



## ニコラ・プサンの《蛇に殺された男のいる風景》の 主題について

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	<a href="https://doi.org/10.32150/00004812">https://doi.org/10.32150/00004812</a>

## ニコラ・プサンの《蛇に殺された男のいる風景》の主題について

古川 俊英

北海道教育大学札幌校美学美術史研究室



図1 ニコラ・プサン 蛇に殺された男のいる風景 1648年 ナショナル・ギャラリー ロンドン

ロンドンのナショナル・ギャラリーは、《蛇に殺された男のいる風景（恐怖の効果）》（1648-51年頃）（図1）と題するニコラ・プサンの風景画を所蔵している。この作品は1939年にウォーターハウスによって発見され、公刊された<sup>1)</sup>。その後、1947年にナショナル・ギャラリーの所蔵品となった。そして、マーティン・デーヴィスがナショナル・ギャラリーのカタログにつけ加えた<sup>2)</sup>。フェリビアンが記述している「パリの銀行家ジャン・ポワンテルのために描いた二枚の大風景画」のうちの一枚がこの作品であると推定されている。

フェリビアンはこの絵を二度にわたって記述している。「…彼（プサン）が同じポワンテルのために、二枚の大風景画を描いたのは同じ時期であった。その一枚には、蛇に巻かれて死んだ男と怯えて逃げて行く男がいる。ポワンテル氏の死後、ランブイーユ氏が購入し、モロー氏に贈呈された…」<sup>3)</sup>そして、さらに「モロー氏の部屋にある風景画は恐怖の効果を示している。その場面の状況は素晴らしい。前景には恐怖と不安をあらわしている人物たちがいる。死んで、泉の際に横たわり、蛇に巻きつかれている死体、顔に不安を浮かべて逃げる男、非常に怯えて、走っている人物をみて驚き、座っているこの女性は、ごくわずかの他の芸術家だけが彼と同じように描くことを知っていた情念を示している。全力で逃げている人物の姿の表現をみると、非常にうまく身体の均衡が保たれていて、この男が本当に逃げていることはわかる。それにもかかわらず、彼は自分が望むほど早く走れないようにみえる。これは、我々の友人のひとりがある時に言ったように、彼が逃げているふりをしているのではない。彼の脚とすべての彼の身体は、動きを欠いている。」<sup>4)</sup>

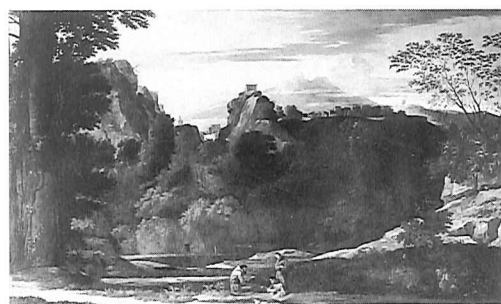


図2 ニコラ・プサン 三人の修道僧のいる風景 1650年頃 ユーゴスラビア首相官邸 ベオグラード

制作年代についてのフェリビアンの記述は曖昧であるが、前後の関係から1651年と読みとれなくもないが、作品の様式などから、現代の多くの研究者たちは1648年の作であると主張している<sup>5)</sup>。また、フェリビアンの「二枚の大風景画」という記述を対画と解する研究者も多いが、この場合、対の片方が如何なる作品なのか決定されていない。例えば、ウォルター・フリードレンダーは《三人の修道僧のいる風景（聖フランチェスコのいる風景、または孤独）》（図2）を挙げている<sup>6)</sup>。しかしこの絵をポワンテルが所蔵していたという証拠はない<sup>7)</sup>。グラン・パレの展覧会カタログでは、ルーヴル美術館の《オルペウスとエウリュディケーのいる風景》（図3）を対画であろうと記している<sup>8)</sup>。しかし、《オルペウス》が対画として描かれたという根拠は不明である。

ただ、この作品の上下の一部分が切断されており、切断の理由は対として飾られるためだったと考えられている。対で飾られた背景にそのような伝聞があったと想定することもできるが、証明すべき資料はまったくない。

フェリビアンは画面の細部、特に死と恐怖の表現の有様の記述に専念していて、出典については一切触れていない。また、フェヌロンも、『死者との対話』において、レオナルド・ダ・ヴィンチとプサンの架空の対話の形でこの絵について語っているが、興味は人物の感情の描出に集中されている。対話の中で、プサンは《蛇に殺された男のいる風景》について、次のように話している。

絵の左隅にある岩を思い起しなさい。この岩から、水が落下して小さく泡立った後、清らかで澄んだ水が平原を通り抜けて流れ去る。この水を汲みにきた一人の男が巨大な蛇に捕まっている。その蛇は幾重にもその男の身体のまわりに巻きつき、脚や腕に絡みつき、男を締めつけ、毒を注ぎ込み、窒息させる。この男は既に死んでいる。彼は横たわっている。彼の四肢の重苦しさと硬直を見る。彼の肉は既に鉛色である。彼のおぞましい顔付は残酷な死をあらわしている。…泉の方へ進んでいるもうひとりの男は、死んだ男に巻きついている蛇を見る。彼は突然立ち止まる。彼の脚の片方は中空にとどまる。彼は片腕を高くあげ、もう一方は下におろしている。しかし、両手は開かれ、それらは驚きと恐怖を強調する…その傍に、大きな道がある。その端に、ひとりの女性が見える。彼女は少し引っ込んだところにおり、地面が彼女と泉の間で一種の幕となっているので、彼女は怯えた男は見えるが、死んだ男を見ることはできない。怯えたこの男の視線が彼女に恐怖を呼び起こす<sup>9)</sup>。

この説明はフェリビアンのものとほとんど変わりがない。フェヌロンもプサンが死と恐怖を描こうとしていたと考えていたことは間違いない。プサンの話は恐怖の伝播という人間の心理状態の描出に集中している。フェヌロンにとって、その主題は純粹かつ単純に、人間の感情表現であることだけで充分であった。それ故に、何らかの典拠をもっているかどうかは問題にならなかった。この絵には恐怖の効果という副題がつけられている。フェヌロンが読み取ったように、《蛇に殺された男のいる風景》は人間の感情の表出、つまり恐怖の効果を表現しているだけであるという解釈は、今日でも通用している。

テーマをめぐる議論は二つに大別できる。フェリビアンやフェヌロンの記述のように、特別の原典の存在を否定し、人間の感情表現、恐怖に対するさまざまな反応を描写しようとしたとする立場である。それに対して、恐怖の効果といった心理的状況だけを表現するということは、プサンの通常の作画態度から考えるときわめて例外的なものである。この絵のモチーフをみると、古典の物語が典拠となっていると考えるほうが妥当であるという意見である。主題をめぐる、さまざまな推論が展開されているものの、未だに結論を得てはいない。まず、古典の物語を取材源とする意見を取り上げる。

蛇に殺された男とその様子を見て恐怖する人物という珍しい、謎めいたこの絵の主題を説明するために、さまざまな物語が提示されてきた。アプレイウスの『黄金のロバ』巻8の逸話をあらわしているという説もその一つである<sup>10)</sup>。それは、老人に化けた竜に騙され、森に誘い込まれ、殺された若い男の話である。仲間が彼を発見した時、彼は仰向けに倒れたままの状態、その身体の大部分は既に竜に呑み込まれており、施す術もなかったという。逸話に登場する怪物は蛇ではなくて竜であるが、この違いはあまり問題にならな



図3 オルベウスとエウリュディケーのいる風景 1649-51年 ルーヴル美術館パリ

い。この種の話語るにあたって蛇と竜ははっきりと区別されていないし、プサンは竜のような架空の怪物を一度も描いていない。アプレイウスの物語る事件と《蛇に殺された男のいる風景》には、決定的な違いがみられる。この絵では、騙され、森に誘い込まれたのではなく、泉に水を汲みにきて、思いがけない災難に出会ったことが示唆されている。その根拠は、犠牲者が抱き締めている水壺である。アプレイウスの物語では、この水壺の存在を説明することはできない。水壺の存在に着目したターヴァランは、別の物語、オヴィディウスの『変身物語』巻3のカドモスの物語を土台にしたものであるという見解を公にした<sup>11)</sup>。

その話は、雄牛に変身したユーピテルがフェニキアのテュロスの王アデゲノールの娘エウローペを誘拐したことはじまる。父王は息子のカドモスに妹の探索をさせ、発見できない時には追放の刑に処すると厳命した。彼は妹を発見することができず、亡命者となって、祖国を離れ、父の怒りを避け、放浪の生活を送っていた。ある時、彼はアポロンの神託を受ける。その神託によれば、軛を受けたこともなく、鋤をひいたこともない若い牡牛を案内者として旅を続け、牛が休んだ草原に町を創設せよというものであった。牡牛が若草の上に横たわった時、カドモスは灌漑の水を汲むことを部下に命じた。不幸にも、その泉は軍神マルスの息子の竜に守られていた。泉の水を汲もうとしたカドモスの部下たちはその竜にことごとく殺されてしまう。部下たちの帰りの遅いことを不思議に思ったカドモスは、彼らを探し、異変を発見した。彼は竜に戦いを挑み、壮絶な戦いの果てに、槍でこの竜を仕留めた。



図4 竜を退治するカドモス ギリシアの壺絵 モンテミレート公・コレクション ナポリ

カドモスと竜の戦いの表現は古代ギリシアの壺絵にすでにその先例がある。ターヴァランはナポリにある《竜を退治するカドモス》(古代ギリシアのクラテル) (図4) を取り上げる。この絵で、カドモスは左手に水壺を握り、竜と戦っている。この物語の表現にあたって、水壺がカドモスを示す重要な持物となっている<sup>12)</sup>。さらに、この伝統は16世紀中頃以降にも引き継がれ、オヴィディウスの『変身物語』のイタリア語の翻訳本で、竜とカドモスとその仲間たちの遭遇の逸話を示す挿絵にもあらわれている。そうした作例として、ターヴァランはドルチェの翻訳本に用いられた挿絵《怪物とカドモスの仲間の遭遇》(図5)<sup>13)</sup>や挿絵入りの『オヴィディウスの変身物語』に使われたベルナルド・サロモンの版画(図6)<sup>14)</sup>、『変身物語』に想を得て、アントニー・テンペスタ

が制作した版画の中の一枚、《怪物とカドモスの仲間の遭遇》(図7)<sup>15)</sup>を挙げている。



図5 怪物とカドモスの仲間の遭遇

ドルチェのイタリア語訳『変身物語』挿絵 1553年



図6 ベルナルド・サロモン

怪物とカドモスの仲間の遭遇 1557年



図7 アントニー・テンペスタ

怪物とカドモスの仲間の遭遇 『変身物語』による版画

これらの版画には、プサンの《蛇に殺された男のいる風景》と共通するモチーフが認められる。死者ともにおかれている水壺、殺戮の場面をみて驚き、恐怖して逃げ去る男の姿を共有している。ターヴァランはこれらの先例から、プサンの絵はカドモスの仲間たちがマルスの息子の竜に出会い、殺された場面を描いたものであると主張した。フリードレンダーには受け入れられたこの解釈も<sup>16)</sup>、ブラントには否定されている<sup>17)</sup>。ブラントの意見では、オヴィディウスの物語で殺されたカドモスの仲間は数人であり、プサンの絵と異なっている。その上、ターヴァランが論拠として取り上げたすべての版画には、複数の死体が描かれている。また、カドモスの物語の舞台はプサンの絵のように町に近いところではあり得ないと言う。しかし、プサンが何かの逸話を描出する時、必ずしも物語に忠実であるとは限らない。自分自身の構想にしたがって自由に改編して制作するのが常である。こうした点から、ブラントの反論は、彼自身の所見を正当化するために、重箱の隅をほじくっている気がしないでもないが、ターヴァランの意見も、この絵のテーマがカドモスの物語であると言い切るには、いまひとつ説得力をもたない。

別の観点から、グローザーは、エテオクレスとポリュネイケスの争いを語るスタティウスの叙事詩『テバイ』から、ヒュプシピュレーの物語を問題の絵の主題としている<sup>18)</sup>。トアース王の逃亡を助けた罪で、レムノス島を追われたヒュプシピュレーは、奴隷として売られ、リュクールゴスの後の息子アルケモロスの養育を命じられていた。テバイへ向うアドラストスを総大将とする七将がネメアを通過する時、ヒュプシピュレーが泉への道案内を務めた。彼女が泉への道案内をしている間に、アルケモロスが大蛇に殺された。七将は帰ってきて、この事情を知り、大蛇を殺し、子供を葬った。軍はこの子供のために、競技を催した。これがネメア競技のはじめとなった。しかし、グローザーの言うように、この物語をプサンの絵の原典とするには難点がある。何故なら、アルケモロスは子供であって、絵にあらわされているような若者ではないからであり、死体の発見者は女性でなければならないからである。《蛇に殺された男のいる風景》が古典の物語に取材したものであるという主張は完全に否定されてしまったわけではないが、その原典については未だに、研究者の意見は分かれており、確定されてはいない。

《蛇に殺された男のいる風景》が古典の物語に取材したものである立場にとって、最も不利な点は、先に引用したように、フェリビアンもフェヌロンもこの絵の原典や取材源に全く触れていないことである。フェリビアンは、プサンが恐怖の効果を描出している方法を分析しているだけであるし、フェヌロンはレオナルドとプサンの口を借りて、次のように述べている。

プサンー「…このさまざまな度合の恐怖や驚きが、感動させ、人に好まれる一種の遊戯であるというのは本当なのか？」  
レオナルド・ダ・ヴィンチー「その通りだ。しかし、このデッサンはなにか？これは物語なのか？私には、解らない。これはむしろ即興だ。」

プサンー「これは即興だ…」<sup>19)</sup>

フェヌロンの意見では、その絵は伝統的な物語を具現したものではなく、人間の心理状態をテーマとするものである。もし、プサンが古典や神話の物語、あるいは歴史に題材を得ていたとしたら、この二人がその事実を全く知らなかったということは考え難い。彼らがそのことに全く触れていないことに何らかの理由があるのだろうか。彼らが見逃すほどの謎めいた、暗示的で難解なテーマを、プサンがこの絵で具現したのだろうか。もし、カドモスの物語のように一般に流布していた逸話を描写したものであれば、このような推論は成立しない。そうであれば、当然古典の物語と関係のない別のテーマを表現したものであるということになる。

この作品の主題が古典の物語に題材を得たのではなく、現実の出来事に取材したものであることを伝える

二つの文書資料がある。1701年、エティエンヌ・ボーデは《蛇によって殺された男のいる風景》を版画化した。その版画（フランス・国立図書館、版画室）には次のような銘文がある。「プサンは、彼の時代にローマの近郊で起こった出来事的情況にもとづいて、その絵を描いたといわれている。」また、1773年に行なわれたクリスティーの競売の際のロバート・ストレンジの売立カタログには、「この絵の光景は、ナポリ王国のテラチーナの古代の都市の眺望をあらわしている。この絵の主題のもととなった災害が1641年に、この町の近郊ポンティウスの沼沢地で起こった。」<sup>20)</sup>この売立カタログの記載事項の出所は判らないが、先にも述べたようにフェリビアンがきわめて曖昧に1651-52年頃に描かれたことをほのめかしているに過ぎないのに、この作品の制作年を今日の通説である1648年作と記載しており、この点が注目される。制作年の根拠は、プサンからパトロン宛の手紙ではないかと推量されている。しかし、手紙そのものは残っていない。実際の出来事が主題であるということも、この手紙に記されていたと推測される。

ヴァロヤプリニウスの語るところによれば、エトルリアの古代都市、アミュンクラーエは蛇の害に悩まされ、ローマ時代に住民に見捨てられ、崩壊してしまった。蛇の害に悩まされる都市の話は、17世紀には、プサンが知っていたと考えられるアタナシウス・キルハーによって語り継がれていた。中世初期になると、放棄された古代都市の近くに、フォンディの町が建設された。フォンディも同じように蛇の害に悩まされた。そして、17世紀前半、蛇害に加えて、マラリアの流行とスティリアーノ侯爵夫人の水牛による災害のためにほとんど壊滅してしまった<sup>21)</sup>。フォンディの荒廃は17世紀のローマではよく知られていた話であった。

この作品が現実に起こった事件を描いたものであるというこの二つの文書資料と蛇の害によって崩壊したフォンディの町を結びつけて、ブラントは次のような所説を表明した<sup>22)</sup>。《蛇によって殺された男のいる風景》の情景は、プサンが明らかに多くの細部を変更しているが、フォンディの周辺の地域と一致する。画中の湖はラゴ湖であり、その湖が漁獵で有名であった。湖に船を浮かべ魚を捕っている男の姿は、そのことの表示である。背景に山脈の主峰が聳えている。町の眺望は正確なフォンディの姿を示す。フォンディの町は山麓に横たわり、半円形の塔をもつ壁に取り囲まれていた。町には三つの塔があり、その塔のうち二つは、この絵に見られるように壁に密着した非常に変わった形をしている。一つだけは四角な基台をもったが、三つすべてが丸い頂をもっている。湖の向こうにモンテ・サン・ピアジッオの村がみえる。城のあるその村はかつては高い塔をもっていたが、この絵の左側の丘の建物に似ていなくもない。このように、プサンはフォンディ付近の景色をこの絵の中で描いた。しかも、プサンは自由に風景のさまざまな要素を処理している。湖の大きさや形を一層コンパクトなものにし、フォンディの町をかなり前方においた。実際には、その湖は土手に囲まれているだけなのに、左手の斜面を高くし、モンテ・サン・ピアジッオの城の建つ丘も実際よりも高くしている。こうした細部の変更は、彼がその眺望の本質的な性質を生き生きと表現するためであった。遠景にある青い、古典的なやり方で形成された山々や驚くべき正確さで町や山の姿を映している湖の完璧な静穏さにもそれが認められる。湖の右手の大地は開拓され、よく耕されている。プサンは青い山々と滑らかな湖面にみられる穏やかな風物とマラリアと蛇の横行する沼沢地を対照し、前景の悲惨な死体によって巻き起こされた衝撃を一層効果的に表現したのである。

さらに、プサンとフォンディの町の関係についても、ブラントはプサンがローマに到着して間もない頃、1630年以前に、ガエタへの旅の途中にフォンディの町をみたと推定している。その頃の町の情況は、ダル・ポツォのサークルの一員であり、プサンの知り合いであったと思われるジャン＝ジャック・ブシャールが1632年にナポリの友人に詳細に書き送っており、プサンが見たと思われるフォンディの町の情況はこの手紙から知ることができる。ブシャールの話はプサンがローマに到着したばかりの頃のものであり、《蛇によって殺された男のいる風景》がフォンディの事件をテーマとしているのなら、その出来事がプサンの制作意欲を刺激したのならば、20年以上昔の経験だけでは不十分である。その制作に近い時期に、この町と何らかの

接触をもつことが必要である。フェリビアンは1647年に、プサンが遠くに出掛け、6月1日に帰ってきたことをローマ訪問時の日記に記している<sup>23)</sup>。2日後、プサンは3月27日付の手紙に返事をしなかったことをシャントルーに詫びている<sup>24)</sup>が、遅延の理由を述べることはなく、ローマの外へ出掛けていたことにも触れていない。その手紙の最後で、シャントルーがパリから帰ってきたばかりの二人の共通の友人に会うだろうと述べている。その手紙のはじめには、シャントルーの覚書が記されているが、それによってこの友人がポワンテルであることが確認できる。プサンがポワンテルと一緒にナポリへ出掛け、その時にフォンディを通った。その地の美しさを愛で、また蛇に殺された男の話聞いた。その眺望の素晴らしさに感銘を受け、その風景には不似合いな異常な事件に関心を抱いたポワンテルが、この絵を注文したという仮説を立てている。

プサンがシャントルーへの手紙でポワンテルへの言及を避けた理由も、シャントルーの嫉妬に起因するものであった。同じ手紙で、1月に急送した「七つの秘蹟」のシリーズの《洗礼》に対して、3月27日の手紙でシャントルーが述べていた失望に言及し、プサンは他の作品と同じように、その作品に多くの愛情と注意を傾けたと弁解している。シャントルーの不満は他の手紙でも繰返され、プサンはシャントルーの非難に苦しめられたばかりでなく、シャントルーとポワンテルの間に何らかの嫉妬が存在していることを感知していたと思われる。多分このために、本来ならシャントルーのための作品、「秘蹟」のシリーズの制作に専念すべき時期に、彼がポワンテルと一緒に旅行したことに触れることを避けたのであろう。何故なら、1646年4月および、6月の二度にわたって、「秘蹟」を完成するまで他の注文を受けないという約束をシャントルーと交わしていたからである<sup>25)</sup>。プサンをめぐるパトロン同士の張り合いは興味深い人間関係を露呈しているようで、シャントルーのための「秘蹟」のシリーズの制作をめぐるダル・ポッツォの不快感の表明とその後のプサン離れなども、この類の競い合いだろう。

以上の要素を考慮して、《蛇に殺された男のいる風景》はプサンが実際に目撃してはいないにしても、彼が知っていたフォンディに起こった最近の出来事をテーマとしたものであると、ブランドは結論している。しかし、プサンは当代の事件を忠実に描くのではなく、永遠性を与えている。如何なる地方色を与えようとしないうし、人物たちも、女性だけは当代の衣装を身に着けてはいるようにみえるけれども、時代を特定することのない一般化された衣服を着ている。背景の都市も、当代のフォンディでもあるし、また古代のアミュンクラーエでもある。プサンは事件の起こったフォンディの地域と全くかわりない場所を描いたのではないとしても、つまり特定の地域に限定しているけれども、時代を限定してはいない。その上、彼は一般的な、時を超えた人間の心理の表現として、その出来事を扱っている。フェリビアンやフェヌロンが記しているように、その絵の主要な表現意図は恐怖の効果を描写することであり、画中の人物たちは恐怖に対する異なった反応を示している。蛇に巻かれて死んだ男を実際に見た前景の人物は、恐慌を来し、夢中で逃げようとしている。包みを持った女性はその原因をみることも、知ることもないのに、逃げてくる人物の異様な姿に、恐怖を感じているが、それほど強烈ではない。そして湖の土手に座っている男は少しも恐怖を示さず、平静のままである。この恐怖の伝播の状況の分析と違った形での表現は、プサンの中期の時代の美学の重要な部分を形成する感情の分析に対する関心と完全に一致する。

以上述べてきたように、《蛇に殺された男のいる風景》の主題に関しては、ターヴァランのカドモスの物語に代表されるように古典の逸話を挙げる立場とブランドの物語あるいは寓意の表現ではなく、プサンの時代に実際に起こった出来事を題材として、人間の恐怖の感情を描出したものであるという意見が対置されたまま結論を得てはいない。現在に至っても、状況はそれほど変わってはいない。チャールズ・デンプシーはブランドの論議に対する反論を提起している<sup>26)</sup>。彼はまず、ブランドの実際に起こった出来事であるという見解を否定する。フォンディは17世紀には完全に放棄されていた。従って、湖の向こうの丘に寄り添うように展開している美しい町は、ブランドの言うようにフォンディの町ということはない。プサン独自



図8 ヘルバシア・クリュメネスの墓碑装飾 ポワサールからの版画  
ロマナーエ・ウルビス・トポグラフィア 1597-1602年

とても幼児にはみえない。プサンの《蛇に殺された男のいる風景》について、プラントがグローザーのアルケモロス説を否定した理由がそのままこの浮彫りにも適用できる。これに対して、ヒュプシピュレーの物語とは無縁との解釈も存在している。ベルナル・モンフォコンは、《エナティウス・ニケフォロスの墓碑装飾》の図像について、次のように記述している。

二人のつばさをもった女性が隅を占め、彼女たちは各々鉤爪で兎を捕まえている鷲を足元に従えている。これらの女性は垂れ下り、銘文を取り囲んでいる大きな花綱飾りを手にもっている。花綱飾りの内側に、全く不可解なものを見る。蛇に巻きつかれた若い男が頭から墜落し、壺を落としている。そして、その壺はひっくり返っている。もう一人の若い男と若い女が墜落のさまを見て驚いて、逃げようとしているようにみえる。ミトラについて述べた時に、…蛇に巻きつかれた男が太陽と黄道を通る太陽の循環を意味することを既に見てきた。そして、この蛇に巻きつかれた男の墜落は、明らかに、人が死ぬ時、太陽は彼のために墜落すること、そして彼はもはや太陽の通過や影響の下で、戯れることもないだろうということを意味する<sup>27)</sup>。

ここでは、蛇に巻きつかれた男は黄道をめぐる太陽の象徴と解釈されている<sup>28)</sup>。

墓碑の壺型装飾と同型の蛇に巻きつかれている人物は、古代ローマ時代の儀式に使われた遺物にみられる牡牛を殺しているミトラの浮彫りにもみられる。このことはローマの好古家たちの間に広く知られていた。17、18世紀のミトラの像についての著作者たちにも、蛇の基本的な意味について異論はなかった。一例を挙げると、17世紀前半につくられた作者不祥の古代のミトラの浮彫りを模した版画（図10）では、中央に牡牛を殺しているミトラが配され、下方には牛の腹部を咬む蛇がいる。上縁には、蛇に巻かれている人物が立っている。キルハーをはじめとして、17世紀のモンフォコンのような後代の古物研究家も、この人物が一年を通して、太陽が回転して移動する黄道の象徴であると解釈している。死体に巻きついている蛇の螺旋形の動きと太陽が空を横切る道が似ていると考えたのである。同様の解釈はマルロビウスの著作などにもあらわ



図9 エナティウス・ニケフォロスの墓碑装飾  
デトロイト芸術協会





図10 作者不祥 牡牛を殺しているミトラ ピエトロ・ヴァレリアーノ  
ヒエログリフィカ・リヨン  
1626年 国立図書館 パリ

れており、この象徴解釈が非常に好まれていたことを証明する。17世紀初頭には、ロレンツォ・ピニョリーアが、蛇に巻きつかれた手をあらわしているローマ時代の奉納彫刻を同じ意味をもつものと解している。

カッシャーノ・ダル・ポッツォの紙の博物館 (museo cartaceo) は、大芸術品から日常生活に使われた身の回りの品々まで、あらゆる種類の遺物を素描の形で収蔵していた。こうした模写の仕事はピエトロ・テストなどの若い美術家に依頼された。今日、その大部分はウインザー城の王立図書館に保管されている。プサンもテストとともに、模写の仕事に従事したと伝えられる。このコレクションには墓碑の壺型装飾やミトラの浮彫りが含まれており、プサンは、当然、それらを知っていたであろう。デンプシーは、エナティウス・ニケフォルスの墓碑装飾やヘルバシア・クリュメネスの墓碑装飾の浮彫りにみられる蛇に巻きつかれている人物の姿を結びつけた死と復活のシンボルという解釈を、『蛇に殺された男のいる風景』と結びつける。死んだ男の斜め上方から射しこむ太陽の光、つまり昇る日と死体を風景のうちに併置することで、死と復活の寓意を秘めていると解釈している。

プサンの風景画と自由思想の関係を強調するマクタイは、デンプシーの明らかにした死と復活の寓意を、単なる一般的な寓意にとどまるものではなく、自由思想の自然観に関するメッセージが隠されていると主張している<sup>29)</sup>。彼によれば、蛇に巻きつかれた人物はダル・ポッツォ周辺の自由思想家たちの間では、特別の意味をもつ絵文字として解読されていた。『蛇に殺された男のいる風景』では、こうした特殊な寓意を読み取らねばならない。その寓意とは、ルネサンスの絵文字の伝統から、17世紀の追従者に連なる最も頻用された蛇についての解釈である腐敗と再生への言及であるという。

オヴィディウスは、死と再生についてのピタゴラスの教えを『変身物語』の巻15で述べている。その一文で、生きものの変態の例として「選りすぐった雄牛を犠牲獣として屠り、これを穴に埋めると、腐った臓腑のあらゆるところから、花をあさるみつばちが生まれ出る。…墓のなかに閉じこめられて、人間の背骨が腐ると、その脊髄が蛇になると信じている人もいる」<sup>30)</sup>。人間の背骨から蛇が生まれるという考えは、ルネサンスを経て17世紀の末まで、自然誌のなかで取り上げられている。カッシャーノ・ダル・ポッツォの友人であり、エジプトの象形文字の最初の解読者として知られるイエズス会士アタナシウス・キルハーはこの系譜を引き継ぎ、「蛇はその皮を脱ぎ換えることによって、若返るばかりでなく、実際に他の生きものから生まれる——腐敗作用から蛇の自然発生的な誕生——ので、その尾を咬んでいる蛇が永遠性の適切な像である」<sup>31)</sup>と記している。

死者の背骨から蛇が生まれるという説は、自由思想家たちの間では、自由思想と結びついた自然科学として流布していた。自由思想の異端とされる信条の一つは、生命が神の創造に依存するのではなく、自然発生的に誕生するということである。ダル・ポッツォのサークルの一員であったリチュエッティやガッセンディも同様の思想を公刊している。マクタイはこれらの自由思想家たちとプサンが密接な関係をもっており、プサン自身も同じ考えを共有していたと推定する。そして、プサンの絵に描かれている蛇に巻きつかれて横たわっている男は、蛇に殺されたのではなく、蛇がはじめじめした墓所で腐敗している死体から生まれたさまを表現したものであるという<sup>32)</sup>。

死者の背骨と蛇の誕生が結びつけられたのは、背骨の形と蛇の形態の相似に起因するものである。そしてこの相似から、邪悪な人間の背骨は死後、恐ろしい蛇を生み出すという道徳的な信条が生じた。17世紀の中頃でさえ、死と変態のこの奇妙なイメージには、道徳的な真実と同様に、科学的真実の権威をとまなってい

たのである。自由思想の理念において、生命の自然発生的な誕生を信ずることは、人間の創りだした人の形をした神を信ずることを拒絶するというイデオロギーと一致する。死者から蛇が生まれるという考えは、自然における死と再生のサイクルと同一の意味をもつ。自然それ自体の他に神はいない、この信念こそ自由思想の真髓でもあった。このような理念とプサンの風景画は密接な関係をもつものであり、そのことを抜きにしては、その真の意味を解明することはできないという立場から、マクタイは次のように結論する。

最終的に、プサンの《蛇に殺された男のいる風景》を解釈することの困難さは、古典の原典が確定されないことが原因ではない。もし、その絵が現代の図像学者の努力にもかかわらず、正当に解釈できないが、所以は、多分、その主題が当代の読物から引き出された絵画的記号を用いているからである。この作品の原典は、20世紀の図像学の領域を形成している物語の、あるいは詩的テキストの領域には存在しないだろう。その風景画は第一に物語の表現ではなくして、ある概念の「絵文字的」表現、絵文字の寓意であった<sup>33)</sup>。

この解釈に従えば、プサンが《蛇に殺された男のいる風景》で表現したものは、ピニョリーアやキルハーの著作に示されている理念と一致した自然科学の寓意であり、自然の秩序への人間の依存を証明するものである。プサンは蛇を新しい絵文字に変え、腐敗と結びつく死の恐怖と太陽の変転するサイクルを通しての再生の望みを示す象徴の結合を意図した。さらに、エジプトの象形文字であらわされた文学と同じように、プサンの表現は、観者に画面の明暗によって喚起される感情、あるいは表情の描写から生まれる直観的な感情の理解を通して、直接的にこれらの理念を伝達する。風景や人物たちは先在する物語の挿絵ではなく、寓意的な記号となる。そして、1650年頃、このようなプサンの芸術言語はこの時期の歴史的变化に深く根ざしている政治的、社会的世界の姿と関連したものである。それらが自由思想家といういわば隠密のグループ内での秘儀的な意味とかかわっているということである。

このようなマクタイの解釈が成立するためには、《蛇に殺された男のいる風景》の前景で蛇に巻きつかれて横たわっている人物が、蛇によって殺されたのではなく、腐敗した死体から蛇が生まれ出ているところであると解釈することが可能であるかどうかにかかわっている。人間（特に邪悪な人間）の腐敗した背骨から蛇が生まれるという考えが存在し、ある程度流布していたことは事実である。しかし、この変態がプサンのこの絵と関係づけられるかどうかはこの一事にかかわっている。マクタイはこの点に関して具体的な例証を一切しておらず、単なる推定として述べている。主要モチーフの一つである蛇に巻きつかれて、前景に横たわっている男の姿を、腐敗した死体から蛇が生まれ出ている状態を表現していると解することには無理がある。またこの絵が自由思想の科学的な自然生成の原理の寓意表現であるとしたら、この主要モチーフ以外の要素との関わりの究明が必要であるが、その点も不十分であり、飛躍的に過ぎるようである。アラン・メロは、最近のきわめてアカデミックな研究はプサンが身につけていそうにもない書籍の文化や百科辞典的な知識をもっていたと信じる傾向があると<sup>34)</sup>、プサンの学者的側面の過大評価を戒めているが、プサンの風景画を自由思想と結びつけたマクタイの寓意解釈には、そうした傾向がみられる。

《蛇に殺された男のいる風景》が、ターヴァランやグローザーの主張する古典の物語に取材したという見解も、ブランドの現実の出来事を描いたものであるという説明も、研究者を全面的に説得するには至っていない。デンプシーは言外にヒュプシピュレーの物語が典拠であることをほのめかしてはいるが、主要な目的は、蛇に巻きつかれて死んだ男のモチーフの源が墓碑の装飾の浮彫りであることと死と再生の寓意の存在を認めることであった。またマクタイにしても、主題が何であるかについては全く触れていない。結局、主題に関しては、依然として曖昧な状態が続いているのである。

この時期のプサンの風景画の中には、物語にもとづかないと考えられる作品や主題が確定されていない風

景画が数点ある。カシアーノ・ダル・ポッツォのために制作された風景画、《水を飲んでいる少年のいる風景》（個人蔵、ナショナル・ギャラリー、ロンドンに貸与）では、時代を特定することのできない服装の旅人たちの姿は、そこに何らかの劇的要素をつけ加えるというよりも、奥行への退行の補助手段として、遠景に向けて大きさが縮小している。その他の作品でも同じような用法で、風景に、休んだり泉から水を飲んだり、足を洗っている人物が添景されている。そうした作品としては、前述の《水を飲んでいる少年のいる風景》と対画と推定される《休んでいる旅人のいる風景》（個人蔵、ナショナル・ギャラリーに貸与）、《ローマの道のある風景》（ダリッチ絵画館、ロンドン）、《足を洗っている男のいる風景》（ナショナル・ギャラリー、ロンドン）、《蛇に追い掛けられている男のいる風景》（アンソニー・ブラント蔵、ロンドン）、《建物のある風景》（プラード美術館、マドリッド）、《嵐》（ルーアン美術館）、《静穏の時》（シューデリー城、グロスターシャー、モリソン財団）、《足を洗っている女性のいる風景》（カナダ国立美術館、オタワ）があげられる。これらの作品のすべてが物語や寓意をもたないとは断言できないが、少なくとも今のところ確認されていない。

《蛇に殺された男のいる風景》もこうした作品と似たような様相を示している。我々が画面から感じ取るものは、まさしくフェヌロンの言う恐怖の効果であり、その伝播である。堂々とした丘や丈高い樹木や小川、鏡のごとく滑らかで静穏な湖、素晴らしい空の輝きなど、プサンが1640年代末から50年初めにかけて制作したいわゆる「英雄的風景画」の特徴を帯びている。背景のきわめて美しい、静かなたたまいの風景と対照的に、前景では、人間たちが恐怖と悲惨な劇を演じている。泉の傍らに横たわり、蛇が巻ついている死体、恐怖の表情を浮かべて走る男、逃げてくる男の表情から恐ろしい事件の起きたことを感知し、恐怖のうちに座っている女性、これらは他の画家たちが、このような方法で表現したことのなかった人間感情であり、画題である。逃げ走る人物の表情や身振りから、この男が泉に横たわる姿態をみて感じた恐怖ばかりでなく、自分自身も巨大な蛇に襲われると感じた戦慄も伝播されている。人が嫌悪感を抱いた対象が非道な悪の恐怖と結びつく時、その表現が一層強められる。逃げ場所を探し、助けを求めるかのように、眉毛は釣り上がり、目と口は大きく開け、髪の毛は逆立ち、顔から血が退いて青白となり、顔は歪み、四肢から力が抜け、ほとんど話すこともできず、走ることも目いっぱいになってしまっている。そこでは、恐怖は静かな水面に落ちた石の波紋のように、死んだ男と蛇の戦慄的な様相から、前方に放射され、土手の道に沿って逃走中の若い男にまず影響を与え、次いで、荷物を取り落として座っている女性に伝わり、最後に、女性の突然の身振りを注視している湖の対岸の人物の意識をかすかに刺激している。

このような残忍な死の光景が人々に及ぼす恐怖の連鎖反応は、画面から直接的に観者に伝えられる。物語や出来事の認知は必ずしも必要とされない。フェリピアンやフェヌロンが主題を云々しなかった理由もここにあるのではないだろうか。あるいはまた、ブラントが1648-51年頃に制作されたプサンの風景画に古典の物語や寓意を探することは間違いであり、《蛇に殺された男のいる風景》がこうした誤りの警告として役立つと言い切っているのも<sup>35)</sup>、こうした画面の直接的な感情伝播を重視するからであろう。「…もしできるのであれば、私は、これらの〈七つの秘蹟〉を運命の女神が人間たちに、特に彼女の努力を嘲笑った人々にしかけた最も奇怪な策略を、生き生きと表現している七つの別の物語に変えられたらと思っています…」<sup>35)</sup>（1648年6月20日付、プサンのシャントルー宛の手紙）。プサンのこの記述は、この時期、運命の女神が疑うことを知らない人間たちを弄ぶ、奇怪で、残忍なテーマに関心を抱いていたことを示している。唐突に、予期しないところで遭遇した死とその恐怖の伝播を描いた《蛇に殺された男のいる風景》は、この手紙の文章に合致する作品である。

「運命の女神の策略を生き生きと表現した」物語なのか、現実の出来事なのかは確定できない。しかし、プサンは、蛇に巻きつかれて死んでいる男という珍しいモチーフをどこから手に入れたのだろうか。実際にそのような有様を目撃して、その姿を参考にしたということはある得ない。デンプシーの指摘の通り、へ

ルバシア・クリュメネスの墓碑の壺型装飾やエナティウス・ニケフォロスの墓碑の壺型装飾の浮彫りからヒントを得たと考えてよいだろう。ニーデックはエナティウス・ニケフォロスの装飾浮彫りについて、「…蛇によって息を止められたこの幼児，鷲によって引き裂かれたこれらの兎たち，熊によって引き裂かれた雄鶏は，非常に多くの人間の悲しい状態の象徴であり，人間にとって多くの異なった装いの下に隠された死は，何処にでもあり，避けることのできない罠のうちで待ち伏せしている…」<sup>37)</sup>。プサンがこの文章を読んだということはある得ない。しかし，墓碑の浮彫りのモチーフの意味について無関心であったとも思えない。そうであれば，ニーデックと同じような読取りをしたとしても不思議はない。こうした要素を考慮して，《蛇に殺された男のいる風景》の主題について，以下のように考えたい。

プサンはポワンテルの依頼で，実際に起こった事件をテーマに絵を制作することになった。動機自体はそれほど重要ではない。蛇に殺された男の物語であったとしても事情は変わらないが，ストレンジの売立カタログの記述を尊重すれば，ブランドが主張するように制作の発端を1641年の事件と関係づけないわけにはゆかないだろう。プサンが主要モチーフの制作にあたって，墓碑の装飾浮彫りを参考にした。その際，ニーデックの述べているような寓意を察知した。この寓意は当時彼が秘かに描こうとしていたものと一致していた。そして，劇的な効果に満ちた激しい恐怖の感情を映しだした風景画が生まれた。デンプシーは「…我々は確かに，古代の風景，静穏さと無上の喜びに満ちた自然，あるいは牧歌的な風景を背景にした，予期せざる死との遭遇が，彼の主題であると認め得る。言葉を換えれば，彼の主題はアルカディア文学の概念において，要約されているのである」<sup>38)</sup>と述べているが，プサンの真の意図はここにある。

プサンの風景画は文学的な資料から直接的に構成されたものでもないし，特定できる現存の場所から描かれた純粹の風景でもない。大部分が自然や風景に対する神話的な隠喩，オヴィディウスの『変身物語』などから学んだ寓意の世界であった。比較的早い時期から，プサンはこうした世界に惹きつけられていた。《フローラの王国》(1631年，ドレスデン国立絵画館)では，若い恋人たちの悲劇的な死が，春の花として永遠に再生される。さらには《アポロンの太陽の戦車をねだるファエトン》(1627-30年，ダーレム美術館，ベルリン)，《ディアーナとエンディミオン》(1630年頃，デトロイト美術協会，デトロイト，ミシガン)，《アウローラとケパロス》(1630年頃，ナショナル・ギャラリー，ロンドン)などの神話を題材とする作品で，移ろい易さと道徳性を非常な詩的な主題のもとで語り，黄道帯をめぐるアポロンの馬車の動きの下で演じられた若者の恋情と失われてしまった幸福を対比し，自然の運命の輪のなかで逃げ出すことのできない不可抗力の運命の力を示し，永遠の変態と再生によって約束される不死性に悲劇的性格を付与して，ありありと感知せしめた。

《蛇に殺された男のいる風景》もこうした系譜に連なるものである。従って，現実の出来事が制作の契機となっていたとしても，ブランドの言うようにフォンディの風景を背地として，現実の世界を再現しようとしたということはある得ない。平穏で美しい理想郷での突然の死との出会いをテーマとするプサンの規範的な表現は，《アルカディアの牧人(我もまたアルカディアにあり)》(1639-1640年，ルーヴル美術館，パリ)である。プサンはここでも，古代の物語のような虚構の世界に頼ることを避けている。また，アルカディアという表題をもちながらも，古代の風景あるいはアルカディアという特定の場所を示唆することもない。プサンが《蛇に殺された男のいる風景》で表現したのは，静と動の対照的な違いはあるもののこうした世界であった。このテーマはまた，最晩年の《バッコスの誕生》(1657年 フォッグ美術館 ケンブリッジ，マサチューセッツ)や《アポローンとダブネー》(1664年 ルーヴル美術館，パリ)に受け継がれて行く。

## 註

- 1) Waterhouse, Ellis, "Nicolas Poussin's Landscape with the Snake", Burlington Magazine, LXXIV, 1939, pp. 102ff.
- 2) Davis, Martin, National Gallery catalogue : French school, London, 1957, pp. 179ff. , No. 5763.
- 3) Félibien, André, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, 5 vol. , Paris, 1666-1688 : Nicolas Poussin, 8<sup>e</sup> Entretien, IV, Paris, 1695, p. 63 ; Pace, Claire, ed. , Félibien's Life of Poussin, London, 1981, p. 125.
- 4) Félibien, *ibid.* , pp. 150-151, Pace, *ibid.* , pp. 146-147.
- 5) Blunt, Anthony, The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue, London, 1966, pp. 143-144. Prat, Louis-Antoine et Rosenberg, Pierre, Nicolas Poussin, Catalogue de l'exposition Galeries nationales du Grand Palais 27 septembre 1994-2 janvier 1995, Paris, 1994, pp. 406-408.
- 6) Friedlaender, Walter, Nicolas Poussin, A New Approach, New York, 1966, p. 178.
- 7) Blunt, A. *op. cit.* , A Critical Catalogue, p. 69-70.
- 8) Prat, L. et Rosenberg, P. . *op. cit.* , p. 406
- 9) Fénelon, François de Salignac de la Mothe, Dialogues des morts, t. III. Léonard de Vinci et Poussin. Description d'un paysage fait par le Poussin, Fénelon, Œuvres Complètes, t. X IX, Paris, 1823, pp. 342-345. Cited from Marin, Louis, Sublime Poussin, Paris, 1995, Appendices, pp. 67-69.
- 10) この説明は, A. S. F. Gowによって提示された。 See, Watson, Francis, "A new Poussin for the National Gallery," The Burlington Magazine, XC I, 1949, p. 17.
- 11) Tervarent, Guy de . "Le Véritable Sujet du Paysage au Serpent de Poussin, Á la National Gallery de Londres", Gazette des Beaux-Arts, 1952, II, pp. 343-350.
- 12) Tervarent, G. de. *ibid.* , p. 344, fig. 1.
- 13) Tervarent, *ibid.* , p. 344, fig. 2.
- 14) A Lyon, chez Jean de Tournes, 1557, C5. La Même gravure, en contrepartie, figure dans une suite par Virgilius Solis, illustrant les Métamorphoses et parue à Francfort en 1563. ; cf. Tervarent, *ibid.* , p. 346, fig. 4.
- 15) Bartsch, le Peintre graveur, XVII, p. 151. No. 638-787 ; cf. Tervarent, *ibid.* , p. 347, fig. 5.
- 16) Friedlaender, Walter, Nicolas Poussin, A New Approach, New York, 1966, p. 178.
- 17) Blunt, A. Nicolas Poussin, *op. cit.* , Text, p. 285, no 11.
- 18) Glózer, L. , "Archemoros oder der Tod des Opheltes. Zu Poussins 'Landschaft mit der Schlange'", Festschrift Kurt Bauch, Berlin, 1967, pp. 211-222.
- 19) Fénelon, F. . *op. cit.* , p. 344, cited from Marin, L. *op. cit.* , p. 68.
- 20) Blunt, A. . *op. cit.* , A Critical Catalogue, p. 143.
- 21) Cf. Aurigemma, S. , Bianchi, A. . Memorie storiche e statuarie di Fondi in Campania, Rome, 1903, pp. 175ff, cited from Blunt, A. *op. cit.* , Text, p. 287.
- 22) Blunt, A. . *ibid.* , Text, pp. 287-291.
- 23) Delaporte, Y. . "André Félibien, en Italie (1647-1649). Ses visites à Poussin et Claude Lorrain," Gazette des Beaux-Arts, LI, 1958, p. 202. Thouillier, J. , "Pour un 'Corpus Poussinianum'," Actes du Colloque International Nicolas Poussin, II, Paris, 1960, p. 79. 文中にはP氏と記述されているだけであるが, DelaporteはそのP氏をプサンを指している。この指摘は正当だろう。
- 24) Ed. Jouanny, Ch. . Correspondance de Nicolas Poussin, Archives de l'Art français, Nouvelle Période, V, Paris, 1911, Repr. Paris, de Nobelet, p. 355. ; ed. Blunt, A. , Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art, Paris, 1964, p. 119.
- 25) Jouanny, Ch. . *ibid.* , pp. 337, 339 ; Blunt, A. . *ibid.* , pp. 117-119, 119-120.
- 26) Cropper, E. . and Dempsey, C. . Nicolas Poussin : Friendship and the love of painting, Princeton, New Jersey, 1996, pp. 289-292.
- 27) Montfaucon, Bernard de, L'Antiquité expliquée, 1719, V, part 1, p. 61 ; cited from Dempsey, *op. cit.* , pp. 291-293.
- 28) Dempsey, Charles, "Poussin and the Natural Order", Princeton University, 1963. , p. 95.
- 29) McThige, Sheila, Nicolas Poussin's Landscape Allegories, New York, 1996, pp. 126-135.
- 30) 中村善也訳, オヴィディウス『変身物語』, 岩波文庫, 下巻 巻15, 317-318頁,
- 31) Kircher, A. . Oedipus Aegyptiacus, Rome, 1652-1654, p. 349 ; cited from McTighe, *op. cit.* , p. 130.

- 32) McTighe, *ibid.* , p. 130.
- 33) McTighe, *ibid.* , p. 134.
- 34) Mérot, Alain, Nicolas Poussin, Paris, 1990, trans. Claris, F. , London, 1990, p. 14.
- 35) Blunt, A. , *op. cit.* Text, p. 291.
- 36) Ed. Jounanny, Ch. . *op. cit.* , p. p. 384, and ed. Blunt, A. , *op. cit.* , pp. 129-130.
- 37) Nideck, Adam van, *Antiquitates sacrae et civiles Romarum explicitae*, 1726, pp. 173 and 281 ; cited from Dempsey, *ibid.*, p. 291.
- 38) Cropper and Dempsey, *op. cit.* , p. 294.