

〈研究ノート〉

プッサン作《キリストの洗礼》をめぐる

栗田秀法

一九九四年は、ニコラ・プッサン（二五九四—一六六五）の生誕四〇〇年にあたり、パリ（翌年にロンドン）で大規模な回顧展が開催された。その会期中にはルーヴル美術館で三日間にわたりシンポジウムが開催され、日本からは一九七七年にわが国ではじめて学問的な研究を踏まえたプッサンについての単行本を上梓した高階秀爾氏が議長の一とりとして招聘された。また、ただひとり研究発表者として加わった木村三郎氏はプッサン作《ファレリの教師》（ルーヴル美術館）の図像的なプロトタイプ存在を見事な手さばきで検証し、日本におけるプッサン研究の水準をアピールした。

グラン・パレでの展覧会に際して刊行された現ルーヴル美術館長ピエール・ローザンベールの執筆による大部なカタログには刊行予定の論文、単行本を含む膨大な文献が集積・収録され、相互に開かれたプッサン研究のための新たな礎が築かれた。

一七世紀フランス絵画研究の新しい世代の中心的存在となったA・メロの指揮のもとで開催されたシンポジウムは、人選の上でコスモポリタンな配慮がうかがわれるものであったが、それ以上に各国の研究の傾向がくつきり分かれていたことが特筆される。主にプッサンの初期の画業に問題を残している作品の帰属、年代決定という古来からの問題領域にはイギリスの研究者が主に取り組み、図像解釈学あるいは芸術論をめぐる諸問題には、ドイツ、アメリカの研究者が積極的に取り組んだ。フランス、イタリアの研究者たちは、古文書の発掘、プッサンのパトロンの財産目録の発見等の新知見を披瀝した。プッサン・イヤー一九九四から今年にかけて相次いで公になったさまざまな研究の総括は、また別の機会に行いたい。

ところで、先に挙げた木村氏のアプローチはいわゆる図像学的な領域に属するものであるが、個々の作品の産出にあたっての図像的な環境を再構成し、その独自性を問うという基本的な作業がプッサンの場合一部の特異な作品を除き依然として不十分なままにさまざまな議論が行われている場合が多い。それだけにまだかなり確実な成果があげられうる余地が残されていることは、新畑泰秀氏による《フローラの王国》をめぐる昨年の美学会での発表、あるいは筆者の《マナの収集》をめぐる昨年の美術史学会での発表においても示された。本稿の試みも、基本的にはその延長上にあるもので、いくつかの実例研究を経た後に予定している総合的な研究のための基礎的な研究の一部である。

*

一六三〇年代の半ば、ニコラ・プッサンは、彼のローマにおける庇護者のひとりカッシアーノ・ダル・ポッツォから「七つの秘蹟」の注文を受けた。これは、一五世紀のロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《七つの秘蹟の祭壇画》とは異なり、神の恩恵を授かるための儀式である七つの秘蹟を七つのタブローによって表現するものであった。また同時代の秘蹟の典礼に則った光景を描くのではなく、秘蹟の原型となったキリスト伝の事績あるいは初期キリスト教時代の儀式の光景を描くという例を見ないものである。一六四〇年代前半にはもうひとつの《七つの秘蹟》がパリにおける重要な庇護者ポール・フレアル・ド・シャントルーのために描かれた。⁽³⁾その個々の主題については、次表のとおりである。

秘蹟名	主 題
洗礼	(1) キリストの洗礼 (2) キリストの洗礼
堅信	(1) なし
聖体	(2) 元老院議員アデンスの改宗 (1) 最後の晩餐 (2) 最後の晩餐
悔峻	(1) マグダラのマリアの改宗 (2) マグダラのマリアの改宗
終油	(1) なし (2) 「キリストの戦士」の終油
叙階	(1) 聖ペテロへの鍵の授与 (2) 聖ペテロへの鍵の授与
婚姻	(1) マリアの結婚 (2) マリアの結婚

それぞれの作品の着想源についてはこれまでの研究によりかなり明らかにされてきたが、「洗礼のふたつのヴァージョンにおいて、図像学的な見地からはいかなる特異なものも存在しない」とアンソニー・プラントが評し

たことに端的に表れているように、《キリストの洗礼》については、その主題がありふれているためか、それほど熱心な関心は寄せられてこなかったことは否めない。

けれども、ブッサンはそのかなり定型化していた主題にもかかわらず、あるいはそれゆえに、納得のいく構図を生み出すのに苦労したようで、第一の「七つの秘蹟」シリーズの最後に、しかもローマでは完成することができないまま、パリにおいて完成した。ブッサンがようやく決定的な構図を生み出したきっかけは何であったのだろうか。

ブッサンの独自性は珍しい主題にあるのではなく、むしろありふれた主題にいかに新機軸を打ち出したかにある。われわれ美術史家はそうしたかれの工夫を読み解き言語化していく必要がある。この小論では、「キリストの洗礼」の図像的な伝統においてブッサンの作品がいかなるを位置を占め、いかなる創意を示したかについて若干の考察を試みることにしたい。

*

ブッサンは生涯に四点の「キリストの洗礼」を残している。「七つの秘蹟」第一シリーズのために一六四二年に描かれたもの (fig. 1) のほかに、第二シリーズのために一六四六年に描かれたもの (fig. 2)、一六四八年に描かれた小品 (fig. 3)⁵⁾、さらに一六五五年頃に描かれたもの (fig. 4)⁶⁾ がある。ここで考察の中心としたのは、一六四二年の作品である。

洗礼者ヨハネによるキリストの洗礼の挿話は新約聖書の四福音書すべてに説かれているが、ひとまずルカ伝の次の一節を典拠として挙げておこう。他の福音書では、キリストが水から上がると聖霊が降りるとあるからである。

民衆が皆洗礼を受け、イエスも洗礼を受けて祈っておられると、天が開け、聖霊が鳩のように目に見える姿でイエスの上に降って来た。すると、「あなたはわたしの愛する子、わたしの心に適う者」という声が天から聞こえた。(三章二一―二三節・新共同訳)

ブッサンの《キリストの洗礼》について、一六七二年にペローリは次のように記している。

《洗礼》において、ニコラはきわめて見事な着想を示した。洗礼者ヨハネがヨルダン河畔でキリストの頭の水を注ぐ間に、最愛の息子に向けられた永遠の父なる神の声が上から聞こえたため、雲間から降りてくるその声の方を向いているものがある。その中のひとり天を示し、もう一人はキリストを指しており、二人とも彼

を神の息子と認識している。聖霊がキリストの頭の上で鳩の形をして光輝いている。両手を胸にやって恭順を示すキリストは彼の長衣を支えるふたりの天使によって仕えられている。他のものは服を脱いだり、身につけたり、洗礼を待っていたりしており、裸体は変化をつけられて配され、さまざまな表情が描き分けられている。

次に、ブッサンがいかなる図像的な伝統に従い、またその構図の生成にあたつていかなる工夫を凝らしたかについて考えてみよう。ただし「キリストの洗礼」の古代末期以降の図像的な変遷については図像事典類に譲ることにし、ここでは十五世紀以降の表現の主な類型についてまとめておきたい。

「キリストの洗礼」の図像を構成するものとも主要な要素は、いうまでもなくキリストに洗礼を授ける洗礼者ヨハネと受洗するキリストである。キリストの頭上には、鳩のかたちをとった聖霊が描かれ、キリストにはしばしば天使が付き従っている。また、ルカ伝に「民衆が皆洗礼を受けると」とあるように、キリストの周囲に民衆の姿が描き込まれることがある。具体的な作例をいくつかみていくことにしよう。

「キリストの洗礼」の表現は、縦長の画面構成と横長の画面構成とで大きく二つに分かれる。祭壇画には比較的前者が多く、礼拝画像的な性格が強い。縦長の場合では、イタリアではピエロ・デラ・フランチェスカ (fig. 9)、フランドルではロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作例 (fig. 10) のように、キリスト、洗礼者ヨハネ、そして天使とで画面が構成される場合がもつとも多い。また、ピエロをはじめとして、パオロ・ヴェロネーゼ (fig. 11)、アンニーバレ・カラッチ (fig. 12)、アダム・エルスハイマー (fig. 13) の諸作例が示すように民衆の姿が描き込まれる場合もある。

横長の画面構成の作例は比較的少ないが、ティントレットの作例のように (fig. 14) キリストと洗礼者ヨハネおよび天使だけで構成されるものに加え、マゾリーノ・ダ・パニカレ (カステリオーネ・オローナ、洗礼堂)、ピントリッキオおよびベルジノ (ヴァティカン宮、システイナ礼拝堂)、バッキアツカ (fig. 15) のように、こちらでも民衆の姿を描き込む場合がある。

さて、ブッサンが一六四二年の洗礼で構想の出発点としたのは、既に指摘のあるように、ラファエロとその一派によるヴァティカン宮のロジア (開廊) の作例である (fig. 16)。この作品の画面中央にはキリストと洗礼者ヨハネが向き合っている。キリストは両手を合わせて祈っており、ルカ伝の記述に忠実に従っている。洗礼者ヨハネの後ろにはキリストのチュニカを手にするふたりの天使と、天から舞い降りるふたりの天使が配されている。キリストの後ろにはこれから洗礼を受けるために着衣を脱ぐ民衆の姿が描かれている。これに関しては、「民衆が皆洗礼を受けたとき」というルカ伝の記述に対する配慮はうかがわれない。

一方、ブッサンの作品 (fig. 17) では、雄大な自然を背景にキリストと洗礼者ヨハネの姿は画面中央よりも右寄りに配されている。また両者の位置関係は左右逆にされているのに加え、キリストの後ろに翼のない天使が配さ

れ、キリストの頭上には聖霊の鳩が飛んでいる。一方キリストは祈るのではなく両手を胸で交差し、慎み深い謙讓の仕草を示している。キリストと洗礼者ヨハネとの関係については歴史的にいくつかの変遷を経ており、キリストが祝福の仕草をしたリ (fig.6)、あるいは洗礼を授ける洗礼者ヨハネのほうがりひきまいたりする (fig.13) ことによってキリストの偉大さを強調する中世的な精神とは対照的に、謙讓の仕草は、エミール・マールによれば、一七世紀における「キリストの洗礼」図像のもっとも大きな特徴のひとつである。

洗礼者ヨハネの後ろにはさまざまな民衆の姿が描かれているが、ロッジアとは異なり、プッサンにおいては洗礼を待つ人だけではなく、洗礼を終えた人の姿も描き込まれている。頭から衣を脱ごうとする人物と片膝を上げストッキングを脱ごうとする人物は、ロッジアに由来する人物である。子供にしがみつきロッジアにおけるキリストのような姿勢をした老人が新たに加えられ、さらに、指摘のあるように、ミケランジェロの《カッシナの戦い》にもとづくマルカントニオ・ライモンディによる銅版画 (fig.14) から取材したストッキングをはく人物が挿入されている。

プッサンの作品は上に述べた作品との関連の中でのみ議論がなされてきたが、これまでプッサンの作品とは関連づけられることのなかったダニエレ・ダ・ヴォルテラの《キリストの洗礼》(fig.15) はプッサンの作品にとつて少なからぬ重要性をもっていたのではない。

さらにプッサンにおいて新しいのは、ペローリの作品記述において注目されているように、受洗者ではないがこの出来事について反応を示す三人の人物である。

これら二点の問題については、のちに再び触れることになるであろう。

プッサンの作品には二枚の準備素描が残されている。いずれも、プッサンが最終的な構図を決定するまでの過程で用いた独自の舞台装置を覗きつつスケッチされたものと考えられる。現在シヤティイにあるもの (fig.16) は、完成作とほぼ同じ人物構成を見せるのに対して、パリ、エコール・デ・ボザールのもの (fig.17) は人物の構成が左右逆になっており、キリストの洗礼にコメントを加える三人の人物がまだ現れていない。完成作とは異なり、キリストには有翼の天使が付き従っている。既にミケランジェロに由来する人物が挿しはさまれているものの、ロッジアのヴァリエーションともいべきものである。

また両者を比較すると、後者の人物は誰も神の顕現に反応を示していないことがわかる。一六三〇年代後半以降プッサンにおける構図は、造形上の要請及び物語叙述あるいは物語の寓意的な内容の喚起のための要求に同時に応答できるようなものでなければならなくなっていた。《キリストの洗礼》においてそうした構図を完成するためのものとも重要な着想は神の顕現に反応を示す受洗者であったに違いない。

ところで、ロッジアの《キリストの洗礼》を特徴づけるキリストの洗礼の場面に洗礼を待つ裸体の男性像を配するという着想は、キリストと洗礼者ヨハネ、キリストの衣を空中で支えるふたりの天使の配置についてはティ

ントレットの同主題に由来しているピーテル・パウル・ルーベンスの《キリストの洗礼》(fig.18)に影響を与えている。ミケランジェロの裸体像が意識されている男性像については、やはりダニエーレ・ダ・ヴォルテラの同主題の作品 (fig.16) が影響を与えたとされている。²⁶⁾

ルーベンスの作品とロッジアとの比較において注目しておきたいのは、洗礼者ヨハネの視線の向きである。いうまでもなくこれは、「天が開け、聖霊が鳩のように目に見える姿でイエスの上に降って来た。すると、『あなたはわたしの愛する子、わたしの心に適う者』という声が天から聞こえた。」という聖書の記述に呼応している。興味深いことに、この神の顕現をどのように可視化するかにについてルネサンス以降の画家たちは、辻佐保子氏が不可視世界の異次元化の代表的な手法として挙げられた四つの手法のひとつ、「神の顕現(『テオファネイア』)の神秘、超自然性をこの事件を眼にした地上の証人たちの驚き慌てる姿、あるいは各種の天変地異によって示す」手法によってさまざまな工夫を凝らしてきた。ちなみにルーベンスと同様の処理を行っているものには、ウェロネーゼの前例 (fig.17) がある。一方キリストの洗礼に居合わせる天使たちの反応によってこの事績の神秘的な性格を際立たせたものとして、ミケランジェロ・アンセルミやエル・グレコの作例 (fig.19) を挙げておこう。また、聖霊の鳩だけではなく父なる神の姿を表したものには、同上作品の他に一六世紀末ではアンニバレ・カラッチの作品 (fig.20) などを挙げることができる。ブッサンが一六四八年に描いた作例 (fig.23) はこの系譜に属するが、さらに洗礼者ヨハネが天を向くタイプに属する。

さて一六四二年の作品において、ブッサンはどのような手段で神の顕現の神秘性を際立たせているのであろうか。すでに指摘したように、ロッジアの《キリストの洗礼》とブッサンの作例とを隔てるもつとも大きな相違は、ブッサンの作品においては洗礼を待つ人々と終えた人が区別され、洗礼を受けた民衆が神の顕現に対して反応を示していることである。ルカ伝の記述に従えば、洗礼を終えた民衆の姿が描かれるのが典拠に忠実であるのであるが、意外に作例は少ない。いったいこうした表現はブッサン単独の創意に帰すべきであらうか。

ブッサンとの直接的な影響関係は想定しにくいものとして、十六世紀半ばのアンセルミの作例、一六世紀末のものではルドヴィーコ・カラッチの作例 (fig.22) が存在する。しかしながら、ここでは受洗者の姿は裸体像ではない。

一方、受洗者の一部が裸体像であるものとしてブッサンに感化を与えた可能性があるものが、先述したヴォルテラの作品 (fig.15) である。着衣を脱ぎ着している人物は、神の顕現に反応していないが、中景の何人かの人物が明らかに反応を示している。

歴史的にみると、洗礼を終えた民衆が神の顕現に立ち会っているさまを描いたものは、ヤン・ファン・スコレルの作例 (fig.21) にさかのぼる。彼のイタリア旅行の後一五二七年から二九年頃に描かれ、ファン・マンデルが「そのなかにはきわめて見事な作品である《キリストの洗礼》があった。そこにはラファエロの趣味で描かれ

た美しい女性の姿があり、彼女らは聖霊が降ってくるのを見るため視線を上げている。」と評したこの作品では、画面中央に洗礼者ヨハネが身を屈めるキリストに洗礼を施し、その両わきには洗礼を終えた民衆が天の方を仰ぎ見ている。

ルーベンスはこの作品を実見し、それに基づく素描を残しているが、既に述べたように、彼の《キリストの洗礼》には神の顕現に反応する人物の役割は洗礼者ヨハネに割り当てられている。

もちろんこのファン・スコレルの作品がプッサンに直接影響を与えたと考えられることには無理があるが、この作品の発想はファン・スコレルの弟子のマルテン・ファン・ヘームスケルクの同主題の諸作例 (fig. 22) に受け継がれた。その中でもプッサンに何らかの形で示唆を与えることができたのは、彼の素描に基づきフィリップス・ハレによって版画化された《キリストの洗礼》 (fig. 23) ではないだろうか。

この作品では、画面左端に「民衆に説教を行う洗礼者ヨハネ」の場面が描かれ、画面中央にキリストの洗礼の場面が描かれている。画面右手には、洗礼を終えた民衆が天を仰ぎ見るさまが描かれている。また、興味深いことにやはりミケランジェロの《カッシナの戦い》に由来するストッキングを穿く人物が描かれ、プッサンの作品と同じように上方を見据えている。プッサンにおけるこのモチーフそのものは、一六三四年頃に描かれたとみられる《民衆に洗礼を施す洗礼者ヨハネ》 (fig. 24) に現れるので、ストッキングをはくというモチーフ自体がこの版画から由来したということにはならないが、ラファエロのロτζアの作例とプッサンの作例を橋渡しする着想源として、ヴォルテラの作品よりもこの版画はさらに重要なように思われる。洗礼と洗礼を待つ人々で構成されているロτζアの構図に、洗礼を終え神の顕現に立ち会うハレの版画の右手に表れる群像を織り混ぜ、フリーズ状に人物配置すれば、プッサンの構図の概略ができあがる。

一六三八年に描かれた《エルサレム落城》 (fig. 25) の制作にあたって、やはりファン・ヘームスケルクの素描にもとづくハレの版画《エルサレム落城》 (fig. 26) をプッサンは知っていた可能性が強い³⁶。したがって、《キリストの洗礼》においても彼の版画をプッサンが参考にしたと考えることはそれほど無理なことではないであろう。付言すれば、一六五五年の《キリストの洗礼》 (fig. 24) では、洗礼者ヨハネがキリストの後ろから洗礼を授けるところという特異な構図と、今度は洗礼を待つ人々が受洗者すべてが神の顕現に立ち会っているが、やはりハレの版画が一定の役割を果たしたのではないかと推測も成り立つ。もちろん、このプッサンの作品では、洗礼の光景を外側から第三者として眺めるのではなく、われわれ鑑賞者が神の顕現に立ち合わせられるという叙述構造が取られているのであるが。

さて、すでに述べたように、プッサンの《キリストの洗礼》におけるプッサン独自の創意は、洗礼を受けるのではない三人の人物が神の顕現に立ち会いキリストの洗礼の神秘的な性格を観者に促していることである。これについては、《民衆に洗礼を施す洗礼者ヨハネ》 (fig. 24) に現れる洗礼の光景を訝しげに見守るパリサイ人と思

われる人物を逆手にとって利用したと考えることができる。またこれは、『キリストの洗礼』(Hb.27)の二年前に描かれた『マナの収集』(Hb.28)のモーセのポーズ、を思い起こさせる。これは、フェマロリが「黙せる雄弁術」という論文で指摘している神性が宿る高貴なポーズである。^{②③}また、『マナの収集』のモーセと『洗礼』において天を指している人物が等しく青と赤の衣を着ていることは興味深い。

ところで、この三人の人物の行為は、言語行為論における「発語媒介行為(perlocutionary act)」にあたるといえないであろうか。サールの言語行為論によれば、言語行為には四つのレベルが存在する。第一は発語行為(utterance act)で、語(形態素、文)を発話することにあたる。第二は、命題行為(propositional act)で、指示と述定にあたる。さらに、第三として発語内行為(illocutionary act)がある。これは陳述、質疑、命令、約束などを行う行為である。第四が、発語媒介行為である。これは、発語内行為が聞き手の行動、思考、信念などに對して及ぼす帰結または結果というものに關わるものである。^{②④}

物語画に即していえば、第二が典拠やプログラムの内容を人物の身振りや表情、あるいは舞台だてによって逐一表現することにあたる。第三は、アルベルティが『絵画論』でその導入を推奨した、鑑賞者に画中へ関心を向けるような身振りの人物の役割にあたる。第四は、例えば「情報を伝達することによって、納得させ、啓蒙し、教化し、勵まし、自覚させる」行為にあたるのであるが、この行為こそ上述した三人の行為に当たるのではなからうか。彼らの行為は、単に鑑賞者の視線を作品に誘導するだけではなく、物語の深い意味を理解するような對話へと誘うのである。^{②⑤}さらに、背景の中心には青々とした樹木がそびえ、洗礼の再生的な性格に応答し、また、その後ろには浮かぶ白い雲には高貴なる光が満ち溢れ、神の顕現と清めの現場にふさわしい清新な雰囲気を与えている。

このようにブッサンはここで「七つの秘蹟」の一枚として『キリストの洗礼』描くにあたって、洗礼の秘蹟の神秘的な側面を鑑賞者に対して強調しようとしている。ブッサンは、非自然的な表現手段を取ることなく神の顕現に對するさまざまな反応から意味を紡ぎだそうとするとともに、鑑賞者を主題の真の意味についての瞑想に促している。単に鑑賞者が絵を眺めるのではなく、鑑賞者が作品との親密な對話を行うように仕向けるこうした仕掛けは、ブッサンの形象による修辭学における一つの有力な手段と考えることができるが、定式化されていた訳ではない。ブッサンは主題を与えられる度にその都度もうひとつの出発を行い構図を練っていることは、第二シリーズの『キリストの洗礼』(Hb.28)との比較が明らかにしている。今度はあの中央の三人は姿を消し、キリストの洗礼を訝しげに見守るパリサイ人の姿に変えられ、神の顕現に立ち会う人物として画面右端に描き込まれた三人の若者と對照をなしている。この三人は一六四〇年代のブッサンに定型化して頻出する描かれた事件の意味を省察しつつ、鑑賞者にそれを促す「発語媒介行為」をなす人物の一類型の先駆けをなしているが、その萌芽はさらに第一作の『キリストの洗礼』にすでに現れていたといえよう。

これまで述べてきたことから、一六四二年の洗礼について以下のように結論づけることができるのではないだろうか。

この作品は、ラファエロの構想によるヴァティカンのロジリアを構想の出発点とし、ミケランジェロに由来するモチーフが用いられている。ウォルテラの作例も着想源のひとつとして重要であるものの、神の顕現に立ち会う裸体の受洗者という着想には、ファン・ヘームスケルクに基づくハレの版画が感化を与えた可能性がある。すなわち、プッサンはロジリアの《洗礼》を下敷にしつつ、受洗者の表現にハレの版画の発想を取り入れ全体を構成したのである。さらに、鑑賞者の関心を神の顕現に向け、その意味の省察へと促す「発語媒介行為」をなす三人の人物をプッサンは付加した。そうすることによって、これら三人と、洗礼者ヨハネとキリストという二つの焦点をもつ均整の取れた構図の誕生が可能となったのである。

註

- (1) cf. Paris, *Galleries nationales du Grand Palais, Nicolas Poussin. 1594-1665* (catalogue d'exposition), 1994, cat.P. Rosenberg, no.63-69.
- (2) M. Davies, *Rogier van der Weyden*, Londres et New York, 1972, pl.54.
- (3) cf. *Poussin* (catalogue d'exposition), *op.cit.*, no.107-113.
- (4) A. Blunt, *Nicolas Poussin*, 2vol., Londres, 1967, t.1, p.188.
- (5) cf. *Poussin* (catalogue d'exposition), *op.cit.*, no.172. ヴァン・ヘームスケルクの作品とヘーム・ハネの作品(ハイムン美術史博物館蔵)とを関連づけている(M. Jaffé, 《Poussin and Remi》, *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p.213-216, en-part.p.216.)°
- (6) cf. *Poussin* (catalogue d'exposition), *op.cit.*, no.219. この作品には、個人蔵の別ヴァージョンが存在する(*ibid.*, no. 218)°
- (7) Giovan Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, 1672, éd.E. Borea, Turin, 1976, p.431-432.
- (8) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, t.2, p.295-304; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Londres, 1971, t.1, p.127-143; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1972, t.4, p.247-255.
- (9) K. Clark, *Piero della Francesca*, Londres et New York, 1969, pl.19.

- (10) Davies, *op.cit.*, pl.59.
- (11) S.Béguin et R.Marini, *Tout l'œuvre peint de Veronèse*, Paris, 1970, no.129.
- (12) D.Posner, *Annibale Carracci. A Study in the reform of Italian Painting around 1590*, 2vol., Londres et New York, 1971, no.21.
- (13) K.Andrews, *Adam Elsheimer. Paintings-Drawings-Prints*, Londres et New York, 1977, no.8.
- (14) R.Palluchini et P.Rossi, *Tintoretto. Le opere rare e profane*, 2vol., Milan, 1982, no.432.
- (15) L.Nikolenko, *Francesco Ubertini called IL BACCIIACCA*, New York, 1966, fig.29.
- (16) W.Friedlaender, *Nicolas Poussin. A New Approach*, New York, 1966, p.57; ロミョットの生涯について B.F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, University Park et Londres, 1985, p.86-87, fig.112を参照。
- (17) じれじしつヤムナールヂ' モハネ伝一章' 三十五節に記されたキリストに最初に従った使徒であるとする (D.Wild, *Nicolas Poussin*, 2vol., Zurich, 1980, t.I, p.93)° 「キリストの洗礼」の場面に使徒が居合わせていると思われるのび' シホミットはあるベエハマ・スクロハエーニ礼拝堂の《キリストの洗礼》がある。
- (18) G.von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin, 1983, no.45.
- (19) É.Mâle, *L'art religieux du XV^e siècle*, Paris, 1984, p.207.
- (20) Edimbourg, National Gallery of Scotland, *Poussin. Sacraments and Bacchanals* (catalogue d'exposition), 1981, p.82; K.Oberhuber(ed.), *The Illustrated Bartsch 27. The Works of Marcantonio Raimondi and of His School*, 1978, New York, no.472(351).
- (21) P.Barolsky, *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1977, no.22.
- (22) W.Friedlaender, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Londres, 1939, no.75; Chantilly, Musée Condé, *Nicolas Poussin* (catalogue d'exposition), 1994, no.28, cat.:P.Rosenberg et L.-A.Pratt; P.Rosenberg et L.-A.Pratt, *Nicolas Poussin. 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2vol., Milan, 1994, t.I, no.109.
- (23) Friedlaender (1939), *op.cit.*, no.76; Rosenberg et Pratt, *op.cit.*, no.110.
- (24) M.Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford, 1977, p.73.
- (25) cf. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, *P.P.Rubens. Peintures-Esquisse à l'huile-Dessins* (catalogue d'exposition), 1977, p.279.
- (26) Jaffé(1975), *op.cit.*, p.72-3.
- (27) 『中世絵画を読む』岩波書店 一九八九年、五頁。
- (28) A.Ghidiglia, *Michelangelo Anselmi*, Parme, 1960, pp.112-113, pl.1; J.M.P.Andrade, *Le Greco*, Paris, 1983,

no.282.

(29) Bologna, Museo Civico Archeologico-Pinacoteca Nazionale, *Ludovico Carracci* (catalogue d'exposition), 1993, no.13.

(30) Utrecht, Centraal Museum, *Jan van Scorel* (catalogue d'exposition), 1955, no.19.

(31) G.J. Hoogewerf, *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance hollandaise*, La Haye, 1923, p.50.

(32) J.S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, 2vol., Londres, 1959, t.1, fig.30 et 31.

(33) R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin, 1980, no.10, 85 et 94.

(34) A. Dolders, *The illustrated Bartsch 56. Netherlands Artists. Philips Galle*, New York, 1987, no.025:4.

(35) *Nicolas Poussin* (catalogue d'exposition), *op. cit.*, no.53.

(36) この作品について『La destruction du temple de Jerusalem par Nicolas Poussin』と題して近く発表予定の拙稿および、拙稿(要旨)「ニコラ・プッサン作《エルサレム落城》—物語叙述と政治的理念の表象について」『日仏美術学会会報』第一三三号(一九九四年)を参照。なお、ハレの版画に関連して『サッピラの死』(ルーヴル美術館蔵)《神殿の門のところで足萎えの男と癒やすペテロとヨハネ》(メトロポリタン美術館蔵)に関する論考を準備中である。

(37) この作品については、拙稿「プッサン作《マナの収集》について」『美術史』一三八冊(一九九五年)(印刷中)を参照。

(38) M. Fumaroli, *Muta eloquentia: la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin*, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1984, p.29-48.

(39) J・R・サール『言語行為 言語哲学への試論』(坂本 土屋訳)勁草書房、一九八六年(原著一九六九年)、三九—四四頁参照。絵画と言語行為論とが交差する可能性を示したのは、O・ベツチュマンである(O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt, 1984, p.147-148)。ただし、その適用の仕方は筆者と同じではない。尚、ベツチュマンの仕事については、拙稿「意味生成の現場に—オスカー・ベツチュマンの美術史的解釈について—」『美学美術史研究論集(名古屋大学文学部美学美術史研究室)』七号(一九八九年)において簡単に紹介したことがある。

(40) ここで示した人物の行為による発語媒介行為とは別に、プッサンの場合、モティーフの対比的な配置による発語媒介行為が指摘できるように思われる。プッサンの作品で発語媒介行為が生じてくるのは一六三〇年代末からであるように思われるが、それと同時にプッサンの作品に瞑想性が生まれていることを考えるとプッサンの物語の叙述法の変化は発語媒介行為の有無によるものと考えることができ。こうしたプッサンの物語叙述をめぐる修辞学については稿を改め論じてみたい。一方、「発語媒介行為」という語の使用については異論があるかも

知れない。しかしながら、これまで問題意識が漠然としていたため回りくどい言葉で説明がなされてきた指摘がこうした視点から捉え直すことによって改めてその意義が明瞭になり、また絵画が鑑賞者にどんな反応を要求しているのかという視点から再び新鮮な眼で作品に向かえるようになるのではなからうか。

(4) cf. O. Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Zurich et Munich, 1982, p. 46.

(付記)

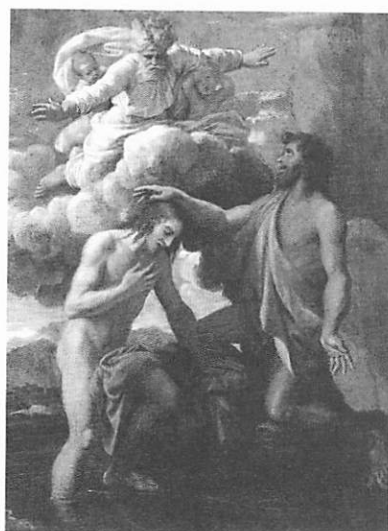
本稿脱稿後、ロンドン展のカタログ(Londres, Royal Academy of Arts, Nicolas Poussin. 1594-1665(catalogue d'exposition), 1995, cat.: R. Verdi, no. 44.)を入手した。特に新しい知見が披瀝されているわけではないが、「この絵のもっとも深刻な弱さは構図に関するところで、お互いにはんの緩やかに結びついているだけのようみに見える極めて多様なポーズと演説家風の身ぶりのコンビネーションによる」、あるいは「いつも部分を全体に従属させる」ブッサンの主要原理のひとつを侵犯しているためだとし、ブッサンのこの作品における工夫、模索を積極的に捉えようとしていない。これは「われわれが進めている研究とは異なり、ヴェルディが物語叙述のレトリックに対するブッサンの関心をむしろ過小評価し、構図の美的な完成度を重視しているためである」と考えられる。

Liste des figures

- fig.1 Nicolas Poussin, *Le baptême du Christ*, 1642, h.t., 95,5×121cm, Washington, National Gallery of Art
- fig.2 N. Poussin, *Le baptême du Christ*, 1646, h.t., 117×178cm, Duc de Sutherland
- fig.3 N. Poussin, *Le baptême du Christ*, 1648, h.b., 30,5×23cm, New York, collection particulière
- fig.4 N. Poussin, *Le baptême du Christ*, vers 1655, h.t., 96,2×135,6cm, Philadelphia Museum of Art
- fig.5 Piero della Francesca, *Le baptême du Christ*, vers 1450-55, h.b., 166×115cm, Londres, National Gallery
- fig.6 Rogier van der Weyden, *Le baptême du Christ*, au début des années 1450, h.b., 77×48cm, Berlin, Staatliche Museen
- fig.7 Paul Veronèse, *Le baptême du Christ*, 1566-67, 490×295cm, h.t., Latisana, Abbatiale
- fig.8 Annibale Carracci, *Le baptême du Christ*, 1585, h.t., 383×225cm, Bolgne, San Gregorio
- fig.9 Adam Elsheimer, *Le baptême du Christ*, vers 1599, h.c., 28,1×21cm, Londres, National Gallery
- fig.10 Tintoretto, *Le baptême du Christ*, vers 1582-88, h.t., 168,9×251,5cm, The Cleveland Museum of Art
- fig.11 Il Bacciacca, *Le baptême du Christ*, vers 1523-25, h.b., 75×166cm, Berlin, Staatliche Museen
- fig.12 L'atelier de Raphaël, *Le baptême du Christ*, 1518-19, fresque, Vatican, Logge
- fig.13 Hans Baldung Grien, *Le baptême du Christ*, vers 1518, h.b., 158,9×130,2cm, Frankfurt-sur-le-main,

Städtisches Kunstinstitut

- fig.14 Marcantonio Raimondi, *L'homme qui se chausse* (d'après Michelange), burin
- fig.15 Daniele da Volterra, *Le baptême du Christ*, vers 1555/56-68, h. sur ardoise, 360×230cm, Rome, San Pietro in Montorio
- fig.16 N.Poussin, *Le baptême du Christ*, plume, encre brune, lavis brun, 15×19,2cm, Chantilly, Musée Condé
- fig.17 N.Poussin, *Le baptême du Christ*, plume, encre brune, lavis brun, 18,1×28,0cm, Paris, Ecole des Beaux-Arts
- fig.18 Pieter Paul Rubens, *Le baptême du Christ*, 1604-5, h.t., 411×675cm, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts
- fig.19 Le Greco, *Le baptême du Christ*, 1608-14, h.t., 330×211cm, T olède, hôpital Tavera
- fig.20 Ludovic Carrache, *Le baptême du Christ*, vers 1584, 148×117cm, h.t., Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- fig.21 Jan van Scorel, *Le baptême du Christ*, vers 1527-29, h.b., 120,5×156,5cm, Harlem, Frans Halsmuseum
- fig.22 Maertian van Heemskerck, *Le baptême du Christ*, 1563, h.b., 78×131cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
- fig.23 Ph.Galle, *Le baptême du Christ*, burin
- fig.24 N.Poussin, *Saint Jean baptisant le peuple*, vers 1634-35, h.t., 94×120cm, Paris, Musée du Louvre
- fig.25 N.Poussin, *La destruction du temple de Jérusalem*, 1638, h.t., 148×199cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum
- fig.26 Ph.Galle, *La destruction du temple de Jérusalem*, 1569, burin
- fig.27 N.Poussin, *Le baptême du Christ* (détail), 1642
- fig.28 N.Poussin, *La manne* (détail), 1639, Musée du Louvre



ニッソー・プッサン《キリストの洗礼》一六四八年



ニコラ・プッサン《キリストの洗礼》一六四二年



ニッソー・プッサン《キリストの洗礼》一六四六年

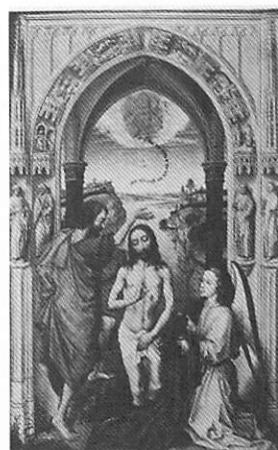


ニッソー・プッサン《キリストの洗礼》一六五五年

255 ビエロ・デラ・フランチェスカ《キリストの洗礼》一四五〇—五〇年頃



256 ロヒール・ファン・デル・ウエイデン《キリストの洗礼》一四五〇年代初頭



257 パオロ・ヴェロネーゼ《キリストの洗礼》一五六六—六七年頃



258 アンニーバレ・カラッチ《キリストの洗礼》一五八五年



259 アダム・エルスハイマー《キリストの洗礼》一五九九年頃



260 ティントレット《キリストの洗礼》一五八二—八八年頃



261 バツキアツカ《キリストの洗礼》一五二三—二五年頃



図18 ラファエロ派《キリストの洗礼》
一五八一年頃



図19 ハンス・バルドゥック・グリン《キリストの洗礼》
一五二八年頃



図20 マルカンティオ・ライモンディ、
《膝下を覆く男》（ミケランジェロによる、銅版画）



図21 ダニエレ・ダ・ヴォルテラ《キリストの洗礼》
一五五五/五六—六八年頃



図22 N・ブッサン《キリストの洗礼》



図23 N・ブッサン《キリストの洗礼》



図24 ルーベンス《キリストの洗礼》一六〇四—五年頃



図25 エル・グレコ《キリストの洗礼》一六〇八—一四年頃



図26 ルドヴィコ・カラッチ《キリストの洗礼》一五八四年頃



『52』 ヤン・ファン・スコレル《キリストの洗礼》
一五二七—二九年頃



『53』 マールタン・ファン・ヘームスケルク
《キリストの洗礼》一五六三年



『54』 PH・ハレ《キリストの洗礼》銅版画



『54』 N・プッサン《民衆に洗礼を施す洗礼者ヨハネ》
一六三四—三五年頃



『55』 N・プッサン《エルサレム落城》
一六三八



『56』 PH・ハレ《エルサレム落城》一五六九年



『57』 N・プッサン《キリストの洗礼》一六四二年



『58』 N・プッサン《ナオの収養》(部分) 一六三九年

