

《アヴィニヨンのピエタ》の寄進者像表現

勝 谷 祐 子

はじめに

本稿は、《アヴィニヨンのピエタ》（以下、《ピエタ》と省略）を同時代作品のうちに位置づけ、寄進者像に着目しつつ、その表現の新しさを考察するものである〔図1〕。

作品を寄進した同時代の人物を聖人たちとともに描き込むということは、初期キリスト教の時代より行われてきた絵画上の伝統であった⁽¹⁾。その際、二者間を区別するため、寄進者は聖人たちに対し縮小して表すのが慣わしであるが、15世紀に入り自然主義の意欲が強まるとともに、伝統的なヒエラルキーの扱いに変化が生じる。異なる尺度により表された人物たちが場を同じくして存在しているという、現実の視覚体験に反する表現を、画家が避けるようになるためである。そこで聖人と寄進者との区別に以前とは異なる方法が求められ、画家たちによる試行錯誤が新たな形式を生み出した。《ピエタ》の寄進者像もまた、伝統を乗越える意識から生じた表現のひとつとして数えられる。

本稿では、中世から近世への過渡期に生み出された作品として《ピエタ》の寄進者像表現を観察する。「見えるまま」を描くことを追究しながら異なる次元に属するモチーフを扱う場合、画家はどのような問題につきあたり、その際いかなる手段を用いて解決を図ったのか。同時代作例との比較をもとに、画家が選びとった独自の構図法を明らかにすることが目的である。

ルーヴル美術館に収蔵される《ピエタ》は、163×218cmの板に描かれ⁽²⁾、上部にのみ残された接合部の跡から、もとは3つのコンパートメントからなる天蓋をいただく衝立式大型祭壇画であったと推測される⁽³⁾。契約書や本作品に言及する同時代の文書は発見されておらず、《ピエタ》との関係を示唆する史料としては、図像的に共通する彫刻、絵画という視覚的資料のみとなり⁽⁴⁾、制作年代の特定はこうした作品のひとつを根拠に行われた。ヨハネの手や頭の傾け方の表現を



図1 《アヴィニヨンのピエタ》1455-1457, 163×218cm, Paris, Musée du Louvre.

《ピエタ》に倣う《タラスコンのピエタ》⁽⁵⁾ が1457年の段階で存在していたことが確認されるため、影響源として先行する《ピエタ》の制作年代下限はこの年に定められる。上限は寄進者の衣と帽子のデザインから1455年となる⁽⁶⁾。

来歴の定かではない《ピエタ》は、存在が確認された時期も遅く、19世紀に入ってからのこととなる。1834年、歴史建造物局長官であったプロスペル・メリメが国内視察中にヴィルヌーヴ・レ・ザヴィニオンにある小教区の聖堂（旧ノートル・ダム参事会聖堂）のなかで《ピエタ》を発見した⁽⁷⁾。その後、1872年には同地の施療院聖堂付属の美術館に移され、1904年の重要な展覧会「プリミティブ・フランセ」⁽⁸⁾ で初の公的な展示が行われた翌年にルーヴル美術館へ入る。寄進者、制作者、奉獻先などの基礎的事実に関しては、多くの先行研究にもかかわらず⁽⁹⁾、今日まで確実な証拠を挙げた結論は提示されていない。とりわけ、画家をアンゲラン・カルトンと見なす議論がステルランによりなされたが⁽¹⁰⁾、様式比較を論拠とする説で裏付ける史料はなく、これに反論する研究者も多い⁽¹¹⁾。

寄進者像についての言及は、人物特定をめぐるものが主となる。画家をカルトンとする議論に関連し、カルトンによる作品《聖母戴冠》の注文主であるジャン・ド・モンタニャックと見なす説が、相貌や衣によって示される身分を根拠にステルランによりなされた⁽¹²⁾。加えて、顔の描出方法に、対象を表面としてとらえるフランドル絵画、塊としてとらえるイタリア絵画双方の性質が見られる旨を述べている⁽¹³⁾。ファッションは特にフランドル絵画の影響を示唆した⁽¹⁴⁾。

そうした議論の背景には、アヴィニオンという土地のもつ特殊な歴史的状況がある⁽¹⁵⁾。イタリア半島に近いプロヴァンスに位置し、地中海沿域と北方諸国とを結ぶ主要経路となるローヌ川のそばで楕円形に広がるアヴィニオンは、古くから通商の重要な中継地となり、1309年からは教皇庁を擁したため、政治、経済、文化の拠点のひとつとして繁栄してゆく。そこでは、シモーネ・マルティーニやマッテオ・ジョヴァネッティに代表されるシエナ派の画家たちが、教皇庁や教会、貴族の邸宅を装飾するために呼び寄せられ制作を行った。1377年、教皇がアヴィニオンを去るとともにこれらの画家たちの流れも終わり、続く教会分裂や百年戦争による混乱から、プロヴァンス全体にも一時的な衰退が訪れる。しかし、1420年代に入り政治的にも安定するようになると、とりわけローヌ川を擁するアヴィニオンには再び経済的な繁栄がもたらされた。近郊のマルセイユの港がイタリア、スペイン、東方までをもつなぐ各国の海上貿易の基点となるに伴い、今度は交易や金融の中心地として、人々を集めるようになったためである。最も目立つのがイタリア人商人や銀行家であったが、次いでスペイン、フランス、フランドルからもさまざまな職種の間人が訪れ、街は国際都市の様相を帯びる。富を集めるプロヴァンスに仕事を求めてきた芸術家もまた、出自や経歴の異なる者たちであった⁽¹⁶⁾。ヨーロッパの十字路としてのアヴィニオン周辺域で制作された15世紀の絵画群は、それぞれの画家が同時代における南北交流の歴史を体現するかのごとく、各地で生じた様々な様式を混在して見せる。とりわけ当時主流をなした、フラ

ンドルとイタリアの美術からの影響が色濃い。

《ピエタ》にもまた、ヨーロッパ南北の絵画からの影響が見られ、先行研究ではこの点が議論されてきた。しかしながら、イタリアでもフランドルでもないプロヴァンスの作品として、双方の絵画原理から距離をおくことにより、《ピエタ》の画家は独自の構図法を採択し、他に類を見ない寄進者像を創造している。

本稿ではこの点を主張するため、特に影響関係の見られるフランドル絵画との結びつきに焦点をあて、先行研究では言及されていない構図の問題について考察を行う。1章では15世紀アヴィニョン派絵画の寄進者像との比較により、中世以来の伝統的なヒエラルキー表現を用いない《ピエタ》の寄進者像が、かの地においては先鋭的な表現であったことを確認する。2章では、本寄進者像の影響源として考えられるフランドル作品との結びつきを、寄進者の顔と視線の向きから考察する。3章では、フランドル作品から再び分ける分析を行い、《ピエタ》においては寄進者を画面の端で切取る構図が意図的にとられている点を指摘する。この結果生じた同時代の他作品には見られない寄進者の画面配置が、伝統的な手法に代り、聖人と同時代人とを隔てるヒエラルキーを表すとともに、寄進者像を強調する効果をもたらしていることを明らかにしたい。

1. アヴィニョン派の寄進者像

《ピエタ》の寄進者像表現は、当時のアヴィニョン派絵画群から大きく隔たる。この点を確認するため、執筆者は『アヴィニョン派』⁽¹⁷⁾ に掲載され



図2 カルトン、ピエール・ヴィラト《カダール祭壇画》1452, 66×187cm, Chantilly, Musée Condé.

るカタログから《ピエタ》を除く15世紀の寄進者像を含む作品全15点を抜粋し観察を行った。

全体の3分の2となる10点のうちには、寄進者を聖人に比べ縮小して表す伝統的なヒエラルキー表現が認められる。制作者が同定されていない7点に加え、カルトンによる《聖母戴冠》⁽¹⁸⁾、《ルカン祭壇画》⁽¹⁹⁾、カルトンとピエール・ヴィラトによる《カダール祭壇画》⁽²⁰⁾ [図2] もここに含まれる。全15点のうち、残り5点は《ピエタ》同様、寄進者に聖人と同じ寸法をあてるものの、2点を除き、先に挙げた《カダール祭壇画》同様に守護聖人を伴った。守護聖人は、寄進者の肩や頭の辺りに手を置き、とりなしを行う姿であるため、聖人と俗人の二者間をとりもつ仲介者としての役割を与えられていると理解される。その結果、寄進者は他の人物とは異なるレベルにあること、すなわち聖人と同時代人とのヒエラルキーが、人物のサイズの大小とは異なる手



図3 ニコラ・フロマン《ラザロの蘇生の祭壇画》裏, 1461, 175×66cm (左右パネル), Firenze, Galleria degli Uffizi.



図4 《聖ベルナルディーノと二人の寄進者》c.1470, 37×68cm, Marseille, Musée Grobet-Labadié.

段をとって表明された。寸法により区別する、先程の寄進者像10点中9点にも、とりなしの守護聖人が伴われ、聖人と同時代人とのヒエラルキーが二重に示される。

残る2点の寄進者像についてはどうか。《ラザロの蘇生の祭壇画》⁽²¹⁾ [図3] の裏面に描かれた寄進者は、もとより聖母子と寄進者とを描くパネルが異なるため、両者は空間を隔て聖俗が区別されている。また、《聖ベルナルディーノと2人の寄進者》[図4] は、寄進者と聖人が同じパネル上に描かれながら、双方の部屋は目立つ赤の壁により区切られるとともに色分けされ、さらに異なる消失点が与えられたため両者の空間関係は不明瞭となり、ベルナルディーノと寄進者たちは必ずしも同じ時空間を共有しているようには見られない。色彩と遠近法による空間の区別により、位階の違いが暗示される。

以上が、現存する15世紀アヴィニオン派寄進者像のヒエラルキー表現となる。すなわち、半数以上が聖人に対して同時代人を縮小させる伝統的な形式を踏襲し、そうでないものはとりなしの守護聖人を伴い、あるいは聖人と寄進者とを描き出す空間をたがえることにより二者間に明瞭な区別がおかれる。これを踏まえたうえで《ピエタ》に目を戻すならば、本作品の寄進者像表現が、聖なる人物たちとの関係において、きわめて新奇なものであることが明らかとなる。ここでは、聖人と同じ寸法をもつ寄進者が、それとわかる形でのとりなしの守護聖人も伴わず、聖なる出来事が起きている同じ場に居合せている。つまり、先程のアヴィニオン派絵画においてヒエラルキーを表すために用いられた要素がひとつもない。この結果、聖人と同時代人とを隔てていた距離が取除かれ、寄進者は大胆にも、聖なる物語が展開する場に立会っているかのような印象を与えるものとなった。

《ピエタ》が制作される以前から、こうした寄進者像表現は、特にフランドルにおいて見られる⁽²²⁾。ロベール・カンパンの作品で、聖人たちとは別パネルに描かれていた寄進者は、ヤン・



図5 ヤン・ファン・アイク《宰相ロランの聖母子》c.1435, 66×62cm, Paris, Musée du Louvre.



図6 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《ブラデリン祭壇画》中央パネル, c.1445-1448, 93.5×92cm, Berlin, Staatliche Museen.

ファン・アイクの《宰相ロランの聖母子》⁽²³⁾ [図5] になると、聖人と同じ場を二分するように大きく取扱われる。身体の尺度を変え、とりなしの聖人を伴う、従来型の寄進者像表現が継続されつつも、フランドルではファン・アイクによる表現が変化しつつ受継がれ、寄進者像の新しいヴァリエーションが生み出されていった。たとえばロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《ブラデリン祭壇画》[図6] には、物語場面のうちに聖人と場を同じくし身体尺度を変えることのない点で、《ピエタ》に先行する寄進像の形式が見られる⁽²⁴⁾。

15世紀、イタリアへ向かうフランドルの芸術家たちは、商人や、ローマ、エルサレムに向かう巡礼者に同じくローヌ川を伝い南に下り、古代ローマの時代に拓かれたアウレリア街道を通り、アルル、エクサン・プロヴァンス、ニースを経由して、ヴェンティミリヤからイタリアへと入るのが通常であった⁽²⁵⁾。14世紀シエナ派の美術を残す大都市アヴィニョンは、これらフランドルの芸術家たちが立寄る中継地となったが、中にはイタリアまで行かずこの地に工房を構える者もいた。《エクス祭壇画》の画家と同定されるバルテルミー・ディックもその一人である⁽²⁶⁾。北方から南へと移動してきた彼らのごとく、ひとところにとどまらず旅を繰り返しながら制作を請け負う形態は、当時の画家たちにとって一般的であり⁽²⁷⁾、したがって《ピエタ》の画家がいずれの出身であったとしても、フランドル絵画の影響を受けている可能性は十分にある。

2. フランドル絵画における四分の三正面観、イタリア絵画におけるプロフィール

《ピエタ》とフランドル絵画との結びつきを画面から考える際、寄進者の顔の表現に注目される。手前にひざまずく寄進者は、奥の空間で起きている聖なる場面を仰ぐ様子を見せながら、その顔を聖人たちとは逆方向にある私たち観者の側へ向けた状態に描き出された。設定されている

人物達の位置関係を考えるならば、自然な再現描写に反すると言えるこの顔の向きは、北方の寄進者像に例外なく見られた四分の三正面観が踏襲されたことを示している。

初期キリスト教の時代から継続されるこの形式は、描かれた空間において人物が互いに向かい合う状況を表しつつ、彼らの顔を観者へと向けるための工夫として生み出された。フランドルの寄進者像に伝統的な四分の三正面観が用いられたのは、聖なる場面に対峙する寄進者が聖人たちに視線を仰ぐさまを表しつつも、肖像画として誰であるのかをわかりやすく、顔を観者に示して見せる必要があったからである。なかでも注目したいのがロヒールの描く《ブラデリン祭壇画》である〔図6〕。降誕の場面を描き出す中央パネルには、幼児キリストが、マリア、ヨセフ、天使たちから祈りを捧げられ、彼らの視線をひとところに集めている。聖人たちと同一パネル上に導入された寄進者もまた「キリストに向かって祈る」姿として理解できる。しかし、キリストよりも手前に配置されたブラデリンは、通例どおり顔と身体を四分の三正面に向けて表されたために、視線や手の方向は目指すべきところへと届かず、結果として異なる方を向いて祈る姿のように見える⁽²⁸⁾。これは、寄進者に四分の三正面観をあてることが既に絵画上の約束事となっていたため、画家が再現性を犠牲にして同様の形式を踏襲したことを示す。《ピエタ》に見られた同寸法の寄進者像と、その不自然な顔の向き、あらぬ方へと向けられた視線もまた、こうした現象に準じて説明できるのではないか。

フランドルでこれほど一般的であった四分の三正面観は、イタリアでは15世紀中頃まで見られることがない。聖人と寄進者を同比率に扱うフランドルとは対照的に、イタリアでは15世紀の半ばにおいても、寄進者を聖人に対し縮小して表す伝統的なヒエラルキーの形式が継続されていた。また二者に同じ寸法をとる際には〔図7〕、寄進者をより前方あるいは下方に位置させる空間設定を行うことで、画面においては下部に表し、ヒエラルキーを明示する。その際、上もしくは奥に位置する聖人を仰ぐことになる寄進者の顔として不自然な四分の三正面観は選ばれず、彼らは常にプロフィールとして描き出される⁽²⁹⁾。空間関係における再現性への要求から、更に大きく背中を見せるプロフィール・ペルデュが用いられる場合もあった。フラ・アンジェリコの《磔刑》〔図8〕の寄進者のように、背の四分の三部分を見せるこの表現もまた古代よりしばしば行われた形式で、奥行きある一定の空間におかれた人物の姿形をより正確にとらえたものとなる。

《ピエタ》の画家はイタリア絵画に見られるように画面下方へ寄進者を配置しながら、その際自然に見えるプロフィールではなく、フランドル絵画に倣う四分の三正面観を選んだ。この結果、身体の向きや視線の方向は不自然にねじれ、空間における寄進者の位置関係も曖昧なものとなる。画家が四分の三正面観を選択した理由は定かではないものの、それによって生じる空間関係の不明瞭さを問題としない態度は、《ピエタ》の画家に、イタリアの画家に見られるような明確な空間認識が欠けていたためと推測できる。

例えばフラ・アンジェリコの作品では、あらかじめ一定の奥行きでとらえられた幅を示す大地が



図7 マサッチオ《聖三位一体》部分,
c.1425-1428, 667×317cm, Firenze,
Santa Maria Novella.



図8 フラ・アンジェリコ《磔刑》部分,
1450-1455, 88×36cm, Cambridge,
Fogg Art Museum.

敷かれ、その上にヨハネ、マリア、寄進者がそれぞれ位置づけられたことで、人物同士の前後関係に不明瞭な部分を残さない。対照的に、《ピエタ》[図1]では、まず金地と暗い色彩で背景を二分する段階で、定まった奥行き表現は求められておらず、大地と見なされるべき部分は、塊としてもとらえ難い平坦な塗りにより表された。したがって、空間の奥行きは、現実にそう見えるような様子で提示されるのではなく、異なる色面の境に生じる地平線により暗示されるにとどまる。この背景の不自然さを覆い隠すように、2色の面上におかれた人物は、それぞれ衣を自在に広げながら、画面のバランスをつくりあげている。たとえば、左下の寄進者の衣の明るい白はマリアの内着やキリストの腰布に繰返されるとともに、右上に位置するマグダラのマリアの、かつては明度の高いものであった赤⁽³⁰⁾の衣と同じだけの比重が置かれた。モチーフは対角線を軸としながら、ゆるやかに広げられた衣のドレーパリーを伝うシルエットにより画面を緊密に埋めてゆく。ここでは、画表面を占めるモチーフ相互の緊張関係による均衡が求められているのであり、そもそもイタリア絵画に見られたような三次元的な空間表現の追究は第一の目的とはされていない。

イタリア絵画と対照をなすこうした平面性への志向は、15世紀のフランス絵画に共通する作画原理としてオットー・ペヒトが指摘している。ペヒトは、ランブール兄弟による『いとも豪華なる時禱書』を代表に挙げ、フランス絵画は一般に対象を表す際、長方形、楕円、ひし形や円という幾何学的形態を繰返すことにより、観者の視線を三次元的な絵画空間の奥へ引入れるとともに、この反復が絵画枠を強調するため、視線を二次元的な絵画表面に引戻す仕掛けとなっていると述べた⁽³¹⁾。《ピエタ》の画家は、こうして写本伝統に培われた表面への意識を引継いだため、自然主義的観点からの不正確さが生じるのをいとわず、後方を仰ぐ寄進者像にも四分の三正面観をとることとなったのである。

3. フランドルの寄進者像と《ピエタ》



図9 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン (模写) 《ピエタ》15th.末, 47×35.5cm, Madrid, Museo del Prado.

以上、《ピエタ》の寄進者像表現は、絵画平面を意識する伝統を背景に、四分の三正面観と視線の向きにおいて、フランドル絵画との結びつきを示すことを確認した。しかし今一度、画面全体のうちに寄進者像を観察するならば、フランドルには見られない特異な構図法がとられていることがわかる。同主題をもつロヒール作品との比較により、《ピエタ》独自の作画原理を考察したい。以下の作品は、現在では、コピーと見なされるものであるが、ここでは構図の問題を扱うため、同様の形式でロヒールが制作していたと仮定し比較対象に挙げる⁽³²⁾。

ロヒール作品では、青い空と地面が背景を二分して表された [図9]。十字架のもとで、我が子の遺骸を抱きながら崩れ落ちようとする聖母の体をヨハネがキリストごと左から支え、寄進者は痛ましい場面に前に、沈痛な面持ちでひざまずき祈りを捧げている。本寄進者はとりなしの聖人

を伴わない単独像で、聖人たちと同じ物語場面に導入されている点で、2章で行った分類によれば《ピエタ》[図1]と同じく括られるとともに、場面選択や簡明な背景処理においても近い。しかし《ピエタ》には、ロヒール作品に存在しないマグダラのマリアが登場し、彼女はちょうどロヒールの寄進者が位置した場におかれた。安定した三角形構図からはじき出されることになる《ピエタ》の寄進者は、逆に前方へ位置し聖人たちを跪拝すると設定され、画面においては左下に、つまり中心に対しては端におかれることになる。

ここで、ヒエラルキーの伝統が思い出される。画家が三次元性を表現しようとする意識の薄い中世では、絵画平面上にはあらかじめ位階が定められ、描かれたモチーフは中心であるとともに上方に位置するほど高い精神的価値を表す。この定式に従えば、画面の最下部に描かれた《ピエタ》の寄進者は、より中心より高い位置におかれた聖人たちに対し、低い位階を示していることになる。

「見えるまま」の外観のうちに目には見えないヒエラルキーをいかに表すかという、自然主義に伴う画家の問題意識が理解される。ロヒール作品においては画面を縦に二分する十字架と寄進者の手前にある土塁が、聖なる人物と寄進者との関係を分けるといふ工夫がなされた。これに対し《ピエタ》では、聖人たちの手前に位置してひざまずくという状況設定から、画面の寄進者の位置を下げ両者を区別することに成功している。重要な点は、より低い位階を表すため端に描か

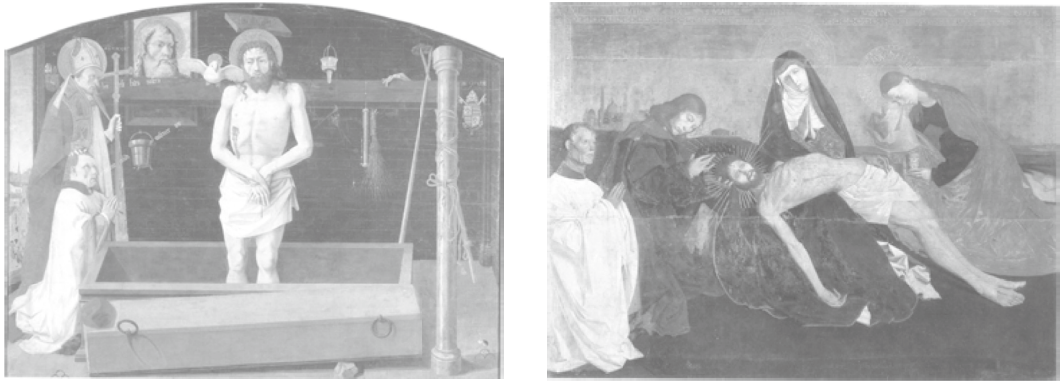


図10 《ブルボンの祭壇画》c.1460, 172×278cm, Paris, Musée du Louvre.

れた《ピエタ》の寄進者が、画面を目の前にする当時の信徒にとって、目立たないものとされてはいない点である。左から右へと文字を追う視線の方向性を考えるならば、左端に描かれた寄進者は観者の視線を最初に受止める存在となるからだ。また、寄進者は聖なる場面を前に祈る姿であることにより、立場上、祭壇画を前にする同時代の信徒らに近しい。彼らは、ほぼ等身大に表された寄進者像に自らを重ね合わせることで、描かれた聖なる場面へといっそう入り込んでゆくことができた⁽³³⁾。この際、寄進者の位置づけられた画面左端は、奥へと開かれたイリュージョン空間の手前、すなわち観者との距離が最も近い地点となる。したがって寄進者は左端におかれたことで、目立たぬようにされたのではなく、現実世界と描かれた世界とをつなぎ合わせる役目を、逆に強調されているのだと言える。

寄進者に与えられたこの働きを考える際、画面配置の問題は聖人たちとの位置関係からのみならず、空間を限界づける画面の縁との関係においていっそう注目される。左端に位置する《ピエタ》の寄進者は、その背中を板の矩形に添わせるようにひざまずくため、背の一部分が枠にかかり描かれていない。この唐突な対象の切り取りが、寄進者の手前方面への配置をさらに強調しているのではないか。たとえば、同じく画面の左端に寄進者がひざまずく《ブルボンの祭壇画》⁽³⁴⁾ [図10] と比べるならば、枠へと垂直に沿う《ピエタ》の寄進者像は観者の側に迫出して、衣の量塊の印象を強めていることがわかる。輪郭の唐突な切断は、対象を手前へと近づけ、その存在を強調する。《ピエタ》の寄進者像は左端におかれるだけでなく、さらに画面の枠に沿うよう大きく切出された点において特徴的であった。このため彼は、観者により近い地点に位置づけられ、現実世界と描かれた世界とをつなぐ媒介としての役割を強調されるのみならず、視覚的にも強められて表現されている。

以上の議論は、後世における画面の切り取りが行われてはいないことを前提にしている。先行研究において枠がオリジナルとして扱われてきたことに加え⁽³⁵⁾、画面周辺の刻印装飾が制作当初からのものとして [図11]、かつてから変わることのない画面の端の位置を示しているからである。



図 11 《アヴィニョンのピエタ》枠、刻印部分

金地の上に小さな丸や三角の打込みを入れ模様や文字を表すこの技法は、銘文やニンブスを表し縁を装飾する手段として、東方で生み出され西に伝播し、特に13世紀から15世紀までのイタリアで発達した⁽³⁶⁾。大小さまざまな形態をもつ刻印を多用し、組合せによるヴァリエーションから複雑な装飾形態を生む。最も目立つ形でこの技法を追究したのはシエナ派の画家たちであり⁽³⁷⁾、14世紀にイタリアから渡ってきた彼らの影響が残されたかのように⁽³⁸⁾、15世紀のアヴィニョン派作品3分の1以上にこの技法が認められる。やがて、自然景観が導入されるとともに消えゆく運命にある刻印装飾も、当時のプロヴァンスにおいては多用されていたため、《ピエタ》の場合も当初からのものと考えるのが自然である⁽³⁹⁾。また、刻印装飾が画面全体のプログラムにおいて不可欠な要素として組込まれている点も、その傍証となる。周辺部分に刻込まれた銘文「おお汝らすべて、道をすすむ汝らよ、足をとどめ見よ、我が苦しみに比ぶべき苦しみ、世にあらんや⁽⁴⁰⁾」(O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAN ATTENDITE [ET] VIDETE SI EST DOLOR SICVT DOLOR MEVS)は旧約のエレミヤ哀歌1章12節に見られ、中世においてよく知られた章句である⁽⁴¹⁾。紀元前586年、バビロンによりエルサレムが滅ぼされたことに対し、作者が歎きを表した言葉として読まれるが、ここでは同じ章句がキリストの遺体を抱く聖母「ピエタ」像にあてられたため、子を亡くした母が苦しみを訴える声として受取られるものとなる⁽⁴²⁾。このような図像と銘文との結びつきは、画面周辺の刻印が本作品の制作時より定められていたことを示す。図像上の約束事として当初からあるはずのニンブスを表す刻印と、周辺部分に使用された刻印が同一であることから、銘文のみが後に付加えられたとは考え難い。以上に鑑みて、金地背景をもつ《ピエタ》の周辺部には、初めから今日見られる刻印装飾が組込まれていたこととなる。したがって画面の端も、装飾の外側を囲む現在の位置から大幅に変更された可能性は少ない。《ピエタ》の寄進者像に見られた切り取り構図は、画家が視覚的効果を意図して行ったフレーミングとして理解される。

15世紀には、自然主義の傾向が強まるとともに、個人を表すことの価値がいつそう認められ、

市民階層による単独の個人肖像画が広まった。これに伴い、かつて記号的にタイプや職能が示されるのみであった寄進者像にも、個としての性質を表す肖像画としての意味が求められるようになる⁽⁴³⁾。フランドルには見られない、画面左下での配置を選択した《ピエタ》の画家は、手前に位置する状況設定により、自然主義的観点からも問題のないヒエラルキー表現を実現しつつ、画面の端で切出すことで、個人肖像としての寄進者像を大きく強調して表現することに成功した。身体の尺度を変えることによる従来のヒエラルキー



図12 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン (模写)《ピエタ》15th.末, 35,5×45cm, London, National Gallery.

表現に従うのであれば、寄進者は小さく目立たないものとなる。画家はこれを避け、自らの創意により新たな時代に求められた二つの条件をともに実現させている。

手前に位置する設定で人物を強調する効果を求めた《ピエタ》の構図法は、以上に見たロヒールの模写作品に限らず、この頃までのフランドルの寄進者像に類例はない。たとえば、《ピエタ》と同じく4人構成となるロヒールのもうひとつのコピー《ピエタ》[図12]の画面では、中央に聖母とキリストが、左上に聖ヒエロニムス、右上に聖ドミンゴが描かれ、左側に位置する寄進者は聖ヒエロニムスのとりなしを受けながら、聖母とキリストの方に向かいひざまづく。一見、寄進者はわずか手前に位置するようだが、これも寄進者の顔を四分の三正面に向ける定式がとられたための錯視による。キリストの硬直した右手が寄進者の黒い衣にかかることから、彼は聖人たちの前ではなく横に並ぶことが明らかである。

ロヒールの2つのコピーに見られたように、フランドル絵画においては、寄進者は聖人たちと頭の高さを同じくし、水平線上に位置する構図が一般的である⁽⁴⁴⁾。横並びにされた端の人物として、寄進者が枠にかかり切取られた場合には、手前で強調される《ピエタ》とは逆に、その存在が消極化される。たとえば、《メローデ祭壇画》⁽⁴⁵⁾[図13]、《コロンバ祭壇画》⁽⁴⁶⁾[図14]では、寄進者は後から描き加えられたものであるため、スペースが足らず体の一部が表されていない。彼らはあらかじめ描かれていた右側の人物とすぐ脇に迫る枠との間に押込められ、全体の中に埋もれ目立たない結果となっている。

並列構図が好まれた理由として、今井氏は自然主義的な表現の台頭や、個人祈禱に求められる親しみやすさ、観者を祈りへと誘導する効果を挙げている⁽⁴⁷⁾。加えて、この地に多く用いられた祭壇画の体裁にも一因があるのではないか。フランドルでは、イタリアやアヴィニヨンと比べ、左右パネルをもつ三連祭壇画の形式が比較的多く見られる。ファン・アイク以前、特にカンパン



図 13 ロベール・カンパン（フレマールの画家）《メローデ祭壇画》c.1427-1432, 64.1×63.2cm（中央パネル）, 64.5×27.3 cm（左右パネル）, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection.（執筆著作図）



図 14 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《コロンバ祭壇画》1464 以前, 139.5×152.9cm（中央パネル）, 139.4×72.9（左パネル）, 139.2×72.5cm（右パネル）, München, Alte Pinakothek.（執筆著作図）

の作品では、しばしば中央パネルに表された聖人との区別をなすため翼部パネルに寄進者が描かれ、その際、構図上のバランスを図るため寄進者は聖人たちと同じ水平線上に位置づけられる場合が多い。やがて寄進者が聖人と同じパネルに描き込まれるようになった際にも、これに準じ人物たちは横並びに配置されてゆくということが起きたと思われる。

では、《ピエタ》の構図法はどこへ辿ることができるのか。画面の端での切り取りにより、対象と観者との距離を近いものとして表すという画家の考え方は、15世紀後半から16世紀初めまでに多く求められた、半身像クローズ・アップで対象をとらえる作品群に共通する。14世紀末のフランドルに始まり、フランス、イタリア、スペイン、ドイツにまで広がる信仰運動、デヴォーティオ・モデルナ（Devotio Moderna）の影響から、中世末期の平信徒たちの間では、とりわけ個人の祈禱が信仰の実践として重視されるようになった。その際、神秘主義の影響を受け、瞑想のうちに聖母子の精神状態に共感すること、たとえば受難場面を想い、まるで自分自身も十字架にかけられたかのようにキリストとともに苦しむという親密な関係性から、やがては神との霊的

な合一に至るといふ理想が共有される⁽⁴⁸⁾。絵画や彫刻といった造形作品には、こうした個人祈禱の際に行う瞑想のイメージが結果として反映されるのみならず、作品そのものが瞑想の助けになるものとしてとらえられ、その働きが強調されるようになった。そこで、信者の想像力を刺激し、受難のキリストや聖母の苦しみに積極的に感情移入を促すよう、描かれた対象が観者に近い距離で向き合う半身像クローズ・アップの形式が多用されるようになる⁽⁴⁹⁾。胸像として切取られたことで対象が観者へと近づく、そうした作品群に、同じ時代を生きた《ピエタ》の画家は自らの構図法のヒントを得たのではなかったか。

例えば、ジャン・フーケの手になる写本装飾では〔図15〕、《ピエタ》に接近する切取り構図が見られる⁽⁵⁰⁾。こ

こでは、聖母子像をオダマキでできた格子の額縁が囲み、この奥に右半身を隠す幼児キリストは、枠のすぐ向こう側、すなわち観者の目の前に存在しているかのような印象を与える。描かれた枠とキリストとの位置関係から生じた、観者との距離の近さは、両者を結び付ける心理的な近さとなって、観者を描かれた内容に引込み瞑想へと誘う。1455年のパリで、私的な使用目的につくられた時禱書が、《ピエタ》の画家の目に触れる機会があったのかどうかは不明であるものの、切取ることにより対象を強調するという意味で同様の効果が見てとれる。



図15 ジャン・フーケ『シモン・ド・ヴァリの時禱書』c.1455, 117×85/88mm, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms.74G37a, fol.1v.

おわりに

15世紀、画家たちは中世以来の伝統的な表現形式を脱し、「見えるまま」に世界を描き出そうとする自然主義へと目覚めてゆく。フランドルでは、カンパンによる《降誕図》に見られるように、伝統的に用いられた金地背景に代え自然の観察によって得られる描写が求められるとともに、油彩技法の完成によりファン・アイクに代表される細密描写が行われた。一方、フィレンツェでは、マサッチオによる《聖三位一体》のように、ブルネレスキにより確立された線遠近法の理論が実践され、三次元的な奥行きの表現が追究される。ヨーロッパの南北で異なる再現描写が追究される最中⁽⁵¹⁾、その中間に位置するプロヴァンスには、フランドルとイタリア双方の写実様式が流れ込み、《ピエタ》の寄進者像の描写にも影響を与えた。しかし本作品は、イタリア、フランドルのどちらに属するものでもない作品として双方の絵画原理から距離をおき、とりわけ構図において独自の形式を見せている。

同時代の存在である寄進者は、聖なる場において異質な存在でありながら、身体の尺度を変える伝統的なヒエラルキー表現によることで、聖人たちとの並置が許されてきた。画家が「見える

まま」を求め、こうした従来の形式を放棄し始めた時、いかにして聖俗を区別するかという問題は、重要な課題となる。《ピエタ》の場合は、手前に位置するという空間設定において寄進者をヒエラルキーのより低い画面左隅に表す手段をとったが、さらに枠へと沿わせ、意図的に切出す構図を選んだ点において特徴的であった。このため寄進者は手前方面、すなわち観者に近い場に位置することが明示されると同時に、個人の肖像画に相応しく視覚的にも強調されている。四分の三正面観や、あらぬ方へと向けられた視線は、とくにフランドル絵画との結びつきを感じさせるものであったが、北方では聖人たちと横並びに寄進者が配置されるため、こうした構図法に手本となる寄進者像を探すことはできない。したがって《ピエタ》の切り取り構図は、寄進者をいかに扱うかをめぐる画家の創意が生み出した刷新と言えよう。

以上、本稿では特にフランドル絵画との関係を詳細に検討して、《ピエタ》の独自性を明らかにする作業を行った。中世から近世へと移りゆく時代の作品として、伝統的形式を乗越えようとする画家の意識は本作品に興味深い南北の絵画様式との関連を見せている。中世と近世、イタリアとフランドルとの狭間に生み出された作品として《ピエタ》の成立を観察する本研究の課題として、イタリア美術との関わりを詳細にしてゆくことは今後の課題としたい。

注

- (1) 中世美術の寄進者像に関する問題については以下参照。辻佐保子「中世美術における寄進者像と献呈図」『ビザンティン美術の表象世界』岩波書店、1993年、505-676頁。特にビザンティン世界での表現形式については以下参照。益田朋幸「ビザンティン美術における寄進者像表現のモード」『国学院雑誌』98巻11号、13-28頁、1997年。
- (2) 枠を含む場合195×225cm (Sterling, C., *Enguerrand Quarton: le peintre de la pieta d'Avignon*, Paris, 1983, p.81)。
- (3) Labande, L.H., *Les primitifs français: peintures, peintres-verriers de la Provence occidentale*, tome 1, Marseille, 1932, p.194. 西野氏によれば、15世紀プロヴァンスで見られた祭壇画の形状は①左右に開閉式の翼画をもつ三連祭壇画 ②各コンパートメントが固定した三連祭壇画ないし多翼祭壇画 ③翼画をもたない衝立祭壇画に大別される(西野嘉章『十五世紀プロヴァンス絵画研究』岩波書店、1994年、12頁)。《ピエタ》の左右にはプレデッラの存在を示す跡がなかったため3つ目に当てはまる。
- (4) 《ピエタ》が与えた影響については以下参照。Ford, J.B. & Vickers, G.S., "The Relation of Nuno Gonçalves to the Pietà from Avignon, with a consideration of the Iconography of the Pietà in France" *The Art Bulletin*, vol.21, no.1, 1939, pp.4-43.
- (5) 《タラスコンのピエタ》1457以前, 84×130cm, Paris, Musée de Cluny. 文献は以下参照。Sterling, C., "La Pietà de Tarascon," *La revue des arts*, num.1, 1955, pp.25-46.
- (6) Sterling, *op.cit.*, 1983, pp.103-104.
- (7) Mérimée, P., *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Paris, 1989, pp.110-111 (1835), 但しここでメリメは《ピエタ》を「十字架降下」として記述している。
- (8) Exh.cat., *Exposition des primitifs français au palais du Louvre et à la bibliothèque nationale*, Paris, 1904; Exh.cat., *L'exposition des primitifs français: la peinture en France sous les Valois*, Paris, 1904, vol.1-4; Bouchot, H., *Les primitifs français, 1292-1500: complément documentaire au catalogue officiel de l'*

- exposition, Paris, 1904. フランスのゴシック美術における基礎的な研究成果を挙げ、20世紀初頭の中世美術再評価を促した点で意義深い1904年の展覧会については、近年これを振り返る形で行われた展覧会のカタログに詳しい (Exh.cat., *Primitifs français: découvertes et redécouvertes*, Paris, 2004)。
- (9) Chamson, L., *Nicolas Froment et l'école Avignonnaise au XVe siècle*, Paris, 1931, pp.19-29; Marignane, M., *Le maître de la pietà de Villeneuve, de l'annonciation d'Aix ... révélé: Enguerrand Charonton*, Paris, 1938, pp.85-92; Adhémar, H. et J., "Quelques hypothèses au sujet de la pietà d'Avignon," *La revue des arts*, mars 1953, pp.16-19. など。《ピエタ》に関する基礎文献は以下に詳細が記される。西野、前掲書、138頁、註2。
- (10) Sterling, C., *Le couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, Paris, 1939, p.30, note 48; Id., "Enguerrand Quarton (Charreton)," *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, juillet 1959, pp.213-223; Sterling, *op.cit.*, 1983, pp.81-104.
- (11) Châtelet, A., "Petrus Vilate lemovicensis diocesis pictor," *Cahier alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, Vol.11, 1967, pp.55-60; Laclotte, M. et Thiébaud, D., *L'école d'Avignon*, Tours, 1983, p.230; Reynaud, N., "A propos du retable de Boulbon," *La revue du Louvre et des musées de France*, vol.34, num.2, 1984, pp.102-106; 西野、前掲書、245-256頁。
- (12) Sterling, *op.cit.*, 1983, p.101.
- (13) *Ibid.*, pp.151-152.
- (14) フォション、神沢栄三・加藤邦男・長谷川太郎・高田勇 (訳) 『西欧の芸術2 ゴシック(下)』鹿島出版会、1976年、352頁。
- (15) アヴィニヨンの歴史記述は主に以下に沿う。西野、前掲書、231頁。また、15世紀アヴィニヨンの政治状況については以下参照。Labande, L.H., *Avignon au XVe siècle: légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de la Rovère*, Paris, 1920. ローズ川沿域の文化的発達、特に建築分野については以下参照。Girard, A., *L'aventure gothique entre Pont-Saint-Esprit et Avignon du XIIIe au XVe siècle: genèse des formes et du sens de l'art gothique dans la basse vallée du Rhône*, Aix-en-Provence, 1996.
- (16) ラクロットによれば、15世紀から16世紀の初めにかけてのプロヴァンスに300名以上の画家の存在が史料から確認される (Laclotte et Thiébaud, *op.cit.*, p.77)。
- (17) *Ibid.* ラクロットによれば、シエナ派の画家による作品を含めた教皇庁時代から16世紀に入るまでのアヴィニオン、プロヴァンス地域で制作された作品が「アヴィニオン派」として括られる。ティエボー本書巻末では、天井画や写本作品を除き、特に壁画、タブローについてのデータがティエボーよりカタログとしてまとめられた。執筆者の「アヴィニオン派」の用法はラクロットに倣い、寄進者像作品の観察は本カタログに沿って行う。
- (18) Sterling, *op.cit.*, 1939; 西野「アンゲラン・カルトンの『聖母戴冠祭壇画』前掲書、1994年、49-102頁。
- (19) Laclotte, M., "Un retable d'Enguerrand Quarton," *Revue de l'art*, num.9, 1970, pp.7-14.
- (20) Durrieu, P., "«La Vierge de miséricorde» d'Enguerrand Charonton et Pierre Villate au Musée Condé," *Gazette des beaux-arts*, vol.32, juillet 1904, pp.5-12.
- (21) 西野「ニコラ・フロマン」前掲書、257-290頁。
- (22) 木川氏は、初期フランドル絵画の寄進者像を含む作品約140点を挙げて分類、観察を行っている (木川弘美『初期ネーデルラント絵画に描かれた『降誕の穴』—ロヒール・ファン・デル・ウェイデンを起源とするモチーフの伝播とその終焉』早稲田大学博士論文、2005年、44-78頁)。執筆者がフランドル絵画の寄進者像を把握する作業は木川氏の研究に多くを負う。
- (23) ファン・アイクの寄進者像表現については特に以下参照。伊藤伸子「ヤン・ファン・アイク作『宰相ロランの聖母』について』『東北大学美術史学』16号、1994年、41-57; 同上「ヤン・ファン・アイクの寄進者像の形成における「新しき信仰」運動の影響について』『鹿島美術研究年報』13号別冊、1996年、445-451頁。
- (24) 木川氏は、同じパネル上での説話場面に聖人と同比率で表わされるフランドルの寄進者像の源泉が『啓示』

- (15世紀-)に著された聖ビルイッタ(1303-1373)の幻視にあることを指摘し、これに連なるフランスの作例として《アヴィニョンのピエタ》を挙げている(木川、前掲論文、77頁)。
- (25) Roques, M., *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France*, Bordeaux, 1963, pp.14-17.
- (26) バルテルミー・ディックについては以下参照。Reynaud, N., "Barthélemy d'Eyck avant 1450," *Revue de l'art*, num.84, 1989, pp.22-43; 西野「バルテルミー・ディック」前掲書、179-212頁。カルトンとバルテルミーとの関係については以下参照。Avril, F., "Enguerrand Quarton peintre de manuscrits ?," *Revue de l'art*, num.35, 1977, pp.9-40.
- (27) Labande, *op.cit.*, 1932, p.60.
- (28) 益田、前掲論文、14頁。
- (29) イタリアでのプロフィールの伝統については以下参照。ホープ=ヘネシー、中江彬・兼重護・山田義顕(訳)『ルネサンスの肖像画』中央公論美術出版、2002年、36頁; Lipman, J., "The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento," *The Art Bulletin*, vol.18, no.1, 1936, pp.54-102; Hatfield, R., "Five Early Renaissance Portraits," *The Art Bulletin*, vol.47, no.3, 1965, pp.315-334.
- (30) 1979年の夏、ステルランが行った一部洗浄の結果判明した(Sterling, *op.cit.*, 1983, pp.94)。《ピエタ》は汚れや17、18世紀に施されたと思われる修復により状態が非常に悪く、衣の描写部分には無数の穴が開いているため、現在の技術による全面的な洗浄・修復は不可能である(Sterling, *op.cit.*, 1959, p.22)。
- (31) Wood, C. S. ed., *The Vienna School Reader: politics and art historical method in the 1930s*, New York, 2000, pp.243-321, esp.pp.299-301 (Pächt, O., "Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei," *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Bd.2, 1933, S.75-100).
- (32) ブラド美術館、ロンドン・ナショナル・ギャラリー、ブリュッセル王立美術館、ベルリン国立美術館にそれぞれ収められる《ピエタ》は、失われたひとつのプロトタイプにもとづくヴァリエーションであり、今日ではブリュッセル作品のみがロヒールの手に帰され、その他はコピーと見なされる(Exh.cat., *Rogier van der Weyden 1400-1464: maître des passions*, Louvain, 2009, pp.504-507)。
- (33) 廣川氏は、寄進者像を初めとする世俗的、同時代的モチーフの導入が、表象世界と現実世界との連続性を示し両者の距離を近づけることで、観者を聖なる場面の内容に誘い込む働きをもつことを議論している(廣川暁生「初期ネーデルラント絵画における副次的人物の位置と機能」『人間文化論叢』5巻、2002年、147-157頁)。またハービソンは、寄進者のみならず祈禱書やロザリオなど、同時代に実践された個人祈禱に関係するモチーフの描き込みが、描かれた聖なる場面と現実世界とを結びつける働きを論じる(Harbison, C., "Visions and Meditations in Early Flemish Painting," *Simiolus*, vol.15, no.2, 1985, pp.87-118)。
- (34) Reynaud, *op.cit.*。レイノーは《ピエタ》の作者をカルトンとするステルランの議論に反論を唱える形で、《ブルボンの祭壇画》と《ピエタ》、さらにカルトンとの関係を論じる。また、本作品の画像解釈については以下参照。西野「ブルボンの祭壇画」前掲書、103-120頁。
- (35) Labande, *op.cit.*, 1932, p.194; Sterling, *op.cit.*, 1983, p.81。この他の先行研究においても、枠が後世に取付けられた可能性を挙げるものはない。唯一シャムソンは、枠に小さく彫られた"Honora Ruosset"の文字の描きぶりが16世紀のものであるとして、枠も16世紀に新たに取付けられたものとして扱っているが根拠は挙げられていない(Chamson, *op.cit.*, p.22)。またシャムソン自身、この文字が15世紀の寄進者の名である可能性も指摘しており、その際、枠はオリジナルと見なされている。
- (36) Frinta, M. S., "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West," *Gesta*, vol.20, no.2, 1981, pp.333-347。14世紀以降の西ヨーロッパにおける刻印装飾の展開については以下参照。Id., "An Investigation of the Punched Decoraton of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings," *The Art Bulletin*, vol.47, no.2, 1965, pp.261-265。また、データがカタログとしてまとめられた以下参照。Id., *Punched Decoration: on late medieval panel and miniature painting*, Prague, 1998.
- (37) Frinta, *op.cit.*, 1965, p.261.

- (38) 北フランス、フランドルでは刻印装飾の技法は発達せず、金地にニンプスを表す場合には、曲線や直線を用いた線刻のみによる (*Ibid.*, p.264)。
- (39) ただしラバンドによれば、周囲に銘文を張り巡らせる《ピエタ》のやり方、その細部表現はこの地に珍しいもので、イタリアと1465-1500のニースに見られるアルカイスムである (Labande, *op.cit.*, 1932, p.194)。刻印装飾の他、シエナ派の伝統に倣う《ピエタ》の要素としては、聖母への崇敬を意味してヴェール上を飾る大きなひとつ星が指摘されている (Sterling, *op.cit.*, 1983, p.81)。
- (40) 西野、前掲書、128頁。(訳は西野氏によるものを参照した。)
- (41) この章句は、中世においては絵画のみならず、文学、劇など多様なジャンルにおいて、異なる文脈におき換えられて用いられた。以下に詳しい。Belting, H., *The Image and its Public in the Middle Ages: form and function of early paintings of the passion*, New Rochelle, 1990, pp.197-201.
- (42) Sterling, *op.cit.*, 1983, p.104; 西野、前掲書、128-130頁。ただし、ディニーは銘文の「我」をキリストとしてとらえる。以下参照。Denny, D., "Notes on the Avignon Pietà," *Speculum*, vol.44, no.2, 1969, pp.213-233, esp.p.226.
- (43) 初期フランドル絵画の肖像画については以下参照。Bauman, G., "Early Flemish Portraits 1425-1525," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol.43, no.4, 1986; トドロフ、岡田温司・大塚直子(訳)『個の礼讃—ルネサンス期フランドルの肖像画』白水社、2002年。
- (44) フランドルにも、聖人たちより前方に位置し画面下に位置する寄進者像はあるものの、水平線におかれる方が一般的である(木川、前掲論文、70頁; 今井澄子「15世紀フランドル絵画における祈祷書とヴィジョン—中世末期のキリスト教社会におけるイメージの役割をめぐる一考察」『西洋中世研究』1巻、2009年、123-140頁)。今井氏によれば、上部に聖人、下部に祈禱者、世俗世界の人物を配する垂直構図をとる作品はカンパン《太陽の聖母子》(Aix-en-Provence, Musée Granet) と、その影響下でロヒール工房により制作された《ジャンヌ・ド・フランスの二連画》左翼 (Chantilly, Musée Comdé) に限られる (同上、133頁)。
- (45) 女性寄進者像が一旦完成された後に描き加えられたことは修復の際に証明された。以下参照。Suhr, W., "The Restoration of the Merode Altarpiece," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol.16, no.4, 1957, pp.140-144; 蛭川順子「メロド三連画—その成立事情をめぐって」『美術史』163号、2007年、208-223頁。
- (46) De Vos, D., *Rogier van der Weyden: the complete works*, New York, 1999, p.282. デ・フォスによれば、寄進者像は最初の構想段階では存在しておらず、その死後、遺言により描き加えられた。
- (47) 今井、前掲論文、133頁。
- (48) Belting, H., *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art*, Chicago, 1994, p.411.
- (49) Ringbom, S., *Icon to Narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk, 1984, pp.39-52 (1965).
- (50) シャルル7世と関係の深い裕福な商人シモン・ド・ヴァリが1455年に出資し、フーケ含む三人の画家にパリで作らせた時禱書。以下参照。Marrow, J. H. et al., *The Hours of Simon de Varie*, London, 1994; Avril, F., "Le destinataire des heures *Vie à mon désir: Simon de Varie*," *Revue de l'art*, num.67, 1985, pp.33-44.
- (51) フランドルとイタリアにおける再現描写の違いについては以下参照。Gombrich, E. H., *The Heritage of Apelles; studies in the art of the Renaissance*, Ithaca, 1976, pp.20-35.

図版出典

- 図1-4, 10 Laclotte et Thiébaud, *op.cit.*.
- 図5-7, 9, 12-14 Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)
- 図8 Kanter, L. B. et al., *Fra Angelico*, New York, 2005.
- 図11 執筆者撮影
- 図15 Marrow et al., *op.cit.*.