

# 聖なるヴィジョンとしての初期ネーデルランド絵画(1) — 寄進者の道 —

荒木成子

Early Netherlandish Painting as Mystic Vision (1)

— the road behind the donor —

In the ancient Low Countries of the fifteenth Century, the devotional practice emphasized the need for a direct visual re-enactment of the sacred event, especially Christ's life on earth. For this purpose, the devotional painting has some device which might guide the viewer to the mystic vision. Matthew Botvinick has interpreted the road that winds into the landscape behind the donor in the Robert Campin's *Entombment* as an indication of pilgrimage either remembered, imagined, or desired. The similar path can be found in Rogier van der Weyden's two triptychs, the Bladelin altarpiece and the Columba altarpiece. In the Bladelin *Nativity* and the Columba *Adoration of the Magi*, the path just behind the kneeling donor comes directly from the Flemish contemporary city situating not far from the sacred event. As Alfred Acres has indicated, the short roadway might have implied a less physical, potentially visionary access to sacred figures and events. Looking at the sacred image and the pathway at the same time, the viewer shares the same experience as the donor, and learns how to have access to the mystic vision of the sacred event. The pathway plays an important role as a device to lead the viewer to the devotion.

## 序

初期ネーデルランド絵画の特質を論じるに当たって、devotional imageあるいは devotional paintingという用語が頻繁に用いられる。14世紀に成立したいくつかの特定の主題、〈悲しみの人としてのキリスト〉、〈キリストと福音者ヨハネ〉、〈ピエタ〉などの狭義のdevotional imageにはAndachtsbildというドイツ語の用語（日本語訳では「祈念像」）が使用される<sup>1</sup>。それに対して、近年多くの研究者によって論じられているのは、主題を問わず、15世紀ネーデルランドの信仰のあり方に関わるイメージ(絵画)の問題であり<sup>2</sup>、拙論でもそのような広い意味で、devotional imageについての考察を試みたい。

信仰を深めるためのイメージの役割について考察することは、初期ネーデルランド絵画を読み解く上できわめて重要なことのように思われる。パノフスキーの提唱した、いわゆ

る「擬装された象徴主義<sup>3</sup>」は信心のあり方とイメージの関わりという大きな枠組の中でこそ理解されるべきものである。中世の神学者の著作を渉猟し、そのテキストを根拠に個々のモチーフの象徴的意味を明らかにし、それらの複雑な絡み合いから全体のプログラムを読み取ろうとする試みは、今でもパノフスキー学派とも呼ぶべき多くの研究者によって綿々と続けられている。そのようにして読み取ることができる作品はしかし、必ずしも多くないし、また、神学的な解釈を背景に持つ、難解な象徴的プログラムの学術的な構成が、当時の作品の意図したことでは必ずしもないように思われる。象徴主義に基づく解釈に終始するだけでは、初期ネーデルランド絵画の真の理解を深めることはできない。

初期ネーデルランドの宗教画が信仰の表明を目的とすることは自明の理と考えることができる。確かに、注文主が己の政治的・社会的・経済的な力を誇示したいという意図がそこに存在していないわけではない。しかし少なくとも宗教主題である限り、そこに信仰のためという前提があり、そのための主題とイメージの選択が求められるであろう。

ところで、これらの宗教的イメージはミサを中心とするカトリック教会の教義と典礼にのみ奉仕するものなのだろうか。15世紀における信仰の実践との関わりを考えるならば、イメージはもっと広い宗教実践のために用いられたのではないだろうか<sup>4</sup>。ここでは、この信心を深めるため（信心修業）の絵画 *devotional painting* についてのいくつかの研究に基づきながら、どのような仕掛けで観者を信心へと導くのかについて考察してみたい。初期ネーデルランド絵画のイメージの読み取りについて、そこにいくつかの興味深い問題を指摘できるのではないかと思う。

## 1. 信心修業におけるイメージの役割

イメージ自体の考察を始める前にまず、信心修行におけるイメージの役割とはなにかについて論じておく必要がある。ハービソンは「個人的な信心は14世紀に始まった。14、15世紀には民衆的な信仰の波がネーデルランドを覆い、個人的な信心修業が聖職者から俗人にまで広まった。デヴォチオ・モデルナの運動、在俗の修道士や修道女の存在、俗語の使用がこの大いなる広まりに貢献した」<sup>5</sup>と述べている。彼によれば、15世紀の信心修業への渴望は学問的なものでも、洗練されたものでもなかった。書物の多くはオリジナルなものではなく、私的な要約本であった。そこで奨励されたのはニコラス・クザーヌスが提唱したいわゆる学べる無知 *docta ignorantia* である。黙想、瞑想、幻視（ヴィジョン）の間に区別を設けず、「行動的な信心」と「内面的な信心」の大まかの区別があるのみであった。自ずと生じる信心や想像力の方に大きな価値があると見なされていて、このことが美術を考える上で重要であるとハービソンは指摘する<sup>6</sup>。というのも15世紀の平信徒にとっては、複雑で学究的な教義よりも、ヴィジョンの単純な絵画化の方が受け入れや

すかったはずだからである。研究者たちもそのことを考慮したうえで、作品の解釈を試みるべきであろう。

ネーデルランドの信仰生活は幻視と瞑想の重要性を強調しており、その姿勢が美術に反映している。そこにはイタリアやスペインに見られるような法悦的経験の超越的神秘性は見出されないが、より秩序だった瞑想もまた一種の幻視体験を生むことができるのであり、典礼に基づく伝統的な信仰行為を越えた一種の個人的な神秘主義が内包されている。美術に直接反映していると思われる幻視が日常的な性格を持ち、自然な情景として現れ、しかもなお、そこにはある種の神秘主義が存在すると想定できるのである。ハービソンが主張するように、ネーデルランド絵画におけるイメージの創造は、このような日常的な性格を有した幻視を得るための実践と深い関わりをもつと考えることが可能である。

行動的な信心、すなわち、ミサに参列し、聖体拝領を受けるという教会を中心とする正統的な信仰活動が必ずしもネーデルランドでは盛んではなかったことをハービソンは強調している。バーバラ・レインが『祭壇と祭壇画』<sup>7</sup>で論じたように、ミサの典礼と結びつけて祭壇画を解釈することをハービソンは強く批判している<sup>8</sup>。しかし、ネーデルランドの宗教画の多くが祭壇画であり、教会の主祭壇ではないとしても、個人的な礼拝堂の祭壇に設置することを目的としていたことを考えるならば、ハービソンの主張はあまりにも性急であるように思われる。一方、祭壇画にも、ネーデルランドにおける内面的な信心のあり方が深い影響を与えた可能性は十分に考えられる。個人的な信心のための小型の祭壇画は明らかにネーデルランドの信心修行と深い関わりを持つとみなすことができようし、より公的な性格をもつ祭壇画にも、注文主の個人的信心のあり方がおのずと現れ出てくると考えられる。

## 2. イメージとテキスト

ファルケンブルクは《メロッド祭壇画》<sup>9</sup>（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）〔図1〕に関する最新の論文の中で、近年の研究の傾向について以下のように総括している<sup>10</sup>。パノフスキーとその学派による作品の象徴的な読み取りがもっぱらテキストに依拠していることに対して次第に疑問が生じてきた。前もって組まれた神学的なプログラムが画家のモチーフの選択を決定するという彼らの仮定に疑問が抱かれるようになったのである。最近の研究者は視覚文化とテキスト文化は人間の活動の別の領域に属していると考えようになった。絵画とテキストはそれぞれ、自身の文脈と語彙とレトリックを持つ。したがって絵画の解釈をテキストによって裏付けすることはできない。また、こうした研究者は、ヤン・ファン・エイクやロベール・カンパンなどの絵画の観衆は、パノフスキーが多く引用する学問的で神学的な著作とは無縁であったと主張している。

以上のように最近の研究者の動向を統括した上で、しかし、ファルケンブルク自身はテキストとイメージの関係を否定するのではなく、今までに取り上げられることのなかったテキストとの関係を新たに指摘する。それらは在俗の信徒と男女の宗教者の双方の祈りと瞑想を刺激するために編まれた信心修行のためのテキストである。ファルケンブルクもまたハービソンと同様に、在俗の信徒と宗教人との間に、霊的な読書と個人的な信心修行という点において大きな差異がなかったことを指摘している。

ファルケンブルクが注目したのは俗語で書かれた信心用のテキストで、それらはもともと修道院内の小グループのために著されたものと思われるが、時を経るにつれて新たな読者のために筆写され、書き換えられ、やがて在俗の信者にも知られることになったものであるという。それらのテキストがヤン・ファン・エイクやロベール・カンパンの作品理解のために重要なのは、当時広く共有されていた「信仰の内面化のための技術」について私たちに教えてくれるからである。イメージはテキストと同様にこのような宗教文化にとって欠くべからざるものであり、それらはどちらも祈りや瞑想や他の宗教的実践を補助するものであった。

ファルケンブルクが論じているのは、カンパンの《メロード祭壇画》[図1]の〈受胎告知〉[図2]が行われている聖母の部屋とテキストとの関連である<sup>11</sup>。このデヴォチオ・モデルナのテキスト『われわれの心の住まいの準備と飾りつけについての信仰厚き書物がここに始まる』<sup>12</sup>は、霊的に必ずしも豊かでない信者の心を、「霊の家を維持する」つつましい努力を通じて高めることを目的としている。ここに勧められている信心修行は心の中に魂の家を作り、その家を維持・管理し、美しく飾ってゆくという瞑想の実践である。部屋の調度は瞑想すべき内容をそれぞれ持っている。たとえば、テーブルの上で燃えているろうそくは改悛によって支えられたキリストへの燃えるような愛である。また、美德のベッドの上を覆うのは真の愛の毛布である。このような瞑想を通して、心の部屋をキリスト教的な美德でもって満たしてゆくことが、信心修行として求められている。聖母の魂の家の内部を構成する一つ一つの家具調度の上に眼を留め、それについて観想するならば、観者自身が己れの魂の家を、聖母の家を飾っていたと同じ美德でもって飾ることができるようになる<sup>13</sup>。

《メロード祭壇画》の〈受胎告知〉の行われている部屋はまさにこうした瞑想の家と対応するとファルケンブルクは指摘する。しかし、果たして厳密な対応を認めることができるのだろうか。確かにテーブルの上にはろうそくが置かれている。しかし、その炎は今消えたばかりで、ファルケンブルクが引用した書物に述べられているように、燃えてはいない<sup>14</sup>。〈受胎告知〉の室内を飾る調度のすべてがこの瞑想の記述で説明されているわけではないし、また説明と合致するわけでもない。したがって、このテキストの存在が実際にこの作品にインスピレーションを与えたとしても、具体的なモチーフのすべてがテキス

トによって説明されるものではないように思われる。しかし、魂の家の一室を、きわめて地上的で具体的な過程（家の中に調度を少しづつ整えてゆくという）を通じて心の中に作って行くという信心修行のあり方は、15世紀ネーデルランドのイメージの働きについて重要な示唆を与えてくれるように思われる。なぜならこの信心修行そのものがきわめて視覚的な機能を備えていて、もともと視覚を伴う作業を応用しているからである。イメージの働きがすでにテキストの中に取り込まれているのである。イメージの存在が信心修行のためのテキスト自体においても重要な役割を果たしているとすれば、イメージ自体からテキストとの直接的な関連を求めずに、信心への誘いを読み取ることも可能であるということにならないだろうか。テキスト自体がイメージを取り込んでいるのであるから、イメージ自身が語りかけることに耳ではなく眼を澄ませることは、15世紀の宗教画の真の理解のために有用と言えるのではないだろうか。

以上のような前提に基づいて、ネーデルランド絵画における信心へと誘うイメージの働きについて、さまざまな観点から考察することにした<sup>15</sup>。その試み（1）の小論では道と巡礼および聖なるヴィジョンとの出会いに関して、ロベール・カンパンの《埋葬の祭壇画》とロギール・ヴァン・デル・ウエイデンの《ブラーデリン祭壇画》、《コロンバ祭壇画》の2点を挙げて、これらの作品について指摘されていることを整理しながら論じてみることにする。

### 3. 巡礼の長い道—カンパンの《キリストの埋葬の祭壇画》—

ロベール・カンパンの《キリストの埋葬の祭壇画》<sup>16</sup>（ロンドン、コートールド美術研究所）[図3]は中央パネルに〈キリストの埋葬〉、左翼部に〈三本の十字架と寄進者〉[図8]、右翼部にキリストの〈復活〉を表わす。この祭壇画の中心をなすのはもちろん、中央パネルの〈埋葬〉である。キリストの体は観者に向けて提示されるように前方に傾けられて抱えられ、周囲を囲む聖なる人々は圧倒的な悲しみの中に沈んでいる。聖母はキリストに身を寄せ、別れがたい最後の抱擁をしている。聖ヨハネは聖母を息子から引き離すべく、そっと手を差し伸べている。

寄進者の跪く左翼部の背景には、キリストがすでに降ろされた後の空の十字架が立ち、左右の十字架には絶命した盗賊がまだ架けられたままになっている。ここには独立した主題が欠けていて、いわば中央パネルの〈埋葬〉の前段階としての情景を表し、それを背景にして、寄進者のために場が設けられている。ここで注目すべきモチーフは、風景の中を走る道である。よく見ると、ゴルゴタの丘に連なる奥の山から寄進者の跪く前景へと、勢いよく流れ落ちるように、うねうねと長い道が下ってくる[図8]。

遙か遠くから走り下るこの道が、寄進者が辿ってきた巡礼の道を示唆すると指摘したの

はポトヴィニックであった<sup>17</sup>。長い道を歩んできた寄進者は今、中央パネルの埋葬のヴィジョンを拝している。彼は労苦の多い道のりを経て、ようやくキリストの埋葬という場に連なり、聖なる人々と哀悼の悲しみを共有することを許され、キリストの犠牲による人間（自己）の救済を確信するのである。空間的にも時間的にもはるか遠い右翼部からは、復活したキリストが彼に向かって祝福を送っている。寄進者はキリストの死ばかりでなく、やがて訪れる復活もまた、拝することを許されているのである。そこに見出されるのは巡礼者としての寄進者の内的な幻視体験の開示である。

「中世を通じて、神学者たちが描かれたイメージを、低次の肉体的感覚に訴えるものであるにもかかわらず、価値のあるものと説いたのは、それがより天上的なヴィジョンへと向かうための刺激として働くからである。信心のためのイメージの前での祈りは聖堂への巡礼と共通するものを多く持つ。どちらにおいても人は物理的な場（絵画とか聖堂など一筆者加筆）の前に置かれるが、その場の役割は神秘的なヴィジョンを通して霊的な理解を高めることにある。信心のための絵画の中に想像上の巡礼の場面を含みこむことによって、カンパンはいわばドラマの中にドラマを置いたのである<sup>18</sup>。」

ポトヴィニックによれば、観者が見ている場面は誰か別人（寄進者）の霊的ヴィジョンであるのに、信心へと誘うその絵画の性格のゆえに自身のヴィジョンとして、観者がそこに適応するように作用する。実際、キリストの聖なる体は観者の方に向かって提示されており、寄進者は横から拝しているのだが、自分たちと同じように彼が正面からこの場面を見ているように感じられる。両者の立場は自ずと重なってしまうのである。観者は寄進者が信心修行によってえたヴィジョンを我が身に起きたことのように経験し、自分自身に適用するように仕向けられる。画中の寄進者は長い巡礼の道を歩いて来て、今キリストの埋葬を拝している。同様に観者もまた寄進者とともに、自分が画面の中の長い巡礼の道をたどって、同じようにこの場面を拝していると感じる。観者は寄進者を手本として、その行為に倣うように仕向けられ、手本に倣ってなすべき行為には祈りだけでなく、巡礼という行為もまた含まれることを自覚するのである。観者は画中を走る道のイメージに助けを借りながら、想像の中の巡礼の道を辿り、ヴィジョンに至るのである。

このように、寄進者はいわば現実の巡礼の代わりにイメージの中の巡礼路を辿ることによって、〈埋葬〉のヴィジョンを眼の当たりにすることが可能になっている。この作品の前に立つ観者もまた、寄進者を手本にして、この同じ巡礼の道を辿って架空の旅をするという信心修行を行い、寄進者と同じヴィジョンに与り、己の救済をキリストに願うことがかなうのである。

#### 4. 日常生活とヴィジョン

寄進者が辿る巡礼の道はカンパンの弟子、ロギール・ヴァン・デル・ウエイデンの《ブラーデリン祭壇画》[図4]<sup>19</sup>、《コルンバ祭壇画》[図6]<sup>20</sup>にも見出される。《ブラーデリン祭壇画》は中央パネルに〈キリストの降誕〉[図5]を表す。左翼部の〈アウグストゥスのヴィジョン〉、右翼部の〈マギへのお告げ〉はキリストの降誕、すなわち救いの到来が東西の両世界に告知されたことを示す。寄進者ピーテル・ブラーデリンは、聖母が幼子を礼拝する傍らに跪き、礼拝している。その背後に広がるのは彼が創設した町ミッデルブルグと思われ、その中心を一本の道が貫いている[図9]。《コルンバ祭壇画》[図7]は中央パネルに〈マギの礼拝〉、左翼部に〈受胎告知〉、右翼部に〈神殿奉献〉を表し、幼児伝を通時的に語りつつ、キリストの受肉による人類の救済を主要テーマとしている。中央パネルの馬小屋の、ちょうど聖母子の背後の壁には小さな磔刑像が飾られている。この時代錯誤的な磔刑像が、見事にこの作品の意味するところ、すなわちキリストの贖罪による人間の救済が受肉によって約束されたことを伝えている。この〈マギの礼拝〉の左端に、寄進者が数珠を持ってつつましく跪き、物陰から覗くようにして、この場面を拝している。その後ろには丘の上にある町からまっすぐに一本の道が降ってくるのが見える[図10]。

どちらの作品においても、寄進者の背後に、画面と垂直に前景へと伸びる道は、彼らがその道を通して聖なる場面にまで歩んできたことを示唆している。《ブラーデリン祭壇画》[図5]に登場する町は寄進者と同定される人物と深い関わりがある。ピーテル・ブラーデリン（1410年ころ-1472年）は低い身分の出であったが、ブルゴーニュ宮廷におけるもっとも重要な人物の一人にまで出世し、自らの財力で新しい町を作るという大胆な企てを実行する。1444年にゼーランド地方に土地を買い、1448年に城の建設に着手したのを手始めに市庁舎、病院、教会などを含む町の主要建築を完成させた。城壁と門の建設が終って、町が完成したのは1464年のことであった。そこに、内乱等で故郷を棄てざるを得なくなったディナン市の真鍮と銅の職人を中心とする移住者を迎えて市民とし、ミッデルブルグはやがて工業都市へと発展する<sup>21</sup>。

寄進者をブラーデリンとする根拠は彼の背後に立つ城にある。アントニウス・サンデルスが『フランドル図集』（1641-44年）<sup>22</sup>の中にミッデルブルグの町の挿絵として掲載した素描には、この城が忠実に写されている。彼は実際にミッデルブルグの城を見て写したのではなく、ロギールの祭壇画を手本にしたと考えられるが、そうするにあたっては確たる根拠があったと思われる。サンデルスは優れた教師、神学者、ラテン語の詩人であり、フランドル史家、考古学者でもあった。『フランドル図集』を著すに当たってフランドルの土地をくまなく歩き、ブラーデリンの城を除くすべての挿絵を実際の場所で制作し

ている。したがって、ロギールの描写を転用したのには、実際の城が何度も火災に会い、反宗教改革期に略奪を受け、破壊を蒙って、往時の姿を留めていなかったという特別な事情があったものと思われる。サンデルスはロギールの祭壇画中の城がミッデルブルグのものであるということを確認に知っていたからこそ、挿絵にその写しを用いたに違いない。

祭壇画に描き出された城は15世紀に建設されたにも関わらず、数世紀も前のロマネスク様式の窓を持ち、建築様式に時代錯誤が明白である。ロギールによるこの城の描写は現実に存在した城とは必ずしも一致していないということになるが、それがブラーデリンの城として彼の背後に描かれたという事実を否定することにはならないだろう。サンデルスの挿絵を根拠にした複雑な推論を経て、祭壇画の注文主がピーテル・ブラーデリンであり、町がミッデルブルグであると同定され、それが定説となって久しい。

《ブラーデリン祭壇画》[図4]は1452-58年にブラーデリンが建設し、1460年に献堂された聖ペテロとパウロ教会のために、建設と平行して注文されたと推定される<sup>23</sup>。1472年に没したブラーデリンの墓は内陣の主祭壇のすぐ横に設けられた。この祭壇画がその主祭壇に設置するためのものであったか否かは不明である。ブラーデリンの死の3週間前に作成された遺言状には、ミッデルブルグの町の外で他界した場合には、遺体を教会まで運ぶこと、その際同市の貧しい人々40人が松明を掲げて行列し、その行為に対して支払いがなされるべきこと、教会に三十日の間黒の布が掛けられるべきこと、葬式に参列した貧しい人々すべてに喜捨がなされるべきことが記されている。さらに、毎年命日にはミサをあげ、貧者に施しがなされることも記されている<sup>24</sup>。ブラーデリンが貧者の救済にきわめて熱心であり、その善行によって、永遠の救いがもたらされることを望んでいたことが分かる。いわゆる行動的的信心にも熱心であったことが伺われるのである。

すでに述べたように、ブラーデリンの背後に広がるミッデルブルグの町[図9]には一本の道が奥から前景に向かって垂直に伸びており、通行人や馬に乗ってゆく人々の姿がぼつぼつと見える。その道は馬小屋の立つ丘の麓で迂回して、丘の陰を見え隠れしながら、ブラーデリンが跪く小屋の横へと達している。彼は己れの建てた町の前に誇らしげに跪くのであるが、一方で、この町から外に出て、すなわち日常の生活から離れて丘の道を辿り、いわばヴィジョンに出会うための巡礼を行っており、そのことが町から続く道によって視覚化されている。ポトヴィニックが例証した、カンパンの《埋葬の祭壇画》[図3]では、道は人里離れた荒野を貫いていて[図8]、巡礼の旅の厳しさを示唆しているが、ここでは、寄進者の辿る道は住み慣れた町から出て、聖なる地へと至る比較的短い道に変化している。寄進者の居る日常の場所が示される一方、そこからの離脱を明確にしようという意図が強く感じられるのである。

《コルンバ祭壇画》[図6]にも同じことが言える。アクレスは寄進者の背後の町がケルンである可能性を示唆している<sup>25</sup>。同市はマギに関する多くの聖遺物を持ち、重要な巡礼



地であった。カンパンの道がどこから来たのかははっきりしないのに対し、「コロンバの寄進者が出てきた場所にはさまざまな建物があり、人々が日常生活を送っている」<sup>26</sup>。アクレスはさらに「マギの礼拝」[図7]には、画面の横幅いっぱいを占めて町の風景が広がっており、左方のより近い中景と右方の非常に遠い地平線とが折れ曲がるようにつながっていることに注目している。左方の近い道は寄進者の背後にあり、彼の住む町の道である<sup>27</sup>[図10]。一方右の遠い風景はマギと関わり、彼らの遙か遠方からの旅程を示唆しているという。同じ町が寄進者とマギの双方に関わっており、小屋の中央に掛けられた磔刑像を軸にして、時間が変化するという。右部分は遠い過去に、左部分は寄進者の現在につながる。この寄進者の道に巡礼の比喻を見る可能性を彼は示唆する。マギの辿る道は画面を水平に走っており、観者は第三者の視点で眺めるだけであるが、寄進者に至る道は《埋葬の祭壇画》や《ブラーデリン祭壇画》と同じように画面と垂直に走り、街の中心を前景に向かって降ってくる。観者はこの道と真正面に対峙し、この道を辿る寄進者の行程を直接に感じ取ることができる。その道を視線の端に留めながら、観者は寄進者とともに聖母子を拝するのである。

## 結び

寄進者が聖なるヴィジョンに与るために出発したのは、彼が生活していた場からであり、彼が辿る行程は決して遠い道のりではないように、ロギールの作品では感じられる。《埋葬の祭壇画》[図3]のような人里離れた山の険しい道[図8]が巡礼の苦難の旅を思わせるとすれば、《コロンバ祭壇画》[図6]や《ブラーデリン祭壇画》[図4]の道[図9, 10]はむしろ、日常生活を背後に持ちながら、そこからしばし離れることによって実践される信心修行の身近なあり方を巧みに示しているように思われる。もしここに実際の巡礼が示唆されているとすれば、それは短いものであろうとアクレスも指摘している<sup>28</sup>。その道のりはたとえ短いものであっても、日常の場から離れる作業であったことは間違いのない。また、実際の巡礼ではなくて、イメージをよすがとする心の中の巡礼であったと言い換えても良い。観者は寄進者がこのヴィジョンを前にするまでに歩んだ空間の距離（それは日常から心を離すための距離でもある）をイメージの中に確認し、実際にイメージを眺め、道を視線で辿ることに時間を割くことによって、ヴィジョンへと導かれる過程とそのありがたさを実感する。このような経験へと促されるのは、道が画面と垂直に、観者の視線と真正面でぶつかるように走っているからである。ヴィジョン自体とヴィジョンへと至る道の両方を同時に目の当たりにすることによって、信心修行のあり方そのものがイメージを通じて体験的に理解される仕掛けが施されているのである。そこにこそ、信心を深めるためのイメージとしての真の役割が見出されると言えよう。

註

- 1 Andachtsbildの定義については以下を参照。Erwin Panofsky, "Imago Pietatis", *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp.261-308.
- 2 devotional imageについては、以下の論文を参照。Sixten Ringbom, Devotional Images and imaginative devotion, *Gazette des Beaux-Arts*, 1969, p.159-70. Craig Harbison, Visions and meditations in early Flemish painting, *Simiolus*, 1985, p.87-118. James Marrow, Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance, *Simiolus*, 1986, p.151-172.
- 3 Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its origin and character*, Cambridge (Mass), 1953, pp.144ff. (パノフスキー、勝国興・蜷川順子訳、『初期ネーデルランド絵画』、平成13年、中央公論美術出版社)
- 4 Harbison, Vision and meditations in early Flemish painting, p.87.
- 5 *ibidem*, p.87.
- 6 *ibidem*. p.88.
- 7 Barbara Lane, *Altar and Altarpiece*, New York, 1984.
- 8 Craig Harbison, Book review: Barbara Lane, The altar and the altarpiece. Sacramental themes in early Netherlandish painting, New York, 1984, *Simiolus* 15 (1985), pp.221-225.
- 9 ≪メロッド祭壇画≫は中央パネルに<受胎告知>、左翼部に<寄進者夫妻>、右翼部に<仕事場の聖ヨセフ>を表わす。大きさは中央パネルが64.1 x 63.2cm、翼部は64.5 x 27.3cm。同祭壇画についてはメトロポリタン美術館の展覧会カタログに研究史を含めて詳しく論じられている。  
*From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, p.89-96.なお、中央パネルの本を読む聖母については拙論を参照。荒木成子、「ネーデルランド絵画の本を読む聖女たち」、『フィレンツェの秋—裾分一弘教授の古稀に贈る—』、中央公論美術出版、平成7年、pp.85-96。同祭壇画の解釈と寄進者については以下にも論じられている。蜷川順子、「≪メロッドの祭壇画≫の女性寄進者」、関西大学哲学会『哲学』23 (2003年)、pp.33-53。蜷川順子、「≪メロッドの祭壇画≫における信仰の形」、関西大学『哲学』、23(2002年)、pp.169-194.
- 10 Reindert Falkenburg, The Household of the Soul: Conformity in the Merode Triptych, *Early Netherlandish Painting at the Crossroads* edited by Maryan W. Ainsworth, New York, 1998, pp.3-4.
- 11 Falkenburg, The Household of the Soul, p.6.
- 12 Hendrik Mande, *Hier Beghint een Devoet Boeckskijn van der Berydinghe ende Vercieringhe onser Inwendiger Woeninghen* (Falkenburg, The household of the Soul, p.6, p6. note 16.)
- 13 Falkenburg, The Household of the Soul, p.7.
- 14 ろうそくについては、さまざまな解釈があるが、ここでは詳述を避ける。
- 15 筆者は信心へと促すイメージとして、本を読む聖女(注9参照)に加えて、受難図において、キリストの遺骸を埋葬するという作業に一切関わらずにひたすら悲しむマグダラのマリアについて論じた。荒木成子、「初期ネーデルランドのいくつかの哀悼図におけるマグダラのマリア」、『清泉女子大学紀要』、41 (平成5年)、pp.45-61.
- 16 大きさは中央パネル 60 x 48.9cm、翼部 60 x 22.5cm。制作年代は1415年ころ。詳細な文献目録は、以下のモノグラフィーを参照。Albert Châtlet, *Robert Campin Le Maître de Flémalle*, Anvers, 1996. Felix Turlemann, *Robert Campin*, München, 2002. 三連祭壇画のパネル間の関係については拙論を参照。「ロベール・カンパンの『埋葬の祭壇画』とネーデルランドにおける三連祭壇画形式の成立」(清泉女子大学紀要39号、平成3年12月)、97-116頁。
- 17 Matthew Botvinick, The Painting as pilgrimage: traces of a subtext in the work of Campin

and his contemporaries, *Art History*, 1992 (vol.15-1), pp.2-18.

<sup>18</sup> *ibidem*. p. 7.

<sup>19</sup> 大きさは中央パネル 93.5 x 92、翼部 93.5 x 41.4cm。作品の科学的調査については以下を参照。J.R.J. van Asperen de Boer et al., *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups.*, pp.159-163. 詳細な文献目録は以下を参照。Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden*, Antwerp, 1999.

<sup>20</sup> 大きさは中央パネル 139.5 x 152.9cm 翼部 139.4 x 72.9cm。制作年はパノフスキーは晩年作、シャトレは1455-59年、ヴァン・オスは1450-56年ころと推定している。Albert Châtlet, *Van der Weyden*, Milan, 1999, p.112. Van Os, *op.cit.*, p.276.科学的調査については以下を参照。J.R.J. van Asperen de Boer et al., *op.cit.*, p.202. 詳細な文献目録は以下を参照。Dirk de Vos, *op.cit.*, pp.421ff.

<sup>21</sup> Shirley Nielsen Blum, *Early Netherlandish Triptych*, Los Angeles, 1969, p.26.

<sup>22</sup> Antonius Sanderus, *Flandria Illustrata* (3vols.; Köln, 1641-1644). Blum, *op.cit.*, p.24 note 42.

<sup>23</sup> Blum, *op.cit.* p.27. デ・ヴォスは1445-48年、シャトレは1450-55年頃の制作と推定している。Châtlet, *Van der Weyden*, p.102. Van Os, *op.cit.*, 242.

<sup>24</sup> Blum, *op.cit.*, p. 27.

<sup>25</sup> Alfred Acres, The Columba Altarpiece and the Time of the World, *Art Bulletin*, 1998, pp.427. 本作品は19世紀の初頭まで、ケルンの聖コロンバ教会の洗礼堂に飾られていた。この洗礼堂のために描かれたのではないとしても、ケルンの寄進者のために描かれた可能性は高い。cf. J.R.J. van Asperen de Boer et al., *op.cit.*, p.202.

<sup>26</sup> Acres, The Columba Altarpiece and the Time of the World, p.427.

<sup>27</sup> 寄進者の背後にブラーデリンのミッデルブルグの城とよく似た建物が見える。ここでは窓がゴシックに変わっており、同一の場所を指示しているものとは思われない。ブラーデリンにしても、本寄進者にしても、彼らの町が実在する町として特定できるような実景描写を含んでいないことは注意する必要がある。

<sup>28</sup> *ibidem.*, p.427.



図1 ロベール・カンパン 《メロッド祭壇画》 ニューヨーク、メトロポリタン美術館

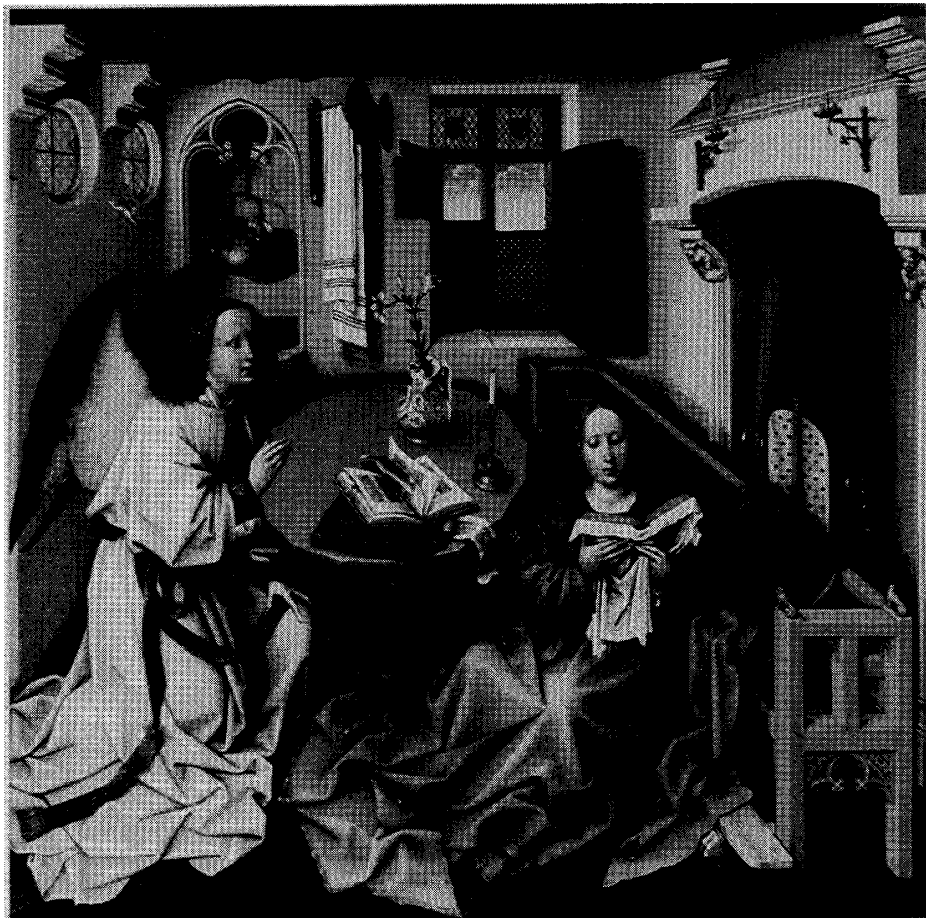


図2 《メロッド祭壇画》 中央パネル〈受胎告知〉

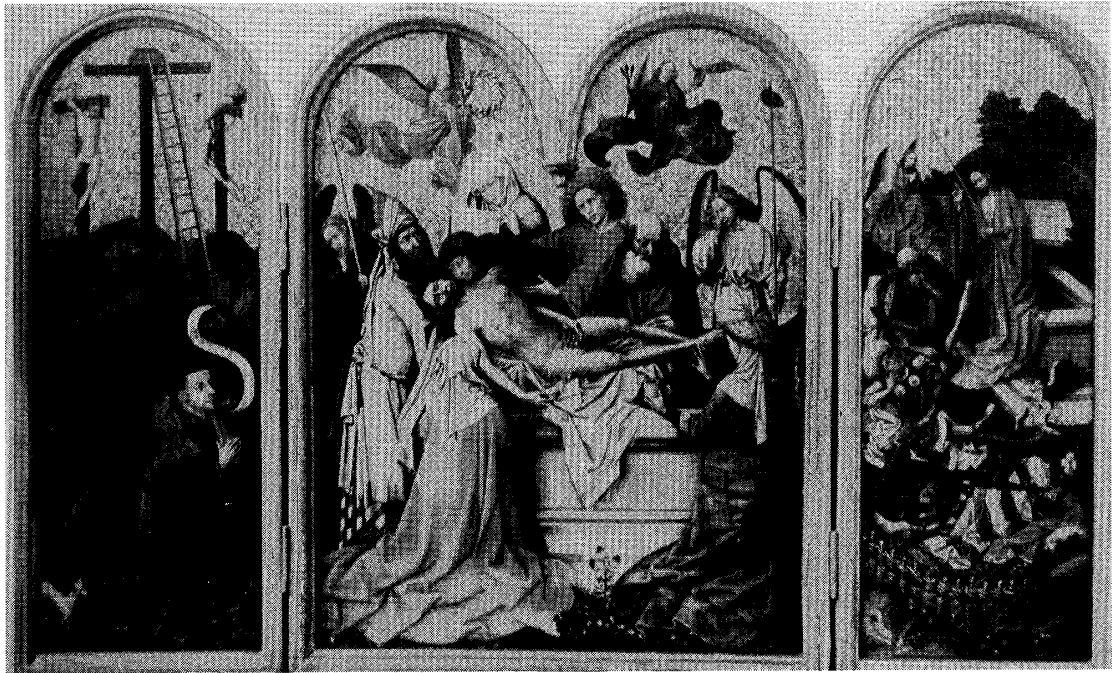


図3 ロバール・カンパン 《埋葬の祭壇画》 ロンドン、コートールド研究所美術館



図4 ロギール・ヴァン・デル・ウエイデン 《ブラーデリン祭壇画》 ベルリン国立美術館

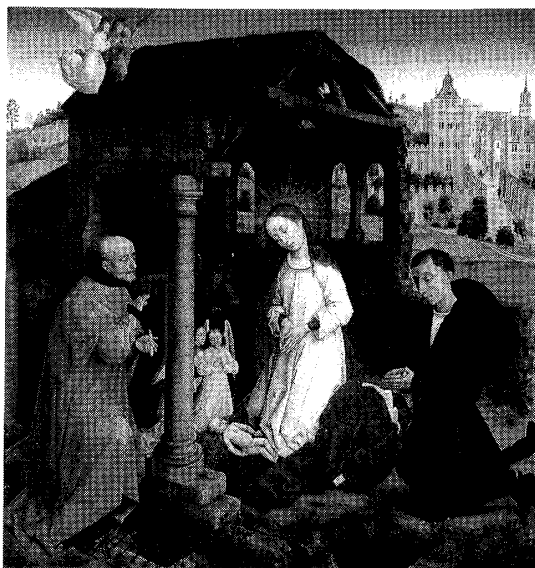


図5 《ブラーデリン祭壇画》 中央パネル〈キリスト降誕〉



図6 ロギール・ヴァン・デル・ウエイデン 《コルンバ祭壇画》  
ミュンヘン、アルテ・ピナコテク



図7 《コルンバ祭壇画》 中央パネル〈マギの礼拝〉



図8 《埋葬の祭壇画》左翼部

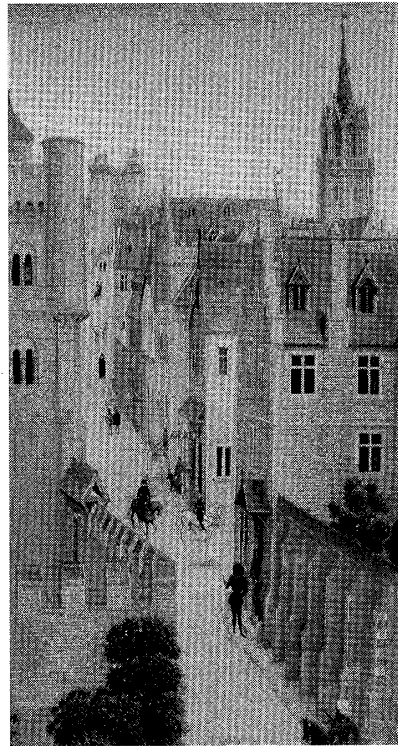


図9 図5部分 (寄進者の背後の道)



図10 図7部分 (寄進者の背後の道)