

〔論文〕

## ディアナの休息と狩の獲物 — 17、18世紀絵画におけるディアナ主題の図像伝統 —

安室可奈子

### 序論—研究の背景

本論考では、18世紀前半のフランス絵画において流行した「ディアナの休息」図像が、その本源からどのように展開したかについて述べる。論者は目下、フランソワ・ブーシェ《ディアナの水浴》(1742年のサロン) [図16] についての個別作品研究を進めている。本作品は、傍らに兎と野禽が細密に描きこまれている点が特徴的であり、この狩りの獲物の表現が、ブーシェの着想源についての傍証となると考えられる。ロンドン大学ワールブルク研究所写真資料室を中心にディアナの図像資料群を網羅的に調査すると、こうした作例は17世紀初めのフランドルで創案されたものであることが明らかとなってきた。これらの図像群の中で基準作となると思われる画家たちの作品を取り上げ、簡略ではあるが作品分析を行い、小さなアンソロジーとして纏めたい。

### I. 文学的典拠の明瞭な「ディアナの休息」

絵画表現においてディアナが休息する情景は、文学的典拠に明白に裏付けられたものと、そうでないものの二つに大きく分類できる<sup>1</sup>。前者は、16世紀の作例に数多くみられ、その後もディアナ主題において頻繁に選択されるようになる。ここでは、後世にすくなからず影響を与えたと思われる代表的な作例を紹介する。

「ディアナの休息」の図像は、当初、文学的典拠がともなったものであった。オウィディウス『変身物語』に登場するエピソード中、「ディアナとカリスト」(第二巻) および「ディアナとアクタイオン」(第三巻) がそれに該当し、そこでは女神がニンフたちと共に沐浴する様子が語られている<sup>2</sup>。いずれも舞台は閉ざされた森の中で、小川や泉などの水辺がある場所となっている。

スコットランド国立美術館に所蔵されているティツィアーノの2点の有名な対作品が、それらの情景を描いている<sup>3</sup>。《ディアナとカリスト》[図1] では、ユピテルの子を身籠っ

たニンフのカリストを聖地から追い出すよう指をさして命じるディアナの様子が表現されている。また《ディアナとアクタイオン》[図2]では、ディアナの水浴に期せずして遭遇したアクタイオンとそれに驚き怒る女神たちの様子が描かれている。いずれの場面も文学上の記述によれば狩の後の沐浴という設定にもかかわらず、両作品に狩の獲物は描きこまれていない。カタログ・レゾネによれば、作品は、18世紀の間、パリのオルレアン公のコレクションにあったことから、同時代のフランス・アカデミーの画家たちが参照できた可能性は高い<sup>4</sup>。

一方、フォンテーヌブロー派のフランソワ・クルーエが描いた作品は、やはりディアナとニンフたちが沐浴する情景である[図3]。先行研究では、ディアナは寵姫ディアヌ・ド・ポワチエ、中景に描かれた馬に乗った騎士はアンリ二世と推定されているが<sup>5</sup>、この画面構成は「ディアナとアクタイオン」の主題を下敷きにしていると考えられる。後景、右奥には猟犬が牡鹿を噛み殺している様子が描かれているからである。「ディアナの休息」の主題として狩の獲物が描きこまれる初期の作例であるが、目立たない後景に配置されている点で、次章で述べる17世紀フランドル派の作例群とは一線を画している。

次にイタリア17世紀における作例として、ドメニキーノ(1581-1641)の絵画《狩をすするディアナ》(1616-17)[図4]を紹介しておきたい<sup>6</sup>。画面中景の向かって左半分には、ディアナと大勢のニンフたちが矢を射ようとしている。矢の先には射とめられて地上に落下しつつある野禽が一羽描かれている。画面前景には、水浴する数人のニンフたちが描き

こまれている。後景には、射とめた鹿を運んでくる2人のニンフたちもいる。一見すると、ドメニキーノは狩の最中と、狩の後のふたつの情景を異時同図的にキャンバスに表現したように見える。しかしながら、向かって右端の茂みから女神たちの様子をのぞき見る2人の男の姿を考慮すると、この作品にもやはり「ディアナとアクタイオン」の物語が暗示されていると見るのが正しいだろう。最初は狩の途中で興奮しているだけのように見えたディアナとニンフたちにも、また画面中央で獲物に襲いかかろうとしている2匹の猟犬にも、アクタイオンの存在に気づいた際の驚きや怒りの感情が込められていると考えられる。

このように「ディアナの休息」図像は、当初、ディアナをめぐる二つのエピソードを絵画化するための、場面設定として生まれたことがわかる。17世紀以降もこの二つの主題のうちとりわけ「ディアナとアクタイオン」は、イタリアやフランスで頻繁に描かれた<sup>7</sup>。いずれの主題においても、特にティツィアーノの構図がお手本とされ、ディアナ、カリスト、アクタイオン、ニンフら人物像の身ぶりによって、主題を明瞭に認識することができる。

## II. ルーベンスとその周辺：17世紀フランドル絵画

前章で述べたように、アクタイオンとカリストのエピソードに描き表されるディアナの休息の情景において何より重要であったのは、純潔であるべき女神をめぐる、図らずもそれを侮辱してしまった若き狩人とニンフ

がそれぞれどのような顛末に陥ったかというドラマを教訓的に描き出すことであり、「ディアナの休息」あるいは「水浴」はいわばその舞台背景としての役割しか担っていなかった。よってこの場面が「狩りの後の休息」であることを暗示する獲物を必ずしも描きこむ必然性もなかったわけである。

ところが17世紀に入り、ルーベンスとその周辺のアムステルダム派画家たちの作品に置いて、このふたつの物語の中から女神とニンフたちが狩の後に休息している情景のみが取り出され表現されるようになった。そしてここでは多種多様な狩の獲物がほとんどの作例において描きこまれることとなる。本章では、そのような図像展開について簡略に述べたいと思う。

#### ①ルーベンス、バーレン、ブリューゲル： 初期の作例群

17世紀初頭より、こうした作例は数多く確認されるようになる。その最も代表的な作品が、ルーベンス(1577-1640)の描いた《ディアナの狩りからの帰還》と言えよう [図5]。この作品は1617年頃に描かれ、現在はドレスデン国立絵画館に所蔵されている。画面の右半分にディアナが3人のニンフとともに描かれている。ディアナは右腕には槍、左腕には少なくとも4羽の野禽を抱えている。向かって一番右端のニンフの持つ槍の先には射とめられた野兎が逆さ吊りにされている。狩りの豊富な成果を祝うかのように、画面の左半分にはサテュロスたちがたくさんの果物を腕に女神たちの一行を出迎えている。ルーベンスと動物や花や果物の専門画家たちとの共同制作についてはすでによく知られている事

実であるが、この作品においても静物モチーフはスнейデルスによるものと指摘されている<sup>8</sup>。

1753年にフランドルやオランダ、ドイツ人画家の生涯と作品についての優れた著書を刊行したデカンは、ルーベンスの《狩から帰還するディアナ》がオルレアン公のコレクションにあったと述べている<sup>9</sup>。その文言が真実であるとすれば、摂政時代にフランスのアカデミー画家たちがこれを参照する機会も当然考えられ、興味深い。

こうした物語性の希薄な「ディアナの休息」の主題は、当時、ルーベンスの周辺ですでに流行していたらしい。ワールブルク研究所の写真コレクションの調査では、「狩の後に休息するディアナ」「水浴するディアナ」と分類されたフォルダの中に、17世紀初めのフランドル画家たちによって描かれた多数の作例が存在していることがわかった<sup>10</sup>。この画像資料の大部分が、ネーデルラント美術史研究所によってウェブ上に公開されている画像データベースにおいても、確認することができる<sup>11</sup>。その中で最も顕著に目にするのが、ヘンドリック・ファン・バーレン一世(1574/75-1632)<sup>12</sup>とヤン・ブリューゲル一世(1568-1625)<sup>13</sup>の作例群である。二人の共作とされている《サテュロスに驚かされるディアナとニンフたち》(1616年) [図6]では、前景中央にディアナと5人のニンフたちが、寄り添って休んでいる<sup>14</sup>。天蓋の奥から二人のサテュロスが顔を出しているが、いずれも影の部分として目立たない色調で描かれており、あくまで明るい色彩が施されたディアナとニンフたちの休息に焦点が当てられていることがわかる。特に注目したいのが

狩の獲物の表現で、最前景の女神たちの足もとに野生の鹿や兎、野禽が複数描きこまれている。それはディアナらの表現と同様、非常に目立つ所に配置されており、静物画の一部が切り取られて投入されたかのような印象を受ける。

ルーベンス、パーレンおよびブリュゲルは、これと類似した作例を小型の画面の中に繰り返し描いている。単独の作もあるが、多くの場合、パーレンとブリュゲルあるいはルーベンスとブリュゲルの組み合わせで共同制作が行われている。一例として、パリの狩猟と自然博物館に所蔵されている作品《サテュロスに驚かされるニンフたち》を挙げる[図7]。三人は1613年、北部ネーデルラントへ旅行にも出かけており、互いに刺激し、高め合う関係であったことがうかがわれる。

ところで、図6、図7に見られるように、「ディアナの休息」が描かれ始めた初期の作例では、ディアナとニンフたちはもっぱら眠っている様子で表現されていたことがわかる。ところが、後発のフランドルの作例群でも、また18世紀フランスの作例群でも、「ディアナの休息」の女神たちはほとんどの場合、目覚めて身体を起こした状態で描かれる。どのような変化が起こったのだろうか。

狩猟と自然博物館所蔵のルーベンスとブリュゲルによるもう一点の作品《狩をするディアナ》[図8]が、この疑問に幾分でも答えてくれる。ここで見られるように、当初は、目覚めた状態でのディアナとニンフたちが描かれる場合、「狩への出発の準備」つまり狩をする前の場面として設定されていた。描かれている動物はたくさんの猟犬たちだけで、狩の獲物はいないことから、それが明

らかである。しかしながら、ニンフに履物をはかせてもらうディアナ、木にかけた天蓋の布を取ろうとするニンフ、髪を洗うニンフ、矢筒を持つニンフといった表現は、その後の「ディアナの休息」の数多くの図像に見られるもので、ルーベンスらの作例をお手本とするうちに次第にその部分だけが切り取られ、「休息」の情景に取り入れられたと考えられる。

実際、先に挙げた図5のルーベンスの作品やパーレンらの別の作例<sup>15</sup>にも見られるように、当初は狩の後の情景であっても、ディアナとニンフらは獲物を持って帰る様子で描かれることもあり、必ずしも「休息」をしているわけではない。こうしたことから、ディアナとニンフたち、そして猟犬や狩の獲物という共通のモチーフの組み合わせで表現された多数の類似した図像が、後世の画家たちへと継承されていくうちに、次第に定番の「ディアナの休息」の作品へと変化していったと見るのが妥当であろう。

## ②フランドル絵画におけるその後の展開

ルーベンス以降、この図像を、より洗練された「ディアナの休息」の情景へと発展させた後代の画家としては、まずヨルダーンズを挙げなければならない。現在ルーヴル美術館に所蔵されている《ディアナの休息》[図9]は、1645年頃に描かれたとされている油彩画である。画布の中央に足を組みゆったりと腰かけるディアナがいる。女神は片方の手は地面につき、もう片方の手で狩の獲物を指差している。その周りには5人のニンフがおり、うち3人はディアナとほぼ同じ大きさで描かれている。サテュロスたちが、果物で満たさ

れた籠を差し出している。ディアナが指差す方向に目をやると、射とめられた狐と兎が数匹木の枝にかかっている。また画面向かって右下には、やはり獲物の群像が描かれていて、大きくお腹を出して横たわる鹿と積み重ねるように置かれたたくさんの野禽がある。ヨルダーンが、師のルーベンスとその周辺にいた画家たちの作例に靈感を受けてこれを描いたことは明らかであろう<sup>16</sup>。

一方で、作品が205×255cmと非常に大型である点は、こうした作品の注文が公式なものか、あるいは上流の貴族からのものであった可能性が高い。この作品の正確な注文主は現在では不明であるが、少なくとも1830年代まではブリュッセルにあり、その後、19世紀に入ってからフランスにもたらされたことがわかっている。しかしながら、この作品のひと回り小さなサイズのヴァリエントが、同じパリのプチ・パレに所蔵されており、後世の版画によればル・ブランのコレクションにあったことがわかっている<sup>17</sup>。この図像が、少なくとも17世紀の末までに王立アカデミーの実権者の手に渡っていたとするならば、フランスの同時代の画家たちに与えた影響のほどが推測できる。

もう一人、ヨルダーンと同時期の重要な作例として看過できないのが、ヤン・フェイト(1611-1661)の絵画である。フェイトは、スネイデルスに師事し、おもにアントワープで活躍した静物画家であったが、一方で、フランスやイタリア、スペインなどヨーロッパの各都市を訪問した事実が知られている<sup>18</sup>。現在、ウィーン美術史美術館に所蔵されている《ディアナとニンフたち》(1650年) [図10] には、腰かけるディアナが狩の獲物を

満足げに手にしている様子が描かれており、3人のニンフたちがつき従っている。専門の静物画の技量を発揮して精緻に描きこまれた6頭の獵犬と、鹿、兎、野禽などの狩の獲物の表現は、ルーベンスとブリューゲルの2点の共作を折衷的に取り入れている印象を受ける。ヨルダーン作同様、ここでは人物像はルーベンス作よりいっそうクローズアップされている。女神の頭部に目立つようにつけられた三日月の髪飾りにも表れているように、神話画としての側面が強調されているともいえる。初期のものとは比べ、サイズが大型化している点も、この時期の作品の共通点である。ところで、フェイトの作品群には、目下確認できるだけでも類例が4点あり<sup>19</sup>、ヨルダーンの作例群とともに、狩獵画のモチーフをふんだんに描きこんだ「ディアナの休息」が、公的にも私的にも注文主たちに人気であったことがわかる。

### ③17世紀フランス絵画における作例

以上のように、ルーベンスらを創始とする「ディアナの休息」図像は、17世紀フランドルおよびオランダ絵画において活発な展開を見せ、それらの作例群はまとまった系譜をなしている。

一方、同時代のフランス・アカデミーの絵画では、「ディアナの休息」の情景が描かれることはあっても、その事情は少々異なっていたようである。例えば1637年のヴーエの作例 [図11] では、横長の場面にディアナと獵犬2匹が大きくクローズアップされて描かれ、周囲にニンフの姿はなく、また狩の獲物も描きこまれていない。テュイリエによれば、ヴーエがこの作品を英国のチャールズ一

世のために制作した際、プリマティッチョの同主題の絵画を参考にした可能性が高いという<sup>20</sup>。プリマティッチョの作品は、L.D.という署名の版画家によって版刻されており、確かに比較すると横たわるディアナの身ぶりをヴーエが取り入れたことは間違いないだろう。ところが版画では、ディアナは自身の右側に2匹の猟犬を連れ、左側には鹿や猪、貂のような動物が生きた状態で描かれているのに対し、ヴーエの作品ではそれらの動物が排除されている。ヴーエがローマに留学していた1613年からの13年間は<sup>21</sup>、先述したようにルーベンスらが「ディアナの休息」の主題を頻繁に完成させていた時期とぴったり重なるが、イタリアにいた画家はその流行をフランスへは紹介しなかったらしい<sup>22</sup>。

それではこうした17世紀フランドルの「ディアナの休息」図像は、どのような経緯で18世紀のフランス・アカデミーに導入されたのであろうか。

ここで、注目したいひとりの画家がいる。図12はヤコブ・ヴァン・ロー（1614-1670）が1654年に描いた《ディアナとニンフたち》で、現在、デンマーク国立美術館（コペンハーゲン）に収蔵されている作品である。画面中央にディアナが立ち姿で配置されている。周りには目視で確認したところ16人のニンフがいる。うち12人は、ディアナと同様、衣服を身につけていないか、衣服をゆるやかに羽織った状態で、全裸の女神と共に、沐浴の途中であることを示唆している。画面向かって左側から、残りの4人のニンフが、女神の方へと歩みよっている。彼女たちは、まだ衣服を身につけた状態である。また一番手前のニンフが射とめた兎を吊り下げた状態で手に

しており、後ろのニンフは猟犬を2匹連れてあることから、4人は狩から戻ったところだということがわかる。以上の記述からも明らかのように、このヤコブ・ヴァン・ローの作例は、本章の①と②で述べてきたルーベンスの「ディアナの休息」の図像系譜の延長線上に成立したものである。無論、17世紀後半にもこうした図像はフランドルやオランダで相変わらず人気であったので、フランドル人の画家がこの主題を選ぶことは、まったく自然な流れと言える。

しかしながら、フランス・アカデミー絵画との接点に着目してみると、ヤコブ・ヴァン・ローの少し特異な経歴は、非常に興味深い<sup>23</sup>。画家は、ブリュージュに生まれ、父の下で修業を積んだ。1642年にはアムステルダムに移り住んで、仕事をし、当地で家族ももうけた。最初の約10年間は、ヨルダーンを中心としたフランドル派の影響が多分にみとめられ、この《ディアナとニンフたち》もその時期の作例として位置付けられる。1650年代には、レンブラントやフェルディナンド・ボルら、同時代のオランダの巨匠らと並んで高く評価され、アムステルダムの最も重要な画家のひとりとして位置付けられていた。ところが1660年、故殺罪の刑を科され、画家はパリへ逃亡する<sup>24</sup>。事件の経緯についてここで明らかに述べる資料は得ていないが、そのようなきっかけでヴァン・ロー一家はフランスで新たな人生を始めることになるのである。その3年後に画家は、王立アカデミーの肖像画の正会員として受け入れられた<sup>25</sup>。ヤコブ自身はそれから7年後に亡くなるが、彼の孫であるジャン・パティスト（1684-1745）とカルル（1705-1765）は、18世紀

フランス・アカデミーの中心的存在として活躍することとなる<sup>26</sup>。

以上述べたことは情況証拠に過ぎず、18世紀フランス・アカデミーの画家たちへの直接的影響をここで主張できるものではない<sup>27</sup>。少なくとも、ヤコブの亡くなった数年後には奇しくもロジェ・ド・ピルが『色彩論』を刊行し<sup>28</sup>、フランス・アカデミーにおいてプッサン派とルーベンス派の大論争へと口火を切ったことを考慮に入れると、このようなフランドル人画家の存在が、ルーベンス風「ディアナの休息」図像の伝播・流行するきっかけのひとつになった可能性は大いにあるのではないだろうか。

### Ⅲ. 18世紀フランス・アカデミー 絵画における流行

前章で述べたように、狩猟物のモチーフを描きこんだ「ディアナの休息」図像は、17世紀初めごろにルーベンスらの周辺で創案され、その様式を受け継ぐフランドル、オランダの画家たちの間で次第に洗練されながら発展した。フランスには、その流行がほぼ一世紀遅れて到達する。本章では、18世紀前半のアカデミー画家たちの作品を取り上げながら、プーシェ作品に至るまでのロココ様式の絵画における展開を辿ってみたい。

#### ①アントワーヌ・コワペル《ディアナの水浴》1695年頃 [図13]

正確には「18世紀」に成立した作品ではないのだが、フランスにおけるこうした系譜の先頭に立つのが、アントワーヌ・コワペル(1661-1722)の絵画と言える。作品は

1695年頃に描かれたとされ、現在はエピナルのヴォージュ県立美術館に所蔵されている。

岩壁に閉ざされた水辺を背景とし、6人のニンフに囲まれて、画面中央にディアナがゆったりと腰かけている。左胸は露わになっているものの、着衣のままであり、ニンフのひとりが女神のサンダルひもをほどこしていることから、狩りの後、まさに今これから水浴しようとする女神の様子が描かれていることがわかる。

画家のカタログ・レゾネを著したガルニエによれば、国王秘書官で王室の宝石類を管理する立場であったロンデがこの絵画を所有していたことが、1733年12月16日に開かれた死後の財産売り建て目録からわかっている。これが現存する中で最も遡りうる作品の記録で、その後、1778年には作品は現在のヴォージュ県に含まれるサルム公国の大公らのコレクションの一部をなし、1793年、公国がフランスに併合されたのを契機に没収され、1827-29年にエピナル美術館に入った<sup>29</sup>。

ガルニエはこの作品の模写が確認できるだけでも8点存在することから、この作品によってコワペルは大成を収めたと指摘している。実際に、複数の優美な身振りのニンフに囲まれて休息するディアナという構図は、後述するド・トロワの作例にも見られるように、このコワペル作品が流行の発信源と言えるだろう。デュシャンジュらによって版刻された複製版画もこの普及に一役買ったことは想像に難くない<sup>30</sup>。

作品の制作年代については、最初ガルニエは明確な裏付けを示さず1695年頃としたが、『神々の恋物語』展図録における解説では、

コワペルが1688年から1695年ごろの時期に、小さなサイズの神話画を主に描いていたこと、1693年に制作された《バッカスとアリアドネ》のアリアドネの身ぶりとディアナのそれが類似していることなどの理由から、1695年よりは遡る可能性があると主張している<sup>31</sup>。

すでに広く認識されているように、コワペルはプッサンを模範とするフランス・アカデミーの伝統を方向転換させ、ルーベンスの魅力をも18世紀に活躍する画家たちに伝えた一人であった。この作品においても、たとえば画面右側のニンフの持つ籠に盛られた果物などは、前章であげたルーベンスらの絵画〔図5〕などからの明らかな転用がみとめられる。また画面右下には、狩の獲物である野兎とそれにおいをかぐ猟犬が描きこまれ、ここでもこの情景が「狩の後」であることを暗示している。ディアナ主題に狩猟の獲物や果物類など静物画のモチーフを組み合わせるといって17世紀フランドル派の創意は、本作品によって18世紀のフランス・アカデミー絵画に導入されたと言えよう。

## ②ルイ・ド・ブローニュ 《ディアナの休息》1707年〔図14〕

18世紀前半期における同主題の代表的な作例とも言えるのが、ルイ・ド・ブローニュ（1654-1733）がランブイエ城の扉上部装飾のために描いた絵画である。1706年ごろにトゥールーズ伯爵から注文を受け制作された。少なくとも1783年ごろまではその城に所蔵されていたことが来歴から分かっている。その後の革命期の混乱でロワール地方に移され、現在、トゥール美術館に所蔵されて

いる<sup>32</sup>。

鬱蒼とした森を背にして、画面向かってやや左寄り、水辺の少し盛り上がったところにディアナが腰かけている。その周りを5人のニンフが取り囲んでいる。全体の構図はコワペルとほぼ変わらない。また、右腕で肩ひじをつく身ぶりは明らかにコワペルのディアナのそれと共通している。ルイ・ド・ブローニュは、コワペルやラ・フォッサと共に1699年にはマルリー城の、1700年にはムードン城のサロン装飾に携わっており、制作に際してコワペルの作品を参考にしたことはほぼ間違いなまいだろう<sup>33</sup>。

一方で、本作品でディアナが水浴にもかかわらず、一糸乱れぬ着衣のまま表現されている点はコワペル作とは大きく異なっている。聖母マリアを思い起こさせるブルーの衣服によって、貞潔な女神としてのディアナの特性が強調されている。人物表現やディアナを中心とした古典的な三角形の群像構成、原色の多用など、プッサンを規範とする17世紀フランス・アカデミーの伝統を多分に継承していると言える。1991年の『神々の愛』展図録では本作品について、画家が王立アカデミーの給費生としてローマに留学していた1675年から1679年の間に、ドメニキーノの作品を参照する機会があり得たことから、本作品への視覚的影響は明らかであるとしている<sup>34</sup>。

しかしこの先行研究はまた、画面左下に横たわる二人のニンフの官能的な表現は、ルーベンスを始めとしたフランドル絵画から靈感を受けたとも述べている。この点で注目したいのは、ディアナの足元に横たわっている射とめられた鹿である。地面とほぼ同化するようなやや遠慮がちな色遣いではあるが、ここ

でもフランドル的な狩猟モチーフが取り入れられていることがわかる。エスキースでは当初、ここに矢筒が2つ十字になるように重ねて描かれていた<sup>35</sup>。完成作でこれが獲物に変更されたその経緯は不明であるが、おそらくコワペル作品を通じて、当時の流行を敏感に捉えた結果と想像できる。また、この狩りの獲物が、コワペルのそれとは異なり、アクタイオンのエピソードを連想させる「鹿」を選択したというのは、画家なりの着想なのかもしれない。

ところで本作品は対画として制作された。もう1点は《猪狩りをするディアナと女従者たち》で、ここでは《休息》とはうってかわって、猪を果敢に射とめようとするディアナの活発な様子が描かれている。これは前述したシャルル・ル・ブランの作品《メレアグロスとアタランテの狩り》に全体の構図や女神の身振りなどいくつもの共通点がみとめられる。

このようにルイ・ド・ブローニユは、モニュメンタルな画面構成や人物表現、色彩などについては古典的な技法を踏襲しつつ《ディアナの休息》を完成させた。また画家は、この主題を何度も繰り返して描いていることが指摘されている<sup>36</sup>。とりわけ1704年のサロンに出品した《狩りの後に休息するディアナ》は、作品が確認できていないものの、本作品の構想のもとになった可能性が強い<sup>37</sup>。この事実は同時に、アカデミーの公の場において「ディアナの休息」という主題が受容されたということも意味している。

### ③ジャン＝フランソワ・ド・トロワ

《ディアナの休息》1726年 [図15]

ジャン＝フランソワ・ド・トロワ (1679-

1752) は、1727年のコンクールにこの《ディアナの休息》を出品して、首位を獲得した。作品は王の買い上げとなり、王室コレクションに入る。1762年にリュクサンブール宮殿、次にヴェルサイユ宮殿へと移され、ナポレオンがオーストリアと交わした「リュネビルの和約」の舞台となるリュネビル城に1800年、展示された。その後、国家より現在のナンシー国立美術館に寄贈され現在に至る<sup>38</sup>。

この作例は、コワペル、ブローニユらの図像伝統が、ロココ様式においてより華やかに展開した一例といえる。画面はブローニユのそれよりもひとまわり大きくなり、画面中央にディアナが配置されている。周りを取り囲むニンフは9人に増えている。ディアナの露わにした両乳房の表現、女神のサンダルのひもをほどくニンフや、女神の左手を支えるように仕えるニンフには、コワペル作品の影響がみとめられる。また中景右側の3人のニンフが運ぶ獲物の鹿や、前景右側の猟犬の表現ではブローニユ作品からヒントを得ていることは明らかである。またそれはもちろん、コワペルやブローニユを介して、ルーベンス風の創意が取り入れられたということでもある。

コンクールで一等をとった作品ではあったが、当時の批評家や愛好家たちからの評価は良くないか、あるいはほとんど話題にされなかったらしい<sup>39</sup>。しかしデザリエ・ド・ダルジャンヴィルが作品を「月並み」であり、「構図が陳腐である」と酷評したことは別の意味で興味深い<sup>40</sup>。この批評家の文言は、当時のアカデミー絵画において、ディアナとそれを取り囲むニンフたちの構図が平凡と受け止められるほど、すでに普及していたと言えるか

らである。

ド・トロワ自身、本作に先んじた1722-24年、小型の画布に《ディアナの水浴と女従者たち》を描いている（ゲッティ美術館蔵）<sup>41</sup>。また、後の1734年には《ディアナとアクタイオン》を描いた<sup>42</sup>。そこでは、すでに鹿に姿を変えたアクタイオンの登場に驚くディアナと12人のニンフたちの様子が描かれており、文学的典拠は明確に再現されているが、画面構成については1726年の《ディアナの休息》がほぼ下敷きにされている。こうした事実からも、1730年代ごろまでには《ディアナの休息》はフランス・アカデミーにおいて非常にポピュラーな主題となっていたと推察される。

## 結論—ブーシェ《ディアナの水浴》再考に向けて

以上、本論考では、17世紀から18世紀にかけての「ディアナの休息」の図像展開について、その大きな流れを総括した。フランス・ロココ絵画における「ディアナの休息」主題は、ルーベンスとその周辺の画家たちの絵画を本源とし、フランドル、オランダを經由してフランスにもたらされた図像伝統の流れを継承したものであった。またその図像がフランスへ到達するひとつのきっかけとしては、17世紀後半から18世紀にかけて、フランスとフランドル、オランダを行き来した画家たちの存在が重要となるであろう。ここでは、その一例としてヤコブ・ヴァン・ローを挙げたが、無論、それはディアナ図像に関わる一例に過ぎない。例えば狩の獲物を静物画、動物画というジャンルに広げて考えてみれば、

デポルトのようにフランドル人の画家に師事していた画家が、王立アカデミーに「動物画家」として受け入れられるというような、時代の変化がすでに生まれていたからである<sup>43</sup>。

序論でも述べたように、ここで行った「ディアナの休息」図像の系譜をまとめる作業は、1742年にブーシェが描いた《ディアナの水浴》[図16] 成立の背景を、視覚的に分析するための基礎調査である。本論の結果を受け、ブーシェの作品が、ここで紹介したルーベンス風「ディアナの休息」図像のフランスにおける流行を敏感に取り入れて成立したものであることは間違いのないという確信がより強まった。ディアナとニンフと狩の獲物の3つの共通モチーフからも、そのことは明らかである。

それにも関わらず、先行の作例群を概観するとき、ブーシェの作品に見られるように、ディアナにつき従うニンフがたった一人しか描かれていないという例は、これまでの調査の限りでは見られない。これは流行の図像からブーシェが発案した創意といえる。閉ざされた森の中という設定にいつそうの「親密性」をもたらすこの隠し味に、画家はどんな意味を込めたのであろうか。また、それまでの作例と比べて、狩の獲物がとりわけ細密に、目立つように描かれているのにはどんな理由があるのだろうか。詳細な分析は現在準備中の同作品の個別論文に譲りたいと思う。

1 ディアナ図像に関する基礎情報は、以下の諸文献を参照：LACOMBE DE PREZEL(H.), *Dictionnaire iconologique* ..., I, Paris, Hardouin, 1779 (Rep : Geneve, Minkoff, 1972), pp13-16/183-186 ; LAROUSSE(P.), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, VI, Paris, Administration du grand

dictionnaire universel, 1870, pp.725-730 ; SMITH(W.), *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, London, J. Murray, 1880 ( Repr: London, I.B.Tauris, 2007 ) ,p.1000; ROSCHER(W.H.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, Leipzig, B. G. Teubner, 1884-1886 (Repr : Hildesheim, G. Olms, 1993), pp.558-608/1002-1011; DAREMBERG(C.) et SAGLIO(E.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II, Paris, Hachette, 1892 (Rép. ; 1969, Graz, Akademische Gruck), pp.130-157 ; ACKERMANN(H.C.) etc., *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)* , II, Zürich, Artemis, 1981, 1 : pp.618-855/ 2 : pp.442-628 ; REID(J.D.), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, I, New York & Oxford, Oxford University Press, 1993, pp.215-233.

2 OVIDE, *METAMORPHOSES*, Liv.II : 452-468 Liv.III : 157-185.

3 WETHEY(H.E.), *The paintings of Titian*, III, London, 1975, pp.71-84/138-142; GOULD(C.), "Titian", *The Dictionary of Art* (以下D.A.と略記), XXXI, N.Y., Grove, 1996, pp.31-45; PEDROCCO(F), *Titien*, Milan, L.Lévi, 2000, pp.256-258.

4 当初、2点の絵画はスペイン王フェリペ2世のために描かれた。しかしその後、1704年にフランス大使グラモン公に贈られ、ほどなくしてオルレアン公のコレクションとなり1706年から92年までは、パリのパレ・ロワイヤルにあったことが確認されている。フランス革命の勃発により作品は売られ、ロンドンのブリッジウォーター公の所有となった。1946年より現在の美術館に所蔵されている (WETHEY, *ibid.*, III, 1975, pp.138-142)。

5 KNAB(E.), "François Clouet", *D.A.*,VII, 1996, pp.464-466 ; JOLLET (E.) , *Jean & François Clouet*, Paris, Lagune,1997, pp.259-275.

6 SPEAR (R.E.), *Domenichino*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp.192-194; CROPPER(E.), "Domenichino", *D.A.*,IX, 1996, pp.88-93.

7 17~18世紀の「ディアナとアクタイオン」の図像については、以下の論文を参照 : LEVINE(S.Z.), "Voir ou ne pas voir: Le mythe de Diane et Actéon au XVIIIe siècle", PARIS, cat.ex ; *Les amours des dieux : la peinture mythologique de Watteau à David*, par Collin B. Bailey, R.M.N., 1991, pp.73-95.

8 KNAB(E.), "Rubens, Pierre-Paul", *D.A.*,VII,

1996, pp.464-466 ; NADEIJE(L.-D.), *Rubens*, Paris, Hazan, 2003, p.141.

9 DESCAMPS(J.B.), *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais...*, I, Paris, C.-A. Jombert, 1753, p.314 (Rep :Genève, Minkoff, 1973).

10 ふたつのフォルダはDiana resting after the chase, およびDiana Bathing(with or without Nymphs)

11 ネーデルラント美術史研究所 (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) URL : <http://website.rkd.nl/>

12 ヘンドリック・ファン・バーレンは、生涯をアントワープで活動した画家である。1592年頃にはすでにアントワープの聖ルカ組合で親方として登録され、1602年頃には組合で「教師として」名前が度々登場する。1595年と1600年頃に、イタリア旅行でローマとヴェネツィアを訪ねたとされている。没するまでの約30年間、工房は繁栄し、ヴァン・ダイクを含むたくさんの弟子を育てたと伝えられている (DESCAMPS , *op.cit.*, I, 1753, pp.237-239 ; WURZBACH, A. von, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I, Amsterdam, B.M. Israel, 1968, pp.48-49; DELF, C.van, "Balén, Hendrik van, I", *D.A.*, III, N.Y., Grove, 1996, pp.107-108)。

13 DESCAMPS , *op.cit.*, I, 1753, pp.376-381; WURZBACH, *ibid.*, I, 1968, pp.202-203; GLENN(C.W.), "Jan Breughel I", *D.A.*,VI, 1996, pp.913-915.

14 作品は、2008年9月19日、チューリッヒのケラー画廊における売り立てに出品された。現時点での所蔵地は未確認。

15 ニューヨークのクレス・コレクション所蔵のバーレンとブリューゲル共作の絵画にも同様の表現が見られる。

16 DESCAMPS , *op.cit.*, II, 1753, pp.1-7 ;WURZBACH, *op.cit.*, I, 1968, pp.765-772; D' HULST(R.-A.), *Jacob Jordaens*, trans. by FALLA, P.S., London, Sothby Publications, 1982, p.216.

17 プティ・パレの記録では、この作品は1640-1650年に描かれたとされている、123 × 1.159cmの油彩画である。同美術館には1902年より収蔵されている。一方、ホルシュタインの版画コレクションには、ジャン・ダンブランという版画家が複製した同作品の版画が掲載されており、その銘文に「ル・ブラン氏のコレクションより引用」との文言が記されている。

18 フェイトは、1629-30年にはアントワープの聖ルカ組合に親方として登録されているが、スネイデルスの下で1631年まで働いた。1633-34年にはパリに滞在。イタリアやスペインなどでも制作を行い、

1641年フランドルに帰国。その後、没するまでの約20年間は主にアントワープで活躍したことがわかっている (DESCAMPS, *op.cit.*, II, 1753, pp.362-363; BALIS, A., "Fyt, Jan", *D.A.*, XI, 1996, pp.871-872).

19 例えば、ネーデルラント美術研究所画像DBの情報からは、エルトン・ホール (英・ピーターバラ) 所蔵、美術画廊P. de Boer (アムステルダム) 所蔵、2008年5月のサザビー売り立てへの出品作品など少なくとも3点の油彩画が確認できる。

20 PARIS, cat.exp.; *Vouet*, cat par THUILLIER, J., Galeries nationales du Grand Palais, 1990-1991, p.286. 作品はもともとは横長の楕円型だったものを、後に長方形に変えられたという。

21 ヴーエはヴェネツィアなどを経て、1613年末よりローマに滞在した。フランスには1627年に帰国している。画家の年譜については、BREJON(B.), "Vouet, Simon", *D.A.*, XXXII, 1996, pp.715-719を参照。

22 ドルルーオの1982年5月3日の売り立て目録では、ヴェーエとされる別の油彩画《ディアナの休息》(192×148cm) が出品されている。ここではディアナはニンフ2人と猟犬2匹をともなっているが、狩の獲物はやはり描きこまれていない。

23 WURZBACH, *op.cit.*, II, 1968, pp.64-65; KLINGSOHR-LEROY(C.), "Jacob van Loo", *D.A.*, XIX, 1996, pp.644-645.

24 「故殺」とは、広辞苑によれば、過失ではなく、一時の激情によって生じた殺意で人を危めることを意味する。

25 デザリエ・ダルジャンヴィルは画家について「優れた肖像画家であり、アムステルダムにしばらくの間滞在し、そこで結婚をした。彼にはルイという名の息子がおり、早い時期からパリに来て学び、次いでまもなく父もそこに合流した。ヤコブは帰化し1663年に絵画アカデミーへの入会を許された」と述べている (DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, IV, Paris, 1762 [Rep.: Genève, Minkoff, 1972], p.385)

26 WEST(S.), "Jean-Baptiste van Loo" *op.cit.*, XIX, N.Y., Grove, 1996, p.645.; WINTERS(L.G.), "Carle van Loo" *op.cit.*, XIX, N.Y., Grove, 1996, pp.645-647.

27 実際にポズナーは、ヴァン・ローのもう一点の《ディアナの休息》がブーシェ作品の成立に影響を与えた可能性を指摘している (POSNER, D., "The Source and Sence of Boucher's *Diana* in the Louvre", *SOURCE: Notes in the History of Art*, vol. VIII No.1, Fall, 1988, pp.23-27)

28 PILES(R. de), *Dialogue sur le coloris*, Paris,

N.Langlois, 1673 (Rep.:Genève, Minkoff, 1973).

29 GARNIER(N.), *Antoine Coype! (1661-1722)*, Paris, Arthena, 1989, p.132.

30 *Ibid.*, pp.132-133. なおコワペルと同時期に、シャルル・ド・ラ・フォッスもこの主題を描いたことがわかっており、ガルニエは同様の影響を指摘しているが、こちらは模作が1点現存するのみである。

31 PARIS, *op.cit.*, 1991, p.56.

32 以上の来歴については、LE LEYZOUR (P.) etc., *Musée des beaux-arts de Tours : guide des collections*, Paris, R.M.N. 2008, p.50を参照。

33 CARTER(R.), "Louis de Boullogne", *D.A.*, IV, 1996, p.537.

34 PARIS, *op.cit.*, 1991, pp.62-63. ここではまた、ミニャールが1680-81年サン＝クルーの王の住居にあるディアナの間に描いた絵画《ディアナの狩り》と《ディアナの休息》をルイ・ド・ブローニウが参考にしたと述べられているが、現時点では作品の確認ができていない。

35 *Ibid.*, p.62.

36 *Ibid.*, p.63.

37 *LISTE DES TABLEAUX ET DES OUVRAGES DE SCULPTURE, EXPOSEZ DANS LA GRANDE Galerie du Louvre, Par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Academie Royale, en la presente annee 1704*, Paris, J.-B. Coignard, 1704, p.17.

38 PARIS, *op.cit.*, 1991, p.132.

39 *Ibid.*, p.132.

40 「ド・トロワは1727年のコンクールへの制作に、ディアナの水浴の主題を選んだ。それはいささかぎこちない色調で描かれ、構図は非常に月並みなものであった」 (DEZALLIER D'ARGENVILLE (A.-J.), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, II, Paris, 1762 [Rep.: Genève, Minkoff, 1972], p.367.)

41 PARIS, *op.cit.*, 1991, p.114-121.

42 PARIS, *op.cit.*, 1991, p.138-145; LERIBAUT(C.), *Jean-Francois de Troy(1679-1752)*, Paris, Arthena, 2002, pp.336-337.

43 デポルトは修業時代、Nicasiaus Bernaerts(1620-78)というフランドル人の画家に師事していた。この画家はスネイデルスの下で修練を積み、ゴブランでどうぶつがかとして大きな成功を収めた人物である。その後デポルトは1699年にアカデミーの会員となる (DEZALLIER D'ARGENVILLE, *op.cit.*, IV, Paris, 1762, pp.332-338).



図1 ティツィアーノ《ディアナとカリスト》  
1556-59年 油彩、画布 187×205cm エジンバラ スコットランド国立美術館



図2 ティツィアーノ《ディアナとアクタイオン》  
1556-59年 油彩、画布 188×206cm エジンバラ スコットランド国立美術館



図3 F. クルーエ《ディアナの水浴》  
1550年代 油彩、板 133×192cm ルーアン美術館



図4 ドメニキーノ《狩をするディアナ》  
1616-17年 油彩、画布 225×320cm ローマ、ボルゲーゼ美術館



図5 ルーベンス《ディアナの狩からの帰還》  
1616年頃 油彩、画布 136×184cm ドレスデン国立絵画館

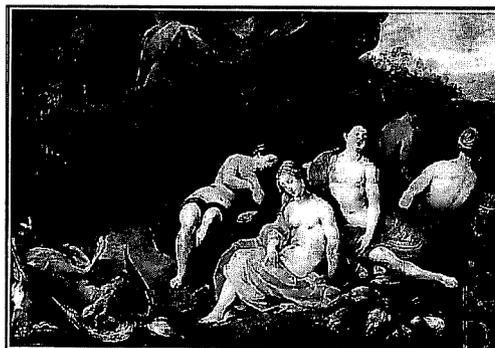


図6 ヘンドリック・ファン・バーレン一世とヤン・ブリューゲル一世《サテュロスに驚かされるディアナとニンフたち》1616年 油彩、画布 27×39cm (2008年9月19日、ケラー (チューリッヒ) の売り立てに出品)



図7 ルーベンスとヤン・ブリューゲル一世《サテュロスに驚かされるディアナとニンフたち》  
1623-24年 油彩、板 61×98cm パリ、狩猟と自然博物館



図8 ルーベンスとヤン・ブリューゲル一世《狩に出かけるディアナとニンフたち》1623-24年 油彩、板 57×98cm パリ、狩猟と自然博物館



図9 ヨルダース 《ディアナの休息》 1645年頃  
油彩、画布 203 × 254 cm パリ、ルーヴル  
美術館



図10 フェイト 《ディアナとニンフたち》 1650年  
油彩、板 207x291cm ウィーン美術史美術館



図11 ヴーエ 《休息するディアナ》 1637年  
油彩、画布 102×141cm ロンドン、ハン  
プトン・コート王室コレクション



図12 ヤコブ・ヴァン・ロー 《ディアナとニンフたち》  
1654年 油彩、画布 99×135 cm コペン  
ハーゲン国立美術館



図13 A. コワベル《ディアナの水浴》1695年頃  
油彩、画布 90×122cm エピナル、ヴォー  
ージュ県立美術館



図14 ルイ・ド・ブーローニュ《ディアナの休息》  
1707年 油彩、画布 105×163cm トゥー  
ル美術館



図15 J.-F. ド・トロワ《ディアナの休息》1726年  
油彩、画布 130×196cm ナンシー美術館



図16 ブーシェ《ディアナの水浴》1742年  
油彩 画布 57×73cm パリ ルーヴル美術館