

ネーデルラントのアダムとエヴァ ——《ゲント祭壇画》を中心に——

木川 弘美

要旨

15 世紀のネーデルラントで描かれた裸体像の中で最もよく知られた作品は、ファン・エイク兄弟による《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァであった。この 2 つのパネルは作品が制作された当時から話題になり、様々な文献の記録が残っている。ドイツ・ルネサンスの巨匠アルブレヒト・デューラーも、その旅行記の中でこの作品を絶賛している。祭壇画上段の両端に付けられているアダムとエヴァは、ほぼ等身大で、実際に裸体のモデルを使用して描かれたと考えられており、細部描写までにこだわった、極めて写実性の高い人物像である。アダムの右足が一步前に踏み出され、足の裏面が観者に向けられていることが特に注目されているが、図像の源泉そのものは先行作例に基づく。ランブール兄弟による写本挿絵中に描かれた、建物に付随する彫刻との類似が指摘されている。しかしヤン・ファン・エイクの独自性は祭壇画全体との関わりによって明らかになる。エヴァが知恵の実を持ち、共に恥部をイチジクの葉で覆っていることから、原罪後であることがわかるが、その罪は閉扉時にあらわれる「受胎告知」と対応する。すなわち、最初の人類の罪は受肉によって救済されるのである。そしてアダムが一步踏み出す先には、奏楽天使に囲まれたデイシスのある天上世界が広がっている。動きを見せないエヴァも、その顔は聖母に類似し、第 2 のエヴァとしてのマリアを観者に意識させるのである。

Adam und Eva in den Niederlanden

Hiroimi Kigawa-Schlecht

Abstract

Die bekannteste unter den im 15. Jahrhundert in den Niederlanden entstandenen Darstellungen des nackten Körpers ist zweifellos diejenige Adams und Evas auf den Seitenflügeln des *Gentner Altars* der Brüder van Eyck. Mehrere zeitgenössische Dokumente bezeugen, dass die beiden Flügel schon zur Zeit ihrer Entstehung erhebliches Aufsehen erregten. Auch Albrecht Dürer, der große Meister der deutschen Renaissance, zollte in seinem *Schriftlichen Nachlass* dem Werk uneingeschränktes Lob. Die auf beiden Seiten des Altars im oberen Bereich dargestellten Figuren Adams und Evas haben Lebensgröße, und es wird angenommen, dass für die naturgetreue, feinste Details wiedergebende Abbildung wirkliche Aktmodelle Verwendung fanden. Hervorgehoben wurde auch die perspektivische Besonderheit, anhand derer sich für den Betrachter durch Adams gleichsam aus dem Bild ragendes rechtes Bein ein Blick auf die Unterseite seines Fußes ergibt. Insgesamt findet sich das Bild jedoch ganz in der Tradition des damals vorherrschenden Malstils. Unter anderem wurde auf die Verwandtschaft zu Buchmalereien der Brüder von Limburg hingewiesen, in

denen sich ähnliche Darstellungen bei Skulpturen an Gebäuden finden. Jan van Eycks Originalität zeigt sich jedoch vor allem bei der Art und Weise der Darstellung der Figuren Adams und Evas in ihrem Bezug zum Altarbild in seiner Gesamtheit. Eva hält die Frucht vom Baum der Erkenntnis in ihrer Hand, und beide bedecken ihre Scham mit Feigenblättern – zeitlich gesehen also eine Szene nach dem Sündenfall, die sich direkt unter der Verkündigungsszene befindet, wenn der Altar geschlossen wird. Die Urschuld der Menschheit wird so durch die Inkarnation getilgt. In dem Bereich, den zu betreten Adam im Begriff ist, findet sich, flankiert von musizierenden Engeln, die Darstellung einer Deësis. Die statisch gezeichnete Figur der Eva wiederum ähnelt in ihren Gesichtszügen der Gottesmutter Maria, sie präsentiert sich dem Betrachter somit als Maria in Form einer zweiten Eva.

そのあと私はヨハネの祭壇画を見た。あまりにも素晴らしい、実によく考えられた絵である。殊にエヴァ、マリアそして父なる神が大そう良い。

(アルブレヒト・デューラーの日記、1521年4月10日付)¹

ドイツ・ルネサンスを代表する画家デューラーが、諸手を挙げて称賛しているのは、ファン・エイク兄弟の《ゲント祭壇画》(1432年、ゲント、聖バーフ聖堂、[図1])である。兄フーベルトの唯一の現存作品であり、ファン・エイク兄弟の最大の作品でもある。弟ヤンのその後の活躍と知名度の高さから鑑みれば、共作とはいえ大規模作品である《ゲント祭壇画》が人々の注目を集めたのは当然のことであろう。その中でも「アダム」と「エヴァ」のパネル [図1ab] は特別な関心を持たれていた。

ルネサンス期には多数の裸体像が描かれたが、その主題は限られていた。イタリアで主に描かれたのは、ギリシア・ローマ神話を主題とし、神々を裸体で表現する異教的なものだった。しかし、ネーデルラントでは、15世紀に制作されたタブローの形をとった異教的神話画そのものが、執筆者の知る限り現存しない。この地域で裸体表現としてまず挙げられるのは、アダムとエヴァである。最初の人類として生まれた男女は、聖人として扱われることが少ないため、旧約聖書創世記のような説話画的な主題を除けば、宗教画の中心人物として描かれることは稀であった²。添え物のように作品に挿入されるアダムとエヴァは、初期ネーデルラント絵画のあちこちに顔を出している。その起点として画家たちの念頭に置かれていたのが、《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァであった。

本稿は、現在執筆者が行っている、15世紀から16世紀のネーデルラントで描かれた「アダムとエヴァ」図像研究の中で、そのはじまりである《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァについて、図像表現と作品全体のプログラムの中で果たす役割を検証するものである。

1) 「アダムとエヴァ」に関する記録

《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァは、描かれた当初から話題になっていた。現存する最も古いアダムとエヴァに関する記述は、ニュルンベルクの医師、ヒエロニムス・ミュンツァーの日記にみられる。1495年にゲントを訪れたミュンツァーは「ああ！アダムとエヴァの図の何と素晴らしいことか。まるで生きているかのように見える」³と述べている。ほぼ等身大の裸体像は芸術通の間で注目されるにとどまらず、じきに「アダムとエヴァの板絵」といえば《ゲント祭壇画》を示すほど知られるようになったという⁴。

冒頭に記載したとおり、ネーデルラントを旅したデューラーは、日記の中で《ゲント祭壇画》について触れている。彼は1512年のイースターの数日前にブリュージュを訪れ、その後にゲントに赴いた。《ゲント祭壇画》に大きな感銘を受けたことが文章から読み取れる。旅行の間に様々な画家の作品を目にしているが、「大画家」「良いものばかり」などという表現はみられるものの、作品について具体的に述べ、ほめたたえているものは他にない。

旅行記からもう一つ例を挙げておこう。ルイジ・グラゴーナ枢機卿の秘書を務め、その旅行に同行したアントニオ・デ・ベアティスもまた、この裸体図像に対し、「キリスト教世界で最も美しい作品」と記している⁵。

外国人だけでなくネーデルラントの人々の間でも、当然のことながら《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァは評判になっていた。ゲントの人文主義者ルーカス・デ・ヘーレは、1559年7月23日から25日に聖ヨハネ聖堂（後の聖バーフ聖堂）で行われた金羊毛騎士団の第23回総会で、《ゲント祭壇画》に関する四行詩を残しているが、その中でアダムとエヴァについて以下のように述べている。

なんとアダムは生き生きとしていることか！
 こんなに本物そっくりに肉体を描いたものをみた人がいるだろうか？
 彼は、エヴァの申し出を拒んでいるように見える
 そこに差し出された、彼女がすでに食べてしまったイチジクを⁶。

デ・ヘーレの頌歌は、カレル・フォン・マンデルの『絵画の書』の中で引用されているのだが、マンデル自身も、この祭壇画が置かれていた場所を「アダムとエヴァの礼拝堂」と呼んでいる⁷。

ネーデルラントの修辞学者・歴史学者であったマルクス・ファン・フェーネウアイクも、1566年に《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァについて言及し、とくにアダムについて以下のように言及している。

アダムの足が平らなパネルから飛び出しているのではないかと思わない人はいないだろう。胸の前にかざされた彼の右腕と手は、彼の胴体から本当に離れているかのごとくである⁸。

このように、《ゲント祭壇画》の中で最も有名な図像として、人々に深い感銘を与えたアダムとエヴァだが⁹、次にその図像表現について詳しくみていきたい。

2) 《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァ

ファン・エイク兄弟の《ゲント祭壇画》開扉時の上段両端に、向かって左にアダム [図 1a]、右にエヴァ [図 1b] がそれぞれ四分の一円のリュネットを上部に持つパネルに描かれている。この祭壇画は兄フーベルトとの共作として知られているが、フーベルトとヤンがそれぞれどの部分を描いたのか、ということについては、現在に至るまで確定されていない。しかしアダムとエヴァのパネルはヤンの単独構想かつ制作という見解で一致している¹⁰。

リュネットには、アダムの頭上に「カインとアベルの犠牲」[図 1c]、エヴァには「アベルの殺害」[図 1d] が、グリザイユでレリーフのように表現されている。ほぼ等身大のアダムとエヴァは、アーチ型のニッチの中に立っている。四分の三面観で右足を一步前に踏み出したアダムは、全裸であるものの恥部をイチジクの葉で隠しており、原罪後の姿であることがわかる。右手で葉を押さえ、左手はぎこちなく曲げられている。踏み出した右足は画枠からはみだし、足裏がわずかにみえている。対するエヴァは、同じく身体をやや中央に向け、同様にイチジクの葉で股間を隠し、右手には知恵の実を持つ¹¹。彼女の左目は正面を向いているが、右目は下方をみており、謎めいた表情をしている¹²。アダムとは異なり、エヴァの右足はほぼ左足にぴったりと重ねられている。頭上には名前が、画枠の下部には以下のような銘文が付与され、原罪との関わりを強調している。

ADAM NOS IN MORTE PRECIPITAVIT アダムはわれらを死に追いやる

EVA OCCIDENDO OBFVIT エヴァはわれらに死の苦しみを与える¹³

ニッチに納められたアダムとエヴァは、建築に付随する彫刻を思い起こさせる。上部にあるレリーフや、足元の銘のある台座は、この2人がまるで石像であるかのような印象を与える。しかし彼らの身体は完全にニッチの中に入り込んではいない。エヴァの左肩、腕と臀部、アダムの右腕は、ニッチから付きでているようにみえるため¹⁴、彼らは彩色彫刻ではなく具現化されたものとして捉えられている。閉扉時 [図 2] にあらわれるグリザイユの両ヨハネ像のような、彫刻を模したトロンプ＝ルイユとして描かれているのではなく、

そこに現実としてアダムとエヴァがいるということになる。先行研究でも《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァを実像とみなす例は少なくない。極限までの写実性は、実際に裸体のモデルを使用して忠実に描くことで生みだされた¹⁵。通常アダムの肌の色はエヴァよりも濃いのだが、《ゲント祭壇画》ではアダムの胴体がエヴァと同じような乳白色で描かれ、顔と手だけが他の皮膚よりも色が濃く表現されている¹⁶。これはおそらく日焼けによるものであると推定され、ヤンが実際のモデルにこのポーズをさせて描いたことを示すものであるという¹⁷。

3) 図像の源泉と革新性

毛髪や血管などの詳細な描写によって、当時の人々を驚かせたアダムとエヴァだが、図像そのものに関してはヤンの完全なオリジナルというわけではなく、様々な作例からの影響が指摘されている。構図の源泉となった図像については諸説ある。ペヒトは、既に失われているかもしれないが、恐らく《ゲント祭壇画》と同様の実像的な彫像が存在したと推測しているが¹⁸、具体的な影響関係が指摘されているのは、ランブール兄弟による『いとも豪華なる時禱書』（シャンティイ、コンデ美術館）の挿絵、「エデンの園」（fol. 25v.）、「聖グレゴリオスの行進」（fol. 71v.）、「キリストの鞭打ち」（fol. 144r.）である¹⁹。

「エデンの園」[図3]では、画面の右端に楽園を追放されるアダムとエヴァがみられる。天使に背中を押され、悲しげに背後のエデンを振り返るアダムは、一步前へと足を進める姿が《ゲント祭壇画》に類似する。左右は逆転しているが、イチジクの葉で前を隠し、反対の手を軽く曲げる姿も共通している。エヴァの小さな乳房、卵型の腹部²⁰も同様のことがいえるだろう。しかし、シュナイダーが指摘しているように、ヤンの図像の方が解剖学的に正確で、高い写実性がみられることはいうまでもない²¹。

「聖グレゴリオスの行進」[図4]では、彫塑的な類似性が指摘されている²²。プロセッションがくぐり抜けるローマ風の門には、上部に3体の肖像彫刻がある[図4a]²³。彫像の色は建物と異なるが、髪の毛などに目立った色の変化はみられず、彩色彫刻ではない。両脇は女性、中央が男性のようだが、全ページ挿絵とはいえ、当該箇所が非常に小さいためはつきりしない。右端の女性が左腕を下腹部に沿わせる様子は、《ゲント祭壇画》のエヴァを思い起こさせるが、右腕を胸元へ曲げているため、いわゆる「羞恥のウエヌス（ウエヌス・プディカ）」からの転用とみるべきであろう。一方中央の男性は、同様に右手を直角に曲げ、左手を下げている。両腕の動きは《ゲント祭壇画》と逆であるものの、仕草そのものや右足を一步前に踏み出す姿が共通する。

同様の彫刻は「キリストの鞭打ち」[図5]にもみられる。舞台となるイタリア風のチポリウム（聖遺物のための天蓋）を想起させる建築物²⁴には、キリストが縛られている柱と、画面右端の柱の上に小さな彫刻が置かれている。こちらは明らかにアダムとエヴァである。

左側にエヴァ [図 5a]、右側にアダム [図 5b] という配置は《ゲント祭壇画》とは異なるが、エヴァを冠した柱で鞭打たれるキリストの姿は、原罪と贖罪とのつながりを暗示しているかのである。彫像は共に裸体だが、着色はない。アダムの左腕は描かれていないが、右腕、両足の様子は《ゲント祭壇画》のアダムと一致する。ここではエヴァも左足を一步前に出し、左手は「聖グレゴリウスの行進」の男性像のように直角に曲げ、右手は恥部を覆う。しかし「聖グレゴリウスの行進」のような羞恥の仕草ではなく、卵形の腹部のふくらみに、両腕をそっと添えているようにみえる。

アダムの図像については、イタリアの作例との関連性も指摘されている。ヤンは1426年または28年にローマへ巡礼をおこなっているため、旅の途上で様々な作品に触れていると考えられている²⁵。フィレンツェ、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂内ブランカッチ礼拝堂壁画(1424-28年)の、マゾリーノとマサッチオによるアダムとエヴァは、《ゲント祭壇画》の制作時期にも近く、裸体図像という点においてもヤンへの影響を伺わせる²⁶。しかし、マゾリーノによる中世の色濃い直立不動のアダムとエヴァはともかく、マサッチオの動的な感情表現 [図 6] は、ヤンの静謐さと袂を分かつものではないだろうか。いずれにしても、優れた遠近法で知られたマサッチオの作品を、旅行中のヤンは熱心に研究したことだろう。ジョリーは、ヴァザーリの著したマサッチオ伝の中に登場する作品が、《ゲント祭壇画》に影響を与えたのではないかと指摘している²⁷。フィレンツェのバディア・フィオレンティーナ聖堂内、主祭壇のつけ柱には、聖バヴォが描かれていた。この聖人像は1625年に剝がされてからの所在が不明であるため、実際の類似性は確認できないが、壁龕の中に立ち、足が下から見上げるかたち、すなわち仰視法(ディ・ソット・イン・スー)で描かれていたという点において²⁸、ヤンのアダムとの共通点が感じられる。

《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァは、こういった先行作例の組み合わせによって生まれたと推測される。図像そのものは革新的なものではないが、ヤンの独自性として注目すべきなのは、彫刻に生身の肉体を与えたこと、さらにアダムの右足が画枠からはみ出て、足の裏が観者にみえることによって生みだされる効果である。赤外線写真で確認されたことだが、アダムの足は描き直されている [図 7]。最初の下絵の段階では、アダムの左足は画枠と交差しておらず、エヴァの足と同様に絵画の縁に乗っていた²⁹。このような図像の変更は、ペヒトが指摘しているように、ぎこちないシンメトリックな表現になるのを避けたためだけではない³⁰。足の動きだけでなく、裏を観者にみせるという行為が、より生身の肉体の存在を感じさせ、さらに等身大であることも存在感を強めている。アダムの踏み出しは、エヴァの頭上に描かれたアベルの殺害において、カインの右足で繰り返され、レリーフの写実性を高めている³¹。ぴったりとそろえられたエヴァの足には、特別な効果がみられないが、前述したようにエヴァの左肩、腕と臀部はニッチの外にあるかのごとく描かれているため、この2つのパネルはいずれも図像と我々のいる現実世界の境目を曖昧にしているのである³²。

4) 図像プログラムの中の「アダムとエヴァ」

アダムとエヴァのパネルにみられる創意工夫は、作品全体の中でどのような役割を果たしているのだろうか。開扉状態の上段は、中央に祝福を与える神＝キリスト、その向かって左には書物を読む聖母マリア、右には洗礼者ヨハネが描かれている。人物はそれぞれ単独のパネルに描かれているが、統一された床面の模様は彼らが同一空間に存在していることを示している。人物の組み合わせは「最後の審判」におけるデイシスと共通する。マルクス・ファン・ファーネウアイクによれば、《гент祭壇画》には地獄を描いたプレデッラが存在したという³³。その真偽について証拠となる文献などはないが、《гент祭壇画》が審判的要素を含んでいることは相違ない。デイシスを挟むように奏楽天使が描かれる。左側には合唱する天使、右側にはパイプオルガンやハーブを奏でる天使達の姿がある。狭い空間に複数の天使を詰め込んだせいか、ネーデルラント絵画には珍しく翼がない³⁴。そして、さらにその外側にアダムとエヴァのパネルがある。

ニッチの中の2人の姿は、原罪後という時系列を示しているものの、特定の場面を説話的に表現しているものではない。最も外側に置かれた最初の人類の罪は、キリストの受肉によって救済される。《гент祭壇画》を閉じると、上段に「受胎告知」が現れることから、2つのパネルは受肉の予型としての原罪を示していることになる³⁵。

等身大の裸体図像をデイシスなど天上の世界と同じ階層においたことは、革新的だった。アダムとエヴァは、中央の3人の人物より小さいが、天使よりはるかに大きく描かれている。こういった表現は過剰な注目を与え、のちに「アダムとエヴァの絵画」と呼ばれる一因となった。ヤンはさらに空間構成に工夫を重ねている。天使たちが集う空間は、床面が異なることからデイシスグループとの連続性が感じられないが、中央の5枚のパネルはいずれも俯瞰で描かれているのに対し、アダムとエヴァのパネルは仰視法を使い、彼らが立っている場所の床面は、我々の目にはみえない。この技法により、同じ上段に位置していても、アダムとエヴァは我々に近づき、その他の人物は遠くなる³⁶。他の聖なる人々や天使とは異なり、われわれと同じ空間内に存在しているかのように感じさせるのである³⁷。

12枚のパネルからなる《гент祭壇画》は、パネルの大きさが統一されておらず、現在の状態では閉扉時にデイシス部分が完全には隠れないことから、オリジナルの画枠や縁飾り、開閉の方式について様々に議論されてきた。上段のデイシスのパネルは、下段の1枚パネル「神秘の子羊の礼拝」と接しており、上下で通常の三連祭壇画の中央パネルのような形になっていたと思われる。翼部に当たる部分は、左右それぞれ4枚のパネルから構成されているが、上段と下段ではパネルの大きさが異なるため、蝶番がそれぞれのパネルの側面に付けられていて、上下は接続されていなかったと考えられている。このような方式がとられたひとつの要因として、開扉時と閉扉時のプログラムが関係するという。

ザウアーモストは、通常の日曜礼拝の際、上段だけを開扉し、下部はそのままであった

と予測している³⁸。この状態では、聖母マリアと洗礼者ヨハネの下部で、寄進者夫妻が祈りを捧げる姿がみられることになる。一方アスペレン・デ・ボアは、祭壇画が途中まで開扉されるという独自の説を展開している³⁹。曲げた状態での《ゲント祭壇画》では、アダムとエヴァの空間は重要な意味を持つ。前述したように、2人の身体はニッチからはみ出ているように描かれているが、これらの陰影は、このパネルがわずかに内側に閉じられた時にトロンプ＝ルイユとしての効果を最も発揮するという⁴⁰。

ここでもう一度、2つのパネルに目を向けたい。ペヒトは、ヤンの裸体像はランブール兄弟のミニアチュールにみられるような仲介例を通じ、その起源を古典古代までさかのぼることができるとした。《ゲント祭壇画》のアダムは、「羞恥のウェヌス」の忠実なコピーだという⁴¹。しかし、元来女性がとっていた仕草をなぜアダムの図像に当てはめたのだろうか。マサッチオも同じようにウェヌス・ブディカを自らの作品の中に取り入れているが、それはやはり「楽園追放」[図6]のエヴァである。そもそもアダムの場合ウェヌスのように乳房を隠す必要がない。ズィーデルは、《ゲント祭壇画》のアダムは、良心の呵責を示すのではなく、肉体労働者の誇りを示すものであると解釈した⁴²。両腕で身体を覆い、悲しげな眼差しを投げかけるアダムだが、彼が一步踏み出す先は、天使や聖なる人物のいる天上世界である。一方でエヴァに動きがみられないのはある種の性差別、つまりより罪深い存在であるためだという⁴³。

たしかにキリスト教世界において、キリストが祝福を与える右手側、すなわち画面面向かって左側を優位とする傾向がある⁴⁴。中央のキリストを挟む聖母マリアと洗礼者ヨハネに関しては、「神の母」たるマリアが洗礼者ヨハネよりも上位にあることは容易に想像できる。フェルデンはデシスを挟む天使たちにも注目し、左側にある天使が合唱しているのに対し、右側の天使達は楽器を奏でており、肉声の楽器に対する優位性を明確にしている⁴⁵。アダムとエヴァの頭上にあるトロンプ＝ルイユのレリーフについても、同様のことがいえる。カインとアベルに関する2つの主題は、いずれも原罪を強調するものだが、ここにも左右の象徴的な意味合いが含まれている。2人が並んでいる左パネルでは、アベルが左側、殺人者カインが右側にいること、そして主題についても、左パネルに犠牲を捧げる兄弟が描かれているのに対し、右側では殺人という「罪」の場面が表現されている⁴⁶。

しかし、エヴァの姿にこめられているのは「より罪深きもの」という意味だけではない。上方のアダムとエヴァの配置は、下方の寄進者夫婦と性的にも対応している。蛇の誘惑に負けたエヴァも、キリストを通じて許される。寄進者夫妻もアダムとエヴァ同様に、自らの罪の許しを、キリストを通じて得ることを望んでいる⁴⁷。キリストが左右のアダムとエヴァを引きあげる、キリストの冥府降下の場面を思わせる構図は、偶然生まれたものでないだろう。

前述したようにアダムとエヴァの図像は、原罪と救済との関係を示す、外翼パネルの受胎告知に対応して作られたと考えられている。有名なマリア賛歌「めでたし、海の星 (Ave, maris stella)」では、次のように歌われている。

めでたし、海の星、
 崇高なる神の御母。
 永遠の汚れなき処女、
 恵まれし天国の門。

あなたが受け入れた「アヴェ」は
 ガブリエルの口から出でて、
 我々に平和をもたらし、
 エヴァの名前を逆さにしたもの⁴⁸。

受胎告知で天使ガブリエルによって告げられる「アヴェ (AVE)」を逆転すると「エヴァ (EVA)」になる、すなわちマリアはエヴァの反対像であるとする、中世の神学的見解がそのまま表れているといえよう。

エヴァと聖母の関係は、反対像といっても二項対立するものではない。聖母マリアは、キリストが第2のアダムと呼ばれるのと同様に、第2のエヴァとして扱われている。《ゲント祭壇画》のアダムの顔は創造主に、エヴァの顔はマリアに近似していることがそれを暗示しているだろう⁴⁹。シュナイダーは、アダムの一步前に踏み出す仕草にもキリストの姿をみだしている。ジョットによる、パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂壁画《キリスト伝》(1305年完成)に描かれた「キリストの洗礼」[図8]では、洗礼を受けるイエスの足の踏み出し方が《ゲント祭壇画》のアダムと一致するとしたのである⁵⁰。容貌だけでなく、その身振りまでもが、両者のつながりを思わせるという。

《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァは、単なる原罪の象徴として祭壇の外側を飾っているのではなく、救済の予型としての意味を持ちつつ、観者と作品をつなぐ役割を果たしていた。このように特殊な機能を持っていたヤンの「アダムとエヴァ」は、後世にどのような影響を与えたのだろうか。ここでは後に続く2人の画家のアダムとエヴァの図像表現に注目し、《ゲント祭壇画》との関係性を考察する。

5) ロヒール・ファン・デル・ウェイデンのアダムとエヴァ

ヤンとほぼ同世代に活動したロベール・カンパンには、アダムとエヴァを描いた確実な作品が現存しない⁵¹。カンパンを師とし、ヤンと共通する注文主も多かったロヒール・ファン・デル・ウェイデンだが、アダムとエヴァの図像に関しては、彫刻を模した作品のみが現存する。《コロンバ祭壇画》(1455年頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)の左翼パネル「受胎告知」では、マリアの書見台に知恵の木を挟んで両側に立つアダムとエヴァのレリーフが施されている [図9]。このタイプは既に初期キリスト教時代からみられる

伝統的なものである⁵²。『貧者の聖書』や『人間の救済の鏡』にも、この形式を踏襲したアダムとエヴァが数多くみられ、ロヒール作品の源泉になったと考えられているが、『ゲント祭壇画』とのつながりはあまり感じられない。

絵画の周縁に建築的な意匠を施すことを得意としたロヒールは、『聖母子』(1451年頃、ウィーン美術史美術館、[図10])でゴシック聖堂の装飾彫刻のようなアダムとエヴァを描いている⁵³。左がアダムと追放する天使 [図10a]、右は蛇に誘惑されるエヴァ [図10b] がグリザイユで示される。アダムとエヴァは両方とも性器を隠しているが、アダム顎に手を当てている仕草は、メランコリを思わせる。アダムがやや年老いてみえること、中央上部に父なる神と聖霊がグリザイユで描かれ、聖母子を含み全体で聖三位一体を体現していることが、ロヒール独自の表現であるといえるが、祝福を与える神の姿 [図10c] に、『ゲント祭壇画』の外翼パネルに描かれた預言者ミカ [図11] からの影響をみることができるだろう。

ロヒールを代表的する作品の1つである『最後の審判』(1445-50年頃、ボーン、オテル＝デュー)は、『ゲント祭壇画』からの大きな影響がみられる。特に画面の構成にファン・エイクからの引用が感じられる。『最後の審判』は上段パネル数が下段よりも少なく、凸字形をしているが、閉扉時 [図13] の上段には『ゲント祭壇画』 [図2] と同様に「受胎告知」が現れる⁵⁴。下段は中央の二人の聖人がグリザイユで描かれていること、その両脇を挟む寄進者図像が同じようなニッチの中に入っていることから、この作品が『ゲント祭壇画』を意識したものであることがわかる⁵⁵。しかし、アダムとエヴァの姿はなく、罪の裁きが主眼となっている。

ルカーティスは、作品の中にアダムとエヴァの姿をみいだしている。画面下部で地獄に向かって歩く男女 [図12] が、「不和」を表現したものであり、振り向いてキリストを非難するような男性は「傲慢」を象徴するとした。「傲慢」は全ての罪の根源をなすものであるため、ルカーティスはこの2人に楽園を追放されるアダムとエヴァの姿と重ねて解釈している⁵⁶。しかし、罪を反省するどころか、神を冒瀆するような男性の身振りは、ヤンと大きく異なる。感情や動きの表現が豊かな様子は、むしろマサッチオの「楽園追放」 [図6] を思わせる。ローマ巡礼を行ったロヒールが、ヤン同様フィレンツェに立ち寄り、ブランカッチ礼拝堂を訪れた可能性はある⁵⁷。ロヒールはこの作品で、アダムとエヴァを特定できる人物としては描かず、重層的な意味合いを持たせて再構築しているのである。

ボーンの「地獄行き」にアダムとエヴァのイメージがあったのは確かであろう。それはロヒール工房あるいは追隨者の作品で確認できる。『ブラデリン祭壇画』(1445年頃、ベルリン国立絵画館)と『最後の審判』という、2つのロヒール作品に基づく多翼祭壇画(15世紀半ば、メトロポリタン美術館)の外翼パネル上段には、「楽園追放」が描かれている [図14]。この図像の起源は、『ゲント祭壇画』ではなく、ボーンの『最後の審判』の男女であろう。特にアダムの足の運び方は、左足指の独特な表現と共に繰り返されている。左側の

パネルに赤い剣を振りかざした天使が描かれているのに対し、右パネルは中央に知恵の木があり、女性の顔をした蛇が絡みついている。伝統的な原罪の風景のように、木を挟んで左右にアダムとエヴァが立ち、エヴァが禁断の果実をつまんでアダムに差し出し、アダムはそれを受け取ろうとしている。つまり、まだアダムは知恵の実を食べてはいないにもかかわらず、彼はイチジクの葉で性器を覆い隠し、視線は天使の方を向いている。ここでは原罪と楽園追放が一度に表現されているのである。開扉時の主題は「キリストの誕生」であるため、原罪と救済という主題に蛇の誘惑は適しているのだが、パネルが2枚に分かれているため、中央に知恵の木を置くことができない⁵⁸。そのため、主たる事象を右側におさめ、空いた左パネルに天使を描いたのだろう。左側の天使は、「受胎告知」におけるガブリエルの役割を暗示するかのようである⁵⁹。

かつてロヒールに帰属された、フランケ・ファン・デル・シュトックによる《救済の祭壇画》(15世紀後半、プラド美術館)の左翼パネルにも、ボームの祭壇画のモチーフを反転したような「楽園追放」[図 15]が描かれている。アダムの足は、交差していない点においてロヒールともヤンとも異なるが、エヴァの動きはロヒールと共通する。右手を曲げたアダムの仕草がわずかに《гент祭壇画》を思い起こさせるが、ヤンの重量感ある足の踏み出しに比べると、ファン・デル・シュトックのアダムの足は極端に細く、地面に接触しているようにみえない。画面上部の彩色彫刻を模した建築意匠や、中景のリングを受け取るアダムとエヴァ [図 15a] にみられる異時同図法などは、ヤン作品中には登場せず、圧倒的なロヒールの影響下から生み出されたものである⁶⁰。

6) ハンス・メムリンクの場合

ロヒールの作品では、《гент祭壇画》を意識しつつ、あえて異なる形式をとろうとした傾向がみられるが、ロヒールの工房で修行を積んだメムリンクは、ヤンとロヒール両方の影響を受けた形式の作品を残している。

ヤン作品の流れを汲むものとしては、《玉座の聖母子》(1480-1488年頃、ウィーン美術史美術館)の外翼パネル [図 16]がある。しばしば外翼パネルに描かれるグリザイユの彫像のように、石造りのニッチに収められたアダムとエヴァは、開扉時に現れる聖母子と、原罪を犯した2人のいる空間が異なる次元であることを示すのだという⁶¹。細部まで丁寧に描かれた人体は、《гент祭壇画》同様に彩色彫刻というより生身の肉体を表現しているように感じられる。一見忠実な模写のようだが、アダムも知恵の実を持っていること、両足を正面に向けていること、足元が俯瞰構図であるという変更点がみられる。身体の変えたとにより、彼らの身体はニッチの中に収められたのだが、上部の奥行きが浅く表現されているため、果実を持った手は外に突き出されているようにみえる。これは下半身が俯瞰的なものに対し、上半身は水平という、初期ネーデルラント絵画でよくみられる

構図のもたらず効果である。

師であるロヒールの作品を踏襲しているのは、《ヤン・フロライン祭壇画》(1479年、ブリューージュ、メモリンク美術館)である。外翼パネル [図 17] の洗礼者ヨハネと聖ヴェロニカのいる空間は、ゴシック聖堂をおもわせる建築意匠で縁取られ、彫刻によって飾られている。洗礼者ヨハネ側に表現されているのは、《ゲント祭壇画》を思わせるアダムとエヴァである [図 17ab]。共に果実を手をしているが、エヴァは手をアダムの方へ伸ばし、実を食べるように促しているようにみえる。一方マグダラのマリア側は、「楽園追放」が示され、左側の柱に剣を持った天使、右側の柱に追われていくアダムとエヴァがいる [図 17cd]。片蓋柱の柱頭を飾る彫刻という狭い空間の中で、アダムは身を振り、エヴァはエデンを懐かしむように手をかざす。これはロヒールの《最後の審判》の「地獄行き」からの転用であろう。振り返る身振りが男性からエヴァへと変更されているのは、エヴァをより罪深きものと認識しているためであろうか。

さらにメモリンク自身の独自性を感じさせる作品も残している。《最後の審判》(1467-1471年、グダンスク国立美術館)では、左翼パネルに天国への入口がゴシック聖堂を模した建築で表現されている [図 18]。リュネット上部の飾り切妻には、「エヴァの誕生」の円形レリーフがある。リュネットの周りを飾る彫刻に、創世記の場面が置かれること自体は珍しくないが、実際の聖堂では単独で表現されることはない。このような特殊な図像配置の理由については推測の域を出ないが、聖母マリアとの繋がりが考えられる。グロスハンスはこのレリーフについて、エヴァによって閉ざされた天国の門が、聖母によって開かれることを示すとした⁶²。バルコニーにいる天使たちが、百合やオダマキを上から降らせていることも、エヴァと聖母のつながりを傍証する。いずれの花も聖母と関わりのある植物として、古くから知られているからである。

結びにかえて

《ゲント祭壇画》のアダムとエヴァは、制作当時のみならず後世にわたって高い評価を受けていた。一部の画家たちは、この魅惑的な裸体像に目を奪われつつも、自らの個性を反映させようとした。しかし、ヤンを越えられた画家はいなかったとってよいだろう。活動時期の近いロヒールが、唯一の抵抗者であったが、必ずしも成功しているとはいえない。ロヒール自身による、具現化されたアダムとエヴァを描いた作品は残されていないし、メトロポリタン作品やシュトックの祭壇画にみられるような、昆虫のように細い手足を持ち、地に足のつかない「ロヒール風のアダムとエヴァ」は、その後あまり広まっていないからである。一方、メモリンクは、グダンスクの《最後の審判》で独特のエヴァと聖母マリアのつながりを提示しつつも、のちの時代に投影されるような新機軸は残していない。

ヤン作品を起点とするアダムとエヴァのモチーフは、その後15世紀のネーデルラント

絵画で数多くみられるが、タブローとして独立しているものはなく、そのほとんどが祭壇画の外翼パネルや、ロヒール風の建築意匠の一部であった。しかし、デューラーの登場によって別の潮流が生まれる。《ゲント祭壇画》から強い刺激を受けたデューラーは、のちにいくつかの《アダムとエヴァ》を残した。これらの作品は、アントワープ・マニエリストたちに感銘を与え、単独作品としてこの主題が選ばれるようになっていく。15 世紀のその他の「アダムとエヴァ」の図像及びデューラーの影響については、今後の課題としたい。

註

- 1 アルブレヒト・デューラー著、前川誠郎訳『ネーデルラント旅日記』、岩波文庫、2007 年、146 頁。
- 2 初期キリスト教時代やビザンティン時代には、ニプスを持つ聖人として彼らを描いている例がある。Esche, Sigrid, *Adam und Eva: Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf, 1957, pp. 33-35.
- 3 岡部氏によれば、ミュンツァーはニュルンベルクの医師で、1495 年にゲントを訪れている。祭壇画そのものに関しては詳細に記述しているが、作者については具体的な名前を挙げていないという。岡部紘三『フランドルの祭壇画』、勁草書房、1997 年、31 頁。ラテン語の原文は以下の文献を参照した。邦訳は執筆者による。Voll, Karl, “Altes und Neues über die Brüder van Eyck,” *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 23, 1900, pp. 92-122, esp. p. 93; Dhanens, Elisabeth, *Hubert and Jan van Eyck*, New York, 1980, p. 108.
- 4 Belting, Hans and Kruse, Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München, 1994, p. 144.
- 5 ラテン語の原文は以下を参照した。Ed. by Ludwig Pastor, “Die Reise des Kardinals Luigi d’Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, Oberitalien, 1517-1518, beschreiben von Antonio de Beatis,” in *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des Deutschen Volks*, IV, part iv, Freiburg im Breisgau, 1905, pp. 117-18. Cf. Belting and Kruse, p. 144; 岡部、前掲書、46 頁。
- 6 Ed. by H. Miedema, Mander, Karel van, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, Vol. 1, Doornspijk, 1994, p. 62. 邦訳は執筆者による。
- 7 Mander, *ibid.*
- 8 Marcus van Vaernewyck, *Van die beroerlicke Tijden*, ed. by Ferdinand Vanderhaeghen, Ghent, 1872-81, II, Cap. IX, pp. 143-144 (http://www.dbnl.org/tekst/vaer003vand01_01/vaer003vand01_01_0027.php). 邦訳は執筆者による。
- 9 のちに裸体を不謹慎と考えた人々によって、《ゲント祭壇画》から 2 つのパネルが外されていた時期があったという。その時期に関しては様々な推測がなされており、ウェールは 18 世紀末に、ベルティングは 19 世紀に取り外されたとしている。19 世紀の中頃には、ヴィクトール・ラギーという画家による、毛皮の衣服を身につけたアダムとエヴァのパネルが代わりに置かれていた。このような拒否反応もまた、この図像の逼真性を証明するものであろう。Weal, H. J., *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, London, 1908, p. 30; Belting and Kruse, *op. cit.*, p. 101; Seidel, Linda, “Adam and Eve: Shameless First Couple of the Ghent Altarpiece,” *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 1, 2006, pp. 1-18, esp. p. 1.
- 10 Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Vol. 1, Massachusetts, 1971, pp. 222-223; Dahnens, *op. cit.*, p. 111; 岡部、前掲書、46 頁。
- 11 この知恵の実は、一般的なリンゴではなく、柑橘系の果物として表現されている。17 世紀の植物図鑑には「アダムのリンゴ」と記された柑橘系の果物がみられる。Giovanni Battista Ferrari, *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et Usu Libri Quatuor*, Rome, 1646, 311r (Pomum Adami Reginum), 313r (Pomum Adami). Cf. Snyder, James, “Jan van Eyck and Adam’s Apple,” *The Art Bulletin*, 58, 1976, pp. 511-515, esp. 512. ヤンは他の作品でも柑橘類を描いているが、そのことに関してはま

た別の機会に考察したい。

- 12 Perre, Halold van de, *Van Eyck: Das Lamm Gottes*, Eupen, 1996, p. 61.
- 13 Weale, *op. cit.*, p. 46. 邦訳は以下の文献を引用。岡部、前掲書、48 頁。エヴァの銘文は偽アウグスティヌスの説教集に基づくものである。J. P. Migne, *Patrologiae Latina*, T. 39, col. 2131, sermo CCVIII, 4. Cf. Guthke, Karl S., *The Gender of Dath: A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge, 1999, p. 59.
- 14 Borchert, Till-Holger, *Van Eyck to Dürer: the Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, New York, 2011, p. 28.
- 15 Weale, *op. cit.*, p. 46.
- 16 Seidel, *art. cit.*, p. 4.
- 17 Pächt, Otto, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München, 1989 (1993), p. 164; 岡部、前掲書、47 頁。
- 18 Pächt, *op. cit.*, p. 163.
- 19 岡部、前掲書、46 頁。『いとも豪華なる時禱書』の図版は以下の文献を参照した。Introduction and Legends by Jean Longnon and Raymond Cazelles, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, London, 1993.
- 20 エヴァの卵形の腹部に関してヘイダーは、以下の 3 つの図像を極めて類似する作例として挙げている。1) 『婦女の都』の画家、「生命の泉の前のアダムとエヴァ」(fol. 8v)、ジョヴァンニ・ボッカチオ『名士列伝』、パリ、アーセナル図書館；ランブール兄弟、「聖カテリナの鞭打ち」(fol. 17)、『いとも美しき時禱書』、ニューヨーク、メトロポリタン美術館；3) ランブール兄弟、「キリストの鞭打ち」(fol. 144)、『いとも豪華なる時禱書』、シャンティイ、コンデ美術館。しかし、北方絵画の女性裸体像は一般的にイタリアのそれとは異なり、乳房が小さく腹部が膨らんでいる姿で描かれることが多く、これらの図像とヤン作品の影響関係は曖昧である。Heyder, Joris Corin, “Book Illumination and Jan van Eyck’s Early Years,” in Kemperdick, Stephan and Lammertse, Friso, *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012, pp. 59-65, esp. p. 61. Cf. Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, Vols. 2, London, 1974, p. 117.
- 21 シュナイダー、前掲書、54 頁。
- 22 Pächt, *op. cit.*, p. 28.
- 23 ペヒトはこれが何を意味する彫刻なのか述べてはいないが、2 体の彫像が羞恥を示す仕草をしていることから、原罪後のアダムとエヴァとみることができるが、もう 1 体が何を示しているかが明確ではない。左端の彫像は「楽園追放」の天使ならば裸体である必要がない。ややふくらみのある腹部から女性と判断できるため、誘惑者としての蛇の可能性が考えられるが、尾など蛇を示す特徴が描かれておらず、推測の域を脱しない。アダムの腕の仕草は、《ゲント祭壇画》よりもむしろのちのヒューホ・ファン・デル・フースの《原罪》(1477 年頃、ウィーン美術史美術館)のアダムを彷彿とさせる。ヒューホの蛇が、頭部は女性で両足を持つトカゲに似た姿で描かれていることは興味深い。Pächt, *ibid.*
- 24 Pächt, *op. cit.*, p. 163.
- 25 Jolly, Penny Howell, “Jan van Eyck’s Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1988, pp. 369-394.
- 26 岡部、前掲書、46 頁。
- 27 Jolly, *art. cit.*, pp. 369, 394.
- 28 マサッチオは地上に立つ人物を描く際に、「つま先からかかとかにかけ遠近法的処理がなされず、まるでつま先立ちで立っているように」みえることを嫌ったという。ジョルジョ・ヴァザーリ著、平川祐弘他訳、『ルネサンス画人伝』、白水社、2009 年、62～63、387 頁。
- 29 Pächt, *op. cit.*, p. 135; シュナイダー、前掲書、53 頁。
- 30 Pächt, *ibid.* 左右の対称性を重視したイタリアルネサンスに対し、北方の芸術はやや趣を異にする。例えばロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、厳格な対称的構図で描かれたフラ・アンジェリコの《キリストの埋葬》(1438-40 年、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)の影響を強く受けつつも、同主題作品(1450 年頃、フィレンツェ、ウフィッツィ美術館)では、キリストの身体をやや斜めに傾け、左右の人物の配置を異なる形にするなど、あえて対称性を破棄している。
- 31 Dahmens, *op. cit.*, p. 111.

- 32 Borchert, *art. cit.*, p. 28.
- 33 Weale, *op. cit.*, p. 31; Philip, Lotte Brand, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton, 1971, p. 32; Jacobs, Lynn F., *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, 2012, p. 69. 恐らく地獄ではなく煉獄であったと考えられている。
- 34 パノフスキーは、《セント祭壇画》の天使を、15 世紀の北方絵画における唯一の翼を持たない天使であるとしている。Panofsky, *op. cit.*, p. 214.
- 35 Pächt, *op. cit.*, p. 124.
- 36 Panofsky, *op. cit.*, p. 222.
- 37 Dhanens, *op. cit.*, p. 111.
- 38 Sauermost, Heinz Jürgen, “Die Sonntagsseite des Genter Altares,” *Pantheon*, 40, 1982, pp. 290-300, esp. p. 290-292.
- 39 Asperen de Boer, J. R. J. van, “A Note on the Original Disposition of the Ghent Altarpiece and the Beaune Polyptych,” *Oud Holland*, 117, 2004, pp. 107-18.
- 40 Borchert, *op. cit.*, p. 28.
- 41 Pächt, *op. cit.*, p. 163.
- 42 Seidel, *art. cit.*, p. 12.
- 43 Jacobs, *op. cit.*, p. 79.
- 44 Campbell, Lorne, “Diptychs with Portraits,” in ed. by John Olver Hand and Ron Spronk, *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge, 2006, pp. 33-45, esp. 36-37. 左と右の優劣については、パノフスキーが二連肖像画の並べ方を挙げて考察している。Panofsky, *op. cit.*, p. 294, note. 16.
- 45 Velden, Hugo van der, “Diptych Altarpieces and the Principle of Dexterity,” in ed. by Hand and Spronk, *op. cit.*, pp. 124-55, esp. 130.
- 46 ヤン・ファン・エイクは《ファン・デル・パーレの聖母》(1436 年、ブリュージュ、グローニンゲン美術館)で擬似的な彫刻としてアダムとエヴァを描いているが、その上にもまた彫像がのっている。向かって左のアダムの上には「キリストと悪魔の戦い」を予型する「ライオンと戦うサムソン」、右のエヴァに「アベル殺害」があり、ここでもキリストの勝利と原罪の象徴という左右の優劣の法則が繰り返されている。岡部、前掲書、48 頁。
- 47 Jacobs, *op. cit.*, p. 75.
- 48 Guldan, Ernst, *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz / Köln, 1966, p. 45. 訳文は執筆者による。これは 7 連からなる夕べの祈りの頌歌であり、のちに聖母の祝祭には必ずといってよいほど歌われるようになるものである。クレルヴォーのベルナルドゥスに帰されることが多いが、9 世紀にはすでに成立していたという。ロベルト王や、ヴェナンティウス・フォルトウナトゥス、パウルス・ディアコヌス作とする説もある。
- 49 Belting and Kruse, *op. cit.*, p. 102; Baldass, Ludwig, *Jan van Eyck*, New York, 1952, p. 40.
- 50 シュナイダー、前掲書、53 頁。
- 51 そもそも確実にカンパン作品と断言できるものがないが、いわゆる「フレマールの画家」グループには作例が確認されていない。岡部氏は《メローデ祭壇画》(1427-32 年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)の中央パネル「受胎告知」に示された、暖炉の腕木にある男女の像を、おそらくアダムとエヴァであるとしている。この男女はブリュッセルにある中央パネルの模写作品でも胸像の形で繰り返されているが、いずれも着衣の人物像である。クルーゼは、これを長いすに付けられた彫刻と関連づけて、夫婦を暗示するとした。手前の男性側のライオンは力強さ、奥の女性側の犬は夫に対する忠誠を表現しているという。主題が受肉を示す「受胎告知」であるため、そこに挿入された夫婦像は、原罪を示す「アダムとエヴァ」の可能性があるが、他にこういった作例が存在しないため、明確にアダムとエヴァであるとはいえないし、《セント祭壇画》の先行例として大きな意味をもっているわけではないだろう。岡部、前掲書、10 頁; Belting and Kruse, *op. cit.*, p. 167.
- 52 André Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, London and Henley, 1969, pp. 12-13.
- 53 ロヒールの建築意匠については、以下の論文に詳しい。Birkmeyer, Karl M., “The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century, Part One”, *The Art Bulletin*, 42, 1960, pp. 1-20; id., “The

Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century, Part Two,” *The Art Bulletin*, 43, 1961, pp. 99-112.

- 54 ただし、ロヒールの受胎告知はグリザイユで描かれている。
- 55 Lane, Barbara G., *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984, pp. 139-142.
- 56 Lukatis, Christiane, “Bildregie und Gebärdensprache im Beauner Weltgericht Rogier van der Weydens,” *Pantheon*, 52, 1994, pp. 27-42, esp. p. 33.
- 57 De Vos, Dirk, *Rogier van der Weyden. The Complete Works*, New York, 1999, pp. 60-61.
- 58 アントワープ・マニエリストの《最後の晩餐の祭壇画》(1515-1520年、メトロポリタン美術館)は、開閉式の外翼パネルに「原罪」が描かれている。中央部分が額縁によって分断されてしまうため、知恵の木の幹は蛇の身体のように曲がりくねっている。Cf. Ed. by Ainsworth, Maryan W. and Christiansen, Keith, *From Van Eyck to Bruegel, Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, cat. 68.
- 59 15世紀後半の北方では、エヴァの誘惑は受胎告知の予型として結びつけられていたという。Pinson, Yona, “Led by Eve. The Large Ship of Female Fools and the Five Senses (1498:1500),” *Word & Image*, 26, 2010, pp. 214-227, esp. 218.
- 60 例えば《ミラフローレス祭壇画》(1442-45年頃、ベルリン国立絵画館)右パネルや《聖ヨハネ祭壇画》(1453-55年頃、ベルリン国立絵画館)右パネルに異時同図法がみられる。中央パネルの「磔刑」も、ロヒールの《七秘蹟祭壇画》(1440-45年頃、アントワープ王立美術館)のほぼ忠実なコピーである。
- 61 Jacobs, *op. cit.*, p. 154.
- 62 Grosshans, Rainald, “Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores,” *Jahrbuch der Berliner Museen* 23, 1981, pp. 49-112, esp. 67.



図1：ファン・エイク兄弟、《ゲント祭壇画》（開扉時）



図2：《ゲント祭壇画》（閉扉時）



図1a：アダム



図1b：エヴァ



図1c：カインとアベルの犠牲



図1d：アベルの殺害

図3～5：ランプール兄弟、『いとも豪華なる時禱書』より



図3：「エデンの園」



図4：「聖グレゴリウスの行進」

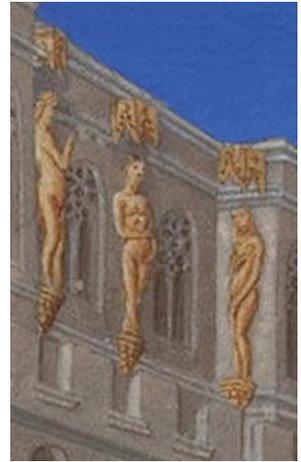


図4a：図4部分



図5：「キリストの鞭打ち」



図5a：エヴァ



図5b：アダム

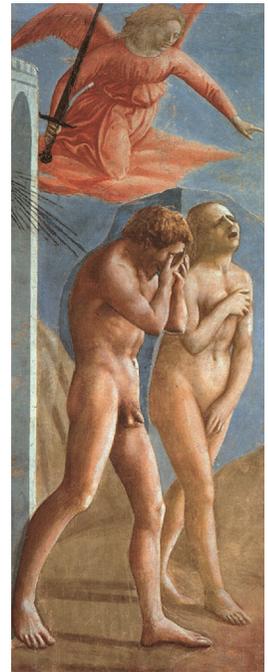


図6：マサッチオ、
「樂園追放」

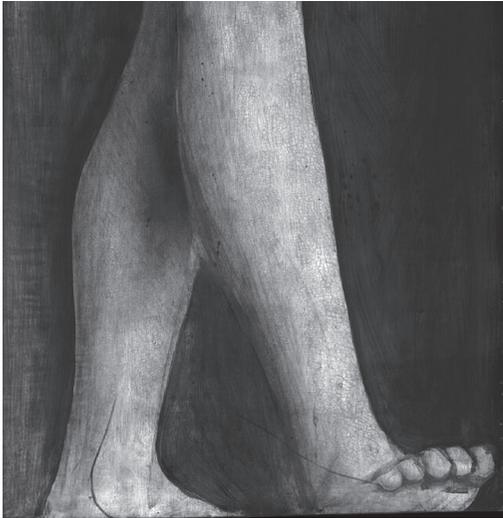


図7:《ゲント祭壇画》「アダム」赤外線写真
(写真は *Closer to Van Eyck: Rediscovering the Ghent Altarpiece* による。
<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/>)



図8: ジョット、
「キリストの洗礼」
(部分)



図9: ロヒール・ファン・デル・ウェイデン、
《コロンバ祭壇画》
(左翼パネル部分)



図10: ロヒール、《聖母子》



図10a: アダムと天使



図10b: エヴァと蛇



図 10c : 父なる神



図 11 : 図 2 部分、預言者ミカ



図 12: ロヒール、《最後の審判》(開扉時部分)



図 13 : ロヒール、《最後の審判》(閉扉時)



図 14 : ロヒール派、《降誕の祭壇画》(閉扉時部分)



図 15：フランケ・ファン・デル・シュトック、《救済の祭壇画》（左翼パネル）

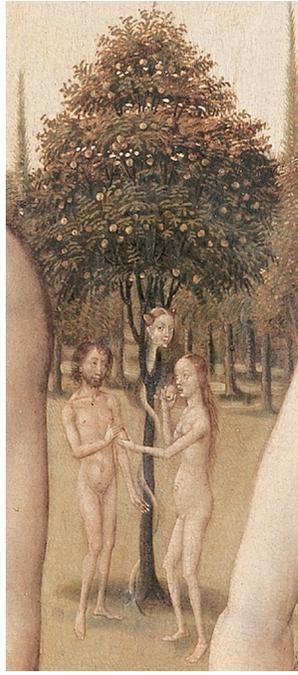


図 15a：図 15 部分



図 16：ハンス・メムリンク、《玉座の聖母子》（外翼パネル）



図 17：メムリンク、《ヤン・フロライン祭壇画》（外翼パネル）



図 17a：アダム



図 17b：エヴァ



図 17c：天使



図 17d：楽園追放

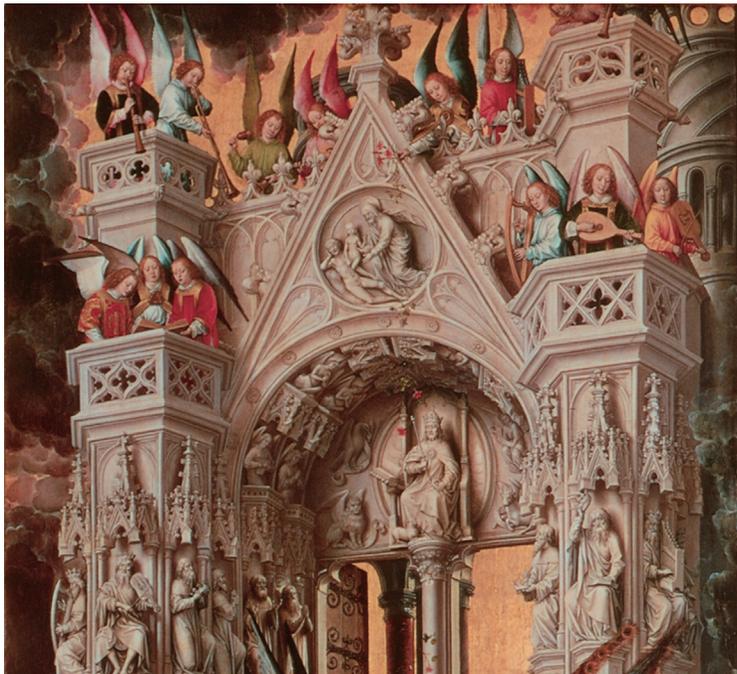


図 18：メムリンク、《最後の審判》左翼パネル部分