

プッサン作《アポロとダフネ》  
(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーグ蔵) について (その二)

木村 三郎

# ブッサン作《アポロとダフネ》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵) について (その1)

木村 三郎

## 要 旨

Saburo KIMURA. 《A propos d'Apollon et Daphné de Nicolas Poussin (Munich, Alte Pinakothek) (suite)》, *Research in Arts, College of Arts, Nihon University*, 2015, no.61. L'auteur a essayé d'analyser le tableau *Apollon et Daphné* de Nicolas Poussin, ci-dessous (Fig.1.2) de manière iconographique et aussi stylistique. Il a constaté que Poussin connaissait la gravure représentant le sujet (Fig.3) par LBriot dans les *Métamorphoses* d'Ovide publiés à Paris par Langelier en 1619, traduites en français par N. Renouard, comme le rappelle COSTELLO en 1955. Mais le peintre n'a pas suivi la mise en scène du drame de la poursuite, mais il a représenté Apollon assis au premier plan. Poussin connaissait bien la sculpture représentant le même sujet par G. Bernini (Fig.4), exécuté en 1622-24 à Rome. C'est ainsi que l'auteur a proposé deux problèmes. Il a analysé deux types de représentation de sujet, d'abord celui d'Apollon poursuivant Daphné comme la plupart des artistes et ensuite celui d'Apollon assis. Pour le second, il a indiqué les exemples antiques de Pompéi (Fig.5.6), en même temps que de la gravure par F. Ferrovverde dans *Les images des anciens dieux* par V. Cartari, en 1615 (Fig.7,8). Pour ce cas, il a insisté sur le rôle historique de l'image de jeunes couples s'embrassant comme sur le bas-relief hellénistique du *Satyre et ménade* (Fig.10). Cette pose a beaucoup inspiré les artistes vénitiens tels que Correggio, et Titien (Fig.11,13) dans leurs tableaux de *Vénus et Adonis* ainsi que l'a remarqué E.Panofsky en 1969. Mais l'auteur a proposé d'autres gravures maniéristes représentant des jeunes gens s'embrassant comme ceux par G.Ghisi (Fig.14,15), et D'Angeli (Fig.16). Alors, Poussin s'en est inspiré pour son tableau de Munich, mais, d'un autre côté, il l'a changé en figure masculine, à moitié tortu, et à moitié de profil, en consultant aussi une autre image appartenant à Ghisi (Fig.17). Nous pouvons citer de Poussin, *Les bergers d'Arcadie* au Louvre (Fig.18) daté vers 1638-39, comme représentation typique du classicisme français, dans lequel nous trouvons des figures de profil, genre bas-relief, essentiel pour ses peintures d'histoire. Ainsi le tableau de Munich (daté vers 1624-28) est, chez Poussin, une des oeuvres de transition stylistique concernant la représentation de figures de profil.

### Key Words :

Poussin, Bernin, Apollon, Daphné, Ovide, Métamorphoses, Renouard, Langelier, Cartari, Ferrevolo, Pompeii, iconographie, Ghisi, Correggio, Titian, Vénus, Adonis, figure en profil

論者は、本紀要の四八号(木村「アポロとダフネ論」二〇〇八)、四九号(木村「プリオ論」二〇〇九)、そして、五七号(木村「プッサン・アポロとダフネ論」二〇一三)に、それぞれ論考を刊行している。これらは、断片的な刊行ではあるが、テーマは一貫したものであった。プッサンとその周辺の画家の作品とオウィディウスの「変身物語」における挿絵との相関を分析する、神話図像学研究であり、本稿もまたその続編である。特に、第五七号の論考は、プッサンの作品(「アポロとダフネ」(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵)についての基礎情報、先行研究史、参考文献だけをまとめたものであり、作品研究の基礎部分であった。本稿にとって前半部をなしている。

## 一、作品記述と問題の所在

従って、本稿では、まず、プッサン作(「アポロとダフネ」(ミュンヘン)(図1)について、前論文では敢えて控えた作品記述から、論述を始めたいと思う。図1も、先の論文(木村「アポロとダフネ論」二〇〇八)で、登場人物の数と配役という視点から考察した「アポロとダフネとクビドとベネイオス」の項目に分類される。

ここで、この作品を、拙論(木村「プリオ論」二〇〇九、図6)で既に紹介している図3と比較してみよう。画面前景に、若い二人が描かれ、右から激しくダフネを追跡するアポロの姿が目飛び込んで来る。右上の空中には、雲に乗った、このストーリーの発端を作った弓を持ったクビド。遠景には風景がある。

この版画は、一六一九年にパリの印刷業者ランジェリーから刊行されたオウィディウス『変身物語』の中にあるプリオ版刻のエングレーヴィングである。若き面学生プッサンが、ローマに赴く一六二四年以前に、パリで、この挿絵を認知していたことが十分に考えられる。ちなみに、プリオが、イタリヤの著名な詩人マリーノの姿を、彼がパリに滞在していた一六二一年に版画に描いたと推定される(騎士マリーノの肖像)があることは、拙論(木村「プリオ論」二〇〇九、図1)の中で指摘している。こうした事情を勘案すると、図3は、マリーノに愛されたプッサンの基礎教養の中にあつた作例であると思われる。

ところで、プッサンは、そのマリーノとともに、一六二四年の春に、三度目の試みでようやく、ローマに到着した。一方で、この時期には、彫刻家ベルニーニが、「アポロとダフネ」(図4)を制作していた。ベルニーニが、多くの版画の先行作例

があつた、図3のような追跡劇としての(「アポロとダフネ」)が制作されていることを認知し、遠からず、あるいは時を経て、眼にすることがあつたであろう。この彫刻については、この作家についての証言を記録しているバルディヌツィが、

「素描、比例、その頭部の表情、そしてすべての部分の美しさのゆえに、そして繊細な仕事振りゆえに、この作品はあらゆる想像を超えたものだ。芸術の専門家であろうとも、また教養なき者にとつてもひとつの奇跡であり、これからもそうであろう」と述べている。事実、二十一世紀の現在でも、バロック彫刻の白眉と称される作品である。

この年、ベルニーニは、弱冠二十六歳である。まだ名も無き三〇歳の、異国フランスから来た若き画家にとつて、この自分よりも若い作家の作品を認知した時の衝撃がいかに大きかろうかを想像することは難しくない。プッサンが、同じ追跡型の表現形式で、アポロとダフネだけをクロスアップさせた作品に挑戦できるであろうか、と論者は考えたい。

そうした歴史的な事情を念頭に、改めて、図1について考察をしたいと思う。この作品では、二人の男女の周囲を、円形状に五人の幼児のモチーフが囲んでいる。空中には翼のある三人の幼児。左手に飛ぶのが弓矢を持ったクビドである。部分図(2)に示したように、主人公のアポロがダフネを左手で抱擁し、右手はダフネの脇下に芽生えた葉をつかんでいる。嫌がるダフネは右足を前に出し体をひねり、顔を傾げ、諸手を上にかけている。そのダフネの両腕の先からは、茂った枝葉が既に大きく広がっている、腹、そして腰の下からも月桂樹の葉が芽生えている。

一方で、アポロは、頭に、その月桂樹の冠を戴いている。橙色の腰布を身につけ、画家は、若者らしい筋肉質の身体を、左から差し込む光と影で描き出している。

図1の画面前景中央には、座り込み、光を左肩に受けた老人ベネイオスが居る。自らが河の神であることを物語る、またプッサンの神話画では常套的なアトリビュートである壺を左手で抱え、そこからは水が流れ出している。しかし、座り込んでいるこの老人の右手は、顔を覆い、その仕草はデューラー作の版画(「メランコリア」)を連想させ、娘を失うことの苦しみで打ちひしがれる父親の姿である。その姿は、上半身は身を開いているが、下半身は側面像として描かれている。また、アポロとダフネ、そして、ベネイオスが形成している前景は三角型構図をなしている。前景に主要人物を配置し、安定した空間を作るといふこの画家好みの手法が確認できる。

次に、画面左手のディテールを確認したい。画面上部には遠景に広がる風景が認められる。空気遠近法で描かれ、雲のある晴れ間があり、最遠景には深緑の山の頂がある。その前には、褐色がかつた緑の樹葉群があり、人物のいる高原の平地が緑を基調色として設定されている。現在は、くすんでしまっていて精気を失った色調が支配している。しかし、一部分といえ、やがて完成する風景描写の技法を予測させる、色調の落差を活用した工夫の一例をここにも認めることができる。

残された部分には、複数のプットーのモチーフがある（木村「プッサン・アポロとダフネ論」二〇一三、にある部分図、図5、6を参照）。先ず、画面中央上部には、空中を飛びながら、翼のあるクピドが左から右への動きを強調している。弓を存分に引き、アポロに矢を放った直後の様子であり、展開するストーリーの発端を示す重要なディテールである。一方で、前景左下には、他の遊ぶプットーたちの群像を描き込んでいる。必ずしもストーリーには関わらない四人であり、一人は刈り取った穀物の穂を持ち、地面に寝そべったプットーは、その穀物の茎から作ったと思われるストローを手にして遊んでいる。一人は、壺によりかかっている。

ここで改めて、アポロに目を転じてみよう。画面右下には、竖琴が石の上に置かれ、その下にはやはり光を反映した矢筒が立てかけられている。これらのモチーフは、主題である騒乱の場面にはどこかにつかわしくなく、丁寧に静かに置かれている。ダフネを追って走り込んで来たアポロが、投げ出した楽器ではない。冷静に画面を見つめなおすと、クピドとダフネが作るプランには、騒乱ともいえるムーヴマンが確認されるが、アポロ自身の人体のなす形は異なる。座るベネイオスも静かな側面像であり、この老人とアポロの作る部分には、その後ろの動揺するモチーフ群とは矛盾した形態感覚がある。プッサンはここで、アポロの座った腰の位置から考えると、側面を我々の方に向けているのである<sup>10</sup>。この矛盾について考察することが、本稿の趣旨である。

## 二、 凶像展開・・・二つの類型

### A 追跡するアポロと、追跡が終わって座るアポロ

拙論（木村「アポロとダフネ論」二〇〇八）で紹介した、一九三二年刊行のステ

ホウ (STECROW) の論考に紹介されているように、アポロとダフネの物語を描いた作例は多い。論者は、ステホウが使用した図版を今も保存しているウォーバグ研究所の写真資料を、自ら再確認する機会があった<sup>11</sup>。その調査の結果、この凶像に関して蒐集されている写真資料では、ステホウの論文には図示されていないものも含めても、大半が、ダフネを追跡するアポロの姿を扱っていることが判明した。そうした歴史的な事情を考えると、本稿で扱っているプッサンの作品図1は、いささか異色である。なぜならば、図1では、アポロは、確かに、ダフネの附近にいて抱擁を始めてはいるものの、ダフネを追跡している最中の情景ではないからである。むしろ、追跡が終わった（BLUNT, 1966, p. 91）、手にしていた竖琴と矢筒を丁寧に置き、改めて、ダフネを抱擁していると形容すべき姿である。しかし、拙論（木村「アポロとダフネ論」二〇〇八）ですでに指摘してあるように、文学上の典拠から見ても、通常はオウィディウステキストに準じるならば、こうした表現は生まれてこない筈である。それでは、何故にプッサンは、このように、座った姿のアポロを描いたのか、これが次の問題である。

### (1) 古代ローマの作例

図5に示した作例は、古代における壁画である。左手にダフネが立っていて、右手に腰掛けたアポロがいる。ダフネは、着衣がなびいていることから、左手に逃げているところであろうと思われる。しかし、手を伸ばしたアポロはうつむき、満たされぬ思いを伝えている。

もう一点、似た作例として図6を挙げることができる。現在は消滅してしまったとされるポンペイの壁画である。ウォーバグ研究所に写真が保存されているものである。画面右手には、月桂樹の冠をつけたアポロ。右手をさしのべて、裸体のダフネに思いを伝えようとしている。しかし嫌がるダフネは顔を背けている。アポロの右手の下には、竖琴があり矢筒も斜めに置かれている<sup>12</sup>。

### (2) 十七世紀の作例・・・フェルヴェルデ作の挿絵とプッサン

以上の作例を念頭におきながら、次の図7の書籍の中にある挿絵（図8）を考察してみたいと思う。この木版画は、神話学の学者であったカルターリ著「古人たちの神々の姿について」（二六一五年版・関連した書誌については、下記の「資料」

を参照)の中に使われた挿絵である。バドヴァの印刷業者であった、P・P・トツ  
ツイが刊行し、版画家は、F・フェロヴェルデ Filipo Ferovverde<sup>13</sup>である。

ダフネは、既に、頭や手の先から月桂樹が芽生えている。しかし、頭部からは光  
が放射されているアポロは、石の上に座っていて、版刻の線にはわずかのハッチン  
グがある。恋するダフネは、わずかに乳房を示して、アポロが両腕で強く抱き  
かかえている姿であり、追跡が終わった後の、そして座ったアポロの表現類型に位  
置づけられる。一方で、この挿絵の場合、アポロとダフネとその周りに小道具が目  
立つ。とりわけ、右側の上下に二つの円(それぞれ直径が、2.3cm)を描き、その  
中に、竖琴と月桂樹の葉と思われるモチーフ等が描き込まれている。

カルターリは、この著作「古人たちの神々の姿について」の中で一章を割き、ア  
ポロ (APOLLO/FEBOIL SOLE) について詳しく論じている。アポロにまつわる  
様々な逸話を限無く調べ、典故にあたり纏めた章である。その中の一節の挿絵であ  
るこの版画の前後には、イタリア語による次のテキストがある<sup>14</sup>。以下に、拙訳を  
試みる。

「古代人たちは、動物の他に、樹木や植物を神々に捧げた。月桂樹は、アポロに  
捧げられ、花輪が作られた。それは、彼が愛したダフネの物語のためであり、ダフ  
ネがこの木に変身させられたからである。一方で、月桂樹自体が、何か神的なもの  
であると考えられたからでもある。月桂樹を火の中に入れて音を立てることがあ  
る、ということから未来を占った。音が出れば幸運が生まれるに違いなく、出なけ  
れば凶とされた。」

該当する部分を全て引用すると長文になり、全訳は控えた。ここには、オウイディ  
ウスが詳述したアポロとダフネの恋物語が無論引用されている。しかし、三行に過  
ぎない。この変身譚は、この神話学者にとっては本来の関心事ではない<sup>15</sup>。一方で、  
アポロに関係したアトリビュートとしての月桂樹についての言及が長く続いている。  
こうした事情を念頭に置いて、図8を見直してみたい。フェロヴェルデ<sup>16</sup>が制作し  
たこの挿絵には、ダフネがこの木に変身しつつある様子が明確に描かれていて、画  
面の中央に位置している。アポロは、恋するそのダフネを両の手で抱擁している。  
そして、強調された二つの円の中に、竖琴だけでなく月桂樹の葉が明確に書き込ま  
れていることに気づく<sup>17</sup>。カルターリにとっては、やはり関心は、アポロにとって  
の「月桂樹」の意味するところである。つまり、追跡して来たという筋骨きは不用

であり、恋したダフネが月桂樹に変身しつつあることを強調した図柄が、著者カル  
ターリ自身と挿絵を担当した版画家フェロヴェルデの意図なのである。月桂樹への  
賛歌というべきであろう。

ここで、図8で強調された「竖琴」のモチーフについて、一つの傍証を補足した  
いと思う。図9は竖琴を描いた版画である。一五三五年に、パーゼルで出版された  
ヒュギーノス著「ギリシャ神話集」に使われた挿絵である。この作家が、「アポロ  
とダフネ」について、若干の記述を残していることは知られている<sup>18</sup>。この書籍が  
一五五六年には、神話学者カルターリの書齋に置かれていたことが考えられる。  
LYRA<sup>19</sup>という言葉でこの楽器は説明されていて、版画家であり、書物のデザイン  
に関わったであろう、フェロヴェルデの視野にも入っていたと思われる。

こうした歴史的な展開を見てくると、ミュンヘンにある、プッサンの作例図1が、  
この視覚の系列の中に位置づけられることは、容易に理解できることである。プッ  
サン研究書を刊行しているK・バットは、既に、図8が、図1の中のアポロとダフ  
ネの織りなす形の、左右逆転した視覚上の着想源であることを指摘している<sup>20</sup>。

プッサンの場合は、冒頭の作品記述で確認しているように、図1には弓を引くク  
ビドの存在が認められ、ダフネは逃げ惑う姿である。しかし、アポロが追跡し終わっ  
た瞬間を描くという意図も明確である。一方で、座ったアポロの形には安定感が認  
められ、岩の上に置かれた竖琴と矢筒の印象はむしろ静かである。カルターリのテ  
キスト内容を熟知していたと思われるこの画家は、月桂樹の象徴する意味も承知し  
ていて、アポロの頭部には、図8の輝く光ではなく、既に月桂樹の冠に描き変えて  
いる。

#### B 背中を見せるアポロ・・・一人が背中を見せ、抱擁する男女の形の定型

ここで注意を要する問題がある。こうした形態の借用が明白である一方で、両者  
の間には、異なった部分が存在することも指摘せざるを得ないからである。それは、  
アポロの形についてである。図8の、フェロヴェルデが描いたアポロは、座ってい  
ると同時に、ダフネを抱き寄せながら、体は、七三の割合で鑑賞者である我々の方  
に正面を向けている。しかしながら、プッサンの場合は異なっていて、アポロの姿  
は、逆に、七三の割合で背中を見させているのである。何故か、この問題をここで再  
考してみたいと思ふ。

#### (1) ヘレニスム彫刻(マエナスに接吻するサテュロス)の意味

何故、ブッサンは、オウイディウスの挿絵にある追跡するアポロの話を知っているが、無視し、敢えて、七三で背中を見せ座っているアポロを描いたのか。この問題意識から連想される作例が、抱擁しつつ、一人が背中を見せるといふ形を取った、図10に示したヘレニスム時代制作の祭壇壁面にある事例である。ヘマエナスに接吻するサテュロスを描いたもので、酒祭の最中の一情景とも思われる。バックンテであるマエナスは背面を向け、彼女の向こう側にサテュロスがいる。カッブルを描く際に、古代の浮き彫り作家が、女性の背面を鑑賞者に向けた姿を掘り出しているのである。ちなみに、このかたちが、十六世紀のヴェネツィア周辺の画家に強い印象を残したことはよく知られている<sup>31</sup>。

### (2) ティツィアーノとサロモンの描いた《ヴィーナスとアドニス》

図11に示した作例は、一五五三―五四年制作と考えられる、ティツィアーノ作の絵画《ヴィーナスとアドニス》<sup>32</sup>である。オウイディウスの『変身物語』(二〇巻、五二四―五五九)に語られるこの恋物語によれば、たまたまクビドの矢で傷を得たことで、ヴィーナスがこの絶世の美少年に止みかたい恋心を抱く。いつもいる木陰の前に二人を描くこの作例では、狩りをするアドニスの前にヴィーナスが座り、青年を両手で強く引き留めようとしている。アドニスの右手には弓矢、左手は数頭の猟犬を網で引き、ヴィーナスの思いを拒むところである。左手の樹木には矢筒がかかり、右手上方には、空中を車に乗ったクビドが飛んでいる。恋する人を強く引き留めようとするヴィーナスは強くひねった姿を見せ、鑑賞者に背中を向けている。もう一点が、図12に示した、リヨンで一五五七年に刊行された『変身物語』<sup>33</sup>の挿絵を成している、B・サロモン作の木版である。サロモンの場合、二人は、木陰に休らっていて、座り込んでいるアドニスを、ヴィーナスが後ろから抱擁している<sup>34</sup>。この比較から、ティツィアーノが、サロモンとは大きく異なり、ヴィーナスの背後からの形に強くこだわっていることがわかる。指摘されているように<sup>35</sup>、ティツィアーノの作品へ図10が影響を与えた事実は確かである。

一方で、ブッサンが、図1を描いたローマ滞在時期に、ティツィアーノに関心を抱いていた事実にについては、同時代の批評家ペローリの指摘がある<sup>36</sup>。また、図1の色彩についてのヴェネツィア派の影響については、二〇世紀初頭から指摘がある(GRAUTOFF-Poussin, Jp.116)。しかしながら、論者は、ここで、そうした問題

とは若干違った人体表現の視点から考えてみたいと思う。

ブッサンが、ティツィアーノのこの主題を描いた数点の油彩作品のうちの一つれかを認知していたことは想定できる。しかし、実際は、版画のコレクターであったブッサンのアトリエには、図13に示した、M・ロータによる複製版画<sup>37</sup>が所蔵されていたことが想定される。

### (3) ギージが描いた《ヴィーナスとアドニス》他

図14は、やはり版画家G・ギージ<sup>38</sup>が制作した同じ主題の作品である。前作と比べ、一層前景の二人の人物の存在感が強い。画面背景と、前景下に翼のあるクビド。右下の水辺の上部に三匹の猟犬。中景は、こんもりとして樹木に覆われていて、一方、右上には、遠くまで風景が描き込まれ、空間の広がりや暗示している。大道具小道具の配置は十分で、ティツィアーノの絵画に基づき、ロータの版画よりも明暗が際立つ。ヴィーナスとアドニス両者とも座った形で描かれ、アドニスを引き寄せながら接吻するヴィーナスの後ろ姿には、女性像でありながら、きめ細かく線描の違いを示して緊張感を高める筋肉の動きが彫り出されている。背面を画面の中央前面に置き、次第に後ろへ後退してゆくプランを意識した構図である。しかし、図13と比べれば、女性の捉え方には違いがあり、右脚の大半は、思い切った短縮法を使って背景に隠され、ひねりつつある背面という性格こそ強まっている<sup>39</sup>。

こうした男女の姿態のあり方は、恋し抱擁する男女のテーマでは、たとえば、図15<sup>40</sup>でも繰り返えされる。主題は、オウイディウスではなく、アリオスト著『狂えるオルランド』(一九・二八)からであり、この主題を描いた最初の作例であると指摘されている(1985 BOORSCHLEWIS)。画面では、アンジェリカが、恋をしたメドローというムーア人の兵士の膝に乗っている。画面構成は、前作に類似している、右手奥に、広がる遠景。二人の男女の後ろには書き割りのような樹木がある。右下には、長い松明を右手に持ったクビド。メドローは右手を挙げ、筆を手にして、樹の肌には、自分たちの名前である、ANGELICAとMEDROの名前を途中まで書いているところである。書き割り部分を暗くし、その前に座る、特にアンジェリカの背中には、クロスハッチングを使った柔らかな光を当てた凹凸描写と、画面前後のプランがここでも成功している。メドローの右手と右脚と同じように、左脚を意図して短縮法で描いた女性を後ろ姿から捉え、ひねりを与えた造形手法も同じである。

図16は、ユピテルとニンフの恋物語を描いた、M・ダンジェリの作品<sup>31</sup>である。左上に、弓を射るクビド。その他の舞台装置は異なるが、恋し抱擁するという同系列の主題群の中の一つの事例であり、ここにも、脚と手に短縮法を取り入れ、やはりひねった姿態を見せる女性像の後ろ姿が中央にある。

ところで、図13～16まで引用した版画は、恋する男女を描いたものではあるが、ことごとくが、座った女性像を後ろから見た図柄であった、しかしながら、プッサンの作品(図1、2)は、座って背中を見せているのは女性ではない。男性のアポロである。その意味では、直接、プッサンの作例に結びつくものではない。そこで、プッサンの作画方法を論じるならば、次の作例を分析する必要があると思われる。ここで、図17<sup>32</sup>について考えてみたいと思う。すでに提示した版画家ギージの作品の中には、このように、男性像を側面像として配置し、七三の割合でその背中を広く見せ、遅しい筋肉表現を強調した神話主題を描く作品がある。主人公であるジュピターが、左手にホラ貝を掲げ、吹き鳴らしている図柄である。右下前景とジュピターの後ろには、二人のトリトーンがいる。

### 三、プッサンの絵画における、ねじれた人体から側面の人体への変容

プッサンの描いた図1と図2に見られるアポロの造形では、右腕には若干の短縮法を入れ上半身にはひねりが認められるものの、腰から下は、座った側面像という形をとっている。その関係は、既に指摘したように、アポロの横に座っているペネイオスの形にも似たものが認められた。この画家が、自らの造形の原理を形成する過程において重要であった方向性の一つがここに確認できる。それは、複数の人物を配置し物語を描き出すためには、画面の前景に、側面像をどのように配置し、描き込んだ人間にどのように緊密な関係性を成立させるべきなのか、という問題意識であった。たとえば、図18に示した(アルカディアの羊飼いの) (ルーヴル美術館蔵、一六三八～三九年)<sup>33</sup>の右手前景にいる女性のニンフは立像であり、同時に側面像である。しゃがみ込んで、ET IN ARCADIA EGOを右指で指し示しながら読み解こうとしている、左手前景の男性人物も明確に側面像である。図1は、フランス十七世紀絵画の古典主義的な美学の規範となった図18が成立する前の段階の制作であったと考えられる。プッサンが完成した他の作品群の場合(たとえば、(ヘリエゼルとリベカ) (ルーヴル美術館、一六四八年)でも同じ事情を確認できる<sup>34</sup>。

それ故に、図1に確認できるアポロの造形は、そうした意図の試みの一つの事例である。プランロビを創り出すという方法で、複数の群像構成の中の造形原理を確立する過程での試みの一つであったといえる。先行研究でも複数の見解が認められる制作年に関しては、以上の様式分析から、ヴェネツィア派やマニエリスムの影響が、色彩のみならず形態にも息づいていた、一六二四～二八年の間と考えたい(木村「プッサン・アポロとダフネ論」二〇一三、六六頁)<sup>35</sup>。

### 四、結論

プッサンは、図1を制作するに際し、一六一九年版に刊行された、オウイディウス著『変身物語』のルヌアールが仏訳したテキストを認知していた。のみならず、その中であつた、版画家プリオ等が版刻した挿絵は、詩人マリーノの教えもあつて、熟知していたと思われる。アポロとダフネが演じたドラマを描いているからである。しかし、その構図ではアポロによる追跡劇は否定され、座った半ば側面像のアポロとダフネの関係に独自の表現形式を試みている。古代ローマにおける作例を参考にすると、この画家は、ヒュギーノスの書いたテキストも認知していたと思われる。他方で、一六一五年版のカルタリ著「古人たちの神々の姿について」にフェロヴェルテが制作した挿絵も認知しており、この神話学者が書いた月桂樹についての象徴論を知っており、画面の中のディテールにそれが確認できる。

また、若きプッサンが敬愛していたティツィアーノ周辺の人物の造形法も取り入れている。ヴェネツィアにあつたヘレニスム彫刻に着想を得て、十六世紀でこの地域で定型化されていた、「恋する男女」を表す形態も取り入れている。その上で、図1では、プッサン独自のこだわりであつた、側面像とプランによる作画方法を駆使することで実現する浮き彫り様式を試みたといえる。

#### 省略記号

AB: The Art Bulletin

BA: Bollettino d'arte

BELLORI,VITE:BELLORI (G.P.), *LE VITE DE' PITTORI,SCVLTORI ET ARCHITETTI MODERNI*,1672,ROMA,Mascardi: 複製版, 1980,Broude International

BELLORI,VITE (BOREA) :BELLORI (G.P.), *Le vite de' pittori,scultori e architetti moderni*,1976,G. Einaudi,a cura di E. BOREA

BLUNT,1966,*Poussin*: BLUNT (A.),*The Paintings of Nicolas Poussin, A Critical Catalogue*, 1966, Phaidon

BOBER and RUBINSTEIN,*Handbook*,2010: BOBER (P.)and RUBINSTEIN (R.)*Renaissance Artists & Antique Sculpture,A Handbook of Sources*,(1986) 2010. second ed.,H. Miller

CARTARI,2012,大橋:カルタリ「*西歐古代神話図像大鑑*」(全訳「古人たちの神々の姿について」) 邦訳・大橋景文 二〇一二年 八坂書房

CHANTELOU,*Voyage* ,2001 : CHANTELOU (F.de),*Voyage du cavalier Bernin en France*, (1665) 2001 Macula,L'insulaire (éd.STANIC,M.)

DE TEREVARENT,1997 :DE TEREVARENT (G.),*Attribut et symboles dans l'art profane*, (1958-64) 1997,Droz

*EI:Enciclopedia Italiana*, Istit. Enciclopedia Italiana, 1929-37,35 vol.

GIRAUD:GIRAUD (Y.F.-A.),*La fable de Daphne : essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*,1968,Droz

GRAUTOFF,*Poussin*:GRAUTOFF (O.),*Nicolas Poussin*,1914,G.Müller,2 vol.

*Il.Bartsch*:STRAUSS (W.L.) (ed.),*Coll.The Illustrated Bartsch*,1978-,Arabis Books,90 vol.-

*JWCI:Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*

木村・アトリとエート・二〇〇二: 拙著『名画を読み解くアトリとエート』淡交社 二〇〇二年

木村・二〇〇六: 拙著『ニコラ・プッサンとイエス会画像の研究』中央公論美術出版 二〇〇六年

木村「アポロとダフネ」二〇〇八: 拙論「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……ルベンスとプッサンの周辺」『日本大学芸術学部紀要』二〇〇八年、四八号、五五―七二頁

木村「アリオ論」二〇〇九: 拙論「版画家イザーク・アリオについて……1610-20年代のバリの視覚文化の一面」『日本大学芸術学部紀要』二〇〇九年、四九号、六九―九三頁

木村「プッサン・アポロとダフネ論」二〇一三: 拙論「プッサン作〈アポロとダフネ〉(『ミューンケン・アルテ・ヒナコテーク蔵) について」『日本大学芸術学部紀要』二〇一三年、五七号、六六―七八頁

*Kleine Pauly*: ZIEGLER(K.) und SONTHEIMER(W.), *Der kleine Pauly : Lexikon der Antike*,1979, Deutscher Taschenbuch,5 vol.

LE BLANC,*Manuel*:LE BLANC (C.),*Manuel de l'amateur d'estampes*, 1854-1889 (s.d.), E.Bouillon,4 vol.

*LThK*:BUCHBERGER (M.) und KASPER (W.),*Lexikon für Theologie und Kirche*, 1993-2001, Herder,11 vol.

MIREUR :MIREUR(H.)*Dictionnaire des ventes d'art*, 1901-12 ,Maison d'éditions d'oeuvres artistiques,7 vol. ;複製版 artprice.com,2001.7 vol.



PANOFSKY, *Titian*: PANOFSKY (E.), *Problems in Titian, Mostly iconographic*.1969, Coll. The Wrightsman Lectures, no. 2, New York UP

PANOFSKY, *Titian* 邦訳: ベノフスキー (E.) 『ティンティアーノの諸問題・・純粋絵画のイコノロジーの謎』二〇〇五年、言叢社 邦訳・織田春樹

Poussin, *Actes*, 1960: *Nicolas Poussin, Actes colloques internationaux*, 1960, sous la direction d'A.Chastel, Centre national de la recherche scientifique, 2 vol.

Poussin, *Actes*, 1996: *Nicolas Poussin (1594-1665)*: Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 au 21 octobre 1994 sous la direction scientifique d'MEROT (A.), La documentation Française, 2 vol.

REID: REID (J.D.), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 1993, Oxford UP, 2 vol.

REINACH, *RPMR*, 1910: REINACH (S.), *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, 1910, E.Leroux

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

ROSENBERG et PRAT, *Poussin*, 1994: ROSENBERG (P.) et PRAT (L.-A.), *Nicolas Poussin, 1594-1665*, les peintures par ROSENBERG et les dessins par PRAT et ROSENBERG, RMN, 1994

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

THUILLIER, *Vouet*: PARIS: Expo. *Vouet*, Grand Palais, 1990, RMN, cat. par THUILLIER (J.), etc.

## 資料

カルタリー CARTARI (Vincenzo) 著 『古人たちの神々の姿について』の、十六〜十七世紀における主要な諸版

## A 参考文献

- ① インターネット情報が、多くの版と、オリジナルのデジタル・アーカイブを提供していて、圧倒的な情報量を誇る。

[http://www.larici.it/culturadellest/storia/0\\_mitologia/cartari/index.htm](http://www.larici.it/culturadellest/storia/0_mitologia/cartari/index.htm)  
(大変詳しい)

Le illustrazioni de Le immagini de i Dei de gli antichi di Vincenzo Cartari  
<http://dinamico2.unibg.it/cartari/index.html>

Le edizioni de Le immagini de i Dei de gli antichi di Vincenzo Cartari.  
[http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html#ed\\_03](http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html#ed_03)

- ② 冊子体では、

下記の二六四七年版の復刻版の中の解題に背かれた、KOSCHATZKY (1963, p. XVIII)、並びに、和文では、二〇一一・大橋、解題(六五七〜六八八)

## B ファキスト

近年、次の優れた邦訳が刊行されている。

二〇一一 『西欧古代神話図像大鑑(「古人たちの神々の姿について」)』邦訳・大橋 亨之、八坂書房

二〇一四 『西欧古代神話図像大鑑(経篇)』トニヨリア(七)(増補)邦訳・大橋 亨之、八坂書房

大橋訳は、以下の版のみならず、関係した諸版を参照した著作である。一方で、本稿の趣旨は、十六世紀末から十七世紀前半までの、フランスとイタリアにおける美術史研究を屈指するものである。従って、同じく、十六四七年までの主要な版について挿絵の入った版を中心に絞って述べて記述した。また、論者が、オリシナルの版、復刻版、GALLICA等によって確認された版の場合のみ、表記を原著のまに記述した。

1556  
LE IMAGINI//CON LA SPOSTIONE DE I DEI//DEGLIANTICHI//  
RACCOLTE PER VICENZO//CARTARI//IN VENETIA PER  
FRANCESCO//MARCOLINI MD LVI//CON GRATIA ET PRIVILEGIO  
後々の版であるような挿絵はない。しかし、各章の冒頭にはサイン・エッチャがあり、市街風景を描いた背景の前には、ニシヤルが替わって来る。木版版画家が関与している。

1571  
LE//MAGINI DE I DEI//DE GLI ANTICHI//[Raccolte dal Sig. VICENZO  
CARTARI//con la loro esposizione. & con bellissime & ac//commandate  
figure nuouamente//stampate.//In Venetia.aresso Vicenzo Valgrisi.MDLXXX  
Bolognino Zaltieri によるサイン・エッチャが入る。  
復刻版 Garland, The Renaissance and the Gods, no.12.

1581  
Les images des dieux des anciens, contenant des idoles, costumes, ceremonies  
et autres choses. Recueillies par Vincent Cartari, traduites en François et  
augmentée par Antoine Du Verdier. Avec Privilege du Roy. Barthelemy  
Honorat, Lyon

論者は未確認の図書であるが、デュ・ヴェルディエによる仏語への翻訳。訳者は、ヴァルプリラの領主（一五四四年〜一六〇〇年没）であり、人文主義者として名高い。フランス語へ翻訳された最初の版だと思われる。今後の調査を考えたいが、フランスにおける神話画については、重要な意味を持つ版だと思われる。同年に、イタリア語版の刊行がなされている（GALLICA）。

1615  
LE VERE E NOVE//MAGINI//DE GLI DEI DELLA ANTICHI//Di Vicenzo  
Cartari Reggiano.//Ridotte da capo a piedi inquesta nouissima impressione alle  
loro reali.&/non piu per ladietro offeruate simiglianze//[In Padoua Apreso  
Pietro Paola Tozzi

復刻版 (1979/Garland) には、S. ORGEL が替った解説がある。  
最新の考古学的な知見を追加した改訂版。パドヴァ出身の「レ・ニョリマ」の  
プロフェッサーがその作業に参加している。古代の大理石やブロンズによる作品  
メンル、カメオ等の資金複製品の研究がなされたもの。とりわけ、増補された部分  
には、日本を含む東洋の伝説についても挿絵として追加していることである。王侯の美  
術館や私的コレクションにも作品を参考にした」という記述がある。

1624  
LES//IMAGES//DES DIEUX//CONTENANT LEVRS//Pourtraiscoustumes//&  
ceremonies de la//Religions des Payens//PAR//Vincent Cartari Italien, et tra=//  
duites par Anth. du Verdier//Sieur de Vauyprinus.//Augmentees de  
l'Histoire//et Genealogies des Dieux//des Payens.A LION//Chez PAVL  
FRELLON//M.DC.XXIII  
一五八一年の最初の仏訳から、四三年の経って、再エディションの地で行われた版。  
ブッサンが、一五九九年の年、ローマへ赴くと、この時期の仏訳であるが、この画家  
の基礎教養のむづかしい図書であったと思われる。DV VERDIER による序文が入る。

1647  
IMAGINI//DELLI DEI DEL GL' ANTICHI//DI VICENZO CARTARI  
REGGIANO.//Ridotte da capol.][VENETIA.Presso il Tomaf (?)  
復刻版 Neue Register.Einleitung Walter KOSCHATZKY,1963.Graz.Akademis  
che Druck- u. VerlagsanstaltInstrumentaria Artium,1

☆本研究は、平成二十五〜二十六年度における、科学研究費・基盤研究(C)「近代  
英国を中心とするエンブレムにおける宗教と科学に関する学際的研究」同基盤研  
究(B)「ヴァールブルク美学・文化科学の可能性——批判的継承から新たな創造へ」。  
並びに、芸術学部共同研究費「アート・アーカイヴ構築に向けての基礎研究」同



1981 WITTKOWER (R.), *Gian Lorenzo Bernini : the Sculptor of the Roman Baroque*. (1955). rev. by Hibbard (H.), etc.Cornell UP,3rd ed.no.18,p.183-184  
 二〇一〇 金山弘宣「アポロとダフネ」…スルニーニとロマン」『彫刻の解剖学…』  
 ドナテッロからカノーヴァへ」諸川春樹編、ありな書房、一八九〜二三五頁

以下、WITTKOWER (1981) が行った契約を参照しながら、特に、ブッサンとの接触が始まると考えられる、一六二四年春に行われたと想定される事実に関する一次資料を、若干抜出して記述したい。

一六二三年、  
 ローマでの作品の制作を行っていた。

一六二三年、八月六日、

ウルバヌス八世が教皇に着任する (JATNERL. (Urban VIII). *L.Thk.X.2* 006. p.459-461)。しかし、これ以前のまた板機脚であった時期に、彼がその作品を見たところの記録がある。< quand il eut fait la Daphné, le pape Urbain VIII (il n'était alors que cardinal) l'étant allé voir chez lui, le cardinal de Sourdis [...]dit au cardinal Borghesel.> (CHANTELOU. *Voyage* 2001,p.57)。

一六二四年、中断していた「アポロとダフネ」の制作に再び取りかかる。  
 同四月十七日、かなりの金額である一五〇スクウデーが支払われる。

<Al. Cav.Gio.Lorenzo Bernino scultore s. 150 a conto della statua di Dafne che scolpisce in marmo per noi.> (1953? FALDI,p.146Doc.XI)

一六二五年三月、台座が完成。

同九月十五日、ホルターゼ邸への搬入についての支払いが認められる。

ウルバヌス八世が行ったこの時代のローマに在住していた若き画家たちへの保護者としての仕事として、HASKEL (F.), *Parons and Painters*. (1963)1980 Yale UP, 3rd ed. 増補版 chap.2

9. “Conciosiasoché e per lo disegno, e per la proporzione, e per l'arie delle teste, e squisitezza d'ogni parte, e per la finezza del lavoro, ella è tale, che supera ogni immaginazione, e sempre fu, e sempre farà agli occhi e de'periti, e degli indotti

nell'arte un miracolo dell'Arte!...”1682 BALDINUCCI (F.), VITA//DEL CAVALLIERE//GIO:LORENZO// BERNINO//SCVTORE,ARCHITETTOE PITTORE// [...]FIRENZE. V. Vangelisti. p.9. 増補改訂、金山弘文 (二〇一〇) 増訂一九二頁)を参考にしたい。

7. 以下の記述に際しては、木村「ブッサン・アポロとダフネ像」二〇一三、に引用した部分図(図3〜7)を参照されたい。

8. KLIBANSKY (R.), PANOFSKY (E.), and SAXL (F.), *Saturn and Melancholy : Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*.1964.Nelson. #4.ブッサンの作品における「面の搬入」のありかたについて、RUBINSTEIN (R.), (Poussin et la sculpture antique. Le thème du dieu- fleuve) . in Poussin. Actes.I 1996. p.413-433

9. ブッサン研究の権威であったプラント (BLUNT,1966,p.90) は、この作品についての詳細な記述と分析を残している。その中で、左側に四人のプットーの存在を、*sheaf of wheat* のモチーフ、あるいは、*寝そべって、二匹のストローで水を吹きたしているプットー*にも言及している。こうした根拠から、ミュンヘンにあるこの「アポロとダフネ」の作品は、ペローリが DAFNE FVGITIVA という単語で記述した作品 (BELLORI,1777,p.44; VITTEBORA,p.459) とは異なる、という記録を添えていそう。他方、プラントは、一九六六年の時点で、極めて傷んでいる事実を記録しつつ、画材の状態にも言及している。しかし、現状については未確認である。

10. このアポロ像は、腰から上に閉じては、必ずしも「顔面」とは言え切れず、体を半ばひねった形を示している。この問題は、後段で再度触れた。

11. 現在、インターネットで公開されている。THE WARBURG INSTITUTE/Iconographic Database/GODS & MYTHS/DAFNE/DAPHNE/Apollo and Daphne [http://warburgsas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/subcats.php?cat\\_1=5&cat\\_2=739](http://warburgsas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=739)

12. HELBIG (W.) und DONNER (O.), *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*...1868.Breitkopf und Härtel. p.57. no. 212. B.0.74.H.0.82.

FRÖHLICH (T.). (Helbig e la pittura pompeiana), *Wolfgang Helbig e la scienza dell' antichità del suo tempo*. Acta Institit Romani Finlandiae. 2011, vol.37, p.161-178, fig.5

一方で、ポンペイの「アリアドネの家」には、もう一点（アポロとタムネ）を描いた壁画が知られている。発掘されたのが、一八二二―三三―四六年とされている。以下に引用する、十七世紀に描かれたヘッサーンの作例との直接の線画関係は認められなさ。この場合、座の位置がタムネである。

<http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2004%2031%20p2.htm>  
 ROSCHER (Lp.954) の複製版画を図にしよう。

31. [http://mora.sns.it/\\_portale/scheda\\_fonte.asp?Lang=ITA&GroupId=29&id\\_txt=11777](http://mora.sns.it/_portale/scheda_fonte.asp?Lang=ITA&GroupId=29&id_txt=11777)

34. Et perche oltre a gli animali conserarono anco gli Antichi arbori, & piante gli Dei, fu (254<sup>r</sup> p.56) dato il Lauro ad Apollo, & glie ne faceuano ghirlande, ò per la faula, che si racconta di Dafne de lui amata, & mutata in questo arbore, ò perche fu creduto il Lauro hauere non só che di diuino in sé, & perciò bruciandolo facci strepito mostrando le cose a venire,delle quali faceuano giudicio gli antichi, che douessero sucesere felicemente, se il Lauro bruciando faceua gran rumore, & al contrario, se non faceua strepito alcuno (254<sup>r</sup> p.58).

244<sup>r</sup> のヘキメトの図に、たまたま、一五五六年の初版（複製参照：1556p. XVIIIの5頁）を同じくLauro dato ad Apolloに挿入する部分に、バド（アポロとタムネ）の挿絵はなく、また、ヘキメトにも挿入を認めず。詳細は、この挿絵が、版が変わると訂正がなれている。

15. 同版の註を挿入しようとする版のコミット PIGNORIA が、ホワイタイムを複製しようとしている。

16. MASON (P.), *The Lives of the Image* 2001, Coll.Picturing History, p.133, fig.85

17. 一六二五年版の複製であるコミットが、アポロとタムネの図のところで、挿入した挿絵が、ア

ンペイの最大回教のローリーニ Mons.Grimani d'Aquileia を所蔵している。タムネから採られた。PIGNORIA in CARTARI, 1615, ANNOTATIONI, p.505. 複製の一般的特徴については、上記の複製参照。

18. プッサンが認知した可能性がある版は、ハリの天文台図書館所蔵の、次の図書(1107)である。

CIVILII//HYGINI AVGVSTI//LIBERTI FABVLAVM LIBERAD OMNIVM//[ ]  
 BASILEAE APVD IOANHERVAGVM//ANNOM.MXXXV//MENS MARTIO  
 の図書は、同〇点の木版(6x7cm)が入る。点数は多くはないが、画家による創作上のトリックとしての意味を持つたと思われる。LIBRI Iには、月桂樹とタムネオスの娘タムネとの様子を写した箇所がある (p.138)。

同じ図書を、同巻を題して、現代のフランス語版ヘキメトバド、HYGINC. J.), *Fables* texte établi et traduit par BORLAUD(J.-Y.), Coll. des universités de France.(1997/2003. Les Belles lettres,p.145,CCIII. #42) 複製は、式に、その部分である。Terraの存在は、この挿絵、ヘキメトのヘキメトと、挿絵に、アポロとタムネオスの娘、処女タムネを現わすか、アポロは大地母神Terraに保護を求めた。女神は彼女を養い入れ、月桂樹に変えた。アポロンはその枝を折り頭にした。(ユトキース「ギリシヤ神話集」邦訳・松田治・寺山照輝、二〇〇五年、株式会社大修館、一七四頁)。

61. キンニヤに米をたべた罰を、Iraに、バド(BAT (G).*ET*.XXI,1934,p.249-250,DE TERVARENT, p.304-306 ; K. (U.), *Kleine Pauly*, III, p.828-829. 複製は、その部分の、DOWNIE BANKS (M.), *The New Grove Dictionary of Music*, Grove, 2e. ed. (1980) 2001, XIV, p.741-742.

20. BADT (K.), *Die Kunst des Nicolas Poussin*, 1969, Dumont, Text, p.595, Tafeln. 65-66

21. <http://www.correggiarthome.it/Sezione.jsp?IdSezione=131&IdSezioneRif=54>  
 この彫刻が、着座している描かれた代表的な作例が、ロレンツォネが描いた（トビナルとオネ）（一五三一年頃、画布・油彩、ウィーン美術史美術館）であることが、十九世紀から(1898 STRZYGOWSKI) 描かれた。以下、プッサンの作例（アポロとタム

「ボネ」に「いづれか」基礎的な歴史上の事実関係があり、先行研究を紹介しつづけたらう。  
 1970 KNAUER (E.R.). (Zu Correggios Io und Ganymed: Ernst Zinn zum 60. Geburtstag). *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. XXXIII, p.61-67  
 1976 GOULD (C.). *The Paintings of Correggio*. Faber and Faber. p.133  
 1986 VERHEYEN (E.). (Correggios Amori di Giove). *JWCI*. XXIX. p. 60-192.  
 (1986)2010 BOBER and RUBINSTEIN *Handbook*. p.93, no.93(i).  
 ロマンチストが、一五三三年にローマで終焉する前まで、その作品を複製しつづけたのは、  
 Domenico Grimani の所有であった可能性が指摘されつづける。一五八七年に、Grimani  
 が「マテメント中」複製しつづける (BOBER and RUBINSTEIN)。

22. 木作画におけるヴェーナスの背面描写については、画家は自ら書画の中で触れつづける  
 (mostrare la contraria parte: BOTTARILACCOLTA, II, 1757, p.22)。一方、ピルチネ  
 L.DOLCE 著 Mag.M.Alessandro Contarini (S. 雑誌 (1555) の中で言及しつづける。"La  
 Venere è volta di schenaf..."] ci si conosce la macatura della carne causato dal  
 sedere"]。"マテメント中"の彫り背中を向はつづける (・・・) など、その背面と尻  
 には限り方から注された微妙な陰の彫りを見せようとする。ROSKILL (M. W.) *Dolce's*  
 "Aretino" and the Venetian Art Theory of the Cinquecento. 1968, University of  
 Toronto Press. Coll. Renaissance Society of America Reprint Texts. 10, p.214。邦訳  
 は『彫り』次の文献を参照しつづけた。"ピルチネからトレンツァンペロ・ロマンツィーニへの  
 手紙"「アベテッシーノ」または絵画間答・・・ヴェネツィア・ルネサンスの絵画論 (ロマンツィー  
 ニ・ピルチネ) 翻訳・註解・研究・・・森田義之、越川倫明、二〇〇六、中央公論美術出  
 版、一四六―一五〇頁。

著者(名)の作品については、以下の文献だけでなく、多くの先行研究がある。

1969 PANOFSKY, *Titian*, p.150-154, fig.159; PANOFSKY, *Titian* 邦訳、一四三―一四四  
 頁、図一五四  
 1975 WETHEY (H.E.) *The Paintings of Titian*, Plaidon, II, no.40, p.188-190  
 1997 GOFFEN (R.), *Titian's Women*, Yale UP, p. 225-253; 邦訳、2014 トマンソン (R.)  
 「ティツィアーノの女性たち」三三社、塚本雄二、曜堂書店、三九二―四〇七頁  
 2003 HOSONO (K.). (Venere e Adone di Tiziano) *Venezia Cinquecento*, no.26, p.111-162  
 二〇一〇 船野喜代「マテメントを引き起めるマテニス・・・ティツィアーノ作《マテニナ  
 ス・マテニス》の文学的典拠と祝婚画としての機能」『ルネサンスのヒロティック美術』越  
 川倫明(編)、東京藝術大学出版会、二〇九―一四〇頁

二〇一〇 越川倫明「一〇世紀のマテニナ作絵画におけるカラーリーオのヒロティックな  
 画の反響」前掲、一四一―一六一頁  
 FICHERA (G.) [http://www.iconosilt/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/venere-e-adone/  
 immagini/22-venere-e-adone/](http://www.iconosilt/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/venere-e-adone/immagini/22-venere-e-adone/)

23. LA//METAMOR//PHOSE DOVIDE//FIGVREE//A LYON//PAR IAN DE  
 TOVRNES. //MDLVII (1557) //Avec privilege du Roy. (BnF 蔵、Gallicano, 126).  
 カロリンの複製については、SHARRATT (P.) *Bernard Salomon, illustrateur  
 Lyonnais*, 2005, Droz, Coll. Travaux d'Humanisme et Renaissance, no. CD, p.150-  
 165, 258-263, 305-306, 493-500

24. その種の表現形式は、その後、モーロントに採られた。その主題の絵画は、大抵な複製  
 を与え、その基本的なモデルと見なされつづける。REID, II, p.25-40. 著者、図説図説、マテ  
 ニナ研究所が公開しつづける HP ページ、The Warburg Institut Iconographic  
 Database 中の図説である。

25. 古代の浮き彫りに認められる、背面を強調した人体キチーン(「ポリトタートトクスの  
 浮き彫り」等)が、マテニナ・ルネサンスへと与えた影響については、SCHLOSSER (J. von).  
 (Über einige antiken Ghibertis) *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen  
 des allerhöchsten Kaiserhauses*. 1903, XXIV (24 Band), pp.125-159

26. BELLORI, *VITE*, p.412; BELLORI, *VITE* (BOREA), p.426

27. 一五二〇年頃誕生、一五八三年没。版画家のみならず、画家、彫刻家でもあった。マ  
 テニナキチーンの最後の弟子。

1970 ZERNER (H.) *Italian Artists of the Sixteenth Century*, *School of  
 Fontainebleau*, Arabis Books, II, Bartschno, 33, no.108  
 1996 JESTAZ (F.). (Rota, Martino) *DA*, XXVII, p.212-213

28. キーン (GHISI, Giorgio) については、その複製作品については、越川倫明(編)  
 BARTSCH, XV, no.42\*  
 1856 LE BLANC, *Manuel*, II, p.295-296 (no.38)\*

- 1911 MIREUR,II, no.1853,p.305
- 1972 ZERNER(H). <Giorgio Ghisi> in catexpol'école de Folamebleau. RMN,no.345-352,p.283-287
- 1985 BOORSCH(S.),LEWIS(M.)and LEWIS(R.E.). *The Engravings of Giorgio Ghisi*.New York:carraisonné,no.42,p.147-148\*
- 1986 BOORSCH(S.) and SPIKE(J.). *Italian Artists of the Sixteenth Century*.Arabis Books,II,Bartsch,no.31. Formerly, Volume 15 (Part 4) .42-III (402) .p.103 (トーマス・ハントの註)
- 1994 SARRAZIN(E). (Teodoro Ghisi(d'après):Venus et Adonis) *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes*:RMN,p.148,no.87\*
- 1996 LEWIS(M). <Giorgio Ghisi> *DA*.XII,p.557-558
- 1998 BELLINI(P.). *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*.Tassottino,31,p.143-146 (II stato)\* キーシンの半面「トーマス・ハント」の解説を参照せよ。
- 1999 ROUILLARD(P.). <A propos du catalogue de l'oeuvre de Giorgio Ghisi publié par Paolo Bellini> *Nouvelles de l'estampe*. no.166,p.45-57
- キーシ (一五二〇年、マントヴァに生まれ、一五八二年、同地で死去) は、ハントと深い繋がりを持った版画家であった。一五五〇年頃、マントヴェルメンに赴き、H・ロツクの「四方の風」商會で、五つの大画面の作品(ラファエッロ作「アテネの学堂」の複製版画等)を制作。一五五六年からパリへ移る。遅くとも一五六七年まで滞在。この頃パリにいた、L・シモンニの下絵に基づいた作品を、フォンテンブローでは「プリマチニッチオの下絵に基づいた作品を制作。一五五九〜一六〇〇頃、フランス王宮の周辺で最も重要な版画家の一人であった。一五六一年、代表作「人生の寓意」を制作。一五六七年に、マントヴァに帰る(1996 LEWISに拠る)。詳しくは、1985 BOORSCH,p.15-30,1998 BELLINI,p.20-26参照)。フォンテンブローの作品に親しみ、マリノーに可愛がられていたブッサンは、ローマに赴く一六二四年以前に、この版画家の作品を認知している環境にいたと考えられる。また、一五七〇年制作の図10は、ローマで知り得たと思われる。
29. この「サイーナスとアドニス」の画像展開に関しては、たとえば、リヨン刊行の「オウィディウス」『変身物語』OVIDE//LA/METAMORPHOSES D. OVIDE//FIGURE//A LYONPAR IAN DE TOVRNES (GASLICA) に、B・サロモンが描いた木版の挿絵が知られている。この事例では、両者は「画面の下で二人とも正面を

見せし描かれており、背面は隠められる。また、この書籍にある挿絵群はその後の十六世紀以降の「絵画・版画の基礎となった」とはしばしば指摘されており、実際、こうした形式の絵画が一般的である。その意味では、同じ一五五〇年代に制作されたナイミューアの挿絵が特異なものである。この「オウィディウス」派の画家の獨創性がある。

30. BARTSCH,XV,no.62  
1856 LE BLANC, *Mannet*,II,no.46,p.294  
1985 BOORSCH,LEWIS,op.cit.no.43,p.149,150  
1986 BOORSCH and SPIKE,II,Bartsch,op.cit.no.31. Formerly, Volume 15 (Part 4),62 (410),p.135  
1998 BELLINI,op.cit.no.32,p.147-149
31. 1979 ZERNER,II,Bartsch,op.cit.no.32,4 (206),p.315
32. BARTSCH,XV,no.30  
1986 BOORSCH and SPIKE,op.cit.no.31. Formerly, Volume 15 (Part 4),30-1 (397),p.81
33. 多数の先行研究がある。PANOFSKY(E). <ET IN ARCADIA EGO. On the Conception of the Transience in Poussin and Watteau> *Philosophy and History*.Essays presented to Ernst Cassirer. At the Clarendon Press,p.223-254. ROSENBERG et PRAT. *Poussin*. 1994,no.93,p.283-285. 栗田秀法「「アルカディアの牧人たち」(ルーブル美術館蔵)・・・「知恵」と「恒心」のテーマを巡って」『ブッサンにおける語りと寓意』二〇一四年、三元社、二四一〜二六一頁
34. この問題は、拙著(木村・二〇〇六、一〇六〜一〇七頁)の中で、すでに触れている。
35. 本稿は、制作年代の分析に関しては詳述を避けた。一点だけ、側面の使用が、ブッサンの場合、ローマに到着して間もな頃既に確認できる作品としては、「ゲルマニクスの死」(ミネアポリス美術館蔵、一六二八年)である。前景に描かれた兵士二人は、人物を明確な側面で描き、雄渾な浮き彫り様式を描き出して、留学の地ローマで、大きな成功を納めた事例である。

# 図 版



図2 同前 (部分)



1624-28年  
 図1 N・プッサン《アポロとダフネ》~~1620年以前~~  
 画布・油彩 97.2 × 130.9 cm ミュンヘン、  
 アルテ・ピナコテーク、2334



図4 G・L・ベルニーニ 《アポロとダフネ》  
 制作の開始 1622-23 年、同完成 24-25 年  
 大理石 高さ 2.43m  
 ローマ、ボルゲーゼ美術館蔵



図3 I・ブリオ 《アポロとダフネ》  
 1615 年  
 エングレーヴィング  
 11.3 × 13.8 cm  
 BnF 版画室蔵 E 070275/R.D.77/Ed 117 fol.





図6 《アポロとダフネ》  
紀元前1世紀  
ポンペイ、カミロ邸



図5 《アポロとダフネ》  
壁画  
ナポリ国立美術館蔵



図8 F・フェロヴェルデ  
《アポロとダフネ》  
1615年  
カルターリ著『古人たちの神々の姿について』  
の中の挿絵  
木版  
紙  
8 × 11 cm  
画面内の円の直径 (上部 2.05 cm 下部 3 cm)

LE VERE E NOVE  
**IMAGINI**  
DE GLI DEI DELLI ANTICHI  
Di Vincenzo Cartari Reggiano.

Ridotte da capo a piedi in questa nouissima impressione alle loro reali, & non più per l'adietro offeruate simiglianze.  
Cavate da' Marmi, Bronzi, Stredaglie, Gioie, & altre memorie antiche, con esquisite Rudie, & particolare diligenza  
DA LORENZO PIGNORIA PADOVANO.  
Aggiuntavi le Annotazioni del medesimo sopra tutta l'opera, & un Discorso intorno le Dadi dell'Indie Orientali, & Occidentali, con le loro Figure tratte da gl'originali, che si conservano nelle Gallerie de' Principi, & ne' Musei delle persone private.  
Con le Allegorie sopra le Imagini di CESARE MALFATTI Padouano, migliorate, & accresciute nouamente.  
Et un Catalogo del medesimo di seueno più famosi Dei della gentilità.  
Il tutto ridotto a somma perfezione, come si può facilmente vedere nella prefazione al Lettore.



In Padoua Appreso Pietro Paolo Tozzi. 1615.

図7 カルターリ著  
『古人たちの神々の姿について』  
1615年  
パドヴァ、トゥツィ刊行  
タイトル・ページ



図10  
《マエナスに接吻するサテュロス》  
グリマーニの祭壇  
ギリシャ、紀元前2世紀  
ヴェネツィア考古学博物館蔵

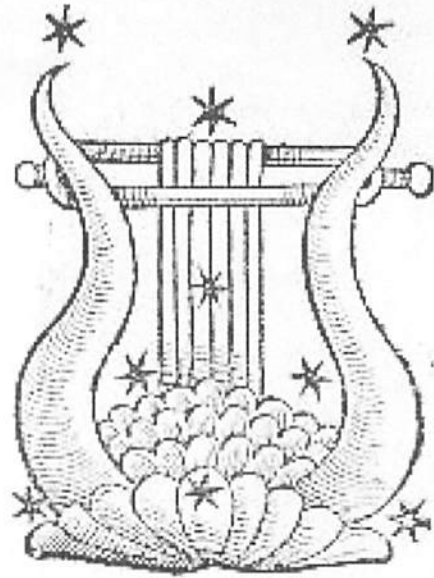


図9  
《竖琴》  
ヒュギーノス著『ギリシャ神話集』  
1535年刊行  
挿絵  
パリ天文台図書館蔵

Venus & Adonis:



*Venus ayant tresamoureusement  
Le jeune enfant Adonis fils de Mirthe.  
Avecques lui deuisé priuement,  
En son giron le contemple & admire,  
Et le tenant, en sa beauté se mire:  
Puis lui conseille à bestes fieres rouffes  
Ne chasser point, car leur dent s'est trop nuire:  
Mais bien quil chasse à des bestes plus douces.*

図12 B・サロモン  
《ヴィーナスとアドニス》  
1557年  
LA//METAMOR//PHOSE D'OVIDE//  
FIGVREE//A LYON//  
PAR IAN DE TOVRNES//M.DLVII//  
(BnF蔵、Gallica) 中の挿絵 (126)



図11 ティツィアーノ  
《ヴィーナスとアドニス》  
1553-54年  
画布・油彩  
186 × 207 cm  
マドリード、プラド美術館蔵



図14 G・ギージ  
 《ヴィーナスとアドニス》  
 (T・ギージの原画に基づく)  
 1570年頃  
 エングレーヴィング  
 32.5 × 23 cm  
 記銘  
 左下 TEODORO//GHI//IN  
 左下 (キュービトの脚の下) GM  
 パリ、BnF蔵、Eb 14a



図13 M・ロータ  
 《ヴィーナスとアドニス》  
 (ティツィアーノの原画に基づく)  
 24.1 × 17.5 cm  
 記銘・下 Marinus Rota [...]

ウィーン、アルベルティーナ美術館蔵



図16 M・ダンジェリ  
 《ユピテルとニンフ》  
 23.8 × 15.9 cm  
 記銘・左下 Marco Angolo F//1565  
 右下 Tal[...]

ウィーン、アルベルティーナ美術館蔵



図15 G・ギージ  
 《アンジェリカとメドロ》  
 (T・ギージの原画に基づく)  
 1570年頃  
 エングレーヴィング  
 29.6 × 21 cm  
 記銘・左上 ANGELICA//MED  
 中央上 ANGELICA//MEDORO  
 左下 GM  
 右下 TEODORO //GHISI IN  
 パリ、BnF蔵、Eb 14a



図18 N・ブッサン  
《アルカディアの羊飼いたち》  
1638-39年  
画布・油彩  
85 × 112 cm  
パリ、ルーヴル美術館蔵



図17 G・ギージ  
《ネプチューンと二人のトリトーン》  
(P・デル・ヴァーガの原画に基づく)  
エングレーヴィング  
232 × 15.5 cm  
パリ、BnF蔵.Eb 14a