

「第4回辻佐保子美術史学振興基金講演会」
講演録

平成28年9月24日（土） 13:00～17:00

京都国立近代美術館 講堂

主催：美術史学会

ヒエロニムス・ボッスの芸術と美術史

ニルス・ビュットナー

(州立シュトゥットガルト美術アカデミー)

画家ヒエロニムス・ボッスが死去したのは、500年前のことです。1516年8月9日に彼は埋葬されました。厳粛な葬儀に費やされた費用については、記録が残されています。ボッスは、聖母信仰を旨とする宗教組織である「栄光の聖母同信会」の一員でしたが、この同信会の会員たちが故人の追善を行い、長きにわたり、この著名画家の記憶を伝えました。同信会台帳には、空白に残された紋章の下にボッスの名前と没年が見られますが、ここでは、芸術家としての名声についても述べられています。これに加えて、ボッスは、冥福の備えとして、ブリュッセルのドミニコ会修道院に祭壇を設置し、その前で年に一度、追悼のためのミサを執り行わせました。しかしながら、何よりもその作品こそが、彼についての記憶を鮮明に保ち続けたのであり、それらはすでに画家の生前より、収集家たちに人気の品だったのです。1504年に死去したカスティリャのイザベッラ女王は、ボッスの幾枚かの絵を所有していましたし、1523年に死去したヴェネツィアのドメニコ・グリマーニ枢機卿も同様でした。ネーデルラント総督であったオーストリアのマルガレーテ女公も、ボッスの生前に、「聖アントニウスの誘惑」を題材とする一枚の絵を所有していました。女公は、当時すでに旧作となっていたこの絵画を、姪付きの女官であったエレオノーレという人物から贈呈されています。

この聖アントニウスの絵の来歴について詳細を書き記した人物は、「イエロニムス・ボッス (Jheronimus Bosch)」という名前の綴り方を記録に際して用いましたが、これは、画家自身が用いた記名法です。つまり、ここで言及されていたのは署名の施された板絵ということになりますが、本作の同定は今日に至るまで成功していません。注目すべきは、ボッスが「ファン・アーケン (van Aken)」という苗字で知られていたわけではなかった、という点です。「ファン・アーケン」という名もまた、ある程度名声を得ていたにもかかわらず、です。

というのも、イエロニムスは、その誕生の頃にはすでに3世代以上もさかのぼる伝統をもった画家の家系に生まれました。当時、息子が父親の工房を引き継ぐことは今日以上に一般的だったとはいえ、3世代以上にもわたる確固たる伝統は、当時であっても、異例なことでした。それゆえ、「ファン・アーケン」という名前は、かつては何がしかを表していたに違いありません。それが何かは、今では忘れ去られてしまいましたが。ただ、確かなのは、イエロニムスの兄、グッセン・ファン・アーケンが父親の工房を引き継ぎ、息子である彫刻家のヤン・ファン・アーケンにさらにそれを継がせた、ということです。ヤン・ファン・アーケンの叔父にあたるイエロニムスは、一族は彼を「ユン (Joen)」と呼んでいましたが、数多くの絵画に記されたかの名前、すなわち、「イエロニムス・ボッス」という名のもとに、当時、すでに著名でありました。絵に署名する際、彼は常に同じ綴り方でこの名前を用いましたが、正書法が定められるはるか以前の時代にあって、これは注目すべきことです。

こうした特殊性が同時代人の目をひいていたことは、聖母同信会の会計簿によっても証

明されます。1510年3月10日、会計簿の記載者は次のように記しました。すなわち、同信会会員であり、「自らをイエロニムス・ボッス（Jheronimus Bosch）と記す」画家ヒエロニムス・ファン・アーケンの家に招かれた、と。制作地および制作者表示として数多くの作品に記されたこの文字こそが、画家の名を不朽としたのです。

一方、ボッスの生涯はすぐに忘れ去られてしまいました。画家の死後百年足らずですでに、最初の伝記作家カレル・ファン・マンデルは、「彼がとても古い時代に生きたこと以外、その生と死に関する情報は何も聞き知ることはできない」と書き留めています。ボッスが悪魔や怪物の表現を専門としていたことを、ファン・マンデルは、1572年に出版されたヒエロニムス・ボッスの肖像画とされる銅版画に付された銘文から推察することはできました。この銘文を彼は実際に見知っており、引用しています。「ヒエロニムス・ボッスよ、あなたのおびえた眼差し、青白い顔は何を意味しているのか。それはあたかも、飛び交う死せる者の霊や地獄の幽霊を自らの目で見たとのようだ。あなたがその場所を目にしていると私は信じるだろう。というのも、あなたの右手は、アヴェルヌス湖の懐が秘めたものを、それほどうまく描くことができたのだから。」この詩は、画家が古くから名をはせた絵画主題を端的に示しています。同様の証言をするのが、ロドヴィーコ・グイッチャルディーニです。1567年に彼はボッスのことを、空想的で奇妙な事物の高名な発明者と呼びました。また、マルクス・ファン・ファルネウエイクは、ほぼ同じ頃に、ボッスが「悪魔の作り手」と称されていると述べています。

ファン・マンデルは、また、ボッスが何を描いたのかだけでなく、どんな風に描いたのかについても、詳細に思い描くことができました。ファン・マンデルにとっては、ネーデルラントの様々なコレクションでボッスの真筆として見せられた幾枚かの絵が、ボッスの様式の証左となったのです。残念ながら、それらについてはただ一つの例外を除き、今ではもう確実には同定できません。加えて、それらの絵画のうちの多くは、おそらくボッスの作品ではなかっただろうというのが、ボッス研究においてはむしろ異例にも一致した見解です。そして、ファン・マンデルが、エスコリアルにあると述べ、「それは当地でとても大切にされている」ものの、自分の目で見ることは叶わなかった、かの作品が、今日では、ボッスの全作品の中核とされています。

その作品は、19世紀末に最初の複製図版が出版されて、ようやく、再び公衆に親しみやすいものとなりました。今日、他のいかなる作品よりもボッスの名を象徴する本作品が、1898年、よりによってウィーンで最初に複製されたのは、決して偶然ではありません。ジギスムント・フロイトが、そのトラウマ理論を「ヨーゼフ・ブロイアーのいささか微妙な詮索手法」およびベルタ・パッペンハイムの治療を通じて発展させ、精神分析という概念を確立した、まさにその時のその場所で、《快樂の園》（マドリード、プラド美術館蔵）はその名を得たのです。人間の精神世界および精神分析が発見された数十年間に、ボッスへの取り組みが飛躍的に増大したのは、決して偶然ではありません。

1907年には、モーリス・ホッサールトがこの「悪魔の作り手」に初めて捧げられたモノグラフを書籍の形式で出版し、その後、時を置かずして、多くの書物が続くこととなりました。たいていの場合、著者たちは、ボッスの生涯についてはあまり知られていないと指摘しつつ、作品を考察の中心に据えました。1967年にロラン・バルトが世に問うた「作者の死」という概念は、作者の生涯についてあまりわからない時にこそ、研究手法上の端緒に選ばれるのかもしれませんが。この、古典的な解釈に対するポスト構造主義の批判の背後には、作者

という個人ではなく、作品そのものを、作品の意味内容を解釈するための出発点としようとする深い考えがありました。そして、作品の意味は読者によってのみ生み出されるというのです。こうした考えに則って、バルトは結論として次のように述べました。「読者の誕生は作者の死によって贖われるのです」と。実際、ヒエロニムス・ボッスの作品に取り組んだ数多くの著者たちは常に新しい解釈へと向かい、喜々として、様々な連想を行いながら、自らの考えを作品へと主観的に投影させたのです。そして、議論の余地なく文学的な性質を有する数々のテキストが生み出されたのですが、それらは、学問性を著しく欠いていました。

1991年、アメリカの歴史家にして文学者であるヘイデン・ホワイトは、フィクションと歴史記述の間には本質的にはなんら差がないと宣言して、学界を騒然とさせました。歴史記述は、そうでないと称するものの、必然的にナラティブ（物語）である、というのです。

この画期的な著作もそれに対する反論、例えば、ラインハルト・コーゼレックの論考なども、ボッス研究においては全く認識されていません。多くの著作を通覧しても、用いられた研究手法についての反省が行われていないのです。ボッスに関するたいていの著作では、数多く伝わる史料群を念頭におくこともなければ、作品の物質的な状態を実物に即して記録したり議論したりすることはありませんでした。大抵は図版を手掛かりに論証が行われましたが、図版は、著者の主観的な意見の投影面としての役割を果たすこととなり、テキストは常に、歴史的な造形作品についてよりはむしろ個々の著者について、多くを露わにしています。歴史記述の理論よりもむしろ、主観的憶測こそが学問的方法の一つであるとの認識のもと、自身の観察から制作者の意図についての帰結が導きだされました。「作者の死」という考えを完全に倒錯させながら、自身の主観的な見解から画家の意図が逆に推論されたのです。人間は創造的な生き物であるとする理念の歴史においては、長らく、作品から作者を推し量るという考えが確固たる地位を有してきました。こうした考えがどれほど正しかろうと、ボッスへ目を向けるなら、作品から作者を推し量ろうとする試みほど無意味な結果を生む労苦はない、と言えるでしょう。

ここで一例として、ヴィルヘルム・フレンガーを挙げましょう。フレンガーは、ボッスについては何も知られていないという主張のもと、作品を解釈しました。彼は、いわゆる《快樂の園》について、三連祭壇画という形式から祭壇画と考えられるが、その内容はキリスト教教会には受け入れられないものであり、それゆえ、異端的なものに違いない、と断定しました。さらには、図像プログラムがとても困惑的であることを理由に、「自由なる精神」の師がアダム派の祭壇画の内容をボッスに口述したと推測し、その秘密の教義を絵画から再構成しようとしたのです。その20年前に当たる1927年、マックス・J. フリードレンダーはすでに、「観察した諸現象をある関連性のなかに、つまり、原因と結果という体系のなかに無理に押し込めようとする歴史家の性向」によって、多くの誤りが引き起こされてきた、と述べていました。これは、疑いの余地なく、不安定な前提に基づくフレンガーの立論にも当てはまります。その思弁的演繹法は、ワルター・ベンヤミンが述べるところの、「哲学者イマヌエル・カントはなぜ辮髪をしていたのか」という問いに関する次のような三段論法に類似しています。「インド人がみな辮髪であったとして、カントも辮髪だったなら、カントはインド人であろう」という三段論法です。カント自身、そのような結論を偽推論と呼んでいます。つまり、「三連板は教会にあるものであるが、ボッスの三連板は教会に居場所がない、だからボッスの三連板は異端にかかわるものであり、ボッスも異端者である」というわけです。フレンガーの間違った解釈と立論の誤りはこれまで幾重にわたって指摘されてい

ますが、作者の意図についてのこうした素晴らしい誤解がしぶとく生き残っていることに、何ら変わりはありません。それは、実に、格別に誤謬のある解釈がかくも長きに渡り人々の記憶に留まり続けているという注目すべき文化学上の現象であり、それ自体、とうの昔に研究されてしかるべきものです。ですが、それをここですることでもできませんし、するべきでもありません。それにかわって、ボッスの芸術と美術史について熟考するきっかけを十分に与えてくれるのが、2016年のボッス年に刊行された一連の新刊本です。

セルトーヘンボッスとマドリードで開催された大展示会はそれぞれ展示会図録を、「ボッスの研究および保存プロジェクト」は2冊の大部の著作、つまり、カタログ・レゾネと科学調査に関する研究報告書を供しました。セルトーヘンボッスの展示会に際して出版された一般向け図録には学術的な補助資料が一切掲載されていませんが、それはそれでよいのかもしれない。むしろ問題なのは、研究プロジェクトが費用をかけて出版した大著もまた、学問的な要求を十分には満たしていないことです。その時々の研究状況を完璧に把握することが、カタログ・レゾネの基本条件の一つであるにも関わらず、本講演で言及する作品のほとんどについて、本書の文献目録は完璧ではありません。

しかしながら、カタログ・レゾネの刊行と展示会の開催は、世界的規模でマスメディアが注目する出来事となりました。そして、その際、プロジェクトの最重要成果の一つとして、水をくむ聖アントニウスの姿を描いたヒエロニムス・ボッスの新出作品（カンザス、ネルソン・アトキンズ美術館蔵）の発見が公表されたのです。画家の死後500年にして新たな作品が発見されたというこの知らせを、とりわけ、学術関係者は注目と驚きをもって受け止めました。というのも、この作品が最初に公にされたのは1936年のことであり、新出作品ではなかったからです。すでにシャルル・デ・トルネーがこの絵を議論の余地のある作品の一つに挙げていましたし、ミア・チノッティは《隠者三連祭壇画》（ヴェネツィア、ドゥカーレ宮殿蔵）との近似性からボッス工房に帰属していました。

最終的には、ゲルト・ウンフェルフェルトが、このカンザスにある作品を初期のボッス追随者たちが描いた同主題の様々なヴァージョンの一つに位置付け、初期のボッス追随者たちによる別の作品から派生したものと結論づけました。今になって本作品を再びボッス作品とする根拠は科学調査に基づき導き出されたものあり、様式的所見に関してはごく僅かしか言及されていません。年輪年代学に基づく板絵に使用された板の推定年代によれば、絵画制作は1484年以降可能とのことですが、それは、ある特定の画家に本作品を帰属する論拠にはなりません。むしろ、こうした一連の論拠にこそ、新出作品について疑問を感じさせる何かがあるのです。小さな悪魔たちは一つ一つ孤立して、明確な内的関係性なしに描き加えられています。彼らは、リスボンの三連祭壇画（《「聖アントニウスの誘惑」三連祭壇画》、リスボン、国立美術館蔵）とは異なり、皆でともに聖人に関わる誘惑行為の一部をなしているわけでもありません。悪魔たちが互いに明確に作用し、物語の筋に関与するよう描かれていることが、議論の余地なくボッスの真筆としうる作品の特徴です。彼の生前にすでに現れた追随者たちの作品においてはじめて、切り取られた一部として描かれたという意味で悪魔たちは装飾的要素となりましたが、こうした特徴は、ボッスの真筆とは認めがたいものです。

ありとあらゆる努力にもかかわらず、ボッスの作品群は、物事に即して根拠づけられているわけではない編年の試み対して、今日に至るまで抵抗し続けています。というのも、ボッスの作品はたいがい、ほぼ例外なく、具体的な文脈のために注文されましたが、にもかかわらず

らず、ある特定の注文と結びつけることが残念ながらできないのです。

ここで思い起こされるのは、ブリュッセルにある、寄進者の描かれた小さな《磔刑図》（ブリュッセル、王立美術館）やフランクフルトの《エッケ・ホモ》（フランクフルト、シュテューデル美術館蔵）、あるいは、プラドの《公現祭壇画》（マドリード、プラド美術館蔵）でありましょうが、プラド作品は今のところ、寄進の文脈に関してある程度確実に年代が推定しうる唯一のボッス作品です。添えられた紋章から、翼部内側に描かれた寄進者は、アントウエルペンのペーテル・スヘレイフェとその妻アグネス・デ・フランメと同定されます。彼女は1497年ごろに亡くなったので、この祭壇画は彼女の追悼の文脈で成立したのでしょうか。この、マドリードにある祭壇画は、1567年にハプスブルク軍が反乱者ヤン・カーセムブロートから押収した絵画を列挙した史料と関係があると長らく思われていました。しかし、エグムント伯の秘書のもとに押収された「ボッスによって描かれた、二枚の可動翼のある三王の絵」には「外側にブロンクホルストとボッスヒュイセの紋章」が表されていました。マドリードにある三連祭壇画では、翼部の外側ではなく内側に紋章が描かれていることは別にしても、紋章学の問題に敏感だった時代に、紋章を間違えて、誤った名前を記した可能性は低いと思われます。つまり、古文書で言及された作品は失われた一方、マドリードに現存する作品については今のところ何ら史料が残っていないのです。

同様の矛盾が、古文書によって立証されるヒエロニムス・ボッスへのある有名な注文にも当てはまります。1504年9月、フィリップ美麗公が一つの作品をボッスに注文したことが、宮廷の支払い記録から知られます。この「高さ9フィート、幅11フィートの大きな絵」はフィリップが「その、いとも格別な楽しみのために」注文しましたが、「主の裁き、つまり、天国と地獄」を表していたということです。古文書に語られた作品は、現在、ウィーンの造形美術アカデミーにある絵（《最後の審判三連祭壇画》ウィーン、造形アカデミー付属美術館蔵）と同定されると長らく考えられていました。しかし、そうである可能性はほとんどありません。というのも、注文された作品の寸法は259×316cmであり、現在ウィーンにある作品の2倍近い大きさだったのです。例えば、金額に納得がいかないなどの理由から、画家が厚かましくも、王侯の注文に定められた寸法を守らなくなったということは、前近代の宮廷における社会的実践に照らして、あり得ません。つまり、ウィーンにある作品は、フィリップ美麗公が注文したものではないのです。

もっとも、ウィーンにある三連祭壇画もまた、疑いなく、ある注文主の依頼によって制作されました。それについての示唆を与えてくれるのが、右翼部外側のレントゲン写真です。このレントゲン写真では、今日見られる白い空白の盾形紋章の下に、きちんと描かれた紋章がぼんやりと認められます。この紋章は、間違いなく、祭壇画の寄進者についての手がかりを与えてくれますが、今やすでに同じく歴史的に重要である表面を破壊せずに確認することはできません。

祭壇画の寄進者については、科学調査の手法によって見ることもできる中央画面の下描きからも、推し量ることができます。赤外線写真においては、現在の絵具層の下、前景左下に跪く寄進者の姿が確認されますが、寄進者に付された空白の銘文帯は、絵具層を透かして肉眼でも見ることもできます。もっとも、この人物が寄進者像の姿で描かれていることを、フィリップ美麗公が注文主であると考えたい人々は度外視しましたが。

さらなる論拠として、二人の聖人がグリザイユ技法で描かれた翼部外側が挙げられました。左側に描かれた巡礼者姿の聖人の同定については、疑問の余地はありません。杖と、そ

の名にちなんだ貝殻が際立つ帽子から、彼は、疑いなく、サンティアゴ・デ・コンポステラでとりわけ崇拜された聖大ヤコブです。一方、右翼部外側に描かれた聖人の同定はかなり不確かです。彼は鷹を手にし、物乞いたちに囲まれた若い貴族である点に特徴がありますが、こうした特徴は、聖バーフォや聖ヒッポリトゥスにも、または、聖テオバルドゥスと聖ユリアヌスにも当てはまります。彼らの描き方は互いにとても似ており、一つの手本が異なる聖人に用いられるほどです。

研究者の多くが物乞いに囲まれた人物を聖バーフォとする一方、近年、それは聖ヒッポリトゥスに違いないとの推測がなされています。この推測のために、数多くの造形作品との比較がなされました。その中には、ポリニーの聖ヒッポリトゥス修道院教会由来の中世後期の彫刻も含まれていますが、この彫刻は本当に聖ヒッポリトゥスなのでしょうか。

「フランス歴史遺産 (patrimoine-histoire.fr)」というインターネット・サイトの本教会に関するページを見てみると、この彫刻は、教会の創設者ジャン・ショーサットの像と紹介されています。一方、2006年にジャック・ボードワンによって刊行された『聖人大辞典』(Jacques Baudoin, *Grand livre des saints*, Nonette, 2006)によると、同じ彫刻がサン・ティボー、すなわち、聖テオバルドゥスと紹介されています。このように、注文の文脈についての詳細な知識なしに、翼部外側の人物を確定することはできないのです。それは、聖テオバルドゥスを指している可能性もあるし、聖バーフォ、あるいは聖ヒッポリトゥスかもしれないのです。

ともあれ、こうした推測と絵具層の下におぼろげに見える寄進者の紋章から、ヒッポリーテ・デ・ベルトス(1502年没)が作品の注文主と推論されました。レントゲン撮影によって目にすることができる、かつて翼部外側を飾っていた紋章は、残念ながら、おぼろげにしか認識できません。加えて、内側の同じ場所には肥溜めと鳥が描かれていて、鉛白でハイライトの施された羽もレントゲン写真では見えてしまうことから、その読み解きは一層難しくなっています。盾形紋章の図柄が表面と裏面のどちらに属するのか確実には判断しえず、ベルトスを注文主とする結論は、たとえ彼が美術の著名な後援者であったにせよ、不確定なままとならざるを得ないのです。

シャルル突進公の宮廷の侍従であったヒッポリーテ・デ・ベルトスと、その妻であるエリザベト・デ・ケーフェルウェイクは、1475年ごろにはすでに、冥福に備えて、画家ディルク・バウツとヒューホー・ファン・デル・フースに三連祭壇画(ブルッヘ大聖堂蔵)を注文しており、そこには紋章も付されています。実際、この三連祭壇画の翼部外側に描かれた聖ヒッポリトゥスの表現は、聖人の足元の物乞いは欠くものの、ボッスの祭壇画のそれと比較可能です。ヒッポリーテ・デ・ベルトスとエリザベト・デ・ケーフェルウェイクが寄進した別の祭壇画(ボストン美術館蔵)の裏面に描かれた聖人像もまた、ボッスの絵画と十分に比較できます。しかしながら、この比較は同時に、ボッスの最後の審判図の注文主の同定に対する重要な反証をも、もたらすのです。ヒッポリーテ・デ・ベルトスは、確実に彼が行ったとみられる二つの寄進を妻と一緒にっており、妻の守護聖人と肖像は同等の権利をもって夫とともに描かれています。しかし、ボッスの最後の審判図の中央画面には、男性の寄進者像しか見られません。この寄進者が結婚していたり、父親であったりしたなら、彼は身内を煉獄の責め苦に置き去りにしたことになるのです。身内を見捨てるならば、集団的記憶に関する後期中世の実践に著しく矛盾していたことになります。かつて誰がこの祭壇画を寄進したのかという問いは、さしあたって、未解決のままなのです。

ウィーンの《最後の審判三連祭壇画》の来歴は、1659年になってようやく記録され始め

ました。当時、それは、ハプスブルクの総督として1647年から1656年にかけてブリュッセルに居住した、芸術的センスに優れたレオポルト・ヴィルヘルム大公（1614-1662年）のコレクションにありました。大公のウィーンへの転居の後の「1659年7月14日、命を受けた者たちによって」「オーストリア、ブルゴーニュ他の大公であるレオポルト・ヴィルヘルム閣下がウィーンに所有する絵画、素描、版画、石製および金属製の彫刻その他のすべて」についての財産目録が作成されました。その547番には「2枚の翼部がついた、板に油彩の祭壇画。最後の審判とその下に地獄。そこでは、七つの大罪を犯した罪人たちが責められている。金箔の施された額縁入りで、高さ8スパン6フィンガー、幅7スパン1フィンガー。ヒエロニムス・ボッスの真筆」とあります。

レオポルト・ヴィルヘルムの精選されたコレクションは、今日に至るまで、ウィーン美術史美術館の所蔵作品の基礎をなしています。1751年に編纂された財産目録によると、祭壇画の作者は、およそ100年の後には忘れ去られていました。当時、「二枚の翼部のある大きな地獄図はピロードのブリューゲルによる」、すなわち、ヤン・ブリューゲル（父）の作と記されていました。1787年頃、本祭壇画は、「地獄のブリューゲル」と呼ばれたピーテル・ブリューゲル（子）の作品として、帝室コレクションからランベルク・シュピントウエンシュタイン伯アントン・フランツ・デ・パウラによって購入されました。彼はコレクションをウィーン造形アカデミーに遺贈し、本作は今でも造形アカデミーに所蔵されているのです。

来歴が作品制作当時に遡るものではなく、注文の文脈も明らかにされない以上、祭壇画を詳細に位置づけるためには、作品自体に立ち戻ることになります。制作年代推定に際して多いに助けとなるのが、木材学者ペーター・クライン氏が行った木材の年代決定です。クライン氏いわく、「中央画面（164×127 cm）は6枚のオークの板によって、右翼部すなわち「地獄図」（164×58.7 cm）は3枚の板、左翼部すなわち「天国図」（164×58.7 cm）は2枚の板によって構成されています。」個々の板の年代は、バルト海沿岸地方の比較年代学により、かなり正確に推定しうるといえることです。それによると、「使用木材の伐採時期の上限は1474年ですが、伐採時期はむしろ、1478年か1480年、あるいは1484年+ α の間の可能性が高いでしょう。木材を寝かせる期間を最短の2年とするなら、絵画の最も早い制作時期は1476年以降と考えられます。しかし、辺材年輪15年の中間値と、最短2年の伐採後の貯蔵期間を勘案するなら、絵画の制作年代は1482年以降と推定しうるでしょう。」年輪年代学的に年代推定が可能で、かつ、作品の完成時期が分かっている作品を精査すると、2年という短い貯蔵期間をとることはまずないようです。通常、木材は制作前に8年から14年間、貯蔵されます。この値に基づくと、ウィーンの三連祭壇画は1488年から1494年ごろの間の制作という結論に至るのです。

1490年以前という制作時期は、下描きで確認される寄進者像の衣服とも合致します。この人目を惹く帽子は、15世紀後半のブルゴーニュの手稿本などに同様のものがみられます。そこでは、宮廷で優雅に着飾った男性が身につけるアクセサリーとして、この種の帽子が登場します。1500年以降は、この一風変わった被り物はもはや身につけられなくなったようです。下描きで確認される寄進者像はボッス工房で上塗りされて、消されてしまいました。かつては翼部外側に描かれていた紋章も、見たところ、早い時期にすでに上塗りされたようですが、今日見られる空白の紋章は、その形状から、1500年以降のものであり、紋章を題材とするアルブレヒト・デューラーの木版画や銅版画と比較することができます。従って、ウィーンの祭壇画はかなり長い期間描かれ続けていたようで、その最終的な完成はおそら

く 1500 年以降と推測されるのです。しかし、同時に、祭壇画は少なくとも 1508 年の秋には今日の姿を示していたと考えられます。

1508 年の秋には今日の姿であったと主張する一連の根拠は複雑で、さらなる未解決の問いへと通じることになりますが、引き続き、それについて追及していきましょう。ベルリン絵画館には、ボッスの祭壇画の模写が存在しますが、その寸法はオリジナルとほぼ一致します。グスタフ・フリードリッヒ・ヴァーゲン (1794–1868 年) はこの作品について 1830 年に記述しており、ヒエロニムス・ボッスの作品としてカタログ化しました。来歴に関して、ヴァーゲンは、「KS」という二つのアルファベットについてのみ書き記していますが、これは、「王宮 (Königliche Schlosser)」と解されます。いつどのようにして本作品がプロイセン王室に所有されるに至ったのかについては、今日もなお、わかっていません。

数年後、ヴァーゲンはウィーンの祭壇画を実見し、1862 年にそれをボッスに帰属しました。ベルリン作品はそれ以降模写とされ、様式的比較からルーカス・クラナハ工房に帰属されたのです。ボッス作品の詳細かつ正確な模写であったことから、ベルリンの三連祭壇画はクラナハ研究の側からは、今まであまり注目されてきませんでした。クラナハの作品群およびクラナハの工房作の中での位置は、今日に至るまで、詳細には解明されていません。人物像はクラナハの相貌表現を取り入れているとはいえ、かなり正確な模写であることから、両翼部内側および中央画面の様式上の位置づけは困難であります。

両翼部の外側はボッスを模写したのではなく、クラナハに典型的な描かれ方をした「悲しみの人」と「悲しみの聖母」の姿を示しています。マックス・J・フリードレンダーとヤーコプ・ローゼンベルクは、「独自の創意に基づく外側は 1518 年から 20 年ごろのクラナハ工房の様式を示し、クラナハの比較的後期の女性像の類型が表われていることから、天国図のエヴァ同様、1516–18 年以前とは考えにくい。」と述べています。エドゥアルト・フレクシヒはさらに遅い、1525 年以前には遡らない制作年代を推測し、実制作をハンス・クラナハへと帰しました。

この作品の場合も、完成年および制作地についてなんら示唆するものがないことから、様式からの年代推定がとても重要な意味を持ちます。これほどの大きさの作品ですので、画家の主導によるのではなく、注文によって制作されたとまずは考えられるでしょう。しかし、注文主が誰で、また、とりわけ、この作品をクラナハ工房に模写させた動機は何だったのかといった点は、わからないままです。

クラナハ工房の構成員がボッスのオリジナルを学ぶ機会を得たのは、いったいいつだったのかについても、信頼にたる証拠は残念ながらありません。少なくとも制作地に関しては、材料についての所見が手がかりを与えてくれます。ボッスのオリジナルとは異なり、クラナハ工房の祭壇画は、菩提樹材に描かれています。残念ながら年輪年代法によって年代推定はなされていないものの、使用された木の種類から、この作品はネーデルラントで制作されたのではないと結論づけられるのです。当地では祭壇画は、ボッスのオリジナルの場合も含め、伝統的にオーク材に描かれました。クラナハ工房の構成員が、使い慣れた材料で仕事をするために、ヴィッテンベルクの工房から準備した木材をネーデルラントまでもっていったというのは、その種の輸送にかかる手間と資金面において、考えにくいのです。クラナハ工房がこのように忠実な模写をオリジナルを直接前にしてのみ仕上げるのができたとの前提に立つと、必然的に、ボッスのオリジナルが 16 世紀初頭にドイツにあったに違いない、という結論へと至ります。これについては、今に至るまで文書的な証拠はありません。

せん。むしろ、その逆で、ボッスの祭壇画の来歴を文献資料で遡れる限りにおいて、それがハプスブルク領内を離れた可能性は少ないのです。

前述のように、ボッスの《最後の審判三連祭壇画》について、最も早い文献上の記録は1659年に編纂されたレオポルト・ヴィルヘルムのコレクション目録です。彼は1647年にハプスブルク領ネーデルラント総督に任命されましたが、ブリュッセルの宮殿に転居して初めて、壮大な規模で絵画を収集し始めました。それ以前に彼は、美術品収集をおこなってはいなかったようです。大公フェルディナント2世、皇帝ルドルフ2世、あるいはフェリペ4世のような著名な親族の前例のおかげで、精選された美術コレクションが王侯の格式に対してもつ意義を彼は認識していました。しかしながら、ブリュッセルの総督位を得る以前の彼には、そのための、経済的、空間的余力はありませんでした。なにより、1568年より続いた戦争で完全に疲弊した国にあって、コレクションを形成する機会が彼にはなかったのでしょう。レオポルト・ヴィルヘルムはその後、ブリュッセルの総督として、短期間のうちに、驚くべきコレクションを集めることに成功しました。その宝の品々は今日のウィーン美術史美術館の礎となっているのです。

彼のコレクションには、財産目録作成時、合わせて880点ものネーデルラントとドイツの画家の絵画が含まれていました。そのうち、350点はレオポルト・ヴィルヘルムの総督時代にネーデルラントで活動していた画家たちのものでした。同時代作品に加えて、購入当時すでに歴史的遺産となっていた絵画も集められており、その中でも、20点以上がルーカス・クラーナハの作品とされていました。

レオポルト・ヴィルヘルムがコレクションの品々をどこで購入したかについては、たいていは記録されていませんが、彼の書簡から、ほとんどをネーデルラントで入手したと推測されます。クラーナハの作品もネーデルラントで入手したのかもしれませんが。というのも、彼はドイツで作品購入を行っていたようには見えないからです。文書による証拠はありませんが、ボッスの祭壇画もネーデルラントで購入した可能性があります。

ボッスの最後の審判図が、16世紀初頭にドイツの、クラーナハ工房のあるプロテスタント勢力圏に渡った可能性は低く、可能性としてさらに低いのは、本作品が17世紀にドイツのプロテスタント圏からカトリックのハプスブルク領ネーデルラントにもたらされたことです。政治的、時事的理由からより蓋然性が高いのは、クラーナハ工房の構成員がボッスの祭壇画をネーデルラントでみて、そして、模写したことです。

実は、クラーナハ工房の一人がネーデルラントを旅行したことが裏付けられています。それは、1508年に旅行を敢行したルーカス・クラーナハ（父）その人です。この旅行を示唆しているのは、ヴィッテンベルク大学の学長であったクリストフ・ショイルです。彼は10月1日に行った宮廷画家ルーカス・クラーナハへの賛辞で、「我らが侯爵」は「才能を誇示する」ために宮廷画家を1508年の夏にネーデルラントへ派遣した、と述べています。これが単なる気晴らしの旅行ではなかったことは、宮廷の支払い記録によって証明されます。それによると、ルーカス・クラーナハには1508年10月6日にアントウェルペンで100グルデンが支払われていますが、この100グルデンで彼はフリードリヒ賢明公のための品々を購入しており、それらは樽に詰められてトルガウに届けられました。また、クラーナハが一人で旅行したのではなく、宮廷の人々と交流をもったことも裏付けられます。当時、ネーデルラント総督であったオーストリアのマルガレーテ女公の宮廷支払い記録には、1508年の会計年度に、クラーナハと「クリストッフエル親方 (maistre Christoffele)」という名前の、

詳細は不明な画家に対しての支払いが記録されています。この「クリストツフェル親方」はミュンヘン出身で、1505年にライプツィヒで膠その他を入手したり、ヴィッテンベルクのルーカス・クラナハのもとで行われた仕事に対して支払いを受けたりしていました。なぜ二人の画家に2度も高額が支払われたのかについて、記録はありません。しかし、「理由は伏せるが、ルーカス・ファン・クラナハ親方とクリストツフェル親方という2名の画家に108リーヴル8ソリスの額」を払った支払い、および、同頁に記されている「上述の画家たちに再び50リーヴル」を払った支払いは、単なる心づけを意味していた訳ではなかったことでしょう。支払簿その他の文書から、クラナハの旅行期間は1508年6月末から11月初頭に限定されます。というのも、クラナハは1508年11月18日には、フリードリヒ賢明公およびヨハン堅忍公とともに、ヴィッテンベルクの炊事場台帳に二晩にわたって客として記されているのです。ルーカス・クラナハは、ネーデルラントに滞在し、そこでもおそらくは画家として仕事をしました。しかし、彼がボッスの《最後の審判三連祭壇画》を当地で見たのかどうかという問いは、未解決と言わざるを得ません。正確にいつ、いかなる目的のためにそれが模写されたのかも、わからないままです。

しかしながら、クラナハが本祭壇画の正確な模写を制作するという労苦を、注文なしに行ったとは考え難いでしょう。この注文については何も知られていないのですが、現代の技術のおかげで、少なくとも、この祭壇画がどのようにして模写されたのかは、再構成できるのです。オリジナルと模写がかなりの部分正確に一致するという事実は、オリジナルを透写して、同寸の模写素描を制作したと考えることによるのみ、説明されます。そうしたカルトンの存在については、個々のモチーフやモチーフ群の間の距離や比率が正確に一致することから、推測されます。下の部分でモチーフを正確に重ねると、上の部分ではずれが生じる、あるいは、その逆もしかり、という事実からは、各板絵の個々の部分が別々の紙にそれぞれ輪郭どりされたことが推測されます。明らかに、このカルトンは輪郭線のみをとらえたものであり、その結果、頭部の造作においては、すでに模写の下描きの段階から、典型的なクラナハの頭部が認められるのです。

また、下描きの比較から、クラナハはボッス工房のカルトンを使用したのではなく、あくまで完成作に基づいて制作を行ったこともわかります。前景左の小さな平坦部に座り、祈りながら刀に突きさされている男は、オリジナルの下描きでは、最終案とは異なる別の腕の動きをしているのです。クラナハ工房では後にも、同寸の忠実なカルトンを用いて、構図の正確な模写を制作していました。残念ながら、16世紀のこの種のカルトンは時の流れに打ち勝つことはできません。かつてそうしたものが存在したことは、それに基づいて何度も繰り返し制作された絵画作品や、文献資料から推測されるのみです。たとえば、1587年、ジョヴァンニ・バッティスタ・アルメニニス（1530—1609年）は次のように明言しています。「うまく素描されたカルトンでは、あらゆる事柄の難点が克服される。それゆえカルトンに従うものは、完璧な手本、いわば、ただ、色だけが欠けた絵そのものを手に、確実な道を進むのである。」どのようにすれば透写を用いて転写を行うことができるのかについては、およそ100年後にヨアヒム・フォン・ザントラルトが記しています。「板あるいは画布に、紙の手本、あるいはカルトンにしたがって描こうとする時は、それを切り抜く必要はなく、手本素描の裏側に木炭を塗って、それを板に固定して、先述の鉄筆などでその輪郭をなぞる、すなわち、敷き写すのである。そうすれば、同じものが板の上に描かれるので、その上から絵具を塗ればよい。」

こうした実践は、クラナハの工房では、幾重にも証明されています。が、その場に存在しないオリジナルに基づくボッスの模写の場合に問われるべきは、色彩の情報をどのようにして知りえたのか、ということです。これについて説明してくれるのは、また別の種類の素描です。この種の素描は、敷き写しのための穴や、あるいは、黒く塗られた裏側と鉄筆でなぞった跡によって転写の手本として用いられたことが示唆される素描よりも、現存例はさらに少ないのですが、それは、多色で仕上げられた素描であり、そこでは、油絵が縮小されて色彩だけが正確に再現されます。この種の素描は、制作の道具として用いられるので、後に収集家の手にわたることはほとんどありません。また、そうしたものの多くは、板に貼られて、脆弱で、長持ちしない壁面装飾として用いられて、前近代のうちにすでに消失してしまいました。あまり記録が残っていないこの種の素描は、幸運な環境のおかげで時に打ち勝つことのできた16世紀後半の唯一の例によって、知られます。

それは、さほど小さくはなく、鮮やかに色づけされた素描で、ピーテル・ブリューゲル(父)の絵画を正確に写したものです(作者不詳《ピーテル・ブリューゲル(父)「狂女フリート」の模写》デュッセルドルフ美術館蔵)。クラナハ工房でもボッスの祭壇画についてこうした素描があったと想像されます。これによって、色彩が細部まで一致している理由が説明されるのです。オリジナルが緑の部分は、模写でも緑で再現されています。一方、発色については、あきらかな違いがあります。つまり、オリジナルにおいても模写においても、中央画面中景の橋のうえに描かれた巨大なジョッキは緑ですが、色調は異なるのです。また、天国の青もクラナハ工房の絵では、ボッスのオリジナルと異なります。色調のこうした大きな逸脱は、彩色の仕方が異なるのに加えて、工房ごとに用いる顔料が異なることによって説明可能です。それとともに、オリジナルを直接模写したわけではなく、色彩素描に基づいていたという事実が、大きく異なる色調を生み出したのでしょう。

クラナハ工房の模写は、それゆえ、ルーカス・クラナハの旅行から時間的に大きな隔たりをもって成立した可能性があり、ボッスのオリジナルがヴィッテンベルクにあることを必ずしも前提とはしません。残念ながら、こうしたことが、クラナハの模写やボッスのオリジナルのかつての文脈について、なにがしかを導き出すことを容易にするわけではありません。その際、問われねばならないのは、カトリックのセルトーヘンボッスで制作された祭壇画が、プロテスタントのヴィッテンベルクでどのように眺められたのかということです。作品のかつての文脈がわずかしこ知られていないからこそ、こうした作品を神学的な教養のある同時代人の眼差しで観察することが興味深いといえます。その際に留意すべきは、ヒエロニムス・ボッスもルーカス・クラナハも神学上の知識を有していたこと、そして、宗教上の問題への視覚的な取り組みに注目し、絵画のメッセージを読み解こうとする意志と力を備えた鑑賞者のために制作したということです。

近世初期の芸術家もその観衆も、通常、イメージはつねに「それだけで意味のある総体である」、つまり、それは視覚的メッセージとして制作されたのであり、そのように解すべきである、との前提に立っていました。と同時に、当時は、イメージを言葉に置き換えることは近代の文化学あるいは芸術学がそこに見出したような問題では決してなかったと思われます。近世初頭、言葉とイメージは等しく何等かの事柄を表す概念形態と理解されていました。今日の考えでは言葉についてのみ与えられる認識的価値は、当時はイメージにも与えられていました。こうした期待は、繰り返し引用される「詩は絵画のごとく」というホラティウスの『詩論』の言葉に端的に表れています。その意味はしかしながら、古代以降、明確に

変化しました。もともとは詩人に向けられていた、絵画的な言葉を用いよという要求は、言葉およびイメージによる芸術作品および芸術を、同等のものとする主たる論拠となりました。正当化の圧力にさらされた芸術理論は言葉とイメージの根本的な等価性を宣言し、イメージは言葉と同様の形式を有するという一般的な理解を確立しました。あらゆる思考を直観に基づいて展開するアリストテレス的な考えに立ち戻ることで可能となったのは、認識仲介能力の点で、目と視覚、および、見るために制作された芸術作品を、言葉による芸術作品と同等のものに見なすことだけではありませんでした。イメージは、いわば言葉を発さないが故にあらゆる言葉の壁を克服する普遍的な言語とみなされたのです。それゆえ、概して、イメージに期待されたのは、雄弁さ、すなわち目に見える言葉で語ることでした。プルタルコスPlutarchusの著作「アテナイ人の栄光について」において伝えられた、絵は言葉なき詩、詩は言葉を語る絵と称したシモニデスの格言は、実際、イメージ自身に転用されました。もともと、「*pictura loquens*（言葉を語る絵）」という句で意図されたのは、喩えとしての「言葉を語る絵」であったにもかかわらず、です。自然模倣という根本課題と、修辞学という同じ枠組みを示しつつ、同時代の美術および演劇理論は、言葉、絵画、そして音楽の類似性を明言しました。ボッスの三連祭壇画が示すものは、同時代の鑑賞者には、わずかな謎しか与えなかったと考えられます。

中心には聖書によって預言されたこの世の終わり、「最後の審判」があります。「マタイ福音書」(25章31-33節)は次のように述べます。「人の子は、栄光に輝いて天使たちを皆従えて来るとき、その栄光の座につく。そして、すべての国の民がその前に集められると、羊飼いが羊と山羊を分けるように、彼らをより分け、羊を右に、山羊を左に置く。」この文章によって、聖書の物語表現には構図的な枠組みが与えられます。画面右、つまり、キリストの左側には地獄が、画面左、つまりキリストの右側には、天国がおかれます。例えばハンス・メムリンクのダンツィッヒの祭壇画(グダニスク、国立美術館蔵)のように、たいていの最後の審判図は、そのように描かれます。ボッスの表現は、一見したところ、この主題に従っています。しかし、通常は、死者たちが蘇り、審判を受けて、天国に昇っていくか地獄に墮ちていく様子が時間的な対称性をもって描かれる場所に、ボッスは人類の創造からのこの世の終わりという救済の歴史の広大なパノラマを示しました。

描写は左翼から始まりますが、そこでは、前景にはエヴァの創造、中景にはアダムとエヴァの墮罪、後景には楽園追放が描かれています。後景では、誘惑する蛇の姿をした悪がこの世界にいかにして出現したかも、はっきりと説明されています。つまり、そこでは、聖書に記された反逆天使たちの天界追放が示されているのです。金の甲冑に身を包んだ大天使ミカエルに守られながら、父なる神は反逆天使たちを天の軍勢から追放しています。ここに人類の救済と墮落の歴史が始まるのです。墮罪の結果、楽園から追放された人類はパンを額に汗して得なければならず、女性は永遠に生みの苦しみを味わわなければならないという預言がなされ、それ以来、地上の存在はほとんど途切れることのない苦しみの連続でした。

同時代の他の「最後の審判」を主題とする三連祭壇画では、中央画面では死者の復活が描かれますが、ボッスの場合は様々な地獄の責めが行われます。それは右翼部にも続くのです。ボッスのウィーン三連祭壇画においては、救済はほんの周辺で起こるにすぎません。救われるのは、わずか5名です。彼らはとても見つけづらいのですが、中央画面の左端で天へと導かれています。また、人類が漆黒の地獄においても神の救いを見出しうることは、左側で一人の死者を山へと導く天使が示しています。もっとも、ヒキガエルのような悪魔が石弓を放

とうとしています。

中央画面で示されているのは、それぞれの罪がそれに見合った罰を受けている場面です。各々が犯した罪に応じて苦しまねばならないというのは、祈念のためのテキストにおいて流布していた考えでした。ボッサは例えば、中央画面の左側に二つの大罪の罰を描いています。太った男は大食の罪を表しますが、悪魔に腹いっぱい食わされます。一方、ふしだらに生きた者は、怪物と床をともにしなければなりません。ボッサがここで描いたことは、当時の神学に関するテキストに対応します。その射程は、アウグスティヌスの救済予定説から、当時、とりわけ数多く出版されて流布していた道徳的教育的内容の宗教テキストにまで及びます。中世ネーデルラント文学は、罪人を待ちかまえている煉獄、地獄とその責め苦しみを豊かに描写しました。

その端緒となるのは、たいていの場合、聖書における、地獄にある燃え盛る沼、硫黄がふきでる奈落の淵などへの言及です（「ヨハネ黙示録」9章2節、20章10節）。また、純粹に神学的な論考に加えて、こうしたテーマを扱った数多くの民間の書き物もありました。例えば、地獄の責め苦しとそのもととなった罪についての詳細な描写は、ヤン・ファン・リュイスブルーク、ディオニシウス・ファン・レイケル、あるいは、当時多く読まれた『トンダルストンドルスの幻視』にあります。『トンダルストンドルスの幻視』では、同名の騎士が煉獄と地獄を夢のなかで旅する様が記述されています。様々な罪と様々な罰がその際語られますが、七つの大罪すべてについて言及されているわけではありません。リュイスブルークも、例えば、色欲の罰について記述を省いています。彼はその例を知ってはいましたが、「それは聞くにふさわしからぬので、私はそれを省略したい」ということです。一方、ボッサはしりごみしませんでした。彼は中央画面に「七つの大罪」の板絵でもおなじみの、悪魔と床をともにしなくてはならない裸体の女性を描いたのです。常に繊細とは限らないイメージの修辞法を用いて、ボッサは、自らが構想した罰と贖いのパノラマのなかを目で彷徨うよう、鑑賞者を誘っているのです。

この、ほんの僅かしか神の恩寵には捧げられていない陰鬱なヴィジョンは、後にクラーナハの神学上の助言者といわれたフィリップ・メランヒトンの神学思想にも通じます。というのも、ボッサによって視覚化された罪と恩寵のイメージは、メランヒトンが1521年の著作『神学の普遍的基礎知識 (*Loci communes rerum theologicarum*)』で発表した考えに一致するのです。この、まずはラテン語で出版された書物はプロテスタント教会の最初の教義書であり、本書においてメランヒトンは神学の中枢をなす諸問題に取り組みました。彼曰く、「次の主要な論題、すなわち、罪の力、律法、恩寵について知らない者、いかにしてこの者をキリスト者と呼びうるか、私にはわからない」。そして、メランヒトンは人間の意思に自由はないとの過激な結論へと至ります。「もし、人間の意思を予定説という視点のもとに吟味するならば、その内と外のどこにおいても自由はない。そうでなくて、すべては神の定めに基づいて起こるのである。」救済はこうした条件のもと、ただ神の恩寵行為としてのみ可能なのです。まさしく、ボッサが最後の審判図において示したように。ボッサの最後の審判図は、こうした点において、プロテスタントにとっても興味深い絵画であり、ボッサの最後の審判図の模写は、クラーナハによる「プロテスタント的な祈念画」に分類しうるのです。

宗教改革期に絵画の神学的内容について注がれていた感受性を知るためには、クラーナハが手本に対して行った変更にも注目することも重要です。すでにゲルト・ウンフェルフェールトが指摘したように、クラーナハは非常に細心に作業を行いました。「こうした関係において指摘すべきは、クラーナハがデイシスのそばの使徒たちに図像学的な規範に則って、ボ

ッスにはなかった光輪を与えたことである。剣とユリを加えることによって果たされるであろう、この通常ならざる審判図の図像の修正は、しかしながら、断念している。」こうした作業は、クラーナハが通常の最後の審判図の類型を熟知していた以上、既存の定型の意図的な選択と理解しなくてはならないでしょう。

加えて、別の変更が楽園図にみられます。クラーナハは、最初の人類のカップルの近くに、オリジナルでは見かけない鹿を描き加えたのです。神学的教養のある鑑賞者がこの細部を見れば、「詩編」41章の次のような章句を想起したことでしょう（ルターの新約聖書では「42章」です）。「鹿が水を求めるように、神よ、わたしの魂はあなたを求める。」鑑賞者はまた、鹿は蛇を食らい、近くの水辺へと急ぎ乾きを癒す、という古代から知られていた伝説を暗示する、「使徒行伝」の一説を思い起こしたかもしれません。教父アウグスティヌスは、泉によって洗礼の秘跡が意図されているとして、この伝説に寓意的な意味を与えました。それゆえ、復活祭の前の聖土曜日には、洗礼盤を祝福すべく、「詩編」から2つないし4つの章句が歌われます。鹿が泉を求めるように、信仰ある者は洗礼を求める。洗礼は罪の赦しをもたらしますが、罪は鹿が食んだ蛇によって象徴されるのでしょう。従って、エデンの園の鹿は、「創世記」の描写を「詩編」と「使徒行伝」へと結びつけます。こうした過程を通じて、洗礼によって生まれる救済の希望が示唆されますが、それは、また、罪と罰、そして赦しの間の予定論的な関係を明らかにする釈義的な意味合いで読み解かれるのです。

《最後の審判三連祭壇画》について図像学のお話することはまだ沢山ありますが、ボッスの芸術と美術史との複雑な相互関係を明らかにするには、これまでにお話したことで十分でしょう。同時に、画家の死後500年がたち、ボッス作品のカタログ・レゾネ、および、ボッス・プロジェクトによる科学調査報告書が出版されたとしても、未だ研究すべき多くの問題が未解決なままであることが、明らかになったと思われます。

（翻訳 平川佳世）

ヨハネス・フェルメールへのさまざまな問い

グレゴール・ヴェーバー

(アムステルダム国立美術館)

デルフトのヨハネス・フェルメールは、オランダの黄金時代——すなわち 17 世紀のなかでも、最も著名な画家の一人に数えられるでしょう。同時代、ほかに有名な画家としては、アムステルダムでレンブラントが、ハールレムではフランス・ハルスが活躍していました。この両巨匠とは対照的に、フェルメールの作品数は限られており、今日確実に彼の手に帰すことができる絵画は 34 点しかありませんが、それに対してレンブラントもしくはフランス・ハルスの場合は、その 10 倍以上の作品が知られています。さらにフェルメールは、自身の芸術を版画にして広めるということにも関心を向けませんでした。レンブラントはエッチングによって、既に早くからオランダの国外でもその名を知られ、そのことがイタリアから割のいい注文をもたらしていたのですが。

こうしたこともあって、フェルメールには謎めいた雰囲気漂っています。彼はどのような芸術家で、何を目指し、誰の許で学び、如何にしてかくも非凡な彼の芸術に至ったのでしょうか。

知られている一連の文書記録は、我々に彼の家族、居住環境、負債などについては伝えてくれるものの、芸術そのものについては何も語りません。フェルメールによる書簡や日記は知られておらず、彼は自身の絵画に関して、いかなる発言も書き残してはいないのです。

重要な情報として我々が知っているのは、彼が 1632 年にデルフトに生まれ、そこで 1675 年に世を去ったということです。父のレイニール・フォスは、宿屋を営みながら絹織物の製作もし、美術商としても活動していました。この父親が亡くなると、フェルメールは 1653 年にデルフトの聖ルカ組合に入会し、後には組合の長も 2 期務めています。1653 年にはカタリーナ・ボルネスと結婚します。彼女の裕福な母親マリア・ティンスは夫と別れてハウダからデルフトへと転居していました。妻の家族は厳格なカトリックで、このことはカルヴァン派を国教に定めた改革派のオランダにおいては、市の公職に就けないなど、一定の制限を伴いました。フェルメールは彼女の家に移り住んだのですが、おそらく結婚をきっかけに、彼もまたカトリックになる必要があったのかもしれませんが（しかしこのことは確実には分かっていません）。ボルネスとフェルメールの夫婦は 14 人の子どもを授かりましたが、全員が生きて成人を迎えられたわけではありません。彼らの子どもの多くは実にカトリック的な名前を付けられ、なかにはカトリックの熱心な布教団で日本にもやってきたイエズス会聖人の名前さえありました。イエズス会は、フェルメールの隣家に隠れ教会を設立していたのです。これほど多くの子どもがいては、フェルメールの家は静かということにはなかつたでしょうし、どうやら全く平穏無事だったわけでもないようです。同じ家にはカタリーナの兄弟のひとり、ウィレムも住んでおり、彼は暴力的で、母親をナイフで脅したり、妊娠中の妹を殴ったりして、そのために一時的に更生施設に収容されねばならないほどでした。

それにもかかわらず、フェルメールはデルフト市の上層部と良好な関係を築いていまし

た。史料から、彼の絵画作品のうち 21 点、しかもそのほぼすべてが今に伝わる作品と同定できる 21 点が、彼の生前に、デルフトのとあるコレクションにあったことが知られています。それはピーテル・ファン・ライフェンとその妻のコレクションで、明らかにフェルメール家と親交を結んでいました。このコレクションは 1696 年にアムステルダムで競売にかけられました。つまりフェルメールの死後 20 年以上が経ってからのことです。これらが、今日知られているフェルメール作品の 3 分の 2 に相当することを考えれば、彼の名が、早くから広く世界に知られなかった理由も明白でしょう。彼の芸術は、比較的ローカルに、デルフトにまとまっていたのです。フェルメールの作品を見たいと思えば、つてをたどって、芸術家本人やプライベート・コレクションへのアクセスを得る必要がありました。2 人の芸術愛好家の日記からは、彼らがデルフトのフェルメールを訪れたことが分かっています。フェルメールは、そのうちのひとり、バルタザール・ド・モンコニーに見せられる絵画を自宅に持っておらず、モンコニーは、単身像の作品を所有する、とあるパン屋まで足を運ばねばなりませんでした。モンコニーは、提示された 600 ギルダーという価格を 10 倍ほども高すぎると感じたようです。彼はそれ以前に、有名な国務秘書で、芸術愛好家で、詩人でもあったコンスタンティン・ハイヘンスを訪れており、この人物がおそらく、フェルメールに対する関心を向けさせたのでしょう。ハイヘンスはまた、もう一人の芸術愛好家、ピーテル・テディン・ファン・ベルクハウトが数人の友人とともにフェルメールを訪れたときに、彼らに同行していました。この愛好家は、「有名な」画家フェルメールを訪れたこと、画家はその芸術の実例を見せてくれたが、それは「極めて非凡で」、「その珍しさはとりわけ遠近法表現に」あるということを書き記しています。まとめるならば、社会上層のサークル、教養ある人文主義者の小さなネットワークのなかでは、フェルメールの名前とその芸術は、既にひとつのイメージを形成していたのです。

18 世紀、19 世紀になってはじめて、彼の作品は美術商やオークションを介して、より広くヨーロッパ内やアメリカに広がっていきました。その際、作品は常に高値で、賞賛の言葉とともに売られました。作品の高い質にも、常に関心が向けられました（例えば、有名な《牛乳を注ぐ女》（アムステルダム国立美術館蔵）など）。ただその作者、画家本人だけが、忘却の縁に沈んでいったのです。19 世紀半ばに、フランス人の芸術批評家（トレ・ビュルガー）が初めてフェルメール研究を行い、初の作品目録を編纂し、1866 年にある論文のなかで公開したのをうけて、フェルメールの評価はにわかに高まり始めました。多くのコレクターや美術館がいまや彼の絵画を得ようとし、そこから、作者同定の誤りや贋作までもが多数起こってきたのです。1937 年から 1945 年の間 6 点ほどの絵画をまんまとフェルメール作品として通用させたハン・ファン・メーヘレンは、うまくやりおおせた贋作者のもっとも有名な一例にすぎません。

アムステルダム国立美術館は 2017 年の秋に向けて「フェルメールに惑わされて」というテーマの展覧会を準備中ですが、そこではこうした贋作の多くも展示される予定です。きっと面白いものになるでしょう。

それにしても、ヨハネス・フェルメールの絵画がこれほどに特別なのは何故でしょうか。なぜ彼の作品は、黄金時代の芸術や人生について我々が抱く他のイメージとは異なる仕方で心に刻み込まれるのでしょうか。《牛乳を注ぐ女》のような作品は、今日レンブラントの《夜警》（アムステルダム国立美術館蔵）と並んで、美術史の絶対的な代表作と見なされています。そして両作品とも、アムステルダム国立美術館の「栄誉のギャラリー」に飾られて

いるのです。

フェルメール作品の非凡で独特な質は、形式的にも内容的にも、様々な要素の組み合わせに基づいています。形の問題としては、絵の高度なイリュージョニズム・迫真性が我々を魅了します。如何にしてフェルメールは、形や質感、光を、ここまで完璧に描くということを成し遂げたのでしょうか。また内容面では、どのようにして画中の雰囲気凝縮させ、その結果、動かないながらも凍り付いてはいない場面にしたり、絵があたかも詩のように働いて、我々自身を静止させ、注意深く見つめさせたりすることに成功しているのでしょうか。他の画家たちと同様に、何か特定の造形言語を用いているのでしょうか、作品の内容はどのように表現されているのでしょうか。

すでにこれらだけでも、私がフェルメールに問いたいと思っているひと揃いの疑問です。ここからさらに彼のキャリアの最初に戻って、次に問うてみたいのは、フェルメールはどのようにその目を鍛えることができたのか、どんなものが駆け出しの画家としての彼を魅了し、継続的に没頭させ続けたのか、ということです。

現存するフェルメールのうち、私の判断では最も初期の作品は、今日エディンバラのナショナル・ギャラリー・オブ・スコットランドに所蔵されています（《マルタとマリアの家のイエス》エディンバラ、ナショナル・ギャラリー・オブ・スコットランド蔵）。およそ1654年頃の制作と推定されますが、これは画家組合に入会した直後です。高さが約1.6メートルと、フェルメールの最大級の作品でもあり、彼の署名が入られています。良く知られている後の室内場面とは全く異なって見えますが、ここにはすでにフェルメールの様式的な特徴の数々が隠されています。表されているのは新約聖書の場面です。キリストは二人の姉妹、マリアとマルタの家に招かれています。一方が台所で夕食の準備をしている間、もう一人はキリストの言葉を聞いています。マルタが、マリアも台所で手伝うべきだと咎めると、キリストは次の言葉を口にします。「マルタ、マルタ、あなたのこころは多くの関心事で占められている。だが大事なものは一つだけである。マリアはその優れた方を選んだ。彼女からそれを奪ってはならない。」信仰と神の言葉について思索する瞑想的な生は、立ち働くマルタが象徴する活動的な生よりも重く捉えられるのです。瞑想と聖書のメッセージへの沈潜——これらは、後にフェルメールの作品に立ち帰ってくるものですが、すでにここでライトモチーフとなっているのです。

しかしフェルメールはどのようにして、彼の初期作品のこうした形態に至ったのでしょうか。この作品は形の問題としては、どの程度まで、彼の画家としての発展の段階をなしているのでしょうか。

フェルメールがそもそも誰のもとでこの技芸を習ったのかはわかっていません。修業はデルフト以外のところで行われたのかもしれませんが。例えば彼の遠い親戚がいたユトレヒトの町など。美術史家のウォルター・リートケはそれどころか、フェルメールは独習者だった、即ち自学自習と多くの作品の知識によって自らを導いたのだと主張しました。美術商だった父のところでも、またデルフトの市民のコレクションでも多くの作品を見ることができたでしょう。

サイズの大きな初期作品の様式は、明らかにユトレヒトのいわゆるカラヴァッジスト、すなわちローマの画家カラヴァッジョに追随した画家たちの絵画から着想を得ています。財産目録ならびにフェルメール自身の絵画作品から窺えるように、フェルメールの義母はこうしたカラヴァッジストの作品を複数所有していました。彼はそのいくつかを画中画とし

て室内場面に描きこんでいます。

ここにあるのはその一例で、ディルク・ファン・バビューレンの《取り持ち女》(ボストン美術館蔵)です。フェルメールの義母が、オリジナルかコピー(この作品のコピーは2点知られています)を所有していたものですが、このことについてはまた後に触れることになるでしょう。もうひとつ、彼女は《カリタス・ローマーナ》、即ち「ローマの慈愛」を描いた絵画も所有しており、フェルメールはこの作品の半分を《音楽の稽古》(バッキンガム宮殿蔵)のなかに描きこんでいます。これもまた、ユトレヒト・カラヴァッジストのディルク・ファン・バビューレンに由来するものです。

彼の家庭には、さらにフランドルのヤーコプ・ヨルダーンスが、カラヴァッジョ様式で描いていた時期の大きな《磔刑図》がありました。

それでも不十分なようでしたら、デルフトにはレオナルト・ブラーメルという画家がおり、彼はローマで同地のカラヴァッジストたちのグループから影響を受けてきた人物でした。イタリアで80点の構図の見本を描きためたスケッチブックを残しましたが、残念ながらばらばらにされてしまい、その全容は明らかではありません。いずれにしても彼はフェルメールと親しかったことが知られており、そこから、徒弟関係にあったのではないかと考える研究者もいます。それはともかくとしても、このカラヴァッジスト的テーマのコレクションはフェルメールに知られており、そこから刺激を受けたに違いありません。

ブラーメルは別のスケッチブックに、1653年から55年頃にデルフトのコレクションにあった絵画を写していますが、これは貴重な情報源です。そこから我々は、デルフトの個人コレクションにピーテル・ファン・モルというフランドルの画家の手になる、同様にカラヴァッジョ様式の《十字架降下》があったことを知ることができますが、フェルメールはこの作品も知っていたかもしれません。

そして最後に挙げますがやはり重要なのが、この街には偉大なフランドルの画家、ピーテル・パウル・ルーベンスのカラヴァッジョ様式の絵画、《エマオの晩餐》もあったという事実です。

まだ22歳の若いフェルメールが、こうした偉大でサイズの大きな先例に続きたいと思ったのは明らかなように思われます。これらは聖書の重要なテーマを扱う偉大な歴史画の圧倒的な印象を代表するもので、多くを要求される仕事ですが、若い画家にとっては望んでもない挑戦を意味したでしょう。互いに比較してみると、人物の立体感や、茶色の地のうえに白、青、そして赤が用いられる色彩において、これらの絵画が(フェルメールのものも含めて)、如何に共通しているかということが明白になるでしょう。

ではフェルメールは個別の点では、これらの絵画から何を学びえたのでしょうか。ディルク・ファン・バビューレン、つまり義母の家にあった絵画について注目すべき点は、フェルメールより年上のこの画家が、光と影、それぞれの面の広がり方を抽象化している手法です。バビューレンは簡略化を行っており、すべての凹凸の詳細が完全にモデリングされているわけではありません。モザイクの小片が隣り合わせに並べられるように、本質的な明度のみ集中するのです。こうした表現方法は、鑑賞者の関与の度合いをかなり高めます。見られたものを一つに解け合わせるのはいわゆる我々であり、それを我々の目のなかで完成させるのです。こうした方法の極端な例としては、有名なチェ・ゲバラの肖像があります。フェルメールのマルタとバビューレンのペローの顔を直接比較してみると明らかなように、フェルメールは既に当時から、こうした方法に倣っていたのです。モデリングを抽象的な幾つかの面に還

元していることが、どちらの作品にも見て取れるでしょう。かなり後年、彼の画業の終盤にいたっても、フェルメールはこの表現方法に立ち戻っています。

この頃のフェルメールが、数々の絵画から、絵作りの手法を学んだ様子を見ているのは興味深いことです。人物の衣服やその目立った襷にも、先ほどと同様のことが当てはまります。衣服の襷については、現実在即してではなく、版画作品から学び取ったに違いありません。任意の例として、ここではピーテル・ファン・モル《改悛のマグダラのマリア》に基づく銅版画を挙げましょう。

フェルメールはまたそのキャリアの初期から、まるで目を細めて見るときのように、本来的な色や光量を見いだすすべを身につけており、それに比べれば、どこまでも手を入れつくした輪郭線内部の描写や、顔の細部を追い求めはしませんでした。

おそらく彼はこのことを熟考したようです。というのもそれから数年も経たないうちに、モチーフの再現描写を、正確な色のおだやかな移行のみに還元するという更なる解決に至っているからです。わずか2年後の1656年には、彼はドレスデンの《取り持ち女》(ドレスデン州立美術館蔵)を完成させています。娼婦の顔を見ると、フェルメールが、顔の造作を捉えようとする類の線をもはやまったく引いていないことが分かります。そうではなく、彼はただ色彩の移行、ヴァール、あるいは諧調によってのみ示そうとし、鑑賞者としての我々は、それらをあらためて一つの顔として補完することになるのです。眉の位置を定めるような具体的な線はなく、瞼も口角も同様にほぼ示されず、すべては写真のソフトフォーカスのように、正確な色の連なりへと溶け込んでいくのです。

フェルメールは、ごく初期のうちにモザイク的な小さな色面による抽象化で学んだことを継続し、ここではそれをより単純な色の移行に置き換えているのです。この手法も、彼のこれ以降の作品でも保たれてゆくこととなります。

他の画家たちも、この頃、新たな表現の可能性について熟考し、実験を行っていました。そうして、まさにその当時、1650年を端緒に、新たな版画の技法が発展させられました。いわゆるメゾティントです。初めて再現描写が線ではなく、もっぱら繊細な黒の諧調によって行われることになったのです。版画の原版の制作にあたって、作家は慎重に吟味せねばなりませんでした。もはや、(色を擦りこむと)刷りの際に黒い線として見えるようになる線を彫り込むのではなく、そのまま刷ったら一様に黒い像だけを生み出すことになる、逆目もしくは「けば」を立てた板を手にし、刷った時により明るく、グレーから白に見えるべき場所を滑らかにしておくのです。道具に関しても、それで線を引くというのではなく、むしろ押し付け方を様々に変えて、明るいところから最も明るい部分まで磨くのです。そこから、この技法は——諧調、グレートーンということにちなんで——、イタリア語ではメゾティントと、あるいはオランダでは「黒い芸術 (zwartekunst)」と呼ばれます。

ここで(1642年にユトレヒト生まれのドイツ人、ルードヴィヒ・フォン・ジーゲンによって)見いだされたことは、版画技法における革命を意味していました。線から(今日の印刷の網点に似た)極小の点の集積へと思考法が変化したのです。フェルメールの手続きには、この発想の転換とよく似たものを見出すことができます。彼はおそらく、この技法の作例を見たことがあったと思われますが、それらは、明度と正確な色を通じた迫真的な表現の可能性を求めるフェルメール自身の探究と合致するものでした。ここには、フェルメール絵画の特別で非凡な性質にとって、本質的な基盤があるのです。顔もその他の物体も、線を優先して構成されるのではなく、ただ明度によって肉付けされます。フェルメールは光の当たった

部分を見つめ、そしてその光は画中にはもっぱら色彩を介して伝えられるわけですから、当然、その部分の正確な色に注意を払っています。つまり、実際には光として見たものを、色彩へと置き換えているのです。

こうした仕方で見たとものをイメージに置き換えることの三つ目の帰結は、光の点々の反射に見られます。金属やガラスの輝きの特徴を描き出そうとするときには、他の画家たちも色彩を点描のように用いていました。しかしフェルメールはこの点描を、自身の高度な抽象化に結びつけたのです。事物の再現にとって構築的な線が決定的でなくなったのに対して、光量が重要となり、それは点々の光そのものとして捉えられたのです。

一度ごく正確に見てみれば、このことがよく理解できるでしょう。当時の他の画家と、フェルメールの絵画の細部を比較してみると、多くのことが分かります。《牛乳を注ぐ女》のパン籠は、編目の流れをはっきりさせるような線を用いて描かれているわけではありません。フェルメールは、編目の隙間から漏れる光がたえる明るさだけを描き、パンのかけらの上に戯れる光の反射を点で描くのです。元の絵画でちょうど同じ大きさの部分図で、誰か他の画家と比べてみましょう。アドリアーン・ファン・オスターデは、卓上の静物を線で描き、それを形に対応した色彩で塗っていますが、それにより、フェルメールの描写に見られるような雰囲気のある作用は失われています。

パン籠と同様の特徴は、牛乳を注ぐ女性の顔にも示されています。正確な色の点々を寄せ集めたパズルが、説得力をもった表現になっているのです。非常によく似た仕方で、フェルメールは《兵士と笑う少女》（ニューヨーク、フリック・コレクション蔵）を描きました。その顔は、そして彼女が手にしているグラスは、絵画の驚異のひとつです。イリュージョンの土台となっているのは、光の点の集積なのです。

1654年から1675年までの20年間という短い画業のなかで、フェルメールは繰り返し、次のような探究に打ち込みました。どうすれば、正確な色に基づいて現実をイメージに置き換えることができるのか、まず、色斑を組織することによって、そして正確に観察された色彩の移行によって、さらにまた、色の点描からなるパズルによって。しかしここからは、作品の編年は大まかにしか見て取ることができません。というのもフェルメールは常にこれらの複数の可能性をひとつの作品のなかで使っていますし、また繰り返しこれらの可能性に立ち帰っているからです。

ここで重要な要素となるのが、光による描写に使うための正確な色を正しく見て取る、フェルメールの傑出した観察の才能です。フェルメールはそもそも、光の色を見てとり、それを描いた、最初の画家のひとりです。彼の作品において影はしばしば青い色彩で描かれています。これは正しいことですが、このことが物理学的に証明されるのはかなり後になってからのことでした。暖かい（黄色っぽい）光は、冷たい（青っぽい）影を生じさせるのです（あるいはこの逆の組み合わせになります）。

またフェルメールが人物像の人体比例や室内を描く遠近法を完璧にコントロールしていたことは、今やほぼ自明のこととされています。

フェルメールは如何にしてこれほど正確な現実の観察に至ったのかという問いは、当然のことながら既に何度も提起されてきました。これまでたいていこの問いには、技術的な補助手段、即ちカメラ・オブスクーラを用いたのだと答えられてきました。これは今日のカメラの前身で、手前に素朴な光学的レンズのはまった単純な暗箱からなるものです。感光フィルムやその他の感光物質の代わりに、出来事はレンズの前方の焦点ガラスに投影されまし

た。カメラが部屋ほどに大きい場合は、レンズの向かいの壁に。当時のレンズは現在のものほど完璧に焦点が合わなかったため、投影されたイメージは非常に明晰というわけではなく、ひずみも生じましたし、ほんの一箇所がおそらく明晰という程度でした。この焦点のぶれは、光が光の粒に分散するという効果も生みだしましたが、これと実によく似たことがフェルメールの絵画にも見られます。私はこの点に、フェルメールの創造にとってカメラ・オブスクーラがもった唯一の価値を見て取ります。彼はこうしたカメラで実験したに違いなく、それによって新たな視覚経験を得たことでしょう。しかしイーゼルの前にカメラを並べて置いて、投影されたイメージをただ描きとったということは考えられません。彼の絵画は決して描かれた写真などではなく、複雑に構成された表現なのであり、構築された遠近法、さらには事物の変更や省略といった芸術上の自由裁量を伴うものなのです。

ここで、フェルメールに対する二つ目の質問群が浮かんできます。彼の絵画が実に詩的に見え、かくも多くの人々に語りかけ、多数の様々な鑑賞者の解釈に対して開かれているという事実は、何故なのでしょう。

初期作品のなかで、フェルメールは今日われわれが歴史画と呼ぶ二つの作品を残しています。言い換えれば、テキストによって規定された人物を伴う表現です。ひとつは聖書にもとづく《マリアとマルタの家のキリスト》(冒頭で見た作品です)、もうひとつは神話に基づく《ディアナとニンフたち》(ハーグ、マウリッツハイス美術館蔵)です。古文書記録から、彼が少なくともさらにもう2点の歴史画を制作したことが分かっていますが、残念ながら数世紀を経るうちに失われてしまいました。この絵画ジャンルは芸術家に、テキストの物語に正確に倣い、それを絵のなかで間違いなく読み取れるようにすることを要請します。

その後フェルメールは、ほとんど日常生活からテーマを取った絵画だけを描きました。彼は新たに、このジャンルの同時代の画家たち、ヘラルト・テル・ボルフとピーテル・デ・ホーホの方向に向かったのです。このふたりは、彼の個人的な知り合いでもありました。一般に風俗画と言われるこうした絵画では、表現は文学的な典拠を持たず、それゆえモチーフの選択ははるかに自由でした。風俗画は深い意味を持たない単なる行為を扱うこともありますが、文化史的領域から決定しうる特定の内容(道徳や神学など)に関わっていることもあります。ここでは「多義的な」絵の読み解きが可能であり、このことは、絵画鑑賞の楽しみに少なからず寄与しています。

《兵士と笑う少女》(ニューヨーク、フリック・コレクション蔵)は、こうした方向に進んだフェルメール作品のなかで初期に属するもので、1657年から58年頃に描かれています。テーブルの前に大きな帽子をかぶった男が座っており、赤い乗馬マントの上に、剣を吊り下げるためのベルトをかけています(剣は絵のなかには見えませんが)。男は向かいの少女の方を向いており、ワイングラスを手にした少女は、笑顔で相手のまなざしに応えています。影になった男性の姿と、明るい光のなかにいる少女との距離は、両者の大きさの相違によって一目瞭然です。傍らの窓は開かれており、壁にはオランダの地図がかかっており(上が西です)。

この絵画は、最初の瞬間に眼に映った通りのものとして受け取ることができるでしょう。室内に流れ込む光の、驚嘆すべき描写、そしてそこで楽しい会話にいそむ2人の人物。我々はこの絵画を無意識のうちにこうした方向で読み解きますが、実際この作品は、椅子と窓の斜めの線によって左側でアクセントとなる上への動きを有しており、その動きは壁のところで、地図の厳格な水平線によって安定へともたらされています。

また、絵の読み解きに、当時の道徳家たちを持ち出すこともできます。裕福な身なりの、(今のところまだ)しとやかに頭巾をかぶった若い女性が、ワインをたしなむとは？そしてそうしながら男性に笑いかけるというのは如何でしょうか？男の方は、まだ帽子と剣を身につけたままで、訪問客に違いありません。これは口説きや誘惑の場面なのでしょう。同時代には、女性の飲酒に対して警告した道徳家たちの例が十分に見つかります。飲酒によって必要な慎みが失われるだけでなく、貞潔と評判すら台無しにしかねないというのです。

こうしてみると、作品の魅力は、単にその驚くべきイリュージョニズムや考え抜かれた構図のみならず、そのテーマの軽妙さにもあるでしょう。

この数年後、1661年あるいは62年頃に描かれたブラウンシュヴァイク所蔵の作品、《ワイングラスを持つ若い女性》(ブラウンシュヴァイク、アントン・ウルリッヒ公美術館)では、我々はさらに少し先に進んだ段階を目撃することになります。娘はサーモンピンクに近い赤色の高価な絹の衣装を着ています(このこと自体が既にカルヴァン主義的な服装の規範に対する明らかな反抗です)。マントの男が、彼女にさらにお酒を勧めています。彼女の屈託のない笑顔も、望ましい態度を既にいささか失っているということを示しています。この日は仕事をする気がないのか、もう一人の男は、テーブルでぼんやりとまどろんでいます。この人々が適切に自制できていないことに基づくと、窓のステンドグラスが表しているものは、テンペランツィア、つまり〈節制〉の擬人化を意図したもので、これも、この場面にも迫る不道徳的な結末に対して、フェルメールが意識的に持ちこんだ警告でしょう。「節制」のような抽象的概念を表すには、伝統的な象徴があり、それは数々の図像手引書にもまとめられてきました(例えばチェーザレ・リーパのイコノロギアのオランダ語版は1644年に発行されています)。この場合、(馬の)手綱がテンペランツィアの擬人像の一般的なアトリビュートであることから、窓ガラスの女性像の手に持たれた革の帯と留め金は、手綱を意図して表現されたものでしょう。実際のところ、これはしばしば裕福な家の装飾として用いられた紋章の飾りつきガラスで、ここに見られるのはデルフトの家系、フォーヘル・ネーデルフェーン家のものです(直系の子孫が、オランダ国立美術館に勤務しています!)このガラス絵の様式は、明らかに我々が目撃している若い人物たちの両親や祖父母の時代のもので、壁にかけられた肖像画も、ひと世代は前に年代づけられるものです。それゆえ、同時代の鑑賞者にとっては、この若い人びとが真面目な親の世代の御眼鏡に合う振舞いをしておらず、相続した富を軽々しく無駄にしているということは明らかなのです。フェルメールは、節制の擬人像無しで済ませていることもあります。個々のモチーフは、一緒に組み合わせられることによって、ある一つのメッセージを形作るのです。

フェルメールの一連の絵画作品は、このように若い男女間の出来事を扱っており、しばしばそこには飲酒や音楽を伴った誘惑がかかわっています。他の画家たちも工夫を凝らしてこうしたテーマを扱いました。ヘラルト・テル・ボルフ、ヤン・ステーン、ピーテル・デ・ホーホなどです。その際、画中画は特別な役割を果たしており、明らかに意図的に組み入れられています(決して、例えば、純然たる偶然によって偶々描いている室内にかかっていたというようなことではないのです。)そのため画中画はいわばコメントに似たようなもので、絵画のなかにあたかも二つ目の次元であるかのように埋め込まれているのです。

例えばピーテル・デ・ホーホは、多少なりとも奔放な集いの場面を、真剣な宗教的テーマによって補完することがあります。それらは、特定可能な人物やテーマを通じて、こうした

前景の行いとコントラストをなすのです。デ・ホーホが1658年にデルフトで描いた、現在ルーヴル美術館に所蔵される作品（ピーテル・デ・ホーホ《室内の場面》パリ、ルーヴル美術館蔵）では、赤いスカートの女性がしきりにワインを勧められ、グラスに注がれているところです。画中画として壁にかかる大きな歴史画が示しているのは、《キリストと姦淫の女》の場面です。聖書には、キリストのところに、ある女性を連れてきたパリサイ人たちについての記述があります。彼らは、この女性が姦淫の罪を犯したといい、律法に則った石打ちによる処刑を要求します。キリストは地面の砂に文字を書いていたが、「あなた方のなかで罪のないものが、最初に彼女に石を投げなさい」と答えるのです。狼狽したパリサイ人たちはこの女性を解放しました。

この両場面——前景の酒盛りと、画中画の聖書の場面——を結びつけるかどうかは、デ・ホーホの絵画の鑑賞者に委ねられています。ここでは、飲酒をする女性が危うく侵しかねない不道徳と、聖書の姦淫の女性の間、関連性が認められます。

「恋わずらい」という人気のあったテーマを扱ったその他の作品（ヤン・ステーン《医者への訪問》ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵）では、愛の女神ヴィーナスを登場させる神話表現が注釈者、コメンテーターとしての機能を果たしています。とはいえ場面は、アモル（クピド）といるものから、ヴィーナスの恋人であったアドニス（アドニス）の死を嘆くものまで幅があります。前景場面における「病」の原因との関連性は明らかです。ここでは画中画の出来事は前景の主場面とコントラストをなすのではなく、同じ方向性にあることが分かります。

このように取り入れられたのは、神話や聖書や歴史的出来事だけではありません。自然界の出来事も使うことができました。一例を挙げましょう。定まらない恋の道行きは、ことわざに近い仕方で、不安定な海をゆく船に例えられていました。そう考えると、手紙を書いたり読んだりしている女性の描写の多くに、船の浮かぶ海景・海の景色が描きこまれてきたのも偶然ではないでしょう。フェルメールも、アムステルダム国立美術館蔵の1668/69年頃の絵画でこうしたことを行っています。長いこと《恋文》という逸話的なタイトルで呼ばれてきた作品です（アムステルダム美術館蔵）。多くの絵画はそれどころか、手紙の内容まで明らかにしています。嬉しい知らせか悲しい知らせか——それによって、海が明るく穏やかか、嵐かということになるのです。

ここまでに挙げてきた「画中画」の例はみな、そしてこれは描きこまれた彫刻やレリーフにも言えることですが——、何らかの仕方で、主場面の行為に対するコメントとして理解されうるものでした。（陽気な集いや手紙を読む女性のような）風俗画の一般的なテーマに描かれた匿名の人々が、挿入された引用のなかでは、ある特定の物語や名指すことができる人物、あるいは決まった概念へと帰属させられていくのです。文学に準拠するという点において、こうした挿入はついで話や脱線のようにも理解されえます。前景で行われている風俗場面は、コメントによって主場面の解釈を助ける、特定の例えやなぞらえによって補足されているのです。

こうした構造は、エンブレム（寓意詩画集）という人気のあった文学形式から派生したものではありません（それは単にいま、風俗画に応用されているだけです）。こうした構造は、言語芸術と造形芸術に通底する領域、即ち修辞学に由来するのです。とくにここにみられる類例や例えの使用については、クインティリアヌスの「例示」の教えに立ち戻ることが意図されています。この古代修辞学の基本的著作は、数多くの版によって人文主義者たちにとって参照可能だったばかりでなく、彼の教えは他の人々（とりわけキケロ）のものと一緒にな

って、フェルメールの時代の、一部で実に分かりやすく表された学校のテキストにも取り入れられていました。そこで教えられていることは、今日に至るまで我々自身の言語のなかでも活用されています。我々は何か特別なことをうまく説明するために例えや類例を用いますし、何らかの議論において、適切な挿入を行うことで、より説得力を持たせようとしています。その際、語り手は、両方のプロット、即ち主要な話と、挿入された例とに共通する要素を用い、いわば橋のように使うのです（両者に似たもの、あるいはラテン語で言うならば、シミレ (simile) というものです）。このことは、風俗画に挿入された画中画とよく対応しており、画中画は装飾の役割も果たしますが、解明にも役立つのです。

修辞学では、[主要場面と挿入の例示の] 双方の領域間の結びつき方に、一定の段階が設けられています。例示に使う類似は、同じように類似していること、反対であること、大きさ（度合い）において異なっている類似の3つです。このことを、ヤン・ステーンの《恋わずらい》（ロンドン、ウェリントン美術館蔵）を例に見てみましょう。ヤン・ステーンの絵画の画中画、《ヴィーナスとアドニス》。

ヴィーナスとアドニスの古代の物語は神話から引かれた例で、その物語は、愛の女神その人の、ある人間に対する不運な定め恋にまつわるものです。ここでの論証上の結びつきとしては、「同じような類似」への暗示を求めているように思われ、うまくいかない恋ということが考えられます。その場合、次のように言えるかもしれません。「ヴィーナスが愛するアドニスを失ったように、この女性も彼女の想い人を失うだろう」。あるいは、反対の例示という意味で見れば、「この普通の女性は、ヴィーナスのように苦しむことはないだろう」と言えるかもしれません。しかしまた、「大きさ（度合い）において異なる類似」という見方からは、次のように応用されるかもしれません。「アドニスを失って、愛の女神が苦痛をこうむるならば、人間ならばいよいよもって如何に苦しむことだろうか！」言い換えれば、絵画の「読み解き」は、様々な仕方で可能であり、その際、修辞学的な規則によく対応した形で、「比較」や「例示」を複数の仕方で組み込みうるのです。

主要場面と挿入された絵のあいだに必要とされる「類似」は、形によって、あるいはモチーフによって、明示されることもあります。

そうしてみると、ハーブリエル・メッツーの母子像（《病の子供》アムステルダム美術館蔵）は、形の点で——明らかに苦しんでいる子供という点でも、より具体的には、息子の死を嘆く聖母という点でも、マリアの姿を思い起こさせます。それを明らかにするかののように、壁のすぐ上のところには、黒い額の付いたキリストの《磔刑》図がかかっています。

フェルメールのボストンにある《合奏》（残念ながら 25 年間も盗まれたままですが）では、女性がふたりと男性がひとり、一緒に音楽を奏でています。その際、歌う女性が手で拍子を取っています。この人物のすぐ後ろには、バビューレンの《取り持ち女》がかかっていますが、同様に女性がふたりと男性がひとり、即ち、売春婦と、言い寄る男、取り持ち女が登場しています。音楽と愛にまつわるこの一義的なコンテキストは、前景の出来事との関係のなかに置かれます。そうして、長いことこの絵画に関する研究においては、二つの異なる解釈がなされてきました。拍子をとる女性を「取り持ち女」として解釈しようとする立場と、それとは正反対で、節制の擬人像だとする立場です。どちらの解釈も、その厳格な一義性／排他性にとらわれて来ました。ですが私は、修辞学的な例示の教えに沿う形で論じてみたいと思います。そうすると、音楽を奏でる双方の三人組のモチーフ的な類似について述べることができます。同じように類似しているという見地では、「ここでは娼婦宿におけるよう

なことが行われている！」といえますし、度合いの異なる類似ということでは、「あなたたちは音楽で幕を開けたが、最終的に娼婦宿に辿りつかないように気をつけなさい」というメッセージになるかもしれません。

フェルメールは1662年から64年頃の制作の《音楽の稽古》(バッキンガム宮殿蔵)においても、また異なる仕方で音楽を活用しています。このとりわけ完璧に描かれた絵画は、我々を、室内の片方の端にいる目撃者にしています。女性がひとり、鍵盤楽器(ヴァージナル)の前に立っており、どうやら演奏中ようです。蓋にはラテン語の銘文が読み取れます。「音楽は喜びの友、苦痛を癒す薬」という意味で、当時、一般的なものでした。優雅な訪問者がこの女性の演奏に耳を傾け、床には合奏のために準備されたコントラバスが置かれています。壁の鏡を見ると、女性の顔が男性の方を向いていることがよりはっきりと分かります。そして何より、おそらく我々鑑賞者の位置にいたはずの、画家のイーゼルが映り込んでいます。楽器のそばにいる二人は、つまり完全に二人きりではなく、見られているのです。画中画は半分ほどしか見えていませんが、それでも、そのテーマを見て取ることができます。既に最初の頃にお見せした《ローマの慈愛》で、キモンに関する古代の物語が伝えているように、獄中で餓死するはずだったキモンが、慈愛に満ちた娘のペローによって授乳される場面です。ことは秘密にする必要があったので、ペローは看守が彼女の行いに気がつかないか、不安気に脇の方を見やっています。(実際は後に発覚してしまうのですが、それは父親の恩赦につながります)。フェルメールはローマの慈愛の絵を左半分以下にまで切り詰め、差し出された乳房を口にする実際の場面をぼかしています。きっと、芸術における相応しさや適切さということに関して以前とは変わってしまった観念に対する反応だったのでしょうか。もっとも彼はまさにその絵画の下に、乳白色のジョッキを付け加えています。そしてこの絵画の最初の所有者、フェルメールのパトロンであったピーテル・ファン・ライフェンは、フェルメール家の《ローマの慈愛》の絵を確実に知っていたでしょう。

そのことにより、この画中画の場面は、モチーフとしても十分に、この音楽の空間へと入ってくるのです。つまりいずれにおいても、我々の前には男女がひとりずつおり、第3の人物によって目撃されています。牢獄におけるキモンの苦しみは和らげられましたが、それは鍵盤楽器に記されていた通りのことです。慰めと癒しというモチーフが、同じようなものとして名指されているのです。さらに、《ローマの慈愛》の表現は、完全にエロティックな構成要素も提示しており(それに対してフェルメールは、裸の胸を省略するという仕方で反応したほどです)、これはこの2人の人物の合奏においても潜在的に働いている要素です(音楽は、銘文にあるように、喜びの友でもあるのですから)。この音楽の場面と画中画との照合は、意図されているのでしょうか。我々絵画の鑑賞者の間での対話が、両場面を類似性(シミレ)を介して結びつけているということなのでしょうか。例えば、「ペローの娘としての愛がキモンの飢えを鎮めたように、音楽は恋人たちの欲望をなだめる」というコメントのように。できることなら、この場合は何を考えていたのか、フェルメール本人に自ら尋ねてみたいところです！

フェルメール作品のなかでも最も美しい作品のなかの1点は、長らくこうした修辞学的な例示の手法によって読み解かれてきました。もっともそうしながらも、根底にあるこの手続きについてはしかと名指されないままでした。その作品、ワシントンにある《天秤を持つ女性》(ワシントン、ナショナル・ギャラリー蔵)は1664年頃の制作ですが、この作品では前景の行為と画中画のそれとの類似は直ちに明らかです。高価な装身具のならば机の前で、

この女性は天秤の揺れがおさまるのを待っています。そして彼女は、まさに《最後の審判》の絵画の前、しかも、たいてい魂の量り手としての大天使ミカエルが挿入される位置に立っているのです。天秤というシミレを経由して、より卑小なものから偉大なものへの類似——すなわち、儚いこの世と永遠、世俗的な宝と魂の美徳の価値ということですが——そうした段階的な類似の関係が打ち立てられ、鑑賞者が論証的な表し方を見つけていけるようになっているのです。フェルメールはまた、これまでの研究によって繰り返し示されてきたように、この《天秤を持つ女性》を、例えば「はかなさ（ヴァニタス）」だとか、「摂理（プロヴィデンス）」などの擬人像として提示しているわけではありません。フェルメールの再発見者ウィリアム・トレ・ビュルガーは、そのことを既に1867年にまったく的確に表現していたのです。「今あなたは宝石や装身具を量っているが、いつかはあなた自身が量られて裁かれるのだ！」

（翻訳 深谷訓子）