

西洋近世における自然と人間 —プッサンの理想的風景画をめぐって—

栗田 秀法

はじめに

マルコム・アンドリュースは、オックスフォード美術史叢書の一冊『風景と西洋美術』(1999)のなかで、「西洋における風景芸術は、この500年にわたる、前資本主義的世界における原初の生息環境からの回復不可能な疎外について人間が抱いた感覚を綿々と記録したものとみなしうる。」¹と述べている。彼によれば、風景と美術の関係は(1)land into landscape、(2)landscape into art、(3)landscape into land の三段階に分けられる。その枠組みに照らして筆者なりに風景画の流れを捉えると、次のようにできる。

「土地から風景へ」の傾きの第一段階は、自然が馴致され、土地が対象化されて風景表現が発達し始める14世紀あたりから始まる、遠近法をモデルとする主客二元論が理論的に確立するデカルトの『方法序説』(1637)あたりまでの時代に相当する。この時期の風景に対する両義的な感情は、1336年にヴァントゥー山に登ったペトラルカの次の言葉に端的に示されている。

最初、ただならぬさわやかな大気、広々と打ち開けた眺望に感動し、私は茫然として立ちつくしました。振り向いて見渡せば、足下には雲があります²。……

「人は高い山、海の荒波、ゆっくり蛇行する河、丸みをおびた海、星の動きを見ては不思議に思うが、自分自身を観ることはない。」(アウグスティヌス『告白』)私は恥ずかしくなり、つづきを聞こうとする弟にそっとしておいてくれるよう頼み、本を閉じた。地上のものに相変わらず賛嘆の念を持ち続けている自分に腹が立った。³

ここには、風景の広大な眺めに感動する一方で、世俗的なものに心を奪われたことに対する後ろめたさが表明されている。とはいえ、アッシジの聖フランチェスコ以降、地上の万物が神の被造物として肯定的にとらえられる傾向が増大するにつれて、風景表現は急速に進歩を遂げる。その後、地図制作の発展と並行するかのようにして、17世紀のオランダにおいて写実的風景画が確立したことはよく知られている。しかしながら、その時点においても、その近代的な

1

Malcolm Andrews, *Landscape and Western art*, Oxford, 1999, pp.21-22. 西洋の風景画についての近年の概説として、Niils Büttner, *Landscape painting: a history*, New York, 2006.が、西欧近世の風景画をまとめて論じたものに Alain Mérot, *Du paysage en peinture: dans l'Occident moderne*, Paris, 2009.がある。概説的な邦語文献としては、次のものがある。藤田治彦『風景画の光：ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪』講談社、1989年；ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、2007年；エリカ・ラングミュア『風景画』石井朗訳、ありな書房、2010年。古代から16世紀初頭までの風景表現の変遷については、越宏一『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』岩波書店、2004年、を参照。また地理学を中心に広い観点から風景が検討されている。代表的なものとして、オギュスタン・ベルク『日本の風景・西洋の景観 そして造景の時代』篠田勝英訳、講談社現代新書、1990年；佐藤康邦／安恵一彦編『風景の哲学』ナカニシヤ出版、2002年；ジェイ・アブルトン『風景の経験：景観の美について』菅野弘久訳、法政大学出版局、2005年；イーファー・トゥアン『トポフィリア 人間と環境』小野有五・阿部一訳、ちくま学芸文庫、2008年、を挙げておく。なお、日本画と風景の問題については、拙稿「日本画—〈風景〉と〈美術〉の時代の伝統絵画」『近代の日本画 西洋との出会いと対話』愛知県美術館、1993年、9-13頁、で簡単に扱ったことがある。

2

ペトラルカ『ルネサンス書簡集』近藤恒一訳、岩波文庫、70頁。

3

同書、75頁。

4

ハイヘン・レーフラング「『絵は詩のごとくに
あらず』—17世紀オランダ美術における主題
としての風景」阿部純子訳、『アムステルダム
国立美術館所蔵 17世紀オランダ美術展
レンブラント、フェルメールとその時代』国
立西洋美術館／愛知県美術館、2000年、
39-48頁、特に46頁。また、ニルス・ビュッ
トナー（深谷訓子訳）『アルス・コスモグラフィ
ア：初期近世ヨーロッパにおける風景画と世界
形状誌』『京都美学美術史学』5（2006）、
1-30頁、も参照のこと。地図制作との関連に
ついては、スヴェトラーナ・アルパース『描写
の芸術 17世紀のオランダ美術』幸福輝訳、
ありな書房、1993年、第4章を参照。

5

風景画がカテゴリー化されジャンルとして確
立するメカニズムについては、次の文献を参
照：E.H.ゴンブリッチ「ルネサンスの芸術理
論と風景画の勃興」『規範と形式—ルネサ
ンス美術研究』岡田温司、水野千依訳、中央
公論美術出版、2000年、283-315頁。

6

崇高とピクチャレスクの風景画については
多数の文献が存在するが、ここでは柏木／倉
石／新畑『明るい窓：風景表現の近代』大修
館書店、2003年、77-94頁、を導入的な文
献として挙げておく。

7

クラーク前掲書、15頁。

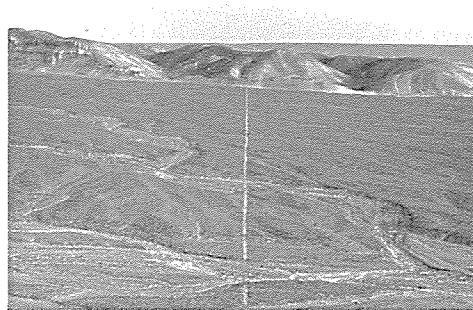
8

石田正「風景と風景画のあいだ—風景の近代
的本質」神林編『現代芸術論—モネからポ
ストモダンへ—』昭和堂、1991年、297-318
頁；アレン・カールソン「現代の環境美学と
環境保護論からの要求」村上龍訳、『美学
芸術学研究』28（2009）、259-292頁、などを
参照。

風景描写にも拘わらず、自然はあくまで神の創造物として賛美され、第二の聖書として研究されていたことは注目される⁴。

「風景から芸術へ」の傾きの第二段階では、ルネサンス期に古代芸芸が復興し人文主義的な芸術論が展開する途上においてまず風景画のカテゴリーが成立し、風景画が徐々にジャンルとして確立していった⁵。17世紀のローマにおいて理想的風景画が成立してのち、美的判断の無関心性（没関心性）を明らかにし美の自律性を打ち立てたカントの『判断力批判』（1790）の前後の時期に自然が審美的な鑑賞の対象として認識されるようになると、風景は、美に加えて、崇高、ピクチャレスクといった種々の美的範疇のもとで経験されるものとなり、それぞれに対応する風景画が制作されることとなった⁶。ケネス・クラークは、その『風景画論（Landscape into art）』において、「風景画は、人間が辿ったさまざまな自然観の段階をしるす指標である。中世以後における風景画の勃興とその発展は、人間精神が自己をめぐる環境との間にふたたび調和をつくりだそうとする試みに発したひとつの流れに立つものである。』⁷としたが、古典主義時代の表象のシステムや主客二元論の枠組みは19世紀半ばごろには危機に直面し、人間と自然との素朴な調和は崩れ、例えばセザンヌの風景画に見られるように、風景画も大きく変貌し、20世紀初頭には近代的な風景画の枠組みは解体を遂げる。

「風景から土地へ」の傾きの第三段階は、人間による自然の支配が明確に行き詰まりを見せた20世紀後半に明確に姿を現す。リチャード・ロング（1945- ）の《ペルーにおける歩行による線》（1972）（挿図1）をはじめとするランド・アートの作家たちの作品や環境美学の発展によって、自然と人間との関係が改めて真摯に問い直されるようになっていく⁸。



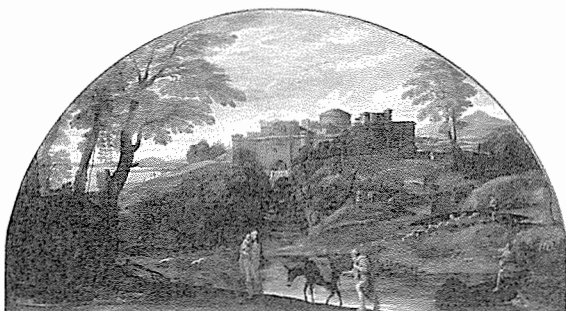
挿図1
リチャード・ロング《ペルーにおける
歩行による線》1972年

本稿では、「土地から風景へ」と「風景から芸術へ」とが重なり合い、18世紀以降の風景画の本格的な興隆の直前に位置する17世紀の風景画、とりわけブッサンの理想的風景画を取り上げ、自然が未だ美的な観照の対象となる手前の時代における人間と自然との相互作用の一側面を紹介することとし、風景と人間についての関わり方の諸相を考察するための一助としたい。

1 アンニーバレ・カラッチの《エジプトへの逃避のある風景》

—理想的風景画の成立—

一般に風景画は17世紀に成立し、北方のオランダでは写実的風景画が誕生し、南方のイタリア、とりわけローマで理想的風景画が誕生したとされる。理想的風景画の成立への大きな一里塚となったことで知られるのが、アンニーバレ・カラッチ(1560-1609)の《エジプトへの逃避のある風景》(1602-04年頃)(挿図2)で⁹、ローマ市内のアルドブランディーニ邸礼拝堂のリユネットのために描かれたものである。



左：挿図2

アンニーバレ・カラッチ《エジプトへの逃避のある風景》1602-4年頃、ローマ、ドリア・パンフィーリ美術館

右：挿図3

ブシコーの画家《エジプトへの逃避》(「ブシコー元帥の時禱書」より)1405-10年頃、パリ、ジャックマール=アンドレ美術館

「エジプトへの逃避」の主題は、中世末期以降、風景表現発展の格好の舞台として好まれたもののひとつである。国際ゴシック様式のメルキオール・ブルーデルラムやブシコーの画家(挿図3)、ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの諸作例では、前景に大きな人物が描かれ、風景はその背景として広がっている。それに対して、ヨハヒム・パティニールやピーテル・ブリューゲル(挿図4)の作例では、登場人物は添景として広大な風景に包み込まれている。アンニーバレ・カラッチとブリューゲルの作例を比較すると、人物の画面に占める比率はほぼ等しいが、いわゆる「世界風景」に属する後者の作例では視点が高いために眼下に広大な眺望が広がっているのに対して¹⁰、カラッチの作例では、視点が低いのに加えて遠方に城塞を備えた山塊が存在するため、遠方への眺めはさえぎられている。前景の片側に大きな樹木を置き、反対側の中景にそれを受けるような樹木を配置する手法は、ティツィアーノに基づく版画(挿図5)などに共通するものを見出すことができる。

10

世界風景については、ウォルター・S・ギブソン(元木幸一訳)「ピーテル・ブリューゲル(父)と16世紀フランドルの世界風景画」『プラハ国立美術館所蔵 ブリューゲルとネーデルラント風景画』国立西洋美術館、1990年、11-25頁、を参照。



左：挿図4 ピーテル・ブリューゲル《エジプトへの逃避のある風景》1563年、ロンドン、コートールド美術館

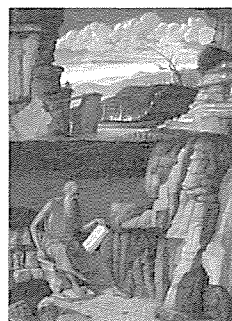
右：挿図5 作者不詳《馬を運る男のいる風景》16世紀初頭、ロンドン、大英博物館(Bartsch XVI.101.8)

イタリアでは、後期中世からコムーネが発達するようになると、都市と対をなすように田園がその喧騒から逃れる場として立ち現れるようになった。例えばアンブロジーヨ・ロレンツェッティの《善政の効果》(1338-40年)(挿図6)では、自然と人為で構成された第3の自然とも言うべきコンタードの田園地帯が都市の城壁外に広がって描かれている。そうした田園への愛好に応答してか、ジョヴァンニ・ベリーニが何作もの作例を残したように(挿図7)、15世紀には、例えば「荒野の聖ヒエロニムス」の主題は、隠棲の理想的な主題として大いに好まれた。



左:挿図6 アンブロジーヨ・ロレンツェッティ《善政の効果》1338-40年、シエナ、パラッツォ・プブリコ

右:挿図7 ジョヴァンニ・ベリーニ《風景の中で書を読む聖ヒエロニムス》1480-5年頃、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



11

ウェルギリウス『牧歌／農耕詩』小川正廣訳、京都大学学術出版会、135-136頁。

12

ヴェネツィアにおける牧歌の伝統については、A.Richard Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966; David Rosand, « Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision », *Place of delight: The pastoral landscape*(exh.cat.), 1988, Washington, The Philips Collection, pp.20-81. を参照のこと。悦楽境のトポスについては、E.R.クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一、岸本通夫、中村善也訳、みすず書房、1971年、10章を参照のこと。

16世紀になると、とりわけヴェネツィアでは、その人文主義的な風土のもとで、サンナザーロの『アルカディア』(1504年)をはじめとして、ウェルギリウスの『牧歌』や『農耕詩』の伝統が復興した。ウェルギリウスの『農耕詩』第2歌にある次の一節なども、都市生活者の田園への憧れの感情を端的に示すとして広く知られるものとなった。

しかし彼ら(農民)には、不安のない休らいと、欺くことを知らぬ生活があり、

さまざまな富が満ちている。広大な土地でのくつろぎも、

洞窟や清冽な水をたたえる湖も、涼しい谷間も、

牛の鳴き声や、木陰での快い眠りも

欠くことはないのだ¹¹。

そうした新しい趣味は、ジョルジョーネやティツィアーノらの絵画にも伝播し、悦楽境(*locus amoenus*)のトポスに由来する牧歌的な情景描写が流行した。緑の樹林に囲まれた庭園や草地に小川が流れ、微風のなかで草花や果実が揺れ、鳥のさえずりが流れるような田園的な風景表現は、ティツィアーノやドメニコ・カンパニョーラらによって版刻され(挿図8)、広く流布することとなった¹²。

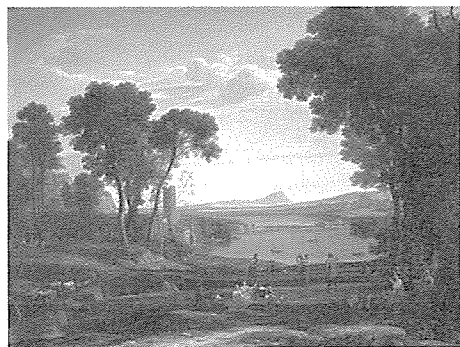


挿図8

ドメニコ・カンパニョーラ《ハーディー・ガーディー奏者と女性のいる風景》1540年頃、大英博物館。

アンニーバレ・カラッチは、1595年にローマに移る以前のポローニャ時代には、ヴェネツィアの風景表現の伝統にならって風景画を制作していた。

《エジプトへの逃避のある風景》においても中景右手の対岸に羊の放牧の光景が描かれており、牧歌的な風景表現の伝統が意識されている。これに加え本作品で注目すべきなのは、心地よい風景の描写にとどまらない荘重な雰囲気が横溢していることである。アンニーバレはローマに移住後、ピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿の秘書ジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキと交流し、古代美術とラファエロを規範とする古典主義的な美学を強く意識するようになった¹³。そこでは自然はあるがままではなく、あるべき姿に鋳直されるべきだとされたように、《エジプトへの逃避のある風景》では、画面にモニュメンタルな城塞都市が背景中央に導入されるとともに、自然は幾何学的に構成されており、画面は高度に理想化されたものとなっている。画面左手前景の影になった大木から中景右手の樹木へ流れるように視線は対角線方向へ抜けていくが、その動きを打ち消すかのように前景中央に聖家族が画面左手に歩みを進めている。背景の城塞建築が生み出す垂直方向の軸線に呼応するようにマリアやヨセフが配置されるなど、個々の要素が厳格に画面構成上の要所に繋ぎとめられている。それによって風景は高貴な主題が展開するにふさわしい舞台へと高められ、自然は人為によって整然と統御されている。画題の序列の下位に格付けされていた風景画が物語画に比肩できる高貴さを獲得する可能性が開かれたのである。



挿図9
クロード・ロラン《踊る人物のいる風景》1648年、
ローマ、ドーリア・パンフィツリ美術館

アンニーバレ・カラッチによって確立された理想化された風景表現の形式はドメニキーノらのポローニャ派の画家たちに受け継がれ、ニコラ・プッサンやクロード・ロラン(挿図9)を経て、19世紀前半の美術アカデミーにおけるローマ大賞「歴史風景画」部門の設立に至る理想的風景画の大きな伝統を形成する¹⁴。とりわけロジェ・ド・ピールによる『絵画原理講義』(1706)における次の記述は、その後の理想的風景画の展開の枠組みとして大きな影響力をもつものであった。

風景画家が絵を描く際に用いる様式のなかで、私はただ二種類だけを区別しよう。他のものはそれらの混合にすぎない。すなわち英雄的な様式と、牧歌的あるいは田園的様式である。

13

Robert C.Cafritz, » Classical Revision of the Pastoral Landscape.», *Place of delight : The pastoral landscape(exh.cat.)*, 1988. Washington, The Philips Collection, 1988. pp.82-111, esp.p.98. アグッキの美術理論については、Denis Mahon, *Studies in seicento art and theory*, London, 1947.を参照。

14

Cf.『19世紀ローマ賞絵画：パリ国立高等美術学校所蔵』(展覧会図録)渋谷区松濤美術館、1989年。

15

『芸術と自然』(展覧会図録)東京新聞、1993年、18-19頁(佐々木由里子訳)；

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* : préface de Jacques Thuillier, Paris, 1989, p.99.

16

画作品における語りと寓意の問題については、拙稿「ブッサンの歴史風景画の意味構造に関する研究」『鹿島美術研究』年報29号別冊(2012)、488-500頁、において詳しく論じた。ブッサンの風景画研究の古典的な論文は、Anthony Blunt, "The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 7, (1944), pp. 154-168. ブッサンの風景画をまとめて論じた最近の研究として次のものがある。Sheila McTighe, *Nicolas Poussin's landscape allegories*, Cambridge, 1996; Clelia Nau, *Le temps du sublime : Longin et le paysage poussinien*, Rennes, 2005.

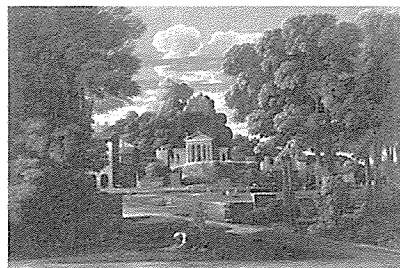
英雄的様式は、芸術や自然が生み出しうるあらゆる偉大なものや非凡なものから抽出したものによる構成である。そこでは風景は全く快く、かつ目を見張るものである。そこに描かれた建造物は、寺院、ピラミッド、古代墓地、神に捧げられた祭壇、規則的な形体の別荘などだけである。ブッサンがこの様式において十全に表現したように、この様式は美しい才能、良き精神から発した時には、一つの快い幻想であり、一種の魔法である。

田園的様式は、洗練されたというよりはむしろ、自然そのものの気紛れのままに委ねられたように見える風景を表したものである。そこでは自然は虚飾も技巧もなく全く素朴に見える。しかし、技巧によって無理に使われるより自然体にまかされた時、より良く見える装飾物は描き込まれているのである¹⁵。

2 ブッサンの風景画における嵐と人間

ド・ピールが英雄的様式の範例としたニコラ・ブッサン(1594-1665)は、初期の1620年代にはヴェネツィア派的な風景表現を試みていたが、1630年代末から1640年代初頭の時期には、アンニーバレ・カラッチやボローニャ派に由来する古典的な風景画を、散発的にはあるにせよ、手掛けるようになっていた。パリ滞在(1640-2年)を終えてローマに戻ってからは、もっぱらパリの重要な支援者シャントルーのための第二の「七つの秘蹟」シリーズの完成に力を注ぐが、その仕事の目処がついた1648年から51年にかけて風景画に集中的に取り組んでいる。

ブッサンの英雄的様式の代表的な作品は、1648年にパリのスリジエのために描かれた二点組の《フォキオンの葬送のある風景》、《フォキオンの遺灰の収集のある風景》(挿図10)である。古代ギリシアの廉潔の政治家フォキオンは策略のため処刑されるが、アテネの民衆たちはさらに追い打ちをかけるようにして市内で遺体を茶毘に付すことも埋葬することも禁じる。フォキオンの遺骸を市外に運び出し、遺灰を集める場面が、名将の悲劇の舞台にふさわしい荘重な雰囲気の中に描かれている¹⁶。



挿図10

ニコラ・ブッサン《フォキオンの遺灰の収集のある風景》1648年、リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー

実はこの時期の風景画のうち、厳密に英雄的といえる作品の数はこの他にはなく、むしろ《蛇に殺される男のいる風景》《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》《ピュラモスとティスベのいる風景》など悲劇的な光景や嵐の情景を描いた作品の方が数的に多い。この画家に固有の特色ある風景画の世界を理解するには、プッサンにとって自然は単なる静観の対象以上の存在として捉えられていたことを理解する必要がある。まずは、1651年にパリのポワンテルのために描かれた二点組の《静穏な風景》(挿図11)¹⁷と《嵐の風景》(挿図12)¹⁸を取り上げよう。



左：挿図11 ニコラ・プッサン《静穏な風景》1651年、ロサンゼルス、ゲティ美術館

右：挿図12 ニコラ・プッサン《嵐の風景》1651年、ルーアン美術館

《静穏な風景》では、アンニーバレ・カラッチの《エジプトへの逃避のある風景》と同様の画面構成が意識され、画面左手に大木が描かれた前景はやや暗く陰に沈み、中景と遠景と明るい光が差し込んでいる。画面右手にも樹木が描かれているが、アンニーバレの作品では中景に描かれたのに対し、ここでは前景に描かれることで対角線方向の動きが消え、画面に平行な面を重ねる厳格な画面構成が際立っている。中景にはさざ波一つない鏡面のような水面の湖が広がり、遠景中央にはモニュメンタルな石造建築が描かれている。前景や中景には羊の群れと羊飼いが描き込まれ、人間と自然とが調和した牧歌的な情景が描かれている。これに対して《嵐の風景》では、嵐のなかを牛車で荷物を運ぶ画面中央の一行の近くの大木に落雷した瞬間の光景が捉えられており、稲光で浮かび上がる不動の石造の建物を除き、人間も自然も全てが混乱の極みにある状況が描かれている。それでは、平和な情景と嵐の情景を対にして描いた理由の一端はどこに求められるのであろうか。

リチャード・ヴァーディは、1982年のある研究において¹⁹、1648年6月22日付のシャントルー宛ての次の書簡に改めて注目し、1648年から始まるプッサンの英雄的風景画の根底に流れる主題が「運命の女神が何も疑わない人間に働く奇妙で残酷な策略の観念」であることを提起した。

もしできるのなら、これらの「七つの秘蹟」を、七つの別の物語に変えられたらと思います。そこでは、運命の女神が人間たち、とり

17

Christopher Wright, *Poussin paintings : a catalogue raisonné*, London, 2007, no.164; *Poussin and nature : arcadian visions*(exh. cat.), New York : The Metropolitan Museum of Art, 2008, no.56.

18

Wright, *op.cit.*, no.163; *Poussin and nature*, no.55.

19

Richard Verdi, "Poussin and the "Tricks of Fortune". *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 956 (Nov., 1982), pp.680-685.

20

Ch.Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin. Archives de l'art francais*, n.s., 5. Paris, 1911, p.384.

わけ彼女の努力を嘲笑した人たちにかつて行ったことなかで最も不思議な策略が生き生きと表現されます。これらの範例は取るに足りないものではなく、それを見た人に、この盲目の狂女の努力に対して泰然自若としていられるために獲得しなければならない徳と知恵を慮ることを想い起させるものです。しかし、彼女が吹き起こす嵐から逃れられるには、極度の知恵か極度の愚鈍を持ち合わせることにしかなく、一方は彼岸に、他方は此岸にあるのですが、中間の性質の人々は女神の苛酷さを経験する定めになっているのです²⁰。

先の運命の女神の一節は、モンテーニュの「愚昧と賢明は、人生の災難に会うと、同じ感じ方と不屈さを示す。賢者は不幸を統御し、愚者は不幸に気がつかない。いわば後者は災難のこちら側に、前者はあちら側にいる。」(『エッセー』54章、原二郎訳)という文章との関連が指摘されている。また、ピエール・シャロン『知恵について』(1601)の次の一節との関連をヴァーディが指摘している。

21

Verdi(1982), *op.cit.*, pp.681-682; Charron, *De la sagesse*, Paris, 1986, pp.292-293. ブッサンの書簡とシャロンとの関係を最初に指摘したのはフリードレンダーである。Cf.フリードレンダー『ブッサン』(若菜みどり訳)美術出版社、1970年(原著1965年)、65頁。また、この書簡と自由思想家の関わりについては、マクタイの著作(註16)を参照のこと。ブッサンとストア主義については、フリードレンダー前掲書、37-39頁他、Anthony Blunt, *Nicolas Poussin : The A.W. Mellon lectures in the fine arts*, 1958, New York, 1967, pp.157-176, などを参照のこと。

最初と最後の、より低い人々とより高い人々は、決して世の中を騒がすことなく、何物も動かすことはない。一方は無能さと弱さで、他方は大きな能力と堅固さと知恵によって。中間の人々があらゆる雑音、この世の自分勝手に、絶えずかき乱しかき乱される諍いを作り出す。最も低い人々は、地所、酒粕、汚水だめのように歩み、上からやってくるものを甘受するだけの地面に似ている。中間の人々は、そこであらゆる大気現象が形成され、あらゆる音や変化が生じ、次いで地面に落ちる空気に似ている。最も高い段階にある人々は、天に近い、静穏で、明澄で、清浄で平和な、より高い圏界のエーテルに似ている²¹。

ここでシャロンは、人間と自然界、政治の世界を次のように類比的に捉えているのである。

精神	天	王
魂	大気	中間の人々
身体	土	愚者

ブッサンは人間と自然界をこのように類比的に捉えることで風景画を物語画に比肩する高度に精神的な内容を盛り込むことができたのであった。

ここで《静穏な風景》と《嵐の風景》に戻ると、ブッサンが信奉したストア学派の考えに従えば、前者では秩序ある理性的な存在者としての自然に法則に擬えられた賢者の世界が示され、後者では大気現象に擬えられた運命の女神を

あざけるばかりで思慮を欠く、情念に囚われた中間の人々の世界が示されているのであると考えられる。もちろん、指摘のあるように、イタリア語の fortuna の語に運命=嵐(時化)の語義があったこと、また嵐のような表象しえないものを再現することにたけた古代の画家アペレスへの対抗心、嵐のもたらす崇高の効果といったものも当然意識されていたことは疑いない²²。

前述の手紙が書かれた6月の少し前に5月にパリでフロンドの乱(1648-1653)が勃発している。フロンドの乱に関わるブッサンの所感がシャントルー宛での8月の書簡で披瀝されている。

事実、そちらの出来事は私が安閑としているわけにはとても参りませんので、善良なフランス人として、数年前からの状況よりうまくやって欲しいと願わずにはいられません。(しばしば起こるように)この大きな混乱が何らかの良き改革のきっかけになりうるとするのなら、私個人としてはとても喜ばしいことです。思うに、善良な人ならだれでも同じような気持ちになることでしょう。しかし、私はこの世紀の邪さを危惧しています。徳、良識、信仰が人々の間から追放されています。蔓延ってるのは悪徳、ペテン、私欲だけです。全てが失われ、善などないとあきらめています。全て悪に充ち溢れています。人が施す療法も悪を取り除くには十分な効力を決して持ちません。その原因を取り覗こうとしても時間の無駄です。腕が腐っているのに、指を切り落として何になりましょう。貴殿がご存じの其奴[パルティチェリ・デムリ(マザランに見捨てられた財務総監)]の失脚などちっとも嬉しくありません、次に起こることを待ちかねていますから²³。

ブッサンやその顧客は総じてマザランやその一派に敵対的で、高等法院側に与していた。その一方でブッサンは民衆の愚かさも強く意識しており、社会的な混乱を快く思っていなかった。この時期にはヨーロッパ各地で政治的な出来事が多発するが、それらに対する感想を1649年1月にブッサンは次のように述べている。

イギリスから奇妙な知らせが届いています。ナポリでも何か新奇なことがあります。ポーランドでは天地がひっくりかえています。神は恩寵によりわがフランスを脅かす者から守ってくれています。神は我々がどうしているかはお見通しです。しかしながら、このような大きな出来事が起きる世紀に生きていることは大きな喜びです。喜劇を気ままに眺めるためにどこかの片隅の安全な場所に身を置くことができるのなら²⁴。

22

ルイ・マラン『崇高なるブッサン』矢橋透訳、みすず書房、2000年、42-44、100-104、246頁。

23

Jouanny, *op.cit.*, p.386. ブッサンと画家のフランスのパトロンとの関係については、次の著作を参照のこと。Todd P. Olson, *Poussin and France: painting, humanism, and the politics of style*. New Haven/ London, 2002.

24

Jouanny, *op.cit.*, pp.394-395.

ブッサンがルイ13世没後からフロンドの乱の勃発する間の母国における混乱や同時期のヨーロッパ各地の混乱に大きく心を動かされていたことは事実で、それが制作の原動力の一つになっていたことは疑いない。知恵を欠いた中間の人々、民衆の動向に深い憂慮の念を抱いていたのである。そうした時期に描かれた嵐に関わる作品をいくつか見ていこう。



挿図13
ニコラ・ブッサン《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》1650年頃、パリ、ルーヴル美術館

25

Wright, *op.cit.*, no.161; Poussin and nature, no.47. 邦語文献として、古川俊英「神話風景画と寓意：ニコラ・ブッサンの《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》をめぐって」『北海道教育大学紀要 第1部A』48-1 (1997)、81-95頁がある。マクタイ(前掲書)の作品論が詳しく紹介されている。

《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》(挿図13)では²⁵、《静穏な風景》と《嵐の風景》で示された自然の二面性が一枚の絵に込められている。画面右手にはオルフェウスとエウリュディケの婚礼の場面が描かれている。地面に身を横たえるエウリュディケが竖琴を弾くオルフェウスの奏でる竖琴の調べに熱心に耳を傾けている。その脇には結婚の神ヒュメナイオスと思しき若者が立っている。その後ろにはお付きの女性が地面を這う蛇の出現に驚きのあまりのけ反っている。これは程なく新郎新婦を襲う悲劇を暗示している。後の悪夢を予兆するかのように、岩塊からは深い影が広がり、蛇にかまれて命を失うエウリュディケの身体を大きく覆い始めていることは暗示的である。左手背景のローマのサンタンジェロ城を想わせる城塞からは不穏な煙が立ち上り、現在の幸福が束の間のものであることを示している。

26

Wright, *op.cit.*, no.156; Poussin and nature, no.62. 制作年代は17世紀のフェリピアン伝記における記述から1648年とされてきたが、最近ではその記述が別の作品のことを言及している可能性が提起され、本作品は様式上1655年頃に位置づけるべきだという説が2008年のニューヨーク展では採用されている。



挿図14
ニコラ・ブッサン《ディオゲネスのいる風景》1648年頃?、パリ、ルーヴル美術館

27

Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin : Landschaft mit Pyramus und Thisbe : das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*. Frankfurt, 1987; Wright, *op.cit.*, no.162; Poussin and nature, no.57. 邦語文献として、矢橋透「近代形成装置としての絵画——ニコラ・ブッサン『ピュラモスとティスベのいる嵐の風景』をめぐって」『みずす』44-10 (2002)、19-31頁がある。

《ディオゲネスのいる風景》(挿図14)²⁶は《静穏な風景》の世界に対応するもので、自然の理法に従って生きる知恵を身につけた哲学者ディオゲネスと静穏な自然とが重ね合わされている。それに対して《ピュラモスとティスベのいる風景》(挿図15)²⁷は《嵐の風景》の世界に対応するもので、思慮を欠き情念に囚われた両者の悲劇と嵐の光景とが重ね合わされている。前景には逢引きの場所に残された血塗られた外套にティスベの死を読み取って絶望のあまり自害したピュラモスに駆け寄るティスベの姿が稲光に浮かび上がっており、運命のいたずらに苛まれる存在の悲劇と嵐の情景が類比的に描かれている。このような

雷雨の情景のなかで中景の湖の水面が波一つ立たず静まり返っているのは、ルイ・マランが指摘するように賢者の眼のメタファーなのであろうか²⁸。いずれにせよ、ここで取り上げた風景画では、いずれにおいても知恵と運命、恒心と情念、賢者と民衆のテーマがさまざまな形で交錯していることは疑いない。

28
マラン前掲書、78頁。



挿図15
ニコラ・プッサン《ピュラモスとティスベのいる風景》1651年、
フランクフルト、シュテューデル美術館

おわりに

プッサンはフロンドの乱とほぼ重なる1648-51年の間に「高貴で英雄的な風景画」を集中的に描いたが、その後はしばらく風景画を中断した。再び風景画を手掛けるのは1657年からで、その後没するまで「詩的な風景画」と呼ばれる一連の作品を制作するが、もはや運命のテーマは重要な役割を果たすことはなかった。例えば1658年にパッサールのために描かれた《ディアナと盲目のオリオンのいる風景》(挿図16)²⁹では、ゴンブリッチが明らかにしたように、ルキアノスが伝える太陽を求めてケダリオンを肩に載せて歩む盲目のオリオンの物語に、ナタリス・コメスの神話註解書(パリ版1627年刊)に由来する、水=オリオン、大気=ユピテル、太陽=アポロンという三つの要素による雷雲の発生と月の力=ディアナによる降雨という、「三大要素の相互的生成と消滅」、水の循環のドラマが重ね合わされている³⁰。

29
Wright, *op.cit.*, no.165: Poussin and nature,
no.63.

30
E.H.ゴンブリッチ「プッサン《オリオン》の主題」『シンボリック・イメージ』(大原・鈴木・遠山訳)平凡社、1991年、242-249頁。



挿図16
ニコラ・プッサン《オリオンとディアナのいる風景》1658年、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

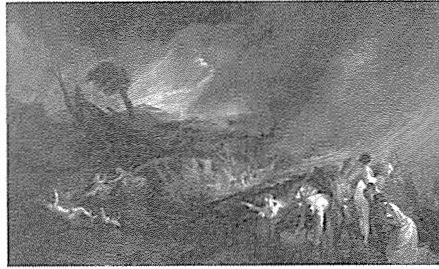
31

ミシェル・フーコー『言葉と物：人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年、42頁。マクタイは、ブッサンとシャルル・ル・ブランら次世代の王立絵画彫刻アカデミーの画家たちの間には認識の枠組みの切断があるとしている。Cf. McTighe, *op.cit.*, pp.151-157.

32

Turner and the masters(exh.cat.). London. Tate Britain, 2010, no.30. この作品については、新畑泰秀「J.W.M.ターナーの《大洪水》『黙示的崇高』の主題に見る伝統と創意」『テート・ギャラリー所蔵 ターナー展』(展覧会図録)、横浜美術館、1997年、177-194頁を参照。

ここで改めて注意を喚起したいのは、「高貴で英雄的な風景画」においても「詩的な風景画」においても、自然というものが、表現の上では客体化されているとしても、いまだ無関心性のもとで体験される美的な対象とはならず、あくまで寓意的に読み取られるものとして存在していたことである。ミシェル・フーコーは、『言葉と物』において、「16世紀末までの西欧文化においては、類似というものが知を構築する役割を演じてきた。」³¹と述べたが、ブッサンは近代のとば口にあってもなお類似の知によって自然を捉えていた最後の世代に属する存在であったのであろう。ブッサンの風景画の根底にあった画家に固有の自然観は次世代以降に継承されるはずもなく、理想的風景画に奉ずる後世代に影響を与え続けたのは英雄の様式の形式のみであった。崇高の効果をめぐるブッサンの大いなる試みに真摯に応答する作品がようやく現れるには、19世紀初頭、《冬：大洪水》に競合しようとしたターナーの登場(挿図17)を待たねばならなかった³²。



挿図17

J.W.M.ターナー《大洪水》1805年頃、ロンドン、テート・ブリテン