

## フランスの風景画（中編）

林 良 児

始めに、本稿に先行する筆者の「ヨーロッパの風景画」<sup>1)</sup>に関わることで一点補足しておきたい。拙論は雪の風景画の起源を論じたものだが、素描画は考察の対象外としていた。そのジャンルは「風景だけを描いている一枚の完成した作品。たとえ人物や動物が描かれているとしても歴史画のような固有の意味が認められない完成度の高い作品」という筆者が自らに定めた〈真の風景画〉の定義から外れるものと考えたからである。しかし、《1473年8月5日雪のサンタ・マリアの風景素描》*Landscape drawing for Santa Maria della Neve on 5th August 1473* というレオナルド・ダ・ヴィンチの素描画に触れなかったことがやはり気にかかる。ダ・ヴィンチ自身によって記された「雪の」*della Neve* という言葉そのものが、風景を素描しているときのこの画家に雪へのたしかな思いがあったことを物語っているからである。完成度を論じたい風景の素描なので筆者の見解に齟齬が生じる性格のものではないのだが、ダ・ヴィンチには「イタリア美術における最初の風景描写」<sup>2)</sup>とも言われる一枚の作品があることをここに書きとめておきたい。

### V. 風景画の絵画的冒険

筆者は、拙論「フランスの風景画（前編）」<sup>3)</sup>の末尾で次のように述べた。

フランスの絵画は、プサンそしてとりわけロラン、それに彼らと同世代の上記のような画家たちとともに「ヨーロッパにおける風景画の大きな絵画的冒険」<sup>4)</sup>に加わり、自然の風景は徐々にその魅力と限りない表現の可能性を引き出されていった。それは17世紀半ば近く、芸術の運命がまさにフランスの手中に落ちようとする時代だったのである。

本稿の目的は、フランスがそのような絵画的冒険に加わったころのヨーロッパにおける風景画の状況、フランス王立絵画彫刻アカデミー設立の経

緯、絵画ジャンルのヒエラルキーの存在等を整理した後、前編に引き続いて1620年代から1700年までのあいだに生まれたフランスの画家たちの作品を検証することである。

さて、拙論「ヨーロッパの風景画」で見えてきたように、真の風景画、すなわち古くから絵画の主題の背景として描かれてきた自然が作品の主題そのものとなった風景画の誕生について、筆者はその起点を、水彩であればドイツの画家アルブレヒト・デューラーAlbrecht Dürer (1471-1528) による《聖ヨハネ教会》*Saint John's Church, c. 1489 (or 1494)* および《銅線製作所》*The Wire-drawing Mill, c. 1489 (or 1494)* に、油彩画であれば同じくドイツの画家アルブレヒト・アルトドルファーAlbrecht Altdorfer (c. 1480- c. 1538) の《人道橋のある風景》*Landscape with Path, c. 1518* に見出したのだった<sup>5)</sup>。したがって、「風景画の大きな絵画的冒険」とは、15世紀末ないし16世紀初頭以降、ヨーロッパ各地で展開した風景画の発展とその後の紆余曲折を意味する。では、そのような冒険にフランスが加わる17世紀半ばころまでのヨーロッパ各国における絵画事情はどうだったのか。フランス美術と密接に関わる各国の風景画の歴史を簡潔に振り返ってみよう。

ヨーロッパのなかでもっともはやく純粋な風景画に近づいたのは17世紀のオランダ絵画である。15世紀末にスペイン領となったネーデルラントは、16世紀末にホラント州を核とするプロテスタント系の北部七州がネーデルラント連邦共和国として独立を宣言する。17世紀半ばに独立が国際的にも承認されたその連邦共和国、通称オランダにおいては、宗教改革によってカルヴァン主義が主流となり、偶像崇拜に通じるカトリック的な宗教芸術が衰えた。一方、アムステルダムを始めとする諸都市には商業の発展によって財をなした富裕層の存在があった。そのため画家たちの仕事は、多くの場合教会堂を飾る絵画を描くことから、裕福な市民階級に受け入れられる世俗的な絵画を描くことへと変わっていった。この黄金の17世紀に「市民たちが求める芸術家の任務は肖像、風景、花などを描くことだった」<sup>6)</sup>からである。風景画は「家族の肖像画や風俗画と並んで住まいの主要な装飾品」<sup>7)</sup>だったのである。オランダにおいて「現実世界を再現する絵画」<sup>8)</sup>としての風景画が隆盛をみた理由である。代表的な画家としては、ヘンドリック・アーフェルカンプ Hendrik Avercamp (1585-1634)、エサイアス・ファン・デ・フェルデ Esaias van de VELDE (1587-

1630)、ヤン・ファン・ホイエン Jan van Goyen (1596-1656)、レンブラント Rembrandt (1606-1669)、アルベルト・カイプ Aelbert Cuyp (1620-1691)、パウルス・ポッテル Paul Potter (1625-1654)、ロイスダール Ruisdael (1625-1682)、フェルメール Vermeer (1632-1675)、ヤン・ファン・デル・ヘイデン Jan van der Heyden (1637-1712)、マインデルト・ホッベマ Meyndert Hobbema (1638-1709) 等々、その名は枚挙にいとまがない。

オランダとともに同じネーデルラントとしてスペインの支配下にあったフランドルにも風景画の長い歴史がある。これはすでに拙論「ヨーロッパの風景画（中編）」で触れたことだが、ヨンキール Georges G. de Jonckheere はその著書『1500年から1750年までのフランドル絵画における風景画』*Le Paysage dans la peinture flamande de 1500 à 1750*, 1996のなかで、カレル・ファン・マンデル Karel van Mander (1548-1606) が1604年に刊行した『画家評伝』*Het Schilderboeck*の一節を引用し、フランドルの画家たちが16世紀初頭以後風景に大きな関心を示してきたことを明らかにしている。

一般的に、わが国の画家は風景に特別な愛着を持っていることが知られている。一方、我われを巧みな風景画家というイタリア人は、自らを芸術の巨匠、人物画の巨匠と呼んでいる。<sup>9)</sup>

この言葉は、二つの点で興味深い。一つは、17世紀初頭の絵画世界に、風景画といえばフランドルというような見方がすでにあったことを物語っていることである。もう一つは、ネーデルラント絵画・フランドル絵画・オランダ絵画という呼称には非常に錯綜した一面があることを改めて認識させられることである。というのも、マンデルはフランドル西部のメーレベーク（現ベルギー領）に生まれオランダのアムステルダムで世界した人物で、今日の美術史ではオランダの画家・著述家と分類されるのが普通だからである。つまり、オランダの画家・著述家マンデルが言った「わが国」とか「我われを」という言葉をこの『フランドル絵画における風景画』の著者は何のためらいもなくフランドルに読み替えているということである。もちろん、マンデルが生まれた町メーレベークはフランドル西部の村であるから、マンデルが言う「我われ」とはまさにフランドル人であり、1604年の段階で「わが国」と言ったときのマンデルの念頭にあったのは生まれ故郷を中心としたフランドル地方なのかもしれない。しかし、『画

家評伝』は彼が1583年以降アムステルダムに定住し、オランダと呼ばれるようになったその土地で暮らしてからすでに20年余りが経過したころに書かれた伝記である。その意味では、マンデルの言う「わが国」はむしろ1609年のスペイン軍との休戦に向けて実質上の独立を獲得しつつあったオランダを指していると考えるのが妥当であるように思われる。いったいマンデルの言う「わが国」とは1581年に二分される以前の古いネーデルラントの一部であるフランドルなのか、それとも二分割後のオランダなのだろうか。このように、ヨンキールが引用したマンデルの言葉は、ネーデルラント、フランドル、オランダをめぐる美術史上の区分の複雑さを暗示しているのである<sup>10)</sup>。そのようなフランドルには、活動が17世紀に及ぶ画家だけでも、古典主義的風景画の始祖ともいわれるポール・ブリル Paul Bril (1554-1626)<sup>11)</sup>や、ヨーロッパにおいて最初に真の雪の風景画を描いたあのデニス・ヴァン・アルスロート Denijs van Alsloot (1570-1628)<sup>12)</sup>を始め、ヘイスブレヒト・レイテンス Gysbrecht Leytens (1586-1656) やイサーク・ファン・オーステン Isaac van Oosten (1613-Anvers-1661) など風景画関連の画家たちがいる。

オランダやフランドル地方以外では、フランクフルトに生まれローマに没したアダム・エルスハイマー Adam Elsheimer (1578-1610) のドイツ、上記のポール・ブリルと並んで古典主義的風景・理想的風景を描いた最初の画家の一人といわれ<sup>13)</sup>、プサンやロランの風景画に多大な影響を与えたアンニバレ・カラッチ Annibale Carracci (1560-1609) のイタリアを無視することはできない。

フランス絵画にとってのイタリア絵画の重要性は言うまでもないことであるが、同じ風景画でも、イタリアの画家たちは未開の自然の姿よりも、家屋や集落あるいは廃墟などが点在する渓谷や平原といった、人間の爪痕を暗示する優雅な自然の姿を表現する傾向にあった<sup>14)</sup>。あるべき理想の風景である。その「理想像は、一般的な精神性において古典古代に深く根ざしており、しばしば古代の建築や廃墟を描き添えることによって直接的に表現されている」<sup>15)</sup>。自然の要素を取捨選択し、あるいは配置し直して作り上げられた理想の情景は、ヴィンケルマンがああ彫像ラオコーンを始めとする古代ギリシアの傑作の特徴として指摘した「高貴なる単純と静かなる偉大」<sup>16)</sup>に通じるものでもあるといえよう。とりわけローマ平原は風景に絵画表現の題材を求める画家たちにとって彼らの感性を刺激する特別な

場所でもあった。

ローマがこの古典的風景画の発生に決定的役割を果たしたことは驚くにあたらぬ。ローマ平原の美しさもさることながら、画家にとってローマは神話的世界を保持し続けていたからである<sup>17)</sup>。

このように、ヨーロッパにおける風景画の展開はオランダ、フランドル、ドイツ、イタリアなどで次第に広がりを見ていた。これが、フランスがその冒険に加わった17世紀半ばころのヨーロッパの風景画を取りまく状況の概要である。

ところで、17世紀半ばといえば、フランスが幼くして即位したルイ14世(1638-在位1643-1715)の治世下に入るときである。先王ルイ13世(在位1610-1643)にとっての宰相リシュリューRichelieu(1585-1642)のようにルイ14世は宰相マザランMazarin(1602-1661)のもとで帝王への階段を上ってゆく。このルイ14世が貴族の反乱であるフロンドの乱(1648-1653)を鎮圧して親政を開始したのはマザランが他界した1661年であるが、国内の安定と堅固な国際的威信を得たフランスは、ヨーロッパにおける物質的、知的、経済的関係の新たな国際的体系や価値観の形成において主導的な役割を担うことになる<sup>18)</sup>。その余波がフランスの芸術界にも波及したのはいうまでもない。それを象徴する出来事が、王立絵画彫刻アカデミーAcadémie royale de peinture et de sculptureをめぐる動きだった。

王立絵画彫刻アカデミーがパリに誕生したのは1648年、幼王10歳のときである。この誕生の起源は、1563年にメディチ家のコシモ1世がフィレンツェに設立したアカデミア・デル・ディセーニョAccademia del Disegnoにあった。

近代美術アカデミーの発展は、アカデミア・デル・ディセーニョをその起源とする<sup>19)</sup>。

このアカデミアの設立に際して主導的役割を果たしたジョルジョ・ヴァザーリGiorgio Vasari(1511-1574)の主な狙いは、美術を同業組合une corporationの支配から解放すること<sup>20)</sup>、換言すれば、中世以来の慣例として1560年ころのフィレンツェにあってもギルドや特殊な団体に所属することを余儀なくされていた画家や彫刻家たちの社会的地位を高めることにあった。この理念は17世紀のヨーロッパ諸国に広がってゆくが、「多くの

アカデミーは人物デッサンのためのモデル料や工房の賃貸料を互いに分担する画学生たちの非公式なグループにちかひものだった<sup>21)</sup>という。しかし、フランスの王立絵画彫刻アカデミーは他国のアカデミーと性格を異にする。なるほど、芸術家の育成と教育に関する国家による庇護と支配という考え方がこのフランスのアカデミーの誕生を導いた基本理念であったことは他国と同じである<sup>22)</sup>。しかし、宰相マザランを核とする時の政府の思惑は結果として王立絵画彫刻アカデミーを絶対的な組織に仕立て上げた。王政によるアカデミーの支配は紛れもなく国家統一のための一つの政治的手段だったのである。この点を明らかにしたのは1940年に出版されたニコラウス・ペプスナー-Nikolaus Pevsner の名著『美術アカデミー』*Academies of Art* である。

次章では「西欧におけるアカデミーというものの歴史をつぶさに跡づけたおそらくは唯一の信頼すべき文献」とされる<sup>23)</sup>ペプスナーの著書に基づいてフランス王立絵画彫刻アカデミー誕生の経緯をなぞりながら、このアカデミーが絵画ジャンルのヒエラルキーの確立に果たした役割を確認しておこう。

## VI. 王立絵画彫刻アカデミーと絵画ジャンルのヒエラルキー

王立絵画彫刻アカデミーの歴史 (ニコラウス・ペプスナー著『美術アカデミー』より)

1608年：フランス王アンリ4世、美術家の自由を奪うギルドの弊害を表明。

1646年：画家シャルル・ル・ブラン Charles Le Brun や、國務評定官シャルモア le conseiller de Charmois 等のあいだで、アカデミーの創設こそ芸術家により高い社会的地位を与えるための最良の手段であるとの共通認識が形成される。

1648年1月20日：シャルモア、当時10歳だった幼王ルイ14世に美術教育等に関する請願書を提出。1500年代から言われてきた高貴なる芸術 arts nobles と手工芸 arts mécaniques との区別や、すべての真の芸術家に職業規約に従うことを免れさせる必要性などを説く。美術教育における、建築、幾何学、遠近法、算術、解剖学、天文学、歴史に関する知識の重要性が指摘される。

1648年2月1日：アカデミー創立会議開催と規約の制定。アカデミーは会員に講義を通じて芸術の原理を伝え、写生に基づく素描の授業によって学生を教育することが定められる。アカデミーの設立直後にパリのギルド

が反撃し、画家シモン・ヴエ Simon Vouet (1590-1649) を中心とする反王室施設アカデミー・ド・サン・リュック Académie de Saint-Luc を開設。シャルモアは抵抗勢力との妥協を選ぶ。

1651年8月4日：シャルモアのアカデミーとアカデミー・ド・サン・リュックの統合。

1652年6月7日：1648年にアカデミーに認められた社会的特権が議会で王令登録され、ギルドに対するアカデミーの優位が確立する。

1655年：国王がアカデミーに年1000リーヴルの経済支援を約束し、その主導権を握る。人物による素描の授業が教育計画の中心であり、アカデミーはその権利を独占する。

1656年：王立絵画彫刻アカデミー、ルーブル宮殿内に移転する。

1661年：コルベール、アカデミーを実質的に監察する地位に就き、アカデミーの社会的権威の確立と強化を推し進める。

1663年2月8日：コルベール、宮廷のすべての画家にアカデミー加入を命じ、従わなければ特権を剥奪すると宣言する。アカデミーの独裁体制が確立。絶対主義が芸術家の独立という理念そのものを打破する。コルベールの狙いはフランスに存続するあらゆる文化的・政治的中央集権に替えて中央集権を確立し、フランスに最高の秩序 *la maxime de l'ordre* をもたらしこと。そのためのもっとも有効な手段として、彼は舞踊アカデミー (1661)、碑文文芸アカデミー (1663)、科学アカデミー (1666)、音学アカデミー (1669)、建築アカデミー (1671) などを次々と設立する。

1663年12月24日：王立絵画彫刻アカデミーの最終組織が勅令として発布される。

1664年5月14日：議会による最終組織の承認。「コルベールによれば、学生を教育すること、学生に素描と塑像の特定の様式、すなわち国王と宮廷の様式を教え込むことが新機関の目的だった」。

こうして、フランスの王立絵画彫刻アカデミーは1648年に設立され、1663年暮れの勅令と、翌年の議会での承認を経て最終的な組織が完成する。とりわけコルベールがアカデミーの実権を掌握するとともに、「フランスの絵画は君主の個性と運命を中心にして構造化されていく」<sup>24)</sup>。1664年のアカデミー再編の狙いは王国の体制全体に国王の支配をゆるぎないものにする事だったのである。そのような国王賛美計画のトップに据えられたのは、アカデミー総裁でゴブラン製作所長でもあった画家シャルル・ル・ブラン Charles Le Brun (1619-1690) だった。そして「芸術家たちは国王を称える任務を与えられた」<sup>25)</sup>のである。

ルイ14世の親政の一翼を担うようになった王立絵画彫刻アカデミーにおいて興味深いのは、人物を素描する授業がアカデミー教育の中心となつて、しかもアカデミー以外での公の授業では許されない独占的権利となつたことである。選抜された少年たちに素描の技法を教えるというこの素描(デッサン)重視は、絵画の本質は素描(輪郭)にあり、色彩は絵画の補助手段であるというアカデミーの基本姿勢の表れなのである<sup>26)</sup>。

アカデミーの学生たちは、建築、幾何学、遠近法、算術、解剖学、天文学、歴史学なども学ばなければならなかったが、それらが「種々の事象を幾何学者がするように検討して判断する」ために不可欠な素養とみなされていたからである。そして、「そのような厳格な判断の型を助長するために」、講義は普通、王室コレクションのなかの一枚の絵の分析に取りかかるのを常とした。

そのようにして行われる講義は「もっとも重要」であり、講義から引き出される「明確な教訓」*préceptes positifs*<sup>27)</sup>は若い芸術家の教育のために文字にして印刷されなければならなかった。絵画ジャンルの古典的ヒエラルキーもそのような講義の一つから生まれた。講演者は碩学の誉れ高きアンドレ・フェリビアン *André Félibien* (1619-1695) で、それが「王立絵画彫刻アカデミー講義序文」として発表されたのは1668年のことだった。「美術はたんに目を楽しませることだけでなく、精神を高めるものでなければならない」<sup>28)</sup>がゆえに、その目的にかなう絵画のジャンルとはどのようなものなのかの問題にされていたときである。その結果、唯一真に実践されるにふさわしいものとして指定されたのが「偉大なジャンルとしての歴史画」<sup>29)</sup>だった。

かくして、1668年のこと、絵画ジャンルのヒエラルキーが初めてドグマの権威によって確立されてフランスに出現する。フェリビアンは断言する、絵画の価値は主題の高貴さから生じるのであり、それゆえ、卑俗な情景や題材から傑作を引き出すことはできないであろう、と。彼は画家にたいして画家がそうした主題を創意しあるいは明確にする能力があることを期待する。すなわち、彼は画家に幅広い知的訓練を要求する。それらの要請と教えは長期にわたって美的思考の指標となった<sup>30)</sup>。

無論、フェリビアンは唐突に絵画ジャンルを論じたわけではない。絵画の歴史を概観すれば、先史時代の洞窟芸術にまで遡るとはいわないま



でも、古代ギリシア・ローマの時代から多様な傾向の絵が描かれていたことがわかる。歴史、神話、寓意、肖像、風景、風俗、静物など絵画ジャンルといえるものは古代から存在していたのである。

しかし、中世になると、絵画作品のテーマはキリスト、聖人、彼らの歴史、天国、地獄等々、キリスト教一色になり、古来のジャンルは消えてしまう。変化が出てくるのは14、15世紀以降のことである。世俗的なテーマが扱われ、人々の目にするものが描かれるようになるのである。植物、動物、家屋、人々の生活、君主・聖職者・寄進者の似姿などが表現の対象になる<sup>31)</sup>。やがて、「現実にいっそう近づく絵画が開花」<sup>32)</sup>して絵画作品はより個別的になり、理論的な肉付けとともに、それぞれが肖像画、静物画、風景画、風俗画と呼ぶにふさわしいジャンルのなかで捉えられるようになるのである。

このような絵画ジャンルの形成に寄与した理論家としてその名前が挙がるのは、表現のためのすべての素材を価値あるものとして認め、結果として「風俗画に道を開いた」<sup>33)</sup>といわれるあのレオン・バティスタ・アルベルティ Leon Battista Alberti (1404-1472) や、「風景画を強力に弁護した」<sup>34)</sup>とされるレオナルド・ダ・ヴィンチ Léonard de Vinci (1452-1519) である。しかし、15、16世紀において作品の分類から必然的に派生したそれらの区分における上下関係は、歴史画を中心とした「きわめて単純なヒエラルキー」<sup>35)</sup>だった。

要するに、アンドレ・フェリピアンがジャンル論を深化するための下地は整っていたのである。彼は絵画作品が精神を高める性質のものか否かを基準にして、ジャンル区分をいっそう明確にしたということである。では、フェリピアンの言葉とは実際どのようなものだったのか。その一部を読んでみよう。

かくして、風景を完璧に描く者は果物や花々や貝などしか描かない者より上である。生きた動物を描く者は生氣のないものや動きのないものしか描かない者よりも立派である。また、人間の姿はこの世における神のもっとも完全な被造物であるのだから、人間の姿を描くことによって自ら神の模倣者となる者が他のすべての者たちよりもはるかに優れているということも確かである。しかしながら、人間の姿を生きているように見せたり、まったく動きのないものを動いているように見えるようにしたりすることが取るに足らないことではないにせよ、肖像しか描かない画家はまだ芸術のそのような高度

な完成の域に到達しておらず、もっとも優れた者たちが受け取る名誉を要求することはできない。そうなるためには一人だけを描くことから数人を一緒に描くことへ移行する必要がある。つまり、歴史や寓話を扱わなければならない。歴史家のように偉大な行為や、詩人のように快い主題を表現しなければならない。そして、さらにそれよりも上を目指すならば、寓意的な構成をとおして、寓話を装って偉大な人間の美徳やもっとも高尚な神秘を扱うべきを知らねばならない。人はそのような企てを立派に遂行する者を偉大な画家と呼ぶのである。この芸術の力と、気高さとそして偉大さはその点にある。それがとりわけ早い時期に学ぶべきことであり、学生諸君に教えこまねばならないことなのだ。

画家は、したがって、彼が天然の事物や人間の行為を模倣するという意味においてたんに比類のない職人であるのみならず、彼が他者の借り物ではない種々の思想を考案し、創造するという点において、創意に富み学識のある創始者なのだということを示さなければならない。そのようにして、画家は素材のなかにあるすべてと、この世界に起きたことを描くことができる特権、さらには、新たなすべての事柄をそれを創りだした者として提示するというあの特権を有することになるのである<sup>36)</sup>。

画家がまだ職人とみなされていた時代のこのようなフェリピアンの思想は、同時にアカデミーの見解を反映したのもでもあった<sup>37)</sup>。絵画彫刻アカデミーに階級制度が設けられたように、アカデミーはこうして絵画のジャンルにも明確な等級を定めた。生気や動きのない静物画は最下位、その上が完璧な風景画<sup>38)</sup>、その上が生きた動物を描いた動物画、その上が神のもっとも完全な被造物である個々の人間の肖像画、そしてその上が歴史や寓話などをもとに複数の人間を描いた歴史画という五段階からなる絵画ジャンルの古典的ヒエラルキーが構造化されたのである。

このフェリピアンの文章には風俗画を示唆する言葉や呼称そのものはみられない。「言葉の崇高な意味での歴史も、寓意も、風景も、また静物も扱うわけでなく、低俗なジャンルであって、批評家たちが単に市民たちを楽しませるのに良いと判断した絵画は18世紀になって風俗画と呼ばれるようになった」<sup>39)</sup>からであろう。ただし、この点に関して、下記のように述べている書物もある。それによれば、フェリピアンは風俗画を静物画や風景画と同じように位置づけていたことになる。

ルネサンスの間にアルベルティが絵画論のなかで述べたジャンルのヒエラ

ルキーは、しばしば文学的な出典に結びつくような神話的、寓意的、宗教的着想による歴史画（偉大なジャンル）の優位を中心にして次第に構造化されていった。自然の観察（静物画や風景画）や時代精神からヒントを得た諸テーマは逆に画家や理論家から「単純で美に欠ける」（と17世紀の André Félibien は書くことになるだろう<sup>40)</sup>）ものと見なされて芸術的価値の底辺部に置かれた（風俗画）<sup>41)</sup>。

このような考えは、たとえばフェリビアンと同時代のシャルル・ル・ブランにもあったことが知られている。先のニコラウス・ペプスナーは、「絵画の主題は教訓的な価値を持たねばならない」<sup>42)</sup>と考えたル・ブランが、あらゆる種類の寓意を評価する一方で、歴史に結びつかないすべての小さなジャンルを蔑視していたと述べている。

以上、17世紀のフランスにおける絵画ジャンルのヒエラルキーについて見てきたが、絵画彫刻アカデミーによって「一級の鑑定家」*connaissanceur de premier ordre* と呼ばれ、今日でもなお17世紀を代表する美術批評家として知られるあのロジェ・ド・ピール Roger de Piles (1635-1709) が、伝統的なジャンルの区分に代えて別の区分を提案していたことを付記しておこう。ことは17世紀後半に生じた文芸における〈古代派と近代派の論争〉*Querelle des Anciens et des Modernes* に関わる。絵画における古代派はプサン派 *Poussinistes* と呼ばれ、近代派はルーベンス派 *Rubénistes* と呼ばれた。ルーベンスの賛美者だったピールが、1699年にアカデミーの名誉会員に選ばれたことは近代派の勝利を意味した。「アカデミーは法則と形式を称賛していた自らの基本原則から距離を置き、色彩は素描・デッサンと同様に重要なものとなった」<sup>43)</sup>のである。このピールが提案した新たな絵画区分とは作品を独創的な視点から、歴史なもの、寓意的なもの、神秘的なもの、の三つの型に分けることだった<sup>44)</sup>。そのような区分によって、ピールは絵画のための異なる評価方法に道を拓いたのである。

北方絵画の最大の賛美者で、ジャンルの分類を承服しないピールは、この新たな区分のおかげで、一方では、芸術家の独創的な貢献は歴史上の物語“*istoria*”<sup>45)</sup>を説明する絵においてと同様、肖像画、風景画、あるいは動物や物の絵においても同じくらい重要であると主張し、他方では、それらの絵画は歴史を描く絵と同様、精神的な効力を持つことができると主張することが

できた。かくして、「偉大なジャンル *grands genres*」と「卑小なジャンル *petits genres*」の対立は乗り越えられことになった。……<sup>46)</sup>

ピールの存在は、王立絵画彫刻アカデミーが絵画のジャンルについてフェリピアンの思想一辺倒ではなかったことを物語っている。「偉大なジャンル」や「卑小なジャンル」という画一的な区分の意味が問われてもいた。今やフランスの画家たちにとって風景画を描くための拠りどころはあったのである。

では、17世紀半ばにプサン Nicolas Poussin (1594-1655)とロラン Claude Gellée (dit Claude Lorrain, 1600-1682)を始め、ノメ François de Nomé (1593-1630)、ルメール Jean Le Maire (1597-1659)、ルナン兄弟 Le Nain brothers (1588-1677)、シャンパーニュ Philippe de Champaigne (1602-1674)、パテル Pierre Patel (c.1605-1676)、ラ・イール Laurent de La Hire (1606-1656)、デュゲ Gaspard Dughet (1615-1675)<sup>47)</sup>などを起源とするフランスにおける新たな風景画の潮流はその後どのように推移するのだろうか。以下、前回(一覧A: プサンとロラン以前 [中世~1580年代]、一覧B: プサンとロランの世代 [1590年代~1610年代])につづいて、1620年代から1700年までのあいだに生まれた主なフランスの画家たちを見てゆくことにしよう。

## Ⅶ. プサンとロラン世代以降の17世紀生まれの画家たち

1620年代から1700年までのあいだに生まれ、風景を意識させる作品を残している画家はおよそ下記のとおりである。

### 一覧C: プサンとロランの世代以降 [1620年~1700年]

1. Pierre PUGET (b. 1620, Marseille, d. 1694, Marseille), *Virgin Giving the Scapular to St Simon Stock* 《聖シモン・ストックに肩衣を与える聖母》(-), Oil on canvas, 78.5 × 53.5 cm.
2. Jacques COURTOIS (b. 1621, *Saint Hyppolyte*, d. 1676, Rome), *The Battle of Mongiovino* 《モンジオビーノの戦い》(-), Oil on canvas, 138 × 276 cm. (Italian name of the artist: Iacomo Cortesi)
3. Charles de LA FOSSE (Paris 1636-1716), *Moïse sauvé des eaux* 《水の中から救

フランスの風景画 (中編)

- われたモーセ), 1701, Toile, 125×110 cm.
4. Francisque MILLET (b. 1642, Antwerpen, d. 1679, Paris), *Imaginary Landscape* 《想像の風景》(1660s), Oil on canvas, 57×66.5 cm.
  5. Etienne ALLEGRAIN (1644–1736), *Landscape with Moses saved from the Nile* 《ナイル川から救われたモーセのいる風景》17–18C, 88×114.8 cm.
  6. Jean-Baptiste JOUVENET (b. 1644, Rouen, d. 1717, Paris), *The Miraculous Draught* 《奇跡の一網》, before 1706, Oil on canvas, 392×664 cm.
  7. Joseph PARROCEL (b. 1646, Brignoles, d. 1704, Paris), *The Crossing of the Rhine by the Army of Louis XIV* 《ルイ14世軍のライン川横断》, 1699, Oil on canvas, 234×164 cm.
  8. Bon (de) BOULLOGNE (1649–1717), *Return of Jephthae* 《エフタの帰還》, Second half of the 17th–early 18th century Oil on canvas. 153.5×218 cm.
  9. Jean-Baptiste SANTERRE (b. 1658, Magny-en-Vexin, d. 1717, Paris), *Susanna at the Bath* 《沐浴のスザンナ》, 1704, Oil on canvas, 205×145 cm.
  10. Nicolas de LARGILLIÈRE (b. 1656, Paris, d. 1746, Paris), *Landscape* 《風景》(-), Oil on canvas.
  11. Hyacinthe RIGAUD (b. 1659, Perpignan, d. 1743, Paris), *Portrait of Louis XIV* 《ルイ14世軍の肖像》, 1694, Oil on canvas, 277×194 cm.
  12. Antoine COYPEL (1661–1722), *The Alliance of Bacchus and Cupid* 《ディオニュソスとクピドの同盟》, c. 1702, Oil on canvas, 86.36×93.98 cm.
  13. Alexandre-François DESPORTES (b. 1661, Champigneulle, d. 1743, Paris), *Self-Portrait as a Huntsman* 《ハンターとしての自画像》, 1699, Oil on canvas, 197×163 cm.
  14. Jean-Baptiste VANMOUR (1671–1737), *Portrait d'un dignitaire noir* 《黒人高官の肖像》, Huile sur toile, 33×26 cm.
  15. Claude GILLOT (b. 1673, Langres, d. 1722, Paris), *The Two Coaches* 《二台の人力車》, c. 1710, Oil on canvas, 127×160 cm.
  16. Alexis-Simon BELLE (b. 1674, Paris, d. 1734, Paris), *Portrait of Louis XV* 《ルイ15世の肖像》(-), Oil on canvas, 116×89 cm.
  17. Jean RAOUX (Montpellier 1677–Paris 1734), *Dido and Aeneas* [*Didon et Enée*] 《ディドとアエネアス》, c. 1730, Oil on canvas, 125.0×183.0 cm.
  18. Jean-Francois de TROY (1679–1752), *Adam and Eve* 《アダムとイブ》(1718), Oil on canvas, 99.06×64.14 cm.
  19. Michel-Ange HOUASSE (French, 1680–1730), *Bacchanal* 《ディオニュソスの饗宴》, 1719, oil on canvas.
  20. Louis Caravaque (1687–1754), *Battle of Poltava* 《ポルタヴァの戦い》, 1717–

- 1718, Oil on canvas. 281×487 cm.
21. Jean-Antoine WATTEAU (1684, Valenciennes-1721, Nogent-sur-Marne), *La Perspective* 《眺望》, c. 1715, Oil on canvas, 47×55 cm.
  22. Jean-Marc NATTIER (1685, Paris-1766, Paris), *Marie Adelaide of France as Diana* 《ダイアナに扮したフランス皇女マリ・アドレード》, 1745, Oil on canvas, 95×128 cm.
  23. Jean-Baptiste OUDRY (1686, Paris,-1755, Beauvais), *Farmhouse* 《農家》, 1750, Oil on canvas, 130×212 cm.
  24. Jacques de LAJOUE (Paris, 1686-Paris, 1761) *Paysage composé : la rivière* 《構成された風景：川》, Salon de 1737, 82×102 cm.
  25. François LEMOYNE (1688-1737), *Woman Bathing* 《沐浴する婦人》, After 1724, Oil on canvas, 136.5×105 cm.
  26. Nicolas LANCRET (1690, Paris-1743, Paris), *Spring* 《春》, 1738, Oil on canvas, 69×68 cm.
  27. Jean-Baptiste-Joseph PATER (1695, -d. 1736, Paris), *Concert Champêtre* 《田園の合奏》(-), Oil on canvas.
  28. Etienne JEAURAT, 1699-1789 *Jeu de paume dans une prairie* 《野原でのポーム遊び》, 3e quart 18e siècle.
  29. Pierre SUBLEYRAS, (b. 1699, Saint-Gilles-du-Gard, d. 1749, Rome), *Diana and Endymion* 《ディアナとエンデュミオン》, c. 1740, 73.5×99 cm
  30. Charles François Lacroix de MARSEILLE, (1700-1782), *Eruption of Mount Vesuvius* 《ヴェスビオス山の噴火》, 1762, Oil on canvas, 52.7×85.1 cm.
  31. Charles-Joseph NATOIRE (b. 1700, Nimes, d. 1777, Castel Gandolfo), *Venus and Cupid* 《ヴィーナスとキューピッド》, Oil on canvas, 1745, 110×136 cm.

画題の背景としての風景を含め、1620年から1700年までのあいだに生まれ、風景を意識させる作品を描いている画家たちはおよそ以上のとおりである。彼らの多くは、背景としての風景ながら風景が背景のかなりの部分を占めている作品や、風景の部分だけを取り出したならば風景画としても十分鑑賞に耐えうるとと思われる作品を残している。たとえば、イスラエルの士師エフタの悲劇を描いた8. Bon de BOULLOGNE の《エフタの帰還》における雄大な自然、豪華な貴族趣味の美術であるロココ絵画の創始者21. Jean-Antoine WATTEAU の雅宴画《眺望》における豊かな森、人々のささやかな楽しみを見守る28. Etienne JEAURAT の《野原でのポーム遊び》における長閑な田園などである。また、23. Jean-Baptiste OUDRY の《農家》は、農民たちの暮らしを描いた風俗画というべきだろうが、側壁いっぱい

に光を浴びた家とその背後に広がる田野は、茶褐色の単色様式による風景画の趣である。さらに、帆船が停泊している海洋風景や噴火するヴェスヴィオス火山を描いた30. Charles François Lacroix de MARSEILLE の名前も記憶にとどめよう。しかし、そのようななかで風景を描くことそれ自体が中心のテーマになっているといえるのは4. Francisque MILLET の《想像の風景》、5. Etienne ALLEGRAIN の《ナイル川から救われたモーセのいる風景》、そして10. Nicolas de LARGILLIÈRE の《風景》である。

フランシスク・ミレー Francisque MILLET (1642-1679) は、拙論前編で触れたピエール・パテル Pierre Patel とともにルイ14世治世下で風景画家として名を馳せた一人で、「ニコラ・ブサンやガスパール・デュゲ Gaspard Dughet (1615-1675) の作品から着想を得た古典主義的風景」<sup>48)</sup>を描いたことで知られる。例に挙げた《想像の風景》(1660s) は、都市景観と山岳風景とを併せ持つ風景画である。前景を彩るのは花籠のような荷を頭に載せた二人の女性である。小さな絵姿なので定かではないものの、きれいな青と朱鷺色の重ね着がわずかに風を含んで揺れている。画面のほぼ中央に位置する一人が、右手で頭上の荷を支えながら左手を前方に突き出して先を行くもう一人を呼び止めたところなのか、両手で同じように頭上の荷を支えているその女性が後ろから声をかけられたのに気付いて振り向く。そのような瞬間なのかもしれない。また、二人の所作はどことなくクロード・ロランの《イサクとリベカの結婚》(1648) が醸し出すあの楽しい霧囲気を思わせる。中景をなすのはかすかな三、四人の人影、空の半分近くに鬱蒼と枝葉を広げる一本の巨木、水面に周囲の景色を映した大きな池、その背後に木立に囲まれて立つ家屋。ロマネスク様式の鐘楼も見える。画面中段の中央に描かれた神殿のような四角い建造物は、このひっそりとした空間が神々の祝福を受けた場所であることを暗示しているかのようである。遠景の山の青、葉むらの緑、人物たちや壁の紅花色も印象的である。緩やかな曲線が目立つ構図は画面全体が幾分右上がりであるような錯覚をもたらすものの、左手前の茂みと池のほとりの巨木、それに遠くの山が一体となって生み出す地上の開放感は絶妙であり、その澄みきった大気は画面を抜け出て見る者をも包むかのようである。やわらかな光にあふれた心和む作品である。

エティエンヌ・アレグラン Etienne ALLEGRAIN (1644-1736) は、絵画史のなかで言及されることは多くない。しかし、《古典主義的風景》*Classical landscape*, 17-18C, 162×115 cm や例示の《ナイル川から救われたモーセのいる風景》をたとえばプサンの《フォキオンの埋葬》や《オルフェウスとエウリュディケーのいる風景》と並べてみると、やはりこの画家も気品や静寂の美を特徴とする古典主義的風景を強く意識していたことが感じられる。

《ナイル川から救われたモーセのいる風景》は上記一覧の3. Charles de LA FOSSE も描いているように比較的知られたモーセ伝説の一つである。イスラエル人の数が自らの地で増大することを恐れた古代エジプト国王は生まれてくるイスラエル人をすべて殺すよう命じる。モーセを産んだ母親は彼を三カ月間隠し通す。そして、ついに隠しきれなくなると彼女は籠のなかにモーセを入れてナイル川に流した。しかし、モーセは国王の娘に発見され、宮殿で育てられることになったという。そのようなモーセ誕生の物語をエティエンヌは古代ローマ風の景観のなかに描き出す。画面を横断する川には波風一つなく、そのほとりに立つ建造物をくっきりと映している。一本のヤシの木とピラミッドのような石造物以外にナイル川を想定させるものはなにもない。小舟や岸辺の一群の人々はそこが豊かな交易の場であることを示している。それらを中景として、前景中央に幼子モーセと娘らが描かれている。左手からその情景を見つめているように見えるのはファラオだろうか。青空に湧く白い雲の形は少し技巧的過ぎるかもしれない。遠景は急峻な岩山だが、その向こうにさらに人里の風景が続いているところを見ると、モーセ救出の奇跡が起きているこの場所はナイル川沿いの低地なのだろう。あらゆるものの動きが完全に遮断されている印象を強くする歴史的風景画である。

《古典主義的風景》にも一言触れておこう。画面左手の一本の木の背後に家屋の一部が見える。それは船着き場に面しており、十名前後の小さな人影がある。プルシャンブルーの空を映す蛇行する川の流れと、その両岸に沿って手前から右奥に延びる道の彼方には生きることに疲れた者の望むすべてが待ち受けているとでも言いたげである。遠くに山々の稜線がかすむ。やや左寄りのその頂あたりに遠近法の焦点があるようだ。しかし、この絵をじっと見ているとやがて前景にある朽ちた切り株が気になってくる。すると小高い丘の頂上に建つ神殿のような建造物が廃墟のように見え



てくる。この作品が描き出す山紫水明の地に生きる人々の平和も栄枯盛衰の決まりと決して無縁ではないこと暗示しているのだろうか。錯綜する二様の思いに誘う美しい作品である。

ニコラ・ド・ラルジリエール Nicolas de LARGILLIÈRE (1656-1746) は、帽子職人を父にパリに生まれた。青少年期を今日のベルギー領アントワープで過ごして風俗画を学ぶ。そののちイギリスに渡った彼は王室の肖像画家ピーター・レリー Sir Peter Lely (1618-1680) の工房で働く。パリに戻ったのは1682年、26歳の時だった。翌年アカデミーに受け入れられ、1686年に入会作品として大作《シャルル・ル・ブランの肖像》*Portrait of Charles Le Brun*, 232×182 cm, 1686を提出する。代表作と目されるのが《ストラスブールの美しい人》*La Belle Strasbourgeoise*, 138×106 cm, 1703であるように、肖像画家として知られるラルジリエールだが、彼には注目すべき作品一点の風景画がある。それが例に挙げた《風景》である。

《風景》は秋深い山の風景である。画面右寄りに立つ古木はかなりの樹齢なのか、途中から三本に分かれた幹のうち右の一本はすでに枯れて中ほどからなく、左の一本も上のほうは折れてしまっている。その幹から左下がりには伸びる二本の枝が中央の垂直に伸びる幹とともに樹木としての一つの形をつくっている。形状に作為の跡が見えるのはこの大木だけで、その他は何の変哲もない。なるほど、その古木や、前景右から左上がりには弧を描いて右に消える山道を照らす光は随意的な光といえなくもない。しかし、それはドービニー Charles-François Daubigny (1817-1878) の光にも似て、作者の意図すなわち表現すべき主題を示す最小限の芸術の光である。微小な人影も見えるが、それはこの場所が人里からさほど遠くないことを暗示する以外に意味をもたない。我われがこれまでに見てきたブサン、ロラン、ノメ、ルメール、ルナン兄弟、シャンペーニュ、パテル、ラ・イール、デュゲ、それに上記のフランシスク・ミレー、エティエンヌ・アレグランなどの作品と比べてみると、どこにでもありそうなその変哲のない紅葉の風景を芸術作品に仕上げたラルジリエールは、この作品によってフランス風景画の歴史に画期的な一步を記したと云っていいように思われる。たとえば Web Gallery of Art は、この秋の森林風景が「ルーベンスを想起させフラゴナールを予感させる」と述べているが、筆者のなかではむしろナルシス・ディアズ・ド・ラ・ペーニャ Narcisse Diaz de la Peña (1808-1876) やテオ

ドール・ルソー-Théodore Rousseau (1812-1867) が描く木立の風景などに直接結びつく。制作年は不明であり、若いころの作品であれば17世紀後半となり、晩年の作であれば18世紀前半となるのだが、いずれにしてもラルジリエール以前の時代を振り返りながらこの作品を眺めればこれはそれまでにない新鮮味を感じさせる素朴な風景画であり、ラルジリエール以降の時代を展望してこの作品を見つめればこれは19世紀半ばころまでのおよそ二世紀を先取りした革新的な風景画であるといってもけっして過言ではないだろう。

### ☆

歴史画を頂点とし、静物画を最下位とする絵画ジャンルのヒエラルキーに対して異議が唱えられるようになるのは18世紀から19世紀初頭にかけてのことである<sup>49)</sup>。風景画もその主観性を主要な欠点として「19世紀にいたるまでアカデミーによって否認されつづけた」。風景とは、「さまざまな思想や価値や規範の歴史的フィルターによって濾過され、近代的主観に立脚した自然の表象」<sup>50)</sup>だからである。個人の感性の反映である風景画は永遠の真理という古典主義的普遍性からはかけ離れたものとみなされていたのである<sup>51)</sup>。

したがって、風景画の絵画的冒険とはいえ、17世紀半ば以降のフランスにおいては、それはあくまでも一定の枠のなかでのことだった。ルイ14世賛美計画の方針にあったように、それはあくまでも「理性が優位に立つ壮麗な装飾に要約される」美術、「自然をそれが精神の調和を反映する範囲で描く」美術<sup>52)</sup>という枠のなかでのことだったのである。

ブサンやロランを超えて風景画に新たな境地を拓くフランスの画家に我われが会うのはまだまだ先のことである。しかし、今回の考察の範囲とした1620年代から1700年までのあいだに生まれた画家のなかにもそのような境地に限りなく近いように思われるニコラ・ド・ラルジリエールがいることを記憶にとどめておくことにしよう。

(つづく)

注

- 1) 拙論「ヨーロッパの風景画——雪の風景画を求めて——」(前編、中編、後編、完結編)、愛知県立大学英文学科機関紙『マルベリー』53、54、55、56号、2004～2007。
- 2) *Landscape drawing for Santa Maria della Neve on 5th August 1473*, Pen and ink, 190 × 285 mm, Galleria degli Uffizi. « it appears to be the first known depiction of a landscape in Italian art that reproduces an actually existing section of a landscape in an original drawing. » (Web Gallery of Art).  
『レオナルド・ダ・ヴィンチ』、「知の再発見」双書、創元社、1998, etc.
- 3) 拙論「フランスの風景画」(前編)、愛知県立大学英文学科機関紙『マルベリー』57号、pp. 35-61、2008。
- 4) André Chastel, *L'Art Français*, tome 3, Flammarion, 1995, p. 153.
- 5) Cf. 拙論「ヨーロッパの風景画——雪の風景画を求めて——」(後編)、p. 130.
- 6) *Cambridge Introduction to the History of Art*, 4, Cambridge University Press, 1981, p. 27.
- 7) Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture*, Larousse, 2003, p. 47.
- 8) クリストファー・ブラウン、アート・ライブラリー「オランダ絵画」、西村書店、1993, p. 14.
- 9) Georges G. de Jonckheere, *Le paysage dans la peinture flamande de 1500 à 1750*, 1996, p. 5.
- 10) この部分は、拙論「ヨーロッパの風景画 (中編)」と重複するが、筆者をつねに悩ましている問題なので敢えて触れておきたい。
- 11) Cf. 拙論「フランスの風景画」(前編)、p. 60; Hervé Loirier, *Histoire de l'Art Occidental*, p. 302.
- 12) 拙論「ヨーロッパの風景画 (完結編)」、2007。
- 13) 古典主義的風景画をめぐるプリルとカラッチについては、本拙論前編、p. 60を参照のこと。Cf. Sœur Wendy Beckett, *Histoire de la peinture*, p. 182; Hervé Loirier, *Histoire de l'Art Occidental*, p. 302.
- 14) Cf. *Lire la peinture*, p. 47.
- 15) イストヴァン・バルコーツィ、美術展図録「ヨーロッパ風景画の流れ」、1992、日本経済出版社、p. 26.
- 16) J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Traduction française de Marianne Charrière, Editions Jacqueline Chambon, 1991, p. 34. « une noble simplicité et une grandeur sereine »
- 17) ロラン・レヒト、美術展図録「芸術と自然展」、東京新聞、1993, p. 12.

- 18) Cf. Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, Denoël, 1997, p. 124, « C'est ce passage d'un système international de valeurs et de liaisons matérielles, intellectuelles, économiques, à un autre qui constitue le fait majeur du XVIIe siècle. »
- 19) Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'Art* (Titre original : *Academies of Art — Past and Present*, 1940), Gérard Monfort, Editeur, 1999, pour la traduction française, p. 59.
- 20) *Schirmer Encyclopedia of Art*, 2002, vol. 1, p. 6.
- 21) *Ibid.*, p. 6.
- 22) Gabriele Crepaldi, *Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, Solar, 2006, p. 18.
- 23) 高階秀爾、『ボザール：その栄光と歴史』、鹿島出版会、1982, p. 6.
- 24) Claude Frontisi, *Histoire visuelle de l'art*, Larousse, 2005, p. 283.
- 25) *Ibid.*, p. 283.
- 26) Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'Art*, p. 97, Pour Le Brun, le dessin est « le pôle et la boussole qui nous règle », et pour Félibien « la première [partie] et la plus essentielle de la peinture ». Par ailleurs, le livre de Dufresnoy classe la couleur comme un simple « supplément un graphidis » [« complément du dessin »].
- 27) Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'Art*, p. 95.
- 28) *Op. cit.*, *Lire la peinture*, p. 24.
- 29) *Ibid.*, p. 24.
- 30) Jacqueline Lichtenstein, *La Peinture*, Larousse, 1995, p. 605.
- 31) Cf. *op. cit.*, *Lire la peinture*, p. 24. 筆者は拙論「ヨーロッパの風絵画(前編)」でもジャンルについて触れている。
- 32) *Op. cit.*, *La Peinture*, p. 592, « Mais, à la même époque, l'éclosion d'une peinture plus proche du réel, ... »
- 33) *Ibid.*, p. 593.
- 34) *Ibid.*, p. 595.
- 35) *Ibid.*, p. 592.
- 36) André Félibien, *Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, in *La Peinture*, *op. cit.*, pp. 605-606, ... 「比類のない職人」 « un artisan incomparable »
- 37) *Op. cit.* *La Peinture*, p. 605, « Le texte, s'il exprime assurément les idées propres de Félibien, est aussi un écho de la pensée des Académiciens de son temps, ... »
- 38) 風景画であればどれでもいいということではない。この点が案外忘れられている。
- 39) *Op. cit.*, *Lire la peinture*, p. 50, « La peinture de genre, qui reçoit cette dénomination au 18 siècle, ... »

- 40) 原文のまま。筆者はフェリビアンが書いているというこの言葉を現段階で確認できていない。
- 41) Op. cit., *Histoire visuelle de l'art*, p. 260.
- 42) Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'Art*, p. 96, « Le sujet d'un tableau devait aussi avoir une valeur didactique. »
- 43) Ibid., p. 100, ... En effet, la couleur devenait aussi importante que le dessin...
- 44) Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, in *Peinture*, pp. 610-611.  
「単に歴史的な物語 invention simplement historique、寓意的な物語 invention allégorique、神秘的な物語 invention mystique.」
- 45) Cf. アルベルティの『絵画論』を邦訳した三輪福松は *istoria* について次のような注を付けている「*istoria* : 或る事件を現わす絵で、必ずしも普通という歴史上という狭い意味ではない。ここでは歴史画と訳した」(中央公論美術出版、1971, p. 118.)。たしかに、たとえば *Dictionnaire latin français* をひくと「*images : historia* (物語、歴史 etc.) を見よ」とある。しかし、*istoria* を歴史画と言い切っていいかどうかの判断は難しい。翻訳者も他の個所では歴史画 [物語画] と訳している。ともあれ、引用した一節 (... dans une peinture exposant une *istoria*...) の *istoria* は物語や歴史の意味で使われていることが明らかであろう。筆者における歴史画とは、宗教的なテーマ、神話や歴史から取られたテーマ、あるいはまた寓意を内容とする絵画作品である。ちなみに、歴史画 *peinture d'histoire* と呼ばれるようになったのは17世紀のフランスにおいてであるとされる(拙論「フランスの風景画」(前編)、p. 38.)。
- 46) Op. cit., *La Peinture*, p. 610.
- 47) (訂正) 本稿前編においてこの姓の綴りをドュジェと記述してしまった。デュゲと訂正する。
- 48) *Dictionnaire de la peinture française*, Larousse, 1991.
- 49) Norbert Wolf, *Peinture de paysage*, Taschen, 2008, p. 10.
- 50) Ibid., p. 8.
- 51) Cf. 「アカデミーの美学は、絵画を、何よりもまず理性に語りかけるものとする考え方に基づいている」(高階秀爾著『フランス絵画史』講談社学術文庫、p. 106.)。
- 52) Claude Frontisi, *Histoire visuelle de l'art*, Larousse, 2005, p. 283.