

ラファエル前派と前ラファエッロ主義 ——フランスとの関係を中心に

喜多崎 親

1848年の9月、ロンドンのガウア・ストリートにある画家ジョン・エヴァレット・ミレイのアトリエに集まった七人の若者達は、秘密めいたイニシエーションを経て、新しいグループを結成した。ラファエル前派の誕生である。メンバーは、中心となったミレイとダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ホウルマン・ハント、彼らとともにロイヤル・アカデミーで学んでいたジェイムズ・コリンソン、トマス・ウルナー、フレデリック・ジョージ・ステイヴンス、それに画を学んではいなかったが、ロセッティの弟ウィリアム・マイケルである¹⁾。

翌年、ロセッティは《聖母マリアの少女時代》(図1、1848-49年、ロンドン、テイト・ギャラリー)を無審査の自由展覧会に、ミレイは《イザベラ》(図2、1848-49年、リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー)を、ハントは《コロンナ家とオルシーニ家の小競り合いで殺害された弟のために、正当な処断を求めるリエンツィ》(図3、1848-49年、個人蔵)を、ともにロイヤル・アカデミー展に出品し、おおむね好評を得た。だが、これらの作品は、鮮やかな色彩と細部描写が目立ち、彼らのグループ名にもかかわらず、決してラファエッロ以前のイタリア美術との明確な類似を示してはいない²⁾。確かに当時の批評には、ラファエッロ以前の絵画を引き合いに出すものがあるが、

1) ラファエル前派に関する基本的な情報は、以下の文献を参照。Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London, 2000, pp. 17-65.

2) ハリソンは、そもそもどのような時代のイタリア美術とも似ていないと言う。Colin Harrison, "The Pre-Raphaelites and Italian Art before and after Raphael", in *Exh. cat., The Pre-Raphaelites and Italy*, Oxford, Ashmolean Museum, 2010, pp. 10-21.



図1 ダンテ・ゲイブリエル・ロッセッティ《聖母マリアの少女時代》1848-49年、ロンドン、テイト・ギャラリー



図2 ジョン・エヴァレット・ミレイ《イザベラ》1848-49年、リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー



図3 ホウルマン・ハント《コロナ家とオルシーニ家の小競り合いで殺害された弟のために、正当な処断を求めるリエンツィ》1848-49年、個人蔵

それらは印象的な指摘にとどまり、特定の画家の様式との具体的な類似を指摘してはいない³⁾。彼らの作品はイタリア絵画ではなく、むしろファン・アイクなどのネーデルラント絵画との類似を示しているという研究もなされている⁴⁾。

そのため、ラファエッロ以前のイタリア絵画への彼らの関心は、既にラファエッロ以前への傾倒を示していたナザレ派や批評家ジョン・ラスキンとの関係から、もっぱら理念的なものとして語られがちであった⁵⁾。だが、主要メンバーのひとりであるハウルマン・ハントが1905年に刊行した『ラファエル前派主義とラファエル前派兄弟団』では、ラファエル前派の主要メンバーがラファエッロ以前の造形に対して関心を持っていたことが所々で語られている⁶⁾。本論では、このテキストを19世紀前半のフランスで起こったラファエッロ以前への関心と比較し、ラファエル前派がそれらと共有していたものとしなかったものを弁別することで、ラファエル前派の性格の一端を明らかにする。

- 3) ラファエル前派の作品がラファエッロ以前のイタリア絵画と似ていないにもかかわらず、批評家達によって初期にはラファエッロ以前の絵画との共通性が指摘されたことに就いては、以下の文献を参照。Robyn Cooper, "The Relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and painters before Raphael in English criticism of the late 1840s and 1850s", *Victorian Studies*, vol. 24, no.4 (summer 1981), pp. 405-438.
- 4) Jane Langley, "Pre-Raphaelites or ante-Dürerites?", *The Burlington Magazine*, vol. 137, no.1109 (August 1995), pp. 501-508.
- 5) Helene Roberts, "The Medieval spirit of Pre-Raphaelitism", in: Liana De Girolami Cheney (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the art*, London, Queenstown, Lampeter, 1992, pp. 15-27. ロセッティのラファエッロ以前への関心が、制作中のジョットやフラ・アンジェリコの姿を逸話的に描くことにあり、様式模倣とは殆ど関係がなかったことに就いては以下の文献を参照。Flavia Dietrich, "Art history painted: the Pre-Raphaelite view of Italian art: some works by Rossetti", *The British Art Journal*, vol. 2, no. 1 (autumn 2000), pp. 61-69.
- 6) William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., London, 1905. 猶、ローラントは1849年にロセッティとハントが大陸旅行に行った際に見た可能性のあるラファエッロ以前の作品（北方を含む）を以下の論文でリスト化しているが、具体的な影響関係を論じてはいない。Béatrice Laurent, "An Inventory of the Pre-Raphaelite Mental Museum, October 1849", in: Thomas J. Tobin (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, New York, 2005, pp. 19-43.

(1) 名前と様式

まず名称の確認から始めよう。日本で定着している「ラファエル前派兄弟団」という訳語のもと、Pre-Raphaelite Brotherhoodである。Pre-Raphaeliteは「前〈ラファエッロ派〉(の)」という意味で⁷⁾、Brotherhoodは兄弟の関係から信仰や利害を共有する「同業者」や「同朋」という意味で使われている。彼らは、このグループの存在を秘密にし、ただP. R. Bというイニシャルを作品に書き入れることを決めた⁸⁾。

Pre-Raphaeliteという名称の起源に関しては、ロイヤル・アカデミーでの軽口、キーツの詩句、画家フォード・マドックス・ブラウンの発言などいくつかの逸話が伝えられ、神話化しているため⁹⁾、ここではそのどれが正しいといった議論はせず、その意味に関わる問題のみを採り上げる。

Pre-Raphaeliteの意味に関して、ハントは以下のように述懐している。

それが誰であれ、最盛期のこの画家達の王子〔稿者註：ラファエッロ〕を、奴隷のように真似る芸術家達は、Raphaelites（ラファエッロ派）なのである。そして、私は我々が若い頃に言ったことを思い切って繰り返すが、何人かの希な天才が、それ以降ラファエッロの頹廢の中で作られた足枷を破ろうと挑戦したにも拘わらず、ポローニャ・アカデミーを通してできあがった伝統は、後の全ての派の基礎に導入され、ル・ブラン、デュ・フレノワ、ラファエル・メンクス、サー・ジョシユア・レイノルズらによって我々の時代に強められ、構想の息を止めるほどに、その影響に於いて致命的なのである。Pre-Raphaeliteという名前は、ラファエッロのもっと率直な先駆者達の作品を受け入れる一方で、これら墮落した者達の影響を、たとえラファエッロがその作品のいくつかゆえ

7) 本論では、グループの名称としてのみ、Pre-Raphaeliteを「ラファエル前派」という日本で定着した訳語で表記する。

8) 但しこれは、結果としては1849年の展覧会出品作だけにしか記されなかった。Prettejohn, *op. cit.*, p. 35.

9) Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*, London, 1970, p. 33 (邦訳：ティモシー・ヒルトン『ラファエル前派の夢』岡田隆彦・篠田達美訳、白水社、1992年、37～38頁)。

にこのリストに入るとしても、遮断するのである¹⁰⁾。

ボローニャ・アカデミーとは、カラッチ一族のアカデミーのことで、従って、この部分だけを読めば、Pre-Raphaelite とは、主としてラファエッロの追隨者としての古典主義的伝統に異を唱える「前〈ラファエッロ派〉」という意味であり、ラファエッロ自体を批判したのではないということになる。だが、引用の最後に記されているように、ラファエッロ自体が完全に除外されているわけではない。実はここに引用した部分のすぐ前には、次のように書かれているのである。

Pre-Raphaelitism (前〈ラファエッロ派〉主義)は、Pre-Raphaelism (前〈ラファエッロ〉主義)ではない。ラファエッロはその最盛期に於いて、因習に対してもっとも独自で大胆にふるまった芸術家のひとりであった。(中略)しかしラファエッロが実際は、システーナ礼拝堂の天井を彼が見た後の12年間の栄光に輝く年月に終わりがくる前に、豊かな牧草地につながれて自由が制限されていることを知らない高揚した馬のように、つまずかず、落ちぶれもしなかったかどうかは疑問であろう。(中略)ラファエッロの生涯に於けるどのような失敗もここでたどる必要はないが、彼の生産力の浪費、多くの助手達の養成が、彼に制作の規則と方法を犠牲にすることを強いたのだった。彼の追隨者達は、ラファエッロに先立たれる前でさえ、師が描くポーズを強調し定型化して描いた。彼らはラファエッロの描く頭部の傾きや手足の輪郭を強調したので、人物はパターン化されて描かれるようになった。彼らは人々の集まりをピラミッドへとねじり上げ、彼らを前景のチェス盤上の駒のように配置した。彼らの師自身も最後には、そんな紋切型の例を供給することから逃れられなかった¹¹⁾。

10) Hunt, *op. cit.*, p. 137.

11) *Ibid.*, pp. 135-137.

ここには最盛期のラファエッロは高く評価しながら、ある時期からその作品がマンネリズムに陥り、墮落していったという見解が提示されている。

しかもこのラファエッロへの異議申し立ては、単にラファエッロがマンネリズムに陥ったということだけではなかった。それは Pre-Raphaelite という名称の起源を語ったハントの回想の別の部分に明らかである。

我々は、しばしばラファエッロのカルトンの前に立ち、それらについて語った。今ここでまたそれらの高貴な構想に就いての判断を思い起こす。我々は恐れを知らなかったが、もっとも大胆なときでさえ、それらが尊敬されるべきだということを忘れたことはない。しかし、我々は盲人の合唱に頭を下げはしなかった。というのも《変容》に対する判断に進んだとき、それを、真実の単純さに対するもったいぶった無視、使徒達の大仰なポーズ、救い主の非精神的なわざとらしさゆえに、非難したからだ。てんかんの不自然な意味のない動作を採り上げながら、私はサー・チャールズ・ベルの主張を引用し、「自分自身でそれらを読みなさい」と言った。我々の最終的な評価では、この絵はイタリア美術の頽廢に於ける特徴的な第一歩であった。この意見を他の学生達に伝えたとき、彼らは背理法としてこう言った。「じゃあ君達は Pre-Raphaelite (前〈ラファエッロ派〉)だ」。ミレイと私は、並んで仕事をしながらこのことに触れ、この名称が受け入れられなければならないことに、笑って同意した¹²⁾。

ここでカルトンと呼ばれているのは、1516年に教皇レオ10世によって注文された一連のタペストリーの下絵で、当時既にイギリス王室のコレクションとなっていたものである。ハントとミレイはそれらのカルトンについては高く評価しながら、最晩年に制作された《変容》(図4、1518-20年、ヴァチカン美術館)の様式を批判した。また「背理法」というのは、当時他の美術学生達にとってはそもそもラファエッロを批判するということがあり得ないことなので、「ラファエッロ派」に盾突くなどということは言葉の上でし

12) Hunt, *op. cit.*, pp. 100-101.



図4 ラファエッロ《変容》1518-20年、ヴァチカン美術館

か成立せず、逆にラファエッロの規範性が証明されるという意味だろう。いずれにせよ、ここでもラファエッロの様式は二つに分けられているが、晩年のものが批判されるのは、必ずしもマンネリズムだからではなく、その表現様式ゆえなのである。

ところで、グループの名称については、ロセッティはEarly Christian（早期キリスト教派）という案を持っていたとされている。

兄弟団の結成式後、私のアトリエでロセッティと我々の理想的意図について話しているときに、彼がまだ、美術の新しい主義についてフォード・マドックス・ブラウンと培った習慣を保って、Early Christianとして話していることに気づいた。私はその語が、近代古典主義というのと同じくらい活気から遠いものだと言って、派に冠される言葉としては反対し、Pre-Raphaelite という名称を、より急進的に正確で、我々が既に同意したことを表現するものとして、我々の信条にすべきものとして、主張した¹³⁾。

13) *Ibid.*, pp. 140-141.

つまり Early Christian は、もともとロセッティがブラウンと用いていた名称だったのである。今日美術史で Early Christian は4～10世紀の「初期キリスト教時代」を表すが、ここではそれとは異なる時代が想定されていることも、ハントによって伝えられている。

彼〔稿者註：ブラウン〕は、そのフランドル風のやり方から、やがてミュンヘンで花開いたやり方へと転向し、ついにはアントウェルペン風の、モードの殆ど対極、オーヴァーベック他の派へと向かった。彼らは皆、子供のような未熟さと、ドイツとイタリアのクアトロチェントの芸術家達の模倣に専心していた。(中略)

「早期キリスト派様式」(この言葉は彼〔稿者註：ブラウン〕自身によって使われたものだが)は、彼の2点の作品で最初に示された。ひとつは高さ3フィート、幅2フィートの念入りに仕上げられた素描で、当時は逆説的に《土曜日の聖母》として知られ、現在《幼子の聖母》と題されているもの、もうひとつはここにロセッティのコピーを掲載した《茨の冠を眺めるケルビム》である¹⁴⁾。

つまり、Early Christian というのは、ナザレ派を通してみたクアトロチェントのキリスト教美術を指していたのであり、内実は Pre-Raphaelite とほぼ同意であったと考えられるのである。

(2) ラファエッロ以前という美学

ラファエッロは調和のとれたルネサンスの完成形として、長くアカデミズムの規範であった¹⁵⁾。しかし、18世紀の終わり頃にはヨーロッパ各地でラファ

14) *Ibid.*, p. 122.

15) 特にフランスに於けるラファエッロの影響に関しては以下の文献を参照。Jacques Thuillier, "Raphaël et la France: Présence d'un peintre", in: Exh. cat., *Raphaël et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1983, pp. 11-36; Martin

エッロ以前、つまりクアトロチェントやトレチェントの美術に対する再評価が起こっていた。その詳細についてはここでは述べないが¹⁶⁾、それを様式として最初に絵画に採り入れたのが、ナザレ派である。

ナザレ派は、1818年にローマで成立したが、その原型は1810年頃にフリードリヒ・オーヴァーベックとフランツ・プフォルを中心にウィーンで結成されたルカ兄弟団にあった¹⁷⁾。彼らはバロック様式を受け継いだ当時のアカデミズムに反発し、ラファエッロとデューラーを様式の規範と仰いだが、そこには同時にイタリアの15世紀以前への興味が同居していた。ラファエッロとデューラーの色彩の濃い彼らの作品は、クアトロチェントの様式との類似を常に示しているわけではないが、それでも、オーヴァーベックの《薔薇の奇跡》(図5、1819年、ライプツィヒ美術館)のように明らかにフラ・アンジェリコの影響が強く認められる作品もある。そして、ラファエッロ以前のイタリア美術の様式は、彼らのローマやミュンヘン、ベルリンの活動を通してヨーロッパ中に広まっていくことになる。

一方、フランスでは、1800年前後に始まるラファエッロ以前のイタリア美術への興味は¹⁸⁾、フランス革命によって破壊された各地の聖堂の復興運動

Rosenberg, *Raphael and France: the artist as paradigm and symbol*, University Park, Pennsylvania, 1995. 前者は19世紀のラファエッロ評価の下落について言及しているが、後者は殆ど触れていない。

- 16) 18世紀末から顕著になる初期ルネサンスや中世の美術への汎ヨーロッパ的な再評価に関しては以下の文献を参照。但しいずれも美術史的な評価の問題で具体的な様式の復興や選択について論じたものではない。Camillo von Klenze, "The Growth of Interest in the early Italian masters from Tischbein to Ruskin", *Modern Philology*, 6, October 1906, pp. 1-68 ; Tancred Borenius, "The Rediscovery of the Primitives", *Quarterly Review*, vol. 239, no. 475 (April 1923), pp. 258-270 ; E. H. Gombrich, "The Pre-Raphaelite Ideal", in : *The Preference for the primitive: Epysodes in the history of western taste and art*, pp. 87-144.
- 17) ナザレ派の活動に関しては以下の文献を参照。Keith Andrews, *The Nazarenes: A Brotherhood of German painters in Rome*, Oxford, 1964.
- 18) 特に19世紀のフランスに於けるラファエッロ以前の美術への評価に就いては以下の文献を参照。Madeleine Lamy, "La découverte des Primitifs italiens au XIX^e siècle: Séroux d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneures, critiques et artistes français", *La revue de l'art ancien et moderne*, no. 39 (1921), pp. 169-190 ; Madeleine Lamy, "L'Italie vue par les élèves d'Ingres, Précurseur de



図5 フリードリヒ・オーヴァーベック 《薔薇の奇跡》1819年、ライプツィヒ美術館

と連動して出てきた宗教画刷新運動と結びついて、その様式が積極的に評価されることになる。特に影響が大きかったのは、自由主義カトリックの批評家アレクシス=フランソワ・リオの活動で、彼によってラファエッロ以前のイタリア美術の様式は、宗教画の様式選択の問題と結びつけられ、やがてフラ・アンジェリコ対ラファエッロという図式に集約されていく¹⁹⁾。

このような議論を背景に、七月王政から第二帝政にかけてのフランスでは、おびただしい数が発注された聖堂装飾に於いて、実際にラファエッロ以前の

Puvis de Chavannes", *La revue de l'art ancien et moderne*, no. 41 (1922), pp. 219-225; Madeleine Lamy, "Le Préraphaélisme Français de 1850 à 1860", *Notes d'art et d'archéologie*, janvier 1926, pp. 1-7; André Chastel, "Le Gout des «préraphaélites» en France", Exh. cat., *De Giotto à Bellini*, Orangerie, 1956, pp. vii-xxi (rep. in: André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, tome II, Paris, 1978, pp. 227-238); Klaus Berger, "Ingrism and Pre-Raphaelitism", *Actes du XIX^e congrés international d'histoire de l'art*, Paris, 1968, pp. 479-485; Daniel Ternois, "Le Préraphaélisme français", in: Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Paris, 1993, pp. 385-406.

19) Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, pp. 25-42; Michel Paul Driskel, *Representing Belief*, University Park, Pennsylvania, 1992, pp. 60-97.



図6 アモーリ=デュヴァル《聖母戴冠》1844-66年、パリ、サン=ジェルマン=ロクセロワ聖堂、聖母礼拝堂

様式を選択する画家達が現れた。金地、大きさによるヒエラルキーの表現、正面観と左右対称性の強い構図といった中世の造形手法は、主なパリの例だけでも、ノートルダム=ド=ロレット聖堂の、アドルフ・ロジェによる洗礼盤礼拝堂（1833-36年）、ヴィクトール・オルセルによる聖母礼拝堂（1836-50年）、エドゥアール・ピコによるアプシス（1836年）、サント=エリザベト聖堂のジャン・アローによるアプシス（1846年）、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂のピコによるアプシス（1848-53年）などに相次いで用いられた。また、同聖堂の身廊フリーズではイポリット・フランドランが、ラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオヴォ聖堂の身廊フリーズを思わせる金地に聖人達と聖女達の行列（1848-53年）を描いた。さらに、サン=ジェルマン=ロクセロワ聖堂の聖母礼拝堂では、アモーリ=デュヴァルが明らかにフラ・アンジェリコを模して《聖母戴冠》（図6、1844-66年）を制作した²⁰⁾。

こうした流れに対してナザレ派の影響があったことは確実である。リオと

20) 19世紀中頃のフランスに於ける中世の造形言語とサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の装飾に就いては、以下の拙著を参照。『聖性の転位——十九世紀フランスに於ける宗教画の変貌』三元社、2011年、21～64頁。

並んでフランスの宗教画画刷新運動の中心であったシャルル・ド・モンタランベールがナザレ派と積極的に接触していることや、オルセルやフランドラン、アモーリ=デュヴァルがナザレ派の様式を採り入れたことは既に指摘されている²¹⁾。

またイギリスでも、コレクターやラスキンなどの批評家によって、クアトロチェントの画家達が再評価されるようになっていたことは常に言及されているとおりである²²⁾。だが、彼らの再評価はそのまま画家達の様式選択に直結するわけではない。どのような様式を選択するかという制作の場の問題は、ウェストミンスター新宮殿の装飾という当時の公的な美術制作の場で起こっていた。

国会議事堂として知られるウェストミンスター宮殿は、1834年に焼失したため、新たに建て直されることになり、チャールズ・バリーとオーガスタス・ウェルビー・ノースモア・ピュージンによるネオ・ゴシック様式が採用されたが、その内部の装飾については、ヴィクトリア女王の夫君アルバート公の主導によってナザレ派の様式が推され、ナザレ派のひとりペーター・コルネリウスが招聘されて、そのプログラム案を諮問されている²³⁾。ここでナザレ派とその様式が候補に挙げられた背景には、バイエルンのルートウィヒ1世によるミュンヘンの公共装飾画でコルネリウスが登用されたことや、ドイツ出身のアルバート公がナザレ派の画風を気に入っていたこと、ナザレ派にネオ・ゴシックの建築にふさわしい中世の様式を思わせるものがあったことなどが挙げられる。ナザレ派の登用には批判もあり結局彼らが登用されることはなかったが、ローマでその影響を強く受けたウィリアム・ダイスが中心となってフレスコ画が制作されている。

21) フランスに於けるナザレ派の影響に関しては以下の文献を参照。Henri Dorra, "Montalembert, Orsel, les Nazaréens et (l'art abstrait)", *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1975, pp. 137-146 ; Henri Dorra, "Die französischen (Nazarener)", in: Exh. cat., *Die Nazarener, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut*, Frankfurt am Main, 1977, pp. 337-354. 後者は落合桃子氏に翻訳をお願いした。

22) 註16参照。

23) ウェストミンスター新宮殿の装飾画に関しては以下の文献を参照。James McLean, "Prince Albert and the Fine Art Comission", David Canadine et. al., *The Houses of Parliament: hisoty, art, architecture*, London, 2000, pp. 213-277.



図7 フォード・マドックス・ブラウン《聖書の最初の英訳：保護者であるランカスター公爵ジョン・オヴ・ゴードンとその家臣チョーサーとガワーの前で、自らが訳した新約聖書を読むウィルクリフ》1847-48年、ブラッドフォード美術館

無論ラファエル前派の成立はこうした動きと無関係ではなかった。ロセッティが一時師事したフォード・マドックス・ブラウンは、版画を通してナザレ派の画風に触れ、1845年にはローマでオーヴァーベックやコルネリウスに会い、1847-48年に描いた《聖書の最初の英訳：保護者であるランカスター公爵ジョン・オヴ・ゴードンとその家臣チョーサーとガワーの前で、自らが訳した新約聖書を読むウィルクリフ》(図7、ブラッドフォード美術館)に明らかなように、自らの様式をナザレ派風に変更し、ウェストミンスター宮殿の装飾コンペにも参加しているのである²⁴⁾。

問題は、ラファエル前派がこうした流れの中にあってその名前を選択しながら、ラファエロ以前の様式を採用したとは思えないということなのであ

24) ブラウンに就いては以下の文献を参照。Kenneth Bendiner, *The Art of Ford Madox Brown*, University Park, Pennsylvania, 1998, pp. 3-21. また《ウィルクリフ》に関しては、特に以下の文献を参照。近藤在志「フォード・マドックス・ブラウン画《ジョン・オヴ・ゴートに自らの翻訳聖書を読んで聞かせるジョン・ウィルクリフ》における「キリスト教的中世」の主題」『フェリス女学院大学文学部紀要』第44号(2009年)、75-97頁。

る²⁵⁾。ここで我々はこうした各国に於けるラファエッロ以前への興味が、決してひとつの方向を示しているものではなかったことに留意すべきである。ナザレ派に特徴的なデューラー様式への傾倒は他の国では見られず、またフランスに於いて突出しているフラ・アンジェリコの様式への高い評価と模倣も、他の国ではそれほど認められない²⁶⁾。こうした各国の温度差を反映しながら、ラファエル前派はいわば一番後発組として出発したことを忘れてはならない。

(3) ラファエル前派とフランス

これまでもラファエル前派とフランスの前ラファエッロ主義に就いては、リオの影響や、ロセッティとハントがイポリット・フランドランを賞賛したことなどが指摘されてきた²⁷⁾。しかしそれらはあくまで英仏間で並行するラファエッロ以前への興味という事象の間に生じたエピソードとして、表層的なレベルにとどまっていた。だがここではそれらに関わるテキストの内容を具体的に比較して、ラファエル前派とフランスの前ラファエッロ主義との距離を測ってみたい。

既に触れたように、ハントに拠れば、ラファエル前派の名称のもとになったのは、ハントとミレイのラファエッロの《変容》をめぐる評価であったが、実はそこにはリオの見解との類似がある。既に引用したように、ハントはそ

25) 山口恵里子は、ラファエッロ以前の美術に対する再評価が精神性に帰結し、その様式を選択することが後退として否定的に捉えられたことを指摘し、「プリミティヴ」という概念を導入することで、ラファエッロ以前とラファエル前派の実際の画風との間をつなぐことを試みている。山口恵里子「ラファエル前派兄弟団におけるプリミティヴィズム——19世紀英国の「ラファエッロ以前問題」」『論叢現代語・現代文化』vol. 4 (2010年)、97-55頁。

26) ナザレ派はフラ・アンジェリコの修道画家としての生き方を理想とした。Andrews, *op. cit.*, p. 21. 19世紀のフランスに於けるフラ・アンジェリコの評価と受容に関しては以下の拙論を参照。「聖化する未熟——十九世紀フランスに於けるフラ・アンジェリコ受容」『言語社会』vol. 4、2010年3月、215-238頁。

27) Driskel, *op. cit.*, p. 123.

こに「真実の単純さに対するもったいぶった無視、使徒達の大仰なポーズ、救い主の非精神的なわざとらしさ」を見出し、この作品を「イタリア美術の頹廢」の「第一歩」と位置づけていた。

一方リオは、1836年に刊行した『原理、素材、形態に於けるキリスト教の詩情に就いて——美術の形態、絵画』（以下『キリスト教の詩情に就いて』と略記する）で、ラファエッロの様式を二期に分け、後半を異教的なものとして排斥していた。その境界はひとまずヴァチカンの署名の間の装飾であったが²⁸⁾、特に最晩年の二年間の様式を墮落とし、それ以前の様式と以下のように比較するのである。

この奇妙な分裂は美術の歴史や理論に真剣に取り組んでいる者全てを驚かせた。ある者達は以下のように考えた。ラファエッロの初期の絵画群は、習慣的に消極的な魂にとってより魅力的であったに違いない。というのもそれらの絵画はこうした魂を永遠の平安が支配する無垢と静謐の世界に移し替えているからである。一方、この芸術家による最後の作品群は、自分の能力に就いてより際だった意識を持ち、登場人物にさらなる活力と感情表現とを与え、形態にいつその多彩さと大きさを与えることによって、活動的な想像力にもっと好かれるに違いないと考えた²⁹⁾。

最後の作品群は、より感情表現が豊かであり、形態、つまり身振りが大きいというのである。ラファエッロの二つの様式の優劣に関する評価はここでは明確ではないが、続く部分にははっきりと、前期を古典的伝統に位置づけ、後期をそれからの逸脱として捉える見解が現れる。

彼〔稿者註：ドイツの思想家ルーモア〕に拠れば、古代の芸術家達は常に動きと感情表現とを、線と形象と形態との結合全てに於ける調和に対する数学的な本能のために犠牲にした。そしてこの感覚は、古代に倣っ

28) Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes: Forme de l'art, peinture*, Paris, 1836, pp. 297-298..

29) *Ibid.*, p. 299.

て美しい外形を創り上げる努力を傾けられた多くのモニュメントが示すように、中世の闇のさなかにあっても部分的に保存された。しかし、15世紀の間には線の秩序の美はフィレンツェ派の中では殆ど失われ、対してそれはペルジーノ派の中で特別な配慮を持って培われた。そしてラファエッロはその若い頃の初期作品に、このあらい難い魅力を与えることが出来た。続く時代には、目的の変化が必然的に手法の変化をもたらした。つまり美の均衡的要素は絵としての要素へとその座を譲らざるをえなくなった。色彩の融合と調和、調子、空気遠近法、明暗法、光と影の大きな区分、繊細なニュアンスのグラデーション、及び美術の他の技法がそれまでなかったほどに、美的重要性を獲得することになったのである³⁰⁾。

ここでは、ルネサンスに確立した感情表現、遠近法、モデリングといった再現的手法と、その感覚的な効果が非難されているのだが、着眼点はハントの回想と共通している。リオは具体的に《変容》の名を出しているわけではないが、大きな身振りと強い明暗が際だったその画面が、こうした指摘に当てはまることは明らかである。また、それがラファエッロ最晩年の代表作として当時自明のものとされていたであろうことは、リオの友人のモンタランベールが、リオの著作の紹介文に於いて、異教主義と物質主義の実例としてヴィラ・ファルネジーナの《プシュケの物語》と《変容》とを挙げていることから明らかであろう³¹⁾。

リオの著作の英訳が出版されるのは1854年のことであり³²⁾、ハント達が直接フランス語の原書に当たった形跡もない。だが、リオの著作の書評は英訳が出る前に、イギリスの雑誌に掲載されており、そこには《変容》への言及もあった³³⁾。従って正確でなくとも、またリオの主張とも知らずに、間接

30) *Ibid.*, p. 300.

31) Charles de Montalembert, "De la peinture chrétienne en Italie à l'occasion du livre de M. Rio", in: *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, 1861, p. 123.

32) A. F. Rio, *The Poetry of Christian art*, London, 1854.

33) George Darley, "Christian Art by A. F. Rio", *Athenaeum*, 22 April, 1837, pp. 274-276 and 12 May, 1837. pp. 339-341.

的にその内容の一部を知った可能性は否定できない。いやむしろ、それは具体的なテキストの字句を越えた、この時代の新たなラファエッロ観として流布し始めていたと思われるのである。

だが、かといってハントが、リオを中心とするフランスの前ラファエッロ主義と完全に共振していたわけでは勿論ない。それは、ピサのカンポ・サントにある、主として14～15世紀に描かれたフレスコ画に対する彼の反応に如実に現れている。1848年頃、ハント達はミレイのアトリエで、ラジニオによるカンポ・サントの壁画の複製版画³⁴⁾を見ていた。

これら現代の図柄に付け加えて、ミレイは、たまたま借りていたピサのカンポ・サントにあるフレスコ画のエングレーヴィングの本を持っていた。我々の殆ど誰も、それ以前にこれらの有名な作品の完全なセットを見たことがなかった。

我々は探求者となり、競って、画家の創意を導く無垢の精神を、ひとつひとつ跡づけた。同様の単純さが我々の意図を規制しているはずだという決意を持って。そして我々は、率直な表現と変わらぬ優美さが、イタリア美術をこれほど本質的に力強く、進歩的にしており、ミケランジェロの華やかな追隨者達が、世界を再生しようと、ちょうど木が最高の秋の実りを迎える前に、期待はずれの果実を生きている木に接ぎ木したと主張した³⁵⁾。

ここにあるのは、ミケランジェロの登場によって、イタリア美術の「無垢」や「率直さ」や「優美さ」が失われたという歴史観である。そしてハントは特にベノッツォ・ゴッツォーリの作品（図8）を取り上げて以下のように述べている。

我々は、版画を一枚一枚めくっているときに、カンポ・サントの図柄は、

34) この版画集はハントが作者の名を記しているところから、G. P. Lasinio, *Pittura e Fresco del Campo Santo di Pisa*, Firenze, 1812であることが定説化している。

35) Hunt, *op. cit.*, p. 130.



図8 ベノツツォ・ゴツツォーリ《イサクとリベカの婚礼》(1469-84年、ピサ、カンポ・サント)に基づくエングレーヴィング (G. P. Lasinio, *Pittura e Fresco del Campo Santo di Pisa*, Firenze, 1812 所収)

無尽蔵の自然に対する注意深い観察に由来する出来事であると認めるに至り、その創意の古風な魅力に釘付けになった。我々はチョーサー主義者同様、ベノツツォ・ゴツツォーリの甘美なユーモアを賞賛した。(中略)しかし我々は、未完成の遠近法や素描の未発達、明暗の弱さ、単に白黒にしか分けられていない人種のタイプへの無知、制限された植物相、風景の幾何学的形態といったものに笑いを抑えられなかった。この画家の時代に既に時代遅れとなっていた、そうした単純化は、我々が全体としても部分としても共感しないと決めた、過去や死んだ復興主義者に属していると言ったのだった³⁶⁾。

ハントはゴツツォーリの版画の「古風な」様子に惹かれつつ、遠近法や明暗法などルネサンス以来絵画の再現性を高める方法が未熟な点を批判し、その魅力の源泉を「自然に対する注意深い観察」に求めずにはいられない。これは、フランスの前ラファエロ主義の反応とは全く異なっている。ゴツツォーリに対する反応ではないが、その師フラ・アンジェリコに対してリオは『キリスト教の詩情に就いて』の中で、次のように述べているのである。

36) *Ibid.*, p. 133.

ヴァザーリがこれほど美しい賛美を贈るこの優越は、しかしながら
デッサンの完璧さや、人物の立体感や、細部の本物らしさの中にはない。
絵としての構成は、マザッチオのフレスコ作品に於けるように影と光と
の巧みな配分によって支えられているのでは決してない。そして幾人か
の観察者にはさらに驚くべきことに思われるに違いないのだが、頭部に
溢れ上半身に漲る活力は、下半身に於いては次第に弱まり、それらに人
工の支えの堅さを与えるまでに至っている。しかしながらこの真に神的
な筆の制作物に於いてこうした技術的な不完全さ全てを綿密に指摘する
ようでは、適切に心構えの出来た魂の中にキリスト教美術がより甘美な
感情で生まれさせることが出来るあらゆるものに、全く接近することが
出来ないに違いない。しかもこの不完全さは、この芸術家に於いては制
作の不能に由来するというよりも、彼の敬虔な想像力を占めていた先験
的な目的にとって関係のないもの全てに対する無関心に由来しているの
である³⁷⁾。

ここでは、ルネサンス的規範に照らして認められる未熟さが、むしろ精神
性の高さの表現として評価されているのである。恐らくこうした両者の違い
は、それぞれの目的の違いに帰せられるだろう。フランスに於けるラファエッ
ロ以前の様式への回帰は、あくまで宗教画にふさわしいモードの選択という
問題であった。それに対してラファエル前派は、その活動の背後に高教会派
の影響が指摘され³⁸⁾、かつその初期に於いて宗教的テーマを多く手がけている
とはいえ、宗教画のモード選択自体を問題としていたのではなかった。ゴッ
ツォーリにチョーサー同様の「甘美なユーモア」を見出すハントは、様式よ
りも中世風の主題に興味を持っていた。ここには、ゴツォーリの版画に魅
せられながら、その様式には未熟な点があると感じ、それを模倣することを
復興主義として否定せざるをえない、二重化したハントの姿がある。

こうした傾向は、さらにロセッティとハントによるイポリット・フランド
ランへの評価として露呈している。1849年、ロセッティとハントは一緒に

37) Rio, *op. cit.*, p. 192.

38) 谷田博幸『ロセッティ——ラファエル前派を超えて』平凡社、1993年、42-44頁。

パリを訪れた。10月4日に弟マイケルに宛てたパリからの手紙で、ロセッティは、リュクサンブール美術館で、ドラロッシュ、ロベール=フルーリー、アングル、エス、シェフェール、グラネなどを見て賞賛し、ドラクロワとダヴィッド派について低評価を下した後、前日駆け足でルーヴルを見たことを伝え、フラ・アンジェリコのアレスコのコピー、ヴァン・ダイク、マンテーニャ、ティツィアーノなどを評価した後、以下のように記している。

では一番は何か。ハントと私が生涯に見た中でもっとも完璧な、完全に描かれた作品だと正式に決定したのは、サン=ジェルマン=デ=ブレ聖堂にあるイポリット・フランドランの2点の作品（キリストのエルサレム入城と道行きを描いている）です。素晴らしい！素晴らしい！！素晴らしい！！ハンコックにも伝えてください³⁹⁾。

ここでロセッティが最上級の賛辞を贈っているのが、イポリット・フランドランの《キリストのエルサレム入城》(図9)と《道行き》(図10)であった。サン=ジェルマン=デ=ブレ聖堂の建築自体は、中世に建てられたロマネスク式だが、その内陣と身廊フリーズの壁画が、1839年からフランドランによって制作されていた⁴⁰⁾。既に前章で述べたように、フランドランは19世紀中頃のフランスで、宗教画刷新運動の先頭に立つ画家であり、ここでも金地やアレスコ風の色彩、光を全体に亘らせることで弱められた明暗など、クアトロチェント的な手法が用いられている。また特にその構図については、ジョットがスクロバーニ礼拝堂に描いたキリスト伝の中の同主題の影響が指摘されている⁴¹⁾。

ロセッティに拠れば、この作品を至上のものとする評価は、同伴したハン

39) Oswald Doughty and John Robert Wahl (ed.), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, 1965, p. 66.

40) イポリット・フランドランによるサン=ジェルマン=デ=ブレ聖堂の装飾に関しては以下の文献を参照。Bruno Horaist, "Peinture murales Saint-Germain-des-Près (1839-1863)", in: Exh. cat., *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, Paris, Musée du Luxembourg / Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1984-1985, pp. 125-131.

41) Driskel, *op. cit.*, p. 127.



図9 イボリット・フランドラン《キリストのエルサレム入城》1839-60年、パリ、サン=ジェルマン=デ=プレ聖堂、内陣



図10 イボリット・フランドラン《道行き》1839-60年、パリ、サン=ジェルマン=デ=プレ聖堂、内陣

トにも共有されていることになっているが、ハントの回想では、ロセッティとの違いが強調されている。

サン=ジェルマン=デ=プレ聖堂のフランドランの絵画は、この芸術家の目的の完全な実現であるがために素晴らしい。それらは間違いなく、今日の宗教芸術の最高の例である。私より教義に多大な敬意を抱いているゲイブリエルは、そのときそれらの絵の美点の現実的限界を認めなかった。それらは、描かれている聖なる人物の髪が梳られブラシを掛けられている様子や、厳かな聖人の整った横顔を、頭部を囲む平らな栄光の円盤からしばしばはっきりと切り抜いていることなのだ。私に印象深く感じられ、またこの構想を、その高いランクにも拘わらず、わざとらしい好みによって損なわれたものに分類させたのは、この特徴なのである⁴²⁾。

ハントがここでわざとらしい欠点として指摘しているのは、聖人達の綺麗に整えられた髪型と、円光から浮き出た顔である。ハントは宗教画の中に聖人の頭部を囲む円光を描き入れることに強い抵抗を持っており、しばしばそれを自然の光に置き換えていた⁴³⁾。それを考えれば、ここで聖人の聖性を保証する手段として採られた美化や円光を、不自然と感じたのはよく分かる。

(4) 結論

以上のように、兄弟団結成前後のラファエル前派の主要メンバーの関心は、フランスの宗教美術刷新運動に於けるラファエッロ以前の様式の再評価と具体的な共通点を有し、ラファエッロ後期以降の様式を否定し、精神性を体現する非再現性に一定の価値を見出していたことは明らかである。だが、その

42) Hunt, *op. cit.*, pp. 188-189.

43) Michaela Gibelhausen, *Painting the Bible: Representation and Belief in Mid-Victorian Britain*, Aldershot and Burlington, 2006, pp. 83-84.

初期に宗教主題が目立つとはいえ、ラファエル前派の活動は決して宗教画と
いった特定のジャンルに限ってその革新を目指したものではなかった。プロ
テスタントであるイギリス国教会では、宗教画はあくまでも物語画であり、
礼拝像ではなかった⁴⁴⁾。そのため、フランスに於いては宗教画のモード選択
という文脈で生まれた価値観は、イギリスのラファエル前派では初めから美
的なものとしてしか共有されなかったのだろう。それはいわばもっとも強い
論理的な根拠を欠いていたと言っても過言ではない。そして、恐らくハント
やミレイが早くから持っていた写實的細密描写への興味は、ついにこのラ
ファエロ以前の様式への回帰を、封印することになるのだと考えられるの
である。

附記

本論文は、稿者を研究代表者とする科学研究費補助金 基盤研究 (B) 「近代西欧
に於ける〈ラファエロ以前問題〉の研究」(2007～2009)の成果の一部である。

図版出典

Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London, 2000 : 図 2, 3, 8
Exh. cat., *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869*, Museum für Kunst und
kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 1989. : 図 5
Exh. cat., *The Pre-Raphaelites*, The Tate Gallery, 1984 : 図 1
Exh. cat., *Ford Madox Brown: Pre-Raphaelite pioneer*, Manchester Art Gallery,
2011 : 図 7
石鍋真澄監修『ルネサンス美術館』小学館、2008年 : 図 4
稿者撮影 : 図 6, 9, 10

44) Helene E. Roberts, "Cardinal Wiseman, the Vatican, and the Pre-Raphaelites",
in: Susan P. Casteras and Alicia Craig Faxon (eds.), *Pre-Raphaelite art in its
European context*, Cranbury, London and Mississauga, pp. 143-159.