

美術アカデミーの「歴史画」の母胎を探る：ラファエッロとアリストテレスの『詩学』との関わりをめぐる若干の覚書き

Exploring the Origins of the Academy of Fine Arts' "History Painting": Some Notes on Raphael's Reference to Aristotle's *Poetics*

栗田 秀法

KURITA Hidenori

はじめに

ゴンブリッチはその著書『芸術と進歩』において、ヴァザーリの美術の完成度に関する価値尺度が単なる自然模倣の能力にとどまらず、キリスト教美術の目的に適合している度合いに存することにあったことに改めて注意を促している。その目的とは、「聖なる姿、とりわけ聖なる物語を納得いくように感動的に眼前に示し、そうすることによって、観る者をも聖人たちや古代の偉人の行いや苦悩の証人となすこと」であり、「観る者は、こうした人々の行いや苦悩について深く観察しなくてはならない」(ゴンブリッチ 2022, 15) というものであった。彼がフィレンツェの洗礼堂壁画の14世紀のモザイクとの対比の中で挙げているのがラファエッロ(1483-1520)の《アテネにおける聖パウロの説教》で、この作品において「ラファエッロは、使徒パウロが異教哲学の厳かな中心地で福音を伝えるという世界を揺るがすような出来事を、われわれが目当たりをすることを可能にしているのであるが、彼はその現場を見せてくれるだけではない。われわれは使徒の話に耳を傾ける人々の一人一人をも目にし、聴衆が福音をどのように受けとめたかということに思いを巡らすこともできるのである。」(同, 15)

ラファエッロがこの目的の実現のために援用した手段としてもっとも重要なものは、いうまでもなく、レオナルド・ダ・ヴィンチが《最後の晩餐》で提示した能弁な身振りや感情表現であった。これと一体をなすものとして忘れてはならないのが劇的な場面設定の重要性である。これに関連して注目されるのがクルト・バットの1959年の先駆的な論考で、ラファエッロの《ボルゴの火災》において当時新たに注目を集め始めたアリストテレスの『詩学』が重要な役割を果たしていた可能性を提起した(Badt 1959)。しかしながら、19世紀のアカデミズムの歴史画では、例えばジェロームが「手段を品位に欠ける目的のためにおとしめており、感覚や官能に奉仕するものとして美術を墮落」(ゴンブリッチ 2022, 126) させるなど、目的と化した演劇的な表現手段は空虚なパントマイムとして創造性を欠くものと捉えられるようになっており、アリストテレスの『詩学』が西欧近世絵画で果たした役割は未だ十分に評価されてこなかったきらいがある。そうした現状に風穴を開けようとしたのがプットファルケンの

2005年の『ティツィアーノと悲劇的絵画』(Puttfarken 2005)であるが、一部を除き(Eck 2007, 83-84; Eck, Bussels 2010, 217)、美術文献における『詩学』の影響は必ずしも十分な注目を集めていない。

本稿ではアリストテレスの『詩学』が近世の美術アカデミーの歴史画(物語画)に与えた影響と役割を検証するより大きな研究(栗田 2016; 栗田 2020)の一環として、ラファエッロの《ボルゴの火災》(1514-1517)(図1)と《キリストの変容》(1520)(図2)の悲劇的な要素を確認しつつ、17世紀においても両作品が悲劇の見地からも受容されていたことを確認しておきたい。

1 アリストテレスの『詩学』のルネサンスにおける復興

アリストテレスは『詩学』第六章において悲劇を次のように定義している。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現(ミーメシス)であり、快い効果をもたらす言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、**あわれみとおそれ**を通じて、そのような感情の浄化(カタルシス)を達成するものである(アリストテレス 1997, 34) ※強調は筆者。

あわれみ(ἔλεος, eleos)とおそれ(φόβος, phobos)を引き起こす出来事を再現する筋立てにとって最も重要な要素は、逆転(ペリペテイア)と認知(アナグノリシス)、そして苦難(パトス)である。逆転とは、「これまでとは反対の方向へ転じる、行為の転換(メタボレー)のこと」(同, 47)であり、認知とは、「無知から知への転換—その結果として、それまで幸福であるか不幸であるかがはっきりしていた人々が愛するか憎むかすることになるような転換」(同, 48)のことであり、「逆転を伴うときには、あわれみか、おそれか、そのどちらかを引き起こす」(同)こととなる。また、苦難とは、「人物が破滅したり苦痛をうけたりする行為のことで、たとえば、はげしい苦痛、負傷、そのほかこれに類することがそれにあたる」

(同, 49)。

アリストテレスの『詩学』は15世紀後半にはギリシア語原典がイタリアにもたらされており、1498年にはロレンツォ・ヴァッラによる全編のラテン語訳が刊行された。『詩学』の影響は、教皇レオ十世のローマにおいて制作されたトリッシノ(1478-1550)の悲劇『フォフォニズバ』(1515)、ルチェッライ(1475-1528)の悲劇『ロズムンダ』(1516)などに見出される。ラファエッロが直接『詩学』と接した記録は存在していないが、バットヤブライメスベルガーはレオ十世の文化的な環境に属していたラファエッロが『詩学』に応答できた可能性を見出している(Badt 1959, 49; Preimesberger 2011, 18)。

その後1536年には優れたラテン語訳、1549年にはイタリア語訳が刊行され、併せて『詩学』に関する注釈書も刊行されていった。世紀後半にはカステルヴェトロの有名な注釈書が1570年に刊行され、トルクワート・タッソ(1544-1595)の『解放されたエルサレム』(1581)にも大いに影響を与えている。そのような文化的な状況に着目し、プトファルケンは、ティツィアーノへの『詩学』の影響を跡づけた著作を刊行し、ティツィアーノの1540年代以降の作例、とりわけ「詩想画(ポエジア)」連作をピンナップでもキリスト教的な寓意でもない、「悲劇的」な絵画として理解できる可能性を提起した。

『詩学』における悲劇は「あわれみとおそれ」を引き起こすことが重要な契機とされてきたが、現代英語では“pity and terror”(Badt 1959)あるいは“pity and fear”(cf. Brandt 1981)、現代イタリア語では“compassione e paura”、“commiserazione e terrore”あるいは、次の引用のように、“pietà e terrore”と訳されている。

Tragedia dunque è mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; e mediante una serie di avvenimenti che suscitano **pietà e terrore**, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni (Aristotele 1916, 20). ※強調は筆者

16世紀において「あわれみとおそれ」にどんな訳語が充てられたのかをいくつか確認しておこう。例えば、1549年版では、次のように翻訳されている。

E adunche la Tragedia una imitatione d'attione virtuosa perfetta, e che habbia grandezza con parlar suave separatamente in ciascheduna sua spetie nelle parti di coloro, che van negociando; conducendo l'espurgatione degli affetti, non per via di narratione, ma per via di **misericordia, e di timore**. (Aristotele 1549, 290). ※強調は筆者

また、カステルヴェトロは1570年の注釈書でこのように訳している。

È adunque tragedia rassomiglianza d'azione magnifica e compiuta, che abbia grandezza, di ciascuna delle spezie di coloro che rappresentano con favella fatta dilettevole seperatamente per particelle, e non per narrazione; e oltre a ciò induca per **misericordia** e per **ispavento** purgazione di così fatte passioni (Castelvetro 1570, 62).

※強調は筆者

ピッコロミーニの1575年の注釈書では次のようになっている。

La Tragedia adunque, diremo, che sia una imitatione d'attion grave; e magnifica; la quale habbia perfectio compimento, e grandezza ancora; e sia fatta con un parlare addolcito; con viar'ella nelle sue parti separatamente le forme, e gli aiuti di tal'addolcimento, à fine, che non per modo di raccontamento, ma col mezo della **compassione**, e del **timore**, li purghino gli ani mida così fatte lor passioni, e perturbationi (Piccolomini 1575, 100). ※強調は筆者

さらにトルクワート・タッソは、ある文章の中で、「la tragedia mira due potentissimi affetti, cioè lo **spavento** e la **compassione**」(Tasso 1735, 255)と、おそれにはspavento、あわれみにはcompassioneの語を当てている。まとめてみると、あわれみには、pietà、misericordia、compassione、commiserazioneといった訳語が、おそれには、terrore、timore、spavento、pauraといった訳語が充てられてきたことがわかる。

なお、美術論ではグレゴリオ・コマニーニが1591年に刊行した著書で、悲劇に注意を促していることは注目されよう

(Eck 2007, 80)。

画家は、模倣の技術において詩人に屈することなく、むしろ詩人が模倣するのと同じ技巧で、物事を模倣し、偽るのである。というのは、絵画は物語よりも再現的な詩に似ていて、再現的な詩の中で私たちが知っている主要なものは悲劇だからだ。

il pittore non cede punto al poeta nell'arte dell'imitare, anzi, che col medesimo artificio, col quale il poeta imita, imita anch'egli e finge le cose. E perchè io non vi sembri parlare a caso, poichè la pittura più rassomiglia la poesia rappresentativa che la narrativa, e tra le poesie rappresentative principale sappiamo essere la tragedia (Barocchi(ed.) 1962, 245).

2 《ボルゴの火災》と『詩学』

バットが『詩学』との関わりで注目した《ボルゴの火災》(図1)に関しては、ヴァザーリの『芸術家列伝』(1568)では優れた情念表現が注目されているものの、『詩学』との関わりを意識させる用語は用いられていない。

ローマのボルゴ・ヴェッキオ地区で起きた火事が描かれている。人々がもはや火を消し止めることができなかつたとき、教皇聖レオ四世が〔ヴァティカン〕宮殿の開廊に姿を現わし、祝福によって完全に火災を鎮めるのである。この絵にはあれこれの危機的な状況が描かれていて、一方の側には何人かの女性たちが水を入れた壺を頭に載せたり手に持ったりして火を消そうとしているが、彼女たちは強い風にあおられ、その髪の毛や衣は激しくひるがえっている。他にも水をかけようとしながら、煙にまかれて目が見えなくなり、我を忘れている者たちがいる。反対側には、ちょうどアイネアスに背負われるアンキセスについてウェルギリウスが語っているのと同じような姿で病気の老人が描かれているが、彼もまた体力の衰えと炎の威力によって茫然自失の態である。老人を背負う若者の姿には気力と力が感じられ、その肉体は、背中にぐったりともたれかかった老人の重みによって強く緊張している。その後ろには火災を逃れてきた裸足で服装の乱れた老女が続き、彼らの前には裸の少年が歩いている。さらに半壊した建物の上からは、すっ

かり取り乱した裸の女性が手に子供を抱えて、下にいる家族の男に投げ渡そうとしている。男は炎を逃れてすでに路上におり爪先立ちで腕を高く伸ばし、布にくるまった赤子を受け取ろうとしている。この女性の姿には、息子を助けようとする情愛と、自身を襲う激しい火の脅威による苦しみとが、両方ともに見事に表されている。それに劣らず、赤子を受け取る男にも、幼児を助けたい気持ちと自らの死の恐怖が入り混じった、巧みな情念の表現が見てとれる。また、子供たちの後を追って走る一人の母親がいるが、その姿を描くのに、この才知あふれる驚嘆すべき美術家が思いついた表現は、言葉で言いあらわせないほどのすばらしさだ。この母親は—裸足で、衣ははだけ、髪はほどけて乱れている—片手で衣服の一部を抱えながら、子供たちをたたいて、崩壊する建物を炎から逃れるように急ぎ立てている。さらに何人かの女性たちが描かれていて、教皇の前にひざまずき、火災を鎮めてくれるよう懇願しているように見える。(ヴァザーリ (2015),183-184)

しかしながら、バットは画面の分析からこの作品における『詩学』との関連を指摘するとともに、バルダッサレ・カスティリオーネ(1478-1528)もその候補者に数えられる、構想の助言者の存在を推測している(Badt 1959, 49-50; Reilly 2010, 309)。より具体的には、《ボルゴの火災》におけるアイネアスの暗示に『詩学』9章における「詩人(作者)の仕事は、すでに起こったことを語るのではなく、起こりうることを、すなわち、ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方で行われる可能性のあることを、語ることである」(アリストテレス 1997, 43)との関わりを看取し(Badt 1959, 48)、さらに本作品に見いだされる三幕構成に『詩学』7章における「全体とは、初めと中間と終わりをもつものである」(アリストテレス 1997, 39)との比較が可能であるとしている(Badt 1959, 48-49; Brandt 1981, 261; Danbolt 1989, 104-105)。画面左手の逃避の場面が物語の初めであり、画面右手の消火活動が中間、中景奥の奇跡を起こす教皇に向かって叫ぶ画面中央の人物が「逆転」と「認知」を伴いつつ物語に終わりをもたらしているのである。さらに《ボルゴの火災》にはボルゴの火災の間の諸作品の中で唯一「あわれみとおそれ」を引き起こすものであること、「あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化(カタルシス)を達成する」という悲劇の構造に沿った画面構造が存在していることを強調している(同, 50)。さらに、この作品では登場人物がすべて

行為する人々であり、かつすぐれた人々であることも『詩学』の求めに合致している(同, 51)。加えてバットは、アリストテレスの次の一節と平行な構造が《火災》に見出され、《ヘリオドロスの追放》などには見られないものであるという(同, 52-53)。

悲劇は行為の再現であり、行為は行為する人々によってなされるが、これらの者は正確と思想においてなんらかの性格をもっていなければならない。というのは、性格と思想によって行為もまたなんらかの性質をもつとわたしたちはいうのであり—行為には、おのずから思想と性格という二つの原因がある—そしてすべての人々は、このような行為に応じて、成功したり失敗したりするからである。

行為の再現とは、筋(ミュートス)のことである。すなわち、ここでわたしが筋というのは、出来事の組み立てのことである。性格とは、行為する人々がどのような性質をもっているかをわたしたちがいうときの基準となるものである。(アリストテレス 1997, 35)

こうしたバットの分析の妥当性を裏書きしてくれるのが、バットも紹介する、ベローリによって紹介されたフランチェスコ・アルバーニの次の書簡である。ここには「あわれみとおそれ」と関わる用語が用いられており、17世紀においてもまた《ボルゴの火災》の受容において悲劇の観点が多かれ少なかれ意識されていたことは興味深い。

(彼が言うには) 私は、私の考えと絵画で表現しようとする目的について、次のように簡潔に書いておこう。私はそうしてきたし、神が私に命を与えてくれるなら、そうしていく。その理由は、ウルビーノの偉大なラファエロの手によるヴァチカンのすべての作品、特にボルゴの火事を見たからである。**おそろしい**光景であり、**あわれみ**の念を抱かせるほどに明確に表現された着想に満ちている。私はただ、この女性が、逃げるためにこの二人の生き物とこの布をほとんど救うことができず、炎の苦しみの中に他の人を残してしまったことを悲しむ行為を見て、立派で、思いやりがあると言っておこう。プットの一人の被り物は、彼らが寝台で羽毛に包まれ安楽であったこと、冷たい空気が被り物を縮ませたことを意味している。なんと偉大なラファエロ！そして、大火を明示するために、この女性の波打つ髪を、前に歩むについて

前に向かって波打つようにし、風が吹かない場合に後ろに少し波打つようにならないようにしたのである。しかし、火は風が吹かなければ決して大きくはならなかったのだ。同じく、水瓶を持ち上げる若い女性の衣の中を風が抜け、この人物の美しさを際立たせている。

lo scriverò (dic'egli) nel seguente ordinario succintamente del fatto mio, e del fine che io mi proposi di rappresentare in pittura. Così ho fatto, e sono per fare , se Dio mi darà vita. Di quello, che io feci , fu cagione l'aver visto tutte l'opere in Vaticano di mano del gran Raffaelle da Urbino , e particolarmente l'incendio di Borgo, spettacolo **spaventoso**, e tutto pieno di concetti, espressi con tanta chiarezza, che muovono a **compassione**. Dirò solamente d'uno ammirabile, e compassionevole in vedere quella donna, che per suo scampo appena ha potuto salvare quelle due Creature, e quei panni, in atto di dolore di aver lasciato l'altre sostanze in preda alle fiamme, quella cuffia di uno de' suoi putti significa che erano in letto agiati nelle piume, e che l'aere freddo lo fa andar ristretto : O gran Raffaelle! E per denotare espressamente il grande incendio, ha voluto che lo sventolare de' capelli di quella donna, secondo che camina avanti, vacano sventolando all' innanzi, e non come leggieri reslino sventolando dietro di lei, che questo succede, se bene non spira il vento. Ma gl'incendi non possono mai esser grandi , se non vi soffia il vento . Similmente quella bellissima giovane, che ajuta, alzando il vaso dell'acqua, anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado, e fa comparire la bellezza della sua persona. (Bellori 1695, 47 ; Rosen 2000, 195) ※強調は筆者

3 《キリストの変容》と『詩学』

ラファエロの《キリストの変容》(図2)は、17世紀にフェリピアンによって「この絵には、大変見事な人物と、きわめて様々で並外れた顔の表情が描かれているので、あらゆる識者からラファエロの手になるもっとも完璧な作品とみなされたのも故無きことではない」(栗田 2022, 300)と評されたように、美術アカデミーで極めて高い評価を受け続けた作品である。

ヴァザーリの《変容》に関する記述において、アリストテ

レスの『詩学』を想起させる用語が用いられていることは注目される。

そこにはタボル山上で変容を遂げるキリストが描かれ、山の麓では十一人の弟子たちが師の帰りを待っている。そこに、一人の悪魔に憑りつかれた少年が、山を降りたキリストに治癒を請うために連れてこられている。少年は身をよじりながら体を上方に伸ばし、焦点の定まらない視線をして叫び声をあげている。このように、邪悪な霊に侵された肉、血管、脈の中の苦痛を表し、血の気の失せた皮膚の色で、緊張と恐怖に満ちた仕草をとっているのである。一人の老人が後ろから少年を支えているが、彼は気力をふりしぼって少年を抱きかかえながら、目を大きく見開いて、眉を上げて額にしわを寄せた表情によって、力と**おそれ**を同時に表している。彼は反対側にいる使徒たちを凝視しており、使徒たちから勇気を得たいと望んでいるように見える。場面には多くの女性たちもいるが、そのうちの一人、前景にひざまずいている女性は構図の中心的な人物像となっている。彼女は使徒たちのほうに顔を振り向け、腕の仕草で悪魔憑きの少年を指しながら、彼のみじめさを示している。使徒たちのある者は立ち、ある者は座り、ある者はひざまずいて、この不幸な出来事に大きな**あわれみ**を示している。この作品の並外れた美しさに加えて、人物像や頭部の表現に見られる新しさ、多様さ、美しさからして、画家たちの共通した意見によれば、数あるラファエッロの傑作のなかでも、この作品こそ最も名高く、最も美しく、最も卓越している、とされている。(ヴァザーリ(2015),189,一部改変)

われわれの議論に関連する箇所について、別の訳者による訳文も並置しておこう。

この人物を老人が一人、しっかりと決心した様子で抱きかかえて、支えている。丸く大きく見開いたその両眼には光が宿っているが、この老人は。眉毛をあげ、額に皺を寄せ、決意の力と同時に**危惧**の念をあらわにしている。(中略)使徒たちが、ある者は突っ立ち、ある者は坐り、ある者はひざまずき、いずれも若者の不幸に深く同情と**憐れみ**を示しているさまが描かれている。(ヴァザーリ(2011),107-108)

nella quale storia figurò Cristo trasfigurato nel monte Tabor, e a piè di quello gli undici discepoli che l'aspettano, dove si vede condotto un giovanetto spiritato, acciocchè Cristo sceso del monte lo liberi, il quale giovanetto mentre che con attitudine scontorta si prostende gridando e stralunando gli occhi, mostra il suo patire dentro nella carne, nelle vene, e ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito, e con pallida incarnazione fa quel gesto forzato e pauroso. Questa figura sostiene un vecchio, che abbracciatola e preso animo, fatto gli occhi tondi con la luce in mezzo, mostra con lo alzare le ciglia ed increspar la fronte in un tempo medesimo e forza e **paura**; pure mirando gli apostoli fiso, pare che sperando in loro faccia animo a se stesso. Evvi una femmina fra molte, la quale è principale figura di quella tavola, che inginoc chiata dinanzi a quelli, voltando la testa a loro e con l'atto delle braccia verso lo spiritato, mostra la miseria di colui; oltre che gli apostoli, chi ritto e chi a sedere e altri ginocchioni mostrano avere grandissima **compassione** di tanta disgrazia. E nel vero egli vi fece figure e teste, oltre la bellezza straordinaria, tanto nuove, varie, e belle, che si fa giudizio comune degli artefici che quest'opera fra tante, quant' egli ne fece, sia la più celebrata, la più bella, e la più divina. (Vasari1879, 370-371) ※強調は筆者

《キリストの変容》に悲劇との関わりを積極的に見出すのはプライメスベルガーである(Preimesberger 1987)。彼が物語の「逆転」を体現する人物として注目するのが、前景中央に配された、左手で中景を指している人物である。彼はその身ぶりを通じて、奇跡を起こすのが「自分ではなく、彼[キリスト]である」という「認識」を示しており、使徒としては小ヤコブに同定される可能性が高いとしている(Preimesberger 2011, 12-14)。最前景で背を向ける女性とその奥の使徒が指差す、てんかんに苦しむ子供があわれみとおそれを引き起こしている。この子供に小ヤコブは画面に平行に対峙しているが、左手で奥行き方向を指さし、子供の治癒はキリストによってなされることを観者に示唆している。ここには《ボルゴの火災》にも見いだされる、90度視線の方向を変えることで「逆転」と「認識」を喚起する共通の手法が用いられているのである。

なお、プライメスベルガーはバットの論考を紹介した後

に、ペローリがコンスタンチヌスの間の《ミルウィウス橋の戦い》(図3)の一場面を悲劇の観点から注目したことに注意を促している。

しかし、殺戮と争いの中で、老父の誇りは老父の**あわれみ**に変わり、若い息子である旗手が死んで旗とともに横たわっているのを認めると、片膝をついて地面に向かい、埋葬されずに残されることのないように血の気のない死体を抱きしめたのである。倒れた手足の重々しさがよく理解できるが、父親は、脇から彼を持ち上げつつ、肩を持ち上げ、裸の腕を垂らし、地面に伸ばしたもう一方の腕に頭を預け、旗を持つ手の指を緩めようとしている。

Mà frà le stragi, e' conflitto cangiasi la fieraezza nella **commiserazione** di un vecchio Padre, il quale avendo riconosciuto il figliuolo giovane Alfiere morto, e disteso con l'insegna, piegasi con un ginocchio à terra , ed abbraccia il corpo esangue, per non lasciarlo insepolto ; e ben s'intende la gravezza, el peso delle cadenti membra, mentre il padre nel sollevarlo di sotto il fianco , alzandofi la spalla , pende il braccio ignudo, e si abbandona la testa' sù l'altro braccio disteso à terra , rallentante le dita della mano nel ri, tenere l'insegna (Bellori 1695, 56).

彼によれば、この場面は『詩学』14章の次の記述に関わっている (Preimesberger 2011, 19-20)。

では出来事のうちに、どのような出来事がおそろしいものに見えるか、また、どのような出来事があわれみを誘うものに見えるか、考えてみよう。この種の行為がなされるのは、互いに親しい人たちのあいだであるか、互いに敵対している人たちのあいだであるか、親しくもなく敵同士でもない人たちのあいだであるか、のいずれかではない。

敵が敵にたいして行為をなす場合、それを実行するにせよ、企てるにせよ、苦難そのものに関係することをのぞいて、あわれみを誘うものはすこしもない。互いに親しくもなく敵同士でもない人たちの場合においても同様である。

しかし、親しい関係にある人たちのあいだにおいて苦難が生じるなら、たとえば、兄弟が兄弟を、息子が父親

を、母親が息子を、息子が母親を殺害したり、殺害しようと企てたり、そのほかこれに類することをおこなったりする場合—このような場合を作者は求めるべきである (アリストテレス 1997, 55-56)。

4 おわりに

本稿ではラファエッロの《ボルゴの火災》と《キリストの変容》にアリストテレスの『詩学』との関わりが見いだされ、後世代にも多かれ少なかれ意識されていたことを紹介した。ラファエッロの悲劇的絵画の企てを最も意欲的に自家葉籠中のものにしたのがニコラ・プッサン (1594-1665) である。

まず《マナの収集》(図4)(栗田 2014, 103-140)を例に取ろう。この作品に注文者に向けた画家の書簡が残っており、「絵の全体を熟視してくださるならば、悲嘆にくれる者、感嘆する者、哀れんでいる者、慈愛の行為をしている者、ひどく窮乏した者、飢えを満たそうとする者、人を慰める者、またその他の者たちを、あなたはたやすく見分けることでしょう。というのは、左手に位置した最初の七つの人物像が、ここに書かれたすべてのものをあなた方に告げるからであり、残りのすべても同じような種類の人物なのです。物語と絵を読み、それぞれの事物が主題にふさわしいか判断してください」(マラン 1992, 173)と述べている。前景左手、前景右手、中景中央へと「始まりと中間と終わり」をもつ三幕構成の展開が見いだされる。前景左手の群に見出される、苦難に満ちた老母に乳をやる母親とそれを見て仰け反る脇の男性は「あわれみとおそれ」を体現し、前景左手から右手への展開では「逆転」が示唆され、さらに中景のモーセの存在により物語の真の意味が「認識」されるようになっている。こうした構造は《火災》と《変容》と比較できよう。ちなみに、前景右手の背を向ける女性は《変容》の前景の女性の引用である。

次に《ソロモンの審判》(図5)を取り上げる。この作品はキーゾルの指摘したように、前景の二人の母親の人物構成に《ボルゴの火災》が下敷きにされている (栗田 2014, 218-219)。興味深いのは伝記作家フェリビアンがこの作品に見出される「あわれみとおそれ」に次のように注目したことである。

眼はしばしば厄介な対象を見ることが耐え難いとき、眼を背け他所を見る。そんなわけで、《ソロモンの審判》を描く際、女性が顔を背け子供が身を隠し、王の裁定を執行するばかりとなった兵士を見て叫んでいるかのように見えるよう描いたのである。真二つに切り離されよう

としている子供を見て、かくも奇妙な審判に各人が驚き、**あわれみとおそれ**に打たれない者はいないのは本当らしさがあるからである。ブッサン氏が制作した絵において大きな技巧と学識で表したのはこうしたことである(栗田 2014, 219)。※強調は筆者

王立絵画彫刻アカデミーではラファエッロとブッサンの物語画が模範とされたが、『詩学』を意識した表現は必ずしも十分に受け継がれることはなかった。新たな目で「あわれみとおそれ」の表出力に注目したのがフラゴナールやダヴィッドで、前者についてはデイドロがそのサロン評において適切に看破している(スタロバンスキー 1995, 100)。フラゴナールとダヴィッドの個別作品の詳しい分析は別の機会に試みたい。

文献

アリストテレス(1997). 詩学(松本仁助, 岡道男訳) 岩波文庫
ヴァザーリ, ジョルジョ(2011). 芸術家列伝2(平川祐弘, 小谷年司訳) 白水Uブックス
ヴァザーリ, ジョルジョ(2015). 美術家列伝(森田義之, 越川倫明, 甲斐教行, 宮下規久朗, 高梨光正監修) 第3巻 中央公論美術出版
栗田秀法(2014). ブッサンにおける語りと寓意 三元社
栗田秀法(2016). ベラスケスとフランス、そしてブッサン—「高貴な技芸」をめぐる公開国際シンポジウム報告集 ベラスケスとバロック絵画: 影響と同時代性、受容と遺産 ベラスケスシンポジウム事務局, 41-51
栗田秀法(2020). ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アンゲル《アンジェリカを救うルッジェーロ》—物語画家の蹉跎—新古典主義美術の系譜(木村三郎監修) 中央公論美術出版, 71-101
栗田秀法(2022). 王立絵画彫刻アカデミーとラファエッロ: ローマ大賞受賞作品を手掛かりに 名古屋大学人文学研究論集, 5, 299-317
ゴンブリッチ, E.H.(2022). 芸術と進歩 進歩理念とその美術への影響(下村耕史, 後藤新治, 浦上雅司訳) アートワークス スタロバンスキー, ジャン(1995). 絵画を見るデイドロ(小西嘉幸訳) 法政大学出版局
マラン, ルイ(1992). 絵画を読む—ブッサンの一通の手紙(一六三九年)をめぐる(露崎俊和訳) 書物から読書へ(ロジェ・シャルチエ編) みすず書房, 155-191

Aristotele(1549). *Rettorica et poetica d'Aristotele*(traduzione di B.Segni). Firenze: Torrentino.
Aristotele(1916). *Poetica*(traduzione di M.Valgimigli). Bari: G. Laterza
Badt, K. (1959). Raphael's 'Incendio del Borgo'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22(1-2), 35-59.
Barocchi, Paola(ed.)(1962). *Trattati d'arte del Cinquecento : fra manierismo e controriforma*. Bari : G. Laterza, 3.
Bellori, Giovanni Pietro(1695). *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. Rome : Nella stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi.
Brandt, J. Rasmus(1981). Pity and fear : a note on Raphael's 'Incendio di Borgo'. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Series altera in 8, 1.*, 259-274
Butterfield, Andrew(2010). Titian and Venetian Painting in a Time of Triumph and Tragedy. *Titian and the golden age of Venetian painting : masterpieces from the National Galleries of Scotland*. Houston;New Haven:Yale University Press, 11-24.
Castelvetto, Ludovico(1570). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetto*. Vienna: Gaspar Stainhofer.
Danbolt, Gunnar(1989). Roma invicta : an interpretation of Raphael's Incendio di Borgo in the Vatican. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Series altera in 8, 7*, 97-130.
Eck, Caroline van(2007). *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
Eck, Caroline van., & Bussels, Stijn(2010). The visual arts and the theatre in early modern Europe. *Art history*, 33, 2, 209-223.
Piccolomini, Alessandro(1575). *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica D. Aristotele*. Venice: Presso Giouanni Guarisco, & Compagni.
Preimesberger, Rudolf(1987). Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1, 89-115.
Preimesberger, Rudolf(2011). Tragic motifs in Raphael's Transfiguration. *Paragons and paragone : Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*. Los Angeles, Calif. : The Getty Research Inst.. 1-22.
Puttfarken, Thomas(2005). *Titian & tragic painting : Aristotle's*

'poetics' and the rise of the modern artist. New Haven ; London : Yale Univ. Press.

Reilly, Patricia L.(2010). Raphael's "Fire in the Borgo" and the Italian pictorial vernacular. *The art bulletin*, 92., 4, 308-325 .

Rosen, Valeska von(2000). Die Enargeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-*poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 171-208.

Tasso, Torquato(1735). *Delle opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme liberata, e con le annotazioni intere di vari autori, notabilmente in questa impressione accresciute*. Volume Terzo. Venice : appresso Stefano Monti, e N.N. compagno.

Vasari, Giorgio(1879). *Le vite de più Eccellenti pittori, scultori e architetti, di giorgio vasari* (nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese). Tomo IV, Florence : G. C. Sansoni.

【キーワード】ラファエッロ、プッサン、アリストテレス、詩学、あわれみとおそれ

図版

図1 ラファエッロ《ボルゴの火災》1514-17年、ヴァチカン宮殿、ボルゴの火災の間



図2 ラファエッロ《キリストの変容》1520年、ヴァチカン、絵画館

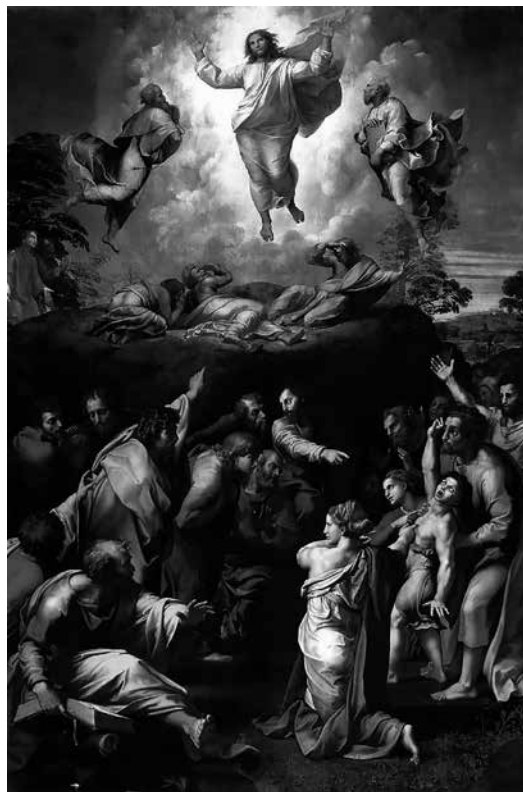


図3 ジュリオ・ロマーノ《ミルヴィウス橋の戦い》
(部分)1520-24年、ヴァチカン宮殿、
コンスタンチヌスの間



図4 ニコラ・プッサン《マナの収集》1639年、パリ、
ルーヴル美術館



図5 ニコラ・プッサン《ソロモンの審判》1649年、パリ、
ルーヴル美術館

