

王立絵画彫刻アカデミーとラファエッロ

——ローマ大賞受賞作品を手掛かりに——

栗 田 秀 法

はじめに

17世紀半ばに古代彫刻とラファエッロを模範としてニコラ・プッサン（1594-1665）によって確立された古典主義は、18世紀前半にロココ美術に取って代われ、ジャック＝ルイ・ダヴィッド（1748-1825）によって最後の四半期に復興されたことはよく知られている。とはいえ、古典主義が退潮した時期においても、王立絵画彫刻アカデミーは厳として維持されており、その教育システムに根本的な変革が加えられることはなく、ラファエッロの権威が完全に失われることはなかった。本稿では、範例としてのラファエッロ主義が最も機能した場としてローマ賞コンクールに注目することで、アンシャンレジームにおけるラファエッロ主義の特徴の一端を明らかにしてみたい。

1. 17世紀フランスにおけるラファエッロの再評価

プッサンのパリ滞在（1640-1642）から1648年の王立絵画彫刻アカデミーの設立の前後の時期にはパリにおいてラファエッロやプッサンの芸術が模範とされはじめ、「パリのアッティカ様式」とも呼称される古典主義が流行し、ロラン・ド・ライール（1606-1655）やウスタッシュ・ル・シュウール（1616-1655）らが活躍した¹⁾。

ラファエッロの様式を伝えるのに後々まで大きな役割を果たしたと思われるのが、ローマのプッサンの周辺にいたニコラ・シャプロン（1612-1656）によって1649年に版刻・出版されたヴァティカンの「ラファエッロの聖書」に関する複製版画集である²⁾。この版画集は、18世紀の収集家でディーラーでもあったピエール＝ジャン・マリエット（1694-1774）によって「ニコラ・シャプロンは大いなる技量ときわめて優雅な様式で版刻した。ラファエッロの趣味がこれ以上感じられるものはない。」³⁾と高く評されたものである。また、1651年にはヴァザーリのラファエッロ伝の仏訳がパリで刊行されるなど、ラファエッロへの関心の高まりの大きさをうかがい知ることができる⁴⁾。

ルイ14世の親政が始まり王立絵画彫刻アカデミーが復興した1663年以降、学識ある人の知性を満足させる物語画の範としてラファエッロおよびプッサンの権威は最高潮に達した。

1667年に都合7回開かれた美術アカデミーの講演会において、ラファエッロが2回、古代彫刻が1回、ティツィアーノ、ヴェロネーゼが各1回取り上げられたのだが、一連の講演会がプッサンに関する2回の講演で締めくくられたことで古代とローマ派が都合5回を占めるに至ったことは象徴的である⁵⁾。絵画が精神的営為、自由学芸とみなされ、画題の序列が設けられた美術アカデミーでは、物語画（歴史画）がその頂点に君臨し、前世紀の模範としてラファエッロが、当代の模範としてプッサンが称賛された⁶⁾。

当時の学識ある鑑賞者の見方を知るには、アンドレ・フェリビアン（1619-1695）が『古今の卓越した画家についての対話』においてル・ナン兄弟を評した次の言葉が参考になる。「精神の関与がほとんどない作品はすぐに退屈になる。真実らしさがあり、事物が技量をもって描かれているときには、最初は目を引き、喜びを与えないでもないが、ほどなく退屈になる。こうした理由でこの種の絵画は一瞬かつ時々にしかなしませることができず、学識ある人でそれを愛好する者はほとんど見当たらない。」⁷⁾ ル・ナン兄弟はギルドに対抗して宮廷画家が一致団結し設立された美術アカデミー創設期の会員であるが、復興以後のアカデミーでは全く別の価値判断がなされるようになったのである⁸⁾。

フェリビアンの「ラファエッロ伝」（1672）においてラファエッロが特に評価されたのは、「ミケランジェロが優れた素描家であること、ティツィアーノとコレッジョが色彩の調和と筆遣いの見事さにおいて称賛されることは否定できない。（中略）絵画の一領分に秀でる者であっても、他の領分は並以下にしか通じていないが、ラファエッロは全ての領分において称賛される」⁹⁾からであった。そこには当時の学識ある鑑賞者であった、オネットムと呼ばれる廷臣の世界において中庸の美学が幅を利かせていたこととも関連している¹⁰⁾。

ラファエッロの作風においてフェリビアンによって具体的に評価されたのは、「他ではみられない構成の見事さ」、「姿勢、顔の表情、衣裳の整え」における見事な選択、「あらゆる人物に見いだされるきわめて見事に表現された身体の動きや魂の動き」並びに、学識ある画家に期待された、「国ごとに異なる風習を表現するのであれ、衣服、武具、飾りつけ、場の選択、ひいてはカステルヴェトロがその詩論において *costume* と呼び、偉大な詩人や画家に共有されるはずの適切さの領分すべてに関わるのであれ、然るべく主題を適合させて扱う」¹¹⁾仕方であった。そうした評価に最も見合う作品が《キリストの変容》（図1）で、フェリビアンは「この絵には、大変見事な人物と、きわめて様々で並外れた顔の表情が描かれているので、あらゆる識者からラファエッロの手になるもっとも完璧な作品とみなされたのも故無きことではない」¹²⁾と評している。その感情表現が形を変えつつシャルル・ル・ブラン（1619-1690）に受け継がれていくことはよく知られている¹³⁾が、観者に強く「おそれとあわれみ」を惹起する「逆転」の瞬間を演出することで劇的な緊張感が生み出されていることについては必ずしも十分に理解されなかったように思われる¹⁴⁾。

2. 「語り」の範例としてのラファエッロ

王立絵画彫刻アカデミーの1663年の規約第IV項に「アカデミーは、若者と生徒のために、日曜と祭日を除き毎日開かれる。そこでは、2時間の間素描が可能で、教授がポーズをとらせたモデルに基づいて行える稽古が利用できる。また、アカデミーが選任した各分野の教授が週に2回授業を行う幾何学や遠近法、解剖学を学ぶことができる。」¹⁵⁾とあるように、美術アカデミーの教育の核心に裸体モデルのデッサンがあり、月当番の教授が素描の指導に当たり、さらに理論的な科目の授業が開かれていた。物語画家の育成に資するとみられたのであろうか、二人組のモデルがしばしば課題に供されている（図2）¹⁶⁾。

素描教室では賞も与えられ、「アカデミーの生徒にはいくつかの褒賞が提供される。入賞者は、毎土曜日に裸体モデルに基づいて描く素描に関する試験によって選ばれる。」（規約第XXIV項）とされた¹⁷⁾。素描に関する試験に加えて物語画に関する試験も年に一度行われたとされ、規約同項には次のような定めがあった。

授賞の目的で、毎年3月最後の土曜日には、王の英雄的な行為についての主題が生徒全員にアカデミーによって与えられ、各々それに関する素描を制作して3ヶ月後に提出する。提出作品には賞が授与され、さらに同じ主題での絵画制作を命ぜられる。そのタブローは6ヶ月後に提出され、その時点でもっとも出来のよい者に対して大賞が授与される。¹⁸⁾

アカデミーの1664年9月10日付の議事録によると、審査の要点は、主題の構成あるいは配置、主題全体の表現、人物個別の表現、人物の面と光に関する遠近法、完成した主題の構想と各部の比例、色彩の配分、の5つであった¹⁹⁾。

フランソワ・ボヌメール（1638-1689）の《全世界にルイ14世の栄光を知らせる名声》（1665）（図3）²⁰⁾は「王の英雄的な行為についての主題」に関わるもので、ル・プランを思わせる古典主義的な作風で描かれている。河神の表現は当時の素描教室での研鑽の成果を披歴するものであったと思われる²¹⁾。この画家は翌年に設立されたローマのフランス・アカデミーで研鑽を積み、10年後に会員に認められている。入会作品《アポロとダフネ》（1675）²²⁾は神話画だが、アルバーニの影響が顕著な、あくまでローマ派の作風で描かれている。

美術アカデミーではその後、ローマ賞コンクールが、准会員、会員、准教授、教授を経て、主管、院長へと上昇する物語画家のキャリアパスの最初の登竜門として確固たる地位を確立した²³⁾。コンクールの主題については、1674年以降は旧約聖書から順次採られることになった²⁴⁾。指定の主題のエスキスを事前に提出し、3ヶ月後に完成作を提出²⁵⁾、1等は最大2名とし、縦3ピエ1/2、横2ピエ1/2（立横逆も可）の彩色画を制作することとされた²⁶⁾。

コンクール制度の確立に応答して、いわば受験対策として聖書の内容と挿絵における表現の伝統(図像)に知悉することがまずは求められたことは大いに予想される。後に取り上げるいくつかの検討例が示すように、若き日のプッサンよろしく²⁷⁾、ラファエッロやジュリオ・ローマーノに基づく銅版画から優れた物語表現の手法を学ぶことは不可欠な準備であったことがわかる。先述したシャブロン版刻の「ラファエッロの聖書」の版画集は、ラファエッロには物語画のタブローがほとんど存在しないだけに、彼の「物語り、表現する手法」を自分のものとするための格好の教本として一層熱心に学ばれたに違いない。後述する比較においても明らかに、同じ主題でも他の聖書挿絵の作例と比べると「ラファエッロの聖書」の物語叙述の単純明快さは群を抜いている。さらに18世紀前半には、ヴァチカンの使徒言行録のタピスリーに基づく銅版画²⁸⁾、頭部の版画集成²⁹⁾あるいはスタンツェの諸作品の版画集成³⁰⁾が次々に刊行されており、これらも座右の参照源とされたに違いない。

1695年のローマ大賞受賞作のルイ・ガロッシュ(1670-1761)の《ヨセフの衣を受け取るヤコブ》(図4)³¹⁾が図像的には確かに聖書挿絵の伝統(図5)³²⁾を踏まえていることは確かである。レンブラント(図6)³³⁾と比べてラファエッロ風に見えるのは、様式に加え、画面構成や人物配置については、主題は異なるものの、例えば「ラファエッロの聖書」の《イサクがヤコブを祝福したことを知るエサウ》(図7)³⁴⁾が意識されているからに他ならない。入会作品《アルケステスをアドメトスに返すヘラクレス》(1711)³⁵⁾では次に触れる色彩論争以降の趣味の変化がうかがわれるが、配置や身振りにはやはり「ラファエッロの聖書」の遺産が受け継がれているように見える。

3. 色彩論争以降の美術アカデミーとラファエッロ

1670年代に始まった色彩論争以降では愛好家の眼を喜ばせる、一瞥した際の視覚的効果の方が、学識ある人の知性を満足させる、熟視を通じて開かれる効果よりも重要視されるようになり、それに伴って古代美術、ラファエッロを範とする理想美の絶対的優位は崩れることとなった³⁶⁾。1708年のロジェ・ド・ピール(1635-1709)の画家の採点表からうかがえるように、ティツィアーノ、コレッジョ、ルーベンスらの評価が高まったのに反して、構成、素描、感情表現の領分における高い評価は保持されるにせよ、ラファエッロの権威は相対的なものになっている³⁷⁾。

主題の性格ごとに範とされる画家を変えするというその後の折衷主義の傾きの中で、アントワヌ・コワペル(1661-1722)はルーベンス派であったものの、その『絵画論』(1721)³⁸⁾において「荘重な主題、儀礼の主題はある整然さ(un air d'arrangement)を要するものである。この整然さには甘美で、慎ましやかな、いわば感知できないような対比が必要である。参照すべきは神の如きラファエッロである(《聖体の論議》《アテネの学堂》《最後の晩餐》《聖霊降

臨》《使徒言行録》など）。なんという行為の統一、巧みな簡素さ、荘重さ、高貴さ、荘厳さ。」³⁹⁾と述べ、荘重な主題の絵画の導きの糸としてラファエッロに高い評価を与え続けた。他方、「心地よい主題」については、「喜びを与えるべく、事物の選択、構成における軽やかさ、素描の優雅さ、軽やかで輝かしい彩色、甘美で穏やかな明暗法、柔らかで軽やかな筆遣いによって全てがなされなければならない。その結果として絵を特徴づけるある調子が獲得されねばならない。」⁴⁰⁾と述べている。ラファエッロは荘重な主題においても心地よい主題において作風をほとんど変化させなかったが⁴¹⁾、ティツィアーノの作品では両者にはかなり相違が存することは注目される⁴²⁾。コワペルの入会作品《ナイメーヘンの和約の後に栄光に包まれて憩うルイ14世》(1681) はひと目でルーベンス派とわかるものだが⁴³⁾、後年の荘重な主題の作品《エステルの失神》(1704)⁴⁴⁾ではプッサンやラファエッロが相当に意識されていることがわかる。

次に18世紀のローマ大賞受賞作の中から三つほど年代を追って見ていこう。第一は、シャルル＝ジョゼフ・ナトワール（1700-1777）の1721年の大賞受賞作《マノアの燔祭》（図8）である⁴⁵⁾。マノアの燔祭の図像では（図9）、聖書に「炎が祭壇から天にあがったとき、主の使は祭壇の炎のうちにあってのぼった」（「士師記」13:20、[口語訳（以下同じ）]）とあるように、主の使いが描かれるのが常だが⁴⁶⁾、ナトワールの作品では省かれている。ナトワールは画面構成にあたって、「ラファエッロの聖書」の一場面《ノアの燔祭》（図10）⁴⁷⁾に多くを負っていることは明らかである。なお、ナトワールの作品の前景右手の幼児を抱く女性については、例えば《ボルゴの火災》などラファエッロの作品に依拠したものである可能性があるかもしれない。

ロココ美術が花開く18世紀にも、実は美術行政の場においてルイ14世時代の物語画を復興させようとする試みが何度か試みられる。とはいえ、一度目の1727年の物語画コンクールでは神話画が多く、荘重な主題のものはわずかであった⁴⁸⁾。荘重な主題で高評価を得たのがフランソワ・ルモワヌ（1688-1737）の《スキピオの自制》（図11）だが、作風は当時の色彩派の趣味に応答したものとなっている⁴⁹⁾。ナトワールのローマ大賞作品は、ル・ブランほどではないにせよ、ルモワヌの《スキピオ》と比べると格段に厳格な作風であるといえる。先述したボヌメールでは大賞受賞作と入会作品との間には主題が荘重なものから心地よいものに変わっても作風の大きな変化が感じられなかったが、ナトワールの入会作品《ウルカヌスにアイネアスのために武具を頼むウェヌス》（1734）では主題の心地よいものへの変化に応じた描きわけがかなり意識されるようになっている⁵⁰⁾。

第二の分析として、ダヴィドの師でもあるジョゼフ＝マリー・ヴィアン（1716-1809）の1743年の大賞受賞作《王国をペストで襲った主の意思を受け入れるダヴィデ》（図12）を取り上げる⁵¹⁾。主題はかなり珍しいものだが、聖書の挿絵には先行作例が存在し（図13）⁵²⁾、疫病の中「ダビデは民を撃っている天の使を見た時、主に言った、『わたしは罪を犯しました。わたしは悪を行いました。しかしこれらの羊たちは何をしたのですか。どうぞあなたの手をわた

しとわたしの父の家に向けてください』。(「サムエル記下」24:17) という場面が描かれている。ヴィアンの作品では、前景にスペースを設けるべく、ダヴィデが中景に退いていることが特徴で、「ラファエッロの聖書」では例えば《十戒を授かるモーセ》(図14)と配置が比較できる⁵³⁾。前景の疫病患者には、ラファエッロ原画のマルカントニオ・ライモンディの銅版画《フリギアのペスト》⁵⁴⁾なども意識されていたと思われるが、左手前景の男性の裸体表現は美術アカデミーの素描学校で重要視された裸体モデルのデッサンを踏まえたものであることは疑いない。給費生としてのローマ滞在を経て制作された入会作品《イカルスに翼を付けるダイダロス》(1754)には、古代絵画や理想化された人体表現への関心の高まりが感じられ、新古典主義を予示する新しい趣味の萌芽がうかがわれる⁵⁵⁾。

ヴィアンの入会作品の数年前の1747年には物語画復興の第二弾のプロジェクトとして物語画のコンクールが行われている。ここでもブーシェらの神話画が主流だったが、少数派の荘重な主題の作品のうちジャック・デュモン(1701-1781)の《ムキウス・スカエウオラ》(図15)にここでは注目したい⁵⁶⁾。図像的には伝統的なものであるが、主要人物を際立たせる手法にはここでも「ラファエッロの聖書」との比較が可能で、《夢を解釈するヨセフ》(図16)⁵⁷⁾や《ソロモンの審判》には人物配置や身振りに親近性が見いだされる。ただ、その色調等はロココ調であり、ヴィアンのローマ大賞受賞作には、プッサンほどでないにせよ、古典主義の枠にとどまろうという意欲があったことが看取できる。

三つ目に取り上げたいのは、かなり珍しい主題が課された1752年の大賞受賞作のジャン・オノレ・フラゴナール(1732-1806)の《黄金の仔牛に生贄を捧げるヤラベアム》(図17)である⁵⁸⁾。「列王記上」13章の次の章句が典拠である。

見よ、神の人が主の命によってユダからベテルにきた。その時ヤラベアムは祭壇の上に立って香をたいていた。神の人は祭壇にむかい主の命によって呼ばわって言った、「祭壇よ、祭壇よ、主はこう仰せられる、『見よ、ダビデの家にひとりの子が生れる。その名をヨシヤという。彼はおまえの上で香をたく高き所の祭司らを、おまえの上にささげる。また人の骨がおまえの上で焼かれる』」。その日、彼はまた一つのしるしを示して言った、「主の言われたしるしはこれである、『見よ、祭壇は裂け、その上にある灰はこぼれ出でよう』」。ヤラベアム王は、神の人がベテルにある祭壇にむかって呼ばれる言葉を聞いた時、祭壇から手を伸ばして、「彼を捕えよ」と言ったが、彼にむかって伸ばした手が枯れて、ひっ込めることができなかった。(13:1-4)

ヤン・コラールト一世の版画(図18)では⁵⁹⁾、原典に忠実にヤラベアム王が伸ばした手が引っ込めることができなかったヤラベアム王の伸ばした手が強調されている。ヤン・リュイケンの版画(図19)でも伸ばした手が強調されているが、神の人が主の命に呼ばわって言葉を発す

る行為が際立てられている⁶⁰⁾。フラゴナールはヤラベアム王と神の人との対峙させる点でリュイケンの作品と共通するが、王の反応により力点を置き、緊張感と凝集力が生じている。ここでもまた、フラゴナール作品の整然とした人物配置には「ラファエッロの聖書」における《ノアの燔祭》(図10)や《黄金の子牛の礼拝》が想起される。ここでは「見よ、祭壇は裂け、その上にある灰はこぼれ出るであろう」と言う神の人と、その言葉を聞いて手を伸ばし恐れおののくヤラベアム王が劇的に対比され、とりわけ王の表情が印象的である。これについては、ラファエッロの《キリストの変容》(図1)における悪霊に憑かれた少年を支える男と左手の使徒たちの対置との比較が可能であろう。

注目されるのは、《クビドの贈り物を姉に見せるプシュケ》⁶¹⁾にみられるように、フラゴナールにおいてもまた荘重な主題と心地よい主題での表現様式の描き分けがなされていることである。《プシュケ》は大賞作品の一年後に描かれたもので、プーシェの作風が強く意識されていることは明白である。当世の趣味が多かれ少なかれ意識されることもあった入会作品とは異なり、18世紀の半ばを過ぎてもローマ賞コンクールが荘重な主題におけるラファエッロ主義が維持される場としていかに機能し続けていたかがわかる。

その後王立特待生学校⁶²⁾を終えてようやくフラゴナールがローマに出発する段になると、師のプーシェは「ラファエッロやミケランジェロを見にイタリアへ行くわけだが、君だけに言うが、真に受けたら自分を見失うよ」⁶³⁾と忠告したとも言われている。とはいえ、フラゴナールの劇的な描写への関心や資質は、帰国後の准会員承認作品《カリロエを救うために自らを生贄に捧げるコレスュス》(1765)において最大限に発揮された⁶⁴⁾。似たような犠牲の場面を描いているにも関わらず、カルル・ヴァン・ロー(1705-1765)の《イフィゲネイアの犠牲》(1757)がいささか並列的で凝集力を欠いているのとは対照的である⁶⁵⁾。フラゴナールが程なく美術アカデミーを離れてしまったことは惜しまれる。

4. ダヴィッドとラファエッロ

ダヴィッドがローマ賞コンクールに初めて参加したのは1771年のことで、この年は2等に終わっている。コンクールの主題は1762年から聖書以外からも課されるようになっており⁶⁶⁾、この年の主題はホメロス『イリアス』からの「マルスとミネルウアの争い」(図20)であった⁶⁷⁾。画面左手前景には投石が命中して倒れるマルスが描かれ、その脇にミネルウアが睥睨している。ダヴィッドはこれまで見てきた大賞受賞作品と異なり、ヴィアンやフラゴナールに通ずるパステル調の明るい色調で描いている。この年の大賞を得たジョゼフ＝ブノワ・シュヴェ(1743-1807)の作品に見いだされる冷ややかな調子はダヴィッドと対照的である⁶⁸⁾。ダヴィッドの作品はラファエッロとは無縁のように見えるが、マルスの姿勢には、ラファエッロの《ヘリオドロスの追放》における倒れ伏したヘリオドロスに打ちかかる馬上の騎手の表現(図21)

が意識されていることは注目されよう⁶⁹⁾。

ダヴィッドが大賞に選ばれたのは4度目の1774年のことである。この年の主題はプルタルコスから引かれたもので、父セレウコスの継母への恋でやつれたアンティオコスに父が王国と妻を息子に譲るという「アンティオコスとストラトニケ」(図22)であった⁷⁰⁾。直接の着想源はピエトロ・ダ・コルトーナの同主題の作品であることが指摘されている⁷¹⁾。ただし、寝台の手前に宮廷医エラシストラスが配されている点では、ダヴィッドが見たことがあるのか不明だが、バルッチの作品⁷²⁾との一致を見せている。ただし、ダヴィッドでは寝台が画面に平行に配置され、より落ち着いた古典的な構図になり、横臥するアンティオコスの上半身とストラトニケとの対峙が照明により際立っている。主人公二人の人物配置が整然として、かつ凝集力を見せている点では、ラファエッロ原画のソロモン王とシバの女王の邂逅を描いた銅版画(図23)⁷³⁾や「ラファエッロの聖書」の《ラケルと出会うヤコブ》⁷⁴⁾等との比較が可能である。ダヴィッドの作品は表現様式としては、のちのアレクサンドル・シャルル・ギュモの同主題のローマ大賞受賞作品(1808)⁷⁵⁾と異なり、依然としてロココの香気を強く残しているものだが、フリーズ上の人物構成、女性のポーズ等においてプッサンの《エリエゼルとリベカ》(1648)⁷⁶⁾からも感化を受けているように思われる。また、ストラトニケの侍女はル・ブランの《アレクサンドロス大王の前のダリウスの家族》(1661)の一人物を想起させよう⁷⁷⁾。

ローマ大賞受賞作としてはむしろロココ的な色調が色濃かったダヴィッドが後に最も厳格な古典主義様式への転換を果たしたことは皮肉である。もちろんその背後には王室建造物局長官ダンジヴィレ伯爵(1730-1810)による第三の物語画復興政策が大きな役割を果たしたことは周知のことである。ダンジヴィレは1777年より「奨励制作」と呼ばれる、荘重な主題を指定して物語画を買い上げるプロジェクトを開始し、ル・ブランの時代の荘重な物語画の復興を力強く推し進めた⁷⁸⁾。

美術アカデミーへの准会員認定作品である、1781年のサロンに出品されたダヴィッドの《施しを受けるペリサリウス》(図24)は、ユスティニアヌス帝の將軍ペリサリウスが謀られ有罪とされ目をえぐられ失脚し、物乞いにまで落ちぶれたという伝説が絵画化されている⁷⁹⁾。着想源としてはヴァン・ダイクの原作に基づく版画が指摘されている⁸⁰⁾。ペイロンの先行作例⁸¹⁾に比べると登場人物が4人に限定され、物乞いに落ちぶれた將軍の哀れな姿、將軍を発見して驚く兵士の反応に焦点が当てられている。ダヴィッドは新たな古典主義への転換にあたって「ラファエッロの聖書」よりもより荘重で厳格な使徒言行録のタピスリーの世界を導きの糸としており、人物配置や感情表現においては《盲目になったエルマ》(図25)⁸²⁾との比較が可能である。フリードがその役割に注目した驚くべき光景を前に仰け反るように驚く人物については、プッサンの《マナの収集》の前景左手の群像(図26)が意識されたように思われる⁸³⁾。

最後にダヴィッド以降のローマ大賞からはダヴィッドの弟子ジャン＝ジェルマン・ドルエ(1763-1788)の作品(図27)に注目したい⁸⁴⁾。キリストとカナンの女の主題を扱っており、メ

リアンの挿絵（図28）では「マタイ福音書」15章22節の、「その地方出のカナンの女が出てきて、『主よ、ダビデの子よ、わたしをあわれんでください。娘が悪霊にとりつかれて苦しんでいます』と言って叫びつづけた。」という場面が描かれているように思われる⁸⁵⁾。ドルエは、キリストの顔を画面右手に向けることによって「弟子たちがみもとにきて願って言った、『この女を追い払ってください。叫びながらついてきていますから』。」（15：23）という一節に対応させ、右手をカナンの女に伸ばすことによってその後の「女は近寄りイエスを拝して言った、『主よ、わたしをお助けください』。」（15：25）、「イエスは答えて言われた、『女よ、あなたの信仰は見あげたものである。あなたの願いどおりになるように』。」その時に、娘はいやされた。」（15：28）という章句に対応させている。プッサンの《キリストと艱難の女》⁸⁶⁾との関わりも想起されようが、師ダヴィッドと同様、ラファエッロのヴァティカンのタピスリーの荘重な世界（例えば《天国の鍵の授与》（図29））⁸⁷⁾あたりが意識されていることは明らかである。

おわりに

王立絵画彫刻アカデミーにおいて、色彩論争以前にはラファエッロは絶対的といってよい権威をもって範とされていた。論争以後はラファエッロの権威は相対的となるが、荘重な主題の範として崇め続けられることとなった。軽やかなロココ趣味が主流となる中であってもローマ賞コンクールは唯一荘重な主題が維持される貴重な場であり続けた。大賞受賞作は様式的にはラファエッロやプッサンほどの荘厳さを次第に欠くようになるが、流行様式からは一定の距離を保っており、比較的落ち着いた色調が採用されるとともに、「ラファエッロの聖書」に見いだされる、整然とした構成のもとで明快に物語る手法が絶えず参照された。17世紀末から18世紀後半までのロココ趣味の台頭の中であっても、「ラファエッロ主義」はその一変異株、疑似古典主義としてローマ賞コンクールにおいて命脈を保ったのだと言えよう。ダヴィッドの《ベリサリウス》以降になると、プッサンよろしくラファエッロのタピスリーのより壮大な世界が範とされるようになり、厳格な古典主義が復興され、新古典主義が確立していくこととなる。

※本稿は2021年4月10日に美術史学会東支部大会として開催されたラファエッロ没後500年記念シンポジウム「ラファエッロとラファエッロ主義」における口頭発表に基づく。

※本研究の一部はJSPS 科研費20K00126の成果に基づいている。

注

- 1) この時期の美術動向については次の文献を参照のこと。*Eloge de clarté : un courant artistique au temps de Mazarin 1640–1660* (exh. cat. : Musée Magnin, Dijon ; Musée de Tessé, Le Mans), 1998. プッサンとラファエッロの関係については次の文献を参照のこと。『フランス国立図書館特別協力 プッサンとラファエッロ』

- ロ：借用と創造の秘密』（展覧会図録）愛知県美術館／足利市立美術館、1999年。ラファエッロの芸術の後世代への影響については、次の文献を参照。拙稿「時代とともに生きるラファエロ 没後500年の道のり」『美術手帖』984（1993）、86-95頁。
- 2) *Sacrae Historiae Acta a Raphael Urbin in Vaticanis xystis ad picturae miraculum expressa*, 1649, Rome (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595077w>).
 - 3) Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, *Abecedario de P.J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, vol. 1, 1854, p. 354 ; *Raphaël et l'art français* (exh. cat. : Galeries nationales du Grand Palais, Paris), 1983, p. 190.
 - 4) Pierre Daret, *Abrégé de la vie de Raphael Sansio d'Vrbain, très excellent peintre & architecte : ou, il est traité de ses œuvres, des estampes qui en ont été gravées, tant par Marc-Antoine Bolognois qu'autres excellent graveurs, de l'origine de la graveure en taille-douce, avec vne adresse des lieux ou les principaux peintres italiens, d'escrits par Vasari, ont travaillé*, Paris, 1651.
 - 5) 1667年の講演会については次の文献を参照。André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pendant l'année 1667*, Paris, 1668 ; Alain Mérot (ed.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris, 1996.
 - 6) 王立絵画彫刻アカデミーについては次の文献を参照。拙稿「王立絵画彫刻アカデミー：その制度と歴史」『西洋美術研究』2（1999）、53-71頁；Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Geneva, 2012.
 - 7) André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes : avec la vie des architects*, 1667 (1725), IX, p. 215.
 - 8) 拙稿「ル・ナン兄弟の農民画―《農民の家族》をめぐる―」『絵画と表象 I（フランス近世美術叢書IV）』ありな書房、2015年、51-86頁。
 - 9) Félibien, *Entretiens*, II, p. 292.
 - 10) Martin Rosenberg, *Raphael and France: the artist as paradigm and symbol*, University Park, Pa., 1995, p. 21.
 - 11) Félibien, *Entretiens*, II, p. 333.
 - 12) *Ibid.*, p. 328.
 - 13) Jennifer Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, London, 1994.
 - 14) Rudolf Preimesberger, "Tragic motifs in Raphael's Transfiguration", *Paragons and Paragone*, Los Angeles, 2011, pp. 1-22.
 - 15) Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au grand siècle*, Paris, 2004, p. 317.
 - 16) *Les peintres du roi, 1648-1793* (exh. cat. : Musée des Beaux-Arts de Tours, Musée des Augustins), 2000, no. 15.
 - 17) Schnapper, *op. cit.*, p. 321.
 - 18) *Ibid.*
 - 19) Anatole de Montaigon (ed.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1792)*, vol. 1, Paris, 1875, pp. 265-266. 王立絵画彫刻アカデミーにおける物語画の教育については次の論考を参照。吉田朋子「【研究ノート】フランス王立絵画彫刻アカデミー議事録の検討―宗教画にまつわる学生教育について―」『京都ノートルダム女子大学研究紀要』49（2019）、99-109頁。
 - 20) Inv. MV 7040. 原題は次の通り：La Renommée publiant la gloire de Louis XIV dans les quatre parties du monde.
 - 21) cf. *L'Académie mise à nu : l'école du modèle à l'Académie royale de peinture et de sculpture* (exh. cat. : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris), 2009, ill. 8.
 - 22) *Les peintres du roi*, R. 85.
 - 23) Anne Verger, "Rome vaut bien un prix. An Artistic Elite in the Service of the State: the Pensionnaires of the Académie de France in Rome, 1666-1968." *Artl@S Bulletin*, 8-2（2019）: Article 9. 次の文献も参照。『19世紀ローマ賞絵画：パリ国立高等美術学校所蔵』（展覧会図録）渋谷区立松濤美術館、1989年。
 - 24) *Procès-verbaux*, vol. 2, p. 27.
 - 25) *Ibid.*, p. 29.

- 26) *Ibid.*, p. 30.
- 27) ベローリは「ブッサン伝」においてブッサンがローマに到着する以前にラファエッロに基づく銅版画を研究したことを伝えている：「(王付きの数学者クルトワは)、ラファエッロとジュリオ・ロマーノによる稀観版画を豊富に収集し、それらをニコラの魂に染み込ませた。彼は精励克己してそれらを真似たので、素描、形態ならびに動静、着想、その他の両名匠の卓越した部分が浸透した。こういうわけで、物語り、表現する手法において、彼はラファエッロの学校で学んだように見え (nel modo d'istorare e di esprimere parve egli educato nella scuola di Raffaele)、確かに彼はラファエッロの乳を飲み、彼を通じて芸術の世界に生を受けたのである。」(Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (ed. Borea), 2vols, Rome, 2009 (1672), II, p. 423.)
- 28) *Pinacotheca Hamptoniana : septem de actis apostolorum tabulas superstites ex pluribus quas, duobus circiter ab hinc seculis, jussu Leonis X. Pont. Rom, Raphael Sancius Urbinas pictorum facile princeps coloribus aqua dilutis pinxit in chartis in aulæorum texturam*, London, 1719. (ニコラ・ドリニー版刻)
- 29) *Recueil de XC Têtes tirées des Sept Cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël. Urbin, qui se conservent dans le Palais d'Hampton-Court, dessinées par le Chevr. Nic : Dorigny, et gravées par les meilleurs Graveurs, mis en lumière a Londres*, London, 1722. Cf. Melissa Percival, *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France* (MHRA TEXTS AND DISSERTATIONS 47), 1999, p. 55.
- 30) *Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis*, Rome, 1722. (フランシスコ・アクィッラ版刻)
- 31) Inv. PRP 2. *L'école de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817* (exh. cat. : École nationale supérieure des beaux-arts, Paris), 2009, no. 75.
- 32) Sebastian Buffa (ed.), *Antonio Tempesta: Italian masters of the sixteenth century* (*The Illustrated Bartsch*, 35), New York, 1983, no. 65.
- 33) K. G. Boon, *Rembrandt : the complete etchings*, London, 1987, no. 88.
- 34) *Sacrae Histriae*, p. 20.
- 35) *Les peintres du roi*, R. 189 ; *L'école de la liberté*, no. 76.
- 36) *Rubens contre Poussin : la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle* (exh. cat. : Musée des beaux-arts d'Arras, Musée départemental d'art ancien et contemporain, Epinal), 2004.
- 37) Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1989 (1708), pp. 239-241.

	Composition	Dessin	Coloris	Expression	総計
Poussin	15	17	6	15	53
Le Brun	16	16	8	16	56
Raphael	17	18	12	18	65
Rubens	18	13	17	17	65
Corrège	13	13	15	12	53
Titien	12	15	18	6	51

- 38) *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture / par M. Coypel*, Paris, 1721.
- 39) *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (ed. A. Mérot), Paris, 1996, p. 442.
- 40) *Ibid.*, p. 478.
- 41) 例えば、《キリストの埋葬》と《ガラティアの凱旋》
- 42) 例えば、《聖セバスティアヌス》(アヴェロルディ祭壇画) と《ウルビーノのウェヌス》
- 43) *Les peintres du roi*, R. 117.
- 44) Nicolas Garnier, *Antoine Coypel, 1661-1722*, Paris, 1989, no. 58.
- 45) Inv. PRP 4. Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire, 1700-1777*, Paris, 2012, no. P. 1 ; *Raphaël et l'art français*, no. 187 ; *L'école de la liberté*, no. 87.
- 46) Inv. 1856,0308.1348.6 (The British Museum)
- 47) *Sacrae Histriae*, p. 12. Carl Goldstein, *Teaching art : academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996, p. 240.
- 48) Pierre Rosenberg, "Le concours de peinture de 1727", *Revue de l'art*, 37 (1977), pp. 29-42.

- 49) Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne and his generation : 1688–1737*, Neuilly-sur-Seine, 1985, no. 68.
- 50) *Les peintres du roi*, no. 32.
- 51) Inv. PRP. 5. Thomas W. Gaetgens, Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi (1716–1809)*, Paris, 1988, no. 7 ; *L'école de la liberté*, no. 88.
- 52) *Iconum Biblicarum by Mattheus Merian*, Frankfurt, 1980 (1630), part 3, p. 273.
- 53) *Sacrae Histriae*, p. 33.
- 54) I. Shoemaker and E. Brown. *The Engravings of Marcantonio Raimondi* (exh. cat.: Spencer Museum of Art; The Ackland Art Museum), 1981, no. 31.
- 55) *Les peintres du roi*, R. 303.
- 56) Marie-Noëlle Grison, *Le Salon du Louvre de 1747* (Master's thesis directed by Alain Mérot, Sorbonne University, Paris, 2011), no. 4. (<https://www.academia.edu/12174167>)
- 57) *Sacrae Histriae*, p. 28.
- 58) Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard : vie et œuvre : catalogue complet des peintures*, Fribourg, 1987, no. 1 ; Pierre Rosenberg, *Fragonard* (exh. cat. : Galeries nationales du Grand Palais, Paris), 1988, no. 8 ; *L'école de la liberté*, no. 89. 吉田、前掲論文（注19）、99–100頁も参照。
- 59) *Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti*, Gerard de Jode, Antwerp, 1585.
- 60) *Historiae Celebriores Veteris Testamenti*, Christoph Weigel, Amsterdam, 1708 ; Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. 2, Paris, 1856, p. 581, no. 187.
- 61) Cuzin, *op. cit.*, no. 2.
- 62) Louis Courajod, *Histoire de l'enseignement des arts du dessin au xviii^e siècle. École royale des élèves protégés précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français, aux différentes époques de son histoire et suivie de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris, 1874.
- 63) Rosenberg, *Fragonard*, p. 61.
- 64) Cuzin, *op. cit.*, no. 117. この作品を含む物語画における「逆転」の問題については次の拙稿を参照。「ジャン＝オーギュスト＝ドミニック・アングル《アンジェリカを救うルッジェーロ》—物語画家の蹉跌」『新古典主義美術の系譜』（木村三郎監修）中央公論美術出版、2020年、71–101頁。
- 65) Francis H. Dowley, “Carle Van Loo's “Sacrifice of Iphigenia,”” *Master Drawings*, 5–1 (1967), pp. 42–47, 100–101.
- 66) Michel, *op. cit.*, p. 117. 1761年8月29日のアカデミー議事録にはコンクールのためにユディットとシバの女王の主題が提示されたと記述されているのに対して（*Procès-verbaux*, vol. 7, p. 174）、1762年8月28日のアカデミーの議事録にはコンクールのためにソクラテスの死とゲルマニクスの死の主題が提示されたことが記されている（*Ibid.*, p. 200）。
- 67) Antoine Schnapper, *David : témoin de son temps*, Fribourg, 1980, pl. 3 ; *Jacques-Louis David : 1748–1825* (exh. cat. : Musée du Louvre, Paris, Musée national du château de Versailles), 1989, no. 5.
- 68) リール美術館、inv. P 345.
- 69) *Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis*, pl. 6.
- 70) Schnapper, *op. cit.*, pl. 6 ; *Jacques-Louis David : 1748–1825*, no. 9 ; *L'école de la liberté*, no. 115.
- 71) Wolfgang Stechow, ““The Love of Antiochus with Faïre Stratonice” in Art”, *Art Bulletin*, 27–4 (1945), pp. 221–237.
- 72) アントニオ・ベルッチ《アンティオコスとストラトニケ》1700頃、カッセル美術館、inv. GK 527.
- 73) Shoemaker/Brown, *op. cit.*, no. 54.
- 74) *Sacrae Historiae*, p. 22.
- 75) パリ国立高等美術学校、inv. PRP 46.
- 76) Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin : les tableaux du Louvre*, Paris, 2015, no. 24.
- 77) Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 6165.
- 78) 田中佳「フランス革命前夜における美術行政と公衆の相関：ダンジヴィレの「奨励制作」（1777–1789）を事例として」『西洋史学』242（2011）、126–144頁。
- 79) Schnapper, *op. cit.*, pl. 27 ; *Jacques-Louis David : 1748–1825*, no. 47.

- 80) マイケル・フリード『没入と演劇性：デイドロの時代の絵画と観者』（伊藤亜紗訳）水声社、2020年（原著1980年）、231頁。
- 81) Pierre Rosenberg, Udolpho van de Sandt, *Pierre Peyron, 1744–1814*, Paris, 1983, no. 43.
- 82) *Pinacotheca Hamptoniana*, no. 6.
- 83) Rosenberg, *Poussin*, no. 16.
- 84) *Jean-Germain Drouais, 1763–1788* (exh. cat. : Musée des beaux-arts de Rennes), 1985, no. 5. ジロデとメニエの1789年のローマ大賞受賞作（*L'école de la liberté*, nos. 199–200）に「ラファエッロの聖書」との関連が見出されるとの指摘がなされている（*Ibid.*, p. 273）。
- 85) *Iconum Biblicarum*, p. 407.
- 86) Rosenberg, *Poussin*, no. 32.
- 87) *Pinacotheca Hamptoniana*, no. 3.

キーワード：王立絵画彫刻アカデミー、ローマ賞、ラファエッロ、物語画、古典主義



図1 ラファエッロ《キリストの変容》1516-20年、ヴァチカン美術館



図2 ピエール・ゴベール《ルイ・ド・ブローニュ二世の肖像》1701年、国立ヴェルサイユ宮殿美術館



図3 フランソワ・ボヌメール《全世界にルイ14世の栄光を知らせる名声》1666年以前、国立ヴェルサイユ宮殿美術館



図4 ルイ・ガロッシュ《ヨセフの衣を受け取るヤコブ》1695年、パリ国立高等美術学校



図5 アントニオ・テンペスタ《ヨセフの衣を受け取るヤコブ》1590年代



図6 レンブラント《ヨセフの衣を受け取るヤコブ》1633年頃



図9 シャルル・シモノー版刻《マノアの燔祭》
(F. ヴェルディエ原画) 1698年

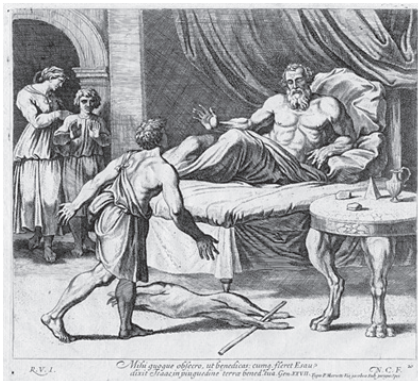


図7 ニコラ・シャプロン版刻《イサクがヤコブを祝福したことを知るエサウ》(ラファエッロ工房原画) 1649年



図10 ニコラ・シャプロン版刻《ノアの燔祭》
(ラファエッロ工房原画) 1649年



図8 シャルル＝ジョゼフ・ナトワール《マノアの燔祭》1721年、パリ国立高等美術学校



図11 フランソワ・ルモワヌ《スキピオの自制》
1726年、ナンシー美術館



図12 ジョセフ＝マリー・ヴィアン《王国をペストで襲った主の意思を受け入れるダヴィデ》1743年、パリ国立高等美術学校



図15 ジャック・デュモン《ムキウス・スカエウオラ》1747年、ブザンソン美術・考古学博物館



図13 マトイス・メリアン《王国をペストで襲った主の意思を受け入れるダヴィデ》1630年



図16 ニコラ・シャプロン版刻《夢を解釈するヨセフ》1649年



図14 ニコラ・シャプロン版刻《十戒を授かるモーセ》1649年



図17 ジャン＝オノレ・フラゴナール《黄金の仔牛に生贄を捧げるヤラベアム》1752年、パリ国立高等美術学校



図18 ヤン・コラールト一世版刻《ベテルにおける捧げもの》（アンブロシウス・フランケン原画）1585年



図21 フランシスコ・アクィッラ《ヘリオドロスの追放》（ラファエッロ原画）（部分）、1722年



図19 ヤン・リュイケン《ベテルにおける捧げもの》1708年



図22 ダヴィッド《アンティオコスとストラトニケ》1774年、パリ国立高等美術学校



図20 ジャック＝ルイ・ダヴィッド《マルスとミネルウアの争い》1771年、パリ、ルーヴル美術館



図23 マルカントニオ・ライモンディ《ソロモンとシバの女王》（ラファエッロ原画）1520-25年頃



図24 ダヴィッド《施しを受けるペリサリウス》1781年、リール美術館



図27 ジャン＝ジェルマン・ドゥルエ《キリストとカナンの女》1784年、パリ、ルーヴル美術館



図25 ニコラ・ドリニー《盲目にされたエルマ》(ラファエッロ原画) 1719年



図28 マトイス・メリアン《キリストとカナンの女》1630年



図26 ニコラ・プッサン《マナの収集》(部分) 1639年、パリ、ルーヴル美術館



図29 ニコラ・ドリニー版刻《天国の鍵の授与》(ラファエッロ原画) 1719年

Summary

L'Académie royale de peinture et de sculpture and Raphael : on the Grand Prix de Rome

Hidenori Kurita

At the Royal Academy of Painting and Sculpture, before *the querelle du coloris* Raphael was regarded as the model with absolute authority. After the controversy, his authority became relative, but he continued to be revered as a model of painting with solemn subject matter. In the midst of the mainstream of light rococo taste, the Prix de Rome competition continued to be the only place for the inheritance of solemn themes. The Grand Prize-winning works gradually became less majestic in style than those of Raphael and Poussin, but they maintained a certain distance from the prevailing styles, adopted relatively subdued colors, and constantly referred to the clear narrative method in orderly composition found in *Raphael's Bible* of the Vatican Logge. Even during the rise of the Rococo taste from the end of the 17th century to the latter half of the 18th century, *Raphaelism*, as one variant of pseudo-classicism, remained alive in the Prix de Rome. On the other hand, after David's *Belisarius*, the more grandiose world of Raphael's tapestries at the Sistine Chapel and Poussin was taken as a model, and strict classicism was restored and neoclassicism was established.

Keywords: l'Académie royale de peinture et de sculpture, Grand Prix de Rome, Raphael, Poussin, History Painting, Classicism