

叙事詩から戦争画へ

——十七世紀イタリアの戦争画と死傷兵の表象——

新保 淳乃

一 イタリア絵画における戦争画の展開

西洋美術において、戦争という主題は、古代ギリシアのアレクサンドロス大王の軍功や帝政ローマ軍と蛮族の戦いから、フィレンツェ市庁舎を舞台にレオナルドとミケランジェロが対峙した「戦争画の戦争」¹まで、ホメーロスの叙事詩や旧約聖書で謳われる英雄たちの戦争から、三十年戦争やナポレオン戦争といった同時代の実戦まで、連続と描き続けられた。美術史家たちは、二度の世界大戦の勃発を契機に「戦争」という古くて新しい主題に関心を寄せた。ヨーロッパ全土を巻き込んだ戦争の体験と記憶を基盤として、一九一〇年代後半および戦後復興期の一九六〇年代以降に戦争画研究が始まった。²戦争の表象は、史実としての戦闘を描写するものと、装飾主題として戦争とその風俗を描く戦争ジャンル画の二大カテゴリーに分けられる。前者は支配者や指揮官など軍事的英雄に焦点を当てて栄光化する目的を特徴とし、さらに地政学分析的描写と物語的描写に二分できる。³地政学的な戦闘描写は、軍事の専門家や指揮官本人から実戦の正確な再現描写を求められるケースが

多い。例えば十七世紀前半に南ネーデルラントで活躍した戦争画家ピーテル・スナイエルス (1592-1667) は、三十年戦争を長期化させる契機となった一六二〇年の白山の戦いを、勝者である帝国同盟軍の視点で描いた【図1】³。画家は軍事技師が作った記録版画を参考に、高い地平線と俯瞰構図で戦場と戦陣の全容を捉え、前景に戦争の風俗を配置している。一方の物語的描写は、実際の戦闘の史的状况に基づく点を除いて、戦場の正確な再現よりも想像や伝統的形式による「本物らしい」戦闘描写を追求する点で戦争ジャンル画と同じ方向を向いている。

イタリア美術史を振り返ると、十四世紀を境に共同体の歴史や聖人伝の連作に挿入される形で数多くの戦争が描かれ、その目的は寓意、教化、装飾、記憶と多岐にわたった。

近世イタリアの戦争画はローマとフィレンツェ、そしてナポリを中心に発展した。トスカーナ・ローマ絵画では、十六世紀後半にメディチ宮廷で活躍したストラダノからフランドルの写実表現を学んだアントニオ・テンペスタ以後、野外の風景に戦闘場面が描かれはじめ、さらにロレーヌ地方出身の

ジャック・カロ (1592-1635) が大成した。同時代の戦争を描いたカロの銅版画は、パノラマ構図の風景をバックに伝統的な戦争表現と現実の戦場を統合し、十七世紀の戦争画の端緒を開いた。⁴⁾

戦闘の描写そのものを目的とする絵画ジャンルとしての戦争画が成立し、市場の需要に応じて量産されるようになったのは、風景画や風俗画の成立から少し遅れた一六〇〇年代初頭と考えられる。戦争画ジャンルの成立を後押ししたのは、十六世紀末のローマで北方からもたらされた静物画と風景画をいち早く吸収したカヴァリエーレ・ダルピーノと、彼がローマ市庁舎に描いた古代ローマの戦争場面である【図2】。この作品は、ラファエロ工房が一五二〇年代前半にヴァティカン宮殿コンスタンティヌスの間に描いた《ミルウィウス橋の戦い》の古典芸術を範とする叙事詩的な群像表現を、生まれて間もない静物画や風景画のみずみずしい自然描写をもって再解釈し——ダルピーノが導入した新しい要素は地平線から盛り上がる林や丘と舞台袖のような樹木である——、戦闘場面そのものを描く新たな感性に道を拓いた。⁵⁾

新たな方向性の理論的基盤となったのはレオナルド・ダ・ヴィンチ (1452-1519) である。彼の『絵画の書』(パリ、一六五一年版)の第六七章は戦闘場面の描き方に割かれている。ここでは「まず第一に、大砲から発生する硝煙が、騎馬や歩兵たちの疾走によって舞い上がる土煙と一緒に、大気中でまじりあうようにせよ」と説かれる。「倒れて青ざめた敗者たちは(略)片方の手で恐怖に怯える眼を覆いながら、その手の平の側を敵に向け、もう一方の手で地面を突いて、起き上がったその上半身を支えている。他の人々は大きく口を開いて、叫びながら逃げるようにせよ。兵士たちの足元には、

破れた楯、折れた槍や剣など、種々雑多な武器を置け。戦死者たちのある者は、半身が土埃に覆われ、また他のある者は全身が土埃に覆われている」。「騎手を失って身軽になった馬が、たてがみを風になびかせながら疾走し、敵の間に突っ込んで、その脚で大きな被害を与えるのを見ることができらるう」、「数多くの死者が、死んだ馬の上に累々と折り重なっているのが見られるだろう」と教示された。⁶⁾

一六〇〇年代初頭にイタリアに二度滞在したルーベンスは、レオナルドの《アンギアリの戦い》の断片を模写し、戦闘のエネルギの衝突への関心を呼び覚ました。レオナルドが示した敵味方相乱れる戦闘の混乱、暴力、悲劇の躍動的で色鮮やかな表現は、十七世紀前半にイタリア中南部で戦争画を展させた画家たちが主眼に据えたものである。

支配者や指揮官の軍功を栄光化する伝統的な戦争表象に代わって、ナポリのアニエツロ・フアルコーネ (1600-65) やローマのバンボッチャンティ周辺で活動したミケランジェロ・チェルクオッツィ (1602-60) が、戦争のさまざまな風俗を描き始めた。こうした戦場の現実在即した「英雄なき戦争画」(ザクスル)は、ヨーロッパ各地で戦乱が継起した三十年戦争 (1618-48) を時代背景とし、また絵画市場に参入してきたブルジョワ階級の写実的風俗画への嗜好の高まりに応えるかたちで、十七世紀を通じて大流行した。⁷⁾

近世の戦争画の特質となった、戦場の空気を描くというレオナルドの提起を实践した代表的な戦争画家がギョーム・クルトワ、通称ボルゴニオーネ (1621-76) である。⁸⁾ フランシュユール地方の出身で若くしてイタリアに来たボルゴニオーネは、一六三六年から三年間ミラノ駐留スペイン軍に志願し

て従軍し、軍隊の日常を自ら経験した。フィレンツェでジャック・カロ作品から実戦の描写や戦争画を体得した後、ミラノ、ボローニヤを経てローマに落ち着き、写実的で迫真的な戦争画で成功した。例えば、特定の戦役とは関係ない、キリスト教軍とトルコ（オスマン帝国）軍の騎馬戦を描いた一六五〇年頃の作品では、前景にクローズアップで戦闘場面が配されている【図3】。古典的風景画と同じく画面下から三分の一の高さに地平線が引かれ、右中景に城砦が舞台袖のように挿入されている。前景右側では甲冑姿のキリスト教軍騎兵とターバンを巻いたトルコ軍騎兵が衝突し、最前景にトルコ側と思われる死傷兵が軍馬とともに倒れている。左前景には荷車に載った大砲が見える。中景右から上景中央へ土煙と砲煙が混ざった煙が高く立ち上っている。いずれもレオナルドが示した戦場のリアルを表すモチーフであり、近世の典型的な戦争画の特質を伝える作品と言えよう。

二 叙事詩から戦争画へ——近世イタリアの戦争画と死傷兵

1 叙事詩『解放されたエルサレム』挿図の戦闘場面

トルクアート・タツソの叙事詩『解放されたエルサレム』は、十字軍に取材した戦記物にもかかわらず、絵画化される際は戦闘場面よりも登場人物たちの宗教を越えた愛や冒険の場面にほぼ限定された¹⁰。ただし戦争ジャンル画をよく見ていくと、『イーリアス』や旧約聖書の英雄的戦争に混ざってタツソに取材した十字軍的戦闘と思われる戦争画も見受けられるため、叙事詩と

近世戦争画の関係についてさらなる研究が必要と考えられる。本章では傷を負い絶命した死傷兵に注目して、英雄が主体となる叙事詩の戦争描写が「英雄なき戦争」描写に翻案される過程を検証してみたい。

タツソが『解放されたエルサレム』を一五八一年に発表した後、一五九〇年に初めて挿図入りの刊本がジェノヴァのジローラモ・バルトリによって出版された。二十に分かれた叙事詩の各歌の冒頭に一点ずつ図版が挿入された。これらの図版はタツソの友人でジェノヴァの画家ベルナルド・カステッロ（1557-1629）が原画を描き、アゴステイーノ・カラッチ（1557-1602）とジャンコモ・フランコ（1550-1620）がビュラン彫りで翻刻した¹¹。

挿図版画のうち戦闘が中心になった第三歌の挿図を見ると、エルサレムの城壁に向かって進軍する十字軍騎兵隊に画面下半分が占められている【図5】。右前列では古代ローマ風の短い武器をつけた騎士が盾を構え右手で剣を振り上げ、後ろ足立ちになった軍馬の蹄の下には、激しい戦闘で落命した十字軍兵士と馬が地面に倒れ伏している。その左に、仰向けに横たわった兵士とその上に覆いかぶさろうとする女戦士が見える。二人は『解放されたエルサレム』の主要登場人物のうち、イスラム側の女戦士クロリンドと彼女に禁断の恋心を寄せるキリスト教徒の英雄タンクレディで、決闘相手が愛する女性だと知ったタンクレディが彼女に殺されることを望む場面である。この群像がなければ、あるいは一方が他方の上にかがむ不自然な描写が叙事詩を典拠とすることに気付かなければ、城塞都市を攻撃する騎兵隊を描いた戦争画と何ら変わることがない。

また、マリニヤッジが指摘したように、タツソが隠喩を用いて強調した軍

馬の力強さや騎士たちの武具の個性は、カステッロの挿図では少ないパリエーションで反復されることによって定型化された。¹³ 第三歌の挿図を見ると、エルサレム攻撃に向かう十字軍は、右前景から左後景へと遠近法的に斜めに後退・縮小しながら隊列を連れ、個々の兵士も古代ローマのサルコファガスやルネサンス期の凱旋図に倣って、同型反復的で没个性的に描かれている。

こうした描写は近世の戦争の実態とも関係づけられる。銃が実戦で使われるようになる、騎士は銃弾を防ぐ重い甲冑をつけて戦ったが、重みに耐えられず馬が倒れてしまう。そこで、長い槍を捨てて短銃やマスケット銃で武装した騎兵が、歩兵隊のように連なって前線から敵陣に突撃し、左右に展開して再び最後尾につく間に銃弾を込める「半旋回」戦術が主流となっていた。¹⁴ 『解放されたエルサレム』の挿図に表された騎兵隊の列は、古典的モデルに基づくとともに、同時代の戦術の変化も反映していたと思われる。

2 戦場の死傷兵

イタリア美術史において、戦士の表象は男性性をまもって構築されてきた。古典神話の戦争神マルスと美の女神ウェヌスの恋愛場面に象徴されるように、武装した戦士は、裸体で横たわる女神の女性性と対置されることで男性性を獲得する。この枠組みは、一五〇〇年代初頭のヴェネツィアでテイツイアーノ (c.1488-90-1576) やパルマ・イル・ヴェッキョ (c.1480-1528) が描いた、牧歌的な野原に座り授乳する半裸の女性とそれを守るように斧槍を手に屹立する武装した男性の対比にも、またフィレンツェのベンヴェヌート・チェツリーニ (1500-71) がフランス王フランソワ一世のメダル (一五三七/三八)

に表した、横臥した裸体の《フォルトゥーナを打ち倒す騎士》の対比にも見て取れる【図6】。

これに対して、瀕死の傷を負った負傷兵や戦場で斃れた戦死者はどのように描かれたのだろうか。十六世紀までの戦闘図における死傷者は、古代ギリシアの異民族制圧の記念碑を飾った《瀕死のガリア人》や、古代ローマのサルコファガスに彫られた抵抗しつつ制圧される蛮族といった、古典的な「敗者」のモデルを用いて表現されてきた。¹⁶ 古典的戦争表象と近世の戦争画ジャンルを橋渡ししたカヴァリエーレ・ダルピーノのフレスコ壁画【図2】でも、古代凱旋図とラファエロから継承したフリーズ状の構成とともに、左前景の負傷兵に《瀕死のガリア人》が引用されている。主題と表現の内的一致を重視するデコールの考えに基づけば、古典古代の戦闘場面には古典古代の戦士の形態を当てはめることが望ましい。それゆえ、古代の戦士を描くには古代風の武具をまもわせ、死傷兵にも古代の敗者モデルがあてはめられた。ところが、十七世紀の戦争ジャンル画では、こうした古典主義的図像伝統から離れて、風景と人物の写実的な描写によってより「本当らしい」戦場が追及されるようになった。上述したボルゴニョーネの戦争画【図3】を見ると、激しくぶつかり合う騎馬戦の写実的な描写に並んで、トルコ兵の死者が描き込まれている。右端には右肩から胸を露出させ、ターバンが外れた禿頭を手前にして仰臥する男、その右奥にターバンを巻いてうつ伏せに倒れる兵士、左前景に顔をのけぞらせ、右上腕と折った左膝をむき出して横たわる男がいる。前景中央には横倒しになった黒い軍馬の脇で顔面を手で押さえるトルコ兵と、腹ばいになっても剣を握り上体を起こそうとする負傷兵がいる。

キリスト教軍の騎兵が馬上で上体をまつすぐにして剣をふるい、金属の甲冑に身を包み顔を除いて肌を露出させていないのと対照的に、異教徒の兵士には低い位置で横たわる姿勢と肌を露出した脆弱さの記号が与えられている。また、倒れた軍馬が総じて尻をこちらに向けているため、左中景の遠い地平線から右前景まで続く広大な戦場を、異教徒軍が徐々に敗退している戦況を読み取ることができる。

この作品のように、戦争ジャンル画の中でよく好まれたキリスト教徒と異教徒の戦闘では、オスマン帝国軍側の死傷者の描写が目立つ。しかしながら、ヨーロッパ諸国が敵対しあつた三十年戦争の時代にあつて、キリスト教徒どうしの戦闘場面も頻繁に描かれた。同じくボルゴニョーネによる別の戦争画を見てみると、ほぼ中央にひかれた地平線と、右手に舞台袖として配された堅固な石造の要塞建築の間に、土煙と硝煙でもやがかつた戦場が広がっている【図4】。前景中央から右にかけて銀色の甲冑をつけた騎兵と槍を持った歩兵が入り乱れて戦っている。前景左端には上腕と胸元をはだけて倒れた戦死者、中央には横倒しになつた白い軍馬に潰されるように頭をこちらに向けて仰臥する甲冑姿の騎兵が見える。前景右端では黄色と赤の衣を着た男性が右手で折れた槍を振り上げつつ横倒しになり、胸甲歩兵と思われる男に今にも槍でわき腹を刺されようとしている。この作品はヨーロッパのキリスト教徒どうしの戦闘を主題としており、そこに挿入された死傷兵の描写には、先に見た異教徒の死傷兵と共通する敗者の凶像が用いられたことが分かる。

以上の比較から、死傷兵の表象という点では、西洋、キリスト教徒の戦士にも非西洋、非キリスト教徒の戦士にも類似した造形言語が適用されたと言

える。すなわち、死傷した兵士は、さかさまに落馬し、地面に倒れ伏し、あるいは横臥し、またしばしば肌を露出させた姿で描かれた。これは先のジェンダー的枠組みに当てはめると、女性性のカテゴリーに入る。なお、騎乗の高い位置から敵を地面に打ち倒す勝者と敗者の関係は、ベラスケスの《ブレダの開城》（一六三四〜三五）を想起させる。スペイン王フェリペ四世の戦勝記念画連作に組み込まれたこの作品は、北ネーデルラントがスペイン支配からの独立を勝ち取つた八十年戦争の過程で、ジェノヴァ出身のスペイン軍指揮官アンブロジーオ・スピノーラが一六二五年にオラニエーナツサウ所領の城塞都市ブレダを陥落させた、数少ないスペイン軍の勝利を描いている。整然と進軍する征服者側の軍隊と、低い姿勢で服従を表す被征服者側の市民との対比は、先に触れたチェツリーニの記念メダルと同じく、《バルベリーニ象牙板》（六世紀前半、ルーヴル美術館）に代表される、騎乗の古代ローマ皇帝が植民地の女性擬人像を組み伏せる古典的図式に基づいている。⁽¹⁷⁾

3 戦いの後で

近世の戦争画家が描き出したのは、レオナルドが説いた土煙の中で繰り返られる激しい戦闘だけではない。戦いの勝敗がついた後、前段で検討した死傷兵たちはどうなったのだろうか。

戦闘が終わつた後、軍隊は戦場から撤兵して宿営地に戻る。十七世紀には「戦いの後」の戦争風俗を主題にした作品も多く描かれた。

ジャック・カロは、軍隊の残酷さと戦争がもたらす悲劇を題材にした十八点の版画連作『戦争の悲惨と不幸』を一六三三年に、六点からなる小連作を

死後一六三六年にパリで出版した¹⁸⁾。兵士の補充や戦闘に始まり、都市や農村での強奪、戦利品の略奪、さらに野戦病院の悲惨さや兵士を襲う飢餓など、かつての叙事的戦争物語を脱神話化する、現実¹⁹⁾に即した場面が展開する。三十年戦争が泥沼化し終結が見えない中、現実の戦場の残酷さに関心を向ける表現が可能になったのだ。

こうした戦争のリアルを伝える表現は、十七世紀前半に南ネーデルラントの戦争画を創始したセバスチャン・ヴランクス(1573-1647)やその弟子のステイエルスが頻繁に取り上げた。兵站を運ぶ護衛部隊への急襲、農村の略奪と並んで、戦死者からの略奪というモチーフは遺体の靴下を引っ張る行為に象徴化されるかたちで、南ネーデルラントからオランダ、イタリア、ドイツ地域に流布した²⁰⁾。ナポリのファルコーネも、《戦闘後の略奪》の前景に、戦死者の指を切り落とし、衣服をはぎとる凌辱行為を描いている【図7】。武器に使われた金属や強靱な衣類は格好の戦利品だったと見えて、甲冑や軍服をはがされた戦死者から、さらに靴下を引っ張ってはぎ取ろうとするおそらく地元民の赤裸々な描写は、戦争画のライトモチーフのひとつとなった。

十八世紀になっても、ボルゴニョーネの弟子パンドルフ・レスキの追隨者と位置付けられるシエナの戦争画家、ジュゼッペ・ピナッツィ(1642-1718)が「戦いの後」の情景を作品にしている【図8】。画面中央に盛り上がった丘の上では、瀕死の兵に従軍司祭が臨終の秘蹟を施してキリスト教徒としてふさわしい死を看取っている。死者を尊重するこうした倫理的な行為の一方で、軍隊の移動には略奪が伴うことも歴史的な事実である。前景いっぱい倒れた名もなき戦士たちの間を回る男たちが見える。前景左ではうつ伏せに

倒れた甲冑姿の死者の傍らで、胸甲と鉄兜をつけた兵士が長い銃を振りかざして最期の一撃を加えようとしている。この名もなき死者の甲冑は戦利品となるのだろう。前景中央の丘の麓では三人の騎兵が集まり、その横に立った部隊長と思しき人物に向かって、腰をかがめた兵士が両手に貴金属のようなものを捧げ持っている。その背後ではつば広帽をかぶった別の兵士が、軍馬と戦死者の山から何か金目のものを集めている。戦場を後にする軍隊が戦死者から容赦なく略奪したことを赤裸々に描くことも、写実的な戦争画の使命となったのだ。

三 和平を求めて

一六四八年にウエストファリア条約が締結され、三十年戦争はようやく終結した。ウエストファリア体制と呼ばれる、近代ヨーロッパの国民国家体制の基礎がここで打ち立てられたが、和平に至るまでに流された血と土地・共同体・文化・人心の破壊はあまりに大きかった。その中で、和平を希求するメダルという新しい動きが登場した²¹⁾。十七世紀半ばのドイツを代表するメダル製造家のセバスチャン・ダドラー(1586-1657)は、戦禍を逃れてドレスデンからハンブルク、さらにダンツィヒに移りながら、寓意的なメダルを通して戦争の終結を訴えた。彼は一六四四年に和平交渉の成功を願って「平和希求」メダルを製作した。一六四八年の和平締結後に改めて鑄造されている。メダルの表にはパクス(平和)とベッローナ(戦争)の女性擬人像二人が取

つ組み合い闘っている。裏面には、軍旗や武器が散らばる地面に甲冑姿の兵士がうつ伏せに倒れ、その背中に古代風の武器をつけたパクスが仁王立ちになり、平和が戦争を打ち負かしたことが表わされている【図9】。パクスは左手に死後の勝利を表す棕櫚とオリブの枝、右手にカドゥケスと小麦の穂を持っている。前者は長い戦争の犠牲者への鎮魂を、後者は戦争終結後に回復されるであろう経済的繁栄と豊饒を表すのだろう。背景には、天秤と剣をもった正義の女性擬人像と、枝とコルヌコピアをもった豊饒の女性擬人像が立って天を仰ぎ見ている。ヨーロッパ全土を巻き込んだ大戦争の末、地面に倒れ伏す戦士は戦争そのものの象徴となり、戦争が引き起こす幾多の暴力と悲惨さを表すに至った。

本稿では近世イタリア絵画を中心に、タッソが『解放されたエルサレム』で謳いあげた叙事詩的戦争が、軍事的衝突が継起し各地に飛び火していった十七世紀になって、写実的な戦争画にどう翻案されたのかを考察した。キリスト教騎士の英雄的な最期は、戦乱と隣り合わせの十七世紀において、匿名の、非英雄的で、残酷な戦死者の表象に置換されたのである。

注

- (1) Papini, R., "I pittori di battaglie in Italia", *Emporium*, XLI, 1915, pp.108-24, 163-83, 323-37; Ozzola, L., *I pittori di battaglie nel Seicento e nel Settecento*, Mantova, 1951; P.C.Valente ed., *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII*

secolo, Parma, 1986; Sestieri, G., *I pittori di battaglia. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, De Luca, 1999

- (2) Pfaffenbichler, M., "The Early Baroque Battle Scene: From the Depiction of Historical Events to Military Genre Painting", Bussmann, K., H.Schilling eds., *1648. War and Peace in Europe*, vol.2-Essay, München, Bruckmann, 1998, pp.493-500, 943-97

- (3) Sestieri, *op.cit.*, pp.608-14

- (4) 戦後のイタリア戦争画研究を代表するオツシオラは、カローを十七世紀の戦争画の創始者と位置づけた。Ozzola, *art.cit.*, p.21-24

- (5) Papini, *op.cit.*, p.117; Zeri, F., "La nascita della *Battaglia come genere* e il ruolo del Cavalier d'Arpino", P.C.Valente ed., *op.cit.*, pp.IX-XXVII, XX

- (6) Leonardo da Vinci, *Treatato*, R.du Fresne ed., Paris, 1651, p.14ff, Cap.LXVII. Cfr. Saxl, F., "The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 3, 1939-1940, pp.7-0-87, pp.85-86, Pfaffenbichler, *art.cit.*, p.497; 引用箇所は『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』、斎藤泰弘訳、岩波書店、二〇一四年、一一九-一二〇頁

- (7) Saxl, *art.cit.*; Chiarini, M., "The Thirty Years' War and its Influence on Battle Painting in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", Bussmann-Schilling eds., *op.cit.*, vol.2, pp.485-91, 486

- (8) Chiarini, *art.cit.*, p.486; Sestieri, *op.cit.*, pp.154-205

- (9) ヨーロッパの戦争技術の歴史において大砲と砲兵隊が登場したのは十

四世紀で、ヴィッラーニの年代記には、一三二五年にフィレンツェ共和国が鉄の砲弾と金属製の大砲を鑄造する命令を出し、イギリス王エドワード三世とヴァロワ朝フィリップとの一三四六年のクレシーの戦いを機に戦術、要塞、軍隊組織、兵站のすべてが変容したと記されている。Papini, *art. cit.*, p.117

- (10) 筆者は千葉大学大学院人社研・研究プロジェクト報告書論文にて論じてきた。「『解放されたエルサレム』の絵画化」、『歴史Ⅱ表象の現在』、二〇一四年・「〈タンクレディとエルミニア〉における癒しの表象」、『歴史Ⅱ表象の現在Ⅲ』、二〇一六年

- (11) 例えば、ローマのマッテイ・デイ・パガニカ宮の天井格間装飾だった十七世紀第一四半世紀の匿名画家による戦争画は、『解放されたエルサレム』の戦闘場面と推定される。Zeri, *art.cit.*, p.XXXIV, fig.10[p.XXII]
- (12) カステッロの原画は、パレルモのアバテッリス宮州立美術館に所蔵されているが、二、八、九、二十の各歌に対応する素描は欠落。タッソは一五八四年にフェッテラーラを離れる直前に原画素描を確認した。

Cfr. Malignaggi, D., "I disegni di Bernardo Castello per la *Gerusalemme Liberata*", *Storia dell'arte*, 5, 2006, pp.17-36

- (13) Malignaggi, *art.cit.*, p.20
- (14) Papini, *art.cit.*, pp.174-76
- (15) Cfr. Hale, J.R., *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven-London, Yale University Press, 1990, pp.88-92; Troitein, G., "Battling Fortune in Sixteenth-Century Italy: Cellini and the Changing Faces of Fortuna", Cuneo,

P. ed., *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, pp.213-34, fig.30

- (16) Cfr. Bober, P., R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1986

- (17) Cfr. Warner, Marina, *Monuments & Maidens. The allegory of the female form*, New York, Atheneum, 1985; 若桑みづの『イメージの歴史』二〇〇〇年度放送大学教材

- (18) Bussmann-Schilling eds., *op.cit.*, vol.1, catalog, pp.158-59
- (19) Chiarini, *art.cit.*, p.489, fig.5; Pfaffenbichler, *art.cit.*, p.499
- (20) Sestieri, *op.cit.*, pp.336-53
- (21) Bussmann-Schilling eds., *op.cit.*, vol.2, essay, pp.181-82

〔図版出典〕

- 【図1-6】 *1648. War and Peace in Europe*, cat., München, Bruckmann, 1998
- 【図2】 H.Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Roma, U.Bozzi, 2002
- 【図3-4-7-∞】 G.Sestieri, *I pittori di battaglia*, Roma, De Luca, 1999
- 【図9】 *Artful Armies, Beautiful Battles*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002
- 【図10】 T.Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Genova, Bartoli, 1590[Roma, BIASA]

〔附記〕 本稿は、平成二八年度科学研究費補助金(若手研究B)「近世イ

タリア絵画における傷病者・看護者像の社会史的表象研究―女戦士像を中心に―（課題番号・25770042、研究代表者・新保淳乃）による研究成果の一部である。

（千葉大学大学院人文社会科学研究所特別研究員）