

プッサンの絵画における古典性

一

ヨーロッパの絵画史は十七世紀後半から十八世紀初頭まで王位にあった太陽王ルイ十四世の時代から次第にフランスを中心に展開するようになる。十八世紀にもイタリア、オランダ、フランドル、スペイン、イギリスなどにみるべき作品はなお数多くつくられているが、ヨーロッパの絵画史上の流れの中心は十七世紀後半から十八世紀にかけてほぼ完全にフランスへ移り、それ以後ほとんど現代に至るまでフランスを中心に展開してきたといつてよい。だがフランスにおけるその展開はさまざまな曲折を経ている。十七世紀後半のルイ十四世の時代の絵画は十八世紀の絵画とはあり方がかなり異っている。また十八世紀も前半と末葉には顕著な相異がみられる。そののちの現代にいたる変化については改めて述べるまでもない。しかしながらそのような曲折の多い展開のなかで十七世紀後半のフランスの絵画はまず古典的だと称することが可能である。すなわちヨーロッパ絵画史の主流になりはじめた際の十七世紀後半のフ

プッサンの絵画における古典性

野 口 栄 子

ランスの絵画はなによりも古典的であったということが出来る。「古典」とはこのばあいルネッサンス期においてイタリアの画家たちがめざしたようなギリシア・ローマ的なものことである。しかもそれが極めて特殊なフランス的な性格をもつてあらわれている。そして古典性のある一つの特色を示しているのである。その古典性は十七世紀前半から次第にフランスにおいて培れたもので以後のフランスの絵画史においてさまざまの変化をとげながら登場している。ロマン的な傾向の強い時代にもそれは何らかの変形において姿をみせる。十七世紀とはかなり相異すると考えられるところの十八世紀の絵画においてもその画面に題材上の古典性を見出すことができるし十八世紀末葉のフランス絵画の古典性や十九世紀の絵画すらも十七世紀以来の伝統において検討されなければならぬいと考えられるのである。そして十七世紀の古典性は実はニコラ・プッサン (Nicolas Poussin 1594-1665) という一人の偉大な画家に負うところが極めて多かった。近世のフランス絵画史のほとんどがプッサンをもつて書きはじめられているのもそのためである。一般にプッサンこそ

近世フランスの絵画を隆盛にみちびいた始祖であると考えられている。ではプッサンの絵画のもつ世界は実際にどのようなものであろうか。この小論においてはプッサンの個人作風の成立を歴史的に意味づけつつその題材と表現形式および影響関係のもつ意味について些か考察してみたいと思う。

二

プッサンの作品には日付のあるものや記録などによって製作年代が明瞭に判明するものがすくない。ドイツの研究者グラウトフが一九一四年に当時としては可能なかぎりのプッサンの作品を図版にした。疑わしいものは別に掲げ一六〇番まで推定年代順に配列して番号を付しモノクロームの図版に色彩番号と色彩見本まで添えその著「ニコラ・プッサン」の第二巻として出版している。所有者の変遷や保存状態も詳しく調査した労作であるので現在のところではそれに随うよりほかなかった。⁽²⁾ただしフリートレンダーがやはりその著「ニコラ・プッサン」のなかで確実に年代決定をしうる作品を一二〇点ほど並べているがそのなかにグラウトフと多少年代の相異なるものがあるので参照した。⁽⁴⁾

ではプッサンの作品はいつごろから成立しているのであろうか。生れ故郷のレザンドリからパリへ本格的な絵画の勉強のためにでてきた十八歳のプッサンはそののち十二年間パリにとどまって当時のフランス画壇から影響をうけている。これをプッサンのパリ時代と名付ける。その頃のパリはちょうどルイ十三世（在位一六一〇—一四三）が即位し、母のマリー・ド・メディチが摂政になった直後という状態であった。そしてこの

十七世紀の前半においてはフランスの絵画はまだヨーロッパの中心ではなかった。当時パリにはエコール・デ・ボワザールがあったがパリ画壇は「フォンテンブロー派の画家たちやその直接の影響をうけた人々はすでになく二流三流の画家が活躍している」⁽⁶⁾にすぎなかった。しかも依然としてフォンテンブロー派的な傾向が強かった。フォンテンブロー派とは先年のルーヴル展⁽⁷⁾でわが国にも紹介された作者不詳の「化粧するヴィナス」その他ルーヴルに現存する「狩のディアナ」などで知られるように色彩の華麗なデッサンの比較的正確な一種の甘美さのある絵画で十六世紀の初頭にフランソワ一世がフォンテンブロー宮殿にイタリアの画家を招いたところからフランスに流行しアンリ三・四世およびルイ十三世時代の宮廷芸術としてその当時はかなり需要の多かったものである。十七世紀になるとイタリア画家の招聘は中止されその系統をひくフランス人の画家たちはいたけれど修業時代の画家はわれもわれもとローマへ研究のため留学するようになった。⁽⁸⁾パリ時代のプッサンは肖像画家のフェルディナン・エルや装飾画家のジョルジュ・ラルマンに師事していた。また数学者クルトワの書齋に出入りして——エルのアトリエで学んだより以上のもの——解剖学、遠近法、光学などを学び、また彼の論理的な性格をもつくりあげた。それと同時にラファエロ、ジュリオ・ロマーナなどのイタリアの作家を知り、石膏により後期ローマの彫刻にふれ——プッサンの古代彫刻の素描はかなり多く遺っている——ギリシャ、ローマの文学を読んで彼もまたローマ行き計画を具体化するために努力するようになった。そして二回の失敗（一六二〇年と一六二二年）のち、三回めの一六二四年によりやくイタリアの貴族で詩人のジョヴァンニ・バ

ッテイスタ・マリニーの援助のおかげでローマ行きを実現することができた。プッサンの二十九歳のときのことである。⁽⁹⁾パリ時代のプッサンの作品はそれほど多くない。一六一四年のサインのあるモルネ城の神話画、一六二〇年以前に描いたと思われる「バックナール」いくつかの「肖像画」(一六二二年)テンペラの「人物画」六点(一六二三年)「聖母の死」(一六二四年)「若いバックカスとエリゴーネ」(一六二〇—二三年パリ個人蔵)のほか「ナルキッソス」(ドレスデン絵画館蔵)「エコーとナルシス」(ルーヴル蔵)などの作品はフォンテンブロー派の影響の強い繊細な甘い感じのものであり数人の人物をまとめるときにもまだ構図が生硬で人物の肉付けなども巧みではない。

当時のフランスの絵画がイタリアから招聘した画家たちによってつくられたフォンテンブロー派の影響のもとにあったこと、およびそれが一段落を告げてフランスの画家たちが直接にイタリアへ修業に行くようになったことは注目に値する。イタリアの影響をうけたとはいえ宮廷芸術にふさわしい壮麗な様式をもった絵画がすでにフランスにおいて成立したことは当時のイタリア画壇の様式のさまざまな傾向のなかから一つのフランス的な方向すなわち古典的な方向が決定されていたということである。したがってそれと同時に繊細な感覚がゆきわたってデッサンも正確に大そう美しく仕上げられた一連の肖像画——が十六世紀のフランスで描かれていたことも注目すべきであろう。⁽¹⁰⁾しかもこれらの絵画が十六世紀においてはイタリアの模倣的ないわば並流様式として出発したのにたいし十七世紀になってフランスの画家たちがイタリアへ出かけて行って当時のイタリア画壇の様式のみならず、直接に古代やルネッサンスの

絵画にもふれるようになったことはそれ以後のフランスの絵画にとって特にプッサンの絵画にとって重要な問題となるわけである。

ようやくローマに行ったプッサンは以後死ぬまで約四〇年間——途中の一・二年のフランス帰国を除外して——ローマにとどまることになる。そして当時ローマへ修業に行ったフランスの画家は多かったがただ一人のフランス人がそののちの全生涯のほとんどをローマにとどまり「先立つローマを吸収し自己の天分を富ませた。その人の名はニコラ・プッサンだ」といわれるようにプッサンは当時のローマを大成し、フランス近世絵画の父と称されるにふさわしい独自の作風をつくりだした。とにかく一六二四年一月からプッサンのローマ生活がはじまる。そしてこのローマ生活は一六四〇年の終りにルイ十三世の招きによってプッサンがパリへ呼びもとされるまでつづき第一のローマ時代としてプッサンの作風を決定する時期になる。⁽¹¹⁾プッサンはブレーメン出身の彫刻家デュ・ケノア、彫刻家で建築もするアレクサンドロ・アルガルディと三人で一軒の家に住み、ラオコーンやニオベやメデイチ家のヴィナスなどの古代彫刻のデッサンや実測をしたり、マテオ・ツァッキノという僧に遠近法や光学を学んだりしている。⁽¹²⁾古代遺品の研究とともにさらにプッサンは古代神話や史実の研究に熱心でありアルベルティの絵画論をも愛読していたといわれる。ローマでプッサンが見出したのは同時代のローマの画壇と一時代前のいわゆる盛期ルネッサンス美術と古代ローマの美術との三つであった。プッサンは同時代のイタリアの画家としてはドメニキーノを尊敬しその作風から写実的な描写法や画面構成などを学んでいる。ルネッサンス美術ではラファエロとティツィアーノの画面から強い影響を

うけ、レオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロにも興味をひかれて
いる。ラファエロからは典雅な構図のまとのかたとティツィアーノから
はヴェネツィア派的な色彩の美しさ、人体の肉付けや画面全体の華やか
さなどをうけいれてプッサン自身の作風の一面にしている。ローマ時代
の初期のもの——すなわち「ベッレヘムの嬰兒殺し」（一六二七年、シャ
ンティ美術館蔵）「聖エラスムの殉教」（一六二七年、ヴァチカン絵画館蔵）
「われもまたアルカディアにあり」（一六三二—三五年、ロンドン、デヴンシ
ャーハウス蔵）などの作品はプッサンがカラヴァジョ派の少数の人々や
ギド・レニの甘美派の人々のもつ一面であるカラヴァジョ的な動的なパ
ロックからも影響をうけたことがわかる。しかしプッサンの作風は第一
ローマ時代の中頃すなわち一六三六年頃からは構図も整い画面は美しく
まとめられ人物の姿も調和をもつて配置され、やや静止的になるがプッ
サン独自のものがでてくる。「モーゼ」、「詩人の靈感」（ともに一六三六
—三八年ルーヴル蔵）「ヒュメンの踊り」（一六三八年—四〇年リッチモンド・
フレデリック卿蔵）「われもまたアルカディアにあり」（一六三八—三九年ル
ーヴル蔵）「花の女神の国」（一六三八—四〇年ドレスデン絵画館蔵）「ガラテ
アの勝利」（一六四〇年ベテルスブルグ、エルミタージュ蔵）などがそれであ
る。一六三二—三五年にかけて描かれた「われもまたアルカディアにあ
り」と一六三八—三九年にかけて描かれたと考えられる同名の画面との
間には作風上のかかりの相異がみられ（図①②参照）、①はカラヴァジョ
的なパロックの影響がまだ遺っているが、②はプッサンの固有の世界が
確立したものと考えられる。アルカディアというのは地名でギリシャの
ペロポネソス半島の中央にある地上の楽園といわれ、パーンがそのこの

牧人の主護神である。画面は牧人たちが木蔭に置かれた石棺の側面に刻
まれている *Et in Arcadia ego* われもまたアルカディアにありという
銘文を判読しているところである。どちらも三人の男と一人の女が石棺
を中心に配置されているが、①の方は背景の木も人物の体の線も斜線が
多く人物の動作は瞬間的で全体に右上から左下へかけて組立てられた流
れるような構図がかなり動的にまとめられている。プッサン独自の作風
が固定するまでのものを代表するといつてよくこの種のもは十七・八
点ほどある。これに反し②の「われもまたアルカディアにあり」は人物
の配置は極めて周到で四人の姿勢は厳密に計算され手の位置、足の位置、
頭の向け方などのすべては細かい配分のうえで描かれ決して同一線が二
度重なるようなことをしていない。これはそののちのプッサンの絵画にみ
られる特徴で画面を静止的にすると同時に瞬間的な場面を捉えたときに
もそれが永遠の静寂の中にある彫像のような典雅な印象を与える。しか
もそれがたんなる静けさでなく生き生きとした動きを内に秘めている。
当時のポロニア派の人々にもこのような静かな世界はみられない。こ
れはプッサンの古代彫刻研究やルネッサンスの巨匠たちの研究が画面に
もたらした人物の姿勢であると同時にプッサン独自の自然研究と画面構
成の結果といつてよいであろう。この②図のような画面は全くプッサン
の独自のものである。そしてわれわれはこのような画面をそののちのパ
リ帰国と第二ローマ時代を通じて描かれたプッサンの作品に共通の本質
的なものと考えてよいであろう。⁴⁰⁾

ここでプッサンのパリ帰国についてすこしふれなければならぬ。プ
ッサンの名声とフランスにもたらされた彼の作品に感動したフランスの

宰相リシュリューはプッサンをルイ十三世の宮廷画家に迎えようとした。

プッサンは二年のちにやつと承諾し一六四〇年十二月十七日パリに到着し非常な歓迎をうけ、翌一六四一年三月二十日にはルイ十三世の第一の画家に任命されルーヴル宮の絵画装飾を委任された。しかしここでは詳細な経緯については省略せざるをえないが宮廷の人間関係の複雑さや仕事上の意見の衝突などからプッサンは到底長くパリにとどまることができず腹をたててリシュリュー家の天井に「嫉妬と不和によって真実を曲げる時代」（一六四二年ルーヴル蔵）という寓意画を遺し一六四二年十月パリを永久に離れ遂に再びパリの土をふむことはなかつた。プッサンにとっては彼の芸術上の主張が容れられなかつたことやルイ王朝の宮廷の複雑な人間関係は耐えられなかつたのであろう。

晩年の傑作としては「マタイと天使のいる風景」（一六四六—五三年ベルリン・カイザーフリードリッヒ美術館蔵）「ディオゲネスのいる風景」（一六四八年ルーヴル蔵）「フォシオンの葬送」（一六四八年ルーヴル蔵）「フォシオンの遺骨の発見」（一六四八年リパブル郊外ノーズレー・ホルのダービー卿蔵）「エリーゼとレベッカ」（一六四八年ルーヴル蔵）「自画像」（一六五〇年ルーヴル蔵）「オルフェウスとエウリピデスのいる風景」（一六五九年ルーヴル蔵）、「四季」（一六六〇—六四年ルーヴル蔵）などがある。プッサンの晩年の絵画は「歴史的風景画」といわれ何かの題材を風景画のなかに描きこんでいる。風景そのものを画面に大きくとりあげることはプッサンが以前から実行していることであり晩年にはじまったのではない。ただ晩年は風景にたいする関心が増大したことは確実である。

三

プッサンの画面は少数の自画像、初期の肖像画と二・三の例外を除けばそのほとんどが神話や聖書から題材をとったものである。プッサンはある題材をいかに画面に組立てるか——表現するかということに異常なまでの努力を払った。しかしながらプッサンの絵画が題材をもっているというだけではプッサンの画面を規定するそれほど重要な特徴とはならない。なぜなら当時の絵画はそのほとんどが題材によって描かれた絵画であるからである。しかしながらプッサンは当時おこなわれていた題材を直接にギリシャ・ローマの原典や史実に当って検討しそれを画面に組立てるに際して同時代の画家の誰よりも周到な配慮のうえで自然を組立てなおし古代的な世界をつくりあげるための努力を払った。彼自身の言葉に「自然をよくみよ」ということが伝えられており実際プッサンは遺された多くの素描が語っているように自然対象の研究を怠らなかつたのであるが、それとても直接に自然対象それ自身にたいする関心から画面構成が成立するというようなものではなく、いかに古代的な世界を表現するかという問題に連結した自然であった。

プッサンの絵画の取扱っている題材が実際にどのようなものであるかグラウトフの付した番号により私自身の判断で次に分類した。

(一) ギリシャ・ローマ神話による絵画 54点

- 1 若いバッカスとエリゴーネ 一六二〇—二四
- 2 水鏡するナルシス 一六二三—二六
- 3 エコーとナルシス 一六二三—二六

- | | | | |
|---------------------------|----------|-----------------------------|---------|
| 8 パルナッス | 一六二五—二九 | 52 山羊に乗るバッカスの巫女 | 一六三〇—三五 |
| 22 テイツィアーンのアリアドネの模写 | 一六三〇—三五? | 53 バッカスの光景 | 一六三二—三六 |
| 23 牧人の覗う睡るヴィナス | 一六一八 | 54 ニンフとサティール | 一六三二—三六 |
| 24 サティールの覗う睡るヴィナス | 一六三〇—三一 | 55 メレアグロスの出獵 | 一六三二—三六 |
| 25 バッカナル | 一六二八—三二 | 56 膝まづくバッカスの前のミーダス王 | 一六三二—三六 |
| 26 バッカスの若き日 | 一六三〇—三五 | 61 ジュピターとカリスト | 一六三五 |
| 27 演奏会(行方不明のヴィナスとマルスの部分画) | 一六三〇—三五 | 63 ジュピターの教育 | 一六三三—三六 |
| 29 アムールと精霊たち | 一六三五以前 | 64 山羊のアマルティアの子として育てられたジュピター | 一六三三—三六 |
| 32 マルスとヴィナス | 一六三〇—三五 | 66 パーンとシューリンクス | 一六三七—三九 |
| 33 ヴィナスとアドニス | 一六三〇—三五 | 67 エニュアリオスに武器を示すヴィナス | 一六三九 |
| 34 アドニスの死 | 一六三〇—三五 | 68 コリオラン | 一六三五—三九 |
| 35 ヌマのポンピリウス王とニンフエーゲリア | 一六三〇—三五 | 72 ニンフたちの踊り | 一六三八—四〇 |
| 36 アルカディアの牧人たちのいる詩的风景画 | 一六三〇—三五 | 75 父親の剣を発見するテーセウス | 一六三八 |
| 37 神話的人物のいる風景画 | | 76 " | 一六三八頃 |
| 38 バッカス群像 | | 81 サートゥルヌスと四季といるヘーリオスとパエトーン | 一六三三—三八 |
| 44 ラウテを奏でる人とバッカナル | 一六三〇—三五 | 82 花の女神の国 | 一六三八—四〇 |
| 45 花の女神の勝利 | 一六三〇—三五 | 83 二組の踊りの群とバッカナル | 一六三八—三九 |
| 46 パーンとニンフ | 一六三〇—三五 | 84 パーンの勝利 | 一六三八—四〇 |
| 47 セファルスとアウロラ | 一六三〇—三五 | 85 " | 一六三八—四〇 |
| 48 アポロンとダフネ | 一六三〇—三五 | 86 バッカスの勝利 | 一六三八—四〇 |
| 49 バッカナル | 一六三二—三六 | 87 ガラティアの勝利 | 一六三八—四〇 |
| 50 バッカナル | 一六三二—三七 | 126 デイオゲネスのいる風景 | 一六四八 |
| 51 森の中のバッカスの光景 | 一六三二—三六 | 135 ポリュフェモスのいる風景 | 一六四九 |

136	ヘラクレスとカークスのいる風景	一六四八―五〇	103	牧人の礼拝	一六三九―四二
144	ピュラモスのいる風景	一六四八―五二	104	燃える茂み	一六四一
154	二人のニンフのいる風景		113	キリストを悼む	一六四三―四八
155	オルフェウスとエウリピデス	一六五九	114	十字架	一六四六
160	アポロンとダフネ	一六六五	116	キリストの洗礼	一六四八
(11) 新約聖書による絵画 43点					
17	ベッレヘムの嬰兒殺し	一六二七―二九	117	最後の注油式	一六四四―四八
20	キリストを悼む	一六二八―三一	118	堅信式	一六四五
21	十字架降架	一六三〇―三一	119	懺悔	一六四七
58	三王礼拝	一六三三	120	洗礼	一六四七、2月
62	エジプトへの逃走中の休息	一六三五	121	天国の鍵を渡す	一六四七、8月
65	逃走中の休息		122	最後の晩餐	一六四七
78	エジプトへの逃走	一六三五―三八	123	結婚	一六四八
92	七つの秘蹟堅信式	一六四〇頃	124	三人の僧のいる風景	一六四五―四八
93	最後の注油式	一六四〇頃	125	マタイと天使のいる風景	一六四六―五三
94	天国の鍵を渡す	一六四〇頃	131	階段のところにいる聖家族	一六四八
95	結婚	一六四〇頃	132	大聖家族	一六四八―五三
96	最後の晩餐	一六四〇頃	134	聖母マリアと十人の人物	一六四九
97	ヨルダン河で洗礼するヨハネ	一六三八―四〇	137	聖家族	一六五一
98	"	一六四〇以前	138	風景の中にいる聖家族	一六四八―五一
99	ヨルダン河で洗礼するキリスト	一六四〇以前	140	エリコの盲人	一六五〇
100	最後の晩餐	一六四二	146	使徒パウロの幻想	一六五〇
102	受胎告知	一六四一―四三	147	マリアの昇天	一六五〇
			148	姦淫の女	一六五三

- | | | | |
|--------------------|---------|--------------------|----------|
| 150 牧人の礼拝 | 一六五三 | 151 捨子にされるモーゼ | 一六五一 |
| 152 病人を治すペテロとヨハネ | 一六五五 | 156 春 | 一六六〇―一六四 |
| 153 エジプトへの逃走中の休息 | 一六五八 | 157 夏 | 一六六〇―一六四 |
| | | 158 秋 | 一六六〇―一六四 |
| | | 159 冬 | 一六六〇―一六四 |
| (三) 旧約聖書による絵画 24点 | | (四) 歴史話による絵画 15点 | |
| 4 ヨシュアのアモリ族にたいする勝利 | 一六二四―二六 | 7 アルドブランディニの結婚図の模写 | 一六二六―二七 |
| 5 // | 一六二四―二六 | 10 ゲルマニクスの死 | 一六二七 |
| 6 ダヴィデの凱旋行列 | 一六三三―二六 | 11 エルサレムの劫掠 | 一六二七―二八 |
| 9 ダヴィデの勝利 | 一六二七以前 | 19 アンジュドードにおけるペスト | 一六三〇 |
| 12 モーゼ岩から水を汲む | 一六二七―二八 | 39 タンクルドとヘルミオーネ | 一六三〇―三五 |
| 18 捨子にされるモーゼ | 一六二八―二九 | 42 アナクレオンの靈感 | 一六三〇―三五 |
| 59 バテジバ | 一六三三―三四 | 57 エブルス王の救助 | 一六三三―三六 |
| 77 赤ん坊のモーゼを拾う | 一六三八 | 69 ファーレリーの教師 | 一六三七 |
| 88 金牛のまわりの踊り | 一六三七―三九 | 70 サビニ族の掠奪 | 一六三七―三九 |
| 89 紅海を通ってゆく | 一六三七―三九 | 71 // | 一六三七―三九 |
| 90 マンナの収獲 | 一六三九 | 107 スキピオの節制 | 一六四三 |
| 91 モーゼ岩から水を汲む | 一六三九―四〇 | 108 クセルクセスの前のエステル | 一六四三―四五 |
| 109 モーゼ木の棒を蛇にかえる | 一六四三―四五 | 129 フォシオンの遺骨の発見 | 一六四八 |
| 110 モーゼファラオの王冠を蹴る | 一六四三―四五 | フォシオンの葬送 | 一六四八 |
| 111 // | 一六四三―四五 | 149 サフィラの死 | 一六四六―五三 |
| 115 赤ん坊のモーゼを拾う | 一六四五―四七 | (五) 詩・伝説による絵画 7点 | |
| 130 エリーゼとレベッカ | 一六四八 | 16 処女聖ヤコブにあらわれる | 一六三〇頃 |
| 133 ソロモンの裁判 | 一六四九 | | |
| 139 モーゼ岩から水を汲む | 一六四九 | | |

40 ルノードとアルミダ

41 ルノードの冒険

60 ルノードとアルミダ

79 詩人の靈感

80 "

112 エウダミダスの遺言状

(六) 寓意による絵画 5点

43 われもまたアルカディアにあり

73 人間の生の寓意

74 われもまたアルカディアにあり

105 嫉妬と不和によって真実を曲げる時代

106 "

(七) 風景のみの絵画 5点

127 大きな道のある風景

128 三人の人物のいる風景

142 風景

143 足を洗う女のいる風景

145 メダル形式の七枚の風景

(八) 聖者・殉教伝による絵画 4点

13 聖チエチリア

14 聖エラスムの殉教

15 "

101 聖フランシスコ・ザヴィエル

(九) その他

パリ時代の肖像画

" 人物画六点

28 遊んでいる子供たち

30 四人の遊んでいる子供たち

31 蝶々の子供たち

(一〇) 自画像

141

一六五〇

一番数の多いのが何といっても古典的なギリシャ・ローマ神話に題材をとったもので54点、次は新約の43点、旧約24点、歴史15点、詩・伝説7点、寓意5点、聖者殉教伝によるもの4点等となっている。「その他」のなかの子供を描いた三点はいづれも小品で子供が数人いるもの、31は蝶を追かけるあどけないアムールのような裸体の子供の絵でありプッサンが作品の下絵として描いたものである。新約関係のものが案外に多いのは当時の社会的要求として致し方がないであろう。しかし例えば「エジプトへの逃走中の休息」(図第④)やしばしば描かれた聖家族などは人物——マリアにしてもヨゼフにしても幼いキリストも全く古代彫刻をモデルにしたようであり群れ遊ぶ天使たちも愛の女神のお使いのようである。④は一六三五年①とほぼ同じ時期に描かれたものでまだ斜めの線が画面にめだちプッサンの第一ローマ時代の初期の作風を示すものであるがプッサンの表現法はまずどのようなときにも古代再現的であったといつてよいであろう。旧約の物語は当時としては信仰よりも知識人の教養として古代神話や歴史物語とともに喜ばれたものと考えられる。従

ってプッサンにおいてはいわゆる題材は当時の好みによって撰択されたがその表現法は古代やルネッサンスの巨匠を通じてプッサンが学びみづからのものにしたところの古典的な世界だったと云ってよい。プッサンの絵画が古代神話のみを絵画にしたように考えるのは誤っている。むしろプッサンはギリシャ・ローマ神話も数多く描いているが単に題材だけが古典的だというのではなくそれらをふくめて画面にあらわれた主題そのものが古典的なのだといつてよいであろう。

プッサンは古代神話や史実にたいする教養が豊かで常に研究をつづけていた。晩年、彼は「私は何物をもおろそかにしなかった」と云ったと伝えられるが、絵画を描くときにはまず描こうとする物語をよく調べ次にいかに画面を構成するかという工夫をこらし何枚も下絵をつくって苦心している。

第③図の「エリーゼとレベッカ」は旧約聖書の有名な場面である。アブラハムとイサクの物語で知られるアブラハムとサラの間の息子イサクは神の犠牲になることをゆるされて帰るとアブラハムは「しもべ」に命じてイサクのために妻になる娘を探させる。(創世記24) しもべ(エリーゼ)は十頭のらくだに良い物を携えナホルの町へ行く。彼はらくだを町はずれの人々が水を汲みにくる泉の傍につれてゆき、神に祈って次のように云った。「わたしがこの泉のほとりに佇っていて水を汲みに来た娘に『お願いです、あなたの水甕からわたしに水を飲ませてください』と云い、娘が答えて『どうぞお飲みください、あなたらくだにも飲ませましようね』と云ったらその娘こそイサクの妻となる人です」と。するとエリーゼがまだ云い終らないうちに一人の美しい娘が水甕を肩にのせてでて

きた。エリーゼは駆けよつてその娘にいま誓ったとおり話しかけると娘の答は予期したとおりでありここにイサクの妻となる人が定まった。静かな夕暮の気配のただようナホルの町はづれの泉は古代ローマ風の建物を背景にした舞台装置につくりかえられ水甕を地面に置いて右手を胸に当てたレベッカがエリーゼと話をしている。それを取りまく右側の三人一組の女と左側の九人の女はそれぞれ三人一組づつピラミッド形に配置され全体は一分の隙もない。観る者はこの絵画のもつ古典的な雰囲気にはきいられて旧約の物語を思い浮べつつこの絵画にひたる。「ヌマのポンピリウス王とニンフェーゲリア」(一六三〇—三五年ジャンティ、コンデ美術館蔵)などにも同じことがいえる。エーゲリアはネミのディアナの森の女神である。そしてヌマ王の祭儀と政治の相談役で彼の妻または友であり、王と夜毎に逢った場所はカイリウス丘の麓、カペーナ門外の森であったと伝えられる。ヌマ王の死に際して彼女が悲しみのあまり流した涙から彼女は遂に泉と化し、その泉からウエスタの女祭官は祭儀用の水を汲む習慣ができたといわれる。プッサンはこの絵画において古代ローマの美しい神話の一場面を表現した。画面の左半分は深い暗い森——一本の太い幹が見えている。右手の上半分はややあかるい空が丘につづき右手の手前にはポンピリウス王が佇っており左手の手前には暗い森と対照的な裸体のエーゲリア、中景には角笛を吹いているような一人の人物が描き添えてある。プッサンは彼の画面を言語的な物語を基盤にしながらそれを視覚的な古典の世界につくりかえ独自の作風をつくりあげた。それはわれわれに画面構成や人物の姿態や風景を通して視覚的な物語を語りかけている。

そのような視覚による物語の語りかけをプッサンは「人間の生の寓意」の画面でいっそう強力にあらわそうとした。(第⑥図参照)画面の中央や左手に三人の女と一人の男が背中合せに輪をつくって踊っている。古代彫刻からぬけたようなデッサンではあるが、踊りという動作と背中合せという姿勢からプッサンにしては珍しく動きが瞬間的にあらわされて肉感的な人物像になっておりプッサンの人物の姿勢の美しさが充分に発揮されているといつてよい。四人の人物はそれぞれ髪飾りが異なる。四季をあらわしているのである。輪舞は年月がめぐることの寓意で三人の女は運命の女神モイラにでもみたてていたのであろう。左手には結婚を司るヒューメンの像、右手に腰をおろす翼のある老人は死を意味する。空にはアポロンの日輪の車が雲の中を駆けぬけてゆく。これはまさに人間の生の寓意であるがわれわれはそれを言語の世界で領解するのではなく眼でみる世界で領解し観照するのである。そしてそのような領解の基盤は当時の観照者が一般的な関心としていたものに外ならないのである。天空にアポロンの日輪を駆けさせる手法をプッサンは「花の女神の国」にも使っている。プッサンの絵画には「われもまたアルカディアにあり」や「エリーゼとレベッカ」のような極めて秘密な実在的な事物ばかりを描いた画面のほかに「エジプトへの逃走中の休息」や、この「人間の生の寓意」にみられるような天使や日輪をあらわすアポロンを画面に描きこんだものなどがみられる。晩年の「オルフェウスとエウリピデスのいる風景」のように実在の人間の姿を描いているばあいと第⑤図の「マタイと天使のいる風景」のように、実在しない翼のある天使が描かれているばあいと二通りある。いづれもプッサンにとってはそれは

プッサンの絵画における古典性

ど意識した区別はないようである。しかし寓意画は数も少く晩年には描いていない。

プッサンの歴史的風景画における風景は自然の一角をきりとった風景ではなくて自然を古代風につくりかえた風景であるしかもそれが極めて効果的である。⑤図の風景は閑寂な山の湖のような背景の手前の廃墟に小さく添えられたマタイと天使が会話を交している。先年のルーヴル展でわが国にも陳列されたことのある「フォシオンの葬送」に例をとると、この絵画はスリジェという貴族がプッサンにフォシオンの物語を二枚の絵画にすることを依頼したことによって描かれた。プッサンはプルタークの英雄伝から最後の二つの話を撰んで「フォシオンの葬送」と「フォシオンの遺骨の発見」という二枚の絵画を描いた。フォシオン(紀元前四〇〇年頃―三一七年頃)はアテネの政治家で将軍で雄弁家であったが却って陥れられ毒薬によって殺される。そして遺骸を正式に埋葬してはいけなと言われた。しかしやがて無実の罪であることが判明し盛大な記念碑を建てるために遺骨が探される。するとある老婆がひそかにアテネ郊外に隠しておいたフォシオンの遺骨を掘りだして持つてくるという英雄物語である。「フォシオンの葬送」の画面は二人の奴隷が担架を前後から持つてフォシオンの遺体をアテネ郊外へ運びだすところである。ファルネーゼのヘラクレスのようにたくましい体つきの二人の奴隷は画面の中央の下の四分の一あたりを向って右へ歩いて行く。プッサンの比較的晩年の作品なので人物は小さく描かれている。画面のほとんどは風景で一番上の四分の一は空、その次の四分の一がアテネ市街を示す古代建築、右手の手前の二人の奴隷が歩いて行く方向の道のほとりに

は大きな木が二本画面の上部まで伸び、市街と奴隷の間の四分の一にはアテネ郊外を示すような羊の群や畑を通る車が中景になり画面の左手はこんもりとした茂みが市街へつづいていく。プッサンの得意の古代都市の再現のような画面は茶褐色の多いしづけさのなかに落ついた世界をつくりだしている。一方の「フォシオンの遺骨の発見」も「葬送」とはすこし場面が異なるが同じくアテネ郊外のどこかに見立てた舞台装置がなざれている。おどろくばかりの深い森の茂みが両側にわかれて中央の三分の一だけがぱつとひらけた空と建物——建物はアテネ市街を示し中景には点々と極く小さく人物が配置され手前は二人の人物、左側の屈んで遺骨を掘りだしているのが老婆である。全体はこれも静かな調子でちやうど画面の中央に当る古代神殿のような建物はいかにも晴朗な感じをたたえ観るものを古代ギリシャの世界に誘っている。

我々は題名を知らないでこれらの絵画をみると画面が何を意味しているのか理解できない。題材画であることは判るが、物語を知らないからではなくプッサンが古代神話や史実から新しく題材をつくりあげたものが多いからである。(およそ彼と同時代のこれらの物語を知っている人々も題名とともにみはじめた理解するかまたは物語の筋をきいて理解したと思う)プッサンにおいては当時の月並な題材から出発せず題材自体を再検討していることも注目すべきことである。しかしおよそ絵画の画面というものは前述のような物語を悉く説明することが不可能である。したがってプッサンも前述の物語のごく一部だけを絵画にしている。それは絵画の宿命でもあるといえよう。二次元的な空間性において表現される絵画は瞬間的な一場面しか捉ええない。しかしある物語は絵

画として制作されるばあいさまざまな方向をとることができる。そこでプッサンの方向はどのようであったのかが問題なのである。

もとより我々はプッサンの絵画の世界をたんに古典的というだけで片付けてしまうことはできない。プッサンにおけるプッサンの真の真の意味を見いだすことのほうがより重要だからである。しかしながら多くのプッサン研究家の言を俟つまでもなくプッサンの画面をみて気づくことはすでに指適したように画面構成が極めて厳密に考慮されていること、人物が古代彫刻からぬけだしてきたようであること、また人物を一人だけ描くことがなく常に群像や風景のなかにとけこませながら静かな独特の雰囲気をつくっていることなどであろう。そして我々はやはりその画面を古典的と認めざるをえない。ある物語の場面を完全に古典的な絵画の世界につくりかえて眼の物語をつくりあげ我々を楽しませるものをプッサンももっている。画面構成、人体の姿態などを通して古代のギリシャ・ローマを再生し色と形による格調のたかい視覚的な静かな物語の世界をつくりだしたところにプッサンの絵画の真の意味があるといつてよいであろう。それは十八世紀末葉のダウイッド、アングルの古典性とはまた相異なるもので調子が高いなかにも画面全体が溶け合っており静寂のうちにある動きが感じられる。それは結局プッサンが生涯をかけて憧憬したイタリアのもっている古代彫刻とルネッサンスの巨匠たちと古代の物語などがプッサンのなかで生かされたということである。そして同時にプッサンがフランス人でありながらローマを集大成しバロックのイタリアを一つの発展形式にまでもたらしめたということである。

四

前述のようなプッサンの世界は当時のイタリアという環境のなかで完成されるべきものであったとはいえ、たんにプッサンの個人様式が古典的な性格をもつものであり先立つ人々を集大成したというだけではプッサンの絵画についてその一面を説明したことにしかならない。むしろプッサンの絵画の古典性の真の重要な意味は次の点に存すると考えられる。それはプッサンが宮廷第一の画家であることをやめてローマに帰国してまもなくルイ十四世によって創設されたフランスにおける絵画の王立アカデミー（一六四八年）が院長であるシヤルル・ルブランを通じて「ラファエロとプッサンを規範にする」という宣言をしたことである。

フランスはルイ十四世の時代すなわち十七世紀の後半になるとようやくヨーロッパの中でも実力をもちはじめ絵画の世界でもただイタリアを模倣するのみでなく自国にアカデミーを創設するようになりやがて一六六六年（これはちょうどプッサンの死んだ翌年であるが）には逆にローマにフランスの絵画のアカデミーの出張所ができてフランスからの留学もずつと便利になった。フランスにおける王立アカデミーはその後もひきつづいて音楽のアカデミー（一六六八年）、建築のアカデミー（一六七一年）が創設され、ゴブラン織物製作所（一六六四年）が設置され、絵画では一六六七年にアカデミーの行事として第一回のサロンが開催されるにいたりこのサロンは絵画の官立展覧会としてそのち長くフランスにおいて続けられることになっている。このようなフランスの社会事情のなかでプ

ッサンの絵画が王立アカデミーにおいてその理想とされたことはプッサンの絵画にとって重要な意味をもつものであるが、ある社会が一つの新しい統一的方向へ向って高揚しようとするとき——例えばルイ十四世の時代のような——には常に繰返し古典的なものすなわちギリシャ・ローマ的なものが要請されると思う。我々はナポレオン治下におけるダヴィッド・アングルなどの絵画にもそのような意味で当時の社会がとりあげた古典性をみいだすことができる。従ってプッサンの重要性はそこにある。十九世紀のスーラ、セザンヌがプッサンを理想にし、セザンヌなどは「自然にもとづいてプッサンをやりなおす」と言っていることなどもそのような意味で考慮されねばならないであろう。

個人としてのプッサンはルイ十三世の宮廷画家とはなりきれなかったけれどもルイ十四世時代の王立アカデミーがこの画家をとりあげた。当時のフランスは民族意識に燃えていたのでイタリアの画家にのみその規範を求めず同国人であったプッサンをとくに登場させたといえないこともないが、プッサンは充分それに価する世界をもっていた。そしてすでに指摘したように十七世紀初頭のフォンテンブロー派のなみや繊細な肖像画を好むフランスの社会がもっていた趣味がプッサン個人にそのような仕事をさせさせてそのようなプッサンの画面をえらばしめたのである。プッサンの画面はフランス的なものがイタリアを憧憬することにおいてできあがった必然的な世界であり逆にプッサンの世界が当時のイタリア的なものを一歩前進させたものであるために高揚する社会において重要視されたのである。そしてそれがフランスの近代絵画史における古典的なものである。それは結局プッサンの個人的な人間の問題ではなく

プッサンの作風——作品の世界の問題である。

ここで我々は改めてプッサンの世界がヨーロッパの人々にとって根強い古典的なものをもっているという点に注目し、その古典性が喚起するところのコミュニケーションについても問題にしなければならない。そしてそのようなコミュニケーションとそれを可能にする場所としての古典的なものはそれ以後の絵画史においてどのようになっていったかという点についてもなお次の課題としてとりあげなければならないであろう。

註

- (1) Grautoff, Otto; Nicolas Poussin, Sein Werk und Leben 二巻 1914 München u. Leipzig.
- (2) 一九六〇年にルーヴルで開催されたプッサンの特別展に関しては The Burlington Magazine No. 688, volume cii 1960 July に載っている。
- (3) Friedlaender, Walter; Nicolas Poussin die Entwicklung seiner Kunst 1914, München.
 なお一九一四年にプッサンに関する書物が多く発行されているのは彼の二五〇年祭に当るからであろう。
- (4) グラウトフにしても「フォシオンの遺骨の発見」は129番にあるが、先年のルーヴル展(一九五四—五五年)のときわが国にも展観された作品でフリートレンダーは扱っている「フォシオンの葬送」を抜かしている。またグラウトフの分類番号のうちには実際にプッサンの作品かどうか疑わしいものもあるがここでは入れた。
- (5) プッサンはフランス、ノルマンディのセーヌ河のほとり、ちょうどパリとルーアンの中ほどにあるレザンドリ附近のヴィレレルという小さな村で一九四四年六月十五日に生れた。プッサンの伝記は
 Félibien des Aunoux, André;
 Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents

peintres anciens et modernes, Paris 1666 e. ff. 2. Aufl. 1685.
 nouvelle édition Amsterdam 1706. Trévoux 1725.
 Bellori, G. B.; Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni,
 Roma 1672. p. 403 bis 462.; La vita de' Nicolò Pussino d'Andeli
 francesi pittore
 などに詳しいがここでは Félibien と Bellori の説はグラウトフの上掲書から引用した。そのほかにはフリートレンダーの上掲書および
 Aynard, Joseph; Nicolas Poussin, Art et esthétique 1928 Paris.
 などを参照した。

- (6) 父親はジャン・プッサンといいフランスのソワソン地方の人で貴族で軍人であったが内乱で怪我をして退役しレザンドリに住みマリーという検察官の未亡人の女性と結婚した。そして誕生したのがニコラ・プッサンである。彼は子供の頃からプッサンが好きであり、さまざまな事物の形を本に描きいれて父親や先生たちもそれをとめることができなかつたといわれる。一六一一年、プッサンが十七歳の時、カンタン・バランという旅行中の画家がレザンドリにやって来て村のノートルダム教会に絵画を描いた。カンタン・バランは当時としては優れた画家でいわば遊吟詩人のようにアヴィニオンで仕事をしたりパリへ行ったりしてその作風は穩健なポロニア風の色彩をあまり重要視しない描き方であつたらしい。彼は旅行をしながら当時行われていた画風を少しづつ身につけていたのでその当時としてはプッサンに「最上のものを与えることができた」のではあるがプッサンにとってはカンタン・バランの出現は「撰択したのではない」「突発事件」であり芸術にあこがれたこの少年は否応なしに教会で仕事をしているバランに近づいて行つた。そしてこの画家に一年ほど絵画を学んだプッサンは翌年十八歳の時(一六一二年)レザンドリを出発するバランについて故郷をはなれパリに絵画の勉強にでる。十二年のパリ時代の間には病気でレザンドリへも帰つたらしい。しかし記録は少くわれわれはバルザックの「知られざる傑作」などを頼りに空想をたくましくするほかはない。
- (7) (6) Grautoff; op. cit. S. 31.
 一九五四—五五年

- (8) 当時のローマは盛期ルネッサンス時代のイタリアが衰退期に向いカラヴァッジョ(1599-1609)のような劇的な動的な明暗の対比の強いバロック的な作風をもった画家も死にそのあと依然として盛期ルネッサンスの伝統をも捨て切れないという時期であった。いわばルネッサンスという様式がそれ自体で飽和状態に達し明暗の統一とか動的な表現という方向へ徹底してヨーロッパの各地でルーベンスやレムブ兰特やベラスケス、グレコというようなバロックの画家達が生れたとするならばイタリアにおいては却ってルネッサンスの伝統が根強いだけにカラヴァッジョのような画家は出現しただけだがあとにつづく人々によって他の国のように徹底せずカラヴァッジョの死後は依然としてルネッサンス的な風潮がたゞいボローニア派の折衷的な態度が中心になっていったといつてよいであろう。その当時ローマで活躍していた画家には少数のカラヴァッジョ派の人々やカラッチ一派の人々すなわち一五八九年にボローニアにアカデミーを創設してボローニア折衷派の基礎を開いたロドヴィコ・カラッチ(1555-1617)の二人の甥であるアゴステイーノ・カラッチ(1557-1602)、フニバーレ・カラッチ(1560-1609)などおよびその指導をうけたドメニキーノ(1581-1641)やギド・レニ(1575-1642)のような甘美派の人々がいた。しかも十七世紀のはじめにはそのなかのほとんどは死んでいるのである。当時のローマはもはやルネッサンス盛期のローマではない。しかしながら古代やルネッサンスの遺品を数多く所有しそこで絵画を学ぶ人々は直接にそれらの作品にふれることができるという点や、美術を修業する人々にとっては盛期ルネッサンス以来の厳しい伝統がなお根強くのこっているという点で、ローマは依然として芸術のメッカでありとくに新興国フランス画壇の人々にとっては全く憧憬の土地であったといつてよいであろう。のちにサン・リュックのアカデミーの院長になったピエール・ミニヤールが若い時にローマへ研究に行かなかつたことを生涯の痛痕事に行っていることから当時のフランス画壇のローマにたいする憧憬の強さが領解できるであろう。
- (9) ルーベンスがマリー・ド・メデイチのために彼女の一代記をヴェルサイユ宮殿に描きはじめたのは一六二〇年のことであり一六二五年に完成しているが、のちにブッサン派、ルーベン派という名称で対照的に並び称せられる二人が同じ頃パリにいて一人は、マリー・ド・メデイチの注文をうけた名譽ある仕

ブッサンの絵画における古典性

- 事をし、他の一人はローマ留学を夢みていたというのは興味深いことである。
- (10) ジャン・クルーエ(1485-1545)その息子フランソワ・クルーエ(1510-72)の「フランソワ一世の肖像」・「エリザベート・ドートリッシュの肖像」(いづれもルーヴル蔵)など。
- (11) 例えばブッサンと同時代にローマに行っていたシモン・ヴェーネ(1590-1649)は一六二七年にルイ十三世の招きによってローマからフランスに帰国しサン・リュックのアカデミーの院長になり同時に宮廷画家として盛んに活躍した。当時のフランス宮廷は多くの画家を必要としたが、フランスから留学したほとんどの画家たちはその頃ローマでおこなわれていた様式をそれほど発展させることなくうけいれて帰国し宮廷画家となりそこでそれぞれあまり独創的でない仕事をしてかなり有名になっている。
- (12) Skira: XVIIIc. p. 92.
- (13) ローマでブッサンはマリーニによって当時の有名な画家たち(カラッチ派の人々など)の作品をみる機会を得た。マリーニは一六二五年三月に死んだがその他にも法王ウルバノ八世、その甥であり一六二三年十月に枢機官になった若いフランチェスコ・バルベリーニ、およびその秘書官のカヴァリエール・カッサーノ、デル・ポッツォなどの保護者ができた。
- (14) そのうちフランス時代からの病気が再発して困っている時、好運にもその当時知り合つたフランス人でローマ上院の料理人ジャック・デュゲイの家へひきとられて看護されやがて病気の恢復とともに食事の世話などしてくれたデュゲイの娘で十七歳のアンナ・マリアと一六三〇年八月九日に結婚した。最初の六年はモンテ・ピンキオのクロード・ロランの家の近くに住み、一六三七年—一六六五年すなわち彼の死までローマ市役所の台帳によればヴィア・パオリナ——現在のバビローノのNo. 79. にありのちに偶然にもリヒャルト・ワーグナーが寄宿することになった家に住んだ。結婚当初は健康もすぐれず経済的にも豊かでなかったが幸せであった。彼らには子供がなかったのでアンナ・マリアの兄弟のガスパールが跡をついだ。風景画家として知られるガスパール・ブッサン(1613-75)がこの人である。
- (15) ブッサンは一六六五年十一月十九日正午頃七十一歳と五ヶ月でその後半世を過したローマで死んだ。