

# 牧人と王のあいだのノスタルジア

——プッサンの二つの「勝利者ダヴィデ」主題画をめぐって——

高橋 健 一

## 1. はじめに：問題の所在と考察の方向性

巨人ゴリアテの首をともなう勝利後のダヴィデを表わした絵をプッサンは生涯において少なくとも二点手掛けていて、現在ではひとつがマドリードのプラド美術館に、もうひとつがロンドンのダリッチ絵画館に所蔵されている。若く優美な英雄とその敵の巨人の生首を静かに対置させる前者（図1）は、ガイド・レーニなどの先例との関係のなかで成立したのだろう。一方で、ダヴィデの凱旋は『サムエル記』にもフラウィウス・ヨセフスにも扱われていて、視覚芸術の領域にあってはそれらの記述に依拠した図像がすでに蓄積されていた。後者の絵（図2）のダヴィデは、自らが行列の一部をなし、彼を称えて集まった群衆に囲まれながら、ゴリアテの首を掲げて歩みを進めている。この設定は「勝利者ダヴィデ」の表象のもうひとつの伝統から導き出されたのにちがいない。しかしプッサンの図像は、それぞれの系統のなかで際立って特異な位置を占めている。画家は二作で独自の創意を発揮してみせたが、その意図はいまだにほとんど理解されていない。これらのダヴィデは自らの勝利を誇るのではない。場面はダヴィデの苦難に満ちた未来を想わせるかもしれないが、主人公を覆う憂鬱や孤独の要因はそればかりではないのだろう。いずれのダヴィデも牧人として表わされた。従来は批評ではこの主人公のあり方はほとんど等閑に付されたが、本論文では当の事実を重要な契機として、画面の新たな読解を試みたい。

『牧歌』受容の一例としてマドリード作品に言及した美術史家チャールズ・デンプシーは、その場面に「イスラエルをアルカディアと換喩的に結びつけ

るメランコリックなノスタルジア」を感じ取っていた<sup>1)</sup>。私たちの結論はその直観に近いものとなる。しかし過去を顧みる純朴な牧人ダヴィデの姿は、ロンドン作品にも同じく確認できるだろう。先行研究は二つの「勝利者ダヴィデ」主題画のあいだの本質的な断絶を指摘している<sup>2)</sup>。動きに乏しい数少ない人物をなだらかな丘陵地の自然に配置したマドリッド作品がヴェネツィア派の「詩想画」の伝統と結びつけられたのにたいし、正面観の古典的な建築がなした格子状の背景に大勢の男女を重ねて各人の心理や性格を身振りや表情により描き分けるロンドン作品は「歴史画」の模範とみなされてきた。ウェルギリウスのアルカディアに比される一方の舞台では濃密な陰影が全体の沈滞を印象づけているのにたいし、古代エルサレムの荘厳を表わす他方のそれでは均一な明るい光と散在する派手やかな色彩が場所の祝祭性を高めている。しかし牧人ダヴィデを主人公にもつ二作のあいだにはむしろ連続性が強調されなければならない。

プッサンは既存の自作にもとづく自由な改作につねに特別な力を注いでいた。たんなるコピーではない創造的な第二ヴァージョンの制作には、近年の研究に論じられる通り、この画家自身が残した「新しさ」をめぐる考えが反映されているのだろう。テーマの共通性とモードの違いをとともに顕在化させた二つの「勝利者ダヴィデ」主題画の関係は、画家の理論の意義について改めて検討を求めるにちがいない。プラド美術館の《ダヴィデの勝利》は、特にその蔵書で名高い高位聖職者ジローラモ・カザナーテ（1673年に枢機卿）のローマの邸宅内に展示されたと、1664年のローマ案内書と1672年のプッサン伝におけるベッローリの記録から確認されるが<sup>3)</sup>、作品の最初期の来歴や注文の文脈はいまだ定かでない。一方、ダリッチ絵画館の《ダヴィデの凱旋》に言及した十七世紀の文献は知られない。前者の制作年代としては1630年頃が提案されていて、後者のそれはマドリッドの作例の完成のすこし後に、具体的には1631—1633年頃に設定されているが<sup>4)</sup>、二点の成立の状況については再考の可能性が模索されるだろう。

## 2. アルカディアのダヴィデ：もうひとつの牧人表象とその詩想

切断されたゴリアテの首と静止状態のダヴィデの組み合わせを内部に大きく配する図像の事例は枚挙にいとまがない。マドリード作品（図1）は、二つの顔とその関係において、ガイド・レーニの一連の《ゴリアテの首をとまなうダヴィデ》でも、近年知られるに至ったオルレアン美術館のものとの類似をとりわけ強く示している<sup>5)</sup>。しかしこの全体においてブッサンはきわめて例外的なイメージを案出した。聖書にも他の文献にも、その内容に正確に対応する典拠は見いだされていない。

横長の画面では、中央に勝利の女神ウクトリアが正面観で立ち、その右側では若いダヴィデが方形の石に座して、倒した敵の巨人ゴリアテの首を見つめている。黄金の王冠を右手で腰の辺りに持ち上げた女神は、左手では植物の冠を掴んでダヴィデの頭上に高く掲げているが、露わな胸を突き出し、背中の翼を広げ、左足に力を込めて、彼の方に身を乗り出した彼女は、宙に浮き上がるかのようにも見えよう。女神が雲の多い空に引き立てられているのにたいし、右の背景は太い円柱と建物の外壁に覆われていて、若者の身体はその円柱に重ねられている。ダヴィデの右側には、ゴリアテの武具一式が壁沿いに寄せ集められていて、敗者の首は上部に紐で吊り下げられているが、その様子は戦勝記念碑を想わせてきた。地面に突き立てた剣の柄に寄り掛かり、肩を女神に寄せたダヴィデは、反対に視線も顔も巨人の方に向けていて、足下には鞘や血の付いた小石を乱雑に放置している。画面の左下には大きな箱型の豎琴が据えられていて、有翼の童子がそれを上から抱きかかえて立つが、前に座り込んだもう一人の童子は弦に人差し指を伸ばしており、おそらく音を発しているのだろう。その楽器の表面に濃密な影を与えた童子は、振り向いて私たち鑑賞者に目を合わせようと試みている。豎琴を奏でる童子と勝利の女神の足下には葉を付けた木の枝が砕けて落ちているが、その植物はオークと判断されるのにちがいない（図1a）。女神の広げた右腕の下にはもう一人の童子がいて、背伸びをしてその掌で王冠に触れている。これらの要素

をあわせもつ作例は勝利者ダヴィデの表象の歴史において他には知られない。

プッサンの場面はメランコリックな雰囲気の出演において際立っていて、この点は現代の研究者たちに一様に認識されてきた。ダヴィデは実際、逞しい肉体を誇示するのではなく、むしろ力を抜いて、背中を丸めて座している。顎を肩に寄せながら俯き加減でかつての敵の生首を見つめるダヴィデは、眉も口角も強く下げていて、その顔は深く影に覆われている。豎琴にもたれ立った童子は左手を目の下に当てていて、おそらく涙を拭っているのだろう。奥の風景は沈みゆく夕日の光に包まれている。

しかし、図像の心理的な構造はいまだ十分には説明されていない。画面では、若さの前に死があり、消えゆく音が微かに響いていて、作品は全体として、生の儚さの寓意をなすものと解釈されてきたのだが<sup>6)</sup>、滅びをもたらす厳粛な時の作用をめぐる印象は、たしかにそこに否定できないだろう。一方、従来の言説では、盾や甲冑と対照的に配された豎琴が、後のダヴィデの人生の暗転をほのめかす、とも指摘されている<sup>7)</sup>。『サムエル記』において、ゴリアテにたいする勝利はサウルの嫉妬を引き起こし、ダヴィデがそのイスラエル初代の王から迫害を受ける契機となった。ダヴィデの奏する豎琴は、病んだサウルの心をいちどは優しく慰めたが、少年が戦功で一躍その名声を高めると、王の狂気をうながす道具となっている。とすれば、緩い三角形の構図において重要な位置を占める豎琴にその根源的な物語の展開を感じないのはむしろ難しい。

しかしプッサンはここでダヴィデの未来にばかり言及したわけではない。かつてベッローリは若者の衣を「簡素な牧人風」と記述していたが<sup>8)</sup>、そのダヴィデはたしかに牧人として形成されたのにちがいない。旧約聖書のダヴィデは、サウルの宮廷に召される以前、すでに豎琴の名手として知られながら、羊の番を務めていた。とすれば画家は、牧人としてのダヴィデの姿において、その過去をもまた想わせようとしたのではないだろうか。

勝利の女神がダヴィデに上から授けようとする冠(図1b)は、かつて月桂冠だと理解されたが<sup>9)</sup>、それはやはり木蔦で作られているのだろう。当の冠をなす植物は、近年の論考ではオークともされたが<sup>10)</sup>、豎琴の前に落ちたオークの葉が丸みを帯びて大きく、一定方向に広がっているのにたいして、

ダヴィデの頭上の葉は鋭い先端をもって小さく、密で不規則に集まっており、他方のものと明らかに描き分けられている。古典古代において月桂冠が一般に勝者のあかしであり、ユピテルと結びついたオークは権力を象徴したのにたいして<sup>11)</sup>、木蔦は詩人を称える栄冠をなしていた。優れた豎琴奏者のダヴィデは『詩篇』の作者ともみなされていた。とすれば、画中の木蔦の冠は音楽家で詩人であるダヴィデの役割を説明するにちがいないが、しかしそればかりでもないのだろう。木蔦の冠はさらに具体的には、詩歌に秀でた牧人のしるしでもあった。ウェルギリウスの『牧歌』第七歌で繰り広げられる歌の競争において、主人公の牧人テュルシスは「アルカディアの牧人たちよ、新進の詩人を木蔦で飾ってくれ」と発言している<sup>12)</sup>。プッサン作品において、もはや武人の能力を発露させたダヴィデは、歌に優れた牧人として敢えて性格付けられているのではないだろうか。

ナポリ大聖堂のオルガン用の扉として制作されたヴァザーリの絵画（図3）において<sup>13)</sup>、ダヴィデは降誕後間もないイエスの前で豎琴を奏でて歌うが、その背後の樹木に絡んだ木蔦はダヴィデの頭部のあたりで葉を茂らせている（図3a）。ダヴィデはそこで、すでに円熟を遂げた王として登場しながらも、自らの指揮棒や兜を足元に打ち捨てており（図3b）、礼拝する羊飼いたちの一員となっているが、とすれば、木蔦は『詩篇』の作者としてのダヴィデの立場にばかりか、素朴な牧人としての彼のあり様にも触れているのにちがいない。

プッサンの勝利の女神の左手に「凱旋の月桂冠」を誤って認めて、右手には黄金の王冠が用意された事実を強調したベッローリは、ダヴィデが「王権の継承者」だと彼女は今まさに宣言しているところだ、と理解している<sup>14)</sup>。画面左下の地面に砕けて横たわるオークの枝はサウルの転落を暗示するのだろう<sup>15)</sup>。とすれば、女神のもつ王冠が、ダヴィデがいずれ代わって王位に就くことを予告するのは疑われない。しかし現実には、女神はダヴィデに木蔦の冠を渡そうとしている。無論、王冠に触れた童子がそれをめぐり女神といかなる関係にあるのかについては見方が分かれているが<sup>16)</sup>、しかし彼女がダヴィデのために王冠より木蔦の栄冠を優先しているのは間違いないだろう。ダヴィデはやはり未来の王としてよりも、むしろ、彼が過去にそうであった

牧人にして詩人として称えられているのである。

『牧歌』第八歌のウェルギリウスは、凱旋將軍にして悲劇詩人であったアシニウス・ポリオを讃えるために、「そしてあなたのこめかみのまわりに、勝利の月桂樹に混じって、この木蔭が這うことを許してください」と書いたが<sup>17)</sup>、プッサンの女神の表現は、こうした一節との比較において見られるべきかもしれない。あるいはアンニーバレ・カラッチの試みもまたあわせて参照されてよいだろう。現在ドレスデン国立古典絵画館の所蔵になる作品（図4）では、頭に月桂冠を被り、右手には王笏（ないし指揮棒）を持った「名誉のゲニウス」が、左手では王冠を高く掲げる一方で、木蔭のものを含んだ他の冠をその下にまとめて抱えていて（図4a）、複数の冠のあいだに設けられた序列そのものが、絵の重要な主題をなしている<sup>18)</sup>。

「画家のアルカディア」と題されたエッセイにおいてプラド美術館の《ダヴィデの勝利》を『牧歌』の表象の系譜のなかに位置づけたチャールズ・デンプシーは、「イスラエルをアルカディアと換喩的に結びつけるメランコリックなノスタルジア」を場面に認めていたが<sup>19)</sup>、彼のその直観は支持されるだろう。王冠と豎琴を通して予示されるその勝利者ダヴィデの苛酷な未来は、たしかにメランコリーの感覚を生んでいる。一方、ダヴィデは唯一その生涯の最初の一時期にだけ詩人にして牧人としてあったが、プッサンのダヴィデはまさに詩人にして牧人として評価されている。素朴にして理想的な状態をなす過去にたいする言及は、たんにメランコリーの印象を増幅するばかりではない。ダヴィデの変わりゆく現在そして未来に対比的に見られたその過去はノスタルジアをもかき立てるだろう。

無論このダヴィデをめぐるイメージは、『サムエル記』あるいはフラウィウス・ヨセフスにたいする純然たる注解の試みをなしたのかもしれない。しかし、ウェルギリウスの『牧歌』にひとつの根源を有する、ノスタルジアの表出というテーマは、《アルカディアの牧人たち》のようなプッサンの代表的な詩想画でもむしろ中心に位置するものであった。作品の注文の文脈については改めて整理が求められる。しかし、プッサンの自己言及的な側面にはこの段階でも注意を要するだろう。

### 3. 都市のなかの牧人：《ダヴィデの凱旋》における主題と創意

ゴリアテを討ったダヴィデがサウル王の軍勢とともにエルサレムに帰還する様子は、『サムエル記』やフラウィウス・ヨセフスに記述されており、視覚芸術に好んで扱われた。一方のロンドン作品（図2）はその表象の伝統に負っている。しかしプッサンは当の場面にも彼独自の創意を発揮して見せた。たとえばマルテン・ファン・ヘームスケルクやアントニオ・テンペスタの先行事例との比較からは、その新しい図像の異なる性格が浮かび上がるだろう。

聖書でもヨセフスでも凱旋はダヴィデの運命の転機となった。そこでダヴィデは土地の女性たちから派手やかな出迎えを受けた。彼女たちがダヴィデを讃える仕方は二つの典拠で異なるが、その女性たちの言葉が、サウルがダヴィデに敵意をいだく原因をなしている<sup>20</sup>。二つの版画ではその女性たちとダヴィデとの出会いが最前面に提示された。巨人の生首を荒々しく掴んで逞しい身体を晒した一方のダヴィデはすでに月桂冠で飾られており（図5）、馬に跨った他方のダヴィデは際立って大きな剣を自身の正面に垂直に立ち上げて（図6）。勝利者の威厳を帯びたそれらのダヴィデが、同一の画面内でサウルと並置された。かくして二人のあいだの緊張関係が演出されている。あるいはその関係こそがむしろ図像の心理的な中心をなすのだとも言えるだろう。ヘームスケルクの事例においては、馬上のサウルと下のダヴィデが隣で直接視線を交わし、現王の威圧を露呈しており、テンペスタの試みでは、馬車上の玉座の王が後方に見えるが、同じ行列に控えるその存在は、不穏な感じをもたらしている。

一方でプッサンは絵の枠内からサウル王を排除した。しかし違いはそればかりではない。画面はそれと平行に配された古代風の建造物で奥をほとんど遮断されており、兵士たちとダヴィデがその基壇の前に沿って左方向に行進している。彼らのなかでもほぼ中央の二人の喇叭奏者は孤立しており、比較的容易に認識されるだろう。しかし、彼らとその次に続くダヴィデのあいだ

には隔たりがあり、ダヴィデのすぐ後方には男性の集団が近づいている。太い棒で突き刺された巨人の生首を高く掲げるその驚異的なすがたにもかかわらず、ダヴィデを一見して周囲から区別するのは難しい。右端に登場する馬上の兵士は、片手を前方に伸ばしつつ顔を後方に向けることで、王がその後にくると示唆するのだろう。左下に落ちて割れた建物の部材は明らかに同王の将来の墜落に言及している<sup>21)</sup>。しかしこの状況にあって、ダヴィデと現王との対立はかならずしも明確ではない。図像はその心理的な構造においてはるかに複雑な様相を呈している。背景の建築の基壇上で歌い、花を撒く女性たちが、ダヴィデを祝福するのは疑われない。しかしダヴィデをめぐる主要な物語において、凱旋の場に居合わせた女性たちが、ただ歌うばかりか楽器を奏し、大抵は加えて踊っているのにたいし、プッサンの女性たちは太い円柱のあいだの狭い空間できわめて控え目に振る舞っている。一方で、そのすぐ脇の区画には、老若男女からなる集団があるのだが、当の人物たちの態度はじつに強く目を引くだろう。同じくダヴィデに注意を払うその人物たちは、激しい身振りで感情を露わにしている。

すでにテンペスタは、聖書にもヨセフスにも言及されない見物人を、自らの場面のなかに取り上げていた。しかしプッサンの凱旋図にあっては、そうした本来なら副次的であるべき要素がむしろ画面を大きく浸食し、出来事の本質をほとんど決定づけている。最前面では、喇叭奏者たちの前で身を低めた女性たちがゴリアテの首にたいする驚きを示し、また右の男たちの手前で跪いたひとりの女性が、横にいる童子に嬉々として同じ首を指さす。一方で、行列の先頭をいく兵士たちは、その手前の狭い空間に立つ女性たちに身体を覆われている。しかしその女性たちは、ダヴィデにでも軍勢にでもなく、上の音楽に反応しているのだろう。そしてダヴィデの方に後ろから集団で近づいた男たちのうち数名の関心もまた、その歌声の主たちに向かっているにちがいない（自らの額を指さす禿げ頭の男性はゴリアテの傷を気にしているのかもしれない）（図2a）。ヘームスケルクやテンペスタの事例においては、女性たちの行動を前にして驚きに類する状態を表わすものが確認されている。しかしプッサン作品において口を開けて強く声を発するその男たちは、対象の女性たちをむしろ非難していると見なされないだろうか。

画面右下の当の男性たちには、直後に起こるサウル王の気持ちの変化を想像させる役割もまた期待されたのかもしれない。彼らにはおそらく敢えて卑しい風貌が選択されている。個々の登場人物の性格の読み取りにはときに困難がともなう。無論、高みにあって歌う女性たちに優雅さを感じるのは間違いではない。しかしその歌うすがたに注目する女性たちのうち少なくとも真ん中のひとは、ただ困惑するようにも見えなくない。一方で、最前面に集まる他の女性たちにはむしろ軽薄さが強調されているのだろう。彼女らはダヴィデではなくゴリアテの首に関心を示しており、同伴する子供たちは無邪気に戯れている。そして、かくなる喧騒に紛れたそのダヴィデはやはり存在感に乏しい。陰に隠れた一兵士のごとく扱われた彼は、周囲の感情の渦のなかに飲み込まれていくかのように見えよう。

場面ではむしろ主人公ダヴィデの弱さが印象づけられている<sup>22)</sup>。プッサン作品の一着想源として、ジューリオ・ロマーノの素描にもとづきジョルジョ・ギーゲが手がけた版画《捕虜たちの愚弄》(図7)が指摘されてきた<sup>23)</sup>。背景の建築、その基壇に沿い画面と平行に進む行列、壇上の野次馬、左端で寄り添う女性たち、それぞれの設定において、二点の類似は明らかだろう。ジューリオ・ロマーノの素描は、大スキピオの生涯を表わすタペストリー連作の一点の下絵をなすもので、一連のタペストリーはフランソワ一世によって注文された。図像の心理的な中心をなす捕虜たちは、それらを愚弄して連行する男たちの暴力的な動きに囲まれている。全体の構想においてこの版画を参照した事実は、主人公の状態の形成にたいするプッサンの意図とけっして無関係ではない。ロンドン作品のダヴィデは驚きというよりも戸惑いの表情を浮かべている(図2b)。この見方がただの恣意的なものでないことはプッサンの他作品から確認されるだろう。

というのも問題のダヴィデの顔貌と表情は、同じプッサンの《サビニの女たちの掠奪》(図8)における左端の男性のものに非常に近い<sup>24)</sup>。リウィウスやプルタルコスによれば、ローマの若者たちの結婚相手を得るために強硬手段に訴えたロムルスは、偽りの競技会を企画し、近隣の人びとを引き寄せて、大勢がその現場に集まった隙に、合図によって娘たちをさらわせた。メトロポリタン美術館所蔵の当の歴史画では、ロムルスの下で激しい掠奪がなされ

ている。同じ場面において乱暴をはたらく兵士たちの領域の外れにある当該の男性（図8a）は、その上部で前に踏み出すロムルスとは対照的に上半身を後ろに引いており、出来事にたいする驚きを示すとも理解されるだろう。「サビニの女たちの掠奪」という主題の選択には伝統的に様々な狙いが込められてきた。しかし、リウィウスは自らの登場人物を介して、このロムルスの決定における、「神の掟と人の信義にたいする裏切り」に言及し<sup>25)</sup>、プルタルコスはその掠奪を「不正」と呼んでいる<sup>26)</sup>。画面の隅のか弱い男性には、その厳しい現実と直面した彼の困惑が表現されているのにちがいない。そして同じ作者の手がけたダヴィデもまた、その感情を共有するのではないだろうか。

表面上きわめて華やかな場で孤立するこのダヴィデには、敢えてメランコリーの徴候もまた仕組まれたのだろう。その目は影に深く沈み込んでいる。あるいは彼にノスタルジアの発露を感じるのも難しくはない。このダヴィデにもまた牧人の性格が与えられている。聖書においてゴリアテを倒したダヴィデは凱旋までのあいだにヨナタンから上着のほか剣、弓、帯といった装束を贈られたと語られたが、ヨセフスではダヴィデの凱旋がゴリアテ打倒の直後に置かれていた。一方で、ロンドン作品のダヴィデが身にまとった衣は、まさに牧人に典型的なものなのだろう。それはマドリッド作品のダヴィデに用意された衣そのものと判断されてよい<sup>27)</sup>。無論マドリッド作品の主人公とは異なり、ロンドン作品のダヴィデは画中の世界で牧人として称えられているわけではない。しかし牧人のすがたは彼自らの素朴で平穏な過去に言及するのだろう。戦士として偉業を成し遂げ、英雄として遇されながらも、牧人として都市にあって、周囲に翻弄されるそのダヴィデは、自らの意思の力の及ばない、現在そして未来の困難をすでに表面化させている。このダヴィデもまた、牧人だった過去、王となる未来のふたつの状態のあいだで引き裂かれているのにちがいない。しかし動揺のなかで彼が私たちに垣間見せるその弱さは、ダヴィデが牧人だった過去にこそ自身本来の好ましい生き方を有する事実を明らかにしている。

勝利者ダヴィデを迎え入れる民衆との対比においてその英雄自身の弱さを表現する趣向は、同時代において特別な例外ではない。歴史から政治的、道徳的な教訓を引き出し、古典に依拠する歴史語りのあいだに個々の出来事に

たいする所見をアフォリズム的に挿入する、という手法で人気を博した著述家ヴィルジリオ・マルヴェッツィは、1634年に公刊された『迫害されたダヴィデ』において、ダヴィデの凱旋の場面を以下のごとく記述している。

ダヴィデがペリシテ人の巨人の首をもってエルサレムに到着する。女たちが出てきて拍手喝采で彼を出迎え、歌をうたいサウルよりも彼のほうを讃えると、サウルはそれに憤慨する。民衆の愛は東の間で不幸をもたらす。東の間なのは、波打つ海のごとくどんな些細な風にもなびくからである。いちどは船を守った港で、次にはその船を沈めてしまうのが海である<sup>28)</sup>。

聖書でもヨセフスでも、ダヴィデを歌って讃える女性たちは混乱の契機をなしていたが、マルヴェッツィにおいては、周囲の影響にたいして無力なダヴィデが船に、そして、当の英雄の運命を暗転させる民衆はその船を沈めてしまう海にと擬えられたのである。

サウルとダヴィデの物語をあつかうこの作品では、政治的な義務と市民的、道徳的な知恵との安寧な調停が模索されて、臣従の正当性や、国家理性の限界といった問題が論じられた。一方、当の凱旋をめぐる箇所において、作者マルヴェッツィは、「東の間で不幸をもたらす」愛のなかに巻き込まれたダヴィデをもとに、こうした状況での賢明な選択について以下のように説明している。

賢明な人間ならばたしかに、民衆からの称讃など望んではならないのだが、しかしその称讃をいっさい阻止はできないのだ、その人間にたいする称讃の要因をなす性質を放棄するか、あるいは、彼のことを称讃するものたちから離れるかしない限りは。[中略] 人間の偉大な美徳とは、死でないなら、身を引くことなのである<sup>29)</sup>。

民衆からの不要な称讃を回避して目指すべき先は明記されないが、ダヴィデが牧人として生きた場がそれに相応しいと見られたのは疑われない。若き勝利者ダヴィデの場合、「称讃の要因をなす性質」すなわち英雄の性質を放棄して彼に残るのは牧人のあり方なのだろう。理想のダヴィデを「牧人にして王」と定義したマルヴェッツィは<sup>30)</sup>、『迫害されたダヴィデ』の主人公に本来的に

備わる牧人の性質を重視している。重く混沌とした都市からの距離と、平穏で素朴な原点への回帰とを求めるこの考えは、プッサン作品で現実の困難に直面するダヴィデにもまた想定しうるものだろう。

『迫害されたダヴィデ』とプッサンの絵画には他にも共通性が指摘できる。たとえば二作において凱旋のダヴィデを歓迎する女性たちはいずれも楽器を奏することがない。無論、プッサン作品の制作年代を確定できない研究の現状では、両作のあいだに直接の影響関係を認定するのは難しいだろう。しかしマルヴェッツィは一方で、ガイド・レーニやベラスケスといった美術家たちとの交流で知られている<sup>31)</sup>。マルヴェッツィ作品でも『ロムルス』と『一キリスト教徒政治家の肖像』そしておそらく『迫害されたダヴィデ』のためにレーニは口絵の下絵を手掛けていた。またそのレーニの代表作《ヘレネの掠奪》についてマルヴェッツィは書簡形式の讃辞を残している。同時代の美術界にたいするこの著述家の貢献をめぐっては何らかの再考を要するだろう。現時点においては、彼が1629年に発表した『ロムルス』と本稿ですでに扱ったプッサン作品《サビニの女たちの掠奪》との親和性にだけ、ごく簡単に触れておきたい。リウィウスやプルタルコスにもとづくロムルス伝の物語とその各挿話の教訓的な解釈からなる同書において、サビニの女たちの掠奪は「ロムルスの道徳的な誤り」に数えられた<sup>32)</sup>。しかもマルヴェッツィの所見では、事態の悪質性の要因が、暴力そのものではなく、掠奪のためにロムルスがなした欺瞞にこそあると、敢えて強調されている<sup>33)</sup>。プッサンの絵の周縁部にあって躊躇う男は、古代ローマ史の出来事に否定的な意味を付与するこの著述家の説明に比較されてよいかもしれない。

#### 4. 変奏のなかの牧歌：プッサンにおける競争と「新しさ」の位相

ロンドン作品《ダヴィデの凱旋》のもうひとつの視覚的着想源として、従来の研究ではドメニキーノの《聖アンデレの笞打ち》(図9)が取り上げられている<sup>34)</sup>。ローマのサン・グレゴリオ・マーニョ聖堂のサンタンドレア祈禱

堂において右壁面を占める当のフレスコ画は、グイド・レーニが1608年に向かいの壁面に《殉教に導かれる聖アンデレ》(図10)を完成した後に、それと対をなす装飾としておそらくは同年のうちに実現された<sup>35)</sup>。ローマ美術を代表する傑出したふたりの画家の比較の場となった祈禱堂の両作は、公開後に広く考察に供されたが、ベッローリのプッサン伝は、レーニの事例が概してより高い評価を受け、《殉教に導かれる聖アンデレ》を若者たちが挙って模写していた、と強調している。しかしそのうえで当の権威ある美術史家が主張するところでは、かくなる状況にあって、「同所にいたイタリア人、外国人でも唯一プッサンだけが、向かい側のドメニキーノの物語場面を素描していた」のであった<sup>36)</sup>。実際プッサンがこのドメニキーノ作品を積極的に観察し、利用したのは疑われない。画面と平行に配された重々しい古代建築、背景をそれで覆いつつ左上に空を見せる構図、遠近法をなす線で奥行きを明示する舗装された路面、そしてさらには円柱のあいだの人物の態度において、プッサンとドメニキーノの各作品はやはり確固たる対応関係を有している。

しかし一方でプッサンは同所においてレーニの作品をもまた学んだのではないだろうか。ドメニキーノの画面では、木製の台の上で縛られながら上体を起こして天を仰いだ聖アンデレがその図像の心理的な焦点をなし、周囲の人物は、左の女性たちを押し除けるひとりの兵士を除いてほとんどみな、暴力を振るう男たちも、離れて見守る民衆も、一様にその聖人に関心を集中している。それにたいし、レーニの画面では、堂々と跪いて丘の上の十字架に手を合わせる聖アンデレが図像の物理的な中心にあるのだが、その聖人にたいする注意はかならずしも明確ではなく、異なる複数の関心の方向性が混在している。無論、三人の男性は聖人に力を行使しており、腕を抑えたり、膝の下に挟まった衣を引っ張ったりする彼らは、相手に立ち上がるように促しているのだろう。しかし兵士たちの多くは寛いだ様子で会話に没入している。先行して聖人の方を振り向く兵士たちもいるのだが、彼らが自らの前進を止める様子はない。地面に座して子供を横に抑える右の女性はおそらく聖人の方を眺めるものの背を丸めてけだるく頬杖を突いており、聖人に近づきながらも下の子供を見つめてその肩を抱いた左の女性は上げた手に曖昧さを残している。かくなる人物のいわば日常的なあり様は、それ自体としては緩慢か

もしれないが、処刑の前の主人公と並列的に配された彼らはむしろ場本来の悲劇性を静かに高めているとも見えよう。太い釘の入った素朴な籠を肘に抱えて立つ右端の帽子の男の存在は、その印象を決定的に強めている。周囲の自律的で対照的な諸要素との比較において主人公の立場の弱さを表現する構造は、むしろプッサンのロンドン作品ときわめて親和的ではないだろうか。外部の力に屈しない聖人の行為は確かに英雄的だが、奥の方を向いて顔を隠し、背を見せたその半裸のすがたは、近くで肌を晒した男たちや背後の岩と一見して区別するのが難しい。

先に引用されたベッローリのプッサン伝の一節は、同じ祈禱堂の装飾に関して美術史家がドメニキーノ伝に示した有名な逸話に対応している。その逸話によれば、アンニーバレ・カラッチは同所でひとりの老女を目撃したが、少女の手を引いて現われた当の老女は、ドメニキーノの絵については人物の身振りと表情を生きいきと説明したのにたいし、レーニの絵を眺めるや完全に沈黙したまま立ち去ってしまった。かくしてアンニーバレは、「行為と感情の表現」が絵画芸術には最も重要であり、ドメニキーノがその点で際立って優れていると、自らの経験をもとに学んで教えたのだという<sup>37)</sup>。逸話はジョヴァンニ・アタナジオ・マッサーニが1646年に発表した論考にその原型を有している<sup>38)</sup>。それを部分的に改変しつつ転用したベッローリがドメニキーノの「歴史画」を擁護し、逸話のなかのアンニーバレと同一の価値を共有したのは疑われない。しかしすでに指摘される通り、その言説にはある種のアイロニーも感じられるだろう。老女が子供に絵の内容を容易に言葉にできたのは、その図像が素朴だからに他ならない<sup>39)</sup>。ベッローリはドメニキーノ伝の同じ逸話の前後では、当の祈禱堂においては誰もがみなレーニ作品を他方のドメニキーノ作品よりはるかに高く評価したと強調しているが<sup>40)</sup>、そこで二作の場の訪問者として論じられるのは、美術の専門家なのだろう。

実際、《聖アンデレの笞打ち》の完成後にドメニキーノが自らの責任によって取り組んだ装飾である、グロッタフェッラータ修道院の創建聖人礼拝堂の一連のフレスコ画では、人物の注意の関係性がきわめて複雑なかたちで用意された<sup>41)</sup>。この性格がとりわけ顕著なのが《聖ニルスと皇帝オットー三世の出会い》(図11)の場面である。画面において心理的な中心をなすのは聖ニル

スと皇帝オットー三世の出会いだが、周囲は彼らの様子に無関心な男たちの遊戯的な振る舞いで満たされている。図像の主軸たる要素をかたや不分明にするその男たちは、身を低めて抱き合う主人公たちが直前に状況を急変させた事実と、延いては、当のふたりの（弱さでなくとも）素朴さ、純粹さとを、あわせて印象づけるのにちがいない。この演出においてはやはり、先行するレーニの作例をめぐる経験が意識されたのであろう。結果としてこの《聖ニルスと皇帝オットー三世の出会い》は、プッサンの凱旋図にきわめて近いものとなっている。右から左に展開する行列の基本的な構えにおいて、そして、馬上の甲冑姿の兵士から静止を命じられるふたりの喇叭奏者のかたちにおいて、ドメニキーノの画面はプッサンが直接にそれを参照した可能性を考えさせるかもしれない。

\*

プッサンの二作は、画家自身の絵画論にある「新しさについて」と題された項目の解釈にとって有益であるのにちがいない。「絵画における新しさはたいてい、他に例を見ない主題に起因するのではなく、優れた新しい配置と表現から生じてくるのだが、こうなると主題は、ありきたりの古いものから類まれな新しいものとなるのである」という有名なその一節は<sup>42)</sup>、むしろ警句として読まれるものだろう。「ありきたりの古い」主題とは、伝統に属する題材をさすが、プッサンによれば、画家は「他に例を見ない」珍奇な主題は回避して、こうした既存の主題に依拠しなければならない。しかしプッサンが主張するに、主題は一方で、過去の慣例に留まっていたはず、図像の「優れた新しい配置と表現」をもとに、「類まれな新しい」ものとなっていなければならないのである。実際マドリッド作品でもロンドン作品でも、勝利者ダヴィデという基本的な「主題」はいたって普通のものだが、そこではしかし、主たる構成要素の配置と副次的な部分の追加とによって、牧人ダヴィデをめぐるまったく新しい「主題」が立ち上がっている。プッサンの説明それ自体からは、画家が求めた新しい主題のあり方が具体的に理解されるわけではない<sup>43)</sup>。しかし彼が手がけた絵画は、その言葉の意味をかなり明確に想像させるだろう。

たがいに強く類似しあうダヴィデを主人公にもつ二作のあいだに、画家は

やはり連続性を想定したのにちがいない。プッサンは絵画制作をしばしば自身の過去作にたいする挑戦として意識していたが、その試みのために基本的な題材を敢えて反復する実践は、「新しさについて」の彼自身の同じ理論との関係において論じられてきた<sup>44)</sup>。たしかに二作は、勝利者ダヴィデを扱いながら、それぞれ別の系統の図像伝統に繋がっており、たがいに異なる形式を選択している。しかし、個々には際立って独創的な図像を生んだそれらは、結果としては、勝利者ダヴィデを弱く純朴な牧人として形成する同一の着想を共有したのであった。この事態の意義については改めて問われなければならないだろう。というのも、牧人そして牧歌は、プッサンの画業において特別な位置を占めていた。たとえば今日では《アルカディアの牧人たち》と通称される有名な二作は、牧歌とその伝統にたいするプッサンの深い理解と、画家個人の自由な創意とに支えられている。形式上の変化と本質的な「主題」の同一性とをともに見せる二つのダヴィデ主題画は、プッサン自らの思考ないし詩想の表現の場として認識されたのであろう。プッサンにおける「新しさ」の意図については、彼の仕事の成果のこうした側面をもとに再考されてよいのかもしれない。

二つのダヴィデ主題画の注文の状況を正確に伝える同時代の文書は見いだされていない。従来の研究ではマドリッド作品が1630年頃に、ロンドン作品がその後の1631—1633年頃に位置づけられてきた<sup>45)</sup>。しかし、その主題の選択と表現の様態は、制作年代の設定についてまた別の可能性を検討させはしないだろうか。というのも、同じく牧人を表わすプッサンの代表作である二つの《アルカディアの牧人たち》のうち、チャッツワースのデヴォンシャー・コレクションの作例は1628—1629年頃に、ルーヴル美術館のものは1638—1640年頃に、実現されたと考えられている。牧人の男女を明るい光のもとで動きの瞬間において捉えたその第一作目はロンドンのダリッチ絵画館の歴史画に、アルカディアの詩人たちとひとりのニンフを濃密な陰影のなかで足を止めた抑制された身振りにおいて描きだした第二作目はマドリッドのプラド美術館の詩想画に、それぞれ近いのだと言えるだろう。基本的な性格におけるこの対応は、画家の思考の展開のあり様を想像させている。さらにロンドンの絵については、先にすでに比較された《サビニの女たちの掠奪》

との部分における類似もまた、あわせて考慮されてよいかもしれない。メトロポリタン美術館の所蔵になる当の歴史画の制作年もやはり定かでないが、一般的にそれには1633—1634年頃が提案されている<sup>46)</sup>。

ロンドン作品を扱った十七世紀の記述はいまだに見いだされていない。一方で、マドリード作品には美術史家ベッローリが1664年のローマ案内書と1672年のプッサン伝においてジローラモ・カザナーテのローマの邸宅に展示されるものとして言及していた<sup>47)</sup>。当のカザナーテの1700年の死の直後に編まれた彼の絵画コレクションの目録でも、「金箔の施された額縁のついた、プッサンによるダヴィデの勝利を表わす絵画」が記録されている<sup>48)</sup>。ジローラモ・カザナーテは、スペインから1619年にナポリに移り住んだマッティア・カザナーテを父としてその翌年に同地にて生まれた。ナポリ大学で1635年に十五歳で学位を取得した彼は、法律家として活動した後、1645年には聖職者としてローマにあり、1673年には枢機卿の地位に就いている<sup>49)</sup>。この人物は、遺言により自らの蔵書をローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ修道院のドメニコ会士に寄贈して図書館のかたちで一般公開させたことで歴史に名を残すが、生前には豊かな絵画コレクションでも知られていた。先の目録によれば、同じカザナーテは《ダヴィデの勝利》の他にも、《水浴のバテシバ》と、ジャン・ルメールとの共作になる風景画という、現在行方不明の二点のプッサン作品を所蔵していた<sup>50)</sup>。また1646年の時点では、ジローラモ・カザナーテに属する未特定のプッサン作品の額縁の制作にたいして支払いがなされたと確認されている<sup>51)</sup>。しかし彼がこれらプッサン作品をいかに入手したのかは明らかでない。

その有名な蔵書は父マッティア・カザナーテが収集した本をもとに築かれていた。一方でジローラモ・カザナーテの美術コレクションの形成過程はほとんど知られていない。しかし近年の研究では、彼が所有した絵画の多くが父マッティアから受け継がれたもので、プッサンの《ダヴィデの勝利》もその一点だった、と想定されている<sup>52)</sup>。マッティア・カザナーテは1651年の死に至るまでナポリにてスペイン王国の要職にあった<sup>53)</sup>。プッサンがナポリの環境と早い段階で接点をもった事実には注意を要するだろう<sup>54)</sup>。画家の盟友たる詩人ジョヴァン・バッティスタ・マリーノはナポリに生まれて、1624年

から翌年の死まで再びそこに住んだ。一方、マッティア・カザナーテは、その外交上の任務のために自らローマに身を運んでいる（当のローマ行きの時期は、1637年とも<sup>55)</sup>、1641—1649年のカストロ戦争の前とも<sup>56)</sup>、同戦争のあいだとも<sup>57)</sup>、1644年とも<sup>58)</sup>言われている）。現地に滞在中に将来の教皇ジョヴァンニ・バッティスタ・パンフィーリ枢機卿（1644年9月にインノケンティウス十世として即位した）の知遇を得たマッティア・カザナーテは、この機会にローマ宮廷に人脈を広げたのだろう。無論、若くして才能を認められてこの旅行に同行した息子ジローラモが《ダヴィデの勝利》を何らかの仕方でも父のもとを介さず獲得するに至った可能性が否定されるわけではない。いずれにしても、詩人として称讃されるダヴィデのイメージは、書物の収集に類まれな情熱を見せたカザナーテ親子にとって、じつに相応しいものではないだろうか<sup>59)</sup>。

【付記】 本稿は日本学術振興会による科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金）（基盤研究（C）（一般）、課題番号：23K00161）の成果の一部です。

## 註

- 1) Charles Dempsey, *The Painter's Arcadia*, in *Gauguin Cézanne Matisse. Visions of Arcadia*, edited by Joseph J. Rishel, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2012, pp. 125-141: 138.
- 2) Richard Verdi, *Nicolas Poussin 1594-1665*, with an essay by Pierre Rosenberg, London, Royal Academy of Arts, 1995, pp. 175-176, 186-187, cat. nn. 17, 24; Miki Kuramochi, *The Allegorical Representation of Narrative in the Paintings by Nicolas Poussin: A Case Study on The Triumph of David at Museo Nacional del Prado in Madrid*, in *Aspects of Narrative in Art History*. Proceedings of the International Workshop for Young Researcher held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, Kyoto, 2-3 December 2013, edited by Kayo Hirakawa, Kyoto, Graduate School of Letters, Kyoto University, 2014, pp. 113-126: 122-125.
- 3) *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, né palazzi, nelle case, e né giardini di Roma*, con prefazione e commento a cura di Emma Zocca, Roma, Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, 1976, pp. 32-33; Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 2 voll., a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Mon-

tanari, Torino, Giulio Einaudi editore, 2009, II, p. 468.

- 4) 現代の各所蔵館では作品にこれらの年代が与えられている。制作時期をめぐる問題は後の本文と註で改めて扱われることとなる。
- 5) プッサン作品の先例としてのレーニの試みの重要性はすでに以下に指摘されている。Henry Keazor, *Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner GmbH, 1998, pp. 93-99: 96; Kuramochi, *The Allegorical Representation*, cit., pp. 115-117, 122. しかし当のいずれの論考でもオルレアン美術館の作例は注目されていない。
- 6) Verdi, *Nicolas Poussin*, cit., pp. 175-176, cat. n. 17. 類似する見方が以下に示される。Nicolas Milovanovic, in *Poussin et Dieu*, sous la direction de Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto, Paris, Éditions Hazan, 2015, pp. 302-303, cat. n. 53.
- 7) Doris Wild, *Nicolas Poussin. Leben, Werk, Exkurse*, 2 voll., Zürich, O. Füssli, 1980, I, p. 32; Kuramochi, *The Allegorical Representation*, cit., pp. 117-120. 以下の研究は、ダヴィデがゴリアテとの戦いの前にサウルの憂鬱をその堅琴で癒していた、という事実を強調する。Keazor, *Poussins Parerga*, cit., p. 97, n. 42. しかし後の本文で論じられる通り、画面で堅琴の前にはオークの枝が明らかに砕け散った状態で落ちており、その組み合わせは、むしろサウルそしてダヴィデの近い未来に言及すると判断されるだろう。
- 8) Bellori, *Le vite*, cit., II, p. 468. ここで「ゴリアテに勝利したダヴィデ」と呼ばれる作品は以下の通りに記述される。「ゴリアテに勝利した少年ダヴィデが腰を下ろしている。一方では、巨人の恐ろしい生首が、戦勝記念碑の形状をなすその巨人の武具の上に掲げられた様子が見られており、他方では、勝利の女神[ウィクトリア]が、少年の頭上において右手で凱旋の月桂冠を支え、左手では黄金の王冠をもって、彼が王権の継承者だと表明している。しかし座ったままのダヴィデは、ゴリアテを倒した剣の球状の柄先に片手で寄り掛かって、空色の短い牧人用の衣をまとい、片方の肩と、石投げ器で巨人を打ちのめし死に追いやった力強い両腕とを、露わにしている。彼の足元では三人の愛神アメルが戯れており、ひとりでは堅琴を支え、その仲間は座って弦に触れて音を鳴らし、三人目は勝利の女神に手を伸ばして黄金の冠をつかんでいる。プッサン最初の様式の最も効果的な彩色法で表現されたこの稀有な作品は、優れた諸技芸や絵画にたいする愛を特別高度な諸学の成果の集積と結びつけたじつに立派な高位聖職者、いとも令名高きジローラモ・カザナッタ [カザナーテ] 猊下のもとに保存されている」。
- 9) *Ibidem*. このベッローリの見方は現代の研究にも踏襲された。Verdi, *Nicolas Poussin*, cit., pp. 175-176, cat. n. 17; Milovanovic, in *Poussin et Dieu*, cit., p. 302, cat.

- n. 53. リーパが紹介する「勝利」の擬人像には、月桂冠をもつものが含まれている。Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Roma, appresso Lepido Facij, 1603, pp. 515-518; チューザレ・リーパ『イコノロジーア』伊藤博明訳、ありな書房、2017年、400—402頁。プッサンの勝利の女神の視覚的典拠として、以下の研究においては、ヴァティカンの古代の石棺の事例が指摘された。Francesco Solinas, «*Giovani ben intendenti del disegno*»: Poussin e il Museo Cartaceo, in *Poussin et Rome: actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16-18 novembre 1994*, sous la direction d'Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel, Michel Hochmann et Sebastian Schütze, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996, pp. 215-240: 224-227, 238, n. 49. カッシアーノ・ダル・ポッツォの名高い「紙の博物館」に記録される当の浮き彫りの図像において、勝利の女神は棕櫚と冠（おそらくは月桂冠）をもち、その冠をローマの将軍の頭上に掲げている。その姿はプッサンの女神のものに近い。浮き彫りには戦勝記念碑もまた表わされており、複数の部分の組み合わせでも、ふたつの図像はたしかに十分な類似を示すと言えよう。一方、石棺の図像において将軍は、捕虜となった敵に赦しを与えているとみなされる。同じ論考では、この石棺に着想を得たプッサンが、たんに形象を借用したばかりか、ローマの将軍にあって示される赦しや寛容という道徳的、キリスト教的な意味をも考慮した、と述べられている。無論、戦勝記念碑や、敵の武具といった要素は、リーパの「勝利」の女性像にも用意されていた。当の古代の作例との関係については改めて検討する必要があるかもしれない。ヴァティカンの石棺とカッシアーノ・ダル・ポッツォの「紙の博物館」におけるその記録については加えて以下参照。Amanda Claridge, Eloisa Doderò, *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, I, pp. 232-233, 382-383, cat. nn. 65, 180, IV, pp. 1356-1357, 1444-1445, 1488-1489, cat. nn. 919, 984, 1013.
- 10) *Nicolas Poussin 1594-1665*, par Pierre Rosenberg pour les peintures, et par Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg pour les dessins, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 189-190, cat. n. 36; Keazor, *Poussins Parerga*, cit., p. 95; Dempsey, *The Painter's Arcadia*, cit., p. 138; Kuramochi, *The Allegorical Representation*, cit., pp. 115, 117.
- 11) アルチャーティが書くに、「オークは、私たちを守り慈しむユピテルを喜ばせる。オークの冠は、市民を守るものに与えられる」。Andrea Alciati, *Emblemata*, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1550, p. 683. 「樹木のなかでもオークはユピ

テルに捧げられていた」というカルターリは、オークとこの神との関係を論じている。Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi*, Venezia, appresso Giordano Ziletti e compagni, 1571, pp. 167-169; ヴィンチェンツォ・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、206—207頁。以下のジャコモ・ラウロ書は、オークの冠が、ローマ市民を敵から救い出して解放した人物に与えられた賞であった、と記述している。Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis splendor*, Roma, appresso Vitale Mascardi, 1637, p. 16.

- 12) Vergilius, *Bucolica*, VII, 25-26; 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、50頁。ジャン・パオロ・ロマッツォが1591年公刊の著書で説明するには、もともと隊長や皇帝に与えられた月桂冠が英雄詩人や勝利者に相応しいのにたいし、木蔦の冠はもっぱら詩人の冠と呼ばれている。同じ当の理論家によれば、かくして詩人の冠をなす木蔦は「黒い種類」のものに限られるが、その冠は、とくに叙情詩人に捧げられるものともみなされている。Gian Paolo Lomazzo, *Della forma delle muse, cavata da gli antichi autori greci, et latini, opera utilissima à pittori, et scoltori*, Milano, per Paolo Gotardo Pontio, 1591, p. 34.
- 13) この作品の基本情報については以下参照。Stefan Bodemann, *Der Musizierende und Tanzende David in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster, Rhema, 2015, pp. 232-233, cat. n. C-52; Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, *Giorgio Vasari nella cerchia farnesiana, tra pittura e storiografia*, in *I Farnese. Architettura, arte, potere*, catalogo della mostra, a cura di Simone Verde, Milano, Electa, 2022, pp. 68-73: 70-71.
- 14) Bellori, *Le vite*, cit., II, p. 468.
- 15) 女神の左手にオークの冠を認めて、それが巨人ゴリアテにたいするダヴィデの勝利ばかりか、サウル王の憂鬱にたいする同主人公の勝利をも表わすと主張する以下の研究は、地面に落ちたオークの枝葉をおそらくむしろ、堅琴がかつてサウル王に及ぼした癒しの力そのものの象徴として見ている。Keazor, *Poussins Parega*, cit., p. 98.
- 16) 以上の註に挙げられた文献においては、童子が王冠を女神に渡そうとしているという見方と、反対にそれを女神から奪おうとしているという見方が混在している。
- 17) Vergilius, *Bucolica*, VIII, 12-13; ウェルギリウス『牧歌／農耕詩』前掲訳、54—55頁。
- 18) この作品の基本情報については以下参照。Cristina Casali, in *Sovrane passioni*.

*Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra, a cura di Jadranka Bentini, Milano, Federico Motta editore, 1998, pp. 354-355, cat. n. 125.

- 19) 註1を参照。
- 20) 1 Samuel, 18, 6-9; Flavius Josephus, *Antiquitates judaicae*, VI, 10, 1; フラウィウス・ヨセフス『ユダヤ古代誌』秦剛平訳、筑摩書房、第二巻、171—172頁。
- 21) 以下の研究に示される考えによれば、ダヴィデが資材を集めてソロモンが完成した壮麗なる石造りの神殿は他の物質的なものと同様に減びるのにたいし、もうひとつの神殿たる教会は、神の民たる「生ける石」で築かれたもので減ぶことなく、ダヴィデの系譜から生まれた救い主がそれを打ち立てた。同じ論考が説くには、画面左下の部材はダヴィデとソロモンによる石造りの神殿をなす「崩壊の運命にある、破壊し得る石」を表わし、ダヴィデが担う一方の「生ける石」と対比されている。Milovan Stanić, *Poussin et le temps des mères à l'enfant, in Poussin et Dieu*, cit., pp. 132-141: 136-138.
- 22) 私たちの本文に示される絵の見方は、先行研究のものとは大きく異なる。たとえば過去のカタログでは同作のダヴィデがこう記述されている。「全体の調和を乱すことなく、ダヴィデは、彼の両側に開かれた空間や、彼を枠づける冷たい紺ねずみ色によって、また、他者にさほど覆われていない主要グループ唯一の人物であることで、巧妙に切り離されている。ダヴィデの横顔と敗者ゴリアテの横顔のあいだにプッサンがここで創り出したアイロニックな対照に気づかないわけなどなく、一方はとても誇らしげで、他方はたいへんな苦しみを表わしている」。Verdi, *Nicolas Poussin*, cit., p. 187, cat. n. 24.
- 23) Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue*, London, Phaidon, 1966, pp. 26-27, cat. n. 33; Idem, *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. 70-72; Verdi, *Nicolas Poussin*, cit., p. 187, cat. n. 24.
- 24) この作品の基本情報については以下参照。Christopher Wright, *Poussin Paintings: A Catalogue Raisonné*, London, Chaucer Press, 2007, pp. 121-123, cat. n. 84. 同書において、作品は1634年にシャルル・ド・クレキ元帥のために描かれたと記述される。しかし一般にこれは同じド・クレキ元帥が1633—1634年にローマ大使を務めたあいだ当の人物のために実現されたとみなされる。
- 25) Titi Livi *Ab urbe condita*, I, 9, 13; リウウィウス『ローマ建国以来の歴史』第一巻、岩谷智訳、京都大学学術出版会、2008年、28頁。
- 26) Plutarchus, *Vitae parallelae*, Romulus, 14, 2; プルタルコス『英雄伝』第一巻、柳沼重剛訳、京都大学学術出版会、2007年、76頁。
- 27) ロンドン作品のダヴィデを「若くて逞しい羊飼い」と記述し、そこに「奴隷

- や下僕が身に着ける片袖のチュニックであるエクソミス」を認めた以下の研究は、マドリード作品のダヴィデの衣がそれと同一のものだとみなしている。Albert Pomme de Mirimonde, *Poussin et la musique*, «Gazette des beaux-arts», LXXIX, 1972, pp. 129-150: 145-146.
- 28) Virgilio Malvezzi,  *Davide perseguitato*, in Idem, *Opere*, 2 voll., a cura di Edoardo Ripari, presentazione di Andrea Battistini, con uno scritto di Riccardo Castagnetti, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2013, I, pp. 190-275: 225-226.
  - 29) Ibidem, p. 226.
  - 30) Ibidem, p. 211. 同作については以下の版本とその解説をあわせて参照。Virgilio Malvezzi,  *Davide perseguitato*, a cura di Denise Aricò, Roma, Salerno editrice, 1997.
  - 31) ヴィルジリオ・マルヴェッツィの生涯については以下参照。Clizia Carminati,  *Malvezzi, Virgilio*, in  *Dizionario biografico degli italiani*, 2007, LXVIII, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-malvezzi\\_](https://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-malvezzi_) (Dizionario-Biografico) / (2025年11月4日閲覧)。この著述家とグイド・レーニとの関係は次の論文に詳しく論じられている。José Luis Colomer,  *Peinture, histoire antique et scienza nuova entre Rome et Bologne: Virgilio Malvezzi et Guido Reni*, in  *Poussin et Rome*, cit., pp. 201-214.
  - 32) Virgilio Malvezzi,  *Il Romulo*, in Idem,  *Opere*, cit., I, pp. 70-120: 117.
  - 33) Ibidem, pp. 94-96.
  - 34) Blunt,  *Nicolas Poussin*, cit., pp. 70-72; Verdi,  *Nicolas Poussin*, cit., p. 187, cat. n. 24.
  - 35) 二作の制作時期については以下参照。Elena Fumagalli,  *Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le Mura*, «Paragone Arte», XLI, 1990, pp. 67-94; 浦上雅司「ドメニキーノ作《聖アンデレのむち打ち》——その特質と意義——」『福岡大学人文論叢』第40巻第3号、2008年、627—672頁；Carlo Cesare Malvasia,  *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, IX.  *Life of Guido Reni*, 2 voll., critical edition, translation, and essay by Lorenzo Pericolo, historical notes by Lorenzo Pericolo, with Elizabeth Cropper, Stefan Albl, Mattia Biffis, Elise Ferone, corpus of illustrations established by Lorenzo Pericolo, with Mattia Biffis, Elise Ferone, London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2019, I, pp. 251-255, nn. 106, 109, 112.
  - 36) Bellori,  *Le vite*, cit., II, p. 427.
  - 37) Ibidem, I, p. 319.
  - 38) この逸話の成立と受容については以下参照。Sheila McTighe,  *The Old Woman as Art Critic: Speech and Silence in Response to the Passions, from Annibale Car-*

racci to Denis Diderot, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXXI, 2008, pp. 239-260; 浦上雅司「『Vecchiarellaの逸話』再考——ノンフィクションからフィクションへ——」『福岡大学人文論叢』第49巻第3号、2017年、625—660頁。

- 39) McTighe, *The Old Woman*, cit., pp. 245-246.
- 40) Bellori, *Le vite*, cit., I, p. 319.
- 41) 当の礼拝堂のフレスコ画装飾の制作年代は一般的に1608—1610年と定められてきた。この点については以下参照。Richard E. Spear, *Domenichino*, 2 voll., New Haven and London, Yale University Press, 1982, I: Text, pp. 159-171, cat. n. 35; Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, XIII. *Lives of Domenichino and Francesco Gessi*, critical edition by Lorenzo Pericolo, translation by Anne Summerscale, with an essay by Elizabeth Cropper, historical notes by Anne Summerscale, Alexandra Hoare, Lorenzo Pericolo, Elizabeth Cropper, London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2013, pp. 52-53, 159, n. 47. しかし同所のドメニキーノの仕事が《聖アンデレの笞打ち》の完成後に進められたのは疑われない。《聖アンデレの笞打ち》はおそらく1608年夏にレーニから直接注文されて、同年11月8日までには完成していた（註35に挙げた文献を参照）。以下の論考ではグロッタフェッラータ修道院の一連のドメニキーノ作品が1609—1610年に位置づけられている。浦上前掲論文「ドメニキーノ作《聖アンデレのむち打ち》」631、641、645—646、664、668頁。
- 42) Bellori, *Le vite*, cit., II, p. 481.
- 43) プッサンの「新しさについて」は先の引用部分から次のように続いて結ばれる。「ここではドメニキーノの「聖ヒエロニムスの聖体拝領」を考えるとよいのだが、当の作品で感情表現や動きはアゴスティーノ・カラッチによる別の創意とは異なるものとなっている」。Ibidem. プッサンはここで、かの名高い剽窃論争を生じさせた当のドメニキーノ作品を自らの理論のための模範例として取り上げた。しかし画家はその「感情表現や動き」の新しさを強調しながらも、アゴスティーノ・カラッチの先例にたいする競争として成立した同作品がいかなる「主題」をもたらしたのかは論じていない。
- 44) Jonathan Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 38-53. プッサンによる「新しさについて」の考えを、とりわけタツソの詩論との関係において論じるこの著者は、自身の特異な主題を反復するプッサンの実践には二つの側面があるという。すなわち、「彼の非常に曖昧な主題を反復する」ことにより第一作目の「造形上の形式ばかりか、その詩的な意味をも変化させる」実践がひとつで、もうひとつは、単一の「主題の理想的表現を探究する」模倣的な

- 二重化と呼びうるものだというわけだが、同研究書において、以下の本論で言及される《アルカディアの牧人たち》は、前者の事例とみなされる。
- 45) マドリード作品の制作年代をめぐる従来の考えについては以下参照。Milovanovic, in *Poussin et Dieu*, cit., p. 302, cat. n. 53. 一方のロンドン作品について、アンソニー・ブランドは非常に長い制作時間を想定している。その全作品カタログの解説によれば、絵の構想は1628年以前に遡り、画面は1631年以後に大きく描き直された。Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin*, cit., pp. 26-27, cat. n. 33. ブランドはまた別の研究書においては、同作に1620年代半ばの技法と、1634—1635年頃の絵筆の痕跡との並存を認めている。Idem, *Nicolas Poussin*, cit., pp. 70-72.
  - 46) 註24を参照。
  - 47) 註3を参照。
  - 48) Antonella Arnaboldi, *Il cardinale Girolamo Casanate e la sua raccolta d'arte*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, volume secondo, a cura di Harula Economopoulos, Roma, Associazione culturale Shakespeare and Company2, 2003, pp. 99-124: 101-102, 115.
  - 49) ジローラモ・カザナーテの生涯については前註に挙げられた論文に加えて以下参照。Luciano Ceysens, *Casanate, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1978, XXI, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-casanate\\_](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-casanate_(Dizionario-Biografico)) (Dizionario-Biografico) / (2025年11月14日閲覧).
  - 50) Arnaboldi, *Il cardinale Girolamo Casanate*, cit., pp. 107, 114-115.
  - 51) Ibidem, p. 103.
  - 52) Ibidem, pp. 102, 107, 109.
  - 53) この人物の生涯については以下参照。Marina Panetta, *La "libreria" di Mattia Casanate*, Roma, Bulzoni editore, 1988, pp. 16-23.
  - 54) カザナーテの絵画コレクションの形成におけるこの事実の重要性がすでに以下の研究によって考慮されている。Arnaboldi, *Il cardinale Girolamo Casanate*, cit., pp. 107, 123, n. 43.
  - 55) Panetta, *La "libreria" di Mattia Casanate*, cit., p. 19.
  - 56) Maria D'Angelo, *Il cardinale Girolamo Casanate (1620-1700)*, Roma, Grafia, 1923, p. 9.
  - 57) Ceysens, *Casanate, Girolamo*, cit.
  - 58) Arnaboldi, *Il cardinale Girolamo Casanate*, cit., pp. 99-101.
  - 59) ジローラモ・カザナーテの死後、《ダヴィデの勝利》は《水浴のパテシバ》と合わせてコンドーム司教ルイ・ミロンに購入された。《ダヴィデの勝利》はそこからおそらくロッテルダムの収集家のもとを経て、1720年代にスペイン国王フェ

リベ五世の所蔵となっている。ルイ・ミロンのもとを離れた作品がカルロ・マラッティのコレクションにあったとする異説は、やはり退けられるのだろう。作品のこの移動については主として以下参照。Milovanovic, in *Poussin et Dieu*, cit., p. 302, cat. n. 53. 一方、以下の研究では、作品がルイ・ミロンの1734年の死去の後にそのもとから直接スペインに移った可能性が考えられている。Keazor, *Poussins Parerga*, cit., pp. 93-94, n. 14.

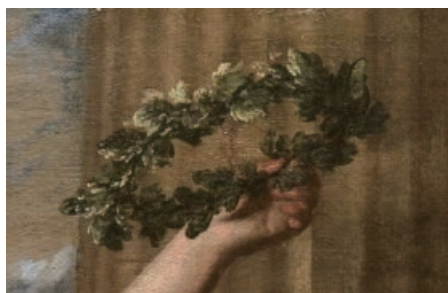
\* 図2a・2b・3・3a・3b・4・4a・9・10・11の写真は筆者の撮影



(図1) ニコラ・プッサン《ダヴィデの勝利》1630年代、マドリード、プラド美術館



(図1a) 図1の作品の部分



(図1b) 図1の作品の部分



(图2) プッサン《ダヴィデの凱旋》1630年代、ロンドン、ダリッチ絵画館



(図2a) 図2の作品の部分



(図2b) 図2の作品の部分



(図3) ジョルジョ・ヴァザーリ 《羊飼いたちの礼拝とその場で豎琴を奏するダヴィデ王》  
1545—1546年、ナポリ大聖堂



(図3a) 図3の作品の部分



(図3b) 図3の作品の部分



(図4) アンニーバレ・カラッチ《名誉のゲニウス》1588—1589年頃、ドレスデン国立古典  
絵画館



(図4a) 図4の作品の部分



(図5) マールテン・ファン・ヘームスケルク (にもとづく)《サウルとダヴィデの凱旋》  
1556年頃、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



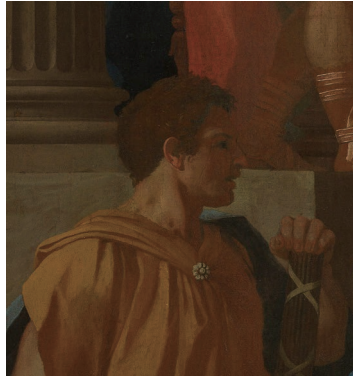
(図6) アントニオ・テンベスタ《ダヴィデの凱旋》(ニコラウス・ファン・アールスト刊  
『旧約聖書の戦い』図17) 1590—1610年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



(図7) ジョルジョ・ギージ (ジュリオ・ロマーノの素描にもとづく)《捕虜たちの愚弄》  
1540年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



(図8) プッサン《サビニの女たちの掠奪》1633—1634年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



(図8a) 図8の作品の部分



(図9) ドメニキーノ《聖アンデレの笞打ち》1608年、ローマ、サン・グレゴリオ・マリーニョ聖堂、サンタンドレア祈禱堂



(図10) グイド・レーニ《殉教に導かれる聖アンデレ》1608年、ローマ、サン・グレゴリオ・マーニョ聖堂、サンタンドレア祈禱堂



(図11) ドメニキーノ《聖ニルスと皇帝オットー三世の出会い》1608—1610年、グロッタフェッラータ修道院、創建聖人礼拝堂