

J.-A.-D. アングルの肖像画 —構成要素の造形的照応とその機能に関するノート—

武 田 信 孝

序

「付随的なものにかかずらいすぎるのもまた良くない。付随的なものは本質的なものに奉仕せねばならない。そしてその本質的なものとは、人物の風貌であり、輪郭であり、肉付けである。画面における付随的な要素は、悲劇における主人公の話の聞き役のようなものである。作者は主人公たちをとりかこみ、かれらを際立たせるためにこれらの聞き役たちを登場させる。同様にわれわれ絵描きは、われわれの画面の人物たちの周囲に何かを描かねばならないのであるが、常に周りに描かれたものが人物たちへの注意をうながす役に立つように、また人物たちの周辺にあるものは極力目立たぬよう表現することによって、それが画面の主要部分を際立たせるように配慮しなければならない⁽¹⁾。」——ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル (1780–1867)

アングルの肖像画を概観すると、相似た形状を示す要素の反復が顕著であるように思われる。それは造形上の機能⁽²⁾にとどまらず、時として意味内容上の機能を附帯すべく計算されていると考えられる。冒頭に挙げたアングルの発言は、像主と道具立ての造形的照応を導入する理由を示唆するものとして読み解くと興味深い。具体的な事例への言及にまでは至っていない。そこで本稿では、アングルの肖像画における造形要素の照応関係に着眼し、個々の作品における相似た形象の反復にいかなる機能を担わせようとしているのか、アングルの意図を試みに探ってみたい。

[1] 造形上の機能

まずはじめに、最も簡明な形式で造形の観点から構成要素の照応が図られている事例を概観しておきたい。《バーバラ・バンスイ》(ca. 1797) (図1)で

は、手すりの装飾、石に彫られた獣の尾、像主のカーンした髪がいずれも渦巻き様を示している。《フィリベール・リヴィエール夫人、旧姓名マリー＝フランソワーズ＝ジャケット＝ビビアン・プロット・ド・ボールガール》(1806) (図2)では、長椅子の前面を飾る寄木細工の唐草風花卉文様と像主の巻毛が呼応している⁽³⁾。《リュシアン・ボナパルト》(ca. 1807) (図3)では、像主の左足の大腿部から腰に至るまでの部分、左襟、そして布のドレープがそれぞれ、鈍角二等辺三角形を成している。《シャルル＝フランソワ・マレ》(1809) (図4)では、朽ちた垣の描く波状線が、像主の手に携えられた帽子の輪郭線に呼応している。《シャルル＝マリー＝ジャン＝バティスト・マルコット》(1810) (図5)では、像主の左手とその真横に並ぶ^{ビコルヌ}二角帽を飾る^{メス}金糸の総が照応している。《ウィリアム・ヘンリー・カヴェンディッシュ・ベンティンク卿夫人、旧姓名メアリー・アシュソン姫》(1815) (図6)では、像主の右足とその横の布の折り目、左足と椅子の脚が、それぞれフォルムを同じくしている。《ド・パストレ伯アメデ＝ダヴィッド》(1826) (図7)では、画面と水平に伸びる像主の右手指と手袋が照応している。《オルレアン公フェルディナン＝フィリップ＝ルイ＝シャルル＝アンリ》(1843) (図8)では、画面右手下方の彫刻の曲線と像主の左腕の曲線、右腕に抱えられた二角帽の曲線が照応している⁽⁴⁾。《アルベール・ド・ブロイ公妃、旧姓名ジョゼフィーヌ＝エレオノール＝マリー＝ポーリーヌ・ド・ガラール・ド・ブラサック・ド・ベアルン》(1853) (図9)では、像主の垂れ下がる左手の指と手袋が照応している⁽⁵⁾。このように見ると、アングルの造形要素同士の相関関係への留意は、決して単発的なものではないことが理解される。これらの作品では、周囲の事物から

像主の姿形へと単一ないし多重のエコーを響かせることで、像主の姿形へ観者の注意を喚起し、副次的に画面に調和と均衡を生み出すことが、目的とされているように思われる⁽⁶⁾。

〔2〕幾何学的構成への発展

前項でみた例は総じて、巻毛と花卉文様といったように、単一の要素どうしが反復性を示しているものであった。このような造形性への関心が更に強まり、画面の幾何学的構成への関心と結合すると、単一の要素の形状と、単一の要素を組み合わせた複合体の形状が、照応関係を結んでいる体裁の作品が生まれてくる⁽⁷⁾。その典型的な例として、《シャルル・ルイ・デュヴォセ夫人、旧姓名アントニア・ド・ニッティス》(1807) (図10)、《アルペール・ド・プロイ公妃》、そしてアングルが描き、ルイ・アドルフ・サルモン (1806-95) が版刻した《ユリウス・カエサル》(1864) (図11) があげられよう。《シャルル・ルイ・デュヴォセ夫人》では、椅子の背、像主の左肩、ショールにくるまれた左腕、そして右の上腕が巧みに組み合わせられることによって、1つの円環が成立している⁽⁸⁾。この円環が頭部の楕円と呼応している。《アルペール・ド・プロイ公妃》では、像主のウェストから下の部分が椅子の背を取り込んで、半円を形成している。そしてこの半円が像主の頭部、胸部と反復性を示している⁽⁹⁾。《ユリウス・カエサル》は、フランス皇帝ナポレオン3世 (1808-73、在位1852-70) が著した1865年刊行の『ユリウス・カエサル伝』献呈用特製本第1巻 (図12) 214頁に挿入された作品である⁽¹⁰⁾。同作では、像主の右手の巻紙、前腕、上腕、布、そして左手が多角形に近い擬似円形一布によって丸味が補われている一を形成する一方、多角形の顔が月桂冠に縁取られることで1つの擬似円形をかたちづくり、照応関係を結んでいる。左手の中指に嵌められた指輪や右手で握りしめられている巻紙、椅子の肘掛の先端の装飾などに円形が見られることを踏まえると、ここではやはり限りなく多角形の名残をとどめる擬似円形がテーマになっていると言える。その結果、三者はそれぞれ、すっきりとした抽象的な美しさを獲得して

いる。

このような、幾何学的な図形の組み合わせにみる合理性、抽象性、単純性への志向は、19世紀初頭の時代趣味に通じるものである。ヴァレリー・バジューが指摘しているように、「アンピール様式は時として重苦しいまでに幾何学的なフォルムを美の規範として好み、この様式をボナバルト家は領土拡大につれて普及させた⁽¹¹⁾。」アンピール様式の家具によって統一された室内装飾の端然とした雰囲気は、一つの強烈な個性を確かに備えるものであり、この新興君主の威信をかけた時代趣味を画家はある程度、意識していたのではなかろうか。藝術の主要な庇護者が絶対的な権力を掌握し、自らの趣味を以てその権威を高めていた時代にあっては、宮殿内、城館内の雰囲気合致する形式を備えた装飾品としての基本的な機能を絵画が担うことは不自然ではない。新古典主義様式を基礎におきながらも明らかに独自の変貌を遂げたアンピール様式にみる抽象性への志向は、いみじくも近代以降の美術の動きを予告している。

同時に、幾何学の秩序は理性の力と結び付くものであり、幾何学的模様は明晰性の等価物として権威の表象にふさわしい。アンピール様式が基本的な形態を美の規範として好むのは、妥当なことと言えるかもしれない。

興味深いことに、幾何学者の身分は神や王の身分と比較可能な性質を有している。秋山聰氏は、「工匠としての神 *deus artifex*」の概念に基づき天地創造の場面でコンパスを手にする神が描かれる宗教画の伝統について精緻な考察⁽¹²⁾を行っているが、この神の姿は同時に幾何学者 (測量技師) の職務を容易に想起させるであろう。またルイ・マランは、ルイ14世 (1638-1715、在位1643-1715) 治下の権力と表象の考察⁽¹³⁾を行うにあたり、国家を治める君主と、その国土を幾何学的秩序の原理に則り表象する地図制作者を比較している。そして、王室技師ジャック・ゴンブスト (生没年不詳) が作成したフランスの首都パリの地図を「王の場所のイメージ」、「幾何学的延長のしるし」と捉え、表象に両者の権利要求をも認めている。国全体の地図は国家として

の国王像に他ならないとも言えようが、実際マランはパリ市を王の身体の枢要をなす頭部に例えてすらいる。

以上のことから、幾何学の原理ないし幾何学的模様に基づく構成は、知性に裏付けられた統治者の権威の表象に容易に結び付くことが確認され、それ故に、帝室の権威表象としての室内装飾はもとより、像主の権威付けを画面に要求される肖像表現一般にも適した形式であるように感じられる。

加えて、画家自身も幾何学のセンスを活かすことで自らの地位を上昇させることが可能である。例えばレオン・バッティスタ・アルベルティ(1404-72)は、絵画に幾何学をはじめとする学知を結び付けることで絵画を自由学藝の地位に近付けんとした⁽¹⁴⁾。画家と像主(注文主)双方の地位を高め、かつ絵画の結構を整えることに幾何学的なフォルムが有効であることに、アングルは気付いていたのかもしれない⁽¹⁵⁾。

ただし、ジャック・フーカールが指摘しているように、アングルの様式は決して幾何学的な構成それ自体に囚われているわけではない。アングルの『様式』とは、ガエタン・ピコンが見事に分析したように、高度な詩的「カタルシス」を目指すものであった。その形式的な冷やかさや抽象性の純粹造形的価値をいかに称揚しようとも、アングルの芸術はやはり歴史画という伝統的な豊饒な流れのなかに位置しており(彼の肖像画でさえ、やがては普遍的存在、さらには寓意にすらなる)、シニフィアンもシニフィエも拒否することもなければ、高踏派の単純浅薄な美の世界に自からを閉じこめることもなく、さらにまた、あらゆる他の事物との関係から切り離された自由な、しかしやがてはひからびた無内容なものとなる小手先の芸術の解放のなかにその場所を占めるものでもない。〈中略〉彼の世界は〈中略〉遠くに静止して純化された生命の世界であり、それ自体が記号となり夢となるものである。〈中略〉アングルの芸術は、理想主義者たちの空虚で無責任な「美」に対する、そしてまた、今日見られる近代の反抗家たちの無惨な「非美」に対する感覚的な、肉体化された「美」の勝利にほかならないのである⁽¹⁶⁾。』

(ジャック・フーカールの評)

[3] キャストの特別な結び付きの強調

ここまで、形式上の問題の探究を主眼としているように考えられる作例をみてきたが、転じて、ここからは内容上の問題の探究を主眼としているように考えられる作例を検討したい。まず、《ヘンリエッタ＝ウルスラ・クレール(テヴナン?)嬢とその犬トゥリム》(1816)(図13)を取り上げてみるならば、同作では、犬の前足が交差している一方、像主の胸元に結ばれたスカーフもX字を形成している。この要素の照応によって、脇役が主役を引き立てつつ、両者間の心情的な絆が強調され、温もりのある画面に仕上がっていると考えられる。

このように脇役が主役へと観者の注意を喚起する形式としてではなく、対等な関係にある主要なキャストの親近性を演出する形式として、要素の照応を導入した作例に、オーストリアの名門カウニッツ家の三姉妹を描いた《カウニッツ姉妹》(1818)(図14)がある。同作では、揃いの身なりや髪型を以て血縁関係が示唆されるのみならず、三者の手の表現が照応関係を結んでいる。すなわち、向かって左端の娘の右手と向かって右端の娘の右手は、力を入れずにそっと置かれている。一方、向かって右端の娘の左手と中央の娘の左手は、僅かに力が入り、すぼめられている。そして中央の娘の右手と向かって左端の娘の左手は、力が入り、意識的に指が折り曲げられ、動感を示している。このように、性質を段階的に違えて三様の手を描き分けることで形の漸次的変化が表現されると同時に、長女カロリーネ(1801-75)と次女レオポルディーネ(1803-88)、レオポルディーネと三女フェルディナンディーネ(1805-62)、そしてフェルディナンディーネとカロリーネがそれぞれ巧みに結び付けられているものと考えられる。

更に、この種の造形要素の反復性は、1つの画面内において見られるばかりではなく、例えば、並べて鑑賞することを想定して描かれた一対の肖像画、《ジャック＝ルイ・ルブラン》(1823)(図15)と《ジャック＝ルイ・ルブラン夫人、旧姓名フランソワーズ・ボンセユ》(1823)(図16)の間にも認められる。夫妻は共に暗い背景の前に座しており、黒い衣服を身に纏っている。像主の胸部には時計の金鎖

がそれぞれゆったりと弧を描いている。夫の傍らの机が派手な暖色系の掛け布に覆われている一方、妻の座る椅子にはやはり暖色系のショールが掛けられている。アングルはこれらの作品において、クリストファー・リオペルの言葉を借りれば、「形と形、色と色をそれぞれ押韻させることで、夫妻を結び付けている家族間の心情的な絆を巧みに強調している⁽¹⁷⁾」と言えるのではないだろうか。

〔4〕 像主の付加価値化

前項ではキャストの間に存する親密さを演出する仕組みとして機能する造形要素の照応関係の例をみてきた。本項では、より発展したかたちで、「付随的なものが本質的なものに奉仕している」ともいべき作例を検討致したい。

はじめに、人物の個性と周囲の環境の間に全体的に共通性が認められる作品として、《カロリーヌ・リヴィエール嬢》(1806) (図17) と《ニコライ・ドミトリエヴィッチ・グーリエフ伯爵》(1821) (図18) を参考までに見てゆきたい。参考までに、と注を付したのは、両者の背景に関してその帰属が現在でも論議の対象となっているからである⁽¹⁸⁾。しかしながら両者は、要素の照応関係を考える上で外し難い対象であるため、ここでは帰属の問題には触れずに、画面の構成を手短かにしておくことにする。前者は、うら若き乙女カロリーヌ (1793-1807) を早春のピトレスクな光景の前に配したもので、「人物と風景との情緒的かつ視覚的な対話⁽¹⁹⁾」(ロバート・ローセンブラムの評) が導入されている。すなわち、木立の華奢な幹が像主のモスリンの衣服の繊細なひだと照応しており、画面と平行に流れる川と像主の腰元を絞る光沢のあるサテンのリボンが響きあい、優美な景色が像主の夢見のような風貌と調和している⁽²⁰⁾。後者は、威風堂々たるロシア貴族グーリエフ伯 (1792-1849) を超然とした山岳の前に配したもので、像主は「形式的、心理的意味において背景の風景と不思議に融け合っている⁽²¹⁾」(ローセンブラムの評)。すなわち、たなびく暗雲と乱れた金髪が呼応し、画面左手に連なる山々の輪郭と襟の形、そして像主の右肩から右腕へと至る線の流れ

が相対し、外套の深紅の裏地が形造る三角形と画面右端の山のフォルムが類似している。更に心理的には、山の荘重な雰囲気と像主の厳かな態度がかみ合っている。このような造形要素の照応によって、相互補完的に一個の印象が強まり、画面全体に完結した統一感が漠然と与えられ、像主の個性が強調されている。そこには、描かれるものの所記 (signifié) を超えて、能記 (signifiant) を活用する姿勢がみてとれると言えるのではないだろうか。すなわち、事物に付随する属性のみならず、その属性から喚起される多様なイメージをも考慮に入れた上で制作しているように思われるのである。その意味で、これらの作例の本質は、極めて感覚的な価値に支えられていると言えるかもしれない。

続けて、画面全体の要素の照応が図られる中、背後の風景を構成する主たる要素と像主との形態上の相関関係が強制的に対照され、特別な意味の生成がもたらされていると考えられる、最も複雑な形式の作例の検討に移りたい。はじめに取り上げるのは、《第一執政ナポレオン・ボナパルト》(1804) (図19) である。本作は、アメルクールの戦災復興に向けてリエージュ市に30万フランの補助金を下付する布告に、ナポレオン・ボナパルト (1769-1821) が1803年8月2日に署名した一件に取材したものであり、同年執政政府からの注文を受けて制作された。歩幅を狭く取って佇む像主の背後右手に見える窓越しに広がる美しい町並みは、1794年のオーストリア軍侵攻により被害を受けたアメルクールのあるべき姿である。すなわち、一際目立つ建造物は、戦災により失われた聖ランベール聖堂の往年の姿であり、かつまた未来図 (ただし実際には再建に至らなかった) なのである。

フィリップ・コニスビーが指摘するように、アングルは構想の段階で、ジャック＝ルイ・ダヴィッド (1748-1825) 門下の兄弟子に当たるアントワーヌ＝ジャン・グロ (1771-1835) が描いた《第一執政ナポレオン・ボナパルト》(1802) (図20) を参照しているであろう⁽²²⁾。両者を比較することにより、机上の羽ペンが形作る鋭角、像主の腰に下がる宝剣の鋭角、机上に置かれた右手の指が形作る鋭角、像

主の右腕の斜線と胴体の垂直線が形作る鋭角の組み合わせが、グロの作品と共通していることがわかる。旧カプチン会女子修道院内部にアトリエを連ねるダヴィッドとその門下生達の共存は、近似性を示す作品の生成を促す基盤として機能していた⁽²³⁾。

グロが、文字の詰まった条約文書の乱れた束を統括する多忙な為政者の精力的なイメージを演出しているのに対し、アングルは整えて机の上に置かれた文書の一番上の白紙に見える字数を制限し、単純化、明確化を果している。その結果、観者は、描かれているのは公文書か何かであろう、との漠然とした第一印象にとらわれることなく、自然とその意味するところを理解することになる。すなわち、ここに推し量られるのは、「アメルクール保塁再建 Fau [bourg] d'Amersœur rebâti」の文字である。

布告の発布者としてのナポレオンの善人にして賢者のイメージを自然に観者に認識させるように、画面の構成は綿密に仕組まれている。造作無くしたためられたかのような印象を与える布告の飾り文字の軽やかな調子は、いかにも迷いなく即断し、善政を施すナポレオンの正のイメージを巧みに形成する。この美しい曲線を描く飾り文字は、渦を巻く紙の端、机上の二角帽の反り返り、袖口の金糸刺繍を経由して、丸い金ボタンの列、胴部の華やかな刺繍へと連鎖している。そのため、観者の視線は、布告とナポレオンの身体の間を、どちらからともなく行きつ戻りつする。その視線の移動は、平行する照応関係、すなわち羽ペン、宝剣、右手の指、右腕と胴体、上着の裾と椅子の肘掛の先端、頭部と肩、カーテン、尖塔がそれぞれ形作る三角形の照応によって推進される。いうなれば、どこに焦点を定めても最終的には主要なメッセージに到達できるように、仕組まれているのである。

このように、布告の構想・執筆を示すペン、その指令である布告書、指令の結果である聖ランベール聖堂という、時間の経過順の連続をも同一画面の内に辿ることを可能とさせる道具立ての整えられた本作には⁽²⁴⁾、宣伝機能の巧みな処理が認められると言える。

しかしながら、本作で注目されるのは、この叙述

の優れた構造に限られるわけではない。明るい室外に屹立する尖塔の、鋭角三角形と長方形の複合体が、鮮やかな緋色の服を纏って暗い室内に佇む像主の姿形に照応している点に、注意を向けておく必要があるだろう。この明確な対比関係は、絨毯のスピード型の紋様、上着の裾から椅子の肘掛の先端に見える円形まで線を結ぶことで生まれる三角形と椅子の背凭れの方角から成る複合体⁽²⁵⁾、開かれたカーテンの鋭角三角形を眼の助けとして、速やかに認識される。アングルはこの照応によって、建造物の半恒久性と聖堂の神聖なる性格を像主に投影しようとしているのではないか⁽²⁶⁾。加えて、羽ペンが形作る鋭角、像主の腰に下がる宝剣の鋭角がこれに対応し、それぞれ布告を出す像主の政治力、軍功により名をあげた像主の帯剣貴族に匹敵する武力を暗示し、像主に文武の覇者としての性格付けが行われているのではないか。権力を掌握した為政者にとっての最重要課題は、政権の安定にほかならない。羽ペン（権力、政治力）、宝剣（武力、正統性、稀少性、不変、美）の属性とそこから派生する多様なイメージが副次的に像主の価値を高からしめる役割を果し、そのイメージが反映するところの執政政府の安定と神の庇護が、聖堂の未来図と第一執政ボナパルトの姿形を近付けることによって、示されようとしている。こう考えることによって、複雑な音型の中に美しく浮かび上がる一つのエコーのように、像主と聖堂の姿形が響き合う関係に、附帯する意味内容が、判明するのではないだろうか。

次に《玉座のナポレオン1世》(1806) (図21) をみてゆくと、絨毯に見える黄道十二球の紋様や玉座の背凭れをはじめ、様々な円形モチーフが取り合せられている中、像主の頭部と玉座に附属する象牙製握り⁽²⁷⁾の完璧な球体の照応が一際目立っているように思われる。先の作例における第一執政ナポレオンの相貌が面長であり、細身の体軀とあいまって鋭い印象が生まれ、尖塔と馴染んでいたことを踏まえれば、古代風の柏と月桂樹の冠によって頭部を縁取ることが、単にフランス皇帝ナポレオンの戴冠の装いを歴史的に証言するのみならず、丸みを補うために活用されているものと推測されるであろう。フ

ランソワ・ジェラルム (1770-1837) 《帝政風ローブを纏うナポレオン》(1805) (図22)、ロベール・ルフェーヴル (1755-1830) 《帝政風ローブを纏うナポレオン》(1811) (図23) など、当時夥しく描かれてそのイメージが流布したところのナポレオンの戴冠時の肖像画の相貌と比較してみれば、面長の相貌を円形にみえるように画家が操作していることは明らかである。

ただし、《玉座のナポレオン1世》における玉と像主の頭部の造形的照応に関しては、ラファエロ・サンツィオ (1483-1520) 《レオ10世と2人の枢機卿の肖像》(1518-19) (図24) が画家に直接的に示唆を与えたように思われる。同作において、ローマ教皇レオ10世 (1475-1521、在位1513-21) の滑らかで艶のある黄金色の皮膚に覆われた頭部は、緋色の帽子によって頭髪が覆い隠され、丸みが補われている。その頭部と、教皇が腰掛ける椅子の背凭れにみえる金色の球状の握りとの間に、照応関係が認められるのである。加えて、ナポレオン1世の玉座の握りと同様、レオ10世の椅子の握りにも、フランドル絵画に由来する窓の映り込みが描出されており⁽²⁸⁾、両者の共通項を偶然の一致とみるにしのびない。《レオ10世と2人の枢機卿の肖像》は、1799年にフランスに齎され、1815年までルーヴル美術館の前身である中央美術館 (1803年、ナポレオン美術館と改称) の管理下に置かれていた⁽²⁹⁾。この間、恐らくは早い時期にアングルが、崇敬するラファエロの貴重な作品体験を積む機会を得たことは、十分にあり得るだろう⁽³⁰⁾。参考までに言及しておくならば、制作年は不詳であるが、アングルは同作品に基づいてレオ10世を左右反転した胸像の形式で簡略に描いている⁽³¹⁾。そこに握りはみえないが、晩年に制作された《神格化されたホメロス》(1864-65) (図25) では、画面左下にその図像が採用されるのみならず、握りも描き添えられている。

さてアングルは、《玉座のナポレオン1世》における要素の照応を明確化するために、思い切った手法を採っている。すなわち、荘厳なる衣装の内にあるはずの身体の実在感がかき消され、頭部と衣装に包まれた胴部が乖離しているのである。先にあげた

ジェラルムやルフェーヴルの作品をはじめ、アングル以外の画家による戴冠衣裳のナポレオンの肖像では、像主はそれぞれに荘厳なる衣装を着こなし、少なくとも形式的にはその体軀を透かして想像させる内容に仕上がっている。一方、本作では、布地が張り付くようにフィットしている腕や足は別として、膝元の輪郭がおぼろげに認められるにとどまり、肉体と衣裳の一体感が認められずに造形的な分離を意識させる表現内容となっており⁽³²⁾、新古典主義の基礎概念を理論化したヨーハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (1717-68) による美の規範からの逸脱が見出される。ヴィンケルマンが理想とした「ギリシア彫刻にあつては著衣の下にさへ絶妙の輪郭がはつきりと顯はれてゐる。それは大理石を通してさへ、恰もコス^{カス}の薄衣を透して見るやうに、その肉體の美しい骨格を表はさうといふ作家の主要意圖を示すものである⁽³³⁾。」もちろんこの範例としてのギリシア彫刻にみるべき理想的な形態は、第一義的には彫刻を対象に適用されるべきものではあるが、裸体モデルの人体習作がフランス・アカデミーの絵画教育において基礎的な課目であったことを踏まえ⁽³⁴⁾、敢えて本作に適用するならば、やはり上半身の扱いに関してほとんど身体の線が感じられない点が目に付く。衣裳の特殊性を考慮したとしても、同様に儀式用の衣裳を纏ったナポレオンを描いた他の画家達の作品に比較するならば、上半身の実在感は相対的にみて希薄であり、胴体から分離した頭部それ自体の完結的な処理が際立っている。

その印象を強めている要因として、像主のポーズと画面に占める位置関係、そして優れた再現性があげられるのではないだろうか。まずポーズであるが、本作で像主は、右手を高々と掲げて、その手に纏む笏をつきたてている。しかも、アングルが知り得たであろう、ユピテルやキリスト教における父なる神、執政官としてのオリエントの皇帝に至るまでの豊かな図像に遡及する正面観が採用されている⁽³⁵⁾。そのため、肩のラインは水平に広がって頭部と交わることなく画面を横切り、豪華なる前身ごろは力強く垂直に位置を占めている。一般に王侯の儀式用装束はその権威を誇示するために典麗を極め

るが、その豪華な前身ごろを平板な絶対性をもって威圧的に強調し、かつ像主の身体を実際以上に大きくみせてその威容を誇張するために、このようなポーズが選択されているのであろう。ナポレオンはヨーロッパ人としては小柄であったため、余計に小柄であることを感じさせない考案を練る必要があり⁽³⁶⁾、加えて、新興君主であるがゆえに、余計にその趣味が格調高いものであることを示すべく配慮する必要があった。16-17世紀の作法書にも言及のある、腰に手を当て肘を張る、いわゆるアキンポーのポーズが、威風をもって身体を大きく見せるのに適しているため、王侯や富裕な市民の肖像画に頻繁に採用され、像主の把握する権力や権威を観者に合図する視覚的慣習として歴史に定着しているが⁽³⁷⁾、左腕の扱いは、これを座像形式のために変形したともいべきものであり、肖像表現の歴史に類出するものである。この取扱いにおける立体的な構造が、対比的に上半身の平坦性を強調している。その結果、白貂の毛皮、レジオン・ドヌール勲章、真紅のピロード、金糸装飾に覆われたピロードから成る平板で、厚みのある面が、その下にある身体の起伏を完全に内側に閉じ込めている。

次に画面の構成であるが、椅子の背凭れが像主の背後の空間を遮断することで、像主の空間に占める位置関係が制約を受け、浮彫に似た状況が発生し、平坦な印象が強まっている。かつまた胴体の側面を示す線が衣裳の陰に隠れることで、観者は胴体の厚みをそこに見出すことが出来ない。

最後に質感描写であるが、当時の批評で引き合いに出されたように、ヤン・ファン・エイク (ca. 1390/1400-1441) の感覚を想起させる優れた再現性が、本作の基調を成している⁽³⁸⁾。もちろん、アングルの作品における真実味は、必ずしも細密な描写に拠るものではない。画面に近付いてみれば、程なく、金糸装飾は金色で塗られているのではなく、イリュージョンとして金色の輝きを装っていることがわかる。とはいうものの、例えばピロードの風合をはじめ、質感は確かに概して巧みに描き分けられており、構成要素の個別化、具体化が明確に成し遂げられている。この点を考慮して上半身の表現を顧れ

ば、頭部と前身ごろの間には無機的な白の美しい襟飾りが挿入され、それぞれの異質な素材感が、三層を独立の要素に分け、いふならば首が斬られている。

概括するならば、正面から捉えられた像主は、平坦な状態に置かれた前身ごろの部分と玉座の背凭れに挟まれることで、胴体の前後左右を完全に塞がれており、優れた質感描写によって構成要素は個別性を獲得している。その結果、平坦で厚い前身ごろの実在感の影に身体の実在感が隠れ、互いに質の異なる頭部と前身ごろの部分が分離してみえるのである。

それでは、際立つ頭部と玉との比較は何を目的としているのか、その意味に関して考察する手掛かりとして、2点の作品を取り上げてみたい。まず、《ホメロスとオルフェウスの胸像》(1864-65) (図26) である。同作は、古代ギリシアの詩人ホメロス (ca. 750BC-ca. 700BC) と神話伝説上の詩人オルフェウスを描いたもので、オルフェウスは彫刻として、ホメロスは頭部が彫刻と化し、頸部から下が生身という、特殊な形状で描かれている。エトール・カメサスカによれば、同作における「詩人の頭部は恐らくは、ヴィスコンティによって出版された版画によってアングルが知っていたであろうルーヴル所蔵の古代彫刻を源泉とする⁽³⁹⁾。」ここで重要なのは、生身の人間と彫像という次元の異なる存在を合体した状態で描いている点である。そこには、ピュグマリオンの彫った象牙彫刻がウエヌスの計らいで生身の人間に変身したという、オウィディウス (43BC-17/18AD) の『変身物語』の残響をかすかに聴き取ることが出来るかもしれない⁽⁴⁰⁾。18世紀から19世紀にかけてピュグマリオンの物語は多くの美術家の格好の主題となった⁽⁴¹⁾。例えばジャン・レオン・ジェローム (1824-1904) は、《ピュグマリオンとガラテア》(1892) (図27) において、頭部から大腿部の辺りまで生身の肉体に変貌した象牙彫刻を描いている。《神格化されたホメロス》にみえる生身の人間と彫刻の合体は、古代の彫像が現代人として甦る中途を描いているものと考えらるべきであろうか。ここで16世紀以降定着し、新古典主義の時代に重視された絵画制作の1つの慣行を顧れば、画家は必要に応じて、古代彫刻の理想的な形態の内に理想的な骨

格を見出し、その骨格に適う血の通った人物を描き出す⁽⁴²⁾。それは彫刻に命を与える神の所業を連想させると言えるかもしれない。いずれにしても、彫刻と人間のイメージの結合は、彫刻の人間化の可能性を明確に表している⁽⁴³⁾。

アングルは、彫刻から生身のホメロスの姿形を引きだすにとどまらなかった。《神格化されたホメロス》に眼を転ずれば、逆行して彫刻と擬似的な形状に差し戻すという、複雑なプロセスを踏んでいる。モノクロームに彩られた同作では、背後に広がる神殿の群像表現を伴う浮彫装飾と人物群が対応し、その配列は神殿中央の建造物の形状に合わせてある。すなわちアングルはここで、彫刻を彫刻として絵画で表現しようとするグリザイユの視覚的な伝統を明らかに受け継ぎながら、生身の人間を彫刻と同質に、かつ形式的にも擬似的に描くことで、その境を紛らかしているのである。人間の命は限りあるものであるが、それを象った彫像は、モデルのイメージを後世に伝える。半恒久性を備える素材によって作られた彫刻の物質としての価値が、ここに顧られているのではないか。このように、前景の藝術家群像を浮彫装飾の擬態として描き出すことで、アングルは彼らのイメージを永遠化しようと意図しているものと推測される。

以上のことから、アングルが彫刻と人間の互換性を意識していたことが理解される。これを受けて、《玉座のナポレオン1世》の人物表現に話を戻せば、アングルは生身の皇帝の頭部を彫刻と見紛うばかりに表現する代わりに、生身の人性を保ちながら皇帝の頭部を象牙製握りに似せて描いた、と考えられないだろうか。興味深いことに、《玉座のナポレオン1世》の造形的源泉の一つにあげられる先述のオリエントの皇帝の図像は、ある象牙製工芸品にみられるものである。これを写し取ったとされる《玉座に座すオリエントの皇帝》(1806) (図28) に関してスーザン・ジークフリートは、直接的に工芸品に拠ったのではなく、アントニオ・フランチェスコ・ゴリー(1691-1757)の *Thesaurus Veterum Diptychorum Consularium et Ecclesias Ticorum...*, 3vols, Firenze, 1759, vol. 2, fig. 2. に拠っていると、その対象を同定

している⁽⁴⁴⁾。間接的にはあっても、象牙製工芸品にみる図像をアングルが参照したことは、象牙製握りに皇帝の頭部をなぞらえる発想の一つの原因として作用していると言えるのではないだろうか。同時に、オリュンピアの神殿のためにフェイディアス(ca. 490BC-430BC)が象牙と金、ガラス、黒檀、不透明の準貴石で制作した、失われたユピテル像のイメージが作用しているかもしれない⁽⁴⁵⁾。ユピテル像に由来するものと信じられていた宝玉を表した版画(図29)が、パリで1752-67年に刊行されたアンヌ＝クロード＝フィリップ・ド・ケイリュス伯爵(1692-1765)『エジプト、エトルリア、ギリシア、ローマ古代遺品集⁽⁴⁶⁾』全7巻のうち第1巻に図46として収録されており、この版画をアングルは知っていた可能性が高い⁽⁴⁷⁾。

以上を踏まえることで、本作は、上半身の実在感の欠如という大きな構造上の問題の代償として、像主の際立つ頭部の形状が象牙製握りのそれに擬似することにより、象牙のもつ特性、すなわち半恒久性が像主の価値として付加されているように思われるのである。その結果、観者は、像主の掌握した皇位の永遠なること、その公権力の持続を連想することが可能になる。加えて、向かって左手の玉に顕著な青白く輝く表面が、像主の顔の蒼白で滑らかな皮膚に対応することで、そこに見出し得る様々な能記が、人間の特徵に置換されて、伶俐な気質、明晰な頭脳、冷静沈着な態度、強固なる意志といった、像主の個性、君主に備わるべき美点を、観者は連想することが可能である。こうして、尊像の拝謁に浴したものは、皇帝の尊顔から象牙のような印象を受けるように誘導され、そこから派生する特別なイメージを能動的に膨らませてゆくことになると言えるのではないだろうか⁽⁴⁸⁾。

ここで、ケネス・クラークの知見を顧たい。『アングルの作品(《玉座のナポレオン1世》)は巨大な工芸品、つまりカメオか、執政官用二つ折象牙浮彫像か、あるいは意識的にオットー朝装飾写本に似ている。〈中略〉半円形と斜線を巧みに組み合わせ、合理的な形と非合理的な形との平衡を保たせるアングルの名人芸のような技巧の冴えは、〈中略〉文字通

り見る者を魅了する。〈中略〉先にカメオと比較したこと自体、すでにある意味を認めたことになる。というのは、カメオは、その完全性と、永続性と、究極性において、それ自体權威の象徴としての意味を持っているからである。それは神の權威であり、したがって描かれているのは国家の最高の奉仕者ではなくて、神格化された皇帝である。ダヴィッドのナポレオンはローマ共和制末期の写実性を持っている。アングルのナポレオンは、皇帝が古代ギリシア帝国の旧都に再び都を定めた時に身にまとった装飾的な魔力を備えている。完全性の權威、猛禽が餌食に掴みかかるように対象を捉えてしまう様式の魔力——これらが、この「崇拜対象物」を創り出した時にはまだローマにも行っていなかった若いアングルが古典主義的理想主義につけ加えた特性だったのである⁽⁴⁹⁾。』(傍点及び丸括弧内筆者)

クラークは作品全体をカメオとして捉えることで、カメオの特性を作品の本質に転用しようとしている。比較対象がカメオであるのか象牙製工芸品であるのか、あるいは絵画と他の美術作品の全体の比較に向かうのか、それを手掛かりに画面内の事物と像主の比較に帰結するのか、この2点において、クラークの見解と筆者のそれは方向性を異にする。しかしながら、クラークが比較考察の対象の一つとして執政官用二つ折象牙浮彫像を挙げていることに注意が引かれるのみならず、物の属性に着眼して図像の性格を読み解ろうとする姿勢に共感を覚えてならない。

最後に《カロリーヌ・ミュラ王妃》(1814) (図30)を取り上げる。場面は、王宮にある王妃の私的な迎賓の間に置かれている。ここで注意されるのは、《第一執政ナポレオン・ボナパルト》におけるのと同様、窓の「カーテンが開かれ、ある特定の場所を意味する重要な役割を果たす、ある風景に面している⁽⁵⁰⁾」点である。ある風景とは、像主の夫が支配するナポリの風景にほかならず、この設定は、所領図の伝統に連なるものである。駝鳥の羽飾り付き帽子を被り、ピロードの服を纏って佇む像主は、机を覆う布の折り目を取り込むことで一つの複合体と化し、その形は、所領のシンボリック的存在であるヴェ

ズーヴィオ火山とその噴火口から立ち昇る雲煙から成る複合体の形と、相似の関係にある。ここに、最も重要な意味を読み取ることが出来るであろう。すなわち、不動の巨大な活火山との比較により、像主が把握する絶大な権力とその揺ぎ無い効力が示されていると考えられるのである。

更に、副次的な問題をみてゆくならば、像主の衣服と掛け布の折り目が形作る鋭角三角形は、卓上ベルの鋭角三角形へと収縮する。ベルは家政を司る女主人の支配力と財力、そして藝術の庇護者としての良き趣味を、示し得るものであろう。同時に、今まさに雲煙をあげる自然界の活火山と冷やかな音色を響かせる小さな金属製ベルの属性が、知略に長けた像主の、情熱と冷静の間を行き来する心理をも暗示していると考えられるかもしれない。

このベルに関しては、像主が手にする本との取り合わせから、宗教的性格を読み取ることも可能である。アングルは、ラファエロ《レオ10世と2人の枢機卿の肖像》にみえる、布を掛けた机にベルと本を置く設定を、《カロリーヌ・ミュラ王妃》において、像主が机上の本に指を挟んで支えるという形に変更して取り入れたのち、《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》(1818) (図31、32)においては、ラファエロの作品に忠実な形で取り入れていると考えられる。

ラファエロの作品においてベルの三角形は、レオ10世の半身像が収まる三角形と照応関係にある。卓上ベルは、人を呼ぶ機能から支配力を想起させると同時に、その精緻な細工から、藝術の庇護者としての像主の良き趣味を窺わせる。そのイメージは一方で、弔鐘のイメージにも結び付き得る。《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》にみえるベルは、この暗示的効果を含んでいるのではないだろうか。この観点で《カロリーヌ・ミュラ王妃》を顧れば、像主とベルの照応は、像主の備える世俗の權威に、弔鐘を鳴らす宗教者の聖なる權威が投影されている可能性が開かれる。

一方において、王妃が手にする本の体裁は、《レオ10世と2人の枢機卿の肖像》の机上にみえる本のそれとは似ても似つかない。ラファエロの作品にみえる厚手の本には、典麗な挿絵があしらわれ、金色

の飾りが先端に付いた緋色のリボンが付帯しており、これは一説にベルリン・ダーレムに保管されているハミルトン聖書と同定されている⁽⁵¹⁾。《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》にみえる本は、挿絵の図柄こそ異なるものの、厚みや、リボンと止め金が近似性を示しており、場面の設定を考慮すれば、聖書のような宗教的な内容の写本と推定される。しかしながら、《カロリーヌ・ミュラ王妃》にみえる本は小型かつ薄手で簡素な体裁なのである。ここで思い起こされるのは、アングルが1826年に描いた《マルコット・ド・サント＝マリー夫人、旧姓名シュザンヌ＝クラリス・ド・サルヴェング・ド・ボワシュウ》(図33)にみえる本である。像主が指を挟んで持つ本の体裁は、明らかに《カロリーヌ・ミュラ王妃》の本の体裁と似通っている。《マルコット・ド・サント＝マリー夫人》にみえる本についてローセンブラムは、「祈禱書らしい金色の本」と評している⁽⁵²⁾。この言説を頼りに、王妃の手にする本を祈禱書と考えてみるならば、画面に漂う厳かな雰囲気宗教性が理解されるのではないか。

加えて、机上の鏡を粹取る装飾性豊かな三層の帯にみえる顔の紋様は、《神格化されたホメロス》にみえる古代ギリシアの悲劇詩人ソフォクレス (ca. 495/496BC-406BC) が捧げ持つマスクや、ローセンブラムが《ロレンツォ・バルトリーニ》(1820) (図34、35)の机上の静物に認める「ギリシア悲劇のマスク⁽⁵³⁾」の紋様を想起させるところがある。この類似性によって、王宮の装飾にみる人面が悲劇のマスクを象っている可能性が開かれてくる。

このように幾つかの構成要素が備える宗教性ないし悲劇性は、いずれも死のイメージと容易に結びつくものであり、このイメージは場面の設定を特定化することに役立つ。すなわち、本作で像主は、義姉にあたるフランス皇后ジョゼフィーヌ (1763-1814)の崩御 (1814.5.29) に対して喪に服している可能性が高いのである。その決定的な証左として、像主の装いがあげられよう。アイリーン・リベイロによれば、黒尽くめの王妃の指輪に光る貴石はダイヤモンドであり、色の無い石は喪に服する際に許される。ナポレオンの妹達に関してはジョゼフィ

ーヌとの不和が語られているものの、皇帝の明確な意志をもって、宮廷の厳格なプロトコールが帝国治下の全ての宮廷に服喪を求めたという⁽⁵⁴⁾。もちろん、黒の色彩としての感覚的な価値を利用しようとする作者の意図を見出すことは可能であり、実際、黒い着物は服喪とは関係なくアングルの肖像画において頻繁に使用されている⁽⁵⁵⁾。しかし、その他の構成要素が示す死のイメージを考え合わせることで、この出で立ちを喪服とする自然な見方を受け入れるならば⁽⁵⁶⁾、故人に対する反感を超えて死を悼む淑女としての像主の性格付けに加えて、今を生きる実質的な王妃としてのカロリーヌが故人と対照されていると考えられ、ここに、画面後方左手にみえる剪定された鉢植の形状と羽飾り付き帽子を被る頭部の形状の照応関係が、重要味を帯びてくるのである。

鉢植というモチーフそれ自体の採用は、ティツィアーノ・ヴェチェリオ (ca. 1488/90-1576)《ウルビーノのヴィーナス》(ca. 1538) (図36)に示唆を得たものであると推測される。アングルは1809年、《眠れるナポリの女》(所在不明)がナポリ王に買上げられ、その後1813年に王家から対作品として横臥裸婦像の注文を受けている。従って、王妃の肖像画を制作する途上においても、平行して横臥裸婦像、すなわち現在ルーヴル美術館所蔵の《グランド・オダリスク》(1814)の構想を練るために、同一主題の先行作例を改めて顧みていたことは想像に難くない。《ウルビーノのヴィーナス》に関してアングルは、この時点では版画によってその図像を知り得るに留まっていた⁽⁵⁷⁾。しかしながら、ランベール・ズストリス (ca. 1510/15-60以後)による《ウルビーノのヴィーナス》の忠実な翻案ともいべき《ヴィーナス》(ca. 1540) (図37)が、19世紀初頭、ローマのヴィラ・ボルゲーゼに保管されていた⁽⁵⁸⁾。《ウルビーノのヴィーナス》の設定を色濃く反映している本作をアングルが実見する機会は、例えばヴィラ・ボルゲーゼでラファエロの作品を模写した1809年をはじめとし⁽⁵⁹⁾、多分に有り得た。版画あるいは翻案にみえる原作の名残を以て、アングルは《ウルビーノのヴィーナス》に関する知識を恐らく獲得

していたであろう。参考までに言及しておくならば、1822年、アングルは《ウルビーノのヴィーナス》を模写している（図38）。

《ウルビーノのヴィーナス》にみえる窓辺の鉢植は一説に、結婚愛を象徴するミルテであると考えられている⁽⁶⁰⁾。しかしながら、ここで《カロリーヌ・ミュラ王妃》にみえる鉢植をミルテと同定するには、図像の表現上の曖昧さから、慎重を要する。そこで、アングルは鉢植のモチーフを何故に取り入れたのか、真相に近づく方向性を示すべく、植物モチーフの慣用表現を思い起こしてみたい。グラスやカップに挿した切り花は17世紀フランドル絵画以来、ヴァニタスを主題とする絵画の中で頻繁に登場する図像である。アングルは王家から注文を得て、現在シャンティイのコンデ美術館が所蔵する《パオロとフランチェスカ》（1814）を同じ年に描いているが、後に制作する2点の同名異作（図39、40）において、この伝統を援用し、切り花を以て儂き恋の行末を暗示していると考えられる。逆に、本作にみられるような、地に根を張り今を盛りと生を謳歌している花々や鉢植の樹木は、生命の営みを暗示していると考えられるのではないか。特に、立派な鉢に庇護される樹木は、ナポレオンの腹心として立身を果したジョアシャン・ミュラ（1767-1815、在位1808-15）に1800年に嫁いだカロリーヌが、ナポリ王にまで上り詰めた夫と共に宮廷を組織する今この時を物語っていると考えられないだろうか。加えて、鉢植の樹木には暖色のアクセントが散らばっているが、これらは、その丸みから、花というよりは実を連想させる。それ故に、「産む性」としての女性性がそこに認められるであろう。その結果、鉢植は、国王の庇護のもと華やかな生活を送る王妃の生を祝福すると同時に、恋多き奔放な女性でありながら、妃として二男二女の子宝に恵まれた像主の果した「役目」を顕彰・公示し、王家の繁栄を祝賀・祈念する紋様として機能していると考えられ、その形状を、帽子を被った頭部の形状と照応させることで、像主の性格付けが見事に成し遂げられていると考えられるのである。

以上のことから、本作においても、物質の形態に

像主のそれを似せることにより、景物のもつ特性及びそこから派生する多様なイメージ（①火山：権力とその揺ぎ無い効力、エネルギー、②卓上ベル：支配力、財力、良き趣味、冷徹、③果樹：生、子孫繁栄）が像主に投影され、像主の不可価値化が図られているように思われる。

結語

アングルは肖像画の道具立てを慎重に検討・吟味し、事物の形状と像主の身体の一部あるいは全体の形状を近付けることによって、画面に何らかの効果を付与している。それは第一に、画面の調和と均衡を図るものである。第二に、幾何学的なフォルムに還元した各部分を、それぞれ収まるべきところに収めて、構成をリズムカルに生動化させる可能性を与えるものである。第三に、主従の特別な結びつきを強調するものである。そして第四に、事物の属性が像主のそれであるかのように、属性の互換性ないし置換の可能性を観者に意識させるように誘導し、そこから様々なイメージの連想を促すことで、モデルの不可価値化を図り、それが公的な性格の殊更強い肖像画である場合には、その制作にあたって暗黙のうちに要求される画面の宣伝機能を巧みに処理せんとするものである。これらの4つのパターンに共通するのは、画面の主要部分である像主の姿形に観者の注意を喚起し、そのイメージを強調する機能にはかならない。

部分が全体と有機的に結合する画面を構成し、その結合にあたってより積極的に何がしかの意味をも付加し、肖像画の結構を整備しようとするアングルの構想は、造形への強い志向に基づきながらも、絵画に求められる機能的役割をも満たそうとするものであり、その方法は形態の照応という造形的なトリックに拠っている。ここに、知性と感性、内容と形式の最も幸福な結合への意志を見て取ることが出来るのではないだろうか。

註

(1) “Il ne faut pas rechercher outre mesure les sujets : un peintre peut faire de l'or avec quatre sous. J'ai conquis ma réputation avec un exvoto, et tous les sujets peuvent

produire des poèmes. On ne doit pas non plus trop se préoccuper des accessoires; il faut les sacrifier à l'essentiel, et l'essentiel, c'est la tournure, c'est le contour, c'est le modelé des figures. Les accessoires doivent jouer dans un tableau le même rôle que les confidents dans les tragédies. Les auteurs les y mettent pour encadrer les héros et les faire saillir: nous devons, nous, peintres, entourer nos figures, mais de façon que cet entourage serve à fixer l'attention sur elles et à enrichir le principal de tout l'éclat que nous enlevons à ce qui les environne." Pierre Courthion et Pierre Cailler, *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Tome I, Genève, 1947, p. 89. なお、翻訳は次の文献から引用した。鈴木杜幾子編『アングル』(ヴィヴァン [新装版・25人の画家] 第1巻)、講談社、1997年、102-103頁。

- (2) 黒田重太郎 (1887-1970) は、アングルの作品における構成要素の照應関係に着眼し、その造形上の機能について次のように考察している。「照應と云ふことは、詩や音楽の上でも重要視されてゐるが、それは繪畫に於ても同様である。これはまた類似關係(rapport analogique)とも呼ばれてゐる。即ち反覆(répétition)の一種であつて、ロオトはこれを『同じ成因の伝置』と云ふ言葉で説明してゐる。何故これが重要視されるかと云ふに、一つの畫面に於て、全然他と關係のない素質のものを置く時は、偶々其部分をして孤立せしめ、統一を破るからである。それで一つの畫面には、必ず二つ以上の類似關係あるものを置かねばならない。即ち反覆を行はねばならない。この反覆と云ふものはまた運動の感じを與へるものであつて、こゝに起された運動が取りも直さず造形的律動(rythme plastique)なのである。〈中略〉第六圖のアングルの女の衣裳の裾に示されてゐる幾つかの波状線は、ずつと上の袖口や肩の飾りや、また髪の毛の邊でくり返されてゐる。この照應の作り方は、概して畫面の中心を隔て、上と下、左上と右下と云ふ工合に、正中線(axe)又はligne axiale)又は對角線(diagonale)に沿つた相對する二箇所へ置くのを原則とする。」黒田重太郎『構圖の研究 近代繪畫にあらはれたる美の要素』、中央美術社、1925年、32-34頁。第六圖には黒田によって「アングル筆 素描」とタイトルが付されるにとどまっているが、筆者はこの作品を《ジャック=ルイ・ルブラン夫人、旧姓名フランソワーズ・ボンセユ》(1822, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques)と推定している。
- (3) 同様の指摘は、次の文献にも認められる。Edited by Gary Tinterow and Philip Conisbee, drawings entries by Hans Naef, with contributions by Philip Conisbee, Rebecca A. Rabinow, Christopher Riopelle, Robert Rosenblum, Andrew Carrington Shelton, Gary Tinterow, Georges Vigne, *Portraits by Ingres: Image of an epoch*, New York, London, Washington, D.C., 1999, p. 64. Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (in the Masters of Art Series), concise edition (originally published in 1967), New York, 1990, p. 56. (ロバート・ローセンブラム著

／中山公男訳『ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングル』、美術出版社、1992年、64頁。)

- なお、本作における曲線の反復については、ヴェールやショールのうねり、長椅子の木枠、装身具、そして画枠に至るまで徹底しており、リズムカルな生動感が画面には生まれているものの、明暗の対比によってくっきりと表出される巻毛と唐草模様の照應は一段と際立っている。
- (4) 彫刻と像主の照應には、本稿の[4]で後述する像主の付加価値化を認めることが出来るかもしれない。それは、彫刻の半恒久性を像主に投影して、その掌握する権威・権力の安定を象徴するものではなく、彫刻から連想される記念碑的性格を遺影に投影し、その魂の安らかなることを祈念しようとするものであるといえるであろう。というのも、本作はオルレアン公の事故死(1842.7.13)の後、室内に佇む先行作品(1842, 個人蔵)の設定を戸外に置き換えて描かれたものなのである。

- ここで留意されるのは画面の静穏な情調であり、1842年の先行作品と同様、像主のほっそりとした肢体を強調することで優雅な雰囲気を出すことに力点が置かれているように思われる。描かれている彫刻の形状からは、素材の半恒久性が概念的に意識される前に、脆く壊れやすいデリケートな印象すら感じられるのである。
- (5) 同様に手袋と手の形状の照應を導入している作品は、17世紀デルフトで活動したミッシェル・ノウツ(生没年不詳)の《ある女性の肖像》(1656, Amsterdam, Rijksmuseum)をはじめ、肖像画の歴史においては散見される。アングルと近い関係にある作家の先行作品としては例えば、ダヴィッド門下の兄弟子にあたるフランソワ・ジュラル(1770-1837)の手になる《オランダ王妃オルタンス・ド・ボーアルネとその令息、オランダ王太子ナポレオン=ルイ》(1807-08, Musée national du château de Fontainebleau)があげられる。同作では、オルタンスの力なく垂れ下がる右手と、アンピール様式の椅子の背凭れに添うかたちでぶら下げられた手袋が、好対照を成している。加えて同作では、母子と椅子が美しい三角形に収められ、椅子には物が置かれている。幾つかの点で《アルベール・ド・プロイ公妃》と共通性が見出されるこの画像を、アングルは脳裏に焼き付けていたのかもしれない。
- なお、《アルベール・ド・プロイ公妃》の手袋と手の関係について、特に照應関係を指摘しているわけではないが、平面的な描き方に共通性を認める見解が、次の文献に示されている。Robert Rosenblum, 1990, op. cit., p. 118. (ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、64頁。)
- (6) もちろん、このような特質は肖像画に固有のものではなく、ジャンルを問わずに、アングルの作品の特質の一つとして理解される。例えば、《聖ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》(1820, Montauban, Musée Ingres)では背後の樹木と、天空へ伸びるキリストの右腕が照應しており、《シャルル7世の戴冠式のジャンヌ・ダルク》(1854, Paris, Musée du Louvre)では、画面左下方にみえる手甲と、机上に置かれたジャンヌ・ダルクの左手とが照應している。
- (7) このような構成は、やはりジャンルを問わずに採用さ

れている。例えばスーザン・L. ジークフリートは、《パオロとフランチェスカ》(1819, Angers, Musée des Beaux-Arts)にみえるモチーフの幾何学的な配列に着眼している。Susan L. Siegfried, "Ingres's Reading—The Undoing of Narrative", *Fingering Ingres* (edited by Susan Siegfried and Adrian Rifkin), Oxford, 2001, pp. 12–16. ジークフリートは同書において、ダヴィッド門下のジャック・ニコラ・パイヨ・ド・モンタベール (1771–1849) による絵画論を引合に出しながら、次のように考察する。「著者 (ド・モンタベール) は、主要人物に符合し〈中略〉、知的内容や道徳的主題を表現するところの、主要な線によって、あらゆる絵画は規定されなければならないと主張する。アングルは《パオロとフランチェスカ》においてこのプログラムに効果的に従っている。理論家が潜在的に作用するべきものとして理解していた幾何学的な配列を強調し、パイヨ・ド・モンタベールの考えではそれがキャンバスの縁につながる留められない場合は特に、その不安定な効果の故に避けられるべきものであるところの、斜線を導入している点を除いては。彼によれば、画枠の縁あるいはキャンバスの形状は、統合された構図の設計において決定的な役割を果し、モチーフの整列によって認められるべきである。対照的に、アングルのモチーフは絵画の地に自由に浮かんでいる。」(丸括弧内筆者)「アングルはまた、モチーフを強調し、枠取られた地あるいは絵画の背景にそれをつなぎ留めないことで、チャージされたモチーフの間に観者が作り出すことの出来る相互連結を自由化する。これらの相互連結は、フロイトが夢の中における無意識の効果であると認める圧縮 (condensation) や置換 (displacement) のメカニズムに若干、似たかたちで機能する。」「アングルの作品における中心から周辺へと注意が転移することは、最近、少なからぬ評論の関心の対象となっている。それでもなお、主要なモチーフが何か重要なものを縮合し続けると考えることは重要である。」「周辺で起こる物事は瞬間的に重要性を帯びることはあるかもしれないが、決して注意の新しい焦点になることはない。」

このようなジークフリートの知見は、冒頭に挙げたアングルの理論を拠所としながら、造形要素の照応という形態上の同質性を前提に相互連結の様々な組合せが可能として絵画のプログラムに組み込まれていると考える視点を加えることで、更に活性化するように思われる。

ここで留意すべきは、ジャンチオットとその長い剣が形成する三角形、祈禱台の上部が呈する三角形、三者から成る三角形 (ジャンチオットの上半身から腰元の短刀を中継してパオロへと到る線、パオロの背からフランチェスカの頭部へと繋がる線、ジャンチオットの頭部から、その視線を手掛かりにフランチェスカの頭部へと導かれる線を、それぞれ辺とする) が、パオロとフランチェスカの形成する三角形に照応し、空中に停止する本が呈する多角形が、フランチェスカの袖の切れ目から覗く白地の多角形と照応することで、韻を踏んでいる点にあると筆者は考える。

参考までに付言するならば、ドナルド・H. ヴァン・エ

スは、音楽 (ハイドンとモーツァルトの作品や、ベートーヴェンの初期の作品)、絵画 (ダヴィッド《ホラティウス兄弟の誓い》、ゲインズバラとレイノルズの肖像画)、文藝に共通する古典主義の基礎概念として、明瞭で単純な構造、均衡の強調、力強く堅固な形式、節度のある情緒、洗練さをあげている。ヴァン・エスによれば、「古典派の作曲家は、一般に旋律線の“単純さ”を強調する。すなわちそのリズム型は比較的単純で、“ギャラント様式”によくみられたような過度な装飾でかき乱されることはない。“明瞭さ”は、種々の楽器が容易に聞き分けられる〈中略〉透明なオーケストラのテクスチュアを作曲家が使用している点に現れている。“節度”は、作曲家が当時の厳格な規則に従って、不協和音の量とその使用を抑制している点に示されている。“洗練”は、みがき上げられ、あか抜けした旋律線の感触に認めることができよう——そこではあらゆる音が、それぞれ自己にふさわしい必然的な位置にあるように感じられ、また旋律が、最後の終止に向かってあらかじめ周到に用意された道をたどっているように感じられる。“均衡”は、旋律の配列 (一般的には2つの楽句からなる) や、中心的な調 (主調) への不断の回帰にみられ、さらに、提示 (A)、展開 (B)、再現 (A) というソナタ形式の大規模でかつ対称的な構成は、注目に値する。」ドナルド・H. ヴァン・エス著 / 船山信子ほか訳『西洋音楽史——音楽様式の遺産——』、新時代社、1986年、184頁。ここで指摘されている「中心的な調 (主調) への不断の回帰」という古典派音楽の基本的特徴は、《パオロとフランチェスカ》の構造を読み解く上で参考になるかもしれない。

なお、複数の人物を安定した三角形に収まるように緊密に配列することで相互の絆を強調する手法自体は既成のもので、例えばダヴィッド《アントワーヌ＝ロラン・ラヴォワジエとその妻》(1788, New York, The Metropolitan Museum of Art) に認められる。アングルは師の作品から示唆を得ていたかもしれない。この手法を彼は、ダブル・ポートレートを中心に多用している。

また、テオドール・エルマー・クリッケは、《オイディプスとスフィンクス》(1808, Paris, Musée du Louvre) にみえるモチーフの幾何学的な配列に着眼し、次のように述べている。「主たるムーザマンがオイディプスの体の中にある。それはスフィンクスとオイディプスの右足の間を走る1本の曲線である。スフィンクスと槍と、オイディプスの右足大腿部に、平行な線がエコーしており、これらは一連の複数の三角形の辺を成していると考えられるかもしれない。」Theodore Elmer Klitzke, *Ingres, His Work, His Theory, His Critics* (a dissertation submitted to the faculty of the division of the humanities in candidacy for the degree of doctor of philosophy, department of art, The University of Chicago), December 1953, p. 27. クリッケは更に、《聖サンフォリアンの殉教》(1834, Autun, Cathédrale Saint-Lazare) に関して、「前景に対等に並ぶ3人の人物それぞれの右足がほとんど平行に伸びている点で、アングルの先行作品にみえる構成要素の取扱いを再び見出すことが出来る」と述べている。ibid., p. 42.

この平行線の配列は明らかに、画面右上上方の建造物に見える彫像の並列と照応関係を結んでいるとみるべきであろう。画面左手に眼を向ければ、母親とその腕に抱かれる幼児が円を形作り、隣に立つ男の右腕とその手に掴まれた象牙製高官椅子の一部が円を形作り、高官椅子の残余の部分が半円を形作っている。その手前に立つ男の手には、半円と5つの円(メダル)が連なる軍旗が握られている。ここにもやはり、照応関係を認めることができるであろう。

- (8) この点に関しては次の文献にも言及がある。米村典子「古典主義とロマン主義」、『西洋の美術—新しい視座から—』、昭和堂、1989年、259頁。なお、ジェームズ・H.カーミンが指摘しているように、《シャルル・ルイ・デュヴォセ夫人》の構想に際してアングルに示唆を与えた作品としてダヴィッド《ド・ソルシ伯爵夫人アンヌ＝マリー＝ルイーーズ・テリュッソン》(1790, Munich, Alte Pinakothek)を想定することは可能であろう。カーミンによれば、「デュヴォセ夫人の椅子の曲線と色彩、及び椅子の中心からずれた人物配置は、先述したところの、本作より古い時代の肖像画、すなわちダヴィッド作《ド・ソルシ伯爵夫人アンヌ＝マリー＝ルイーーズ・テリュッソン》(中略)を直ちに想起させる。ここでは、ダヴィッドの作品におけるように、あらわな椅子が似たような作品構造を規定し、像主の両肩の丸みとエコーし、布地の細部描写の技術を磨く手段を画家に与えている。(中略)流行に敏感なアングルはダヴィッドの先例にならない、デュヴォセ夫人の肩に優雅にショールを纏わせることで、あらわな椅子とバランスをとっている。」James H. Carmin, *Those "damned portraits!" : The development and critical reception of J.-A.-D. Ingres's portraits* (a thesis presented to the Department of Art History and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts), March 1994, p. 28.

《ド・ソルシ伯爵夫人》では、像主のヘアスタイルと腕の配置を考慮するならば、四隅を丸くした長方形が、画面を支配する一つの主要な形態として考えられる。それとは別に、椅子の弧とショールの弧の連結から成る円が導入され、画面に生動を促す動力源として機能している。一方《シャルル・ルイ・デュヴォセ夫人》では、椅子の描く曲線と身体を描く曲線の連結から成る円が、頭部の楕円と照応することで、画面の主調を規定するとどまらず、アーモンド型の眼、開かれた扇、ショールの模様、そして象の毛の腕輪をはじめとする装身具に至るまで、曲線美の際立つモチーフが鏤められている。ここに、画面構成の単純化への強い志向が認められると言えるであろう。

- (9) 胸部に関しては、肩の線が美しい弧を描いて半円を形作るように整えられていることが、鈴木杜幾子氏によって、習作(1852-53, Bayonne, Musée Bonnat)との比較を通じて明らかにされている。鈴木氏は、「モデルの身体は、豊かな肩と腕とが描く小円弧と、スカートの大円弧とに還元されてしまっている」と、その構成を分析し

ている。鈴木杜幾子「アングルの肖像画についての一考察」、『明治学院論叢』第376号、1985年、137頁。

- (10) 筆者が所蔵する『ユリウス・カエサル伝 Histoire de Jules César』全2巻は、パリの帝室印刷所発行、総ペラム皮当時装のものであり、表裏の表紙それぞれの裏側の見開きにはマーブリングが両面に張られ、更にマーブル模様为天染が施されている。第1巻には彩色地図2葉、彩色見開き地図2葉、第2巻には単色あるいは彩色の地形図・地図28葉、彩色見開き地図4葉が挿入されている。第1巻は1865年1月に内務省(印刷・出版局)登録、第2巻は1866年5月に内務省(印刷・出版局)登録されている。第1巻巻頭には著者直筆のスタッフエル指揮官(1823-80)宛献辞 'à M^r: le Commandant Stoffel. / Officier d'ordonnance de l'Empereur/Souvenir de le [...] / Napoleon' が認められる。第2巻には副題 'GUERRE DE GAULES' が付されている。《ユリウス・カエサル》の収録頁数については、第1巻212-213頁に続けて白紙見開きが入り、続けて左頁に《ユリウス・カエサル》、右頁に頁数無し本文が入り、続けて216-217頁が入っていることから、本文では214頁とした。紙の寸法は37×27.8 cm、イメージの寸法は25.4×20.9 cmである。紙の余白には 'CAIVS JVLIVS CAESAR' とタイトルが付され、更に制作者として、'Ingres pinx[?]', 'Adolphe Salmon sculp[?]', 'Imp. Ch. Chardon aîné. Paris.' と記されている。

本書は普及版が各国語に訳されて刊行されており、例えば特製本より一回小さいフランス語版(本文のみ、挿図なし)に関しては、印刷兼発行元としてパリのアンリ・ブロン氏の名が見え、第1巻は1865年3月に内務省登録、第2巻は1866年5月に内務省登録されている。

なお、永らく所在不明であったものの近年ジュネーヴの個人が所蔵していることが判明した、《ユリウス・カエサル》の原画というべき作品については、次の文献を参照。Georges Vigne, *Dessins d'Ingres : Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, 1995, p. 497, 'Jules César'.

- (11) Valérie Bajou, *Monsieur Ingres*, Paris, 1999, p. 142. バジューは、この様式の特性に照らし合せながら、《カロリーヌ・ミュラ王妃》(1814, New York, 個人蔵)に係る批評を次のように展開している。すなわち、テーブル・椅子・休息用寝台が総じてある一つの幾何学的な形態をはっきりと示しており、複数の長方形によって分割された窓がこの構成を強調しており、同時に、19世紀初頭の調度品や装飾美術にみえる色彩の調和に触発されたかのようにアングルはその特質を同作で強調しているというものである。ibid.
- (12) 秋山聰『「芸術家としての神」から「神としての芸術家へ」 芸術家による自己イメージの形成をめぐる』、『西洋美術研究』No. 3、三元社、2000年。特に、「工匠としての神 deus artifex」(78-81頁)を参照。
- (13) ルイ・マラン著/渡辺香根夫訳『王の肖像 権力と表象の歴史的哲学的考察』、法政大学出版局、2002年、288-304頁。特に、第三幕『「カエサルの肖像はカエサルである」あるいは額縁のなかの王』の内「王と幾何学者」(288

- 304頁)を参照。
- (14) 1420、30年代に絵画制作の幾何学的な原理への関心が高まり、これをアルベルティが1435年に『絵画論 De pictura』で理論的に整備することになる。フランシス・エイムス＝ルイス著/秋山聰訳「イメージとテキスト: パラゴネ」、『西洋美術研究』No.7、三元社、2002年、11頁。
- (15) テオフィール・シルヴェストルは、アングルを幾何学者にたとえることで逆に非難している。Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants-Études d'après nature -Ingres*, Paris, 1855. ただし筆者未見、次の文献に拠る。Daniel Ternois, Ettore Camesasca et Robert Fohr, *Tout l'œuvre peint de Ingres* (Les Classiques de l'Art), Paris, 1984, pp. 11-12. cf. 日本語版監修: 摩寿意善郎・嘉門安雄/日本語版編集: 中山公男『アングル』(リッツォーリ版 世界美術全集11)、集英社、1975年、78-79頁。レオン・ヴェルツもまた同様である。レオン・ヴェルツ著/山内義雄訳「セザンヌ」、『現代の洋画』第27号、1914年6月、3頁。
- (16) ジャック・フーカール著/高階秀爾訳「序文」、『アングル展』図録、日本放送協会、1981年。
- (17) Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., pp. 257, 260. クリストファー・リオベルは、《ジャック＝ルイ・ルブラン》の画面内における造形要素の照応関係について次のように指摘している。「ルブラン氏の胸部に下へ横へと弧を描いているのは時計の金鎖であり、右側の、より急なカーブが、だらりと垂れ下がる手の下方へのムーヴマンを目立たせている」。ibid., p. 257. ローセンブラムは、夫妻の一对の肖像画が「同じモチーフを鏡のように映しあっている」と評し、詳細を比較している。ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、124頁。
- (18) 《カロリーヌ・リヴィエール嬢》の背景については、ジョルジュ・ヴィーニュとエレヌ・トゥーサンがアングルへの帰属を疑問視している。Georges Vigne, *Ingres*, Paris, 1995, p. 56. 《ニコライ・ドミトリエヴィッチ・グーリエフ伯爵》の背景については、ヴィーニュとトゥーサンが、アングルの友人フランソワ・マリウス・グラネ(1775-1849)の手になるものと考えているが、リオベルはこれに懐疑的である。Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p. 252.
- (19) Robert Rosenblum, 1990, op. cit., p. 58. (ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、66頁。)
- (20) もっともウヴェ・フレックナーは、平面的な像主と奥行きのある風景が空間処理の仕方において隔絶しており、画面右手下方の草むらの描写がその印象を和らげている、と分析してはいる。Uwe Fleckner, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (in the Masters of French Art Series), English edition (translated from German by Christine Shuttleworth in association with Cambridge Publishing Management), Cologne, 2000, pp. 32, 35.
- 本作の表現に関しては、背景と像主が共鳴する構造に加えて、像主の頭部やイヤリング、そして白鳥の綿毛でできた襟巻きの輪舞がリズムカルな生動感を画面に付与している点にも留意が必要であろう。
- なお、本稿における女性の服飾に関する記述にあたっては、多くを次の文献に拠っている。Aileen Ribeiro, *Ingres in Fashion, Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*, New Haven & London, 1999.
- (21) ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、120頁。
- (22) Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p. 48.
- (23) 阿部成樹「ダヴィッド派の中のアングル」、『美学』第48巻1号、1997年、13-24頁。
- (24) 連続する場面展開を暗示するために、それぞれの場面を象徴する事物を同図に描き込む手法を採用しているアングルのこのほかの作品としては例えば、《オイディプスとスフィンクス》(1808)、《パオロとフランチェスカ》(1819)があげられる。前者の問題に関しては、次の文献に若干、言及されている。Marilyn R. Brown, "Ingres's Pursuit of Perfection", *Art Journal*, Summer 1984, p. 181. 後者に関しては、次のような言及がある。すなわち、ジークフリートによれば、アングルは《パオロとフランチェスカ》において、典拠となる文藝作品の叙述の構造における回想に倣い、接吻というモチーフに先行する3つのエピソードを画面に付与しているが、それは直線的な一つの筋道ではなく錯綜する複雑な展開を孕む文藝の構造にならっているためにそれぞれのモチーフが独立し、観者は自由に構成要素を相互連結させることが出来る。Susan L. Siegfried, 2001, op. cit., p. 16.
- (25) カーミンは、要素の照応に言及してはいないものの、視線の移動を促すモチーフの機能について次のように述べている。「アングルは、開かれた窓の前にみえる椅子の上にナポレオンの上着を垂らし、装飾の施された背凭れと共に、観者の視線をナポレオンの善意の結果である屋外の場面へと導いている。」James H. Carmin, March 1994, op. cit., p. 17.
- (26) ここで想起されるのは、「玉座の聖母子」の図像である。ジェイムズ・ホールによれば、玉座が礼拝堂かそれに類する聖堂内に置かれている、あるいは玉座自体に建築物の特徴が見られる場合、聖母は教会の擬人像として描かれている。「玉座の聖母子」、ジェイムズ・ホール著/高階秀爾監修『西洋美術解説事典-絵画・彫刻における主題と象徴-』、河出書房新社、1999年、192頁。その中で、聖母が建造物の形状に似たかたちで、内容的にも堂々と描かれている作例がしばしば見受けられるのである。例えばチマブーエ(ca. 1240?-1302以前)の《玉座の聖母》(ca. 1280, Firenze, Galleria degli Uffizi)では、頸部から真直ぐハの字型に伸びる線で両肩の輪郭が描かれ、長方形の玉座に胴体が収められることにより、三角形と長方形の複合体が生まれており、教会建築の形状が想起される。その形状は画枠の形状と照応しており、かつまた「天使の上部の首の傾きと羽根の位置が、板絵上部の尖頭形に対応」(モニカ・キエッリーニ著/野村幸弘訳『チマブーエ』、東京書籍、1994年、50頁。)している。パリのノートルダム大聖堂北側面扉口、聖女アンナの門にみ

- える聖母像では、両肩が頸部から真直ぐとはいかないまでも、弧を描いてハの字型に広がり、胴体の長方形と結合しており、その堂々たる体軀は、壮麗な天蓋の部分成す三角形と長方形の複合体と近似している。
- (27) 握りの材質は象牙とされている。Robert Rosenblum, 1990, op. cit., p. 60. (ロバート・ローセンブラム、前掲書、68頁。) Daniel Ternois, *Ingres, Monsieur Bertin*, collection solo(10), Paris, 1998, p. 42. Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p. 68.
- (28) 佐々木英也「ラファエロ・サンツィオ」、『イタリア・ルネサンス2』(世界美術大全集第12巻)、小学館、1997年、239頁。
- (29) Daniel Ternois, 1998, op. cit., p. 43.
- (30) 参考までに言及しておくならば、ルイ18世(1755-1824、在位1814-15、1815-24)の即位により各国の要求を受けてナポレオン時代の他の戦勝品と同様に元の所蔵先に返還された後も、アングルはフィレンツェ滞在中の1820-24年に再び本作を同地で観ることが出来た。ibid.
- (31) 《レオ10世》(Montauban, Musée Ingres, Inv. 867. 1559)。なお、これに関連する《レオ10世、ブッサン、ロレンツォ・デ・メディチ》(Montauban, Musée Ingres, Inv. 867. 1558)、《レオ10世》(Montauban, Musée Ingres, Inv. 867. 1560)には、玉座の握りと思いき球体が描き添えられている。
- (32) 一般論として、アングルは人体の表現を軽視していたわけではない。例えばケネス・クラークは、アングルがオルレアン公の軍服すら含めて衣服を好み、美しい人体を包んでいる状態の衣服を最も好んだが、人体をまるきり隠してしまうことはなく、彼にとって女性のフォルムは衣裳以上に多くの意味を持つものであった、と語っている。Kenneth Clark, "Ingres: Peintre de la Vie Moderne", *Apollo* 93, May 1971, p. 358. 冒頭でも引用したとおり、アングルにとって本質的なものとはあくまで、「人物の風貌であり、輪郭であり、肉付け」なのである。そうであるが故に、本作にみえる上半身の実在感の欠乏は目に付く。
- (33) ヴィンケルマン著/澤柳大五郎訳『ギリシア美術模倣論』、座右宝刊行会、1976年、31頁。
- (34) フランス・アカデミーの教育課程における人体習作の位置付けについては、次の文献を参照。"Academy figure", *The Dictionary of Art*, vol. 1, London & New York, 1996, pp. 108-109.
- (35) cf. Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., pp. 66, 68-71.
- (36) アラン・パーマーは、時代下って1810年4月1日に行われたサンクルーでの世俗の式において一対の王冠の並べられた台座に向かうナポレオンとオーストリア皇女マリー＝ルイーゼ(1791-1847)の様子を、次のように叙述している。「列席者の一部がすぐに気づいたのは、ぴんと背筋を伸ばした花嫁と隣にいる五フィート二インチ(一・五三メートル)のずんぐりした新郎との身長差だった。」アラン・パーマー著/岸本完司訳『ナポレオンもう一人の皇妃』、中央公論新社、2003年、169頁。そしてパーマーは、翌日テュイルリーに向かう婚礼馬車に乗るナポレオンの装いについて次のように叙述している。「頭にかぶったベルベットのキャップは、身長を少しでも高く見せるためにデザインされたらしかった。(中略)帽子の上部に留め金で固定された三本の白鳥の羽が飾られ、そこから一番大きな宝石が輝いていたのだ。」前掲書、171頁。パーマーが指摘するように、身の丈を装いによって外見上、補うことは全く考えられないわけではない。
- パーマーがナポレオンの身長を153cmとしている典拠について筆者は掌握できていないが、一般には、セント＝ヘレナ島での死の床で医師アントムマルキが計測した168.6cmとのデータが知られている。「Bonaparte, cet illustre inconnu», *Le Figaro Magazine*, issue 996, Samedi 27, novembre 1999. いずれにしても、決して大柄とは言えない身体つきであったようである。
- (37) Joaneath Spicer, "The Renaissance elbow", *A Cultural History of Gesture from Antiquity to the Present Day* (edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Cambridge (UK), 1991, pp. 84-128. Donald Posner, "The genesis and political purposes of Rigaud's portraits of Louis XIV and Philip V", *Gazette des Beaux-Arts*, Tome CXXXI, Février 1998, p. 83.
- (38) Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français: État des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle, Salon de 1806*, Paris, 1806. ただし筆者未見、次の文献に拠る。Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., pp. 70-71.
- (39) Daniel Ternois, Ettore Camesasca et Robert Fohr, op. cit., p. 105, l'explication de N121j. cf. 日本語版監修: 摩寿意善郎・嘉門安雄/日本語版編集: 中山公男、前掲書、1975年、105頁、n120Jの作品解説。
- (40) オウイディウス著/中村善也訳『変身物語』(下)、岩波文庫、2001年、73-77頁。なお、19世紀絵画に頻出するピュグマリオン主題への留意は、関西大学の蜷川順子先生からご教示頂いた。
- (41) 「ピュグマリオン」、ルネ・マルタン監修/松村一男訳『図説ギリシア・ローマ神話文化事典』、原書房、1999年、173頁。
- (42) 16-17世紀の画家と古代彫刻との関係については、次の文献を参照。中村俊春「ルーベンスの古代彫刻への視線とアンニバレ・カラッチとの接点」、『西洋美術研究』No. 7、三元社、2002年。
- (43) 同様の表現は例えばデ・キリコ(1888-1978)《ホメロス》(1925、個人蔵)にも見出すことが出来る。ホメロスの頭部は茶色系の彩色が施され、背後の建築物と同様に無彩色を中心とする着色が施された身体の見せる無機的な表情とは対照的に、有機的な表情を見せている。しかも同作は、ローマのヴァチカン図書館玄関にある、元々エピクロス派の女性像であったにもかかわらずヒッポリュトスとして修復された古代彫刻に拠っている。『終わりなき記憶の旅 デ・キリコ展』図録、日本経済新聞社、2000年、48頁。なお、デ・キリコの人物像における有彩色と無彩色の併用については、村上博哉氏が《果てしない旅》(1914, Hartford, Wadsworth Atheneum)の画中

画にみえるマネキン人形の女性像を例に挙げて、「女性像が白い地の上の黒い痕跡という物質から三次元的映像へ進化する過程を示すことによって、宇宙の謎を探求する哲学者としての芸術家が未開の状態から真の生へと解放されてゆくという主題を象徴している」との見解を提示している。村上博哉「シュルレアリスムと画中画 マックス・エルンストを中心に」、『西洋美術研究』No.3、三元社、2000年、142頁。

- (44) Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p.71, note 14. なお、このコピーに関しては、アルマン・カンボンも、象牙製工芸品を版画に基づいてコピーしたものと考えており、ジュール・モメジャは象牙製工芸品をピザンティンのディプティックと特定している。Georges Vigne, *Dessins d'Ingres*, 1995, op. cit., p. 497, l'explication de n° 2751.
- (45) フェイディアスの失われたユピテル像については次の文献を参照。Olga Palagia, "Pheidias", *The Dictionary of Art*, vol.24, London & New York, 1996, p.594.
- (46) Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*.
- (47) cf. Agnes Mongan, "Drawings by Ingres in the Winthrop Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., vol. 26 (July - December 1944), pp.409 - 410. Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p.66. Uwe Fleckner, 2000, op. cit., p.29. デーヴィッド・アーウィン著／鈴木杜幾子訳『新古典主義』、岩波書店、2001年、259頁。なお、アグネス・モンガンによれば、ギユ氏所蔵のアングルのノートに、「思い出したり、模写したり、写し取ったり、読んだりするのに適当な美術作品」として、ド・ケイリュス伯の本が挙げられている。Agnes Mongan, op. cit., p.410, note 35.
- (48) 胴体から切り離されて空中に浮かんでいるかのような頭部は、玉座の象牙製握りのみならず、月にも例えて描かれていると言えるかもしれない。当時のある批評家は、「奇妙に冷たい白い光を月光に例えて非難」している。*Lettres Impartiales sur les Expositions de l'An 1806*, 1806, pp.25-26. ただし筆者未見、次の文献に拠る。Robert Rosenblum, 1990, op. cit., p.60. (ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、68頁。)

鏡は前に立つ対象を反映させることから、太陽の光の受け手たる月を連想させ、かつまた対象をよく反映する道具は鏡に代用されがちである。中森義宗・衛藤駿・永井信一『増補 美術における右と左』、中央大学出版部、1992年、49-50頁。本作にみえる艶やかな玉座の握りは、明らかに鏡面効果を発揮しており、この描写からも、観者は月へと連想が促されるかもしれない。

いささか唐突ながら、ここでキリスト教美術の歴史にみる一つの図像を顧るならば、「古代の後半から15世紀に至るまで、十字架の右左上部にそれぞれ小さな太陽と月を配置した磔刑図が描かれ、その解釈の一つに、「キリストに備わる二重の本質、すなわち太陽が神性を、月が人性を表わすとする説」がある。「sun 太陽」、ジェニファー・スピーク著／中山理訳『キリスト教美術シンボル事

典』、大修館書店、1997年、220頁。神の人性を表す月に皇帝をなぞらえた場合、太陽王ルイ14世に連なるブルボン王朝とは性格の異なる新興君主の図像は、適当な論理構造を以て公衆にその新しい権威・権力を納得させることが出来るのではないだろうか。

加えて、ナポレオンの戴冠衣裳の素材は、ルイ14世の公式肖像画にみえるようなフランス王の衣裳のそれとほぼ一致しており、ナポレオンがブルボン王朝の伝統的な権威をも借りようとしていたことが知られる。鈴木杜幾子『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、1991年、206-208頁。その様子を忠実に明示する画面の設定を踏まえるならば、太陽の光の受け手としての月の性格が、像主の希求した自らの性格付けと合致しているようにも思われる。

同時に、月の受動性がまた別の形でプラス・イメージとして作用する可能性との関係も模索される。すなわち、『月はもっぱら「反映（反省）」による認識、すなわち理論的、概念的、理性的な認識のシンボルとされ』ているのである。ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン共著／金光仁三郎・熊沢一衛・小井戸光彦・白井泰隆・山下誠・山辺雅彦共訳『世界シンボル大事典』、大修館書店、1996年、645頁。統治者のイメージ形成にあたって、このような象徴性は有効であると言えないだろうか。

もちろん、本作に描かれた絨毯に黄道十二球の模様が見えることから、皇帝を月ではなく太陽に例えて描いているとすることも可能ではある。実際、太陽の神アポロンや月の女神セレネのように、太陽に男性性、月に女性性が関連付けられることの方が、その逆よりも多い。アンヌ＝ルイ・ジロデ (1767-1824) はセレネの物語に取材し、月光に照らされるエンデュミオンを描いている。とはいえ、『玉座のナポレオン1世』の画面を支配する光は、当時の批評家が月光に例えたように、そのニュアンスからみて、太陽光よりはむしろ月光のイメージに結び付き易い。加えて、月は太陽とは異なり、満ち欠けを繰り返すことから、「死と再生」の観念をも想起させる。ハンス・ビーグーマン著／藤代幸一監訳『図説 世界シンボル事典』、八坂書房、2000年、258頁。それ故に月は人間的であるといえるかもしれない、更に、政権交代しながらも永続的に権威を連綿と保つ帝王の系譜を自然と連想させるのに適した媒介物であるとも考えることも出来るかもしれない。従って、太陽王ルイ14世の完全性よりは控えめで、かつ先行王朝の威光を背負う、新しい君主像を打出すにあたって、月のイメージを活用することは必ずしも不自然ではないように思われる。ただし、これまで見てきた皇帝と月との比較の可能性については、あくまで修辭の域を出ておらず、今後の検討課題としたい。

その他、伝統的に用いられる世界球とキリスト像の組合せへの留意について、蜷川順子先生よりご教示頂いたものの、その関係についても考察の途上にある。ルフェーヴルは『帝政風ロープを纏うナポレオン』において、戴冠衣裳のナポレオンを、球の上に十字架を立てた図像と組み合わせることで、世界の統治者として表しており、ジェラールやジロデもこの手法を採用している。この種

の宝珠は、神聖ローマ皇帝やエドワード懺悔王以降のイギリス国王の徴として用いられた伝統的なものである。「球体」、ジェイムズ・ホール、1999年、前掲書、104頁。アングルも宝珠の図像を知っており、例えば現在ルーヴル美術館が所蔵する14世紀後半の「シャルル5世の王笏」の上部を描いた素描 (Montauban, Musée Ingres, Inv. 867.350) では、頂きに附属するシャルルマーニュの像が左手に持つ宝珠に至るまで、精緻に描き出されている。アングルは、この王笏を《玉座のナポレオン1世》で採用したが、宝珠に附属する十字架は省略している。後、《戴冠衣裳のシャルル10世》(1829, Bayonne, Musée Bonnat) においても、この王笏を像主の右手に握らせている。とはいうものの、《玉座のナポレオン1世》に描き込まれた金色に輝くシャルルマーニュ像の手にする玉と皇帝の頭部との照応は、大きさや色彩の違いから、それ程強調されてはいないと思われる。この種の宝珠を彼が明瞭に描出したのは、下絵を提供した2点のステンドグラス、《聖アデレード》(1843, Paris, Chapelle Saint-Ferdinand) と《聖フェルディナン》(1844, Dreux, Chapelle Royale) においてであった。神聖ローマ皇帝オットー1世の後アーデルハイトは1097年に聖人に認定、カスティール王フェルナンド3世は1671年に聖人の列に加えられており、前者は、アデレード=ウージェニー=ルイーゼ・ド・ブルボン=オルレアン (1777-1848) の守護聖人、後者はオルレアン公フェルディナン=フィリップの守護聖人である。これらの作品では、宝珠の描写こそ明瞭ではあるが、宝珠と頭部の照応を強調しているようには見えない。あくまで、支配する側としての聖人と、支配される側としての宝珠の関係を保持しているようにも思われる。

この種の宝珠は元来、ゲルト・ハインツ=モーアによれば、天上のイエスの王国と地上を示すものである。「球体 Kugel」、ゲルト・ハインツ=モーア著/野村太郎・小林頼子監訳『〈新装版〉西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』、八坂書房、2003年、91頁。それが、地上の支配者の権力の徴としても使用されてきたのであり、宝珠をただ画面内に登場させるのみならず、例えば「シャルル5世の王笏」に認められるように、君主の手に持たせる形式を採用することで、支配者としての性格を強調することもしばしば行われてきた。

一方で、より単純に、地球としての球体を手にしたことで、天地の創造や地上の支配を強調する形式が、キリストや君主の表象に多用されている。アングルは1871年に焼失した、パリ市庁舎旧蔵の《ナポレオン1世礼賛》(1853) において、十字架の附属しない球体を手を持つ君主像の形式を採用していることが、1855年のパリ万博での展示風景の記録写真 (Paris, Bibliothèque National de France) や、油彩による完成度の高い習作 (1853, Paris, Musée Carnavalet) を通じて知られる。更に、ナポレオン3世が著した『ユリウス・カエサル伝』献呈用特製本のためのユリウス・カエサルの肖像においても、最終的には採らなかったものの、構想の段階ではこの形式の採用を検討していたようである。cf. 《カエサル》(Montauban, Musée Ingres, Inv. 867.2618)、《カエサル》(Montauban,

Musée Ingres, Inv. 867.2620)。

補足しておくならば、《ナポレオン1世礼賛》の下方に見える玉座の握りとして、アングルは星を鑲めた白い球体を描いている。この球体は、ダヴィッド《書斎のナポレオン》(1812, Washington, D.C., The National Gallery of Art) の椅子の握りにもみえる。モーアによれば、ウルムの大聖堂の天地創造を模写した窓などに見られる星を鑲めた青い球体はこの世の星空を表す図像であるという。「球体 Kugel」、ゲルト・ハインツ=モーア、2003年、前掲書、90頁。

《玉座のナポレオン1世》における握りと頭部の照応は、アングル独自の手法であり、ナポレオンを描いたアングル周辺の画家達の作品、例えばリール市美術館が所蔵するダヴィッドのエスキース、ルーヴルやヴェルサイユ宮国立美術館が所蔵するジェラルルの油彩では、玉座に附属する球状の握りが描き込まれてはいるものの、頭部は決して球体として表現されてはならず、大きさも明らかに異なっている。

いずれにしても、玉座の握りを世界球の象徴とし、これを像主の頭部と照応させているとするならば、ルイ14世による「朕は国家なり」との定式が再生することになるかもしれない。この問題についても、今後の検討課題としたい。

- (49) Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion*, New York, Evanston, San Francisco, London, 1973, p. 98. なお、翻訳は次の文献から引用した。ケネス・クラーク著/高階秀爾訳『ロマン主義の反逆—ダヴィッドからロダンまで13人の芸術家』、小学館、1988年、124-125頁。
- (50) Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p. 146.
- (51) 『イタリア・ルネサンス2』、1997年、前掲書、414頁、図版126の作品解説 (佐々木英也)。
- (52) ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、128頁。
- (53) Robert Rosenblum, 1990, op. cit., p. 92. (ロバート・ローセンブラム、1992年、前掲書、114頁。)
- (54) Aileen Ribeiro, 1999, op. cit., p. 112.
- (55) cf. *ibid.*, pp. 107-125. バジューは、褐色や黒の衣服が旅衣として用いられる慣習に言及している。Valérie Bajou, 1999, op. cit., p. 142.
- (56) この身なりをジョゼフィーヌに対する服喪表明とする見方は次の文献にも示されている。Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds., 1999, op. cit., p. 146. Uwe Fleckner, 2000, op. cit., p. 66. 一方において、ジョアシャン・ミュラの刑死 (1815. 10. 13) の後、亡き夫に対する像主の服喪を表すべく、コスチュームが修正された可能性が模索されており、先行研究に基づく簡潔な言及が次の文献に示されている。Carol Ockman, *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line*, New Haven and London, 1995, p. 154, notes about 'A Woman's Pleasure: The Grande Odalisque' (pp. 33-65), no. 26. Valérie Bajou, 1999, op. cit., p. 142.
- (57) バジューは、「ルーヴルの油絵作品 (《グランド・オダリスク》) は明らかに様々な作品の面影を含んでおり、裸

婦の図像の源泉は、アングルが版画〈中略〉によってのみ知り得たラファエロやフォンテーヌブロー派のニンフからジョルジョーネやティツィアーノのヴィーナスに至るまで不足することはなかった」(丸括弧内筆者)と述べている。ibid., p. 136.

- (58) ibid., p. 358, notes sur 'Rome 1807-1820' (Pages 85 à 173), no. 76.
- (59) *Dessins d'Ingres du musée de Montauban*, Paris, 1989, p. 72. 鈴木杜幾子編、1997年、前掲書、129頁。
- (60) 『イタリア・ルネサンス3』(世界美術大全集第13巻)、小学館、1997年、408頁、図版83の作品解説(森田義之)。

【付記】

本稿は、2000年1月17日に関西大学大学院へ提出した修士論文『J.-A.-D. アングルの肖像画』で論じた問題の一部を再検討し、随意に書さくしたものである。指導教授であった故・柏木隆夫先生に改めて深く謝意を表すると共に、謹んでご冥福をお祈り申し上げます。また、この度の執筆にあたり、推敲の段階で細やかなご助言を賜った蜷川順子先生に深く謝意を表すると共に、本稿では触れ得ずに、あるいは解決出来ずに終わったものの検討課題を様々に得ましたことに御礼申し上げます。

最後に、参考文献にかわるものとして、筆者が1999年3月18日及び19日にロンドンのナショナル・ギャラリーで観覧した「アングルの肖像画：ある時代のイメージ Portraits by Ingres: Image of an epoch」展から多くの示唆を得たことを記しておきたい。同展は1999年から翌年にかけて、ロンドンのナショナル・ギャラリー(1999年1月27日-4月25日)、ワシントンのナショナル・ギャラリー・オヴ・アート(5月23日-8月22日)、ニューヨークのメトロポリタン美術館(10月5日-2000年1月2日)で開催された。