



神話風景画と寓意：
ニコラ・プサンの《オルペウスとエウリュディケー
のいる風景》をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 古川, 俊英 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004733

神話風景画と寓意

— ニコラ・プサンの《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》をめぐって —

古川俊英

北海道教育大学札幌校美学美術史研究室

ルーヴル美術館所蔵のプサンの作品《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》(図1)は、前景に物



図1 プサン オルペウスとエウリュディケーのいる風景 ルーヴル美術館 パリ

語の主役たちを配し、中景には大きな川(あるいは湖)と日常的な行為にいそしむ人間たち、後景には堂々たる城塞のある都市の姿が描がられている。前景やや右側で、岩の上に座るオルペウスは竖琴を演奏している。その周囲で人々が音楽に聴き惚れている。さらに右側には、結婚の贈物と思われる黄金の壺が置かれ、その傍らにオルペウスとエウリュディケーの結婚を象徴する二つの花冠がみられる。中央にひとりの男が立っている。この人物は婚姻の神ヒュメナイオスである。この男の左に、ひっくり返された花籠のそばの草叢に鎌首を持ちあげた蛇、そしてそれに驚くエウリュディケーの姿がある。川岸

で釣り糸をたれている男がこの光景を目撃している。前景の暗がりと対照的な明るい光に満ちた人物集団のなかで、ただ一人動きを示す彼女の恐怖の身振りは音楽に陶醉している幸福そうな集団と鋭く対立する。ヒュメナイオスの立ち姿は、オルペウスを含む集団が結婚の情景であることを指示する。プサンはまったく意味合いが違い、時間を異にする出来事を風景の連続のうちに結びあわせ、至福の瞬間と悲劇の時を並置し、劇的な表現をつくりあげた。死の場面の目撃者である釣りをしている男の謎めいた視線は観者に向けられているようにみえる。描かれた虚構の世界へ現実界の人々を招き入れ、ふたつの世界を一体化させる効果をもつ見事な配置である。虚と実、明と暗、斜行線と垂直線や水平線が見事に均衡を保っている。すべての形態は観者の眼に完全な形で提示され、明快な空間が現出している。

かつて、オットー・グラウトフは、1659年に「シャルル・ルブランのために風景画を描いた」¹⁾というフェリビアン²⁾の記述をこの作品と結びつけたが、この時期のプサンの作風とは全く異なっており、グラウトフの所見は現在では否定されている。ルブランのために描かれた風景画は《二人のニンフと蛇のいる風景》(コンデ美術館, シャンティイ)であるというのが通説である。³⁾制作年代の算定に関しては、大英博物館

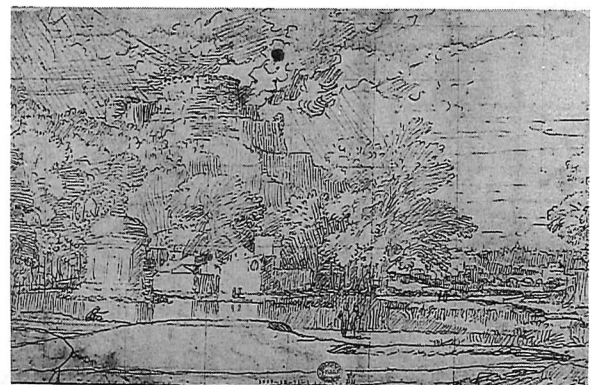


図2 プサン 燃えている城のある風景 大英博物館 ロンドン

所蔵の《聖家族》のための習作の裏側に描かれている素描《燃えている城のある風景》(図2)が重要な手掛かりとなった。この素描の丘や樹木の表現が1649年に描かれた《ポリュペーモスのいる風景》(エルミタージュ美術館, サンクトペテルブルグ)にもみられること、《聖家族》のスケッチが1650年頃の作と考えられることから、ブランドは《オルベウスとエウリュディケーのいる風景》を1650年の作と断定し、この説は広く受け入れられている。⁴⁾1660年12月のポワンテルの死の際につくられた目録が1978年に発見された。⁵⁾この目録からこの絹商人がオルベウスの風景画を所有し、彼がローマにいた時期にこの作品を注文したことが明らかとなった。こうした事実も様式分析にもとづいた制作年代、1650年頃の作品であるという推論を補強することとなった。



図3 エティエンヌ・ボーデ プサンのオルベウスとエウリュディケーによる版画
フランス国立図書館 版画室 パリ

ポワンテルの目録には、この絵の大きさは縦4ピエ1/2、横6ピエ(146cm X200cm)と記されている。しかし、現在、ルーブルの所蔵している作品の寸法は124cm X200cmであり、縦の寸法が22cm短い。この大きさの違いは別作品ということではなく、上下で一部分が切断されたことによって生じたものと考えられている。1709-1710年のバイの目録には現在の寸法が記載されているところから、切断はそれ以前に行なわれたことになる。グラン・パレにおけるプサン展(1994年2月-1995年)のカタログ⁶⁾では、ブルジョン・ド・ラヴァニエの主張を受け入れ、この切断が1685年以前、すなわち《オルベウス》の絵が王宮のコレクションに入る前に行なわれたとして

いる。⁷⁾しかし、1701年にルイ14世に献上されたエティエンヌ・ボーデのプサンの《オルベウスとエウリュディケーのいる風景》にもとづく版画(1701年の献上の少し前の制作、パリ、フランス国立図書館、版画室)(図3)と比べると、上部と下部が切断されているように見える。これを根拠にして、テュイエは、1701年以後、1709-10年以前に切断されたと推定している。⁸⁾切断の理由は、プサンの他の絵と対として飾るためであったと思われる。

この絵の主題、「オルベウスとエウリュディケーの物語」の原典を、フリードレンダーは『変身物語』に求めている。⁹⁾第十巻の冒頭で、オヴィディウスは次のように語っている。

この地をあとにした「婚姻神(ヒュメナイオス)」は、サフラン色のマントに包まれて、はてしない大空を分ける。目的地は、キコネス族が住むトラキアの国だ。オルベウスの婚礼に招かれていたのだが、この旅は、結局、みのらなかった。なるほど、行くには行ったのだが、祝いの歌をうたいもせず、陰気な顔をしているばかりで、何ひとつめでたい兆しをもたらしはしなかったのだ。彼が手にしている松明も、しじゅうぶすぶすとくすぶって、涙を出させるばかりで、いくら振っても燃えあがらなかった。結末は、こんな前兆よりももっとひどいものだった。新妻のエウリュディケが、水の精たちの群れを引き連れて、草原を散策していたとき、足首を蛇に噛まれて、命を落としたのだ。¹⁰⁾

この記述にもとづいた物語の再現であるというフリードレンダーの説明を受け入れるとすれば、オルベウス一族の住むトラキアの地を舞台に起こった悲劇の表現ということになる。しかし、この絵の細部には、オヴィディウスの記述と一致しないもののがかなり認められる。例えば、ヒュメナイオスと想定されている前景

中央に立つ人物は、『変身物語』に記述されているようなサフラン色のマントではなく、赤みがかった長衣の上にゆったりとした白いマントを身につけている。エウリュディケーの死の場面にしても、「水の精たちの群れを引き連れて、草原を散策していたとき」であって、ただ一人で蛇に脅かされているこの絵の光景とは一致しない。その上、プサンのオルペウスの風景画にはなにか謎めいた雰囲気漂っている。中景に散在する人物たちはいったい何を意味しているのだろうか。彼らの仕草もきわめて暗示的である。主役たちの対岸で、帆を巻き取られた舟を骨折って曳いている人々(図4)やその背後で、川に飛び込もうとしているのか、着物を脱ぎ、舟に向かって何やら意味ありげな身振りを示している一団の人物たち(図5)は、何を意味し

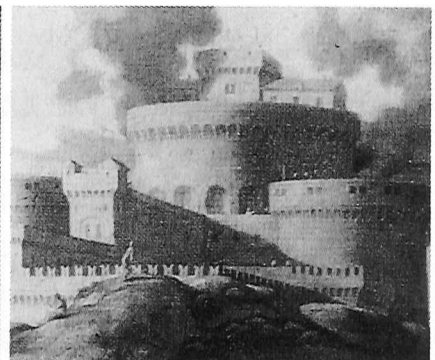
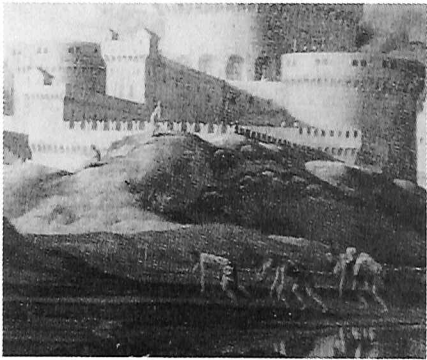


図4 プサン 舟を曳いている人々

図5 プサン衣服を脱いでいる人々(同左)

図6 読書をする人と城を見上げている男(同左)

(オルペウスとエウリュディケーのいる風景部分)

ているのだろうか。画面のいちばん奥には城塞が聳え立つ。その左手前には、座って読書に耽っている人物が見られる。その奥に、興味ありげに城を見あげている人物が立っている。(図6) その男の視線を辿ると、円形の城が煙をあげている。その煙は太陽の光をおおい隠しつつある雷雲と混じりあって、不気味な雰囲気を強化する。オルペウスの物語へのこうした付加物——舟、水浴びする人々、都市風景、煙のあがっている城塞——などは先例のない奇異なものであり、プサン独特の表現である。「……薄明の中でうごめき、水を浴びる男たち、大きな渡し舟を操り、その舟を曳く男たちは、冥府の亡者のように奇怪であり、夢の中の光景のように幻想的である。……」¹¹⁾と、この場面を三途の川(ステュックス)あるいは冥府の沼(ユクトス)と交錯させて、近藤氏は『絵画の父プッサン』で、そのイメージの奇妙さを語っている。こうした要素を考慮すると、オルペウスの風景画を『変身物語』の単なる図解と解することはできない。



図7 プサン 冥府のオルペウス ウインザー城 王立図書館

プサンは、初期ローマ時代に《ナルキッソスとエコー》(1629-30年頃、ルーヴル美術館、パリ)や《曙の女神アウローラとケパロス》(1630年代はじめ、ナショナル・ギャラリー、ロンドン)など、オヴィディウスに題材を得た作品を何点も制作している。またそれ以前にパリで描かれた作品、所謂「マリーノ素描集」(1622-23年、ウインザー城王立図書館)においても、『変身物語』に取材した作品が9点含まれている。¹²⁾ こうした事実から、彼がオヴィディウスの物語に精通していたと考えてよい。なかでも、《冥府のオルペウス》(図7)は同じ物語から取材している点で注目に値する。つまり、《オルペウス

とエウリュディケーのいる風景》は逸話の前半を、《冥府のオルペウス》は後半を扱っている。エウリュディ

ケーの死後の物語、つまり以下の部分にかかわっている。

オルペウスは妻の死を思いきり嘆いた後、地下の亡者たちにも訴えかけてみようと考え、タイナロスにある下界への入り口から冥界へ降りて行く。オルペウスは悲嘆に暮れ、冥府の世界に降り、豎琴の調べでその王のプルートンと王妃ペルセルポネの心を和らげ、エウリュディケーを地上へ連れ戻す許しをえた。……¹³⁾

《冥府のオルペウス》では、画面左側にペルセルポネを従えたプルートンが掛け布を背に座り、ケルベロスは足元に蹲る。エウリュディケーは彼らの前に立ち、オルペウスは中央で豎琴を演奏している。冥府の場面が物語のままに図示されている。30年近い年月を経て、プサンは再びオルペウスの物語を描いたのだが、前回とは異なり、『変身物語』の忠実な再現ではなく、テキストには記述されていない多くの場面を取り入れてこの作品を完成した。オヴィディウスの『変身物語』ばかりでなく、16世紀中頃以降、非常に人気のあった神話の百科事典的集成に編入されたオヴィディウスの著作の注解を参考にして、自由な変形を加えて、その物語の独自の解釈を表現したのである。¹⁴⁾

16、17世紀絵画のオルペウスの表現には、比較的決まり切った型が認められる。最も一般的な型は、主に北ヨーロッパの芸術家たちによって発展させられたもので、動物たちを聴衆にし、森を舞台に豎琴を奏するオルペウスの姿を描くものであった。このタイプはイタリアにも継承された。ジェノヴァ派の画家アントニオ・マリーア・ヴァッサロ（1637–1648年頃活動）の《オルペウス》（プーシキン美術館、モスクワ）（図8）¹⁵⁾はそうした作例である。ここではサテュロスと動物たちが主要な場所を占め、オルペウスは右の奥に小さく描かれているに過ぎない。



図8 アントニオ・マリーア・ヴァッサロ オルペウス プーシキン美術館

動物たちをも魅了した音楽を奏でているオルペウスの姿が好まれた理由は、他の場面に比べるとユニークな光景だったからであろう。例えば、エウリュディケーが養蜂家アリストイオスに追いかけられる場面はアポロンがダブネーを追跡する情景と重なり合い、冥府からの帰途、エウリュディケーの姿を確かめるために後を振り返るオルペウスの光景はプロセルピーナの物語と視覚的イメージが一致するからだったのではないか。その上、オルペウスと彼の演奏に陶醉する動物たちという画題は、自然を描く能力を最大限に発揮する機会を画家たちに与えた。それ故、風景画を得意とした17世紀の北方の画家たちが、オルペウスの物語のなかで特にこの場面を好んだのは当然だろう。プサンもこの伝統的表現を知っていたと思われる。しかし、彼はオルペウスの物語の表現にあたってこうした伝統から逸脱していった。その原因は何だったのだろうか。

フリードレンダーは、オルペウスの物語に取材した絵でエウリュディケーが蛇に咬まれて死ぬという光景を描いたのは、プサンのこの絵が最初であると述べているが、¹⁶⁾かつてはジョルジョーネの作とされ、現在はティツィアーノに帰属されている作品《オルペウスとエウリュディケー》（アカデミア・カルラーラ、ベルガモ）（図9）¹⁷⁾のような先例も存在する。しかし、オルペウスとエウリュディケーの結婚はこの時代では、珍しい画題であり、『変身物語』の注釈書の挿絵を除けば、エウリュディケーの死と二人の結婚を結びつけた作例はプサンの絵以外は知られていない。

アカデミア・カルラーラの所蔵する《オルペウスとエウリュディケー》では、左前景にまるで竜のような

姿の蛇に襲われているエウリュディケーの姿がある。また右隅の奥には炎と煙をあげている建物がある。中



図9 ティツィアーノ オルペウスとエウリュディケー アcademia・カルテラ ベルガモ

景には冥府からの帰途、約束を破り、後を振り向くオルペウスとその結果、消え去りつつあるエウリュディケーの姿が認められる。この煙をあげている建物は明らかに冥府の入口である。プサンがこの絵を自分のオルペウスの絵の参考にしたと断定する根拠はない。しかし、両者は共通の源をもっていたと考えてよいだろう。冥府の入口を燃えあがる家あるいは城であらわすことは、中世後半の劇の舞台で常用され、デイス（地下界）あるいはハデス（冥府）の地獄の都市を表示するための伝統的舞臺装置として重用された。16世紀になると、燃えあがる地獄の門はオヴィディウスの『変身物語』の大衆向けの翻訳

本の挿絵に、採用されるにいたった。ジークラーは、この種の出版物で頻繁に採用されたヴァージル・ソリスによる挿絵に、このモチーフの原型をみている。¹⁸⁾

「冥府のオルペウス」の挿絵（ヴァージル・ソリス、オヴィディウスの『変身物語』より冥府のオルペウスの挿絵、リヨン、1559年、国立図書館、パリ）（図10）で、ソリスはプルトンとペルセルポネの面前で



図10 ヴァージル・ソリス 冥府のオルペウス 国立図書館 パリ



図11 ヴァージル・ソリス エウリュディケーの死の挿絵 国立図書館 パリ

豎琴を奏でるオルペウスの背後に、煙に包まれた山を配している。そして、この煙をあげている山は地獄の入口と考えられる。また、「エウリュディケーの死」の挿絵（ヴァージル・ソリス、オヴィディウスの『変身物語』

よりエウリュディケーの死、リヨン、1559年、国立図書館、パリ）（図11）には蛇に襲われているエウリュディケーとそれに気づかずに花を摘んでいる女性たち（ナーイデス）や地面に置かれた花籠が描かれている。このエウリュディケーのポーズはプサンのオルペウスの風景画に描かれた彼女のポーズと酷似している。プサンがソリスの挿絵入りの『変身物語』を知っていたとジークラーは推論しているが、若年時代に描かれた「マリーノ素描集」の一部がオヴィディウスの物語の挿絵のための作品であったともいわれており、プサンが挿絵に関心をもっていたことは事実であろう。さらに、16世紀初めに出版された書物の挿絵が先行作例として注目される。¹⁹⁾ 1501年にヴェネツィアで出版されたジョヴァンニ・デイ・ボンシニョーリの『オヴィディウス変身物語注解』の「オルペウスとエウリュディケーの結婚とエウリュディケーの死」を描写した挿絵（作者不詳、国立図書館、パリ）（図12）は、ソリスの作例よりもさらにプサンのオルペウスの風景画の全般的な情景に近い表現を示している。左側には、パピリオンで進行中の結婚の儀式が描かれ、右方で、一団の女性を引き連れたエウリュディケーはまさに蛇に襲われつつある。異変にまったく気づいていないオルペウスは、中央奥で音楽を奏している。ステュックス川を横切って、渡し守カロンが舟を操っている。また、同じくヴェネツィアで1553年に刊行されたルドヴィコ・ドルチェによるオヴィディウスの物語の翻訳に挿入された木版画²⁰⁾（作者不詳、国立図書館、パリ）（図13）は、同一のテーマを扱っているが、ボンシニョーリの

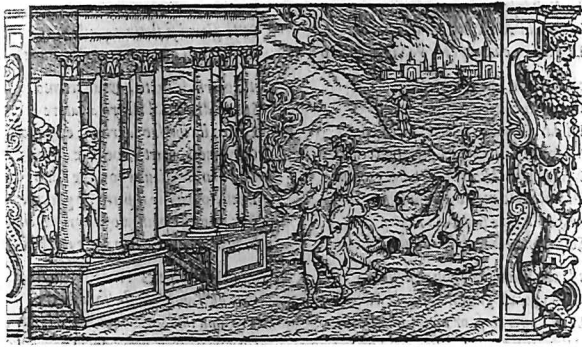


図12 作者不詳 オルペウスの結婚とエウリュディケーの死の挿絵 国立図書館 パリ

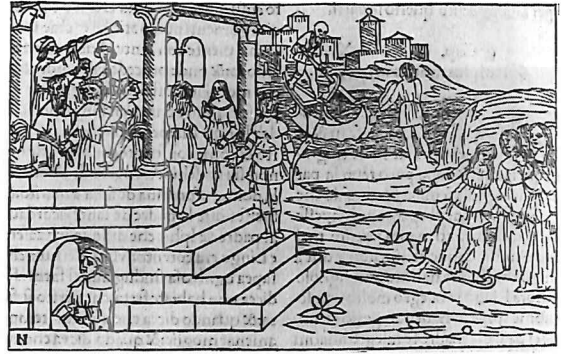


図13 作者不詳 オルペウスの結婚とエウリュディケーの死の挿絵 国立図書館 パリ

挿絵のモチーフに加えて、三途の川の対岸で燃えている街がみられる。ここには、プサンの《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》の骨格をなすすべてのモチーフが存在している。このような両者の類似点から、プサンの絵はエウリュディケーの死と冥府をあらわした挿絵の表現の系譜に連なっていると考えるを得ない。そうであるとすれば、フリードレンダーのいうような「エウリュディケーの町とキコーン族の城（アルクス）の間にある湖」²¹⁾の岸辺で起こったオヴィディウスの物語の再現であるという意見をそのまま受け入れることはできない。あるいはまた、城塞からたちのぼる煙にしても、婚礼の席で、「ぶすぶすくすぶって、……いくら振っても燃えあがらなかった」ヒュメナイオスの松明の比喩的表現であるというよりも、冥府の入口と解するほうが素直であろう。プサンがルネサンス以来のオヴィディウスの挿絵の伝統にしたがってこの絵を描いたのであれば、前景に死を目前にして恐怖するエウリュディケーとそれに気がつかずに音楽に興じているオルペウス、中景は渡し守カロンのいるステュックス川がこの世と冥府を分け、画面の最深部では煙をあげる冥府の入口とその都市がたち並ぶということになる。

ジグラーが指摘した通り、プサンがこうした挿絵の伝統からヒントを得たことは認めるとしても、両方に共通する細部から、プサンの絵と挿絵が同一の表現であると断定してよいのだろうか。煙をあげている堂々たる城塞は本当に冥府の入口なのだろうか。同じような細部を鏤めながらも、両者はまったく違った意味内容を伝えているように思える。異なった時間に異なった場所で起こった出来事を並置するという方法は、どちらの場合にも用いられている。しかし、挿絵の場合、この方法は説明的に物語の出来事を追うために使われている。プサンは、異時間の出来事の並置を挿絵に使われている続き漫画のような効果ではなく、より複雑な目的、効果的に寓意を暗示するために役立てている。

エウリュディケーの死と燃える城の組合せが寓意表現を意図したものであることは、オルペウスの風景画と密接な関係をもつほぼ同じ時期に描かれたプサンの他の作品と比較することで確認することができる。《エ

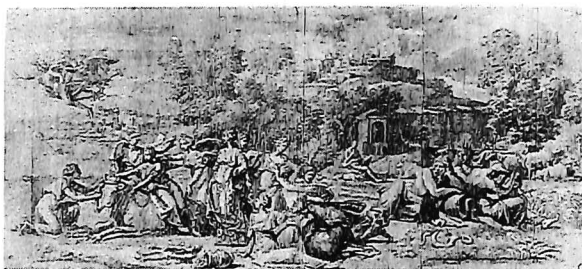


図14 プサン エウローペーの誘拐 ストックホルム国立美術館 ストックホルム

ウローペーの誘拐》の絵画作品は現在では失われてしまったが、完成度の高い大きな素描（1649年着手、ストックホルム国立美術館）（図14）が残されている。《エウローペーの誘拐》の前景左半分では、この物語が伝統的な形で示されている。背中にエウローペーを乗せた牡牛に乙女が花環を掛け、メルクリウスが空を舞っている。しかし右側には、大きな蛇に追われて恐怖におののきながら逃げている若い女の姿がみられる。この女性のモチーフはエウローペーの物語とはかかわ

りをもたない。その上、遠景にはオルペウスの風景画の城塞とよく似た城があり、その城からは煙がたちのぼっている。蛇に襲われている女性はエウリュディケーであると思われる。オヴィディウスの物語では関係のないエウローペーとエウリュディケーを同一場面に描いた理由は、寓意をあらわすものとしか考えようがない。生の喜びと死の恐怖の対比、すなわち豊饒と不毛のモチーフの並置によって寓意を示唆するのは、プサンの比喩表現の常道である。「喜びと豊かさや平和の物語のなかに、絶望と身を脅かす死を挿入するのである」。²²⁾ 《エウローペーの誘拐》は神話に巧みに寓意をひそませるプサンの表現方法の典型である。この二つのモチーフから、オルペウスの風景画とこの素描は共通の基盤をもっていると判断される。つまり、この素描は単なる物語の再現とはいえない。エウリュディケーの死と燃え上がる城の組合せは特定の寓意を示すものと考えられる。それは晩年の作品《バッコスの誕生》(1657年頃、フォッグ美術館、ハーヴァード大学、ケンブリッジ、マサチューセッツ)や《アポローンとダプネー》(1664年、ルーヴル美術館、パリ)と同様、死と再生、豊饒と不毛の対立を象徴するとブランドは解釈しているが、²³⁾ オルペウスの風景画の場合も同じ寓意の表象なのだろうか。

ゴンブリッチがナタリス・コメスの『古代神話集(ミソロジア)』を手掛りにして、《盲目のオリオンのいる風景》(1658年、メトロポリタン・ミュージアム、ニューヨーク)の寓意を解明して以来、プサンの神話画とコメスの神話解釈にみられるような自由思想との関連がしばしばとり上げられるようになった。プサンが神話を主題とした絵を描く時、彼の生存中にたびたび再出版されたコメスの『古代神話集』が、神話の知識や解釈の全体的な枠組みを提供したというのである。マクタイもこうした見地から、オルペウスの風景画もコメスなどの自由思想家たちの思想にもとづくものであると主張する。²⁴⁾ コメスが繰り返し述べているルネサンス時代の最もありふれたオルペウス像、つまり都市主義の発明者ヘラクレス同様最初の偉大な都会人オルペウスという考え²⁵⁾を継承するという。オルペウスのもうひとつの顔は、ホラティウスの『詩について』の一節に求められた。「神の祭司そして通訳として、オルペウスは、獣たちに森に住む人を殺傷することや腐敗した食物を食べることをおもい止まらせた。そして猛り狂った虎やライオンをもおとなしくさせた……」²⁶⁾ オルペウスの音楽が人間ばかりでなく野性の動物までも従順にさせたという伝説から、自然のすべてを沈静させるオルペウスの音楽の力は、人々を集め、すべての争いを調停する能力と結びつけられた。「彼はより礼儀正しい、人間的な生活方法に(人々を)従わせ、彼らを都市の城壁の中で一緒に生活させた。」²⁷⁾ このようなオルペウス像は神話の注解書ばかりでなく、ルネサンスの象徴解釈の書物にも記載され、17世紀には非常に普及したものであった。エウリュディケーとの結婚も人間の文明化に一役演じさせられた。「オルペウスは人々に建物をつくることを教え、公の法に従うことや結婚の規定のうちにとどまることを教えた。」²⁸⁾ このような前提から、プサンは北方画家たちの常用する動物の聴衆を人間に代え、都市の景観の前面にこの音楽家の結婚を配置し、文明社会で一緒に平和に暮らす人間の原動力オルペウスという概念を具現化したというのである。

《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》の中景に、人力によって曳かれている帆の巻かれた舟がある。これはプサンの他の絵にはみられない珍しいモチーフであるばかりでなく、オヴィディウスのテキストにも、ルネサンスの神話の注解にも根拠をもたない。しかも、この舟は画中で、視覚の要として機能している。画面中央より、少し右より前景にはヒュメナイオスの立ち姿、それに呼応するような遠景の塔は、ともに垂直線を示唆する。中景の帆柱は、これらの垂直線よりほんの少し左よりにあり、画面を右と左に分ける役割を果たしている。とすれば、この舟にはなにか重要な意味が隠されているのではないか。マクタイはピエリオ・ヴァレリアーノの『ヒエログリヒカ』を援用して、次のように述べている。「ヴァレリアーノは歴史家アミアヌス・マルケリヌスから二つの象徴をつくりだした。ひとつは開いた帆をもつ舟であり、これは共和国における人間の自由な参加を意味した。もう一つの綱で曳かれる舟は、偽りによって支配された嫌々なが

らの共同社会にもとづいた政治の形を意味した。」²⁹⁾ プサンは人によって曳かれる舟をこの象徴に結びつけた。16、17世紀にはヴァレリアーノの象徴の注解書は非常に普及したものであって、当時の作家や芸術家が舟を国家の象徴として使うことは珍しいことではなかった。プサンがこの書物を知っていて、その象徴を利用したことはあり得る。

帆柱の右側にオルペウスの結婚の情景と平和な町のたたずまい、左にはエウリュディケーの死の光景と炎上する城塞（火災による町の破壊）と幸福と悲運を対照させている。つまり、舟の帆柱は文明と野蛮の二つの極の分岐点として働いている。楽人オルペウスの創造する調和の世界が片方にある。ここでは、オルペウスの音楽が、男と女の間を規律正しいものにする結婚の制度同様、大衆を平和な共存に向かわせ、人々の間に協調の絆をつくる。こうした人間のあり方に対立する極は、死に行くエウリュディケーと釣人の姿に連なる煙をあげている城によって表現される。これらのモチーフは都市の破壊と人間の絆の破壊を示す。この絵の寓意は都市の盛衰を意味し、それらは風景のうち二つの極の均衡を保ちながら、ひっそりと秘められている。³⁰⁾ ヴァレリアーノのいうように、帆を巻かれて人力によって曳かれる舟が「ごまかしの政治」の象徴であるとするならば、この風景画は破滅に瀕した当時の政治状況の暗喩ということになる。遠景の空の凶運を示すかのような雲の姿とオルペウスを中心としたグループの光に包まれた光景の対照は画面を支配する強い明暗の対比とともに、暗示的な雰囲気をかもしだしている。風景それ自体もこの緊張に対応している。切迫している嵐の雰囲気の中に、画面全体に複雑な事象が散在しているこの絵を、1648-50年頃、ヨーロッパに類発した政治的な動乱と関連した比喻であると解釈する研究者もいる。近藤昭氏は「……あの不気味な硝煙を吹きあげる聖アンジェロ城のまばゆいほどに鮮やかな映像……こそはフロンドの乱の勃発を告げる寓意……」であり、「オルペウスの軽率さを語る中景は死を選ぶ時に和を請うた民衆の無知への悲しみと微妙に交錯し……」と当時の政治的な混乱への言及を読みとっている。³¹⁾

同時代の事件を直接とり上げたということが明確に立証されているプサンの作品は存在しない。彼の画題の選択方法からすれば、当然のことである。しかし、プサンの絵が当代の政治問題を間接的に表現していたという指摘もある。オーベルフーバーは《ティトゥスのエルサレム占領》（原作は失われ、プサンの素描にもとづく作者不祥の版画により全体の構図が知られている）を《ゲルマニクスの死》（1625-26年、ミネアポリス美術協会、ミネアポリス、ミネソタ）の対画であると考え、これらの絵から特定の政治的意味を読みとっている。つまり、カトリックとプロテスタントの間に続いていた支配地域をめぐる交戦を、国境問題で争っていた昔のゲルマン戦争の英雄の置かれていた状況と重ね合わせた。バルベリーニは、東方に使節として赴き、そこで非業の最期を遂げた英雄の姿に、ふたつの信仰の間の争いに翻弄されている自分をなぞらえ、徳と慈悲の人であり、人望の厚かった人物ティトゥスとゲルマニクスを信仰のための戦いで特別な任務、つまり教皇に最も近く、国の秘書でもあった枢機卿の高度に政治的で、聖職的な使命を結びつけたと推測している。³²⁾ この推論に関しても、プサン自身あるいはバルベリーニの意向で、予めそうした意味をあらわすことを意図してこれらの絵を描いたのか、それともバルベリーニがプサンの意図にかかわりなくそう感じとったのかはさだかではない。

オーベルフーバーの解釈は、プサンが当代の政治問題についての寓意を作品において表明していた可能性を指摘するものであっても、直ちにオルペウスの風景画と結びつくものではない。この問題を直接的に証明する証拠はない。また、たとえ、プサン自身がこの絵で政治に関係する寓意を表現しようとしたとしても、彼自身の作画態度から考えると現実の束の間の出来事よりも、普遍的な真理を示すことを選んだと考えるべきであろう。プサンがオルペウスの風景画を描いた時、その全体のイメージを決定したのは誰だったのだろうか。パロンたち、ポワンテルの属するパリ人たちの発想したものであったのか。シャントルーとプサンの間にとりかわされた手紙からみると、プサンが制作の主導権を握っていたと考えるほうが妥当であろう。

では、プサンは当時の政治上の事件についてどのように考えていたのだろうか。

1648年8月2日付のシャントルー宛の手紙で、「あなたも御存知のように、この破廉恥な男の没落が私を喜ばすことはまったくありません。というのは私は続いて起こらなければならない出来事を待っているからです³³⁾」とフランスの政治状況に対する関心を述べている。「破廉恥な男の没落」という言葉は民衆の不満に押されて、1648年7月9日、宰相マザランが腹心の部下、財務長官のパーティセルリ・エムリ卿を解任したことを示唆していると考えられている。プサンの反マザラン感情と政治上の立場を表明したものである。この後も、シャントルー宛の手紙で、フロンド党の乱などの事件に言及している。1649年1月5日、幼いルイ十四世、摂政の任にあったアンヌ・ドートリッシュ、マザランがパリを捨て、サン・ジェルマン・アン・レイエへ逃亡した。しかし、1649年1月下旬からコンデ公に率いられた軍隊がパリを完全に封鎖したために、3月20日パリ郊外リュエーユ・マルメゾンで反乱軍は無条件降伏をし、フロンド党の乱は悲劇的な幕を閉じた。プサンはこの結末について「……しかし、今すべての人々が驚き、しかもまた我々の完全失墜を予言しているのは、死を選ぶときに、敢えて和を請うたということではないでしょうか。最も精強な人々であり、十分な準備も整っていたはずなのに、これはまたどうしたことでしょうか。我々は誠にあっけなく騙されてしまったというわけです。確かに物笑いの種であり、この上はもう世界中のありとある不幸がわが国民に降りかかってきても、ひとりとして同情するものはいないことでしょう」（1649年5月24日、シャントルー宛の手紙）。³⁴⁾ こうした手紙から、プサンおよびシャントルーはフロンド党の乱に強い関心をもっており、動乱を起こした民衆の側に共感を抱いていたことがわかる。

一方、《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》の注文主でもあったジャン・ポワンテルの政治的立場については、彼とプサンの間でとり交わされた手紙がすべて失われてしまったので、彼の立場を直接的に知ることはできない。ただ1649年5月2日付のシャントルー宛の手紙で、「ポワンテル氏が和平条約の後に、私に書き送ってくれた。そして、その包囲の間に起こった多くの驚くべきことを語ってくれた³⁵⁾」とフロンド党の事件の経過のニュースの入手先を記している。この手紙から、ポワンテルもプサンと政治上の意見を同じくしていたと推定してもよいだろう。1640-1642年のパリ滞在以後、プサンは貴族のパトロン、カシアーノ・ダル・ポッツォのようなローマを中心としたイタリア人よりも、フランスの中産階級に属する人々のための制作に重点を移している。シャントルーもポワンテルもプサンの代表的なフランス人のパトロンであったばかりでなく、親しい友人、仲間でもあった。1640-42年のパリ滞在時代には、ポワンテルはセリジェとともに、プサンのために銀行家として便宜を図り、遺言執行人の役目も勤めている。³⁶⁾ そして、ポワンテルは1640年代および1650年代中頃までに、しばしばローマに滞在し、その間に二人の友情はさらに深まっていった。彼らがフロンド党の乱の間にどんな行動をとったかは知られていない。しかし、新興の資本家たちは、パリの古い型の富裕階級のように、絶対主義を最良にしていたわけではなかった。彼らの繁栄は、政府の財政の健全な運営と国家の安定に依存していた。当時の政府に蔓延していた腐敗や朝令暮改が日常的な摂政の無定見は、彼らをマザラン憎悪に駆り立てたに違いない。1647年の「物品税の増額」や「毛織物とレース編み材料の輸入禁止令」などの増税政策にも、ポワンテルの属していた陣営は積極的に反対したと考えられる。プサンとパリのパトロンたちは芸術上の関心ばかりでなく、政治的、経済的意見も共有していた。³⁷⁾ この時期のプサンの作品は、このような画家とパトロンをつなぐ共通の関心から生まれたものと思われる。さらに不安定な政治状況はパリだけの特別な事情ではなかった。カストロの戦争、ウルバヌス八世の死をめぐる権力闘争、バルベリーニ家のフランスへの逃避など、ポワンテルがローマ旅行をした1645年頃は、パリ同様にローマも動乱の時を迎えていた。プサンもローマの権力者のパトロンから離れ、パリの新興の商業資本家との結びつきを強化しなければならなかった。こうした事情によって、プサンは政治に無関心ではいらなかった。しかし、それが彼の絵に直接的に反映したという確証はない。

プサンの理想的風景画の特徴は、両側あるいは片側にルプソワールをもち、垂直線（樹木や建物の線）と地平線あるいは水平線（大地や川や湖の岸の線など）が幾何学的な骨格を形成する。さらに、斜行線が画面の深奥部に広がる開口部に視線を導く。すべての事物は秩序正しい空間を構成するために配置される。晩年の非常に多くの風景画で、繰り返し採用した構図は幾何学的の性質を示しているが、実は現実の地形に根拠をもっていることがたびたび指摘されてきた。このようにプサンは特定の場所を描いた時ですら、それらは想像された自然、心に描いた情景として、主題に相応しい虚構の世界を構成するために使われた。こうした風景画の背景に、彼はしばしばローマのモニュメントを配置した。ただその使い方は「……クロード・ローランがローマのよく知られた建物を心に描いた情景にあわせて自由に使っていたのとまったく同じ方法で、それらの建物を実際の地形的、時間的な関係から切りはなした。1649-50年頃、（オルペウスの制作に非常に近い時期の）プサンの《ディオゲネスのいる風景》の背景にあるヴァチカンのベルベデーレ宮を思い起こさせる建造物は、地形的ではなく、概念的な目的に使われている」³⁸⁾のである。オルペウスの風景画の背景で、煙をあげている城塞はローマのサン・タンジェロ城であるといわれている。³⁹⁾そして、その隣の建造物はミリウスの塔によく似ている。プサンはこれらの建物をよく知っていたし、その雄姿をこの絵で使ったとしても少しも不思議ではない。しかし、プサンがこの絵の舞台がローマであることを限定するためにこれらの建物を使ったわけではない。オルペウスの物語がローマで起こったと記しているテキストは、現在までまったく知られていないからである。晩年の風景画において、プサンが場所を特定するために実在の建築物を使ったという例はない。上にも述べたように、その使用法は一般的で、概念的なものであった。例外として、オルペウスの風景画におけるサン・タンジェロやミリウスの塔が特別の意味をもち、特定の地域あるいは出来事に言及しているということがありうるだろうか。あるいはこの絵の寓意の真の意図を知らせる役目を担っていると言っているのだろうか。オルペウスの風景画だけがそうした特殊なケースであるということを証明する資料もない。この絵によく知られているローマの建築物を配した理由は、古代ローマ、あるいはプサンが生きていた時代のローマへの言及ではなく、都市そのものの理念、そして古代それ自体に視覚的具體性を与えるためであったと一般的には解されている。

この作品には奇妙な沈黙が付き纏っている。1685年、ルイ14世のために画家のブランジョンが3,500リヴルで購入し、王宮の所蔵品となったが、それ以前のことについてはほとんど記録がない。伝記作者ベルローリはその著書『現代の画家、彫刻家、建築家の生涯』⁴⁰⁾で、この絵についてまったく触れていない。また、フェリビアン『最も優れた画家たちの生涯と作品についての対話（最優秀画家列伝）』⁴¹⁾のプサンの生涯を記述した最終巻にも、その作品の名はない。フェリビアンは、1650年の次の年、ポワンテルのために嵐と静穏の時を表現した2枚の風景を描いたことを記した後、同じ年に「ポワンテルのために、二枚の大きな風景画を描いた」⁴²⁾と述べている。このうちの一枚がオルペウスの風景画に該当すると推定されている。彼は《蛇によって殺された男のいる風景（恐怖の効果）》（1648-51年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン）については説明しているが、もう一枚の風景画にはまったく言及していない。また、この絵が制作された時期に、プサンと頻りに文通していたシャントルーへの手紙にも、この作品に触れた箇所は見当たらない。シャントルーとポワンテルが、プサンの絵の収集家として張り合っていたことはよく知られている。1650年5月29日付の手紙で、プサンの《自画像》に関して、「ポワンテル氏も同じ頃に、私が約束したものを手に入れるだろう。そのことについて、あなたは少しも嫉妬することはない。何故なら、私は約束を守り、よいほうの絵を、あなたに最も相応しいものを選んだからです。」⁴³⁾と妙に気を使っていることから明確である。こうした二人の関係を考慮すれば、シャントルーへの手紙で、ポワンテルの所有する作品に言及することを、プサンが意識的に避けたということもあり得るだろう。しかし、ベルローリやフェリビアンにはどんな理由があったのだろうか。いずれにせよ、こうした状況はいかにも奇妙である。それ以上に、アカデミーのメンバーがプ

サンの絵に大いに注目していた時期、この絵が比較的公的なルイ14世の王宮のコレクションに収蔵されていたにもかかわらず、この作品はほとんど論究されていないというのも不思議である。1660年にポワンテルのコレクションに残されていたプサンの作品の多くが木枠を取り去られ、巻かれ、屋根裏部屋に隠されていた。⁴⁴⁾それ故に人の目に触れる機会が少なく、文書資料がほとんどないという状況を生み出したとも考えられるが、フェリビアンの場合には、ポワンテル所有の他の作品について記述しているので、それを原因とすることはできない。

これらの事実は、オルペウスの風景画にはそれに触れることを避けなければならない何らかの理由が存在したことを物語っているのだろうか。1650年頃にこの作品がパリに到着した時点で、パリの人たちは何を読みとったのだろうかというマクタイの問題の設定⁴⁵⁾は、非常に興味深いばかりでなく、沈黙の理由解明の鍵となると思われる。プサンは、パリの友人やパトロンたちからの連絡から、フロンド党によって生みだされたフランスの激動の様子をある程度理解し、彼らの政治的立場に共感を覚えていた。画家がこの絵で伝えようとした本来の寓意は彼の所属するサークルの共通の認識に立脚するものであり、容易に解読されるものであった。しかし、1650年頃に、その絵がパリに到着した時期には、フロンドの乱は終焉し、マザランの陣営は権力を奪回していた。このようなパリを取り巻く政治情勢の変化が、この絵の特殊な読みとり方を生み出した可能性はある。

1647年、当時権力の頂点にあった枢機卿マザランは、パリで華々しく上演されたオペラ『オルフェオ』のスポンサーになった。このオペラの上演とそれに対する反響から、当時のパリ人たちがオルペウスの物語に抱いた特殊なイメージを知ることができる。オペラ上演のため、マザランは生れ故郷イタリアから、劇場の小道具や機械仕掛けのデザイナー、ジャコモ・トルレリーと作曲家ルイギ・ロッシを招聘した。⁴⁶⁾舞台装置や背景幕は、プサンの知り合いで、後にローマのフランス・アカデミーの長になったシャルル・エラによってデザインされた。それは今までパリで上演されたことのないような大規模なものを目指したので、複雑な機械仕掛けや舞台装置のために、パレ・ロワイヤルにある劇場の徹底的な修理を必要とした。市民たちの窮乏が危機的状態に達しつつある時期に、莫大な費用の支出が人々の怒りをかっただけでなく、古い劇場の徹底的な補修はフランスの記念建築物の破壊として非難された。そして、反マザラン感情と同じように、反イタリア感情を高めることとなった。オペラ『オルフェオ』は劇のすばらしさを誇示し、政治問題から、パリの貴族や商人階級の注意をそらすための牽制のためであると人々は考えた。このオペラの上演は六回行なわれたが、1647年3月8日のテオフィル・ルノウドの記事から判断すると、観衆を楽しませることと枢機卿の政治権力の意味を知らせることに成功したようである。⁴⁷⁾

オペラはオルペウスの神話と関係を持たない状況で開幕された。機械仕掛けにより開かれた天井から降りてきた「勝利」がフランスの全能を宣言し、若き王と摂政の讃歌を歌うことから始まる。それに続く場面も凝った綺想によって潤色されていたが、基本的な物語はオヴィディウスやヴェルギリウスにもとづくものであった。機械仕掛けを大いに活用し、華麗な舞台を展開した。オルペウスを魅力的に描き出すために、エウリュディケーを求めての冥府への悲惨な探索行が開始される前段階に、嫉妬に駆られた好色なサテュロスが蜂飼いアリストイオスを打擲し、いじめるといった場面を導入し、話の筋を錯綜させ、観衆を戸惑わせる工夫も用いられた。また、蛇に咬まれて死に行かんとしているエウリュディケーは、過剰なまでの慎ましきから、咬まれた傷を治療しようとするアリストイオスが足を剥出しにして、足首に触れるようにすることを拒絶するという場面などをとり入れ、大衆好みの田園好色物語という趣向も活用した。しかし、オペラの最終的な教訓は、「徳を愛するものは、この世界の快樂から自分たち自身を完全に遠ざけ、天上においてのみ報酬が期待される」⁴⁸⁾ということであった。マザランが国家を犠牲にして自分自身を富ませつつあったという当時の大衆の意見を考量すると、莫大な費用をかけた気晴らしに、この敬虔な感情を表明していること

はちょっとした皮肉以上のものととられたであろう。このオペラは早速、パリの町に毎夜あらわれた反マザラン派のパンフレット作者によって攻撃されることになった。彼らはパレ・ロワイヤルで上演されたこの催物を皮肉化した。しかし、フロンド党が組織されると、オペラ『オルフェオ』を公然と中傷する者は国事犯として追求され、投獄されるようになった。⁴⁹⁾

『オルフェオ』の公演に続く年、ジャン・シャポトンの劇『オルペウスとエウリュディケーの結婚』が上演されている。この演劇は本来『黄泉の国へのオルペウスの降下』と題され、1640年までに書き上げられていた。当時、『オルフェオ』の公演によって高くなったオルペウスの物語の悪名に目をつけ、それにあやかって利益を得ようとした再演だったようである。現在パリの国立図書館に保存されている台本から、その劇がマザランの支援したルイギ・ロッシのオペラに対する風刺的な意味をもっていたことが明らかになっている。⁵⁰⁾ この作品が官憲の検閲を免れたのは、寓意が非常に念入りにつくられていたからであった。この劇は法の制定者で都市の創設者オルペウスという考えを一貫して使っている。シャポトンは市民戦争の理念を公然と述べているが、その比喩的表現は「嫉妬」の人物像を巧みに使うことで、漠然としてとらえどころのないものに隠蔽している。「嫉妬」は女主人のユーノーに「あなたの目の前で宮殿に火をつけるでしょうか？ 私が国家を破壊し、休戦協定を破るでしょうか？」と尋ねているのは、プサンのオルペウスの風景画の寓意によく似ている。シャポトンの劇とプサンの絵が表現しているオルペウス像は、法の制定者で都市の創設者であった。これが、当時、一般に広まっていたオルペウス観であったということはあるだろう。だが、シャポトンの演劇は1640年に書かれているので、フロンド党の寓意を意図していることはあり得ない。それが復活され、上演された時期との関連で、時事問題の比喩的表現として現実の市民戦争に関係づけられ、パリの観衆に特別の意味をもつものとなった。⁵¹⁾

プサンの《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》にも同じような現象が起こらなかったと言い切ることはできない。オルペウスの風景画の背景には噴煙をあげるローマのサン・タンジェロ城とミリウスの塔が聳えている。先に述べたように、これらモチーフはプサンの他の作例と同じように概念的な目的に使われており、特別の意味をもたされてはいなかった。これらの建物は例えば、1557年のドイツの新聞でも、テベレ河の堤防決壊による大洪水を報じた際、サン・タンジェロ城を示す木版画を掲載しているし、1540年頃の作者不祥のペン画（図15）などにみられるように、ヨーロッパ世界では有名であった。⁵²⁾ 教養あるプサンの絵の愛好家たちはこの種の知識には通曉しており、サン・タンジェロ城が教皇の墓であり、砦であり、悪名高い牢獄であったことやミリウスの塔もトラヤヌスの軍隊を収容するため

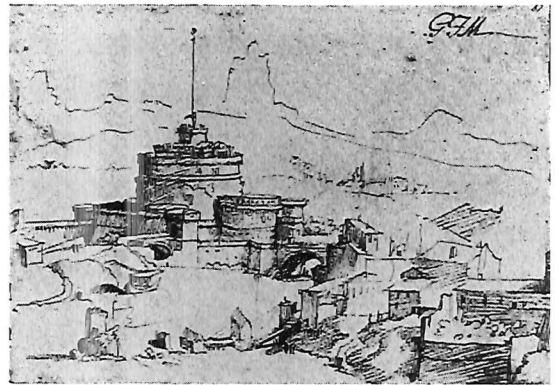


図15 作者不詳 ローマのサン・タンジェロ城 個人蔵

に建てられ、これもまた牢獄につくりかえられたということなどは当然知っていたであろう。したがって、これらの建物の姿から、権力と死についての二重の意味を感じとることもあり得た。「この風景の中でヴェルギリウスの主題を現実のローマの光景と麗しく交錯させ、まことに美しい心象風景を創造している」⁵³⁾ と言う言葉のように、オルペウスの風景画に導入された著名なサン・タンジェロ城は、神話物語の寓意と実際のローマの光景を交ぜ合わせた。つまり、神話の世界と現実を結びつける効果をもったのである。

遠いローマの地で、文明についての瞑想とそのあり方に対する懐疑から生まれた一枚の絵、《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》が、政治の腐敗に苦しみ、未だに戦闘の跡をなまなましく残している街では、ローマとはまるで異なった感慨を与えた。都市と結婚の場面、死、煙をあげている建物、まるで奴隷のよう

に舟を曳く人々など、複雑なモチーフの交錯のうちで宙ぶらりんになっているプサンのオルペウスの風景画のイメージが、パリにおいては自分たちの置かれている状況と重ね合わせるにより、直ちに特定の意味をもつようになった。パリの愛好家たちがポワンテルのコレクションで、オルペウスの絵に出会った時の理解は時事性と党派的政治への不快感にもとづくものであった。そして、プサンの古典的形態と静かに秩序だてられた風景の姿と正反対の最近の大混乱の記憶、不安定な政治的状态、近づく革命の予感、最終的敗北などのイメージを重ね合わせたに違いない。この絵につきまとう人々の沈黙の源は、フロンド党の乱の年月に、パリで、オルペウスの物語に与えられた特殊なイメージと『オルフェオ』批判に対する弾圧に起因するものであったのかもしれない。それがフェリビアンが自分の著作のなかでその絵の名前を記載しなかった理由だったのだろうか。

この件については何も言及されていない故に、云々することは不可能である。しかしこれほどの名作が17世紀末のフランスにおいてほとんど知られることがなかったということは興味深い問題である。マクタイの言うように「……少なくとも、フロンド党の事件の間にその物語に与えられた注目は、芸術の主題としてそれへの関心を汲み尽くしたようである。多分、我々がいえることは、当時の人々がこの絵からきわめて容易に読みとったことは、まさにその理由で何の注釈も必要としなかったということである」⁵³⁾が故に、この絵を沈黙が取り巻くことになったのである。

プサンの《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》が、何らかの意味でフロンド党の乱のような当時のヨーロッパの政治的な動乱への応答であったとしても、あるいはパリの人々がそう読みとったとしても、そのような直接的反応を表現しているとは信じられない。直接的に証明することは困難ではあるが、政治に対する自由思想的寓意を含んでいることは否定できない。《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》の全体の雰囲気は、当時の政治的情况に刺激された一般的、普遍的な意味で政治についてのプサンの見解を示していることは明かのように思える。しかし、フロンド党のような時事問題に対する見解が示唆されているという根拠はない。この風景画はオヴィディウスの物語の注解書の挿絵からヒントを得ていた。これらの挿絵は川によって隔てられた地獄の都市を背景に、物語の主要場面を展開している。プサンの絵と挿絵の設定の類似性は先に指摘した通りである。プサンが必要としたのは川を前に聳える城であった。その条件にサン・タンジェロ城はまさに適合していた。こうして煙をあげるサン・タンジェロの城が画面に登場することになった。これがサン・タンジェロ城でなければならない理由はなかった。煙をあげている城が都市の崩壊あるいは死を暗示する。この意味は、前景における音楽に陶醉し、悦楽に耽っているオルペウスのグループと死に瀕しているエウリュディケーと目撃者の釣人が、後景においても繰り返されている。座って本を読み耽っている人物、煙をあげている城塞、その光景を見上げている人物がそれである。この絵の寓意の中心がここにあることを強調している。つまり、オルペウスの物語の本来の意味、幸福の真っ只中での悲運の死、悦楽と不幸の対比であり、死あるいは不運は幸せの盛りにさえ訪れるという教訓である。その陰にプサンと親しい友人やパトロンたちのサークルが共有する自由思想にもとづく政治的寓意が秘められたのである。

註

- 1) André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres*. 4vols, Paris, 1669–88, vol4 ; modern edition ed. Claire Pace, *Félibien's Life of Poussin*, London, 1981, p. 125.
- 2) Otto Grautoff, *Nicolas Poussin : sein Werk und sein Leben*, Munich, 1914. 2vols. I , p. 282.
- 3) Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin : A Critical Catalogue*, London, 1966, p. 143.
- 4) Blunt, *Ibid.*, A Critical Catalogue, p. 122 and Walter Friedlaender and Anthony Bulunt ed., *The Drawings of Nicolas Poussin, Catalogue Raisonné*, London, 1963, vol. IV , pp. 47–48, No. 284.

- 5) Jacques Thuiller et Claude Mignot, "Collectionneur et peintre au X^{VI}^e siècle : Pointel et Poussin," *Revue de l'Art*, 39, 1978, pp. 39–58.
- 6) Rosenberg P.–Prat L. A., *Nicolas Poussin 1594–1665*, Paris, 1994. p. 410.
- 7) Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection de tableaux XIV*, Paris, 1987, p. 37.
- 8) J. Thuiller et Mignot, op. cit., p. 52, and J. Thuiller, *Nicolas Poussin*, Paris, 1944, p. 259.
- 9) Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin, A New Approach*, London and New York, 1966, p. 180.
- 10) オヴィディウス著, 中村善也訳, 『変身物語』, 岩波文庫, 59頁
- 11) 近藤昭著, 『絵画の父プッサン』, 新潮社, 昭和49年, 168頁。
- 12) W. Friedlaender and A. Blunt, ed., op. cit., pp. 10–13. および拙稿, 『ニコラ・プッサンの初期素描をめぐって——所謂マリノ素描集を中心に——』, 北海道教育大学紀要, 第一部A, 第45巻, 第1号, 平成6年, 77–78頁参照。
- 13) オヴィディウス, 前掲書, 59頁。
- 14) Sheila McTighe, *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*, New York, 1996, p. 58.
- 15) 東京都庭園美術館編集, 『プーシキン美術館所蔵, イタリア・バロック絵画展カタログ』, 1997年, 90–91頁。
- 16) W. Friedlaender, "Hymenaea", in Millard, ed., *De Artibus Opuscula: Essays in honor of Erwin Panofsky, I*, New York, 1961, pp. 54–55.
- 17) Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, III, The mythological and historical paintings*, London, 1975, p. 167, plate 11. and Terisio Pignatti, *Giorgione: Complete Edition*, London, 1969, pp. 116–117, plate 175.
- 18) McTighe, op. cit., p. 60. and Konrad Ziegler, "Orpheus in Renaissance und Neuzeit", In H. Wenzel, ed., *Form und Inhalt: Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmidt zum 60. Geburtstag*, Stuttgart, 1951, 239ff.
- 19) McTighe, op. cit., pp. 60–62.
- 20) Ludovico Dolce, *Le transformationi di M. Ludovico Dolce*, Venice, 1553, p. 209. Reprinted in the editions of 1558 and 1568. The same woodcut of Aeneas to Hades.
- 21) Friedlaender, op. cit., p. 180.
- 22) Friedlaender, *ibid.* pp. 85–86.
- 23) Blunt, *Nicolas Poussin*, text New York, 1967, p. 286
- 24) McTighe, op. cit., p. 63.
- 25) Natalis Comes, *Les Mythologies*, Paris, 1627, trans., J. de Montlyard, ed. J. Baudoin, pp. 778ff.
- 26) Horace, *The Art of Poetry* trans. John G. Hawthorne, pp. 391–93, in L. R. Hind, ed., *Latin Poetry in Verse Translation*, Boston, 1957, p. 140.
- 27) Comes, op. cit., p. 783.
- 28) Comes, *ibid.*, p. 783.
- 29) McTighe, op. cit., p. 65.
- 30) McTighe, *ibid.*, p. 66
- 31) 近藤昭, 前掲書, 172頁。
- 32) Konrad Oberhuber, *Poussin: The Early Years in Rome, The Origins of French Classicism*, New York, 1988, p. 155.
- 33) Blunt, ed. *Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art*, Paris, 1964, p. 132.
- 34) Blunt, *ibid.*, pp. 136–138.
- 35) Blunt, *ibid.*, p. 136.
- 36) Jaques Thuiller, *Nicolas Poussin*, 1988, p. 193.
- 37) Thuiller, *ibid.*, p. 236.
- 38) McTighe, op. cit., p. 58.
- 39) Musée du Louvre, *Exposition Nicolas Poussin, catalogue of paintings by Anthony Blunt*, Paris, 1960, p. 122 : Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussins*, Cologne, 1969, I, p. 601 : Doris Wild, *Nicolas Poussin: Leben, Werk, Exkurse*, Zurich, 1980, I, p. 143.
- 40) Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, rééd., établie par E. Borea et préfacée par G. Previtali, Turin, 1976.
- 41) Félibien, op. cit.,
- 42) Félibien, *ibid.*, p. 125.
- 43) Blunt, ed., op. cit., 1964, p. 145.
- 44) Thuiller et Mignot, op. cit., p. 40.
- 45) McTighe, op. cit., p. 56.
- 46) Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, 1913 ; reprinted 1975, pp. 443ff.
- 47) Journal de J.–J. Bouchard on this opera, ms. 401, in the *Bibliothèque des Beaux-Arts*, Paris. Cited also by Prunières, *L'opéra ita-*

lien, p. 43.

- 48) Anon., *Orphée, tragédie en musique*, Paris, 1647. このパンフレットの数部の写しがパリの国立図書館に所蔵おされている。
- 49) Prunières, op. cit., p.44.
- 50) Jean Chapoton, "La grande journée des machines," ou le mariage d'Orphée et d'Eurydice, Paris, 1648, Bibliothèque Nationale cote Réserve Yf. p. 205, cited from McTighe, op. cit., pp. 76-77.
- 51) Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, 1929-32, and S. Wilma Deierkopf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, tome 1. La Période de gloire et de fortune, 1629-48*, Paris, 1954.
- 52) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1972, pp. 60-61.
- 53) 近藤昭, 前掲書, 168-169頁。
- 54) McTighe, op. cit., p. 78.