

プッサン作《嬰兒虐殺》(シヤンティイ、コンデ美術館)

— ヴィンチエンツォ・ジュステイニアニーニのための作品という視点からの考察 —

倉持 充 希

一 先行研究と問題の所在

ノルマンディー地方に生まれたニコラ・プッサン(一五九四—一六六五年)は、一六一二年頃にパリへ移住し、画家としての修業を積んだ⁽¹⁾。一六二三年に、フランス宮廷に仕えていたナポリ出身の詩人ジャンバッティスタ・マリーノ(一五六九—一六二五年)と出会うと、彼に才能を見出され、当時の芸術の中心地のひとつであったローマに行くことを勧められる。一六二四年春にローマへと渡ったプッサンは、画商を通じて安価な作品を販売しつつも、徐々に教皇の甥フランチェスコ・バルベリーニ枢機卿(一五九七—一六七九年)周辺で注文を獲得していく⁽²⁾。一六三〇年には、病に苦しむ自分を熱心に看病してくれたアンヌ・マリ・デュゲ(一六一二—一六四年)と結婚し、フランス人画家が多く暮らすバブイーノ通りに移った⁽³⁾。さらに一六三二年にローマの聖ルカ・アカデミーの会員に選出されるなど、徐々にローマで安定した生活を送るようになる⁽⁴⁾。

この時期の作品は、その大半が注文主不明であるものの、コンデ美術館所蔵の《嬰兒虐殺》(図1)については、ローマの著名な収集家ヴィンチエンツォ・ジュステイニアニーニ(一五六四—一六三七年)(図2)の邸宅に飾られていたことが知られている⁽⁵⁾。ジェノヴァの貴族であったジュステイニアニーニ家は、かつてエーゲ海東部のキオ

ス島を支配していた。しかし、一五六六年にオスマン帝国が島を占領したため、当主ジュゼツペ・ジュステイニアニ（一五二五—一六〇〇年）は、息子ベネデット（一五五四—一六二二年）とヴィンチェンツォらを連れ、ローマへと逃れる。一五九〇年にサン・ルイージ・デイ・フランチェージ教会近くに邸宅を入手した彼らは、絵画及び古代彫刻を精力的に購入し、一大コレクションを形成した。このヴィンチェンツォの死後の財産目録（一六三八年二月三日付）に、プッサンの《嬰兒虐殺》に関する最初期の記述が見出される。⁽⁶⁾ 上記の目録から、本作品は、恐らくヴィンチェンツォ・ジュステイニアニのための注文作であったと推測されている。⁽⁷⁾

ただし、制作年代に関しては、研究者の間で意見が分かれている。チュイリエらは、本作品が《フロラの凱旋》（パリ、ルーヴル美術館）や《河に捨てられるモーセ》（ドレスデン国立絵画館）と近いことから、一六二五年から一六二七年頃の制作と想定した。⁽⁸⁾ ローザンベールは、一六二七—二八年という立場を取っている。⁽⁹⁾ 他方、スターリングは、中央に描かれる嬰兒を踏みつける兵士に着目する。彼の指摘によれば、兵士が幼子を踏むという表現は、「嬰兒虐殺」を描いた絵画作品には見られないものの、プッサンにローマ行きを勧めたマリーノの詩『嬰兒虐殺』（ヴェネツィア、一六三二年）に記述されるという。⁽¹⁰⁾ それを踏まえたスターリングは、プッサンの《嬰兒虐殺》が、詩の出版された一六三二年以降の非常に早い時期に描かれたと推定したのである。

その後、本作品の制作年を一六三二年以降とする説をさらに展開させたのは、クロツパーである。⁽¹¹⁾ プッサンの《嬰兒虐殺》が掛けられていた、ジュステイニアニ二邸二階の「螺旋階段へと入る五番目の大広間」に関する目録の記載を吟味したクロツパーは、本作品が、ヨアヒム・フォン・ザンドラルト（一六〇六—一八八年）作《セネカの死》（図3）、フランソワ・ペリエ（一五九四—一六四九年）作《キケロの死》（図4）、そしてフランスドル人画家による《ソクラテスの死》（図5）と共に、「扉上」に架けられていた点に着目した。⁽¹²⁾ 上記四点が、いずれも罪無くして亡くなった高潔な人物を主題とすると考えたクロツパーは、これらの作品が当時連作とみなされていた可能性を

提起したのである。制作時期については、四点同時に制作された訳ではないとしつつも、ザンドラルトがジュステイニア二家に仕えるようになった一六三二年から、彼がフランクフルトへと出立した一六三五年の間と想定した。これは、前述のマリーノの『嬰兒虐殺』が一六三二年に刊行された事実とも合致するといっているのである。

近年では、このクロッパの魅力的な説に賛同する研究も多く見られる。しかしながら、本作品が連作の一部であったか否かは、慎重に検討する必要があると考えられる。そこで本稿では、まず主題、寸法、展示場所の三点から、四枚の絵画が連作であった可能性は低いことを論証する。その上で、準備素描に基づき、本作品が一六二八年頃に着手されていたことを示す。続いて、幼子を踏みつける兵士という珍しい人物像を、これまで本格的に検討されてこなかった典拠に基づいて新たに解釈する。さらに、本作品を特徴づける、兵士と母子を最前景に大きく描くというクローズアップの手法と感情表現が、一六二〇年代末から一六三〇年代にかけてのジュステイニア二の趣向の変化に対応するものであったことを明らかにする。

二 ヴィンチエンツォ・ジュステイニア二のコレクション再考

議論に先立ち、まずはプッサンの作品を見ておこう。「嬰兒虐殺」は、救世主イエスの誕生を知ったヘロデ王が、ベツレヘムとその周辺一帯にいた幼い男児を皆殺しにした出来事である。縦一四七cm、横一七一cmのカンヴァスには、両手を挙げて泣き叫ぶ幼子、剣を振りかざす兵士、そして兵士の一撃を阻止しようとする母親が大きく表されている。兵士は、背後から追いつがる母親の髪を掴んで引き離しながら、右足で幼子の胸を踏みつけ、今まさに剣を振り下ろそうとしている。体の自由を奪われた幼子は、手のひらを大きく開き、必死に泣き叫んでいる。右脇腹からは鮮血がほとばしり、白い布地を染めているのが見て取れよう。母親は兵士を掴もうと腕を伸ばし、口を大きく開いて、必死の形相で兵士を見上げている。中景にはもうひとり、天を仰ぎながら画面右手側に歩いていく

母親の姿が見られる。その胸に抱かれた幼子は、既に生氣を失った灰色の腕を下方に垂らしている。さらに画面奥には、背を向ける母親や、虐殺の場面を振り返る母親たちが描かれる。背景を見てみると、画面左には列柱が立ち、後景にはコリント式柱頭とフリーズ装飾を冠する神殿が見られる。中央のオベリスクは、ヘロデ王による虐殺の最中、聖家族がエジプトへ逃れたことを暗示するのだろう。左奥には海と街並みかのぞき、晴れた空には雲が広がる。

全体を眺めると、剣を振りかざす兵士と腕を伸ばす母親が対角線を成し、床の上の幼子と共に、最前景の空間を占めている。おぞましい虐殺の情景ではあるものの、無駄を排した舞台において最小限の人数で構成されているため、非常に整理された場面に映る。兵士のマントの真紅、母親の衣服の黄色、そして中景の母親の青色という三原色の使用も、簡潔な印象を与える要因だろう。また無垢な幼子の犠牲が、白い産着とその上に飛び散る血しぶきによって際立てられている点も注目される。この点については、第三章で詳しく検討することにした。

さて、前述のように、クロツパーは、プッサンの《嬰兒虐殺》が同室に飾られていた他の三点の作品と共に連作を成していたと主張するものの、この説には問題点がある。以下、三つの観点から検討を加える。第一に、四点の主題内容の関連性が低いことが挙げられる。ザンドラルト作《セネカの死》⁽¹³⁾は、ネロ帝に謀反の疑いをかけられたセネカ（前四頃―後六五年）が毒をおり、死を待つ場面を表した作品である。ペリエ作《キケロの死》⁽¹⁴⁾では、アントニウス（前八二―前三〇年）を弾劾していたキケロ（前一〇三―前四三年）が、三頭政治の成立によってローマを追われ、逃亡の途上で刺客に襲われる場面が描かれている。最後に、《ソクラテスの死》⁽¹⁵⁾は、若者を墮落させた罪に問われたソクラテス（前四七〇頃―前三九九年）が毒杯を受け取り、魂の不滅を信じて天を指差す姿を表したものである。このように、上記三作品が古代史に登場する哲学者の死の場面を表し、ストア主義的な「恒心」を主題とする点に異論はない。だが、プッサンが描いた嬰兒の死を、暴君の権力の終焉のしるしとみなすクロツパー

の解釈には、やや無理があるように思われる。⁽¹⁶⁾

むしろ考慮しなければならないのは、同室に飾られていた他の作品群である。目録の記載から、この広間には、ガイド・レーニ（一五七五—一六四二年）作《隠修士聖アントニウスと隠修士聖パウロ》（図6）、恐らくヘンドリック・テルブリュッヘン（一五八八—一六二九年）による《ペテロの否認》・《柱に縛り付けられるキリスト》、ジュリオ・ベツラドンナ（一六九五頃活動）作《雲の上の聖母子》、ティマン・クラフト（生年不明—一六四六年）作《聖ヴィセンテ・フェレル》、ニコラ・レニエ（一五九〇頃—一六六七年）作《マグダラのマリア》（カラヴァッジョ（一五七一—一六一〇年）に基づく模写）が掛けられていた。すなわち、全十点のうち、キリスト・聖母・聖人を描いた絵画が六点を占めており、プッサンの《嬰兒虐殺》は、これらの宗教画と共に鑑賞されていたのである。⁽¹⁸⁾

第二の論点は、プッサンの作品のみ、カンヴァスがやや小さいことである。目録の記載を確認してみると、本品は一五三番、それ以外の作品は一五六、一五七、一五八番であり、そもそも連番になっていない。寸法については、後者の三点は全て「縦八、横十と二分の一パルモ」（約一七六×二三一cm）と記されるのに対して、《嬰兒虐殺》は「縦八、横九パルモ」（約一七六×一九八cm）となつている（表1）。⁽¹⁹⁾ 加えて、《嬰兒虐殺》の現在の寸法は一四七×一七一cmであり、目録上の記述よりもさらに小さいことになる。以上の理由から、現時点では、目録の記載と現存作例の寸法の差異を説明することは難しいものの、《嬰兒虐殺》が他の三点より小さい点は明らかである。

第三に指摘したいのは、四点が連作として展示されていたとは考えにくい点である。前述のクروطパーは、四点を関連付ける根拠として、目録上、いずれの作品にも「扉上」との表記が見られる点を挙げた。特にプッサンが描いた《嬰兒虐殺》では、視点が低く取られていることから、下から見上げられることを想定して描かれたとして⁽²⁰⁾いる。このような目録上の記載と作品の造形的特徴から、筆者も、本作品が鑑賞者の目の高さではなく、壁面の上方に飾

られていた可能性はあると考えている。ただし目録を精査してみると、《嬰兒虐殺》は「扉上の絵画 (Un quadro supraporto)」であるのに対し、その他の三点は「扉上の大型絵画 (Un quadro Sopraporto grande)」と記載されており、表記は一樣ではない。⁽²¹⁾ また、一六五五年頃のジュステイニアーニ宮殿二階部分の見取り図のうち、上記四点が掛けられていた「螺旋階段へと入る五番目の大広間」では、扉は、隣接する広間へと続く東側と西側、そして螺旋階段に続く西側の扉の三か所が確認される(図7)。⁽²²⁾ プッサンの作品が壁の高い位置に掛けられていた可能性はあるものの、上記の三つの扉の上に飾られていたのは、連番で記載されるザンドラルトらの三点の大型作品と推測するのが妥当ではないだろうか。⁽²³⁾ 先に考察した四点の主題内容の関連性の低さと、四作品の寸法の違いも考慮するならば、少なくともジュステイニアーニが、当初から連作を意図して、四人の画家に作品を注文したとは想定しにくい。

上述の検討から、プッサンの《嬰兒虐殺》は、必ずしもストア派の哲人の死を描いた三点と関連しないと思われる。四点が当初から連作として構想されたのではないとするならば、本作品の制作年を、ザンドラルトがジュステイニアーニ家に奉仕するようになった一六三二年以降と想定する必要もないだろう。制作年代の推定にとつて重要な手掛かりとなるのは、リール美術館に所蔵される準備素描である(図8)。⁽²⁴⁾ 本葉には、やや幅広のペンによつてティーフの形態を規定し、ハッチングによつて陰影を施す手法が見られる。同様のペンによる力強い描線や簡略化された顔の描写が、《聖エラスムスの殉教》のための準備素描(図9)に見られるのである。⁽²⁵⁾ 《聖エラスムスの殉教》は、プッサンがヴァチカンのサン・ピエトロ聖堂のために制作した祭壇画であり、一六二八年二月五日に受注、一六二九年六月から九月にかけて画料が支払われている。さらに直後には、別の大型祭壇画である《聖母の出現》(パリ、ルーヴル美術館)に取り組んだ。つまりプッサンは一六二八年頃に《嬰兒虐殺》のための準備素描に切り掛かっていたものの、重要な祭壇画を受注したため、これらをほぼ同時進行で制作したのではないだろうか。

すなわち、本作品はザンドラルトらの三作品とは別に、一六二八年頃には着手されていたと推測される。

さらに、準備素描と完成作を比較してみると、プッサンが効果的な画面構成を求めて試行錯誤したことが窺われる。まず構想段階では、中央の母子の周囲に多数の嬰兒の遺体が転がっていたのに対し、完成作では一切排除された。また、最前景の嬰兒の体の向きを変えることにより、脇腹の傷から出血する様子がよく見えるようになった点も注目し値する(図10)。さらに、素描に見られる中景の母親は、前景の兵士を振り返りつつ逃げているが、完成作の母親は既に殺された息子を抱え、絶望のなか立ち去ろうとしている。同時に完成作では、ちょうど兵士の脚の間からのぞくように、殺戮の場面を振り返る母親が遠景に描きこまれ、画面右奥にも、子どもを抱えて逃げ去ろうとする母親の後ろ姿が表されるようになった。こうした準備素描から完成作へと至る変更を踏まえるならば、プッサンは、単に殺戮の混乱を表すのではなく、「嬰兒虐殺」に直面して様々な感情を経験する母親たちを、画面の中に並置しようとしているように思われる。この母親たちの感情表現については、第四章で考察を続ける。

以上、第二章での検討を通じて、本作品がジュステイニアーニ邸において大型の宗教画と共に飾られていたこと、恐らく一六二八年頃には着手されていたこと、そして嬰兒の右脇腹の傷口が強調されていることが確認できた。次章では、これまでの考察で明らかになった点を踏まえながら、本作品を特徴づける「幼子を踏みつける兵士」の着想源となった典拠を紐解き、感情表現の考察へと論を進めていきたい。

三 「嬰兒虐殺」の図像伝統と典拠—アレティーノ『キリストの人性』

中央の兵士が嬰兒を踏むという行為が、先行作例には見られないものの、一六三二年刊行のマリーノの『嬰兒虐殺』に登場することから、クロッパーらはマリーノの詩が典拠となったという説を唱えてきた。だが、前章での検討により、本作品は一六二八年頃には着手されていた可能性が極めて高いことが明らかとなった。それでは、画家

はなぜ「幼子を踏みつける兵士」を画面中央に大きく描いたのだろうか。筆者は、マリノーが『嬰兒虐殺』執筆に当たって参照したピエトロ・アレティーノ（二四九二—一五五六年）作『キリストの人性』（初版、ヴェネツィア、一五三四年）に着想を得たというローザンベールらの見解を支持する。⁽²⁶⁾ 後者について、従来の研究では断片的な指摘に留まってきたため、本論では、制作背景や著作の該当箇所を丁寧に検討し、アレティーノの作品との関連を論証したい。

まず、画像伝統を概観し、「嬰兒虐殺」という主題を扱った作品において、「幼子を踏みつける兵士」がどの程度描かれてきたのか、確認することから始める。「嬰兒虐殺」は、特に一四世紀初頭からイタリアで好まれるようになった主題である。⁽²⁷⁾ 例えば、ジョット（一二六六／六七—一三三七年）によるスクロヴェーニ礼拝堂内の壁画面装飾では、兵士と母親が左右に分かれて対峙し、左上には虐殺を命じるヘロデ王の姿が見られる。⁽²⁸⁾ ラファエッロ（一四八三—一五二〇年）の原画に基づくマルカントニオ・ライモンディ（一四七〇／八二頃—一五二七／三四年）の版画（図11）には、子供を守ろうと胸に抱える母親や髪を引っ張られる母親、子供の遺体を抱えて頭を垂れる母親などが登場する。⁽²⁹⁾ また、一七世紀に高い評価を得ていたレーニの作例（図12）では、縦長画面の最前景に、母親を制して嬰兒に剣を突き刺そうとする兵士や、我が子を殺されて天を仰ぐ母親が表されている。⁽³⁰⁾ ただし、これらの作例には兵士が嬰兒を踏みつける姿は見られない。

しかしながら、他ならぬプッサン自身が本作品以前に描いた『嬰兒虐殺』のなかに、「幼子を踏みつける兵士」が描かれているのは注目に値する。現在、プティ・パレ美術館に所蔵される『嬰兒虐殺』（図13）は、かつて帰属が疑われていたために考察の対象から外されてきたものの、近年ではプッサンが一六二五—二六六〇年に描いた真筆作品と認められている。⁽³¹⁾ この第一作では、横長画面の前景に、三人の兵士と抵抗する母親たちが横並びに配され、床には襲撃を受けた男児が転がっている。そして右端には、うつ伏せの幼児の背中を左足で押さえつけ、剣で止め

を刺そうとする兵士が登場するのである。そうであるならば、彼が着想を得た書物は、一六三二年に刊行されるマリーノによる『嬰兒虐殺』ではなく、マリーノが『嬰兒虐殺』を構想する際に参照したアレティーノの著作『キリストの人性』であったのではないだろうか。この説を裏付けるため、マリーノが「嬰兒虐殺」を主題とする詩を執筆した背景を確認したうえで、マリーノとアレティーノの著作における該当箇所の比較を行いたい。

冒頭でも紹介したように、マリーノは、パリで活動していたプッサンにローマ行きを勧めたナポリ出身の詩人である。芸術愛好家であった彼は、先に挙げたレーニ作『嬰兒虐殺』に強い感銘を受け、自著『ガレリア』（初版、ヴェネツィア、一六一九年）において、以下のような賛辞を送った。

何ということをするのだ、ガイドよ。／天使の姿を描写するその手で、今や血を題材に取り、血をもたらずとは。／血まみれの子供たちを生き返らせておきながら、彼らに新たな死を与えるのが見えるだろうか。／ああ、残酷でありながら哀れみ深い、なんと高尚な作り手なのだろう。／悲劇的な出来事をも愛らしいものとし、恐怖に悦びを伴わせる術を熟知しているとは。⁽³³⁾

悲惨な殺戮に巻き込まれた母親や幼児を、甘美な人物像として表したレーニの絵画に触発されたマリーノは、自らも一六二〇年代前半に「嬰兒虐殺」を主題とする詩に取り組んだのである。実際に詩が刊行されたのは、彼の死後、一六三二年のことであった。⁽³³⁾確かに、プッサンは一六二三年にパリでマリーノと知り合っており、詩人が目下準備中であつた『嬰兒虐殺』の構想を聞くことができたかもしれない。⁽³⁴⁾しかしながら、プッサンは一六二四年にマリーノの助言でローマへ移り住んだものの、当のマリーノは一六二五年三月二十五日にナポリで他界している。⁽³⁵⁾したがって、一六二五―二六年頃に「嬰兒虐殺」を主題とする第一作を描くにあたって、マリーノの未刊行の詩に関

する記憶を頼りに、「幼子を踏みつける兵士」という細部を描いたと想定するのは、やや無理があると言わざるを得ない。加えて、マリノーとアレティーノの著作における該当箇所を丁寧と比較対象すると、プッサンの作品に描かれる「幼子を踏みつける兵士」は、マリノーの記述よりも、アレティーノの記述を反映したものであることが明らかとなる。

まず、一六三二年に刊行されたマリノーの『嬰兒虐殺』の詩における関連箇所を引用しよう。

またそこには、美しい脇腹を露わにした女がひとり。／哀れにも、美しい胸と美しい顔で、能う限り、その愛しい子どもの盾となった。／我が子が殺され、奪われることに耐えられず。／しかし恐ろしく残忍な男がその上に迫り、彼女の黄金に輝く髪を腕に巻きつけ、／ぐいぐいとその繊細にうねる麗しき金髪を引きちぎった。

彼女は蕩が幹に絡みつくように、／愛の証にしがみついていたが、／男はその足を、彼女はその髪を掴み、／しかし暴漢のほうがあまりにも力が強く、ついには彼女も手を放すしかなかった。／すると、男はいかついその手で、堅固な岩壁に挟まれた近くの城壁に向かって幼子を投げ、壁に打ち付けた。／ところが、放り投げる前に、男は／三度も、四度も、子どもを振り回していたのだった。

この恐ろしくも、情け容赦ない振動に身を震わせ、呆然自失となった男児は、／恐怖に襲われる前に、壁に衝突し、傷を負う矢先に、死んでしまったのだ。／結局、四肢は折れ、骨は砕け、／全身それこそ木っ端微塵になつて地面に横たわり、唇と鼻からは白い髄と共に大量に血が流れた。

それだけでは飽き足らず、残酷で邪悪な男は、足の裏でその子を踏みしめるといふ恥辱を加えた。／彼女は（他にどうしてよいかも分からず）神に向かつて、／その優しき心情を吐露せずにはいられず、／こう叫んだ。「ああ、驚いてはいけない、ひとが胸のうちにこれほどの残酷さと、／それにも劣らぬ蔑みを宿し、かくも多くの死者を抱えていることには。／むしろそれに耐えてらっしゃるのが、天上の王、貴方様なのです」と。

上記のように、マリーノの詩では、幼子は兵士によつて振り回され、殴打されて即死した後、足で踏まれたと記されている。⁽³⁷⁾ それに対し、プッサンの第一作および第二作では、確かに兵士は幼児を足で踏んでいるものの、子どもはまだ生きており、嬰兒を壁に打ち付ける兵士も登場しない。このことから、やはりプッサンは、いずれの作品に関しても、マリーノの著作を直接参照していないと考えられる。

続いて、先に引用したマリーノの詩連に相当するアレティーノの描写を引用しよう。

残忍な顔で剛毛を振り乱し、鎖帷子の軍服を身につけたヘブライ人は、むき出しにした両腕の筋肉と血管を神経質に震わせながら、幼子に両手と唇で祝福されていたその母親を掴んだ。そしてその子を奪つて、母親を押しけると、幼子の腹部を足で踏みつけ、傷を二カ所負わせて殺し、苦しみに喘ぐ母親をよそに、兵士はその哀れな子の片腕を掴んで高々と掲げ、頭を胸に落としたその子の切り傷から流れ出る血で母親を溺れさせようとする。そのどくどくと溢れる血で傷口は悲鳴を上げていたのである。上品な物腰で、愛情深く語る若い女性を目の当たりにするのは、何と哀れなことか。彼女は息子の命を奪つた男の前に跪き、その体を取り戻そうと嘆願した。かくも甘美で優しい祈りの言葉には、その男以外の誰しも心を動かされたであろう。彼女は言っ

た。「もし貴方が血に飢えているのでしたら、さあこの胸へ、この喉へ、剣を振り下ろしてください！その子よりもわたくしのほうが多くの血を差し出しましょう。」このように母が述べるあいだも、何も分からず怖れを抱くことのない幼子は、唇を突き出したままの姿で、自らを殺した相手に口づけしようというようだった。

ああ、冷酷な大地よ、なぜその時深く沈み込んでくれなかつたのか。そして、天よ、なぜ幼子の脇腹に刺さつたその剣を、へロデの心臓へと向け直してくれなかつたのか。⁽³⁸⁾

修辭を駆使し、凄惨な場面を読者の眼前に生き生きと描き出すアレティーノの記述を読むと、マリーノがそれに大いに刺激を受け、この情景を八行詩によつて再演しようとしたことも理解できる。

とはいうものの、「幼子を踏みつける兵士」の描写に関しては、興味深い差異が見出される。マリーノは幼子が壁に殴打されて即死する様子を描写したのに対し、原典となつたアレティーノの散文では、兵士が嬰兒の腹部を足で踏みつけ、二度の攻撃によつて彼を殺したと記述される。さらに語り手は、兵士の剣が嬰兒の脇腹ではなく、へロデの心臓を刺していたら良かったと嘆いており、幼子が脇腹に傷を受けたことが明記されている。ブッサンはアレティーノのこの描写に着想を得たからこそ、特に第二作においては、嬰兒がすでに脇腹を刺されている点を強調したのではなからうか。さらに踏み込んで述べるならば、嬰兒の脇腹の傷は、キリストが十字架上で負つた傷を連想させるようにも思われる。へロデの命により虐殺された幼子たちは「無辜嬰兒殉教者」と称され、キリスト教における最初の殉教者として、東西いずれの教会においても信仰を集めた。『黄金伝説』には、「彼らは、みずからの血によつて洗礼を受け、あらゆる原罪をまぬがれた」との記述が見られ、嬰兒の血が洗礼と関連付けられている。⁽³⁹⁾

この洗礼の秘跡は、磔刑の後、ローマ兵ロンギヌスがキリストの脇腹を槍で刺すと血と水が溢れたという出来事も結びついていた。⁽⁴⁰⁾ ブッサンが最前景に描いて見せた嬰兒の右脇腹の傷口は、単なる兵士の一撃に留まらず、当時

の鑑賞者に対し、キリストの脇腹の傷を想起させたかもしれない。

これまでの検討から、以下のような制作経緯が導かれるだろう。まずプッサンはパリで出会ったマリノーに後押しされ、一六二四年にローマに移り住んだものの、詩人は一六二五年春に死去した。プッサンは、マリノーが生前、「嬰兒虐殺」を主題とする詩を構想していたことを知っていたと思われるが、詩人の死の直後にあたる一六二五—二六年に、本主題を絵画化する際には、マリノーの詩は未だ刊行されていなかった。そこで彼は、第一作の制作のために、マリノーの作品の原典ともなったアレティーノ著『キリストの人性』をたずねた。その後、一六二八年頃に、ジュステイニアーニのための第二作を構想するにあたり、プッサンは再びアレティーノの著作を紐解いたと考えられる。嬰兒が脇腹に剣を受けたとするアレティーノの記述に触発されたプッサンは、幼児を真っ白な布の上に横たわらせ、溢れ出る鮮血を強調して描いた。このことは、画家が準備素描から完成作に至る過程で、幼子の柔らかい腹部と傷口が鑑賞者によく見えるよう、幼子の身体の向きを変えた事実によっても裏付けられよう。その結果、兵士が嬰兒の脇腹を刺し、腹部を足で押さえつけ、今まさに剣を振り下ろそうとするという、絵画伝統にはない緊迫した場面が呈示されることになったのである。

四 クローズアップの手法と感情表現

前章の考察を通じて、プッサンがアレティーノの『キリストの人性』を基に、兵士に脇腹を刺され、腹部を踏まれる嬰兒を描いた可能性が高いことが明らかとなった。ところで、一六世紀前半にローマやヴェネツィアで活躍したアレティーノは、王侯貴族に向けた機知に富む諷刺や猥雑な好色文学によって名高い文人であり、プッサンがアレティーノの著作を典拠とするのは、いささか意外に思われるかもしれない。だが、マリノーが『嬰兒虐殺』の詩を執筆する際、アレティーノの著作を参照していたことが、直接的な契機となったのだろう。聖書や聖人伝を、脚

色を交えて豊かに描写したアレティーノの宗教的著作は、出版当初から大変な人気を博した。『キリストの人性』について言えば、一五三五年の初版から一五五一年までに、実に八版が出版されている。一五五八年にはカトリック改革の一環として禁書化されるものの、一七世紀に偽名による版が五つも刊行され、一五三九年と一六〇五年にはフランス語版も刷られた。⁽⁴¹⁾

注目すべきは、プッサンの第二作の構想が始まった一六二八年に、本書の新版が刊行された点である。⁽⁴²⁾ 一六二八年のイタリヤ語版が人々の間で話題となり、アレティーノの著作に対する関心が高まった可能性は極めて高い。ヴィンチェンツォ・ジュステイニアーニは、ヴェネツィア派やジェノヴァ派の絵画を核に、一六二〇年頃までは同時代のポローニャ派やカラヴァッジョの作品も多数、収集していた。⁽⁴³⁾ 彼が愛好したティツィアーノは、アレティーノの親友として知られており、ヴェロネーゼ（一五二八―一八八年）も『キリストの人性』に着想を得た作品を残している。⁽⁴⁴⁾ さらに近年では、カラヴァッジョがローマ到着後の早い時期に制作した『マグダラのマリア』（一五九四年、ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館）や、『マルタとマグダラのマリア』（一五九七―一五九八年頃、デトロイト美術館）も、同書の記述に基づくことが指摘されている。⁽⁴⁵⁾ こうした文化的環境のなかで、プッサンがジュステイニアーニのために、絵画的な描写に富むアレティーノの『キリストの人性』を通じて着想を育むということは、充分にあり得るだろう。

一組の兵士と母子のみを大きく表すという画面構成もまた、ジュステイニアーニの絵画コレクションを意識したものであったと考えられる。プティ・パレ美術館所蔵の第一作との比較からも明らかのように、第二作の特徴は、画面中央に一組の人物群をクローズアップして描く点にある。⁽⁴⁶⁾ このような人物構成は、一六二四―二五年頃にローマで版刻された、ジャック・ステラ（一五九六―一六五七年）の原画に基づく木版画（図14）にも認められるもの⁽⁴⁷⁾、プッサンに直接的な刺激を与えたのは、ジュステイニアーニ家が所有していたコルネリス・スフト（一五九七―

一六五五年）による《嬰兒虐殺》（図15）であったと考えられる。アントウエルベン出身の画家スフートが、ローマ滞在中の一六二五―二七年に描いたこの作品では、縦長画面の中央に幼子に覆いかぶさる母親と、彼女を引き剥がそうとする兵士が大きく表されている。⁴⁸ スフートが描いた《嬰兒虐殺》は、ジュステイニア二邸の「二階の大広間」に掛けられていた。⁴⁹ ジュステイニア二のために同主題作品を描くことになったブッサンは、当家に所蔵されていた縦三mを超えるスフートの大型絵画と比較されることを想定し、意図的に類似した画面構成を採用したのではないだろうか。

さらに、この作品との競作を意図していたブッサンは、スフートによる大胆なクローズアップの構成を自作に取り入れつつも、同時に積極的に相違点を打ち出した。スフートの描く兵士が剣先を下に向けて、母親を幼子から引き離そうとするのに対し、ブッサンは足で嬰兒の自由を奪い、大きく振りかぶる兵士を描いている。またスフート作品には、逃げ惑う母親や天使、神殿に姿を見せるヘロデ王等が登場し、全体として混乱した殺戮の場面が表されている。他方、ブッサンは兵士を一人だけに絞り、嬰兒の自由を奪い、止めを刺そうとする動作を描くことにより、殺害直前の緊張感ある瞬間を捉えて見せたのである。

ブッサンは、阿鼻叫喚の虐殺場面を描いたスフートとの差異化を図るに際しても、前述のアレティノの『キリストの人性』から様々な示唆を得ていたと考えられる。ここで改めて、本作品の背景を眺めてみると、古代風神殿の開けた場所が舞台となっており、左端には列柱が見て取れる。この舞台設定は、アレティノの著作に見られる「エルサレムには、百本の柱によって支えられた大きな建物があり、広々とした空間を取り囲んでいた。」⁵⁰ という説明を反映したものだろう。さらに同書では、「そういうしているうちに、婦人たちは王の命令によって召喚され、皆揃って静かにしていたが、恐怖に満ちていた。」⁵¹ という一節も見られることから、ブッサンは自らの作品の舞台を、ヘロデ王が幼子を持つ母親たちを集めたという柱のある神殿に設定したと推測される。後景に描かれている三

人の母親は、ちょうど上半身だけが見えている。そのため、恐らく最前景の兵士と母親がいる場所がステージのように高くなっており、その向こうに階段があつて、やや低くなつたところに遠景の母親たちが立っているとと思われる。この三人の様子を正確に記述するのは容易ではないものの、兵士の右脚の下に見られる、視線をこちらへ向ける母親は、口を大きく開け、眉も下がっている。このことから、我が子を抱いて逃げつつも、振り向きざまに兵士の残酷な行為を目撃してしまい、戦慄していると推測される。その右側の女性は、目を伏せ、頭に被っている白いベールを顔の前に持つてきているように見えることから、殺戮の場面を目の当たりにして、思わず目を覆つたのかもしれない。画面右端の後ろ姿の母親については、幼子の血色が良いこと、スカートの右側が幾分、風をはらんでいるように見えることから、子どもを抱えて駆け出した姿と思われる。いずれも、やや曖昧な描写に留まつてはいるものの、ブッサンが未だ虐殺の手が及んでいない母親たちの様子を描こうと苦心した結果なのではなからうか。

遠景の副次的人物と比較して、より明確な描写が実現されているのが、中景に登場する、画面右手に歩いていく母親である。最前景で繰り広げられる残酷な殺害の場面、そして遠景の虐殺から逃れようとする母親の間に、男児の遺骸を抱えて立ち去る母親を対比的に描きこむことで、悲劇の結末を明示することに成功したことは言うまでもない。加えて、アレティーノの『キリストの人性』において、前章で検討した「兵士が幼子を踏みつける」場面の直前に、我が子を殺されて、血の気を失つた母親に関する描写がある点に注目したい。アレティーノは、「これほどまでに過酷な状況のなかで、その母親は倒れ、血の気を失い、三人「の子ども」の血に身を浸した。その様子は、鮮紅色に染められた大理石のように見えた。」と記述している。³² この母親の描写は、ブッサンの作品の中景に見られる、血の滴る我が子を抱いた母親の姿と関連するのではなからうか。実際、本作品を観察すると、彼女の腕に抱かれた嬰兒の頭部から鮮血が流れ、肩を伝つて零れ落ちる様子を見て取ることができる。上記の引用箇所を読んだブッサンは、絵画や彫刻に造詣の深かつた文筆家アレティーノが、子を失つた母親を大理石の彫刻に譬えた点

に敏感に反応したと考えられる。というのも、中景の母親については、古代彫刻に示唆を得ているとの指摘があるからだ。具体的には、左手で衣服を掴みながら走る《逃げるニオベの娘》(図16)⁽⁵³⁾や、《メデアの復讐》(パリ、ルーヴル美術館)に見られる、メデアの呪いから逃れようとするクレウーサの顔と、絶望のあまり頭部に手をやる父クレオーンの身振りとの関連が見出されている。⁽⁵⁴⁾アレティーノは、血の気を失った母親が地面に倒れこみ、我が子から流れ出る血に身を染めた様子を逼真的に描き出しているものの、仮にプッサンがこのテクストを字義通りに絵画化したならば、鑑賞に堪えない過度に残酷な描写になったかもしれない。画家は母親を描く際に、著名な古代彫刻に見られる身振りを取らせることで、血の気を失った母親を大理石彫刻と称したアレティーノのレトリックに応答しつつ、同時に、恐怖や絶望という情念を、明快かつ節度をもって示そうとしたのである。

エベルト・シフェラーが指摘するように、古代彫刻に依拠しつつ、画中の登場人物の「感情 (affetti)」を適切に表現する手法は、プッサンのみならず、一六三〇年頃、ローマに出入りしていた画家によって積極的に試みられていた。⁽⁵⁵⁾古代彫刻の人物像に見られる所作や表情を、一定の感情を表す身振り言語として絵画作品に取り入れることで、恐怖や死別の悲しみ、身体的苦痛、慟哭などの強い感情を、抑制された仕方でも示せるという利点があったからである。古代彫刻を模範とし、登場人物の感情を効果的に表現した先達としては、前章で検討したグイド・レニが挙げられよう。同じくボローニャ派の二世代の画家で、プッサンが熱心に学んだというドメニキーノ(一五八一—一六四一年)の作品では、ラファエッロに代表される盛期ルネサンスの巨匠の作例にみられる造形言語も用いられている。彼らに触発されたプッサンは、《嬰兒虐殺》に取り組むにあたって、悲劇的な主題を表す古代彫刻や石棺に倣い、芸術家や愛好家の間で理解されている造形言語を援用して、中景の母親の強い嘆きを演出したのである。前景中央の兵士についても、ハリカルナッソスのマウソロス霊廟に由来する《アマゾン族の戦いの浮彫》(図17)の右端に見られる、女の髪を掴む兵士を源泉とするとの指摘がある。⁽⁵⁶⁾ローザンベールは二〇一七年時点

で、プッサンがこの浮彫に関する情報を得られた確証はないと留保しつつ、この見解を支持している。ギリシヤ軍とアマゾン族の女性との戦闘場面を表した古代石棺は、現存作例も多いことから、兵士が女性を組み伏せる場面を示す着想源のひとつとして、この種の浮彫が参照された可能性はあるだろう。

古代彫刻の研究に基づき、登場人物の身振りや表情を工夫するという手法には、適切な先行作例を「選択する (electio)」という、画家の判断力の確かさを示す効果があつた。⁽⁵⁷⁾ この点を踏まえ、本稿では、プッサンが中央の兵士を描く際に、より積極的な意図を持つて参照したと思われる古代彫刻を新たに挙げたい。それは、ジュステイニア・ニアーニ家が所有していた通称《獅子を殺そうとする剣闘士》である。この像は、現在、バツサーノ・ロマーノのジュステイニア・ニアーニ邸の庭園に置かれており、激しく損傷している。だが、ジュステイニア・ニアーニが自邸の古代彫刻を版刻させた版画集『ガレリア・ジュステイニアーナ』(ローマ、一六三一年)の中に、該当する彫刻を表した一葉が収録されている(図18)。⁽⁵⁸⁾ ここでは、兵士がライオンに片膝を載せ、頭部を掴んで剣を振り下ろそうとしていることから、プッサンが《嬰兒虐殺》に登場する兵士を描く際に、この彫像あるいはそれに基づく版画から着想を得た可能性は高いと考えられる。⁽⁵⁹⁾

この《獅子を殺そうとする剣闘士》という彫像を特徴づけているのは、左脚を獅子の背に乗せて組み伏せるといふ姿勢である。実は同様の姿勢が、同じくジュステイニア・ニアーニ邸に所蔵されていた、カラヴァッジョ作《勝利者アモル》(図19)にも認められる。ヴァツリアーナは、片脚を上げながら腰掛けるというアモルの挑発的な姿勢が、《獅子を殺そうとする剣闘士》に基づく可能性を指摘している。⁽⁶⁰⁾ プッサン自身も、ジュステイニア・ニアーニ邸の古代彫刻を想起させる兵士を描くことで、所有者の目を喜ばせようと思つたのだろう。ここで興味深いのは、プッサンが単に姿勢を模倣しただけではなく、古代彫刻を思わせる堅固な身体描写や、古代美術を模範とした感情表現までも取り入れている点である。以下、プッサンが本作品において試みたクローズアップの手法と古代美術への言及

を、ジュステイニアーニのギャラリーという展示空間に戻して考察する。

五 ジュステイニアーニの趣味の変化に応じた様式選択

第四章で検討したように、プッサンの作品においては、「嬰兒虐殺」の伝統的な表現とは異なり、一組の兵士と母子が最前景に大きく描き出されている。このようなクローズアップの手法は、ジュステイニアーニ邸の絵画ギャラリーにおいて、鑑賞者の目を惹き付けるために戦略的に選択されたと考えられる(図20)。今一度、プッサンの《嬰兒虐殺》が掛けられていた「螺旋階段へと入る五番目の大広間」に展示されていた諸作品を振り返ってみよう。第二章でも紹介した財産目録の記述によれば、当室には、二mを超える大型作品が並んでいた。具体的には、レーニ作《隠修士聖アントニウスと隠修士聖パウロ》は二九〇×一八七cm、テルブリュッヘンに帰属される《ペテロの否認》・《柱に縛り付けられるキリスト》はいずれも二八六×二九八cm、レーニによるカラヴァッジョ作品の模写《マグダラのマリア》は二二〇×一五四cm程度と推測される。目録に記載される題名と画家名から推察するに、いずれも主題となる聖人を中心に、比較的少ない登場人物で構成された絵画であったと思われる。画家は、こうした作品が多く収集されていたジュステイニアーニ邸においては、多くの兵士と母子を前景に並べるよりも、中央に一組の人物群を大きく表したほうが、人々の視線を捉えられると考えたのではなからうか。

そもそも、一五九〇年にローマに邸宅を構えたジュステイニアーニ家は、当時、ローマを席卷していたカラヴァッジョやアンニーバレ・カラッチ(一五六〇―一六〇九年)らの絵画作品を熱心に購入していた。とりわけヴィンチェンツォは、自らネーデルラントを旅行するなど北方絵画にも強い興味を抱き、ディルク・ファン・バビュールン(一五九五頃―一六二四年)ら、北方のカラヴァッジストの作品も収集した。フリーへも指摘するように、本稿で取り上げたスフォートの《嬰兒虐殺》には、劇的な明暗の対比といったカラヴァッジョ的な要素のみならず、短縮

法や対角線、閃光などが見られ、ローマ時代のグエルチーノ（二五九一—一六六六年）や、ルドヴィコ・カラッチ（二五九六—一六六九年）の作例とも関連付けられる。とはいえ、一六二〇年代末になると、多くのカラヴァッジストたちは既にローマを離れつつあった。この後、ジュステイニアーニは、ベルニーニ（二五九八—一六八〇年）やピエトロ・ダ・コルトーナ（二五九六—一六六九年）に代表されるいわゆる盛期バロックではなく、古典主義的な美術に対する関心を高めていく。⁽⁶¹⁾既に一六二九年初頭には、自邸の古代彫刻を版刻した『ガレリア・ジュステイニアーナ』刊行の準備を進めていた。⁽⁶²⁾つまり、プッサンが《嬰兒虐殺》を描いた一六二〇年代末は、正にジュステイニアーニの方向転換の時期に相当するのである。以上のことから、プッサンは本作品において、ジュステイニアーニが好んで収集してきた大型絵画に対抗しうるクローズアップの手法を取りつつも、注文主の趣味の変化を敏感に察知し、古代彫刻を思わせる堅固な人体描写や、明快な身振りによる感情表現を提示したと言えるだろう。

以上、《嬰兒虐殺》について取り上げた本稿では、まず、本作品が同室のザンドラルト作《セネカの死》らの作品と共に「扉上」を飾る四点連作を成していたとするクロツパーの説を検証し、プッサンの作品は上記三点とは関わりなく、一六二八年頃には着手されていた可能性が高いことを示した。さらに文学的典拠に関しては、アレイノの著作に登場する「兵士が二度の攻撃によって嬰兒を殺した」との記述に着想を得て、嬰兒の脇腹から鮮血が迸る様子が描かれたことが明らかとなった。加えて、画面の最前景に一組の兵士と母子を大きく表すという人物配置が、当時、ジュステイニアーニ邸にあったスフォートによる同主題作例に見られること、そして片足で幼子を踏みつけながら剣を振りかざすという兵士の姿勢とモデリングが、同じくジュステイニアーニ邸の古代彫刻《獅子を殺そうとする剣闘士》を想起させることが明らかとなった。すなわち、プッサンは最前景を占めるように主要人物を大きく描くことで、注文主の邸宅にあった大型作品に引けを取らない、力強い人物描写を示した。しかし同時

に、古代の大理石彫刻を思わせるやや硬質な身体と定式化された感情表現を導入することで、ジュステイニアーニの趣味に応えるような、古代美術を規範とする新たな芸術動向への傾倒を表明したのである。

このような手法は、一七世紀前半の美術批評の特徴をよく理解した戦略と考えられる。多様な芸術家が集結していたローマでは、筆頭画家の競争関係が批評家の注目を集め、画家たちが見せる様式的対比を愉しむ風土が形成されていた。⁽⁶³⁾ プッサンが《嬰兒虐殺》の制作に際して意識したスフートの大型作品では、人物の動きを強調するような短縮法や眩い光の効果、そして動きのある人物の配置によって、躍動感が示されている。この作品を、古代彫刻を思わせる人物像によって刷新するというプッサンの趣向は、老練の愛好家ジュステイニアーニの興味を惹いたに違いない。プッサンは一六二〇年代末、古代考証学的研究で知られるカッシーノ・ダル・ポッツォ（一五八八―一六五七年）の庇護を受けて活動していたことから、ジュステイニアーニの古代美術愛好にも柔軟に対応することができた。加えて、主要人物たちの衣服に見られる真紅や黄色、青色という三原色、そして後景の空に見られる澄んだ青色を用いた明るい画面は、カラヴァジストたちが好んだ明暗の対比とは一線を画する、新たな作風を印象付ける効果があつたと考えられる。

恐らくプッサンは、ジュステイニアーニ宮殿を実際に訪問し、パトロンの所蔵品や芸術愛好に関する具体的な情報を入力して、自身の物語画制作に生かすことができた。事実、本稿で検討した「螺旋階段へと入る五番目の大広間」は、邸宅の中でも、客人や芸術家が自由に訪れることのできる開かれた広間であつたといふ。⁽⁶⁴⁾ 《嬰兒虐殺》に対して、どの程度の画料が支払われたかは不明である。だが、ジュステイニアーニの財産目録には、プッサンが一六三〇年代前半に描いた《ユノとアルゴスのいる風景》（ベルリン、国立博物館・美術館群）等も含まれることから、⁽⁶⁵⁾ 両者の関係はその後も継続していたと推測される。ヴィンチェンツォ・ジュステイニアーニという、当代随一の美術愛好家のために制作された《嬰兒虐殺》は、中型絵画に注力したプッサンにとつて、パトロンの応じた物語画制

作を探究する機会であったと位置づけられよう。一六二〇年代末から三〇年代半ばにかけて、同時代画家との差異化を強く意識しつつ、収集家の期待に応える作品を描いたブッサンが、ローマ内外の顧客を獲得し、フランスのリシユリユー枢機卿（一五八五—一六四二年）からの注文を得るに至る過程については、筆者の博士論文に基づく書籍のなかで詳細かつ包括的に論じる予定である。

注

- (1) 本稿は、筆者の博士論文「ニコラ・ブッサンと同時代のローマの画家たちの物語画に関する研究」（京都大学大学院文学研究科、二〇一七年九月学位取得）中の第二章「『嬰兒虐殺』（シャンティイ、コンデ美術館）―愛好家ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニーに向けた工夫」（七四—九六頁）に基づきつつ、加筆修正を行ったものである。
- (2) ブッサンの作品を収集していたローマのコレクターに関しては、Funagalli 1994-95に手際よくまとめられている。
- (3) Merot 1990, p. 51. 新居には、マリーの弟で、後に風景画家として活躍するガスパール・デュゲ（一六一五—一七五年）も加わる。
- (4) かつてブスケは、ブッサンがアカデミーであまり活動していなかったと述べた。Bousquet 1960, p. 7. 確かに、ブッサンのアカデミーでの活動に関する記録は乏しいものの、ラ・フランシヤルディエールの調査によれば、一六二六年九月二十六日のアカデミーの記録では、ブッサンとヴァランタンが、聖ルカの祝日の準備を担当する役職（festatoli）に就いていたことが確認される。La Blanchardière 1972, p. 93.
- (5) メランの原画に基づいたジュスティニアニーの肖像については、Exh. Cat. Rome/Berlin 2001, pp. 195-195, cat. 47a.を参照。本作品に関する絵画総目録における記載については、それぞれ以下の個所を参照。Smith 1829-42, vol. 8, 1837, p. 48, no. 93; Grunhoff 1914, vol. 2, pp. 34-35, no. 17; Maigne 1914, p. 211, no. 217; Blunt 1966, pp. 47-48, no. 67; Thuillier 1974, p. 87, no. 25; Wild 1980, vol. 1, p. 73, vol. 2, p. 59, no. 59; Merot 1990, p. 263, no. 64; Thuillier 1994, p. 244, no. 19; Wright 2007, p. 73, no. 41. 上記の総目録に加えて、作品を所有するコンデ美術館で開催された展覧会の図録も参照。Exh. Cat. Chantilly 1994-95, pp. 44-51, no. 3.（上記の作品解説は、ローザンベールが執筆担当した）。さらに、二〇一七年から一八年にかけては、本作品を中心に据えた『ブッサン《嬰兒虐殺》―ピカソ、ペーロン』と題する展覧会が開催された。Exh. Cat. Chantilly 2017-18. 展覧会図録では、まずローザンベールが膨大な先行研究によ

る指摘を総括しつつ、ジュステイニア二宮殿における本作品の展示状況や制作年代、視覚的源泉に関して、一定の見解を示した。さらに後半部では、複数の著者により「嬰兒虐殺」の画像に関する研究や、本作品が二〇―二二世紀の芸術家たちに与えたインパクト等が論じられている。

(6) Salerno 1960a; Salerno 1960b; Salerno 1960c; Squarzina 2003.

(7) 注文状況を示した資料はないものの、例えばメロも、本作品は間違いなくヴィンチエンツォ・ジュステイニア二のために制作されたのだと述べている。Mérot 1990, p. 52. 後に紹介するクロッパーによる先行研究も、この前提の上で議論を行っている。Cropper 1996b.

(8) Thuillier 1961.

(9) Exh. Cat. Chantilly 2017-18, pp. 54-57, esp. p. 55.

(10) Exh. Cat. Paris 1960, p. 227.

(11) Cropper 1996b. 以下の論考でも、この説が概ね踏襲されている。Ebert-Schifferer 1996.

(12) “Nella quinta Stanza Grande seguita alle sudette che entra alla Lumaca ... 153 Un quadro supraporto con l'occisione dell'Innocenti dipinto in tela alta palmi 8. Larga 9, incirca senza cornice [si crede di mano di Nicolo Pussin] / 156 Un quadro Sopraporto grande con la morte di Seneca nel bagno di notte dipinto in tela alta palmi 8. Larga 10,1/2 incirca Senza Cornice [si crede di mano di Gioacchino Sandrat] / 157 Un quadro sopraporto grande con la morte di Cicerone in un Paese dipinto in tela alta palmi 8. Larga 10,1/2 in circa Senza Cornice [si crede di mano di Francesco Perier] / 158 Un quadro Sopraporto grande con la morte di Socrate dipinto in tela alta palmi 8. Larga 10,1/2 in circa Senza Cornice [si crede di mano di Gristo fiammengol], Squarzina 2003, Inventari I, pp. 328-335, no. 153, no. 156-158. 「螺旋階段へと入る五番目の大広間 [中略] 一五三番 嬰兒虐殺が表された扉上の絵画、額縁なしで、掌尺でおよそ縦八、横九のキャンヴァスに描かれる。ニコロ・プッシンの手になるとされる。[中略] 一五六番 夜の浴室でのセネカの死を表した大型の扉上の絵画、額縁なしで、掌尺でおよそ縦八、横十と二分の一のキャンヴァスに描かれる。ジョアッキノ・サンドラートの手になるとされる。一五七番 風景の中のキケロの死を表した大型の扉上の絵画、額縁なしで、掌尺でおよそ縦八、横十と二分の一のキャンヴァスに描かれる。フランチェスコ・ペリエルの手になるとされる。一五八番 ソクラテスの死を表した大型の扉上の絵画、額縁なしで、掌尺でおよそ縦

八、横十と二分の二ののカンヴァスに描かれる。フランドル人のジュストの手になるとされる」。

- (13) Kramm 1979; Nicolson 1989, vol. 1, p. 169, no. 1571; Sanvito 1997-98, p. 7, Abb. 5. タキトウス著『年代記』(一五、六十一―六五)に基づく。タキトウス一九八一年、二八六―二九二頁。この作品と後述する《ソクラテスの死》は、第二次大戦中に消失してしまったが、モノクロ写真によつて概要を確認することができる。ここでは、湯を張った盥に足を入れながら毒が回るのを静かに待つセネカの姿が、ろうそくの炎に照らし出されている。

- (14) Hüncke 1997-98, p. 87, Farbabb. 1; Exh. Cat. Rome/Berlin 2001, pp. 344-347, no. E4. カッシウス・ディオ著『ローマ史』(四七・八・三)を典拠とする。Dio 1917, p. 131.

- (15) Sanvito 1997-98, p. 8, Abb. 6. なお、上記の論文掲載の図版は左右が逆転している。典拠は、プラトン一九七五年、三四六―三四八頁を参照。なお、目録に「フランドル人のジュスト (Giusto Fiammengo)」と記される作者は、ヨッセ・デ・パペ(生年不詳―一六四六年死去)と推測されている。Squarzina 2003, Inventari I, pp. 334-335, n. 158.

- (16) Cropper 1996b, pp. 253-278. クロップターの解釈を踏襲したカルーゾは、本作品を一五六六年に起こったオスマン・トルコによるキオス島占領と関連づけて論じている。ジェノヴァに起源を持つジュステイニアーニ家は、当時キオス島を統治していた。だが、オスマン・トルコによつて島が占領されると、一歳から一六歳までの少年二人がコンスタンティノープルに連行され、ムスリムの信仰を拒否した一人は当地で虐殺された。事件当時二歳であり虐殺を逃れたヴィンチェンツォは、ローマの自邸を装飾するにあたり、この事件を記念して「嬰兒虐殺」を主題とする作品を注文した、とカルーゾは指摘する。このように、キオス島における「ジュステイニアーニ家の嬰兒たちの虐殺」という歴史的事件と、ヴィンチェンツォ・ジュステイニアーニがブッサンと後述するスフートに対して「嬰兒虐殺」の主題を描かせたことに密接な関連性を認める見解は、ローザンベールによつても支持されている。Exh. Cat. Chantilly 2017-18, pp. 34-36. しかしながら、現時点で筆者は、以下の二つの理由により、この見解には慎重な立場をとる。第一に、「一七世紀美術においては「嬰兒虐殺」という主題が、決して珍しくない点である。Pigler 1956, vol. 2, pp. 251-258, 第二に、「上述のカルーゾが自説の根拠として挙げた作例に関して、その画像判断に疑問がある点だ。カルーゾは、ジェノヴァのパラッツォ・ドゥカレに、ジョヴァン・パッティスタ・カルローネ(一六〇三頃―一八四年)が描いた殉教事件を主題とするフレスコ画に着目し、そこでは「嬰兒虐殺」の絵画伝統が踏襲されていると述べている。Carniso 2005. だが実際のところ、上記の作品に描かれているのは、跪い

て天を仰ぐ人物と、その背後から武器を振り下ろそうとする男である。Argenti 1941, cxii. こうした表現は、いわゆる聖人の殉教図の形式に従ったものであり、当該フレスコ画と「嬰兒虐殺」の図像そのものが、強い連関を示すとは言えないことを付記しておく。

- (17) Squarzina 2003, Inventari I, pp. 253-530. レーニの作品の図版は、Squarzina 2003, Inventari I, Illustrazioni no. 133 (no page number).
- (18) ジュステイニアールが古代の哲学者を画題とする三点連作を注文する契機となったのは、ファン・ホントホルストによる《セネカの死》であったと考えられる。原作は失われたものの、ユトレヒト中央博物館所蔵作品では、中央に光源が設定され、セネカの足もとに跪く従者のシルエットが浮かび上がっており、ザンドラルトがこの表現を踏襲していることは疑いない。Judson and Ekkart 1999, pp. 139-140, no. 160, fig. 76.

- (19) カンヴァスの大きさの問題については、カンヴァスの枠張りの様子から、四辺が裁断された可能性はないと判断されている。Exh. Cat. Chantilly 1994-95, p.44; Exh. Cat. Chantilly 2017-18, pp. 94-97. なお、一八〇四年以降、ローマを訪れたナポレオン一世の弟リュシアン・ボナパルトが本作品を購入した際、彼のために複製版画が制作された。その版画の構図・比率は現存作例と等しい。Wildenstein 1962, p. 158 (plate A.161), p. 165. また、上述のザンドラルトは、プッサンの《嬰兒虐殺》を写したと思われる関連素描を残しているものの、人物描写は忠実ではなく、ジュステイニアール二家所蔵当時の作品の縦横比を窺い知ることとはできない。Exh. Cat. Chantilly 1994-95, p. 48, fig. 31. 本稿では、バルモは、約二二cmで概算した。Cavazzini 2008, Glossary (no page number).

- (20) Cropper 1996b, p. 256. クロッパー以前に、オーバーファーバーも、プッサン作《嬰兒虐殺》では、視点が低く設定されていると指摘していた。Exh. Cat. Fort Worth 1988, p. 236. ローザンベールは、本作品が屏上に飾られていたという前提で、大広間内部の寸法に基づき、本作品が地上から二・三mのあたり（床から作品の下端までの距離）に掛けられていたと算出している。Exh. Cat. Chantilly 2017-18, p. 31.

- (21) 註12参照。

- (22) ジュステイニアール二宮殿二階の見取り図について、二〇〇一年開催の『カラヴァッジョとジュステイニアール二家』展図録では、一六五〇年頃の再構成図が掲載されていたが (Archivio di Stato di Roma, Fondo Giustiniani, busta 10, fasc.27/17; Exh. Cat. Rome/Berlin 2001, p.110)、『二〇一七年の『プッサン《嬰兒虐殺》—ピカソ、ペーロン』展では、ピエトロ・フェッレリリオとジョヴァンニ・バッティスタ・ファルダ『著名な建築家によるローマの宮殿に関する』、新しい建築図面と平面図』(ローマ、一六五五年頃、第二

- 巻「図四一」が参照されている。Ferrerio and Faldà 1655, vol. II, pl. 41; Exh. Cat. Chantilly 2017-18, p. 30, fig. 3. 「螺旋階段へと入る五番目の大広間」の位置の同定に関して、本稿は後者の見解に従った。
- (23) 目録の記載と実際の展示状況の問題については、一五五〇—一七五〇年のローマの宮殿における美術品の展示に関する最新の研究等を踏まえつつ、今後も検討を進めていく。Feigenbaum 2014.
- (24) Wittkower 1975; Rosenberg and Prat 1994, vol. 1, pp. 72-73, no. 38.
- (25) Rosenberg and Prat 1994, vol. 1, pp. 74-78, nos. 39-40. 特に『《嬰兒虐殺》の中景の母親と『《聖エラスムスの殉教》の右端で柱につかまる見物人は、いずれも目鼻が横線で簡潔に描かれており、類似した表現が見出されよう。ちなみに、『境界標の前のパッカナーレ』の準備素描（一六二八—三〇年）では、ベンによる輪郭よりも淡彩の陰影が重視され、光の配分の研究に重点が移っている。Rosenberg and Prat 1994, vol. 1, pp. 102-103, no. 57.
- (26) Le Coat 1975; Exh. Cat. Chantilly 1994-95, pp. 44-51, no. 3; Cropper 1996b.
- (27) 『ブターニヤの福音書』（一・一三—二二）。「嬰兒虐殺」の画像に関して、以下を参照。Réau 1955-59, vol. II/II, 1957, pp. 267-272; Pigler 1956, vol. 2, pp. 251-258; Schiller 1966-91, vol. 1, pp. 124-126; Kötzsche-Breitenbruch 1968-69; Nygren 1970; Maguire 1981, pp. 22-52; Lanera 1981-82.
- (28) Gnudi 1958, p. 135, fig. XXXI.
- (29) 本葉に関しては、大英博物館ウェブサイトを参照（1858, 0417.1580）。http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1417652&partid=1&searchText=rainondi+massacre&page=1,11016年六月14日閲覧。 本葉の右端には、跪く母親に対して剣を振りかざす兵士が登場することから、ブッサンがこの版画を参照した可能性が指摘されている。Cropper 1996b, pp. 258-259.
- (30) ホローニヤのサン・ヌメニコ教会のペロ伯爵家の礼拝堂のために制作された。Pepper 1984, pp. 225-226, no. 34; Valli 1988; Exh. Cat. Chantilly 2017-18, pp. 58-61, Cat. 12.
- (31) Thuillier 1994, p. 266, no. B2. この作品に関しては、長らく帰属が疑われていたため、前述のクロツパーも考察の対象から外していた。だが、改めて作品を実見してみると、全体的に顔料の退色は見られるものの、死んだ幼児の肌色の繊細な階調などに、ブッサ

ンの二六二〇年代末の作品と共通する特徴が認められる。一九五八年の調査によれば、本作品はブッサンと同時代に制作されたことが確実であり、帰属は様式判断に委ねられるという。Examen sommaire au Laboratoire d'un tableau attribué à N. Poussin "Le Massacre des Innocents" du Petit-Palais, Laboratoire du Musée du Louvre, le 29 juillet 1958. (パリ、プティ・パレ美術館資料室蔵) かごてローザンホールは、一九九四年の展覧会の際には、プティ・パレ美術館所蔵作品の真筆性を疑っていた。Exh. Cat. Chantilly 1994-95, p. 47, fig. 3h. しかし二〇〇四年五月一四日に所蔵館に宛てた書簡では、ブッサンに「帰属」という表現を取って良いこと、徐々に本作品がブッサンの真作であると確信しつつあると書き送っている(パリ、プティ・パレ美術館資料室蔵)。所蔵館では、中央で母子を追い駆ける兵士の背中筋肉の描写や、左隅で身を横たえる幼子の身体について、後世の筆が入っていると判断している。さらに、二〇〇八年のボンフェの論考では、実物を観察した専門家たちの意見の総括として、本作品には重大な加筆箇所が認められるものの、真筆と思われる旨が明記された。具体的な制作年代としては、一六二八年完成の《ゲルマニクスの死》(ミネアポリス美術研究所)以前、一六二五―二六六年に描かれた《エルサレム落城》(エルサレム、イスラエル美術館)に近いとの見解が出されており、筆者もその判断に賛同する。Bonfait 2008.

(28) "CHE fai GVIDO? che fai ? / La man, che forme angeliche dipinge. / Tratta hor' opre sanguigne? / Non vedi tu, che mentre il sanguinoso / Stuoï de' fanciulli rautiando vai, / Noua morte gli dai? / O nela crudelate anco pietoso / Fagno gentili, ben sai. / Ch'ancor Tragico caso è caro oggetto, / E che spesso l'horror vâ col ditto". Marino 1620, p. 58. 参照できた一六二〇年版に基づき、拙訳した。詩の形式を尊重し、可能な範囲内で、訳文中に改行を示すスラッシュ(/)を挿入した。訳文中の下線は、筆者による(以下同様)。

(33) 詩が一六二〇年代前半に既に構想されていたことを裏付ける、二点の書簡を挙げておこう。一六二二年、マリーノは、自身の原稿の出版を担当していたヴェネツィアのジョヴァン・バッティスタ・チオッティに宛てて、以下のように書き送っている。「目下のところは、「嬰兒虐殺」に取り組んでおります。この作品は、私の好みからして、これまで私のペンが生み出してきた最も優れた作品のひとつであり、「マドローネ」よりも一層素晴らしきものです。」「A Giovan Battista Ciotti [...] Tengo in procinto la Strage degli innocenti, a mio gusto una delle migliori composizioni che mi sieno uscite della penna e senza comparazione più perfetta dell'Adone [...] Di Parigi [1621]". Marino 1966, pp. 299-230, no. 160. 同年には、以下の書簡も残している。「オルシーニ殿下に宜しくお伝え下さい。また、我々のペトランチ殿下の手にも接吻をお願い申し上げます。多忙を極めていたため、殿下には返事を書いておりません

ので。ですが、もし時機が来た時には、私が愛情を向け、丁重に対応いたしますことを、あの方にお約束くだらう。「アドーネ」と「嬰兒虐殺」が日の目を見るよう、すべにも彼に必ずお送りします。」³⁴ “A Giovan Battista Ciotti [...] Risaluto il signor Orsino, e bracio le mani al nostro signor Petracci, a cui non ripondo per le molte occupazioni. Ma assicurisi ch'io l'anno e lo stimo quanto si convine, né mancherò di mandargli l'Adone e gl'Innocenti subito che saranno usciti alla luce. [...] Di Parigi [1621].”, Marino 1966, pp. 305-307, no. 163.

(34) マーンやパノフスキーも、ブッサンが出版前に構想を仕入れることができたと思定してゐる。Mahon 1960; Panofsky 1960.

(35) この経緯を踏まえるならば、ブッサンが一六二五年三月二五日にナポリで逝去したマリノーへの弔辞として、彼が生前に取り組んでいたものの刊行でできなかった「嬰兒虐殺」の主題を取り上げ、一六二五—二六年頃に第一作（フティ・パレ美術館所蔵作品）を手掛けたとらう推測は可能かもしれない。しかし、目下、それを裏付ける史料はない。

(36) “Vna ven' ha, che del bel fianco ignudo / Misera, e del bel petto, e del bel volto / Come pu ó meglio, al caro suo fà scudo, / Nè soffrir sà che le sia morto, ò tolto. / Ma le stà soura huom minaccioso, e crudo, / Che l' aureo crin s' hà intorno al braccio / E del crespo, e fin' or le biòde pòpe (avolto, / A scossa a scossa le diuelle, e rompe. // Ella si come tronco hedera cinge, / Al dolce pegno abbarbicata stassi / Ma lui nel piè lei ne la chiona stringe / Sì forte il fier, ch'al fin comièn, che lassi. / Poi con robusta man lo scaglia, e spinge / Contro il muro vicin fà duri sassi; / Pria però, che l'aveni, e che l percota, / Trè volte, e quattro intorno intorno il rota. // A quell'horrenda, e dispietata scossa / Nel fanciullo tremante, e sbigottito / Precorsa dal timore è la percossa, / Onde morto riman pria, che ferito. / Al fin rotto le membra infranto l'ossa / Steso al suoi tutto pesto, e tutto trito / Per le labra, e le nari in copia grande / Con la bianca midolla il sangue spande. // Ne di ciò pago ancor l'huom crudo, e rio / Con le piante calcandolo lo sprezza. / Ella (ch'altro non sà) rivolta à Dio, / E scoppiandole il cor di tenerezza, / Gridò, meraugliar non mi degg'io, / Ch'alberghi in petto humà t'ata ferezza, / Nè men d'ingiurie tante, e tanti morti, / Mà di tè Rè del Ciel, che lo sopporti”. Marino 1632, pp. 128-129.

(37) 例えば、この詩に示唆を得て描かれたとされるルーベンスの作品（一六三五年頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）では、画面右上に、「幼子を柱に打ち付けよう」と掲げる兵士が登場する。Croppet 1996b, pp. 261-262.

(38) “Vn Giudio, cò sembianza di fera, co i capelli insuti, con vna giubba di magia indosso, con le braccia nude, scropulose di muscoli, e di

vene, afferrò la madre di vn bambino, che la festeggiava con le mani, e co i bacci: e tratta lui, e lei nello spazzo, calcatogli il ventre co' i piede, vccisolo con due ferite, andando ella in angoscia, prese il miserello pe' l braccio, sollevandolo in alto, cadendogli la testa in seno, cercava di affogarla co' l sangue, che vscia dalle piaghe: Iequali nello esser mosse stridevano. Gran compassione era à vedere vna fanciulla ornata di belli modi e dolce nelle parole. Ella stava inginocchiata dinanzi à vno, che le chiedeva il figliuolo per conquiderlo; e lo scongiurava con si soani, e con si tenere preghiere, che ogni altro core, che quello si seria commosso. Ella diceua: Se tu sei ingordo del sangue: ecco il petto, ecco la gola: spingi oltre il ferro, che me trouerai più in me, che in lui. E dicendo così, il fanciullo, che non temeva per non hauere intelletto; porse in fuori la bocca, e volse bacciare colui, che l'vccise. Ah! dura terra: perche non profundasti tu in quel punto? E perche cielo non facesti tu riuoltare la spada, che entrò nel suo fianco; nel core di Herode?», Arcino 1628, pp. 84-101, esp. pp. 92-93. 訳文中の「線は筆者による。『キリストの人性』の翻訳に当たり、二〇〇二年のアレティーノ著作集を適宜参照した。この書では、『キリストの人性』に関する四書『*Quattro libri de la Humanità di Cristo*』(ヴェネツィア、一五三八年)が、現代の綴りて採録されている。Arcino 2002, pp. 381-501, esp. p. 408. 下記のフランス語版も、詳細な注が付されており、読解に有用である。Arcin 2009, pp. 165-167. なお、引用文の最後の二文については、ボワレは語り手の言葉であると解釈している。Boillet 2007, pp. 449-450.

(39) ウォラギネー一九七九年、一四九—一五八頁。

(40) なお、磔刑の折り、ロンギヌスがキリストの脇腹を槍で刺すと血と水が溢れた点について、『貧者の聖書』では、「兵士が槍でキリストの脇腹を開いたときキリストの脇腹からすべての秘蹟が流れ出した」と記される。すなわち、ここでも、脇腹から流れる血と水が洗礼と解釈されている。貧者の聖書一九八五年、一〇一頁。この伝統は、アレティーノの『キリストの人性』にも引き継がれる。アレティーノは同書一五三八年版において、キリストの脇腹を刺したロンギヌスについて、「嬰兒がそうであったように、血によつて洗礼を受けた」と記述している。「benché era stato battezzato col sangue, come gli innocenti», Arcino 2002, p. 482. 既述の通り、この二〇〇二年の著作集では、一五三八年版が採録されている。この一節は、先に引用した同書一六二八年版には見出されないものの、嬰兒が流した血が洗礼との関連で重要視された可能性は十分高い。

(41) Arcino 2002, pp. 379-501, esp. p. 381; 森田二〇〇六年、二二一頁。アレティーノの宗教的著作については、Scotti 1995. を参照。生前の著作一覧については、Quondam 1995. 一七世紀の受容については、Marini 1995. を参照。

- (42) Arcino 1628.
- (43) Salerno 1960a.
- (44) Stimato 2006; Waddington 2009; Rosand 2011.
- (45) Bull 2011. 作品については、順に以下を参照。Ebert-Schifferer 2012, p. 286, no. 31, p. 288, no. 62.
- (46) 登場人物を最小限に絞った点について、アングロープは、少ない手段で感情を力強く表現する悲劇の手法との関連を指摘した。Unglaub 2006, pp. 157-197, esp. pp. 186-188. 確かにローマの聖ルカ・アカデミーでは、絵画は叙事詩と悲劇のいずれを目指すべきか、という議論がなされたが、この議論が表面化するのは一六三六年のことであり、《嬰兒虐殺》の制作時期とは重ならない。
- (47) 一一八点から成る版画連作には、聖書・キリストの生涯に関するものが四三、使徒・聖人が六三、巫女一二が含まれている。Thullier 2006, pp. 51-56. 《嬰兒虐殺》を表す版画では、聖書における重要な出来事を明瞭に示すという目的のため、襲いかかる兵士と身を挺して幼児を守る母親の姿が、画面上に大きく表されている。スフォートがステラの版画に基づき、「嬰兒虐殺」を縦長画面の最前景を占めるように描いた可能性はあるだろう。《嬰兒虐殺》の版画については、Exh. Cat. Lyon/Toulouse 2006-07, p. 71, cat. 14.
- (48) Exh. Cat. Chantilly 2017-18, pp. 34-35, Cat. 4. スフォートのローマ滞在と《嬰兒虐殺》については、Wilmers 1996, pp. 24-31, pp. 70-72, no. A9, を参照。
- (49) “Nella sala grande dell'appartamento nobile [...] 4 Un quadro grande con l'istoria dell'occisione de gl'Innocenti dipinto in tela alta palmi 14 larga 10 incirca [di mano di Cornelio Flammengol] senza cornice”, Squarzina 2003, Inventari I, pp. 264-266, no. 4. 「二階の大広間 [中略] 四番 嬰兒虐殺の物語の大型絵画、掌尺でおおよそ統一四、横十のキャンヴァスに描かれる。フランドル人のコルネリオによる。額縁なし。」邸宅には、同じスフォートによるほぼ同寸法の《三王礼拝》(一六二四―二七年頃、油彩・キャンヴァス、三二九×二二七cm、カーン・三位一体教会) が所蔵されていた。Squarzina 2003, Inventari I, p. 270, no. 14. これらがカーンに渡るまでの経緯は不明である。Exh. Cat. Caen 2000, pp. 106-109. 《三王礼拝》については、Wilmers 1996, pp. 24-31, pp. 66-67, no. A4, を参照。フリークは、ブッサンが第一作を描く際に、上述のスフォートの同主題作品からモチーフを借用したと述べている。Vlieghe 1990. だが、ブッサンの第一作では人物が横並びに配され、スフォートの作品との関連は低い。また、ブッサンが第二作で示した兵士と母子の二組を描く表現は、ピエトロ・テスタの同主題作例(一六三九―四二年頃、ローマ、ガレリア・スバーダ)にも引き継がれており、ロー

- この画家の興味を引いた理由が分かる。 Exh. Cat. Philadelphia/Cambridge 1988—89, pp. 97—104, nos. 51—52.
- (50) “Era in Gerosolima un tetto grande sostenuto da cento colonne; le quali cingevano vno spatio ampio”, Aretino 1628, p. 84, Aretino 2002, p. 406; Arétin 2009, p. 161.
- (51) “In tanto le Madonne citate dal comandamento di sua Maestrate nel silenzio commune si empirono di horrore”. Aretino 1628, p. 85, Aretino 2002, p. 406; Arétin 2009, p. 162.
- (52) “Cadde la madre à cosi duro caso : e dileguatosi il calor suo : sendo tutta intrisa nel sangue de i tre : sembraua vn marino macchiato di vermiglio”, Aretino 1628, p. 90, Aretino 2002, p. 407; Arétin 2009, p. 165.
- (53) Bätschmann 1990, pp. 21—25. この彫刻は、クリヒが版画化したこと。 Laveissière 2011, pp. 202—203, no. 60. 彫刻については、Haskell and Penny 1981, pp. 273—279, no. 66, esp. p. 276, fig. 145.
- (54) Wittkower 1975, p. 106. 石棺について、Gaggadis-Robinsen 1994, pp. 10—11, no. 4, fig. 6 (no page number).
- (55) Ebert-Schifferer 1996.
- (56) Le Coat 1975, p. 119; Exh. Cat. Chantilly 2017—18, p. 63. 石棺に関しては、大英博物館ウェブサイトを参照 (1865.0723.1)。 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460552&partId=1&searchText=The+Mausoleum+at+Halicarnassus+The+Amazon+Frieze&page=2,2018年八月九日閲覧。
- (57) Ebert-Schifferer 1996, p. 340.
- (58) Giustiniani 1631, vol. 1, no. 117; Bartsch 1987, pp. 77—91, esp. p. 79, p. 89, no. 073. 版画集については、Cropper 1996a, を参照。
- (59) 一六三一年出版の版画集『ガレリア・ジュステイニアーナ』では、兵士と獅子がほぼ完全な形で表されているものの、ブッサンが《嬰兒虐殺》を制作した当時の彫像の様子を正確に知ることはできない。とはいえ、ジュステイニアーナ家の古代彫刻を記録した一六三八年の財産目録には、以下のように記述されている。「七二三番 獅子を殺そうとする姿勢を取った兵士の彫像、半身のみ衣服を着ている。古代の遺品。修復済みで、獅子は現代のもの。高きはおよそ八と二分の一 パルモ [約一八七cm]。およそ五と二分の一 パルモ [約一一一cm] の銘文付き台座の上に載せられてゐる。」「[723] Una statua d'un gladiatore che sta in atto d'ammazzare un leone ; mezzo vestito, antico, restaurato e leone moderno ; alt. pal. 8 1/2 inca. S. a il piedistallo con sta inscriptione alt. pal. 5 1/2 inca.”

Gallotini 1998, pp. 79-117, esp. p. 101, no. 723. この記述から、修復はあったにせよ、この彫像は当時「獅子を殺さうとする兵士」として認識されていたと推定してみたいと考えられる。彫像については、以下を参照。Beatti 1957; Buccino 2006, pp. 58-62.

(60) Variano 2006, pp. 21-23. カラヴァッジョと古代彫刻については、Poseg 1990. を参照。上記のスフート作《嬰兒虐殺》に見られる兵士も、左膝で母親を踏みしめていることから、スフート自身もこの彫像に着想を得たのかもしれない。

(61) Viehje 1990; Salerno 1960a, p. 25.

(62) 『ガレリア・ジュステイアーナ』の刊行は一六三二年だが、ジュステイニアーニ家の史料を調査したスクアルツィーナらの研究により、一六二九年一月二三日に、ジュステイニアーニからアントニオ・テンベスタ（一五五五―一六三〇年）に対して、銅板代十スクードが支払われたことが明らかとなった。この銅板は『ガレリア・ジュステイアーナ』のためのものと考えられることから、一六二九年初頭の時点で既に、版画集刊行の準備が始まっていたと推測されている。Squarzina and Capoduro 2000, p. 153. 版画集の準備段階でサントラルトが果たした役割については、Rutgers 2015. を参照。

(63) Fumaroli 1994-95, pp. 54-55.

(64) Exh. Cat. Chantilly 2017-18, p. 31.

(65) Squarzina 2003, Inventari I, pp. 317-318, no. 133.

図版出典

- 図 1 Exh. Cat. Chantilly 1994-95, p. 45, cat. 3.
- 図 2 Exh. Cat. Rome/Berlin 2001, p. 195, cat. 47a.
- 図 3 Klemm 1979, p. 156, fig. 2.
- 図 4 Exh. Cat. Rome/Berlin 2001, p. 345, cat. E4.
- 図 5 Exh. Cat. Rome/Berlin 2001, p. 119, fig. 5.
- 図 6 Squarzina 2003, Inventari I, Illustrazioni no. 133 (no page number).
- 図 7 Exh. Cat. Chantilly 2017-18, p. 30, fig. 3.

- 図 8 Rosenberg and Prat 1994, vol. 1, p. 73, no. 38.
- 図 9 Rosenberg and Prat 1994, vol. 1, p. 77, no. 40.
- 図 10 Exh. Cat. Chantilly 1994–95, p. 45, cat. 3.
- 図 11 © The Trustees of the British Museum
- 図 12 Exh. Cat. Chantilly 2017–18, p. 60, cat. 12.
- 図 13 Wright 2007, p. 106, no. 70.
- 図 14 Exh. Cat. Lyon/Toulouse 2006–07, p. 71, cat. 14.
- 図 15 Exh. Cat. Chantilly 2017–18, p. 35, cat. 4.
- 図 16 Haskell and Penny 1981, p. 276, fig. 145.
- 図 17 © The Trustees of the British Museum
- 図 18 Bartsch 1987, p. 89, no. 073
- 図 19 Exh. Cat. Rome 2011–12, p. 27, fig. 6.
- 図 20 図 1、4、6、9 に基づく筆者作成
- 表 1 Squarzina 2003, Inventari I, pp. 328–335, no. 153, nos. 156–158 に基づく筆者作成

文献一覧

- Aréin 2009: Pietro Aréin, *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, Bruna Conconi (ed.), Pierre de Larivey (trans), Paris, 2009.
- Aretno 1628: Pietro Aretno, *Dell'umanità del figliuolo di Dio libri tre di Partenio Etiro ...*, Venice, 1628.
- Aretno 2002: Giulio Ferroni et al. (ed.), *Pietro Aretno*, Rome, 2002.
- Argenti 1941: Philip Pandely Argenti, *Chius Vncta, Or, The Occupation of Chios by the Turks (1566) & Their Administration of the Island (1566–1912)*, Cambridge, 1941.
- Bartsch 1987: Veronika Birke (ed.), *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, The Illustrated Bartsch 40 Commentary*, Part 1,

New York, 1987.

- Bätschmann 1990: Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*, Marko Daniel (transl.), London, 1990.
- Becatti 1957: Giovanni Becatti, "Una copia Giustiniani del Mitra di Kriton", *Bollettino d'arte*, 4.Ser. 42, 1957, pp. 1-6.
- Blunt 1966: Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London, 1966.
- Boillet 2007: Élise Boillet, *L'Arétin et la Bible*, Geneva, 2007.
- Bonfati 2008: Olivier Bonfati, "Poussin et la recherche. La Fuite en Egypte Serisier en discussions", *La Tribune de l'art*, <http://www.lartibunedelart.com/poussin-et-la-recherche-la-fuite-en-egypte-serisier-en-discussions>, access 18/05/2008.
- Bousquet 1960: Jacques Bousquet, "Les relations de Poussin avec le milieu romain", André Chastel (ed.), *Nicolas Poussin*, Actes du colloque à Paris 19-21 septembre 1958, 2 vols., Paris, 1960, vol. 1, pp. 1-18.
- Buccino 2006: Laura Buccino, "Le antichità del marchese Vincenzo Giustiniani nel palazzo di Bassano Romano", *Bollettino d'Arte*, 91, 2006, 135-136, pp. 35-76.
- Bull 2011: Duncan Bull, "Caravaggio and Pietro Aretino", *The Burlington Magazine*, 153, 2011, 1302, p. 607.
- Caruso 2005: Carlo Caruso, "Un'ipotesi per la Strage degli Innocenti di Nicolas Poussin (Chantilly, Musée Condé)", *Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi*, 13, 2005, pp. 17-26.
- Cavazzini 2008: Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Pennsylvania, 2008.
- Centro Pio Rajna 1995: Centro Pio Rajna, *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Colloque, Roma-Viterbo-Arezzo, 28 september-1 october 1992/Toronto, 23-24 october 1992/Los Angeles, 27-29 october 1992, 2 vols., Rome, 1995.
- Coll. Cat. Paris 2015: *Nicolas Poussin. La collection du musée du Louvre*, Pierre Rosenberg (ed.), Paris, 2015.
- Cropper 1996a: Elizabeth Cropper, "Vincenzo Giustiniani's Galleria. A Taste for Style and an Inclination to Pleasure", Cropper and Dempsey 1996, pp. 253-278, notes, pp. 64-105.
- Cropper 1996b: Elizabeth Cropper, "Marino's La Strage degli Innocenti, Poussin, Rubens, and Guido Reni", Cropper and Dempsey 1996, pp. 253-278, notes, pp. 338-341.

- Cropper and Dempsey 1996: Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton, New Jersey, 1996.
- Dio 1917: Cassius Dio, *Roman History*, vol. 5, Books 46–50, Loeb Classical Library 82, Earnest Cary (transl.), New York, 1917.
- Ebert-Schifferer 1996: Sybille Ebert-Schifferer, "L'expression contrôlée des passions. Le rôle de Poussin dans l'élaboration d'un art civilisateur", Olivier Bonfait (ed.), *Poussin et Rome*, Colloque, l'Académie de France, Rome/Bibliotheca Hertziana, Rome, 16-18 November 1994, Paris, 1996, pp. 329–352.
- Ebert-Schifferer 2012: Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. The Artist and His Work*, Los Angeles, 2012.
- Exh. Cat. Caen 2000: *La peinture religieuse à Caen 1580–1780*, Catherine Boulot (ed.), Musée des Beaux-Arts de Caen, Caen, 2000.
- Exh. Cat. Chantilly 1994–95: *Nicolas Poussin. La collection du musée Condé à Chantilly*, Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat (ed.), Musée Condé, Château de Chantilly, 1994–95.
- Exh. Cat. Chantilly 2017–18: *Poussin, Le massacre des innocents : Picasso, Bacon, Pierre Rosenberg* (ed.), Domaine de Chantilly, 2017–18; Paris, 2017.
- Exh. Cat. Fort Worth 1988: *Poussin. The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, Konrad Oberhuber (ed.), Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1988.
- Exh. Cat. Lyon/Toulouse 2006–07 : *Jacques Stella (1596–1657)*, Sylvain Laveissière (ed.), Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, 2006–07/ Musée des Augustins, Toulouse, Toulouse, 2007 ; Paris, 2006.
- Exh. Cat. Paris 1960: *Nicolas Poussin*, Anthony Blunt et al. (ed.), Musée du Louvre, Paris, 1960.
- Exh. Cat. Philadelphia/Cambridge 1988–89: *Pietro Testa 1612–1650. Prints and Drawings*, Elizabeth Cropper (ed.), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, 1988/Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, 1989.
- Exh. Cat. Rome/Berlin 2001: *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Silvia Danesi Squarzina (ed.), Palazzo Giustiniani, Rome, 2001/Altes Museum, Berlin, 2001; Milan, 2001.
- Exh. Cat. Rome 2011–12: *Caravaggio's Rome 1600–1630*, Rossella Vodret (ed.), Rome, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 2011–12.

- Feigenbaum 2014: Feigenbaum, Gail (ed.) *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750*, Los Angeles, Calif. 2014.
- Ferrero and Falda 1655: Ferrero, Pietro and Giovanni Battista Falda, *Nuovi disegni dell'architettura, e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti*, Rome, c. 1655.
- Fumagalli 1994–95: Elena Fumagalli, "Poussin et les collectionneurs romains au XVIII^e siècle", Exh. Cat. *Nicolas Poussin 1594–1665*, Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat (ed.), Réunion des Musées nationaux, Grand Palais, Paris, 1994–95, pp. 48–57.
- Fumaroli 1994–95: Marc Fumaroli, "Rome 1630. Entrée en scène du spectateur", Exh. Cat. *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Michel Hochmann (ed.), Villa Medici, Rome, 1994–95, pp. 53–82.
- Gaggadis-Robinson 1994: Vassiliki Gaggadis-Robinson, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, Rome and Paris, 1994.
- Gallottini 1998: Angela Gallottini, "Inventario 1638", Idem, *Le sculpture della collezione Giustiniani. Documenti*, Rome, 1998.
- Giustiniani 1631: Vincenzo Giustiniani, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, 2 vols., Rome, 1631.
- Gnudi 1958: Cesare Gnudi, *Giotto*, Milan, 1958.
- Grautoff 1914: Otto Grautoff, *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*, 2 vols., Munich, 1914.
- Haskell and Penny 1981: Francis Haskell and Nicolas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven and London, 1981.
- Hüneke 1997–98: Saskia Hüneke, "Friedrich der Grosse in der Bildhaerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts", *Jahrbuch. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 2, 1997–98 (2001), pp. 59–91.
- Judson and Ekkart 1999: J. Richard Judson and Rudolf E. O. Ekkart, *Gerni van Honthorst 1592–1656*, Doornspijk, 1999.
- Klemm 1979: Christian Klemm, "Sandrart à Rome", *Gazette des beaux-arts*, 93, 1979, pp. 153–166.
- Kitzsche-Breienbruch 1968–69: Lieselotte Kitzsche-Breienbruch, "Zur Ikonographie des betlehemiischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 11/12, 1968–69, pp. 104–115.
- La Blanchardière 1972: La Blanchardière Noëlle, "Simon Vouet, prince de l'Académie de Saint-Luc", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972 (1973), pp. 79–93.

- Lamera 1981-82: Federica Lamera, "La strage degli innocenti tra Cinque e Seicento. Elementi per una lettura iconografica e compositiva", *Studi di storia delle arti*, 4, 1981-82, pp. 87-94.
- Laveissière 2011: Sylvain Laveissière, "L'antique selon François Perrier: Les Segnanta nobilitum Signorum et leurs modèles", Marc Bayard and Elena Fumagalli (ed.), *Poussin et la construction de l'antique*, Actes du colloque à la Villa Médicis, Rome, 13-14 novembre 2009, Paris, 2011, pp. 49-305.
- Le Coat 1975: Gerard Le Coat, "Painting, Poussin's Chantilly Version of the Massacre des Innocents", Idem, *The Rhetoric of the Arts, 1550-1650*, Bern, 1975, pp. 92-125.
- Magne 1914: Émile Magne, *Nicolas Poussin premier peintre du roi 1594-1665*, Brussels, 1914.
- Maguire 1981: Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey, 1981.
- Mahon 1960: Denis Mahon, "Poussin's Early Development. An Alternative Hypothesis", *The Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 288-306.
- Marini 1995: Quinto Marini, "Pietro Aretino nel Seicento. Una presenza inquietante", *Pietro Aretino nel cinquecentario della nascita*, Colloque, Roma-Viterbo-Arezzo, 28 september-1 october 1992/Toronto, 23-24 october 1992/Los Angeles, 27-29 october 1992, 2 vols., Rome, 1995, vol. 1, pp. 479-499.
- Marino 1620: Giambattista Marino, *La Galleria del cavalier Marino. Distinta in pitture, & sculture*, Venice, Ciotti, 1620.
- Marino 1632: Giambattista Marino, *La Strage degl'innocenti poema del cavalier Marini all'ill.mo et ecc.mo signr duca d'Alua*, Naples, Ottavio Beltrano, 1632.
- Marino 1966: Giambattista Marino, *Lettere*, Marziano Guglielminetti (ed.), Torino, 1966.
- Mérot 1990: Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, Paris, 1990.
- Nicolson 1989: Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, 3 vols., Turin, 1989 (1st ed. Oxford, 1979).
- Nygren 1970: Olga Alice Nygren, "Kindermord, Bethlehemitischer", Engelbert Kirschbaum and Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vols., Rome, 1968-76, vol. 2, 1970, 509-513.
- Panofsky 1960: Erwin Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum*, Stockholm, 1960.

- Pepper 1984: D. Stephen Pepper, Guido Reni. *A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*, Oxford, 1984.
- Pigler 1956: Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vols., Budapest, 1956.
- Poséq 1990: Avigdor W. G. Poséq, "Caravaggio and the Antique", *Artibus et historiae*, 11, 1990, 21, pp. 147–167.
- Quondam 1995: Amedeo Quondam, "Arcino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia", Centro Pio Rajna 1995, vol. 1, pp. 197–230.
- Réau 1955–59: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Paris, 1955–59.
- Rosand 2011: David Rosand, "Veronese's Magdalene and Pietro Arcino", *The Burlington Magazine*, 153, 2011, 1299, pp. 392–394.
- Rosenberg and Prat 1994: Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 vols., Milan, 1994.
- Rutgers 2015: Jaco Rutgers, "Sandrart and Bloemaert in Rome. The Galleria Giustiniana Project", Susanne Meurer et al. (ed.), *Aus aller Herren Länder: Die Künstler der 'Teutschen Academie' von Joachim von Sandrart*, Turnhout, 2015, pp. 275–285.
- Salerno 1960a: Luigi Salerno, "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani I Introduction", *The Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 21–27.
- Salerno 1960b: Luigi Salerno, "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II Inventory", *The Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 93–104.
- Salerno 1960c: Luigi Salerno, "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III", *The Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 135–148.
- Sanvito 1997–98: Paolo Sanvito, "Flamen und Italiener zur Zeit der Giustiniani", *Jahrbuch. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 2, 1997–98 (2001), pp. 1–22.
- Schiller 1966–91: Gerttrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 vols., Gütersloh, 1966–91.
- Scotti 1995: Mario Scotti, "Gli scritti religiosi", Centro Pio Rajna 1995, vol. 1, pp. 121–142.
- Smith 1829–42: John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, 9 vols., London, 1829–42.
- Squarzina 2003: Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 vols., Torino, 2003.
- Squarzina and Capoduro 2000: Silvia Danesi Squarzina and Luisa Capoduro, "Nuove date e nuovi nomi per le incisioni della 'Galleria

- Giustiniana', Maria Grazia Bernardini et al. (ed.), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milan, 2000, pp. 153–164.
- Stimato 2006: Gerarda Stimato, "L' Umantà di Cristo di Pietro Aretino da Tiziano e verso Tiziano e l'approdo all'iconografia sacra di Tintoretto", Isabella Colpo et al. (ed.), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'Antichità classica al mondo moderno*, atti del convegno internazionale, 26–28 gennaio 2005, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venice, 2005; Rome, 2006, pp. 505–513.
- Thuillier 1961: Jacques Thuillier, "L'année Poussin", *Art de France*, 1, 1961, pp. 336–348.
- Thuillier 1974: Jacques Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Milan, 1974.
- Thuillier 1994: Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, 1994.
- Thuillier 2006: Jacques Thuillier, *Jacques Stella 1596–1657*, Metz, 2006.
- Unglaub 2006: Jonathan W. Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge and New York, 2006.
- Valli 1988: Francesca Valli, "La 'Strage degli Innocenti' di Guido Reni", *Arti e memorie*, 22, 1988, pp. 97–103.
- Varriano 2006: John Varriano, "Imitation and Imagination", Idem, *Caravaggio. The Art of Realism*, Pennsylvania, 2006, pp. 19–33.
- Vlieghe 1990: Hans Vlieghe, "Cornelis Schut in Italy", *Hoogsteder-Naumann Mercury*, 11, 1990, pp. 28–41.
- Waddington 2009: Raymond B. Waddington, "Aretino, Titian, and 'La Humanità di Cristo'", Abigail Brundin (ed.), *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy. Culture and Religion*, Aldershot, 2009, pp. 171–198.
- Wild 1980: Doris Wild, *Nicolas Poussin*, 2 vols., Zurich, 1980.
- Wildenstein 1962: Georges Wildenstein, "Catalogue des graveurs de Poussin par Andresen", *Gazette des beaux-arts*, 6, P. 60, 1962, pp. 139–202.
- Wimms 1996: Gertrude Wimms, *Cornelis Schut 1597–1655. A Flemish Painter of the High Baroque*, Turnhout, 1996.
- Witkower 1975: Rudolf Wittkower, "The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work", Idem, *Studies in the Italian Baroque*, London, 1975, pp. 103–114.
- Wright 2007: Christopher Wright, *Poussin Paintings. A Catalogue Raisonné*, London, 2007.

ウオラギネ一九七九年・ヤコブス・デ・ウオラギネ『黄金伝説Ⅰ』、前田敬作〔ほか〕訳、人文書院、一九七九年

タキトウス一九八一年・タキトウス『年代記 テイベリウス帝からネロ帝へ』下巻、国原吉之助訳、上下巻、岩波書店、一九八一年

プラトン一九七五年・プラトン『エウテュプロンソクラテスの弁明 クリトン パイドン』、プラトン全集第一巻、今林万里子、田中美

知太郎、松永雄二訳、岩波書店、一九七五年

森田二〇〇六年・森田義之「ドルチエ、アレティーノ、『絵画問答』——ロドヴィーコ・ドルチエの『アレティーノまたは絵画問答』と

ルネサンス期ヴェネツィアの絵画論」、ドルチエ『アレティーノまたは絵画問答』、森田義之〔ほか〕訳、中央公論美術出版、二〇〇六年、一八九―二八三頁

貧者の聖書一九八五年・『貧者の聖書 ヴァチカン教皇庁立図書館蔵本 パラティーナ・ラテン語写本282』、カールリアウグスト・

ヴィルト翻刻・解説、塩谷饒・松浦純訳、本体・別冊、限定版、岩波書店、一九八五年

(筆者 くらもち・みき 京都産業大学ほか非常勤講師／美学美術史学)



図1 ブッサン《嬰兒虐殺》1628-29年頃、油彩・カンヴァス、147×171cm、シャントイイ、コンデ美術館



図2 クロード・メラン《ヴィンチェンツォ・ジュスティニアアーニ侯爵の肖像》1631年頃、黒チョーク・紙、24.1×17.5cm、ウィーン、アルベルティーナ版画素描館



図3 ヨアヒム・フォン・ザンドラルト《セネカの死》1635年頃、油彩・カンヴァス、171×215cm、ベルリン、カイザー＝フリードリヒ博物館旧蔵、1945年に損失



図4 フランソワ・ペリエ《キケロの死》1635年頃、油彩・カンヴァス、176×243cm、バートホルムブルグ、バートホルムブルグ城

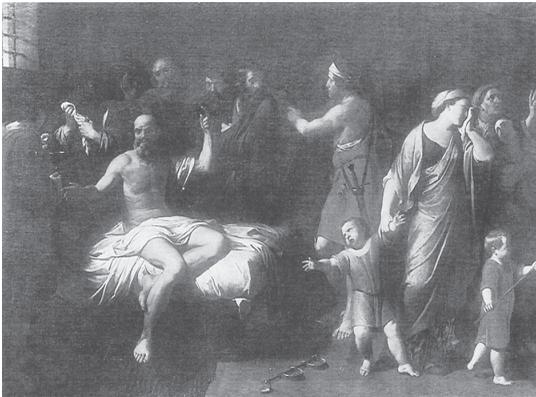
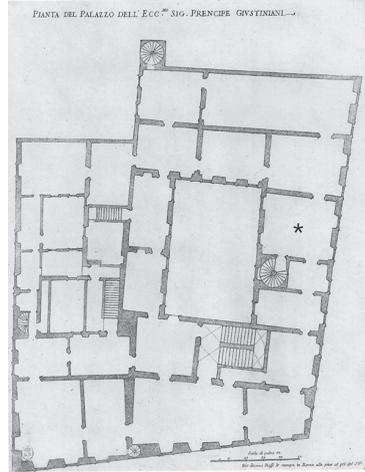


図5 「フランドル人のジュスト」《ソクラテスの死》1635年頃、油彩・カンヴァス、174×243cm、ベルリン、カイザー＝フリードリヒ博物館旧蔵、1945年に損失



(左) 図6 グイド・レーニ《隠修士聖アントニウスと隠修士聖パウロ》1618-22年頃、油彩・カンヴァス、290×187cm、ベルリン、カイザー＝フリードリヒ博物館旧蔵、1945年に損失

(右) 図7 ジュスティニアニアニ宮殿2階の見取り図(ピエトロ・フェッレリオとジョヴァンニ・バットιστα・ファルダ『著名な建築家によるローマの宮殿に関する、新しい建築図面と平面図』(ローマ、1655年頃、vol. II, pl. 41)), エッチングとエンブレイヴィング、パリ、フランス国立図書館(※星印の付されている広間が「螺旋階段へと入る5番目の大広間」と同定されている)

番号	主題	画家	目録上の寸法	現存作例の寸法
153	嬰兒虐殺	ブッサン	176×198	147×171
156	セネカの死	ザンドラルト	176×231	171×215
157	キケロの死	ペリエ	176×231	176×243
158	ソクラテスの死	フランドル人のジュスト	176×231	174×243

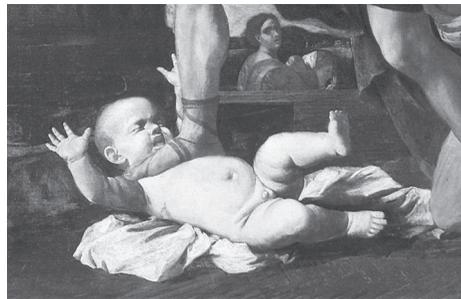
表1 ジュスティニアニアニ宮殿「螺旋階段へと入る5番目の大広間」に飾られた4点の絵画の寸法



図8 プッサン《嬰兒虐殺のための準備素描》1627-28年頃、褐色のインクのペン・褐色の淡彩・紙、14.7×16.9cm、リール美術館



(左) 図9 プッサン《聖エラスムスの殉教のための準備素描》1628-29年頃、褐色のインクのペン・黒チョークの粗描の上に褐色の淡彩・紙、20×12.3cm、ミラノ、アンブロジーアーナ図書館



(右) 図10 プッサン《嬰兒虐殺》(図1) の部分



図11 マルカントニオ・ライモンディ《嬰兒虐殺》(ラファエッロに基づく) 1510-14年頃、エングレーヴィング、28.0×42.6cm、ロンドン、大英博物館 © The Trustees of the British Museum



図12 レーニ《嬰兒虐殺》1611年、油彩・カンヴァス、268×170cm、ボローニャ国立絵画館



図13 ブッサン《嬰兒虐殺》1625-26年頃、油彩・カンヴァス、97×131.5cm、パリ、プティ・パレ美術館



(左) 図14 ポール・モーバン《嬰兒虐殺》(ジャック・ステラに基づく) 1624-25年頃、木版、30×18.5cm (図)、41.6×28.4cm (紙)、パリ国立高等美術学校



(右) 図15 コルネリス・スフト《嬰兒虐殺》1624-27年頃、油彩・カンヴァス、324×232cm、カーン、三位一体教会



(左) 図16 《逃げるニオベの娘》ローマン・コピー(前4世紀末から前3世紀初めの原作に基づく?)、大理石、サイズ不明、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

(右) 図17 《アマゾン族の戦いの浮彫》紀元前350年頃、ハリカルナッソスのマウソロス霊廟出土、大理石、幅215cm、ロンドン、大英博物館 © The Trustees of the British Museum



(左) 図18 《獅子を殺そうとする剣闘士》(『ガレリア・ジュスティニアーナ』(ローマ、1631年、vol. 1, no. 117)) エングレーヴィング、37×23.5cm、ローマ、ヘルツィアーナ図書館

(右) 図19 カラヴァッジョ《勝利者アモル(愛は全てに打ち克つ)》1602年頃、油彩・カンヴァス、156.5×113.3cm、ベルリン、国立博物館・美術館群



ブッサン《嬰兒虐殺》147×171cm



ペリエ《キケロの死》176×243cm



レーニ《隠修士聖アントニウスと隠修士聖パウロ》290×187cm



スフォート《嬰兒虐殺》324×232cm

図20 ジュスティニアヌス宮殿に掛けられていた関連作品のスケールの比較（およそ実寸の比率通りに並置）

The Massacre of the Innocents by Poussin (Musée Condé, Chantilly):
Consideration from the Viewpoint of the Work Made for Vincenzo Giustiniani

by

Miki KURAMOCHI
Lecturer (Part-time)
Kyoto Sangyo University

Poussin's *The Massacre of the Innocents* (c. 1628–29, Musée Condé, Chantilly) was supposedly painted for Vincenzo Giustiniani, a distinguished art collector in Rome. Unlike traditional iconography, this picture highlights only a pair of figures—a soldier and a mother with her child—in the foreground. A similar depiction can be found in a precedent work by Cornelis Schut that was already being exhibited at the Palazzo Giustiniani. For that reason, this paper demonstrates that Poussin while referring to the specific painting in possession of his patron, dared to introduce a new act by the soldier, who is shown trampling the infant. Given the wound on the child's right side, the cruel treatment by the soldier should be considered as having originated from *Dell'umanita del figliuolo di Dio* by Pietro Aretino (Venice, 1st ed 1535, revised in 1628), as the author emphasizes that the soldier trod on a venter of the infant and stabbed the child in the side with his sword.

In addition, it is noteworthy that Poussin appears to have responded to a change in his client's taste. Although Giustiniani had been an ardent supporter of Caravaggio, he became, from the late 1620s, more interested in ancient art and published a book of engravings featuring antique sculptures in his palace. This study points out that Poussin's depiction of the soldier in *The Massacre of the Innocents* likely reflects the antique statue known as *The Gladiator Killing the Lion* in Giustiniani's collection, given the act of the gladiator holding his sword over his head. It can thus be assumed that Poussin represented the powerful male figure on a level with that appearing in the large-scale paintings favoured at the beginning of 17th century, and in the severe manner of the ancient art contained in the rich collection at Palazzo Giustiniani.