

Title	プッサンとラファエロ : システイーナ礼拝堂用〈使徒言行録〉連作 タピスリーの受容を中心に
Sub Title	Poussin and Raphael : how did Poussin assimilate Raphael's Acts of the Apostles tapestries?
Author	望月, 典子(Mochizuki, Noriko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2022
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.149 (2022. 3) ,p.85- 117
JaLC DOI	
Abstract	All through his life, Nicolas Poussin absorbed a great deal from the works of Raphael, the artist who understood antiquities the best. Working in close and sustained conversation with Raphael's works, he established his own style in a medium-sized tableau format. For Poussin, Raphael was not only a beacon that enabled him to understand classical antiquity, but also an exemplary of composition, disposition of figures, proportion, gesture, and decorum of history painting. Moreover, Raphael presented an object from which to learn how to combine a great story into a medium-sized tableau. In this paper, we focus on the relationship between Poussin's work and Raphael's designs of the Acts of the Apostles tapestries for the Sistine Chapel, centering on the two Seven Sacraments series and two other works on the subject of Acts painted in the 1650s. We aim to analyze how Poussin condenses large decorative art into compositions suitable for medium-sized tableaux, and how he transforms decorations for the Papacy into meanings suitable for art lovers while drawing upon the influence of Raphael. Because the impact of these tapestries is obvious in works completed for French patrons in the latter half of Poussin's life, the reception of Raphael's tapestries in France is also examined, and we reconsider the assimilation of Raphael in Poussin's tableaux and his originality taking the physical scale of the paintings into account.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000149-0085

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

プッサンとラファエロ

——システイーナ礼拝堂用〈使徒言行録〉連作タピスリー
の受容を中心に

望 月 典 子*

Poussin and Raphael: How Did Poussin Assimilate Raphael's *Acts of the Apostles* Tapestries?

Noriko Mochizuki

All through his life, Nicolas Poussin absorbed a great deal from the works of Raphael, the artist who understood antiquities the best. Working in close and sustained conversation with Raphael's works, he established his own style in a medium-sized tableau format. For Poussin, Raphael was not only a beacon that enabled him to understand classical antiquity, but also an exemplary of composition, disposition of figures, proportion, gesture, and decorum of history painting. Moreover, Raphael presented an object from which to learn how to combine a great story into a medium-sized tableau. In this paper, we focus on the relationship between Poussin's work and Raphael's designs of *the Acts of the Apostles* tapestries for the Sistine Chapel, centering on the two *Seven Sacraments* series and two other works on the subject of *Acts* painted in the 1650s. We aim to analyze how Poussin condenses large decorative art into compositions suitable for medium-sized tableaux, and how he transforms decorations for the Papacy into meanings suitable for art lovers while drawing upon the influence of Raphael. Because the impact of these tapestries is obvious in works completed for French patrons in the latter half of Poussin's life, the reception of Raphael's tapestries in France is also examined, and we reconsider the assimilation of Raphael in Poussin's tableaux and his originality taking the physical scale of the paintings into account.

* 慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻教授

はじめに

1648年に設立されたフランスの王立絵画彫刻アカデミー（以下アカデミーと表記）は、ルイ14世の親政開始後、絶対王政を芸術の面から支える組織として再編・整備され、教育面の充実とともに、そこでは古代美術、ルネサンスの巨匠ラファエロ（Raffaello Santi, 1483–1520）、そして当代のフランス人画家ニコラ・プッサン（Nicolas Poussin, 1594–1665）を規範とした美術理論の構築が進められた。古代—ラファエロープッサンという系譜に明らかかなように、プッサンは生涯にわたり、古代美術と、それをもっともよく理解したラファエロの作品から多くを吸収し、段階的に向き合いながら、中型タブロー（比較的大規模なもので長辺2メートル前後の画布に描かれた油彩画）という形式の中で独自の様式を確立していった。アカデミーが設立される17世紀半ば以降には、「今日のラファエロ」「フランスのラファエロ」として¹、イタリアの巨匠の正統な継承者の地位を不動のものにしている。プッサンにとってラファエロとは、古典古代の理解へと導いてくれる道標であると同時に、「物語画」（la peinture d'histoire、歴史画とも訳される。神話、宗教、寓意、歴史、文学を主題とした何らかのテキストに基づく絵画を指す）における構図や人物の配置、比例や身ぶり、デコールム²などの模範であり、偉大な物語を中型のタブローにまとめ上げる術を学ぶ対象だった。

プッサンの絵画制作と彼の美の理想におけるラファエロの役割は、これまで、プッサンの様式展開を辿る研究や個別作品研究において、多くのことが論じられてきた³。本稿は、先行研究を踏まえながら、システイーナ礼拝堂用〈使徒言行録〉タピスリー連作との関係に焦点を合わせて検討する。ラファエロ（と助手）が描いた、同タピスリーの原寸^{カルトン}天下絵は、イタリアの巨匠の後期古典様式による「物語画」を代表する作品群である。10点制作され、その内7点が現在、イギリス王室コレクションとしてロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に展示されている。これらは、最終的に専門職人によって織られ、教皇礼拝堂に飾られることを想定

したものである。プッサンが得意とする個人の美術愛好家に向けた中型タブローとはその規模やマテリアル、機能が大きく異なるわけだが、タピスリーという可搬性のある大画面のための構想と、中型タブローという形式上の相克を通して、プッサンがラファエロの大型の装飾画に依拠しながら、いかにそれを中型の画面に相応しい構図に凝縮しているか、また教皇庁のための装飾を、いかに美術愛好家のコレクションにふさわしい内容に変換しているのかを分析する⁴。同時に画家の後半生には、フランスの顧客に向けた作品にその影響が強く見られることから、フランスでのラファエロ原案のタピスリーの受容についても併せて考察し、作品の物理的なスケールという観点を加えながら、プッサンとラファエロの関係を再考したい。

本論に入る前に、フランスでラファエロ作品がどのように受け入れられたかを簡単に振り返るならば、まず、16世紀のフランソワ1世（在位1515-1547）の存在が大きい。教皇レオ10世（在位1513-1521）の甥ロレンツォ2世・デ・メディチから婚礼の祝いとして贈られたラファエロ作《聖家族》（1518、ルーヴル美術館）や《悪魔と戦う聖ミカエル》（1518、ルーヴル美術館）をはじめとして、フランソワ1世の優れたイタリア絵画コレクションにはラファエロの作品および当時ラファエロに帰属されていた作品が複数含まれ、フォンテーヌブロー宮殿の礼拝堂や一連の「浴室の間」を飾った。また、王はタピスリーの蒐集にも熱心で、システイーナ礼拝堂用にラファエロが構想したタピスリー連作を、自身のための新たな一揃いとして織らせてもいる⁵。

このように、フランソワ1世の許には優れたラファエロ作品が集まっていたが、当初、フランスでのラファエロ評価は特に抜きんできたものではなかった。17世紀に入っても初めの内は、後期マニエリスム様式の人氣が根強く残り、ラファエロはミケランジェロ、パルミジャニーノと同等に扱われていた⁶。その評価の順位が大きく変化するのが1630年代半ばである。

その頃からフランスでは、ラファエロが才能においても、また模範としても傑出した存在へと浮上し始めた。まずは美術蒐集家たちがラファエロの作品に目をつけ、同時期からフランスの画家たちによるラファエロ作品の複製版画が出回るようになる⁷。

そしてまさにこの時期に、ローマで活動していたプッサンは、ルイ 13 世（在位 1610-43）の宰相リシュリュー枢機卿（Armand Jean du Plessis, cardinal et duc de Richelieu, 1585-1642）に向け、ラファエロを明らかに彷彿させる作品をフランスに送ったのである（図4）。17 世紀フランスのラファエロ受容とその評価は、ローマでのプッサンの創作活動と連動していたかのように見える。そこにはローマに負けないヨーロッパ随一の芸術の中心地たろうとするフランス側の思惑があり、ローマで一定の評価を得つつも、母国に食指を動かす画家側の戦略があった。両者が出会ったところに「フランスのラファエロ」としてのプッサン像が出現する。こうした状況を捉えながら、プッサンがラファエロをどのように受容していくか、まずは画家としての活動の前半期に、ラファエロの様式を取り入れ、吸収していく様子を概観し、それから、母国フランスでの美術の動向を見据えしつつ、プッサンがラファエロの構想による使徒言行録タピスリーといかに競い合っているかを見ていくことにしよう。

1. ラファエロに基づく版画との出会い、大型壁画作品との対話——パリからローマへ

1594 年にノルマンディの小村で生まれたプッサンは、故郷での修行の後、1614 年にパリに出た。プッサンの伝記を書いた G・P・ベッローリは、この最初のパリでの活動期に、画家が版画を通してラファエロの様式を吸収したことを伝えている。ベッローリによると、プッサンは、当時ルーヴル宮に住んでいた「王の数学者」が蒐集するラファエロとジュリオ・ローマーノの素描や版画を模写して、素描、形態、動勢、構想などを学んだ⁸。

そして実際、1620年代初めにプッサンがイタリア最大のバロック詩人にして美術愛好家のG・B・マリーノのために描いた素描《アドニスの誕生》(ウィンザー城王室コレクション)に、ラファエロやジュリオ・ロマーノの良き範例が染み込んでいる、とベッローリは評している⁹。

版画というメディアは当時の画家の制作上のイメージ・ソースとして重要な役割を果たし、プッサン自身、時期は不明なものの、ラファエロやジュリオ・ロマーノに基づくものを含め、多数の版画を蒐集していた¹⁰。今日残っているプッサンの素描には、ラファエロの作品を直接模写したものは殆ど存在しないが¹¹、プッサンは代わりにこうした版画を手元において作品の構想に役立てていたはずである。システイーナ礼拝堂用タピスリーの版画もカルトンの雛形素描モデッロに基づき、16世紀の早い時期からイタリアで制作されていた。それらが「王の数学者」やマリーノの蒐集品に含まれていた可能性があるし、画家自ら後に所有したかもしれない¹²。

1624年にヴェネツィア経由で念願のローマに到着したプッサンは、当初はティツィアーノの作品を熱心に研究した。ローマでは教皇ウルバヌス8世の甥バルベリーニ枢機卿やその秘書カッシアーノ・ダル・ポッツォ(Cassiano dal Pozzo, 1588-1657)に庇護され、1628年には、サン・ピエトロ大聖堂を飾る祭壇画の委嘱を受けて、バロック的要素の強い《聖エラスムスの殉教》(320×186cm, ヴァチカン絵画館)を描くものの、その後、次第に古代美術と、古代をもっとも深く理解したラファエロに傾倒するようになる。そして1630年頃を境に、聖堂に設置される祭壇画や、大規模な室内装飾ではなく、美術愛好家に向けた中型タブローという形式に独自の表現の場を見出していった。

1630年頃に描かれた《アポロとムーサたち(パルナッス)》(図1)は、145×197cmのタブローだが、ヴァチカン宮の現「署名の間」のラファエロの壁画《パルナッス》(図2、底辺部幅670cm)にその主題と構図を負っていることは明白である。同時に、壁画には描かれていない飛翔するプット



図1 ニコラ・プッサン《アポロとムーサたち (パルナッソス)》1630-31年、油彩、画布、145×197 cm、マドリード、ブラド美術館



図2 ラファエロ・サンツィオ《パルナッソス》1510-11年、フレスコ、底辺幅約670 cm、ヴァチカン宮、署名の間



図3 マルカントニオ・ライモンディ《パルナッソス》(ラファエロに基づく) 1517-20年頃、エングレーヴィング、356×469 mm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

の存在は、ラファエロの準備素描に基づくマルカントニオ・ライモンディの版画の参照を示しており(図3)、大規模な壁画を中型タブローに変換させるために、版画を活用していることが分かる。ただし、明瞭な輪郭を基本とする彩色表現、全体に広がる灰色がかかった青色色調と、青、オレンジ、



図4 プッサン《ネプトゥヌスとアンフィトリテの勝利（あるいはウエヌスの勝利）》1634–35年頃、油彩、画布、97.2×108 cm、フィラデルフィア美術館



図5 ラファエロ《ガラテイアの勝利》1512年頃、フレスコ、295×225 cm、ローマ、ヴィラ・ファルネジーナ

黄色などの色の配置、とりわけ画面向かって左端の3人の人物の衣服の色の組み合わせは、ラファエロのフレスコから直接学んだものである。

ヴァチカン宮「ヘリオドロスの間」の暖炉の内側には、ここを訪れた美術家たちの古い落書きが残っているが、そこに「*Poussin 1627*」という文字が見出せ、プッサンはローマに来た初期から、ヴァチカン宮のラファエロの「スタンツェ間」に通っていたことを証する。またベッローリは、プッサンと連れだってヴァチカンに一度ならず赴いたことを伝えており、同宮の壁画群は、生涯にわたりプッサンに影響を与え続けた¹³。

さらに別の壁画から直接影響を受けたプッサンの作例として、《ネプトゥヌスとアンフィトリテの勝利（あるいはウエヌスの勝利）》（図4）が挙げられる。この作品は、ラファエロがアゴ스티ーノ・キージのヴィラに描いた《ガラテイアの勝利》（図5）を参照し、縦長の壁画を横長のタブローに

変換したものである。左右対象の構図、遙かに広がる海を背景に、やや奥行きを持たせながらフリーズ状にリズムをとって配置した神話の登場人物たち、明確な輪郭をもつ人体表現とその身振り、そして明るい色彩をフレスコから取り入れた¹⁴。縦構図の壁画を横構図のタブローにするにあたっては、右の遠景に山を、中景に岸を張り出させて、手前の岩に座るニンフのいる場所を岸边にすることで、視野に収まる枠内に合理的な遠近法の空間を作り出している。

このあからさまにラファエロを思わせる神話画は、リシュリユールのために描かれ、1635年頃にフランスに渡った。それは丁度、フランスでのラファエロ人気が高まり始めた時期にあたり、プッサンは母国の動向を意識していたと考えられる。こうした作品を通して、ローマで一定の評価を得ていたプッサンの評判がフランスに伝わり、ルイ13世によるパリ招聘へと繋がるのである。

この時期のプッサンの集大成といえる作品が旧約聖書の主題を描いた《マナの収集》(図6)である(出エジプト記16章11-36)。プッサンのフランスでの重要な顧客となるポール・フレアール・ド・シャントルー (Paul Fréart de Chantelou, 1609-1694)のためにローマで制作され、1639年にパリに送られた¹⁵。ここではラファエロの《アテネの学堂》(図7)を参照し、そこに見られる線遠近法と、中景に中心場面を置く手法を取り入れ、平らに広がる荒野に人物を配置しながら、さらに画面に平行な景^{プラン}をゆるやかに繋げていく構図法を用いている。黄色をアクセントにした配色法も壁画と共通する。ただし、大画面からタブローに変える際、ラファエロの画面の中央に作られた、まっすぐ奥へと向かう軸線を、斜めにずらすことで、ひとつの視野でおさまる画面内での、鑑賞者の視線の動きを促している。それは約束の地カナンに向かう途上、荒れ野で飢餓に襲われたイスラエル人たちに、主がマナを与えて救済するという、奇跡の物語を観者に読ませる工夫でもある¹⁶。



図 6 プッサン《マナの収集》1637-39年、油彩、画布、149×200 cm、パリ、ルーヴル美術館



図 7 ラファエロ《アテネの学堂》1509-10年、フレスコ、500×700 cm、ヴァチカン宮、署名の間

2. パリ招聘とカッシアーノ・ダル・ポッツォのための〈七秘跡〉第一連作——タピスリーとの関わり

さて、プッサンが、ラファエロによる使徒言行録タピスリーの構想を明確に作品に取り入れたのは、《マナの収集》と同じ頃にローマで手掛けていた〈七秘跡〉連作の最初のシリーズにおいてであった。ローマでの重要な庇護者カッシアーノ・ダル・ポッツォの依頼による7点のタブローからなる連作は、同タピスリーを意識して制作されたことが、多くの先行研究によって指摘されている¹⁷。教皇ウルバヌス8世の甥バルベリーニ枢機卿の秘書だったダル・ポッツォは、システリーナ礼拝堂のタピスリーはもちろん、枢機卿が外交使節としてフランスに赴いた際に随行し、フォンテーヌブロー宮でフランソワ一世のセットも実見している¹⁸。プッサンは上述の《聖エラスムスの殉教》のような例があるものの、聖人を描くことは稀だったが、聖ペトロと聖パウロは例外的に繰り返し取り上げており、それにはこのタピスリーの影響が大きい¹⁹。

ここで、ラファエロによるタピスリー用カルトンの制作過程とその後の歴史を簡単に振り返っておこう。ラファエロは、1515年頃までに教皇レオ10世からシステリーナ礼拝堂用のタピスリーの下絵制作の委嘱を受け

て、福音書と使徒言行録に基づくペトロ伝とパウロ伝を主題とした連作 10 点のカルトンを助手とともに制作した (図 9, 17, 20)²⁰。これらは、ブリュッセルのピーテル・ファン・アーステルの工房に送られて臥機で順次織られていき (織り上りは下絵と左右反転する)、1519 年に 7 点がシステイーナ礼拝堂に設置され、21 年には完成している (図 10)。レオ 10 世のための連作は、ルネサンスの線遠近法空間に、雄弁な人物像を配する「物語」を自然主義的に描き出しており、タピスリーの歴史に新たな表現をもたらす画期となったものである。その出来栄は、16 世紀の半ばの G・ヴァザーリが「ラファエロ伝」の中で称賛している²¹。

その後、フランソワ 1 世の依頼により、1532 年頃からフランドルの別の工房で、同カルトンの作業用コピーを用いた新たなヴァージョンの 9 枚セットが織られ、フォンテーヌブロー宮殿に送られた。それはレオ 10 世の最初のセットと装麗さにおいて比肩するものだったが、残念ながら 1797 年に、金糸から金を取るために燃やされてしまい現存しない。フランソワ 1 世のセット以後、イングランドのヘンリー 8 世のためのセットがフランドルの工房で織られ、1550 年前後にさらに別の工房で 2 セット製作され、マドリッドとマントヴァに渡った。なお、ラファエロのカルトンの行方については、レオ 10 世用のセット完成以前に《サウロの改宗》のカルトンがヴェネツィアにあったことが知られている。その他、少なくともロンドンに現存する 7 枚は、1573 年か少し後までブリュッセルにあったようである。17 世紀の初頭にはジェノバに存在していたことが確認でき、1623 年にイングランドのチャールズ 1 世の手に渡って、モートレイクのタピスリー工房で用いられた²²。1630 年代にモートレイクで織られた 3 セットはフランスに渡り、ルイ 14 世コレクションに入っている²³。

プッサンはラファエロのカルトン自体を見る機会はなかったと思われるが、版画を通してその構想を学ぶことができたし、フランスでフランソワ 1 世用のセットを²⁴、ローマでは、レオ 10 世用に織られたセットを実際に

目にする機会があった。15世紀以来、ローマでは、毎年の聖体の祝日にヴァチカンからボルゴ界隈を通る行列の道筋の建物にタピスリーが掛けられたが、17世紀にはそこにシステイーナ礼拝堂用タピスリー連作の展示が加わったのである²⁵。

プッサンの〈七秘跡〉連作は、カトリックの秘跡を7枚の別々のタブローに描き、かつ、それを聖堂内の典礼の場ではなく、世俗の場、つまり敬虔な注文主の美術蒐集室に展示するための絵画として描いている点で斬新な作品群といえる²⁶。タブローでの連作というコンセプトはラファエロ原案のタピスリー連作から得たのだろう。そしてプッサンは、各秘跡の場面を一つの物語から取るのではなく、1点はマリア伝から、4点はキリスト伝から秘跡の祖型となっているエピソードを取り上げ、残りの2点は初期キリスト教時代の儀式の様子を描いた。カトリック改革期に、プロテスタントの抗議に対して、カトリック教会側は、七秘跡をキリストの教えに従い、初期キリスト教の儀式にならった正統なものだと主張したが、この連作の全体の構想は、まさにその考えを表明したものである。

トレント公会議後、オラトリオ会士カエサル・バロニウスは、プロテスタントの教会史に対抗する形で『教会年代記』（全12巻、1588-1607）を刊行した²⁷。これは、カトリックの考古学的・文献的正統性を裏付けようとする包括的な教会の歴史書としてとりわけ重要である。バロニウスは初期キリスト教時代の儀式についての証拠を視覚的な史料に求め、その重要なもののいくつかは、新たに発掘されたカタコンベに残る奉納画や壁画、石棺浮彫などから得ている。〈七秘跡〉の依頼主ダル・ポッツォの周囲には初期キリスト教の教義や儀式を研究する学者がいたが²⁸、彼自身も、初期キリスト教時代のモニュメントの記録に貢献し、アントニオ・ボージオの大著『地下のローマ』（1632）の出版に際してバルベリーニ枢機卿とともに資金援助をしたことで知られている。この著作では、カタコンベを地図化し、そこで発見された壁画や石棺を図版入りで示しており、その図版のいくつか

の雛形には、ダル・ポッツォが若い画家たちに描かせて集成した「紙の博物館」と呼ばれる素描集が使われた²⁹。プッサンは〈七秘跡〉連作を、キリスト教考古学に詳しい、ローマきっての碩学ダル・ポッツォに向けた作品として描くに際し、デコールムに腐心し、登場人物の衣装やトリクリニウムなどの舞台設定、儀式の様子に正確さを期し、ボージオの著作のほか依頼主の図書室の書籍や「紙の博物館」、さらに周囲の学者たちから得た情報を基に、古代についての知識を存分に用いて制作した。そして、画面全体の構想に際し、登場する人物の身振りや配置をラファエロのカルトンから取り入れている。

《叙階》(図8)の秘跡は、その祖型である「ペトロへの天国の鍵の授与」(マタイ 16章 16-19)の主題を用い、ラファエロのタピスリーの同主題の構想を参照した(図9, 図10)³⁰。ラファエロの作品と同様、自然の風景を背景に、髭のないイエスが画面中央ではなく端に立ち、イエスに向き合う形でペトロが跪く。他の弟子たちはやや前後しながらフリーズ状に並ぶ、とりわけペトロの身振りや弟子たちの衣文の表現にラファエロとの共通点を見出せ、朱、青、黄、緑、白などの色彩が作るリズムも共通である。だが、等身大以上の人物が描かれた大型タピスリー(織り上がりはボーダー部を入れて約4.7×6.3m)用の下絵では、弟子たちを密集させてキリストに注意を集中させ、一番前景にいるペトロをやや画面奥に向けて跪かせることにより、観者は画面の中に誘い込まれる印象をもつものに対して、プッサンの作品では、人物群をやや距離をあけて配置し、真横から捉えたキリストを前景に置き、弟子たちが少し奥に下がったところからキリストを見つめる構図をとることで、弟子たちの個々の多様な身振りが強調されている。尚且つ中型画面に縮小された全身像を描いていることから、現実の世界とは一線を画した舞台上での出来事として捉えられる。

さらにプッサンは、作品が表す意味内容の強調点を変更した。ラファエロの作品では、ペトロは既に鍵を手にしていて、イエスは背後の羊の群れ



図 8 プッサン《叙階》(ダル・ポッツォのための〈七秘跡〉連作の一枚), 1636-40 年頃, 油彩, 画布, 95.9×121.6 cm, フォート・ワース, キンペル美術館



図 9 ラファエロ《聖ペトロへの天国の鍵の授与》1515-16 年頃, テンペラ, 紙, 344×534 cm, ロンドン, ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 ©Victoria and Albert Museum, London. Courtesy Royal Collection Trust/Her Majesty Queen Elizabeth II, 2021

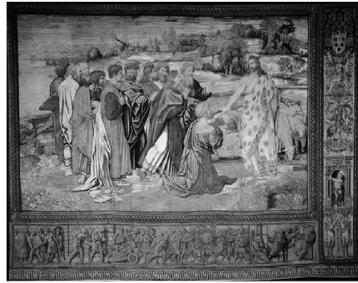


図 10 《聖ペトロへの天国の鍵の授与》ラファエロに基づくタピズリー, 羊毛, 絹, 金糸, 466×634 cm, ヴァチカン絵画館

を指し「私の羊を養いなさい。」と命じており、マタイ福音書のペトロへの鍵の授与の描写に加えて、ヨハネ福音書にある、復活後のキリストのエピソードも重ねている。したがって画面内にユダは登場しない³¹。これ

は、使徒ペトロの義務を強調するものであり、ひいては教皇の義務を表す。それに対して、プッサンは叙階の祖型としてのマタイ福音書の記述に忠実に従い、弟子たちの中にユダを加え（画面向かって右端の人物）、イエスが天を指さしながらペトロに鍵を渡そうとする瞬間を描くことで、聖職者の権威を表しているのである。さらにプッサンは風景の中に古代の服装をした人々を配しており³²、この光景は異教の時代を象徴する「哲学者の園」(jardin des philosophes)と解釈される³³。そして、後景左端のやや奥まったところには、イエスと鏡像のような形で、また前景右端のユダと呼応するように、本を手に歩む黄色い服の男性が見えるが、これは改宗前のパウロ(サウロ)であろう³⁴。イエスがペトロに与えた権能が、異教世界を福音の世界へと導き、改宗後の大伝道者パウロに繋がるのである。

このように、ラファエロの作品では、福音書の複数の箇所を暗示するキリストの身振りや、復活後を示唆する情景など、物語に重層性を持たせる手法が自然主義的な様式の中で実現されていた。他方、プッサンは強調点に変更を加えながらも、同様の手法を採用しており、彼がラファエロの物語構成法を深く学んでいたことが理解される。プッサンは、大型のタピスリー用に構想されたイメージを、中型のタブローに相応しい形式に変換するために、画面に占める人物群の比率を小さくし、相対的に背景の風景描写を大きく捉え直した。タピスリーではおよそ画面縦の長さの3分の2を等身大以上の人物が占めるが、プッサンのタブローでは、全身像の人物が占めるのは画布の約2分の1か、《叙階》の場合はもう少し小さい。それによって、観者は、一つの視野で捉え得るスケールの枠内で、一定の距離をおいて眺める架空の舞台の上で繰り広げられる聖なる物語りをじっくりと「読む」ことになる。プッサンはラファエロの「古典的」で壮大な物語画と向き合いながら、美術愛好家に向けた中型タブローという形式においてその壮大さを引き継ぐべく、全体の構図、人物たちの表情と身振り、象徴的なモチーフの配置、色彩のリズムなどに工夫を凝らした。

3. パリでの宮廷画家としての活動から再びローマへ——シャントルーのための〈七秘跡〉第二連作

ローマで一定の名声を得たプッサンは、ルイ 13 世に招聘され、1640 年の終りにパリに戻り、約 2 年間宮廷画家として活動した。当時のパリは 1638 年秋に待望の王太子、後のルイ 14 世が誕生した祝賀気分の中であり、宰相リシュリユーと王室建造物局総監シュブレ・ド・ノワイエは、宮殿の整備と同時に、王とフランスを称揚するための装飾事業を進めていた。1630 年代半ば頃から、フランスではラファエロの人気が高まりつつあり、プッサンがリシュリユーのために描いた作品がイタリアの巨匠をあからさまに彷彿させていたように（図 4）、画家プッサンは、フランスの新しいラファエロとして期待された。彼は国王首席画家に任命され、助手を指揮する立場になり、ルーヴル宮グランド・ギャラリーの天井装飾やタピスリーの下絵制作、大規模祭壇画など、いわばラファエロ的な立場での仕事を余儀なくされることになる。

パリに到着するとすぐに、ルイ 13 世からの直接の依頼により、プッサンは、サン・ジェルマン・アン・レ城の王室礼拝堂のために《聖体の秘跡の創設》（図 11）を制作した。この大画面を描くにあたって、上述のラファエロによる《聖ペトロへの天国の鍵の授与》（図 9）を参照し、その堂々とした人物群を用いている。横構図を縦構図にしてキリストを中央やや右寄りに移動させ、主題に合わせて屋外から室内の舞台に変更した。ラファエロと同様に、イエスの横に並ぶ弟子たちの頭部をそろえつつ、主要な弟子をキリストの前に跪かせて円形に配置し、少し仰ぎ見る視点を取ることで、王室礼拝堂に設置する大画面の祭壇画という条件に沿うように工夫を凝らしている。人物たちはほぼ等身大であり、祭壇画を前に、観者は正面を向くキリストと対峙することになる。この大画面での経験が後述する〈七秘跡〉第二連作に引き継がれた。

こうした祭壇画の委嘱とともに、プッサンは、パリ到着後の早い時期

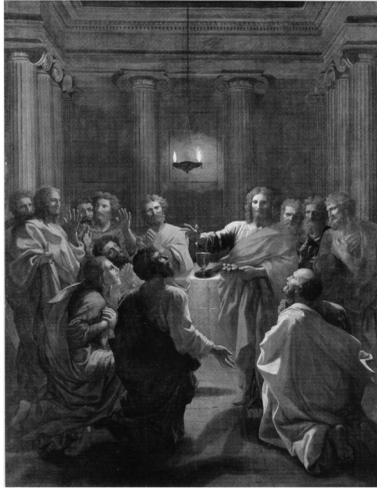


図11 プッサン《聖体の秘跡の創設》1640–41年，油彩，画布，325×250cm，パリ，ルーヴル美術館

に、タピスリーの下絵制作を依頼されている。ベッローリによれば、シュブレから「ラファエロのタピスリーに倣った」旧約聖書を題材とする8枚の連作タピスリーの下絵制作を命じられた³⁵。恐らくラファエロのタピスリーと共に展示することが想定されたもので、プッサンをラファエロと同等の位置につけようとする意図によるのだろう。プッサンはこの仕事の重要性をよく理解し、書簡の中で、カルトンを新しく構想する時間が取れないと不平をもらしている³⁶。このパリ滞在時に、彼は間違いなく使徒言行録タピスリーのフランソワ1世のセットを見る機会を得たはずであり、今回はタピスリーを構想する視点から、さらに深く学んだに違いない³⁷。

最初の依頼では旧約聖書が題材だったが、プッサンの書簡によると、連作のテーマの助言をシャントルーに求め、その後、タピスリーのテーマが七秘跡に変更された。ダル・ポッツォの〈七秘跡〉シリーズの複製を下絵にする案もあったが、プッサンは新たな構想を模索する³⁸。だが結局この

時のタピスリー計画は頓挫した。多くの助手を指揮する宮廷画家としての資質を持ち合わせていなかったプッサンは、パリでの多忙かつ指導者としての活動に疲れ、1642年秋に妻を連れて来るという口実でローマに帰ってしまう。その後間もなくリシュリユーとルイ13世が相次いで亡くなり、シュブレも失脚したことから、タピスリーの製作計画は現実的なものではなくなってしまった。

タピスリーのテーマとして七秘跡を助言したシャントルーは、この連作に固執し、当初、ダル・ポッツォのシリーズの模写の入手を望んだ。だが様々な支障から実現せず、結局、プッサンは、1644年に新しい構想で連作を描くことを決め、〈七秘跡〉第二連作を4年間かけて制作している。この連作は、シャントルーの美術コレクションのための中型タブローだが、前連作よりもやや大きな横長の画面を採用した。パリ時代にタピスリーへの転換を意識したことにより、ダル・ポッツォのシリーズよりも人物群を大きく捉え、身振りをより雄弁に、たっぷりとしたドラペリーで描いている。左右対称を強調した構図を用い、背景の建築物や建築装飾の作るリズムが前景の人物群とさらに緊密に結びつくことで、装飾性が高まった。これもタピスリーとして織られた際の効果を意識した結果と思われる³⁹。

《叙階》(図12)の秘跡を見るならば、画面の大きさに対する人物像の比率が前作(図8)よりも明らかに大きくなり、ラファエロに倣って(図9)、キリストの姿を正面から4分の3観面で捉えている。キリストの位置を画面左端から中央の若干奥まったところに変更しているが、これは大規模祭壇画《聖体の秘跡の創設》(図11)の経験を生かしたものだろう。弟子たちは、イエスを両側から囲むように配置され、画面奥への方向性が前作品よりも強調されている。左右に振り分けた弟子たちの身振りも雄弁であり、幾人かの弟子の表情やポーズはラファエロから取られたものである。背景には、自然の風景ではなく、ピラミッド型の墓、アーチの連なる橋、小塔、「E」の文字が刻まれた柱などの人工の建築物を置き、装飾性と、その場の



図12 プッサン《叙階》(シャントルーのための〈七秘跡〉連作の一枚), 1647年, 油彩, 画布, 117×178cm, エジンバラ, スコットランド国立美術館

神聖な雰囲気を含めた⁴⁰。

ここで画家は、ラファエロを基本にしつつ、初期キリスト教時代に特有の図像「トラディティオ・レギス（法の授与）」を用いている⁴¹。この図像は4世紀後半から5世紀初頭にほぼローマでのみ流行したもので、基本的にキリスト、ペトロ、パウロの三人からなる（図13）。キリストは中央に立って右手を挙げ、左手で開いた巻物をペトロに渡そうとしている。これは旧い律法に代わるキリストの新しい法を意味する。イエスから見て左のペトロは、身体を屈めて巻物を受け取る姿勢を見せ、反対側のパウロは右手を前方に挙げてアクラマティオ（称賛）のポーズを取る。プッサンは、本図像が彫られた古代石棺浮彫——ボージオの『地下のローマ』に挿絵がある——を参照しているようだ（図14）⁴²。プッサンの作品では、ピラミッド型の墓と「E」の文字が刻まれた柱の間に3人の人物のみが描かれるが、中央のキリストを斜めに前後から挟む二人はペトロとパウロであり、ペトロは鍵を受け取ろうと跪き、パウロは右手を前に差し出している。キリストの頭部の位置が高くなっているのも石棺の図像と一致する。3人を挟んだ画面両側に使徒たちが5人ずつ左右対称に振り分けられ、背景にアーチ



図 13 《トラディティオ・レギス》360 年頃，モザイク，ローマ，サンタ・コンスタンツァ聖堂，北小アプシス



図 14 アンтониオ・ボージオ『地下のローマ』1632 年，pl.69《トラディティオ・レギスの石棺》(石棺は現ルーヴル美術館蔵，390–400 年頃)

が見えるのも共通である⁴³。ただし，イエスが手にするのは巻物ではなく鍵であり，ペトロの頭上に金の鍵を掲げ，パウロの方に伸ばした右手には銀の鍵を持ち，「E」すなわちエクレシア（教会）を表わす文字が刻まれた柱を指している。これはペトロが築いた新しい教会を意味し，キリストの教えがパウロによって広く伝えられることを仄めかすのである⁴⁴。ここで画家は，ラファエロの物語画の構想と初期キリスト教時代の象徴的図像を組み合わせ，中型画面に一層のモニュメンタリティと装飾性を付加したイメージを作り上げた。基本はペトロへの鍵の授与の物語場面だが，「トラディティオ・レギス」図像を取り入れることで注文主ポール・フレアール・ド・シャントルーと同名のパウロ役割が強調されている。

4. ラファエロのタピスリーとの競演——使徒言行録の主題

〈七秘跡〉第二連作が完成した 1648 年に，王立絵画彫刻アカデミーがパリに設立された。その頃から，フランスでは美術に関する書籍が刊行され始め，プッサンはそれらの中で「フランスの名誉」であり「今日のラ

ファエロ」であると言及されるようになる⁴⁵。ヴァザーリのラファエロ伝のフランス語訳も同時期、1651年に刊行され、その序文では、フランスにラファエロの作品が増えて、質の悪い贋作が出回っていることを憂える記述が見い出せる⁴⁶。1661年にルイ14世が親政を開始し、その後間もなく、王室建造物局総監となったコルベールと国王首席画家シャルル・ル・ブランによってアカデミーが再編された頃には、ラファエロとその後継者たるプッサンの模範としての位置づけは確固たるものになった。

一方、ラファエロに基づくタピスリーは、フランソワ1世のセットや17世紀に新たに織られたセットが格式高い装飾として、あるいは政治的プロパガンダとして、聖体の祝日をはじめ、様々な儀式の際に飾られ、フランス人たちの目に晒された。1648年の聖体の祝日に、パレ・ロワイヤルの中庭で催された行列を表した版画には、使徒言行録のタピスリー（フランソワ1世のセットとは別の17世紀に新たに織られたもの）が飾られている様子が見える（図15）⁴⁷。その後フロンドの乱が勃発して混乱期を迎えるが、ルイ14世が成年を迎えた頃には内乱も収まり始めた。1654年6月にランス大聖堂で執り行われたルイ14世の成聖式（即位式）の様子を表した版画や、ゴブラン製作所で作られたル・ブランの構想に基づく〈ルイ14世記〉の一枚《ルイ14世の成聖式》のタピスリーの背景には、フランソワ1世のセットが描き込まれている⁴⁸。このように使徒言行録のタピスリーはフランスでたびたび展示され、ラファエロに基づくタピスリーの、規模においても構想としても壮大なイメージは、少なくともプッサンの絵に関心を示す層には浸透していたと言える。

プッサンは、ラファエロに学びながら、「古典主義」様式での大型祭壇画やタピスリーの構想という経験を通過したことにより、中型タブローの物語画に、より一層のモニュメンタリティと荘重さを付与するようになった。また、1648年頃から50年代には、模範としてのラファエロ像がフランスで定着するのと連動するかのようになり、プッサンのフランス人顧客層が

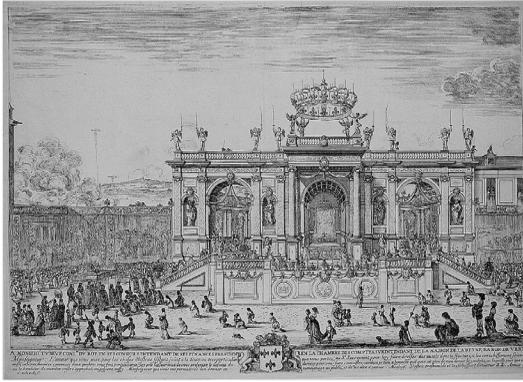


図 15 ステファノ・デッラ・ベッラ 《パレ・ロワイヤルの外で行われた聖体の祝日の行列》1648 年頃、エッチング、337×480 mm、ロンドン、大英博物館
©The Trustees of the British Museum

広がりを見せ、上層市民の商人のほか、行政官僚、貴族、文学者など多彩な立場の人々が画家の作品を入手し始めた⁴⁹。そして、新たなフランスの顧客に向けたいくつかの作品で、ラファエロのタピスリーと再び正面から対決している。格式高い装飾としてよく知られていたラファエロのタピスリーを彷彿させることは恐らく、注文主の嗜好にも合ったのだろう。画家は様々な工夫を凝らして、祝祭的で政治的の含意を持つ大型装飾であるタピスリーから、それとは性格を異にする、愛好家のための中型タブローへと変換を試みている。とりわけ《サフィラの死》(1652 頃)と《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》(1655)はラファエロと同じく使徒言行録に取材し、表現上もタピスリーを強く連想させるものである。これらの 1650 年代の作品は、厳格性がさらに進み、左右対称の幾何学的な構図が一層際立ち、明るく明瞭な色彩を用いた輪郭のはっきりした人物たちが、大仰で劇的な身振りを示す。

《サフィラの死》(図 16)がラファエロの《アナニアの死》(図 17)を参照し

ていることは誰の目にも明らかだろう。この二つの物語は連続しており、プッサンはラファエロに続く場面を描いた。使徒言行録（4章 32-5章 11）によると、使徒たちは、信徒たちに勧めて畑を売らせ、必要に応じてそのお金を共有し分配していたため、信徒たちに貧しい者はいなかった。ところが信徒のアナニアは妻サフィラとともに土地を売った代金の一部を自分たちのものにしてしまい、残りの金額だけを使徒に渡した。ペトロは、それを見抜いてアナニアを叱責し、人間を欺いたのではなく、神を欺いたのだと強く咎めると、アナニアはその場で倒れて死んでしまう。ラファエロが描いたのはアナニアが倒れる場面である（図 17）。画面奥の壇上にペトロとヨハネら使徒たちが正面を向いて現われ、前景には突然倒れた瀕死のアナニア、周囲には驚いて身を引く人々が表されている⁵⁰。左右対称の構図をとり、ペトロは厳粛な態度で正面を向く。彼の指さす行為が、不服従に対する厳しい「裁き」の力を強調している。画面端では、前景で起こっていることに気付いていない妻サフィラが、土地を売って自分たちのものにしたお金を勘定しているのが見えるが（図 18 左）、それは吝嗇の罪を象徴するものである。

この出来事の 3 時間後、アナニアの死を知らなかったサフィラが現われる。ペトロの質問に対して、渡した金額が土地の値段の全てだと嘘をつき、ペトロに叱責されて夫と同じように亡くなった。その場面を表したのがプッサンの作品である（図 16）。画家は、ラファエロのタピスリーを強く意識しつつ、細部は恐らくヴェネツィアアーノによる版画を参照して、サフィラのうつむく顔に、ラファエロ作品と似たような面立ちを用い、彼女のドラベリーも類似させている（図 18 比較図参照）。またサフィラの周囲で驚く人々の身振りや、恐らくアナニアの遺体を運んで戻ってきた人物もラファエロと共通するタイプである。

ただし、プッサンは、全体の人物配置を 90 度回転させた⁵¹。ラファエロと同様にペトロとヨハネを 2 段からなる壇上に乗せているが、ペトロが正



図 16 プッサン《サフィラの死》1652年頃、油彩、画布、122×199 cm、パリ、ルーヴル美術館



図 17 ラファエロ《アナニアの死》1515-16年頃、テンペラ、紙、343×530 cm、ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 ©Victoria and Albert Museum, London. Courtesy Royal Collection Trust/Her Majesty Queen Elizabeth II, 2021



図 18 (左) アゴスティーノ・ヴェネツィアーノ《アナニアの死》部分「お金を勘定するサフィラ」、ラファエロに基づく、1516年頃、エングレーヴィング、239×394 mm、ロンドン、大英博物館 ©The Trustees of the British Museum, (右) プッサン《サフィラの死》部分「倒れるサフィラ」

面から横に移動したことで、「裁き」という強い意味が和らげられている。さらに、タピスリーの大画面のように画中の空間が現実と繋がって身体的

に観者を引き込む効果よりも、現実空間と乖離した、一つの視野でとらえられる舞台の上での出来事として表現し、観者を精神的な瞑想に誘っている。建造物を利用して、前景から大きく距離感を持たせて後景を描く手法は、当時フランスで活躍していたジャコモ・トレッリのバロックの舞台装置を思わせる⁵²。プッサンの作品では、ペトロが、倒れるサフィラに向けて手を伸ばしているが、そのペトロの指さす位置の後景には、建造物が作り出す奥深い線遠近法の消失点と丁度重なるように、喜捨あるいは富を分配する人物が小さく見えている。これはサフィラが為すべきだった行為を表す。意味的な繋がりも、その後景の施しをする人物がペトロと同様に青と黄の服を着て、前景を指さしていることから明らかである。観者は、主人公の身振りに促されて、横に広がる前景の空間に視線を動かしながら吝嗇の罪の断罪を見、奥へと向かう遠近法の構造によって慈善（喜捨）の行為を見出し、直交する座標軸において、道徳的な対比に出会う⁵³。プッサンがペトロの厳しい断罪を和らげたように、カトリック改革期のパロニウスの『教会年代記』によれば、アナニアとサファラに与えられた罰は永遠の呪いではなく、救済へと至る償いを表すとされる⁵⁴。つまり、プッサンは、ラファエロに依拠しつつも、使徒ペトロの「力」を強調するのではなく、救済に繋がる施しの重要性を訴えるという、教訓的な側面を強めたのである。これは教皇庁の政治的プロパガンダとしてのタピスリーとは異なり、個人の愛好家に向けたタブローに相応しい。

同様の変換は《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》(図19)にも見出せる。この作品では、同主題を扱ったラファエロのタピスリー構想を出発点にしている(図20)。使徒言行録によると(3章1-7)、ペトロとヨハネがエルサレムの神殿に上って「美しい門」を通りかかった時、生まれつき足の不自由な男に施しを求められた。ペトロはヨハネとともに彼をじっと見て、「金や銀は持っていないが、イエス・キリストの名において立ち上がりなさい。」と言って、男の手をとり立ち上がらせた。ラファエロは、使



図 19 プッサン《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》1655年、油彩、画布、125.7×165.1 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図 20 ラファエロ《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》1515–16年頃、テンペラ、紙、343×530 cm、ロンドン、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 ©Victoria and Albert Museum, London. Courtesy Royal Collection Trust/Her Majesty Queen Elizabeth II, 2021

徒によるこの最初の奇跡を、螺旋を描く円柱が並ぶ神殿内の出来事として表した(図20)。中央の2本の円柱の間で、ペトロが足の不自由な粗野な男の手を取って立ち上がらせようとし、隣にいるヨハネも彼に手を伸ばしている。

他方、プッサンは神殿の外に場面を移し、人物の配置をピラミッド型にして、神殿の階段を上った踊り場にいるペトロとヨハネを描いた(図19)。円柱の存在、籠を頭に載せている女性、奇跡の目撃者たちにラファエロとの共通点を見い出せるが、何よりも、画面中央に置かれた奇跡の場面は、明らかにラファエロを踏襲したものである。ただし、プッサンの作品では、足の不自由な男はラファエロほど粗野ではなく、また、ペトロとヨハネの身ぶりを入れ換え、ペトロが手を伸ばし、ヨハネはこの奇跡の源である天を指さしながら、男の腕を取ってペトロの方に導くような仕草をしている。画面向かって右側には階段の端が見え、その線遠近法が作る斜めの線を追っていくと、ミケランジェロのシステリーナ礼拝堂天井画《アダム

の創造》の神とアダムの手を彷彿させる、ペトロと足の不自由な男の手の表現に行き当たる。ラファエロはペトロが男を立たせようと腕を取っているところを描き、ペトロの力を強調するが、プッサンは、ペトロについては手を伸ばすだけに留め、ヨハネに天を指さす行為をさせることで、真の奇跡の源を観者に伝えている。《サフィラの死》(図16)では、前景の横に広がる面に沿ったペトロの指さす身振りと、奥に収束する遠近法の構造の接点に救済につながる慈善の行為が描かれていたが、ここでは、下から見上げる視点を取り、階段のイリュージョンと昇り降りする人物たちが作るピラミッド型構図の稜線によって、画面の中心へと奥に向かう上昇する動きが、階段上で横に広がる景と交差し⁵⁵、そこで、キリスト(神)の力で再生する奇跡が繰り広げられるのである。

舞台を階段にしたのは、ジュリオ・ロマーノに基づくマルカントニオの版画を参照しつつ⁵⁶、同時に「ペトロとヨハネが神殿に上がってくると」という聖書の記述に従ったのだろう。また、階段を昇り降りする人々を目立つように前景に加えることで、歩行が可能になるという奇跡を強調しているとも言える⁵⁷。前景左と中央の後景には、施しをしている人物が挿入され、教訓的な意味合いが付加されている。

さらに、ここでプッサンは再び《アテネの学堂》(図7)に立ち戻った。階段の表現や、そこを昇る人物、中景に置かれた中心場面、後景上部の建物の間に抜ける青い空、全体の明るい色彩が共通する。プッサンは、ラファエロのタピスリーとヴァチカン宮の壁画が持つ大きさを維持しながら、中型タブローを見る際の観者の視線の動きを利用し、個人の愛好家に向けた作品に相応しい構図と教訓的な意味を作り出している。

終わりに——プッサンとタピスリー

本稿では、ラファエロのタピスリーの構想とプッサンのタブローとの関係を中心に、いくつかの具体的な作品を例に検討してきた。ラファエロ

は、広大な画面を偉大な物語で覆い、拡大されることを意図した構想を練り上げたと言えるが、プッサンは、ラファエロ作品がもつ壮大さを、類い稀な凝縮力によって中型タブローに相応しく変換していった。ラファエロの作品と絶えず対話しつつ、そこから学んだ構図、配置、人物の表情や身振りなどを巧みに組み合わせて、「絵を読む」愛好家の視線を誘導する仕掛けを施しながら、教訓性を紡ぎ出している。こうした知的な操作がアカデミーで評価されたのであり、17世紀後半のアカデミーにおいて、「学識ある」プッサンは、画家を文人になぞらえる格好のモデルを提供し、次第にラファエロの後継者としてだけでなく、ラファエロと並ぶフランス独自の質をもつ画家として礼賛されるようになる⁵⁸。

ルイ14世の親政開始後、コルベールとル・ブランを中心に再編され行政組織に組み込まれたアカデミーでは、王とフランスを顕彰するための芸術政策が一層強く推し進められた。その際、アカデミーの責務のひとつとして求められたのが、宮殿を飾る壮大かつ華麗な大規模装飾である。アカデミーの画家たちを率い、大規模な室内装飾、大型タブロー、タピスリーのカルトン制作などで宮廷画家として八面六臂の活動をしたのは、国王首席画家ル・ブランであり、プッサン没後のアカデミーにおいて、宮廷人としての画家というモデルを担った。プッサンがラファエロの大壁画やタピスリーから学び、限られた愛好家に向けた中型画面のために編み出した物語構成法は、宮廷芸術の要請とは性格を異にするわけだが、ル・ブランを実質的な指導者としたアカデミーの理論構築において、それらは巧みに折衷され、組み込まれていくことになる⁵⁹。

17世紀後半のアカデミーにおいて、学識ある画家というプッサン像と、壮麗な大規模作品を制作する宮廷画家ラファエロというイメージが、再び交差するのはタピスリー製作においてであった。アカデミーでは、プッサンの描く物語画の知的な側面が強調され高く評価されたが、反面、その作品の規模を問題視する意見もあった。宮廷芸術では、作品の物理的な大き

さが注文主の卓越性と結びついたからである⁶⁰。上述のように、プッサンの〈七秘跡〉連作をタピスリーにすることに拘っていたシャントルーは、「プッサンの作品に基づいて織られ、よく仕上げられたタピスリーは、(ラファエロに基づく)〈使徒言行録〉を除けば、フランスのどの作品よりも素晴らしくならないはずがない。」と述べ⁶¹、1665年、王室建造物局総監に任命されていたコルベールにタピスリーの製作を進言した。だがコルベールは、プッサンが描く小さな人物のスケールを、タピスリーのカルトン用に等身大の大きさへと変換することの困難さを理由に、計画を進めなかった⁶²。コルベール没後、ゴブラン製作所で、ようやくプッサンのタブローに基づく旧約聖書の〈モーセの物語〉を主題としたタピスリー連作が織られることになり、ル・ブラン率いるチームによって、プッサンのタブローを拡大したカルトンが作られた⁶³。これは中型のカンヴァスに壮大で密度の濃い物語画を描く「学識ある画家」というプッサンのイメージと、壮麗な大規模装飾を手掛ける「宮廷画家」というイメージを重ね合わせ、アカデミーにおいて真に「フランスのラファエロ」たる画家像を作り上げるためでもあった。同時にタブローをカルトンに拡大する際に加えられた改変は、プッサンがラファエロのタピスリーから学び、中型タブローに転換するために編み出した手法から、アカデミーが何を抽出し、何を捨象したのか、その理論構築を逆方向から映し出してくれる興味深い事例にもなっている⁶⁴。

註

¹ 例えば以下を参照。“le Raphaël de notre siècle.” R. F. de Chambray, *PARALLELE...*, Paris, 1650, “Epistre,” n.p. “le Raphaël des François.” A. Félibien, *ENTRETIENS...*, 5 vols, Paris, 1666–88, vol.4, 1685, p. 400. Cf. O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV*, Édition Hazan, 2015, pp. 76–128.

² 「適切性」「適合性」などと訳されるが、登場人物の年齢、性別、タイプをその典型的な性格によって表し、それに相応しい身体、身振り、表情を与えることを基本的に意味する。フランス語では、*bienséance, convenance, costume* な

- どの語が用いられる。 Cf. “BIENSEANCE. s. f. Convenance de ce qui se dit, de ce qui se fait par rapport aux personnes, à l’âge, au sexe, aux temps, aux lieux, &c.” *LE DICTIONNAIRE DE L’ACADÉMIE FRANÇOISE*, t. 2, 1694, Paris, p. 463. 以下も参照。 R. W. リー『詩は絵のごとく／絵は詩のごとく——人文主義絵画理論』森田義之, 篠塚二三男訳, アートワークス, 2021, pp. 91–108.
- ³ 包括的な研究として以下を参照。 E. A. Beeny, “‘Le Raphaël des Français’ Nicolas Poussin and the Legacy of Raphael,” in: S. Kojka (ed.), *Raphael: The Power of Renaissance Images. The Dresden Tapestries and Their Impact*, Exh. Cat., Ohio, 2020, pp. 240–257; 栗田秀法編『プッサンとラファエロ——借用と創造の秘密』愛知県美術館, 足利市立美術館, 1999; K. Oberhuber, “Raphaël et Poussin,” in: O. Bonfait et al. (eds.), *Poussin et Rome*, Paris, 1996, pp. 67–74.
- ⁴ ラファエロとプッサンの関係を考える上で, ラファエロの一連の聖母子図, 祭壇画やヴァチカン宮レオ 10 世のロッキアの天井装飾が重要だが, 詳細は他に譲りたい。
- ⁵ フランソワ 1 世のコレクションについては以下。 J. Cox-Rearick, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, New York, 1996. フランスでのラファエロ受容については以下。 J.-P. Cuzin, *Raphaël dans les collections françaises*, Paris, 1983a; Id., *Raphaël et l’art français*, Paris, 1983b; M. Rosenberg, *Raphael and France*, Pennsylvania, 1995, esp. pp. 9–60.
- ⁶ J. Thuillier, “Raphaël et la France: Présence d’un peintre,” in: Cuzin, *op. cit.*, 1983b, p. 15.
- ⁷ 望月典子『ニコラ・プッサン——絵画的比喩を読む』慶應義塾大学出版会, 2010, pp. 238–241, 297–302.
- ⁸ G. P. Bellori, *LE VITE...*, PARTE PRIMA. Roma, 1672, p. 409. この「数学者」は近年, ジャック・アローム (1562–1627) と推測されているが, 彼が版画を蒐集していたとして, その蒐集品の詳細は不明である。 G. Batalla-Lagleyre, “Nicolas Poussin and the King’s Mathematician,” *The Burlington Magazine*, 2017, pp. 772–777.
- ⁹ Bellori, *op. cit.*, pp. 410–411. 当時パリに滞在していたマリーノは, イタリアの友人に宛ててマルカントニオやボナソーネらの 16 世紀の版画を送って欲しいという手紙を出しており, パリではまだ入手し難いラファエロ派の版画を手元に置いていたらしい。 *LETTERE DEL CAVAL. MARINO, Graui, Argute, e Facete...*, Venetia, 1628, pp. 51, 111.
- ¹⁰ L. Delisle, “Dessins, estampes et statues de la succession de Nicolas Poussin (1678),” *Archives de l’art français*, VI, 1858–60, pp. 241–254.
- ¹¹ ラファエロのタピスリーから人物の頭部を部分的に模写した素描が残る。 P. Rosenberg & L.-A. Prat, *Nicolas Poussin 1594–1665, Catalogue raisonné des dessins*, Milano, 1994, vol. 1, pp. 486–487, no. 247.

- ¹² 使徒言行録タピスリーの 16 世紀の版画はほぼ全てがモデッロ（雛形素描）を基に作られている。J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London, 1972, pp. 209–210.
- ¹³ S. Loire, “Poussin chez Raphaël, 1627. Sur quelques graffiti d’artistes français à Rome,” in: A. Ottani Cavina & J.-P. Cuzin (eds.), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris, 2001, pp. 264–274; G. P. Bellori, *DESCRIZIONE DELLE IMMAGINI DIPINTE DA RAFFAELLE D’URBINO...*, Roma, 1751, p. 141.
- ¹⁴ プッサンが同ヴィラを訪れていたことは、装飾を模写した素描が残されていることから明らかである。Rosenberg & Prat, *op. cit.*, pp. 400–401, no. 205.
- ¹⁵ シャントルーは王室建造物局総監シュブレ・ド・ノワイエの従兄弟でプッサンのパリ招聘にも尽力した。彼はプッサンの作品の熱心な蒐集家となった。Cf. I. Pantin, *Les Fréart de Chantelou*, Le Mans, 1999.
- ¹⁶ 《マナの収集》については以下。栗田秀法『プッサンによる語りと寓意』三元社, 2014, pp. 103–140.
- ¹⁷ 〈七秘跡〉連作の二つのシリーズについては以下。 *Poussin Sacraments and Bacchanals*, Exh. Cat., Edinburgh, 1981; T. Green, *Nicolas Poussin Paints the Seven Sacraments Twice*, Somerset, 2000; N. Milovanovic & M. Szanto, *Poussin et Dieu*, cat. exp., Paris, 2015, pp. 232–249, 262–291.
- ¹⁸ カッシアーノ・ダル・ポッツォは、1625 年にフォンテーヌブロー宮トリニテ礼拝堂に掛けられていたフランソワ 1 世のセットについての記述を残している。E. Müntz, “Le Château de Fontainebleau en 1625, d’après le *diarium* du Commandeur Cassiano dal Pozzo,” *Mémoires de la Société de l’histoire de Paris et de l’Île-de-France*, XII, 1885, esp. pp. 271–272. Cox-Rearick, *op. cit.*, pp. 376–377. フランソワ 1 世のタピスリーコレクションは 400 点（セットも含む）以上であった。 *Ibid.*, p.363.
- ¹⁹ J. Unglaub, “Poussin, saint Pierre et saint Paul,” in: Milovanovic & Szanto, *op. cit.*, pp. 120–131.
- ²⁰ ラファエロへの支払い記録のうち、現存する最も早いものは 1515 年 6 月 15 日である。J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, 2vols, New Haven & London, 2003, vol.1, pp. 205–206. ヴァザーリによれば、「ラファエロは自らの手で着彩した一連の原寸大下絵を描いた。」G. ヴァザーリ『美術家列伝』森田義之ほか監修, 中央公論美術出版, vol. 3, 2015, p. 188.
- ²¹ システーナ礼拝堂用タピスリーとカルトンについては以下。Shearman, *op. cit.*, 1972; T. P. Campbell, “The Acts of the Apostles Tapestries and Raphael’s Cartoons,” in: T. P. Campbell (ed.), *Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence*, Exh. Cat., New York, 2002, pp. 187–203; M. Evans & C. Browne (eds.), *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Exh. Cat., London, 2010; C. Bremer-David, “The Acts

- of Apostles,” in: C. Bremer-David (ed.), *Woven Gold: Tapestries of Louis XIV*, Exh. Cat., Los Angeles, 2015, pp. 52–57; Koja (ed.), *op. cit.*
- ²² Shearman, *op. cit.*, 1972, p.147.
- ²³ ルイ 14 世が亡くなる 1715 年には 6 セットがコレクションに含まれていた。フランソワ 1 世のセット、モートレイク由来の 3 セット、不明のパリの工房で 17 世紀初めに織られた 1 セット、1660 年代終わりに王立家具製作所（コブラン製作所）で作られた 1 セットである。Bremer-David, *op. cit.*, p. 54.
- ²⁴ ローマと同様、聖体の祝日には王宮の外に展示された。Félibien, *op. cit.*, vol.1, 1666, p. 283; J. Vittet & A. Brejon de Lavergnée, *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Dijon, 2010, p. 31.
- ²⁵ システィーナ礼拝堂用タピスリーの展示が始まった時期について、シェアマンは、ジュリオ・マンチーニの記述から、1623 年以前と推定している。Shearman, *op. cit.*, 1972, pp. 143–144, n. 35.
- ²⁶ 七秘跡の図像に関しては以下を参照。B. Kerber “Sakramente” in E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol.4, Rome, 1972, cols.5–11; P. Verdier, “Sacraments, Iconography of,” in: *The New Catholic Encyclopedia*, vol.12, Detroit, 2001, pp. 802–806; K. Kunstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 1, Freiburg in Breisgau, 1928, pp. 187–194. カトリック改革期の作品としては、1576 年に出版されたフィリップ・ハレの版画など、フランドルの版画に七秘跡を取り上げたものが存在する。Philips Galle, *Septem Novae Legis Sacramenta...*, Antwerp, 1576.
- ²⁷ C. Baronius, *ANNALES ECCLESIASTICI*, 12vols, Roma, 1588–1607. フランス語縮約版は Id., *L'ABREGE DES ANNALES ECCLESIASTIQUES DE L'EMINENTISSIME CARDINAL BARONIVS*, trad. P. Coppin, 2vols, Paris, 1636.
- ²⁸ E. Wilberding, “History and Prophecy: Selected Problems in the Religious Paintings of Nicolas Poussin,” Ph.D. Dissertation, New York University, 1997, pp. 104–110.
- ²⁹ A. Bosio, *ROMA SOTTERRANEA...*, Roma, 1632. 「紙の博物館」については以下。J. Osborne & A. Claridge, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: Early Christian and Medieval Antiquities*, 2vols, London, 1996–1998.
- ³⁰ ディアナ・スクルトーリによる版画が知られている。A. Bartsch, *Le Peintre graveur*, 21vols, Vienna, 1803–21, vol. 15, 1813, p. 434, no. 5. この版画のもとになったモデッロは、プッサンの友人のフランス人画家ジャック・ステラが所有していた。
- ³¹ ヨハネ福音書 21 章の該当箇所では、7 人の弟子が登場するが、ここでは復活後を暗示してユダのみを外し、11 人の弟子を描いている。イエスは復活後であることを示す白い服を纏う。Cf. Shearman, *op. cit.*, 1972, p.55.
- ³² 背景の木々は、前景の人物と呼応し、キリストの後ろの葉の茂る木は、高くそび

- え、右端の人物の上には、岩棚と絞首台の形をした木が生えており、この人物がユダであることが示されている。J. Unglaub, *Poussin's Sacrament of Ordination: History, Faith, and the Sacred Landscape*, Fort Worth, 2013, pp. 43–44.
- ³³ A. Blunt, *Nicolas Poussin*, London, 1995 (1st ed. 1967), pp. 203–204.
- ³⁴ Unglaub, *op. cit.*, 2015, p. 123. この人物は旧約聖書を体現し、ファリサイ人を表すとする説もある。
- ³⁵ Bellori, *op. cit.*, pp. 442–443.
- ³⁶ C. Jouanny (ed.), *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, 1968, p. 134, no.59.
- ³⁷ Cf. Beeny, *op. cit.*, p. 249.
- ³⁸ Jouanny, *op. cit.*, pp. 129, 132, no. 58. ルーヴル美術館所蔵の素描がタピスリーの構想であった可能性がある。Rosenberg & Prat, *op. cit.*, pp. 510–511, no. 262.
- ³⁹ 画家はこの連作をタピスリーに転換されるものとして構想したとの指摘がある。J. Vittet, “Poussin et la tapisserie: dernières découvertes, nouvelles observations,” in: M. Bayard, A. Brejon de Lavergnée & E. de Chassey (eds.), *Poussin et Moïse du dessin à la tapisserie*, Rome, 2010, pp. 86–94. シヤントルーはこの連作をタピスリーにすることに固執し、《叙階》は実際にタピスリーに織られた。 *Ibid.*, pp. 88–89; Pantin, *op. cit.*, p. 157.
- ⁴⁰ これらの建造物は、使徒たちの時代のローマを表すという指摘もなされた。キリストの背後にはサンタンジェロ橋となるアーチが、スキピオ・アフリカヌスのピラミッド型の墓と、後にサンタンジェロ城となったハドリアヌス帝の陵墓の塔を結ぶ。E. Cropper & C. Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996, pp. 109–144.
- ⁴¹ 「トラディティオ・レギス」図像については以下。R. Cousin, *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*, Archopress Archaeology, 2015.
- ⁴² Bosio, *op. cit.*, pl. 69. Cousin, *op. cit.*, p. 96, fig. 19.
- ⁴³ イエスの周囲にはパウロを含め 12 人いることになり、ユダは存在しない。ここに、ラファエロと同様にキリスト復活後のイメージを重ねている可能性がある。
- ⁴⁴ その他の解釈を含め、以下参照。Cropper & Dempsey, *op. cit.*, pp. 109–144; Unglaub, *op. cit.*, 2013, pp. 33–63.
- ⁴⁵ Chambray, *op. cit.*, n.p. Cf. 望月, 前掲書, 2010, pp. 309–310.
- ⁴⁶ P. Daret, *ABREGÉ DE LA VIE DE RAPHAEL SANSIO D'VRBIN*, Paris, 1651, p. 12.
- ⁴⁷ T. P. Cambell (ed.), *Tapestry in the Baroque, Threads of Splendor*, New York, 2007, p. 116; H. Wyld, “The Dresden Acts of the Apostles and the Fortunes of Raphael's Designs, c. 1623–1728,” in: Kojia (ed.), *op. cit.*, pp. 87–107, esp. p. 101.
- ⁴⁸ *Ibid.*, figs. 16, 17.
- ⁴⁹ Bonfait, *op. cit.*, 2015, p. 101.

- ⁵⁰ 全体の正面観の人物配置には、コンスタンティヌス凱旋門の「アウグストゥスの演説」の場面、アナニアには古代彫刻「瀕死のガリア人」が着想源として指摘されている。Evans & Browne (eds.), *op. cit.*, p. 89.
- ⁵¹ プッサンの構図と人物配置には、フィリップ・ハレの版画の役割も大きい。栗田, 前掲書, 2014, pp. 257–269.
- ⁵² O. Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, London, 1990, pp. 79–81.
- ⁵³ T. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven & London, 2000, pp. 225–227.
- ⁵⁴ Baronius, *op. cit.*, 1636, p. 75. M. Stanić, *Poussin: Beauté de l'énigme*, Paris, 1994, pp. 26–28.
- ⁵⁵ ベツチュマンは、水平線の位置、奥の円柱の浮影感の欠如などが、階段上の景の平坦さを作り出していると分析する。Bätschmann, *op. cit.*, p.129–131.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p.129, fig.114. また、本作品の着想源としてフィリップ・ハレの同主題の版画も指摘されている。栗田, 前掲書, 2014, pp. 269–279.
- ⁵⁷ Milovanovic & Szanto, *op. cit.*, p. 295, no. 52.
- ⁵⁸ N. エニック『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』佐野泰雄訳, 岩波書店, pp. 147–151. Cf. Bonfait, *op. cit.*, 2015.
- ⁵⁹ プッサンのタブローとしての物語画の特徴とアカデミーでのプッサンの受容については以下も参照。望月典子『タブローの「物語」——フランス近世美術史入門』慶應義塾大学出版会, 2020年, pp. 27–69.
- ⁶⁰ フランスにおける大型の絵画作品については以下。O. Bonfait, “Peindre en grand (Paris-Rome, 1630–1690) : Format, style et langue nationale,” in: F. C. Cremades (ed.), *Arte barroco e ideal clásico: Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2004, pp. 195–208.
- ⁶¹ P. F. de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, 1665, M. Stanić (ed.), Paris, 2001, p. 184.
- ⁶² *Ibid.*
- ⁶³ P.-F. Bertrand, “A Question of Scale: Was It Necessary to Weave Poussin’s Paintings?” in: T. P. Cambell & E. A. H. Cleland (eds.), *Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage*, New York, 2010, pp. 84–101; Vittet, *op. cit.*, pp. 86–94.
- ⁶⁴ 画面のトリミング、モチーフの移動、背景の変更、装飾性の付加などがある。詳細は註 63 の文献を参照。この問題はさらに別稿で論じたい。

(附記) 本稿の一部は、2021年4月美術史学会東支部大会「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』」で発表した。本研究はJSPS 科研費 18K00192 の助成を受けた。