

平成26年度 学位請求論文

ジョルジュ・ド・ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」について

－オイルランプの象徴的意味

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

秋元 優季

## 目次

凡例

口絵

序章 ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの忘却と再発見に関する一考察.....	6
1. 忘却と再発見までの経緯.....	7
1-1. カルメによる記述.....	7
1-2. 19世紀、旅行ノートの中に見るラ・トゥール作品.....	8
1-3. ナント美術館に所蔵された3点の作品について—作品の帰属の問題.....	11
1-4. 「最初のラ・トゥール研究者」、アレクサンドルジョリーとフォスによる再発見.....	13
2. 1630-40年代のパリとラ・トゥール—パリ滞在期の周辺と同地での評価.....	16
2-1. ラ・トゥールのパリ滞在に関する一次資料確認.....	17
2-2. フランス人画家のカラヴァッジスム受容と1630-40年代のパリの美術.....	18
2-3. パリとロレーヌでのラ・トゥール評価—コレクターの財産目録から.....	22
序章 図版集.....	27
第1章 ラ・トゥールによる作品群「マグダラのマリア」.....	37
1. ラ・トゥール研究における諸問題.....	37
1-1. 制作年代の決定方法.....	38
1-2. 真作と模作、失われた作品に基づく模作《十字架を持つマグダラのマリアを例に》.....	40
2. 「マグダラのマリア」の基本情報—先行研究における制作年代推定.....	42
3. 作品の意味内容に関する先行研究.....	46
第1章 図版集.....	49
第2章 カトリック改革と美術—悔悛する聖人画像の成立過程.....	56
1. フランスにおけるトレント公会議以後のキリスト教美術に関する先行研究.....	56
2. 改革と攻防.....	57
2-1. 免償.....	57
2-2. 悔悛の秘跡.....	59
2-3. 聖人崇拜と聖画像について.....	60

3. 悔悛の聖人画像の登場.....	62
3-1. 秘跡についての教令.....	62
3-2. 聖ペテロの涙.....	63
3-3. ダヴィデと放蕩息子、集団で描かれる悔悛者たち.....	65
第2章 図版集.....	67
<b>第3章 17世紀におけるマグダラのマリア画像の成立と展開.....</b>	<b>70</b>
1. 「罪の女」としての人物像の形成.....	71
1-1. 福音書に登場する3人の女性.....	71
1-2. プロヴァンスとヴェズレーの伝承.....	73
1-3. エジプトのマリア.....	74
1-4. 悔悛の象徴としてのマグダラのマリアの神学的正当性をめぐる問題.....	75
2. バロニウスの『教会年代記』について.....	77
3-1. 17世紀前半のフランスにおける出版状況.....	78
3-2. 『教会年代記』中でのマグダラのマリアの解釈.....	79
3. 17世紀前半におけるマグダラのマリア画像.....	82
3-1. 世俗世界との決別.....	82
3-2. 洞窟、荒野での悔悛.....	84
4. カラヴァッジェスキによる作例と、ラ・トゥールのカラヴァッジスム受容の問題.....	86
4-1. カラヴァッジェスキによる「マグダラのマリア」.....	86
4-2. ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」の同時代作品間での位置づけと特異性.....	89
第3章 図版集.....	91
<b>第4章 ラ・トゥールの「マグダラのマリア」における照明—オイルランプの象徴的意味</b>	<b>.....102</b>
1. ラ・トゥールの作品における照明器具—オイルランプとマグダラのマリアの結合.....	102
1-1. 「夜の情景」における照明器具、表現のヴァリエーション.....	102
1-2. ラ・トゥール作品の炎とエンブレム.....	104
1-3. オイルランプとマグダラのマリアの結合.....	106
2. マグダラのマリア画像の類型と聖人画像におけるランプの表象.....	108

2-1. マグダラのマリアの 2 類型と照明器具.....	108
2-2. 聖人図像におけるランプー観想生活の象徴として.....	112
3. オイルランプの図像学.....	114
3-1. 灯された炎の多義性と照明器具の混在.....	114
3-2. オイルランプ特有の象徴的意味.....	116
3-3. 聖女の内面に灯された光.....	120
第 4 章 図版集.....	122
結論.....	129
参考文献.....	134



## 凡例

・脚注と図版番号は、各章ごとにまとめた。図版は口絵を除き、各章の最後にまとめて掲載する。

・本文中の人名の原綴り、生没年は、画家、版画家、歴史上の人物に限り本論中初出に表記した。

・本論では、引用には「」、書名には『』、美術作品名は《》、引用部分の訳を補う箇所には[]を使用する。しかし、ラ・トゥールにより描かれた5点のマグダラのマリアを総称するときは「マグダラのマリア」とする。

・聖人名に関しては固有名詞の前に「聖」を付しているが、「マグダラのマリア」に関しては煩雑さを避けるため、「聖」を付さない。

・原典を引用する資料は、原則的には同時代の一次資料のみとする。しかし、序章に関してはその限りではない。

・本文および脚注における原典の引用、句読点は、原則として同時代の表記のまま引用する。したがって、現代語の綴りとは異なる場合もある。

・脚注および参考文献表において、16、17世紀に出版された文献に関しては、出版史的な観点から出版地を記載する。

・脚注および参考文献表において以下の省略記号一覧（アルファベット順）を使用する。

*AAF: Archives de l'art français*

AN: Archives Nationales

BnF: Bibliothèque Nationale de France

*BSHAF: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*

*BM: The Burlington Magazin*

BARDON : 1968, BARDON (F.), « Le Thème de la Magdeleine pénitente au XVII<sup>e</sup> siècle en France », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, pp.274-306

BLUCHE : 1996, BLUCHE (F.) (sous la direction de), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Fayard

BRUNET : 1860-65, BRUNET (J-C.), *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Didot ; 1999, Genève Slatkine, 6 vol.

CALMET : 1751, CALMET (A.), *Bibliothèque Lorraine*, A.Leseure ; 復刻版、1971, Genève, Slatkine,

*CGBN: Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale*

1991, CHONÉ : 1991, CHONÉ (P.), *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1663)*, Klincksieck

1993, CHONÉ : 1993, CHONÉ (P.), « Exégèse de la ténèbre et luminisme nocturne : les “nuits” Lorraines et leur contexte spirituel », *Les signes de dieu aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, pp.89-99

1996, CHONÉ : 1996, CHONÉ (P.), « Pour une herméneutique du luminaire : la chandelle et la lampe dans les “Madeleine” de Georges de La Tour », *L'image de la Madeleine du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque de Fribourg (31 mai-2 juin 1990), GIRAUD (Y.) (publié par), pp.329-342

CONISBEE : 1996, CONISBEE (P.), *Georges de La Tour and His World*, Yale UP

1997, CUZIN : 1997, PARIS : EXPO. *Georges de La Tour*, Grand Palais, RMN, cat.par CUZIN (J-P)

*DA* : 1996, TUNER (J.) (ed.), *Dictionary of Art*, Grove, 34 vols.

DENZINGER : (1991) 2001, DENZINGER (H.), *Enchiridion Symbolorum*, Bologna, Dehoniane, a cura di HÜNERMANN (P.) ; 英語版・2002, *The Sources of Catholic Dogma*, New Hampshire, Loreto, translated by DEFERRARI (R.J.) ; 日本語版・1974 (2002) 『カトリック教会文書資料集』 エンデルレ書店, ジンマーマン(A.) (監), 浜寛五郎 (訳)

*DS* : 1932-95, *Dictionnaire de spiritualite*, Beauchesne, 17vols.

*DTC* : 1932-1995, *Dictionnaire de théologie catholique*, Letouzey et ané, 33 vols.

FURETIERE : 1690, FURETIERE (A.) (compilé par), *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout & Reinier leers ; 復刻版、1978, Robert

*GBA : Gazette des Beaux-Arts*

HALL : 1974, HALL(J.), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper and Row

HALL,邦訳 : 1988, ホール『西洋美術解説事典』河出書房新社、高階秀爾 (監)、高橋達史ほか (訳)

HASKINS : 1993 (2005), HASKINS (S.), *Mary Madeleine Myth and Metaphor*, Pimlico

HENKEL, SCHÖNE : (1967)1976, HENKEL (A.), SCHÖNE (A.), *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI, und XVII Jaherhunderts*, J.B.Metzlersche

HOEFER : 1852-1866, HOEFER(M.), *Nouvelle Biographie universelle*, F. Didot Frères, 46 vols.

*JWCI : Journal of the Warburg and Courtauld Institute*

2007, 木村 : 2007, 木村三郎『ニコラ・プッサンとイエズス会図像の研究』, 中央公論美術出版

KÜNSTLE : 1926-28, KÜNSTLE(K.), *Ikonographie der christlichen Kunst*, Herder, 2 vols.

*L'art en Lorraine* : 1991, NANCY : Expo. *L'art en Lorraine au temps de Jaques Callot*, Musée des beaux-arts de Nancy, RMN, cat.par THUILLIER(Jacques) etc.

*LCI* : (1968-1976) 1990, KIRSCHBAUM (E.) (Herausgegeben von), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vols. Herder

LE BLANC : 1856-1888, LE BLANC (M.C.), *Manuel de l'amateur d'estampes*, Émile Bouillon, 4 vols.

*Les Vanités* : 1990, CAEN : Expo. *Les Vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Musée des beaux-arts de Caen, RMN, TAPIÉ (A.) ( sous la direction de)

MÂLE : (1932)1984, MÂLE (É.), *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, A.Colin

*NAAF: Nouvelles archives de l'art français*

*NCE* : 1967-96, *New Catholic Encyclopedia*, McGraw-Hill, 17 vols.

PARISET : 1984, PARISET (F.-G.). *Georges de La Tour*, Laurens

RÉAU : 1955-59, RÉAU (L.), *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France ; 1983, Kraus Reprint, 6 vols

RMN : Réunion des musées nationaux

『新・カ』 : 1996-2009, 『新カトリック大事典』 研究社, 全 5 巻

1972, THUILLIER : 1972, PARIS : Expo. *Georges de La Tour*, Orangerie des Tuileries,

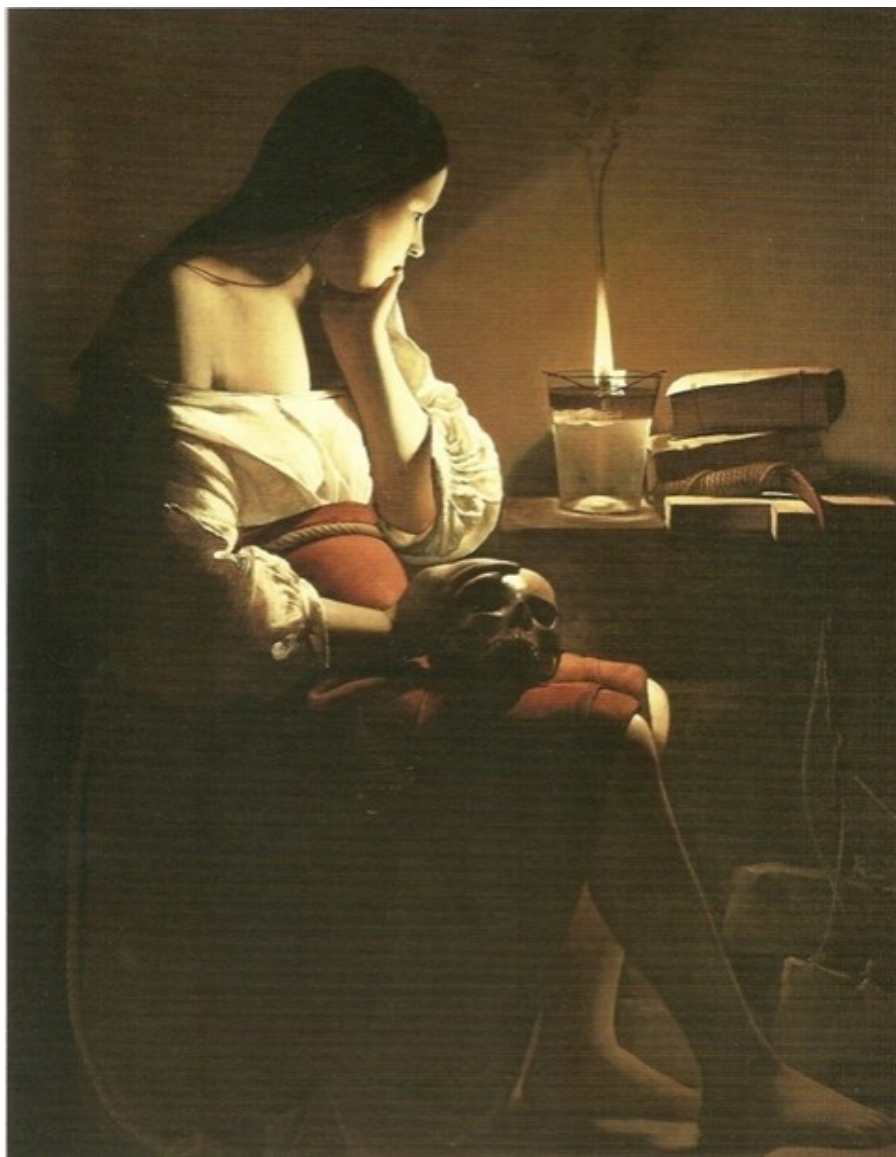
RMN, cat.par THUILLIER (J.) et ROSENBERG (P.)

1992, THUILLIER : 1992, THUILLIER (J.), *Georges de La Tour*, Flammarion

SCHNAPPER : 1994, SCHNAPPER (A.), *Curieux du Grand siècle*, Flammarion

UP : University Press

2008 若桑 : 2008, 若桑みどり 『聖母像の到来』 青土社



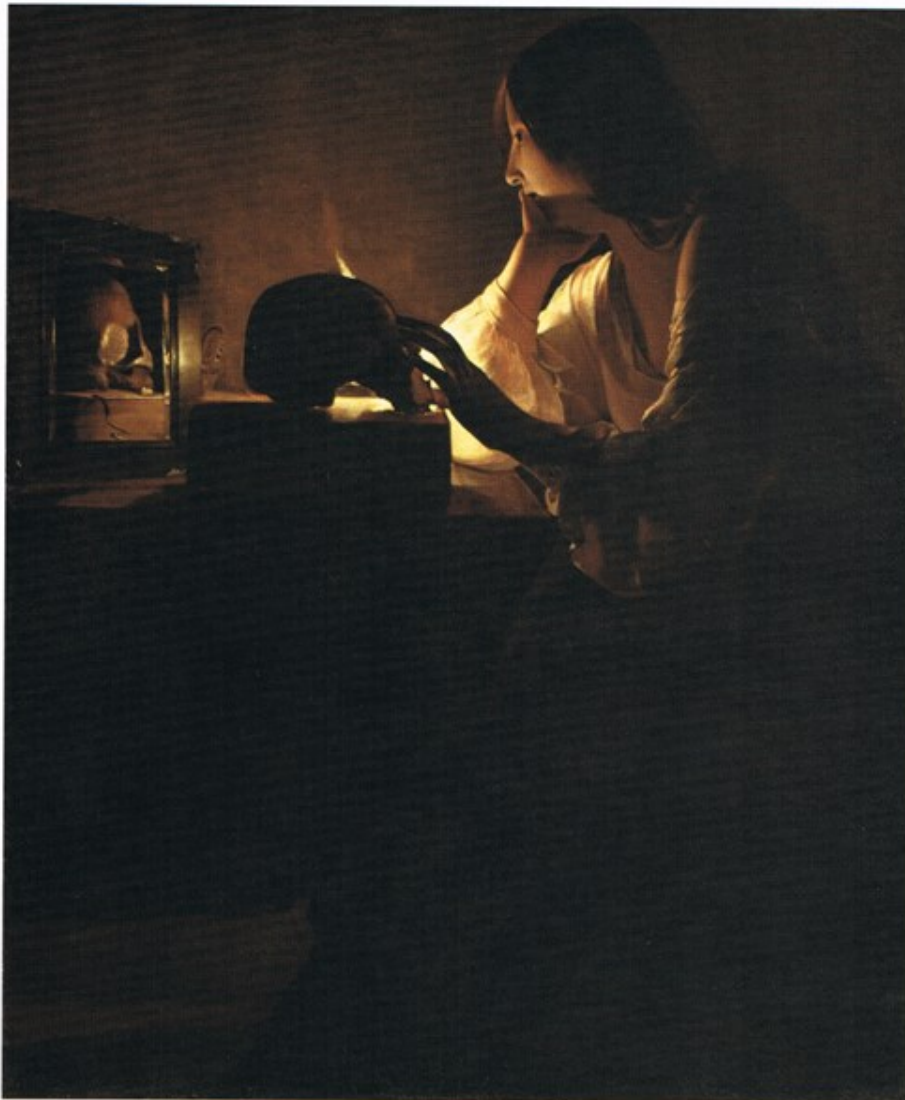
口絵 1

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール

《ゆれる炎のあるマグダラのマリア》(別称《オイルランプの前のマグダラのマリア》)

1630年代後半、油彩・カンヴァス、118×90cm、

ロサンジェルス、カウンティ美術館



口絵 2

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール

《鏡の前のマグダラのマリア》

1638-42年頃、油彩・カンヴァス、113×93cm

ワシントン、ナショナル・ギャラリー



口絵 3

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール

《ふたつの炎のあるマグダラのマリア》(別称《蠟燭のあるマグダラのマリア》)

1639-43年頃?、油彩・カンヴァス、134×92cm、

ニューヨーク、メトロポリタン美術館





口絵 4

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール

《灯火の前のマグダラのマリア》(別称《オイルランプの前のマグダラのマリア》)

1640-46年頃、油彩・カンヴァス、128×94cm、

パリ、ルーヴル美術館





口絵 5

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《書物のあるマグダラのマリア》  
1635年頃、または1650年頃、油彩・カンヴァス、78×101cm、  
ヒューストン、個人蔵



口絵 6

ラ・トゥールの失われた作品に基づく版画  
作者不詳 《鏡の前のマグダラのマリア》  
エングレーヴィング、21×28.5cm、フランス国立図書館版画室

## 序章 ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの忘却と再発見に関する一考察

はじめに

今では 17 世紀フランス美術を代表する画家のひとりであるジョルジュ・ド・ラ・トゥール (Georges de La Tour 1593-1652) が、死後間もなく忘れ去られてしまい、20 世紀になりようやく画家として再発見されたという事実は、美術史上あまりにも有名な話である。歴史が簡略化される過程で、多くの画家が忘れられていくことは、決して珍しいことではないのかもしれない。ラ・トゥールも再発見されるまでは、そのような不運な画家たちの一人であった。しかしその不運な画家が、ある時、歴史の闇の中からよみがえったということは、非常に珍しい例である。そしてラ・トゥールの作品は数奇な運命を辿った末に、現在では絶対的な評価を得るに至っている。ラ・トゥールがこのような過程を経て、現在美術史上に存在するという事実は、この画家について研究する上で見逃すことはできない。長い間忘却されていたことは、この画家の活動を正確に知ることを著しく困難にしており、その生涯は未だに多くの謎につつまれている。例えば 1593 年に洗礼を受けてから、その後 1616 年に画家として記録に登場する 23 年間この画家に関する記録は確認されておらず、彼がどこで、誰のもとで画家としての技術を身につけたのかという問題に関しては、各研究者により多くの説が飛び交っている。

ラ・トゥールはなぜ忘れ去られ、どのようにして再発見されたのだろうか。ここで、ラ・トゥールが長い忘却を経て、画家として再発見されるまでの過程をたどってみることにしよう。厳密には、ラ・トゥールは死後完全に忘れられていたわけではなく、17 世紀前半にロレーヌ地方で活動したこの画家の存在を伝えるいくつかの記録は存在している。しかし、生前彼が勝ち得た名声はあまりにも早く奪われてしまい、死後 200 年程の記録はどれも曖昧で正確さを欠くものばかりである。

そこで、ラ・トゥールの死後から、1915 年にヘルマン・フォスがこの画家の存在と作品を結びつけるまでの間で、筆者が入手可能な範囲で集めた資料を基に、死後のラ・トゥールの存在を追ってみるものとする。それは、富と名声を得た画家が、死後辿ることになったあまりにも数奇な顛末を示す興味深い資料である。既にラ・トゥールの再発見に関して

は、キュザンによる多くの情報を含む優れた著作が存在する<sup>1</sup>。それに加えて筆者は、この画家がなぜ忘れ去られてしまったのかという問題に関して、パリでのラ・トゥール評価という視点から知見を提示したい。

## 1. 忘却と再発見までの経緯

### 1-1. カルメによる記述

ラ・トゥールが 1652 年に死亡して以降、コレクターの財産目録などにおいて、ラ・トゥール作品についての端的な記述を確認することができるが、目録以外の記録に登場することは極端に少なくなる。1673 年に出版された、ミシェル・ド・マロル (Michel de Marolles 1600-1681)<sup>2</sup>による『画家・版画家の書』(1673 年頃)の中で、ロレーヌの優れた画家としてラ・トゥールの名前が挙げられている<sup>3</sup>。

18 世紀に入るとラ・トゥールについての記録は更に減少し、情報も曖昧になる。1751 年に、ベネディクト会修道士のドン・オーギュスタン・カルメ (図版 1) による『ロレーヌ地方の著名人の歴史』(図版 2) が出版される。この中に、画家ラ・トゥールの項目が設けられてはいるが、その記述はこの画家の名声死後 100 年経ったこの時にはすっかり衰えてしまったことを如実に示しているのである。以下にその部分を引用する。

ラ・トゥール (クロード・デュ・メニル・ド・ラ)

リュネヴィルに生まれ、夜の絵を得意とした。彼は、自身の手による《聖セバスティアヌス》のいる夜の情景の絵を、国王ルイ 13 世に献上した。この作品は完璧な出来映えで、王はこの作品だけを飾るために、部屋から他の絵画をはずしてしまった。ラ・

<sup>1</sup> 1997, CUZIN (J.-P.), *Georges de La Tour, Histoire d'une redécouverte*, RMN ; 2005, 『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 再発見された神秘の画家』 創元社, 高橋明也 (監) 遠藤ゆかり (訳)。また、以降に挙げる再発見以前のラ・トゥールに関する資料の邦訳に関しては、遠藤による日本語版を参考にした。

<sup>2</sup> フランスの収集家、作家、翻訳者。書物や素描など幅広い収集活動を行っていたが、その中でも特筆すべき事実は膨大な版画のコレクションを所有していたことである。彼が生涯において収集した版画は約 12 万点とも言われており 1666 年には目録を出版している。これらの版画は作家や主題により分類がされていたという。彼が生涯で収集した膨大な版画作品は、フランス国立図書館版画室の基礎を成すものとなっている。1996, JACSON (V.), « Malrolles, Michel de », *DA*, t. XX, pp. 455-456

<sup>3</sup> 1673, MAROLLES (M.DE.), *Le livre des peintres et graveurs par Michel de Marolles abbé de Villelion* ; 1973, Minkoff, p.47 “Ceux que je vais nommer honorent la Lorraine, // Henri Hubert, Merlin, Nicolas de la Fleur, // Et Nicolas de Bar, Courtois, plein de chaleur, // Des Ruez Nanci ; la Tour s’y joint sans peine”

トゥールは似た作品をすでにシャルル 4 世にも献上していた。この絵は今日、ナンシーの近く、ウドゥモンの城なかにある。<sup>4</sup>

ここで、クロードと表記されている名前は間違いである。出生地はリュネヴィルとなっているがこれも正確ではなく、正しくはヴィック＝シュル＝セイユであり、リュネヴィルは、一人前の画家となった後に活動していた場所である。このように、ラ・トゥールの死後わずか 100 年後には、伝記の基礎となるような情報はすっかり失われてしまっており、存在自体おぼろげで、この頃には人々の記憶の中に、100 年前に活躍していたジョルジュ・ド・ラ・トゥールという画家はもういなくなってしまうことがはっきりと分かる。

しかし、あまりに断片的で不正確な情報を含むものであるにもかかわらず、このカルメの記述は、後のラ・トゥール研究において非常に重要なものであった。後にラ・トゥールの再発見において重要な役割を果たす、アレクサンドル・ジョリーとヘルマン・フォスの両者は、この文献を出発点に調査を行っているからである。もし、ここでドン・カルメがこの画家のためにわずか数行でも割こうとしなかったならば、ラ・トゥールは完全に歴史から姿を消していたかもしれない。

カルメの後 1779 年に、ロレーヌ地方の郷土研究者である、デュリヴァルという人物による著作、『ロレーヌとバロワに関する記述』（図版 3）の中にも、「夜の情景に秀でた画家、クロード・デュメニル・ド・ラ・トゥール<sup>5</sup>」という短い記述が登場している。19 世紀になると、ドイツで刊行されたナグラによる画家事典の中に、「クロード・デュ・メニル・ド・ラ・トゥール」という項目が確認でき、その内容はカルメの記述と一致している<sup>6</sup>。

<sup>4</sup> 1751, CALMET, p.947 « TOUR (Claude du Ménil de la) natif de Luneville, excelloit dans les Peintures des nuits. Il présenta au Roi Louis XIII. Un Tableau de sa façon, qui représentoit un Saint Sébastien dans une nuit ; cette Pièce étoit d'un gout si parfait, que le Roi fit ôter de sa chamber tous les autres Tableaux, pour n'y laisser que celui-là. La Tour en avoit déjà présenté un pareil au Duc Charles IV. Ce Tableau est aujourd'hui dans le Château de Houdement, près Nancy. »

<sup>5</sup> 1779, DURIVAL (N.L.), *Description de la Lorraine et Barrois*, Le veuve Leclerc, t.II, p.79 « Claude Dumenil de la Tour, peintre, excelloit à représenter les nuits. »

<sup>6</sup> (1835-52) 1913, NAGLER (G.K), *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Buch-und Kunstdruckerei, t,XXI, p.240 « Tour, Claude du Menil de la, Maler von Luneville, lebte unter der Regierung Ludwig XIII. in Paris. Er malte Nachtstücke, und erregte damit grosses Aufsehen Dem Könige überreichte er ein Bild des heil. Sebastian, welches der Monarch mit vielem Beifall aufnahm. Seiner erwähnt Fiorillo. »

## 1-2. 19 世紀. 旅行ノートの中に見るラ・トゥールの作品

19 世紀には、すっかり正体不明の画家となってしまうラ・トゥールであるが、この時期、ラ・トゥールの作品の並々ならぬ存在感と特異性に気づいた何人かの作家が、旅行記録の中に記述を残している。ラ・トゥールの作品のいくつかは、フランスの地方の美術館に所蔵されていたが、それらは他の画家に帰属されているか、あるいは正体不明の画家の作品としてであった。

1836 年にナント美術館を訪れたプロスペル・メリメ (Prosper Mérimée 1803-70) は、当時、ムリーリョ (Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682) に帰属されていたラ・トゥールの《盲目のヴィエル弾き》(図版 4) を見て「卑俗で、ぞっとするほど迫真的」<sup>7</sup> というように形容している。また、スペインのセビリア派の作品であるということには賛成しながらも、色彩的特徴から、ベラスケス (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez 1599-1660) の作品なのではないかということを書き記している<sup>8</sup>。

翌年 1837 年、今度はスタンダール (Stendhal 1783-1842) がナント美術館を訪れ、メリメと同様に、《盲目のヴィエル弾き》に目を留めている。スタンダールもベラスケスの作品なのではないかというメリメと同じ意見を示している<sup>9</sup>。ここでスタンダールは、この作品がかつてナポレオンのギャラリーにあったと書いているが、これは正確ではない。この作品がナント美術館に所蔵された経緯については後述する。

1842 年には、『ル・マガザン・ピトレスク』の中で、ナント美術館所蔵のスペイン絵画を紹介しており、《盲目のヴィエル弾き》が掲載される<sup>10</sup>。この作品は数年前まで、メリメやスタンダールの記述によりムリーリョに帰属されていたことが明らかになっているが、こ

<sup>7</sup> (1845-46) 1989, MÉRIMÉE, *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France*, AdamBrio, p.146 « Le livret attribue à Murillo un *Aveugle chantant et jouant de la vielle*, d'une ignoble et effroyable vérité. »

<sup>8</sup> *Ibid.*, « Sans contredit cette figure est d'un artiste espagnol et de l'école de Séville ; mais Murillo, dans sa première manière, a un coloris plus sombre, et ses derniers ouvrages sont exempts de la sécheresse qu'on Remarque dans ce tableau. Il conviendrait mieux, ce me semble à Velasquez, qui à son début, s'essaya dans les sujets vulgaires, et qui alors était loin d'annoncer ce pinceau gracieux et suave qu'il acquit à la fin de sa carrière. »

<sup>9</sup> (1838) 1992, STENDHAL, *Voyages en France*, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), annotés par DEL LITTO (V.), p.256, 1113, note 7, 8 « Vieillard jouant de la vielle. Ignoble et effroyable vétité; tableau espagnol attribué à Murillo. Il n'est pas sans mérite. Coloris sage, expression vraie. Il provident du musée Napoléon. Peut-être est-il de Vélasquez, qui, à son début, s'essaya dans des sujets vulgaires. » この作品がナポレオンのギャラリーにあったという説は、ここで初めて指摘されたことであるが、このスタンダールの記述の至る所に、メリメと同一の言葉が見られる。

<sup>10</sup> 1842, *Le magasin pittoresque*, p.61 決してクオリティーの高いとは言えないこの木版画の作者は不明であり、左下に“PS.G.”というイニシャルが見られるのみである。

ここでは帰属を変更し、リベラ (Jusepe de Ribera 1591-1652) の作品として紹介されている。更に注目すべきことに、雑誌のページの半分程のスペースを使い、作品の複製木版画が掲載されている (図版 5)。

1863 年にレンヌ美術館を訪れたイッポリト・テーヌ (Hippolite Adolphe Taine 1828-1893) は、旅行記のなかで、ここで見たいくつかの作品について触れているが、その中でも特に、ラ・トゥールの《新生児》(図版 6) に心を奪われたようで、その様子を書き綴っている。当時、この作品はル・ナンの作とされていた。テーヌは特に、生まれたての眠る赤ん坊の迫真的な表現を褒め称えており、彼独特の言葉で作品を記述している。その一部を抜粋する。

何よりも素晴らしいもの、それはル・ナンに帰属されるオランダの絵画《新生児》である。2人の女性が、生後8日の眠る幼児を見つめている。生理学が最初の人間の状態について述べることができるそのすべてのものが、ここにはある！8日前には、母親の胎内で眠っていたこの哀れな幼児のように、ただひたすら深い眠りを表現できるものは他にない。頭部には髪がなく、眼にはまだ睫毛が生えていない。唇は小さくすぼみ、鼻と唇はただ息を吸うためだけに開かれている。滑らかに輝く肌は、まだほとんど空気に触れてはおらず、ただ生きているだけの素朴な状態をよく表している。

(略)

この作品の大部分を支配する印象、それは、ただひたすら、人体を描くことに情熱を燃やす真実の画家の姿である。そこには決して主題は存在しない。どのようにして、そしてどのような高い評価をこの画家は得たのだろうか？これほどまでに生命感に溢れた鮮やかな肉体のリアリズムを、どれ程の深さを以て理解したのだろうか？ひとりの人間が画家であればあるほど、彼は絶えず、そして永遠に、真実を生み出すことに没頭するのである<sup>11</sup>。

---

<sup>11</sup> 1897, TAINÉ (H.), *Carnets de voyage, Notes sur la province 1863-1865*, Hachette, p.51-53 « Mais ce qui est absolument sublime, c'est un tableau hollandais, *le Nouveau-Né*, attribué à Lenain : deux femmes regardant un petit enfant de huit jours, endormi. Tout ce que la physiologie peut dire sur les commencements de l'homme est là! Rien ne peut exprimer ce profond sommeil absorbant, comme celui dont il dormait, le pauvre, huit jours auparavant dans le ventre de sa mère ; le front sans cheveux, les yeux sans cils, la lèvre inférieure rabaissée, le nez et la bouche ouverts, simples trous pour respirer l'air, la peau unie, luisante, que l'air a touchée encore à peine, tout l'engluotissement primitif dans la vie végétative[...].L'impression dominante est partout ici que le vrai peintre est un simple faiseur de

このように、画家、ラ・トゥールの存在は忘れ去られていても、彼の残した作品は作家たちの関心を引きつけているのである。

### 1-3. ナント美術館に所蔵された3点の作品について—作品の帰属の問題

前述したように、メリメやテーヌによる覚書によると、この時期のラ・トゥールの作品はムリーリョヤル・ナンらに帰属されていた。ラ・トゥールという画家の存在がすっかり忘れ去られてしまった以上、様式的に似通っている画家に帰属させるということは仕方がないかもしれない。しかし、署名のある作品となると話は別である。

ナント美術館は、上述の《盲目のヴィエル弾き》の他に2点のラ・トゥールの作品を所蔵していた。《聖ペテロの否認》と《聖ヨセフと天使》である。この2点には、「G.de la Tour」という署名が入っていた。ナント美術館が、同市の著名人であるフランソワ・カコー（François Cacault 1742-1805）<sup>12</sup>という人物のコレクションに入っていたこれらの作品を入手したのは、1810年のことである。しかし、このような署名の画家にまったく心当たりのない当時の学芸員は、この作品を果たして誰に帰属しているのか、困惑していたようである。1883年のナント美術館の目録にはその様子が示されている。以下の抜粋は、当時は主題が明らかではなく、《若い娘に起こされる眠る老人》と称されていた、《聖ヨセフと天使》（図版7）が、ナント美術館に所蔵されて以来、さまざまな画家に帰属されてきたことを示す興味深いものである。

カコーの財産目録の中では、800フランに見積もられており、ヘラルト・セーヘルス

---

corps. Le sujet n'est rien ; comment l'artiste a-t-il saisi, de quelles prises, avec quelle profondeur a-t-il compris la réalité physique colorée et vivante? Plus un homme est peintre, plus il est incessamment et éternellement occupé de faire vrai. » またハスケルは、このテーヌによる作品記述を「19世紀の鑑定業のなかでも、最も印象深い見識のひとつ」と述べている。1976, HASKELL (F.), *Rediscoveries in Art*, Phaidon, p.75

<sup>12</sup>フランスの外交官。ナントで生まれる。22歳で、エコール・ミリーテールの教授を務める。その後イタリアに赴き、外交官として働く。兄弟のピエール・カコーは画家であった。1770年頃から、ナントの近くの町、クリッソンで美術作品収集を始めるようになる。ハスケルは、「人並みの財政状態であったにもかかわらず、美術作品の収集に並々ならぬ情熱を燃やした」と述べている。美術品を守るため、自身の美術館を建設したようである。彼の死後1810年に、彼の所有していた1万点以上の作品は、ナント市によって買い取られ、ナント美術館のコレクションの中心を成すものとなった。この人物に関しては以下の文献を参照した。HOEFER, t.VIII, pp.47-48 ; 1976, HASKELL, *op.cit.*, p.39 ; 1996, MONKS (P.R.), « Cacault, François », *DA*, t.V p.356

に帰属されていた。この作品には、「G.de la Tour」という名の署名がされており、初版から第3版までのカタログ(1833-1837)の中では、「はっきりと署名がされている」と記載がある。しかし、署名の存在は忘れられてしまい、第4版(1843)の中では、レッコに、つづく第5版(1846)ではレンブラントに帰属される。第6版の中では署名が再び見いだされ、モーリス・カンタン・ド・ラ・トゥールに帰属されるが、これは不適切な解釈である。ついに、1861年の第7版の補遺の中で、この作品は本当の作者のもとに再び帰属された。カコーのコレクション。<sup>13</sup>

以上に示したように、この作品はナント美術館に収蔵された当初は、セーヘルス<sup>14</sup>に帰属されていた。その後、ナント美術館は「G.de la Tour」という署名の存在を知りつつも、レンブラント (Rembrandt van Rijn 1606-1669) や、イタリアの芸術家一家レッコ<sup>15</sup>に帰属させたりしていた。さらに署名を考慮に入れても、生きた時代も画風もまったく違う、18世紀のパステル画家、モーリス・カンタン・ド・ラ・トゥール (Maurice Quentin de La Tour 1704-1788) の作品と解釈するという誤りを犯している。しかし、このような解釈が当然受け入れられるはずもなく、署名どおり「G.de la Tour」という画家の作品とすることで最終的な決着をつけたが、画家の正体は依然として不明なままであった<sup>16</sup>。

<sup>13</sup> 1883, *Catalogue de Musée de Nantes*, p.61. « *Un vieillard endormi est réveillé par une jeune fille*.[...] Estimé 800 francs dans l'inventaire de Cacault, où il est attribué à G.SÉGHERS. Dans les trios premières éditions du catalogue(1833-1837), ce tableau est inscrit au nom de DE LA TOUR, avec cette mention : "Signé en toutes lettres." Mais la signature disparut, à ce qu'il paraît, et dans la quatrième édition(1843) l'œuvre fut attribuée à RECCO, puis dans la cinquième(1846), à REMBRANDT, puis dans la sixième à MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR : la signature avait été retrouvée, mais mal lue. Enfin, dans la septième, supplément de 1861, le tableau est restitué à son véritable auteur. Collection Cacault » 最初この作品をセーヘルスに帰属させたのはカコーである。既述した《ヴィエル弾き》がムリーヨに帰属されていたのもカコーによるものである。このことは、ハスケルも指摘している。(1976, HASKELL, *op.cit.*, p.40) ちなみに《聖ペテロの否認》もカコーによりセーヘルスに帰属されていたが、その後無名のフランドルの画家の作品とされ、最終的に《聖ヨセフと天使》と同様「G.de la Tour」作とされた。

<sup>14</sup> 1591-1651, フランドルの画家。1613年からローマに赴きカラヴァッジズムと接触する。バルトロメオ・マンフレディやヘリット・ファン・ホントホルストらと交流を持ち、ローマ時代に描いた、強い明暗表現を特徴とする作品がいくつか残されている。1996, VELDE(C V DE.), « Seghers[Zegers], Gerard », *DA*, t.XXVIII, pp.364-365

<sup>15</sup> イタリア、ナポリの芸術家一家。静物画を得意としたジャコモ (Giacomo Recco 1603-1665)、その弟である、ジョヴァンニ=バッティスタ (Giovann Battista Recco 1615-1660)、ジャコモの息子である、ジュゼッペ・(Giuseppe Recco) が画家活動を行っていたようである。1996, MIDDIONE(P.), «Recco.Italien Family of Painters », *DA*, t.XXVI, pp.60-61

<sup>16</sup> ここで、ナント美術館が「G.de la Tour」の作品として目録に載せたことは、次の資料の中にも反映されている。1882, AUVRAY(L.) *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Renouard : 1997, le livre à la carte, t.II, p.583 « Tour (G.de la), peintre, vivait dans le XVIIe siècle.—Le musée de Nantes possède de cet artiste : Un vieillard endormi est réveillé par jeune fille portant un flambeau ;—Le reniement de saint Pierre. »



## 1-4. 「最初のラ・トゥール研究者」、アレクサンドル・ジョリーとフォスによる再発見

テーヌが、レンヌ美術館で《新生児》の素晴らしさを旅行ノートに書き留めたのと同年の1863年、ついに、画家ジュールジュ・ド・ラ・トゥールという存在に注目し、その生涯を明らかにしようとした、「最初のラ・トゥール研究者」とも呼べるような人物が登場する。

ロレーヌ地方の建築家であったアレクサンドル・ジョリーは、ラ・トゥールの伝記の基礎をつくることを試みたのである。彼は、約100年前のドン・カルメの記述をもとに、ラ・トゥールが生きていた時代の古文書資料からこの画家に関係する資料を探し出し、1863年の『ロレーヌ考古学学会誌』の中に論文を発表している（図版8）<sup>17</sup>。

彼は、ドン・カルメが誤ってクロードと表記した名前をジョルジュと訂正した。また古文書を発掘し、当時の市の会計記録から、画家と市の間で交わされた絵画制作の契約を発見し、ほんの一部ではあるがラ・トゥールの画家活動を明らかにした。彼が発見したラ・トゥールが制作した作品についての記録は、現在ルーヴル美術館に所蔵されている《羊飼いの礼拝》を指していると思われる《我らの主の誕生》、《聖アレクシス》、《聖セバスティアヌス》、《聖ペテロの否認》等の晩年の作品に関するものがほとんどであり、同時にこの時期、フランスから派遣されナンシーを統治していたラ・フェルテ総督（Henri de la Ferté Senneterre 1600-1681）<sup>18</sup>という人物に、リュネヴィル市が定期的にラ・トゥールの作品を贈っていたことを明らかにした。

ジョリーは論文の最後、追記の中で、現在自分の知るかぎりでは、ラ・トゥール作とされる作品は国内にひとつも残されていないと述べており、今後作品が発見され、この画家の欠落した情報が埋められることに大きな期待を寄せている<sup>19</sup>。約半世紀後にフォスが、ラ・トゥールの芸術家としてのアイデンティティーを取り戻すことになるが、まるで、そ

<sup>17</sup> 1863, JOLY (A.), *Du Ménil-La-Tour, Peintre*, Nancy, A. Lapage, 筆者がルーヴル美術館絵画資料室にて入手したジョリーの論文のコピーは、抜き刷りのようなものであったが、もとは、『ロレーヌ地方考古学学会誌 (Journal de la société d'archéologie Lorraine)』に掲載されたものだという事は、各研究書の参考文献表が示している通りである。1992, THUILLIER, p.7

<sup>18</sup> 1996, BLUCHE(F), « LA FERTÉ(Henri de Senneterre, baron puis duc de) », BLUCHE, p.816

<sup>19</sup> 1863, JOLY, *op.cit.*, p.8 « Il ne reste, à ma connaissance, dans le pays, rien de l'œuvre de Du Ménil-la-Tour. Il est impossible, à cause du malheur des temps, de se faire une idée du talent que ses contemporains lui attribuent, autrement que par ouïdire, ainsi que des maîtres qui l'ont formé, et de l'école à laquelle il appartenait.

Nous avons posé simplement les bases d'une biographie ; un jour ou l'autre on découvrira peut-être, sur les parois de quelque église de campagne, une toile délabrée de cet artiste, qui suffira, je l'espère, pour combler cette lacune.

C'est un des avantages de l'association, en matières d'étude, de rencontrer des collaborateurs inconnus qui veulent bien s'intéresser à l'œuvre commune ; attendons. »

れを予告するような記述である。

アレクサンドル・ジョリーが、ドン・カルメの誤りを正し、ラ・トゥールの画家としての活動の一部を明らかにしたその功績は、決してロレーヌ地方だけにとどまるものではなかった。というのも、ジョリーが論文を発表してから3年後の1870年には、ピエール・ラルースによる『19世紀大百科辞典』には、「ジョルジュ・デュ・メニル・ラ・トゥール」という項目が設けられているのである。

デュ・メニル・ラ・トゥール (ジョルジュ)、  
フランスの画家、16世紀の終わり頃リュネヴィルに生まれ、1652年に死去。生前は、十分な名声を得ていた、この芸術家の生涯についてはほとんどわかっていない。彼は特に夜の情景を描くのに秀でていた。ドン・カルメは以下のように述べている。「彼は、自身の手で描いた聖セバスティアヌスのいる夜の情景の絵画を、ルイ13世に見せた。その作品は完璧な出来映えであり、王はこの作品だけを飾るために、部屋から他の絵画をはずしてしまった。」我々は、彼の作品の中から、ナンシーの総督のために描かれた《我らの主の誕生》、《聖アレクシス》、《聖セバスティアヌス》、また、リュネヴィル市がラ・フェルテ元帥に贈った《聖ペテロの否認》などを挙げるができる。<sup>20</sup>

短い項目ではあるが、ここには確実にジョリーの功績が反映されている。それまで、クロードと書かれていた名前がジョルジュと改められたこと、没年が明らかになっていること、そして何よりも、ラ・トゥールの描いた作品の一部が挙げられていることである。

アレクサンドル・ジョリーは、初めて、画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥールという存在に注目し、その生涯を知ろうと試みた。彼が新たに発見した事実は、ラ・トゥールの伝記の基礎となるものであり、その点で彼の功績は、ラ・トゥール研究史において無くてはな

<sup>20</sup> 1870, LAROUSSE (P.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t.VI, p.1379 « DU MÉNIL LA TOUR (Georges), peintre français, né à Luneville vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mort en 1652. On ne sait presque rien de l'existence de cet artiste, qui acquit de son temps une assez grande célébrité. Il excellait surtout dans les scènes de nuit. «Il présenta, dit dom Calmet, au roi Louis XIII un tableau de sa façon qui représentait un Saint Sébastien dans une nuit ; cette Pièce étoit d'un goût si parfait, que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres Tableaux, pour n'y laisser que celui-là.» Nous citerons parmi ses œuvres une Nativité de Notre-Seigneur, un Saint Alexis, un Saint Sébastien exécuté pour le gouverneur de Nancy, un Reniement de saint Pierre, dont la ville de Lunéville fit présent au maréchal de La Ferté, etc. »

らないものであった。しかし彼は、ラ・トゥールが描いた主題をいくつか明らかにしたにもかかわらず、最後まで作品を自らの目で確認することはできなかった。

一方でそれとほぼ同時期に、メリメやテーヌが、旅行中に見たラ・トゥールの作品の作品に並々ならぬものを感じ、ノートに書き綴っている。また、ナント美術館は、「G.de la Tour」という署名の入った作品を所有したものの、画家の正体が判らず、その後何人かの画家に帰属させるが、ついに署名通り、「G.de la Tour」の作品とすることで決着をつけた。しかし依然として、画家の生涯や活動については何一つわからないままであった。このような覚え書きや目録の中には、ジョリーが、ラ・トゥールによって描かれたことを明らかにした《聖ペテロの否認》などの作品が含まれているにもかかわらず、その情報は作品と結びつくことはなかった。

このように、画家ラ・トゥールの存在とこの画家による作品が、長い間結びついていなかったのである。本当の意味で、ラ・トゥールが画家として「再発見」されるには、存在と作品を一致させることが必要であった。そしてついに、それを成し遂げる人物が現れるのである。

ベルリン美術館の館長で、バロック美術の研究者であったヘルマン・フォスは、1915年、『美術史論集』という雑誌の中で「ジョルジュ・デュ・メニル・ラ・トゥール」と題した論文を発表し<sup>21</sup>、画家ラ・トゥールを忘却から救い出したのである（図版9）。

フォスは、ドン・カルメとアレクサンドル・ジョリーによる、地元の郷土史研究者たちによる資料を持っていた。また、ナント美術館の署名が記されている2つの作品の存在も知っていた。さらに、レンヌ美術館の《新生児》（図版6）がこの2つの作品の様式とよく似ていることに着目しており、同時にその時まで、ジャック・カロ（Jacques Callot 1593-1635）の作品とされていた《夜なべをする女たち》（図版10）<sup>22</sup>という版画と《新生児》の類似性を見抜いていた。この事実を論文の中で明らかにしたのである。

<sup>21</sup> 1915, VOSS (H.), « GEORGES DU MESNIL DE LA TOUR », *Archiv für Kunstgeschichte*, pp.121-123

<sup>22</sup> ラ・トゥールの失われた作品に基づくと考えられている版画は、現在、《夜なべをする女たち》と《鏡の前のマグダラのマリア》、《瞑想する修道士》の3点が確認されている。この3点はいずれも「ジャック・カロによる下絵素描（Jacomo Callot inven）」と署名が入っており、エドワール・モームによるカタログの中で、カロの作として挙げられている。（1853-60, MEAUME (E.), *Recherche sur la vie et l'œuvre de Jaques Callot*, Renouard, t.II, p.534）。しかし、現在となってみれば、カロの構図によるものではないことは明らかであるが、なぜこのような署名が入っているのかは明らかではない。パリゼはこれらの版画の作者をジャン・ル・クレールではないかという説を出したが、あまり受け入れられてはいない。詳しくは第1章で述べる。

これをきっかけに、ラ・トゥールに関心を持つ研究者が増え、ぞくぞくとラ・トゥール作とされる作品が発表される。1934年、パリのオランジュリー美術館で催された〈現実の画家展〉<sup>23</sup>ではその時までに見られたほとんどの作品が発表され、1972年のオランジュリー美術館での、ラ・トゥール単独の展覧会が催され<sup>24</sup>、ラ・トゥールは美術史上に復活したのである。

## 2. 1630-40年代のパリとラ・トゥール—パリ滞在期の周辺と同地での評価

ここまで、ラ・トゥールが再発見されるまでの経緯をたどってきたが、次に、なぜこの画家が忘れられたのかについて考えてみたい。忘却の原因はさまざまであるが、何よりもこの画家の地方的性格というのが深く関わっていることは間違いないだろう。ラ・トゥールは生涯、活動の拠点を地元ロレーヌに置いていたが、その名声はロレーヌの外まで届いていたのだろうか。

現在確認されている画家がロレーヌの外に旅をした唯一の事例は、1639年の初頭に実現したと考えられる短いパリ滞在である。フランス宮廷とラ・トゥールについては、本格的にラ・トゥール研究が開始する以前に、カルメが、ラ・トゥールがルイ13世に贈った《聖セバスティアヌス》について伝えていたことは前述した。その後、ラ・トゥールのパリ滞在の事実に光を当てたのはミシェル・アントワヌである。彼は画家のパリ滞在を証明する1639年の支払い記録を発見し、1979年に論文を発表した<sup>25</sup>。さらにアントワヌは、ラ・トゥールの代理人なる人物の記録の存在にも言及している。その文書はラ・トゥールがパリ滞在中、ルーヴルのグランド・ギャラリーに居住していたことを示唆するものである。この資料は後にテュイリエによって活字にされている。

カルメは、ルイ13世がラ・トゥールの作品を称賛した旨を伝えており、実際、ラ・トゥールはパリ滞在以後「王の常任画家」(Peintre ordinaire du Roi<sup>26</sup>)の肩書を名乗るようになる。しかし、パリ滞在に関する資料は、アントワヌにより発見された2点の資料以外

<sup>23</sup> 1934, PARIS : Expo. *Les peintres de la réalité*, Musée de l'Orangerie, RMN, cat.par JAMOT (P), STERLING (C.),

<sup>24</sup> 1972, PARIS : Expo. *Georges de La Tour*, Orangerie des Tuileries, RMN, cat.par THUILLIER (J.), ROSENBERG (P.)

<sup>25</sup> 1979, ANTOINE (M.), « Un séjour en France de Georges de La Tour en 1639 », *Annales de l'Est*, pp.17-26

<sup>26</sup> “ordinaire”の解釈に関しては、FURETIERE, t.II ; 2007, 木村, p.101

は現在まで確認されていない。パリでの活動の足跡どころか滞在の正確な日付すら明らかではないのである。極端に資料が乏しいことから実証的なレベルでの検証は困難であるが、当時のパリの美術政策やコレクターの財産目録を鑑みることで、パリでのラ・トゥール評価についてひとつの仮説を提示したい。

## 2-1. ラ・トゥールのパリ滞在に関する一次資料確認

先ず、ラ・トゥールのパリ滞在について現在確認されているふたつの一次資料を改めて精査することから始めてみよう。

フランス国立図書館に所蔵される、1639年の間に国庫から支出された支払を記録した台帳の中に画家のパリ滞在を裏付ける記載が確認できる<sup>27</sup> (図版 11)。この台帳はいくつかの項目から成っており、ラ・トゥールへの支払い記録は「旅費」(Voyages)の項目に分類されている。その記述を以下に引用する。

ジョルジュ・ド・ラ・トゥールに対し、国王のための任務にあたりナンシーからパリへの旅行のため 1000 リーヴルの支払い。この金額には 6 週間の滞在と復路の費用も含まれている<sup>28</sup>。

最終項目の終わり部分には、文書が作成された 1639 年 5 月 17 日の日付が書かれ、大法官セギエ (Pierre Séguier 1588-1672)<sup>29</sup>、当時の財務卿クロード・ド・ビュリオン (Claude de Bullion 1569-1640)<sup>30</sup>らにより署名がされている<sup>31</sup>。

次に挙げるものは、国立古文書館に保管される、ラ・トゥールの代理人と称される人物に関する間接的な資料である。この資料は、テュイリエも「ほとんど読めない」と述べる

<sup>27</sup> 1639, BnF, département des manuscrits, FR.NOUV.ACQ.165 (NAF165), Fol.54

<sup>28</sup> *Ibid.* « A Georges de la Tour, la somme de mil livres a luy ordonnée pour le voyage qu'il est venu faire de Nancy a paris pour affaires concernans le service de sa maiesté, y compris son séjour de six semaines et son retour. » ラ・トゥールに与えられた 1000 リーヴルのなかには、ルイ 13 世やリシュリューに献上した作品代金が含まれていると考えられている。また、プッサンが 1641 年に帰国した際、報酬として与えられた金額は年間 3000 リーヴルである。1672, BELLORI (G.P.), *LE VITE DE'PITTORI, SCVLTOI, ET ARCHITETTI MIDERNI*, Roma, Mascardi ; 復刻版, 1980, Broude International, p.426 ; 2007, 木村, p.101

<sup>29</sup> 1996, CONSTANT (J.-M.), « SÉGUIER(Pierre) », *BLUCHE*, pp.1433-1434

<sup>30</sup> 1996, POITRINEAU (A.), « BULLION(Claude de) », *BLUCHE*, p.249

<sup>31</sup> 1639, BnF, *op.cit.*, Fol.87

ほど大変悪筆であり、解読には困難を伴う。資料の内容はギヨーム・ルエという当時 19 歳の青年が、樽職人との師弟契約を結んだ際の 1640 年 8 月 25 日付の文書である<sup>32</sup>。この契約を世話したのが、バティスト・カランという人物であり、その肩書には、「ルーヴルのギャラリーに居住する王の常任画家ラ・トゥールの代理人<sup>33</sup>」と記載されているのである。

ルーヴルのグランド・ギャラリーは 1608 年から約 200 年の間、芸術家の居住スペース、アトリエに充てられていた。ルーヴル宮に芸術家が住まうことを最初に公式に認めたのはアンリ 4 世である。1608 年の免許状においては、19 人の芸術家、職人が居住者として選出されており、画家はそのうち 3 名である。その後も何名かの画家たちが新たに居住を認められている、1672 年にルイ 14 世は、この政策を踏襲する旨を発表した。

グランド・ギャラリーに居住していた芸術家、職人に関しては先ず 19 世紀後半に刊行されたギフレによる研究が挙げられる<sup>34</sup>。その後ユアールが前掲の資料では十分に調査がされていなかった、アンリ 4 世とルイ 13 世の時代、即ちラ・トゥールのパリ滞在の期間との重なる時代に焦点を絞り、ルーヴルに居住していた芸術家のリストを発表している<sup>35</sup>。それによると、当時このアパルトマンにはジャック・ステラ (Jacques Stella 1596-1657)、シモン・ヴーエ (Simon Vouet 1590-1649) らの画家を始め、彫刻家、金銀細工師、時計職人等が部屋を与えられていたことが解る。ルーヴル宮に居住することが認められた者には、王による免状、勅許状が公布されている。一方で、芸術家や職人の居住に関して包括的に管轄していた部署は無く、その全容を把握するのは容易ではない。ラ・トゥールがパリ滞在中にグランド・ギャラリーに宿泊していたのであれば、これらの画家たちと接触と持ったのだろうか。

## 2-2. フランス人画家のカラヴァッジスム受容と 1630-40 年代のパリの美術

次にラ・トゥールが滞在した当時のパリの美術に目を向けてみることにする。17 世紀前半のパリはいまだ文化的中心地といえるような都市ではなく、イタリアが文化先進国とし

<sup>32</sup> 1640, AN, MC/ET/XIX/420.

<sup>33</sup> *Ibid.*, « Baptiste Quarin, facteur de Monsieur de La Tour peintre ordinaire du Roy résidant aux galleries du Louvre »

<sup>34</sup> 1873, GUIFFREY (J.-J.), « Logements d'artistes au Louvre : liste générale des brevets de logement sous la Grande Galerie au Louvre », *NAAF*, pp.1-221

<sup>35</sup> 1939, HUARD (G.), « Les logements des artisans dans la Grande Galerie du Louvre sous Henri IV et Louis XIII », *BSHAF*, pp.18-36

て西ヨーロッパを牽引していたことは周知の通りである。

したがって、当時フランス人の画家のほとんどは、イタリアへ修業に行くことが一般的であった。ラ・トゥールに関しては修業時代の記録が欠落しているため、明らかではなく、イタリア旅行に関しては研究者間でも意見が分かれている。

17世紀前半のイタリア、とくにローマでは、革新的な様式をもたらしたカラヴァッジョ (Michelangelo Merisi 1571-1610) の様式から学習、模倣していた画家が数多く存在していた。彼らは、カラヴァッジョの追随者、いわゆるカラヴァッジェスキと称されるが、当時ローマを訪れていたフランスの画家たちもその例外ではない。ヴァランタン、ヴェーエ、トゥルニエ、レニエなど1590年代に生まれた画家の多くは何らかの形でこの様式に接している(表1参照)<sup>36</sup>。ラ・トゥールもカラヴァッジェスキのひとりであると理解されているが、その受容のありかたは他の画家ほど簡単な問題ではない。テュイリエがイタリア旅行説を主張する一方で<sup>37</sup>、ブラント、ニコルソン、キュザンは、初期のラ・トゥール作品の中の北方的要素から、イタリア旅行説には否定的態度を取っている。

17世紀前半、劇的な明暗表現と聖人をも当世風に描く自然主義を特徴とする、カラヴァッジスムは爆発的にヨーロッパに普及するが、カラヴァッジョの様式が広まる過程はいくつかの段階に分類することができる。また、さまざまな画家に受容される過程でいくつかの様式の変容が見られる点も指摘されている。特に、1610、20年代、カラヴァッジョ亡きあとのローマにおいて中心的立場にあったのが、バルトロメオ・マンフレディ (Bartolommeo Manfredi 1582-1622) である。彼の影響はラ・トゥールと同世代のフランスの画家にとって最も大きなものであった。

マンフレディはカラヴァッジョが描いた主題、構図を研究し、しばしばそれらを再構築している。彼の様式はローマを訪れていた画家たちの基準となり、多くの画家が幾度となく同じような構図、主題を描くようになる。カラヴァッジスムの特徴である半身像構図や、密集した人物群を最前景に配する構図、そしてこのような構図を用いて描いた、賭博をしたり楽器を演奏したりする人物群を扱った風俗主題はマンフレディによって確立され、普

<sup>36</sup> カラヴァッジェスキに関しては以下の文献を参照した。1979, NICOLSON (B.), *The International Caravaggesque Movement*, Phaidon ; 1989, *Caravagism in Europe*, revised and enlarged by VERTOVA (L.), U. Allemandi, 3 vols. ; 2010, CUZIN (J.-P.), *Figures de la Réalité ; caravaggesques français*, Hazan ; 2010, ZUCCARI (A.), *I Caravaggeschi*, Skira, 2vols. ; 2011, FRANKLIN (D.), SCHÜTZE (S.), *Caravaggio & His Followers in Rome*, Yale UP

<sup>37</sup> 1992, THUILLIER, pp.26-32

及したと言ってよいだろう。

このような風俗描写は時に宗教主題と融合することもあった。「聖ペテロの否認」を扱った主題は、カラヴァッジェスキたちにより非常に多く描かれた。イエスを否認するペテロと女中に加え、賭博をする兵士たちの一群を配した構図がこの時代の定番である。マンフレディを始め、フランス、アントワープのカラヴァッジェスキたちも同様の構図を踏襲している（図版 12-14）。そして、これらの画家たちから 20 年ほど遅れて描かれたラ・トゥールによる同主題も、同様の構図を踏襲し、そこに蝋燭の光を配している（図版 15）。

一方で、ラ・トゥールに関しては、イタリア的カラヴァッジスムよりもむしろ、北方の画家たちとの類似性を強調する意見も出されている。とりわけ画家が自らの様式を形成しつつあり、まだ他の画家への依存度が高いと考えられる初期の作品群において、北方の影響が顕著であることは、イタリア旅行の可能性に疑問を投げかけるのである。

アンソニー・ブラントや、ジャン＝ピエール・キュザンは、ラ・トゥールの初期の作品とされる《金の支払い》（図版 16）に関して、フランドルやオランダの画家たちの側に源流があると主張している<sup>38</sup>。「税金の支払い」の主題は 16 世紀から 17 世紀のフランドルに馴染み深いものである。また、16 世紀前半のオランダにおいて、ルーカス・ファン・レイデン（Lucas van Leiden 1488/89-1533）やその周辺の画家、ヤン・コルネリウス・フェルメイエン（Jan Cornelisz Vermeyen c.1500-1559）らの間で、テーブルを囲んだ人物群を高い視点から捉え、机の上の品々とともに描き、ときには蝋燭が場面を照らし出すといったある定型の構図が存在するのである（図版 17-19）。このような点において、ラ・トゥールの「金の支払い」には 16 世紀後半の北方の伝統が流入しているという見方が可能である。

この作品は、夜を描いた場面であっても、画家生活の後半に描いた「夜の情景」とは様式的に大きく異なっている。後半に特化するようになった「夜の情景」においては、ラ・トゥールは様々な手本から学びながらも、イタリアやオランダのカラヴァッジェスキとは違った、静謐でありながらどこか大胆な画面を実現させる。そしてここでもやはり、北方とくにアントワープのカラヴァッジェスキたちの作品との構図上の類似が目立つわけであるが、そこには、単なるカラヴァッジスム受容の範疇におさまり切らない画家独自の様式が発生してくるのである。

さて、1625 年頃になるとローマを訪れていた画家たちはそれぞれの国に帰り、カラヴァ

<sup>38</sup> 1972, BLUNT (A.), « Georges de La Tour at the Orangerie », *BM*, August, pp.516-525 ; 1997, CUZIN (J.-P.), « La Tour vu du Nord ; Notes sur le style de La Tour et la chronologie de ses œuvres », *Georges de La Tour*, Grand Palais, pp.59-79



ッジスムはヨーロッパ中に普及していく。フランスのカラヴァッジェスキのローマ滞在時期、帰国後の動向は表1に纏めているが、母国へ帰還したフランスのカラヴァッジェスキたちは、帰国後に様式を変えるか、フランスの地方都市にてローマで学んだ様式を継続していく。つまり、パリにカラヴァッジスムが持ち込まれることはなかったのである。

表1. フランスのカラヴァッジェスキのローマ滞在時期と帰国後

画家名	生没年	ローマ滞在時期	ローマ滞在後の動向
ヴァランタン・ド・ブローニュ Valentin de Boulogne	1591-1632	c.1611-1632	ローマで死亡
シモン・ヴーエ Simon Vouet	1590-1649	1614-1627	パリに戻って以後、明るく優雅な様式に一転
ニコラ・トゥルニエ Nicolas Tournier	1590-1639	1619-1626	トゥールーズで活動
ニコラ・レニエ Nicolas Régnier	1590-1667	1621-1625	ヴェネツィアにてマンフレディ様式を継続
クロード・ヴィニヨン Claude Vignon	1593-1670	1616,17-1622	パリに戻る。マニエリスム風の様式に回帰
ギイ・フランソワ Guy François	1578-1650.10 以後	1618-1613	ル・ピュイ・アン・ヴレイにて活動
トロフィム・ビゴ Trophime Bigot	1579-1650	1620-1634	アルルにて活動
ジャン・ロム Jean Lhomme	生年不明-1633	1622-1633	ローマで死亡

では、ラ・トゥールがパリを訪れた周辺の時期、パリの画家たちはどのような作品を製作していたのだろうか。

この時期のパリは、宮殿や貴族の邸宅を飾るための絵画制作が本格的に動き出した時期であると言えるかもしれない。一例を挙げるとすれば、ソヴァールにより「最も高い完成度を誇る」と称賛されたラ・ヴリリエール邸のギャラリーに作品を設置する動きは、1630-40年代に始動している<sup>39</sup>。

この時期宮廷はパリから西へ20キロメートルほどにある、サンジェルマン＝アン＝レーに置かれており、ルイ13世はその地を拠点としていた。1630年中盤から39年の間には、ヴーエやステラが城内の装飾のための仕事をしている。

<sup>39</sup> ラ・ヴリリエール邸に関しては、以下の文献を参照した。(vers1665) 1724, SAUVAL (H.), *HISTOIRE ET RECHERCHES DES ANTIQUITES DE LA VILLE DE PARIS*, Paris, C.Moette et J. Chardon, 3vol. : 復刻版, Minkoff, 1974, 3 vol., t.II, p.229 ; 1988, COTTÉ (S.), « Un exemple du “goût italien” ; la galerie de l’hôtel de La Vrillière à Paris », *Seicento*, pp.39-46 ; 2012, 木村三郎「ラ・ヴリリエール邸ギャラリーとローマ古代史を描く歴史画」『日本大学芸術学部紀要』第55号, pp.61-77

ヴーエは1634年頃既にサンジェルマン宮の新宮殿のための寓意画を制作している。ヴーエはローマ時代、フランスのカラヴァッジェスキたちの中心的人物であり、マンフレディの様式に影響を受け、風俗画や宗教画を制作していた。しかし、1627年に帰国して以降は風俗画を放棄し、寓意画や神話画に専念するようになり、様式も明るい色調の優雅な画風に一転するのである。1634年頃にサンジェルマンの新宮殿のために制作された寓意画、《富》、《慈愛》(図版 20,21)は、女性の纏った鮮やかな黄色い衣が鑑賞者の目を引き、画面全体を穏やかな光が支配する明るく優雅な作品に仕上がっている。ここではローマ時代の明暗表現、自然主義は完全に放棄されている。

1639年、ステラもサンジェルマンの旧宮殿の礼拝室のため作品を制作している。《マリアを神殿に連れて行く聖アンナ》<sup>40</sup>では古代彫刻のような姿勢をとった聖アンナのまとう鮮やかな青の衣装が目にとびこみ、背景には古代風の神殿の前で施しを受ける人物が描かれている(図版 22)。

このように、この時期のパリでは宮殿や邸宅を飾るための大掛かりな作品が求められていた。そこではつい最近までローマを席卷していたカラヴァッジェスキの自然主義、明暗表現は完全に忘れ去られ、明るく優雅な画風が登場するのである。

## 2-3. パリとロレーヌでのラ・トゥール評価—コレクターの財産目録から

### ①パリでの評価

次に、ラ・トゥールのパリでの評価についてコレクターの財産目録から検証していきたい。

フランス宮廷で、ラ・トゥールの作品を所有していたとされる人物としては、既に言及したルイ13世、リシュリュー (Armand Jean du Plessis 1585-1642)<sup>41</sup>、財務卿クロード・ド・ビュリオン、大法官セギエ、陸軍大臣ルーヴォア (François Michel le Tellier 1641-1691)<sup>42</sup>らの名前が挙げられる<sup>43</sup>。

<sup>40</sup> 2006, THUILLIER (J.), *Jacques Stella ; 1596-1657*, Domoni, p.118

<sup>41</sup> 1996, FOISIL (M.), « RICHELIEU (Armand Jean du Plessis, cardinal de) », BLUCHE, pp.1337-1341

<sup>42</sup> 1996, CORVISIER (A.), « LOUVOIS (François Michel le Tellier, marquis de) », BLUCHE, pp.912-915

<sup>43</sup> 17世紀の美術コレクターに関しては、以下の文献を参照している。1884, BONNAFFÉ (E.), *Dictionnaire des amateurs français au XVII<sup>e</sup> siècle*, A.Quantin; 復刻版, 1998, The UB Back in Print Service

ラ・トゥールのパリ滞在からまだ間もない1640年12月23日年に死亡した財務卿ビュリオンの目録のなかの絵画作品は、シモン・ヴーエにより見積もりがされている<sup>44</sup>。この中で、ラ・トゥールによる《聖ペテロの否認》に30リーヴルの値段がつけられている。アントワヌは同目録の中で150リーヴルの値段が同時代の画家、クロード・ロラン(Claude Lorrain 1600-1682)の作品につけられていることと比較し、ラ・トゥール作品の値段の低さに注意を向けている。そして、この事実について、ラ・トゥールに対するヴーエの感情の面から説明しようとしている<sup>45</sup>。しかし、その後、シュナッペルによりパリのコレクターの目録全般において、ラ・トゥールの評価が非常に低い事実が指摘されるのである<sup>46</sup>。

パリのコレクターの中で最も多くのラ・トゥール作品を所有していたのは、軍務官であったジャン＝バティスト・ド・ブルターニュという人物である。この人物は1639年の12月から1645年の9月までロレーヌで活動していた。1650年に死亡した際の財産目録(図版23)はクロード・ミニョにより活字にされ出版されている<sup>47</sup>。彼はパリ4区の小修道院の中の小さく質素なアパルトマンに居住していたが、そこに膨大な美術コレクションをため込んでおり、360もの絵画作品、50のブロンズ像、40もの胸像、2000近くのメダルを所有していた。収集家というよりむしろ仲買人と言った方がより正確であり、より富裕なコレクターに高値で作品を売買していたことがミニョにより指摘されている。

この目録の中の絵画作品の見積もりを行ったのは、王の常任画家の肩書を有するジャン・ルブロン(Jean Leblond c.1590/94-1666)という画家である。この中に5点のラ・トゥール作品の記載が確認できる。目録におけるラ・トゥールおよび同時代の画家の作品とその金額を以下に抜粋する。

---

<sup>44</sup> 1640, AN, MC/ET/XIX/420

<sup>45</sup> 1979, ANTOINE, *op.cit.*, p.24

<sup>46</sup> SCHNAPPER, p.35

<sup>47</sup> 1650, AN, MC/ET/CV/797 ; 1984, MIGNOT (C.), « Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne un “curieux” parisien oublié », *AAF*, XXVI, pp.71-87

軍務官、ジャン＝バティスト・ド・ブルターニュの財産目録中のラ・トゥールおよび同時代画家の作品と  
その金額(1650年10月)

a. ラ・トゥール	(57) カラッチ 《聖母と眠るキリスト》 300 リーヴル
(2) 《乳母と子供》 15 リーヴル	(58) クロード・ロラン 《風景》 120 リーヴル
(12) 《眠る修道士》 20 リーヴル	(59) クロード・ロラン 《風景》 120 リーヴル
(14) 《女占い師》 30 リーヴル	(86) クロード・ロラン 《港》 150 リーヴル
(20) 《フルート奏者》 32 リーヴル	(97) プッサン 《バッカスの養育》 120 リーヴル
(32) 《瞑想する二人のカプチン会修道士》 25 リーヴル	(100) (22)のコピー 50 リーヴル
	(109) マンフレディ 《聖セバスティアヌス》 120 リーヴル
b. ラ・トゥールの同時代の画家	
(1) ヴァランタンに基づく模作 《聖ペテロの否認》 25 リーヴル	(173) ヤーコブ・ピナス 《マルタ島での聖パウロの奇跡》 25 リーヴル
(22) ヴァランタン 《ユディト》 75 リーヴル	(179) ブランシヤール 《ミダス》 60 リーヴル
(24) ヤン・ミール 《海上の戦い》 25 リーヴル	(180) ヴァン・ダイク 《肖像画》 60 リーヴル
(29) プッサン 《ノアの犠牲》 60 リーヴル	(199) ブランシヤール 《ミダス》 45 リーヴル
(31) カラッチ 《ディアナの水浴》 300 リーヴル	(208) プッサン 《バッカスの養育?》 120 リーヴル
(34) クロード・ロラン 《港》 150 リーヴル	(212) リベラ 《マグダラのマリア》 200 リーヴル
(51) カラッチ 《楽園を追放されるアダムとイヴ》 200 リーヴル	(266) カラッチ 《死にゆく聖フランチェスコ》 315 リーヴル

現存する作品のいくつかを、ここで挙げられている作品と同定することは不可能であるが、いくつかの類似した主題は存在している。例えば、(2)「乳母と子供」に関しては《聖アンナと幼児キリスト》(図版 24) と類似を探ることは不可能ではない。また、(12) と (32) の修道士を描いた作品は、ラ・トゥールの失われたオリジナルに基づく模作《聖フランチェスコの法悦》(図版 25) のような作品であったのかもしれない。「女占い師」に関しても、この目録の他に、ロレーヌでの記録にも登場するため、現存する作品が当該のものであったかは定かではない。ここで注目したいのは、この目録の中でラ・トゥールの作品につけられた値段である。

ラ・トゥールの作品には 15～32 リーヴルの値段がつけられている。

同時代の他の画家は 50 リーヴル前後から、アンニバレ・カラッチ (Annibale Carracci 1560-1609) にいたっては 200～300 リーヴルの値が付きラ・トゥールとの差は歴然としている<sup>48</sup>。ラ・トゥールの作品につけられた金額は同時代の他の画家に比べると半額あるいは

<sup>48</sup> この目録のなかで、(51),(57)の作品に関しては、アンニバレ・カラッチの作であると記されているが、(31),(266)に関しては「カラッチ」としか記されていない。(31) に関してミニョは、アンニバレによる作品《ディアナとカリストのいる風景》の存在を示唆している。1974, MIGNOT, *op.cit.*

それ以下である。ラ・トゥールと同年代の画家、ヴァランタンに関しては、(22)《ユディット》に 75 リーヴルの値がついており、この作品は後にルイ 14 世のコレクションに入ったものと同一であると考えられている(図版 26)<sup>49</sup>。ヴァランタンの作品の模写である(1)《聖ペテロの否認》は 25 リーヴルで、ラ・トゥールのオリジナル作品とほぼ同額なのである。

17 世紀も後半に入ると、ラ・トゥール作品はさらに値を落としていくのである。1683 年に死亡した大法官セギエの目録におけるラ・トゥール作品は、「聖ヒエロニムスがいる夜の絵」と「聖ヨセフを照らすキリストがいる夜の絵」にそれぞれ 30 リーヴル、「聖ヒエロニムス」に 20 リーヴルの値がついている<sup>50</sup>。1691 年に死亡した陸軍大臣ルーヴォア、1700 年に死亡したアンドレ・ル・ノートル(André Le Nôtre 1613-1700)の目録において、「夜の絵」と説明されているラ・トゥール作品には、10 リーヴルと 15 リーヴルの値がついている<sup>51</sup>。

宗教主題であっても風俗主題を扱った作品と値段はさほど変わらず、主題の階層を考慮してもなお、ラ・トゥール作品の評価の低さは異様なのである。

## ②17 世紀のパリにおけるイタリア趣味

シュナッペルによれば、17 世紀のフランスで評価が高かったのは圧倒的にイタリアの画家の作品であり、とくに 16 世紀の画家の作品は非常に高値で取引がされていたようである<sup>52</sup>。

既に言及したラ・ヴリリエール邸のギャラリーの装飾プログラムは、ガイド・レーニ(Guido Reni 1575-1642)、ピエトロ・ダ・コルトーナ(Pietro Berrettini 1596-1669)、グエルチーノ(Giovanni Francesco Barbieri 1591-1666)、ニコラ・プッサン(Nicolas Poussin 1594-1665)らの作品によって構成されていた。イタリアの画家かイタリアを拠点とするフランス人画家の作品が選ばれているのである。また、ローマのファルネーゼ・ギャラリーを飾るカラッチの 2 点の作品《ケファロスとアウロラ》、《ペルセウスとアンドロメダ》の模写もそこに含まれていた。ギャラリーの天井画を担当したイタリア帰りのフランソワ・ペリエ(François Perrier 1594-1649)という画家は、ローマ時代にファルネーゼ宮に展示されていた作品やその他のカラッチの作品をデッサンに残していたという。コテは、ペリエが仲介となってこれらの模写を購入したか、制作させたのではないかと推測し

<sup>49</sup> 1987, BREJON DE LAVERGNÉE (A.), *L'inventaire Le Brun de 1683, la collection des tableaux de Louis XIV*, RMN, cat.n° 278

<sup>50</sup> 1992, THUILLIER, p.297

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> SCHNAPPER, pp.26-32 また、この時代のイタリア趣味の下地を築いたのはマリー・ド・メディシスであることは指摘しておかなければならない。2003, BLOIS. Expo. *Marie de Medicis : un gouvernement par les arts*, Château de Blois, Somogy, PACT (P.B.) (sous la direction de) ; 2003, FUMAROLI (M.) (sous la direction de), *Le siècle de Marie de Medicis*, actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe(XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>siècles) du Collège de France, Orso

ている。ギャラリーの構想の念頭にはファルネーゼ・ギャラリーがあったことは明白であり<sup>53</sup>、ブルターニュの目録におけるカラッチの高評価はこのような事情からも説明できるのではないか。

また、ラ・ヴリリエールの邸宅のすぐ近くには、マザラン (Jules Mazarin 1602-1661) も邸宅構えていたが、ロマネッリ (Giovanni Francesco Romanelli c.1610-1662) というイタリア人画家が室内装飾のために召集されているのである。当時のパリにおけるイタリア趣味はこのような事例によっても裏付けられるだろう。

一方で、北方の画家の評価にはバラつきがある。肖像画や版画といった特定分野において高評価を獲得している例はあるが、17世紀全般を通して一般的に低い値段で取引されており、北方の美術の評価が安定するようになるのは18世紀中盤になってからである。当時のフランスで評価されていたのは北方の画家はルーベンス (Piter Paul Rubens 1577-1640)、ヴァン・ダイク (Anthony van Dyck 1599-1641) くらいであった<sup>54</sup>。また、シュナッペルはアルプス以北の画家に関しては、多かれ少なかれ様式がイタリア化している画家に対する偏愛があったと指摘している<sup>55</sup>。そこには当然、イタリア修業やイタリアでの経験が大きく関係していると推測できる。それに従って、同時代のフランスの作家に関しては、クロード・ロランやプッサンが高評価を獲得していくのである。

### ③ロレーヌでの評価

さて、ラ・トゥールはパリ滞在の後も地元ロレーヌで、勢力的に制作を続け、円熟期を迎えるが、特に1645年以降は、フランスから派遣されロレーヌを統治していたラ・フェルテ総督に贈与するためリュネヴィル市から定期的に注文を受けるようになる。ラ・フェルテはラ・トゥールの作品を大変気に入り、6点の作品が市から贈られている。

1653年10月に制作されたラ・フェルテの目録の中にラ・トゥールの作品が見られ、デュリエがその詳細を伝えている<sup>56</sup>。この目録はナンシーの宮廷画家であるクロード・デュリエ (Claude Deruet c.1588-1660) と、ジャン・カプション (Jean Capchon 生没年不明) という画家により見積もりがされている。ここでは、画家の名前が記載されていないものの、注文記録などと照合すると明らかにラ・トゥールの作品である記述が6点存在する。そのなかには、現存する《聖セバステアヌス》(図版 27) や《羊飼いの礼拝》(図版 28) (目録ではわれらの主の降誕と記載) が含まれている。

《我らの主の生誕》を描いた夜の絵画、額縁付き、400 リーヴル

《聖アンナ》を描いた夜の絵画、50 リーヴル

<sup>53</sup> 1988, COTÉ, *op.cit.*; 2012, 木村, 前掲書

<sup>54</sup> SCHNAPPER, pp.22-26

<sup>55</sup> SCHNAPPER, p.23

<sup>56</sup> 1972, THUILLIER, p.87

《縛られたキリストと鞭打つユダヤ人》を描いた夜の絵画、80 リーヴル  
 《カード遊びをする2人の人物》を描いた絵画、額縁なし、200 リーヴル  
 《聖セバスティアヌス》を描いた夜の絵画、金の額縁付き、300 リーヴル  
 《聖ペテロの否認》を描いた夜の絵画、金の額縁付き、100 リーヴル<sup>57</sup>

この中でラ・トゥール作品の評価はパリのそれとは大きく異なり、50 リーヴルから 400 リーヴルの値段がつけられている。

目録から考察するとパリでのラ・トゥールの評価は驚くほど低く、そこにはさまざまな要因が考えられる。パリではカラヴァッジスムは普及せず、当時主流であった様式とラ・トゥールのそれとは大きく異なっていることは言うまでもない。しかし、その点よりむしろ当時のパリにおいては、イタリアに対する偏愛が圧倒的であり、北方との類似が顕著であるという点がラ・トゥールの評価の低さの要因となったのではないか。また、パリにおける低評価が、ラ・トゥールとイタリアとの隔たりを示すと解釈することも可能かもしれない。つまりラ・トゥールの経歴にイタリアでの経験が欠如しているという点が市場においても認識されており、それによって低評価がもたらされたのではないだろうか。この事実は、これまでもっぱら様式的側面から考察されてきたラ・トゥールのイタリア旅行の問題に関して、新たな視点から光を当てることにもなる。「王の常任画家」の肩書を得たにもかかわらず、ラ・トゥールの名声は著しく地方に限定されたものであり、当時からすでに忘却の下地ができあがっていたのではないだろうか。

---

<sup>57</sup> Item un autre tableau représentant la Nativité de Notre Seigneur en nuit prisé avec son cadre quatre cens livres

Item un tableau représentant en nuit Saint Anne, prisé cinquante livres

Item un autre tableau représentant en nuit un Christ bandé avec un juif qui le frappe, prisé quatre vingts livres

Item un autre tableau représentant Deux joueurs de cartes, avec Tyr...(?) sans bordure, estimé deux cens livres

Item un autre tableau représentant en nuit ung Saint Sébastien avec sa bordure dorée, prisé trois cens livres

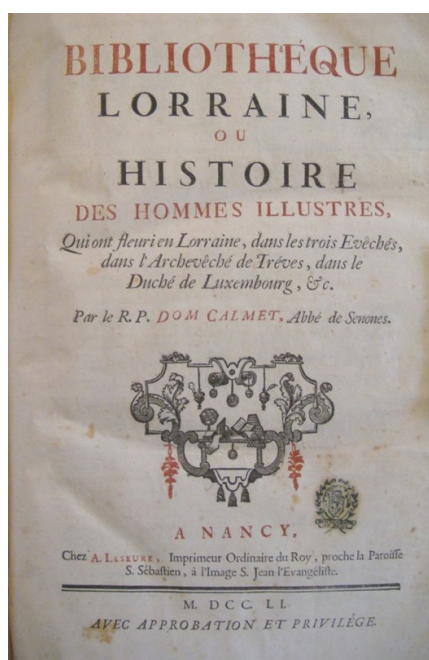
Item un autre tableau représentant en nuit le Reniement de Saint Pierre avec sa bordure dorée, prisé cens livre



図版 1.

ドン・オーギュスタン・カルメの肖像

1728, *HISTOIRE ECCLESIASTIQUE ET CIVILE DE LORRAINE*,  
ロレーヌ歴史博物館蔵 (筆者撮影)

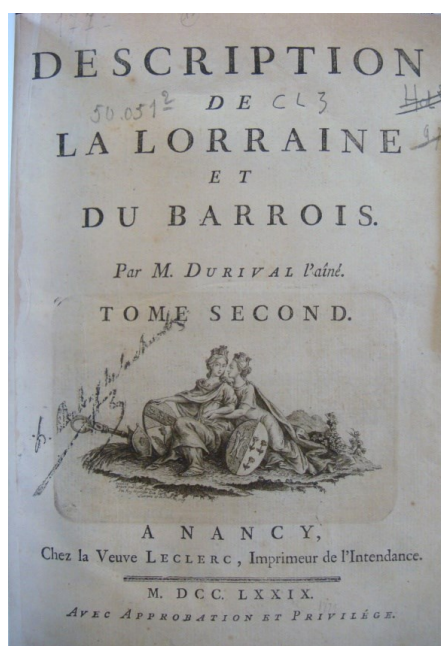


図版 2

ドン・カルメ

*BIBLIOTHEQUE LORRAINE* [...]

1751年、ナンシー市立図書館所蔵  
(筆者撮影)



図版 3.

M・デュリヴァル

*DESCRIPTION DE LA LORRAINE ET DU BARROIS.* t. II, 1779年

ナンシー市立図書館蔵  
(筆者撮影)





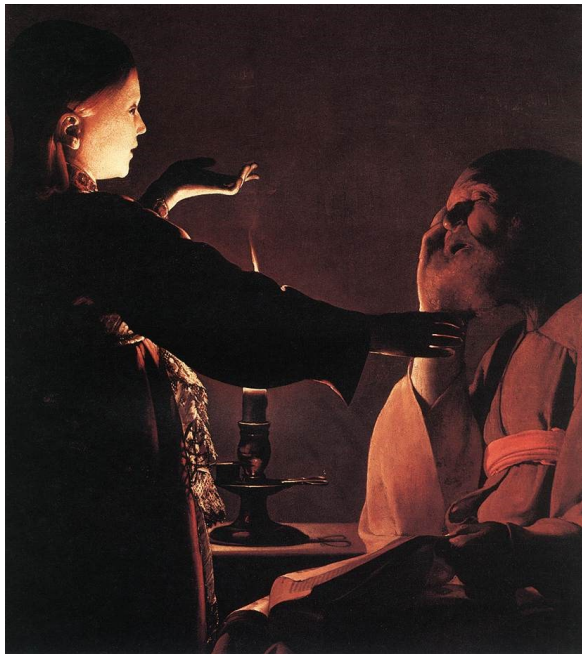
図版 4.  
 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
 《盲目のヴィエル弾き》 1631-36 年頃  
 油彩・カンヴァス、162×105cm、  
 ナント美術館



図版 5  
 作者不詳  
 《盲目のヴィエル弾き》(図版 4) の複製版画  
 1842, *MAGASIN PITTORESQUE*, p. 293  
 ルーヴル美術館絵画資料室



図版 6.  
 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《新生児》  
 1645-48 年、油彩・カンヴァス、76×91cm、レンヌ美術館

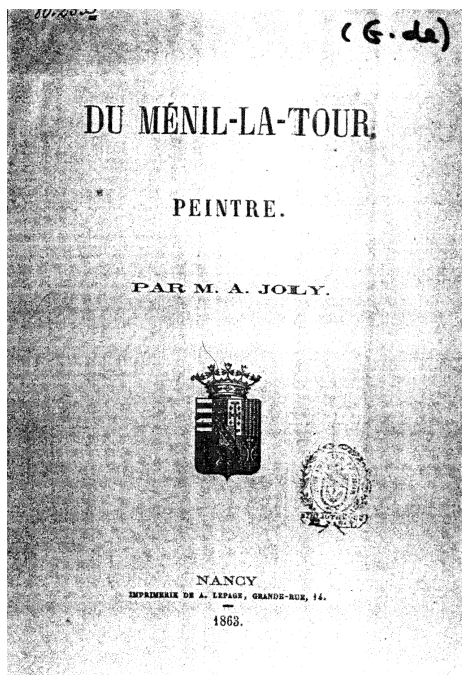


図版 7.

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール

《聖ヨセフと天使》 1640年代、

油彩・カンヴァス、93×81cm、ナント美術館



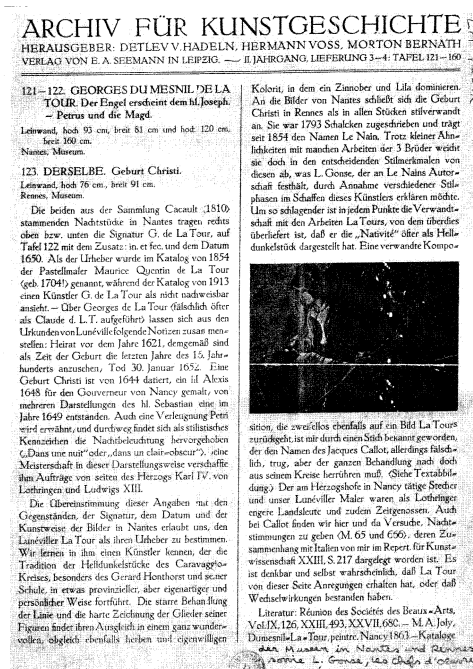
図版 8.

アレクサンドル・ジョリー

DU MÉNIL-LA-TOUR. PEINTRE, 1863

タイトルページ

ルーヴル美術館絵画資料室



図版 9.

ヘルマン・フォス

《GEORGES DU MASNIL DE LA TOUR》

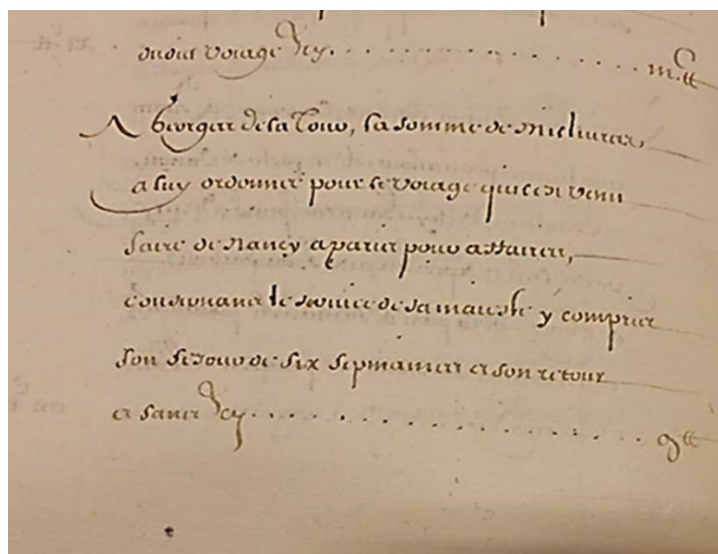
1915, *Archiv für Kunstgeschichte*,

ルーヴル美術館絵画資料室





図版 10.  
ラ・トゥールの失われた作品に基づく版画  
作者不詳、《夜なべをする女たち》  
エングレーヴィング、27.5×34.5cm、  
フランス国立図書館版画室



図版 11.  
ラ・トゥールに対する支払い記録  
1639年5月17日付  
フランス国立図書館蔵（筆者撮影）



図版 12.  
バルトロメオ・マンフレディ  
《聖ペテロの否認》1616-18年頃、  
油彩・カンヴァス、116×232cm、  
ブラウンシュヴァイク、  
ヘルツォーク・アントン・ウルヒリ美術館



図版 13.  
ニコラ・トゥルニエ  
《聖ペテロの否認》 1625年頃、油彩・カンヴァス  
172×252cm、マドリード、プラド美術館



図版 14.  
テオドール・ロンバウツ  
《聖ペテロの否認》油彩・カンヴァス  
94×206cm、リヒテンシュタイン侯家コ  
レクション



図版 15.  
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《聖ペテロの否認》1650年  
油彩・カンヴァス  
120×160cm、ナント美術館





図版 16.

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《金の支払い》油彩・カンヴァス、  
1616-18年頃  
99×152cm、ウクライナ、リヴォフ美術館



図版 17.

ヤン・コルネリウス・フェルメイエン  
《カナの婚礼》1530年頃、油彩・板、  
66×84.5cm、アムステルダム国立美術館



図版 18.

ルーカス・ファン・レイデン  
《カード遊び》1514-17年頃  
油彩・板、35.6×45.7cm  
ペンブルック伯家コレクション



図版 19.

ルーカス・ファン・レイデンの周辺の画家  
《ジャケの勝負》油彩・板、32.5×39cm  
所在地不明



図版 20.  
シモン・ヴーエ  
《富》 1634 年頃、油彩・カンヴァス  
192×132cm、パリ、ルーヴル美術館

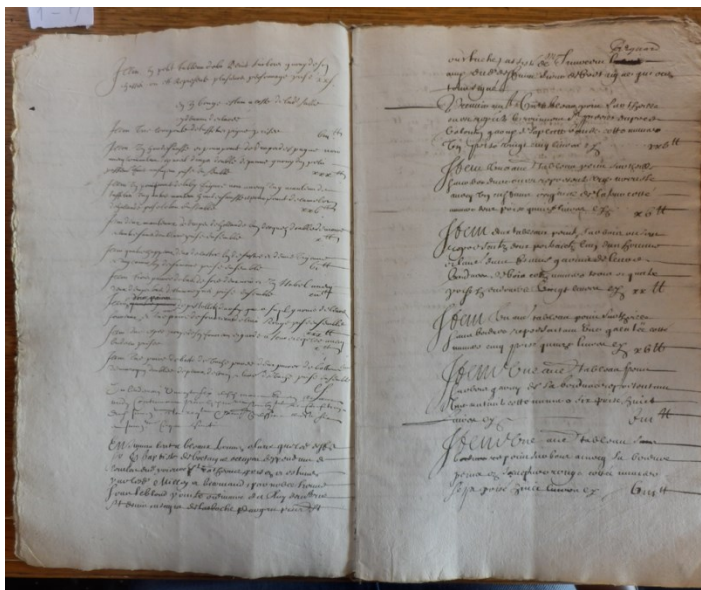


図版 21.  
シモン・ヴーエ  
《慈愛》 1634 年頃、油彩・カンヴァス  
170×124cm、パリ、ルーヴル美術館



図版 22.  
ジャック・ステラ  
《マリアを神殿に連れて行く聖アンナ》  
1639 年頃、油彩・カンヴァス、  
136×102cm、  
ルーアン美術館





図版 23.

ジャン＝バティスト・ド・ブルターニュの死後の財産目録、1650年  
フランス国立古文書館（筆者撮影）



図版 24.

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《聖アンナと幼児キリスト》  
油彩・カンヴァス、66×55cm  
トロント、オンタリオ・アートギャラリー



図版 25. 《聖フランチェスコの法悦》

（ラ・トゥールの失われた原作に基づく模作）、  
油彩・カンヴァス、154.4×164.5cm、  
ル・マン、市立テッセ美術館



図版 26.  
ヴァランタン・ド・ブーロニュ  
《ホロフェルネスの首をもつユディット》  
1626年頃、油彩・カンヴァス、97×74cm、  
トゥールーズ、オーギュスタン美術館



図版 27.  
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《松明のある聖セバスティアヌス》  
1649年、油彩・カンヴァス、167×130cm、  
パリ、ルーヴル美術館



図版 28.  
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《羊飼いの礼拝》  
1644年、油彩・カンヴァス、107×137cm、  
パリ、ルーヴル美術館



## 第1章 ジョルジュ・ド・ラ・トゥールによる作品群「マグダラのマリア」

### 1. ラ・トゥール研究における諸問題

ラ・トゥールが長い忘却からよみがえった末に、現在美術史上に存在することは序章で述べた通りである。「マグダラのマリア」の分析に入る前に、そのような特殊な状況に置かれていたことが、この画家の作品を研究するにあたってどのような影響をもたらすかを考えてみたい。

長期間の忘却は、この画家と作品に関する多くの情報を奪ってしまった。現在では注文主や作品の来歴を知ることがほとんど不可能である。また、ラ・トゥールの作品を研究する上で大きな問題となるのが、制作年代の推定と作品のアトリビューションの難しさである。

ラ・トゥールが描いた作品は、40点ほどが現存するのみであるが、実際は、これの10倍は描いたであろうと言われている。現存する作品が少ないにもかかわらず、ラ・トゥールの構図に倣って描かれた模作や、「ラ・トゥール風」の作品が無数に現存している。このことは、ラ・トゥールが周辺の画家に対して決して少なくない影響力を持っていたということや、彼の作品の人気を証明しているだろう。シャルル4世とルイ13世のために描いたとされる《ランタンのある聖セバスティアヌス》は、現在真作は確認されていないにもかかわらず、10点の模作が確認されているのである<sup>1</sup> (図版 1-a,b,c)。本論文で扱う「マグダラのマリア」に関しても多くの模作が存在しており、それらのクオリティーにはかなりの差が見られる。

制作年代に関して言うと、現在残されているラ・トゥールの作品の中で、年記があるものは2点のみである。また、年代を知る手がかりになるような資料も、現在確認されているものはごくわずかである。

この画家の作品について研究するのであれば、このような非常にデリケートな問題に常に細心の注意を払い、十分に考慮された上で行われなくてはならない。言わば研究を進めるにあたっての大前提であり、たとえこの画家の場合だけに限らず、美術史を研究する場合、同様の問題に直面する場合は決して少なくないはずである。

---

<sup>1</sup> これらの模作は1997年グラン・パレで開催されたラ・トゥール展ですべて展示された。1997, CUZIN, pp.166-181, cat.n° 31C1-31C10

よって、ラ・トゥールによる作品群「マグダラのマリア」の図像学的分析に入る前に、このような条件下での研究方法や、作品の制作年代、アトリビューションを過去の研究者がどのようにして確定をしてきたのか改めて確認をする必要があるだろう。ラ・トゥールの作品にはこれらの問題が常につきまとうからである。

### 1-1. 制作年代の決定方法

個々の作品の制作年代を決定する際、ラ・トゥールのようにごくわずかな記録しか残されていない画家の画風の発展を辿るにはどうすればよいのだろうか。

マーク・ロスキルは著書『美術史とはなにか』の中で、そのような場合の方法論を示している<sup>2</sup>。それによるとまず、年記のある基準作がある場合、当然それをもとに考えることが必要不可欠である。ラ・トゥールの作品で年記が入っている2点はいずれも晩年のもので、1645年の《聖ペテロの涙》(図版2)と、1650年の《聖ペテロの否認》(序章,図版15)である。しかし、後者に関しては工房作である可能性も考えられるため、年記をそのまま信用することはできない。つまり、確実な手掛かりは1645年の《聖ペテロの涙》のみになるが、たったひとつの作品が、画家の30年にもわたる活動を年代順に構成するにあたり、一体どれほどの手がかりになるのだろうか。加えて、ラ・トゥールには画家活動を知る基礎となるような伝記すら残されていないのである。

このような状況下で美術史家が行うべきことは、まず作品を大まかなタイプと特徴に従い分類することであると、ロスキルは述べる。それに従い分類すると、ラ・トゥールの作品は大きく風俗画と宗教画に分類され、それらは次のような様式的特徴を有していることが分かる。

#### 1. 風俗画

衣服のレースや模様などの装飾的細部描写。皮膚の皺一本一本までも克明に描くリアリズム。補足的細部描写。

#### 2. 宗教画

単純化が進む、蠟人形のような人物表現。最小限におさえられた付属物。

<sup>2</sup> 1976, ROSKILL(M.), « A Forgotten Artist Rediscovered : Georges de La Tour » *What is art History*, Harper&Low, pp.112-137; 邦訳・「忘れられていた画家の再発見—ジョルジュ・ド・ラ・トゥール」『美術史とはなにか』日貿出版社, pp.161-182, 中森義宗(訳)

風俗画では、《女占い師》(図3)や《ダイヤのエースを持ついかさま師》(図4)といった作品が含まれるが、このような作品は、特に衣服や宝石類などに対する画家のこだわりがよく表れており、装飾品それ自体の価値を表現することに成功している。《女占い師》における、若い男を占う老婆の衣服を彩るさまざまな模様や、《占い師》における、見るからに裕福そうな若い男性の頭の羽飾りや襟に施された凝った刺繍、肩につけられたリボンの飾りは、これらの絵画の主題ともなっている、放蕩と快楽を存分に表現している。占い師である老婆の日焼けした老婆の額に刻まれた皺や、皺くちゃの皮膚に埋まる小さな目、突き出た顎は、作品に生き生きとした現実味を与えている。《いかさま師》において、テーブルの真ん中に陣取った娼婦の女中に向けられた鋭い視線や、カモとなった若い男のカードを上から覗こうとする女中のいじらしい視線は、この場面の張りつめた緊張感を十分に伝えている。

一方で宗教画においては、風俗画で見られたような細部へのこだわりは無くなっている。すべての「マグダラのマリア」を主題とした作品(口絵1-5)では、聖女の黒く長い頭髪はきれいに纏まっており時には一本も乱れることなく、肩から背中へと落ちている。表情は乏しく、特徴のない顔は丸味を帯びてつるりとしている。頭蓋骨に触れる指も丸味を帯びていて関節が描かれていない。このような特徴は《聖ペテロの涙》の描写においても同様である。ラ・トゥールの夜の情景特有の単純化というのは《新生児》(序章, 図版6)の中の蠟燭に照らされ皺ひとつないマリアの卵型の顔にもよく象徴される。

さて、このように作品を大まかに二つに分類したわけだが、これらふたつのうちで、ラ・トゥールの作品だけが持つ独特の特徴というのは、宗教画に見られるような、人体表現の単純化や、徹底した省略化である。このような作品の中には、細部描写や付属物を省略しすぎるあまり、一見しただけでは主題が分からないような作品すらあるのである。

一般的な傾向として、初期の作品というのは独自の個人的様式を形成する過程の発展途上の段階であり、様式において他の画家への依存度が強いという。そして、ロスキルはラ・トゥールの初期の作品と様式的に類似する作例として、ユトレヒトの画家ヘンドリック・テル・ブリュッヘン(Hendrick ter Brugghen 1588-1629)の《聖マタイの召命》(図版5)の中の細部描写と、ラ・トゥールの風俗画の中の表現の類似性を指摘している。それによると、《マタイの召命》の左端に位置する老人の横顔と、《女占い師》の老婆の顔の表現に類似が認められること(図版5-a)、両方の作品において衣装の細部描写に注意が払われているという共通点から、ラ・トゥールが北方の作風に接触していたことを示唆している。

したがって、ラ・トゥールの画家活動の初期の作品には、オランダの影響を受けた表現が目立ち、それらは風俗画において顕著であるが、宗教主題では《悔悛の聖ヒエロニムス》(図版6)などが細部描写において同じような傾向を有していることから、同時期の作例だと推定できる<sup>3</sup>。そして、画家活動の後半頃から夜の情景を描くようになり、宗教画を多く制作し、独自の画風を形成したということになる。

ラ・トゥールが晩年に進むにつれて、単純化と省略化の傾向を強めたという事実は、現在ラ・トゥール研究者の間では通説として認識されていることであるが、一体何がその事実を保証してくれるのだろうか。ロスキルは、それを保証する材料として、制作年代がはっきりしている同時代の画家の作品を参照することで、同時代精神として「単純化」を説明することができるかと述べている。ラ・トゥールと同時代人であるプッサンの作品の画風の変遷をたどり、そこにも単純化の傾向が見られることを証明している。ヴェルフリンが『美術史の基礎概念』で述べたように、画家それぞれの個人様式というのは、それぞれの国による地域様式、そして何よりも、国や地域を超えてその時代に共通する時代様式が前提にあるものだという事である<sup>4</sup>。

## 1-2. 真作と模作、

### 失われた作品に基づく模作、《十字架を持つマグダラのマリア》を例に

ロスキルに従い制作年代を決定する際の基本的な方法論を確認したが、そこで明らかになったラ・トゥールの画風の発展を踏まえて、今度は真作と模作についての考察を行いたい<sup>5</sup>。ラ・トゥールのマグダラのマリアの失われた作品に基づく模作の一例として、1997年にパリのグラン・パレで行われたラ・トゥール展に初めて出展された《十字架を持つマグダラのマリア》(図版7)を例にとって、展覧会カタログでのジャン＝ピエール・キュザン

<sup>3</sup> ひとつひとつの作品の年代推定に関しては、ロスキルの説に賛同し難い部分もある。しかしここで重要なのは、ラ・トゥールのような情報の極めて乏しい画家の作品の制作年を推定する為の基本的な方法論であり、それに関してこのロスキルの論文は非常に明快に説明しており、研究の基礎において重要なものである。

<sup>4</sup> (1915) 1929, WÖLEFLIN (H.), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, F. Bruckmann; 邦訳, 『美術史の基礎概念 : 近世美術における様式発展の問題』, 慶応義塾大学出版会, 海津忠雄 (訳)

<sup>5</sup> 真作と模作、その鑑定に関しては、マックス・フリードレンダーがいくつかの論文を発表している。1941, FRIEDLÄNDER (M.), « Artistic Quality : Original and Copy », *BM*, January-July, pp.143-151 または、「作者決定の客観的根拠」『芸術と芸術批評』岩崎美術社, 千足伸行 (訳) pp.142-149

の鑑定を参考に、ラ・トゥールの真作と模作について考察する<sup>6</sup>。

《十字架を持つマグダラのマリア》は、縦長の画面に収められたマグダラのマリアの半身像である。横顔をこちらに見せた側面像で描かれている。白いブラウスがずれ落ち、片方の肩と乳房があらわになっている。片方の手には十字架を持ち、もう片方の手は、頭蓋骨に添えられている。彼女は涙を流している。画面の中に光源は描かれていないが、首から胸のあたりの上半身に強い光が当てられている。

キュザンによると、この作品は真作と比べると過剰な表現が見られ、説明的要素が目立つという。つまりロスキルの言う、ラ・トゥールの画家活動の後半に見られるような単純化と省略可の方向からは逸脱しているということである。

具体的に、キュザンが述べるそのような特徴が顕著な部分を真作と比較し検討する。

### 1. 顔 (図版 7-a)

横顔をこちらに見せているが、長く尖った鼻が特徴的であり、真作と比べると、ずいぶんくっきりとした個性が強い顔立ちである。濃く長い眉毛、化粧をしているかのような赤い唇も、そのような印象を助長しているだろう。また、このマグダラのマリアは涙を流しているが、これも真作では見られない表現であり、本来ラ・トゥールの作品にはない説明が加わっていると、キュザンは述べている。

### 2. 毛髪 (図版 7-b)

黒く長い髪は、肩から背中にかけて無造作に投げ出されているが、キュザンは、髪の実現にまとまりがなく乱雑で、真作のように様式化されていないと述べている。真作では、まっすぐな髪が一本も乱れることなくまとまり、直線を描いているが、この模作では毛髪に若干のうねりがあり、まとまりに欠けている。

### 3. 指 (図版 7-c)

指に関して、キュザンは言及していないが、頭蓋骨に触れる指の表現は、マグダラのマリアと頭蓋骨とのやりとりを非常に繊細に表現している部分である。そして、ラ・トゥールの様式的特徴を最も顕著に表わす部分でもある。

模作では、非常に長い指がわずかに曲げられ、先端が頭蓋骨に触れているが、その指に

<sup>6</sup> 1997, CUZIN, pp.182-183, cat.n° 32C

は確かに関節が存在している。しかし、すべての真作を見ると、頭蓋骨に触れる指も様式化されており、つるりとした丸い弧を描いている。

以上のようなことから、この作品は一見、ラ・トゥールの様式をよく踏襲しており、忠実なコピーのようにも見えるが、細部を観察するとラ・トゥールとの表現の違いが至るところに見られ、ラ・トゥールのような単純化や省略化はそこには存在していない。よってラ・トゥール自身の手で描かれたものではなく、模作ということになるのである。

《十字架を持つマグダラのマリア》の例は、比較的模作の特徴がはっきりと表れ、鑑定し易いものであったが、これ以上に鑑定が困難な作例というのは、いくつも存在するだろう。特に、版画に基づいて書かれたと思われる「鏡の前のマグダラマリア」<sup>7</sup>は、多数の模作があるが、出来映えにかなりのひらきがある。

## 2. 「マグダラのマリア」基本情報—先行研究における制作年代推定

ラ・トゥールによる作品群「マグダラのマリア」は現在 5 点の真作が現存している（口絵 1-5）。この画家の現存する作品の約 1 割を占める当主題は、画家が最も多く描いた主題のひとつであるとされる。真作の他にも、ラ・トゥールの失われた作品に基づいているとされる版画（口絵 6）や、数多くの模作が残されている。

どの作品も、テーブルを前にした女性の側面像という点において共通している。椅子に腰かけた人物の側面像は、ラ・トゥールの作品の中でしばしば用いられる構図である。特に「マグダラのマリア」においては、一貫した構図の中に見られる細部の表現の違いが非常に興味深く、研究者たちの関心を引いている。ラ・トゥールは決して唐突なことはせず、多くを表現しようとしませんが、類似する構図を繰り返し描くことで、自らの様式を追及し昇華させていく様子がよく示されている。

ロサンジェルス作品とルーヴルの作品は同一構図である（口絵 1. 4）。メトロポリタン作品（口絵 3）は、テーブルと人物の位置関係において、ロサンジェルスとルーヴルの作品と同じであるが、聖女の身なりや、画面に登場するモチーフが異なる。ワシントンの

7 「マグダラのマリア」の中で、最も模作が多いのは、鏡の前で瞑想するマグダラのマリアの半身像の構図であるが、これらと版画と細部のモチーフ、煙を上げる炎などが一致しており、版画を見ながら描いていたということがわかる。1997, CUZIN, pp.194-195

作品（口絵2）はテーブルと聖女の位置関係が、上述の3作品とは逆転し、下半身は闇に沈んでいる。ヒューストンの個人コレクションの作品（口絵5）は、半身像構図、モチーフの少なさ、聖女が裸であるという点において例外的である。

現存する5点の「マグダラのマリア」も、作品に年記が入っていないこと、契約書等の記録が不足していることから、制作年代に関してはさまざまな研究者の説により揺れ動いている。わずかな手掛かりを与えてくれる文書があるとすれば、それは、現在ナンシー市のムルト＝エ＝モーゼル古文書館に保存されている1641年2月4日付けの訴訟記録である（図版8）<sup>8</sup>。この記録の内容を以下に述べる。1637-38年頃にラ・トゥールは、クレティアン・ド・ノジャン（Chrétien de Nogent）という人物の依頼でマグダラのマリアを描いた作品を制作し引き渡したが、依頼主のノジャンは、絵の代金を完済する前にこの世を去ってしまった。そして、1641年の2月にラ・トゥールは、ノジャンの未亡人に対して絵の代金の完済を求め、訴訟を起こしたのである<sup>9</sup>。1638年の9月には、フランス軍によるリュネヴィル攻撃が始まり、依頼主はこの出来事のため死亡している。この間ラ・トゥールはロレーヌ公国の首都ナンシーやパリに滞在していた。そして、町に平穏が戻り、ラ・トゥールが故郷に戻った時点で訴訟を起こしたと推測できる。ボンフェは2000年から2001年にかけて開催された展覧会「隠された神（Le dieu caché）」展のカタログの中で、この記録の中で言及されている「マグダラのマリア」が、ロサンジェルス《ゆるる炎のあるマグダラのマリア》なのではないかという説を立てている<sup>10</sup>。しかし、この説は決定的な確証は無く、ロサンジェルスの作品の制作年代を設定するまでには至らないだろう。したがって、この記録が教えてくれることは、1637-38年頃に、ラ・トゥールはマグダラのマリアを制作していたということに留まる。

主な研究者による、現存している作品5点の作品の年代推定は以下の通りである。表に示した作品の順番は、推定される制作年代の早い順となっている。

<sup>8</sup> Nancy, Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle, 10B 23.

<sup>9</sup> 古文書の内容に関しては原本と同時に、テュイリエによる資料集を参照した。1992, THUILLIER, p.263

<sup>10</sup> 2000, ROME : Expo. *Le dieu cache : les peintures du grand siècle et la vision de dieu*, Luca, cat. par BONFAIT (O.), p.219-221, cat.n° 53

(表1)ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」の主な研究者による推定制作年代

作品名	所蔵先	各研究者による推定制作年代(典拠 <sup>11</sup> )
ゆれる炎のあるマグダラのマリア (別称、オイルランプの前のマグダラのマリア)(口絵1)	ロサンゼルス カウンティ美術館	「ルーヴルのヴァージョンの前」(1974, ROSENBERG & MACÉ DE L'EPINAY, p.132) 1637-49年頃(1974, NICOLSON&WRIGHT, p.174) 「夜の情景を描いた初期の作品。ルーヴルのヴァージョンの前」(1992, THUILLIER, p.289) 1636-38年頃(1996, CONISBEE, p.271) 1635-37年?(1997, CUZIN, p.186)
鏡の前のマグダラのマリア (口絵2)	ワシントン ナショナル・ギャラリー	1628年(1948, PARISET, p.158) 1638-1642年(1972, THUILLIER, p.162) 1639-41年(1974, NICOLSON&WRIGHT, p.175) 1635年頃(1996, CONISBEE, p.271) 1638年頃(1997, CUZIN, p.199)
ふたつの炎のあるマグダラのマリア (別称、蝋燭のあるマグダラのマリア)(口絵3)	ニューヨーク メトロポリタン美術館	「蚤をとる女に近い画面構成。しかし、色階は聖ヨセフに現れる天使、大工の聖ヨセフに近い。 <sup>12</sup> 」 (1972, THUILLIER, p.177) 1638-40年(1974, NICOLSON&WRIGHT, p.174) 「色階は聖ヨセフに現れる天使、大工の聖ヨセフに近い。」(1992, THUILLIER, p.290) 「聖ヨセフに現れる天使、大工の聖ヨセフに近い」 (1997, CUZIN, p.202)
灯火の前のマグダラのマリア (別称、オイルランプの前のマグダラのマリア)(口絵4)	パリ ルーヴル美術館	1635-40年(1948, PARISET, p.162) 1640-46年(1972, THUILLIER, p.184) 1636-38年(1974, NICOLSON&WRIGHT, p.174) 「羊飼いの礼拝より先、晩年の作品」(1992, THUILLIER, p.291) 1642-44年(1997, CUZIN, p.223)
書物のあるマグダラのマリア (口絵5)	ヒューストン、個人蔵	「夜の情景の最初期の作品」しかし 「荒野の洗礼者ヨハネとの類似性(つまり最晩年、1650年頃)」(1992, THUILLIER, p.287) 1635-40年頃、または1645-50年頃(1996, CONISBEE, p.270)

《鏡の前のマグダラのマリア》が、パリゼにより1628年、テュイリエにより1638年から1642年とされているなど、研究者により、大きく意見が分かれる作品があるのは事実である。しかし本論では、ラ・トゥール研究における基盤を形成したと言える、1972年のオランジュリー美術館でのラ・トゥール展でのテュイリエの解釈を基準に置くものとする<sup>13</sup>。

<sup>11</sup> ここでの書誌事項は、刊行年、著者、ページ番号のみを記載する。正確な書誌事項は、参考文献表の「ラ・トゥールに関する個別資料」を参照。

<sup>12</sup> 1972年のカタログの中では、《大工の聖ヨセフ》は、1639-43年と推定されている。1972, THUILLIER, p.170

<sup>13</sup> 1972年の展覧会の時点で発見されていなかった作品に関しては、1992年のテュイリエによる研究書の中の解釈を採用する。



再発見間もない頃の研究では、まだラ・トゥールの真作とされる作品が十分に揃っておらず、制作年代特定のための材料が十分でなかったとも言える。しかし、1972年の展覧会では、当時ラ・トゥールに帰属されていた作品のほとんどが展示され、この場で初めて体系的に作品が並べられたことによって画風の発展を辿ることができたのである。つまり、近年のラ・トゥール研究の基盤を作った展覧会であったといえる。

さて、近年の研究者の主な解釈では、ロサンジェルス作品《ゆれる炎のあるマグダラのマリア》は現存する「マグダラのマリア」の中で最初期に描かれ、ルーヴルの作品と同一構図とされている。ワシントンの《鏡の前のマグダラのマリア》とニューヨークの《ふたつの炎のあるマグダラのマリア》は、ほぼ同時期と推定されているが、ニューヨークの作品のほうが数年後というのがテュイリエの解釈である。ルーヴルの作品《灯火のマグダラのマリア》は、これらのなかでは最も後に制作され、ロサンジェルス作品よりも細部の単純化が進み、厳粛な印象を与える作品である。1988年に発見された《書物のあるマグダラのマリア》は、最も制作年代の特定が困難な作品である。テュイリエ自身、この作品を夜の情景の初期の作品（1630年代後半）であると解釈しながらも、色彩的には《荒野の洗礼者ヨハネ》との類似性を指摘し、最晩年の作品である可能性を示唆している。

また、ラ・トゥールの失われた作品に基づくとされる版画の存在も忘れてはならない（口絵6）。この版画はワシントンの作品《鏡の前のマグダラのマリア》に近い構図であるが、版画は半身像である。鏡に映る炎や、炎の先端から昇る煙など、いくつかの細部描写にも異なる点がある。この版画には左下に「ジャック・カロ下絵素描（Jacommo Callot Inven）」の署名が入っているが、カロの構図ではないことは明らかである。なぜこのような署名が入っているのかは明らかではない<sup>14</sup>。パリゼはこの版画を制作したのはジャン・ル・クレールであるとしているが、近年ではあまり受け入れられていない説である<sup>15</sup>。この版画の中に

<sup>14</sup> ラ・トゥールの作品に基づく版画としては、《夜なべをする女たち》、《瞑想する聖フランチェスコ》、《鏡の前のマグダラのマリア》の3点が知られている。《夜なべをする女たち》には、カロの名前が彫られ、他2点は、手書きでカロの名前が描かれている。キュザンは、何者かが商業的目的でカロの名前を利用し、このような署名を付け加えたのだとしている。1997, CUZIN, p.194, cat.n°36G

<sup>15</sup> パリゼは1935年に、*Archives Alsaciennes*の中で、この版画を制作したのはル・クレールではないかという説を提示した。それ以前は、モームによりカロの作品とされていた（序章、註21参照）。しかし、2年後の1937年に発表された、シャルル・ステルランによる論文の中では、この版画は制作者不明の作品として扱われている（1937, STERLING (C.), «A New Picture by Georges de La Tour», *BM*, July, pp.8-14）。1948年に、パリゼは自らの研究書において、再びル・クレールの作として版画を掲載する（PARISSET, pp.121-122, pp.155-156）。それ以降は、多くの研究書や展覧会において、この版画は作者不詳として扱われている。パリゼの説が受け入れられない主な理由は、ル・クレールが1633年に死亡しているという事実である。テュイリエはこの版画と《ファビウスのマグダラのマリア》との関連性を指摘し、この版画は1638-42年頃に制作されたと考えているのである（1972, THUILLIER, p.248, cat.n°49）。なお、この問題に関する

どれ程のラ・トゥールの創意が介入しているかは判断し難いが<sup>16</sup>、この版画と同構図の模作が数多く残されており、広く流布していたことが窺える。

### 3. 作品の意味内容に関する先行研究

作品の制作年代に関する主要な先行研究を述べたが、続いてラ・トゥールの「マグダラのマリア」の図像学的先行研究を確認しなくてはならない。ラ・トゥールの「マグダラのマリア」に関して最初の図像学的研究を行ったのはパリゼである<sup>17</sup>。しかしパリゼの研究書が出版された1948年当時、ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」は、現在ワシントンとルーヴルに所蔵される2作品しか発見されていなかった。

パリゼはまず、17世紀に書かれた神秘文学から分析を始めている。1625年から1628年にかけて、ニコラス・クフトー (Nicolas Coeffeteau 1574-1623)、ピエール・ド・ベリュル (Pierre de Bérulle 1575-1629)、シャルル・ド・サン=ポール (Charles de Saint-Paul 生没年不詳) の3人が、マグダラのマリアを題材にした文学作品を残しており、これらがラ・トゥールの「マグダラのマリア」に与えた影響を仄めかしている<sup>18</sup>。特に、クフトーの作品は、ラ・トゥールの親戚でバイイ裁判所の代理官であった、ランベルヴィレール (Alphonse de Remberviller 生年不詳-1632) <sup>19</sup>もそしてラ・トゥール自身も知っていたはずであると述べている。クフトーは1617年にロレーヌ公国の中の司教区で、ラ・トゥールの生まれた町でもあるメスの補佐司教に任命されているのである。また、パリゼは《鏡の前のマグダラのマリア》とオランダの画家ブルーマールト (Abraham Bloemaert 1564-1651) 下絵素描による版画《マグダラのマリア》および《メランコリア》との類似性を指摘している。

その後は1972年にアデマールによる論文の中で、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」は、ナンシーのノートルダム=デュールフェージュ女子修道院の注文により描かれたとい

各研究者に意見に関しては、ニコルソンとライトによるカタログを参照した。1974, NICOLSON (B.), WRIGHT (C.), *Georges de La Tour*, Phaidon, p.176, cat.n°30

<sup>16</sup> この点に関して田中は、版画とよく似た構図である《鏡の前のマグダラのマリア》との相違点を指摘している。それは全身像と半身像という違いや、版画では鏡に炎が反射しているが、ワシントンの作品の鏡には炎は映っていないことであり、このようなことからラ・トゥールが版画制作に関わっていた可能性は低いとしている。1972, 田中英道『ラ・トゥール 夜の画家の作品世界』造形社, p.109

<sup>17</sup> PARISET, pp.149-164.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp.149-150.

<sup>19</sup> ラ・トゥールの妻ディアヌの従兄弟であり、著作活動も行っていた。美術品の収集家としても知られており、この人物がラ・トゥールに与えた影響はしばしば注目されている。また、この人物に関しては、カルメが記述を残している。CALMET, pp.780-782

う説が立てられている<sup>20</sup>。この女子修道院は、1634年にウルバヌス8世の認可を得てナンシーに建設され、娼婦を集めて更生させていた。創設者はマリー＝エリザベート・ド・ランファン (Marie Elisabeth de Ranfaing 1592-1649) という女性である<sup>21</sup>。アデマールは、ラ・トゥールの《ふたつの炎のあるマグダラのマリア》、《灯火の前のマグダラのマリア》、《蚤をとる女》(図版9)の各作品がそれぞれ修道院に関わる女性の階層を反映していると断じている。ラ・トゥールの「マグダラのマリア」がこの女子修道院との何らかの関わりを有していたという説に関しては現在のところ異論は出されていないが、各修道女の階層を描いたという説に関しては、直接的な証拠の欠如と傍証の少なさから十分な説得力を獲得するには至っていない。

90年代には、ショネがロレーヌという土地に基礎を据えながら、当時の宗教的思索を基にラ・トゥールの作品を考察することを試みている<sup>22</sup>。当時ロレーヌで盛んであったと推測される夜をめぐる思索や、16・17世紀の寓意図像集を通して、「光」や「炎」の持つ多義的な意味を紹介している。詳しくは第4章で後述する。

2003年には、マクリントックが、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」各作品のモチーフの違いや、服装の様子などからマグダラのマリアの精神段階の描き分けがされていることを論じている<sup>23</sup>。具体的には、豪華な縁飾りの鏡や宝石のある《ふたつの炎のあるマグダラのマリア》は物質的世界との決別が主題であり、ルーヴルとロサンジェルスに同一構図は悔悛の業、《鏡の前のマグダラのマリア》は黙想、そして《書物のあるマグダラのマリア》は神と合一化し法悦状態にある姿を描いていると解釈している。しかし、現存していないが、ラ・トゥールが描いた別の構図の「マグダラのマリア」に基づく模作が残されていることから<sup>24</sup>、たまたま現存する4構図を相互に関係したものと捉え、段階的精神状態に当てはめて解釈することには限界があるのではないだろうか。

以上の先行研究を踏まえると、「マグダラのマリア」の主題は、現存する作品の中に占める割合が最も多く、作品同士を相互に関係したものと捉え、同時に解釈しようとする憾みがある。また、ラ・トゥール個人やロレーヌ地方に特有の図像として扱われる傾向が強く、先行作品や同時代作品との関係、比較分析が見過ごされている。そのような状況に鑑み、

<sup>20</sup> 1972, ADHÉMAR (H.), « La Tour et les couvents Lorraines », *GBA*, Octobre, pp.219-222.

<sup>21</sup> この人物に関しては、CALMET, pp.782-784. に記述がある。

<sup>22</sup> 1991, CHONÉ ; 1996, CHONÉ

<sup>23</sup> 2003, McCLINTOCK (S.), *The Iconography and Iconology of Georges de La Tour's Religious Paintings (1624-50)*, The Edwin Mellen, pp.83-117

<sup>24</sup> 1997, CUZIN, cat.n° 32c

本論文では先ず、ラ・トゥールの作品を同時代作品の中に位置づけることを出発点とする。マグダラのマリアを描いた図像はカトリック改革の影響で同時代に非常に多くの作例を残している。また、当時カラヴァッジスムの画家たちは、同主題を似たような構図で描くことを常套手段としていた。ラ・トゥールは、カラヴァッジスム受容のタイミングが他の画家と比べて遅く、独自に様式を変容させていると考えられる。そのため、同時代の画家の作品との比較検討を慎重に行い、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」は、何が他の画家たちと共通していて、何が違っているのかを明確にする必要がある。

本論では、ラ・トゥールの作品に絶対的な個性を与えている、照明器具と炎の表現を中心に考察を進める。それらはラ・トゥールの作品の中で登場人物たちと同じように大きな存在感を示している重要なモチーフである。また、口絵 1、3、4 に掲載した作品のタイトルに関しては、本論文の方向性や筆者の解釈を反映させた結果として、別称を併記している。

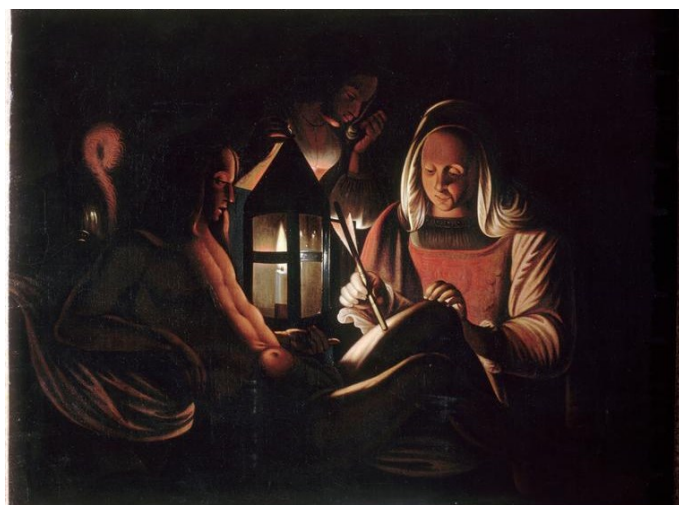
図版1. ラ・トゥールの失われた作品に基づく模作 《ランタンのある聖セバスティアヌス》



図版 1-a.  
油彩・カンヴァス、105×139cm、  
オルレアン美術館



図版 1-b.  
油彩・カンヴァス、109×131cm、  
ルーアン美術館



図版 1-c.  
油彩・カンヴァス  
83×175cm、エヴルー美術館



図版 2.  
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《聖ペテロの涙》、1645年  
油彩・カンヴァス、114×95cm、  
クリーヴランド美術館



図版 3. ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《女占い師》  
油彩・カンヴァス、102×123cm  
ニューヨーク、メトロポリタン美術館





図版4. ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《ダイヤのエースを持ついかさま師》  
油彩・カンヴァス、106×146cm、パリ、ルーヴル美術館



図版5. テル・ブリュッヘン 《聖マタイの召命》1621年、  
油彩・カンヴァス、102×137.5cm、オランダ、ユトレヒト中央美術館



図版 5-a. (左) テル・ブリュッヘンの《聖マタイの召命》(図版 6) と  
(右) ラ・トゥールの《女占い師》(図版 4)、老人の描写の比較



図版 6. ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《悔悛する聖ヒエロニムス》  
油彩・カンヴァス、153×106cm、  
ストックホルム、国立美術館



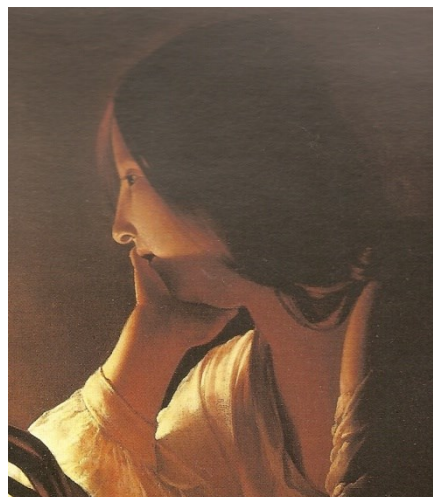
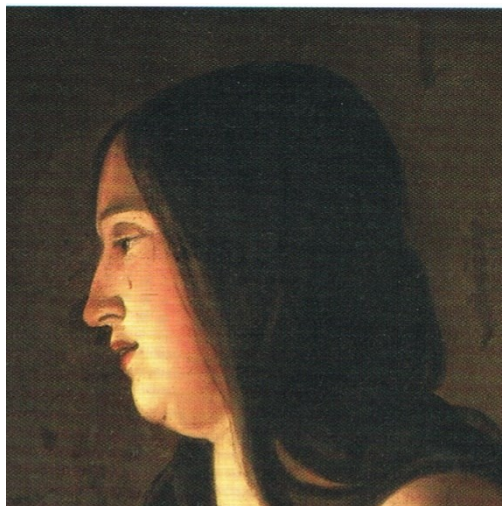


図版 7. ラ・トゥールの失われた作品に基づく模作  
《十字架を持つマグダラのマリア》  
油彩・カンヴァス、72.5×58cm、フランス、個人蔵



細部描写の比較（左、《十字架を持つマグダラのマリア》（図版 7）、右、7-a. 《鏡の前のマグダラのマリア》（口絵 2）、7-b, c. 《灯火の前のマグダラのマリア》（口絵 4））

図版 7-a. 顔

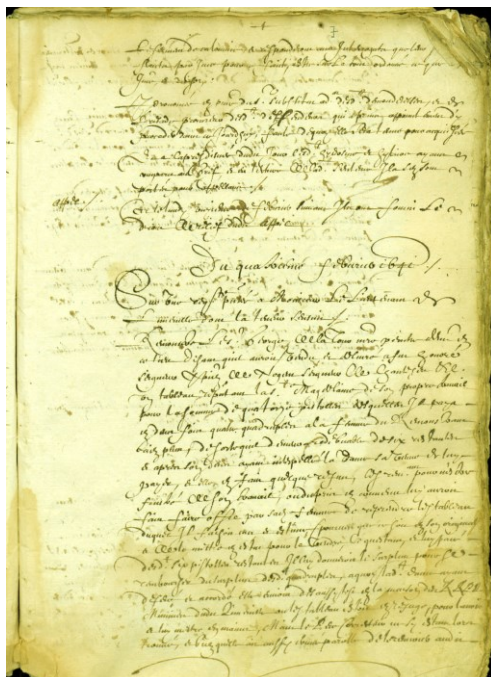


図版 7-b. 毛髪



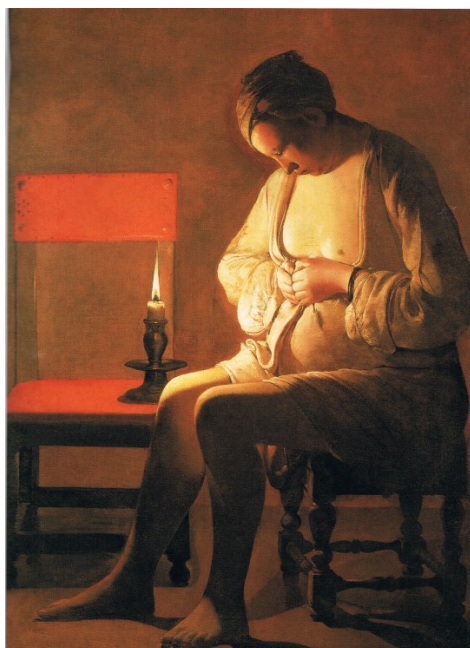
図版 7-c. 指





図版 8.

ラ・トゥールが起こした訴訟に関する 1641 年 2 月 4 日付の古文書（1 枚目）  
ナンシー、ムルト＝エ＝モーゼル県古文書館（10B23）



図版 9

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
《蚤を取る女》1635 年頃  
油彩・カンヴァス、120×90 cm  
ナンシー、ロレーヌ歴史博物館

## 第2章 カトリック改革と美術—悔悛する聖人図像の成立過程

本論で扱うマグダラのマリア図像は、エミール・マールが指摘しているように、プロテスタントから批判された「悔悛の秘跡」を擁護する過程で登場するという経緯がある。ラ・トゥールの「マグダラのマリア」を同時代作品に位置づけるにあたり、まず図像の成立過程を知っておかなくてはならない。そのため本章では「悔悛の秘跡」と「聖画像崇拜」に関するプロテスタントとカトリックの攻防をふり返り、マグダラのマリア図像が頻繁に描かれることの宗教的背景をふり返っていく。

17世紀のキリスト教美術は、プロテスタントによる宗教改革と、それに対抗するカトリック側の運動と密接に関わっていることは言うまでもない。しかし、こまかく見れば、カトリックの自己改革運動はプロテスタントの宗教改革に先行して開始されている。15世紀からさまざまな個別の改革運動が西欧各地で始まり、それが16世紀のトレント公会議を中心にひとつの大きな流れとなっていくのである。そのため、ルターの改革に対するカトリック側の運動も、それ以前のカトリック改革の生命に根差したのものであり、明確な連続性を有することを指摘しておかなくてはならない。近年のキリスト教史研究においては、15世紀から17世紀まで一連の大改革を「カトリック改革」と総称し、そのなかのひとつとして「反宗教改革運動」を含めている<sup>1</sup>。つまり、カトリックの内的改革と、プロテスタンティズムへの対抗運動は、相互に関連し合う現象であった。カトリックの腐敗に対してのプロテスタント側の反対運動と、それに対するカトリック側の攻防という単なる対立構図だけではなく、そこにカトリック教会の自己革新運動が絡み合っているというとらえ方が妥当であると言える。

### 1. フランスにおけるトレント公会議以後のキリスト教美術に関する先行研究

本題に入る前に、17世紀キリスト教美術の図像学に関する研究の歴史を簡単に紹介したい。中世から近世にかけてのキリスト教美術の図像学を代表する研究者としては、無論の

<sup>1</sup> カトリック改革に関しては、以下の文献を参照した。1969, 中村雄二郎「カトリック教会の改革」『岩波講座世界歴史』14, 岩波書店, pp.446-473; 1971, 澤田昭夫「カトリック改革の概念と構造」『ヨーロッパ・キリスト教史』3, 中央出版社, pp.387-410; 1996, 澤田昭夫「カトリック改革」『新・カ』I, pp.1117-1119; 1999, BIRELEY(R.), *The Refashioning of Catholicism*, The Catholic University of America Press; 2006, GANZER(K.), « Katholische Reform », *Lexikon für Theologie und Kirche*, Herder, t.V, pp.1358-1360



ことエミール・マールが挙げられる<sup>2</sup>。本論で主に扱うトレント公会議以後から17世紀のマグダラのマリア図像に関しても、マールによる図像学の概説を前提としている。しかし、1927年のマールの著書以前の特筆する研究を挙げるとするならば、1884年のジョブによる『カトリック教会の文学と美術におけるトレント公会議の影響』<sup>3</sup>であろう。この研究は文学に中心を据えたものであるが、公会議で美術に関する教令が決議されるに伴い無数に出版された、キリスト教美術がどのような改革を求められているかを説明するような美術理論書が紹介されている。20世紀初頭には、ブレモンによる『フランスにおける宗教感情の文学史』<sup>4</sup>が刊行され、この中でもトレント公会議後のいくつかの美術理論書が取り上げられている。このように、文学の視点からの研究は19世紀後半から20世紀初頭にかけていくつか見られるが、本格的な図像学研究の始まりは、マールを待たなくてはならない。マール以後は、フランスにおける本格的なキリスト教図像文献を最初に刊行した、ルイ・レオの研究が挙げられる<sup>5</sup>。レオ以降の図像学研究はフランスでは滞っているが、再び文学史的視点からの研究で、17世紀のキリスト教美術に大いに関係するものとして、フュマロリの研究が挙げられる。この著作の一部は、イエズス会を中心とした、17世紀におけるキリスト教美術理論書の考察に充てられており、特にルイ・リュシオム (Louis Richeome 1544-1625)、ピエール・コトン (Pierre Coton 1564-1626)、エティエンヌ・ビネ (Etienne Binet 1569-1639) の著作に関して、詳しい考察が行われている<sup>6</sup>。

## 2. 改革と攻防

### 2-1. 免償

マルティン・ルター (Martin Luther 1483-1546) は、1517年10月31日に、ヴィツテ

<sup>2</sup> (1932) 1984, MÂLE (É.), *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, A.Colin. マールはこの著作の刊行以前、1927年に『両世界評論』に、17世紀から18世紀にかけての寓意図像に関する論文を執筆している。ここでは、マールがイタリア国立図書館で出会ったリーパの『イコノロギア』へ関心と、この書物が同時代の美術に与えた多大なる影響とその重要性が述べられており、20世紀における、本格的図像学研究の幕開けとして注目に値するものである。1927, MÂLE (É.), « La clef des allégories peintes et sculptées », *Revue des deux mondes*, XXXIX, pp.106-129, 375-394

<sup>3</sup> 1884, JOB (C.de), *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, E. Thorin

<sup>4</sup> 1916-36, BREMOND (H.), *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*; 1971, A.Colin, 11vol.

<sup>5</sup> 1955, RÉAU, « L'art militant de la Contre-Réforme », t.I, pp.457-465

<sup>6</sup> (1980) 2002, FUMAROLI (M.), *L'âge de l'éloquence*, Droz, 特に、pp.258-354

ンベルク城教会扉に『95 カ条の論題』を張り出し、カトリック教会の腐敗を告発した。ルターが主に批判したことは、サン・ピエトロ大聖堂建設のための費用を捻出するために、教皇レオ10世が大々的に発売した免罪符であることはよく知られている。教皇の発売した免罪符を購入することによって犯した罪は許されるということの神学的正当性を否定し、教会が罪の赦しに関する権限を持ち、制度によりそれが行われることを批判したのである<sup>7</sup>。

ルターが痛烈に批判した免罪符は、免償という教義に基づいている<sup>8</sup>。免償とは、教会が「悔悛の秘跡」以外に与える一時的罪に対する罰の赦しである。悔悛の秘跡により罪を赦された者が免償にあずかることができるのである。つまり、罪そのものが許されるのではなく、罪を償うための罰が赦されるということであり、キリスト教信者の罪に対する罰、償還の義務行為、苦難を免除する権限を教会が持つということである。免償にあずかるためには、何らかの善行、祈り、秘跡受領、聖堂訪問、献金などが必要とされた<sup>9</sup>。

免償の起源は、初期キリスト教時代にさかのぼるが、制度化され本格的に開始されたのは11世紀である。施しや寄付が免償の条件と見做され、次第に条件となる業は多様化する。特に、11世紀末には十字軍への参加が免償の条件のひとつになり、教会は積極的に参加を呼びかけた。中世末期には、大聖堂の建設や改築、学校設立などの教会的目的のための資金集めのために免償の制度が利用され、免罪符の発行が始まり、しばしば不当な金額で取引された<sup>10</sup>。15、16世紀は特に免罪符の濫用が目立った時代である。教皇ユリウス2世は1505年にサン・ピエトロ大聖堂新築をブラマンテ (Donato Bramante 1443-4-1514) に依託した。免償授与によって大きな公益事業を促進させるという中世の一般的慣習に従って、ユリウス2世と後継者レオ10世は全キリスト教完全免償を提示した<sup>11</sup>。ヨーロッパの中でも特にドイツは免罪符の販売が盛んに行われていたが、それには以下のような事情がある。

1514年8月、ドイツの都市マグデブルクの司教であり、ハルバーシュタット司教区の管理者であったアルブレヒト・フォン・ブランデンブルク (Arbrecht von Brandenburg 1490-1545) は、マインツの司教に昇格したが、これは、ローマ教皇レオ10世が、多額の献金と引き換えにアルベルトにこの地位を与えたのであった。教皇への献金のため、ア

<sup>7</sup> 2008, 若桑, p.51

<sup>8</sup> 「免償」に関しては主に以下の文献を参照した。2009, 石井祥裕, 荒木閑巧「免償」『新・カ』IV, pp.983-985, 特に、宗教改革の時代に焦点をあてた詳細な説明は、1927, MAGNIN (E.), « Indulgences », *DTC*, t.VII-2, pp.1594-1635 参照。

<sup>9</sup> ここで述べた免償に関する一般的認識は、以下の資料に基づいている。(1963)1968, 『キリスト教大事典』p.1058

<sup>10</sup> 2009, 石井, 荒木, 前掲書, p.984

<sup>11</sup> 1997, テュヒレ(ヘルマン)(ほか), 『信仰分裂の時代』(キリスト教史 5), 平凡社(平凡社ライブラリー), p.105

ルブレヒトはアウグスブルクの銀行家フッガー家から 29000 ドゥカードを借り入れている。この借入金の金融担保となったのは、8 年の間、アルブレヒトが自らの管轄する司教区と、新たに大司教に就任する都市マインツにおいて、民衆に免償のための献金を行うようにすすめる、という内容のレオ 10 世の勅書であった<sup>12</sup>。

レオ 10 世の勅令を受けたアルブレヒトは、マグデブルク大司教区で 2 名の免償管理者を任命した。そのうちのひとりドイツのドミニコ会士であるテツェル (Johannes Tetzel c.1465-1519) である。彼は説教において、生者が免償の恩恵を受けるためには事前に罪を告白することが必要であることを主張した。また、貧しさのあまり献金が不可能な場合は、祈りや断食を以て施しの代わりとすることを許可したが、煉獄<sup>13</sup>の死者靈魂が免償の恩恵に与るには、金銭的貢献が必要とされ、献金は一定の靈魂に確実に効果があるという説教を行った。このテツェルの説教に関して、ルターは「献金箱に金が落ちると、靈魂は煉獄から天国へと飛んでいく」と言って批判した<sup>14</sup>。

## 2-2. 悔悛の秘跡

テツェルが、生者が免償を受けるためには、事前にその罪を告白し悔い改めることが条件であると強調したように、この免償の制度を相互依存的に成り立たせていたのが、「悔悛の秘跡<sup>15</sup>」である。これは、洗礼を受けた後で罪を犯した場合、その罪を悔い改めて神の許しを願う信徒が、神と司祭の前で罪を告白し、司祭のつとめを通して赦罪を与えられる秘跡である<sup>16</sup>。つまり、悔悛の秘跡で罪が赦され、免償によって罪を償うための罰が免れる

<sup>12</sup> 1927, MAGNIN, *op.cit.*, p.1618-19 及び 1991, テュヒレ, 前掲書, p.105- 参照

<sup>13</sup> カトリックの教理によれば、煉獄は罪のつぐないを果たすまで靈魂が苦しみを受け、それにより浄化される場所である。煉獄に行くのは小罪の靈魂や罪のつぐないがされていない靈魂であり、これらは地上の聖徒のミサにより助けられるとされている。免償とも関連しており、改革派により反対された教理である。(1963(1968)『キリスト教大事典』 pp.1175-1176) また、より一般的な煉獄論としては以下の文献が挙げられる。1981, LE GOFF (J.), *La naissance du Purgatoire*, Gallimard; 邦訳・1988『煉獄の誕生』法政大学出版社, 渡辺香根男、内田洋 (訳)

<sup>14</sup> テツェルの免償説教に関しては、1927, MAGNIN, *op.cit.*, p.1619、及び 1997, テュヒレ, 前掲書, pp.107-108 を参照した。

<sup>15</sup> 「悔悛の秘跡」は当初日本の教会用語として使用されていたが、後に「告解の秘跡」と名称を改めている。更に 2009 年に刊行が完了した『新カトリック大事典』では、第 2 ヴァティカン公会議後の新しい儀式書の日本語版において「ゆるしの秘跡」という名称が採用されていることから、このように名称を改めている。ただし、「悔悛の秘跡」という訳も、語義的には間違っていないとされており、図像学においては「悔悛」という日本語の方が、作品の内容を正確に表す場合がある。したがって本論では「悔悛の秘跡」という言葉を使用する。2009, 石井祥裕「ゆるしの秘跡」『新・カ』IV, pp.1103-1107

<sup>16</sup> (1963) 1968『キリスト教大事典』 p.418

のである。カトリック教会に向けられたルターの批判は、単に免償に対するものだけではなく、秘跡の在り方そのものに関するものでもあった。

ルターは1520年、『教会のバビロン捕囚について (De captivitate Babylonica)』<sup>17</sup>の中で、悔悛が秘跡と認められることに対して疑問を呈している<sup>18</sup>。ルターは人間や教会が行う行為ではなく、福音書の中のキリストの行動を重視し、キリストが設定した秘跡だけが認められるべきであると考えた。秘跡とは、本来神の力にかかわる神秘的なことが物質的なものによって啓示され伝達されるということである。それゆえ、秘跡は見えない霊的恩恵を見える形において表すしるしとされ、キリストによって定められた恩恵を受ける手段・方法とされる<sup>19</sup>。ルターは、聖書に記されている約束のなかでも、「しるし」によって結び付けられていないものは秘跡ではないと考えた。洗礼は水、聖餐はパンという物質に象徴されるが、悔悛に関しては「神によって設定された見えるしるしに欠けている<sup>20</sup>」のだと言う。ルターは悔悛そのものを否定しようとしたのではない。反対に人生の終わりの時まで罪を告白することを推奨したが、それは自分自身に対して行われるべきことであるというのがルターの主張であった<sup>21</sup>。悔悛は教会によりつくられた制度であり、それは全く認められないことではないが、あくまでもキリストの福音との関係において位置づけられて秘跡と認められるのである。悔悛はキリストにより始められたことではないとルターは考え、その結果プロテスタント側は、秘跡の数を二つに減らすことになる。それは、新約聖書の中でキリストが自ら行った、洗礼と聖餐である。洗礼こそが本当の意味での悔悛であると見做され、悔悛の秘跡は排除された。

### 2-3. 聖人崇拜と聖画像について

カトリック教会は聖画像と聖人崇拜についても、その神学的正当性を論証により強化することが求められた。

ルターは宗教芸術を完全に否定したわけではない。芸術に対するルターの考えは、揺れ動いていたとすることができるだろう。物として外在する対象を拝むことに対する否定は、

<sup>17</sup> 1969『ルター著作集』第1集. 第3巻, p.197-354

<sup>18</sup> 1984, VAUCHEZ (A) « Pénitence », *DS*, t.XII-1, p.981

<sup>19</sup> (1963)1968『キリスト教大事典』pp.443-444

<sup>20</sup> 1969「教会のバビロン捕囚について」『ルター著作集』第1集.第3巻, p.345

<sup>21</sup> 1984, VAUCHEZ, *op.cit.*



すでに『95カ条の論題』の中に含まれていたが、1525年以降、宗教美術の価値を認めるような発言をしたとも言われている<sup>22</sup>。しかし、豪華なミサ式服、金銀細工や財宝の収集、オルガン演奏といった、ローマカトリック教会の過剰な虚飾的性質、すなわち利益への執着に対する嫌悪から来る文脈において、美術を批判したことは確かなことである<sup>23</sup>。

聖人崇拜に関しては、ルターは完全に否定的な態度をとった。昇天した聖人たちが崇拝されていること、また、聖人たちは守護聖者とされ、ペストや疫病に対して特別な能力や支配力が付与されており、これにより諸聖人が神々に仕立て上げられていることを批判し、「神はとりなしのために天使や聖人を呼び求めること一言も命じられておられなく、聖人崇敬はまぎれもなく人間のたわごとにすぎず、神の言と聖書を度外視した人間自身の取るに足らぬ拾いものなのである。<sup>24</sup>」と述べた。神との唯一の仲介者はキリストでなくてはならないからである。

カトリック教会は、プロテスタントにより批判された教義のうち、反論に堪えないものを改革するか除去し、守るべきものを守るために理論的防衛を準備し、敵を説得する必要に迫られた。このためにパウルス3世はトレント公会議（1545年3月15日～1563年12月4日）を召集し、プロテスタントにより攻撃されたカトリック教義の再確定と、教会の改革のための議論が行われた<sup>25</sup>。この会議で決議された教令は、現在、デンツィンガー編纂、『カトリック教会教義資料集』<sup>26</sup>の中に刊行されている。この会議は、美術の分野にも大きな影響を与えた。1563年12月3日、第23総会で決議された「聖人の取り次ぎと聖遺物、聖画像についての教令」<sup>27</sup>において、聖人崇拜と聖画像崇拜が認められ、同時にキリスト教美術の表現に明確な統制を与えた。その内容を端的に述べる。

聖人崇拜に関しては、神の恩恵を得るために聖人を求め、その力を借りることは有益だ

<sup>22</sup> 2008, 若桑, p.53

<sup>23</sup> 1963「善きわざについて」『ルター著作集』第1集. 第2巻, pp.23-25. むしろ、聖画像に対し明確に批判をしたのはカルヴァンである。カルヴァンは著作、『キリスト教綱要』の中で、聖画像を偶像と同様と見なし、像自体を崇めるのか、それとも像の内に神そのものを崇めるのかは大した違いではなく、いかなる口実せよ神の荣誉が像によって表されているとすれば、それは常に偶像礼拝であると述べた。(1559)1967, CALVINUS (J.), *Institutionis christuanae religionis 1559*, CHR.Kaiser, BARTH (P.)(ed.), t.I, cap, XI, p.98; 日本語版・2007, カルヴァン『キリスト教綱要』, 新教出版社, 渡辺信夫(訳), 1篇, 第11章, p.117

<sup>24</sup> 1973「翻訳についての手紙(付 聖人の執り成しについて)」『ルター著作集』第1集. 第9巻, pp.356-357

<sup>25</sup> 2008, 若桑, p.54

<sup>26</sup> (1991) 2001, DENZINGER (H.), *Enchiridion Symbolorum*; 英語版・2002, *The Sources of Catholic Dogma*, trans. by DEFERRARI (R.); 日本語版・1974 (2002)『カトリック教会文書資料集』ジンマーマン(A.)(監), 浜寛五郎(訳)。筆者は主に英語版を参照し、以降の邦訳に関しては浜による日本語版を参考にしている。

<sup>27</sup> DENZINGER, n.984-988

とされ容認された。また、そのためにキリスト、聖母、諸聖人の聖画像を教会堂内に置き崇拝をささげるべきだとした。聖画像を崇拝することは、それによってあらわされた原型（プロトタイプ）を崇拝することであり、それを通してキリストと、キリストに倣った聖人に礼拝を捧げるという第2ニカイア公会議での議決を再確認し正当化された。しかしそこには新たな統制も加えられ、キリスト教美術はまず教義上正確であることを求められ、あらゆる迷信は排除された。品位に欠ける淫らで不適切な表現も禁止された。<sup>28</sup>この教令の決議を受けて、キリスト教美術がどのような改善を求められているかを説明するような数々の美術理論書が出版された<sup>29</sup>。

### 3. 悔悛の聖人像の登場

#### 3-1. 秘跡についての教令

カトリック教会が制度化した秘跡がルターにより批判を受けたのは前述の通りである。しかし、秘跡はカトリック教会にとって防衛しなくてはならない制度であり、悔悛の秘跡についても、その神学的正当性を理論的に証明することをさまざまな神学者が試みた<sup>30</sup>。

その結果を受けて、悔悛の秘跡についての決議は、1551年11月25日の第14回総会において行われ、悔悛の秘跡の必要性が述べられている。その一部を引用する。

大罪を犯した時、再び恩恵と義とを得るためには、いつでもすべての人にとって悔悛が必要であった。また、洗礼の秘跡を受けるためには、昔から本人が悪を捨て、自分自身を改め、罪を憎み、敬虔な心をもって神に対する侮辱を嫌うことが要求された。そのため旧約聖書の預言者も、「悔い改めて、お前たちのすべての背きから立ち返れ。罪がお前たちをつまづかせないようにせよ」（エゼキエル書 18.30）と言っている。主も「あなたたちも、悔い改めなければ、みな同じように滅びるだろう」（ルカ福音書 13.3）と言っている。使徒たちの頭であるペテロは、洗礼を受けようとしている罪人に「悔

<sup>28</sup> この教令と美術との関わりに関して、詳しくは2008, 若桑, p.56-59 また、2007, 木村, pp.44-45 参照。

<sup>29</sup> 1884, JOB, *op.cit.*, p.242ff; トレント以後のキリスト教美術論書に関しては、2007, 木村, pp.46-47; 2008, 若桑, pp.64-67, にも詳しい。

<sup>30</sup> 詳しくは、1933, MICHEL (A.), « Pénitence », *DTC*, t.XII-1, pp.1073-1086

改めなさい。そして洗礼を受けなさい」と勧めている（使徒行伝 2.38）。<sup>31</sup>

また、悔悛の秘跡は、洗礼を受けたキリスト者が罪を犯すたびに神と和解するために、キリストにより設立された秘跡であるという内容の教令を決議し<sup>32</sup>、まだ生まれ変わっていない人のために洗礼が必要で、洗礼の後に罪を犯した人のために悔悛の秘跡が必要であると、洗礼と悔悛の違いを明確にした<sup>33</sup>。

このような議決が下される過程には、多くの神学者たちが集結し悔悛の神学的正当性を論証しようとしたのであるが、その論証過程で何人かの聖人の存在が浮上するのである。

### 3-2. 聖ペテロの涙

カトリックの神学者たちは、論証を以て悔悛の秘跡の必要性を明らかにし、前に引用したような決議がトレント公会議で成立したわけであるが、その論証の中に、悔悛を造形的芸術作品として表現することに関心を持った人物がいた。

マールは、そのような人物としてベラルミーノ枢機卿<sup>34</sup>（Robert Francesco Romolo Bellarmino 1542-1621）の名前を挙げている<sup>35</sup>。ベラルミーノが最初に注目したのは、使徒たちの頭である聖ペテロである<sup>36</sup>。ベラルミーノは福音書の中の以下の物語に注意を向けた。

マルコによる福音書（14.66-72）によると、キリストは逮捕された後、大司祭カヤパから尋問を受けていた。その間ペテロが中庭に立っているとカヤパの女中がペテロを見て、「あなたもあのナザレ人イエスと一緒にいた」と言うが、ペテロはイエスを知らないと言った。こうした否認を3度すると鶏が鳴いた。キリストはペテロのこの言動をあらかじめ預言し

<sup>31</sup> DENZINGER, n.894

<sup>32</sup> *Ibid.*, n.911

<sup>33</sup> *Ibid.*, n.895

<sup>34</sup> クレメンズ 8 世の神学者で、イエズス会員。カトリック改革期における傑出した論争家で、とくにプロテスタントへの対抗運動で大きな成果をあげた。主な著作に『異端反駁信仰論争』（1586-93）があり、これによりローマ・カトリック教会の立場は明確に弁明された。（1957）1997, CROSS (F.L.) (ed), *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford UP, p.181; 1994, ベラルミーノ（ロベルト）「異端反駁信仰論争」『カトリック改革』（宗教改革著作集 13）教文館, pp.391-405, 深堀純（訳）

<sup>35</sup> 『カトリック神学辞典』の中では、16 世紀ドイツの神学者グロッパー（Jean Gropper 1503-1559）が彼の書物の中で、洗礼後に犯した罪の赦しがない例としてペテロの悔悛の物語を示している、と述べられている。1933, MICHEL, *op.cit.*, p.1075

<sup>36</sup> 聖ペテロの図像に関する基本文献を以下に挙げる。KÜNSTLE, t.II, pp.493-500; REAU, t.III-3, pp.1076-1100; (1976)1990, BRAUNFELS (W.), *LCI*, t.VIII, pp.158-174; HALL, pp.240-241; HALL, 邦訳, pp.311-312

ていたが、その通りになったことに気づいたペテロは泣いて過ちを悔いた。

ベラルミーノは、キリストを3回否認したことで絶望するという聖ペテロの物語を、悔悛のイメージと結びつけ強化を進めた。プロテスタント側は、ペテロはキリストへ罪を告白したわけではないことを理由に反論した。ベラルミーノはこの反論に対して、キリストが前もって罪を知っていた以上ペテロが罪を告白する必要はなく、ただ涙を以て罪を贖うことが必要であった。彼は泣きながら自らの罪を憎んだため、結果としてもはや罪を犯すことがなくなったのであると述べ、改めてペテロと悔悛を結びつけた<sup>37</sup>。

ベラルミーノの理論は受け入れられ、説教師たちは、ペテロの悔悛を褒め称え、詩人たちは、ペテロの悔悛についての詩を読んだ。その例としてマールはフランスの詩人マルレブ (François de Malherbe 1555-1628) を例に挙げている<sup>38</sup>。悔悛するペテロの姿は最初、聖職者たちによって賞賛されていたが、次第に画家たちによって描かれるようになるのである<sup>39</sup>。

この時期に描かれたペテロ像の代表的な作例として、マールはグレコ (El Greco 1541-1614) により制作された、《聖ペテロの悔悛》(図版 1-a.b) を挙げている。そこには荒野で悔悛する聖ペテロが半身像で描かれている。胸の前で両手を握りしめ、視線は天に向けられている。腰にはアトリビュートである鍵が結び付けられている。背景の空は暗く、そこに白い雲が浮かんでいる。グレコ特有の劇的な描写が悔悛という感動的なテーマを助長している。イタリアでは、ガイド・レーニ (Guido Reni 1575-1642) やフランチェスコ・アルバーニ (Francesco Albani 1578-1660) といった画家が同主題の作品を描き、フランスでの作例としては、アヴィニョンのノートルダム大聖堂のピエール・ピュージェ (Pierre Puget 1620-1694) に帰属される《悔悛の聖ペテロ》の彫刻を例に挙げることができる (図版 2)。これらの作品においてペテロは、両手を握りしめ、視線を上に向けた姿で描かれており、この姿勢は、悔悛の聖ペテロを表現するための定型であると言える。

ラ・トゥールの残された作品の中にもペテロの悔悛を描いたものがある (1章, 図版 2)。椅子に腰かけた聖ペテロの全身像である。この作品でもペテロは胸の前で両手を握り、頬には涙がつたっている。ペテロの悔悛を象徴する鶏が登場しているが、ラ・トゥールの作品に動物が描かれるのはとても珍しいことである。足元にはペテロの膝ほどの高さのある

<sup>37</sup> MÂLE, p.84

<sup>38</sup> (1587) 1971, MALHERB, « Les larmes de Saint Pierre[...] », *Œuvre*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), annotés[...] par ADAM (A.), pp.7-18 ; MÂLE, p.84

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.84

大きなランタンが置かれ、夜の情景を照らし出している。

ペテロの他に、悔悛の秘跡を正当化するために駆り出された人物は、ダヴィデや放蕩息子、そしてマグダラのマリアがいる。

### 3-3. ダヴィデと放蕩息子、集団で描かれる悔悛者たち

エミール・マールは、ベラルミーノにより悔悛の象徴とされた他の人物として、ダヴィデや放蕩息子を挙げることができると述べている<sup>40</sup>。ダヴィデが悔悛の象徴とされたことは、詩篇の作者であることが理由となっている。ダヴィデはイスラエルの民たちの悲劇に心を痛み、神に赦しを請うために読んだ詩が旧約聖書の詩篇となった、という事情にベラルミーノは注目したのである。詩編は旧約聖書の中では、キリスト者たちの告解を予兆するものとされている<sup>41</sup>。

マールは、この時期に描かれた作例として、ドメニキーノ (Domenichino 1581-1641) による《ハープを奏でるダヴィデ》(図版 3) を例に挙げている<sup>42</sup>。この中でダヴィデは王家の衣装を身に纏い、ハープを奏でる姿で描かれている。感動的な表情を浮かべ、目は天に向けられており、赦しを請う様子が表現されていると考えられる。ダヴィデの後方では、天使が神の啓示の言葉を書き留めている。

放蕩息子に関しては、福音書の中で語られる彼の物語が、懺悔と容赦の徳を教えている。彼は、父から財産を分け与えられると、家を出で放蕩三昧の生活を送り財産を使い果たしてしまい、ついには農家の豚飼いとなってしまう。罪を悔いて家に戻ると、父は息子を喜んで迎え入れた。怒る兄に対して父は、「ここにいるお前の弟は、死んでいたのに生き返り、いなくなっていたのに見つかったのだ」(ルカ福音書 5.11-32) と言ったという<sup>43</sup>。したがって、悔悛を象徴する人物の一人として絵画作品に登場することがある。

この時期、罪の赦しを請う人物たちを集団で描いた作例も数多く存在する。アントニー・ヴァン・ダイクは、聖母子の前で赦しを請うマグダラのマリアと放蕩息子とダヴィデを描いている(図版 4)<sup>44</sup>。画面の左半分を聖母子が、右半分を聖人たちが占めている。放蕩息

<sup>40</sup> MÂLE, pp.85-86

<sup>41</sup> また、マールは、中世の時祷書においては、詩編の頁に、神の前でひざまづくダヴィデが描かれることも指摘している。

<sup>42</sup> 1982, SPEAR (R.E.), *Domenichino*, Yale UP, 2vols, cat.n°64

<sup>43</sup> HALL, pp.253-254; HALL, 邦訳, pp.213-214

<sup>44</sup> 2004, BARNES (S.J.) (etc.), *Van Dyck ; A Complete Catalogue of the Paintings*, Yale UP, cat.n° III.15,

子は年老いた姿で描かれ、放蕩を象徴する黄金の冠を頭に乗せ、豪華な衣装を身に纏っている。両手を前に出し、視線は赦しを求めて、マリアの膝の上に立ちヴェールで遊ぶ幼児キリストに向けられている。ダヴィデは武器である木の棒を持ち、キリストを見つめる姿で描かれている。そして白い衣を身に纏い肩を露わにしたマグダラのマリアは、画面の一番前で姿勢を低くしており、片方の手を胸に当てもう片方を幼児キリストの方に差し出し、赦しを求めている。またマールは、ルーベンスによる作品について言及している<sup>45</sup>。キリストの周りに集まり赦しを請う4人の罪人を描いた作品である（図版5）。その罪人とは、マグダラのマリア、ペテロ、キリストと共に磔にされた良き罪人ディスマス、ダヴィデである。キリストの横に位置するペテロは、この作品の中でも、両手を握る悔い改めのポーズをとっている。その隣に位置するのは、十字架を抱えた、良き罪人、ディスマスである<sup>46</sup>。彼は、キリストと共に磔にされた2人の罪人のうちのひとりで、もう一方の罪人がキリストに罵声をあびせたのをたしなめて、「我々の罪は当然だが、この人は無実だ」と言った。そしてキリストはこの罪人に「あなたはきょう、わたしと一緒に天国にいるであろう」と言った（ルカ福音書 23.39-43）。したがって自らの罪を悔い改め赦された例として、悔悛を象徴する人物として作品に登場している。そして、マグダラのマリアは4人の悔悛者たちの中でも、一番手前に位置し目立つように描かれている。他の人物たちが直立しているのに対して、マグダラのマリアは膝を曲げキリストの前で身を低くしている。上半身を露わにし、両手を胸の前で交差させながら、赦しを請うために、キリストの前で上半身を大きく屈めている。

悔悛する聖人像の中でも、最も多くの作例が残されているのがマグダラのマリアの悔悛する姿を描いた作品だろう。16世紀後半から17世紀にかけて、マグダラのマリアの悔悛する姿が頻繁に描かれるが、これらの作品と、ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」についての詳しい分析は次章で行うことにしたい。

---

pp.256-257

<sup>45</sup> MÂLE, pp.85-86; (1974) 1990, *LCI*, t.VII, p.527; 1983, KREMPEL (U.), *Alte Pinakothek*, cat.n°329, pp.445-446: マールは、この作品に描かれた王冠を被った人物を徴税人（プブリカヌス）であると断じているが、アルテ・ピナコテークのカタログでは、ダヴィデ王であるとしている。マールは、セーヘルスも同様に、罪人たちを複数で描いた作品を制作していることを指摘している。

<sup>46</sup> REAU, t.III-1, pp.386-387; (1974)1990, LUCCHESI PALLI (E.), *LCI*, t.V, pp.68-71



図版 1-a.

エル・グレコ 《聖ペテロの悔悛》

1585-90年、油彩・カンヴァス、106×88cm、  
バーナド・カースル、ボウズ美術館



図版 1-b.

エル・グレコ 《聖ペテロの悔悛》

1600年頃、油彩・カンヴァス、94×75cm  
ワシントン、フィリップス・コレクション





図版 2.

ピエール・ピュジェ 《聖ペテロの涙》、大理石、  
アヴィニョン、ノートルダム・デ・ドン大聖堂



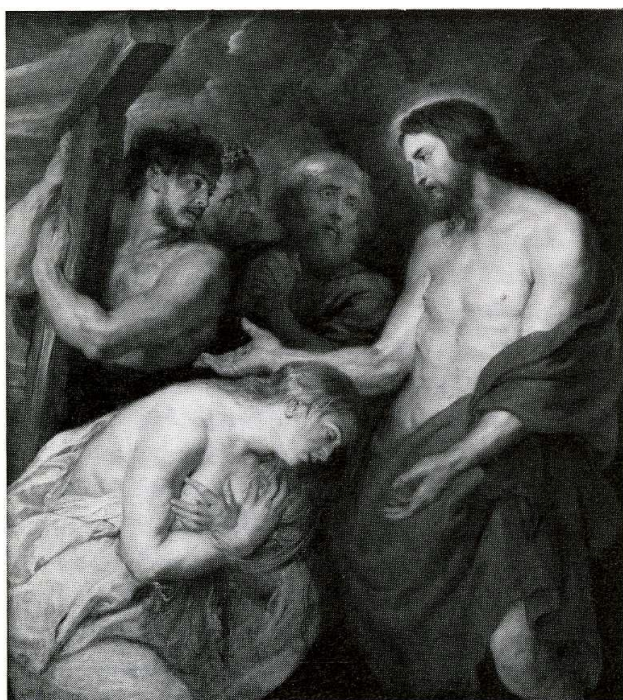
図版 3.

ドメニキーノ 《ハープを奏でるダヴィデ》  
1619-20 年頃、油彩・カンヴァス、  
240×170cm、  
ヴェルサイユ宮国立美術館





図版 4. アントニー・ヴァン・ダイク 《聖母子と3人の悔悛者》  
17世紀前半、油彩・カンヴァス、117×157cm、  
パリ、ルーヴル美術館



図版 5.  
ピーテル・パウル・ルーベンス  
《キリストと悔悛の罪人たち》 1618年頃、  
油彩・カンヴァス、147.4×130.2cm  
ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

## 第3章 17世紀におけるマグダラのマリア図像の成立と展開

マグダラのマリアも、ペテロやダヴィデ、放蕩息子と同じように、悔悛の秘跡の正当性を証明するために拔擢された聖人のひとりである。かつて娼婦として贅沢な生活を送っていたが、キリストに出会い悔い改め、罪を赦されたことから、彼女の人生やその人物像は最も良く悔悛を象徴するからである。17世紀には、悔悛するマグダラのマリアを主題とした絵画作品が数多く制作されており、本論で考察するラ・トゥールによる作品群「マグダラのマリア」も、そのような作例のひとつである。本章では、悔悛の象徴としてのマグダラのマリアの人物像の形成過程を辿り、17世紀に豊富な作例を確認できる悔悛するマグダラのマリア像の中に、ラ・トゥールの作品を位置づけ、その特異性を浮き彫りにすることを目的とする。

マグダラのマリア図像に関しても無数の先行研究を指摘することができる<sup>1</sup>。とくにフランスにおける先行研究としては、バルドンの論文を挙げることができる<sup>2</sup>。この論文は悔悛のマグダラのマリア図像を17世紀のフランスに限定し、様式的特徴と、とりわけ同時代の神秘文学との相関関係について論じている優れた研究である。特に、17世紀に豊富に著されたマグダラのマリアを扱った神秘文学のいくつかを、同時代に描かれたマグダラのマリアの着想源として指摘しており、フランスにおける宗教画研究において多くの新知見を含んでいる。しかし、トレント公会議以後のキリスト教美術を論じる上では、描かれる図像の神学的正当性が何よりも前提になくなくてはならないだろう。とりわけマグダラのマリアの人物像形成は、カトリック教会による福音書の独自の解釈や地方的伝承に負うところが大きいと、論争になる危険性を十分にはらんでいたはずである。にもかかわらず、聖女の図像が豊富に制作されるようになるには、どのような事情があるのだろうか。この問題に関して、筆者は今回、マールが指摘したバロニウスによる『教会年代記』を参照しながら考察を行う。この著作はルター派の教会史に反論する意図をもって書かれた、カトリック教会の歴史に関して考古学的に検証し、初期キリスト教との正当な結びつきを示した書物

<sup>1</sup> KÜNSTLE, t.II, pp.426-433 ; RÉAU, III-2, pp.846-859 ; (1974) 1990, ANSTETT-JANSSEN (M.), *LCI*, t.VII, pp.516-541 ; 1988, DUPERRAY (E.)(pub. par), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et lettres*, Beauchesne. ; (1993) 2005, HASKINS (S.), *Mary Magdalen Myth and Metaphor*, Pimlico ; 2002, 岡田温司, 『マグダラのマリア』, 中央公論新社、2006, BUCHERGER (M.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, t.VI, Herder, pp.1340-1344

<sup>2</sup> 1968, BARDON(F.), « Le thème de la Madeleine pénitente au XVII<sup>e</sup> siècle en France », *JWCI*, 31, pp.274-306, 他に文学との関係について論じた他の研究としては、1999, MONTANDON (A.) (éd.), *Marie-Madeleine : Figure mytshique dans la littérature et les arts*, Presses universitaires Blaise Pascal

である。

マグダラのマリアは最初から悔悛の象徴であったわけではない。現在、我々が認識しているような彼女の人間像や彼女をめぐる物語は、キリスト教の歴史と共に、様々な要素が混ざり合い徐々に形成されていったのである。したがって、本題に入る前に、その複雑な人物像の成り立ちを確認しておく必要があるだろう。そこには、キリスト教がさまざまな局面に置かれるのに伴い、各地に伝わる伝承や福音書を独自に解釈することによって、都合のよいように作り上げられたひとりの女性像が浮かび上がるのである。

## 1. 「罪の女」としての人物像の形成

### 1-1. 福音書に登場する3人の女性<sup>3</sup>

マグダラのマリアという女性の起源は福音書の中に確認することができる。しかし、福音書の中に「マグダラのマリア」と呼ばれる女性が登場するのは、キリストの死と復活をめぐる出来事のごくわずかな場面のみである。しかし後に、福音書の中の他の人物との混同や、地方で発生した伝承などから、彼女の人物像をめぐるあまりにも多くの情報が付け加えられ、劇的な運命を生きたひとりの女性像が作り上げられてしまった。マグダラのマリアの人物像がさまざまな要素を混合させて形成されていることは、すでに多くの文献の中で言及されていることであるが、17世紀の悔悛のマグダラのマリア像の考察に入る前に、マグダラのマリアの人物像形成の過程を改めて確認したい<sup>4</sup>。福音書の中で、マグダラのマリアと見做される女性が登場する場面以下に挙げる。

#### ① 「マグダラのマリア」

新約聖書の中に登場する「マグダラのマリア」と呼ばれる女性は、キリストの磔刑と埋葬に立ち会ったとされる女性と（マタイ福音書 27.55<sup>5</sup>、マルコ福音書 15.40, 47, ルカ福音

<sup>3</sup> 福音書に登場する、まったく別の3人の女性が、ひとりのマグダラのマリアという女性だと解釈されるようになった経緯に関しては、HASKINS, chapter1, pp.3-32 に詳しい。

<sup>4</sup> マグダラのマリアをめぐるのは、HASKINS の著作の他、以下の著作もマグダラのマリアという聖女に関して、文化史的、美術史的側面から考察し、要領よくまとめたものである。2005, 岡田温司『マグダラのマリア』東京、中央公論社

書 23.49,55, ヨハネ福音書 19.25)、キリストの死後の復活を最初に目撃し、使徒たちに伝えるという役目を果たす女性である(マタイ福音書 28.1-10, マルコ福音書 16.1-11, ルカ福音書 24.1-11, ヨハネ福音書 20.1-18)。この場面の他にマグダラのマリアと呼ばれる女性は登場してはいない。

## ② 「罪深い女」

ルカによる福音書の中には、イエスがファリサイ派の人物と一緒に食事の席に着いていると、イエスがそこにいることを知った、この町の一人の罪深い女がやってきて、泣きながらイエスの足を涙でぬらし自分の髪の毛でぬぐい、その足に接吻し香油を塗り、イエスにより罪が赦されたという物語が述べられている(ルカ福音書 7. 36-50)。

## ③ ラザロとマルタの姉妹「ベタニアのマリア」

ヨハネによる福音書の中には、イエスの足に香油を塗り、髪の毛で主の足をぬぐったマリアという女性が2回登場する(ヨハネ福音書 11.2, 12.3)。このマリアとは、イエスが墓から蘇らせたラザロとマルタの姉妹で、ベタニアの出身であるとされている。また、マタイとマルコによる福音書には、イエスがベタニアでハンセン病者のシモンの家にいると、ひとりの女がやって来て、イエスの頭に香油を注いだというエピソードが確認できる(マタイ福音書、26.6-13、マルコ福音書 14.3-9)。

ローマ・カトリック教会では、これら3人の女性をマグダラのマリアだと解釈してきた。まったく別の3人の女性が、同一人物であると解釈されるようになったその最初のきっかけは、まずテルトゥリアヌス(Terutullianus : 150/60-c.220)により、ルカによる福音書の中の「罪の女」とヨハネによる福音書の中の「ベタニアのマリア」が同一視されたことである<sup>5</sup>。その理由としては、キリストの足を涙で洗い、香油を塗ったという物語が共通しているためである。そして、テルトゥリアヌスが同一視したこの女性を、更にグレゴリウス1世(在位 590-604)がキリストの磔刑と埋葬に立ち会った「マグダラのマリア」であるという解釈を下した<sup>6</sup>。グレゴリウス1世がこのような解釈をしたのは、ルカによる福音書

<sup>5</sup> 1967, FALLON (J.E.), « Mary Magdalene St », *NCE*, t.IX, p.388

<sup>6</sup> HASKINS, p.16 ; 1980, GUILLAUME (P.-M.), « Marie-Madeleine », *DS*, t.X, p.568 , 1966, CELLETTI (M.), « Maria Maddalena », *Bibliotheca Sanctorum*, t.VIII, p.1078 ここに挙げた資料では、福音書の中の3人の人物が同一だとみなされるようになったことに関して、グレゴリウス1世の解釈であることを強調

の中で、キリストの足を洗った「罪の女」の物語が語られたすぐ後に、「7つの悪霊を追い出していただいたマグダラの女と呼ばれるマリア」(ルカ福音書 8. 2) という記述が登場することが根拠となっている。その後ローマ・カトリック教会は、グレゴリウス 1 世の解釈に従い、これら 3 人の女性の持つ美德がマグダラのマリアというひとりの人物のもとに寄せられたのである<sup>7</sup>。また、福音書の他にも、2 世紀頃にグノーシス主義の強い影響の下で、成立したいくつかの外典の存在もマグダラのマリアの人物像を形成したものとされている<sup>8</sup>。

## 1-2. プロヴァンスとヴェズレーの伝承<sup>9</sup>

福音書は、キリストの死後のマグダラのマリアの消息については何も伝えていないが、中世のフランスで、マグダラのマリアの生涯の後半部分をめぐる伝承が生まれる。そしてこの伝承は、17 世紀に制作されるマグダラのマリア像にとって非常に重要な要素となる。

ギリシア東方教会は、キリストの死後マグダラのマリアは、聖母マリアと聖ヨハネと共にエフェソスに赴き、その地で隠遁生活を送り死んだと伝えている。その後、彼女の聖遺物はコンスタンティノープルへと移されたという<sup>10</sup>。

この伝承に対して、9 世紀頃、ブルゴーニュ地方のヴェズレーの町の修道士たちは、自分たちの町の聖マグダラのマリア聖堂に納められている聖遺物の正当性を証明するために、独自の伝承をつくりそれを流布させたのである<sup>11</sup>。それは、マグダラのマリアは、兄のラザロ、姉のマルタとともに帆も舵もない小さな船に乗せられたが、奇跡的にマルセイユに流れ着き、その地で異教の王を改宗させその後はプロヴァンスのサント・ボームの洞窟で隠遁生活を送ったというものである。隠遁中は毎日天使が飛来し、マグダラのマリアを天に運んだという。ブルゴーニュの町の修道士がプロヴァンスに関する伝承を流布させたのは、ヴェズレーが手に入れたマグダラのマリアの聖遺物は、プロヴァンスの聖マクシミヌス教会から奪ってきたものであったという事情があるためである。このような聖遺物をめぐる争奪戦は中世において頻繁に行われていた。これに対してプロヴァンス側は、ヴェズレー

し、前述のテルトゥリアヌスの解釈については言及されていない。

<sup>7</sup> 1967, FALLON (J.E.), « Mary Magdalene, St. », *NCE*, t.IX, p.388 ギリシア・東方教会では 3 人を同一視する解釈は受け入れられていない。

<sup>8</sup> 1980, GUILLAUME (P.-M.), « Marie-Madeleine », *DS*, t.X, pp.562-564, HASKINS, pp.37-43

<sup>9</sup> ヴェズレーでの伝承と、中世の聖遺物崇拝に関しては HASKINS, pp.98-133 に詳しい。

<sup>10</sup> RÉAU, t.III-2, p.847

<sup>11</sup> *Ibid.*

の持つ聖遺物の真性を否定するのであるが、いずれにせよ、中世において盛んであった聖遺物信仰が、マグダラのマリアの生涯の後半部分に関する伝承を付け加えたのである。

### 1-3. エジプトのマリア

カトリック教会が福音書に登場する複数の女性を独自に解釈することで、マグダラのマリアが「罪を悔い改めた女性」という人格を与えられたことは前述の通りであるが、そこに「娼婦」という経歴が付け加えられるのは、5世紀に生きた「エジプトのマリア」という聖女の伝説が「マグダラのマリア」と混同されたことによるものである。

エジプトのマリアは12歳の時に娼婦となり、だれにも体を拒むことなく17年間その生活を続けた。しかし、エルサレム巡礼をきっかけとして自らの罪を悔い改めた。エルサレムで恵んでもらった小銭3枚でパンを3つ買い、そのパンを持って以後47年間の砂漠での隠遁生活に身を置いた<sup>12</sup>。エジプトのマリアが娼婦であったという事実が基となり、「罪深い女」が同時に「娼婦」を連想させ、マグダラのマリアは悔い改めた娼婦という経歴を持つようになった。また、回心した後荒野でひとり隠遁生活を送ったという伝承も、サント・ボームの洞窟で悔悛するマグダラのマリアの姿に重ねられたのだろう。

美術作品として表わされたエジプトのマリアの作例として、15世紀末の逸名のフランスの作家によるエジプトのマリア像を挙げるができる(図版1)。彼女は何も身に纏っていないが、膝まである長い毛髪が全身を覆っている。両手には重ねられた3つのパンを持っており、これらはエジプトのマリアのアトリビュートである。表情は隠遁者としての厳しい表情を見せている。長い毛髪は、マグダラのマリアのアトリビュートでもあるが、全身を毛髪に覆われた隠遁者としてのマグダラのマリアの図像は、エジプトのマリアに由来するとも言われている<sup>13</sup>。いずれにせよ、両者は美術作品上でもしばしば混同されていたということは確かであろう。ジャック・ブランシャール(Jacques Blanchard 1600-38)による《悔悛のマグダラのマリア》(図版2)とこの作品に基づく版画、《エジプトのマリア》(図版3)を挙げるができる<sup>14</sup>。この2点の作品はほとんど同じ構図であるが、いくつかの小道具が違っている。マグダラのマリアを描いた作品では、十字架と書物が置かれ、《エ

<sup>12</sup> RÉAU, t.III-2, p.885 ; (1974) 1990, KUNZE (K.), *LCI*, t.VII, pp.507-511

<sup>13</sup> 2005, 岡田温司 『マグダラのマリア』 中公新書、p.32

<sup>14</sup> 1998, RENNES : Expo. *Jacques Blanchard 1600-1638*, Musée des beaux-arts de Rennes, pp.256-257, cat.n°86



ジプトのマリア》においては、パンと苦行用の石が置かれている。このように姿形は同一に描き、わずかなアトリビュートの違いだけで2人を描き分けている。

このようなマグダラのマリアに関してのさまざまな情報を統合するような形で成立したのが、13世紀のドミニコ会修道士で、ジェノバの大司教であったヤコブス・デ・ウォラギネ (Jacobus de Voragine c.1228-98) による『黄金伝説』である。ここで語られるマグダラのマリアの物語は、聖書の中の3人の女性を同一と見做す大グレゴリウスの解釈や、陰修士伝、地方の伝承などが、ある聖女をめぐるひとつの物語として統合されている<sup>15</sup>。

『黄金伝説』の成立とほぼ同時期に、イタリアの逸名画家により《マグダラのマリアの祭壇画》(図版4)が制作されている。中央に全身を毛髪に覆われたマグダラのマリアの全身像が描かれており、背景には生涯のいくつかの場面が描かれている。それらは、シモンの家でキリストの足に香油を塗る場面に始まり、ラザロの復活、キリストの復活を目撃する場面、異教の地での伝道、被昇天、天使に食べ物を授けられる場面、そして最後は、聖マクシミヌスにより聖体拝領を受け、埋葬される場面となっており、福音書の中の3人の女性の物語とプロヴァンスの伝説が、マグダラのマリアの生涯としてひとつに纏められている。

「悔悛の象徴」としてのマグダラのマリアの人間像はこのようにして形成されるに至ったのである。

#### 1-4. 悔悛の象徴としてのマグダラのマリアの神学的正当性をめぐる問題

マグダラのマリアの人物像を形成したさまざまな要素を確認したが、「悔悛した罪深い女」というのは、悔悛の秘跡を論証するために最も都合の良い人物であった。エミール・マールは、マグダラのマリアをプロテスタントに対抗するための「悔悛の象徴」として採用したのは、ペテロやダヴィデの場合と同様、ベラルミーノ枢機卿であると述べている<sup>16</sup>。

<sup>15</sup> 1967, VORAGINE (J. de), « Sainte Marie-Magdeleine », *La légende dorée*, Flammarion, t.I, pp.456-466, 日本語版、2006, ウォラギネ (ヤコブス・デ) 『黄金伝説』平凡社ライブラリー, 全4巻, 前田敬作他 (訳), 「マグダラの聖女マリア」は第2巻, pp.474-496 に所収されている。

<sup>16</sup> MÂLE, pp.85-86, マールは註にベラルミーノの代表的著作、『異端駁論 (*Disputationes de Controversiis Christianae Fidel adversus hujus temporis Haereticos*)』を挙げており、既述の聖ペテロやダヴィデの悔悛に関しても同様である。この書物が与えた美術への影響はまだ十分に研究されていない。また、ベラルミーノ枢機卿は、1597-99年に、マグダラのマリアの精神生活の3つの段階を表す詩を作ったとされている。1974, CUMMINGS (F.), etc., « Detroit's 'Conversion of the Magdalen' (the Alzaga

前章でも述べた通り、トレント公会議で聖画像の崇拜が認められたという事実の一方で、宗教美術をめぐるさまざまな表現上の統制が厳密になったというのもまた事実であった。1563年12月3日、第23回総会において決議された「聖人・聖遺物・聖画像に関する教令」には、「聖人たちへの祈り、聖遺物の崇敬、聖画像の使用において、あらゆる迷信を取り除き、道義に反するものをすべて除去し、品位に欠けるものを避けなければならない。司教の許可がないかぎり、どのような場所にも新奇な絵画を展示したり、展示させることは許されないと定め、すべての信者がこの規定を守ることを定める。」<sup>17</sup> とある。神学者たちは、無知な人々を間違った方向に導くような表現、またプロテスタントとの論争の原因になるような表現を禁止した。そして、神学的に正当であると認められた主題だけが描くことを認められたのである。これらの理由から、新しい図像が描かれる時は、事前に検閲にかけられ司教の認可が下されなければならなかった。このような状況下で、画家たちは聖書に忠実な主題を描くように求められ、黄金伝説などを参照することは禁止された、とハスキンスは述べている<sup>18</sup>。

悔悛の象徴としてのマグダラのマリアは、前述の通り、地方の伝承やカトリック教会の独自の解釈によって形づくられた姿である。福音書の中には、悔悛の象徴としてのマグダラのマリアを見ることはできず、そもそも福音書をその通りに解釈すれば、「マグダラのマリア」という女性は、キリストの磔刑と埋葬の場面にしか登場していないのである。つまり、悔悛の象徴としてのマグダラのマリアは、極めて迷信的な要素が強く、地方の伝承や黄金伝説などは、プロテスタントとの論争になる危険性を十分にはらんでいるため、認められるべきものではなかったはずである。

しかし、そのような教令にも関わらず、隠遁者としてのマグダラのマリアが最も受け入れられたのはこの時代である。17世紀に描かれたマグダラのマリア像は、プロヴァンス地方の伝承に従い、サント・ボームの洞窟で孤独に過ごす姿を描いた作例が、最も豊富である。その背景には、17世紀初頭に地方で発生した伝承が一般に受け入れられたことがある。その理由としてマールは、バロニウス (Caesar Baronius 1538-1607) の著作を理由に挙げて説明している<sup>19</sup>。バロニウスの著作の中で、マグダラのマリアとマルタとラザロとマクミランは、マルセイユに流されたとされたことが教会の歴史として認められたのである。反

---

Caravaggio) », *BM*, October, p.577, n.20

<sup>17</sup> DENZINGER, n.988

<sup>18</sup> HASKINS, p.256

<sup>19</sup> MÂLE, p.85, n.192

論する者もいたが、この著作の影響は大きく、再び黄金伝説の出版が盛んになったとマールは述べている。

## 2. バロニウスの『教会年代記』について

さて、ここでマールが引用したバロニウスの『教会年代記』がマグダラのマリア図像とどのように関わってくるのか検証していきたい。

バロニウスは、トレント公会議後のカトリック教会において大きな影響力を持った人物である。1538年に生まれ、ナポリで哲学、神学、法学を学んでいたが、1557年、フランス軍の侵入によりローマに移り勉学を続ける。1561年には、オラトリオ会の創設者フィリッポ・ネリ (Filippo Neri 1515-1595) に出会い、多大な感化を受けるようになる。バロニウスはネリにオラトリオ会の集会にて教会史の講和をするよう命じられ、この出来事が教会史執筆へとつながっていく。

ルター派のフラキウス (Flacius Illyricus 1520-75)<sup>20</sup>による『マグデブルクの諸世紀教会史 (Magdeburger Zenturien)』(1559-74) がカトリックへの攻撃をもって公刊されたことを受けて、バロニウスはカトリックの教会史叙述をもってそれに答えるという公式の委託を受けた。その後20年にわたる執筆活動を続けることになる。『教会年代記』は高い評価を受け、イタリア語、フランス語、ポーランド語、ドイツ語へ翻訳され、ヨーロッパ中で大きな影響力を持った。1607年に1198年までの教会史を執筆し、その生涯を終えている<sup>21</sup>。

この著作の特色と、当時のカトリック教会における位置づけは、佐藤、スカヴィッツィの著作において詳しく考察がされている<sup>22</sup>。それによると16世紀後半に、フラキウスの『教会史』に対抗できるような著作を教会が求めるのと同時に、キリスト教考古学への関心が高まり、教会がこの活動を熱心に推し進めたなかで、バロニウスの『教会年代記』は、これら一連の運動の頂点に位置するものと述べられている。具体的には、キリスト教のあ

<sup>20</sup> ドイツのルター派神学者。ルター没後のさまざまな教理的論争において、かたく福音的立場をとって妥協せずにルター的信仰の保持に努めた。彼が残した全13巻の『教会史』(1559-74)は、反キリストの隆盛に特別な関心をよせており、最初のプロテスタント神学者による教会史として18世紀頃までよく用いられた。(1963)1968『キリスト教大事典』東京、教文館、p.919.

<sup>21</sup> バロニウスの生涯に関しては以下の資料を参照した。1967, WAHL (J), « BARONUIS (Caesar, Ven) », *NCE*, t.II, p.105 ; 2009, 佐藤真一, 『ヨーロッパ史学史』, 知泉書館, pp.173-181

<sup>22</sup> 1992, SCAVIZZI (G), *The Controversy on Images from Calvin to Bronius*, P. Lang, pp.176-203 ; 2009, 佐藤, 前掲書

らゆる伝統を、キリストと初期の伝道者たちの時代にまで遡ってその足跡をたどり、カトリック教会の歴史を編纂したこと、聖人伝の重視、また、すでに中世において発生していた、視覚芸術とそれが持つ機能への賞賛を、フラキウスを否定することにより、再び表面化させたことが、この著作がカトリック改革運動において、大きな意味を持った所以であるとスカヴィッツィは述べている。

## 2-1. 17世紀前半のフランスにおける出版状況

バロニウスの『教会年代記』は、1588年に第1巻が刊行され、バロニウスが逝去する1607年には、第12巻が出版されている。この時点でバロニウスはキリストが生まれた年から1198年までの教会の歴史を執筆している。その後は、バロニウスの後を継ぐカトリックの歴史家により、それ以後の歴史が執筆され刊行された。バロニウスの死後、後を継いで編纂作業を行った主な人物は、オドリコ・リナルディ (Odirico Rinaldi 1595-1971) である<sup>23</sup>。彼はバロニウスの後の1198年から1565年までの年代記の編纂を継続し、彼により執筆された版は、1646-77年にかけて全10巻が出版され<sup>24</sup>、その後も再版を重ねている。しかし、バロニウス後の教会史の編纂を継続したのはリナルディだけではなく、同時にいくつかの縮約版も登場し18世紀まで盛んに出版がされている。このようなことから、バロニウスの死後の『教会年代記』の出版状況は少々複雑である。ここでは特に、17世紀前半のフランスに焦点を当て出版状況を追っていきたい。

フランス国立図書館の所蔵目録によれば、フランスで刊行された最も早い版は、1613年にパリで出版された、アンリ・ド・スポンド<sup>25</sup> (Henri de Sponde 1568-1643) による縮約版である。これは、バロニウスによる教会史がスポンドにより全2巻に縮約されたものである。この版は、1622、1630、1639年に再版されている (出版業者はいずれも La Noue)<sup>26</sup>。その後1614年に、バロニウスによる教会史の一部が、フランス語に翻訳されパリで出版されている (出版業者: P.Chevalier)。これは、バロニウスによるキリストが生まれてから100年間の年代記が、André Tod という人物によりフランス語に翻訳されたものであ

<sup>23</sup> 1967, WAHL (J.), « BARONUIS (Caesar, Ven) », *NCE*, t.II, p.105

<sup>24</sup> GRAESSE, t.I, p.296, *CGLI*, t.VII, pp.944-45, しかし、BRUNET, t.I, p.662 では刊行年が1644-77年となっている。

<sup>25</sup> スポンドに関しては以下の資料を参照した。1967, PRINCIPE (W.H.), « SPONDANUS, HENRI », *NCE*, t.XIII, pp.614-615

<sup>26</sup> 1924, *CGBN*, t.VII, p.948

る<sup>27</sup>。一部分ではあるが、フランス語で読むことができた最初の版であると考えられる。次いで1616年には、再びバロニウスによる年代記の縮約版のフランス語訳が全2巻の形を以てパリで出版される（出版業者：R.Thierry）。翻訳作業は、クロード・デュラン（Claude Durand）という人物により行われている<sup>28</sup>。縮約の作業を行った人物は明らかではない。そして1636年には、スポンドによる1614年出版の縮約版が、ピエール・コパン（Pierre Coppin）によりフランス語に翻訳され、全3巻の形で出版される（出版業者：J.Patitpas）。この版は、バロニウスの1198年までの教会史の要約に加え、1199年から1635年までの年表が補遺として所収されている。この年表を制作したのは、翻訳作業を行ったコパンである。今回筆者が閲覧することができたのは1636年版である（図版5）。

## 2-2. 『教会年代記』の中でのマグダラマリアの解釈

ここでは、バロニウスの『教会年代記』の中でマグダラのマリアがどのように扱われているか見ていきたい。

この著作には、キリストが誕生した年を1年目として、キリストや教会を巡って起こった出来事が、年を追って綴られている。マグダラのマリアに関する最初の記述が見られるのはキリストが生まれてから32年目のことである。そしてここには、さまざまな要素を寄せ集めながら形成されてきた、マグダラのマリアという人物をめぐるさまざまな解釈に関してのカトリック教会の見解が表明されており、実に興味深いものである。以下、その部分を引用する。

続いて福音書記者たちは、我々の主がガリラヤのさまざまな場所で起こしたいくつかの奇跡について伝えている。そして聖ルカは、「罪の女」の物語を加えている。この女は、我々の主がファリサイ人シモン家で夕食をとっていると、高価な液体の入った石膏の器を持ってきて、涙で主の足を洗い、自らの髪で拭き、口づけし、液体を塗った。初期の偉大なキリスト教徒たち（Les Anciens<sup>29</sup>）は、ルカが伝えるこの女性は、

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.947

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.950

<sup>29</sup> 19世紀に刊行された、グレールによる『教会用語辞典』では、“ANCIENS”を「初期キリスト教徒の中で、とても名誉ある称号」と説明している。1868, GLAIRE, *Dictionnaire universel des sciences ecclésiastiques*, Paris, Poussieugue frère, t.I, p.98

ベタニアで主の足に香油を塗った、ラザロとマルタの姉妹である女性と同一なのかどうか、また、ハンセン病患者のシモンの家で、主の頭に注ぐために液体の容器を壊した人物なのかということに疑っていた。さらにこの人物は、我々の主の受難に居合わせ、また、墓の中の主の遺体に防腐処理を施すために香油を準備した者たちの中のひとりであるマグダラのマリアとも同一なのだろうか。[この問題をめぐっては] あまりにも多くの意見があるが、我々はそれらを否定することはしない。しかし、福音書記者ヨハネと、とりわけ我々の主に従い、マグダラのマリアはラザロとマルタの姉妹であったことを、先ずここに述べる。というのは、ラザロの姉妹がベタニアで我々の主の足に香油を塗った際に、主は〔彼女の〕無知をおとしめた者に気分を害して、「私の葬りの日のために、彼女をそのままにしておきなさい」と言ったのである。また、聖マルコは、ヤコブの母マリアとサロメと共に、墓の中の遺体に塗るための香油を持ってきたのは、マグダラのマリアだと確信している。他の福音書記者の記述においても、そこに他の名前を見出すことはできない。また、ガリラヤでキリストの足に香油を塗った罪の女もマグダラのマリアであった。福音書記者たちは、マグダラのマリアは〔イエスに〕仕えガリラヤからついてきた女たちのひとりであることを述べ、聖ヨハネはいとも簡単に、この女性はラザロとマルタの姉妹であると伝えているのである<sup>30</sup>。

このように、この著作の中では福音書の中の3人の女性に関して、教会の中でもさまざまな議論がなされてきたことを示唆しながらも、これらの女性はマグダラのマリアという

---

<sup>30</sup> « Les Euangelistes rapportent en suite plusieurs miracles, que nostre Seigneur fit en diuers lieux de Galilée. Et saint Luc a adiouste l'histoire d'une femme pecheresse, laquelle comme nostre Seigneur disnoit chez Simon le Pharisien, print vn vaisseau d'albâtre de precieuse liqueur, & luy baigna les pies de ses larmes, les essuya avec ses cheveux, les baisant, & les frottant de cette liqueur. Les Anciens ont douté si cette femme, de laquelle saint Luc fait mention, estoit la mesme que celle laquelle en Bethanie oignit les pieds de nostre Seigneur, & estoit sœur du Lazare & de Marthe. Et encores si c'estoit celle la mesme qui rompit vn vaisseau de liqueur pour la respandre sur la teste de nostre Seigneur dans la maison de Simon le Lepreux. Et encores si c'estoit cette Marie Magdeleine, laquelle assista à la Passion de nostre Seigneur, & eatoit de celles qui porterent les parfums pour embauser son Corps au Sepulchre. Sans nous arrester beaucoup aux diuerses opinions, nous dirons en premier lieu, avec saint Iean l'Euangeliste, ou plustost avec nostre Seigneur, que Marie Magdeleine estoit sœur du Lazare & de Marthe : car cette sœur du Lazare ayant en Bethanie oingt les pieds de nostre Seigneur, qui rabaisant l'audace de qui s'en estoit offensé, dit *Laissés luy garder pour le iour de sa sepulture*. Et saint Marc assure, que ce fut Marie Magdeleine, qui porta avec Marie Iacobé & Salomé les parfums au Sepulchre, sans qu'on en trouue d'autre nommée par les Euangelistes. Or que cette femme pecheresse qui oingt les pies de nostre Seigneur en Galilee, fut Marie Magdeleine. Les Euangelistes le disent, rapportant que Magdeleine fut l'une de ces femmes qui le suiirent de Galilee, & qui le seruoient : & saint Iean k monstre sans difficulté qu'elle estoit sœur du Lazare & de Marthe.» 1636, SPONDE(H.DE), *L'ABREGE DES ANNALES ECCLESIASTIQUES DE L'EMINENTTISSIME CARDINAL BARONIVS*, Paris, Iean Petipas, etc., mis en français par COPPIN(PIERRE), t.I, p.43



同一の人物であることを認めている。

そして、次のマグダラのマリアに関する重要な記述は、キリストの誕生後 35 年目に登場する。この年においては、キリストの死後残された弟子たちの消息について述べられている。さて、この中でマグダラのマリアは、どのような境遇を辿ったのだろうか。マグダラのマリアの消息が述べられた部分を引用したい。

この離散において、弟子であるアナニア<sup>31</sup>は、ダマスカスに行き、そこで教会を築いた。同時期に、ユダヤ人に極度に憎まれていたラザロ、マグダラのマリア、マルタは、エルサレムの外に追いやられることはなかったのだが、我々の主の弟子であるマクシミアス<sup>32</sup>と共に、権のない小舟に乗せられ、明らかに危険な状況にさらされたが、彼らは、神の恩恵によりマルセイユへと流れついた。<sup>33</sup>

このような記述から、キリストの死後のマグダラのマリアの消息に関しては、マルセイユへ流されたというプロヴァンス地方の伝説が受け入れられたことが明らかになる。

マルセイユに流された後のマグダラのマリアの消息については、『教会年代史』の中では具体的に語られはいいない。しかし、キリストの生誕から 44 年目の年に以下のような記述が確認できる。

ギリシア人の中のある人たちは、マグダラのマリアはラザロと共にエフェソスに住むと言うが、我々は、彼らはガリアへ行きその地に留まったというローマ人 (Latin) による意見をより良いものとして採用することにする。その地の古い伝承が信じるところによると、その地では、彼らの遺骸はいまだに崇敬されているという<sup>34</sup>。

<sup>31</sup> ユダヤ教徒であったが、キリスト教に回心し、聖パウロを洗礼した人物。ダマスカスの初代司教であり、石で打たれ殉教した。RÉAU, t.III-1, p.71

<sup>32</sup> プロヴァンス地方の伝説の布教者であり、キリストの 72 人の使徒の中のひとりとされている。マルセイユへ流された後、エクサンプロヴァンスの初代司教となる。マグダラのマリアに最後の聖体拝領を授け、その遺骸を防腐保存し、埋葬したとされる人物。RÉAU, t.III-2, p.942

<sup>33</sup> « En cette dispersion le disciple Ananias venant à Damas y assembla vue Eglise, & En ce mesme temps, comme nous pouons croire le Lazare, Marie Magdelaine, Marthr, & leur fille suiuvante Marcella, que les Iuifs hayssioient mortellement, ne furent seulement mis hors de Hierusalem, mais en la compagnie de Maximin l'vn des Disciples de nostre Seigneur, furent mis dans vne nacelle sans auirons au danger tout euident : lesquels par la Prouidence diuine vinrent aborder à Marseille, [...] » 1635, SPONDE, *ANNALES, op.cit.*, I, pp.81-82

<sup>34</sup> « Quelques-vns d'entre les Grecs ont dit que la Madgeleine avec le Lazare demeurèrent en Ephese ; mais nous tenons l'opinion des Latins pour la meilleure, qui dissent qu'ils vindrent és Gaules, & s'arrestèrent là : ce que la Tradution ancienne assure, & leurs corps y sont encores honorez

これによると、マグダラのマリアはマルセイユへ流された後、ガリアで過ごし、その地で死んだとされている。マグダラのマリアの聖遺物についても言及しているが、これはプロヴァンスの聖マクシミヌス教会の遺物のことを指していると思われる。したがって、加熱する聖遺物争奪戦の中で発生した、地方での伝説が正式にカトリック教会の歴史として受け入れられていることが確認できるのである。

福音書の中の3人の女性がマグダラのマリアであることが認められ、それによりマグダラのマリアは「罪の女」であり、「悔悛の象徴」となった。キリストの死後はマルセイユへ流されたという伝承が受け入れられた。プロテスタントの批判に対して執筆されたこの『教会年代史』の中で、マグダラのマリアに関するカトリック教会の正式な見解が示されたのである。

17世紀にマグダラのマリアを扱った文学作品があり、美術作品があり、それらはバルドンが指摘するように、しばしば並列的に展開するのであるが、それらの前提にはベラルミーノやバロニウスといったカトリックの神学者たちの存在があることを忘れてはならないだろう。このような人物の著作により、マグダラのマリアが洞窟で悔悛する姿は教義上正しいものとして受け入れられ、画家たちは描くことを許されたのである。

### 3. 17世紀前半におけるマグダラのマリア図像

以上のような経緯を経て、マグダラのマリアが悔悛する姿が、正当なカトリック教会の歴史として認められ、画家たちによって描かれるようになったことが説明されただろう。

続いて作品の分析に入る。ここでは、17世紀フランスでの作例を中心に考察を行う。先ず、この時代におけるマグダラのマリアを、図像学的視点から、2つのカテゴリーに分類する。

#### 3-1. 世俗世界との決別

この時代のマグダラのマリア図像に関しては、先ず、隠遁生活に入る前の、豪華な生活との決別の場面が描かれている作例が存在する。そのような図像として、シャルル・ル・

---

aujourd'hui. », 1636, SPONDE, *ANNALES*, *op.cit.*, t.I, p.101

ブラン (Chalres Le Blanc 1619-1690) の作品を挙げる事ができる (図版 6)。この作品の舞台は室内に設定されている。マグダラのマリアは豪華な衣装と、装飾品を身にまとった姿で描かれている。髪にはピンク色のリボンと真珠の髪飾りがつけられている。彼女は大きく体を動かしながら、劇的な表情で上方に漂っている雲を見つめている。足元には開いた宝石箱が無造作に転がっており、中に収められている指輪や真珠のネックレスが投げ出されている。画面右端には鏡が置かれている (図版 6-a)。このような室内の描写や装飾品などから、豪華なマグダラのマリアの生活ぶりが窺えるが、床に打ち捨てられた宝石などは、聖女はもはやそれらに興味を失い、内面では劇的な変化が起こっており、悔悛の初期段階を表現していると考えられる。この作品は、バルドンにより同時代の文学との関係が指摘されている<sup>35</sup>。

また、フランドルの画家ガスパール・ド・クライアー (Gaspard de Crayer 1584-1669) によるマグダラのマリアも、机の上に置かれた宝石類、豪華な衣装などにより悔悛の初期段階を表していると言えるだろう (図版 7)。この作品においてマグダラのマリアは、ハサミで自らの髪を切ろうとしている。髪を女性の美しさの象徴とし、それを切るという行為により虚飾との離別が表現しようとした珍しい作例である。

これと同種の作例として、他にジャック・ブランシャール (Jacques Blanchard 1600-38) の作品に基づく版画を挙げる事ができる (図版 8)<sup>36</sup>。ここでは、机の前に腰かけたマグダラのマリアが、涙を流しながら身につけた宝石を外している様子が描かれている。机の上にはいくつかの装身具と、宝石箱に立て掛けられた鏡が置かれている。

これらの作品に先立って描かれたカラヴァッジョによる作品もこれと同様の主題を描いていると言えるだろう (図版 9)。低い椅子に腰かけて、うなだれながら涙を流す少女のまわりには、真珠などの装飾品が散らばっている。

このような物質的世界の放棄、悔悛の初期段階を表現するには、虚飾を象徴する豪華な衣服や宝石が共に描かれ、舞台は室内に設定されることが特徴である。

---

<sup>35</sup> 1968, BARDON, p.286

<sup>36</sup> 1998, RENNES : Expo. *Jacques Blanchard 1600-1638*, Musée des beaux-arts de Rennes, pp.136-137, cat.n° 30

## 3-2. 洞窟、荒野での悔悛

次に、「悔悛」の状態にあるマグダラのマリアを描いた例を挙げる。代表的な17世紀フランスの作例として、フィリップ・ド・シャンパーニュ (Philippe de Champaigne 1602-1674) の作品を挙げる (図版 10)<sup>37</sup>。薄暗い洞窟の中で悔悛するマグダラのマリアの姿であり、背景には、わずかに海と山を確認することができる。マグダラのマリアは、両手を胸の前で交差させ、涙を流している。手前には、頭骸骨とその上に立て掛けられて置かれた書物、装飾のない質素な香油壺が置かれている。画面右端には十字架が洞窟の壁に立て掛けられている。聖女は涙を流しているが表情は落ち着いており、わずかに視線をうえに上げ、右上から差す細い光を見つめている。前で交差された大きな手の甲と首筋には、わずかに血管が浮き出ている。細く柔らかい毛髪の質感もしっかりと描写されている。このような、現実に迫る描写は、17世紀フランス絵画の中でも、フランドル出身のこの画家だけが持ちうる特質である。図像的には、ティツィアーノ (Tiziano Vecellio 1489/90-1576) の有名な《悔悛するマグダラのマリア》(図版 11) からの着想が指摘されている<sup>38</sup>。

同様に、荒野で孤独に過ごすマグダラのマリアを描いた作例として、ウスタッシュ・ル・シユール (Eustache Le Sueur 1615-55) の作品を挙げる (図版 12)<sup>39</sup>。険しい岩山を舞台に、十字架に向かって祈りをささげるマグダラの姿である。黄色の衣を身に纏っており、膝まずいた姿での全身像が側面から捉えられている。マグダラのマリアの前には、十字架と頭骸骨が置かれており、地面には2冊の本が確認できる。

ル・ナンによる作品 (図版 13)<sup>40</sup>も、洞窟の入り口のような場所で孤独に過ごす聖女の姿を描いたものである。木でできた簡素な机の上には、十字架と開かれた書物と、香油壺が置かれている。その机に背を向けて地面に座るマグダラマリアは、手のひらを頬に当て瞑想のポーズを取り、何やら物思いに耽っているような表情をしている。彼女の膝の上には頭骸骨が置かれている。

これら、「マグダラのマリアの悔悛」を主題とした作品は、舞台は洞窟や荒野に設定され、そこで隠遁生活を送る聖女の姿が、十字架や書物や頭蓋骨を伴って描かれるという点で共

<sup>37</sup> 1976, DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne 1602-1674*, Léonce Laget, t.II, pp.73-74. cat.n°131

<sup>38</sup> *Les Vanités*, pp.160-161., cat.n°, F.35

<sup>39</sup> 1987 (2000), MÉROT (A.), *Eustache Le Sueur 1616-1655*, Arthena, p.287, cat.n° 155 この作品の制作の経緯については分かっていないが、メロは個人礼拝用のために描かれたと推測している。

<sup>40</sup> 1978, PARIS : Expo, *Les frères Le Nain*, Grand Palais, RMN, cat. par THUILLIER (J.), pp.130-131, cat.n°13

通している。

さて、荒野で悔悛するマグダラのマリアを主題とした作品の中には、肌を露わにした官能的な聖女の姿が描かれることは少なくない<sup>41</sup>。この時代、貴族や高位聖職者といった個人の注文によりマグダラのマリアを主題とした作品が需要を伸ばしていたことは明らかであろう<sup>42</sup>。個人邸宅を飾るために描かれるマグダラのマリアは、もはや教令に忠実で、慎ましやかである必要はなく、むしろ注文主の望むような姿をしていることが少なくない。特に、イタリアではガイド・レーニ（Guido Reni 1575-1642）が個人の注文により多くの作品を制作し、生涯で描いたマグダラのマリアは、60点を超えとも言われている<sup>43</sup>。

このような作品では、マグダラのマリア自身の描写に重点が置かれ、書物や頭蓋骨などの道具は小さく描かれることが多い。ガイド・レーニの作品（図版 15）のように、マグダラのマリアであることを示すために、小さく香油壺だけが描かれるということもあった。その図像は明らかに悔悛のマグダラのマリアの姿に由来するものであるにもかかわらず、ここではもはや悔悛の主題は重要ではなくなってしまうのである。

オラツィオ・ジェンティレスキ（Orazio, Gentileschi 1563-c.1647）は同じ構図の《悔悛するマグダラのマリア》（図版 16）を3点描いているが、いずれも個人のコレクションために描かれたものである<sup>44</sup>。フランスの版画家、クロード・メラン（Claude Mellan 1598-1688）は、ローマ滞在中に見たこの作品に着想を得て版画を制作している<sup>45</sup>（図版 17）。

このように、悔悛するマグダラのマリアというのは、見る人に自責の念を持つことを促すように想定して描かれたものであったが、必ずしもそれは、宗教的に高尚な感情を促すばかりではなかったのである。しかし本来の目的とは違ってはいるが、個人的享楽のためマグダラのマリアを描いた作品は需要を伸ばし、聖画像と個人的享楽のための絵画が混在するような結果を招いたのである。

41 そのような作例としては、イタリアの女流画家エリザベッタ・シラーニ（Elisabetta Sirani 1638-1665）による2点のマグダラのマリアが挙げられる（図版 14）。洞窟や荒野での悔悛という点は、前に挙げた作例と共通しているが、よりマグダラのマリアは上半身を露わにし官能性が強まっている。シラーニはこのような聖女を複数描いている。Les Vanités, pp.154-155, cat.n°F.32 ; 1996, JACOBUS (L.), « Sirani, Elisabatta », DA, t. XXVIII, p.787

42 HASKINS, p.262

43 2005, 岡田温司『マグダラのマリア』東京, 中央公論社, p.166

44 オラツィオは1621年に、Giovan Antinno sauliの依頼で最初にこの作品を描き、続いて1625年には、バッキンガムの公爵、George Villiersによって同じ構図の作品が購入された。その後、チャールズ1世の要請でイギリスに赴き、王のために再び同じ作品を描いた。HASKINS, pp.305-306

45 オラツィオの作品のメランの版画への影響関係については、以下の文献で述べられている。1968, BARDON, p.276 ; 1979, BREJON (B.), « La sainte Madeleine pénitente de Claude Mellan », La Revue du Louvre, 5/6, pp.407-410

#### 4. カラヴァッジェスキによる作例とラ・トゥールのカラヴァッジスム受容の問題

##### 4-1. カラヴァッジェスキによる「マグダラのマリア」

また、ラ・トゥールの夜の情景は、様式的にカラヴァッジスムから影響を受けていると理解されており、カラヴァッジェスキの作例との比較分析も行わなくてはならないだろう。

###### ① 画面の外からの光に照らされたマグダラのマリア

背景描写を無くすことにより、光の効果を高め劇的な場面を作り出す手法は、カラヴァッジョが得意とした手法であり、彼の追随者の間でも頻繁に用いられた。カラヴァッジェスキにより描かれた「マグダラのマリア」の作例として、2人のフランスのカラヴァッジェスキ、ニコラ・レニエと、ギイ・フランソワの作例を挙げる。(図版 18、19)。どちらもマグダラのマリアを正面から捉えた半身像である。十字架や書物などのモチーフから「悔悛」の場面であることが解る。どちらも暗い画面の中に強い光が差し込んでおり、マグダラの顔や体を照らしている。レニエの作品は、暗い背景の中かすかに木の葉が確認でき。聖女が腕を乗せているのは、大きな石の上であり、場面は野外であるということがわかる。右上から強い光が差し込んでおり、マグダラのマリアの顔と上半身が明るく照らされている。

一方フランソワの作品は、背景は何もない暗い壁である。マグダラの前にある本や頭蓋骨や十字架などは石の上に置かれている。この作品は、ラ・トゥールの作品と同様に、特定できない場所で繰り広げられている情景と言えるだろう。この作品も、右上から光が差し込んでおり、マグダラのマリアは光が差す方向を見上げている。背景に何もない場所に一筋の強い光が差すことによって、感動的な場面が形成されている。

これらの作品とラ・トゥールの作品の決定的な違いは、ラ・トゥールの作品には存在しない、画面の外から差す劇的な光の存在である。暗い背景のなか人物に強い光を照らすことで、人物が暗闇から浮かび上がるような劇的な効果がカラヴァッジョの意図するところであったが、ラ・トゥールの作品は、背景が存在しないことで平面性が強まっていると言える。レニエやフランソワの作品のようなスポットライトのような強い光は、ラ・トゥールの作品には描かれておらず、光源は画面の中に描かれた炎である。光源の設定方法の違い



いにより、その作品が鑑賞者に与える印象もずいぶん違うものである。カラヴァッジョのように、暗い画面に外から強いスポットライトのような光を差し込ませると、人物が暗闇から浮かび上がり、細部を生々しく照らす劇的な表現が可能になり、カラヴァッジョが意図したのもそのような効果である。しかし、画面の中に光源を描き込んでしまうと、炎の限られた光量により画面の特定の部分のみが照らされ、細部は闇に沈みおぼろげになる。よって、画面の中に光源を描くことによって作品を額縁の中に閉ざし、完結させてしまうのである。

## ②人工照明を伴うマグダラのマリア

蝋燭やランプといった人工照明を画面に描くという手法は、カラヴァッジズムが広まる過程で、カラヴァッジョの明暗表現に着想を得て展開したひとつの手法であると理解されている。

ラ・トゥールによる現存するすべての「マグダラのマリア」には、蝋燭やオイルランプなどの人工照明が描かれている。ラ・トゥールと同様、人工照明の伴うマグダラのマリアを描いた作例として、オランダのカラヴァッジェスキであるヘンドリック・テル・ブリュッヘンによる《悔悛するマグダラのマリア》(図版 20)、17 世紀前半にローマと南仏で活動していたとされる、トロフィム・ビゴーによる 2 つの「マグダラのマリア」(図版 21、4 章, 図版 6)、また、アントワープの画家、ヘラルト・セーヘルスによる作品(図版 22)を挙げる<sup>46</sup>。蝋燭を伴ったテル・ブリュッヘンの作品は、背景に砂時計が置かれ、聖女はターバンを巻きメランコリーのポーズをとってうつむいており、マグダラのマリアの図像にウァニタスの主題が重なっていると考えられる。セーヘルスの作品は、ラ・トゥールの作品との構図上の類似を見ることが可能であり、19 世紀に制作された別のセーヘルス作品の複製版画の存在がキュザンにより指摘されている<sup>47</sup>。(4 章, 図版 5)

ユトレヒト出身の画家ヘリット・ファン・ホントホルスト (Gerrit van Honthorst 1592-1656) は、カラヴァッジョの明暗法を独自に変容させ、暗い画面の中に蝋燭などの人工照明を描いたことで、「夜のヘラルド (Gherardo delle Notti)」としてローマで評価を得た画家である。スピアーによるカラヴァッジズム研究では、カラヴァッジョの様式が広ま

<sup>46</sup> この作品に関して、コニスビーはセーヘルス作としているが、1997 年の展覧会カタログでは、セーヘルス帰属としている。CONISBEE, p.210. ; 1997, CUZIN, p.182

<sup>47</sup> 1974, PARIS : Expo. *Valentin et les Caravagesques français*, RMN, cat. par CUZIN (J.-P.), p.40

る過程をいくつかの段階に分類し、さまざまな画家に受容される過程で様式の変容が起こった事実を指摘している<sup>48</sup>。ホントホルストは1610年代初頭から1620年までローマを訪れ、その地で、既に亡きカラヴァッジョの様式を模倣したバルトロメオ・マンフレディの様式に影響を受けたとされている<sup>49</sup>。そして、カラヴァッジョにより始められた明暗表現からインスピレーションを得て、画面の中に光源を描くようになるのである。おそらくローマ滞在中に描いたとされる《司祭の前のキリスト》や《サムソンとデリラ》(図版23)では、暗い夜の情景に蠟燭の炎が灯されている。テル・ブリュッヘンやディルク・ファン・バビューレン(Dirck van Baburen 1594/95-1624)といった画家も、ホントホルストと同時期にローマを訪れていたユトレヒトのカラヴァッジョ派を代表する画家である<sup>50</sup>。そして、その後彼らが故郷に帰ることで、人工照明を描くという手法は更なる広まりを見せる。トロフィム・ビゴーは1620年代にローマを訪れており<sup>51</sup>、この地でホントホルストらの様式に接した可能性が高いと考えられる。ヘラルト・セーヘルスは、1610年代にイタリアに旅行しカラヴァッジスムに接触したと考えられ、更にアントワープに戻ってからもホントホルストの様式に影響を受けていたとされている<sup>52</sup>。この時期、画面の中に光源を描くという手法は、カラヴァッジスムから発展し、ヨーロッパの中の限定された場所において流行していた手法と言える。

ラ・トゥールも何らかの形でこのような表現動向に接していたのだろうか。ラ・トゥールの修業時代の記録は未だに確認されておらず、イタリア滞在の有無に関しては推測の域を出ない。しかし、ラ・トゥールの初期の作品群において北方の伝統が色濃く見られ、この点がイタリア旅行の可能性を弱めていることは序論で述べた。画家生活の後半で特化するようになった「夜の情景」においては、カラヴァッジェスキの先行作例の構図を踏襲している例が見られるが、その様式受容は他の画家から10~20年ほど遅れてのことである。

カラヴァッジスムは急激にヨーロッパ中に広まったが、衰退するのもまた急激であった。スピーアーによれば、1630年頃にはカラヴァッジスムは急激に衰えを見せ始めるのである<sup>53</sup>。画面に蠟燭を描く様式は、ユトレヒトのカラヴァッジェスキを中心に1610年代から20年

<sup>48</sup> (1971) 1975, SPEAR (R. E.), *Caravaggio and his Followers*, Harper & Row, pp.17-38

<sup>49</sup> スピーアーによれば、1615年頃からマンフレディがカラヴァッジョの様式を風俗画においても用い、それが、当時ローマを訪れていた北方の画家たちに大きな影響を与えたと言う。 *Ibid.*, pp.26-27

<sup>50</sup> テル・ブリュッヘンのカラヴァッジスム受容に関しては、小林が以下の論文で考察をしている。1987, 小林頼子「テリュブリュッヘンとカラヴァッジスム」『美術史』通号36, pp.17-36

<sup>51</sup> (1979) 1989, NICOLSON (B.), *Caravaggism in Europ*, Umbert Allemandi, t.I, pp. 59-60

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.173

<sup>53</sup> (1971) 1975, SPEAR (R. E.), *op.cit.*, p.35

代にかけて多く見られるが、その頃ラ・トゥールは「昼の情景」を描いていた。カラヴァッジズムが衰え始め、また、ラ・トゥールが「夜の情景」に特化し始めた時期である 1630 年代から 40 年代以降になると、人工照明を伴う夜の情景は、少数の画家により受け継がれているとはいえ、その作例は少なくなるのである<sup>54</sup>。ベネディクト・ニコルソンは、セーヘルズに関して、1627 年以降はカラヴァッジェスキの様式で描くことを止め、ルーベンスの様式を支持するようになったと述べている<sup>55</sup>。つまり、ラ・トゥールは「夜の情景」において、カラヴァッジェスキにより描かれた構図をリアルタイムで受容しているのではなく、流行が終焉した後に、過去に主流であった様式を踏襲しながらそこに個人的な変容を加えているのである。

#### 4-2. ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」の同時代作品間での位置づけと特異性

さて、このような作例の中にラ・トゥールの作品（口絵 1-5）をどのように位置づけることができるだろうか。先ず、内容に関しては、ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」のなかには、聖女の置かれた異なる段階をあらわす 2 つのカテゴリーに分類することが難しい作例もある。それは、《鏡の前のマグダラのマリア》（口絵 2）と《書物のあるマグダラのマリア》（口絵 5）である。前者に関しては、鏡や書物といった、世俗と悔悛の両方のモチーフが混在していることが類型におさめることを困難にする。後者は、モチーフが寡少であり判断がし難い<sup>56</sup>。

一方で、《ゆるる炎のあるマグダラのマリア》は、鏡や宝石類が共に描かれ、他の作品に比べると豪華な衣装を身に纏っていることから、「物質的世界との決別」が主題になっている。しかし、激しい内面の変化を主題とする当作品において、ラ・トゥールはマグダラのマリアの表情を描いてはいない。聖女は鑑賞者に顔を背け、虚空を見つめている。聖女の表情を見ることができない分、蝋燭や鏡など静物の存在が際立っている。同じ段階にある聖女を描くにあたり、他の画家たちは、涙を流したり天を仰いだりする聖女の姿を描き、劇的な画面に仕上げたのに対し、ラ・トゥールの作品は静謐さを保っている。

<sup>54</sup> 前述したトロフィム・ビゴーは、1630 年台初頭にローマから故郷の南仏に戻った以後も、多数の人工照明を伴った作品を制作していた。1996, « Bigot, Trophime, » *DA*, t.IV, p.48-49

<sup>55</sup> (1979)1989, NICOLSON, *op.cit.*, t.I, p.173

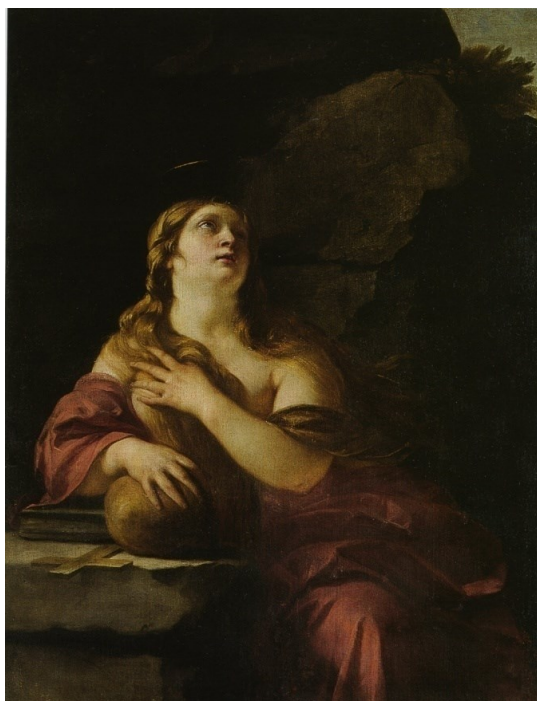
<sup>56</sup> マククリントックは、画面の中のモチーフが寡少になり、暗闇が増すほどに高い精神段階に移行すると主張している。2003, McCLINTOCK, *op.cit.*, pp.107-117

また、ロサンジェルスとルーヴルの同一構図は、十字架や書物、苦行用の鞭が描かれていることから、悔悛の苦行、すなわち「洞窟、荒野での悔悛」に分類した作品と同じ段階にあるマグダラのマリアを描いていると言える。しかし、舞台は決して洞窟や荒野ではなく、夜の室内を思わせる場面設定である。聖女は目の前に置かれたランプの炎を見つめている。

ラ・トゥールの「マグダラのマリア」はすべて夜に場面が設定されており、蠟燭とオイルランプ、2種類の照明装置が登場している。また、「マグダラのマリア」に描かれた炎は、鏡に映って二重になるもの、煙を挙げるもの、遮られこちら側からは光源を確認できないが、おぼろげな光を発するものなど、さまざまな表現のヴァリエーションをもって描かれている。このような炎の表現は、他の画家の作例には見られず、ラ・トゥール特有のものである。ラ・トゥールは決して多くを表現しようとはしない画家であるが、照明表現に関してはなぜこのような描き分けをしたのだろうか。



図版 1. フランスの逸名彫刻家  
《聖女エジプトのマリア》、15世紀末、石像・彩色、  
パリ、サン・ジェルマン・ローセロワ教会



図版 2.  
ジャック・ブランシャール  
《悔悛するマグダラのマリア》  
油彩・カンヴァス、130.5×100cm、  
フランス、個人蔵



図版 3.  
クロード・シャルピニョン  
《エジプトのマリア》  
エングレーヴィング、35×25.2cm、  
(図版 2 に基づく版画)





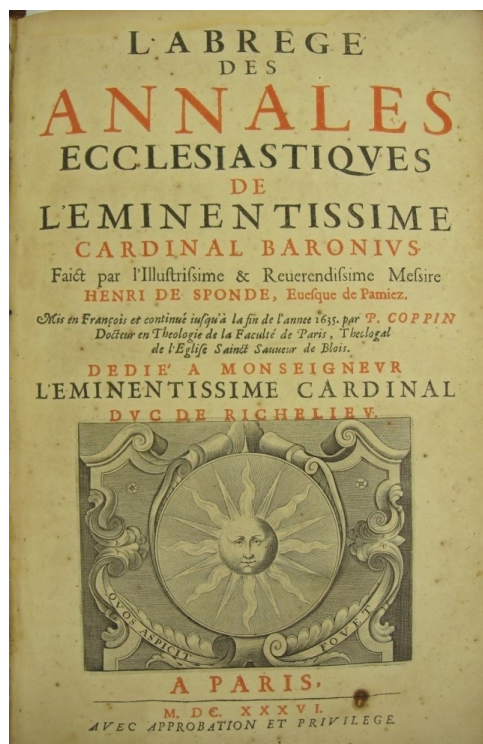
図版 4.

マグダラのマリアの画家

《マグダラのマリアの祭壇画》

1280年頃、板・テンペラ、

フィレンツェ、アカデミア美術館



図版 5

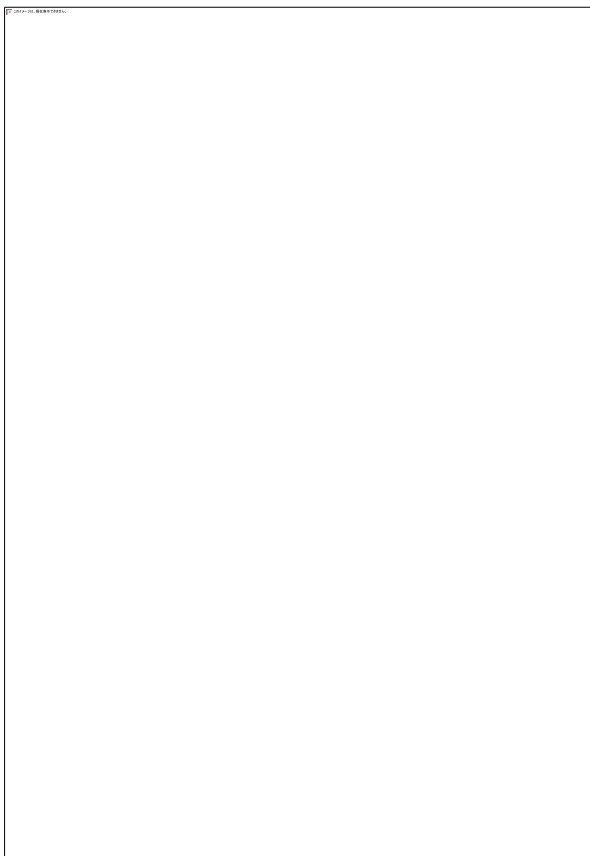
C・バロニウス（著）、H・ド・スポンド（編）

*L'ABREGE DES ANNALES ECCLESIASTIQUES[...]*

1636年

日本大学芸術学部図書館所蔵（筆者撮影）





図版 6.

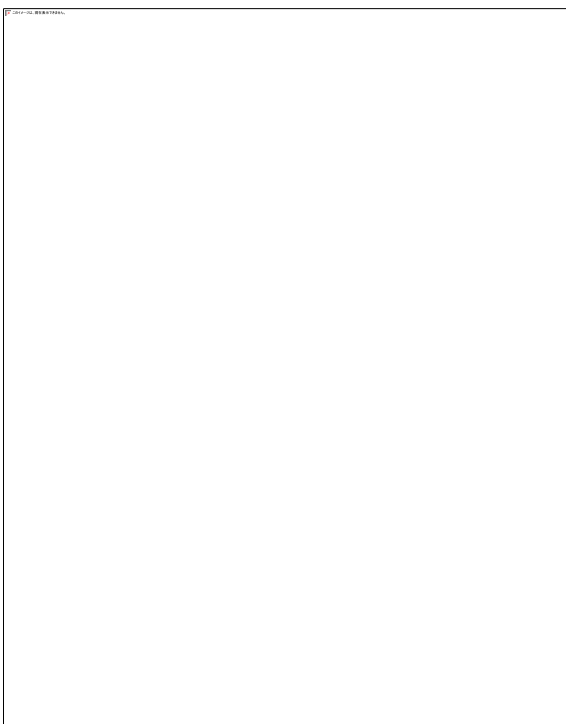
シャルル・ル・ブラン

《この世のあらゆる虚栄を放棄するマグダラの  
マリア》

油彩・カンヴァス、252×171cm、パリ、  
ルーヴル美術館



図版 6-a 図版 6 の細部



図版 7.

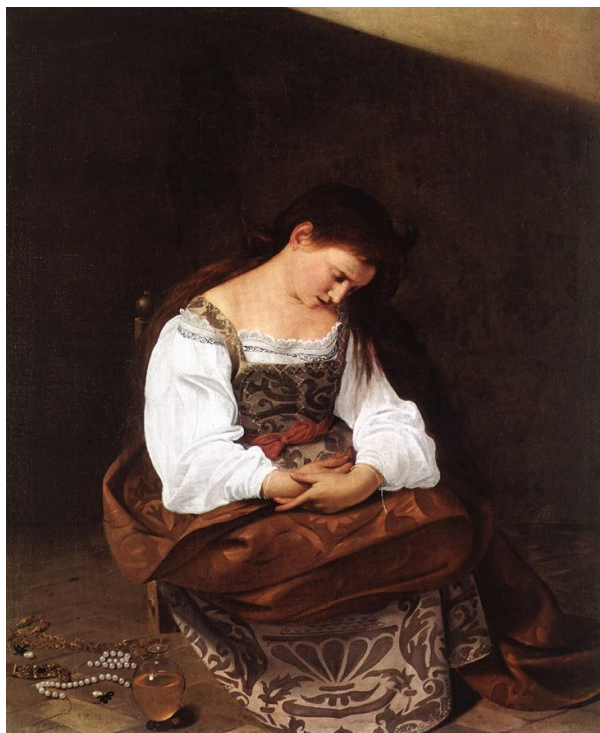
ガスパール・ド・クライヤー

《マグダラのマリア》

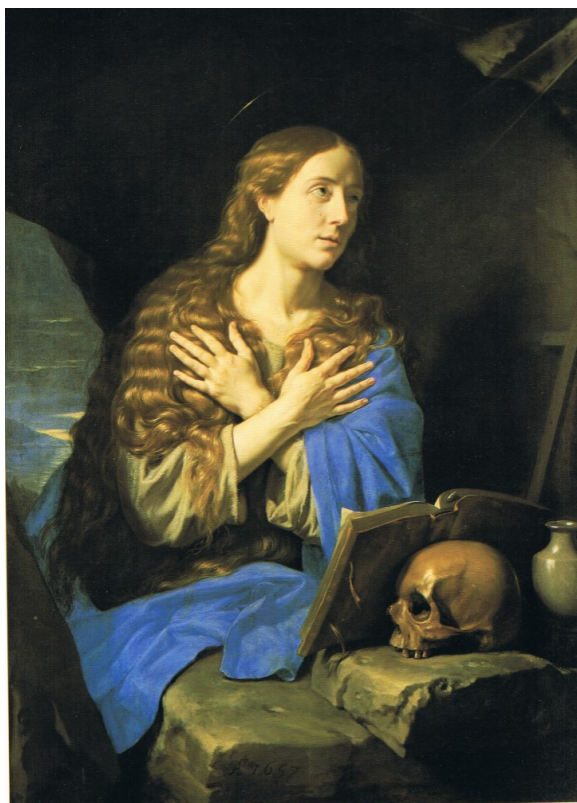
1649 年以前、油彩・カンヴァス、  
125×103cm、バレンシア市立美術館



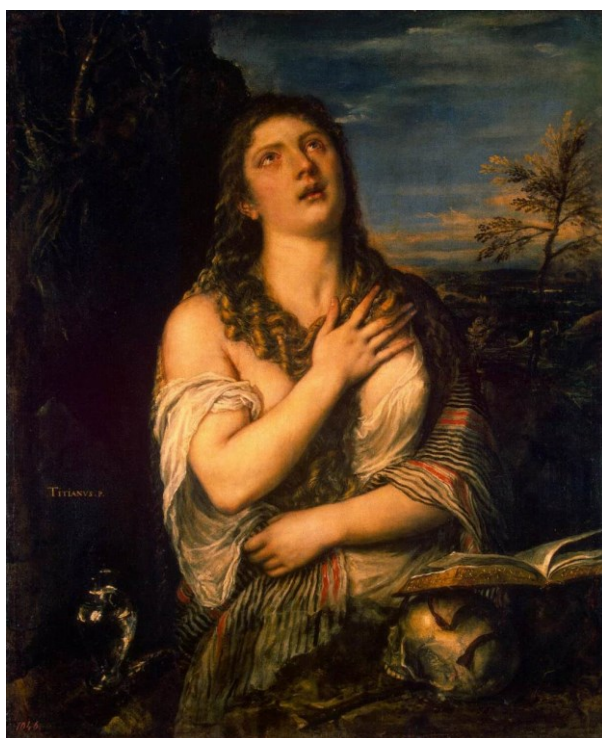
図版 8.  
シャルル・ダヴィド  
《マグダラのマリア》  
エングレーヴィング、23.1×17.3cm  
(ブランシャールの失われた作品に基づく版画)



図版 9.  
カラヴァッジョ  
《マグダラのマリア》  
1596-97年、122.5×98.5cm、  
ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館

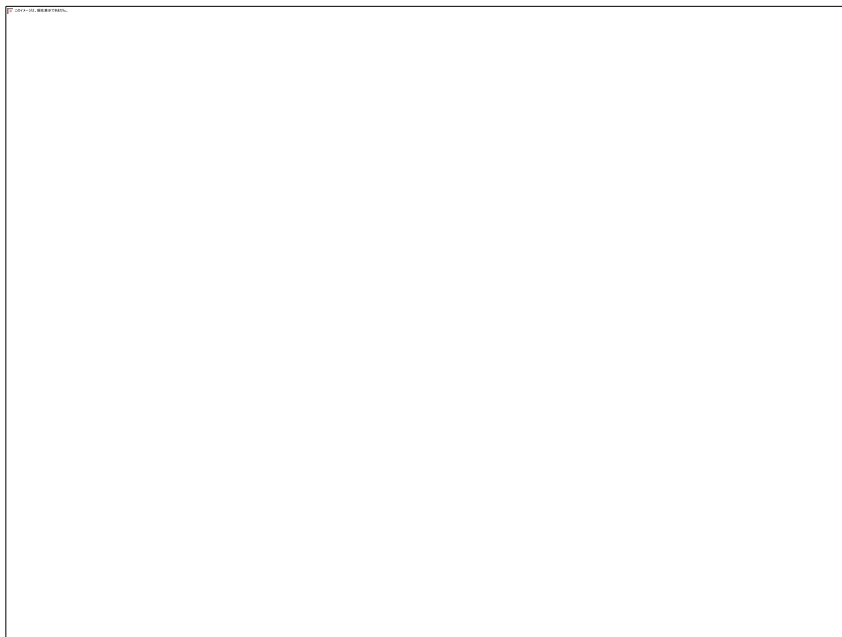


図版 10.  
フィリップ・ド・シャンパーニュ  
《悔悛するマグダラのマリア》 1657年、  
油彩・カンヴァス、128×96cm、  
レンヌ美術館



図版 11.  
ヴェネチエリオ・ティツィアーノ  
《悔悛するマグダラのマリア》 1565年頃、  
油彩・カンヴァス、119×98cm、  
サンクト・ペテルブルグ、  
エルミタージュ美術館





図版 12. ウスタッシュ・ル・シュウール 《悔悛するマグダラのマリア》  
油彩・カンヴァス、48.5×64cm、リール美術館



図版 13.  
ル・ナン兄弟  
《悔悛するマグダラのマリア》 1640年頃  
油彩・カンヴァス、54×46cm、個人蔵



図版 14.  
エリザベッタ・シラーニ  
《荒野のマグダラのマリア》  
油彩・カンヴァス、113.5×94.3cm、  
ブザンソン美術館



図版 15 .  
ガイド・レーニ  
《マグダラのマリア》  
1630年頃、油彩・カンヴァス、104×91cm、  
ハーフォードシャー、  
Julian Byug, Wrotham Park





図版 16. オラツィオ・ジェンティレスキ 《悔悛するマグダラのマリア》  
1625-28年頃、油彩・カンヴァス、131×215cm、  
ウィーン、美術史美術館



図版 17. クロード・メラン 《悔悛するマグダラのマリア》  
エンブレイヴィング、18×22.7cm、フランス国立図書館版画室



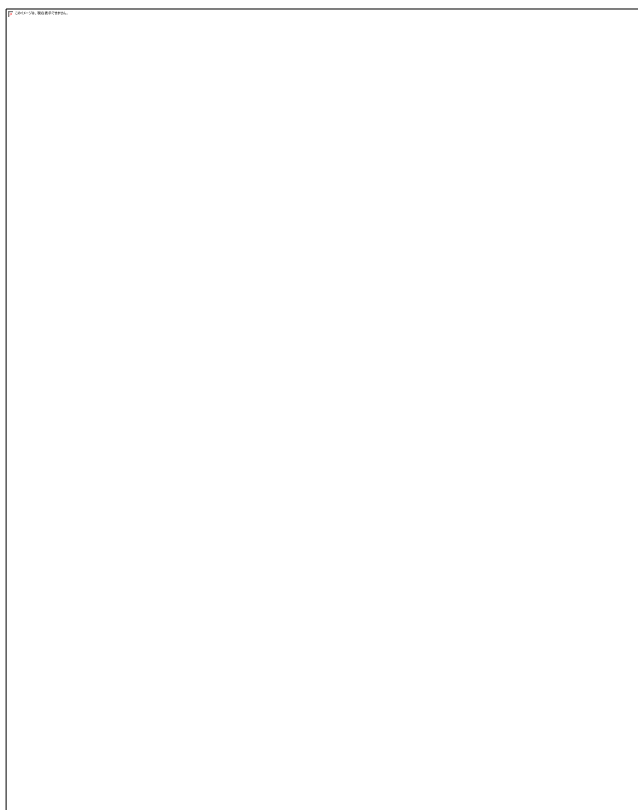
図版 18 .

ニコラ・レニエ

《悔悛するマグダラのマリア》

1625年頃、油彩・カンヴァス、

122×96.5cm、デトロイト美術研究所



図版 19.

ギイ・フランソワ

《悔悛するマグダラのマリア》

1620-30年頃、油彩・カンヴァス、

104×82cm、

パリ、ルーヴル美術館





図版 20.  
ヘンドリック・テル・ブリュッヘン  
《悔悛するマグダラのマリア》 1627年頃  
油彩・カンヴァス、67×56.5cm、  
トロント、オンタリオ・アートギャラリー



図版 21. トロフィム・ビゴージェ 《読書をするマグダラのマリア》、1625年頃  
油彩・カンヴァス、77×107.5cm、ミラノ、koelliker Collection



図版 22.

ヘラルト・セーヘルス

《悔悛するマグダラのマリア》 1625 年頃

96×82cm、所蔵先不明



図版 23.

ヘリット・ファン・ホントホルスト

《サムソンとデリラ》、1618 年頃

油彩・カンヴァス、129×94cm

クリーヴランド美術館

## 第4章 ラ・トゥールの「マグダラのマリア」における照明—オイルランプの象徴的意味

作品の中に描かれる照明道具は、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」を同時代の作例の中において圧倒的に特異なものにしている要素であることは前章で述べた通りである。本章ではラ・トゥールの「マグダラのマリア」における光源の描き分けに注目し、とりわけロサンジェルスとルーヴルの作品に描かれたオイルランプについて取り上げる。

### 1. ラ・トゥールの作品における照明器具—オイルランプとマグダラのマリアの結合

#### 1-1. 「夜の情景」における照明器具、表現のヴァリエーション

第1章で見た通り、ラ・トゥールは、画家活動の初期から夜の情景を描いていたわけではない。1620年頃から1630年代半ばまでは、主に「昼の情景」を描いていた。宗教主題では、連作「アルビの12使徒」や《聖ヒエロニムス》(1章、図版6)などの作例が挙げられる。風俗画の作例としては、《盲目のヴィエル弾き》(序章、図版4)や《辻音楽師の喧嘩》などが挙げられ、社会の最下層で生きる当時の人たち生き生きと描写している。「昼の情景」の特徴は、老人の顔の皺や、髪の毛の一本一本、衣服の装飾など細かい部分が克明に描写されていることである。

しかし、1630年代半ばに転換が起こる。この時期を境にラ・トゥールは「夜の情景」を描くことに専念し始め、現在残されている作品から考察すると、昼の情景を描く事を一切止めたようである。この急激な作風の変化の背景には何があったのだろうか。そして「夜の情景」を描き始めるのと同時に、作品の中に蠟燭やランタン、オイルランプなどの照明装置が描かれるようになった。ラ・トゥールの作品の中には数種類の照明器具が登場する<sup>1</sup>。照明器具の種類とそれらが描かれる主題については次の表に示す通りである。

<sup>1</sup> ラ・トゥールの「夜の情景」の中に実にさまざまな照明表現のヴァリエーションが見られることは、シヨネによりたびたび指摘されている。1991, CHONÉ, p.535; 1993, CHONÉ, pp.98-99

(表1) ラ・トゥールの作品の中の照明装置と表現の特徴(失われた作品に基づく模作、版画も含む)

照明器具	作品	照明器具、炎の表現に関する特徴
オイルランプ	ゆれる炎のあるマグダラのマリア(ロサンジェルス)(口絵1)	炎の先端から黒い煙が上がり2つに分かれる
	灯火の前のマグダラのマリア(ルーヴル)(口絵4)	煙は描かれていない。まっすぐに炎が燃える
	鏡の前のマグダラのマリア(ラ・トゥールの失われた作品に基づく版画)(口絵6)	頭蓋骨と共に炎が鏡に映り、それにより光源がオイルランプだと確認できる。炎の先端から黒い煙が螺旋状に昇り、2つに分かれる。
ランタン	聖ペテロの涙(2章、図版2)	なし
	ランタンのある聖セバスティアヌス(失われた作品に基づくいくつかの模作)(1章、図版1-a,b,c)	なし
蠟燭	金の支払い(序章、図版16)	控え目な炎、小さな蠟燭
	ヨブとその妻	控え目な炎
	蚤をとる女(1章、図版9)	控え目な炎、短くなった蠟燭
	ふたつの炎のあるマグダラのマリア(口絵3)	鏡に映り二重になる蠟燭 大きく燃える炎
	聖ヨセフと天使(序章、図版7)	天使の腕で炎が隠される
	大工の聖ヨセフ	大きな炎 先端から細い煙が昇り2つに分かれる
	新生児(序章、図版6)	アンナの手で炎が庇われる
	羊飼いの礼拝(序章、図版28)	ヨセフの手で炎が庇われる
	聖ペテロの否認(序章、図版15)	女中の手で炎が庇われる
	聖母の教育(書物)(失われた作品に基づく模作)	マリアの手で炎が庇われる
	サイコロ遊び	男の腕で炎が隠され、先端がわずかに姿を見せる
	夜なべをする女たち(失われた作品に基づく版画)	アンナの手で炎が庇われる、曲りくねる炎
	聖母の教育(刺繍)	マリアの手で炎が庇われる
聖アンナと幼児キリスト(序章、図版24)	アンナの手で炎が庇われる	
たいまつ	松明のある聖セバスティアヌス(序章、図版27)	なし
	聖アレクシスの遺体の発見(失われた作品に基づく模作)	なし
特定不可能	鏡の前のマグダラのマリア(口絵2)	揺れる炎の先端がわずかに姿を見せる
	書物のあるマグダラのマリア(口絵5)	大きな炎が書物の向こう側に置かれる

表に示したように、ラ・トゥールの夜の情景の中には、4種類の照明器具が登場している。更に注目すべきことに、同じ照明装置を描いていても、表現は一様ではなく、作品によって差異が見られる。蠟燭を例に挙げると、《蚤をとる女》(1章、図版9)ではかなり短

く、無くなる寸前の蠟燭が燭台に置かれているが、《大工の聖ヨセフ》では、幼児キリストが長く立派な蠟燭を手に持ち、働く父ヨセフを照らしている。炎の表現に注目すると、《大工の聖ヨセフ》の蠟燭の炎は《蚤をとる女》に比べ、とても激しく高く燃えており、細い煙が炎の先端からわずかに昇り、二つに分かれている。また、《新生児》(序章、図版6)や《羊飼いの礼拝》(序章、図版28)などのいくつかの作品においては、画中の人物の手で炎が庇われており、炎が隠されるという表現がとられている。この他にも、さまざまな表現のヴァリエーションが見られる。このような炎の表現が研究者の関心を引いており、寓意図像集などを参照した研究が行われてきた。

## 1-2. ラ・トゥール作品の炎とエンブレム

ラ・トゥール作品の中の炎の表現と寓意図像集との関係がいくつかの先行研究により指摘されている。例えば、ショネはラ・トゥールの《蚤を取る女》の中の短く無くなる寸前の蠟燭と、コロゼによる『エカトングラフィエ』<sup>2</sup>の中のエンブレムとの意味上の一致を示唆している<sup>3</sup>。このエンブレムでは、蠟燭は人々に光を与えながらも、自らの身をすり減らし、どんどん短くなり最後には無くなってしまふことから「自らを犠牲にした奉仕」という意味が与えられており<sup>4</sup>、不幸な女の身の上を蠟燭が象徴しているというのである。

また、1636年に出版された、イエズス会士ヘシウスによる『聖なるエンブレム集』<sup>5</sup>はショネやコニスビーにたびたび引用されている<sup>6</sup>。

ヘシウスによるエンブレム集の中には、いくつかの蠟燭を題材にしたエンブレムが登場している。そのなかで注目されるのは「隠される蠟燭の炎」(図版1)のエンブレムである<sup>7</sup>。燭台に置かれ炎が灯された蠟燭が登場しているが、その光は手前に置かれた遮蔽物により覆われている。このエンブレムの内容を要約すると、「神の救いは最後の瞬間に訪れ、それまでは隠されている」と解釈されている<sup>8</sup>。

ラ・トゥールの作品には、画中の人物や物により炎が隠される表現があることは前述し

<sup>2</sup> 1540, CORROZET (G.), *Hecatombgraphie*, Paris, Denys Ianoth

<sup>3</sup> 1996, CHONÉ, p.337

<sup>4</sup> 1540, CORROZET, *op.cit.* “Service damageable” “En faisant à altruy service// Par le vray droit de mon office// Pauvre chandelle que ie suis// Ie me consume & destroys” (ページ番号なし)

<sup>5</sup> 1636, HESLIUS (G.), *EMBLEMATA SACRA DE FIDE, SPE, CHARITATE*, Antwerpen, Plantin

<sup>6</sup> 1991, CHONÉ, p.532 ; CONISBEE, pp.109-112

<sup>7</sup> 1636, HESLIUS, *op.cit.*, pp.34-35, LIB.I, EMBLEMA. VI

<sup>8</sup> 1991, CHONÉ, p.532

た（表を参照）。しかし、炎を底う表現はラ・トゥールに限られたことではなく、このエンブレムの刊行以前から、多くのカラヴァッジェスキにより踏襲されてきた表現のパターンであるとも言える。つまり、明暗表現が画面にもたらす効果への関心が高まる過程で生じた、絵画的効果を狙った表現であると考えるのが自然であり、様式や表現の受容の観点からの分析も同時に行う必要があるだろう。

また、同エンブレム本の中には、高く燃える炎の先端から煙が上がる蝋燭のエンブレムを確認することができる（図版 2）<sup>9</sup>。ラ・トゥールの作品に描かれた炎にも、先端から煙を上げているものがいくつかある（表 1 を参照）。ショネはこのエンブレムに関して、「垂直に長く伸びる炎は、永遠の生命への希望の象徴であり、炎の先から昇る煙は、死すべき運命の現世を放棄し、来世（天に蓄えられている希望）を切望する」という意味があると分析し、ラ・トゥール作品との関係を仄めかしている<sup>10</sup>。しかし、ラ・トゥールは複数の主題において炎から昇る煙を描きこんでいるが、それらがすべて同じ意味を有するとは考えにくい。

エンブレムに学術的な光を当てた最初の人物であるマリオ・プラーツは、エンブレムはイエズス会の布教活動において格好の武器のひとつであったと指摘している<sup>11</sup>。16 世紀から 17 世紀の宗教的エンブレムの発展において、イエズス会士の果たした役割には顕著なものがあり、伝統的なエンブレムがイエズス会によって独特の意味が与えられるということもあった<sup>12</sup>。この時代、イエズス会により繰り広げられていた思索の一例を示すものとして、ヘシウスのエンブレムとラ・トゥールの作品の中の照明表現には、何らかの共通した思想が存在している可能性は否定できない。しかし、果たしてその思想がどのような形でどの程度ラ・トゥールの作品に反映しているか推し量ることは困難である。

以上の先行研究においては、ラ・トゥール作品と寓意図像集の間で共通するモチーフや表現を挙げているが、その思想がラ・トゥールの作品に介入しているかどうかを明言することは難しい。また、ショネはこのエンブレム以外にも炎や照明の持つさまざまな意味を検証しているが、それらが同時代の美術作品にどのように反映されているかの調査が見過ごされている。

<sup>9</sup> 1636.HESIUS, *op.cit.*, pp.231-233, LIB.II, EMBLEMA. XXII

<sup>10</sup> 1991, CHONÉ, p.532 ; 1996, CHONÉ, p.338 ; CONISBEE, p.109

<sup>11</sup> 1998, PRAZ, p.319

<sup>12</sup> 2007, 伊藤博明『綺想の表象学』, 東京, ありな書房, p.474



### 1-3. オイルランプとマグダラのマリアの結合

以上に示したように、「隠された炎」や「煙」の意味、それらの象徴的意味の有無に関しては曖昧な推測の域を出ない。

一方で、照明器具そのものの描き分けに注目すると、興味深い事実が浮かび上がる。蝋燭は宗教主題、風俗主題を問わず非常に多くの主題に描かれている。しかし、オイルランプを光源に採用しているのは、現在確認されている作品の中では、ロサンジェルスとルーヴルの同一構図の「マグダラのマリア」(口絵 1, 4) のみに限られていることが解る<sup>13</sup>。両作品において、机の上に大きなオイルランプが置かれ、炎は大きく燃えている。ランプは画面の中央に位置し、大きな存在感を放っている。

また、ワシントン、ナショナル・ギャラリーに所蔵される《鏡の前のマグダラのマリア》(口絵 2) では、机の上に、書物と頭蓋骨が置かれ、その向こう側にある照明装置を確認することはできない。揺れる炎の先端がわずかに顔をのぞかせるのみである。コニスビーやシヨネはこの作品における光源をオイルランプであると解釈している<sup>14</sup>。鏡の中に、わずかにランプの器のようなものが映り込んでいるという見方が提示されているが、非常に微細な表現であるため判断は困難である。この作品とよく似た構図の版画が残されている(口絵 6)。版画は、下半身が削除された半身像構図である。ここでも同様に照明装置は遮られているが、鏡がそれを知るための手がかりを与えてくれる。版画においては、鏡に写ったランプの器と炎をはっきりと確認することができるのである。(図版 3)。この版画がワシントンの作品に基づくのか、別の半身像ヴァージョンが存在したのかは詳らかではないが、このように、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」においては、ランプの表現は一様ではなく、作品によって念入りに描き分けがされている。

《書物のあるマグダラのマリア》(口絵 5) においても、大きく燃える炎が描かれているが、その下にある照明器具の部分は、めくれあがる書物の頁に完全に遮られてしまい、特定しにくい。本の頁にうっすらと器具のシルエットが透けているようにも見えるが、非常に曖昧な表現である。

ニューヨークの作品《ふたつの炎のあるマグダラのマリア》(口絵 3) は、光源に蝋燭が採用されている。蝋燭が鏡に写り二重のイメージを作り出している。

<sup>13</sup> ラ・トゥールの「マグダラのマリア」における照明の種類については、1996, CHONÉ, pp.329-331

<sup>14</sup> CONISBEE, p.105 ; 1996, CHONÉ, p.331

要約すると、ラ・トゥールの現存する5点の「マグダラのマリア」においては、そのうちの同一構図の2点にはランプが描かれ、1点は蝋燭、残りの2点に関しては、照明器具を特定することは難しい<sup>15</sup>。

蝋燭の描かれたニューヨークの作品と、ランプの描かれたルーヴルとロサンジェルス作品とでは、聖女の置かれた状態が異なることは明白である。一方は、虚飾に満ちた生活との決別を決意した状態と、もう一方は、隠遁生活に入り「悔悛」の状態にある聖女としての姿である。つまり、ここではラ・トゥールが、マグダラのマリアの置かれた状態を限定し、光源にオイルランプを採用している。このように光源を描き分けた画家の意図は何か、という疑問がここに発生するのである。器具の特定を謎に包む表現も非常に興味深いのであるが、本論文では、ランプと蝋燭、それぞれが描かれた「マグダラのマリア」の分析を通して、ラ・トゥールが特定の主題の特定の構図に限定し、ランプを描いたことの意図を探りたい。

ラ・トゥールが、夜の情景に専念するようになるのは、既にカラヴァッジズムが衰退し始めた1630年代半ばのことであり、それ以前は昼の情景を描くことを主としていた。例外的に、ラ・トゥールが画家活動の初期に描いたとされる、蝋燭のある「夜の情景」が残されている。ウクライナのリヴォフ美術館に所蔵されている《金の支払い》(序章、図版16)である。この作品の制作年代は、テュイリエにより1616-18年頃と推定されている<sup>16</sup>。他の研究者による異説があるのは、無論である<sup>17</sup>。この作品には6人の人物が描かれており、ラ・トゥールの作品では珍しく俯瞰構図が取られている。そのため、テーブルの上に置かれているものをひとつひとつ確認することができる。机の上には一本の蝋燭が置かれている。この蝋燭は、ラ・トゥールが画家活動の後半に描いた蝋燭全般に比べると、炎はとても弱々

<sup>15</sup> 平泉は、ラ・トゥール作品の中にしばしば登場する表現である、隠された炎に注目し、ロレーヌにおいて洗足カルメル会の影響下で繰り広げられていた闇の思想との関連を指摘している。しかし、筆者は、《鏡の前のマグダラのマリア》と《書物のあるマグダラのマリア》に関して、炎を遮蔽するのではなく、照明装置の特定を曖昧にしている点において他の作品とは区別する必要があると考える。2011, 平泉千枝, 「ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの「夜の絵画」について—そのテネブリズムの意味—」『鹿島美術研究』年報第28号別冊, pp.502-513

<sup>16</sup> 1972, THUILLIER, pp.236-137, cat.n°32

<sup>17</sup> この作品は年記を伴っているが、それを判読することは、非常に困難である。1641年か1642年と判読する研究者(Zolotov)も、1634年と判読する研究者(Vsevolozhskaya)もいる。また、1975年に、エルミタージュ美術館の科学研究所でこの作品を実見した美術史家のフランシス・ハスケルは、この年記に関して「完全に判読不能」と述べたとされている。(L'art en Lorraine, p.282, cat.n°91)。このような事情を考慮した上で、ここでは年記は考慮に入れず、テュイリエの説を採用する。また、ニコルソンとライトもこの作品を画家活動の初期に位置づけ、1615-16年と推定している(1974, NICOLSON (B.) & WRIGHT (C.), *Georges de La Tour*, Phaidon, p.190, cat.n°51)。

しく、小さく控え目に描かれている。ここで描かれている蠟燭は、画家活動の後半に描いた「夜の情景」とは明らかに異なり、照明道具そのものを目立たせてはおらず、それらに登場人物たちと同等の存在感を与えてはいない。ここでの蠟燭は夜、机の上で作業する人物たちの手元を照らす照明としての機能を果たしているが、それ以上の象徴的意味を読み取ることはできない。この作品に16世紀オランダ絵画の伝統が流入しているという見方があることは序章でも述べたが、初期の作品においては、自らの画風を形成するには至らず、まだ他の画家への依存度が高いと考えられる。しかし、「夜の情景」に専念するようになって以降は、ときにカラヴァッジェスキの先行作例を参照しながらも、静謐かつ大胆な独自の画面を追及していく。そこでは照明が非常に大きな役割を担っており、光源に存在感を持たせ、拘泥を感じさせる巧みな表現を以て描くようになる。本章においては、ラ・トゥールは照明器具を重視し、主題に応じて意図的に描き分けをしていたという説を提唱したい<sup>18</sup>。

## 2. マグダラのマリア図像の類型と聖人図像におけるランプの表象

### 2-1. マグダラのマリア図像の類型と照明器具

マグダラのマリアの図像の成立と普及に関しては前章で述べた。この時代に数多く制作されたこの聖女の図像は、ふたつの異なった状態の聖女の姿に分類することが可能であり、ラ・トゥールの作品群のうちふたつの構図もこの分類に対応している。聖女の図像の2類型に関しても、前章でも論じたが、本章ではその分類が照明器具とどのように関連しているかという観点からいま一度分析を行う。

マクリントックにより、現存するラ・トゥールのマグダラのマリアが4つの精神段階に分類されていることは第1章で述べた<sup>19</sup>。しかし、筆者は、ラ・トゥールの「マグダラのマ

18 本稿の考察対象は、マグダラのマリア図像におけるオイルランプであるが、ラ・トゥールの《聖ペテロの涙》におけるランタンの意味について言及した文献には以下のものがある。それによるとランタンの内部で輝く光は、キリストを意味し、それを覆うランタンの骨組みが十字架であることは、磔刑を暗示するという。この論考はラ・トゥールが、「マグダラのマリア」に限らず、他の主題においても照明装置を意図的に選択していたことを示している。2001, LAVIN (I.) « Georges de La Tour: les larmes de saint Pierre et la lumière occulte de la pénitence », *L'âge d'or du nocturne*, Gallimard, pp.183-228 また、聖セバスティアヌス図像におけるたいまつとランタンについての論考には以下のものがある。1993, CHONÉ (P.), « La Lanterne et le flambeau », *Georges de La Tour ou la nuit traversée*, 1994, Actes du colloque organisé à Vic-sur-seille du 9 au 11 septembre, Serpenoise, pp.145-158

<sup>19</sup> 2003, McCLINTOCK, *op.cit.*, pp.83-117 (第1章,註23、第3章,註56も参照)

リア」の中で、明確に精神段階を特定することができるのは、ニューヨークの作品、およびロサンジェルスとルーヴルの同一構図のみであると考えられる。一方は「世俗世界との決別」を決意した豪華な生活の面影を残す聖女と、もう一方は、隠遁生活を送り、「悔悛」する聖女の姿である。このふたつのパターン之作例に関しては、共に描かれるモチーフによってマグダラのマリアの置かれた状態を知ることは容易である。

この分類に照明装置はどのように関与しているのだろうか。マクイントックは、オイルランプと蠟燭の差違についても言及している。つまり、最も簡素で原始的な照明器具であるオイルランプを使用していることは、マグダラのマリアが物質世界への関心を無くし、より高い精神状態を獲得したことを示すと解釈している<sup>20</sup>。本章では横断的な同時代作例の分析を通し、特定主題とオイルランプの結びつき、またオイルランプ特有の象徴的意味について考察し、特定の構図の「マグダラのマリア」にのみオイルランプを描いたラ・トゥールの意図について更に議論を発展させたい。

### ①世俗世界との決別

「マグダラのマリア」を主題とした豊富な同時代作例を概観すると、「世俗世界との決別」の状態にある聖女を表現するにあたって、鏡や装身具が共に描かれるのが通例である。

ジャック・ブランシャールの作品に基づき、版刻された版画<sup>21</sup>（3章、図版8）では、机の前に腰かけたマグダラのマリアが、涙を流しながら身につけた宝石を外している様子が描かれている。机の上にはいくつかの装身具と、宝石箱に立て掛けられた鏡が置かれている。

シャルル・ル・ブランの作例（3章、図版6）では、マグダラのマリアは豪華な衣装と、装飾品を身に纏った姿で描かれている。足元には、開いた宝石箱が無造作に転がっており、中に収められている指輪や真珠のネックレスが投げ出されている。画面右端には鏡が置かれていることが確認できる。

ラ・トゥールが描いた「マグダラのマリア」の中で、この分類に該当するのは、《ふたつの炎のあるマグダラのマリア》（口絵3）である。この作品も、机の上にネックレスが置か

<sup>20</sup> 2003, McCLINTOCK, *op.cit.*, pp.102-103

<sup>21</sup> 1998, RENNES : Expo. *Jacques Blanchard 1600-1638*, Musée des beaux-arts de Rennes, cat. par THUILLIER (J.), pp.136-137, cat.n° 30

れ、床の上にも装身具が投げ出されている。金の装飾文様のついた鏡が鑑賞者に対し正面に向け配置されている。聖女が身に纏う衣服は一見、ロサンジェルスとルーヴルの作品と同様、白いブラウスと赤いスカートである。しかし、ニューヨークの作品は、スカートは床まで届くほど長く、裾には刺繍が施されており、豪華さが表現されていると考えられる。そして、「世俗世界との決別」を決意した聖女を夜の情景で描くにあたり、立派な燭台に置かれた蝋燭を光源に採用している。蝋燭は鏡に写り二重のイメージを示している。ラ・トゥールは、「世俗との決別をするマグダラのマリア」のお決まりのモチーフである鏡を用いて特異な照明表現を実現している<sup>22</sup>。

## ②悔悛

一方で、「悔悛」の場面においては、もはや鏡や装身具は登場せず、描かれる道具は、書物、十字架、苦行用の鞭などが取って代わる。

ラ・トゥールも「悔悛」の状態にある聖女を表現するにあたり、書物、鞭、十字架等のお決まりのモチーフを描いている。そして、この主題を夜の場面において描くとき、数あるモチーフの中にあって、光源のオイルランプをひと際大きく描いている（口絵 1,4）。「悔悛」の状態にある聖女を描くにあたり、オイルランプを光源に採用しているのはラ・トゥールに限られたことではなく、同時代に何点かの作例を確認することができる。

ナンシーの宮廷画家としてロレーヌで活動した、ジャック・ベランジュ (Jacques Bellange c.1575-1616) も夜の情景におけるマグダラのマリアを描いている（図版 4）。鞭を手に、天を仰ぐ聖女の傍らには、ランプが置かれ夜の闇を照らしている。ベランジュの作例において、ランプは右上の隅に配置され、炎は小さく燃えているが、次に挙げる画家達の作例においては、ランプが画面の中心に配置され大きな存在感を持つようになる。

アントワープの画家ヘラルト・セーヘルスによる作例もまた同様である。19世紀の版画家、マサール (Jean-Baptiste-Louis Massard c.1772-1815) による複製版画がセーヘルスによる構図を伝えている（図版 5）<sup>23</sup>。この作例は、キュザンにより、ラ・トゥール作品と

<sup>22</sup> 鏡に写る蝋燭の表現に関しては、ロレーヌの修道士、A・ド・ロージュの説教集に登場する「主の栄光を映し出す鏡」との関係が指摘されている。1973, CHOUX (J.), « Le Miroir de la Madeleine chez Georges de La Tour », *PL*, 54, pp.109-112

<sup>23</sup> 1856-1888, LE BLANC, t.II, p.616. ; 1992, BIENECK(D.), *Gerard Sheggers 1591-1651*, Lingen, cat.n° A3

の関係性が指摘されていることを前章で述べた<sup>24</sup>。書物、十字架、鞭といったモチーフと共に、オイルランプが描かれており、聖女は胸に手を当てて、十字架を見つめている。

他には、南仏で活動し、ラ・トゥールと同様に多くの「夜の情景」を描いた画家ビゴーによる作例が残されている（図版 6）。この作例も、書物の上にオイルランプが置かれ、聖女の視線の先には十字架がある。しかし、ビゴーは、この作品以外にも夜の情景におけるマグダラのマリアを描いている。蝋燭を光源とした《読書をするマグダラのマリア》（3章、図版 21）である。オイルランプの書かれた作品と同様、横長の画面におさめられた半身像の聖女の姿である。この二作品は、十字架、頭蓋骨、書物といったモチーフが共通している。聖女は頭蓋骨の上で手を組み、視線は開かれた書物のほうに向けられている。ビゴーは書物や十字架といった共通したモチーフを描きながらも、一方の作品にはオイルランプを、もう一方には蝋燭を描いている。また、ビゴーは他の主題においてもしばしばオイルランプを光源に採用している<sup>25</sup>。

17世紀初頭、画面の中に光源を描いた夜の情景が頻繁に制作される。それはカラヴァッジョの明暗表現に着想を得たオランダの画家が、画面に光源を描くようになり、以後その様式が、北方を中心に広まったと認識されている。このような夜の情景において、最も頻繁に目にする光源は蝋燭である。一方で、悔悛のマグダラのマリア図像においては光源にオイルランプが採用される傾向が見られ、それは必ずしもラ・トゥールに限ったことではないことは、作例を出して示した通りである。オイルランプを伴ったマグダラのマリアは、この時代の支配的な図像とは言い難いが、フランドル、南仏、ロレーヌといった地方の画家達によるいくつかの作例が残されており、マグダラのマリアとオイルランプの緊密な繋がりを示している。

それではラ・トゥールは、単に先行する図像を踏襲した結果、「悔悛」の状態にあるマグダラのマリアにオイルランプを描いたのだろうか。確かに、ラ・トゥールの構図は決して創意に富んだものではなく、北方の作例との結びつきが強いことは既に指摘されている<sup>26</sup>。様々な国や地域の交流する場であったロレーヌにおいて、ラ・トゥールも何らかの形で先

<sup>24</sup> 1974, PARIS : Expo. *Valentin et les Caravagesques français*, RMN, cat. par CUZIN (J.-P.), p.40

<sup>25</sup> 《大工の聖ヨセフ》、《蚤をとる女》、《聖ルカ》、後述する《ヴェニタスの寓意》など。1989, NICOLSON, *op.cit.*, n°842,860,862,869,879. ビゴーとラ・トゥールの照明の相異については、1991, CHONÉ, pp.509-510

<sup>26</sup> 1973, GROSSMANN (F), « Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition », *BM*, September, pp.576-583 ; 1974, ZOLOTOV (Y.), « Georges de La Tour et les caravagisme néerlandais », *Revue de l'Art*, n°26, pp.57-63



行作品を知っていたことは十分に考えられる。セーヘルズによる作例との類似に対する指摘がされていることは前述した通りである。それでも尚、ラ・トゥール作品のランプの表現は特異であると言える。ラ・トゥールの描くオイルランプは非常に大きく、炎は激しく燃えている。また、セーヘルズやビゴアの作品においては十字架を立てて配されており、ランプ同様に目立つモチーフとして描かれている。一方で、ラ・トゥール作品においては、十字架は机の上に寝かされた状態で描かれており、ランプが圧倒的な存在感を放っているのである。聖女を目線の先に十字架はなく、そこにあるのはランプの炎のみである。マグダラのマリアとオイルランプの関係がより緊密に表現されているのである。そして、ラ・トゥールはオイルランプを描く主題とその構図について、非常に厳密な選択をしており、そこには画家の確かな意図が介在していると考えられる。

## 2-2. 聖人図像におけるランプ—観想生活の象徴として

「悔悛」の状態にあるマグダラのマリアの図像にオイルランプが採用されるのはなぜだろうか。マクリントックが指摘したように、ランプは蠟燭と比べて質素な道具であったため<sup>27</sup>、隠遁生活を送る聖人図像に相応しいものであったというも当然考えられる。

ランプには、質素性という問題以上の、宗教的な観想の側面からより深層的な意味が付与されているのではないか。1614年にパリで出版されたヒエログリフには、ランプが観想生活 (*vie spirituelle, & contemplative*) の象徴であるという記述があり、この事実はショネも指摘している<sup>28</sup>。そしてそれは同時代に制作された宗教図像の中にも表れている。マールテン・デ・ヴォス (Marten de Vos 1532-1603) 下絵素描、ヤン (Jan Sadeler 1550-1600) とラファエル (Raphaël Sadeler 1560-61-1628, 32) のサーデレル兄弟が版刻した聖人図像の版画集『隠遁生活の勝利』<sup>29</sup> (1598年) の扉画には、活動生活と観想生活を表す二人の天使が描かれている。観想生活 (*VITA COMTEMPLATIVA*) と描かれた書物を持った天使は、もう一方の手に炎の灯ったランプを携えている (図版 7)。このような作例は、ランプが観想生活の象徴として見做されていたことを示している。事実、17世紀前半の「夜の情

<sup>27</sup> 照明道具の歴史については以下の文献に詳しい。1891, D'ALLEMAGNE (H.R.), *Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, Picard

<sup>28</sup> 1614, DINET (M.P.), *CINQ LIVRES DES HIEROGLYPHIQUES [...]*, Paris, J. DE HEVQVEVILLE ; 1979, Garland, pp.121-124 ; 1996, CHONÉ, pp.334-335

<sup>29</sup> 1890, LE BLANC, t.III, p.402 ; 1996, SCHEFFER (D.de H.), *Maarten de vos*, (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1450-1700 vol.XLIV-XLVI), n°1024-1049

景」の流行以前から、オイルランプを伴った聖人図像はいくつかの作例を確認することができる<sup>30</sup>。ハンス・フォン・アーヘン (Hans von Aachen 1552-1615) が下絵素描を描き、ヤン・サーデレル版刻により版刻された《聖アルベルト》がその例である (図版 8)<sup>31</sup>。

これと同時期のオイルランプを伴ったマグダラのマリアを描いた図像として、シュストリス (Frederic Sustris c.1540-1599) 下絵素描、ラファエル・サーデレル版刻による版画を挙げることができる (図版 9)<sup>32</sup>。暗い洞窟の中でひざまずき祈りをささげる聖女の姿が描かれている。書物や十字架が置かれ傍らには炎の灯った古代風のランプが確認できる。この版画の中では、ランプは目立つように描かれているわけではなく、単なる暗闇を照らすための道具として作品の中に置かれているように見える。銘文には、「ひざまずくマグダラのマリアは、この暗い洞窟のなかで、かつて真昼に見たものよりも、より多くを観る<sup>33</sup>」と記されている。つまり、昼と対比させ、夜の観想に価値が置かれていると解釈することが可能である。

前述したヒエログリフにおいては、なぜランプが観想生活の象徴であるのかに関しては説明されてはおらず曖昧さが残る。しかし、16世紀末のフランドルの作例から、ラ・トゥールの時代に先行し、隠遁聖人とランプの結びつく伝統は確かに存在していた。

一方で、ラ・トゥール、セーヘルス、ビゴによる「マグダラのマリア」におけるオイルランプと、他の主題において描かれるランプでは形態が異なる。ビゴが、他の主題においてもオイルランプを描いていることは前に述べたが、それらは油を入れる平たい容器に持ち手が付いた、手で持ち運べる形態のランプである。ビゴによる「大工の聖ヨセフ」を描いたいくつかの作品においては、仕事をするヨセフの手許を、幼児キリストが差し出すランプの光が照らしている。また、キリストがランプの中に油を注いでいる場面を描いた作品も残されており (図版 10)、当時の風俗的描写が融合している。また、前掲したサーデレルによる版画においては、蓋と持ち手がついた急須のような形状のランプが描かれていた。

このようにランプの形状は様々であるが、コップの形状をしたガラスの器のランプは「マ

<sup>30</sup> 北方の美術作品における夜の図像学、特にカラヴァッジョ以前の作品に関しては、以下の文献に詳しい。2003, NEUMEISTER (M.), *Das Nachtstück mit kunstliche in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Inhof

<sup>31</sup> 1996, JACOBY (J.), *Hans Von Aachen*, (Hollstein's German Engravings, Etchings, and Woodcuts 1400-1700), n° 40

<sup>32</sup> 2006, RAMAIX (I. de.), *Raphael Sadeler I*, Ababis, (The Illustrated Bartsch 71), pp.195-199, n° 049

<sup>33</sup> "Plus videt obscuro Supplex hoc MAGDALIS antro, // Quam quondam media viderat illa die"

「マグダラのマリア」以外の主題においては見出すことができないモチーフである。ラ・トゥールのロサンジェルス作品に至っては、ガラスの器の中の灯心やそれを支える金具までも克明に描きこまれている。マグダラのマリアの図像においては、ある時点から独自のランプの表現が採用されるようになった。また、当主題において描かれるのがガラスのランプであることは、マクリントックが提唱した「ランプの質素性」にも疑問を投げかけることにもなるのではないだろうか。

次節では、オイルランプに特有の象徴的意味について検討し、「マグダラのマリア」におけるランプの担う意味を明らかにしたい。

### 3. オイルランプの図像学

#### 3-1. 灯された炎の多義性と照明器具の混在

同時代の寓意図像集は、「灯された炎」が、いかに多義的な意味を担っているかを示してくれる。「ウァニタス」に代表されるような生命の炎、あるいは世俗的愛の象徴としての炎や、神の降臨・神の恩寵を示す炎などが頻繁に登場する例だろう<sup>34</sup>。

しかし、このような寓意図像集の中において、灯火が蠟燭の炎なのか、ランプの炎なのかというのは、常に明確に区別されているわけではない。ここでは、「生命の象徴としての炎」と「眠らずに勉学すること」を表すために用いられる照明器具のふたつを例に、両照明装置の混在を見ていきたい。

#### ①生命の炎

例えば、オイルランプは「ウァニタス」を主題とした作品においても、頻繁に登場する。ビゴーによる《ウァニタスあるいは死の寓意》(図版 11)にはオイルランプが描かれている。ターバンを巻いた女性が、一方の手で鏡を鑑賞者のほうに向け、そこにはランプの炎が映っている。もう一方の手は頭蓋骨を指し示している。手前には天秤が転がり、奥には、書物、砂時計、炎の灯されたオイルランプが重ねて置かれている。この作品において油が尽

<sup>34</sup> 寓意図像集における「ともし火」の様々な意味は、以下の文献で言及されている。HENKEL, SCHÖNE, pp.1360-1380; 1991, CHONÉ, pp.528-539

できれば炎が消えてしまうランプは、やがては尽きてしまう生命の炎を表している。このようなウァニタス画において、蝋燭もしばしば同様の意味を以て描かれることは、数多くの作例によって示されている。画家たちは、同様の意味を持つふたつの照明器具を、構図や絵画的効果を考慮して描き分けていたのではないだろうか。

Denis Lebey de Batilly の著作にはオイルランプを扱ったエンブレムがある(図版 12)<sup>35</sup>。空に漂う雲と一体化した二人の人物が、ランプの炎めがけて息を吹きかけている。このエンブレムにおいて、炎は死の風にさらされる生命の象徴であり、油は人生の残り時間を象徴していると説明されている<sup>36</sup>。

類似した意味のエンブレムをガブリエル・ローレンハーゲンによる『エンブレムの核心』においても見ることができるが、ここではランプではなく蝋燭の炎が生命を象徴している<sup>37</sup>。プットーが頭蓋骨に肘をつき瞑想の姿勢を取っている。傍らの砂時計の上には短くなった蝋燭が置かれ、炎は風に煽られ揺れている(図版 13)。エピグラムでは、「なぜ、我々は虚飾に満ちた人生に身を置くのだろうか。それは後ずさりすることなく通り過ぎる風でしかない。」と述べられている。

両寓意図像集において、ランプ、蝋燭、それぞれの炎はウァニタスの文脈で、「風にさらされる生命の炎」を表している。徐々に短くなる蝋燭、徐々に少なくなる油は、それぞれ人生の残り時間の象徴である。

## ②「眠らずに勉学をすること」を示すための蝋燭、ランプ

1565年に出版されたユニウスによる『エンブレム集』の中には、夜、眠らずに勉学に励むことの美德を説いたエンブレムが存在する(図版 14)<sup>38</sup>。1567年には同エンブレム本のフランス語版が刊行されている。書物と蝋燭と砂時計の図像により表されるこのエンブレムは、「眠らずに本を読むこと、勉学に時間をあてがうことは、人生において重要である」という内容のエピグラムにより説明されている。

また、1611-13年にかけて出版されたローレンハーゲンによる『エンブレムの核心』のな

<sup>35</sup> 1596, LEBEY DE BATILLY (D.), *REGII MEDIOMATRICV PRAESIDIS EMBLAMATA*, embl.6

<sup>36</sup> HENKEL, SCHÖNE, p.1372 ; 1991, CHONÉ, p.531

<sup>37</sup> 1613, ROLLENHAGEN (G.), *NVCLEVS EMBLEMATVM SELECTISSIMORVM [...]*, Arnhem, Utrechet, t.II, embl.50

<sup>38</sup> 1565, JUNIUS (H.), *EMBLEMATA*, Antwerpen, Plantin, p.11. embl.V, “Vita mortalium vigila”

かにも同じ内容のエンブレムを見つけることができる（図版 15）<sup>39</sup>。書物、蠟燭、砂時計というユニウスのエンブレムと同じモチーフと共にプットーが登場している。エピグラムでは「徳を得るために眠らずにいなければならない」と述べられている。

このふたつのエンブレムにおいては、夜、眠らずに活動することを示すために蠟燭が用いられているのである。

一方で、1603年に刊行されたリーパのイコノロギアにおいて、「勉学」（STUDIO）<sup>40</sup>や「用心」（VIGILANZA）<sup>41</sup>の擬人像はどちらもランプと書物を携えている。「勉学」（図版 16）には雄鶏が、「用心」には鶴が描かれている<sup>42</sup>。テキストにおいては、両動物とも用心深さの象徴であると説明されている。ほぼ同様のモチーフが用いられており、このふたつの概念は相互に関係していることが解る。両概念において重要なのは、眠らずにいることであり、ランプは夜の間も活動することを示すためのモチーフとして使用されている<sup>43</sup>。

つまり、この時代にいくつかの作例を確認できる、眠らずに勉学に励むことの有益性を説いた図像においては、蠟燭、ランプ、両方が用いられているのである。

寓意図像集において、蠟燭とランプが似通った意味で使われている事例を見てきたが、蠟燭では置き換えることができない、「ランプの中で燃える炎」特有の意味が存在する。そしてその意味こそが、ラ・トゥールが数ある「夜の情景」の中でランプを描く作品を厳密に限定したことを説明してくれるのではないだろうか。

### 3-2. オイルランプ特有の象徴的意味

#### ①ヒラリウスの解釈—10人の乙女の譬話

オイルランプはキリスト教美術において、賢い乙女と愚かな乙女のアトリビュートに用いられている。

<sup>39</sup> 1611, ROLLENHAGEN, *op.cit.*, t.I, embl.82, “VITA MORTALIUM VIGILA”

<sup>40</sup> 1603, RIPA (C.), *ICONOLOGIA [...]*, Roma L.Faeij; 2000, G.Olms, p.478

<sup>41</sup> 1603, RIPA, *op.cit.*, pp.502-503

<sup>42</sup> 1603年版には「勉学」の図像は掲載されておらず、テキストのみである。図版は1611のパドヴァ版を使用した。1611, RIPA (C.), *ICONOLOGIA [...]*, Padua, P.P.Tozzi; 1976, Garland, p.506

<sup>43</sup> 「勉学」の概念に関しては、「灯されたランプは、勤勉な人は、ワインよりも油を消費することを示す。(Il lume acceso dimostra, che gli studoisi consumano piu olio, che vino.)と説明が付されていることも指摘しておかなければならない。1603, PIRA, *op.cit.*, p.478

「10の乙女の寓話」はマタイ福音書の中で語られる譬話である。キリストの到来を待っている10人の乙女は、5人は賢く、5人は愚かであった。夜中にキリストが到着した際に、「賢い乙女」は油を用意していたため、ランプを灯すことができた。「愚かな乙女」は油を持たなかったため、買いにいかねばならず、その間に天国の扉が閉まってしまった。という内容である（マタイ福音書 25.1-13）。

アルザス地方の町、コルマールで活動した版画家、マルティン・ショーンガウアー（Martin Schongauer 1450?-1491）が制作した版画《賢い乙女》<sup>44</sup>では炎の灯されたランプを携える乙女の姿が描かれている（図版 17）。乙女の持つランプは、コップほどの深さのある形状をしたランプである。一方で《愚かな乙女》は油が入っていないことを示すためランプの器を逆さまに持ち、嘆かわしい表情を見せている。

ストラスブールの大聖堂のファサードの右扉の装飾にも、10人の乙女が登場する。ショーンガウアーの版画と同じように、ランプを上にして持っているか、逆さまに持っているかで賢い乙女かそうでないかを見分けることができるのである（図版 18-a,b）。

4世紀、ポワティエの司教ヒラリウスが『マタイ福音書注釈』の中で、「十人の乙女の寓話」に登場する重要なモチーフであるランプと油に関して、次のような解釈をしている。

ランプは、洗礼の秘跡によって灯された、輝く魂の光である。油は、善きわざの実りを意味し、器は中に善き心の宝が隠されている人間の体である。[...]それぞれのともし火は、肉体の器におさめられている善きわざをなす秀でた心のありようである<sup>45</sup>。

10人の乙女の主題はラ・トゥールの同時代においてもしばしば図像化されている。マールテン・デ・ヴォスにより下絵が描かれ、C・ド・パス（Crispijn de Passe 1587-1637）により版刻された10人の乙女を題材にした版画集<sup>46</sup>のなかには、縫物、糸紡ぎ、学習に励む乙女たちの姿や、慈悲の行いをする乙女たちの図像が収められている（図版 19）。この版画の中で、乙女たちの傍らには必ず炎の灯ったランプが置かれているか、あるいは手に持つ

<sup>44</sup> 1980, HUTCHEN (J.), *Early German Artists*, Abaris, (The Illustrated Bartsch 8), pp.280-290

<sup>45</sup> 1979, HILAIRE DE POITIERS, *Sur Matthieu*, Cerf, trad.et noté par DOIGNON (J.), t.I, pp.206-207  
 “Lampades igitur animarum splendentium lumen est, quae sacramento baptismi splenderunt. Oleum boni operis est fructus. Vasa humana sunt corpora, intra quorum uiscera thesaurus bonae conscientiae recondendus est.[...] earumque lux conscientia boni operis elucens, quae uasculis corporum continetur.” ; 1996, CHONÉ, n.44

<sup>46</sup> 1888, LE BLANC, t.III, p.147 ; 1996, SCHEFFER, *op.cit.*, n° 597-604



ている。この版面に付された銘文を次に引用する。

油で満たされたランプとは何であろう？  
死すべき者どもの心である。  
しかし、炎はその行いによって、  
すなわち神の前なる愛とその実りによって点火される[...]<sup>47</sup>。

この銘文においてもヒラリウスの解釈と同様のランプの象徴的意味を読み取ることができる。

また、ヒラリウスによるオイルランプの解釈は、10人の乙女の寓話の中のみならず、更なる広がりを見せたことが推測できる。

## ②リーパ、『イコノロギア』の事例

リーパの『イコノロギア』の中で、ランプは複数の概念を表すために用いられていることは前述したが、それらは単に、夜を照らすための明かりとして用いられている道具であった。しかし、ランプの中で燃える炎特有の意味を示す例も存在する。「叡智」(SAPIENZA)の擬人像が持つランプである(図版 20)<sup>48</sup>。ここでは、ランプについて次のように述べられている。

叡智の擬人像は、夜の闇の中で、青い服を纏い、右手に油で満たされ炎の灯されたランプを持ち、左手には書物を持つ若い女性の姿で表される。[...] 炎の灯されたランプは、特別な神の恩寵により灯され、我々の精神の中で保たれ決して燃え尽きることのない知性の光を意味する<sup>49</sup>。(下線は筆者による)

「油で満たされた」「我々の精神の中で保たれる光」という文言から、ヒラリウスによる

<sup>47</sup> 1996, SCHEFFER, *op.cit.*, n°.599 “Quid Lampadas oleo repletae? corda sunt //Mortalium, sed operibus flagrantia, //Accensa charitatis atque fructibus// Erga deum[...].”

<sup>48</sup> 1603, RIPA, *op.cit.*, p.441

<sup>49</sup> *Ibid.* “GIOVANE [...], nella destra mano tiene vna lampada piena d’olio accesa, & nella sinistra vn Libro [...] La lampada accesa, è il lume dell’intelletto, il quale per particolare dono di Deo, arde nell’anima nostra senza mai consumarsi,”

10人の乙女の寓意における解釈との類似を見ることが可能である。油は善きわざの実りであり、ランプの炎を人間の内面に灯された秀でた心であると見做す福音書解釈の伝統が流入しているのではないだろうか。

### ③アンドレ・ド・ロージュ、『ラ・サンクト・アポカタスタズ』

次に、ラ・トゥールが描いたマグダラのマリアに関して、更に注目すべき事例を挙げる。当時のロレーヌではトレント公会議の議決を受けて活発な修道会の活動が繰り広げられていた。ここで取り上げる説教集は、ロレーヌ地方特有の思想を示す例として注目され、『鏡の前のマグダラのマリア』との関係性が既に指摘されている<sup>50</sup>。この説教集においてもランプの伝統的意味が繰り返されている。

フランシスコ会の分派である、コルドリエ会の修道士、アンドレ・ド・ロージュは1619年の待降節の期間、ロレーヌ公アンリ2世の前で説教を行った。その説教集(*LA SAINCTE APOCATASTASE[...]*)が1623年にパリで出版され、扉絵の版面をジャック・カロが手掛けている(図版21)<sup>51</sup>。この中で繰り広げられているランプを題材にした説教を引用する。

「闇から光が輝きでよ」と命じられた神は、私たちの心の内に輝いて、イエス・キリストの御顔に輝く神の栄光を悟る光を与えて下さいました。[...]そして神は[...]、その光を非常に信仰深い器に灯した。それはつまり、土の壺をつくるのと同じように、粘土からつくられた我々の体のことである。神は、その内部において、土器のランプやガラスのランプのように、我々のもとに不意にやってくる誘惑の風にも、その光を消したいという欲望にも屈することなく、炎が燃えることを望んでいる<sup>52</sup>。(下線は筆者による)

ここでは、ランプの器を信仰深い人間の身体とし、その中で燃える炎を、人間の内面に

<sup>50</sup> 註22を参照。

<sup>51</sup> 1623, L'AUGE (A. de), *LA SAINCTE APOCATASTASE [...]*, Paris, Robert Föüet ; NANCY : Expo. Jacques Callot 1592-1635, Musée historique Lorraine, 1992, RMN, cat.n° 667

<sup>52</sup> 1623, L'AUGE, *op.cit.*, pp.824-826. « *Deus qui dixit de tenebris lucem splendescere, ipse illuxit in cordibus nostris ad illuminationem scientiæ claritatis Dei in facie Iesu Christi.* [Dieu qui a commandé que la lumière resplendist des tenebres, est ce luy qui a luit en nos cœurs, pour donner illumination de la cognoissance de la gloire de Dieu en la face de Iesus Christ.][...] il a allumé ceste lumiere en vu vaisseau grandement foible, tel qu'est nostre corps composé d'argille à la façon d'un pot de terre, au dedans duquel comme dans vne lampe de terre, ou de verre, il veut que ceste lumiere brusle, mesme malgré & en despit des vents des tentation qui nous pourroient suruenir, & la menaceroyét de la vouloir esteindre. » ; 1991, CHONÉ, p.526 ; 1996, CHONÉ, p.336

灯された神の栄光を悟る光になぞらえており、その炎を揺らぐことなく燃やし続けることを説いているのである。

この説教集はラ・トゥールの身近に存在したと考えられる。ロージュが説教を行った1619年には、ラ・トゥールは、一人前の画家としてロレーヌで活動していた。また、ラ・トゥールの妻の親戚であり、画家の身近に存在した、ロレーヌの知識人としてたびたび注目されるド・ランベルヴィレールという人物は、18世紀にロレーヌの人名事典を編纂したカルメにより、コルドリエ会との繋がりが示唆されている。というのは、ランベルヴィエールは美術品や書籍の収集家として知られていたが、彼が収集した貴重な品々の一部は死後、コルドリエ会士たちに遺贈されたと伝えられているのである<sup>53</sup>。さらに、その中のとある書物がロージュに遺贈されていることが明らかになっている<sup>54</sup>。

ランベルヴィレールが、ラ・トゥールとロージュの著作を結びつけたとは考えられないだろうか。いずれにせよロレーヌという限定された場所においてラ・トゥールがロージュの説教に触れた可能性は、十分に考えられる。ラ・トゥールが描いたオイルランプの炎は、ロージュの説教のように、揺らぐことなく真っ直ぐに燃えているのである。

### 3-3. 聖女の内面に灯された光

ラ・トゥールは、「世俗との決別」を意図するマグダラのマリアを絵画化するにあたり、光源として蠟燭を採用した。しかし、「悔悛」する聖女の図像においてはオイルランプを光源に採用しているように、ランプの意味を認識し、聖女の置かれた状態に応じて意図的に光源の描き分けをしたと考えられる。ロサンジェルズとルーヴルの2作品における光源はオイルランプでなければならず、それは単にランプの質素さだけではなく、オイルランプ特有の伝統的意味を踏まえた上でのことであった。

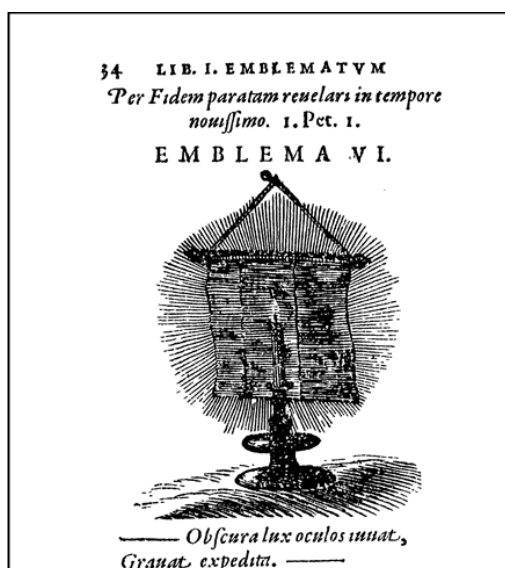
教父による福音書解釈を始め、同時代の説教において、ランプの中で燃える炎は、神により人間の精神に灯された神の栄光を悟る光、という説明がされている。また、そのような意味を与えられ表象されたオイルランプを、同時代の図像の中にも確認することができるのである。つまりランプの器の中で燃える炎の象徴的意味は、17世紀においも広く認識されておりラ・トゥールも十分に理解していたと考えられる。悔悛の状態にあるマグダラ

<sup>53</sup> CALMET, p.782

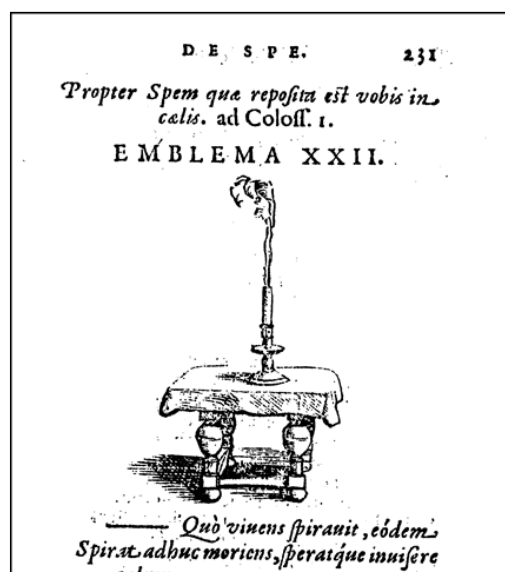
<sup>54</sup> 1991, CHONÉ, pp.285-286, n. 82

のマリアの図像の光源にオイルランプが採用された根拠もこの点にあり、聖女が獲得した信仰深さを表すモチーフなのではないだろうか。

ラ・トゥールの時代に先行する作例においても、ランプが観想生活を象徴するモチーフとして、聖人図像と結びついていた。しかし、カラヴァッジェスキたちの作例になるとランプの表現が変化し、画面の中で存在感を増し、より重要な存在へと持ち上げられていく。そして、その最たる例がラ・トゥールによる「マグダラのマリア」であると言える。ラ・トゥールが描いたランプは、セーヘルズやビゴーが描いたランプと同様の形状である。しかし、ラ・トゥールは他のモチーフを控えめに描くことでランプを際立たせている。また、また、聖女はただひたすらに高々と燃え上がるランプの炎を見つめており、両者の関係がより緊密に表現されている。ラ・トゥールはオイルランプにとりわけ重要な意味を与えたことは明らかである。ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」に描かれたオイルランプは、聖女自身を象徴するモチーフであり、その中で燃える炎は彼女の内面に灯された信仰の光である。



図版 1  
ヘシウス  
*EMBLEMATA SACRA[...], 1636,*  
LIB.I, ebml,VI, p.34



図版 2  
ヘシウス  
*EMBLEMATA SACRA[...], 1636,*  
LLB.II, embl,XX, p.231.



図版 3  
口絵 6 の部分図  
鏡に映るランプ

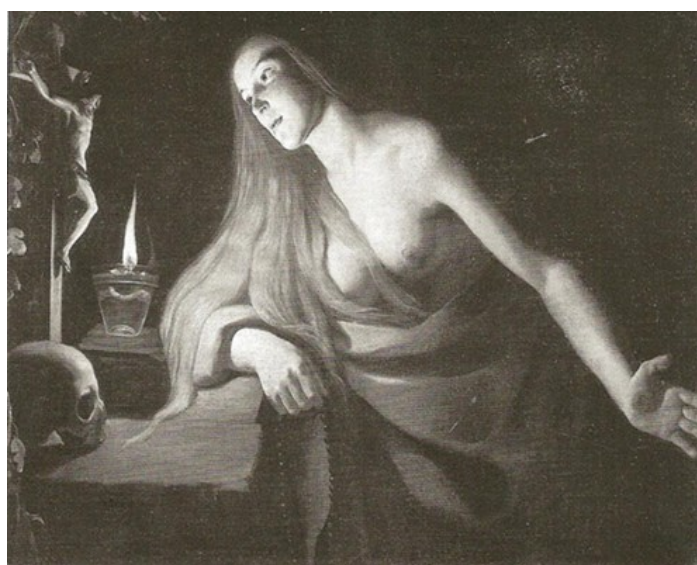




図版 4  
ジャック・ベランジュ  
《悔悛するマグダラのマリア》  
油彩・カンヴァス、60×40cm、  
ナンシー、ロレーヌ歴史博物館



図版 5  
ジャン=バティスト・マサール  
《悔悛するマグダラのマリア》 1807年  
43.8×30.4cm  
セーヘルスの作品に基づく  
フランス国立図書館版画室



図版 6  
トロフィム・ビゴ  
《悔悛するマグダラのマリア》  
油彩・カンヴァス、93×122cm

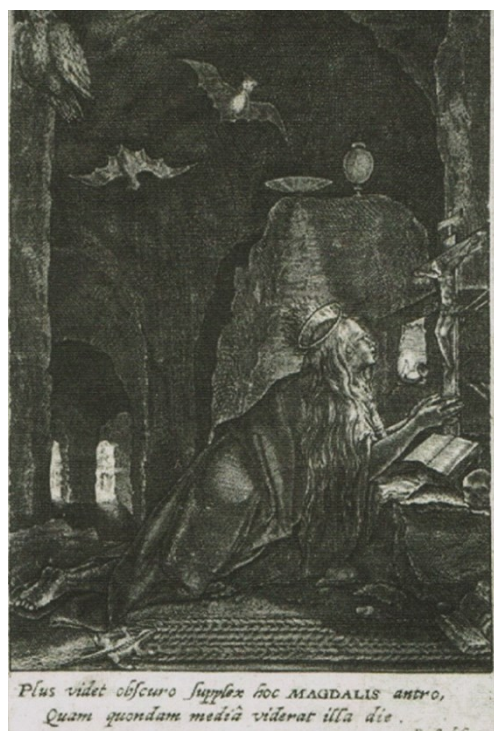




図版 7  
ヤン、ラファエル・サーデルル（版刻）  
マールテン・ド・フォス（下絵素描）  
*TROPHÆVM VITÆ SOLOTARIÆ*, 1598  
扉画（部分）



図版 8  
ヤン・サーデルル（版刻）  
ハンス・フォン・アーヘン（下絵素描）  
《聖アルベルト》  
エングレーヴィング  
15.2 × 10.4 cm



図版 9  
ラファエル・サーデルル（1560-c. 1628）（版刻）  
フレデリック・シュストリス（c. 1540-1599）（下絵素描）  
《洞窟のなかのマグダラのマリア》



図版 10

トロフィム・ビゴフ 《大エヨセフの工房でのキリスト》

油彩・カンヴァス、99×134.6 cm、ロンドン、ハンプトンコート宮殿



図版 11

トロフィム・ビゴフ、《ヴァニタスあるいは死の寓意》

油彩・カンヴァス、95×135 cm

ローマ、パラッツォ・バルベリーニ





図版 12

LEBEY DE BATILLY

EMBLEMATA, 1596, embl.6



図版 13

ガブリエル・ローレンハーゲン  
“HODIE MIHI CRAS TIBI”

NVCLEVS EMBLEMATVM  
SELECTISSIMORVM[...], 1613, t.II, embl.



図版 14

アドリアヌス・ユニウス

“Vita mortalium vigilia.”

, EMBLEMATA, 1565, p.11, embl. V



図版 15

ガブリエル・ローレンハーゲン  
“VITA MORTALIVM VIGILIA”

NVCLEVS EMBLEMATVM  
SELECTISSIMORVM[...], 1611, t.I, embl. 82



図版 16  
リーパ『イコノロギア』1611年  
「勉学」(STVDIO)



図版 17  
マルティン・シヨーンガウアー  
《賢い乙女》  
エングレーヴィング  
12.1 × 85cm



図版 18-a  
「賢い乙女」  
ストラスブール、大聖堂  
ファサード、右扉装飾(部分)



図版 18-b. 「愚かな乙女」





図版 19  
G・ド・パス（版刻），  
マールテン・デ・ヴォス（下絵素描）  
《慈悲の行いをする賢い乙女たち》  
エングレーヴィング  
22.7×17.9cm



図版 20  
リーパ、『イコノロギア』1603年  
「叡智」（SAPIENZA）



図版 21  
A・ド・ロージュ  
LA SAINCTE APOCATASTASE  
1623年  
ジャック・カロによる扉絵  
ナンシー市立図書館蔵（筆者撮影）

## 結論

今から遡ること 100 年前、1915 年にフォスにより再発見されて以降、ラ・トゥールの作品は多くの人々を魅了している。ラ・トゥールは、決して多くのものを描こうとはせず、最小限のモチーフで大胆に画面を構成する。時には思い切って細部を単純化し、幾何学的に画面を構成した彼の作品はどこか現代的でもあり、神秘性を備えている。特に一連の「マグダラのマリア」はラ・トゥール作品のなかでも最も多くの人を惹きつけていると言っているだろう。

本論文の目的は、ジュ・ド・ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」に関する図像学研究の深化である。ラ・トゥールの特徴である照明表現、とくにオイルランプに焦点を絞り、先行研究を超える広範で精緻な研究を目指した。カラヴァッジズム以前の図像伝統や、同時代作例との比較分析など多角的な調査を行い、ラ・トゥールの表現を形成しているさまざまな要素を明らかにした。

序章では、画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥールが忘却され再発見されるまでの経緯を振り返り、忘却の理由に関して知見を提示した。生涯のほとんどを地元ロレーヌにて、カラヴァッジズムを独自に変容させた様式で作品を制作したラ・トゥールは、古典主義を確立しつつある 17 世紀中盤のパリで好意的に受け入れられたとは言い難い。これまで、「ルイ 13 世により作品が賞賛された」というカルメによる記述が独り歩きしていた憾みがあるが、パリのコレクターの目録においては、ラ・トゥールを高く評価している事例を確認することはできないのである。このことに関して筆者は、ラ・トゥールのパリにおける低評価の主な要因はイタリアとの隔たりにあるという説を提唱した。当時のパリではイタリア趣味が主流であり、イタリアの画家やイタリアで経験を積んだフランス人画家の作品が有力者の邸宅を飾っていた。また、修業時代をローマで過ごしたラ・トゥールと同世代の画家たちは、目録において一定の評価を獲得しているのである。ラ・トゥールのパリにおける異様なまでの評価の低さは、この画家が死後間もなく忘れ去られてしまった原因のひとつであり、生前から忘却の下地が整っていたと考えられる。

第 1 章では、「マグダラのマリア」に関する先行研究、基本情報を確認した。ラ・トゥール作品のほとんどは年記が入っておらず、作品に関する記録も乏しいことから、制作年代が常に議論的となる。5 点現存する「マグダラのマリア」もその例外ではなく、各作品の



制作年代や描かれた順番に関しては各研究者で意見が分かれている。ラ・トゥールのような画家を研究するにあたり、制作年代を特定するための基本的な方法論について、ロスキルが論じる内容を紹介した。

また、ラ・トゥールによる「マグダラのマリア」の意味内容に関する先行研究では、アデマールやマクリントックによる研究が挙げられる。これらの研究においては各作品同士を相互に関係したものと捉え、同時に解釈しようとする憾みがある。また、ラ・トゥール個人やロレーヌ地方に特有の図像として解釈される傾向にある。このような状況に鑑み、本論文においては、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」を同時代作品の中に位置づけることを出発点とした。

第2章では、カトリック改革期におけるプロテスタントとカトリック側の攻について振り返っている。マグダラのマリアの図像がラ・トゥールの時代に頻出するようになった宗教的背景を、公会議議事録や神学者を参照しながら明らかにした。カトリック教会は改革派から否定された「悔悛の秘跡」の正当性を主張するために、罪が許された聖人を文学や視覚芸術において扱うようになった。マグダラのマリアも秘跡の正当性を擁護するために駆り出された聖人のひとりである。

第3章では、悔悛の象徴としてのマグダラのマリアの正当性をめぐる神学的問題と、17世紀における図像展開について論じている。「悔い改めた娼婦」としてのマグダラのマリアの経歴を形成した要素は、カトリック教会による福音書の独自の解釈や、中世に発生した地方の伝承に負うところが大きいという問題があった。そのような「悔悛の象徴」としてのマグダラのマリアの神学的正当性をめぐる問題は、バロニウスによる『教会年代記』において解決された。この書物はエミール・マールにより若干の言及がされていたものの、これまで深い考察の対象となっていなかった資料である。このような過程を経て成立した聖女の図像はさまざまな展開をみせる。

同時代に制作されたマグダラのマリアの図像は、「世俗世界との決別」と「悔悛」のふたつの状態を描いた聖女に分類することができる。ラ・トゥールの作品は、世俗と悔悛の両方のモチーフが混在していることや、モチーフがあまりにも少ないことから、ふたつの分類におさめるのが困難な作品も存在する。しかし、メトロポリタン美術館の作品は「世俗世界との決別」、ロサンジェルスとルーヴルの同一構図の作品は「悔悛」に分類されることは明らかである。

第4章では、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」のうち「世俗世界との決別」と「悔

悔」を描いたふたつの構図に絞り、聖女の置かれた状態と照明器具がどのように関係しているのかを追及した。

ラ・トゥールは数種類の照明器具を自身の作品に描いているが、オイルランプを光源に採用しているのは、ロサンジェルスとルーヴルの「悔」の段階にあるマグダラのマリアに限られている（口絵 1、4）。ラ・トゥールの同時代には、ランプを伴った聖女の図像がひとつの類型として成り立っていたことが明らかになり、照明器具の選択において中世以来の伝統が流入していることが明らかになった。したがって本論文での知見は、ラ・トゥール作品に限らず、横断的な聖人図像学として捉えることも可能なのである。

しかし、マグダラのマリア図像におけるガラスのオイルランプは、この主題にしか見られない形態、材質である。そのなかでも、ラ・トゥールはランプをより際立たせ重要なモチーフとして扱っている。透明なガラスのランプがマグダラのマリアと結びつく理由については、今後の課題であるが、香油壺がマグダラのマリアのアトリビュートとして描かれる際に、透明なガラスの容器で描かれる例が数多く存在することを指摘しておきたい。同時代のテキストだけでなく視覚的な連想の可能性も含め、広い視野での調査を行ってきたい。

ラ・トゥールの作品を形成した要素として、カラヴァッジスムという様式的動向も大きく関わっている。カラヴァッジョに端を発する、光が画面にもたらす効果への関心は、画面に光源を描く様式を発展させた。無論、それ以前にも夜を描いた作品は存在するが、カラヴァッジョの前と後の夜景画では、照明器具や光に関する表現への拘泥が明らかに異なる。秘跡の正当性を示すことを目的に成立した主題が、カラヴァッジスムという様式的動向と、中世以来継承されてきたオイルランプの伝統的意味と出会ったことで神秘的な作品が実現され、その最たる例がラ・トゥールである。ラ・トゥールの「マグダラのマリア」においては、照明器具やその見せ方がとりわけ重要な意味を担っており、照明によって各作品に精神的意味づけがされていると考えられる。決して唐突なことはしないが細部に徹底的にこだわるこの画家の性質が最もよく表れている。

また、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」には、照明器具を巧みに隠してしまい、特定されることを妨げている作品がある（口絵 2、5）。炎を手や物で遮蔽する表現はカラヴァッジェスキの間で頻繁に登場する手法であるが、器具それ自体の特定を曖昧にするのは、ラ・トゥール特有の表現であり、そしてこの画家の数ある夜の情景の中で「マグダラのマリア」のみに見られる表現なのである。ラ・トゥールは「マグダラのマリア」を描いた一

連の作品群において、蠟燭、ランプ、照明器具の特定を曖昧にするという 3 つの表現を使い分けることによって、各作品に信仰的意味を与えようとしているのではないだろうか。

ワシントンの作品に関しては、鑑賞者は照明器具を見ることができない。しかし、鏡の中にランプの器がわずかに映っているように見えることや、関連版画(口絵 6)の存在から、この作品における隠された照明器具はオイルランプではないかと主張する研究者もいる。この作品は「世俗」と「悔悛」両方のモチーフが混在しているため、マグダラのマリアの置かれた段階を判断することは難しい。つまり、照明器具の正体と同様に、聖女の状態も謎につつまれているのである。この作品において、ラ・トゥールはなぜ照明器具を曖昧に表現したのだろうか。照明器具を隠すという謎めいた表現がどのような意味を持つのかは、未だ非常に漠然とした推測の域を出ない。

また、同時代の画家が「世俗との決別」の場面の聖女を情感豊かに描いているのに対し、ラ・トゥールはニューヨークの作品において、聖女の表情を描くことを拒んでいる(口絵 3)。多くの画家が、この段階の聖女を描くにあたり、身振りや表情を通して激しい内面の変化を表現することに最も力を入れている。しかし、ラ・トゥールはマグダラのマリアの感情を表現することを放棄し、鑑賞者は、聖女がどのような表情をしているのか想像するしかないのである。ラ・トゥールは同時代の豊富な作例を知っていたはずであるが、この画家の関心は他の画家とはまったく別のところにある。このような表現は、鑑賞者の興味を引こうとする画家の思惑なのではないだろうか。つまり、重要な部分を敢えて見せず、隠してしまうことも、ラ・トゥールの「マグダラのマリア」における特徴なのである。

照明表現に関しても、その他の表現に関しても、ラ・トゥールが考えに考え抜いて作品のなかにほどこした数々の工夫は、観る人が容易にわかるものではない。すべてを明らかにせず謎を残すことは、鑑賞者に想像の余地を残す。観る人を惹きつけ、再び作品の前に戻ってこさせようとする画家の意図があるのではないだろうか。第 1 章で述べたように、ロスキルは、ラ・トゥールの晩年の作品における単純化、省略化された様式を「同時代精神」のひとつとして説明していた。しかし、単なる簡素化とは違った「見せないこと」「描かないこと」に関するラ・トゥールの深い創意は完全に彼独自のものである。その控えめでありながら圧倒的な精神性は、現在も多くの人を惹きつける要因であることは間違いない。

本研究で明らかになったのは、ラ・トゥールの作品の中のほんわずかな側面にすぎない。

本格的なラ・トゥール研究がフォスによる再発見から始動したとするならば、この画家の研究が開始して 100 年が経過したことになる。しかし、画家の生涯やその作品に関する情報の欠落は十分に回復しているとは言えない。イタリア修業やカラヴァッジスム受容に関してなど、ラ・トゥールをめぐる未解決の問題は数多くある。作品に関しても一次資料の寡少さから、その機能的な側面や受容者との関係についての考察を進めるのは困難である。ラ・トゥールの作品について探るには、同時代のさまざまな事柄に目を配る必要がある。逆に言えば、さまざまなアプローチでの研究が可能であり、思わぬところから研究の着想を見い出せるかもしれない。更なる研究を今後の課題としたい。

## 参考文献表

### 1. 一次資料

#### a. 手稿資料

1639, BnF, département des manuscrits, FR.NOUV.ACQ.165

1640, AN, MC/ET/XIX/420

1641, AN, MC/ET/LI/259

1641, Nancy, Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle, 10B 23

1650, AN, MC/ET/CV/797

#### b. 印刷本

##### b-1. 神学書

1623, L'AUGE (A.de), *LA SAINCTE APOCATASTASE* [...], Paris, R. Foüet (1627) 1987, BÉRULLE (P.de), *Élévation sur sainte Madeleine*, Cref, BEAUDE(J.)(éd. par)

1636, SPONDE (H.de), *L'ABREGE DES ANNALES ECCLESIASTIQUES DE L'EMINENTISSIME CARDINAL BARONIVS*, Paris, J.Petipas. etc, Mis en français par COPPIN (P.), 2vols.

##### b-2. 寓意図像集 (エンブレムブック)

1540, CORROZET (G.), *Hecatographie*, Paris, Denys Ianot ; 復刻版, 1974, Scolar

1565, JUNIUS (H.), *EMBLEMATA*, Antwerpen, Plantin ; 復刻版, 1972, Scolar

1596, LEBEY DE BATILLY (D.), *REGII MEDIOMATRICV PRAESIDIS EMBLAMATA*, Francforti, Moenum

1603, RIPA (C.), *ICONOLOGIA* [...], Rome ; 復刻版, 2000, G. Olms ; 2012, G. Einaudi, a cura di MAFFEI (S.), testo stabilito da PROCACCIOLI (P.)

1611, RIPA (C.), *ICONOLOGIA* [...], Padua, P.P.Tozzi, ; 復刻版, 1976, Garland

1611-13, ROLLENHAGEN (G.), *NVCLEVS EMBLEMATVM SELECTISSIMORVM* [...], Coloniae, Iansonimum, ; 復刻版, 1989, Aux amateurs de livre

1614, DINET (M.P.), *CINQ LIVRES DES HIEROGLYPHIQUES* [...], Paris, J. DE HEVQVEVILLE ; 復刻版, 1979, Garland

1636, HESIUS (G.), *EMBLEMATA SACRA DE FIDE, SPE, CHARITATE*, Antwerpen, Plantin ; 復刻版, 2002, G. Olms

1643, RIPA (C.), *Iconologie* [...], Paris, expliquées par BAVDOIN (J.) ; 復刻版, 1989, Aux Amateurs de livre

## 2. 二次資料

### ①参考図書

#### a. 百科事典

1866-79, LAROUSSE (P.), *Grand dictionnaire universel de XIX<sup>e</sup> siècle*, Administration de grand dictionnaire universel

(1929-1937) 1949, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia italiana, 35 vol.

1968, *Encyclopaedia universalis*, Encyclopaedia Universalis France, 20 vols.

1982-85, *Grand dictionnaire encyclopedique Larousse*, Larousse, 10 vols.

(1988-96) 2007, 『世界大百科事典』平凡社, 全 31 卷

#### b. 美術事典

(vers 1740-70) 1851-60, MARIETTE : CHENNEVIERES (P.de), MONTAIGLON (A.de), *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, J-B. Dumoulin, 6 vols. ; 復刻版, 1996, F. de Nobele

(1907-50) 1964, THIEME (U.), BECKER (F.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Seemann, 30 vols.

1854-90, LE BLANC (M.C.), *Manuel de l'amateur d'estampes*, É. Bouillon, 4 vols.

1882, AUVRAY (L.) *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Renouard : 1997, Le livre à la carte, 2 vols.

1958-67, *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, 15 vols.

1959-87, MYERS (B.S.), EGGENBERGER (D.), *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill, 17 vols.

1970, OSBORNE (H.), *The Oxford Companion to Art*, Oxford UP

1979, LACLOTTE (M.), *Petit Larousse de la peinture*, Larousse, 2 vols.

1985, 『新潮世界美術辞典』秋山光和 ほか (編), 新潮社

1987 PRÉAUD (M.), GRIVEL (M.), etc., *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Cercle de la Librairie

1988-90, 『世界美術大事典』小学館, 若桑みどり ほか (編), 全 6 卷

1992, WRIGHT (C.), *The World Master Paintings*, Routledge

1994, 『西洋美術作品名辞典』, 木村三郎 ほか (編), 三省堂

1996, TURNER (J.) (ed.), *The Dictionary of Art*, Grove, 34 vols.



c. キリスト教を中心とした図像学辞典

- 1905-23, REINACH (S.), *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, E.Leroux, 6 vols.
- 1916, DRAKE (M. and W.), *Saint and Their Emblems*, T.W. Laurie
- 1926-28, KÜNSTLE (K.), *Ikonographie der christlichen Kunst*, Herder, 2 vols.
- 1954, FERGUSON (G.), *Signs and Symbol in Christian Art*, Oxford UP
- 1955-59, RÉAU (L.), *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France ; 復刻版,1983, Kraus Reprint, 6 vols.
- 1961-1970, *Bibliotheca Sanctorum*, Citta'nuova, 13 vols.
- 1966-1981, SCHILLER (G.), *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 6 vols. ; 1971-72, *Iconography of Christian Art*, Graphic Society, 2vols. translated by SELIGMAN (J.)
- (1968-76) 1990, KIRSCHBAUM (E.) (Herausgegeben von), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, 8vols.
- (1971) 1979, HEINZ-MOHR (G.), *Lexikon der Symbole*, Diederichs ; 邦訳, 1994, 『西洋シンボル事典』 八坂書房, 小林頼子 (監訳)
- (1973) 1991, LURKER (M.), *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner ; 邦訳, 1988, 『聖書象徴事典』 人文書院, 池田紘一 (訳)
- 1974, HALL (J.), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper and Row ; 邦訳, 1988, 『西洋美術解説事典』 河出書房新社, 高階秀爾 (監), 高橋達史 ほか (訳)
- 2003, XAVIER(B.i.A.) (sous la direction de), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Presses universitaires de Rennes

d. キリスト教事典 (関連参考図書を含む)

- 1868, GLAIRE (L'abbé J.-B.), *Dictionnaire universel des sciences ecclésiastiques*, Poussielgue, 2 vols.
- 1890-1932, SOMMERVOGEL (C.), CARAYON (A.), *Bibliothèque de la compagnie de Jésus* ; 復刻版, 1998, Martino, 9 vols.
- 1903-72, VACANT (A.) et MANGENOT (E.) (sous la direction de) et AMANN (E.) (continué sous celle de), *Dictionnaire de théologie catholique*, Letouzey et ané, 33 vols.
- 1907-53, CABROL (F.) et LECLERQ (H.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et ané , 15 vols.
- 1916-36, BREMOND (H.), *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, ; 1971, A.Colin, 11 vols.
- 1932-95, VILLER (M.) (sous la direction de), *Dictionnaire de spiritualité*, Beauchesne, 17 vols.

1948-54, *Enciclopedia cattolica*, l'enciclopedia cattolica e per il libro cattorico, 12 vols.  
 (1957)1997, CROSS (F.L.), *The Oxford Dictionary of the Christien Church*, Oxford UP  
 (1963)1983, 『キリスト教大事典』 教文館  
 1988-1944, BÄUMER (R.), SCHEFFCZKY (L.), *Marienlexikon*, EOS, 6 vols.  
 1996, HILLERBRAND (H.J.) (ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Reformation*, Oxford UP, 4 vols.  
 1996-2009, 『新カトリック大事典』 研究社, 新カトリック大事典編纂委員会 (編), 全5巻  
 (1991) 2001, DENZINGER (H.), *Enchiridion symbolorum*, Dehoniane, a cura di HÜNERMANN (P.); (1954) 2002, *The Sources of Catholic Dogma*, Loreto, translated by DEFERRARI (R.J.); 1974, 『カトリック教会文書資料集』 エンデルレ書店, ジンマーマン (A.) (監), 浜寛五郎 (訳)  
 2002, PHILLIPPE (L.), *The Papacy an Encyclopedia*, Routledge, 3 vols.  
 2002, 『岩波キリスト教辞典』 岩波書店, 大貫隆 ほか (編)  
 2006, BUCHERGER (M.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Herder, 11 vols.

#### e. 語学辞典

1690, FURETIERE (A.) (compilé par), *Dictionnaire universel*, Arnout & Reinier leers, 3 vols.; 復刻版, 1978, Robert  
 1934, GAFFIOT (F.), *Dictionnaire illustré latin français*, Hachette  
 2002, ZINGARELLI (N.), *Lo Zingarelli 2001*, Zanichelli  
 1958, LITTRÉ (É.), *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard, Hachette, 7 vols.  
 1967, *Le nouveau petit Robert*, Robert  
 1977-, *Trésor de la langue française*, Gallimard, 16 vols.  
 (1933) 1989, *The Oxford English Dictionary*, Oxford UP, 20 vols.

#### f-1. 書誌学事典

1859-69, GRAESSE (J.G.T.), *Trésor de livres rares et précieux*, Rudolf Kuntze; 復刻版, 1993, Slatkine, 7 vols.  
 1860-65, BRUNET (J.-C.), *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Didot; 復刻版, 1999, Slatkine, 6 vols.

#### f-2. 図書館収蔵目録

1897-1981, *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, BnF, 251 vols.

## g. 美術全集

1835-71, ROBERT-DUMESNIL (A.P.F.), *Le peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes*, Gabriel Warea, Huzard ; 復刻版, 1967, F de Nobele, 6 vols.

1861-76, BLANC (C.), *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Renouard, 14 vols.

1854-70, BARTSCH (A.), *Le peintre graveur* ; 復刻版, (1920-22) 1982, B.De Graaf, 4 vols.

1939-, WEIGERT (R.-A.), *Inventaire du fonds français : Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, BnF, 17 vols.

1978-, *The Illustrated Bartch*, Abaris Books

1972-74, 『世界版画大系』 筑摩書房, アデマール (ジャン), 坂本満 (編), 全 10 卷

1993-97, 『世界美術大全集』 小学館, 全 24 卷

1993-, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Sound & Vision

1996-, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Sound & Vision

## h. その他の事典

1852-66, HOEFER (M.), *Nouvelle bibliographie générale*, Firmin Didot Frères, 46 vols.

1884, BONNAFFÉ (E.), *Dictionnaire des amateurs français au XVII<sup>e</sup> siècle*, A.Quantin ; 復刻版, 1998, The UB Back-in-Print

1990, BLUCHE (F.), *Dictionnaire du grand siècle*, Fayard

2004, MELLOTT (J.-D.), QUEVAL (É.), *Répertoire d'imprimeurs libraries*, BnF

## ②個別資料

### a. 西洋 17 世美術史を主とした概説書とその関連文献

1953, BLUNT (A.), *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Penguin Books, Coll, Pelican History of Art ; 1999, Yale UP, revised by BERESFORD (R.),

1958, WITTOKOWER (R.), *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Penguin Books ; 1982, Yale UP, revised by CONNORS (J.), MONTAGU (J.)

1963, CHÂTELET (A.), THUILLIER (J.), *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Skira

1986, GRIVEL (M.), *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Droz, Coll.Histoire et civilisation du livre, n°16.

1988, PARIS-MILAN : Expo. *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Grand Palais, Palazzo Reale, RMN, cat.par BREJON DE LAVERGNÉE (A.),

LOIR (S.)

1994, MÉROT (A.), *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard ; 1995, *French Painting in the Seventeenth Century*, Yale UP, Translated by BEAMISH(C.)

1996, MIGNOT (C.), RABREAU (D.), *Temps modernes XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, Coll.Histoire de l'art

1998, RICHEFORT(I.), *Peintre à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Imago, P.U.F.

2003, BLOIS. Expo. *Marie de Medicis : un gouvernement par les arts*, Château de Blois, Somogy, PACT (P.B.) (sous la direction de)

2003, FUMAROLI (M.) (sous la direction de), *Le siècle de Marie de Medicis*, actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) du collège de France, Orso

#### b. 17 世紀キリスト教美術に関する文献

1884, JOB (C. de), *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, E. Thorin,

1927, MÂLE(É.), « La clef des allégories peintes et sculptées », *Revue des deux mondes*, XXXIX, pp.106-129, 375-394

(1932)1984, MÂLE (É.), *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, A.Colin

(1939-42)1974, KNIPPING (J.B.), *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, B. de DeGraff, 2vols.

(1957) 2001, ZERI (F.), *Pittura e controriforma*, N. Pozza

1958, VANUXEM (J.), « Les Jésuites et la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle à Paris », *Revue des arts*, VIII, pp.85-91

1980(2000), FUMAROLI (M.), *L'âge de l'éloquence*, Droz

1992, SCAVIZZI (G.), *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, P. Lang

1996, GÖTTLER (C.), *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation*, P. von Zabern

2007, COUSINIÉ (F.), *Images et méditation au XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Rennes

2007, 木村三郎『ニコラ・ブッサンとイエズス会図像の研究』中央公論美術出版

2008, 若桑みどり『聖母像の到来』青土社

#### c. ラ・トゥールについての文献

(1673)1872, MAROLLES (M. de), *Le livre des peintres et graveurs*, Paul daffis, revue et annotée par DUPLESSIS (G.M.) ; 復刻版, 1973, Minkoff, p.47

1751, CALMET (A.), *Bibliothèque Lorraine*, A.Leseure ; 復刻版, 1971, Slatkine,p.947

1779, DURIVAL(N.L.), *Description de la Lorraine et Barrois*, La veuve Leclerc, t.II, p.79

- (1845-46) 1989, MÉRIMÉE (P.), *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France*, Adam Biro, présentée par AUZAS (P.-M.), p.146
- (1835-1852), 1904-1914, NAGLER (G.K.), « Tour, Claude du Mesnil de la », *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Verlags-, Buch- und Kunstdruckerei, t.XXI, p.240
- 1842, *Magasin Pittoresque*, p.293
- 1863, JOLY (A.), *Du Ménil-La-Tour, Peintre*, Nancy, A.Lepage
- (1853-60) 1924, MAUME (E.), *Recherches sue les ouvrages de Jacques Callot*, J.Frank's antiquariat, t.II. p.534
- 1870, LAROUSSE (P.), « Du Ménil La Tour », *Grand dictionnaire universel de XIX<sup>e</sup> siècle*, t.XI, p.1379
- 1882, LA CHAVIGNERIE (É.B.de) (commencé par), AUVRAY (L.) (continué par), *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Renouard, 2vols. ; 復刻版, 1977, Le livre a la carte, t.II, p.583
- 1883, *Catalogue du Musée de Nantes*, p.61
- 1897, TAINÉ (H.), *Carnets de voyage notes sur la province 1863-1865*, Hachette, pp.51-53
- 1915, VOSS (H.), « Georges du Mesnil de La Tour », *Archiv für Kunstgeschichte*, pp.121-123
- 1929, VOSS (H.), « La Tour, Georges du Mesnil de », *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t,XXII, p.422
- 1934, PARIS : Expo. *Les peintres de la réalité*, Musée de l'Orangerie, RMN, cat.par JAMOT (P.) et STERLING (C.), pp.57-80
- 1937, STERLING (C.), « A New Picture by Georges de La Tour », *BM*, July, pp.8-14
- 1938, STERLING (C.), « Tow New Paintings by Georges de La Tour », *BM*, May pp.203-209
- 1942, JAMOT (P.), *Georges de La Tour*, Floury
- 1948, PARISSET (F.-G.), *Georges de La Tour*, Laurens
- 1958, BOUGIER (A.), « Georges de La Tour et saint Pierre Fourier », *GBA*, Juillet-Aout, pp.51-62
- 1972, PARIS : Expo. *Georges de La Tour*, Orangerie des Tuileries, RMN, cat.par THUILLIER (J.) et ROSENBERG (P.)
- 1972, 田中英道『ラ・トゥール 夜の画家の作品世界』造形社
- 1972, ADHÉMAR (H.), « La Tour et les couvents lorrains », *GBA*, Octobre, pp.219-222
- 1973, CHOUX (J.), « Le miroir de la Madeleine chez Gerges de La Tour », *PL*, 54, pp.109-112
- 1973, THUILLIER (J.), *Tout l'oeuvre peint de Georges de La Tour*, Flammarion

- 1972, PICARD (R.), « L'unité spirituelle de Georges de La Tour », *GBA*, Octobre, pp.213-218
- 1973, GROSSMANN (F.), « Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition », *BM*, September, pp.576-583
- 1973, ROSENBERG (P.), L'EPINAY (F.M.), *Georges de La Tour: vie et œuvre*, Office du livre
- 1974, NICOLSON (B.), WRIGHT (C.), *Georges de La Tour*, Phaidon
- 1976, LARCAN (A.), « A propos du tableau de Georges de La Tour du musée Lorraine dit *La Femme à la Puce* », *PL*, pp.159-164
- 1976, ROSKILL (M.), « A Forgotten Artist Rediscovered : Georges de La Tour », *What is Art History*, New York, Harper & Low, pp.122-137 ; 邦訳・「忘れられていた画家の再発見—ジョルジュ・ド・ラ・トゥール」『美術史とはなにか』日貿出版社, pp.161-182, 中森義宗 (訳)
- 1987, CHONÉ (P.), « Georges de La Tour : à Lunéville (15 août 1641) », *PL*, pp.32-33
- 1991, CHONÉ (P.), *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1663)*, Paris, Klincksieck, pp.499-539
- 1991, REINBOLD (A.), *Georges de La Tour*, Fayard
- 1992, CHONÉ (P.), *L'atelier des nuits*, Press Universitaires de Nancy
- 1992, THUILLIER (J.), *Georges de La Tour*, Flammarion
- 1993, CHONÉ (P.), « Exégèse de la ténèbre et luminisme nocturne : les “nuits” Lorraines et leur contexte spirituelle », *Les signes de Dieu aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, pp.89-99
- 1994, REINBOLD (A.) (éd.), *Georges de La Tour ou la nuit traversée*, Actes du colloque organisé à Vic-sur-seille du 9 au 11 septembre 1993, Serpenoise
- 1995, THUILLIER (J.), *Sainte Jean-Baptiste dans le désert*, Serpenoise
- 1996, SYLVESTRE (M.), « La Tour, Georges de », *DA*, t.XVIII, pp.836-841
- 1996, CHONÉ (P.), *Georges de La Tour : un peintre lorraine au XVII<sup>e</sup> siècle*, Casteman
- 1996, CHONÉ (P.), « Pour une herméneutique du luminaire : la chandelle et la lampe dans les “Madeleine” de Georges de La Tour », *L'image de la Madeleine du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque de Fribourg (31 mai-2 juin 1990), GIRAUD (Y.) (publié par), pp.329-342
- 1996, CONISBEE (P.), *Georges de La Tour and His World*, Yale UP
- 1997, PARIS : Expo. *Georges de La Tour*, Grand Palais, RMN, cat.par CUZIN (J.-P.)
- 1997, CUZIN (J.-P.), SALMON (D.), *Georges de La Tour ; histoire d'une redécouverte*, RMN ; 2005, 『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 再発見された神秘の画家』創元社, 遠藤ゆかり (訳), 高橋明也 (監)



- 1999, FERTÉ (B.), *Georges de La Tour*, Gallimard ; 邦訳, 2005, 『夜の画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥール』 二玄社, 大野芳材 (訳)
- 2001, CHONÉ (P.), « L'académie de la nuit », *L'âge d'or du nocturne*, Gallimard, pp.17-61
- 2003, McCLINTOCK (S.), *The Iconography and Iconology of Georges de La Tour's Religious Paintings (1624-1650)*, The Edwin Mellen
- 2002, REINBOLD (A.), MARTIN (E.), « La Madeleine au miroir de Georges de La Tour deux versions nouvelles », *PL*, pp.51-56
- 2004, 平泉千枝「ジョルジュ・ド・ラ・トゥール作 《大工の聖ヨセフ》 —サンダルを履いた聖ヨゼフをめぐる一考察—」『美術史』通号 157, pp.150-166
- 2005, 『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール：光と闇の世界』国立西洋美術館, 読売新聞東京本社, カタログ執筆, 高橋明也, キュザン (ジャン=ピエール), 太田みき ほか (訳)
- 2011, MERLINI (V.) (ed.), *Georges de La Tour in Milan ; The Adoration of the Shepherds, Christ with Saint Joseph in the Carpenter's Shop*, Skira
- 2011, 平泉千枝「ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの「夜の絵画」について—そのテネブリスムの意味—」『鹿島美術研究』年報第 28 号別冊, pp.502-513
- 2013, VIC-SUR-SEILLE : Expo. *Sanit Jérôme & Georges de La Tour*, Musée départemental Georges de La Tour, IAC édition d'art, cat.par SALMON (D.)

#### d. ラ・トゥール以外の画家、版画家に関する個別文献

- 1666-85, FÉLIBIEN (A.), *ENTRETIENS SUR LES VIES ET LES OUVRAGES DES PLUS EXCELLENS PEINTRES ANCIENS ET MODERNS*, Pierre le Petit, Jean baptiste coignard ; 復刻版, 1972, Minkoff, 3 vols.
- 1753-64, DESCAMPS (M.J.B.), *LA VIE DES PEINTRES FRAMANDS ET HOLLANDOIS*, Paris, Jembert, 4vols ; 復刻版, 1972, Minkoff, 2 vols.
- (1924-29) 1969, LIEURE (J.), *Jacques Callot*, Collectors Editions, 8 vols.
- 1976, DORIVAL (B.), *Philippe de Champagne 1602-1674*, L. Laget, 2 vols.
- 1978, PARIS : Expo, *Les frères Le Nain*, Grand Palais, RMN, cat.par THUILLIER (J.)
- 1980, BOUSQUET (J.), *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, A.L.P.H.A.
- 1980, HUTCHEN (J.) , *Early German Artists*, Abaris, (The Illustrated Bartsch 8)
- 1982, PARIS : Expo, *La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*, Grand Palais, RMN, cat.par ROSENBERG (P.)
- (1987) 2000, MÉROT (A.), *Eustache Le Sueur, 1616-1655*, Arthena
- 1988, THUILLIER (J.), *Nicolas Poussin*, Fayard
- 1990, PARIS : Expo. *Vouet*, Grand Palais, RMN, cat.par THUILLIER (J.), etc.
- 1990, CAEN : Expo. *Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Musée des beaux-arts

de Caen, RMN, TAPIÉ (A.) ( sous la direction de)

1992, NANCY : Expo. *Jacques Callot 1592-1635*, Musée historique Lorraine, RMN, CHONÉ (P.) ( sous la direction de)

1992, BIENECK (D.), *Gerard Shegers 1591-1651*, Lingen

1996, LUIGETEN (G.) (ed.), *Hans von Aachem*, Sound & Vision Interactive, (The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700)

1997, SPEAR (R. E.), *The "Divine" Guido : Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, Yale UP

1998, RENNES : Expo. *Jacques Blanchard 1600-1638*, Musées des beaux-arts de Rennes, cat. par THUILLIER (J.)

2000, ROME : Expo. *Le dieu chaché les peintre du Grand siècle et la vision de dieu*, Académie de France à Rome, Luca, cat.par BONFAIT (O.), MAcGREGOR(N.)

2001, RENNES : Expo. *Jacques de Bellange*, Musée des beaux-arts de Rennes, cat.par THUILLIER (J.)

2006, THUILLIER(J.) *Jacques Stella ; 1596-1657*, Domoni

2006, LYON-TOULOUSE : Expo. *Jacques Stella (1596-1657)*, , Musée des beaux-arts de Lyon, Musée des Augustins, Somogy, cat.par LAVEISSIÈRE (S.), etc.

2006, RAMAIX(I.de.), *Raphael Sadeler I*, Ababis, (The Illusrated Bartsch 71)

2008, NANTES-BESANÇON : Expo. *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Musée des beaux-arts de Nantes, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, Hazan, cat.par BLANDINE (C.), etc.

#### e. マグダラのマリアについての文献

1968, BARDON (F.), « Le thème de la Madeleine pénitente an XVII<sup>e</sup> siècle en France » , *JWCI* , 31, pp.274-306

1979, BREJON DE LAVERGNÉE (B.), « La sainte Madeleine pénitente de Claude Mellan », *La revue du Louvre*, 5/6, pp.407-410

(1993) 2005, HASKINS (S.), *Mary Madeleine Myth and Metaphor*, Pimlico

1996, GIRAUD (Y.) (publié par), *L'image de la Madeleine du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque de Fribourg (31 mai-2 juin 1990), Universitaires Fribourg

1998, 『フランス文学の中の聖人像』国書刊行会, 西川宏人 (編)

1999, MONTANDON (A.) (éd.), *Marie Madeleine Figure mysthique dans la littérature et les arts*, Presses universitaires Blaise Pascal

2005, 岡田温司 『マグダラのマリア』中央公論新社, 中公新書

**f. ロレーヌの美術、歴史についての文献**

- 1751, CALMET (A.), *Bibliothèque Lorraine*, A.Leseure ; 復刻版, 1971, Slatkine  
1991, CABOURDIN (G.), *Les temps modernes. De la Renaissance à la guerre de Trente ans*, (Encyclopédie illustrée de la Lorraine), Presse universitaires de Nancy  
1991, CHONÉ (P.), *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633)*, Klincksieck  
1991, NANCY : Expo. *L'art en Lorraine au temps de Jaques Callot*, Musée des beaux-arts Nancy, RMN, cat.par THUILLIER (J.) etc.

**g. 寓意図像集 (エンブレム) についての文献**

- 1934, PRAZ (M.), *Studi sul concettismo*, R.Carabba ; 1964, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, The Warburg Institute ; 1964, Edizioni di storia e letteratura ; 邦訳・1998, 『綺想主義研究：バロックのエンブレム類典』ありな書房, 伊藤博明 (訳) ; 1999, 伊藤博明『エンブレム文献資料集』(M・プラーツ『奇綺主義研究』日本語版補遺), ありな書房  
(1967)1976, HENKEL (A.), SCHÖNE (A.), *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI, und XVII Jaherhunderts*, J.B.Metzlersche  
1990, SCHOLZ (B.F.),etc, *The European Emblem*, Brill  
1992, ADAMS(A.), HARPER(A.J.), *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe Tradition and Variety*, Brill  
1993, 辻茂 (研究代表者), 『東京芸術大学所蔵エンブレム本に関する美術史的研究』(平成2~4年度科学研究費補助金一般研究〔A〕研究成果報告書)  
1999, ADAMS (A.) etc., *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Droz  
1999, 『寓意の鏡－16・17世紀ヨーロッパの書物と挿絵－』, 慶應義塾図書館, カタログ執筆・監修, 松田隆美  
2005, DIMLER (G.R.), *The Jesuit Emblem Bibliography of Secondary Litterature with Select Commentary and Descriptions*, AMS  
2007, DIMLER (G.R.), *Studies in the Jesuit Emblem*, AMS  
2007, 伊藤博明, 『綺想の表象学：エンブレムへの招待』, ありな書房  
2008, DALY (P.M.), *Companion to Emblem Studies*, AMS ; 邦訳・『エンブレムの宇宙－西欧図像学の発展と精華』ありな書房, 伊藤博明ほか (訳)

**h. カラヴァッジョとカラヴァッジスムについての文献**

- 1672, BELLORI (G.P.), *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Mascardi ; 復刻版, 1980, Broude International ; 1976, a cura di BOREA (E.), G. Einaudi

1955, FRIEDLANDER (W.), *Caravaggio Studies*, Princeton UP ; 1972, Schocken  
 1967, OTTINO DELLA CHIESA (A.), *Tout l'oeuvre peint du Caravage*, Flammarion  
 1967, MOIR (A.), *The Italian Followers of Carravaggio*, Harvard UP, 2 vols.  
 (1971)1975, SPEAR (R. E), *Caravaggio and His Followers*, Harper & Row  
 1974, PARIS : Expo. *Valentin et les Caravagesques français*, RMN, cat. par CUZIN (J.-P.)  
 1987, 小林頼子「テリュブリュッヘンとカラヴァジスム」『美術史』通号 36, pp.17-36  
 1979, NICOLSON (B.), *The International Caravagesque Movement*, Phaidon ; 1989,  
 NICOLSON (B.), *Caravaggism in Europe*, revised and enlarged by VERTOVA (L.), U.  
 Allemandi, 3 vols.  
 2003, SYDNEY : Expo, *Darkness & Light : Caravaggio & his World*, Sydney, Art Gallery  
 of New South Wales  
 2004, 宮下規久朗『カラヴァッジョ』名古屋大学出版会  
 2010, CUZIN (J.-P.), *Figures de la réalité ; caravagesques français*, Hazan  
 2010, ZUCCARI (A.), *I Caravageschi*, Skira, 2 vols.  
 2011, FRANKLIN (D.), SCHÜTZE (S.), *Caravaggio & His Followers in Rome*, Yale UP  
 2012, BONFAIT (O.), *Après Caravage*, Hazan

#### i. 17 世紀のコレクター、財産目録についての文献

1911, GUIFFREY (J.-J.), « Tastement et inventaire après décès de André le Nostre et  
 autres documents le concernant », *BSHAF*, pp.217-282  
 1984, BERESFORD (R.), « Deux inventaires de Jacques Blanchard », *AAF*, XXVI,  
 pp.107-134  
 1985, MIGNOT (C.), « Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne un “curieux” parisien  
 oublié », *AAF*, XXVII, pp.71-86  
 1985, LEVI (H.), « L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu », *AAF*, XXVII,  
 pp.9-83.  
 1987, BREJON DE LAVERGNÉE (A.), *L'inventaire Le Brun de 1683, la collection des  
 tableaux de Louis XIV*, RMN  
 1994, SCHNAPPER (A.), *Curieux du grand siècle*, Flammarion

#### j. その他

1891, D'ALLEMAGNE (H.R.), *Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au  
 XIX<sup>e</sup> siècle*, Picard  
 1873, GUIFFREY (J.-J.), « Logements d'artistes au Louvre : Liste générale des brevets  
 de logement sous la Grande Galerie au Louvre », *NAAF*, pp.1-221  
 1939, HUARD (G.), « Les logements des artisans dans la Grande Galerie du Louvre sous

- Henri IV et Louis XIII», *BSHAF*, pp.18-36
- 1969-72, VOET (L.), *The Golden Compasses : A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam, Vangendt, 2 vols.
- 1976, HASKELL (F.), *Rediscoveries in Art*, Phaidon
- 1985, PARIS : Expo. *Richelieu et le monde de l'esprit*, Sorbonne, Chancellerie des Université de Paris et Académie Française, cat.par THUILLIER (J.), etc.
- 1987, MOEET (J.F.), « La Femme à la puce : the Textual Background of Seventeenth-Century Painted "flea-hunts" », *GBA*, Octobre, pp.99-103
- 2003, NEUMEISTER (M.), *Das Nachtstück mit kunstliche in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Inhof

## 謝辞

この論文は、平成 26 年度・学位取得（課程博士）にあたり、日本大学大学院芸術学研究科に提出した学位請求論文である。

論文の執筆にあたっては、博士前期課程入学以来一貫して、指導教授の木村三郎先生に親身なご指導をいただいた。木村先生には、美術史の基礎、論文執筆の作法、ドキュメンテーションの技術を基礎から叩き込まれた。大学院から本格的に美術史を始めた筆者にとっては、たいへん幸運な出会いであった。以下、同研究科の専任、並びに非常勤講師の方々への謝意を表したい。

明治大学名誉教授、森洋子先生からも、大学院入学以来長年にわたり多くのご指導を賜った。森先生と交わした数々の議論の中で、多くの研究に関するインスピレーションを得ることができた。論文執筆中も、「常に作品を制作する際の画家の目線を忘れずに絵画と向き合うこと」という先生のお言葉を常に思い出した。

博士課程入学以後は、慶應義塾大学名誉教授、鷺見洋一先生の授業に参加し、スタロバンスキーの *largesse* を通読したことがとても印象に残っている。オーソドックスな美術史学の方法論とは違った、国や時代を超えて普遍的に存在するものに光を当てようとする視点を知ったことは大きな喜びであった。東京大学名誉教授、藤田一美先生からはラテン語やキリスト教神学に関して多くの助言をいただいた。イメージとテキストの関係を研究テーマとする筆者にとっては、日本大学芸術学部教授、植月恵一郎先生のご意見もたいへん貴重なものであった。博士前期課程では、大西廣先生、坂本満先生、黒江光彦先生、眞田収一郎先生にお世話になった。

また、同研究科以外では、西洋 17 世紀絵画の専門家である、名古屋大学教授、栗田秀法先生、神戸大学准教授、宮下規久朗先生から、合宿や研究会にて厳しくも親身なご指導をいただいた。美術史を始めるきっかけをつくってくださった、慶應義塾大学講師、望月典子先生からも折に触れて励ましの言葉をいただいた。

また、博士論文審査の会場では、芸術学研究科の諸先生方にも貴重な意見を賜り大きな刺激となった。木村ゼミの先輩・後輩も、常に良き相談相手となってくれた。

以上、お世話になった皆様に心より感謝を申し上げます。

2015 年 2 月 秋元優季