

1667年の「コンフェランス」

— 宗教画事始 —

大野 芳材

<要旨>

1667年の5月から毎月第一土曜日に、国王の美術収集作品の中からひとつの作品を選んで行われたコンフェランスは、後に慣例化するこの制度の魁となったが、美術アカデミーの実質的な草創期の美術観とその性格を考える上で興味深い。この組織の索引者であったシャルル・ル・ブランが、記念すべき第一回をラファエッロの『龍を退治する聖ミカエル』を題材にして始め、さらに11月にはプッサンの『マナの収集』を取りあげて、再度の講演を行った。私見では、11月のコンフェランスで彼が示した視覚芸術と言語芸術の相異を十分に理解した絵と時間についての考察は、実制作者としての経験を踏まえた、規則に掟われない自由な姿勢を浮彫りにする。一般に考えられているような教条主義的な性格は、ル・ブランにも、当時の美術アカデミーにも、無縁であったことが、このことから理解されよう。1667年の全七回のコンフェランスで、実にバランスよく選択された作品と、それに対する懇切な解説は、美術アカデミー草創期の指導者たちの、フランス美術の独自性の確立というひとつの目標を、あきらかにする。

キーワード：王立絵画彫刻アカデミー、コンフェランス(講演)、宗教画、シャルル・ル・ブラン

Keywords: The Royal Academy of Painting and Sculpture, The Conferences of 1667,

Religious Painting, Charles Le Brun

I

王立絵画彫刻アカデミー（以下、美術アカデミーと略す）が、規約で定めたコンフェランス、すなわち講演を始めたのは、ようやく1667年5月になってのことであった。美術アカデミーの当時の総裁コルベールが同年1月9日の会合に出席したおりに、「毎月、国王の絵画室にある最も優れた絵画のひとつを選んで、月番の教授 (le professeur en exercice) がアカデミーの会合で解説する」¹⁾ ことを懲憑したことが直接の契機となったようである。同年3月28日には、1ヶ月前にはコンフェランスの主題を決定し、講演の内容とそれに対して行われた質疑応答、結論を文書に記録することを取り決めた計画が、コルベールによって認可された²⁾。王立建造物局の書記で、美術アカデミーの名誉顧問であったアンドレ・フェリビアンがその任にあたることが決まった。

美術アカデミーが産声をあげたのは1648年のことであった。記念すべきこの組織の誕生

の経緯については、ルドヴィコ・ヴィテの先駆的で今でもなお基本的な文献³⁾以来、歴史的、制度的、美学的などの種々の側面から、多くの研究がなされてきた。最も新しい研究書は、故アントワヌ・シュナッペル教授の歿後の出版となった『17世紀の画家という職業』⁴⁾で、コレクターや画商など、美術作品の鑑賞の問題を緻密な実証の精神に基づいて考究し、フランス美術研究に新しい沃野を開拓した教授の研究の集大成と言える。

本稿では、美術アカデミーの実質的な草創期に行われたコンフェランスを通して、その美術観を考えることにしたい。本来ならば、視線をやや長く据えて18世紀初めのアントワヌ・コワペルのコンフェランスまでをも視野に入れて論じることが、この時期の美術アカデミーの美術観と、わずか半世紀余りのあいだのその変容を浮彫りにするにはふさわしいであろう。しかし、紙幅の制約もあり、ここではもっぱら1667年のコンフェランスに集中してその内実を確認することにしよう。あえて限られた題材を扱うなかで、何か発見があるのではないかという期待もある。ところでコンフェランスについては、アラン・メロが若干の解説を加えて『17世紀の王立絵画彫刻アカデミー講演集』⁵⁾を刊行したことから、本稿の課題とする1667年に加えて、その後の重要なコンフェランスに近づくことが容易になった。ミンコフ社からリプリントされた『1667年のコンフェランス』⁶⁾に拠りながら、必要に応じてメロの著作を参照したい。

さて組織の根幹のひとつである重要な企てに臨んで、指導者たちは気概をもって立ち向かったにちがいない。まず、この年のコンフェランスで取り上げられた作品と解説を担当した教授は次のとおりである。

- 5月7日 ラファエッロ『龍を退治する聖ミカエル』、シャルル・ル・ブラン担当
- 6月4日 ティツィアーノ『キリストの埋葬』、フィリップ・ド・シャンパーニュ担当
- 7月2日 『ラオコーン』、ファン・オプスタル担当
- 9月3日 ラファエッロ『聖母子、エリサベツ、ヨセフ、ヨハネ、天使』、ニコラ・ミニャール担当
- 10月1日 ヴェロネーゼ『エマオの巡礼』、ジャン・ノクレ担当
- 11月5日 プッサン『マナの収集』、シャルル・ル・ブラン担当
- 12月3日 プッサン『エリコの盲人の治癒』、セバスティアン・ブールドン担当

7月の彫刻を別にして、すべてが絵画であり、しかも宗教画が取り上げられていることに気が付く。それにしても、このように羅列してみると、この選択には実に安定したバランス感覚が働いているように思われてくる。ラファエッロは美術アカデミー創始者たちにとっての最も理想的な規範であり、彼の絵画は国王コレクションの根幹となったフランソワ一世の収集品には、レオナルドの『モナ・リザ』などとともに5点ないし6点が収蔵されていた⁷⁾。一方、ティツィアーノとヴェロネーゼは言うまでもなくヴェネツィアを代表する画家であって、イタリアのふたつの流派、つまりフィレンツェ＝ローマ派とヴェネ

ツィア派の絵画が題材として選択されているのである。これは数年後に起こる「色彩論争」の素描派と色彩派の対立の軸を予告させるものではあるが、この時点でそうしたことでまで主催者は予見していたわけではなかろう。コンフェランスの教育的な意図をそれは実現したものであり、素描と色彩の優れた手本として取り上げられたにすぎないと思われる。

プッサンはル・ブランが親炙していた画家であり、美術アカデミーへの参加を懇請されたものの辞退した経緯がある。フランス絵画の古典主義の骨格は、プッサンの作品とその解釈を通して形作られていくが、コンフェランスはその最も重要な場となったわけである。プッサンは30歳になって永年の願いであったローマに身を落ち着けて、ウルバヌス八世の周辺の当代一流の知識人たちと交わりながら制作を続けた。ルイ十三世の度重なる要請を受けていったん帰国したものの、2年も留まることなく再び永遠の都に戻り、二度と故国の土を踏むことなく1665年に亡くなっている。彼へのオマージュの念も、その選択にはいくばくか働いていたか。

各コンフェランスのテーマの選択に働いているバランス感覚からは、それが発表者の自由な選択のように記録はされているものの、コンフェランス全体のプログラムの立案者の細心の注意を感じ取れる。草創期の段階における、少なくとも形のうえでは教条化とは程遠いいわば民主的な開かれた組織の在り様を示すものである。優れた画家や彫刻家を漏れなく集結したいというル・ブランとコルベールの意向の反映と言ってもよい。それにしても、ラオコーンを除いて選ばれた絵画のテーマがいずれも聖書に関わるのはなぜなのか。ひとつ、その点で参考になりそうに思われるのは、ローマ賞の課題として1663年の改正規約では「国王の英雄的業績」が課されていたのに対して、1674年からは聖書から主題をとる旨が決められていることである⁸⁾。歴史や神話の英雄の姿を重ねて、威厳を喧伝するということは親政直後の若き国王に対して美術作品のみならず祝祭や演劇を通して繰り返行われたが、ル・ブラン自身も「アレクサンドロス大王」連作で、その壮麗な試みの最中にあった。このような傾向から離れて、「物語の視覚化」という美術アカデミーの課題にいつそう直截に純粹に取り組もうとしたものか。ことはそうは単純ではないようである。

まずは5月に行われた記念すべき第一回のコンフェランスに注目したい。

II ラファエッロ『龍を退治する聖ミカエル』（ル・ブラン）

この絵画（図1）が国王のコレクションになったのは、フランソワ一世の時代にまで遡る。記録によれば教皇レオ十世がフランス王への贈り物として、ラファエッロに1518年初頭に注文し、同年8月にフランス王は入手した⁹⁾。教皇の甥でウルビーノ公ローラン・ド・メディチのフランスの滞在が、両者の結びつきをあらたに強固にしたことに関連した贈呈であったようである。さらに注文作の主題の選定に関しては、当時の政治的環境がおおきく働いていたように思われる。すなわち、ルイ十二世の死によって1515年にフランス国王に即位したフランソワ一世は、同年9月にマリニャーノの戦いで勝利してミラノを回復



図1 ラファエッロ『龍を退治する聖ミカエル』1518年 ルーヴル美術館

し、翌1516年にはボローニャ政教協約を教皇との間に結んだ。これによって、教皇はフランス国内における高位聖職者の任命権をフランス王に認め、ここにガリカニズムが確立することになった。フランソワ一世は、1517年には西方をうかがうオスマン＝トルコとの抗争に参加し、翌年にはレオ十世は彼を悪を退治する聖ミカエルになぞらえて讃えている。さらに興味を惹くのは、この年の6月に国王一家はフランス国王が聖ミカエルに庇護されるというアンジェで演じられた寓意劇に臨席しているのである。ラファエッロの作品を見た誰もが、大天使に戦果を収めつつある若い国王の姿を透かし見たことは、容易に想像できよう。

ところで、その時から1世紀半ほど経たコンフェランス開催時にも、記念すべき初回の講演のテーマの選択に関して、若いルイ十四世をめぐる環境が大きく作用していたと考えられる。すなわち、フロンドの乱を切り抜けて不平貴族を王権のもとに組み入

れることに成功し、親政を開始して権力を完全に掌握した国王のイメージが、ミカエルに重ねられたのである。ル・ブランは彼が国王の側近の画家となる契機となった『アレクサンドロス大王とペルシアの王妃たち』を、国王の使囃によって描き、それを機縁にして畢生の大作といえる「アレクサンドロス大王」連作が、この頃ちょうど描き継がれていたことをあらためて思い起こそう。ここには、あきらかに若き国王が偉大なる先人を引き合いに出して自らがその後継者であることを喧伝し、その不安定な地位に基盤を与えようという意図があり、画家もまたそれを利用して、こう言ってよければ、取り入ったのである¹⁰⁾。上記のような来歴も、国王コレクションの中でもこの作品にある種の権威を添えている。そう考えてみると、ラファエッロに対する崇敬の念とともに、この選択には十分な根拠があることが理解できる。

さて、内容に入ろう。会場は国王の絵画室 (le cabinet des Tableaux du Roy) である。参加者はすべての美術アカデミー会員と、大半の学生である。

まず、記録者フェリビアン¹¹⁾の作品の説明から始まる。寸法に続いて、内容が詳細に記述される。全体の構図の説明があり、主役である聖ミカエルについてポーズ、身に着けた衣装、持ち物、髪の毛、衣文などの特徴が記され、足下の悪魔についても、その外形や恐怖をそそる形状など、記述は精密である。この全体から部分へという説明の手順は、記憶すべき特徴であるように思われる。

ル・ブランの解説がいよいよ始まる。彼はまず天使の身体の disposition から、口を

切った。この「ディスポジション」は、フルティエールの1690年の辞書には、秩序 (ordre)、順序 (rang)、事物の位置 (situation des choses) という説明がある¹¹⁾。用例として、「庭園、絵画、劇場の美しいディスポジション」とある。リトレのフランス語辞典の1969年版には、第一義に「ある種の秩序に基づいた配置 (distribution)」とあり、「生きた肉体の各部分の配置」が例として挙げられている¹²⁾。要するに大きな全体の各部分に注目し、それをいかに並べるか、ということであろう。意味の近い composition との比較は、後に見ることにしよう (VII参照)。さて、空中に浮かぶ天使という難しい表現を達成するために、身体各部位が心地よい対照を生み出すように、例えば、右肩は背後に後退するのに対して、左肩は前方に突き出されて腹を隠す、という具合に描かれていることが示される。その対比が、動きを作り出す。悪魔も同様に分析されるが、天使によって地面にたたき伏せられた肢体が、折れて砕けたように見えるというのは、美しい秩序を見せる正義に対して悪そのものの性格を物語るものであろう。

ル・ブランは次いで素描について触れる。「絵画で最も困難なことのひとつは、輪郭を上手に描くことであり、ラファエロは古代の優れた画家に倣って、それを正確精緻に表現するように心を配った」¹³⁾と述べられるが、古代の絵画はおそらく古代彫刻とみてよいだろう。というのも、古代の絵画の実例は、陶器画を別にして存在しておらず、少し先のところで、聖ミカエル像の霊的な美の表現は、古代のアポロン像のような古代彫刻家の作品を手がかりにしているとされているからである。ここには美術アカデミーの基本理念、最高の手本としての古代美術の讃仰があり、イタリアのルネサンスで形成された絵画観にフランスの美術アカデミーの指導者たちがいかに忠実に従おうとしていたかの例証のひとつと言ってよい。ル・ブランは形態を明確に見せるために、la circonscription des lignes の重要性を指摘する。circonscription は線を引くとか境界線を引くという意味の動詞 circonscrire がもともなった名詞であるから、la circonscription des lignes は輪郭線で形態を明示する、ということになり、それは後のコンフェランスでは le trait、つまり輪郭線という言葉で示されたりもする。ここで、国王コレクションに『モナ・リザ』や『聖アンナと聖家族』など西洋絵画の傑作があったレオナルドが、記念すべきコンフェランスの初年度に取り上げられなかった理由が、おぼろげながら理解できる。レオナルドは、対象を明快な輪郭線によって、いわば切り絵のように鋭く描くのではなく、スフマートによって空間の中での人物の量感を表現しようとしたからである。

さらに興味深く思われるのは、ル・ブランが登場人物の顔の表情を細かく分析していることである。特に鼻や額、眉、眼、唇について、精密に語られるが、それは彼が1668年のコンフェランスで人物の情念を描出するさいの要諦として、素描 (図2) を用いて入念に解説されることになる。ひとつの例を訳出する。「(悪魔への軽蔑を) ラファエロは、眼と唇に現われるある種の侮蔑の徴によって、見事に表現する。半ば開いた眼とふたつの完全な弧を描く眉が、(大天使の) 平静さを表わし、同様に下唇が上唇よりいくらか突き出ているように見えるのは、敵に対する軽蔑の徴である。」¹⁴⁾

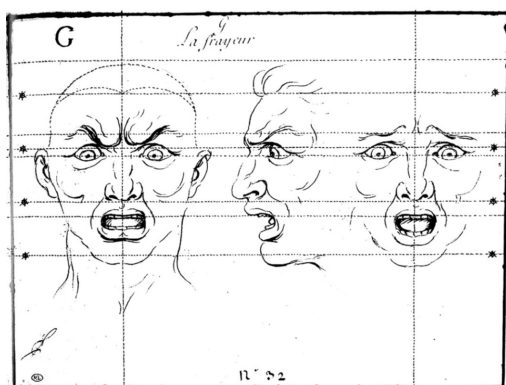


図2 ル・ブラン『恐怖』素描 ルーブル美術館

天使の動き、つまり悪魔と闘うために地上に舞い降りる動きを表わすうえで、ル・ブランが注目するのは髪の毛と肩に掛けられた布の表現である。風圧や重量を十分に勘案したそれらの描写は、動き (le mouvement) と仕草 (l'action) を身体を通して表現する秘訣であり創意であると位置づけられ、ラファエッロがその点で卓越していることが力説される。ここで初めて、主題の立派な表現 (l'expression) という言葉が現われる。

ここでル・ブランの講演はひとまず終わる。それに続いて、講演者自身から参加者に対して質問はないかどうかの問いかけがなされた。記録された質問は、人体の解剖学的な正確さについてのものであったが、全員作品を精査した結果、ラファエッロの表現は解剖学に適ったものと結論された。おそらく、ここでモデルを使った素描の訓練が美術アカデミーの教育の骨子であり、解剖学が学科教育の枢要な位置を占めていたことを思い出すべきであろう。1665年にパリを訪れたイタリアのバロック美術の巨匠ジョヴァンニ・ベルニーニが、学生にはまず古代彫刻の勉強をさせるべきで、モデルに基づく素描の訓練はその後にするべきだという主張に、ル・ブランをはじめ多くが賛同しなかったのも、ひとつには対象を自らの眼で見つめることの必要性を尊重したからにほかならない¹⁵⁾。質問者とそれに対する応答は、人体の精確な表現という草創期の美術アカデミーの関心を示すもので、それによって物語をその内容と性格にふさわしく再現できると考えたのである。そのことは、応答の終了後に再びル・ブランの指摘として、途方もない重みに押しつぶされたように見える悪魔の表現と、神聖な力という眼には見えない霊的なものを聖ミカエルによって表わす見事さの力説に応じるものであろう。さらに興味深いのは、身体の動きについて、フィレンツェ派はより多くの動きの表現に関心を持ち、すべての人物が異なる動きを見せるように描き、焰のようにたち昇り動きを見せるように彼らを配置したことによって、異様な構図の作品を生み出したのに対して、ローマの画家たちははるかに正しい判断力に基づいて精確な描写を行ったという指摘である。それをラファエッロへの讃辞と、おそらくマニエリスム、さらにミケランジェロへの批判と考えても、あながち深読みではあるまい。

色彩については、記録の最後に天使の表現について申し訳程度に言及される。支配的な赤色と黄色と白色の三色が、美しい調和を生み出しているというものである。

最後に、次回のコングレサンスがレクトゥール (部長) のブールドンに依頼されたが、彼は多忙を理由に辞退し、代わりにフィリップ・ド・シャンパーニュが担当することになった。

III ティツィアーノ『キリストの埋葬』(フィリップ・ド・シャンパーニュ)

この絵画(図3)は同じ画家の『エマオの巡礼』とともに1627年までマントヴァのゴンザーガ家にあったもので、イギリスのチャールズ一世が購入し1649年まで所蔵した。その後、パリ在住の著名な銀行家ヤーバッハのコレクションとなったが、彼の破産のさいの売り立てで1662年にルイ十四世のコレクションとなった¹⁶⁾。



図3 ティツィアーノ『キリストの埋葬』1525年 ルーヴル美術館

ところでこの作品がコンフェランスの題材に選ばれたことに、ラファエッロの『聖ミカエル』のような特別の理由を見出すことができるだろうか。おそらく、素描を中心とするラファエッロに対しての色彩派の作品ということで選ばれたのであろう。本来ならばブルドンの担当であったわけで、彼が12月のコンフェランスでプッサンの作品を取り上げたことからすると、あるいは主催者は続けてラファエッロを尊敬し、素描の手本として讃えられたプッサンを俎上に載せる意図があったのかもしれない。

さて、最初に作品の内容についての簡潔な記述の中で、この絵画がティツィアーノの制作意欲の最も高まりを見せた時期の作品であることが記される。続けて、講演ではオルドナンス(l'ordonance)と素描は取り上げることはせず、人物の(感情の)表現(l'expression des figures)および色彩と光の配分(la distribution des couleurs et des lumières)についてのみ触れる旨が述べられる。ひとつにはル・ブランとの重複を避けるため、さらにより肝要と思われるのは、ティツィアーノが最も秀でている分野を素材にしようとしたためであろう。シャンパーニュがルーベンスと同郷のフランドルの画家であり、色彩論争の口火が切られたのが、彼自身が1671年に行った、ティツィアーノの『聖家族』を題材にしたコンフェランスであったことは、記憶されてよいだろう¹⁷⁾。

さて、オルドナンスはフルティエールの辞書には、第一義に法律とあり、この語には国王や教会など、権威あるものから発せられた命令という意味が根本にあるようである。建築や絵画などの様々な配列という意味は、ほとんど語義の最後として現われる。一方リトレでは配列、秩序の意味が最初に記されている。コンフェランスでのこの語の意味もそのように解すればよからう。

シャンパーニュはこの絵画の中心のモチーフである死せるキリストの表現を、自らの力で身体を支えることのできなくなった死者の描写として、いかに適切かを力説する。例

えば、頭部および腕が画面の奥の方に退き、反対に下肢が手前に向かってくるような表現に、どれほど影が巧妙に利用されているかを。さらに、生前の尊厳さと美しさを喪失したことから、画家がその死顔を影の中に不分明に表わしていることを指摘する。

この世界に取り残された聖母マリアや福音書記者の聖ヨハネ、あるいはマグダラのマリアたちは、その仕草と肌の色、さらに身にまとう様々な衣装の色彩によって、生者であることが強調される。シャンパーニュはこの肌の色 (la carnation) と、赤色と黄色と緑色などの精妙な色の配置に讃辞を惜しまない。「この作品では、まず色彩の技法とその美しい諧調を讃えなくてはならない。そしてこの諧調は各色彩の配置 (l'arrangement) から生まれる。」¹⁸⁾ もうひとつ大切であると思うのは、大気の光についての解説で、光の加減とそれを置き換えた色彩の配置によって、遠近感が示されるという指摘である。言うまでもなくティツィアーノは、当時はヤーバッハが所蔵し1671年に王室コレクションとなる『田園の奏楽』の、穏やかな光に浸された叙情的な風景の作者であった。

私がかもうひとつ興味深く読んだのは、シャンパーニュによる聖母マリアを初めとする登場人物の表情の分析で、ことにマグダラのマリアの二重の感情、つまり死せるキリストへの強い悲しみと、聖母への憐憫と思いやりという鋭利な心理分析と、それを視線と身振り、さらに人物相互の配置によって表現するという実地的な制作の教えである。彼もまた数多くの「悔悛するマグダラのマリア」の作者であり、そこにティツィアーノの同主題の作品から多くを学んだであろうことは、夙に指摘されてきたことである。講演録の最後に、表情について、聖母マリアとマグダラのマリアと聖ヨハネを例に、眼、眉毛、鼻、唇によっていかに巧みに表現されているか、美術アカデミーの名で言及がある。

終了後の質疑応答の中で、ティツィアーノの素描の拙さが、幾人かの出席者から指摘された。これもアカデミーの名で次のような応答がなされたようである、「ティツィアーノは絵画のすべての分野で完全であるわけではなく、卓越している分野にこそ注目すべきであって、シャンパーニュ氏はそれを見事に示した」¹⁹⁾ と。

今回のコンフェランスの講演者にファン・オブスタルが請われ、『ラオコーン』がテーマに決まった。紙幅の都合から、また絵画を問題とするという本稿の趣旨から、今回はそれについては触れない。

IV ラファエッロ『聖家族』(ニコラ・ミニャール)

8月の夏の休みの後に再開されたコンフェランスで取り上げられたのは、ラファエッロの通称『大きな聖家族』(図4)であった。『聖ミカエル』と同じく、教皇レオ十世によって注文され、王妃クロードに贈られた。ヴァザーリはジュリオ・ロマーノが師を手伝ったことを伝えている²⁰⁾。

講演者はニコラ・ミニャールで、ル・ブランの終生のライヴァルとなったピエール・ミニャールの兄で、弟がル・ブランへの敵愾心から美術アカデミーへの参加を拒否していたのに対して、兄は1663年に会員となりル・ブランの協力者となった²¹⁾。

彼は登場人物を作品の内容に適した性格で表わす、「表情の表現 (l'expression)」から始める。というのも、ラファエッロが神聖であるのは、その点にあると考えられるから、という理由で。聖家族のそれぞれの性格の表情の分析は精緻を極める。例えば、母マリアは慎み深く敬虔な表情で描写されて、わが子への愛が見事に描写されているのに対し、幼子は母への深い愛情を示す。さらに講演録の後段には、より踏み込んだ母子の感情の分析があり、母がその仕草で子を崇める様を示すのに対して、幼子は母への感謝と愛情を身振りで示している、という。さらに母の半ば開いた下を向いた眼は、跪いたその姿勢とともに、崇敬の表現とされる。ふつうの母子とは異なるふたりの関係を、講演者は画家の周到な表現から読み取っているのである。そこには、17世紀のボローニャの画家たちによって、さらにピエール・ミニャールによ

て広く流布した母と子の情愛に満ちた関係を示す、いわば人間化された聖母子像とは異なる、「人の愛を超えた神聖な愛」²²⁾が表現されている。母子を取り囲む登場人物たちも、ふたりの天使とともに幼子への恭順や讃嘆の感情を明らかにする。

ミニャールはそこでオルドナンスを取り上げて、イエスを軸にした画面の構成へと話を移していく。さらに光も中心のモチーフ、つまり幼子に最も強く注いでおり、そこに影を落とすような不測の事物 (les accidents) は注意深く避けられ、色彩についても、イエスが一見して主役であることがわかるような強い色彩が用いられていることが指摘される。講演者はラファエッロが「聖母子像」という彼の名声の大きな要因となっている図像で、いかに主役を際立たせつつ、均整のとれた作品を実現しているかを丁寧に解説しているのである。

素描についての説明も面白い。それがラファエッロの最も卓越した部分であるとしながら、ボローニャ派の柔らかな線、フィレンツェ派の筋骨たくましい線描の中間に、彼の特徴を見ているのである。質問への応答の中で色彩についての言及がなされ、ティツィアーノが色彩の輝きで作品を美しく「化粧しよう farder」としたのに対して、ラファエッロは自然の最も美しい部分を選んで、それを忠実に写そうとしたという説明も、比較によってそれぞれの特徴が明快に浮彫りにされている。

最後に感情の表現 (la distribution...de ces diverses expressions) について。憎しみや激しい怒りなど、強い感情は身体の動きで表現できるが、内面に潜む感情、穏やかな感情



図4 ラファエッロ『聖家族』1518年
ルーヴル美術館

を、人物の形姿を通していかに表現するか、画家の腕の見せ所であろう。すでに触れた聖母と幼子のあいだの、人間の親子とは異なる関係を画家がいかに巧みに表わしたかが、具体的に示されている。

V ヴェロネーゼ『エマオの巡礼』(ジャン・ノクレ)

講演者となったジャン・ノクレ(1617頃-1672)は、ナンシー出身の画家で1663年に美術アカデミー会員となっている。ティルリー宮とサン＝クルー城で装飾に携わったがそれらは消失し、彼の現存する作品は宮廷人の肖像画である。彼が講演のテーマに選んだのは、ヴェロネーゼの『エマオの巡礼』(図5)であった。この作品は、著名なクレキ元帥のコレクションにあったもので、その歿後にリシュリユーが入手し、ついでルイ十三世、十四世のコレクションとなった²³⁾。この絵画は前記のル・ブランの『ダレイオスの王妃たち』と並べて、部屋に置かれていたという。ティツィアーノと並んでヴェネツィア派を代表する画家の最も充実した時期の制作、すなわち1559年から1560年頃に描かれたと考えられている。主題は『ルカ福音書』24章に物語られる、復活後のキリストの逸話のひとつで、ふたりの弟子がエルサレムに近い町のエマオに行く途中でキリストに出会って道中を共にし、夕食の最中に相手がキリストであることに気がつくというものである。

ノクレはこの作品を取り上げた理由として、絵画は多くの部分から成り立っており、著名な作品は何かしか参考になる部分がある、と言い訳がましく聞こえなくもない口上を述べている。確かに国王コレクションの並み居る名作から、ヴェロネーゼを選択するのはいささか奇異にも思えるが、当時、彼の作品が好まれていたことは、コレクションされた作品の数の多さが示している。

さて、講演者はヴェロネーゼの優れた部分のみ、すなわち、オールドナンスと素描と色彩についてのみ触れることを最初にことわってから、具体的な内容に入る。彼がまず讃えるのは、多人数を配置する技術であり、主要なモチーフを強調するために副次的なものをあえて無視する点である。もっともこの作品は、宗教的な図像でありながら肖像画としての

役割が重ねられており、その点で「真実らしさ」(la vray-semblance)がないがしろにされている、という指摘も忘れない。「真実らしさ」はフランス古典主義の文学と絵画の双方の根幹とされた理念であった²⁴⁾。素描については、年と性別、人物の特徴に応じて見事である一方、衣服の表現は主題にはふさわしく



図5 ヴェロネーゼ『エマオの巡礼』1559-1560年 ルーヴル美術館

なく真似をしてはならぬと手厳しい。華美な服装が、この場面には不適切と判断されたのだろう。

ノクレが讃辞を惜しまないのは、キリストの正体が明らかとなる瞬間の人物の表現である（図6）。身振りのみならず、キリストに釘付けになった眼、半ば開いた口など、人々の驚きの表現である。それはキリストに視線が

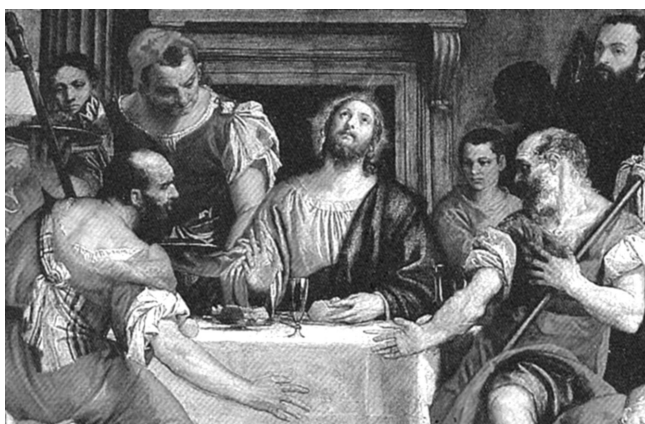


図6 ヴェロネーゼ『エマオの巡礼』部分

集中するような人物の配置の妙でもあり、光を巧みに利用した明暗表現が、画面に力強さを生み出し主役と脇役の関係を適確に表わしている。色彩では色の組み合わせの精妙さに注意が促され、精彩ある色調が動きの描写とともに潑刺とした生の輝きを生み出している。しかし、最後にティツィアーノとの比較がなされ、ヴェロネーゼの色彩は瑞々しく美しいが、ティツィアーノの甘美な諧調や美しい調和が欠けていると評価される。これはヴェロネーゼの作品の装飾的な傾向の指摘として、留意すべきであろう。

VI プッサン『マナの収集』（ル・ブラン）

初回について、11月の第六回のコンフェランスを担当したのはル・ブランであった。これまでのイタリアの絵画に続いて、初めてフランスの画家が登場するが、「プッサンは今日の栄光であり、フランスの華」²⁵⁾であるからとまず記される。さらに、ラファエッロや彼と同時代の作品は、制作当時の色彩の輝きや調子を失っており、本来の美しさをもはや味わうことができないのに対して、プッサンはル・ブラン自身が直接会って教えを受け、作品も制作当初の輝きを保っていることに、取り上げる理由もあるという。題材となった作品は『マナの収集』（図7）で、プッサンの大切なパトロンの一となったポール・フレアール・ジャン



図7 プッサン『マナの収集』1639年 ルーヴル美術館

トルーが彼に注文した最初の絵画である²⁶⁾。『出エジプト記』で物語られるモーセの率いるイスラエルの民が、エジプトから故国へ帰るさいの苦難のひとつの図像化である。

このコンフェランスの内容はすでに数多くの研究が出され、フェリビアンの手になるコンフェランスの記録の中では最もよく知られたものである。ここでは私が読んで最も興味深く、重要である点と考える点を強調したいが、その前に、全体の構成を一瞥しておきたい。

それ以前のコンフェランスの内容から、ラファエロとティツィアーノとヴェロネーゼから学ぶべき点があらためて示された後、プッサンはそれらのすべてが備わっている、と絶大な讃辞が贈られる。そして、話の道筋として「全体の構成 (la disposition en general)」と「各人物の構成 la disposition de chaque figure en particulier」、次に素描と人物のプロポーション、三番目に情念の表現 (l'expression des passions)、最後に線的および空気遠近法と色彩の調和についてというプランが示される。さらに「全体の構成」は、舞台(場)の構成、各人物の配列、大気の色²⁷⁾の3つに分けられる。それらの解説は、フェリビアンによる作品の主題の詳細な説明がなされた後に始まるが、作品の記述は省略して、「画家の思索の表明であり、主題にふさわしい表現を与えられた作品」の眼目というべき点へと進みたい。

まず、舞台の構成 (la composition du lieu) について。イスラエルの民が陥った苦難にふさわしい悲劇の舞台として、荒涼とした恐ろしげな砂漠、巨大な岩塊、薄暗い空などの表現が讃えられる。さらに舞台上の各部分 (parties) には、まるでその周囲を歩けるように人物が置かれ、それによって奥行きやそれぞれの人物の状況を見て取ることができる。人物の構成については、群像をなす人々は、主題にふさわしく配列されて、適切な身振り

や動きを示し、それが動作の一致 (l'unité d'action) と美しい調和 (la belle harmonie) を作り出している。その例として、これもこの作品の解説には必ず出てくる、画面左下のふたりの女性と子供の群像とその周辺にいる老人と若者(図8)について、構成上の見事さが指摘される。ただし、それが物語のどのような意味を伝達しているかは黙されたままである。

光はどうか。場面が早朝の出来事を描くことから、薄暮の中で主要な人物を浮き彫りにするように、光が効果的に用いられている。マナが天から降ってくる側はいまだ暗いが、そこに置かれた人物は



図8 プッサン『マナの収集』部分

明るく照らし出され、明暗が快い多様性を生んでいる。さらにプッサンが素描でいかに優れているかが指摘されてから、彼が「最も美しい古代彫刻をもとに、主題にふさわしいように表わした人物のプロポーショナル」²⁸⁾へと話に移る。古代彫刻として引き合いに出されるのは、ラオコーンでありニオベの像であり、セネカの像であり、それらを基にして前景に現われる老若男女の表現が、彼らの置かれた状況や性格にいかに適切であるかが説明される。第一回目のコンフェランスでも触れたことであるが、ル・ブランの絵画観の根本に、古代美術がおおしく働いていることをそれらは明らかにするが、その締めくくりとしてフェリピアンは「ル・ブラン氏はこうした見事なプロポーショナルを強調し、画家がそれらの真似でも原作の複製をするのでもなく、その骨子を把握し表現した」²⁹⁾と記した。



図9 プッサン『マナの収集』部分

三番目の要点である表現の問題は、各人物が主題にいかにかふさわしくとり扱われているか、その振る舞いもユダヤの民が陥った苦難と神による救済という内容に、ひとつとして矛盾したものはないことが力説される。一例として、上記の前景左のふたりの女性と子供の群像の横で立つ初老の男性について（図9）。彼は、わが子を半ば犠牲にしてお腹を空かせた老いた母に乳を飲ませようとする女性の、慈愛という高貴な行いの証人にふさわしく、厳粛な形姿に表現されている。しかもその仕草は、眼前の悲惨な光景への驚きを適確に表わしており、それが鑑賞者にもユダヤの人々が陥った悲劇的な状況を理解する便となっている。手の仕草や大きく見開かれた眼は、彼の心情を精確に浮彫りにしている。こうした分析は、各登場人物の心情の解明とともに次々に行われ、「多様な動作に卓抜な画家」が同時に優れた心理の分析家であることが明らかにされる。物語を造形化する場合に、人物の身振りとともに、心情つまり情念の視覚化の重要性を説くル・ブランの絵画観が、多くの実例を基にして具体的に語られるのである。それは彼らの纏う衣装にもおよび、詩と同様に歴史画に必要な「le costume」、すなわち「習慣や習俗、年齢や身分や時候にふさわしい衣装」が注意深く選ばれており、それが「la bien-séance」、すなわち主題との一致を生むことになる。衣装の表現は、美術アカデミーの教育のなかでも、要諦のひとつであった。

遠近法と光および色彩について、最後に簡潔に触れられ、黄色と青色という光と空気の性質に最も近い色が、主要人物の衣装の色に選ばれていることに注意が促される。

ル・ブランの講演に続いて、質疑応答が始まる。この中で、私が最も重要であると考えるのは、絵画と時間の問題である。ひとりの質問者が、ル・ブランが慈愛を表わすと述べ

た画面左の群像の表現（図8）は、すでにマナを拾っている人々が描かれていることから言えば、矛盾しているのではないかと疑問を呈した。それに対して講演者は次のように答える。「絵画は物語（l'histoire）とは異なります。物語作者は言葉を連ねて、語りたいと思う物事のイメージを作り出す一連の文章によって内容を示し、動作を連続的に表現できます。しかし、画家は表わしたいと思う物事を捉えるにはひとつの時間（un instant）しかなく、そのために描きたい主題を理解してもらうには、多くの連続する動作を一緒に表わすことがしばしば必要になります。」³⁰⁾ 神がマナを降らせるという奇跡の偉大さのいっそう印象的なイメージの創出には、イスラエルの人々の相反する状況の描写が不可欠で、それらを同時に表わしたというのである。ここには視覚芸術と言語芸術の表現の性格の相違のはっきりとした自覚がある。絵画理論が文学に拠りかかって形成されてきたことを考えれば、この理解の仕方はきわめて重要である、と思われるのである。もっとも、絵画と詩は「姉妹芸術」であるという考えが否定されているわけではなく、講演の最後に出席者のひとりの発言として、「ペリペシ péripétie」つまり「劇の急展開」という演劇の手法を引き合いに出して、プッサンの表現が正当化されている。演劇においても、本当らしさや単一の主題の表現を裏切らない限り、異なった時間に起こる複数の出来事をひとつの行為（une action）として表わすことは認められている、というのである。ところで、この演劇理論³¹⁾の援用は、やや筋違いというのではなからうか。三単一の原則のうちのひとつ、時の単一について、人間生活の一日、つまり12時間を限度とするという制限はあっても言語芸術は、それを継起的に叙述できるのに対し、絵画はひとつの場面しか与えられてないものであるから。表現の質の相違に注目したル・ブランの応答は、際立って新鮮であるように思われる。彼は実制作者の立場からこうした結論を導き出したのであろうが、直接的なつながりはともかく、レッシングの『ラオコオン』（1766年）をある点で予告している。

VII プッサン『エリコの盲人の治癒』（セバスティアン・ブールドン）

本来なら第二回目のコンフェランスを担当するはずだったセバスティアン・ブールドンが、1667年12月3日、この年の最後の回にプッサンの作品を題材に話をした。前回から講演も質疑応答も活発になってきたことは、講演録の長さに端的に示される。コンフェランスも軌道に乗り、会員をはじめとする参加者もようやく慣れてきたということか。

ブールドンは幾何学的な画面構成を特徴とする歴史画を手がけ、若い頃は風俗画も描いた³²⁾。1666年6月から健康状態は思わしくなく、1666年2月生まれの彼は、1671年5月に亡くなる。この絵画（図10）はプッサンがリヨンの商人レイノンのために1650年に描いたもので、リシュリュー公爵のコレクションとなった後に、1665年にルイ十四世が彼から購入した³³⁾。主題は聖書に語られる盲人の治癒の場面だが、『マルコ福音書』や『ルカ福音書』に登場するひとりの男の盲人ではなく、『マタイ福音書』に記されたふたりの盲人の治癒の場面である。

ブールドンは面白い喩えを用いて始める、曰く「たくさんのお花で飾られた花壇を見つけ

て蜜を集める蜜蜂を真似たい。作品のなかで最も実りを得ることができると思われる、重要な点のみに留意したい」³⁴⁾、と。そこで彼が注目するのは、光、構成 (la composition)、プロポーション、情念の表現 (l'expression)、色彩、全体の調和 (l'harmonie du tout ensemble) の6点である。

これまでのコンフェランスで取り上げられた要素を踏襲し

つつ、いくつかの異同を見せる。素描について触れられないのは奇異に思われるが、すでに前回のル・ブランやラファエッロの作品についてのコンフェランスで詳述されたことから、敢えて避けたのであろうか。プールドンは1669年に6回に及ぶコンフェランスの計画を立てており、初回だけで残りは実現しなかったが、計画に拠ればこの12月で取り上げた要素のうち5つはそのまま繰り返され、プロポーションに替わって輪郭 (le trait) が取り上げられた。いずれも人物表現に関わるものであり、彼の意識のうちには素描はふたつの部分、輪郭とプロポーションからなると考えていたようである³⁵⁾。したがって、12月の講演のプロポーションは、素描に読み替えることができようか。なお、フェリビアンは1685年に「ブッサン伝」³⁶⁾のなかで、この作品の主題の見事な配列 (la belle disposition du sujet)、素描の力、色彩、人物の美しい表現 (les belles expressions des figures) に讃辞を贈っている。

さて、まず光についての説明はかなり長い。画面には朝の光がみなぎり、それは眼を開くという主題にいかにかふさわしいかが強調される。いまだ地平線から低い太陽がキリストと使徒たちを明るく照らし、逆光となった盲人の目鼻を影が暗く覆う。影の扱いは巧妙をきわめて、建築が作る大きな影が人物の背景となって、彼らを浮彫りのように美しく、力強く浮き上がらせている。それはヴォリュームを表現し、さらに遠くになるに従って光は弱くなり、それが遠近感の表現につながっている、と指摘が続く。光の反射 (les reflects de lumiere) は不要な効果をもたらすものはひとつもなく、「すべての人物は、色彩が互いに干渉しないように配置されている。」³⁷⁾

それから構成 (la composition) の説明が始まる。この言葉は、動詞 composer から派生した名詞であるが、フルティエールには「いくつかの物体 (corps) を別の物体を作り出すために集合しあるいは寄せ集めること」が第一義として上げられ、「精神の作り出したもの」などの意味が加わる。リトレには「何物かを生み出す行為」が第一義にあり、「ひとつの物が作り出される方法」など、多くの意味が加わる。disposition に比べて、制



図10 ブッサン『エリコの盲人の治癒』1650年 ルーヴル美術館

作にいっそう密着した言葉のようで、そこから「作品」という意味が生まれるのであろう。いずれにせよ「構成」と訳すが、ブールドンはキリストの奇跡の舞台として、プッサンがその土地の特色や他に必要な背景を入念に研究したことを指摘し、それが構成の根本にあるとされている。つまり奇跡はエリコの町の入り口で起こったが、世界で最も美しいといわれた町が、その美しさの基となった泉から流れる水に潤される様子や、均整の取れた王宮や建築物とともに表わされている。この調和のある建築や自然の景観は、八頭身というギリシャ・ローマ彫刻で最も調っているとされた人物のプロポーションにも、呼応している。ここでも見事な人物像の表現は、アポロン像などの古代彫刻との関連で指摘されている。

人物の表現はどうか。ブールドンはとくにキリストの姿に注意を促し、偉大さ、高貴さ、神聖さが、立ち居振る舞いと顔の描写を通して、いかに理想的に実現されているかが述べられる。色彩については、光の特徴に最も近い黄色と白色、あるいは光と空気に関わる赤と青を混ぜてできる紫が、キリストの衣服に用いられ、そうした色彩が他の人物の衣装の色彩と見事に調和している。このような生き生きとした色彩が配列（disposition）され、絵画の美しさのおおきな要因となっている。

ここでブールドンの話はひとまず終わり、質疑応答に移る。疑問が幾人かの出席者から出された。例えば奇跡の場面にはもっと多くの人物がいたのではないか、この地にあるべき椰子の木が描かれていないのではないか、など。

出席者のひとりが、絵画は異なる目的があり、主たる目的が再現にあるもの、教化にあるもの、さらに教化と楽しみを与えることにあるものがあるとしたうえで、聖書やキリストの奇跡を描くには、できるだけ記述されたものに忠実であるべきことが説かれる。その点から言うと、プッサンはエリコの奇跡を忠実に描いてはおらず、むしろガリラヤ近くのカファルナウムでの出来事（『マタイによる福音書』第4章）ではないかと言う。この疑問については明確な解決は示されてはおらず、プッサンは盲人の治癒の奇跡という中心的なテーマを、真実らしさ（la vray-semblance）を損なうことなく表現したと結論されている。

VIII

国王のコレクションから手本となるにふさわしい絵画を選択し、制作にさいしての留意点を具体的に検証するというコンフェランスの概要は、以上に見たとおりである。発表者の絵画観によって、あるいは対象となる絵画に応じて、力点は異なってくるものの、ここで制作の上での要諦とされたこと、手本として推奨された諸点は、シャルル・ル・ブランの要請で美術アカデミーの書記アンリ・テストランが1675年から1679年にかけて行ったコンフェランスで、体系として提示された³⁸⁾。ここに最も完全な美術アカデミーの理論が形成されるのである。

具体的な作品を目の前に置き、そこから論点を取り出して、それを一般化し理論化する

という方向は、この時代のデカルトの哲学にも通じるような、明晰さへの強い志向がある。まさしく17世紀を通じて、フランス語の洗練という大きな課題が着々と実を挙げている時代でもあったのである。フランス絵画の古典主義が理論的に整備されるとともに、一方でそれが規範として働いたことは事実ではあるが、18世紀を通してそれが制作の強い障碍となったわけではないことは、色彩論争やその後の絵画の展開がそれに対する何よりの反証である。

註

- 1) Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996, p.12.
- 2) Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1648-1792, Paris, 10vol., 1875-1892, t.I, pp.315-317 (以下、P.V. と略).
- 3) Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Etudes historiques*, Paris, 1861.
- 4) Antoine Schnapper, *Le métier de peinture au Grand siècle*, Paris, 2004.
- 5) 註1を参照。
- 6) André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668.
- 7) Cat. de l'expo.; *La collection de François 1^{er}*, Paris, 1972 /Cat.de l'expo.; *Raphael dans les collections françaises*, Paris, 1983/Cécile Scailliérez, *François 1^{er} et ses artistes*, Paris, 1992. ラファエッロの作品は5点ないし6点がフランソワ一世のコレクションあったと思われるが、そのうち2点はジュリオ・ロマーノとの共作とされる。なお、ラファエッロとフランス美術については次の展覧会カタログを参照。Cat. de l'expo.; *Raphael et l'art français*, Paris, 1983.
- 8) P.V.t.II, p.27.
- 9) Cécile Scailliérez, *op. cit.*, p.106.
- 10) 拙論、「ヴェルサイユ——祝祭から「鏡の間」の装飾へ」『ヴェルサイユ展』神戸市博物館、東京都美術館、2002-2003年、43-51頁。
- 11) Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, 3vol, 1690.
- 12) Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 7vol, 1970.
- 13) Félibien, *op. cit.*, p.4.
- 14) Idem, p.7.
- 15) Christien Michel, *Le chevalier Bernin et l'enseignement artistique en France*, dans *Le Bernin et L'Europe*, Paris, 2002. クリスティアン・ミシェルは、古代彫刻の模倣からイタリア美術の垂流にフランス美術になることを恐れたという指摘がある。
- 16) Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683*, Paris, 1987, pp.123-125.
- 17) Alain Mérot, *op. cit.*, pp.203-205.
- 18) Félibien, *op. cit.*, p.24.
- 19) Idem, p.23.
- 20) 註7参照。

- 21) Antoine Schnapper, *Nicolas Mignard d'Avignon* (catalogue de l'exposition), Avignon, 1979.
- 22) Félibien, *op. cit.*, p.59.
- 23) Arnauld Brejon de Lavergnée, *op. cit.*, pp.96-97.
- 24) 戸張智雄「演劇理論」『フランス文学講座4』大修館1977年、241-256頁。ジャン・シャブラン（1594-1674）の言葉として、「すべての詩における模倣とは、模倣されたものと模倣するものとの間に、なんらの差異のないほど完全でなければならぬということを、基本としたい。なえなら、詩の本来の目的は、精神に事物をまことに現前するものとして提示し、その無軌道な情熱から浄化することであるから」が紹介されている。
- 25) Félibien, *op. cit.*, p.77.
- 26) プッサンはこの作品について、「絵を読む術を心得ている人を、失望させることはないでしょう」という有名な言葉を残した。Ch. Jouanny (éd.), *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, 1911, pp.4-7.
- 27) Félibien, *op. cit.*, p.82.
- 28) Idem, p.86.
- 29) Idem, p.89.
- 30) Idem, pp.102-103.
- 31) 註24、戸張論文を参照。ボワローの『詩法』から「ただひとつの場所で、ただ一日のうちに、ただひとつの行為が完結して、劇場は最後まで満員でありたい」が紹介される。
- 32) Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon* (catalogue de l'exposition), Montpellier, Strasbourg, 2000-2001.
- 33) Cat. de l'expo.; *Autour de Poussin*, Paris, 1994, p.73-91.
- 34) Félibien, *op. cit.*, p.111
- 35) Idem, p.118.
- 36) André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres...*, VIII^e Entretien, Paris, 1685.
- 37) Félibien, *op. cit.*, p.116.
- 38) Alain Mérot, *op. cit.*, pp.297-366. テストランは、輪郭線と素描、表現、プロポーション、明暗法、オルドナンス、色彩を、「6つの教え les six préceptes」とした。