

ルネサンスからバロックにかけて描かれた《アポロとダフネ》
の図像展開について……ルーベンスとプッサンの周辺

木村 三郎

ルネサンスからバロックにかけて描かれた 《アポロとダフネ》の図像展開について ……ルーベンスとプッサンの周辺

木村 三郎

Saburo KIMURA, «Autour de Rubens et Poussin, à propos de l'iconographie d'Apollon et Daphné de la Renaissance au baroque», (*Research in Arts, College of Art, Nihon University*, 2008, no. 48). L'auteur a analysé l'iconographie de ce thème célèbre en se fondant sur les études de STEHOW(1932) et GIRAUD(1968). Il a aussi essayé d'analyser l'aspect particulier de peintures et dessins par P.P. Rubens et N. Poussin sur les cinq types de représentation, selon le nombre des personnages (①fig.1-4; ②fig.5-11, ③fig.12-15, ④fig.16-18, ⑤fig.19-20).

Key Word : iconographie, Apollon, Daphné, Ovide, N. Poussin, P. P. Rubens, A. Dürer,

I 文学上の典拠

聖地バルナツソスの峰で起るアポロとダフネの物語は、オウィディイウス『変身物語』の中 (MET. 1969, I; MET. 1981, 上「巻一」) に語られている。恋多きマポロ (Phoebus) の最初の恋人が、河神ペネイオス (Peneia) の娘ダフネ (Daphne) であつた。この恋を呼びよしましたのは、愛の神クピド (Amor) の残忍な怒りであつた。それは、アポロがクピドをつぎのように馬鹿にしたからである。……「きみはその強力な武器をどうしようというのだ? ……わたしなら。野獣や

敵に確かな傷を与えることができる。このあいだも、巨大なからだのピュトン (Python) を、おびたしい矢で倒したばかりだが、こいつは、毒液をいれたその腹で、広い地面をふさいでいた怪物だ。……」(四五二〜四六二)

怒ったクピドは二本の弓を射た。一つは金でできていてアポロの恋をかき立て、もう一つは、鉛の矢でダフネの心から恋を去らせた。ダフネを追うアポロ、しかし、怖がつて逃げるダフネ。アポロは乙女を求め、ひた走りに走った。

されど、力尽きた彼女は疲れには勝てなかった。その時、父ペネイ

オスの河波が眼に入った。「助けて」と叫んだダフネは、この流れが神性を持つてゐるならば、自分の美しい姿を別のものに変えて欲しい、と祈った。すると、突然、柔らかな腹部は薄い樹皮で覆われ、髪は葉に、腕は枝に、足は不動の根に変わってしまった。ダフネは、常緑の葉を誇る聖なる月桂樹(Laure)に変身したのである(四六三―五五二)。

ここでは、本論考の趣旨から考えて、この話の筋のなかで、アポロがピュトンを倒す話を第一の挿話、アポロがダフネを追い求める話を第二の挿話、と名付けておきたい。

II 先行研究と問題の所在

①先行研究

a、書誌学研究

このオウィディウスの『変身物語』の中で、西洋の十五―十六世紀に刊行され、その中に挿絵を含んだ諸版を詳細に調査し、一八八九年に発表した研究がある。フランスの国立図書館版画室の学芸員であった、デュブレッシの労作である¹⁾。ヴェネツィア、リヨン、アントウエルペン、等の様々な都市で刊行され続けた一六四点の書物の、解題を付けたリストである。ルネサンス以降の西洋美術史において多大な影響を及ぼしたオウィディウスに関わる図像学研究で、最初に開くべき図書はこの図書である。

その後、三十数年以上経た一九二六年から二七年にかけて、デュブレッシの労作を机上に置きながら、ドイツのハンブルクのヴァールブルク研究所でそれらの挿絵分析を深化させた研究が生まれる。同図書館研究紀要に刊行された、やはり書誌学者ヘンケルのオウィディウスの挿絵本研究である(HEINKE)。対象は、十七世紀の版にまで拡張している。ちなみに、アビー・ヴァールブルクが没するのが、この図書の刊行後の一九二九年であるから、最晩年のアビーの指導がなされ

たことも想像されるといえよう。

b、個別の神話図像学研究(アポロとダフネ)

一方で、『変身物語』全般ではなく、個別の説話に限った研究に眼を転じて、このヴァールブルク研究所からの成果は著しい。たとえば、彫刻家ベルニーニの傑作(ボルゲーゼ美術館蔵)がすぐに念頭に浮かぶ「アポロとダフネ」に関する研究が、その後が続くからである。

こうした個別主題についても、古くから、多くの美術史家が言及していた。以下、下記のアポロとダフネの図像に関する参考文献を参照されたい。十九世紀末以降に絞っても、古典学の代表的な、ロシャール(ROSCHER)と、パウリ・ヴィソヴァ(PAULY-WISSOWA)のドイツ語版参考図書(関連項目の中には、特に古典古代の文化に認められる作品について基礎的な情報が記述されている)。

一方で、戦前の研究で、特に指摘しなければならない研究が、一九三三年に刊行されたステホウ(STECHOW)の論考である。これは、ヘンケルの研究も机上に備え、その刺激を受けながら学習し、その数年後に『ヴァールブルク図書館研究』に刊行したものである。十七世紀西洋美術における神話図像全般を見回した場合に、今日でもその価値は色褪せることはない。アポロとダフネに関する研究は、この労作を境に学術的な段階に進んだといえる。

ところで、本論考において参考にしてゐるもう一点の論考は、一九五四年刊行の、エトリンガーによる小論である。シュミットが監修した著名な『ドイツ美術史事典』の中に書かれ小論であるが、ステホウの研究を前提に、やはりヴァールブルク研究所収蔵の写真ファイリングの中の事例を、丁寧に分類している。

筆者は、現在はロンドンにある同研究所で、二〇〇七年十月に改めてこのファイルを調査したが、ステホウとエトリンガーが引用している作品群の大半をその中に認めることができた。ステホウの論文と照合し、ハンブルグにあった研究所の印が押されている写真例をしば

しは確認できた。一九二〇年代後半における、同研究所での資料整理とそれを調理する方法を発掘したのである。素材と研究成果を照合することは感慨深いものであった。

もう一点、一九六八年にジロー（GIRAUD）が刊行した『ダフネの物語論』は、副題が示すように、十七世紀末までの美術と文学に描かれた作例についての詳細な調査に基づいている。ステホウを基礎資料にし、しばしば引用しながらの論考であるが、大幅に文学の事例を求め視野の広い研究となっている。

c、インターネット上の図像学目録研究

一方で、近年の大きな収穫は、インターネット上で公開された、サヴィアーニ（SAVIANI）の目録と解説である。図像目録をデジタルで公開するという秀抜な試みで、大きな成果を生んでいる。時代が変わり、先行研究を活字媒体として机上に備える必要もなく、モニター上で、常に参照が可能な時代となった。論文の入った図書を苦勞しながら収集する必要もなく、万人に開かれた方法の中に登場している。

②何を分析するのか

アポロとダフネの神話図像研究は、今述べたように、古典古代の作例から始め、二十世紀までも視野に入れるならば、膨大な作品群を対象にすることになる。当該研究では、そうした無謀な試みは避け、ほぼ、西洋の十六世紀初めから十七世紀前半だけを対象にしている。また、ベルニーニの彫刻作品なども対象から外し、長く著者の関心の対象となつて来た、挿絵本と絵画との関係をテーマとした。そうした限られた作品群を眺め、先学の先行研究の遺産を咀嚼することを目標として来たが、その結果、ここで取り扱うイメージ群は、すでに諸先学が紹介しているものが大半となった。

しかしながら、当該研究では、そうした対象に、パノフスキーが提

案している「類型分析」を、新たに試みた。視点が変われば、分類方法も変わるからである⁽⁵⁷⁾。その再構成の結果が、以下の分析である。そこからは、ルーベンスとブッサンという十七世紀の画家の描いた作品について、若干の新知見を見出すことができたといえよう。

III 表現上の五つの類型

ロンドンのヴァールブルク研究所のキャビネットの中にある、作品写真ファイルを開いた場合、その数に圧倒される。ステホウやジローの場合も、そしてそれ以降の研究者の場合も同じ経験をしたのではないかと思われる。

そうしたイメージ群を料理するには、素朴な意味で、どのような包丁さばきが必要なのか。つまり、整理の方法と視点である。ここでは、それらを、すこぶる単純に、描き込まれた登場人物の数とした。その結果、五つの類型に分けることが自然であった。ちなみに、以下の五つの類型とも、すでに指摘してある典拠の中では、第二の挿話を共通して描いていることを先ず確認しておきたい。

類型①アポロとダフネ（デュラー、そしてルーベンス）

図1に示した作品は、ステホウをはじめ多くの研究者が指摘している、デュラー工房の木版画である（STECHOW, 19; SAVIANI, 28）。画面前景右にアポロ、左端にダフネ。右手から走ってきたようなアポロの右手がダフネの身体に触れた瞬間を描いている。ダフネの両手から月桂樹が伸びている背景には山並みのある風景。アポロの身体には地面に下ろした右足の安定感なども認められるが、版画家は疾走感を出そうと努力していることが理解できる。

図2には、イタリア十七世紀の画家ドメニキーノが描くアポロとダフネ。背景には、広々とした風景が描かれている。遠景には建築物が

(57) ルネサンスからバロックにかけて描かれた《アポロとダフネ》の図像展開について……ルーベンスとブッサンの周辺

高台にあり、中景には二本の樹木。前景には、アポロとダフネ。左から走り込んで来る二人。近代の風景画が成立してくる過程で重要な役割を果たすこととなるローニャ派の画家の作品である⁽³⁾。

図3は、ルーベンスの作品⁽⁴⁾。背景には、風景が暗示されるように描かれてはいるが、存在感は小さい。むしろ、前二作品と比べ、左から右に走り込むアポロの疾走感が強烈に描出されている。身体は前方に向けながら、顔だけ振り返るダフネからは、逃げおおせずに、口からは救いを求める声がほとばしっているような緊迫感が漂っている。走りつつある人体の脚、そして足裏、ひねった人体という解剖学的な位置関係が論理的な関係を保ちつつ、ルーベンスならではの圧倒的な動感の表現に成功しているといえよう⁽⁵⁾。

図4には、もう一点、ルーベンスの周辺の画家が描いたと想定されている作品を示した。若干錯綜したモチーフが描かれた画面の左側には、前作とは逆に、右から左へとダフネを追うアポロが描かれている。繊細な濃淡を自在に使った軽快な素描には、やはりこのフランドルの大家の周辺にいた画家の存在を想定させるものがある⁽⁶⁾。

類型②アポロとダフネとクビド

図5からは、エットリンガー等による先行研究で試みられたものは、別の類型に分類することを提案したい作品群である。

まず、この画面(MET. 1557)は、周辺をグロテスク文様が飾っている。上半分は左右相称を意識し、人体、動物、植物などの様々なモチーフを連続模様としてあしらっている。下部には、ウィーナスとクビドがいる。ちなみに、二年後に制作されている図6(MET. 1559)には、周囲を、紐を組み合わせ、その中に精緻で相称性の強い、やはり連続模様を描き込んでいる。しかし、いずれの場合も、中央の画面の下には、フランス語とイタリア語で、この『変身物語』の中の当該場面の情景が要約され、八行で記されている。ところで、双方の中央

の図には、類型①と極めて似通った構図が採用されているといえる。それは、中央上部の挿絵部分前景にアポロ(Phebus)が疾走しながら、ダフネ(Daphne)を追う姿を描いているからである。アポロは左手に弓。矢筒も背中に認められる。一方で、ダフネの姿は、類型①の場合とは若干異なり、月桂樹(Laurier)になつて、足が地中から生えだしている印象を強めた表現となっている。また、後景にある風景も、デューラー工房の作例などとは異なり前景が高くなり、後景はやや見下ろすような構図を取っている⁽⁷⁾。

しかし、筆者が、この論考で、類型①と類型②とを分ける根拠は、画面左上部に、矢を射つつあるクビドが描き込まれているという事実にある。そのクビドは、空中で左手を前に突きだして弦を強く張り出している。ストーリーの展開からはすでにダフネにも矢が命中している段階であるから、筋が通らないともいえる。図7は、やはり、一五五七年刊行の同リヨン版に見られる、アポロとダフネと題された木版である。右手から走り込むアポロ。図版ではわかりにくい、空中にクビド。全体には風景描写が目立つ⁽⁸⁾。

このリヨン版の中に描かれた版画の影響力は甚大であった。たとえば、図8には、一五八〇年にフランクフルトで刊行された図書の中に、ドイツの版画家ゾリスが描いたものが挿入されている。左右が逆転したものはあるが、構図はほとんど借用している(DUPLESSIS, 132; GIRAUD, 9)。

もう一点、図9は、ライブチッヒで、一五八二年刊行されたラテン語版の『変身物語』の中のもので、さらに変更が加わっている。木版で彫られている稚拙感があるが、一方で形態に勢いが認められる。それは、ゾリスの作風とも若干異なった筆致であり、左からわずかながら右奥に走り込む、後ろ姿のアポロを描いている(MET. 1582, p. 63)。サロモン版の影響はドイツ方面だけではなかった。図10に示した作例は、一五九一年という記録だけが知られている、フランドルの版画家ヴァン・デル・ポルフトが制作した版画である。左上にクビド。

前景の左から走り込むアポロが、左手を精一杯伸ばしてダフネに触れようとしている。ここで注目すべきことは背景の描写である。従来から、風景描写が描かれることは多々あったが、この作品の場合、中景から後ろの風景は、画家の視点から見えて一段と低い位置に描かれ、いわゆる俯瞰構図をなしているのである。地上には、蛇行する道が描かれ、そこには小さく描かれた人物たちが、神話世界とは必ずしも関係があるとは思われない、日常的な生活を送っている様子が認められる。サロモンの版画にはそれほど強調されていなかった方法である。つまり、俯瞰構図の中に普通の民衆の姿を描く伝統的な風景の手法があった北方フランドルに、サロモンの図柄が伝わり、このような展開が生じたのである。

この版画家は、当初、フランドルのメケレンで制作をしていたが、やがて才能に着目され、アントウェルペンの、クリストフ・プランタンからの依頼を受けるようになる。寓意図像集の挿絵の制作も行い、一五九一年には、『イソップ物語』と、ここで指摘した『変身物語』の挿絵制作に携わった。クリストフの義理の息子で後継者であるヨハネス・モレトゥスの依頼であった⁹⁾。こうした構図は、ブリューゲルとその周辺の表現方法から受けついできたであろうことは容易に連想できるのである。

一六一九年刊行の『変身物語』に描かれている図11aの場合、描写は格段に進歩していると言わざるを得ない(MET, 1619, p. 23; Met. 1621)にも再録、図11b)。画面が左右逆転し、全体の構図から受ける印象は、明暗と濃淡の差である。版画家プリオの作品¹⁰⁾。右上の雲の中に弓を引き絞ったクピッド。アポロは前作同様に、左手に弓。ダフネは、脚がすでに木に変わりつつあるが、女性の優雅さが柔らかな着衣の衣紋表現に巧みに表されている。振り向くダフネはわずかに口を開き、恐れを伝えているが、長い金髪を連想させる頭髪があでやかに風に揺れている。弓と矢筒を肩から抱えたアポロの衣装も丁寧に描かれている。

一方で、図10でも確認した、俯瞰構図の中の中景から奥に向かって進む風景のなかでは、風俗の細かな演出が成功している。クロス・ハッチングの手法で暗くした前景の地面と較べ、明るくした中景には、蛇行する道の周辺に、精密に描き込まれた家々。草をはむ動物と杖をついて歩く平和な農夫たち。そして、最遠景の山の頂には塔が見える。

類型③アポロとダフネとペネイオス

図12は、カライヨの作品¹¹⁾。矢筒を背負いながら右手から走り込むアポロに対して、左手中景にダフネ。足下には弓。身体を反り返しながら、拒否の姿である。両手の先からは月桂樹の葉。風景描写はほとんど認められない。彫り込んだ繊細な陰影を生かしたエングレーヴィングの技法が、人体の質感を醸しだしている。

しかし、この作品では、類型①と②で紹介した作品群とは異なり、前景左手下に、半ば背中を見せた男性像が描き込まれている。右手下には、渦巻く流れを表した部分もあり、この人物が、ダフネの父親ペネイオスであることが想定される。アポロの走り込む勢いに父親も抵抗する術はなく、手について倒れ込んでいる状態である。

カライヨは、十六世紀前半に活躍した銅版画家。ローマの地で、M・ライモンディの周辺にいて制作を行ったことが知られている。代表作の一つである「神々の愛」と呼ばれる二十点の連作を制作し、うち二点は、ロッソ、残りが、デル・ヴァーガの原画に基づいているとされる。

図13には、スキアヴォーネの作品¹²⁾。現在、メトロポリタン美術館が所蔵している作品である。前景左下に倒れたペネイオスがいて、右手には正面を向いたアポロ。左に、身体をひねったダフネ。両手が、すでに林をなしているような月桂樹の群れにつながっているような奇妙な図柄である。

図14は、もう一点のスキアヴォーネの作品¹³⁾。縦長の画面に三者が

描き込まれている。右手前景に走り込んで来たアポロ。弓矢を左手に、矢筒を腰に下げ、右手でダフネをとらえようとしている。坂道を登って逃げようとダフネは、振り向きながら踊るような動きを見せている。両者とも極めて細身の長身で、揺れ動くような曲線の効果をねらっていて、前作以上に、マニエリスムの好みが増している。

この作家は、現在のクロアチア共和国のアドリヴ海に面した港町ザダル出身のイタリアの画家であり版画家でもあった。一五四〇年代には、サルヴィアティやヴァザーリの作品、およびパルミジानीの素描や版画によつてヴェネツィアにもたらされたトスカーナ・ローマ風の様式をいち早く受容した。ティントレットやヤコポ・バッサーノのその後の歩みを先駆けるものとなっている。

図15には、やはり、イタリアの十六世紀の画家カンピアーノの作品。画面前景に、今度は右側にやや正面を向いて横たわるペネイオス。足下には壺があり水が流れ出ている。その手前で、アポロがダフネに触れた瞬間を捉えている。後景から前景に走り出して来るという、先行例には見られない構図と、棒状の線描の持つ速筆の勢いには特徴がある。またこの素描には、人体の陰影にもわずかな落差が認められる。つまり、ここには、フォルムの量感を出そうとする作家のこだわりがあるといえよう。キュービズム的な人体表現と、やがて絵画における陰影技術の成功故に、十六世紀最大のジェノヴァの画家とも呼ばれ、十七世紀に盛行する宗教画における装飾趣味を先導したとされる画家らしい素描である¹⁴⁾。

類型④アポロとダフネとクビドとペネイオス(ブッサン)

図16は、マイヨリカ陶器に描き込まれたアポロとダフネの情景である。右手から、走り込むアポロ。左には、着衣を乱しながら逃げるダフネの両手と頭部からは、樹葉が勢いよく伸び上がっている。上部にクビド。左下には、ペネイオス。建築物を描いた風景が後景に広がる。

今まで分類をして来た主要人物たちが四人全て登場する、という構成である。

図17は、フランス十七世紀の画家、ブッサンの素描である。画面中央の左から走り込むアポロとダフネ。矢筒を背にして、右手を思い切り伸ばしたアポロ。ダフネからは勢いよく上に向かって樹葉が伸びている。ルーベンスの表現力には及ばないが、ダフネが身体を左に反らしながら避けようとする身振りと、アポロの位置と関係には、切迫したダイナミズムが認められる。ダフネの足下には、最愛の娘を必死に守ろうとするペネイオス。ダフネの両脚の間には、壺があつて水が流れ出している。左上空中に、左手に弓を持ち、矢を放ち終わった後のクビド。登場人物が四者とも描かれるという作品はこの類型④だけで事例として多いものではない。ブッサンのこの素描では、周辺にブットーが若干名いて、右手のペネイオスの後ろには他のニンフ、というように、この物語を容易に説明しうる付属的なモチーフが描き込まれている。鑑賞者に、十分に物語り内容を伝えることを考えた、この博識で、さながらストーリー・テラーであつた画家ならではの構成である。

一方で、素描段階とはいえ、二人のブットーの存在が前景を作り、この事件の主人公たちは中央に位置し、背景には大道具的なモチーフを配置している。ここには、速度とダイナミズムの表現では敵わないルーベンスにはできなかった、階層的なプランを軸とした構成が成立していることに注意すべきであろう¹⁵⁾。

図18は、ブッサンの描いたもう一点の素描である¹⁶⁾。ダフネが画面の左に描かれているが、腰から下の部分、そして右手の大半が失われている。切り取られたその理由は不明であるが、失せた部分には、アポロが走り込んで来るモチーフがあつたのであろうと想像できる。

ダフネは、振り向きながら身体をわずかに反らし、前作と同じような動きを示している。左手先には月桂樹の葉。頭上の空中に、相対的に大きく描きこまれたクビド。右手に弓。左手は右手の方に振り、い

かにも、今、矢を放ったという動きである。この論文で、数多く比較を試みて来た結果からも、ブッサンが物語の前段階のクピドのいたずらを十分に伝えようとしていることが理解される。一種の伏線ともいえるディテールを描き込み、その「物語の筋」を伝えることがこの画家には、重要なのである。

一方で、画面下のペイネイオスは、座り込んでいて顔はうなだれ、悲嘆に暮れている。最愛の娘が、アポロに奪われそうになっているからか、変身してしまう悲しさからか、痛々しい表情である。左手の後ろには壺が横倒しになっていて、そこから水が流れ出している。この画家がしばしば用いる、河の神のアトリビュートである壺から流れ出し、手前に向けてやはり流れてくる水は、画面前景下部に静かな動きを与えていて、上部の激しい混乱とは対照的である。ペネイオスの右手には、やはり壺を腕の下にした、水のニンフ。

風景画としての性格もここには明瞭に現れていて、背景には、パルナッソスに蛇行する河の流れがある。前景が、ペンによる素描の上に、黄土色のインクで濃く、また重たく着色されている。一方、中景から後ろには、淡い部分か、あるいは着色しない部分を残して明るく処理し、背景への抜けるような奥行き表現を試みている。素描においてこそ、「明暗描写の素描家」という資質が容易に理解される画家である。いずれ、その風景画の完成作の場合でも、特に一六四八年前後に、たとえば《フォキオンの遺灰の収集》等の作品で、クロードとは異なった技法で、光と陰を描き出すことに集中することとなるこの画家の手法の一段階が確認できる。

類型⑤アポロとダフネとクピドとピュトン

図19では、いささか登場人物に変化が生じている。刊行が若干遡及するものであるが、一四九七年に、ヴェネツィアで刊行された、大衆性のある変身譚の中の挿絵である(GIRAUD, 3)。右側には、アポロ

とダフネ。空中には弓矢を手をしているクピドと彼を侮辱しつつあるアポロがいる。画面前景右手には、アポロとダフネ。この論文の冒頭で指摘してある、第一の挿話と第二の挿話が扱っている二つの違った場面をともに描き出している。異図同時の方法であろう。

背景左手には、建築物のある町。前景左にはもう一つの別の話の場面が描かれていて、弓矢を手立っているのがアポロ。アポロのピュトン殺害の話がこの版画の中には、共存しているのである。描き込まれているのはその遺骸である。改めて説明を加えれば、ピュトンとは、ガイア(大地)の子でデルフォイの町にいた大蛇とも形容されるもので、アポロは、デルポイに来てこれを射殺し、ここに神託所を開いたとされる⁽¹⁷⁾。

もう一点、図20は、一五五三年に、やはりヴェネツィアで刊行された変身譚の一つに描かれた木版である(DUPLESSIS, 89; HENKEL, 24; GIRAUD, p. 252-253; SAVIANI, 51)。左側には、アポロとダフネ。空中には弓矢を放ち終わった後のクピド。下界の様子に眼をこらしている。しかし、画面前景右手には、一層奇怪に描かれたピュトンがいる⁽¹⁸⁾。

IV 結論

以上、ステホウが提供してくれた資料のなかから、ルネサンスからバロックという限られた時代の作品を、筆者の視点で並べ変える作業を試みた。その成果、ルーベンスに関して言えば、アルパース(ALPERS)が、一五五七年版を中心に一六世紀刊行の『変身物語』を集中的に調査して指摘した結論とは、若干異なった見方が可能になったように思われる。また、ブッサンの素描に関しても、従来からの見解では必ずしも指摘されたことのない視点を提供できたと思われる。ところで、ドイツにおける二十世紀の図像学の展開を振り返ると、ヘンケルの論考が刊行される一九二七年という年には、若きパノフス

キーが、プッサンの絵画分析も含む「ピエタ論」を、マックス・フリードレンダーへの献呈論文集に刊行する年である⁽³⁾。いつぞう彼らが同じゼミナールに参加することがあったならばと仮定してみよう。そこで展開したであろう、挿絵を含む書籍の書誌学研究者へのケルと類型論者パノフスキーとの間に交わされた議論を空想することは、すこぶる刺激的である。そこには、数年後の一九三二年に論考をまとめるステホウも加わっていたかも知れない。当該論文は、そうした議論の対象となったかもしれない素材を理解するために、その素材を自ら再構成を試みることで、一世に近くも前に交わされていたであろうと空想される議論を敢えて蒸返してみた。イメージの連鎖が何を起す美術史の知的な謎を理解するためには、Bildtypenとどう概念を軸にした分析の方法は、やはり相対的な客観性を持ち、有効であるというべきであろう。

☆☆書誌学①

- AKL:Allgemeines Künstlerlexikon, 1992, K.G. Saur.
 ALPERS:ALPERS (S.), *The Decoration of the Torre de La Parada*, 1971, Phaidon, Coll. CRLB, IX.
 BARTCH:BARTCH (A.), *Le peintre graveur*; (1803-21) 1854-70; 蔵家蔵 1982, B. de Graaf, 4 vol.
 BN:Bibliothèque nationale de Paris 蔵家蔵 de France
 BRYAN-WILLIAMSON: *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, (1903-1904) 1919, G. Bell and Sons, 4th ed, revised by G. C. Williamson, 5 vol.
 CRLB:Corpus Rubenianum Ludwig Burchard
 DA :TURNER (J.) (ed.), *Dictionary of Art*, 1996, Grove, 34 vol.
 DUPLESSIS:DUPLESSIS (G.), *Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide : ornées de planches publiées aux XVe et XVIe siècles*, 1989, V.L.

- Techener.
 EAA :CARRATELLI (G.P.) (dir.), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, 1958-73, Istituto Enciclopedia Italiana, 8 vol.
 EI:*Enciclopedia Italiana*, Istit. Enciclopedia Italiana, 1929-37, 35 vol.
 GIRAUD:GIRAUD (Y.F.A.), *La fable de Daphné : essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, 1968, Droz.
 HENKEL:HENKEL (M.D.), *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, 1926-27, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 6, p. 58-144.
 IFF:*Inventaire du fonds français*. BN.
 IL:Bartsch :STRAUSS (W.L.) (ed.), *Coll. The Illustrated Bartsch*, 1978-, Arabis Books, 90 vol.-
 K-K-K-O-S :大塚・齋井・藤田・小崎・新坂・カント・ハンス『変態図』Ovid's Metamorphoses (共同研究・代表者・木村川 監)・http://www.ovidmeta.jp
 LE BLANC, *Manuel:LE BLANC (C.), Manuel de l'amateur d'estampes*, 1854-1889 (s.d.), E.Bouillon, 4 vol.
 MARIETTE :CHENNEVIERES (Ph.de) et MONTAIGLON (A.de), *Abecedario de P.J.Mariette et autres notes inédits de cet amateur sur les arts et les artistes*, (Ca.1740-1770) 1851-60, J.B.Dumoulin (蔵家蔵 蔵家蔵) (蔵家蔵 F.de Nobele, 1966, 6 vol.).
 Neue Pauly :*Der neue Pauly*, J.B. Metzler, 1996-99, 16 vol.
 New Hollstein: Coll.The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, 1450-1700, Sound & Vision

PAULY-WISSOWA:PAULY (A.F.von) und WISSOWA (G.),
*Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertums-
wissenschaft*, 1894-1978, Metzler, 24 vol.

PIGLER:PIGLER (A.), *Barockthemen*, (1956) 1974, Akadémiai
Kiadó, 2d ed., 3 vol.

REID:REID (J.D.), *The Oxford Guide to Classical Mythology
in the Arts, 1300-1990s*, 1993, Oxford University Press, 2 vol.
RDK:Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 1937-, A.
Druckermüller.

ROSCHER:ROSCHER (W.), *Ausführliches Lexikon der
griechischen und römischen Mythologie*, 1884-1937, 復刻版
G.Olms, 1992-93, 10 vol.

RMN :Réunions des musées nationaux

SAVIANI:SAVIANI (E.) in *Iconos*,
<http://www.iconos.it,index.php?id=3> (Apollo e Daphne;10
page)

SHARRATT:SHARRATT (P.), *Bernard Salomon,illustrateur
Lyonnais*, 2005, Droz,Coll.Travaux d'Humanisme et
Renaissance.

STECHOW:STECHOW (W.), *Apollo und Daphne*, B.G.
Teubner, 1932, Coll.Studien der Bibliothek Warburg, 23;
1965, 2d revised ed.Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

THIEME und BECKER: THIEME (U.) und BECKER (F.),
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 1907-50,
Seemann, 30 vol.

☆☆追記② 西洋の十六〜十七世紀において翻訳された、オットー
・ライプス『変身物語』の翻訳版で、本論者で言及した主要図巻と、現
代語訳（仏語・日本語）

MET 1557 (Lyon) : LA//METAMOR=//PHOSE D'OVIDE//
FIGVREE.// A LYON//PAR IAN DE TOVRNES.//M.D.LVII
(1557) .マントワの研究所では、そこで製本したものを所有
していた。

MET. 1559 (Lyon) : OVIDIO, LA VITA//ET
METAMORFOSEO//D'OVIDIO [...] da M.Gabriello
Symeonii[...],A Lione per Giouanni di Tornes, 1559. 11年後に、
前巻のイタリア語版として刊行されたもの。次のHPで参照できる。
K-K-K-O-S. または、<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000485.notice>

MET. 1582 (Leipzig) :PVB.OVIDII//NASONIS METAMOR-
//PHOSEON IBRI XV.[...]LIPSIAE,
マントワの研究所では、MDXIIに記述されているが、ALPERS (p.86)
によれば、1581年が誤用されている。

MET. 1619 (Paris) :LES//METAMORPHOSES//D'OVIDE
Traduites en Prose Française,[...]A PARIS// Chez la veufue
LANGELIER, 1619. または、<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000826/f1.item>

なお、この図巻は、その後、1611年、1617年、と版を重ね
て、次の版が確認する。

MET. 1651 (Paris) :LES//METAMORPHOSES//D'OVIDE
Traduites en Prose Française[...]A PARIS, //Chez AVGVSTIN
COVRBE, 1651 (この図巻の中の《トロロニアス》をばいぬん
した精細な画像と要旨の部分は、HPで参照できる。K-K-K-O-S.

MET. 1969 : OVIDE, *Les Metamorphoses*, Les Belles Lettres, I, (1928-30) 1969, texte établi et traduit par LAFAYE (G.), Coll. des universités de France,

MET. 1981 : オウィディウス『変身物語』岩波文庫、一九八一年、邦訳・中村善也

☆アポロとタフネの画像に関する参考文献としては、以下のものを挙げることにせざる。極めて著名な主題であり、十九世紀後半から数々の労作が指摘できる。

I 基礎資料を整理した時代の研究

1884-86 L.V SYBEL, *Daphne*, ROSCHER, I, p. 954-955, *reprod.*

1901 WASER, *Daphne*, PAULY-WISSOWA, IV, p. 2136-40, 巻Ⅵ no.6.

1931 TACCONE (A.), *Dafne*, *El*, XII (1950), p. 221. Tav. LI.

II 学術的な研究水準を目指した時代の美術史研究

1932 STECHOW トッサンの作品について、p.34-39, Abb.42-45. 基礎データを列記した旧来のものからは大きく踏み出した、画期的な研究。中世からバロックにかけての作例を、丁寧な個々の作品の基礎調査を行った上で、比較記述を繰り返すことで時代の表現の変遷を跡づけることに成功している。ヘンケルと比べ、美術史側からの版画・絵画自体の基礎資料調査の成果が詳しい。

1954 ETTLINGER (L.), *Daphne*, *RDK*, III, p. 1052-1057. 諸作例を分類し鑑別している。

(1956) 1974 PIGLER, II, p. 27-29.

1959 BROMMER (F.), *Dafne*, *EAA*, II, p. 987-988.

1968 GIRAUD 十七世紀末までの美術と文学に描かれた『変身物語』の分析。該傳な知識と網羅的な情報収集に成功している。

1981 FONTENROSE (J.E.), *Orion : the Myth of the Hunter and the Huntress*, University of California Press, Coll. Classical Studies, 23, p. 48-66. 古典文学を対象とした研究であるが、美術作品についても言及がある。

1987 WULFF (J.), *Die ovidische Daphne und ihre Rezeption in der englischer Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, P. Lang, Coll. Europäische Hochschulschriften, XV, 35, ハイムス・トスを扱った十六、十七世紀におけるイギリス文学におけるタフネの受容を論じている近年の労作。

(1989) 2004, *Daphne*, *Lexikon der Kunst*, E.A. Seemann, II, p. 80-81.

1993 REID, I, p. 325-335. 作例についての網羅的なデータが集められている。

1997 D.B., *Daphne*, *Neue Pauly*, III, p. 312-313.

2005 SHARRATT, B・サロモン研究のモノグラフ。浩瀚な研究書。
SAVIANI,近年、公開された神話図像学のHPであるIconosの中に、
著者SAVIANIが、「アポロとタフネ」に関して大変詳しい調査報告を、
この作品の関連文献も記入しながら発表している。近年の最も大き
な収穫。

註

- (1) DUPLESSIS,哲学者であつたこの学芸員の労作はこれだけではなく、
その業績は、今日でも、フランス国立図書館版画室での調査を主導する力
を持ち続けている。ちなみに、アビ・ヴァールブルクのボッティチェル
の研究が刊行される一八九三年よりも、四年前のことである。
- (2) 拙著『ニコラ・プッサンとイエスス会図像の研究』中央公論美術出版、
二〇〇七年、四〇～四一頁、註3。なお、アポロとタフネの類型分析
(Bildtypen) としては、ETTLINGER,1954の先行例がある。
- (3) SPEAR (R.E.), *Domenichino*, 1982, Yale University Press, Text,
no. 55v., Plates, 186; SAVIANI, 58.
- (4) STEHOW, GIRAUD 以外の主要な関連資料は、
1964 JAFFE (M.), 《Esquisses inédits de Rubens pour La Torre
della Parada》, *Revue du Louvre*, XIV, p.312-322, fig. 10, p.319.
1971 ALPERS, CRLB, IX, p.78, fig 51. 著者アルペスは、B・サロモンの
版画との関係を詳述していて、その後の定説となっている。しかし、当該
論文が示している、影響関係は複数の可能性を指摘する方が客観的であ
ると思われる。
- 1980 HELD (J.S.), *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, A
Critical Catalogue*, Princeton University Press, II, no.168, p.256-
257.
- 1998 DUCOURAU, *Le musée Bonnat à Bayonne*, MMF-Ville de
Bayonne, A.Michel, p.17, reprod.
- 2004 BREJON DE LAVERGBEE (A.), in cat. *Rubens*, Lille, Palais

des Beaux-Arts, RMN, no.89, p.166, reprod.

一方で、ルーベンスの作品で、若干大きな作品が、アラド美術館が所蔵し
ている。STECHOW, no.51; ALPERS, fig.50.

- (5) ルーベンスの研究者として名高いアルペスは、この作品の視覚上の
着想源として、図5を指摘している (ALPERS)。この発見は、その後ほ
ぼ定説となっており、研究者も踏襲している。実際、ルーベンスが、一五
五七年刊行の、B・サロモンの挿絵の入った『変身物語』を所有していた
ことも考えられるだろう。しかし、筆者がここで論じたいことは、そうし
た影響論ではなく、登場人物を分類することから判明し、まだイメージの
連鎖の中に見える作家の造形意識の分析である。
- (6) Christie New York, 11 Jan, 1994, no.379, reprod.
- (7) MET. 1557. 関連文献: HENKEL, reprod.35b, p.92.; STECHOW,
reprod. 56.p. 42-43; GIRAUD, p.253-254, reprod.8; ALPERS,
reprod. no.53; SHARRATT; SAVIANI 53
- (8) ALPERS, no.52; SAVIANI, 52. なお、この版に関しては、栗田秀法
「オウイティウス の挿絵とプッサン・・・《エコーとナルキッソス》をめぐ
って」『名古屋芸術大学研究紀要』二〇〇六年、二七巻、三九一五四頁。
また、K-K-K-O-SのHPに発表された、新畑泰秀『オウイティウスの《変
身物語》・・・16・17世紀の挿絵本とフランス絵画』を参照されたい。ま
た、この論文は、冊子体としては、『17世紀フランスにおけるオウイティ
ウスの挿絵と絵画の関係についての総合的研究』平成15年度～17年度 科学
研究費補助金基礎研究 (c) 一般 (一) 研究成果報告書 二〇〇六年三
月、三九一四四頁。
- (9) MET, 1591. の挿絵。なお、ヴァン・デル・ホルフトについては、
HENKEL, 53; MIELKE (H. and U.) (compiled by), *Peeter van der
Borch, Book Illustrations, Sound & Vision*, ed. Ger Luijten, New
Hollstein, IV:2006, no.1670, p.167. 52. no.1669 にも、《アポロとタフ
ネ》を描いた作例がある。
- (10) この版画家については、WEIGERT (R.A.), *IFF: Graveurs du*

XVII^e siècle, BN, II, 1951, p. 143-162. ※p. 147-148 (no. 10-45). 図を註する田嶋。図版は「図」に記され、記録 (註) 1. Briot fecit

- (1) ライオンに記され、LE BLANC, *Manuel*, I (1854), p. 588, no. 19, (166-200×135-140 mm) ; Bartsch, XV, 75, 18 ; STECHOW, p. 28, reprod. 29 (作品図版を註する) ; GIRAUD, p. 196, 252 ; 1985 BOORSCH (S.), etc., *Italian Masters of the Sixteenth Century*, IB, 28 (XV, 1) ; SAVIANI 41.

- (2) Metropolitan Museum of Art, Mariette Scrapbook of Parmigianino の記録が、フルフルタ研究所の写真資料の中にあり、関連ノートが、

http://www.metmuseum.org/loah/hd/poet/no_26_70.3%5B195%5D.htm から入手したものが SAVIANI 45.

スキヤヴォーネに記され、版画家としての作品のなかで、パルミジニの「パルミジニの作品」に記され、MARIETTE (III, 1854-56), p. 310, 314. 版画の作品リストの中に、挿絵図版を註したものが記され、LE BLANC, *Manuel*, III, p. 447-448. ※「この版画家の作品」一般に記され、BARTCH, XVI, II *Barth*, 1.32.

ただし「パルミジニ」を指した作品として具体的に記録を残したものは、BRYAN-WILLIAMSON, III, p. 317, no. 100-101.

- (3) Metropolitan Museum of Art, Mariette Scrapbook of Parmigianino の記録が、フルフルタ研究所の写真資料の中にあるが詳しくは不明。

- (4) 作品は、Sotheby's London, 6 July, 2005 の記録がある。この画家としての一般的な情報も、MAGNANI (L.), *DA*, 1996, V, p. 454-457 ; 7 BARTOLETTI (M.), *AKL*, 1997, XV, p. 659-660.

- (5) STECHOW, 44 ; ROSENBERG (P.) et PRAT (L.-A.), *Nicolas Poussin, 1594-1665 : catalogue raisonné des dessins*, 1994, Leonardo, I, no. 35, p. 172-173, reprod.

フランス国立図書館版画家の「関連した版画がどこに所蔵されているか」

た、という類似した、パッサンの素描が、ローマの国立素描研究所にある (STECHOW, no. 43 ; ROSENBERG et PRAT, 1994, I, no. 82)

- (9) ROSENBERG et PRAT, 1994, I, no. 60, p. 108-109. など、この素描は、パッサンが描いた絵画で、パッサン、アルネ・ジュネ・ニコラ・パッサン所蔵の「パッサン」の関連性が、指摘されることがある。たとえば、パッサンの「パッサン」は親近性が認められる。しかし、総合的には関連性は低いと思われる。なお、このパッサンについては、稿を改めて論じるつもりである。パッサン作の「パッサン」については、次の著名な論文がある。PANOFKY (E.), *Poussin's Apollo and Daphne in the Louvre*, *Bulletin de la Société Poussin*, 1950, III, p. 27-41.

- (17) TÜRK, in ROSCHER, 1902-03, III-2, p. 3400-3412.

- (8) パッサンとパッサンの第一の挿話は、たとえ、すでに引用した版画家、ヴァン・デル・ボルトの挿絵集に、独立した作品として描かれている。MIELKE, 2006, 1668, p. 138, 166 (註)。

- (9) PANOFKY (E.), *Imago Pietatis*, *Festschrift für Max J. Friedländer*, 1927, Leipzig, p. 261-308.

この論文は、平成十九年九月二八日、日仏会館 (東京) で行われた、日仏美術学会シンポジウム「デジタル時代の図像学を考える」において行われた基調報告に一部重複している。また、平成二〇年度における、科学研究費、基盤研究 (C)、日本大学総合学術情報センター、デジタル・ニューシム研究プロジェクト、並びに、芸術学部共同研究費「アート・アーカイブ構築に向けての基礎研究」にもとづく研究である。

なぜ、Warburg に関しても、いくつかの日本語表記があるが、この論文では、パッサン時代の研究史を論じたので、ヴァールブルクとした。



図2 ドメニキーノ 1616-18年
画布の上にフレスコ
311.8×189.2cm
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図1 A. デューラー工房
1502年 木版



図4 P. P. ルーベンスの周辺の画家
素描 チョーク、他
237×331cm



図3 P. P. ルーベンス 1636年
板、油彩スケッチ 28.5×27.5cm
ボナ=バイヨンヌ美術館、Inv.1065

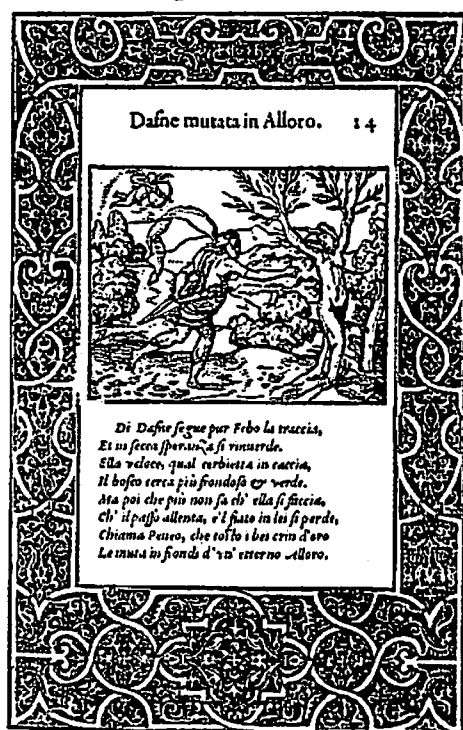


図6 B. サロモン 木版
1559年リヨン版(イタリア語)の挿絵



図5 B. サロモン 木版
1557年リヨン版(フランス語)の挿絵



図8 V. ソリス 木版
1580年フランクフルト版の挿絵、
ロイスナー刊行



図7 B. サロモン 木版
1557年リヨン版の挿絵

類型②アポロとダフネとクピド (②と④は、オウィディウス『変身物語』諸版の挿絵)

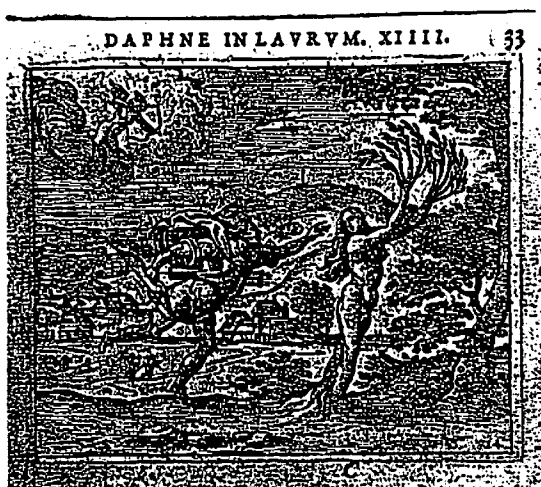


図10 P. ヴァン・テル・ボルフ
1591年 アントウェルペン



図9 作者不詳 木版
1582年ライプツヒ版の挿絵



図11b I. プリオ エングレーヴィング
1651年パリ版の挿絵

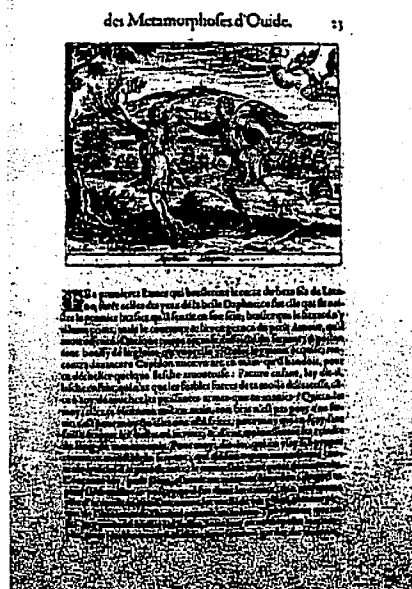


図11a I. プリオ エングレーヴィング
1619年パリ版の挿絵



図13 A. スキアヴォーネ 1538-40年頃
エッチング 14.6×9.9cm
ニューヨーク、メトロポリタン美術館
Harris Brisbane Dick Fund, 1926 (26. 70. 3 [195])



図12 G.J. カライヨ 1527年頃
エンレーヴィング P.デル・ヴァガの原画に基づく
オックスフォード、アシュモリアン美術館



図15 L. カンピアーソ (1527-1585)
素描



図14 A. スキアヴォーネ
エッチング



図17 N. プッサン 1635-36年頃
素描ペン、褐色のインク 19.8×17.1cm
チャッツワース、デヴンシャー・コレクション、859



図16 作家名不詳
マイヨリカ陶器



図18 N. プッサン 1628-30年頃
ラヴィ、ペン、褐色のインク
19.7×10.7cm
シャンティイ、コンデ美術館、A1175;N210

S E C O N D O . 17
 Così fustito effetto auro e cangiare
 L'incanto in la si la guastar potria:
 Ne maraviglia fora che l'incanto
 (Debbe cesser ora l'acqua di fuoco fu)
 Se accen, che temperato habbia il calore,
 Gracida alber, e arida del coe cria:
 Amm, quanto ha fra coi spirito e forza,
 L'a di corde concordia ordisce e forma.
 Così, poi che cessaro i uenti e l'aque,
 E tornò il mondo a le bellezze prime,
 Tra diuersi canoni quel Serpe auque,
 Ilquad tutte cause l'incanto stime.
 Ne d'ora mai ne le grotte, o dentro l'aque,
 Ne d'altri monti a le più incolte tane
 Si troua regale: e si peccò Natura
 D'hauer d'un pario tal mai preso cura.



Con la grandezza sua, col fiero affetto
 Pergea a ch' il uento tene e pueri
 L'horrido Serpe, che Pitoco fu detto:
 Ne mente debbe giouar l'ento sicara
 Alcan mortal, se così ardito petto
 Che ardissi riguardar la sua figura.
 Fuggia tutte da lui le genti accorte,
 Propria, come si fugga da la morte.
 Ma quando ogni di terrore infanta
 Pitoco, e disperando ogni pace,
 Febo deliberò farlo di uita:
 Et suo forte uento le sette prete:
 Lequid' si uento quello, a cui gradita
 Era la caccia Pitoco da prima spose
 In Danza et in Copri, e solamente in tali
 Fuged fere, e uinciti animali.
 B, perché tolto al fin l'acqua uenisse,
 E fosse di quel mal libero il mondo:
 Di uille e più fatte lo trassisse
 Sin che de la Barretta apparse il fondo.
 Così conuocato, che Pitoco morisse
 Per uita d'Apollo, e giacque il serpe inuolto.
 Onde restò gran spanto da l'orrore
 Spanto tanto di feroce e di uolore.
 E quindi Apollo, accio che rimanesse
 Di si bel fatto la memoria tale,
 Che secol' accend con la spoguesse,
 Ma sinesse fra voi chiara e inuicibile:
 Feste e giuochi ordina, ch' a lui d'ocesse
 Celebrar d'anno in anno ogni mortale:
 Lequid' poi dal nome del Serpente
 Pitoc chiamò la liberata gente.
 Ouid.



図19 作者不詳 木版
 1497年ヴェネツィア版の挿絵

図20 作者不詳 木版
 1553年ヴェネツィア版の挿絵