Ingres

TEXT BY ROBERT ROSENBLUM

190 REPRODUCTIONS

WITH 48 IN LARGE FULL COLOR

禁無断転載

本書の原著作権は Harry N. Abrams Inc., New York にあり日本における独占版権は美術出版社に帰属します (1970. 3)

©

INGRES

（日 本 語 版）

1970. 3. 31 初版
1992. 10. 10 10版

解 説 ROBERT ROSENBLUM
訳 者 中 山 公 男
発 行 者 大 下 敦
本文印刷 凸版印刷株式会社
東京グラビヤ印刷株式会社
原色版印刷 凸版印刷株式会社
製 本 和田製本工業株式会社

発 行 所 株式会社 美術出版社
東京都千代田区神田神保町 2-38
TEL (3234) 2151 (代) 振替東京 5-166700
郵便番号：101
Printed in Japan
ISBN4-568-16021-9 C3371

INGRES

J233(565)
8

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE

INGRES

ROBERT ROSENBLUM

中山公男訳

BSS

美術出版社

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

INGRES: text by ROBERT ROSENBLUM
All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams Inc., publishers, New York
Japanese copyright © 1970 by Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo

目　次

序文および謝辞　7

ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル　ロバート・ローセンブラム　9

略年譜　49

図版解説

1　男のトルソ　1800年頃　54

2　アキレスの天幕でのアガメムノンの使者たち　1801年　56

3　第一執政官ボナパルト　An XII（1804年）　60

4　フィリベール・リヴィエール氏　An XIII（1805年）　62

5　フィリベール・リヴィエール夫人　1805年頃　64

6　リヴィエール嬢　1805年　66

7　皇帝の座につくナポレオン1世　1806年　68

8　浴みの女　1807年　70

9　ドヴォーセ夫人　1807年　72

10　ローマのラファエルロのカジノ　1807年頃　74

11　フランソワ＝マリウス・グラネ　1807年頃　76

12　ヴァルパンソンの浴女　1808年　78

13　エディプスとスフィンクス　1808年（1827年頃加筆）　80

14　マルコット氏　1810年　82

15　ユピテルとテーティス　1811年　84

16　アンリ＝プラシッド＝ジョゼフ・バンクーク夫人　1811年　86

17　ピエール＝ルイ＝アントワーヌ・コルディエ氏　1811年　88

18　ジャック・マルケ，モンブルトン・ド・ノルヴァン男爵　1811年頃　90

19　ド・トゥールノン伯爵夫人　1812年　92

20　アクロンの征服者ロムルス　1812年　94

21　オシアンの夢　1812年頃　96

22　ラファエルロとフォルナリーナ　1814年頃　98

23　システィナ礼拝堂のピオ7世　1814年　100

24　グランド・オダリスク　1814年　104

25 ド・スノンヌ夫人 1814年頃 108
26 ブリュッセルの聖グドゥール寺院におけるアルバ公爵 1815—19年頃 110
27 パオロとフランチェスカ 1819年 112
28 ロレンゾ・バルトリーニ 1820年 114
29 皇太子のパリ入城 1821年 116
30 ニコラス・ドミトリエヴィッチ・ド・グーリエフ伯爵 1821年 120
31 フランソワーズ・ルブロン夫人 1823年 122
32 ジャック=ルイ・ルブロン 1823年頃 124
33 ルイ13世の誓い 1824年 126
34 マルコット・ド・サント=マリ夫人 1826年 128
35 ホメロス礼賛 1827年 130
36 ルイ=フランソワ・ベルタン 1832年 134
37 ロジェとアンジェリカ 1839年頃 138
38 オダリスクと奴隷 1839年（1840年完成） 142
39 アンティオクスとストラトニケ 1840年 146
40 ドーソンヴィル伯爵夫人 1845年 148
41 ヴィーナス・アナディオメネ 1808年，1848年 150
42 ジェイムス・ド・ロトシルド男爵夫人 1848年 154
43 イネス・モワテシエ夫人 1851年 156
44 ブログリー公女 1853年 158
45 シャルル7世の戴冠式のジャンヌ・ダルク 1854年 160
46 坐するイネス・モワテシエ夫人 1856年 164
47 黄金時代 1862年 166
48 トルコ風呂 1862年（1863年完成） 170

索引 173
参考文献 179

序文および謝辞

1967年のアングル没後100年祭が，この巨匠に一冊の書物を捧げるひとつの理由である。しかし，今日，彼をふたたび考えるのには，100年たったということよりもっと重要ないくつかの理由がある。偉大な画家たちが，のちの世代によって新しく解釈されるべきであるのはもちろんだが，アングルの才能とその歴史的位置の特異な錯綜と矛盾は，彼をして，とりわけ新しい研究の魅惑的な対象とするのである。彼は古典的であったのか，ロマンティックであったのか，保守的あるいは急進的であったのか？　どうして彼は，20世紀の趣味にとって適合していると同時に全くその反対でもあるような絵を描きえたのか，それとも私たちの判断が間違っているのだろうか？

たしかに多くの書物がアングルについて書かれた。だが，19世紀末あるいは20世紀初めに出版されたもっとも古い書物は，極端にモノグラフ的であり，逆に最近2,30年間に出版されたものは，美文調の広範囲なエセーであるか，でなければ特殊な専門的な研究である。事実，彼が位置すべき19世紀の国際的な脈絡を強調するような，あるいは，彼の形態や表現の特殊的一般的な性質を分析すべく個々の作品を，広範囲に，かつ典型的にとりあげて，以後の研究を中止させるような，そうした最新の徹底的な研究は生まれなかった。この書物の属するシリーズの形式――長い序論と48点の作品についての解説――は，19世紀の諸問題を分与する芸術家であると同時に，時代をこえた特異な才能と感性をもつ巨匠としてのアングルの概観を伝えるまたとない機会である。

デッサンに関しては，私は，彼の特異な油彩を理解するのに特に適した作品をかかげるにとどめた。それにも多くの理由がある。アングルは美術史上もっとも偉大で多産な素描家のひとりであり，したがってそれらは当然，別個な充分な研究を必要とする（アングル美術館だけでも4000点ものデッサンを所蔵している！）。それだけではなく，その質の高さは，しばしば油彩の充分な鑑賞を妨げ，色彩に対する線の優位についての彼の主張は，多くの人びとに彼が色彩については無関心であって，デッサンの方がより本質的であり，彼の芸術の明快な表白であるかのように考えさせがちだからである。私は，彼の油彩は，全体として，デッサンより，やはり質的にも高く，美的にも豊かであることを主張したいのだ。油彩は，デッサンにおいてくりひろげられた精妙な線の仕組みを洗練し，完成し，結晶せしめているのみならず，これらの抽象的な網目細工を，驚くべき反対色の冷たい調和，魔法のように滑らかな塗り，催眠術的な効果をもつ質感の描出，鏡のようなレアリスムなどに対する思わず胸をつく画才によって充実せしめているのである。アングルの素描の方がより純粋で真実だなどと主張する批評家は，アングル自身が，そうした判断に恐ろしく不満であることを考えるべきである。多くのルネサンス，バロックの画家たちと同様，アングルは，素描を，油彩より劣るもの，絵のより高い公的な目的に到達するための私的な手段としか考えていなかった。ジェリコーが，ローマにアングルを訪れ，彼のデッサンをほめそやしすぎたとき，この画家はかみつくように答えた。「画家を訪れるのは，そのデッサンを賞めるためではない！」この書物は，アングル自身が，彼の主作品とみなすもののために捧げられる。

この研究を準備中，私は，多くの人びとの好意にみちた助力を受けたが，私は，今，それらの人びとに感謝の意を表する幸せにある。ルーヴルの専門官，とりわけ，シルヴィ・ベガン，ミシェル・ラクロット，ピエール・ローゼンベール氏たちは，ルーヴルの記録，写真，作品の調査の際，変わらぬ好意を示された。ジャン・アデマール氏と国立図書館版画部の諸氏は，同じく，私のアングル研究に助力を惜しまなかった。もっと専門的な点では，アングルが示した興味と同様，広範囲に，古代，後期中世，ルネサンス，新古典主義にわたる問題に関しての私

の質問に答えられた美術史家たち——シェルドン・ノーデルマン，ミラード・メイス，デイヴィッド・コッフィン，ジェームズ・アッカーマン，そしてジョージ・レヴィタインの諸氏にも感謝したい。美術史家ではない友人たちにも負うところが多かった。ドナルド・ドロールは，忍耐づよく，19世紀の衣裳，家具についての多くの問題の解明に助力を惜しまなかった。ピエール・モーリは，フランス社会政治史に関してやはり助力され，そしてアンヌ・モイニアンとロドリゴ・モイニアンは，アングルについて語ったり書いたりするのに夢中な客の長居を寛大に許された。この書物に複製された油彩や素描の貴重な写真や情報の追跡の手がかりを与えられた人びとに対して，私は何はさておいても感謝しなければならない。アニェス・モンゲン，ハンス・ネフ，フランク・トラップ，ジェラルド・アッカーマン，カズコ・ヒグチの諸氏にである。そして，この書物に掲載された作品を見せていただき，また複製することを許可された所蔵家諸氏にも謝意を表する。最後に，写真資料の収集に必要な事務を能率的にさばいてくれたバーバラ・アドラー，テクストの校正にあたったマーガレット・L．カプラン，レイアウトにあたったフィリップ・グラッシュキンと彼のスタッフ，ネイ・Y．チャンとダーク・J．V．O．ライクックスなどの心暖まる協力によって，この書物の実現が容易になったことをつけ加えておきたい。

ロバート・ローセンブラム

今日の私たちにとって，アングルの芸術は，19世紀の彼の同時代人たちにとってと同様，分析と評価に面倒な課題を提起するいくつかのパラドックスをさし示している。ひとびとに彼の様式の驚くべき多様性を，私たちはいかにして説明しうるだろうか？　今世紀のピカソと同様，アングルは，多様な歴史的な衣裳を身にまとい，フランドル・プリミティーフの緻密な描写的レアリスム，ギリシアの壺絵の優雅な線の純粋さや，ラファエッロの崇高な均整，あるいはマニエリズモの技巧的な多義性などを再現しながら，しかもつねに彼自身なのである。そして，彼が，1780年に始まり1867年に終る長い生涯のあいだ，古典派の理想の頑固なチャンピオンとしての公的な地位と，上記のような自由さとをどのように結びつけることができたのだろうか？　彼は，まだダヴィッドの画室から出てきたばかりの24歳の青年（插図1）としても，アカデミーや公の名誉にみたされた78歳の老人（插図2）としても，古典の信条を伝道しつづけたのである。さらに，アングルの歴史的な役割が，19世紀のほぼ3分の2の期間にわたっての古典的伝統の守護者であるとすれば，彼の芸術が思いもかけぬ異端を生みだしたということ，つまり，彼の芸術が19世紀後期のアカデミックな絵画の基礎となっただけではなく，逆に，ドガ，ルノワール，スーラから，マティス，ピカソ，そしてゴーキーに至る近代の伝統の新しい潮流の基礎ともなりえたという事実を，いかに考えればよいのか？　ここには，アングル自身が自己の芸術に下した評価と後代のそれとのあいだに横たわる矛盾についての謎すらふくまれている。というのは，是非はともかくとして，彼の肖像画は，アングル自身がそうした批判を彼自身の基準から外れたものと考えるだろうとしても，主題画よりもはるかに高く評価され始めているからである。

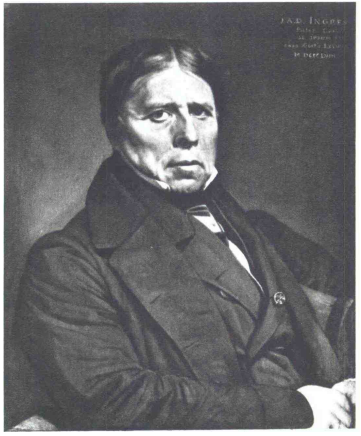
19世紀の美術におけるアングルの地位をめぐる混乱の一部は，古典主義とロマン主義という単純すぎる歴史的カテゴリー，つまり，アングルをギリシア=ローマ美術の頑強な擁護者とし，おそらくは線よりも色彩を，古典古代よりは中世を，理性よりは情熱を，プーサンよりはルーベンスを好んだロマン派の対抗者ドラクロワに対立させるような対概念にもとづいている。このような二人の画家や彼らそれぞれの信念の理論的な対立は，決してまるっきりの作り話ではない。1820年代から30年代にかけての古典派とロマン派の対立，アングルとドラクロワ間の生涯つづいた敵対関係は，この単純な対立が基本的な真実のひとつであったことを証拠だてている。アングルは，デッサンを色彩に優るものと考えた。彼は，彼のすぐれた知的エネルギーを不朽の古典的テーマや様式に注ぎこんだ。彼は，ラファエッロやプーサンの概念的な明晰を，ルーベンスの肉体的な官能よりも好み，ルーベンスの芸術を，肉屋の店先と感じた。彼は，ドラクロワにとってあれほど重要であった筆触の個性的な効果とは，熟慮された目的に到達するための単なる手段としか考えなかった。

それでも，古典的な理想美の伝統的な価値を主張するこのような明快な美的立場は，アングルの主題や様式の実際の多様さと適切に符合するとは決して考えられないのである。彼の芸術のごく気軽な鑑賞者でさえ，そのテーマは，ギリシア=ローマの神話や歴史からだけ抽き出されたものではなく，むしろしばしば，近東の異国情緒というロマン派のレパートリーから，空想的な中世やルネサンスや近代の文学（ダンテからオシアンに至るまで）から，中世，ルネサンス，そして18世紀の歴史的な伝説や史実からさえ，そしてもっと伝統的なキリスト教的図像からも抽き出されていることに気づくだろう。そして，先人の芸術家たちの様式や構想を再生する彼の能力は，彼が古代や中世の美術，ジョットー，ファン・アイク，ボティチェルリ，ホルバイン，ラファエッロ，ティツィアーノ，ブロンツィーノ，あるいはプーサンから抽き出したもの，またギリシアの神神やキリスト教の聖者たちの現実にはほど遠い抽象性から同時代のなかば写真的な写実主義的な肖像画に至るまでの系譜から抽き出したものなどを引用するまでもなく，きわめて多様で傑出している。

批評家たちは，つねに，アングルのこのような外見の矛盾に惑わされてきた。青年時代，アングルは，しばしばその“ゴシック様式”の実践のために，つまり，当時新たにラファエッロ以前の美術に見出された簡略化されたレアリスム，アルカイックな線と遠近法などの奇妙な様式化に意図的に帰ろうとする態度によって批難された。19世紀後半になってからは，テオフィル・シルヴェストルは，アングルを“アテネの街に迷った支那人”と呼ぶことによって，彼を特徴づけることの困難さを表現した（『現代芸術家誌』パリ，1856，p.39）。そして20世紀には，批評家たちは，彼を，“ロマン派的古典主義者”，つまりロ

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

1. アングル 『自画像』
1804年 カンヴァスに油彩 78×66cm
コンデ美術館, シャンティイ



2. アングル 『自画像』
1858年 カンヴァスに油彩 62×51cm
ウフィツィ美術館, フィレンツェ

マン派の領土に踏み入った理論上の古典主義芸術家と分類することによって，彼の多様性を表現しようと時に試みた。

しかしながら，アングルの位置についてのもっとも明確な説明は，1857年，彼の最上の理解者，もっとも正確な批評家であった作家のテオフィル・ゴーティエによってなされている。「アングル，彼は表面的な観察者にとっては古典的に見えるかもしれないが，決してそうではない。彼は，直接源泉に，自然に，古代ギリシアに，16世紀の美術に迫っているのであって，彼ほど固有色に忠実だったものはない。彼の『皇太子のパリ入城』(原色版29)は，ゴシックのタピスリーに類似する。『パオロとフランチェスカ』(原色版27)は，芸術家たちが丹精の限りをつくしたあの貴重な手写本插絵からとられたもののようである。『ロジェとアンジェリカ』(原色版37)は，アリオストの詩の騎士道風の優雅さをそなえる。『システィナ礼拝堂』(原色版23)は，“ティツィアーノ”と署名されてしかるべきだ。そして『エディプス』(原色版13)，『ホメロス礼賛』(原色版35)，『ストラトニケ』(原色版39)，『ヴィーナス・アナディオメネ』(原色版41)の如き古代的な主題の作品は，アペレス，エウフラノール，あるいはゼウクシスによって描かれたにちがいないとさえ考えられるだろう。そして彼のオダリスクたち(原色版24，38)は，この画家がハーレムの秘密に知悉していることで，トルコのスルタンたちに嫉妬を起こさせるだろう。また彼以上に，当時の生活を巧みに表現したものもいない。ベルタン・ド・ヴォー氏の不滅の肖像(原色版36)は，特定の個性の心理描写であり，ひとつの時代の歴史そのものである。ギリシア風の襞附けの優雅さを充分に会得しているとともに，アングル氏は，カシミアのショールを同様の熟練で描き，近代のファッションの新鮮さをもひきだすのである。彼の描く婦人像がそれを証明している。こうして，いかなる主題を取り扱おうとも，彼は，それに，厳密な精確さと，色と形の極度の忠実性をあたえ，決してアカデミーの陳腐な方式に従ってはいない」(『芸術家』n.s.I,1857，p.5)。

非古典的な領域にしばしば散策し，固定した規準からの脱線を行なったアングルを，古典主義者と見なさないで，ギリシアなりトルコ，13世紀イタリアなり19世紀フランスなどの広範な変化にとむテーマを適切で明確に表現しうる一人の芸術家と見なすことによって，ゴーティエは，私たちに，アングルの様式の多様性を説明するすべをあたえてくれる。この多様性は，実際，アングル特有のものというより，18世紀末期からピカソに至る多くの西欧の芸術家たちにとって特徴的な現象なのである。アングル自身の師，ジャック＝ルイ・ダヴィッドも，異なった主題に対して思いきって様式を変え，当面の課題にもっとも適切な様式を過去の遺産から選択する必要を知っていた。彼の『オラース兄弟の誓い』(1784年)は，古代ローマのストイ

ックな雰囲気のなかで行われる愛国的な厳しさを示す情景であるが，確固たる意志と知性の世界を喚び起すプーサン風の緻密さで描かれている。彼の『皇后ジョゼフィーヌの戴冠』（1805—07）は，ナポレオン風のパリにおける壮麗な宮廷的情景であり，ルーベンスの『マリ・ド・メディシスの戴冠』の輝かしき専制君主制の華麗さをそのまま想わせる甘美なルーベンス様式で描かれている。

このような増加しつつある歴史的様式への関心と，異なった対象に異なったモードを必要とすることのもっとも身近な例は，18世紀後期および19世紀の建築に見られる。庭園のあずまやから公共建築に至るまで，注文に際して，当時の建築家たちは，過去のあるいは異国の広範なレパートリーから選択し，しばしば，設計すべき建築の性格に応じて，例えば，古代美術館にはギリシア風，ナポレオンの凱旋門にはローマ風，大聖堂にはゴシック風，ユダヤ教会には近東風，墓地にはエジプト風，フランスの市会議事堂にはフランス・ルネサンス風を選択した。アングルの態度は，通常，軽蔑の意味をこめて折衷主義もしくは歴史主義と名づけられたこの19世紀建築の立場に密接に結びついている。19世紀の建築家と同様，アングルは，自己の主題に適した様式を選択するすべを明確に知っていた。彼が『戴冠の聖母』（插図3）のような宗教的主題を描くときには，ラファエルロの聖母たちのシンメトリーと理想美が範とすべきもっとも適切な例であると思ったろうし，『聖グドゥール寺院のアルバ公爵』（原色版26）のような16世紀のブリュッセルを舞台とする歴史的事件を描く場合には，北方後期ゴシックの緻密な尺度と精妙な細部が，視覚上の原型に適当であると感じただろう。もし『アイネイアスを朗読するヴェルギリウス』（插図4）を描くとすれば，抑制された静けさと古典彫刻の大理石の白さを適切な様式言語として選んだし，ローマ周辺の風景（原色版10）を描くには，伝統的なフランス古典絵画によって樹立されている清澄な絵画的情景に従った。

同じようにして，アングルは，彼をとりまく世界の事実をも，また，時代的にも距離的に隔たった世界の事実をも，その絵画的再構成において，細部の絶対的な正確さを易々と定着している（それ故，精密に描かれた衣裳や装身具だけでも，ドラクロワの肖像とはちがった彼の肖像画を，19世紀の一時期に位置づけることが可能なのである）。西暦179年のオータンでの聖シンフォリアンの殉教（插図28）を描くために，アングルは，このブルゲンド地方の町にあるローマ時代のサン・タンドレ門を詳しく観察しなければならぬことを知っていた。ハーレムやトルコの浴場の人物の衣裳や装身具のために，彼は，『東方諸国民風俗図集』（パリ，1714—15）のような異国情緒の風俗図鑑を参照している。『ホメロス礼賛』（原色版35）や『アンティオクスとストラトニケ』（原色版39）のような古典的情景において歴史的正確さをたしかめるべく，彼は，ラウル＝ロシェット，イットルフ，ヴィクトール・バルタールのような考古学者，建築家たちに，記銘や，図像や，ギリシア・ローマの多色の用い方などについての博識な忠告を求めている。アイソーポスやダンテ，シャルル5世，ラファエルロの想い人フォルナリーナ，あるいはプーサンのような歴史上の著名人を描くために，彼は博物館や書物で，正確な肖像画を探し求めている。ホメロス，プルタルコス，ダンテ，アリオスト，モンタギュ夫人，あるいはオシアンのような文学的作品を描く場合には，著者の実際の叙述を念入りに調べている。

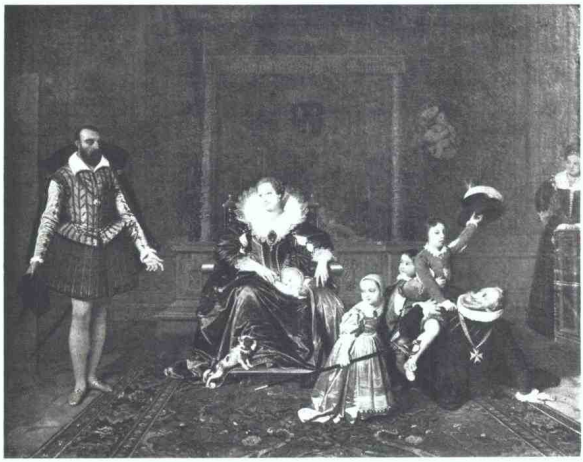
19世紀にとって特徴的なことであるが，アングルの使用しうる様式と図像の範囲はきわめて広範であった。18世紀中葉以降，西欧および非西欧世界に関する知識と主題が増えたためである。そのため，彼は，ギリシア・ローマの彫刻や絵画など伝統的な傑作，ルネサンスや近代の画家の基本的なレパートリー——ラファエルロ，ミケランジェロ，ティツィアーノ，プーサン，そしてヴァトーさえ——熟知していたのみならず，同時代の他の冒険家たちと同様，フランドルやイタリアのプリミティーフ絵画，ギリシアの壺絵，中世の彫像，手写本，ステンド・グラス，さらにインドやペルシア美術など，当時さほど知られ

3. アングル 『戴冠の聖母』
1859年 カンヴァスに油彩 69×48.5cm
ペソノー蔵，パリ

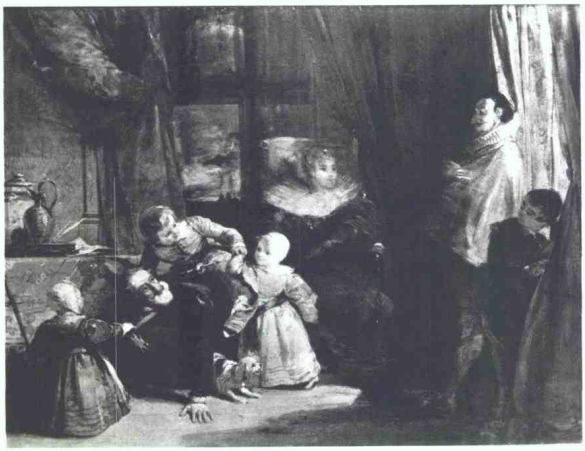
4. アングル『アイネイアスを朗読するヴェルギリウス』 1819年 カンヴァスに油彩 138×142cm 王立美術館，ブリュッセル

ていなかった新しい芸術的領域のわき道に入ってゆくことができた。テーマに関する彼の領域は比較的広範囲であった。確かに彼は，伝統的な図像の源泉である聖書，ホメロス，プルタルコスにつねに根拠を求めた。しかし，彼の，古典的主題をふくむ大半の主題は，18世紀後期および19世紀初めの芸術にとって新しいものであった。とくに，アングルの歴史的事実に対する熱狂は，中世（パオロ・マラテスタ，シャルル5世，ジャンヌ・ダルク），ルネサンス（フランソワ1世，ラファエルロ，ティントレット，ピエトロ・アレティーノ），17，8世紀（ルイ14世，ウルバノ8世，スペインのフェリペ5世），さらに『システィナ礼拝堂のピオ7世』（原色版23），19世紀からは，第一執政官当時の，あるいは皇帝となった『ナポレオン』（原色版3，7），新たに『戴冠したシャルル10世』（插図47）などをもふくめるならば，著名な人物たちの伝記に取材して，英雄的な事蹟から日常事に至るまでの插話を描いた多くの作品を生みだすもととなった。

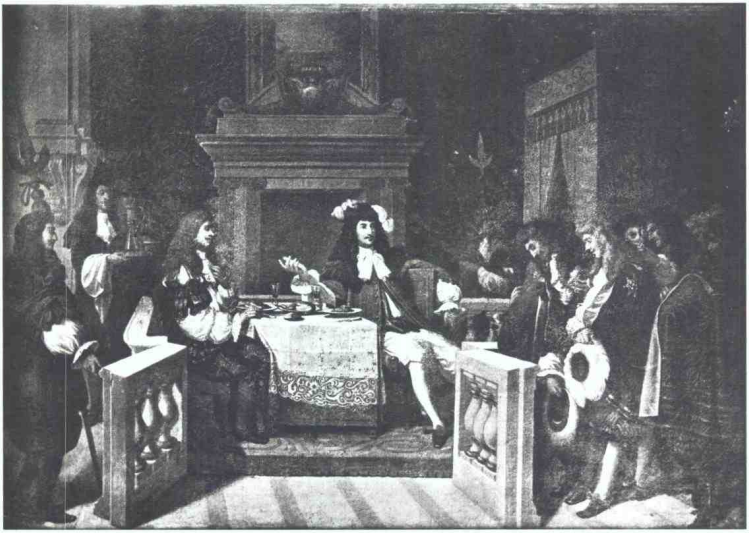
この点でも，アングルは特異だったわけではない。彼の生きていた時代にパリのサロンに出品された作品の題名を一べつすれば，特に1815年にブルボン王朝が復帰し，キリスト教的，専制君主的な過去が，抹殺されるどころかむしろ尊重されてからは，この種の主題が一般的であったことが明らかである。例えば，1817年のサロンでは，メリー＝ジョゼフ・ブロンデルの『ルイ12世の死』，ルイ・クーデの『マサッチオの死』，アリ・シェッフェルの『カレーの6人の市民たちの献身』，セルヴィ



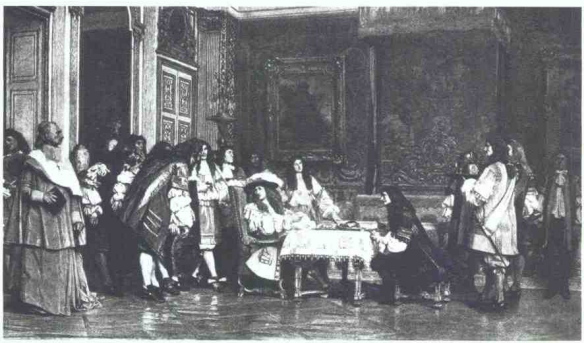
5. アングル
『息子たちとともに遊ぶアンリ4世』
1817年 所在不明



6. リチャード・パークス・ボニントン
『アンリ4世とスペイン大使』
1827年のサロン
ウォーレス・コレクション，ロンドン



7. アングル 「ヴェルサイユ宮でルイ14世と食事をするモリエール」
1857年 カンヴァスに油彩 50.5×69cm コメディ・フランセ博物館，パリ



8. ジャン＝レオン・ジェロームによる
「ヴェルサイユ宮でルイ14世
と食事をするモリエール」
1863年のサロンに展示された絵の版画

エール夫人の『ルイ13世とラファイエット嬢』，アントワーヌ・アンジョーの『プーサンをルイ13世に紹介する枢機卿リシュリュー』，ジャン＝バティスト・マレの『アンリ4世の教育』などの名を見ることができる。このように見てくると，謹厳なスペイン大使が，ひとびとの敬愛をうけたフランス王アンリ4世に謁見すると，王は子供たちとお馬ごっこをしていたというほほえましい逸話（挿図5）を，1817年にアングルが描いたということは，とりたてて珍しいことではない。そしてまた，事実，この主題は，当時の画家たちによってしばしばとりあげられ，なかにはイギリスの画家リチャード・パークス・ボニントンのような外国作家さえふくまれている（挿図6）。同様にして，アングルがその晩年，1857年に，偉大な王の事績――ルイ14世がモリエールを食事に招き，こうした卑しむべき劇作家が王と食事をするということに憤慨し苛立っている侍臣たち（挿図7）――を描いたが，これも，ジャン＝エジェシップ・ヴェッテルやジャン＝レオン・ジェローム（挿図8）のような第二帝政期の画家たちがとりあつかった主題なのである。

実際，主題の分野では，アングルの芸術は，同時代の新古典派やロマン派とさほど変っていないことを示している。彼以前には主題となることが稀であった。ホメロスの場合でも，この第一義的なギリシア文学に対する新古典派の崇拝やジョン・フラックスマンの版画におけるように，当時の西欧世界の画家たち，ダヴィッドの弟子たちによって多く取り扱われているのである。ダンテ，アリオスト，オシアンから，空想的な，多少奇異な感じさえするエピソードを選んで描いていることも，ブレーク，コッホ，ジロデから，コルネリウス，ドレ，ダイス（挿図9）に至るまでの18，19世紀の多くの他の画家たちのしていることである。オダリスクやハーレムの情景も，ドラクロワや，その他の群小作家たち，ジャラベール，ベヌーヴィル（挿図10）のようなフランス人から，ウイリアム・ダニエル，ジョン・フレデリック・ルーイス（挿図11）などのイギリス人に至るまで描いている。『聖ペテロに鍵をあたえるキリスト』（挿図24）から『キリストと博士たち』（挿図23）に至る伝統的な宗教画も，やはり，ナザレ派のドイツ画家たち，ラファエル前派のイギリス人たち，あるいはリヨンの画家たちのようなフランス人など，19世紀キリスト教美術派の多くの画家たちが試みた。そして，アングルが，時には，神話や歴史や宗教や文学の主題の高みから降りて，彼自身の世紀の人びとの顔や，感情や衣裳を記録していることさえ，すでに，彼の師ダヴィッドが，またジェラールやジロデのようなダヴィッドの弟子たちのみならず，後の主題画家ドラクロワ，シェッフェル，ジェローム，カバネルたちもしたことなのである。

しかも，アングルにおける様式と主題の柔軟性は，19世紀の3分の2の期間における彼や他の多くの画家たちが制作した美術史的環境の典型的反映であるにもかかわらず，彼の芸術は彼のものであり，ピカソと同様，驚くべき作品の多様性を通じて

9. ウィリアム・ダイス
『パオロとフランチェスカ』
1837年　スコットランド国立美術館，エディンバラ

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com