

【特集】 「美」の力

ジャック＝ルイ・ダヴィッドの「歴史画」と悲劇

栗田 秀法

はじめに

ジャック＝ルイ・ダヴィッド（一七四八―一八二五）は、《ヘクトルの遺骸に対するアンドロマケの苦痛と後悔》（図1）を王立絵画彫刻アカデミーに入会作品として一七八三年八月に提出し、同年のサロンに出品した^{〔1〕}。この作品は、アカデミー准会員認定作品として制作された《施しを乞うベリサリウス》（一七八一）（図2）と共に、《ホラティウス兄弟の誓い》（一七八五）で確立するダヴィッドによる荘重体の歴史画の成立一歩前の作品として重要な意義をもつ。本稿では、ダヴィッドの歴史画の作風の変化に当たって、劇作家との交流が大きな役割を果たしていたという最近の議論を踏まえつつ、ダヴィッドがアリストテレスの『詩学』で示された劇作の要点をどれくらい意識し、作画に生かすことがで



図1 ジャック＝ルイ・ダヴィッド
《ヘクトルの遺骸に対するアンドロマケの苦痛と後悔》
一七八三年 油彩・画布 ルーヴル美術館



図2 ジャック・ルイ・ダヴィッド
《施しを乞うベリサリウス》
一七八一年、油彩・画布 リール美術館

きたのかについて、《アンドロマケの苦痛と後悔》を例に取り、「あわれみとおそれを引き起こす出来事」の再現への工夫の様相について詳しく検討してみることにした。

1 「歴史画」とアリストテレスの『詩学』

(1) 「歴史画」の成立と発展

レオン・パッティスタ・アルベルティがその『絵画論』(一四三六)において、「絵画作品の頂点は、歴史画」(istoria)⁽²⁾であると述べて以降、人文主義絵画理論が権威を保った一九世紀半ばあたりまでは歴史画の地位が揺るぎないものであったことは広く知られている⁽³⁾。シアマンは「ルネサンスの美術家を中世の美術家から区別する条件のひとつは主題を「目の前に」よりいっそう生きているかのように提示する意図である⁽⁴⁾」としたが、そのための具体的な処方箋のひとつとして機能したのがアルベルティの『絵画論』であった。まず『絵画論』の第1巻では、「ある一定の距離、中心光線の位置が正確に定まったなら、描かれた面が立体的に浮き上がり、それらの物体に酷似するように見える⁽⁵⁾」ようにするために不可欠の透視図法についての解説が詳細になされている。第2巻では絵画を成り立たせる三つの要素、輪郭、構図、光の受容

についての議論に移り、歴史画における豊富さと多様性⁽⁶⁾と感情表現⁽⁷⁾の重要性が強調された。

アルベルティの主張を実現すべく人物に十分な「エネルギー(活力)」を与えることに成功したのがレオナルド・ダ・ヴィンチであり、ミケランジェロであり、ラファエッロであった⁽⁸⁾。人物像のエネルギーという課題にはティツィアーノも一五二六―三〇年頃に制作した《聖ペトロの殉教》で意欲的に取り組んでいる⁽⁹⁾。一六世紀半ばの『アレティーノまたは絵画問答』においてドルチェは次のように述べ、ローマ派であれ、ヴェネツィア派であれ、流派を問わず、この課題が極めて重要なものと認識されていたことがわかる。

必要なことは、描かれた人物が見る者の心を動かすこと、つまり物語の内容に応じて、ときには見る者の心をかき乱し、ときに快活にし、ときには憐れみのためにため息をつかせ、ときには怒りを引き起こすことなのだ。さもなければ、画家は何も達成したことにはならない。なぜなら、これこそが画家のあらゆる美点の葉味のようなものからだ。詩人や歴史家や弁論家の場合も同じことであろう。もし、彼らが生きたり演説したものがこの力を欠いていたとしたら、それらは精

神にも生命にも欠けていることになる⁽¹⁰⁾。

こうした能弁な身振りや感情表現はバロック美術にも受け継がれ、歴史画の開花に大きく寄与することとなる。

(2) 歴史画の展開における『詩学』の寄与

リーが『詩は絵のごとく』で示したように、詩論や演劇論を下敷きにした成立した人文主義絵画論では、模倣、着想、感情表現、教訓と悦び、デコールム、筋の統一等のトピックが議論されたことはよく知られている。しかしながら、アリストテレスが『詩学』第6章において示した悲劇の次の定義と歴史画との関わりについては、詳しく触れられてはいない。

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(ミーメーシス)であり、快い効果をあたえる言葉を使用し、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⁽¹¹⁾。

より具体的には、再現とは「おそれとあわれみ」を引きおこす出来事の再現にほかならず（9章）、逆転、認知、苦難といったものが効果的な手段とされた（11章）。

アリストテレスの『詩学』は一五世紀後半にギリシア語原典がイタリヤにもたらされ、一四九八年にロレンツォ・ヴァッラによる全編のラテン語訳が刊行されている。『詩学』の影響は、教皇レオ十世（在位一五一三―一五二二）のローマで開花し、トリツシノ（一四七八―一五五〇）やルチェツライ（一四七五―一五二八）が悲劇を相次いで制作したとされる。バットによれば、ラファエッロの《ボルゴの火災》は当時のローマの文化的な環境に应答した作品であり、プライメスベルガーは《キリストの変容》にもそれが当てはまるとした⁽¹²⁾。最近ではティツィアーノに『詩学』との関連を指摘する研究者も現れており、プトファルケンは、一五三六年に優れたラテン語訳、一五四九年にイタリヤ語訳が刊行されて以降のティツィアーノの作品、とりわけ一連の「詩想画」の中に『詩学』への応答を積極的に読み取っている⁽¹³⁾。

その後カステルヴェトロの有名な注釈書が一五七〇年に刊行され、トルクワート・タツソ（一五四四―一五九五）の『解放されたエルサレム』（一五八二）にも『詩学』からの大きな影響が見いだされる芸文思潮の中で、一七世紀フランスの画家ブッサンが

『詩学』に積極的に応答しようとしたことについての検討がアングロープによってなされている⁽¹⁴⁾。注目されるのは、ブッサンが《ソロモンの審判》（一六四九）においてラファエッロの《ボルゴの火災》に対する「競合」を試みたことで、キーズルが指摘した配置の類似性に加え、一七世紀の伝記作家フェリビアンが「あわれみとおそれ」というアリストテレス『詩学』のキーワードを用いて次のように作品を分析していることは興味深く、制作者と受容者の双方が『詩学』に通じていたことがうかがわれる。

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きがあるからである。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⁽¹⁵⁾。

一八世紀における歴史画と「あわれみとおそれ」を引き起こ

す出来事の再現」との関わりには、ブッサンの《アハシユエロスの前のエステル》に現れる失神する女性の表現が、アントワーヌ・コワペル、フラゴナール、ダヴィッド、アングルなどに受け継がれていく系譜が存在するが、本稿で取り上げるダヴィッドの《アンドロマケ》においては別の手法が試みられている。

2 ダヴィッドの初期の歴史画の展開

ジャック＝ルイ・ダヴィッドは、フランソワ・ブーシエ（一七〇三―一七七〇）の紹介でジョセフ＝マリイ・ヴィアン（一七一六―一八〇九）に師事して美術アカデミーで研鑽を積み、一八歳になる一七七一年からローマ賞コンクールに挑み、苦闘の末に四度目の挑戦でローマ大賞を受賞した。各年の提出作品の主題と審査結果は次のとおりである。

一七七二年 《ミネルウアとマルスの争い》（2等）

一七七二年 《ニオベの子供たちを矢で撃つアポロとディアナ》

一七七三年 《セネカの死》

一七七四年 《アンティオコスとストラトニケ》（大賞）

最初の二年は、主題の性格にもよるのだが、激しい身振りの劇的な表現が特徴をなしている。《ミネルウアとマルス》はラファエッロの《ヘリオドロスの追放》との比較が可能な作品で、《ニオベ》についてもラファエッロに基づくマルカントニオ・ライモンディの銅版画《嬰兒虐殺》と比較できる。両作品では総じて「エネルジア」の観点でラファエッロとの競合が試みられたのだと言えるかもしれない。

《セネカの死》と《ストラトニケ》では浮彫的なより古典主義的な画面構成に転じているが、依然として全体の色調はフラゴナールを思わせるパステル調で、後者にブッサンからの引用があるものの、あくまでロココ的で、のちの厳格な古典主義的な作風を予測させるものはほとんど感じられないし、「あわれみとおそれ」を引き起こす出来事の再現への関心も見出すことはできない。

ダヴィッドは美術アカデミーの給費生として一七七五年末から一七八〇年の夏までローマに滞在するが、作風が古典主義的なものへと急激に明確に変化するのは一七七九年夏のナポリ旅行がきっかけであった。作品に変化の兆候がはっきり姿を現すのは《ペスト患者の治癒を聖母子にとりなす聖ロクス》（一七八〇）で、理想化された聖母子像とペスト患者の露骨なまでのリアリズムの

対比が際立ち、全体に落ち着いた色調で描かれている。なお、前景に横たわるベスト患者の顔の情念表現にル・ブランの情念表現の図解「絶望」が利用されていることがモンタギューによって指摘されているが、これは「あわれみとおそれ」を引き起こすための工夫の一端と見なすことができよう。

こうした新たな方向性がさらに強力に推し進められたのが、王立絵画彫刻アカデミーへの准会員認定作品として制作され一七八一年のサロンに出品された《施しを乞うベリサリウス》(図2)である²¹。ユステイニアヌス帝の將軍ベリサリウスが謀略のため有罪とされ目をえぐられて失脚し、物乞いにまで落ちぶれたという伝説が絵画化され、着想源としてはヴァン・ダイクの原作に基づく版画が指摘されてきた。また、ペイロンらの先行作例に比べると登場人物が四人に限定され、物乞いに落ちぶれた將軍の哀れな姿、將軍を発見して驚く兵士の反応に焦点が当てられている。新たな新古典主義への転換にあたってはラファエッロの構想になる莊重で厳格な使徒言行録のタピスリーの世界が導きの糸とされている。注目したいのは、両手を挙げて仰け反る兵士の情念表現には控えめながらル・ブランの情念表現の図解の「怖れ」²²が、施しをする女性の情念表現にはル・ブランの情念表現の図解の「同情」²³が援用されているように思われることで、両者にはベリサリ

ウスの物乞いの行為を前にして鑑賞者が取るべき反応の範例としてのメタ観的な機能が見いだされる。《ベリサリウス》は、「あわれみとおそれ」を引きおこす出来事の再現への意欲と、鑑賞者への心理的效果への画家の関心がダヴィッドの画業ではじめて前景化した作品として注目できよう。ダヴィッドの劇作、悲劇への関心の高まりのきっかけの一つとして、レドベリーが明らかにしたように、一七八〇年前後の画家の劇作家ジャン＝フランソワ・デュシ(一七三三―一八一六)と親密な交流が重要であったことは疑いない²⁴。

3 《ヘクトルの遺骸に対するアンドロマケの苦痛と後悔》

(1) 作品の典拠、先行作例、制作過程

ダヴィッドの《ヘクトルの遺骸に対するアンドロマケの苦痛と後悔》(図1)の典拠は、ホメロスの『イリアス』で、トロイア軍の総帥ヘクトルがギリシア軍のアキレウスに倒されたのち、その遺骸が父王プリアモスによって貰い受けられ、宮殿の寝台に横たえられた場面が描かれている。寝台の脇にるのが妻のアンドロマケと息子のアステュアナクスである。直接の典拠は24歌の次の箇所である。

遺体を世に知られた屋敷に運び入れると、紐を通す孔を穿つた寝台に寝かせ、悲しみの歌の音頭をとる歌い手たちをその傍らに坐らせる。歌い手たちが悲痛な挽歌をうたうと、それに合せて女たちが歎きの声をあげる。その女たちの中で歎きの音頭をとったのは、白い腕のアンドロマケで、勇猛ヘクトルの頭を抱いていうには、

「旦那様、あなたは若くしてお亡くなりになり、わたしを寡婦にして屋敷に残して行っておしまになる。二人とも運に恵まれぬあなたとわたしとが産んだ子はまだあのように幼く、それにとっても一人前の男になるまでは生きられぬ気がします。その前にこの町はすっかり壊されてしまいましようから。町の守護であったあなたが、町を護りまた貞淑な妻たち、幼い子らをかばって下さったあなたがなくなつたのですもの。女たちは間もなく洞なす船に載せられて行き、その中にわたしもいるのです。そしてお前も、坊やよ、わたしと一緒にどこぞへと連れてゆかれ、そこで無情な主人に仕えてこき使われ、卑しい仕事をせねばならぬか、それともアカイア勢の誰かに、手を掴まれ櫓から投げ落とされて、惨めな最期を遂げるか―それはきつとお父様に兄弟か父親かまたは息子を殺さ

れたのを恨む男だらうけれど。じつさいお父様の手にかかって、涯しない大地の土を噛んだ者はいくらでもいるのだからね。お前のお父様は恐ろしい戦さの時は、容赦のないお人だったもの。だから町の人たちはみんなお父様が亡くなったのを悲しんでいるのです。そしてヘクトル、あなたは御両親に見も世もあらぬ歎きと悲しみとをおかけになつたのですし、ことに誰よりもわたしには、辛く苦しみが残されることになるのでしよう―あなたは今はの際に、床からわたしに手を差し伸べて下さることもなかったし、いつまでも心に残る一言をいつても下さらなかった、わたしが昼も夜も涙にくれながら、いついつまでも忘れずに思い出せるような一言を。」

(718745)⁽⁸⁾

この主題の先行作例は多くないが、一七世紀のある挿絵(図3)では典拠に忠実に合唱の場面が描き込まれている。ダヴィッドが下敷きにしたとされるのがガヴィン・ハミルトン(一七三二―一七九八)の作品である(図4)。この作品はプッサンへのオマージュともいえるもので、死の床の情景については《ゲルマニクス之死》《終油》等が参照され、画面左手に立つ女性と従者は《幼いモーセの発見》からのいささか露骨な引用である。ダヴィッド

とハミルトンとの間にはローマで個人的な交流があったとされる。⁽²⁶⁾
ダヴィッドの作品には多数の準備素描が残されており、そこから構想の発展のあらましを知ることができる。構想の初期に制作されたある素描⁽²⁷⁾では、寝台に横たえられたヘクトルの脇にアンドロマケが座り、脇に立つ従者の女性が赤ん坊のアステュアナクスを母親の顔の前に差し出している。その脇には一人の女性が立ち、



図3 コルネリス・ファン・カウケルケン
《寝台のヘクトルの遺骸》
アブラハム・ファン・ディーペンベーク原画
一六六〇年頃 銅版画 大英博物館 (1856.1105.61)



図4 ドメニコ・クネーゴ
《ヘクトルの死を嘆くアンドロマケ》
ガヴィン・ハミルトン原画
一七六四年 銅版画 大英博物館 (1886.1124.259)

アンドロマケの背後には片膝で両手を合わせて天を仰ぐ女性がいる。次の段階と目される素描⁽²⁸⁾では、登場人物がヘクトルとアンドロマケ、アステュアナクスの三人に絞られ、裸の赤子は悲嘆に暮れる母親の膝の上でべそ泣きをしている。完成作に近づいたのがアステュアナクスを幼児として描いた素描⁽²⁹⁾で、立ちつつ両手で顔を覆い泣く裸の幼い息子が母親の脇に抱えられている。人物構成がほぼ固まるのがルーヴルのある素描⁽³⁰⁾で、幼子は母親の右わきに立ち、泣くのではなく、母親に話しかけているか慰めているように描かれている。さらにアカデミーの事前に提出されたことが想定される油彩スケッチ⁽³¹⁾では、完成作と同じく燭台がアンドロマケの背後に付加された。アンドロマケの表情は終始苦痛に歪んでいるように思われる。

(2) 「あわれみとおそれ」を引きおこす出来事の

再現のための工夫

この作品のサロンにおける反応は、グリムによる「アンドロマケは、夫の亡骸のそばに座っている。ここにおける悲しみと絶望の感情は初めてではない。彼女はずっと前から絶望しており、自分の最も深い後悔の対象を嘆き悲しんでいる。言い換えれば、彼女の目は涙で枯れ果てており、彼女は衰弱している……この苦悶の

状態は、恐らく、この場面で最も魅力的で、最も崇高で、最も感動的な瞬間だったのかもしれない。」⁽³²⁾という評のように、概ね好評であった。しかしながら、色調の暗さに対してはかなり批判があったらしく、アンドロマケの悲しみが抑制されすぎているとか、茫然とした表情に見えるとの指摘もあつたとされる⁽³³⁾。

制作過程の初期ではアンドロマケの悲しみが強調されていたが、完成作では彼女の表情は一義的な確定が難しくなっているように見える。シャルル・ル・ブランによる「悲しみ」の情念の図示⁽³⁴⁾よりもダヴィッド自身が制作した「苦痛」の情念を表した素描⁽³⁵⁾に似ていることは確かであるが、「苦痛」では眼が上目遣いに空いているものの、どちらも唇はへの字に結んでおり、アンドロマケが口をやや開けている点で大きく異なっている。レドベリーもその表情に注目しており、「アンドロマケの表情は、「苦痛」の刻印以上の特徴を有し、ル・ブラン的な装った「苦痛」の態度と、ジレンマの解決と、不可能な悲劇的選択における勇氣と知恵とを求め、一種の当惑した訴えとの狭間にある」としている⁽³⁶⁾。そうした指摘が出てきたのは、アンドロマケの口が半開きになっており、演説しているとまでは言えないまでも声や言葉を発しているようにもみえるからであろう。

ここで思い起こしたいのが、サロンに出品された時のタイトル

“La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector”で、苦痛と後悔という二つの情念が並記されていることである。ダヴィッドは構想が進んだ段階で、側面に浮彫の施された寝台を導入し、油彩スケッチの段階からは、ダヴィッド自身がスケッチしたヘクトル伝の浮彫のある寝台を下敷きにしつつ、向かって左手には「アンドロマケに別れを告げるヘクトル」の浮彫を、右手には一人の戦士が敵を倒す場面の浮彫を嵌め込んだ。後者はダヴィッド自身が描いた古代風のフリーズを描いた素描に由来するもので、ここではヘクトルがアキレウスに倒されたことを示しているのだと想定できる。

アンドロマケはヘクトルの遺骸が到着した際に上に紹介した長い言葉を発したのと同じように、ヘクトルとの別れの（『イリアス』6歌）際にもかなり長い言葉を発し、引き留めようとしている。

あなたはひどい方、その勇気があなたの命取りになるかも知れぬというのに、幼い坊やのことを、やがてあなたに先立たれて独り身になる不運なわたしのことも憐れんでは下さらぬ。

間もなくアカイア軍が一斉に押し寄せて来て、あなたのお命を奪うでしょうに。万一あなたを失うことになったら、墓の

下に入る方がずっとましだと私は思っています。あなたがお亡くなりになったら、わたしにはもうなんの楽しみもありません、残るのは悲しみばかり。そればかりか、わたしには父も気高い母もありません。あの剛勇アキレウスが父を殺し、キリキア人の見事な町、城門高いテベは跡形もないほど壊されてしまったのですもの。アキレウスは父エエティオンを殺しはしたものの、さすがに気が咎めたのでしょう、甲冑まで剥ぎ取ろうとはせず、亡骸はきらびやかな物の具とともに焼き、墓も築いてくれました。そして墓のまわりには、アイギス持つゼウスの姫たち、山のニンフたちが楡の木を植えてくれたのです。

わたしには家に七人の兄弟がおりましたが、それがみな一日のうちに、冥府の王の屋敷に行ってしまった――七人ともに、脚をくねらせて歩む牛と雪白の毛の羊の世話にかかっているところを、駿足の勇士アキレウスに討ち取られたのです。母は樹々の蔽うプラコスの麓で王妃の身でありましたのを、アキレウスはほかの戦利品とともにこちらへ連れて来た後、莫大な身代と引き換えに放してくれ、父の屋敷で矢を降らすアルテミスに撃たれて世を去りました。

ですから、ヘクトル、あなたはわたしにとって父であり母

であり、また兄でもあるとともに、あなたはわたしの頼もしい夫なのです。どうか哀れと思つて、このままこの櫓に残り、子を孤児に、妻を寡婦の身にはなさらないでください。それから手勢を野無花果の傍らへお置きなさいませ、あそこは一番城に登りやすく、城壁も攻めやすいところですから。現にこれまで三たび、両アイアスや名高いイドメネウス、またアトレウスの子らやデュデウスの勇猛な子に率いられた勇士たちが、ここから城に攻め入ろうとしたではありませんか。誰か予言の術に長けた者が、彼等にそれを教えましたものか、それとも彼等が自分からその気になつてしたものかは判りませんが。(390-439)⁽⁸⁾

「後悔」とタイトルに明記したからには、浮彫と共に鑑賞者へクトルの出立前のこの口上を同時に思い起こさせようという意図があつたに違いない。興味深いのは、アンドロロマケのポーズと表情がチェーザレ・リーバの「後悔」の擬人像(図5)と一定の近似性を持つていることで、次のリーバの説明はアンドロロマケの境遇とも符合する。

過去の過ちに対する後悔が、ここでは悲しむ女性によって表

図5 ジャック・ド・ビ

《後悔》の擬人像

(Cesare Ripa, Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures, Paris, 1643, II - p. 140, "Regret")



現されている。彼女の心は虫に侵されており、それは彼女の良心の内にある隠された自責の象徴である。彼女の目は天に向けられ、涙に濡れており、彼女の苦しみの証となっている。

彼女は自身の罪によって与えられる苦しみの中で、全ての支援を神から待ち望んでいる。そのため、彼女は神にのみ頼り、預言者の言葉を口にする。「傷ついた心と謙遜な心、神よ、お見捨てにならないでください」⁽¹⁰⁾

完成作一步手前の油彩スケッチでアンドロマケの片方の胸がはだけているのは寓意像が意識された可能性もあるが、完成作ではデコルムの観点からか胸は衣で隠されている。

ローゼンブラムはかつて、ロカンが紹介した、アンドロマケがガイド・レーニヤその流派のマグダラのマリアを思い起こさせるというサロン評⁽¹¹⁾に注目し、キリスト教図像との関連に注意を喚起している⁽¹²⁾。また、シユナツペルはある展覧会図録で本作品とピエタのテーマとの関連を示唆しており⁽¹³⁾、例えば、マルカントニオ・ライモンディの《哀悼》(図6)などは、キリストの横臥表現に加え、マリアの表情や身振りも比較できよう。

また、絵画と鑑賞者の関係で興味深いのは、アンドロマケが鑑賞者の方を向き、観賞者に悲劇への参加を嘆願している、というポイムの指摘で、その結果アンドロマケは「自分の苦境を普遍化し、ある意味で自分の行為を政治化している」とし⁽¹⁴⁾、アンドロマケを「祖国」の擬人像、ヘクトルを英雄Ⅱ殉教者になぞらえてい

図6 マルカントニオ・ライモンディ

《哀悼》 ラファエツロ原画
一五二一—一七年頃 銅版画 シカゴ美術館 (1944.618)



る⁽¹⁵⁾。

ダヴィッドが参考にしたハミルトンの作品(図4)では、「その女たちの中で歎きの音頭をとったのは、白い腕のアンドロマケで、勇猛ヘクトルの頭を抱えている」という『イリアス』の章句に忠実に、ヘクトルの遺骸に覆いかぶさるようにしてその頬

を夫の胸に当てている。また、ハミルトンの作品では一二名の人物がどちらかというフリーズ状に並列的に描かれており、鑑賞者を絵画内の空間に強く引き込む画面構成にはなっていない。それに対してダヴィッドの作品では、登場人物を絞り、アンドロマケが鑑賞者に訴えかけるように描くことで観者がその場に居合わせるような臨場感が生み出されている。準備素描から油彩スケッチまでは悲しみや苦痛がアンドロマケの表情において優勢であったが、完成作では後悔の要素が加わることで、ヘクトルの妻を取り乱し刹那の情念に囚われた存在から、逆境において我に返り苦難を耐え忍ぶ存在へと変貌させることで、聖人に通じるような範例的な存在として鑑賞者の目に映ることが可能になっているのである。

アンドロマケは、ラシーヌの悲劇においては、アキレウスの息子の戦利品となり、アステイアナクスの命も危機に瀕するなど、さらなる苦難に晒されることとなる。一七八一―八二年頃に書かれたダヴィッドの自筆資料を調査したレドベリーが見出したように、この時期のダヴィッドがラシーヌの『アンドロマック』に大きな関心を寄せていたとすれば、画家はホメロスとラシーヌを一体化してアンドロマケを捉えていたことになる。^④だとすれば、ダヴィッドの絵のアンドロマケは過去を後悔し、現在の苦難を耐え

ることに加え、未来を嘆き、救いを求めるという三重の役割を担っていることさえできるのかもしれない。いずれにせよ、ダヴィッドの作品におけるアンドロマケは、ヘクトルの遺骸を前に単に嘆き苦しむのではなく、後悔と共に神の加護を訴える姿に描かれることで、いつそう「あわれみとおそれ」を鑑賞者に誘う存在に高める配慮がなされていることは疑いない。

おわりに

ダヴィッドは《ベリサリウス》において人数を絞り、それ自体「あわれみとおそれ」を鑑賞者に引き起こすことの可能な、物乞いをするほどに落ちぶれたベリサリウスの姿を前景に大きく横向きに描き、さらに鑑賞者をこの場の一員として引き込むべくあわれみとおそれを体現する人物を画中に導入することで臨場感を高めようとした。それに対し《アンドロマケ》では、同じく人数を絞りながらも、アンドロマケを正面向きに配置することで鑑賞者の感情移入の度合いを高めるだけでなく、表情に後悔の要素を加えることで「あわれみとおそれ」を引き起こす出来事の再現にふさわしい、苦難にもくじけることのない崇高な存在への変貌を試みたのである。さらに今後は《ホラティウス兄弟の誓い》以降

の作品についても同様の観点から分析を試みることにしたい。

※本稿は 科学研究費の研究課題13K00156の研究成果の一部である。

注

- (1) Jacques-Louis David : 1748-1825 (extrait: Musée du Louvre, département des peintures, Paris, Musée national du château de Versailles), Paris, 1989, no.56; リュック・ド・ナントウイユ『ダヴィッド』(木村三郎訳)美術出版社一九八七年、no.9・鈴木杜畿子『画家ダヴィッド・革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、一九九一年、九〇九頁。
- (2) レオン・パッティスタ・アルベルティ「絵画論」(池上俊一・徳橋曜訳)『原典 イタリアルネサンス芸術論 上巻』(池上俊一監修)名古屋大学出版会、二〇二一年、二七七-二八頁、三二〇頁。
- (3) 人文主義絵画理論については次の著作を参照のこと: レンズラー・W・リー『ウト・ピクトウラ・ポエシス』詩は絵のごとく・絵は詩のごとく: 人文主義絵画理論(森田義之、篠塚二三男訳)アートワークス、二〇二一年(原著一九四〇年)
- (4) ジョン・シアマン『オンリー・コネクト……イタリア・ルネサンスにおける美術と観者』(足達薫、石井朗、伊藤博明訳)ありな書房、二〇〇八年(原著一九九二年)、三四〇頁。
- (5) アルベルティ、前掲書、三二五頁。
- (6) 同書、三〇七頁。「君が称賛し驚嘆できるような歴史画は、目を楽しめるように装飾され、喜ばしいものである。学識者でも無学な者でも誰であれ、それを見る者に喜びと感動を与えるであろう。／歴史画においてまず喜びを与えてくれるものは、描かれた事物が豊富で多様であることから来ている。」
- (7) 同書、三〇八頁。「歴史画というものは、そこに描かれた人間たちが己の心の動きをはっきりと示す時に、見る者の心を動かすだろう。」
- (8) シアマン前掲書、三二〇-三二四頁。
- (9) 同書、三四一-三四八頁。
- (10) ロドヴィーコ・ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』ヴェネツィア・ルネサンスの絵画論(森田義之、越川倫明翻訳・註解・研究)中央公論美術出版、二〇〇六年(原著一五五七年)、八二-八三頁。
- (11) 『詩学』: アリストテレス: 詩論・ホラーティウス・岩波文庫。一九九七年、三四頁。
- (12) Kurt Badt, "Raphael's 'Incendio del Borgo'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, 1/2, pp.35-59.
- (13) Rudolf Preinesberger, *Pargons and pargone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Los Angeles*, 2011, pp.1-22. 次の拙稿も参照: 「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」『名古屋造形大学紀要』29(二〇二二)・五三-六二頁。
- (14) Thomas Putzkeren, *Titan & tragic painting: Aristotle's poetics and the rise of the modern artist*, New Haven/London, 2005. 次の拙稿も参照: 「マイツィアーノとアリストテレスの『詩学』との関わりをめぐる覚書き」『名古屋造形大学研究論集』7(二〇二四)(印刷中)。
- (15) Jonathan Unglaub, *Poussin and the poetics of painting: pictorial narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge, 2006.
- (16) Henry Keazor, *Poussins Parents: Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleincompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Regensburg, 1998, p.49.
- (17) 拙著『ブッサンにおける語りと寓意』三元社、二〇一四年、二一九頁、を

参照の「ルイ」。

- (18) 次の拙稿を参照：「ジャン＝オーギュスト＝ドミニック・アングル、アンジェリカを救うルッジエーロ——物語画家の蹉跌——『新古典主義美術の系譜』（木村三郎監修）中央公論美術出版、二〇二〇年、七二—一〇二頁。
- (19) 拙稿「王立絵画彫刻アカデミーの「ファエロ」：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（二〇二二）：二九九—三二七頁、esp. 三〇五頁。
- (20) Jennifer Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, New Haven, 1994, p.87.
- (21) Paris 1989 (exhcat.), no.47, 拙稿（二〇二二）：三〇六頁も参照。
- (22) Montagu (1994), fig.193.
- (23) Op.cit., fig.190.
- (24) Mark Ledbury, "Visions of Tragedy: Jean-Francois Ducis and Jacques-Louis David", *Eighteenth-Century Studies*, 37 (4) (2004), pp.553-580.
- (25) ホメロス『イリアス（下）』（松平千秋訳）岩波文庫、四二二—四二四頁。
- (26) ノートルダム・マリアの関わりについては次の文献を参照：Deître Dawson, "La peinture des sentiments moraux : Gavin Hamilton et Jacques-Louis David", *ÉCOSSSE DES LUMIÈRES Le XVIIIe siècle autrement*, Grenoble, 1997, pp.319-342.
- (27) Paris 1989 (exhcat.), no.58.
- (28) Op.cit., no.59.
- (29) Op.cit., fig.50.
- (30) Op.cit., no.60.
- (31) Op.cit., no.57.
- (32) 引用は次の文献に48頁：Jean Loequin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, p.242.
- (33) Cf. Antoine Schnapper, *David : témoin de son temps*, Fribourg, 1980, pp.70-71.
- (34) Montagu, op.cit., fig.208.
- (35) Paris 1989 (exhcat.), no.7.
- (36) Mark Ledbury, "Stages of creation : history, epic and theatre in David's early history painting projects", *Studiolo*, 3, 2005, 169-190, esp.172.
- (37) Op.cit., no.21.
- (38) Jacques Louis David : *radical drayfsman* (exhcat.: The Metropolitan Museum of Art) New York, 2022, no.18.
- (39) 『イリアス 上』岩波文庫、二〇二二—二〇三頁。ヘクトルとの別れの場面はアンドロペナの思ひ出として、ラシーヌの『マンテロペッタ』にも現れる（ラシーヌ『フエーデル／マンテロペッタ』（渡辺守章訳）岩波文庫、89—90頁）。
- (40) Cesare Ripa, *Iconologie où les Principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, traduit par Jean Baudoin, Paris, 1643, II, p.141. "REGRET. LE Regret des fautes passées se demontre icy par vne Dame affligée, qui a le cœur rongé de vers, veritables symboles des secrets remords de la conscience. Elle a les yeux fixes vers le Ciel, & baignez de larmes, qui font les marques de fa douleur. Et dautant que parmy les gelfes & les tortures que luy donnent ses offenses, elle attend toute son affirance de Dieu: aulli ne s'adreffelle qu'à luy, & dit avec le Prophete, Cor contritum et humiliatum Devs non despicias."
- (41) Loequin, op.cit., p.243.
- (42) Robert Rosenblum, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton, 1967, P.83.

- (32) *French painting 1774-1830, the Age of Revolution* (exh.cat.: Grand Palais, Paris: the Detroit Institute of Arts: the Metropolitan Museum of Art, New York), Detroit, 1975, p.366.
- (44) Albert Boime, *Art in an age of revolution, 1750-1800*, Chicago, 1987, p.181.
- (45) Op.cit., p.182.
- (49) Ledbury (2005), p.171.