

博士論文 2019 年度

ニコラ・プッサン後期の風景画における歴史と地誌

慶應義塾大学大学院文学研究科

美学美術史学専攻 美学美術史学分野

福田 恭子



図版1: ニコラ・プッサン《足を洗う女のいる風景》1650年、油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、オタワ、カナダ国立美術館 (inv. 4587)

Gift of H.S. Southam, Ottawa, 1944.



図版II：ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館 (inv. GE-1186)



図版 III: ニコラ・プッサン《ヘラクレスとカクスのいる風景》1658年頃、油彩、カンヴァス、156 x 202 cm、モスクワ、プーシキン美術館 (inv. 2763)

謝辞

本論文の執筆は慶應義塾大学教授、遠山公一先生の指導の下行われた。同大学教授、望月典子先生、金山弘昌先生からは、折に触れて17世紀美術史研究の視点から貴重な助言を受けた。また、金沢美術工芸大学客員教授、木村三郎先生からは、多くの助言と資料の提供を受けた。名古屋大学教授、栗田秀法先生からは、研究会などを通じて貴重な助言をいただいた。

本論文の第1章は、パリ、ナンテール大学に提出した Master 2 論文が基になっている。この留学で、同大学教授 Marianne Cojannot-Le Blanc 先生より指導を受け、また Anne le Pas de Sécheval 先生から助言をいただいたことは、貴重な経験となった。

指導教授である遠山先生をはじめ、慶應義塾大学文学部、美学美術史学専攻の先生方からは様々な面で研究生活を支えていただき、また、研究室や他大学の研究仲間からは多くの励ましや刺激を受けた。日本における西洋美術史研究、特にプッサン研究の論考からは多くを学んだ。すべてを記すことはできないが、ここに感謝の意を表したい。

2020年2月6日

福田恭子

凡例

邦訳・引用

引用した資料の邦訳のうち、特に表記のないものは全て筆者による訳である。

引用文中の () 内は原典に、あるいは用いている訳文に元々含まれている補足であることを示し、[] は筆者による補足であることを示す。

古い欧文史料を引用する際、アクセント記号や綴りが現代と異なるものがあるが、史料の通りにそのまま記載している。ただし、大文字と小文字、また u と v、i と j の互換は適宜行っている。

引用文献

脚注に記す引用文献は、基本的には本論文末尾の「史料・引用文献」に対応する略式で表記している。ただし、同時代の史料や、本論の文脈において特に重要である場合は、脚注においても書誌情報を略式と併せて記載している。

文献表では、史料については年代順に、それ以外の文献は著者の姓のアルファベット順に記載した。書誌情報は、基本的には文献で用いられている言語に従って記している。なお、訳書等は関係する文献と併記したが、引用ではなく訳出の際に参照した場合も含んでいるため、併記されているものが必ずしも底本であるとは限らない。

用語・固有名詞の表記

数字は基本的に算用数字で表記した。熟語など特殊な場合は漢数字で表記している。

絵画主題や神話の人名、作品名の日本語表記については、基本的にはジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典』高階秀爾監修、河出書房新社、2006年に従っている。

古典文学の詩人や作品名、作品中の人名に関しては、松原國師『西洋古典学事典』京都：京都大学出版会、2010年に基本的に倣った。

その他の固有名詞については、現地読みを原則とするが、日本語の表記として定着しているものについては慣習に従っている。

初出一覧

本論文は、既に発表された下記の論文の内容を含んでいる。

第1章：

Kyoko Fukuda, « *Paysage avec une femme se lavant les pieds* de Nicolas Poussin et Michel Passart », Mémoire de Master 2, 2015-2016, Université Paris Nanterre.

福田恭子「ニコラ・プッサン作《足を洗う女のいる風景》とミシェル・バサール：古代ローマ、ウェラブルムの風景」『美術史』美術史學會編、第184冊、2018年、266-281頁。

第2章：

福田恭子「ニコラ・プッサン作《ポリュフェモスのいる風景》：四大元素とケレスのシチリア神話」『イメージ制作の場と環境：西洋近世・近代美術史における図像学と美術理論』近世美術研究会編、中央公論美術出版、2018年、43-64頁。

研究助成

第1章は2014年度石橋財団奨学金（派遣）によって実現した留学成果の一部である。また、プッサン後期の風景画研究に対して、鹿島美術財団の2018年度「美術に関する調査研究の助成」を受けた。本論文執筆中には、慶應義塾大学2017年度小泉信三記念大学院特別奨学研究生の奨学金、および2019年度慶應義塾大学博士課程学生研究支援プログラムの助成を受けた。

目次

序論 1

第1章 《足を洗う女のいる風景》—— 歴史的テーマと注文主のまなざし 9

I 注文主ミシェル・パサール 13

a 法服貴族 13

b パリの絵画愛好家 20

c プッサンとパサール 29

II 主題と図像 38

a 先行研究と問題の所在 38

b 主題の同定と図像伝統 45

c 図像の特異性 53

III 作品解釈 —— ウェラブルムの風景 56

a ウェルトウムヌスとローマ 57

b ウェラブルムの歴史 65

c パサールのための風景画 —— 第1章結び 68

第2章 《ポリュフェモスのいる風景》—— 風景と寓意 73

I 注文主と作品、図像 76

a ポワンテルとプッサン 76

b 主題と図像 87

c 先行研究と問題の所在 103

II 作品解釈 —— 四大元素の寓意 105

a 「水」と「火」 108

b 「地」と「空気」 114

c 自然世界の表象 121

III 作品解釈 —— シチリアの風景 124

a 四つの時代 124

b 神話「プロセルピナの略奪」とケレスによる農耕の創始 128

c 土地の記憶 —— 第2章結び 140

第3章 《ヘラクレスとカクスのいる風景》—— 縁起譚としての風景	143
I 作品の概要と問題	147
a 来歴	148
b 制作年代と様式	150
c 先行研究と問題の所在	158
II 図像と文学典拠	161
a 図像	161
b ウェルギリウス —— 風景の描写	168
c リウイウス —— カルメンタの予言とヘラクレスの祭壇	171
III 作品解釈 —— ローマの縁起譚	178
a フォルム・ボアリウムの遺跡群と縁起	178
b カメーナエの聖域	183
c 古代ローマのヴィジョン —— 第3章の結び	192
結論	197
Annexe	200
史料・引用文献	209
図のリスト	223

序論

フランス、ノルマンディー地方のレザンドリに生まれた画家ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) は、1624年にローマに渡ると、国王首席画家として1640年から1642年にかけてパリに滞在したわずかな期間を除き、この地ローマで制作を行った。主として聖書やギリシア・ローマ神話、古代の物語を表した歴史画が高く評価されたが、画業の後半にあたる1640年代末より、それまでは散発的に手掛けていた風景画に新たな表現の可能性を見出し、風景が画面の大部分を占める作品を集中的に制作した。これらの風景画は広大な自然や都市景観を舞台に物語を表しているが、その主題と風景の関係について、様々な考察が試みられている。本論文では、この後期の風景画から神話の主題を表した3点の作品を考察する。それぞれの図像の分析を通して、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ことで、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ている。

プッサンの風景画解釈の系譜と本研究の位置付け

本研究の位置付けと目的を確認するために、プッサンの風景画の解釈についての主要な研究の動向を概観したい。これまでプッサンの風景画作品に対してなされてきた解釈の主な傾向を極めて端的に分類するのであれば、「教訓的解釈」と「自然学的解釈」に分けることができるだろう。

プッサンの後期の風景画は、1648年から1651年に描かれた作品群と、1650年代末頃から晩年にかけて描かれた作品とに大きく分類される。アンソニー・ブラントは、プッサンの風景画研究の初期にあたる1944年の論考において、前者の作品群を「英雄的風景画」、後者を「理想的風景画」と言い表し、それらの間には様式の違いの他に、風景の性質や主題選択の傾向に違いが見られることを説明した¹。それによれば、「英雄的風景画」は、1648年にセリジエのために描かれた古代ギリシアの英雄フォキオンの物語を題材とした作品 (図 0.1ab) に代表されるように、「人間」をテーマとし、秩序だった幾何学的な構図に文明化した世界が表される。他方、より後年に制作された、《オリオンとディアナのいる風景》(図 0.2) などを含む「理想的風景画」では、人間や建築物は消え、あるいはごく小さく描かれるのみであり、物質世界から遠く隔った自然の中に神々を描いている²。ただし、制作時期と主題の性質についてのブラントによるこの分類基準に必ずしも沿わない例があり、その後のプッ

¹ BLUNT 1944 (Anthony Blunt, « The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin », *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 7, 1944, pp. 154-168).

² ラーゲルレーヴが美術史における「理想的風景画」の用語の使用を辿る中で、ブラントの分類を明瞭にまとめている。LAGERLÖF 1990, p. 19.

図 0.1: ニコラ・プッサン「フォキオン」の主題を描いた対作品

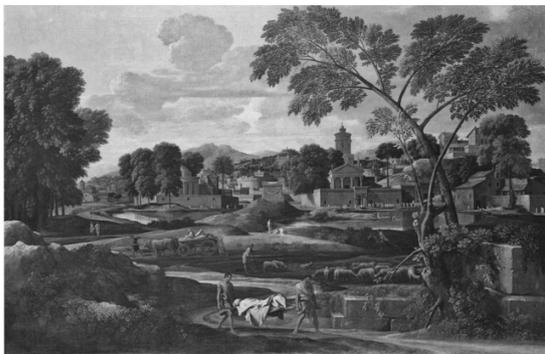


図 0.1a: 《フォキオンの葬送のある風景》
1648年、油彩、カンヴァス、114 x 175 cm、
個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託



図 0.1b: 《フォキオンの遺灰の収集のある風景》
1648年、油彩、カンヴァス、116 x 176 cm、
リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー

サン研究の進展も手伝って、今日ではこのカテゴリーの呼称や分類基準を厳密な定義とは見なさない見解もある³。たとえばマーンは、ブラントが述べる「英雄的風景画」は、元々はロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635-1709) が風景画のジャンルを「英雄様式」と「田園様式」に分類した際に用いた言葉に拠っていることに留意する⁴。マーンによれば、その元来の定義が「自然のあるべき姿」、すなわち秩序だった幾何学的な建築の線や、単純化され、理想化された自然を表した風景画を意図した言葉であったことを鑑みるならば、フォキオンは最も典型的な例ではあるにしても、同じグループの他の作品が必ずしも同じ性質を有しているとは言えない⁵。したがって「英雄的風景画」の代わりに「高貴なる風景画」と

³ VAN HELSDINGEN 2002 (H.-W. van Helsdingen, « Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes », *Simiolus*, vol. 29, 2002, pp. 152-183), p. 158.

⁴ MAHON 1961 (Denis Mahon, « Réflexions sur les paysages de Poussin », *Art de France* (revue annuelle de l'art ancien et moderne), I, 1961, pp. 119-132), p. 122.

⁵ « Le style heroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire. Les sites en sont tout agreables et tout surprénans : les fabriques n'y sont que temples, que pyramides, que sepultures antiques, qu'autels consacrés aux divinités, que maisons de plaisance d'une réguliere architecture ; et si la nature n'y est pas exprimée comme le hazard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s' imagine qu'elle devoit être ». PILES 1708 (Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris : J. Estienne, 1708), pp. 201-202. 「英雄様式とは、芸術と自然から、それぞれの領域において生み出されうる、偉大で並外れたあらゆるものを抽出してなされる構成である。そこでは風景は極めて快く、驚くべきものである。そこに描かれた建築物は、神殿やピラミッド、古代の墓、神々に捧げられた祭壇、あるいは規則的な形をした田舎の別荘のみである。そして日々偶然が我々に見せる通りに自然がそこに表されていないのだとしても、そうあるべきと人々が思い描く通りに再現されている」。邦訳に際して佐々木由里子の訳 (レヒト 1993 (cat. exp., Tokyo et al. 1993), pp. 18-19) を参照した。ロジェ・ド・ピールの風景画論については、特に以下を参照した。COJANNOT-LE BLANC 2014 ; MÉROT 2009a, pp. 130-134 ; MÉROT 2009b, pp. 618-619. また、邦語の文献としては以下でも整理されている。栗田 2013, pp. 34-41.



図 0.2: ニコラ・プッサン
《オリオンとディアナのいる風景》1658年、
油彩、カンヴァス、
119,1 x 182,9 cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

いう呼称を、また、自然の多様性を見せる後者のグループについては、文学的な正確さを離れ、より神秘的で示唆的なものを志向していることから、「理想的風景画」の代わりに「詩的風景画」という呼称を提案した。こうした指摘もあったが、ブラントの分類は、プッサンの後期の風景画の二つの特色を捉えようとした初期の試みとして、長く引用されることとなった⁶。この論文においてブラントは、フォキオンを表した風景画を例に、このギリシアの英雄がフランスの17世紀半ばのブルジョワジーや新ストア主義者たちに有徳の人物として知られていたことに注目し、作品の受容者層の問題と、厳格な構成を見せる風景と主題の調和について論じている⁷。

ブラントの関心に続き、プッサンの作品の教訓的な側面に新ストア主義との結びつきを見出したリチャード・ヴァーディは、1982年に風景画作品についての論考を発表した⁸。1648年頃にプッサンは、「運命の女神が、とりわけ彼女の努力を嘲笑した人々に仕掛ける最も奇妙な業」と、その運命の「嵐」を逃れるために必要な徳と智を思い起こさせるような7点の作品を描きたいと望んでいた⁹。ヴァーディは、プッサンがこの構想について述べている書簡とピエール・シャロンのストア的著書『知恵について *De la Sagesse*』の一節との類似に着目し、2点の《フォキオン》を含む1650年前後に制作された7つの作品に、こうした人間の運命と教訓を孕んだテーマが見られることを論じている¹⁰。実際には、プッサンが構想を温めていたこれらの作品は少なくとも連作の形では見当たらず、また風景画として制作されたのかも定かではないが、書簡とシャロンの一節との類似から、プッサンが当時抱いてい

⁶ それぞれの特色の詳細については第3章で言及する。

⁷ BLUNT 1944, pp. 157-164. ブラントによるストア主義とプッサンについての論考として他に以下。BLUNT 1967, chap. IV, pp. 157-176.

⁸ VERDI 1982 (Richard Verdi, « Poussin and the 'Tricks of Fortune' », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 956, 1982, pp. 680-685).

⁹ BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 194 ; *Correspondance de Nicolas Poussin* (*Archives de l'Art français, t. V*), C. Jouanny (éd.), Paris : J. Schemit, 1911, p. 384.

¹⁰ フォキオンの2枚の対作品とヴァーディの論考と関連する研究、および制作された当時の社会状況との考察については以下で詳しく論じられている。栗田 2014, pp. 198-208.

た人間の運命のテーマへの関心が反映されたものとして、同時期に制作された風景画を捉えようとする試みであった¹¹。

1650 年前後の風景画に、ストア主義の思想の影響と、それに基づく教訓的なテーマが見出されてきた一方で、特に 1650 年代末から晩年にかけての風景画については、「自然学的解釈」が多く適用されてきた。この解釈の系譜は、エルンスト・H.ゴンブリッチが《オリオンとディアナのいる風景》の解釈において、ナタリス・コメスの神話注釈書に記される自然学の寓意を典拠として指摘したことに始まる¹²。ナタリス・コメス、あるいはナタレ・コンテイの『神話の手引き（寓話解釈の十巻の書）』は、神話に隠された自然や倫理に関わる古代哲学の奥義を注釈するという性格のもので、1567 年に初版が刊行され、ヨーロッパ各地で版を重ねた¹³。フランス語訳は、1599 年に初版が出版された後、5 回にわたって再版されている¹⁴。ヴィンチェンツォ・カルターリの『古代の神々の像』と並んで、16 世紀後半に見られた文学や美術における神話の普及の中、身近に参照できるものとして基本的な辞書のような存在となった。セズネックが言うには「芸術家や文人たちのどの書齋にも見られたと推測される」¹⁵。そのコメスの著作において、オリオンは古代人によって自然界を構成する要素の複合体の比喩として考えられていたことが説明されている。ゴンブリッチは、このコメスの記述から、プッサンの作品が自然界における水の循環の過程を表した作品であることを明らかにした。

以降、プッサンの作品の神話上のモチーフを自然学の寓意として見なす解釈方法は、本論でも詳しく言及するが、先に言及したブラントによる「理想的風景画」やニンフのモチーフに対する解釈¹⁶、そしてその後のシーラ・マクタイやクレリア・ノによるプッサンの風景画解釈において採用されることとなった¹⁷。

¹¹ ヴァーディは 1995 年にロンドンで開催されたプッサンの大回顧展のエッセイにおいても、プッサンの主題選択にストア主義的な人間の運命に対する関心が作用していたことを述べている。VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995), pp. 19-42, in part. 33-36.

¹² GOMBRICH 1944 (Ernst H. Gombrich, « The Subject of Poussin's Orion », *The Burlington Magazine*, vol. 84, n° 491, 1944, pp. 37-41). 以下の邦訳がある。E. H. ゴンブリッチ「プッサン《オリオン》の主題」遠山公一訳、『シンボリック・イメージ』平凡社、1991 年、242-249 頁。ゴンブリッチの解釈については第 1 章 69-70 頁で詳しく述べる。

¹³ ナタリス・コメスの神話注釈書とその流布については、特に以下を参照した。ジャン・セズネック『神々は死なず』：ルネサンス芸術における異教神』高田勇訳、美術出版社、1977 年、242-344 頁 (SEZNEC 1940)；木村 2018, pp. 139-147.

¹⁴ セズネック（高田訳）1977, p. 295.

¹⁵ 同上。

¹⁶ BLUNT 1944, pp. 164-168 ; BLUNT 1967, pp. 313-331.

¹⁷ マクタイについては、1987 年に博士論文が提出され、それに基づくモノグラフが刊行されている。MCTIGHE 1987 (Sheila McTighe, *The Hieroglyphic Landscape : 'libertinage' and the Late Allegories of Nicolas Poussin*, Ph.D. diss., Yale University, 1987) ; MCTIGHE 1996 (McTighe, Sheila, *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1996). ノは以下を参照。NAU 2005 (Clelia Nau, *Le temps du sublime*, Rennes : Universitaires de

とりわけマクタイは、ゴンブリッチが《オリオンとディアナのいる風景》の寓意性を「象形文字」になぞらえていたことなどを受け、プッサンの庇護者であったカッシアーノ・ダル・ポッツォ（Cassiano dal Pozzo, 1588-1657）周辺で関心が高まっていた、アタナシウス・キルヒャー（Athanasius Kircher, 1601-1680）らに代表される同時代の象形文字の研究に注目した。それらの研究は、エジプトの文字が自然の作用や摂理についての寓意を含んでいるという考えに基づいて行われており、古代の秘義を解き明かすことを期待して、積極的な読解が試みられていた。こうしたヒエログラフ研究や古代遺物に見られるイメージを解釈する試みはプッサンと親交のあったローマとパリのリベルタンたちの関心でもあったことから、マクタイは、この文化的な動向に、プッサンが自然学の寓意を表す動機を求めようとした。個々の作品解釈については本論で検証していくことになるが、神話には自然の寓意が隠されているとするコメスの注釈書や同時代のヒエログリフ解釈の姿勢から、マクタイはプッサンの風景画の寓意的な性格やテーマ選択、そして解読の難解さに説明を試みた¹⁸。

ストア主義などの同時代の思想や、難解な寓意性をプッサンの風景画に見ようとする解釈がなされてきた中、そうした動きに対する批判も生まれた。2002年の論文においてファン・ヘルスディンゲンは、研究史を振り返りながら、プッサンの個人的な思想や直接的とは言えない周辺的な書物に示唆を得ようとする複雑な議論を経ても、結果的に作品の意味内容の解釈に見解の一致がもたらされた例が少ないとし、作品解釈に用いるソース、すなわち文学典拠として想定する範囲を、古典文学や同時代の基本的な書物の記述に限る必要があると主張した¹⁹。これはゴンブリッチが行った、明晰でより単純な解釈への回帰の要請でもあった。その主張によれば、ゴンブリッチの功績により意味内容が明らかになった《オリオンとディアナのいる風景》は、たしかに自然哲学の複雑な神話解釈を孕んではいるものの、その表現のために用いられた書物が実質的にはルキアノスとコメスのみであったことに目を向ける必要がある。ファン・ヘルスディンゲンは、この事例においてプッサンが用いたのが古典文学と同時代の基本的な注釈書のみであったことに注意を促したのである²⁰。そして、プッサンの作品を考察する際に、もう一度基本的な文学作品の記述へと回帰すること、そして文学典拠として参照する範囲をより狭め、境界を定めることを要請したのである。

ヴィリバルト・ザウアーレンダーは、没年のちょうど10年前にあたる2008年に、「プッ

Rennes, 2005). ノは、自然学的解釈を取り入れながら、偽ロンギヌスの崇高論との関わりからプッサンの風景画を考察する。この先駆けと言えるのが、特に《ピュラモスとティスベのいる風景》についてのルイ・マランの研究である。MARIN 1995 (『崇高なるプッサン』矢橋徹訳、みすず書房、2000年), chap. II, IV. マクタイの解釈の例については、本論文の第2章103頁、第3章158-159頁を参照。プッサンの作品における自然学の寓意の解釈の動向については、以下で整理されている。栗田 2018, pp. 94-97.

¹⁸ MCTIGHE 1996, in part. chap. 3, pp. 79-135.

¹⁹ VAN HELSDINGEN 2002 (H.-W. van Helsdingen, « Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes », *Simiolus*, vol. 29, 2002, pp. 152-183).

²⁰ VAN HELSDINGEN 2002, pp. 155-158.

サンの風景画：図像解釈の限度」と題されたフランス語の論考を公表した²¹。これは2005年のドイツ語の論文をもとに書かれたものであるが²²、最初の論文のタイトルにある通り、「プッサンの風景画を再考する」との主旨で執筆された。1950年代にザウアーレンダーは、当時の図像解釈の「流行」²³に従い、プッサンの風景画を複雑な寓意として見ようとしていたが、約半世紀を経て、自身の過去の、そしておそらく当時流行していた方法論に対して「再考」を宣言し、より明瞭で合理的なイメージとして作品を捉え直そうとしたのである²⁴。この論考では、1630年代に散発的に描かれた早い時期の風景画に始まり、晩年の〈四季〉連作に至るまで、本論文で取り上げる《ポリュフェモスのいる風景》や《ヘラクレスとカクスのいる風景》を含むプッサンの主要な風景画の多くが分析されている。それぞれの作品解釈は、概して、主題に関係する基本的な古典文学作品を用いて行われており、こうした古典のテキストとプッサンの作品の一部に、直接的な対応関係が見られることが浮き彫りにされた。ザウアーレンダーによる解釈は適宜本論で言及していくことになるが、その貢献の一つは、考察の過程でプッサンの作品に地誌的な要素が見られることを論じたことである。ここでの「地誌的」とは、実際の風景を表すことを指しているのではない²⁵。ザウアーレンダーの考察に基づけば、プッサンは舞台となっている場所を、古典のテキストで記述される描写に基づいて、あるいは、土地の象徴物を喚起させる代替的なモチーフを用いて再現している。こうして鑑賞者に、描かれている場所が強く提示されることとなる。この「場所の提示」がそれぞれの作品の主題や意味内容とどのような関係を結ぶかについては、ザウアーレン

²¹ SAUERLÄNDER 2008a (Willibald Sauerländer, « Paysage de Poussin : les limites de l'interprétation iconologique », *Studiolo*, n° 6, 2008, pp. 191-232).

²² SAUERLÄNDER 2005 (Willibald Sauerländer, « Noch einmal Poussins Landschaften : ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 56, 2005, pp. 107-137).

²³ « Une telle interprétation [...] était très à la mode en 1956 ». SAUERLÄNDER 2008a, p. 191.

²⁴ ザウアーレンダーは1956年の〈四季〉についての論考を念頭に置いている。SAUERLÄNDER 1956 (Willibald Sauerländer, « Die Jahreszeiten : ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 7, 1956, pp. 169-184).

²⁵ 「地誌 topography / topographie」は、美術史の分野においては通常、特定の場所を表した景観図と関連して用いられる。美術事典では次のように定義される。「美術史の分野においては、絵画や素描、版画に表された風景や都市景観などの、記述的な性質を持つ特定のジャンルと密接に関連する用語である」(Robert W. Brown, « Topography », *The Dictionary of Art*, New York : Grove, 1996, vol. 31, p. 151)。「特定の場所、とくに町、建物、廃墟、自然の眺望を表現した絵画および版画を指す言葉」；(「地誌画」『オックスフォード西洋美術事典』佐々木英也監修、講談社、1989年、649頁)。実景を描いた記録的な性質を持つ風景画を想起させる用語であるが、本論考で「地誌」あるいは「地誌的」と用いる際には、実際の土地の正確な再現を必ずしも意図してはいない。歴史を遡り過去に見られたであろう事物も含め、舞台となっているその土地固有の特徴やモチーフが認められる場合に用いている。また、より広義に、それらの象徴物を通じて喚起される、その場所に関わる歴史や風土までもを含む言葉として用いることもある。

ダーによれば作品のテーマによって異なるようであるが、それまでの研究史の成果を部分的に取り入れながら、それは「人間の運命」に対する省察であったり、歴史的な脈に対する注意喚起であったり、あるいは単純に物語の舞台を調えるためであると考察されている。

本論考は、作品の解釈やモチーフの同定について見解を異にする点はあるものの、結果的には、こうしたザウアーレンダーによるプッサンの風景画作品の見方に示唆を受け、分析方法の妥当性と解釈の方向性について、判断を仰ぐことが少なくない。こうした「地誌的な要素」や「場所の提示」に主眼を置いた解釈は、ザウアーレンダーの論文以降、考察の過程で見られる場合はあったが²⁶、集中的な風景画の論考や、複数の作品を解釈するための共通の枠組みとして適用された例は、管見の限り見当たらない。本論考は、ザウアーレンダーによっては考察されなかった作品を含め、また考察された作品に関しては地誌的な側面が作品解釈にどのように影響するのかについてさらなる考察を試みながら、プッサンの風景画作品に「土地の歴史」の表象をテーマとした系譜が存在することを論じていく。

本論文の構成

第1章では、1650年に制作された《足を洗う女のいる風景》(オタワ、カナダ国立美術館)(図版I)を、注文主であるミシェル・パサールとの関係から論じる。17世紀は風景画が隆盛を誇った時代である。ローマでは、16世紀より枢機卿たちが風景画への関心を示し、世紀の後半にはヴィッラや教皇庁の施設が精神に休息をもたらす風景で装飾され、1620年頃には風景画はあらゆる階層に急速に浸透し社会的な地位を問わずに所有されるようになる²⁷。フランスにおいては、シュナッペルが評するところ、17世紀はフランス人が風景画に夢中になった時代であり²⁸、近年サントが行なった17世紀のパリの愛好家たちのコレクション研究によれば、風景画がコレクションの中で最も高値で見積もられた例は珍しくなく、また集中的に収集されていた例がみられる²⁹。パサールはこうした時代を象徴するような風景画の収集家であった。他に類を見ない知的な側面が指摘されてきたプッサンの風景画が、同時代の風景画の愛好家にどのように望まれ、鑑賞されえたのか。この章では、注文主の趣味の観点からの解釈も含めている。パサールは愛好家としての活動の実態が比較的知られている人物であるが、彼が所有したプッサンの作品の中でも《足を洗う女のいる風景》は、近年のサザランド・ハリスによる論考まで、ほとんど考察される機会に恵まれなかった³⁰。第

²⁶ サントの《ピュラモスとティスベのいる風景》についての論考において、「土地」への注目が見られる。SZANTO 2017.

²⁷ CAPPELLETTI & CAVAZZINI 2011, in part. p. 79, 83; ルネサンスにおける風景画については特に以下。GOMBRICH 1953 (E. H. ゴンブリッチ『規範と形式：ルネサンス美術研究』岡田、水野訳、中央公論美術出版、1999年、282-316頁)。ローマにおける特に理想風景画の成立に関する近年の邦語文献として以下。小針 2018.

²⁸ SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 22-24.

²⁹ SZANTO 2013.

³⁰ HARRIS 2003.

1章では、この作品の解釈を試み、パサールの趣味や関心と併せて考察する。

第2章では、《ポリュフェモスのいる風景》(1649年、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館)(図版II)を対象とする。この作品は図像の特異性からこれまでも多くの寓意やテーマが指摘されてきた経緯を持ち、プッサンの風景画の複雑な性格を印象付けてきた典型的な作品の一つと言える。また、近年においては第3章の《ヘラクレスとカクスのいる風景》とともに、ザウアーレンダーによって地誌的な側面が強調されたが、最終的な作品解釈としては、オウィディウスの『変身物語』が叙述する神話の舞台とその雰囲気をも忠実に再現したものを見出すにとどまっている。この章では、作品に見られる「地誌的な要素」が、従来この作品に対して論じられてきた様々な寓意やテーマにとって、さらに重要な意味を持つことを論じたい。

第3章で論じる《ヘラクレスとカクスのいる風景》(モスクワ、プーシキン美術館)(図版III)は、古典文学を典拠とし、地誌的枠組みをもって論じるザウアーレンダーの姿勢が最も成功した作品の一つであると考えられる。文学典拠と地誌的枠組みに基づいたその考察によって、ザウアーレンダーはこの作品の文学典拠を明らかにし、新たなモチーフの解釈へと至った。この章では、ザウアーレンダーの論旨を整理しながら、そこでは引用されなかった視覚的なイメージや同時代までの神話注釈を新たな検討材料として加え、この作品をさらに考察していく。第1章と第2章で取り上げる2点の作品とは10年ほど制作時期が下った作品であるが、神話の舞台、すなわち描かれている場所が作品の構想の基盤となっている後年の例として、この最終章において考察を試みる。

本論考は、近年提唱されたプッサンの風景画の再考の動きと重なる部分はあるが、そうした動向を踏まえてはいるが、それ以前になされてきた作品解釈や指摘も鑑みながら考察を進めていく。作品に見出されてきた知的な側面や寓意性に、本論考で特に注目する地誌の提示が意味を持って貢献する可能性があるからである。それらは共存し得ないものではなく、関連し合っただけで作品の意味内容を作り出す。ファン・ヘルスディンゲンやザウアーレンダーによって志向された明晰な解釈も、それまでの研究の解釈や要素の全てを否定するものではなかった。それらは、作品を解釈する際に参照する範囲、参照の枠組みを設定することを要請していたのだと理解される。プッサンの風景画を考察するにあたり、枠組みの一つになりうる要素として、舞台として描かれた「土地」へと目を向けていく。

第1章 《足を洗う女のいる風景》

—— 歴史的テーマと注文主のまなざし ——

第1章 《足を洗う女のいる風景》

—— 歴史的テーマと注文主のまなざし

序：作品の概要と本章の目的

アンドレ・フェリビアン（André Félibien, 1619-1695）が記した『古今の優れた画家の生涯と作品についての対話』（1985）におけるプッサンの伝記では、画家が1650年に制作した作品の中に、次のような記述が含まれる。

プッサンは同じ年（1650年）に、足を洗う女が描かれた大きな風景画を制作した。
この絵画は会計法院長パサール氏が所有していた³¹。

今日オタワのカナダ国立美術館に所蔵されている《足を洗う女のいる風景》（図版I, 図1.1）と呼ばれる作品である³²。これを所有していたとフェリビアンが証言するミシェル・パサール（Michel Passart, 1611/1612-1692）は、パリの絵画愛好家で、ちょうど本作品の制作年にあたる1650年に会計法院の法院長（*maître des comptes*）に就任した人物である。画業の大半をローマで過ごしたプッサンとパサールの親交は、少なくとも1640年からの2年に満たない画家のパリ滞在中に始まっており³³、本作品は、当初からパサール本人のために描かれたと考えられている。



図1.1：
オタワ、カナダ国立美術館 展示室

³¹ « Dans la mesme année il fit un grand païsage, où l'on voit une femme qui se lave les pieds. Ce tableau a esté à M. Passart Maistre des Comptes ». FÉLIBIEN 1685 (André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris : Sebastien Marbre-Cramoisy, IV, 1685), p. 302.

³² 高さ 116.5 cm、幅 174.7 cm の作品で、継接ぎのない亜麻に下地が塗られたカンヴァスに、油彩で描かれている。布で裏打ちがされている。1931年と1950年に洗浄され、1975年にニス塗り直しと加筆がなされている。LASKIN JR. & PANTAZZI 1987 (cat. coll., National Gallery of Canada 1987), I, inv. 4587, p. 242.

³³ 1641年、6月16日の友人シャントルー宛てた手紙で、プッサンはパリからローマへの送金に際して生じていた問題がパサールの尽力によって解決された旨を報告している。BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 45 ; JOUANNY 1911, pp. 75-76. 本章 30 頁参照。

パサールの次に誰の手に渡ったのかは定かではないが、作品はその後、1766年にイングランドのレスターシャー、ゴブソールにて作成されたチャールズ・ジェネズスの目録に記載される。ウィリアム・カーズン（1797年死去）に遺贈されると、その子孫であるハウ伯爵家に継承される。1920年のオークションでロンドンのノーマン・バーケットが獲得し、1929年に再び市場に出ると、オタワのH.S. サザムの所有となり、1944年に現在のカナダ国立美術館に寄贈された³⁴。

本作品には、シャンティイのコンデ美術館に所蔵されたコピー作品（図1.2）をはじめとして³⁵、プッサンに基づく複数の模写が確認されており³⁶、またルイ・ド・シャティヨン（Louis de Chatillon, 1639-1734）によって1680年に版刻されている（図1.3）³⁷。これらのコピー作品や版画から、オタワにあるオリジナルは、下部が切断されていることがドリス・ヴィルトによって指摘された³⁸。コンデ美術館のコピー作品³⁹やシャティヨンによる版画では、現在のオリジナルの状態（図1.4）に比べ、下部の水の描写が広範に渡っており、結果的に前景の人物たちが構図のより上部に位置していることがわかる。オタワのオリジナル作品とシャンティイの作品の幅は、両者とも約175cmであるのに対し、高さはオリジナルが116.5cm、コピー作品が123cmとなっている。このことから、本作品は制作当初、今よりも縦の長さが6.5cmほど長かったと推定される。

フェリビアンが記すとおり、前景の水辺には足を洗う若い女が描かれ、その傍には年老いたもう一人の女と茂みから覗く男が表されている。一見して、水辺で二人の女たちが休息する日常的な風景を描いているようにも見えることから、本作品は長らく主題不明の作品として見なされてきた経緯がある。その解釈の難しさから考察される機会にさほど恵まれなかったが、しかし、2003年にサザランド・ハリスによって、本作品に「ウェルトウムヌストポモナ」の神話の一場面が表されている可能性が指摘された⁴⁰。この主張は概ね受け入れられてはいるものの、未だ定説とはなっておらず、さらなる説明が待たれている。本章では、ハリスの主張の妥当性と問題を確認するとともに、図像の特異性に注目し、これまで指摘さ

³⁴ 来歴については以下を参照。BLUNT 1966, n° 212, p. 146 ; HUBBARD 1961 (cat. coll., National Gallery of Canada 1961), inv. 4587, p. 102 ; LASKIN JR. & PANTAZZI 1987 (cat. coll., National Gallery of Canada 1987), I, inv. 4587, p. 242.

³⁵ コンデ美術館所蔵のコピー作品については以下を参照。WILD 1958, n° 51, pp. 15-17 ; CHATELET & PARISSET 1970 (cat. coll., Chantilly, musée Condé), n° 134 ; ROSENBERG & PRAT 1994c (cat. exp., Chantilly 1994-1995), n° 6, pp. 64-66.

³⁶ BLUNT 1966, n° 212, p. 146 ; ROSENBERG & PRAT 1994c (cat. exp., Chantilly 1994-1995), n° 6, pp. 64-65.

³⁷ ANDRESEN 1863, n° 456, p. 119 ; WILDENSTEIN 1955, n° 188, p. 332 (WILDENSTEIN 1957, n° 188) ; WILDENSTEIN 1962, n° A. 456, p. 201. 作品左下に「N. Poussin Inuen. et Pin」の銘がある。

³⁸ WILD 1980, II, n° 164, p. 151.

³⁹ このコピー作品には、足を洗う女を覗く男が描かれていないが、シャティヨンの版画には描かれているため、オリジナル作品にも元々描かれていたと考えられる。

⁴⁰ HARRIS 2003.

れなかった文学典拠を提案することで、本作品に新たな解釈を試みる。こうした考察の過程で、本作品の構想が歴史的な知識に支えられていること、そしてやや特異なテーマが見出されることが明らかとなるが、これはプッサン自身の知識の証明となるだけでなく、鑑賞者の教養や関心の問題でもある。したがって、注文主であるミシェル・パサールについての同時代史料を検討しながら、人物像および愛好家像を浮き彫りにし、本作品がパサールにとってどのように鑑賞されえたか、注文主との関わりから作品を捉え直したい。



図 1.2:
《足を洗う女のいる風景》
(プッサンに基づく)
油彩、カンヴァス、123 x 176 cm、
シャンティイ、コンデ美術館



図 1.3:
ルイ・ド・シャティヨン
《足を洗う女のいる風景 (二人の女の
いる風景)》(プッサンに基づく)
1680年、エッチング、
33,5 (30,5) x 47,5 (43,7) cm、
フランス国立図書館版画室
(AA3, Louis de Chatillon n° 16)



図 1.4
ニコラ・プッサン
《足を洗う女のいる風景》1650年、
油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、
オタワ、カナダ国立美術館
(inv. 4587)

I 注文主ミシェル・パサール

a 法服貴族

官吏の一族

ミシェル・パサールは、1612年頃にパリのブルジョワ、いわゆる中産階級の家にも生まれた⁴¹。元はピカルディー出身の一族で、革の商人であった祖先が事業を成功させて資産を築き、1509年に領地を購入した。このパサール家その名を知らしめたのは、アンリ4世(1553-1610 / 在位 1589-1610)の治世の初めのことである。ミシエルの祖父にあたる同名の人物、ミシェル・パサール・ル・ゴシェ (Michel Passart le Gaucher) はアンリ4世に仕え、宗教戦争では隊長として義勇軍を率いた忠臣であった。カトリック同盟との和睦の後、1594年にアンリ4世がパリに入城を果たすとともに、パサール家はパリに居を構えた⁴²。以降、一族は多くの官吏を輩出する。この「大ミシェル」の長男は官吏であったし、もう一人の息子クロードはワインと魚を主に取り扱う商人であったが、その財力で国務評定官と国王秘書官の職を買った。このクロードが、我々がここで論じるプッサンの顧客、ミシェル・パサールの父親にあたる人物である。さらに、ミシエルの従兄弟であるロベールも評定官として高等法院に入っている⁴³。

こうした一族に生まれ、ミシェルもおそらく官吏となるための教育をコレージュで受けて育った。そして、少なくとも25歳となる1637年までには、ミシェルはシテ島に本部のあった会計法院 (Chambre des comptes) の傍聴官 (Auditeur) となっている (図 1.5)⁴⁴。この傍聴官は、いずれは会計法院の法院長になることを目指す官吏が必ず通る必要のあるポストであった⁴⁵。1645年の1月に下された王の勅令により、傍聴官以上の官吏に貴族の称号が与えられることとなり、こうしてミシェルはパレ・ド・ジュスティスに集う「法服貴族」の一員となった⁴⁶。翌年、彼は軍事總監の娘マリ・ル・コント (Marie Le Conte) と結婚する。

⁴¹ パサールについては以下を参照。BONAFFÉ 1884, p. 242 ; SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994) ; OLSON 2002, chap. III, pp. 37-59.

⁴² LEFÈVRE (L'ESTOILE) 1948, pp. 235-236, 344. SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 101-102 ; OLSON 2002, pp. 38-40.

⁴³ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 101.

⁴⁴ 75,000 リーヴルを会計法院の評定官の肩書きで相続している。« Reçu en l'office du conseiller du Roy et l'auditeur en la Chambre » (Arch. nat., p / 2680 [le 26 février 1637]). SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 101 ; OLSON 2002, p. 40.

⁴⁵ OLSON 2002, p. 40.

⁴⁶ D'YANVILLE 1866-1875, p. 365 ; OLSON 2002, p. 40, note 18. 「法服貴族」については以下を参照した。BLUCHE 1990, pp. 1343-1344 (Francois Bluche, « Robe »).



図 1.5: イスラエル・シルヴェストル (1621-1691) 《会計法院とサント・シャベル、シテ宮の眺め》
ペン、黒鉛、淡彩、36,1 x 47,3 cm、フランス国立図書館 (RESERVE FOL-VE-53 (G))

Source gallica.bnf.fr / BnF

パサール家と同じく、ル・コント家も多くの高級官吏を輩出した家であった。この時の結婚持参金 50,000 リーヴルで、夫妻はシテ島に近いセーヌ川沿いのケ・ド・ラ・メジスリー (quai de la Mégisserie) に邸宅を購入し、ここに居を定めた⁴⁷。そして 1650 年の 3 月 12 日、フロンドの乱でパリが混乱していた時期に会計法院長に就任する。1692 年の 1 月にこの地位を息子に譲るまで法院長を務め⁴⁸、半年後の 1692 年 7 月 3 日に没した⁴⁹。

会計法院の職務と資質

パサールが所有したブッサンの 1635 年頃の作品《カミルスとファレリの教師》(1635 年頃、パサデナ、ノートン・サイモン財団) (図 1.6) の論考において、トッド・オルソンはこの作品を、官吏としてのパサールの職務や時代背景と併せて解釈している⁵⁰。それによれば、17 世紀のフランスでは、リシュリュー枢機卿 (Armand Jean du Plessis, cardinal et duc de Richelieu, 1585-1642) とマザラン (Jules Mazarin, 1602-1661) が敢行した財政難の対策の一環として官職の数が増やされたが、これにより危惧された事態は、官吏の威信と名誉が低迷す

⁴⁷ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 101-102.

⁴⁸ D'YANVILLE 1866-1875, p. 544.

⁴⁹ OLSON 2002, p. 40.

⁵⁰ OLSON 2002, chap. III, pp. 37-59.



図 1.6: ニコラ・プッサン《カミルスとファレリイの教師》1635 年頃、油彩、カンヴァス、
81 x 133 cm、パサデナ (カリフォルニア州)、ノートン・サイモン財団

ることであった⁵¹。その懸念から、官吏となる者の資質を慎重に見極めようとする風潮が反対に高まり、特に忠誠心と人文主義的な教養の高さは、官吏に求められる資質として重要視された。求められるこれらの資質のうち、まず「忠誠心」に関しては、アンリ 4 世に仕えた祖父の名声と、やはり官吏として国家運営に携わった父と叔父の実績がパスールの信頼につながった。「教養」に関しては、当時の官僚の候補生が受けた教育の慣例を鑑みれば、ミシェルは文学、歴史についての教育を受け、そして考古学的な趣味にも通じていたと考えられる⁵²。事実、傍聴官や法院長の職務をこなすには、持ち込まれる様々な案件を歴史に照らして判断する必要があった。すなわち、いわゆる「司法官」に属すこれらの人々は、歴史的史料を紐解き、活用する古文書の専門家であったとも言える。また、当時の会計法院は王の勅令を承認、否認し、時には建言する権力を有していたため、国家の理想や優れた為政者像を歴史を通して学び、道徳を弁えていることが求められた。オルソンによれば、こうした背景に、《カミルスとファレリイの教師》がパスールの関心を引いた理由を見ることができる。

この作品は、ローマの指揮官カミルスが軍を率いてファレリイの町を包囲した時の出来事を題材にしている。ファレリイのとある教師が保身のためにローマに寝返ろうと画策し、自身の生徒たちを捕虜としてカミルスに差し出した。これを軽蔑したカミルスは、教師を裸にさせ、さらに生徒たちに杖で打たせながら町内を歩くよう命じ、この裏切りを罰した。ロ

⁵¹ OLSON 2002, p. 40.

⁵² OLSON 2002, p. 40-41.



図 1.7：ニコラ・ブッサン《スキピオの自制》1640年頃、油彩、カンヴァス、
114,5 x 163,5 cm、モスクワ、プーシキン美術館

ローマの指揮官の判断に敬服したファレリイの町は、降伏を受け入れた。武力によってではなく、指揮官の高潔さが勝利をもたらした例である。ブッサンの作品では、画面左に描かれたカミルスが、裸になった教師を指し示し、連れて行くよう命令している。規律を重んじ、道徳心を備えた為政者が、公平な裁きを下した場面が描かれている⁵³。

パサールはまた、ウルバヌス 8 世の酌侍従であったジョヴァンニ・マリア・ロシヨーリ (Giovanni Maria Roscioli, 1609-1644) のために描かれた《スキピオの自制》(1640年、モスクワ、プーシキン美術館) (図 1.7) を、1644年のロシヨーリの死後に入手している⁵⁴。ローマの将軍大スキピオは、新カルタゴを征服した際に、戦勝祝いとして一人の娘を差し出されるが、彼女に婚約者がいることを知ると婚約者に娘を返したという。やはり古代ローマ史に題材を得たこの作品では、左で戴冠を受けるスキピオの前で青年が礼をとり、側には美しい娘が描かれている。慈悲深い為政者の行いが表された作品である。オルソンによれば、この《スキピオの自制》と《カミルスとファレリイの教師》は、両者とも美德の指揮官を描き、作品の構図や比率も近かったことから、パサールによって対作品のように並べられ、鑑賞さ

⁵³ オルソンは他に、当時のフランスにおける男色の問題やコレージュで見られた体罰、またカミルスの不名誉な市中引き回しの描写を、入市式などで知られていた名誉ある行進のイメージを意味的に反転させたものとして捉えるなど、当時の社会問題と併せながら積極的に本作品を解釈しようとしている。またこの主題については、オルソンの他に、ラ・ヴリリエールのために描かれた別ヴァージョンについての以下の論考を参照した。KIMURA 1996.

⁵⁴ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 104-105.

れていたと考えられる⁵⁵。

コレージュで受けた教育と、官吏として当時要求されていた教養の高さを踏まえると、パスールは古代の歴史についての知識から正しくこれらの作品の主題を把握しただろう。さらにはその職務上、道徳的、政治的観点からこれらの古代ローマの英雄たちの行為を批評することもできた。この事例において、「法服貴族」として望まれた資質はそのまま、これらのプッサンの作品の鑑賞者に求められるものともいえよう。《スキピオの自制》はロシヨールのために描かれ、また《カミルスとファレリイの教師》は後に詳述するように、当初からパスールのために描かれたものかについて検討の余地がある作品ではあるが⁵⁶、少なくとも、パスールはこれらの作品を享受する素養を持っており、所有を望んだ動機は想像に難くない。

経済状況と資産

パスールの経済状況については、シュナップルとマサによる史料調査により、収入やその資産の一部が明らかになっている⁵⁷。やや羅列的になるが、明らかになっている事実を記して行く。1637年、75,000リーヴルを相続し、ちょうどその頃に約60,000リーヴルを支払うことで会計法院の傍聴官になっている。1646年のマリ・ル・コントとの結婚で50,000リーヴルの持参金を受け取り、それを資金としてケ・ド・ラ・メジスリーの邸宅を購入した。続いての1649年、父クロードの遺産400,000リーヴルを母と二人の兄弟と分割して相続している。1650年に会計法院長に就任すると、それまでの傍聴官のポストを61,000リーヴルで売却する。翌年の1651年に母から90,000リーヴルの贈与を受け、そして1670年に従兄弟のロベールから、彼の年金とさらに12,000リーヴルを相続した。

所有した資産については、パスールの妻マリ・ル・コントの1684年の死後の財産目録(1683年死亡、目録作成は1684年2月)(図1.8)と⁵⁸、1692年のミシェル本人の財産目録⁵⁹がフランス国立古文書館に保管されており、この2つの史料によって夫婦の収集品や資産を知ることができる。これらの財産目録で見積もられているだけでも、夫ミシエルの固有資産は約117,000リーヴル、妻マリの資産は104,500リーヴル、そして二人の共有資産は310,000リーヴルあり、これに他の財産を合わせると、夫婦の全資産は600,000リーヴルを超えていたと考えられる。この時代の大貴族の平均的な資産が900,000リーヴルであったことを考えると、パスール夫妻は相当な資産家であったと言える⁶⁰。

⁵⁵ OLSON 2002, p. 45.

⁵⁶ 本章 32-34 頁を参照のこと。

⁵⁷ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994). 何度も引用しているが、代表的な研究のため改めて書誌を記す。Antoine Schnapper et Marcel-Jean Massat, « Un amateur de Poussin : Michel Passart (1611/1612-1692) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995 (1994), pp. 99-109.

⁵⁸ Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684 (Inventaire de Madame Passart).

⁵⁹ Arch. nat., CXV, 278, 8, juillet, 1692 (Inventaire de Michel Passart).

⁶⁰ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 102.

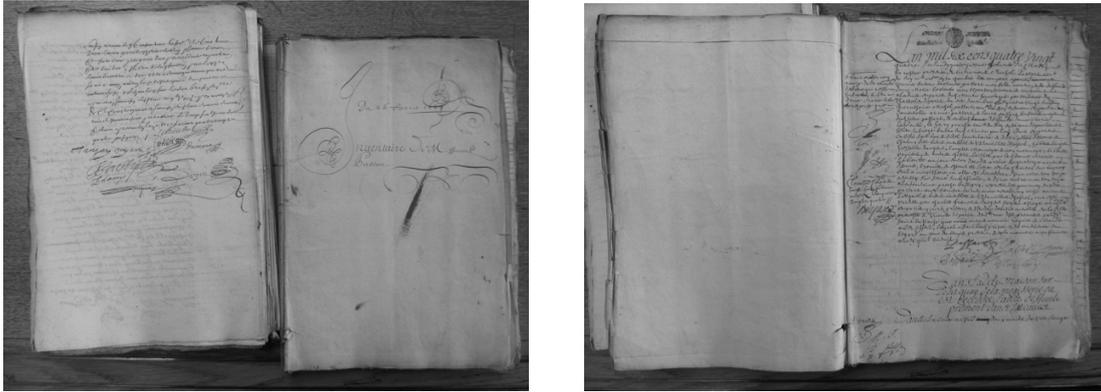


図 1.8: パサールの妻マリ・ル・コントの死後財産目録 (1684 年)
 フランス国立古文書館所蔵 (Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684)

しかしながら、この夫婦は贅沢を好まず、奢侈とは対照的な節制を心がけた生活をしてきたようである。1683 年の 11 月 15 日、死没したのと同じ日に、妻のマリは「できるだけ質素に、そして葬儀をせず」⁶¹に埋葬してほしいと遺言を残している。さらに、1692 年のミシェル本人の遺言書には次のように書かれている。

追悼のミサに盛り込む壮重な行列や儀式は、故人の安寧というよりもむしろ、生きている人々の虚栄心を満たすためのものである⁶²。

夫婦は豪華な葬儀を執り行うことを禁じており、奢侈を厭う禁欲的な一面が垣間見える。事実、絵画などの美術品は別として、家具などの動産の総計は約 7,000 リーヴルにしかならず、その割合は、想定される全資産 600,000 リーヴルの約 1 パーセントにしかならない。財産目録を見る限り、彼らのパリの邸宅には、宝石類や高価な装身具がほとんど見当たらず、たとえば、クリスタル製のシャンデリアといった値打ちのある家具も所有していなかったようである。他方で 122 冊の本が目録に記載されており、また美術工芸品と呼べるものに関しては、フランドルのタピスリー 6 点を所有していたが、それが全てであった⁶³。こうした節制の生活と簡素な邸宅の中での唯一の例外が、絵画のコレクションであった。

絵画の収集品

パサールは邸宅を 3 つ所有していた。それぞれ、パリのケ・ド・ラ・メジスリー、ソワジー、そしてブレティニー=シュル=オルジュ近郊のラ・フォンテーヌにあったが、パサールの

⁶¹ « (Elle demandait d'être enterrée) le plus modestement qu'il se pourra et sans cérémonie ». SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 106.

⁶² SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 102.

⁶³ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 102-103.

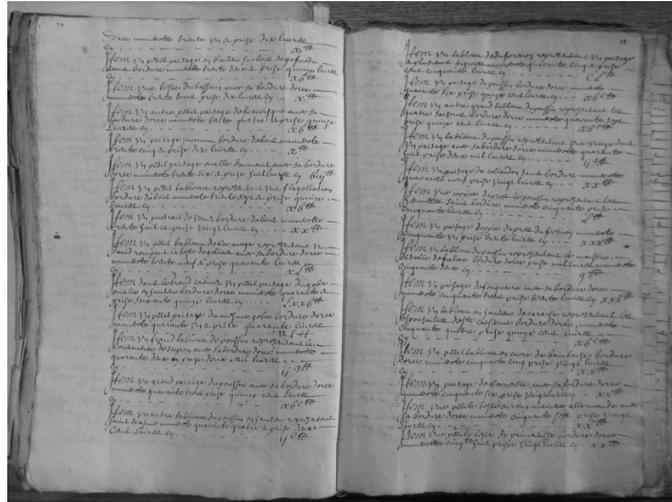


図 1.9: パサールの妻マリ・ル・コントの死後財産目録 (1684 年)、絵画の目録部分
フランス国立古文書館所蔵 (Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684)

主だった絵画のコレクション (本論文 Annexe を参照のこと) は、ケ・ド・ラ・メジスリーにまとめて置かれていた⁶⁴。残る二つの邸宅にも合わせて約 40 枚程度の絵画が置かれていたが、いずれもほとんど値打ちのつかない作品ばかりであった⁶⁵。ケ・ド・ラ・メジスリーの邸宅には、二つのキャピネ (陳列室) があり、多くの絵画はその二部屋にまとめられ、36 点が一部屋に、37 点がグラン・キャピネと呼ばれるもう一方の部屋に掛けられていた。1684 年の財産目録には、全部で 97 点の絵画が記載されているが、16 点 (inv. n° 67) は「未完成」⁶⁶との注記があるため、パサールが所有していた絵画は実質 81 点である (図 1.9)。その総額は 16,403 リーヴルに達し、パリの邸宅にあったその他の家具類の見積価格、4,600 リーヴルの 4 倍近い値になる。作品はいずれもそれなりの値段がついており、最も高額なのは、2,000 リーヴルのプッサンの《スキピオの自制》(inv. n° 42)⁶⁷と《風景の中の聖母子》(inv. n° 48) である。財産目録にある他のプッサンの作品の価格を見てみると、例外的に安く見積もられた《聖エラスムス》(inv. n° 44 / 200 livres) を除けば、《大きな風景》(inv. n° 43 / 1,500

⁶⁴ Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684 (Inventaire de Madame Passart). このマリ・ル・コントの財産目録は、シュナッペルとマサによって書き起こしがなされている。SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 106-108 (Annexe). 絵画の査定は「王の常任画家であり、王立絵画彫刻アカデミーの評定官 peintre ordinaire du Roy et conseiller en son académie royale de peinture et sculpture」であったシャルル・エロー (Charles Hérault, 1644-1718) が行った。エローについては以下を参照。SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 105-107.

⁶⁵ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 103.

⁶⁶ Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684, inv. n° 67. « Item seize tableaux de plusieurs grandeurs sans bordure et imparfaits tous numérotés soixante sept et prisés ensemble seize livres cy.....XVI ».

⁶⁷ ロシヨールのために描かれた《スキピオの自制》(図 1.7)。

livres)、《風景》(inv. n° 46 / 1,500 livres)、《四季》(inv. n° 47 / 1,500 livres) の3点が1,500リーヴル、《ファレリイの教師》(inv. n° 52 / 1,000 livres)⁶⁸が1,000リーヴルと、いずれも高価格である。目録に挙げられた画家の中で、プッサンに匹敵する価格がついているのは、アンニーバレ・カラッチの《聖カタリナの結婚》(inv. n° 54 / 1,500 livres) の一点のみであり、この時代のプッサンの作品の価値をうかがわせる⁶⁹。上述したプッサンのコレクションだけで、総額9,700リーヴルになり、これはパサールの絵画コレクション価格16,403リーヴルの約60パーセントを占める数字である。また、目録には4点のプッサンのコピー作品、《風景》(inv. n° 4 / 150 livres)、《隠遁者たち》(inv. n° 50 / 50 livres)、《ポリュフェモス》(inv. n° 70 / 100 livres)、《聖母子》(ラ・フォンテーヌの邸宅、25リーヴル) が記されている。

目録で最も記載の多い画家はプッサンであり、この絵画コレクションを占める作品の割合から、パサールのプッサンに対する格別な関心が認められる⁷⁰。また見積もられた価格から、世紀終わりにはプッサンの作品がこのコレクションの価値の基盤となっていたことがわかる。先に見たように、パサールの財産には絵画以外に特別めばしい資産は見当たらず、さらにその絵画のコレクションにおいて、プッサンは特別な地位を得ていた。パサールにとって絵画収集は唯一の趣味と言え、プッサンの作品はその中核を成していたのである。

b パリの絵画愛好家

節制を信条とした生活の中で、パサールが例外的に絵画のコレクションに出費していたことを確認してきたが、実際に、同時代の史料からは、絵画愛好家としてのミシェル・パサールの精力的な活動を断片的に知ることができる。ここでは、それらの史料を通して、パサールの収集歴や趣味、愛好家像を捉えたい。

同時代史料におけるパサールの記述

伝記作者ジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリは次のように証言する。

ニコラ [プッサン] に、彼の風景画の卓越さに対して大きな賛辞を送らねばならない。敬虔なるキリスト教徒であるフランス王の会計法院長、ミシェル・パサール氏のために、彼は二枚の風景画を描いた。……ニコラは、偉大な愛好家であり絵画に

⁶⁸ ノートン・サイモン財団所蔵の《カミルスとファレリイの教師》(図1.6)。

⁶⁹ 1640年代から世紀末にかけて、プッサンの作品の価格は約4倍にまで高騰していった。この問題については以下を参照。THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 42-43 ; SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 76-79.

⁷⁰ コピー作品を含めると、11点のプッサンが最も多い。コピー作品を除外しても、2番目に記載の多いピエトロ・パオロ・ボンツィ(ゴッポ・デイ・カラッチ)の7点と並ぶ。パサールが所有したプッサンの作品については本章31頁から論じる。

造詣が深いこの紳士の高貴なる趣味を満足させるために、喜んで制作していた…
…。⁷¹

プッサンとベッローリの直接の交流は、画家がパリ滞在を経てローマに戻った後に始まり、そして 1650 年代にその親交は深まったと考えられている⁷²。したがって、パサールが絵画に深い造詣を持ち、プッサンがそれを喜ばせるために制作していたというこの証言は、ローマにいた画家の近くからもたらされたものと理解していいだろう。

続いて、おそらく理論家のロジェ・ド・ピールが書いたと思われる『好事家たちの饗宴』と題された 1676 年のパンフレットは、プッサンの愛好家たちを題材としている。ここでは、パサールは「ユマール」という愛好家として戯画化され、次のように風刺されている。

かつてのローマにいたような博学な人物として
振る舞いたがるユマール [パサール]。
知識というよりはむしろその性向によって
この快い学芸に盲目の愛を抱いた
初めの日と変わらない。
喧々諤々の騒ぎに加わるために
最初に呼ばれた者のひとりである⁷³。

皮肉を混じえた記述ではあるが、パサールはローマの賢人に喩えられ、やはりその博学さについて言及がなされている。絵画に「盲目の愛を抱いた初めの日と変わらない」との一節は、パサールの絵画に対する、時を経ても衰えない情熱を揶揄していると解釈できるだろう。また、この「饗宴」に「最初に呼ばれた者」との記述は、プッサンの愛好家たちの輪の中でパサールが主要な地位を占めていたこと、積極的に参与していたことをうかがわせる。

⁷¹ « si deve gran lode à Nicolò nell'eccellenza de' paesi. Per lo Sig. Michele Passart Maestro della Camera de Conti di S. M. Christianiss. Dipinse due paesi [...] S'impiegava volentieri Nicolò al nobili genio di questo Signore amatissimo, e eruditissimo nella pittura [...] ». BELLORI 1672 (Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma : al Mascardi, 1672), p. 455.

⁷² GERMER 1994, p. 15.

⁷³ « Humart (Passart) qui veut passer pour homme / Aussi sçavant qu'on en ait veu dans Rome, / Qui l'est comme le premier jour / Qu'il conçeut un aveugle amour / Pour cette agreable Science / Par inclination plus que par connoissance, / Pour entrer dans le démeslé / Y fut des premiers appellé ». THUILLIER 1968, p.166. パンフレットの書誌は以下。Roger de Piles (?), *Le banquet de curieux dans la Seconde lettre d'un François à un gentil-homme flamand*, 1676 (la Bibliothèque de l'Arsenal, B 11184 ; la Bibliothèque de l'Institut, ms. 1881), vers 48-55. このパンフレットを著した匿名の人物がロジェ・ド・ピールに同定される可能性については、前傾のテュイリエの論文を参照。THUILLIER 1968, p.163, note 2.



図 1.10: ニコラ・ブッサン《ソロモンの審判》
1649年、油彩、カンヴァス、101 x 150 cm、
パリ、ルーヴル美術館



図 1.11: ニコラ・ブッサン《ファラオの王冠を
踏みつける幼いモーセ》1645年、
油彩、カンヴァス、99 x 142,2 cm、個人蔵

事実、パサールはブッサンの愛好家が集う場に頻繁に出没していたようである。同時代の愛好家でありブッサンの収集家であったルイ＝アンリ・ド・ロメニー・ド・ブリエンヌ (Louis-Henri de Loménie de Brienne, 1638-1698) が 1695 年頃に記した『回想録』には、パサールについての記述がある⁷⁴。1660 年にポワンテルのコレクションが売りに出された際、パサールはその現場にいて、ブッサンの《ソロモンの審判》(1649 年、パリ、ルーヴル美術館) (図 1.10) を《ファラオの王冠を踏みつける幼いモーセ》(1645 年、個人蔵) (図 1.11) と比較して、ブリエンヌと議論を交わしている⁷⁵。続いての 1664 年、ブッサンの連作〈四季〉(パリ、ルーヴル美術館) が完成しリシュリュー公爵の邸宅で作品披露の集いが行われた際も、パサールは駆けつけている⁷⁶。そこでは、シャルル・ル・ブラン (Charles Le Brun, 1619 -1690) とセバスティアン・ブルドン (Sébastien Bourdon, 1616- 1671) による講演が行われたが、画家たちが意見を交わすこの場で、ブリエンヌとパサールは、4 枚のうち《冬》を最も好むと自身の見解を述べたという。

⁷⁴ ブリエンヌの『回想録』については以下を参照。SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 243-246 ; THUILLIER 2015, II, pp. 464-471 (1994 年の著書の再録 : THUILLIER 1994. さらにこの元となっているのは 1960 年に刊行されたコロックの報告書である。THUILLIER 1960).

⁷⁵ THUILLIER 2015, II, p. 469. 原典は以下。Loménie de Brienne, *Discours sur le ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux avec un traité de la peinture composé et imaginé par M^{re} L. H. de L. C. de B. Reclus*, vers 1695 (BnF, Département des Manuscrits, anc. Saint-Germain 16986), col. 238. ブリエンヌは、《ソロモンの審判》は《ファラオの王冠を踏みつける幼いモーセ》に比べて、色彩が精彩を欠き、面白みがない印象を受けたと述べ、パサールも同じ意見であったと記している。

⁷⁶ THUILLIER 2015, II, p. 470 (Loménie de Brienne, col. 244-246) ; CLARK 1979 (1976), p. 135 (佐々木訳、187-188 頁).ブリエンヌによれば、パリにいた全てのブッサンの愛好家たちが集ったらしい。〈四季〉については以下。MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 95-98, pp. 436-439 ; ROSENBERG 2015, n° 36-39, pp. 304-329.

こうした史料が伝える、絵画売却の場に姿を現し、また集いの場で画家たちと意見を交わす姿からは、パサールの絵画に対する見識と熱意がうかがえるが、それは個人的な趣味にとどまらなかった。パサールは自身の知識を活かし、大コンデ (Louis II de Bourbon, prince de Condé, Duc d'Enghien, 1621-1686) の美術品収集の顧問を務めることとなる⁷⁷。ギュスターヴ・マコンによって編纂された大コンデの収集品に関する史料は、パサールが、いわゆる「目利き」としてこの役目を果たしていたことを明らかにしている⁷⁸。パサールがコンデに宛てた 1680 年 2 月から 1682 年 5 月までの手紙には、大コンデのコレクションに加える作品を探している中で行われたレディギエール公爵 (François-Emmanuel Emmanuel Bonne de Créquy, duc de Lesdiguières, 1645-1681) とタルブ司教 (Claude II Mallier du Houssay, c. 1600-1681) のコレクション売却に関する動向が記されている。まず、1681 年 7 月 27 日の手紙で、パサールは「私は絵画に関する事柄でのみ、殿下にお仕えする者となりました」と述べており、その立場を知ることができる⁷⁹。上述した二つのコレクションの競売についての報告の中では、パサールは購入に値する作品として、ルネサンスのパオロ・ヴェロネーゼから、カラッチ一族やグイド・レーニなどの比較的近い時代のイタリア絵画、ヴァン・ダイク、そして、フランチェスコ・アルバーニやパウル・ブルル、ゴフレード・ウアルスといった風景画を得意とした画家たちの名を挙げており、どのような作品をパサールが価値あるものと評価していたのか、その一端を垣間見ることができるかもしれない⁸⁰。

絵画の買い付けに関連したこうした報告の中で、パサールは時に自身の審美眼を披露する。レディギエール公爵のコレクションの中にあつたルドヴィコ・カラッチの作品をめぐる一連の報告は、その顕著な例となるだろう。公爵のコレクションを見に行ったパサールはルドヴィコ・カラッチの《聖カタリナ》に目を留め、まず 1681 年 8 月の手紙で、「非常に美しい作品ですが、しかし聖母は醜く、それは許容しがたいほどです」と述べている⁸¹。結局、この時は作品はタルブ司教に売却されるが、しかし、その直後に司教が死んだことで、この作品は再び買い手を待つこととなった。同年 10 月、パサールはタルブ司教の美術収集品の売却でこの作品と再会する。この機会には、パサールはコンデに作品の購入を勧めており、そして問題となっていた聖母の顔を画家のピエール・ミニャールに描き直させるよう、助言をしている⁸²。勧めに従ってコンデは作品を購入し、実際にパサールはミニャールに補筆を

⁷⁷ コンデのコレクションのための活動については、以下を参照。SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 106-107, 239, 364.

⁷⁸ MACON 1903 (Gustave Macon, *Les arts dans la maison de Condé*, Paris : Librairie de l'art ancien et moderne, 1903).

⁷⁹ « je suis réduit auprès de V. A. S. à n'être son serviteur qu'en peinture ». MACON 1903, p. 8.

⁸⁰ 1681 年 7 月 27 日の手紙および 1681 年 8 月 1 日の手紙。MACON 1903, pp. 8-9.

⁸¹ 1681 年 8 月 1 日の手紙。MACON 1903, p. 9. « Il y a une sainte Catherine, qui est un sposalisse de Louis Carrache, qui est aussi fort belle, mais la vierge est si disgraciée que l'on ne la peut souffrir ». ルドヴィコのこの作品をめぐるパサールの動向については特に以下を参照。SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 106-107, 177, p. 239.

⁸² 1681 年 10 月 5 日の手紙。MACON 1903, pp. 9-10. 「殿下にはこの作品を獲得することを

願いに行った⁸³。ところが、ミニャールが補筆したこのルドヴィコの作品をコンデ公が手にすることはなかったようである。1682年5月に、パサールがミニャールの作業の遅れを報告した後⁸⁴、この作品についての情報は途絶え、そして1709年のコンデの目録にこの作品の記載はない⁸⁵。補筆が滞って完成されることはなかったのか、コンデが結局は手放したのか、理由は不明である。ただし、この作品はそのままパサールのコレクションに収まった可能性がある⁸⁶。1684年のパサールのコレクションに、「カラッチの手による、聖カタリナの神秘の結婚を表した縦長の作品」との記載があり⁸⁷、コンデが購入したはずのこの作品は、ミニャールによる補筆後、作品に魅せられたパサールが結局は所有したのだろうか。いずれにしても、絵画売却の場に足を運び、作品を批評し、満足のいかない部分についてはそれを得意とする画家に修正させるといふ、助言者としてパサールが辣腕をふるっていたことが想像される。

手紙では、パサールの己の鑑識眼に対する自負が端々に滲む。たとえば、タルブ司教のコレクションにあったアンニーバレ・カラッチの《キリストの聖誕》について、パサールは次のように書いている。

これが極めて美しい作品であることに疑いはありません。しかし、私は殿下に、誰も知らないこの作品の秘密をお教えいたしましょう。くれぐれも他の者にお話しにならないようお願い申し上げたい秘密です。実はこの作品は、すべてがアンニーバレの手によって描かれたわけではありません。幼児キリストは描かれた人物たちすべてを照らしていますが、この光が当たっている範囲のものは、たしかにすべてアンニーバレが描いており、他に例を見ない特別な美しさがあります。しかし、陰になっている場所に描かれているほとんどのもの、馬屋や背景として機能している他のモチーフは、そうではありません⁸⁸。

お勧めいたします。と申しますのも、聖母の頭部はミニャール氏によって描き直させることができるでしょうし、その後、すなわち、絵画に修復を施し殿下が手になさる4ヶ月後には、作品は十分に満足のいくものとなっていることでしょうか。それ以外に関しては非常に美しい作品なのです」。《je conseillerais assez à V. A. de le prendre, car on pourrait faire retoucher la tête de la Vierge par M. Mignard, et après cela et quatre mois de retraite que l'on ferait faire au tableau il deviendrait considérable, car d'ailleurs il est fort beau [...]》。

⁸³ 1682年3月の手紙。MACON 1903, pp. 10-12. ミニャールにまずは試作用の模写を作るようお願いに行っている。

⁸⁴ 1682年5月29日の手紙。MACON 1903, p. 12.

⁸⁵ MACON 1903, p. 12.

⁸⁶ WEIL-CURIEL 2007, pp. 23-24, note 56.

⁸⁷ Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684 (Annexe, inv. n° 54)。この目録を作成したエローは、アンニーバレ・カラッチを区別して名前まで書いていたため、この「カラッチ」はルドヴィコを指していると推測される。

⁸⁸ 1681年10月15日の手紙。MACON 1903, p. 10. « Il est fort beau assurément, mais je dirai à V. A. un secret que personne ne sait et que je la supplie de garder, c'est que tout n'est pas de la main

この観察が正しかったのかを知ることはできないが、パサールは、自分だけが知ることのできた作品の「秘密」、すなわち、アンニーバレ以外の画家の手が入っていることを報告している。その文面からは、自分以外の者が「秘密」に気づくことができていないというささやかな優越感、誇らしげな調子が伝わってくる。

作品の欠点を補うための手はずを整えたり、画家の様式やタッチの違いを論じるこうしたパサールの行動は、「目利き」としての信頼につながっていたのだろう⁸⁹。事実、コンデ公は絵画の購入や補筆の提案などを含め、パサールの助言に概ね従っている。コンデ公の絵画収集の顧問としての活動は、少なくとも 1685 年まで続いていたことが確認できる⁹⁰。

パサールに関する同時代の史料を概観してきたが、これらはいずれも、ベッローリの証言にそう違わず、パサールが絵画について深い見識を持っていたことを裏付けていると言えるだろう。また、愛好家のコミュニティのみならず、画家たちとも直接的なつながりを持ち、そしてその能力は同時代にもよく知られていたことが浮き彫りとなる。

コレクションにみるパサールの趣味

コンデに対する助言からは、ルネサンスから同時代に至るまでの、イタリア絵画に対する一定の知識をパサールが持っていたことがうかがえる。特に、先程例に挙げたように、カラッチ一族に対してはパサールは饒舌になる傾向があり、その熱心なコメントは、パサールの趣味の一端の表れと解釈できる。事実、パサールのコレクションには⁹¹、アンニーバレの肖像画 2 点 (Annexe, inv. n° 19, n° 24)、そして先程言及したルドヴィコの《聖カタリナの結婚》(inv. n° 54) が確認できる。また、カラヴァッジョの《ゴリアテの頭部を切断するダヴィデ》(inv. n° 39)、ドメニキーノの風景画の模写 (inv. n° 3)、そしてピエトロ・パオロ・ボンツイ (ゴッポ・デイ・カラッチ) の風景画 4 点 (inv. 11, 29, 41, 62) などの、カラッチを参照していた画家たちの名も記載されている。他方、ヴェロネーゼの《キリストの復活》(inv. n° 21)、パルミジャニーノの《聖母子》(inv. n° 16)、そしてプリマティッチョの小品 (inv. n° 58)、ティツィアーノの肖像画のコピー作品 (inv. n° 1)、そしてラファエロのコピー 3 点 (inv. n° 22, 71, 72) とオリジナルの《聖母子と洗礼者ヨハネ》(inv. n° 13)⁹²は、ルネサンスからマニエ

d'Annibal ; le petit Christ illumine toutes les figures ; tout ce qui est frappé de cette lumière est d'Annibal et d'une beauté singulière ; mais presque tout ce qui est dans l'ombre n'en est pas, non plus que l'étable et les autres choses qui servent de fond ».

⁸⁹ 17 世紀、好事家たちの間で「目利き」の技術を修得しようとする動きが見られた。17 世紀の収集家と絵画の筆致、鑑定学の問題については以下を参照した。望月 2012, 特に pp. 293-295。

⁹⁰ この年のミニャールの手紙に、パサールがコンデのためにラファエロの作品の購入を検討していたことが書かれている。BOYER 1988, p. 12.

⁹¹ Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684 (Annexe) .

⁹² シャンティイのコンデ美術館に所蔵されている《オルレアン of 聖母》と指摘されている。SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 100.

リズムに至る絵画への関心を反映していると見てよいだろう。そして、同時代のフランス人画家の作品も、たとえばシモン・ヴーエによる肖像画 (inv. n° 23)、そして複数のデュフレノワの作品《人物のいる風景》(inv. n° 45)、《カンポ・ヴァッチーノの神殿》(inv. n° 68)、《父親を運ぶアイネーアス》(inv. n° 69)、およびデュフレノワに基づくコピー作品 (inv. n° 51) と、散見される⁹³。目録の記述的な作品名で判断する限り、主題は宗教画、神話画、肖像画と多様である。

しかしながら、パサールの絵画コレクションの最大の特徴は、コレクション全体で風景画が占める割合である。すでに言及した画家たちの作品の中にも風景画があったが、それらに加え、パウル・ブルル (inv. n° 12, 18)、ジャン=フランソワ・ミレー (フランシスク・ミレー) (inv. n° 15, 34, 66)、ジャック・フキエール (inv. n° 9, 10, 20, 53)、ゴフレード・ウォルス (inv. n° 14, 32)、ガスパール・デュゲ (inv. n° 28)、ヘルマン・ファン・スワーネフェルト (inv. n° 36, 59, 60) そしてクロード・ロラン (inv. n° 17) といった風景画家たちの名を、目録に見つけることができる。実際に、ケ・ド・ラ・メジスリーにあった絵画 81 点のうち、半分以上の 41 点が風景画であり、この割合はパサールが風景画を特別に愛好していたことの証左と言えるだろう⁹⁴。

財産目録の記載だけでは、これらの風景画が具体的にどのような作品であったのか、現存する作品との同定が可能なかを判断することが難しい例がほとんどである。というのも、当時の慣例に従って、それらは大抵「 *paysage* 」と単純に記述されるからである。さらに、パサールがそれぞれの作品をいつ入手したのかを知ることも、いくつかの例外を除いて、不可能である。しかし、少なくとも、パサールの風景画への関心は、遅くとも 1640 年代の半ばに始まった。このことは、クロード・ロラン (Claude Gellée, 1604/5-1682) との交流から知ることができる。

パサールは、1682 年時にはクロード・ロランの作品を 1 点しか手元に残していなかったが、少なくともそれまでに、絵画 2 点、素描 2 点、エッチング 2 点の計 6 点を所有していたことがわかっている。まず、2 点の絵画は 1644 年の対作品、《牧歌的風景》(グルノーブル美術館) (図 1.12) と《ティヴォリからの眺め》(ロンドン、王室絵画コレクション) (図 1.13) である⁹⁵。クロードが自身の制作した作品を記録した『真実の書』には、この対作品がパサールのためにローマで描かれたことが記されている。続いて、パサールが所有した素描 2 点とは、1647 年の《風景》(バイヨンヌ、ボナ美術館) (図 1.14)、そして 1660 年代に制作さ

⁹³ パサールは 3 点のデュフレノワ作品を所有していた。SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 100.

⁹⁴ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 103 ; SCHNAPPER 2005 (1994), p. 240.

⁹⁵ 2 作品については以下を参照。ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1961, I, n° 79, pp. 225-227, n° 89, pp. 244-245.



図 1.12: クロード・ロラン《牧歌的風景》
1644年、油彩、カンヴァス、98 x 137 cm、
グルノーブル美術館



図 1.13: クロード・ロラン《ティヴォリからの眺め》
1645年、油彩、カンヴァス、93.5 x 129.5cm、
ロンドン、王室絵画コレクション



図 1.14: クロード・ロラン《風景》
1647年、ペン、褐色淡彩、27,9 x 42,8 cm、
バイヨンヌ、ボナ美術館



図 1.15: クロード・ロラン《風景》1660年代、
ペン、12,0 x 17,8 cm、アメリカ、個人蔵

れた《風景》(アメリカ、個人蔵)(図 1.15)である⁹⁶。前者には「パリのパスール氏へ」「友人より」⁹⁷、後者には「過ぎし時の思い出に」「パリのパスール氏へ」⁹⁸とそれぞれ裏面に銘が書かれている。そして最後に、パスールが所有したエッチング作品については、1660年代の《メルクリウスとアルゴス》(図 1.16)と《時、アポロ、四季》(図 1.17)と同定できる⁹⁹。複数存在する前者のステートの1つには、「パスール氏へ。2点の小さな版面をお受け取りください。都市ローマの思い出のために」¹⁰⁰と裏面に銘が入れられたものが確認されてい

⁹⁶ ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1968, I, n° 649, p. 252, n° 890, pp. 332-333.

⁹⁷ « A Mr Passart A Paris », « par amis ».

⁹⁸ « pour souvenance du temps passe », « A Monsieur Passar a paris ».

⁹⁹ RUSSELL 1982 (cat. exp., Washington, D.C. ; Paris 1982-1983), n° 49, n° 50, pp. 404-410 ; RUSSELL 1983 (cat. exp., Washington, D.C. ; Paris 1982-1983), n° 49, n° 50, pp. 389-394 ; MANNOCCI 1988, n° 42, n° 43, pp. 260-276.

¹⁰⁰ « A. Monsieur Passard vous recevrez les deux petit stamba pour remettre la memoir la villes de

図 1.16: クロード・ロラン 《メルクリウスとアルゴス》 1662 年、エッチング、16,0 (16.3) x 22.2 (22,3) cm



図 1.16a: 《メルクリウスとアルゴス》 個人蔵

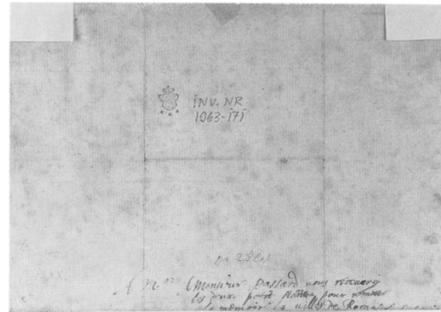


図 1.16b: 《メルクリウスとアルゴス》裏面
コペンハーゲン国立美術館



図 1.17: クロード・ロラン 《時、アポロ、四季》
1662 年、エッチング、19,7 x 25,6 cm、ロンドン、
ブリティッシュ・ミュージアム

る (図 1.16b)。また、後者のステートのひとつには、「パリのパスール氏へ。コリニョン氏の勧めにより。ローマにて、1664 年 4 月、クロードより」¹⁰¹との銘が入れられている。

上述してきた作品に見られる、「友人より」、「過ぎし日の思い出に」、「都市ローマの思い出のために」と言った銘の数々は、クロードとパスールの間に友情があったこと、そして両者がローマで楽しいひと時を共に過ごしたことを想像させ、その両者の信頼関係は、少なくとも最初の対作品が制作された 1644 年に始まり、エッチングの銘に記載のある 1664 年になっても変わることがなかった。では、パスールはいつローマを訪れる機会があったのか。これについては、ローマにいたブッサンからシャントルーに宛てられた 1643 年 8 月 4 日の手紙が示唆を与えてくれる。この手紙において、ブッサンは、ラファエロの作品のコピーを制作する仕事をシャントルーより命じられローマに滞在していた画家のひとり、ニコラ・シ

Roma. C. L.». 図 1.16 の出典は MANNOCCI 1988, pp. 262-263.

¹⁰¹ « Monsieur Passard, in Paris, recommande par M. Colignon, a Roma, ce dernier avrij 1664, Monsieur io suis Claude ».

ャプロン (Nicolas Chaperon, 1612-56) について報告している¹⁰²。

あなたさまのご用命に関してこちらで起きたことの中で驚きだったのは、シャプロン氏の理解を超えた行動です。シャプロン氏は日に日に他人任せになり、あなたさまがこちらを出発してから今日まで、全くあなたさまのために働こうとはしません。ついには彼は、ルナール氏の手紙を持っていると言い出しました。それはルナール氏がパサール氏に宛てて書いた手紙のひとつです。それには、あなたさまが友情と庇護をお与えになっているルナール氏に、あなたさまが、シャプロン氏についてかなり悪くおっしゃっておられたとの内容が書かれているので、それを読んだシャプロン氏は、あなたさまに対する敵意を露わにしていました。そして、そうしたことはあなたさまに望んでいたことではなかったと言いながら、順調であった制作の継続を放棄してしまったのです¹⁰³。

反抗的なシャプロンの言動をシャントルーに訴えているプッサンであるが、その中にパサールの名が出ている。この手紙を信じるならば、同時代の好事家ジル・ルナールがパサールに宛てた手紙を、シャプロンはローマで入手したということになり、1643年8月にパサールがローマに滞在していたことがわかる¹⁰⁴。したがって、1644年に描かれたクロードの対作品は、おそらくパサール自身によって、ローマで依頼されたのだろう。

風景を描いたクロードとの交流を鑑みると、パサールがすでに1640年代の前半には風景画に対する情熱を抱いていたことが推測される。その数年後、1648年頃からプッサンは集中的に風景画を描くようになるが、予想に違わず、パサールはプッサンに風景画を依頼する。

c プッサンとパサール

パサールの略歴、経済状況、そして愛好家としての活動とコレクションに見られる趣味について見てきたが、最後にプッサンとパサール、両者の交流に焦点を当て、パサールが所

¹⁰² シャントルーのためのコピー作品の任務については以下を参照。THUILLIER 1983, pp. 15-16 ; 望月 2010, pp. 299-301。

¹⁰³ « Entre toute les choses qui se passent icy touchant vos affaires merueilleuse est la stravaganse du Signeur Chaperon. Lequel après nous avoir remis de jour à autre, et n'ayans jamais voulu travailler pour vous depuis vostre départ jusques à maintenant en fin il dit quil a eu lettres de Monsieur Renard comprince dens celles que ledit renard a escritte à monsieur Passart. qui disent que vous avés dit tant de mal de luy audit Renard que vous luy avés rendu d'amis et protecteur qu'il luy estait ennemi, et que ce n'estoit pas ce quil atendoit de vous en fin sous se faux et balourde prétexte il a en tout renoncé à la continuation de l'œuvre si bien commensé ». BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 88 ; JOUANNY 1911, pp. 206-207.

¹⁰⁴ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 99. ルナールについては SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 186-188.

有したプッサンの作品について同定を行う。

親交のはじまり

画業の大半をローマで過ごしたプッサンとパリの官吏パサールの親交は、おそらく 1640 年からの 2 年に満たない画家のパリ滞在中に始まった。両者の交流を証明する最も初期の史料は、1641 年 6 月 16 日のプッサンからシャントルーに宛てた手紙である。

6 月 5 日の手紙で、あなた様は、受取人のどなたかにパリで 200 ピストルを渡すことに [ノワイエ] 閣下が同意なさったとお知らせくださいましたが、私はそれを届けてくださる方にそれが即座に行われるよう知らせたかったのです。私は会計法院傍聴官のパサール氏に話し、この問題の指揮に関して助けてくださるようお願いいたしました。したがって私たちは、リュマーニュ氏に、前述のお金の引き渡しについて話すこととなったのですが、彼はパサール氏のために、それを 8 パーセントの手数料でローマに届けさせるとおっしゃってくださいました¹⁰⁵。

パリにいたプッサンはこの年の 5 月頃より、ローマの古物収集家で著述家でもあったフランチェスコ・アンジェローニ (Francesco Angeloni, 1587-1652) より彼が編纂した『ヒストリア・アウグスタ』を出版するための要望を受け、シュブレ・ド・ノワイエ (François Sublet de Noyers, 1589-1645) の協力を仰ぐ仲介役をしていた¹⁰⁶。それに関連してパリからローマへ送金を行う際に問題が生じていたようであるが、この手紙では、プッサンがパサールに相談を持ちかけたことが書かれている。パサールはプッサンのために、自身の縁戚関係にあった「リュマーニュ氏」¹⁰⁷を頼り、問題は解決した。このエピソードからは、プッサンがパリに滞在している間に築かれた両者の信頼関係がうかがえる。

事実、このパリ滞在中、プッサンは商人や医者といった中流階級の人々と特に親しく付き合っていたらしい。ブランツが注目したように、1642 年の 5 月にプッサンは「哲学の放蕩 *débauche philosophique*」と名のついた夕食会に出席している。画家のジャン・ルメール (Jean

¹⁰⁵ « Par la vostre du cinquiesme juing, vous me fettes scavoir que monseigneur estoit demeuré d'accord de donner deus cents pistoles à Paris à quelqu'un qui eust la charge de les recepvoir, et si je voulois mander à qui il les faudroit délivrer que cela se feroit incontinent. J'ay parlé à Monsieur Passart Auditeur des Contes et l'ai prié de m'aider en la conduite de la présente affaire. Nous avons donc parlé à Monsieur Lumagne pour la remise des dites pistoles ; il dit qu'il les fera tenir à Rome, à huit pour cent, pour l'amour dudit Passar ». BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 45 ; JOUANNY 1911, pp. 75-78, pp. 75-76.

¹⁰⁶ JOUANNY 1911, pp. 62-63 ; SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 99. アンジェローニはベッローリの叔父にあたる人物である。

¹⁰⁷ おそらくジャン=アンドレ・リュマーグ (Jean-André Lumague) のこと。この人物は、パサールの母方の叔母マルグリット・ドゥルアール (Marguerite Drouart) と結婚した。SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 99, p. 105, note 1.

Lemaire, 1598-1659)も出席していたが、他の参加者といえば、司書のガブリエル・ノーデ (Gabriel Naudé, 1600-1653)、医者 of ピエール・ブードロ (Pierre Boudelot, 1610-1685) とギー・パタン (Guy Patin, 1601-1672)、そして哲学者で数学、物理学者であったピエール・ガッサンディ (Pierre Gassendi, 1592-1655) といった教養ある中流階級の人々であった¹⁰⁸。こうした会で、プッサンが自由な議論を楽しんでいたことは想像に難くない。先に見たように、官吏であり新興貴族であったパサールもこうした階層に属し、遠くない人間関係の中にいたと考えられる。事実、ブードロに関しては、パサールの直接の知人であったことを指摘したい。ブードロは1634年から1638年にローマに滞在し、カッシャーノ・ダル・ポッツォと、そしておそらくプッサンと会っており、帰国した1638年より大コンデの主治医を務めた¹⁰⁹。1680年のブードロからコンデ宛ての手紙に、パサールがシャンティエの城を訪れて、言葉を交わしていたことが報告されている¹¹⁰。この手紙はかなり時代を下った1680年のものであるが、しかし、プッサンがパリを訪れた1640年代には、パサールとブードロは、画家の交友関係か、あるいはパリのブルジョワ社会の中で知遇を得ていたと思われる。

いずれにしてもプッサンは、パリ滞在中に現地の中流階級と交流し、そして時に気兼ねなく知的な会話を楽しんでいた。そうした環境の中でパサールとも知り合い、そして1641年の6月には、自身の心配事を相談する間柄となっていた。プッサンがローマへ戻った後も、前述したように、時をおかずして1643年の夏までには今度はパサールがローマを訪れ、二人は疑いなく再会したと考えられる¹¹¹。この頃には、クロード・ロランの作品を購入したことからわかるように、パサールは絵画の収集を始めており、そしてプッサンはその数年後から、パサールのために作品を描くようになった。

コレクションにおけるプッサンの作品

1684年のパサールの財産目録 (Annexe) には、7点のプッサンの作品と、4点のプッサンに基づくコピー作品が記載されている¹¹²。7点のプッサンのオリジナル作品は、《スキピオの自制》(inv. n° 42)、《ファレリイの教師》(inv. n° 52)、《四季》(inv. n° 47)、《風景の中の聖母子》(inv. n° 48)、《聖エラスムス》(inv. n° 44)、そして《大きな風景》(inv. n° 43) と《風景》(inv. n° 46) である。4点のコピー作品は、《風景》(inv. n° 4)、《隠遁者たち》(inv. n° 50)、

¹⁰⁸ この夕食会と、参加者とプッサンの関係については以下を参照。BLUNT 1967, chap. VI, pp. 208-218 ; MCTIGHE 1996, pp. 26-27.

¹⁰⁹ ブードロについては以下を参照。DENICHO 1928.

¹¹⁰ 1680年、1月26日のブードロからコンデ宛ての手紙。「殿下が留守にされていた時、パサール氏がコンデの館にいらっしゃいました。パサール氏は、シャンティエを素描したフランドル人について、ミニャール氏が彼を賞賛していたのと同じく、褒めておりました」。« M. Passart vint à l'hôtel (de Condé) quand V. A. S. Fut partie. Il m'a parlé en bons termes du flamand qui a dessiné Chantilly, sur les éloges que lui donne M. Mignard ». MACON 1903, p. 7.

¹¹¹ 本章 28-29 頁を参照。

¹¹² Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684 ; SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 106-108.

《ポリュフェモス》(inv. n° 70)、そしてラ・フォンテーヌの別邸にあった《聖母子》である。

オリジナルの作品のうち、現存する作品に同定できているものは、以下の作品である。《スキピオの自制》(inv. n° 42) は、すでに述べた通り現在プーシキン美術館に所蔵されている作品で(図 1.7)、ウルバヌス 8 世に仕えたロシヨールのために 1640 年に描かれ、1644 年にパサールが購入したことがわかっている¹¹³。

続いての《ファレリイの教師》(inv. n° 52) は、こちらもすでに言及したように、1630 年代に描かれたとされる、ノートン・サイモン財団所蔵の《カミルスとファレリイの教師》(図 1.18a) に同定されている。本作品は、ラ・ヴリリエール(Louis Phélypeaux de La Vrillière, 1599-1681) のために描かれた同名の作品(パリ、ルーヴル美術館)(図 1.18b) の別ヴァージョンであり、フェリビアンは次のように証言する。

1637 年、プッサンは国務卿ド・ラ・ヴリリエール氏のギャラリーで見られる大きな絵画を制作した。その作品には、どのようにしてフリウス・カミルスがファレリイの子供たちを引き受けることを拒み、彼らの教師を鞭打たせたかが描かれている。その教師は卑劣にもその子供たちを敵であるローマ人に差し出そうとした。

その数年前に、プッサンはそれほど大きくはないカンヴァスに同じ主題を描いていた。同じ物語を表しているとはいえ、両者の間にはいくつかの違いがある。小さい作品の方は、会計法院のパサール氏が所有している¹¹⁴。

この記述によれば、ラ・ヴリリエールのために制作されたルーヴル美術館所蔵の作品は 1637 年に制作され、パサールが所有した作品はその「数年前」、すなわち 1630 年代の前半に描かれたことになる。ただし、フェリビアンはこの伝記の執筆時に作品を所有していたのがパサールであったことを記しているに過ぎず、元々は誰のために描かれたのかについては言及していない。他方、ベッローリは次のように述べている。

敬虔なるキリスト教徒の王の会計法院長ミシェル・パサール氏のために……プッサンは最も名高い作品のひとつである《エウダミダスの遺書》、そしてファレリイの子供たちによって打たれる教師を表した作品を描いた¹¹⁵。

¹¹³ SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), pp. 104-105. 本作品については以下を参照。ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), n° 96, pp. 290-291 ; OLSON 2002, p. 39 ; MÉROT 2011a (1990), n° 189, p. 112, 140, 142.

¹¹⁴ « En 1637. il travailla à grand tableau que vous avez veû dans la galerie de M. De la Vrilliere secrétaire d'Etat, où est representé comment Furius Camillus renvoye les Enfans des Faleriens, et fait fouêter leur maistre, qui par une infame lascheté les avoit livrez aux Romains leurs ennemis. / Quelques années auparavant, le Poussin avait traité le mesme sujet sur une toile d'une médiocre grandeur. Il y a quelque diffrence entre ces deux tableaux, quoy qu'ils representent la mesme histoire. Le plus petit est entre les mains de M. Passart maistre des Comptes ». FÉLIBIEN 1685, p. 263.

¹¹⁵ « Per lo Sig. Michele Passart Maestro della Camera de Conti di S. M. Christianiss [...] per lui

図 1.18： プッサン 《カミルスとファレリイの教師》



図 1.18a： ニコラ・プッサン
《カミルスとファレリイの教師》1635年頃、
油彩、カンヴァス、81 x 133 cm、パサデナ
(カリフォルニア州)、ノートン・サイモン財団



図 1.18b： ニコラ・プッサン
《カミルスとファレリイの教師》1637年、
油彩、カンヴァス、252 x 268 cm、
パリ、ルーヴル美術館

ベッローリのこの証言を信じるのであれば、本作品はパサールのために描かれた作品のひとつということになる。このベッローリの記述に基づき、本作品がパサールのために描かれたと考える研究者も少なくない¹¹⁶。しかし、ベッローリがプッサンと親交を深めるのは1650年代になってからのことで、1630年代前半の注文主についての証言は、疑う余地がある¹¹⁷。事実、作品が描かれたとされる時期、パサールはまだ20代の若者で、会計法院の傍聴官にもなっていない、あるいはその地位についたばかりの人物であった。加えて、この頃は、プッサンは主にカシアーノ・ダル・ポッツォをはじめとしてローマにいた顧客のために作品を制作していた時期にあたり、フランスの愛好家たちに向けて本格的に作品を提供するようになったのは、パリに招聘される数年前の1630年代後半になってからである。したがって、最初の《カミルスとファレリイの教師》が制作された当時、ローマのプッサンとパリの若者パサールとのつながりを見つけるのは難しい。実際に、先に見たように、パサールとプッサンの直接の交流を示す現存する史料は、プッサンのパリ滞在時の1641年のものである¹¹⁸。また、パサールが絵画を収集するようになったのは、おそらく、クロード・ロランの風

dipinse Eudamida che fa testamento : opera riputata frà le migliori del suo pennello, con l'altra historia del Maestro di scuola battuto da fanciulli Falisci ». BELLORI 1672, p. 455.

¹¹⁶ この作品がパサールのために描かれたとする見解としては、たとえば以下のものが挙げられる。THUILLIER 2015, II, n° 109, pp. 534-535 ; MÉROT 2011a (1990), n° 180, p. 284 ; OLSON 2002, chap. III, pp. 37-59 ; Rosenberg 2015, p. 140.

¹¹⁷ GERMER 1994, p. 15.

¹¹⁸ 本章 30 頁。



図 1.19: ニコラ・ブッサン 《聖エラスムスの殉教》

1628-1629年、カンヴァス、322 x 189 cm

ヴァチカン絵画館

景画の注文記録のある 1640 年代になってからと考えられる¹¹⁹。こうした状況を鑑みるならば、シュナッペルが主張するように、本作品は、当初は別の誰かのために描かれたと考える方が自然であろう¹²⁰。パリの愛好家たちの事情に精通していたフェリビアンが言うように、文字通りパサールは作品を「所有」したのであり、ちょうど、パサールがロショーリのために描かれた《スキピオの自制》を求めたように、後にどこかから入手することになったのだと考えられる。

続いて、現存する作品の中で、財産目録の記述に一致しないもの、あるいは同定できない作品は、《四季》(inv. n° 47)、《風景の中の聖母子》(inv. n° 48)、《聖エラスムス》(inv. n° 44)である。《聖エラスムス》は、ブッサンが 1628 年よりヴァチカンのサン・ピエトロ聖堂のために描いた祭壇画《聖エラスムスの殉教》(ヴァチカン絵画館)(図 1.19)¹²¹の下絵と考えられる。というのも、ブリエンヌが、この作品には、ローマのサン・ピエトロ大聖堂の祭壇画におけるものと同じ聖人が表されていると記しているからである¹²²。また、やや話は逸れるがブリエンヌは同箇所、「《寝台で死にゆくキリスト教徒の兵士》」もパサールが所有した作品であると述べている¹²³。財産目録には該当する記述は見当たらないが、ベッローリがパサールのために描かれたと述べている¹²⁴《エウダミダスの遺書》(1653 年頃、コペンハーゲン

¹¹⁹ 本章 26-29 頁。

¹²⁰ SCHNAPPER 2005 (1994), pp. 231-232 ; SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 99.

¹²¹ ヴァチカンの祭壇画については特に以下を参照。倉持 2016 ; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 4, pp. 166.

¹²² ブリエンヌによるこの下絵への言及は以下。「à son martyre de je ne sçay quel saint qui est placé sur un des autels de St Pierre de Rome ». THUILLIER 2015, II, p. 466 ; Brienne, *op. cit.*, 1695, col. 183-bis 204. また別の箇所でも言及される。「(À propos de deux version du *Maître d'école de Faléries*) [...] Le plus petit est entre les mains de Mr Passart, Maîtres des Comptes, avec l'Esquisse fort finie du St Erasme et un excellent Tab. d'un soldat chrétien mourant sur son lit ». THUILLIER 2015, II, p. 468 ; Brienne, *op. cit.*, 1695, col. 228-229.

¹²³ 前の注 122 を参照。

¹²⁴ BELLORI 1672, p. 455. 本章 32 頁を参照。



図 1.20: ニコラ・ブッサン
《エウダミダスの遺書》1653 年頃、
油彩、カンヴァス、110,5 x 138,5 cm、
コペンハーゲン国立美術館

ン国立美術館) (図 1.20) と考えて良いだろう¹²⁵。

さて、財産目録に記載された残る 2 点のプッサンの作品は、《大きな風景》(inv. n° 43) と《風景》(inv. n° 46) であるが、いずれも主題は明記されていない。見積もられた額は双方ともに 1,500 リーヴルで、これはパサールのコレクションにおいて 2 番目に高い値であり、いずれもそれなりにサイズが大きく、質の良い作品であったと想像される。ベッローリとフェリビアンを参照すると、両者ともパサールのために制作された風景画についての言及がある。まず、ベッローリはプッサンの風景画の才を讃える中で、パサールのための作品に言及していた。

ニコラに、彼の風景画の卓越さに対して大きな賛辞を送らねばならない。敬虔なるキリスト教徒であるフランス王の会計法院長、ミシェル・パサール氏のために、彼は二枚の風景画を描いた。盲目の巨人を表した《オリオンの寓話》では、オリオンの肩に立って案内する小さな人間と、もう一方の(オリオンに)感嘆している人物の存在によって、この巨人の大きさを測ることができる。ニコラは、偉大な愛好家であり絵画に造詣が深いこの紳士の高貴なる趣味を満足させるために、喜んで制作していた……¹²⁶。

¹²⁵ 本作品については以下を参照。THUILLIER 2015, n° 206, p. 559 ; MÉROT 2011a (1990), p. 130, pp. 142-143, n° 183, p. 285 ; 望月 2002.

¹²⁶ « si deve gran lode a Nicolò nell'eccellenza de'paesi. Per lo Sig. Michele Passart Maestro della Camera de Conti di S. M. Christianiss. Dipinse due paesi ; nell'uno la favola d'Orione cieco gigante, la cui grandezza si comprende da un homaccino, che lo guida in piè sopra le sue spalle, e un'altro l'ammira. S'impiegava volentieri Nicolò al nobili genio di questo Signore amantissimo, e eruditissimo nella pittura [...] ». BELLORI 1672, p. 455.



図 1.21 : ニコラ・プッサン
《オリオンとディアナのいる風景》
1658年、油彩、カンヴァス、
119,1 x 182,9 cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

プッサンの風景画を称える言葉と共にパサールのための作品を挙げている点で、これらの風景画が優れたものであることを裏付けているように思えるが、ここでベッローリは、二作品のうち的一点について、図像の記述をしている。この記述は、疑いなく《オリオンとディアナのいる風景》(1658年)についてのものであるが、ベッローリはもう一点については何も記していない。他方のフェリビアンは、制作年順に作品を列挙する。

(プッサンは) この年 (1650年) に、足を洗う女が描かれた大きな風景画を制作した。この絵画は会計法院長パサール氏の所有であった……¹²⁷。

[1658年] 会計法院長、パサール氏のために、ディアナによって盲目にされたオリオンが表された大きな風景画を描く¹²⁸。

フェリビアンは、ベッローリと同じく《オリオンとディアナのいる風景》(図 1.21) がパサールのために描かれたことを述べているが、これに加え、1650年に描かれた「足を洗う女」を表した風景画がパサールの所有であったことを述べている。フェリビアンのこの証言により、ベッローリが言うパサールのための2点の風景画が《オリオンとディアナのいる風景》と《足を洗う女のいる風景》と同定することが可能となる。というのも、他にパサールが所有したプッサンの風景画は、財産目録に記載のあった《風景の中の聖母子》(inv. n° 48) の他には見当たらず、もしパサールのために制作されたもう一点がこの作品であるならば、《オリオン》ではあれほど詳細に図像を記述したベッローリが、伝統的な主題といえるだろう聖母子を描いたこの図像について言及しないのは不自然と考えられるからである。加えて、《足を洗う女のいる風景》が描かれた 1650

¹²⁷ « Dans la mesme année il fit un grand paisage, où l'on voit une femme qui se lave les pieds. Ce tableau a esté à M. Passart Maistre des Comptes ». FÉLIBIEN 1685, p. 302.

¹²⁸ « [1658] Pour M. Passart Maistre des Comptes, un grand paisage où est Orion aveuglé par Diane [...] ». FÉLIBIEN 1685, pp. 305-306.

年は、パサールはすでに絵画の収集を開始しており、また論じてきたようにプッサンともすでに友人であった。したがって、ベッローリの言うパサールのために描かれた2点の風景画とは、《足を洗う女のいる風景》と《オリオンとディアナのいる風景》に相違なく、この点に関して、現在異論はない。前者のサイズは縦 116,5 cm（切断前はおそらく約 123 cm 程度）、横 174,7 cm、後者は縦 119,1 cm、横 182,9 cm とサイズも似ており、同じ値段で査定されたことも頷ける。この結論を踏まえれば、ベッローリが《オリオン》にしか図像の記述をせず、もう一方について沈黙した理由も想像に難くない。「足を洗う女」を描いた本作品の図像は謎めいていて、主題の同定が困難なのである。

II 主題と図像

a 先行研究と問題の所在

パサールのために描かれた二点の風景画に言及する際、ベッローリは、《オリオンとディアナのいる風景》について比較的詳細な記述をしている一方で、《足を洗う女のいる風景》（図 1.22a-d）については沈黙し、主題どころか図像の特徴さえ述べていなかった¹²⁹。他方、フェリビアンは「足を洗う女がいる」と単純な記述をしているものの、主題、テーマ、あるいは寓意に関する言及はやはり見当たらない¹³⁰。饒舌さを欠く同時代人たちのこうした態度は、当時からして本作品の主題を同定することが困難であったことの証左であるように思える。近年までの先行研究においても、主題不明で考察が難しい作品として、また時には主題の存在しない純粋な風景画と見做されながら、長らく積極的な議論が避けられてきた。

図 1.22：ニコラ・プッサン《足を洗う女のいる風景》1650年

油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、オタワ、カナダ国立美術館（inv. 4587）



図 1.22a：全体図

¹²⁹ BELLORI 1672, p. 455.

¹³⁰ FÉLIBIEN 1685, p. 302.

作品記述

ここで改めて作品の図像を観察する（図 1.22a-d）。前景と中景、そして遠景で構成される構図で、最前景の両端には大樹がそれぞれ描かれ、画面の枠として機能している。前景の植物が生い茂る場所には水が広がり、二人の女と一人の男が描かれている。前景と中景の境に位置する少し盛り上がった土手が景を区別し、その土手には二人の牧人が描かれている。その向こうに広がる中景には、やや起伏を見せる、緑に覆われた土地が広がり、複数の建築物が点在している。中景から遠景にかけて蛇行する細い溝には水面の反射が認められ、また画面右手からは、なだらかな丘が遠景に向かって延びていく。この丘は、遠景で左右に広がる山脈と合流するかのようになり、作品の中程で、構図を横断する水平線を形成している。その上には雲が浮かぶ青い空が広がり、画面全体を柔らかな昼の光が照らしている。

土手で隔てられた前景は、大きな水溜りを囲うように植物が密生しており、その中央と水辺に二人の女が座っている（図 1.22b）。中央にいる女は若く、右手に体重を預けながら水辺に左足を伸ばし、左手を添えている。肌は青白く、バラ色を混じえた淡い黄色の衣服を纏い、髪を白い布で包んでいる。彼女の背後に相当する、作品向かって右手では、もうひとりの女が水辺に腰を下ろす。左の膝を立て、その上に頬杖をつくようにして左手を顎に添えている。がっしりとした体格で肌は日に焼けており、明るい青と濃い黄色の衣服を身につけ、頭は白い布で覆われている。その傍らには果実が入った果物籠が置かれている。その後ろに位置する茂みから裸の男が肩から上をのぞかせ、足を洗う女へと視線を向けている。画面の両端を縁取る大樹のうち、左側の樹は乾いた灌木でツタがその幹を這い、右側の樹は豊かに葉を茂らせている。中景との境目には、それぞれ赤と青の衣を纏った二人の牧人が寛いでおり、一人はうつ伏せに横たわり、もう一人は肘をついて中景の方へと視線を向けながら寝そべっている（図 1.22c）。



図 1.22b: 前景部分



図 1.22c: 牧人部分



図 1.22d: 中景部分

中景では、土手が遠景に向かって曲線を描いており、土手の間には水の反射が見えていることから、川が流れていると想定される（図 1.22d）。その川を挟んだ左側には塔とアーチ型の門のある建築物が描かれ、騎馬の人物や歩く人物が複数認められる。右手には小高い丘があり、頂上とその麓に複数の建築物が認められる。遠景の青く霞む山脈の麓には、柔らかく照らされた白い街並みがぼんやりと浮かんでいる。

主題の有無

まず、本作品に主題が存在しない可能性、すなわち、表されているのは、神話や宗教、歴史上のいかなる物語場面でもなく、日常を表した純粋な風景画である可能性について検討してみたい。プッサンの風景画のふたつのグループのうち¹³¹、本作品を含む 1648 年から 1651 年頃の間には描かれた作品群の中には、伝統的な主題が存在しない、あるいは少なくとも今日、主題が特定されていない作品が存在する（図 1.23a-e）。《嵐の風景》（1651 年、ルーアン美術館）（図 1.23a）と《静穏な風景》（1651 年、ロサンゼルス、J.ポール・ゲティ美術館）（図 1.23b）の対作品、《蛇に殺された男のいる風景（恐怖の効果）》（1648 年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー）（図 1.23c）、《泉で足を洗う男のいる風景（土の道）》（1648 年頃、ロンドン、ナショナル・ギャラリー）（図 1.23d）、またコピー作品と今日見なされている《休息する旅人のいる風景（舗装された道、またはローマの道）》（1648 年頃、ロンドン、ダルウィッチ絵画ギャラリー）（図 1.23e）¹³²である。これらの作品は、いずれも観念的なテーマを持つ作品と

¹³¹ 序論 1-3 頁参照。BLUNT 1944 : BLUNT 1967, pp. 285-300, pp. 313-331.

¹³² 《泉で足を洗う男のいる風景（土の道）》と《休息する旅人のいる風景（舗装された道、またはローマの道）》の研究動向については以下を参照。ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), no 38, 39, pp. 216-219. また、この 2 点を対作品と見なした上での解釈として、以下がある。CROPPER & DEMPSEY 1996, pp. 284-289.

図 1.23： プッサン 1648-1651 年の風景画（主題不明、主題がないと思われる作品）



図 1.23a： 《嵐の風景》1651 年、
油彩、カンヴァス、99 x 132cm、
ルーアン美術館



図 1.23b： 《静穏な風景》1651 年、
油彩、カンヴァス、97 x 131,5 cm、
ロサンゼルス、J.ポール・ゲティ美術館



図 1.23c： 《蛇に殺された男のいる風景（恐怖の効果）》
1648 年、油彩、カンヴァス、119 x 198,5 cm、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 1.23d： 《泉で足を洗う男のいる風景（土の道）》
1648 年頃、油彩、カンヴァス、74,5 x 100 cm、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 1.23e： プッサンに基づくコピー
《休息する旅人のいる風景（舗装された道、またはローマの道）》
1648 年頃、油彩、カンヴァス、78 x 99 cm、
ロンドン、ダルウィッチ絵画ギャラリー

して説明されるが、しかし伝統的な主題を描いてはいないと見なされている¹³³。

では、《足を洗う女のいる風景》も、こうした主題のない作品に含まれるのであろうか。改めて見てみると、作品前景、木々と土手に囲まれた空間には、水辺で足を洗う若い女が描かれており、その背後にはもうひとりの年老いた女と茂みから若い女を覗く男がいる。後景には遠くの山へ向かって蛇行する土手と、点在する建築物が認められる。ブラントは、本作品には伝統的な主題であることを示すいかなる手掛かりも見出せないため、主題のない、田舎の風景を描いた作品であると説明する¹³⁴。さらに、オルソンは、自然を描いた牧歌的な風景画を持つ「隠遁」の機能の観点から本作品を論じ、やはり本作品を、主題のある歴史画とは区別される、田舎の平凡な日常を描いた作品であると論じた¹³⁵。

しかし、本作品の形式を考慮するならば、これを主題を持たない風景画の一つとして見なすことは躊躇われる。上述した主題を持たないとされるプッサンの風景画作品は、《蛇に殺された男のいる風景》(図 1.23c)を除き、すべて本作品よりも小さい。現状の本作品の大きさは縦 116.5cm、横 174.5cm であるが、高さについては切断されていることが指摘されているため、元々はシャンティイにあるコピーと同じ 123 cm 程度あったと考えられる¹³⁶。主題がないと思われる他の作品(図 1.23a-e)については、《嵐の風景》(図 1.23a)が縦 99 cm に横 132cm、《静穏な風景》(図 1.23b)が縦 97 cm に横 131,5 cm、《泉で足を洗う男のいる風景(土の道)》(図 1.23d)は縦 74,5 cm に横 100 cm、プッサンに基づくコピー作品《休息する旅人のいる風景(舗装された道、またはローマの道)》(図 1.23e)が縦 78 cm に横 99 cm となっている¹³⁷。対照的に、主題が特定されている同時期の作品(図 1.24a-e)は、《フォキオンの葬送のある風景》(1648 年、個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託)(図 1.24a)が縦 114 cm に横 175 cm、その対作品《フォキオンの遺灰の収集のある風景》(1648 年、リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー)(図 1.24b)が縦 116 cm に横 176 cm、《ポリュフェモスのいる風景》(1649 年、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館)(図 1.24c)が縦 148,5 cm に横 197,5 cm、《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》(1650 年頃、パリ、ルーヴル美術館)(図 1.24d)が縦 124 cm に横 200 cm、《ピュラモスとティスベのいる風景》(1651 年、フランクフルト、シュテーデル美術館)(図 1.24e)が縦 192,5 cm に横 273,5

¹³³ 主題がない、または議論の一致を見ていない作品は他にもあるが、注目されることの多かった代表的な作品を挙げた。主題を持たないとされる同時期の風景画については特に以下を参照。BLUNT 1967, pp. 285-300 ; OLSON 2002, chap. XI, pp. 213-244. 《蛇に殺された男のいる風景》に関しては、フォンディの蛇害を描いているとブラントは指摘する。なお主題を持つ《ディオゲネスのいる風景》(パリ、ルーヴル美術館)は制作年代が議論されているため、本章では言及しない。ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), n° 62, pp. 280-282 ; ROSENBERG 2015, n° 34, pp. 290-297. 図像については以下。KIMURA 1983.

¹³⁴ BLUNT 1967, pp. 292-293.

¹³⁵ OLSON 2002, pp. 220-235.

¹³⁶ WILD 1980, II, n° 164, p. 151. シャンティイ、コンデ美術館所蔵のコピー作品については以下を参照。WILD 1958, n° 51, pp. 15-17 ; CHATELET & PARISSET 1970, n° 134.

¹³⁷ 各作品のサイズは以下。MÉROT 2011a (1990), n° 230, 231, 236, 238, 239, pp. 295-297.

図 1.24： プッサン 1648-1651 年の風景画（主題が特定されている作品）



図 1.24a： 《フォキオンの葬送のある風景》
1648 年、油彩、カンヴァス、114 x 175 cm、
個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託



図 1.24b： 《フォキオンの遺灰の収集のある風景》
1648 年、油彩、カンヴァス、116 x 176 cm、
リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー



図 1.24c： 《ポリュフェモスのいる風景》
1649 年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館



図 1.24d： 《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》
1650 年頃、油彩、カンヴァス、124 x 200 cm、
パリ、ルーヴル美術館



図 1.24e： 《ピュラモスとティスベのいる風景》
1651 年、油彩、カンヴァス、192,5 x 273,5 cm、
フランクフルト、シュテーデル美術館



図 1.25： ペーテル・パウル・ルーベンス
《バエアキア島のオデュッセウスとナウシカア》
1627年頃、油彩、板、128 x 207 cm、
フィレンツェ、ピッティ宮、パラティーナ美術館

cm と、いずれも本作品《足を洗う女のいる風景》と同等か、それ以上の大きさがある¹³⁸。このサイズについての比較からは、ブッサンが、主題を持たない風景画と伝統的な主題を持つ風景画とを、カンヴァスの大きさによっても区別していた可能性が浮上する。したがって、後者に近い大きさを持つ《足を洗う女のいる風景》にも、一見不明瞭であるにせよ、主題が存在していることは否定できない。

実際に今日まで、主題特定の試みがいくつかなされてきた。オタワのカナダ国立美術館から出版されたカタログには、説得力に欠けることをことわりながらも、可能性のあるものとしていくつかの主題が挙げられている。「ダビデとバテシバ」、「アモルとプシュケ」、「オデュッセウスとナウシカア」、そしてデンプシーによって提唱された「コロニス」の物語である¹³⁹。しかしながら、すでにこれらの仮説は、伝統的な図像との不一致により、ハリスによって否定されている¹⁴⁰。それによれば、「ダビデとバテシバ」を描いたものと考えするには¹⁴¹、着衣で水浴するバテシバというのが非常に珍しい一方で、ダビデ王と見なすことになる茂みの男が裸である点は不可解であり、そもそも王には見えない。「アモルとプシュケ」の主題については¹⁴²、老いた女を従えたプシュケが、男に覗き見られるような物語場面は見当たらない。また「オデュッセウスとナウシカア」の主題では¹⁴³、一般的にはルーベンスの作品（フィレンツェ、パラティーナ美術館）（図 1.25）のように、漂着したオデュッセウスがナ

¹³⁸ サイズについては、基本的に以下を参照。MÉROT 2011a (1990), n° 222, 228, 229, pp. 293-295. ただし、《ポリュフェモスのいる風景》については所蔵館に、《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》については MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), no 60, p.324 に従っている。この作品は切断されており、当初は縦が今日よりも 22 cm ほど長かった。

¹³⁹ HUBBARD 1961 (cat. coll., National Gallery of Canada 1961), inv. 4587, p. 102 ; LASKIN JR. & PANTAZZI 1987 (cat. coll., National Gallery of Canada 1987), I, inv. 4587, p. 242.

¹⁴⁰ HARRIS 2003, pp. 292-293.

¹⁴¹ 「サムエル記 下」11:2

¹⁴² Apuleius, *Asinus Aureus*, IV-VI. 以下の邦訳を参照。アーブレイユス『黄金の驢馬』呉茂一、国原吉之助訳、岩波書店、2013年、165-242頁。

¹⁴³ Homeros, *Odysseia*, VI, 110-210. 邦訳は以下。ホメロス『オデュッセイア』、上巻、松平千秋訳、岩波書店、2018 (1994) 年、157-162頁。

ウシカアに助けを求める場面が描かれるが、プッサンの作品では裸の男は単に女を覗き見しているだけであり、そうした行為を見せていない。そして、アポロに愛されたものの不貞が発覚し殺された「コロニス」の物語を描いたものとする¹⁴⁴、コロニスを見張り、愛人との密会を目撃する重要なモチーフである白いカラスが見当たらないことから、この主題と考えることは困難である。主題を同定しようとする数少ない試みの中でも早い段階でなされたこれらの提案であったが、いずれも、本作品に描かれた場面に重ねるには根拠が乏しい。

こうした中、2003年にサザランド・ハリスが、オウィディウス『変身物語』の「ウェルトウムヌスとポモナ」の物語を本作品の主題として指摘した¹⁴⁵。この主張は概ね受け入れられているものの、未だ定説とはなっておらず、さらなる説明が待たれている¹⁴⁶。作品解釈のため、まずはハリスの論を検証しながら、「ウェルトウムヌスとポモナ」の主題と図像伝統を概観していく。

b 主題の同定と図像伝統

ウェルトウムヌスとポモナ

オウィディウス『変身物語』第14巻によれば、姿を自在に変えることのできる変身の神ウェルトウムヌスは、森のニンフ、ドリュアデスの中で最も美しかったポモナに思いを寄せていた。しかしポモナは果実を育てることに夢中で恋愛に関心を持たない。試行錯誤の末、ある日ウェルトウムヌスは老婆に姿を変えてポモナの果樹園を訪れる。伴侶を得ることの大切さを説いた後、ウェルトウムヌスは本来の姿を明かし、二人は結ばれる¹⁴⁷。

ハリスによれば、プッサンの作品に表されているのはこのエピソードに他ならず、その同定の根拠として、まず年老いた女の脇に置かれた果物籠、そして二人の女の体格の違いを挙げている(図1.26ab)¹⁴⁸。この後図像伝統を確認するが、果実のニンフであるだけに、果物、あるいは果物籠はポモナの代表的なアトリビュートであり、本作品に描かれた、おそらくイチジクと思われる丸い果物が入った籠は、主題を探る上での手掛かりとなるかもしれない

¹⁴⁴ Ovidius, *Metamorphoses*, II, 542-632. オウィディウス『変身物語』中村善也訳、上巻、岩波書店、2014年、77-82頁。

¹⁴⁵ HARRIS 2003.

¹⁴⁶ 所蔵館は「主題が定かでない」としている。DOLPHIN 2006 (cat. exp., Edmonton et al. 2006-2007), p. 23. 他方、ライトとメロがハリスの論考を反映させている。WRIGHT 2007, n° 160, p. 216; MÉROT 2011a (1990), p. 157, n° 232, p. 296.

¹⁴⁷ Ovidius, *Metamorphoses*, XIV, 609-770. 本論考では1619年のパリ版を参照。OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 424-431. 訳出に際し、中村訳(2014年)を参照した。

¹⁴⁸ HARRIS 2003.

図 1.26: プッサン《足を洗う女のいる風景》部分



図 1.26a:
前景の人物たち



図 1.26b:
女と果物籠

¹⁴⁹。また、画面中央の若い女が青白い肌にしなやかで曲線を描くポーズで表されている一方で、年老いた女は褐色の肌を持ち、気取りのない安定したポーズを見せており、意図的な描き分けがなされている。なにより、類似した姿勢が比較を容易にしているが、若い女よりも老いた女の足は明らかに大きく、その広い肩幅や筋肉質な腕が不自然なほどに逞しい体躯を強調している。もしこうした身体的特徴が、この人物の本性が男性であることを示しているのだとするならば、老婆に変身するウェルトゥムヌスの物語を本作品に帰したハリスの論は説得力を持つ。

なお、ハリスは他の画家による同主題の作品との比較を特には行っていないが、改めて図像伝統を参照すると、果物、あるいは果物籠は、主題が明らかな挿絵は別として、ウェルトゥムヌスとポモナの物語を表した多くの先行作例において認められる（図 1.27a-g, j）。また、ルーベンスが描いたようにウェルトゥムヌスが本性を明かした後の男性の姿で描かれ

¹⁴⁹ ブラントがこの果物をイチジクとしている。BLUNT 1967, pp. 292-293.

ている作例もあるが（図 1.27ab）、化身である老婆の姿で表される場合、いずれもその正体を示唆するような、男性的な体格の浅黒い肌をした姿で表されてきた¹⁵⁰。メルツィとホルツィウス、ヴァン・ダイクの作品では、ウェルトゥムヌスの褐色の肌が強調され（図 1.27c, d, e）、特にヴァン・ダイクにおいては筋肉質な足や腕が露わになっている（図 1.27e）。さらに、画面の大部分が風景を占める作例ともなると、構図やモチーフの配置の点でプッサンの作品との近似性は一層顕著となる（図 1.27f, g, h）。こうした先行作品の図像との共通点は、ハリスの仮説を後押しするだろう。

図 1.27：ウェルトゥムヌスとポモナの作例



図 1.27a：ペーテル・パウル・ルーベンス
《ウェルトゥムヌスとポモナ》
1617-1619年、油彩、カンヴァス、120 x 200 cm、
個人蔵



図 1.27b：ペーテル・パウル・ルーベンス
《ウェルトゥムヌスとポモナ》
1636-1637、油彩、板、26,5 x 38,3 cm、
マドリッド、ブラド美術館

¹⁵⁰ 同主題の作例と図像については特に以下を参照した。REID 1993, II, pp. 912-914 ; SLUIJTER 2000, chap. III, pp. 71-85.



図 1.27c: フランチェスコ・メルツイ
《ウェルトゥムスとポモナ》1518-1528年、
油彩、板、186 x 135,5 cm、
ベルリン絵画館



図 1.27d: ヘンドリック・ホルツイウス《ウェルトゥムヌスとポモナ》1613年、油彩、カンヴァス、
90 x 149,5 cm、アムステルダム国立美術館



図 1.27e: アンソニー・ヴァン・ダイク
《ウェルトゥムヌスとポモナ》
1625年頃、油彩、カンヴァス、
142 x 197 cm、ジェノヴァ、
ストラダ・ヌオーヴァ美術館



図 1.27f: ダーフィット・テニールス
《ウェルトウムヌスとポモナ》1638年、銅板画、
47 x 61,4 cm、ウィーン美術史美術館



図 1.27g: クリスピン・ド・バス1世
《ウェルトウムヌスとポモナ》
『変身物語』1607年、アルンヘム版挿絵



図 1.27h: ヴィルギル・ゾリス
《ウェルトウムヌスとポモナ》
『変身物語』1557年、リヨン版挿絵



図 1.27j: ヤン・サーンレダム
《ウェルトウムヌスとポモナ》
(アブラハム・ブルーマールトに基づく)
1605年、エッチング、27,9 x 35,3 cm、
ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 1.27i: ジャン・マチュー 《ウェルトウムヌス
とポモナ》(アントニオ・テンベスタに基づく)
『変身物語』1619年、パリ版挿絵

図 1.28：《足を洗う女のいる風景》、両端の樹



図 1.28a：画面左の樹



図 1.28b：画面右の樹

他方、この主題の絵画には、もうひとつ共通するモチーフが存在する。例えば、メルツィの作品（図 1.27c、画面中央）やホルツィウスの作品（図 1.27d、画面左端）、サーンレダムの版画（図 1.27j、画面中央）に見られるように、絡み合う二本の木や、鳶の絡みつく木が複数の作例において認められる。これはプッサンの作品においても例外ではない。これまで注目されることはなかったが、本作品の向かって右側には隣の木の枝が絡みついた大樹（図 1.28a）、左側には鳶の絡みついた灌木（図 1.28b）が描かれている。『変身物語』において、老婆に姿を変えたウェルトウムヌスは、寄り添い絡み合う二本の木を喩えに、ポモナに伴侶を得ることの大切さを説く。

[ウェルトウムヌスが] たわわに実をつけた木々の枝へ視線を投じると、その中でも近くにあった立派な楡の木が目にとまった。これは話のきっかけとして役に立った。というのも、彼はこの木と、それに絡みついたブドウの木を賛美し始めたのである。「もしもこの木が寄り添う伴侶を得ずに一人で立っていたならば、葉をつける以外にはなんの役にも立たなかったでしょう。絡みつくこちらのブドウの木にしましても、一方の支えなしに、ただ地面を這っていたとしたら、こんなにも豊かな実をつけてはいなかったでしょう。つまり、豊かさをもたらすのは結婚なので

す。それにもかかわらず、あなたは伴侶を持とうとしない。あなたに幸せをもたらす者と寄り添うこと、他の者と結ばれること、それなしでは完全な幸せを享受することはできないのです」¹⁵¹。

すなわち、互いに支え合う木は、物語の展開に不可欠なモチーフなのであり、そもそも男神が老婆の姿で表されるため同定に混乱が生じやすいこの絵画主題を把握するための、ひとつの手掛かりとして機能してきた。ウェルトウムヌスは変身の神であり、元来の姿形について描写している文学作品は知られていない。したがってそもそも表象が難しく、この神を題材にした唯一の神話『変身物語』の主人公としてポモナと共に描かれるか、銘がつけられることで、それがウェルトウムヌスであるということが明示されてきた。他の画家たちと同様、プッサンは描かれているのがウェルトウムヌスとポモナであることを示すために、果物と老婆、そして絡み合う木を描いたと考えられる。

実際、オウィディウスのテキストには、本作品のモチーフや描写の説明となるような記述がいくつか見受けられる。まず、茂みから若い女を覗いている裸の男（図 1.29a）は、牧歌的な情景にお馴染みのサテュロスであると同定できよう。『変身物語』では、美しいポモナに恋した一人としてサテュロスが言及される。

近隣の森で散り散りに飛び回る好色なサテュロスたちは、[ポモナへの] 報われな
い恋の苛立ちを抑えるのに全力を傾けなければならなかった¹⁵²。

作品の損傷により、細部を観察することは困難であるが、17 世紀のルイ・ド・シャティヨンによる版画では、この人物がかすかな笑みを浮かべてポモナを見つめている表情が確認できる（図 1.29b）¹⁵³。

また、ウェルトウムヌスが老婆に変身してポモナを訪れる場面は、プッサンの作品に描かれた老婆の描写と一致するだろう。

¹⁵¹ « jettant la veuë sur des branches d'arbres, qui rompoient presque tant elles estoient chargées de fruits, aperceut entr'autres un ormeau fort près de soy, qui lui servit de sujet pour l'entrée de son discours : car il commença ainsi à le loüer, et la vigne ensemble à laquelle il estoit marié. Si cest arbre avoit tousjours esté seul, privé de la compagnie du sep qui l'entoure, il ne porteroit maintenant que des feuilles, et si ceste vigne qui l'embrasse estoit demeurée contre terre sans estre appuyée sur luy, elle ne seroit pas riche de tant de grappes de raisin qui la font cherir. C'est donc leur alliance qui cause leur bien, et vous refuyez pourtant de vous allier avec un homme ; vous ne sçavez pas à leur exemple vous accompagner de ce qui doit causer vostre contentement, et vous joindre à un autre, sans lequel vous ne sçauriez icy bas jouir d'une felicité accomplie ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 426.

¹⁵² « Les lascif satyres, qui s'esgayoient à sauter par les forests voisins, firent tous leurs efforts pour vaincre son humeur ennemie de l'amour ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 425.

¹⁵³ 版画については以下を参照。ANDRESEN 1863, n° 456 ; WILDENSTEIN 1955, n° 188, p. 332 (WILDENSTEIN 1957, n° 188) ; WILDENSTEIN 1962, n° A. 456, p. 201.

図 1.29: 前景の人物



図 1.29a: プッサン《足を洗う女のいる風景》前景部分



図 1.29b: ルイ・ド・シャティヨン《足を洗う女のいる風景》(プッサンに基づく) 1680年、
フランス国立図書館版画室 (AA3, Louis de Chatillon n° 16)、前景部分

ウェルトゥムヌスは女の姿となり、こめかみの辺りに白髪が混じった髪をまとめ、顔は皺の刻まれた皮膚で覆われる。そして震える足取りを支えるため、手に杖を持ち、ポモナの庭へと入っていった。庭の入り口で、彼はこの庭の女主人の丹念な仕事ぶりを褒め、またポモナにも「テヴェレ川の近辺で、あなたに匹敵するニンフは一人としていない」と賞賛の言葉をかける……。それから草の上に座り、たわわに実をつけた木々の枝へ視線を投じると、その中でも近くにあった立派な榆の木が目にとまった¹⁵⁴。

プッサンの作品の右端に描かれた年老いた女（図 1.29a、右）は、「髪をまとめ」、「草の上に座り」、そして前方を見つめている。この人物は最前景に配置され、鮮やかな青と黄色という原色の衣服をまとった姿で表されており、鑑賞者の目を引くだろう。これまで、中央で足を洗う若い女に付き添う侍女か、または召使いとしてしか見られてこなかったが、本作品の老婆は、ポモナとともにこの神話に登場する主人公、ウェルトゥムヌスと見なすことができるだろう。

c 画像の特異性

文学典拠及び先行作例との比較から、本作品に描かれた二人の女をウェルトゥムヌスとポモナに同定しうることを確認したが、しかしその一方で、プッサンの画像の特異性が浮き彫りになったことも確かである。たとえば、ポモナを覗き見るサテュロスとは他の作例には見られない人物であり、また他の画家がウェルトゥムヌスとポモナを向き合わせて描いているのに対し、プッサンは二人を同じ方向を向いた姿で平行に表している。最初の特異性については、『変身物語』の記述から、これが美しいポモナに恋するサテュロスであると説明できることはすでに述べた通りである。

しかし、本作品の最たる特異性は、その舞台設定にあるといえよう。オウィディウスはウェルトゥムヌスとポモナの対話の舞台をポモナの庭園、あるいは果樹園としており¹⁵⁵、先行作例においても葡萄棚や手入れの行き届いた庭園が、特に詳細な風景描写を含む作品には表されてきた（図 1.27a, b, f, g, h, j）。他方、プッサンの作品の主人公たちは、人工的な庭園

¹⁵⁴ « Il se coiffa donc en femme, entoura ses temples d'un poil grizon, se couvrit le visage d'une peau ridée, prit un baston en main, pour asseurer ses pas tremblotans, et entra de la façon dans le jardin de Pomone, où à l'entrée il admira la soigneuse curiosité de la maistresse du lieu, et la salüant luy dist, qu'il n'y avoit pas une de toutes les nymphes voisines du Tibre, qui se peust esgaller à elle. [...] puis s'assist sur l'herbe, et jettant la veuë sur des branches d'arbres, qui rompoient presque tant elles estoient chargées de fructs, apperceut entr'autres un ormeau fort près de soy [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 425-426.

¹⁵⁵ 「ウェルトゥムヌスは……ポモナの庭へと入っていった」。« Il [...] entra de la façon dans le jardin de Pomone ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 425-426.

図 1.30: 《足を洗う女のいる風景》、版画との比較



図 1.30a: プッサン
《足を洗う女のいる風景》
1650 年、油彩、カンヴァス、
116,5 x 174,7cm、
オタワ、カナダ国立美術館
(inv. 4587)



図 1.30b: ルイ・ド・シャティヨン
《足を洗う女のいる風景》
(プッサンに基づく)
1680 年、エッチング、
30,5 x 43,7 cm (イメージ部分)、
フランス国立図書館版画室
(AA3, Louis de Chatillon n° 16)

とは程遠い、野生の植物と大きな水たまりのある原初的な自然の中に表されている。なお、本作品は下の部分が切断されていることが指摘されており、17 世紀のコピーや版画と比較すると、かつては水辺の描写がさらに広範に画面の下部を占めていた(図 1.30ab)¹⁵⁶。果樹園ではなく原初的な自然を表すという、この伝統からの逸脱は、主題の同定を困難にしてきた要因の一つとも考えられ、もし本作品の女たちをウェルトウムヌスとポモナに帰するのであれば、この特異性についても説明する必要があるのではないだろうか。事実、本作品が
出展された 2008 年の「プッサンと自然展」(メトロポリタン美術館)のカタログにおいても、ハリスの主張の説得力を認める一方で、ポモナの庭園が描かれていないことが問題点として指摘されている。

¹⁵⁶ WILD 1980, II, n° 164.

さらに、ハリスによる主題の同定にはいくつかの問題もある。とりわけ、ポモナが、オウィディウスが説明するようによく手入れの行き届いた庭に表されていないことである¹⁵⁷。

また、前景とは対照的な後景の眺め、すなわち複数の建築物が描かれた都市景観も、同主題の作品においては前例の見当たらない明らかに新奇なモチーフである。なぜプッサンは人工的な果樹園に代えて草木が鬱蒼と生い茂る水辺に二人を表したのか。なぜ後景に神話とは無関係と思える都市を描いたのか。この二つの疑問こそ主題を同定する上で残された課題であり、碩学パサールのために画家が仕掛けた工夫を知る糸口となるように思われる。

¹⁵⁷ ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), n° 54, p. 257.

III 作品解釈 —— ウェラブルムの風景

すでに見たオウィディウスの『変身物語』は、ウェルトウムヌスとポモナの恋の物語を記した、ほとんど唯一の文学作品といってよい。その他の古典文学やプッサンと同時代までの注釈書においては、ウェルトウムヌスとポモナは、それぞれ個別にその神性や象徴性、逸話について説明されるのである。プッサンの作品の特異性を説明する記述が『変身物語』にない以上、両者の関わりについて書かれた記述ではないにしても、これらのそれぞれの神についてのテキストの中に、手掛かりを求めることとなる。

文学作品の調査の中で、特に目についたのは、果実の女神ポモナの肥沃さを讃える記述である。プリニウスは、穀物は収穫するまでに人間の労を必要とするのに対し、ポモナが司る果物は自ずから実をつけ、それをそのまま口にすることができる点で優れていると、その肥沃さを強調する¹⁵⁸。また、カルターリは、古代の人々がどのようにポモナの彫像を飾ったかについて説明している。ここでは、ポモナは庭園仕事に適した半月鎌を持った姿で表され、古代人がポモナは果実を生み出す力を持っていたと考えていたことが説明されている¹⁵⁹。他方、ウェルトウムヌスの方は「年」の神として見なされてきた。カルターリによれば、それは姿を巧みに変えるウェルトウムヌスの変身の能力が、季節の移り変わりと同様に重ねられ、四季が巡る「年」を表すと考えられたためである¹⁶⁰。

果実の庇護者としてのポモナ、そしてウェルトウムヌスを季節の推移を司る神とするこうした注釈書に基づき、主題を同定したハリスは、プッサンの作品を、「季節のサイクル」とそれによってもたらされる大地の「肥沃さ」をテーマとすると解釈している¹⁶¹。しかしながら、別の画家による同主題の作品と比較しても、本作品は一見して、多くの果実が実っている訳ではなく、肥沃や豊饒の寓意性が強調されているとは言い難い。この点に関して、ハ

¹⁵⁸ Plinius, *Naturalis Historia*, XXIII, i, ii. 以下を参照。Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Stéphan Schmitt (trad.), Paris : Gallimard, 2013, pp. 1101-1102 ; 『プリニウスの博物誌 (縮刷版)』4巻、中野定雄ほか訳、雄山閣、2012年、984頁。

¹⁵⁹ Vincenzo Cartari, *Les images des dieux des Anciens contenant les idoles, costumes, ceremonies et autres choses appartenans à la religion des payens*, Lyon : Barthelemy Honorat, 1581, p. 284. カルターリのイタリア語版からの邦訳書における該当箇所は以下。カルターリ『西欧古代神話図像大鑑：全訳『古人たちの神々の姿について』』大橋喜之訳、八坂書房、2012年、280頁。

¹⁶⁰ CARTARI 1581, pp. 326-327. 「ウェルトウムヌスは『年』の神であるという人々もいた。季節によって年は様々に姿を変えるからである」。「Aucuns l'ont dict le dieu de l'an, lequel selon les saisons, reçoit diverses formes [...]」。イタリア語版からの大橋訳では322頁に該当する。また、オウィディウスの『変身物語』の注釈においても同じ説明がなされている。Renouard, N., *XV discours sur les Metamorphoses d'Ovide, contenant l'explications morale des Fables : OVIDE (RENOUARD) MET. 1619*, p. 160.

¹⁶¹ HARRIS 2003.

リスは、ポモナとウェルトウムヌスの結婚後に大地の肥沃さがもたらされたとする同時代の注釈から¹⁶²、描かれた場面は未だ二人が結ばれる以前であるため豊かな実りは訪れていないが、近いうちにそれがもたらされることを潜在的に示しており、この点で肥沃のテーマと関わりと説明する。ハリスのいう通り、ウェルトウムヌスとポモナ、両者のよく知られていた象徴性から、こうしたテーマ性を本作品に見いだすことは可能かもしれない。しかしながら、この肥沃さや季節の移り変わりのテーマを考慮に入れたとしても、先に確認した本作品の特異性、すなわち後景の都市景観や前景の自然の描写の理由は説明されない。したがって、さらに別の観点から探る必要があるだろう。

a ウェルトウムヌスとローマ

本作品の特異性の理由、プッサンの意図を知るための鍵となるのは、やはりこれまで顧みられることのなかった後景の都市景観であると考えられる(図 1.31ab)。改めて観察すると、後景の建築群の中には、右手に円形劇場あるいは円形闘技場が見え、その隣には切妻型の屋根を持つ建物が認められる(図 1.31b)。したがって、この景観を古代の都市、それもおそらく古代ローマの都市景観と見なすことができよう。事実『変身物語』においては、「ウェルトウムヌスとポモナ」の神話は、アエネーアスが神格化された後にローマの支配者となった人々についての説明とともに始まる。それゆえ、この物語がローマを舞台としていることは容易に文脈から読み取れるのであるが、しかし、確認できた限り、すでに見てきたような同じ主題の美術作品において、その舞台であるローマを示唆するモチーフが描かれたことはない。すなわち、プッサン以前のほかの画家たちが、この神話の舞台となった都市に特別な関心を払うことはなかったと考えてよいだろう。対照的に本作品は、物語の舞台となった土地ローマが表された稀な例といえる。

ここで想起されるのが、古典文学や同時代の神話注釈書において、ローマとウェルトウムヌスが共に言及されてきたことである。両者が結びつけられてきた文脈は様々であるが、ラテン語で「川の向きを変える」を意味する *verto* とその名が近いため、ウェルトウムヌスが蛇行して流れるテヴェレ川と同一視されたことも一因らしい¹⁶³。元来ローマと縁の深い神

¹⁶² ルヌアールの注釈。「ウェルトウムヌスは『年』と『季節の推移』を表しているに違いない。ひとつの季節に、彼は果実の恵みをもたらす女神ポモナの恩恵を得る。我々の糧を生み出すため、ウェルトウムヌスは彼女と結婚したのである」。« il nous doit représenter l'An, et ses changemens les saisons, en l'une desquelles il s'acquiert les bonnes graces de Pomone, deesse qui nous donne les fruicts, et se marie avec elle, pour produire dequoy nous nourrir ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 160.

¹⁶³ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, Paris : Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, XV p. 949 (« Vertumne »); オウイディウス『祭暦』高橋宏幸訳、国文社、1994年、357頁。現在では俗説とされているが、プッサンと同時代ではカルターリがこの語源論に基づく、ウ

図 1.31: 《足を洗う女のいる風景》後景部分



図 1.31a: 後景部分



図 1.31b: 後景（円形の劇場、
切妻型の屋根）部分

だったのである。

さて、古代の著述家たちによれば、カピトリノーとパラティーノの丘に挟まれたローマの中心地、ウェラブルムと呼ばれる界限を通過していた道ウィクス・トゥスクスには、かつてウェルトゥムヌスの像が祀られていた。プロペルティウスはこの像がマムリウスによって造られたと述べており¹⁶⁴、またウァロによれば、このウェラブルムのウィクス・トゥスクス（トスカーナ通り）には、ローマ建国初期の頃よりエトルリア人が住み、元々は彼らがウェルトゥムヌスを信仰していたため像が祀られたという¹⁶⁵。そして、『変身物語』でポモナの逸話

ェルトゥムヌスとテヴェレ川の同一視について言及している。CARTARI 1581, pp. 326-327.

¹⁶⁴ Propertius, *Elegiae*, IV, 2. 「私はかつて楓の幹で、急ぎの鎌で削られて、ヌマより以前の楽しい都の貧しい神だった。だが、マムリウスよ、君が私を青銅に変えた」。PROPERTIUS 1630, pp. 199-200, p. 200. 訳出に際し、Simone Viarre によるフランス語訳（2005, pp. 134-136）と中山恒夫の日本語訳（1985, pp. 389-390）を参照した。

¹⁶⁵ Varro, *De lingua latina*, V, 46. 「この場所に（ウィクス・トゥスクス）ウェルトゥムヌスの像が立っているのだが、人々が言うには、ウェルトゥムヌスがエトルリアの主要な神であったためである」。VARRO 1585, col. 10. 訳出に際し 1954 年の Jean Collart によるフランス語訳

を題材にしていたオウィディウスは、別の詩において、当時まだウェラブルムに存在していたこのウェルトウムヌス像を登場させている。プッサンの風景画を説明しうるものとして、この記述を次に引用したい。

オウィディウス『祭暦』、第6巻の一節では、ウェラブルムの界限にて、裸足で歩く女に目をとめた主人公に、ひとりの老婆がその一帯のかつての様子を語る。

ところで、たまたま私が、ウェスタ女神の祝祭からの帰り道、新道をフォルム・ロマヌムへとつないでいる道を歩いていましたら、そこへひとりのご婦人が裸足で下ってくるのを目にしました。私はびっくりして口もきけず、その場に足を止めました。近所の老婆が気づいて、お座りなさいな、と首を振り振り、震えた声で私に呼びかけました。

「ここはいまでこそ、いくつかのフォルムがありますが、かつては水に浸かった湿地でした。川から溢れた水が溝一杯になっていました。……ウェラブルムから競技場へと恒例の行列が進むあたりは柳と虚ろな葦以外にはなにもありませんでした。……かの神〔ウェルトウムヌス〕もまだ、変幻自在の姿にふさわしく、川筋の変化に由来する名を得てはいませんでした。ここはまた、灯心草と葦が密生する聖域があり、履物を履いたまま湿地に近づいてはなりません。水の淀みは退いて、もとの川岸におさまり、いまは乾いた地面ですが、それでも、その習慣はこのこっているのです。」¹⁶⁶

『祭暦』の老婆によれば、かつてテヴェレ川の水がフォーラム（フォルム・ボアリウムとフォルム・ロマヌム）のある一帯にまで及んでおり、その狭間にあるウェラブルムも「柳と虚ろな葦」しかない「水に浸かった湿地」であった。そして「ここ」、すなわちウェラブルムに当時あった神像ウェルトムヌスに言及しながら、「かの神もまだ、変幻自在の姿にふさわしく、川筋の変化に由来する名を得てはいませんでした」と土地の歴史を語る。すなわち、オウィディウスの時代には既に乾き、ウェルトウムヌスの像が祀られていたこの場所が、か

(pp. 28-31) を参照。

¹⁶⁶ Ovidius, *Fasti*, VI, 395-416. 邦訳は以下。オウィディウス『祭暦』高橋宏幸訳、国文社、1995年、p. 236. 原典は以下を参照。OVIDIUS FAST. 1618, p. 167. « Forte reuertebar festis Vestalibus illa, / Qua nova Romano nunc via iuncta foro est. / Huc pede matronam nudo descendere vidi, / Obstupui tacitus sustinuique gradum. / Sensit anus vicina loco, iussumque sedere, / Alloquitur, quatiens voce tremente caput. / Hic ubi nunc fora sunt, ubæ tenure paludes, / Amne redundatis fossa madebat aquis. / [...] Qua Velabra solent in Circum ducere pompas, / Nil praeter salices, crassaque canna fuit. / [...] Nondum conuenient diuersis iste figuris, / Nomen ab auerso ceperat amne Deus. / Hic quoque lucus erat iuncis, et arundine densus. / Et pede velato non adeunda palus. / Stagna recesserunt, et aquas sua ripa coerces, / Siccaque nunc tellus mos tamen ille manet ». また、『祭暦』は、1551年にヴィンチェンツォ・カルターリによるイタリア語訳が出版されている。このイタリア語版では以下の頁を参照。OVIDIO (CARTARI) FAST. 1551, pp. 239r-240r.



図 1.32: 《足を洗う女のいる風景》前景部分

つては未開の湿地、沼地であったと述べているのである¹⁶⁷。

ウェルトゥムヌスの像への言及を混じえて語られる、水に浸された古のウェラブルムの情景は、まさしくこの神の逸話が主題と指摘されている本作品の前景、鬱蒼と草木が生い茂った水辺の描写を思い起こさせないだろうか（図 1.32）。そこで、試みにこの前景をかつてのウェラブルムを描いたものと仮定してみると、作品の後景に描かれたそれぞれのモチーフが、実際のローマの一風景といくつかの符合を見せ始める。

16 世紀から流布していた古代の遺跡を記したローマの地図に基づけば、2つのフォーラム（フォルム）に挟まれて、ウェラブルムが位置している（図 1.33ab）。左側からはテヴェレ川が蛇行して流れ、右側にはカピトリノの丘がある。一方、プッサンの作品（図 1.34a）の後景では、土手が画面左手から中央に向かって緩い曲線を描き、再び遠景へと蛇行していく（図 1.34b）。水面ははっきりとは見えないが、一部に光の反射が認められるため、ここには川があると想定することはできるだろう。その土手の右側、地図によればカピトリノの丘があるはずの位置には、やはり小高い丘が描かれている。さらに、この丘の麓には円形の劇場が描かれているが、実際にこの場所には今日も半円形状のマルケルス劇場が建つ。一方、川の向こう側に認められる中心部が高く迫り出した灰色の建物は（図 1.35a、画面左）、その特徴からして、実際にここに位置するローマ建築、ハドリアヌス帝霊廟、またはカステル・サンタンジェロを思い起こさせる（図 1.35b）。つまり、後景を古代ローマの景観に含まれるいくつかの要素を描いたものと見るならば、本作品の前景はウェラブルムの場所に重ねることができるかもしれない。もちろん、実景と言い表すには簡略化がなされているが、本作品は、ウェラブルムからハドリアヌス帝霊廟方面にかけてを透視したような構図になっていると見なすこともできよう。おそらく、プッサンは、これらの特徴的な地形と建築物を、前景がウェラブルムに相当することを示すための目印として描いた。あるいは、実際の地形

¹⁶⁷ 関連する古代ローマの場所の歴史と地理については以下を参照した。NASH 1981 ; RICHARDSON JR 1992. ウェルトゥムヌス像に関しては、1549 年に基部が発見されている。NASH 1981, p. 515.

図 1.33: ピロ・リゴリーオ《古代の遺跡を含むローマの地図》部分、1570 年、38.5 x 51.5 cm、
フランス国立図書館、地図室 (CPL GE DD-2987 (9915)) (加筆は執筆者による)



図 1.33a: ウェラブルム周辺部分



図 1.33b: ウェラブルムからハドリアヌス帝霊廟まで

図 1.34: プッサン《足を洗う女のいる風景》



図 1.34a: 全体図



図 1.34b: 中景から後景部分

図 1.35： 後景の建築物とカステル・サントアンジェロ（ハドリアヌス帝霊廟）の比較



図 1.35a： 後景部分、灰色の建築物

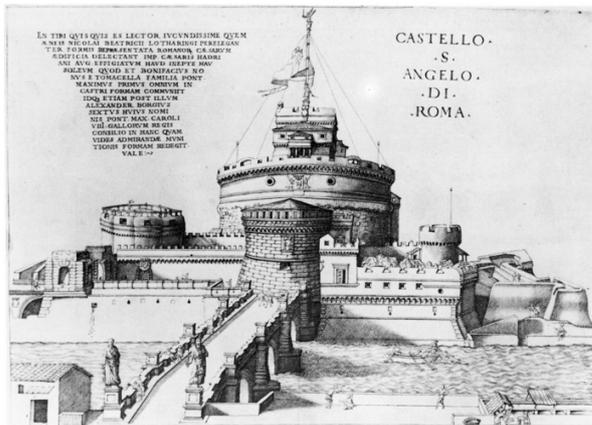


図 1.35b： ニコラ・ベアトリツェ

《カステル・サントアンジェロ》1558-1577年、
 エングレーヴィング、33,2 x 45,8cm、
 ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

との完全な一致とは見なされないとしても、そもそも物語の舞台がローマであることはすでに確認したとおりであり、少なくともここがその都に属する場所であることを示すために描いたことに疑いはないだろう。プッサンは、この場所をはるか昔の沼地のままに、続くオウィディウスの時代には存在していたというウェルトゥムヌス像に代えて、この神をポモナと共に表したのである。

植物の繁茂する沼地と都市景観の闖入によって生じた図像の特異性は、プッサンの目的が『変身物語』の単純かつ忠実な再現にはなかったことの証左といえるだろう。すでに述べた通り、他の画家たちが、対話するウェルトゥムヌスとポモナ、あるいは熱心に言い寄るウェルトゥムヌスの姿を描くことで物語の内容を叙述しているのに対し、本作品の主人公たちは風景の中で寡黙に座しているようであり、神話の物語性は他の作例と比べ、希薄になっていると考えられる。『変身物語』のポモナとの挿話は、ウェルトゥムヌスの最もよく知られた、もしくは唯一の神話であるが、プッサンはこの代表的な物語を引用してはいるものの、その再現自体に主眼を置いたわけではない。むしろ、本作品における画家の目的は、都市口

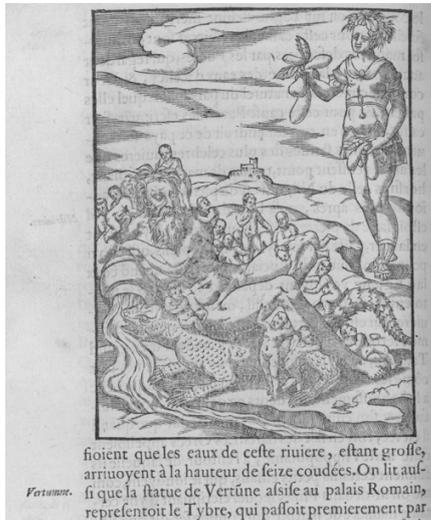


図 1.36: 《ナイル川とウェルトゥムヌス》

ヴァンチェンツォ・カルターリ

『古人たちの神々の姿について』1581年、リヨン版挿絵

ーマの表象によって、かつてウェラブルムにウェルトゥムヌスの像があったことを記念碑的に示すこと、そしてその界限の歴史を喚起することにあった。

このウェルトゥムヌスとテヴェレ川の結びつき、すなわち、ローマの中心地に有名なウェルトゥムヌス像があったこと、ウェルトゥムヌスがテヴェレ川と同一視されたこと、その理由が流れを変える川がこの神の変身能力と重ねられたことにあること、そしてその川の流れの変化とは、ローマのフォルムにかつてはテヴェレ川が浸水していた歴史を指すことは、プッサンと近い時代では、カルターリの注釈書で説明されている。

人々はまた、ローマの公共広場 [フォルム] にあるウェルトゥムヌスの像が、テヴェレ川を表しているとの記述を目にする。テヴェレ川は最初の頃はこの広場を流れており、それから他へと流れを変えた¹⁶⁸。

…… [ウェルトゥムヌスの独白] 「かつて、ここまでテヴェレ川が流れていた。そしてその流れは、船を漕ぐ重い櫂によって切り裂かれていた。しかし、テヴェレ川が民のためにその場所を譲ろうと望んでから、そして民の役に立とうと他の場所に流れを変えてから、人は私 [ウェルトゥムヌス自身] を、ウェルトゥムヌス神と呼ぶ。流れが迂回することを意味する名だ」。¹⁶⁹

¹⁶⁸ CARTARI 1581, p. 326. « On lit aussi que la statue de Vertumne assise au palais Romain, representoit le Tybre, qui passait premierement par ce lieu, et puis fut detourné en autre part ». カルターリのイタリア語版からの大橋の邦訳 (2012年) における該当箇所は 322 頁。

¹⁶⁹ CARTARI 1581, p. 327. « Autrefois par icy le Tibre avoit son cours, / Et les flots s’y fendoient par les avirons Jours. / Mais depuis qu’à son peuple il voulut faire place, / Et que pour son profit il print une autre trace, dieu Vertumne on me dit, du fleuve detourné ». イタリア語版の大橋訳、323 頁。

カルターリのこの記述は、「河神」の表象についての一連の記述の中に含まれており、ナイル川の神と並んで、テヴェレ川の象徴としてウェルトウムヌスが描かれた挿絵がつけられている（図 1.36）。こうした、画家と比較的近い時代の注釈書の記述によって、ウェルトウムヌスとテヴェレ川、ローマの結びつきの歴史は、17 世紀にも忘れられることなく共有されていた。

この歴史を伝えるテキストの中でも、やはりプッサンにとっての本質的な典拠となるのは、オウィディウスの『祭暦』であろう。第 6 巻における、古のウェラブルムの湿地を描写し、大地が乾いた後ウィクス・トゥスクスに祀られたウェルトウムヌス像に言及する一節は、本作品のモチーフや自然の描写を最もよく説明しており、この古典文学を知る者、あるいは古代ローマの歴史と地誌に精通している者だけが、本作品の真の意味を捉えることができたと思われる。『祭暦』では、詩人が「ひとりのご婦人が裸足で下ってくるのを目に」したのをきっかけに、土地の老婆が、治水がなされていなかった時代は「履物を履いたまま[ウェラブルム周辺の]湿地に近づいてはなりませんでした」と奇妙な風習の謂れを述べる。この地の歴史を語る上で、「裸足」が印象的な役割を果たしているのである。プッサンの作品におけるウェルトウムヌスとポモナの、奇妙にも爪先を上に向け、まさしく「裸足」を強調したポーズは、本作品の理解に必要な文学典拠を仄めかす、画家から博学な友人パサールへの一種の示唆だったのかもしれない（図 1.37）。



図 1.37: 《足を洗う女のいる風景》前景部分

b ウェラブルムの歴史

時代の推移

オウィディウスの2つの詩、『変身物語』と『祭暦』、そしてウェルトウムヌスの像について記したその他の古典文学を注意深く読むと、プッサンの作品には、ローマの歴史における様々な時代の場面が同時に表されていることに気付かされる¹⁷⁰。『変身物語』では、ウェルトウムヌスとポモナが出会ったのは、伝説上のローマの建国者ロムルスよりも時代を遡ったプロカの治世であると述べられている。

アウエンティヌスの後はプロカがラティウムの人々を治めた。その治世、イタリアのハマドリュアデスの中で、ポモナは果樹園の世話にかけては最も有名で評判だった……¹⁷¹。

また、『祭暦』で詳細に描写されるように、その頃ウェラブルムは未開の湿地であったので、プッサンの前景はまさしくローマ建国以前の風景にふさわしい。ただし、この前景は、大地が乾いた後にウェルトウムヌスの像が祀られたことを潜在的に示すものでもある。一方で、地形の窪みや木々の配置によって隔絶されたその向こう側、後景には、ローマ時代を代表する建築物が点在している。既に述べた通り、大多数はそこがローマであることを示唆する目印として描かれたが、とはいえ、たとえば最も目立つ左手には実景とは重ならない建築物（図 1.38、画面左）もあり、プッサンはやはりこの後景部分を、意図的に、ある程度発展したローマ建国以降の風景として描いたと考えられる。

図 1.38: 《足を洗う女のいる風景》中景から後景部分



¹⁷⁰ 文学におけるウェルトウムヌスの主題については以下を参照。DEREMETZ 1995, chap. IV, pp. 315-349.

¹⁷¹ « Procas après luy (Aventine), gouverna le peuple Latin, sous le regne duquel, entre les hamadryades d'Italie, Pomone estoit la plus cerebre et la plus renommée pour le louïable soin qu'elle avoit de cultiver les jardin [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 425.

一つの作品において、こうした明らかに異なる時代の象徴物を併置させるという手法は、同時期に描かれたプッサンの別作品においても認めることができる。第2章で詳しく検討するが、本作品の一年前の1649年に、やはりフランス人の友人ポワンテルのために描かれた《ポリュフェモスのいる風景》(図版II)は、古典文学における「四つの時代」の寓意を孕んでいることが指摘されている¹⁷²。背景に聳える岩山に同化するように表されているポリュフェモスは、肥沃な黄金時代に生きていたというこの時代を象徴するモチーフであり、他方、中景に描かれた大地を耕す人々は、農耕が誕生したと伝えられる銀の時代を視覚化している。したがって、黄金時代と銀の時代の象徴をひとつの構図において同時に表したこの作品は、時代の推移、あるいは人類の歴史の変遷というテーマに対する画家の関心の表れであると指摘されてきた¹⁷³。こうした同時期の作例があるために、《足を洗う女のいる風景》においても、画家が異なる時代を意図的に併置したと考える余地は充分にあるように思える。というのも、1684年の財産目録によれば、パサールはこの《ポリュフェモスのいる風景》のコピーを所有していた¹⁷⁴。このような時代と歴史の変遷のテーマは、この時期のプッサンと、ポワンテルをはじめとした顧客たちの共通の関心であったのかもしれない¹⁷⁵。

では、本作品の前景がウェルトウムヌスとポモナが会ったローマ建国以前の情景であるとして、ロムルスによるローマ建国以降の都市景観と思われる背景に、歴史上の特定の時代やエピソードを見出すことは可能なのだろうか。実は、本論考で注目してきたウェラブルムのウェルトウムヌス像は、ローマ建国初期のとある出来事と歴史的に結び付けられてきた経緯を持つ。ウェルトウムヌスの像がエトルリア人たちによって祀られたと記したウァロは、この民族がウェラブルムに定住するようになった経緯について述べている。

カエリウス [チェリオ] の丘の名は、カエリウス・ヴィベンナというエトルリアの指導者に由来するのであるが、この人物はタティウスと戦うロムルスを助けるために彼の軍と共にやって来た。しかし、カエリウスの死後、この軍勢はあまりに要塞化された場所を占拠し、また問題がないわけではなかったため、伝承によれば、
[ロムルスは] 彼らを平野に下らせた。ウィクス・トゥスクスの名は彼らに由来する。この場所にウェルトウムヌスの像が立っているのだが、人々が言うには、ウェルトウムヌスがエトルリアの主要な神であったためである¹⁷⁶。

¹⁷² BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 89, p. 118 ; BLUNT 1967, p. 299 ; MCTIGHE 1996, pp. 40-50 ; PACE 2008, pp. 73-89, pp. 76-78.

¹⁷³ たとえば以下。MCTIGHE 1996, pp. 40-50. 第2章で論じる。

¹⁷⁴ 1684年のパサールの妻の死後財産目録。「プッサンのポリュフェモスに基づくコピー、額なし、80番(原文ママ。70番が正しい)、100リーヴル」。« Item une copie d'après le Poussin de Polifeme sans bordure numéroté quatre vingt deux (*sic*) et prisé cent livres cy ___ C ». Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684 ; SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 107.

¹⁷⁵ 同時代のリベルタンたちによる時代の変遷のテーマへの関心をマクタイが論じている。MCTIGHE 1996, pp. 40-50.

¹⁷⁶ Varro, *De lingua latina*, V, 46. VARRO 1585, col. 10. 訳出に際し1954年のCollartによるフ



図 1.39: 後景部分、建築物

ウァロによれば、ロムルス率いるローマ人とタティウス率いるサビニの人々との戦いの際、エトルリア人たちはロムルスの援軍としてやってきた。しかし、やがて彼らは嚴重な武装でカエリウス（チェリオ）の丘を占拠するようになったため、ロムルスによってウェラブルムのウィクス・トゥスクス（エトルリア通り）に移され、ここにウェルトゥムヌスの像を設置したという。さらに、プロペルティウスは、ウェルトゥムヌスの像を、このローマ・エトルリア人对サビニ人の戦争の目撃者とし、像の口を通してこの出来事を伝えている。

汝よ、ローマよ、汝は我がエトルリア人に報償を与えた。そこから今日エトルリア通りは名を得ているが、リュクモン [エトルリアの将カエリウス] の軍が同盟軍とやって来て、野蛮なタティウスのサビニの軍を撃破した時のこと。私 [ウェルトゥムヌスの像自身] はこの目で見た。精鋭軍が破れ、武器が飛び、敵が背を向け不名誉な敗走をしたのを¹⁷⁷。

すなわち、ウェラブルムのウェルトゥムヌス像はローマ建国初期のローマ・エトルリア人たちの戦いと歴史的に不可分なモチーフなのであり、像への言及にはこの歴史上の出来事が伴われてきた。プッサンの作品の後景、左手の建物は、堅牢で塔に矢狭間を備えた、いわゆる城塞である（図 1.39）。他の建築物があくまで大気に溶け込みながらその主張を控え目にしているのに対し、左手の城塞はより前方に配置され、比較的堅固な輪郭線とともに明らかに異なった次元で、すなわち特別な意味をもって描かれているように思われる。また、そ

ランス語訳（pp. 28-31）を参照した。

¹⁷⁷ Propertius, *Elegiae*, IV, 2. PROPERTIUS 1630, p. 300. 訳出に際し、2005 年の Viarre によるフランス語訳（pp. 134-136）、および 1985 年の中山の訳（pp. 389-390）を参照。

の周辺に描かれた人物たちの胴体と頭部にはハイライトで光の反射が表され、慌ただしく騎馬で駆けていく人物も認められることから、彼らが武装していることが想定される。ウェルトゥムヌスとポモナの牧歌的な神話とは一見無関係なこの武装の風景は、ローマの建国神話における、ウェラブルムに像を祀ったエトルリア人たちの歴史を指しているのではないだろうか。

プッサンは、前景にローマ建国以前の未開の沼地と神々の牧歌的世界を、後景にローマとエトルリアの軍勢を想起させる文明化した人間の世界を表した。黄金時代と農耕が誕生した銀の時代を表した《ポリュフェモスのいる風景》をはじめとして、未開と文明のテーマはプッサンの後期の風景画において度々指摘されている¹⁷⁸。その一例が、野蛮な時代の終焉と文明の誕生をテーマとした《ヘラクレスとカクスのいる風景》(図版 III)であるが、近年ザウアーレンダーが、この作品に原初のローマの地理が再現され、古代のヘラクレス祭壇(Ara Maxima)の遺跡が示唆されていることを論じた¹⁷⁹。第3章で詳しく論じるが、すなわち、この作品においても、古代の地理の再現と神話の引用、特定の遺跡の示唆によって、ローマの一地域にゆかりの歴史が叙述されているのである。いずれにせよ、《足を洗う女のいる風景》、今や《ウェルトゥムヌスとポモナのいる風景》とも呼びうる本作品は、異なった時代の対比を用いた文字通りの「歴史画」、それもウェラブルムに祀られたウェルトゥムヌスの像に纏わる言説を巧みに取り込むことにより実現された、ローマ建国前後の歴史風景画というべき作品なのである。

c パサールのための風景画 —— 第1章結び

21世紀に入り、ようやくウェルトゥムヌスとポモナの神話が表されていることが指摘された本作品であるが、本章では、前景がウェラブルムと呼ばれた水辺の描写に合致すること、後景の都市風景が実際のローマにおける配置と近いことを手掛かりに、この風景画の真の主題を読み解く鍵が、かつてそこに祀られていたウェルトゥムヌス像であることを指摘してきた。そして、ウェラブルムがローマ建国よりも遙か昔には沼地であったことを像の存在と共に言及している点において、オウィディウスの『祭暦』がプッサンにとって主要な典拠であること、またウェルトゥムヌス像との歴史的な結びつきから、後景がローマ建国初期の戦いを思わせる風景であることを述べてきた。長らく後期の風景画の議論から切り離されてきた作品であったが、以上の解釈は、同時期の別の作品と共に考察する、あるいは他の作品を考える上での一助となるのではないだろうか。

この解釈を踏まえて、プッサンとパサールの関係の中で本作品を捉え直してみたい。先に引用したように、ベッローリはプッサンの風景画を賞賛する中で、パサールのために制作さ

¹⁷⁸ たとえば MCTIGHE 1996, pp. 40-50. 第2章と第3章で論じる。

¹⁷⁹ SAUERLÄNDER 2008a, pp. 213-217; SAUERLÄNDER 2008b, pp. 109-110.



図 1.40: ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658年、油彩、カンヴァス、
119,1 x 182,9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

れた 2 点の風景画、すなわち本作品と《オリオンとディアナのいる風景》に言及していた¹⁸⁰。それに続けて、プッサンが「偉大な愛好家であり絵画に造詣が深いこの紳士の高貴なる趣味を満足させるために、喜んで制作していた」と、パサールの「高貴なる趣味」を称えたのである。

《オリオンとディアナのいる風景》

《オリオンとディアナのいる風景》(図 1.40)は、《足を洗う女のいる風景》の約 8 年後にパサールのために描かれた。制作時期が隔った作品であることに留意する必要があるが、パサールが所有した風景画の別の例として、この作品の図像に言及しておきたい。

キオス島の皇女メロペを犯そうとしたことに対する罰により、盲目にされた巨人オリオンは、東の外れで昇る太陽の光を浴びれば視力が戻るとの神託を受け、旅立つ。プッサンの作品では、鍛冶師ケダリオンを道案内とし、盲目のオリオンが画面左へと向かって歩いていくところを描いている¹⁸¹。足元ではウルカヌスが行く手を指し示し、右からたなびくように

¹⁸⁰ BELLORI 1672, p. 455. また、本章 35 頁。

¹⁸¹ 道案内人するケダリオンが登場する典拠として、フィロストラトスの『イマギネス』がある。VAN HELSDINGEN 2002, pp. 157-158. また、ゴンブリッチのこの論考に対する近年までの評価についても同論文を参照した。

描かれた雲の上には女神ディアナがいる。ディアナにはオリオンを殺したという別の逸話が残っているが、古典文学において、盲目になったオリオンの物語にディアナが登場するテキストは見当たらない。

この点に注目し作品解釈を行なったゴンブリッチの先駆的な研究により、プッサンのオリオンの風景画は、自然界における水の循環を表した寓意画であることが明らかにされた¹⁸²。この解釈のためにはナタリス・コメスの神話注釈書で紹介される、オリオン神話の特殊な解釈を参照する必要がある。コメスによれば、オリオンは、水（ネプトゥヌス）と大気（ユピテル）と太陽（アポロ）から生まれたため、「蒸気」を象徴するモチーフと解釈できるという。そして、同じテキストにおいて、コメスは、ディアナがオリオンを矢で射て殺した物語は、大気の上層部まで登った蒸気が、月（ディアナ）の力によって集められ、雨や嵐に姿を変えて下界へと循環することを意味しているのだと説明する。プッサンの作品では、右から蒸気のような靄が流れてきて、それがディアナの元へ集まり、雲となっている。コメスが記す、自然界の摂理をオリオン神話に重ねた神話解釈を視覚化したからこそ可能となった描写といえよう。

《オリオンとディアナのいる風景》に特殊な自然哲学と神話の知識が要求されるという、このゴンブリッチの指摘は、神話の解釈に精通した教養豊かな鑑賞者としてのパサール像を自ずと彷彿とさせる結果となった。先に引用したベッローリの証言を鑑みても、プッサンは自身の構想の理解者としてパサールの博学を信頼し、知的な作品を楽しんで制作していたことだろう。《足を洗う女のいる風景》は、ゴンブリッチ以降注目を集めた《オリオン》とは対照的に、考察される機会にさほど恵まれなかった作品であるが、やはり、風景面の愛好家であり博学で知られたパサールの期待に見合うよう、テーマや要求される知識は異なるものの、深い知識と入念な構想に基づいて制作された作品であった。

パサールとローマ

最後に、パサールの人物像と趣味の観点から、本作品の主題やテーマの選択について考察を加えたい。すなわち、根本的な疑問となるが、なぜプッサンはローマの歴史に関わるこの知的な図像をパサールのために描いたのか。述べてきたように、ウェルトゥムヌス像とウェラブルムの歴史を記念碑的に表すのに、画家は非常に婉曲な方法をとっている。これを考えるとき、『好事家たちの饗宴』（1676年）における、パサールに対する風刺が思い起こされる。ロジェ・ド・ピールと考えられている匿名の作者は、パサールを戯画化したユマールという愛好家を次のように描写していた。

かつてのローマにいたような博学な人物として
振る舞いたがるユマール（パサール）。

¹⁸² GOMBRICH 1944；遠山訳, 1991.

知識というよりはむしろその性向によって
この快い学芸に盲目の愛を抱いた
初めの日と変わらない。
喧々諤々の騒ぎに加わるために
最初に呼ばれた者のひとりである¹⁸³。

「ローマにいたような博学な人物」と評されることを期待する、パサールの願望を皮肉った表現と解釈することができないだろうか。「絵画に造詣が深い」愛好家とベッローリが評していたことはすでに述べたが、会計法院の官吏として豊かな教養が求められていた背景を顧みれば、パサールの知識は、例えば鑑定学のような美術に特化されたものではなく、歴史学をはじめとした諸分野を網羅するものであったことは疑いない。こうしたパサールの博学さと知識欲を伝える史料の中でも、この辛辣なパンフレットの一節にこそ、パサールのために本作品を描いたプッサンの意図を求めることができよう。この風刺から推測するに、画家プッサンの役割は、パサールが一枚の絵の鑑賞を通してあたかも自身がローマの知識人となったように思える作品を描くことであった¹⁸⁴。本作品の、歴史及び古典文学の知識を有するものにしか真の主題を捉えることができない知的なイメージがこの愛好家の自尊心を満たしたことは想像に難しくなく、それがローマに関わる題材であったことは、なおさらこの歴史ある都の知識に貪欲であったパサールを喜ばせたことであろう。

すでに確認した通り、1643年頃、パサールは、憧憬の地ローマに長期に渡って滞在した¹⁸⁵。やはりローマにいた画家クロード・ロランが、この時のパサールのローマ滞在を記念して後に版画を送り、その裏面には「パサール氏へ。都市ローマの思い出のために」との献辞が付けられた¹⁸⁶。やはりパサールにとってローマ訪問が格別な喜びであったことを思わせる献辞であるが、この滞在中、彼が友人であったプッサンとも再会したことは疑いない。想像の域を出ないことを承知で述べるならば、ローマで共に過ごした二人の間で、ウェラブルムの歴史が話題にのぼることがあったのかもしれない。

本作品は完成後、パリ、セーヌ川沿いのケ・ド・ラ・メジスリーにあったパサール邸のギャラリーに飾られることとなった。財産目録及びほかの注文記録を参照すると、パサールのコレクションにはローマに関わる主題の作品が少なからず目に付く。《カミルスとファレリイの教師》や《スキピオの節制》といった古代ローマの歴史に取材したプッサンの作品をは

¹⁸³ THUILLIER 1968, p.166 ; Roger de Piles (?), *Le banquet de curieux dans la Seconde lettre d'un François à un gentil-homme flamand*, 1676 (la Bibliothèque de l'Arsenal, B 11184 ; à la Bibliothèque de l'Institut, ms. 1881), vers 48-55.

¹⁸⁴ OLSON 2002, p. 38.

¹⁸⁵ 本章の 28-29 頁を参照のこと。プッサンの手紙においてパサールのローマ滞在が裏付けられた。ローマでパサールは、クロード・ロランにティヴォリの滝を描いた対作品を注文しているが、その制作年が 1644 年であるため、この滞在は長期に渡っていたと推測される。SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 99.

¹⁸⁶ 本章 27-28 頁、図 1.16 を参照。

図 1.41：パサールが所有したクロード・ロランの対作品



図 1.41a：クロード・ロラン《牧歌的風景》
1644年、油彩、カンヴァス、98 x 137 cm、
グルノーブル美術館



図 1.41b：クロード・ロラン《ティヴォリからの眺め》
1645年、油彩、カンヴァス、93.5 x 129.5cm、
ロンドン、王室絵画コレクション

じめ、クロード・ロランによるティヴォリの滝を描いた対作品（図 1.41ab）¹⁸⁷、そして財産目録に記載されているデュフレノワの「《カンポ・ヴァッチーノの神殿を描いた絵画》」¹⁸⁸など、ローマの遺跡や風景を表した作品もパサールの収集の対象であった¹⁸⁹。これらの「ローマ趣味」とも言える作品群と共に、一見この都市とは無関係に見えた本作品は、実は格別に知的な「ローマの歴史風景画」として、パサールのギャラリーに陳列されていた。

¹⁸⁷ 26-29 頁を参照。パサールの 1643 年からのローマ滞在時に制作された。二作品については以下。ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1961, n° 79, pp. 225-227, n° 89, pp. 244-245.

¹⁸⁸ 「デュフレノワのカンポ・ヴァッチーノの神殿が描かれた絵画、額なし、68 番、500 リーグル」。《Item un tableau représentant le temple de Vascine de Dufresnoy sans bordure numéroté soixante huit et prisé cinq cent livres cyV° 》。Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684 ; SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994), p. 107.

¹⁸⁹ このほか、目録では単に「風景画」としか記述されていないが、たとえばスワーネフェルト (inv. n° 36, 59, 60) など、パサールが所有した作品の画家には、ローマの景色や遺跡をモチーフとして描いていた画家が含まれる。このためコレクションにはさらにローマの風景を表した作品があったことが想像される。

第2章 《ポリュフェモスのいる風景》

—— 風景と寓意 ——

第2章 《ポリュフェモスのいる風景》

—— 風景と寓意

序：作品の概要と本章の目的

今日サンクトペテルブルクのエルミターージュ美術館に所蔵されている《ポリュフェモスのいる風景》(図版Ⅱ、図2.1)は、フェリビアンによれば、絹の卸売商人で画家の友人でもあったジャン・ポワンテルのために1649年に描かれた。

1649年、プッサンはポワンテル氏のために大きな風景画を描いた。そこにはポリュフェモスが表されている……¹⁹⁰。

1660年のポワンテルの死後の財産目録には本作品が記載されており¹⁹¹、注文主が終生所持したこの作品は、その後少なくとも2人のフランス人の愛好家、ジャン・ネイレ・ド・ラ・ラヴォワ (Jean Neyret de la Ravoye) とシャルル・ルモワヌ・ド・レンヌムーラン (Charles Lemoyne de Rennemoulin) の手を経て、18世紀の終わりにはコンフラン侯爵 (Louis de Conflans, marquis d'Armentière, 1711-1774) の所有となっていた¹⁹²。1772年、エカテリーナ2世



図2.1：
サンクトペテルブルク、
エルミターージュ美術館
展示室

¹⁹⁰ « En 1649. il peignit pour le sieur Pointel un grand païsage, où est representé Polyphem [...] ». FÉLIBIEN 1685, p. 299.

¹⁹¹ 「横6ピエ、縦5ピエのカンヴァス画。額縁なし。前述のプッサンの作品で、描かれた風景には、ポリュフェモスとそのほかの人物がいる。査定1200リーヴル／上述のシャンパーニュ氏が署名／P・ド・シャンパーニュ」。« Item un grand tableau de six pieds de long sur cinq de hault peint sur thuille, sans bordure, ouvrage dudit Poussin, représentant un paysage ou est poliphème et autres figures, prisé la somme de douze cent livre cy. / XIIc lt. / et a ledit Sieur Champagne signé / P. de Champagne ». Archives nationales, Minutier Central, étude LXXV, liasse 109 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 56-57, n° 25.

¹⁹² これらの来歴については以下を参照。BLUNT 1966, n° 175, p. 125 ; SCHNAPPER 2005 (1994), p. 408 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), p. 508 ; MARANDET 2012. 来歴の詳細については第3章でも言及する。

(Ekaterina II Alekseevna, 1729-1796 / 在位 1762-1796) のために美術品の買い付けを請け負っていたドニ・ディドロ (Denis Diderot, 1713-1784) が、侯爵のコレクションにて、「高く聳える荘厳な山々」が描かれ、その中の一つに「頂上で笛を吹く後ろ姿のポリュフェモス」が表された作品を見出す¹⁹³。このとき侯爵が所有していたもう一点のプッサンの作品《ヘラクレスとカクスのある風景》(モスクワ、プーシキン美術館) と共に本作品はエカテリーナ2世の所有となり、今日エルミタージュ美術館に展示されている。1701年にエティエンヌ・ボーデ (Étienne Baudet, 1638-1711) によって版刻され、また第1章で確認したようにパサールもこの《ポリュフェモスのいる風景》のコピーを所有していたことがわかっており¹⁹⁴、当時からそれなりに知られた作品であったことが想像される。

ポリュフェモスは、ホメロスの叙事詩ではオデュッセウスに眼を潰された一つ目の巨人としても登場するが¹⁹⁵、美術作品においては、海のニンフ、ガラテイアに恋をし、彼女を想って笛を奏でる姿の方がたびたび表されてきた。古典文学においてはテオクリトスの牧歌に詠われ、フィロストラトスが図像の源泉を提供し、オウィディウスがその恋の顛末を詳しく伝える、アキスとガラテイア、ポリュフェモスの物語である。プッサンの作品においてもポリュフェモスは海に向かって笛を奏でているが、しかし後述するように、本作品の図像はいかなる文学典拠にも既存の美術作品にも正確には倣っていない。この謎めいた作品に対して、今日まで少なくない解釈が提出されてきた。それらの議論は、プッサンの風景画が潜在的に持つ寓意やテーマの豊富さ、解釈の多様性を物語っている。本章では、今日までの議論を交えながら、本作品のイメージが喚起する諸テーマについて考察を加え、このよく知られた伝統的な物語をプッサンがいかに新しく作り変えたのかを詳らかにしたい。

¹⁹³ 「いずれも (本作品と《ヘラクレスとカクスのある風景》) 幅7ピエ、高さ6ピエほどの作品です。片方には高く聳える荘厳な山々が描かれ、その中のひとつには、頂上で笛を吹く後ろ姿のポリュフェモスがいます。下の草地には、アキスとガラテイア、そして他の羊飼いたちがいます」。« Ils ont chacun sept pieds de large, sur environ six pieds de haute. L'on voit à l'un de grands montagnes majestueuses ; au haut d'une de ces montagnes majestueuses, Polyphème par le dos, jouant de la flûte ; au bas, une prairie, avec Acis, Galatée et d'autres bergers ». DIDEROT (VERSINI) 1997, pp. 1114-1119, p. 1117.

¹⁹⁴ Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684. 本論文 Annexe, inv. n° 70、また第1章 31-32頁。

¹⁹⁵ Homeros, *Odysseia*, IX, 116-566.

I 注文主と作品、図像

a ポワンテルとブッサン

ジャン・ポワンテル

絹の卸売商を営んでいたパリのブルジョワ、ジャン・ポワンテル (Jean Pointel, -1660) は、ブッサンにとって、シャントルーと並ぶ筆頭の顧客であり、収集家であった¹⁹⁶。生年はわかっていないが、ブッサンはポワンテルのことを「善良なる人 (bon-homme)」と呼び表しており、1594 年生まれのブッサンよりも年上であったと想定されている¹⁹⁷。パリを拠点としてリヨンでも商売を展開し、1633 年から 1645 年の間は、やはりブッサンの顧客にもなった同業のジャック・セリジエ (Jacques Serizier, 1595 頃-1688) と、パリの市場に向けた絹織物の輸入業を共同で行っていた¹⁹⁸。商売上の協力関係は 1645 年 3 月に解消される。これはおそらく、ポワンテルが事実上の引退を望んでいたためだと思われる¹⁹⁹。というのも後に確認するように、ポワンテルはセリジエとの事業を解消してすぐに、ローマへ旅立ち、2 年以上の長期の滞在をしているからである。後年、再び 1654 年初頭から 1657 年の末までローマに住む。この晩年の滞在を終えてパリへ戻ると、友人夫妻の邸宅の部屋を借りて生活し、1660 年 11 月 5 日に没した²⁰⁰。生涯独身を通し、不動産を持たず、また彼の遺言書には、自身の葬儀を簡素に執り行うようにとの旨と、貧者への細かな寄付の指示が出されている。こうした記録に基づき、ポワンテルが敬虔なカトリック教徒であったことが近年強調されている²⁰¹。

ブッサンとの親交

ブッサンとポワンテルの直接の親交を示す最も初期の資料は、国王首席画家としてパリに滞在していたブッサンがローマへ帰る際、その長い旅路に備えて作成した遺言書である。1642 年 9 月 20 日に作成されたこの遺言書では、ブッサンのパリの財産 10,000 トゥール・リーヴルを「サン・ドニ通りに共に住まう、パリのブルジョワの絹織物商、ジャン・ポワン

¹⁹⁶ ポワンテルについての代表的な史料研究として以下を参照した。THUILLIER & MIGNOT 1978 ; SZANTO 2010.

¹⁹⁷ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40, note 2. ブッサンの 1657 年 12 月 24 日の手紙でこの言葉を使っている。この“bon-homme”の単語は、17 世紀当時は老年を迎えて久しい人物に用いる言葉であり、63 歳のブッサンから見てもポワンテルが年配であったことを示唆している。

¹⁹⁸ 元々はリヨンの出身であると考えられていたが、それを示す史料がなく、また兄弟達もパリで商売や結婚をしていたことから、元々パリの出であることが近年指摘されている。SZANTO 2010, p. 78.

¹⁹⁹ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40 ; SZANTO 2010, p. 82.

²⁰⁰ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41 ; SZANTO 2010, p. 91.

²⁰¹ SZANTO 2010, pp. 88-91.

テルとジャック・セリジエ」に預けた旨が記されており、また両者が遺言執行人に指定されている²⁰²。ポワンテルとの交流を示すプッサンのパリの滞在以前の資料は見つかっておらず、やはり二人は、1640年からの画家のパリ滞在時に知り合ったと考えられている²⁰³。交流が始まってから1642年にプッサンが遺言書を作成するまでのこの短い期間に格別の友情が築かれたことになるが、親しくなるきっかけとして、ポワンテルとセリジエが職業柄利用していた輸送の経路が関係していることが指摘されている²⁰⁴。当時のパリ・ローマ間の輸送は、ル・アーヴルとルーアンを経由する方法もあったが危険が多く、むしろマルセイユとリヨンを経由する、迅速なルートが好まれた。この場合、パリとリヨンの陸上の交通網を使うことになる²⁰⁵。パリとローマの間で、美術品やその他の様々な物品を送る際、おそらくポワンテルとセリジエが知悉していたルートが役に立った。たとえば、画家がローマへ戻った後の1643年12月の手紙になるが、パリにいるシャントルーに《聖パウロの法悦》(1643年、サラゾータ、ジョン・アンド・メイブル・リングリング美術館) (図2.2)²⁰⁶を送った時の手紙が残っている。

しっかりと梱包し保護した《聖パウロ》を預けましたので、このもう一つの郵便物についてもお知らせいたします。リガールという郵送業者に託しました。リヨンで、荷はヴァン・スコール氏へと渡るはずです。この人物には、それを間違いなくパリへ送るよう、お願いいたしました。パリでは、それを、私の良き友人でありあなたさまの僕でもありますポワンテル氏が受け取り、あなたさまへお渡しする手筈となっております。どうか、ポワンテル氏が立て替えるリヨンからパリまでの送料を彼にお支払いくださいますようお願いいたします。ローマからリヨンまでの送料は、支払われております²⁰⁷。

²⁰² 遺言書はサントによって書き起こしがなされている。« avecq la somme de dix mil livres tournois monnoye de France aud. sieur testateur appartenans et qu'il a mis en depost entre les mains des sieurs Jehan Pointel et Jacques Cerisier marchands de soye bourgeois de Paris en compagnie demeurant rue Saint Denis [...] ». SZANTO 2010, p. 103 (Arch. nat., M.C., étude XXXIV, liasse 85).

²⁰³ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41 ; SZANTO 2010, p. 80.

²⁰⁴ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41 ; SZANTO 2010, p. 80.

²⁰⁵ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41.

²⁰⁶ この《聖パウロの法悦》については以下を参照。COJANNOT-LE BLANC 2012, pp. 100-106 ; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 33, pp. 258-261.

²⁰⁷ 1643年12月11日付、プッサンからシャントルー宛の手紙。« Je vous ay escrit à l'autre ordinaire passé comme j'avois conaigné le St. Paul bien enquaisé et bien couvert — ès mains du Courrier nommé Rigar — qui le doit à Lion mettre en main de Mr. Van Score lequel jei prié de l'envoyer assurément à Paris où Monsieur Pointel mon bon ami et vostre serviteur le doit recevoir et vous le rendre. Vous lui ferés sil vous plaist rendre l'argent quil aura déboursé pour le port de lion à Paris. Le port de Rome à Lion est paye ». BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 102 ; JOUANNY 1911, p. 233.



図 2.2: ニコラ・ブッサン 《聖パウロの法悦》

1643 年、油彩、板、41,5 x 30, 2 cm、

サラソータ、ジョン・アンド・メイブル・リングリング美術館

この手紙から、ブッサンがローマからリヨンを経由するルートを使っていることが裏付けられる。そして信頼のおける「よき友人」であるポワンテルに、ヴァン・スコール氏を介してシャントルー宛の荷をパリで受け取る役割を任せている。他方、1644 年 3 月の手紙では、ブッサンは、シャントルーの命を受けてローマで獲得した美術品を送ろうとしている。その際、パリに確実に届くようにするため、ポワンテルとセリジエを推薦している²⁰⁸。

そこでこの件を首尾よく行うために、我々の良き友人であるセリジエ氏とポワンテル氏に、この件をお話しいたしました。彼らは、リヨンに良い経路と友人とを持っています。彼らの手段を頼れば、それらの胸像は間違いなく、そして迅速にあなたさまの元へ届くでしょう……²⁰⁹。

仕事で頻繁にリヨンとパリを行き来していたセリジエとポワンテルは、ローマとパリの経由地であったリヨンに人脈を持ち、最適な道を知っていた。引用した手紙は、ブッサンが 1642 年にパリを離れローマに戻った後に、彼らがブッサンのために力になっていたことを示すものであるが、おそらくブッサンがパリに滞在している間は、ローマへ物品を送る際に力になっていただろう。そして、1645 年、ポワンテルは商売を退き、ローマに長期の滞在をする²¹⁰。

²⁰⁸ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41, 45 (note 45) ; SZANTO 2010, p. 80.

²⁰⁹ 1644 年 3 月 17 日付、ブッサンからシャントルー宛の手紙。« mais pour bien faire cette affaire là parlés en à nos bons amis Serisier et Pointel qui ont de bonnes correspondances et de bons amis à Lion par le moyen desquels il seroit possible que vos dits bust vous seroient mandés assurément et dilligemment [...] ». BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 114 ; JOUANNY 1911, p. 258. ここで言及されている「胸像」は、イポリット・ヴィテレスキ (Hippolyte Viteleschi) が所有していた古代の彫像と考えられる。FÉLIBIEN 1685, pp. 291-292. この時期の手紙では、この胸像について頻繁に言及されている。たとえば 1643 年 10 月 27 日の手紙。Ms. 12347, fol. 96 ; JOUANNY 1911, pp. 221-222.

²¹⁰ 老年を迎え、老いた男がローマに向かう理由として、信仰心からの巡礼が目的であったとサントは指摘する。SZANTO 2010, p. 82.

1645年4月の終わりまでにポワンテルはローマに到着する²¹¹。2年近くここに滞在した後、1647年6月より前にパリに帰るべくローマを発った。この際、プッサンはポワンテルがパリに戻ることをシャントルーに予告している。

まもなくパリで、こちらから帰還する、あなたさまの僕のひとり [ポワンテル] にお会いになることでしょう。彼は、親愛なるあなたさまの僕であるこのプッサンが、絵画について並々ならぬ才を持っていると信ずる異端者の一員です²¹²。

ポワンテルがパリに戻ることを報告しているプッサンであるが、ここで注目されるのは、画家としてのプッサンの才能をポワンテルが理解していることを、画家本人が確信を持って述べていることである。後に確認するように、ポワンテルのコレクションはほとんどプッサンの作品で占められており、そしてそもそも絵画に対する理解も、おそらくプッサンに啓発されたと考えられている。おそらく、この1645年からの長期に渡るローマの滞在時、プッサンと親密に過ごした中で、ポワンテルは絵画に、そしてプッサンの芸術に対する理解を深めた。この時期は、シャントルーのための連作〈七秘蹟〉(1644-1648年、エディンバラ、スコットランド国立美術館寄託)などの代表作が描かれた時期であり、ポワンテルはローマでその制作過程を間近で見ることができた。または、ローマにある美術品を共に見て歩きながら、芸術についての薫陶をプッサンから受けた²¹³。芸術と、そしてプッサンの「才」をいまや理解し、パリへ戻ったポワンテルに、プッサンは多様な作品を提供するようになる。

ポワンテルのコレクション

ポワンテルが持っていたコレクションは、1660年12月20日から22日の間に作成された、死後の財産目録から知ることができる。パリのフランス国立古文書館にあるこの財産目録は(図2.3a-c)、1978年にテュイリエとミニョによって発見され、その内容が発表された²¹⁴。不動産を持たなかったポワンテルは、1654年初頭から1657年の末まで再びローマに長期の滞在をした後、パリに戻ると友人のプティ夫妻の邸宅に部屋を借りていた²¹⁵。所有して

²¹¹ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41. プッサンが手紙でシャントルーに報告していることから明らかとなっている。1645年4月30日の手紙に「ポワンテル氏は、神のご加護により健康状態もよく、今日ローマへ着きました」(« Monsieur Pointel est aujourd'hui arrivé à Rome en bonne santé dieu merci ».) とある。BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 141 ; JOUANNY 1911, p. 302.

²¹² プッサンからシャントルー宛、1647年6月3日の手紙。「Vous verrez bientôt à Paris un de vos affectionnés qui retourne d'icy. il est de ces hérétiques qui croient que Votre Serviteur le Poussin. a quelque talent en la peinture qui n'est pas commun ». BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 176 ; JOUANNY 1911, pp. 357-358.

²¹³ SZANTO 2010, p. 82.

²¹⁴ THUILLIER & MIGNOT 1978.

²¹⁵ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41 ; SZANTO 2010, p. 91.

図 2.3: ポワントルの死後財産目録 (1660 年) フランス国立古文書館所蔵

(Arch. nat., M.C., LXXV, 109, 20, décembre 1660)

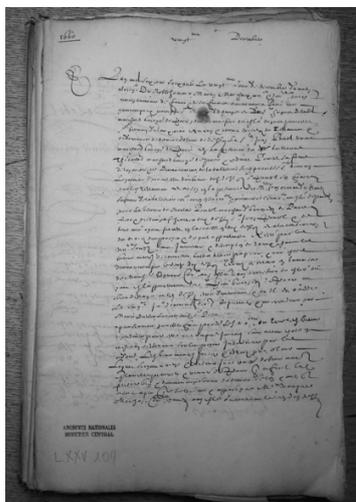


図 2.3a: 最初の頁

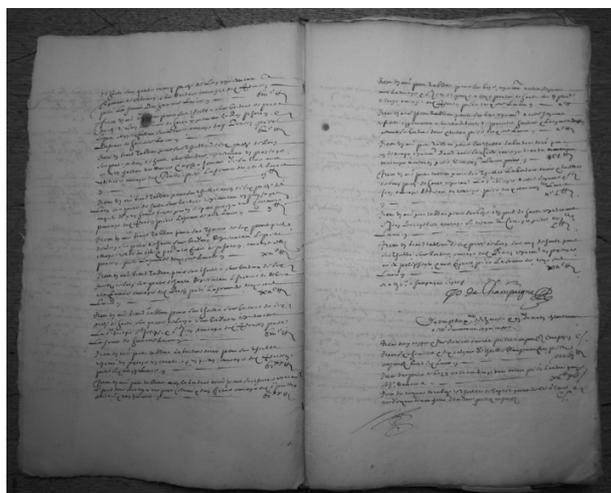


図 2.3b: 絵画の目録部分

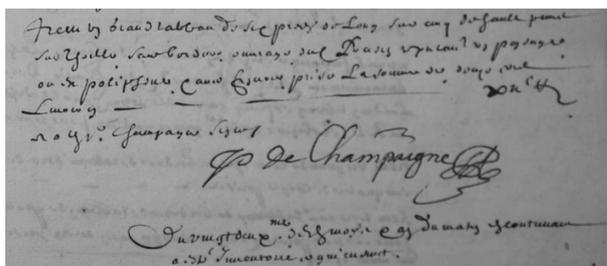


図 2.3c:

フィリップ・ド・シャンパーニュの署名

いた作品は、多くは額が取り外された状態で、この邸宅の「最上階にある小さなキャビネ」に詰め込まれるようにして置かれていた²¹⁶。査定はフィリップ・ド・シャンパーニュ (Philippe de Champagne, 1602-1674) によってなされ、目録にはこの画家のサインがある (図 2.3c)。

1660 年の目録に記載されている絵画は 25 点で、そのうち、ジャック・ブランシャルとマンテーニャが 1 点ずつ、コレッジョが 2 点、残る 21 点がプッサンである。他方、素描については、計 80 点のプッサン、同じく 80 点のカラッチ、そして 40 点のドメニキーノが列挙され、その後で 1 点のジュリオ・ロマーノと 4 点のドメニキーノの素描の記載がある。これに加え、250 点の版画と、建築やローマの遺跡に関する本が含まれていた²¹⁷。素描や版画、書物のコレクションの多くは、ローマ滞在時にプッサンの助言により入手したものと考えられている²¹⁸。

²¹⁶ « Dans un petit cabinet estant au dernier estage de la maison s'est trouvé les tableaux qui ensuivent [...] ». THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40, 46 ; Arch. nat., M.C., LXXV, 109.

²¹⁷ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40, 46-58.

²¹⁸ SZANTO 2010, p. 82. また、ポワントルはコレッジョの作品をプッサン自身から送られていた例があり、絵画の収集についても、プッサンの関与があったと考えられる。THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40, 56 (n° 23).

絵画の収集品はほとんどブッサンで占められており、その点で特異なコレクションといえる。ポワンテルが借りていたプティ家の部屋には、絵画を展示する十分なスペースはなかった。したがって、友人であり絵画についての師でもあったブッサンの作品でさえも額を外され、詰め込むようにして保管せざるをえなかった状況を考えるならば、以前には他の画家による絵画をさらに所有していたものの、処分せざるを得なかった可能性は残る。しかしそれでも、やはり彼のコレクションの中核はブッサンだったであろう²¹⁹。目録に記載のあるブッサンの絵画は21点であるが、ただし、目録には記載がないものの、ポワンテルの遺言により、死の直前に自身が遺言執行人として指定した二人の友人に、ブッサンの手による宗教画をそれぞれ遺贈していた可能性がサントによって指摘されている²²⁰。この2点を含めると、おそらくポワンテルが所有した作品は少なくとも23点を数える。そのほとんどがブッサンがポワンテルのために描いた作品であると考えられ、晩年にプティ家で作品を陳列して鑑賞することが適わない環境になっても、彼は死ぬまで、あるいは遺言で遺贈の意思を示した作品を考慮するならば、死の直前までおそらくブッサンの作品は、すべて手放さなかった²²¹。ブッサンはこのよき友人のために、特別に安価に作品を提供していたと考えられている。それゆえ、作品に対する純粋な愛着というだけでなく、二人の信頼関係の証とも言えるこれらの作品をめぐる、忠誠心を疑わせるような行動、すなわち転売などの利益問題を持ち込むことは、いかなる場合でも躊躇われたのかもしれない²²²。

ポワンテルのブッサンのコレクションのうち、同定や推測が可能となっている作品に関しては、早くともブッサンがパリ滞在を終えてローマに再び身を落ち着けた後の1643年、むしろ、おそらくポワンテルがローマに滞在を始める1645年以前のものは見当たらない。また、ポワンテルの二度目のローマの滞在中にあたる1655年より後に位置付けられる作品も存在しない。同定され、確実な制作年が明らかになっている作品の中で、最も早い時期に描かれた《ファラオの王冠を踏みつける幼いモーセ》(個人蔵)(図2.4a)は、シャルル・ル・ブランがローマ滞在中にこの作品が描かれるのを見たとする証言から、1644年から1645年の制作であると考えられている²²³。また、目録の中で最も制作年の遅い作品である《聖家族

²¹⁹ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40.

²²⁰ SZANTO 2010, p. 95, 105. 遺贈された作品の受領書から明らかとなる。遺言執行人であったユーグ・ド・ラベルに《受胎告知》を、マルタン・マルシェに《キリストの降誕》を遺贈した。サントによれば、今日いずれもミュンヘン、アルテ・ピナコテークに所蔵されるブッサンの作品と考えられている。

²²¹ たとえばフェリビアンは、ポワンテルが《エリエゼルとリベカ》を、いかなる条件であっても、「友人の作品に対する情熱」から決して売らなかったことを伝えている。FÉLIBIEN 1685, p. 343.

²²² THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40. また、もう一人の友人セリジエのために、ブッサンが安く作品を描いていたとの証言がある。SZANTO 2010, p. 98.

²²³ THUILLIER & MIGNOT 1978, n° 12, p. 51 ; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 64, pp. 343-347.

図 2.4: ポワンテルが所有したプッサンの作品の一部



図 2.4a: 《ファラオの王冠を踏みつける若いモーセ》
1645年、油彩、カンヴァス、99 x 142,2 cm、個人蔵



図 2.4b: 《聖家族と聖ヨハネ》 1655年、油彩、
カンヴァス、198,7 x 130,8 cm、サラソータ、
ジョン・アンド・メイブル・リングリング美術館



図 2.4c: 《われに触れるな (ノリ・メ・タンゲレ)》
1653年、油彩、板、47 x 39 cm、
マドリード、プラド美術館



図 2.4d: 《川から救われるモーセ》 1647年、
油彩、カンヴァス、121 x 195 cm、
パリ、ルーヴル美術館



図 2.4e: 《エリエゼルとリベカ》 1648年、油彩、
カンヴァス、118 x 199 cm、パリ、ルーヴル美術館



図 2.4f: 《自画像》 1649年、油彩、カンヴァス、
78 x 65 cm、ベルリン、絵画館

と聖ヨハネ》(サラソータ、ジョン・アンド・メイブル・リングリング美術館) (図 2.4b) は、1655 年のものである。ただし、これは元々クレキ公爵 (Charles III de Blanchefort-Créquy, 1623-1687) によって注文された作品であり、クレキが最終的には受け取らなかったために、この時期再びローマに滞在していたポワンテルの所有となったと考えられている²²⁴。この作品が元々ポワンテルが注文したものではなかったという特殊な事情を鑑み、制作年が明らかで当初よりポワンテルのために描かれた作品に限るならば、おそらく《われに触れるな (ノリ・メ・タンゲレ)》(マドリード、プラド美術館) (図 2.4c) が最も遅い時期に描かれたことになる。この作品は、フェリビアンに基づけば 1653 年に描かれた²²⁵。同定されていないプッサンの 2 点の「小さな風景画」²²⁶は比較的早い時期に描かれた可能性もあるが、それでも早くとも 1643 年、遅くとも 1647 年を下らないと考えられている。そしてまた、同様に同定されていない《ダナエ》も他の作品の状況を見ると、ポワンテルのローマ滞在以降である可能性が高い²²⁷。いずれにしても、ポワンテルは遅くとも 1645 年からプッサンからの作品の提供を受け、それは 1650 年代前半まで続いた。最も頻繁に作品の提供を受けたのは 1646 年から 1651 年の間であり、それらはローマに住むプッサンからパリのポワンテルの元へと届けられた。

これらの絵画の主題は、旧、新訳聖書の場面から異教の神話、風景画まで多様である。これら 20 点以上のプッサン・コレクションの中には、シャントルーが嫉妬したという《川から救われるモーセ》(1647 年、パリ、ルーヴル美術館) (図 2.4d)²²⁸、《エリエゼルとリベカ》

²²⁴ BLUNT 1966, n° 51, pp. 37-38 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 54-55, n° 17 ; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 22, pp. 221-223.

²²⁵ 「1653 年、プッサンはポワンテル氏のために、庭師の姿のキリストと、その足元にマグダラのマリアを表した作品を描いた。」 « En 1653 [...] il peignit aussi pour le sieur Pointel N. S, en jardinier, et la Magdeleine à ses pieds ». FÉLIBIEN 1685, p. 303 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 55-56, n° 21.

²²⁶ Arch. nat., M.C., LXXV, 109 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41, pp. 54-55, n° 18, 19. 「鍍金した額縁に入れられた小さなカンヴァス画。騎馬の人物と徒歩の人物がいる風景を表している。前述のプッサンの手による作品。120 リーヴル」。 « Item un autre petit tableau la bordure dorée peinct sur thuille, représentant un paysage, un cavallier et un pieton, ouvrage dudit Poussin, prisé six vingt livres cy ». 「鍍金した額縁に入れられたもう一つの小さなカンヴァス画。小さな山と小さな丘、そして二人の人物を描いている。前述のプッサン氏の作品。120 リーヴル」。 « Item un autre petit tableau aussy la bordure dorée peinct sur thuille, représentant le pied d'une montagne une petite collone et deux figures, ouvrage dudit Sieur Poussin, prisé six vingt livres cy ».

²²⁷ Arch. nat., M.C., LXXV, 109 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 47-48, n° 3. 「幅 2.5 ピエ、高さ 1.5 ピエの別のカンヴァス画。額なし。ダナエの主題が描かれている。前述のプッサン氏の作品。200 リーヴル」。 « Item un autre tableau de deux pieds et demy de long sur un pied et demy de hault aussy peinct sur toile sans bordure, sur lequel est pour subject une Danaé, ouvrage dudit S. Poussin, prisé et estimé la somme de deux cent livre cy ».

²²⁸ THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 52-53, n° 15. シャントルーは、自身のために描かれた〈七つの秘蹟〉の《品級の秘蹟》よりもポワンテルのための《川から救われるモーセ》の方が優れていると感じたようで、1647 年 11 月 24 日の手紙において、プッサンはこの嫉妬を

(1648年、パリ、ルーヴル美術館) (図 2.4e)²²⁹、そして画家自身の《自画像》(1649年、ベルリン、絵画館) (図 2.4f)²³⁰といった、今日でも代表作となっている優れた作品が多く含まれていた²³¹。ポワンテルと比肩するプッサン作品の収集家であったシャントルーのコレクションとの違いは、風景画である。シャントルーはプッサンの風景画を1点も持たなかった。他方、ポワンテルは9点の風景画を所有していた。《祭壇のある風景》、《泉と人物のある平地の風景》、《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》(図 2.5a)、《蛇に殺された男のいる風景(恐怖の効果)》(図 2.5b)、《ポリュフェモスのいる風景》(図 2.5c)、《嵐の風景》(図 2.5d)と《静穏な風景》(図 2.5e)の対作品、そして先に言及した今日所在がわからない小さな風景画2点である。これらの風景画は、制作年不明で同定されていない《小さな風景画》2点を除くと、すべて1648年から1651年の間に描かれていると考えられ、これはプッサンが集中的に風景画を描いた最初の時期に重なる。

これらの風景画についても、不明な点も多いが、純粋な風景画から、伝統的な主題を取り入れた風景画まで、趣向は様々であったと想像される。まず、目録の記述にある《祭壇のある風景》は現存する作品に一致するものは見当たらない²³²。《泉と人物のある平地の風景》は、目録に記述された図像の特徴から、ロンドン・ナショナルギャラリーにある《泉で足を

宥めるため、作品の質の優劣の問題ではなく主題に応じた「旋法」を変えたためであると「モードの理論」を引用する。BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 186; JOUANNY 1911, pp. 370-375; FÉLIBIEN 1685, pp. 295-299; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 56, pp. 313-315; ROSENBERG 2015, n° 22, pp. 202-209. また、手紙の邦訳と両者の競合関係については以下。栗田 2014, pp. 178-180. モードの理論については特に以下を参照。MÉROT 1994; 望月 2002; 望月 2010, pp. 287-292.

²²⁹ THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 53-54, n° 16. 作品については特に以下を参照。望月 2014a; 栗田 2014, pp. 180-197; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 59, pp. 320-323; ROSENBERG 2015, n° 24, pp. 216-225.

²³⁰ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 48, n° 4. この《自画像》については特に以下を参照。BÄTSCHMANN 1990, pp. 45-61; CROPPER & DEMPSEY 1996, chap. IV, V, pp. 145-215; SZANTO 2010, pp. 98-99; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 1, pp. 154-157.

²³¹ こうした作品を含むポワンテルのコレクションの売却は、愛好家たちにとって重要な出来事となった。ロメニー・ド・ブリエンヌは、繰り返しこの競売会について回想している。たとえば以下。THUILLIER 2015, II, p. 469. 原典は以下。BnF, Département des Manuscrits, anc. Saint-Germain 16986, col. 238. 第1章22頁を参照。

²³² Arch. nat., M.C., LXXV, 109; THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 48, n° 5. 「同様にカンヴァスに描かれた別のタブロー。額縁なし。幅3ピエに高さ2ピエ。風景が表され、そこには祭壇の形態が表されている。査定200リーヴル。前述のプッサンの作品」。« Item un autre tableau aussy peint sur toile sans bordure de trois pieds de long sur deux pieds de hault sur lequel est dépeint un paysage ou y a une forme d'autel, prisé et estimé la somme le deux cent livres cy ouvrage dudit Poussin ». « une forme d'autel » が何を指すのか定かではない。もし風景の中に建造物を描いたものと考えらるならば、そうした作品が多く描かれた1648年から1651年の作品であると考えられる。

図 2.5: ポワントルが所有したブッサンの風景画



図 2.5a: 《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》
1650 年頃、油彩、カンヴァス、124 x 200 cm、
パリ、ルーヴル美術館



図 2.5b: 《蛇に殺された男のいる風景 (恐怖の効果)》
1648 年、油彩、カンヴァス、119 x 198,5 cm、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図 2.5c: 《ポリュフェモスのいる風景》
1649 年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館



図 2.5d: 《嵐の風景》1651 年、
油彩、カンヴァス、99 x 132cm、
ルーアン美術館



図 2.5e: 《静穏な風景》1651 年、
油彩、カンヴァス、97 x 131,5 cm、
ロサンゼルス、J.ポール・ゲティ美術館



図 2.6: ニコラ・ブッサン

《泉で足を洗う男のいる風景（土の道）》、
1648 年頃、油彩、カンヴァス、74,5 x 100 cm、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

洗う男のいる風景（土の道）》（図 2.6）ではないかとの推測がなされているが、断定は避けられている²³³。対作品《嵐の風景》（図 2.5d）と《静穏な風景》（図 2.5e）は、観念的なテーマを持ち、また心理的な効果を狙った作品ではあるが、作品の大きさと図像の両方の観点から、伝統的な主題を持たない作品と考えられる²³⁴。そして、前述した 2 点の「小さな風景」も、目録における図像の記述から判断するに、特定の主題を持たない。《蛇に殺された男のいる風景（恐怖の効果）》（図 2.5b）については、カンヴァスの大きさから何らかの主題が存在していると考えられるが、定説となったものはない²³⁵。こうした中で、神話主題を風景に表しているのが、《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》（図 2.5a）、そして《ポリュフェモスのいる風景》（図 2.5c）である。《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》は、燃える城塞を背景に、前景にオルフェウスとエウリュディケの結婚の祝宴を表しており、エウリュディケは蛇に噛まれている²³⁶。この選択された場面や、燃える城塞といった独創的なモチーフにより、作品の図像解釈について少なくない議論を呼んでいる²³⁷。作品が持つこ

²³³ Arch. nat., M.C., LXXV, 109 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 49, n° 7. 「同様にカンヴァスに描かれた別のタブロー。幅 3 ピエに高さ 2.5 ピエ。額縁なし。泉と人物のある風景を表している。前述のブッサンの作品。200 リーヴル」。« Item un autre tableau pareillement peint sur thuille de trois pieds de long sur deux pieds et demy de hault sans bordure, représentant un paysage d'un pay plat où il y a des fontaine et des figures aussy dudit Poussin prisé la somme de deux cent livre cy ». 《泉で足を洗う男のいる風景（土の道）》作品については以下を参照。CROPPER & DEMPSEY 1996, pp. 284-289 ; ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), n° 38, 39, pp. 216-219.

²³⁴ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 50, n° 9, 10. 《静穏な風景》と《嵐の風景》については特に以下を参照。WHITFIELD 1977 ; THUILLIER 1976 ; VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995), n° 73, 74, pp. 286-288 ; ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), n° 55, 56, pp. 260-263.

²³⁵ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 52, n° 14 ; BLUNT 1967, pp. 285-300 ; VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995), n° 69, pp. 279-281 ; ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), n° 44, pp. 231-233.

²³⁶ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 51, n° 13.

²³⁷ たとえばマクタイは、制作年と時を同じくして起きていたフロンドの乱との関連を指摘した。MCTIGHE 1996, chap. II, pp. 53-78. また、《蛇に殺された男のいる風景（恐怖の効果）》の対作品とみなす解釈が近年再び注目されており、他方では、オルフェウスをキリストと同

うしたある種の難解さは、ローマで長期間共に過ごし、画家本人が、自身の才能の理解者と認める人物、ポワンテルのために描いた作品であることと無関係ではないだろう。そして、風景の中に神話主題を描いたもう一つの作品《ポリュフェモスのいる風景》²³⁸も、これから考察するように、やはり神話を用いて特殊な寓意や意味内容を表した作品として、先行研究において様々に言及されてきた。

b 主題と図像

《ポリュフェモスのいる風景》は、モチーフ、主題、文学典拠、そしてその寓意について、少なくない議論がなされている。それは、本作品の図像に描かれている物語場面を特定するための決定的な要素が欠けていたり、通常は組み合わせられない複数のモチーフが見られるためである。こうした要素が作品の謎めいた雰囲気を生み出していると考えられるが、まずはモチーフや物語場面の同定を試み、また同時に特異な要素の洗い出しを、関係する主題やモチーフの伝統的な表象および文学テキストと比較しながら行いたい。

作品記述

本作品の図像を改めて観察する（図 2.7a-e）。縦 148,5 cm、横 197,5 cm のカンヴァスに油彩で描かれた作品で、緑の草木に覆われた風景の中、後景に高く険しい2つの岩山が聳え、その付近を複数の白い鳥が飛翔している。構図の中央に描かれている山には、その輪郭と一体化するかのよう巨匠キュクロプス族の長、ポリュフェモスが背中を見せて腰掛け、笛を奏でている（図 2.7b）。中景にあたる山の麓には、巨人の大きさを際立たせるかのごとく小さく描かれた、ほとんど白い点で表された羊の群れと、水浴する女たちが認められる。そのさらに手前には、水を飲む男、あるいは土を耕す男たちや牛が描かれ、地面には畝溝ができて（図 2.7c）。大きな木が画面の右寄りに描かれ、構図の左側に位置する岩山と高さを同じくし、構図に均衡をもたらしている。最前景の中央には、水の溢れる甕の傍に3人のニンフがいる（図 2.7d）。その中の一人は青緑色の髪をして薄青の衣を纏っており、こちらに微笑みを見せている。他の二人は白い衣と、葦の冠を身につけている。サテュロスたちが彼女たちを狙う一方で、年嵩の河神が葦の冠を載せた後頭部を見せ、ポリュフェモスのいる後方を見つめている。空には雲が垂れ込め、画面右端から覗く遠景には青灰色の海と弧を描く湾がのぞいている（図 2.7e）。

一視することによる宗教的な意味を読み取れる可能性が強調された。ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), n° 47, pp. 238-240 ; ROSENBERG 2015, n° 25, pp. 226-233 ; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 60, pp. 324-327.

²³⁸ THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 56-57, n° 25.

図 2.7: ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649 年、油彩、カンヴァス、
148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミターージュ美術館 (inv. GE-1186)



図 2.7a: 全体図



図 2.7b: ポリュフェモス部分



图 2.7c: 中景部分



图 2.7d: 前景部分



图 2.7e: 远景部分

笛を奏でるポリュフェモス、アキスとガラテイア

キュクロプス族の長ポリュフェモスは、古くはホメロスの叙事詩に登場する一つ目の巨人である²³⁹。冒険の途中、仲間を喰われたオデュッセウスは、ポリュフェモスを葡萄酒で酔わせた後、杭をこの巨人の隻眼に打ち込んで、盲目にした。しかし、美術作品においては、海のニンフであったガラテイアに恋をし、彼女を想って笛を奏でる姿の方が好まれ、こちらの物語に取材した多くの作例が存在する。

笛を奏でるポリュフェモスを題材にした古典文学としては、3つの主要な作品が挙げられる²⁴⁰。テオクリトスの『牧歌』第11歌は、詩人が恋に悩む友人に、ガラテイアに恋をした巨人の逸話を語るという形式をとっており、そこでポリュフェモスの求愛歌が挿入される²⁴¹。そこでポリュフェモスは、自らの醜さに悩みながらも自身が所有する豊かな財産を歌い、ガラテイアの気を引こうとする。

わたしの邦のキュクロプスはそうやって（恋の病を）切り抜けたのだ。

いにしえの人ポリュペモスは……ガラテイアに惚れ込んだ。

……高い崖に座りこみ海を見下ろし次のようにうたったのだ。

「白く輝くガラテイアよ、恋する私をおまえはどうして遠ざける。……額に太くて毛深い眉が一本……その下にはひとつだけの目とつぶれた鼻が口の上。こんな姿の私でも千匹の羊を飼っていて、いちばんおいしい乳をしぼって飲める。……だからわたしのところへおいで、ガラテイアよ……。おおキュクロプス、キュクロプス、お前の頭はどこにいったのか。……なぜ逃げるものを追いかける。ほかにもガラテイアはいるだろう……」。

このようにしてポリュペモスは歌でエロスの悩みをなだめたので、医者に金を払うよりずっとうまくいったことだった²⁴²。

恋の病を癒すための処方箋ともなりうる芸術の力の例えとして、ポリュフェモスの歌が引用されている。「高い崖に座りこみ海を見下ろし」歌いかけるポリュフェモスのモチーフの典型がここにある。ただし、この牧歌ではガラテイアは歌の中で呼び掛けられるのみで、実際には登場していない。

さらに詳細な物語を伝えているオウィディウスの『変身物語』第13巻では、ガラテイア

²³⁹ Homeros, *Odysseia*, IX, 116-566. 邦訳は以下を参照。ホメロス『オデュッセイア』上巻、松平千秋訳、岩波書店、2018年、223-244頁。

²⁴⁰ ポリュフェモスを題材にした詩作品とプッサンの作品を詳細に論じたものとして以下の論考がある。LEACH 1992.

²⁴¹ Theokritos, *Eidyllia*, XI.

²⁴² テオクリトス『牧歌』古澤ゆうこ訳、京都：京都大学学術出版会、2004年、93-98頁。同時代までの版として、以下を確認した。THEOKRITOS 1531, n. p.

図 2.8: プッサン初期のポリュフェモス、アキスとガラテイアの素描



図 2.8a: ニコラ・プッサン
《アキスとガラテイアを覗き見るポリュフェモス》1622-23年頃、
黒鉛、ペン、インク、褐色淡彩、
18,5 x 32,3 cm、
ウィンザー城王室図書館 (RL11940)



図 2.8b: ニコラ・プッサン
《河神に変身したアキス》
1622-23年頃、
黒鉛、ペン、インク、褐色淡彩、
18,9 x 31,9 cm、
ウィンザー城王室図書館 (RL11939)

にはアキスというポリュフェモスとは対照的な美しい恋人がいる²⁴³。ポリュフェモスは歌を通してガラテイアに求愛するが、密会するアキスとガラテイアの姿を見つけると嫉妬に駆られ激高し、アキスに岩を投げつけ押し潰してしまう。ガラテイアの願いにより、アキスはその土地を流れる川となった。恋敵アキスの登場するこの物語を典拠とした絵画作品は多く²⁴⁴、プッサンも初期の時代に、この物語から少なくとも素描2点、絵画1点を描いている。2点の素描は、今日ウィンザー城に所蔵される、若きプッサンを見出した詩人マリーノ（Giambattista Marino, 1569-1625）のために1622年から1623年頃に描かれた一連の素描群に含まれる²⁴⁵。《アキスとガラテイアを覗き見るポリュフェモス》（図2.8a）は、抱擁を交わす男女の姿を岩陰から覗くポリュフェモスの様子が描かれており、他方の《河神に変身したアキス》（図2.8b）では、驚く人々に囲まれながら、河神の証である葦の冠を戴いた青年アキスが岩の狭間から姿を現している場面が描かれ、その足元からは川が流れ出している。前

²⁴³ Ovidius, *Metamorphoses*, XIII, 735-897. OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 385-391.

²⁴⁴ 同主題の絵画作例については特に以下を参照。REID 1993, I, pp. 444-452, II, pp. 732-734.

²⁴⁵ 2点の素描については以下を参照。ROSENBERG & PRAT 1994a, n° 12, pp. 20-21, n° 13, pp. 22-23 ; CLAYTON 1995 (cat. exp., London et al. 1995-1996), n° 6, 7, p. 21, 24-26. マリーノのための素描については以下を参照した。FRIEDLAENDER 1929a ; FRIEDLAENDER 1929b ; COSTELLO 1955 ; CLAYTON 1995 (cat. exp., London et al. 1995-1996), section I, pp. 12-41.



図 2.9: イザーク・ブリオ
 《川に変じるアキス (アキスを殺害するポリュフェモス)》
 (アントニオ・テンペスタに基づく)
 『変身物語』1619年、パリ版挿絵

者の作品においては、対角線を強調した構図や、岩から身を乗り出すようなポリュフェモスのポーズなどに、パリで1619年に出版された《変身物語》の挿絵のひとつ、アキスを殺害しようと岩を持ち上げるポリュフェモスを描いた挿絵(図2.9)との類似が指摘されている²⁴⁶。異なる場面を描いたものであるとはいえ、たしかに同じ主題のための挿絵であること、そして構図の類似から、プッサンがこのマリーノの挿絵のために、同時代の挿絵入りの『変身物語』を参照したことは十分に考えられるだろう。そして、1630年頃に描かれたと考えられている油彩画《アキスとガラテイア》(ダブリン、アイルランド国立美術館)(図2.10a)は、海に住む神話上の人物たちの傍らで、アキスとガラテイアが寄り添う姿を描いている²⁴⁷。プットーが2人の姿を隠すように広げる布の陰に二人はいて、その向こうで笛を吹くポリュフェモスは、彼らの存在に未だ気づいていない。

初期に描かれたこのダブリンの作品(図2.10a)と、それから約20年後に描かれた《ポリュフェモスのいる風景》(図2.10b)は、どちらもガラテイアのために笛を奏でるポリュフェモスを描いているとはいえ、図像の相違が多く認められる。前者は、ネレイスやトリトン、プットーといった賑やかなモチーフとともに、「海」の要素が画面の多くを占め、またアキスとガラテイアが一目でわかるよう、抱擁を交わす姿で前景に描かれている。一方で、《ポリュフェモスのいる風景》は、海に向かうポリュフェモスを陸側から捉え、構図は陸地を中心に構成されている。さらには、アキスとガラテイアに同定できるような寄り添う恋人たちの姿も見えない。これらの図像の問題は後に検証していくが、こうした相違の中で、プッサンはどちらの例においても、ポリュフェモスの描写については、オウィディウスの記述に従っている。『変身物語』では、ポリュフェモスが歌を披露する前の場面に、ガラテイアによる次のような語りがある。

²⁴⁶ COSTELLO 1955, p. 309.

²⁴⁷ BLUNT 1966, n° 128, p. 89 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), n° 22, pp.164-165.

図 2.10: プッサンによるポリュフェモスの神話画



図 2.10a: ニコラ・プッサン《アキスとガラテイア》1630年頃、油彩、カンヴァス、
97 x 135 cm、ダブリン、アイルランド国立美術館



図 2.10b: ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649年、油彩、カンヴァス、
148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館

図 2.11：プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649 年、部分



図 2.11a：ポリュフェモス



図 2.11b：羊の群れ

「そのあたりに、水面に突き出た大きな岩がありました。その両側に波が打ち付けています。……ある日、ポリュフェモスは恋の痛みを歌うことで和らげようと、その岩へ登ります。彼の羊たちも、急ぎ立てられずともついていきます。……ポリュフェモスは頂上に座り、足元の地面に、杖として使っていた松の木を置きます。その木は、船のマストとして役立つ程度には、大きなものでした。それから百本の葦をつなぎ合わせた笛を奏でます。近隣の岩々に、青い海原に、牧歌が空気を震わせて鳴り響きました」²⁴⁸。

《ポリュフェモスのいる風景》では、巨人は岩山に腰掛け背中を見せている。その向こうに海が広がっていることが右手に見える曲がった湾から示唆されており、そしてオウィディウスの記述通り、腰掛けるポリュフェモスの脇から、岩山にもたせ掛けるようにして置かれた巨大な木が突き出しているのが見える（図 2.11a）。ダブリンの初期の作品でも、横向きの巨人が岩に腰掛け、その左側には立て掛けられた巨大な杖が描かれており、この点は同じである。杖を持つポリュフェモスのモチーフは古代石棺からも学ぶことができるが（図 2.12）、こうした描写において、プッサンによるオウィディウスのテキストの参照は明らかであろう。言及されている羊たちについても、あまりに小さく目立たないものの、岩山の麓に白い背を見せる羊の群れがいる（図 2.11b）。他方、「百本の葦をつなぎ合わせた笛」が「近隣の岩々に、青い海原に」「空気を震わせて鳴り響く」という描写に関しては、《ポリュフェモスのいる風景》の方に、その忠実な再現を見ることができるだろう。本作品では、前景に

²⁴⁸ « Il y avoit là autour une roche fort avancée dedans l'eau, que les vagues battoient des deux costez, [...] Un jour il y monta pour alléger en chantant ses amoureuses douleurs, et son troupeau de moutons l'y suivit, sans qu'il le touchast [...] Il s'assit au sommet, posa contre terre à ses pieds le pin qui luy servoit de baston, et toutesfois estoit si grand qu'il eust bien peu servir à faire le mast d'un navire ; puis joüa de sa fluste qui avoit cent tuyaux de roseau, et fit resonner ses airs champestres par toutes les roches voisines, et par les plaines azurées de la mer ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 387.



図 2.12: マルカントニオ・ライモンディ (1480-1534 年以前)
《ポリュフェモスから逃れるガラテイア》(『古代の浮彫』より)、
エングレーヴィング、11.0x17,5cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

描かれた河神が後方を見つめており、さながら、岩山と草原に鳴り響きこだまする笛の音を聞いているかのようなのである。対照的に、ダブリンの作品では、描かれている人物の誰ひとりとして、ポリュフェモスに注意を払っていない。

オウィディウスには該当する記述がないものの、おそらくこの主題で最もよく知られている図像が、海上をイルカに引かれて凱旋するガラテイアのイメージである (図 2.13a-d)。その源泉となったのがフィロストラトス『イマギネス』のエクフラシスで、そこでは、イルカやトリトンの娘たちを従え、風を受けて海を進むガラテイアの姿が記述されている²⁴⁹。

……というのも、ポリュフェモスはガラテイアに恋をしているからだ。そのガラテイアがはしゃいでこの海にやってきた。とある山から彼女を見つめる。なんという牧歌か知らないが、彼が歌をがなり立てる限りは、その笛 [オーボエ] は脇の下で沈黙している。……その間にも、ニンフ、ガラテイアは甘美な海ではしゃぎ飛び回る。彼女は、飾られたイルカたちが繋がれた凱旋車を操り、イルカたちは息の合った動きでそれを引く。偶然にもそれらが自由に振る舞い、手綱に逆らう時には、トリトンの娘たち (ガラテイアに仕える者たち) が制御しようと舵をとる。日陰を作り、凱旋車の幌にもなるように、ガラテイアは頭の上から大きな紫色の外套 [ウブランド] を風になびかせる。そこから、煌々いく筋かの光がガラテイアの顔と頭部へと降り注ぐ。その頬の素朴な赤みほどに快いものはないだろう。他方でその髪は、ゼフュロスの風で自由にはためいていても、無造作に散らばってはいない。というのも湿っていて、風にはためくには少し重みが過ぎたからである。今、彼女はアバスターより白い腕を折り曲げ、右肘で凭れかかり、その優美な肩に指を添える。

²⁴⁹ Philostratos, *Eikones (Imagines)*, II, 18.

胸の前で揺れ動くふっくらとした腕の内側は、同じように、彼女の胸も弾ませる。腿も彼女の美しさを損なうことはない。その足底は、凱旋車の舵取りをしやすいよう、水面すれすれに、海面をかすめるようなところに優美に描かれている。さらにまた素晴らしいのはその目である。その視線はどこか遠くを見ている。海が続く果てを²⁵⁰。

図 2.13：ガラテアの凱旋とポリュフェモスの作例



図 2.13a：ジャスパール・イザーク
《キュクロプス》
フィロストラトス『イマギネス』
1615年、パリ版挿絵

²⁵⁰ « car il est pris de l'amour de Galatée, qui s'en est venuë en cette mer à l'esbat ; la contemplant d'une montagne, son haut-boys pour cette heure en repos sous l'esselle, pour-autant qu'il desgoise je ne sçais quel chant pastoral. [...] Ce-pendant la Nympe s'esbat et follastre en la delicieuse marine, conduisant un chariot attellé de Dauphins tous d'une pareure, et qui tirent d'un mesme accord, que les filles de Triton gouvernent, (servantes de Galatée) pour les retenir en obeyssance, si d'avanture ils se vouloient emanciper et contre-dire à la bride. Et elle par dessus sa teste esleve au vent sa grande houppe de pourpre, tant pour luy faire ombrage, que pour servir de voile au chariot : d'ou certains rayons esclattans de leur se veinrent rabattre sur sa face et le reste du chef, non toutesfois si agreables comme le naïf teint vermeil de joües. Ses cheveux d'autre part ne s'escartent pas, volletans libres à l'abandon de Zephyre, car ils sont baignez, et par trop pesans pour estre esbranlez du vent. Or elle s'appuye sur le coude droit, en croisant son bras plus blanc qu'albastre, pour aller reposer les doigts sur son espaule delicatte : le dedans charnu duquel bras reflottant contre la poitrine, fait par mesme moyen rebondir son tetin : et la cuisse n'est pas desgarnie nomplus d'une deuë beauté. Mais la plante du pied, avec la grace qui se termine quand et elle, est pourtraict à fleur d'eau, rasant la mer comme pour servir de gouvernail au chariot. C'est aussi une grande merveille que de ses yeux, qui regardent je ne sçay quoi outre toute borne, et s'en vont avec la longue estenduë de la marine ». PHILOSTRATE DE LEMNOS (VIGENÈRE) 1615, pp. 438-439.



図 2.13b: 《ポリュフェモスとガラテイア、
ボスコトレカーゼ、ヴィッラの壁画》
紀元前 1 世紀末、187,3 x 119.3 cm、フレスコ、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

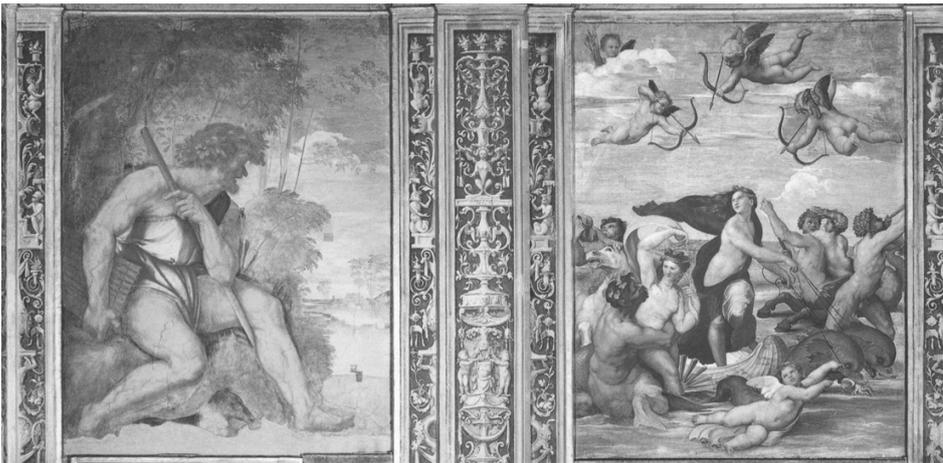


図 2.13c: セバスティアノー・デル・ピオンボ《ポリュフェモス》
/ ラファエロ《ガラテイア》1511 年頃、
フレスコ、ローマ、ヴィッラ・ファルネジーナ



図 2.13d: アンニーバレ・カラッチ
《ポリュフェモスとガラテイア》1597 年頃、
フレスコ、ローマ、ファルネーゼ宮

ブレーズ・ド・ヴィジュネール (Blaise de Vigenère, 1523-1596) による翻訳と注釈のついた『イマギネス』の1614年と1615年の版には、このエクフラシスを視覚化した挿絵が入っている(図2.13a)²⁵¹。この引用したテキストは、古くは古代の壁画とも結びつけられるが(図2.13b)²⁵²、ラファエロとセバスティアノー・デル・ピオンボのヴィッラ・ファルネジーナの装飾画(図2.13c)や²⁵³、アンニーバレ・カラッチのファルネーゼ宮の装飾画(図2.13d)の典拠の一つとして知られているものである。いずれの作例においても、笛を手にしたポリュフェモスが見つめる先で、ガラテイアはイルカに引かせた凱旋車に乗り、赤い布を風にはためかせている。ガラテイアが従える「トリトンの娘たち」もそれらには描かれ、ラファエロの作品(図2.13c)では、その他の海に住まう人物たちやプットーも加わり、賑やかな凱旋図となっている。

ダブリンにあるプッサンの初期の《アキスとガラテイア》は、画面の右側にプットーやネレイス、海獣、法螺貝を吹くトリトンたちが遊び、フィロストラスが記述するガラテイアの凱旋の描写を取り入れている(図2.10a)。対して、左側前景でポリュフェモスから隠れるようにして寄り添うアキスとガラテイアについてはフィロストラスには記述がないため、この恋人たちの密会の要素については、オウィディウスの『変身物語』がやはり典拠となっている。

しかし、ポリュフェモスの笛が響き渡るプッサンの1649年の風景画には、密会する恋人たちの姿も、海の上を凱旋するガラテイアの姿も見出すことはできない。オウィディウスによれば、ポリュフェモスが歌を披露している間、ガラテイアは岩の陰に隠れ、アキスの胸にもたれてポリュフェモスの歌を聴いていた²⁵⁴。

「……近隣の岩々に、青い海原に、牧歌が空気を震わせて鳴り響きました。私はその時丘の麓にいて、私の恋人アキスの胸の中で歌の全てを聴きました」²⁵⁵。

事実、『変身物語』に付けられたいくつかの挿絵には、引用したテキストに忠実に、アキスに寄り添いながらポリュフェモスの調べを聴くガラテイアの姿が表されている(図2.14ab)。ダブリンのプッサン初期の作品や、より年代を下った作品であるが、クロード・ロ

²⁵¹ PHILOSTRATE DE LEMNOS (VIGENÈRE) 1615. 書誌は以下。 *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate ...*, Paris, veuve d'Abel L'Angelier et veuve de Mathieu Guillemot, 1615. ヴィジュネールによるフィロストラトス『イマギネス』の仏訳と注釈、および挿絵については以下を参照した。PANOFSKY D. 1949; 木村 2017.

²⁵² LEACH 1992, pp. 70-71.

²⁵³ ガラテイアの凱旋については特に以下を参照。THOENES 1986.

²⁵⁴ Ovidius, *Metamorphoses*, XIII, 786-788.

²⁵⁵ « [...] fit resonner ses airs champêtres par toutes les roches voisines, et par les plaines azurées de la mer. Moy qui estois alors au pied de la colline, sur le giron de mon serviteur, j'entendis toute sa chanson [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 387.

図 2.14: ポリュフェモスから隠れて抱擁するアキスとガラテイア



図 2.14a:

アントニオ・テンペスタ

《ポリュフェモス、抱擁するアキスとガラテイア》『変身物語』1606年、挿絵、9,7 x 11,5 cm、

ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.14b:

ヨハン・ヴィルヘルム・バウアー

《ポリュフェモス、アキスとガラテイア》1640-1641年、13,5 cm x 21,0 cm、

ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.14c:

クロード・ロラン

《アキスとガラテイアのいる海辺の風景》

1657年、油彩、カンヴァス、102,3 x 136 cm、
ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

ランの風景画（1657年、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館）（図2.14c）も、オウイデ
イウスのこの記述を文学典拠としていると考えられる²⁵⁶。

この『変身物語』のテキストを《ポリュフェモスのいる風景》に重ねて見る試みもなされ
ている。フリードレンダーが論じ、近年ではザウアーレンダーが肯定しているが、それによ
れば、前景の最も目立つ青いニンフはガラテイアで、彼女が寄り添うこちらに背を向けた人
物がアキスだという（図2.15）²⁵⁷。しかし、アキスだとされる人物は女性のように髪を結び、
丸みを帯びた柔らかな身体つきで肌は白く、プッサンが基本的には男性を褐色の肌で描く
傾向にあることを考えれば、この人物を青年アキスと考えることは難しい。たとえば、晩年



図2.15：《ポリュフェモスのいる風景》前景部分、ニンフ



図2.16a：全体図



図2.16b：部分、アダムとエヴァ

図2.16：ニコラ・プッサン
《春（地上の楽園）》〈四季〉
1660-1664年、油彩、カンヴァス、
118 x 160 cm、
パリ、ルーヴル美術館

²⁵⁶ クロード・ロランのこの作品とポリュフェモスの図像についての論考のなかで、バウア
ーによる『変身物語』の挿絵（図2.14b）との類似が指摘されている。PACE 2002, pp. 144-
146.

²⁵⁷ FRIEDLAENDER 1966, pp. 182-185 (plate 42) ; SAUERLÄNDER 2008a, p. 210.

の連作〈四季〉のうちの《春（地上の楽園）》（図 2.16ab）では、地上の楽園のアダムとエヴァが描かれているが、アダムの方は褐色の肌、エヴァの方は青白い肌で描かれていて、男女の区別がなされている。また、エティエンヌ・ボーデによって版刻された同時代の版画（図 2.17）に付された銘において、この前景の人物たちは「三人の若い泉のニンフたち」と説明されており、同時代の人々にとっても、やはりこの人物を男性アキスと認識するのは難しかったと思われる²⁵⁸。

しかしながらその一方で、唯一観者へ顔を向ける最も目立つ人物、青い髪を持つ女をガラテアと同定することは自然なことのようには思える。たとえば、ヴィンチェンツォ・カルターリの記述によれば、海の神々たち、トリトンやネレイスたちの髪は、「沼せりのようで一本人一本が区別できず、パセリの葉のように纏れ」²⁵⁹ていると記されている²⁶⁰。事実、この人物の湿った髪は緑がかかった青色で、複雑に絡みあって束になっており、隣の甕に置かれた海藻と極めてよく似ている。水甕の傍らで葦の葉の冠を戴くほかの二人の女たちが川、あるいは泉のニンフであると推測されるなか、この青い髪の人物だけは異質であり、彼女が海に属するニンフ、ネレイスであることが示唆されているのではないだろうか。ポリュフェモスを描いた作品に登場する海のニンフとなると、ガラテアをおいて他には考えられない。



図 2.17：
エティエンヌ・ボーデ
《ポリュフェモスのいる風景》
（ブッサンに基づく）1701 年、
エングレーヴィング、エッチング、
62.8 x 81.2 cm (57.5 x 75.5 cm)、
リヨン市図書館所蔵
(F17BAU009845)

²⁵⁸ « trois jeunes nymphes de fontaines ». ボーデによる 1701 年の版刻（リヨン市図書館所蔵 F17BAU009845）。ANDRESEN 1863, n° 440, p. 112 ; WILDENSTEIN 1955, n° 178, pp. 316-317.

²⁵⁹ CARTARI 1571, p. 244. « (Toritoni) Hanno le chiome simili all’apio palustre, si di colore, come che non si discerne l’un capel dall’altro, ma sono contesti insieme à guisa delle foglie del petrosello [...] ». 邦訳は大橋、305-306 頁。

²⁶⁰ フリードレンダーがカルターリのこの一節を根拠としている。FRIEDLAENDER 1966, p. 182.

また示唆的に思えるのは、この人物が、その目立つ青い髪に手を添える仕草を見せていることである。オウィディウスの『変身物語』では、ポリュフェモスの物語は、ガラテア自身によって、ニンフのスキュラを聴き手として語られる。スキュラはガラテアの話聴く際、彼女の髪を梳いてやっていた。

そのようなある時のこと、スキュラはガラテアの髪を梳かしながら、こうした話をした。すると、その話を聞いた若いガラテアが、彼女に話し始めた……²⁶¹。

こうしてガラテアは、自身の恋人アキスとポリュフェモスの物語を語り始める。プッサンの作品では、髪を梳いてやるスキュラの姿はないが、髪を触る仕草を見せるこのニンフに、やはりガラテアが思い起こされる。事実、『変身物語』の挿絵の中には、後景に笛を吹くポリュフェモスを配し、前景にスキュラに髪を梳かされるガラテアを表した異時同図的な挿絵が存在しており（図 2.18）²⁶²、それらは、後ろに巨人、前景に髪を梳くニンフを配置した本作品の構図を思い出させる。オウィディウスのテキストや、こうした挿絵を踏まえると、プッサンの風景面の青い髪の人物も、アキスとポリュフェモスの物語を紡ぐ語り手、ガラテアその人に見えてくる。



図 2.18: ヴィルギル・ゾリス《スキュラと海のニンフ》『変身物語』挿絵、1563年、6,2 x 8,1 cm、
ウィーン、アルベルティーナ美術館

²⁶¹ Ovidius, *Metamorphoses*, XIII, 738-739. « Une fois entre-autres, peignant Galatée elle l'entretenoit de ces discours-là, qui furent cause que ceste jeune Deesse lui dist [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 386.

²⁶² 1557年のリヨン版では、ゾリスの挿絵（図 2.18）と同じ構図で、反転させた挿絵が使われている。なお、オウィディウスの挿絵本の研究については以下。木村 2006。

ポリュフェモス、およびガラテアとアキスを題材にした文学と美術作品を整理しながら、伝統的な図像と本作品との比較を行ってきた。プッサンの作品には、ガラテアと目される人物が描かれていることを確認したが、しかし本作品にアキスの姿は見当たらず、またガラテアが伝統的な図像であった凱旋の姿で表されているわけでもない。プッサンの目的が物語の単純な再現にあったとも思えず、先行研究においては、主に同時代までのポリュフェモスの神話や注釈の調査に基づき、複数の解釈が提示されてきた。

c 先行研究と問題の所在

検討してきた図像の特異性、すなわち物語や伝統的な図像に必要な要素の欠落がある一方で、本作品には、この神話に言及したいかなるテキストにも見られない、大地を耕す人々や牛が中景に描かれている。プッサンによるこの新しいモチーフの追加について、これまでも積極的な寓意解釈が試みられ、いくつかの寓意やテーマが指摘されている。

現在定説となっているのは、本作品に古典文学における「四つの時代」の寓意が見られるという指摘である。四つの時代とは、古典文学における観念上の歴史区分であり、人間の発展の過程が金、銀、銅、鉄に分類される。これは、中景に描かれた、土を耕す人々のモチーフから提唱された解釈である。それによれば、農耕が誕生したのが四つの時代の「銀の時代」であるとされるため、本作品の耕作の風景を銀の時代の寓意とし、対照的に、ポリュフェモスは最も初期に位置付けられる肥沃な時代、黄金時代の象徴として説明される。ブラントが提唱したこの解釈は、マクタイによって新ストア主義の歴史観と結びつけられながら考察され、その後の論考においても概ね継承されている²⁶³。

また、《オリオンとディアナのいる風景》に象徴される、神話上のモチーフを自然界の要素としてみなす特殊な解釈も、本作品に試みられてきた。こちらのテーマでは、やはりナタリス・コメスの神話解釈に基づき、後景に描かれたポリュフェモスが「大気の乱れ」、すなわち嵐の寓意と解釈される²⁶⁴。また、前景のニンフのモチーフも、同時代の記述から、水の恵みによる肥沃さを象徴すると説明される²⁶⁵。この肥沃の寓意は、前述した「四つの時代」のテーマとも関わり、「黄金時代」の豊かさを表現するのに貢献していると主張され、主にマクタイによって、時代と自然の摂理、双方のテーマが関連づけられながら解釈された。

結論から述べるならば、本作品には、時代の観念も、自然界の寓意も、たしかに見出すことができる。しかし、これまでの解釈では、個々のモチーフの寓意性については概ね説得力があるものの、主題選択や作品全体の解釈の問題として論じられるにはいくつかの飛躍

²⁶³ BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 89, p. 118 ; BLUNT 1967, p. 299 ; MCTIGHE 1996, pp. 40-52 ; NAU 2005, pp. 235-236 ; PACE 2008, p. 78. 先行研究におけるこの解釈を論じた日本語の文献としては以下。古川 1997.

²⁶⁴ MCTIGHE 1996, pp. 40-41 ; NAU 2005, pp. 233-234.

²⁶⁵ MCTIGHE 1996, pp. 47-48.

があるように思われる。たとえば、「四つの時代」の寓意を表すのに、なぜポリュフェモスとガラテアの神話を主題として利用したのか。そして、もし時代の寓意を描いているのであれば、なぜ黄金時代と銀の時代のみなのか。本作品に銅の時代と鉄の時代の示唆は見られない。あるいは、自然界の要素や現象を表しているとも見るにしても、ポリュフェモスが象徴するという「嵐」は、作品内の他のモチーフとどのように関係し、作品全体の解釈にどう影響するのか。基本的には、この嵐の寓意の指摘は、モチーフのレベルに留まっている印象があり、作品全体の解釈にさらに発展させる必要がある。

マクタイの論考におけるこうした飛躍は、彼女が本作品を《ヘラクレスとカクスがいる風景》(図版 III)の対作品とみなし、本作品単体では完結されない意味上の連関の穴を、《ヘラクレスとカクスがいる風景》の解釈で補っていることから生じている。この二作品を対応させながら、それぞれの補完物を別作品に見出すことで、相互的な解釈を行なったのである。しかしながら、第3章で詳しく述べるように、《ヘラクレスとカクスがいる風景》がポワンテルのために描かれたことを示す史料は見つかっていない。また制作年も10年近く異なっている。したがって、やはりまずは個別に作品を検討し、単独で完結される解釈が可能か試みる必要があるだろう。

II 作品解釈 —— 四大元素の寓意



図 2.19: プッサン 《ポリュフェモスのいる風景》1649 年

この原初的な自然風景において最も目を引くのは、作品中央に聳える険しい岩山だろう(図 2.19)。ポリュフェモスが棲息したのはシチリア島で²⁶⁶、この島の火山、エトナ山には神々の武具を鍛えるキュクロプスたちの鍛冶場があった(図 2.20)²⁶⁷。オウィディウスの『変身物語』では、恋敵アキスに嫉妬するポリュフェモスの激情がエトナの噴火に喩えられており、プッサンがこの巨人を頂に据えた山こそ、エトナ火山であると考えられている²⁶⁸。

²⁶⁶ Homeros, *Odysseia*, IX, 105-566 ; Ovidius, *Metamorphoses*, XIII, 735-897. また、シチリア出身のテオクリトスはポリュフェモスを同郷の者と説明する。Theokritos, *Eidyllia*, XI.

²⁶⁷ たとえばウェルギリウス『アエネーイス』では、エトナ山でキュクロプスたちがユピテルの雷やマルスの戦車などを作っている様子が記述され、ウェヌスに頼まれたウルカヌスがここでアイネーアスの武具を作るよう、命じる。Vergilius, *Aeneis*, VIII, 416-453.

²⁶⁸ SAUERLÄNDER 2008a, p. 212. また、ザウアーレンダーは 2008 年の展覧会カタログにおいても本作品の解釈を発表している。SAUERLÄNDER 2008b, pp. 107-109.



図 2.20 :
作者不詳《アモルの矢を鍛造するウルカ
ヌスとキュクロプス》(プリマティッチョ
に基づく) 16世紀、30,2 x 41,7 cm、
ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

『変身物語』では、ポリュフェモスの歌は、ガラテアを称える素朴な求愛に始まるが、次第にアキスへの憎しみの歌へと変質し、エトナから生じる火にその嫉妬心が喩えられた後、巨人はアキスの殺害へと至る²⁶⁹。

「……アキスに私の力を思い知らせてやろう。やつの心臓を引きずり出し、千のかげらに引きちぎって、海やそらの野原に捨ててやるのだ。……私の炎は忍耐の限界を超えて燃え盛り、もはや耐えることができない。まるで胸の中でエトナ山の炎が燃え盛っているかのようだ」²⁷⁰。

物語を知る者が見れば、ポリュフェモスの歌う姿は火山の噴火の予兆ともなる。たとえば、フランソワ・ペリエの作品(図 2.21)では、海を進むガラテアの傍にはアキスがあり、沿岸には笛を手にしたポリュフェモスが描かれているが、その後ろに、煙をあげる火山が表されている。そもそも『変身物語』において、ポリュフェモスが歌うために腰掛けるのは単純な「岩」とされ²⁷¹、他の画家の作例においても、ポリュフェモスが腰掛けるのは岩が一般的であった。しかし、プッサンの風景画のポリュフェモスは高い山に腰掛け、そのシルエットは、肩や頭部の凹凸や足の線が峻厳な山の一部であるかのように同化している(図 2.19)。プッサンが意図的にポリュフェモスを火山の頂に描き、物語のコンテクストから考えるならば、その激情と火山の噴火とを重ねようとしたことが想像される。

さて、この岩山が火山であることを踏まえると、本作品の構図に「火」と「水」の対比が浮かび上がるだろう。作品下部の中央には水に関係する3人のニンフがおり、水源を象徴す

²⁶⁹ Ovidius, *Metamorphoses*, XIII, 789-886.

²⁷⁰ « je lui feray sentir quelles sont mes foeces [...] je luy arracheray le coeur du sein, le mettray tout vif en mille piece, que jetteray d'un costé et d'autre par ces plaines voisines [...] mon Feu a surmonté les forces de ma patience ; je ne puis plus l'endurer [...] J'ai toutes les fournaies du Montgibel, ce me semble, encloses dans mon sein [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 390.

²⁷¹ OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 387.



図 2.21: フランソワ・ペリエ
《ポリュフェモスから隠れるアキスとガラテイア》1645-1650年、
油彩、カンヴァス、97 x 133 cm、パリ、ルーヴル美術館

る甕からは水が溢れ、水溜りを作っている。ちょうどその垂直線上に火山は描かれており、水と火の対比が視覚化されている。近年、本作品が『変身物語』の忠実な再現であると論じたザウアーレンダーは、自身の考察の最後に、次のような一節を付け加えた。

全ての元素がこの（『変身物語』の）悲劇を構成している。火山が火を。不穏な雲が大気を。大地を耕し働く人々が地を。ニンフたち、水源、そして海が水を²⁷²。

ザウアーレンダーは火と水に加え、土（大地）と大気（空気）、つまり万物を構成する基本的な四つの元素を本作品に見出している。ザウアーレンダー自身はこれ以上この解釈を進めてはいないが、試みに 17 世紀までの「四大元素」についての注釈や図像伝統を参照すると、プッサンが積極的にこのテーマを本作に組み込んだ可能性が浮かび上がる。四大元素の寓意の作例は豊富にあり、それらを簡潔に説明することは困難ではあるが、同時代の基本的な文献を用いながら、各元素の伝統的な表象と本作品に表されたモチーフを考察したい。

²⁷² « Tout les éléments font partie du drame : le feu avec le volcan, l'air avec nuages menaçants, la terre avec les hommes qui labourent et bêchent, l'eau avec les nymphes, la source, la mer ». SAUERLÄNDER 2008a, p. 213.

a 「水」と「火」

「水」

まず、最前景にいる3人の女たちが「水」を象徴していることは言うまでもない。すでに見たように、彼女たちの傍らには3つの水甕があり、水が湧き出している（図 2.22ab）。先行研究においては、これらのニンフは、肥沃の寓意を形成するものとして論じられてきた²⁷³。その根拠は、コメスに代表される、ニンフに関する次のような神話の注釈である。

古代人たちは、生成を促す種子や水の力をニンフの名で呼んだ。そのため彼らはニンフを、多産であらゆる創造物を育む者と呼び、あるいは、牧人たちの女神、または牧草地の主と呼ぶのである。したがって、古代人たちは、彼女たちが自然界のあらゆるものに、固有の物質を与えていると考えていた²⁷⁴。

図 2.22: 《ポリュフェモスのいる風景》 前景部分



図 2.22a: ニンフとサテュロス



図 2.22b: 水甕

²⁷³ BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 89, p. 118 ; MCTIGHE 1996, pp. 47-48.

²⁷⁴ « Ils ont tiltré du nom de nymphes cette force de semence ou de l'eau dont se fait la génération, et pourtant ils ont appelé les nymphes fruitières et nourrices de toutes créatures, deesses de pastres, et presidentes des prairies. Ainsi doncques ils vouloient dire qu'elles fournissaoient de matiere propre à toutes choses naturelles ». COMES 1627, p. 1064. ブラントはプッサンの《バッコスの誕生》をはじめとしたニンフの解釈のためにこの注釈に注目した。BLUNT 1967, p. 317.

あらゆるものを生み出す水の力の寓意として、ニンフは「多産」や肥沃を象徴する一般的なモチーフであった。その寓意性は、彼女たちを求めるサテュロスと併せて描かれることにより、一層強まる。17世紀には、ニンフは水を、サテュロスは熱（または火）を象徴し、その組み合わせは、両者の化学反応によって生まれる「蒸気」、あるいは「湿気」を表しているとみなされていた。この湿気は万物の生成に必要な、豊穡の源とされる²⁷⁵。

ニンフに関してはこうしたやや進んだ解釈がなされてはいるが、基本的なアトリビュートである水甕が描かれていることにより、その第一義的な示唆が「水」であることはすぐに理解されるだろう。同時代までに表されてきた水の寓意は、海や川の近くで、水甕を手にする人物の姿で表されている（図 2.23a-c）。加えて、この一般的な象徴物のみならず、本作品ではニンフのひとり、ガラテアの髪を青く、衣を薄い青色で描くことで、彼女の神性である「水」が視覚的に一層強調されていると考えられる。というのも、これまでは単なるニンフと解釈される傾向にあったこのモチーフであるが、先に確認したように、彼女がガラテアであることを踏まえると、同時代の基本的な図像書チャーザレ・リーパの『イコノロジーア』における次のような記述が注意を引く。

若い女性で、繊細で空色の衣服をまとっている。その衣服からは裸体が透けて見え
ており、衣服の襞はすべて海の波を模している。……水を表すために、さらにドリ
ス、ガラテア、ナイアデス、そして他の名前が用いられたが、それは川や海を、
また静かな海や荒れた海を意味するためである²⁷⁶。

²⁷⁵ MCTIGHE 1996, pp. 47-48. マクタイは、本作品《ポリュフェモスのいる風景》の論考において、次に引用する同時代のテキストを参照しながら、このニンフとサテュロスのモチーフを考察している。「パンやサテュロスは特殊な情熱によって、ニンフの優しい抱擁を求める。すなわち、水の抱擁である。というのも、この神話の覆いの下で、熱く活動的なこの要素（熱、火）が、その本来の性向によって湿った物質を欲すると、人は理解しようとしていた。両者の固い結びつきは、あらゆるものに生命を与える。なぜならば、熱と湿気は、万物を構成する完全なる二つの原理、男と女を指しているからである」。《(Pan et satyres) chercher d'une affection particulière les doux embrassements des nymphes, c'est à dire, des eaux. Car sous le voile de cette invention l'on vouloit entendre que ce principe chaud et actif, appete par l'inclination de sa nature une matière humide, dont l'estroite union donne l'estre à toutes les choses : car la chaleur et l'humidité sont les deux principes, masle et femelle, de tout ce qui subsiste en l'Univers ». HÉDELIN 1627 (François Hédelin, *Des Satyres, brutes, monstres et démons*, Paris : Nicolas Buon, 1627), pp. 220-221.

²⁷⁶ « Donna giovane vestita di veste sottili, e di color ceruleo, in modo, che ne traspariscano le carni ignude, con le pieghe la veste per tutto imiti l'onda del mare, [...] Per l'istesso pigliavano ancora Dori, Galatea, Naiadi, e altri nomi, secondo che volevano significare, ò fiume, ò mare, e questo ò c'havesse calma, ò fortuna ». RIPA 1603 (Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero, Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione...*, Roma : Appresso Lepido Facij, 1603), p. 123. 邦訳は以下。

『イコノロジーア』伊藤博明訳、ありな書房、2017年、114頁。リーパについては木村 2018, pp. 317-320.

図 2.23 : 水の寓意



図 2.23a : アントニオ・テンベスタ
(1555-1630)
《水》〈四大元素〉
エッチング、13,2 x 19,3 cm、
アムステルダム国立美術館



図 2.23b : ヨハネス・サーデラー1世
(1550-1660)
《水》〈四大元素〉
エングレーヴィング、10,5 x 13,5 cm、
アムステルダム国立美術館



図 2.23c :
ジャック・ド・ビー
《水》
チェーザレ・リーパ『イコノロジーア』
(ジャン・ボードワン仏訳、翻案)
1644 (1643) 年、パリ版挿絵

ここでは、四元素のうち「水」は「若い女性で、繊細で空色の衣服をまとっている」と述べられ、ガラテアが水を象徴する代表的なニンフの一人として挙げられている。プッサンの作品における「空色の衣服」をまとったガラテアによって、水の寓意性は強調されているといえるだろう。『イコノロジーア』のフランス語版(1643/1644年)の挿絵では、「水」は、やはり水の流れ出る甕にもたれかかる若い女として表されている(図2.23c)。

「火」

リーバによれば、「火」の寓意像は、「火が満ちた美しい壺」、「火蜥蜴(サラマンダー)」、「不死鳥(フェニックス)」と共に表される。

両手に、火が満ちた美しい壺を持つ女性。傍らには火の中央に火蜥蜴がいる、別の側には同じく炎の中に不死鳥がいて、この鳥の上方には光り輝く太陽がある。あるいは、不死鳥のかわりに、羽をもつ動物であるピュラリスがいる²⁷⁷。

事実、これらのモチーフは「火」の寓意像に典型的なアトリビュートである。たとえばアントニオ・テンペスタの作例(図2.24a)では、「光り輝く太陽」がアポロによって表され、その手には不死鳥と思われる鳥が留まっており、前景には蜥蜴、あるいはピュラリスの姿も見える。しかし、プッサンはこれらいずれのモチーフも描いていない。本作品では、先に

図2.24: 火の寓意



図2.24a: アントニオ・テンペスタ
(1555-1630)
《火》〈四大元素〉
エッチング、13,2 x 19,3 cm、
アムステルダム国立美術館

²⁷⁷ « Donna che con ambe le mani tenga un bel vaso pieno di foco, da una parte vi sarà una salamandra in mezzo d'un foco, e dall'altra una fenice parimente in una fiamma, sopra la quale sia un risplendente Sole, ovvero in cambio della fenice il pirale, che è animale con le penne [...] ». RIPA 1603, p. 120. 伊藤藤訳、112頁。



図 2.24b: ヨハネス・サーデラー (1550-1660) 《火》〈四大元素〉
エングレーヴィング、10,5 x 13,5 cm、アムステルダム国立美術館



図 2.24c: ヤン・ブリューゲル 1世 《火》1606年、油彩、カンヴァス、
46 x 83 cm、リヨン美術館



図 2.24d：
ヤン・ブリューゲル 2 世
ヘンドリック・ファン・バーレン
《四大元素 — 火》
1630 年頃、油彩、板、
41,5 x 58,5 cm、個人蔵



図 2.25：《エトナ山》
セバスチャン・ミュンスター『コスモグラフィア』
1552 年、バーゼル版挿絵

述べたように、「火」はポリュフェモスが座る火山によって表されていると考えられる。リーパに記述はないものの、しかし視覚芸術においては、「火」の寓意に火山のモチーフが用いられることは珍しくなかった。たとえば、サーデラーの版画では、火蜥蜴を伴う「火」の寓意像の背景に、煙を吹き出す山が描かれている（図 2.24b）。あるいは、ウルカヌスの鍛冶場を描いた数々の「火」の寓意に、火山が描きこまれていたことも思い出されるだろう。ブリューゲル一族が描いた「火」の寓意には、雑然としたウルカヌスの鍛冶場が前景に描かれ、画面右側の遠景に、煙と炎を噴く火山が表されている（図 2.24c,d）。プッサンがポリュフェモスと一体化させるように表したエトナ山は、頻繁に噴火する火山として知られており、火を噴きあげるイメージが流布していた（図 2.25）²⁷⁸。したがって、本作品の山に火の寓意を見ることは難しくないだろう。

²⁷⁸ 16 世紀より多くの版を重ねたセバスチャン・ミュンスター著『コスモグラフィア』では、エトナ火山の噴火とその威力についての記録が、古典文学などの参照によって紹介されている。MÜNSTER 1552 (Sebastian Münster, *La cosmographie universelle, contenant la situation de toutes les parties du monde, avec leurs proprietés & appartenances*, Basle (Basel) : Henry Pierre, 1552), pp. 274-276. 『コスモグラフィア』については以下の文献を参照。STRAUSS 1965.

b 「地」と「空気」

「地」

続いての元素「地（大地、土）」は、慣例としては花や果実、大地を表す球体、様々な動物によって表される。

大地は花冠を身につけて腰掛けた姿で表される。右手に球体を、左手にあらゆる種類の果実でいっぱいの豊穡の角を持っている。詩人たちが言うように全ての動物たちの母であるので、年配の、あるいは豊かな女の姿で描かれ、そして大地が球形で不動であることを示すために、手に球体を持っている。彼女が持つ花飾りと豊穡の角についていえば、どちらも、彼女が生けるもの全ての糧となる、あらゆる種類の花や果実を豊富に生み出すことを意味している²⁷⁹。

図 2.26: 「地」の寓意



図 2.26a: アントニオ・テンペスタ
(1555-1630)
《大地》〈四大元素〉
エッチング、13,2 x 19,3 cm、
アムステルダム国立美術館

²⁷⁹ « Celle que vous voyez icy assise et couronnée de fleurs, vous represente la Terre. Elle tient de la main droite un globe, et de la gauche une corne d'abondance, pleine de toutes sortes de fruits. On la peint en dame venerable, ou, si vous voulez, feconde, pour estre, comme disent les poëtes, la mere de tous les animaux, et avec un globe à la main, pour monstrier qu'elle est spherique et immobile. Quant à la guirlande et à la corne d'abondance qu'elle porte, l'une et l'autre signifient, qu'elle produit abondamment toutes sortes de fleurs et de fruits, pour la nourriture des creatures vivantes ». RIPA (BAUDOIN) 1644 (Cesare Ripa, *Iconologie ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures...*, Paris : Mathieu Guillemot, 1644 (1643)), seconde partie, p. 4. 「大地」の持ち物について、ジャン・ボードワンによるフランス語版がより端的でまとまった説明をしているために、ここではフランス語版を引用している。1603年のローマ版では、同様の趣旨の説明が、複数の古典文学における記述の引用を挟みながらより長く書かれている。RIPA 1603, pp. 121-122. 伊藤訳、113-114頁。



図 2.26 b: サイコロ印の版画家
 《凱旋車に乗るキュベレ》
 (ジュリオ・ロマーノとバルダッサーレ・ペルツィに基づく)
 1530-1560年、エングレーヴィング、
 24,8 x 17,8 cm、ロンドン、
 ブリテイッシュ・ミュージアム



図 2.27: プッサン《ポリュフェモスのいる風景》中景部分、農耕のモチーフ

事実、「大地の女神（キュベレ）」の表象は、リーパの記述通り、球体や豊穡の角、花や果実を携えた姿で表されることが常である。これらの象徴物を伴って描かれたテンペスタの作例（図 2.26a）は典型的だろう。プッサンの作品には、農耕用の牛がいるものの、球体や花輪といったこれらのモチーフを認めることはできない。しかし、中景に広がる陸地そのものと、大地を耕す農耕の風景に「地」の元素を見ることは可能である（図 2.27）。「大地の凱旋」についてのリーパの記述には、農業の慣習が言及されている。

彼女 [大地] は四輪の四角形の凱旋車の上に座っており、その凱旋車にはいくつかの空いた椅子が見える。この凱旋車は二頭のライオンによって牽かれている。……凱旋車を牽くライオンたちは、地に種を播くという農業の習慣を示している。というのは、ライオンは……、大地の上を旅するとき、自分の足跡を尾で消すのが慣わしで、このようにして、狩人は足跡からその行路の徴を見いだせなくなるからである。

そのことを同様に、地を耕すものたちもおこなう。というのは、彼らは地に種を播くと、すぐに畝溝を覆って、鳥たちが種を食べないようにするからである²⁸⁰。

「大地」の凱旋車をライオンが牽く理由として、農作の種播きの時に、掘った畝溝を覆い隠す作業が、足跡を消すライオンの習性と似ているためであることが述べられている。実際に「大地（キュベレ）」の表象は、豊穡の角や果実といった象徴物とともに、農耕のモチーフを伴って描かれる。サイコロ印の版画家による寓意像はこの典型であり、遠方には、鋤や鋤を振り上げ、あるいは牛に荷車を引かせて農作に励む人々が表されている（図 2.26b）。プッサンの作品の中景もこうした大地の寓意の一環として捉えることは可能だろう。ただし、本作品の農耕のモチーフには別の解釈方法もあり、これについては後に考察する。

「空気」

伝統的な「空気（大気）」の図像は、「髪が風によってもちあげられ、乱されている女性で、雲の上に座っている」²⁸¹。空気の動きを表す風や雲は嵐の予兆ともなり、たとえば「空気の凱旋」の図像は、次のように説明される。

²⁸⁰ « Sta a sedere sopra d'un carro quadrato da quattro ruote, e sopra del medesimo carro vi sono parecchie sedie vote, e è tirato da doi leoni. [...] I leoni, che guidano il carro dimostrano l'usanza della agricoltura nel seminar la terra, perche i leoni [...] sono avezzi se fanno il lor viaggio per la polvere, con la coda guastano le vestigie de suoi piedi, accioche i cacciatori da quell'orme non possano havere inditio del suo camino. Il che fanno anco gl'agricoltori del terreno, i quali gettato, che hanno in terra i semi, subito cuoprono i solchi, affinche gl'ucelli non mangino le semente ». RIPA 1603, pp. 58-59. 伊藤訳、71 頁。

²⁸¹ « Donna con i capelli sollevati, e sparsi al vento, che sedendo sopra le nuvole [...] ». RIPA 1603, p. 112. 伊藤訳 112 頁。

彼女〔空気の寓意〕の衣服はガラスの色であり、その上を別のくすんだヴェールが覆い、膝の周りにさまざまな色彩の帯が巻きついている。彼女は右手に雷光をもち、左手に小太鼓を持っている。……さまざまな色彩と、上述した他のさまざまな事柄は、空気の変化を意味している。すなわちそれは、空中において現れる、雨、晴天、風の猛威、霧、嵐、雪、夜露、稲妻、雷鳴 —— 彼女が手にする小太鼓はこれを意味する —— と、さらには、彗星、虹、蒸気、燃えあがる閃光、雲といった属性を意味している²⁸²。

「空気」はさまざまな色彩をした装身具や羽で飾られ、右手に雷光を、左手に小太鼓を持つという。そしてこれらの持ち物は空気の変化を意味し、雲や雷、嵐を象徴すると説明されている。プッサンの作品では、厚い雲が太陽を遮り、ポリュフェモスの頭上に垂れ込めている（図 2.28）。こうしたやや不穏な大気の描写から、これまでもポリュフェモスを嵐の寓意とする神話注釈書の記述が本作品と関連付けられてきた²⁸³。プッサンが参照していたことが知られているナタリス・コメスの神話注釈書によれば、巨人キュクロプスの神話には、蒸気の生成についての自然界の摂理が秘されている。

……古代の人々は、キュクロプスの物語を作り出し、稲妻や雷鳴を生み出す蒸気であると言った。海から生じ、大地から生じ、集まったそれらの蒸気を大気中で薄めることができるのは、太陽の熱のみである。ところでこれらの蒸気は、雷が発生する時に、より頻繁に見られる。そして、月の力によって高い所で集められ、濃さを増すと、上層の冷氣によって、下のあちらこちらへと散らされるのである²⁸⁴。

すなわち、古代人たちにとって、キュクロプスは大地と海から生成された蒸気の寓意であり、その蒸気が大気のもっと高い層まで上ると、雷が発生すると考えられていた。同時代によく知られていたこうした注釈から、不穏な雲と共に描かれたポリュフェモスが嵐、すなわち「大気（空気）」を喚起するものであった可能性はあるだろう。

ところで、制作時期が異なるため同じような表現を見出すことが妥当かを考慮する必要

²⁸² « La veste del color del vetro, e sopra a questa un'altra di velo oscuro, ha intorno alle ginocchia una fascia di diversi colori. / Nella destra mano tiene un fulmine, e nella sinistra ci haverà un tamburino. [...] I varii colori, e l'altre cose sopradette significano le mutationi dell'aria, per gl'accidenti ch'appaiono in essa, come pioggia, serenità, impeto de' venti, nebbis, tempesta, neve, rugiada, folgori, tuoni, e questo significa il tamburino, che tiene in mano, oltre ciò comete, iride, vapori, infiammati baleni, e nuvoli ». RIPA 1603, p. 57. 伊藤訳、70 頁。

²⁸³ MCTIGHE 1996, pp. 40-41, NAU 2005, pp. 233-234.

²⁸⁴ « [...] ils ont controuvé la fable des cyclopes et dict qu'ils sont les vapeurs desquelles naissent et se font les foudres, les éclairs et tonnerres ; lesquelles vapeurs attirées, partie de la mer, partie de la terre ; ne se peuvent extenuer en l'air que par la chaleur du soleil. Or ces memes vapeurs sont plus frequentes lors que les foudres se forment, et puis après ramassees et espaisies en haut par la force de la Lune, sont chassées çà bas par la froidure d'en haut ». COMES 1627, p. 1091.



図 2.28: ニコラ・プッサン 《ポリュフェモスのいる風景》

があるが、このコメスの記述から、本作品に後年の《オリオンとディアナのいる風景》と同じような、水の循環の過程を見ることが可能となるかもしれない²⁸⁵。ポリュフェモスが象徴する、雷を発生させる蒸気は「海から生じ、大地から生じ」たものと説明されている。先の「水」の説明で述べたように、前景のニンフとサテュロス、それぞれ水と熱を象徴し、それらが結ばれることによって、蒸気、または湿気が生じると考えられていた²⁸⁶。プッサンの作品の前景では、今まさに水（ニンフ）と熱（サテュロス）が出会い、蒸気が生じようとしている。そして、そこから生まれ、上へと昇っていく蒸気を追うかのごとく、作品を下から上へと視線でたどった先に、その蒸気の集まりを意味するキュクロプス（ポリュフェモス）がいるのである。そして、上層の蒸気の集合体であるキュクロプスは雷を引き起こし、それは雨となって再び大地へと降り注ぐ。この四大元素の寓意の中に、水の循環の図式を見ることができるとはしないだろうか。

他方で、この風景には、より一般的な「空気（大気）」の寓意を見出すことができる。「空気」は、風や雲によって空気の流れが表されるのが伝統であるが（図 2.29a）、リーパは、空

²⁸⁵ 《オリオンとディアナのいる風景》については第 1 章 69-70 頁を参照。

²⁸⁶ 本章 108-109 頁。

図 2.29：空気の寓意



図 2.29a: ヨハネス・サーデラー (1550-1660)
《空気》〈四大元素〉
エングレーヴィング、10,5×13,5cm、
アムステルダム国立美術館



図 2.29b: ジャック・ド・ビー 《空気》
チャーザレ・リーバ『イコノロジーア』
1644 (1643) 年、パリ版挿絵



図 2.29c: アントニオ・テンペスタ (1555-1630) 《空気》〈四大元素〉
エッチング、13,2 x 19,3 cm、アムステルダム国立美術館



図 2.29d: ヤン・ブリューゲル1世 《空気の寓意》 1611年頃、油彩、板、54 x 94,7 cm、
ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館

中を飛ぶさまざまな鳥が描かれることも一般的だとする。

[空気は]髪が風によって持ちあげられ、乱されている女性で、雲の上に座っている。……また、空中にはさまざまな鳥が飛んでいるのが見られる²⁸⁷。

実際に『イコノロジーア』のフランス語版の挿絵をはじめとし（図 2.29b）、「空気」の寓意を表した絵画や挿絵では、いずれも風の流れて飛ぶ数多くの鳥が描かれている（図 2.29b-d）。プッサンの作品には、高い山の中腹を飛ぶ複数の白い鳥が認められる（図 2.30）。ポリュフェモスの近くにこれらの鳥を描いたのは、「空気（大気）」の寓意性を補強するためであったのかもしれない。

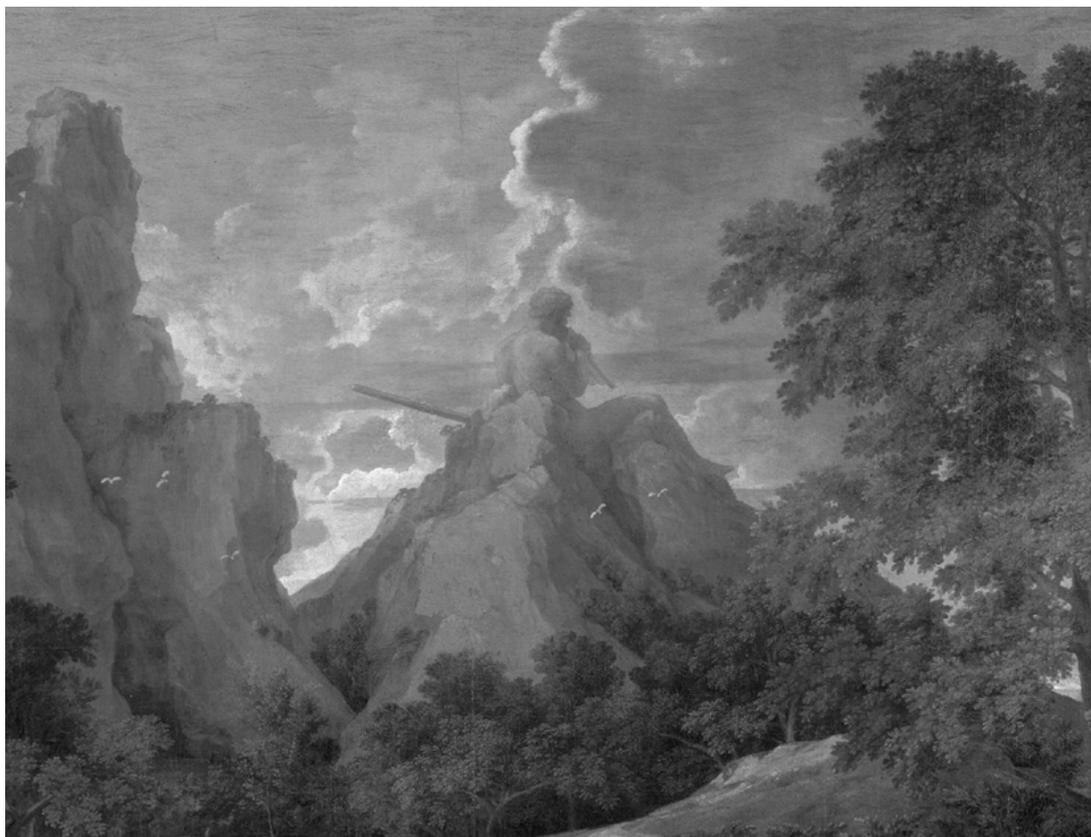


図 2.30: 《ポリュフェモスのいる風景》山部分

²⁸⁷ « Donna con i capelli sollevati, e sparsi al vento, che sedende sopra le nuvole [...] si vedranno volare per l'aria varii ucelli [...] ». RIPA 1603, p. 121. 伊藤訳、112 頁。

c 自然世界の表象

「四大元素」の典型的な寓意表現と併せて《ポリュフェモスのいる風景》を観察してきた。少なくとも各元素の一般的な象徴物が見いだされることを考えると、プッサンが積極的にこの伝統的なテーマを本作品に導入したと考えることができる。こうした元素や世界の構成要素の寓意を表した本作品は、自然界の摂理をテーマとするプッサンの一連の作品に数えられるかもしれない。すでに言及した《オリオンとディアナのいる風景》は、プッサンの作品における自然的寓意とテーマが論証された例であるが²⁸⁸、たとえば、1657年にジャック・ステラのために描かれた《バッコスの誕生》（マサチューセッツ州ケンブリッジ、フォッグ美術館）（図 2.31）にも、自然界の摂理が表されている。本作品は、生まれたばかりの幼いバッコスと、ニュサのニンフにバッコスを手渡すメルクリウスを中央に、死にゆくエコーとナルキッソスを前景右に描いている。神話のモチーフを用いて「誕生」と「死」、そして花へと変身するナルキッソスを通して「再生」が対比させられていることに疑いはない。そしてまた同時に、諸説あるものの、万物を育む力を象徴するニンフが豊穡の神バッコスを養育するという物語が孕む意味、すなわち、肥沃と豊穡の誕生が、叶わぬ恋に命を落とした



図 2.31：ニコラ・プッサン《バッコスの誕生》（《ニュサのニンフに預けられる幼いバッコス、ナルキッソスとエコーの死》）1657年、油彩、カンヴァス、123 x 179 cm、マサチューセッツ州ケンブリッジ、フォッグ美術館

²⁸⁸ 第1章 69-70頁。



図 2.32: ニコラ・ブッサン《フローラの王国》1630年頃、油彩、カンヴァス、
131 x 181 cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

ナルキッソスとエコーによって象徴される不毛の観念と対照させられていると解釈されている。自然界における死と再生、不毛と肥沃のサイクルがテーマとして論じられてきた²⁸⁹。こうした自然の摂理を神話の物語を利用して表現する手法は、特に後期の作品において顕著と言えるが、早い時期の作品でも、たとえば太陽（アポロ）の下、フローラと、花に変身した神話の登場人物たちを表した 1630 年頃の作品《フローラの王国》（ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館）（図 2.32）に、画家のそうした関心を認めることができる²⁹⁰。《ポリュフェモスのいる風景》もこうした系譜に連なる作品といえよう。

四つの元素には階層が存在すると伝統的に考えられていた。16 世紀に各国語に翻訳され、版を重ねたセバスチャン・ミュンスター著『コスモグラフィア』の挿絵《世界の創造》（図 2.33）が端的に示すように、水は最も下の層に、その次に地、さらに上に大気、最も高いところに火の階層が位置するとされる²⁹¹。ミュンスターの挿絵では、魚の泳ぐ「水」は最も下

²⁸⁹ BLUNT 1944, pp. 165-167 ; PANOFISKY D. 1949 ; CROPPER & DEMPSEY 1996, pp. 295-307 ; MCTIGHE 1996, pp. 109-112, 163-181 ; NAU 2015 ; 栗田 2018, pp. 94-97.

²⁹⁰ 《フローラの王国》については特に以下を参照。PANOFISKY D. 1949, pp. 114-116 ; Worthen 1979 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), n° 44, pp. 203-205 ; VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995), n° 20, pp. 180-181 ; 新畑 1996 ; 新畑 2011 ; 望月 2014c.

²⁹¹ ISAGER 2013 (1991), pp. 32-33. ただし、リーパは地と水の順番を逆にしている。「最初に

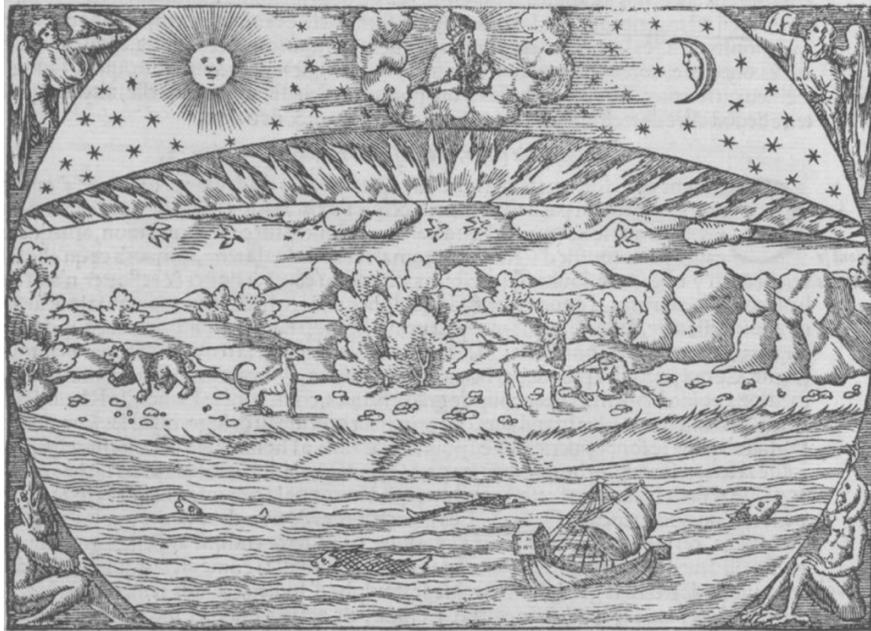


図 2.33: 《世界の創造》、セバスチャン・ミュンスター『コスモグラフィア』1552年、バーゼル版挿絵

の層に、その次に動物のいる「地」、その上に鳥が舞う「大気」、そして最も高いところに炎が燃える「火」が表されている²⁹²。プッサンは基本的にはこの階層をそのまま視覚化しており、構図の最も下に水のニンフ、その上に耕される大地を表し、作品の上部に、飛翔する鳥とポリュフェモスが象徴する大気、そして噴火を予感させる火山を描いている。古代に遡る四大元素の観念は、博物学的な探求にも裏付けられて、ブリューゲルの作例に代表されるように、すでに17世紀にはこれを主題とした絵画も珍しくなかったことはよく知られている²⁹³。しかし、プッサンの独創性は、この普遍的なテーマをポリュフェモスとガラテイアの物語に織り込むことで詩情を添え、新たな神話画／寓意画を生み出したことにあると言えるだろう。

地を表され」、続いて水が、そして大気は「水の上」に位置し、火は軽いため「四大元素の中で最も高い位置」にあると定めている。RIPA 1603, pp. 122-124. 伊藤訳、114-145頁。

²⁹² 『コスモグラフィア』については以下を参照。STRAUSS 1965. また本章 113 頁も参照。

²⁹³ ISAGER 2013 (1991), pp. 30-33 ; KOLB 2005, pp. 52-60.

III 作品解釈 —— シチリアの風景

a 四つの時代

《ポリュフェモスのいる風景》には、西洋の古典的なテーマである「四つの時代」の寓意が表されていることが早くから指摘されてきた²⁹⁴。「四つの時代」とは、人間の歴史を金、銀、銅、鉄の時代に分類したもので、黄金時代には一年中春が続き、人間が労をかけずとも肥沃な大地が食物を自ずと生み出していた。銀の時代に四季が生まれ、人間は寒さをしのぐために家を建て、食物を蓄えるために農作を行うようになった。銅の時代に武器を持つようになり、そしてあらゆる悪が横行する血なまぐさい鉄の時代が到来する。先行研究によれば、プッサンは後景のポリュフェモスによって黄金時代を、中景の農耕の場面によって銀の時代を表している。ポリュフェモスの神話には直接関係しない農耕の場면을説明するために、「四つの時代」に典拠が求められたと推測される。事実、オウィディウスに代表される古典文学においては、黄金時代と銀の時代は、大地を耕すか否かによってその差異が強調される²⁹⁵。

その頃 [黄金時代]、大地はえぐられることも鋤で手を加えられることもなかった。だが、この手つかずの大地が、耕されることもないのに、満足できるだけの恵みを気前よく人間たちに与えていた。……母なる大地よ、この時（銀の時代）にあなたは汚され、犁の刃で開かれた胸は穀物の種子を受けることを知った……あなたの野を傷つけようと、飼い馴らされたことのなかった雄牛たちが軛につながれた²⁹⁶。

銀の時代の説明の中にある農作の描写は、そのままプッサンの中景に見い出される。男たちは大地に鋤を入れ、牛が犁を引き、地面には畝の溝ができている。そして図像伝統においても、銀の時代は必ず農耕の風景によって視覚化されてきた。確認できた作例では、いずれも牛や馬が犁を引き、人々が土を耕し、大地には畝が作られている（図 2.34a-e）。農作は銀の時代の象徴物として定着したモチーフであり、プッサンの作品の中景に、この寓意が読み取られてきたことも不思議ではない²⁹⁷。

²⁹⁴ BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 89, p. 118 ; PACE 2008, p. 78 ; MCTIGHE 1996, pp. 40-50 ; MÉROT 2011a (1990), p. 157.

²⁹⁵ Ovidius, *Metamorphoses*, I, 89-150.

²⁹⁶ « La terre lors n'estoit ny labourée, ny seulement touchée du rateau ; mais vierge fournissoit ses largesses aux hommes, contens de ce qu'elle leur donnoit liberallement sans qu'ils la cultivassent. [...] vous fustes lors violée, Terre grand-mère de nos corps ; lors vostre sein ouvert par le coulter tranchant apprit à recevoir le grain [...] lors les taureaux paravant indomptez, furent mis, sous le joug pour escorcher vos plaines ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 6-7.

²⁹⁷ リーバは「銀の時代」の時代の寓意像は若い乙女で、農耕を表す小屋や小麦、犁などをその持物として挙げている。RIPA 1603, pp. 136-137. 伊藤訳、123 頁。

図 2.34: 「銀の時代」の作例



図 2.34a: 作者不詳《銀の時代》(ホルツィウスに基づく) 1589年頃、16,8 x 25,0 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.34b: ヴィルギル・ゾリス《銀の時代》『変身物語』挿絵、1563年、6,2 x 8,1 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館



図 2.34c: アントニオ・テンベスタ《銀の時代》『変身物語』挿絵、1606年、9,7 x 11,5 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.34d: フィリップス・ハレ《銀の時代》〈四つの時代〉(ヒリス・コワニエ1世に基づく) 1573年、エングレーヴィング、24,6 x 24,7 cm、アムステルダム国立美術館



図 2.34e: アントニオ・テンベスタ《銀の時代》〈四つの時代〉 1599年、20,7 x 33,7 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

他方、黄金時代がポリュフェモスによって象徴されているとする解釈は、巨人キュクロプスたちがこの肥沃な時代、黄金時代に生きていたとの記述に基づいている。たとえばフィロストラトスは、キュクロプス族、すなわちポリュフェモスに言及する際、その時代が肥沃であったことを述べている。

野原の作物を貯え、葡萄を摘み取るこれらのキュクロプスたちは、大地を耕すことも、葡萄の木を植えることもしない。だが、大地は耕されずとも自ずから進んでそれらを生み出す²⁹⁸。

しかし、ここで強調したいことは、管見の限り、黄金時代の表象にポリュフェモスが用いられることはほとんどなかったという事実である。一般的に、大地の肥沃さを示すような果実の実る常緑の大地に、裸身の男女が寄り添い、また時に動物たちも描かれるが、巨人の姿

図 2.35: 「黄金時代」の作例



図 2.35a: 作者不詳《黄金時代》(ホルツィウスに基づく) 1589年頃、16,8 x 25,0 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.35b: ヴィルギル・ゾリス《黄金時代》『変身物語』挿絵、1563年、6,2 x 8,1 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館

²⁹⁸ « Ceux qui moissonnent icy les bleds, et qui vandangent les vignes, n'ont point labouré ne planté cela ; mais la terre sans estre autrement cultivée le leur produit de son bon gré ». PHILOSTRATE DE LEMNOS (VIGENÈRE) 1615, p. 438.



図 2.35c: アントニオ・テンペスタ《黄金時代》
『変身物語』挿絵、1606年、9,7 x 11,5 cm、
ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.35d: フィリップス・ハレ《黄金時代》
〈四つの時代〉(ヒリス・コワニエ1世に基づく)
1573年、エングレーヴィング、
24,7 x 24,8 cm、ロッテルダム、
ポイマンス・ファン・バーニンゲン美術館



図 2.35e: アントニオ・テンペスタ
《黄金時代》〈四つの時代〉
1599年、20,7 x 33,7 cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

は見当たらない(図 2.35a-e)。それにもかかわらず、本作品に黄金時代の寓意を見ようとする解釈が生まれたのは、この時代に生きていたポリュフェモスが、銀の時代の典型的なモチーフである農耕の風景と併せて描かれていたために他ならない。しかし、ポリュフェモスそれ自体が黄金時代の典型的なモチーフとは言い難く、反対に、黄金時代の典型的な図像である寄り添う男女や動物の姿は見えないことから、本作品にこの四つの時代のテーマを積極的には見出すにはさらなる説明が必要となるように思われる。あるいは、農耕のモチーフが本作品に描かれた意図として、別の可能性を探ることも無益ではないだろう。先に試みた「四大元素」の「地」を表すとの解釈は、農耕のモチーフを説明しうる一つの見方であるが、しかし、単に「地」を表すために必ずしも農作の風景を用いる必要はない。基本的には、花や果実、動物が「地」の典型的な象徴物だからである²⁹⁹。言い換えるならば、これは、農作のモチーフそれ自体がここに描かれる必然性について、さらなる可能性を追求する試みでもある。

²⁹⁹ 本章 114 頁。

b 神話「プロセルピナの略奪」とケレスによる農耕の創始

土地の表象

第1章の《足を洗う女のいる風景》の考察では、物語の舞台であった土地、ローマへと視線を転じたことが解釈の糸口となった。また、ザウアーレンダーがプッサンの風景画における地誌的な要素を指摘し、描かれている「場所」に対する画家の関心を指摘していた事は序論で述べたとおりである³⁰⁰。

研究史を遡れば、「場所」がプッサンのイメージ構築の際に重要な役割を果たしていることが明らかにされた例は、他にも存在する。プッサンの後期の作品には、《ポリュフェモスのいる風景》の農耕のモチーフのように、一見して関連性の薄い、あるいは単一の時間軸では説明のつかないモチーフが、パッチワークのように一つの画面に並置された図像がいくつか見られる。その好例が《バックスの誕生》(図 2.31)であり、すでに言及したとおり、バックスがメルクリウスによってニンフに預けられる場面に、別の物語であるナルキッソスとエコーが描かれている。この図像の特異性の理由を探る議論の中で、ドラ・パノフスキーは、プッサンの文学典拠として、フィロストラトスの『イマギネス』の重要性を説いた³⁰¹。フィロストラトスの「ナルキッソス」のエクフラシスでは、自らの姿に恋したナルキッソスが憔悴し命を落とした場所が、アケロオスの河神とニンフたちの洞窟、すなわちバックスがニンフに養育された場所の近くであったことが示唆される。この作品については、その後も「自然の寓意」のテーマと関連してさらなる解釈が試みられており³⁰²、おそらく「場所」という共通項以外にも、肥沃の寓意や生と死、再生といったテーマの表現も画家の関心であったとは考えられる³⁰³。しかしながら、『イマギネス』をプッサンの着想源として指摘するパノフスキーの試みの過程で、「場所」という、二つの神話の共通項が明らかにされていたことは注目に値する。

これに加え、近年のプッサンの風景画研究には、画家が一つの作品において、主題である物語のほかに、舞台として描いた土地ゆかりの様々な歴史や伝説を、一つの構図において複数喚起しようとしていたことを説明するものが見られる。ミカエル・サントの《ピュラモス

³⁰⁰ SAUERLÄNDER 2008a. 序論 6-7 頁を参照のこと。

³⁰¹ PANOFSKY D. 1949, pp. 116-120. これ以前にブランドが、図像の特異性について、コメスの注釈書に見られるような自然哲学の寓意を表すことが目的であったためと説明していた。BLUNT 1944, pp. 154-168, pp. 165-167. これに対して、ドラ・パノフスキーは文学典拠としての『イマギネス』の重要性を主張した。

³⁰² MCTIGHE 1996, pp. 109-112, 163-171. マクタイは、「古典主義」に反する、プッサンの作品における時間と空間の不一致を考察する際に本作品に言及する。

³⁰³ 近年ではこの作品の解釈の経緯とその妥当性について、ファン・ヘルスディンゲンが論じている。VAN HELSDINGEN 2002. 特に pp. 158-165.

図 2.36:ニコラ・プッサン 《ピュラモスとティスベのいる風景》1651年、
油彩、カンヴァス、192,5 x 273,5 cm、フランクフルト、シュテーデル美術館



図 2.36a: 全体図



図 2.36b: 遠景部分、建築

とティスベのいる風景》(図 2.36) についての 2017 年の論考がそれにあたる³⁰⁴。1651 年に制作されたこの作品には、古代バビロンの都を舞台として起きた、恋人たちの悲劇が表されている。前景に、すれ違いによって自ら命を絶ったピュラモスと、その遺体を発見するティスベが描かれている。サントの主旨は、この作品に、大洪水後の人間の慢心の時代から、ピュラモスとティスベが生きたバビロニアの時代、ローマ帝国の時代、そして初期キリスト教の時代へと至る、歴史上の流れが表されていることを論じることにある。その考察の過程で指摘されたのは、プッサンがここに、身近なローマの建築を借用しながら、都市バビロンにまつわるモチーフをいくつも表していることである。たとえば、遠景に白く浮かび上がるのは旧約聖書に登場するバベルの塔であり(図 2.36b)、そして、画面右側に見えるローマ建

³⁰⁴ SZANTO 2017 (Mickaël Szanto, « Poussin, Rome, Amor : Méditations sur une tempête à Babylone », *Revue de l'art*, n° 198, 2017, pp. 7-15).

築プブリウス・パッキウスの霊廟をモデルとした建物によって示唆されるのは、バビロニアの王ニノスの墓である。このモチーフはまた、ニノス王の妻、バビロンに都を築いた女王セミラミスをも想起させる。バビロンにまつわるこれらのモチーフは、いずれもローマの建築を参照することで示されているが、これは、よく知られた建築物を用いることで指示対象を明確にするという目的の他に、古代ローマを「第2のバビロン」とする、アウグスティヌスの教義をプッサンが踏まえた結果であるとサントは説明する。バビロンとローマとの同一視にしても、バベルの塔やニノスの墓といった示唆されるモチーフにしても、この作品の重要な要素が、バビロンという都市そのものであったことの証左であるように思う。

《足を洗う女のいる風景》もそうであったが、その土地の地理や目印となる象徴物を描きこむことにより、物語の舞台となっている場所を強調して提示することで、その都市の様々な出来事を含む、土地の歴史の集積とも呼べるようなイメージが構築されているのである。

こうした作例を踏まえた上で想起されるのが、《ポリュフェモスのいる風景》が、物語の舞台であるシチリアの地誌的な特徴を再現していることである（図 2.37）³⁰⁵。たとえば、ポ



図 2.37: ニコラ・プッサン 《ポリュフェモスのいる風景》

³⁰⁵ 近年ではザウアーレンダーが改めて強調したが、以前にはブラントがこの風景がシチリアの地誌的な特徴を捉えていることに注目していた。BLUNT 1967, p. 299 ; SAUERLÄNDER 2008a, pp. 208-213.



図 2.38: ジュゼッペ・チューザリ
 (カヴァリエーレ・ダルピーノ)
 《シチリアの寓意》
 チューザレ・リーパ『イコノロジーア』
 1603 年ローマ版挿絵

リュフェモスの主題にこれほど険しい山が描かれることはむしろ稀であり³⁰⁶、典拠である『変身物語』でも、ポリュフェモスが笛を奏するのは「岩」とされている³⁰⁷。ところがブッサンは、本作品に高く険しい山、すなわちシチリアのエトナ火山を描き、そしてその頂にポリュフェモスを配置した。エトナ火山はリーパの「シチリアの寓意像」(図 2.38)にも表されるように、シチリアを象徴する代表的な山である。『イコノロジーア』では、この図像について次のように説明される。

きわめて美しい女性で、豪華で豊かな衣装をまとっている。三角形の形態をした場所の上に座っている。……そして傍にはエトナ山があり、そこからは煙と火の炎があがっている。

……傍らにエトナ山が置かれるのは、この島の注目に値する、また言及に値する事象としてである。というのは、多くの有名な詩人たちが、このことについて語っているからであり……³⁰⁸。

³⁰⁶ ポリュフェモスとガラテアの作例については、特に以下を参照した。REID 1993, I, pp. 444-452, II, pp. 732-734.

³⁰⁷ 「そのあたりに、水面に突き出た大きな岩がありました。その両側に波が打ち付けています。……ある日、ポリュフェモスは恋の痛みを歌うことで和らげようと、その岩へ登ります」。« Il y avoit là autour une roche fort avancée dedans l'eau, que les vagues battoient des deux costez, [...] Un jour il y monta pour aliger en chantant ses amoureuses douleurs [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 387.

³⁰⁸ « Una bellissima donna vestita d'habito sontuoso, e ricco, fhe siedo sopra d'un luoco in forma triangolare, [...] e da un lato vi sia il monte etna dal quale esea fumo. e fiamme di fuoco. [...] Gli si mette à canto il monte Etna, come cosa notabile di quest 'Isola', e degna di farne mentione, poiche molti illustri Poeti ne parlano [...] ». RIPA 1603, pp. 286-288. 伊藤訳、235-237 頁。

プッサンやポワンテルがシチリアを訪れたことを示す史料はなく³⁰⁹、また実際にシチリアを訪れた人は限られていたにせよ、リーバが言うように、多くの詩人たちが取りあげてきたこともあり、この火山は、シチリアの代表的な象徴物、ランドマークとなっていた。他方で、そびえる火山の向こうにのぞく湾はシチリアと接するメッシーナ海峡、そして前景の河神が表すのは、エトナ山の近くを走るシュマエトゥス川（シメート川）、あるいはシチリアをいくつも流れる川であると想定できる³¹⁰。

では、こうして再現されたシチリアの舞台に現れた農耕の風景をどう見るべきであろうか。『変身物語』、延いてはギリシア・ローマ神話には、シチリア島を舞台にしたもう一つのよく知られた物語、それも大地の耕作と関係の深い物語が存在する。すでに述べたとおり、プッサンが風景画において、神話の舞台となった土地それ自体に主眼を置き、主題とは直接的な関わりがなくとも、土地を基軸として様々な周辺の物語を示唆していたことを考えるならば、シチリアを舞台とする農耕にまつわる神話に目を向ける価値はあるだろう。その神話とは、大地の女神ケレスの娘、プロセルピナを冥界の王が見初め、地下世界へと連れ去る

図 2.39: 古代石棺《プロセルピナとケレス》に基づく素描



図 2.39a: ニコラ・プッサン
《プロセルピナを探すケレス（古代石棺
に基づく素描）》1645-1648年頃、
ペン、インク、褐色淡彩、
16,3 x 22,8 cm、モスクワ、
プーシキン美術館 (inv. 6712)



図 2.39b:
《ケレスとプロセルピナの石棺》
ウィンザー城、
王室図書館（「紙の博物館」RL 8089）

³⁰⁹ SAUERLÄNDER 2008a, p. 209.

³¹⁰ SAUERLÄNDER 2008a, p. 208, 212. シュマエトゥス川は、『変身物語』でも言及される。ガラテイアの恋人アキスが、シュマイトス川の神の孫（シュマイトス川のニンフの息子）であることが説明されている。「C'estoit un jeune homme fils du dieu Faune, et de la nymphe Symethe [...]». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 386.

「プロセルピナの略奪」の物語である。プッサンはこの神話を表した古代の石棺を素描に残しており（図 2.39a）、画家にとっても馴染みのある主題であった³¹¹。

「プロセルピナの略奪」とケレスの神話

冥王に攫われた娘プロセルピナを探し、取り戻そうとするケレスの旅は、オウィディウスの『変身物語』と『祭暦』が伝えている³¹²。プロセルピナが拐かされた舞台となったペルグーサ湖は、エトナ火山の南西に位置する街、エンナの近郊にあった。

エトナの大窯のほど近い場所に、とある湖がある。その地域に住む人々がペルグーサと呼ぶ湖で、そこではカユストロス川以上に、白鳥たちが歌うのが見られた³¹³。

17世紀に流布していたシチリアの地図の多くには、このエンナの街に“Raptus Proserpina”、すなわちプロセルピナが略奪された場所と記されており、よく知られたシチリアの代表的な伝説であったと考えられる（図 2.40、丸で囲んだ部分）。また、一説によればプロセルピナが連れ去られたのはエトナ山の隣であった。たとえばヒュギーヌスは次のように述べる。



図 2.40: ヴィンチェンツォ・ルキーニ《シチリアの地図》(部分、執筆者による加筆)

1558 (1602) 年、フランス国立図書館蔵 (GED-17737 (RES))

³¹¹ 「プロセルピナの略奪」を著した古代の石棺にはいくつかのヴァリエーションがある。プッサンはおそらくジュスティニアニーのコレクションにあった石棺（図 2.39b）を模写した。現在残っている素描は石棺の左側、娘を追うケレスの部分であり、石棺の右側に表された冥王とプロセルピナの部分の素描は見つかっていない。ROSENBERG & PRAT 1994a, I, n° 240, pp. 472-473.

³¹² Ovidius, *Metamorphoses*, V, 341-678 ; Ovidius, *Fasti*, IV, 393-620.

³¹³ Ovidius, *Metamorphoses*, V, 385-386. « Il y a un lac assez près des fournaises du Montgibel, que les habitants de ce país-là appellent Perguse, sur lequel on ne void pas moins de cygnes chanter que sur le Caystre ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 140-141.

ハーデース [冥王プルート] は、ゼウス [ユピテル] とデーメテール [ケレス] の娘ペルセポネー [プロセルピナ] を妻にくれるよう、ゼウスに頼んだ。ゼウスは、自分の娘が冥界で暮らすのをデーメテールは許さないだろうといいつつも、シキリア [シチリア] にあるエトナ山で娘が花を摘んでいるのをさらうよう、彼に命じた。この山でペルセポネーが……花を摘んでいると、ハーデースが四頭立て二輪戦車でやってきて彼女をさらった³¹⁴。

いずれにせよ、オウィディウスもヒュギーヌスも、略奪の出来事は火山の近くで起きたとしており、それゆえテストアの版画では、略奪の場面の背景にシチリアのランドマーク、エトナ火山が描かれている (図 2.41) ³¹⁵。



図 2.41: ジョヴァンニ・チェーザレ・テストア《プロセルピナの略奪》(ピエトロ・テストアに基づく)、エッチング、23,5 x 35,0 cm、ローマ、国立銅版画美術館

³¹⁴ Hyginus, *Fabulae (Genealogiae)*, 146. 邦訳は以下。ヒュギーヌス『ギリシア神話集』松田治、青山照男訳、講談社、2005年、210頁。同時代までの版として以下を確認した。C. Julii Hygini, *Augusti liberti, fabularum liber...*, Paris: Apud Joannem Parant, 1578, p. 33v.

³¹⁵ この版画については以下を参照。CROPPER 1988, n° 123, pp. 264-267; BELLINI & WALLACE 1990 (*The Illustrated Bartsch 45, Commentary*), n° 062 S2, pp. 185-186. ピエトロ・テストア (1611/1612-1650) に基づいて、甥のジョヴァンニ・チェーザレ・テストア (1630-1655) が版刻したものと見なされる傾向にある。

さて、オウィディウス『変身物語』では、「プロセルピナの略奪」の物語は、ムーサの一人、カリオペを語り手とし、次のように始まる。

はじめに大地に鋤の刃を入れたのは女神ケレスさま。糧となる大地の恵み、穀物を私たちに与えたのは彼女です。生活を洗練させ、統制する掟を定めたのもケレスさま。私たちが持つすべてはケレスさまから授かりました。それゆえ彼女への賛辞を歌うのです³¹⁶。

物語の導入として、農耕がケレスによって始められ、その技術により人々が恩恵を受けたことが詠われ、讃えられる。続いて、シチリアの形状が、島の下に封じられているという巨人テュポエウスを引き合いに、さらにはエトナ火山への言及を混じえ、詳細に描写される³¹⁷。こうしてシチリアが舞台であることが印象付けられたのち、略奪のあらましが語られる。プロセルピナは冥王によって地下に連れ去られ、ケレスは娘を探し求めて世界を彷徨う。その間、肥沃で知られたシチリアの地は不毛となった。娘の行方がわかり、一年のうち数ヶ月を地上で母とともに過ごすことが決まると、ケレスは穀物の種を大地に恵んだという。ストラボンの伝えるところによれば、略奪があったとされる湖の近郊、エンナの街には、ケレス(デーメテル)の神域があり、耕地に適した土地が広がっていた³¹⁸。さらにヒュギーヌスは、

³¹⁶ Ovidius, *Metamorphoses*, V, 341-345. « Cérès la première a d'un coultre trenchant rompu les mottes de la terre ; elle nous a donné les bleds, dons nourriciers qui soustiennent les hommes, et nous a aussi donné les loix qui polissent et reiglent nostre vie. Tous les biens que nous avons nous les tenons d'elle, c'est donc bien la raison que nous chantions ses loüanges ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 139.

³¹⁷ 「大胆にも天界へ梯子をかけようとしてユピテルの雷に撃たれた巨人たちがシチリアの下に封じられたとき、最も強く最も不遜なテュポエウスは戦いを再び始めようと幾度も起き上がろうともがきました。彼の右手はペロロス山に押さえられ、左手はパキュノス沿岸の、脚はリリュアノン岬(山)の、頭部はエトナ火山の下敷きとなり、間断なく熱い息を吐き、その唇から荒々しい息と共に炎を吐き出しています。身体にのしかかる村々や山々をひっくり返そうともがくため、幾度も地震が起こり、冥王さえも怖がらせます。冥王は大地が裂け、彼の闇の王国の人々をおびえさせるのではないかと心配しました。こうした危機を避けようと、4頭の黒馬に引かせた馬車に乗って地下の帝国を出発し、シチリアの地下を見て回りました」。« Quand les geans qui oserent planter des eschelles contre les cieux, renversez par le foudre du Jupiter, eurent esté enterrez dans la Sicile, Typhée le plus fort, et aussi le plus outrecuidé de tous, essaya plusieurs fois de se relever, pour recommencer encore la guerre : et quoy que sa main droicte fust ensevelie sous la pesante masse du mont Pelore, la gauche sous les costes du Pachyn, ses cuisses sous les montaignes de Lilybée, et sa teste sous le Mont-gibel, où il souspire encore sans cesse, et avec les souspires brustans jette des flames par la bouche : il s'efforça pourtant de renverser les villes et les hautes montaignes, qui couvroient son corps, et fit de tels efforts que la terre en trembla plusieurs fois, et donna l'effroy à Pluton, qui eut crainte qu'elle ne s'ouvrît, et faisant jour aux Enfers n'espouventast les ombres, hostesses de son royaume tenebreux. Ce triste prince des morts, soigneux de pouvoir à un tel danger, estoit sorty de son noir empire, monté sur un chariot tiré de quatre chevaux noirs, avoit visité les fondemens de la Sicile [...] ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, pp. 139-140.

³¹⁸ Strabo, *Geographia*, VI, 2, C272. 「島の内陸地方には、まずエンナ市。市内にデーメテルの

「シチリアでケレスが初めて穀物を発明した」と述べ、農耕がケレスによってシチリアで開始されたことを伝えている³¹⁹。この物語を通じて、農耕の概念がシチリアと結びついていくのである。

他方、オウィディウスは『祭暦』においても「プロセルピナの略奪」の神話を伝えている³²⁰。ケレスに捧げられたケリアリア祭の謂れの中で、シチリアで起きた略奪の物語が紹介されるのであるが、ここでもやはり、略奪の物語はケレスによる農耕の誕生の歴史から始まる。注目すべきことに、こちらの記述は、長らく本作品と重ねられてきた「四つの時代」の概念と関わる。

最初の間人たちがパンにしていたのは野の草で、それは大地がだれからもせかさされずに生み出していたものです。彼らは芝の生草をつみとったり、木々の枝先の柔らかい葉をご馳走にしたりしていました。そのうちに団栗が実りました。団栗を見つけたときは大喜びでした。固い櫛の木に大変な宝があったのです。

ケレス女神こそが最初に人間をもっと栄養のあるものへと呼びよせ、団栗に代えて、もっと実になる食べ物を与えたのです。かの女神こそが牡牛たちに耕作の軛につくように命じました。それではじめて、掘り起こされた土が太陽を見ることになったのです。

そのころはまだ、青銅が貴重品で、カリュペス族の産する鉄は地中に隠れていました。ああ、そんなものは永久に隠されているべきでした。ケレス女神は平和を喜びます。農夫たちよ、あなた方も祈りなさい、平和と平和をもたらず導き主とが永代にあるようにと³²¹。

この後、ケレスの祭儀に際しての慣習が述べられ、「さて、ケレス女神と言え、どうして

神域があるが、住民はすくない。市は丘の上に位置し、まわりを耕地に適した広い台地がすっかり取巻いている」。邦訳は以下。ストラボン『ギリシア・ローマ世界地誌』飯尾都人訳、龍溪書舎、1994年、475頁。

³¹⁹ Hyginus, *Fabulae (Genealogiae)*, 274. « In Sicilia frumentum Ceres prima invenit ». HYGINUS 1578, p. 52v.

³²⁰ Ovidius, *Fasti*, IV, 393-620.

³²¹ Ovidius, *Fasti*, 395-405. « Hinc Cereris ludi : non est opus indice caussae, / Sponte Deae munus, promeritumque palet. / Panis erant primis virides mortalibus herbae : / Quas tellus nullo sollicitante dabat. / Et modò carpedant vivaux è cespitate gramen : / Nunc epulae tenera fronde cacumen erant. / Postmodo glans nata est bene erat, iam glande reperta : / Duraque magnificas quercus habebat opes. / Prima Ceres homine ad meliora alimenta vocato / Mutavit glandes utiliore cibo. / Illa iugo tauros collum prabere coëgit : / Tunc primum soles eruta vidit humus. / Aes erat in pretio, chalybis iam massa placebati : / Heu heu perpetuo debuit illa tegi. / Pace Ceres laeta est : et vos orate coloni / Perpetuam pacem pacificumque ducem ». OVIDIUS FAST. 1618, p. 107. 邦訳は高橋、155-156頁。またカルターリによるイタリア語訳は以下。OVIDIO (CARTARI) FAST. 1551, pp. 141v-142r.

図 2.42：《ポリュフェモスのいる風景》中景部分



も乙女の略奪を語らなければなりません³²²と続き、物語が始まる。ここに引用した部分は、プッサンの作品と「四つの時代」のテーマ、そしてシチリアとを関連づける上で特に重要な役割を果たす。最初の人間たちが大地から直接糧を得ていたとの記述は黄金時代を指すもので、そしてその後、ケレスが「牡牛たちに耕作の軛につくように命じ」、農耕が始まった。すなわち銀の時代である。《ポリュフェモスのいる風景》の中景に、耕作に従事する牛が描かれていることが思い起こされるだろう（図 2.42）。最後にオウィディウスは、「そのころはまだ、青銅がまだ貴重品で」「鉄は地中に隠れていました」と続け、銅と鉄の時代はまだ到来していない頃の物語であることを示す。プッサンの作品から読み取れるのは、黄金時代と銀の時代までであり、銅と鉄の時代は描かれていない。このシチリアの風景は、まさに黄金時代を経た銀の時代、ケレスが農耕を伝達した時代にある。

この、シチリアにおける農耕の誕生は、ポッカッチョによっても「収穫の女神とシチリアの女王ケレースについて」との題の下、『名婦列伝』において伝えられている³²³。

ケレースは —— ある人々にはとても人気があるように —— 遙か往昔のシキリア [シチリア] 島の女王であった。彼女はありあまる知性に優れていたので、大地を耕すことを考案したとき、人びとのなかで、彼女は最初に牛を手なづけ軛に慣らした。彼女は犁と犁の刃を発明し、それらの所業で大地を耕し、畝に種子を蒔いた。そして、その種子が成長して豊年満作となると、彼女は団栗や森の果実に慣れ親しんできた人びとに、穀物の穂の鞘を取り、石で脱穀し、酵母を作って（その粉を）食物にする仕方を教えた。当然のことながら、彼女は人間の女性であったけれども、人びとはこれによって彼女を収穫の女神とあって、神の名誉を持って彼女を崇めて、サトゥルヌスとキューベレスの娘と信じた。その上、兄ユピテルとの間の彼女の一人娘ベルセルピナ [プロセルピナ] は、母の最大の苦悩であるが、モロッシア人の王に略奪されて、長い間訪ね人となったと言われる。このことから多くの物語が生まれた³²⁴。

³²² « Exigit ipse locus, raptus ut virginis edam ». OVIDIUS FAST. 1618, p. 108 ; 高橋訳、156 頁。

³²³ Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, V.

³²⁴ « Ceres, ut nonnullis placet, vetustissima Siculorum regina fuit, tantoque ingenio valuit, ut cum

図 2.43：ボッカッチョ『名婦列伝』ケレスの挿絵



図 2.43a：
《収穫の女神、シチリアの
女王ケレス》
ボッカッチョ『名婦列伝』
1539年、ベルン版挿絵



図 2.43b：
《収穫の女神、シチリアの女王ケレス》
ボッカッチョ『名婦列伝』
1479年、アウクスブルク版挿絵

ボッカッチョは、ケレスは実在した昔のシチリアの女王であり、農耕を考案し人々に伝授したことから、収穫の女神ケレスとして神聖視されたとの解釈を述べている。その過程で、「牛を軛に馴らし」、「犁の刃を発明し」、「大地を耕し、畝に種子を蒔いた」と、古典文学の「銀の時代」や「プロセルピナの略奪」の物語の冒頭において叙述されていた農作の細かな過程を繰り返している。そして慣例に従い、攫われたプロセルピナの伝説にも言及しているのであるが、こののち、ボッカッチョはさらに、自らの時代を「鉄の時代」だとして嘆き、やはり古典的な時代区分に触れていくのである。この『名婦列伝』のいくつかの版には、挿絵がつけられた（図 2.43ab）。そこにはケレスとともに、軛に繋がれた牛やシチリアの大地を耕

agrorum excogitasset culturam, prima aqud suos boves domuit, et iugo assuefecit, et ad invento aratro atque vomere, eorum opere terram proscidit, sulcisque semina tradidit : quae cum in amplissimam segetem excrevisset, haec spicis eruere, lapidibus terere, fermento conficere, et in cibum deducere, homines glandibus et pomis sylvestribus assuetos edocuit. Quod ob meritum, cum mortalis esset foemina, eam deam frugum arbitrati sunt : et divinis honoribus extulere, eamque Saturni et Cybeles credidere filiam. Huic praeterea, unicam ex Iove fratre fuisse filiam proserpinam dicunt : eamque maxima maris turbatione ab Orco Molossorum rege raptam, et diu quaesitam volunt, multis hinc fabulis occasionem praebentes ». BOCCACCIO 1539 (*Joannis Boccatii de Certaldo insigne opus de claris mulieribus*, Bernae Helvet (Bern) : excudebat Mathias Apiarius, 1539), fol. IIIr-IIIv. 邦訳は以下。ジョヴァンニ・ボッカッチョ『名婦列伝』瀬谷幸男訳、論創社、2017年、34頁。

す人々が表されており、これはそのまま銀の時代の図像例や、プッサンの作品の中景のモチーフに重ねることができるだろう。

プロセルピナの略奪に伴うケレスの旅や、農耕の開始に関わるいくつもの言説はカルターリの注釈書によっても互いに関連づけられながら紹介されており、プッサンの時代にはよく知られていたと思われる³²⁵。カルターリは、以下のような形で古代の詩人たちのテキストを紹介する。

それ [大地が持つ特性の一つ] をケレスと称するのは、まずなにより以前は草や団栗を食べて生活していた死すべきものたちのために、この女神が小麦を撒き、刈り、轆き、パンとしてくれたものと思いなされたからだった。ヴィルギリウス [ウェルギリウス] は言う。

ケレスが最初に死すべき者たちに
硬い鉄器で大地を耕し
種を撒くことを教えた。

またオウィディウスも次のように謳っている。

はじめ鋤をもって堅い土塊を
耕し、その上に小麦を撒き、
それを死すべき者たちに糧として
与えたのはケレスだった。それとともに
聖なる掟の数々を彼女は教えた³²⁶。

このようにして、ケレスと農耕に伴う時代の変化、豊穡の女神としてのシンボルや解釈の数々、そしてプロセルピナの物語への言及がなされ、「シチリアはこの女神を大変重んじたという」³²⁷と、シチリアとの結びつきが強調される。

プロセルピナの略奪の物語に付随して伝えられる、ケレスによる農耕の創始の歴史が「四つの時代」と伝統的に関連づけられていたことを述べてきた。このために引用してきたテキストは、いずれもケレスと農耕、そして時代の進化の問題について、オウィディウスに代表される古代の詩人たちの、ケレスの功績に対する賛辞を繰り返している。しかし、古代からボッカッチョ、そしてカルターリにいたるまで、この逸話がいかに紹介され、広く知られていたかを想像することができるだろう。このケレスの神話の系譜は、古代以来の四つの時代

³²⁵ CARTARI 1571, pp. 222-227.

³²⁶ « Hora dichia mo di Cerere, che fu stimata la prima che mostrasse di seminare il grano, raccogliarlo, macinarlo, e farne pane alli moratli, li quali per lo innanzi vivevano di berbe, e di ghiande : onde Virglio dice. / Cerere fu la prima, che mostrasse / Amortali di rompere il terreno / Col duro ferro, e che lo seminasse. / Et Ovifio parimente cosi ne canta. / La prima, che spezzasse con l'aratro / Le dure glebe, e che saprgesse il grano / Sopra quelle, onde havesser da nodrirsi / I mortali, fu Cerere, che insieme / Mostrò con questo ancor le sante leggi ». CARTARI 1571, p. 223. 邦訳は大橋、272 頁。

³²⁷ « Sicilia le fu molto grata [...] ». CARTARI 1571, p. 225. 邦訳は大橋、273 頁。

区分の観念を、その舞台、シチリアへと呼び込む。本作品の先行研究における、やや唐突とも思える解釈を補強するためには、「四つの時代」の観念がポリュフェモスか、あるいは描かれている場所、シチリアとどのように関わるのかを具体的に示す必要があった。むしろ、シチリアを舞台とする本作品に時代の観念を見出すのであれば、あるいはシチリアの大地に描かれた農耕の風景を解釈するのであれば、このケレスの伝説を看過することは困難であると言って良いだろう。プッサンはその土地を基軸とし、ポリュフェモスの物語とケレスによる農耕の開始、そして四つの時代とを関連づけた。この風景画はシチリア神話の、あるいはこの土地の歴史の集積なのである。

c 土地の記憶 —— 第2章結び

笛を奏でるポリュフェモスとしては極めて異質なイメージを持つ作品を、二つの観点から考察してきた。本作品においてプッサンは、普遍的な自然の摂理、すなわち四つの元素が世界を構成する様を、よく知られたポリュフェモスの神話を用いながら独創的なやり方で提示し、その一方で、土地にまつわる神話を撚り合わせ、前例のないシチリアの風景を生み出した。この作品には、各々のモチーフが互いに関連しあうことで形成される寓意の層が、少なくとも2層重ねられている。四大元素の寓意と、時代のテーマを孕む土地の歴史の寓意である。後者の寓意については、農耕のモチーフが「プロセルピナの略奪」に付随する、ケレスのシチリア神話に由来するものであることを新たに論じたが、これは土地そのものに目を向けることで可能となった解釈である。土地の表象に対するプッサンの関心が表れた作品の一つと見ることができるだろう。本章で検討してきたように、注文主であるポワンテルは、絵画の趣味や収集に関してプッサンの影響を多大に受けていたことが想定されるため、ポワンテル個人の関心が本作品にどれほど反映されているのかを考えることは、むしろ難しい。しかし少なくとも、二人の交流の密度を鑑みるならば、ポリュフェモスとガラテアの物語画を装いながら、寓意的なテーマが複数張り巡らされているこの作品の真の姿を、ポワンテルは、おそらくは画家自身による注釈を享受しながら、正しく理解したのではないだろうか。

さて、本作品がシチリアという舞台を共通項として、島の自然物や関係する神話上の人物たちを描いたものであるならば、前景で、ガラテアとともに水の寓意を形成している二人のニンフが誰であるかを考えることは可能だろうか。もちろん同定することは容易ではなく、論証は難しい。しかし、これを、単一の物語の再現を超えた作品と考えるならば、シチリアにはよく知られた二人の泉のニンフがいたことを思い出さずにはいられない。オウィディウスが言う「シチリアのなかで最も名高い」³²⁸泉のニンフであったキュアネと、アレトウサーである。両者ともプロセルピナが冥王に略奪された際を目撃者で、『変身物語』の挿

³²⁸ Ovidius, *Metamorphoses*, V, 412 ; OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 141.

絵や版画に表されることも珍しくなかった(図 2.44ab)³²⁹。それぞれ河神に愛されたことを発端に神格化されたニンフであるが³³⁰、プッサンの作品でガラテイアを囲むふたりは、河神と同じ葦の冠を戴いている(図 2.45)。

図 2.44: キュアネとアレトウーサ



図 2.44a: アントニオ・テンペスタ

《プロセルピナを連れてキュアネの前を通り過ぎる
プルート》『変身物語』挿絵、1606年、9,7x11,5 cm、
ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム



図 2.44b: フィリップス・ハレ

《アレトウーサ》〈ニンフたち〉
16,9 x 9,9 cm、アムステルダム国立美術館



図 2.45: 《ポリュフェモスのいる風景》
前景部分、ニンフたち

³²⁹ キュアネは、プロセルピナを乗せた冥王の馬車が自身の泉を通過する際に、止めるよう説得を試みるが聞き入れられず(図 2.44a、最前景のニンフ)、それを悲しんで泉の姿になった。Ovidius, *Metamorphoses*, V, 409-437. 娘が見つからないケレスの悲嘆はシチリアへ向き、肥沃を誇った大地は荒れる。これを見兼ねたアレトウーサは、ケレスに大地を苦しめぬよう懇願し、プロセルピナの居所を教える。Ovidius, *Metamorphoses*, V, 487-508.

³³⁰ Ovidius, *Metamorphoses*, V, 417-418, 572-641. キュアネはアナポス川の神と結ばれた。アレトウーサはアルペイオス川の神の求愛を逃れて泉に姿を変え、それを悲しんだアルペイオス川の神は水の姿となりアレトウーサと合流した。

オウィディウスの『祭暦』では、ケレスはいなくなった娘を求め、シチリアのあらゆる場所を訪れる³³¹。

しかし、女神やいまや、レオンティニの町、アメナヌスの川、草豊かなアキスの川の岸を走り過ぎます。キュアネの泉とゆったりした流れのアナプス川、そして、渦巻く流れのために近づけないゲラス川を過ぎます。オルテュギエ島、メガラ町、パンタギエ島、それに、シュマエトゥス川の流れが海に入るところをあとにしました。また、キュクロペス [キュクロプス] たちが置いた炉床で焼け焦げた洞窟、曲がった鎌という名を持つ場所、ヒメラの町、ディデュメ島、アクラガス市、タウロメヌムの町、聖なる牛たちが喜ぶ牧場のメラスもあとにします³³²。

草豊かなアキスの川にシュマエトゥス川、そしてキュクロプスたちの炉床エトナ山。ケレスの前を過ぎていったこのシチリアの風景は、黄金時代とガラティア神話の示唆に富んでいる。プッサンが描いたのはこうした古典文学が伝える風景の記憶であり、そしてここではすでにケレスの功績も農耕の描写によって歴史化されている。

³³¹ Ovidius, *Fasti*, IV, 467-476.

³³² « Iamque Leontinos Anisenaque flumina curse / Praeterit, et ripas, herbifer Aci, tuas. / Praeterit et Cyanen et fontes lenis Anapi, / Et te vorticibus non adeunde Gela. / Liquerat Ortygiam, Megareaque ; Pantagienque ; / Quaque Symaetheas accipit aequor aquas, / Antraque Cyclopum positus exusta caminis : / Quique locus curvae nomina falcis habet. / Himeraque. et Didymen : Agrigentaque, Tauromenonque : / Sacrarumque Melam pascua laeta boum ». OVIDIUS FAST. 1618, pp. 109-110. 邦訳は高橋、155-156 頁。カルターリのイタリア語訳は OVIDIO (CARTARI) FAST. 1551, fol. 145r.

第3章 《ヘラクレスとカクスのいる風景》

—— 縁起譚としての風景 ——

第3章 《ヘラクレスとカクスのいる風景》

—— 縁起譚としての風景

序：プッサン晩年に近い時期の風景画制作、本章の目的

第3章では、1650年代末から1660年頃に描かれたと考えられている《ヘラクレスとカクスのいる風景》（モスクワ、プーシキン美術館）（図版III, 図3.1）を検討する。制作年についてはこれから詳しく検証するが、第1章で論じた《足を洗う女のいる風景》や第2章で取り上げた《ポリュフェモスのいる風景》より10年近く後に制作されたと見なされる作品であり、晩年の風景画のグループに属す作品である。プッサンは、1651年に《静穏な風景》と《嵐の風景》をポワンテルに、そして《ピュラモスとティスベのいる風景》をカッシャーノ・ダル・ポッツォのために描いた後、制作年が明らかになっている範囲ではあるが、1658年の《オリオンとディアナのいる風景》まで、「風景画」と当時の史料に記載されるような作品をおそらくほとんど手掛けていない。この間、《ノリ・メ・タンゲレ（我に触れるな）》といったポワンテルのための作品³³³、あるいは《エジプト逃避途上の休息》（サンクトペテルブルク、エルミターージュ美術館）（図3.2a）³³⁴といった宗教主題の作品を主として手掛けていたが、ただし、その中には「風景画」とは呼ばれないまでも、《キリストと姦淫の女》（パリ、ルーヴル美術館）（図3.2b）³³⁵や《川に捨てられるモーセ》（オックスフォード、アシュ



図3.1：
モスクワ、プーシキン美術館 展示室

³³³ 第2章83頁を参照。

³³⁴ モンモール夫人のために1655年の終わりから1657年にかけて制作された。DEMPSEY 1963, p. 109; BLUNT 1966, n° 65, p. 46; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 79, pp. 387-389.

³³⁵ アンドレ・ル・ノートルのために1653年に描かれた。FÉLIBIEN 1685, pp. 303-304. 作品については特に以下を参照。BLUNT 1966, n° 76, pp. 53-54; 栗田 2011a; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 82, pp. 396-398; ROSENBERG 2015, n° 32, pp. 276-283.

図 3.2: プッサン 1652-1657 頃の作品



図 3.2a: 《エジプト逃避途上の休息》1655-1657 年、
油彩、カンヴァス、105 x 145 cm、
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館



図 3.2c: 《川に捨てられるモーセ》1654 年、
油彩、カンヴァス、149,5 x 204,5 cm、
オックスフォード、アシュモリアン美術館



図 3.2b: 《キリストと姦淫の女》1653 年、
油彩、カンヴァス、121 x 195 cm、
パリ、ルーヴル美術館

モリアン美術館) (図 3.2c)³³⁶など、人物に比して風景や建築の占める割合が大きい作品も見受けられる。1657 年の《バッコス誕生》で異教の神話を題材に自然世界をテーマとした作品を制作すると、やはり自然の摂理を表した《オリオンとディアナのいる風景》をその翌年に描き、同じ頃に《二人のニンフのいる風景》(シャンティイ、コンデ美術館) (図 3.3) などの風景画作品を再び集中的に制作している。この時期の風景画は、基本的には人工物のほとんど見当たらない、神々と原初的な自然のみで構成される風景を特徴としている。本章で取り上げる《ヘラクレスとカクスがいる風景》は、作品の基本的な情報に乏しいが、畏怖を感じさせるような自然の中に神話の人物たちを描いており、やはりこの 1650 年代末に描かれた風景画の一枚であると考えられている。1650 年前後に描かれた風景画群と比べると、

³³⁶ ジャック・ステラのために 1654 年に描かれた。FÉLIBIEN 1685, p. 304. 作品については特に以下。望月 2014b ; MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), n° 62, pp. 336-339.



図 3.3: ニコラ・ブッサン《二人のニンフのいる風景》1659年、
油彩、カンヴァス、120,5 x 181,3 cm、シャンティイ、コンデ美術館

この晩年に近い風景画のグループは、人間の文明を示す建築物などのモチーフを極力排し、《オリオンとディアナのいる風景》にせよ《二人のニンフのいる風景》にせよ、一見して作品から得られる印象と違わず、深い意味のレベルにおいても「自然」のテーマと関わる事が指摘されている³³⁷。そのような中で《ヘラクレスとカクスがいる風景》は、ザウアーレンダーによって、「土地」とその歴史への関心が作品の根底にあることが論じられた。前章までに考察してきた「土地の表象」を特色とする風景画の、ブッサン晩年に近い時期の作例として、本作品を論じたい。

³³⁷ 《オリオンとディアナのいる風景》の解釈については、第1章 69-70 頁を参照。《二人のニンフのいる風景》については特に以下を参照した。BLUNT 1967, pp. 312-314; ROSENBERG & PRAT 1994c (cat. exp., Chantilly 1994-1995), n° 5, pp. 58-61; MCTIGHE 1996, pp. 121-123; 望月 2001。マクタイは二人のニンフを万物に生命を吹き込む水の力の具現と捉え、その側に描かれた蛇を毒や腐敗、死の象徴と対照的に解釈し、自然界における生と死の循環の寓意を作品に見ている。また、望月は、ニンフがミューズと重ねられてきた伝統に注目し、本作品が詩的な靈感や芸術の永遠性をテーマとしていると解釈している。この場合、洞窟や泉を備えた自然は、芸術家たちの創造に靈感を与える役割を担う。

I 作品の概要と問題

今日プーシキン美術館に所蔵されている《ヘラクレスとカクスのある風景》(図 3.4) は、怪物カクスを倒したヘラクレスの勝利を、広大で原初的な風景の中に描いている。画面右、奥に切り立つように聳える岩山の中腹に、棍棒を手にしたヘラクレスと逆さに倒れたカクスがあり、前景には複数のニンフと河神がいる。のちに詳しく述べるように、様式的に 1650 年代末から 1660 年頃に位置付けられているが、プッサンの後期の作品としては珍しいことに、伝記作者による言及はなく、注文主もわかっていない。考察の易しい作品とは言えないため、現在までに明らかになっている事柄と、作品の基本的な概要をめぐる議論について整理する。



図 3.4: ニコラ・プッサン《ヘラクレスとカクスのある風景》1658 年頃、油彩、カンヴァス、156 x 202 cm、モスクワ、プーシキン美術館 (inv. 2763)

a 来歴

《ヘラクレスとカクスのいる風景》の来歴や制作の背景に関しては、プッサンの展覧会や関連史料の発見を経ての研究の進展に伴い、いくつかの見直しがなされてきた。来歴に関しては、第2章でも言及したとおり、ロシアに本作品が渡った経緯、すなわちエカテリーナ2世のために美術品の買い付けを行っていたドニ・ディドロが、1772年にコンフラン侯爵のコレクションで、本作品《ヘラクレスとカクスのいる風景》と、同じくプッサンの手による《ポリュフェモスのいる風景》を見出したことが当初より知られていた³³⁸。この時、ディドロはプッサンの作品との出会いを「幸運」と言い表し、一部齟齬があるものの、手紙で作品図像の記述を残している。

他方、そちらの作品にも雄大で荘厳な、大きな山々が描かれています。その中のひとつの頂上には、カクスの洞窟の入り口が開いています。そこにカクスが逆さに倒れており、頭は下に、足は大気中に投げ出されていて、今にもヘラクレスに殴られようとしています。ヘラクレスは片足でカクスの生殖器を踏みつけており、持っている棍棒をその悪党の方へと振り上げています。下の野原には羊飼いたちや牧人の娘たち、そして動物たちがいます³³⁹。

この時、《ヘラクレスとカクスのいる風景》が《ポリュフェモスのいる風景》と共にあったことから、広大な自然の中に岩山を描くというモチーフの共通点、そしてサイズの類似も手伝って、この二作品は当初より対として描かれたと考えられていた³⁴⁰。《ポリュフェモスのいる風景》に関しては、1649年にポワンテルのために描かれたことをフェリビアンが証言しているため、言及のない《ヘラクレスとカクスのいる風景》についても、同じ頃にポワンテルのために制作されたと推測されたのである³⁴¹。

しかし、この推測に最初の疑念が生じたのは、1960年にルーヴル美術館で開催されたプッサンの大回顧展であった。両作品が共にフランスで展示されたこの機会を経て、《ヘラクレスとカクスのいる風景》には1650年前後の作品とは異なる筆致が認められ、1660年頃の

³³⁸ BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), p. 134, n° 108 ; GRAUTOFF 1914, I, n° 135, p. 210, n° 136, p. 212.

³³⁹ 1772年7月17日、ディドロからフランソワ・トロンシャン宛の手紙。「Al'autre, ce sont encore de grandes montagnes imposantes et majestueuses. Au sommet, d'une de ces montagnes à gauche, s'ouvre l'entrée de la caverne de Cacus. Là on voit Caus renversé, la tête en bas et les pieds en l'air, prêt à être assommé par Hercule qui lui presse d'un pied les parties génitales et qui tient sa massue levée sur le scélérot. Au bas, ce sont des bergers, des bergères et des animaux dans une prairie ». DIDEROT (VERSINI) 1997, p. 1117.

³⁴⁰ BLUNT 1944, p. 157 ; BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 108, p. 134.

³⁴¹ 対と見なされた歴史と、そのあとの変遷については以下にまとめられている。ZOLOTV & SEREBRIANNA 1990, n° 35, pp. 162-163, n° 36, p. 173 ; VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995), n° 86, pp. 312-313.

作品に近い様式を見せていると指摘されるようになる。制作年代と様式の問題については、のちに改めて検討するが、この展覧会後に出された論考においては、《ポリュフェモスのいる風景》よりも本作品が後に描かれたこと、そして少なくとも 1655 年以降の作品とみなしうることについては、見解の一致を見ている³⁴²。対であると当初は考えられていた二作品の制作時期の隔たりについて、ブラントはこの 1960 年の展覧会カタログで、《ポリュフェモスのいる風景》が描かれた後に、遅れて対となる作品が構想された可能性を示唆した³⁴³。しかし、その 6 年後に刊行されたカタログ・レゾネにおいては、様式の違いが示す制作年代の隔たりから、そもそも対作品であったことを否定するに至る³⁴⁴。

そして、本作品の研究史において二度目の転機となったのは、1978 年に発表されたミニョとテュイリエによる、ポワンテルの死後の財産目録についての論文であった³⁴⁵。この目録には《ポリュフェモスのいる風景》のみ記載があり、《ヘラクレスとカクスのいる風景》に該当する作品は見当たらない。これにより、そもそも本作品がポワンテル以外の人物のために描かれた可能性が濃厚となり、制作年代の隔たりも鑑みて、現在では対作品とは見なされない傾向にある³⁴⁶。

ポワンテルの目録に記載がなかったことから、本作品の当初の注文主は「不明」としか言いようがないが、その後の来歴の情報については近年進展が見られた。デイドロが作品を見出したコンフラン侯爵のコレクション以前の行方は長らく知られていなかったが、2012 年にフランソワ・マランデが、パリの裁判所の評定官シャルル・ルモワヌ・ド・レンヌムーランの 1714 年の遺産目録にこの 2 作品が記載されていることを発表し、本作品は少なくとも《ポリュフェモス》とともに 18 世紀の初めにはパリにあったことが裏付けられた³⁴⁷。その後、両作品はレンヌムーランの娘マリー・フランソワーズ・ルモワヌ (Marie Françoise Lemoyne) の 1716 年の結婚契約書に記載され、その夫ジャン・ブトゥルー・ドービニー (Jean Bouteroue d'Aubigny, 1660-1732) へと受け継がれる。このドービニー夫妻の娘アデライド=ジャンヌ=フランソワーズ (Adelaïde-Jeanne-Françoise Bouteroue d'Aubigny, 1717-1746) がコンフラン侯爵と結婚したため、侯爵は義父の所有であった美術品を所有することとなった。こうして、これまで不明であった 1772 年以前の来歴、レンヌムーランの 1714 年の遺産目録からロシアへと渡るまでの作品の動きが、明らかとなったのである。

少なくとも 1714 年までには、すでに《ポリュフェモスのいる風景》と《ヘラクレスとカクスのいる風景》が共にあったことが証明されたわけであるが、ただし、レンヌムーラン以

³⁴² 制作年代については次の頁以降で検討する。

³⁴³ BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 108, p. 134.

³⁴⁴ BLUNT 1966, n° 158, pp. 115-116, n° 175, pp. 125-126.

³⁴⁵ THUILLIER & MIGNOT 1978. ポワンテルの財産目録とコレクションについては第 2 章 79-87 頁参照。

³⁴⁶ ZOLOTV & SEREBRIANNA 1990, n° 35, pp. 162-163, n° 36, p. 173 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), n° 235, p. 508.

³⁴⁷ MARANDET 2012.

前は、二つの作品はそれぞれ別の収集家のもとにあったことに留意する必要がある。《ポリュフェモスのいる風景》は、フランス人の愛好家ジャン・ネイレ・ド・ラ・ラヴォワの1701年の目録に記載があり、18世紀初頭からの所在がわかっている³⁴⁸。ただし、ド・ラ・ラヴォワの目録には《ヘラクレスとカクスのいる風景》の記載はない。したがって、これらの作品は、レンヌムーランのコレクションにおいて初めて所在を同じくしたのであり、《ヘラクレスとカクスのいる風景》の当初の注文主、およびレンヌムーラン以前の来歴については未だわかっていない。しかし18世紀初頭にパリにあったこと、そしてプッサンの後期にはフランス人が主な顧客となっていたことを踏まえると、本作品もやはりフランスの絵画愛好家のために描かれたことが想像される。

b 制作年代と様式

来歴について確認し、本作品の注文主が特定できないこと、そして《ポリュフェモスのいる風景》と関連付けられたのは18世紀になってからであることを述べてきた。制作された時期を示す史料が残っていない作品であるため、ここでは制作年代と様式について、これまでの議論を整理したい。

本作品の制作時期が検討される契機となった1960年のルーヴル美術館での展覧会以降の主要な議論を整理する。ブラントは、1960年の展覧会カタログにおいて、本作品の様式は1649年に制作された《ポリュフェモスのいる風景》よりも後年に位置付けられるとし、1655年頃をまずは提案した³⁴⁹。しかし、その数年後のカタログ・レゾネにおいては、両作品の年代の隔たりはさらに大きく、10年近く異なる可能性もあるとし、制作年の下限を1660年まで広げている³⁵⁰。そして、別のモノグラフにおいて、プッサンによる1650年前後の風景画と1660年前後の風景画の基本的な性質の違いとして、前者に見られた幾何学的な構図が、後者では排除されていることをあげる³⁵¹。たとえば、フォキオンの主題を表した1648年の対作品(図3.5ab)におけるように、1650年前後の作品は、蛇行する線を用いた、後景まで段階的に連なる明確なプランの構築や、建築モチーフの幾何学的な線によって、作品は厳格な秩序の下に構成されている。他方で、1660年頃の風景画は、《オリオンとディアナのいる風景》(図3.6a)や《二人のニンフのいる風景》(図3.6b)のように、人工的な線を見せる建築モチーフが取り除かれ、自然物が描く曲線的な、そして不規則な線を中心とした構図を特徴としている。この法則に従って、ブラントは本作品《ヘラクレスとカクスのいる風景》を後年のグループに分類した。

³⁴⁸ SCHNAPPER 2005 (1994), p. 408 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), p. 508

³⁴⁹ BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 108, p. 134.

³⁵⁰ BLUNT 1966, n° 158, pp. 115-116, n° 175, pp. 125-126.

³⁵¹ BLUNT 1967, pp. 313-314. これ以前にも論じている。BLUNT 1944. プッサンの風景画の構造、造形分析として、他に以下。CLARK 1979 (1976), pp. 129-138 (佐々木訳, pp. 181-189).

図 3.5: 1648 年のフォキオンの風景画

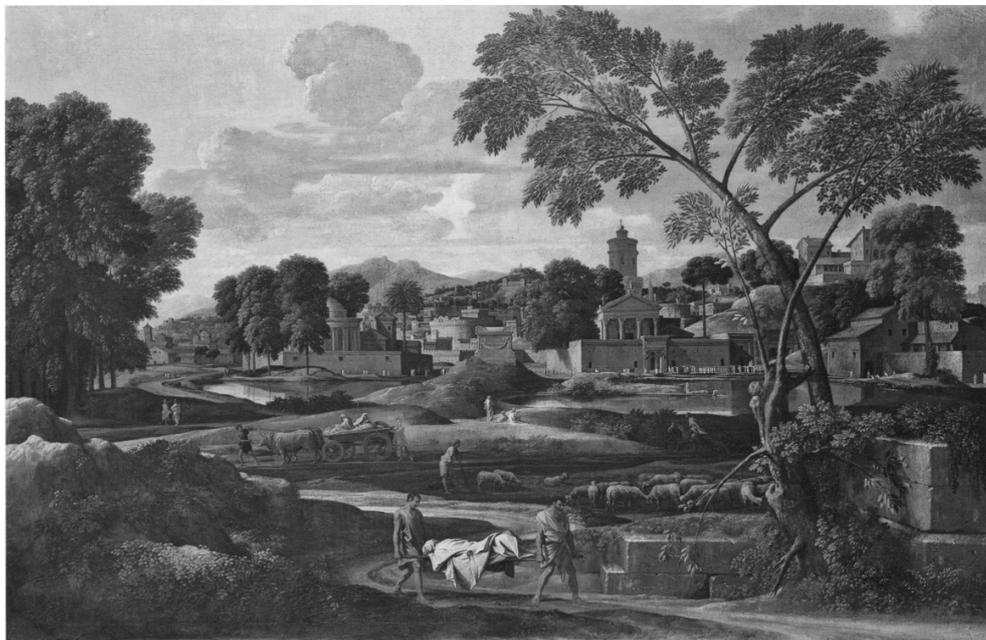


図 3.5a: 《フォキオンの葬送のある風景》1648 年、油彩、カンヴァス、114 x 175 cm、
個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託



図 3.5b: 《フォキオンの遺灰の収集のある風景》1648 年、油彩、カンヴァス、116 x 176 cm、
リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー

図 3.6: プッサン 1650 年代末 (1660 年頃) の風景画



図 3.6a: ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658 年、油彩、カンヴァス、
119,1 x 182,9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図 3.6b: ニコラ・プッサン《二人のニンフのいる風景》1659 年、
油彩、カンヴァス、120,5 x 181,3 cm、シャンティイ、コンデ美術館

事実、この晩年に近い風景画群は、線による統制ではなく、自然物の量塊によって構図の均衡が生み出されており、《ヘラクレスとカクスがいる風景》(図3.7a)もこちらの手法によって構成された作品と言える。直線的な線は見出されず、中景に水面を配置することで、開けた、そして平面的な一画を用意し、その周囲に凹凸のある岩肌や密生する植物の茂み、灌木といった不規則な形態を持つモチーフを配置することにより絶妙な均衡を作り出している。構図の右側を占める小高い草地や高さのある岩の絶壁は、構図の左側に描かれた灌木や雲の形状と呼応し、それぞれが均衡を保つための対応物として機能している。他方、本作品との関わりから比較対象とすべき《ポリュフェモスがいる風景》(図3.7b)は、より早い1650年頃の風景画群に属すが、その主題の性格上、同時期の作品の中では稀なことに、人工的な建築物は、構図の右にごく小さく描かれているものを除いては、表されていない。後年の風景画のように画面のほぼ全てが「自然」のモチーフで占められており、その点においては《ヘラクレスとカクスがいる風景》と共通する。しかし、その構図の成り立ちを分析するならば、たとえば前景から後景にかけて広がる比較的滑らかな表面を持つ陸地に、やはり1650年頃の風景画の特徴である幾何学的な形状を見ることができよう。人物たちが描かれた最前景のプランを区分する水平線は、ポリュフェモスが腰掛ける岩山の稜線との合流を目指して、ジグザグを描きながら直線的に画面を横断しており、やはりより早い風景画群に見られた幾何学的な構築の過程を認めることができる。

マーンは、1960年代に複数の文献でブッサンの様式についての詳細な分析を残したが、本作品については、晩年の作品に見られる画家の「手の震え」が、1660年から1664年にかけて制作された〈四季〉(1660-1664年、パリ、ルーヴル美術館)と近いとして、やはり1660年前後に位置付けた³⁵²。そして、テュイリエもやはり《ポリュフェモスがいる風景》に見られる筆致との違いを理由に、本作品を晩年の作品とする³⁵³。1990年にはメロが、筆致や構図の特徴から1660年頃の風景画群に分類し³⁵⁴、そして1994年のパリ、グラン・パレでの展覧会カタログにおいて、ローザンバールが本作品を《オリオンとディアナのいる風景》(1658年)以降、〈四季〉以前の制作と指摘した³⁵⁵。そしてライトも晩年の作の一つとする³⁵⁶。本論考では、こうした先行研究における観察にしたがって、制作年代を1658年から1660年頃と仮定したい。

上述してきた研究者たちが特に注目するのは、本作品の筆触が晩年に近いという点であ

³⁵² MAHON 1961, pp. 126-129; MAHON 1965, pp. 141-142. マーンはフェリビアン³⁵²の記述を疑い、《ポリュフェモスがいる風景》をより後年に位置付けようと提唱したが、これはほとんど支持されなかった。《ポリュフェモスがいる風景》より《ヘラクレスとカクスがいる風景》の方が後に描かれたことについては、マーンも認めている。

³⁵³ THUILLIER 2015, II, n° 240, p. 568. (1994年のカタログの再録: THUILLIER 1994)。

³⁵⁴ MÉROT 2011a (1990), p. 230.

³⁵⁵ ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), n° 235, pp. 507-508.

³⁵⁶ WRIGHT 2007, n° 198, p. 256.

図 3.7: プッサン 《ヘラクレスとカクスのある風景》と《ポリュフェモスのいる風景》の比較



図 3.7a: 《ヘラクレスとカクスのある風景》1658 年頃



図 3.7b: 《ポリュフェモスのいる風景》1649 年

る。メロはこの筆触を「分割された、ほとんどぼかされた」と形容する³⁵⁷。プッサンは、病の影響による手の震えが1640年代から顕著となり、それは晩年に向かって悪化の一途を辿った。1657年からは特に健康状態が思わしくない日が続くようになり、1658年には、手の震えが原因で文字を書くことができず、手紙のやりとりが遅れることをシャントルーに幾度も詫びたりしている³⁵⁸。これはもちろん作品制作にも影響した。連続した線を引くことが難しくなり、造形や塗りも滑らかとはいけなくなった。テュイリエが言うには、「プッサンに出来たことと言えば、筆の先で、カンヴァス上の望んだ場所に、素早くタッチを置くことだけであった」³⁵⁹。色を自在に操ることに困難が生じたため、小さな筆触で異なる色同士をカンヴァス上で並置させた跡が見受けられるようになる。手の障害により頼らざるを得なかったこうした描法や自由な筆触が、結果的にプッサンの作品にある種の近代性を生じさせることとなったと研究者たちは評しているが³⁶⁰、筆先を用いた小さなタッチによる、わずかに異なった色彩の並列は、たしかに本作品《ヘラクレスとカクスがいる風景》に見出されるのである。前景の岩地や後景の崖といった粗い岩肌(図3.8abc)、密集する細かな葉(図3.8d)、そして遠景に見える白い建築物とその周囲の斜面(図3.8e)まで、作品の至る所に認められる。

図3.8: 《ヘラクレスとカクスがいる風景》細部写真(筆者撮影)



図3.8a: 前景左

³⁵⁷ « sa touche divisée et presque floue ». MÉROT 2011a (1990), p. 230.

³⁵⁸ プッサンの老年と、手の震えについては以下を参照。THUILLIER 2015, I, pp. 123-134 (1988年の著書の再録: THUILLIER 1988).

³⁵⁹ « Il peut seulement, du bout du pinceau, déposer sur toile une touche rapide à l'endroit voulu ». THUILLIER 2015, I, p. 123.

³⁶⁰ THUILLIER 2015, I, p. 130; MÉROT 2011a (1990), p. 230. テュイリエは、コロージャボナールに通じると述べている。



图 3.8b：前景中央右

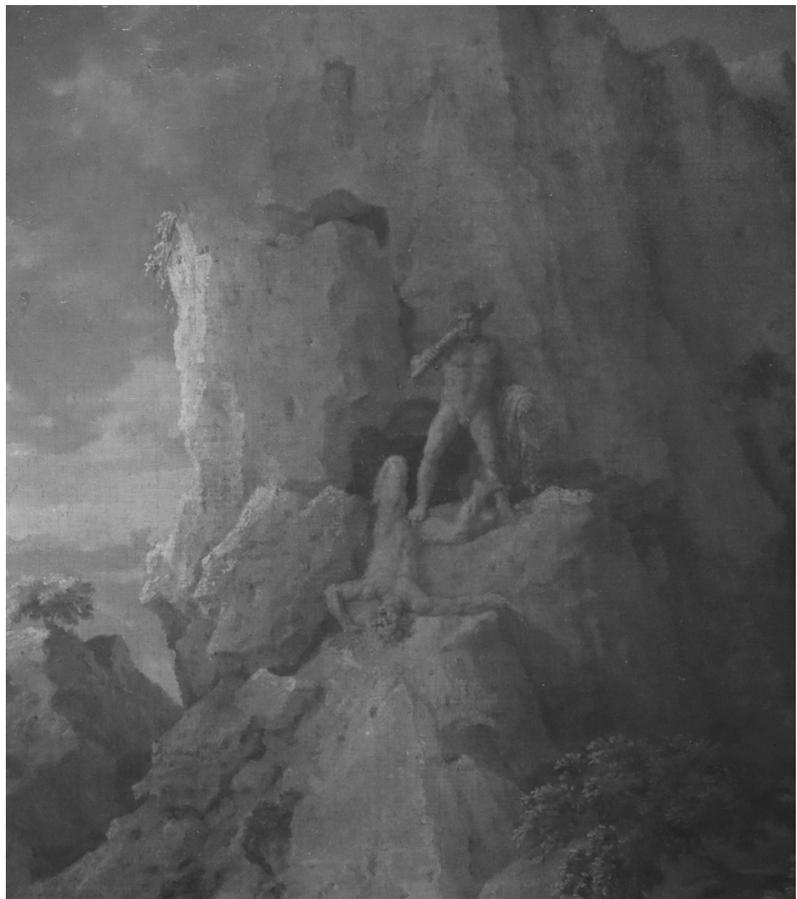


图 3.8c：後景中央、岩壁



图 3.8d：中景右



图 3.8e：远景、建筑物

c 先行研究と問題の所在

先行研究における本作品への言及は、制作された背景が知られていないために、基本的には制作年代や様式、そして来歴に関するものが多い。述べてきたように、こうした先行研究は、1960年の展覧会やポワンテルの遺産目録の発見を経て、注文主が不明であること、そして《ポリュフェモスのいる風景》とは様式が異なり、より後年に位置付けられることを論じている。

一方、図像の問題に関しては、プッサンが、「ヘラクレスとカクス」の物語を伝えている代表的な叙事詩、ウェルギリウスの『アエネーイス』を典拠としていることが簡潔に説明されてきたが³⁶¹、このような中で、本作品に踏み込んだ図像解釈を試みたのが、マクタイである³⁶²。

ヘラクレスは、マクロビウスの記述に端を発し、古来より太陽を象徴するモチーフと見なされてきた。それに伴い、「ヘラクレスとカクス」の神話は、ヘラクレスを太陽(光)、そしてカクスを闇とし、闇に対する光の勝利の寓意とも伝統的に解釈される³⁶³。他方、キリスト教の文脈においては、アウグスティヌスが語源学に基づき、カクスを悪徳を体現する人物としたことから、この神話は悪徳に対する美德の勝利の比喩でもあった³⁶⁴。さらには、悪に下された制裁の例として、法や慣例の始まり、すなわち文明の誕生の瞬間を象徴するとも言われる³⁶⁵。マクタイは主題に関わるこの系譜での解釈を発展させ、自然学の寓意と文明の誕生のテーマから本作品を論じた³⁶⁶。そして、すでに様式の違いが広く認められつつあった《ポリュフェモスのいる風景》と意味上の連関があるとして、再度この二つの作品が当初は対であった可能性を提唱したのである。マクタイによれば、両作品は、意味上の対応物を

³⁶¹ たとえば以下。BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 108, p. 134 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), 1994, n° 235, pp. 507-508.

³⁶² MCTIGHE 1996, chap. 1, pp. 40-48.

³⁶³ Macrobius, *Saturnalia*, I, xx, 6-11. 同時代までの神話注釈書でもヘラクレスを太陽とする解釈は紹介されている。CARTARI 1571, p. 450 (大橋の訳書では p. 412) ; COMES 1627, pp. 708-710.

³⁶⁴ Augustinus, *De Civitate Dei*, XIX, xii. アウグスティヌスの解釈については以下を参照。WEIL-GARRIS 1983, p. 399 ; WINTER 1910, pp. 236-237.

³⁶⁵ コメスは次のように述べている。「……ヘラクレスについて言われることは、太陽としての本質に関してだけでなく、人間生活の制度 [の象徴] としても言及される。……ここまでヘラクレスについて話してきたことを念を入れて検討するならば、それらが全て、人間生活の道徳や改革に関わることであり、また、太陽の本質にも容易に結び付けられることであるのがわかるだろう」。« [...] ce qui a esté dit d'Hercule ne tend pas seulement à la nature du Soleil, mais aussi à l'institution de la vie humaine [...] Que si l'on veut diligemment considerer ce que nous avons discoursu jusqu'à present d'Hercule, on trouvera que tout ce qu'on en dit concerne les mœurs et reformation de la vie humaine, et se peut commodément approprier à la nature du Soleil ». COMES 1627, pp. 709-710. 引用した部分をマクタイが注目している。MCTIGHE 1996, p. 42.

³⁶⁶ MCTIGHE 1996, pp. 40-48. こうした解釈はノの論考においても踏襲されている。NAU 2005, pp. 233-241.

他方の作品に見出すことができる。例えば、ポリュフェモスは嵐雲を象徴する一方で、ヘラクレスは太陽と解釈される伝統がある。これに加え、ポリュフェモスの神話が黄金時代、すなわち肥沃ではあるが未開な時代を表しているのに対し、ヘラクレスがカクスを倒す物語は、法と規律、すなわち文明の誕生を表す。マクタイはこうした対応関係を指摘し、制作年代の違いを踏まえた上で、《ポリュフェモスのいる風景》をポワンテルはまず注文し、その後でその対となる作品を彼自身が依頼した可能性があるとする。《ヘラクレスとカクスがいる風景》が後年描かれることになったものの、作品が完成する前に、あるいは受け取る前にポワンテルが没したため、1660年の死後の財産目録には記載されなかったと推測している³⁶⁷。

史料がない以上、ポワンテルのために描かれたものの、最終的にはその手に渡ることがなかったとするこのマクタイの仮説を否定することはできない。しかし、ポワンテルが《ポリュフェモスのいる風景》の後、しばらく経ってから本作品を注文したと考えることは、この愛好家の晩年の状況を鑑みると躊躇われるように思える。第2章で確認したように、ポワンテルは1654年の初めから1657年の末まで再びローマに滞在したが、不動産を所有していなかったために、パリへ戻ってすぐに、友人のプティ夫妻の邸宅に身を寄せている³⁶⁸。そしてその借りた部屋では、プッサンの作品を陳列するスペースはなく、多くは額を外された状態で、屋根裏の小さな部屋に詰め込むようにして置かれていた³⁶⁹。この状況から察するに、寿命が近いことをおそらく感じとっていたポワンテルは、1657年にローマからパリへ戻る際にはすでに、自身の絵画コレクションを展示することが適わないことを予想していたと考えられる。事実、ポワンテルがプッサンの作品を注文したのは、制作年が明らかになっている作品の中では、1653年の《われに触れるな（ノリ・メ・タンゲレ）》（マドリッド、プラド美術館）が最後である³⁷⁰。1650年代の後半、すなわち、様式的に1660年に近い年に位置付けられる本作品が描かれた頃には、おそらくプッサンに作品を注文することはなくなっていたと考えられる。いかなる可能性も完全には否定できないとはいえ、今のところ、ポワンテルのための作品と考えるには制作時期が遅く、《ヘラクレスとカクスがいる風景》の注文主は不明であると言うほかはない。やはり本作品が、《ポリュフェモスのいる風景》の対として鑑賞されることを前提にして描かれたと考えることに疑念がある以上、個別に考察される必要があるだろう。

他方で、その後刊行されたプッサンの風景画の論考において、ザウアーレンダーは、この

³⁶⁷ MCTIGHE 1996, p. 40.

³⁶⁸ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 41 ; SZANTO 2010, p. 91. ポワンテルの晩年については第2章 79-81頁を参照。

³⁶⁹ THUILLIER & MIGNOT 1978, p. 40, 46 ; Arch. nat., M.C., LXXV, 109.

³⁷⁰ FÉLIBIEN 1685, p. 303 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 55-56, n° 21. 1655年に元々はクレキのために描かれた《聖家族》を受け取っているが、これはポワンテルの依頼ではなく、例外的な出来事といえる。BLUNT 1966 (cat. exp., Paris 1960), n° 51, pp. 37-38 ; THUILLIER & MIGNOT 1978, pp. 54-55, n° 17.

神話に関係する古典文学の網羅的な調査に基づいて本作品を捉え直し、それまで特定されてこなかったモチーフの同定を含む、新たな解釈を提示した³⁷¹。具体的には、前景に描かれたニンフの中に、アルカディア出身のニンフ、カルメンタが描かれていることを指摘し、さらに、本作品がローマにおけるヘラクレス信仰とそれを象徴する遺跡「至大祭壇」の存在を示唆するものであることを論じた。この論考は、プッサンの図像と古典テキストとの直接的な関係を浮き彫りにし、本作品の特質を詳らかにしたように思えるが、現在その評価が待たれている。その解釈内容については考察の過程で詳しく述べていくことになるが、本論文がテーマとしていたプッサンの風景画における「地誌的」な問題と重なるものである。本章では、ザウアーレンダーが用いた古典文学の記述の他に、同時代までの注釈書や図像例などを検討の材料に加えてその妥当性を確認し、さらに新たなモチーフの同定と、作品全体の解釈を試みたい。

³⁷¹ SAUERLÄNDER 2008a, 213-217 ; SAUERLÄNDER 2008 b, pp. 109-110.

II 図像と文学典拠

a 図像

プッサンの晩年の風景画は、前章までに論じてきた1650年頃の風景画群と比べ、画面を占める「自然」の割合が一層増し、他方で人物やモチーフの数も減る傾向にあるため、解釈の手掛かりやその意味が、さらに捉え難くなっている。しかし、《オリオンとディアナのいる風景》に典拠となる記述が見つかるように、図像解釈をする上での基本的な手続きを試みることは無益ではないだろう。まずは図像伝統を確認し、主題に関わる基本的な文学作品について検討する。

古典文学が伝えるヘラクレスとカクスの物語の概要は次のようなものである³⁷²。ゲリュオンの牛を引き連れ、まだラティウムと呼ばれていたローマを訪れた英雄ヘラクレスは、休息している間に牛を盗まれる。牛を盗んだのがカクスであることに気づくと、ヘラクレスはカクスの住むアウエンティヌスの丘の洞窟へと向かい、この怪物を退治する。

作品記述

改めて作品を観察する（図 3.9a-d）。作品の後景、右手には、画面の上まで達する険しい岩山が聳え、その中ほどに洞窟の入り口が見える（図 3.9b）。洞窟の前には崖の斜面から今にも滑り落ちそうな、頭を下にし仰向きに倒れたカクスと、その生殖器を踏みつける棍棒を担いだヘラクレスがいる。隣の草地にはカクスに盗まれた4頭の牛がおり、作品左手の遠景には、雲が浮かぶ空の下、建築物が白く浮かび上がっている（図 3.9c）。中景に相当する岩山の麓には水面が広がり、船を漕ぐ人物たちが中央に、水浴する人々が画面右手に認められる（図 3.9d）。前景には、水甕の傍にニンフと思われる四人の女がおり、一人は水色の衣の下から肩を露わにし、髪を布で纏めている。この女を囲むようにして、裸身に葦の冠を身に着けた他の3人が描かれている。二人は鑑賞者に背を向けているが、一方は座り、他方は立ち姿である。残るニンフはこちらに体を向け、肘をついた姿勢で横たわっている。ニンフたちが凭れ、腰掛ける突き出た岩段には、光沢のある黄色味を帯びた淡い色の布と矢筒、そして長い矢か、あるいは槍が置かれている。ニンフたちの左側では河神が身を横たえている。作品全体を岩や水、密生する植物が覆い、画面左端に描かれた葉や枝のまばらな大きな灌木は、構図の右側を占める岩山やそれに続く草地と高さを同じくし、構図の均衡を保っている。

³⁷² この神話に言及した主要な古典文学は次のとおりである。ウェルギリウス『アエネーイス』(Vergilius, *Aeneis*, VIII)、ハリカルナッソスのディオニュシオス『ローマ古代誌』(Dionysius Halicarnasseus, *Antiquitates Romanae*, I, xxxix-xlii)、リウィウス『ローマ建国以来の歴史』(Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, I, vii)、プロペルティウス『エレギア』(Propertius, *Elegia*, IV, ix)、オウィディウス『祭暦』(Ovidius, *Fasti*, I)。

構図の左手に浮かぶ雲の後ろからは光が滲んでおり、岩山の影となっている構図の右後方部分を除き、作品全体にコントラストに乏しい光を届けている。前景ではニンフたちと岩場が、左方では灌木が、右側では岩山と草地の斜面が書き割りのように丸く画面を縁取るように配置され、それによって、中央の水面を中心とし楕円形に空間が開けるような構図が作り出されている。

図 3.9: 《ヘラクレスとカクスのいる風景》



図 3.9a: 全体図



図 3.9b: 後景部分、ヘラクレスとカクス、牛

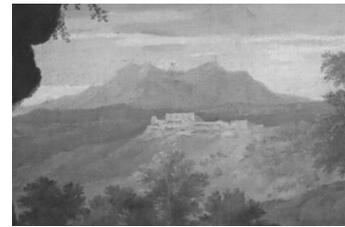


図 3.9c: 遠景部分、建築物



図 3.9d: 前景と中景部分

同主題の作例

この物語を主題とした作品の多くは、ヘラクレスがカクスに棍棒を振り下ろす瞬間を捉えており、画面の大部分を人体が占める動的な構図が散見される（図 3.10a-d）。ホルツィウスは、暗い洞窟の中、カクスにとどめを刺そうと棍棒を振り上げるヘラクレスを、ほとんど上下の余白を残さず構図の中心に据えて表している（図 3.10a）。フローリスに基づくコールンヘルト（図 3.10b）、そしてロッソ・フィオレンティーノに基づくカラリーオの版画（図 3.10c）には、おそらく洞窟と思われる岩を背景に、棍棒を握りカクスに掴みかかるヘラクレスの姿がある。アンニーバレ・カラッチの装飾画の一部（図 3.10d）では、ヘラクレスがカクスに乗り掛かり、手にした木の棒を振り上げる場面が表され、やはり画面の多くを人体が占める迫力のある構図となっている。

図 3.10：ヘラクレスとカクスの作例

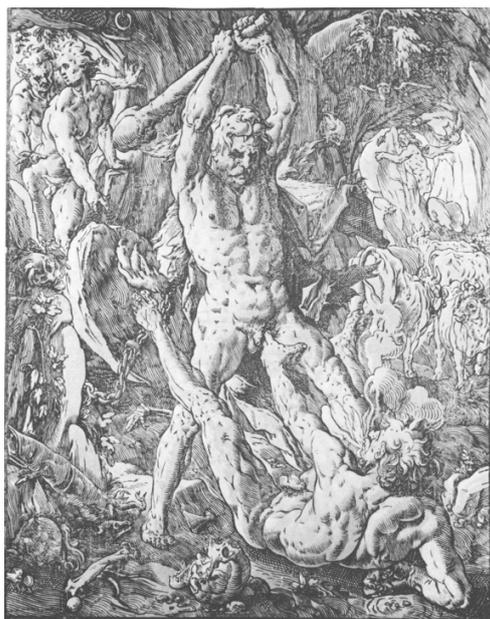


図 3.10a：ヘンドリック・ホルツィウス
《ヘラクレスとカクス》1588年、
エングレーヴィング、40,7 x 33,4 cm、
アムステルダム国立美術館



図 3.10b：ディルク・フォルケルツブーン・
コールンヘルト《ヘラクレスとカクス》
（フランス・フローリス1世に基づく）1554年、
エングレーヴィング、エッチング、35,3 x 25,8 cm、
アムステルダム国立美術館



図 3.10c: ジョヴァンニ・ヤコポ・カラーリオ
《ヘラクレスとカクス》〈ヘラクレスの物語〉
(ロッソ・フィオレンティーノに基づく)
1515-1565年、エングレーヴィング、21,6x17,6cm、
アムステルダム国立美術館



図 3.10d: アンニーバレ・カラッチ
《ヘラクレスとカクス》1593-94年、
フレスコ、ポローニャ、
カーザ・サンピエーリ=タロン

他方で、当時ルドヴィージにあったドメニキーノの作品は、1621-23年に描かれた、比較的プッサンに近い年代のカンヴァス画で、やはり風景の中にこの主題を表した例である(図 3.11)³⁷³。ベッローリがドメニキーノ伝で記述しているように、ここで選択されているのは、カクスが洞窟から引きずり出される場面である³⁷⁴。一面草が生い茂る小高い丘の周辺には、草を食む動物たちや羊飼いたちが描かれ、作品は牧歌的な雰囲気を漂わせている。ホルツィウスやコーンヘルトの作例では、ウェルギリウスが記述するように、カクスは煙を吐き出す「半人の怪物」³⁷⁵として表され、その周囲も、人間の頭蓋骨などが散乱する禍々しい場所として描かれていた。ドメニキーノの風景画はこうした先例とは対照的な

³⁷³ ドメニキーノの作品については以下を参照した。SPEAR 1982, n° 82, 83, pp. 235-236 ; LOIRE & DE LOS COBOS (et al.) 2011 (cat. exp., Paris ; Madrid 2011), n° 20, 21, pp. 128-129.

³⁷⁴ 「(《ヘラクレスとアケロオス》の) 対の作品にはやはりヘラクレスが描かれており、殺した大泥棒カクスの片脚を掴み、洞穴から引きずり出している。羊飼いたちが駆け寄って来ていて、ヘラクレスの後ろにいる者は片手で合図をし、仲間たちを呼んでいる。洞窟の上にはアウエンティヌスの丘が聳え、そこからテヴェレ川が横切って流れている。牛たちは安心して河岸で草を食み、水を飲んでいる」。«Nel compagno vi è Hercole stesso, che tira per un piede Caco ladrone ucciso fuori della spelonca, e corrono à vederlo i pastori, mentre dietro Hercole, uno di loro fa cenno, con la mano, e li chiama. Sopra la spelonca si solleva il monte Aventino, e di rincontro vi è il Tevere, pascolando i bovi sicuri, e bevendo sù la ripa». Bellori 1672, p. 357.

³⁷⁵ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 194.



図 3.11: ドメニキーノ《ヘラクレスとカクスのいる風景》1621-23 年、
油彩、カンヴァス、119 x 150 cm、パリ、ルーヴル美術館

平穏さを見せているが、このエピソードに言及した文学典拠の中でも、たとえばリウイウスの著作では、カクスは恐ろしい怪物ではなく「羊飼い」と言い表され、舞台は「豊かな牧草地」として描写される。

人々が言うには、ゲリュオンを倒したヘラクレスは、特別に美しい牛たちを引き連れてきた。道のりに飽き、疲れていたので、テヴェレ川を牛たちと共に泳いで渡ると、川沿いの草地に身を横たえた。牛たちにも体力を回復させ、豊かな牧草地で休息を与えるためであった。ぶどう酒と食物を摂り、深い眠りが彼に訪れた頃、その地域に住むカクスという名の羊飼いが、この者は野蛮で自身の力に驕っていたのであるが、牛たちの美しさに惹かれ、これを横取りしようと企んだ³⁷⁶。

³⁷⁶ Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, I, vii, 4-5. « Parce que l'on raconte que Hercules ayant mis à mort Gerion, emmena des bestes à corne belles par excellence ; et que tout las et recreu du chemin s'estant mis à reposer en une prairie le long du Tybre, qu'il avoit là passé à nage avec son troupeau, pour le refaire et de repos et du pascage qui estoit plantureux , tout chargé de vin et de viande comme un profond sommeil l'eust surprins, certain pasteur de ces quartiers-là appllé Cacus, fier et outrecuidé pour sa force, alleché de la beauté de ces bestes, fait son compte de les destourner ». TITE-LIVE 1606 (*Les Décades qui se trouvent de Tite-Live mises en langue françoise, avec des annotations et figures pour l'intelligence de l'antiquité romaine, plus une description particulière des lieux et une chronologie générale des principaux potentats de la terre, par B. de Vigenère...*, Paris : Abel Langelier, 1606), p. 7. 本章では訳出に際し、以下を参照。リウイウス『ローマ建国以来の歴史 1』(西洋古典叢書) 岩谷智訳、京都：京都大学出版会、2008 年、19-22 頁。

ドメニキーノの作品は、物語の舞台をこうした長閑な田園風景と定める、リウィウスに代表される文学の系譜を視覚化していると言えるだろう。

一方、プッサンの作品では、カクスは洞窟の外にすでに運ばれており、ヘラクレスはカクスの死体を踏み付け、勝利のポーズを見せている。際立つのは、ドメニキーノの牧歌的な風景との差異だろう。プッサンの自然はより厳しく、前景から中景にかけて、局所的に植物が密生する起伏のある硬質な大地を水が覆い、原初的な風景と言い表すにふさわしい景観となっている。この神話の舞台は最初期のローマであり、カクスの住み着いていた洞窟は、アウエンティヌスの丘にあった。プッサンは、この丘を岩肌を露出させた絶壁として描いているが、しかし実際のアウエンティヌスはあくまでも小高い丘で、ドメニキーノの作品でも比較的なだらかな傾斜が表されている。またプッサン自身もこの丘の周囲を描いた素描を残している（図3.12）³⁷⁷。しかし、やはりこれらと比較しても、本作品に表された「丘」は、構図の上限まで絶壁が描かれ、斜面や水平となる部分を極力見せないことで垂直方向に高さが強調されている。そのことはディドロが作品の記述において「山」と言い表していたことから裏付けられるだろう³⁷⁸。本作品におけるこのような風景の誇張と改変を考えるためには、ウェルギリウスの記述に目を向ける必要がある。

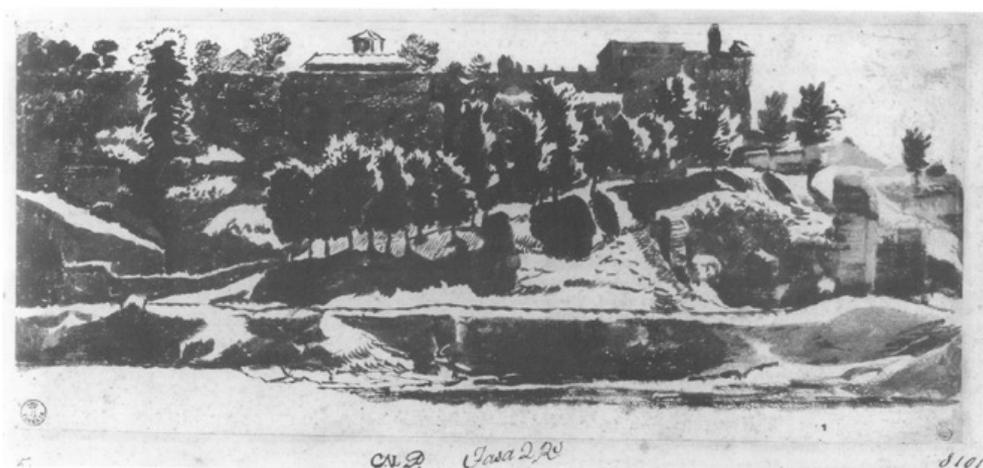


図3.12: ニコラ・プッサン《アウエンティヌスの丘》1642-45年頃、褐色淡彩、黒鉛、13,5 x 31,0 cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館版画素描室

³⁷⁷ 素描については以下を参照。ROSENBERG & PRAT 1994a, I, n° 116, pp. 216-217.

³⁷⁸ « de grandes montagnes imposantes et majestueuses ». DIDEROT (VERSINI) 1997, p. 1117. 本章 148 頁を参照。

b ウェルギリウス —— 風景の描写

ウェルギリウスの叙事詩『アエネーイス』は、本作品の基本的な典拠の一つとして早くから指摘されてきた³⁷⁹。第8巻では、ローマ建国の祖となるアエネーアスが戦いに備えて手を組むため、パラティウムの丘に住んでいたアルカディア人たちの王エウアンドロスを訪れる。アエネーアス一行を迎えたこの日、エウアンドロス王はヘラクレスの祭儀を執り行っていた。

偶然にもその日、都の前の森で、アルカディア人の王エウアンドロスは、アンフィトリオンの息子ヘラクレスと他の神々のために、盛大な祭儀を捧げていた³⁸⁰。

このため、エウアンドロス王は客人アエネーアスに、この祭儀が行われるようになった理由を説明する。ここで挿話の形で語られるのが、この地を牛を引き連れて訪れたヘラクレスがアウエンティヌスの丘に住み着いていた怪物カクスと戦ったという昔話であり、その勝利を記念してヘラクレスの祭儀を執り行うようになったのだと、祭儀の経緯が語られる。ここでウェルギリウスは、アウエンティヌスの丘を「山」と言い表しており、また、「斜面から垂れ下がる岩」という表現も、垂直に層を重ねるプッサンの岩山（図 3.13a）を思い起こさせる。

[エウアンドロスは言う。]「まず、斜面から垂れ下がるこの岩を見よ。岩塊が散らばる人影のない山の住まいのようで、引きちぎられたこれらの岩山は、その向こうに崩落した痕を残している。この人里離れた奥まった隠れ家に、かつて、太陽の光の差し込まない洞窟があった。おそろしい半人の怪物カクスが棲みついていた。…… [牛を盗まれたことに気づくと] アルキーデス [ヘラクレス] の苦しみは燃え上がり、激しい怒りと焦げついた胆汁がその手に武器を取らせた。重く節くれだつた樫の棍棒をもち、山の高みを目指して急いで走った」³⁸¹。

³⁷⁹ 本作品の風景描写とウェルギリウスの記述については以下。BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960), n° 108, p. 134 ; BLUNT 1967, p. 320 ; ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), n° 235, pp. 507-508 ; VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995), n° 86, pp. 312-313 ; SAUERLÄNDER 2008a, pp. 215-217.

³⁸⁰ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 102-104. « Or ce jour-là d'aventure dans un bois qui estoit devant la ville, le Prince Arcade rendoit un honneur solemnel au grand fils d'Amphitriton, et aux autres Dieux [...] ». VIRGILE (MAROLLES) 1649 (*Les œuvres de Virgile, traduites en prose ... par Michel de Marolles*, Paris, T. Quinet, 1649), p. 198. 本章では 1649 年に出版されたフランス語版を用いる。訳出に際し、以下を参照。ウェルギリウス『アエネーイス』岡道男、高橋宏幸訳、京都：京都大学学術出版会、2001 年、353-369 頁。版の問題については本章 175 頁、注 400 に記した。

³⁸¹ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 190-221. « Regarde premierement cette roche suspenduë à la coste, comme cette masse est mis en pieces, comme l'habitation de la montagne demeure deserte, et comme ces rochers arrachez ont entrainé une grande ruine apres eux. Là dans une retraite reculée, estoit la caverne

図 3.13：《ヘラクレスとカクスのうる風景》部分



図 3.13a：後景部分、岩



図 3.13b：遠景部分、建築物

さらに、カクスの物語が始まる前の場面、アエネーアスがエウアンドロスを訪れるために川を遡る場面にも、本作品に通じる描写が見受けられる。

テヴェレ川は、その夜のあいだ、川の流れを和らげた。水源の方へと流れを押し戻すかのように深い静けさを見せ、川は、のどかな池や平穏な動かない沼のようであった。水面が川岸まで満ちていて、力を込めて櫂を漕ぐ必要はなかった。…… [アエネーアス一行は] 平穏な水面と青々とした森の間を進む。光り輝く太陽は空の中ほどに昇っていた。このとき、遠くに城塞と城壁、家々の屋根が見えた。それは、ローマの権勢は今日では天の高みと等しくなったが、このときはまだエウアンドロスが小さな支配地とともに所有していたものであった³⁸²。

inaccessible aux rayons du soleil, que la presence horrible de Cacus occupoit n'ayant qu'à demy forme d'homme. [...] Icy la douleur d'Alcide s'embraza de furie, et d'un fiel bruslé qui luy fit prendre les armes à la main ; avec sa massuë chargée de nœuds, il gaigna d'une course la haute cime du mont ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, p. 201.

³⁸² Vergilius, *Aeneis*, VIII, 86-100. « Tant que la nuit fut longue, le Tybre rendit calme le courant enflé de son fleuve : et comme s'il eust rebroussé du costé de sa source, il fit paroître une si grande tranquillité sur ses eaux, que de mesme qu'un estang paisible, ou un marests dormant, il égala le plein de ses rives, et ne fut quasi plus besoin de l'effort des rames. [...] ils traverserent sur le paisible canal, les bocages verdoyants. Le soleil lumineux avoit atteint dans le Ciel la moitié de sa course, quand ils aperçurent de loin les murs et la forteresse, avecp eu de toicts des maisons que la puissance romaines egale aujourd'hui à la hauteur des cieux, alors possédées par Evandre avec un domaine fort petit ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, pp. 197-198.

プッサンの前景にはテヴェレ川の神が描かれ、引用したテキストと同様に、流れのない静かな水面が広がっている。また、作品には基本的に建築物が見当たらないが、唯一の例外が左手の遠景に見える、壁らしきものに囲われた建物である（図 3.13b）。これらの描写は、ウェルギリウスが言及する、はるか彼方に見えるエウアンドロスの城壁や家々を想起させる。

プッサンは自身の書簡においてウェルギリウスに言及しており³⁸³、また、特に主題と様式（文体）の調和という点において、規範となる詩人であった³⁸⁴。ウェルギリウスの『アエネーイス』は、ローマにおいては、ヴァチカンの図書館に所蔵される後期古代の挿絵入りの写本『ヴァチカンのウェルギリウス Vergilius Vaticanus』を、プッサンの庇護者でもあったカッシアーノ・ダル・ポッツォやカミッロ・マッシミが写させるために借りていたことなどから、この詩人に対する高い関心があったことが明らかになっている³⁸⁵。他方、フランスでも『アエネーイス』の複数の挿絵本が 17 世紀には出版され、美術作品の主題として、頻繁に取り上げられた³⁸⁶。岩山のような丘をはじめとして、プッサンは他の画家には見られない、また

³⁸³ 自身の《自画像》（パリ、ルーヴル美術館）が完成した後、プッサンはシャントルーに宛てた 1650 年 7 月 3 日の手紙で、アウグストゥスに庇護を受けた詩人ウェルギリウスに自身をなぞらえようとしている。「あなたさまが邸宅の中で私の肖像画のために用意しようと考えてくださる場所につきましては、私のあなたさまへの恩義は増すばかりです。その場所で、私の肖像画は、アウグストゥスのギャラリーにおけるウェルギリウスの肖像のように、威厳を持って陳列されることとなりましょう」。« La place que vous voulés donner à mon portrait en votre maison augmente mes dettes de beauoup. Il y sera aussi dignement comme fut celui de Virgille au musée d'Augustes ». JOUANNY 1911, p. 417. また、主題の性格に応じて旋法（モード）を適切に変えることを説明する、シャントルー宛ての 1647 年 11 月 24 日の手紙においては、ウェルギリウスの名を規範的な詩人として挙げている。「よき詩人は詩句と言葉を一致させた語り方に従って、脚韻を配置することにひじょうに努力をし、またすばらしい技巧を凝らしてきました。ウェルギリウスが自らの詩に完璧な配慮を行き届かせたように」。« Les bons Poetes ont usé d'une grande dilligense et d'un merveillieux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds selon la convenanse du parler. Comme Virgile a observé par tout son poeme [...] ». BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347, fol. 186 ; JOUANNY 1911, pp. 372-374. 邦訳は以下。ルイ・マラン『崇高なるプッサン』矢橋徹訳、みすず書房、2000 年、229-230 頁。この「モードの手紙」については、特に以下の文献を参照した。MÉROT 1994 ; 望月 2010, pp. 287-292.

³⁸⁴ プッサンとウェルギリウスについては、特に以下を参照した。BARDON 1960, pp. 131-132 ; PACE 1996 ; MÉROT 2011b. メロは、ウェルギリウスの『アエネーイス』を主題としたプッサンの 1639 年の作品《アエネーアスに武具を指し示すウェヌス》（ルーアン美術館）を中心として、プッサンの「荘重様式 *maniera manifica*」の形成が、ウェルギリウスと、同時代におけるウェルギリウスについての詩論を参照しながら発展したことを論じている。

³⁸⁵ カッシアーノ・ダル・ポッツォは 1632 年頃に二度借りており、ピエトロ・ダ・コルトーナとその弟子たちに写させている。マッシミは 1641-1642 年にかけて、約 12 ヶ月の間、やはりコピーを作らせるために借りた。WRIGHT D.H. 1993, pp. 115-120 ; PACE 1996, p. 447 ; MÉROT 2011b, p. 370.

³⁸⁶ 17 世紀の『アエネーアス』の需要と美術作品については、以下を参照。BARDON 1950, pp. 77-98 ; 望月 2010, pp. 295-297, 429-430（注 163-165）。

実景とも異なる改変を風景に加えているが、これに際して画家は、ウェルギリウスの記述を典拠とし、この叙事詩における、建国前のローマの原初の時代とその世界の再現を試みていると言えるだろう。

c リウィウス —— カルメンタの予言とヘラクレスの祭壇

作品前景の中央に描かれた4人の女の傍らには、水源を象徴する、水の流れ出る甕が置かれている（図3.14）。一般的に彼女たちは泉や川のニンフと理解され、先行研究においても長らく「ニンフ（ナイアス）たち」と簡潔に説明されてきた³⁸⁷。しかしながら、三人は裸身を晒し髪を葦の冠で飾っている一方で、中央の後ろ向きの人物は、ピンクで縁どりがされた緑の布で髪をまとめ、薄青の衣で身を包んでおり、ほかの三人とは明らかに異なった装いで描かれている。差異化が図られているにもかかわらず、意外にもこの人物には関心が払われてこなかったが、彼女に注目し、作品に新たな解釈を加えたのがザウアーレンダーである³⁸⁸。



図3.14: 《ヘラクレスとカクスのいる風景》前景部分、ニンフたち

³⁸⁷ たとえば ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), p. 508. マクタイもニンフとして解釈を進めている。MCTIGHE 1996, pp. 47-48.

³⁸⁸ SAUERLÄNDER 2008a, pp. 213-217.

繰り返しになるが、ウェルギリウス『アエネーイス』では、ヘラクレスとカクスの物語は、両者の戦いを目撃し、ヘラクレスを称えて祀ったエウアンドロス王によって語られる。ザウアーレンダーは、前景の中央にいるこの人物を、エウアンドロス王の母であるカルメンタ（またはカルメンティス）であると指摘した。カルメンタは一般的に、予言の力を持った賢いニンフとされ、神の信託を受けて、息子のエウアンドロスとともにアルカディアからローマに移り住んだと言われる³⁸⁹。ウェルギリウスでは、エウアンドロスはヘラクレスのエピソードとともに、母のカルメンタの忠告によってローマへやって来たのアエネーアスに語りしており³⁹⁰、また、たとえばオウィディウスの『祭暦』においても、カルメンタに捧げられた「カルメンタリア祭」についての説明の中で、ヘラクレスとカクスの神話が言及される³⁹¹。この物語に最も関連づけられて来た女性であるため、プッサンの作品に描かれた特徴的な女を同定しようとした場合、まず想起されるのがカルメンタであるといえよう³⁹²。たしかにこの人物は、予言者、あるいは巫女の風貌を思わせる布を頭に巻いている。だが、仮にカルメンタだとみなすとして、作品において彼女はアウエンティヌスの丘にいるヘラクレスを指差しており、この行為に説明をつける必要がある（図 3.15）。



図 3.15: 《ヘラクレスとカクスのいる風景》部分、ヘラクレスとニンフたち

³⁸⁹ DAREMBERG & SAGLIO 1877-1919, I, 2, pp. 923-924 (A. Bouché-Leclercq, « Carmenta »).

³⁹⁰ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 333-336. 「私（エウアンドロス）は、祖国を逐われ最果ての危険な海を渡ったのちに、無限の力をもつ運命の女神と不可避の宿命とにより、この土地へ辿り着いた。母なるニンフ、カルメンタの軽視できない予言と、それに靈感を授けたアポロに従い、そうするしかなかったのだ」。« La Fortune de qui le pouvoir est infiny, et le destin qui ne se peut esviter, m'ont establi en ces lieux, chassé de mon país apres avoir couru sur mer d'extremes dangers. A quoy aussi m'ont contraint les advertissement de la nymphe Carmente ma mere, que je n'ai pas deub mespriser, non plus que le dieu Apollon qui les avoit inspirez ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, p. 205.

³⁹¹ Ovidius, *Fasti*, I, 461-586.

³⁹² 161 頁の注 372 で挙げたヘラクレスとカクスの文学作品のうち、プロペルティウスを除くすべての作品において、カルメンタは登場する。

リウィウスの『ローマ建国以来の歴史』では、カクスを倒したヘラクレスに、エウアンドロス王は次のように語りかける。

「かつて私の母、神々の言葉を伝える真の予言者 [カルメンタ] が、あなた [ヘラクレス] がいずれ神々の中に加わることになると私に予言した。そして、ここにあなたを賛える祭壇が築かれ、それは後にこの世で最も豊かで権勢を誇ることになる民族によって至大祭壇と呼ばれ、あなたが命じた通りに祀られるだろう、とも」

393。

エウアンドロスによれば、カルメンタは、ヘラクレスが神格化されること、そしてローマ人によって「至大祭壇」と呼ばれる祭壇がアウェンティヌスの周辺に築かれることを予言していた。カクスへの勝利を記念しヘラクレスの祭壇が建てられるというこの予言の行為は、ブッサンの作品の、ヘラクレスの勝利を指差す女の身振りに重ねることができる。管見の限り、カルメンタは美術作品や視覚的なイメージによって表されることはほとんどなく、ボッカッチョの『名婦列伝』の挿絵として表された例が見つかったのみである（図3.16）。決まった外見的特徴がないため、図像の伝統からこの人物がカルメンタであることを論証するのは困難であるが、しかし、このリウィウスのテキストとの一致から、ザウアーレンダーの指摘は説得力を持つ。なお、ヘラクレスとカクスに言及した他の古典文学においてもカルメンタは登場しているが、彼女が予言するのはローマ繁栄の未来であったり、アエネーアスがその始祖となるといった内容で、ヘラクレスの未来を予言するものでない³⁹⁴。したがって、ヘラクレスを指差すカルメンタの身振りを説明するものとして、リウィウスは重要な典拠と言えるだろう。



図 3.16: 《カルメンタ》

ボッカッチョ『名婦列伝』1473年、ウルム版挿絵

³⁹³ Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, I, vii, 10. « Ma mere veritable truchemante des Dieux, m'a autrefois revelé que vous deviez un jour accroistre le nombre des puissances celestes ; Et qu'on vous sacreroit icy un autel ; lequel cy apres le plus riches et plus puissant peuple de toute la terre, appellera l'autel tresgrand ; et qu'on y sacrifieroit selon que vous l'ordonneriez ». TITE-LIVE 1606, p. 8.

³⁹⁴ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 340-341 ; Ovidius, *Fasti*, I, 509-536.

事実、ローマ時代には、アウエンティヌスの丘の周辺はヘラクレス信仰が盛んで、丘の麓に位置するフォルム・ボアリウム（牛の広場、または家畜市場）に作られた至大祭壇（Ara Maxima）は、その信仰を象徴するモニュメントであった³⁹⁵。オウィディウスの『祭暦』では、ヘラクレスはカクスに勝利したのち、自身でこの祭壇を牛の広場に立てたと述べる。

勝利を収めたヘルクレス [ヘラクレス] は、ユピテルよ、あなたのために牡牛を一头選んで屠り、エウアンデル [エウアンドロス] と田園に住むひとびとを呼びます。そして、自分自身を祀る祭壇を立てました。これがいま、至大祭壇と呼ばれ、都のなかで牛にちなんだ名をもつ場所にある祭壇です。また、エウアンデルの母は、ヘルクレスが地上での務めを十分果たし終える時もすぐ間近である、と隠さず語ります³⁹⁶。

また、プリニウスは、歴史上見られる最も古い彫像の例として、この「牛の広場にあるヘラクレスの像」に言及している³⁹⁷。

彫塑術がイタリアでは身近なものであり、また長い歴史をもつことは、牛の広場にあるヘラクレスの像によっても示される。それはエウアンドロスによって捧げられたものと言われ、「勝利のヘラクレス」と呼ばれている。そして凱旋行進の際には勝利の衣装を着せられる³⁹⁸。

16世紀前半に、フィレンツェでバンディネッリによる大理石彫刻《ヘラクレスとカクス》（1527頃-1534年、大理石、フィレンツェ、シニョリーア広場）（図3.17）が設置された出来事は、この時には既に、古代ローマにおけるヘラクレス信仰とその祭壇の存在が人口に膾

³⁹⁵ PLATNER 1929, pp. 253-254.

³⁹⁶ « Immolat ex illis taurum tibi, Iuppiter unum / Victor : et Euandrum, ruricolosque vocat. / Constituitque sibi, quae Maxima dicitur, aram, / Hic ubi pars urbis de bove nomen habet. / Nec tacet Euandri mater, prope tempus adesse, / Hercule quo tellus sit satis usa suo ». OVIDIUS FAST. 1618, p. 27. 邦訳は高橋、48頁。また、カルターリの翻訳によるイタリア語版は以下。OVIDIO (CARTARI) FAST. 1551, fol. 30v-31r.

³⁹⁷ Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 16.

³⁹⁸ « Fuisse autem statuariam artem Familiarem Italiae quoque et vetustam, indicant, Hercules ab Euandro sacratus, ut ferunt, in foro boario, qui triumphalis vocatur, atque per triumphos vestitur habitu triumphali [...] ». PLINIUS 1587 (*C. Plinii Secundi historiae mundi libri XXXVII*, Lyon : Bartholomaeum Honoratum, 1587), p. 804. 訳出に際し、以下を参照。Pliny, *Natural history*, IX, translation by H. Rackham, London : W. Heinemann, 1952, pp. 152-153 ; 『プリニウスの博物誌（縮刷版）』6巻、中野定雄ほか訳、雄山閣、2013年、1374頁。なお、このプリニウスの記述にある彫像と見なされるヘラクレス像が、シクストゥス4世の時代に「牛の広場」から発掘され、カピトリノのコンセルヴァトーリ宮に移された。今日もここに所蔵されている。BOBER & RUBINSTEIN 1986, n° 129, pp. 164-165.



図 3.17: バッチョ・バンディネッリ
《ヘラクレスとカクス》1525-34年、
大理石、フィレンツェ、シニョリーア広場

炙っていたことの証明であろう。この彫像は、第二次共和制時代を経てメディチが復権を果たしたばかりの微妙な時期にシニョリーア広場に設置されたが、ヘラクレスの武勇の中で唯一ローマを舞台としているこの主題を選択し、そしてまた「牛の広場」にあった至大祭壇の権威をなぞるように、やはり「牛」の名を持つヴァックレッチャ (Vacchereccia) 通り沿いに像を置いたのである。古代ローマの「至大祭壇」とヘラクレスの功績を想起させることで、メディチの復権によりフィレンツェが新たな「ローマ」となることを印象付けるといふ政治的意図があったことが指摘されている³⁹⁹。

そして17世紀、1649年に出版されたミシェル・ド・マロルによるウェルギリウスの注釈には⁴⁰⁰、ヘラクレスの祭壇が、アウエンティヌスの麓に位置するチルコ・マッシモ (大競技場) の近くにあったと説明されており、やはり「ヘラクレスとカクス」の神話とその勝利を称えた至大祭壇が不可分であること、それが重要な古代のモニュメントとして取り上げられる存在であったことがうかがえる。

³⁹⁹ MCHAM 1998, pp. 167-168. この彫像については以下も参照した。WEIL-GARRIS 1983, pp. 398-400. また、ルネサンスにおける「ヘラクレスとカクス」神話の受容については、以下。COFFIN 1988 (1979), p. 281.

⁴⁰⁰ 『アエネーイス』を含むフランス語訳のウェルギリウスの作品集で、1649年にパリで出版された。本論文ではウェルギリウスの引用はこの版を用いている。たとえばクロード・ロランは、1581年から1630年までに13版を重ね、イタリアで最も読まれたアンニーバレ・カロ (Annibale Caro) によるイタリア語版の1623年版を参照していたことが特定されている。KITSON 1960, pp. 312-313. このカロの版には詳細な注釈はつけられていない。他方、ミシェル・ド・マロルのフランス語版は、関係する土地や遺跡、歴史についての詳細な注釈がつけられている。本章で言及することになる『アエネーイス』の登場人物や、遺跡などについて、17世紀にどの程度それらの知識が共有されていたかを知るための指標のひとつとなるため、この版を参照している。

セルウィウスは、ヘラクレスは神殿を持たなかったが、至大なる [fort grand] 祭壇を持っていたことに注目している。セルウィウスの時代には依然として、チルコ・マッシモ [大競技場] の門の裏にあった。ただし、この、「大 [grand]」という語は、ヘラクレスの強さを表したものと考えられるため、「偉大な」という意味に解さねばならない⁴⁰¹。

続いて視覚的な資料へと目を向けるならば、祭壇を前にヘラクレスの祭儀を執り行う様子を、古代の浮き彫りや、いくつかの版画に見ることができる (図 3.18ab)。特にルーベンスに基づくハレの版画 (図 3.18b) では、前景にアエネアスを迎えるエウアンドロスが表され、その後ろに、その日行われていた儀式の様子とヘラクレスの祭壇が描かれている (図 3.18b-ii)。こうした祭儀のイメージにおいて、祭壇を飾るヘラクレスの彫像は、いずれも棍棒を手に持ち直立した姿で表されており、プッサンの作品で静止したポーズを見せる、いわば彫像的なヘラクレスと共通する。ヘラクレスとカクスの物語を主題としながら、プッサンが両者の激しい戦いではなくヘラクレスの勝利のポーズを記念碑的に表していることと、祭壇についてのカルメンタの予言とは、おそらく無関係ではないだろう。この彫像的なヘラクレスは、予言された祭壇の示唆であると見なすことができる。すなわち、本作品が主題としているのは、ヘラクレスとカクスの戦いそのものではなく、むしろ古代に牛の広場にあった至大祭壇と呼ばれるヘラクレスの祭壇の存在と、カルメンタによるその予言の方であると言えよう。

論じてきたように、リウィウスを踏まえると、作品前景のカルメンタは、未来にヘラクレスの祭壇が作られることを予言している。この場面を軸にするのであれば、祭壇が作られる契機となった出来事、すなわち彼女が指し示す後景のヘラクレスの勝利は、未来のヴィジョンということになる。本作品のヘラクレスとカクスが後ろの岩山と同化するように、その存在を主張するようには描かれていないことも、これが前景と同じ時系列にはない、未来の光景であるとの見方を後押しするように思える⁴⁰²。他方、中景の凧いだ水面や描かれている幾人かの振る舞いは、両者の戦いが行われた場面にはそぐわない、日常的なものに見受けられるかもしれない。船を漕ぐ人物たちは後方で起きている出来事に関心を払う素振りを特には見せておらず、また水面は鏡面のように凧いであり、戦いの余波を伝えてはいない⁴⁰³。本

⁴⁰¹ « Servius remarque qu'Hercule n'avait point de temple, mais qu'il avoit un fort grand Autel comme il paroissoit encore de son temps derriere les portes du grand Cirque. Mais par le mot de grand, il faut icy entendre *venerable*, à cause de la puissance qui estoit attribuée à Hercule ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, pp. 408-409.

⁴⁰² アルパトフは、本作品でまず目を引くのは前景のニンフたちであり、対するヘラクレスは岩山と同じ色調で描かれ目立たないと記している。ALPATOV 1965, pp. 15-16.

⁴⁰³ ウェルギリウスは、ヘラクレスとカクスの戦いの際、その衝撃で周辺の川が荒れたとする。Vergilius, *Aeneis*, VIII, 240. 「川岸は振動し、まるで川自体が恐れをなしたかのように、

作品に認められるこうした時間の断絶は、一つの物語画としてこの作品を見た場合に、少しの違和感を生じさせる。しかしながら、平時の穏やかな水面や人々の様子、カルメンタの予言、そしてそれが示すヘラクレスの祭壇が設置される未来といった、複数の場面を混在させることにより、プッサンは作品に時間的な広がりを持たせようとしたと考えることもできるだろう。

図 3.18：ヘラクレスの祭壇と祭儀



図 3.18a：マッテオ・ピッチョーニ
《ヘラクレスの犠牲》
〈コンスタンティヌス帝凱旋門の浮彫り〉17世紀中頃、
エングレーヴィング、17,5 x 21,6 cm、
ウィーン、アルベルティーナ美術館



図 3.18b-i：全体図

図 3.18b：コルネリス・ハレ
《アエネアスを迎えるエウアンドロス》
(ルーベンスに基づく) 1635-1636年、
エングレーヴィング、36,6 x 27,5 cm、
アムステルダム国立美術館



図 3.18b-ii：遠景部分、ヘラクレスの祭壇

流れが水源へと逆流した」。« Les bords de l'eau tressaillirent, comme si le fleuve en eust esté luy mesme épouuanté il remonta vers sa source ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, p. 202.

III 作品解釈 —— ローマの縁起譚

a フォルム・ボアリウムの遺跡群と縁起

リウィウスを典拠と考え、前景のニンフの一人をカルメンタに同定したザウアーレンダーの主張の妥当性を検証してきたが、カルメンタが描かれているとするこの解釈は、本作品《ヘラクレスとカクスのある風景》に、新たな見方をもたらすことになる。

ここで、再びウェルギリウスへと目を向け、カルメンタへの言及箇所とその叙述の方法を確認したい。ウェルギリウス『アエネーイス』では、エウアンドロス王はヘラクレスとカクスの戦いを物語り、ヘラクレスへの犠牲式を終えると、周辺を案内しながらアエネーアスにローマの歴史を解説していく⁴⁰⁴。

アエネーアスは周りにあるものすべてに目を向け、感嘆する。それらの美しさに、喜々として一つ一つ尋ねては、古代人たちが残した遺跡についての解説を聞くのを大変喜んだ。ローマに最初の城塞を建てたエウアンドロスは次のように続ける。「この森はその昔、ファウヌスとニンフラが住んでいた。それに木の胴体や固い幹から生まれた人間たちもいたが、彼らには慣わしも法もなかった。……それからアウソニアの一団とシカーニの民がやって来て、サトゥルヌスの地という、その支配から名付けられたこの土地は、何度も劣勢に立たされた。さらに、やって来た王の中に荒々しい巨漢のテュブリスがいた。この王にちなんで、以降、われわれイタリア人はこの川をテュブリス [テヴェレ川] と呼んでいる。アルブラ川は本当の名を失ったのだ。私は、祖国を逐われ最果ての危険な海を渡ったのちに、無限の力をもつ運命の女神と不可避の宿命とにより、この土地へ辿り着いた。母なるニンフ、カルメンタの軽視できない予言と、それに靈感を授けたアポロに従い、そうするしかなかったのだ」⁴⁰⁵。

⁴⁰⁴ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 310-358.

⁴⁰⁵ « Enée cependant émerveillé, tourna les yeux tout autour de soy, et considerant la beauté des lieux, s'imformoit de chaque chose avec plaisir, et fut ravy d'entendre l'explication de plusieurs monuments de l'antiquité. Alors Evandre fondateur de la premiere forteresse de Rome luy parla ainsi : / XI. Ces forests estoient autrefois habitées par les faunes et par les nymphes du païs, aussi bien que par un peuple engendré des troncs et du tige endurcy des arbres : n'ayans ny coutumes ny loix [...] quand les troupes d'Ausonie en estant venuë aux mains avec les Sicanien : la terre de Saturne fut bien souvent obligée de perdre les avantages qu'elle avoit tirez de sa domination. Apres y vindrent les rois et rude Tybre au corps puissant, duquel en suite nous autres Italiens avons appellé le fleuve Tybre, où antique Albule a perdu son propre nom. La Fortune de qui le pouvoir est infiny, et le destin ne se peut esviter, m'ont establi en ces lieux, chassé de mon païs apres avoir couru sur mer d'extremes dangers. A quoy aussi m'ont contraint les advertissements de la nymphe Carmente ma mere, que je n'ay pas deub mespriser, non plus que le dieu Apollon qui les avoit inspirez ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, pp. 204-205.

ローマの最初期の土地の様子、テヴェレ川の名前の由来などが語られた後、エウアンドロスが母の忠告によってローマへと移り住んだ経緯が言及されている。ここでカルメンタの名が出てきた理由は、次で明らかになる。

そう言い終わらぬうちに、王は歩みを進めて、祭壇と門とを指し示す。門はローマ人がニンプのカルメンタを称えて、カルメンティス門と名付けたものである。彼女は予言の能力を持ち、アエネーアスの子孫の偉大な行いを歌った。続いて、気高いパランテウムにあるロムルスが避難所とした聖林、それに、涼しい岩場にあるルベルカルの洞窟を指し示すが……⁴⁰⁶。

二人が歩く先に、カルメンタに因んで名付けられた門が見えてきたため、エウアンドロスは母のことを説明したのである。

引用してきたこの一連の場面において、エウアンドロスは、目の前に広がるローマの自然物や遺跡を示しながら、その由来をアエネーアスに説明している。これは、ある地域の慣習や遺跡の起源、その謂れを手掛かりとし、それにまつわる歴史や物語を語っていく、縁起譚、あるいは由来譚と呼ばれる形式であり、カルメンタも「カルメンティス門（カルメンタリス門）」という門の縁起譚として、ここで言及されている。マロルによる注釈では、このあたりにカルメンタの墓、または祭壇があったために、彼女の名が門の名前になったと謂れが説明される。

この門は、エウアンドロスの母カルメンタの名に由来する。このあたりにカルメンタの墓があったためであり、そしてそれは「祭壇」という言葉で言い表されるものであった⁴⁰⁷。

また、たとえば、ルネサンスに出版された古代ローマの地理と遺跡を表したファビオ・カルヴォの地図にもこの門は描かれており、その歴史的な重要性はよく知られていたと考えられる（図 3.19ab）⁴⁰⁸。そもそも、引用したウェルギリウスのテキストは、ヘラクレスとカク

⁴⁰⁶ « A peine eut-il achevé ce discours, que passant outre il leur montra l'autel et la porte Carmentale d'un nom Romain, en l'honneur de la Nymphé Carmente qui d'un esprit prophétique, fut la première qui chanta les grandes actions de la posterité d'Enée : le noble Palantée, la grande forest, où Romule édifia l'azile : et sous un rocher glace, il leur fit voir la fosse Lupercale [...] ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, p. 205.

⁴⁰⁷ « Cette porte avoit pris son nom de Carmente mere d'Evandre qui avoit sa sepulture tout aupres, et qu'il faut entendre sous le mot d'Autel ». VIRGILE (MAROLLES) 1649, p. 410.

⁴⁰⁸ ウィトルウィウスの『建築十書』の翻訳者でもあり、ラファエロと親交のあったカルヴォによる『古代都市ローマの地図』（*Antiquae urbis Romae cum regionibus Simulachrum*）は、1527年に出版された。歴史上の古代都市ローマの形成の過程を、体系的に視覚化しようと

図 3.19: 《ロムルス治世下のカピトリノー》

ファビオ・カルヴォ『古代都市ローマの地図』(ローマ、1532年)挿図

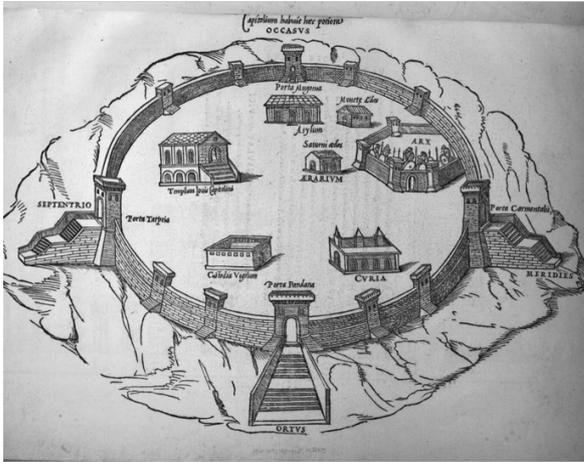


図 3.19a: 全体図



図 3.19b: 部分、カルメンタリス門

スのエピソードの直後に該当する部分であり、両者の戦いの物語も、ヘラクレスの祭儀と至大祭壇の縁起譚として語られていた。すなわち、信仰の起こりと祭壇が作られた理由として、ヘラクレスとカクスが挿入される形である。この一連の縁起譚に含まれる、至大祭壇、テヴェレ川、そしてカルメンティス門は、すべてアウェンティヌスの丘の麓に位置する、フォルム・ボアリウム付近にあった。ウェルギリウスでは、ヘラクレスとカクスの神話を通して、ローマのこの地区の遺跡と地理、その歴史が同時に叙述される形をとるのである。こうした叙述を、ウェルギリウスが典拠のひとつであることを雄大な自然風景によって示し、またこの場所の遺跡や自然物を示唆するモチーフを表したプッサンの作品にも重ねることができるだろう⁴⁰⁹。

さらに本作品には、この土地の縁起に言及した別の古典文学を想起させるモチーフが見出される。カクスが住んだアウェンティヌスの丘の麓は、ローマの複数のフォルムが集まる重要な地点にあたるが、プッサンはここを水の広がる場所として描いている(図 3.20)。この静かな水面については、すでにウェルギリウスのテキストとの類似を指摘したように、

する最初の試みと評される。ファビオ・カルヴォの地図については以下を参照。JACKS 1990.
⁴⁰⁹ 1639年の作品《アエネアスに武具を指し示すウェヌス》(ルーアン美術館)は、『アエネアス』における、ウェヌスがウルカヌスに作らせた武具をアエネアスに贈る場面を表している。ウェヌスから贈られた武具のうち、盾にはアエネアスにとっては未来となる、ロムルスの誕生以降の様々な出来事を表した絵柄が刻まれており、ここでウェルギリウスは、盾のエクフラシスを用いて、ローマの歴史を語る (Vergilius, *Aeneis*, VIII, 608-731.)。この場面を表したルーアンに所蔵される作品の論考においてメロは、ローマの縁起、あるいはその原初の歴史に対する強い関心がうかがえる作品の系譜が、プッサンの画業を通じて見られるとし、そこに《ヘラクレスとカクスのいる風景》を含めている。MÉROT 2011b, pp. 370-376.

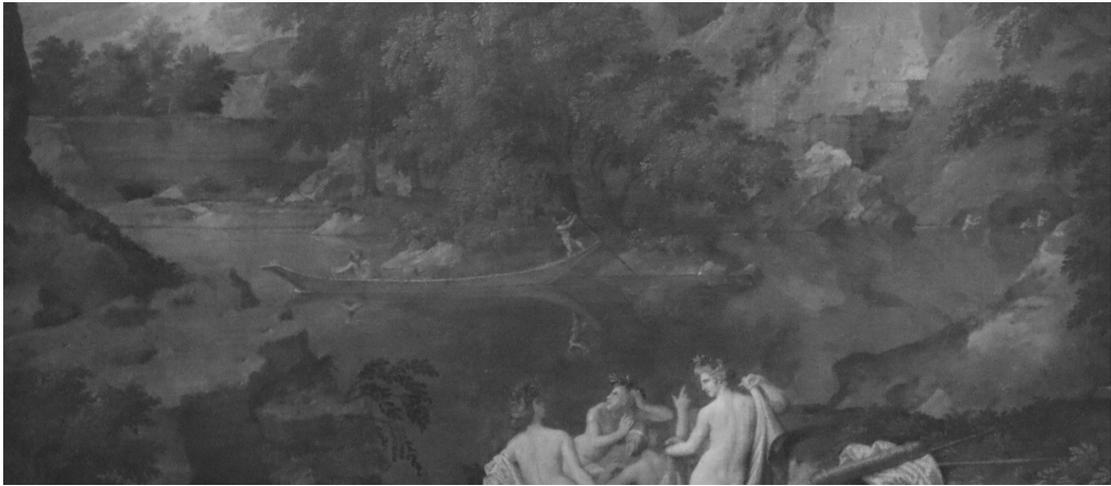


図 3.20: 《ヘラクレスとカクスのいる風景》中景

「ヘラクレスとカクス」に関わる文学作品において、これを想起させる描写が複数見出される⁴¹⁰。どれも同じ古代ローマの丘や川の周辺を描写したものであるため無理もないことであるが、ここで新たに目を向けたいのは、プロペルティウスによる「ウェラブルム」についての描写である。すでに第1章で言及したとおり、フォルム・ロマヌムとフォルム・ボアリウムに挟まれた一帯はウェラブルムと呼ばれ、ローマ建国以前、このあたりはテヴェレ川の水が浸水していた。第1章では、このことはオウィディウスの『祭暦』とウェルトゥムヌスとの関連において取り上げたが、ヘラクレスとカクスの物語との関わりにおいては、この地理的な特徴について、プロペルティウスが、まさしく両者の戦いを語る際に詠っているのである。

アンフィトリオンの息子ヘラクレスが、牧草地から牛を追い立ててきた時のこと。
……ヘラクレスは疲れた牛たちを、また彼自身も疲れていたのも、ウェラブルム
[フォルムの狭間の一帯]で休ませた。そこは沈滞した流れの水が広がっていた場所
で、水夫がこの都の水上を船で渡っていた。だが、そこには不実なカクスが住んで
いたので、牛たちは安全なままではいられなかった⁴¹¹。

ローマへとやってきたヘラクレスが身体を休めた場所、そして同時にそこはカクスがヘラクレスの牛に目を付ける場所でもあるのだが、かつてはこの周囲が水の広がる場所であっ

⁴¹⁰ 本章 169-170 頁を参照。

⁴¹¹ Propertius, *Elegia*, IV, ix, 1-8. « Amphitryoniades qua tempestate juvencos / Egerat à stabulis [...] / Et statuit fessos fessus et ipse boves, / Qua Velabra suo stagnabant flumine, quaque / Nauta per urbanas velisicabat aquas. / Sed non infido manserunt hospite Caco / Incolumes. [...] ». PROPERTIUS 1630, p. 212. 訳出に際し、以下を参照。Properce, *Élégies*, traduites par Simone Viarre, Paris : Les belles lettres, 2005, p. 156. ザウアーレンダーもこの記述に注目している。SAUERLÄNDER 2008a, p. 215.



図 3.21: 《ヘラクレスとカクスのいる風景》
画面右部分、4頭の牛

たことが説明されている。プッサンの前景から中景にかけての丘の麓部分が、水の描写になっている理由の一つとして解釈することができるだろう。このテキストのように、水の流れは沈滞し、船を漕ぐ人々も描かれている。

さらに、これに続いてプロペルティウスは、ヘラクレスの至大祭壇があったとされるフォルム・ボアリウムForum Boariumの名称の由来に言及する。カクスとの戦いに勝ち、牛を取り戻したヘラクレスは次のように述べる。

「行け、私の牛たちよ。行け、ヘラクレスの牛たちよ。私の棍棒の新たな成果よ。
二度私はこれらの牛を求め、二度とも私は勝ち取った。私たちの牧草地はローマの
名高いフォルム [フォルム・ボアリウム] となるだろう」⁴¹²。

フォルム・ボアリウムは、そのまま「牛の広場」を意味するが、プロペルティウスは、ヘラクレスの牛をこのフォルムの名の縁起としている。牛をカクスから取り戻した記念として、この土地が「牛」の名を冠することをヘラクレスが予言しているのである。プッサンの作品では、丘の右側に4頭の牛が姿を見せている(図 3.21)。

論じてきたように、古典文学におけるヘラクレスとカクスの物語は、様々な詩人たちによって、アウエンティヌスの丘からその麓のフォルムにかけて存在した建造物や名所の謂れと関連づけられてきた背景がある。この都の中心地がそうした遺跡や縁起譚の宝庫であったことは言うまでもないが、古典文学においては、ヘラクレスとカクスの物語を通して、フォルム周辺の歴史と地誌が同時に展開されていく結果となる。こうした効果は必然的に、これらの古典文学を参照し作品に援用したプッサンの作品の性質にもなっているだろう。そしてこの地誌の示唆は、ローマの門にその名を冠する、表象されることが非常に珍しいモチ

⁴¹² Propertius, *Elegia*, IV, ix, 16-20. «[...] Alcides sic ait, Ite boves, / Herculis ite boves, nostrae labor ultime clavae, / Bis mihi quaesitae, bis mea praeda boves, / Arvaque mugitu sancite boaria longo. / Nobile erit Romae pascua nostra forum». PROPERTIUS 1630, p. 212. 前掲の 2005 年の伝語訳、157 頁を参照。

モチーフであるカルメンタが描かれていることにより、一層強まることとなる。アウエンティヌスの丘、牛の広場を意味するフォルム・ボアリウム、かつて沼地だったウェラブルム、そしてヘラクレスの至大祭壇、それを予言したニンフの名を冠するカルメンティス門といった、この地区における、謂れのある自然物や遺跡を象徴するモチーフを示唆的に表すことで、いわば土地の記述としてのイメージが構築されているのである⁴¹³。

b カメーナエの聖域

矢筒のモチーフ

おそらく、本作品で最も目を引くのは、最前景にいるニンフたちの優美で白い背中と、その傍らに置かれた矢筒であろう（図 3.22）。この武具は、淡い黄金色の布の上に描かれることによって、岩場の灰褐色と同化することなく、存在が際立っている。示唆的なモチーフ



図 3.22: 《ヘラクレスとカクスのある風景》 前景部分

⁴¹³ 考古学者ファミアーノ・ナルディーニ（1600-1661）の地誌的研究『古代ローマ』（1666年）では、ローマの地区別に、遺跡やそれにまつわる歴史や神話が記述される。アウエンティヌスの丘付近についての項では、ヘラクレスの至大祭壇を中心に、ヘラクレスとカクスについての古典の記述を引用しながら、フォルム・ボアリウムにおけるヘラクレス信仰が詳細に記述される。NARDINI 1666 (Famiano Nardini, *Roma antica di Famiano Nardini : Alla santità di N. S. Alessandro VII*, Roma : A spese di Biagio Diuersino, e Felice Cesaretti, 1666), pp. 421-426. この著作はナルディーニの死後に出版されたものであり、こうしたアウエンティヌスの周辺の遺跡についての謂れは、出版を待たずとも知識人には知られていたと考えられる。本章で参照しているマロルによる 1649 年のフランス語版『アエネーイス』の注釈も、その一例である。ナルディーニの著作については以下を参照。金山 2015, p. 32.



図 3.23 : ルーヴル宮グランド・ギャラリー
装飾のための工房作

《ヘラクレスとエリュマントスの猪》

1640 年頃、ペン、インク、灰色淡彩、白の
ハイライト、28,6 x 31,5 cm、

パリ、ルーヴル美術館版画素描室 (R.F.114)

であるように思うが、何を意味しているのであろうか。ヘラクレスの主題という点からまず連想されるのは、弓矢や矢筒が、ヘラクレスの持物、アトリビュートであるという事実だろう。ヘラクレスの最も代表的なアトリビュートは、棍棒やライオンの毛皮であるが、矢筒や弓を携えた姿で表されることも一般的である。事実、1640 年から国王首席画家として主導したルーヴル宮のグランド・ギャラリーの装飾において、プッサンはヘラクレスの物語を主題としたが、その装飾プログラムを構成する図像の中には、矢筒を携えるヘラクレスの姿が複数見られる (図 3.23)⁴¹⁴。しかし、《ヘラクレスとカクスのある風景》において、この矢筒は、ヘラクレスとはあまりに遠い場所に配置されており、この英雄のアトリビュートとしての機能を果たしているとは思えない。ただし、あくまでもヘラクレスの象徴物として描かれたと仮定するとして、特殊なテーマを孕む本作品に限っては、一般的なアトリビュートは異なる、別の見方も可能性としては残るかもしれない。この矢筒が、丘の麓に建てられたという至大祭壇の代替物、遺跡の象徴として表された可能性である。プッサンが生涯に残した様々な古代遺物の素描の中には、いくつかの祭壇の基台も含まれているが、その中に、ヘラクレスの祭壇の一つを、おそらく版画を介して模写したのがある (図 3.24a)⁴¹⁵。それは花綱やイノシシと共に、矢筒と弓が彫られている祭壇であった (図 3.24b)。ただし、この素描は 1635 年から 1640 年頃に描かれたと考えられており、《ヘラクレスとカクスのある風景》

⁴¹⁴ このルーヴル宮、グランド・ギャラリーの装飾については特に以下を参照した。BLUNT 1951. プログラムを構成するヘラクレスを題材にした一連の素描群については以下。ROSENBERG & PRAT 1994a, II. n° A1-A83, pp. 741-769.

⁴¹⁵ 素描については以下を参照。FRIEDLAENDER & BLUNT 1939-1974, n° 316, p. 32 ; ROSENBERG & PRAT 1994a, n° 207, pp. 404-405. ブラントによって、この素描に描かれているのがヴァチカンに所蔵されている祭壇と同じものであることが指摘された。しかし、下部に施されているイノシシの頭の向きが逆であるため、プッサンがこの祭壇を再現した版画を写したと考えられる。またカッシーノ・ダル・ポッツォの「紙の博物館」には同じ祭壇のデッサンがある。「紙の博物館」の邦文献としては以下。浦上 2002.

図 3.24: ヘラクレスの祭壇の素描

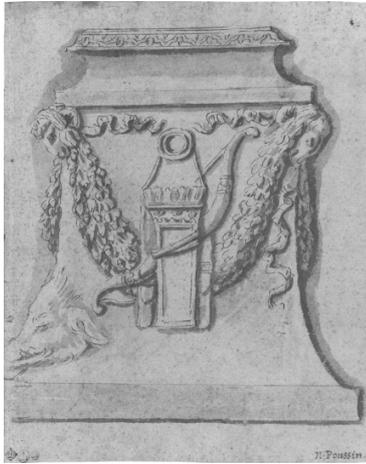


図 3.24a: ニコラ・プッサン

《狩猟具で装飾された古代の祭壇》1635-1640年頃、
ペン、インク、褐色淡彩、21,6 x 16,5 cm、
バイヨンヌ、ボナ美術館 (A1685; NI59)



図 3.24b: 作者不詳

《ヘラクレスの祭壇》
ウィンザー城、王室図書館
〔紙の博物館〕RL 8349)

よりも早い時期に描かれたものである⁴¹⁶。また、言うまでもなく伝説となった「至大祭壇」とは異なる、ローマに存在した祭壇の一つを写したものにすぎない⁴¹⁷。したがって、前景に表された矢筒のモチーフが祭壇を示唆する可能性を主張することは、この素描の存在だけでは躊躇われる。そもそも本作品において、祭壇の出現を予言するカルメンタが指し示すのは、丘の上にいる「彫像的」なヘラクレス自身であり、他の場所にも祭壇を示すモチーフが配置されるとなると、意味上の破綻が生じるだろう。やはり、他の解釈の可能性を検討することが望まれる。

ローマのニンフ

ヘラクレスの象徴物ではないとすると、この矢筒が関係すると考えられるのは、カルメンタを囲むニンフたちである。そもそもこの武具は、水甕と共に、あたかもアトリビュートのように、ニンフのグループの傍に描かれている。本章ではこれまで、この作品がヘラクレスとカクスの神話を利用しながら、古代のフォルム周辺の遺跡を示唆し、特定の場所に関わる地誌や歴史の記述を目的としていることを述べてきた。この解釈を前提とし、武具とニンフという組み合わせに注目しながら、考察を加えたい。

彼女たちがローマのニンフであることは、近くにテヴェレ川の神がいること、葦の葉冠に裸身という姿、そして水甕のモチーフから疑いの余地はないだろう。その「ローマのニン

⁴¹⁶ ROSENBERG & PRAT 1994a, p. 404.

⁴¹⁷ ヴァチカンの祭壇については以下を参照。REINACH 1968, p. 377. 祭壇の4つの各面にそれぞれ棍棒や動物などが表されており、矢筒と弓はその中の一面である。

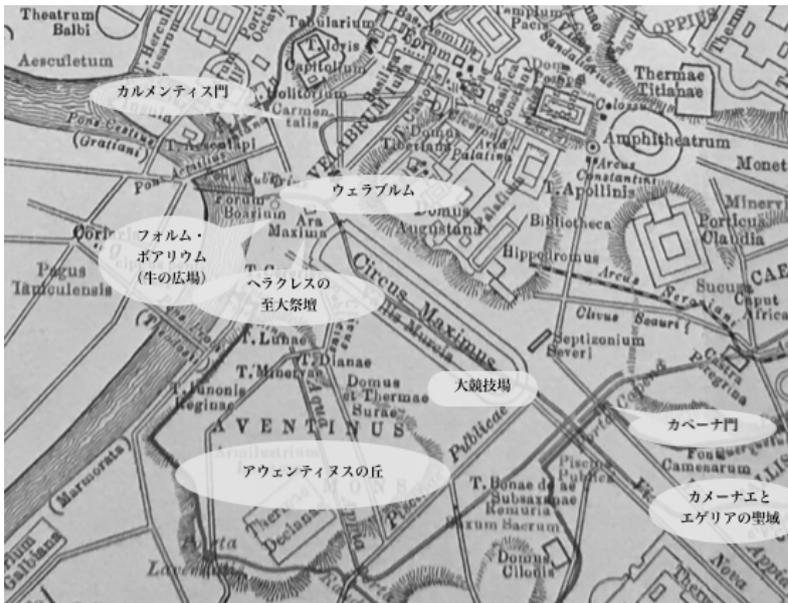


図 3.25：古代ローマの地図
 (下記文献の資料の一部に筆者が加筆。Samuel Ball Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1929.)

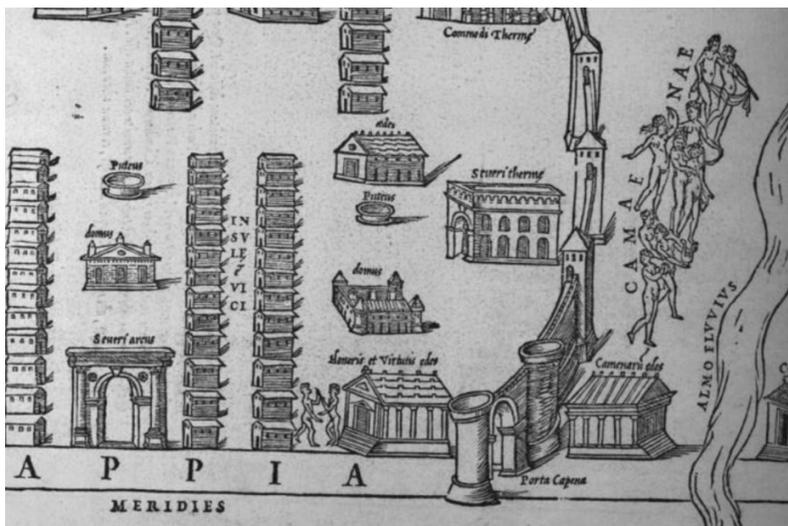


図 3.26：ファビオ・カルヴォ
 《アッピア街道》(部分)
 『古代都市ローマの地図』
 (ローマ、1532年)

フ」がここでは問題となるのだが、ローマ土着のニンフたちは、カメーナ(複数形でカメーナエ)と呼ばれ、セルウィウス城壁沿いに位置するカペーナ門と呼ばれる門の外側に、有名な神域があった⁴¹⁸。カペーナ門とカメーナエの神域は、ヘラクレスの祭壇やカルメンティス門がある位置からみて、大競技場(チルコ・マッシモ)を挟んだ隣に位置する(図 3.25)。ファビオ・カルヴォの古代ローマの地図(図 3.26)では、カペーナ門(Porta Capena)の隣に、やはり裸身に衣を羽織った姿で複数のカメーナ(CAMAENAE)が表されており、その名と神域についてはよく知られていたと思われる⁴¹⁹。したがって、プッサンが古代の地誌の

⁴¹⁸ DAREMBERG & SAGLIO 1877-1919, I, 2, pp. 857-858 (A. Bouché-Leclercq, « Camenae »); PLATNER 1929, p. 89, 405.

⁴¹⁹ JACKS 1990, p. 463. ファビオ・カルヴォの地図については 179-180 頁、注 408 を参照。



図 3.27:
《ヘラクレスとカクスのいる風景》
前景部分、ニンフ

示唆を目的としていたならば、カルメンタに寄り添うニンフたちを、ローマ固有のニンフであり、舞台となった場所から遠くない場所に聖域のあった、カメーナとして描くことは想像に難くないだろう。

前景の3人のカメーナの中でも、カルメンタの肩に手を置く人物は、濃い黄色の布を纏い、鮮やかな青の布を傍らに、堂々とした立ち姿で優美な背中を見せている（図3.27）。さらにその横顔は一際しっかりと丁寧に描かれているように見受けられるが、矢筒と槍は、特別目を引くこの人物の隣に置かれているのである。ザウアーレンダーは、こうした武具のアトリビュートから、この人物を狩猟の女神ディアナではないかと推測しているが、しかし、ここにディアナが描かれる十分な理由が見当たらないとして、断定を避けた⁴²⁰。たしかに、槍や弓矢、あるいは矢筒といった狩猟具はディアナの主要なアトリビュートであり、それらが脱いだ衣とともに水辺に置いてある様は、水浴のディアナとそのニンフたちを表した図像を想起させる（図3.28ab、いずれも最前景に矢筒と弓矢）。ただし、ザウアーレンダー自身が言うように、やはりディアナがここに描かれる根拠が見当たらず、また、プッサンがこの女神を描く際には必ず三日月の額飾りを描いていることから、やはりこの人物をディアナとみなすことは躊躇われる⁴²¹。彼女は女神の三日月ではなく葦の葉の冠を着け、傍らには水源を示す甕が置かれているのであり、やはり泉か川のニンフ、カメーナのひとりとするのが自然だろう。

⁴²⁰ SAUERLÄNDER 2008a, p. 216. 同定には至らなかったとはいえ、ザウアーレンダーもやはり、矢筒のモチーフを、隣に描かれた人物のアトリビュートとして認識している。

⁴²¹ たとえば《ディアナとエンデュミオン》（1630年頃、デトロイト、インスティテュート・オブ・アーツ）や《オリオンとディアナのいる風景》のディアナの例がある。いずれも三日月の額飾りをつけている。

図 3.28：ディアナとニンフの水浴



図 3.28a：ティツィアーノ
《ディアナとカリスト》1556-1559年、
油彩、カンヴァス、187,5 x 205 cm、
エジンバラ、スコットランド国立美術館；ロ
ンドン、ナショナル・ギャラリー



図 3.28b：
アントニオ・テンペスタ
《ディアナとアクタイオン》
『変身物語』挿絵 1606年、9,7 x 11.5cm、
ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

では、なぜディアナを思わせる狩猟具が置いてあるのか。一つの仮説として、これがディアナにゆかりの深いカメーナ、エゲリアである可能性を述べたい。エゲリアは、ローマの2代目の王ヌマ・ポンピリウスの妻であったとされるローマのニンフであり、オウィディウスの『変身物語』によれば、エゲリアはヌマの死後あまりに嘆き悲しんだので、ディアナによって泉に変えられた（図 3.29）⁴²²。

ヒッポリュトスの不幸は相当なものであったが、[ヌマ王を亡くした] エゲリアの苦しみを和らげることはできず、その嘆きを止めることはできなかった。彼女は山の麓に座り、涙によってその不幸を吐き出そうと全てを涙で溶かす。ディアナがその悲嘆に胸を痛み、彼女を冷たく清らかな泉に変えた。そして、その泉は今日もエゲリアの名を冠している⁴²³。

⁴²² Ovidius, *Metamorphoses*, XV, 479-551.

⁴²³ « Les infortunes d'Hippolyte estoient grands, mais ils ne peurent portant allegier les douleurs



図 3.29：ピエール・フィランス
《エゲリア》
『変身物語』1619年、パリ版挿絵

カペーナ門の外側にあった森と泉がヌマとエゲリアが逢瀬を重ねた場所であったため、この場所がカメーナたちとエゲリアの聖地となったのである⁴²⁴。カメーナの聖林とも呼ばれたこの場所には、エゲリアを記念して紀元 2 世紀頃に作られた洞窟とモニュメントがあった⁴²⁵。景勝地として知られたこの《エゲリアのグロッタ》には、ファン・スワーネフェルトをはじめとして、プッサンと同時代の画家たちも素描に訪れている（図 3.30）。エゲリアを表した絵画の先行作例については、残念ながらほとんど見当たらないが、プッサンの作品より後に描かれたクロード・ロランの風景画では、ヌマ王の死を嘆き悲しむエゲリアと、狩猟の装いをしたディアナのニンフたちが描かれている（図 3.31）⁴²⁶。クロードはその地面に、やはり矢筒と槍を表した（図 3.31b）。さらには古典文学においても、エゲリアは、たとえばオウィディウスの『祭暦』で「ディアナに仕えるニンフ」と呼びかけられるのである⁴²⁷。

ニンフよ、ディアナ女神の森と沼とに仕える方よ、いま語られるあなたの事跡のもとへお越してください、ニンフよ、ヌマ王の奥方よ⁴²⁸。

d'Egerie, ny estancher ses pleurs. Elle s'assit au pied de la montaigne, et pensant de faire escouler son mal par les yeux, elle fondit toute en larme : qui fut cause que Diane touchée du ressentiment de son affliction, la changea en une froide et vive source d'eaux, qui porte encore le nom d'Egerie ». OVIDE (RENOUARD) MET. 1619, p. 454

⁴²⁴ Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, I, xix, I, xxi. 以下を参照。DAREMBERG & SAGLIO 1877-1919, I, 2, pp. 857-858 (A. Bouché-Leclercq, « Camenae »).

⁴²⁵ PLATNER 1929, p. 89. 古典文学ではユウェナリスがこのグロッタに言及している。Juvenalis, *Saturae*, III, 10-20.

⁴²⁶ この作品については以下を参照。ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1979, n° LV 175, pp. 409-412. 『真実の書』においてクロード自身が主題を明示している。

⁴²⁷ Ovidius, *Fasti*, III, 261-262.

⁴²⁸ « Nympha mone nemori stagnoque ; operata Dianae : / Nympha Numae coniunx ad tua facta veni ». OVIDIUS FAST. 1618, p. 71. 邦訳は高橋、1994年、108頁。カルターリによるイタリア語訳は以下のページを参照。OVIDIO (CARTARI) FAST. 1551, fol. 95v.



図 3.30: ヘルマン・ファン・スワーネフェルト《エゲリアのグロッタ》1620-1655年、
エッチング、18,5 x 27,9 cm、ブリティッシュ・ミュージアム



図 3.31: クロード・ロラン
《ヌマの死を嘆くエゲリアのいる風景》1669年、
油彩、カンヴァス、154 x 200 cm、
ナポリ、カポディモンテ美術館

図 3.31a: 全体図



図 3.31b: 前景部分

ローマの泉のニンフ、カメーナの中で、ディアナと関係の深い人物は他に見当たらず、また論じてきたように、もしプッサンの風景画を古代ローマの風景と遺跡を記述した作品と考えるのであれば、アウエンティヌスの丘をカルメンタリス門と左右で挟むようにして位置するカペーナ門に聖域のあったカメーナたちを表し、その中に最も有名なエゲリアを表すことは想像し難いことではないように思われる⁴²⁹。ヘラクレスの至大祭壇があったフォルム・ボアリウムとエゲリアの聖域との距離感、その心理的な近さについては、たとえば17世紀のローマのガイド本の記述にみてとることができよう。

牛の広場 [フォルム・ボアリウム] は、サン・ジョルジョ聖堂とサンタ・アナスタシア聖堂の前にあった。その中央にはブロンズでできた牛の像があった。そして、この場所で牛を盗まれたヘラクレスが泥棒カクスを倒したのを記念して、牛が売られていたのもここであった。この広場の隣、サンタ・マリア・イン・コスメディン聖堂の近くには、古代人たちがニンフ、エゲリアの泉であると信じていた小さな湖があった。この湖の傍には、ヌマ・ポンピリウスが、彼がローマ人たちに教えた宗教や儀式について、このニンフと特別な対話をしていたという森がある⁴³⁰。

やはりここでも「牛の広場」(フォルム・ボアリウム)の縁起譚としてヘラクレスとカクスの物語が引用されており、その直後で、この広場の隣にあったエゲリアの聖林についての説明がなされている。

ヘラクレスの至大祭壇やカルメンティス門、フォルム・ボアリウム、アウエンティヌスの丘やテヴェレ川といった、ローマの遺跡や自然物の示唆に満ちたプッサンの風景画に読み

⁴²⁹ シャンティイのコンデ美術館に所蔵される、プッサンの1631-1633年頃の作品《ヌマ・ポンピリウスとエゲリア》(inv. PE301)は、タイトルにある通り、ローマの郊外のカメーナエの聖域で逢瀬をするヌマとエゲリアを描いた作品と考えられてきた。BLUNT 1967, n° 168, p. 121 ; ROSENBERG & PRAT 1994c (cat. exp., Chantilly 1994-1995), n° 1, pp. 36-39 ; HÄFNER 2013. もしタイトル通りの作品であれば、プッサンがエゲリアを描いた初期の例となる。しかし、近年、ローザンベールが、作品のタイトルは19世紀につけられたものであり、またヌマとエゲリアの文学典拠として正確に一致するものが見当たらないことなどを根拠として、この作品が枝を黄金に変えるミダス王を描いていたものである可能性を認めている。ROSENBERG 2012, pp. 35-36. 事実、《バックスの前のミダス》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)や《パクトロス川の水源のミダス》(アジャクシオ、フェッシュ宮美術館)をはじめとし、初期に描かれたプッサンのミダス王は、シャンティイに所蔵された王冠を被った人物と類似した装いで描かれている。

⁴³⁰ « La place aux bœufs étoit devant S. George et sainte Anastasie. Il y avoit au milieu un bœuf de bronze, et c'étoit-là que l'on vendoit les bœufs en memoire d'Hercule qui tua en cet endroit le larron Cacus qui luy avoit dérobé les siens. A côté de cette place, proche de sainte Marie in Cosmedin, il y avoit un petit lac que les Anciens croyoient estre la fontaine de la nymphe Egerie ; et proche de ce lac, un bois dans lequel Numa Pompilius avoit des entretiens particuliers avec cette nymphe, touchant la religion et le ceremonies qu'il apprit aux Romains ». Anonyme, *Rome ancienne et moderne*, Paris : Guillaume de Luyne, 1671, pp. 47-48.

込めるモチーフとして、《エゲリアのグロッタ》という象徴的な記念碑、あるいはカメーナエの聖林を加えることができるのではないだろうか。

c 古代ローマのヴィジョン —— 第3章の結び

本章では、プッサン晩年の作品《ヘラクレスとカクスがいる風景》を、古代と近代双方のテキスト、および関連するイメージに基づいて検討してきた。誇張された峻厳な風景の表現についてはウェルギリウスを、カルメンタの予言のためにはリウィウスを、そして地理的特徴や遺跡についてはプロペルティウスやオウィディウスを参照しながら、画家が作品を構築したことが浮き彫りとなったのではないだろうか。少なくとも本作品にはカルメンタの予言が表されているのであり、また、その予言された対象がヘラクレスの至大祭壇という遺跡であることから、周囲のモチーフも単なる物語の背景としてではなく、ローマの遺跡やモニュメントの示唆として捉えることが許されるのである。それは、文学と絵画の違いがあるにせよ、この場所を縁起譚の素材として用いる文学の伝統を拠り所とするからこそ、可能となった表現形式と言える。

原初のローマを表すのに、プッサンは古典文学や考古学的知識を駆使して作品を構想をしたわけだが、様式の面においても、「古典」の意味に必ずしも限定されない、より広義での「古代風」が意識されているかもしれない。たとえばノは本作品の風景から、プリミティヴで古風な性質を感じ取っている。

このタブロー画には、なにかアルカイックでプリミティヴなものが漂っている。風景を覆う鉱物の無機質さがこうした効果を生じさせているのだろうか。はたまた、岩々やあまりに静かな水面の描写が、起伏の多い荒削りの浮彫りとの類似を見せられているためであろうか⁴³¹。

岩肌が作品の多くを占める硬質な自然風景、そして色彩のコントラストに乏しく、薄い褐色で紗をかけたような色調の中に淡い色のみで作品が構成されている様は、たしかに、古代の壁画や浮彫りを想起させる。

また、モチーフについても古代美術の参照が指摘できるかもしれない。フランチェスコ・バルベリーニ枢機卿が所有したことから17世紀には知られており、プッサンが参照していたことが明らかにされている古代のモザイク画、《パレストリーナのナイル・モザイク》(図3.32)の一部には、背中や腕を露わにしながら上部を指差し、片腕を上げる人物たちと、

⁴³¹ « Quelque chose d'archaïque, de primitif se dégage du tableau. Est-ce la minéralité du paysage, est-ce la proximité du relief fruste, accidenté, des roches et de cette eau trop lisse, qui produisent cet effet ? ». NAU 2005, pp. 238-239.



図 3.32: 《ナイル・モザイク》前 2 世紀頃、431 x 585 cm、
パレストリーナ国立考古学博物館



図 3.33: ナイル・モザイク、17 世紀の模写と
ブッサン前景の比較

図 3.33a: 《ナイル・モザイク、水辺のパーゴラでの祝宴部分の模写》
1627 年頃、ペン、インク、水彩、黒チョーク、37,5 x 48,2 cm、
ウインザー城、王室図書館（「紙の博物館」RL 19219）



図 3.33b :
《ナイル・モザイク、水辺
のパーゴラでの祝宴部分の
模写》部分、手前の人物群



図 3.33c :
《ヘラクレスとカクスの
いる風景》前景部分

その近くを往く小舟が描かれている⁴³²。カッシアーノ・ダル・ポッツォが「紙の博物館」のために、このモザイクのスケッチを部分ごとに画家たちに制作させている（図 3.33a）。遠近法を知らない、上下にプランの層を重ねた構図を水と岩が占めるという、モザイク全体が与えるプリミティヴな印象もさることながら、この《水辺のパーゴラでの祝宴部分》の3人の人物グループは、カルメンタを含むプッサンの作品の4人のニンフのうち、最前景にいる3人のポーズや装い、配置との類似を見せている（図 3.33bc）。プッサンのカルメンタのポーズと動作は、モザイクの《祝宴部分》の最も左側に位置する、男性の背中に片方の腕を回し、もう一方の手で上を指差す女のポーズを反転させ、繰り返したものである。カルメンタの、指を差している方とは逆の腕は、隣の人物の体には回されていないものの、下へと傾斜する肩から腕の線が類似しており、肩を片方だけ露わにする衣や頭部に巻かれた布も共通している。他方で、カルメンタの左側にいるニンフは、上方に腕を上げてはいないものの、トルソと顔の向きが、モザイクの3人組のうち、中央の男性像との類似を見せている。体の左側に重心をかけ、上方を見上げる仕草、そして折り畳まれた両脚が共通している。人物のグループと、近くを往く船の組み合わせから、《ナイル・モザイク》のこの部分を画家が参照していた可能性は否定できないだろう。プッサンによるこうした古代の参照はもちろん本作品に限ったことでないが、少なくとも本風景画については、一種の古代を思わせるスタイルが、原初のローマという主題と調和し、遠い過去に思考を巡らせる一助となっているように思われる。

さて、本作品は、ランドマークとなりうる象徴物を示唆的に表し、土地の表象を主な目的としている点で、ある側面では、物語の人物たちの行為や出来事に主眼をおいた「歴史（風景）画」とは区別される作品である。むしろ、特定の場所を忠実に再現した地誌的な風景画のジャンルと共通する性質を持っている。ある地域の目印となる自然物や建築物などとともに、その土地の風景の一部を表すことを目的とした作品、当時の定義では目で捉えられる範囲の風景を再現したイメージは、コログラフィ（chorographie）と呼ばれる。少なくとも16世紀には、ジェオグラフィ（géographie）が世界の全ての部分を表した地図やイメージと定義されるのに対し、コログラフィは、一人の人間の目が一つの瞬間に捉えられることのできる範囲を表す科学であると認識されていた⁴³³。コログラフィの性質を持つ、限られ

⁴³² 《パレストリーナのナイルモザイク》は16世紀の初頭までには発見されていたが、1624年から1626年の間に分割されてローマへと運ばれ、フランチェスコ・バルベリーニ枢機卿が所有した。このモザイクについては特に以下を参照。LAMALFA 2003; WHITEHOUSE 2001, pp. 70-137, pp. 124-126. たとえば《エジプト逃避途上の休息》（図 3.2a、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館）の背景、《二人のニンフのいる風景》（図 3.3、シャンティイ、コンデ美術館）の蛇のモチーフのために、プッサンはこのモザイクを参照している。DEMPSEY 1963; BLUNT 1967, pp. 309-314; MCTIGHE 1996, pp. 112-126; LAVAGNE 2011.

⁴³³ ルネサンスからのコログラフィの定義については特に以下を参照。LESTRINGANT 1988. 事実、フルティエールの辞書（1690年）では次のように定義されている。「コログラフィは、ある地方、ある地域の特定の地図を作成する術を学ぶ学問である。ギリシア語



図 3.34 :
 ジョヴァンニ・バッティスタ・ファルダ
 《カンポ・ヴァッチーノの眺め》
 〈ローマの地誌と建築〉1660-1670 年頃、
 エッチング、36,0 x 50,0 cm、ロンドン、
 ブリテイッシュ・ミュージアム

た範囲の景観を描いた作品は、しかしながら、一般的には画家と同じ時代の風景を描いており、特にローマの一地区を表した作品は、16 世紀より数多く制作された (図 3.34)。土地の表象を目的とし、特定の区域を捉えている点では本作品もこうした地誌的な風景画と重なる性質を持つ。ただし、プッサンが描いたのは、あくまでも原初のローマのヴィジョン、古代ローマのコログラフィーとでも呼べる作品であった。あるいは、古代の風景を、さらには予言やその未来といった複数の時間軸を表している点において、本作品は、「画家の目で一つの瞬間に捉えられる風景」という定義を超えている。

他方で、本章で幾度か古代ローマの地図を参照してきたように、本作品は、考古学の成果を反映した古代の地図や遺跡を表したイメージの体系とも近接している。しかしながら、本作品は、地誌的な風景画や考古学的書物の挿絵のように遺跡や建造物をそのままの姿で描いているわけではない。むしろ、今度はこの点に関しては、歴史画の権威を取り入れるかのように、プッサンは、ランドマークとなる遺跡それ自体を再現するのではなく、そのモニュメントにまつわる物語の形を借りてそれらを示すのである。古代の地誌を再現しながらもウェルギリウスの空想的な自然描写を拠り所とし、遺跡の由来を神話に求め、プッサンは史

で地域を意味する *chora* から派生している」。« *Chorographie est la science qui apprend à faire une carte particulière d'une Province, d'une region. Ce mot vient de *chora*, qui en Grec signifie region* ». FURETIÈRE 1690 (*Antoine Furetière, Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye ; Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690), I, n. p. 基本的には地図学の定義であるが、コログラフィーは特定の部分を詳細に表す画家の領分として、風景画と結びつけられた。対照的にジェオグラフィーは全体を捉える数学者の領分と考えられた。LESTRINGANT 1988, p. 11. 古代からの地理学におけるコログラフィーの定義と 16 世紀の地図および景観図については以下を参照。アルパース (幸福訳) 1995, pp. 203-268 (Alpers 1983) ; NUTI 1994, pp. 105-128. なお当時、トポグラフィー (*topographie*) はコログラフィーとほぼ同義とされた。フルティエールの辞書でのトポグラフィーの定義は以下。「特定の地図、あるいはどこかの場所の記述のこと」。« *Carte particuliere, ou description de quelque lieu* ». FURETIÈRE 1690, II n. p.

実と伝承が交差する特異な風景画を創り上げた。土地のイメージとして解釈されうる風景画の、画家晩年の集大成と言える作品である。

結論

プッサンが画業の後期に制作した3点の風景画の考察を行なってきた。それぞれの作品論を通して明らかになったことを総括し、結論としたい。

第1章では、《足を洗う女のいる風景》を、作品の注文主の受容との関わりから考察した。主題や図像に不明な点が多かったこの作品に対してまずは主題の同定を試み、改めて図像の特異性に注目した。それにより、これが「ウェルトウムヌスとポモナ」の神話を利用しながら、原初のローマにおける沼地ウェラブルムと、その地に後年に祀られたウェルトウムヌ像を示唆することにより、この地における歴史を喚起させる作品であることを明らかにした。また本作品の注文主であるミシェル・パサールに関連する史料と先行研究を検討し、この愛好家が風景画に格別な関心を示し、また官僚として歴史や古典に精通していたことを論じた。それらの史料からは、パサールが都市ローマに対して高い関心を持っていたことがうかがえる。《足を洗う女のいる風景》は、『変身物語』では語られることのなかった古代ローマについての特別な知識を要請する歴史的な性格を持つ作品であり、パサールの趣味や教養に沿うものであったことが想像される。

《ポリュフェモスのいる風景》を考察した第2章では、自然学の寓意と「時代」の象徴を作品から読み取る従来の解釈を踏まえ、それまではモチーフのレベルでの説明にとどまっていた、あるいはモチーフ同士の関係について説明が不十分であった点を問題として提起した。そして個々のモチーフが「四大元素」とシチリアの歴史の表象につながるものである可能性を指摘し、作品全体の解釈へと発展させた。それまでコメスに基づいて「嵐」の寓意とされていたポリュフェモスは、作品に「水」「火」「土」の象徴が認められることを踏まえると、「大気」の寓意、すなわち四大元素を構成する要素の一つとして描かれたと見なすことができる。「四大元素」は、とりわけプッサンのさらに後年の作品群において主要なテーマとなった自然学のテーマに通じる、しかしより基本的な観念であり、一般的な寓意であったといえる。ただし、世界の構成要素についての基本的な寓意をこの作品は秘めているものの、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。他方で、これまで指摘されていたもう一つの寓意、黄金時代と銀の時代がこの作品に表される必然性についても追求した。中景の農耕のモチーフは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、さらにはこのケレスの功績が「四つの時代」の言説と伝統的に結びついていたことを指摘した。もしこの考察が妥当であれば、本作品は、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していることになり、描かれた「土地」が作品の構想に大きく作用していると考えられるだろう。以上の考察を通して、画家が少なくとも二つのテーマに基づき、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、作品全体に寓意的なテーマを生じさせていることを示した。プッサン後期の風景画の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章で対象とした《ヘラクレスとカクスのいる風景》では、来歴や制作年代の問題を検討した後、ヘラクレスとカクスの神話に言及した様々な古典文学の記述とプッサンの作品がどのように関連しているのかについて、特にザウアーレンダーが行なった解釈の方向性を参照しながら考察した。プッサンは、峻厳な風景の表現についてはウェルギリウスを典拠とし、他方ではリウィウスを典拠に、この主題に描かれることが稀であるカルメンタを描き入れている。カルメンタはフォルム・ボアリウムにヘラクレスの至大祭壇が築かれることを予言していたため、本作品はこの遺跡の存在を想起させる。これを踏まえた上で、さらに、カルメンタの名を冠する古代の門が存在したこと、また古典文学において、フォルム・ボアリウム周辺の遺跡や自然物の縁起譚として「ヘラクレスとカクス」の神話が言及される伝統があったことが、プッサンの作品にとって重要な意味を持つことを論じた。この風景画は、主題に関わる文学作品の伝統と遺跡の由来に想を得て、アウエンティヌスの丘の麓に位置するフォルム・ボアリウム周辺の、原初の時代の風景を、特殊な方法で表したイメージであると考えることができる。

本論考で考察してきたこれらの作品では、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、物語の叙述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、ウェラブルムの、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。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、すなわち、それぞれのモチーフの意味の連関を保つのは、舞台となっている土地である。それらは全て、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、特異としか言いようのない「知的な」風景画を生み出した。

3点の風景画に共通して認められる物語叙述の破綻、時間と空間の乖離、例外的なモチーフの選択といったデコールの侵犯は、プッサンが、舞台とした「場所」とその歴史を表すことを優先したために生じていると考えることができる。言うまでもなく、これはいくつか想定される理由の一つであり、《オリオンとディアナのいる風景》のように自然学の寓意が作品の構想を左右する例もあることから、この原理を一般化することは適切ではないだろう。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た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よう。《足を洗う女のいる風景》に堆積しているのは、沼地であった原初の時代のウェラブルム、ウェルトウムヌスの神像が祀られた時代、この神とポモナの出会い、そしてローマ建国以降の武装と戦いの時代である。《ポリュフェモスのいる風景》において、四大元素の寓意を作り出すモチーフの網の中に捉えられているのは、ポリュフェモスと彼が恋したガラテイアの黄金時代、そしてケレスによって農耕が伝えられた銀の時代である。そして《ヘラクレスとカクスのいる風景》では、カルメンタによる予言、カクスの悪行およびヘラクレスの武勇と信仰の始まり、フォルム・ボアリウムの遺跡群の形成、そしてアエネーアスがこの地に到達した際に見た原初の風景が示唆され、あるいは異時同図のように立ち現れる。これらの作品で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ような眺望を与えられる。我々は歴史や文学の知識を駆使しながら、出来事と時代の推移の関連性を紐解いていくことになるが、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。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、独創的で類稀なイメージの創造であった。

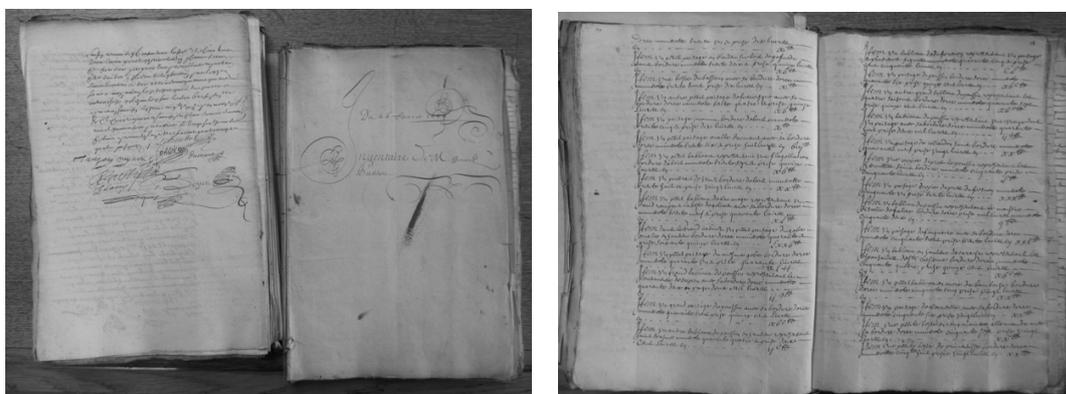
Annexe

パスールの妻マリ・ル・コントの死後の財産目録 (1684年2月)

Inventaires après décès de Marie Le Conte (Madame Passart)

Archives nationales, Paris

(Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684)



史料写真／パリ、フランス国立古文書館所蔵

この付録は史料のほか、シュナッペルとマサによる書き起こしを参照している。

Antoine Schnapper et Marcel-Jean Massat, « Un amateur de Poussin : Michel Passart (1611/1612-1692) »,

Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1994 (1995), pp. 99-109, pp. 106-108.

le 14 février 1684, la maison du quai de la Mégisserie

Ensuit les tableau lesquels ont esté prisé [...] sur l'advis de Charles Hérault, peintre ordinaire du roy et conseiller en son académie royalle de peinture et sculpture [...]

[1] Item un tableau coppie d'après le marquis dal gouaste de Titien dessus la porte de l'antichambre numérotté un prisé trente livres sans bordure cyXXX

[2] Item dans la salle un grand paysage de Rubans avec sa bordure dorée numérotté deux prisé six cent livres cyVI^e

[3] Item un autre paysage coppie d'après Dominiquain avec sa bordure dorée numérotté trois prisé deux cent livres cyII^e

[4] Item un autre paysage coppie d'après Poussin avec sa bordure dorée numérotté quatre prisé cent cinquante livres cyCL

[5] Item deux autres paysages d'une manière inconnue avec leurs bordures dorées tous deux numérottés cinq prisés cent cinquante livres cyCL

[6] Item sur la cheminée de la chambre où est déceddée lad. deffunte un tableau représentant la Vierge, Ste Anne et un Christ manière inconnue numérotté six prisé trente livres cyXXX

[7] Item dans la chambre du sieur Passart un paysage sur la cheminée avec deux autres paysages sur les deux portes avec leurs bordures dorées tout trois numérotés sept prisés dix livres cyX

[8] Item un autre paysage de botte (Both) avec sa bordure dorée numérotté huit et priséXXX

[9] Item dans le cabinet a costé de lad. chambre un paysage de fouquaire (Fouquières) avec sa bordure dorée numérotté neuf prisé quatre vingt livres cyIII^{xx}

[10] Item un autre paysage de Fouquaire en hauteur avec sa bordure dprée numérotté dix prisé cinquante livres cyL

[11] Item un autre paysage en hauteur du Gobe avec sa bordure dorée numérotté onze prisé cent livres

cyC

[12] Item une teste en ovalle de polbril (Bril) avec sa bordure dorée numérotté douze et priséX

[13] Item un tableau en hauteur représentant une Vierge et un Évangéliste de Raphael avec sa bordure dorée numérotté treize prisé cinquante livres cyL

[14] Item deux tableaux en rond sur cuivre de Godefride (Goffredo Wals) avec leur bordure dorée prisés soixante livres et numérotés quinze cyIIII^{xx}

[15] Item quatre petits paysages de Francisque avec leur bordure dorée prisés soixante livres et numérotés quinze cyLX

[16] Item un petit tableau en ovalle représentant une Vierge de pitié de Parmesan numérotté seize et prisé soixante livres cyLX

[17] Item un petit paysage lorain avec sa bordure dorée prisé soixante livres et numérotté dix sept cyLX

[18] Item un paysage en hauteur et ovalle de polbril avec sa bordure dorée numéroté dix huit et prisé soixante quinze livres cyLXXV

[19] Item un petit portrait d'annibal Carache sur bois numéroté dix neuf et prisé trente livresXXX

[20] Item un paysage de Fouquaire en longueur avec sa bordure dorée numéroté vingt et prisé quatre vingt livres cyIIII^{xx}

[21] Item une Résurrection de polveronaise avec sa bordure dorée numéroté vingt un et prisé huit cent livres cyVIII^c

[22] Item une coppie après Raphael en hauteur avec sa bordure dorée numérottée vingt deux prisé quarante livres cyXL

[23] Item deux petits tableaux en hauteur du jeune Mignard représentant deux muses numérotés vingt trois, prisés ensemble soixante livresLX

[24] Item un portrait d'annibal Carache de sa main sur bois numérotté vingt quatre et prisé quarante

livres cyXL

[25] Item un saint Jean du Luine avec une vieille bordure dorée numéroté vingt cinq prisé soixante quinze livres cyLXXV

[26] Item une teste en hauteur manière allemande bordure de bois numéroté vingt six et prisé dix livres cyX

[27] Item un tableau de Bamboche représentant plusieurs passeurs avec sa bordure dorée numéroté vingt sept et prisé trente livresXXX

[28] Item un tableau du Gaspé avec sa bordure dorée numéroté vingt huit et prisé cent livres cyC

[29] Item un petit paysage carré avec sa bordure dorée du Gobe numéroté vingt neuf et prisé quarante livres cyXL

[30] Item un petit paysage ovale avec une petite Vierge du Gobe numéroté trente et prisé quarante livres cyXL

[31] Item un portrait d'un jeune enfant de Vanius bordure dorée numéroté trente un et prisé dix livres cyX

[32] Item un petit paysage en rondeur sur bois de Gofrede sans bordure numéroté trente deux et prisé quinze livres cyXV

[33] Item une teste du Bassan avec sa bordure dorée numéroté trente trois prisé dix livres cyX

[34] Item un autre petit paysage de Francisque avec sa bordure dorée numéroté trente quatre et prisé quinze livres cyXV

[35] Item un paysage inconnu bordure de bois numéroté trente cinq et prisé dix livres cyX

[36] Item un petit paysage ovale darmant (Swanevelt Armand) avec sa bordure dorée numéroté trente six et prisé huit livres cyVIII

[37] Item un petit tableau représentant une flagellation bordure de bois numéroté trente sept et prisé quinze livres cyXV

- [38] Item un portrait de Vouet bordure de bois numéroté trente huit et prisé vingt livres cyXX
- [39] Item un petit tableau de Caravage représentant un David rompant la teste de Goliath avec sa bordure dorée numéroté trente neuf et prisé quarante livres cyXL
- [40] Item dans le grand cabinet un petit paysage du Gobe ovale en hauteur bordure dorée numéroté quarante et prisé soixante quinze livres cyLXXV
- [41] Item un petit paysage du mesme Gobe bordure dorée numéroté quarante un et prisé quarante livres cyXL
- [42] Item un grand tableau de Poussin représentant la continence de Scipion avec sa bordure dorée numéroté quarante deux prisé deux mil livres cyII^m
- [43] Item un grand paysage du Poussin avec sa bordure dorée numéroté quarante trois prisé quinze cent livres cyXV^c
- [44] Item un autre tableau du Poussin en hauteur représentant saint Erasme numéroté quarante quatre et prisé deux cent livres cyII^c
- [45] Item un tableau de Dufresnoy représentant un paysage et plusieurs figures numéroté quarante cinq et prisé cent cinquante livres cyCL
- [46] Item un paysage du Poussin bordure dorée numéroté quarante six prisé quinze cent livres cyXV^c
- [47] Item un autre grand tableau du Poussin représentant les quatre saisons bordure dorée numéroté quarante sept prisé quinze cent livres cyXV^c
- [48] Item un tableau du Poussin représentant une Vierge dans un paysage avec sa bordure dorée numéroté quarante huit prisé deux mil livres cyII^m
- [49] Item un paysage de Collandon sans bordure numéroté quarante neuf prisé vingt livres cyXX
- [50] Item une coppie d'après le Poussin représentant les hermites sans bordure numéroté cinquante prisé cinquante livres cyL

- [51] Item un paysage coppie d'après Dufresnoy numéroté cinquante un prisé trente livres cyXXX
- [52] Item un tableau du Poussin représentant le maistre d'escolle de Falière bordure dorée prisé mil livres numéroté cinquante deux cyM
- [53] Item un paysage de Fouquaire avec sa bordure dorée numéroté cinquante trois prisé trente livres cyXXX
- [54] Item un tableau en hauteur de Carache représentant les espousailles de Ste Catherine bordure dorée, numéroté cinquante quatre prisé quinze cent livres cyXV^c
- [55] Item un petit tableau en carré de Bamboche bordure dorée numéroté cinquante cinq prisé vingt livres cyXX
- [56] Item un paysage de Corneille (Poelenburgh) avec sa bordure dorée numéroté cinquante six prisé vingt livres cyXX
- [57] Item une petite teste en rong manière allemande avec sa bordure dorée numéroté cinquante sept prisé vingt livres cyXX
- [58] Item une petite teste de Primatiste bordure dorée numérotée cinquante huit prisée vingt livres cyXX
- [59] Item un paysage d'Arman représentant une cascade avec sa bordure dorée et prisé vingt livres numéroté cinquante neuf cyXX
- [60] Item un autre paysage d'Arman avec sa bordure dorée numéroté soixante prisé vingt livres cyXX
- [61] Item un paysage de Botte en hauteur avec sa bordure dorée numéroté soixante un et prisé trente livres cyXXX
- [62] Item un paysage du Gobe bordure de bois numéroté soixante deux et prisé dix livres cyX
- [63] Item un tableau de Bilivert représentant sainte Justine avec sa bordure de bois et numérotée soixante trois et prisée dix livres cyX

[64] Item une teste de St Pierre de Vanius bordure de bois prisé trois livres et numéroté soixante quatre cyIII

[65] Item un petit paysage de Collandon avec sa bordure dorée prisé six livres numéroté soixante cinq cyVI

[66] Item quatre petits paysages sur une mesme toille de Francisque sans bordure numéroté soixante six et prisé vingt livres cyXX

[67] Item seize tableaux de plusieurs grandures sans bordure et imparfaits tous numérotés soixante sept et prisés ensemble seize livres cyXVI

[68] Item un tableau représentant le temple de Vascine de Dufresnoy sans bordure numéroté soixante huit et prisé cinq cent livres cyV^e

[69] Item un tableau représentant un Enée portant son père sans bordure prisé cinq cent livres et numéroté soixante neuf cyV^e

[70] Item une coppie d'après les Poussin de Polifème sans bordure numéroté quatre vingt (*sic*) et prisé la somme de cent livres cyC

[71] Item trois coppies d'après Raphael sans bordure numérotées quatre vingt un (*sic*) et prisées ensemble quatre vingt livres cyIII^{xx}

[72] Item un tableau représentant une résurrection coppie d'après Raphael numéroté quatre vingt deux (*sic*) et prisé cent livres cyC

Après l'inventorié de tous lesquels tableaux ledit sieur Passart conseiller de la cour a protesté que l'inventorié de la moitié d'yeux à luy légués par le testament de lad. deffunte dame Marie Le Conte sa mère ne luy pourra nuire ny préjudicier.

le 17 février, à Soisy

Item deux tableaux représentant deux paysages dans deux vieilles bordures prisés treize livres cyXIII

Item huit tableaux imparfaits prisés ensemble trois livres cyIII

Item deux tableaux en long sans bordures représentant le festin des dieux prisés douze livres cyXII

le 18 février, à la Fontaine

Item un tableau représentant une Diane avec sa bordure de bois prisé huit livres cyVIII

Item quatre paysages représentant les vœux de (?) avec leur bordure dorée prisé trente livres cyXXX

Item un grand paysage avec sa bordure dorée prisé douze livres cyXII

Led. sieur Michel Passart a déclaré que lad. bordure appartient à m. de la Villeneuve son frère.

Item deux autres paysages avec leur bordure dorée prisés vingt livres cyXX

Item un tableau représentant une Vierge coppie d'après le Poussin bordure dorée prisé vingt cinq livres cyXXV

Item un tableau en hauteur représentant un rocher avec sa bordure de bois brun prisé six livres cyVI

Item un petit paysage en hauteur prisé cent sols cyC^s

Item un tableau représentant un baptesme de St Jean manière d'Albane avec sa bordure dorée prisé vingt livres cyXX

Item un paysage représentant une cascade bordure de bois prisé douze livres cyXII

Item deux portraits de dames romaines avec leur bordure dorée prisés trente six livres cyXXXVI

Item deux paysages du Gobe en long bordure dorée prisé dix livres cyX

Item deux petits paysages avec leur bordure dorée prisés douze livres cyXII

Item six grands tableaux imparfaits prisés ensemble soixante livres cyLX

Item un grand paysage sans bordure lequel led. sieur Michel Passart a déclaré appartenir au sr de la Villeneuve

Item quatre autres paysages avec leur bordure de bois prisés ensemble soixante livres cyLX

Après l'inventorié desd. Tableaux led. sr Anthonie Michel Passart a protesté que l'inventorié d'yeux ne pourra nuire ny préjudicier au legs qui luy en a esté fait par le testament de lad. dame deffunte sa mère.

史料・引用文献

Sources et Bibliographie

史料

Archives nationales, Paris

Arch. nat., M.C., LXXV, 109, 20, décembre 1660 (Inventaire de Pointel)

Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14-26, février 1684 (Inventaire de Madame Passart)

Arch. nat., M.C., CXV, 278, 8, juillet, 1692 (Inventaire de Michel Passart)

Bibliothèque national de France, Paris

BnF, Département des Manuscrits, Ms. 12347

1800年以前の出版物

BELLORI 1672 : Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma : al Mascardi, 1672.

BOCCACCIO 1539 : *Joannis Boccatii de Certaldo insigne opus de claris mulieribus*, Bernae Helvet (Bern) : excudebat Mathias Apiarius, 1539.

ジョヴァンニ・ボッカッチョ『名婦列伝』瀬谷幸男訳、論創社、2017年。

CARTARI 1571 : Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli Antichi...*, Venetia : Giordano Ziletti, 1571.

カルターリ『西欧古代神話図像大鑑：全訳『古人たちの神々の姿について』大橋喜之訳、八坂書房、2012年。

CARTARI 1581 : Vincenzo Cartari, *Les images des dieux des Anciens contenant les idoles, coutumes, ceremonies et autres choses appartenans à la religion des payens*, Lyon : Barthelemy Honorat, 1581.

COMES 1627 : Natalis Comes, *Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture...*, Paris : Pierre Chevalier, 1627.

FÉLIBIEN 1685 : André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris : Sebastien Marbre-Cramoisy, IV, 1685.

FURETIÈRE 1690 : Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts...*, 2 vols, La Haye ;

Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690.

HÉDELIN 1627 : François Hédelin, *Des Satyres, brutes, monstres et démons*, Paris : Nicolas Buon, 1627.

HYGINUS 1578 : *C. Julii Hygini, Augusti liberti, fabularum liber...*, Paris : Apud Joannem Parant, 1578.

ヒュギーヌス『ギリシア神話集』松田治、青山照男訳、講談社、2005年。

MÜNSTER 1552 : Sebastian Münster, *La cosmographie universelle, contenant la situation de toutes les parties du monde, avec leurs proprietz & appartenances*, Basle (Basel) : Henry Pierre, 1552.

NARDINI 1666 : Famiano Nardini, *Roma antica di Famiano Nardini : Alla santita di N. S. Alessandro VII*, Roma : A spese di Biagio Diuersino, e Felice Cesaretti, 1666.

OVIDE (RENOUARD) MET. 1619 : *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise, et de nouveau soigneusement reveües, corrigees en infinis endroits, et enrichies de figures à chacune fable. Avec XV. discours contenant l'explication morale et historique. De plus outre le Jugement de Paris ...*, Paris : la veufve Langelier, 1619.

オウイディウス『変身物語』中村善也訳、上下巻、岩波書店、2014年。

OVIDIO (CARTARI) FAST. 1551 : *I Fasti di Ovidio tratti alla lingua volgare per Vincenzo Cartari...*, Vinetia (Venezia) : F. Marcolini, 1551.

OVIDIUS FAST. 1618 : *P. Ovidii Nasonis Fastorum Libri VI...*, Rouen : Rothomagi, aqud Romanum de Beauvais, 1618.

オウイディウス『祭暦』高橋宏幸訳、国文社、1995年。

PHILOSTRATE DE LEMNOS (VIGENÈRE) 1615 : *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate ...*, Paris : veuve d'Abel L'Angelier et veuve de Mathieu Guillemot, 1615.

PILES 1708 : Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris : J. Estienne, 1708.

PLINIUS 1587 : *C. Plinii Secundi hitoriae mundi libri XXXVII*, Lyon : Bartholomaeum Honoratum, 1587.

Pliny, *Natural history*, IX, translation by H. Rackham, London : W. Heinemann, 1952.

Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Stéphan Schmitt (trad.), Paris : Gallimard, 2013.

『プリニウスの博物誌（縮刷版）』全6巻、別冊2巻、中野定雄ほか訳、雄山閣、2012-2013年。

PROPERTIUS 1630 : *Catullus, Tibullus, Propertius, Cum C. Galli Fragmentis quae exstant*, Amsterdam : Joann Janssonium, 1630.

『ローマ恋愛詩人集』中山恒夫編訳、国文社、1985年。

Properce, *Élégies*, Simone Viarre (trad.), Paris : Les belles lettres, 2005.

RIPA 1603 : Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero, Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione...*, Roma : Appresso Lepido Facij, 1603.

チェーザレ・リーパ『イコノロジーア』伊藤博明訳、ありな書房、2017年。

RIPA (BAUDOIN) 1644 : Cesare Ripa, *Iconologie ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures...*, Paris : Mathieu Guillemot, 1644 (1643).

THEOKRITOS 1531 : *Theocriti Syracusani eidyllia trigintasex*, Basileae (Basel) : And. Cratander, 1531.

テオクリトス『牧歌』(西洋古典叢書) 古澤ゆうこ訳、京都：京都大学学術出版会、2004年。

TITE-LIVE 1606 : *Les Décades qui se trouvent de Tite-Live mises en langue françoise, avec des annotations et figures pour l'intelligence de l'antiquité romaine, plus une description particulière des lieux et une chronologie générale des principaux potentats de la terre, par B. de Vigenère...*, Paris : Abel Langelier, 1606.

リウィウス『ローマ建国以来の歴史 1』(西洋古典叢書) 岩谷智訳、京都：京都大学出版会、2008年。

VARRO 1585 : *Auctores latinae linguae in unum redacti corpus. M. Terentius Varro De lingua latina...*, (Genève) : apud Guilielmum Leimarium, 1585.

Varron, *La Langue latina*, livre V, Jean Collart (trad.), Paris : Les belles lettres, 1954.

VIRGILE (MAROLLES) 1649 : *Les œuvres de Virgile, traduites en prose ... par Michel de Marolles*, Paris, T. Quinet, 1649.

ウェルギリウス『アエネーイス』(西洋古典叢書) 岡道男、高橋宏幸訳、京都：京都大学学術出版会、2001年。

ANONYME 1671 : *Rome ancienne et moderne*, Paris : Guillaume de Luyne, 1671.

引用文献

ALPATOV 1965 : Michael Alpatov, « Poussins Landschaft mit Herkules und Cacus in Moskau » : KAUFFMANN & SAUERLÄNDER 1965, pp. 9-20.

ALPERS 1983 : Svetlana Alpers, *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago : University of Chicago Press, 1983.

スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術：17世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1995年。

ANDRESEN 1863 : Andreas Andresen, *Nicolaus Poussin : Verzeichniss der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, Leipzig : Rudolph Weigel, 1863.

アープレーユス 2013 : アープレーユス『黄金の驢馬』呉茂一、国原吉之助訳、岩波書店、2013年。

BARDON 1950 : Henry Bardon, « L'Énéide et l'art, XV^e-XVIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, XXXVII, 1950, pp. 77-98.

- BARDON 1960** : Henry Bardon, « Poussin et la littérature latine » : CHASTEL 1960 (actes coll., Paris 1958), I, pp. 123-132.
- BAYARD & FUMAGALLI 2011 (actes coll., Rome 2009)** : Marc Bayard et Elena Fumagalli (dir.), *Poussin et la construction de l'antique*, Paris : Somogy, Rome : Académie de France à Rome, 2011.
- BÄTSCHMANN 1990** : Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin : Diaclectics of Painting*, London : Reaktion Books, 1990.
- BELLINI & WALLACE 1990 (*The Illustrated Bartsch, 45 Commentary*)** : *The Illustrated Bartsch 45 Commentary : Italian Masters of the Seventeenth Century*, Paolo Bellini and Richard W. Wallace (ed.), New York : Abaris Books, 1990.
- BLUCHE 1990** : Francois Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand siècle*, Paris : Fayard, 1990.
- BLUNT 1944** : Anthony Blunt, « The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin », *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 7, 1944, pp. 154-168.
- BLUNT 1951** : Anthony Blunt, « Poussin Studies VI : Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre », *The Burlington Magazine*, vol. 93, n° 585, 1951, pp. 369-377.
- BLUNT 1960 (cat. exp., Paris 1960)** : Anthony Blunt, *Exposition Nicolas Poussin, Musée du Louvre*, Paris : Edition des musées nationaux, 1960.
- BLUNT 1966** : Anthony Blunt, *The Painting of Nicolas Poussin : A Critical Catalogue*, London : Phaidon, 1966.
- BLUNT 1967** : Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*, 2 vols , New York : Bollingen Foundation ; Pantheon Books, 1967.
- BOBER & RUBINSTEIN 1986** : Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture : A Handbook of Sources*, London : Harvey Miller Publishers, Oxford : Oxford University Press, 1986.
- BONAFFÉ 1884** : Edmond Bonaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, Paris : A Qantin, 1884.
- BOYER 1988** : Jean-Claude Boyer, « Quatre lettres de Pierre Mignard », *Archives de l'art français*, XXIX, 1988, pp. 11-15.
- CAPPELLETTI & CAVAZZINI 2011** : Francesca Cappelletti et Patrizia Cavazzini, « Collectionnisme et commerce de la peinture de paysage à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle » : LOIRE & DE LOS COBOS (et al.) 2011 (cat. exp., Paris ; Madrid 2011), pp. 77-89.
- CHASTEL 1960 (actes coll., Paris 1958)** : André Chastel (dir.), *Actes du Colloque International Nicolas Poussin*, 2 vols, Paris : Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1960.
- CHATELET & PARISET 1970 (cat. coll., Chantilly, musée Condé)** : Albert Chatelet et François-Georges Pariset, *Chantilly-Musée Condé : Peintures de l'école française, Institut de France tome I*, Paris : Éditions des musées nationaux, 1970.
- CLARK 1979 (1976)** : Kenneth Clark, *Landscape into Art*, new ed., London : Murray, 1979 (1976).

ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、筑摩書房、2010年。

CLAYTON 1995 (cat. exp., London et al. 1995-1996) : Martin Clayton, *Poussin, Works on Paper : Drawings from the Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II*, London : Thames and Hudson, 1995.

COFFIN 1988 (1979) : David. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton & New Jersey : Princeton University Press, 1988 (1979).

COJANNOT-LE BLANC 2012 : Marianne Cojannot-Le Blanc, *À la recherche du rameau d'or : l'invention du Ravissement de saint Paul, de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

COJANNOT-LE BLANC 2014 : Marianne Cojannot-Le Blanc, « Les modalités du discours stylistique chez Roger de Piles ou les progrès de la réflexion critique sur le paysage à l'aube du XVIII^e siècle », *L'héroïque et le champêtre : Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, M. Cojannot-Le Blanc ; C. Pouzadoux ; E. Prioux (dir.), 2014, I, pp. 223-240.

COSTELLO 1955 : Jane Costello, « Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism : I. Ovid's Metamorphoses », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, n° 3/4, 1955, pp. 296-317.

CROPPER 1988 : Elizabeth Cropper, *Pietro Testa, 1612-1650 : Prints and Drawings*, Aldershot : Scolar Press, 1988.

CROPPER & DEMPSEY 1996 : Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *Nicolas Poussin : Friendship and the Love of Painting*, Princeton, N. J : Princeton University Press, 1996.

DAREMBERG & SAGLIO 1877-1919 : Charles Daremberg et Edmond Saglio (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments...*, Paris : Hachette, 1877-1919.

DEMPSEY 1963 : Charles Dempsey, « Poussin and Egypt », *The Art Bulletin*, vol. 45, n° 2, 1963, pp. 109-119.

DEREMETZ 1995 : Alain Deremetz, *Le miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1995.

DENICHOU 1928 : René-Jean Denichou, *Un médecin du grand siècle l'Abbé Bourdelot*, thèse pour le doctorat en médecine, Paris : Arnette, 1928.

DIDEROT (VERSINI) 1997 : Denis Diderot, *Œuvres V : Correspondance*, Laurent Versini (éd.), Paris : Robert Laffont, (*Bouquins*), 1997.

DOLPHIN 2006 (cat. exp., Edmonton et al. 2006-2007) : Erika Dolphin, *Chefs-d'œuvre du baroque du musée des Beaux-Arts du Canada : Art gallery of Alberta, Edmonton, 22 septembre-26 novembre 2006 ...*, Ottawa : Musée des Beaux-Arts du Canada, 2006.

DUBOIS-BRINKMANN & LAVEISSIÈRE (cat. exp., Lyon 2008) : Isabelle Dubois-Brinkmann et Sylvain Laveissière (dir.), *Nicolas Poussin : La Fuite en Égypte, 1657*, Paris : Somogy Éditions d'Art, 2010.

D'YANVILLE 1866-1875 : Henri Coustant d'Yanville, *Chambre des comptes de Paris : Essais historiques et chronologiques, privilèges et attributions nobiliaires et armorial*, Paris : J.-B. Dumoulin, 1866-1875.

FRIEDLAENDER 1929a : Walter Friedlaender, « The Massimi Poussin Drawings at Windsor », *The Burlington Magazine*, vol. 54, n° 312, 1929, pp. 116-129.

FRIEDLAENDER 1929b : Walter Friedlaender, « Catalogue of the Massimi Collection of Poussin Drawings at Windsor », *The Burlington Magazine*, vol. 54, n° 314, 1929, pp. 252-258.

FRIEDLAENDER 1966 : Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin : A New Approach*, London : Thames and Hudson, 1966.

ウォルター・フリードレンダー『プッサン』(世界の巨匠シリーズ 23) 若桑みどり訳、美術出版社、1970年。

FRIEDLAENDER & BLUNT 1939-1974 : Walter Friedlaender and Anthony Blunt (ed.), *The Drawings of Nicolas Poussin : Catalogue raisonné (Studies of the Warburg Institute V)*, London : Warburg Institute, 1939-1974.

福田 2018a : 福田恭子「ニコラ・プッサン作《足を洗う女のいる風景》とミシェル・パサール：古代ローマ、ウェラブルムの風景」『美術史』美術史學會編、第184冊、2018年、266-281頁。

福田 2018b : 福田恭子「ニコラ・プッサン作《ポリュフェモスのいる風景》：四大元素とケレスのシチリア神話」：近世美術研究会 2018、43-64頁。

福田 2019 : 福田恭子「ニコラ・プッサン作《ディオゲネスのいる風景》：後期の風景画と「隠遁」のトポス」(「美術に関する調査研究の助成」研究報告 2018年度助成)『鹿島美術研究(鹿島美術財団年報 別冊)』36、2019年、400-412頁。

古川 1997 : 古川俊秀「神話風景画と寓意：《ポリュペーモスのいる風景》をめぐって」『北海道教育大学紀要(第一部 A. 人文科学編)』47(2)、85-96頁。

GERMER 1994 : *Vies de Poussin (La littérature artistique)*, Stefan Germer (éd.), Paris : Macula, 1994.

GOMBRICH 1944 : Ernst H. Gombrich, « The Subject of Poussin's Orion », *The Burlington Magazine*, vol. 84, n° 491, 1944, pp. 37-41.

E. H. ゴンブリッチ「プッサン《オリオン》の主題」遠山公一訳、『シンボリック・イメージ』平凡社、1991年、242-249頁。

GOMBRICH 1953 : E. H. Gombrich, « Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période, XLI, 1953, pp. 335-360.

E. H. ゴンブリッチ『規範と形式：ルネサンス美術研究』岡田温司、水野千依訳、中央公論美術出版、1999年、282-316頁。

GRAUTOFF 1914 : Otto Grautoff, *Nicolas Poussin : sein Werk und sein Leben*, 2 vols, München : Georg Müller, 1914.

HÄFNER 2013 : Ralph Häfner, « Nicolas Poussin et la traduction mythographique à Rome autour

des années 1630 », *Dix-septième siècle*, n° 272 (2013/3), 2013, pp. 411-426.

HARRIS 2003 : Ann Sutherland Harris, « The Subject of Poussin's 'Landscape with a Woman Bathing' in Ottawa », *The Burlington Magazine*, vol. 145, n° 1201, 2003, pp. 292-296.

ホメロス 2018 (1994) : ホメロス『オデュッセイア』上下巻、松平千秋訳、岩波書店、2018 (1994) 年、157-162 頁。

HUBBARD 1961 (cat. coll., National Gallery of Canada 1961) : *The National Gallery of Canada, Catalogue of Paintings and Sculpture : Volume I, Older Schools*, R. H. Hubbard (éd.), Ottawa, Toronto : University of Toronto Press, 1961.

ISAGER 2013 (1991) : Jacob Isager, *Pliny on Art and Society : The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London : Taylor & Francis Group, 2013 (1991).

JACKS 1990 : Philip J. Jacks, « The Simulachrum of Fabio Calvo : A View of Roman Architecture all'antica in 1527 », *The Art Bulletin*, vol. 72, n° 3, 1990, pp. 453-481.

JOUANNY 1911 : *Correspondance de Nicolas Poussin (Archives de l'Art français, t. V)*, C. Jouanny (éd.), Paris : J. Schemit, 1911.

金山 2015 : 金山弘昌「ガリレオと建築 : 17 世紀フィレンツェ建築における「新科学」の影響」『慶應義塾大学日吉紀要 人文科学』30、2015 年、1-38 頁。

KAUFFMANN & SAUERLÄNDER 1965 : Georg Kauffmann und Willibald Sauerländer (Hrsg.), *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag, eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1965.

KIMURA 1983 : Saburo Kimura, « Autour de N. Poussin : Notes iconographiques sur le thème de Diogène jetant son écuelle », *Bulletin de la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie* (『日仏美術学会会報』), n° 3, 1983, pp. 39-60.

KIMURA 1996 : Saburo Kimura, « À propos de *Camille et le maître d'école de Faleris* : aspects iconographiques » : MÉROT 1996 (actes coll., Paris 1994), I, pp. 505-519.

木村 2006 : 木村三郎ほか『17 世紀フランスにおけるオウイディウスの挿絵と絵画の関係についての総合的研究』(文部科学省科学研究費補助金「基盤研究 (B) 一般 (1)」研究成果報告書 平成 15 年度-17 年度) 木村三郎研究代表者、東京、2006 年。

木村 2017 : 木村三郎「プッサンと版画化レオナルド・ゴッティエ : ピロストラトス著『列柱廊の絵画』の、17 世紀前半における仏訳とその挿絵の受容」『日本大学芸術学部紀要』65、2017 年、11-29 頁。

木村 2018 : 木村三郎『フランス近代の図像学』中央公論美術出版、2018 年。

近世美術研究会 2018 : 『イメージ制作の場と環境——西洋近世・近代美術史における図像学と美術理論——』近世美術研究会編、中央公論美術出版、2018 年。

KITSON 1960 : Michael Kitson, « The 'Altieri Claudes' and Virgil », *The Burlington Magazine*, vol. 102, 1960, pp. 312-318.

小針 2018 : 小針由紀隆『クロード・ロラン : 17 世紀ローマと理想風景画』論創社、2018 年。

- KOLB 2005** : Arianne Faber Kolb, *The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.
- 倉持 2016** : 倉持充希「プッサン作《聖エラスムスの殉教》に関する考察：サン・ピエトロ聖堂からの指示書の解釈を手掛かりに」『日仏美術学会会報』35 (2015 年度)、2016 年、27-47 頁。
- 栗田 2011a** : 栗田秀法「ニコラ・プッサン作《キリストと姦淫の女》(1653 年) についての覚書き」『名古屋芸術大学研究紀要』32、2011 年、123-142 頁。
- 栗田 2011b** : 栗田秀法「プッサンの歴史風景画の意味構造に関する研究」(「美術に関する調査研究の助成」研究報告 2010 年度助成)『鹿島美術研究 (鹿島美術財団年報 別冊)』29、2011 年、488-500 頁。
- 栗田 2013** : 栗田秀法「西洋近世における自然と人間：プッサンの理想的風景画をめぐって」『Juncture : 超域的日本文化研究』4、2013 年、30-41 頁。
- 栗田 2014** : 栗田秀法『プッサンにおける語りと寓意』三元社、2014 年。
- 栗田 2018** : 栗田秀法「プッサン作《ダフネに恋するアポロ》(1664 年) : 自然学的寓意をめぐって」：近世美術研究会 2018、87-107 頁。
- LAGERLÖF 1990** : Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape : Annibale Carracci, Nicolas Poussin et Claude Lorrain*, New Haven ; London : Yale University Press, 1990.
- LA MALFA 2003** : Claudia La Malfa, « Reassessing the Renaissance of the Palestrina Nile Mosaic », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 66, 2003, pp. 267-272.
- LASKIN JR. & PANTAZZI 1987 (cat. coll., National Gallery of Canada 1987)** : *Peinture, sculpture et arts décoratifs européens et américains*, Myron Laskin Jr., Michael Pantazzi (dir.), 2 vols, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, Musée nationaux du Canada, 1987.
- LAVAGNE 2011** : Henri Lavagne, « Poussin et la Mosaïque du Nil à Palestrina : de l'érudition à la théologie » : BAYARD & FUMAGALLI 2011 (actes coll., Rome 2009), pp. 433-450.
- LEACH 1992** : Eleanor Winsor Leach, « Polyphemus in a Landscape : Traditions of Pastoral Courtship », *Studies in the History of Art*, vol. 36 (Symposium Papers XX: The Pastoral Landscape), 1992, pp. 62-87.
- LEFÈVRE (L'ESTOILE) 1948** : Pierre de l'Estoile, *Journal de l'Estoile pour le regne de Henri IV, I (1589- 1600)*, Louis-Raymond Lefèvre (éd.), Paris : Gallimard, 1948.
- LEMOINE & SAVATIER SJÖHOLM (cat. exp., Renne 2010)** : *Le beau langage de la nature : l'art du paysage au temps de Mazarin*, Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm (dir.), Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Musée des Beaux-arts de Rennes, 2013.
- LESTRINGANT 1988** : Frank Lestringant, « Chorographie et paysage à la Renaissance », *Le paysage à la Renaissance*, Yves Giraud (éd.), Fribourg : Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1988, pp. 8-26.
- LOIRE & DE LOS COBOS (et al.) 2011 (cat. exp., Paris ; Madrid 2011)** : Stéphane Loire, Andrés

- Úbeda de los Cobos, Francesca Cappelletti, et al., *Nature et idéal : Le paysage à Rome 1600-1650*, Paris : Rmn-Grand Palais, 2011.
- MACON 1903** : Gustave Macon, *Les arts dans la maison de Condé*, Paris : Librairie de l'art ancien et moderne, 1903.
- MAHON 1961** : Denis Mahon, « Réflexions sur les paysages de Poussin », *Art de France* (revue annuelle de l'art ancien et moderne), I, 1961, pp. 119-132.
- MAHON 1965** : Denis Mahon, « A Plea for Poussin as a Painter » : KAUFFMANN & SAUERLÄNDER 1965, pp. 113-142.
- MARIN 1995** : Louis Marin, *Sublime Sublime Poussin*, Paris : Seuil, 1995.
ルイ・マラン『崇高なるプッサン』矢橋徹訳、みすず書房、2000年。
- MARANDET 2012** : François Marandet, « The Provenance of Nicolas Poussin's 'Landscape with Polyphemus' and 'Landscape with Hercules and Cacus' », *The Burlington Magazine*, vol. 154, n° 1314, 2012, pp. 626-628.
- MANNOCCI 1988** : Lino Mannocci, *The Etchings of Claude Lorrain*, New Haven & London, Yale University Press, 1988.
- MCHAM 1998** : Sarah Blake McHam, « Public Sculpture in Renaissance Florence », *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998, pp. 149-188.
- MCTIGHE 1987** : Sheila McTighe, *The Hieroglyphic Landscape : 'libertinage' and the Late Allegories of Nicolas Poussin*, Ph.D. diss., Yale University, 1987.
- MCTIGHE 1996** : Sheila McTighe, *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1996.
- MÉROT 1994** : Alain Mérot, « Les modes, ou le paradoxe du peintre » : ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995), pp. 80-86.
- MÉROT 1996 (actes coll., Paris 1994)** : Alain Mérot (dir.), *Nicolas Poussin (1594-1665) : actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 19 au 21 octobre 1994*, 2 vols, Paris : La documentation française, 1996.
- MÉROT 2009a** : Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris : Gallimard, 2009.
- MÉROT 2009b** : Alain Mérot, « Référence poétique et hiérarchie dans genres picturaux au XVII^e siècle : Poussin et le paysage », *Dix-septième siècle*, n° 245 (« *Ut pictura poesis* : poésie et peinture au XVII^e siècle »), 2009, pp. 609-619,
- MÉROT 2011a (1990)** : Alain Mérot, *Poussin*, Paris : Hazan, 2011 (1990).
- MÉROT 2011b** : Alain Mérot, « Virgile et Poussin : questions de style. Autour du Vénus et Énée de Rouen » : BAYARD & FUMAGALLI 2011 (actes coll., Rome 2009), pp. 365-388.
- MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015)** : Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto

(dir.), *Poussin et Dieu*, Paris : Musée du Louvre, 2015.

望月 2001 : 望月典子「ニコラ・プッサン作《二人のニンフと蛇のいる風景》の作品解釈 : ニュンファエウムと靈感の泉」『美術史』美術史學會編、第 151 冊、2001 年、37-151 頁。

望月 2002 : 望月典子「ニコラ・プッサン作《エウダミダスの遺書》の道徳的効果 : 「モードの理論」に関連して」『美學』52、2002 年、29-42 頁。

望月 2010 : 望月典子『ニコラ・プッサン : 絵画的比喩を読む』慶應義塾大学出版会、2010 年。

望月 2012 : 望月典子「17 世紀のパリにおける「好事家」たちの絵画への眼差し」『美術コレクションを読む』遠山公一、金山弘昌編、慶應義塾大学出版会、2012 年、281-306 頁。

望月 2014a : 望月典子「「技芸が自然を助ける (Ars naturam adiuuans)」 : ニコラ・プッサン作《エリエゼルとリベカ》」『フランス近世美術叢書 II 絵画と受容 : クーザンからダヴィットへ』ありな書房、2014 年、45-85 頁。

望月 2014b : 望月典子「ニコラ・プッサンのスフィンクス : モーセ出生の物語をめぐる」『哲学 (特集号 : 論集 美学・芸術学 : 美・芸術・感性をめぐる知のスパイラル (旋回))』三田哲學會編、132 号、2014 年、255-280 頁。

望月 2014c : 望月典子「フローラの庭園 : ニコラ・プッサンの初期神話画における変身譚」『イメージの探検学 V 変身の形態学 : マンテーニャからプッサンへ』金山弘昌編、ありな書房、2014 年、251-290、317-325 頁。

NASH 1981 : Ernest Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, New York : Hacker Art Books, 1981.

NAU 2005 : Clelia Nau, *Le temps du sublime*, Rennes : Universitaires de Rennes, 2005.

NAU 2015 : Clelia Nau, « Poussin et les dieux antiques : “ Là hault au ciel / icy-bas en la terre ” » : MILOVANOVIC & SZANTO 2015 (cat. exp., Paris 2015), pp. 142-149.

NUTI 1994 : Lucia Nuti, « The Perspective Plan in the Sixteenth Century : The Invention of a Representational Language », *The Art Bulletin*, vol. 76, n° 1, 1994, pp. 105-128.

OLSON 2002 : Todd P. Olson, *Poussin and France : Paintings, Humanism, and the Politics of Styles*, New Haven & London : Yale University Press, 2002.

PACE 1996 : Claire Pace, « Héros de légende : Achille et Énée » : MÉROT 1996 (actes coll., Paris 1994), pp. 435-467.

PACE 2002 : Claire Pace, « “The Golden Age... The First and Last Days of Mankind” : Claude Lorrain and Classical Pastoral, with Special Emphasis on Themes from Ovid’s *Metamorphoses* », *Artibus et Historiae*, vol. 23, n° 46, 2002, pp. 127-156.

PACE 2008 : Claire Pace, « “Peace and Tranquillity of Mind” : The Theme of Retreat and Poussin’s Landscape » : ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), pp. 73-89.

PANOFSKY D. 1949 : Dora Panofsky, « Narcissus and Echo : Notes on Poussin’s Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art », *The Art Bulletin*, vol. 31, n° 2, 1949, pp. 112-120.

- PLATNER 1929** : Samuel Ball Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1929.
- レヒト 1993 (cat. exp., Tokyo et al. 1993)** : ロラン・レヒト 『芸術と自然』小池寿子監修、東京新聞、1993 年。
- REID 1993** : Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2 vols, New York, Oxford : Oxford University Press, 1993.
- REINACH 1968** : Salomon Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, Roma : “l’Erma” di Bretschneider, 1968.
- RICHARDSON JR 1992** : Lawrence Richardson Jr, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore : John Hopkins University press, 1992.
- ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1961** : Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain : The Paintings Critical Catalogue*, 2 vols, New Haven : Yale University Press, 1961.
- ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1968** : Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain : The Drawing Catalogue*, 2vols, Berkeley ; Los Angeles : University of California press, 1968.
- ROETHLISBERGER (RÖTHLISBERGER) 1979** : Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain : The Painting*, 2 vols, New York, Hacker Art Books, 1979.
- ROSENBERG 2012** : Pierre Rosenberg, *Le cardinal Fesch, Poussin et Midas*, Ajaccio : Palais Fesch-musée des beaux-arts, 2012.
- ROSENBERG 2015** : Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin : les tableaux du Louvre*, Paris : Somogy éditions d’art, 2015.
- ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008)** : Pierre Rosenberg and Keith Christiansen (ed.), *Poussin and Nature : Arcadian Visions*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2008.
- ROSENBERG & PRAT 1994a** : Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665 : Catalogue raisonné des dessins*, 2vols, Milano : Leonardo Editore, 1994.
- ROSENBERG & PRAT 1994b (cat. exp., Paris 1994-1995)** : Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665 : Galeries Nationales du Grand Palais 27 septembre 1994-2 janvier 1995*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- ROSENBERG & PRAT 1994c (cat. exp., Chantilly 1994-1995)** : Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin : La collection du musée Condé à Chantilly*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- RUSSELL 1982 (cat. exp., Washington, D.C. ; Paris 1982-1983)** : Helen Diane Russell, *Claude Lorrain 1600-1682*, Washington, D.C. : National Gallery of Art, 1982.
- RUSSELL 1983 (cat. exp., Washington, D.C. ; Paris 1982-1983)** : Helen Diane Russel, *Claude Gellée dit Le Lorrain, 1660-1682, National Gallery of Art, Washington, D.C., 17 octobre 1982-2 janvier 1983, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 février-16 mai 1983*, Paris : Éditions de

la Réunion des musées nationaux, 1983.

SAUERLÄNDER 1956 : Willibald Sauerländer, « Die Jahreszeiten : ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 7, 1956, pp. 169-184.

SAUERLÄNDER 2005 : Willibald Sauerländer, « Noch einmal Poussins Landschaften : ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 56, 2005, pp. 107-137.

SAUERLÄNDER 2008a : Willibald Sauerländer, « Paysage de Poussin : les limites de l'interprétation iconologique », *Studiolo*, 2008, pp. 191-232.

SAUERLÄNDER 2008b : Willibald Sauerländer, « “Nature through the Glass of Time” : A Reflection on the Meaning of Poussin's Landscape » : ROSENBERG & CHRISTIANSEN 2008 (cat. exp., New York 2008), pp. 103-117.

SCHNAPPER 2005 (1994) : Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Œuvre d'art II, Paris : Flammarion, 2005 (1994).

SCHNAPPER & MASSAT 1995 (1994) : Antoine Schnapper et Marcel-Jean Massat, « Un amateur de Poussin : Michel Passart (1611/1612-1692) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995 (1994), pp. 99-109.

SEZNEC 1940 : Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London : The Warburg Institute, 1940.

ジャン・セズネック『神々は死なず：ルネサンス芸術における異教神』高田勇訳、美術出版社、1977年。

新畑 1996 : 新畑泰秀「ニコラ・プッサン作《フローラの王国》(ドレスデン絵画館所蔵)について：その図像的源泉を中心に」『成城文芸』156巻、1996年、121-186頁。

新畑 2011 : 新畑泰秀「ニコラ・プッサン作《フローラの王国》再考：制作の経緯と文学的源泉について」『美学美術史論集』成城大学大学院文学研究科編、19巻、2011年、85-114頁。

SPEAR 1982 : Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven : London, Yale University Press, 1982.

STRAUSS 1965 : Gerald Strauss, « A Sixteenth-century Encyclopedia : Sebastian Münster's *Cosmography* and its editions », *From the Renaissance to the Counter-Reformation : Essays in Honor of Garrett Mattingly*, Charles H. Carter (ed.), New York : Random House, 1965, pp. 145-163.

SZANTO 2010 : Mickaël Szanto, « Collectionner au Grand Siècle : Poussin et les “bons amis” » Pointel et Serizier » : DUBOIS-BRINKMANN & LAVEISSIÈRE (cat. exp., Lyon 2008), pp. 75-105.

SZANTO 2013 : Mickaël Szanto, « Collections et tableaux de paysage à Paris au XVII^e siècle » : LEMOINE & SAVATIER SJÖHOLM (cat. exp., Renne 2010), pp. 31-47, 253-262.

SZANTO 2017 : Mickaël Szanto, « Poussin, Rome, Amor : Méditations sur une tempête à Babylone », *Revue de l'art*, n° 198, 2017, pp. 7-15.

- SLUIJTER 2000** : Eric Jean Sluijter, *Seductress of Sight : Studies in Dutch Art of Golden Age*, Zwolle : Waanders Publishers, 2000.
- ストラボン 1994** : ストラボン『ギリシア・ローマ世界地誌』飯尾都人訳、龍溪書舎、1994年。
- THOENES 1986** : Christof Thoenes, « Galatea : tentativi di avvicinamento », *Raffaello a Roma : Il convegno del 1983*, Roma : Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 59-73.
- THUILLIER 1960** : Jacques Thuillier, « Pour un *corpus pussiniaum* » : CHASTEL 1960 (actes coll., Paris 1958), II, pp. 49-238.
- THUILLIER 1968** : Jacques Thuillier, « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle : Quelques textes oubliés ou inédits », *Archives l'art français*, XXIII, 1968, pp. 125-217.
- THUILLIER 1974** : Jacques Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Poussin : documentation et catalogue raisonné*, Paris : Flammarion, 1974.
- THUILLIER 1976** : Jacques Thuillier, « Poussin et le paysage tragique : l' "Orage Pointel" au musée des Beaux-Arts de Roen », *la revue du Louvre et des Musées de France*, vol. 26, n° 5/6, 1976, pp. 345-355.
- THUILLIER 1983** : Jacques Thuillier, « Raphaël et la France : Présence d'un peintre », *Raphaël et l'art français* (cat. exp., Paris 1983), Jean-Pierre Cuzin (éd.), Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, pp. 11-36.
- THUILLIER 1988** : Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris : Fayard, 1988.
- THUILLIER 1994** : Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris : Flammarion, 1994.
- THUILLIER 2015** : Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin* [Les écrits de Jacques Thuillier vol. 3], 2 vols, Dijon : Édition Faton, 2015.
- THUILLIER & MIGNOT 1978** : Jacques Thuillier et Claude Mignot, « Collectionneur et Peintre au XVII^e siècle : Pointel et Poussin », *Revue de l'art*, n° 39, 1978, pp. 39-58.
- 浦上 2002** : 浦上雅司「カッシーノ・ダル・ポッツォと「紙の博物館 (Museo cartaceo)」」『西洋美術研究』8、三元社、2002年、61-81頁。
- VAN HELSDINGEN 2002** : H.-W. Helsdingen, « Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes », *Simiolus*, vol. 29, 2002, pp. 152-183.
- VERDI 1982** : Richard Verdi, « Poussin and the "Tricks of Fortune" », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 956, 1982, pp. 680-685.
- VERDI & ROSENBERG 1995 (cat. exp., London 1995)** : Richard Verdi and Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin 1594-1665*, London : Zwemmer in Association with the Royal Academy of Arts, 1995.
- WEIL-CURIEL 2007** : Moana Weil-Curiel, « The Cabinet of François-Emmanuel Bonne de Créquy, Duc de Lesdiguières : A Taste Most Refined », *Journal of the History of Collections*, vol. 19, n° 1, 2007, pp. 15-31.

- WEIL-GARRIS 1983** : Kathleen Weil-Garris, « Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the sculpture of the Piazza della Signoria », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n° 20, 1983, pp. 377-415.
- WHITEHOUSE 2001** : Helen Whitehouse, *Ancient Mosaics and Wallpaintings (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A, Antiquities and Architecture)*, London : Harvey Miller, 2001.
- WHITFIELD 1977** : Clovis Whitfield, « Nicolas Poussin's 'Orage' and 'Temps Calme' », *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 886, 1977, pp. 4-12.
- WILD 1958** : Doris Wild, « Les tableaux de Poussin à Chantilly », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période LI, 1958, pp. 15-26.
- WILD 1980** : Doris Wild, *Nicolas Poussin : Katalog der Werke*, 2 vols, Zürich : Orell Füssli Verlag, 1980.
- WILDENSTEIN 1955** : Georges Wildenstein, « Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période XLVI, 1955, pp. 81-362.
- WILDENSTEIN 1957** : Georges Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris : Les beaux-arts ; Presses universitaires de France, 1957.
- WILDENSTEIN 1962** : Georges Wildenstein, « Catalogue des graveurs de Poussin », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période LX, 1962, pp. 139-202.
- WINTER 1910** : John Garrett Winter, *The Myth of Hercules at Rome*, New York : The Macmillan Company, 1910.
- WORTHEN 1979** : Thomas Worthen, « Poussin's Painting of Flora », *The Art Bulletin*, vol. 61, n° 4, 1979, pp. 575-588.
- WRIGHT 2007** : Christopher Wright, *Poussin Paintings : A Catalogue Raisonné*, London : Chaucer Press, 2007.
- WRIGHT D.H. 1993** : David H. Wright, *The Vatican Vergil : A Masterpieces of Late Antique Art*, Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press, 1993.
- ZOLOTV & SEREBRIANNA 1990** : Youri Zolotov et Natalia Serebrianna (introd.), *Nicolas Poussin : Musée de l'Ermitage, Musée des beaux-arts Pouchkine*, Paris : Éditions cercle d'art, 1990.

図版・図のリスト

巻頭図版

図版 I: ニコラ・プッサン《足を洗う女のいる風景》1650年、油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、オタワ、カナダ国立美術館 (inv. 4587) Gift of H.S. Southam, Ottawa, 1944.

図版 II: ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館 (inv. GE-1186)

図版 III: ニコラ・プッサン《ヘラクレスとカクスがいる風景》1658年頃、油彩、カンヴァス、156 x 202 cm、モスクワ、プーシキン美術館 (inv. 2763)

序論

図 0.1: ニコラ・プッサン「フォキオン」の主題を描いた対作品 / 図 0.1a: 《フォキオンの葬送のある風景》/1648年、油彩、カンヴァス、114 x 175 cm、個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託 / 図 0.1b: 《フォキオンの遺灰の収集のある風景》1648年、油彩、カンヴァス、116 x 176 cm、リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー

図 0.2: ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658年、油彩、カンヴァス、119,1 x 182,9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

第1章

図 1.1: オタワ、カナダ国立美術館、展示室

図 1.2: 《足を洗う女のいる風景》(プッサンに基づく) 油彩、カンヴァス、123 x 176 cm、シャンティイ、コンデ美術館

図 1.3: ルイ・ド・シャティヨン《足を洗う女のいる風景(二人の女のいる風景)》(プッサンに基づく) 1680年、エッチング、33,5(30,5) x 47,5(43,7) cm、フランス国立図書館版画室(AA3, Louis de Chatillon n° 16)

図 1.4: ニコラ・プッサン《足を洗う女のいる風景》1650年、油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、オタワ、カナダ国立美術館 (inv. 4587)

図 1.5: イスラエル・シルヴェストル (1621-1691)《会計法院とサント・シャペル、シテ宮の眺め》ペン、黒鉛、淡彩、36,1 x 47,3 cm、フランス国立図書館 (RESERVE FOL-VE-53 (G))

図 1.6: ニコラ・プッサン《カミルスとファレリイの教師》1635年頃、油彩、カンヴァス、81 x 133 cm、パサデナ(カリフォルニア州)、ノートン・サイモン財団

図 1.7: ニコラ・プッサン《スキピオの自制》1640年頃、油彩、カンヴァス、114,5 x 163,5 cm、モスクワ、プーシキン美術館

図 1.8: パサールの妻マリ・ル・コントの死後財産目録(1684年) フランス国立古文書館所蔵

(Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684)

図 1.9 : パサールの妻マリ・ル・コントの死後財産目録 (1684 年)、絵画の目録部分、フランス国立古文書館所蔵 (Arch. nat., M.C., CXV, 244, 14, février 1684)

図 1.10 : ニコラ・プッサン《ソロモンの審判》1649 年、油彩、カンヴァス、101 x 150 cm、パリ、ルーヴル美術館

図 1.11 : ニコラ・プッサン《ファラオの王冠を踏みつける幼いモーセ》1645 年、油彩、カンヴァス、99 x 142,2 cm、個人蔵

図 1.12 : クロード・ロラン《牧歌的風景》1644 年、油彩、カンヴァス、98 x 137 cm、グルノーブル美術館

図 1.13 : クロード・ロラン《ティヴォリからの眺め》1645 年、油彩、カンヴァス、93.5 x 129.5cm、ロンドン、王室絵画コレクション

図 1.14 : クロード・ロラン《風景》1647 年、ペン、褐色淡彩、27,9 x 42,8 cm、バイヨンヌ、ボナ美術館

図 1.15 : クロード・ロラン《風景》1660 年代、ペン、12,0 x 17,8 cm、アメリカ、個人蔵

図 1.16 : クロード・ロラン《メルクリウスとアルゴス》1662 年、エッチング、16,0 (16.3) x 22.2 (22,3) cm / 図 1.16a : 《メルクリウスとアルゴス》 個人蔵 / 図 1.16b : 《メルクリウスとアルゴス》裏面、コペンハーゲン国立美術館

図 1.17 : クロード・ロラン《時、アポロ、四季》1662 年、エッチング、19,7 x 25,6 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

図 1.18 : プッサン《カミルスとファレリイの教師》 / 図 1.18a : ニコラ・プッサン《カミルスとファレリイの教師》1635 年頃、油彩、カンヴァス、81 x 133 cm、パサデナ (カリフォルニア州)、ノートン・サイモン財団 / 図 1.18b : ニコラ・プッサン《カミルスとファレリイの教師》1637 年、油彩、カンヴァス、252 x 268 cm、パリ、ルーヴル美術館

図 1.19 : ニコラ・プッサン《聖エラスムスの殉教》1628-1629 年、カンヴァス、322 x 189 cm、ヴァチカン絵画館

図 1.20 : ニコラ・プッサン《エウダミダスの遺書》1653 年頃、油彩、カンヴァス、110,5 x 138,5 cm、コペンハーゲン国立美術館

図 1.21 : ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658 年、油彩、カンヴァス、119,1 x 182,9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 1.22 : ニコラ・プッサン《足を洗う女のいる風景》1650 年、油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、オタワ、カナダ国立美術館 (inv. 4587) / 図 1.22a : 全体図 / 図 1.22b : 前景部分 / 図 1.22c : 牧人部分 / 図 1.22d : 中景部分

図 1.23 : プッサン 1648-1651 年の風景画 (主題不明、主題がないと思われる作品) / 図 1.23a : 《嵐の風景》1651 年、油彩、カンヴァス、99 x 132cm、ルーアン美術館 / 図 1.23b : 《静穏な風景》1651 年、油彩、カンヴァス、97 x 131,5 cm、ロサンゼルス、J.ポール・グティ美術館 / 図 1.23c : 《蛇に殺された男のいる風景 (恐怖の効果)》1648 年、油彩、カンヴァス、119 x 198,5 cm、

ロンドン、ナショナル・ギャラリー / 図 1.23d: 《泉で足を洗う男のいる風景 (土の道)》1648年頃、油彩、カンヴァス、74,5 x 100 cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー / 図 1.23e: プッサンに基づくコピー《休息する旅人のいる風景 (舗装された道、またはローマの道)》1648年頃、油彩、カンヴァス、78 x 99 cm、ロンドン、ダルウィッチ絵画ギャラリー

図 1.24: プッサン 1648-1651 年の風景画 (主題が特定されている作品) / 図 1.24a: 《フォキオンの葬送のある風景》1648年、油彩、カンヴァス、114 x 175 cm、個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託 / 図 1.24b: 《フォキオンの遺灰の収集のある風景》1648年、油彩、カンヴァス、116 x 176 cm、リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー / 図 1.24c: 《ポリュフェモスのいる風景》1649年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館 / 図 1.24d: 《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》1650年頃、油彩、カンヴァス、124 x 200 cm、パリ、ルーヴル美術館 / 図 1.24e: 《ピュラモスとティスベのいる風景》1651年、油彩、カンヴァス、192,5 x 273,5 cm、フランクフルト、シュテーデル美術館

図 1.25: ペーテル・パウル・ルーベンス《パエアキア島のオデュッセウスとナウシカア》1627年頃、油彩、板、128 x 207 cm、フィレンツェ、ピッティ宮、パラティーナ美術館

図 1.26: プッサン《足を洗う女のいる風景》部分 / 図 1.26a: 前景の人物たち / 図 1.26b: 女と果物籠

図 1.27: ウェルトウムヌスとポモナの作例 / 図 1.27a: ペーテル・パウル・ルーベンス《ウェルトウムヌスとポモナ》1617-1619年、油彩、カンヴァス、120 x 200 cm、個人蔵 / 図 1.27b: ペーテル・パウル・ルーベンス《ウェルトウムヌスとポモナ》1636-1637、油彩、板、26,5 x 38,3 cm、マドリッド、プラド美術館 / 図 1.27c: フランチェスコ・メルツイ《ウェルトウムヌスとポモナ》1518-1528年、油彩、板、186 x 135,5 cm、ベルリン絵画館 / 図 1.27d: ヘンドリック・ホルツイウス《ウェルトウムヌスとポモナ》1613年、油彩、カンヴァス、90 x 149,5 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 1.27e: アンソニー・ヴァン・ダイク《ウェルトウムヌスとポモナ》1625年頃、油彩、カンヴァス、142 x 197 cm、ジェノヴァ、ストラダ・ヌオーヴァ美術館 / 図 1.27f: ダーフィット・テニールス《ウェルトウムヌスとポモナ》1638年、銅板画、47 x 61,4 cm、ウィーン美術史美術館 / 図 1.27g: クリスピン・ド・パス1世《ウェルトウムヌスとポモナ》『変身物語』1607年、アルンヘム版挿絵 / 図 1.27h: ヴィルギル・ゾリス《ウェルトウムヌスとポモナ》『変身物語』1557年、リヨン版挿絵 / 図 1.27i: ジャン・マチュー《ウェルトウムヌスとポモナ》(アントニオ・テンペスタに基づく)『変身物語』1619年、パリ版挿絵 / 図 1.27j: ヤン・サーンレダム《ウェルトウムヌスとポモナ》(アブラハム・ブルーマールトに基づく)1605年、エッチング、27,9 x 35,3 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

図 1.28: 《足を洗う女のいる風景》、両端の樹 / 図 1.28a: 画面左の樹 / 図 1.28b: 画面右の樹

図 1.29: 前景の人物 / 図 1.29a: プッサン《足を洗う女のいる風景》前景部分 / 図 1.29b: ルイ・ド・シャティヨン《足を洗う女のいる風景》(プッサンに基づく)1680年、フランス国立図書館版画室 (AA3, Louis de Chatillon n° 16)、前景部分

図 1.30: 《足を洗う女のいる風景》、版画との比較 / 図 1.30a: プッサン《足を洗う女のいる風

景》1650年、油彩、カンヴァス、116,5 x 174,7cm、オタワ、カナダ国立美術館 (inv. 4587) / 図 1.30b: ルイ・ド・シャティヨン《足を洗う女のいる風景》(プッサンに基づく) 1680年、エッチング、30,5 x 43,7 cm (イメージ部分)、フランス国立図書館版画室 (AA3, Louis de Chatillon n° 16)

図 1.31: 《足を洗う女のいる風景》後景部分 / 図 1.31a: 後景部分 / 図 1.31b: 後景(円形の劇場、切妻型の屋根)部分

図 1.32: 《足を洗う女のいる風景》前景部分

図 1.33: ピッコ・リゴリオ《古代の遺跡を含むローマの地図》部分、1570年、38,5 x 51,5 cm、フランス国立図書館、地図室 (CPL GE DD-2987(9915)) (加筆は執筆者による) / 図 1.33a: ウェラブルム周辺部分 / 図 1.33b: ウェラブルムからハドリアヌス帝霊廟まで

図 1.34: プッサン《足を洗う女のいる風景》 / 図 1.34a: 全体図 / 図 1.34b: 中景から後景部分

図 1.35: 後景の建築物とカステル・サンタンジェロ(ハドリアヌス帝霊廟)の比較 / 図 1.35a: 後景部分、灰色の建築物 / 図 1.35b: ニコラ・ベアトリツェ《カステル・サンタンジェロ》

1558-1577年、エングレーヴィング、33,2 x 45,8cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

図 1.36: 《ナイル川とウェルトゥムヌス》ヴィンチェンツォ・カルターリ『古人たちの神々の姿について』1581年、リヨン版挿絵

図 1.37: 《足を洗う女のいる風景》前景部分

図 1.38: 《足を洗う女のいる風景》中景から後景部分

図 1.39: 後景部分、建築物

図 1.40: ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658年、油彩、カンヴァス、119,1 x 182,9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 1.41: パサールが所有したクロード・ロランの対作品 / 図 1.41a: クロード・ロラン《牧歌的風景》1644年、油彩、カンヴァス、98 x 137 cm、グルノーブル美術館 / 図 1.41b: クロード・ロラン《ティヴォリからの眺め》1645年、油彩、カンヴァス、93,5 x 129,5cm、ロンドン、王室絵画コレクション

第2章

図 2.1: サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館、展示室

図 2.2: ニコラ・プッサン《聖パウロの法悦》1643年、油彩、板、41,5 x 30,2 cm、サラソータ、ジョン・アンド・メイブル・リングリング美術館

図 2.3: ポワンテルの死後財産目録(1660年)フランス国立古文書館所蔵 (Arch. nat., M.C., LXXV, 109, 20, décembre 1660) / 図 2.3a: 最初の頁 / 図 2.3b: 絵画の目録部分 / 図 2.3c: フィリップ・ド・シャンパーニュの署名

図 2.4: ポワンテルが所有したプッサンの作品の一部 / 図 2.4a: 《ファラオの王冠を踏みつける幼いモーセ》1645年、油彩、カンヴァス、99 x 142,2 cm、個人蔵 / 図 2.4b: 《聖家族と聖ヨハネ》1655年、油彩、カンヴァス、198,7 x 130,8 cm、サラソータ、ジョン・アンド・メイブル・

リングリング美術館 / 図 2.4c: 《われに触れるな (ノリ・メ・タンゲレ)》1653 年、油彩、板、47 x 39 cm、マドリード、プラド美術館 / 図 2.4d: 《川から救われるモーセ》1647 年、油彩、カンヴァス、121 x 195 cm、パリ、ルーヴル美術館 / 図 2.4e: 《エリエゼルとリベカ》1648 年、油彩、カンヴァス、118 x 199 cm、パリ、ルーヴル美術館 / 図 2.4f: 《自画像》1649 年、油彩、カンヴァス、78 x 65 cm、ベルリン、絵画館

図 2.5: ポワンテルが所有したプッサンの風景画 / 図 2.5a: 《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》1650 年頃、油彩、カンヴァス、124 x 200 cm、パリ、ルーヴル美術館 / 図 2.5b: 《蛇に殺された男のいる風景 (恐怖の効果)》1648 年、油彩、カンヴァス、119 x 198,5 cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー / 図 2.5c: 《ポリュフェモスのいる風景》1649 年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館 / 図 2.5d: 《嵐の風景》1651 年、油彩、カンヴァス、99 x 132cm、ルーアン美術館 / 図 2.5e: 《静穏な風景》1651 年、油彩、カンヴァス、97 x 131,5 cm、ロサンゼルス、J.ポール・ゲティ美術館

図 2.6: ニコラ・プッサン《泉で足を洗う男のいる風景 (土の道)》、1648 年頃、油彩、カンヴァス、74,5 x 100 cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

図 2.7: ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649 年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館 (inv. GE-1186) / 図 2.7a: 全体図 / 図 2.7b: ポリュフェモス部分 / 図 2.7c: 中景部分 / 図 2.7d: 前景部分 / 図 2.7e: 遠景部分

図 2.8: プッサン初期のポリュフェモス、アキスとガラテイアの素描 / 図 2.8a: ニコラ・プッサン《アキスとガラテイアを覗き見るポリュフェモス》1622-23 年頃、黒鉛、ペン、インク、褐色淡彩、18,5 x 32,3 cm、ウィンザー城王室図書館 (RL11940) / 図 2.8b: ニコラ・プッサン《河神に変身したアキス》1622-23 年頃、黒鉛、ペン、インク、褐色淡彩、18,9 x 31,9 cm、ウィンザー城王室図書館 (RL11939)

図 2.9: イザーク・ブリオ《川に変わるアキス (アキスを殺害するポリュフェモス)》(アントニオ・テンペスタに基づく)『変身物語』1619 年、パリ版挿絵

図 2.10: プッサンによるポリュフェモスの神話画 / 図 2.10a: ニコラ・プッサン《アキスとガラテイア》1630 年頃、油彩、カンヴァス、97 x 135 cm、ダブリン、アイルランド国立美術館 / 図 2.10b: ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649 年、油彩、カンヴァス、148,5 x 197,5 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館

図 2.11: プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649 年、部分 / 図 2.11a: ポリュフェモス / 図 2.11b: 羊の群れ

図 2.12: マルカントニオ・ライモンディ (1480-1534 年以前)《ポリュフェモスから逃れるガラテイア》(『古代の浮彫』より)、エングレーヴィング、11.0 x 17,5 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 2.13: ガラテイアの凱旋とポリュフェモスの作例 / 図 2.13a: ジャスパール・イザーク《キュクロプス》、フィロストラトス『イマギネス』1615 年、パリ版挿絵 / 図 2.13b: 《ポリュフェモスとガラテイア、ボスコトレカーゼ、ヴィッラの壁画》紀元前 1 世紀末、187,3 x 119.3 cm、フレ

スコ、ニューヨーク、メトロポリタン美術館 / 図 2.13c: セバスティアノー・デル・ピオンボ《ポリュフェモス》; ラファエロ《ガラテイア》1511年頃、フレスコ、ローマ、ヴィツラ・ファルネジーナ / 図 2.13d: アンニーバレ・カラッチ《ポリュフェモスとガラテイア》1597年頃、フレスコ、ローマ、ファルネーゼ宮

図 2.14: ポリュフェモスから隠れて抱擁するアキスとガラテイア / 図 2.14a: アントニオ・テンペスタ《ポリュフェモス、抱擁するアキスとガラテイア》『変身物語』1606年、挿絵、9,7x11,5 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.14b: ヨハン・ヴィルヘルム・バウアー《ポリュフェモス、アキスとガラテイア》1640-1641年、13,5 cm x 21,0 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.14c: クロード・ロラン《アキスとガラテイアのいる海辺の風景》1657年、油彩、カンヴァス、102,3 x 136 cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

図 2.15: 《ポリュフェモスのいる風景》前景部分、ニンフ

図 2.16: ニコラ・プッサン《春（地上の楽園）》〈四季〉1660-1664年、油彩、カンヴァス、118 x 160 cm、パリ、ルーヴル美術館 / 図 2.16a: 全体図 / 図 2.16b: 部分、アダムとエヴァ

図 2.17: エティエンヌ・ボーデ《ポリュフェモスのいる風景》(プッサンに基づく) 1701年、エングレーヴィング、エッチング、62.8 x 81.2 cm (57.5 x 75.5 cm)、リヨン市図書館所蔵 (F17BAU009845)

図 2.18: ヴィルギル・ゾリス《スキュラと海のニンフ》『変身物語』挿絵、1563年、6,2 x 8,1 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館

図 2.19: プッサン《ポリュフェモスのいる風景》1649年

図 2.20: 作者不詳《アモルの矢を鍛造するウルカヌスとキュクロプス》(プリマティッチョに基づく) 16世紀、30,2 x 41,7 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

図 2.21: フランソワ・ペリエ《ポリュフェモスから隠れるアキスとガラテイア》1645-1650年、油彩、カンヴァス、97 x 133 cm、パリ、ルーヴル美術館

図 2.22: 《ポリュフェモスのいる風景》前景部分 / 図 2.22a: ニンフとサテュロス / 図 2.22b: 水甕

図 2.23: 水の寓意 / 図 2.23a: アントニオ・テンペスタ (1555-1630) 《水》〈四大元素〉、エッチング、13,2 x 19,3 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.23b: ヨハネス・サーデラー1世 (1550-1660) 《水》〈四大元素〉、エングレーヴィング、10,5 x 13,5 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.23c: ジャック・ド・ビー《水》、チェーザレ・リーパ『イコノロジーア』(ジャン・ボードワン仏訳、翻案) 1644 (1643) 年、パリ版挿絵

図 2.24: 火の寓意 / 図 2.24a: アントニオ・テンペスタ (1555-1630) 《火》〈四大元素〉、エッチング、13,2 x 19,3 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.24b: ヨハネス・サーデラー (1550-1660) 《火》〈四大元素〉、エングレーヴィング、10,5 x 13,5 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.24c: ヤン・ブリューゲル1世《火》1606年、油彩、カンヴァス、46 x 83 cm、リヨン美術館 / 図 2.24d: ヤン・ブリューゲル2世、ヘンドリック・ファン・バーレン《四大元素 — 火》1630年頃、油彩、板、41,5 x 58,5 cm、個人蔵

図 2.25: 《エトナ山》、セバスチャン・ミュンスター『コスモグラフィア』1552年、バーゼル版挿絵

図 2.26: 「地」の寓意 / 図 2.26a: アントニオ・テンペスタ (1555-1630) 《大地》〈四大元素〉、エッチング、13,2 x 19,3 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.26 b: サイコロ印の版画家《凱旋車に乗るキュベレ》(ジュリオ・ロマーノとバルダッサレ・ペルッツィに基づく) 1530-1560年、エングレーヴィング、24,8 x 17,8 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

図 2.27: プッサン《ポリュフェモスのいる風景》中景部分、農耕のモチーフ

図 2.28: ニコラ・プッサン《ポリュフェモスのいる風景》

図 2.29: 空気の寓意 / 図 2.29a: ヨハネス・サーデラー (1550-1660) 《空気》〈四大元素〉、エングレーヴィング、10,5 x 13,5 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.29b: ジャック・ド・ビー《空気》、チェーザレ・リーバ『イコノロジーア』1644(1643)年、パリ版挿絵 / 図 2.29c: アントニオ・テンペスタ (1555-1630) 《空気》〈四大元素〉、エッチング、13,2 x 19,3 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.29d: ヤン・ブリューゲル 1世《空気の寓意》1611年頃、油彩、板、54 x 94,7 cm、ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館

図 2.30: 《ポリュフェモスのいる風景》山部分

図 2.31: ニコラ・プッサン《バッコスの誕生》(《ニュサのニンフに預けられる幼いバッコス、ナルキッソスとエコーの死》) 1657年、油彩、カンヴァス、123 x 179 cm、マサチューセッツ州ケンブリッジ、フォッグ美術館

図 2.32: ニコラ・プッサン《フローラの王国》1630年頃、油彩、カンヴァス、131 x 181 cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

図 2.33: 《世界の創造》、セバスチャン・ミュンスター『コスモグラフィア』1552年、バーゼル版挿絵

図 2.34: 「銀の時代」の作例 / 図 2.34a: 作者不詳《銀の時代》(ホルツィウスに基づく) 1589年頃、16,8 x 25,0 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.34b: ヴィルギル・ゾリス《銀の時代》、『変身物語』挿絵、1563年、6,2 x 8,1 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館 / 図 2.34c: アントニオ・テンペスタ《銀の時代》『変身物語』挿絵、1606年、9,7 x 11,5 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.34d: フィリップス・ハレ《銀の時代》〈四つの時代〉(ヒリス・コワニエ 1世に基づく) 1573年、エングレーヴィング、24,6 x 24,7 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 2.34e: アントニオ・テンペスタ《銀の時代》〈四つの時代〉1599年、20,7 x 33,7 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 2.35: 「黄金時代」の作例 / 図 2.35a: 作者不詳《黄金時代》(ホルツィウスに基づく) 1589年頃、16,8 x 25,0 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.35b: ヴィルギル・ゾリス《黄金時代》『変身物語』挿絵、1563年、6,2 x 8,1 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館 / 図 2.35c: アントニオ・テンペスタ《黄金時代》『変身物語』挿絵、1606年、9,7 x 11,5 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.35d: フィリップス・ハレ《黄金時代》〈四つの時代〉(ヒリス・コワニエ 1世に基づく) 1573年、エングレーヴィング、24,7 x 24,8 cm、ロツテル

ダム、ポイマンス・ファン・ベーニンゲン美術館 / 図 2.35e: アンтониオ・テンペスタ 《黄金時代》〈四つの時代〉 1599 年、20,7 x 33,7 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 2.36: ニコラ・プッサン 《ピュラモスとティスベのいる風景》 1651 年、油彩、カンヴァス、192,5 x 273,5 cm、フランクフルト、シュテーデル美術館 / 図 2.36a: 全体図 / 図 2.36b: 遠景部分、建築

図 2.37: ニコラ・プッサン 《ポリュフェモスのいる風景》

図 2.38: ジュゼッペ・チェーザリ (カヴァリエーレ・ダルピーノ) 《シチリアの寓意》、チェーザレ・リーパ『イコノロジーア』 1603 年ローマ版挿絵

図 2.39: 古代石棺 《プロセルピナとケレス》に基づく素描 / 図 2.39a: ニコラ・プッサン 《プロセルピナを探すケレス (古代石棺に基づく素描)》 1645-1648 年頃、ペン、インク、褐色淡彩、16,3 x 22,8 cm、モスクワ、プーシキン美術館 (inv. 6712) / 図 2.39b: 《ケレスとプロセルピナの石棺》 ウィンザー城、王室図書館 (「紙の博物館」 RL 8089)

図 2.40: ヴィンチェンツォ・ルキーニ 《シチリアの地図》 (部分、執筆者による加筆) 1558 (1602) 年、フランス国立図書館蔵 (GED-17737 (RES))

図 2.41: ジョヴァンニ・チェーザレ・テスタ 《プロセルピナの略奪》 (ピエトロ・テスタに基づく)、エッチング、23,5 x 35,0 cm、ローマ、国立銅版画美術館

図 2.42: 《ポリュフェモスのいる風景》中景部分

図 2.43: ボッカッチョ『名婦列伝』ケレスの挿絵 / 図 2.43a: 《収穫の女神、シチリアの女王ケレス》、ボッカッチョ『名婦列伝』 1539 年、ベルン版挿絵 / 図 2.43b: 《収穫の女神、シチリアの女王ケレス》、ボッカッチョ『名婦列伝』 1479 年、アウクスブルク版挿絵

図 2.44: キュアネとアレトウーサ / 図 2.44a: アンтониオ・テンペスタ 《プロセルピナを連れてキュアネの前を通り過ぎるプルート》『変身物語』挿絵、1606 年、9,7 x 11,5 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム / 図 2.44b: フィリップス・ハレ 《アレトウーサ》〈ニンフたち〉 16,9 x 9,9 cm、アムステルダム国立美術館

図 2.45: 《ポリュフェモスのいる風景》前景部分、ニンフたち

第 3 章

図 3.1: モスクワ、プーシキン美術館、展示室

図 3.2: プッサン 1652-1657 頃の作品 / 図 3.2a: 《エジプト逃避途上の休息》 1655-1657 年、油彩、カンヴァス、105 x 145 cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館 / 図 3.2b: 《キリストと姦淫の女》 1653 年、油彩、カンヴァス、121 x 195 cm、パリ、ルーヴル美術館 / 図 3.2c: 《川に捨てられるモーセ》 1654 年、油彩、カンヴァス、149,5 x 204,5 cm、オックスフォード、アシュモリアン美術館

図 3.3: ニコラ・プッサン 《二人のニンフのいる風景》 1659 年、油彩、カンヴァス、120,5 x 181,3 cm、シャンティイ、コンデ美術館

図 3.4: ニコラ・プッサン 《ヘラクレスとカクスのいる風景》 1658 年頃、油彩、カンヴァス、156

x 202 cm、モスクワ、プーシキン美術館 (inv. 2763)

図 3.5 : 1648 年のフォキオンの風景画 / 図 3.5a : 《フォキオンの葬送のある風景》1648 年、油彩、カンヴァス、114 x 175 cm、個人蔵、カーディフ、ウェールズ国立美術館寄託 / 図 3.5b : 《フォキオンの遺灰の収集のある風景》1648 年、油彩、カンヴァス、116 x 176 cm、リヴァプール、ウォーカー・アートギャラリー

図 3.6 : プッサン 1650 年代末 (1660 年頃) の風景画 / 図 3.6a : ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658 年、油彩、カンヴァス、119,1 x 182,9 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館 / 図 3.6b : ニコラ・プッサン《二人のニンフのいる風景》1659 年、油彩、カンヴァス、120,5 x 181,3 cm、シャンティイ、コンデ美術館

図 3.7 : プッサン《ヘラクレスとカクスのいる風景》と《ポリュフェモスのいる風景》の比較 / 図 3.7a : 《ヘラクレスとカクスのいる風景》1658 年頃 / 図 3.7b : 《ポリュフェモスのいる風景》1649 年

図 3.8 : 《ヘラクレスとカクスのいる風景》細部写真 (筆者撮影) / 図 3.8a : 前景左 / 図 3.8b : 前景中央右 / 図 3.8c : 後景中央、岩壁 / 図 3.8d : 中景右 / 図 3.8e : 遠景、建築物

図 3.9 : 《ヘラクレスとカクスのいる風景》 / 図 3.9a : 全体図 / 図 3.9b : 後景部分、ヘラクレスとカクス、牛 / 図 3.9c : 遠景部分、建築物 / 図 3.9d : 前景と中景部分

図 3.10 : ヘラクレスとカクスの作例 / 図 3.10a : ヘンドリック・ホルツィウス《ヘラクレスとカクス》1588 年、エングレーヴィング、40,7 x 33,4 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 3.10b : デイルク・フォルケルツゾーン・コールンヘルト《ヘラクレスとカクス》(フランス・フローリス 1 世に基づく) 1554 年、エングレーヴィング、エッチング、35,3 x 25,8 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 3.10c : ジョヴァンニ・ヤコポ・カラーリオ《ヘラクレスとカクス》〈ヘラクレスの物語〉(ロッソ・フィオレンティーノに基づく) 1515-1565 年、エングレーヴィング、21,6 x 17,6 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 3.10d : アンニーバレ・カラッチ《ヘラクレスとカクス》1593-94 年、フレスコ、ポローニャ、カーザ・サンピエーリ=タロン

図 3.11 : ドメニキーノ《ヘラクレスとカクスのいる風景》1621-23 年、油彩、カンヴァス、119 x 150 cm、パリ、ルーヴル美術館

図 3.12 : ニコラ・プッサン《アウエンティヌスの丘》1642-45 年頃、褐色淡彩、黒鉛、13,5 x 31,0 cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館版画素描室

図 3.13 : 《ヘラクレスとカクスのいる風景》部分 / 図 3.13a : 後景部分、岩 / 図 3.13b : 遠景部分、建築物

図 3.14 : 《ヘラクレスとカクスのいる風景》前景部分、ニンフたち

図 3.15 : 《ヘラクレスとカクスのいる風景》部分、ヘラクレスとニンフたち

図 3.16 : 《カルメンタ》、ボッカッチョ『名婦列伝』1473 年、ウルム版挿絵

図 3.17 : バッチョ・バンディネッリ《ヘラクレスとカクス》1525-34 年、大理石、フィレンツェ、シニョリーア広場

図 3.18 : ヘラクレスの祭壇と祭儀 / 図 3.18a : マッテオ・ピッチョーニ《ヘラクレスの犠牲》〈コ

ンスタンティヌス帝凱旋門の浮彫り〉17世紀中頃、エングレーヴィング、17,5 x 21,6 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館 / 図 3.18b: コルネリス・ハレ《アエネーアスを迎えるエウアンドロス》(ルーベンスに基づく) 1635-1636年、エングレーヴィング、36,6 x 27,5 cm、アムステルダム国立美術館 / 図 3.18b-i: 全体図 / 図 3.18b-ii: 遠景部分、ヘラクレスの祭壇

図 3.19: 《ロムルス治世下のカピトリノー》、ファビオ・カルヴォ『古代都市ローマの地図』(ローマ、1532年) 挿図 / 図 3.19a: 全体図 / 図 3.19b: 部分、カルメンタリス門

図 3.20: 《ヘラクレスとカクスがいる風景》中景

図 3.21: 《ヘラクレスとカクスがいる風景》画面右部分、4頭の牛

図 3.22: 《ヘラクレスとカクスがいる風景》前景部分

図 3.23: ルーヴル宮グランド・ギャラリー装飾のための工房作《ヘラクレスとエリュマントスの猪》1640年頃、ペン、インク、灰色淡彩、白のハイライト、28,6 x 31,5 cm、パリ、ルーヴル美術館版画素描室 (R.F.114)

図 3.24: ヘラクレスの祭壇の素描 / 図 3.24a: ニコラ・プッサン《狩猟具で装飾された古代の祭壇》1635-1640年頃、ペン、インク、褐色淡彩、21,6 x 16,5 cm、バイヨンヌ、ボナ美術館 (A1685; NI59) / 図 3.24b: 作者不詳《ヘラクレスの祭壇》ウィンザー城、王室図書館(「紙の博物館」RL 8349)

図 3.25: 古代ローマの地図(下記文献の資料の一部に筆者が加筆。Samuel Ball Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1929.)

図 3.26: ファビオ・カルヴォ《アッピア街道》(部分)『古代都市ローマの地図』(ローマ、1532年)

図 3.27: 《ヘラクレスとカクスがいる風景》前景部分、ニンフ

図 3.28: ディアナとニンフの水浴 / 図 3.28a: ティツィアーノ《ディアナとカリスト》1556-1559年、油彩、カンヴァス、187,5 x 205 cm、エジンバラ、スコットランド国立美術館; ロンドン、ナショナル・ギャラリー / 図 3.28b: アントニオ・テンペスタ《ディアナとアクタイオン》『変身物語』挿絵、1606年、9,7 x 11,5 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

図 3.29: ピエール・フィランズ《エゲリア》、『変身物語』1619年、パリ版挿絵

図 3.30: ヘルマン・ファン・スワーネフェルト《エゲリアのグロッタ》1620-1655年、エッチング、18,5 x 27,9 cm、ブリティッシュ・ミュージアム

図 3.31: クロード・ロラン《ヌマの死を嘆くエゲリアのいる風景》1669年、油彩、カンヴァス、154 x 200 cm、ナポリ、カポディモンテ美術館 / 図 3.31a: 全体図 / 図 3.31b: 前景部分

図 3.32: 《ナイル・モザイク》前2世紀頃、431 x 585 cm、パレストリーナ国立考古学博物館

図 3.33: ナイル・モザイク、17世紀の模写とプッサン前景の比較 / 図 3.33a: 《ナイル・モザイク、水辺のパーゴラでの祝宴部分の模写》1627年頃、ペン、インク、水彩、黒チョーク、37,5 x 48,2 cm、ウィンザー城、王室図書館(「紙の博物館」RL 19219) / 図 3.33b: 《ナイル・モザイク、水辺のパーゴラでの祝宴部分の模写》部分、手前の人物群 / 図 3.33c: 《ヘラクレスとカクスがいる風景》前景部分

図 3.34: ジョヴァンニ・バッティスタ・ファルダ《カンポ・ヴァッチーノの眺め》〈ローマの地誌と建築〉 1660-1670 年頃、エッチング、36,0 x 50,0 cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム