



マムズベリー伯爵田蔵(ある男の肖像)、国立西洋美術館

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンと
マムズベリー伯爵旧蔵《ある男の肖像》

幸福 輝

I

《ある男の肖像》(カラー口絵)は1978年(昭和53年)度にロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品としてニューヨークのウィルデンスタイン画廊から購入された。長くイギリスのマムズベリー伯爵家に所蔵されていたものであり、1950年秋にクリスティーズのオークションで初めて一般に知られることになった作品である。同オークションでウィルデンスタインが落札した後、ニューヨークに送られ、以後、同画廊が所有していたものと思われる。

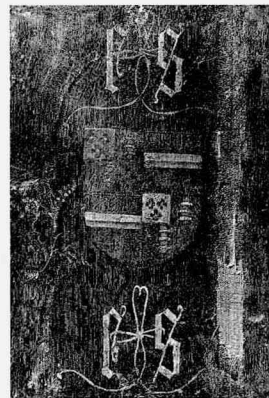


fig. 1
デイヴィスの著書における東京作品
および裏面の紋章図版

この作品(以下、混乱を避けるため、原則として東京作品と呼ぶ)のロヒール・ファン・デル・ウェイデンへの帰属を決定づけたのは初期フランドル絵画の権威フリートレンダーである。彼は東京作品を1950年11月にオランダで実見したと思われ、鑑定書が実在している^[1]。また、丁度ロヒールについてのモノグラフを上梓しようとしていたベエンケンは出版直前に東京作品の存在を知り、補遺においてこの作品を取り上げ、図版とともに収録した^[2]。けれども、東京作品をロヒールの初期作品として広く浸透させたのは、やはり初期フランドル絵画の権威であったデイヴィスであった。1972年に出版されたロヒールに関する彼の大部の研究書においては、この肖像画が裏面に描かれた紋章とともに大きな図版として掲載されたからである(fig. 1)。ロンドンのナショナル・ギャラリー館長として、また、初期フランドル絵画を中心とした多くの著作で知られるデイヴィスのロヒールについてのモノグラフに収録されたことにより、東京作品の重要性が広く浸透したことは疑い得ない^[3]。

ここでこの3人、すなわち、フリートレンダー、ベエンケン、デイヴィスを中心に東京作品に関する研究者たちの意見を簡単に確認しておきたい。フリートレンダーは「ロヒールの特徴を示す重要な作品」という鑑定書によく見られる紋切り型の所見以上の表現を残してはおらず、具体的な分析は皆無である。ベエンケンもロヒールの初期作品ではないかと少し踏み込んだ判断を示し、顔や手の平板な仕上げがヤン・ファン・エイクともフレマルの画家とも異なることを指摘している。とはいえ、写真でしか見ていないことがベエンケンにそれ以上詳しい議論を許さなかったのだろうか、ロヒールの初期作品であることをかなり確定的に述べているわりには他の作品との具体的な比較に基づく議論などはなされていない。結局、東京作品をロヒールの初期作品としてその様式展開の中に位置付けたのはデイヴィスということになるのだが、デイヴィスの見解にはいささか奇妙な響きを読みとれる。すでに述べたように、デイヴィスはこの作品の図版を大きく掲載しているのだが、その作品解説には図版の大きさとは裏腹なある躊躇が感じられるからである。その解説は次のように書かれている。

「この印象的な絵はロヒールの初期作品と認められるだろう。また、様式的にはトーマス・マートン卿の肖像画と関連づけることができよう。それらはかなり未熟な作品と見なしうるものであるが、ロヒールの進展した様式の方向を指し示している。そうであるならば、たとえ制作年代に関してどのような推測がなされようと、《盗賊》(フランクフルト)のような作品がロヒールの手によって生み出されたとは考えにくいのである」^[4]。

これがこの肖像画に関するデイヴィスの見解のすべてである。東京作品のほとんど初めてと言ってもいい紹介としてはあまりにそっけないものではないだろうか(ここで言及されている「マートン卿の肖像画」については後述する)。しかも、デイヴィスの関心は、むしろ、フレマルの画家の様式とロヒール初期様式との差別化にあったと思われる、東京作品そのものの分析にはそれほど関心がないように感じられる。デイヴィスの書評において、シャーバッカーはこの作品を「弱く窮屈な作品」と評し、ロヒールへの帰属を明確に否定した^[5]。また、ブラインもこの作品とロヒールによる肖像画との相違を強調し、「ロヒール初期様式に関する著者(デイヴィス)の性格づけを考えるならば、著者がこの作品をロヒールのものとして受け入れていることは驚くべきことである」と批判している^[6]。

ここでブラインが言及している「ロヒール初期様式に関するデイヴィスの性格づけ」とは、フランクフルトに所蔵されている《聖ヴェロニカ》や《聖母子》、あるいは、《盗賊》をフレマルの画家の成熟した作品とし、プラド美術館に所蔵される《十字架降下》をロヒールの初期作品と見るデイヴィスの様式的見解をさすものと思われる。デイヴィスのこの見解は基本的にはパノフスキーと共通するものであり、今日では「フレマル=ロヒール問題」に関する基本的テーマとされているものである。けれども、すでに多くの賛同者を得ていたとはいえ、デイヴィスがロヒールに関する著作を執筆していた当時は、まだ、定説とまでは化していなかったのであろう。フリートレンダーが自説を覆し、フレマルの画家に帰属されていた作品群をロヒールの初期作品と見なす意見に変更したこともあって、フレマル=ロヒール問題は依然として尾を引いていたものと思われる。デイヴィスはこうした状況に決着をつけるべく、フレマルの画家とロヒール別人説の立場から自説を展開したのである^[7]。

II

ブラインの指摘は東京作品の帰属問題の核心をついているように思われるので、ここで少し詳しく検討してみたい。ブラインはデイヴィスのどのような議論に驚いたのだろうか。

細部において多くの異説があるものの、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの様式展開をめぐる議論においては、《十字架降下》(プラド美術館)を初期作品とし、《ボース祭壇画》や《ブラデリン祭壇画》(ベルリン)を経て、《コルンバ祭壇画》(ミュンヘン)へと至るという展開が一般には認められている^[8]。すなわち、彫塑性の強いフレマル様式から次代のメモリンクの出現を予想させるような平面的装飾性が強調された様式へと移行していく展開である。

制作年代の明確な作品が殆どないこともあって、ロヒールの詳しい様式展開についてはデイヴィスも触れていない。しかし、デイヴィスは1430年代、すなわち、ロヒールの初期様式についてのかかなり詳しい議論をおこなっている。すでに述べたように、フレマルの画家の成熟期の作品(フランクフルト所蔵の諸作品)とは異なる個性をプラド美術館の《十字架降下》に認めることが可能であるという立場に立つデイヴィスにとって、ロヒール初期様式についての議論は避けて通ることのできない問題だったからである。

フランクフルトの《盗賊》とプラドの《十字架降下》を比較したデイヴィスは、両者は極めて似てはいるが、「相違はあまりにも大きく、とてもひとりの人間がこの両方の作品を生み出したとは思えない」と語り、両者の相違を指摘する。プラド作品はより洗練された美への感覚と主題に由来する特定の感情によって画面全体が統一的に支配されており、それはフランクフルト作品の強い装飾への志向とは全く相容れないのではないか。ベルリンの《ブラデリン祭壇画》にはより成熟した形で、プラド作品に観察されるこうした美の感覚が見られるというのがデイヴィスの基本的見解である。そして、ある意味では当然のことであるが、フレマルの画家とロヒールの初期作品とのこのような差異が肖像画についても認められるというのがデイヴィスの立場である^[9]。

今日、ロヒールのものとされる肖像画の大半はすべて1450年以降の後期作品であり、ロヒール初期の肖像画として広く認められているものとしては、ベルリンにある若い女性の肖像(fig. 2)が一点あるのみである。デイヴィスはこれとフレマルの画家のものとされるロンドンの肖像画(fig. 3)とを比較している。

デイヴィスはベルリン作品に「彩色素描」的特質を認めているが、これは通常の意味での力強いモデリングの欠如を意味するのではなく、より穏やかでしかし十分に制御されたモデリングがあることを主張するためである。また、ベルリン作品の厳格な構成、繊細な輪郭はロヒールにこそ相応しいものであるとする。一方、ロンドン作品のモデルの手に観察される皺の表現はベルリン作品の抽象化へと向かう手の表現とは異なることを指摘している。このように、デイヴィスは1430年代のロヒールの初期肖像画様式として、フレマルの画家との強い親近性を前提としつつも、後者とは明らかに異なる装飾感覚やモデリングの特質が見られることを強調している。



fig. 2



fig. 3

fig. 2
ロヒール・ファン・デル・ウエイデン
《若い女の肖像》、
ベルリン、国立絵画館

fig. 3
フレマルの画家《ある女の肖像》、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

ベルリン作品は1435年頃、すなわち、プラドの《十字架降下》とほぼ同じ頃のものと考えられており、フレマルの画家を思わせる力強い彫塑性を感じさせるところに最大の特質があるわけであるが、しかし、同時に「彩色素描」という言葉があてはまるような洗練されただこか平面的なモデリングがフレマルの画家の作品との相違を際立たせてもいる。いずれにせよ、ロヒールの後期肖像画としてよく知られているワシントンにある婦人像 (fig. 4) などにより明瞭な形で見られる平面的な抽象性を感じさせるモデリングの萌芽が、ベルリン作品に観察されるというのがデイヴィスの見解である。すなわち、デイヴィスはプラドの《十字架降下》とフランクフルトの《盗賊》との関係にほぼ等しい関係をベルリン作品とロンドン作品に想定していることが理解されよう。

以上、デイヴィスの意見を検討してきたわけであるが、ここで再度ブラインのデイヴィス批判に立ち戻りたい。東京作品にはロヒール初期様式に関するデイヴィスの認識とは矛盾するものがあるというのがブラインの意見に他ならない。このことを前提としながら、東京作品に検討を加えてみよう。

東京作品とベルリン作品およびロンドン作品との比較から議論を始めることにしたい。3点の作品を比較すると、東京作品がよりベルリン作品との共通性をもっていることは間違いないだろう。ロンドン作品の荒々しいまでの彫塑性は東京作品とはあまりに対照的なものである。このことは、とりわけロンドン作品の対となる男性の肖像 (fig. 5) と東京作品とを比較すれば明らかである。ロンドンの男性肖像に観察される頬や喉の部分の陰影、あるいは、頭部の被り物のいささか乱暴ともいえる陰影表現はベルリン作品に観察される微妙な陰影表現や輪郭線とは全く異なるものであり、結果として、ベルリン作品と東京作品との間にある親近性をもたらすものとなっている。

fig. 4
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《ある女の肖像》、
ワシントン、ナショナル・ギャラリー

fig. 5
フレマルの画家《ある男の肖像》、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

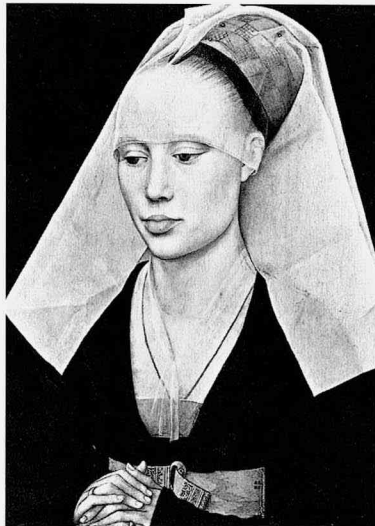


fig. 4

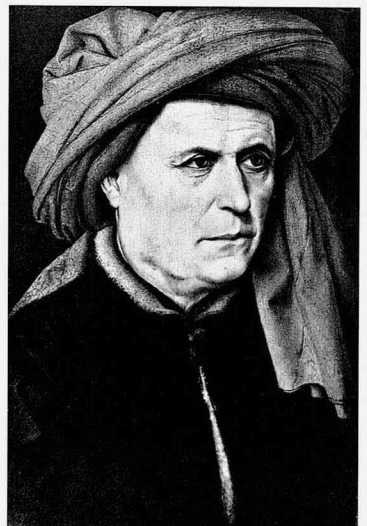


fig. 5

とはいえ、無論、このことはベルリン作品と東京作品を直接関係づけるものではない。ベルリン作品に見られる線描主義とも言えるような鋭い輪郭線優先の描写は、ぼかしを重視した東京作品とは明らかに異質なものである^[10]。東京作品には確かにロヒールの後期肖像画を連想させるものがあるように思われる。けれども、プラドの《十字架降下》をロヒールの初期に置く限り、東京作品をロヒールの初期作品と見なすことには無理があるろう。デイヴィスが展開したロヒール初期様式論は、フレマルの画家との強い関連性を示しつつも、

同時にそこに強い差異をも認めるというある意味では相矛盾するものであった。フレマルの画家の痕跡が全く認められない東京作品には、デイヴィスの主張にとって最も重要であったはずのこの矛盾が全く欠落しているのであり、そのような作品をロヒールの初期作品として認定していることがまさにブラインを驚かせたのに違いない^[11]。

III

作者の同定に関する議論は、最終的には科学調査の結果を踏まえない限り結論を出すには至らないであろう。とはいえ、ここで議論しておくべきことはまだ残されている。それは制作年代に関する問題である。作者の同定問題からはひとまず離れ、次に制作年代のことを考えてみたい。ベルリン作品もロンドン作品も1430年代のものという点では多くの研究者の意見は一致している。東京作品にもこの制作年代を適用することは可能だろうか。



fig. 6



fig. 7

fig. 6
ヤン・ファン・エイク《ティモテオス》、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

fig. 7
ヤン・ファン・エイク《指輪をもつ男》、
ブカレスト国立美術館

東京作品に15世紀の比較的早い制作年代を与えてきたひとつの根拠は、モデルが被るシャプロンと呼ばれる飾り布付きの頭部の被り物である。こうしたシャプロンは、例えば、ロンドン作品の対作品である男性の肖像画にも見られ、また、1432年という年記をもつヤン・ファン・エイクの《ティモテオス》(ロンドン)(fig. 6)、あるいは、近年の修復調査によってそれより早い時期の作品と推定されている《指輪をもつ男》(ブカレスト)(fig. 7)などに見いだすことができるものである。少なくとも、服飾史という観点からは東京作品に見られるかなり特徴ある被り物の表現と1430年代という年代を結び付けることは決して不可能ではないように思われる^[12]。

さらに、東京作品を1430年頃、あるいは、それ以前の年代と関連づけるものがある。それは絵画裏面に描かれている紋章である。この紋章からこの作品に描かれている人物を1415年頃ブリュージュに生まれたステファイン・ファン・ザイレン・ファン・ネイエンローデと同定する説もあった。この説が正しいものであるならば、そして、モデルを15から20歳程度の若者と見ることができれば、この作品はまさしく1430年頃の作品ということになる^[13]。残念ながら、現在もこの紋章については同定するにいたっていない。無論、板絵の年

代を決定するためには年輪年代学という方法も知られている。しかし、調査の結果、東京作品は1966年の修復において、裏面を削られ、カンヴァスに移し替えられていることが明らかとなった。すなわち、年輪年代学は東京作品にはもはや適用することができないのである^[14]。

結局、東京作品の正確な制作年代を特定することはできない。特徴ある被り物の表現から、この作品が1430年代と関連することは事実であるものの、1430年代の衣装をまとうた回顧的作品である可能性を否定することはできないからである。けれども、このことは逆に、ひとつの問いを発することを許すであろう。すなわち、東京作品を1430年代の作品と見なすことができるのか、それとも、1430年代を意識した後世の回顧的作品と見なすほうがより合理的かという問いである。現段階で結論づけることには困難なところもあるが、一方で強い彫塑性ではなく、滑らかな装飾性を強調したロヒール後期の肖像画の特質を備えながら、1430年代というロヒール初期との強い関わりをも見せるこの作品は、ロヒールの作品を熟知したこの画家の後継者がロヒール風を意識して制作した作品と考えるのが最も自然なのではないだろうか^[15]。

これまで東京作品をベルリンとロンドンに所蔵されるロヒールやフレマルの画家の作品と比較してきたわけであるが、最後に、東京作品をロヒール派とも言うべきロヒールの模倣者たちによる作品群の中に位置付けることの可能性を検討を加えることでこの小論を終えたいと思う。比較的よく知られた作品の中で、東京作品との類縁性を感じさせるものに、マートン卿旧蔵の作品(fig. 8)とベルリンの男性肖像(fig. 9)がある。前者はすでに本稿でも言及したものであり、後者は近年シャトレがジャック・ダレへの帰属を提案した作品である^[16]。

デイヴィスは東京作品をマートン卿旧蔵の作品とともにロヒールの初期作品であると指摘している。この作品についてはすでに、パノフスキーが東京作品と関連づけて言及しており、確かに柔軟なモデリングなどに東京作品との関連を見ることができる。もっとも、パノフスキーは「それ(東京作品)の真筆性はマートン卿の作品ほどには説得力をもたない」とデイヴィスとは異なる意見を述べているのであるが^[17]。一方、キャンベルはマートン卿の作品をフレマルの画家の後継者に帰属させ、1440年ないし50年代という制作年代を提案している^[18]。確かに、マートン卿の作品が東京作品と様式的に最も

fig. 8
《ある男の肖像》、ロンドン、
コートールド研究所

fig. 9
《ある男の肖像》、
ベルリン、国立絵画館

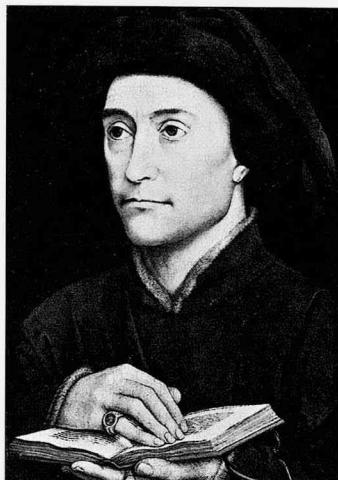


fig. 8

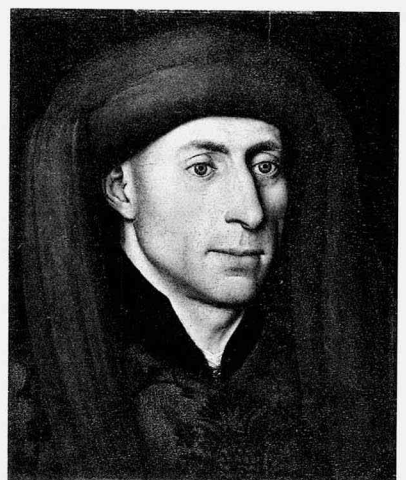


fig. 9

近いもののひとつであることは否定できない。しかし、頭部に比べて小さすぎる上半身、鋭さに欠けるいささか大きすぎる両手の表現などには、ロヒールの手になるベルリン作品 (fig. 2) の厳しい構成を見ることはできない。また、手にした書物から目を上げた瞬間を描きとめたようなモデルの自然な表情は、15世紀の肖像画の規範からはいささか逸脱しているような印象を与えるものかもしれない。この点でもマートン卿作品が東京作品と共通することは興味深い。東京作品に観察される僅かに微笑んでいるような表情も、一般的な15世紀の肖像の規範とは異質なものだからである^[19]。

ベルリンの男性肖像においては、例えば、フレマルの画家がもつ彫塑性は明らかに希薄となつてはいるが、とはいえ、ロヒールの肖像画に見られる強い素描性が特に顕著に見られるというわけでもない。ダレへの帰属の妥当性は今後の議論に待つしかないとはいえ、ベルリン作品はその性格において東京作品にかなり近いものと考えられるのではないだろうか。マートン卿旧蔵作品もベルリン作品もフレマルの画家の彫塑性とロヒールの線描性や平面的抽象性というふたりの画家の痕跡を残した作品である。東京作品にフレマルの画家の痕跡を認めることは困難であり、これらの作品と同じグループと見なすことにはいささかの躊躇を伴うかもしれない。とはいえ、東京作品を美術史的に位置付けようとする限り、この2点に近い場を想定することが最も適切であることは誰にも否定できないのではあるまいか。

この2点とはまた異なる位置付けが必要であるが、ここでもう一点興味深い作品を指摘しておきたい。それはベルリンに所蔵される《カーネーションをもつ男》(fig. 10) である。かつてヤン・ファン・エイクの手に帰されたこともあるこの著名な肖像画は、現在、ヤン・ファン・エイクの模倣者による15世紀末期ないし16世紀初頭の作品と考えられている^[20]。モデルは同定されていないが、1382年に創設された聖アントニウス騎士団の頸章を着け、まとう衣服も1430年代のものと合致する。観者を見つめる視線、額縁に落とす手の影などヤン・ファン・エイクの肖像画の特質をいわば過剰なまでに備えたこの作品が、一種のヤン・ファン・エイクにたいするオマージュとして制作されたことは想像に難くない。注目すべきはこのモデルもまた微笑んでいるかのよう口を僅かに開けていることである。すでに述べたように、同じような微笑みの表現が東京作品にも見られるからである。瞬間性ではなく、永続的な自己の似姿を求めたこの時代の肖像画に微笑みというようなモチーフが相応しくないものであることはあらためて指摘するまでもない。視線が観者に向けられ、モデルと画家、あるいは、観者との間に特殊な親密さが漂うような作品であっても、初期フランドル絵画の肖像画においてはモデルが謎めいた微笑みを浮かべることは決してなかったことを思い起こそう。東京作品が1500年前後に制作された回顧的作品かどうか断定することはできないものの、《カーネーションをもつ男》はひとつの示唆を与えるものといえよう。



fig. 10
《カーネーションをもつ男》、
ベルリン、国立絵画館

IV

現在のところ、その帰属についても制作年代についても、東京作品について決定的な根拠を提示することはできない。しかし、これまでの論述から、この

作品が15世紀後半以降において、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの後継者によって制作された可能性が非常に高いことは理解されたのではあるまいか。パノフスキーはその『初期ネーデルラント絵画』において、1500年前後のアルカイズム現象に言及している^[21]。15世紀後半以降、ロヒール一色の観を呈した初期フランドル絵画は、1500年前後にロヒール以前、すなわち、ヤン・ファン・エイクやフレマルの画家にたいする関心を高め、模写を含むたくさんのファン・エイク的、あるいは、フレマル的作品が生まれたのである。パノフスキーの解釈が正しいとするならば、1500年前後のアルカイズムは「脱ロヒール現象」と規定されるものであるから、東京作品のようなロヒール様式を模した作品がこの時期に生まれた可能性は少ないのかもしれない。

けれども、パノフスキーの指摘するアルカイズムとは別に、15世紀後半以降、初期フランドル絵画がファン・エイクやロヒール・ファン・デル・ウェイデンの模作的作品を多数生み出したという事実をもっと知られるべき事実であるように思われる。ファン・エイクやロヒールを模することが多くの画家の目的となり、また、まさにそのことが顧客たちを満足させたのであろう。よく知られているように、1499年の画家やホッサールトはヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》(ベルリン)の模写を残している。それらは対幅形式の個人用祭壇画の左翼であり、右翼にはそれぞれの祭壇画の注文者が聖母に祈りを捧げているところが描かれている。彼らはなぜヤン・ファン・エイクの聖母の模写をさせたのだろうか。これらの祭壇画が制作されたすでに半世紀も前にヤン・ファン・エイクはこの世を去っていたことを考慮するならば、ただの聖母ではなく、ヤン・ファン・エイクが制作した聖母へ祈りを捧げることこそが、これらの祭壇画が制作された最も重要な動機であったのではないかとさえ思われるのである。

これまでも、初期フランドル絵画における模写、あるいは、模作的作品については文献の中でも繰り返し言及されてきた。けれども、資料不足もあって、初期フランドル絵画の模写に関する総括的議論はほとんどなされてこなかったのが実状である。工房問題についても具体的な研究はほとんどない。しかしながら、科学調査によって新たな知見がもたらされる一方、例えば、ファン・エイクの後継者に関する意欲的研究なども公刊されつつあり、研究者たちの意識にも変化が見られるようになった現在、エイク派、あるいは、ロヒール派についての精緻な議論が今後さかんになるものと思われる。こうした議論の中で、東京作品にも新たな光が投げかけられるのではないだろうか^[22]。

[1] キャンベルによれば(1994年8月6日付筆者宛書簡)、オークション直後に、この作品はイギリスからオランダに短期間輸送されている。オランダに運ばれたのは、当時オランダにいたフリートレンダーにこの絵を鑑定してもらうためではなかったかとキャンベルは推測している。その後、再び、輸出許可申請書が出されており、1950年12月にはイギリスからニューヨークへと輸送されたのであろう。

[2] Hermann Beenken, *Rogier van der Weyden*, München, 1951, p.106, pl.114.

[3] Martin Davies, *Rogier van der Weyden*, London, 1972, pl.101/102. 付言すれば、デイヴィスはクリスティーズのオークションにこの作品が登場した1950年当時、ナショナル・ギャラリーの研究者であった。そればかりか、いわゆる初期フランドル絵画のホルブス・シリーズのまさに出版準備に入っていた時期であったと思われる(デイヴィスを著者とする同シリーズの『ロンドン第一巻』は1953年に出版されている)。従って、当然、彼は1950年のオークションの時点ですでにこの作品を知っていたはずであるが、キャンベルの調査によれば、同オークションにデイヴィスやナショナル・ギャラリーが関与した形跡はないとのことである(註1で引用したキャンベル書簡による)。

[4] Davies, *op.cit.*, p.231.

[5] P. H. Schabacker, "Riview of M. Davies' Rogier van der Weyden", in *Art Quarterly*, 1972, p.424.

[6] J. Bruyn, "A New Monograph on Roger", in *Burlington Magazine*, 1974, p.541.

[7] フレマルの画家とロヒール・ファン・デル・ウェイデンの関係に関するパノフスキーやデイヴィスの見解は、今日多くの研究者の支持するところとなっている。しかし、現在もなお、ロヒールの基準作ともいえるプラド美術館の《十字架降下》をフレマルの画家に帰属させようとするテュルルマンのような研究者がいることは、この問題の難しさを端的に示すものと言えよう。cf. Felix Turlmann, "Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das malerische und das zeichenerische Hauptwerk Robert Campins", in *Pantheon*, 1993, pp.18-45.

[8] 《十字架降下》は一般に1435年頃、《ブラデリン祭壇画》は1450年以降と見なされており、本稿でもこの年代設定に従うが、キャンベルは前者を1442年頃とし、後者をそれ以前のむしろ初期作品と見なしている。cf. L. Campbell, "Rogier van der Weyden", in *The Dictionary of Art* (Macmillan), 1966. 現段階で結論づけることは不可能であるが、キャンベルは科学調査で得られた下絵素描なども考慮しており、ロヒールの年代設定に関する今後の議論の出発点となるものであろう。

[9] Davies, *op.cit.*, pp.29-34.

[10] ただし、現在の東京作品の印象は補彩によって相当歪められている可能性を否定できない。とりわけ、「ばかし」という形容が相応しいような表現は本来のものではないのかもしれない。より堅固な表現があった可能性については河口論文を参照せよ。

[11] ロヒールの初期作品にフレマルの画家からの一方的影響ではなく、例えば、ヤン・ファン・エイクからの影響を見ようとする研究者が存在することは事実である。註7で引用したテュルルマンも1430年代のロヒールの初期にヤン・ファン・エイクとの強い関連を認めており、それがプラド作品をロヒールではなく、フレマルの画家へ帰属させるひとつの根拠ともなっている。しかし、たとえ、ロヒールがその初期にヤンの影響下にあったことが事実であるとしても、そのことが東京作品をロヒールの初期に置くことを正当化するとは思われない。東京作品にヤン・ファン・エイクの肖像画の影響を見ることはできないからである。

[12] J. R. J. van Asperen de Boer, Bernard Ridderbos and Manja Zeldenrust, "Portrait of a Man with a Ring by Jan van Eyck", *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1991, pp.8-35. なお、同文献によれば、ブカレスト作品に見られるようなギザギザ状の飾り布は(ティモテオス)の衣装より一層早い時代、すなわち、1430年以前の時期に流行ったものである。東京作品の飾り布もむしろ20年代を示唆しているようにも思われるが、しかし、現時点で東京作品とブカレスト作品の被り物と同じ時期のものを見出すことができるのかどうか断定することはできない。なお筆者の知る限り、東京作品に最も近い被り物はベルリンの一枚の肖像画に見られる(fig. 11)。グロスハンスはこの作品の制作年代を15世紀末期としている(1998年1月2日付筆者宛書簡)。

[13] 越前掲論文(本研究紀要「はじめに」註3)参照。シャトレによれば、これはファン・ザイレン家の紋章ではない(口頭による)。パリのカルナヴァレ美術館には東京作品と同じ人物をモデルとした肖像画が所蔵されている。保存状態も悪く、細部までの比較は困難であるが、顔の表情や手の位置まで同じであり、明らかに、東京作品の模写か、同じ手本を原本とした作品と考えられる。裏面の紋章は東京作品を簡略化したもので、同じ「ES」というイニシャルが見られる(fig. 12)。カルナヴァレ美術館のブリュッソンによれば(1994年7月24日付筆者宛書簡)、カルナヴァレ作品には意図的に古色を演出するための褐色系顔料が使用されており、これが19世紀に制作されたものではないかというのがカルナヴァレ美術館の見解である。



fig. 11
《ある男の肖像》、ベルリン、国立絵画館

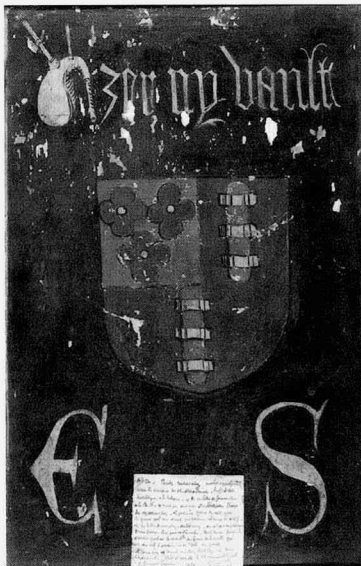


fig. 12
《ある男の肖像》および裏面の紋章、
パリ、カルナヴァレ美術館

[14] 東京作品の裏面に残されている紋章は、ジャン・マルシックというジュネーヴで活動した修復家の手になる模写である。この修復は1966年になされている。従って、デイヴィスのロヒールに関する著書が出版された1972年の時点において、すでにこの作品の裏面は消滅していたことになる。それにもかかわらず、東京作品のオリジナルの裏面の写真がデイヴィスの著作に掲載されていることは不可解としか言えない。この作品の修復の経緯については、河口論文を参照せよ。

[15] 肖像画を論じたものではないが、「非常にロヒール的なフレマルの画家の作品」と「非常にフレマル的なロヒールの作品」と言われてきた2点の磔刑図（ベルリンとアベック・コレクション）についてのパノフスキーの分析は東京作品を考える場合においても極めて示唆的である。E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, pp.298-302.

[16] A. Châtelet, *Robert Campin / Le Maître de Flémalle*, Anvers, 1996, pp.186, 320.

[17] Panofsky, *op.cit.*, p.478.

[18] Lorne Campbell, *Renaissance Portraits*, New Haven and London, 1990, p.98. もともと、同じ著者はその数年前にはこの肖像画をロヒールの周辺の画家の作品としており、フレマルの画家とロヒールというふたつの極の間にさまざまな可能性をもつ作品があったことが示唆されている。次を参照せよ（著者は多数にのぼるが、この肖像画の解説はキャンベルである）。*100 Masterpieces from the Courtauld Collection*, ed. by Dennis Farr, The Courtauld Institute, 1987, pp.24-25 (catalogue entry by L. Campbell).

[19] 東京作品に見られる微笑みのモチーフの特異性については、ペエンケンがすでに指摘している。

[20] L. Baldass, *Van Eyck*, London, 1952, p.78; E. Dhanens, *Van Eyck*, Anvers, 1980, pp.370-372; Campbell, *op.cit.*, p.69.

[21] Panofsky, *op.cit.*, pp.350-356.

[22] ヤン・ファン・エイクやロヒール・ファン・デル・ウェイデンの模作、あるいは、強い影響下に制作された作品群の包括的研究はまだ充分にはおこなわれていない。この点については、本研究紀要に掲載されている元木論文も参照されたい。近年公刊されたヴァン・ビューレンの『トリノ=ミラノ時禱書』に関する研究（アンヌ・ヴァン・ビューレン他、『トリノ=ミラノ時禱書』[富永/荒木/幸福訳]、岩波書店、1997年）は、この名高い時禱書の本格的研究であるばかりか、困難をきわめる「エイク的作品群」に関する最初の詳細な研究でもある。異論も予想されるとはいえ、断片的にしか言及されてこなかった「エイク的作品群」を比較分類した業績は評価したい。いずれにせよ、従来はファン・エイクやロヒールに関して工房というものがほとんど問題にされてこなかったことは事実であり、今後はより精緻な議論が必要とされるであろう。