

神の狂気を求めて(七)

——ヒエロニムス・ボッスの旅——

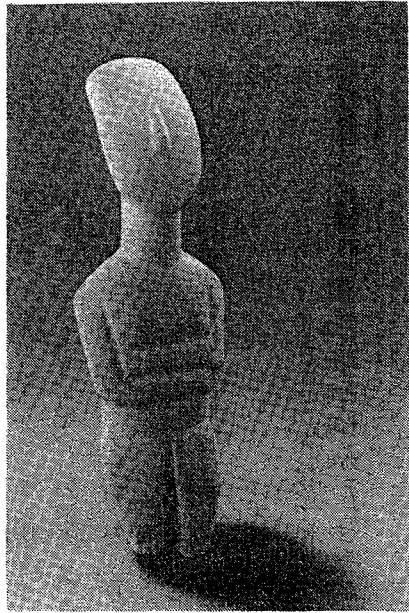
掛下 栄一郎

ヴェネチアを出てから、しばらくボッスから離れてはいたものの、フィレンツェとローマでは、マニエリスム芸術の名作の数々に触れることによって、私は「神の狂気」の芸術への渴望を、十分に癒すことができた。

あわただしい日程の中で、さすがにローマには後髪を引かれる思いでアテネに飛んだ私は、しかしながら、エフェソス、ロードス、クレタ、サントリニを含む四泊五日のエーゲ海クルーズと、コリント、ミケネ訪問を含む三日間のアテネ滞在によって、ローマでは充たされなかった、古代との出会いへの願望を十分に満足させることができたのである。

アテネにはすでに何度か訪問の経験を持つ私も、エーゲ海へ出るのは、今度が初めてである。とりわけ、古代イオニア哲学創始者の一人である、ヘラクレイトス生誕の地エフェソス訪問は、私には大きな感動であった。もつとも、古代イオニアのポリスとしてのエフェソスはすでになく、現存の遺跡は、紀元後二世紀にハドリアヌス帝により建設された、華麗な、典型的ローマ都市としてのそれではあるが。

クレタ島のクノッソスの遺跡訪問も、大きな喜びの一つであったが、そこから出土した龐大な量にのぼるみごとな



キクラデスの土偶

壁画、陶器、印章、その他の諸道具との出会いは、此の度のギリシア訪問の、まさにハイライトであった。というのも、クノッソスからの出土品は、すべてここクラタ島、イラクリオン美術館でしか見ることができないからである。

「イラクリオン考古博物館」には、クノッソスから出土した青銅器、石器、印章、多彩な陶器、フレスコ画などを中心とする、数千点にのぼる収蔵品が、二十数室にわたり展示されているが、そのほとんどは、紀元前二千年から千四百年頃にかけて製作されたもので、いずれも、ミノア海洋文化（クラタ文明）の水準の高さを立証するものである。それらに混って展示されている初期キクラデス文化の産物と思われる、いくつかの土偶の明快素朴な美しさは、私たちに、限らない完成感と、現代の最も前衛的な芸術作品にもまさる斬新さを伴って迫ってくるのである。

クラタ島でのこの貴重な体験は、アテネで訪れたいくつかの博物館での大きな感銘と合体して、ともすれば、ボッスを中心とするルネッサンス期の絵画の枠の中でのみ考えがちであった、私の美に対する考察を、一気に原点に押し戻してくれた。「神の狂気」の産物としての美は、紀元前二千年のミノア文明の中にも、すでに存在していたのである。一週間のギリシアの旅は、人間の創造性と神の狂気の真意を、改めて問い直す機会を私に与えてくれたようであ

る。

こうして、ヨーロッパの美術館訪問だけでは得られない貴重な体験を、胸の中で大切に暖めながら、猛暑のギリシアから、そろそろ初秋の肌寒さを覚えるウィーンに到着した。ここでワルシャワに行くN君と別れ、私は再びヒエロニムス・ボッスの旅に戻ったのである。

御存知のように、ウィーンには現在三点のボッスの作品が存在する。ハプスブルグ家四百年間の栄光の象徴としての「美術史博物館 (Kunsthistorisches Museum)」は、ブリュエゲル、クラナッハ、デューラーなど、北方系の名画の老大なコレクションによってとりわけ著名であるが、意外なことに、ボッスの作品は、比較的小さなものが僅か二点しか所蔵されていない。

これに対して、彼の全作品中でもとりわけ重要な名作、特に、「神の狂気」が作品の表面に顕在する、きわめてボッスらしい名画の一つに数えられている、三連祭壇画の大作『最後の審判』が、美術史博物館の間近にある「造形美術学校 (Akademie der Bildenden Künste)」のギャラリーを飾っているのである。

この作品は、かつてオーストリア大公レオポルド・ヴィルヘルムの所蔵するところであったが、その後さまざまな転変を経て、十九世紀末、現在の場所に遺贈されたとのことである（リッツォリ版『ヒエロニムス・ボッス』）。しかしこれが、はたしてボッスの真筆であるかどうかについては、かつて大きな論議があり、今日でも、美術史家の見解は必ずしも一致してはいないが、フリードレンダーをはじめ、バルダス、リンフェルト、ギブソンなど、ほとんどの史家は、この作品の大部分を、ボッス自身の真筆として受けとめているようである。

ギリシア、イタリア訪問によって中断されていたボッスへの想いは、ウィーンに到着するとともに、堰を切ったように私の心を駆り立てた。シュテファン・ドームに近いホテルに荷物を置いた私は、はやる心を抑えて、前回訪問のときの記憶をたどりながら、ホーフ・ブルクを経てマリア・テレジアの銅像前に急いだ。

本来ならば何をおいても、北方ルネッサンス美術最大の宝庫ともいえるべき美術史博物館に飛び込むのが順序であろうが、あえて私は、マリア・テレジア銅像前の壮大な博物館を横目で見ながら、建物沿いの道を、向って左約五百メートル先にある、旧めかしい造形美術学校に向かったのである。

ギリシアからはるばるウィーンまで飛んできた最大の理由も、この旧めかしい建物の一室に飾られている、「神の狂気」の顕在する最もボッスらしい作品の中でも、とりわけ構想雄大で、豊かな想像力に溢れた名作の一つである、『最後の審判』とのランデヴーにあったからである。

一五〇四年ボッスは、オーストリア大公で、ネーデルランドのブルゴーニュ公領の摂政となり、のちにフェリペ一世としてスペイン・ハプスブルグ家の始祖となったフィリップ二世（フィリップ美侯 Philippe II le Beau）から、『最後の審判』の祭壇画制作の依頼を受けているが、その作品がこれであるのかどうかについては、これもまた美術史家の見解は一致していない。しかし、フィリップ美侯の依頼作品であるかどうかは別として、この作品は、リスボンの国立美術館の『聖アントニウスの誘惑』、マドリッドのプラド美術館の『逸楽の園』や『乾草車』など、ボッスの最も個性的な傑作たちと共通する、豊かなイマジネーションと、圧倒的な迫力を内に蔵しているのである。

同時代のボッスの垂流画家、たとえばユイス（Peter Huys 1519-1584）などの作品からはどうしても感じることはない、不思議な緊迫感、理性には不可解であるにもかかわらず、私たちの最も深い感性にはきわめて的確に響鳴し



ボッス『最後の審判』

てくる緊迫感が、この絵にはみなぎっているのである。もちろんこの作品には、ボッスの工房における弟子たちの筆が、或程度入っているであろうことは充分に考えられるし、また最初の制作以後、何回かの塗直しの存在することも確かであるが、その部分に關しても、これをボッスの真筆とする美術史家の多くは、ボッス以外の人物による筆致とは、とうてい考えられないことを指摘している（前記リッツォリ版）。

ボッスの真筆として重視されている作品の中には、最後の審判を主題とするものがあと二点存在する。すなわち、ブルーージュのグロニンゲン美術館所蔵の三連祭壇画と、ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク所蔵の、三連祭壇画中央部分の断片と見られる一点がそれであるが、ブルーージュのそれは、ウィーンのこの作品と、発想や構図において相通じるものを多く持っており、そこには確かに、ボッスの天才をもってしてはじめて可能であると思われる、いくつかの独創的表現も存在するが、審判の祭壇画としての規模や構図においては、とうてい後者の比ではない。

リンフェルトが「壮大かつ奔放な構想の充実」（カール・リンフェルト『ヒエロニムス・ボッス』）と語るように、この絵に繰りひろげられた画家の自由奔放な幻想は、見る者を圧倒する。此の種のボッスの豊かなイマジネーションについては、私たちはすでにプラド美術館において、『逸楽の園』や『乾草車』を通してのすばらしい証しに接してきた。入念な洗浄と補修によって、ウィーンのこの『審判』は、重厚な中にも、今日なお充分に華麗な色彩を保っており、その規模においては、ブルーージュのそれに比べて約二倍であり、これはプラドの『逸楽の園』に次いで、ボッスの全作品中でも二番目に大きなスケールのものであることになる。

左パネルには、『乾草車』のそれと同じく原罪の状況が描かれている。通常の審判図では、中央に裁き主キリストと、魂を計る大天使ミカエルを中心とした厳しい裁きの場が、そして左には天国、右には地獄が描かれることが多い

が、ボッスの場合は、『乾草車』においても、『審判』においても、左パネルには、すでに悪に向いつつある世界が描かれている。アダムとイブの創造にはじまり、原罪を経て、楽園追放まで描かれているが、更に注目すべき点は、天上の創造主の足下から、群をなして地上に飛来する無数の悪しき怪鳥たちの描写である。ギブソンはこれを、「反抗する天使たち (rebel Angels)」(ウォルター・ギブソン『ヒエロニムス・ボッス』)と呼んでいるが、「審判」の必然性は、世界への悪のこの限らない侵入によって決定的となるのである。画家の豊かなイマジネーションと深い寓意との、みごとに結合の成果というべきであろう。

「罪と愚かさが、ボッス芸術においてはきわめて重要な地位を保っている」と、ギブソンは語っているが、この情景は、茫漠たるカオスの中から、限りなく産出する罪、悪、不正を強烈に印象づけるもので、「いかなる模作者の力も及び得ない」(リンフェルト)、ボッスの天才をまっぴらしてはじめてなし得た、まさしく「神の狂気」の産物である。

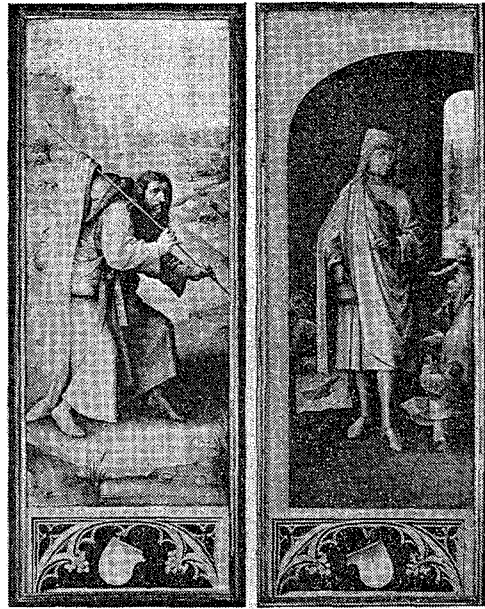
特にリンフェルトは、ここで駆使されているグリザージュ描写(灰色描写)の絶妙な効果に言及し、ボッスは常に、「何か決定的なことが起きるとき」に、この手法を用いるのを常としたとして、「雨と霰の降りしきる中で、最初の劫罰が出来し、天使たちは蔓延する灰色の昆虫の群れとなる」と語っているが、核心をついた至言であらう。

色彩的には、より明確に描かれた『乾草車』左パネルに見られるそれよりも、確かにこちらの方が、その効果が私たちの心の深部にひしひしと迫ってくる。これに比べると、『逸楽の園』の左パネルでは、アダムとイブの創造の時点までしか描かれていないが、仔細に見れば、地上の楽園において、動物どもの間ではすでに殺戮が始まっており、天国からの鳥の群の下降によって、悪の到来はほのかに暗示されているのである。

このあたりで、中央パネルの裁きの場面に目を移してみよう。中央部分から前景下方にかけては、人間どもの犯した悪と不正の罪が、あらゆる責道具によってきびしく裁かれる情景が描かれているが、これは『逸楽の園』や『乾草車』の右パネル、あるいはリスボンの三連祭壇画の大作『聖アントニウスの誘惑』などと並んで、「神の狂気」に触発された、画家の奔放自在のイメージーションが創造した、最もボッサらしい幻想芸術の傑作とされているのである。

想像のかぎりをつくした奇怪な人物、奇想天外な責道具による拷問の情景が、微に入り細にわたって描かれているが、私たちは、ここを必ずしも地獄とは感じない。人間どもを責めさいなむ怪物たちも、決して悪魔ではなく、「怪物に扮した人間である」とリンフェルトも指摘する。画家はここを、人間世界の延長にある場として私たちに示しているのである。

「ボッサはここで審判の神聖な意義を消滅させ、それを完全に人間化した」（シャルル・ド・トルナイ『ヒエロニムス・ボッサ』）と、トルナイも語るが、伝統的な審判の観念が打破されているこの絵は、それだけに、私たちの意識には、拔差ならないきびしい決定的審判として迫ってくる。そういえば、聖母と聖ヨハネを左右にしたキリストも、ここでは、この決定的審判を受ける人間どもを、超絶の天上から静かに眺めているだけである。ちなみにトルナイは、中央上部イエスの右側で、両肘について人間どもの愚行の虚しさ、それに対する厳粛な審判を悲し気に見つめている聖ヨハネを、画家の自画像と解釈している。審判の決定的な必然性に伴う恐怖は、中央部分やや上方に描かれた、暗い茶褐色の不毛の情景を仔細に見てゆくと、いよいよ切実なものとなる。この暗い不毛の粘土質の台地で、あらゆる希望を断ち切られた人間どもは、ただひたすら、怪物たちの容赦のない拷問に怖れおののきながら、身を委ねるのみで



ボッス『最後の審判』外翼

ある。

『逸楽の園』や『乾草車』の右パネルでも、同じような情景が描かれているが、これほど絶望的ではない。『乾草車』では、「ひとびとはまだ希望を持つことができ、この絵におけるように溺死はしなかった。：しかし、一片の石ころも混っていない粘土質のこの大地そのものは、それ自身人殺しの道具となっている」と、リンフェルトも語るように、ここでは、決定的に責めさいなまれた人間どもは、中央の無気味な泥沼の中で溺死してゆくのである。

右パネルの地獄についても、事情は同じである。絶

望的な拷問の責苦にあえいできた人間どもは、最後に、悪魔の大王の支配する地獄でも、終ることのない苦痛に耐え続けなければならない。「これはボッスの作品の中でも、地獄を主題として扱って、最も壮大かつ奔放な構想の充溢を示している」と、リンフェルトはいうが、その天才的発想の卓抜さと、溢れるばかりの幻想の生み出すさまざまな吸引力は、『乾草車』右パネルのそれをはるかに越え、ボッス芸術最高の傑作といわれている『逸楽の園』右パネルの、変幻きわまりない、壮大にして冷徹な人間的地獄のもたらす、極限の緊迫感に迫るものである。

なお、この三連祭壇画の両翼パネル外側には、グリザードで二人の聖人が描かれているが、左パネルには、十二使

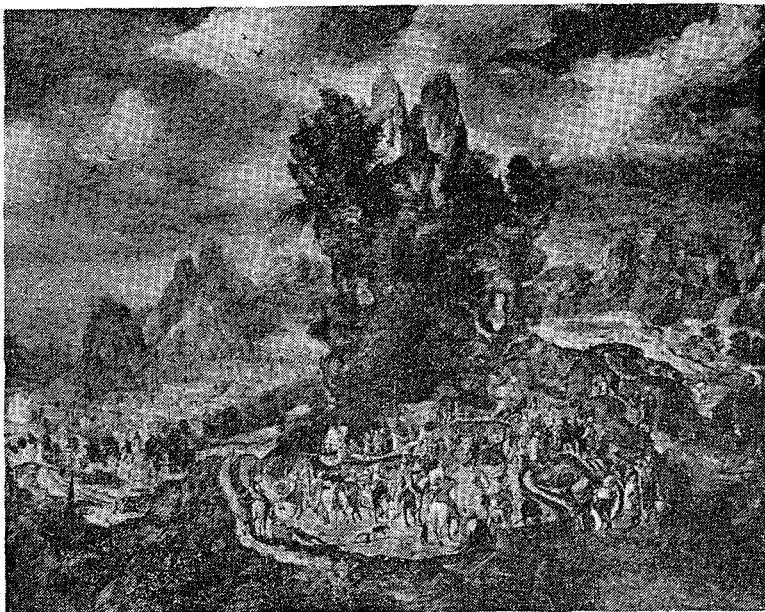
徒の一人で、ユダヤ人の王ヘロデス・アグリッパスにより斬首され殉教したのち、その遺体が弟子たちによってスペインの地に運ばれ埋葬された、聖ヤコブ（サンチャゴ・コンポステラー——コンポステラの聖ヤコブ）の伝道の姿が、そして右パネルには、フランドルのガンの聖者、聖バボが、若い貴族の姿で描かれている。

聖ヤコブは、悪と愚行と危難にみちた地を伝道する聖者として描かれているが、この絵は私たちに、『乾草車』の外翼外側に描かれた旅の老人や、ロットテルダム のホイマンス美術館所蔵の、『放蕩息子の帰郷』と呼ばれている、尾羽打枯した老旅人の風貌を何となく思い起こさせる。ボッサ自身は、しばしば絵の中に自画像とおぼしい人物を描き込んでいるが、これもその一例であるとする美術史家も多い。

なお、すでに触れたように、この絵がフィリップ美侯の依頼と何らかのかわりがあるとするならば、スペインの守護聖人である聖ヤコブと、同じくオランダの守護聖人聖バボが描かれているのは、至極当然のことであろう。

また、この作品の制作年代についても、美術史家の間に種々の見解があるが、いままで述べてきたような密度の高い内容から考えて、ボッサ芸術の完成された成熟期の作品（リットオリ版）、具体的にいえば、リスボンの『聖アントニウスの誘惑』の直後（1505～1510頃 リンフェルト）と見るのが至当であろう。

この造形美術学校のギャラリーには、この外数点のクラナッハやチチアノの名作、あるいはポッチチエリのすばらしい聖母子像など、数はそれほど多くはないにせよ、珠玉のような名品が所蔵されているが、この際あえて、ボッサの絵に通じるものを持つ、「神の狂気」にかかわる注目すべき作品として、ハンス・バルドゥング・グリーン（Hans Baldung Grien 1485-1545）のきわめて個性的な聖家族と、大胆な構想と技法によって、見る者の心に不思議な興奮



ブレス『十字架を担うイエスと風景』

を喚起する問題作、ヘンドリック・メト・デ・ブレス (Hendrik met de Bles 1481-1550) の『十字架を担うイエスと風景』の存在を指摘しておこう。

プラド美術館のブレスの絵には、さしたる感銘を覚えなかった私であるが、このブレスの作品は、私に忘れたたい強烈な印象を刻印する。この絵を前にした私たちは、まず、稀に見る力動的な風景画としてこれを受けとめる。マドリッドのパティニールのところでも触れたように、彼と親戚の関係にあるブレスは、当代きつての風景画家として著名であった。パティニールと同じく、彼もまた「神の狂気」に触発され、湧き起こる豊かなイマジネーションを、もっぱら自然の描写に注入したのであろう。

画面中央に大胆に描かれた、今にも動きそうな生命力に溢れる岩山、まさに風雲を呼ばんとするかのような雲と、山に囲まれた街の発散する強烈なエネルギー、そのエネルギーの坩堝の真唯中に、十字架を担う

イエスが描かれているのである。本来ならば解離しかねないこの二極化された力動のエネルギーが、この絵ではみごとに一体化され、第一級の芸術作品のみが持つ極限の緊迫感にまで高められているのである。

何という驚くべき絶妙な構想であろうか。自然のエネルギーと、人間のエネルギーとが、「神の狂気」を介してみごとに合体した稀有の例を、私たちはこの絵に見ることができるのである。

しばらくぶりのボッスとの邂逅によって、神の狂気の芸術への渴望が十分に癒された私は、さきほどはやる心を抑えて、横目で見ながらあたふたと通り過ぎた美術史博物館へと、今度は足どりも軽く、ゆったりとした気持で足を運んだのである。

古くは十五世紀末、神聖ローマ皇帝マキシミアン一世によってその蒐集が開始され、十八世紀末、マリア・テレジア女王の時代に至って、その絢爛華麗なコレクションの全貌がほぼ完成された、いわゆるハプスブルグ家四百年の栄光の象徴としてのこのコレクションは、現在、王宮前広場のマリア・テレジアの銅像の向って左に聳え立つ、美術史博物館に収蔵されている。この建物は、銅像向って右に対照的にまったく同じ建物として建てられた、自然史博物館とともに、十九世紀末に完成された建造物であるが、まことに格調高い風格をそなえている。

この美術館は、古代から中世、ルネッサンスを経て近代に至るまでの、各国の絵画や彫刻以外にも、あらゆる種類の美術工芸品を収蔵しているが、今回は日程の関係もあり、もっぱらルネッサンス以降の絵画にその焦点を絞ることにした。もちろん、ルネッサンス絵画の中心であるイタリアの作品は、きわめて豊富に展示されている。たとえば、初期ルネッサンスから盛時ルネッサンスに至る、イタリアの代表的巨匠の作品は、ほぼ網羅されている中で、とりわ



ブリューゲル『海の嵐』

け、スペイン・ハプスブルグ家との関係からか、プラド美術館と並んで、チチアノ、チントレット、ヴェロネーゼなど、ヴェネチア派の作品の豊富なコレクションは、目を見張らせるものがあるが、僅かの作品のみを残して夭折した、幻の巨匠ジョルジョーネの名作を、数点蔵していることも注目に値する。

さらに付言するならば、フィレンツェのウフィッツィ美術館において堪能した、イタリア・マニエリスムの巨匠たちの代表的傑作が、この美術館を飾っていることも忘れてはならない。たとえばサルトにはじまり、コレッジオの妖艶な『ゼウスとイオ』や『ガニメデス』、ブロンツィーノの非情なまでに冷徹な美しさをたたえた『聖家族』、こぼれるばかりの爛熟美をただよわす『スザンナの水浴』を含むチントレットの名作たち、さらに、ほのかな頹廢美を香わすパルミジアーニの『弓を削るエロース』、あるいは有名な問題作『自画像』に至るまで、この美術館もまたウフィッツィ美術館と並んで、「神の狂気」に深くかわるマニエリスム芸術の宝庫といわなければならぬであろう。

しかしこの美術館の特色は、何といっても独逸からネーデルランドにかけての、北方ルネッサンス系のすぐれた作品の龐大なコレクションにある。特にルドルフ二世とその弟エルンスト大公による、デューラーとブリュー



ボッス『十字架を担うイエス』

ゲルのすばらしいコレクションは、瞠目に値する。大ブリューゲルの大作が、十五点一堂に展示されている美術館がほかにあるだろうか。

プラド美術館においてすでに私たちは、ボッスの芸術に深く通じ合うブリューゲルの名作の一つとして、『死の勝利』を鑑賞した。ボッスの最も個性的な作品たちと同じように、ブリューゲルの作品にも、狂気の要素が作品の表面に顕在しているものが散見される。しかし、彼のその種の作品は、ボッスのそれに比して、私達の理解にもっと近いところで完成されているので、そこには、ボッスの作品がときのぞかせる、底知れない深淵への恐怖はない。しかし、それだけに彼の絵は、より人間的で、土の香りとともに私たちを暖かく受入れてくれる。

いずれにせよ、ブリューゲルが、ボッスの芸術の神髄を最も正しく継承している画家であるとするならば、彼の作品のすぐれたいくつかは、ネーデルランドの素朴な自然と、赤裸々な人間の本性とを、「神の狂気」を媒介とする錬金術によって、比類のない高度な緊迫感を持った芸術作品にまで高めたものであり、私たちは、その最もすばらしい例を、この美術史博物館のコレクションである『十字架への道』や『暗い日』、あるいは『海の嵐』などに見ることができるのである。

二十点に近いクラナッハの名作を一堂に並べる、この北方ルネッサンスの宝庫ともいべき大美術館にも、前述のようにボッスの作品は、僅かに二点を数えるだけである。正確にいえば、それは板絵の表裏に描かれた一对の作品で、両面が鑑賞出来るように、衝立風に通路に沿って置かれている。片面には『十字架を担うイエス』が、他の面には『幼児キリスト』が描かれているが、ほとんどの美術史家によってボッスの真筆と認められている。もともとこれは、三連祭壇画の左パネルと考えられており、左パネルにこの『十字架』、中央に『磔刑』、そして右パネルに『降下』もしくは『埋葬』が描かれていたとされる。

十字架を担うキリストを描いたもので、ボッスの真筆とされている作品は、これ以外にも二点存在する。すなわち、フェリペ二世の蒐集によるもので、現在はマドリッドの王宮にあるものと、いま一つは、ボッス晩年の最高傑作の名の高い、ベルギーのガン美術館所蔵のそれである。

ウィーンのこの作品は、画家がまさに円熟期に入らんとする頃、すなわち一四九〇年頃から一五〇〇年にかけてのもの、マドリッドのそれは、それから数年後の作、そしてガンの作品は、いま述べたように、ボッス最晩年の力作で、そこでは、「神の狂気」の芸術としてのボッス絵画のあらゆる要素が、その極限まで凝縮されているのである。

制作年代を背景にして、同一テーマによるこの三つの作品を見直すとき私たちは、この主題の包蔵する深い意味が、年を追って収約され、単純化され、最後のガンの作品に結晶化されてゆく過程を知ることができる。

この主題の諸要素がより凝縮され、構図も、十字架を担うイエスを中心に、よりいっそうクローズアップされた他の二作に比べて、ウィーンのこの作品には、諸要素となる情景が、いっそう具体的に描き込まれている。少なくとも



ボッサ『幼児キリスト』

も、イエスを中心とした上半分と、一緒に処刑されるべき二人の盗賊の情景としての下半分に分けられよう。考えようによっては、作品としての主題が、これで分断されてしまうのではないかという危惧もある。しかし、画家の天才的な鋭い発想が、当時のこの種の一般的作品とはまったく異質の、深い内的統一感を、この作品に与えているのである。この絵が、当時までの写実的十字架図とは、根本的に異なる、新しい独創的芸術であることを、リンフェルトも強調している。

周囲の人間の嘲笑の中を、重い十字架を背負い、釘の打たれた板を足に結ばれて、あらゆる苦痛に耐えながら、ただ黙々と地面を見つめて丘に足を運ぶイエスに、十字架を大地に投出し、恐ろしい刑罰に最後まで反抗する悪玉の罪人と、恐怖におののきながら、最後の許しを乞い懺悔する善玉の罪人とを配した絶妙な対比が、すでに建てられている十字架、イエスによって運ばれている十字架、および、投出された十字架との対比や、残酷な拷問道具、あるいは、イエスの先導者の背負っている楯に描かれた、不吉と凶兆の象徴としての蛙の絵などと交錯して、この主題の持つ最も深い意味を、無言のうちに私たちに暗示してくれるのである。

「一つの絵画作品の中で、絶望と希求される意味とが、これほど密接に、鋭く、重なり合った形で現われてくる例

は、以前にはほとんど見当たらない」と、リンフェルトが絶賛していることもうなづけよう。ちなみにこの絵では、ただ大地を見つめながら、ひたすら苦しみに耐えて、人の世の罪を背負うイエスの顔は、マドリッドの作品では、みずからに課せられた苛酷な運命に対する、使命観の自覚に裏付けられた毅然たる表情に変わっており、最後のガンの作品では、すべてのことを識り、すべてのことを為した聖者のみが到達しうる、平静明朗な境地にあるキリストの顔として描かれている。

なお、この絵の下方左端に、顔半分だけの人物が描かれているが、不思議に醒めたその目つきは、人間どもの愚行を私たちに訴えかけているかのようであり、これを画家の自画像と見る史家もいる(リッツォリ版)。

この絵の裏、すなわちもとの祭壇画左外翼には、『幼児キリスト』が描かれている。鮮やかな赤地の中央の黒い円の中に、風車と歩行器を持つ幼いイエスが、簡潔素朴に描かれているが、限りなく豊富な意味の込められた、生々とした不思議な魅力のただよう作品で、ほとんどの研究者はこれをボッスの真筆と認めている。

裏面のイエスの担う十字架と、この幼児の持つ風車とが、ほぼ同じ角度で描かれていることから、歩行器を手に、ようやく人の子として生をうけた幼児イエスの、やがて来るべき十字架の受難が、この風車に象徴的に暗示されていると解する研究者もいる。

参考文献

- Carl Linfert: Hieronymus Bosch. 1959. カール・リンフェルト『ヒエロニムス・ボッス』西村規矩夫訳、美術出版社
Charles de Tolnay: Hieronymus Bosch. 1966. Reynal and Company Edition.
Mia Cinotti: L'Opera Completa di Bosch. 1966. Rizzoli Editor. リッツォリ版世界美術全集『ボッス』集英社

Walter Gibson ; Hieronymus Bosch. 1973.