慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	アウグストゥスとクレオパトラ : スタウアヘッドの図像解釈
Sub Title	Augustus and Cleopatra : an iconology of Stourhead
Author	西川, 正二(Nishikawa, Shoji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2009
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 (The Hiyoshi review of English studies). No.54 (2009.) ,p.13- 43
JaLC DOI	
Abstract	Henry Hoare II transformed Stourhead into his ideal place with the garden, garden architecture, paintings, sculpture, and objets d'art. He acquired Carlo Maratta's Marchese Pallavicini conducted by Apollo to the Temple of Fame in 1758 and commissioned in 1759 a pendant to this, Augustus and Cleopatra, from Anton Raphael Mengs, arguably the most celebrated European painter of the day. This subject is uncommon in the iconography of the seventeenth and eighteenth centuries compared with other Cleopatra's subjects, such as the Death of Cleopatra and Cleopatra's Banquet. As is evident in Cortona's Augustus and Cleopatra it represents Augustus's morally overcoming Cleopatra's temptation. Given his preference for the Choice of Hercules, Henry must have liked its ethical aspect. As Henry had Guercino's Augustus and Cleopatra in mind, he was not satisfied with Mengs's picture: his Cleopatra lacked 'grandeur' or 'majesty'. Yet his criticism implies more than that. As the concept of luxury had been changing in the eighteenth century, Henry needed Cleopatra's gorgeous dress as a symbol of his own luxuries, the garden and his art collection. He did not need an element of sacredness in Cleopatra which he found in Mengs's or Reni's Cleopatra. As Henry was the founder of Stourhead garden and the patron of artists, Henry could identify himself with Augustus, the founder of Rome and the patron of Virgil, whose Aeneid was used as a theme for Henry's garden. Henry's choice of Augustus and Cleopatra may have been influenced by the following books and plays. Sara Fielding's The Lives of Cleopatra and Octavia, whose subscribers include Henry's friends, was published in 1 757. Dryden's All for Love was performed in April, 757 and March, 758. David Garrick's version of Shakespeare's

	Antony and Cleopatra was published in October, 758 and the play was performed in January, 759. It is reasonable to assume that Cleopatra was one of the favorite topics of conversation among the fashionable circles in London in those years.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20090331-0013

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

《アウグストゥスとクレオパトラ》
――スタウアヘッドの図像解釈――

西　川　正　二

序論

ヘンリー・ホアⅡ世は銀行家としてロンドンで成功するかたわら、ウィルトシャー州スタウアヘッドで自分の理想の世界を邸宅、庭園、庭園建築、樹木、庭園の彫像、邸宅内の絵画・彫像・工芸品などによって、作り上げた。18 世紀の造園の流行で数々の庭園が造られるが、その個々の要素は類似のものが多い。ただしスタウアヘッドの庭園ではそれぞれの要素にヘンリーの教養と趣味が色濃く反映している。[1)]

ヘンリーは絵画蒐集に余念がなかったが、1758 年以降特に、ホレス・マン卿とアルバーニ枢機卿を取り巻く画家や画商たちから絵画を購入した。1758 年 7 月にはプッサンの絵とともに、カルロ・マラッタ（1625–1713）の大作《名誉の神殿へ導かれるパラヴィチーニ侯爵》を購入している。これはヘンリーの肖像画とともに玄関ホールを飾ることになるが[2)]、この絵とともに飾る絵の題材を自ら選び、「アウグストゥスとクレオパトラ」に決め、アントン・ラファエル・メングス（1728–1779）に注文した。時代の流行でもあった、有名な絵画のコピーを画家に依頼することはヘンリーにもよくあったが、訪問者が一番注目する玄関ホールに飾る「アウグストゥスとクレオパトラ」という主題の大作を当代一流の画家メングスに依頼して描かせたのは、特別な思い入れがあったに違いない。イギリスの

パトロンとの関係ではメングスはすでにノーサンバランド伯爵のためにラファエロの《アテネの学堂》のコピーを描いており、当時話題になったこの有名な絵は、当然ヘンリーも知っていただろう。[3)]

ではなぜ、「アウグストゥスとクレオパトラ」のテーマをヘンリーが望んだのであろうか。彼の邸宅にあるプッサンの《ヘラクレスの選択》の絵が、庭園のヘラクレス像と関連が考えられるように、このテーマは庭園の図像学的意味となんらかの関連があるのだろうか。Woodbridge（1965）はこの絵の購入の経緯について詳細に辿り、この絵の意味として、庭園のニンフ像（ベルヴェデーレのクレオパトラ像）との関連については、アウグストゥスとクレオパトラは男性－女性の図像として、庭園のヘラクレス像と眠るニンフ像をさらに明確化したものであると論じている。[4)] メングスの絵に関してはその後 Roettgen[5)] が詳しく論じているので、これらの先行研究を踏まえながら、本論では最初に、絵画購入の経緯と先行研究の見解を検討し、次にこれまでこの絵との関連で論じられていない、当時のクレオパトラのイメージの文化的背景を概観し、更に何故この絵のテーマを思いついたのかを探るため、1758 年前後の演劇、小説を取り上げ、ヘンリーとの関連も考慮しながら、この絵に託した、ヘンリーの意図を探る。[6)]

Ⅰ　絵画購入の経緯と先行研究

ヘンリーがいつ「アウグストゥスとクレオパトラ」のテーマの絵を欲しいと思ったかはわからないが、マラッタの絵と一緒に飾る大作ということで注文したので、その購入の 1758 年以降に決めたとの推測も可能だろう。また、1759 年 6 月までにはメングスに画家のプリマーが絵の依頼をしたので、それまでにはヘンリーはこのテーマを決めたということになる。料金は 2 人の人物の絵でわずか 410 スクーディであった。[7)] 以下に述べるように、ヘンリーが最初から考えていたモデルはグエルチーノのアウグストゥスとクレオパトラ 2 人を中心に据えた「アウグストゥスとクレオパト

ラ」であると考えられる。

メングスとヘンリーの仲介をしたのはトマス・ジェンキンズである。1759 年 7 月の手紙がある。画家のジョン・プリマーが実際に交渉したようで、クリスマスまでに仕上げるように注文した（実際にスタウアヘッド用の絵が完成されるのは 1760 年半ば頃）。この手紙ですでにメングスは「霊廟のなかの場面なので、アーチなどを描くように主張などしないようにとヘンリーに期待している」という箇所がある。[8] メングスはプルタルコスの『英雄伝』やシャルル・ロラン（1661-1741）の『ローマ人の歴史』を参考にして、歴史的・心理的に正確な絵を描こうと努力をした。[9] メングスはプルターク『英雄伝』の「マーク・アントニー」の記述をもとにこの絵を描いたという記述が、コルト・ホアの『現代のウィルトシャーの歴史』にある。[10] Woodbridge はヘンリーのクレオパトラへの興味は明らかにグエルチーノの絵に刺激を受けたものであると断定して、その絵はたぶんカピトリーノ美術館にあるものであるとしている。[11] その根拠は 1760 年 4 月のジェンキンズのヘンリーへの手紙である。グエルチーノの絵のクレオパトラとアウグストゥスの像の欠点を指摘している（グエルチーノは形の優美さや表現は優れていない、また最大の間違いとして、クレオパトラは愛らしさがない（nothing lovely in her）手紙で、その中で、グエルチーノについてヘンリーが言及したことを述べている。[12] つまり、最初から絵の依頼者と仲介者及び画家の意図が食い違っていたことがわかる。このことは、アウクスブルクにある小ぶりの絵の存在が示している。Roettgen はこの絵がスタウアヘッド用に最初に描いた絵であるとしている。ただし、ヘンリーが望んでいた大作ではないので、絵のサイズに関しては最初の交渉でははっきりさせていなかったとする。この絵は文学的典拠に忠実で、プルタルコスからはセレウコス、ロランからは、シーザーの像などを取り入れている。エジプトのインテリアの部屋を描くためにピラネージのスペイン広場にある「イギリス人のカフェ」の装飾を参考にしたり、ヒエログリフを使ったりして、ローマで最も初期の「エジプト復興様

式」の絵のひとつである。[13] これらは、最終的なスタウアヘッドの絵には取り入れられない。また、アウクスブルクの絵はアウグストゥスとクレオパトラの会見の最初の瞬間ではなく、その後のクレオパトラの説明の場面が、バロック的な感情にあふれた様子ではなく、自制した、理性的な落ち着いた行動と感情で表現されている。[14] これに対し、スタウアヘッドの絵は、二人の最初の出会いの瞬間を描き、より劇的な絵となっている。しかも、シーザーの彫像もなく、他の装飾も簡素化されて、より二人に焦点が当たっている。この二人の出会いの瞬間の場面とより余分な装飾がないものがヘンリーが望んだものである。

ジェンキンズの 1761 年の 7 月の手紙から、ヘンリーがメングスの絵を気に入ったことがわかるが、[15] ジェンキンズの 1761 年 8 月の手紙では、ヘンリーがメングスの絵に対する批判を知らせたことがわかる。[16] ヘンリーの最初の批判のある手紙は残っていないが、メングスのこの批判に対する返答の手紙は残っている。[17] Woodbridge はメングスの描いたクレオパトラが従来のイメージから離れているので、批判を受けるのは当然だとしている。[18] メングスの反論からヘンリーの批判も推測できる。メングスの「クレオパトラの内面は跪いて、顔を上に向け、嘆願するため両腕を伸ばし、体を投げ出すという姿勢なしでは示せない。」という弁明からは、ヘンリーの手紙にクレオパトラの姿勢があまりにも低姿勢でありすぎると批判があったことが伺える。「彼女は誘惑するときにのみ壮麗（grandeur）である。絵画において小数の人物たちしかいない題材で、2 人に同じような壮麗さを与えたら、失敗しただろう。クレオパトラが元気で立ち上がり、すくっと立った姿で、陽気に話し、頬に紅がさし、服を着て、宝石で飾れば、彼女は金や大理石で輝く建物のように見えるだろうが、アウグストゥスは、簡素なドリス式の建物なので、作業着の労働者のように見えるだろう。グエルチーノの絵はクレオパトラとジュリアス・シーザーなのか、それともアントニーとなのか、いやアウグストゥスとなのかを判別するのは不可能である。」[19] という言葉からは、ヘンリーの手紙にクレオパトラに

女王らしい衣装や、装身具を身につけていないことへの批判があったことがわかる。グエルチーノの例は Woodbridge はジェンキンズの手紙の中にあったグエルチーノの《アントニーとクレオパトラ》の絵と同じものであろうと、推測しているが、妥当であろう。この絵をジェンキンズは人物が描けていないと批判している。ただし、メングスはグエルチーノのこの絵の下絵を知っていて、それを参考にしたかもしれないと Roettgen は推論している。[20] この下絵は仕上げの絵と異なり、クレオパトラはチュニカしか着ておらず、アウグストゥスは横向きではなく、半分背中を見せていて、右手を前に差し出しているので、スタウアヘッドの絵と二人の位置の左右は逆だが共通点がある。[21]

メングスの返答の手紙に対し、ヘンリーは更に 1761 年 7 月 27 日にフランス語で返事を書いている。[22] そこではヘンリーは、批判は他の人々が言っているとしているが、Woodbridge の言うように、彼自身の抱いていたアウグストゥスとクレオパトラの絵のイメージと違うので、明らかに納得できなかっただろう。[23] Woodbridge はメングスのこの手紙に対するヘンリーの返答の手紙の内容を英語で以下のように説明している：「これらのジェントルマンたちはクレオパトラに幾許かの名誉を与えても、アウグストゥスの名誉を損なうことはなかったであろうといっている」。そしてこの批判が、実はヘンリーが感じた不満でもあるとしている。[24] ここで Woodbridge は名誉（honour）と訳しているが、ヘンリーの手紙のもとのフランス語は grandeur である。

> 人は指摘する、もしクレオパトラの荘厳さ（grandeur）が増されていたとしても、その体の姿勢と態度はその劣っていることとアウグストゥスの捕虜と言うことを示すことができたであろう。[25]

ここでは、クレオパトラの低姿勢への批判は述べられていない。‘grandeur’ という言葉からわかるように、単なる高貴さではなく、女王に

相応しい荘厳さ、壮麗さをヘンリーは望んでいた。この手紙の他の箇所では Woodbridge は「彼女の不運にもかかわらず見られるべき女王らしい資質が少し欠けている」と「女王らしい資質（the queenly quality）」と訳しているが、もとのフランス語は Majesté であり、他にもしばしば Majesté が使われていて、「威厳（Majesté）に欠けないウェヌスを望んでいる」という表現もある。[26] Roettgen も Majestät というドイツ語を使って説明している。

Roettgen によれば、メングスの作品は「アントニーやシーザーとは異なり、アウグストゥスは自身の道徳規範に従い、クレオパトラの魅力に打ち勝った」ことを意味していると考えられるとしている。[27] そして、この倫理的解釈はフィレンツェのピッティ宮殿のヴィーナスの間にあるピエトロ・ダ・コルトーナの《アウグストゥスとクレオパトラ》のフレスコ画の銘文 ‘Augustus regiam Nili sirena cera prudentiae aure obserata contemnit’（アウグストゥスは用心の蠟で耳を塞ぎ、ナイルの女王セイレーンを軽蔑した）に明らかであると述べている。この絵はヴィーナスの間（ま）の美徳と自制の倫理学を若い王子に教育するための図像学的構想のひとつである。[28] 銘文のセイレーン ‘sirena’ とは「ナイルのセイレーン」と呼ばれたクレオパトラを指していて、オデュッセウスとセイレーンの歌の話が元になっている。

以上の検討から、ヘンリーがかなりこの絵の描き方に、最初からこだわっていたことがわかる。2 人の劇的な会見の最初の瞬間の場面を好み、その周りのエジプト風の装飾やセレウコス、シーザーの像など、その瞬間から気をそらすようなものは好まなかったことがわかる。また、クレオパトラのイメージとして女王らしい威厳、壮麗さ（majesté, grandeur）を求めていたこともわかる。Woodbridge は「ジョージⅢ世への記念碑や、忠誠を表明することなどに繰り返し現れる、父権の権威を賛美する」時代の風潮から、アウグストゥスも『アエネーイス』からのイメージであるとともに、父権の権威の象徴であり、クレオパトラは、理性との関係についてア

レグザンダー・ポープの世代がとらわれていたもうひとつの人間の原理である、本能と感情に支配された魔性の女 ‘femme fatale’ であると解釈している。[29] そして「サロンの 8 つの大作の絵画を見ても、元型的な女性が見られる。ウォルポールが記述しているように、ヘラクレスに伴う賢明、サロメ、ディド、ヘレナ、ヴィーナス、アンドロメダなどである。しかし、玄関ホールには自分の肖像、パラヴィチーニ侯爵の絵、アウグストゥスとクレオパトラの絵が飾られたので、男性原理が優勢であることをヘンリーは示した。」と結論している。[30] 倫理的側面は Woodbridge 及び Roettgen の指摘するところだが、ヘンリー自身のコメントには出てこない。次章では当時のクレオパトラのイメージを検討し、ヘンリー自身が描いていたイメージとどのように重なり、また異なるのかを検討する。

Ⅱ　クレオパトラのイメージ

ヘンリーは何故特に《アウグストゥスとクレオパトラ》の絵をスタウアヘッドの代表的な絵の一つとして、玄関ホールに飾りたいと思ったのであろうか。まず、18 世紀のイギリス人にとって、クレオパトラのイメージはどのようなものであったのかを検討する。

Ⅱ.1　絵画のイメージ

ティエポロの《クレオパトラの宴会》の考察をしたヘイマーは以下のように述べている。「ヴェネツィアには、クレオパトラの饗宴を主題とした同時代の先行作品はなかった。だがそれは、西欧絵画において頻出する主題であり、饗宴と死の場面はクレオパトラを扱ううえでもっともありふれたトポスであった。ピグラーは、16 世紀から 18 世紀にかけて四〇以上の饗宴の場面と一二〇をこえる死の場面が描かれたとしている。」[31] では、「アウグストゥスとクレオパトラ」はどの程度描かれているのだろうか。Pigler が挙げているのは、上記のテーマに比べて極端に少なく 13 例のみである。[32] 他のテーマでは、「クレオパトラのそばで負傷して死を迎

えるアントニウス」は 9 例ある。つまり、16 世紀から 18 世紀にかけてヨーロッパにおいてクレオパトラの代表的な絵画は「クレオパトラの死」であり、「クレオパトラの宴会」もよく知られていたが、「アウグストゥスとクレオパトラ」の主題は比較的少なかったと言えるだろう。クレオパトラのエピソードの中でも、ローマの勝利の後の劇的な毒蛇による「クレオパトラの自殺」が最も印象的であり、絵画も多いというのは当然であろう。自殺の場面はシェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』の 18 世紀の版の口絵にも見られる。[33)]「クレオパトラの宴会」はクレオパトラの機知と奢侈の一番印象的なエピソードなので多く描かれたのであろう。これはプリニウスの『博物誌』にある、クレオパトラがアントニーと賭けをして、1000 万セステルスを一晩の宴会で使い果すために、歴史上最も大きい真珠のイアリングの真珠をはずし酢に溶かして飲んだというエピソードに基づいている。[34)] エジプトというエキゾティックな舞台にヨーロッパ人の富と奢侈への憧れが投影されている。

イギリス王政復古の時代には、真珠をワインカップやグラスに落とそうとしている瞬間の絵のクレオパトラのポーズを取った肖像画がベネデット・ジェンナーリ（1671 年から 1678 年までロンドンに滞在）によって描かれ、モンマス公爵の愛人とみなされたエリザベス・フェルトンの肖像画もその一つである。[35)] 18 世紀にもカルロ・マラッタのこのテーマのクレオパトラの肖像画を、後にイギリス風景庭園の創始者の一人となるウィリアム・ケントが赤チョークでコピーしている（1710-1720 年頃）。[36)] グランドツアーのイギリス人の肖像を数多く描いたポンペーオ・バトーニも 1744–1746 年頃に描いている。[37)] ジョシュア・レノルズも 1759 年に当時最も有名な高級娼婦のキャサリン（キティ）・フィッシャー（1767 年死亡）をローマのスパダ宮殿にあるトレヴィザーニの絵のクレオパトラのポーズを真似て描いている。[38)] このテーマが良く知られていたことは、キティー・フィッシャーがクレオパトラを気取って真珠の代わりに、20 ポンドをバタつきパンに載せて食べたというエピソードからも伺える。[39)]

では「アウグストゥスとクレオパトラ」はどのように描かれていたのであろうか。スタウアヘッドのメングスの絵はクレオパトラの着衣の緑と背景の緑の色調が瑞々しい印象を与える絵である。アウグストゥスが右手を平行に差し出し（左手は見えない）、跪いたクレオパトラの下に差し出した右手（左手はスツールに置いている）とほぼ平行関係をなし、下を向くアウグストゥスと上目遣いにアウグストスを見上げるクレオパトラの目は合っているように感じられる。プルタルコスの『英雄伝』を参考にして描いたことは既に述べたが、その記述は以下のようである。[40)]

> その時彼女は構わない身なりで寝椅子に横たわっていた。けれども、征服者が部屋に入ってきた時、衣一枚をまとっただけであったにもかかわらず、彼女は急いで起きあがって彼の足許に身を投げた。彼女の髪は乱れ、声は震え、眼はうち沈んでいた。……しかしそれでもなお、彼女の生まれながらの優美さの輝きは憂愁に打ちひしがれた面差しに漂っているように思われた。

クレオパトラの横にはベッド、後ろには２人の侍女がいて、その上の壁の壁龕にはカノプス壺がある。アウグストゥスの後方には小さく２人の部下がいる。その後ろは２つの柱があり上方の小さな四角い窓からは青空が見える。以下ジェスチャーにも留意し他の絵画と比較検討する。

コルトーナの絵はすでに触れたように、倫理的説明が絵に書かれている。クレオパトラは跪いてはいないが、跪く途中のようで、侍女はクッションを下に差し出している。両手を下に広げて顔は上を向いている。アウグストゥスは左手を腰に当てたコントラポストの姿勢であり、右手は自分の衣装を摑んでいて、クレオパトラから目をそらして、斜め下を向いている。[41)] これはディオ・カッシウスの記述に近い。

> 今アウグストスはクレオパトラの言葉の熱情と彼の情熱への訴えか

けに心を動かされないわけではなかったが、彼は感じていないようなふりをした。そして、視線を地面の上に置いた……[42)]

プッサンの《クレオパトラとアウグストゥス》[43)] は画面右のアウグストゥスがクレオパトラより高い位置の平たい階段の 2 段目にいて、指がばらけた右手を前に出しているポーズをとっている。画面左のクレオパトラは右手を差し出している。右に兵士たち、左にクレオパトラの侍女たちがいる。背景は柱が並び、中央左は外の背景が柱の間から見える。その更に左にオベリスクも見える。2 人のどちらが勝者かというのはこの位置からも明らかである。クレオパトラの衣装は着飾っていはいない。

バトーニの絵（1760 年代初期）はシーザーの胸像彫刻があり、これはシャルル・ロランの『ローマ人の歴史』のグラヴロ（1699–1773）の口絵を参考にしたもので、クレオパトラのジェスチャーや、インテリアなども似ている。[44)] クレオパトラがシーザーの胸像を左手で示し、アウグストゥスはクレオパトラの左手の親指あたりを摑んでいる。二人とも上半身のみ描かれていて、シーザーの胸像とともに画面をほとんど占めている。

グエルチーノの絵はヘンリーが参考にしたと考えられるが [45)]、250cm × 277cm の大作で、クレオパトラは少しかがんだ姿勢でスタウアヘッドの絵に近いが、足は衣の中に隠れている。この姿勢からどちらが征服者であるかは明らかである。ふくよかなクレオパトラは両手を胸に置き、頭にはターバンをつけ、豪華なガウンを掛けている。アウグストゥスの右手は笏を握り、左手は立てた剣の上に置いている。室内のインテリアも玉座程度で、簡素な点ではスタウアヘッドの絵と共通点が見られる（ただしスタウアヘッドの絵にはカノプス壷が壁龕に見られる）。左の柱の横にアウグストゥスの部下たちが見守っている。ただし、クレオパトラの侍女たちはいない。

これらの絵の描写からもわかるように、「アウグストゥスとクレオパトラ」の絵は会見の瞬間の絵とその後のシーザーの像を前にしたクレオパト

ラの説明の場面の2つあることがわかる。メングスはスタウアヘッドの依頼を受けてその両方を描いていることになる。アウグストゥスとクレオパトラの手の決まったジェスチャーがあるわけではないこともわかる。
尚スタウアヘッドの絵を参考にした絵が後に描かれる。スタウアヘッドを訪れたことのあるベンジャミン・ウェストの《パエトゥスとアッリア》(1766年)、おそらく訪れたと思われるアンゲーリカ・カウフマンの1783年の《アウグストゥスとクレオパトラ》の絵にその影響が見られる。[46)]

以上から考えると、絵画に現れたクレオパトラは衣一枚の胸をはだけたエロティックで劇的な死の場面、豪華な服を着た真珠のエピソードの場面、が最も人々の印象に残るクレオパトラのイメージであったのであろう。「アウグストゥスとクレオパトラ」に描かれたクレオパトラは様々であるが、その出会いの瞬間を描いた絵に関しては、顔を上に向けて訴えるような表情とジェスチャー、跪く（あるいは跪く途中）という姿勢という基本的な要素はある程度共通していた。

Ⅱ.２　演劇におけるクレオパトラ

Adlerによればクレオパトラは演劇としてはあまり歓迎されず、1677年のドライデンの『全て恋ゆえに』の上演から、1813年のケンブルのシェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』まで、わずか200未満しかクレオパトラは劇場に登場していない。[47)] それらの上演に関する残された版画のクレオパトラの衣装はあたかもマリー・アントワネットやポンパドール夫人のようであった。[48)] つまりクレオパトラは必ずしもエキゾティックなイメージである必要はなく、流行の服を着たゴージャスなイメージがまず重要であったことがわかる。

ドライデンの『全て恋ゆえに』はクレオパトラとアントニーの愛をテーマにしたものだが、アウグストゥスとクレオパトラの対面の場はなく、アントニーの死後、クレオパトラはすぐに毒蛇に腕を噛ませ、死んでしまう。1747年から1800年までの間にDrury Lane劇場で6回ほど上演され

ている。[49] また、ヘンリーがメングスに絵を依頼した頃の前後では、1757年4月21日（コヴェント･ガーデン劇場、バリーがアントニーでウォッフィングトン夫人がクレオパトラ）、1758年3月9日（コヴェント・ガーデン劇場、バリーがアントニー、ベラミー夫人がクレオパトラ初演）に上演されている（これ以後はロンドンでは1765年まで上演されていない）。[50] これ以前の例だが、1718年に衣装や背景にかつてない600ポンドという大金をかけて『全て恋ゆえに』が上演され、大成功を収めた。[51] クレオパトラを演じたアン・オールドフィールド（1683–1730）に関して“Majestical dignity”という表現がある。[52] クレオパトラの演技の褒め言葉として使われているということは、クレオパトラは女王の威厳を持つべきであるという、ヘンリーの考えと符合する。メアリー・ポーターが演じたオクタヴィアに関しては「観客から敬意とさらにより感動的な涙の賞賛を引き出した」という記録もある。[53] 1745年アイルランドで『全て恋ゆえに』の上演に関しては、オクタヴィアとクレオパトラを演じた二人の女優は衣装の豪華さを争ったエピソードが伝えられている。[54]

ドライデンの『アントニーとクレオパトラ』でアントニーのオクタヴィアとクレオパトラをめぐっての「ヘラクレスの選択」のトポスが使われていることは、ヘンリーのパンテオンのヘラクレス像とこのテーマの絵との関連でも注目しておくべきであろう。このトポスは18世紀の小説、フィールディングの『トム・ジョーンズ』、『ジョゼフ・アンドリューズ』、『アミーリア』などに見られ、後に検討するセアラ・フィールディングの『クレオパトラとオクタヴィアの生涯』にも見られる。[55]

シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』はプルタルコスの『英雄伝』によっているが、直接のソースは主にその『英雄伝』のジャック・アミヨ仏訳（1559年）からのトマス･ノースの英訳（1579年）である。[56] では18世紀のイギリスで、シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』のクレオパトラはどのような扱いをうけていたのであろうか。18世紀のシェイクスピア劇といえばデイヴィッド・ギャリック（1717–1779）

だが、ギャリックはスタウアヘッドを訪れたこともある。[57] ヘンリーの庭園を受け継いだ孫のコルト・ホアの回想録にはスタウアヘッドの訪問客で、特に芸術家は歓迎されたという記述があり、ヘンリーの書簡（1776年）にはアデルフィ・ハリー（ヘンリー・ホア（1744–1785）のこと：ヘンリー・ホアⅡ世の弟のリチャードの子供で、ホア一族はヘンリーの名前が多いので「デブのハリー」の愛称で呼ばれる）の友達のギャリックが訪問した記述がある。[58] ギャリック自身にもこの訪問に関連した手紙をはじめ、ハリーの妻メアリー（画家でヘンリー・ホアⅡ世の友人であるウィリアム・ホアーの娘）との手紙が残っているなど、ホア一族との付き合いの手紙がある。[59] メアリーもギャリックの友人であった。[60] ギャリックは庭園で有名なチジックのバーリントン宅で新婚生活を送ったこともあり、その後トウィッケナムに邸宅を建て造園することになる。[61] ギャリックとの関連ではヘンリーは1757年の11月にベンジャミン・ウィルソン（1721–1788）（ギャリックの『ハムレット』や『ロミオとジュリエット』の場面の絵を描いた、役者がはっきりわかる劇の場面の絵を描いた先駆者）[62] の描いた《ロミオとジュリエット》の支払いの記録（1757年11月）がある。[63] ギャリックは1757年に『ロミオとジュリエット』のロミオ役をドゥルーリー・レーン劇場で、9月17日（ジュリエットはプリチャード夫人の娘）と10月1日（ジュリエットはシバー夫人）に演じている。[64] ヘンリーはこの劇を観て絵を注文した可能性もあり得るだろう。このようなことから、ヘンリーがギャリックの『アントニーとクレオパトラ』の上演については少なくともかなり知識があったことは推測できる。

当時上演されたギャリックの『アントニーとクレオパトラ』を考察してみよう。初演されたのは1759年の1月3日だが、宣伝のために1758年10月23日にケイペルとギャリックによって改変された『アントニーとクレオパトラ』が印刷され、出版された。[65] テキストに特別な記号（例えばアイロニーや、語りかける人の変更、また傍白などを示すもの）をつけて、より劇的に登場人物の動作が目に浮かぶような版であった。[66]

シェイクスピアのアウグストゥスとクレオパトラの場面はプルタルコスの記述を細かいところで順序を変えたりしているがほぼ従っている。アウグストゥスは節度をもった人物として描かれている。[67] これはギャリック版でも同様である。

ページェントを華やかにするために新調されたローマのコスチュームと新しい舞台背景で演じられたが、ギャリックのクレオパトラを演じたメアリー・アン・イエーツ（1728–1787）は当時 30 歳で、当時エロスを演じたトマス・デイヴィスによって、次のように評されている。

> イエーツ夫人はそのころ若い女優で、それ以後彼女が見せるような、才能の証拠、賞賛すべき語り口を見せなかった。しかし彼女の美しい姿と心地よい話し方は魅惑的なクレオパトラによく合っていた。[68]

政治的な場面や戦闘の場面はカットされたが、ページェントやスペクタクルがそれに替わった。それがどのようなものかは記録にないが、ギャリックの 1769 年のジュビリーでの「アントニーとクレオパトラ」のページェントは版画で見られる。[69] 1758-59 年のシーズンで総勢 80 人の俳優、ダンサー、歌手と、ドルーリー・レーンの通りや裏通りでリクルートされた通行人たちで、ページェントやスペクタクルは派手なものであったことが伺える。[70] シドナス川での 2 人の最初の出会いの有名な描写（イノバーバスの台詞ではなくサイアリアスの台詞にされた）もギャリックとイエーツ夫人の最初の御付の者たちとの退場のすぐ後に続き、ページェントを強調するのに役立った。[71] ポンペイウスの船上の宴会のシーンやアントニーの一時的勝利からのアレクサンドリアへの帰還などでもスペクタクル的要素が強調された。[72] 前者では 2 スタンザを足した「バッカスを祝う歌」が呼び物の一つであり、後者では、勝利の行進に「アレクサンドリアの門」を通る「軍勢」が加えられた。[73]

このように 18 世紀の舞台のクレオパトラは当然のことながらその魅惑

的な容貌、豪華な衣装、壮麗な行列や見世物的要素で観客にアピールしたが、女王としての威厳も重要な要素の一つであった。

Ⅱ.３　小説のクレオパトラ

セアラ・フィールディングの『クレオパトラとオクタヴィアの生涯』は 1757 年に出版されている。ヘンリーはこの本の予約購読者リストにはないが、予約購読者の一人である、‘*Lord* Lyttleton’ は Hagley の George Lyttelton, first Baron Lyttelton（1709–1773）のことで、ヘンリーの友人であり、1751 年から死ぬまでホア銀行の顧客である。[74] リトルトンはポープのパトロンでもあり、ヘンリー･フィールディングの『トム・ジョーンズ』は彼に献呈されている。ヘンリーの孫のスタウアヘッドを継いだコルト・ホアの妻であるヘスター・ホア の伯父でもある。

もう一人、予約購読者である、‘The Right Honourable Lady Arundell’ は Richard Bellings-Arundell の娘 Mary（1716–69）で、Henry Arundell, Baron Arundell of Wardour と結婚しているが、ヘンリー・ホアは 1771 年に孫娘のハリエットへの手紙のなかで、アランデル卿の頼みでヴェルネに絵の依頼をしたことに言及しているので、ここにセアラの小説との接点がある。[75] このアランデル卿を Woodbridge（1970）は索引で、‘Everard, James, Baron Arundell of Wardour’ のこと、つまり James Everard Arundell, 9th Baron Arundell of Wardour（1763–1817）であるとしているが [76]、これは、年齢と、Lord の敬称からわかるように、Henry Arundell, 8th Baron Arundell of Wardour（1740–1808）の誤りである。つまり、予約購読者のメアリーの夫とヘンリー・ホアは知り合いであった。

セアラはこのクレオパトラとオクタヴィア２人を対照的に描き、クレオパトラについては、「傲慢で、虚偽の、謀略家の女性であり、自分の限りない虚栄心と貪欲を満たすために彼女の魅力を発揮し、権力のために身を売ることだけを考えている」と述べている。[77] それぞれの伝記は本人自身が死んだ後に冥界（Shades）から語るという形をとっている。クレオパ

トラのアントニーへの愛も全くの虚偽のものとして、クレオパトラ像に一点の救いもなく、悪徳の権化として描かれている。クレオパトラが支配されているのは傲慢（pride）でオクタヴィアのすべての動機は愛（love）である。このように一つの情熱（passion）によって個人が定義されるという考えは 18 世紀の文学によく見られる。[78] Christopher D. Johnson によれば、道徳的な目的だけでなく男女の役割に関してもセアラは不満を表している。女性の見せかけ、気取り（feminine affectation）が悪徳として描かれているが、それを作り出し、またその犠牲になったアントニーもセアラは批判しているという。[79] つまりクレオパトラは自分自身の狡賢さによって報いをうけるが、その虜になった男たちの期待の結果でもある。女性を蔑視しながら、女性に弱いアントニーに象徴されるように、男性社会がクレオパトラが権力を握る原因であったとセアラは示していると Johnson は論じている。[80] エドモンド・バークは『崇高と美の観念の起源』（1757 年）で、女性について以下のように述べている。

> しかし感覚的対象に関する限りそれ自体としての完全性は、美の原因であるどころか逆に例えばこの美と言う性質が最高度に発揮される女性の場合に明らかである如く、美には弱さと不完全さの観念が常に付きまとうものなのである。女性はこの事実をよく意識しており、それ故に彼女たちは舌足らずに話したり故意にしなやかに歩いたりして、弱さや病気さえもあえて衒う術を身につける。[81]

これはまさに、クレオパトラが最初にアントニーを虜にさせるために用いた、よろめきの手練手管である。

セアラがかつてないほどに、クレオパトラの心理的解釈をしたことは、確かである。最後の場面でも、セアラは「アウグストゥスを誘惑するのが絶望的なので、少なくともうわべだけは、アントニーのために死のうと決意した」と書いている。[82] 最も悪女に描いているが、それによって、心理

的に深く分析されているように感じられる。

アントニーを迎える晩餐の準備など、豪華な歓待の描写は念入りになされている。

> たくさんの灯をともした木の枝を、いくつかは四角に、いくつかは円形に巧みに配置して、アントニーの最初に入ってくる入り口に置いた。その灯をみて、昼だと思い囀る鳥たちを止まらせた。通路には最高に着飾った女性たちを、最初は簡素に装った女性を、その先には段々により綺麗に着飾った女性を配置し彼の目を楽しませた。これは彼の心に最低から最高への美の漸次的進展の考えをかき立てるためにもくろんだことである……[83)]

その一方、あくる日のアントニーの宴会でクレオパトラが多言語を操り、人々を魅惑することをプルタルコスが語っているところは、省略されている。[84)] クレオパトラの肯定的な面はセアラの意図からして、描けなかったのであろう。

プリニウスの『博物誌』にあるクレオパトラが1000万セステルス（セアラでは600万セステルスになっている）の晩餐の賭けをして、真珠を酢に溶かして飲んだという奢侈のエピソードも取り入れている。セアラはアントニーが彼の快楽の耽溺から目覚めると、クレオパトラが彼を失うことになるのでアントニーをいつも喜ばさないといけないという理由づけをしている。クレオパトラの機知を示し、一種爽快なエピソードでもあるが、セアラはクレオパトラに「その費用を十分にアントニーが自分に埋め合わせるように注意を払った」とコメントさせて、その貪欲さを強調し、その豪快さを否定している。[85)]

アウグストゥスとの会見の場面は、プルタルコスと同じで、アウグストゥスが入ってきた瞬間、クレオパトラは彼の足元へ身を投げ出す。様々なジュリアス･シーザーの肖像画を飾ったという描写もあり、様々なソース

を組み合わせている。アントニーと同じように誘惑しようという動機から、手練手管を使うという設定で、アウグストゥスの伏目はディオ・カッシウスからの引用である。[86)]

以上のようにセアラは悪徳と美徳の究極を両女性に描き、かつ心理的に深めながら、セアラ独自のクレオパトラ観を表現していると言えよう。ヘンリーとの関連では、その倫理的側面が特に重要であろう。

Ⅲ　アウグストゥスの意味

この時代のイギリス文学に ‘Augustan literature’, ‘Augustan age’ という呼称があることからもわかるように、18 世紀イギリスのアウグストゥスのイメージの重要さはあまりにも明白であり、その関連も多岐にわたり、肯定的及び否定的イメージの両者があるが、この小論ではそのほんの一端だけを述べるにとどめる。[87)]

ヘンリーにとってのアウグストゥスの重要な側面は輝かしいローマ帝国を築いた皇帝であり、文学者、芸術家を庇護し、文学の黄金時代を築いたということだろう。ヘンリーの邸宅自身もアウグストゥス時代の建築家ウィトルウィウスの伝統を踏まえたパラディオの様式で父親によって建てられている。その意味で玄関ホールにおかれた 2 つの絵は Roettgen はテーマ的関連がないと言っているが、パラヴィチーノが画家の庇護者として、アウグストゥスは文学や、建築家の庇護者として共通点がある。[88)] ウェルギリウスの『アエネーイス』はヘンリーがスタウアヘッドの庭園に連想として取り入れているので、ヘンリーにとって文学の庇護者としてのアウグストゥスは特にウェルギリウスとの連想が強かったはずである。

ミルトンは楽園の描写で 18 世紀の造園に深く関わっているが、ヘンリーは伯父のベンソンから若い時に読書を薦められ、ミルトンの『失楽園』を読み、またベンソンからミルトンの胸像を遺贈されている。[89)] ミルトンの『楽園回復』のサタンがキリストを誘惑する、輝かしいローマの描写がヘンリーにとってのローマ初代皇帝アウグストゥスのイメージの一つであ

ろう。

> 貴方が今ご覧になっている都こそ他ならぬ／大いなる栄光のローマ、遥か遠くの地にまで名声を馳せ、諸国より奪った財宝で富栄える／地上の女王なのです。あそこにはユピテルの／神殿が、難攻不落の砦、タルペイアの岩の上に／他を圧してその壮麗な頭をもたげており、またあそこには、パラティノの丘一帯に／皇帝の宮殿が広々と広がり、その天を摩する建築は／世にも名高い建築家の腕の業、その上には／遠方からも人目を引く黄金色の狭間胸壁、／小塔、露台、光り輝く尖塔がそそり立っています。／その他にも、神々の家とも見紛う美しい、／大廈高楼が数多く立ち並んでいますが、……その柱と屋根は、名だたる匠の手になる、／杉、大理石、象牙、黄金の彫物です。[90)]

このようにアウグストゥスのイメージはヘンリー自身にとって訪問者に誇れる、自分をも投影できる肯定的なイメージであった。

Ⅳ　結論

当時のイギリスではクレオパトラは男性にとって魅惑的な女性像として代表的なイメージの一つであった。直接の関連の証明はできないが、当時セアラ・フィールディングの『クレオパトラとオクタヴィアの生涯』の出版（1758 年）や、ギャリックの『アントニーとクレオパトラ』の出版（1758 年）、上演（1759 年）で、ロンドン社交界の最新流行の話題の一つであったであったであろうクレオパトラの題材を、画家に描かせることを思いついた可能性も十分にあり得る。その中でも、よくあるクレオパトラの宴会や、クレオパトラの自殺の場面、また、クレオパトラとアントニーの絵ではなく、アウグストゥスとの会見の場を選んだのは、アウグストゥスがクレオパトラの誘惑にのらず、倫理的に勝利するというテーマが、男性原理対女性原理の表現とともに、ヘラクレスの選択の連想を庭園に組み

入れた、倫理的主題を好むヘンリーにとっては、最もふさわしいクレオパトラの絵であったからである。

特に考慮しなければならないのは、‘grandeur、majesté’を求めたヘンリーは、女王の威厳はもちろんだが、そこに「奢侈」の象徴になるクレオパトラの豪華な姿がなくてはならないものとして感じていたことである。「奢侈」を楽しむイギリス 18 世紀の時代に、富を持って庭園創造と芸術コレクションができる自分の境遇は、まさに「奢侈」肯定の象徴が必要であったに違いない。当時の思想でも、ヒュームは貪欲や奢侈によって活性化される新しい商業精神は礼儀や道徳を改良すると考えていたので、18 世紀イギリスの「奢侈」の意味は単に退けるべき悪徳という単純なものではすでになくなっていた。[91] ヘンリーはメングスのクレオパトラの顔はグイドー・レーニのマグダラのマリアの顔（レーニはクレオパトラの顔を描く時にレーニ自身が描いたマグダラのマリアの顔を用いた）に倣ったものだとしているが、その聖女としての聖性まで、メングスのクレオパトラには感じられるという思いもそこには含まれていたのではないか。[92] ジェンキンズはグエルチーノのクレオパトラを「愛らしさ」がないと批判したが、メングスのクレオパトラにはその愛らしさと聖女的とすら言えるような表現が見られ、そこにクレオパトラの誘惑を克服するという倫理的テーマを望んでいたヘンリーは違和感を感じたのであろう。

ギャリックとケイペルの『アントニーとクレオパトラ』がシェイクスピアの劇の歴史的事件を省略して、クレオパトラとアントニーの 2 人により焦点を絞ったように、メングスのエジプトのインテリア、シーザーの彫像、財産チェックをするセレウコスを描いた、より「歴史」に忠実な最初の絵はヘンリーが気に入らず、クレオパトラとアウグストゥスの 2 人の最初の出会いに焦点を絞った絵を好んだということには、共通点が見られるだろう。イギリス人が 2 人の登場人物に焦点をあてた絵を好んだという事実は [93]、歴史的な事実も凝縮した人間の劇的な場面で受容するというイギリス人の好み・性向を伺わせる。

ヘンリーにとってアウグストゥスのイメージは、輝かしいローマを建設した、芸術の保護者であり、誘惑を退けた倫理的人物であるという、肯定的なイメージである。玄関ホールに自分の騎馬の肖像画と、芸術の庇護者でもある自分が投影できる芸術のパトロンを賛美するパラヴィチーニ侯爵の絵と、当代随一の画家メングスに描かせた、当代一美しい庭園を作り上げている自分と同一視できる輝かしいローマと倫理的勝利のアウグストゥスを描いた《アウグストゥスとクレオパトラ》の絵を飾ることは、ヘンリーにとってこの上ない喜びだったに違いない。ただ、クレオパトラの姿だけはヘンリーにとって不満であった。そこには女王に相応しい壮麗な姿が欠けていた。メングスの《アウグストゥスとクレオパトラ》の絵は皮肉にもパトロンの意にそぐわない絵として、パトロンの賞賛のテーマの絵とともに飾られることになったのである。

注

1） スタウアヘッドの概略とヘンリーの教養・趣味と彫像との関連については以下の論文参照。西川正二「スタウアヘッド――理想の風景」慶應義塾大学商学部創立五十周年記念日吉論文集（2007 年 9 月）、pp. 279-301.

2） ヘンリーの継承者コルト・ホアによりパラヴィチーニの絵とメングスの絵はピクチャー・ギャラリー（1802 年完成）の西壁に移された。

3） Jeremy Wood, ‘Raphael Copies and Exemplary Picture Galleries in Mid Eighteenth-Century London’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H. 3. (1999), pp. 394-417. Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779 and his British patrons* (London: Zwemmer, 1993), pp. 11-12. ノーサンバランド・ハウスの絵画室は 1757 年春に公開された。ホレス・ウォルポールは他にも飾られた有名な画家のコピーは褒めず、メングスだけを褒めている：‘Mengs’ School of Athens pleased me’。

4） Kenneth Woodbridge, ‘Henry Hoare’s Paradise’, *The Art Bulletin*, Vol. 47, No. 1 (Mar., 1965), pp. 83-116.

5） Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs: 1728-1779, Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk* (München: Hirmer, 1999), pp. 154-161. Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779 and his British patrons* (London: Zwemmer, 1993), pp. 25-26, p. 35, Plate 24, pp. 116-117, Cat. no.

34, pp. 148-149, Cat. nos. 52-54.

6） 以下使用する「アウグストゥスとクレオパトラ」関連の名前の表記は統一したが、英語・ラテン語読みの混合した恣意的なものである。

7） Roettgen (1993), p. 116.

8） Woodbridge (1965), p. 104.

9） Woodbridge (1965), p. 104. Roettgen (1999), pp. 157-161, Roettgen (1993), pp. 25-26, pp. 116-117, Cat. 34, pp. 148-149, Cats. 52-54. *Plutarch's Lives*, tr. By Bernadotte Perrinin, 11 vols. (The Loeb Classical Library), IX, 'Antony', pp138-333. ロランと初期の新古典主義の絵画については以下を参 照。Peter S. Walch, 'Charles Rollin and Early Neoclassicism', *The Art Bulletin*, Vol. 49, No. 2 (Jun. , 1967), pp. 123-126.

10）Richard Colt Hoare, *The History of Modern Wiltshire: Hundred of Mere* (London, 1822), p. 75. Woodbridge (1965), p. 106, n. 214. Woodbridge はここの注で、ヘンリー自身がこの絵の主題を選んだことを推測して、アルフレッド塔に関しても自分で思いついたことをあげている。芸術にこだわりのあるヘンリーが、依頼する絵のテーマを他人まかせにするということは考えにくい。

11）Woodbridge (1965), p. 104; p. 104, n. 197. この絵をヘンリーはエングレイヴィングで知っていたのではなかと Roettgen は推測している。Roettgen (1993), p. 25; p. 41, n. 79.

12）Woodbridge (1965), p. 104.

13）Roettgen (1993), p. 26.

14）Roettgen,(1993), p. 26.

15）Woodbridge (1965), p. 105. .

16）Woodbridge (1965), p. 106; p. 106, n. 213.

17）Woodbridge (1965), p. 106; p. 106, n. 215 Roettgen(1993), p. 148, Roettgen (1999), p. 160.

18）ホレス・ウォルポールは 1762 年 7 月にスタウアヘッドを訪れ、この絵について 'Augustus Caesar visiting Cleopatra, figures large as life, by Menks. the head of Augustus is fine. the body of Cleopatra flat & not well drawn.' と述べ、クレオパトラの描写に否定的である。Paget Toynbee, ed., 'Horace Walpole's Journals of Visits to Country Seats, & c' *Walpole Society,* XVI(1927-8), pp. 9-80; p. 41.

19）Woodbridge (1968), p. 107. Roettgen (1999), p. 160 参照。

20）Roettgen (1999), p. 160.

21）Roettgen (1999), p. 160. Julian Brooks with the assistance of Nathaniel E.

Silver, *Guercino: Mind to Paper* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006), p. 81, Cat. no. 27.

22）Roettgen (1993), p. 158. この手紙は、ヘンリーの筆跡ではない。Woodbridge (1970), p. 40, n. 64. つまりヘンリーが英語で書き、代筆者にフランス語に訳させたのかもしれない。

23）Woodbridge (1965), p. 107.

24）Woodbridge (1965), p. 107.

25）Roettgen (1999), p. 158, 'Brief Hoare aus London an Mengs, 27. 7. 1761'.

26）Woodbridge (1965), p. 107. Roettgen (1999), p. 158.

27）Roettgen (1993), p. 116. Roettgen (1999), p. 158.

28）Roettgen(1999), p. 158. Herman Voss, *Baroque Painting in Rome II The High and Late Baroque, Rococo and Early Neooclassicism 1620-1790*, revised and translated by Thomas Pelzel (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1997), p. 32. Malcom Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace: A Study of the Planetary Rooms and Related Projects* (Princeton, 1977), pp. 105-106; Fig. 38.

29）Woodbridge (1965), p. 110.

30）Woodbridge (1965), p. 110.

31）メアリー・ヘイマー『クレオパトラという記号：歴史、ポリティクス、表象』正岡和恵 , 橋本恵訳、ありな書房、2003 年、p. 114。原著：Mary Hamer, *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation* (London and New York: Routledge, 1993) ただし、多くのヴェネチアの画家たちは、ペッレグリーニやリッチに倣って、イギリスに渡るが、ティエポロの頃にはこの流行は廃れていて、ティエポロがイギリスで製作することはなかった。フランシス・ハスケル「ヴェネツィア美術と 17、18 世紀におけるイギリスのコレクター」『西洋美術研究』No. 8 、2002 年、pp. 6-20; p. 18 参照。

32）A. Pigler, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, zwite, erveiterte Auflage (Budapest : Akadémiai Kiadó, 1974), Band II, p. 398, 'Kleopatra und Octavianus'. ただし Walch によれば、Pigler が挙げている Tischbein の絵は「瀕死のクレオパトラとアウグストゥス」という違うテーマの絵である。Peter Walch, 'Cleopatra Before Augustus', *The Register of the Museum of Art, The University of Kansas,* III, no.10, 1968, pp. 20-27; p. 21. 参照。Walch はプッサンの絵も違うテーマだとしているが、これは明確にそうであるとも言えないだろう。Anthony Blunt, *Nicholas Poussin: The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958 National Gallery of Art, Washington,*

D.C. Text and *Plates* (Pantheon Books, 1967), *Text* pp. 63-64; *Plates*, Plate 3. 参照。Pigler が挙げているクレオパトラのその他のテーマの参照箇所は ‘Geschichte der Kleopatra’, p. 395, ‘Das Gastmahl der Kleopatra’, pp. 396-398, ‘Der Selbstmord der Kleopatra’, pp. 398- 403, ‘Marcus Antonius, zu Tode verwundet, bei Kleopatra’, p. 366.

33）The works of Mr. William Shakespear : Adorn'd with cuts, revis'd and corrected, with an account of the life and writings of the author, by N. Rowe, esq. London, Printed for Jacob Tonson, 1709 (New York : AMS Press , 1967) , vol.6, *Antony and Cleopatra* の口絵。Rowe の挿絵について「特にクレオパトラの姿勢はシェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』よりドライデンの『全ては恋ゆえに』の最後の場面にふさわしい」と Merchant は述べている。W. Moelwyn Merchant, *Shakespeare and the Artist* (London: Oxford University Press, 1959) 参照。ヘンリー・トレシャム（c. 1751–1814）の挿絵は以下参照：T. S. R. Boase, ‘Illustrations of Shakespeare’s Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 10, (1947), pp. 83-108; 図版 p. 28。この絵は伝統的なパリスとヘレナの型を借りている。ピエタや泣くマグダレアのマリアの面影がある。Bose, p. 99 参照。

34）*Pliny: Natural History* in 10 vols, tr. By H. Rackham (The Loeb classical Libraray), (London: 1967), vol. III: pp. 243-247, Book IX. LVIII.『プリニウスの博物誌』Ⅰ、中野定雄・中野美代訳、雄山閣出版、1986 年。

35）Maximillian E. Novak, George R. Guffey and Alan Roper, ed., *The Works of John Dryden, Volume XIII: Plays all for Love, Oedipus, Troilus and Cressida* (Berkeley, etc.: University of California Press, 1984), pp. 372-373; p. 373, n. 45. ジェンナーリはブイヨン公爵夫人マリー・アン・マルティノッチの同様の肖像画（1672–1673 年頃）も描いている。National Portrait Gallery Website URL: http://www.npg.org.uk/live/index.asp で Benedetto Gennari で検索、参照。

36）Susan Walker and Peter Higgs, ed. *Cleopatra of Egypt: From History to Myth* (Princeton University Press, 2001; first published by The British Museum Press), p. 352, Cat. no. 374.

37）実際に確認されているのはバトーニのコピーである。Clark (1984), cat. no. 96, plate 94.

38）Nicholas Penny, ed., with contributions by Diana Donald, David Mannings, John Newman, Nicholas Penny, Aileen Ribeiro, Robert Rosenblum and M. Kirby Talley Jr, *Reynolds* (London: Weifeld and Nicolson, 1986), pp. 195-196; p. 195, Plate 34; p. 99, Colour Plate 34; p. 357, p. 362.

39）Walker & Higgs, ed. *Cleopatra of Egypt*, p. 195. H. Bleackley, *Casanova in England* (London: 1923), p. 144.

40）引用の訳は以下参照。デーヴィッド・アーウィン『新古典主義』（岩波世界の美術）鈴木杜幾子訳、岩波書店、2001 年；p. 140.

41）Campbell (1977), pp. 105-106; Fig.38.

42）*Dio's Roman History*, in 9 vols, tr. By Earnest Cary (The Loeb Classical Library)(New York, 1917), Vol. VI; Book LI.12, pp. 35-37

43）現在 The National Gallery of Canada にある。Palazzo Barberini にあったもので、枢機卿の最初に依頼したものかもしれないが、真作であるかを疑問視する見解もある。Blunt, *Nicholas Poussin*, *Text* pp. 63-64; *Plates*, Plate 3.

44）Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni: Complete Collection*, (1985), Cleopatra before Augustus, Cat. no. 252, pp. 287-288; Plate 233. Walch (1967), pp. 123-6. Walch (1968), pp. 24-26..

45）'Cleopatra davanti a Ottaviano Augusto (1640), ローマのカピトリーノ美術館所蔵。David M. Stone, *Guercino: Catalogo complete dei dipinti* (Firenze: Cantini, 1991), p. 181, Plate 164. L. Salerno con l'assistenza di Sir Denis Mahon, *I Dipinti del Guercino* (Roma, 1988), p. 268.

46）Roettgen (1993), p. 26; p. 41, n. 82. Walch (1968), pp. 22-24.

47）Doris Adler, 'The Unlacing of Cleopatra', *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4, (Dec., 1982), pp. 450-466; p. 453. Ben Ross Schneider, Jr., *Index to the London Stage 1660-1800: Edited with Critical Introductions by William van Lennep, Emmett L. Avery, Arthur H. Scouten, George Winchester Stone, Jr., and Charles Beecher Hogan*, Foreword by George Winchester Stone, Jr. (Southern Illinois University Press, 1979); Shakespeare *Antony and Cleopatra*; Dryden, *All for Love* の項参照。

48）Adler, p. 454.

49）Maximillian E. Novak, George R. Guffey and Alan Roper, ed., *The Works of John Dryden, Volume XIII: Plays : All for Love , Oedipus, Troilus and Cressida* (Berkeley, etc.: University of California Press, 1984). ジョン・ドライデン『ジョン・ドライデン悲劇集《下》』千葉孝夫訳、中央書院、2004 年。George Winchester Stone, Jr, 'Garrick's Presentation of Antony and Cleopatra', *The Review of English Studies*, Vol. 13, No. 49, (Jan. , 1937), pp. 20-38; p. 37.

50）*The London stage 1660-1800 : a calendar of plays, entertainments & afterpieces, together with casts, box-receipts, and contemporary comment : com-*

piled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period, Pt. 4. 1747-1776 , edited with a critical introduction by George Winchester Stone, Jr (Southern Illinois University Press, 1960-1968).

51）West Rufus Chetwood, *A general history of the stage* (London: W. Owen, 1749), pp. 201-2. David Thomas and Arnold Hare, compiled and introduced, David Thomas, ed. *Restoration and Georgian England, 1660-1788* (Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1989), pp. 158-159 に引用あり。Joanne Lafler, *The Celebrated Mrs. Oldfield: The Life and Art of an Augustan Actress* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illiois Press, 1989), pp. 132-133 も参照。

52）Lafler, *The Celebrated Mrs. Oldfield*, p. 133; pp. 224-225, n. 4. Bertram Joseph, *The Tragic Actor*, p. 53. Margaret Lamb, *Antony and Cleopatra on the English Stage* (Fairleigh Dickinson University Press, 1980), p. 42; p. 193, n. 19.

53）Joseph, *The Tragic Actor*, p. 73.

54）Adler, p. 453.

55）榎本太『十八世紀イギリス小説とその周辺』日本図書刊行会、2005 年；第 3 章「ヘラクレースの選択と十八世紀の小説」参照。

56）Nicholas Potter, *Shakespeare: Antony and Cleopatra* (Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2007), p. 6. David Bevington, 'Introduction' in *Antony and Cleopatra,* ed. David Bevingdon, (The New Cambridge Shakespeare), (Cambridgeshire: Cambridge University Press, updated ed. 2005), pp. 2-3.

57）Woodbridge (1965), p. 114; p. 114, n. 294, n. 295, n. 296. Kenneth Woodbridge, *Landscape and Antiquity: Aspects of English Culture at Stourhead 1718 to 1838*, (Oxford: Clarendon Press, 1970), p. 71.

58）Woodbridge (1965), p. 114, n. 296.

59）*The Letters of David Garrick*, edited by David M. Little and George M. Kahrl; associate editor Phoebe deK. Wilson, 3 vols. (London : Oxford University Press, 1963), Nos. 1035,1160, 1193, その他ホア家に言及した手紙がある。ホア家の家系図は Victoria Hutchings, *Messrs Hoare Bankers: A History of the Hoare Banking Dynasty* (London: Constable, 2005), p. 230 参照。

60）Hutchings, p. 77.

61）Michael Symes, "David Garrick and Landscape Gardening," *Journal of Garden History*, vol. 6, no. 1 (January-March 1986), pp. 36-75.

62）Ellis Waterhouse, *Painting in Britain 1530 to 1790* (London: Penguin Books, 1953), pp. 228-229.

63）Woodbridge (1965), pp. 100-101. 両方の絵は 1754 年と 1765 年に版画として出版された。 Woodbridge (1965), p. 101, n. 159 参照。Merchant, *Shakespeare and the Artist*, p. 64 の右ページ Plate 12. なおヘンリーが購入したこの絵はウィルソンが 1753 年に描いた「ロミオとジュリエット」より小ぶりのもので、ジュリエットはより ‘décolleté’ に表現されている。Geoffrey Ashton with members of the staff, *Shakespeare and British Art* (New Haven: Yale Center for British Art, 181), Cat. no. 162, pp. 56-57; 図版は p. 80 参照。

64）*London Stage 1660-1800, pt.4, vol.2*, p. 613, p. 616.

65）*Antony and Cleopatra, an historical Play, written by William Shakespeare: fitted for the Stage by abridging only; by Capell & Garrick, and now acted, at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by his Majesty's Servants* (London: J. and R. Tonson, 1758; A Facsimile published by Cornmarket Press from the Copy in the Birmingham Shakespeare Library, 1969)

66）Stone,‘Garrick's Presentation of Antony and Cleopatra’ (1937), p. 26.

67）Bevington, *Antony and Cleopatra* (2005), p. 247, Act 5, scene 1, 60-68 の注参照。

68）Lamb (1980), p. 46.

69）Lamb (1980), pp. 46-48; p. 48, Plate 4.

70）Lamb (1980), p. 47. Capell & Garrick, *Antony and Cleopatra*, p. 5. Bevington, *Antony and Cleopatra* (2005), p. 134; II. ii. 200ff.

71）Lamb (1980), p. 47.

72）Lamb (1980), pp. 48-49.

73）Lamb (1980), p. 49. バッカスの歌に関しては Stone, *London Stage*, Part 4, 2:704.

74）Sara Fielding, *The Lives of Cleopatra and Octavia*, edited by Christopher D. Johnson. (Garland: New York & London, 1974), p. 48; p. 149, n. 83. Woodbridge (1970), p. 25; p. 69, n. 99.

75）Woodbridge (1970), p. 62. Woodbridge (1965), p. 113 では ‘By Lord Arundells [advice]’ となっていたのを ‘By Lord Arundells desire’ に変更している。

76）Woodbridge (1970), index ‘Everard, James, Baron Arundell of Wardour’.

77）Johnson (1974); 献辞の ‘To the Ccoutess of Pommt’ の最初のページでの言及。

78）Johnson (1974), pp. 27-28.

79）Johnson (1974), p. 29.

80）Johnson (1974), p. 29.

81）Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sub-lime andBeautiful*, ed. Adam Phillips, World's Classics (Oxford and New York: Oxford Univ. Press, 1990), p. 100. E. バーク『崇高と美の観念の起源』中野好之訳、みすず書房、1999 年；第三篇九、p. 120. Sara Gadeken, ‘Gender, Empire, and Nation in Sarah Fielding’s “Lives of Cleopatra and Octavia”’, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 39, No. 3, Restoration and Eighteenth Century, (Summer, 1999), p. 529 に一部引用されている。

82）Johnson (1974), p. 124.

83）Johnson (1974), p. 62.

84）*Plutarch’s Lives*, (The Loeb Classical Library), IX, ‘Antony’, XXVI-XXVIIp. 197.

85）Johnson(1974), p. 107; p. 164, n. 132.

86）*Plutarch’s Lives*, ‘Antony’, pp. 321-325, LXXXIII. *Dio’s Roman History*, 51-12-1. Johnson(1974), p. 123; p. 167, n. 183、

87）英文学におけるアウグストゥスについては以下を参照。Howard Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature* (London: Edward Arnold, 1983). Howard D. Weinbrot, Augustus Caesar *in “Augustan” England: the Decline of a Classical Norm* (Princeton, Newjersey: Princeton University Press, 1978).

88）ただし、そのような連想はあったとしても、直接的な文学の庇護者としてのアウグストゥスが描かれているわけではないので、そのような側面だけを示したかったのであれば、ピッティ宮殿のアポロの間のコルトーナの《アウグストスに朗読するウェルギリウス》や、アンゲーリカ・カウフマンの《アウグストゥスとオクタヴィアに『アエネーイス』を朗読するウェルギリウス》」のような絵をヘンリーは選んだろう。Campbell (1977), p. 113; Fig. 66.

89）Woodbridge (1970), p. 30.

90）ジョン・ミルトン『楽園回復』小貫山信夫訳、キリスト新聞社、1980 年；p. 87（第 4 巻　42 ～ 60 行）。

91）Sambrook (1993), p. 105. David Hume, ‘Of Commerce’, ‘Of Luxury’, in *Political Discourses*.; *Essays, Moral, Political, and Literary,* pp. 275-269.

92）ヘンリーのメングスへの 1760 年 7 月 27 日の手紙、Roettgen (1999), p. 158. Roettgen はジェノバの王宮 Palazzo Reale にあるマグダレアのマリアのマリアであろうとして、メングスのクレオパトラとの関係を説得力のな

いものとしている。 Roettgen (1999), p. 160. しかし、レーニのフィレンツェのピッティ宮殿やポツダムの新宮殿にあるクレオパトラの顔やローマのコルシーニ宮殿にあるマグダレアのマリアの顔はヘンリーの言うようにメングズのクレオパトラの顔に似ている。ヘンリーはバトーニにレーニの《ウェヌスの化粧》をコピーさせているが、そのウェヌスの顔もそれらの顔と類似している。Francis Russell, 'The Stourhead Batoni and other Copies after Reni', *The National Trust Year Book 1975-76*, pp. 119-120. ヘンリーはレーニの絵画の知識は深かったと言えるだろう。

93）Roettgen (1993), p. 26.

Synopsis

Augustus and Cleopatra:

An Iconology of Stourhead

Shoji Nishikawa

Henry Hoare II transformed Stourhead into his ideal place with the garden, garden architecture, paintings, sculpture, and objets d'art. He acquired Carlo Maratta's *Marchese Pallavicini conducted by Apollo to the Temple of Fame* in 1758 and commissioned in 1759 a pendant to this, *Augustus and Cleopatra*, from Anton Raphael Mengs, arguably the most celebrated European painter of the day. This subject is uncommon in the iconography of the seventeenth and eighteenth centuries compared with other Cleopatra's subjects, such as *the Death of Cleopatra* and *Cleopatra's Banquet*. As is evident in Cortona's *Augustus and Cleopatra* it represents Augustus's morally overcoming Cleopatra's temptation. Given his preference for the Choice of Hercules, Henry must have liked its ethical aspect. As Henry had Guercino's *Augustus and Cleopatra* in mind, he was not satisfied with Mengs's picture: his Cleopatra lacked 'grandeur' or 'majesty'. Yet his criticism implies more than that. As the concept of luxury had been changing in the eighteenth century, Henry needed Cleopatra's gorgeous dress as a symbol of his own luxuries, the garden and his art collection. He did not need an element of sacredness in Cleopatra which he found in Mengs's or Reni's Cleopatra. As Henry was the founder of Stourhead gar-

den and the patron of artists, Henry could identify himself with Augustus, the founder of Rome and the patron of Virgil, whose *Aeneid* was used as a theme for Henry's garden.

Henry's choice of *Augustus and Cleopatra* may have been influenced by the following books and plays. Sara Fielding's *The Lives of Cleopatra and Octavia*, whose subscribers include Henry's friends, was published in 1757. Dryden's *All for Love* was performed in April, 1757 and March, 1758. David Garrick's version of Shakespeare's *Antony and Cleopatra* was published in October, 1758 and the play was performed in January, 1759. It is reasonable to assume that Cleopatra was one of the favorite topics of conversation among the fashionable circles in London in those years.