

# キリスト教芸術における聖と俗

中 谷 博 幸

- I 聖なるもの
- II ダ・ヴィンチ「最後の晩餐」
- III ドウッチョ「ルチェッライの聖母」
- IV フラ・アンジェリコ「受胎告知」
- V フランドル・ドイツの祭壇画
  - ①ロベール・カンパン「メローデ祭壇画」
  - ②ファン・エイク兄弟「ヘント祭壇画」
  - ③グリュネヴァルト「イーゼンハイム祭壇画」
- VI フェルメール「窓辺で手紙を読む女性」
- VII レンブラント「エマオのキリスト」

「中世の作品は美術館でではなく、その現場において見なければならない。美術館はたくさんの興味深い事実は教えてくれるが、心の躍動は与えてくれない。芸術作品はその地方の風景や森や水や、しだや牧草の匂いと結びついていなければならないのである。芸術作品は街道を歩いて遠くから訪ねてゆくべきものである。そして、それを見た帰り道では、何時間もその感動を心の中で暖めるのだ。するとそれは心の内部のすべての力を活動させはじめる。芸術作品がその秘密のいくつかをわれわれに打ち明けてくれるのはそれからなのである<sup>1)</sup>。」(エミール・マール)

## I 聖なるもの

ある芸術作品の前に立ったとき、「聖なるもの」に触れたとでも形容せざるをえないような不思議な感覚に捉えられることがある。これは宗教をテーマとする作品に限らない。またしばしば、相反するような感情を惹き起こす作品に対して、共通して「聖なるもの」といった感覚をもつ。ある作品を前にして私たちは苛立つことがある。ある場合には、静かな瞑想に導かれる。しかしその相反する感情両方に対して、「聖なるもの」に触れたという感覚をもつことがある。それらの作品の何が、私たちに「聖なるもの」の感覚を惹き起こすのであろうか。

聖なるものという時、まず思い浮かぶのがルドルフ・オットー（1869-1937）の『聖なるもの』（1917年）であろう。オットーは宗教の本質を、非合理的で倫理的とは限らない「聖なるもの」の経験の現象学的分析を通じて明らかにしようとした。彼はその経験の対象を「ヌミノーズNuminose」という造語で表現す

る。それは「日常の自然的なレベルでの体験領域に属さない、自然的なもの無縁な」「戦慄すべき」ものであり、「威厳にみちたもの」で、人々を「卑小で無意味な存在、塵あくたであり無である」と感じさせる、圧倒的な他者、神秘（mysterium）である。しかし同時にまた、「感覚を混乱させるばかりでなく、感覚を魅了するような、心を奪うような、不思議な法悦に導くような、しばしば忘我・恍惚へと高めるような」「魅するもの」（fascinans）でもある<sup>2)</sup>。

20世紀の著名な宗教学者ミルチャ・エリアーデ（1907-1986）は、オットーのように非合理と合理との対比からではなく、「俗なるもの」との対照において「聖なるもの」を捉えることにより、「聖なるものの現象を、その多様な全貌において解明しようとする<sup>3)</sup>」。すなわち、エリアーデは、この聖と俗という対概念によって、近代人と古代社会や原始社会において典型的に見られる宗教的人間というふたつの人間存在のあり方の本質と違いを明らかにしようとした。近代人は世界を俗なるものとしてしか認識しない。近代人にとって世界は自己完結した閉じられたものである。時間的にも空間的にもそれは均質な世界であり、その中に質的な差違は存在しない。「あるものはただ粉々になった宇宙の断片であり、人間が工業社会のなかの生活の義務に追われてあちこち動き回る、無限に多数の、多かれ少なかれ中性的なく場所の無定型な集まりにすぎない<sup>4)</sup>」。近代人にとって、木は木であり、石は石であるにすぎない。しかし、宗教的人間にとって、「聖なるもの」が顕現するとき、木は聖なる木となり、石は聖なる石となる。それは、木や石がそれ自体として偶像崇拜されるからではなく、木や石が、超越的なあるものを指し示すからである。宗教的人間にとって、世界は俗なるものとして完結したものではなく、聖なるものに対して開かれている。宗教的人間がその聖なるものが顕現すると信じ経験したとき、世界は質的差違を生じ、そのことによって中心をもち、生の意味を与えられることとなる。また時間も近代人にとっては、不可逆な直線的なものであるが、宗教的人間にとっては、時間は円環的であり、繰り返される。神話の時間が宗教行為によって繰り返され、再創造される。

以上のようにオットーとエリアーデの見解を簡単に紹介したが、両者共通して、宗教の本質の点から「聖なるもの」や「聖と俗」を論じている。しかし以下の叙述においては、「聖なるもの」や「聖と俗」を必ずしも宗教と結びつけて捉えることをしない。宗教的なテーマでない芸術作品に対しても、「聖なるもの」に触れた経験をすることがあるからである。均質な世界に生きる近代人がなお非均質な空間体験を持つ例としてエリアーデが述べている以下の文章は、この関連において興味深い。

この俗なる空間体験のなかに、かの宗教的空間体験に固有な非均質性を想起させる価値の浮かび出ることがある。たとえば他の地域と質的に事なる特殊な場所がある。故郷、初恋の景色、あるいは若いときに訪ずれた異郷の都市の特定の場所がそれである。これらの場所はすべて、全く非宗教的な人間にとってさえ或る特殊なく独自の意味をもっている。つまりそれらはその人の個人的宇宙の聖地である。このような場所では非宗教的人間にとっても、その日常生活の現実とは異なる或る現実が開示されるかの如くである<sup>5)</sup>。

上記の文章において重要なのは、「日常生活の現実とは異なる或る現実」という表現である。たとえば初恋の風景は、均質で自己完結的な世界の中で、質的に異なったものである。それは、目に見える現実の風景の一部が、初恋の思い出によって、別の現実が開かれているからである。以下の叙述においては、日常的な現実の世界の中に、その現実とは異なる或る現実（それはいわゆる神の存在とかに限らない）が開かれる時に、日常的現実の自己完結性が破れ、そこに異質なものが立ち現れてくる。その事態に遭遇する

ことを「聖なるもの」の体験と呼ぶことにする。芸術作品の場合、直接的であれ、間接的であれ、ふたつの現実の描写が意図されていて、その作品によって他の現実が見る者に開かれてくる場合、一般的に「聖なるもの」を体験すると言って良いであろう。キリスト教は、神が世界の創造を通じ、また神の子キリストを通じて、人類の歴史に介入するという特徴をもつ。それゆえキリスト教芸術は一般に、テーマ自体に「聖なるもの」の顕現を備えている。しかし、「聖なるもの」の体験は、一様ではない。以下、13世紀から17世紀の芸術において、「聖なるもの」が立ち現われてくる諸相を見ていくことにしよう。

## II ダ・ヴィンチ『最後の晩餐』

キリスト教的なテーマを扱う芸術作品であっても、上記のような「聖なるもの」を排そうとする芸術も存在する。原理的な点からその典型となるのが、レオナルド・ダ・ヴィンチLeonard do Vinci (1452-1519)である。彼はレオン・バッティスタ・アルベルティLeon Battista Alberti (1402-72) のように、『絵画論』を書く意図をもっていたが、完成にいたることはなかった。しかし彼が残した膨大な手記のなかに、絵画に関する考えが明白に述べられている。彼は第一に、画家を創造主になぞらえる。

画家は万能でなければ賞賛に値しない — 画家の心は鏡に似ることを願わねばならぬ。鏡はつねに自分が対象としてもつものの色に変わり、自分のおかれるものそのままの映像によって自己を満たすものである。従って、画家よ、君は自分の芸術をもって『自然』の生み出すあらゆる種類の形態を模造する万能な先生にならぬかぎりは、立派な画家たりえぬと知らねばならぬ<sup>6)</sup>。

中世のアリストテレス的＝トマス的自然観によれば、神はその全能によって、自らの外に、無から「世界」を創造した。それと同様にダ・ヴィンチによれば、画家はその全能によって無から新たな「自然」、作品を造り出さねばならない。ここで重要なのは、その作品の性格である。彼の絵画論の第二の特徴は、絵画を眼の機能と結びつけることにある。

絵画は一瞬のうちに視力をとおしてももの本質を君に示す。しかも印象が自然の対象を受け入れるのと同じ手段によるのであり、かつ同一時においてであるが、全体—それは感覚を満足させる—を構成する諸部分の調和的均衡はこの同一時につくられるのである。…

絵画からは、もっとも高貴な感官たる眼に仕えているため、一つの調和的な釣り合いが生まれる。…その比例から調和に満ちたハーモニーが生まれ、それは音楽によって耳に働きかけるのと同じ早さで眼をたのします<sup>7)</sup>。

眼が一瞬にして全体を調和あるものとして捉えるように、画家によって創造された作品は、調和あるひとつの全体であって、それ自体において完結している世界となる。神によって無から創造されたアリストテレス的＝トマス的世界が、神によって秩序づけられているように、ダ・ヴィンチによって創造された作品は、彼の眼によって、具体的には一点消失遠近法によって秩序づけられ構成されたひとつの独立した世界となる<sup>8)</sup>。すなわち、彼の作品は、彼によって主体的に造り出された「現実」であり、それはそれ自体において完結しているので、他の「現実」が介入する余地を許さない。その点をもっとも明白に示している作品がミラノのサンタ・マリア・デレ・グラーツィア教会の食堂壁に描かれた「最後の晩餐」であろう。その作品を見て圧倒するのは、描かれた平面の壁の向こうに、最後の晩餐が行なわれている三次元的な空

間があるように見えることである。「最後の晩餐」を見ると、この「現実」のリアリティに何よりも圧倒される。少なくとも私は、このようなリアリティのある作品を他に知らない。「最後の晩餐」を見るときに圧倒的に迫ってくるのは、彼によって創造された三次元的空間の現実のリアリティであって、描かれた現実の背後から、別の現実が立ち現れてくるようなことはない。そういう点において、ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」は、テーマがキリスト教的なものであっても、聖なるものを感じさせない。作品それ自体が完結している客観的なものである。そういう点において、彼はまさに主体的な近代の芸術家であった。

### Ⅲ ドウッチョ「ルチェツライの聖母」

一点消失遠近法を中心とした、平面に三次元空間を描く試みはダ・ヴィンチによって完成される。そこには画家の主体的自我が存在し、超越的世界とは別の、画家によって創造される日常世界を基盤にしたひとつの現実が描かれていく。これは俗なるものの自立化と聖なるものの排除を内包するが、その帰結が完全にあらわれるのは、17世紀オランダの風景画と風俗画であろう。そこに至るまでには聖と俗の複雑な関係が存在する。まずは、絵画におけるこの三次元空間の形成途上で、独特の聖なるものが立ち現れてくるケースを見てみよう。

ウフィツィ美術館の第二室には、チマブーエCimabue (1240/45-1302?) の「サンタ・トリニタのマエスタ」(1280-90年頃)、ドウッチョ・ディ・ボンインセニャDuccio di Buoninsegna (1255-1318/19) の「ルチェツライの聖母」(1285年頃)、ジョット・ディ・ボンドーネGiotto di Bondone (1266頃-1337) の「オニッサンティの聖母」(1310年頃) という、同じテーマの大作が三点展示されている。三作品とも、背景はどれも伝統に従って超越性を示す金地で塗られていて、そこで描かれている内容が日常世界を離れた聖なる世界であることが示されている。しかし、中央に描かれた聖母子と聖母が腰掛ける玉座は三次元的に描かれていて、日常世界と連続する現実的な存在であることを示している。

チマブーエの描く玉座は絵の下半分を占める堂々としたもので、立体的であるとともに、しっかりとした存在の重さを感じさせる。玉座を取り巻く10人の天使の遠近感もしっかりと描き出されている。遠近法的にもっとも卓越しているのはジョットのものであろう。中央の聖母子が周りの聖人や天使よりも格段に大きく描かれているのは、その聖なる様を強調するためであろう。しかし聖母子と玉座は見事な奥行きのある三次元空間として描かれている。聖母が座る玉座は床にしっかりと固定されていて、現実世界に根ざしていることが暗示されている。玉座の周りの10人の聖人たちと2人の天使の位置関係も、チマブーエの天使たち以上に奥行きを遠近を感じさせる。またチマブーエの天使たちの表情が典型的であるのに対して、聖人たちの顔も典型的なものから脱しつつある。なによりも見事なのは、聖母の白い服のふくよかなカーブと襷である。これは聖母の現実的存在を際立たせている。

ドウッチョの作品の聖母子と玉座も見事な立体的な空間を造り出している。しかし全体的には遠近法的な技法は、ジョットはもちろんチマブーエと比べても、見劣りがする。それは端的に玉座を取り巻き支えている6人の天使たちに現れている。チマブーエの場合、画面上、上に描かれている天使たちは下にいる天使たちより奥にいることがはっきりと感じられるが、ドウッチョの場合、天使たちは立体空間の中に位置づけられていない。その結果、絵に不思議な効果もたらされる。聖母子と玉座自体は立体的に描かれ現実の存在として示され、玉座が床の上に置かれている様が描かれることによって、それらが現実に立脚していることが示される。同時に、それを支える天使たちが現実の立体的な空間に位置づけられないため、玉座と聖母子は不思議な浮遊感を漂わせて、現実とは異なる異次元空間を見る者に感じさせる。これと世界を肯定するような聖母のほほえみとが相まって、見る者に聖なる現実が立ち現れてくる。カール・

バルトがモーツァルトの音楽を「軽さが沈み、重さが浮く」と形容したが、そのような世界が立ち現れてくる。

#### IV フラ・アンジェリコ「受胎告知」

フラ・アンジェリコFra Angelico (1400頃-1455) は本名グイド・ディ・ピエトロGuido da Pietroで、1420年にドミニコ会修道院に入り、各地のドミニコ会のために祭壇画等を描くようになったので、フラ(修道士)アンジェリコと呼ばれるようになった。ここでは、フラ・アンジェリコの「受胎告知」における聖なるものについて、考えてみたい。

受胎告知は、キリスト教絵画史上時代を超えて繰り返し取り上げられてきたテーマであり<sup>9)</sup>、新約聖書ルカ福音書1章に書かれた物語を基礎にしている。それは次の通りである。

六か月目に、天使ガブリエルは、ナザレというガリラヤの町に神から遣わされた。ダビデ家のヨセフという人のいいなずけであるおとめのところに遣わされたのである。そのおとめの名はマリアといった。

天使は、彼女のところに来て言った。「おめでとう、恵まれた方。主があなたと共におられる。」マリアはこの言葉に戸惑い、いったいこの挨拶は何のことかと考え込んだ。

すると、天使は言った。「マリア、恐れることはない。あなたは神から恵みをいただいた。あなたは身ごもって男の子を産むが、その子をイエスと名付けなさい。その子は偉大な人になり、いと高き方の子と言われる。神である主は、彼に父ダビデの王座をくださる。彼は永遠にヤコブの家を治め、その支配は終わることがない。」

マリアは天使に言った。「どうして、そのようなことがありえましょうか。わたしは男の人を知りませんのに。」

天使は答えた。「聖霊があなたに降り、いと高き方の力があなたを包む。だから、生まれる子は聖なる者、神の子と呼ばれる。あなたの親類のエリサベトも、年をとっているが、男の子を身ごもっている。不妊の女と言われていたのに、もう六か月になっている。神にできないことは何一つない。」

マリアは言った。「わたしは主のはしためです。お言葉どおり、この身に成りますように。」そこで、天使は去って行った。(ルカ福音書1章26-38節)

これは、おとめマリアが突然、天使から、聖霊の働きによって救い主イエスが生まれる(いわゆる処女降誕)ということを受けられる場面である。画家たちは、ルカ福音書以外に、『ヤコブ原福音書』や『黄金伝説』<sup>10)</sup>の内容を参考にして、造形した。フラ・アンジェリコは、生涯に何度もこのテーマを取り上げている。そのうち、プラド美術館にある「受胎告知」とフィレンツェのサン・マルコ修道院にあるふたつの「受胎告知」を取り上げてみよう。

プラド美術館の「受胎告知」(1426年頃)では、マリアが両手を胸で交差する仕草により天使が語ったことを受けとめたことを示している。天使もそれに呼応するかのよう両手を交差する。向かって左上からは金の光線がマリアに向かって放たれている。その光線の中には聖霊を象徴する鳩も描かれていて、神から発した聖霊の働きが今マリアの中に働いていることが表現されている。さらにこの絵の大きな特徴

は、画面の左側、マリアと天使のいる建物の外の庭に男性と女性が描かれていることである。これは、今まさにエデンの園から追放されるアダムとエヴァである。この描写は、人類の墮落がアダムとエヴァの楽園追放から始まったが、今マリアの身に神の子が宿ることによって、人類の新たな救いの歴史が始まったことを告げる。コルトーナの司教区美術館にある「受胎告知」(1433-34年)でも楽園から追放されるアダムとエヴァが描かれている。中世ではそれに関する語呂合わせがよく述べられた。天使はマリアに「おめでとう、恵まれた方」と語りかけたが、ラテン語訳聖書では「アヴェ・マリアAve Maria」である。このアヴェAveはエヴァEvaの逆綴りとなるのは、マリアがエヴァと対照的な存在であることを示している、と解釈された。

受胎告知では神は天使を通じて、この世に介入してくる。しかしまだ何も神的な出来事は眼に見える形では生じていない。通常の実現と異質な存在は天使だけである。聖なるものとの関わりにおいては、焦点は、マリアの反応、信仰におかれる。プラド美術館の絵では受胎告知の下にマリアの生涯の六つのエピソードが描かれ、マリアの信仰を称えているが、その信仰を十分に表現するには至っていないように思われる。サン・マルコ修道院の「受胎告知」では、フラ・アンジェリコはその点に集中する。1436年に彼はフィエゾレからフィレンツェのサン・マルコ修道院へ移り、その後10年ほどをサン・マルコ修道院内部の壁画に費やした。その中に、ふたつの「受胎告知」が含まれている。ひとつは修道院の2階にある第3僧坊の壁に描かれた「受胎告知」(1440-41年)であり、もうひとつは一階から階段を上ってきたちょうど2階の壁の正面に描かれている「受胎告知」(1440年代前半)である。彼は両作品において受胎告知に関わる様々な要素をそぎ落とし、マリアの信仰を表現することに専念しているように思われる。ここでは特に前者の作品を中心に見てみることにしよう。

フラ・アンジェリコは、修道士たちが僧坊で祈り瞑想することを補助するために、弟子たちとともにキリストの生涯に関わる様々なエピソードを僧坊の壁に描いた。「受胎告知」はアンジェリコ自身の筆になるものである。この絵には、天使の羽以外、直接超越的なものを示すものは何も描かれていない。ただ静かに天使とマリアが向かい合い、向かって左端に控えめに、頭に血の滲んだドミニコ会修道士(ヴェローナの聖ピエトロ)が静かに手をあわせて立っている。それだけである。絵の背景自体が僧坊になっていて、壁には何の装飾もない。天使は左側に静かに立ち、両手を胸にあてて、ただマリアをじっと見つめる。天使の服と羽は淡いあずき色で、マリアの服も、真実を示す青色のマントや慈愛を示す赤色の衣ではなく、天使と対応するかのよう淡いあずき色がさらに白みがかっている。マリアは今読んでいた聖書の箇所を右手の親指と人差し指で挟みながら両手を交差し、腰をわずかに下げている。マリアは天使の顔を見ないで、天使の手の辺りに眼をやる。これ以上簡素に描くことはできないであろう。絵の雰囲気を決めているのは、マリアと天使の眼の表情である。「おめでとう、恵まれた方」という天使の語りかけとは異なり、ふたりには喜びの雰囲気はみじんも見られない。ただ、左から来る光が壁と床にあたりほのかな暖かさを与えているにすぎない。サン・マルコ修道院の二階の壁に描かれた「受胎告知」では、天使とマリアの表情には、喜びは見られないが、澄み切った暖かさが感じられる。しかしここでは、むしろ厳粛さと悲哀が感じられる。マリアと天使はともに、マリアのその後の生涯に思いを巡らしているようにも見える。

この僧坊で修道士たちは何を瞑想したのだろうか。そこに日常の現実とは異なる信仰の現実、すなわち聖なるものが立ち現れてくる<sup>11)</sup>。マリアが結婚する前に聖霊によって身ごもったということを、今も当時も人々は容易に信じない。彼女は、不倫の非難を覚悟しなければならなかった。神の働きによって神の子を宿すということは、その不合理さの故に、当人にとっては、必ずしも喜ぶべきことばかりでなく、人に

理解されることのない苦難を背負わねばならないことを意味した。その後のマリアの生涯はそのことを裏付ける。イエスを生んだ後、ユダヤの慣習に従って、エルサレムの神殿に詣でた。そのとき、長らく救世主を待ち望んでいた老人シメオンは、マリアの生涯を予言して「剣があなたの心を刺し貫くでしょう。」(ルカ福音書2・35)と語った。これはマリアの生涯の本質を示すことばである。イエスは成人し、やがてアガペーの愛を説いて弟子たちの集団を形成していったとき、母と子という肉親の直接的な関係をもつことはもはやできなくなる。マリアがイエスの集団を訪ねたとき、イエスは「わたしの母とはだれのことですか。また、兄弟たちとはだれのことですか。…ご覧なさい。わたしの母、わたしの兄弟たちです。神のみこころを行なう人はだれでも、わたしの兄弟、姉妹、また母なのです。」とあえて語る(マルコ福音書3・33-35)。そして最後に、マリアは自分の子が十字架刑という極刑を受けることを自ら目撃することとなるのである。中世においてマーテル・ドロローサ(悲しみの母)のテーマが人々をとらえたのもうなずける。そのようなマリアの身にたって考えてみると、マリアが天使の告知を聞いてのち、「わたしは主のはしためです。お言葉どおり、この身に成りますように」と語ったとき、処女からの懐妊という奇跡が可能かどうかということばかりでなく、そのことの故に自ら苦難を背負うことを受容したことをも意味したのではないだろうか。受胎告知とは、神の救済の業がなされるために、人知れず苦難の生涯を負って、神の苦悩の一部を自ら共有するという人生の厳粛さを伴うものであった。しかしマリアはそのことを喜びとして受け入れたのではないだろうか。修道士たちがこの絵とともに何を瞑想したかは分からないが、私がこの絵の前に立ったときに立ち現れてきたのは、以上のようなイメージであった。

## V フランドル・ドイツの祭壇画

次に祭壇画を取り上げたい。フラ・アンジェリコでは、見る者が瞑想するという時間的要素が重要であったが、祭壇画はその絵画形式自体にその要素を含んでいる。またミサというカトリック教会の中心儀式に関わる点で、最も宗教的な要素を含んでいる。ミサの儀式においてキリストの受難が再現されるが、教会でこのミサを行なう場が祭壇と呼ばれる。ロマネスク期頃から司祭は会衆を背にして祭壇に向かってミサを行なうようになった。それに伴い、13世紀頃から祭壇の上か後ろを絵画や彫刻で飾るようになっていった。その絵を祭壇画、また彫刻の場合、祭壇彫刻(祭壇衝立retable)と呼ぶ。イタリアでは、15世紀以降「正方形ないし縦長矩形の単一画面の祭壇画が主流」となるが、フランドルやドイツでは、二連祭壇画や三連祭壇画、多翼祭壇画などの開閉式祭壇画が広まった。それらは平日には閉じられていて、主日や祝祭日に扉が順次開かれていく<sup>12)</sup>。それに伴い、新しい絵が現れる。この時間的経緯とともに聖なるものが立ち現れる仕組みをもっているのが祭壇画である。ここでは、ロベール・カンパンの「メローデ祭壇画」、エイク兄弟による「ヘント祭壇画」、そしてグリューネヴァルトの「イーゼンハイム祭壇画」を取り上げる。

### ①ロベール・カンパン「メローデ祭壇画」(1420-30年頃)

現在メトロポリタン美術館にある「メローデ祭壇画」<sup>13)</sup>は、長らく作者が不明であったが、現在は一般に、ロベール・カンパンRobert Campin(1370年代後半-1445)だとされている。

これは三連祭壇画であるが、閉じたときの両扉には何も描かれていない。またこの絵はメッヘレンのインヘルブレフツ家の委嘱による個人礼拝用の祭壇画であると推定されているので、聖なるものの立ち現れは、祭壇画の扉が開かれるという仕組みではなく、別の要素に関わる。この祭壇画のテーマは受胎告知である。左翼パネルには、屋外で委嘱者夫妻がひざまずいて礼拝する姿が描かれ、右翼パネルではマリアの

夫ヨセフが仕事部屋で働く姿が描かれている。そして中央パネルでは受胎告知が演じられる。中央テーブルを挟んで向かって左には天使が立ち、右にはマリアが聖書を読んでいる。天使の青白色の長衣（アルプ）と青い細帯（ストール）は司祭がミサの時に付ける祭服だという。また部屋のニッチにある水差しはミサの時に司祭が手を洗うために使うものが描かれているという。中央パネルには受胎告知を示す様々な象徴が描かれている。たとえば、テーブルにおかれている百合の花はマリアの純潔を示す。興味深いのは画面左上に、窓から金の光線に乗って、幼児キリストが十字架を担って飛んでくる様が小さく描かれていることである。しかし、聖なるものとの関わりで最も重要なのは、受胎告知の場が、フラ・アンジェリコのように修道院の一室や、教会の建物の中ではなく、フランドル地方の市民の居間に設定されていることである。聖なる超越性を示す金地の背景は全く排除され、逆に右翼パネルのヨセフの仕事部屋の窓から見える風景には当時のリエージュの街角が再現しているという。すなわち、「メローデ祭壇画」では、受胎告知という聖書の出来事が、今、フランドルの町の市民の一室で生じているのである。現代人からすると、アナクロニズム以外のなにものでもないが、聖なるものの立ち現れという点からは、極めて重要である。聖書に記された出来事は、遠い過去のことではなく、またマリアの信仰を想起するという内面的な営みを通じて開かれるのでもなく、受胎告知を覚えるミサの儀式（3月25日）が行なわれるごとに、繰り返される出来事として捉えられる。世俗的な日常生活の場に、聖なるものが介入する様が、具体的に描かれる。

## ②ファン・エイク兄弟「ヘント（ゲント）祭壇画」（1425-33年頃）

「メローデ祭壇画」のように私的礼拝用の祭壇画ではなく、扉が開かれるとともに聖なるものが展開していくという祭壇画の本来の仕組みをかつてなかったスケールで、かつ芸術性豊かに描いたのが「ヘント祭壇画」<sup>14)</sup>である。これは平日の扉が閉じた時と主日の扉が開いた時、それぞれ12のパネルから構成される複雑な多翼祭壇画（平日が3.75×2.6m、主日が3.75×5.2m）であるので、以下では、その一部を見るにすぎない。作者は兄のフーベルト・ファン・エイク Hubert Van Eyck (1370頃-1426) と弟のヤン・ファン・エイク Jan Van Eyck (1390頃-1441) である。祭壇画のどの部分がどちらの筆になるかといった問題はここでは触れない。

扉が閉じた平日の祭壇画の下段4つのパネルの両端には、この祭壇画の寄進者夫妻が礼拝する様が描かれている。しかし、「メローデ祭壇画」のように私的礼拝用ではなく、当時ヘントの教区教会であった聖ヨハネ教会（1559年以降は司教座のある聖バーフ教会となり、現在に至っている）に、ヘントの有力市民で市参事会員であるヨドクス・フェイトが礼拝堂とそこに飾る祭壇画を寄進した。中段の4枚のパネルには受胎告知が描かれる。向かって左端には百合をもった天使が立ち、右端には胸の前で手を交差したマリアが立つ。その頭の上には聖霊を象徴する鳩が描かれている。場所は屋内であり、窓からは細密に描かれたヘントの町並みが見える。「メローデ祭壇画」と同じく、受胎告知が、今、ヘントの街角の一角で生じている。そして、「メローデ祭壇画」と異なって、主日にパネルが開かれるとき、そこに受胎告知で信仰的に受け止められた内容、神秘がかつてないスケールで立ち現れる。

扉が開かれた主日の祭壇画は上下二段に分かれる。上段の両端には等身大のアダムとエヴァが描かれている。実際にこの祭壇画を間近で見ると、産毛にいたるまで細密に描写されたアダムやエヴァのリアルな様に圧倒される。その姿はたとえばプラド美術館にあるデューラーの描く様な理想的な姿ではなく、現実の町中で出会う男女である。アダムの罪は彼の足が敷居から踏み出そうとしていることによって暗示される。そして、アダムとエヴァの頭の上には、彼らの罪の帰結である人類最初の殺人であるカインによる兄



弟アベルの殺害が描かれている。上段中央のパネルには、父なる神とも子なるキリストとも解釈される人物が赤い服を着て玉座に着座し、両脇には聖母マリアと洗礼者ヨハネが座っている。そして、その両脇に神を賛美する天使たちが描かれる。

下段には、救いの業が描かれる。下段中央の最も大きなパネルに描かれる園の中央奥には、段の上に立つ羊が見える。この羊を下段の六つのグループの人々が中景と遠景から取り囲む。これは日本人にはなんとも奇妙な風景で、聖なるものをそこに感じることは難しい。羊の胸からは血が流れ、それが容器によって受け止められている。その周りを天使たちが囲んで礼拝している。そのうちの2人の天使は十字架を抱いて支えている。その描写は、キリストの受難とそれの再現と解釈されるミサを示している。ユダヤの習慣では過越の祭りの時に、自分たちの贖いのために子羊が屠られた。新約聖書によれば、イエスは、その過越の祭りの時に、子羊のように人類の罪を贖うために十字架に架けられて犠牲となった。イエスは、自らを過越の祭りの子羊になぞらえ、最後の晩餐では、自らの体が裂かれ血が流される象徴として、パンとぶどう酒を弟子たちに与えた。カトリック教会では、この最後の晩餐に由来するのがミサで、ミサにおいてパンとぶどう酒が捧げられるときに、キリストの受難が再現され、その儀式にあずかる人々にイエスの贖いの業が保証されると説いた。羊が立つ段は祭壇であり、手前の2人の天使が香炉を振っている様子は、ミサの時の助祭の動作を暗示する。カトリック教会の教えでは、ミサで助祭が香炉を振るとき、ミサは頂点に達し、司祭が捧げたパンとぶどう酒はキリストの体と血に変化し、キリストの十字架の贖いが再現される。平日に祭壇画の受胎告知を見た人々が主日にこの祭壇画の前で行なわれるミサにあずかり、ミサが終わってこの祭壇画を見るために出て行ったとき、自分たちが今経験したことの意味が分かるように、この祭壇画は構想されている。

しかし、現在の観賞者は一度に平日と主日の絵を見てしまうので、時の経過とともに聖なるものが立ち現れるという経験をもはやもたない。

### ③グリュエネヴァルト「イーゼンハイム祭壇画」(1512-15)

祭壇画の最後に、グリュエネヴァルトの「イーゼンハイム祭壇画」<sup>15)</sup>を取り上げたい。この祭壇画は、もともとイーゼンハイムにあったアントニウス修道会のために1512年から15年の間につくられた。作者のマティアス・グリュエネヴァルトMatthias Gruenewaldという名は17世紀の美術史家で画家のザントラルトによって誤って伝えられたもので、本名はマティス・ゴットハルト・ナイトハルトMatthis Gotthard Neithard (1470-80頃-1528) だったことが現在明らかになっているが、以下では通称のグリュエネヴァルトを使用する。その後フランス革命の時にイーゼンハイム修道院は閉鎖され、そこにあったこの祭壇画はそこから南15キロほどのところにあるコルマールに移され、1853年にその地でウンターリンデン博物館が開設されたのちは、現在に至るまでその博物館にある。この博物館ももともとはドミニコ会修道院でフランス革命の時に廃止されたが、ショーンガウアー協会の働きで博物館になった。

「イーゼンハイム祭壇画」も「ヘント祭壇画」と同じく、多翼祭壇画で、平日と主日・祝日、聖アントニウスの祝日(1月17日)とで変化するようになっている。平日の場面がおそらく最も有名であろう。中央パネルは磔刑像、向かって左は聖セバスティアヌスの殉教場面、右は聖アントニウスの立像が描かれている。下のプレデッラにはキリストの死体を前に聖母マリアとマグダラのマリア、使徒ヨハネの嘆く様が描かれている。最も強烈な印象を与えるのが中央の十字架上のキリストの姿である。釘を打ち付けられた手と足の甲は痛ましくねじれ、足の裏からは血がしたたり落ちている。体のいたるところに茨のとげや血の傷跡が見え、皮膚のあちこちは青白く変色していて死臭がすでに漂ってきそうである。頭はくびれたよ

うに横に垂れ、茨の冠からは血が流れる。半ばあいた口からは血の色を帯びた葉と舌が見え、唇は青白くかわいている。十字架の横棒はイエスの体重によって下へたわんでいる。画集でイエスの姿を見る時には、およそそこに聖なるものを感じることはできず、あまりのグロテスクさにすくんでしまう。それに呼応して、向かって十字架の左下では跪いたマグダラのマリアが両指を組んだ手を悲しみのあまりねじり上げている。その左横ではヨハネが聖母マリアを支えている。十字架の右横では、バプテスマのヨハネが聖書をもってイエスを指さし、その下では十字架を体に挟んだ子羊から血が器にしたたり落ちている。「ヘント祭壇画」と同じく、血を流す子羊により、十字架のイエスの受難が贖いの犠牲であることを示している。

実際にコルマールのウンターリンデン美術館に行き、この祭壇画の前に立ったときは、グロテスクさを感じることはなく、むしろ不思議な透明感と冷気と厳粛さを感じた。この中央パネルの背景一面に塗られた黒が、画集で見るととき異なって場面全体を聖化しているのかもしれない。このような作品は、自らその前に立つ必要がある。その時、あのイザヤ書の句が浮かんでくる。

彼には、私たちが見とれるような姿もなく、輝きもなく、私たちが慕うような見ばえもない。彼はさげすまれ、人々からのけ者にされ、悲しみの人で病を知っていた。人が顔をそむけるほどさげすまれ、私たちも彼を尊ばなかった。

まことに、彼は私たちの病を負い、私たちの痛みをになった。だが、私たちは思った。彼は罰せられ、神に打たれ、苦しめられたのだと。しかし、彼は、私たちのそむきの罪のために刺し通され、私たちの咎のために砕かれた。彼への懲らしめが私たちに平安をもたらし、彼の打ち傷によって、私たちはいやされた。私たちはみな、羊のようにさまよい、おのおの、自分かってな道に向かって行った。しかし、主は、私たちのすべての咎を彼に負わせた。(イザヤ書53・2-7)

しかし、実際に作品の前に立っても、超越的な現実が立ち現れるという点に関して、現在の鑑賞者は三つの点を決定的に欠いている。私たちは安易に、同時に平日の場面、主日の場面、聖アントニウスの祝日の場面を、一度に見てしまう。時の経緯とともに扉が開かれていく中で、聖なるものが立ち現れるという経験をもはやもてない。また、祭壇画は典礼と密接に結びついたものであるが、現在の鑑賞者はその繋がりをもてない。そして最後に、この祭壇画は特別な目的のために制作された。私たちはそのような目的とは無縁である。

11世紀以降、ヨーロッパでは、「一種のキノコ菌の寄生したライ麦を食することによって発症し、肢体や顔や胸や生殖器にまで激しい痛みを起し、皮膚を赤く、ついで暗青色に変色させて、最後は壊疽を結果する<sup>16)</sup>」という一種の流行病が見られた。そのようななか、十字軍が聖アントニウス Antonius Eremitus (251頃-356頃) の聖遺物をコンスタンティノープルから持ち帰った。フランス南東部のドーフィネ村の富裕な騎士ガストンの息子が、この聖遺物によって、その流行病が癒されるという出来事が起こった。ガストンは感謝の印として、1095年に小さな礼拝堂を寄進した。聖アントニウスの聖遺物によって癒されることを求めた多くの人々が、ドーフィネ村を訪れるようになり、同村では、施療と宿泊のための団体がつくられ、1298年にはこの団体はアントニウス修道会として認可された。その流行病は聖アントニウスの火と呼ばれるようになり、アントニウス修道会では、この病の施療につくしていく。イーゼンハイム修道院もアルザス地方のアントニウス修道会の中心として、多くの巡礼者やアントニウス病患者を迎えた。1505年にはニコラウス・ハーゲナウによって聖アントニウス、聖アウグスティヌス Augustinus

(354-430)、聖ヒエロニムスHieronimus (342-420) の木彫がつくられたが、修道院長グイド・グルシエの依頼によって、その木彫をもとに二度開閉できる祭壇画がグリューネヴァルトによってつくられたのであった。以後、イーゼンハイム修道院にやってきた病人はこの祭壇画の前に連れてこられた。彼らは聖アントニウスの聖遺物に浸したぶどう酒からつくられた霊薬を飲んだ。また、壊疽にかかった体には香油が塗られ、切除手術も行なわれたという。病人たちは、十字架のイエスの受難の姿に自らの苦難を重ね合わせたことと思われる。そのような彼らにとって、主日の扉が開かれることは、大いなる希望であっただろう。主日には、平日と打って変わって、左から受胎告知、イエスの誕生、そして右端には光り輝く姿となった復活したキリストが描かれている。十字架にかかる無残な肉体のキリストが復活して輝く肉体になる様を絵画で見たとき、彼らはいったい何を思ったであろうか。そして年に一度の聖アントニウスの祝日(1月17日)には最後の扉が開かれ、中央には威厳に満ちた聖アントニウスの像を中心とした木彫群を中心に、聖アントニウスの聖パウルス訪問を描いた左翼パネル、聖アントニウスの誘惑を描いた右翼パネルが現れる。左翼パネルにはアントニウスの火の治療のために使われた薬草が描かれているという。また聖アントニウスは最後にはその誘惑に打ち勝つ。右翼パネルの左下には、全身腫れ物ができ脚や背中が薄青黒く壊死状態になっている怪物は、聖アントニウスの化身だという。

## VI フェルメール「窓辺で手紙を読む女性」

フランドルの祭壇画の多くは、16世紀のネーデルラントの混乱の中で破壊される。フェリペ2世(在位1556~98)の統治下で宗教対立は激化し、カルヴァン派民衆によって多くの聖画像が破壊された。メムリンクHans Memling(1433頃-94)の作品が比較的多く残っているのは、彼が個人の礼拝用祭壇画を多く描いていたからである。教会の祭壇画の多くは破壊された。その後、南部はスペインにとどまり、北は独立してオランダ共和国となった。カトリックにとどまった南では新たに聖画像が求められた。それに答えていった中心人物がルーベンスPeter Paul Rubens(1577-1640)である。一方独立したオランダでは祭壇画は否定され、絵画の中心は市民階級の要望に応える肖像画や風景画、風俗画へと移っていった。その中で、なお聖書の歴史画(物語画)を描き続けたのがレンブラントであった。そのような状況の中で、「聖なるもの」がどのように表現されえたかを、風俗画のフェルメールとレンブラントに焦点をあてて、見てみよう。

ヤン・フェルメールJan Vermeer van Delft<sup>17)</sup>(1632-75)は初期の「マルタとマリア」を除いて、キリスト教的テーマを直接取り上げることはしなかった。彼の芸術において、市民生活の私的空間がリアルに表現された。そういう点で彼の芸術に「聖なるもの」の立ち現れを見ることは難しい。絵画における三次元空間の創出による「聖なる世界」の世俗化はフェルメール等風俗画家たちによって一応完結したとみることも可能であろう。

ところでフェルメールの絵画には共通した興味深い特徴がある。それは、窓がほとんど左端にあるか、光が左側から来ている点である。しかも、彼はその窓の外を描かない。彼が描く空間は左側で外界と接点をもちつつ、閉じられているのである。これは当時の風俗画家たちの絵と比べると際だった特徴である。左側に何か意味があるのだろうか。フェルメール自身は何も語っていない。フランドル絵画の伝統を振り返ってみると、パノフスキーが指摘したように、自然の光ではなく超越的な恩寵の光は左から来るように描かれる。それをそのまま当てはめれば、フェルメールは、窓の外、光の源の方向に、彼が描く日常の私的空間とは別の超越した世界を想定していたことになる。その判断の成否はしばらくおいて、左の窓から

光が差し込んでいる絵を具体的に見てみよう。

たとえば、ドレスデン国立美術館にある「窓辺で手紙を読む女性」。左側の窓は開け放たれているが外の様子は見えない。若い女性は窓から入る光を頼りに一心に手紙を読んでいる。この絵の下絵ではキュービットが描かれていたという。その寓意性から手紙は恋文ではないかと推測されている。絵の色調全体は暗く、窓に映った女性のおぼろげな姿や前のテーブルが乱雑な点からあるいは手紙の内容は深刻なものかもしれない。一方、窓から来る光が女性の顔と肩にあたっていることから、現実の困難を耐えさせ希望を持たせる内容が記されているのかもしれない。以上の点はともかく、彼女の存在は彼女がいる私的空間だけでなく、手紙を送った窓の外の世界に依存している。またフランクフルトのシュテーデル美術館にある「地理学者」では、男は作図の途中で窓の外に思いを向けているように見える。今作業している地域のことを思い巡らしているのであろうか。これらの例から、フェルメールは左側の光の来る世界をキリスト教的な意味で超越的な世界と捉えられるかどうかはともかく、日常世界と異なる外界の存在を認め、それが日常世界を深いところで規定していると考えていたことは確かではないだろうか。

フェルメールは風俗画において、日常世界を閉じられた私的空間として描き出した。しかしこの空間は完全に閉鎖されているのではなく、窓の外の別の世界との関わりで考えられている。具体的に描かれる日常世界と描かれない窓の外の世界が非連続的でありながら、光によって連続する。日常世界をリアルに描きながら、それが自己完結するのではなく、光という芸術表現を通じて日常を超越すると同時に日常を根底において支える要素を、巧みに描き出した。そのもっとも喜びに満ちた例をベルリン国立絵画館にある「真珠の首飾りの女」に見出すことができる。フェルメールにあっては、光を介して日常生活をこえる「聖なるもの」が立ち現れてくる。そこにフェルメールの大きな魅力がある。

## VII レンブラント「エマオのキリスト」

最後に、ルーヴル美術館の「エマオのキリスト」を例に挙げて、レンブラントRembrandt Harmenszoon van Rijn<sup>18)</sup> (1606-1669) の作品と聖なるものとの関係を考えてみたい。この物語は、ルカ福音書24章に記されている。イエスは過越の祭りの金曜日に十字架にかかって死亡した。しかし、その三日後の日曜日の朝、女性の弟子たちが墓に行くと空で、天使たちにイエスは復活した、と告げられた。この噂は急速に弟子たちに広まった。同じ日、ふたりの弟子がエルサレムからエマオへ向けて歩いていた。その時、ひとりの人物が近づいてきた。彼らの目がさえぎられていたので、イエスだとは分からなかった。

それから、イエスは、モーセおよびすべての預言者から始めて、聖書全体の中で、ご自分について書いてある事がらを彼らに説き明かされた。彼らは目的の村に近づいたが、イエスはまだ先へ行きそうなお様子であった。それで、彼らが、「いっしょにお泊まりください。そろそろ夕刻になりますし、日もおおかた傾きましたから。」と言って無理に願ったので、イエスは彼らといっしょに泊まるために中にはいられた。

彼らとともに食卓に着かれると、イエスはパンを取って祝福し、裂いて彼らに渡された。それで、彼らの目が開かれ、イエスだとわかった。するとイエスは、彼らには見えなくなった。そこでふたりは話し合った。

「道々お話しになっている間も、聖書を説明して下さった間も、私たちの心はうちに燃えていたではないか。」(ルカ福音書24・27-32)

絵画では、エマオでイエスが弟子たちと食事をしてパンを裂いた時に、弟子たちがイエスだと分かる場面が描かれた。レンブラントはルーヴル美術館の「エマオのキリスト」(1648年)を描く前に一度、同じテーマを描いている。実際に見るにはいたっていないが、パリのジャックマール＝アンドレ美術館にある。その「エマオのキリスト」(1629年頃)は、劇的な構成を取る。画面中央には驚いて両手をかすかに挙げているひとりの男に光が当てられていて、見る者は自然とその顔の表情に惹きつけられていく。彼の視線はシルエットの人物に向けられており、見る者もその姿に眼をやる。よく見ると彼は背筋をそらして目を斜め上に向けパンを裂いている。そしてさらに目が慣れてくると、手前にはパンを裂く人物に向かって跪いて礼拝している人物が見えてくる。シルエットの人物がたった今祈りをしてパンをさいた復活のキリストであり、弟子たちがそのことを分かった瞬間だと、見る者は了解する。絵の左奥ではそのことを全く気づかないその家の女性が炉端で働いているのも気づく。このようにレンブラントは、エマオでふたりの弟子が復活したイエスに気づく場面を劇的に描いた。

これは明らかにカラヴァッジョ<sup>19)</sup>の描き方に影響を受けたものである。カラヴァッジョCaravaggio(1571-1610)自身は、二度このテーマを取り上げている。ロンドンのナショナルギャラリーにある「エマオの晩餐」(1601年)とミラノのブレラ美術館にある「エマオの晩餐」(1606年)である。前者では、中央テーブルの上には料理した肉とパンが三つおかれている。中央の人物の前のパンは裂かれているように見え、両手は裂き終わった仕草を示しているのであろう。この時両脇のふたりは、彼が復活したキリストであることが分かった。右の弟子は両腕をぐっと広げて驚きの様を示している。この仕草は磔刑を暗示しているという。左の弟子は椅子に手をやって、体を乗り出して、真剣に確かめようとしているかのようだ。この絵では、カラヴァッジョは弟子たちが復活のキリストを信じた瞬間をくっきりとした輪郭で劇的に描いている。1606年の作品では、身振りは穏やかになり、色調も全体に暗く筆触も粗くなっている。静かな夜に生じた内面的な雰囲気が伝わってくる。それでも、左の弟子はわずかに両手を広げて驚きの様を示し、右の弟子も両手をテーブルの端において、今まさにパンを裂いたキリストの手に目をこらしており、弟子たちが信じた一瞬を捉えようとしていて、日常の出来事のある瞬間を描き出そうとする点において相違はない。

一般にカラヴァッジョはある瞬間を捉えて、それを劇的に表現しようとする。このことにより、ある特別な瞬間が、日常の時間とは質的に異なった時間であることを示す。そのような技法により、カラヴァッジョは空間的にでなく、時間的に、日常世界を越えた別の世界とのふれあいを描こうとする。特別な瞬間を通じて、「聖なるもの」が立ち現れてくる。

レンブラントは1640年代頃からそのような特別な瞬間を劇的に捉え描く手法から徐々に離れていく。かわって作者の絵の登場人物への共感や、登場人物相互の共感が描き出されていく。それが頂点に達するのはエッチング「ゲッセマネのキリスト」(1657年頃)や、ベルリン国立絵画館の「天使と戦うヤコブ」(1659年頃)やアムステルダム国立美術館の「イサクとリベカ(ユダヤの花嫁)」(1666年頃)であるが、1648年のルーヴル美術館の「エマオのキリスト」にもそれがはっきりと現れる。そこでは、1629年のような劇的な描き方はかげをひそめている。この絵を見てまず感じるのは、登場人物の誰もが上げさな仕草をしていないことである。時が静かに流れていく。それは日常の出来事と特別にかわるものはない。キリストはパンを静かに裂いている。給仕をする少年は何も気づかず、通常のように皿をテーブルにおこうとしている。左手前の弟子は何かを気づいたらしく両手を静かに顔の方にもっていつている。右の弟子も、様子に気づき、体重を左手とわずかに後ろにかける。弟子たちはパンを裂く様子に生前の懐かしいイエスの仕草を見て気づいた。その数秒後にはキリストは消えているだろう。その間、時間は静かに流れていく。そして振

り返ってふたりは、彼らが出会って語り合い、食事をともにしようとした人物が、たしかに復活したキリストであったと確認し合うのである。ルーヴル美術館でその絵を見る者も、絵画の中に流れている静かな時間のなかで、自らが読んだことのある物語を思い返し、見ながら少しずつ心が温められ、聖なるものが立ち現れてくることを感じるのである。ここには、カラヴァッジョのように特別の時間を切り取り、その時間の質的差違から聖なるものを感じるのではなく、またフェルメールのように、別世界が直接描かれているのではないが、非連続的につながるものを通じて、空間的に聖なるものが立ち現れてくるのでもない。それらとは別の聖なるものの立ち現れ方が見られる。レンブラントは、絵画の中に緩やかな時間の流れを導入した。それは超越的に下りてくる時間ではなく、日常生活の静かな流れである。その流れのなかで絵の人物たちは注意していなければ気づかないものを、記憶を媒介に気づいていく。そしてゆっくりとした時間のなかで注意深くその絵を見る者にも、聖なるものが立ち現れてくるのである。

(本稿は、香川大学生涯学習教育研究センターでの公開講座を整理したものである。)

## 注

- 1) エミール・マール『中世末期の図像学』田中仁彦・池田健二・磯見辰典・平岡忠・細田直孝訳、国書刊行会、2000年、12-13頁。
- 2) ルドルフ・オットー『聖なるもの』久松英二訳、岩波文庫、2010年、18-98頁参照。特に、21、36、44、76頁。
- 3) ミルチア・エリアーデ『聖と俗。宗教的なるものの本質』風間敏夫訳、法政大学出版局、1994年、第20刷、原著は1957年、3頁。
- 4) 同上、15頁。
- 5) 同上、16頁。
- 6) ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記上』杉浦明平訳、岩波文庫、211頁。
- 7) 同上、196、200頁。
- 8) 以上の点について詳しくは、拙稿「ローテンブルクのリーメンシュナイダー」『香川大学生涯学習教育研究センター研究報告』巻、2012年、4-6頁。
- 9) 美術における受胎告知については、矢代幸雄『受胎告知』創元社、1952年、参照。
- 10) 『ヤコブ原福音書』は、イエスの母マリアの生涯を記した外典で、2世紀頃成立。『黄金伝説』はドミニコ会修道士ヤコブ・デ・ヴォラギネ(1230頃-98)によって、様々な聖人の伝説を教会歴に従って編集したもの。
- 11) 以下は、拙稿「フェルメールとキリスト教」『香川大学生涯学習教育研究センター研究報告』第16巻、2011年3月、13-14頁参照。
- 12) 岡部紘三『フランドルの祭壇画』勁草書房、1997年、ii-iii頁。
- 13) 「メローデ祭壇画」については、以下を参照。岡部、前掲書、1-26頁；パノフスキー『初期ネーデルラント絵画』勝國興・蜷川順子訳、中央公論美術出版、2001年、113-114頁；Dirk De Vos, *Flämische Meister*, 2002, S. 27-34.
- 14) 「ヘント祭壇画」については、以下を参照。岡部、前掲書、27-57頁；パノフスキー、前掲書、141-158頁；Dirk De Vos, op.cit., S. 35-52.; ノルベルト・シュナイダー『ヤン・ファン・エイク「ヘントの祭壇画」』下村耕史訳、三元社、1997年；マックス・フリートレンダー『ネーデルラント絵画史』斎藤稔・元木幸一訳、岩崎美術社、1991年、24-32頁。
- 15) 「イーゼンハイム祭壇画」については、以下を参照。勝國興他『朝日美術館西洋編6。グリューネヴァルト』朝日新聞社、1996年；J.K.ユイスマンス『三つの教会と三人のプリミティブ派画家』田辺保訳、国書刊行会、2005年；栗津則雄『聖性の絵画。グリューネヴァルトをめぐる』日本文芸社、1989年；クリスチャン・エック『グリューネヴァルトーイーゼンハイム祭壇画一』岡谷公二訳、新潮社、1993年。
- 16) 勝國興、前掲書、80頁。
- 17) フェルメールについては、拙稿「フェルメールとキリスト教」『香川大学生涯学習教育研究センター研究報告』第16号、参照。
- 18) レンブラントについては、以下を参照。クリスチャン・テュンベル『レンブラント』高橋達史訳、中央公論社、1994年；John

I Durham, *The biblical Rembrandt*, Mercer University Press, 2004.

20) カラヴァッジオについては、宮下規久朗『カラヴァッジオ。聖性とビジョン』名古屋大学出版会、2004年、参照。