

ヤン・ファン・ファン・エイクの〈バテシバ〉、或は〈ユデイト〉

—十五世紀フランドル絵画に於ける「化粧室の裸体婦人」表現の源泉

寺 門 臨 太 郎

一

現在アントウエルベンの美術史博物館となっている旧リュベンス邸 (Rubenshuis) には、十七世紀のフランドル市民の生活を偲ばせる数々の調度品や装飾品に混ざって、多くの美術作品が並べられている。中庭に面した東向きの一室 kunstkamer の壁に、ウィレム・ファン・ヘーグト (Willem van Haecht 一五九三—一六三七) の手に成る一枚の『画廊画』 Galerie-schilderij が掛けられている。

十七世紀西欧の一大貿易港を有する商業都市として重要な役割を担ったアントウエルベンは、同時に美術品の集散地としても活況を呈し、富める芸術庇護者のもとで多くの美術家たちが活躍した。いわゆる画廊画は、そうしたパトロンのあり余る経済力や、彼の目利きとしての実力を顕示するために制作された。個々の出来ばえには質の高低こそあれ、絵画という形式の一記録史料としてのその価値は、三百余年を経た現在にあって、決して軽視できるものではない。

件のファン・ヘーグトの画廊画は、*▲*コルネーリス・ファン・デル・ヘーストの画廊*▼*と題され、一六二八年に仕上げられたもので

ある(図1)(1)。その舞台となっている画廊、すなわちファン・デル・ヘースト邸の大広間の右壁中段最奥に、一見するだけで十五世紀フランドル絵画の様式を読みとることのできる一枚のタブローが掛けられている(図2)。これは、画中画という性格上、構図などに多少の歪みを来しているが、原作の細部をかなりの程度まで再現していることは間違いない。それを早速観察、記述してみよう。

左右の壁と勾配の急な床、そして天井から成る箱型の室内に、裸体と着衣の女性が並んで立っている。部屋の左側には三枚の罫戸の付いた窓があり、その枠に円い凸面鏡が懸けられ、二人の女性のすがたが映し出されている。窓の下に真鍮製と思える洗面器の載った木台と折りたたみ椅子が並べ置かれ、手前には一足のサンダルが脱ぎおかれている。女性たちの足許には一匹の仔犬がしゃがむ。窓の対面には天蓋付きのカーテンが垂れている。部屋の最奥には透彫装飾のある背もたれ椅子が据え置かれ、その脚部には壺が垣間見える。天井には四本の梁が走る。

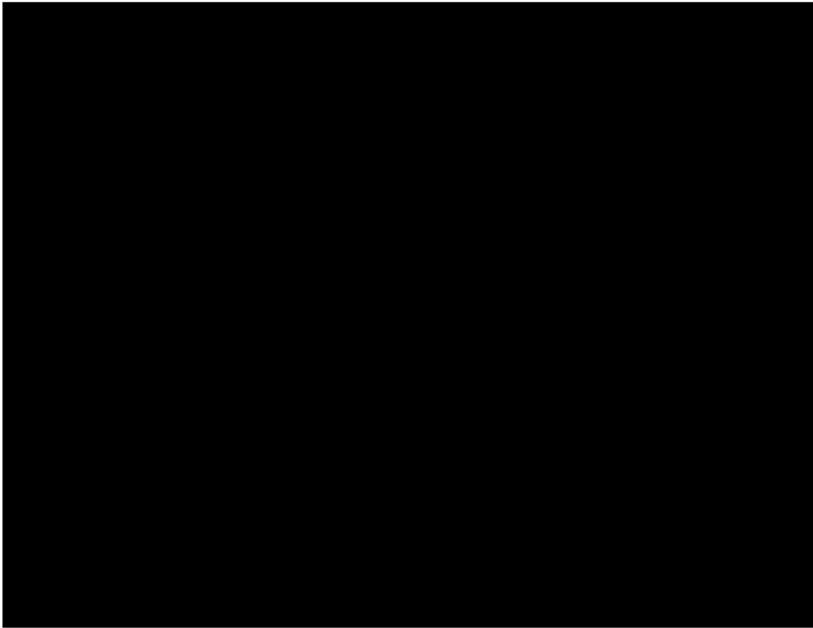


図1

裸体の女性は右肩の方に首をかき上げ、スポンジを握った右手を洗面器の上に伸ばしている。左手には三つに折った白い紙、或はタオルを持ち、これで自らの恥部を隠している。彼女は、赤いサンダルを履いている以外、被り物すらなく、全くの裸である。そのからだは、華奢で平たい胸板にふたつの半球が載せられたような上体と、ウエストから下肢へいたる豊かで有機的な曲線からできている。

傍らに付き添うもうひとりの女性は、四分の三正面を向いて立っているが、その相貌は左側しか見せられていない。白く大きな頭巾に覆われた頭髮は、コワフェール・ア・コルスと呼ばれるネットでこめかみの上にまとめられている。広い袖口の白い下着の上に深紅のウーブランドを纏い、ウエストはきつく絞り上げられている。右手に球、左手に丸底のフラスコを持ち、腰に黒い巾着を携えている。

この部屋を透視してみると、消失点が複数あることは明らかであり、少なくとも緻密な科学的方法に則った遠近法ではないことがわかる。

見て取られた個々の特徴は、間違いなく十五世紀のフランドル絵画の典型である。それどころか、個々のモチーフや空間構成が極めて類似しているという点で、真っ先に想い浮かべられる作品をロンドンに在るヤン・ファン・エイクの『アルノルフィニの結婚』(図3)であるとすることに、恐らく異論が差し挟まれる余地はなからう。実際のところ、一六六八年の或る鏡写記録にこの面中画が登場しており、それに拠ると、ヤンが彼の妻マルガレーテを裸体と着衣の両方の姿で描いたものとされている(2)。

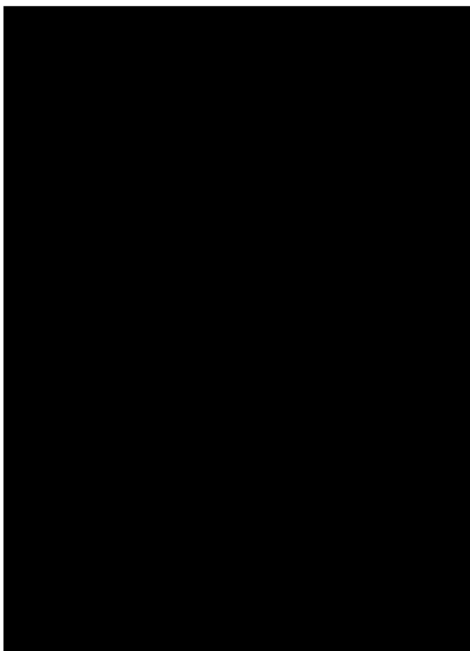


図 2

モデルの身元や、裸体・着衣の姿を同一画面に表現したという点との真偽については、ここでは敢えて問わないこととして、作者をヤンと見なすことは大変に興味深い。現存する彼の作品のうち女性が裸体で表現されているものは、△ヘントの祭壇画▽の一パネルの△エヴァ▽（図4）と、△ファン・デル・パールの聖母▽の中にグ

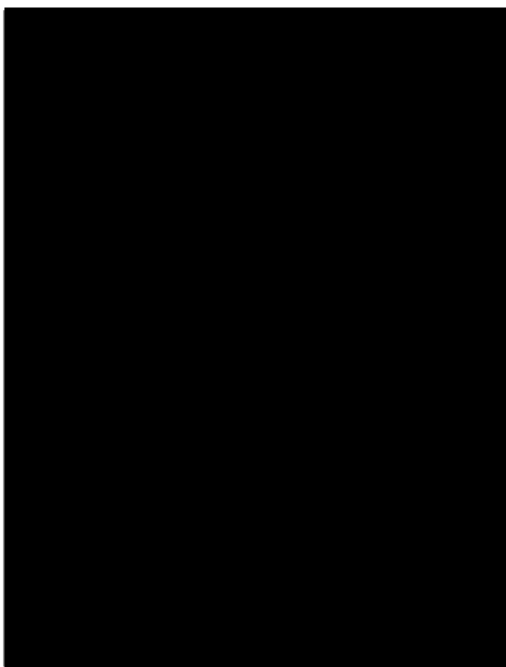


図 3

リザイユ技法で描き込まれたエヴァの小彫像（図5）の一つにすぎない。従って、この△画中画▽がロンドンの結婚画と近い関係にあることは、失われてしまったヤンの女性裸体表現を再考する試みにとって、非常に重要な手掛かりを提供してくれるに違いない。

図 4



図 5



二

一九六九年、ハーヴァード大学附属フォッグ美術館は、ロンドン在住某氏のもとに眠っていた一枚の小品を購入した(3)。保存状態は良好とは言い難く、表面層の剝落と夥しいひび割れのために、作品本来の出来ばえが如何ほどのものであったかを正當に評価するのは難しい。それでもなお、同美術館のスタッフによる洗浄・調査の報告書は、その小品の技法が一四三〇年を上限にその後五十年間のものに限定されると伝えた(4)。この縦二八、横一六・五センチというオーク材に描かれているのは、まさしくアントワネルベンの△(西中画)と同△(西中画)の画像だったのである(図6)。

この小品では、△(西中画)に三枚見える鎧戸や前景に描かれてい

た仔犬の姿の痕跡が無く、他方窓辺には一個の果実が在り、さらに床板の木目がはっきりと残っている。金色の額縁と大理石状の裏面はグリザイユ技法であり、その仕上がり具合は、これを常套としていたヤン・ファン・エイクのそれを想起させる。色彩こそ不透明になつてゐるものの、輪郭線の各々は未だ明瞭である。△画中画▽の裸体のふくよかさに較べ、そのすがたは如何にもヤンの時代の女性像表現らしく、角張つた硬さが顯著に映る。従つて、逆に△画中画▽の女性がその豊かな肉づきは、十五世紀のものというよりも、十七世紀のリュールベンスに代表される女性像に近いと感ぜられる。

人体像のかたちのみから、しかし即座に或る結論を導くことは早計に過ぎる。フォッグ作品の画面をさらにつぶさに観察してみると、鏡に映る裸体女性が身体の前で両手を揃えているために、彼女と洗面器との直接のつながりは絶たれていることが判る。△画中画▽の鏡像が洗面器の上に腕を伸ばす女性のさまを伝えているのに較べると、その細部の仕上げ方は、むしろ不完全で未熟ですらある。ここで、各々の寸法を顧みてみると、前述の画面観察の結果と併せて、ひとつの仮定が成り立つ。

図 6

△画中画▽については、△ファン・デル・ヘーストの画廊▽中の他の絵画模写、例えばクインテン・メツイイス（クエンティン・メイス）による女性肖像やリュールベンスの△アマゾネスの戦い▽が各々シュテールとアルテ・ピナコテークに原作が現存しているお蔭で、それらとの比較から、概ね縦九〇、横六〇センチと見込まれる（5）。フォッグ作品はこれよりもかなり小さいため（縦二八、横一六・五センチ）、両者が同一作品である可能性はなくなる。言い換えると、△画中画▽がフォッグ画を模したものである可能性は皆無である。そして、再び双方の絵に何がどう描かれているかについ

て考えると、どちらか一方が他方の模倣であるというよりも、各々を共通の原作に基づく全く別個のコピーと見なすのが最も妥当であるという結論に達する。

フォッグ作品に付随する文献史料は、今のところ見つかっていない。しかし、この小品の原作がアントウェルペンの△画中画▽と共通すると仮定すると、一六六八年のオークション・カタログの内容はまたフォッグ作品のためのものとも考えられる。ここでヤン・ファン・エイクの名が登場していることは、前述したように、△アルノルフィーニの結婚▽との構図上類似が明らかであるだけに、大変注目される。そして、フォッグ作品が知られる今や、絵画空間の静かな緊張感や、人体像に漂う品格とが、巨匠ヤンによる原作の存在を強烈に想い起こさせる。さらには、この「原作」とロンドンの結婚画との強いつながりを一層明白にするかのように、裸体女性とその傍らに付き添う婦人の伏せた視線と穏やかに閉じられた口許は、△フォッグ作品Ⅱ画中画▽が或る種の厳格な主題によっているであろうことを容易に想像させるのである。

三

ナポリ王アルフォンソ一世の秘書官として活躍していた人文主義家バルトロメウス・ファキウスは、一四五年頃『名士録』を著した(6)。その中には、時の著名な人びとに混ざって、イタリアの画家、ジェンティレ・ダ・ファブリアーノとピサネッロの二人、そして北方の画家、ヤン・ファン・エイクとロヒール・ファン・デル・ウェイデンの都合四人の名が挙げられている。前者ふたりについては概して個人的な伝記としての性格が強いのに対し、フランド

ルのふたりに関する記述は彼らの作品をそれ自体に重きが置かれている。勿論それは、ファキウス自身がイタリア人画家の方により身近であり、作品もさることながら彼らについての悲問での人物評と直に接しており、他方ヤンとロヒールについては恐らくイタリアに在る彼らの絵画作品を通してふたりの名を知ったという単純な理由によることが察せられる。言及されている絵画は、なお美術作品に対するファキウスの見識の一定の限界と偏りを感じさせるものの、或る程度まで細かく具体的に伝えられている。さらに、ジェンティレの項で紹介されている作品が、現在ウフィッツィに所蔵されている代表作△三王礼拝の祭壇画▽であると思われる、所与の記述こそ短い。しかしその所在がフィレンツェの聖トリニタ教会である旨が明記されており、また画面の聖母子とマギの姿が絶賛されるに相応しいことが綴られているという点で、ファキウスがその作品を実際に視たことを示していると思なして良からう。ヤンとロヒールの作品に対するコメントは、これに較べると詳述の度合を深めているが、残念なことに現存する相応しい絵画は無い。しかし、それら「失なわれた作品」の一部として、彼らによる「女性裸体表現」が取り沙汰されていることは、ここで看過されるはならない。

そこで、先ずヤン・ファン・ファン・エイクについての該当部分を訳出してみよう(7)。

風呂から立ち上がろうとしている、いとも美しい御婦人がた。羞じらいながら、その肉体のいちばんたいせつな部分を薄い麻布で隠している。彼女たちのうちのひとり、わずかにその顔と胸とを見せているにすぎない。けれども、対面にある鏡に彼

女の背中をうつしているため、その前面と同じくらい背中がよく見える。同じ絵には、浴室の中に火の灯るランプと汗を流す老女がひとり、そして水をなめる一匹の仔犬が見える。(窓の外には)さらに、馬と小作農夫の小さな姿、山、樹木、村の集落、そして城郭が見える。(それらは、)あるものから他のものが五十哩ほど離れていると信じられるほどの技倆を以って仕上げられている。しかしながら、この作品において、鏡ほど驚くに値するものは殆どほかに無い。すなわち、本当の鏡に映っているかのように、描かれている全てが(そこに)見て取れるのである。

...eximia forma feminae e balneo exeuntes, oculiores corporis partes tenui linteo uelatae notabili rubore e quis unius os tantummodo pectusque demonstrans, posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga quemadmodum pectus uideas. In eadem tabula est in balneo lucerna ardentis simillima et anus quae sudare uideatur, catulus aquam lambens, et item equi hominesque perbreui statura, montes, memora, pagi, castella tanto artificio elaborata ut alia ab aliis quinquaginta milibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere quam speculum in eadem tabula depictum, in quo quaecumque inibi descripta sunt tanquam in aereo speculo prospicias.

(括弧内は訳出者補)

このファキウスの記述には不明瞭な点が少なくない。描かれている女性が全部で何人なのか、「肉体のいちばんたいせつな部分を薄い麻布で隠している」のはその女性たち全てに当たるのか否か、そして絵画の大きさや構図はどうしたものか。また、冒頭の「風呂から立ち上がる」のくだりは、原文で「e balneo exeuntes」とあり、その限りに於て、「浴槽から立ち上がる」のか「浴室から出る」のか判然としない。しかし一方、女性の姿を映し出している鏡と仔犬の姿は、或る意味でフランドル絵画に必ずといって良い程しばしば登場するモチーフであるとはいえ、少なからず画中画やフォッグ作品との関連を想起させまいか。そして、その関連はファキウスのロヒールについての記述によって、ひとつの限定される方向性をもってくる。早速、その該当部分を訳出してみよう(8)。

ジェノヴァにある彼(ロヒール)のたいへん素晴らしい板絵には、風呂で汗を流すひとりの女性(が居り)、そのそばには一匹の仔犬、そして反対側からは、二人の若者が明らかな笑味を浮かべて、隙間を通して秘かに彼女を窺っている。

Eiusdem tabula praesignis genuae in qua mulier in balneo sudans iuxtaque eam catulus ex aduerso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles.

(括弧内は訳出者補)

ヤンの場合と同様に、ロヒールに関するファキウスの記述は断片的である。しかし、少なくともこの作品が「女性の湯あみ」の場面を描いたものであり、そればかりか二人の男性が登場していることは注目される。

エヴァ像を除くと女性裸体の現存作品の見出されていないヤン・ファン・エイクが、 \wedge 画中国画IIフォッグ作品Vの「原作」を描いた以外にも、ファキウスが実見したであろう作品も制作しており、同じくファキウスが関心を示した作品にロヒールの女性裸体表現もあったという事実は、ここで互いに強くからみ合ってくる。すなわち、 \wedge 画中国画IIフォッグ作品Vの「化粧室」とファキウスの記録になるヤンとロヒール作品の「浴室」という舞台設定、さらにはロンドンの結婚画の各々が、どこかで何等かのつながりをもつという可能性がはっきりとした輪郭を帯びてくるのである。

四

「湯あみする女性」、或は「化粧する女性」として特に想定される主題の源泉を聖書に求めると、それは言うまでもなく「バテンバ」の物語に限定される。我々は、写本挿絵を含めた多くの現存作品の \wedge バテンバVを知っており、これを今さら否定する正当な理由などない。勿論、裸の女性を表現するための依りどころとして「スザンナ」に係わる物語も存在する。しかし、舞台の設定を室内とするならば、これが相応しくないことも、また明らかである。

ときに、既によく知られた十五世紀フランドル絵画の \wedge バテンバVにハンス・メモリンクの作品がある(図7)。

画面左上隅部分——窓外に見える建築物の部分——には、まさしくそこを他から区切るような亀裂が走っている。上辺と左辺の画枠とその亀裂とに囲まれたこの部分は、同じパネルの他の部分に比べて、如何にも筆触が鈍い。また、室内景が若干の歪みを感じさせながらも総じてまとまりを見せているのに比して、窓の外に見えている建物の景観は完全に破綻を来している。実際のところ、この部分は確かに後補であり、その代わりに元々は、壮年と若年の男性の胸像とその背景に円柱の見える小断片がそこに描かれていたに違いない(図8)(9)。男性は各々、ダビデ王とその従者であり、わけてもその王は、左手に指輪を持ってバテンバと結ばれるであろうことを示唆している。

ここで、バテンバとダビデ王の関係の発端、或はまた彼女が裸体で表現されるに相応しいことを示す聖書の一節を引いておこう。

ある日の夕暮れに、ダビデは午睡から起きて、王宮の屋上を散歩していた。彼は屋上から、一人の女が水を浴びているのを目に留めた。女は大層美しかった。ダビデは人をやつて女のことを尋ねさせた。それはエリアムの娘バト・シェバで、ヘト人ウリヤの妻だということであった。ダビデは使いの者をやつて彼女を召し入れ、彼女が彼のもとに来ると、床を共にした。彼女は汚れから身を清めたところであった。

(サムエル記下、第11章2節から4節)

これは、あたかもメモリンクの作品を記述するために用意されているかのようである。翻り、メモリンクの画面が、このエピソード

をほほ忠実に再現したものと見なされる。

ところで、遅くとも八世紀には図像の成立が確認される「パテンバ」、或は「ダビデとベテシバ」では、元来この男女の姿が等備に扱われていた。端的に言うると、例えば画面を等分割するかたちで各個別のエリヤを形成し、表現されていた(図9)。物語をまさしく説明的に表現するにあたり、芸術家は殆ど例外なく、登場人物を同じ背の丈で表し、勿論このことは絵画(写本挿絵)にも浮彫にも共通していた。この現象は、少なくとも十三世紀までは継続し(図



図8

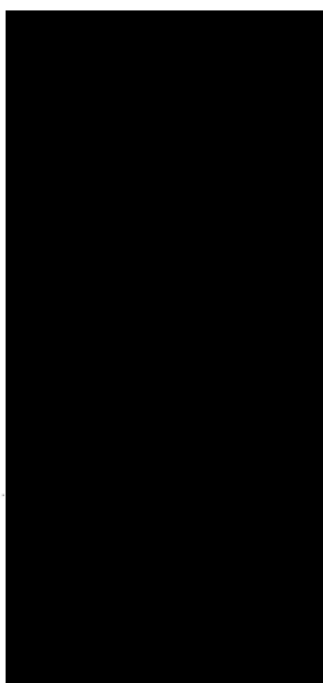


図7

10)、やがて或るひとつの理由によって変容を強いられたと思われる。

十五世紀のメモリンクの作例に於ては、四人の人物が基本的にはこのパテンバ図像の成立当初の定式に則って表されていると見なされる。すなわち、彼らの頭部は全て同じ大きさで描かれ、空間の中での関係は二次元的なまともに終始している。しかし、その画面が如何にも十五世紀の絵画に相応しい印象を与えているのは、パテンバを画面の中央に据えて全身を見せている点にある。画面を支配するのは、唯一この女性像のみであり、ダビデの姿はパテンバのフートリビュートに姿じて後方へ退いたと見ても良かる(10)。

この新しい視点の背景に、間違いなく存在するのは、当時の一般に広く浸透していた聖母マリアに対する或る感情である。王座に坐して荘厳な重々しき満ちていたかつての聖母は、今や一層民衆と非常に近い位置まで降りてきた。「聖母信仰」の成立ちや変容などについて、敢えてここで詳述することはしないが、パテンバの図像と中世末期フランドルの女性裸体表現にとって非常に重要な要素が、その信仰と係わり合っているのは確かである。

パテンバは、かつてエヴァに予表された「罪」を繰り返し、ダビデの子を宿すが、神の怒りにふれたためその赤子を失なう。ダビデの断食などにより、やがて神の許しを得、第二子ソロモンが誕生する。パテンバ図像が成り立った当初、彼女は否定的な存在としての役回りであったに違いない。しかし、「ダビデの愛」、或は「ソロモンへの敬意」といった感情と、聖母信仰の一般化にともなって、彼女は是認される存在へ変転したことが想像される。つまり、「マリアの純潔」という観念と、「ソロモンの母、パテンバ」という関連

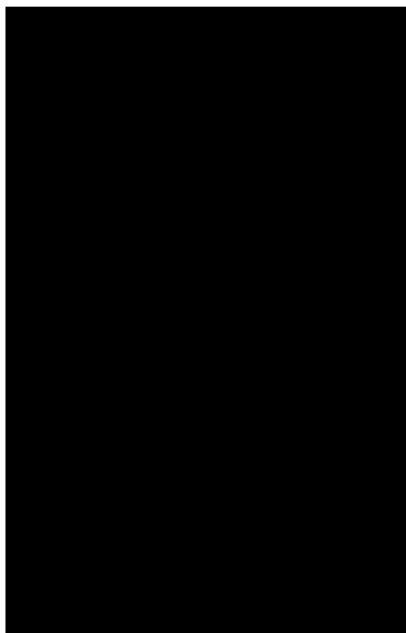


図10

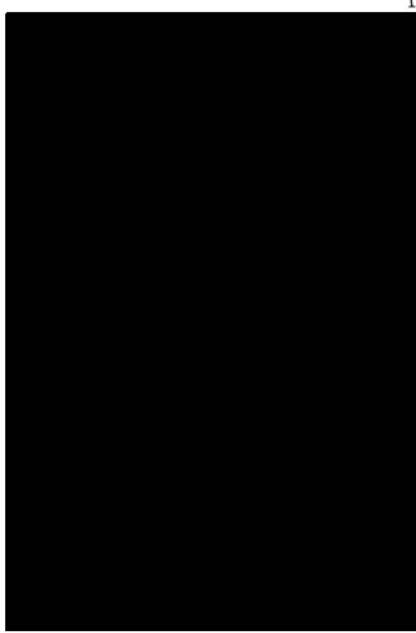


図9

に置ける、肯定的態度である。

ところで、中世も末期にいたったころのフランドル地方では、多産な女性であることが一種の美德を有すると見なされていた(11)。これが母性の象徴、マリアに連なっていることは言うまでもない。子を宿した女性のすがたに対して、ひとつの理想美を見て取っていたであろうことも容易に考えられる。その一端を証すのは、例えばヤン・ファン・エイクやメムリンクの同時代に活躍した詩人フランソワ・ヴィヨンである。

すんなりしたとした優雅な無肩、

あの長い腕、可愛らしい手、

乳房は小さく、臀は豊かな肉附、

盛上り、坐りがよろしく、戀愛の

晴の勝負の道場に相應うた舞袈。

あの広い腰、がつしりとした

太腿の上に坐った、小庭の奥の

筑紫つび、今はどうなつてゐるのか。

(『兜屋小町長恨歌』五十三・五〇一―五〇八、鈴木信太郎訳)

この詩句で想起されるのが、例えばヘントの祭壇画の中のエヴァのすがた(図11)であるのは、単なる偶然ではない。ヴィヨンに歌われている女性のかたちが安産、多産に相応しく、また同時に官能を仄めかしているのに対し、ヘントのエヴァは暗く狭い壁龕の中でひたすら無垢であり、しかし同時代の詩人の詠む女性美を具現した姿であることもまた間違いない。

例えば、古典古代のギリシア、或は古代ローマといった立ち居るべきところのないフランドルに於ける女性美の理想をマリア信仰、ひいては母性、懐妊の観念のうちに見出そうとすることは無理なことではない。同時にまた、イメージとしての母性を具体的に示した女性の裸体表現への公然とした関心それ自体が存在していたことも想定されるべきである(12)。メムリンクが、敢えてパテンバの全身像を主に、ダビデの姿を従に捉えて表現したのは、彼女の裸体そのものが先ず必要であり、既に述べた事情の要請に対する答えを示すためであった。そして、物語としての「パテンバ」全編よりも、描かれるべき一個の裸体としての彼女の姿が、これ以降ひとりあるべきを始めることになった。

メムリンクの「パテンバ」との関係が恐らく強く、また構図の上でフランドル絵画の形式をとる下ライン派の作品は、その意味で興味深い。「愛の魔術」と題されたその小さな油彩作品(図12)が、

十五世紀の習俗を主題として見なされる一方で(13)、パテンバ図像の流れに系統づけられることも確かである。

すなわち、その作品は空間構成の図式と個々のモチーフの点で明らかに十五世紀のフランドル絵画からの影響を被っており、しかし細部の稚拙さが下ライン地方の様式を示している(14)。そして、この主題は、当時のドイツ中西部で流行していた「聖アンドレアヌスの占い」であるという(15)。室内の中空に舞う銘帯や、裸の少女の右腕から腰を経て大腿にからみ、ふくらはぎまで垂れている薄いヴェールは、彼女の官能性を強調し、また背後の扉を開けて半身をのりだす若い男の姿は、この両面を卑俗なものにしているようにすらある。けれども、逆に裸の少女がそこに存在すること自体が、貞節、或は純潔のアレゴリーでもあるという可能性が故に、全体としては卑俗さに支配され尽くしているとは言いが切ることができなくなる。

さらに、「愛の魔術」とメムリンクの「パテンバ」以外には同じ

図12



系統の現存作品をもたない我々にとって、室内に散りばめられたモティーフの類似が単なる偶発的なもの、或は表面的に真似たものでないと仮定することは、極めて有効である。描かれたモティーフの幾つかが、女性の清らかさを直に、或はまた間接的に象徴している（と見なすと（16））、必然的にメムリンクの「バテンバ」と「愛の魔術」は共に同じ源泉から出ていることが改めて確認される。それを手短かに言ってしまうならば、浴室⇨化粧室に於ける清めの行為とそれに引き続いて起こる或る出来事の描写、ということである。すな

わち、掬るべきところを「バテンバ」に求めることと、「占いの習俗」に求めることは、この場合、殆ど同じ意味と見なされても良からう。

五

「身を清めること」の具体的な掬りどころとしての「バテンバ」と、その作品。同じく「愛の魔術」。これらが「アントウエルベンの画中画」フォッグ作品Ⅴ、Ⅷ「ファキウスの記述作品Ⅴ」の各々に逐一对比できることは明らかである。それら作品と記述は、勿論メムリンクの作品のように一定の約束ごとに則った図像表現ではないものの、表現の源泉には間違いなく「清め」の観念がある。そして、「バテンバ」や「聖アンドレアススの占い」をこのように「清め」に結びつけるなら、ここに新たに「ユディト」も付け加えられなければ不十分といえる。それは、外典ユディト記の10章2節から5節に記述されていることに基づく。

（ユディトは）侍女に声をかけて、安息日と祝祭日にしか使ったことのない屋内に下りて来た。彼女は着けていた粗布を取り、喪服を脱いで水で身を清め、芳醇な香油を塗った。そして髪を整えて髪飾りを着け、夫マナセが生きていたときに着ていた時れ着をまとった。足にはサンダルを履き、足輪や腕輪、指輪や耳飾りなど、あらゆる装身具で装いを凝らした（17）。

この一節こそ、画中画「フォッグ作品」に用立てられるものに違いないと思えるほど、個々の部分がバテンバに関わる物語よりも一層

「人物のすがたと行為」に具体性を帯びている。水をもって身を清める動作、そして香油、サンダルなどの一々のモティーフが△画中国画Ⅱフォッグ作品Ⅴと見事に対応する。

しかし、例えばクラナハやクインテン・メツイイスの作品に代表されるように、ユディットの形姿の一般的な「北方的表現」は半裸であり、ホロフェルネスの首を持つ。一方、ポッティチェリなどの南方の画家は、これを着衣の全身像で表しており、ユディット記の13章9節に則している(18)。北の画家たちの半裸像は、何らの根拠もないものと思われ易いが、しかしこれは、ホロフェルネスがユディットの色香に迷ったために引き起こされる決定的な結末に直接関連しており、あながち抛りどころのない図像とは言いつてもいい。つまり、ユディットの全裸像が見出せなかった理由が「清めの行為に引き続いて起こる出来事の暗示」にあると見なすならば、この図像もまた「パテシバ」や△愛の魔術Ⅴと同じ概念の範中に加えられる可能性をもつのである。

画中画、フォッグ作品、そしてファキウスの記述に残されている作品の作者ヤン・ファン・エイクとロヒール・ファン・デル・ウェイデンの目的は、或る定式化された図像を忠実に再現することではなかった。例えば、「パテシバ」や「ユディット」にまつわる或るエピソードを翻案し、「清めの後に待ち受けること、引き起こされること」を画面に暗示させることこそ、彼らにとつての最たる関心事であった。そしてまた、△愛の魔術Ⅴにあっては直截にその占いがもつ官能性だけを追い、絵画としての純然たる形式に於てのみフランドルの図式を借りていることは、充分に正当な理由づけがなされ

得るのである。

六

ロンドンに在るヤンの作品が「結婚画」と見なされたのは、十六世紀の史料に拠っている(19)。また、一九三四年のパノフスキーが「擬装された象徴主義」を解き明かし、これを「結婚証明書」と見なしたことは周知である(20)。モデルの身元は作品の所蔵先のカタログに於てすら完全なものではなく、新たな古文獻の発見がない限り解決される問題ではない(21)。

既に記したように、△画中国画Ⅴの「原作」の寸法は縦九〇、横六〇センチほどと考えられる。一方、ロンドンの結婚画は同じく八一・八、五九・七センチであり、構図の類似のみならず、寸法の近似も明かである。これらを対作品と見なすためには、各々の主題の共通点が指摘されなければならない。

これまで研究者たちは、△画中国画Ⅱフォッグ作品Ⅴの「原作」を「結婚前の清め」と断定し、ロンドンの結婚画とのつながりを正当化してきた(22)。しかし、当時のカトリックにそのような儀式習慣があったことを実証する史料はなく、それどころかそれはユダヤ教徒の伝統であるという理由のもとに容易に覆される(23)。それでもなお、両者の対作品としての意味や、ファキウスの記述による他のヤンの裸体表現の存在理由が肯定されるのは、ヤン・ファン・エイクが宗教画としての諸要件を充分満たした風俗画を描いたという事実が在るからである。それは、既にハイジンガ以降たびたび示唆されており(24)、何よりもヤンによる数少ない現存作品が示すところである。

ダビデとパティンバに係わる物語画像のなかでも、特に「パティンバ」の裸体」だけに重きが置かれるようになった背景、その「パティンバ」と「ユディット」の共通する行為とそれが暗示すること。その各々が十五世紀の市民の結婚に関連づけられると想定されたとき初めてヤン・ファン・エイクが描いた裸体表現の存在が再確認される。そして、「パティンバ」、「ユディット」に源泉をもつ「清め」の十五世紀的解釈に基づく表現の意味が、序々に明らかになられてゆくのである。

註

- (1) 九九×一五五センチの画面前景に見える「ダナエ」の上に、ファン・ハーグトの署名と年記がある。作品主題は、一六一五年に大公アルベルト夫妻がファン・デル・ヘースト邸を訪れたときの様子である。加えて、この作品の来歴については、ホルトの論著に詳しい。J. Held, *Rubens and his Circle*, Princeton: Princeton University Press, 1982, pp. 35-64.
- (2) 一六六五年八月十三日に「アントウ・ヘルマン」で開かれた競売記録。該当部分は、グロスマンに紹介され、のちにホルトが五七年の論文に再録した。F. Grossmann, *Cornelis van Dalen re-examined*, in: *Burlington Magazine*, 96, 1954, pp. 42-51, esp. p. 46 note 15; J. Held, *Artis pictoriae amator*. Antwerp Art Patron and his Collection, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, 50, 1957, pp. 53-84, esp. p. 84.
- (3) 一九六七年までA・ジョン夫人の所有。のち、個人ディーラーを経て、六九年にフォッグ美術館の所蔵となる。cf. P. H. Schabacker, *Jan van Eyck's Woman at het Toilet*; *Proposals concerning its Subject and Context*, in: *Fogg Art Museum Annual Report*, 1974/76, pp. 56-78, esp. p. 56.
- (4) *ibidem*, p. 77f.
- (5) M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Bd. 1, Berlin, 1924, English ed., preface by E. Panofsky, comments and notes by N. Veronee-Verhaegen, translation by H. Norden, Leyden/Brussels: A. W. Sijthoff/Éditions de la Connaissance, 1967, p. 68; L. Baldass, *Jan van Eyck*, London: Phaidon Press Ltd, 1952, p. 84; J. Held, *op. cit.* (754), p. 75.
- (6) 『名士論』の執筆年代については、これに言及されているA・S・ビュロロミーニという人物がフアキウスに宛てた一四五七年三月二五日付の書翰の存在によって推定される。また、『名士録』は一七四五年にマンソンで初めて公刊された。M. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, pp. 90-107, esp. p. 90.
- (7) 既に前川誠郎氏による邦訳があり(『婦人入浴図考』フランソワ・ド・ブルジョア研究ノート)、『図書』昭和五十二年二月号、22〜30ページ所収のうち23ページ)本稿ではこれを参考に逐語的な訳出を試みた。なお、ラテン語原文はそのバックサンダルに拠った。cf. M. Baxandall, *op. cit.*, p. 103.
- (8) cf. *ibidem*, p. 105.

(9) この小断片はシカゴ美術研究所の所蔵品として一九七三年からシエトロットガルト州立美術館に長期にわたり寄託・展示されていたが、八六年、同美術館がこれを正式に購入した。

(10) E. K. Leifels, *Über die Darstellungen der « Bathseba im Bade »*. Studien zur Geschichte des Bildthemas 4, bis 17. Jahrhundert, Essen: Verlag Richard Bacht, 1962, S. 16-26.

(11) A. Delva, *Vrouwengeneeskunde in Vlaanderen tijdens de late middeleeuwen*, Brugge: Genootschap voor Geschiedenis «Société d'Emulation» te Brugge, 1983, pp. 69-70.

(12) *ibidem*

(13) すなわち「下ライン地方に流行していた習俗で、「聖アンドレアスの日」に行なわれていた古い。若い男子の気持ち自分の方へ向けさせたいと願う娘が、その日の晩に「裸体で」占いに専心する。その「愛の魔術」によって彼女の願いは成就される」¹⁰ cf. H. Lücke, *Liebeszauber*. Flandrisches Gemälde aus der Mitte 15. Jhs. im Museum zu Leipzig, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 17, 1882, S. 379-383, bes. S. 380.

(14) リマック、ウヤール、ブロックウセルはこれを「マン・マン・ホイック派、或はヤンによる原作の忠実なコピー」と見なす一方、バルダス、ダーネニス、マリートレンギー等は「ケルン派」と見做す¹¹。 H. Lücke, *op. cit.*; W. H. J. Weale, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*. London: William Crowes and Son, 1908, p. 176; M. W. Breckwell, *Van Eyck's lost Paintings*, in: *The Connoisseur*, 137, 1956,

pp. 235-237, esp. p. 236; M. J. Friedländer, *op. cit.*, p. 85 note 1; E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen: Mercator Fonds, 1980, p. 211.

(15) 註13参照。

(16) 例えは「無垢」の象徴である。また仔犬は或る者の他者に対する「忠誠」を示し、とりわけこの場合は、女性の貞操に係わることを提えて良からぬ。

(17) 外典の引用は「日本聖書協会による『聖書 新共同訳 旧約聖書続編(キ)』一九八七年版に拠った。

(18) cf. P. H. Schabacker, *op. cit.*, p. 67.

(19) ネーデルラントの人文主義家「マルクス・ファン・ブローネウエイク著『ネーデルラント古美術大鑑』 Marcus van Vaernewyck, *Den Spiegel der nederlandse Aughteyt*, Gent, 1568, chap. xlvii.

(20) E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in: *Burlington Magazine*, 64, 1934, pp. 117-127.

(21) マンユン国立絵画館カタログに於て「そのタイトルが『The Marriage of Giovanni (?) Arnolfini and Giovanna Cenami (?)』とある」¹² cf. London National Gallery Catalogue. *The Early Netherlandish School*, notes by M. Davies, 1968, repr. 1987, p. 49 (cat. no. 186).

(22) ケルトなどはロンドン作品と画中画を対と見なすために「想像の可能な限りに於ける中世末期フランスの習俗について」恣意的な解釈を附しつづる¹³。 J. Held, *op. cit.* (57).

(23) cf. Z. Kepinski, 'Arnolfini Couple' or 'John and Margaret

van Eyck' as 'David and Bathsheba', in: Rozenik Historii Szuki, 10, 1974, pp. 149-164, esp. p. 153.

- (24) J. Huizinga, *Herfstij der middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, 1919, Haarlem: H. D. Tjenkwillink & Zoon N. V., 1935.

図版一覧

- 1 ウィレム・ファン・ハートグト \wedge コルネリス・ファン・デル・ヘーストの画廊 \wedge 一六二八年、アントウエルペン、リネーペンスの家

図1の部分

- 3 ヤン・ファン・エイク \wedge アルノルフィーニの結婚 \wedge 一四三四年、ロンドン、ナショナルギャラリー
- 4 ヤン・ファン・エイク \wedge エヴァ \wedge (\wedge ヘントの祭壇画 \wedge 内側パネル上段最右翼)一四三二年、ヘント、シント・バーフ大聖堂(ブリュッセル、ベルギー王立美術館寄託)
- 5 ヤン・ファン・エイク \wedge ファン・デル・パーレの聖母 \wedge の部分、一四三六年、ブリュッヘ、フルーニング美術館
- 6 フランドル十五世紀後半、ないし十六世紀前半 \wedge 化粧室の婦人図 \wedge (ヤン・ファン・エイクによる原作のコピー)、ポストン、ハーヴァード大学附属フォッグ美術館
- 7 ハンス・メムリンク \wedge 湯浴みするバテシバ \wedge 一四八五年頃、シユトゥットガルト、州立美術館
- 8 ハンス・メムリンク \wedge ダビデ王と少年 \wedge 一四八五年頃、シユト

ットガルト、州立美術館

- 9 \wedge バテシバの水浴 \wedge (九世紀の手稿本 \wedge サタラ・バラッレラ \wedge より)、パリ、国立図書館、fr. 923, fol. 282 v

- 10 \wedge バテシバの水浴 \wedge (上)と \wedge エレンバの洗礼 \wedge (下)(十三世紀の \wedge 注釈 \wedge を教訓聖書 \wedge より)、オクスフォード、ボートン図書館、270b, fol. 152

- 11 図4に同じ

- 12 下ライン派 \wedge 愛の魔術 \wedge 、ライプツィヒ、美術館

図版提供、及び典拠

- 2、3、4、7、11 : Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles
- 6 : Harvard University Art Museums' Photo Services, Cambridge (Mass.)
- 8 : Staatsgalerie Stuttgart
- 9 : Bodleian Library Photo Service, Oxford
- 10 : Service Photographique Bibliothèque Nationale, Paris
- 1、5、12 : E. Dhanens, Antwerpen, 1980, Afb. 136, 144, 139 (つらかどりんたろう)