

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール作《聖ヨセフの夢》について

平 泉 千 枝

はじめに

フランスのナント市立美術館に所蔵されている《聖ヨセフの夢》は、十七世紀の画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥール（一五九三―一六五二年）の宗教画作品の中でも、謎に満ちた作品である^①。本作は比較的小規模の油彩画で、画家の得意とする夜の情景のなかに、右に読書中に眠り込んだ風情の老人と、左にその老人にそっと手をかけようとする美しい幼年の人物を配置している。二人の間には燭台があり、その上の蠟燭には明かりがともされているが、光は左側の人物の袖に隠されてほとんど見ることが出来ない^②【図1】。

現在、この場面は、聖母マリアの夫で、イエス・キリストの養父である聖ヨセフが、夢の中で天使からお告げをうける「ヨセフの夢」の主題を描いたものと考えられている。問題は、同時代の同じ主題の作品と比較すると、ラ・トゥールの表現には特異な部分が多い点

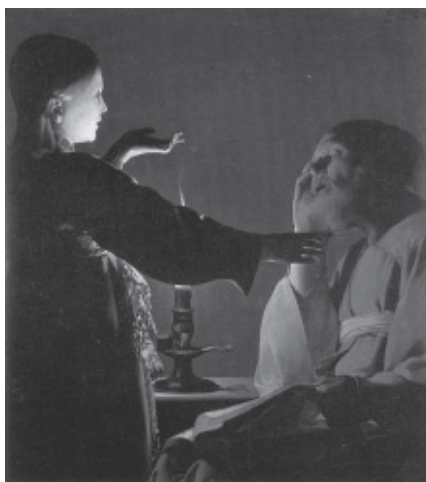


図1

である。実際に過去には主題解釈を巡ってはいくつかの異論も提起されてきた。しかし、ラ・トゥール《聖ヨセフの夢》については、今までそうした主題解釈論をのぞき、その特異な表現について、踏み込んだ考察がなされたことはなかった。本論では、この点につい

て、ラ・トゥールが何故そのような表現を選んだのか、時代背景や
 図像伝統をふまえながら考察することを目的としている。

作品の来歴について

ラ・トゥールはよく「再発見」された画家といわれる。これは彼が、
 生前は活動拠点であった郷里ロレーヌ公国、およびフランス王国の
 首都パリでも高い名声を得ていたのに、死後急速に忘却され、その
 後の約二世紀にわたり、画家としての認知をほとんど得ていなかっ
 たことによる。ラ・トゥールの作品は、ヨーロッパ各地の美術館等
 で、作者については曖昧なままに所蔵されていたケースが多く、そ
 れ以前の来歴が伝わっていないことが多い。一九一五年、これらの
 作品を、ラ・トゥールという十七世紀のひとりの画家に結び付けた
 のは、ドイツの美術史家ヘルマン・フォスであった。そして《聖ヨ
 セフの夢》は、この時、最初に画家に帰属された作品（油彩画三点
 および版画一点）のうちの一点である³⁾。

本作品が記録上に初めて登場するのは、一八一〇年にナント市立
 美術館に購入された膨大なカコー・コレクション中の一点としてで
 ある。フランソワ・カコー（一七四三〜一八〇五年）は、ナント出
 身の外交官で、イタリアに長く滞在し、この間に絵画コレクション
 を築いた。コレクションのうちには、他にもラ・トゥールの作品で

ある、《帽子のあるヴィエル弾き》や、ラ・トゥールの工房作とさ
 れる《聖ペテロの否認》などもあった⁴⁾。

《聖ヨセフの夢》には画面右上部に「*Gs De la Tour*」という署
 名が入っていたのにも関わらず、美術館への収蔵以前、一八〇八年
 に作成されたカコーの財産目録中では、ランドル出身の画家ヘラ
 ルト・セーヘルスの作品とされ、美術館に入ってから後は、オランダの
 画家レンブラント、そして全く作風が異なる十八世紀のパステル画
 家モーリス・カンタン・ド・ラ・トゥールなどに、誤って帰属され
 ていた⁵⁾。当初、本作がイタリアに留学しカラヴァッジョの影響を受
 けたいわゆるカラヴァッジェスキの画家セーヘルスや、独自の明暗
 技法を築いたレンブラントら、十七世紀の北方の画家たちの作と考
 えられたのは、しばしば指摘されるように絵の明暗技法が彼らに近
 似するものと受け止められたためだろう。本作がジョルジュ・ド・
 ラ・トゥールの作品と確定するのは二十世紀、先述したフォスの論
 文を待たねばならなかった。

なお一九九三年には、ラ・トゥール作品の科学的分析に焦点を当
 てた展覧会が、画家の生地の町ヴィックシユルシユで開催さ
 れた。この際のエックス線分析結果によれば、左側の人物の頭部な
 ど微細な点をのぞき、本作中には大きな変化は見当たらず、長い忘
 却期間にも関わらず画布の状態などは大変良好であるという⁶⁾。

主題解釈問題について

一八三三年、本作が初めてナント市立美術館の目録に登場した時、そこに付された題名は「若い娘に起こされる眠れる老人」というものであり、単なる風俗画のように受け取られていたことが分かる。しかし一九一五年、フォスは初めて、この作品に「ヨセフの夢」という特定の聖書主題を与えた。これに続いて一九三九年、ルーヴル美術館の学芸員ポール・ジャモは、聖書の使徒言行録の「牢獄から解放される聖ペテロ」の主題であるとの見解を提示した⁷⁾。ついで一九四九年、ラ・トゥール研究者のフランソワ・ジョルジュ・パリゼが、主題は「聖マタイと天使」であるとの説を出し⁸⁾、一九七二年、パリでのラ・トゥールの大回顧展の際に、ジャック・テュイリエは、新たに旧約聖書サムエル記上の「サムエルとエリ」であるとの仮説を述べた⁹⁾。

まずこれらの説をもう一度検証してみよう。はじめのフォスは本作を、十七世紀、フランスのフィリップ・ド・シャンパーニュ（一六〇二〜七四年）【図2】、ヴァランタン・ド・ブローニユ（二五九一?〜一六三二年）【図3】、シモン・ヴーエ（一五九〇〜一六四九年）【図4】、北方のヘラルト・セーヘルス（一五九一〜一六五一年）【図5】、イタリアのアグステイノー・チャンペッリ（一五六五〜一六三〇年）【図6】などの画家たちによってしばしば



図4



図5

上下：図6、図7

上下：図2、図3

描かれた「ヨセフの夢」であると考えたのである。¹⁰⁾

これに対してジャモは、左の人物の仕草に注目し、老人に手を掛けているのは彼を起こそうとしているのだと考えた。そして、オランダのヘンドリック・テル・ブリュッヘン（一五八八～一六二九年）の作品《聖ペテロの解放》【図7】のように、牢獄に入れられていたキリストの弟子ペテロのもとに天使が現れ、彼を解放する場面だと主張した。しかし、天使がヨセフに手を掛ける仕草は、先程挙げた同時代の「ヨセフの夢」の場面でもしばしば見られることを指摘しておきたい【図3】【図4】【図5】。またテュイリエらも述べているように、テル・ブリュッヘンの画中にはあつた鎖など、牢獄を示す様な物は、ラ・トゥール作品には全く描き込まれていない。

一方、パリゼは、老人の膝上の書物に注目し、天使に啓示を受け福音書を執筆する福音書記者マタイではないかと考えたのであつた。だが一九九七―八年のパリでの展覧会図録中でキュザンが述べたように、執筆中のマタイであるとするには、同時代の他作品に見られるような筆記具が見当たらないところが決め手を欠く。また、ヨセフと書物との組み合わせは、この時代のヨセフ像のなかでしばしば見られる例でもある。この問題については後述したい。

最後のテュイリエの説は唯一、左の人物を天使ではなく旧約聖書の少年サムエル、老人を祭司エリとするものである。だがキュザンも指摘する通り、失明していたとされるエリが、読書をしているこ

とは論理的に矛盾する。¹¹⁾

このように、主題をめぐるフォス以降の仮説はいずれも決定打を欠くものであつた。したがって当初の「ヨセフの夢」説が現在に至るまで、最も妥当なものとして承認を受けている。筆者も主題については、多くの見解が一致している「ヨセフの夢」が妥当であると考へている。しかし、問題は、今までの議論がその主題解釈の決着に留まっておき、ラ・トゥールの作品は、同時代の他の「ヨセフの夢」の作例と比較してかなり異例な点が見られるなど、画家による改変が加えられているのにも関わらず、踏み込んだ考察がされてこなかつたことである。筆者は、この改変点にこそ、画家の独自性が含まれており、この点を検証することでラ・トゥールの芸術全体を考へる上でも重要な思想の一端を浮かび上がらせることが出来るのではないかと考へている。次にこの問題を論じていきたい。

「聖ヨセフの夢」主題について

聖書のマタイによる福音書によれば、天使はヨセフの夢に三度現れたとされる。初めはマリアの妊娠を知り動揺するヨセフに、マリアは聖霊によって身ごもっているのを迎え入れるようにと、主の天使が夢に現れて告げた。二度目は、イエスの誕生後に、エジプトに逃げるように促し、三度目は危機が去つたのでイスラエルに帰るよ

うにと、いずれも夢に現れて告げる(マタイ一、二)。なお、ラ・トゥールの作品については、場面がこの三つの夢のうち、いずれの夢の場面であるかを巡る論議もあるが、本稿の議論からは外れるのであえて踏み込まずにおく。¹²⁾

「ヨセフの夢」の場面がキリスト教美術で描かれ始めたのは古く、五世紀のローマのビザンティン美術中にすでに登場している。しかし、これらは専ら「キリスト伝」などの一場面としてであった。独立した主題として絵画に描かれるようになる例は、バロック期、とくに十六世紀末から十七世紀にかけてが圧倒的に多い。¹³⁾これは、ルターらの宗教改革に対抗し、カトリック側の巻き返しを図られたカトリック改革期といわれる時代にあたっている。マールは、自己改革を進める修道会などを中心に、新たな信仰のよりどころとして聖ヨセフを崇敬する潮流が生まれ、これに呼応して、ヨセフ図像が増加していったと述べている。¹⁴⁾

多くのラ・トゥール作品と同じく、《聖ヨセフの夢》の制作背景は今のところ不明である。だが同時代にパリにあって少なくとも三回この主題を描いたシャンパーニュ【図2】は、それぞれヨセフ崇敬を推し進めたことで知られる跣足カルメル会、ミニモ会、オラトリオ会の修道院や教会のために制作を行っている。このことは当時のヨセフ崇敬の場と、この図像のつながりをよく物語るものと言えよう。¹⁵⁾画家の活動拠点であったロレーヌには、十七世紀、カトリック

ク信仰に篤くローマとも深いつながりを持つ公爵家支配のもと、多くの修道会が進出した。¹⁶⁾ヨセフ崇敬はおもにこれら修道会などによって導入され広がりを見せており、ラ・トゥールはこの他にもヨセフを主題とした代表作、ルーヴル美術館所蔵の《大工の聖ヨセフ》【図8】を手がけている。¹⁸⁾したがって、《聖ヨセフの夢》もこうしたヨセフ崇敬の宗教思想を背景に制作された可能性が高いと考えられる。



図8

ラ・トゥール作品の改変点

ところで、同時代に数多く制作された「ヨセフの夢」を見ていくと、多くの作品が一種共通する定型を持っていることに気づく。ラ・トゥール作にも、これらと共通する部分はあるが、比較すると、画

家が同主題の絵を作画するにあたって、これらの定型に改変を加えた箇所が浮かびあがってくる。次にこの点を検討していこう。

まず基本的な構図の一つとして、ブローローニユ【図3】、ヴーエ【図4】、セーヘルス【図5】らの夢のお告げの天使は、いずれも画面左側に配され、右側のヨセフの腕にそっと手を掛けている。ラ・トゥール作の構造もこれに類するものである。この仕草はテル・ブリュッヘンの《聖ペテロの解放》【図7】にも見られ、天使が出現を知らせる共通のポーズだったことが分かる。ラ・トゥール作では、天使はヨセフに右手を掛け、左手はお告げを示すように挙げており、多少の異同はあるものの、ヴーエ、テル・ブリュッヘンの天使と同じ所作をしているのが見て取れる。

構造上の大きな変化としては、ラ・トゥールの絵画には、シャンパーニユ、ヴーエ、セーヘルス、チャンペッリらの絵に共通して描かれていた聖母マリアの姿がない。これはブローローニユ作も同様であるものの、そもそもマリアの存在は、場面がイエス誕生以前の第一の夢か、それ以降の夢かを知る大きな手がかりとなるものでもあり、それが省かれることによって、より場面の特定が難しくなっているともいえる。また【図2】～【図6】の作品でいずれも、天使は舞い降りてきた途上、もしくは降り立った直後の飛翔の躍動を残した姿で描かれているが、ラ・トゥール作では天使と見られる人物は静かに佇んでいる。全体に、同時代の作品のなかにはあった物語

性や劇的な運動表現が排除され、ヨセフと天使の対話そのものに焦点が絞られたアイコン的な表現となっているといえる。

I. 聖ヨセフの持物の変化

ラ・トゥール作品の改変で、主題解釈を最も迷わせた問題のひとつが、通常ヨセフの身元を示すために描かれる象徴的持物（アトリビュート）の変更であろう。大工であったとされるヨセフの傍らには、その職業道具が描き込まれることが一般的である。シャンパーニユ、ブローローニユ画中にも大工道具が描かれており、ヴーエ、チャンペッリ作ではヨセフは大工の工房とみえる背景に身を置いている。また、ラ・トゥール自身も《大工の聖ヨセフ》【図8】では、大工仕事に励む聖ヨセフの姿を表わしている。しかし、《聖ヨセフの夢》では、ヨセフの大工仕事を思わせる道具、背景は何一つ登場しない。代わって持物になっていると思われるものは、ヨセフが手にしている書物、そして中央にある蠟燭と燭台、および火消し道具ということになる。

(1) ヨセフと書物について

まず、大工道具に代わるヨセフの持物、書物について考えてみたい。パリゼはこの書物を根拠に、主題について福音書記者マタイ説

を提唱したのだったが、テュイリエはこれに婉曲に反論する形で「ヨセフは彼の理解を超える神秘を解く鍵を見つけようとして、たびたび書物を手にしてあらわされる」と述べている¹⁹⁾。しかしこのように書物をヨセフの一般的な象徴的持物と結論付けるのは、いささか性急とはいえないだろうか。確かにセーヘルス作のようにヨセフの傍らに書物が描き込まれている他の作例もあるものの、ヨセフにまつわる伝統的な持物、つまり大工道具、マリアとの結婚をめぐる奇跡譚に起源を持つ花咲く杖、彼の純潔を示す百合の花などに比すと、書物はヨセフの固有の持物とはいえない²⁰⁾。むしろ聖母マリアの方が、伝統的な受胎告知の場面で天使が現れたとき、聖書を読んでいるという姿が一つの定型表現として伝わっていた。このため、シャンパーニュ、チャンペッリ作では、読書をしているのは、ヨセフではなくマリアの方である【図2】【図6】。

一方、十六世紀から十七世紀にかけて、イタリアの画家アンドレア・デル・サルトル（一四八六〜一五三一年）、アンニーバレ・カラッチ（一五六〇〜一六〇九年）【図9】²¹⁾、オランダのユトレヒト出身でイタリアに留学したカラヴァッジョスキの画家ヘリット・ファン・ホントホルスト（一五九二〜一六五六年）【図10】²²⁾などの絵画中において、しばしば読書中のヨセフの姿が見られるようになるのも事実である。

特にカラッチの作品は、十七世紀に版画として広く流通していた



図9



図10

ものと思われる。これら書物を手にするヨセフ像の増加は、アンソニー・ブランドも指摘するように、主に神学を中心としたヨセフ観の変化と無縁ではない。特に一五二二年にイタリアでドメニコ会修道士イソラスが出版したヨセフ崇敬の書物は、大工という無骨な労働者としてではなく、高い学識を備えた完璧な人物という新たなヨセフ像を提示し、宗教界のみならず、絵画表現にも大きな影響を与えたといわれる²³⁾。ラ・トゥールの作品も、この新しいヨセフ像の系譜のなかに位置づけられ、その結果として大工道具に代わる書物という持物が選択されていると考えられるのではないだろうか。つまりルーヴルの作品では、大工姿のヨセフを描いてその労働の姿と謙虚さを強調した画家が、ここでは彼の別の側面、その瞑想の姿と

学識を示そうとしたと考えられるのである。

(2) ヨセフと覆われた蠟燭について

もうひとつ画面の中で目を引くものとして、蠟燭と燭台、そのもとに置かれた火消し道具がある。しかし肝心の蠟燭の炎は、奇妙な事に、天使の袖に覆われてしまつて見る事ができない。



図1の部分拡大図

今までの先行研究においてこれらの意味について言及したものは少ない。それは、先に挙げたセーヘルズ、ホントホルストの画にも蠟燭が描かれていることでも分かるように、明暗表現を特徴とする十七世紀のカラヴァッジョエスキの画家たちの間では、蠟燭は極めて一般的なモチーフであったこと。また儀式や日常生活でも多用されたこの照明道具は、神の存在や、人生のはかなさといった多く寓

意表現に使われ、単純な解釈や意味性の特定が難しいことが一因であろう。そのなかで画中の火消し道具については、当時多く出回っていたエンブレム・ブックの格言などを参照にし、火を消すことを畏れないことを、信仰上の畏れを捨てることになぞらえる寓意性を読み取る試みも、シヨーネ、コニッスビーらよつてなされてきた。²⁴⁾

蠟燭図像の寓意的な意味を巡つては、多様な解釈が可能であり、あえて単一の解釈を出すことは本論の目的ではない。しかし「蠟燭」の図像と「炎を覆う」行為が、そもそも聖ヨセフ図像と伝統的に深く関わり、意味性を持ちうる表現だった可能性は指摘しておきたい。

ただし、十七世紀当時、画中に描いた蠟燭や松明などの人工照明の光源を、あえて登場人物の手や遮蔽器具で覆い隠し、より複雑な明暗表現を演出することは、技量の誇示としてカラヴァッジョエスキの画家たちが、しばしばこころみていた表現ではあった。ラ・トゥールも《大工の聖ヨセフ》【図8】で、蠟燭の炎をイエスに手で覆わせていることをはじめ、この表現を多用していた。しかし、ヨセフ図像に関しては言えば、炎を覆う表現はそれ以前からの歴史を持つものなのである。

それはルネサンス期から、イタリアおよび北方で繰り返し制作されたキリストの降誕図においてである。十五世紀のフランドルの画家ロベール・カンパンの作品などに、その典型例を見る事ができる【図11】。生まれたばかりのイエスとマリアに近づくヨセフは、片手

に持つ蠟燭の炎を、おそらく風から守るためにそっと手で覆っている。ファン・デル・ウエイデンやジャック・ダレの降誕図にも同様に、蠟燭の炎に手をかざすヨセフの姿が見られる。

そもそも大流行をみたこれら一連の降誕図像は、十四世紀のスウェーデンの聖女ビルギッタの著書『啓示録』を着想源としている。この著作で聖女は、イエスの誕生の場面、年老いた実直そうなヨセフがマリアのために、火の点った蠟燭を手に産屋に戻るところを幻視したとし、次のように述べた。「…赤子からは神聖な光があふれ、その輝きには太陽の光すら及ばなかった。年老いた男性（ヨセフ）が据えた蠟燭もまた全く光を失っていた。なぜなら神の光というものは、蠟燭の物質的な輝きなど完全に消滅させてしまうものだから



図 11



図 12

である…」つまり、この降誕場面においてヨセフが持つ蠟燭の炎は、神の光の到来によって輝きを失う、地上の光の暗喩ともなっているのである。²⁵⁾

ラ・トゥール自身も、これら降誕図像の伝統を知っていたことは間違いない。というのは、画家自身が同じ「降誕」の場面で、ヨセフをめぐるこの定型表現を用いているからである。ルーヴル美術館の《羊飼いの礼拝》【図12】の右端には、まさに蠟燭の炎を手で覆うヨセフの姿が登場する。

さらにいえば画家は、ヨセフのこの伝統的な所作が、十七世紀の明暗表現の画中においてはまさに蠟燭という地上の光を失わせ、対比的に幼子イエスの内側から輝く光、到来した神の光を際立たせる効果をも認識していたのではなからうか。

つまり、《聖ヨセフの夢》中の、炎の覆われた蠟燭は、画家が「降誕」におけるヨセフと蠟燭の光の象徴性をめぐる図像伝統を知悉したうえで、そこに独自の創意を加え描きこんだ持物（アトリビュート）と解釈できるのではないだろうか。

II. 無翼の天使の表現について

ラ・トゥールの《聖ヨセフの夢》には他にも大きく同時代の作品と異なっている点がある。それは、天使と見られる左側の人物に翼

を描いていないことであり、これが十九世紀、本作が聖書主題ではなく単なる風俗画と間違われた大きな原因と思われる。付け加えれば、現在ラ・トゥール作と判明している四〇点ほどの作品のうち、画中に天使が登場するのは唯一この作品のみである。最後にこの無翼の天使の問題を論じていきたい。

最初に、ラ・トゥール芸術全体を見渡してみたときに、元来画家は超自然的物事を画中に持ち込むことが少ない傾向があることは認められてきた。例えば、作品のなかで聖人の象徴的持物であるニンブス(光輪)が描かれているものは、ただ一点《聖ヒエロニムス》(グレンノーブル美術館)のみである。²⁶⁾しかし、省略されることも多いニンブスに比べ、天使の翼はより普遍的な表現と言える。今まで、この点に関して今まで十分な解明がなされてきたとはいえなかった。テュイリエは「ラ・トゥールは高い靈性生活のなかにあっても自らのレアリスムの原理に忠実であり、(天使に)翼を与えることを拒んだのである」とし、また「そのレアリスムは二百年後のクールベのそれのように妥協を許さないものである」とも述べている。フェルテは、「ラ・トゥールはレアリスムの必要性から、天使を描く事を拒むか、描いた場合は《聖ヨセフの夢》のような翼の無い少年の姿で表したのである」としている。しかし、十九世紀以降の近代的なレアリスム(写実主義)の概念を、十七世紀のラ・トゥールに当てはめて説明するのは、やや無理があると言わざるを得ない。²⁷⁾

ラ・トゥールは何故天使の翼を描かなかったのだろうか。ここで一度、天使の表現の歴史を振り返ってみたい。

(1) 天使の翼の表現について

一般に、翼をもつて飛来するイメージがある天使だが、実際には、六翼をもつセラフィム、四翼のケルビムの二例をのぞき、天使に翼があるという記述は旧約・新約を通じて聖書中にはない。逆に、旧約聖書のヤコブの夢において、天使たちが階段を使って天と地の間を昇り降りする話(創世記二八)や、アブラハムが彼のもとを訪れた三人の不思議な客人を最初は天使だと識別しなかった話(創世記一八)などは、彼らがすぐ天使だと判別がつくような、目立つ翼を所持してなかったことを示す記述である。帝政ローマ支配下のキリスト美術草創期には、天使は単に成人男性像として描かれていた。天使が翼を持ちはじめたのは四世紀頃からであり、先行するギリシア・ローマ美術から、翼を持つ神々である勝利の女神ニケや、童子姿の神エロス(クピド)の図像を取り込んでいったものと考えられる。有翼の姿は、神意を伝えるために変幻自在に現れる天使の姿にふさわしいものとして広まっていった。²⁸⁾つまり、有翼の天使は必ずしも聖書の原典に忠実ではないが、キリスト教美術の歴史の初期にすでに誕生し、定型化され継承されてきた姿といえるのである。

ラ・トゥールの生きたカトリック改革期は、トリエント公会議の

教令において、聖図像のあるべき表現、使用等が厳しく規定された時代であったが、有翼の天使の姿に、何らかの規制が与えられた様子はなく、神学上の議論も多くはこれに追随するものであった。³⁰⁾ 例えば神学者のヨハネス・モラーヌスは、一五七〇年に初版を出版した『聖画像論』において、天使の姿について「白い衣をつけ、上半身と帯は輝石で飾られ、二つの翼をつけ、雲によって取り囲まれ、裸足である」と定めている。³¹⁾ スペインの画家フランシスコ・パチエーロは、異端審問所の聖像画検査官をつとめた人物であったが、一六四九年に出版した『絵画芸術、その古代性と偉大』のなかでは「天使は、通常、多彩で美しさをきわめ、自然を模した翼をつけて表されるべきである。(中略) この絵は神が翼のついた天使たちを創造されたということを示すからではない。天使が持つ崇高な存在感や機敏さ、迅速さを、つまり彼らが肉体のあらゆる苦悩にとられず、いかにして天空から降下し、常に神においてその精神を決定づけられるかを分かせようとしたからである。」³²⁾ と述べている。このように有翼の天使は十七世紀当時一般的に認められていたと考えられ、ラ・トゥールの無翼の天使はやはり異例な存在と言えるのである。

(2) 無翼の天使の例

しかしキリスト教美術のなかで近世になって以来、全く無翼の天

使が描かれなかったというわけではない。ルネサンス期には、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、フィリッポ・リッピなどが無翼の天使を描いている。³³⁾ 最も有名なものは、ミケランジェロがヴァチカン・システイーナ礼拝堂に描いた《最後の審判》に登場する天使であろう。一様にニンプスも翼もないその姿はヴァザーリをして「天使」ではなく、単に「裸体」と呼ばせたほどであった。³⁴⁾ エミソンは、ミケランジェロは聖書の記述に忠実であろうとしてこの表現を取ったとの見方を示し、「逆説的なことに、聖典に忠実であろうとする意図が、イメージを直ちには判読しがたくさせているのである」と結論付けている。³⁵⁾

十七世紀には、逆にこの分かりにくさという効果をねらって翼を描かない例もあった。スペインの画家エステバン・ムリーリョは、多くの画中で有翼の天使を描いたが、《アブラハムと三人の天使》《カナダ、ナシヨナル・ギャラリー》では、アブラハムが彼らを最初天使だと気づかなかったという物語を演出するために、身元を明かすニンプスと翼を付さず描いている。また、かつてレンブラントに帰属されていた《マノアの供儀》(ドレスデン絵画館)には、炎の中を浮かび上がっていく天使が描かれているが、この天使にも翼がない。³⁶⁾ 旧約聖書の物語の中では、マノアは、彼のもとを訪れた訪問者が天に昇っていく姿を見て、初めて天使と気づく。画家はこのくだりから、最初からそれと分かる有翼の姿を描けば、矛盾をきたすこ

とに気づいたのだろう。だがこれはザクスルも述べるようにレンプ
ラント派のなかでも例外的な表現でもあった。³⁷⁾

これら作例は、ラ・トゥールの作品についても手がかりを与えるも
のではないだろうか。聖典に忠実な無翼の天使を描くことは、逆に
天使であることを認識しにくくしてしまう。しかし、画家はわざわざ
我々の眼からその存在を隠すかのように、この表現を選択してい
るのではないかと考えるのである。というのは、画家が鑑賞者の眼
から、天使の姿を隠してしまっていると思わせる例が他にもあるか
らである。それは次に挙げる一連の「聖フランチェスコの法悦」の
絵画中においてである。

(3) ラ・トゥール芸術における天使の表現

現在ラ・トゥールによる真筆の《聖フランチェスコの法悦》は発
見されていないが、ル・マンの市立テッセ美術館のコピー作【図
13】や、彼の原画をもとにした版画【図14】、また作品に関する記
録などが伝わっており、画家が何度か同主題を手がけたことが判明
している。³⁸⁾ この主題は、アッシジの聖人フランチェスコに関する伝
記の説話に由来し、同時代の画家たちに度々描かれた彼の法悦の場
面である。ある晩、聖人が瞑想していると、妙なる音楽を聴くというも
のである。³⁹⁾ ラ・トゥールと同郷の画家ジャン・ル・クレール（一五八七
年頃〜一六三三年）も同主題を描いているが【図15】、これらは、



図 13



図 15



図 14

ル・クレールの絵で見られるように、フランチェスコが、音楽を奏
でる天使を幻視するという形で描かれることが多い。ル・クレール
作では、寝台の上に横たわるフランチェスコの左上方にヴァイオリ
ンを奏でる天使が舞い降りてきている。聖人は天使を見つめるが、
夜伽をする従者レオーネは気づかず読書にふけっている。

ル・マンのラ・トゥールのコピー作には、夜の闇のなかに、右手に眠っているような修道士の姿があり、これが聖フランチェスコ、左の祈りを捧げている修道士はレオーネと考えられる。問題なのは、ラ・トゥールの《聖フランチェスコの法悦》に関しては、コピー作、版画、記録のみで伝わる作品などいずれにおいても、徹底してこの天使の姿が画中に描かれないうことである。例えば、版画中のフランチェスコの透徹した眼差しは、前にいるレオーネを通り越して中空をみつめている。しかし、彼が視ているものは、レオーネに対してと同様に、鑑賞者には決して明かされていないのである。

ラ・トゥールがこれら作品中で、幻視の内容を鑑賞者の目から隠してしまっていることは、二重の意味で興味深い。というのは、十七世紀は逆にこれら幻視や神秘体験が、大きく芸術で取り上げられ、その造形化に拍車がかけられた時代であったからである。アヴィラのテレサ、イグナティウス・デ・ロヨラ、フィリップ・ネーリら、時代を代表する聖人はいずれも幻視体験を持ち、それらを書きこした。より古いフランチェスコなどのものも含め、それら幻視体験を造形化した一連の「幻視画」作品群が表れた。^⑩アヴィラのテレサが自伝に綴った天使の幻視を造形化した、ベルニーニの彫刻作品《聖女テレサの法悦》（ローマ、サンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア聖堂）は、バロック芸術を代表する作品のひとつである。しかし一方で、幻視は、テレサやフランチェスコといった選ばれた存在

のみに与えられている特権的な体験でもあった。言うまでもなく、天使は聖女の個人的な体験内のみ現れたものであり、周囲の人々にその姿が認められたわけではない。絵画や彫刻といった造形作品による「受肉」を経てはじめて、この天使の姿を可視できるようにしたのである。ストイキツァは著書『スペイン黄金時代における幻視体験と絵画』において「個人的な幻視体験を広く共有させる方法の一つが幻視画の介在であった」とのべている。^⑪つまり、描かれた天使は、本来は目にする事が出来ない幻視を、鑑賞者にも「見える」ようにする装置としても機能していたのである。

本来は聖人の内なるものであった神秘体験を、画家が仲介者となって分かりやすく造形化し、万人に明らかなものとする「幻視画」の機能に対し、ラ・トゥールの作品は極めて慎重な姿勢を保っているといえる。体験の共有化よりむしろ神秘化の道が選ばれているのである。そして《聖ヨセフの夢》においても、ラ・トゥール芸術の同じ構造が、無翼の天使という表現につながったとは考えられないだろうか。

この点について、十六世紀末に書かれた非常に興味深い論考を挙げておきたい。それは、イタリアの詩人グレゴリオ・コマニーニ（一五五〇～一六〇七年）によって、一五九一年に出版された絵画論『イル・フィジーノ、あるいは絵画の目的について』である。この絵画論は、学者、聖職者、画家フィジーノの三者の対話という形

式をとって著述されているが、天使の翼について次のような議論が交わされる場面が登場する。少し長くなるがここに引用しよう。

学者…「天使は人間の前に現れるとき、若く美しい人間の形をとってきた。(中略) 天使ガブリエルは人間の姿をし、子どもと青年の中間の年齢に見えたという。ところで翼のある天使の絵画は、空想的なまがい物であるということは確かな真実である。なぜなら、我々は今まで肩に翼を生やした天使が現れたということを読んだ事がないからだ。しかし、翼ある天使を表現する画家や詩人が不正確に模写したとか、誤りを犯したというわけではない。天使は人々の前に翼をもった姿で現れたことはないけれども、その翼の(表現)の意味するところは、やはり真なのである。というのは、天使は神意を実行するさい、身軽で迅速であることもまた真であるのだから。」
 聖職者…「どうして翼のある天使が現れたことがないなどと言えるのか? エサウの前に現れた二体のセラフイムには翼があったと、預言者自身が述べているのに?」学者…「いかにも貴方は正しい。ご存知のように、幻視とは、全ての預言者の幻視がそうであるように、想像上(imaginaria visione)のものなのである。ここで私が問題としているのは外面的な現実のヴィジョン(visioni reali)であり、想像によって形づくられたそれではないのである」⁽¹²⁾

ラ・トゥールが生まれる二年前に刊行されたこの論考が関心を引くのは、まず聖書原典では天使に翼がないことが確認されている点

で、むしろ翼は迅速さの象徴のようにとらえていることがわかる。しかし翼ある天使が描かれ、目撃されてきた歴史をふまえ、翼のある天使は、「外面的な現実のヴィジョン」ではなく、「内的な想像上のヴィジョン」で視られたものとして説明しようとしていることである。もちろん、ゴンザーガ宮廷で活躍していたコマニーニの天使表現に関する議論を、ラ・トゥールの絵画にそのまま適用することはできない。しかし、それでも天使の翼の有無を、それが幻視の間か、現実の空間かであるかの違いによるものとしてとらえる考え方は、ラ・トゥールの天使を考える上での糸口になるのではないだろうか。

本来ならば、無翼の天使こそが聖書原典に忠実な姿である。だが有翼の天使表現も長い伝統をもち、とくに翼という表象は、人々に天使という超越的存在を認識させるために有効に機能してきた。しかし画家が慣習に逆らって無翼の表現に踏み切った背景には、厳格な原典尊重に加えて、その芸術の独自の傾向が大きく寄与しているように考えられる。それは《聖フランチェスコの法悦》の時にもみられたように、神秘なる体験や存在を、鑑賞者のおかれた現実の空間で可視できるように、分かりやすい造形言語に翻訳することを、あえて控える傾向である。《聖ヨセフの夢》は、夢という想像上の世界に降り立った天使が、鑑賞者の可視空間にも姿を現しているめづらしい例であるが、可視できるような超常の表象、つまり翼がな

いために、ごく普通の人間の少年か、少女のように見えてしまう。画家は、唯一聖ヨセフのみが、天使の存在を認識できることをも表現したかったのではないだろうか。何故なら、夢の中にある彼は、鑑賞者のような肉体の眼ではなく、ひとりテレサの言う「魂の目」でその姿を見ているからである。¹³それは、神によって選択された人間、聖ヨセフのみに与えられた恩寵なのである。

むすび

いままでの考察で、ラ・トゥールの《聖ヨセフの夢》は、聖ヨセフという聖人をめぐるカトリック改革期の新しい思想や表現に準拠しつつ、一方ではルネサンス以降の降誕図などの伝統を踏まえ、また天使表現や幻視画などの慣習的表現や時代潮流には独自の姿勢を貫いて形成されていることが明らかになってきた。ここで浮かび上がってくるのは、極めて意識的に、自己の表現にあわせてそれらを取捨選択し、また新たな創意を加えていく画家ラ・トゥールの独自の姿勢である。しかし、画家をこのような表現へと導いた背景にあった思想が一体何であったかについては、本稿では踏む込むことができなかった。今後の検討課題としたい。それによって神秘の画家といわれるラ・トゥールの芸術の構造がさらによく理解されるかもしれない。

註

- (1) 画家ラ・トゥールの基本文献については以下を参照。J.Thullier, *Georges de La Tour*, Paris 1992 (1997). Exh.cat. *Georges de La Tour and his World*, Washington/ Fort Worth 1996-97. Exh.cat. *Georges de La Tour*, Paris 1997-98. P.Rosenberg et B.Ferté, *Georges de La Tour*, Paris 1999 (邦訳『夜の画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥール』大野芳村訳、二女社、二〇〇五年)。『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール展』図録、国立西洋美術館、二〇〇五年。
- (2) 作品の基本的な情報については、前掲のパリと東京の展覧会図録を参照。Exh. cat. Paris 1997-98, *op. cit.*, pp.214-215; 『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール展』図録、八六—八八頁。
- (3) H. Voss, "George du Mesnil de La Tour. Der Engel erscheint dem hl. Joseph. ..." *Archiv für Kunstgeschichte*, 1915, fasc.3-4, 44-45. トゥールの再発見の歴史については J.P. Cuzin et D. Salmon, *Georges de La Tour, Histoire d'une redécouverte*, Paris 1997 (『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール：再発見された神秘の画家』高橋明也監修、遠藤ゆかり訳、創元社「知の再発見」双書、二〇〇五年)。
- (4) C. Gerin-Pierre, *Musée des beaux-arts de Nantes : Catalogue des peintures françaises XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2005, pp.12-14, 50-55. コーは千点を超えるコレクションの大半をイタリヤ時代に購入したものと見られが、ナント市立美術館の調査によると、ラ・トゥールの《聖ヨセフの夢》に関しては、フランスで購入された可能性が高いという。
- (5) C. Gerin-Pierre, *op. cit.*, p.13, p.52; Exh. cat. Paris 1997-98, *op. cit.*, pp.214-215. なおラ・トゥールの署名自体は、最初に本作が記載された1863年の美術館目録に既に収録されていた。また美術館を訪れた美術批評家クレマン・ド・リは、本作を十八世紀のボルドーの画家マントワヌ・ル・ブロン・ド・ラ・トゥールのものであると考えた。
- (6) Exh.cat. *Georges de La Tour ou chefs-d'œuvre révélés*, Vic-sur-Seille 1993, pp.124-125.
- (7) P. Janot, "Georges de La Tour. À propos de quelques tableaux nouvellement découverts," *Gazette des beaux-arts*, 1939, t.I, pp.243-252.

- 271-286
- (8) P.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, Paris 1949, pp.249-255
- (9) Exhcat. *Georges de La Tour*, Paris 1972, pp.172-176
- (10) 「ヨハンノ夢」の図像例に關しては、以下を参照。L.Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, iii, Paris 1958, pp.207-208, 273-286; A.Pigler, *Barockhemmen*, Budapest 1974, pp.241-252; G. Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Band I, Mohr 1966, pp.67-68, pp.370-372 444-447に於てはヨハンノ図像について、以下を参照。H. Wine, *The Seventeenth Century French Paintings*, London 2001, pp.32-37; W.R. Crellly, *The Paintings of Simon Vouet*, London 1962, p.244, fig.86; M.Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989, pp.102-103; D. Bieneck, *Gerard Seghers, 1591-1651: Leben und Werk des Antwerpener Historienm.*, Linggen 1992, pp.164-169; G.Papi, *Gherardo delle Notti, Soncino*, 1999, p.214, fig.52
- (11) Exh. cat. Paris 1997-98, *op.cit.*, pp.214-215
- (12) 一審目の夢と二審目の夢、L.Réau, *op.cit.*, p.208 二審目の夢と三審目の夢、A.Pigler, *op.cit.*, p.252; Thuillier, *op.cit.*, p.190, P. Comisbee, "An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour," in Exh. cat. Washington/ Fort Worth 1996-97, *op.cit.*, p.128 444-447に於ては、同時二つの夢を扱っている可能性を示唆している。P.-G. Pariset, *op.cit.*, p.254
- (13) L.Réau, *op.cit.*, pp. 207-208, 273-286; A.Pigler, *op.cit.*, pp.241-252
- (14) É. Mâle, *L'Art religieux de XVIIe siècle*, Paris 1984, pp.285-293
- (15) H. Wine, *op.cit.*, pp.32-37; B. Dorival, *Philippe de Champaigne, 1602-1674: la vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1976, pp.21-22, なお本稿の図版に挙げたものは、パリの「ニコロ修道院」のヨセフに捧げられた礼拝堂装飾のために制作されたヴァージョンである。
- (16) ラ・トゥールに關する僅かな記録のうち、宗教施設のために制作した例は、一六二四年、ローヌのリュネヴァールにあった「ニコロ修道会」のために聖ステロの絵を制作した記録である。なお当時ローヌでは、フランシスコ会派系のコルドリエ会、カプチン会、跣足カルメル会など多くの修道会が活動を行っており、これらが画家の作品の重要な顧客だった可能性が高い。Exhcat. *op.cit.*, Paris 1972, p.67; Exh. cat. *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Nancy 1992, pp.42-52
- (17) A.Trottier, "La dévotion à Saint Joseph en Lorraine au XVIIIe siècle," *Cahiers de Josephologie*, vol.29 (1981), pp.853-869
- (18) 拙稿参照。「ホルムント・エ・ラ・ヌール」作《大工の聖ヨセフ》【美術史】一五七号、二〇〇四年、一五〇—一六六頁
- (19) P.-G. Pariset, *op.cit.*, p.254; J.Thuillier, *op.cit.*, p.169
- (20) ヨハンノの持物の一つ花咲く杖は、マリヤの夫選びの際、お告げに従い未婚の男性たちが祭壇に杖を持ち寄り、ヨセフの杖だけが花を咲け、神意を伝えたという『黄金伝説』などの奇跡譚に由来する。また、純潔を示す百合は、マリヤと同じくヨセフもまた純潔を通じたとする。アウグスティヌス以降の見方が、カトリック改革期には大きく取り上げられたこととあり、特にフリーリョ・ナルスベインの画家たちによって、しばしば描かれた。L.Réau, *op.cit.*, pp.752-760; 『黄金伝説』、ヤコブス・デ・ウォラギネ、前田敬作・西井武訳、平凡社ライブラリー、二〇〇六年、三九六—三九七頁
- (21) アンドレ・マ・ネル・サルタの《袋の聖母》(一五二五年、フレンツェン・サン・テインツ・アム・シニヤータ聖堂)には聖母子と袋とが描かれ、袋にまたねがら読書する聖ヨセフが描かれている。この作品は、後にカランナギ、マンサンの影響を与えた。A.W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, New York, 1974, vol.1, p.30, vol.2, p.242, p.327; D. Posner, *Annibale Carracci: a Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, vol.2, p.26, fig.56
- (22) G.Papi, *op.cit.*, pp.162-163, Tavola XL
- (23) É. Mâle, *op.cit.*, pp.314-315; A. Blunt, *Nicolas Poussin*, London 1967, pp.182-183; J.F. Chorprenning, "The Enigma of St Joseph in Poussin's Holy Family on the Steps," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1997, vol.60, pp.276-281

- (24) P. Conisbee, *op. cit.*, p.128, p.147; P. Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine, 1525-1633*, Paris 1991, p.538, fig.101
- (25) *Birgitta of Sweden, Life and Selected Revelations*, ed. by M. T. Harris, tr. by A. R. Kezel, New York 1990, pp.202-203, p.306; O. Delenda, *Roger van der Weyden: Roger de le pasture*, Tricorné 1987, p.49; 石井美樹子『神の道化師 聖ヨセフの首像』白水社一九九一年、二二四—二二五頁
- (26) P. Rosenberg et B. Ferte, *op. cit.*, pp.52-55 ラ・トゥールは「その後全く同構図の《聖ヨセフの夢》(スタンタンホルム国立美術館)を制作したが、つぎの聖人の頭上にはリンスを付かなかった。
- (27) J. Thullier, *op. cit.*, p.169, p. 190; P. Rosenberg et B. Ferte, *op. cit.*, p.52 なお、この「リンス」は必ずしも表現に関わらず、二十世前半にナシヨナリズムの美術史観を背景に、モダニズム絵画との関連性において十七世紀絵画をどう捉えるかとする言説があったとの興味深い指摘があり、新しい文脈において再考することも必要かもしれない。F. Haskell, *The Ephemeral Museum*, London 2000, pp. 137-142; 宮下規久朗『美術史における回顧』『近代画説』十四号、二〇〇五年、三五—四五頁; Exhcat., *Orangerie, 1934: Les Peintres de la réalité*, Paris 2006
- (28) 天使およびその図像については主に以下を参照。L. Réau, *op. cit.*, ii, pp. 30-41; *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. 《Angeli》, Rome 1965, vol. I, pp.1193-1226; 『中世思想原典集成』後期ギリシヤ教父・パサニティン思想』上智大学中世思想研究所、大森正樹編訳・監修、平凡社、一九九四年; マルコム・ゴドウィーン、大瀧啓裕訳、『天使の世界』二〇〇四年、青土社; 佐々木英也『天使たちのルネサンス』二〇〇〇年、日本放送出版協会
- (29) 神吉敬三『トリエント教令とスペイン美術—その関連度をめぐって』『上智大学外国語学部紀要』十七号、一九八二年、一〇一—二一〇頁 またカトリック改革期の神学者たちにおける代表的な絵画論については以下を参照。 Molanus, *Traité des saintes images*, tr. by F. Boesflug et al. Paris 1996; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, tr. by G. F. Freguglia, Milano 2002
- (30) Molanus *op. cit.*, pp.441-445 本論文のルネサンス改革期の天使の図像に関しについては参照。 E. Mâle, *op. cit.*, pp.259-263
- (31) 大高保二郎『バチエロの『絵画論』解題』『スペイン・リナントメリカ美術史研究』第一号、二〇〇四年、二二—二三頁
- (32) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid 1990, pp.566-570 (訳文は以下から引用。フランシスコ・バチエロ『絵画論』(翻訳)『前掲書』二五—三五頁。「天使の画像」の翻訳は大田博子氏に担当)
- (33) J. Ruda, *Fra Filippo Lippi: Life and Work with Complete Catalogue*, London 1993, p.366-367, p.349 note.9; M. Holmes, *Fra Filippo Lippi: the Carnelle Painter*, New York 1999, pp.64-66
- (34) G. Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, eds R. Bettarini and P. Barocchi, Firenze 1966, vol.6, pp.71-72; 平川祐弘、小谷年司、田中英道訳『ジョルジョ・ヴァサリ『ルネサンス画人伝』白水社、一九八二年、二六九頁
- (35) P. Emison, "The Ignudo as proto-capriccio," *Word & Image: A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, vol.14 no.3, July-September, pp.281-295
- (36) ムリーリオの作品は十五世紀のローマ・サンタ・マリマ・プレジニョーレ聖堂のロンパエロの壁画に基づくとされてきた。 *Catalogue of the National Gallery of Canada, European and American Paintings, Sculpture, and Decorative Arts*, eds, M. Laskin, Jr., M. Pantazzi, Ottawa 1987, pp.201-203 また、レスネンの作品の帰属をめぐっては現在、レンブラントの弟子のドロステ、またはフィクトルスなどのレンブラント派の画家の名前が挙げられている。 J. Bikker, *Willem Drost: a Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven 2005, pp.123-128
- (37) F. Saxl, *A Heritage of Images: A Set of Lectures*, Harmondsworth 1970, pp.21-25 (邦訳『レナントの遺産』松枝到訳、あへき学芸文庫、二〇〇五年、三〇—四六頁)

- (38) この他にも、ハートフォードのワーズワース・アセニウムに上半身だけの聖フランチェスコを描いたラ・トゥールのコピー作が所蔵されている。また、十七世紀に作成された財産目録中には、以下の二点の絵の記録がある。①一六五〇年に作成された軍務官ジャン・バティスト・ド・ブルターニュの財産目録、第十二番、「カンヴァスに描かれた絵画、ラ・トゥールによって一人の眠っている修道士が表わされている、金の額縁入り」②同第三三番、「ラ・トゥールによる大きな絵、カンヴァスに描かれ、金の額付き、ろうそくの明かりのなかで瞑想する二人のカプチン会修道士が表わされている」A Reinbold, *Georges de La Tour*, Paris 1991, pp.250-252: 『シヨルジュ・ド・ラ・トゥール展』図録 九四—九七頁、一四七頁
- (39) L.Reau, *op.cit.*, iii, p. 532: Arpiger, *op.cit.*, tome 3, pp.433-434: Exh. cat. Nancy 1992, *op.cit.*, p.232-233: P.Paskew, "The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1969, vol.32, pp.280-306: 宮沢邦子訳、『アシジの聖フランシスコ大伝記: 聖ボナヴェントゥラによる』、あかし書房、一九八一年: 『聖フランチェスコの小なな花』、田辺保訳、教文館、一九八二年: 小平正寿・F. ゲンダ訳、『アシジの聖フランシスコの第二伝記』、あかし書房、一九八九年
- (40) っれら幻視画の流行については以下を参照。V. I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995 (邦訳『幻視絵画の詩学』、松井美智子訳、三元社、二〇〇九年): D. Mâle, *op.cit.*, pp.143-183: 宮下規久朗、『ロック美術の成立』、世界史リブレット七七、山川出版社、二〇〇三年、六七—九五頁、なお「幻視画」という呼称は、最後の宮下氏の著書に準拠したものである。
- (41) V. I. Stoichita, *op.cit.*, p.18, p.121
- (42) Gregorio Comanini, *The Figno, or, on the Purpose of Painting: Art Theory in the Late Renaissance*, tr. by A. Doyle-Anderson and G. Maiorino, Toronto 2001, pp.32-33: P. Emison, *op.cit.*, p. 289
- (43) アウイラのテレサは最初の幻視が起った時のことを次のように述べている。「この幻視は、想像的なものであったも、私は、それを肉

眼で見たことは決してなく、ただ靈魂の目だけで見ました」Teresa of Avila, *Libro de Vida*, 28, 3-7, in *Obras completas* (Biblioteca de autores cristianos, : 212), Madrid 1979, pp.123-135 (訳文については東京女子カルメル会訳、『イエズスの聖テレシア自叙伝』、サンパウロ、一九六〇年、三三五頁より引用)

図版

- 【図1】 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《聖ヨセフの夢》 油彩、カンヴァス 93×81 ナント市立美術館
- 【図2】 ファリップ・ド・シャンパーニュ 《聖ヨセフの夢》 1636年頃 油彩、カンヴァス 209.5×155.8 ロンドン、ナショナル・ギャラリー
- 【図3】 ヴァラント・ド・ブローニュ 《聖ヨセフの夢》 油彩、カンヴァス 114×92 ロンドン、マシーセン・ファイン・アーツ旧蔵
- 【図4】 シモン・ヴェーエ 《聖ヨセフの夢》(シモン・ヴェーエの原画をもとにしたミシェル・ドリニーの版画)、27.5×19.6 パリ、フランス国立図書館
- 【図5】 ヘラルト・セーヘルス 《聖ヨセフの夢》 油彩、カンヴァス 170×233 ベルリン絵画館
- 【図6】 アゴステイノ・チャンペッリ 《聖ヨセフの夢》 1619年 油彩、カンヴァス 寸法不明 ジェノヴァ、サンタ・アンナ聖堂
- 【図7】 ヘンドリック・テル・ブリュッヘン 《聖ペテロの解放》 1624年 油彩、カンヴァス 105×85 デン・ハーグ、マウリッツハイム美術館
- 【図8】 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《大工の聖ヨセフ》 油彩、カンヴァス 137×102 パリ、ルーヴル美術館
- 【図9】 アンニーバレ・カラッチ 《聖家族と洗礼者ヨハネ》、1590年、エッチング・エングラヴィング、ロンドン、ナショナル・ギャラリー
- 【図10】 ヘリット・ファン・ホントホルスト 《読書する聖ヨセフ》 油彩、

カンヴァス 71×92 ローマ、サン・フランチェスコ・ア・リー
パ修道院

【図11】 ロベール・カンパン 《キリストの降誕》部分 1425年頃 油
彩、板 87×73 デジョン美術館

【図12】 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《羊飼いの礼拝》 油彩、カンヴァ
ス 107×137 パリ、ルーヴル美術館

【図13】 ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの原作に基づくコピー 《聖フラン
チェスコの法悦》 油彩、カンヴァス 154.5×165.5
ル・マン、テッセ市立美術館

【図14】 ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの原作に基づく版画 《瞑想する聖
フランチェスコ》 24×31 パリ、フランス国立図書館

【図15】 ジャン・ル・クレール 《聖フランチェスコの法悦》 油彩、カンヴァ
ス 130×104 ブイエール教区教会

〔付記〕

本稿は、二〇〇七年七月の広島芸術学会第二十一回大会で口頭発表
した原稿に加筆修正したものです。執筆にあたり、貴重な御意見を
いただいた編集・査読委員の先生方、お世話になった能登原様、馬
場様に心から感謝申し上げます。

(ひらいずみ・ちえ ふくやま美術館学芸員)