

ジャン＝バティスト・ジュヴネ『キリストの十字架降下』 (ルーヴル美術館蔵)をめぐって

大野 芳材

<要旨>

ジャン＝バティスト・ジュヴネが、ルイ・ル・グラン広場のカプチン会の求めで、『キリストの十字架降下』を描いたのは1697年のことであった。キリストの生涯で磔刑に続くこの場面は、すでに9世紀以来の図像の歴史が知られている。そのなかで16世紀半ばのダニエーレ・ダ・ヴォルテッラの劇的表現は、以後の図像に多大な影響を与えた。宗教的混乱の終結後の活発な布教活動を背景に、ジュヴネに先立つフランスの画家たちも、このイタリア人画家とルーベンスのアントウェルペン大聖堂にある絵画から、強い靈感を受けつつ制作した。

シャルル・ル・ブランがリヨンのカルメル会のために描いた『十字架降下』は両者を範に仰ぎつつ力強い表現を志向する一方、フランス古典主義絵画の体系化を計った画家にふさわしい特徴を併せもっている。ジュヴネはル・ブランから重要な要素を借用しつつ、いっそう劇的な内容の作品を生み出した。優美で軽妙な絵画へと趣味が移行行くなかで、プッサンの伝統を受け継ぐ宗教画家としてのジュヴネの資質を、この絵画は明らかにする。

キーワード：ジャン＝バティスト・ジュヴネ、古典主義、十字架降下

Keyword: Jean-Baptiste Jouvenet, Classicism, Deposition

はじめに

改装なったルーヴル美術館で、フランスの17世紀絵画から18世紀絵画の展示場へと移るつなぎの間の部屋で、ジャン＝バティスト・ジュヴネの『キリストの十字架降下(以下、十字架降下と略す)』(図1、ルーヴル美術館)を見たのは、もう10年以上も前のことである。敬虔な宗教感情と力強い表現によって、古典主義絵画の伝統は尽き果てたと思っていた時代に、プッサンの伝統がいまだに脈々と息づいていることを、その絵画は教えてくれた。そのとき以来、ジュヴネという画家は、ひそかに気になる存在となった。

ジュヴネが『十字架降下』を描いたのは、1697年のことであった。ルイ14世の治世も親政開始以来30余年が過ぎ、王立絵画・彫刻アカデミー(以下、美術アカデミーと略す)の柱石として、フランス古典主義絵画の体系化に力を尽くしたシャルル・ル・ブランもすでに世を去って7年が経過していた。ル・ブランの好敵手として、その亡き後に美術アカデミー院長をはじめ絵画界の要職を一身に継承したピエール・ミニャールも、1695年に80余年の生涯を終えている。したがってこの絵画作品は、フランス美術が新たな段階を迎えようとする時期に、新しい

世代の画家によって制作されたといえる。もっとも、新しい世代といってもジュヴネはすでに50歳を過ぎており、画家にとっては成熟期の作品ということができる。

ジュヴネに関しては、アントワヌ・シュナッペルの浩瀚な研究書¹⁾があり、以下の論述はそれにおおいに導かれつつ、古典主義美術からロココ美術への移行期に制作されたこの絵画をめぐって、「十字架降下」という図像をジュヴネの作品を最終の目標として考えることにしたい。

I 画家略歴

まず、ジャン＝バティスト・ジュヴネの生涯を、シュナッペルの研究を参照して、簡単にたどっておきたい。彼は1644年5月1日、フランスの北都ルーアンのサン＝ロー教会堂で洗礼を受けた。父のローランは画家で、プッサンが郷里レザンドリーに隣接するこの都市で学んだといわれているノエル・ジュヴネは、ジャンの祖父に当たる²⁾。ジュヴネ家はイタリアの出身で、16世紀半ばにリヨンを経由してルーアンに居を定めたと思われる。ジュヴネ家の人々は、ジャンやローランやノエルなどの限られた名前を付けたので、資料の上でしばしば混乱が起きている。

ルーアンは織物業の中心地として経済的な繁栄をほこり、芸術活動もけっして等閑にされたわけではない。フランス演劇の父と称されるピエール・コルネイユや、時代が下って19世紀になってからのギュスターヴ・フロベールやギー・ド・モーパッサンなどこの都市ゆかりの文学者の名は、豊かな文化伝統の水脈を明らかにする。一方、この都市には1507年に画家・彫刻家組合が設けられてはいるが、ジュヴネの青年期になっても内実は職人としての意識が支配的で、創造的雰囲気には乏しかったようである。そのことは1710年の同組織の規約が、創設当時のものを何ら変更せずに引き継いでいる点に歴然としている。パリではすでに美術アカデミーを中心に、イタリア・ルネサンスに範を仰いだ芸術家像が追求されていたことを考えると、中世の伝統のなかに置かれたルーアンの停滞した芸術環境が浮かび上がる。ジュヴネの青年期には、ピエール・ル・テリエ(1614-1680後)やアドリアン・サケスペ(1629-1692)という、パリで学びルーアンで活躍し声望を集めた画家もいたが、因習に囚われたこの都市の絵画環境は、創造の才に恵まれた画家の卵にとっては、けっして居心地のよいものではなかったと想像される³⁾。例えば、ル・テリエの下で学んだジャック・レストゥーが、1681年にカーンで著わした『絵画の改革』⁴⁾は、その題名にもかかわらず、17世紀半ばの絵画理論に忠実であるといわれ、旧風が支配する状況を明らかにしている。ルーアンはパリとは織物産業を通じて密接な通商関係があり、美術をめぐる首都の先進的な雰囲気は十分に届いていたはずである。太陽王のもとで繁栄を続けるパリの魅力はいわずもがな、伝え聞く芸術家たちが颯爽と活躍する様子は、才能に恵まれ野心を抱く若い画家たちを首都へと惹きつけたにちがいない。また後に詳しく見るように、ローラン・ド・ラ・イールがルーアンのカプチン会のために『十字架降下』を描くなど、現実にはパリの最新の美術に接する機会もあったのである⁵⁾。

1658年にルーアンの画家・彫刻家組合の親方となったジャン・ジュヴネが、パリに赴いたのは1661年のことだった。この時期はフランス美術史上、新時代を切り拓いていくうえできわめて重要な時期に相当し、画家たちの活動は以前にもまして活気を呈し始めていた。この年、マザランの歿後に王は親政を開始し、シャルル・ル・ブランは美術アカデミーの事実上の統率者として、縦横に活躍を始めたからである。ル・ブランが若き国王の認知をえて信頼を獲得する契機となったのは、この前の年にさかのぼる。当時、財務卿フーケの城館ヴォー＝ル＝ヴィコントで室内装飾に携わっていたル・ブランに、アレクサンドロス大王の歴史的業績に想を得た作品が依頼されたのである。彼は戦勝者の慈悲ある態度を示す逸話をテーマとして、『アレクサンドロス大王の前のペルシアの王妃たち』を選び、翌年に完成した作品を見た王は賞讃を惜しまなかった。歴史上の王の英雄的行為や道徳的な振る舞いに現実の国王の姿を重ね合わせることによって、君主を遠まわしに礼讃するというけっして新しくはない構想で、大望に満ちた王の歓心をくすぐったといえようか。後の巨大な4点の「アレクサンドロス大王」連作は、その重要な産物である。その後、ル・ブランはルーヴル宮の「アポロンのギャラリー」の装飾をまかされ、フーケの失脚後はコルベールの強力な庇護を受けて、王立ゴブラン製作所監督(1663)、国王首席画家および国王の絵画・素描の総監督(1664)など、美術界の要職を次々と占めた。1663年には自らの理念を強く反映させた美術アカデミーの規約改正を行って同組織を再編する一方、太陽王の野心を卓抜な意匠のもとに視覚化した王宮の一連の装飾事業を指揮して、その理念の実制作のうえでの展開と浸透を図ったのである⁶⁾。若きジュヴネは、彼が率いるメンバーの一員として、サン＝ジェルマン＝アン＝レー宮殿(1669)、テュイルリー宮殿(1669-1671)、ヴェルサイユ宮殿の「マルスの間」(1671-1674、1678)などの王宮の装飾に携わった。その間、1673年にはパリのノートル＝ダム大聖堂のための「メ(May)」⁷⁾で『中風病みの治癒』を描き、1674年には美術アカデミー準会員、翌年に『エステルとアハシュエロス』によって正会員となっている。ジュヴネにとって、1670年代はル・ブランの荘重華麗な表現を学びつつ、一方でプッサンの厳格な古典主義を手本としながら、自己の表現を鍛錬し形成する時期となった。

1680年頃からは、財務総監ロベール邸(1679-1680)、サン＝プアージュ侯爵邸(1683-1684)、コンティ親王邸(1687-1689)などの個人の邸宅の装飾をはじめ、トリアノン(1688-1689)やカルトゥージオ会(1689)、カプチン会(1690)などのための絵画制作を行った。こうした重要な制作の依頼は、ル・ブランの薫陶を受けた次代を担う画家のひとりとして、ジュヴネがシャルル・ド・ラ・フォス(1636-1716)やアントワヌ・コワペル(1661-1722)とともに認知されたことの証である。1694年にはレンヌに旅行し、同地の諸教会堂のほかブルターニュの高等法院のための室内装飾の依頼を受け、現地およびパリに帰った後にそれらを完成させた。そこには首都で声明のある芸術家を呼び寄せて制作を委嘱する地方にまで広がった芸術熱、大芸術家を招聘することによって文化の成熟を誇るという風を認めることができるかもしれない。それは首都への優れた芸術家の集中を物語っている。

晩年のルイ14世の趣味を反映したマルリーやムードンなどの田園のなかの小さな城館のために、ジュヴネが神話画を描くのもこの時期のことである。1699年のサロンには9点⁸⁾、1704年

のサロンには17点の作品を出品し⁹⁾、1705年には美術アカデミーの院長に就任した。翌年にはパリのサン=マルタン=デ=シャン教会堂のために、4点の大作を制作し設置した¹⁰⁾。アンヴァリッド教会堂のドーム(1703-1704)やヴェルサイユ宮殿の礼拝堂(1709)の装飾には、ラ・フォスやアントワヌ・コワペルらとともに参加している。

1693年に最初の中風の発作に襲われた画家は、20年後に右手が不自由になる。70歳を迎えようという画家は、左手で制作を続けるが、自作のレプリカの制作が目立つようになり、1717年3月9日に亡くなった。

このようにジュヴネの生涯を概観してみたとき、彼は当時の第一流の画家の例にもれず歴史画、つまり古代ギリシア・ローマ文学とキリスト教のテーマを描くことにもっぱら精力を傾けたことが理解される。さらに、『医師レイモン・フィノの肖像』(1704、ルーヴル美術館)などの肖像画にも、精緻な観察を特徴とする数々の傑作を残した。風景画や静物画や風俗画には、現存する作品や当時の資料から判断する限りは手を染めなかったようで、そのことも当時の歴史画家には一般的なことであった。王宮の装飾では、ラ・フォスやアントワヌ・コワペルなどの他の画家と分担して神話的主題を取り上げたが、彼の資質は、17世紀末からフランスの絵画界で主流となりつつあった艶やかな神話の場面を、愛くるしい女神たちを登場させて可憐に表現することには向いていなかったように思われる。厳肅壮大な宗教画にこそ、彼の個性は伸び伸びとあっという自由で、豊かな創意とともに発揮されたように考えられるのである。

「ジュヴネの名声を今日にまでもたらした作品は、1695年から1707年までの間に制作された」¹¹⁾と言われたように、『十字架降下』は彼の声望が揺るぎのないものとなり、ル・ブラン亡き後の世代を代表する宗教画家としての地位を確立した時期の絵画作品なのである。

Ⅱ 「十字架降下」の系譜——初期から17世紀北方絵画まで

4人の福音書記者は、いずれもキリストの屍が十字架から下ろされる場面について記しているが、異同も少なくはない。一例をあげると、「十字架降下」図でほとんど例外がないほど重要な役割を演じるアリマタヤのヨセフとニコデモのうち、全ての福音書記者は前者には触れているが、後者について述べているのはただ『ヨハネ福音書』ばかりなのである。問題のジュヴネの作品の検討の前に、まず「十字架降下」図の沿革を、ルイ・レオの浩瀚な『キリスト教美術の図像』を参照して、簡単にたどっておきたい¹²⁾。

レオはエミール・マールに拠って、この図像は9世紀のビザンチンで成立したという¹³⁾。そこに登場する人物は、死せるキリストと、ピラトに申し出てその遺骸をもらい受けたアリマタヤのヨセフ、彼を助けたニコデモの3人だけで、すでに初期の作例から上記のふたりは主要人物として登場している。この言わば祖型が展開し17世紀の図像の原点ともいえる表現が見られるのは、10世紀に彩色挿図が描かれた、フィレンツェにあるギリシア語写本とされる。このビザンチン系の表現では、ニコデモはキリストの左手から釘を抜き、一方、アリマタヤのヨセ

フは主の身体を支えている。聖母は優しさと敬慕が一体となったような仕草で、ヴェールで覆った手で我が子に触れその身体に唇を寄せる。聖ヨハネは身じろぎもせずに手で顔を覆うという、古代風の身振りで哀しみを表わしている。この基本形に時とともに新しい要素が加わり、委曲を尽くした創意とともに洗練を重ねていった。西欧でも10世紀には聖母が亡き我が子の両手を両腕でしっかりと抱き締めるといった劇的な描写が見られ、上記のビザンチンの写本とは、聖母が手をヴェールで覆っていない点のみが異なる。

さらに後になると、キリストの足を熱烈に抱くマグダラのマリアの登場、キリストの亡骸を十字架から下ろすために、アリマタヤのヨセフとニコデモを助成する人物の数の増加など、図像はいっそう劇的性格を強めるようになった。そこには偽ボナヴェントゥーラなどの著作や、聖史劇などの影響が見られるという。例えば13世紀の聖史劇では、福音書の記述に拠れば、年齢においても富においても勝るアリマタヤのヨセフに、ニコデモは「ヨセフ様、あなたは年上なのですから主の頭を持って下さい。私は足を持ちますから」¹⁴⁾と述べ、それを契機としてふたりの図像上の特徴が明確にされた。人物表現の変容とともに、十字架の丈の高さの変遷も注目される。当初は十字架はさほど高くはなかったがそれが高くなるに従い、十字架からキリストを下ろす人物の数を増やす一因となり、人物の仕草も劇的な要素が強調されるようになったからである。

ジュヴェネ以前の「十字架降下」図のなかから、ルネサンス初期のイタリアと北方の作品をひとつずつ組上に上げてこの図像の表現の在りようを見て、ジュヴェネの表現に直接おおきく関わりがあった17世紀の北方の二作品の要点を簡潔に検討して、問題の作品へと論を進めることにしたい。

最初に考えたいのはフラ・アンジェリコの『十字架降下』(図2)である。この作品は現在フィレンツェのサン=マルコ美術館にあるが、もとは同地のサンタ=トリニタ教会堂のストロツィ礼拝堂の大祭壇画として描かれた¹⁵⁾。当初、注文主パツァ・ストロツィはアンジェリコの師と考えられているロレンツォ・モナコに依頼したが、モナコは周囲の飾り枠に入れる絵の制作を始めた後に死去したために、アンジェリコが引き継いだ。完成は1437-1440年頃とされる。画面中央で正面向きに立てられた十字架に、そのT字型に平行になるように二本の梯子が地面に垂直に置かれる。それらの格子の図柄と、キリストの身体を下ろす人物たちの大地に直交する姿勢が生み出す堅牢な枠組みの中で、両手を広げた死せるキリストの形姿は十字架のかたちを反復しつつ、微妙に屈曲した姿態がかつて生命あるものの骸であることを強く印象づける。亡骸を大地を踏みしめて受け取るふたりの人物のうち、若い男は輪光のあることから聖ヨハネであろう。画面左側には両手を堅く組み合わせて悲しみに耐える聖母を中心に、遺骸の足に口づけるマグダラのマリアなど聖女たちの一団が円陣状に表わされている。画面右側で荊の冠と釘を持った男は注文主パツァ・ストロツィ、その前で十字架に向かって跪くのは、16歳で亡くなった彼の息子といわれる。アリマタヤのヨセフとニコデモは、梯子にあって遺骸の両腕を支えるふたりの老年と成年の男であろう。

アンジェリコは10世紀に見られる基本形を踏襲しながら、市民社会の成熟に伴う自然主義的傾向の進展を反映して、いくつかの斬新な試みを行っている。まずキリストをめぐる人物を寄進者をはじめとして大幅に増やし、神聖な宗教的儀式に立ち会うかのような効果を生んでいる点である。さらに地面は、あたかも主の復活を暗示するかのように咲き誇る花々に覆われ、高くそびえる木々は青々とした葉を茂らせる。背景にはエルサレムの名のもとに、画家が住んだ都市の景観がのびやかに展開する。磔刑のさいに太陽が隠れて闇が四囲を覆ったという、福音書記者たちの記述となんと隔たっていることだろう。衣服の金の刺繍に見られる典雅華麗な貴族趣味や精緻な写実的描写、清新な色彩表現など、ロレンツォ・モナコ譲りの国際ゴシック様式を継承しながら、聖書の物語を15世紀初めのフィレンツェを舞台に描くという過去と現在の接続という大胆な試みが特筆される。

ほぼ同じ時期、正確に言うと1435-1438年頃に制作されたロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『十字架降下』(図3)は、アンジェリコの作品と鋭い対照をなしている¹⁶⁾。もともとこの祭壇画は、ブリュッセル東方のルーヴァン市の石弓組合が城壁外聖母教会堂の組合付属の礼拝堂のために制作を依頼したもので、後に1548年頃にネーデルラント総督マリー・ド・オンゲリーが入手し、さらに後にマリーの甥のスペイン国王フェリペ2世の手に渡り、1939年以来プラド美術館の所蔵となった。十字架の上の部分画面上部に凸型に突き出る不規則な四角形の横長の画面に、十字架から下ろされるキリストを中心に、その死を悼む人々が参集する。救世主の亡骸の背中を支えるアリマタヤのヨセフ、その脚を持つニコデモ、その傍らで身体をよじって悲しみを表わすマグダラのマリア、気を失って地面に崩れ折れそうな聖母とその身体を支える聖ヨハネなど、すべての登場人物は凍りついたかのように透明な哀しみをたたえている。背景には金地が施されているために空間は浅く閉ざされて、鑑賞者の視線は前景に展開する場面に集中させられる。仔細に見れば、地面には石くれが転がり草花が生え、しゃれこうべがゴルゴタの丘を暗示している。興味を惹くのは、キリストのポーズと聖母マリアのそれとの相似で、わずかにマリアの右手が上を向いていることが、生ある存在であることを示している。この表現は、聖母は受難と贖罪をキリストと共有するという、中世神学に基づくという。

登場人物たちの纏う衣服の赤や青の色は、金地を背景にいつそうの光彩を放ち、衣服の模様や衣文、生命の弊えたキリストや人々のそれぞれの個性を反映した悲しみの表情、これらの精密の限りを尽くした表現には、北方絵画特有の写実への強い志向を認めることができる。そのことが、マグダラのマリアに典型的に見られる不自然な誇張、あるいは様式化された身振りといわば共振して、画面を深く厳粛な哀しみに覆い尽くしている。金地のもたらす効果によって、舞台は時空を越えた普遍性、さらに言えば聖性を獲得することになり、アンジェリコの作品がもつ現実世界との交響は、ここには見るできない。

こうした相違にも関わらず、これらふたつの作品は、キリストの亡骸の降下という光景を、十字架を中心としてシンメトリカルに、劇的な動勢を抑制した古典的な画面構成のなかに表わすという共通性を有している。ルネサンス初期、イコンというよりも人間的なキリスト像の探求が推し進められていくなかで、両者は規範となる表現となったのである。

「十字架降下」の図像史上、一転機を告げる作品となったのは、ダニエーレ・ダ・ヴォルテッラ(1509頃-1566)がローマのトリニタ・デイ・モンティ教会堂のオルシーニ礼拝堂のために制作したフレスコの祭壇画(図4)とされる。宗教改革後にさかんに制作されるようになったキリストの死を題材にした作品の、いわば基本型である。ヴォルテッラはミケランジェロの弟子で、師がシスティーナ礼拝堂に描いた『最後の審判』の裸体像に、「卑猥な部分は覆うべきだ」という勅令で手を加えたために、「ブラゲットーネ(大きな猿股)」と渾名された。1541年末に注文を受け1545年頃に完成された現在は損傷がはなはだしいこの祭壇画を、私は実見したことがないので複製図版から判断するしかない¹⁷⁾。フリードバーグは、色彩は画家の生地の実験画家ロッソ・フィオレンティーノに負っているという¹⁸⁾。しかし図版からも、強烈な劇的效果への画家の強い意欲を確認することはできる。それを可能にしているのは、まずミケランジェロの影響の顕著な彫塑的で重々しい存在感がある人物像である。十字架が高くなったためにキリストを下ろす人物の数は増え、十字架の前後左右から遺骸を抱えるために、背中を向けて思い切り身体をねじる人物が登場する点も、力動を生むおおきな要素となっている。十字架の手前の画面前景では、気を失った聖母マリアを介抱し驚き嘆く聖女たちが、雄弁な身振りで登場する。彼女たちは、フラ・アンジェリコのいささか取り澄ましたような聖女たちや、ウェイデンの哀しみを押し殺したような聖女たちに比べて、はるかに人間的で率直な感情を発露している。

17世紀に制作された『十字架降下』を考察した研究者は、誰しもがヴォルテッラの絵画を、この主題を扱うバロック美術にとって決定的とも言える役割を果たしたと記している。情念の演出や演劇的な構成に興味を抱いた画家たちにとって、それは確かに格好の手本であったにちがいない。

ルーベンスがイタリアから帰国してまもなく、アントウェルペンの射手組合によって大聖堂内の組合の祭壇を飾る目的で依頼された三連祭壇画の中央パネルは、まさにヴォルテッラの図像を踏襲発展させたものである。バロック美術の巨匠は、これに先立ち同市のシント・ワルブルグ教会堂に『十字架昇架』(図5)の三連祭壇画を描き、それはこの教会堂の19世紀初頭の解体前に大聖堂に移され、今日に至っている。問題の『十字架降下』(図6)は1612年に完成され、両翼はその2年後に絵筆が置かれた¹⁹⁾。

ルーベンスの初期に特徴的な劇的描写は、先に描かれた『十字架昇架』にいつそう充実した様が見られる。テーマに応じて、画家は相応の表現を選択したにちがいない。『十字架降下』では、深い闇の中でスポットライトのような照明を浴びた9人の人物たちは、対角線上に配置されてはいるが、それぞれの身振りは節度を持って抑制されている。ヴォルテッラが遺骸を下ろす人々を、短縮法を駆使して十字架を取り囲むように表現して緊張感に富んだ迫真的な空間を創造したのに比べると、ルーベンスは十字架の横木上の人物のひとりを、空中遊泳をしているかのように片脚を梯子から外して思い切り後方へと伸ばして表わしているのを別にすれば、概して浮彫りを見るような印象を生み出している。聖女たちもヴォルテッラに比べると、哀しみの劇的描写は押さえられている。しかしながら、ルーベンスはイタリア画家に靈感を仰ぎつつも、ひとつの創意ある表現を生み出した。それは、死せるキリストの表現である²⁰⁾。ヴォル

テッラは、まるで椅子に腰をおろしているかのように肅然と救世主を描くことで、激しい身振りを示す周囲の人々との対比を通じて、その厳然とした死を表わし、キリストが人の子でなく神の子であることを示す。一方、ルーベンスは左腕を掴まれたキリストの身体を、力なく十字架にぶら下がったかのように表現する。片足を大地に、もう片足を椅子にかけて救世主の身体を受け取る聖ヨハネと、その左足を優しく掴むマグダラのマリアの、ふたりの堂々とした体軀の描写は、遺骸の衰弱した様子をいっそう引き立てる。ここにはヴォルテッラに見られるやがて復活する救世主の威厳はなく、疲れきって弱々しく死んだひとりの人間がいる。

やや時を経て、レンブラントの手になる、現在ミュンヘンのアルテ・ピナコテークに収蔵される『十字架降下』(図7)は、オラニエ・ナッソー州の総督フレデリック・ヘンドリックの書記官コンスタンティン・ハイエンスが、総督のために注文した「キリストの受難」6連作のひとつとして構想された作品である²¹⁾。右腕を抱えられた身体の力のない生命の抜け殻のような描写は、このオランダの画家がフランドルのバロックの巨匠の作品を意識していたことを強く推測させる。しかし、十字架を中景に置き、場面を静かに見つめる豪華な衣装からアリマタヤのヨセフと思われる老人を前景に配置する構成、キリストの屍に強烈な光線を集め、周囲を暗い闇で閉ざす明暗の効果の演出、こうしたことにレンブラントの天性の演劇的資質がうかがえる。鑑賞者は興行きのある舞台上、自らの視線を前景の老人の視線に重ね、聖劇に立ち会っているかのような錯覚を覚えてキリストの苦しみを我がことのように感じるのである。

こうした北方のふたりの巨匠の作品は、フランスの画家にとって、イタリアの作例とともに、深遠な啓示となったのである。

Ⅲ ジュヴネとフランス17世紀の『十字架降下』

アンリ4世の登場とそれに続くナントの王令による宗教的内乱の一応の決着は、フランス国内に新たな教団の結成や移植などをみて、活発な布教活動をもたらした。上智大学中世思想研究所が編訳・監修した『キリスト教史』の第6巻には、その輪郭が示されている²²⁾。ユグノーは信仰の自由を認められたものの、イエズス会やカルトゥジオ会をはじめとする新旧教団によるカトリック再興の活発な活動が、17世紀のフランスの宗教生活を色濃く染め上げている。カトリック改革では、聖体崇拜や聖心崇拜などキリスト中心主義に沿った信仰生活が実践された²³⁾。それはキリストの生涯を主題にした作品を、数多く生み出す要因ともなった。ジュヴネに先立つフランスの作例として、ふたりの画家の『十字架降下』をまず取り上げることにはしたい。

ひとつは、現在ルーアン美術館に所蔵されるローラン・ド・ラ・イールの絵画(図8)で、本来ルーアンのカプチン会のために制作され、ジュヴネも青年期に見知っていたであろう。ラ・イールが亡くなる前年の1655年に描いたものだが、この大作の依頼の経緯は明らかでない。しかし近年の修復の結果、画面左下に紋章が現われ、それをもとに法服貴族ピエール・フェルメネル2世の注文になると推測されている²⁴⁾。暗雲が広がる青空に十字架が高々とそびえ、右手

の釘が抜かれるキリストの身体を、アリマタヤのヨセフが大地をしっかりと踏みしめて受け止める。ラ・イールは画面右上から左下に向かう対角線上にキリストの亡骸を配し、十字架も画面と平行になることを避けて動勢や緊迫感の演出を心がけている。彼は版画や複製を通じて、ダニエーレ・ダ・ヴォルテッラやルーベンスの作品を知っていた可能性が指摘されており²⁵⁾、これらの影響をそこに見ることができよう。自ら光を発するかのような白い身体 of キリストは、ルーベンス以上にヴォルテッラの描く威厳あふれるキリストを想起させる。しかし、この画面を支配しているのは、両者に見られる観者の感覚を揺さぶるような劇的効果ではない。十字架に立掛けられた三本の梯子が形作るピラミッド状の角錐、地面に直立する十字架とアリマタヤのヨセフ、作業に没頭する男たちの淡々とした様子、一所に集まって悲歎する聖女たちの抑制された身振り、これらが間然することなく一体となって、静謐で肅然とした舞台を生み出している。それはキリストの受肉と受難という神秘の瞑想へと、観者の想念を導くという、当時のフランス的靈性の発露だとローザンベールとテュイリエは述べている²⁶⁾。

ラ・イールから20余年後、ル・ブランが描いた絵画が二番目に取り上げたい作品(図9、レンヌ美術館)である。高さが5.5メートル近くもあるこの大作は、ヴィルロワ元帥によってリヨンのカルメル会の同家の礼拝堂のために注文されたことがわかっている²⁷⁾。多数残る習作から、ル・ブランの入念な構想と丹精がわかる。彼が当時ヴェルサイユ宮の鏡の間の装飾に忙殺されていたことを考えると、その熱心さはなおいっそう際立ったものとなろう。完成されるや大きな讃辞に包まれて、時の王室建造物局総監ルヴォワは、この絵画をヴェルサイユ宮の礼拝堂に設置するため購入し、そのために画家はカルメル会のためにあらためてレプリカを制作させなくてはならなかった。パリのサン＝トノレ街のドミニコ会、著名な美術愛好家クレキ元帥のためにもレプリカが制作されたことから、その高い評判がわかる。ル・ブランがルーベンスを手本にしたことは、種々の点から確認される。画面に平行に置いた十字架、キリストの亡骸を十字架の横木の上で下ろす手助けをするふたりの男の仕草など、いくつも両者に共通する点を数えることができる。確かに全体の構想には、フランドルの巨匠の色濃い投影が見られる。しかし、すでに「情念の表現について」の講演を1668年に行い²⁸⁾、1678年にコルベール臨席のもとでそれを再び講演した画家にいかにも似つかわしく、各人物の表情の描写は精緻を極めていゝる。意表をつかれるのは、両手を広げて前方に突き出したマグダラのマリアの表情で、深い悲しみに沈み嘆く他の聖女たちとは対照的に、まるで法悦のような表情をたたえている(図10)。復活した救世主が最初に自らの前に現われるのを確信しているかのようなその表情が、実際はどのような根拠に基づくのか、神学的な理由に基づくものか、あるいは救世主の死という悲劇の前にした人々の種々の情念を自説に従って開陳しようとしたものか、憶測をいろいろと並べることができるのみである。ここでは、このようなマグダラのマリアの描写は、きわめて珍しいという事実を指摘するに留めておきたい。

ル・ブランのもうひとつの大きな創意は、十字架を高くしたために遺骸を地面に立って支える人物がいなくなったことにある。暗闇の中で光に包まれたキリストは、十字架の中段に宙吊りにされるが、梯子にのって背をかがめた男がその重みをしっかりと受け止める(図11)。短縮

法を駆使して表わされたこの男が、下方への激しい動きをせき止め跳ね返す支点となって、バロックの力強い動きに替わる、緊張感を含みつつ均整の取れた古典的な構図のいわば蝶番のような役を果たしている。深い闇のなかで、聖骸布の白や人々が纏う衣服の赤や青や黄が、死せるキリストの血の気の失せた身体を引き立て、それがあたかもあらゆる色彩を飲み込んでしまうかのような強力な凝着の場になっている。「ルーベンスの作品をフランス語に翻訳した」²⁹⁾と評されたように、激情や激しい動作を知的で抑制した構成に仕上げている点は、フランス古典主義絵画のひとつの頂点を形作る。

ジャン=バティスト・ジュヴネは、これらのフランス内外の先例に学びながら、ルイ=ル=グラン広場のカプチン会の主祭壇画として注文された『十字架降下』を描いた。1697年8月に設置され、現在はルーヴル美術館に展示されている。

アンリ4世が建造したヴァンドーム館を購入したルイ14世は、「ヨーロッパ随一の広大で壮麗な公共広場」³⁰⁾を建設するために地域の再開発を企て、そのためにこの地に1605年から存在したカプチン会の修道院はいったん取り壊され、1686年に再建が始まり2年後に完成した。ジュヴネはこの教団の新礼拝堂のために、1690年に『聖オウィディウスの殉教』(グルノーブル美術館)を描いており、あらためて主祭壇画の注文を受けたことは、教団の高い評価を物語る。

一見してヴォルテッラに震源を持つ図像の系譜に立つことが明らかな作品で、研究史の上では、上記のルーベンスとル・ブランの絵画との関連から論じられてきた。そうしたなかにおいて、ジュヴネの作品はルーベンスの当の作品以上に、『十字架昇架』に近いというシュナッペルの見解は、もっと注目されるべきであろう³¹⁾。

誰しもこの作品を前にしたとき、その激しい運動感に圧倒される。十字架を正面から描くことを避けて、大画面の中央に平面を鋭く穿つかのように斜めに置いたことが一因である。ルーアンに生まれた画家は、修業時代や帰郷のうちにラ・イールの絵画を見知っていたにちがいない、このような十字架の描写にその影響を認めることもけっして強引とはいえない。しかし、両者には類似以上に大きな隔たりを感じるのも事実である。一例を挙げれば、ジュヴネは「アティシスムの画家」³²⁾とは異なり、背景を黄昏時のように暗くして、スポットライトを浴びせたように、中心となる光景を浮かび上がらせる。その強烈な緊迫感は、簡潔典雅な表現の対極にある。フランドルの巨匠の『十字架昇架』との関連を、そこに見るシュナッペルの見解は、その点で正しい。さらに彼の述べる通り、人物の配置にもシント・ワルブルグ教会堂の作品との類縁性が、確かに感じられる。ジュヴネは十字架を中心にした円環上に人物を配し、前景にアリマタヤのヨセフと聖ヨハネが、聖骸布を広げる様を表わした。それまでの「降下」図には類例の思い当たらないこの人物の布置は、あるいは画面前景で十字架を立ち上げるルーベンスの男たちから思いついたものだろうか。

一方、キリストの亡骸を十字架から下ろす男たちには、ル・ブランの『十字架降下』との強い関連が指摘できる。ジュヴネもル・ブラン同様に、地上から直接に亡骸を受け取る男の替わりに、梯子にのってそれを背中で支える男を登場させた(図12)。この男の存在だけからも、わが

画家が偉大な先人の絵画から靈感を汲み取ったのは明白である。しかしながら、ジュヴネはこのモチーフを借用しつつも、それを鮮やかに変容させた。ほぼ正面を向いて肩を水平にしたポーズを、左肩を下に落としたものに替えたのである。そのわずかばかりの変更が、画面を一変するかのような効果をもたらした。つまり、亡骸は男の肩から下に滑り落ちるような動きを生み、そのために梯子にのったふたりの男と地上に立つひとりの男に、たじろいだような切迫感が生まれているのである。そのほうに目を向けたアリマタヤのヨセフは、亡骸を受け取るべく慌てて聖骸布を広げるかのような緊張した表情を見せる。キリストのポーズにしても、これまで取り上げてきたいかなる「降下」図とも異なっており、ジュヴネは前かがみの姿勢から身体を後ろに反らせたキリストという斬新なイメージを創出した。生の尽き果てた姿として痛々しく、今しも地上に崩れ落ちそうな繊弱なはかなさを醸し出している。さらに輝かしく光を浴びた身体に対して、顔が影のなかに沈んで明瞭に見えなくなっている点も興味深い(図13)。これまで取り上げてきた絵画でも、ル・ブランのように光源との関係で顔の一部を暗く表わした例はあるが、ジュヴネのように首から上をすっぽりと闇の中に沈めたものはない。

ここで思い出されるのがフィリップ・ド・シャンパーニュがティツィアーノの『キリストの埋葬』(図14)を取り上げた、1667年6月の美術アカデミーでの講演である³³⁾。かつては敬し讃えるべき美しさに輝いていたものの、今やその失せてしまったキリストの死顔は、深い闇の中に描くべきことを説いているのである。当時、国王のコレクションにあり現在はルーヴル美術館に所蔵されるこの作品では、実際キリストの上半身は濃い影のなかにある。シャンパーニュはブリュッセル出身で、郷里で絵画を学んだ後に1620年にパリに出て活躍した。1640年代からはジャンセニスムと深い関わりを持ちながら宗教画や肖像画を残し、フランス古典主義絵画の一面を代表する存在になった³⁴⁾。1671年6月には、再びティツィアーノの『聖母子と聖アグネスと福音書記者聖ヨハネ』(ディジョン美術館)について講演し、人体造型についてはプロポーションや精確なデッサンの点から批判的だが、見事な色彩表現には讃辞を呈している³⁵⁾。シャンパーニュをやがて美術アカデミーを舞台に華々しく繰り上げられる色彩論争において、色彩派のひとりに括することはできないが、彼の講演が論争のいわば露払いの役割をはからずも果たしたことは確かであり、ルーベンスと同じ風土で育った彼は、色彩への生来の関心を生涯持ち続けた。1690年のル・ブランの死を決定的要因として、色彩派が勝利を取めた流れのなかで、ジュヴネもその一党として制作を行ったことをあらためて確認したい。ジュヴネが美術アカデミーの正会員となったのは1675年のことだが、1668年のローマ賞コンクールには参加していることから³⁶⁾、シャンパーニュの講演を見知っていた可能性はある。強いてその点に固執しなくとも、出版物を通して、あるいは美術アカデミーの会合における講演の再読によって、その言説に触れる機会はあったであろうし、色彩派の勝利とともにティツィアーノに向き合うなかで、直接に靈感を汲み取ったことも充分にありうることである³⁷⁾。救世主の影に覆われた顔の表現には、ヴェネツィア派の巨匠の影響が、強く予測されるのである。

もうひとつ表現について注目したいのは、キリストの苦難を観者に想起させる、聖骸布の前の釘や、息を引き取る直前に海綿に含ませて飲ませようとした「酸い葡萄酒」を入れた器などの

描写である。写実への強い意志は、パリのサン=マルタン=デ=シャン教会堂の身廊に設置すべく描いた『奇跡の漁り』(1706年、ルーヴル美術館)の魚を描くために、わざわざ港町ディエップまで出かけたという逸話を連想させ、1704年のサロンに出品された『医師レイモン・フィノの肖像』のような肖像画の傑作を貫く鋭い視線に通じている³⁸⁾。

しかしながら、この『十字架降下』の十字架を中心とした構図の、古典的な特質にも気が付かないわけにはいかない。個々のモチーフを大きなピラミッド型に纏め上げた構成は、その内部に激しい動勢を含んでいても、全体として統一のとれた安定感を生んでいる。そのことは「キリスト伝」で降下の次の出来事を描いた『亡骸の受取』(図15)にいっそう明らかである。1708年の年記をもつこの絵画は、枢機卿ブイヨンによってポントワーズのサン=マクルー教会堂に寄進されたと考えられている³⁹⁾。十字架の足下で悲傷する聖女たちの前で、黙々と亡骸を聖骸布にくるむアリマタヤのヨセフと福音書記者聖ヨハネの姿が、降下に続くシーンを見るようで、両者の強い連続性を生んでいる。適確な感情表現、抑制された身振り、劇的でありながら簡潔で安定した画面構成など、『十字架降下』以上に古典的特徴を備えている。この絵画を、王立バレエ団監督ピエール・ド・ボシャンが1687年頃から所有し、フランソワ・ショヴォーが版画化したプッサンの同主題の作品(図16、エルミタージュ美術館)⁴⁰⁾と関連付けて論じるのは、牽強附会の謗りを免れまい。しかし、ジュヴネがプッサンに傾倒していたことは美術アカデミー入会作品の構成からも明らかであり⁴¹⁾、問題の作品の十字架の下部のみをクローズアップして表現する大胆な構成は、プッサンの作品から着想した可能性も否定できない。

色彩派の勝利の後、ヴェネツィア派やルーベンスなどの北方美術がもてはやされるなかで、ジュヴネとともにル・ブラン後の美術の牽引者のひとりとなったアントワヌ・コワペルは、リシュリュー公の依頼で1692年に『十字架上のキリストの死』(図17、トロント、個人蔵)を描いた。この絵画を取り上げることで、ジュヴネのフランス絵画史に占める位置がより明確になるように思われる。ゴルゴタの丘での処刑の場面を主題にしたこの絵画は、コワペルがルーベンスの強い影響を受けていた時期の制作と考えられている。光の劇的効果の巧みな導入、色彩の調和ある表現はバロック美術の大家に学んだ成果であろうし、人物の生彩ある表情の描写は、ジュヴネ以上にル・ブランの『情念の表現』に忠実である⁴²⁾。しかし、作品の鍵となる場面を中景に置いた構成は、壮大さや劇的緊迫感の表出には遠い。テーマの相違を勘案しても、ジュヴネにこの点ではるかに及ばない。コワペルは細身の優雅な女性像を得意にして、艶やかな神話画でその資質を充分に開花させ、ロココ美術の先駆者のひとりとなった。

このように見てくると、ルイ14世の治世晩年の趣味の変遷のなかで、プッサンとル・ブランを導きとして、ルーベンスを鮮やかなまでに吸収自得した画家としてのジュヴネの姿が浮かび上がる。ロココ美術への批判を強めるなかで、ディドロが1763年の『サロン』でジュヴネに讃辞を送ったのは、まさにこうした特質を讃えてのことだった⁴³⁾。

ナントの王令が廃され、旧教の種々の教団の活動があらためて活気を呈し始めた時期に制作されたジュヴネの『十字架降下』は、すでに流行の背後に取り残されようとしていたフランス美術の古典主義の正統な後継者の手になる作品といえるのである。

終わりに

ニコラ・プッサンは、「絵画における新しさとはおもに主題にあるのではなく、新しい優れた構成と感情表現とにある」と述べた。救世主の死というキリスト教の重い主題は、それだけに数多くの画家の創作を刺激してきた。登場人物の少ない初期の図式的表現から変容を重ねてきた数々の作品は、ここで取り上げただけでも個々の画家の創意に満ちた表現であった。そうした創作の背後に、技術の進歩やキリスト教の教義の種々の展開、時代とともに変遷を重ねる社会の要請など、画家を取り巻く状況の変化も視野に入れる必要がある。

ジャン＝バティスト・ジュヴネの『十字架降下』は、近代国家へと脱皮したフランスが、文化的にもヨーロッパに君臨し始めた時期の作品である。夥しい先例を下敷きにして、ありふれた主題を独創的な画面に纏め上げたジュヴネは、偉大な先人の言葉の正しさを見事に証したといえよう。

なおジュヴネの絵画は1749年には損傷がはなはだしく、美術アカデミーは国王に修復と作品を彼らのもとの留め置く許可を申し出て、その代わりにカプチン会はジュヴネの甥の画家ジャン・レストゥーの模写を手に入れた⁴⁴⁾。フランス革命で押収されたジュヴネの絵画は、計画途上の中央美術館を経てルーヴル美術館のコレクションとなった。

注

- 1) Antoine Schnapper, *Jean Jouvnet et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, 1974.
- 2) 例えばドゥザリエ・ダルジャンヴィルは、「彼の祖父ノエル・ジュヴネは、著名なプッサンに絵画の初歩を教えた」と述べる。Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, 1762, 4vol, t.IV, p.203しかし、それが事実かどうかは、確証はなく今日是否定的である。例えば、次の文献を参照。Jacques Thuillier, *Poussin*, Paris, 1994 / Cat. de l'expo. ; *Poussin*, Paris, 1994-1995.
- 3) Schnapper, *op. cit.*, pp.31-33. なおCat. de l'expo. ; *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille*, Rouen, 1984は、17世紀のルーアンの宗教画について、多くの情報を与えてくれる。
- 4) Jacques Restout, *La Réforme de la Peinture*, Caen, 1681. この点については、Schnapper, *op. cit.*, p.32を参照のこと。なお、ジャック・レストゥー(1653-1701?)は、後に見るジャン・レストゥー(1692-1768)の父ジャン1世(1663-1702)の兄である。ジャン1世はジャン＝バティスト・ジュヴネの妹と結婚した。
- 5) Pierre Rosenberg et Jaques Thuillier, Cat.de l'expo. ; *Laurent de La Hyre*, Musées de Grenoble / Rennes / Bordeaux, 1989-1990.
- 6) ル・ブランについては、Jaques Thuillier et Jennifer Montagu, Cat. de l'expo. ; *Charles Le Brun*, Chateau de Versailles, 1963を参照。彼の初期活動と室内装飾については、拙論「ル・ブラン作<アポロンの間>装飾について」『美術史論叢』6、1990、127-145頁。晩年の宗教画については、拙論「シャルル・ル・ブランの《十字架に架けられるキリスト》について」『青山学院女子短期大学総合研究所年報』7、1999、73-90頁。なおル・ブランが美術アカデミー院長となるのは、1683年と最晩年である。

- 7) 「メ May」は、パリの金銀細工職人組合が毎年5月に宗教画を、パリのノートル＝ダム大聖堂に寄進する制度で、1630年から1707年まで続いた。Cat.de l'expo. ; *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras Musée des Beaux-Arts, 1999を参照。
- 8) *Collection des Livrets des Anciennes expositions* (Reproduction en facsimilé de l'édition 1869-1872), Nogent Le Roi, 1990, т.1.『十字架降下』とともに、宗教画と神話画と肖像画である。
- 9) *Idem.* 後述のサン＝マルタン＝デ＝シャン教会堂に設置する3点の大作を含めて宗教画が9点、残りは『医師レイモン・フィノの肖像』や神話画、マルリーの城館を飾るために注文された『冬』の異作などである。
- 10) もっとも、『奇跡の漁り』を除いて3点は、1704年のサロンに展示されている。註9を参照。
- 11) Schnapper, *op. cit.*, p.129.
- 12) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, 3vol, т.11, pp.513-518.
- 13) Emile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle*, Paris, pp.101-104.
- 14) Louis Réau, *op. cit.*, p.515.
- 15) John-Pope Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, 1974, pp.210-211.
- 16) 以下のウェイデンの記述は、次の書物を参照した。Dirk De Vos, *Rogier van der Weyden*, Paris, 1999, pp.10-41, pp.184-188.
- 17) Emile Mâle, *L'Art religieux du XVII^e siècle*, Paris, 1984, pp.214-215. なお同書の図版103にカラー複製図版が載る。
- 18) Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy: 1500-1600*, The Pelican History of Art, 1983(1^{ère} éd.1971), p.480.
- 19) 以下のルーベンスの記述は、フランス・ボードワン(黒江、磯見、荒木訳)『ペーテル＝パウル・ルーベンス』岩波書店、1978年(原著は1977年)65-111頁による。
- 20) Bernard Teyssèdre, "Une collection française de Rubens au XVII^e siècle : Le cabinet du Duc de Richelieu décrit par Roger de Piles (1676-1681)," dans *Gazettes des Beaux-Arts*, novembre 1963, pp.241-300で、テッセドルは、ド・ピルがリシュリュー公の所有するルーベンスの『十字架降下』の異作で、白い聖骸布をキリストの背後に導入するという創意が、劇的な光の効果を生み出す上で大きな役割を果たしていることを指摘していると述べている(257頁)。
- 21) 以下のレンブラントの記述は、クリスティアン・テュンペル(高橋達史訳)『レンブラント』中央公論社、1994年(原著は1986年)に基づく。
- 22) ヘルマン・テュヒレほか(上智大学中世思想研究所編訳・監修)『キリスト教史 6』平凡社、1997年。
- 23) 阿河雄二郎「絶対王政成立期のフランス」『フランス史2』山川出版社、1996年、所収、196頁。
- 24) Cat.de l'expo. ; *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille*, Rouen, 1984, pp.94-96. / Pierre Rosenberg et Jaques Thuillier, *op. cit.*, pp.336-337.
- 25) Pierre Rosenberg et Jaques Thuillier, *op. cit.*, p. 337.
- 26) *Idem.*
- 27) Jaques Thuillier et Jennifer Montagu, *op. cit.*, p.121 / Cat.de l'expo. ; *Le Grand siècle*, Musées de Montréal / Rennes / Fabre de Montpellier, 1993, pp.328-330.
- 28) この著名な講演については、ピカールは1698年、オードランは1727年に書物のかたちで出版している。その後も、多くの出版がなされているが、講演の再録としてはAlain Mérot (éd), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996, pp.145-162を、研究書としてはJennifer Montagu, *The Expression of the Passions*, New Haven et Londres, 1994を挙げておく。

- 29) Jaques Thuillier, "Le Brun et Rubens," dans *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967, p.263.
- 30) Germain Brice, *Description de la ville de Paris*, Paris, 1752(9^e éd.), 4vol, t.I, p.321.
- 31) Schnapper, *op. cit.*, p.130.
- 32) アティシズムはおもにマザランの宰相時代のパリの簡潔典雅な洗練された表現をさしてベルナール・ドリヴァルが用い始め、ル・シュウールやラ・イールがその代表とされる。言葉の由来や具体的内容については、次の展覧会カタログが参考になる。*Atticisme Eloge de la clarté, Un courant artistiques au temps de Mazarin 1640-1660*, Dijon / Le Mans, 1998-1999.
- 33) Alain Mérot(éd), *op.cit.*, pp.68-73.
- 34) Bernard Dorival, *Philippe de Champagne 1602-1674*, Paris, 1976, 2vol.を参照。
- 35) Alain Mérot(éd), *op. cit.*, pp.203-205.
- 36) Anatole de Montaiglon, *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1792*, Paris, 1875-1892, 10vol, t.I, pp.333-334.
- 37) 美術アカデミーの講演が、書記によって再読されることは一般的だった。例えば、註36のシャンパーニュの講演は、1680, 1683, 1697年の三度にわたって再読されたことが指摘されている(メロの註による)。
- 38) Schnapper, *op.cit.*, p.136. この記述は、美術アカデミーの記録やドゥザリエ・ダルジャンヴィルの上記の書物に基づいている(註2を参照)。
- 39) Schnapper, *op. cit.*, pp.214-215.
- 40) Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin, A Critical Catalogue*, Londres, 1966, p.56.
- 41) Schnapper, *op. cit.*, p.39.
- 42) Nicole Garnier, *Antoine Coypel 1661-1722*, Paris, 1989, pp.114-116. なお、シュナッペルも、ジュヴネの表情に対する無関心を指摘している。Schnapper, *op. cit.*, pp.42-43.
- 43) Diderot (éd. Jean Seznec et Jean Adhémar), *Salons*, Oxford, 1975, t.I, p.219.
- 44) Schnapper, *op. cit.*, pp.200-201. Christine Gouzi, *Jean Restout 1692-1768*, Paris, 2000, p.306.



図1 ジャン＝バティスト＝ジュヴネ
「十字降下」 1697年
ルーヴル美術館蔵



図2 フラ・アンジェリコ
『十字架降下』 1437-1440年頃
サン・マルコ美術館



図3 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
『十字架降下』 1435-1438年頃
ブラド美術館



図4 ダニエーレ・ダ・ヴォルテッラ
『十字架降下』 1545年頃
ローマ、トリニタ・ディ・モンティ教会堂



図5 ルーベンス
『十字架昇降』 1610-1611年
アントウェルペン大聖堂



図6 ルーベンス
『十字架降下』 1612年
アントウェルペン大聖堂



図7 レンブラント
『十字架降下』 1633年頃
ミュンヘン、アルテ・ビナコテーク



図8 ローラン・ド・ラ・イール
『十字架昇架』 1655年
ルーアン美術館



図14 ティツィアーノ
『キリストの埋葬』 1525年頃
ルーヴル美術館



図10 図9部分



図11 図9部分



図12 図1部分



図13 図1部分



図9 シャルル・ル・ブラン
『十字架降下』 1634年
レンヌ美術館



図15 ジュヴネ
『亡骸の受取』 1708年
ボントワーズ サン＝マウルー教会堂



図16 ニコラ・プッサン
『亡骸の受取』 1629-30年
エルミタージュ美術館



図17 アントワーン・コワベル
『十字架上のキリストの死』 1692年
トロント 個人蔵

