

ヨーリス・フフナーヘル

《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》における  
画家の蒐集趣味と自然観

河村耕平

はじめに

ネーデルラント出身の画家ヨーリス・フフナーヘル (Joris [Georg] Hoefnagel, 1542-1600) は、北方ヨーロッパを中心に、ヨーロッパ各地を移動しながら活動を続けた<sup>(1)</sup>。画家がさまざまな土地を訪れた理由としては、商人の家に生まれ、兄弟たちが、画家が幼少期の頃から商人として渡航していたことや、宗教戦争からの避難が強く影響したと推測される。そうした移動を続ける中で、景観図や細密な自然物描写に秀でていたこの画家は、その腕前を買われ、バイエルンのアルブレヒト5世や、プラハの神聖ローマ皇帝ルドルフ2世の宮廷の画家として活動していた。画家や商人としてだけでなく、詩や語学、古代研究にも興味を示していたことがわかっており、知識に対する探究心の極めて高い人物であったと考えられる<sup>(2)</sup>。彼の宗教的立場に関しては、カトリックやプロテスタントとしての表明の記録がなく、未解明の部分も多い。だが、これまでの研究により、画家が交流のあったオランダ人の友人らの思想から影響を受けた可能性が示唆されており、カトリックとプロテスタントの対立を超えた平和的な信仰に基づく政治的中庸と宗教的寛容が検討されている<sup>(3)</sup>。

フフナーヘルに関するこれまでの研究では、ルドルフ2世やその宮廷との関連や、アブラハム・オルテリウス (1527-1598) による『世界都市図集』の景観図の作者として、あるいは類まれなる自然物描写に端を発した「静物画の祖」との関連などがあった<sup>(4)</sup>。しかし、この画家の全体像や作品の傾向は、ウィルバークによる包括的な研究 (2017年) によって近年ようやく網羅的かつ総合的に捉えられるようになってきた。また、日本ではこの画家の景観図の性格と、景観図における同時代的趨勢との差異を的確に論じた蜷川順子氏による先行研究 (2017年) がある<sup>(5)</sup>。

これらの先行研究を踏まえながら、本論では1591年に描かれた《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》（油彩／ヴェラム、個人蔵、以下《レダと白鳥》）における自然物の描写と画中画に注目し、それらの描写と画家の収集趣味および自然観の関連性を検討する。続く第一章では《レダと白鳥》における時禱書の装飾との視覚的及び機能的類似性を、第二章ではこの作品に与えられた「驚異の部屋」との類似性を検討する。そして第三章では作品に示された生と死の循環構造や生命創造の表現がなされているという仮説を提示する。

《レダと白鳥》の大きさは縦18 cm、横25.6 cmと非常に小さく、手元でじっくりと見るものであったと考えられる。中央に主題である「レダと白鳥」の描かれた画中画が一種のメダイオンとして描かれている。画中画の両端から薔薇が伸び、上部、下部には卵や羽の装飾が見られる。さらに両側の青い帯のようなものは絵画内の木の樹洞に繋がっており、これらの装飾は、このメダイオンを人工物と自然物の融合したものとして表している。上部の枠には「白鳥の翼の下にもたれるレダ」と書かれており、これはオウィディウスの『変身物語』からの引用である<sup>(6)</sup>。画中画の周囲には蝶や蜘蛛、カタツムリや林檎、梨といった果実、切り取られた花、トカゲやカエルなど、多様な自然物が描かれている。しかしどれもが装飾的な変形がなく、影を落とし、まるでそこに実物があるかのように描かれているのがわかる。作品全体は箱のような立体空間をのぞいているようにも感じられ、自然と絵画の混在する世界の縮図を思わせる。

この画家の多くの作品は、皇帝や宮廷人の依頼、あるいは市場での販売のため、友人への贈り物など様々な目的で制作されたと考えられている<sup>(7)</sup>。本作の制作目的や、制作後の所有者は不明ではあるものの、構図、画中画の主題、自然物の選択は画家の裁量によって意図的に行われたと考えることができるのではないだろうか。

また、本作のような、画中画と自然物を組み合わせる類似した構図の作品が複数現存している<sup>(8)</sup>。本作が制作された1591年はバイエルン宮を辞職し、ルドルフ2世の宮廷に雇用された画家にとって転機のある年である。現存する限りでは「メダイオンの画中画と自然物」という構図に画家が初めて嘗試したのも1591年前後であることがわかっている。本論では、自然の生命力およびその創造に直接関わる主題の画中画をと

もなう本作品に注目し、蒐集趣味および画家の自然観との関連性をあきらかにしていく。

## 第一章 時禱書との類似性・関連性

初めに時禱書との関連に関して述べていく。ここで扱う「時禱書の装飾」とは、いわゆる「ヘント＝ブルッヘ」写本群を典型とする、14～15世紀の時禱書である。いくつかの先行研究において、画家と時禱書の関係はすでに示唆されている。たとえば『クレーフエのフィリップの時禱書』にはフフナーヘル自身による追加の挿絵と自作の詩が確認されている<sup>(9)</sup>。この加筆は1591-95年に行われており、《レダと白鳥》の制作とはほぼ同時期か、それ以降である。そのため『クレーフエのフィリップの時禱書』と《レダと白鳥》が直接的に関連しているとは述べがたい。しかし、画家はイギリスで宮廷の美術商を担っていたことや、複数の宮廷のコレクションに訪れていたことが記録されており、1591年以前にフフナーヘルが時禱書に親しんでいたことは疑いなく、絵画制作のための視覚的な構図の源泉として活用した可能性は高い<sup>(10)</sup>。

《レダと白鳥》（および類似した構図による他の作品）と、「ヘント＝ブルッヘ」写本群のような時禱書においてしばしば見られる視覚的特徴には次の三点の類似性が見られる。第一に、画中画としての細密画の利用、第二に、画中画の意味や内容を示すテキスト、第三に、周囲を囲む装飾である。いずれにおいても周囲を囲む装飾は主に自然物からなり、装飾的に形式化されたものではなく、本物の切り花や昆虫がそこに置かれているかのように思わせる。また装飾と、画中画やテキストの直接的な関係が比較的希薄であることも共通している<sup>(11)</sup>。

フフナーヘルの《レダと白鳥》に注目し、上記の3点の共通点の該当箇所を見ていく。まず画中画としての細密画は中央のメダイヨンに描かれた「レダと白鳥」である。また位置や文量に違いはあるものの、カルトウーシュの中のオウィディウスの引用はメダイヨンの画中画を説明しており、テキストに該当するものであると言える。周囲の自然物描写は装飾的な形式化がないことに加え、中央の「レダと白鳥」の物語に関

連が薄い、あるいは全く関係性がないものに囲まれている。これらのことから、《レダと白鳥》が時禱書の構成を引き継いだものであると考えることができる。

このような視覚的類似性に加えて、《レダと白鳥》と時禱書には、作品利用のもつ機能における類似性が見られる。巡礼者たちは聖地巡礼に際して、しばし自身の所有する時禱書を携帯していた。巡礼地に顕在する植物や昆虫、現地の記念メダルやバッジは巡礼者にとって単なる土産物以上の価値があった。巡礼地の神聖さを直に浴びた事物は、巡礼者にとって特別な存在であった。彼らは携帯していた時禱書の余白に挟み込むことでそれらを保存・蒐集するようになり、やがて慣習化した<sup>(12)</sup>。時禱書に差し挟まれていた植物や昆虫は腐朽して残っていないが、神聖ローマ皇帝フェルディナント1世の時禱書の中に、巡礼地を記念するバッジが貼り付けられた例が現存している<sup>(13)</sup>。このような慣習は、時代が進むとともに変化し、紙面を傷めないように、余白部分に絵画的装飾として記念品や自然物を後から描き入れる形式へと発展した<sup>(14)</sup>。自然物やバッジなどの事物やその装飾としての描写は、時禱書を開くことで巡礼を想起させ、細密画や文章の効果および信仰心を高めるという機能を持ち、カウフマンの邦訳版ではこの機能を概して「場所の記憶」と呼称している<sup>(15)</sup>。

時禱書が保持したこの「場所の記憶」という機能がフフナーヘルの《レダと白鳥》も有していると考えることができる。それは本作の周囲の自然物が、画家がヨーロッパの各地を旅行して目にした品々であり、商人としての記憶や旅行の記憶を引き出すものであった、という観点によるものである。たとえば、画面左中央のマルタゴンリリーはスペイン、その上のキタイトトンボはイギリス、下中央のカーネーションはフランスで画家が実際に目にすることができたとわかっている<sup>(16)</sup>。さらに、中央のメダイヨンに描かれた「レダと白鳥」に関しても同様のことが言える。フフナーヘルとの同時代に「レダと白鳥」を主題とした絵画は頻繁に描かれてきた<sup>(17)</sup>。背景に自然が広がるという点はレオナルドなどの先行作品から着想を得たと考えることができるが、一方で、レダと白鳥のポーズはかなり特徴的で他に例を見ないものである<sup>(18)</sup>。このポーズの源泉を探ると、古代ローマ時代における「レダと白鳥」を模した燭台やカメオに同様のポーズが認められた<sup>(19)</sup>。フフナーヘルは、旅行のさなかにおいて、このような古代における「レダと白鳥」の作例を目にし、その記憶を本作の画中画と

して視覚化したと考えることができる。商人としての生業や彼の古代趣味はその可能性を高めている。

フフナーヘルがこうした時禱書における「場所の記憶」機能を意識した背景には、16世紀を通じて時禱書に代わるものとして現れたアルバム・アミコルムという新しい蒐集形式があったと推測される。アルバム・アミコルム (*album amicolum*) は、旅行先などに携帯する手帳であり、ラテン語で「友人のアルバム」を意味する<sup>(20)</sup>。これは交流のある友人や教授などのサインやスケッチ、絵画を蒐集したものである。その変化の背景として、プロテスタント文化圏における時禱書の衰退が考えられる<sup>(21)</sup>。当時の神学者や学生には、宗教的規律を説いた時禱書よりも、ルターやメランヒトンなどの著作の写本が好まれていた<sup>(22)</sup>。彼らがその写本に、友人や教授のサインを集めた白紙を挟み蒐集したことが、このアルバム・アミコルムの始まりである<sup>(23)</sup>。フフナーヘルは生涯を通じて多くの知識人との交流を行ったことが知られており、アルバム・アミコルムの形式を熟知していたと推測される。その証拠の一つとして、画家と親しい間柄にあった、エマニュエル・ファン・メーテレンのアルバム・アミコルムには、フフナーヘルによる諺と関連する自然物描写が施されている<sup>(24)</sup>。

また、アルブレヒト・デューラーやハンス・ボルの諸作品や、コンラート・ゲスナーのような動植物学者のスケッチを、フフナーヘルは自身の制作の手本や影響源としていたことがわかっている<sup>(25)</sup>。画家は、手本として学んだ作品や素描を自分の作品の中に記録することで、一種のアルバム・アミコルムに変えているとも考えられる。たとえば、フフナーヘルの《レダと白鳥》にはハンス・ボルの《イサクの犠牲》からの影響が示唆されている<sup>(26)</sup>。また、画面左中央に見られるトカゲはコンラート・ゲスナーの『動物誌』に示されたトカゲの挿絵に類似している。以上のことを踏まえると、《レダと白鳥》には、フフナーヘル自身が交流の中で得た、自然物のモデルや描写技術の意識や、画家の交流そのものの記憶が込められていると考えることが可能である。つまり、時禱書からアルバム・アミコルムへと、その土台を変化させた蒐集と保存の機能が、「交流の記憶」という観点において《レダと白鳥》に引き継がれているのである。

以上の考察を踏まえるならば、《レダと白鳥》においてフフナーヘルは、14世紀以来の時禱書における視覚的特徴および機能、とりわけ「場所の記憶」機能を利用しな

がら、自然への関心と自らの記憶を視覚化していると言える。そしてその背景には、同時代において実践されていたアルバム・アミコルムの新しい慣習があったと考えることができる。

## 第二章 「驚異の部屋」としての絵画

一方で《レダと白鳥》における空間表現や物体の描写には、同時代において多くの例を生んだ「驚異の部屋」(Wunderkammer)つまり、自然および人工による珍しい品々の蒐集品の陳列室との類似性も見られる。フフナーヘル絵画には、自然物の立体性を強調して、実物が目の前にあるかのように描くという特質があり、描かれた茎が紙面を貫いて紙面に留められているように思わせるだまし絵のような作例も知られている<sup>(27)</sup>。このような描写によって、フフナーヘル細密画はあたかも手元の至近距離で自然物を見ているかのような経験をもたらす。この効果は実際に画家自身のそうした観察に基づいているのだろう。《レダと白鳥》に見られる、左上に設定された光源による自然物やメダイヨンの影や、画面内の枠を這い、まるで絵画の中から飛び出してくるように立体的に描かれた昆虫やカタツムリから、この絵画全体が一つの立体空間を示していると考えることが可能である。言い換えると、この絵画には、小さなコレクションを保管するキャビネットや、蒐集品の保管と展示の機能を兼ねた「驚異の部屋」に共通する視覚的特徴が示されている。「驚異の部屋」といえば、フフナーヘルが宮廷画家として仕えた神聖ローマ皇帝ルドルフ2世のものが挙げられる。画家自身も晩年には自身の邸宅に「驚異の部屋」を所有していた。これらを踏まえて、画家が「驚異の部屋」という機構に精通していたことは間違いない。

現存する17世紀の蒐集品の保管および展示の用途を持つキャビネット (Frides Lameris 所蔵) と比較すると類似点は明らかである。「レダと白鳥」のメダイヨンと、キャビネットの奥に飾られたレリーフ、あるいは意図的に無造作に配置された貝や花々と珊瑚のような自然物を対応させることができる。この二つの例はともに、一つの箱の中を「覗き込んだ」ような構造において非常に類似している。この類似性は、《レダ

と白鳥》がヴェラムの上に描かれた「驚異の部屋」であり、保管と展示の機能を備えた箱を意図的に再現していることを示唆している。

以上のように、《レダと白鳥》においてフフナーヘルは、時禱書およびアルバム・アミコルムに基づきながら、自然と人工の産物を至近距離で経験する一つの空間に凝縮させる「驚異の部屋」の視覚的特徴を再現する絵画を創造しようとしたと考えることができる。

### 第三章 示された自然観

最後に、《レダと白鳥》にフフナーヘル自身の自然観が示されていることを指摘したい。それは人間を含む自然における生命の循環と、創造への称揚である。フフナーヘルが20代に味わわざるを得なかった宗教戦争による故郷の街や財産、数々の芸術品の喪失という経験がその根底にはある<sup>(28)</sup>。植物学者であるマティアス・デ・ロベルによる1576年の『植物の歴史』において、自然の生命と再生の循環が戦火からの救済になるということが示唆されている<sup>(29)</sup>。同時代を生き、同じように戦火をくぐり抜けた画家にも同様の意識があった可能性は十分に考えられる。二人が自然物に情熱を注いでいたことも共通している。

本作におけるフフナーヘルの自然観を理解するための手がかりは、画中画で提示されたレダと白鳥の性的結合およびそれによって実現した生命の創造というテーマにある。レダと白鳥の結合を生い茂る植物の中に置いて描いた先駆者であるレオナルド・ダ・ヴィンチは、「男女の交わりが深い愛情と大きな欲望を伴って行われるなら、生まれてくる子供は優れた知性を持ち、活発で利口な、愛らしい性質を持つだろう」<sup>(30)</sup>と述べている。ここでレオナルドは、男女の生殖行為とそれによる生命の産出を肯定している。「レダと白鳥」そのものについて論じた言葉ではないにせよ、研究者たちはこの言葉がレオナルドの《レダと白鳥》にも適合しうると考えている<sup>(31)</sup>。フフナーヘルがレオナルドの言葉を知っていたかは不明だが、彼自身美術商として活動した経験を考えると、レオナルドの意識が反映された《レダと白鳥》を目にし、その意味を

理解していた可能性は十分にある<sup>(32)</sup>。

実際、フフナーヘルが描いたレダと白鳥は、男女の性的結合とその結果の賛美を表現している。レダと白鳥は互いを支えながら、観者を見つめ、性的結合の価値を観者に誇示しているように見える。画中画の両端を飾る植物や、二人の性的結合の産物と思しき卵の装飾が施されていることも、二人の性的結合の称揚を手助けしている。また、画面左下のトカゲがレダと白鳥を見つめているが、その下半身は梨と密着している。果物が生殖器を示す表現の例は文学や美術において古代から存在している。とりわけ梨は、ヴィーナスの果実としての意味から愛情の象徴や、聖母マリアの慈愛や優美のアトリビュートとして用いられることがあり、ここでも女性性の象徴として理解されていると推測することができる<sup>(33)</sup>。二つあるべき種が一つ欠けていることとその形状からこの梨は母体としての女性性を表現していると考えることができる。さらに、トカゲはその生殖器を後ろ足の付け根に保有している<sup>(34)</sup>。互いを支え合い、観者に視線を送るレダと白鳥、女性性の象徴としての梨とトカゲの生殖器部分が重ね合わせられている描写。そしてトカゲがレダと白鳥の結合を観者のように見ている描写は、生殖行為およびそれによって実現される生命の創造を賛美するものと考えうる。

さらに《レダと白鳥》に注目すると、主題の画中画を中心として、生と死の循環と生命の創造を思わせるモチーフが数多く描かれていることがわかる。たとえば種が一つの梨は、先にも述べたように、生命を宿す母体と考えることができる。画面内に散見される植物はこれから花開くであろうものもあれば、切り取られて枯れる未来が予見されるものもある。また、毛虫はやがて蛾や蝶になるが、一方で、眼前の爬虫類に捕食されることもある。非常に小さいが、画中画の背景の奥には多産の象徴であるウサギも見られる<sup>(35)</sup>。このように数多くの例を発見することができた。こういった点から、今まで述べてきた背景を踏まえて、この作品には、生と死の循環と生命の創造の称揚が示されており、そのような画家の自然観が表されていると考えることが可能である。

## おわりに

以上のように、《レダと白鳥》において、フフナーヘルは、時禱書やアルバム・アミコルムの視覚的特徴および「場所の記憶」機能を継承しながら、「驚異の部屋」における視覚的経験をも視覚化するとともに、画中画とその周囲の自然物の描写において、自然の生命の創造と循環を称揚する自身の自然観を提示している。画家は《レダと白鳥》を通して、宗教戦争による喪失を超克するための「理想的な世界」とも取れる空間を《レダと白鳥》に表現したのである。彼が自然物や地形図を、生涯を通して見つめ、描き続けたことも、このことを示す手助けになると言える。このようなフフナーヘルの自然観とその視覚化が、錬成術や占星術のような魔術的とも取れる自然科学や、彼が身を置いた宮廷の人文主義や芸術、さらには出版文化とどのような関連性を持っていたのかを今後の研究課題として、本論を終えたい。

## 註

- (1) 画家の生涯に関しては以下参照。L. Alvin, 'Georges Hoefnaegel,' in *Biographie Nationale de Belgique*, vol. 9, Brussels, 1887, cols. 408-19; Karel van Mander, Hessel Miedema, ed., "Jooris Hefnaghel," in *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, Doornspijk, Davaco, pp. 307-313; Thea Vignau-Wilberg, *Joris and Jacob Hoefnagel Art and Science around 1600*, Berlin, Hatje Cantz, 2017, pp. 20-52; カーレル・ファン・マन्दル『「北方画家列伝」註解』（尾崎彰宏、幸福輝、廣川暁生、深川訓子編訳）中央公論出版会、2016年、235-238頁。
- (2) Mander, *op. cit.*, p. 307; 古代との関わりに関しては Thea Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 33-34, 284-285.
- (3) 信仰に関しては以下参照。Frances Yates, *The Valois Tapestries*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975, pp. 27, 105-106; Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 47; Thea Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 20-21; トマス・D・カウフマン『綺想の帝国』（斎藤栄一訳）工作舎、1995年、83頁。
- (4) Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, New York, Hacker Art Books, 1983, pp. 33-42; Kaufmann, *op. cit.*, pp. 15-18; 前掲書、34-40頁。

ソヨリス・フフナーヘル《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》における  
画家の蒐集趣味と自然観

- (5) Vignau-Wilberg, *op. cit.*; 蜷川順子「ヨリス・フフナーヘルの地誌的景観図：「領域の視覚的フレーミング」に向けて」『関西大学文学論集』2017年9月、67巻、2号、73-91頁。
- (6) 原文は以下。“Olorinis Leda recumbans sub alis,” Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 170-171; Ovid, William S. Anderson, ed., *Metamorphoses*, 6-10, Norman, University of Oklahoma Press, 1972, p. 42. 邦訳は以下より参照。オウィディウス『変身物語 I』（高橋宏幸訳）京都大学学術出版会、2019年、5頁。
- (7) Vignau-Wilberg, *op. cit.*, p. 145.
- (8) 同時代の作品として以下が挙げられる。ヨリス・フフナーヘル、《花、果実、昆虫、小動物に囲まれたヴィーナスとキューピッド》、1590年、水彩、グアッシュ、金彩／ヴェラム、174×227mm、ドイツ、個人蔵。及び、ヨリス・フフナーヘル、《花、果実、昆虫、小動物に囲まれたヴィーナスとキューピッド》、1590-91年、水彩、グアッシュ、金彩／ヴェラム、紙、木製パネル、162×217mm、コペンハーゲン、コペンハーゲン国立美術館。
- (9) Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 92-98; Kaufmann, *op. cit.*, p. 18; カウフマン、前掲註(3)、40-42頁。
- (10) 例としてアウクスブルクのフッガー家やバイエルン公アルブレヒト5世のコレクションに訪れていた。Mander, *op. cit.*, pp. 308-309; Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 31-37.
- (11) Kaufmann, *op. cit.*, pp. 44.; カウフマン、前掲註(3)、75-76頁。
- (12) *Ibid.*, pp. 33-45; 前掲書、58-78頁。
- (13) 『皇帝フェルディナント1世の時禱書』（時禱書自体は1300年ごろ、フランドル所蔵）の中に1520年ごろの巡礼のバッジが見られる。*Ibid.*, pp. 36-40; 前掲書、60-77頁。
- (14) Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Medieval Memory Culture*, Cambridge, 1990, pp. 246-248; *Ibid.*, p. 45; 前掲書、78頁。; メアリー・カラザース『記憶術と書物：中世ヨーロッパの情報文化』（別宮貞徳監訳）工作舎、1997年、384-392頁。
- (15) 前掲書、72頁。
- (16) 当時の植物の分布や流通を正確に追うことは困難であったが、以下の参考資料より原産地と照らし合わせた。トンボに関して [<https://british-dragonflies.org.uk/species/azure-damselfly/>]（最終閲覧日2021/10/06）、マルタゴンリリーに関して [<https://www.lily-promotion.jp/inspiration/detail/>]（最終閲覧2021/10/06）、スミソニアン協会監修、デイヴィッド・バーニー編『地球博物学大図鑑』（西尾香苗、増田まもる、田中稔久共訳）東京書籍、2012年。
- (17) 同時代の作品として以下が挙げられる。レオナルド・ダ・ヴィンチ（原画）、チェザーレ・ダ・セスト、《レダと白鳥》、1515~20年、油彩／板、69.5×73.7cm、ウィルトン、ウィルトンハウス。及び、ミケランジェロ・ブオナローティ原画、16世紀の画家による、《レダと白鳥》、1530年以降、

ソヨリス・フフナーヘル《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》における  
画家の蒐集趣味と自然観

油彩／カンヴァス、105.4 × 141cm、ロンドン、ナショナルギャラリーなど。

(18) 本論文を発表した際の質疑応答において、蜷川順子氏に「振り返る女性の構図の流行」に関するご指摘をいただいた。「レダと白鳥」と言う主題を描いた作品以外にも、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ、《ヴィーナスとアドニス》(1554年、油彩／カンバス、186 × 207cm、プラド、プラド美術館) などにおける背面をこちらに見せる女性の描かれた作品との影響関係も検討する必要がある。

(19) 白鳥に餌を与える女性の刻印が施された指輪、J・ポール・ゲティ美術館。

[<http://www.getty.edu/art/collection/objects/9555/unknown-maker-engraved-ring-with-a-woman-feeding-a-swan-greek-about-300-bc/>] (最終閲覧日 2021/10/27) 及び、レダと白鳥が彫刻された陶製燭台。

[[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1865-1118-250-a](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1118-250-a)] (最終閲覧日 2021/10/27) の2作品が該当する。Lily Kahil and Noelle Icard-Gianolio, "Leda." in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, 1992, pp. 231-248.

(20) Kaufmann, *op. cit.*, pp. 46, 47; カウフマン、前掲註(3)、82、83頁。

(21) *Ibid.*, p. 46; 前掲書、82頁。

(22) *Ibid.*, p. 46; 前掲書、82頁。

(23) *Ibid.*, pp. 46, 47; 前掲書、82、83頁。Clark Hulse, *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 164, 167.

(24) ヨーリス・フフナーヘル、「*Spes altera vita*」(*another hope for life*)、エマニュエル・ファン・メーテレンのアルバム・アミコルムへの献辞、1575年、オックスフォード、ボドリアン図書館。Anne Bass, *Insect Artifice Nature and Art in the Dutch Revolt*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2019, pp. 82-108.

(25) Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 98-134; Bass, *op. cit.*, pp. 109-187, 202-204, 230-236; Mark Evans, *Renaissance Watercolours from Durer to van Dyck*, London, V&A Publishing, 2020, p. 109; 蜷川順子「ヨーリス・フフナーヘルの地誌的景観図：「領域の視覚的フレーミング」に向けて」『関西大学文学論集』2017年9月、67巻、2号、73-91頁。

(26) ハンス・ボル、《動植物の装飾枠の中のイサクの犠牲と風景》、1584年、ペン、インク、ガッシュ／紙、145 × 212mm、シカゴ、シカゴ美術館。[<https://www.artic.edu/artworks/157007/landscape-with-the-sacrifice-of-isaac-within-a-decorative-border-of-plants-and-animals>] (最終閲覧日 2021/10/27) また、影響に関する言及は前所有者であったクリスティーの解説において言及されている。[<https://www.christies.com/en/lot/lot-4856069>] (最終閲覧 2021/10/28)

(27) ヨーリス・フフナーヘル(装飾)、ミラ・カリグラフィア・モニュメンタより Folio61 とその裏面、

ソヨーリス・フフナーヘル 《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》における  
画家の蒐集趣味と自然観

チョウセンジャノメ、タマサンゴ、ヒメハギ、水彩／ヴェラム、166 × 124mm、ロサンゼルス、J・ポール・ゲティ美術館。

(28) Mander, *op. cit.*, pp. 308, 309; Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 92-98; Bass, *op. cit.*, pp. 1-14; マンデル、前掲書 (1)、236 頁。

(29) Bass, *op. cit.*, p. 8; Matthiae de L'Obel, *Plantarum seu stirpium historia*, Antwerpen, 1576. [https://bibdigital.rjb.csic.es/medias/f7/6b/d9/16/f76bd916-bfac-4cfe-b204-f111eee705eb/files/LOB\_Pl\_Stirp\_Hist.pdf]

(30) 原文は以下。"Se il coito si fara con grande amore e gran desiderio delle parti, allora il figliolo fia di grande intelletto, e spiritoso e vivace, e amorevole." Weimar, inv. KK6287. 邦訳は以下。ジョナサン・K・ネルソン「女性ヌードをめぐる戦い」(田代有甚訳)『ルネサンスのエロティック美術』東京藝術大学出版会、2011年、35-54頁。また以下も参照。Jonathan K. Nelson, *The Florentine Venus and Cupid. A Heroic Female Nude and the Power of Love, Venus and Love Michelangelo and the New Ideal of Beauty*, eds. Franca Fallinti and Jonathan K. Nelson, Florence, 2002, pp. 26-63.

(31) 前掲書、46 頁。

(32) Thea Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 29-30.

(33) Pliny, *Natural history*, The Loeb classical library, 370, London, Heinemann, pp. 326, 327; Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, L. S. Olschki, 1977, pp. 296-299.

(34) アリストテレス『アリストテレス全集 11 動物の発生について』(今井正浩、濱岡剛共訳) 岩波書店、2020年、27頁、1巻、第3章該当部。

(35) アリストテレス『アリストテレス全集 7 動物誌 上』(島崎三郎訳) 岩波書店、1968年、227頁、6巻、第33章該当部。

## フラゴナール《ぶらんこ》(1767年)における 演劇的要素について

宮下明日香

### はじめに

フラゴナール (Jean Honoré Fragonard, 1732-1806) 作《ぶらんこ》(*Les hasards heureux de l'escarpolette*, 1767) については、その図像解釈や、ブランコのモチーフを描いた作品との比較を試みる先行研究が多く存在している。演劇的要素に関しても指摘している先行研究は存在するが、本作品において演劇的要素が果たす役割を明確に説明できるとは言い難いのが現状である<sup>(1)</sup>。

そこで本論文では、本作品における演劇的要素が果たす役割を明らかにするために、最初にこの1767年の《ぶらんこ》を、ブランコのモチーフを使用したフラゴナールの他作品と比較を行う。本作品は構図や場面設定の面で他作品とは大きく異なっている。その意味で、ブランコのモチーフを使用した作品の中では、いわば独立した地位を占めているとすることができる。次に、フラゴナールと演劇との結びつきを明らかにする。この画家は演劇関係者と交友があった。また、演劇的な影響を受けて描いた作品には前例がある。これらのことから示されるように、本作品にも演劇からの影響を認めることができる。

絵画において演劇的要素が指摘される場合は、例えば「情念的表現」や「舞台上の場面を切り取ったもの」などが該当する。本作品においても例えば「男女の表情」や「身振りの大きさ」そして「風景描写」などは、その具体的な表れである。本論文では、そのなかでも「風景描写」に着目する。とくに、1767年の《ぶらんこ》では風景の1つである右側の木のモチーフが、ブランコのモチーフを用いた他作品よりも手前に描かれている。この表現が、舞台装飾の書き割りのように表現されていることを指摘する。

本作品の主題は不倫である<sup>(2)</sup>。ここには、脱げた帽子や靴などのモチーフを用いて、

倒れこむ男性と女性が恋に発展し、性的な関係に発展することが描写されている。木を書き割りとして描き、2人が出会う場面を枠組みに入れることによって、登場人物たちをクローズアップしている。その結果、私たちが絵の「鑑賞者」ではなく、劇的な場面に偶然遭遇してしまった「窃視者」であることを強調する演出を施す。この仕組みにより、我々が登場人物として作品をより楽しめるようにした。これが、書き割りのモチーフが本作品にもたらした新しい解釈であると結論付ける。

## 1. ブランコのモチーフを使用したフラゴナールの作品

フラゴナールは《ぶらんこ》以外にもブランコのモチーフを用いた作品を2作品描いている。本論文では、ワシントンのナショナル・ギャラリー（以下NGAと略記）に所蔵されている《ブランコ》(215.9 x 185.5cm)と本作品との比較を行う。まず、《ぶらんこ》に関して場面設定は庭であり、主題に深く関わることから、人々の様子に焦点を当てる構図になっている。次に、ワシントンの《ブランコ》について紹介する。この作品は、1775年から1780年の間に描かれた。ランドの書いたNGAのオンラインエディションによると、次のように述べられている。

サイズの大きなこの絵の自在でとらわれのない技法は、これらの絵がサロンの壁にパネルとして設置される装飾として考案されたことを示唆している<sup>(3)</sup>。

そのため、81cm × 65cmである1767年の《ぶらんこ》とは大きくサイズが異なっている。また、ワシントンの《ブランコ》は1775年から80年の間に描かれ、同じくNGAに所蔵されている《目隠し鬼》(216.2 x 197.8 cm)と画面が連続するように制作されている。すなわち、この大きな《ブランコ》の左下と《目隠し鬼》の右下の草木の風景は共通のもので、並べてみると山が繋がっている。その結果、山を中心に、両側に壮大な景色が広がるパノラマ作品として鑑賞できるようになっている<sup>(4)</sup>。そのことをもとに、ポスナーは「ワシントンの《ブランコ》は主にイタリアの風景の美し

さを想起させるものであり、その中の人物活動の象徴性は強調されていない」<sup>(5)</sup>と主張する。また、ブランコのモチーフを使用した作品は、ワシントンの《ブランコ》のようにゆったりとした貴族たちの日常を描いたものがほとんどであった。

これらのことから理解されるように、ワシントンの《ブランコ》と1767年の《ぶらんこ》とでは、構図、寸法、場面設定などが大きく異なっている。もしかすると、この違いこそ「演劇的影響の可能性」によるものなのではないだろうか。

## 2. フラゴナールと演劇の結びつき

### (1) 演劇関係者との交友

フラゴナールはイタリアから帰国した1761年から1768年に婚約するまでの間、友人である歴史画家のドワイヤンと芝居の楽屋に足繁く通っていた<sup>(6)</sup>。18世紀フランスにおける劇場の楽屋は、人気女優アドリエヌ・ルクヴルールの場合を例に挙げた戸張によると、次のようなものであった。

終演後のアドリエヌの楽屋にはいつも人だかりができた。観客の一人一人が彼女に賛辞を述べるために列を作った。毎晩アドリエヌの楽屋を訪れる熱心なファンもいた。楽屋は人いきれとファンが持ち込む花や贈り物で埋まるのが常だった<sup>(7)</sup>。

一般的には楽屋は演劇の感想を直接俳優に伝え、贈り物を送るなどして俳優と観客が交流する場であったことが窺える。フラゴナールも観劇をしてその後に楽屋に頻繁に通っていたのではなかろうか。

また、この時期に画家と、オペラ座の踊り子で人気女優のマリー＝マドレーヌ・ギマール(以下ギマール嬢と表記)との関係が噂として広まっていた。フラゴナールは、1771年から1774年に装飾・建築されたショセ＝ダンタン通りのギマール邸の装飾を行ったとされている。柏木によると、「この邸宅は「テルプシコラの神殿」とも呼ばれ、

当時パリで最も有名な建物の1つであった」<sup>(8)</sup>。この建物の装飾はギマール嬢のパトロンの一人であるスピーズ公(シャルル・ドロアン)からフラゴナールに命じられたものである。だが、後に画家がギマール嬢と仲たがいをしてしまったことから、当時15歳であったダヴィッドに引き継がれる。また、この際に、いわば腹いせにフラゴナールはこの館にしのびこんで、彼女の肖像画を怒ったような顔に変えてしまったというエピソードがある<sup>(9)</sup>。

フラゴナールと親しい関係を築いていたのは女優だけではない。彼は劇作家や俳優とも様々な繋がりを持っていた。例えば、フラゴナールが《ぶらんこ》を制作することになった経緯を詳細に日記に記していたのはシャルル・コレという劇作家・歌手であったとされている。コレは1764年に初演された『アンリ四世の狩り遊び』など喜劇を中心に戯曲を書いていた。そして、フラゴナールは、自身の城の劇場で行われた演目の戯曲を書き、演じていたダルクール公爵とも親交があった。公爵はフラゴナールの肖像画におけるパトロンの1人とされている。画家は彼のために6枚の幻想的肖像画を制作した<sup>(10)</sup>。また、公爵の他にもフラゴナールは、何人かの喜劇俳優や音楽家の肖像画も描いていた<sup>(11)</sup>。

## (2) 演劇そのものから影響を受けた作品

フラゴナールが演劇そのものに関心を持っていたことを示す作品が存在する。それが、この画家がローマ賞を得てローマに留学した帰国後、1765年に入会資格を求めてアカデミーに提出した、ルーヴル博物館に所蔵されている《コレシュスとカリロエ》である。もちろんフラゴナールがこの作品から受けた影響は風景描写ではない。しかし、この作品は画家が、《ぶらんこ》を制作する前にも演劇そのものから影響を受けて作品に反映させていたことを効果的に例証するものである。この《コレシュスとカリロエ》の演劇との関連性については、グデンが「この絵は恐らくラ・フォッスの悲劇『コレジュスとカリロエ』(1703年)あるいはロワのオペラ『カリロエ』(1712年)のどちらかをもとに描かれた」<sup>(12)</sup>と述べている。しかし、野口はもとになった演目について以下のように言及している。

フラゴナール《ぶらんこ》(1767年)における演劇的要素について

この物語はロワがギリシア神話から新しく台本をつくり、デトゥシュによってオペラとして1712年に初演され、その後もたびたび上演されている。フラゴナールはおそらくそれを見たのであろう<sup>(13)</sup>。

この野口の指摘に従うとすれば、《コレシユスとカリロエ》はオペラの『カリロエ』(1712年)から影響を受けて描かれた可能性が高いことになる。同時に野口はこの作品以前にも同じ主題の作品をフラゴナールが描いたことを次のように指摘している。

【フラゴナールは】この画面を王立絵画彫刻アカデミーへの提出作品とし、1765年のルーヴル宮殿での「官展サロン」に出品したが、それ以前にも現在アンジェ美術館蔵の《コレシユスとカリロエ》を描いている<sup>(14)</sup>。(括弧内は筆者による)

いずれの《コレシユスとカリロエ》においてもカリロエは若い女性として描かれている。コレシユスは、アンジェの《コレシユスとカリロエ》では年老いた男性として描写されている。一方で、演劇的要素が指摘されているルーヴル博物館蔵の《コレシユスとカリロエ》では、若い容貌で表現されている。このようにコレシユスがかなり若く表現されていることから、実際に演じた役者の年齢を反映していると思われ、本作品に演劇からの要素が表れていることの根拠になるのではなかろうか<sup>(15)</sup>。また、その他に演劇的要素が見られる点として馬淵は、以下のように述べている。

コレシユスはまだ十分に若く、きわめてドラマティックな、わざとらしいポーズで自らを刺し貫いているし、カリロエはディドロも指摘しているとおり、失神しているよりは眠っているようで、また主役2人に近い3人の人物(神殿に仕える人々)は、瞬間の驚きというよりも出来事を、眉をひそめて見守っているかのような。 (中略) 色彩は、衣や左側の人物たちを除いてはほとんどモノクロームで、不思議な効果をもたらしているが、そのためこれが舞台上で演じられているようなよそよそしい感じを強める効果を果たしている<sup>(16)</sup>。

これらの作品を紹介したことで、フラゴナールが演劇的な要素を作品に用いたことに、前例があることが理解できたのではなかろうか。

### 3. 《ぶらんこ》の風景描写と演劇的要素

#### (1) 風景描写の虚構性

フラゴナールによる風景素描は当時から高く評価されていた。にもかかわらず、この画家は風景素描を油彩画にすることをさほど頻繁には行っていなかった<sup>(17)</sup>。この理由として吉田は、次の点を指摘している。

風景素描が現場での感興を記録するものとなったことを彼はよく理解していたと思われる。まさにそのゆえに、素描を油彩画に移行させることに、彼は抵抗を覚えていたのではないかと考えられるのである<sup>(18)</sup>。

また、庭の風景描写については、次のような見解も存在する。

フラゴナールの庭園画の手法は、場所を正確に記録することではなく、彼と彼のパトロンが訪れたと思われる場所の特徴を、想像力を働かせて再現することだった<sup>(19)</sup>。

実際に、本作品も具体的などこかの風景を描いた素描を元に描かれたものではない。このことについてはポスナーが次のように主張している。

まず、描かれているような場所ではブランコ遊びをしない。ブランコのためのスペースはほとんどなく、草木は一面に茂っていることから、ブランコを漕ぐのは明らかに安全ではないように見える<sup>(20)</sup>。

これらの根拠により、ここにはモデルのないオリジナルの場面が描かれていると言えるだろう。

## (2) 当時の画家と演劇との関係

### (i) 画家との関係

18世紀フランスでは画家が舞台装飾の制作に関わることが珍しくなかった。例えば、フラゴナールの師であったブーシェは舞台装飾のスケッチだけでなく、劇場内の装飾も担当しており、劇場の幕として使用されることを想定したスケッチも残している。また、ブーシェは何度も劇場で舞台装飾を制作し、オペラの芸術監督を務めた後、「衣装やセット部門」も管理していた<sup>(21)</sup>。ブーシェの他にも、当時の画家たちは舞台装飾に携わるだけでなく、自ら舞台上に上がる者や、戯曲を書く者までいた<sup>(22)</sup>。このように、演劇と画家は決して無関係ではなかった。

### (ii) 劇場の構造

当時の劇場が、具体的にどのような形をしていたかは、その設計図が教えてくれる<sup>(23)</sup>。舞台のステージは縦に長く、全体的に、ほぼ長方形になっている。そのため、舞台装飾も奥行を意識しながら制作され、配置される必要があった。例えば、18世紀に活動した画家であるジャック・ドゥ・ラジュエの《舞台装飾のための習作》と、シャルル・ニコラ・コシヤンの《「アーキスとガラテア」の一場面を演じるポンパドゥール夫人》でも、奥行が意識されている。《舞台装飾のための習作》では空と森の風景を背に、前景部分から奥にかけてアーチ状の柱が連なって配置されている。先行研究においても、この作品の特徴的な前景部分は、舞台開口部のアーチを連想させる作りになっていることが指摘されている<sup>(24)</sup>。《「アーキスとガラテア」の一場面を演じるポンパドゥール夫人》は、舞台上と観客席を含めた劇場の様子を、横から見て描写した作品である。観客席同様に、舞台上が横長で、立体感を感じさせる描写になっている。

このように、18世紀の舞台装飾は舞台上が細長い長方形であることを活用し、舞台空間が奥に深まっていくことが意識されて設計されていた。その結果、風景描写に

現実感を持たせるために、書き割りも奥へと並ぶ形で配置された。例えば、先述した《舞台装飾のための習作》では、アーチ状の書き割りを置いて場面を構成する図案であることから、恐らく奥行や立体感が意識されて描かれたものであろう。また、シャルル・ニコラ・コシャンが1745年に制作した《ヴェルサイユのバレエ》でも舞台上には左右に並ぶ柱が、前景から舞台奥にかけて並んで描写されており、書き割りのような役割を果たしている。

18世紀フランスの書き割りに関して、実際に使用されていたものが現存している。それが、ヴェルサイユ宮殿に、マリー・アントワネットが建てた劇場で使用されていた舞台装飾である<sup>(25)</sup>。そこで使用されていた神殿のセットでは、左右に柱の書き割りが舞台の奥に沿って、縦列に並んで配置されている。また、森林のセットは、葉や枝の部分がアーチ状になった木の書き割りが左右に配置され、それが前景から奥へと連なって配置されている。この装飾では、数枚あるアーチ状の木の書き割りを左右に何列も重ねることで、舞台空間を額縁の中にあるもののように演出していたと思われる。

### (3) 《ぶらんこ》の風景描写に見られる演劇的要素

先述したように、《ぶらんこ》の主題は「不倫」である。ここでは、2人が後に性的な関係に発展することが、脱げた靴や帽子などのモチーフを用いて強調されている。このような、主題をめぐる人物関係を際立たせるために、本作品には18世紀フランスでよく見られた舞台装置の書き割りの役目に対応するモチーフが存在している。それが、画面右側に描かれている木である。

一般的には、ブランコのモチーフと共に描かれる木が、人物たちのような主要モチーフよりも手前に描かれることは滅多にない。それはフラゴナールだけに該当することではない。今回は割愛したが、ヴァトーやブーシェ、パテルやランクレらがブランコを描く場合でも木は、ほとんどの場合、ブランコと同一線上に描かれている<sup>(26)</sup>。ところが本作品では、ブランコよりも幹が手前に描かれ、葉や枝は画面の奥に伸び、空へとアーチ状に広がっている。また、奥行を意識させるためであろうか、この他の木々や柵のモチーフは主要人物達よりも奥に描かれている。これらは私たち鑑賞者がこの

場面を、劇的なものとして観ていることを強調すべく、いわば舞台を額縁のように枠の中に入れるために画家が採用したモチーフなのであろう。先述したマリー・アントワネットが建てた劇場の森林の舞台装飾でも、木の書き割りは手前に存在し、葉や枝はアーチ状に広がっている。この舞台装飾のように、実際の舞台においても舞台背景だけでなく、書き割りをを用いる。それによって立体感を醸し出し、舞台上の世界を更に現実感を帯びるように演出する。そして、観客を舞台世界に、さらに深く没入させる効果を発揮している。

以上のように、本作品における木の描写は、舞台美術における書き割りのような役割を果たしている。この描写は、私たちがこの2人が出会う場面を、目の前で起きた出来事として、のぞき見しているような錯覚を導く。その結果、私たちは《ぶらんこ》という劇的なシーンを1人の窃視者的な立場から観ているような気分になれるのではないだろうか。それゆえ、私たちは、単なる「絵の鑑賞者」ではなく、絵の中の見えない登場人物として絵の中に入り込むことができるのであろう。フラゴナールは、このような効果を強調するために、演劇における書き割りのような役割を木に与えたのではないだろうか。

## おわりに

本論文では、演劇的要素の存在として「風景描写」に着目した。本作品における演劇からの影響として最も顕著なものは、右側の木が登場人物たちよりも手前に描かれていて、舞台装飾の書き割りのような役割を果たしていることである。その結果、私たちは、絵の「鑑賞者」ではなく、劇的な場面に偶然遭遇してしまい、いつの間にか「窃視者」になったような錯覚に陥る。そのために画家はこのような表現をしたのであろう。従来のブランコのモチーフを用いた作品は「貴族の日常」を描いていたことがほとんどであった。しかし、本作品で画家は人物関係や2人の性愛を強調し、「劇的で性的な場面」としてブランコの場面を取り扱った。書き割りを模した木の描写によって、人物たちを枠組みに入れるという独自の仕組みにより、我々が登場人物として作

品をより楽しめるようにした。これが、書き割りのモチーフが本作品にもたらした新しい解釈であると結論付ける。

註

- (1) 演劇的要素に関しては、ミラムが《ぶらんこ》の庭園は人工的で舞台のようであり、少年が隠れている茂みは小道具のように見えると指摘している。Jennifer Milam, “Playful Constructions and Fragonard’s Swinging Scenes,” *Eighteenth Century Studies*, Vol. 33, No. 4, The Culture of Risk and Pleasure, 2000, p. 548.
- (2) 本作品の主題については下記の論文で扱った。宮下明日香(2021年)「フラゴナール《ぶらんこ》(1767年)における図像の独自性」『美学論究』第37編、57-71頁。
- (3) Richard Rand, “Jean Honoré Fragonard/The Swing/c. 1775/1780,” *French Paintings of the Fifteenth through Eighteenth Centuries*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/46116> (accessed October 07, 2021) .
- (4) *ibid.*
- (5) Donald Posner, “The Swinging Women of Watteau and Fragonard,” *The Art Bulletin*, 1982, p. 81.
- (6) フラゴナールは楽屋に足繁く通っていたこの間、実生活でも粹な世界に踏み込んでいた。ギマール嬢と噂になっていたのもこの時期である。中村眞一郎、瀬木慎一、馬淵明子『カンヴァス世界の大家 フラゴナール』、73頁。
- (7) 戸張規子『フランス悲劇女優の誕生 パリ・宮廷の華』人文書院、1998年、177頁。
- (8) 柏木治「一九世紀前半における「銀行家」の社会的地位と文学空間(一)」『關西大學文學論集』關西大學文學會、2017年、20頁。
- (9) 馬淵、1983年、87頁。
- (10) Mary D. Sheriff, “Invention, Resemblance, and Fragonard’s *Portraits de Fantaisie*,” *The Art Bulletin*, 1987, p. 86.
- (11) Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard : vie et œuvre: catalogue complet des peintures*, Fribourg, Suisse, 1987, p. 102.
- (12) アンジェリカ・グデン『演劇・絵画・弁論術：18世紀フランスにおけるパフォーマンスの理論と芸術』(讓原晶子訳) 筑波出版会、2017年、108頁。
- (13) 野口榮子『ディドロと美の真実——美術展覧会『サロン』の批評』昭和堂、2003年、59頁。

(14) 野口、前掲書、59頁。

(15) フラゴナールがもとにしたとされるロワの『カリロエ』の台本では、一文目に「カリュドンのバッカスの大司祭であったコレシユス」と記載されている。フラゴナールがアンジェの《コレシユスとカリロエ》では成熟した男性のような風貌でコレシユスを描いた。一方で、ルーヴルの《コレシユスとカリロエ》では若い男性の風貌に変更して表現した。おそらく後者の作品が演劇の一場面を描写していたためであろう。そのことを念頭に置くと、ここでは実際の役者の年齢が反映されている可能性が高いのではなかろうか。また、ロワの『カリロエ』は以下で確認できる。

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453649k/f3.item.r=Callirho%C3%A9.langEN>

(16) 馬淵、1983年、81頁。

(17) 吉田朋子「フラゴナールと風景表現：その制作の論理」『京都美学美術史学』、京都大学、2003年、第2号、198頁。

(18) 吉田、前掲書、215頁。

(19) Rand, 2017, NGA Online Editions.

(20) Posner, 1982, p. 84.

(21) 以下を参照。

[https://mba.tours.fr/TPL\\_CODE/TPL\\_COLLECTIONPIECE/98-18e.htm?COLLECTIONNUM=13&PIECENUM=180&NOMARTISTE=BOUCHER+Fran%C3%A7ois](https://mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/98-18e.htm?COLLECTIONNUM=13&PIECENUM=180&NOMARTISTE=BOUCHER+Fran%C3%A7ois)

(22) 画家でありかつ俳優であった人物はド・ラ・プラス、ミシュ・ド・ロシュフォール。劇作家でもあった画家は、ジャック・オトロー、シャルル＝アントワヌ・コワペルが挙げられる。佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究——ウォーターからモーツァルトへ——』岩波書店、1999年、386頁。

(23) 設計図の例としては、例えば以下のものがある。

・フランチェスコ・ガッリ・ビビエーナの助手《ナンシー劇場の設計》1709年

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340184?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Europe%7cItaly&ft=theater&offset=0&rpp=20&pos=10>

・作者不詳《劇場のデザイン》18世紀後半

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343835>

(24) Baetjer, Katharine, ed., with an introduction by Pierre Rosenberg and an essay by Georgia J. Cowart, *Watteau, Music, and Theater*, Metropolitan Museum of Art, 2009, p. 108.

また、《舞台装飾の習作》の図版は以下を参照。

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343067>

《「アーキスとガラテイア」の一場面を演じるポンパドゥール夫人》は以下を参照。 <https://>

フラゴナール《ぶらんこ》(1767年)における演劇的要素について

[www.gallery.ca/collection/artwork/marquise-de-pompadour-in-a-scene-from-acis-et-galatee?\\_\\_cf\\_chl\\_jschl\\_tk\\_\\_=pmd\\_KQz6xrFv6brz57LPhHFxRNdpxy.F0MUY37I5qw0UjMY-1635070959-0-gqNtZGzNAqWjcnBszQi9](http://www.gallery.ca/collection/artwork/marquise-de-pompadour-in-a-scene-from-acis-et-galatee?__cf_chl_jschl_tk__=pmd_KQz6xrFv6brz57LPhHFxRNdpxy.F0MUY37I5qw0UjMY-1635070959-0-gqNtZGzNAqWjcnBszQi9)

(25) マリー・アントワネットの舞台装飾に関しては、以下を参照。

<https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/estate-trianon/queen-theatre>

ここに掲載されている神殿の舞台装飾は、1754年に作られたもので、当時のまま現存する舞台装飾としては最古のものになっている。森林の舞台装飾は2021年に修復が完成した。修復前のものではあるが、写真は以下を参照。

<https://www.photo.rmn.fr/archive/13-581624-2C6NU064EBV7.html>

(26) ヴァトーの1740年頃の《ブランコ》によるエングレーヴィング、18世紀の画家であるパテルの《ブランコ》、ランクレが1730年代に制作した《ブランコ》などが例に挙げられる。