

1810年代後半の歴史風景画の変化

——ミシャロン《廢墟となった墓を見つめる羊飼い》

鈴木 一生

1816年、17世紀以来続いている国立美術学校のローマ賞コンクールに、風景画のための部門が新たに設立されることになる。この賞の設立は、長年下位ジャンルに甘んじてきた風景画がアカデミーに認められた歴史的な事件として解釈される。同時に、それが単なる風景画部門ではなく歴史風景画部門であったことは、あくまで物語を含み構成された風景画に賞を与えようとするアカデミーの矜持が垣間見える。

翌年に開催された第1回ローマ賞歴史風景画部門で大賞を受賞したのが、アカデミー派の人々に将来を期待されていたアシル＝エトナ・ミシャロンであった¹⁾。彼は同年のサロンに《廢墟となった墓を見つめる羊飼い》(図1)を出品している。この作品の解説で必ず言及されるように、本作の主題は、そのタイトルが示す通り、アカデミーが理想とした17世紀の歴史画家ニコラ・プッサンの代表作《アルカディアの牧人たち》(図2)に基づくものである。サロンは4月24日に開催され、一方でローマ賞は3月に最終試験が終わり、7月に発表される結果を待つだけであった²⁾。小針由紀隆は、本作についての論文で、ミシャロンはアカデミーが理想としたプッサンの権威を借りることにより、自身がローマ賞を受賞する力量があることをアカデミーにアピールする意図があったと推論する³⁾。加えて、プッサンとミシャロンの絵画を比較し、個々の描写にはミシャロンの個性が表れており、この個性とは「戸外での現実観察に基づくリアリズムのこと」であると結論付ける。しかしながら、ミシャロンの風景画に表れる写実性の理由を、戸外での自然観察に直接的に求めるのは、早計に失するようと思われる。というのも、後に詳細に論じるように、戸外での自然の直接観察の重要性を説いた彼の師であるピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌの作品における個々の自然の描写とミシャロンのそれとは異なっているからだ。またその主



図1 アシル=エトナ・ミシャロン《廃墟となった墓を見つめる羊飼い》1816年、静岡県立美術館



図2 ニコラ・プッサン《アルカディアの牧人たち》1637-38年、パリ、ルーヴル美術館

題に関しても、ミシャロンはプッサンの哲学的要素を必ずしも引き継いでいないと思われる。本稿では、本作に表れる写実的描写がどこから来たのか、またこの若い風景画家がどのような意図をもってプッサンの主題を借用したのかを明らかにすることにより、1810年代後半の歴史風景画の変化について考察する。

1. ローマ賞歴史風景画部門の設立経緯

ミシャロンがローマ賞の受賞を意識して本作をサロンに出品したと言
うのならば、ローマ賞歴史風景画部門がどのような意図で設立されたの
かを初めに確認しておく必要がある。この賞の設立に関して確かなこと
はわかっていないが、個別的に論じられている設立の背景を整理してお
くことは無駄ではないであろう。

上に記した通り、最終的に風景画のためのローマ賞が設立されること
になるのは王政復古期の初めであるが、革命時にすでにその考えは表れ
ている。その頃には、絵画市場の拡大と芸術の受容者の変化を背景に、
歴史画以外の下位ジャンルのローマ賞を設立すべきだという声は次第に
高まっていたのだ。1790年の中央アカデミー構想には、年に1度の絵
画と彫刻のローマ賞と2年に1度の版画と風俗画のローマ賞を設立する
案が含まれていた⁴⁾。

また1791年には、カトリメール・ド・カンシーが、素描芸術のため
の公立アカデミーと公立学校の設立、また芸術への助成を主張した『フ
ランスの素描芸術に関する考察』において、以下のように歴史画以外に
ローマへの給費留学の制度を作るべきであると主張している。

ローマへの助成金を現実に受ける可能性があるのは、ひとつのジャ
ンルだけに思われる。まさしく発展のさなかにある「風景画」であ
る。多くの理由以外に、それに賛成する反論の余地のない理由があ
る。自然そのものによって他のジャンルとは区別、分割されている
この絵画ジャンルは、我々の国の場所や気候、形の中に、それが必
要とする偉大なる模範を見つけることは期待できない。イタリアは、
すべてを兼ね揃えている。よって風景画のための賞を設立すること
は、この芸術の進歩に有益なことではないかと考える⁵⁾。

新古典主義的精神を持ち合わせたカンシーは、フランス国内の自然に風
景画の模範となる情景を見つけることはできなかった。あくまで彼が理
想とするのは、古典古代の舞台となったイタリアの情景であった。後の
王政復古期のアカデミーの終身書記官によるこの発言には、17世紀の

ローマで活躍したアンニバレ・カラッチやプッサン、クロード・ロランの理想風景画がその念頭にあったことは明白である。イタリアの情景をプッサンやクロードのように描く、それはまさに歴史風景画の理想であった。

以上のような考えや構想があったにもかかわらず、1793年に一旦廃止され、1797年から再び開催されたローマ賞は、「絵画」、「彫刻」、「建築」、「銅版画」、「作曲」という部門のみであり、風景画のためのコンクールが開催されることはなかった。歴史風景画部門が開催されるためには、革命が落ち着き、新たに学士院の改組が行われ、「美術アカデミー」として諸制度が整えられていく王政復古期まで待たなければならなかった⁶⁾。

一方で、手でなされる技術的の仕事と見なされていたが故に、下位ジャンルに貶められていた風景画を、歴史物語といった精神的、道徳的要素、また理想美と結びつけることにより、歴史画と並ぶものとして論じようとする理論的試みが行われていた。革命暦8年(1799-1800年)に刊行されたピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌの『芸術家のための実践遠近法基礎』は、戸外油彩習作実践の重要性を強調していることにより近年取り上げられることが多いものであるが⁷⁾、ここでヴァランシエンヌは自然を捉える2つの方法を論じている⁸⁾。ひとつは「自然をあるがままに示す方法であり、出来る限り忠実に自然を描く方法」である。そしてふたつ目が「自然がありうるように、豊かな想像力により天才の眼に映し出されるように」描く方法である。後者を、ヴァランシエンヌは「歴史風景画 *paysage historique*」あるいは「英雄風景画 *paysage héroïque*」と呼び、より困難な方法であるが、風景画家が目指さなければならない道であるとし、以下のように述べる。

おそらく、歴史風景画で名を成すためには、打ち勝つべき大きな困難がある。しかし、それは乗り越えられないものではないのだ。プッサンの作品はわたしたちにそのことを示してくれている。この巨匠以来、彼に並ぶ人物はいないとしても、不可能なことだと思っ
てはならない。才能の炎は消されていない。わたしたちには偉大な模範がある。それらを模倣する勇気と、それを成功させるという気高い自信を持ってこそ、その才能へと接近することができるのだ⁹⁾。

歴史物語を含んだ風景画を田園風景画より高位のものとし、それをプッサンと結びつける試みは、シャルル＝ジャック＝フランソワ・ルカルパントイエ『風景画論¹⁰⁾』(1817年)やジャン＝パティスト・ドゥペルト『風景画理論、あるいは芸術が模倣できる自然美についての一般的考察¹¹⁾』(1818年)といった後の風景画理論書でも繰り返されるものである¹²⁾。これらの理論書に見られるように、アカデミー派の人々が、風景画の理想として常に挙げるのがプッサンの作品であった。この古典派の巨匠の作品を挙げることにより、風景画の格の高さを強調するのが風景画に好意的なアカデミシアン¹³⁾の常套句である。

アカデミー内においても、風景画のためのローマ賞を設立すべきであるという議論の中で、この理論はたびたび用いられた。キアラ・ステファニによって、1816年のローマ賞歴史風景画部門設立数ヶ月前にアカデミー内で行われたアントワヌ＝ロラン・カステランの証言が発見されている¹³⁾。この資料の中で、カステランは風景画家にもアカデミーの中で名誉ある地位を与えることを要求している。彼は、風景画はすでに歴史画の背景以上のものになっており、歴史画の精神性を持ちながらも、風景自体がその主題となっていると主張し、その代表としてプッサンの《蛇のいる風景(恐怖の効果)》(図3)を挙げる。そして最終的には、プッサンのような風景画を描くためには、イタリアの風景を観察することが必須であると結ぶ。この議論は風景画のローマ賞設立を意識したものであり、歴史画の延長でありながら、独立した風景画を賛美しようとする意図があった。つまり、アカデミーの中での風景画の格上げとは、風景画に精神性を加えること、プッサンといった巨匠と同時代の風景画を結び付けることにより行われた。

ローマ賞歴史風景画部門の設立とは、まさにこの文脈において解釈されるべきものである。1815年終りに当時のアカデミーの終身書記官であったヨハイム・ル・ブルトンにこの部門の設立の提



図3 ニコラ・プッサン《蛇のいる風景(恐怖の効果)》1648年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

案を受けた内務大臣のヴォーブラン伯爵の返答は、当時のアカデミー内の風景画の評価を表わしている。

歴史ジャンルでの風景画家に関しては、わたしもあなたと同じように、他の芸術家と同等の特権を享受することが必要だと考え、この点に関して全くあなたの意見に同意します¹⁴⁾。[下線部は筆者による]

この文面からは、あくまで推奨すべきなのは「歴史ジャンルの風景画」であった様子が窺える。一般の市場で人気の高い田園風景画や都市の情景をそのまま描いた都市景観図は、アカデミー派の人々にとって、精神性のない、眼を喜ばすだけの絵画であった。このようなアカデミーの思想を強く反映したローマ賞歴史風景画部門は、最終的に1816年に設立され、4年に1度という限定した形ではあったが、翌年の1817年から開催され、アカデミーがローマ賞運営の主導権を失う1863年まで続くことになる。

以上のような経緯で開催されるようになったローマ賞歴史風景画部門は、あくまで国立美術学校という限られた世界でのコンクールであり、多くの人々に称賛される賞ではなかったようである。当時広く流通していた媒体における、この新たに設立されたローマ賞に関する反応はあまりにも控えめである。それは、歴史風景画というジャンル自体が興味を引くものでなかったのと同時に、ローマ賞の開催自体が一部の人間にしか開かれていなかったことと無関係ではないであろう。第1回ローマ賞歴史風景画部門の参加者はわずかに8名のみであり、また受賞作の展示も限られた期間に、極めて劣悪な環境で行われていた。受賞作の展示会に出かけたある批評家は、以下のようにその展示の様子を陳述している。

ローマ賞を競った作品、またローマの学校から送られた作品が公衆の目にさらされるのはわずかである。3日間の展示が催されるのみであり、愛好家たちが思慮深い意見を形作るような時間はない。展示場所は、光がよく当たらず、狭く、また行きにくい場所にある。それは廊下のような場所で、20人ほど入れればいっぱいになってしまう。生徒たちが付きまとう。言わば、彼らの打算的な好奇心が通

りがかりの会話に耳をそば立てており、そのため黙らざるを得なくなるのだ。批評を述べることは許されない。加えて、部屋は簡素以上のものである。才能の初めの試みが生まれるこの悲惨な地上階は式典場というよりは牛小屋に似ている¹⁵⁾。

この証言からは、ローマ賞受賞者のための展示場の杜撰な様子と同時に、展示会を訪問した一般の公衆がどのように自分の作品を評価するかへの関心が隠しきれない若い画学生たちの様子が垣間見える。若い画家にとって、ローマ賞の受賞は、憧れのローマで学ぶ機会を得るためのまたとないチャンスであった。ミシャロンはローマへの国費留学を強く望んでおり¹⁶⁾、1816年のローマ賞歴史風景画部門の設立は、多くの風景画家にとっての悲願であった。しかしながら、この賞の受賞は、あくまでアカデミーの中での評価であり、必ずしも一般の市場における成功とは結びついてはいなかったのである。

2. プッサン《アルカディアの牧人たち》の受容

こういった状況の中でサロンに出品された《廃墟となった墓を見つめる羊飼》において、ミシャロンは、小針が指摘する通り、確かにアカデミーが規範とするプッサンを意識して描いている。ではどのような点で、ミシャロンはプッサンを参考としているのだろうか。

第一に、本作の構図にプッサンのような明晰さが見て取れる。前景左手には、主題となる人物たちが光の下に描かれている。2人の男女は、古代風の衣装を着、廃墟となった墓石を見つめている。この廃墟と中景の木々は強い影を作り、中央遠景に広がる大地と山々を目立たせるルプソワールとなっている。左手の木々の先に垣間見える羊たちは、前景の男女が羊飼いであることを示している。中景、中央やや右手には正面から描かれた一軒の小屋が描かれ、画面を引き締めるとともに、この自然の中でののどかな生活を想起させる。ミシャロンは、自然に直接学んだ習作をもとにしながらも、意識的に構図を創り上げているのだ。

第二に、こちらの方がより明らかであるが、本作の主題自体が当時の人々にプッサンを想起させるものであった。「廃墟となった墓を見つめる人々がいる風景」は、現在ルーヴル美術館に所蔵されているプッサン

の《アルカディアの牧人たち》(図2)と結びついて受け取られた。1685年に王家のコレクションに入ったこの絵画は、18世紀から19世紀のフランスにおいて、最も称賛され、模倣されたプッサンの作品であった¹⁷⁾。

この作品には、3人の羊飼いたちが墓を発見し、そこに書かれた「Et in Arcadia ego」という墓碑銘を指さす姿が描かれている。パノフスキーによれば、動詞の省略されたこの言葉の意味は、「死はアルカディアにも(あり)」というのが文法的に正しい唯一の解釈である¹⁸⁾。つまり、アルカディアといった理想郷においても死はあるということを指摘する、中世以来続く「メメント・モリ(死を忘れるな)」を表わした図像として解釈される。プッサンは、ゲルチーノの同主題の作品《われアルカディアにもあり》(1618-22年、ローマ国立古典絵画館)を参考にし、死のイメージを強調した同名の作品(1627-28年、チャッツワース・セツルメント基金)を経て、より抽象的なルーヴルの作品を完成させることになる。

だが、パノフスキーが後の「誤った」解釈としてフェリビアン¹⁹⁾の例を挙げているように、この絵画の「真意」が後世に正確に引き継がれていったわけではない。王家のコレクションにあったこの作品は、限られた人物にしか公開されておらず、当時の批評家や芸術家は、この作品を基にした版画や作品に関する陳述からこれを解釈せざるを得なかった。加えて、ルーヴルのプッサンの絵には、墓を発見する3人の羊飼いの前に1人の女が描かれており、18世紀の人々はここにアルカディアにおける恋愛を想起した。最も早いプッサンのアルカディアの模倣の例としては、ローラン・ド・ラ・イールの作品(図4)を挙げることができる。この作品には、すでにプッサンの作品との相違を見ることができる。前景左手に主題となる墓石とそれを発見する人々が描かれ、右手には理想郷アルカディアののどかな風景が広がっている。廃虚となった墓を見つける人物も、プッサンの3人の牧人たちと1人の暗示的な女性から、各2人の若い男と女のグループに代えられている。この作品には、死と若さの対比が強調されている印象を覚える。

この主題に見るのどかな風景の中での墓の発見、また死と若さとの対比は、ジャン＝バティスト・デュボスの『死と絵画についての批判的考察』(1719年)により明確に述べられている。後にアカデミー・フラン

シーズの終身書記官となるこの司祭は、以下のようにプッサンの《アルカディアの牧人たち》を描写する。

わたしが話している絵画 [プッサン《アルカディアの牧人たち》] は、のどかな地方の風景である。

中央には、若い盛りのもっと真ただ中で亡くなった、若い娘のモニュメントが見える。古代風の墓の上に横たわるこの娘の像によってそれが知れる。墓の碑文は、「しかしながらわたしはアルカディアに生きていた (Je vivois cependant en Arcadie)、*Et in Arcadia Ego*」という4語のラテン語のみである。だがあまりにも短いこの碑文によって、若い2人の少年と花飾りをつけた2人の若い娘は、最も深刻に考え込むことになる。痛ましいことをみつめることが全くなかった場所で、彼らはあまりにも悲しいこのモニュメントに出会ったのだと思われる¹⁹⁾。



図4 ローラン・ド・ラ・イール《アルカディアの牧人たち》1650年頃、オルレアン美術館

本来、「死はアルカディアにもあり」と解釈すべき墓の碑文は、デュボスの解釈では、「この墓に眠る人物もまたアルカディアに生きていた」という単純な解釈に代えられている。しかも、そこに眠る人物は、青春の真ただ中で若くして亡くなった若い娘であった。それを発見した同じく青春の中にいる若い男女は、自分たちの人生の短さに直面させられ、それについて考えを巡らす。つまりデュボスの記述は、「どんな楽園にも死はある」という哲学的な意味を、より情緒的な意味として解釈したものであった。この考えは、ロココの時代に愛の詩へと変えられ²⁰⁾、19世紀初頭まで引き継がれていくことになる。実際、19世紀初めにはプッサンのオリジナルな作品が紹介されるようになっていくにもかかわらず、若い男女を伴った墓のある風景という構図の作品が、1810年代のサロンにおいてしばしば見られる(図5²¹⁾)。ヴァランシエンヌもまた、こ



図5 《2人の愛人の墓の前で立ち止まる2人の狩人》(P.-J. ドゥドルー=ドルシーの絵画に基づくエングレーヴィング)

を曇らせうる出来事について彼らが考えるのをわたしたちは目の当たりにする²²⁾。

プッサンのアルカディアを「甘美で情緒的な哲学」と解釈したヴァランシエヌであったが、新古典主義的精神を強く持ったこの風景画の巨匠は、穏やかな風景の中に墓があるという構図を借り、プッサンの作品を想起させるよう鑑賞者に意図しながらも、全く異なる主題にて歴史風景画の模範ともなる作品を描いている。彼が1787年の王立絵画彫刻アカデミーの入会作品として描いた《アルキメデスの墓を発見するキケロ》



図6 ピエール=アンリ・ド・ヴァランシエヌ《アルキメデスの墓を発見するキケロ》1787年、トゥールーズ、オーギュスタン美術館

の文脈でプッサンの絵画を紹介している。

とりわけプッサンの作品〔アルカディア〕は、見るものの心を動かす甘美で情緒的な哲学の色合いを帯びている。彼の羊飼いは幸福で、自身の喜びを感じているのだ。しかしそれ

(図6)には、墓のある風景が表現されながらも、この時代の流行である古典古代の英知の発見が示されている。主題は、マルクス・トゥッリウス・キケロ『トゥスクルム荘対談集』(紀元前45年)に拠っている。前景右手に描かれているのは、古代ローマの文人、政治家であるキケロであり、彼

は古く、廃墟となった墓を発見し、奴隷たちにその墓を発掘させる。キケロはシチリア属州赴任の際、シラクサを訪れていた。現地人はそのことに全く無知であったが、古代ギリシアの数学者アルキメデスの墓がこの地に埋まっていることを彼は知っていたのだ。つまりヴァランシエヌの作品は、古典古代の再評価という新古典主義の思想を歴史風景画において表現したものであった。18世紀後半の教養ある旅行者は、ウェリギリウス、ホラティウス、キケロ、セネカ、大プリニウスといった古典古代の文筆家によって言及された場を追体験するために風景を見たところ、コルバンは分析するが²³⁾、ヴァランシエヌの歴史風景画はまさにそういったまなざしで見た風景を表わしたものであったと言える。見事に構成され、新古典主義の精神を表した本作は、当時の知識人の間で高い評価をもって受け取られた²⁴⁾。

ミシャロンが、自身の師であるヴァランシエヌのこの作品を見ていた可能性は高い。だがこの若い風景画家は、《廃墟となった墓を見つめる羊飼》において、プッサンの作品を想起させることを意図しながらも、プッサンの「死はアルカディアにもあり」という哲学的意図を示すことはなく、またヴァランシエヌのように新古典主義的精神に寄せることもなく、より詩情に富んだ、ロマンティックな精神を表している。穏やかな風景の中に描かれた古代風の廃墟の前には、若い男女のカップルが描かれ、デュボス以来続く「若い盛りにおいても死は訪れる」という解釈が本作にも引き継がれているのがわかる。先に示した通り、1810年代のサロンには、墓の前にいる男女の風景がしばしば見られた。この時代に、古典古代を賛美する新古典主義的な考えはもはや時代遅れになるうとしていた。1810年代後半から1820年代にかけ、芸術家たちは「歴史 *histoire*」の意味を、古典古代の物語や宗教物語に限定されないより広義な意味で捉え、歴史画を描こうと試みていた²⁵⁾。ミシャロンは古典古代の精神を道徳的に示す歴史風景画において、より同時代の趣味に寄り添ったものとして本作を仕上げたのであった。

3. 《廃墟となった墓を見つめる羊飼》に見られる写実性

以上のように、本作は、プッサンの主題を借用しながらも、その意味は異なるものとなっている。では、次にその表現に注目してみよう。小

針は、本作がプッサンを模範とし、見事に仕上げられながらも、細部の描写に目を向ければ、プッサンとは異なるミシャロンの個性である写実性が表れていると指摘している²⁶⁾。確かにプッサンとミシャロンの細部の描写、特に木々や葉といった自然の描写において、その相違は明らかである。例えば、プッサン《蛇のいる風景》の細部（図7）と本作の細部（図8）を比較してみよう。プッサンが前景に描く木々は、枝の輪郭が明確になぞられているものの、単純化された形が簡単に描かれるのみである。後景にある、複数の枝が折り重なる濃い緑の木々は、影となり、輪郭によってその木々のかたまりだけが示されている。

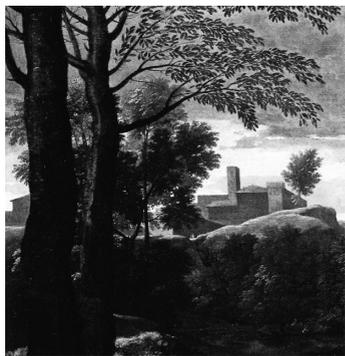


図7 図3の部分



図8 図1の部分

の描写に関しても、プッサンはただ同じ形の葉を機械的に重ねているように思える。一方、ミシャロンの木々の描写はより複雑である。枝は様々な方向から伸び、折り重なりながらも、その様子が詳細に描写されている。葉の表現においても、一枚一枚の葉が明確に描かれることはないが、光に当たる様子や影となっている葉のヴォリュームがその柔らかいタッチによって示されている。これは、この2人の技量の違いというより、その関心がより主題である人物たちや建築物に向いていたプッサンと自然の描写へと向いていたミシャロンとの相違を表している。

小針はこの描写の違いを「ミシャロンの個性」と言い、「戸外での現実観察に基づく」ためと述べる。確かにミシャロンは数多くの自然に基づく習作を残しており、それらが彼の写実的な描写を創り上げたのは事実である。だが、同じく戸外での自然観察を徹底していたミシャ

ロンの師であるヴァランシエンヌの描写ともまた異なっている点に我々は注目すべきである。先に挙げたヴァランシエンヌ《アルキメデスの墓を発見するキケロ》に見られる木々の描写（図9）と本作のそれ（図8）を比べてみよう。ヴァランシエンヌは、ミシャロンほど明確に木々の様子を描いてはいない。確かに前景左手に描かれた影の中にある折れた木の幹の様子などは、彼が自然に基づいて幹を描いたデッサン（図10）などから学び、写實的に描かれている。しかし古代風の像の後ろに描かれた木々の葉や伸びる枝などは、その様子が明確に描写されることはなく、朝か夕の強い日差しの中で、その葉をすかさずかのように曖昧に描かれている。遠景の木々においては、その曖昧さはより明らかである。ヴァランシエンヌは、それぞれの自然の事物の個別的な写実性より、全体の効果により強い関心を向けているように思える。

このようなヴァランシエンヌとミシャロンの木々の描写の相違に関しては、すでにキアラ・ステファニによって論じられている²⁷⁾。彼女によると、ヴァランシエンヌは自然の効果というものに意識を向けて風景を描写している。例えば上に挙げた折れた幹を描いたデッサン（図10）



図9（左） 図6の部分
 図10（右） ジェール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ《起伏のある風景にある枯木の幹》1780年、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門

においては、前景の中心となる幹の姿は詳細にスケッチされているものの、背景にある風になびいている木々は、その動きを表現するためにぼかすように描かれている。この特徴は森の景観を描いたデッサン（図11）により明らかである。手前の木の幹は、はっきりと詳細に描かれているものの、光りの当たる葉のかたまりはぼかされ、その輪郭ははっきりとしていない。それに対して、ミシャロンの戸外習作は、より自然の各事物のディテールに関心を向けている。例えば、1本の木を詳細に描いたデッサン（図12）にそれは明らかである。このデッサンにおけるミシャロンの関心は、この木の生え方（大地との接し方）、それぞれの枝の伸び方、葉の茂り方の特徴を捉え、また全体のバランスを学ぶことにあるように思える。1本の木を詳細に描こうとするミシャロンのこの写実性は、木を1本だけ描いたこのデッサンのみに特徴的なことではなく、山の中の岩や川といった山の中の自然全体の景観を捉えたデッサン（図13）にも見られる特徴である。

このようなミシャロンの特徴は、戸外習作だけでなく、1816年に描

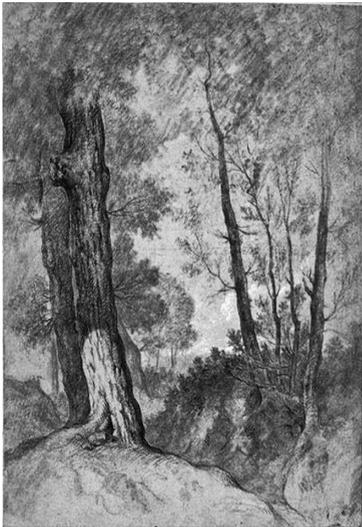


図11（左） ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンス 《森の景観》、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門

図12（右） アシル＝エトナ・ミシャロン 《木》、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門



- 図 13 (左) アシル=エトナ・ミシャロン《川、木々、水底、岩のある風景》、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門
図 14 (右) アシル=エトナ・ミシャロン《コナラとアシ》1816年、ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館

かれた作品である《コナラとアシ》(図 14)にも特徴的に表れている。この歴史風景画の主題は、ジャン・ド・ラ・フォンテーヌの『寓話』(1668-94年)の中「コナラとアシ」に拠ったものであり、植物を主役としたまさに上記に挙げたミシャロンの特徴にうってつけのものであった。画面中央には、強風が吹いても物ともしないことを自慢していたコナラが、大嵐に負け、根元から折れている姿が詳細に描かれている。枝の生え方、その樹皮の凹凸からこの木がコナラであることは明確である。前景に描かれたアシは、風に吹かれ、頭を垂れながらも、強風に折れることなくたおやかにその風になびいている。一枚一枚の茎の様子は明確な輪郭をもって描かれ、葉の緑のそれぞれ異なる色づきなどが繊細な観察眼によって学ばれ、微細な表現によって表されている。この作品において、ミシャロンがそれぞれの植物の特徴を捉え、写実的に描いている様子が見て取れる。

ではこのような相違とはどこから来るのであろうか。この相違には、2つの背景があるように思える。ひとつは、当時の風景画教育によるものである。ヴァランシエヌがその著書で推奨しているように²⁸⁾、19世紀初頭のアカデミー内の風景画教育において、戸外に出て、自然を直接学ぶことは、しばしば強調されていた。例えば、歴史風景画部門の受

賞者であるローマの寄宿生に課された課題では、最初の3年間毎年、実際の自然に基づいた風景画を、描かれた正確な場所の文書とともに提出しなければならなかった²⁹⁾。一方で、この時代に木々や葉などの自然のそれぞれの事物の詳細なデッサンをリトグラフで掲載したモデル集、風景画マニュアルが流行していた³⁰⁾。風景画を志す若い画学生や愛好家は、これらの本からモデルを借用し、自身の風景画の構成に組み込むことができた。アルフォンス＝ニコラ・モンドヴァール『風景画基礎原理³¹⁾』(1804年)は、その最も早い例のひとつとして挙げられる。1820年代から30年代にかけては、ミシャロンの師のひとりであるジャン＝ヴィクトール・ベルタンがデッサンを描いた『木の習作選集³²⁾』(1824年)など、70冊以上のマニュアル本が出版されている。ステファニは、こういったモデル集の影響がミシャロンの絵画やデッサンに表れていると推測する³³⁾。確かにミシャロンはそういったモデル集に自身のデッサンを提供しており³⁴⁾、その手の書物に精通していたことが予想される。そのため、彼がそういった本のモデルを参考にした可能性を否定することはできない。しかし、そういったモデル集が詳細な描写を生んだ原因にはなりえないように思える。むしろこういった自然に基づいた詳細な描写を載せた多数の風景画テキストが出版される背景には、ミシャロンをはじめとする19世紀初頭の風景画家たちの間に、自然に基づいた詳細な描写をしなければならないという共通意識があったと考えるべきであろう。この意識は、当時のローマ賞歴史風景画部門のコンクール内容からきているとも考えられる。ローマ賞の2次試験は、年とともにいくらかの変更はあるものの、規定された期間内に木の習作を描くことが課された。受験者は、アトリエの中に閉じ込められ、自身が記憶した木を詳細に描かなければならなかった。しかも課題は具体的な木の種類までが明示され、風景画家を志す若者には、多くの木のレパートリーを博物学的に自身の頭の中に入れておくことが要求されていた。例えば、1817年のコンクールでは、「雷によって根こぎにされたクリの木 Un châtaignier déraciné par la foudre」が課された。この課題に対し、ミシャロンは審査員の期待を超える作品(図15)を提出している。ミシャロンの提出作品は、詳細な木の描写のみならず、人物を加え、物語性を持たせるといった点で、歴史風景画を意識したものであった。彼の作品は、この課題に対してはむしろ例外と言える。いずれにしても、このコンクールの課

題からは、当時の若い風景画家に詳細な自然の事物の描写が求められていたことがわかる。

ミシャロンの作品に写実的な自然の描写が表れているふたつ目の理由は、より一般の趣味に近い、オランダ絵画の受容に求めることができる。第1節において、あくまでアカデミーが推奨しようとしていた風景画とは歴史物語を含み、ブッサンといった17世紀の理想風景画を模範とした歴史風景画であったことはすでに述べた。だが一般に人



図15 アシル=エトナ・ミシャロン《雷に打たれた女》1817年、パリ、ルーヴル美術館

気が高かったのは、歴史物語を含まないオランダ絵画に代表される自然主義風景画であった。実際、19世紀初頭の絵画市場において、高い値が付く絵画のほとんどは、アカデミーからは下位ジャンルだと見做されていたオランダの風景画や風俗画であった。1789年から1820年のフランス絵画市場における最も高値が付いた絵画を調査したフレデリクセンの調査によると³⁵⁾、18世紀末には、1791年にクロード・ロラン（7901リーヴル）、1792年にルーベンス（8600リーヴル）、1799年にブッサン（8000フラン）といったアカデミーも称賛する巨匠がそれぞれ高値を付けているものの、1800年以降の年の最も高値が付いた絵画のほとんどは、オランダ絵画が独占している。例えば、1817年にはフィリップス・ワウウェルマンの風景画がおよそ24000フラン、さらには1818年にはヤーコプ・ファン・ロイスダールが29700フランという異例の高値を付けて売買されている。もちろん古典派の巨匠の作品が売買されることは少なく、オランダ絵画がより市場に出回りやすかったということが予想されるが、オランダ絵画は、同時代の新古典主義の画家と比べても圧倒的高値で売買されていた³⁶⁾。この調査は、公の売り立てに出されたもののみであり、個人の売買に関しては想像するしかないが、この時代の一



図 16 (左) ヤーコブ・ファン・ロイスダール《森》、ドゥーエ、シャルトリュエーズ美術館（ルーヴル美術館からの寄託）



図 17 (右) アシル＝エトナ・ミシャロン《木の幹の習作》1817 年末以前、ル・ピュイ＝アン＝ベレ、クロザティエ美術館（ルーヴル美術館からの寄託）

般の絵画市場におけるオランダ絵画の人気の高さは明らかなように思える。

ミシャロンのような若い風景画家が、市場におけるオランダ絵画の人気に対して無関心であったとは考えにくい。事実、ミシャロンは、当時ルーヴルにあったロイスダールの《森》（図 16）を模写した習作（図 17）を残している。この模写で、ミシャロンはロイスダールの風景画の一部のみを詳細に写し取っている。この若い風景画家が模写した木の幹の部分には、木の根の張り方、樹皮の様子、枝などのディテールが写実的に描かれており、彼がオランダ風景画の巨匠から、その絵画の構図などではなく、自然の事物の詳細な描写を学ぼうとしていたことは明らかである。

4. 1817 年のサロン状況とミシャロンの制作意図

ではブッサンを意識し、よく構成された画面を作り、この古典派の巨匠を想起させる主題をとりながらも、写実性をもって自然を描いた《廃墟となった墓を見つめる羊飼い》は、1817 年のサロンにおいてどのように受け取られたのであろうか。またミシャロンはどのような意図をもってサロンに本作を出品したのであろうか。

まず当時のサロンにおける風景画一般に対する批評を確認しておこう。1810年代後半から1820年代のサロンにおける風景画に対する意見は、一枚岩ではない。歴史風景画を偏愛する人々がいる一方で、一般の趣味を反映して、1820年代以降には次第に自然主義風景画に対して好意的な批評が増加していく³⁷⁾。しかしながら、1817年のサロンにおいては、第1節で論じたアカデミーの理想を代弁するような意見が目立つ。例えば、『1817年のサロンに展示された風景画に関する考察』という小冊子を出版したM. A. D.と名乗る批評家は、ただ木々や建築物を巧みに描けるからといって、優れた風景画家にはなれないとして、自身の理想を以下のように語る。

[歴史画家、風景画家の] どちらもが、忠実な模倣によって眼を満足させる芸術に、わたしたちの精神に興味を抱かせ、わたしたちの心に触れ、わたしたちの魂のなかに深い感覚を創り出す芸術を加える時にのみ、画家という称号から詩人の称号まで昇進する。[…]
詩人を画家の上位のものとし、イリュージョンよりも感情を好み、日常的な風景よりも歴史的な風景を好む熱狂的な愛好家のためにわたしは書く。わたしの考察が、若い風景画家の関心を引き、年配の風景画家を高揚させ、プッサンやティツィアーノ、カラッチ、ドメニキーノ、ロイスダール、クロード・ロランに匹敵するなんらかの作品の一派を豊かにせんことを願う³⁸⁾。

ただ自然を忠実に模倣するだけの風景画は、「ただ眼を満足させるもの」にすぎず、より高次の風景画を制作するためには精神に訴えるものを描かなければならないという考えは、まさにヴァランシエンヌの理想に繋がるものであり、アカデミー派よりの批評であると言える。一方で、1817年のサロンにおいても、自然主義的な眼で風景画を鑑賞する人々は存在していた。以下の批評は、アカデミー派の人々とは異なり、絵画に特に高い芸術性や教養を求めていなかった愛好家たちが風景画をどう捉えていたかを示しているという点で興味深い。

大きな部屋に飾られたワトレ氏の大型の風景画、788番を退屈することなく眺めている婦人たちとともにわたしたちはいた。彼女たち

はそこに行って、これらの滝のそばの草地でこの羊飼いたちとともに踊れたらと望んでいた。それは極めて感傷的なものであった。 […] [帰宅後の] その夜の間中、わたしたちはとても気に入っていた木陰について、森の淵について、そしてこれらすべての素晴らしさについてしか話さなかった。その時、わたしたちはシャッセ・ダントタンに住んでいて、田舎には全く行かなかった³⁹⁾。

ルイ・エティエンヌ・ワトレの歴史風景画の中に⁴⁰⁾、この婦人たちは憧れの自然を見ていた。彼女たちは都会に住む人々であり、田舎にあるであろう牧歌的な風景をそこに投影していた。こういった鑑賞のためには、理想的に、しかし本物らしく描かれた風景画が必要とされた。おそらく写実的に理想的な異国の田園情景を描いたオランダ絵画を受容していたのは、こういった趣味の人々だったのではないかと予想される。

ミシャロンの出品作品については、保守的な人々やまた上記のように単純に風景を楽しもうとしていた人々がどのように受け取ったのか、いづれも多くを知ることはできない。意外なことに、このローマ賞受賞者の作品に対する批評はわずかである。数少ない批評のひとつは、極めて辛辣に次のように彼の作品を批判している。

ミシャロン氏。構成は中途半端でまとまりがなく、色調はきつく、安易な筆触で心地よい色彩が並べられている。人物は即妙に描かれている。この若い芸術家は風景画のローマ賞を受賞した。その賞は彼の展示よりも値打ちがある⁴¹⁾。

ミシャロンは1812年に初めてサロンに出品した後、コンスタントに作品を発表し、入選の経験もあった。また1815年にローマに国費留学生として派遣してほしい旨の嘆願書を書いた際には、指導を受けていたヴァランシエンヌのみならず、フランソワ・ジェラルムやアンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン、カルル・ヴェルネ、アントワーヌ＝ジャン・グロ、ピエール・ナルシス・ゲランといった当時の有力なアカデミー会員の推薦を受けており⁴²⁾、アカデミーの中で高い評価を受けていたことがわかる。しかし上の批評からは、ローマ賞を受賞したばかりのこの若い風景画家の一般の知名度も評価も決して高いわけではなかった様子が

窺える。

ミシャロンは、1817年のサロンに、《廃墟となった墓を見つめる羊飼》とともに《風景、日の出》*Paysage ; soleil levant*と名付けられた作品を出品している⁴³⁾。この絵画は現在所在不明であり、どのようなものであったかは想像するしかないが、当時のサロンの調書によると額入りで110×138 cmとあり⁴⁴⁾、大型の作品であったことが分かる。時に自身の技術を示すために習作である小さな絵画がサロンに出品されることはあったが、これほどの大きさの風景画がただの習作の展示であったとは考えにくい。推測の域を出るものではないが、ミシャロンは歴史風景画ではない一般の趣味の高い自然主義風景画を描き、公衆に自身の実力をアピールし、市場に売り込もうしていたのかもしれない。実際、彼はイタリア滞在時に、パトロンであるレスピーヌ家のためにイタリアのティヴォリを描いた、古代遺物を介在させない自然主義風景画をカンヴァスに描いている（図18）。ヴァランシエンヌやベルタンといった歴史風景画家が描いた、自然に基づいた戸外油彩習作は紙の上に描かれることがほとんどであった。カンヴァスの上に初めから描いていることから、後に飾られる作品を意識してミシャロンがこの絵画を制作していた可能性が高い。こういった絵画は、おそらく彼のパトロンのサロンの壁を飾ることになったのであろう。少なくとも、1817年のサロンにおいて、まだ駆け出しの若手の風景画家であったミシャロンは、アカデミーだけでなく、一般の趣味を意識した風景画を描かなければならなかったのである。

結論

ミシャロンは、彼の同世代の多くの画家がそうであるように、憧れのローマに行って学びたいという強い意志を持っていた。そのため、彼がローマ賞受賞を強く意識して《廃墟となった墓を見つめる羊飼》を戦略的に



図18 アシル＝エトナ・ミシャロン
《滝》、パリ、ルーヴル美術館

サロンに出品した可能性は否めない。実際、彼は熟考された構成をもって、プッサンを想起させる主題を描いた。だがミシャロンが描いた「墓のある風景」は、プッサンの哲学的な主題をそのまま引き継ぐことはなく、また新古典主義的なテーマに寄せることもなく、18世紀を通して引き継がれてきた「誤った」解釈を意識的に選択しているように思える。それにより主題はより軽やかな、ロマンティックなものとなり、歴史風景画でありながら牧歌的な田園風景を想起させるものとなっている。こののどかな自然にあふれた風景とは、その主題によるものだけでなく、彼が戸外で繰り返し学んだ、写実的な自然の描写によるものでもある。

1817年12月、ミシャロンはローマに着き、1821年までイタリア各地を回り、多くの習作を描き、その地の自然を学ぶことになる。また完成作においては、アカデミーの教育に従った緻密に構成された歴史風景画を描きながらも、一般の趣味を意識した作品を描いている。例えば、《ロランの死》(1819年、ルーヴル美術館)や《フラスカティの眺めに着想を得た風景》(1822年、ルーヴル美術館)にそれは明らかである。本作は、ローマに旅立つ前のミシャロンが、アカデミーの趣味に合わすと同時に、前世代の歴史風景画家とは異なる意図性と描写方法を用いて描いた意欲作であったと考えられるのである。

注

- 1) ミシャロンの生涯に関しては、以下に詳しい。Pierre Caillau-Lamicq, « Achille-Etna Michallon, 1796–1822 », Pierre Miquel, *Le paysage français au XIXe siècle*, Mantes-la-Jolie, Edition de la Martinelle, 1975, T. II, pp. 75–85. また作品の基本的な情報に関しては以下を参照。Cat. exp., *Achille-Etna Michallon*, Paris, musée du Louvre, 1994 ; Blandine Lesage, « Achille-Etna Michallon (1796–1822). Catalogue de l'œuvre peint », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1997, pp. 101–142.
- 2) 第1回ローマ賞歴史風景画部門に関するデータは、以下を参照した。Philippe Grunhech, *Le Grand Prix de peinture : Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1983, pp. 163–165.
- 3) 小針由紀隆「1816年のA. -E. ミシャロン—《廃墟となった墓を見つける羊飼》の制作意図をめぐる一推論」『静岡県立美術館紀要』第15号(1999年)、11–20頁。
- 4) Blandine Lesage, « La création du prix de Rome de paysage historique »,

- cat. exp., *Achille-Etna Michallon*, op. cit., p. 87.
- 5) A-C. Quatremère de Quincy, *Suite aux Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, 1791, p. 45.
 - 6) 革命時は、「フランス学士院」の一部門として美術のためのアカデミーが存続していた。詳しくは以下を参照。三浦篤「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政—1863年の制度改革を中心に」『西洋美術研究』No. 2 (1999年)、三元社、111-129頁。
 - 7) ヴァランシエンヌにとっての戸外油彩習作の意味に関しては、以下を参照。拙論「コロー《ナルニの眺め》の制作意図に関する一推論」『成城美学美術史』第21号(2015年)、113-135頁。
 - 8) Pierre Henri de Valenciennes, *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, Paris, 1799-1800, pp. 380-385.
 - 9) *Ibid.*, p. 385.
 - 10) Charles-Jaque-François Lecarpentier, *Essai sur le paysage dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l'étude du paysage*, Paris, 1817.
 - 11) Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du paysage, ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter*, Paris, 1818.
 - 12) この論理は、ロジェ・ド・ピールまでさかのぼることができる。Roger de Pile, *Cours de peinture par principes*, Genève, 1969 (Paris, 1708), pp. 200-201.
 - 13) Chiara Stefani, « 'Observations sur le paysage'. Une pièce justificative concernant l'institution du grand prix de paysage historique », actes du colloque, *L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècle, entre tradition, modernité et création*, Paris, Somogy édition d'art, 2002, pp. 47-50. この論文には、資料全文が添付されている。
 - 14) Archive de l'Académie des beaux-arts : 5E 7, *lettre du 24 novembre 1815*, cité dans Lesage, *op. cit.*, 1994, p. 89.
 - 15) M*** [Edmé-François-Antoine Marie Miel] , *Essai sur le Salon de 1817, ou examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose, accompagné de gravures au trait*, Paris, 1817, pp. 482-483.
 - 16) ミシャロンは、1815年4月にローマに国費留学生として派遣してほしい旨の嘆願書を政府に出している。c. f., Caillau-Lamicq, *op. cit.*, p. 79. またこの嘆願書を含んだ、ミシャロンの歴史風景画受賞を目指した戦略については以下に論じられている。Chiara Stefani, « Stratégie d'un succès ? Achille-Etna Michallon au premier concours du grand prix de paysage historique (1817) », cat. exp., *Le Paysage historique de P.-H. de Valenciennes à J.-B.*,

- Camille Corot : Le Prix de Rome (1817-1863)*, musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Meudon, 2015, pp. 37-41.
- 17) ブッサン《アルカディアの牧人たち》の18世紀から19世紀にかけての受容に関しては、以下を参照した。Philip Conisbee, « Tombs in 18th and early 19th Century Landscape Painting », *Neoclassicismo : atti del convegno internazionale promosso dal Comité international d'histoire de l'art*, Genova, nella sede dell' Istituto, 1973, pp. 22-30 ; Richard Verdi, « On the Critical Fortunes - and Misfortunes - of Poussin's 'Arcadia' », *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 911 (February, 1979), pp. 94-104, 107.
 - 18) Erwin Panofsky, *Meaning in The Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982 (1955), pp. 295-320 (『視覚芸術の意味』中森吉宗・内藤秀雄・清水忠訳、岩崎美術社、1971年、273-438頁)。
 - 19) Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, première partie, Paris, 1719, pp. 50-51.
 - 20) Verdi, *op. cit.*, pp. 97-98. を参照。
 - 21) Charles-Paul Landon, *Annale du musée et de l'école moderne des beaux-arts : Salon de 1810*, Paris, 1810, p. 95.
 - 22) Valenciennes, *op. cit.*, p. 486.
 - 23) アラン・コルバン『浜辺の誕生—海と人間の系譜学』福井和美訳、藤原書店、1992年、116-117頁。
 - 24) J. Potocki, *Lettre d'un étranger sur le salon de 1787*, Paris, 1787, p. 13. cité dans le cat. exp., « *La nature l'avait créé peintre* ». *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 2003, p. 251.
 - 25) 例えば、中世の国内の歴史の逸話を主題としたトルバドゥール絵画が挙げられる。それが歴史風景画にどのように表れたかは別稿で論じる必要がある。トルバドゥール絵画については以下を参照。Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour*, Paris, Arthéna, 1980 ; François Pupil, *Le style troubadour ou La nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Impr. Bialec, 1985.
 - 26) 小針、前掲、18-19頁。
 - 27) Chiara Stefani, « Michallon (1796-1822) et Valenciennes (1750-1819) : Nouvelles attributions (dessins et peinture) », *La revue du Louvre et des musées de France*, no. 4 (1995), pp. 74-80.
 - 28) Valenciennes, *op. cit.*, pp. 404-405.
 - 29) Grunchev, *op. cit.*, pp. 119-121.
 - 30) 風景画マニュアル本に関しては、以下に詳しい。Jeremy Strick, « Connaissance, classification et sympathie : Les cours de paysage et la peinture au XIXe siècle », *Journal littérature*, no. 61 (février 1986), pp. 17-

- 33.
- 31) Alphonse Nicolas Michel Mandevare, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles départements de l'empire français, dessinés d'après nature*, Paris, 1804.
- 32) Jean-Victor Bertin, *Recueil d'études d'arbres*, Paris, 1824.
- 33) Stefani, *op. cit.*, 1995.
- 34) *Cahier de quatre paysages dessinés d'après nature par Michallon*, Paris, C. de Lasteyrie, 1817.
- 35) Burton B. Fredericksen, « Survey of the French Art Market between 1789 and 1820 », *Collections et marché de l'art*, sous la direction de Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2005, pp. 19-34.
- 36) 例えば1820年の最も高値を記録したピエール・ナルシス・ゲランの絵画は、9100フランであった。
- 37) 1824年のサロンにおける、英国画家であるジョン・コンスタブルの《干草車》(1821年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー)を含む3点の風景画の受容は、この状況を顕著に表している。この点に関しては、サロン評を網羅的に調査した論文を発表予定である。受容の概要としては、以下を参照。Linda Whiteley, « Constable et le Salon de 1824 », cat. exp., *Constable. Le choix de Lucian Freud*, Paris, Galeries nationales du Grands Palais, 2002-2003, pp. 47-51.
- 38) M. A. D., *Réflexions sur les paysages exposés au Salon de 1817*, Paris, 1817, pp. 4-9.
- 39) E. « Premier Tour du Salon », *Journal des dames et des modes*, 10 mai 1817 (t. XXVI, p. 203).
- 40) 作品の同定はできていない。リヴレには「《歴史風景画》／前景に、羊飼いたちの踊り」との記述がある。*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1817*, Paris, 1817, p. 92.
- 41) M***, *op. cit.*, p. 337.
- 42) Caillau-Lamicq, *op. cit.*, p. 79.
- 43) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1817*, Paris, 1817, p. 64.
- 44) Archives des musées nationaux : AMN-023, *Registres des salons AMN, X-Salons*, 1817.

図版リスト

- 図1 アシル＝エトナ・ミシャロン《廃墟となった墓を見つめる羊飼ひ》1816年、油彩・カンヴァス、81×100 cm、静岡県立美術館
- 図2 ニコラ・プッサン《アルカディアの牧人たち》1637-38年、油彩・カンヴァス、87×120 cm、パリ、ルーヴル美術館
- 図3 ニコラ・プッサン《蛇のいる風景（恐怖の効果）》1648年、油彩・カンヴァス、119×198.5 cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー
- 図4 ローラン・ド・ラ・イール《アルカディアの牧人たち》1650年頃、油彩・カンヴァス、39×58 cm、オルレアン美術館
- 図5 《2人の愛人の墓の前で立ち止まる2人の狩人》(P.J. ドウドルー＝ドルシーの絵画に基づくエングレーヴィング) Charles-Paul Landon, *Annale du musée et de l'école moderne des beaux-arts : Salon de 1810*, Paris, 1810, p. 95.
- 図6 ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ《アルキメデスの墓を発見するキケロ》1787年、油彩・カンヴァス、119×162 cm、トゥールーズ、オーギュスタン美術館
- 図7 図3の部分
- 図8 図1の部分
- 図9 図6の部分
- 図10 ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ《起伏のある風景にある枯木の幹》1780年、鉛筆・紙、白のハイライト、42.8×27.7 cm、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門
- 図11 ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ《森の景観》、鉛筆・ベージュの紙、白のハイライト、44×38 cm、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門
- 図12 アシル＝エトナ・ミシャロン《木》、鉛筆・紙、38.3×30.2 cm、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門
- 図13 アシル＝エトナ・ミシャロン《川、木々、水底、岩のある風景》、鉛筆・紙、34.3×29.1 cm、パリ、ルーヴル美術館素描版画部門
- 図14 アシル＝エトナ・ミシャロン《コナラとアシ》1816年、油彩・カンヴァス、43.5×53.5 cm、ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館
- 図15 アシル＝エトナ・ミシャロン《雷に打たれた女》1817年、油彩・カンヴァス、105×81 cm、パリ、ルーヴル美術館
- 図16 ヤーコブ・ファン・ロイスダール《森》、油彩・カンヴァス、171×194 cm、ドゥーエ、シャルトリエーズ美術館（ルーヴル美術館からの寄託）
- 図17 アシル＝エトナ・ミシャロン《木の幹の習作》1817年末以前、油彩・カンヴァス、58×47 cm、ル・ピュイ＝アン＝ベレ、クロザティエ美術館（ルーヴル美術館からの寄託）
- 図18 アシル＝エトナ・ミシャロン《滝》、油彩・カンヴァス、62.5×56 cm、パリ、ルーヴル美術館

図版出典

- 図 1、8、14、17 : Cat. exp., *Achille-Etna Michallon*, Paris, musée du Louvre, 1994.
- 図 2、3、7 : Cat. exp., *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1994-1995.
- 図 4、15、16、18 : Site de l'Agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais. (2017 年 1 月 30 日最終アクセス) <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>
- 図 5 : Charles-Paul Landon, *Annale du musée et de l'école moderne des beaux-arts : Salon de 1810*, Paris, 1810.
- 図 6、9 : Cat. exp., « *La nature l'avait créé peintre* ». *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 2003.
- 図 10、11、12、13 : Site de l'Inventaire du département des Arts graphique du musée du Louvre. (2017 年 1 月 30 日最終アクセス) <http://arts-graphiques.louvre.fr/>