



「実物に倣って」描く : ザントラルトによるヴァランタン・ド・ブーローニュ評

大杉, 千尋

(Citation)

美術史論集, 21:49-66

(Issue Date)

2021-02-16

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81012542>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012542>



「実物に倣って」描く

―ザントラルトによるヴァランタン・ド・ブローローニュ評

《キーワード》美術批評 バロック ローマ プッサン サン・ピエトロ大聖堂 ドイツ

大杉 千尋

はじめに

本論文は、十七世紀ドイツの画家・美術評論家のヨアヒム・フォン・ザントラルト^①による著作『高貴なる建築・彫刻・絵画のドイツ・アカデミー』（以下、『ドイツ・アカデミー』。図1）^②中のプッサン^③伝およびヴァランタン・ド・ブローローニュ^④伝に注目し、ローマのサン・ピエトロ大聖堂における両者の競作についてザントラルトの見解を再考するものである。

ザントラルトによる画家伝は、十七世紀のドイツ語を解説することの困難さや、しばしば見られる彼の記憶の不正確さによって、従来画家研究の中心的存在となることが少なかった。しかしながら、『ドイツ・アカデミー』は一七七二年にゲーテによってフォルクマ^⑤ンによる新装版の書評が書かれるなど、十八世紀になってもなお美術愛好家の間で愛読されており、十七、十八世紀におけるドイツの芸術観形成という文脈で重要な位置を占める。^⑦

本稿では、ブラントやライス、モヤナ、そして二〇一七年にパリとニューヨークで行われた展覧会などの先行研究を踏まえつつ、ザントラルトの両者への見解を『ドイツ・アカデミー』原文に即して改めて検討し、本書で示されるザントラルトの芸術観の一端を明らかにする。なお、本稿は作品の評価そのものには踏み込まず、あくまで十七世紀ドイツの画家兼絵画理論家ザントラルトの立場から、両作品がどのように評価されたかを分析するものである。

一 作品の基礎情報と問題点

本章ではまず、ローマのサン・ピエトロ大聖堂内にあったヴァランタン・ド・ブローローニュ作《聖プロケッススと聖マルティニアスの殉教》（図2）^⑧と、プッサン作《聖エラスムスの殉教》（図3）^⑨について、それぞれの作品成立の経緯とザントラルトによる評価を確認した後、それらについての先行研究を概観し、評伝にまつ

わる問題を明らかにする。

① 作品の基礎情報

ローマのサン・ピエトロ大聖堂の改修は一五〇六年に開始されたものの工事は遅々として進まず、時代はルネサンスからバロック期へと移行し、ようやく十七世紀に至って完成をみた。その間、旧サン・ピエトロ大聖堂は一六〇五年に取り壊しが決定され、新聖堂に祭壇が移設、その際刷新すべき祭壇装飾や祭壇画がリストアップされた。⁽¹⁰⁾

旧サン・ピエトロ大聖堂において、聖プロケッスス・聖マルティニアス祭壇は身廊中央付近の柱を背にして設置されていた。一方、聖エラスムス祭壇は聖ヴェンツェスラウス祭壇とともに、身廊入ってすぐの四つの祭壇のうち最も南側にあった(図4)。新たなサン・ピエトロ大聖堂においてはこれらの祭壇は北トランセプトに三つ並んで設置され(図5)、ともに上記リストに挙げられて、新たな祭壇装飾が注文されることになった。

聖プロケッスス・聖マルティニアス祭壇はサン・ピエトロ大聖堂の北トランセプトに設置された三つの祭壇のうち中央にあたる。当初クレメンス八世は、北と南のトランセプトをベテロとパウロにそれぞれ捧げる計画を立てていた。しかしその計画は頓挫したままパウルス五世が即位し、北トランセプトは空いた状態になっていた。そこに聖プロケッススと聖マルティニアスの聖遺物が旧大聖堂から奉遷されたのである。一六〇五年、新大聖堂への祭壇設置に際し

て、同祭壇の上にはシチオランテ・ダ・セルモネータにより一五四七年頃制作された《聖母子と聖フランシスコ、聖ボニファティウス、聖タルスス、教皇ボニファティウス五世》が掛けられていた。しかし、祭壇画のテーマは祭壇と関連性がなく、絵画作品が画枠とサイズ上合致しないことから、この措置は新祭壇画が完成するまでの移行措置であったと思われる。このことは、大聖堂参事会員ステファノ・ランディが枢機卿ジャンニーニに宛てた手紙からも推測できる。⁽¹¹⁾

一方、聖エラスムス祭壇はサン・ピエトロ大聖堂の北トランセプトの三つの祭壇のうち向かって左側、すなわち聖プロケッスス・聖マルティニアス祭壇のすぐ隣にある。本祭壇は旧サン・ピエトロ大聖堂に一五四七年に設置された比較的新しい祭壇である。現在の聖エラスムス祭壇は、クレメンス八世の治下で当初は聖大ヤコブに捧げられる予定であった。しかしその計画は頓挫し、新たに一六〇六年にパウルス五世によって聖エラスムスに捧げられた。旧大聖堂には逸名画家による年代不詳の《聖エラスムスの殉教》があった。新大聖堂の聖エラスムス祭壇にも一六二七年時点で同作品が掛けられていたことがわかっており、おそらくブツサンの新しい祭壇画が設置されるまでそこにあったと思われる。ただし、これは聖プロケッスス・聖マルティニアス祭壇と同様にあくまでも移行措置であったことは、先に述べたリストに挙げられていることから推測できる。⁽¹²⁾

このような経緯を経て、サン・ピエトロ大聖堂の北トランセプト

の装飾が紆余曲折を経てプッサンとヴァラントンに委嘱されたのはそれぞれ一六二八年と一六二九年であった。

ヴァラントンの《聖プロケッススと聖マルティニアヌスの殉教》では、暗い空間の中で二人の聖人が、一方は頭を手前に、もう一方は足を手前にして、台の上に並んで横たえられている。台には聖人の体を引き伸ばすためのハンドルがついており、それを台の足下にいる男が体重をかけて回している。その手前には、後ろ姿の男が棒を持って立っており、今にも聖人に打ち掛からんとしている。前景左では、別の男が炭で火ばさみをあぶっていて、これから聖人に更に加えられるであろう拷問を予期させる。しかしながら二聖人は目をしっかりと見開いており、臆した様子がない。聖人が乗せられている台の向こう側、ユピテル像の台座の前で、ベールを身につけた女性が力なく両手を組んでおり、中景右には別の台座のようなものに座った老年の男性が涙にくれつつ画面中央の方向を指さしている。その先には雲間から降りてきた天使が殉教の棕櫚の葉を聖人にもたらししており、その右にも棕櫚の葉をもった天使がいる。聖人の汚れた足裏や舞い降りてくる天使にはカラヴァッジョの濃厚な影響が見て取れる一方、ユピテルの台座に描かれたヘラクレスのレリーフなどには古代彫刻からの学習の成果が見て取れ、キュザンはこれを「教養あるカラヴァッジズム」と呼んでいる。¹⁴

プッサンの《聖エラスムスの殉教》では、青い空の下、画面中央下に緋色の衣服と司教帽を脱がされて腰布のみになった聖エラスムスが台の上に両手を縛られて横たわっている。同じ緋色の衣服を半

分脱いだ刑吏とおぼしき男が彼から腸を引き出しており、聖人は眉間にしわを寄せて、目と口を堅く閉じている。その腸は中景の大きな巻上機に巻かれていて、それを半裸の男が操作している。白い服をまとった老年の男が、後景右にある棍棒を持ち月桂樹に冠をかぶった黄金のヘラクレス像を指さしている。後景左奥では甲冑に身を包んだ兵士が馬に乗ってやってきたところである。先行作例の多くに見られるような、巻上機と巻き取られる腸というモチーフは後退し、プッサンはより穏健な描写を選択した。

後述する『ドイツ・アカデミー』本文における詳細なディスクリプションから、これらの絵をザントラルトは実見したと思われる。彼が故郷フランクフルトからローマに到着したのは一六二九年であり、一六三五年に帰国するまでイタリア諸都市にしばしば出かけたのもローマに拠点を置いた。¹⁵《聖エラスムスの殉教》は一六二八―一六二九年、《聖プロケッススと聖マルティニアヌスの殉教》は一六二九―一六三〇年に制作されたとされる。¹⁶この二人の作品が評判になった当時、ザントラルトは確実にローマにいたことになる。裕福なドイツ人の息子としてローマに遊学したザントラルトにとって、サン・ピエトロ大聖堂内の祭壇画を見ることはさほど困難であったは思われない。

その後五十年以上経って、ニュルンベルクに居を定めていたザントラルトは画家としての活動を続けつつ、衰退するドイツ芸術を憂いて、美術理論書兼画家伝である『ドイツ・アカデミー』を著したのである。¹⁷

② 先行研究とその問題点

ザントラルトのテクストは、一方ではブッサン研究者によって、また一方ではヴァランタン研究者によって、それぞれ検討が行われてきた。

ブッサン研究の側からは、ブランドがザントラルトの記述に触れている。それによれば、ザントラルトは批評家たちがヴァランタンの作品をブッサンのものよりも評価していたという⁽¹⁸⁾。しかしブランドはこの部分でブッサンの評伝のみを引いている。本稿で後に詳しく述べるように、ザントラルトはブッサン伝で両画家が「相手より優位に出たり後塵を拝したりするということがなかった」と述べているため、これがいささか拡大解釈であることは否めない。同様に、テュイリエもザントラルトがブッサンを勝者とみなしていたと考える⁽¹⁹⁾。しかしながら、ライスはブッサン自身がバチカンの《聖エラスムスの殉教》を失敗作と言及していることを認めつつも、それが画家特有の謙遜である可能性を指摘し、ブッサン伝においてザントラルトは両者を全く同等であると評価していることを明らかにした⁽²⁰⁾。以降、この評価が定説となり、キーズルもそれを踏襲しつつ、ブッサン伝でブッサンがヴァランタンの「競合者(aemulator)」⁽²¹⁾と呼ばれていることから、ザントラルトが両者を「同様に高く評価していた」と説明している⁽²²⁾。しかしやはりヴァランタン伝については詳細な検討が行われておらず、あくまでブッサンの側からの一方的な評価に留まっている。

一方、ヴァランタン研究の側からは、キュザンが本作品をヴァラ

ンタンの後期作品の代表例として取り上げ、ガイド・レーニヤグエルチーノの影響を指摘しているが、ザントラルトの評価については言及していない⁽²³⁾。ヴァランタンの本格的なモノグラフを編んだモヤナも、《聖プロケッススと聖マルティニアヌスの殉教》の解説においてブッサン伝のみを引用しており、ブランドの意見を踏襲しつつザントラルトがヴァランタンに軍配を上げた⁽²⁴⁾と述べるものの、ヴァランタン伝については検討を加えていない。

『ドイツ・アカデミー』についての先行研究では、エックの二〇〇六年の著作が本書を最も包括的に扱ったものである。しかし、上記二作品の話題についてはやはりブッサン伝の記述のみが取り上げられ、ヴァランタン伝の本文については検討が加えられていない⁽²⁵⁾。

以上のように、ここで問題となるのは、先行研究ではザントラルトの評伝のうちでもブッサン伝にのみ注目が集まり、ヴァランタン伝について詳細に分析を加えられておらず、一面的な評価に留まっている点である。仏訳が複数存在し⁽²⁶⁾、分量も多く作家研究も豊富なブッサン伝に対し、作家研究自体も未だ十分ではないヴァランタン伝は、これまでの研究では十分に分析されてこなかった。本章ではこのヴァランタン伝に詳しく踏み込むことで、ザントラルトの上記二作品に対する評価を明らかにする。

③ 聖エラスムス伝および聖プロケッススと聖マルティニアヌス伝

ここで一旦、両祭壇画のテーマとなる物語を確認しておきたい。

聖プロケッススと聖マルティニアヌスはサン・ピエトロ大聖堂全

体が捧げられている聖ペテロ、そして聖パウロにゆかりの深い聖人である。²⁷⁾これらの聖人は、聖ペテロの同時代人、すなわち一世紀の人物で、ともにローマ軍の兵士であった。ペテロとパウロがともにローマ軍に囚われたとき、彼らは看守としてペテロとパウロを監視した。しかし、ペテロとパウロの巧みな説教によって二人はキリスト教に改宗する。²⁸⁾そのとき奇跡が起こり、牢内に二人を洗礼するための泉が湧いたという。ことが発覚し、時の皇帝ネロは二人の処刑を命じた。多くの拷問の後二人は斬首され、殉教した。なお、先行作例には二聖人の殉教を単独で扱った作品は極めて少なく、むしろペテロ伝やパウロ伝の一部として牢獄で洗礼を受ける場面や使徒たちを牢獄から密かに逃がす場面が多く取り上げられる。²⁹⁾

聖エラスムスは三世紀から四世紀にかけて活動した聖人で、ディオクレティアヌス帝の治世にアンテリオキアの司教であったといわれている。彼は更にパンノニアのシルミウムで伝道活動を行うが、捕らえられ拷問を受ける。その後天使によってイタリアのフォルミニアに連れてこられ、再び活動を続けた。彼が殉教したのは三一〇年頃である。彼が受けた拷問のうち最も知られているのが、腸を巻上機で引きずり出されるというものである。この逸話はラテン語の諸テキストには見えず、ヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』の原本にも採録されていない。聖エラスムスの殉教を描いた先行作例としては、ローマのサンタ・マリア・イン・ヴィア・ラータ聖堂の八世紀のフレスコ画、上述の旧サン・ピエトロ大聖堂のエラスムス祭壇に掛けられていた《聖エラスムスの殉教》(逸失)、ルカス・ク

ラナハ(父)による版画などが挙げられる。

以上のように、ブッサン作《聖エラスムスの殉教》と、ヴァランタン・ド・ブローニエ作《聖プロケッススと聖マルティニアスの殉教》は、同じキリスト教迫害の時代に拷問を受けた聖人たちの殉教図であるという共通点がある一方、その拷問の内容や聖人の身分、年齢などは大きく異なる主題であることが確認できる。そのため、ザントラルトの両者の比較においても、絵画の内容というよりもむしろ、純粹に造形上の特質のみが問題にされたと考えられる。

二 ヴァランタン伝における《聖プロケッススと聖マルティニアスの殉教》の評価

次に、実際にザントラルトによる「クロミエ出身のヴァランタン伝」(以下、ヴァランタン伝、図6)の一節を見てみよう。ヴァランタン伝は、一六七五年に出版された主要第一部の第二部に収録された芸術家伝のうち、第三卷二十五章三節に掲載されている。その中でもサン・ピエトロ大聖堂の祭壇画《聖プロケッススと聖マルティニアスの殉教》に関する部分は、五九七ページ左コラムの終わりから右コラムの最初にかけて記述されている。その内容は次のとおりである。

彼はそのほかに、ローマのサン・ピエトロ大聖堂にある一枚の祭壇画を請け負った。そこには二人の殉教聖人が兵士らに

よって拷問具につながれて、取り囲むならず者たちに殴られている。それらの内容は、他の周りのものとともに、非常に良く素描され、彩色され、モデリングされ、描かれているので、他のタブローに負ける要因がない。各時代のあらゆる公平で理解力のある芸術家もそのように表明している。³¹⁾

短いディスクリプションの後に、ザントラルトは作品を「非常に良く素描され、彩色され、モデリングされ、描かれている」と、素描と彩色の点を特に評価している。その上で、大胆にも「他のタブローに負ける要因がない」³²⁾と賞賛する。

ここでザントラルトが言及する「他のタブロー」として最初に読者の頭に浮かぶのは、プッサンによる《聖エラスムスの殉教》であろう。なぜなら、同じローマで活動していたフランス人画家によるほぼ同時期の作品であり、また作品そのものがサン・ピエトロ大聖堂の同じ北トランセプトで隣り合っていることができ、また主題も殉教という点で共通しているからである。二人の画家のサン・ピエトロ大聖堂における競作は他の画家伝においても言及されている。例えば、バリオーネは「ヴァランタン伝」において《聖プロケッスと聖マルティニアヌスの殉教》を生氣ある描写と逼真性の点で評価している一方、すぐ後にプッサンの《聖エラスムスの殉教》を紹介し、ルイ十三世の「王の画家」にふさわしいと賞賛しており、ややプッサンを持ち上げる論調である。³⁴⁾

このように、本書の読み手であった芸術家や芸術愛好家の間では

両画家の対比がよく知られていたことが、ザントラルト以外の他の画家伝からも推測される。

更に注目すべき事に、ヴァランタン伝はプッサン伝の直前に置かれている。前述のとおりヴァランタン伝は主要第一部の第二部第三卷二十五章三節、五九七ページに収録されているが、短いヴァランタン伝のすぐ後、同じ五九七ページの右コラム中ほどからプッサン伝が始まるのである。

これらのことに鑑みると、ザントラルトは明確にヴァランタンとプッサンを対比して記述していると考えられる。

では、ヴァランタン伝に続くプッサン伝において両作品はどのように評されているのだろうか。該当部分を引用する。

前述のヴァランタンと隣り合うように、彼は「ローマの」サン・ピエトロ大聖堂に聖エラスムスのタブローを描き、刑吏の手下によって彼の腸が体から巻き上げられる様子を表した。すでにヴァランタンの上述の「サン・ピエトロ大聖堂の」作品が設置されていたときにプッサンのこの作品が架けられ、皆がこれを見たいと熱望し、続いて大きな論争が起こった。なぜなら、一方を他方より好む者、他方を一方より好む者がそれぞれいたからである。しかし芸術をよく知る人々や中立的な人々は両方を高く評価し、また一方が他方に席を譲ったり、他方が一方より抜きん出る要因はないと判断した。プッサンがその情熱、情念表現、創意という点で優位に立つ一方、ヴァランタンは本物

のような迫真性、力強さ、色彩の高揚感、色の調和において優越していた。その結果、両者とも大家を自認し、相手より優位に出たり後塵を拝するということがなかった。ブッサンが有利だったのは、ただ非常に幸運にも長生きした点、そして名声高きローマ派の芸術の中で常に自己研鑽することができたという点⁽⁸⁾だけである。

ブッサン伝でザントラルトは、サン・ピエトロ大聖堂での両祭壇画にまつわる同時代人の論争について伝えている。そして、おそらく自分もそこに含まれるであろう「芸術をよく知る中立的な人々」は「両方を高く評価し、また一方が他方に席を譲ったり、他方が一方より抜きん出る要因はないと判断した」と伝えている。

一見、ここではザントラルトの立場は中立に見える。しかしながら、上述のヴァランタン伝を併せて読み解くならば、ザントラルトの意図は明らかであるように思われる。ブッサン伝における「ブッサンが有利だったのは、ただ非常に幸運にも長生きした点」であるというやや皮肉な口ぶりは、ヴァランタンとの競争の話題と関連して述べられている点、そしてヴァランタンが不幸にも早世した点を踏まえれば、自ずとそこに込められたザントラルトの両者への評価が浮き彫りになるのである。

本書が執筆された時代、すでにローマのサン・ピエトロ大聖堂の内部は版画によって広く知られており（図7）、少なくとも芸術愛好家にとって、ドイツなどのアルプス以北においても同聖堂の様子

を知る機会には十分にあった。また、ブッサンの《聖エラスムス殉教》も版画化されており（図8）、読者が手にする機会もあっただろう。ヴァランタンの《聖プロケッススと聖マルティニアヌスの殉教》については管見の限り版画化作品を発見できていないが、シカゴのアート・インスティテュートにある模写素描（図9）を見れば、十八世紀においても本作品が注目を受けていたことが理解される。

本書画家伝のうちでザントラルトは、ほとんど全ての芸術家に対してネガティブな評価を下していない。彼の使用する用語の多くは「卓越した（*übertrefflich*）」や「思慮分別に長けた（*vernünftig*）」といった褒め言葉である。⁽⁹⁾しかしその礼儀正しい言葉遣いのうちに、彼は婉曲的に自分の芸術観を表現している。そのことが、ブッサン伝とヴァランタン伝を比較すれば明確に読み取れるのである。⁽¹⁰⁾

三 「実物に即して描く」—ザントラルトの芸術観

ザントラルトがブッサン伝で暗に評価し、またヴァランタン伝においてほめかしたように、ザントラルトはサン・ピエトロ大聖堂における二祭壇画のうち、実はヴァランタンの方をより高く評価していたのではないだろうか。

ブッサン伝において、サン・ピエトロ大聖堂の祭壇画とは別の話題の箇所、彼は以下のように述べる。

「ブッサンは」そののちラファエロの様式に非常に熱中する

あまり、ティツィアーノの色彩は捨て去って、完全にラファエロのものに従うようになった（前者は実際の肉体を手本に、より高潔に、より良く描いたにもかかわらず）³⁸。

すなわち、ザントラルトは「実際の肉体を手本に」したティツィアーノをラファエロよりも高く評価しており、古典主義的傾向を見せるプッサンをあまり評価していなかったということがここから読み取れるのである。³⁹

一方でザントラルトは実物を手本として描くというヴァランタンの技法を高く評価していたことが「彼はヴァーエの実物に倣う絵画の技法に熱心に従った」⁴⁰という記述から伺え、それゆえ「全てのものを完璧に、適切な判断力でもって描き、輝かしい芸術作品を数多く残した」⁴¹という。

また、ローマで親しく親交を重ね、ティヴォリへの素描旅行にもしばしば同行したというクロード・ジュレ（ロラン）についても、「日の出や日の入りの朝焼けや夕焼け、そして夜間「の風景」を正しく追真的に造形」⁴²しようと試み、ザントラルトの実物模写を模倣したとザントラルトは述べている。そのためロランは「あらゆる画家に追従され、彼の様式は熱心に観察され、称賛され、名誉を受けた」⁴³のである。

ザントラルトは「プッサン伝」において《聖エラスムスの殉教》と《聖プロケッスとマルティニアヌスの殉教》をそれぞれ「情熱、情念、創意」、「本物のような迫真性、力強さ、色彩の高揚感、色の

調和」の点で評価しているが、実際のところザントラルトは自身の方法として「実物そのものに倣って描き、また多くの作品を、想像や空想からくるのではなく、実物そのものに倣って制作」⁴⁵することを重視したのであり、ヴァランタンに結びつく迫真性（*Natürlichkeit*）という概念をより尊重していたことがわかる。

『ドイツ・アカデミー』主要第一部の末尾に付された「ザントラルト伝」⁴⁶においては、ザントラルトは自作について形容する際「迫真的な」（*natürlich*）あるいは「迫真的」（*Natürlichkeit*）という単語を合計十四回使用しており、また、上記「実物そのものに倣って」という言葉に似た「実物に倣って」（*nach dem Leben*）⁴⁸という形容も合計三回、こちらは自作にのみ使用している。逆にプッサンの作品に与えた「創意」（*Invention*）や「情念表現」（*Affection*）はそれぞれ六回と四回出現し、合計しても *Natürlichkeit*（またはその形容詞形 *natürlich*）には及ばない。ザントラルト伝は八十五点のザントラルト作品が紹介された実質的な自伝であり、⁴⁹彼の芸術観を最もよく知ることができる史料である。このことから、ザントラルトが「迫真性」、すなわち実際の風景や事物の模写を基にした描写を重視していたことが理解されよう。⁵⁰

実物に即して描くというザントラルトの芸術観から考えれば、資料や古典作品にもとづいて深い思索を行いつつ制作するプッサンの制作態度よりも、ヴァランタンの自然主義的なカラヴァッジェスキの技法の方をより高く評価していたことは十分に考えられる。

結論

ブッサンとヴァランタンによるサン・ピエトロ大聖堂での競作はつとに知られるところであり、先行研究でも度々両者が比較されてきた。ブランドはザントラルトのブッサン伝を挙げて、ザントラルトがヴァランタンをより高く評価していたと主張したが、ライスはそのような記述をザントラルトの本文から見いだすことができないと指摘した。

しかし、ブッサン伝ではなくヴァランタン伝の本文を詳細に読み解けば、やはりブランドの考えたとおり、ザントラルトがヴァランタンをより評価していたことは明らかである。ザントラルトの芸術における重点のひとつは、ヴァランタンを評したように、“nach Leben malen”、つまり実物に倣って描くということであった。それは他の画家伝においても見えるとおりである。

ザントラルトは人気画家のブッサンにある程度の配慮を見せつつも、自分の芸術観に即してヴァランタンの方に軍配を上げたのである。

付録：ザントラルト『ドイツ・アカデミー』中のヴァランタン・ド・ブローニエ伝⁽⁵¹⁾全訳

クロミエ出身のヴァランタン

ヴァランタンはヴーエよりも前にローマにいたにもかかわらず、⁽⁵²⁾

ヴーエの成功を見て徒弟、学生として彼に従いたいと望んだ。⁽⁵³⁾ そのため、彼はヴーエの実物に倣う絵画の技法に熱心に従った。それゆえ彼は、目立つ存在になったというわけではないものの、修行するうちにミケランジェロ・ダ・カラヴァッジョとその弟子マンフレディに様式が似てきて、誰に対しても何においても負けるとのないうに努力した。そのことはローマで見ることができ、現存する数多くの半身像が証明してくれる。⁽⁵⁴⁾ しかし彼はそのほかに、ローマのサン・ピエトロ大聖堂にある一枚の祭壇画を請け負った。⁽⁵⁵⁾ そこでは二人の殉教聖人が兵士らによって拷問具につながれていて、取り囲むならず者たちに殴られている。それらの内容は、他の周りのものとともに、非常に良く素描され、彩色され、モデリングされ、そして描かれているので、他のタブローに負ける要因がない。各時代のあらゆる公平で理解力のある芸術家もそのように表明している。彼はしかし、全てのものを完璧に、適切な判断力でもって描き、輝かしい芸術作品を数多く残した。それは、彼が八月の非常に暑い夏に冷たい泉の水を足に浸そうと入って行くまでのことだった。彼は非常に「体が」冷えたのでベッドに寝て、激しい熱に耐えねばならなくなった。熱が彼をたいそう弱らせたので、「熱が出てから」七日目に彼は自分のよく知っている我々友人たちに分別をわきまえて悲しげに別れを告げ、そのあとで息をひきとった。

しかし同時に彼は誠実な気質の持ち主で、何よりも我々ドイツ・ネーデルラントの国民を愛していた。それゆえ彼自身、同国「のフ

ランス」人のもとよりも我々のところに姿を顔を出していた。⁽⁸⁶⁾彼は「死去したのと」同じ日、慣例に従って自分の服に身を包み、ほとんど全ての卓越した人々が参列した豪華な葬儀の後で、⁽⁸⁷⁾彼が住んでいた教区であるゆえに、アッラ・マドンナ・デル・ポポロ聖堂に一六三四年⁽⁸⁸⁾に埋葬された。

註

- (1) ヨアヒム・フォン・ザントラルト (Joachim von Sandrart, 1606-1688)。
なお、Sandrart の語は本来ザンドラルトと発音されるが、日本での慣例に従い、ここではザントラルトと表記する。KNOBL, R. (ed.), *Das Aussprachewörterbuch*, Berlin: Duden, 6, 2015, p. 753. ザントラルトはフランクフルト・アム・マインでネーデルラン・系カルヴィニストの裕福な家庭に生まれ、一六二三年からユトレヒトのホントホルストのもとで学び、その助手を務めた。一六二七年にイタリアに向かい、一六二九年にローマに到着し、一六三五年まで滞在した。その後アムステルダムやウィーン、シユンヘンなどで風俗画や肖像画を描いて人気を博した。一六七二年にニュルンベルクに定住し、その地で生涯を終えた。ザントラルトのモノグラフィとして、次のものがある。KLEMM, C., *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986; MEIER, E., *Joachim von Sandrart: Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2012. 二〇〇六年に行われたザントラルトに関するコロキウム報告書が二〇〇九年に出版された。EBERT-SCHIFFERER, S. / MAZZETTI DI PIETRALATA, C. (ed.), *Joachim von Sandrart: Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland. Akten des Internationalen Studientages der*

- Bibliotheca Hertziana, Rom, 3.-4. April 2006*, München: Hirmer, 2009.
(2) 本書は以下の二つの書物の総称である。SANDRART, J. v., *L'Academia Toddesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder die Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg: Miltenberger, 1675 (=TA 1675); SANDRART, J. v., *Der Teutschen Academie Zueyter und letzter Haupt-Theil, Von der Edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg: Miltenberger, 1679; SANDRART, J. v., *Academia nobilissima artis pictoriae*, Nürnberg: Miltenberger, 1683. これらのうち本稿で取り上げるのは一六七五年出版の主要第一部である。「ドイツ・アカデミー」について、シユボンセルが初めて詳細な文献批判を行い、絵画理論の部の多くが先行する美術理論書からの引用に負っていることを指摘した。SPONSEL, J. L., *Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet*, Dresden: Hoffmann, 1896. また、画家伝の部分のみではあるが詳細な注釈を加えられており、今日でもザントラルト研究において重要な位置を占めるのがベルツァーの編集による版である。PELTZER, A. R., *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste von 1675*, München: Hirth, 1925. 「ドイツ・アカデミー」の成立や構成についてはフランクフルト版に付されたソレムの解説が詳しい。SANDRART, J. v., *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, KLEMM, C. (ed.), 3 vols., Nördlingen: Uhl, 1994-1995. 二〇〇六年にはワグネル・キヤロニン・ヒンクビラーが堅固な研究が出版されている。HECK, M.-C., *Theorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris: Maison des sciences de l'homme, 2006. また「ドイツ・アカデミー」についての様々な角度からの研究成果がヒルト・キヤロニン・ヒンクビラーの著である。SCHREURS-MORÉT, A. / SIMONATO, L., *Aus aller Herren Länder: Die Künstler der «Teutschen Academie» von Joachim von Sandrart,*

Turnhout: Brepols, 2015. 本書の複雑な構成については、以下を参照。
大杉千尋／木村三郎「ザントラルトの見たプッサン：『ドイツ・アカデミ』におけるプッサン伝」『日仏美術学会会報』三十九、二〇一九年、五十五―五十七頁。

- (3) ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 一五九四―一六六五年)。プッサンについての先行研究は数多く存在するが、特に重要なものとして次のモノグラフが挙げられる。BLUNT, A., *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London: Phaidon, 1966; THULLIER, J., *Nicolas Poussin*, Paris: Flammarion, (1974) 1994; ROSENBERG, P., *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre, catalogue raisonné*, Paris: Musée du Louvre, 2015. また、一九九四年にパリのマラン・パレで開催された展覧会も研究史上重要である。Ex. Cat., *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Paris: Grand Palais, 1994.

- (4) ヴァレントラン・ド・ブローリヤ (Valentin de Boulogne, 一五九一―一六三二年)。「ヴァレントラン」『西洋絵画作品名辞典』東京：三省堂、三八―三九頁; LONGHI, R., “À propos de Valentin”, *La revue des arts. Musées de France*, 8.2, 1958, pp. 59-66. また、モヤナは始める本格的なカタログ・レブネを導いた。MOJANA, M., *Valentin de Boulogne*, Milano: Ediziones Edizioni, 1989. また、一九七四年にパリのマラン・パレで行われた展覧会「ネーショナル・セーブル・ロポリタン美術館とルーヴル美術館で開催された展覧会による」研究に大きな進歩が見られた。Ex. Cat. *Valentin et les caravagesques français*, Paris: Grand Palais, 1974; Ex. Cat. *Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage*, Paris: Musée de Louvre / New York: Metropolitan Museum, 2017.

- (5) SANDRART, J. v., *Teutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Mahlerkunst*, VOLKMANN, J. J. (ed.), 9 vols., Nürnberg: Ender, 1768-1675.

- (9) GOETHE, J. W. v., “Nürnberg. Joachims von Sandrart teutsche Akademie der Bau- Bildhauer und Malerkunst, ...”, *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, 82, 1772, pp. 649-654 (rep. in: APEL, F. [ed.], *Johan Wolfgang Goethe Ästhetische Schriften 1771-1805*, Johan Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 18, Frankfurt: Deutscher Klassiker, 2013, pp. 71-75). 447 ページの脚注版に収録された本書評について早稲田大学講師の眞谷啓子先生にご指摘を賜りました。記述に感謝申し上げます。

- (7) 「レブネ・マラン・パレ」受容についてを参照。KLEMM 1986, p. 333; MEURER, S., “Sandrart und seine Leser. Zur Rezeption der *Teutschen Akademie*”, EBERT-SCHIFFERER / MAZZETTI DI PIETRALATA 2009, p. 241.

- (8) この作品についてはを参照。MOJANA 1989, pp. 152-154; CHRISTIANSEN, K., “48. Valentin de Boulogne. Le martyr de saint Procès et saint Martinien, 1629-1630”. Paris / New York 2017, pp. 220-224.

- (6) この作品についてはを参照。BLUNT 1966, No. 97; LAVIN, M. A., *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, 1975, New York: New York University Press, p. 507; THULLIER 1994, No. 69; Paris 1994, No. 26; RICE, L., *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, No. 10; 倉持亮希「「プッサン」作《聖マルティヌスの殉教》に関する考察——サン・ピエトロ聖堂からの指示書の解釈を手がかりに」『日仏美術学会会報』三十五、二〇一五年、二十七―四十七頁。

- (10) RICE 1997, p. 226.

- (11) 《聖プロタゼウスと聖マルティニアヌスの殉教》委嘱の経緯については

- 次を参照。RICE 1997, p. 233; CHRISTIANSEN 2017, pp. 220-224.
- (12) 《聖エラスムスの殉教》委嘱の経緯についてはいずれも参照。RICE 1997, pp. 225-226; 倉持二〇一五「二十一頁」。
- (13) RICE 1997, pp. 234-235
- (14) CUZIN, J.-P., "Pour Valentin". *La Revue de l'art*, 28, 1975, p. 60 (rep. in: CUZIN, J.-P., *Figures de la réalité. Caravagesques français. Georges de La Tour, les frères Le Nain...*, Paris: Hazan, 2010, p. 95).
- (15) キーノートへの年譜については次を参照。KLEMM 1986, pp. 335-354.
- (16) RICE 1997, p. 234, 226.
- (17) 本書成立の事情についてはズルヤを参照。TA 1675, Lebenslauf, p. 4; KLEMM 1994-1995, 1, pp. 10-12. また、シェーン美術擁護の言説はキムンラートに特有のものではなく、特にヴァザリーがシェーン美術を一段低くものとして扱ったことで、シェーンにながって繰り返されてきたテーマである。ヴァザリーは十六世紀後半にながらシェーン美術における言説について次を参照。PECTU, E. J., "Vasari in Renaissance Straburg," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 82, 2019, pp. 251-282.
- (18) BLUNT, A., *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, The Pelican History of Art, New Haven: Yale University Press, 1999, pp. 179-185.
- (19) THUILLIER, J., "Poussin et ses premiers compangons français à Rome". CHASTEL, A. (ed.), *Nicolas Poussin*, 1, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1960, p. 79.
- (20) RICE 1997, pp. 227-228.
- (21) TA 1675, II.3, p. 367
- (22) KEAZOR, H., "Rom...ein mit Kunst erfülltes Theatrum". Joachim von Sandrarts Blick auf Nicolas Poussin," MEURER / SCHREURS-MORÉT / SIMONATO 2015, p. 292.
- (23) CUZIN 1975 p. 95.
- (24) MOJANA 1989, p. 152.
- (25) HECK 2006, p. 322.
- (26) SANDRART, J. v. «Vie de poussin». BELLORI, G. P. / FELBIEN, A. / PASSERI, G. B., / SANDRART, J. v., *Vies de Poussin*, GERMER, S. (tr.), Paris: Macula, 1994, pp. 143-150; <http://ta.sandrart.net/text-597> (二〇一一年一月二〇日閲覧)。
- (27) 聖トロバンスと聖ペルネーニオススの主題についての詳細は次を参照。RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, III.3, Paris: Presses Universitaires de France, 1958, p. 1122; KIRSCHBAUM, E. (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (=LCI), 8, Freiburg im Breisgau: Herder, 1990, col. 227. PIGLER, A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974, p. 399. また、聖人については次を参照。AA. VV., *Bibliotheca sanctorum*, Roma: Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università lateranense, 10, 1968, cols. 1138-1140. HÖFER, J., RAHNER, K. (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche* (=LThK), 8, Freiburg im Breisgau: Herder, 2006, col. 611; 神学院新カトリック大事典編纂委員会編『新カトリック大事典』四「東京：研究社」二〇〇九年、四八三頁。
- (28) ウォラギネ (J. d.)、前田敬作／山口裕訳、『黄金伝説』二「平凡社ライブラリー」二〇〇六年、三八九頁。
- (29) 例えば次の作例がある。ピエル・フランチェスコ・モーラ《牢獄の中でプロケッスとマルティニアスに洗礼を施す聖ペテロ》一六三〇—一六六〇年、ローマ、イル・ジェズ聖堂；ジュゼッペ・パッセリ、一六七五—一七二四年、ウルビーノ、サン・フランチェスコ聖堂。
- (30) 「聖エラスムス」の主題については次を参照。KÜNSTLE, K.,

Ikongraphie der christlichen Kunst, 2, Freiburg im Breisgau: Heder, 1926, pp. 210-213; RÉAU 1958 III.1, pp. 437-440; PIGLER, 1, pp. 431-432, LCI, 6, cols. 156-158. また、聖人にまつての次を参照。 *Bibliotheca sanctorum*, 4, 1964, cols. 1286-1293. LTHK, 3, 2006, col. 735; 「新カトリック大事典」一、一九九六年、八三七頁。

(15) TA 1675, II.3, p. 597. 執筆者記。

(16) “es keinem andern Kunstblatt zu weichen Ursach hat”, TA 1675, II.3 p. 367. かつ「他のタブローに…なる」(keinem andern Kunstblatt)が単数形になっていることは注目に値する。一般論として他の様々なタブローに負けないという内容ではなく、ある一つの作品に対して負ける要因がないということを示唆していると考えられるからである。

(17) BAGLIONE, G., *Le vite de pittori scolori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma: Fei, 1642 (rep. MARIANI, V. [ed.], Roma : Calzone, 1935), p. 337.

(18) なお、年代はザントラルトよりも後になるが、デザイエ・タルジャンヴィルがやはりヴァランタンとブッサンとを対比して描写している。彼によれば、ヴァランタンが迫真性という点で優れている一方、ブッサンは情念表現という点で優れているという。彼はヴァランタンを優美な筆遣い、活力と色彩の豊かさ、カラヴァッジョのような誇張に陥ることのない明るい色調を賞賛する。その一方で、形態の優雅さ、真の優美さ、素描における威厳ある上品さを欠いており、もう少し長生きすれば更なる領域に達するところであったであろうと評している。 DÉZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., *Abregé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins des grands maîtres*, 2, Paris: De

Bure, 1745, p. 261. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dezallier1745bd2/0275> 二〇二〇年十二月五日閲覧) ただし、デザイエ・タルジャンヴィルはザントラルトを他の箇所でも引用しており(例えば同書一巻の「前書き Avertissement」一ページ目)、「ヴァランタン伝」においてもザントラルトを参照している可能性がある。

(19) TA 1765, II.3, p. 368; 大杉／木村二〇一九、五十一頁(訳は本稿で多少改めた)。

(20) SLUITER, E. J., “An Admired Rival in Amsterdam. Joachim von Sandrart on Rembrandt”. MEURER / SCHREURS-MORÉ / SIMONATO 2015, p. 240.

(21) なお、今日のブッサンおよびヴァランタンの芸術への評価と、ザントラルトのそれとの間には大きな齟齬があるように感じられるかもしれない。現在では古典主義の画家としてブッサンは平明で調和のとれた色彩が評価されている。一方、ヴァランタンはカラヴァッジェスキの画家として大きな身振りや感情表現をその特徴とする。しかし、ザントラルトのいう情念表現 *affetti* や色彩 *colori* の概念はバルディヌッチに見られるような今日とは大きく異なる概念であったことに注意したい。 CHRISTIANSEN 2017, p. 223. ザントラルトも参照したと思われるマンデルの用語法については次を参照。深谷訓子「オランダ語で美術を語る―ファン・マンデルの用語法」尾崎彰宏他(編訳)『カール・ファン・マンデル「北方画家列伝」注解』東京、中央公論美術出版、二〇一四年、五五五―五八五頁。

(22) TA 1675, II.3, p. 369; 大杉／木村二〇一九、五十五頁。「」内は執筆者による。なお二〇一九年の拙訳においては「前者」をラファエロとつたが、誤りである。記してついで訂正したい。

(23) なお、後に詳述するザントラルト伝においても、ティツィアーノ作品は三言言及され、迫真性 (*Natürlichkeit*) や本物らしさ (*Wahrheit*)

- など、その真に迫った描写が賞賛されている。TA 1675, *Lebenslauf*, pp. 6-7. 一方、ラファエロ作品には二点言及があり、「立派に素描された」(trefflich gezeichnet)、「見事な」(meisterhaft)と評価されている。TA 1675, *Lebenslauf*, pp. 6, 8.
- (40) TA 1675, II.3, p. 367.
- (41) TA 1675, II.3, p. 367.
- (42) TA 1675, II.3, p. 332.
- (43) TA 1675, II.3, p. 332.
- (44) TA 1765, II.3, p. 368; 大杉／木村二〇一九、五十一頁。
- (45) TA 1675, II.3, p. 332.
- (46) TA 1675, *Lebenslauf*, pp. 1-24.
- (47) natürlich / Natürlichkeit の語は第一義的には「自然の／や」であるが、その他「実物の／であること」本物の／であること」をも意味する。GRIMM, J. / GRIMM, W., *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel, 13, (1889) 1971, col. 461. そのため、実物らしく見えるような描写という意味で、「迫真的／性」の語をあてた。同様の語がマンデルに見える。深谷二〇一四、五七一頁。
- (48) この用語はザントラルトの創意ではなく、先行するネーデルラントの絵画書であるカール・ファン・マンデルの『絵画の書』に多くを負っている。nach leben という句はマンデルの nae tleven のほぼ引き写しであると思われる。マンデルにおける用例や定義については次を参照。深谷二〇一四、五六〇―五六二頁。
- (49) TA 1675, *Lebenslauf*, pp. 1-24. 本書主要第一部末尾に独立したページ番号が振られて付属している「ザントラルト伝」は、表紙の記載によれば「ちよびと生徒たち」(Vettern und Discipeln)が書いたとされているが、実質的にはザントラルト本人による自伝であると考えられている。PELTZER 1925, p. 381.
- (50) ザントラルト伝中にはブッサンやティツィアーノなど複数の他の画家についての言及があるが、その中でもカラヴァッジョの《洗礼者ヨハネの斬首》(一六〇八年、ヴァレッタ、サン・ジョヴァンニ大聖堂)について natürlich という形容が付されているのは注目値する。TA 1675, *Lebenslauf*, p. 12. また、本文に収録された「カラヴァッジョ伝」において Natur 'Natürlichkeit' natürlich の語は頻出し、カラヴァッジョの様式を表すキーワードのひとつであると考えられる。
- (51) TA 1675, II.3, p. 367. 執筆者訳。「」内は執筆者が補った。
- (52) ヴァランタンが一六二〇年代にローマに在住していたという説を強化する史料の存在が一六二〇一七年の展覧会カタログで明らかになった。CAVAZZINI, P., "Succès et échecs dans une ville violente. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier et Valentin de Boulogne", Paris / New York 2017, p. 26.
- (53) 今日ではこれは疑わしとされている。BOUSTQUET 1978, p. 106.
- (54) カラヴァッジョやカラヴァッジョエスキの作品に多く見られる上半身を描いた単身像または群像を指すと思われる。単身像としては、例えばカメリーノのサンタ・マリア・イン・ヴィア聖堂の《洗礼者ヨハネ》(一六二八―一六二九年頃)、群像としてはドレステンの国立絵画館にある《いかさま師》(一六二四年頃)などが挙げられる。
- (55) 《聖プロケッスと聖マルティニアヌスの殉教》(図2)
- (56) CAVAZZINI 2017, pp. 23-24.
- (57) バリオーネによれば、葬儀を出したのはカヴァリエール・ダル・ボッソであった。BAGLIONE 1935, p. 338.
- (58) 一六三二年の誤り。これを明らかにしたロンギの論文を参照。LONGHI 1958, pp. 59-66.

図版出典

- 図1、6…ザントラルト・ネット (<http://www.sandrat.net/>)
 図2、3…ヴァチカン絵画館 (<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it.html>)
 図4、5、7…ヘルツィアーナ図書館 (<https://www.bibliothek.it/de/home>)
 図8…大英博物館 (<https://www.britishmuseum.org/>)
 図9…シカゴ、アート・インスティテュート (<https://www.artic.edu/>)

〔附記〕

本研究はJSPS科研費JP20K12868の助成を受けたものです。

大杉千尋（おおすぎ・ちひろ）

二〇〇五年 神戸大学文学部卒業

二〇一八年 神戸大学文学研究科博士課程後期課程修了（博士「文学」）

二〇一九年 日本大学芸術学部芸術研究所研究員

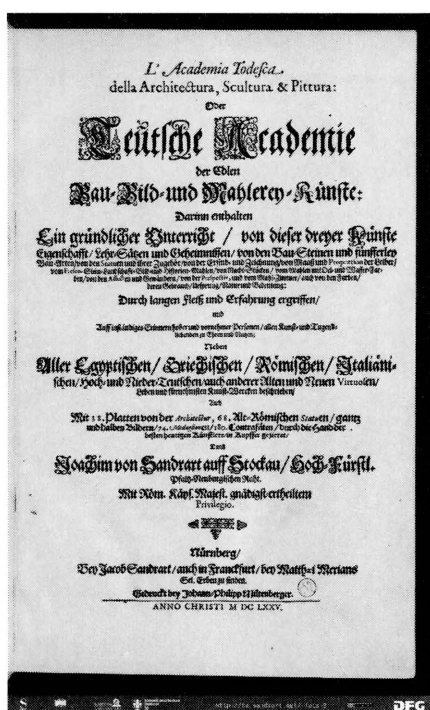


図1 TA 1675 タイトルページ



図3 ニコラ・プッサン《聖エラスムスの殉教》1628-1629年 ヴァチカン絵画館

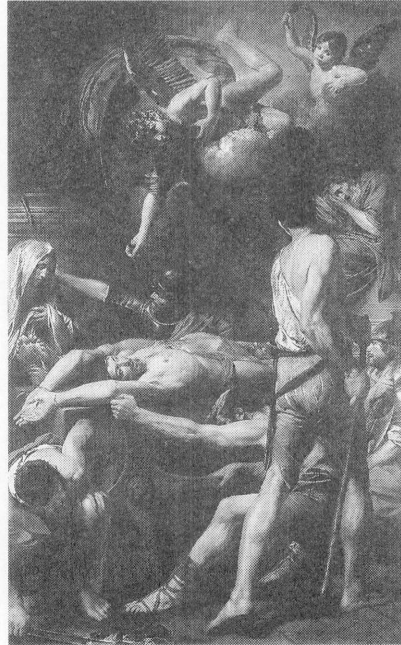


図2 ヴァランタン・ド・ブーローニュ《聖プロケッスと聖マルティニアヌスの殉教》1629-1630年 ヴァチカン絵画館

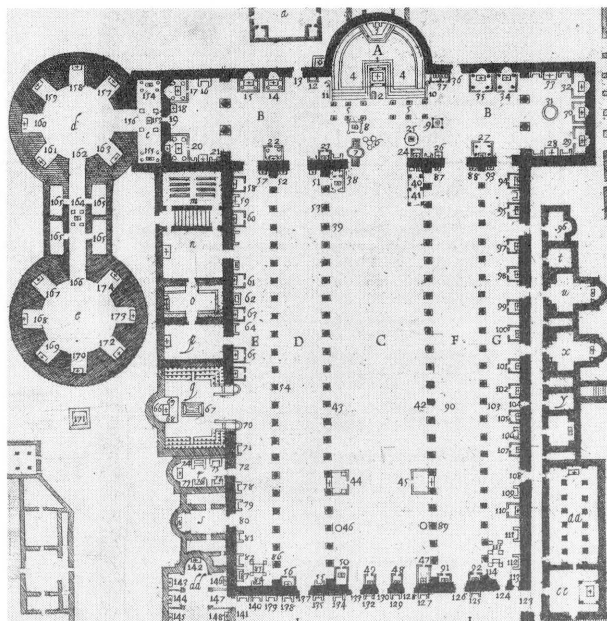


図4 旧サン・ピエトロ大聖堂平面図 1684年 ローマ ヘルツィアーナ図書館（部分）
 なお、本図42が聖プロケッス・聖マルティニアヌス祭壇、50が聖ヴェンツェスラウス祭壇と聖エラスムス祭壇である。

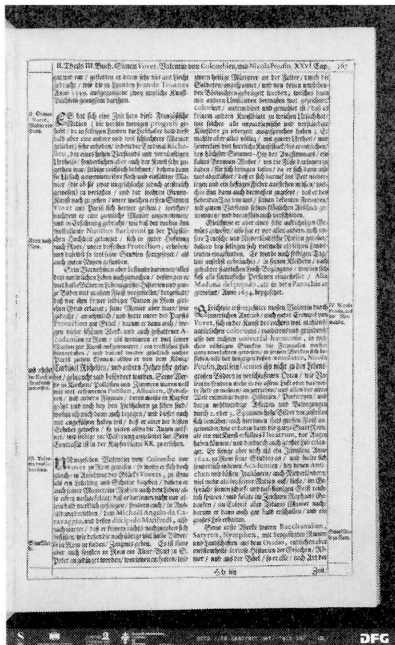


図6 ザントラルト「クロミエ出身のヴァランタン」TA 1675, II.3, p. 367.

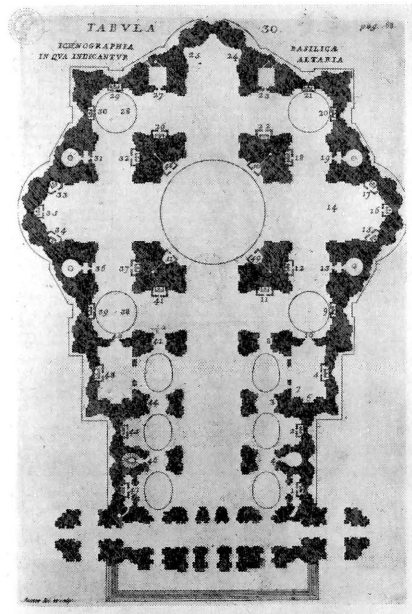


図5 サン・ピエトロ大聖堂平面図 1656年 ローマ ヘルツィアーアーナ図書館 (部分)
なお、本図16が聖プロケッスス・聖マルティニアヌス祭壇、17が聖エラスムス祭壇である。

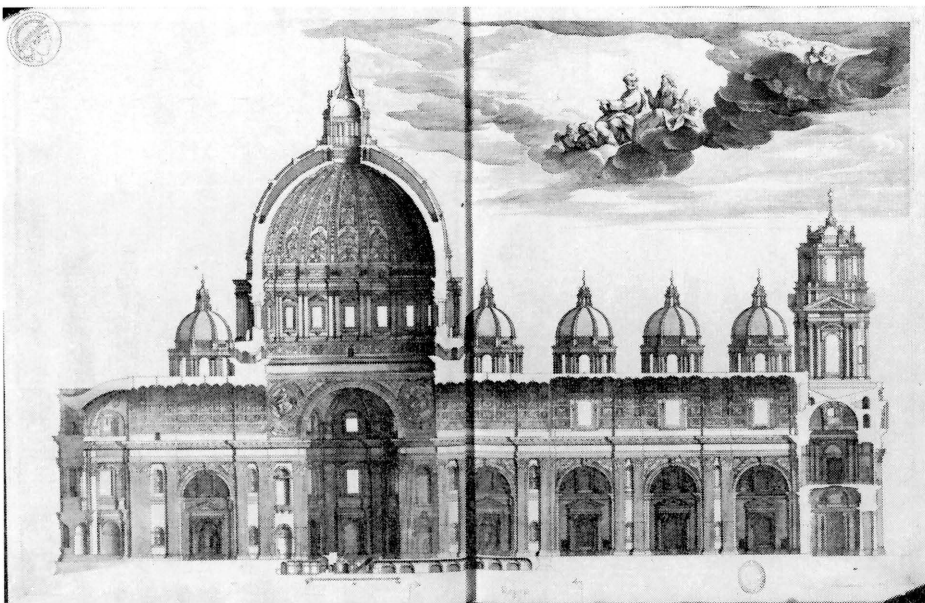


図7 サン・ピエトロ大聖堂立面図 1620年 ローマ ヘルツィアーアーナ図書館



図9 ヴァランタン・ド・ブーローニュに基づき
ジャン・ベルナール・レストゥが素描《聖
プロケッスと聖マルティニアヌスの殉
教》1752-1797年頃 シカゴ アート・イン
スティテュート inv. 1972.941



図8 ニコラブッサンに基づきジュゼッペ・
マリア・ミテッリ版刻《聖エラスム
スの殉教》1655年以降 ロンドン 大
英博物館 inv. 1852, 1009.1029