

写実、ナラティブ、祈り——初期フランドル絵画における写実の問題

幸福 輝

I

ルネサンス以降の西洋絵画においては、現実世界をより自然に再現することが画家たちの大きな課題となった。そして、こうしたことを実現するための手段として、当初よりふたつの方向性が示唆されていた。空間表現といういわばマクロの世界に関わるものとして遠近法があったのに対し、油彩画の使用は個々の事物の描写といういわばミクロ的世界に対応していた。無論、このふたつは全く別個に発展したわけではなく、多くの場合、両者は相互に関連していたであろう。けれども、一般的に言って、遠近法がイタリア的事象であったこと、そして、いわばその裏返しとして、細部描写というミクロ的世界がネーデルラント地方、すなわち、現在のオランダ、ベルギーを含む地域で展開された絵画と不可分のものとして結びついていたことは広く認識されている。

「オランダ絵画はオランダの外観を飾りたてることなく、忠実に、正確に、完璧に、そしてそっくりに描き出したオランダの肖像そのものであったし、それ以外のなにものでもなかった」という17世紀オランダ絵画についてのウジェーヌ・フロマンタンの言葉は、レンブラントやフェルメールの時代のオランダ絵画をいわゆる「写実主義」という通念で覆ってしまった。その当否はともかく、この言葉は確かにオランダ絵画の特質のひとつを説明している。また、ホイジンガをして『中世の秋』の執筆に向かわせた直接の動機がヤン・ファン・エイクなど初期フランドル絵画に観察される「完璧なまでの細部描写」にあったことは周知の事実といえよう。このように、オランダ絵画やフランドル絵画の特質として「写実」とか「細部描写」という言葉が繰り返して語られてきたのであるが、ともすれば、こうした言葉は専ら様式論の枠内で、しかも、特定の絵画ジャンル、例えば、風景画や静物画について語る場合の常套的用語として使われてきたように思われる。無論、この言葉が作品の主題的側面ではなく、描写的側面に関わる用語である限り、この言葉が様式論の枠内で機能することはある意味では当然のことかもしれない。けれども、主題的側面から全く離れた描写があるのかどうかということは、実は判断することが大変困難な問題でもあるだろう。ここでは問題提起として、ヤン・ファン・エイクの絵画について述べられたひとつの批評を出発点とし、ネーデルラント絵画における写実の問題をイタリアの絵画批評という観点から、さらには、それをネーデルラント地方における宗教感情との関わりにお

いて考えてみたい。¹⁾

II

先ほど述べたように、ホイジンガは『中世の秋』において初期フランドル絵画に観察される「入念な仕上げ」とか「度をこすまでの細部描写」に言及している。われわれがヤン・ファン・エイクの作品を前にして受ける印象も、基本的にはホイジンガと同じであるといえるだろう。「写実的」という言葉で形容していいのかどうかはともかく、精緻きわまらない細部描写が初期フランドル絵画の最大の特質であることを疑うことはできない。例えば、ヤン・ファン・エイクの代表作のひとつに数えられる《宰相ロランの聖母》(ルーヴル美術館)を見ることにしよう。天使が捧げもつ聖母の冠は数多くの宝石や貴金属で飾られ、また、ひとつひとつの宝石や貴金属は光を受けて輝いている。床の大理石装飾や柱頭彫刻、あるいは、ステンドグラスなど実に細かい表現が聖母の部屋を飾る。半透明のガラスを通して差し込む柔らかい光も印象的である。また、アーケードの向こうに望まれる遠くの間々の霞に煙ったかのような描写は見る者を驚嘆させるに違いない。《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)の奥の壁に描かれる鏡がこの作品を錯視的表現(イルリュージニズム)の極地という神話的ヴェールで覆ってしまったことはここであらためて指摘するまでもないだろう。そして、われわれのこうした賞賛が決して20世紀に生きる人間の特殊な見方なのではないことを、ひとつの文献が明らかにしてくれる。

ナポレオン王アルフォンソ一世に仕えていた史官バルトロメオ・ファチオ(c.1400-1457)はその著書『名士伝』(フィレンツェ、1454-55年頃刊)においてヤンの幾点かの作品について述べている。その一節を引用してみよう。²⁾

「アルフォンソ王の府庫の一名画は彼(ヤン)の手になるものであり、そこには美しさと羞じらいとを示す処女マリアその人と、彼女よりの神の御子の誕生を告げる、実物を凌ぐばかりに見事な頭髪をもった天使ガブリエル、洗礼者の生涯の驚くべき神聖さと厳しさとを見せるヨハネ、また生きた姿そのままのヒエロニムスとその書齋が描かれ、すこし離れて見るなら、内へと奥まって書物がぎっしり並べられているが、近寄るとそれらの背文字が

はっきり見えるよう、驚くべき技巧が凝らされている。同じ絵の外側にバプティスタ・ロメーヌスが描かれ、この絵は以前彼の許にあったが、彼にはただ声のみが欠けていると思われる。また彼の愛した優れた容姿の婦人も描かれ、彼女は爪先まで在りしがままに表現され、兩人の間には隙間を洩れる陽光が降りそそいでいるが、それは真の太陽と見紛うばかりである。

あるいは、次のような一節もある。

「また同じく彼(ヤン)の優れた絵が名士オクタヴィアヌス枢機官の許にあるが、それらの中の一枚には羞ずかしさにくつきりと頬を染め、薄い麻布で身体の恥部を隠して浴室を出る容姿の美しい婦人たちがいて、画家は向い側に描かれた鏡によって背中を見せながらその中の一人の顔と胸とを表現しているので、腹と背をとともに見ることができる。同じ絵の浴室には灯っているとか思えないランプがあり、一人の老婆が入浴しているのがみられ、水をなめる子犬もいる。また窓からは小さな姿の人馬、さらには山や川や森や村や城が精妙な技巧をつくって描かれており、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。しかし全作品中、この絵の中に描かれた鏡よりも驚くべきものはない。そこには真の鏡のうちに見るのと同様に、有りとあらゆるものが写されているのである」。

ファチオのこうした言葉は、一般には初期フランドル絵画の細部描写に対する賞賛と見なされている。そして、こうした言葉とヤン・ファン・エイクによる油彩画の技術的刷新という絵画技法史上の認識とが重なって、事物を固有の質感において表現すること、あるいは、一定の広がりをもつ空間の中に置かれる事物を自然主義的に描写することなどが15世紀のアルプス以北において飛躍的に発展したという絵画史上の命題をつくりあげた。先ほど指摘したヤンの《宰相ロランの聖母》や《アルノルフィーニ夫妻の肖像》を見るならば、この命題は全く正しいもののように思われる。これらの作品においては、個々の人物や事物が入念に描かれているばかりではなく、それらを包み込む大気が描写されている。いわば空気そのものが描かれているといっているのであろうが、こうした現実再現的な空間表現がヤンの作品の最も大きな魅力となっていることは、恐らく、誰にも否定できないことのように思われる。残念ながら、ファチオが言及するヤンの作品は現存しない。けれども、「実物を凌ぐばかりの見事な頭髪」とか「生きた姿そのままのヒエロニムス」とか「隙間を洩れる陽光」、あるいは、「実際に灯っているとか思えないランプ」、「真の鏡のうちに見るのと同様に、有りとあらゆるものが写された鏡」といったファチオの賞賛の言葉は形こそ変えているものの、現存するヤンの作品のうちにそのまま見出すことができるものである。したがって、ファチオの言葉はヤン・ファン・エイクの作品の実見に基づいた信頼に足る情報と判断することができる。

けれども、ここで考えてみなければならない問題があるだろう。そ

れは「入念な仕上げの細部描写」に対する賞賛は、果して、今日われわれが認識するような意味での写実的描写に対する賞賛だったのであるかという問いである。ホイジンガはファチオの賞賛を中世的絵画批評の例として指摘し、これをミケランジェロのよく知られたフランドル絵画批判と対比するのであるが、そのこと自体、われわれからファチオを遠ざけるある捻れを示唆しているとはいえないか。少し引用が続くが、ミケランジェロのよく知られた言葉を紹介することにしよう。³⁾

「フランドルの絵は一般にどんなイタリアの絵よりも敬虔な人々を満足させるものである。それは女、とりわけたいそう年老いた婦人や若い娘、また僧侶や尼僧、あるいは貴紳のうちでも真の調和についての感覚を欠いた人々に好まれる。フランドルでは、眼に心地よいもの、あるいは、聖人とか預言者など決して悪口などは言えないものが、驚くほどの外面的正確さをもって描かれる。彼らが描くのは、こまごましたもの、石壁、野原の緑、樹の影、川、橋など、彼らが風景と呼ぶものであり、そちこちに多くの人物もちらばっている。そうした絵がいかに心地よく映じようとも、実際そこには理性も芸術もなく、また、均衡も比例もない。そこには選択の心遣いも勇気ある決断も見られず、要するに、内容も芸術的な力も欠けている」。

一読して明らかなように、ファチオが賞賛した細部描写そのものが今度は批判にさらされている。ミケランジェロは必ずしもヤン・ファン・エイクを名指して批判しているわけではない。けれども、ファチオが賞賛したようなフランドル絵画の細部描写は、ここでは視野に入るすべての事物を選択することなしに描写した「理性も芸術もない」時代錯誤的なものであるとして断罪されている。これをホイジンガは15世紀と16世紀の相違と解釈した。これは正しい認識だろうか。ファチオとミケランジェロの相違は中世とルネサンスの相違なのだろうか。ファチオの他の部分の記述を読むならば、バクサンドールが正当に指摘するように、この問いに対する答は予想されるほど単純ではないことに気づくことになる。例えば、ファチオは個々の画家についての記述に先立つ「絵画について」という序論において次のような発言をしている。⁴⁾

「絵画は言葉を発しない詩にほかならない」。

周知のように、この命題は古代ギリシャの詩人シモニデスの言葉としてルネサンスには広く知られていたものである。無論、この言葉があるからといって、直ちにファチオの芸術批評をいわゆる「詩はまた絵のごとく」という人文主義的絵画論の一翼を担うものと断定することはできないかもしれない。しかし、少なくともホイジンガがミケランジェロとの対比において認識していたようなファチオ、すなわち、画面全体の構想や統一からは離れ、細部描写を一方向的に賞賛するファチオという認識は改められるべきではないのだろうか。

ファチオが必ずしも「入念な仕上げ」とか「精緻な描写」だけを賞賛していたのではないことは、ファチオのほかの部分の記述から推測することも可能である。ファチオの『名士伝』にはヤン・ファン・エイク以外にイタリアの画家としてはジェンティーレ・ダ・ファブリアーノとピサネッロ、そして、ネーデルラントの画家としてロヒール・ファン・デル・ウェイデンが含まれている。ロヒールに関する記述を読んでみよう。⁵⁾

「ジェノヴァには彼(ロヒール)の重要な作品がある。その絵ではひとりの婦人が入浴しており、そばには小犬がいる。背後から隙間越しにこっそり覗きみるふたりの若い男が描かれているが、彼らのにやにやした笑いが印象的である」。

あるいは、ロヒールの手になるほかの絵について次のような記述もある。

「中央パネルにはキリストの十字架降下が描かれている。聖母マリア、マグダラのマリア、ヨゼフといった人々の悲嘆や涙はあまりにも見事に描かれているので、この絵を見る者はそれが本物としか思えないだろう」。

例えば、「本物としか思えない」というようなファチオの記述を読むと、やはりヤンに関する箇所でも明らかとなっていた「入念な仕上げ」とか「細部描写」がここでも問題になっているように思われるかもしれない。けれども、注意深く読むならば、ロヒールに関するファチオの記述は微妙にヤンの場合とは異なっていることが理解される。最初の絵はヤンの場合と同じく婦人の入浴場面が描かれた作品ということでも注目されるが、おそらく、読者の注意をひくのは覗きをする若者が「にやにやした笑い」をうかべているという箇所であろう。入浴する婦人を覗くというモチーフは本来「スザンナの水浴」、あるいは、「バテシバの水浴」という聖書の主題に由来するものである。ファチオの記述からはロヒールの作品の主題がどのようなものだったのか必ずしも明確ではないが、いずれにせよ、「にやにやした笑い」という表現が作品の主題的側面、すなわち、広い意味におけるナラティヴに関わる評価であったと考えることは十分に可能である。このことはファチオが述べるふたつめの作品である《十字架降下》においては一層明白なものとなる。「悲嘆や涙が見事に描かれている」という表現でファチオが伝えたかったのがロヒールの作品がもつ劇的な宗教感情であったことは、例えば、現存する彼の同主題作品(ブラド美術館)を見れば十分に推測できることだからである。⁶⁾

「強い感情表現」とか「緊張感に溢れる劇的な場面構成」ということは確かに今日もおわれわれがロヒールの絵に対していただく基本的な印象である。ファチオはロヒールの他の作品について「感情や情念の多様性は行動の多様性に対応する」と述べているが、これはまるで「魂にはいくつかの動きがある。たとえば、悲しみ、喜び、恐怖、あこがれ、その他似たものがあるように、身体にもいくつかの動きがある」というアルベルティの言葉に対応するかのようである。⁷⁾ そ

こに描かれる人物の身振りや動きがその人の内面を伝え、そうした集積が場面全体を特定の主題に相応しいものにするというのはアルベルティが『絵画論』の中で主張する物語画(イストリア)の定義にほかならない。とすれば、ヤン・ファン・エイクについては主として写実的描写について賞賛の言葉を贈ったファチオは、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンについては専らナラティヴという異なる視点から語っていることになる。これはどのように理解すべきことなのだろうか。

事物の正確な描写、あるいは実物通りの描写に対する賞賛ということは、ある意味では古代的トポス、あるいは、人文主義的トポスとしてルネサンスの時代には広く知られていたものでもあった。ゼウクシスの描いた葡萄を本物と間違えて鳥がついばむという逸話を伝えるプリニウスや、花やそこにとまった蜂があまりにも本物そっくりに描かれているので、実際に絵の上に蜂がとまっているのかそれとも蜂もまた絵として描かれたものなのか人を欺くような絵を描いた画家の話伝えるフィロストラトスなどがこうした例として挙げられよう。画家の技倆に対するこうした賞賛は、例えば、ヴァザーリをひもとくならばいくらかも見出すことができる。『美術家伝』からいくつか引用してみよう。⁸⁾

「ジョットの手になる仕事としては、ナヴィチェッラとして知られている部分のモザイクがある。それはサン・ピエートロ寺の中庭に面した柱廊(ポルティコ)の三つの入口の上であり、まことにすばらしいモザイクで、趣味を解する人々がみな誉めたものである。単にデッサンがすぐれているばかりではなく、使徒たちが嵐の中でさまざまに苦闘しているさまが見事に示されている。そして使徒たちが苦闘している間、帆は風にはためき、しかもその帆が浮き彫りになって見え、まるで実物の帆でもあるかのような印象を与える」。

あるいは、次のような一節もある。ヴァザーリが著名なレオナルドの《最後の晩餐》について述べた部分である。

「ミラーノにおいて彼(レオナルド)はサンタ・マリーア・デッレ・グラーツィエ寺の聖ドミニコ派宗団のために《最後の晩餐》を描いたが、それは限りなく美しく、驚嘆すべき作品であった。使徒たちの顔にあまりの荘厳さと美しさを与えてしまったので、キリストの顔は未完成のままに残された。キリストの姿に要求されるあの世の神性を与えることがもはやできないように思われたからであった。かくしてこの作品は完成に近づいたところで、すでにミラーノ人のみならず外国人によってもこの上ない賞賛的となったのである。レオナルドは、この絵で構想した、誰が主を裏切るであろうか知りたがっている使徒たちを襲った不安と危惧の念の表現に見事に成功した。それゆえに使徒たちの顔には、愛、恐怖、怒り、さらにまたキリストの心を理解することのできぬ悲しみが宿っている。これに劣らず素晴らしいのは、対するユダの頑な態度、憎悪、裏切りの姿である。その上、作品

のどの部分においても信じられぬほどの丹念さで描かれ、テーブルクロスの布の質にいたるまで描きこんでおり、本物のリンネル布でさえこれ以上本物らしくは見えないうであった」。

ジョットの絵について述べられた「風にはためく帆」とカレオナルドの《最後の晩餐》について述べられた「本物のリンネル布以上に本物らしく見えるテーブルクロス」に対する賞賛は、ヤン・ファン・エイクの描写に対するファチオの賞賛と全く同質のものといえよう。けれども、ヴァザーリのこうした言説を自然主義的描写に対する賞賛であると無条件に見なすことにはいささかの無理があるのではないだろうか。時代が異なるにもかかわらず、そして、ジョットからミケランジェロにいたる発展史観が根本にあったのにもかかわらず、ジョットとレオナルドという二人の画家に対するヴァザーリの記述がほぼ同じ用語でなされていることに注目したアルパースは、ヴァザーリの記述が基本的には古代末期に発する美術作品についての修辞学的形式、いわゆる、エク frasiss に則ったものであることを指摘している。こうしたエク frasiss においては、個々の描写に対する賞賛、あるいは、現実模倣の能力に対する賞賛は常にその作品の主題に関わる物語的文脈とか画面全体の構想という視点からなされているのであり、あえていうならば、写実的描写は常にナラティブとの関係において存在しているのである。⁹⁾

このように考えるならば、ファチオの言葉もまたこうしたエク frasiss と決して無縁ではないことに気づくだろう。ファチオの言葉が15世紀のイタリアにおいて初期フランドル絵画が高く評価されていたことについての雄弁な証言であることに疑問の余地はない。けれども、同時に、それは初期フランドル絵画もまた人文主義的絵画論の制度の中に位置づけられていく可能性を示すものであり、さらにいうならば、この制度においては、写実的描写に対する評価がナラティブという枠組の中において初めて機能することをも示唆しているのである。¹⁰⁾

III

それでは、ヤン・ファン・エイクの作品が制作されたいわば現場であるネーデルラント地方においてこうした細部描写、あるいは、写実的描写はどのように受容されていたのだろうか。残念ながら、こうしたことを説明してくれる証言はほとんど残されていない。けれども、断片的であるとはいえ、こうした問題に示唆を与えてくれるいくつかの手掛かりを指摘することは可能である。

ヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》(ベルリン国立絵画館/fig.1)はゴシック様式の教会内部に立つ聖母の姿を描いたものであるが、この作品の最大の魅力がゴシック建築の複雑な内部構造に反射しながら教会内部を満たす光の描写であることに異論の余地はない。聖母の優美な姿はきわめて印象的であるが、それがまるで光とともに教会堂に突然出現したかのように見えることこそこの作品の最も印象深いところといえるだろう。写実的に見えるこの作品には、けれども、実は、とても不思議な表現が共存している。それは、聖母の姿

が建築に比較して異様なまでに巨大であること、そして、光が北側から差し込んでいることである。この作品は高さが僅か31cmというごく小さな絵画なのだが、そこに描かれるのはゴシックの大聖堂である。もし、北ヨーロッパでごく普通に見られるこの時期の聖堂を基準にするならば、ここに描かれる聖母は約20m近くにも達することになってしまう。また、キリスト教会の聖堂は東西方向を軸として建てられるのが通例であるから、この作品のように光が描かれているとすれば、この光は北側の窓から差し込んでいることになるわけである。¹¹⁾

このような非現実的な描写に対し、従来の図像学的研究が与えてきた解釈はおおよそ次のようなものである。神の母である聖母はカトリック教会を守り育てる象徴的存在でもあり、聖母は教会そのものの象徴ともなった。したがって、これは写実的に描かれた「教会の聖母」、すなわち、「教会の中にいる聖母」ではなく、象徴的意味をもつ「教会としての聖母」だということである。したがって、こうした解釈によれば、北からの超自然的な光は神の光であり、不自然であるどころか、むしろ、この作品には相応しいものということになる。こうした解釈が基本的には正しいものであることを認めよう。けれども、このような図像学的解釈は、この作品の最も重要なメッセージ、すなわち、ゴシック大聖堂内にそれを圧倒するような巨大な聖母が写実的描写をもって出現した理由を説明してはくれない。なぜこの作品で錯視的表現(イリュージョンイズム)を駆使した写実的描写が追求されたのかということについて、このような解釈は全く答を用意してはくれないのである。¹²⁾

ここでもう一度この作品を観察してみよう。聖母は右の方を向き、また、教会建築も右奥に向かってのびている。このことはこの作品が対幅の左パネルであることを示唆している。事実、この作品には2点のコピーが存在し、両者ともに左パネルには《教会の聖母》が、右パネルには寄進者の姿が描かれている。15世紀末期にブリュージュで活動した「1499年の画家」の作品(fig.2)においては室内で祈りを捧げる寄進者クリスティーン・ド・ホントが、ホッサルトの作品では

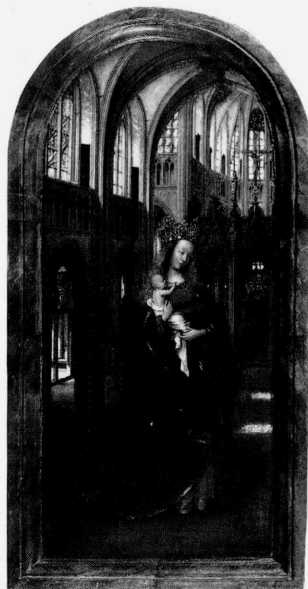


fig.1



fig.2



fig.3



fig.4

守護聖人とともに風景の中で跪き礼拝を捧げる寄進者アントニオ・シシリアーノが描かれている。¹³⁾ 聖母と現実の寄進者の肖像を対幅とした例はロヒール・ファン・デル・ウェイデンにも多くの例があり、決して異例のものとはいえないが、ハービソンなどが指摘するように、ネーデルラント地方で15、16世紀に制作された小さな祭壇画においては、多くの場合、そこに描かれた寄進者の宗教的瞑想の具体的な視覚化として聖母などの姿が描写されたことにもっと注意が向けられるべきではないだろうか。¹⁴⁾ これは、例えば、『スコットランドのジェイムズ四世の祈禱書』の中のマーガレット女王が聖母を祈る場面 (fig. 3) に明らかである。この場面では聖母は光の輪のようなものに囲まれ、それが祈りを捧げる人物の心に映る幻影であることが暗示されているが、『カトリーヌ・ファン・クレーフェの時禱書』や『マリー・ド・ブルゴーニュの時禱書』に含まれる聖母図 (fig.4) が示すように、瞑想によって見ることでできるこうした聖母像は必ずしも光の輪のようなもので他の表現と区別されるとは限らなかったのである。むしろ、初期フランドル絵画においてはメモリンクの著名な作例 (fig.5) が示すように、聖母と寄進者は区別されることなく表現されることのほうが多かったといえるのかもしれない。とするならば、ヤン・ファン・エイクのベルリンの作品に描かれる聖母の姿は、現在は失われてしまった右パネルに描かれていた人物の祈りの最中に現われた不可視のヴィジョンだったと考えることができよう。このように考えることによって、初めてこの作品における聖母の奇跡的出現の意味が十分に理解されるのではないだろうか。¹⁵⁾

ヤン・ファン・エイクの時代のネーデルラント地方における信仰形態の最も大きな特徴は個人的祈念 (private devotion) あるいは、個人的敬虔 (private piety) にあったといっても過言ではない。人々は教会における典礼という公的な宗教儀式よりは、個人的な祈りや瞑想を通じて神のヴィジョンが現われることを願ったのである。¹⁶⁾ 無論、だからといって、こうした信仰形態が絵画における写実的描写という特殊な表現形式を生み出したわけではないし、ヤン・ファン・エイクの作品に観察されるような写実的な細部描写と当時の宗教感



fig.5

情が密接に結びついていたことをいくら指摘しても、それはネーデルラント絵画における写実的描写のひとつの側面を説明するものに過ぎないのかもしれない。ヤン・ファン・エイクの時代の宗教感情だけが写実的描写と結びつく特殊なものだったことを証明することは不可能であるし、また、初期フランドル絵画の重要な注文主にはイタリア人が少なくなかったという事実ひとつをとっても、ヤン・ファン・エイクの絵画に対するファチオの賞賛は多くのイタリア人に共有されていたと考えるべきであり、決して、ネーデルラント絵画がイタリア人の理解を越えた特殊な宗教感情から生まれたと考えることはできないからである。

けれども、次のことは指摘されるべきではないだろうか。すなわち、中世末期における個人的祈念の興隆をまのあたりにしたジャン・ジェルソンにとって、画像は最終的には「可視の事物から不可視のものへと心を高める」機能をもつ優れた教化手段であり、初期ネーデルラント絵画が成立するのは、いわば、画像を排そうとしたベルナルドゥスの伝統にある意味では終止符が打たれる時期に重なっていったという事実である。¹⁷⁾ ジェルソンの画像論の意義については詳細な分析が必要となるだろう。しかし、こうした画像論と初期ネーデルラント絵画に観察される写実的表現とは決して無縁ではなかったに違いない。写実の問題にとってヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》が

興味深いのは、必ずしも単にそこに写実的な描写が観察されるからではない。むしろ、このベルリンの作品の真の意義は、可視のものとなって現実に降り立った聖母に「実物を凌ぐばかりの姿」を与えようとしたこの時代の宗教感情を垣間見せてくれることにあるといえるだろう。「実物を凌ぐばかりの聖母の姿」という表現はヤン・ファン・エイクに対するファチオの賞賛を想起させるかもしれない。けれども、イタリアでファチオの賞賛の的となっていた精緻な細部表現や写実的表現は、ネーデルラントにおいては全く異なる文脈において受容されていたことを忘れてはならない。ネーデルラントにおいて、ヤン・ファン・エイクの写実的表現は単に見事な絵画的技術のひとつにとどまるものではなかった。それは、むしろ、宗教的機能に関わっていたのである。少なくとも、《教会の聖母》はそのような解釈を許容するのではあるまいか。

IV

最後に、こうした問題を考える上で示唆を与えてくれそうなひとつの事例を紹介しよう。いささか時代はくだるが、パティニールやヘリ・メット・ド・プレスといった16世紀フランドルの風景画がイタリアにおいて非常に人気を博したことはよく知られている。イタリアにおける風景画の受容という問題に関してはゴンブリッチの古典的ともいえる論考があるわけであるが、その基本的立場は人文主義的絵画論という理論的枠組が風景画の発展を可能にしたというものであった。¹⁸⁾ けれども、ネーデルラントにおける風景画の意味や機能を十分に理解するためには、いささか唐突であるかもしれないが、むしろ、フェデリコ・ボローメオの風景画に対する認識に目を転じるのが有益であるように思われる。¹⁹⁾ 彼は1600年前後のイタリアにおける最も傑出した人物の一人であるが、同時に、フランドル絵画の庇護者としてヤン・ブリューゲルやパウル・ブルルなどに作品の制作を依頼している。したがって、ある意味では、ボローメオはおおよそ150年前にヤン・ファン・エイクの作品を高く評価したバルトロメオ・ファチオの末裔でもあったのである。ボローメオの絵画に対する考え方で最も重要な点は、視覚的レベルで絵画を受容することと宗教的レベルで絵画を受容することとの間に齟齬を発見するどころか、むしろ、風景画や静物画は宗教的瞑想のための装置であるとして、こうした新興の



fig.6

絵画ジャンルを積極的に擁護したことにある。《花をまく天使のいる冬景色》(ミラノ、アンブロジーアーナ美術館/fig.6)はヤン・ブリューゲルとハンス・ロッテンハマーの二人の共作になるもので、1595年頃にボローメオによって制作が依頼された作品である。ボローメオはこの作品が「神秘的効果」をもっていることを指摘しながら、次のように述べている。²⁰⁾

「美しい花々と凍るような雪は自然の両極であるかのようだ。つまり、冬景色によって地上の悲慘さが、春によって天上の喜びが表現されているかのように見えるのである。でも、実をいえば、私がこの作品の制作を依頼したとき、私はどのような象徴も神秘も考えてはいなかった」。

こうした発言は、まるで、ボローメオが風景画それ自体を目的として自然主義的に鑑賞していたことを想像させるのであるが、ボローメオにとって自然は神の善き部分の発露にほかならなかったということ忘れてはならないだろう。このような考えにおいては、風景描写は宗教的瞑想のための重要な手段であり、たとえ、そこに宗教的モチーフが描かれない場合であってさえ、それは宗教的雰囲気濃厚にたたえた神聖な場であった。それゆえ、自然が実物そっくりに描写されることはそれだけで重要な意味をもっていたのである。絵画のこのような受容の仕方はわれわれを再びヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》をめぐる議論へと立ち帰らせることになるだろう。無論、ヤン・ファン・エイクとヤン・ブリューゲルの作品を同一に扱うことはできないかもしれない。けれども、この二人の画家においては「写実的描写」がなんらかの意味をもっていたのであり、そして、少なくとも彼らの特定の作品において、それは作品の宗教的機能に関わっていたのである。²¹⁾

註

- 1) 本稿は1995年5月27日から29日にかけて同志社大学で開催された第48回美術史学会全国大会におけるシンポジウム(テーマ「写実の実とは何か」司会/辻 成史)の基調報告のために用意された拙稿に加筆したものである。草稿を読み、適切な御意見を寄せてくださった辻 成史、元木幸一の両氏に感謝いたします。
- 2) ファチオについては次の文献を参照せよ。なお、日本語訳は前川による。M. Baxandall, 'Bartholomaeus Facius on painting. A 15th-century manuscript of the "De Viris Illustribus"', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, pp.90-107; 前川誠郎「婦人入浴図考」、『図書』、1976年2月号、pp.22-30。
- 3) ヨハネス・ホイジンガ『中世の秋』(堀越孝一訳)、中央公論社、1971年、pp.487-489。日本語訳は一部筆者によって改変。
- 4) Baxandall, *op.cit.* p.92 また、人文主義絵画論の問題については次の文献を参照せよ。レンセラー・W.リー、「詩は絵のごとく」(森田/篠塚訳)、『絵画と文学』(中森義宗編)、1984年、中央大学出版部、pp.193-362; M. Baxandall, *Giotto and the Orator. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, 1971。
- 5) Baxandall, *op.cit.* (1964); 前川前掲論文。なお、日本語訳は筆者による。
- 6) この点については次の文献を参照せよ。Paula Nuttall, *Decorum, devotion and dramatic expression: Early Netherlandish painting in Renaissance Italy*, in *Decorum in Renaissance Narrative Art* (edited by Francis Ames-Lewis and Anka Bednarek), London, 1992, pp.70-77。

- 7) 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.51-52。なお、日本語訳は同書による。
- 8) ヴェザーリ『ルネサンス画人伝』(平川/小谷/田中訳、白水社、1982年、pp.27-28およびp.146。なお、日本語訳は同書による。
- 9) S. Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitude in Vasari's Lives", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 1961, pp.190-215. ナラティヴと連動させて写実的描写の意義や機能を考察しようとするアルパースの考え方は彼女の著書である『描写の芸術』の基調をなすものでもある(スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術』、幸福 輝訳、ありな書房、1993年)。また、エクフラシス全般については次の文献を参照せよ。*Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung* (herausgegeben von G. Boehm und H. Pfotenhauer), München, 1995.
- 10) 無論、これは写実というものの概念の一面に過ぎない。例えば、主として博物学的関心から生まれた風景や動植物の写生などをナラティヴの視点から評価することはできないからである。写実をめぐるこれまでの言説が様式論から脱却できなかった理由のひとつは、多元性を認識することなく、あらゆる写実的な視覚表現を一元化してそこにひとつの判断基準をもちこもうとしたためではないだろうか。
- 11) 《教会の聖母》については次の文献を参照せよ。Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, pp.144-48; E. Herzog, "Zur Kirchenmadonna van Eycks", *Berliner Museen*, 1956, pp.2-16; E. Dhanens, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, pp.282-291; C.J. Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, 1982, pp.144-156; C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London, 1991, pp.169-187. この作品の制作年代について、パノフスキーはじめ多くの研究者は1432年のゲント祭壇画以前という説をとっていたが、近年はダグネスをはじめとして1430年代後半に置こうとする研究者が多い。筆者もこのクロノロジーに賛成したいと思うが、このことはヤン・ファン・エイクの確証ある作品をゲント祭壇画以前から奪うことを意味し、彼の初期作品についての議論は一層の暗闇におおわれることになった。
- 12) 図像学的研究の意義を十分に認めながら、神学的体系からではなく、より民衆的な宗教感情からこの作品の意義や機能を問いただそうとするハービソンの立場は今後の初期ネーデルラント絵画の研究にとって示唆するところが大きいように思われる。Harbison, *op.cit.*
- 13) ヤン・ファン・エイクの作品の再構成という観点からは「1499年の画家」の作品がより重要である。この画家については次の文献を参照せよ。*Primitifs flamands anonymes*, Bruges, 1969, pp.57-64, 211-216; P.Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 1985, pp.125-130; *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, pp.521-523.
- 14) C. Harbison, "Vision and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 1985, pp.87-118.
- 15) 《教会の聖母》においては聖母の右奥に木彫の聖母像が見られる。明確な根拠はないとはいえ、この作品の真の主題が聖母の奇跡的出現であるとするならば、教会に置かれていた木彫の聖母像が生身の聖母として蘇ったまさにその場面がベルリンの作品では描写されているという解釈も成り立つように思われる。例えば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの代表作である《十字架降下》(ブラド美術館)を考察する場合、生命を与えられた彫像という視点は重要な意味をもつであろう。
- 16) こうした宗教感情を最も具体的な行動で示すものに巡礼があった。初期ネーデルラント絵画において巡礼という概念がどのような形で関わっていたのかという問題についての包括的研究はまだなされていないが、個人的祈念と巡礼とが表裏一体の関係にあったことを忘れてはならないだろう。個々の作品、あるいは、個々の画家と巡礼との関係についてはすでに多くの言及がなされている。「フレマルの画家」の手になる《メロッド祭壇画》(メトロポリタン美術館)や《キリスト埋葬》(ロンドン、コートールド研究所美術館)、あるいは、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《コロンバ祭壇画》(アルテ・ピナコテーク)には明らかに巡礼者と思われる人物が描かれている。他方、「フレマルの画家」と同一視されているロベール・カンパンが1432年南フランスに巡礼を行なったことが記録から知られているし、1450年にロヒール・ファン・デル・ウェイデンはローマに巡礼している。また、ヤン・ファン・エイクが1426年にフィリップ善良公のために遠隔地に巡礼をしたことも記録は伝えている。こうした巡礼の本質的動機が個人的救済、あるいは、贖宥にあったことはいうまでもないが、絵画史の枠組において興味深いのは、巡礼の発展に伴って、聖地をも含めた巡礼にまつわる時空間の聖化という現象が生まれ、結果として、異国の景観や事物をも含めたさまざまなものの記憶を集積することが信者たちの強い関心となったことである。つまり、巡礼者にとってはそれが聖母像であろうと、風景だろうと、巡礼と結びつくものはすべて視覚化され、また、そうされることによって祈りの対象となったのである。このような宗教感情が事物を実物そっくりに描写することに対する強い願望をはぐくんだと想像することは十分に可能である。このような考え方は、一見、根拠のないもののように思われるかもしれない。しかし、それが決して的はずれではないことは他の作例からも推測することができる。15世紀末期から16世紀初頭にかけて制作されたブランドルの多くの写本画において極端なまでの錯視的表現(イリュージョンズ)が発展したことは周知の事実である。『ナッサウのエンゲルベルトの時禱書』の中の「聖女バルバラ」を描いた写本頁には花や昆虫が紙面いつぱいに描かれている。それらは細部まで入念に描かれ、影まで与えられている。こうした表現に対しては、これまで様式的立場から言及されるばかりであったが、カウフマンはこれに異議を唱えている。カウフマンによれば、そうした表現が生まれた最も大きな理由は巡礼者による宗教的、あるいは、社会的習慣にあった。巡礼者は時禱書を携行して巡礼に行くのが通例であり、彼は巡礼の際に収集したさまざまな記念の品を時禱書に挟み込む習慣があった。巡礼具とも呼ぶべきさまざまな事物、すなわち、巡礼のバッジ、金属製の小さな祈念像、メダルなどが時禱書に挟み込まれることによって、その巡礼は個別化され特別な意味が与えられた。同じ時禱書の「聖母子」を描いた頁にお巡礼のバッジや小聖像などが多数描かれているが、このようなものが時禱書に描かれ、さらに、描かれる対象が巡礼具から巡礼の際に収集されたであろう植物や昆虫などまでに拡大されるのはごく自然なことだったというのがカウフマンの指摘である。ここで巡礼の問題をこれ以上詳述することはできないが、我々が想像する以上にこの時代と巡礼という習慣との結びつきは強かったものと思われる。Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature*, Princeton, 1933, pp.11-48(なお、蛇足ながら一言。カウフマンのこの優れた研究の翻訳が最近工作舎から刊行されたのは歓迎すべきことであるが、日本語の書名『綺想の帝国』が端的に示す通り、原著とはかなり趣の異なるものとなってしまったことは否定できない。日本の一般の読者にとって多くに特殊であるという理由から、原著ではかたやの部分を占めている多くの資料が翻訳では削除されている。原著者の意向とは関係なく、翻訳の編集に携わる者が資料部分を削除したりすることがどの程度まで許されるのかどうかについて筆者は明確な基準をもってはいない。けれども、原著に変更を加えても翻訳を刊行しようとするのであれば、原著の意義を詳述する解題が付けられるというのが当然ではないだろうか。訳者はあとがきで原著の意義や原著が提起した問題の広がりなどについて全くふれてはいない。訳文が比較的こなれている——いさかこなれ過ぎてかえって意味が曖昧になってしまった部分も少なくないような気がするが——だけに一層残念でならない)。巡礼という概念から初期ネーデルラント絵画を論じたものとして次の文献がある。Matthew Botvinick, "The Painting as Pilgrimage: Traces of a Subtext in the Work of Campin and his Contemporaries", *Art History*, 1992, pp.1-17; R.L.Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- 17) S. Ringbom, "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux-Arts*, 1969, pp.159-170.
- 18) E. Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", in idem, *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp.107-121.
- 19) D. Freedberg, "The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands, Decoration and Devotion.", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1981, pp.115-50; P.M. Jones, "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca.1600", *The Art Bulletin*, June 1988, pp.261-272.
- 20) 《花をまく天使のいる風景》については次の文献を参照せよ。K.Ertz, *Jan Brueghel d. Ä. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatolog*, Köln, 1979, pp.503-504; *Fiamminghi a Roma*, Bruxelles, 1995, pp.118-122.
- 21) ヤン・ファン・エイクやヤン・ブリューゲルによる作品がすべて宗教的機能をもっていたわけではない。けれども、宗教的機能が希薄な作品においても彼らの作品は同じような「写実性」を宿しているのだから、彼らの作品がもつ「写実性」を宗教的機能から説明することはできないという議論に筆者は与しない。肖像画や世俗主題の絵画がその機能や表現形式において宗教画と異なるものであることはいうまでもない。しかし、同時に宗教画-世俗画の境界画定の作業は単に形式的な観点から行なわれてはならないことを明記すべきであろう。宗教的モチーフの有無だけが宗教画と世俗画とを分かつ基準になってしまうのであれば、例えば、聖人や聖書の物語に由来する人物の登場しない風景画に宗教的機能はないことになってしまうが、フェデリコ・ボロメオの言葉が示すように、それは決して正しい解釈ではない。本文でも指摘したように、筆者は必ずしもある宗教画がもっていた特定の機能が「写実性」という表現を呼び寄せ、次いで、そういった表現的特質が非宗教主題の絵画にも浸透していったという道程を考えているわけではない。けれども、ヤン・ファン・エイクやヤン・ブリューゲルの絵画を生み出した社会において、絵画の宗教的機能は決して特殊なものではなく、むしろ、絵画が担うべき基本的要件でさえあったように見える。とするならば、絵画の宗教的機能についての議論は、絵画のごく特殊な領域についての議論にとどまるものではなく、それは絵画そのものに関するさまざまな問題を照射するものといえるだろう。ヤン・ファン・エイクを賞賛するファチオの証言は、ある意味では「芸術論」という文脈において執筆されたものといえる。そこ「宗教論」は登場しない。けれども、ヤン・ファン・エイクの作品が制作された当のネーデルラントにおいては、「芸術論」の枠組で絵画を語るべき状況がきわめて困難な状況がある。そこには「宗教論」はあっても、「芸術論」はないように思われるからである。ネーデルラントにおいても語るべき「芸術論」があったのか、あるいは、「芸術論」

と「宗教論」という二分法自体が無効であり、初期フランドル絵画における写実の問題を考察するにあたって他の発想をもつ必要があるのかについては今後の課題としたい。

Realism, Narrative and Devotion

— Notes on Realistic Representation in Early Flemish Painting

Akira Kofuku

The terms “realistic representation” and “realism” are often used to describe early Flemish painting and 17th century Dutch painting. If we were to consider the stylistic characteristics of these paintings, we might naturally consider that, in a certain sense, these terms are appropriate for the description of paintings in the age of Jan van Eyck and Dutch painting of the 17th century. However, the concept of “realism” distinct from subject matter is only a nineteenth century phenomenon, and this term cannot be applied unconditionally to the works of Jan van Eyck and Dutch painting. In the case of paintings from the Renaissance and Baroque periods, with their emphasis on history painting, the term “realistic representation” first had a particular role in a narrative context, and there are a considerable number of cases where a cautious response is necessary, even if on first glance we interpret a comment as praise of “realistic representation”. Bartolomeo Facio’s praise of the “realistic representation” observed in Jan van Eyck’s paintings is extremely famous proof of this sentiment from around the middle of the 15th century. However, Facio is not necessarily unrelated to humanist painting theory, and we cannot interpret these words as simple praise of realism. Conversely, “realistic representation” was strongly connected to religious sentiment in the Low Countries. Even if van Eyck’s “realistic representation” was an object of praise, it was accepted in his homeland in a clearly different context from that of Facio’s praise from his humanist painting theory standpoint. This article, in addition to an examination of the evidence of Facio’s praise for van Eyck’s “realistic representation,” considers the relationship between the question of realism in early Netherlandish paintings and the religious sentiments of the late Medieval period. This paper is a revised version of my paper presented in May 1995 in the Symposium at the meeting of the 48th Japan Art History Society held at Doshisha University.