

はじめに

ヨーロッパにおける風景画の歴史において、16世紀は常に「前史」であった。「最初の風景画家」としてパティニールにそれなりの重要性が与えられ、また、後に「理想風景」と呼ばれることになる牧歌的な風景表現がジョルジョーネの周辺で生まれつつあったのは事実であるにせよ、それらはロイスダールやクロード・ロランといった画家の名前と分かち難く結び付いた17世紀における風景画の「黄金時代」の前段階を体現するものと見なされてきたのである^[1]。

パティニールの作品のほとんどすべてにおいて、前景を占めるのは宗教主題に由来する人物像である。いくら画面における風景描写の比重が高まり、従来の宗教主題と風景との関係が逆転したとはいえ、依然として風景は背景に広がるばかりであり、その意味において、彼の風景画とヤン・ファン・エイクの《宰相ロランの聖母》との間に決定的な差はない。ファルケンブルフの慧眼をまつまでもなく、彼の作品が中世末期の祈念像の伝統に由来する「宗教的機能」をもっていたこと、風景表現もまたそのような機能に従属するものであったことを忘れた風景画論は一蹴されねばならない^[2]。けれども、そのことは、決して、彼の作品が専ら宗教的領域において機能し、受容され、それ以外のいわば「非宗教的機能」が一切欠落していたことを意味するわけではない。あるいは、そもそも、パティニールの作品における「宗教的機能」とはどのような機能なのか。例えば、広大な風景の中をさまよう説話場面の登場人物として描かれる聖母子と玉座に座る祈りの対象としての聖母子とでは、「宗教的機能」も大きく異なるはずであり、とすれば、「決定的な差はない」とも見えたヤン・ファン・エイクとパティニールの風景にも、やはり根本的差異があるということになるのだろうか。パティニールの絵を前にした人々が戸惑いを覚えたのは、おそらく、宗教主題という意味論的レベルにおける表象と風景という描写論的レベルにおける表象とが、前例のないような奇妙な形式で接合されているのを無意識のうちに感じ取ったからではないだろうか^[3]。

風景画に主題性を付与するのは、なによりそこに描かれる人物像である。そこに描かれるのが〈エジプト逃避途上の休息〉であると理解されるのは、そこに旅の途中の聖家族の姿が描かれるからであり、あるいは、聖母子の背後に〈嬰兒虐殺〉といった関連主題が挿入されるからである。けれども、16世紀フランドル風景画の中には、主題伝達の機能を担っているのか、単なる付加的な存在なのか明確にはしがたい添景人物が多く登場する。例えば、それが〈エマオの巡礼者〉という聖書の特定の主題に関連するモチーフなのか、普通名詞としての「巡礼者」とか「旅人」を表現しているのか判然としない人物像がしばしば描かれることがある^[4]。風景画においては人物像が主

題伝達の機能を担っているとするならば、これほど奇妙なことはない。これはどのように理解されるべきなのだろうか。確かに、すでに15世紀の後半、メムリンクは背景に添景人物を好んで加えてはいた。けれども、メムリンクの作品においては、前景に圧倒的な大きさをもつ聖母や聖人の像が置かれ、いわば、前景は主題が描かれる意味論的場であり、背景は風景が描かれる描写論的場という明快な二分法が存続していた。これにたいし、前景がその意味論的場としての機能を失っていこうとするまさに出発点に位置するのがパティニールの作品であり、従って、前景と背景との二分法が前提となっていたメムリンクの作品の絵画構造をそのままパティニール以降の16世紀フランドル風景画に適用することはできないのである^[5]。

こうした点において最も興味深い作例を提供するのが、ヘリ・メット・ド・ブレスである。彼の作品は基本的にはパティニールの延長上にあり、彼はその模倣に終始した画家であるといっても過言ではないだろう。数点の代表作を別にすれば、パティニール風な風景画を量産した画家という以上の評価をすることは困難であるかもしれない。けれども、人物がほとんど添景と化してしまった結果、彼の作品においては「非主題化」が一層徹底され、いささか不可思議な、そして、実に興味深い作例が生み出されることになった。しかも、ここで見落とすことができないのは、逆説的に聞こえるかもしれないが、まるで作品の「非主題化」を補うかのように、異時同図というある意味では時代錯誤的方法によって、彼の作品では同時に作品の「主題化」が進められてもいるのである。本稿はヘリ・メット・ド・ブレスの作品に見られる異時同図表現を出発点に、16世紀フランドル絵画の風景表現に内包された主題的含意の問題をさぐろうとする試みである。

I

現在も不明なところの多いヘリ・メット・ド・ブレスは、しかし、「チヴェッタ」というイタリア語の愛称が示すように、すでに生存中から高い評価を受け、その名声は遙かイタリアにまで届いていた。充分知られているとはいえないこの画家の紹介をも兼ね、まずはヘリ・メット・ド・ブレスに関するファン・マンデルの言葉に耳を傾けるところから議論を開始することにしよう^[6]。

「よく知られていない遠くの場合であっても、なにか新しいものを生み出したいと願う場所に、自然は、時にどこでも恵みをもたらすようだ。こうして自然はヘンリック・メット・ド・ブレスを地の寂しいはてに生み、絵画芸術の星に育てた。メット・ド・ブレスという名前が与えられたのは、額にかかるところにひとかたまりの白髪があったからである。彼はティナンからそれほど遠くないブヴィーニュに生まれ、ヨアヒム・パティニールの後継者であったように思われる。博識なランプソニウスの述べるによれば、彼は特定の師につくことなく親方画家となった。ランプソニウスは次のように述べている。『ティナンの町はひとりの画家を生んだ。その画家は画家兼詩人によって詩句で賞賛された。故国の最も美しい景観が彼を芸術家とした。彼はいかなる画家からも指導を受けることはなかった。小さなブヴィーニュの人々は彼らの隣接する町の栄光を羨やんで、風景画に優れたヘンドリックを生んだ。とはいえ、小さな

ブヴァーニュがディナンに多くを譲るように、ヘンドリックもヨアヒムに届した』。ここで述べられるヨアヒムについてあまり多くのことを知ることはできなかった。私を知ることでできたのは彼の絵が多くの芸術愛好家のもとで見出されることであり、彼は大いなる忍耐と勤勉さをもって、風景、樹木、岩山、町、小さな人物像がたくさん群がる作品のために多大の時間と労力を費やした。彼は小品を多数制作した。この画家について知ることができたのは次のようなことである。この画家は自分のすべての作品中に小さなふくろうを残した。時に、そのふくろうは全く巧みに隠されたので、人々はそれを探すのに時間がかかり、それを見つけることができないと賭けたりもした。ふくろう探しは彼らにとって楽しい時間つぶしとなった。ウェイントヒスなる人物のコレクションには彼の3点の最も優れた風景画があり、また、ロトを描いた小さな絵もあった。アムステルダムのワールムス通りにあるマルテン・パペンブルーク宅には彼の手になるかなり大きな美しくきれいな風景画がある。その絵では樹木の下に寝る行商人が描かれ、たくさんの猿が彼の道具を引っ張り出し、木に掛けることに熱中している。これは教皇についての風刺的表現であるとも解釈されている。猿はルターの後継者であるマルティン主義者であり、教皇の本性をあばこうとしている(彼らは教皇を行商人と呼んでいた)。けれども、その解釈はおそらく誤りであり、ヘンドリックはこのような意味を込めたのではなかったと思われる。というのは、芸術は風刺ではありえないからである。アムステルダムにはまたメルキオール・ムーテロン氏宅に卓抜な小品がある。それはエマオの巡礼者を描いたもので、そこには驚くべき数の細部が認められる。エマオの城と巡礼者は前景に大きく描かれている。他の場所で彼らは食卓を囲んでいる。また、他の場所ではエルサレムでの受難の場面、例えば、エッケ・ホモとか十字架の見えるゴルゴタの丘、復活なども見える。彼の作品は皇帝のコレクションにも見られ、また、イタリアや他の場所でも見られる。とりわけ、イタリアで彼の作品は求められた。この小さなふくろうの画家の名声はきわめて広く知れわたっていたからである」

以上がファン・マンデルが伝えるヘリ・メット・ド・ブレスについての記述のすべてである。きわめて短い報告ではあるが、例えば、パティニールについての文章もほぼ同じ長さであり、短いからといって決して早急にある判断に結び付けられてはならない。とはいえ、伝記的事実についてもほとんど触れられてはおらず、また、言及されている作品の数も少ない。ファン・マンデルにとって、16世紀前半のフランドルの画家は、ある意味では、15世紀の画家よりも遠い存在であったのかもしれない^[7]。

ヘリ・メット・ド・ブレスがなんらかの形でパティニールと接触があったことは間違いないが、どこで画業を修得したのか、どういった注文者がいたのかなどについての確実な情報は無い。こうした既知の事実の欠如と好対照をなすのが、その膨大な作品群である。ヘリ・メット・ド・ブレスの作品のカタログは存在しないが、リュック・セルクの博士論文には相当数の作品が掲載され^[8]、しかも、現在もなお、絵画マーケットには恒常的に彼の作品が登場する。ヘリ・メット・ド・ブレスの作品の帰属問題は本稿の主題ではない。けれども、ひとつ指摘しておくべきは、ヘリ・メット・ド・ブレスの場合、工房作品、あるいは、

質の落ちる模倣作が膨大な数にのぼるという事実である。このことをどのように解釈するかはともかく、そのことは「小さなふくろうの画家の名声はきわめて広く知れわたっていた」とするファン・マンデルの証言と見事に一致している。

ところで、この短いファン・マンデルの記述には熟慮に値する一節が含まれている。それはヘリ・メット・ド・ブレスの手になる《エマオの巡礼》に関する彼の記述である。ファン・マンデルによれば、この絵では前景にエマオの城と巡礼者が大きく描かれるが、同時に、背景には巡礼者が復活したキリストとともに食卓を囲む場面が描かれ、さらには、この主題の前提となる受難伝の諸場面もが描かれているというのである。この作品は現存しないが、ヘリ・メット・ド・ブレスには《エマオの巡礼》を主題とする数点の作品が残されている^[9]。例えば、マイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館（アントウェルペン）の所蔵になる《エマオの巡礼者を伴う風景》(fig. 1)には巡礼者の姿が中景の森の中に見られるほか、背景の丘の上の城では巡礼者とキリストの食卓を囲む場面が描かれている。アントウェルペン作品がファン・マンデルが言及する「エマオの絵」でないことは明白ではあるが、しかし、同一の巡礼者が複数の場面に描かれるという点で共通している^[10]。また、ヘリ・メット・ド・ブレスの代表作のひとつに数えられるプリンスンに所蔵される《十字架を運ぶキリスト》(fig. 2)には背景に受難伝諸場面が描かれ、ヘリ・メット・ド・ブレスが複数場面の共存する作品を描いたとするファン・マンデルの証言を裏付けている^[11]。

fig. 1
ヘリ・メット・ド・ブレス
《エマオの巡礼者を伴う風景》
アントウェルペン、マイヤー・ファン・デ
ン・ベルフ美術館

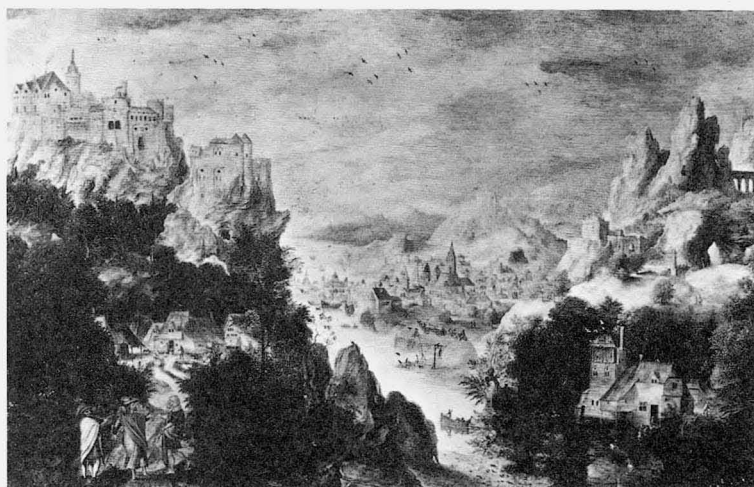
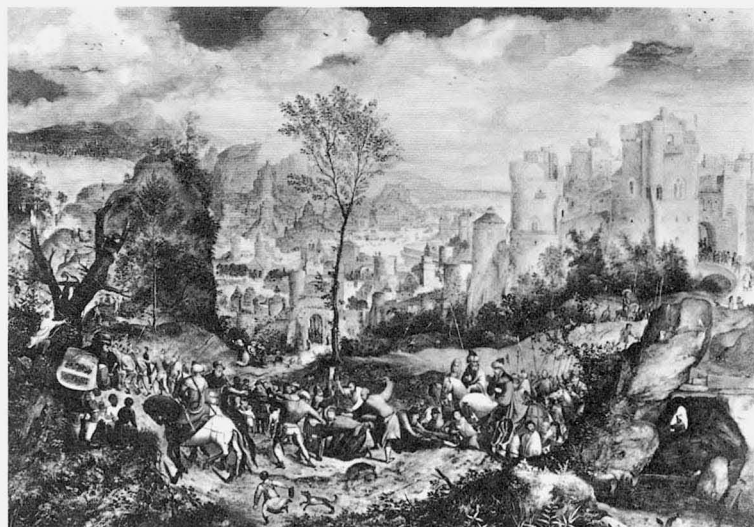


fig. 2
ヘリ・メット・ド・ブレス
《十字架を運ぶキリスト》
プリンスン大学附属美術館



ヘリ・メット・ド・ブレスを風景画家として称揚しながら、その風景描写がどのような意味において優れているのかについては一言の説明もなく、専らその主題の解説に終始するファン・マンデルの証言は奇妙なものではあるが、さしあたりそのことの当否は問うまい。ここではファン・マンデルも注目せざるをえなかった、ヘリ・メット・ド・ブレスの不可解な主題の扱い方を問題としたい。「驚くべき数の細部」から構成されていた《エマオの巡礼者》は、どのような歴史的背景から、また、どのような意図をもって制作されたのだろうか。そのことを議論する前に、16世紀フランドル風景画に関する研究史的現状について確認しておこう。それはこの時期の風景画における主題の問題を考察する上での重要な前提ともなるはずである。

II

すでに述べたように、ヘリ・メット・ド・ブレスは16世紀前半にアントウェルペンで活動したフランドルの画家である。研究者によって活動時期は多少のずれを見せるが、一応、1540年代、50年代を中心に活動した画家と考えてよかろう^[12]。パティニールの歿年が1524年であり、ブリューゲルの風景画の代表作である月歴画連作が1565年に制作されているから、まさしく、この画家はパティニールとブリューゲルというふたりの偉大な風景画家の中間に位置していたといえるだろう。ところで、冒頭に述べたように、16世紀フランドルの風景画は、ある意味で非常に曖昧な理解の対象となってきた。その理由はさまざま考えられるが、最も単純かつ明白な理由は、16世紀の風景画にはすべて主題があったからということになるだろう。このことはすでにパティニールの作品に言及しながら説明したわけであるが、ブリューゲルの作品を例にとってもう一度確認しておきたい。彼の作品の多くは農民生活を描いた風俗的描写であったり、あるいは、諺や言い回しなどの民衆文化に根ざしたものであった。宗教主題、神話主題の作例は少ないとはいえ、ブリューゲルの場合、必ず、その作品には風景描写にとどまらない主題的な裏付けがあった。一見、主題的束縛から解放された風景画のように見える著名な月歴画連作でさえ、そこには中世末期以来の多数の時禱書によって連綿と保持されてきた月歴表現という主題的伝統があったのである。従って、ブリューゲルの評価に際し、「風景画家ブリューゲル」という視点は特殊化され、その風景描写が賞賛されることはあっても、本質的な問題として取り上げられることは決してなかった。基本文献とされるグロスマンの研究書が出版された1955年以降もブリューゲルに関する多くの研究書が公刊されてきたが、ストリベックにもマレイニッセンにも風景画への関心はうかがえない。ギブソンの労作が登場するまで、風景画の問題はブリューゲル研究の欄外事であったといっても過言ではない^[13]。

このことはブリューゲルの日本における評価を例にとれば、さらに容易に理解されよう。ブリューゲルが日本で広く受け入れられた理由はさまざまに推測することができるが、中野孝次といった作家がブリューゲルを取り上げたこと、また、土方定一といった戦後日本を代表する美術評論家が早い時期にモノグラフィーを公刊したことも少なからぬ影響をもったであろう。また、アカ

デミックな分野に身を置きつつも、民衆文化論という境界領域的視点から大部の研究書を次々に著した森洋子の存在も忘れることはできない^[14]。けれども、これらのブリューゲル受容者たちにも、「風景画家ブリューゲル」という視点は基本的には存在していなかった。彼らが関心をもったのは「大地に生きる農民の姿を描いたブリューゲル」であったり、「ラブレエ的祝祭の画家ブリューゲル」であったり、あるいは、「民衆文化の代弁者ブリューゲル」であったりしたのである。

むろん、そのことは決して非難されるべきことではない。ブリューゲルにそのような側面があったことは紛れもない事実であり、上記の著者たちがそれぞれの立場からブリューゲルの作品にアプローチをかけたことはむしろ当然であったからである。けれども、問題はその先にあったというべきであろう。ブリューゲルの風景描写を賞賛しながらも、その芸術の根幹は民衆の描写にあったという言説は、結果として「風景画家ブリューゲル」という視点を消滅させ、また、17世紀オランダ風景画の前段階としての16世紀フランドル風景画という見方を育んでしまったからである。

ブリューゲルは風景版画の下絵素描の制作者として出発し、初期作品の《種蒔く人のいる風景》(ティムケン・アート・ギャラリー)から月歴画連作を経て、最晩年の作品である《絞首台の上のかささぎ》(ダルムシュタット)にいたるまで風景描写を中心課題とした画家であった。また、ブリューゲルの作品に観察されるこのような優れた風景描写は、同時に、風景に関する同時代の多くの歴史記述ヒストリオグラフィと重なりあう。アルプス景観を描いた彼の素描がファン・マンデルによって言及されていることは、単なる逸話にとどまるものではないし、多くの著述家によって繰り返された「16世紀フランドルの画家は風景描写に秀でていた」という定義もまた修辭的常套句ではありえないのである。ブリューゲルにとっても、16世紀フランドル絵画にとっても、風景描写は本質的な意味と機能を担った領域であったと考えるべきなのではないだろうか^[15]。

「風景画家ブリューゲル」は、また、彼の作品の日本での受容を説明するもうひとつ視点を提供するであろう。彼の作品が受容されたことの背景には、その作品が単にギリシャ・ローマ神話やキリスト教の世界から比較的距離を置いたものであったためではなく、彼の絵画にしばしば登場する、どこかプリミティブでしかも宇宙的な広大さを実感させる風景表現のためであったように思われるからである。例えば、ブリューゲルの風景画と雪舟(1420-1506)の作品とを比較してみよう。最初の作品はブリューゲルの《雪中の狩人》(ウィーン美術史美術館)と雪舟の《四季山水図》(東京国立博物館)より冬の場面である(fig. 3/4)。ブリューゲルの作品では前景に大きく農民の姿が描かれているが、どちらも超然とした冬景色が描かれている。あるいは、ブリューゲルの《絞首台の上のかささぎ》(ダルムシュタット)と雪舟の《山水図》(個人蔵)とを比較してみよう(fig. 5/6)。どちらも画家の最晩年の作品であるが、極度に凝縮された空間が提示されているのが理解されるであろう。僅かふたつの比較例ではあるとはいえ、ブリューゲルの作品に観察される峻険たる岩山の景観や壮大な空間構成、また、大自然とそこに添景のように描かれる人物の描写といった絵画構造は、単なる形態上の類似を越



fig. 3



fig. 4

fig. 3
ブリューゲル
《雪中の狩人》
ウィーン美術史美術館

fig. 4
雪舟
《四季山水図》(部分)
東京国立博物館



fig. 5



fig. 6

fig. 5
ブリューゲル
《絞首台の上のかささぎ》
ダルムシュタット、ヘッセン州立美術館

fig. 6
雪舟
《山水図》
個人蔵

え、確かに雪舟の山水画に通じるように思われるのである。

こうした形態的類似は、しかし、相通じあう理念がもたらしたものでもあったことを忘れてはならないだろう。ブリューゲルの時代の風景画には「世界風景」という名称が与えられ、そこには17世紀オランダで成立するいわゆる写実的風景画とは大きく異なる理念が内在していたと考えられている。現実の断片としての写実的風景画とは異なり、世界風景は自然全体の相を描くことを目的としていた。ある意味で、これは山水画の自然観に共通する認識であったといえるのではないだろうか。どこか非現実的で、けれども、自然そのものを描いたかのようなブリューゲルの風景描写に多くの日本人が山水画の世界に近いものを感じたのは決して偶然ではなかったのである^[16]。

山水画との単純な比較は避けなければならないが、ブリューゲルの時代の風景画がどこかで東洋の風景表現につながっていたとすれば、それは単に両者に直接の影響関係があったかどうかという議論だけではなく、ひとつの文化の中における風景表象という大きな視点の中で風景画を捉え直すこともまた必要であることを示唆するものといえよう。

III

ブリューゲルの風景表現と雪舟の山水画の間に見出される類縁性は、決して彼らだけの例外的事象ではない。パティニールやヘリ・メット・ド・ブレスの奇想天外ともいえる岩山の表現に最も近いものは、実はヨーロッパ絵画

ではなく、むしろ、中国や日本の絵画に見出すことができるからである。例えば、ヘリ・メット・ド・ブレスの《鍛冶場のある風景》(プラハ国立美術館)と《明皇幸蜀図》(台北、故宮博物院)とを比較してみよう(fig. 7/8)。台北の作品は唐の玄宗が安祿山の乱(755年)のとき、蜀の成都に亡命しようとしているところを描いたもので、唐時代の原画に基づく宋、ないし、明時代の模写といわれている。なによりも驚かされるのは、画面全体の構図の類似である。どちらの作品でも前景に多数の人物が配され、中景には樹木や野原が見られる。そして、画面の上半分を占めるのは峻険たる岩山である。ヘリ・メット・ド・ブレスの作品では遙か彼方にいたるまでの奥行きが表現されているのに対し、台北作品では平面性、あるいは、装飾性が強調され、遠くの風景描写は省略されているが、それでも、ところどころに雲海で隠された遠山が描かれ奥行きが暗示されている。一方は鉱山という日常性の強い場面を描き、他は歴史画といってもいい場面を描いているのであるから、主題の点からみれば全く異質な作品ということになるのだが、非現実的な山岳景観と俯瞰構図において両者は共通している。けれども、ふたつの作品の類似は、画面のそここちに描かれる人物モチーフによって強調されていることを忘れてはならない。彼らの存在が、山岳景観の険しさとこの世ならぬ異貌性を一層際立たせている^[17]。

fig. 7
ヘリ・メット・ド・ブレス
《鍛冶場のある風景》
プラハ国立美術館

fig. 8
《明皇幸蜀図》
台北、故宮博物館



fig. 7

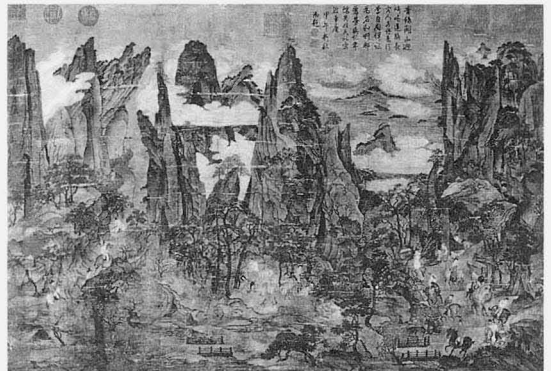


fig. 8

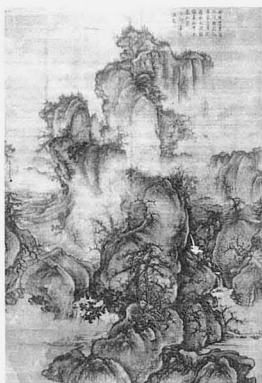


fig. 9
郭熙
《早春図》
台北、故宮博物館

風景画といえば、まずそこに描かれる風景描写が問題とされる。これは当然のことに思われるかもしれない。けれども、洋の東西を問わず、人物が描かれない風景画というものほとんど存在しないことも事実であり、そのことにもっと注意を払う必要がある。11世紀北宋の画家郭熙の『林泉高致』は中国の代表的な山水画論として有名なものであるが、そこに「山水に三大あり。山は木より大なり。木は人より大なり」という有名な言葉が見出される^[18]。これは時に人間の姿が大きく描かれることもあった当時の山水画にたいする反論でもあったのであるが、同時に、雄大な自然を描写するためには、そこにごく小さい人物が加えられるべきであるという教唆でもあった。郭熙の《早春図》(台北、故宮博物館)(fig. 9)などを見れば、彼の言葉の意味がよく理解されるだろう。他方、15世紀の半ば頃にヤン・ファン・エイクの絵画を賞賛する言葉を残したイタリア人のバルトロメオ・ファチオはヤンのある絵画に言及し、その絵の背景には「小さな人馬、さらには山や森や村や城が精妙な技巧をつくして描かれており、それらは互いに他から五万歩離れていると信ぜられる程である」と述べている^[19]。郭熙の言葉が偉大な自然を讃える

ものであったのにたいし、ファチオの言葉は精緻な細部描写にたいする賞賛であると一般には理解されている。けれども、山水画が最も重要な絵画ジャンルであり続けた中国や日本の場合とは異なり、ヨーロッパの風景画に見られる添景人物にはもっと複雑な意味や機能があつたに違いない。まして、そのほとんどの作品において、主題的枠組の中で風景が描かれたパティニールやヘリ・メット・ド・ブレスの添景人物の解釈にさいしては、より慎重な態度が必要となるだろう。彼らの作品における人物像は風景とどのような関係にあつたのだろうか。

IV

ファン・マンデルが伝えていたように、ヘリ・メット・ド・ブレスの作品には複数の主題の並存という大きな特徴がある。ヘリ・メット・ド・ブレスの作品の大半は聖書に由来するモチーフを扱っているのだが、〈十字架を運ぶキリスト〉と並んで、彼の好んだ主題のひとつに〈説教する洗礼者ヨハネ〉がある。クリーヴランド、ドレスデン、ウィーン、そして、ブリュッセルなどにこの主題をもつ作品が所蔵されていることは、これがいかに彼の得意な主題であつたかを物語っている。

この画家の《説教する洗礼者ヨハネ》には、けれども、〈説教〉という主題以外のモチーフも描かれている。クリーヴランドの作品(fig. 10)を見てみよう。この作品には作品タイトルの由来となつた〈洗礼者ヨハネの説教〉というモチーフ以外に〈キリスト洗礼〉の場面(fig. 11)が描かれ、さらに、背景奥には〈ヨハネ斬首〉のモチーフまで描かれている(fig. 12)^[20]。ドレスデンや

fig. 10
ヘリ・メット・ド・ブレス
《説教する洗礼者ヨハネ》
クリーヴランド美術館

fig. 11
fig. 10部分

fig. 12
fig. 10部分



fig. 10



fig. 11



fig. 12

ブリュッセルの作品に〈ヨハネ斬首〉の場面は見られないものの、〈洗礼〉の場面ははっきりと確認することができる。すでに述べたように、プリンストンの《十字架を運ぶキリスト》背景にも受難に関わる多数の場面が描かれており、こうした表現形式がヘリ・メット・ド・ブレスにとってきわめて親しいものであったことが示されている。無論、このような表現、すなわち、異時同図表現はヘリ・メット・ド・ブレスに固有のものであったというわけでは決してない。パティニールやダフィットの洗礼図にも説教場面が加えられているし、著名なブリューゲルのブダペストの作品にも洗礼場面が背景に描かれており、多くの場合、〈洗礼〉と〈説教〉というふたつのモチーフが組み合わせられていたことが示唆されている。図像学的にこのことがどのように説明されるのか明らかにすることはできないのであるが、ブリューゲル以後に制作されたブルーマールトやコルネリス・ファン・ハールレムなどの《洗礼者ヨハネの説教》に洗礼場面を見ることはできず、洗礼場面と説教場面とを同一作品に描くのは16世紀前半から半ばにかけてのフランドル絵画の大きな特徴であったと考えることができる^[21]。

異なる時間、異なる場所で起こった出来事がひとつの画面に表現されるという表現形式は、一般に異時同図表現と呼ばれている。これは物語を描く場合の常套手段でもあり、時代、地域を問わず、壁画や写本などに多数の例を指摘することが可能である。けれども、一般的にいて、ルネサンス以降の絵画を問題とする場合、異時同図表現という形式はどうしても負の文脈で語られることが多かったように思われる。パティニールの作品が当初より各地で賞賛の対象となっていたことは多くの記録から明らかであるし、すでに本稿でも指摘したように、イタリアでヘリ・メット・ド・ブレスの絵画はきわめて高い人気を誇っていたことをファン・マンデルは伝えている。それにもかかわらず、ブリューゲルひとり例外として、16世紀フランドル絵画に見られる世界風景はこれまであまり高く評価されてはこなかった。近代的な風景画観からやや逸脱した世界風景の理念に基づいて彼らの作品が制作されていたことがその最大の理由であることは疑いえないのであるが、彼らの作品が過小評価されてきたもうひとつの理由は、この異時同図表現という表現形式にあったのではないだろうか^[22]。

fig. 13
ニコラ・プッサン
《マナの収集》
ルーヴル美術館



絵画における物語的表現という、西洋絵画においてはすぐにアルベルティによる物語画(イストリア)という概念が連想される。アルベルティは決して異時同図表現を否定しているわけではない。けれども、彼の絵画の定義からするかぎり、時間と空間とが統一されることは当然の帰結だったのであり、異時同図表現は時代遅れのものとして廃れていかざるをえなかったのである。1667年、ル・ブランがプッサンの《マナの収集》(ルーヴル美術館)(fig. 13)を賞賛したのは、「登場人物の多様な動きや顔の表情が、例外なしに絵の中心的な主題にむすびつけられているためだけでなく、プッサンがその『多様な感情表現』を選択するにあたり、画面が非のうちどころない論理構造(舞台上のドラマと同様、発端・展開・結末というアリストテレスの『行為の統一』に従うこと)をもつよう配慮している」ためだったのである^[23]。「発端・展開・結末というアリストテレスの『行為の統一』」という表現は明らかに時間の経過を前提としており、ル・ブランの言葉は、むしろ、異時同図表現を連想させるかもしれない。しかし、時間の経過を配慮したうえで、最も重要な瞬間——ル・ブランはこの瞬間のことを、アリストテレスの『詩学』に由来する「ペリペティア」(どんでんがえし)という言葉で呼んでいる——を選択すべきであるというのがル・ブランの真意であったことはいうまでもない^[24]。こうした考えは、基本的にはひとつの物語の決定的な瞬間を選択し、その場面の人間ドラマを描出する歴史画の定義に合致するものであったといえるだろう。従って、空間と時間の統一がなされていない異時同図表現は、とりわけ、単独のタブローに適用された場合、混乱に満ちたものと見なされるようになったのである。

ヘリ・メット・ド・ブレスはなぜあえて「混乱に満ちた」異時同図表現を多くの作品で採用したのだろうか。

V

よく知られたその研究において、ヴァイツマンは物語的表現を (a) simultaneous method, (b) monoscenic method, (c) cyclic method の三つに分類しているが^[25]、この分類を実際の作例に適用する場合、さまざまな不都合が生じるであろうことは容易に想像される。もし、ひとつの枠に複数のモチーフが収められた描写をすべて異時同図表現と呼ぶのであれば、ヘリ・

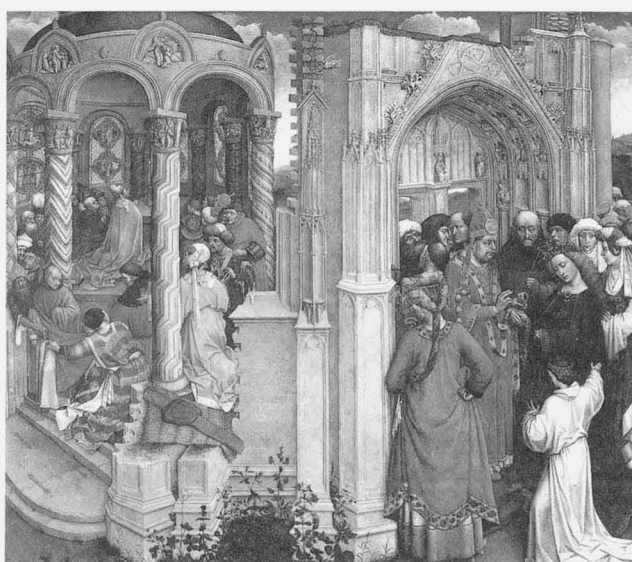


fig. 14
フレマルの画家
《聖母の婚姻》
ブラド美術館

メット・ド・ブレス以前のフランドル絵画においてもその作例は著しく増大することになる。例えば、「フレマルの画家」の手になる《聖母の結婚》(プラド美術館)を見てみよう(fig. 14)。そこには確かに《聖母の結婚》の場面と《花婿に選ばれるヨゼフ》の場面が描かれており、ひとつの画面にふたつの場面が描かれているという点ではこの作品は異時同図表現 simultaneous method であったともいえるだろう。しかし、この作品は本来聖母伝の一部であったとも考えられており、その意味では連作表現 cyclic method であったともいえることになる。ふたつの場面は建築モチーフによって明確に分離されており、この作品がヴァイツマンがいうところの異時同図表現に属すものなのかどうかはきわめて曖昧なものとなっている。

このように、異時同図表現の厳密な定義をすることはなかなか困難なことなのであるが、初期フランドル絵画の異時同図表現を概観するならば、そこにはかなり性格の異なったふたつのグループが共存していたことが理解されよう。ひとつは前景に大きく描かれた聖母や聖人像の背景に彼らの生涯に関するさまざまなエピソードを小さく描いたもので、これは中世末期の祈念像と付加的モチーフという構造に由来する。その典型的な例としてロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《ヨハネ祭壇画》(ベルリン国立美術館)を挙げることができる(fig. 15)。画面は三枚から構成され、左からそれぞれ《聖ヨハネの名付け》、《キリスト洗礼》、《ヨハネ斬首》が描かれている。この作品において、通常の意味で異時同図表現といえるのは右パネルだけである。すなわち、前景にはサロメがヨハネの首を受け取る場面が、奥にはサロメがその

fig. 15
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《聖ヨハネ祭壇画》
ベルリン国立美術館



fig. 16
ディーリック・パワツ
《皇帝オットー三世の裁判》
ブリュッセル王立美術館



fig. 17
ヘールトヘン・トット・シント・ヤンス
《洗礼者ヨハネの骨の焼却》
ウィーン美術史美術館



fig. 16

fig. 17

首をヘロデ王に差し出す場面が異時同図として描かれている。左パネルには幼子ヨハネを抱く聖母マリアや名前を記載しようとするザカリア、ベッドに寝るエリザベツなど洗礼者ヨハネの誕生に関わる複数のモチーフが描かれてはいるが、必ずしも異時同図表現といえるものではないし、中央パネルにはこうした表現を見出すことはできない。けれども、よく知られているように、三場面にはそれぞれ建築モチーフが付けられており、そこに聖ヨハネに関連するさまざまなエピソードが描かれている。例えば、中央パネルについては、左から右にく聖ヨハネの未来を予言するザカリア)、く荒野の聖ヨハネ)、くパリサイ人やサドカイ人に洗礼をほどこすヨハネ)、また、三場面にわたってくキリストを誘惑する悪魔)が描かれている。このように、中央パネルでは洗礼という図像に関わるさまざまな主題が建築装飾の助けをかりて描写されているのである。これは建築装飾として描かれているのだから、異時同図表現ではない。けれども、主題の扱いという観点からみたとき、異時同図表現と同じ機能をもつと考えることができよう。このような作品においては、おそらく、絵の細部を順次読み取っていくことがそのまま宗教的瞑想に転化するような絵の見方が期待されていたように思われる。こうした表現は、例えば、《ミラフローレス祭壇画》のく聖母の前に現れるキリスト)の背景にくキリスト復活)の場面が小さく描き込まれることと基本的には同じ範疇に属するものである。このような異時同図表現は、従って、主として宗教的機能から生まれたと考えることができる^[26]。

これに対し、例は少ないのであるが、祈念像の伝統とは異なるところに由来する異時同図表現も存在する。デーリック・パウツの《皇帝オットー三世の裁判》(ブリュッセル王立美術館)とヘールトヘン・トット・シント・ヤンスの《洗礼者ヨハネの骨の焼却》(ウィーン美術史美術館)を見ることにしよう (fig. 16/17)。パウツの作品では不義の疑いをかけられ処刑されることになったひとりの臣下とその妻が二度にわたって描かれている。最後の別れの場面と処刑後の場面である。ヘールトヘンの作品ではヨハネの遺骨に関する伝説が主題となっており、画面の各部分にヨハネの歿後の埋葬場面から骨の焼却場面、さらにはその骨が発見される場面までが描かれている。この作品の主題は洗礼者ヨハネに関わるわけで、従って、この作品に宗教的機能がなかったとはいえないかもしれない。けれども、ここに描かれているのは、この作品が設置されたハールレムの聖ヨハネ騎士団礼拝堂に聖ヨハネの聖遺物が伝わることになったいわば縁起であり、パウツの作品と同じく、ヘールトヘンの作品の異時同図表現は、むしろ、物語的関心から生まれているといえるだろう。

ここで指摘した異時同図表現のグループは、基本的には宗教画と世俗画というふたつの絵画ジャンルに対応するのかもしれない。しかし、だからといって、宗教主題の作品の異時同図表現が宗教的機能をもち、非宗教主題の作品の異時同図表現が物語的機能をもつというわけではない。宗教主題でありながら、物語的機能を重要視していると思えない多数の異時同図表現が、とりわけ、メモリンクや15世紀末期以降のフランドル絵画を席卷するようになるからである。

fig. 18
 メムリンク
 《聖母の七つの喜び》
 ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

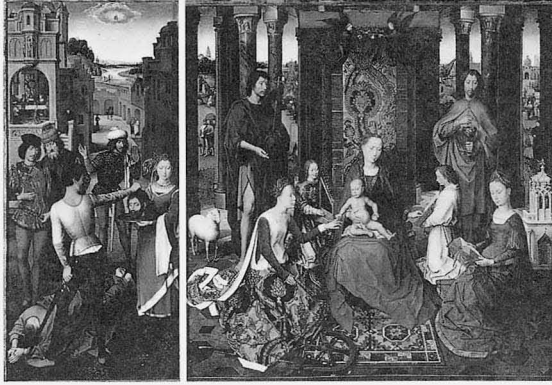


fig. 19

fig. 20

fig. 19
 メムリンク
 《聖ヨハネ祭壇画》
 ブリュージュ、メムリンク美術館

fig. 20
 メムリンク
 《キリスト磔刑》両翼
 リューベック、聖アンナ美術館

fig. 21
 フランケ・ファン・デル・ストクト
 《贖罪の祭壇画》
 ブラド美術館

fig. 22
 イーゼンブラント
 《聖母の七つの悲しみ》
 ブリュージュ、聖母教会



fig. 21



fig. 22

メムリンクの作品には、初期フランドル絵画に観察されるふたつの異時同図表現が共存しているように思われる。例えば、《キリスト受難》(トリノ市立美術館)や《聖母の七つの喜び》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)には祈念像にあたる前景の大きな人物像が欠如してはいるものの、単に「目に見える聖書」として制作されたのではなく、やはり、それらには祈念像の伝統が色濃く残っていたのではないだろうか。とりわけ、《東方三博士の礼拝》を中央に、《降誕》と《復活》が左右に配された《聖母の七つの喜び》の計算された画面構成にはそのような配慮があったように思われる (fig. 18)。一方、《聖ヨハネ祭壇画》(ブリュージュ、メムリンク美術館)は紛れもない伝統的祈念像の形式であるにもかかわらず、例えば、中央パネル背景や左翼には洗礼者ヨハネの生涯が詳細に描かれており、その構造は、明らかに先ほど指摘したロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《ヨハネ祭壇画》よりも「物語的」である。また、《キリスト磔刑》(リューベック)両翼の背景にも、受難の物語や復活のエピソードが詳しく描かれており、メムリンクが聖なる人物の生涯を描くことに執着していたことを確認させるのである (fig. 19/20)。はたして、これは祈念像とその背後の付加的モチーフとの関係に等しいとだけいってすまずこと

ができるのだろうか。むしろ、このような表現は物語的文脈にたいする関心から生まれてきたと考えるべきなのではないだろうか^[27]。

ムムリンクの諸作品に観察される「物語的文脈における祈念」、あるいは、「祈念像の物語化」はムムリンクという画家にのみ見られる特異な現象では決してなかった。ムムリンク後に登場する初期フランドル絵画の最も大きな特徴のひとつに、多数の逸名画家の登場ということが挙げられる。彼らの多くは代表作に聖人の生涯を描いた作品をもっており、そこから、例えば、彼らは「聖バルバラ伝の画家」とか「聖ルチア伝の画家」というように呼ばれている。伝統的な三連祭壇画という形式をとるものもあるが、彼らの作品においては祈念像としての機能は希薄であり、むしろ、聖人の伝記を物語るという機能が重視されていた。聖人伝が多数制作された背景には、おそらく、巡礼の隆盛とそれに伴う聖遺物信仰の高まりがあったものと推測されるが、いずれにせよ、ムムリンクの周辺において宗教的機能と物語的功能が融合するようなにかが生じていたように思われるのである^[28]。

こうした聖人伝を特徴づけるのは、異時同図表現によってもたらされる構図の混乱である。ヤン・ファン・エイクの作品に見られた完成度の高い絵画的イリュージョンは見る影もなく消えてしまう。けれども、絵画的イリュージョンズを犠牲にしても、これらの作品では聖人伝を物語ることが重要視されたのである。フランケ・ファン・デル・ストクトの《贖罪の祭壇画》(プラド美術館)やイーゼンブラントの《聖母の七つの悲しみ》(ブリュージュ)に観察される画中画的画面構成はこうした試みと無縁ではない(fig. 21/22)。これらの作品においては、本来、建築装飾とかメダイオン装飾として描かれていたさまざまなエピソードが、まるで絵画の一部ででもあるかのように描かれている。絵画的イリュージョンという立場から見れば、これは明らかに混乱でしかない^[29]。

そして、実に興味深いことに思えるのであるが、まるでこの混乱した構図を受け入れる器であるかのように、この時期に風景画が成立するのである。

VI

1500年前後のネーデルラント地方において、風景画がどのような背景から生まれたのかという問題は本稿の範囲を越えるものである。けれども、構図を混乱させてまでも聖人の生涯を物語ろうとする主題的意図と風景画の成立とはどこかでつながっていたに違いない。パーティニールやヘリ・メット・ド・ブレスの作品を見るならば、彼らの作品が風景画であると同時に物語画であり、しかも、異時同図表現を多用していたことが理解される。この点、特定の物語主題ではなく、詩的雰囲気をもつ風景描写が尊重されたヴェネツィア派の風景画とは大きく異なるものといえる。

先ほど述べたように、絵画における物語的表現といえはすぐにアルベルティという物語画(イストリア)という概念が想起される。けれども、ネーデルラント絵画の物語概念にはイタリア絵画におけるそれとはいささか異なる側面があったのではないだろうか。カレル・ファン・マンデルの証言はこうしたことを考えるうえできわめて興味深いものである。彼は歴史画(物語画)を制作する場合、「事件の目撃者を丘の上、木の上、石の階段、あるいは建造物の円柱

に寄り添うように、あるいは前景の地面に多くの人々と一緒に事件を目撃する人を導入すること」を強く推賞している^[30]。他方、彼は優れた風景画の条件として次のようなことを述べている。「どのような状況であったとしても、大きな木の隣に小さな人物たちを配するようにしなさい。また、土地を耕したり、干し草をつくったり、あるいは、荷馬車を運んでいく人を加えなさい。また、他のところには魚釣りをする人や舟を漕ぐ人、また、鳥を捕まえたり、狩猟に興ずる人をも加えなさい」^[31]。

このふたつの証言をどのように解釈するかについては、無論、さまざまな議論がありうるであろう。物語画における目撃者と風景画における添景人物とを同じ文脈で語ることはできないのかもしれない。物語画についてのファン・マンデルの忠告は、基本的には『絵画論』の中でアルベルティが述べる「豊富さ」と「多様性」の延長上にあるのであろうし^[32]、風景画についての忠告も、同じくアルベルティが『建築十書』の中で述べている風景画についての議論から派生したものかもしれない。詩や絵画の主題は多様であることを述べた後で、アルベルティは「われわれの精神は心地よい風景、港や魚釣り、狩猟、水泳、田舎のスポーツ、花の咲く野原、生い茂る木立などを描いた絵を特別に享受する」と述べているからである^[33]。

けれども、ファン・マンデルのふたつの証言を念頭におきながら、もう一度ヘリ・メット・ド・ブレスの作品を観察するならば、実に興味深いことに気づくに違いない。クリーヴランドの《説教する洗礼者ヨハネ》をもう一度見ることにしよう(fig. 10)。さきほど触れたのは《説教》と《洗礼》、そして背景の《ヨハネ斬首》の場面だけであった。前景右側には海面をのぞき込む女性やその背後

fig. 23
fig. 10部分

fig. 24
ヘリ・メット・ド・ブレス
《説教をする洗礼者ヨハネ》
ドレスデン絵画館

fig. 25
ヘリ・メット・ド・ブレス
《説教をする洗礼者ヨハネ》
ブリュッセル王立美術館



fig. 23



fig. 24

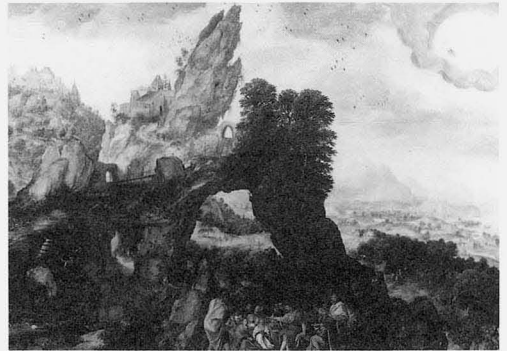


fig. 25

fig. 26
ヘリ・メット・ド・ブレスの後継者
《キリスト洗礼とエマオの巡礼のある風景》
ロッテルダム、ホイマンス=ファン・ブー
ニンゲン美術館



には魚釣りをする人物が描かれている (fig. 23)。さきほど筆者はこれらのモチーフにあえて言及することを避けた。避けたのには理由がある。現時点で、筆者にはこれらの人物を洗礼者ヨハネの物語の中に位置づけることができないからである。ところで、物語と直接関連をもたないと思われるこうした人物は、実はクレーヴランド作品だけではなく、ドレスデンやブリュッセル作品にもたくさん描かれている。

例えば、ドレスデンの作品 (fig. 24) には左奥の森の中にキリストらしい人物が描かれているが、右側前景のふたりの人物が何をあらわしているのかは筆者にはわからない。あるいは、ブリュッセルの作品 (fig. 25) では右隅に老人と若い娘が描かれ、また、洞窟の中には暖をとる旅人の姿が描かれているが、この場面も同定することができない。無論、これらの人物が筆者の知らない典拠などによってヨハネの物語と関係していた可能性を否定することはできないだろう。しかし、これらのモチーフがファン・マンデルのいう風景画に描かれるべき「荷馬車を引く人や魚を釣る人」にあたる可能性を否定することもまたできないのではないのだろうか。ヘリ・メット・ド・ブレスの作品には異時同図表現を構成する物語的モチーフと物語的文脈とは関係しない非物語的モチーフとが共存していると断定するだけの論拠は、残念ながら、現在の筆者にはない。けれども、かりに特定の場面を描いたものであったとしても、その場面が特定されるかどうかは、かなりの程度まで観者の知識や想像力に委ねられていた可能性は充分にあったのではないのだろうか。異時同図表現という形式それ自体が、プッサンの《マナの収集》を賞賛するような絵画観からすれば逸脱でしかないことはすでに述べた。しかし、ヘリ・メット・ド・ブレスの作品においては、「登場人物の多様な動きや顔の表情が、例外なしに絵の中心的な主題にむすびつけられている」(ル・ブラン) のではなく、むしろ、これとは逆に、表現のレヴェルにおいても、意味のレヴェルにおいても、個々のモチーフが中心的な主題から拡散していくような意図的な配慮があったともいえるのではないのだろうか。

恐らく、ロッテルダム美術館に所蔵される作品 (fig. 26) は、ヘリ・メット・ド・ブレスの作品に内在していたこうした「拡散的配慮」が極端な形をとって表れた例なのではないかと思われる。この作品には図像学的には関連をもたないと思われる〈洗礼〉と〈エマオの巡礼者〉というふたつの主題が描かれている。最も単純な解釈はふたつの主題のどちらかが後世の描き加えであるということであるが、この作品にはほかに2点のヴァージョンがあり、いずれにもこのふたつの主題が描かれているので、ロッテルダムのカタログでは後世の付加という解釈はとっていない^[34]。

ロッテルダムの作品は、16世紀フランドル風景画における聖書の主題は口実に過ぎず、真の主題は風景なのだという伝統的な見解を支持するもうひとつの例なのだろうか。ロッテルダムの作品に描かれる主題が〈エマオの巡礼者〉ではないと主張しようとは思わない。けれども、〈洗礼〉を見誤ることはないとしても、多くの風景画に描かれる旅人や巡礼者と〈エマオの巡礼者〉との識別がどれほど正確になされたのかということについては、慎重な吟味が必要なのである。同じ人物が〈エマオの巡礼者〉であると認識されたり、ある

いは、ただの旅人と見なされることもあったのではないだろうか。「拡散的配慮」は、従って、大局的に見れば、作品の一義的解釈にたいするある種の挑戦であったともみなしうるであろう。

いずれにせよ、クリーヴランドやブリュッセルの《洗礼者ヨハネの説教》を念頭に置かならば、物語画と風景画それぞれ個別に述べられたファン・マンデルのふたつの証言も部分的には重なり合うように思えてくる。イタリアで物語画と風景画が異なる絵画ジャンルとして展開していったのにたいし、ネーデルラントではこのふたつを組み合わせた作品が最も重要な領域を形成していった。そしてこうした作品を生み出したネーデルラントでは、プッサンの《マナの収集》とは異なる物語画の概念が志向されていたのである。

VII

ルネサンス以来、ヨーロッパでは周囲の環境や空間から独立したひとつの「マイクロコスモス」としての絵画という考えが形成されていった。こうした絵画概念においては、画面内部の完結性が重要視された。ある意味では、遠近法は絵画におけるこうした自己完結性を象徴する表現手段であったといえるのかもしれない。ところで、19世紀末期のパリにおいて、日本という異文化との接触からいわゆるジャポニスムという芸術思潮が生まれたことはよく知られている。多くの画家が浮世絵に想をえながらきわめて大胆な構図の作品を生み出した。例えば、ゴッホの《種蒔く人》(ゴッホ美術館)に見られる前景の大きな樹木が広重の《亀戸梅屋敷》(「名所江戸百景」より)に由来することはゴッホ自身がこの浮世絵を模写していることから明らかであるし(fig. 27/28)、また、モネの《睡蓮、水の習作・朝》(オランジュリー美術館)に見られる枝垂れモチーフが、同じ広重の、例えば、《亀戸天神境内》(「名所江戸百景」より)に由来することも明白である(fig. 29/30)³⁵⁾。ゴッホやモネは恐らく意匠のおもしろさや造形的関心からこうした作品を制作したものと思われる。けれども、ジャポニスムの研究者が指摘するように、たとえ大胆な構図にたいする関心から始められたものであったにせよ、そうした作品の制作を通じて、一定の枠で切り取られた自律性の高い絵画ではなく、絵画面を越えて広がっていく全く異なる性格をもった絵画のあり方が認識されるようになったことこそ、ジャポニスムの重要な意味があったのであろう。

ルネサンス以来、ヨーロッパ絵画においてはさまざまな形においてヒエラルキーが存在していた。風景画が歴史画に従属していたことはその典型といえるだろう。また、人文主義絵画論がプッサンの《マナの収集》を称揚し、それ以外のものを排除しようとしたことは紛れもない事実と思われる。けれども、断片的であったにせよ、西欧においても伝統的秩序を破ろうとする試みはあったのである。スヴェトラーナ・アルパースはその『描写の芸術』において、17世紀オランダ風景画のひとつの大きな特質として絵画面を越えて無限に広がっていく特質を挙げている³⁶⁾。フィリップス・コーニクの《ヘルダーラント遠望》(ティッセン・コレクション)などを見れば、確かにこれは正当な指摘のようにも思える。けれども、相阿弥の《山水図》(クリーヴランド美術館)などを知っているものにとって、これは絵画についてのごく普通の認識であると

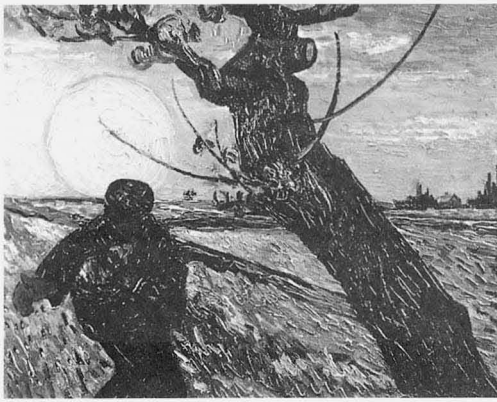


fig. 27



fig. 28

fig. 27
ゴッホ
《種蒔く人》
ゴッホ美術館

fig. 28
広重
《亀井戸屋敷》

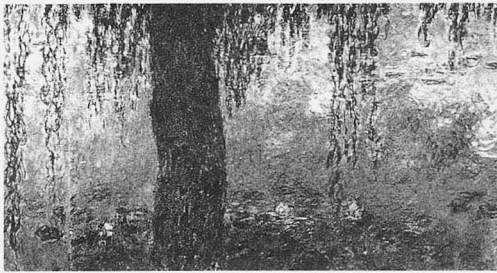


fig. 29

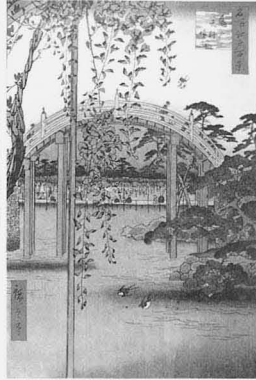


fig. 30

fig. 29
モネ
《睡蓮、水の習作・朝》
オランジュリー美術館

fig. 30
広重
《亀戸天神境内》



fig. 31



fig. 32

fig. 31
フィリップス・コーニング
《ヘルダーラント眺望》
ティッセン・コレクション

fig. 32
相阿弥
《山水図》
クリーヴランド美術館

もいえるのではあるまいか (fig. 31/32)。周囲の環境から独立した「マイクロコスモス」としての絵画を疑問視するような絵画表現は、はたしてジャポニスム以前には存在しなかったのだろうか。

西洋近代絵画の出発点において、すでに「反-マイクロコスモス絵画」とでも呼ぶべき作品が多数存在していることを指摘しておくことは意味のないことではあるまい。ヤン・ファン・エイクの初期作品として名高いいわゆる『トリノ=ミラノ時禱書』には、実は、こうした絵画面を越えていく無限の広がりやを意図的に強調したとしか思われぬ作品が多数含まれている。すでに失われてしまい、写真でしか知ることのできないものではあるが、例えば、《聖ユリアスと聖女マルタの舟渡し》(fig. 33)を見てみよう。これはユラン・ド・ローによって、いわゆる「Gグループ」、すなわち、今日多くの研究者がヤン・ファン・エイクの作品と見なしている一群のミニアチュールに属す作品のひとつである。ここでは、町も波立つ海も突然のように切り取られる。ここに枠取られて描かれたものは物語の断片であり、より大きな眺望の断片である。しかし、この表現が単に断片性の強調に終わるのであれば、それは新奇な構図以上のもので



fig. 33
ヤン・ファン・エイク
《聖ユリアスと聖女マルタの舟渡し》

はないであろう。ジェームズ・マロウが正当に指摘するように、その断片性こそが絵を見る者を絵の中に導き、絵の中に描かれる人物と同化させ、そして、そこに描かれる景観の中で、そこに描かれる物語を体験させるというヨーロッパ近代絵画の全く新しいひとつのイメージのあり方を提示したのであり、そこにこのミニアチュールの真の革新性があつたのである^[37]。

《聖ユリアスと聖女マルタの舟渡し》はひとつの例に過ぎない。けれども、こうした絵画構造は同じ「Gグループ」に属す他の原存作品、例えば、《聖ヨハネの誕生》や《死者のミサ》においても観察することが可能であり、特殊なものでも、偶然生まれたものでもないことが確認される。ここで試みられているのは、トロンプ・ルイユという軽い響きをもつ言葉から連想される表面的な技巧とはおよそ無縁の、イメージそのもののありようを問うことから生じた伝統的表現への訣別なのである。このことは絵画の自律性もまたひとつのものではなかつたことを示唆するものといえるだろう。ルネサンス以降の絵画が自律性を高めていったというのは疑いえない事実である。しかし、それは決して排他的に一方向へ向かつたのではなく、絶えず、これを修正したり、場合によっては、乗り越えようとする動きがあつたことを無視してはならないだろう。

おわりに

フリートレンダーやケネス・クラークは世界風景をほとんど全面的に無視した。確かに、パティニールやヘリ・メット・ド・ブレスの作品の中には芸術性という点で見劣りする工房作、あるいは、模倣作が多く、それが彼らの作品の意義を十分に理解するうえでの障害になっていたのかもしれない。他方、その著名な風景画に関するエッセーにおいて、ゴンブリッチは人文主義絵画論が風景画の発展に寄与したことを述べている。ヘリ・メット・ド・ブレスがイタリアでも人気を博した裏には確かにこうした背景があつたのかもしれない。けれども、本稿で論じてきたように、ヘリ・メット・ド・ブレスをはじめとする北方の風景画家の作品がもっていた意味と機能とを人文主義絵画論の立場から説明することには限界がある^[38]。ヘリ・メット・ド・ブレスの作品には、むしろ、人文主義絵画論とは相容れないものがあつたのであり、その作品のイタリアでの受容に関しても異なる発想が必要となるであろう。それがどのようなものであるのか、現在の筆者には明確にはしがたいが、ヘリ・メット・ド・ブレスの作品に頻繁に登場する異時同図表現という形式は北方風景画の独自性を端的に示すもののように思われるのである。確かに、異時同図表現という特殊な表現形式はヘリ・メット・ド・ブレス以降廃れていく。けれども、風景画と物語画との境界領域に成立したネーデルラント風景画のひとつの側面を典型的に示すのがヘリ・メット・ド・ブレスの作品であり、その意味において、彼の風景画は決してパティニールとブリューゲルとをつなぐ単なる過渡期のエピソードにとどまるものではなかつた。

[1] こうした発展史観が正面から語られることはない。けれども、17世紀のオランダ風景画、あるいは、19世紀のフランスの風景画が無意識のうちに16世紀フランドル風景画の前提となっている場合は決して少なくない。ケネス・クラークの「風景画論」が優れた著作であることを否定することはできないだろう。けれども、そのあまりにも19世紀的自然観から展開される風景画論は批判されなければならない。同書においてブリューゲルの時代の風景画が無視されていることは、このこと無縁ではない。

[2] R.L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*. Amsterdam/Philadelphia, 1988. 幾分異なる視点からではあるが、同書で展開された議論はファルケンブルフの次の論考でも述べられている。レインデルト・L.ファルケンブルフ「初期ネーデルラント風景画における対蹠的図像表現」、『ブリューゲルとネーデルラント風景画』、国立西洋美術館/朝日新聞社、1990年、pp.26-37

[3] パティニールの作品の編年に関する議論をファルケンブルフが避けているのは意味深長である。パティニールの最初のモノグラフィーを刊行したコッチは、前景に大きく宗教主題に由来する人物が描かれた作品、例えば、《エジプト逃避途上の休息を伴う風景》(プラド美術館)を最晩年に位置づけるのであるが、ファルケンブルフの議論に従えば、こうした作品は中世末期以来の伝統的祈念像に近いもので、むしろ、コッチが最初期に置いた前景に大きな人物像のいない作品、例えば、《エジプト逃避を伴う風景》(アントウェルペン王立美術館)のような作品が風景画としてはより完成度の高い作品、すなわち、制作年代においては、より後期に属す作品ということになってしまう。様式的に見れば、コッチの編年が正しいもののように思えるが、しかし、人物像と風景表現との関係から見れば、アントウェルペン作品がより後期の作品でなければならないのである。こうした矛盾を正確に指摘したのはエドウィン・ノイセンである。R.A. Koch, *Joachim Patinir*, Princeton, 1968; Falkenburg, *op.cit.* pp.1-9; E. Buijsen, "Book Review, R.L.Falkenburg, Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life. Amsterdam/Philadelphia, 1988", in *Simiolus*, 1989, number 3, pp.209-215

[4] 風景画に巡礼とか旅というテーマが関わるのはある意味ではごく自然なことであろう。この時代の風景画に「エジプト逃避」、「エマオの巡礼」、あるいは、「聖クリストフォロス」など旅を主題とする作品が多く描かれたのは決して偶然ではない。17世紀オランダ風景画にもしばしば旅人の姿が描き込まれる。ファルケンブルフの主張するように、「人生の巡礼」という大きなテーマがネーデルラント風景画の底流にあったことは事実であろう。けれども、そのことと個別の作品に描かれる旅人がなにを意味していたかという議論とは別のものでなければならぬ。また、さらに大きな視点に立てば、ネーデルラント風景画の対極に位置するクロード・ロランの風景画においても旅は重要な主題として登場する。「人生の巡礼」概念がどこまで適応されるのかは、たとえ範囲をネーデルラント絵画に限定したとしても慎重な検討が必要であろう。この問題に関しては次のブラインの論考とブライウンの書評が重要である。J. Bruyn, "Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting", in P. Sutton et al., *Master of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Boston/Philadelphia; Chr. Brown, "Book Review. P. Sutton et al., Master of 17th-Century Dutch Landscape Painting, Amsterdam/Boston/Philadelphia", in *Simiolus*, 1988, number 1/2, pp.76-81. また、ネーデルラント風景画成立のひとつの契機を旅という主題に求めることができるのであれば、クロード・ロランの風景画に潜む旅の隠喩に言及した次の論考も少なからぬ意味をもつてであろう。H. Diane Russell, "Introduction, IV Claude's Art: Interpretation", in *Claude Lorrain*, 1982, pp.81-96

[5] 後述するように、メモリンクはこの二分法が適用されないような作品をも制作している。すなわち、《キリスト受難》(トリノ市立美術館)と《聖母の七つの喜び》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)である。けれども、この2点を例外とすれば、15世紀フランドル絵画では原則としてこの二分法が尊重された。

[6] Karel van Mander. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. Edited by H. Miedema. Doornspijk, 1994. pp.134-137. なお、カレル・ファン・マンデルの「北方画家伝」(仮題)は筆者と尾崎彰宏氏(弘前大学)との共同作業で日本語訳が進行中であり、いずれ、訳註や論考、また、図版なども添えた単行本としての刊行が予定されている。尾崎氏による訳稿の一部はすでに活字となっている。尾崎彰宏「史料翻訳—カレル・ファン・マンデル『絵画の書』(1)」、同(2)、同(3)、『文化紀要』、弘前大学教養部、1995/1996年、第41、43、44号

[7] カレル・ファン・マンデルの画家伝における画家の選択、また、個々の伝記の長短に関して明確な議論はなされていない。一般的にいうと、時代的にも地理的にもファン・マンデルに近い画家であればあるほどその記述は長くなっているが(例えば、スプランゲルとホルツィウスの記述が他を圧して長い)、記述の長さが彼の価値判断にどのように関わっていたのかは不明である。15世紀および16世紀前半の画家の中ではヤン・ファン・エイクとルカス・ファン・レイデンに相当な長さが費やされている一方、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンについての記述はあまりにも簡略なものであり、しかもその情報は混乱している。また、言及されているが、メモリンクには独立した章が与えられていない。

[8] Luc Serck, *Herri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel* (1990年にルーヴラン大学に提出された未刊の博士論文)

[9] アントウェルペンのマイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館、ウィーン美術史美術館、ボブ・ジョーンズ大学附属美術館(グリーンヴィル)などに《エマオの巡礼者のいる風景》が所蔵されている。これらの作品の図版はフリートレンダーで見ることがができる。(M.J. Friedlander, *Early Netherlandish Painting*. vol. XIII. Antonis Mor and his Contemporaries. Plate 37/38/39

[10] ウィーンの《エマオの巡礼者のいる風景》の背景に城が描かれているのかは確認していない。一方、グリーンヴィルの作品には画面右下にエマオの巡礼者たちが描かれているほか、中央に大きく磔刑場が描かれている。

[11] プリンストン作品については次を参照せよ。R.A. Koch, "A Rediscovered Painting *The Road to Calvary* by Herri met de Bles", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 1955, pp.31-51.

[12] R. Genaille, “La Monté au Calvaire de Bruegel l’Ancien”, in *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1979, pp.143-198; H.G. Franz, “Landschaftsbilder als kollektive Werkstattchöpfungen in der flämischen Malerei des 16, und frühen 17. Jahrhunderts”, *Kunsthistorisches Jahrbuch*, Graz, 1982, pp. 165-81; W.S. Gibson, *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton, 1989, pp. 26-33

[13] F. Grossmann, *Bruegel. Paintings*, London, 1955; C.G. Stridbeck, *Bruegelstudien*, Stockholm, 1956; R.H. Marijnissen, *Bruegel*, Stuttgart, 1969; W.S. Gibson, op.cit. 「世界風景」を主題とするギブソンの著作に導かれつつ、筆者によって企画された展覧会「ブルーゲルとネーデルラント風景画」(註2参照)のカタログは16世紀フランドル風景画を扱った数少ない文献に数えられる。同展の短い紹介文でしかないとはいえ、次の拙稿にはこうした問題が簡潔にまとめられている。幸福 輝「風景画家ブルーゲル」、『視る』、京都国立近代美術館、277号、1990年7月

[14] 中野孝次『ブルーゲルへの旅』、河出書房新社、1976年；土方定一『ブルーゲル』、美術出版社、1963年；森 洋子『ブルーゲル』、中央公論社、1988年；同『ブルーゲルの子供の遊戯』、未来社、1989年；同『ブルーゲルの謎の世界』、白風社、1992年

[15] カレル・ファン・マンデルはブルーゲルがアルプスで「すべての山や岩を呑込み」、帰郷した後、それらを「キャンバスやパネルにはきだした」と述べている。また、ミケランジェロのフランドル絵画批判が、主としてフランドルの画家によって描かれる「こまごましたもの、石壁、野原の緑、樹の影、川、橋など、彼らが風景とよぶもの」に向けられていたことは周知の事実であるし、パオロ・ピーノがネーデルラント地方の現実の景観がもつ「絵画的な特質」に言及するのは、風景画の分野で発揮された北方画家の才能を説明するためであったこともよく知られている。cf. E.H. Gombrich, “Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting”, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1953, pp.335-360; Gibson, op.cit., pp.37-47

[16] 世界風景の基本理念については、註12で指摘したギブソンのとりわけ第1章を参照せよ。また、ケーヒルの次の著作は世界風景の問題を考えるうえでも刺激的な内容をもつものである。J. Cahill, *The Compelling Image—Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, 1982

[17] 中野美代子は「蜀の棧道」(『奇景の図像学』、角川春樹事務所、1966年、pp.80-88)で『明皇幸蜀図』とブルーゲルの諸作品に見られる細部表現を比較している。本文でも指摘したように、本稿における筆者の関心は、西洋絵画と中国絵画の具体的な邂逅を探索、解明することにはない。むしろ、ひとつの文化において、風景画がどのような位相において受容されたのかを探ることにある。とはいえ、なんの具体的な交流もなく、中野やケーヒル(註16参照)が指摘するような表現がユーラシア大陸の両端で形象化されたとは考えにくいのも事実である。検討に値する課題であろう。

[18] W.C. Fong, *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p.93

[19] M. Baxandall, “Bartholomaeus Facius on painting. A 15th-century Manuscript of the De Viris”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1964, pp.90-107; 前川誠郎「婦人入浴図考」、『図書』、1976年2月号、pp.22-30

[20] この作品については次を参照せよ。W.S. Gibson, “Herri met de Bles, Landscape with St. John the Baptist Preaching”, in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1968, pp. 78-87

[21] 筆者はこの時期に属す洗礼図や説教図を体系的に調査する機会をまだえていない。けれども、く説教する洗礼者ヨハネという主題はオランダ・マニエリスムに属す画家たちに好まれ、多数の作品が制作されている。にもかかわらず、彼らの作品に共通して異時同図表現が見られないことは、彼らがかなり意識的に異時同図表現を選んだ結果であると考えられよう。また、く説教する洗礼者ヨハネという主題の流行を当時盛んだった野外説教と結び付けて説明しようとする議論があるが、野外説教という社会現象はこの主題の絵画化を促進した社会的要因のひとつではあっても、成立因子ではありえない。野外説教とく説教する洗礼者ヨハネという主題とを関連づける論者は、結果として、この主題の絵画が野外説教と同じ宗教的論理、すなわち、プロテスタントの側の論理で制作されたという主張に与していることになる。けれども、この主張はおそらく誤りである。ブルーゲルのブダペスト作品がイザベラ大公妃の所有であった可能性が高いという事実ひとつをとっても、この主題とプロテスタント運動とを結び付ける根拠は薄い。なお、ウブサラにはこのく洗礼とく説教の両者のモチーフを含む細長い作品(30×70cm)が所蔵されている。コッチによればその作者は半身像の画家である。パティニールからブルーゲルにいたるまで、く洗礼とく説教という複数主題が共存する作品は多数にのぼるとはいえ、そのほとんどにおける画面での主従関係は明白であった。すなわち、実際には、洗礼図の背景にく説教というモチーフが小さく付けられたり、説教図の背景にく洗礼の場面が小さく描き込まれたりしていたのである。けれども、このウブサラ作品ではふたつの主題が全く対等な立場で画面の左右に描かれており、例外的な作品となっている。ウブサラ作品がかつて中央から切断され、2点の作品として扱われていたことは、この作品がもつ特異な構図と変則的な主題解釈を端的に示している。A. Bengtsson, “A Painting by Joachim Patinir”, in *Idea and Form*, Stockholm, 1959, pp.88-94; Koch, op.cit., p.87

[22] 異時同図表現の問題はさまざまな視点から論じられてきた。けれども、その多くは「時間表現」とか「ナラティヴ」の一形式として紹介程度に扱われてきたものに過ぎない。筆者に具体的な展望があるわけではないが、必要なことは、特定の画派、特定の時代の絵画構造に関わる問題として異時同図表現が論じられることであろう。

[23] レンセラー・W.リー「詩は絵のごとく——人文主義絵画論」(森田義之/篠塚二三男訳)、『絵画と文学』、中央大学出版部、1984年、pp.225-227

[24] 栗田秀夫「ブッサン作『マナの収集』について」、『美術史』、1995、pp.220-232

[25] K. Weitzman, *Studies in Roll and Codex*. Princeton, 1970, pp.12-46、また、次の論考をも参照せよ。P. Parshall, “Lucas van Leyden’s Narrative Style” in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 29, 1978, pp.186-190; 幸福 輝「ヤン・ファン・エイクと15世紀末期のフランドル絵画——初期フランドル絵画における『物語的表現』をめぐって」、『国立西洋美術館

[26] K. Birkmeyer, "The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century I/II", in *Art Bulletin*, 1963, pp.1-20/99-112; Falkenburug, *op.cit.*, pp.22-41

[27] メムリンクの作品における物語的文脈の強調は、15世紀末期から16世紀前半のフランドル絵画において表面化する大きな特性を先駆するものである。一般にメムリンクにたいしては「折衷的」か「保守的」という形容が与えられ、その作品は革新性とは無縁の存在と考えられているが、異なる視点からの再検討が必要であろう。この画家のナラティヴへの関心は同時代の写本画の動向とも密接に関わっており、今後の重要な研究課題といえよう。また、直接、この問題と関わるものではないが、メムリンクは肖像画裏面を静物画的モチーフで構成したり、風景背景と組み合わせられた肖像画という新機軸による作品をも制作している。こうした表現は、例えば、萌芽の形であってもすでにロヒール・ファン・デル・ウエイデンの《ブラック祭壇画》という先行例が存在しているため、メムリンクの革新性という視点から語られることはほとんどないようである。けれども、グリザイユといった特殊な表現形式ではなく、百合、アイリス、おだまきの飾られた花瓶という静物画としかいえないようなモチーフが、しかも油彩画として描かれたのは、メムリンクの《若い男の肖像》(ティッセン・コレクション)の裏面が最初であるし、また、風景と組み合わせられた肖像画がメムリンクの諸作品で反復されているのに対し、ロヒールの場合、《ブラック祭壇画》1点を例外とし、このような表現形式は認められない。たとえ、その起源がロヒールであったにせよ、これらの表現はむしろメムリンクの革新性として語ってもいいのではないだろうか。

[28] 15世紀末期の逸名画家とその美術史的意義については次の論考を参照せよ。P. Philippot, "La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas", in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1962, pp.3-38

[29] こうした問題については多くの重要な議論があるが、最近公刊された次の論考が問題のありかを見事に要約している。Didier Martens, "L'illusion du réel", in *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, pp.255-277

[30] *Den Grondt der Edel Vry Schilderconst*, Utrecht, 1973, vol.1, p.139/vol.2, pp.476-79; cf. B.P.J. Broos, "Rembrandt and Lastman's Coriolanus. The History Piece in the 17th Century Theory and Practice" in *Simiolus*, 1975-76, pp.203

[31] H. Miedema, *op.cit.*, vol.1, p.216/vol.2, p.557; cf. Chr. Brown, *Dutch Landscape: the Early Years*, The National Gallery, London, 1986, p.42

[32] 「歴史画で、まず第一に快感をあたえるものは、描かれる物の豊かさや多様性から生じる。ちょうど、食物や音楽においてはいつも新奇さと豊かさ、古い陳腐なものさえ、それだけ快いように、魂もあらゆる豊かさや、多様性を喜ぶものである」。レオン・パティスタ・アルベルティ「絵画論」(三輪福松訳)、中央公論美術出版、1971年、pp.47-48

[33] 「また絵画には詩と同様、種々のものがある。——あるものは君主の威信を物語るために最大の偉業を描写し、あるものは自宅における市民の風俗を、あるものは農民の生活を描写する——その最初のものは荘麗であり、公共建造物や特に目立つ建造物に取り付けられよう。一方、第二のものは市民住宅の壁に装飾として付けられ、最後のものは庭園に最適である。というのも、それがあらゆるものの中で最も人気があるから。われわれは美しい地方の絵や、港、漁獲、狩猟、遊泳、花や緑に被われた田野での遊びの絵を眺めると、気がはげばれとす。さらにオクターウィアヌスのしたも想起される。彼は自邸の装飾として見馴れない巨大な動物の骨を幾つも据えた」。レオン・パティスタ・アルベルティ「建築論」(相川浩訳)、中央公論美術出版、1982年、p.280. cf. D. Rosand, "Giorgione, Venise and the Pastoral Vision", in *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, The Phillips Collection, Washington, 1988, p.23

[34] *Van Eyck to Bruegel. 1400 to 1550: Dutch and Flemish Painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1994, no.79 (pp. 341-343)

[35] 馬淵明子「ゴッホと日本」、『ゴッホ展』(国立西洋美術館/東京新聞)、1985年、pp.169-177; 高階秀爾「空から降る枝——枝垂れモチーフ論」、『美術史論叢』、1989年、pp.105-116

[36] スヴェトラナ・アルパース「描写の芸術——17世紀のオランダ絵画」(幸福 輝訳)、ありな書房、1994年、p.238

[37] ジェームズ・マロウ、「序文」、アンヌ・ヴァン・ビューレン、トリノ市立美術館蔵本ファクシミリ版『トリノミラノ時禱書』(富永良子、荒木成子、幸福 輝訳)、岩波書店、1997年、p.19 また、これらのミニアチュールの構図がもつ意味については次の文献でも論じられている。H. Belting/Dagmar Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983, pp.35-48/113-142; R. Preimesberger, "Geburt der Stimme und Schweigen des Gesetzes", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1994, pp. 306-318; A.S.Labuda, "Jan van Eyck, Realist and Narrator: On the Structure and Artistic Sources of the New York Crucifixion", in *Artibus et Historiae*, 1993, pp.9-30 確かに、『トリノミラノ時禱書』におけるヤン・ファン・エイクの物語表現の大きな革新的特質は、単一の時間に生じた単一の出来事の描写にある。それは異時同図表現の対極に位置するものであり、本稿の議論に従えば、「アルベルティの物語表現」ということになるのかもしれない。けれども、物語表現についてのこのような特質が断片性といういわば「非アルベルティ的構成原理」によって支えられていることを忘れてはならないだろう。このことは、ある側面だけをとらえて「アルベルティ-非アルベルティ」という単純な二元論をふりかざすことに対する警鐘となるばかりか、主題解釈の問題と表現形式とを切り離れた議論の危険性をあらためて認識させることになるだろう。

[38] ファン・マンデルに関するその刺激的な著作において、メリオンはネーデルラントの風景画をイタリアにおける物語画(歴史画)に對置している。また、近代的な「タブロー」概念とその制度への批判という視点から、北方における風景描写や静物モチーフがもっていた意味と機能とを論じたスタイチタの著作は、16世紀ネーデルラント風景画の主題的含意に関する本稿の議論と交錯する部分も少なくない。両著作がもつ問題の広がりについては別稿を期したい。Walter S. Melion, *Shaping of the Netherlandish Canon*, Chicago, 1991; Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, 1993