

パリに顕れるビザンティン

サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の様式選択

喜多崎 親

I

内部に入るとまず身廊の左右に並ぶ二段の列柱に目を奪われる。上下の柱の間に位置するフリーズでは、金地を背景に奥へと歩みを進める行列がアプシスの方へと視線を導き、漸く暗さに慣れた目は、その半円形の空間にやはり金地を背景として浮かび上がる巨大な正面観の像がキリストであることを認める (fig.1)。脳裏をよぎるのは、ラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオヴォ聖堂の身廊フリーズの行列や、パレルモ近郊モンレアーレ大聖堂のパントクラトールのキリストである。しかしここはビザンティンの遺香漂う北イタリアの古府でもなければ、イスラムの血が混じったシチリアの旧都では更でない。パリの北駅の近く、フランツ・リスト広場の高台に臨むサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の内部なのである。

サン=ヴァンサン=ド=ポールは、19世紀の半ばに新たに建てられた聖堂である。ネオ・クラシック、ネオ・ゴシック、ネオ・バロック……と過去の様式模倣が繰り返される19世紀の建築にとって、ビザンティンを模倣することもまたとりたてて不思議なことではないように思われる。しかし、五つのドームを持つギリシア十字式プランを基本にしてビザンティンを彷彿とさせる聖堂は、1874年にコンクルの行なわれたモンマルトルのサクレ=クール聖堂を待たねばなら

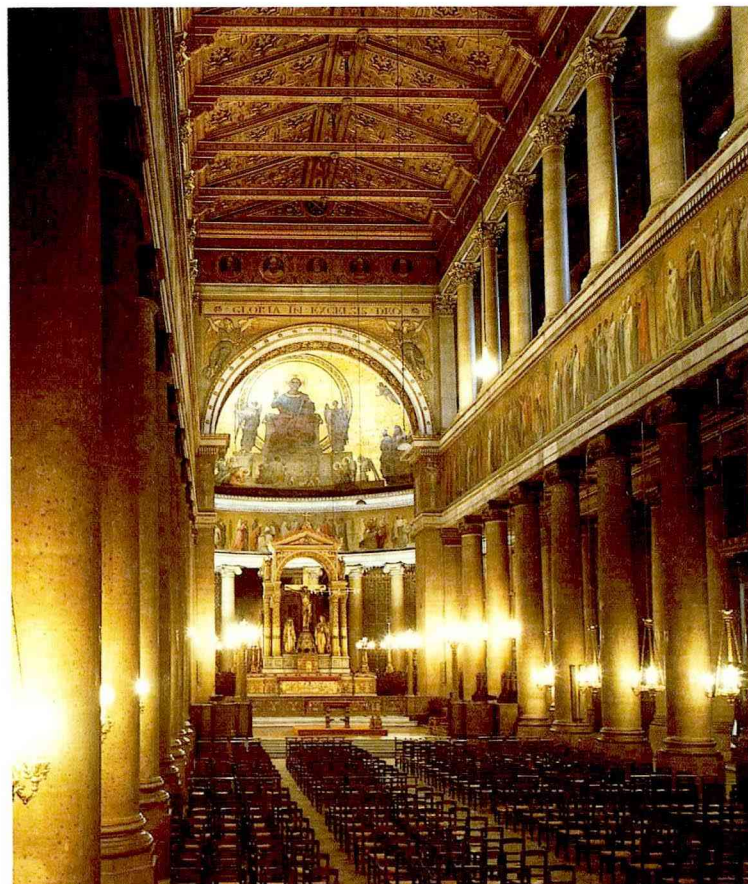


fig.1
サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂内部
© Ville de Paris - C.O.A.R.C.

ない。しかもそれとても様式的には完全にロマネスクとの折衷であった^[1]。実際、このサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂は、プランこそ三廊式バシリカだが、ファサードにはギリシア風の三角破風とイオニア式の柱頭、更には二基の鐘楼を持っており(fig.2)、外観はとてもビザンティン風とは言い難い。だがこのアプシスやフリーズは、19世紀中頃の美術批評から窺われるように、当時からビザンティンやラヴェンナを想起させるものであった。ならば何故にそれらはビザンティン風にならねばならなかったのか。

この聖堂は1824年、セーヌ県知事により建築家ジャン=バティスト・ルペール(1761-1844)に発注された^[2]。ナポレオンによる教皇庁との和解以来、フランスの教会財産は各県の管理下に置かれ、聖堂や内部装飾の発注もそれぞれの知事によって行なわれていたのである。ルペールはナポレオン時代にジャック・ゴンドワンと共にヴァンドーム広場の《大陸軍の記念柱》を設計した建築家で、この時既に齢60を越えており、後に娘婿になるケルン出身のジャック=イニャス=イトルフ(1792-1867)が共同設計者として名を連ねることになる。同年、アプシスの背後に鐘楼を一基持ったバシリカ式聖堂という第一案が提示され、8月には最初の石が置かれたが、着工されたのは2年後の1826年であった。しかも経済的理由で工事は中断され、七月王政期に入った1833年10月、当局の要請を受けて設計が変更されることになり、現在のように二基の塔を持った第二案が提出された。1838年6月には、ルペールとイトルフの連名でセーヌ県知事に宛てた装飾プログラムを含む意見書の提示があり、これは1842年に雑誌『芸術家』^{ラルティスト}に掲載された。1844年にはルペールが死去、作業は名実共にイトルフのもとに進められることになる。建物そのものは同年10月完成をみたが、その後内部の壁面装飾を担当する画家の選

fig.2
サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂外観



定を巡って事態は一進一退を繰り返し、アリ・シェフェール、次いでジャン・ド・ミニック・アングルの名等が上った末、1847年には漸くエドゥアール・ピコに決定した。ところが翌年二月革命の勃発により七月王政が崩壊するとその決定は覆り、第二共和制のもと7月に至ってアプシスのみをピコに、身廊のフリーズ部分をイポリット・フランドランに依頼することが改めて決定された。内部の壁画が、当初建築家が考えていたプログラムとは異なる形で完成し、一般に公開されたのは、実に第二帝政に入った1853年7月29日のことであった。この間、聖三位一体と聖書の場面とを表した7点のパネルが、耐久性を考慮した新しい七宝技法によって制作され、1860年にファサードのポルティコの壁面に設置されたが、アダムとエヴァの裸体が含まれていたこと等が問題となり、翌年には撤去されて現在に至っている。

これまでのこの聖堂に関する研究では、恐らく建築家のプログラムが画家達によって変更されたと考えられることによるのだろう、建築と内部の壁画がそれぞれ別個に論じられる傾向が強い。

イトルフは、実際の建物を設計する建築家であったが、同時に19世紀の建築家の多くがそうであったように過去の建築の研究を行ない、特にシチリアの古代神殿の調査を通じて古代ギリシア建築の多彩色(ポリクロミー)の復元を試み、それを自らの建築にも生かそうとしていた。従って、建築の方からはこの聖堂もまたその実践の一例として位置づけられている。代表的なものは、1977年にシュナイダーが提出した博士論文『ジャック・イニャス・イトルフの作品と主義』で、そこではこの聖堂に1章を割いており、内部の壁画を多彩色建築という視点から扱っていてもいるが、建築と壁画との関係に関しては十分な検討を加えてはいない^[3]。また1982年のミドルトンの論考「イトルフの多彩色建築運動」では、古代建築の彩色問題を巡る論争の概観と、同時代への応用例としてのサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂とが論じられているが、特にファサードに設置されたパネルが重視されており、内部装飾に関しては殆ど触れられていない^[4]。

一方内部の壁画は、何よりも19世紀の宗教画という文脈に於いて扱われて来た。フーカールは、美術史上無視されてきたに等しい19世紀宗教画の再評価を試みた1987年の大著『19世紀フランス宗教画の刷新』のピコに関する部分で、サン=ヴァンサン=ド=ポールの壁画に就いても基本的な性格、特にその金地やビザンティン性に言及しているが、広範囲の事例を扱う書物の性格上詳しく論じてはおらず、建築に関しては全く触れていない^[5]。

またドリスケルは、19世紀の宗教画を扱った1992年の研究書『信仰の表象』で、当時の宗教画がラファエッロ以前の様式を神聖なものを表現するモードとして採用したという文脈上でこの聖堂の壁画を採り上げた^[6]。そこではこの壁画が、19世紀に「ビザンティン的」と捉えられた性格を持っていたことや、建築家イトルフがモンレアーレを始めとするビザンティン風モザイクを有するシチリアの聖堂に興味を持ち、特にアプシスの図像決定には主導的な役割を果たしたであろうことも指摘されているが、多彩色や建築プランとの関係には言及していない。

少々異なる視点によるものとしては、七月王政期のパリの聖堂装飾という観

点からのシェルトンの論文がある^[7]。そこでは、サン=ヴァンサン=ド=ポールとノートルダム=ド=ロレットの二つの聖堂が比較され、壁画に向けられた同時代の視線が当時の批評によって掘り起こされているが、サン=ヴァンサン=ド=ポールに関しては、イトルフのプログラムに触れるのみで、内部の壁画自体は七月王政期後に発注されたものであるために、考察の対象から外されてしまっている。

1980年代の半ばには、それぞれの画家や建築家に焦点を絞った展覧会が開催され、未公開資料の紹介等により極めて実証的な成果を挙げた。そのひとつは1984年にリュクサンブール美術館で開催されたイポリットを含むフランドラン兄弟を再評価する展覧会で、そのカタログに収録されたアンペールの論考では、フランドランに身廊フリーズの装飾が発注される経緯と、その図像、自由主義的思想背景、同時代の評価が紹介されているが、飽くまでフランドランの活動を辿るものであり、ピコのアプシスを始めとする聖堂全体を視野に入れるものではなかった^[8]。

もうひとつは、1986年にパリの市立カルナヴァレ美術館で開かれたイトルフの回顧展で、そのカタログでは、ド・ヴォルシエによってサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の建設の経緯が跡づけられ、彫刻、装飾等も検討されると共に^[9]、ペランジェによって「イトルフとサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の絵画」と題する一文が執筆され、画家が指名されるまでの過程、建築家による内部装飾案及び画家によるその変更等が詳しく紹介されたが、そこでも建築と絵画との有機的なつながりに関しては殆ど論じられずに終わっている^[10]。

以上のようにこれまでの研究のうち、建築に目を向けたものは、この聖堂を多彩色建築の具体例として位置づけながらも内部の壁画を等閑に付し、一方絵画に目を向けたものは、画家の活動やその宗教画としての性格を論じるのみで、建築との関係をないがしろにしてきた。しかしこの聖堂は、初めから建築家イトルフの強い建築理念に従って計画され、建築と装飾の統一に重点が置かれて来たのであり、プログラムの変更後も、アプシスの巨大なキリストとそこへの方向性を強調するフリーズの行列、両空間に共通する金地の使用といった要素が、バシリカ式の単純なプランと一体化することによって、ビザンティンの性格が形成されている以上、建築と絵画との関係は決して無視されるべきではない。

19世紀の建築は、しばしば過去の様式の模倣として語られがちだが、それは、単なる模倣を越えて、当時の建築、絵画の両面に亘る美学的、考古学的、美術史的議論と複雑に絡み合っている。本論は、このような視点から改めて資料を検討し、建築家と画家それぞれの思惑と両者の交渉の結果としてこの聖堂装飾を捉えることにより、19世紀半ばのフランスの聖堂がビザンティン模倣へと帰結した必然性に就いて考察するものである。

II

既に聖堂建設の経緯に於いて述べたように、始め建築家の側から提示された内部の壁画の図像プログラムは、最終的には変更された。まずその相違点から確認しておこう。

1838年、ルペールとイトルフが連名でセーヌ県知事に提出したこの聖堂の装飾に関する意見書は、1842年に雑誌『芸術家』^{ラルティスト}に2回に分けて掲載された^[11]。掲載に際しての序文の署名はイトルフだけであり、事実上彼の意見と見なして差し支えないと判断される^[12]。そこでは、建築とその装飾との統一の重要性が主張されており、そのための技法や図像が、ポルティコ、身廊、アプシスは勿論、ステンドグラスに至るまで具体的に提案されている。それによれば、内部の壁画には媒材として蠟を用いることとし^[13]、全長92mに及ぶ身廊フリーズには17世紀の司教で特に孤児を保護したことで知られる聖ヴァンサン=ド=ポールの生涯から幾つかの場面が、アプシスには同聖人のアポテオシスの場面が想定されている^[14]。

意見書では図像の詳細は明らかでないが、イトルフは1845年には切断立面図として、これらの構想を具体的に描いている。身廊部の立面図(fig.3)では、聖人の生涯の複数の場面を正面を向いて立つ天使で仕切り、フリーズに横に連ねている。当然、個々の画面内では人物の向きやポーズは様々である。また、内陣の立面図(fig.4)では、父なる神とキリストとを中央上部に並置し、その前に聖人が跪く構図を採っている。構図は左右対称だが中心部への求心力は現在ほど強くない。総じて身廊フリーズとアプシスという聖堂

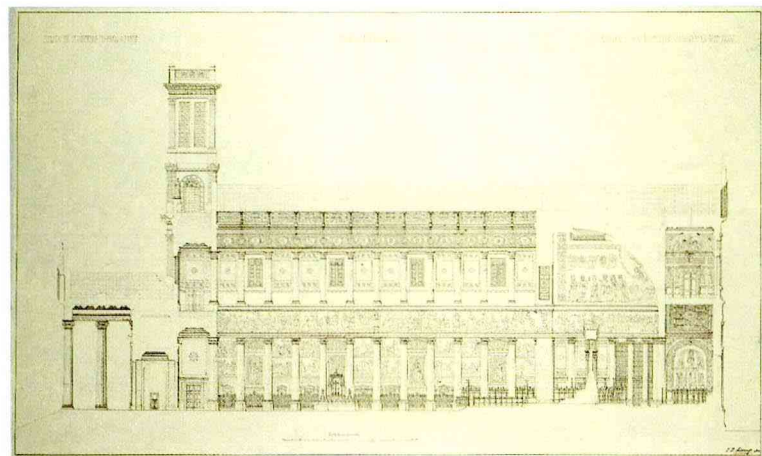


fig.3
ジャック=イニャス・イトルフ《サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂のための身廊部立面図案》、1845年、ベルリン国立美術館美術図書館
© Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz kunstbibliothek



fig.4
ジャック=イニャス・イトルフ《サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂のための内陣立面図案》、1845年、ベルリン国立美術館美術図書館
© Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz kunstbibliothek

fig.5
イボリット・フランドラン《聖人達の行列》(部分)、1848-1853年、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂身廊フリーズ

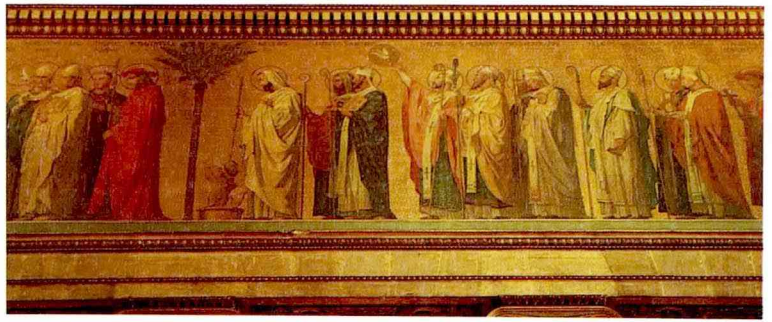


fig.6
イボリット・フランドラン《聖女達の行列》(部分)、1848-1853年、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂身廊フリーズ



fig.7
エドゥアール・ピコ《聖ヴァンサン=ド=ポールに導かれた子供達に祝福を与えるキリスト》1848-1853年、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂アプシス
© Ville de Paris-C.O.A.R.C



内でもっとも目に付く壁面で、この聖堂が捧げられた聖人の現世の事績から死後の栄光までの経緯を説明的に展開することに主眼が置かれていることが看取される。

だが、この主要部分は主題・構図共に大幅に変更されることになった。まず身廊フリーズは、右側に男性、左側に女性の諸聖人の行列が内陣方向に向かって歩みを進めるものとなり(fig.5, 6)^[15]、聖人の生涯は勿論、何らかの説話を具体的に伝えるものではなくなった。またアプシスは、中央で巨大な正面観のキリストが、左右に天使や預言者を伴って玉座に着き、その前に遙かに小さい聖ヴァンサン=ド=ポールが孤児達を連れて跪くものとなり、その結果、身廊部分からはキリストの姿のみが目立ち、聖人の姿は殆ど判らなくなってしまった^[16]。つまり、イットルフの案に顕著であったこの聖人の比重は縮小し、礼拝像としてのキリストの存在感とそれへの方向性、つまり視線の誘導が強められる結果となっているのである。

こうした新たなプログラムに関しては、『ヨハネ黙示録』7章第9節の中の小

羊の前にあらゆる国、人種、民族、言語の人々が並ぶ様子に拠るものとする見方や^[17]、「諸聖人の連禱」を表すという解釈^[18]、フランドランの自由主義カトリックとしての立場からの「神のものと平等」という理念が反映されているという意見等もあるのだが^[19]、いずれにせよ、その変更には画家の側が主導権を握っていたと見られている。建築家と画家達、あるいは二人の画家達が、具体的にどのように打ち合わせていったかを知る手がかりはないし、変更の理由も明らかにされてはいない。しかし、当時の宗教画を巡る議論と二人の画家の活動から、その理由の一端を推測することは可能のように思われる。

アプシスの図像に関しては、身廊フリーズのように大きな主題の変更があるわけではなく、ピコは概ねイットルフのプログラムに従ったと述べる研究者があるほどだが^[20]、造形上は極めて大きな変化が生じている(fig.7)。それはまず、聖人に対するキリストの大きさで、イットルフの案でも父なる神とキリストは聖ヴァンサン=ド=ポールよりもやや大きかったが、これほどの圧倒的な差はなかった。また周囲の天使や諸聖人も、イットルフの案では聖ヴァンサン=ド=ポールと同じくらいであったのに対して、かなり大きくなっている。

次に構図であるが、イットルフの案でも左右対称性は明確に打ち出されているものの、中央上部に父なる神とキリストが並んでいるだけに求心性が弱くなっている。これに対してピコは、正面観のキリスト一人を玉座に据え、巨大な円光、両脇に立つ天使、左右に配された飛天使と諸預言者によって、左右対称性と求心性を一層高めている。

そもそも大きさや位置によるヒエラルキーの表現、厳格な正面観や抽象的空間を表す金地による神聖の表現等は聖性発現のための中世絵画の手法であり、対象と空間の再現性を追求してきたルネサンス以降の西欧絵画に於いては次第にその作例を減らし、16世紀以降はまず見られなくなっていた。しかし、大革命によるカトリック排斥と聖堂の略奪荒廃を経た19世紀前半のフランスにあっては、信仰の復活と共に聖堂の復興が盛んになり、多大な数の宗教画が発注される中で、新しい宗教芸術はどうあるべきかという議論が起り、状況は一変する。ラファエッロ以後の再現的な絵画のあり方が異教的なものとして批判され、それ以前の様式に戻るべきだという主張がなされるようになったのである。ちなみに建築もまたこうした動きと無関係ではなく、ノートルダム=ド=ロレットやサン=ヴァンサン=ド=ポールで基本的にバシリカ式のプランが選択された背景に、バロックへ反発する新古典主義の古代回帰と同時に、純粋な信仰の時代としての初期キリスト教時代への回帰という文脈があったことも指摘されている^[21]。

ラファエッロ以前への様式的回帰は、既にダヴィッドのアトリエの中で一部の弟子達に認められ、やがて「ゴシック的」と評されたアングルや、中世の逸話を好んで扱うトルバドゥール派の活動等とも結びけられ、前ラファエッロ主義として着目されていた^[22]。フーカールはこうした傾向を、当時の宗教美術刷新運動の中に位置づけ^[23]、更にドリスケルはリングボムが15世紀の絵画を対照に提唱したアイコンとナラティヴというテーゼを応用して、過去の様式の単なる模倣という範囲を超えた、宗教性に関わる意図的な様式選択、即ち神聖なものを表現するモードの問題として捉え直した^[24]。以下、両研究

に沿ってピコとフランドランの活動の周囲を確認しておこう。

まずその思想的な後ろ盾は教皇至上主義を掲げる論陣であった。例えば、アレクシス＝フランソワ・リオは、1836年に刊行した『キリスト教の主義、マティエール、形態に於けるその詩情に就いて』で^[25]、自然主義的傾向を聖なるものの表象とは相反するものとして、ヴァチカン宮の署名の間のラファエッロ以後の宗教画を批判し、トレチェント、クアトロチェントの絵画の再評価に多大な影響を与えた。また、その友人でかねてよりフランス革命期に於ける聖堂破壊を非難していたシャルル・ド・モンタランベールは、1837年に、リオの主張に賛同を示すのみならず、自ら「フランスに於ける宗教美術の現状に就いて」という論考を執筆して、宗教美術のあり方を問題にした^[26]。彼らの意見は、トレチェント、クアトロチェントへの高い評価以外では、動的なものよりも静的なもの、感情の露骨なものよりも抑制されたもの、体の線を露出するものよりも隠蔽するものを評価するというようなものであり、必ずしも神聖モードを体系的に整理し理論化するものではなかったが、ロマン主義時代のゴシック復興とも相俟って、聖堂装飾の場に於ける具体的な神聖モードの復活を背後から理論的に支えることになった。

実際にはこうした著作家達と、宗教画の制作者である画家達、各地の聖職者達、そして発注者である地方公共団体等の全てが共通の認識や主張を持っていたわけではなく、その関係は複雑ではあるのだが、七月王政期以降聖堂装飾が次々に実現されていく中で、次第にラファエッロ以前への造形的回帰が観察されるようになる。

それは壁画としてではなく、タブローの中で部分的に始まった。例えばアングルは金地背景や大きさのヒエラルキーこそ採用しなかったが、正面観のキリストや、左右対称性の強い構図は《ペテロに天国の鍵を渡すキリスト》(1820-41年、モントーバン、アングル美術館)や《聖餅の聖母》(1841年、モスクワ、プーシキン美術館)、《博士達の中のイエス》(1842-62年、モントーバン、アングル美術館)等の宗教画に採り入れていた。また、ローマ滞在が長くナザレ派やモンタランベールとも親交のあったヴィクトール・オルセルは、1829年から制作を始め1833年のサロンに出品した《善と悪》(fig.8、リヨン美術館)と題する祭壇画形式の作品に於いて、上部リュネットに一際大きな正面観のキリストを置き、主画面の周囲に配された副画面ともども背景を金地にした^[27]。

建築装飾に於いてはこれより少し遅れて、アングルの弟子達を中心にラファエッロ以前への回帰が顕著になる。特に、七月王政期に新たに建設されたノートルダム＝ド＝ロレット聖堂では、20人を越える画家達が内部の装飾に参加し、様々な形での試みが観察される。

そのうち1833年から制作の始まったアドルフ・ロジェによる洗礼盤礼拝堂の装飾(fig.9)は、19世紀フランスの建築装飾に於ける金地の使用という点では最も早い例と考えられ、マザッチオに傾倒した画風と共に独特の効果を上げている。同聖堂では、オルセルとその友人アルフォンス・ペランも聖母礼拝堂と聖心礼拝堂で金地を含む神聖モードを採用しており、モンタランベールは「フランスに於ける宗教芸術の現状に就いて」の中で特にこの三人の名を挙げて賞賛している^[28]。

だが、特に注目すべきは1836年にアプシスに描かれた《聖母戴冠》(fig. 10)である。そこでは、金地を背景に中央に正面向きのマリアを置き、その左右に動きの抑制された天使や聖人たちを配置することによって、対称性の極めて強い構図が実現されているのだが、その作者こそサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂アプシスを手がけることになるエドゥアール・ピコ(1786-1868)なのである。ピコはヴァンサンとダヴィッドの門下で、1839年にはアカデミーのメンバーに選ばれ、ルーヴル美術館の天井画等の注文を受ける大家であった。1819年のサロン出品作《アモールとプシュケ》(パリ、ルーヴル美術館)に顕著るように、当初は新古典主義的な傾向を強く持っていたが、宗教画に於いては過去の画家の様式を折衷する傾向を強く見せるようになっていた。

fig.8
ヴィクトール・オルセル《善と悪》1829-33年、リヨン美術館

fig.9
アドルフ・ロジェ《キリストの洗礼》他、1833-36年、パリ、ノートルダム=ド=ロレット聖堂洗礼盤礼拝堂

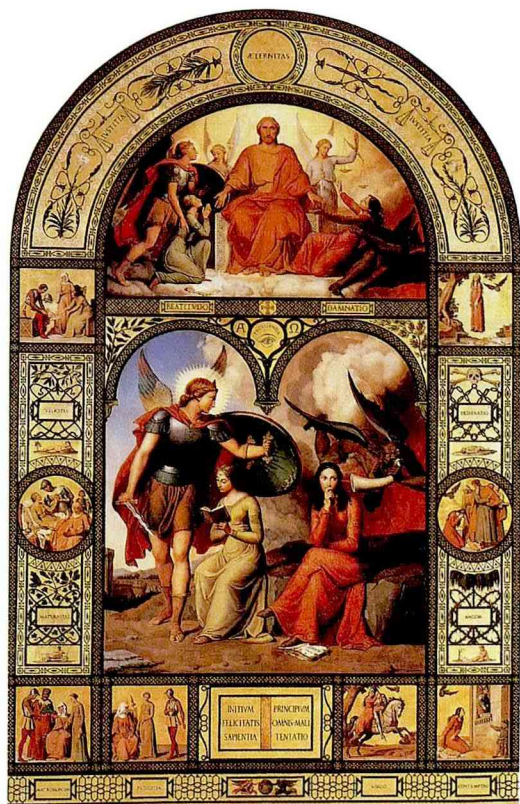


fig.8



fig.9



fig.10
エドゥアール・ピコ《聖母戴冠》1836年、パリ、ノートルダム=ド=ロレット聖堂アプシス

fig.11
アモーリ=デュヴァル《栄光のキリスト》
1849-56年、サン=ジェルマン=アン=レ、
教区聖堂アプシス

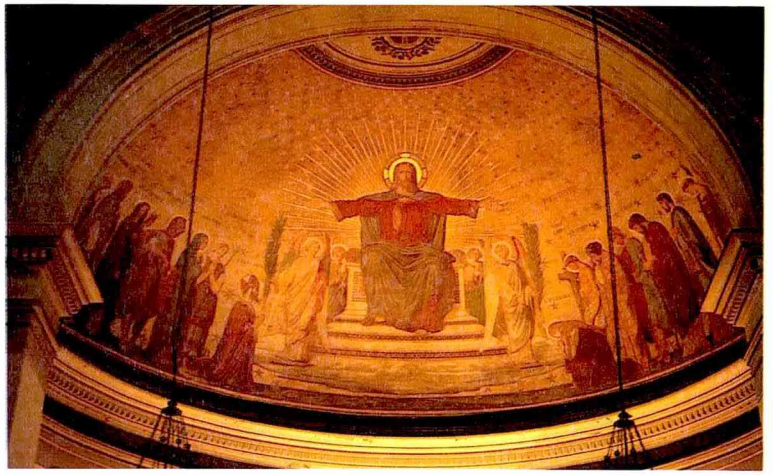


fig.12
ジャン・アロー《ハンガリーの聖エリザベトのアポテオシス》1846年、パリ、サント=エリザベト=ド=オングリ聖堂アプシス

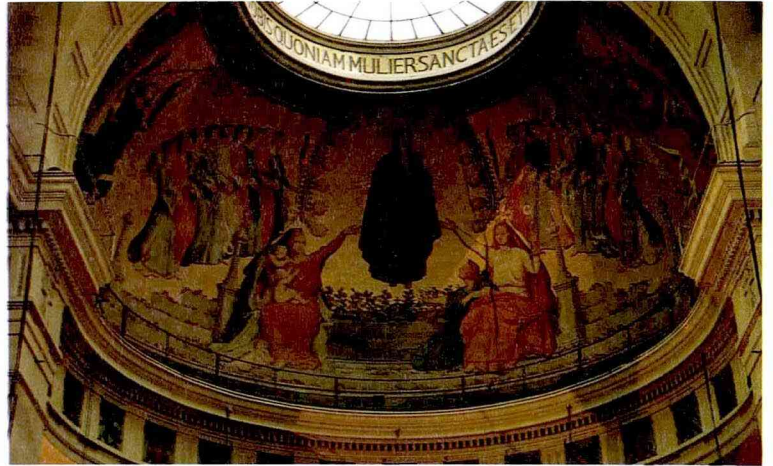


fig.13



fig.14

fig.13
イボリット=フランドラン《内陣装飾》
1848-53年、パリ、サン=ジェルマン=デ=プレ聖堂

fig.14
イボリット=フランドラン《神の前の平等》、1846-49年、ニーム、サン=ポール聖堂

また、アングルの弟子でそのアトリエに関する著作でも名高いアモーリ=デュヴァルは、1844年に始まるサン=ジェルマン=ロクセロワ聖堂聖母礼拝堂の《聖母戴冠》でフラ・アンジェリコへの強い傾倒を示しつつ、金地を用い、1849年に始まるパリ郊外のサン=ジェルマン=アン=レの教区聖堂の装飾(fig.11)では、より左右対称性を強め、ビザンティン的な巨大な玉座のキリストを描くに至った。

更に、サント=エリザベト=ド=オングリ聖堂アプシスでは、ジャン・アローが1846年にアプシスに描いた《ハンガリーの聖エリザベトのアポテオシス》(fig. 12)で、やはり金地の背景の上に、昇天する聖女を一際大きく描き、天使をそ

の左右に対称に配している。

そしてこうした傾向を代表し、当代一の宗教画家として評価されていたのが、サン=ヴァンサン=ド=ポールの身廊フリーズの壁画を制作したイポリット・フランドラン(1809-1864)に他ならなかった^[29]。やはりアングルの門下で、その最初のローマ受賞者となったフランドランは、自身熱心なカトリックでもあり、イタリア滞在中にナザレ派との交流もあった。1839年に始まるサン=ジェルマン=デ=プレ聖堂の装飾では聖歌隊席で金地を背景に説話的場面を、内陣にはモザイク風のアカサス文様と正面観の聖人を描き(fig.13)、1846年に始まるニームのサン=ポール聖堂では、2聖人の間に両手を上げた大きな正面観の玉座のキリストのみならず(fig.14)、聖歌隊席の左右の上部に、10人ほどとはいえアプシスに向かう男女の行列を描いている^[30]。

こうしてみると、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の内部装飾を担当した二人の画家が、いずれも当時の宗教画に於ける神聖モードの復活に関わり、既に金地や正面性、大きさのヒエラルキーといったビザンティン的とも言える造形を採用したことがあったわけで、図像の変更が彼らに帰されるのも納得される。だが、ここで注意しなければならないのは、こうした神聖モードの選択が、本質的にはクアトロチェント以前の宗教画への回帰であり、必ずしもビザンティンだけを指向しそれを復活するものではなかった上に、その回帰も各画家が担当した聖堂内の一部の空間に限定されており、聖堂全体のプランと必ずしも有機的な結びつきを持っていたとはいなかったということなのである。この時期に集中する多くの聖堂装飾の対象は既存の聖堂建築であり、ひとつの礼拝堂やひとつの円蓋が単位となって一人の画家に任されるのが通常であった。

III

ところで、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂内部の壁画制作が進行している1851年、イトトルフは『セリノンテのエンペドクレス神殿の復元 或いはギリシア人の多彩色建築』(以下通例に従い副題の『ギリシア人の多彩色建築』で略記する)と題する書物を刊行している^[31]。800頁に及ぶ四折判テキストと24点のフォリオ判色刷石版図版の2部からなるこの大著は、やはり1823年から24年にかけて、弟子であり友人でもあったドイツの建築家ツアントと共に行ったシチリアでの調査をもとに、古代の多彩色建築に就いて纏めたものである。

古代ギリシアの彫刻や建築が本来彩色されていたことは、既に18世紀から指摘されてきた。しかし、新古典主義の陣営はそれを積極的には認めたがらず、特に建築全体の彩色の復元は進まなかった^[32]。イトトルフは、シチリアの古代神殿の調査に基づいて彩色の復元を試み、1830年にアカデミーでその報告を行なって論争の中心に身を投ずることになる。その目的は、必ずしも考古学的なものではなく、本人も認める通り同時代の建築への応用であった。その意味で、この書物の最後にサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の図(fig.15)までもが収められていることは、建築家自身によるこの聖堂の位置づけを、何よりも明確に物語っている。この図を、この書物の主題であるエンペドクレス神殿のファサードの復元図(fig.16)と対比するとき、それが如何にギリシア神殿を意識してデザインされているかは瞭然とする。

バシリカ式プランの聖堂にギリシア神殿風のポルティコを接合することの是非に就いては、建築家自身がそれを「ギリシア人の美術に対する現代美術の、異教に対するキリスト教の高貴な征服」として正当化していったことが指摘されているが^[33]、多彩色に関しては、より複雑な理由があった。既に触れたようにサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂のファサードには7点の七宝パネルが設置されていた。『ギリシア人の多彩色建築』に収められたこの図では、その倍近い13点の色鮮やかなパネルが想定されている。新古典主義建築の無彩色と比較すれば、それらがその色彩的な効果故にギリシアの多彩色建築を踏襲する重要な要素であることは自明であり、無論ミドルトンやヴォルシエの研究もこの点に着目し、このファサードに据えられたパネルや、内部の天井及び柱の彩色に関しては、古代の多彩色の応用であることを明確に指摘してきたが、内部の壁画もまたこの多彩色建築に関わる問題であることは軽視している^[34]。それは恐らく壁画という形態がイットルフ独自のものではなかったためだと推測されるが、彼の議論は、単なる建築の色付けという表層の問題に留まらず、宗教建築の機能や空間の意味に関わる問題でもあった。そしてそこに重要な役割を演じるのが「金地」なのである。



fig.15



fig.16

fig.15
ジャック=イニャス・イットルフ〈サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂ファサード案〉、『セリノンテのエンベドクレス神殿の復元 或いはギリシア人の多彩色建築』より、1851年刊
© cliché Bibliothèque nationale de France

fig.16
ジャック=イニャス・イットルフ〈エンベドクレス神殿のファサード復元案〉、『セリノンテのエンベドクレス神殿の復元 或いはギリシア人の多彩色建築』より、1851年刊
© cliché Bibliothèque nationale de France

金地が画家達にとっては神聖モードの復活であると考えられることは先に確認したが、サン=ヴァンサン=ド=ポールのフリーズ及びアプシスに顕著な金地背景は、画家達が参加する以前に、建築家によって提案されていたものである。意見書の中では、壁画の基本的な性格として位置づけられ、シチリアのモンレアーレ大聖堂やパレルモのカペッラ・パラティーナの名を挙げて、以下のような評価が与えられている。

「これらの背景に金を用いることは、芸術家達が、壁をなくしたくないと意図しただけではなく、視覚的にも観念的にも、石で作られた壁を高価な素材でできた壁に変えたいと望んだことを示しています。ポーズにあつては常に単純で、表現にあつては常に厳粛なそれらの人物像は、この金の壁の存在という観念を決して消すことはありません」^[35]。

「壁をなくしたくない」とは、トロンプ・ルイユのように壁に窓のような開放空間を仮定することをせず、壁としての存在感を保つことを意味しているに違いない。というのも、壁画に於いてはルネサンス以来のイリュージョニスティックな再

現性を避けて、壁の存在感を重視すべきだという主張は、19世紀に盛んに唱えられていたからである^[36]。ところでイトルフは、1823年にシチリアを訪れた際、古代遺跡のみならず中世建築の調査も行なっていた。その成果は、1835年にやはりツァントとの共著という形で刊行された『シチリアの近世建築』という書物に集成されているが、モンレーレとカペッラ・パラティーナはそこで大きく採り上げられているのである^[37]。

『シチリアの近世建築』は、イトルフ自身も序文で明言しているように、ゴシックのオジーヴ構造の先駆けとしての尖頭アーチ(arc aigu)に主眼を置いた著作であった^[38]。しかし、彼がモザイクにも強い関心を持っていたことは、序文に続いて「シチリアのモザイクに就いて」という付論をわざわざ設けていることに明瞭に表れている。その文中でイトルフはモザイクの金地に就いても触れており、先ほどの意見書の一節は、実はそれと殆ど同じ文章なのである^[39]。そしてモザイクに関するこの論考では、その数行後に更に興味深い部分がある。

「従ってそれは、近世のギリシア人達の先祖によって確立され、他のひとつの宗教と他の幾つもの要因がそこに導入した修正を受けながら、近世のギリシア人達によって確立された理論の、伝統的な適用の結果であるに違なく、事実結果であった」^[40]。

ここに見られるのは、シチリアの金地モザイクを中世(イトルフの言葉では近世)のギリシア人の手になるものと考え、それを彼等の祖先の建築装飾を受け継ぐものと見なす歴史観である。同じ本の図版解説の方では、カペッラ・パラティーナのモザイクを「末期ローマ帝国のギリシア人芸術家達の協力」によるものとしており^[41]、この中世のギリシア人が、古代とは異なる「ひとつの宗教」、即ちキリスト教を信仰するところからも、ビザンティンの人々を指すのは明かなのだが、そうするとこの一節は今日の我々の常識とは異なった、非常に興味深い美術史の見解を提示していることになる。というのも、ここでこそ言明されていないが、『ギリシア人の多彩色建築』で主張されていたようにイトルフにとっての古代ギリシア建築は多彩色建築に他ならなかった以上、中世シチリアの金地モザイクは古代ギリシアの多彩色建築の理念を受け継ぐものとして位置づけられるということになるからである。ただし19世紀の中頃のフランスに於いて、こうした見解が決してイトルフだけの特殊なものではなかったことは、アカデミーのメンバーであったブレによる『装飾画と大芸術』と題する小冊子からも察せられる。彼は古代ギリシアの失われたフレスコ画の「分割」の原理を「全ての美しいハーモニーのうちに保っているのはビザンティン美術である」とし、その例としてモンレーレを挙げているのである^[42]。

これまでの研究は、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂が古代ギリシアの多彩色を応用したことや、聖堂内部の金地がシチリアの聖堂の金地モザイクに基づいていること、更にイトルフがシチリアの聖堂に古代の多彩色建築の継承を見ていたことを別個に指摘して来た^[43]。だが、サン=ヴァンサン=ド=ポールの多彩色を考える上で最も重要な点は、イトルフにとっては、シチリアのモザイクの金地を介して古代と現代の多彩色建築がつながっていたという点に他ならない。

しかもこの多彩色建築の問題は、壁画の主題と画面形式にも関わっていた。

それはイトルフがこれもまたツァントとの共著という形で1827年から分冊で刊行していたもう一冊の調査報告『シチリアの古代建築』の中で確認される。ここでは既に崩壊した幾つかの古代神殿の復元が試みられており、中でもT神殿と名付けられた遺跡の復元案は、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂を考える上で大変に興味深い特色を示している^[44]。そのファサード (fig.17)には、サン=ヴァンサン=ド=ポール同様に、分割された方形の画面による壁画が想定されているが、それがエンペドクレス神殿のファサードのような単なる装飾文様ではなく、明らかに物語を表しているのである。イトルフはそれをトロヤ戦役をテーマとした連続する説話場面であったと推測している^[45]。

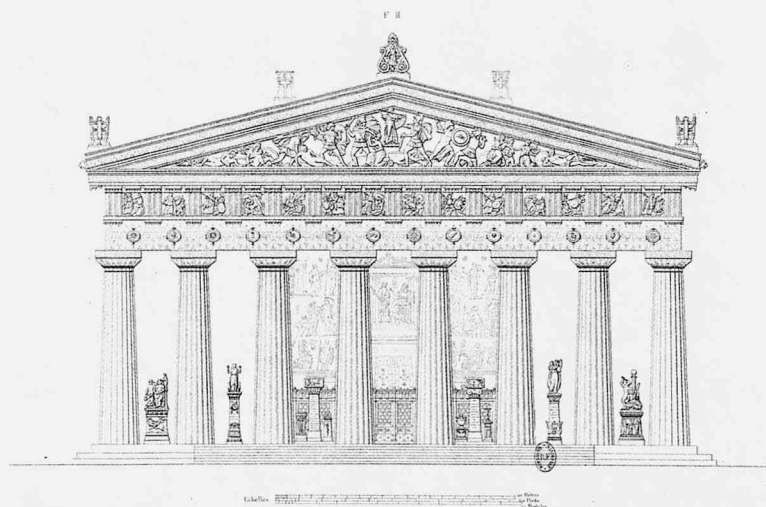


fig.17
ジャック=イニャス・イトルフ(シチリア
のT神殿のファサード復元案)、『シ
チリアの古代建築』より、1827-29年
© cliché Bibliothèque nationale
de France

しかもこうした分割画面による説話画は、建築外部だけではなく内部にも存在していたというのである。『ギリシア人の多彩色建築』では、最初の章がそれまでの多彩色建築論争の概観に当てられており、それによれば、1830年にイトルフがアカデミーでの報告という形で初めて古代神殿の多彩色への見解を公にした後、ラウル=ロシエットによって提出された意見がまさしくこの問題に関わっていたことが判る。イトルフが神殿内部には物語を主題とする壁画が描かれていたと述べたのに対し、ラウル=ロシエットは内部にあったのは板絵であったと反論したのである。今日でも解決を見ていないその考古学的事実の是非に就いてここで検討する余裕はないが、少なくともイトルフにとっては、この問題は単に装飾画の形態のレヴェルに留まるものではなかった。

「私が確実に明らかにしたのは、モニュメントに本質的に属する壁面上の歴史画を採用するということは、ギリシア人にとっては一般的な原則であるということと、付け加えるならば、それらのモニュメントは、移動可能な板その他の材質の上に描かれた絵画によっても豊かに飾られていた」^[46]。

移動可能なタブローの存在を否定するわけではないが、それは「奉納物」なのである^[47]。壁画はそれとは異なり、聖なる建築物と一体化した、本質的で永続的な存在であったということになる。ここで我々は、イトルフがシチリアの金地モザイクを評価する際に「壁」であることにこだわっていたのを思い出す必要がある。そこでは壁には飾る機能と共に、飽くまで壁としての存在感が求められていた。

分割画面による説話場面の必然性に就いては、イットルフは特に述べていないが、改めて言うまでもなく、中世からルネサンスにかけての西欧の聖堂内の壁面装飾では、連続する分割画面で聖書や聖人伝を表すことは寧ろ普通であり、それらはキリストや諸聖人という信仰の対象に就いての知識を信者に供給する役割を担っていた。モンレアーレやカペッラ・パラティーナでも、身廊等の平坦な壁面は聖書の説話場面が分割画面で配されており、イットルフの著作の中にはその様子を克明に写した図も収められている^[48]。通常我々はそこに古代ギリシアの神殿装飾との類似を見ることはないが、少なくとも礼拝の対象に関する知識を信者に提供するという点に於いては、宗教を問わず同じような役割を果たしていたと考えることは難しくないだろう。壁画は、少なくともその効果の点では、異教とキリスト教という隔たりを越えて聖なる空間の演出を行ない得る。

古代神殿の宗教的空間としての機能は、多彩色の壁画という形態での分割画面による物語叙述によって高められ、それはキリスト教の聖堂に於いても継承され得るものであり、それを直接受け継ぐものが中世シチリアのビザンティン風モザイクなのである。当然現代の多彩色建築たるサン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂は、それに範を仰ぐ必要があった。パリの市立歴史図書館には、サン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂の建築に関わるイットルフの書簡を筆写した記録が保管されているが、その中に挟み込まれたピコに宛てた手紙の下書きと思われる紙片からは、この聖堂の内部装飾にあたって建築家がまさしくシチリアの聖堂を意識し、画家にもそれを参照するよう勧めていたことが判る。

「親愛なる先生 私のシチリアに関する著作はお持ちかどうか、おそらく持っていらっしゃるかと存じますので好誼の印に送らせていただきます。そこには大変奇妙な建物をご覧になれると思いますが、中でもパレルモのカペッラ・パラティーナとモンレアーレとは、11世紀と12世紀のキリスト教モニュメントの中に見られるモザイク画の完全な実例です。

今日、先生がお帰りになった後、ダジャンクールの本の中にキリストの傍らに立つ聖母の例をひとつ見つけました。ヴェネツィアのサン・マルコにある10世紀か11世紀のものです。しかし、聖母マリアの慈悲をただ一人で表すためには、その後ろに玉座を置く方がいいと思います」^[49]。

既に指摘されているように^[50]「シチリアに関する著作」とは、『シチリアの近世建築』のことであり、また、「ダジャンクール」とは、セルー・ダジャンクールが1823年から刊行した『モニュメントによる美術史 4世紀に於ける没落から16世紀に於ける刷新まで』と題する、古代末期からルネサンスに至る建築、彫刻、絵画を大量の図版と共に紹介するフォリオ判6巻からなる大著を意味する^[51]。その図版は簡単な線描の略画とも言うべきもので緻密な再現を目指したものではないが、中世からクアトロチェントの絵画の再評価に与えた影響は少なくなく^[52]、その圧倒的な数の作例によって、芸術家達がインスピレーションを得るのに使われていたのだということは、イットルフの言葉からも察せられる。「ヴェネツィアのサン・マルコの聖母の例」とは、恐らく第5巻18頁の第2図にある、玉座のキリストの左にマリア、右に聖マルコが立つ典型的なデイスのモザイク(fig.18)だと思われる。この頁には、ローマのサンタ・マリア・マッジ

fig.18
《聖母と洗礼者ヨハネを伴うキリスト》、
1270年頃、ヴェネツィア、サン・マルコ
聖堂



ヨーレを始めとする聖堂のアプシスの金地モザイク等が多く収められており、建築家と画家とがサン=ヴァンサン=ド=ポールのアプシス装飾のための金地の先行例を話題にしていることが窺えるが、同じ頁にはパントクラトルのキリストも掲載されているにも拘わらず、それには触れていないことや、ダジャンクルの著作ではこのモザイクは5cmほどの小さな線画でしか再現されていないこと等から、ここではアプシス中央にキリストの玉座を据えるタイプの構図のみを問題にしていることが判る。

この手紙の一節を、ベランジェはイットルフの建築理念とサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の装飾との関係を示唆するものと読みとり、またドリスケルは、イットルフが19世紀にビザンティン風だと思われていたものをピコに提示したのだと解釈しているが⁵³⁾、それだけでは十分ではない。既に確認したように『シチリアの近世建築』では、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の壁面装飾を考える上で見逃せない、古代神殿の多彩色を継承する金地のモザイクが扱われていたものであり、それこそが画家に提示されているのである。

IV

こうしてみると、イットルフがその意見書で金地と分割画面による説話場面を提案しているのは、多彩色建築としては当然のことであった。だが、説話場面は実現しなかった。

前述のように図像の変更の背景には、19世紀中頃に於ける宗教芸術のモード選択の問題が横たわっており、変更の希望は画家の側から出たもので、建築家の側にはその動機は存在しなかったと判断されるものの、自らの多彩色建築の重要な要素である内部の装飾に就いて、建築家は当然強い関心を持ち続けた筈であり、両者の間で綿密な相談がなされなかったとは考え難い。先に引いたピコ宛のイットルフの書簡はまさしくその一端を示すものであろう。こうした資料は殆どなく、建築家と画家との交渉の経緯を逐一辿ることは不可能だが、建築家の変更を受け入れた理由を、その建築理念と聖堂装飾の造形的側面とから推測することは可能である。

そもそもイットルフがこの聖堂に関してセース県知事に自らのプログラムを提示し、あまつさえそれを雑誌に掲載したのは、建築とその装飾の統一性を求める

強い意志の表れであった。意見書の中で彼は明確にそのことに触れている。「美術の最盛期の最も素晴らしいモニュメントを調べれば、建築家の作品は常に画家と彫刻家が生み出すものによって完成すること、そしてモニュメントはこの三つの芸術の幸福な調和によって、人間が作り出すことのできるより魅力的でより堂々としたもの全てが持つ力強い効果を示すのだということに、いつも気づかされます。

この結果に加えて、同じほどに重要な事実が芸術家の探求に現れます。絵画及び彫刻と建築とのこの連合が、完成された作品を生み出すところではどこでも、唯一の主導的な思考がそれを取り仕切るのです」^[54]。

建築とそれを装飾する絵画と彫刻の統一性、それは各分野を統括する一人によってもたらされる。勿論一人の芸術家が建築、絵画、彫刻の全てに才能を発揮できるとは限らないわけで、その場合には、「絵画と彫刻で装飾されるように、建築家によって準備されたモニュメントは、ただ一人の画家、ただ一人の彫刻家に任せられました」^[55]。



fig.19



fig.20

イトルフがこれほど建築とその装飾の統一性、そしてそれを得るための画家や彫刻家の数の制限にこだわったのは、先にも述べたノートルダム＝ド＝ロレットという悪しき先例があったからである (fig.19)。この聖堂は1823年の設計コンクールによってルイ＝イポリット・ルバに発注され、1836年に落成したが、1828年から1836年の間に壁画の注文を受けた画家だけでも22人に及び^[56]、当時からその不統一が批判の対象になっていた^[57]。特に身廊部分の壁面や交差部の円蓋の壁画はバロック風ながら、前記のごとくアプシス及び洗礼盤礼拝堂の壁画には金地が用いられる等、部分部分の様式と印象がまちまちで、色大理石を多用した建築部分と相俟って、極めて混乱した様相を呈している。これは建築と内部の装飾が全く切り離されて発注されたためで、イトルフはこうした不統一を避けるために、意見書を提出して、壁画を担当する画家は一人、最大限でも二人に限定されるべきことを主張し、技法とプログラムを提案したのであった。アプシスから内陣、身廊に及ぶサン＝ヴァンサン＝ド＝ボール聖堂の壁画面積はかなりのもので、それを一人に発注しようとしたことが、公的発注の平等性という観点から画家の選定を遅らせる原因のひとつ

fig.19
ノートルダム＝ド＝ロレット聖堂内部

fig.20
ジャック＝イニャス・イトルフ《シチリアのT神殿の内部復元案》、『シチリアの古代建築』より、1827-29年
© cliché Bibliothèque nationale de France

になったと推測されている^[58]。結果として、画家はピコとフランドランの二人になったが、彼らは当然イトルフの意見を熟知していたはずであり、その意図を汲んだ上で画像の変更を提案したに相違ない。

既に確認したように、今日アプシスは何よりも正面観の巨大なキリストとして我々の目に入るのであり、聖三位一体のように複数の人物像が並ぶ建築家の案と比較すれば、キリストへの集中度は格段に増している。

そしてここで思い起こされるのは、『シチリアの古代建築』に収められたT神殿の内部復元図(fig.20)である^[59]。この神殿は完全に崩壊しているだけに、イトルフは、ギリシア本土の遺跡やパウサニアスの著作等との比較から立面図として復元しているのだが、内部はオリンピアのゼウス神殿のフェイディアス作のゼウス像をモデルとして、巨大な玉座の神像が安置されていたとする。興味深いことに、イトルフはこの復元のために、ナオスの梁の位置や天井の構造をどう設定し、それに対して神像がどのように配置されたときに、入口方向から完全に見えるかという問題を、わざわざ幾つかの図に起こしてまで検討している^[60]。つまり、この復元に於いて重視されるのは、神像の効果的な提示なのである。玉座に着く巨大な正面観の神像が、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂のキリストにそのポーズや位置の上での類似を示していること、更にイトルフが、モンレアーレやカペッラ・パラティーナで、巨大なパントクラトールのキリストを実見していることを考えれば、アプシスの図像を考える上で古代の神像の効果が考慮されたとしても不思議ではない。というのも『シチリアの近世建築』の図版解説では、イトルフはモンレアーレの《パントクラトールのキリスト》に就いて、「全てを、あらゆる場所を支配するこの姿は、今日その力強い印象によって、見る者をたとえどんな宗教に属しようとも驚かす。それはこの芸術家(註:イトルフ自身)の思考をエジプトやギリシアの神殿の巨大な図像や彫像へと導く」と述べているからである^[61]。

勿論アプシスの図像の変更は、建築家の側から積極的に提示されたものではないだろう。しかし、正面観の巨大なキリストが提示されたとき、建築家が多彩色の採用と同じような発想で、異教か否かという次元を超えて、礼拝像の効果的な提示へとプログラムの重心を移していった可能性は十分に考えられよう。

次にフリーズの方はどうであろうか。1845年の立面図では、聖人の一生が設定されているだけに、フリーズに描かれた人々の向きは千差万別であり、そこに特定の方向性は感じられない。しかし、最終的にフランドランによって描かれた壁画では、聖人達は全て奥を向いており、アプシスに向かう強い方向性を示し、空間の統一感を高めている。ピコとフランドランがどのように互いの図像に就いて相談していたか、またどちらが先にイトルフに提示されたかは判らないが、アプシスがキリストの礼拝像的な性格を強めることと、フリーズが聖人伝から、単なる聖人達の行列へと変えられることは、空間的演出の上からは、明確に同じ方向を向いていることに留意すべきである。

このフリーズの諸聖人の行列は、全員アプシスの方を向いていることや、男女を左右に振り分けていることにより、ラヴェンナのサンタポリナーレ・スオヴォ聖堂の身廊フリーズを複製図版等何らかの方法で参照しているのは明らか

なように思われる。凡そ現存するビザンティン美術の中で、フリーズにこうした行列を表したものが他にない以上、フランドランがラヴェンナに行ったという証拠がない点や、諸聖人の顔がビザンティン美術には見られない横顔で描かれている点は、大きな問題ではない。実際、後で確認するように、当時の批評家達の多くがそこにラヴェンナのサンタポリナーレ・スオヴォとの類似を認めていた。

ところで、イットルフが1850年7月11日にフランドランに宛てた手紙の中には、次のような一節がある。

「今日美しい絵を拝見しそちらを辞しましてから、殉教者達が前へと進むフリーズは、糸杉を使ってこそうまく特徴づけられるというアイデアが生まれました。それらは古代の墓碑の形を習慣的に思い起こさせます……」^[62]。

明らかにフランドランの描いたフリーズの壁画の習作に就いての意見だが、イットルフが当初考えていた分割画面による説話場面に代わって聖人達と聖女達の行列を描くとしても、それをある単位で自然に区切り、単調さを避ける工夫が提案されているのである。糸杉は勿論伝統的に死と深い関係を持ち、殉教者と意味的に繋がりを持つが、更にイットルフは墓碑との形態的類似をも理由に挙げている。イットルフの立面図と比較すれば、それが画面を区切っていた天使の代わりであることは容易に想像がつく。建築家は飽くまで分割画面にこだわったと言うべきか。最終的に画家は聖人達を意味的には死とは逆に勝利に結びつく棕櫚の木で区切った。それによってフリーズの壁画は、ラヴェンナのサンタポリナーレ・スオヴォの身廊フリーズのモザイクとは一線を画することにはなるが、アプシスへの方向性が阻害されるわけではなく、建築家と画家の双方にとってよりよい解決が図られたと見るべきであろう。

更に興味深いことに、当時の批評からは、このフリーズの行列という形式自体が、サンタポリナーレ・スオヴォのみならず、古代ギリシアの神殿をも思わせるものであったことが窺える。

作家で美術批評家でもあったテオフィール・ゴーティエは『^{モントゥール・ユニヴェルセル}世界報知』紙上で、このフリーズを称して「キリスト教の美しきパナテナイア」と呼んでいる^[63]。このパナテナイアとはパルテノン神殿内室外壁のフリーズ装飾の主題アテナ女神の大祭のことに他ならない。ゴーティエは更に続けて「ノートル＝ダム＝ド＝ロレットの聖母礼拝堂の画家オルセルの夢は、ギリシア美術に洗礼を施すことだった。この夢は、イポリット・フランドラン氏によって実現されたといえよう。古代の美しき形の上に、それを変えることなく聖なる水が流れ、サン＝ヴァンサン＝ド＝ポールのフリーズは、キリスト教のパルテノンという理想を生じさせた」と賞賛する。

また、シャルル・ルノルマンは雑誌『^{コレスボンダン}通信者』に、「ここではラヴェンナのモザイクを思い出す。絵画に、しかもカトリックの聖堂の中に、パナテナイアの盛儀というモチーフを移し替えるというアイデアは、この芸術家の思考にとってもはや奇妙なものではなかった」と記しているが^[64]、これはサンタポリナーレ・スオヴォのモザイク行列そのものをもパルテノンの後裔として位置づける見方に他ならない。

ゴーティエやルノルマンの論点は、宗教的空間に於けるフリーズ図像の機

能に関するものではないが、そもそもパルテノンのフリーズがパナテナイア祭というアテナ女神への祭儀を表している以上、本尊アテナ・パルテノス像を祀る建物に於けるその宗教的機能は自明であり、その連想そのものが行列という単なる形態の類似に留まるものではあり得ない。

以上のように、画家達による変更は、イットルフの最初のプログラムと主題や構図の上は大きく異なっているが、この聖堂内部の統一感を高めこそすれ弱めるものではなかった。そもそもイットルフがプログラムを提示した一番の目的が、聖堂建築の統一的全体像を損なわないことにあったことを考えれば、仮に変更の殆どが画家達によって提示されたものであっても、建築家の意向は十分に反映されていたと考えるべきであろう。しかも、彼が拘泥した金地背景はそのまに受け入れられているのである。

V

ところで、前章で明らかになったようにこの聖堂のビザンティン性には様々な形で古代の異教的な要素との共通性が認められていた。それらは、キリスト教美術としてこの聖堂を見る同時代の批評家達を幾分戸惑わせることにもなった。彼らが今日の我々と同じく、サン=ヴァンサン=ド=ポールの壁画にビザンティン的性格を看取っていたことは、壁画が公開された1853年7月以降^[65]の批評に明かで、稿者が確認できた1858年までの11本の批評の中でも5本がピコのアプシスを「ビザンティン」と形容し、4本がフランドランのフリーズに関してラヴェンナに言及しているのである^[66]。しかし意外なことに、それは飽くまでイメージの源泉や類似としての指摘に留まっている。聖堂装飾であることから批評は概ね宗教芸術としての質を問うものだが、そこでビザンティン的造形性がキリスト教美術に相応しいものとして論じられることはまずない。そこにはこの時代がビザンティン美術に向けた眼差しが反映している。

既に言及したように、宗教画のラファエッロ以前の様式への回帰は、盛期ルネサンスの異教性の否定を背景としたものであり、その意味ではこれまで確認してきた古代ギリシアの異教神殿との共通性は、理論的には受け入れ難かったのではないかと想像される。

「偶像に対するキリスト教の伝統的な畏れが冒瀆的な模倣を監視していたとしても、異教の傑作から型を借りたいという誘惑は、もっと危険な可能性のあるもうひとつの暗礁であった。この点で最初の罪を犯したのはやはりビザンティン派であり、一人の画家に関するある地方の伝説が知られている。それによれば、ある画家がイエス・キリストの顔容を作るのに、より威厳を与えたといえユピテルの顔を敢えて模したところ、そのような瀆聖の手段となった手が突然痩せ細ってしまい、再び描けるようになるためにはゲナディオス総主教の奇跡が必要であったというのである」^[67]。

リオは1836年の『キリスト教の主義、マティエール、形態に於けるその詩情に就いて』の中で上のように述べ、ビザンティン美術の異教性に対して否定的な態度を隠さなかった。ここでは本来は異教の神の姿をキリストに応用した一画家の瀆聖行為に関する伝説が^[68]、ビザンティン絵画全体の性格であるかのように記述されていることに注意すべきである。そしてリオにとっては、トレ

チェント、クアトロチェントのイタリア美術はこの悪しき影響から脱却したのもでもあった。

「イタリアに於いて、美術にもっとも有害な影響を及ぼしたものは、常にビザンティン帝国であった。即ちこの不幸な国々のユスティニアヌスによる征服は、ゴート人による征服よりも遙かに致命的であり、一時的とはいえ旧き伝統を中断したのであり、それがその後再生するには大変な時間と苦痛とを伴ったのである」^[69]。

ビザンティン美術に対するこうした否定的評価は、サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の壁画が制作される時点に於いてさえ決して改まっていたわけではなかった。恐らく金地背景を重視するイットルフの意見書を根拠としたものだろう、匿名の記者による『シャリヴァリ』紙の批評は、壁画の制作が始まる前の1845年に以下のような文章を記している。

「しかし今日ビザンティンはゴシックに取って代わった。ちょうどゴシックがギリシアに取って代わったように。大聖堂は終わり、もはや夢見るのはバシリカのみ、コンスタンティノープルやヴェネツィア、アギア=ソフィアやサン=マルコのみなのである。そして末期ローマのバシリカは、ユダヤ教の神殿やオリエントのあらゆるモニュメント同様、金を分泌する。金こそ我らが神、我らが王。金は、イェルサレムやビザンティウムや他の墮落し腐敗した全ての国に於けると同じく、パリでも全てを支配し、全てを成し遂げ、全てを満たす」^[70]。

ここでは金は異教と東方的墮落との象徴であり、ビザンティンもまたその中に組み込まれている。

異教性や未熟性といったビザンティン美術に対するイメージは、ピコとフラン ドランの作品への評価に対しても、微妙な影を落としている。^{レヴェ・デ・ドウモンド}『両世界雑誌』に載ったヴィテの批評では、ビザンティンの造形に対する二人の画家の態度が極めて対照的に扱われている。彼はまずフランドランのフリーズがサンタポリナーレ・スオヴォのフリーズを思い起こさせることを確認した後、ラヴェンナのフリーズの人物達に就いてこう記している。

「ポーズや衣装や表情に殆ど変化もなく、互いに殆ど同じ間隔をあけて続くこれらの人物達。それは神聖で伝統的でプリミティブな美術に由来する。しかしモニュメンタルな観点からは、その効果は力強い。このフリーズ全体はモザイクで作られ、デッサンは完璧ではないけれど偉大さを欠いてはおらず、モザイクの作用は、その生き生きとした反射、その堅牢で硬質な様子によって、装飾の総体の上に固有のエネルギーを発散している」^[71]。

ヴィテはフランドランの美質を、こうしたプリミティブなものを採り入れながらそれを超克したところに見いだしている。フランドランの人物達がより多様であることを確信した後、彼は以下のように断言する。

「ここには現代の美術がラヴェンナのモザイク作者の思想を如何に表現し得るかがある」^[72]。

ところが、ピコに対しては、同じようにそのキリストがビザンティン風であることを認めながら、次のように批判する。

「この大きさの不調和は、それが象徴でしかないということにはっきりと気づかない限り受け入れがたい。そのためには、ビザンティンの未開人に身を落と

さねばならない」^[73]。

一方はビザンティンのプリミティブをうまく利用し、他方はそれを誤って受け入れたというこうした見方は、更に他の批評と読み合わせることによって、その問題点を明らかにする。『同時代雑誌』^{レヴェ・コンタン・ボレーヌ}のアルフォンス・ド・カロンスの批評には、ピコのキリストに就いて更に興味深い意見が述べられている。そこではまず、このアプシスのビザンティン性が規定される。

「このフリーズの上に位置する半円蓋の中で、ピコ氏は古典的なフォルムと手を切ることなく、しかしそれらをビザンティンのやり方に接ぎ木しようとした。彼はビザンティン風にキリストの姿を巨大なプロポーションで描き、従う天使や預言者達の姿を、それが覆う表面の広さや遠近法によって課せられる大きさに留めた」^[74]。

こうした折衷をカロンスが批判する理由は、まずそのプリミティブな形態への否定的評価であったことは、「巧みな手法によって、ビザンティン絵画の不器用さと歪みを矯正せよ」^[75]という続く一節に明白だが、更にそれは様式が持つ機能とも関係づけられている。彼はある時代に適合する様式が、他の時代にも適合するという考えを否定して、ビザンティン美術が過去のものであることを明言する。「荘厳、神秘、威嚇。ビザンティン絵画は神秘的で象徴的な言葉を語る。それはデルフォイの三脚台の響きを持つ。それは、精神に変調をもたらし、心を脅かし、異教の美術が高揚させる肉体を抑圧しようとする」^[76]。即ちそれは、古代異教の呪術性を湛えたものであり、蛮族に対峙する初期キリスト教時代の宗教美術の機能と結びついたものであり、現代にはそぐわないと言っているのである。

異教性と未熟性、ピコとフランドランの壁画にビザンティンへの類似を認めながら、ビザンティン美術の高度な宗教性には言及しない批評家の言説は、こうした当時のビザンティン観を如実に反映するものだろう。勿論、カロンスほど極端にそれを否定的に捉える批評ばかりではないが、その場合でも、それはいわば必要悪であり、それでもなおかつこの聖堂の装飾が素晴らしいという論法を採るのである。

「聖堂が、中世のバシリカの著しくカトリック的な形を再現する代わりに、キリスト教的理念に全く反する古代の様式の中で着想されたということを嘆くとしても、この重大で固有の短所は、モニュメントの内部に宗教的性格を与える装飾の思想によって、部分的に贖われた」^[77]という、『キリスト教美術』誌のルーダンの文章や、「アイデアが、ギリシア神殿のメープに基づいているとか、中世建築の統合から来ているとか、そんなことは重要ではない。それは我々の同時代の着想によって変えられている。全体の構成以上に明確で単純なものはない」^[78]と記す『宗教の友』^{ラミ・ド・ラ・レリジャン}誌のアンリ・ド・リアンセーの文章には、そうした論理のつじつま合わせが露呈してはいないだろうか。

更に、古典古代への心酔が、この問題を複雑にしている。既に前章で紹介したように、フランドランのフリーズをパルテノンのフリーズに比較する論述には、その造形的美点が共通するという論調があった。しかし、ヴィテを除けば、ラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオヴォとの類似にはそうした記述は見られない。フランドランの美質は、ビザンティンを超えて古代に直結させられるこ

とで保証されるのである^[79]。

異教の神殿、キリスト教の聖堂にとってそれを模倣することがある種の潰聖になりかねないことは容易に想像がつく。しかし、完成された理想的な美の形式を纏うことで、古典古代の異教性は伝統的に隠蔽されてきた。そこでは建築であれ、絵画であれ、本来キリスト教的な精神に基づいている筈の中世的な造形は、未熟なものとして退けられてきたのである。既に見たように、宗教画に限っても、そうした価値観は急速に変化しつつあった。カトリックを正当とし、古典古代を規範としていた構造に、いわば中世が入り込むことにより、大きなねじれが生じる。ビザンティンはその中に顕れる。

サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の内部装飾は、19世紀の批評家達にもビザンティンとして認識された。しかしその実現に携わった建築家と画家にとっては、必ずしも直接ビザンティンそのものを模倣することが目的ではなかった。建築家の目指したものは、古代ギリシア建築の多彩色を受け継いだ金地の壁面であり、異教とキリスト教の差を超えた宗教建築の理想であった。一方、画家達の目指したものは、ラファエッロ以前の絵画から抽出された神聖モードによる新しい宗教画であった。両者の向いている方向は大きくずれつつ、しかし金地を媒介としながら、両者の差異を解消するものとしてビザンティンが顕れて来たのである。それは、形態上の歴史主義的な折衷が、ビザンティン美術に対する美術史的な認識を、結果として再演することでもあった。当時の批評家達はサン=ヴァンサン=ド=ポールにビザンティンとの類似を認めながら、必ずしもそれを理由にキリスト教美術としての美点を認めることはなかった。

この後、幾多の聖堂に於いて、金地背景や正面観、あるいは強い左右対称性といった要素、更にはモザイクの模倣やモザイクそのものの使用は認められるが、それらは聖堂の一部分に留まり、全体性としてのビザンティンを現出させることはない^[80]。1880年を過ぎてからバンジャマン・コンスタンやジャン=ポール・ローランスが歴史画に於いてビザンティン史を扱うようになり、応用美術に於いてもアルフォンス・ミュシャのポスターやルネ・ラリックの宝飾等にビザンティンの装飾モチーフが用いられるようになるとはいえ、そこにはやはり異教の芳香がつきまとい、オリエンタリズムの視線を糾合せずにはいなかったのである^[81]。

サン=ヴァンサン=ド=ポールというパリに顕れたビザンティンは、いわば建築家と画家とのそれぞれに異なる美的理念が、当時の美術史的認識を背景にたまたま共鳴したものであり、その意味では一回性の幸福な現象に過ぎなかったと言えようか。

本研究は、花王芸術・科学財団の研究助成金および文部省の在外研究(短期)によって可能となったものです。勤務先の国立西洋美術館の同僚をはじめ関係各位には心より感謝いたします。

本論文を、ビザンティン美術の魅力を教えてくださった早稲田大学文学部教授高橋榮一先生に捧げます。

文献略号一覧:以下の記録及び文献に関しては略号で表記する。

BHVP: *Construction de la Nouvelle Église St Vincent-de-Paul, Correspondence*, Cote 3636, no.3, fo.90, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Hittorff, “Mémoire”: Jean-Baptiste Lepère et Jacques-Ignace Hittorff, “Mémoire présenté par MM. Lepère et Hittorff, architectes, à M. le Préfet de la Seine”, *L'Artiste*, 2 janvier 1842, pp.3-5; 9 janvier 1842, pp.19-22.

Hittorff, *L'Architecture antique*: Jacques-Ignace Hittorff et Ludwig von Zanth, *L'Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et lieux les plus remarquables de la Sicile*, Paris, 1827-1829.

Hittorff, *L'Architecture moderne*: Jacques-Ignace Hittorff et Ludwig von Zanth, *L'Architecture moderne de la Sicile ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers, les plus remarquables des principales villes de la Sicile*, Paris, 1835.

Hittorff, *L'Architecture polychrome*: Jacques-Ignace Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les grecs*, Paris, 1851.

Driskel, 1981: Michel Paul Driskel, “Icon and Narrative in the Art of Ingres”, *Arts magazine*, 56, no.4, December 1981, pp.100-107.

Driskel, 1984: Michel Paul Driskel, “Painting, piety and Politics in 1848: Hippolyte Flandrin's Emblem of Equality at Nîmes”, *Art Bulletin*, 66, no. 2, June 1984, pp.270-285.

Driskel, 1992: Michel Paul Driskel, *Representing Belief*, Pennsylvania, 1992.

Cat. exp. *Flandrin*: Cat. exp. *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, Musée du Luxembourg, Paris / Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1984.

Cat. exp. *Hittorff*: Cat. exp. *Hittorff (1792-1867) Un Architecte du XIX^e siècle*, Musée Carnavalet, Paris, 1986.

[1] サクレ=クルの様式選択に関しては、Claude Laroche, “Le concours de 1874, ou le roman obligé” et “Anatomie d'une Chimère” in: Jacques Benoist (ed.), *Le Sacré-Cœur de Montmartre*, Paris, 1995, pp.105-121, 133-145 を参照。

[2] 以下建築の経緯の概略に就いては主として Claudine de Vaulchier, “Saint-Vincent-de-Paul entre les reminiscences et l'invention 1824-1844”, in: Cat. exp. *Hittorff*, pp.111-151 に拠る。内部の壁画注文の経緯についてより詳しくは、Léo Ewals, “Les peintures murales de l'église de Saint-Vincent-de-Paul: l'histoire d'une commande”, *Bulletin du Musée Ingres*, no.45, juillet 1980, pp.35-43、及び註の8及び10に掲げる文献を参照。

[3] Donald David Schneider, *The Works and Doctrine of Jacques Ignace Hittorff (1792-1867)*, 2 vols, New York and London, 1977, vol. I, pp.296-364.

[4] Robin Middleton, “Hittorff's polychrome campaign”, in: Robin Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*, London, 1982, pp.175-195.

[5] Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, p.189.

[6] Driskel, 1992, pp.144-147.

[7] Andrew C. Shelton, “‘Les marchans sont plus que jamias dans le temple’: the revival of monumental decorative painting in France during the July Monarchy (1830-1848)”, in: Andrew Hemingway and William Vaughan (ed.), *Art in Bourgeois Society 1790-1850*, Cambridge, New York and Melbourne, 1998, pp.178-199.

[8] Daniel Imbert, “Les Peinture murales de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris (1848-1853)”, in: Cat. exp. *Flandrin*, pp.107-119.

[9] Vaulchier, *op. cit.*

[10] Sylvain Bellenger, “Hittorff et les peintures à l'église Saint-Vincent-de-Paul”, in: Cat. exp. *Hittorff*, pp.309-317.

[11] Hittorff, “Mémoire”.

[12] 装飾プログラムに関しては完全にイトルフが主導したと考えられるが、建築のプランに関してはルペールとイトルフのどちらがどの程度の主導権を持っていたかは必ずしも明確ではない。Schneider, *op. cit.*, pp.304-313.

[13] Hittorff, “Mémoire”, p.5.

[14] *ibid.*, p.20.

[15] 身廊部のフリーズは入口の上、身廊左右の3壁面からなり、入口上には説教をする聖パウロと聖ペテロが描かれている。身廊左右の諸聖人は、アプシス側から男性が使徒、殉教者、博士、司教、二つの証聖者のグループに、左が殉教処女、処女、二つの聖女、悔悛者、家族聖人のグループに別れている。各聖人の名前等の図像に関しては、Imbert, *op.cit.*, p.114参照。

[16] アプシスの半円形ドームの下には、弧をなしたフリーズがあり、七秘蹟を表すその壁画もビコが担当している。

- [17] Louis Flandrin, *Hippolite Flandrin, sa vie et son œuvre*, Paris, 1902, p.208.
- [18] この解釈は当時からあった (Imbert, *op. cit.*, pp.109-110)。
- [19] Imbert, *ibid.* フランドランは1849年に完成させたニームのサン=ポール聖堂のアプシスでキリストの前で跪く白人王と黒人奴隷によって「神の前の平等」といった理念を表現しており (Driskel, 1984)、それと同様のメッセージを読みとることは不可能ではない。
- [20] Bellenger, *op. cit.*, p.311.
- [21] Schneider, *op. cit.*, pp.304-328; Vaulchier, *op. cit.*, pp.112-114.
- [22] フランス19世紀美術に於けるラファエロ以前への回帰については、以下の文献を参照:M. Lamy, “Le Préraphaélisme Français de 1850 à 1860”, *Notes d'art et d'archéologie*, janvier 1926, pp.1-7; André Chastel, “Le Gout des 《Préraphaélites》 en France”, Cat. exp. *De Giotto à Bellini*, Orangerie, 1956, pp. vii-xxi (rep. in: André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, tome II, Paris, 1978, pp.227-238); Daniel Ternois, “Le Préraphaélisme français”, in: Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Paris, 1993, pp.385-406.
- [23] Foucart, *op. cit.*, passim.
- [24] Driskel, 1992, pp.99-163. ドリスケルはこの著書に先駆けて、アングルの宗教画をリングボムのテーゼに従って分析し (Driskel, 1981)、また1992年の著書の註でもSixten Ringbom, *Icon and Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, in: *Acta Academiae Abonensis*, 31, no.2, 1965に言及するが、更に彼の「神聖モード」概念には、ビザンティン美術の様式の起源と選択を巡るキッツィンガーの見解が反映していると考えられる (エルンスト・キッツィンガー『ビザンティン美術の二潮流』辻佐保子訳、創文社、1971年)。
- [25] Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris, 1836.
- [26] Charles de Montalembert, “De la peinture chrétienne en Italie à l'occasion du livre de M. Rio”; “Le l'état actuel de l'art religieux en France”, 本論では共にモンタランベールの著作集 *(Œuvres de M. le comte de Montalembert)* の第六巻 *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, 1861, pp.78-143, 163-209. に収録されているものに拠った。
- [27] オルセルのこの作品は19世紀フランスに於ける金地背景のもっとも早い例とされる。特に以下の文献を参照: Henri Dorra, “Le Bien et le mal” d'Orsel”, *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, vol. V, 1975, no.1, pp.291-302; Cat. exp. *Polyptyques*, 1990, pp.149-150.
- [28] Montalambert, *op. cit.*, p.183.
- [29] イッポリト・フランドランに関する基本的文献は、Flandrin, *op. cit.*; Cat. exp. *Flandrin*; Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, Paris, 1865.
- [30] これらの聖堂装飾に関してはCat. exp. *Flandrin*.でそれぞれ1章が設けられている。また特にニームのサン=ポールは、1836年に建築家シャルル・ケステルがコンクールでその設計を勝ち取った新しい聖堂であり、建築家のコンセプトにはビザンティンという意識があったようだが、寧ろ完全にネオ・ロマネスクと言うべきである。
- [31] Hittorff, *L'Architecture polychrome*.
- [32] イットルフを中心とする19世紀前半に於ける古代建築の多彩色論争に関しては以下の文献を参照: Marie-Françoise Billot, “Recherches aux XVIII^e et XIX^e siècles sur la polychromie de l'architecture grecque”, in: Cat. exp. *Paris-Rome-Athènes*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris / Pinacothèque nationale d'Athènes / The Museum of Fine Art, Houston, / IBM-Gallery of Science and Art, New York, 1982-1984, pp.61-125; David Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York and London, 1977, pp.121-129; Zanten, “Architectural polychromy: life and architecture”, in: Robin Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*, London, 1982, pp.197-215.
- [33] Vaulchier, p.119.このイットルフの言葉の引用は、イットルフがサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の建築が完成した1844年に、雑誌 *L'Illustration* の為に書いた “Description de la nouvelle église de Saint-Vincent-de-Paul” からの引用と思われる。この冊子は、雑誌本体ではなく別冊のような形で刊行されたものらしく、通常の *L'Illustration* には含まれておらず、稿者は未見である。
- [34] Middleton, *op. cit.*, pp.190-192; Vaulchier, *op. cit.*, pp.120-121.
- [35] Hittorff, “Mémoire”, p.4.
- [36] 壁画に関するこうした見解は、既に新古典主義の建築家カトメル・ド・カンシーに見られ、世紀後半のピュヴィ・ド・シャヴァンスを経てドニに至るまでの絵画の装飾性を巡る大きな問題であるため、ここではその問題を手際良くまとめた文献をひとつ紹介するに留める。天野知香「装飾と芸術—アルペール・オーリエと世紀末」『ユリカ』1995年3月, pp.306-327. 猶この問題をより詳しく扱った同著者の研究書の刊行も予定されている。
- [37] Hittorff, *L'Architecture moderne*, pp.43-45, 55-61; pls. 44-47, 65-71.
- [38] *ibid.*, p.1.
- [39] *ibid.* (“Appendix: Sur les mosaïques de la Sicile”), pp.22-23,.
- [40] *ibid.*, p.23.
- [41] *ibid.*, p.44.
- [42] M. Beuré, *La Peinture décorative et le grand art*, Paris, 1860, p.6.
- [43] Schneider, *op. cit.*, p.349; Middleton, *op. cit.*, p.190.
- [44] Hittorff, *L'Architecture antique*, pl. 66.
- [45] *ibid.*, pp.211-212.
- [46] Hittorff, *L'Architecture polychrome*, p.22.
- [47] *ibid.*, p.19.

- [48] Hittorff, *L'Architecture moderne*, pls. 45, 46, 68.
- [49] BHVP. 独立した紙片。イトルフの1848年8月14日付ビコ宛書簡下書。
- [50] Bellenger, *op. cit.*, pp.309-310.
- [51] J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouveau au XVI^e siècle*, Paris, 6 vols, 1823-1860.
- [52] M. Lamy, “La découverte des Primitifs italiens au XIX^e siècle: Seroux d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français”, *La revue de l'art ancien et moderne*, tome XXXIX, 1921, pp.169-190.
- [53] Bellenger, *op. cit.*, p.310; Driskel, 1992, pp.145.
- [54] Hittorff, “Mémoire”, p.3.
- [55] *ibid.*, pp.3-4.
- [56] Préfecture du département de la Seine, *Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris; Dressé par le service des Beaux-Arts; Édifices religieux*, tome III^e, Paris, 1884, pp.9-37. に拠れば、ヴァンション、エス、エム、オルセル、カミナード、クータン、クデール、グランジェ、シャンマルタン、ド・ジュイス、ジュネツ、ジョアノ、デュボワ、ドヴェリア、ドロラン、ドロルム、ピコ、ブロンデル、ペラン、モンヴォワザン、ラングロワ、ロジェ、の22人である。ただしオルセルとペランが未完のまま残した聖母礼拝堂を1860年代に引き継いだフェール＝ドゥフェは数に入っていない。
- [57] ノートルダム＝ド＝ロレットに関する問題は、Shelton, *op. cit.*, pp.181-185. 参照。
- [58] *ibid.*, pp.180-181.
- [59] Hittorff, *L'Architecture antique*, pl. 74.
- [60] *ibid.*, pp.225-226; pls. 70-73.
- [61] Hittorff, *L'Architecture moderne*, p.59.
- [62] BHVP. 125 v. イートルフの1850年7月11日付フランドラン宛書簡。
- [63] Théophile Gautier, “Frise de la nef de Saint-Vincent-de-Paul”, *Le Moniteur Universel*, 17 octobre 1856, p.1159.
- [64] Ch. Lenormant, “Souvenirs du Salon - M. Picot et M. Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul”, *Le Correspondant*, 25 août 1853, p.736.
- [65] Anonymous, “Nouvelles Religieuses”, *L'Ami de la religion*, no.5556, 23 juillet 1853, p.194. に同月29日にサン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂の壁画が公開された旨報告されている。
- [66] 稿者の実見し得たサン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂の壁画に関する1853-1858年の批評記事は以下の通り(註54, 55に既出のものを含む)：
- Alexandre de Bar, “Peintures murales de l'église Saint-Vincent de Paul, par MM. Picot et H. Flandrin”, *Revue des Beaux-Arts*, tome 4, 1853, pp.249-250; Alphonse de Calonne, “Peinture sacrée. Les frises de Saint-Vincent-de-Paul, peintes par M. Hippolyte Flandrin”, *Revue contemporaine*, tome XI, décembre 1853 - janvier 1854, pp.617-634; Alphonse de Calonne, “Peinture sacrée. Coupole et frises de Saint-Vincent-de-Paul, peintes par M. Picot”, *Revue contemporaine*, tome XII, février-mars 1854, pp.630-644; Théophile Gautier, “Frise de la nef de Saint-Vincent-de-Paul”, *Le Moniteur Universel*, 17 octobre 1856, pp.1159-1160; L. Clément de Lis, “Mouvement des arts et des lettres”, *L'Artiste*, 15 septembre 1853, pp.56-59; Etienne-Jean Delécluze, “Peintures de MM. Picot et H. Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul; de M. Signol à Saint-Eustache. - Vitraux de M. Maréchal père”, *Journal des débats*, 5 août 1853; Claudius Lavergne, “Peintures de M. H. Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul”, *Annales archéologiques*, tome 14, 1854, pp.33-39; Ch. Lenormant, “Souvenirs du Salon - M. Picot et M. Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul”, *Le Correspondant*, 25 août 1853, pp.712-742; Eugène Loudun, “Décoration de l'église Saint-Vincent-de-Paul par MM. Picot et Flandrin”, *Revue de l'art chrétien*, septembre 1858, pp.410-416; Henry de Riancey, “De quelques œuvres contemporaines d'art religieux: Les peintures de la chapelle de Sainte-Vierge à Saint-Eustache. - Les fresques et l'album de M. Flandrin”, *L'Ami de la religion*, no.6095, 27 décembre 1856, pp.741-746; L. Vitet, “Les Peintures de Saint-Vincent-de-Paul et de l'Hôtel-de-Ville”, *Revue des Deux Mondes*, 1 décembre 1853, pp.1002-1015.
- [67] Rio, *op. cit.*, pp.14-15.
- [68] リオは触れていないがこの逸話の出典は、6世紀の朗読者テオドロス(Theodorus Lector)による著作『教会史』(*Ekklesiastikē Historia*)の断片I.15である(益田朋幸氏のご教示による)。
- [69] Rio, *op. cit.*, p.20.
- [70] Anonyme. “L'Église Saint-Vincent-de-Paul [Paul]. - MM. Hittorff [Hittorff], Maréchal, Ingres”, *Le Charivari*, 24 août 1845, p.2.
- [71] Vitet, p.1006.
- [72] *ibid.*
- [73] *ibid.*, p.1010.
- [74] Calonne, *op. cit.*, p.637.
- [75] *ibid.*, p.638.
- [76] *ibid.*, p.639.
- [77] Loudun, *op. cit.*, p.410.
- [78] Riancey, *op. cit.*, p.746.
- [79] リオを初めとする宗教美術刷新派の言説でも、古代ギリシア特にフェイディアスは別格であった(Driskel, 1992, p.78)。

[80] 例えば、パンテオンのアプシスには1882年にエペール原画のモザイク《フランス人達に将来を示すキリスト》が、マドレーヌ聖堂のアプシスのフリーズには1889年にシャルル・ルメール原画の《キリストの復活》がそれぞれ造営されている。

[81] 文学を中心とする世紀末の様式混淆イメージをビザンティンと捉えたのはマリオ・プラッツの『肉体と死と悪魔』（倉知恒夫他訳、1986年、国書刊行会）の第五章だが、それは直接ビザンティン的な造形モチーフを扱っていない。造形芸術の分野の例を挙げれば、バンジャマン＝コンスタンが《ユスティニアヌス》を1886年のサロンに、《テオドラ》を1887年のサロンに、それぞれ出品している他、《皇妃エウドクシアの前のヨアンニス・クリソストムス》（或いは《テオドラに接見する大使達》1885年頃、個人蔵）があること知られている。ローランスには1900年のパリ万国博覧会に出品した《イレーネ》と《皇妃エウドクシアの前のヨアンニス・クリソストムス》（1893年、トゥールーズ、オーギュスタン美術館）がある。またサラ・ベルナールはサルドゥー作の戯曲『テオドラ』を上演しているが、1902年の再演の際にラリクが宝飾デザインを担当し、モザイク風のポスターで有名なミュシャも彼女の周囲から出ている。こうした世紀末のビザンティン・イメージに就いては、稿者は既に「架空の帝国」（『西洋美術館』（1999年、小学館、pp.200-201）で概略を提示しているが、更に調査の上に別稿を準備する予定である。

The Church of Saint-Vincent-de-Paul in Paris is built on a three bay basilica plan. With its very large painting of Christ in the apse and a procession of saints along the central nave friezes, both against a gold ground, to our modern minds this church seems very similar to Byzantine period churches. This is also the impression that was received by the people of the 19th century when the structure was built. Nevertheless, it is clear that the builders of this church did not specifically intend to make a direct copy of the Byzantine form.

Architect Jean-Baptiste Lepère was commissioned to build this church in 1824 and his adopted son-in-law Jacque-Ignas Hittorff became the main figure involved in its realization. Hittorff presented a memorandum regarding the interior decoration of the church to the Préfet de la Seine in 1838, but that plan was changed in 1848 by the painters Edouard Picot and Hippolyte Flandrin. The presence of these two factions in the production of the church, architects vs. painters, has led to a major trend in scholarship on the church to focus on either the architect or the painters involved. However, as is clearly seen in Hittorff's memorandum, the architect strongly desired a unified presentation of architecture and interior decoration, and the painters must have considered the architect's intentions.

The changes made by the painters actually were related to the period's new movement in religious art. Amidst the drive to renovate churches damaged during the French Revolution, questions arose about what should constitute a religious art style. This led to a resurgence of Quattrocento and Trecento styles. Picot and Flandrin both showed a tendency towards earlier styles, and they used gold grounds, full-frontal images and compositions with left-right symmetry and other pre-Renaissance religious painting methods as the hieratic mode for new religious paintings.

The use of gold ground on the walls had already been mentioned in Hittorff's memorandum and as such was not directly related to the reform movement. Hittorff had conducted surveys of ruins in Sicily and came to emphasize the polychromy found in ancient Greek temples. He saw the Byzantine gold ground mosaics as a continuation of the painting styles in these ancient Greek frescos and sought to create such images in his works. Thus the desires of the architect did not accord with those of the painters, and indeed neither thought to directly copy Byzantine forms. The use of gold grounds for the walls of the church was the point of commonality between the architect and the painters, and the gold ground resulted in the church's strong resemblance to a Byzantine church.

But, this issue of copying elements from Byzantine art also had a complex relationship with the view of Byzantine art during this period. Hittorff believed that the polychrome architecture of ancient Greece was continued in the mosaics of medieval Sicilian churches, and that the image of Christ Pantocrator resembled the images of ancient pagan gods. This sense of the pagan quality of Byzantine art was mentioned by contemporary critics of the Church of Saint-Vincent-de-Paul.