

## ニコラ・プッサン作《キリストと姦淫の女》(1653年)についての覚書き

Some notes on *Christ and the Woman in Adultery* (1653) by Nicolas Poussin

栗田 秀法 *Hidenori Kurita*  
(美術学部)

## I ローマ帰還後のプッサン

## (1) ポール・フレアール・ド・シャントルーのための作品

1640年12月からの足掛け3年の短いパリ滞在を終え、ニコラ・プッサン(1594-1665)がローマに戻ったのは1642年11月5日のことであった。パリへの再帰国の約束もなされていたようだが、王室における最大の後ろ盾であった王室建造物局総監シュブレ・ド・ノワイエが翌年の春に失寵し、5月にはルイ13世が没するとその約束も実質を失った。

パリにおけるプッサンの最も重要な支援者は、シュブレの従弟のポール・フレアール・ド・シャントルーであった。1639年に《マナの収集》を入手したことに始まるシャントルーと画家との関係は、パリ滞在中により緊密なものとなった。プッサンがローマに戻った後も、まずはシャントルーのための作品を中心に制作が進んだ。帰国の翌年に描かれたのが《聖パウロの法悦》(Th.154)であった。次いで描かれたのが、1644年4月から制作が開始され1648年3月に完成した第二の「七つの秘蹟」連作である。

第一の「七つの秘蹟」は、教皇ウルバヌス八世の甥フランチェスコ・バルベリーニ枢機卿の秘書カッシアーノ・ダル・ポッツォのために1636年頃から1642年にかけて断続的に描かれたものである。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《七つの秘蹟の祭壇画》(1450年頃)において同時代の儀式が描かれたのとは異なり、原始キリスト教、初期教会の時代に行われたように、しかも七つの秘蹟を7枚に分けて描くという大胆な試みは、ダル・ポッツォの趣味、より広くは初期教父の著作や原初の儀式に立ち戻ろうとする対抗宗教改革を経た当時のカトリック教会の刷新の気運に応答するものであった。プッサンは7枚のタブローを描くに当たり、「洗礼」「聖体」「告解」「品級」については、秘蹟の原型となった新約聖書の事跡を、「婚姻」についてはマリア伝の物語を描いている。

図像的な定型や先例のない「終油」と「堅信」では、他のさまざまな主題や図像からモチーフを借りて新たにアド・ホックに画面を構成する必要があった。《終油》(Th.126)は、《ゲルマニクスの死》(Th.58)で既に経験した古代の石棺から借りた死の床の形式を踏まえて構想されたもので、初期教会の風習にならって臨終を迎えた男性が塗油される場面が描かれている。《堅信》(Th.127)では、やはり初期教会の風習にならって、復活祭のろうそくを灯して復活祭の前夜に行われた儀式が描かれている。建築空間についてはジャーク

モ・デッラ・ポルタによるローマのサンタナシオ・デイ・グレーキ聖堂の内部が利用され、司祭と助祭の表現にはドメニキーノの《聖ヒエロニムスの聖体拝受》(ヴァティカン絵画館)が参照されたことが指摘されている。プッサンがきわめて高く評価していたドメニキーノのこの作品は《終油》でも参考にされている。

シリーズ全体の中で始めの方に描かれたとされる《品級：天国の鍵の授与》(Th.128)では、明らかにラファエッロに基づくヴァティカンの同主題のタピスリーが下敷きにされている。ここでは、ラファエッロと異なって使徒たちをフリーズ状に配し、「最後の晩餐」の使徒たちのように、キリストの言葉に対する一人一人の反応を描き分けることに主眼が置かれている。アンニーバレ・カラッチの《聖ペトロに現れるキリスト》で示されたような、誇張された身振りの表現が意識されている。《告解：パリサイ人のシモンと食事をするキリスト》(Th.124)では、まずジュリオ・ロマーノに基づくマルカントニオ・ライモンディの同主題の版画を構想の出発点としつつ、古代の風習に従いトリクリニウム(横臥食卓)を導入している。トリクリニウムは16世紀後半のこの主題や最後の晩餐の挿絵などに導入されるようになっており、プッサンもそれを参考にしている。プッサンは、秘蹟シリーズの1枚であることを考慮して、キリストの顔をシモンと対峙させるのではなく、マルカントニオの版画と同じように、キリストはマグダラのマリアに向かって祝福の仕草をしている。《聖体：最後の晩餐》(Th.129)では、ラファエッロに基づくマルカントニオ・ライモンディの同主題の版画の厳格な構図を踏まえつつ、ここでもやはりトリクリニウムを導入している。感情表現に加え、ここでは射影幾何学の研究に基づいてなされた、三つの光源から複雑に投げかけられる影の表現に関心が払われている。パリ滞在中にようやく完成した、このシリーズ最後の《洗礼：キリストの洗礼》(Th.130)では、ラファエッロ工房のヴァティカンのロτζアの作例を下敷きにし、民衆の表現にはミケランジェロの《カッシナの戦い》が参照されている。さらに注目されるのは、プッサンは神の顕現に証言し反応する人々の表現に並々ならぬ関心を示していることである。こうしたモチーフの導入には北方の版画が着想を与えた可能性があるが<sup>(1)</sup>、《品級》のキリストと同じように、中央の人物が同じように天を示しており、プッサンが不可視の存在に払う敬意の大きさをうかがうことができる。また、背景は単なる幕ではなく、光り輝く雲の表現をはじめとして作品の意味内容を明瞭化するための配慮がなされている。

第一の連作とは異なり、ローマ帰還後の第二の連作には各作品の様式に統一性があり、プッサンはこの時期までにいわゆる荘重体(*maniera magnifica*)の作風を確立したことを示している。また、人物の類型もいっそう壮大になり、もはやヴァティカンのロτζアではなく、ヴァティカンのスタンツェヤ使徒言行録の事跡を描いたシステーナ礼拝堂の連作タピスリーに代表されるラファエッロの後期の作品世界が模範とされたことがわかる。人物の類型だけではなく、群像が生み出す荘厳な律動感も意識されている。そうした様式の統一性を確立するのに反比例して、主題の性格に応じて絵画世界を的確に描き分けるこ

とにプッサンは腐心するようになっており、後に触れる「旋法」の理論が1647年に披歴されるのと軌を一にしている。

プッサンは第二シリーズに取り組むに際して、対抗宗教改革の一環としてカトリック教会の正当性を証明する遺物を探索しようとする情熱に満ちた当時の考古学の成果として出版された、アントニオ・ボジオの『地下のローマ』(1632)やカエサル・バロニウスの『教会年代記』(1588-93)をはじめとするさまざまな典拠や資料・遺物を参照した。儀式の考古学的な再現にいっそう注意が払われ、初期教会における神の恩恵を授かるための儀式を救済のための範例にふさわしいものとして描き出している。とりわけ聖書等に原型のない《終油》と《堅信》がこのシリーズの最初に取り組みされたのは、新たな創意を案出するために画家がこの作品に傾けた熱意の大きさを物語っている。

プッサンの第一作の《終油》では、初期キリスト教時代の一信者の臨終の場面が想定されているだけだったが、第二作では、背景の壁にキリストのモノグラムが記された楯が掛けられ、初期教会における「キリスト教の戦士 (miles christianus)」の死の場面とすることで、画面に物語性が付与されている。また、真っ暗な室内の中で人々の様々な表情がろうそくの光で浮かび上がり、厳かな雰囲気の中に劇的な効果が生み出されている。

第二作の《堅信》にも物語性が付与されており、「元老院議員プデンスの改宗」が描かれている可能性が示唆されている。<sup>(2)</sup> 古代ローマの浴場を改造し、殉教者を祀るのに特別に荘厳されたカタコンベで行われた秘蹟が、ボージオの『地下のローマ』を参照して再構成されている。復活祭のろうそくが灯され、画面の奥には洗礼盤が配されている。latus clavus [元老院議員の印] を身に着けた元老院議員に白い祭服を着て秘蹟を取り行っているのは異教人の改宗者パウロで、ベトロの姿も画面右手に描き込まれている。ベルニーニがパリ滞在中に、この作品の前で「何という静けさ、何という敬虔さ」という感嘆の言葉を発したとされる作品である。

《聖体》(Th.164) は、《最後の晚餐》の1586年刊行のある版画に用いられた円形のトリクリニウムを援用した点に特色がある作品だが、ユダが席を離れる様を描くことでユダの裏切りの告知と聖体の秘蹟の二つの主題が巧みに重ね合わせられている。《告解》(Th.162) では、負の価値を喚起する色褪せた薄緑色の衣を着たシモンの姿が黒と赤の衣を着たキリストよりもむしろ黄色の衣を着たマグダラのマリアと対比されるようになっており、物語の内容と論点が一挙に可視的に明瞭になっている点は後の《ソロモンの審判》に通じる特徴として注目される。《品級》(Th.163) では、ラファエッロに基づくヴァティカンのタピスリーの表現世界を意識しつつ、人物配置は古代末期の「法の授与 (traditio legis)」の石棺から借りている。《洗礼》(Th.161) では、第1作以上に神の顕現をめぐるさまざまな反応が描き分けられている。キリストの右奥で洗礼を待つ人々と右手前の洗礼を終え神の顕現に反応を示す人とが対置され、右手前には、等しく神の顕現に反応しているが、機能としては専ら鑑賞者の関心を神の顕現に向け、その意味の省察へと促す、神々しい光を浴

びた人物が配されている。さらに、左奥には、キリストの洗礼をいぶかしげに見守るファリサイ人が、こちらには陰の中に配され右手前の群像と対比されている。ここで興味深いのは、人物の類型、構図の律動感などでラファエッロを強く意識しつつも、構図の出発点を別のところに求め、彼なりの主題解釈が独自の構図を生みだしていることである。

シャントルーの「七つの秘蹟」では、対抗宗教改革の理念に応答した当時の歴史学や考古学の成果を十分に取り入れ、信仰心を高め教化することが主眼とされていた。ベルニーニが1665年のパリ訪問の途上でシャントルー宅を訪問して《終油》を見たが、その際の様子を、シャントルーは、「私は作品を窓辺に置いた。騎士がよく見えるようにするためである。彼は立ったまましばらく眺めた後、よりよく見るために膝づき、眼鏡を何度も換えながら、一言も発せずその感動の色を見せた。しまいには立ち上がって口にしたのは、きわめて注意深く耳を傾け、何も言わずに出てきたあとで、その効果が心の中でも感じられる良い講話と同じ「効果」を作り出している、ということだった。」と報告しているが、これはプッサンの意図に正当に応答した反応といえるであろう。

## (2) ジャン・ポワンテルのための作品

プッサンはパリ滞在中に新たなフランス人顧客を獲得している。特に重要なのはリヨンとパリで絹の売買に関わった商人ジャック・スリジエとジャン・ポワンテルである。スリジエのコレクションには2点のフォキオンの風景画 (Th.176, 177)、《エステルとアハシュエロス王》(Th.212) などの作品が、ポワンテルのコレクションには《エリエゼルとリベカ》(Th.173) 《ソロモンの審判》(Th.183)、風景画では《蛇に殺される男のいる風景》(Th.178) 《ポリュフェモスのいる風景》(Th.182)、対作品の風景画《静穏》《嵐》(Th.199, 200) など、プッサンの代表作に数えられる作品があった。

とくにポワンテルには、「七つの秘蹟」の制作中に《ファラオの王冠を踏みつける幼いモーセ》(1645年、Th.156) と《川から救われるモーセ》(1647年、Th.169) を立て続けに制作した。特にパリに到着した後者の作品を見たシャントルーは嫉妬心をつのらせる。プッサンからシャントルーへの弁明の書簡が残っており、そこには次のような一節がある。

ポワンテル氏が所有している『ナイル河で見出されたモーセ』の絵が貴方に愛を吹き込んだからといって、そのことが、私がそれに貴方の絵にたいして以上の愛を注ぎ込んだことの証になるのでしょうか。貴方は、そうした効果の原因が主題の性質によるということがお分かりにならないのでしょうか。さらには貴方ご自身の気持ちによると、私が貴方のために扱っている主題 [品級の秘蹟] は、別のやり方で表現されねばならないのです。絵画のあらゆる技巧が存するのは、まさにこの点なのですが、貴方が私の作品にたいしてなされた判断が性急であったと申し上げても、わたしの厚かましさをお許しください。よく判断することは、その〔絵画という〕芸術において偉

大な理論と実践が相俟って所有されていなければ、きわめて難しいのです。われわれの欲望のみが判断を下してはならず、理性が行わなければなりません。(矢橋透訳)

そこで説得の手段として引き合いに出されたのが有名な「旋法」の理論で、古代ギリシアの音楽理論から用語を借りて、美德へと誘う荘重で厳格な主題にはドリア旋法、勇気を与える激しく勇ましいものにはフリギア旋法、憂愁に満ちたものにはリディア旋法、甘美なものにはヒポリディア旋法に従い描き分ける必要があると、述べている。

この頃の画家と注文者の濃密な関係を具体的な相で検証できる興味深い作例が《エリエゼルとリベカ》である。この作品の制作中にローマに滞在していたアンドレ・フェリビアンが次のように伝えている。

……、プッサンがリベカのタブローを制作した際、その意図はどのようなものであったのだろうか。その画想が彼に生じたとき、私はまだローマにいた。ガボ神父は、裁縫のさまざまな作業に取り掛かっている数人の若い娘の真中に聖母が座っているダイドのタブローをマザラン枢機卿に送っていた。このタブローで素晴らしいのは、高貴で優美な頭部の表情の多様さと、ガイドがもっていた美しい様式で描かれた心地よい衣装である。それを見たポワンテル氏はプッサンに手紙を送り、あの作品のように数人の娘で満たされた多様な美を見ることのできるタブローを描いてくれるとありがたいのだがと述べた。プッサンは、彼の友人を満足させるために聖書のこの箇所を選んだ。そこでは、父の羊の群れに水をやるために水を汲んでいたリベカにどのようにしてアブラハムの従僕が出会ったのか、その後彼女がきわめて誠実に彼に應對し、彼が自分のラクダに水を飲ませてもらった後に自分の主人がもたせた腕輪とイヤリングを彼女に贈ったことについて記されている。

またベローリは、次のような記述を残している。

ここには井戸端のリベカが表されている。イサクの嫁になることを運命づけられ、彼女はひとりの従者から金の腕飾りと他の高価な贈り物をささげられている。水を汲みにそこに集まった若い娘たちの中には、高価な贈り物に見とれて横を向き、しかも、壺がもう満杯なのに中身が溢れていることに気がつかずに手桶で壺に液体を注ぎ続けている女性がいる。その下で、片膝立ちのその仲間が、片手で壺をつかみ、もう一方の手で、水がこぼれてびしょびしょにならないように手桶を押さえている。

ところで、「エリエゼルとリベカ」の図像には二つの類型がある。一つはリベカがエリエゼルに水を与える場面で、もう一つはその後にエリエゼルがリベカに贈り物をする場面

である。作例としては最初の類型が圧倒的に多く、このプッサンの作品のような第二の類型が描かれることは少ない。プッサンの作品には準備素描が残っているが、そこでは伝統的な第一の類型が選ばれている。

ところで古代彫刻とラファエッロの理想美が際立つこの作品は、1668年1月の王立絵画彫刻アカデミーにおいてフィリップ・ド・シャンパーニュによって詳細な分析がなされたことが知られている。彼は、まず行為の表現、群像の配置、人物の表現、色、光と影の配分、という四つの側面からこの作品の分析を進め、プッサンに大きな賛辞を贈った。けれども、聖書においてその存在が明確に言及されているラクダがプッサンの作品では排除されていることについては典拠への忠実さに欠けるとし、徳は悪徳と比較されないとそれほど際立たず、影なしでは光を心地よく配分できないように、動物の醜さはかえって美しい人物の輝きを増大するであろうとした。プッサンは先述した準備素描においてもラクダを描いておらず、「心地よいタブローを制作すること」(フェリビアン)を主眼として構想したのであろうか、作品の雰囲気や損ないかねないラクダを早い段階から排除しようとしていたことが窺われる。またプッサンは、ポワンテルの期待に応答して、登場人物の姿態の美しさと人物の姿態の織り成すアラバスクの見事さが際立つレオン・ダヴァンの同主題の版画を意識していた。実際、両者には、頭上に水瓶を載せ、それを両手で支える女性、こちらに背を向け右下を見下ろす女性、隣り合って地面に腰を下ろす二人の娘などが共通する。

プッサンは完成作において、エリエゼルにリベカが水を与える最もよく描かれる場面ではなく、エリエゼルがリベカにイサクの嫁に選ばれたことを告げる場面が描かれる第二の類型に変更した。プッサンのリベカに似たポーズの主人公が登場する先例は珍しいが存在が知られている。<sup>3)</sup> このリベカのポーズは、受胎告知における「思慮(cognitatio)」の類型に相当するもので、この主題が「受胎告知」の予型であることを視覚的にも暗示することが可能になっている。またこの変更により、プッサンがしばしば描いた神の恩寵に恵まれた主人公が描かれることとなり、リベカの運命が大きく変わるペリペテアの劇的な瞬間をとらえること、さらに周囲の娘たちの嫉妬を含む一段と幅広い情念や心理の分析が可能になっている。プッサンはこの作品において、注文者の美しい女性の描かれた絵への期待に応えるとともに、エリエゼルのリベカへのお告げの瞬間を描くことできわめて劇的な表現を可能とし、かつ主題の寓意的な次元を視覚的に喚起することに成功している。

この《エリエゼルとリベカ》の翌年の1649年に描かれたのが《ソロモンの審判》である。ペローリによれば、プッサンが自分の最高の出来栄えと考えていた作品である。ペローリは、「列王記上」3章16-28節を典拠とするこの作品を次のように記述している。

玉座に座るソロモンは、青年のような顔立ちであるが、叡智と謹厳さにあふれている。生きている赤子を二人の母親に分けてやりなさいという合図を送っている。哀れなのは、本当の母親に自然にそうさせた恐れの子ぶりである。膝づいた彼女は両手を

広げて絶叫し、既に剣を振りかざして一撃を与えようとしている赤子の足をつかんだ男に対立し、彼を制止しようとしている。偽りの母親は手で生きた赤子を二つにするよう合図を送り、激しく我慢のならないポーズで自分の分け前を求めている。彼女の後ろでは、総督の一人が王の決定に驚き、彼の方を見ている。片手を袖から出した宦官が放心し当惑している。一人の女が顔をそむけ、恐怖のしぐさで手を突き上げている。もう一人の女は体を傾げ、この虐殺を悲しんでいる。

プッサンの作品の構図的な原型となったのは、指摘のあるように、ラファエッロ工房がヴァティカンのロτζアに制作した同主題の作品である。画面中央にはソロモン王が、画面左手の兵士に「生きている子を二つに裂き、一人に半分を、もう一人に他の半分を与えよ。」と命じている。前景には二人の母親が配され、その間に死んでしまった赤子が置かれている。画面右手の女性が本当の母親で、「王様、お願いします。この子を生かしたままこの人にあげてください。この子を絶対に殺さないでください」と訴えている。これに対して画面左手の偽りの母親は、「この子をわたしのものにも、この人のものにもしないで、裂いて分けてください」と両手を広げながら述べている。ここではどちらかといえば偽の母親の行為が強調されている。

向きを九十度変えてであるが、このラファエッロ工房の作品を下敷きにして制作された作品にルーベンスのものがある。ロτζアの作品と同じように、屈んだ母親が助命の嘆願をし、偽りの母親が立っている。けれども、ここでは先例作品と異なり本物の母親に行為が強調されている。

これに対してプッサンの作品では、二人の母親に関してロτζアの作品から大きな変更がなされていることに注目したい。両者の作品ともに、中央にソロモン王が配され、画面左手に兵士、前景に二人の母親という人物配置は共通している。しかしながら、ラファエッロ工房の作品では正しい母親が画面右手、偽りの母親が左手に配されているのに対して、プッサンの作品では逆に画面左手に正しい母親が、右手に偽りの母親が配置されている。王に嘆願する正しい母親の顔は陰になっているのに対して、兵士の方を向いて訴えかける偽りの母親の方には光が当たっている。その表情はル・ブランの示した「怒り」の情念表現とぴったり一致し、この女性が理性を失った存在であることが一目瞭然となっている。

ところでプッサンは、ヴァティカンのロτζアの同主題の作品を構想の出発点とした上で、システーナ礼拝堂のタピスリー《盲目になったエリマ》や《アナニアの死》にならって構図と個々の人物をより厳格で古典主義的に純化されたものとし、ヴァティカンの《ボルゴの火災》の劇的な緊迫感も強く意識するようになっていく。

そうした中でプッサンの作品には、ソロモン王の表現についてもラファエッロ工房の先例からの大きな変更がある。ロτζアの作品では、ソロモン王が兵士の方を向き、生きて

いる子供を二つに裂くように命じているところが描かれている。それに対してプッサンでは、ソロモン王は正面を向き、両手を命令するようにそれぞれ真つぐ伸ばしている。指摘のあるように、プッサンは命令の瞬間だけではなく、二人の母親の反応を見て「この子を生かしたまま、さきの女に与えよ。この子を殺してはならない。その女がこの子の母である。」と宣言する瞬間を重ね合わせている可能性がある。このソロモンの姿をベローリが「叡智と謹厳さにあふれている」としたが、これはこの挿話が「神の知恵が王のうちにあって、正しい裁きを行った」、と聖書で結論付けられているのと呼応して、ベッチュマンが指摘したように、正義の寓意のテーマが前景化している。一義的には通例の図像表現にならって「憐れみと怖れ」を鑑賞者に強く喚起する赤子が斬られる瞬間のペリペテイアの描写が提示されているのであるが、それと同時に、フュマロリが目にしたように、ソロモンは賢者として情念に囚われることなく神の言葉（ロゴス）を聞き取り身振りですそれを伝えるものとして、不動の威厳のある姿で描かれ、人々の情念に囚われた姿、とりわけ偽の母親の「怒り」の情念と対比されているのである。

プッサンの作品において「ソロモンの審判」の図像の定型的な表現からの逸脱として注目されるものの、その意義が必ずしも十分に説明されていないのが、肌が青ざめている偽りの母親が通例床に横たえられて表現される死んだ子供を既に小脇に抱えていることである。怒りの情念を体現するこの母親は身にまとう衣の色もくすんだ緑で、本当の母親の衣の明るい青と黄色と対比されている。すなわちプッサンの作品では、劇的な一瞬の光景の描写に加え、神の知恵による正しい裁きと偽りの訴えの対比が鑑賞者に効果的に了解されるように、ソロモンは神の声を聞き取る高貴な存在として、偽りの母親を怒りの情念に囚われた存在として描き出すのにふさわしい調整が施されているのである。その一環として偽りの母親に死んだ自分の子供を抱かせることにより、物語の結末、正義と虚偽の対比が一目瞭然に鑑賞者に伝わるように目論まれているのではなかろうか。登場人物の演劇的な描写に加え、鑑賞者の頭の中で寓意的な意味が生成、結実するようにモチーフや色彩が配置されているのである。

ここまで、ローマ帰国直後に描き始められたシャントルーのための「七つの秘蹟」と、その後にポワンテルのために描かれた《エリエゼルとリベカ》と《ソロモンの審判》についてやや詳しく見てきた。特に後者で顕著になったのは、物語表現と寓意的内容の喚起とが併存する意味構造の存在である。別のところで論じたように、こうした指向性がさらに発展した形で明確になったのが1652-3年頃に描かれた《コリオラヌス》(Th.203)であった。<sup>(4)</sup>

## II 《キリストと姦淫の女》における語りと寓意

プッサンは、1650年代前半に「使徒言行録」に取材した作品を相次いで制作した。現在ルーヴル美術館所蔵の《サフィラの死》(Th.210)とメトロポリタン美術館所蔵の《足萎えの男を治癒する聖ペトロと聖ヨハネ》(Th.216)がそれである。この二点は、古典主

義的な石造建築の立ち並ぶ《キリストと姦淫の女》(Th.207)とともに「タウンスケープ」、あるいは「石の風景」の作品としてひとつのグループにまとめられる。《サフィラ》と《足萎えの男》についてはすでに詳しく論じたことがあり<sup>(5)</sup>、ここでは残る1点の《姦淫の女》について分析を試みる。

### (1) 作品の概要

プッサンは1653年に造園家アンドレ・ル・ノートル(1613-1700)のために《姦淫の女》(fig.1)を描いた。<sup>(6)</sup> この作品を1665年にパリで実見したバルニーニは、「一定の年齢に達したら、引き際を知るべきだ。」とのコメントを残し、この作品に対して否定的な評価を下した。

しかしながら、大方の評価はそうではなく、例えばペローリは「ヨハネ福音書」8章に取材する本作品を特記すべきものとして次のような作品記述を残している。

キリストが姦淫の女に下した判断が、絵画の高貴な感覚により表現されている。不幸な女が主の足元で余りに苦吟に満ち、しかも慎ましやかに表されているので、この女は自分の罪に対して極刑を待っているように見える。キリストは彼女をファリサイ派の人に指差し、そのうちの一人は地面に書かれた文章を読むために身を傾けている。他の者たちは、ひそひそと話をしたり、当惑や怒りのあまりその場を立ち去ろうとしている。そこには、彼らの魂のみすぼらしさが等しく現れている。<sup>(7)</sup>



fig.1 ニコラ・プッサン《キリストと姦淫の女》1653年、ルーヴル美術館、パリ

### (2) 図像的伝統

「姦淫の女」の作例は多数存在しており、図像学的には大きく分けると四つの類型が存

する。<sup>(8)</sup>

第一の類型は、次の章句に相当するものである。

朝早く、再び神殿の境内に入られると、民衆が皆、御自分のところにやって来たので、座って教え始められた。そこへ、律法学者たちやファリサイ派の人々が、姦通の現場で捉えられた女を連れてきて、真中に立たせ、イエスに言った。「先生、この女は姦通をしているときに捕まりました。こういう女は石で打ち殺せと、モーセは律法の中で命じています。ところで、あなたはどうかお考えになりますか。」イエスを試して、訴える口実を得るために、こう言ったのである。(8:4-6)

この類型は作例の比較的多いもので、例えば油彩画ではグエルチーノのものが、版画ではロレンツォ・ロットに基づくマルク・デュヴァルの作品 (fig.2) などを典型的なものとして挙げるができる。この類型ではキリストを詰問する人物とキリストが対峙する場面がクローズアップされる場合が多い。艱難の女はキリストのもとに立ったまま引き連れてこられるのが定型で、レンブラントの作例は、女がキリストの前で屈みこんでいる点で図像学的に珍しい表現といえる。

次の第二の類型は、次の章句に相当する。

イエスはかがみこみ、指で地面に何かを書き始められた。(8:6)



fig.2 マルク・デュヴァル (ロレンツォ・ロットに基づく)《キリストと姦淫の女》(RD, V, p.58.1) 大英博物館

この類型の作例はきわめて多く、ブリューゲルに基づく版画やヴェーリクスの作例 (fig.3)、マトイス・メリアンの作例をその代表例として挙げておく。



fig.3 アントニウス・ヴィーリクス二世(ベルナルドス・パセルスに基づく)《キリストと姦淫の女》1572年頃(NH, Wierix, Book Illustrations pt.2,56.45)、大英博物館

第三の類型は、次の章句に従うものである。

しかし、彼らがしつこく問い続けるので、イエスは身を起こして言われた。「あなたたちの中で罪を犯したことの無い者が、まず、この女に石を投げなさい。」(8:7)

この類型の作例は比較的少なく、油彩画ではヴァランタンが、版画では『神殿における新約聖書の偉大な事績の図像集』(1572年頃)の一葉(fig.4)やフィリップ・ハレの版画(fig.5)などに事例を確認できる。地面に文字を書いていたイエスがそのまま顔を上げているため、屈んだ姿で描かれる。この後聖書には、「これを聞いた者は、年長者か



fig.4 ルーカス・ファン・ドゥーテカム(ヘラルト・ファン・フルーニンゲンに基づく)《キリストと姦淫の女》1572年頃(NH,Doetecum, pt.3,625)、大英博物館



fig.5 フィリップ・ハレ (A. ファン・ブロックラントに基づく)《キリストと姦淫の女》1577-79年頃 (NH, Philips Galle, pt. II, 163;TIB,56,.033:5)

ら始まって、一人また一人と、立ち去ってしまい、」という章句が続く。この人々が立ち去る表現は、figs.4、5のように、第三の類型にも表されるが、次の第四の類型にも表される。最後の第四の類型は、次の章句に従うものである。

イエスひとりと、真ん中にいた女が残った。イエスは、身を起して言われた。「婦人よ、あの人たちはどこにいるのか。だれもあなたを罪に定めなかったのか。」女が、「主よ、だれも」と言うと、イエスは言われた。「わたしもあなたを罪に定めない。行きなさい。これからは、もう罪を犯してはならない。」(8:9-11)

この類型の作例は少なく、ジュリオ・ロマーノの原画に基づくディアナ・スクルトーリの版画 (fig.6) やティントレットの作例が知られているくらいである。スクルトーリの作品では、第三の類型に見られたイエスの言葉に反応して人々がこの場を立ち去る場面が強調され、画面中央では他を圧するように描かれたイエスが女性に赦しのことばを発している。キリストが身体を外側に向け右手を伸ばしている姿勢は「婦人よ、あの人たちはどこにいるのか。」というイエスの言葉に対応しているように思われるが、周囲の人々がこの場面の前の「あなたたちの中で罪を犯したことの無い者が、まず、この女に石を投げなさい。」というイエスの言葉に回答して慌てるようにしてこの場を立ち去ろうとしている緊迫感がみなぎる場面と好対照をなしている。他方、キリストは振り返って顔を女の方に向け、「わたしもあなたを罪に定めない。行きなさい。これからは、もう罪を犯してはならない。」という言葉が発せられている。したがってこの版画では、厳密に言うと第三と第四の類型が巧みに接合されているということが出来る。なお、その場を立ち去る人々の反応に見出されるいささか誇張された身振りや表情に注目すると、このスクルトーリの版画



fig.6 ディアナ・スクルトーリ (ジュリオ・ロマーノに基づく)《キリストと姦淫の女》(TIB,31,4-I)、大英博物館

とプッサンの作品には全体の構想や様式に共通するものが見られ、この版画をプッサンのもっとも重要な着想源の一つとして提起しておきたい。

### (3) プッサンの特質

それではプッサンの作品の図像上の特色はどんなところにあるであろうか。

地面には既に文字が書かれているため当然ながら第一の類型ではない。キリストが仰げ反るターバンの男にはっきり言葉を発していることに加え、「ファリサイ派の人々は自分たちの悪意に恥じ入り、軽蔑と怒りに満ちたまま引き返している」(フェリビアン)など、人々がこの場を立ち去り始めているため、第三の類型に分類することができる。ただし、キリストが立っている点に関しては、第二、第三の類型ではキリストが立っている例はないといってよいのでプッサンに独自の点と言える。また、プッサンの作品において姦淫の女は身を屈め、「打ちひしがれ、ひどく苦しんだ表情でキリストの足元にいる」(フェリビアン)が、この女性は連行された後も立ったままで表現されることが通例なので、ここにもプッサンの独自性が見出される。それにより女性のへりくだった態度が際立っている。さらにキリストが地面に書いた文字を、周囲の人々が身を屈めて読む表現も珍しい表現である。これについてはフィリップ・ハレの同主題のある版画 (fig.5) に類例を見出すことができる。

スクルトーリの版画ではキリストが振り向くことによってファリサイの人々に言葉を発する場面と姦淫の女に話しかける場面の二つの場面が巧みに結び付けられていた。しかしながら、主人公にみなぎる劇的な所作という点ではいささか不十分さと違和感が残るものと言わざるを得ない。そういう理由もあったためか、プッサンは姦淫の女をキリストが話しかけるターバンを巻いた男の間に置くことで新たな試みの可能性を見出した。そのこと

によってキリストと姦淫の女にも造型的にも意味的にも密接な関連が生じ、スクルトーリの版画における二場面の統合をより自然な形で実現できるようになった。

既に述べたように、プッサンの作品ではスクルトーリの版画と同様にキリストを立たせたことに独自性がある。「ローマの執政官が審判を下すかのよう」(クルト・バット)と評されるように、プッサン自身の《ソロモンの審判》のソロモン王と比較しうる審判者としての性格が付与されている。「ソロモンの審判」との関連についていえば、ユスティン・グレーバーの『訴訟手続き』(1542)の扉絵の上部に「ソロモンの審判」と「キリストと姦淫の女」の主題が対して描かれていることに注目したい (fig.7)<sup>(9)</sup>。つまりこの二つの主題は法学の文脈では正義を表す物語とみなされているのである。プッサンの《ソロモンの審判》においても正義のテーマが強調されていたが、《姦淫の女》においても正義のテーマが前景化されているのだと考えられる。

加えてここでは、フェマロリが注目するように<sup>(10)</sup>、プッサンのキリストは、壇上に置かれることで特権化されているのではなく、周囲の様々な情念に囚われた人々との区別によってのみ王のような威厳を与えられ、しかも神の声(ロゴス)を聞き取る詩人となっている。この二人だけが周囲の混沌と対照的に動きのない姿勢をしている(プラント)点で、《ソロモンの審判》とは異なっている。ここでは「あなたたちの中で罪を犯したことの無い者が、まず、この女に石を投げなさい。」と言った瞬間の劇的な逆転(フリードレンダー)が描出されているのであるが、「姦淫の女に向けられた右手は、彼[キリスト]のみが付与できる贖いの雨を彼女に降り注ぎ」、「左手はファイリサイ派の人たちの諸情念を退け、悔悛する女性を守護している」(フェマロリ)ように、神の言葉(ロゴス)が身振りを通じて一瞬に伝達されている。

キリストと姦淫の女の左右には、それぞれ5人ずつ人物が配されている。画面左手の群像のうち、ターバンを被りくすんだ黄色の長衣を身につけたファイリサイ派の人々のひとりはやや仰け反り気味に立ち、キリストと対峙している。動揺のあまり血がたぎっているのかその右手には血管が浮き立っており、それと平行に配されたキリストの優美な右手と著



fig.7 ゼーバルト・ベーハム 《ソロモンの審判／キリストと姦淫の女》  
(Justinus Göbler, *Der Gerichtlich Process*……, Frankfurt, 1542)

しい対照をなしている。また、怒りに満ちた顔と天に向けられた左手は陰に沈み、光り輝くようなキリストの高貴さとの隔絶が際立っている。

他方、画面右手の群像のうち、二人の人物が地面に書かれた文字を注視している。左側の若い人物については、それが聖ヨハネであるとする解説が19世紀初頭に散見される。確かに容貌的にはプッサンの作品に登場する若き聖ヨハネと通じるものがあるが、彼が身につけるくすんだ緑の衣はプッサンにおいては負の価値をもった人物に使用される場合が多いため、聖ヨハネと解することはできないように思われる。地面に書きつけられた文字を動揺しつつ眺め、傍らにいる黄色の衣に人物とやり取りをしていると考える方が自然であろう。靈感に貫かれたかのような一直線に伸びたキリストの右手とこの人物の地面の文字を示す説明的な手の身振りとはあまりに異なっている。キリストの両側のその他の人物たちの誇張された身振りには平静を失った人物たちの内面の大きな動揺が感じられ、そこにもやはり中央のキリストの威厳に満ちた平静さとの相違がいつそう際立つように表現されている。

ところで、プッサンのこの絵には、観者が絵を読み解く中でこの主題の教訓的メッセージを視覚的に意識させるモチーフとして「遠景の画面中央の両手で子どもを抱く女性」(ヴィヨ)が挿入されている。この母子像は画面における役割は異なるが《エリコにおける盲人に治癒》においても登場していたものである(グラウトフ)。この女性には古来ほとんど注目が払われることはなく、言及されても重要な意味をもつとは理解されなかった。1838年のある作品記述では「遠景には別の女性がいるが、自分の存在がそのような議論のなかで場違いだと理解しているように思われる。」とされている。しかし、逆にいえばこの母子が律法学者たちやファリサイ派の人々とは次元を異にする存在であることを証しているのではなかろうか。この母子像に積極的な意味を見出して注目しはじめたのはベツチュマンが最初と言え<sup>(11)</sup>、キリストと姦淫の女の間に配されることで罪深い女と対照的な教訓的なメッセージを備えた者のように見えるとしている。姦淫の女がキリストに赦され、「もう罪を犯してはならない」という言葉にしたがい改心した後のこの女性の行く末でもあるように思われる。ウィルバーディングは、結婚の目的と子どもを作るための一夫一婦婚を思い起こさせる意図がここに見出されるとしている。<sup>(12)</sup> さらに、母子像はプッサンがこの時期に繰り返し描いた聖母子像とも交差し、ベツチュマンが言うように、救済史の帰結を呼び起こすものである。

この作品では姦淫の女を挟んでキリストとファリサイ派の人々の一人が対峙し、キリストは正義の審判者として「あなたたちの中で罪を犯したことはない者が、まず、この女に石を投げなさい。」という言葉を発するペリペティアの瞬間が描かれる。その後この女はキリストに赦されるが、絵を熟覧する者はその背後の画面中央に配された姦淫の女と対照をなす母子像に気がつく。この母子像は前景のドラマには全く関わりなく存在し、むしろ観者に向けて画中に織り込まれているようである。姦淫の女とこの母子像の対比の中でイ

エスの結末の言葉も鑑賞者の頭の中にこだまし、この主題が含意する道徳的なメッセージが具体的な相で理解されるようになるのである。ここでも、配置の新案による寓意の前景化の具体的な実例に立ち会っているのだといえよう。

### Ⅲ おわりに——プッサンの物語画の意味構造——

《キリストと姦淫の女》とほぼ同時代に描かれた《サフィラの死》(fig.8)においても、すでに注目されてきたように、中景の聖ペトロの右手の指先と重なる場所に小人物が描かれている。これもプッサンがこの作品で強調する道徳的なメッセージ伝達に大きな役割を果たしているもので、若干の補足をしておきたい。私有財産の供出をためらったアナニアとサフィラの行為は、テオドール・ハレの《七つの大罪》の版画 (fig.9) において「サフィラの死」が引き合いに出されているように、強欲 (avaritia) の悪徳に当たる。興味深いのは、中景には地面に座った物乞いに施しをしている人物が描かれていることである。前景と中景の前後方向には吝嗇と喜捨という対極をなす悪徳と美徳が対比され、愛徳、隣人愛のテーマが前景化している。前景ではペトロがサフィラの行為を断罪するペリペタイアの劇的な場面となっているが、前景の左右の対比の中でここでも正義の寓意のテーマが強調されているのである。《艱難の女》におけるキリストと異なりペトロは二段高い踊り場に立っており、これはペトロら使徒があくまで神への媒介者であるがわかる。事実使徒の一人は天を指している。

これらの二点より数年後の 1655 年に描かれた《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》(fig.10) では、前景と中景の小人物の対比ではなく、《階段の聖母》(1648 年、Th.172) で用いられた「天のきざはし (scala coelestis)」としての階段のシンボリズムが巧みに用いられている。画面左下には《サフィラの死》の中景に描かれた喜捨の行為が描かれている。



fig.8 ニコラ・プッサン 《サフィラの死》1652-4 年頃、ルーヴル美術館、パリ



fig.9 テオドール・ハレ《七つの大罪》1612-33年頃、大英博物館(1862,0712.301)



fig.10 ニコラ・プッサン《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》1655年、メトロポリタン美術館、ニューヨーク

階段状の踊り場ではペトロの奇跡が描かれ、地上的な美徳と神の奇跡が上下の序列のもとに対比されている。ヨハネは天を指さすことで奇跡の源泉が神に由来することを示している。ここでは信仰と救済のテーマが前景化していると考えられる。

プッサンの聖書に取材した物語画は、この《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》をひとつの区切りにして、ほとんど描かれなくなる。そうした中で最後の重要な作品として

注目されるのが《死せるキリストの嘆き》(1656-58年頃、Th.229)である。デューラーやラファエッロなど、同主題の過去の偉大なる先例との対話の中からキリストの死の意味の瞑想へといぎなう荘重で悲痛な感動的な作品が生み出されたのだが<sup>(13)</sup>、一連の作で見てきた物語叙述と寓意的な内容の緊張関係からの意味生成が目論まれているわけではない。

これまで行ってきた議論を踏まえて、最後にプッサンの物語画の、とりわけその意味構造の独自性についてまとめておきたい。プッサンの物語画のいくつかの作品では、パトスの世界とエートスの世界とがひとつの作品で同居し、絶妙な緊張関係の中で後者が前者の中に織り込まれていることが特筆される。図式化してみると次のようになる。

パトス	：情念	演劇性	物語の叙述（ヒストリア、ペリペテシア）
エートス	：道徳規範	教訓性	寓意の表象（アレゴリア）

プッサンの物語画では一義的には、ペリペテシアの瞬間を描く物語の叙述が主眼とされている。そこでは登場人物の情念の表現や演劇的な表現が問題となる。プッサンが独自ののは、エートスの次元を、直接図像と関わらないモチーフの導入や視覚的なレトリックによって巧みに観者に喚起していることである。もちろんその根底を貫いているのは神の言葉（ロゴス）の作用であった。《エルサレム落城》(1635年頃、Th.132)では画面左手前景に捕虜を差し出すモチーフが導入され、《マナの収集》(1637-39年、Th.135)においてもやはり画面左下隅に「ローマの慈愛」に関連するモチーフが導入されている。《コロラヌス》ではローマの女神が、《キリストと姦淫の女》では慈愛に満ちた母子像が、《サフィラの死》では喜捨をする人物が、《足萎えの男を癒す聖ペトロと聖ヨハネ》では階段のシンボリズムと喜捨の場面とが付加され、物語がはらむ寓意的な次元を視覚的に表象するために巧みに援用されているのである。プッサンはその意味で絵画というメディアのひとつの可能性を追求し、物語叙述と寓意的内容の表象とが同居し、詩学と倫理学が交錯する物語画の臨界で制作をしていたことがわかる。プッサンが鑑賞者に向かって理性を用いて絵を読み解くことを促したことはよく知られているが、そうした寓意的内容は鑑賞者が絵を観察する中でその脳内で意味が結実するものである。プッサンの物語画には鑑賞者の積極的な読み込みによって開かれる意味構造があるのであり、さらに言えば行為遂行的（パフォーマンス）な機能が大きな役割を果たしているのだと言えよう。

プッサンが最晩年には神話的風景画に傾倒したことはよく知られているが、そこでもまた、同様な絵画の構造が見出せるのではなからうか。例えば《バッコスの誕生》(1657年、Th.226)では、画面左手には天から届けられた幼子バッコスの姿が描かれているのとは対比的に、画面右手には死んだナルキッソスとエコーの姿が描かれている。これは当時の神話的な自然学へのプッサンの関心と関連づけられて、前景の左右における生と死、豊穡と不毛の対比により寓意的、哲学的な次元の意味内容が画面から立ち上がっていることがわか

る。このようなプッサンの物語画の意味構造で指摘した特質は、実際には晩年の風景画の世界にも妥当する構造であると予想されるが、これについては別の機会に詳しく論じてみることにしたい。

## 文献略号

Th.: Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, 1994.

NH: *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts, 1450-1700*, 1993.

RD: A. P. F. Robert- Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française : ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch*, 6vols., Paris, 1967 (1835-71).

TIB: Walter L. Strauss (general editor), *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978.

## 註

- (1) 拙稿「プッサン作《キリストの洗礼》をめぐって」『愛知県美術館研究紀要』2 (1995)、35-51頁、を参照のこと。
- (2) Charles Dempsey, "Poussin's "Sacrament of Confirmation", the scholarship of "Roma Sotterranea", and dal Pozzo's Museum Chartaceum", *Cassiano Dal Pozzo : atti del seminario internazionale di studi / a cura di Francesco Solinas*. Istituto Universitario "Suor Orsola Benincasa", Napoli ; Università di Roma "La Sapienza". - Roma : De Luca, 1989, pp. 247-261.
- (3) 拙稿「ニコラ・プッサンの《エリエゼルとリベカ》——構図の生成過程をめぐる2,3の覚書き——」『美学美術史研究論集』13 (1995)、52-72頁、を参照のこと。
- (4) 拙稿「プッサンの物語画の意味構造——《コリオラヌス》をめぐって——」『美学美術史研究論集』22 (2007)、15-31頁。
- (5) 拙稿「ニコラ・プッサン作《サフィラの死》——フィリップ・ハレの版画との関連をめぐって」『美術史における軌跡と波紋』中央公論美術出版、1996年、331-353頁；「ニコラ・プッサンの視覚的源泉に関する基礎的研究——1640年代を中心に」『鹿島美術研究』年報13号別冊 (1996)、391-403頁。
- (6) Anthony Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin : a critical catalogue*, London, 1966, no.76 ; *Nicolas Poussin : 1594-1665 / par Pierre Rosenberg pour les peintures et par Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg pour les dessins*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, no.214 ; *Nicolas Poussin : 1594-1665 / Richard Verdi*. With an essay by Pierre Rosenberg, London, Royal Academy of Arts, 1995, no.76.
- (7) Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672 (reprint, A Forni), p.452.
- (8) 「キリストと姦淫の女」の図像については、次の文献を参照のこと。Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2vols., Freiburg im Breisgau, 1926-1928, vol.1, pp.394-395 ; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3vols., Paris, 1955-58 (Kraus Reprint), 3vols., Paris, vol.2, pp.324-325 ; Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5vols., Gütersloh, 1968, vol.1, pp.169-170; Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8vols., Rome, 2004 (1968-76), vol.1, pp.581-582 ; A.Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3vols, Budapest, 1974, vol.1, pp.314-319.

- (9) Justin Göbler, *Der Gerichtlich Prozeß. Auß geschribenen Rechten, und nach gemeynem im Heyligen Reich Teutscher Nation gebrauch und ubung*, Frankfurt, 1542. Cf. Kirchbaum, *op.cit.* vol.2, p.137.
- (10) Marc Fumaroli, « Muta Eloquentia : la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1982, pp. 29-48, esp.p.44.
- (11) Oskar Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Munich, 1982, p.91.
- (12) Cf. Erick Wilberding, *History and Prophecy: Selected Problems in the Religious Paintings of Nicolas Poussin*, N.Y.U. Ph.D, 1997, pp.328-337.
- (13) 栗田秀法他編『プッサンとラファエッロ——借用と創造の秘密』愛知県美術館／足利市立美術館、1999年、90-93頁、を参照のこと。

(本稿は、平成 21-22 年度本学研究助成の研究成果の一部である。)