつわる数々の歴史であったと考えられる。作品において一見無関係に見える個々のモチーフを繋ぐのは、舞台となっている土地である。それらはすべて、描かれた場所に由来を持っており、これが共通の基盤となっている。舞台と定めた場所を構想の軸とし、プッサンは、古典文学や神話注釈書に典拠を求めながら、そしてまたモチーフや風景に象徴性を付与するために図像伝統を参照しながら、歴史的な性格を持つ風景画を生み出した。この原理を一般化することは適切ではないだろうが、しかし、土地や出来事の場所をプッサンが構想の基盤としていた例があること、あるいは、作品の解釈をする上でこれが有効な手掛かりとなる場合があることが示されるのではないだろうか。

土地の表象として見なしうるこれらの作品では、地誌的なモチーフが機能することにより、対象となる場所が明確に捉えられ、鑑賞者に印象付けられる。こうして限定さ

れ、固定された空間の中で、むしろ広がりを持たされているのは時間の方である。それぞれの作品では、異なる時代に起きた複数の場面がキャンバス上に並べられ、あるいは重ねられ、それぞれの出来事が作り出す歴史の層を見ることができるだろう。プッサンが行なったことは、複数の時代にまたがる歴史の層の可視化であり、鑑賞者は、画面に捉えられた単一の場所の中に、古来よりこの場所で生じたあらゆる出来事を透視するかのような眺望を与えられる。それによってもたらされるのは、あくまでも「歴史」という普遍的なテーマへの思索であるが、しかしながら、それを喚起するためにプッサンがとった方法は、風景画というジャンルを活用した、知的で独創的なイメージの創造であった。

Thesis Abstract

No. 2

Polyphemus' story also happened. It was already known in the seventeenth century, especially through the mythological commentaries, that Ceres introduced farming in Sicily, and this legend is traditionally linked with the theme of the Four Ages, which has also been observed in this painting. Thus this work, in which the two mythological stories are juxtaposed, can be interpreted as the representation of the history of Sicily.

In Chapter 3, the *Landscape with Hercules and Cacus* (Moscow, Pushkin Museum) is examined. The representation of the natural elements in this painting is inspired by *Aeneid* of Virgil, which describes ancient Rome. Sauerländer argued that this painting suggests the cult of Hercules centered around the altar Ara Maxima, which was placed at the foot of the Aventine Hill. Livy states that Carmenta, mother of the king Evander, predicted the cult of Hercules and the construction of the altar. Sauerländer identified the woman who points at Hercules in the foreground as Carmenta. Her presence in the work indicates Poussin's interest in the topographical description of this place, as around the hill Aventine was Porta Carmentalis, named after Carmenta. In fact, the painting contains several motifs that recall certain monuments or natural objects in particular areas of ancient Rome, such as the Aventine, the Tiber, the Velabrum, the Forum Boarium, and the Porta Carmentalis. These are traditionally linked with the myth of Hercules and Cacus in classical literature. It can be concluded that the myth in the painting is used to show the topography and history of a district of Rome. On the basis of these interpretations, the figures in the foreground can be identified as Camenae, nymphs native to Rome. In particular, one of the nymphs by the quiver can be recognized as Egeria, who had her sanctuary near the Porta Capena.

Throughout the thesis it is revealed that Poussin used topographical elements from several myths to represent histories of certain locations. The landscapes discussed here can thus be regarded as “the image of a place” .