

《メロドの祭壇画》における信仰の形

蜷川 順子

承前

丹治昭義先生の古希を記念するにあたってキリスト教美術を扱うのは、いささかの外れではないか、との懸念がないわけではない。哲学会での講演『仏教とは何か』（二〇〇二年一月二一日、於関西大学図書館ホール）で先生が指摘された、「神のロゴスから出発するキリスト教とは異なり、仏教のはじめにあったのは沈黙である」という根本的相違も、まだ記憶に新しいからである。言葉をめぐる事態がそのように異なる宗教同士ではあるが、造形イメージに関しては、神や仏を人間の姿に似せて表すことが原則的に忌避されていたという点で、両者は共通する。そして、ギリシア・ローマの神話的造形イメージが豊かにあつた文化と交流する過程で、荘嚴のための装飾文様ばかりでなく、宗教説話図や祈念像としての造形イメージが徐々に容認され、奨励され、夥しい数の宗教美術が生み出された点でも、両者は共通する。

布教に伴い美術活動が活発になる理由はそれなりに考えられるが、結局のところ、その事象をもつて宗教の世俗

化を語ることもできるだろう。宗教学の学徒ならここで、絢爛豪華な美術に囲まれた聖堂や寺院で真の宗教的実践がありうるのか、との問いを立てるかもしれない。しかし丹治先生の問いかけの意味は、現世的関心の支配する現在の宗教界を批判しつつも、衆人と向き合うことの何たるかに思いを巡らせるなら、それを必ずしも否定しきれないという点にあったように思われる。したがって先生の古希を記念するこの場で、そのような事例をキリスト教美術から取り上げて論ずることも、多少の関連があるとして、お許しいただけるのではないかと拝察する。

序

キリスト教の神は「我々にかたどり、我々に似せて、人を造ろう」と語つた^①。神をモデルとして、それに似よう、まねぼう、近づこうとすることこそ人の道だとされる所以は、ここにある。しかしながら、地上における神のイメージが、それを制作する作家の経験を超えることは難しい。造形的には古来より、超越的な「人の手によらない聖像」^②が伝えられてはいるものの、そのような像においてさえ、制作地や制作年代がある程度推定される、すなわち、経験世界の痕跡が残されているのである。したがって、キリスト教世界でも、実のところ、神は人に似せて作られてきたのかもしれない。というのも、人がどのようにして作られたのかという根本問題さえ問わなければ、あらゆる聖像は、その注文主や制作者のことを何らかの形で伝えるからである。そして、それが意識的で意図的だと判断されればそれだけ、われわれはキリスト教美術の世俗化をよりはつきりと語ることができるであろう。しかしながらそのような場合でも、注文主や制作者の信仰心が希薄だというのではない。むしろ、オランダの文化史家ホイジンガが『中世の秋』^③で語るように、造形イメージを通して神の世界をそれぞれに身近なものにしようとしたのは、ま

さに熱狂的な信仰心だったのである。

本論で扱う《メロドの祭壇画》(メトロポリタン美術館)「図1」は、『中世の秋』の舞台である一五世紀のフランドルで制作された絵画の中でも、とりわけて議論の多い作品のひとつである。それは何よりも、荒削りではあるがはつきりとした遠近法や明暗法によって、宗教画の人物や室内空間を身近な現実のものとして立体的に描き出そうとする意欲が、同地域のそれまでの絵画作品には見られないほど力強く感じられるために、美術史上の一時代を画す作品群に属すると見なされたことによる。

《メロドの祭壇画》の呼称は、一九世紀末の近代的な美術史の形成期¹⁾にこの作品を所蔵していたブリュッセルのメロド家にちなむもので、一九五六年に作品がニューヨークのメトロポリタン美術館に移された後も、現在にいたるまで用いられ続けている。メロド家が限られた研究者にしか門戸を開くことのなかったのに対して、美術館では五七年から付属のクロイスターズにおいて作品を公開し、またそれに先立ってウィリアム・シューアの手で科学的調査と修復も行われたことから、この作品に対する新しい学問的関心が生まれることとなった。しかし、作品購入をすすめるに至る関心の高まりに、五三年に刊行されたパノフスキーの『初期ネーデルラント絵画』²⁾が作用したことは間違いないだろう。

パノフスキーは、『メロドの祭壇画』中央パネルの市民の室内における受胎告知が、『ヘントの祭壇画』扉パネルの受胎告知「図2」に関連するとしたド・トルナイの説を、³⁾具体的史実に基づく影響関係から生じたこととして保証した。また《メロドの祭壇画》に、ヤン・ファン・エイクにおいて完成すべき「隠された象徴」の、⁴⁾未完成の相があるとした。⁵⁾こうした議論によって、『メロドの祭壇画』を様式のみならず図像においても革新的な作品として位置づけ、作者とされる「フレマルの画家」の、ヤン・ファン・エイクの先駆者としての役割を強調し、彼をヤンに対

比させたのである。¹¹⁾

しかしながら『初期ネーデルラント絵画』の刊行からちょうど半世紀を経た今日、『メロドの祭壇画』をめぐる議論は大きく様変わりしている。ここでは、パノフスキー以降の研究の現状を、形式、画像、帰属、注文主の問題に区別して概観する中で、『メロドの祭壇画』に見られる信仰の形を検証したい。

一、《メロドの祭壇画》の形式上の諸問題

《メロドの祭壇画》は、縦六四・五センチ、横六三・三センチの中央パネルと、縦約六四センチ、横二七センチの両翼パネルからなる小型三連画で、寄進者の顔の部分にひび割れによる絵具の欠落部がある以外は、ほとんど損傷もなく保存状態が良好だったことから、¹²⁾ 個人の家庭用祭壇画として大切に保管されてきたものと推察される。両翼の背面に扉絵付三連画につきものの古い絵具層の痕跡がなく、画枠は新しいものなので、これが当初から蝶番のある開閉式のものであったかは不明である。近年の年輪年代推定法による基材の調査結果によれば、三枚はぎの中央パネルの木材は一三九八年頃の、それぞれ一枚板の両翼パネルは一四二五年頃に伐採されたものと推定されるため、¹³⁾ 両翼パネルは後から付け足された可能性が高く、またこのように考えても、後述する様式あるいは図像学上の特性と齟齬をきたすことはない。

中央パネルには市民の室内を舞台とした受胎告知、右パネルには仕事場の聖ヨハネ、左パネルには玄関前の前庭にひざまづく寄進者夫妻が描かれている。シューアの調査報告によれば、左翼の妻の姿は後から描き加えられたもので、中央パネルの窓の青空も元々金地だったことが確認されている。¹⁴⁾ 左右非対称の構成は、『埋葬の三連画』(コー

トールド美術館、ロンドン）「図3」や《ヴェルルの祭壇画》（プラド美術館）「図4」など、「フレマルの画家」と同一視されるロベール・カンパン^⑬やその弟子であったロヒール・ファン・デル・ウエイデン^⑭の作品にも見られることから、特筆する必要はないのかもしれないが、二つの室内空間が明らかに異なる方法で描かれている点には注目すべきであろう。

中央パネルの室内は、奥の壁面が画面と平行にはしる箱型空間で、画面と垂直に交わる天井の梁や床材の線を用いた遠近法が、はつきりとみとめられる。しかしながら、収束の中心は開かれた窓の辺りに曖昧に置かれているため、床面やベンチは急速にせり上がって行くようで、円形に近いテーブルは今にもひっくり返りそうである^⑮。画面前面の浅い空間にいる二人にとって、奥行の表現は必ずしも彼らが動き回ることでできる空間を保証するものではなく、むしろその主題内容に関わる諸事物の形態を明瞭に提示することに役立つている。したがって、視覚的というより概念的性格の強い空間表象となっているのである。

右翼の室内も同じく箱型空間を示すが、消失線の収束領域は窓越しに見える戸外の低いところに左寄りに設定されているので、左への後退の印象はより自然である。枠越しの眺望という仕掛けが、遠近感の調整にうまく活用されているのである。しかしながら収束領域の真下の作業机は、中央パネルの丸テーブルと同じように傾きがはなはだしく、ここでもヨハネのアトリビュートの概念的提示が視覚的写真性に優先している。

左翼は室内ではないが、前庭を囲む塀が室内の壁と同じような役割を果たし、開かれた門扉越しに見える遠景の都市に収束領域がある。地面にひざまずく寄進者たちは、扉の大きさや中央パネルの人物たちに比べてもかなり大きいものの、扉越しに室内を見るという設定のおかげで、その不自然さが多少なりとも緩和されている。寄進者たちが扉越しに見ている室内空間は、観者が画枠越しに見ているのと同じく、市民の居間といえども決して参入する

ことのできない聖なる出来事の場合なので、室内空間と戸外空間とを同列に語る必要はないのかもしれない。

また事物の立体感を伝える陰影に関しても、中央パネルでは、金属のふくらみや聖母のひざ頭がハイライトで強調され、壁面には様々な方向からの光を遮る事物の影が重なり合つて投影されているが、それが全体の調子を統一するにはいたっていない。むしろ右翼の室内の方に、二重の投影に加えて、晴れ渡つた戸外の光に対する説得力のある暗がりが見られる。中央パネルの人物の衣服の襞も、その下にある身体の形を見失わせるほどに過剰であり、立体感の表出というより画面の装飾的な華やぎに貢献している点で、左右の画面のものは趣を異にする。

こうした空間表象や立体表現の様式上の相違を、基材の伐採年代が異なることと合わせて考えるなら、左右のパネルが後から中央パネルに付け加えられた可能性は高い。中央パネルの窓の外が金地から青空へと変更されたのも、両翼が付け足されたときに三連画全体に統一感をもたせるためだったのではないかと考えられる。アインスワースによれば、三画面の空の様子の違いに季節の違いを感じること^⑩でき、このことひとつを取り上げても、三連画への変更によつてこの受胎告知が、単独のパネルの場合とは異なる形で、より個別的な物語へと組み込まれたことが推察されるのである。

二、《メロドの祭壇画》の図像学上の諸問題

《メロドの祭壇画》中央画面の主題である「受胎告知」は、大天使ガブリエルが聖処女マリアに懐妊の祝詞を述べた場面である。聖書での記述は短い^⑪が、キリスト教の主題の中でも最もよく絵画化されている場面のひとつであり、その図像は教義的には聖霊の受肉、旧約から新約への移行を表すものと解釈される^⑫。

パノフスキーは、《メロドの祭壇画》の室内に描かれた諸事物を、通常の調度品としてばかりではなく、さまざまな宗教的含意のある、しかし未だ完全には日常の事物に「隠された」ものとなっていない「象徴」として読んだ。どこまで象徴として読むことができるかについては、パノフスキーは同時代の図像的慣習などを制御原理とすべきだとして慎重を促したが、さらにデ・コーやゴットリーヴ等によってその宗教的含意は徹底的に検証されている。

大天使ガブリエルは、右手をあげ左手をひざにつき、通常見られるように優位にある「向かつて左（神の右）」よりマリアに近づきながら、ロヒールの《聖母を描く聖ルカ》「図5」のルカと同じく、「ほとんど跪拜に近い優雅で控えめな態度」をとっている。同時代に良く見られた錦織の司祭服ではなく白祭服を身に着けていることから、ガブリエルは、聖霊がマリアの胎内に入ることを象徴する聖体拝領の儀式を手伝う、助祭としての性格が与えられていると考えられる。したがって、ゴットリーヴによれば、天使の背後の注水器とタオルは共に、マリアの純潔の象徴というより、儀式の前の清めに関連するとされる。赤いタオル掛の浮彫装飾にある老人の顔を、聖霊を送り出す父なる神の顔だと見なすなら、そこには、受胎告知に関わるあらゆる要素を、事物の形で顕在化させたいという並々ならぬ意欲を感じることもできる。同じ趣向は、左の円形の窓から光の束と共に入ってくる聖霊が、十字架を担う幼児「図6」という珍しい形で表されている点にも認められる。聖霊の向かう先で火が消えたばかりの蠟燭は、神の光の前で地上の光は輝きを失うというお馴染みの引喩と、受肉の瞬間とを示すモチーフである。テーブルの上の花瓶に活けられた、ひとつの蕾を含む三つの花をつけたゆりの花は、パノフスキーも述べるように、良く知られたマリアの純潔の象徴であると同時に、これから成就される三位一体の実現を暗示していると思ふことができる。

画面右では、ベンチの前の床に腰をおろしたマリアが、近づいてくるガブリエルにまだ気がつかない様子で、衣と同色の緋の外掛がずり落ちていることにも構わず、熱心に書物を読んでいる。ソロモンの椅子を暗示する獅子型

装飾のあるベンチのクッションの青は、同時代の色彩的象徴の含意を適用するなら、やがて天の女王となるその運命を暗示するのかもしれない。ベンチの可動式の背もたれは暖炉側に置かれ、火のついていない暖炉の前には穴の開いた遮熱板がある。暖炉の両側には、身もたえする男女の彫刻「図7」が刻まれ、それぞれの上部にある枝型燭台のうち、処女懐胎を象徴するかのよう^①に女性の側だけに蠟燭がある。これらの室内調度は、受胎告知の行われた春の季節の到来を告げる家具の配置を通して、マリヤが情欲の炎から遠ざかっていることを強調しているのである。

《メロドの祭壇画》の受胎告知に関連する画面は同時代に数多く見られるが、上記の画像モチーフの中で他に類似が少なく注目に値するのは、十字架を担う幼児の形をとる聖霊の表現、身もたえする男女の彫刻、および、近づいてくる天使に気づかず書を読むマリヤの姿である。

通常描かれるような鳩によるのではなく、十字架を担う幼児の形をとる聖霊の表現は、聖母を通して初めてなされるべき受肉が、まるで受胎告知以前にあったかのような、教義に反しかねない印象を与える。そのために数が少ないとは言うものの、これまでの報告によれば、「ベルトラムの祭壇画の画家」によるザンクト・ペトリの受胎告知など、ライン川沿いの地域で制作された板絵や写本挿絵などに見られる。十字架を担う形をとらないものであれば、たとえばゆりかごに乗る幼児などの例が古い時代にも見られる。さらに、受胎告知以外の主題で、靈魂に人間と同じ形をとらせる輪廻的とも言える表現は、聖母の死をはじめとする死の主題に少なからず見られる。本来目に見えないはずのないものに与えられた形は、そこに形を見ようとした者の願望の表明と受け止めることができるかもしれない。私的な信仰の場で用いられた時祷書の挿図で、受胎告知のイメージに子授の願いが重ねられている例があることを思い起こすなら、同じく私的な信仰の場で用いられたと考えられる《メロドの祭壇画》においても、幼児の形をした精霊表現は子授の願望を示すことになるかもしれない。しかしながら、イエスの宿命を暗示する十字架を

担う形は、これがあからさまな願望の表明ではなく、依然教義の説明的図解である可能性を残している。³⁶

暖炉の両側で身もだえする男女の彫刻は、暖炉に燃えるはずが欲情の炎であることを示し、すでに述べたように、マリアはそこから数々の仕掛けで幾重にも隔てられている。そうした仕掛けのひとつである遮熱板と思しきものを、右翼のヨセフが製作している点は重要である。これは明らかに中央パネルのモチーフを意識して描かれた画面であり、作業台と通りに張り出した展示台に載るネズミ捕りをめぐってシャピロが指摘したように、聖母を遠ざける装置を自ら制作するヨセフ自身が、マリアの処女懐胎を疑う世の悪魔のネズミ捕りであり、そのような形で聖母子の保護者として信仰を集め始めていたのである。³⁶ またすでに述べたように、暖炉の壁から出た枝型燭台の女性の側にしか蠟燭がないことは、蠟燭をイエス、燭台を聖母と見なす古くからの比喩に対応する。³⁷ 同じ比喩は《メロドの祭壇画》としばしば比べられる《ブリュッセルの受胎告知》（ブリュッセル王立美術館「図8」）にも見られ、また後者では、テーブルにある片方にしか蠟燭のない二股燭台も、同類の意味内容をもつと見なすことができる。ここではさらに、暖炉の前壁の二つの燭台の間に聖クリストフォロスの木版画が貼られている。幼児イエスを担いで川を渡ろうとした渡し守のクリストフォロスが、次第に増してくるその重みのための一歩も動けなくなつて改宗したという逸話から、聖クリストフォロスも燭台と「支える」役割を共有するのである。³⁸

《ブリュッセルの受胎告知》は《メロドの祭壇画》の中央画面とほぼ同じ大きさだが扉パネルはなく、後述するよりに帰属や制作年をめぐつて議論が絶えないが、ここでは引き続き図像内容を検討することにしよう。《メロドの祭壇画》と相違するのは、燭台の問題に加えて、ヨセフに関連する遮熱板がないこと、暖炉の両側の彫刻が男女の上半身だけであること、暖炉の奥の壁に箒が掛けられていること、正面壁に一部錠戸が閉まっている角型の窓が二つあること、左手に扉のない開口部があり次の間の菱形格子模様の床が見えること、類似の床模様は受胎告知の間

にもあり、ベンチの収束より緩やかな傾きが室内空間の後退をより自然に見せていることなどである。³⁸⁾

しかし何よりも目だつて異なるのは、本を読む聖母の姿にある。《メロドの祭壇画》の聖母とは異なり、マリアは天使に気づかず書を読み続けているのではなく、天使の語りかけを応諾するかのように胸に手をあてている。また青い着衣の上から緋の外衣を肩にすっぽりと掛け、揃えたひざの上に書物を置いている姿には、聖母の謙譲がより意識されているようにも思われる。聖母のひざの上の本もテーブルの上の本と同じく、到来した天使が巻き起こした風でページがめくれ、それを聖母がそつと左手で押さえている。この本には、メロドの聖母が読んでいるものとは異なり、布の保護カバーが付いていない。保護カバー付のものはテーブル上におかれ、逆にメロドの画面ではテーブル上にあつた、保護袋付の本を読んでいるのである。そしてその保護袋は、聖母の左側の床の目立つところに置かれている。受胎告知の主題が旧約から新約への転換を画すること、テーブル上の布カバーの縞模様は「フレマルの画家」周辺では旧約の主題に頻出することを勘案するなら、布カバー付の書物は旧約聖書であり、聖母は天使のもたらした新約聖書を読み始めたところだ、と見なすことができるかもしれない。⁴¹⁾ 同様に考えるなら、《メロドの祭壇画》の聖母はいまだ旧約聖書を読んでいるのであり、天使のもたらした新約聖書が、新生を象徴する緑の袋から出されてテーブルの上に置かれたところ、と考えることもできる。画面のほぼ中央に置かれた新約聖書、すなわち「天使のもたらしたもの」が、この画面の主題に関わる可能性は高い。注文主のものと思しき窓の紋章は、チュッディによりエンゲルブレヒツ家のものと同定され、その苗字は「天使（エンゲル）がもたらした（ブレヒツ）」を意味するからである。天使に気づかず本を読み続ける、という非常に珍しい聖母の姿は、「天使のもたらしたもの」を際立たせるための創意だったと見なすことができるかもしれない。ケムパーディックは、ネーデルラントの祭壇画でこのような苗字との関連を土台に描かれた前例がないことなどを理由にこうした解釈を疑問視するが、名

前がその多重的象徴関係を通してエンブレムやイメージを観念連想的に増殖させる例は、限りなく存在する⁽⁴⁾。

それではブリュッセルの作品はどうなるのだろうか。すなわち、なぜこれほど似通った画面が作られたのかということが、さらなる問題として浮上してくる。《メロドの祭壇画》との影響関係が認められる他の多数の画面と比べるなら、両者の関係はさまざまな点で非常に近い。この近似性をケムパーデックは、当時登場した市場向けの量産品として同一工房で制作された結果⁽⁵⁾としたが、それにしても創意に手が込んでいる。同一工房で制作されたのは間違いないにしても、市場品というより、上述のような意味を付与したいという、注文主の意向により制作されたものと考えた方がよいであろう。そして両作品はおそらく、あまり一般的とはいえない凶像の意味を共有し了解できる、私的な環境で受容されたと考えられるだろう。想像をたくましくするなら、《ブリュッセルの受胎告知》に描かれた聖母は「天使のもたらしたもの」を受け入れているのだからそのことを祝福して、夫から妻の家に贈られた可能性が高い。《ブリュッセルの受胎告知》に描かれた聖クリストフォロスの木版画が子授祈願に関わることもこうした想像をかきたてる要因のひとつである。さらに《ブリュッセルの受胎告知》が、保存状態も悪くさほど手を入れられることなく今日に伝わるのに対して、《メロドの祭壇画》が何度も外観を変えている点にも、この祭壇画を所有したと思われるエンゲルブレヒト家の方に、初発の祈願を看取することができるのである。

形式および図像学的特徴を合わせて考察するなら、《メロドの祭壇画》は少なくとも三回外観が変わっている。《ブリュッセルの受胎告知》に非常に類似した中央パネル単独の段階、両翼パネルが付けられたものの、その左翼の注文者の肖像が男性単独である段階、左翼に女性の肖像と背景の髭の人物が付け加えられた最終段階である。注文主については後に詳しく触れるが、近年の調査では最初の妻の苗字がシュリンメッヒャー（箱作り）であったことが知られている⁽⁶⁾。名前をイメージに結びつけ増殖させる素朴な観念連想がここでも作用したとするなら、通常は妻の

肖像が来ることの多い右翼に、その苗字に関連する大工ヨセフの工房を描いたと考えることもできる。すなわち、婚約に際して両家はほぼ同一の《受胎告知》を入手し、結婚からさほど離れていない時期に、エンゲルブレヒツ家の《受胎告知》は、夫の肖像画を左翼とし、妻の生家シュリンメツヒヤーを想起させるヨセフのアトリ工⁽⁴⁾を右翼にして、三連画に仕立てられたのかもしれない。この時点での象徴関係はかなり錯綜している。奇進者である夫は、エンゲルブレヒト家とシュリンメツヒヤー家を暗示的に結びつける聖家族の場面を想定しつつ、ひざまずいて受胎告知を目撃するのだが、彼にとつての理想像であるヨセフは、妻の肖像が来るべき右翼に、その苗字に関連するものとして描かれている。このジエンダーの転換はそれなりに興味深いが、その成立の事情に関してこれ以上の憶測を積み重ねるのは控えておこう。紋章を手がかりにした注文主同定の限界と危険性を、いまし考慮しなければならぬからである。文献から婚姻関係のあつたことが知られるシュリンメツヒヤー家の紋章は残されておらず、かつてはカルクム家のものとされ、シャトレがファン・ベルク家のものとし、さらに後述するようにインスタレが二番目の妻ヘイルウィツヒ・ビレと結びつけた右側の窓の紋章は、後に上塗されたものである。また研究者がほぼ一致して承認している左のエンゲルブレヒツ家の紋章の下には赤い絵の具の跡があり、何らかの損傷が補修されたものなのか、紋章が描き直されたものなのかは依然不明である⁽⁵⁾。

三、《メロドの祭壇画》の帰属問題

《メロドの祭壇画》と《ブリュッセルの受胎告知》の関係は、図像解釈の問題よりもむしろ様式の問題において、あるいは、どちらが先行するオリジナルのイメージを提供しているかという問題において論じられた。そうした議

論と平行して、当然のことながら、初期ネーデルラント絵画派の創始者と見なされる「フレマルの画家」への帰属も揺らぎ続けた。

「フレマルの画家」は現在のところロベール・カンパンと同一視されている。フレマル（メッヘレン近郊）の修道院にあったという革新的な三作品の作者である逸名の「フレマルの画家」と、トゥルネーの町で大工房を営む傍ら、画家組合長として政治的な活動もし、有力な庇護者の存在を示す膨大な記録を残しながら、確実な証拠をもって帰属される作品が一点もないロベール・カンパンという画家と同一視する魅力的な説には、決定的な確証もない代りに反証もない。カンパンの工房には、ジャック・ダレやロヒール・ファン・デル・ウェイデンなど後に活躍する画家たちが、弟子あるいは共同制作者として活躍し、広い範囲でかなり影響力をもっていたと思われ、市場の存在を推測させる夥しい模写のある構図も残されている¹⁹⁾。

「フレマルの画家」という芸術上の個性が、さまざまな作品帰属を通して形成される中で、《メロドの祭壇画》もまた彼に帰属されたのだが、一九一〇年にベルギーの個人蔵から王立美術館に移された《ブリュッセルの受胎告知》については、その当初から《メロドの祭壇画》との密接な関連が指摘されてきた。保存状態が悪く、聖母と天使の顔に後補の跡があったものの、ブリュッセル作品からはより優雅な印象が得られるため、どちらがオリジナルでどちらがコピーかについては議論が絶えず、メロド作品をオリジナルとしたヴィンクラーでさえ、「簡潔で熟練した」ブリュッセルの作品の後から、メロドのような「無様な」作品は出てこない²⁰⁾として、完成度の高さについてはブリュッセル作品に軍配をあげたほどである。メロド作品がメトロポリタン美術館に移つてからは、パノフスキーの定式が引き継がれ、かつては欠点と見なされた特質が原初的な力強さを表すものとして評価され続けたが、キャンベルは相貌の様式の違いを根拠に「メロドの祭壇画の画家」を別に想定する²¹⁾など、帰属問題が落ち着きを見せるこ

とはなかつた。そこへさらに、ファン・アスペーレン・デ・ベアーヤデイクストラによる近赤外反射線を使った絵調査が、この問題に一石を投じたのである。⁽⁵³⁾

デイクストラによれば《ブリュッセルの受胎告知》の下絵は模倣的ではなく創造の痕跡を示し、下絵の絵画化の過程で創造的な修正が施されているという「図9」。ところが《メロドの祭壇画》では下絵のある部分は絵具層と重なり、絵画化の過程で下絵の変更がほとんど見られない「図10」。すなわち彼女は、《ブリュッセルの受胎告知》は《メロドの祭壇画》のコピーではなく、《メロドの祭壇画》が《ブリュッセルの受胎告知》に依存している可能性が高いとの結論を出したのである。⁽⁵⁴⁾ またファン・アスペーレン・デ・ベアーヤは、《ブリュッセルの受胎告知》の下絵がフランクフルトの聖母子周辺のものとは一致しないことを指摘し、より古い画家の作品を模倣した可能性があると見た。⁽⁵⁵⁾ これに対してテューレマンズは、二作品はほぼ同じ時期に同時に下絵が制作され、その過程が異なる画家に割り当てられたもので、基本的な構想はカンパンによるとした。⁽⁵⁶⁾

両作品の下絵の關係に関するテューレマンズの推論は、両作品がほぼ同時期に制作されたという図像面からの推論と矛盾なく、注文主の意向を汲む《メロドの祭壇画》の大胆な構図はカンパンの着想によると考えても良いだろう。これに対して、画面全体を円形にまとめようとする《ブリュッセルの受胎告知》の仕上げは、国際ゴシック様式に通じる、より古風な造形語彙を保持したカンパン周辺の画家に帰することができ、シャトレやフリントヤゴットリーヴなどはカンパン工房で活躍したジャック・ダレの手になると考えているのである。⁽⁵⁷⁾

すでに述べたように、ファン・アスペーレン・デ・ベアーヤは、《ブリュッセルの受胎告知》の下絵の様式がフランクフルトの《聖母子》「図11」のものと異なるとしたが、これは必ずしも異工房での制作を意味するのではないだろう。特に、カンパン工房のような大規模な工房の場合、小品に対しては一定の手本に基づいて弟子が下絵の輪郭を

引くことも考えられ、仕上げも分担作業だった可能性がある。キャンベルは主に相貌の相違を基準にして、ロンドンの《炉辺の聖母子》〔図12〕と共に《メロドの祭壇画》を「メロドの祭壇画の画家」に帰属させたが、これらの作品も調度や空間の表現に目を向けるとカンパン工房での実践に一致する。近年盛んになった下絵などの科学的調査では、複数の画家の関与を認めながら、一定の主導的な画家に帰属させるために、たとえばカンパン・グループのような表記方法がとられているが、これは工房での実践を考慮すると最善の方法であるように思われる。しかしながら革新的な創意を一人の個性に委ねなければならないとしたら、《メロドの祭壇画》の最終仕上げを行ったと思われる工房の親方カンパンに、その榮譽を委ねるべきであろう。また、《メロドの祭壇画》においてはすでに油性のメデイウムが用いられていることが報告されており、たとえそれがヤン・ファン・エイクのものほど完成度が高くなっても、技術的な面においてもカンパンは初期ネーデルラント絵画の領域を切り拓いた人物と見て間違いない。

四、《メロドの祭壇画》の注文主

さて、これまで断片的には触れてきた《メロドの祭壇画》の注文主について、現在知られている限りのことをまとめておきたい。注文主の名前は中央画面の左の窓にある紋章から推測されるが、この紋章からケルンに本家のあるエンゲルブレヒト家のメツヘレンの分家イムブレヒトを同定したのはチュッデイであった。その後の研究からこの作品が制作された頃に結婚適齢期であった男性として考えられるのは、一四〇〇年頃に生まれケルンの布地商人にして市議だったペーテル・エンゲルブレヒトであったと推察される。記録によると彼は生涯に三度結婚しており、最初の妻は一四二五〜八年頃に結婚したグレートギン・シュリンメツヒャーであった。その後のことはあまりわ

かつていないが、一四四九年頃ブレダ出身のヘイルウィツヒ・ピレと同棲していたことが知られる。一四五〇年にはケルンの修道士殺害の嫌疑で逮捕され、ブルゴーニュ公家の計らいで釈放されるが、ケルンの市民権を失いメツヘレンに移住し、一四五六年までにはヘイルウィツヒと結婚している。彼女の死後、一四六六年頃第三の妻としてアレイデ・デ・ケンペネーレを娶っている。⁽⁶⁾

先の推論と突き合わせてみるなら、中央画面が描かれたのは一四二五年以前で、一四二五年をさほど過ぎていない時期に両翼パネルが付け加えられた可能性が高い。このことは、一四二五年から二七年にかけてトゥルネーの聖ルカ組合の長として市政にもかかわり、脂の乗り切った壮年期のカンパンの仕事振りとして遜色ない画面に照らしても妥当である。ちなみにカンパンは一三七五年頃に生まれ、一四〇五／六年にトゥルネーに画家として記録されている。一四一〇年には市民権を購入して親方となっているので、出身地はトゥルネー以外のところだったと思われるが、詳細は明らかではない。一四二六／二八年にかけて四人の弟子に関する記録があり、うち二人はロジェ・ド・ラ・バストゥールとジャック・ダレであるが、一四三二年に工房を離れダレが直ちに組合長になっていることから判断すると、かなり有能な共同制作者として工房にとどまっていたと推察され、ロジェことロヒール・ファン・デル・ウェイデンについても同じことが推察される。ロヒールはカンパン工房を去った後しばらくしてブリュッセルに工房を構えることになるが、ロヒールの妻が、カンパンが一四二二年に結婚した七歳年上の妻イサベル・ド・ストツケムと同じ苗字であることを考慮すると、おそらくは縁戚関係があり、交際が続けられていたと思われる。カンパンは一四二九年の政治状況の変化に伴い罰金刑と巡礼の旅が課せられたが、ダレが工房を去った三二年にも姦通罪で一年間の追放刑に科せられ、エノー伯爵夫人のとりなしで罰金刑に減刑されている。そのカンパンがトゥルネーで亡くなったのは一四四四年のことであった。⁽⁶⁾

さて《メロドの祭壇画》の変容の第三の段階、すなわち妻の肖像と戸口に立つ使者のような男性の姿が付け加えられた時期について、ペーテル・エンゲルブレヒトの乏しい記録から推察するところ、おそらく修道士殺害の嫌疑が晴れてメッヘレンに移住した一四五〇年以降、正式にヘイルウィツヒと結婚する四年までのことではないかと考えられる。戸口に立つ使者はメッヘレンの市の紋章を身につけていることから、同市の受け入れを伝えにきた使者だと考えられるのである。描き加えられた妻の服装が二〇年代を思わせる古めかしいものであることを根拠とした異論はあるが、例えばロヒール晩年の構想と思われるアントウエルペンの《七秘蹟の祭壇画》の結婚の秘蹟「図13」では、類似の袖の広い外衣を見ることができ、この服装はおそらく古色を残した婚姻の晴れ着と見てもよいであろう。しかし、最初の妻グレートギンの生前から同様をしていたヘイルウィツヒは、あからさまな晴れ着姿ではなく、黒の外掛と白い頭巾をつけた控え目な衣装を望んだのかもしれない。また彼女が手にした聖クリストフォロスの小さな人形のついたロザリオは、むしろ一五世紀後半のロザリオ信仰の広がりを感じさせる。注文主の生涯を見渡してみても、おそらくは罪の意識が晴れたこの時以外に、妻の肖像や使者をわざわざ描き加えなければならないことがらは見当たらないのである。しかしそのとき、カンパンはもはやこの世の人ではない。するとこの作品に第二の妻と使者の姿を描き加えたのはいったい誰なのか。妻の相貌「図14」と《ヴェルルの祭壇画》における修道士「図15」の相貌との類似を勘案するなら、ロヒールの可能性が極めて高いだろう。

五、結びに代えて

本論では《メロドの祭壇画》をめぐる近年の議論を概観し、パノフスキー以降の研究の現状を、形式、画像、帰

属、注文主の問題に区別して考察した。ここで明らかになったように、《メロドの祭壇画》は受胎告知の宗教的物語を主題としているが、おそらくは婚姻という個人的な出来事を記念し祝福するために制作された可能性が高い。そして個人の記念や祝福を行うにあたって、名前を出発点とする観念連想という、非合理的ではあるがきわめて中世的な手続きを経て、言葉とイメージとが結びつけられたと思われる。また所有者は、殺人の免罪や第二の結婚など、その個人的な事情に応じて祭壇画に新しいイメージを加えさせている。この作品には、手本とすべき聖なる事柄をイメージで説明するというより、注文主の願望に応じて、新しいイメージを積み重ねた祈願の記録ともいうべき性格をもっているのである。それは神の真理を追究する宗教的実践からかけ離れているのかもしれないが、神の世界とつながる手がかりを何とか見出そうとするその熱意に、素朴な宗教心を看取することもできるであろう。

註

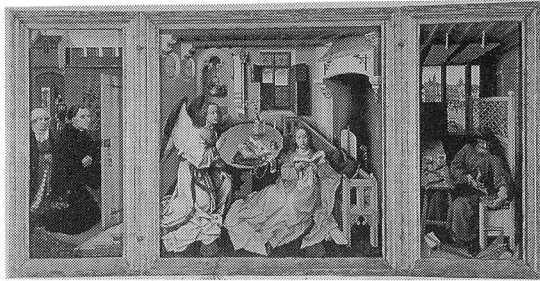
- (1) 「創世記」第一章二六節『新共同訳聖書』（日本聖書協会、一九九九年）(旧)二ページ
 - (2) 「人の手によらない像（アケイロポイエトシ）」として知られる「聖顔（ヴェラ・イコン）」は、後にヴェロニカ伝説となつて広まる。また「聖母」像の原型は聖ルカが描いたとされる。cf. H. Belling, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München, 1991) S. 60-91.
 - (3) G. J. ホイジנג（堀越孝一訳）『中世の秋』（中央公論社、一九七一年）二〇九〜二〇三ページ
 - (4) 美術史の一領域としての「初期ネーデルラント絵画」の形成の問題については、拙論「解説」『パノフスキー（勝國興・蜷川順子訳）「初期ネーデルラント絵画」本文篇』（中央公論美術出版、二〇〇一年）三八四〜四〇三ページ参照。
- この作品を、その周辺作品と合わせて「メロドの祭壇画の画家」という一個性に帰属させたのは、ヴィルヘルム・フォン・ボドであった。W. von Bode, "La Renaissance au Musée de Berlin," *Gazette des Beaux-Arts* 35, 1887, 218.

- (5) フレマルの修道院（架空）に由来するものとして一八四九年にシュテーデル美術史研究所が入手した三点のパネル《聖母子》《聖ウロロカ》《三位一体》にちなんで「フレマルの画家」という芸術上の個性を想定したチュンディは、『メロドの祭壇画』を写真として見ることができなかったが、この作品を「メロドの祭壇画の画家」ではなく「フレマルの画家」に帰属させた。H. von Tschudi, "Der Meister von Flémalle," *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 19, 8-34, 89-116. cf. S. Foster, "The History of Campin Scholarship," in: *Robert Campin, New Directions in Scholarship, The National Gallery* (London, 1996) pp.1-9, esp. p.5.
- (6) W. Suhr, "The Restoration of the Mérode Altarpiece," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 1957/58, 140-44.
- (7) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* [邦訳 註(参照)], (Cambridge/Mass, 1953) pp.149-177.
- (8) C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck* (Bruxelles, 1939) p.27, p.49 & note 59.
- (9) Panofsky, *op.cit.*, p.165
- (10) *Ibid.*, pp.140-144.
- (11) *Ibid.*, pp.153-158.
- (12) 欠落部の図版は、Suhr, *op.cit.*, 142.
- (13) S. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle, Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* (Turnhout, 1997) S. 77. (〈ンブルク大キーンテル・クニーン・Peter Klein の題詞に於て〉)
- (14) *cf.* Kemperdick, *op.cit.*, S. 77-79.
- (15) 黄色の塗布層のある鏡箔（ブリュッセルの受胎告知と同じ金地表現法）のうえに青空が上塗りされたこと。Suhr, *op.cit.*, 144.
- (16) カンペンに於いては、Panofsky, *op.cit.*, pp.153-158; Kemperdick, *op.cit.*, S.5-11; A. Châtelet, *Robert Campin, Le Maître de Flémalle, La fascination du quotidien* (Anvers, 1996) pp. 15-32, etc.
- (17) 《フレマルの祭壇画》のフントへの帰属問題の経路は、たとえば、*cf.* H. Belling & C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei* (München, 1994) S.175-176.
- (18) パノフスキーは最近距離から見るならば、その空気が消える可能性を指摘した (Panofsky, *op.cit.*, p.165) が、ルソーはむしろそれを主要な出来事に観者の目を近づける積極的な工夫だとし、浅浮彫に適した図案であったこと（マンブルク・フント・フント・模写浮彫参照）。T. Rousseau, Jr., "The Mérode Altarpiece," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 1957/58, 117-129.

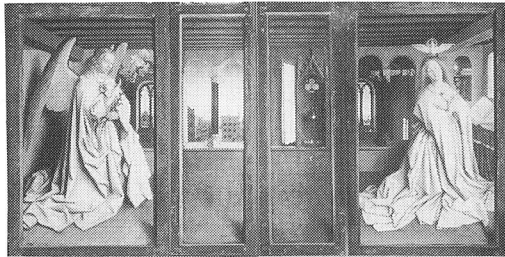
- (19) M. W. Ainsworth, "2. The Annunciation Triptych," in: *Cat. From Van Eyck to Bruegel, Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* [ed. by M. W. Ainsworth and K. Christiansen] (New York, 1998) pp. 90-91.
- (20) J. ホール (高階秀爾監修) 『西洋美術解説事典』 (河出書房新社 一九八八年) 一六三〜一六五ページ
- (21) Panofsky, *op. cit.*, pp. 142-143.
- (22) J. de Coo, "A Medieval Look at the Mérode Annunciation," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, 1981, 114-33. C. Gottlieb, "Respiens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece," *Oud Holland* 85, 1970, 65-84, etc.
- (23) Panofsky, *op. cit.*, p. 254. 上の表現はロジュールの《聖母を描く聖ルカ》のルカについで語られたものである。ロビールが「えも言えぬ美しきく昇華させた」この姿勢は、ジャン・トゥルメが一四二八年に制作した彫刻群像(サント・マトレイヌ聖堂、トゥルネー)の受胎告知の天使に見られ、記録によればそれを彩色したのはカンパンであった。ルソーは、墓碑などの彫刻で有名だったトゥルネーでの、彫刻デザインに関するカンパンの活躍を挙げ、ドウルメの天使もカンパンのデザインによるとした。
- Rousseau, *op. cit.*, 123-125.
- (24) Gottlieb, *op. cit.*, 74, cf. M.B. McNamee, "The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting," *The Art Bulletin* 54, 1972, 263-278.
- (25) Gottlieb, *op. cit.*, 65-66.
- (26) Panofsky, *op. cit.*, p. 148.
- (27) 関連するモノグラフ、ヤン・ファン・エイクの《教会堂の聖母子》を模写した一五世紀末の逸名の「一四九九年の画家」の二連画扉絵にも見られる。拙論「描かれた地図と東洋——七世紀オランダ絵画の場合」『泊園』第四一号(泊園記念会、平成一四年八月)五四〜五五ページ
- (28) Panofsky, *op. cit.*, p. 142.
- (29) J. de Coo, "Robert Campin, weitere vernachlässigte Aspekte," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44, 1991, 79-105.
- (30) De Coo (1981), *op. cit.*, 114-115.
- (31) フランシス・ドナルドソン『中世のイコン学』D. M. Robb, "The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries," *The Art Bulletin* 18, 1936, 480-526.
- (32) たよえば、'スルリン美術館の象牙作品' cf. E. Choppy, *L'annonciation* (Marseille, 1991) p. 42-43.

- (33) ナムステ 『ルターーのブリーの新挿書』(ウルリッ国立図書館 Ms.Germ.qu.42) cf. *Cat. The Golden Age of Dutch Manuscript* (Utrecht, 1989) pp.67-70.
- (34) De Coo (1981), *op. cit.*, 128 f.
- (35) M. Schapiro, "Muscipula diaboli", the Symbolism of the Mérode Altarpiece, *The Art Bulletin* 27, 1945, 182-187.
- (36) Ainsworth, *op. cit.*, pp.90-91.
- (37) Panofsky, *op. cit.*, p.43.
- (38) C. Stroo & P. Syfer-d'Olne, *The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups* (Brussels, 1996) pp.44-47.
- (39) 註釋を詳述す。 *Ibid.* 号46の J. Dijkstra, "The Brussels and the Mérode Annunciation Reconsidered," in: *Robert Campin, New Directions in Scholarship, The National Gallery* (London, 1996) pp.95-104 を参照。
- (40) カンパーンが縮模様を好むことはよく知られており、ここでは旧約の主題に限られるわけではなく、縮模様の含意がしばしばパステロー(松村剛訳)『悪魔の布―縮模様の歴史』(白水社、一九九三年)を参照。
- (41) 二種の書物がそれぞれ旧約と新約を表していることが C. Tolnay, "L'autel Mérode du Maître de Flémalle," *Gazette des Beaux-Arts* 53, 1959, 79 以下、その研究を指し示す。 Kempterick, *op. cit.*, S.183 n.65 を参照。
- (42) 各前の同定をよめる議論は Kempterick, *op. cit.*, S.84-88 & S.183-184 を参照。
- (43) *Ibid.*
- (44) よく知られたものとして、ヤン・ド・レーユが自らの名前に獅子のマークを付された例 (Panofsky, *op. cit.*, p.198) などから、考察をよめることにしよう。
- (45) Kempterick, *op. cit.*, S.79-84.
- (46) H. Installe, "Le Triptique Merode. Evocation mnémorique d'une famille de marchands colonnais, réfugiée à Malines," *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde Letteren en Kunst van Mechelen* 96, 1992, pp.55-154.
- (47) *Ibid.* エンゲルブレムンの場合も同じく、図説は Kempterick, *op. cit.*, S.84-88 & S.183-184 を参照。
- (48) *cf. Ibid.*
- (49) 註1を見よ。

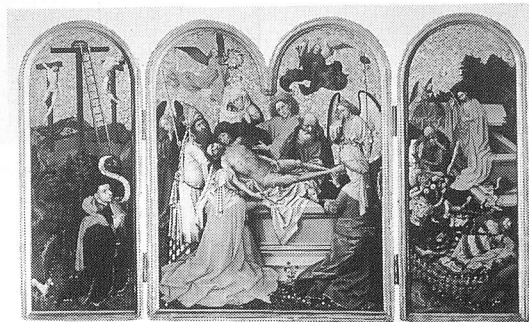
- (50) Kemperdick, *op.cit.*, S.77-79.
- (51) F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien und Untersuchungen zu ihren Werken und zu ihrer Entwicklung*, Strabburg 1913, S.11.
- (52) L. Campbell, "Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode," *The Burlington Magazine* 116, 1974, 634-646.
- (53) J.R.J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra & R. van Schoute, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41), 1990, pp.10-17.
- (54) Dijkstra, *op.cit.*, p.98.
- (55) Van Asperen de Boer, *etc.*, *op.cit.*, p.41.
- (56) F. Thürlleman, "Rezension von Van Asperen de Boer u.a. Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups," *Kunstchronik* 46, 1993, S.723-25.
- (57) Châtelet, *op. cit.*, pp.317-318. M.S. Frinta, "Some observations on the Campinesque Annunciation in Brussels," *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque 4, 1981*, (Louvain-la-Neuve, 1983) pp.87-97. C.Gottlieb, "The Burussels Version of the Mérode Annunciation," *The Art Bulletin* 39, 1957., 53-59.
- (58) メロデの announcements Kemperdick, *op.cit.*, S. 149 f.
- (59) Suhr, *op.cit.*, 140-144.
- (60) メロデの announcements
- (61) メロデの announcements
- (62) H. Nickel, "The Man beside the Gate," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 24, 1966, 237-244.
- (63) Rousseau, *op.cit.*, 125. Ainsworth, *op.cit.*, p.95.
- (64) ロサリオ信仰の「メロデ」に関する「ボーマニス・ファン・ボート」の美術館所蔵の《栄光の聖母子》像について、『日蘭学全集』第一七巻（一九九二年）三〇～三四ページを参照。



〔図1〕 ロベール・カンパン他
《受胎告知三連画（メロドの祭壇画）》
板 64.1×63.2 cm（中央）64.5×27.3 cm（両翼）
1425-35/1456年頃
メトロポリタン美術館（ニューヨーク）



〔図2〕 ファン・エイク兄弟
《受胎告知》（《ヘントの祭壇画》扉部分）
板 375×260cm（扉全体）1432年
シント・バフォ聖堂（ヘント）



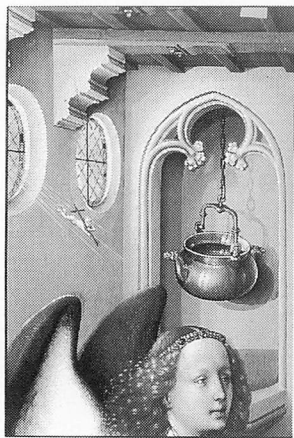
〔図3〕 ロベール・カンパン《埋葬の三連画》
板 65.2×53.4cm（中央）65.2×26.8cm（両翼）
1410年頃 コートールド美術館（ロンドン）



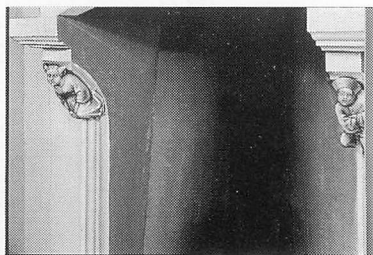
〔図4〕ロヒール・ファン・デル
・ウェイデン
《ヴェルルの祭壇画》(左翼)
板 101×47cm 1438年
プラド美術館(マドリード)



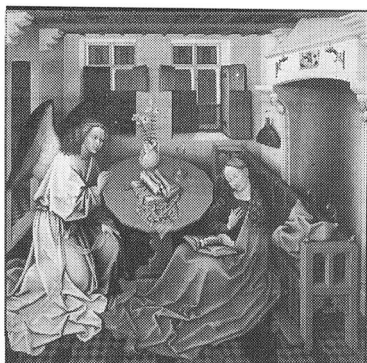
〔図5〕ロヒール・ファン・デル
・ウェイデン
《聖母を描く聖ルカ》
板 137.5×110.8cm
1435年頃 ポストン美術館



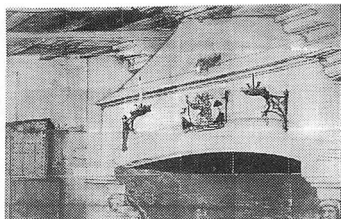
〔図6〕<十字架を担う幼児の
形をした聖霊>
図1の部分



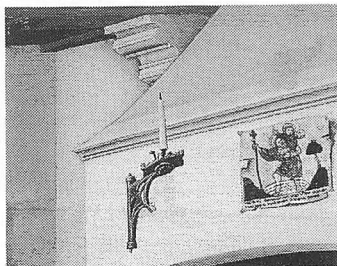
〔図7〕<暖炉の彫刻>図1の部分



〔図 8〕《ブリュッセルの受胎告知》
板 61×63.2cm 1425 年頃
ブリュッセル王立美術館



〔図 9〕〈暖炉の下絵〉
(近赤外反射線図)
《ブリュッセルの受胎告知》



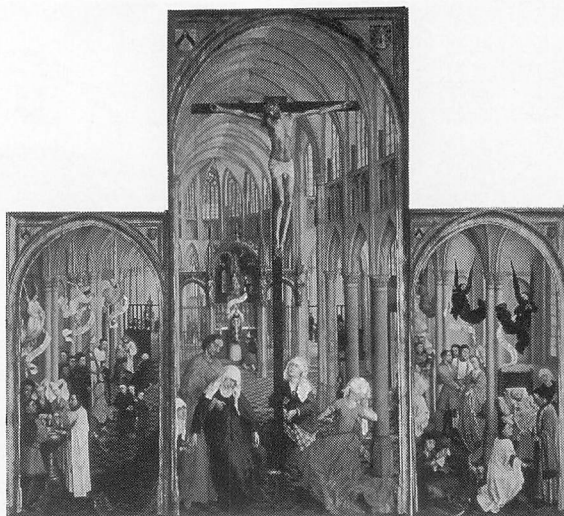
〔図 10〕〈暖炉〉
《ブリュッセルの受胎告知》



〔図 11〕ロベール・カンパン
《聖母子》
板 160×68cm
1430 年頃
シュテッデル美術研究所
(フランクフルト)



〔図 12〕ロベール・カンパン
《炉辺の聖母子》
板 63.5×49cm 1425 年頃
ナショナル・ギャラリー
(ロンドン)



〔図 13〕《七秘蹟の祭壇画》
板 200×97cm(中央) 119×63cm(翼画)
1450年代前半
アントウェルペン王立美術館



〔図 14〕〈寄進者の妻〉
図 1 の部分



〔図 15〕〈寄進者の顔〉
図 4 の部分