

若さとしての牧歌

——プッサンの《詩人の靈感》と文芸ジャンルの新旧の問題——

高 橋 健 一

1. 「叙事詩人の靈感」？：問題の所在と考察の方向性

現在ルーヴル美術館が《詩人の靈感》と呼んで所蔵するプッサンの絵画（図1）は、前世紀の初頭に公共の鑑賞に供されて以来、作者の古典主義的思考を象徴する事例として特別な評価を受けてきた。画面の中央では月桂冠を頭上に載せて豎琴をもった詩神アポロンが樹木——やはり月桂樹と判断される——を背にして座し、右に立つ若者に身体を向けている。わずかに口を開いて歯をのぞかせたこの神はおそらく何か声を発しているのだろう（図1a）。その右手の人差し指は、若者が手と腰に挟んで水平に保った紙の束の方に差し出されている。上の紙の表面に与えられた腕の影はアポロン自身の発する強い光を暗示するのにちがいない。やや不自然にペンを摘まんだもう片方の手を宙に浮かせたその若者は、恍惚とした表情で天を仰ぎ見て口の内側を晒している（図1b）。一般に広く承認された現行の作品名はこれら一連の要素にやはり相応しいのかもしれない。従来 of 主要な研究は、この図像を「詩的狂気」の発露と芸術的な創造行為をめぐる新プラトン主義的な考えを図解するものと見てきた。アポロンと若い詩人のあいだでは有翼のプットが高く両腕を上げて飛び、二つの月桂冠を上空から詩人に運んでいる。

画面の左では足を交差させて立つひとりの女性がアポロンの背後で手前にある段に寄り掛かり（図1c・1d）、彼女と詩神のあいだでは月桂冠と本を一点ずつ手にした別のプットが私たちの側に向かいながら詩人の方を振り返っている（図1e）。従来のプッサン研究の多くにおいて、その女性は叙事詩のミューズとしてのカリオペに同定されてきた¹⁾。おそらく高地に設定された

舞台の性格はかなり曖昧だが、詩神アポロンと組み合わせられた彼女にミューズの役割を認めるのはたしかに難しくない。たとえばチューザレ・リーパは、英雄詩（叙事詩）を司るカリオペに関する自身の最も有力な考えとして、同じミューズが左手には「数多くの月桂冠」を、右手には『オデュッセイア』『イリアス』『アエネイス』の三冊の本をもつ、若い女性として表わされる、と説明するのだが²⁾、ルーヴル作品には実際、（アポロンのものの他にも）三つの月桂冠と三冊の大部の本が描かれている。絵画面近くの狭い空間に配されたプッサンの群像において、ミューズはいわばアポロンを軸にして、同じく前傾姿勢を取った若い詩人と対称的な関係をなしている。その詩人はしばしば敢えて叙事詩人と記述されてきた³⁾。伝統的な文学諸ジャンルの最高位を占めた叙事詩のテーマが採用されたとすれば、それは作品を古典主義者の理論的立場の表明とする解釈にきわめて有効な材料となるだろう。

画中の三書を覆う羊皮紙には『オデュッセイア』『イリアス』『アエネイス』と読まれるが、近年の修復を経てそれらの題名は後世の加筆とみなされている。ただいづれにしても、相当に厚いこれらの本が叙事詩を表わすことは疑われないだろう。しかし問題の場面において、女性と三冊の本の関係は明確ではない。『イリアス』と『アエネイス』とされる二書はミューズの視界には入らない、アポロンの足元に乱雑に放置されていて、月桂冠とともに『オデュッセイア』とされる本をもつ童子はその身体を主要な登場人物たちからむしろ意図して背けているように見える。しかも当の女性は、明らかに木製とみなされる縦笛を杖のように立てているが、その素朴な楽器は、叙情詩のミューズのエウテルペには適しているとしても、偉大な叙事詩のジャンルにはあまり馴染まない。たしかにリーパはカリオペが一冊の本と仮面そして「ファイフ」（6-8孔の木製フルート）をもつ状態で表現される可能性にも言及するのだが、しかしその副次的な案が美術に実際に採用された例は管見の限り知られない。片胸を露わにして寛いだその姿、頬を赤らめて微笑み、歯を見せたその表情は、カリオペに不可欠な性格として一般に強調される威厳に著しく反している。またリーパはカリオペが「額に金の輪」を装着すると言うのだが、プッサンのミューズの頭部に巻かれたリボン状の物については、他の事例との比較において慎重に考える必要があるだろう。

したがって第一には、ミューズの名前と役割が正確に特定されなければならない。そしてその結果をもとに、場面の状況と意図が改めて検討される必要があるだろう。当のミューズとエウテルペの対応をほのめかす研究もあるが、そこで判断の理由は説明されていない⁴⁾。「月桂冠を与えられるひとりの詩人と一ミューズをとまなうアポロン」として1653年にマザラン枢機卿のコレクションに記録された作品は、今日広く同意を得た見解では1629年頃に置かれるが、初期の来歴は知られない。一方、後にこれを所有したヴェッルア伯爵夫人ジャンヌ・バティスト・ダルベール・ド・リュイヌの1736年の遺言では、主題は「ウェルギリウスに教えるアポロン」と理解されている⁵⁾。画中の若者には、他にも複数の新旧の实在の詩人が提案されたが、十八世紀にはそれをウェルギリウスと同定する試みが繰り返された。そうした言説は、具体的な創意の根拠を示しておらず、現代では一部の論考以外でほとんど忘れられる傾向にあるが、結論の方向性は改めて考慮されなければならない。しかし、この図像で根本的に重要なのは、その詩人の若さそのものだろう。あまりに基本的なこの事実に注意を払う研究は過去にない。背景の広い空ではとくに左の上方を厚い雲が覆い、飛翔するブットはその方向から来た強い風のあおりを受けている。画面内の情報を十分に踏まえるならば、絵からは「詩人の靈感」では言い尽くせない物語が導き出されるのにちがいない。

ウェルギリウスの『牧歌』第六歌や、その詩人の生涯をめぐる伝説が、作品の典拠として新たに指摘されるだろう。しかしブッサンの絵は特定のテキストを図解するだけではなく、重層的な読みの可能性を内に残している。図像成立の背景にウルバヌス八世の文化政治を想定した文学史家フュマロリは、詩人マリーノの長編『アドーネ』を禁書目録に入れた当の文人教皇の厳格な道徳性が画面には反映されたと主張した⁶⁾。しかし教皇ウルバヌス八世とその一族バルベリーニ家が影響力を行使したローマの環境でマリーノが非難されたのは、表現の官能性のためばかりではない。マリーノの仕事は1625年の詩人の死の後にも論争の対象であり続けたが、そこでは街学的で幻惑的な『アドーネ』と伝統的な文学ジャンルとの不調和が主要な主題のひとつとされていた。バロックの詩論において、牧歌のジャンルには、アリストテレス的な統一性の原則を逃れた複合的な性格をもつ新しい文学を包摂するものとして、

特別な価値が与えられていた。その事例に挙げられたのは「悲喜劇」として名高いグアリーニの『忠実なる牧人』ばかりではない。マリーノ擁護を目的として書かれた論考のひとつは、同じく多様性、異種混淆性を理由として『アドーネ』を「牧歌」に分類していた。『牧歌』を構想の基礎に定めた問題のプッサン作品はむしろ、本稿ではこうした同時代文学をめぐる傾向との関係において捉え直されるだろう。

樹下の影の領域から人間に光をもたらすアポロンは、先行研究ではラファエッロの「署名の間」天井装飾の《アポロンとマルシユアス》における太陽神や、現在ローマのヴィッラ・アルバーニにある古代の浮き彫り《ヘラクレスとヘスペリスたち》における英雄に⁷⁾、あるいはミケランジェロのシステリーナ礼拝堂天井画の《アダムの創造》における最初の人間に⁸⁾、と関連づけられてきた。しかしそれは、身振りや表情ばかりか顔の表面の明暗がつくりだす模様においても（図1a）、むしろカラヴァッジョの《聖マタイの召命》のキリストに類似している⁹⁾。召命のかたちの選択は画面の物語の内容ともけっして無縁ではないはずだが、その意義については、プッサンの古典主義をめぐる既存の批評の妥当性の再検討をも視野に入れつつ論じられなければならない。自身の盟友マリーノにたいする画家の態度は、二人の直接的な交流が途絶えてもなお、おそらくなんら揺らぎはしなかった。他の詩人表象などのプッサンの自己言及的な試みとの比較を通して、画家の理念の表明としての本作品の位置と役割について改めて考えてみたい。

2. タレイアの庇護と嵐の表徴：ウェルギリウス『牧歌』第六歌と詩人の選択

地面に不揃いに直置きされた『イリアス』と『アエネイス』とされる二書が近くのアポロンや彼に寄り添い立つミューズにむしろ否定的な仕方に関係することは、類似の表現から明らかだろう。たとえばブダペスト美術館のロレンツォ・ロット作品（図2）でアポロンの前に衣服や楽器などとともに書物をも散乱させたミューズたちは居眠り中のその詩歌芸術の神から急いで逃

れており、ローマのサントノーフリオ聖堂のボルティコのリュネットにドメニキーノが描きだした幻視の場面（図3）では神の法廷で自身の過去の過ちの原因をなすキケロの本を手放し落とした聖ヒエロニムスが天使に笞打たれている。大部の本はブッサンのミューズの持物ではあり得ず、彼女はやはりカリオペとはみなされない。たしかに『オデュッセイア』と書かれた同じく厚い一書はプットの手に持たれているが、彼は基本的には画面の出来事を中心から離れる方向性を示している（図1e）。同じプットが握り締める月桂冠は小さな実を複数付けていて、実のない他の月桂冠と区別されているが、図像の理解に重要なこの点には後で再び触れたい。

現在プラド美術館に所蔵されるブッサン自身の作品《パルナッソス》（図4）が、問題のミューズにたいする画家の考え方を教えている。多様なテキストに描かれるミューズたちの特徴はつねに流動的だったが、この時代にリーパの定義はすでに重要な指針をなしていた。それに照らせば、《パルナッソス》に集うミューズたちのうち、九体の右端にいる女性のカリオペと判断されるだろう（図4a）。黄金の王冠らしきものを前頭部に載せて、少なくとも二つの月桂冠を手にしたそのミューズは、英雄詩（叙事詩）を担うカリオペの表現としてリーパが設定したものに適うにちがいない。条件として加えて求められる『イリアス』『オデュッセイア』『アエネイス』の三書は直接には手にしていないが、彼女が月桂冠を授与している詩人には二冊の厚い本が属している。胸を張って直立したその姿は威厳において他の人物に際立つ。そこに私たちのミューズの自由奔放な振る舞いの兆候を探し出すのは難しい。

一方で、ルーヴル作品の女性（図1d）は、衣服や容姿、持物などの点で、《パルナッソス》のミューズたちの左端のそれ（図4b）に類似している。笑顔の仮面と木製の縦笛を持ったミューズはタレイアだろう¹⁰⁾。無論、私たちのミューズには仮面がない。しかも一般的に喜劇のミューズとされるタレイアの表象では、ほとんどの場合、同様の仮面を欠かないが、そこに笛が用意されることは珍しい。しかしブッサンが当の二作で縦笛とともに描いた二体のミューズは、タレイアの表現の基準を十分に満たしている。たしかに、頭部を花冠で囲んで、ティービア（フルートに似た古代ローマの楽器）あるいは「管楽器」を備える、とリーパが説明する別のミューズ、叙情詩のエウ

テルペとの関係は、考慮されなければならない。しかし《パルナッソス》ではカリオペのすぐ隣に配された女性が、葦笛のシュリンクスらしきものと花冠をともなう姿において、リーパのエウテルペの規定に合っているのにたいし、ルーヴル作品のミューズに花の要素は与えられていない。一方リーパは、「淫らで陽気な」タレイアの外見について強調する¹¹⁾。《パルナッソス》のタレイアに淫らさは感じられない。しかし紅潮した頬で歯を出して笑い、胸を見せたルーヴル作品のミューズの様子は、リーパのいうタレイアの特徴に相応しい。彼女はかつてフランソワ・デュケノワの代表作《聖スザンナ》(1629—1633年)に比較されたが、これらの女性では聖俗の差異がむしろ印象的ではないだろうか¹²⁾。加えてリーパは、タレイアには木蔦の冠を被せるようにと勧めたが、画家はいずれの絵でもそれには応じていない。

縦笛をともなうタレイアの像は、ローマのヴィンチェンツォ・ジュスティニアーニの邸宅に設置されていた《ミューズの石棺》(図5)のタレイア——喜劇の仮面と縦笛らしきものを持つ¹³⁾——に由来するのかもしれない。しかし、プッサンのタレイアに当の楽器が与えられたのは、そのミューズに牧歌の守護者の働きが期待されたからなのだろう。パイプともフラウト・ドルチェとも分類できるそうした木製の縦笛は、牧人の表象の伝統と強固に結びつく。「画家と彫刻家にきわめて有効な著作」の副題をもつジョヴァン・パオロ・ロマッツォの1591年の概説書『ギリシア語、ラテン語の古代作家から引き出されたミューズたちの形象について』は、ウェルギリウスをタレイアから靈感を受けた「タレイアの詩人」と定義する¹⁴⁾。『牧歌』第六歌の冒頭部でウェルギリウスはタレイアを牧歌のジャンルを司るミューズと理解していたが、ロマッツォはその一節に依拠したのにちがいない。既述の通り、叙事詩を担うカリオペに同様の楽器は許されなくはないが、彼女が実際にそうしたものを手に持って視覚的に表わされた事実は少なくとも現状では報告されない。またカリオペと性格的に近い歴史のミューズのクレイオは(金属製の)喇叭とかならず組み合わせられる。ルーヴル作品のミューズはやはりタレイアで、喜劇の仮面を排して笛を主たる持物に選んだ彼女は、牧歌の側面に特化して言及しているのではないだろうか。たとえば、クリストフォロ・ランディーノの注解を付したダンテ『神曲』の1529年の版本の扉には、仮面を伴

わず両手で縦笛を奏するタレイアの姿が名前とあわせて確認されるが、その役割もまた問われなければならない¹⁵⁾。ミューズたちを表わした古代の石棺は上記の作例以外にもプッサンの時代のローマには複数あって、笑顔の仮面と組み合わせられたそれらのタレイアには、棍棒をもつものと鉤型の杖をもつものがあるが¹⁶⁾、前者は喜劇の能力を、後者は牧歌の能力を、強調しているのだろう。

『牧歌』の第六歌で自身を発話の主体として語り始めたウェルギリウスは、タレイアを「私の詩神」と呼んだ。そして詩人は、牧歌の分野の偉大な先達テオクリトスの遺産を継承した当のミューズが「シュラクサエ風の歌で戯れたまい、恥ずかしがらずに森に住まれた」と書き進めている。牧歌のミューズとして羞恥心なく森に住んで詩人を助けるタレイアは、木々の間で淫らに立ち詩人の創造の瞬間を見守るプッサンのタレイアと比較されるだろう。実はウェルギリウスの同歌は、その他の点でも、プッサンのルーヴル作品の図像との共通性を示している。続く詩行の展開によれば、ウェルギリウスが叙事詩を作ろうとしたとき（「私が王と戦いを歌おうとしたとき」）、アポロンは彼にたいし牧人の立場に見合った歌を詠むようにと忠告し（「牧人たる者は、ティテュルスよ、羊は飼育して太らせ、歌はほっそりと紡がねばならぬ」）、かくして詩人は牧歌に取り組むと決意した（「田園の歌を、か細い葦笛で繰り返し奏でよう」¹⁷⁾）。この叙述はプッサンの場面に直接に通じていないだろうか。問題の絵において、タレイアを背後にともなうアポロンは叙事詩とみなされる三書を粗雑に扱い、詩人はその神から指示を得ている（図1）。プッサンの詩人は、詩人としてはきわめて若い（図1b）、その若さもまた、同じテキストに関係するのかもしれない。ウェルギリウスの作品でも『牧歌』は現存する最初のものとして知られた。ウェルギリウス本人が、自身のもうひとつの代表作『農耕詩』の第四歌の最後——すなわち同作自体の最後——で、『牧歌』をうたった若き日を追憶し、「かつて私は、牧人の歌で戯れつつ、若さに勇み立って」と書いている¹⁸⁾。かつて十八世紀の観察者たちが、そして現代では珍しくスタニックが、それぞれ主張するように、画中の詩人はやはり第一義的にはウェルギリウスとして表わされたのではないだろうか。クリスパン・ド・パッサがウェルギリウス作品を視覚化した自身の版画集のため

に古代のメダルに依拠して制作した当のローマ詩人の肖像は（図6）、同じくスタニックが指摘する通り、襟足の長いその特徴的な髪形においてもプッサンの若者にきわめて近いと言えるだろう¹⁹⁾。

しかしプッサンのミューズが長くカリオペと考えられた事実にもここで改めて注意する必要があるだろう。彼女の周囲には暗い雲が集まり、右の上空のプットが髪に受ける強い風はおそらくそこに発している（図1・1b）。嵐の表徴はもうひとりの古代ローマ詩人ルクレティウスを引き合いに出させるかもしれない。その『物の本質について』の第六巻は、雷電の発生をユピテルの介入の結果とみなす迷信を退け、嵐の自然科学的な原因を論じたことで名高い。ルクレティウスを自らの精神的な師のひとりとしたウエルギリウスの『牧歌』第六歌は、タレイアを作者の庇護者と宣言するその内容において、ルクレティウスの同書同巻との繋がりを感じさせずにいないだろう。自著を叙事詩の一種と捉えたルクレティウスはそこで、カリオペに論述の導き役を務めるようにと請うていたのである²⁰⁾。ウエルギリウスの風変わりな同歌は、酔っ払いの老人シレノスの声を介して自然界の生成を説くもので、実際の、基本的な主題をルクレティウスと共有している。四世紀の文法学者ドナトゥスのウエルギリウス伝によれば、満十五歳を迎えたウエルギリウスがトーガを着けた成年式のその日にルクレティウスは他界したという²¹⁾。広く知られたこの伝説を踏まえれば、不穏な大気と間接的にその影響を被った若い詩人を対置する図像は、ルクレティウスとウエルギリウスの関係性、その二人の継続性と対照性を印象づけるかもしれない。

画中にある月桂冠では、手前に立つプットが大部の本とあわせて保持するものだけに実があり、詩人の上空に浮かぶプットが掲げる二つにもアポロンの頭上にある一つにも実がないが（図1a・1b・1e）、この違いを通して画家は、過去の叙事詩の大作の領域と、若い詩人の牧歌の領域という、対象の成熟、新旧の度合いに触れたのだろう。こうした描き分けはすでにラファエッロの《パルナッソス》にも認められていて、月桂樹がなす三つのグループのうち、ホメロスとウエルギリウス、ダンテの近くのもの、アポロンとミューズたちの近くのものには実が付いているのにたいし、牧歌的物語『アルカディア』の作者ヤコボ・サンナザーロの近くのものには実が付いていな

い。プッサンが同様の方法を意識したのは疑われず、実際、ブラド美術館の《パルナッソス》の左端では、若い詩人が実を欠いた月桂冠を、壮年の詩人が実の付いた月桂冠を、老年の詩人が枯れた葉の月桂冠を、頭部に置いている（図4c）。壮年の詩人が手にする本が相当な厚みをもつのにたいし、若い詩人の本が非常に薄いのは偶然ではない。この若い詩人は、背後のタレイアの鏡像のようにも見えていて、伸ばされた腕は、牧歌の象徴をなす笛のかたちを反復している（図4b）。すでにパノフスキーは、十分な観察と記述を欠きながらも、その若い詩人をウェルギリウスと——そして壮年の詩人をタッソと、老年の詩人をホメロスと——みなしていたが²²⁾、彼の直観がもし正しいのだとして、若い詩人はやはり具体的には、『牧歌』の作者としてのウェルギリウスではないのだろうか。プッサンの《パルナッソス》では無論、叙事詩のミューズに特別重要な役割が与えられていて、月桂冠のほとんどは実とともに描きだされた。しかし一方で、絵の中心を流れる霊泉から黄金の器に水を汲んだ童子のひとり、それを明らかに当の若者の方に差し出している。叙事詩のジャンルにたいする画家の態度については、本稿の最後の方で改めて考察したい。

若き日のウェルギリウスは、ルクレティウスに学びつつ、アポロンの忠告に従い、敢えて叙事詩のジャンルを諦めて、『牧歌』に挑戦しようとした。同様にしてルーヴル作品のプッサンの詩人は、カリオペの叙事詩からタレイアの牧歌にと向かう、文学の力の変遷の物語を、自らが演じてみせているのではないだろうか。プッサンの構想はやはり、ウェルギリウスの存在と不可分のものに思われる。この場合、上空のプットがもつ実のない月桂冠のひとつは『農耕詩』の段階に対応するのかもしれない。たとえば実際、過去のミューズ研究の重要な事例をなす、リーリオ・グレゴリオ・ジラルディの1511年の『ミューズたちの構造』は、タレイアを農耕のミューズとして論じて、樹木とともに木版画の挿絵に視覚化していた²³⁾。『牧歌』の次に『農耕詩』に取り組んだウェルギリウスは、円熟期になって『アエネイス』を完成している。画面は、叙事詩をいちど迂回して牧歌に、そしてその先の仕事に、と至る流れを暗示するのだろう。

ルーヴル作品にプッサンが描いた三冊の本がミューズの手ではなくアポ

ロンの足元にある事実注目したフュマロリは、図像が当の部分を通して叙事詩ばかりか「崇高」の概念にも言及しようとした、と主張していたが²⁴⁾、この論理にはあまりに大きな飛躍がある。画面にはウェルギリウスの『牧歌』第六歌がその最も基礎的な典拠として認められるのであり、とすれば、当の《詩人の靈感》は、叙事詩から離れて牧歌に向かう詩人の選択、と称するのが適切なかもしれない。両足を広げて岩場に座したアポロンを他の人物の中心に置いたその構図は、実際、選択という行為そのものを主題とする絵画、たとえばアンニーバレ・カラッチがローマのファルネーゼ宮殿のために描いた《分かれ道のヘラクレス》を想起させる。そしてそのアポロンとカラヴァッジョの《聖マタイの召命》のキリストとの類似は、たんに造形的な判断をもとに生じたのではないだろう。その奇跡の場面において、キリストの召命を受けたマタイは一瞬にして、人生の選択を強いられたのである。

3. 悲劇と喜劇のあいだ、「平和の」叙事詩とオウィディウスの恋愛詩のあいだ：マリーノとバロック文学における牧歌の位相

月桂樹の下に座すアポロンがミューズと詩人を傍にともなう点でラファエッロの象徴的な事例を参照させる作品の舞台は、従来パルナッソスと同定されてきた²⁵⁾。左下に白のハイライトで表現された、光を反射する水溜まりは、たしかにその霊泉を想わせるかもしれない。しかし図像がウェルギリウスの『牧歌』から導き出されたのだとすれば、その土地をめぐる前提には当然、再考が必要だろう。『牧歌』の登場人物の活動場所の性格は全十歌のいずれにおいても曖昧だが、明示される地名でもアルカディアが際立って強い喚起力をもつことは広く認められている。新たに明らかになった主題は、アルカディアとその牧人たちを生涯に繰り返し描いたブッサンにはじつに相応しい。注文の状況はなんら定かではないが、画家の他の多くの作例の場合と同様に、構想には作者の自発性が想定できないだろうか。

オルフェウスの父母とも言われるアポロンとカリオベの組み合わせの選択

をプッサンにむしろ当然のものと判定したフュマロリは、作品成立を促した力の源泉を文人教皇ウルバヌス八世に見出している。1623年にパリで初めて印刷されて以来、多くの知識人に衝撃を与えるのと同時にその淫らな性格のために警戒されたマリーノの長編詩『アドーネ』は、ウルバヌス八世治下のローマでは出版を許されず、1627年には禁書目録に入れられた。自身が詩人として発表した同教皇の作品は、第一にはその厳格な道徳性で知られている。教皇ウルバヌスの教訓的な詩は、敬虔や純潔を放棄して放縱な愛を肯定する文学を糾弾する点において、それ自体が反マリーノの立場の実践の模範とも理解されていた。この時代の文芸の個々の傾向は、概してマリーノの趣味との関係、距離をもとに計測される。フュマロリがプッサンの若者の像主としてヴィルジニオ・チェザリーニとマルチェッロ・ジョヴァネッティという同時代の詩人を提案したのは、この二人が——前者が1624年に二九歳で、後者が1631年に三二か三三歳で——いずれも夭折したからというばかりでなく、彼らにウルバヌス八世の思想と共鳴する要素が認められたからでもあった。フュマロリはすなわち、問題のプッサン作品を、同教皇の存在が支えたマリーノ批判の運動の一表現とみなした。その場合、同じ図像において、アポロンは教皇ウルバヌス八世本人にもキリストにも、ミューズは知恵の女神ミネルヴァにも聖母マリアにも、意図して重ねられたと推察されている²⁶⁾。

しかし若さとしての『牧歌』が絵に描かれた以上、その制作の理由に近くには、画家の時代の「牧歌」に関する言説を考える必要があるだろう。同時代のマリーノ批判は、詩人の表現の官能性にばかり焦点を当てたのではない。一連の展開では、先行作例の模倣と作者の創意の独自性が論じられていて、それにはプッサン自身の絵画理論をめぐる研究でも注目されてきたが²⁷⁾、他にも重要な論点としては、『アドーネ』のジャンルの問題が扱われていた。たしかに、叙事詩を諸ジャンルの最高位に置く立場は、いまだ特別に権威づけられていて、マリーノ作品をめぐる論述にも本質的に重大な作用を及ぼしていた。『アドーネ』の初版に寄せた序文でジャン・シャプランがマリーノの同作を奇妙にも「平和の詩」と呼んだのは、ヴィーナスに愛された牧人アドニス悲劇の物語をなし、戦争など英雄的な行為の描写を基本的には含まないそれを、敢えて叙事詩に分類するためであった²⁸⁾。一方で、詩人の死後1627

年に『望遠鏡』と題されて発表されたトンマーゾ・スティリアーニの反マリーノ論は、筋の構造的な統一性を欠いた『アドーネ』の性格が伝統的な叙事詩の定義には不適合だとし、その判定をもとに同書の地位を徹底して貶めようと試みている²⁹⁾。しかしこのスティリアーニの論考には公然と反対の声が出された。そして強調すべきことに、当の文脈で準備されたマリーノ擁護論のいくつかは、むしろ『アドーネ』が叙事詩に属さないという前提に立って構築されているのである。

この時代の文学批評において、オウィディウスの『変身物語』は、恋愛詩ないしは叙情詩のある種のアンソロジーとして理解されたが、問題の『アドーネ』は、マリーノの支持者の側でも反対者の側でも、積極的にその古典と比較されていた³⁰⁾。しかし現実には、『アドーネ』の評価の新たな枠組みの確保には相当な困難がともなっただけで、『変身物語』はアリストテレスの考えに照らせば不完全ながら、創意などの本質的なわざに関してはウェルギリウスの『アエネイス』に劣らない、と言ってオウィディウス作品を賛美したマリーノ自身は、空想の豊かさと恋愛の表現の中心性のために、『アドーネ』がそれに親和的だと認めていた。しかし、当の自作をやはり叙事詩とみなしたいマリーノは、「多くの人物による多くの筋」で出来た『変身物語』とは違って、『アドーネ』が「たった一人の人物による」筋をなすのだ、とも敢えて強調してみせている³¹⁾。そしてこの場合、私たちにとりわけ注目されるのは、メッシーナの文学者シピオーネ・エッリコの言説である。スティリアーニにたいする反論を意図した1629年の『曇った望遠鏡』において、作者のエッリコは、『アドーネ』が「英雄詩ではなく、愉快的恋愛詩」であり、「様々な物語を接ぎ合わせる点において」も『変身物語』に近いと考えながら、それが「楽しいことと愛らしいことをより多くもつので」、当のオウィディウス作品には「完全に類似するのではない」と論じていた³²⁾。そして彼は、最終的に一見かなり唐突にも、『アドーネ』の「形式」(stile)が、「牧歌ないし田園詩のもの」(dell'Egloga, o Idilio)であって、テオクリトスとウェルギリウスの方法に、そして「私たちの時代の牧歌と田園詩」のそれに近似する、と主張するのである³³⁾。

『アドーネ』がその極端な長さにもかかわらず敢えて「牧歌」と定義された

のは、たんに主人公のアドニスが牧人として設定されたからではない。伝統的に「牧歌」では、牧人たちと神々が場面を共有し、貴賤の要素が混在しているが、エッリコは同ジャンルの特徴として、第一にそうした多様性、異種混淆性を挙げていた。中心をなす筋を曖昧にして無数の逸話を散りばめた『アドーネ』は実際、内容的に極度に大きな振れ幅をもつ。マリーノ作品では、「天界の諸事象」が扱われているが、エッリコが指摘する通り、「牧歌」には、一見素朴な状況の下に、「あれこれの哲学に関する最も高次の意味」が覆い隠されていて、たとえばウェルギリウスの古典では、シレノスが世界の創造を説いていた³⁴⁾。一方『アドーネ』において、物語は「庭園、新奇なもの、愛の喜びのあいだで」展開して、作者の自己称讃や他者の批判を含んだ詩行には、「機知」や「諧謔」、「卑俗さ」が織り交ぜられているが、同じバロックの批評家の主張によれば、こうした傾向は、英雄詩の規則には適さないものの、「牧歌」には許されるものであろう³⁵⁾。「私たちの時代の牧歌と田園詩」の作例をエッリコは具体的に記していないが、それらを想像するのは難しくない。「治外法権的性格」を備えたルネサンスの牧人文学では、既存の諸ジャンルの境界線も階層も無視されて、その踏み越えあるいは破壊そのものがむしろ主題として意識されていた、と言うのは、『虚構と想像力——文学の人間学——』の著者ヴォルフガング・イーザーである³⁶⁾。そしてバロックの「牧歌」では、諸ジャンルの総合に依拠した創作の試みがさらに積極的に推進されたのだが、たとえば、牧人を主人公にして舞台をアルカディアに定めたパッティスタ・グアリーニの「牧歌」(Pastorale)の作例をなす『忠実なる牧人』(1602年に決定版)は、「悲喜劇」(Tragicommedia)にも分類されたもので、その新しいジャンル名にも示される通り、悲劇と喜劇それぞれの在り方を連立させて、古典的な演劇の規範に強く反する形式をなしていた³⁷⁾。こうした新しい「牧歌」においてウェルギリウスの原型がつねに下地ないしは触媒として意識されたのは、作品の内外に残された証拠から疑われない。マリーノ擁護のための言説において、『アドーネ』は当の「牧歌」の系譜のなかに置かれたのである。

親マリーノの論者エッリコは、『アドーネ』の性格を「自由」という語で表現している。すなわち彼は、「牧歌」としての同作が、「大胆な隠喩を使い、

複数の時間を混ぜ合わせて、新語、外来語、ラテン語を織り込み、要するに、(性格的に他に比してつねに莊重であるか純粋な) 叙事詩、悲劇、叙情詩がほとんど適さないものを成す、そうした自由」の点で肯定されるのだと言う³⁸⁾。威厳に満ちた統一的な外観の要請とは無縁のウェルギリウスの『牧歌』はいわばすでに自由であって、その自由こそが弱さの要因ともみられた³⁹⁾。そしてその古典と比較された新しい「牧歌」は、さらに多彩な変化を設けて異形を生んだ「自由」そのものにおいて評価されている。無論マリーノは、文学の伝統を軽視していない。しかし『アドーネ』という「牧歌」は、叙事詩をも含んだ古代の遺産に倣いながらも、作者の個人の判断をもとに、既存の価値、過去の体制とは相容れない新しさをもたらしたのであった。

高次のジャンルに深く通じたプッサンが、ルーヴル作品のじつに例外的にモニュメンタルな群像において、たんに牧歌の好みばかりでなく、叙事詩という特定の権威の不選択をも敢えて強調してみせた動機は、牧歌をめぐる同時代のこうした言説ともけっして無縁とは思われない。『忠実なる牧人』というグアリーニの「牧歌」も、既成のジャンルの規則との適合性をめぐって激しい論争を呼び起こしたが、プッサンは同作を称讃する名高い試みに好意的な立場から言及している⁴⁰⁾。そして『サンポーニャ』などの狭義の牧歌ばかりか代表作の『アドーネ』でも同じ「牧歌」の歴史に位置づけられたマリーノは、プッサンにとって、彼の才能を見いだしてローマに導いてくれた恩人にして盟友でもあった。画家がその詩人の批評的な運命に注意を払い続けたのは疑われない。プッサンの詩人はたしかにウェルギリウスとして考えられたにちがいないが、決定的なしるしを欠いたそれは他の実在の人物にもむしろ容易に重ねあわされただろう(図1b)。残されたその多義性から浮き立つ若さそのものは、ウェルギリウスの『牧歌』の参照だけではなく、バロックの新しい「牧歌」との比較をもまた、同時にうながしたのではないだろうか。シピオーネ・エッリコの1629年のマリーノ論は、叙事詩から離れて「牧歌」を重視する方向性を明確に打ち出した。その内容は、まさしく1629年頃に問題の絵を制作したプッサンに、詩人の「自由」の意味とともに届いていて、視覚的に対応する表現を生ませたのかもしれない。バロックの「牧歌」は実際、プッサンの思考様式にはきわめて親和的だと思われる。最後にそのこと

について考えてみたい。

4. プッサンと新旧の詩人たち：牧歌の画家における創作の自由をめぐる結びに代えて

本稿で注目されたシピオーネ・エッリコは、別の作品でも文学ジャンルの（新旧の）問題に取り組み、叙事詩を中心とする既存の体系の揺らぎに貢献していた。1626年ヴェネツィア初版のその彼の喜劇『パルナッソスの反乱』では、ミューズたちと現実世界のイタリア詩の巨匠たちの恋の駆け引きの物語が、各人の詩論の主張と諧謔的な仕方で絡み合わされて繰り広げられている。舞台のパルナッソスでは、悲劇のメルポメネがトリッシノに、喜劇（と風刺詩）のタレイアはアリオストに、天文学のウラニアはタッソに、恋愛詩のエラトはマリーノに、それぞれ夢中なのだが、詩人たちは当初、彼女らの気持ちを意に介さない。彼らはみな叙事詩のカリオペに憧れて、次つぎと求愛を試みるのだが、ことごとく拒んだカリオペが求めたのは、かつての伴侶ホメロスであった。しかし状況はそこから劇的な変化をみせる。諦めの悪い男たちにたいし、一計を案じた仲介役の詩人——チェーザレ・カポラーリ——は、ミューズたちが洞窟に入り、カリオペの声を真似てイタリア詩人たちを招くように促した。すると、騙された詩人たちは暗闇のなかで彼女らと結ばれてついに幸せを実感、一方で、「悪臭を放つ老いぼれ」と揶揄されるホメロスにこだわるカリオペは、新しい価値観を理解しない哀れな女として軽蔑されている⁴¹⁾。物語の最後に読み上げられた布告において、パルナッソスの統治者アポロンは、「イタリア詩人の誰もが自分の意思で創作できるよう最大限の自由を付与する」意思を表明していた⁴²⁾。詩人はこの時代、叙事詩との関係においてではなく、それぞれの特性において評価されたのである。

プッサンは無論、叙事詩をけっして軽視はしていない。現在プラド美術館に置かれる画家の《パルナッソス》（図4）において、アポロンから黄金のゴブレットで飲み物を与えられる詩人はそのジャンルに深く通じているのだろう。彼の頭上に月桂冠を載せているミューズがカリオペに対応するのは疑わ

れない。描かれた月桂冠の多くには木の実が付いているが、それらはプッサンの他の事例と同じく成熟の証をなすと信じられよう。しかしこの作品において、叙事詩はたしかに特別に尊重されてはいるのだが、絶対視されているわけではない。詩人はカリオベからばかりか、他の個性的なミューズたちからも支持を受けている。一方でパノフスキーは、画家がアポロンと詩人のこの描写において、オウィディウスの『恋の歌』を参照したと指摘していた⁴³⁾。作者がカスターアの泉の水で満たされた杯を詩神から差し出される様子をうたった『恋の歌』の一節に、プッサンの場面はやはり通じているのかもしれない。叙事詩のカリオベのすぐ隣、すなわち当の詩人の真後ろに、叙情詩のエウテルペと恋愛詩のエラトがいるのは偶然ではないだろう——彼女たちの左で天を指差すのは天文のウラニア、その左で軽やかに動くのは舞踏のテルプシコラであり、弦楽器と弓を持った上空のキューピッドは后者の二体ではなく、エウテルペの肩を抱いた白衣の女性に関係している——（図4a）。絵の主人公である詩人をパノフスキーはマリーノに同定して、その手のなかの二書を彼の聖俗の「叙事詩」の代表作としての『アドーネ』と『嬰兒虐殺』とみなしたが⁴⁴⁾、当の壮年の髭の男性に実在の人物の姿を認めるのは難しい。しかし、プッサンが自身の詩人表象の試みにおいて盟友マリーノの存在を何らかのかたちで意識したことは十分に想定されるだろう。既述の通り、マリーノ本人の信念において、『アドーネ』は第一義的に叙事詩でありながら、ある種の恋愛詩の性格をも備えるものであった。画面の詩人が持つ二冊の本は、描かれた他の書物に比べて特別に大きくも小さくもなく、その物理的な状態は、新しい文学のあり方に相応しく感じられたかもしれない。

パルナッソスを舞台とするエッリコの物語において、最初は叙事詩のカリオベに憧れたマリーノは結局、恋愛詩のエラトと結ばれた。そしてプッサンのもう一つの《詩人の靈感》の主人公はさらに明確に、愛の主題と関連づけられている。現在ハノーファーのニーダーザクセン州立博物館に所蔵される作品（図7）において、画面左のミューズは恋愛詩のエラトよりも叙情詩のエウテルペとみなされてきた⁴⁵⁾。木製の笛を手にとって立ち、岩に寄り掛かって胸を露わにした彼女は、タレイアでもあり得るかもしれないが、上空のプットが撒き散らす花はやはりエウテルペとの繋がりを強く感じさせよう。しか

し、中心を占めるアポロンから身体を背けて険しい表情をとったそのミューズが右側の詩人に果たす役割については、慎重な考察を要するかもしれない。詩人は「無名の叙情詩人」とも判断されたが、伝統的にはアナクレオンともオウィディウスとも提案されてきた⁴⁶⁾。従来の研究が想定する通り、詩人とその口に金の杯を近づけるアポロンの関係において、作品はオウィディウスの『恋の歌』の問題の箇所に触れているのだろう⁴⁷⁾。アナクレオンも「愛の狂気」をうたった叙情詩人として認識されていたが⁴⁸⁾、絵の中の詩人がオウィディウスと何かしらの繋がりをもつのは疑われない。過去においてバッカスに重ねて見られたそのアポロンは⁴⁹⁾、たしかに愛の主題の担い手たちを思わせるだろう。華奢な身体をもって、性器を晒して座り、腰を大胆にくねらせたその神は、プッサン自身の《マルスとヴィーナス》（現在ボストン美術館所蔵）の武装解除された軍神にも、ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニーが所有したカラヴァッジョの《勝利のアモル》の少年にも、類似している。アポロンの金の杯と地面の壺の中身はやはりカスタリアの泉の水だろうが、頬や耳を極度に紅潮させて、目を閉じかけたその詩人に、恍惚とした状態を認めないのは難しい。一方アポロンは、調和をもたらし豎琴を地面に打ち捨てている。初期のプッサンにオウィディウスにたいする関心は明らかで、それは現在ローマのコルシーニ美術館に所蔵されて1624—1625年頃の画家に帰される作品《オウィディウスの勝利》（図8）にも凝縮的に反映されていた。『アドーネ』を『変身物語』と関連づける批評の言説をもとに、ロレンツォ・ペリーコロはその《オウィディウスの勝利》をプッサンによるマリーノ擁護の試みとして解釈したが⁵⁰⁾、画家の思考におけるオウィディウスの意義については、また改めて検討しなければならないだろう。

＊

とりわけフェマロリは、プッサンの二つの《詩人の靈感》のあいだに、マリーノ主義から離れて古典主義に向かった画家の変節、あるいは思考の断絶があると強く主張したのだが、その見方はやはり適切ではないだろう。ルーヴルの絵の若者は、純然たる叙事詩人ではなく、むしろ牧歌の選択を表明しており、もうひとつの作品の詩人は、熱狂的な愛のテーマの好みを示唆している。プッサンの時代の批評において、牧歌は恋愛詩とともに、詩人マリー

ノを象徴するジャンルとみなされていた。たしかに、堂々と胸を張って片足を前に踏み出したルーヴルの絵の詩人の態度は、ラファエッロの試みに倣ってプラド美術館の《バルナッソス》に参入してくる文人たちのものほとんど区別されていない。同じルーヴル作品におけるアポロンと詩人の関係性を、プッサンは1641年パリ版ウェルギリウス著作集の扉の下絵に転用するのが⁵¹⁾、大部の本を手にもその版画に現れた詩人は、『牧歌』と『農耕詩』のしるしを伴うものの、『アエネイス』の威厳に十分相応しいだろう。しかし私たちの詩人はいまだあまりにも若い。当の油彩画に登場する女性はカリオペではなくタレイアであり、その彼女の笑顔で自由に寛いだ淫らな姿は、上半身は露出しながら硬い表情でやや身構えたハノーファー作品のミューズのものともむしろ対照的ですからある。牧歌の創作をうながすアポロンは、性器こそ隠しているのだが、陰影により強調される細かな皺の寄った腹を晒した官能性の点でも、もう一方の男性神と同じく、カラヴァッジョの人物を想わせるのにちがいない。

他の作品でも狭義の牧歌に繰り返し取り組んだ画家は、アルカディアを舞台に絵画史上の傑作を生んで、自らの絶筆にも再び同じジャンルを選択することになる。ルーヴルの絵画に作者個人のある種のマニフェストの機能を想定する従来の見方そのものは、やはりなお尊重されなければならないだろう。牧歌はすでにウェルギリウスの古典において、多種多様な心理的経験に開かれていた。そしてプッサンの時代に同じく牧歌と称されたバロック的な複合体は、悲劇から喜劇に、叙事詩から叙情詩、恋愛詩にといたる諸ジャンルの要素を、その内に集めている。印象的な詩人表象をも含んだプッサンの画業は、そうした牧歌の性格に全体としてむしろ相応しい。ジョゼッフォ・ザルリーノの音楽理論書『ハルモニア教程』を密かに援用して仕上げた1647年11月24日付のポール・フレアール・ド・シャントルー宛ての名高い書簡において、画家が場面に応じて適切な「モード」を使い分けて描く必要性を説いたプッサンは⁵²⁾、換言すれば、自らが通じた古代の複数の「モード」で幅広い文学主題を扱えることを誇っている。プッサンの牧歌は、過去の鑑賞者たちのなかに、死の恐怖と生の喜び、退廃の認識と創造の希望という、互いに強く相矛盾する反応をすら引き起こしたが、おそらくそれはただの偶然ではな

い。とはいえ、ブッサン本人の牧歌の詩学のさらに具体的な様相、そして彼の画業全体における同ジャンルの位置と役割については、個々の事例——の自己言及的な側面——をもとに考究される必要があるだろう。

【付記】本研究はJSPS 科研費 JP23K00161の助成を受けたものです。内容の大半は、慶應義塾大学を会場に開催された第74回美学会全国大会で2023年10月15日に口頭発表されました。

【註】

- 1) 作品の基本情報と研究史、批評史の概要については以下参照。Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre: catalogue raisonné*, Paris, Somogy éditions d'art, 2015, pp. 84-91, cat. n. 7. 作品は2018-2019年に修復された。かつて両方の童子の性器や若い詩人の胸部を覆った衣は、そこで後世の加筆と判断されて除去されている。この修復の成果報告を含んだ作品解説として以下参照。Nicolas Milovanovic, *Catalogue des peintures françaises du XVII^e siècle du musée du Louvre*, Paris, Gallimard – Louvre éditions, 2021, pp. 215-216; URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065494> (2023年5月15日閲覧)。
- 2) Cesare Ripa, *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Roma, appresso Lepido Facij, 1603, pp. 349-351. 以下の日本語訳も参照。チェーザレ・リーパ『イコノロジア』伊藤博明訳、ありな書房、2017年、281頁。
- 3) すでに以下でパノフスキーが画面にカリオペと叙事詩人の活動を認めている。Erwin Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm, Kungl. Boktryckeriet P. A. Norstedt & Söner, 1960, pp. 48-51.
- 4) Henry Keazor, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Köln, Taschen, 2007, p. 25.
- 5) 来歴の再構成とその材料、そして制作年代の議論については以下参照。Rosenberg, *Nicolas Poussin*, cit., p. 84.
- 6) Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998 (1994), pp. 70-182. ブッサンの同作に捧げられた章をなすこの箇所には、先行する以下の小冊子（展覧会カタログ）の内容が部分的に改変されて転載されている。Idem, *L'inspiration du poète de Poussin: essai sur l'allégorie du Parnasse*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- 7) Cfr. Anthony Blunt, *Nicolas Poussin: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958*, *National Gallery of Art, Washington, D.C.*, Text, New York, Pantheon Books,

1967, pp. 84-85.

- 8) Cfr. Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., pp. 50-51.
- 9) また、ペトラルカの旧蔵品として知られるウェルギリウス写本（現在ミラノ、アンブロジアーナ図書館所蔵）にシモーネ・マルティーニが用意した挿絵の受容については、別の機会に詳しく論じられる必要があるだろう。ペンを持った手を宙に浮かせたウェルギリウスも、半透明のカーテンを開けて戦士をその詩人の方へ導く注解者セルウィウスも、ブッサンの着想とけっして無縁と思われない。草原に座り込んで樹木に寄り掛かり叙事詩の執筆に努める壮年の巨匠には、『牧歌』に登場する葦笛の詩人の姿が重ね合わされている。
- 10) 当の《バルナッソス》におけるカリオペ、タレイア、エウテルペに関する本稿の同定はすでにパノフスキーに示されている。Cfr. *ibidem*, pp. 52-54. ただし残りのミューズたちをめぐる筆者があとで提案する理解は、部分的にこの学者のものとは異なる。
- 11) Cfr. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 347. エウテルペに関する記述は346—347頁に読まれる。前掲の日本語訳も参照（278—279頁）。
- 12) ブッサンのミューズはその寛いだ姿においてむしろ、現在ルーヴル美術館の所蔵になる古代の浮き彫り《ユピテル、ユノ、テティス》で中央のユピテルに寄り掛かる上半身裸のテティスにこそ近い。以下の論文では当の二作品の構図の類似が指摘されている。Christophe Henry, *Imitation, proportion, citation. La relation de Nicolas Poussin à l'antique*, in *Poussin et la construction de l'antique*, sous la direction de Marc Bayard et Elena Fumagalli, Paris, Somogy éditions d'art, 2011, pp. 495-529: 512-515. サヴォイア公カルロ・エマヌエーレー一世が1583年に購入した浮き彫りは、紀元前四世紀のギリシアのオリジナルにもとづく一世紀ローマのコピーとみなされるが、同作にはカッシャーノ・ダル・ポッツォも注目した。この浮き彫りの来歴と受容については以下参照。Amanda Claridge, Eloisa Doderio, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series A. Antiquities and Architecture, Part Three. Sarcophagi and Other Reliefs*, 4 voll., London, Royal Collection Trust in association with Harvey Miller Publishers, 2022, III, pp. 1262-1263, cat. n. 844. ただしこの解説——同作の主題を《ユピテル、ユノ、ヴィーナス》とする——では、図像がブッサンに与えた影響には懐疑的な見方が示される。
- 13) 当の《ミューズの石棺》の作例とその原状、受容、改変については以下参照。Roswitha Stewering, *La genesi della "Galleria Giustiniana"*, in *I Giustiniani e l'antico*, a cura di Giulia Fusconi, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2001, pp. 71-79: 73-74; URL: http://www.bibliotecauniversitaria.ge.it/it/news/Galleria_Giustiniana/confronti2/conf_114.html（2023年4月9日閲覧）。

- 14) Gian Paolo Lomazzo, *Della forma delle muse, cavata da gli antichi autori greci, et latini, opera utilissima à pittori, et scoltori*, Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1591, pp. 27, 42.
- 15) *Comedia di Danthe Alighieri poeta divino: con l'espositione di Christophoro Landino: nuovamente impressa: e con somma diligentia rivista et emendata: et di nuovissime postille adornata*, Venezia, per Iacob del Burgo franco, pavese, ad instantia del nobile messere Lucantonio Giunta, fiorentino, 1529.
- 16) これらの石棺の作例については以下参照。Claridge, Dodero, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo*, cit., I, pp. 238-239, 395-397, 400-402, cat. nn. 70, 191-192, 195, II, pp. 502-503, cat. n. 281, IV, pp. 1369-1372, 1461-1462, cat. nn. 929-930, 995. 初期近代イタリアにおけるミューズ表象の展開については以下の研究に体系的に論じられた。Kathleen W. Christian, *The Multiplicity of the Muses: The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400-1600*, in *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*, edited by Kathleen W. Christian, Clare E. L. Guest and Claudia Wedepohl, London, The Warburg Institute - Turin, Nino Aragno Editore, 2014, pp. 103-153. 古代の《ミューズの石棺》がそこに与えた影響を強調した同論考は、とくに三つの現存作例の役割に注目している。また、《ミューズの石棺》でも、たとえば現在ベルリンの旧博物館に所蔵されるもの (Sk844) は、詩人の表象を上部に組み込んでいるが、こうした作例がプッサンの図像全体の最初の着想に作用した可能性も検討される必要があるかもしれない。
- 17) Vergilius, *Bucolica*, VI, 1-12; ウェルギリウス『牧歌／農耕詩』小川正廣訳、京都大学学術出版会、2013 (2004) 年、41頁。
- 18) Vergilius, *Georgica*, IV, 565; ウェルギリウス『牧歌／農耕詩』前掲訳、210頁。
- 19) Cfr. Milovan Stanić, *Poussin: beauté de l'énigme*, Paris, Jean-Michel Place, 1994, p. 117. 対象の版画集は以下のもの。Crispijn van de Passe, *Compendium operum Virgilianorum, tam oculis quam auribus omnium expositum. Aere ac studio Chrispiani Passaei chalcographi. Miroer des oeuvres de le excellent poete Virgile, taillez en rame*, Vltraiecti Batavorum, ex officina typographica Hermanni Borculoi et prostant apud Ioannem Iansonium bibliopolam Arnhemiae, 1612. その扉と『アエネイス』の部の冒頭に若いウェルギリウスの同一の肖像が印刷されている。
- 20) Lucretius, *De rerum natura*, VI, 67-95; ルクレティウス『物の本質について』樋口勝彦訳、岩波書店、1998 (1961) 年、271—273頁。ミューズにたいする当のローマ詩人たちの祈願は、『イリアス』冒頭部のホメロスの試みに遡るひとつの伝統をなすものである。プッサンのミューズをカリオパードと前提したフュマロリの論考は、『牧歌』の第六歌にも『物の本質について』の第六巻にも言及し

- ないが、一方では画家の創意を、古典文学にみられるそうした祈願の形式と結びつけており、注意に値するだろう。Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 153-159.
- 21) ドナトゥス (Aelius Donatus) のウェルギリウス伝のテキストは重要な以下の版本の冒頭部に掲載された (頁番号なし)。P. Virgilii Maronis Opera nunc recens accuratissime castigata. Cum 11. acerrimi iudicii virorum commentariis: quorum nomina versa pagina indicat, Venetiis, apud Iuntas, 1544.『物の本質について』前掲訳に用意された「解説」において当該部分の翻訳がなされている (319頁)。
- 22) Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., pp. 52-54.
- 23) Lilio Gregorio Giraldi, *Syntagma de musis*, Argentorat. [Strasbourg], Matthias Schurerius impressit, 1511, c. 8r. このミューズは他所でも農耕に関連付けられた。リーパはタレイア表象に関する自身の副次的な考えとして、葉や緑の小麦の穂で満たされたコルスコピアをもち地面には犁をとともう状態を提案している。Ripa, *Iconologia*, cit., p. 351. 前掲の日本語訳も参照 (282頁)。
- 24) Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 124-128.
- 25) Cfr. Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., pp. 50-51; Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 106-120. この認識は以下の所蔵館公式カタログでも否定されていない。Rosenberg, *Nicolas Poussin*, cit., p. 88.
- 26) Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 124-159.
- 27) Jonathan Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 133-139. この論者は、マリーノの『アドーネ』にたいするジローラモ・アレアンドロ (アレアンドロ) の擁護論 (1629年) と、プッサンの「絵画の詩学」との親和性を強調している。
- 28) Jean Chapelain, *Lettre ou discours de m. Chapelain a monsieur Faverau, conseiller du roy en sa cour des Aydes, portant son opinion sur le poëme d'Adonis du chevalier Marino*, in Giovan Battista Marino, *Adone*, 2 voll., a cura di Emilio Russo, Milano, BUR Rizzoli, 2013, I, pp. 99-136.
- 29) Tommaso Stigliani, *Dello occhiale*, Venezia, appresso Pietro Carampello, 1627.
- 30) 『アドーネ』をめぐるこの状況については主として以下参照。Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting*, cit., pp. 133-139; Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 340-359.
- 31) マリーノは自身のこの考えを、1624年にナポリから詩人のジローラモ・プレーティに宛てた手紙において提示している。Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 394-397, num. 216.『アドーネ』にたいする作者マリーノ自身の評価の問題については以下の研究にも扱わ

- れている。Lorenzo Pericolo, «*Smoderato piacer termina in doglia*». *Sul Trionfo d'Ovidio della galleria Corsini, attribuito a Nicolas Poussin, 1^a parte*, «Annali dell'università di Ferrara. Sezione lettere», Nuova serie IV, 2003, pp. 263-292; Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting*, cit., pp. 133-139; Russo, *Marino*, cit., pp. 332-339.
- 32) Scipione Errico, *L'occhiale appannato dialogo di Scipione Herrico. Nel quale si difende l'Adone del cavalier Gio. Battista Marino, contra l'Occhiale del cavalier fra Tomaso Stigliano*, Napoli, ad istanza di Giuseppe Matarozzi, 1629, pp. 39-40.
- 33) Ibidem, p. 40.
- 34) Ibidem, pp. 40-41.
- 35) Ibidem, p. 41.
- 36) ヴォルフガング・イーザー『虚構と想像力——文学の人間学——』日中鎮朗、木下直也、越谷直也、市川伸二訳、法政大学出版局、2007年、47—154頁（第二章：「文学の虚構性のパラダイムとしてのルネッサンス牧歌文学」）、特に49頁。
- 37) Battista Guarini, *Il pastor fido. Tragicommedia pastorale*, Venezia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1602. 同作にたいするグアリーニの理論的な立場は、同版の末尾に付された擁護論「悲喜劇詩の概要 Compendio della poesia tragicomica」とそれに先行する同著者の以下の二つの試みに示されている。Idem, *Il Verrato ovvero Difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores contra le tragicommedie et le pastorali in un suo discorso di poesia*, Ferrara, ad istanza di Alfonso Caraffa, 1588; idem, *Il Verato secondo ovvero Replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del Pastor fido contra la seconda scrittura di messer Giason De Nores intitolata Apologia*, Firenze, per Filippo Giunti, 1593.
- 38) Errico, *L'occhiale appannato*, cit., pp. 41-42.
- 39) 4世紀の文献学者セルウィウス（Marius Servius Honoratus）は、『牧歌』を「卑しい」性格の作品としてウェルギリウスの三書でも最も低次に位置づけた。当のセルウィウスの記述は、以下の版本に所収の『牧歌』の注解では、ウェルギリウスの詩行に先行する冒頭部に読まれる（頁番号なし）。*P. Virgilii Maronis Opera nunc recens accuratissime castigata*, cit..
- 40) 以下の所収になる1647年3月24日付のポール・フレアール・ド・シャントルー宛の手紙を参照。Charles Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, Jean Schemit, 1911, pp. 350-352, n. 146. プッサンはここで、自作の《キリストの洗礼》の様式を甘美すぎると批判してきた注文主のシャントルーにたいし、グアリーニの『忠実なる牧人』を支持するトライアーノ・ボッカリーニの言説を用いて反論を試みたのであった。プッサンのこの対応の意義についてはあわせて以下参照。Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge,

Cambridge University Press, 2001, pp. 122-134.

- 41) Scipione Errico, *Le rivolte di Parnaso*, Venezia, per Bartolomeo Fontana, 1626, pp. 115-116.
- 42) Ibidem, p. 134.
- 43) Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., pp. 53-54. 典拠として提案されたテキストの邦訳は以下に読まれる。オウィディウス『恋の歌』、所収『ローマ恋愛詩人集』中山恒夫編訳、国文社、1985年、488頁（第一巻、15：「詩は不滅」、35—36）：「ぼくには黄金の髪のアポルロー [アポロン] が／カスタリアの水を杯になみなみと 注いでくれますように。／そうして髪に 寒さを恐れるミルテを戴いて、／恋をして心の乱れた人に いつも読まれますように」。ただし、画中の冠にミルテ（ギンバイカ）は観察されない。
- 44) Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., pp. 53-56.
- 45) Ibidem, p. 46.
- 46) Ibidem, p. 48. プロペルティウスと結びつける異説を紹介しつつ否定的に扱う一方で、ティブルスの可能性をも示唆したパノフスキーは、アナクレオン説もオウィディウス説も積極的には排除せず、しかし最終的には「無名の叙情詩人」と考えた。それにたいし、画中の女性像をミューズとマイナデス（酒神バッカスの供の女）の混合体とみなしたフマロリは、詩人をマリーノと同定しようと試みている。Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 177-182.
- 47) この類似は以下に指摘された。Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., p. 48. しかしパノフスキーはここで、プッサンの男性神の杯の飲み物を水ではなくワインだと推測して、文学と絵画の二作品の対応の仕方を慎重に考えている。一方でデル・ブラーヴォは、同じ詩行を、オウィディウスの『恋の技術』の部分（第二巻、493—496）——黄金の堅琴と月桂冠をともなって詩人の前に現れたアポロンをうたう——とあわせて、プッサン作品の直接の典拠とみなした。Carlo Del Bravo, *Lecture di Poussin e Claude*, «Artibus et historiae», IX, 1988, pp. 151-170: 158, 160, 166, nn. 74-75. この主張にはフマロリが同意を示している。Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 181-182. ただしデル・ブラーヴォは、画中の童子たちのもとに月桂樹とギンバイカを認識するのだが、そこで手に持たれた枝の葉の種類を区別するのは難しい。また同じ論考のデル・ブラーヴォは、ハノーファーとルーヴルの《詩人の靈感》とプラドの《パルナッソス》というプッサンの三作品の主人公をなす詩人がオウィディウスとして形成されたと提案したが、必要な議論を欠いている。一方で、近年の展覧会のカタログの解説の執筆者は、ハノーファー作品の詩人を「哀歌詩人」としてのオウィディウスと、ルーヴル作品の詩人を叙事詩としての『変身物語』の作者としてのオウィディウスとみなしている。Nicolas Milovanovic, in *Poussin et l'amour*, sous la direction

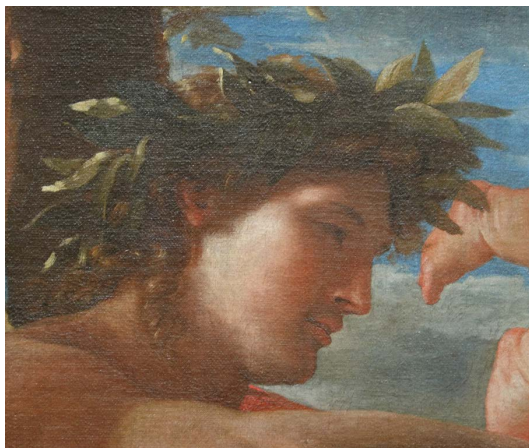
de Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto et Ludmila Virassamynaïken, Paris, In Fine éditions d'art – Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, 2022, pp. 166-173, cat. nn. 8-9.

- 48) Cfr. Fumaroli, *L'école du silence*, cit., pp. 180-181.
- 49) 画中のアポロンがバックスの役割をもあわせもつという立場から、フュマロリはオウィディウスの『恋の技術』の別の一節（第三巻、341—348）——作者がアポロンとバックス、ミューズたちに同時に祈願する——を加えて同図像に関連づけている。Ibidem, pp. 181-182. すでにパノフスキーが当の「混合神」としての在り方を、その男性像に指摘していた。Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, cit., pp. 45-46.
- 50) Pericolo, «*Smoderato piacer termina in doglia*», cit.; idem, «*Smoderato piacer termina in doglia*». *Su il Trionfo d'Ovidio della galleria Corsini, attribuito a Nicolas Poussin, 2ª parte*, «Annali dell'università di Ferrara. Sezione storia», II, 2005, pp. 209-249.
- 51) 当の二つの図像の類似はすでに以下で指摘されている。Fumaroli, *L'école du silence*, cit., p. 132; Richard Verdi, *Nicolas Poussin 1594-1665*, with an essay by Pierre Rosenberg, London, Royal Academy of Arts, 1995, pp. 176-178, cat. n. 18.
- 52) 同書簡に示された画家の理論とその文脈については以下参照。Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, cit., pp. 134-143.

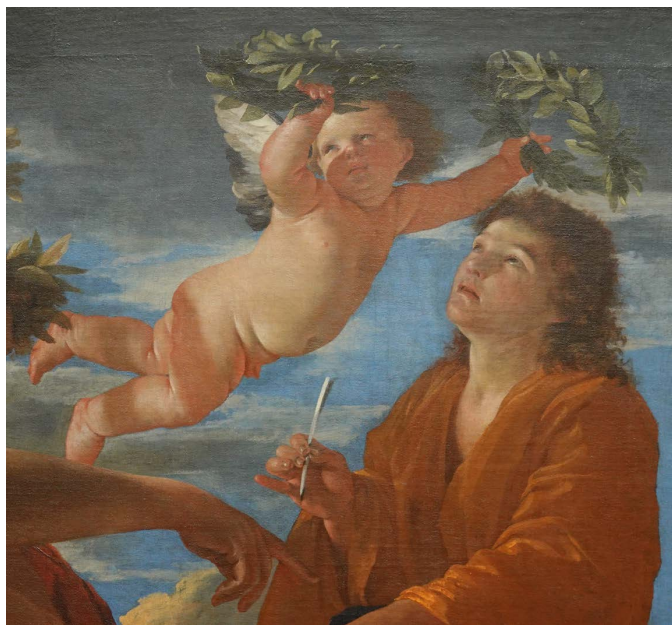
* 図1・3の写真は筆者の撮影



(図1) ニコラ・プッサン《詩人の靈感》1629年頃、パリ、ルーヴル美術館



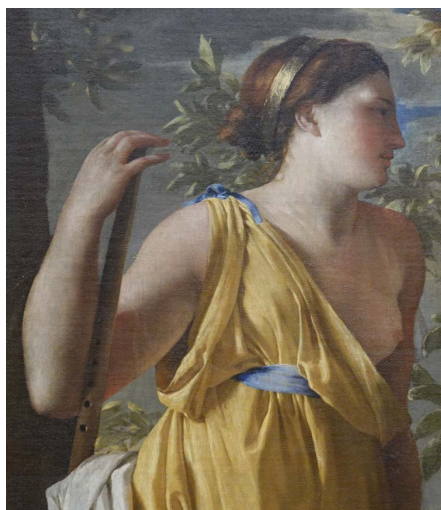
(図1a) 図1 の作品の部分



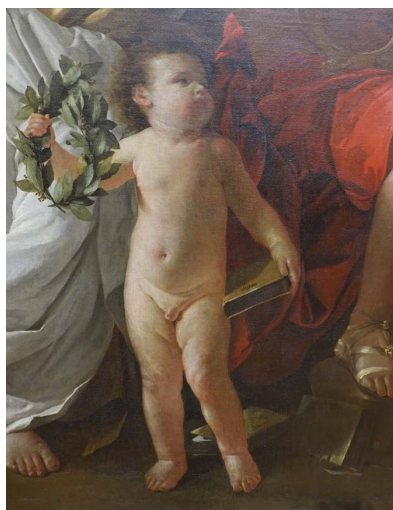
(図1b) 図1 の作品の部分



(図1c) 図1の作品の部分



(図1d) 図1の作品の部分



(図1e) 図1の作品の部分



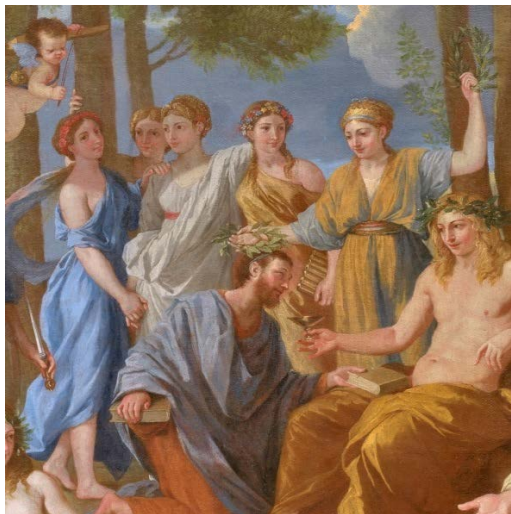
(図2) ロレンツォ・ロット《眠るアポロン、離散するミューズたち、飛び去る「名声」》
1549年頃、ブダペスト美術館



(図3) ドメニキーノ《聖ヒエロニムスの幻視》1604—1605年、ローマ、サントノーフリオ
聖堂



(図4) ブッサン《パルナッソス》1630—1631年、マドリッド、ブラド美術館



(図4a) 図4の作品の部分



(図4c) 図4の作品の部分

(図4b) 図4の作品の部分



(図5) 《ミューズの石棺》ローマ、ジュスティニアニ館



(図6) クリスパン・ド・パッサ《ウェルギリウスの肖像》(『ウェルギリウス作品要約』ユトレヒト、1612年、扉の版画)



(図7) ブッサン《詩人の靈感》1627年頃、ハノーファー、ニーダーザクセン州立博物館



(図8) ブッサン《オウィディウスの勝利》1624—1625年頃、ローマ、コルシーニ美術館