

頬をつたう涙

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンと
初期フランドル絵画における感情表現

幸福 輝

「描かれた涙、最も強い情動から生まれたこのきらきりと光る真珠には、初期フランドル絵画にたいするイタリア人たちの賞賛、すなわち、輝くばかりの絵画的効果と情感溢れる表現が集約されている」 (E. パノフスキー『初期ネーデルラント絵画』より)

はじめに

ベラスケスやゴヤなどスペイン絵画の宝庫であるプラド美術館が、実は、フランドル絵画の有数のコレクションを有していることはあまり知られていない。ボッスやパティニール、あるいは、ルーベンスの傑作が並ぶフランドル絵画のギャラリーは、《ラス・メニーナス》とか《マハ》に代表されるスペイン絵画とは別な、プラド美術館のもうひとつの顔といっても決して過言ではない。



fig.1
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《十字架降下》プラド美術館

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《十字架降下》(1430年代後半/fig.1)は、優れたプラド美術館のフランドル絵画群の中でも最大の傑作のひとつである。画面を見てみよう。描かれているのは、キリストの近親者たちが磔刑後にキリストの遺骸を十字架から降ろそうとする場面、いわゆる「十字架降下」の場面である。キリストの遺骸が降ろされようとするまさにその時、最愛の息子を失った絶望と悲しみから聖母は気を失って崩れるように倒れてしまう(fig.2)。金地を背景とする狭い空間に置かれた等身大の人物たちは、まるで生命を吹き込まれた彩色木彫のような一種異様な雰囲気をもって見る者を圧倒する。とりわけ、画面右端に位置し、顔の下で手を組み、身体全体でうなるような動きを見せるマグダラのマリアの姿は印象的である(fig.3)。けれども、この作品の中核となっているのが気絶する聖母の姿、とりわけ、そ



fig.2

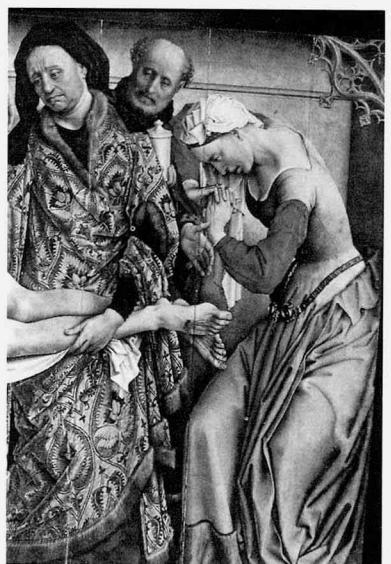


fig.3

fig.2
fig.1 部分
fig.3
fig.1 部分



fig.4
fig.1 部分

の頬を流れる涙であることは否定できないのではあるまいか (fig.4)。うっかりすると見逃してしまいそうなこの小さな涙は、しかし、聖母だけが流しているのではない。使徒ヨハネやアリマタヤのヨゼフの眼からも涙は溢れ出ており、この細部の表現が画面全体の劇的な構成と見事に拮抗しているのが理解されよう。

涙を流すことは普遍的な人間感情の発露である。従って、涙を流すのは聖母、あるいは、聖書に登場する特別な人物の特殊な行為ではない。さまざまな悲劇的状况において、人は涙を流す。ところが、絵画の歴史を辿ってみると、意外なことに、涙はあまり頻繁に描かれることはなかった。少なくとも、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンのこの作品以前に、涙を流す人物が描かれた著名な作例を指摘することはできない。メムリンクにも涙を流す人物はし

しばしば登場するし、涙はある意味では初期フランドル絵画のトレードマークでさえあったのであるが、他の地域、他の時代にはあまり描かれなかったようにも思われる。涙は初期フランドル絵画特有のモチーフだったのだろうか。そこにはどのような意味や歴史的背景があったのだろうか。ここでは初期フランドル絵画にしばしば描かれる涙の表現を手掛かりに、初期フランドル絵画の特質に検討を加え、また、涙、あるいは、涙によって象徴される初期フランドル絵画における悲しみの表現、あるいは、感情表現についてさまざまに考察してみたい^[1]。

1-ロヒール・ファン・デル・ウェイデンと感情表現

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは1400年頃、現在のベルギー南部、フランスとの国境に近いトゥルネーに生まれ、ブリュッセルで活動した画家である。1450年にはローマを訪れたことが知られており、イタリアの画家たちにも少なからぬ影響を与えたと考えられている。彼はヤン・ファン・エイクと並ぶ初期フランドル絵画の代表者であるが、ヤンがブルゴーニュ宮廷の画家であったのに対し、ブリュッセルの市の画家として活動し、おそらく、大きな工房を経営していたと思われる。その工房からはバウツ、メモリンクなど傑出した画家が輩出し、後世への影響という点ではヤン・ファン・エイクを遙かに凌駕した。冒頭で紹介したプラド美術館に所蔵される《十字架降下》はこの画家の代表作である。キリストの死を主題として繰り広げられる劇的な群像構成と漲る緊張感は、すべてが結晶化したようなヤン・ファン・エイクの世界とは異質であり、古くからヤンの静に対してロヒールの動が対比されてきた。

ヤン・ファン・エイクの作品について貴重な記録を残したことで知られるナポリの人文主義者バルトロメオ・ファチオは、ヤン・ファン・エイクの幾つかの作品についてその緻密な細部描写を嘆賞した後、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンについても証言を残している。ヤンとロヒールの相違という観点から見ると、ファチオの証言はきわめて興味深い^[2]。

「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、そばには子犬がいる。背後から隙間越しにこっそり覗き見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、ロヒールの他の絵についての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」

ヤン・ファン・エイクに対するファチオの賞賛の言葉、例えば、「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」といった賞賛の言葉は、明らかに油彩技法を駆使したヤンの細密描写にたいするファチオの驚嘆を示唆している。しかし、ロヒールに対するそれはあきらかに異なるべく

トルをもっている。「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、やはりここでも「入念な仕上げ」とか「細部描写」が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、「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賞賛しようとしたのはロヒールの作品がもつ劇的な宗教感情であり、さらにいえば、ロヒールの主題解釈に対する賞賛であっただろうことは容易に推測されるからである。

ファチオに遅れること約150年、『北方画家伝』の著者であるカレル・ファン・マンデルはロヒール・ファン・デル・ウェイデンについて次のような記録を残している。

「悲しみや喜びや怒りなど心の動きを表現することによって、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンはネーデルラント絵画に多大な貢献をもたらした」

こうした証言は、明らかにヤンとロヒールに対する評価が異なる視点からおこなわれていたことを示している^[3]。このように、ヤンとロヒールとの相違についてはすでに生前から十分に認識されていたと考えることができる。とするならば、ロヒールは何より感情表現に秀でた画家であり、多くの優れた画家がロヒールの後継者として活動した初期フランドル絵画においては、豊かな感情表現に満ちた作品が多数制作されてもよかったはずである。しかし、事実はこちらとはいささか異なるように思われる。初期フランドル絵画は、概して感情表現とは無縁な画派と認識されているからである^[4]。

2- 初期フランドル絵画における悲しみの表現と物語画

初期フランドル絵画には、怒りや喜びなどの感情表現を扱った作品が極端に少ない。このことは現存作品のほとんどが宗教的機能という特殊な役割をもっていたことと密接に関係するだろうし、また、ホイジンガが指摘しているように、この時代のイメージの世界においては、笑いとか滑稽を視覚化する文法がまだ十分に成立していなかったのかもしれない^[5]。この時代の絵画に観察される唯一の感情表現は悲しみである。初期フランドル絵画に描かれる聖母や聖人たちは、最愛の人物の死に遭遇し、嘆き悲しみ、しばしば涙を流している。こぼれ落ちた涙は頬をつたい、見る者に忘れがたい印象を与える。

すでに述べたように、涙は悲しみとか絶望といった普遍的な人間感情に発するものであるから、涙を流す人間の描写は時代や地域によって限定されることはない。キリスト教絵画だろうとピカソの「泣く女」のシリーズだろうと、悲しみに絶えきれず泣く人物を描こうとする意図がある限り、涙は視覚化される。けれども、このことは様々な時代に描かれた悲劇的場面の登場人物たちが、いつも涙を流していたことを意味するわけではない。絵画の歴史を辿ってみるならば、涙を流す人物が描かれることは、むしろ、特殊な事例であることが理解されるだろう。

中世美術にも、無論、感情表現はあった。しかし、中世における感情表現はきわめて限定的なものであり、よく指摘されるように、その限定を打ち破ったのがジョットであった。しばしば「激しい人間感情を描き出した最初の画

家」⁶⁾との形容がジョットに与えられるのは、例えば、アレーナ礼拝堂に描かれた彼の手になるキリスト伝のうち、《キリスト哀悼》の場面を同時代の他の画家の手になる同主題作品と比較すれば一目瞭然であろう(figs. 5/6)。ジョットの作品では激情に耐えかねるように、登場人物たちが慟哭している。その迫真の描写は見る者に強い感銘を与えるに違いない。しかし、よく観察してみよう。彼らは涙を流してはいないように見える。彼らは顔を苦痛に歪め、あるいは、衰切きわまりない表情を見せてはいるが、泣いてはいないのである。

fig.5
ドゥッチオ《キリスト哀悼》シエナ大聖堂

fig.6
ジョット《キリスト哀悼》
アレーナ礼拝堂



fig.5



fig.6

もうひとつ別な例を挙げることにしよう。マサッチオの《樂園追放》(fig. 7)である。この作品もまた激しい感情表現の例として、しばしば採り上げられるもののひとつである。神の怒りにふれて樂園を追放されるアダムとエヴァは、絶望に打ちひしがれ、泣きくれているように見える⁷⁾。が、彼らの涙はやはり見ることはできない。作品の保存状態の問題もあるし、細部調査をおこなったわけではないので、これらの作品に涙が描かれてはいないと断定することは避けるべきかもしれない。けれども、これらのイタリア絵画においては、悲しみとか絶望は必ずしも涙を伴って表現されてはいないということは指摘してもいいのではないだろうか。大袈裟な身振りで絶望感を表現したり、顔を覆ったりする仕草によって泣いていることが示唆されているものの、そこで涙は決して決定的な役割を果たしてはいないのである。

こうした事実を踏まえるならば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品に描かれる涙を、単に悲しみの表現とってすませることはできないだろう。ロヒールの涙はどのように解釈することができるのだろうか。

この問いにたいしては、次のふたつの観点から説明することが可能である。ひとつは絵画技法に関することである。ジョットやマサッチオの作品は壁画であり、絵画技法の上ではフレスコと呼ばれる。壁画である以上、かなりの距離をもって見られることを前提とする表現である。涙のような細部描写よりも、身振りや顔全体の表情で悲しみを描き出すことがなにより要求されたであろう。また、フレスコ技法では、水の入った透明なガラスの水差しとか聖母が被る半透明のヴェールなどを描くことは大変に困難であった。頬をつたう涙についても、ある程度は同じことがいえるのではあるまいか。フレスコではあまり描写の対象とはならなかった涙が、油彩技法を駆使した初期フ



fig.7
マサッチオ《樂園追放》
ブランカッチ礼拝堂

ランドル絵画において始めて頻繁に描かれるようになったことは否定できない事実であろう。

しかし、当然のことではあるが、この説明だけでは不十分である。涙は水差しではないからである。すなわち、涙は無機質の物としてそこにあるわけではない。涙は、例えば、「十字架降下」という悲劇的物語によって、すなわち、主題的要請によって生じたモチーフであり、純粹な細部描写の一例とだけいってすませることはできないのである。ここで、ふたつ目の論点が登場する。

1425年に刊行されたアルベルティの『絵画論』は、ある意味では近代絵画のマニフェストのような存在であるが、同書で著者アルベルティは絵画の中で最も重要なものは「物語画」であるとした上で、次のように述べている^[8]。

「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」

アルベルティによれば、物語画が成功するかどうかはそこに描かれる登場人物の感情表現によるのであり、その感情表現は個々の人物の適切な身体の動きによるのである。この議論に従えば、悲しみという内的感情は身体の外的身振りで表現されるのであり、決して、涙で表現されるものではなかったということになる。ジオットやマサッチオの作例は、このことをよく説明するだろう。彼らの作品において、登場人物が身振りで悲しきや絶望感を表現していたのは、この考え方からすればごく当然のことであったと言えるだろう。

ロヒールの《十字架降下》におけるマグダラのマリアの独特な身振りを知る者にとって、ロヒールもこのようなアルベルティの考え方を知っていたのではないかと推測することは十分に可能である。おそらく、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは単に一般的な意味で感情表現の描写を得意としていたというのではなく、イタリアで重要視されていた物語画理論にも通じていたのであろう。とすれば、初期フランドル絵画特有の精緻な細部描写を身につけていた画家の透き通ったガラスの水差しなどにたいする関心と、感情表現を重視する物語画的伝統の両者に通じていた画家の新たな物語的構成の試みが交差したところに、涙というモチーフが成立したと考えることはきわめて妥当な解釈といえるであろう^[9]。

3-非物語画における涙

これまでの論述において、涙は初期フランドル絵画における感情表現を象徴する重要なモチーフであることが指摘された。すなわち、描写性が優先した初期フランドル絵画においては、演劇的雄弁性をもった身体表現ではなく、透明な水滴である涙によって悲しみは表現されたのである。物語画の論理からすれば、初期フランドル絵画において、涙は「魂の動き」を最も的確に伝えるものであったということになる。けれども、初期フランドル絵画をよく観察してみれば、物語的文脈とは無関係に流される涙の表現が圧倒的に多いことが理解される^[10]。

ルーヴル美術館に《ブラック祭壇画》(fig.8)と呼ばれるロヒール・ファン・デル・ウェイデン中期の作品が所蔵されている。1425年に没したジャン・ブ

ラックなる人物の追悼を目的としてその妻が制作を依頼した三連祭壇画であり、外側には骸骨と十字架がグリザイユで描かれ、内部には左翼に洗礼者ヨハネ、中央パネルに左から聖母、キリスト、福音書記者ヨハネ、右翼にマグダラのマリアがそれぞれ半身像として描かれている。ここで注目したいのは右翼に描かれるマグダラのマリアである。仔細に観察すれば、彼女もまた涙を流していることがわかる(fig.9)。この作品は物語主題をもっていない。ということは、彼女の涙には物語的背景がないということになる。死者の追悼というこの作品の制作動機、あるいは、マグダラのマリアの属性としての悔悛という概念から涙が描かれたとも解釈できるが、いずれにせよ、彼女はより抽象的な場における登場人物として描かれており、物語の一場面には登場しているわけではない。



fig.8

fig.8
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《ブラック祭壇画》ルーヴル美術館



fig.9

fig.9
fig.8 部分

国立西洋美術館にはバウツ派の《荆冠のキリスト》(fig.10)という作品が所蔵されている。キリストは眼を赤く泣きはらし、その頬には涙が流れている。あるいは、《悲しみの聖母》(fig.11)と呼ばれる作品も所蔵されている。彼女もまた涙を流している。無論、これらの作品の主題はあきらかに「キリストの死」を前提としている。けれども、厳密な意味でこれらの作品が特定の主題、

fig.10
デーリック・バウツ派《荆冠のキリスト》
国立西洋美術館



fig.10

fig.11
15世紀フランドル派《悲しみの聖母》
国立西洋美術館

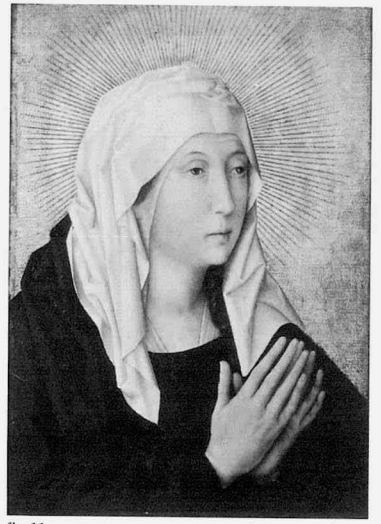


fig.11

特定の場面を描いているわけではない。従って、彼らは悲劇的場面に遭遇して悲しみの涙を流しているのではない。言い換えるならば、ここで涙は主題的要請とは無関係に流されている。おそらく、初期フランドル絵画の涙に関する第3の、そして、最も重要な論点がこのように隠されている。

涙を流すバウツ派のキリスト像などの作例は、いうまでもなく宗教画である。けれども、単に宗教画といったのでは不十分であろう。これらの作品は祈りの対象として、あるいは、宗教的瞑想へと誘うことを目的として制作されたものであった。その根本において、宗教美術が礼拝像のイメージと説話図的イメージに大別されることはキリスト教美術に限ったことではないが、初期フランドル絵画が圧倒的に前者に傾斜した美術であったことは十分に認識されなければならない^[11]。それが個人の礼拝のためであれ、より公的性格を有した教会のための大きな祭壇画であれ、初期フランドル絵画に描かれる人物が流す涙は、いわば、祈りと等価だったのではあるまいか。これらの絵画を見る者は、涙を流す聖母やキリストに感情移入し、おそらく、共に涙を流したのであろう。とすれば、涙は単なる感情表現のひとつとして描かれたのではない。涙はそこに描かれるイメージと絵を見る者(祈る者)とを直接結びつける装置として描かれたのである。

4- 初期フランドル絵画における宗教感情

初期フランドル絵画にしばしば描かれた涙が悲しみの表現であることは言うまでもない。けれども、悲しみの美術的表現としては、むしろ、演劇的身振りのほうがより一般的なものであることが指摘された。このことをもう少し詳しく見ていくことにより、初期フランドル絵画が表現しようとした悲しみがどのような種類のものではあったかを探ってみたい^[12]。

ヤン・ファン・エイクの周辺の画家の手になる2点の作品の磔刑図の比較は、この議論にとってきわめて有益なものと思われる。両者ともにファン・エイク周辺の作品として、古くからよく知られてきたものである。ひとつはヴェネツィアに、もうひとつはベルリンに所蔵されている (figs.12/13)。前者はヤン・ファン・エイクの現在は失われた作品の同時代の模写、後者はかつてフーベルト・ファン・エイクの作品ではないかとも推測された作品である。十字架

上のキリストを中心に左右に聖母と福音書記者ヨハネを配するという同じ構図にもかかわらず、両者のなんと異なるであろうか。ヴェネツィア作品においては聖母、ヨハネともに静かに十字架の左右に佇み、感情をほとんど見せていない。ヨハネのわずかに歪んだ顔の表情と前で組んだ両手の奇妙な動きに、悲しみに耐えようとする心の動きが読みとれるに過ぎない。これに対し、ベルリン作品の感情表出は露骨なまでに激しい。ベルリン作品の聖母は、丁度ヴェネツィア作品でヨハネに与えられていた手の動きをし、顔はより苦痛に歪んでいる。ヨハネの身体は悲しみに振れ、左手で涙をふいている。この2点の作品に見られる相違がなぜ生じたのかについて明確な説明をおこなうことは、それらの制作の動機、注文主や画家の制作意図などがはっきりとは知られていない現在では不可能というほかはない。

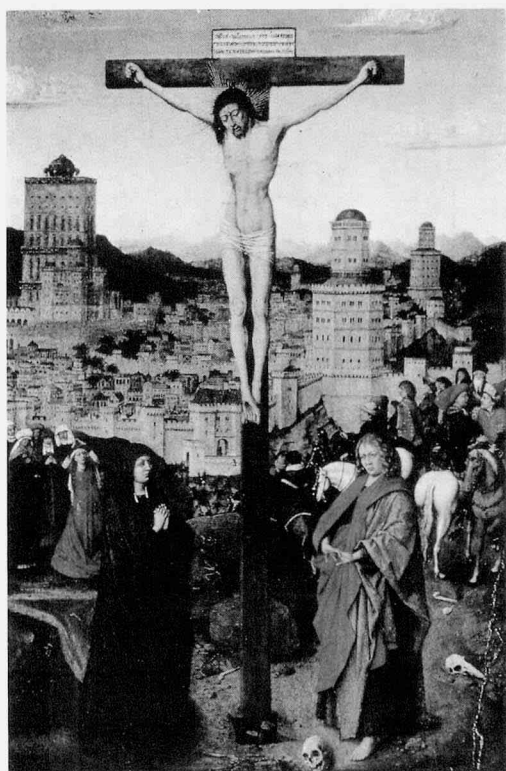


fig.12

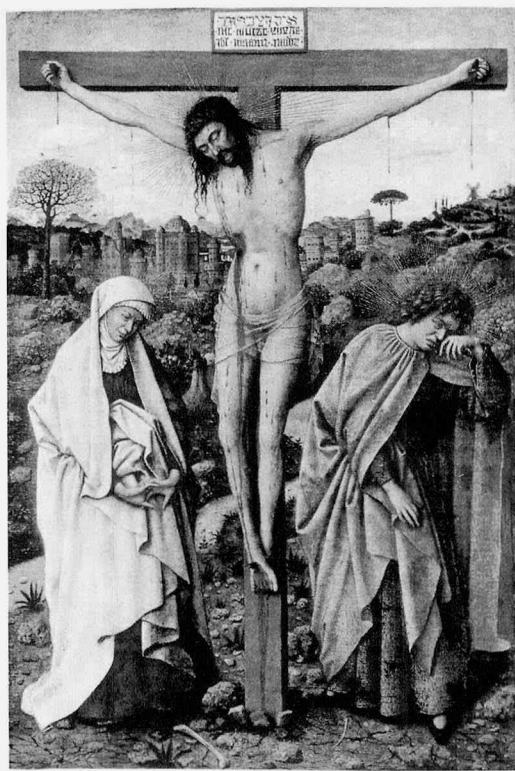


fig.13

けれども、ベルリン作品がきわめて異質なものであることは、その後の磔刑図にベルリン作品のような強い感情表現を見せる作品がほとんど存在しないという事実によって、はっきりと証明されている。例えば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《磔刑》(ウィーン美術史美術館)(fig.14)を見てみよう。聖母は十字架にすがりつき、その頬は涙で濡れている。あるいは、同じロヒールの《キリスト哀悼》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)(fig.15)においても、死せる息子の遺体にしがみつき、涙を流す聖母の姿を見ることができる。これを激しい感情表出と見ることは、無論、可能である。しかし、聖母は決してその表情を苦痛に歪めるのではなく、静かに泣いている。画面全体の印象は、むしろ、静かで瞑想的と形容できるかもしれない。ベルリン作品に観察される表現主義的な激しい感情表出と比較するならば、冒頭で引用したプラド美術館のロヒールの《十字架降下》における聖母の表現にも異なる意味を見出すことができるかもしれない。すなわち、プラドの聖母もまたきわめて静的に描かれているからである。「静的」という形容詞は、あるいは、不適當な

fig.12
ファン・エイク派《磔刑》
ヴェネツィア、カドーロ

fig.13
ファン・エイク派《磔刑》
ベルリン国立絵画館

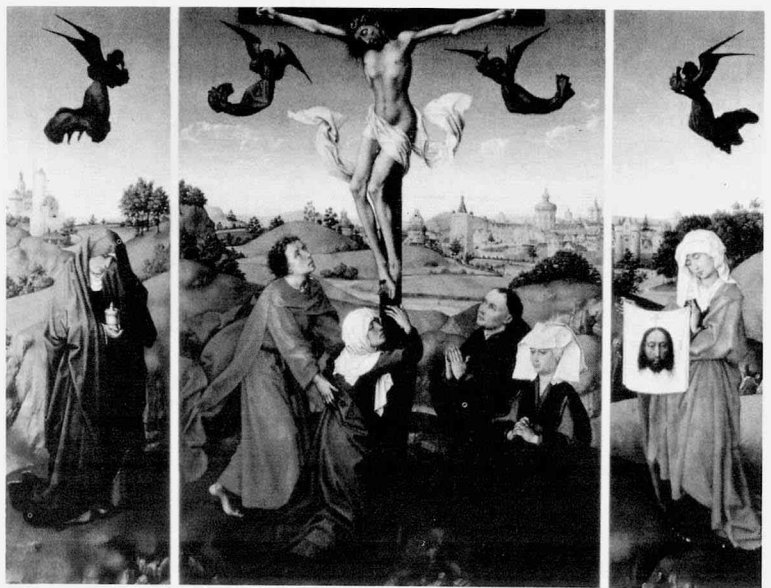


fig.14
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《磔刑》ウィーン美術史美術館

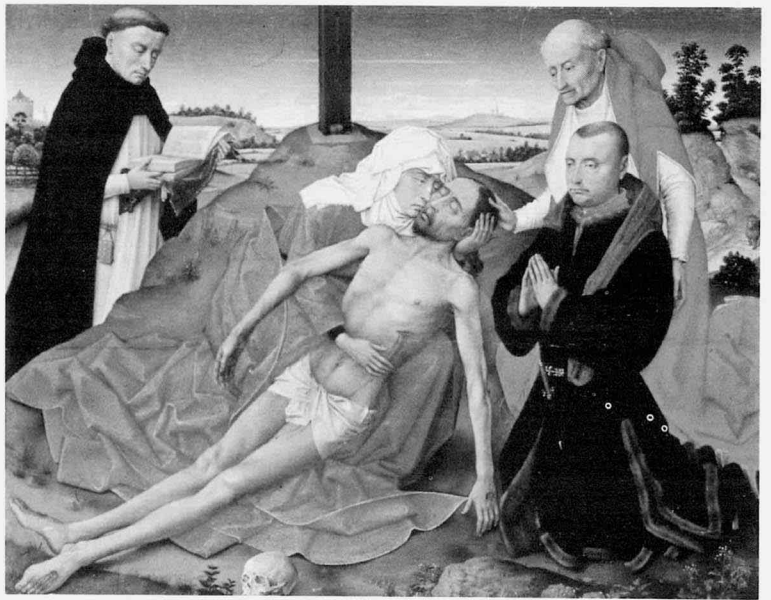


fig.15
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《キリスト哀悼》ロンドン、ナショナル・ギャラリー

のかもしれない。なぜなら、この作品において聖母は気絶しているのであり、「静的」以外の表現はありえなかったともいえるからである。しかし、一切の感情表出とは無縁であるかのような静かな表情をもつ聖母を描いたことに画家の意図があったと考えるならば、プラド作品に与えられてきた「劇的な場面構成」というクリシェにも再考の余地があるのかもしれない。

このように、ベルリンの磔刑図は初期フランドル絵画においては例外的なものであるが、このような作品は他にベルリンとツークに所蔵される2点の磔刑図 (fig. 16/17) 以外には存在しない。この2点の作品はそれぞれ「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」と形容されてきたもので、そこからかつてパノフスキーはともに15世紀末期の画家の手になる折衷的作品と結論づけた。ともに、空は暗雲で覆われ、劇的性格が強調されている。ツーク作品では、聖母は手を前に掲げ、崩れ落ちそうなその身体をヨハネが後ろから支えている。他の人物も大袈裟な身振りで事件の深刻さを伝えようとしている。他方、十字架に抱きつくというベルリン作品の聖母はロヒールのウィーン作品にも見られるものである。しかし、ウィーン作品の聖母とこの作品の聖母には大きな距離があると言わざ

るをえない。ベルリン作品では聖母はややうつろに口をあげ、上方のキリストを見上げる。その無理な姿勢それ自体が、聖母の動揺を伝えているかのようである。これら2点の磔刑図はファン・エイク周辺のベルリンの同主題作品 (fig.13)と並んで、初期フランドル絵画において激しい感情表出を見せる例外的作品である。こうした作品を念頭に置いたうえで、初期フランドル絵画の磔刑図や悲劇的場面を描いた作品を見ていくなれば、それらを貫ぬくものが決して激しい感情表出ではなく、瞑想的かつ静的なものであることがあらためて認識されるに違いない。

fig.16
15世紀フランドル派《磔刑》
ベルリン国立絵画館

fig.17
15世紀フランドル派《磔刑》
ツーク、アベック・コレクション

fig.18
ヘールトヘン・トット・シント・ヤンス
《キリスト哀悼》ウィーン美術史美術館

fig.19
ヘールトヘン・トット・シント・ヤンス
《悲しみの人》ユトレヒト、国立カタリナ
修道院美術館

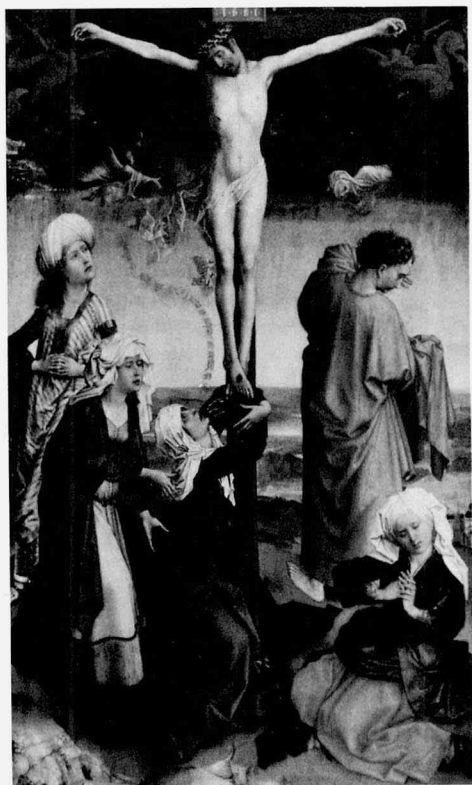


fig.16

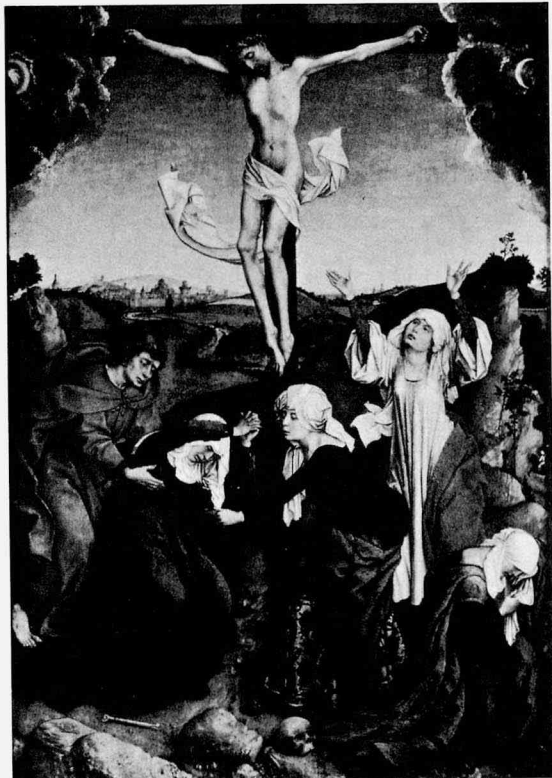


fig.17

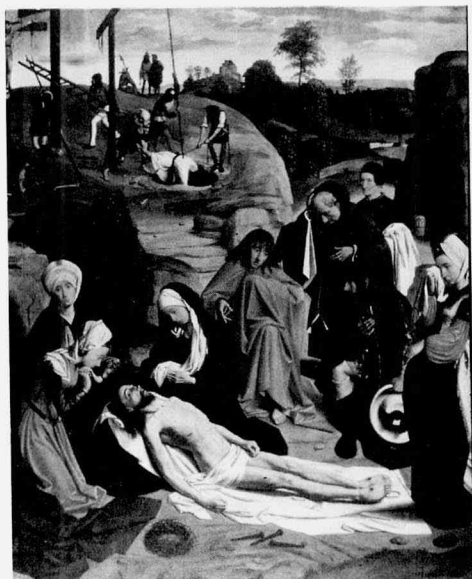


fig.18

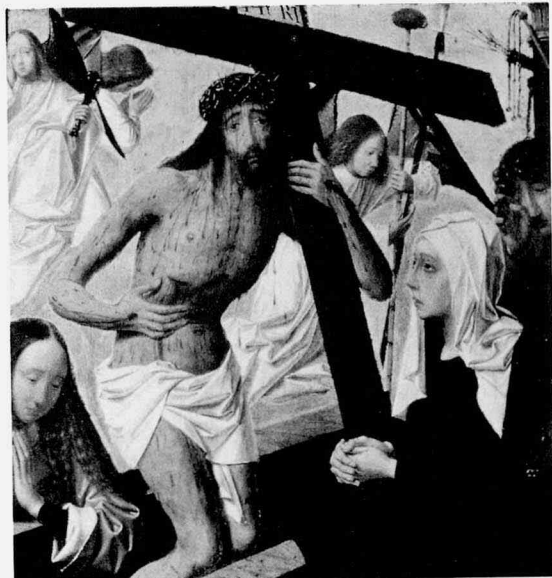


fig.19

ヘールトヘン・トット・シント・ヤンスの《キリスト哀悼》(ウィーン美術史美術館)と《悲しみの人》(ユトレヒト、カタリナ修道院美術館)という2点の作品 (fig.18/19)は、その苦痛に満ちた悲しみの表現において、ある意味ではロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品を越えるものである。しかし、悲しみが

深まれば深まるほど、聖母の静かな祈りの描写が際立つということを見落としてはならないだろう。血だらけのキリストを描いた《悲しみの人》は、一見、表現主義的な激しい感情表出を意図しているように見える。しかし、その表情はあまりにも穏やかであり、全体は静かな祈りの表現となっているのである。おそらく、この静かな祈りを支えているのが描かれる人物たちの頬をつたう涙なのであろう。

すでに述べたように、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは初期フランドル絵画に感情表現を導入した画家であった。けれども、冒頭で見た《十字架降下》を始め、彼の描いた幾つかの磔刑図を見ると、実は、激しい感情表現であるように見えながら、同時に、そこには抑制された瞑想的雰囲気在意図されていることが理解されるのである。とすれば、こうした「抑制された瞑想的雰囲気」と結びついて涙が登場したと推定することは充分に可能なのではないだろうか。

こうしたことを示唆する幾つかの手掛かりが残されている。16世紀の初頭に刊行されたある祈りの書には、次のような記述が見られる^[13]。

「その苦しみに聖母はじっと耐え、節度を保ったことをわれわれは知った。聖母はひどい言葉を発したり、大騒ぎをしたり、金切り声を出したり、叫んだりすることなく、また、手をよじったりもしなかった。聖母はとても節度ある態度で立ち、あるいは、座ったので、その苦しきは聖母の心の内側に留め置かれているように思われた。彼女の悲しみはとめどなく流れ落ちる涙と苦しそうな表情以外には見ることができなかった」

あるいは、エラスムスにもほぼ同じ内容の発言を認めることができる。

「弱々しく倒れ込み、話すこともできず、悲しみのために気絶する聖母の姿を描く心をかき乱すような絵が存在する。しかし、聖母は嘆き悲しんだのでもなければ、髪をかきむしってもいなかった。また、胸を叩いたのでも、大声で『我に憐れみを』と叫んだのでもなかった。事実、聖母は息子の死を嘆くというのではなく、むしろ、人々が救済されることに安堵したのである」

このふたつの証言は、期せずして聖母の「内面の悲しみ」と「抑制された外観」とについて語っている。激しい身振りとか大袈裟な態度、演劇的な訴えかけを暗に非難し、静かに悲しみに耐える聖母を讃えている。そうした抑制の中で、聖母の悲しみを伝えるものこそが涙だったのであるまいか。アルベルティの定義に従えば、「内面の悲しみ」は「外面の身振り」をもってこそ表現することが可能である。しかし、ネーデルラント地方では「内面の悲しみ」は涙で表現されたのである。その『中世の秋』の中で、ホイジンガは教会で司祭がしばしば涙を流し、人々がこれに合わせて泣き、いつのまにか泣き声の大合唱になることがあったという当時の逸話を伝えている^[14]。確かに、厳格な写実主義とどこか甘美な感傷主義がひとつに重なったこの時代の絵画を象徴するモチーフが、涙であった。しかし、その指摘だけでは不十分であ

ろう。すでに述べたことであるが、初期フランドル絵画に描かれる涙は、明らかに宗教的機能と密接に関わっていたからである。

16世紀になったからといって、涙は決してフランドル絵画から消滅するわけではない。けれども、やはり涙はロヒール・ファン・デル・ウェイデンの時代のものであったのだろう。1500年頃を境として、頬をつたう涙の表現は激減し、また、その本質的な意味を失っていくように思われる。ボッスが涙にほとんど関心を払わなかったことは、なによりこの変質を雄弁に物語っている。ボッスがさまざまな意味において伝統的表現と袂を分かったことをここであらためて説明する必要はないだろうが、本稿との関連でひとつだけ指摘しておきたいことがある。それは、ボッスの作品における宗教的機能の変質である。すでに述べたように、初期フランドル絵画に見られる涙を流す聖母や聖人は、「祈りの対象として、あるいは、宗教的瞑想へと誘うことを目的として」表現されたものであった。こうした絵画においては、そこに描かれた聖人像の描写それ自体が絵画作品と等価であり、作品の前の鑑賞者(祈りを捧げる者)と聖人像との直接的な内面的対話が問題とされた。作品と観者とのこうした関係において、涙は彼らを結ぶなよりの絆でもあった。ところが、ボッスの大半の作品は、このような機能を喪失している。ベルリンの《パトモス島の聖ヨハネ》のような比較的小品だろうと、《快樂の園》のような大作だろうと、この点では同じである。ボッスの作品においては、鑑賞者と描かれる聖人、あるいは、聖なる物語との間に単純な対話は成立しない。そこに描かれる聖人はその聖人が描かれた絵画作品の一部ではあっても、決してそのすべてではないし、そこでは聖人を含む錯綜した観念が視覚化されているからである。ボッスの作品の中で、《荊冠のキリスト》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)、あるいは、《十字架を運ぶキリスト》(アントワープ美術館)は主題の点においても、人物が大きくクローズ・アップされた構図という点においても、涙が描かれてもよかった数少ない作品であるといえる。しかし、ボッスはそこに涙を描くことはなかったのである。ボッスのこのモチーフにたいする無関心は、1500年前後における初期フランドル絵画の本質的な変化を示唆する重大な証言のひとつであるともいえるのではないだろうか^[15]。

むすび

最後に、ひとつ興味深い例を指摘して、本稿を終えることにしたい。ラファエロの代表作のひとつに《キリスト埋葬》(ボルゲーゼ美術館)(fig. 20)がある。この作品は、ラファエロが「メレアグロスの運搬」を主題とする古代の石棺浮彫彫刻に影響されて制作したものといわれている。ラファエロの作品と現存する古代浮彫の類似は明らかであり、その説に異論を唱えようというのではない。だが、ラファエロの作品に描かれる登場人物が皆涙を流していることは、従来、あまり注目されてはこなかったように思われる。一方、ルーヴル美術館にはロヒール・ファン・デル・ウェイデン周辺の画家の手になるとされる一枚の素描が存在する(fig. 21)。ラファエロの作品との関連は明らかであり、かつてはロヒール・ファン・デル・ウェイデンの現在は失われた《キリスト埋葬》に影響されてラファエロはボルゲーゼ作品を制作したとの説さえあった。

現在はロヒールもラファエロもともに古代彫刻の影響を受けたという説が流布しているようであり、筆者もそのことに異論はない^[16]。しかし、初期フランドル絵画にこれだけ涙の表現があり、しかも、涙が初期フランドル絵画の本質と重なっていることを考えるならば、ラファエロに聖母たちの頬をつたう涙を描かせたものが初期フランドル絵画、とりわけ、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品であったと仮定することは十分に根拠のあることに思えるのである^[17]。



fig.20

fig.20
ラファエロ《キリスト埋葬》
ボルゲーゼ美術館



fig.21

fig.21
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン派
《キリスト埋葬》ルーヴル美術館

冒頭で指摘したように、後世への影響という点でロヒール・ファン・デル・ウェイデンはヤン・ファン・エイクを遙かに凌駕していた。ルーベンスの《十字架降下》にロヒールの痕跡をはっきりと認めることができるのは、単にそれが同じ主題を扱っているからというわけではない。大胆な構図とリズムに溢れた画面全体の構成がパセティックなドラマを生み出しているという点において、ルーベンスは確かにロヒールの後継者であったのである。とはいえ、ルーベンスはロヒールの涙の意味を十分に知っていたとは言えないかもしれない。壮大な宗教劇の視覚化を試みたルーベンスにとって、涙はあまりにも細部の表現であった。

* 本稿は、1997年8月に大原美術館で開催された夏期講座「北方ルネサンス」における講演会のための草稿に加筆したものである。同講座を企画し、筆者にこのテーマで講演をおこなう機会を与えて下さった黒江光彦東北芸術工科大学教授ならびに大原美術館にたいし、深く感謝いたします。

[1] ロヒールの《十字架降下》について述べる多くの研究者は、そこに見られる聖母の涙に言及するのを常としてきた。が、この表現を初期フランドル絵画全体に関わる問題として考察したものはほとんどない。次にあげる文献はこうした問題について考察した唯一の、また、きわめて有用なものであり、本稿も同論文に負うところが大きい。ただし、同著者には涙が初期フランドル絵画がもつ宗教的機能と密接に関わっていたとする認識は希薄である。M.Barasch, "The Crying Face" in *Artibus et Historiae*, 15 (1987), pp.21-36

[2] ヤン・ファン・エイクとロヒール・ファン・デル・ウェイデンにたいするファチオの賞賛が異なる視点からなされているという点については次を参照せよ。幸福輝、「写実、ナラティヴ、祈り——初期フランドル絵画における写実の問題」、『国立西洋美術館年報』、Nos.27-28 (1996)、pp.40-47

[3] ロヒール・ファン・デル・ウェイデンに関するファン・マンデルの知識はいささか混乱している。確かに、「ブリュッセルのロヒール・ファン・デル・ウェイデン」という項目において、ロヒールについて「感情表現に秀でた画家」という証言を残しているが、同名の他の画家として「ブリュージュのロヒール・ファン・デル・ウェイデン」という項目をも挙げ、ヤン・ファン・エイクの弟子であったと紹介している。ロヒールをヤンの弟子とするのはヴァザーリに始まる伝統であり、ファン・マンデルもそれをそのまま踏襲したのかもしれない。ファン・マンデルのこうしたロヒール過小評価は、やや理解しがたいところもある

るが、メモリックでさえ独立した1章を与えられていないことは、17世紀初頭のファン・マンデルにとって、15世紀の絵画がかなり遠い世界のものであったことが示されているともいえる。これには、17世紀初頭の北ネーデルラント(オランダ)と南ネーデルラント(フランドル)の政治的対立といった背景もあったのかもしれないし、また、16世紀に繰り広げられた聖像破壊運動がわれわれが想像する以上に過去の文化との断絶をもたらしていたのかもしれない。また、ヤン・ファン・エイクについてのファン・マンデルの記述が専ら油彩技法に関するものに終始していることは若干奇異な印象を与えるものでもある。この原因をヤンに関する情報不足に求めるのか、あるいは、油彩技法の賞揚にファン・マンデルがある積極的意味を見出していたのかは今後の研究課題であろう。

[4]それが喜びだろうと悲しみだろうと、初期フランドル絵画においては感情表現が中心課題とはされなかったという点で研究者たちの認識は一致しているように思われる。こうした見解は、あるいは、感情表現を中心課題としたイタリアとの対比において北方芸術を見ようとする固定観念によって一層増幅されている可能性もあるとはいえ、基本的には正しいものと思われる。ポッサに始まり、16世紀のフランドル絵画に類出するカリカチュアの表現、あるいは、排泄行為などの野卑な表現伝統が際立つも、こうした初期フランドル絵画の特質のためであろう。

[5]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.542-543) なお、同書第20章「絵と言葉」と第21章「言葉と絵」では中世末期における文学と絵画との差異という観点から両者の特質が分析されており、初期フランドル絵画の理解にとって極めて有益である。

[6]例えば、すでに16世紀フィレンツェの人文主義者ベネデット・ヴァルキがジオットと感情表現とを結び付けている。M.Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, 1976, p.72

[7]ベネディクト会で浸透していた黙想の際の合図の仕方に注目したバクサンドールは、マサッチオの《楽園追放》に見られるアダムの「指で目をおおう」という身振りを「はじらい」と解釈しうる可能性を指摘している。これは視覚的印象のみをもって、この作品に描かれるアダムとエヴァを絶望感の表現と解釈しがちだった従来の考え方に警鐘を鳴らすものである。けれども、エヴァの身振りが「悲嘆」で、アダムのそれが「羞恥」と断定することは必ずしも容易ではない。この作品を見た当時の人々が、二人の異なる身振りの意味をそこに読み取り得たのかどうかは慎重に吟味することが必要であろう。さらに、付言しなければならぬことは、「羞恥」はどこかで「悲嘆」に変わりうるという普遍的事実である。神に対して「羞恥」すべきことをした人間が「悲嘆」にくれることは、なんら不思議なことではないからである。マイケル・バクサンドール、『ルネサンス絵画の社会史』、平凡社、1989年、p.113

[8]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.52

[9]ロヒール・ファン・デル・ウェイデンとアルベルティとの関連については次を参照せよ。同著者は、アルベルティが1431年にネーデルラントを訪れた可能性をも指摘している。本稿ではその妥当性を議論の対象とはしないが、ロヒールが絵画に関するアルベルティ的な考え方を知っていたことはまず間違いないであろうし、逆に、アルベルティがロヒールの作品を知っていた可能性も充分にあると思われる。Paula Nuttall, “Decorum, devotion and dramatic expression: Early Netherlandish painting in Renaissance Italy”, in *Decorum in Renaissance Narrative Art*, 1992, London, pp.70-77

[10] Barasch, *op. cit.*, (1987) pp.25-27

[11]キリスト教美術に限ったことではないと思われるが、宗教美術の中には抽象的空間を場面設定とする主題が当然存在する。例えば、「ピエタ」はキリスト伝や聖母伝といった伝記的文脈とは一線を画す。磔刑後の「キリスト哀悼」がゴルゴタの丘という具体的な場所の描写を要請するのにたいし、「ピエタ」はむしろ金地とか抽象的な空間がより相応しいものとなるだろう。一般的には、前者を「説話図像」、後者を「礼拝図像」と分類し、それなりの有効性をもつ場合もあるが、「礼拝図像」な「キリスト哀悼」があることは容易に想像することができよう。初期フランドル絵画にはこうした具体的な描写と抽象的描写がさまざまな動機によって交錯している部分がある。同じ主題を描いていても、作品の機能などによって全く異なる意味が強調されている場合もあることに注意したい。なお、この問題については次を参照せよ。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について」、『国立西洋美術館年報』、No.17(1984)、pp.111-145

[12]この章の記述は次に負うところが大きい。また、引用文も同論文からのものである。Reindert L. Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting”, in *Icon to Cartoon: A Tribute to Sixten Ringbom*, Helsinki, 1995, pp.65-89

[13] Falkenburg, *op. cit.*, pp.69-71

[14]ホイジンガ、前掲書、p.359

[15]1500年頃を境としてフランドル絵画がその本質を大きく変えることはすでに様式論の立場にたつフリートレンダー以来の常識でもあり、ここであえて指摘するまでもない。しかし、絵画そのもののあり方に関心を寄せるベルティンもまたポッサ周辺において大きな変化を見ようとしていることには若干の注意が必要であろう。ポッサについて論じたベルティンの次の言葉は彼のポッサ観を適切に要約しているように思われる。「(ポッサの)絵画は不意にテキスト化してしまう。ファン・エイクが彼らの視覚的印象を再現しようとした物理的世界の客体化に代えて、ポッサは彼の主観的世界像をつくりあげるのである」。Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, München, 1994, p.90

[16]小佐野重利、『記憶の中の古代』、中央公論美術出版、1992年、pp.324-330) ただし、著者の立場からして当然ではあるが、ここではラファエロの作品と古代浮彫との関係が強調されており、そこでロヒールとの関係は想定されていない。

[17]イタリア絵画において涙がどのように表現されたかについて、筆者は現在のところ十分な展望をもってはいない。けれども、ラファエロあたりを起点として涙の表現が一般化していくということは、指摘してもいいように思われる。対抗宗教改革以後のイタリアでは情緒に訴えかける聖母像が好まれるようになり、涙の表現にも違和感がもたれなくなる。写実と感傷とが混合したこうしたトレント体制下の聖母像は、初期フランドル絵画と似ていないこともない。けれども、それは初期フランドル絵画に由来するものではないし、全く別の文脈で論じられるべきものだろう。

Tears Running Down the Cheeks

Rogier van der Weyden and the Expression of Emotions in Early Flemish Painting

[Abstract]

Akira KOFUKU

Many of the figures depicted in Rogier van der Weyden's *Descent from the Cross* (Prado, Madrid) are crying. This detail — tears running down the cheeks — in a work famed for employing a theatrical composition to portray a narrative scene, has captured the attention of numerous scholars since Panofsky, as epitomizing the special characteristics of early Flemish painting. Yet, discourse on the subject has seldom strayed from a superficial view of these tears as an incidental device for the expression of sadness, and there has been no in-depth analysis of the meaning or function of this motif.

This essay begins by examining how tears served as a device for emotional expression in early Flemish painting. It furthermore discusses relationships between Rogier's work and Alberti's definition of the history painting, as well as differences, in terms of concept and emotional expression, between the historical painting as it occurred in Italy and in Flanders. On the other hand, we find numerous examples in early Flemish painting of tears that are not directly related to the narrative context, such as in Rogier's *Braques Altarpiece* (Louvre, Paris). Obviously, the tears in such works are closely related to ecclesiastical function, rather than arising from a concept of history painting, such as that advocated by Alberti. In this way, light is cast on the meaning and function of tears in early Flemish painting from both the aspect of emotional expression in the history painting and that of ecclesiastical function in early Flemish painting. Finally, the essay considers religious sentiment in early Flemish paintings, most of which have an ecclesiastical motif — how ecclesiastical function and emotional expression arising from the painting theory became fused, or else, resisted fusion — and in the process, indicates the role served by tears.