

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——

幸福 輝

1 ヤン・ファン・エイクの初期作品と「物語的表現」

ヤン・ファン・エイクは10点にのぼる署名作を残し、また、画家としての活動を伝える多くの古記録が現存しており、その生涯についても画業についてもある程度までは跡づけることのできる当時としては稀有な画家の例に属している⁽¹⁾。《ゲント祭壇画》、《トリノ＝ミラノ時禱書》という二つの問題作は決して解決をみたわけではないし、今後ともこれらの作品をめぐる議論がヤンの芸術に新たな視点を提供し、その美術史的意義を解明するための鍵となることは言を俟たないとはいえ、これらの作品についての研究者の認識は、基本的には一致する方向にあると考えてもよいように思われる。《ゲント祭壇画》について言うならば、現在、銘文に述べられているフーベルト・ファン・エイクの存在を否定する研究者は殆んどいないし、《トリノ＝ミラノ時禱書》に関しても、いわゆるGグループに属する写本画を、ヤンの初期作品と見做す考え方がより強い説得性を獲得するに至ったことは認められるべきであろう⁽²⁾。

しかながら、《トリノ＝ミラノ時禱書》についてのこうした主張は、実は見落すことの出来ない重要な問題を不問に付すことによって成立しているように思われる。この説に与し、その『初期ネーデルラント絵画』において、これらの写本画とヤンの真作との間にある様式的差異をデューラーの場合における黙示録版画と《メランコリア》との相違に比定し、従って、写本画をヤンの初期作品と見做すことは決して例外的な事例ではないとの論を展開したパノフスキー⁽³⁾に対し、同書の書評において、ペヒトはあまりに明快なパノフスキーの論に次のような観点から警鐘を鳴らしている。「ヤン・ファン・エイクの手になることが確実な作品はすべて画家の円熟期のものであるが、この時期のヤンは如何なる意味においても物語作家ではなかった。ストーリー・テラー(中略)従って、トリノの写本画をヤンの初期作品と見做すことは、ヤンがその初期においては物語を描く画家、劇的場面を描写する画家であり得たということを前提としなければならないだろう。」⁽⁴⁾

ベヒトのこのような意見が必ずしも大きな反響を呼ばなかったことは、すでに述べたように、これらの写本画をヤンの初期作品と見做す説が有力視されつつあることから明らかであるが、ベヒトによる問題提起はヤンの初期作品にのみ限定されるものではなく、フランドル絵画全体に関わりをもつ、より本質的な問いかけと解されるべきではないのだろうか。

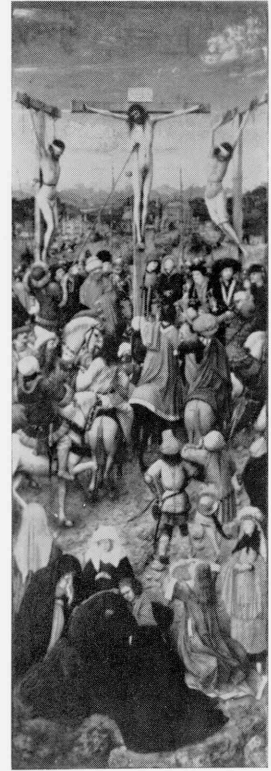
ところで、こうした問題に関連をもつのは《トリノ＝ミラノ時禱書》だけではない。ファン・エイク派として分類されている多くの板絵のうちには、《トリノ＝ミラノ時禱書》の写本画と並んでヤンの初期作品、或いは、その構図を伝えるコピーと推定される作品も含まれているが、そのような作品は豊かな物語的内容に満ち、だからこそ、一部の研究者は物語性の全く欠如しているヤンの真作との比較から、こうした板絵をヤンの作品目録から削除しているのである⁽⁵⁾。

初期作品において物語性の強い作品を生み出した画家が、後年には物語的内容の欠如した作品だけの制作に携わったとの仮説は、それだけを取り出してみるならば確かに不自然なものであるだろう。けれども、例えば、ヴェネツィア（カ・ドーロ）の板絵〔図1〕によって伝えられる《磔刑》の革新的構図がヤン以外の画家の手になったものとは考えにくいのも事実ではないだろうか⁽⁶⁾。この作品の革新性は単に見事な風景描写にあるのではない。むしろ、十字架上のキリストやその死を嘆く人々とこれには無関心に丘を降り去る群衆との対比のうちにキリストの贖罪という悲劇を、その教義の表現としてではなく、歴史的事件として叙述しようとしたことにあるといいたいだろう⁽⁷⁾。出来事の叙述に主眼を置いたこのような表現形式を「物語的表現」と呼ぶことにするならば、確かに《ゲント祭壇画》以降のヤンの作品にそのような表現を認めるのは極めて困難であるかもしれない。しかし——もう一度繰り返そう——これは単にヤンというひとりの画家の問題なのだろうか。

このような範疇に属する作品としては、他に《ニューヨーク磔刑》（メトロポリタン美術館）〔図2〕⁽⁸⁾ や《十字架を運ぶキリスト》（ブタペスト美術館）〔図3〕⁽⁹⁾ を指摘することができようが、ここで留意しなければならないことは、作者の同定に関しては異なる説をとる多くの研究者が、これらの作品の制作年代についてはほぼ一致した見解を表明していることである。すなわち、多くの研究者が、例えば《ニューヨーク磔刑》に《ゲント祭壇画》以前の制作年代を与えているのは、これが単に、ヤン・ファン・エイクというひとりの画家の様式的展開の分析から導き出された結論なのではなく、この作品が末期ゴシックからアルス・ノーヴァへと変遷していく初期フランドル絵画の黎明期に属する作品であるという、より概括的な認識を前提としたものであることを示している。とするならば、このような作品がもつ「物語的表現」として



1 《磔刑》 ヴェネツィア, カ・ドーロ



2 《磔刑》 ヤン・ファン・エイク
メトロポリタン美術館

3 《十字架を運ぶキリスト》 ブタベスト美術館

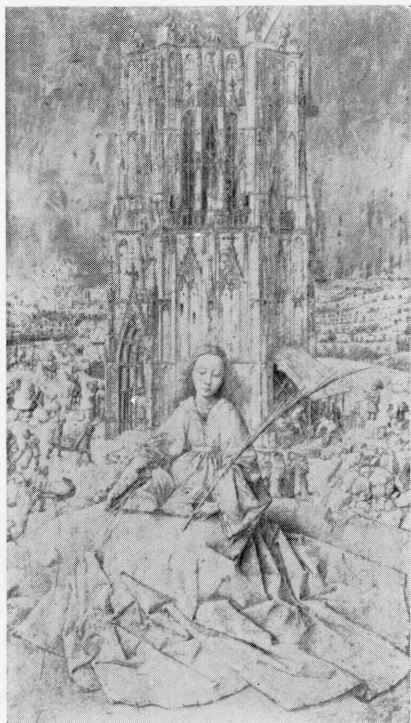


の性格を取り上げ、特に、ヤンの真作との比較においてその表現形式の特異性を指摘する前に、そうした「物語的表現」がフランドル絵画においてどのような意味をもち、如何なる展開を示したのかということが問われなければならないのではないだろうか。

本稿は、ヤン・ファン・エイクの初期作品に関わる問題を、15世紀フランドル絵画における「物語的表現」の展開というより広い文脈において検討を加えようとするものである。

2 絵画における物語性

《ゲント祭壇画》以降のヤンの作品に「物語的表現」が欠如しているというベヒトの見解は、この時期のヤンの作品がすべて肖像画や聖母画であるところから保証されているわけであるが、とは言いながら、例えば、《聖バルバラ》（アントウェルペン王立美術館）〔図4〕が物語的な内容とは全く無縁のものかどうかということは、実は、



4 《聖バルバラ》 ヤン・ファン・エイク
アントウェルペン王立美術館

判断することの大変難しい問題であるように思われる。無論、聖女バルバラの形姿が前面に描かれたこの作品は、基本的には聖者の単独像と見做すべきものであり、特定の物語を表現したものではない。しかし、その背景には聖女伝の重要なエピソードである塔の建設の場面が描かれており、その生き生きとした描写は、この画面を見る者に必ずや聖女の殉教に関わる物語を想起させたに違いない⁽¹⁰⁾。同じことは、ファキウスがその『名士録』(1457年頃)にヤンの傑作として伝え、現在は、ウィレン・ファン・ハーフトの作品を通じて偲ぶことのできる《婦人入浴図》についても指摘することができよう。この作品が純粋な世俗画である可能性を否定することはできないが、同時に、何らかの物語を主題とするものであったとの仮説を捨て去ることもまたできないのである⁽¹¹⁾。

逆の場合でも全く同じことが指摘されよう。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《十字架降下》(ブラド美術館)は、聖書の記述に基づいたキリスト受難の一場面の描写であるという点においては確かに物語を表現したものということができる。しかし、この作品を「物語的表現」と見做すことは、たとえ、この言葉の定義をどのように変更してみたとしても躊躇せざるを得ないのではないだろうか。これはキリスト受難の激情に満ちた悲劇性を端的に表現したものであり、決して、受難の物語を叙述したものではないからである。

こうした問題はフランドル絵画にのみ関わりをもつものではなく、絵画における物語性というより普遍的な概念として論じられるべきであろう。しかし、この概念は、時代、地域、また、作品の機能、主題などによって絶えず変化するものであり、このような問題についての論述に際しては、常に、基本的枠組の設定が要請されるように思われる⁽¹²⁾。

文学的な意味における物語性とは、言うまでもなく時間の経過を前提としている。時間の経過に伴う登場人物の心理や行動の変化、状況の推移によって物語が成立するからである。しかし、絵画の世界においては時間的経過を前提とした表現のみをもって「物語的表現」とすることはできない。写本画の起源についての論考において、すでにヴァイツマンは絵画における「物語的表現」を三つのタイプに分類している⁽¹³⁾。ヴァイツマンの分類に従えば、絵画における「物語的表現」には ① simultaneous method ② monoscenic method ③ cyclic method の三種類があることになる。①はいわゆる異場面同時図のタイプで、時間と空間を異にする多くの場面を単一の画面に描いたもの、②はひとつの画面にただひとつの場面を描いたもので、これが複数をなして一種の連作形式となったものが③のタイプである。

この分類は絵画の「物語的表現」という曖昧な概念を論ずる際の出発点となりうる

ものではあろうが、作品のこのような形式的視点からの分類とは別に、内容を重視した分類ということも考慮に入れなければ片手落ちになってしまうだろう。第一、ヴァイツマンの分類による第二番目の定義を認めてしまえば、初期フランドル絵画の多くはすべて「物語的表現」ということになってしまい、実質的な意味での分類の用をなさないことになってしまうのである。それでは、内容の側からの分類はどのようにすれば可能なものとなるだろうか。

ここで、キリスト教美術は初期キリスト教時代以来、相反する二つの立場から大きな影響を受け、展開してきたものであったことを思い起こすことは少なからぬ意味をもつものと思われる。すでに教皇グレゴリウスの時代から、文盲の人々のための目に見える聖書としての絵画の役割は積極的に評価され、擁護されてきた。こうして、美術における「物語的表現」*historiae* の概念が生まれてきたのであり、これは、礼拝の対象としての像 *imagines* とは区別されてきたのである⁽¹⁴⁾。

美術におけるこうした相異なる二つの傾向は、時に鋭く対立しながら絵画表現の様様な可能性をもたらすと同時にそれらを規定してきたわけであるが、15世紀のフランドル絵画はその相剋、あるいは様々な止揚の試みが頂点に達した時代の絵画であったように思われる。この時期のフランドル絵画は、油彩技法の採用がもたらした精緻な描写力をもって事物と空間の秩序ある視覚化に成功した。こうして完成された写実的な外観は如何にも近世絵画の誕生を告げるものであったが、その実体において、フランドル絵画は深く中世の宗教的ヒエラルキーに絡み合っていたのである。ヤンやロヒールなど、初期フランドル絵画の偉大な創始者たちは、数世紀に及ぶ物語的図像 *historiae* と礼拝像的図像 *imagines* との対立を祭壇画という形式のうちに解消しようと試みたのではなかったのだろうか。しかし、両者の対立関係は、15世紀末期に再び明瞭な形をとるに至った。礼拝像的性格に支えられた「擬物語的表現」としてのフランドル絵画は、15世紀末期になって新たな局面を迎えることになった。初期フランドル絵画における「物語的表現」に関する問題の所在を充分に把握するためには、ひとまずヤンの作品を離れ、15世紀末期のフランドル絵画に目を転ずることが必要となるだろう。

3 異場面同時図

メムリンクの手になる《キリスト受難》(トリノ、サバウダ美術館)〔図5〕と《聖母の七つの喜び》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)〔図6〕とに見られるいわゆる異場面同時図の手法は、中世美術においては頻繁に使われたものであり、決して、



5 《キリスト受難》
メムリンク
トリノ、サバウダ美術館



6 《聖母の七つの喜び》
メムリンク
アルテ・ピナコテーク



7 《磔刑》
〈聖ヴェロニカの画家〉
ケルン、ヴァルラフ=リヒャ
ルツ美術館

これらの作品をもって嚆矢とするわけではない。しかし、メモリンクの作品以後異場面同時図の表現を伴った作例が急激に増加するのに対し、それ以前のフランドル絵画にそうした作品が殆んど認められないことは注目に値する現象とは言えないだろうか⁽¹⁵⁾。

ブルデルラムの《ディジョン祭壇画》翼画（ディジョン美術館）、マルエルとベルショーズの手になると思われる《聖ドニ殉教》（ルーヴル美術館）などには異場面同時図の例を認めることができるし、ケルン派の〈聖ヴェロニカの画家〉によって1420年頃に制作されたと推定される《磔刑》（ケルン、ヴァルラフ＝リヒャルト美術館）〔図7〕は、その画面構成においてメモリンクの作品と著しい類似性を示しており、約半世紀の時代的隔たりがあるとはいえ、トリノやとりわけミュンヘンの作品に対しては何らかの影響があったと考えられるものである⁽¹⁶⁾。

このように、異場面同時図の例はフランドル絵画の成立時に重大な役割を演じた1400年前後のディジョンやケルンの絵画において認めることが出来るのであるが、しかし、こうした表現形式はフランドル絵画そのものには殆んど見出し得ない。ヤン・ファン・エイクにもペトルス・クリストゥスにも異場面同時図を正面切って採用している例はない⁽¹⁷⁾。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、例えば、《聖母祭壇画》の《聖母の前に現われるキリスト》（ベルリン、国立絵画館／メトロポリタン美術館）背景に、この主題の重要な伏線となる「キリスト復活」を描き加え、その後のフランドル絵画にしばしば登場することになる異場面同時図的構成の最も早い例を提供している。無論のこと、このような作例における様々な試みがメモリンクの作品を生み出すための前史を形成していただろうことは疑い得ないが、異場面同時図とはいえこれは特殊な形式のものであり、メモリンクの作品とは一線を画すべきものに思われる⁽¹⁸⁾。

メモリンクの異場面同時図の絵画的源泉がどこにあったにせよ、例えば、ミュンヘンの作品において追求されたものが、キリストや聖母マリアの目に見える伝記の完成であったことは認められるだろう。前景中央を占める「東方三博士の礼拝」をはじめ、「受胎告知」から「聖母昇天」に至る多数の場面が、建築物や岩山などの巧妙な処理によって分割され、と同時に、全体としてひとつの統一ある空間のうちにまとめられている。ここで画家に要請されたことは、異場面同時図によってもたらされる物語性を尊重しつつ、それをフランドル絵画特有の写実的で秩序ある空間のうちにまとめ上げるということであった。この要請は、しかし、矛盾したものである。イタリア人ファキウスの証言を引くまでもなく、15世紀のフランドル絵画が成し遂げた最も大きな功績のひとつは、人物や事物を恰も「生けるがごとく」、「在るがごとく」に描出する

完璧なイリュージョニズムにあったといっていだらう⁽¹⁹⁾。とするならば、ここで
メムリンクが試みたことは、そのようなフランドル絵画の本質から逸脱したものと言
うべきであろう。何故ならば、時空間の異同の無視を前提として成立する異場面同時
図という形式そのものが「在るがごとく」というイリュージョニズムとは相反するも
のだからである。初期フランドル絵画に異場面同時図が殆んど見出し得ないのは、こ
の時代の絵画がイリュージョニズムの完成を第一義とする限り、当然の帰結であった
のである。

しかし、メムリンクひとりが特殊な例外であったのではない。15世紀の末期に登場
する多くの画家は、異場面同時図の採用に躊躇せず、時には画面の混乱をすら臆する
ことなく単一の画面に複数のエピソードを描写するようになるのである。

4 ふたつの聖人伝 (I)

メムリンクの活動時期は、ほぼ、15世紀の最後の四分の一世紀に重なっている。従
来この時期のフランドル絵画は、過渡期の芸術にみられる折衷主義的傾向を体現した
ものという消極的評価の対象にしかなくてはこなかった。確かに、メムリンクを初め
とするこの時期の多くの画家に、ロヒール様式の反復という伝統主義的傾向を認める
ことは可能である。けれども、異場面同時図の採用ということが象徴的に示している
ように、15世紀末期のフランドル絵画にはそれ以前の絵画にはなかった新しい現象を
認めることが出来るように思われる⁽²⁰⁾。そうしたことを端的に示すものとしてここ
で取り上げたいのは、聖人伝を主題とする作品の著しい増加という問題である。

多数の逸名画家の出現は、15世紀末期のフランドル絵画を最も特徴づけるもののひ
とつと言えらる(21)。ところで、彼らの多くが、例えば〈聖ウルスラ伝の画家〉
とか〈聖ルチア伝の画家〉のように聖人伝を主題とした作品をその代表作にもっている
ことはもっと注目されてよい⁽²²⁾。聖人を主題とした作品ということであるならば、
ヤンに《聖バルバラ》の作例があることから明らかなように、決してそれ以前のフラ
ンドル絵画に例がないわけではない。しかし、聖人を描くことと、聖人伝を主題とす
る作品を描くこととは全く異なる精神に属するものであることは強調されなければなら
ない。この時期に制作される聖人伝を主題とした作品は、例えば、〈聖バルバラ伝
の画家〉の手になる《聖バルバラ伝》〔図8〕⁽²³⁾が如実に示す通り、多数の場面を次
次に配し聖人の生涯を描いたものである。個々の人物の相貌などにロヒールの影響を
見出すことは可能であるが、ロヒールの作品において決定的な役割を担っていた画面
全体の絵画的統一性ということはここでは問題となっていない。画家は如何に多くの



8 《聖バルバラ伝》〈聖バルバラ伝の画家〉 ブリュージュ、聖血教会付属美術館／ブリュッセル王立美術館

場面を画面に描き込み、聖人伝の内容を豊かなものにするかということに専心しているように思われる。

ヤンの《聖バルバラ》のような聖者像と分類されるような作品を別にすれば、15世紀末期に至るまでのフランドル絵画における聖人伝の作例は著しく少ないし、それらのうち作品全体の原構図が知られるものは僅か2点に過ぎない。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《聖ヨハネ祭壇画》とシモーン・マルミオンンの《聖ベルティヌス祭壇画》がそれである⁽²⁴⁾。この2点の作品を分析することによって、15世紀末期のフランドル絵画に登場する聖人伝を主題とした多数の作品の美術史的意義を明らかにものとしたい。

《聖ヨハネ祭壇画》（ベルリン、国立絵画館）〔図9〕は同寸の三画面から構成され、その主題は左より「聖ヨハネ誕生」「キリスト洗礼」「聖ヨハネ殉教」である。洗礼者ヨハネの生涯における最も重要な場面である「キリスト洗礼」を中央に据え、左右にその生死の場面を配した作品は、紛れもなく聖人伝としての性格を有したものといえよう。しかし、ロヒールがこの作品で試みたことは、聖ヨハネ伝という言葉から連想される物語的性格の強い表現とはおよそ懸け離れたものであった。初期フランドル絵画に多く描かれるアーチモチーフに注目したパークマイヤーは、ロヒールが《聖母祭壇画》や《聖ヨハネ祭壇画》で試みた三場面構成とアーチモチーフは中世の聖堂ファサードの象徴であり、このような構図を採用することによって、ロヒールは写実主義の抬頭によって絵画が急速に失ないつつあった聖なる性格、宗教性の復権を試みていることを指摘している⁽²⁵⁾。すなわち、《聖ヨハネ祭壇画》においてロヒールが意図したことは、祭壇画が本来もつべき強い宗教性の実現であり、決して聖ヨハネの生涯を



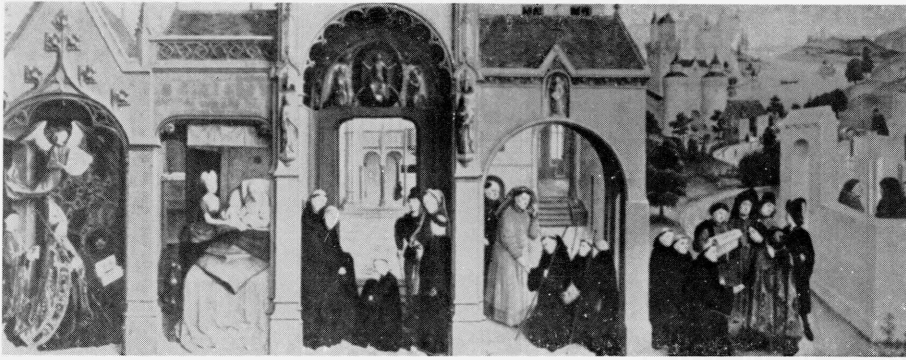
9 《聖ヨハネ祭壇画》
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
ベルリン，国立絵画館



10 《ロランの聖母》
ヤン・ファン・エイク
ルーヴル美術館

叙述することではなかったのである。そのことは、単に三場面構成やアーチモチーフによって示されているのではない。各場面の構図そのものがロヒールの意図を明瞭に伝えていよう。

この作品における画家の空間把握の特質を指摘することはそう困難なことではない。右端の《聖ヨハネ殉教》を例にとってみよう。アーチの手前に二人の人物が位置している。ヨハネの首を載せた盆を持つサロメと刑吏である。背後にヨハネの屍骸が転がり、その奥には廊下が続き奥の間では晩餐の場面が繰り広げられている。この前景、中景、背景という三層形式は左の「聖ヨハネ誕生」においても忠実に再現され、また、一見したところ中景が欠如しているように思われる中央図においても、アーチの背後にはオジーヴ構造の天井が見られ、画家の慎重な配慮を窺わせるものとなっている。けれども、この作品に見られる三層形式は、《聖母祭壇画》や《聖母を描く聖ルカ》（ボストン美術館）における前景と背景という二層形式が変化したものにと過ぎず、それは、明らかにヤンの《ロランの聖母》（ルーヴル美術館）〔図10〕に端を発する室内と風景、



11 《聖ベルティヌス祭壇画》翼画 シモース・マルミオン ベルリン、国立絵画館（左翼）

前景と背景という二重構造をその基本にもったものなのである。ペヒトは《ロランの聖母》の空間構造について「ヤンは背景の力を借りて中景を省略し、明瞭に決定されている前景と遠くの風景をじかに、かなり唐突とも思われる方法で結び付けている」と指摘しているが⁽²⁶⁾、このことは何も《ロランの聖母》に限ったことではあるまい。15世紀末期になるまでの大多数のフランドル絵画は、とりわけロヒールによって敷衍された前景と背景の二重構造という構成原理に支配されていたように思われる。そして当然ながら、このような構図である限り、前景の主題が画面を支配し背景は添景にとどまるといふ図式が認められることになったのである⁽²⁷⁾。

前景に描かれる主題の優先という原理は、15世紀末期に制作される多くの異場面同時図や、聖人伝を主題とする作品にみられるような物語の叙述を可能ならしめる画面構成とは真向から対立するものである。個人の礼拝のための作品であれ、教会のための作品であれ、典礼の儀式と密接な繋がりをもって展開した15世紀フランドル絵画にこのような意味での「反物語的」傾向が内在していたのだとすれば、15世紀末期になって明瞭な形をとるに至った「物語的表現」への強い関心は、一体、どこに由来するのだろうか。ロヒールの《聖ヨハネ祭壇画》とともに聖人伝を主題とした早い時期の作例として指摘したマルミオンの作品を見ながらこの問題を考えていきたい。

5 ふたつの聖人伝 (2)

ここで問題とする作品〔図11〕は祭壇画翼画であり⁽²⁸⁾、ロヒールの《聖ヨハネ祭壇画》と同等の資格で比較することはできない。しかし、この2つの作品がともに聖人伝という共通するテーマを扱った15世紀半ばの作品でありながら、全く対極的な表現

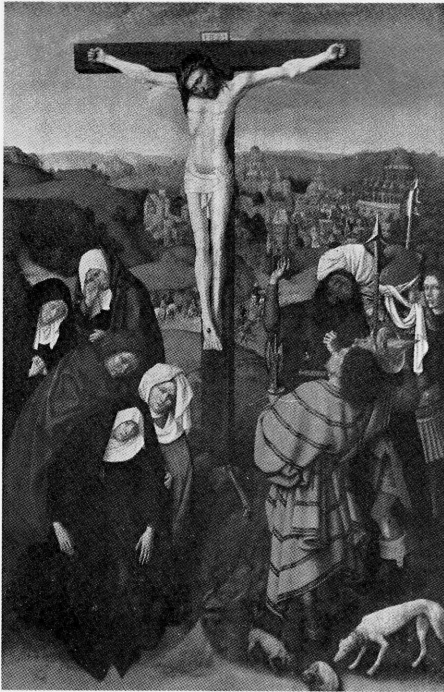


11 同翼画(右翼)

に至っていることは特筆すべき事実と思われる。ロヒールの作品は三場面から構成されているものの、各場面はそれのみで完結しており相互を直接的に結び付ける関連性はない。これに対して、マルミオンの作品においては、各場面は独立してそれぞれの主題を伝えるというのではなく、ひとつの場面は全体の物語のなかのひとつのエピソードとしての役割を担っている。すなわち、ひとつの場面は次の場面と繋がることを前提としているのである。各場面は聖ベルティヌスの生涯を描いたものであり、それは、本来同一画面には描き得ぬはずのものである。ところが、マルミオンは左右どちらの翼画においても、五つの場面がまるでひとつの建物の各部屋とその庭で起こった事件であるかのように描いている。

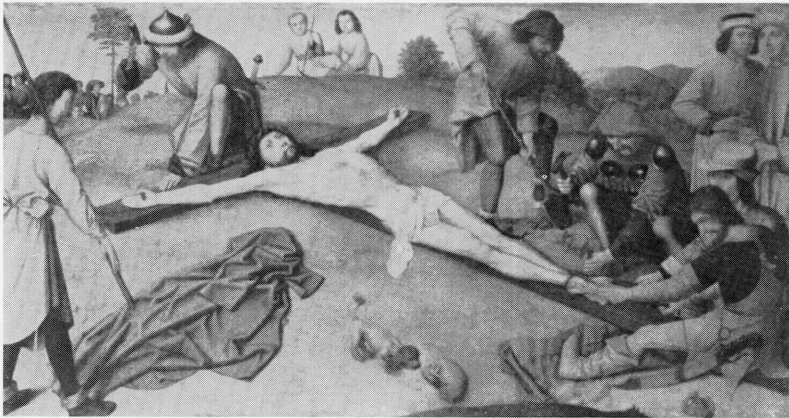
マルミオンは、一体、どのような意図をもってこうした表現を試みたのだろうか。構図が全く異なるために見落されがちであるが、《聖ベルティヌス祭壇画》においてマルミオンが取り組んだ問題は、実は、第三章の冒頭で指摘したメモリングの2点の作品の先駆をなすものであったと考えられはしないだろうか。マルミオンは連続する各場面の表現によって聖ベルティヌスの生涯を叙述し、その一方で、全体を写実的空間のうちにまとめることをも意図しているのである⁽²⁹⁾。

物語性とイリュージョニズムという終局的には対立せざるを得ない二つの概念を融和させようとする試みが、マルミオンによってなされていることは極めて興味深いことに思われる。周知のように、マルミオンはロヒールやパウツの影響を受け少なからぬ点数にのぼる板絵も制作したと思われるが、その出発点が写本画にあったことは疑い得ない事実であるからである⁽³⁰⁾。写本画と板絵をあまり対立的にとらえることは避けなければならないが、フランドルの板絵画家たちが専らイリュージョニズムの探究へと向かったのに対し、元来が文章に付された挿絵としての性格を有する写本画の



12 《磔刑》 ヘーラルト・ダーフィット
ルガーノ, ティッセン・コレクション

13 《十字架に打ちつけられるキリスト》
ヘーラルト・ダーフィット
ロンドン, ナショナル・ギャラリー



世界においては「物語」という機能が生き続け、様々な試みがなされていたのではなかったのだろうか。事実、マルミオンと同時代の写本画家、例えば、ジャン・ル・タヴェルニエや〈ジラルール・ド・ルシオンの画家〉、或いはマルミオンの師匠と考えら

れている〈マンセルの画家〉の作品にはそうした試みを認めることができるように思われるのである⁽³¹⁾。

フランドルの画家たちは、たとえ物語主題を扱う場合でもそこから出来るだけ物語性を排除し、祭壇画という典礼的機能の要請に合致した聖なる礼拝像の世界を作り上げようとした。しかし、物語主題から物語性を排除するということが大きな矛盾であり、こうした問題が15世紀末期になって顕在化したのではないだろうか。メモリング以降の画家たちが試行錯誤のうちに新たな表現の探究に向かった時、祭壇画という形式においては十分に展開し得ず、写本画の分野で独自の展開を見せていた「物語的表現」が彼らを捉えたことは或る意味ではごく自然なことであったと言えよう⁽³²⁾。

6 15世紀末期のフランドル絵画における擬古主義

以上述べてきたように、15世紀末期のフランドル絵画は写本画の強い影響を受け、「物語的表現」という問題に強い関心を示したように思われるが、それ以前のフランドル絵画の歴史で板絵が写本画に接近した時期が一度だけ存在したことは、フランドル絵画が基本的には物語性を断念し、イリュージニズムの完成を目差したものであったとの前提を受け入れるならば極めて興味深い事実であると言えよう。その時期こそ、冒頭で触れた「フランドル絵画の黎明期」、すなわち、《ニューヨーク磔刑》や《十字架を運ぶキリスト》(ブタベスト)が制作された時期に他ならない。これらの作品が写本画と強い関連を有するものであることは、特に、《トリノ=ミラノ時禱書》との関係で従来から指摘されてきたわけであるが、とするならば、15世紀のフランドル絵画史はその開始の時期と末期において酷似した状況を呈示していることになる。そして、この「酷似した状況」は、単に板絵と写本画の接近という両者に共通する事実からのみ生まれたものではなかった。15世紀末期のフランドル絵画を代表する二人の画家、すなわち、板絵におけるヘーラルト・ダーフィットと写本画における〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉が、ともに《ニューヨーク磔刑》や《十字架を運ぶキリスト》(ブタベスト)などの「フランドル絵画の黎明期」に制作された叙述性の強い作品の影響を示していることは、このふたつの時期のより直接的な繋がりを例証するものとは言えないだろうか。

ダーフィットの初期作品である《磔刑》(ルガーノ、ティッセン・コレクション) [図12] と《十字架に打ちつけられるキリスト》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー) [図13] の2点は、画家が《ニューヨーク磔刑》やブタベスト作品を知悉していたことを明瞭に物語っている。ルガーノの《磔刑》は《カトリーヌ・ド・クレーヴの時禱



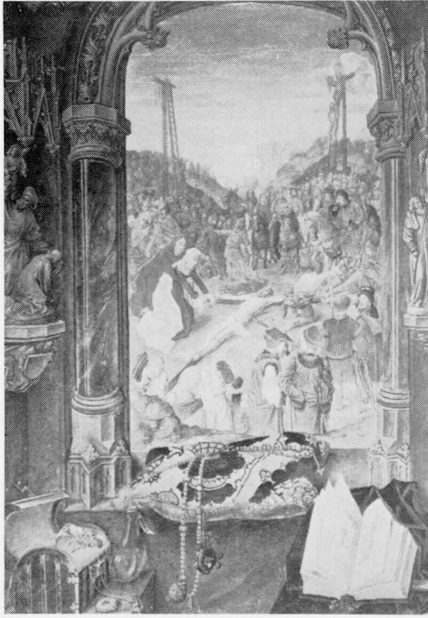
14 《十字架に打ちつけられる
キリスト》(図13部分)



15 《磔刑》(図2部分)

書》にこれと同構図のものがみられ、より古いモデルが存在したことを推測させるものであるが、その背景に描かれるエルサレムの描写はブタベスト作品を写したものに他ならず、また、作品全体の構図は、ヴェネツィアの《磔刑》に著しく近いものになっているのが理解されよう⁽³³⁾。同様なことはロンドンの作品についても指摘することができる。傾斜面に設定された特異な構図は、それ自体《ニューヨーク磔刑》やブタベスト作品との関連性を示唆するものと言えようが、ここで注目すべきは、背景に上半身を見せている人物の描写〔図14〕である。これらの人物が《ニューヨーク磔刑》の群衆の中に姿を見せる人物たち〔図15〕を写したものであることは重要な意味をもっているのではないだろうか⁽³⁴⁾。

ダーフィットの《十字架に打ちつけられるキリスト》とほぼ同じ頃に制作された〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉の同主題作品〔図16〕は、ブタベスト作品との直接的な接触を推測させる、より興味深い作例とすることができよう。群像による画面の構成もさることながら、写本画にみられる画面前景に並ぶ後向きの人物表現のモチーフ〔図17〕が、ブタベスト作品の構想〔図18〕から生まれたものである可能性



16 《十字架に打ちつけられるキリスト》
〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉
ウィーン国立図書館

17 《十字架に打ちつけられるキリスト》
(図16部分)

18 《十字架を運ぶキリスト》(図3部分)



は極めて高いものに思われるからである⁽³⁵⁾。

15世紀末期のフランドル絵画に「物語」的な方向性を与えたものが写本画であったことは事実であるにしても、この時期の画家たちは「フランドル絵画の黎明期」の作品に自分たちの求める芸術の先行例を見出し、そうした作品から直接の鼓舞を受けたのではなかったのだろうか。ほぼ同じ頃、ボッサがやはり《ゲント祭壇画》以前のフランドル絵画や写本画に影響を受けつつ独自の絵画表現の探究を試みていたわけである⁽³⁶⁾、性格や程度の相違こそあれ、こうした帰先遺伝ともいうべき現象はこの時期のフランドル絵画全体に広がり、その本質に大きな変更を加えようとしていたのである⁽³⁷⁾。

そうした観点に立った時、ブタペストの《十字架を運ぶキリスト》は極めて興味深い作例と言うことができよう。この作品に関しては、その作者については勿論のこと、制作年代に関しても、また、これがヤン・ファン・エイクの失なわれてしまった作品をどの程度忠実に伝えているのかといったことについても明確なことは何ひとつ知られていない⁽³⁸⁾。しかし、この作品が15世紀初頭の原作に基づく1500年前後のコピーであることは多くの研究者の認めるどころであり、ブタペストの作品が、前述した15世紀末期の帰先遺伝現象と何らかの関わりをもって成立したと考えることは決して根拠のないものではない。しかも、この作品をフランドル絵画史のなかに位置付けようとする作業は、必然的に、物語的図像と礼拝像的図像の相剋という問題へ、そして、15世紀末期のフランドル絵画における「物語的表現」の問題へと我々を導いていくことになるのである。しかし、そのためには「十字架を運ぶキリスト」という主題の図像的展開を一瞥し、ブタペスト作品の図像的な特異性を明瞭なものにしておく必要があるだろう。

7 《十字架を運ぶキリスト》(ブタペスト)と物語的図像

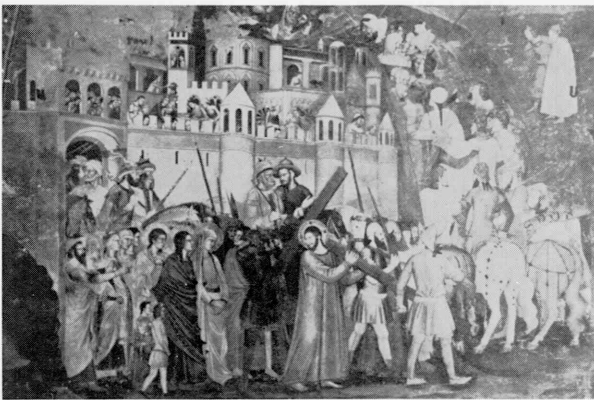
「十字架を運ぶキリスト」という主題は、中世においては極めて単純な図像の継承を繰り返していた⁽³⁹⁾。6世紀のラヴェンナのモザイク〔図19〕においても、オットー朝の写本画〔図20〕においてもキリストと数人の人物しか描かれてはいない。こうした伝統は、1305年、バドヴァのアレーナ礼拝堂にジョットがこの主題の作品〔図21〕を描いたときにも基本的には変化しなかったものと考えていいように思われる。確かにこの作品には号泣する聖母マリアの姿が描かれ、シモーネ・マルティニー、バルナダ・シエナ、或いは、ピエトロ・ロレンツェッティなどの同主題作品において一層展開していくことになる付随的モチーフ、すなわちラッパを吹き鳴らす者とか、キリ



19 《十字架を運ぶキリスト》
ラヴェンナ、サンタ・アポリナー
レ・スオーヴォ聖堂

20 《十字架を運ぶキリスト》
トリア市立図書館

21 《十字架を運ぶキリスト》
ジオット
バドヴァ、アレーナ礼拝堂



22 《十字架を運ぶキリスト》 アンドレア・ダ・フィレンツェ フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェルラ聖堂



23 《十字架を運ぶキリスト》
ラファエルロ
ブラド美術館



24 《十字架を運ぶキリスト》
ブリュエゲル
ウィーン美術史美術館

ストを嘲笑し、石を投げつける子供たちなどを導入しての作品構成の先鞭がつけられていることは事実である。しかし、細部の変化にも拘らず、これらの作品においてはキリストの姿を中心とした限定的な構図が踏襲されていたことが理解されよう。

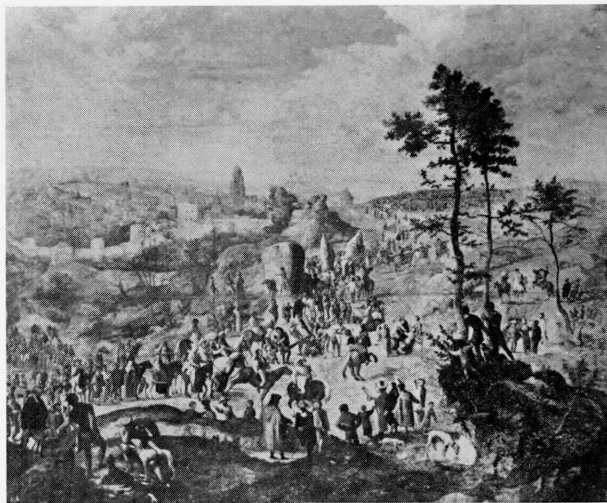
そのような図像的伝統から言えば、アンドレア・ダ・フィレンツェが1366年から68年にかけて制作したサンタ・マリア・ノヴェルラ聖堂のスペイン人礼拝堂壁画〔図22〕は特殊な位置を占めるものといえよう。「十字架を運ぶキリスト」という主題は、この作品においてはじめて単に十字架を担ぐキリストや数人の人物の描写ではなく、行列をなしてゴルゴタの丘を登っていく群衆の描写に、十字架を担ぐという瞬間的行為ではなく、これを担いで歩みを進める持続的行為の描写となったのである。

けれども、この作品はその後のイタリア絵画に如何なる痕跡をも残さなかったように思われる。すなわち、クワトロチェントの時代になると受難図像が激減し、「十字架を運ぶキリスト」が描かれることも非常に稀なものになってしまうからである⁽⁴⁰⁾。イタリアでこの主題が再び取り上げられるようになるのは15世紀の末期以降のことであり、16世紀になるとラファエルロの著名な作品（ブラド美術館）〔図23〕やリドルフォ・ギランダイオの作品（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）も制作されているが、これらは、特にデューラーなど北方版画の影響下に成立したものと考えられる。

以上、簡単に「十字架を運ぶキリスト」の図像的展開の跡を辿ってみたわけであるが、この主題の作品は、①「磔刑」直前のひとつのエピソードとして扱われ、従って、その構図も典型的なもの ②ラファエルロの作品に代表されるように、この主題がそれ自体で完結した自足的なものとなり、その結果、十字架の重みに耐えかねるキリストの苦しみや悲しみに焦点を合わせたもの、というふたつのタイプに大別しうるように思われる。しかし、フランドルにおいては全く異なるタイプの図像が展開していった。イタリアでは何の影響を残すこともなく孤立したままのスペイン人礼拝堂壁画は、低地地方にその後継をもつことになったのである⁽⁴¹⁾。

ブリューゲルの著名な《十字架を運ぶキリスト》（ウィーン美術史美術館）〔図24〕とラファエルロの作品ほど、同じ主題を扱いながら相反する表現形式に至っている例は少ないであろう。この2点の作品の異同は種々に説明され得ようが、最も肝心なことは、ブリューゲルの作品が物語的図像としての性格を強くもっているのに対し、ラファエルロの作品は礼拝像的図像として制作されているということではないだろうか。およそ、すべての宗教図像には物語的図像と礼拝像的図像というふたつの要素が内在しうる可能性があると思われるが、「十字架を運ぶキリスト」*Bearing of the Cross* と「ゴルゴタへの道」*Way to Calvary* というふたつの名称が象徴しているように、この主題は、礼拝像的図像と物語的図像とがそれぞれ単独に、しかも突出した形で展開

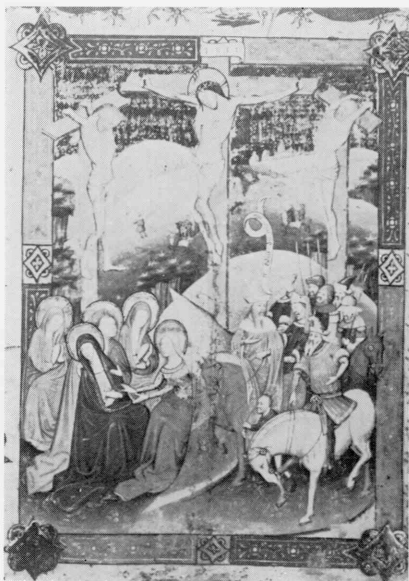
25 《十字架を運ぶキリスト》
〈ブラウンシュヴァイク
のモノグラムの画家〉
ルーヴル美術館



したひとつの例であったと言えるのではないだろうか⁽⁴²⁾。

ところで、ブリューゲルの作品は彼個人の独創から生まれたものではなかった。ブリューゲルに先行する16世紀の多くの画家たちが、この主題に対してフランドル特有の解釈を施してきたのである。コルネリス・マセイスやメット・デ・ブレスの作品、或いは、アールツェンやブークラルールの作品は、フランドルにおける「物語的」な「十字架を運ぶキリスト」の強固な伝統の存在を証明するものと言えよう⁽⁴³⁾。こうしたものの中で最も早い時期に制作されたと思われるのが、〈ブラウンシュヴァイクのモノグラムの画家〉による《十字架を運ぶキリスト》（ルーヴル美術館）〔図25〕⁽⁴⁴⁾である。ここでは、パティニールによって展開させられた幾分幻想的なパノラマ的風景描写がより合理的な空間構成によって再編されており、ブリューゲルの作品はここに全き先行例を見出しているといっても過言ではないだろう。

けれども、このように16世紀のフランドルにおいては連綿と続く「十字架を運ぶキリスト」の伝統を、この〈ブラウンシュヴァイクのモノグラムの画家〉以前に遡り、ブタペスト作品の基となった15世紀初頭の作品まで辿ることは難しい。確かに、ブタペストの作品の影響をその後の作品に確認することが出来ないわけではない。〈オートー・ファン・ムールドレフトの画家〉の《磔刑》（1438～39年頃）〔図26〕に見られる騎乗の人物のモチーフ、また、《カトリース・ド・クレーヴの時禱書》（1435～40年頃）のなかの《十字架を運ぶキリスト》〔図27〕は、明らかにブタペスト作品に由来するものと言える⁽⁴⁵⁾。また、15世紀中葉にヴァレンシアで活動したことが確認さ



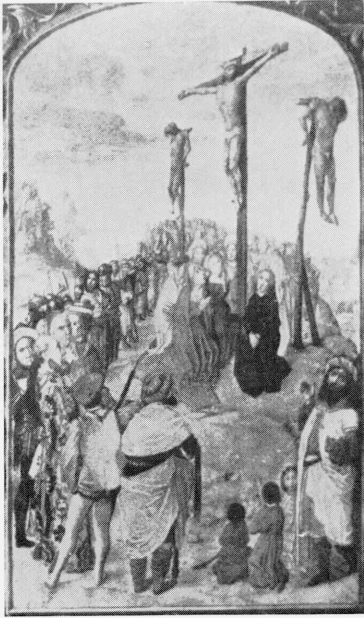
26 《磔刑》〈オットー・ファン・ムールドレフトの画家〉 クリーヴランド美術館



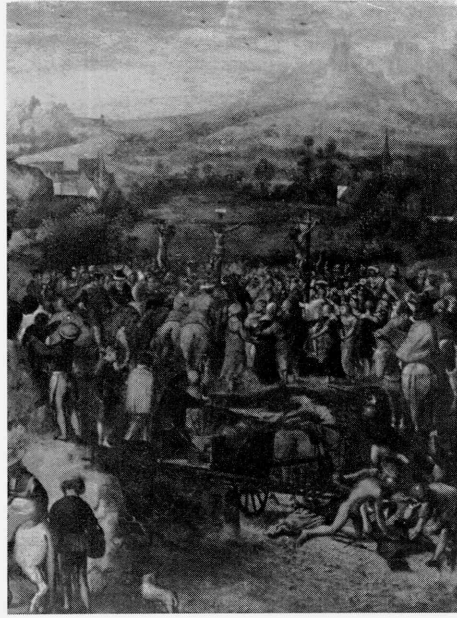
27 《十字架を運ぶキリスト》〈カトリーヌ・ド・クレヴの画家〉 ピアポント・モーガン図書館

れるブリュージュ出身の画家、アリンクプロートの《磔刑》にもブタベスト作品の影響を見ることはできよう⁽⁴⁶⁾。

しかし、ブタベスト作品の基となった作品が1420年代に制作されたと仮定するならば、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉の作品まで約一世紀もの間同じような構想をもつ《十字架を運ぶキリスト》が存在せず、この逸名画家以前と以後とで著しい対照を見せていることは事実である。このことに充分な解答を寄せることは難しいが、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉が15世紀末期の写本画家、とりわけ、〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉などによる写本画に強い影響を受けた画家であったことは、この場合、極めて示唆的ではないだろうか。物語的図像としての性格を捨象することによって成立した《ゲント祭壇画》以降のフランドル絵画に、物語的図像たる「十字架を運ぶキリスト」が描かれなかったことは当然であり、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉は、*Erzählbild* としての性格を強くもつ己れの作品⁽⁴⁷⁾の制作に際し、写本画から多くのことを学ばざるを得なかったのであろう。言い換えるならば、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉は写本画に精通していたからこそ、そのような《十字架を運ぶキリスト》を制作し得たのである。現存



28 《磔刑》〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉ウィーン国立図書館



29 《磔刑》(部分)〈ブラウنشユヴァイクのモノグラム画家〉パーゼル美術館

する〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉の《十字架を運ぶキリスト》は、必ずしも、ブタベスト作品と同じ構想に立っているとは言い難いものの、二人の《磔刑》〔図28および図29〕を比較するだけで、〈ブラウنشユヴァイクのモノグラム画家〉がこの写本画家に決定的な影響を受けていることが理解されよう⁽⁴⁸⁾。

8 15世紀フランドル絵画における「物語的表現」とヤン・ファン・エイク

これまでの論述から、15世紀末期のフランドル絵画に関してふたつの事柄が明らかにされたように思われる。ひとつは、聖人伝を主題とした多くの作例が端的に示している通り、この時期のフランドル絵画にはそれ以前の絵画には見られない新しいものへの志向が生まれていること、もうひとつは、この時期の絵画と《ニューヨーク磔刑》やブタベストの《十字架を運ぶキリスト》など「フランドル絵画の黎明期」の作品とが密接な関係をもっていたことである。無論、聖人伝を主題とした作品の多くは異場面同時図という復古的手段に基づいたものであり、こうした作品と《ニューヨー

ク磔刑」などを同一視して、ふたつの現象を「物語的表現」という概念のもとに一元化してしまうことは避けなければならない。とはいえ、それらがともに写本画というものの存在を媒体にして成立したものであり、何らかの形で主題の叙的側面に深く関与していた点は強調されるべきだろう。その多くが祭壇画としての機能をもっていた15世紀のフランドル絵画において物語的図像と礼拝像的図像という対概念は重要な意味をもっていたと思われるが、15世紀末期のフランドル絵画が一方で異場面同時図などを積極的に採用し、他方、《ゲント祭壇画》以前の作品から強い影響を受けたのも、それまでの礼拝像的図像としての性格を強く打ち出していたフランドル絵画に対する反作用の異なる表明であったと考えることが出来るのではないだろうか。そのような動きを支えたものが写本画であり、写本画に内在していた物語的図像 *historiae* の概念であったように思われるのである。こうしたことを前提にすることによって、ボッスの芸術の特異性も幾分かは説明されるのではあるまいか。

パノフスキーは、その『初期ネーデルラント絵画』の終章で「1500年前後のアルカイズム」について簡潔に、しかし、極めて示唆に富む発言をしている⁽⁴⁹⁾。

15世紀の末期になるまでのフランドル絵画にヤン・ファン・エイクの作品からの直接的影響を示す作品は非常に少ないのに対し、15世紀末期から16世紀の初頭にかけてヤンのコピーは著しく増加する。しかも、こうしたヤン再認識の動きは単に芸術的創造性に乏しい群小画家による伝統主義的な反復だったのではなく、この時期を代表する画家たちの共通の課題であったことを強調したパノフスキーは、その理由のひとつとして、この時期の多くの画家がロヒール・ファン・デル・ウェイデンの超越的性格の強い作品の呪縛から逃れ、そして、実体ある空間と堅固な造形性を獲得しようと模索し続け、ロヒール以前の絵画にその可能性を見出したことを指摘している⁽⁵⁰⁾。

1500年前後のフランドル絵画が内包する問題の多様性を考慮に入れるならば、パノフスキーの解釈がいささか図式的なものであることは否めまい。また、パノフスキーは、必ずしも「ロヒールの超越的性格の強い作品」を礼拝像的図像 *imagines*、「ロヒール以前の絵画」を物語的図像 *historiae* と見做しているわけではなく、徒らにパノフスキーの論述を拡大解釈することは避けるべきかもしれない。しかし、パノフスキーの指摘するアルカイズムとこの時期の絵画が示す「物語的表現」への強い関心はどこかで重なる部分をもっていたのであり、そして、ヤン・ファン・エイク自身に「物語的表現」と言いうるような作品があったのだとすれば、15世紀末期のフランドル絵画にみられる擬古主義——ヤン・ファン・エイクの再評価——は新たな相貌を見せるに違いない。

現在のところ、《ニューヨーク磔刑》や《十字架を運ぶキリスト》（ブタベスト）がヤン・ファン・エイクの初期作品であるかどうかについての確定的な資料はない。けれども、《ゲント祭壇画》以降のフランドル絵画が基本的に礼拝像的図像としての性格を強めていったのに対して、それ以前のフランドル絵画には物語的図像としての性格も色濃く残っていたのであり、そのような視点に立つならば、《ゲント祭壇画》以降のヤンの真作には「物語的表現」が無いものにも拘らず、初期作品に「物語的表現」の可能性を指定することの矛盾を強調する多くの研究者の問題設定は、その論拠を失なうであろう。これは、フランドル絵画全体に関わりをもった問題であり、ひとりヤン・ファン・エイクに固有な事柄としてこれを特殊化することは避けなければならない。この問題は、むしろ、礼拝像的図像としての板絵と物語的図像としての写本画という15世紀フランドル絵画がもっていた特異な性格、ふたつの異なる絵画領域の錯綜した関係のうちに探られるべきものに思われる⁽⁵¹⁾。礼拝像的図像と物語的図像というふたつの概念の区別をあまりにも重要視しこれを濫用することは、恣意的な解釈に繋がるものであるかもしれない。しかし、例えば、フレスコによる教会堂の壁面装飾という伝統をもち、宗教主題とはいえそこに礼拝のための像ではなく、物語主題の作品を制作する場をもちえたイタリアの画家とは異なり、絶えず、典礼の儀式と関連をもった祭壇画においてこのふたつの関係にそれなりの解決を与えなければならなかったフランドルの画家たちと、そのようにして成立した15世紀フランドル絵画の特殊な、けれども本質的な性格は銘記されるべきものではないだろうか。

本稿は昨年2月の美術史学会東支部例会（1983年2月26日、国立西洋美術館）における筆者の口頭発表に加筆したものである。尚、本稿完成直後、筆者はベルティングが昨年末に上梓した『物語画家としてのヤン・ファン・エイク』（Hans Belting / Dagmar Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983）を読む機会を得た。同書では、本稿の出発点ともなった15世紀末期のフランドル絵画にみられる「物語的表現」という問題は触れられておらず、ベルティングの視点は必ずしも筆者のものと同じではないが、初期フランドル絵画を基本的には礼拝像的性格の強い芸術と見做していること、初期フランドル絵画における礼拝像的図像と物語的図像の問題を、或る程度までは板絵と写本画というジャンルの相違によって説明しようとしていること、そして、何よりも、《ニューヨーク磔刑》などのいわゆるファン・エイク派の作品に関して、その帰属問題よりも、これらの作品において達成された新しい表現形式を重視しようとする点において、筆者と立場を同じくするものと言っていいように思われる。《ニューヨーク磔刑》や本稿では触れなかったロッテルダムの《石棺の傍の三人のマリア》については稿を改めたいと考えており、いずれ、ベルティングの著書についても触れる機会があろう。

- (1) J. Folie, *Les œuvres authentifiées des Primitifs Flamands. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 6, 1963, 192-203 尚, 《室内の聖母》(メルボルン, ナショナル・ギャラリー) に関しては銘文の信憑性を疑問視する研究者も多く, これを除くならヤンの署名作は9点ということになる。U. Hoff/M. Davies, *The National Gallery of Victoria, Melbourne*(Les Primitifs Flamands 12). Bruxelles, 1971, 29-50; E. Dhanens, *Van Eyck*. Anvers, 1980, 346
- (2) 《トリノ=ミラノ時禱書》の制作年代および作者の同定に関して多くの異説が提出されていることは事実である。しかし, このことが直ちに「《トリノ=ミラノ時禱書》についての多くの研究者の認識は一致する方向にある」とする筆者の指摘を無効にするものとは思われない。ヤンの芸術的萌芽を国際ゴシック様式による写本画の世界に求めようとする限り, 問題となる写本画がもつ歴史的意義は変わらない。これらの作品がヤンの初期作品でなかったとしても, そのことによって新たに想定することを余儀なくされる作品は, 果して, 《トリノ=ミラノ時禱書》とどの程度異なる様式を呈示しうらうだろうか。
- (3) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1953, 243-246
- (4) O. Pächt, *Panofsky's Early Netherlandish Painting I/II. Burlington Magazin*, 98, 1956, 274
- (5) この立場をとる研究者の多くはこれらの作品とオランダ絵画を結びつけ, より物語的な絵画伝統が北ネーデルラントに在ったことを主張した。M. Dvorak, *Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, 39, 1918, 51-79; Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*. Bruxelles, 1939, 35-37; L. Baldass, *Jan van Eyck*. London, 1951, 90-97 この学説は, 15世紀オランダ絵画史の空白を埋めるという意味からも多大の反響をもって迎えられた。事実, アウワテルやヘルトヘンに代表されるこの時期の北ネーデルラント絵画に「物語的」と形容したくなるような側面があることは認められよう。しかし, ヤン自身にもオランダで活動した時期があったわけであり, そのような表現伝統を北ネーデルラント絵画の様式的特性と見做すことは必ずしも容易ではない。さらに, 15世紀北ネーデルラントの現存作品の多くは地方作的特徴を備えており, その古拙的表現が生む物語的雰囲気と, 当該の作品がもっている物語性とを同一視してもいいのかということが指摘されるべきであろう。いずれにしても, 物語的性格の有無を南北ネーデルラントの地理的相異に還元して説明することは, 問題の本質から逸脱するものではないだろうか。
- (6) 本作品は15世紀のものと推定されるが, 《トリノ=ミラノ時禱書》にこれと同一構図の《磔刑》が見られ, 共通のモデルとなった作品の存在が考えられている。A. Châtelet, *Un collaborateur de van Eyck en Italie. Mélanges en l'honneur de Mademoiselle S. Sulzberger*. Bruxelles, 1980, 43-60; A. Châtelet, *Les Primitifs Hollandais*. Fribourg, 1980, 201-202
- (7) M. Meiss, *Highlands in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition. Gazette des Beaux-Arts*, 57, 1961, 295
- (8) 本作品は《最後審判》と対幅となっているが, 原構図に関しては異論も多い。また, 《磔刑》と比較するならば《最後審判》はあまりに典型的であり, 両者がひとりの画家の手に

なったかどうか疑わしい。本稿では《磔刑》のみを扱うことにしたい。Châtelet, *Les Primitifs Hollandais*, 196–197

- (9) 本作品は、通常ヤン・ファン・エイクの失われた作品に基づく16世紀前半のコピーと考えられている。その帰属問題はともかく、本作品、および《ヴェネツィア磔刑》の基となった作品、そして、《ニューヨーク磔刑》が同一グループに属するものであることは広く承認されている。Châtelet, *op. cit.*, 197–198 尚、煩雑になるのを避けるため、本稿では特別の断わりが無い限り、《ヴェネツィア磔刑》、《十字架を運ぶギリスト》(ブタベスト)という表現は、コピーとして伝わっている現存作品ではなく、それらのモデルとなった消失作品を指すものとする。
- (10) マウリッツハイス王立美術館に所蔵される《バベルの塔》と本作品背景との比較から、ベヒトは、現在は失なわれてしまった《バベルの塔》の存在を仮定し、本作品背景のモデルとなった可能性を指摘している。これが事実であるならば、「バベルの塔」から「バルバラの塔」へという主題の変更は別にしても、《聖バルバラ》は自立した物語主題と礼拝像とが組合わせられた興味深い作例と言うことができよう。Pächt, *op. cit.*, 274
- (11) J.S. Held, *Artis Pictoriae Amator/An Antwerp Art Patron and his Collection. Gazette des Beaux-Arts*, 50, 1957, 53–84; M. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1964, 98–107; 前川誠郎, 「婦人入浴図考」『図書』318号, 1976, 23–30; 小野迪孝「初期フランドル絵画に見る『婦人入浴図』の図像に就て」『山梨県立美術館研究紀要』2号, 1981, 65–96
- (12) P. Parshall, *Lucas van Leyden's Narrative Style. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1978, 186–190 は、特にフランドル絵画における物語性という問題の所在を見事に要約している。
- (13) K. Weitzman, *Studies in Roll and Codex. Princeton*, 1970, 12–46; Parshall, *op. cit.*, 187
- (14) すでに指摘したように、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《十字架降下》は、主題の上では物語図像に分類されるべきにも拘らず、礼拝図像の伝統に連なるものであることは明らかである。このことは、中世末期から近世にかけての宗教図像においては、物語図像か礼拝図像かという単純な二元論では解釈しきれぬ作品が多く出現することを示唆するものといえよう。例えば、パノフスキーは *Historenbild* とも *Repräsentationsbild* とも異なる種類に属する像として *Andachtbild* の概念を提唱している。cf. E. Panofsky, *Imago pietatis. Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig*, 1927, p. 261 しかし、それにも拘らず、物語図像と礼拝図像というこのふたつの概念による分類はそれなりの有効性をもつものと考えたい。筆者は、あらゆる作品を *historiae* か *imagines* かのどちらかに分類しようとしているわけではないし、より詳細な像の分類リストを完成しようとしているわけでもない。しかし、程度の差こそあれ、同じ主題、同じ状況を扱いつつながら、特定の宗教感情の象徴的表現として成立した作品と、ひとつの物語を前提とし、その中で様々な事件や心理を描出したものとは区別することができるのではないだろうか。こうした問題については多くの文献があるが、ここでは次のものを指摘するにとめる。S. Ringbom, *Icon to Narrative. Abo*, 1965

- (15) バルダスは、特にトリノ作品にみられる構図は、その後パティニールによって展開される世界風景の一種であり、それは、一方で、ヤン・ファン・エイクの諸作品にみられる風景描写、特に、ファキウスが伝える世界地図の描写に写本画の伝統が加わって成立したものであるという見解を示している。また、クルッケルトの論考は、メモリングの作品を異場面同時図という観点から論じた恐らく唯一のものであるが、やはり、特に、写本画との関連性が示唆されている。しかし、ここで問われるべきは、むしろ、何故、メモリング以前にこのような表現が存在しなかったかということではあるまいか。L. Baldass, *Hans Memling*. Wien, 1942, 14-15; E. Kluckert, *Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen*. *Das Münster*, 27, 1974, 284-295
- (16) *Rhin-Meuse / Art et civilisation 800-1400*. Bruxelles, 1972, 419-420 本作品は、全体の画面構成においてブタベストの《十字架を運ぶキリスト》と比較するものであるが、ボッスの《乾草の車祭壇画》(ブラド美術館)中央パネルとの比較は一層興味深いものである。ボッスの作品にみられる騎乗の人々は、本作品の同一モチーフに由来するものではないだろうか。ボッスと15世紀初頭の芸術との関連はつとに指摘されるところであるが、本作品もそうしたことを示すひとつの例と言えるであろう。ここで直接ボッスの問題について触れることは避けようと思うが、15世紀末期のフランドル絵画と《ゲント祭壇画》以前のフランドル絵画との関係は本稿の主題のひとつでもあり、第6章の論述はボッスの芸術を考える上でも少なからぬ意味をもつものと思われる。
- (17) このことは他の画家についても適用されよう。15世紀前半のフランドル絵画で唯一とも言える例外は、〈フレマルの画家〉の手になる《聖母の婚姻》(ブラド美術館)である。この作品について、パノフスキーはホーフストラテンに所蔵される15世紀末期のものと思われる《聖ヨゼフ伝》との比較から、ブラド作品もまた聖ヨゼフの生涯に主題を得たより大きな作品の一部ではなかったかと想像している。Panofsky, op. cit., 161
- (18) ロヒールがブリュッセル市庁舎のために描いたとされる鑑戒図は、異場面同時図の手法に拠っていた可能性が強い。けれども、ベルンのタピスリーやパリの素描からロヒールの焼失作品の正確な構図や様式を推測することは出来ないし、また、ロヒールの作品に倣って制作されたバウツやダーフィットの鑑戒図から判断する限り、仮にロヒールがブリュッセルの作品で異場面同時図を採用していたとしても、それは、やはりメモリングのものとは大きな相違を見せていたように思われる。M. Davies, *Rogier van der Weyden*. London, 1972, 208-209
- (19) ヤン・ファン・エイクの絵画に対するファキウスの賞讃はまさしくこうした点に向けられていた(註11参照)。また、ポルトガルに派遣されたヤンが、イザベラ姫の肖像を「生けるがごとくに」描いたことが古記録から知られている。cf. 前川誠郎「au vifの概念について」『美術史』24, 1976, 79-84
- (20) すでにバルダスはこうした新しい動きを「後期ゴシック」と呼び、16世紀フランドル絵画へと連なる萌芽と見做した。しかし、この時期の絵画のもつ様々な側面とその意義を解明した功績は、フィリボの問題提起的な論文に帰されるべきであろう。L. Baldass, *Die niederländischen Maler des spätgotischen Stiles*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen*

Sammlungen in Wien, 11, 1937, 117-138; P. Philippot, La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas. *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 11, 1962, 3-38

- (21) この時期の逸名画家のみに焦点を合わせた展覧会が、1959年ブリュージュで組織されている。*Primitifs Flamands anonyms*. Musée Communal de Bruges, 1969
- (22) 前述のカタログには、他に〈聖カテリーナ伝の画家〉、〈聖バルバラ伝の画家〉、〈聖ヨゼフ伝の画家〉、〈マグダラのマリア伝の画家〉などの逸名画家の名が収録されている。
- (23) 以前は、ブリュッセル王立美術館に所蔵されるものが中央パネル、ブリュージュの聖血教会付属美術館のものが左翼と考えられていたが、調査の結果、この二枚はもともと単一のパネルであり、しかもトリプティックの中央図であることが判明した。従って、中央パネルだけでも極めて横長の画面——73.5×186.5 cm——であったわけである。こうした横長の構図はこの時期のフランドル絵画に多くみられるが、絵巻物の例をひくまでもなく、これは物語を表現するのに最も適した形式のひとつと言えよう。R. Guislain-Wittermann, *L'Œuvre-clef du Maître de la Légende de sainte Barbe*. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 17, 1978/79, 89-105
- (24) これ以外に、「聖ヨゼフ伝」の一部であったかもしれない〈フレマルの画家〉の《聖母の婚姻》と「聖フェルトゥス伝」を構成している《教皇セルギウスの夢》(マリブ、ポール・ゲッティ美術館)および《聖フェルトゥスの遺体発掘》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)を指摘することは出来るが、いずれも原構図を復元することは難しい。前者と15世紀末期の《聖ヨゼフ伝》との関係についてはすでに述べた(註17参照)が、後者についても、コーリン・デ・コーテルや〈聖カテリーナ伝の画家〉などの手になる15世紀末期のフランドル絵画との類縁性が指摘されている。このことは15世紀末期になる迄のフランドル絵画において、如何に聖人伝、或いは、聖人伝という主題がもたらさうような表現形式をもつ作例が稀少なものであったかを示すものと言えよう。Rogier van der Weyden/*Peintre officiel de la ville de Bruxelles*. Bruxelles, 1979, 138-139
- (25) K. Birkmeyer, The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century I/II. *Art Bulletin*, 43, 1961, 1-20, 99-112
- (26) Pächt, op. cit., 273-274
- (27) 15世紀末期のフランドル絵画に様々な形で登場する画中画、あるいは、画中画的構成は、こうした構成原理に対するひとつの反撥と見做しうるのであろう。Philippot, op. cit., 9
- (28) *Picture Gallery Berlin, Catalogue of Paintings*. Berlin, 1978, 258-259
- (29) ホフマンはマルミオンの作品がもつ意義として、フランドル絵画の写実主義とフランス写本画の伝統である連続場面による物語的表現の止揚の試みということを指摘しているが、正当なものと言えよう。E.W. Hoffman, Simon Marmion Re-considered. *Scriptorium*, 23, 1969, 249-257
- (30) マルミオンの師匠である〈マンセルの画家〉は写本画家であり、マルミオン自身、ジャン・ルメール・ド・ベルジュの詩篇のなかで“prince d'enluminure”と讃えられている。
- (31) ル・タヴェルニエについては、F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI.*

- Jahrhunderts*. Leipzig, 1925, 59–60; L.M.J. Delaissé, *La miniature flamande | le mécénat de Philippe le Bon*. Bruxelles, 1959, 92–98. <ジラルール・ド・ルシオンの画家>については Winkler, op. cit., 41–44. <マンセルの画家>については, Winkler, op. cit., 36; Delaissé, op. cit., 60 を参照。
- (32) 15世紀末期のフランドルは板絵の写本画化, 写本画の板絵化が最も進んだ時期であり, 両者が相互に影響を及ぼし合っていた。この時期に制作される時禱書がそれ迄の2倍もの大きさをもつようになるのは, 写本画の板画(絵画)化を端的に示すものと言えよう。G. Hulin de Loo, *La vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 et 1500*. *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie Royale de Belgique*, 21, 1939. 158–180; Ringbom, op. cit., 193–195
- (33) K. Garas, *Some Problems of Early Dutch and Flemish Painting*. *Acta historiae Artium*, 1, 1954, 237–239 尚, パノフスキーは, 本作品のモデルとして <フレマルの画家>の消失作を想定している。Panofsky, op., cit., 176–177 また, 直接的に影響関係はともかく, ヤン・プロヴォーストの《磔刑》(ブリュージュ市立美術館)が, プタベストやダーフィットの作品の構想を一層展開したものであることは指摘されるべきであろう。cf. Dirk de Vos, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15de en 16de Eeuw*. Brugge, 1979, 201–203
- (34) M. Davies, *A Reminiscence of van Eyck by Gerard David ?* *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1–3 (Miscellanea Erwin Panofsky), 1955, 173–176
- (35) O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*. London, 1948, 35
- (36) ボッスが直前のフランドル絵画にはなく, よりゴシック的色彩を残した1400年前後の芸術に強い影響を受けたことはよく知られている。D. Bax, *Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered*. Rotterdam, 1979, 311–369; R. Marijnissen, *Hieronymus Bosch*. Bruxelles, 1972, 24–27
- (37) 本稿では十分に触れることが出来ないが, ヘルトヘン・トット・シント・ヤンスもまたこうした現象に関与していたように思われる。《キリスト哀悼》(ウィーン美術史美術館)には, 画面左奥にキリストとともに処刑された盗賊の埋葬場面が描かれている。ひとりの盗賊はまさに土中に葬られようとしており, その背後では残されたもうひとりの盗賊を十字架からおろすべく, 二人の男が梯子をもってこれに近づいている。このモチーフが画面で担っている役割は, 《ヴェネツィア磔刑》における帰路に着く群衆と同じものと言えよう。すべての人々がキリストの死に衝撃を受けたわけではない。マリアが悲しみに耐えているまさに同じ瞬間に, 人々はゴルゴタの丘を去り, 或いは, 処刑の跡始末を始めるのである。合理的とも言える認識に立ったこのような表現は, 《ヴェネツィア磔刑》やプタベストの《十字架を運ぶキリスト》を除けば, ヘルトヘン以前の絵画には殆んど見出し得ぬものであり, 画家が何らかの形でこうした作品から影響を受けたことを推測させるものになっている。《キリスト哀悼》は, ハールレムの聖ヨハネ会修道院のために制作された三連祭壇画の右翼内面に描かれていたもので, 中央パネルと左翼は偶像破壊運動の犠牲となって毀されてしまった。ファン・マンデルの記述により, 中央パネルの主題が「磔刑」であったことは知られているが, 左翼の主題については明瞭にし難い。フリートレンダー

やパノフスキーは「十字架を運ぶキリスト」を提唱しており、これが事実であるとすれば
 ブタペストの《十字架を運ぶキリスト》との関係で極めて興味深く思われるが、シャトレ
 はこれを斥け、〈アーヘン祭壇画の画家〉や〈デルフトの画家〉の三連祭壇画との比較か
 ら、左翼の主題は「エッケ・ホモ」であると結論している。この説は傾聴に値するもの
 と思われるが、それでは左翼が「エッケ・ホモ」だった場合、「十字架を運ぶキリスト」
 は何処に描かれたのだろうか。〈アーヘン祭壇画の画家〉や〈デルフトの画家〉は、それ
 を中央パネル背景に異場面同時図として描き加えている。けれども、《キリスト哀悼》に
 関する筆者の観察が正しいものならば、中央パネルや左翼が異場面同時図として構成され
 ていた可能性は低く、シャトレの説は未だ議論の余地を残しているように思われる。M.J.
 Friedländer, *Early Netherlandish Painting V. Leyden/Brussels*, 1969, 12; Panofsky, op.
 cit., 496-497; Châtelet, op. cit., 97-100 尚、シャトレは、ヘールトヘンの活動時期を大幅
 に繰り上げているが、ここでその問題には立ち入らないことにする。

- (38) A. Pigler, *Budapest, Museum der Bildenden Kunst | Katalog der Galerie. Alter Meister*.
 1968, Tübingen, 213-217 にこの作品についての最も詳細な文献目録が見出される。
- (39) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien II/2*. Paris, 1957, 463-469; *Lexikon der Christlichen
 Ikonographie II*. Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1970, 649-653; G. Schiller, *Iconography of
 Christian Art II*. London, 1972, 78-82
- (40) そのような点から言えば、ルーヴル美術館に所蔵されるヤーコボ・ベリーニの素描による
 《十字架を運ぶキリスト》は、二重の意味で特殊なものと言うことができよう。イタリア
 においてこの図像が激減する時期の作例であるばかりでなく、その物語性の強い性格は、
 他のイタリアの画家の同主題作品と著しい対照を見せているからである。しかし、現在の
 ところ、これはベリーニの個人的達成と見做すのが妥当のようである。cf. Ch. L. Joost-
 Gaugier, *Jacopo Bellini's Interest in Perspective and its Iconographical Significance*.
Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38, 1975, 1-28
- (41) すでにザクセルは、アンドレア・ダ・フィレンツェの作品とブタペスト作品との関係を指
 摘している。F. Saxl, *Studien über Hans Holbein d. J. I: Die Karlsruher Kreuztragung*.
Belvedere, 10, 1926, 139-154
- (42) 「十字架を運ぶキリスト」の礼拝像的図像と物語的図像という問題に関して、極めて興味
 深い資料を提供しているのがデューラーである。周知のように、デューラーはその生涯に
 三種類の受難伝版画を制作している。木版大受難、木版小受難、銅版画受難であり、それ
 ぞれに《十字架を運ぶキリスト》が含まれている。ところで、デューラーに第四番目の受
 難伝版画制作の意図があったことは多くの素描から知られているのであるが、その未完に
 終わった受難伝の構想を伝える数点の《十字架を運ぶキリスト》の素描は、それ以前に制
 作された三種類の同主題の版画とは全く異なる表現形式となっている。版画による《十字
 架を運ぶキリスト》を礼拝像的図像、素描による《十字架を運ぶキリスト》を物語的図像
 と分類してしまうのはあまりに図式的という批判を免れ得ないだろうが、三度にわたって、
 画面一杯に十字架を運ぶキリストの姿を描いた画家が、第四番目にこれとは全く別の構図
 を採用したということは、やはり注目に足るものではないだろうか。そして、デューラー

がこうした素描を制作したのが低地地方においてであったことは極めて興味深い事実と言えるであろう。素描によるデューラーの《十字架を運ぶキリスト》に、このドイツ人画家とフランドル絵画とのひとつの邂逅を見ることが出来るのではないだろうか。W. L. Strauss, *The complete drawings of Albrecht Dürer*. 4, New York, 1974, 1976-1979; *Albrecht Dürer aux Pays-Bas/son voyage (1520-1521), son influence*. Bruxelles, 1977, 73-74 尚、物語的図像と礼拝像的図像の問題に関しては第2章と、特に註14を参照のこと。

- (43) 16世紀のフランドルにおけるこの図像の展開については、シューベルトとジュナイユの論考を参照されたい。Dietrich Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*. Köln, 1970, 109-113; R. Genaille, *La Montée au Calvaire de Bruegel l'Ancien*. *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1979, 143-196
- (44) Schubert, op. cit., 194
- (45) D.G. Carter, *The Providence Crucifixion: its Place and Meaning for Dutch Fifteenth Century Painting*. *Bulletin of Rhode Island School of Design, Museum Notes*, May, 1962, 1-40; L.M.J. Delaissé, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*. Los Angeles, 1968, 33; Châtelet, op. cit., 205
- (46) この作品は、これまで特に《ニューヨーク磔刑》との関連で論じられることが多かったが、キリスト前方で上半身を振って後方の十字架を運ぶキリストを見る人物はブタベスト作品にも描かれており、何らかの関連性が推測されよう。cf. E. Bermejo, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España I*. Madrid, 1980, 76-77
- (47) Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Graz, 1969, 104. また、同書33頁には、こうした *Erzählbild* はパティニールやボッスの諸作品、さらには、メムリングの《聖母の七つの喜び》などに遡りうる伝統をもつもので、写本画に端を発する表現形式であることが指摘されている。
- (48) G. Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*. Damme, 1954, 277-295; Schubert, op. cit., 113-116
- (49) Panofsky, op. cit., 350-358
- (50) パノフスキーは、〈フレマルの画家〉の作品もまたこの時期に多くコピーされていることを指摘している。1500年前後の〈フレマルの画家〉の再評価という問題は、あるいは、ヤン・ファン・エイクの場合以上に興味深く思われるが、本稿では触れないことにする。
- (51) これまで、多くの機会にヤンやロヒールは勿論、メムリングやダーフィット、そして、ヘールトヘンなどの画家が写本画を制作した可能性についての議論がなされてきたことは事実である。しかし、それらが帰属問題の領域を越え、ひとりの画家、或いは画派の様式形成の根幹に関わる問題として捉えられたことは一度も無かったように思われる。15世紀末期のフランドルにおける板絵と写本画の相互同化とも言うべき特異な現象は、こうした問題を考える上での重要な指標になるのではないだろうか。

Jean van Eyck et la peinture flamande à la fin du XVe siècle

Contribution au problème de la *narration picturale* chez les Primitifs Flamands

Akira KOFUKU

Jean van Eyck avant 1432, date du retable de Gand, fait toujours l'objet de controverse. On a souvent reconnu que l'original perdu du *Calvaire* à Venise, du *Portement de Croix* à Budapest et la *Crucifixion* formant diptyque avec le *Jugement Dernier* à New York sont de l'auteur des miniatures G des Heures de Turin-Milan: Jean van Eyck. Il faut admettre cependant qu'une grande différence entre ces œuvres narratives et les œuvres non-narratives de l'artiste, échelonnées après 1432, a incité plusieurs historiens à les attribuer aux autres peintres contemporains, flamands ou hollandais. Le présent article ne tend pas à régler un problème de l'attribution de ces œuvres, mais il s'agit d'éclaircir des tendances narratives chez les Primitifs Flamands, considérées en général comme dominées par leur préoccupation majeure; *peinture comme image de dévotion*. Mais des considérations sur la *narration picturale* n'est évidemment pas sans relation avec les œuvres eyckiennes en question.

La dualité *historiae-imagines* semble, en apparence, se tenir en équilibre dans la peinture flamande du XVe siècle, composée en majeure partie de retables, mais elle se brise à la fin du siècle. La peinture flamande de cette époque cruciale révèle, à côté d'un héritage de Rogier van der Weyden, la reprise d'une conception de la *narration picturale*, dont témoignent l'apparition de nombreuses peintures avec des scènes de la vie des saints par des maîtres anonymes et le retour aux peintures narratives avant l'*Agneau Mystique*, telles que l'original perdu du *Portement de Croix* à Budapest ou la *Crucifixion* à New York. Les maîtres anonymes portant les noms de la légende des saints, comme le Maître de la Légende de sainte Barbe, remettent en scène la méthode simultanée des scènes différentes, quasi abandonnée dans les peintures flamandes après l'*Agneau Mystique* mais adoptée dans les miniatures et aussi dans les panneaux fortement influencés par cet art ornant des manuscrits; prenons pour exemple les volets du *retable de saint Bertin* par Simone Marmion à Berlin, et *les scènes de la Passion du Christ* à Turin ou les *Sept Joies de la Vierge* à Munich par Memling. Les œuvres ainsi composées décrivent fidèlement les principaux événements de la vie des saints.

D'autre part, comme justement observé par Panofsky, les peintres à la fin du XVe siècle empruntent aux modèles eyckiens. Gérard David et le Maître de Marie de Bourgogne s'inspirent très largement des œuvres eyckiennes, et Gérard de Saint-Jean et Jérôme Bosch, eux aussi, prennent part au mouvement archaïsant autour de 1500. Cela s'expliquerait en partie par la volonté de retrouver "not only that freedom which Memling and the other later fifteenth-century masters

of Bruges and Brussels had surrendered to Roger but also that sense of measurable space and ponderable solidity which Roger himself had sacrificed at the altar of transcendentalism” (Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 351), mais également en partie par l'intérêt pour la *narration picturale*. C'est ici qu'entrent en jeu des arguments à propos de l'original perdu du *Portement de Croix* à Budapest.

Cette œuvre, souvent datée de la première moitié du XVI^e siècle, est tenue presque unanimement comme une copie d'un tableau aujourd'hui perdu du début du XV^e siècle. La *Crucifixion* à Cleveland par le Maître d'Otto van Moerdrecht datée vers 1438–39, reproduit précisément le groupe des cavaliers de droite de la composition, et le *Portement de Croix* des Heures de Catherine de Clèves, daté vers 1435–40, reprend le groupe central par inversion. Tout confirme donc l'établissement d'une nouvelle formule du sujet, qui exige une pleine possession des moyens techniques de rendre l'espace et d'intégrer des personnages dans l'espace au début du XV^e siècle aux Pays-Bas. Pareille formule sera très appréciée par les peintres flamands, tandis qu'elle n'a guère inspiré les peintres italiens, attachés à l'iconographie traditionnelle byzantine, sauf Andrea da Firenze, auteur de la grande fresque à la chapelle des Espagnols de Santa-Maria-Novella de Florence.

Une chose curieuse, toutefois, il faut attendre le XVI^e siècle, plus précisément, le *Portement de Croix* par le Monogrammiste de Brunswick, daté vers 1535 et conservé au Louvre, pour apercevoir fleurir cette formule novatrice aux Pays-Bas. Son interprétation permettra aux peintres suivants de créer diverses compositions personnelles, parmi lesquelles on peut compter un panneau célèbre de Bruegel. Comment expliquer un vide d'un siècle à peu près? Il est important ici de rappeler que l'univers lilliputien du Monogrammiste de Brunswick se base essentiellement sur l'art de la miniature, particulièrement sur les enluminures ganto-brugeoises de la fin du XV^e siècle. Lorsqu'il élaborait une composition narrative, il aurait dû faire son profit des résultats des recherches des enlumineurs de la fin du siècle précédent, dont le plus important est le Maître de Marie de Bourgogne. Car les grands fondateurs de l'école flamande ont totalement négligé le problème de la *narration picturale*; ce seraient plutôt les enlumineurs qui respectent la nouvelle formule du Portement de Croix, inventée probablement par Jean van Eyck au début du XV^e siècle.

Dans l'état actuel de recherches, il n'est pas possible d'attribuer avec confiance l'original perdu du *Portement de Croix* à Budapest au jeune Jean van Eyck. Mais il est plus que probable que Jean van Eyck se soit formé au sein des milieux artistiques ayant un rapport étroit avec l'art de la miniature, qui, à l'origine, illustre des histoires. Pour saisir avec une grande précision ce que signifie la *narration picturale* chez Jean van Eyck et également dans la peinture flamande du XV^e siècle, il faudrait une discussion plus détaillée. Mais l'exposé de ce problème dépasse le cadre du présent article.