



アルノルフィニ夫妻の婚礼の小部屋：
絵画空間とフレームの関係をめぐって

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2011-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 柴原, 周吾 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00010159

アルノルフィニ夫妻の婚礼の小部屋 — 絵画空間とフレームの関係をめぐって —

栞原周吾

はじめに

ヤン・ファン・アイクとその後継者あるいは周辺の初期フランドル画家の作品の研究は主にイコノロジー的研究を中心に行われてきた。と言うのも、E. パノフスキーの『初期ネーデルランド絵画』において明らかにされているように、リアリズムによって描かれた図像もただ現実を再現しただけではなく、その背後に宗教的に規定された象徴的意味を隠しているからである。彼は、フランドル絵画にみられるこのような性格を「偽装された象徴主義 (disguised symbolism)」¹ と呼び、イコノロジーの手法によって見事な現実的描写の背後に隠された意味を読み解いた。

また初期フランドル絵画の空間やパースペクティブに関しては、この書物の序論で扱われ、そこではヤン・ファン・アイクの《アルノルフィニ夫妻像》が例に挙げられて考察されている。それ以降、この作品だけでなく、他のアイクの諸作品を対象に、これらの問題について多くの見解² が提出され続けることとなった。しかしながら絵画空間とフレームとの関係に限ってはパノフスキー以降、ほとんど問われることはなかったのである。

したがって本稿ではこの観点から夫妻像におけるパノフスキーの見解を再検証しつつ、それに当時の芸術論に基づく根拠を与えて行くことから始めたい。

また、本稿において論じられる問題はもう一つある。それは、こういった根拠に基づいてアルノルフィニの空間を理解し、観る者にとってのその意義を明らかにすることである。例えばこの夫妻像の解釈に関しては、パノフスキーの行ったイコノロジーによる有名な論文がある。³ この中で、彼はこの夫妻像の図像に隠された意味を読み解きこの作品の主題を明らかにしたのである。しかしながら、今度の研究においてこの空間の意義を理解することにより、イコノロジーとは別の角度からこの作品の意味が読み解かれることとなる。その結果パノフスキーの解釈が補足されることとなるだろう。

第一章) フレームと絵画空間の関係— 《アルノルフィニ夫妻像》をめぐって

a) 《ティッセンの聖告》とアルベルティーの空間

パノフスキーに即したアルノルフィニ夫妻像の空間とフレームの関係に関する考察を行う前に、本節ではまずはアイクの作成したトロンプ・ルイユ (だまし絵) を採り挙げる。そしてこの絵の絵画空間に対するフレーム (額縁) の連携を見てみよう。というのも、夫妻像の空間とフレームの関係を理解する良い手掛かりが、この考察から確かめられるからである。

アイクとその周辺の画家たちは数多くのトロンプ・ルイユを作成した。それらの内、特にここで取り挙げる {図1} は本稿における考察の主な対象の一つとなる《ティッセンの聖告》(1436?年)⁴ と呼ばれる作品である。この絵における聖告の場面は一枚のパネルの中に描かれているのではなく、二つに分けられている。右には聖母マリア左には大天使ガブリエルがおのおの配置されている。この

二人の人物はともにストーンカラーで（パノフスキーによればグレーの大理石の色）彩色⁵ されているためまるで彫像を模しているように見える。⁶ しかしながらこの絵がトロンプ・ルイユとして観られるとき、注目されるべきは次の二つのことである。一つ目は実際の額縁の内側に、描かれた額縁が存在していることである。またそれは、本物の額縁と同じ石の色で塗られている。二つ目は二体の石像の土台となる二個の石の台座が画面の下端ぎりぎりいっぱい描かれていることである。上の二つの特徴によって、この二体の石像がまるで額縁をまたぎ越しているように見える、即ち、だまし絵の効果が生じているのである。この作品において目を向けるべき額縁と画像との関係は、この石の台座に認められるだけではない。右のパネルのマリアの持つ聖書は描かれた額縁を越えて画面から見る者へ向かって突き出しているようにみえるし、左パネルの大天使の翼も描かれた額縁全ての層から突き出しているように表現され、最も外側の本物の額縁のうえにその翼によって作られた濃い陰をおとしている。

このような額縁の機能を利用したトロンプ・ルイユの効果によって我々見る者は絵画と現実の境目を見失う。この効果についてパノフスキーは適切にも「どこでリアリティーが終わり、フィクションが始まるのか？」⁷ と論評している。このトロンプ・ルイユでは描かれた対象とそれを取り巻く空間が額縁を越えて見る者の方へ向かって突き出し、またあふれ出しているように見える。そのため観る者はまるで絵の中の世界にいるようでもあり、絵の世界が現実に入り込んできているようにも感じられる。ところが、アルベルティーの薦める理想の絵画においては、後に示すように画面は視覚ピラミッドの裁断面と呼ばれる境界とみなされている。⁸ その断面によって、観るものの居る世界と絵画の世界はきっぱりと裁断されるのである。パノフスキーの言葉を借りれば、フィクションとリアリティーの境界がはっきりと明確化されているのである。

以上の説明と引用から判るように、《ティッセンの聖告》では、二体の聖像が額縁を乗り越えているかのように描かれる。それによって、絵画空間と見る者のいる現実との境界をむしろ取り払おうとする。このような表現によって両者の間のアルベルティーにおいて理想とされているような境界を破壊してみせるのである。以上の裁断面の有無をめぐる考察において、比較される両者はあきらかに異なる空間構造をもっていることが容易に理解できるはずである。

しかしながら、この作品が上に明らかにされるような空間の構造を示すのは、それが単にトロンプ・ルイユの効果を追及しているゆえだからではないか？ といった疑惑が生じるかもしれない。だがこの空間構造がヤン・ファン・アイクにおいては、トロンプ・ルイユに限らないことを、以下明らかにしてゆきたい。

ではパノフスキーによる《アルノルフィニ夫妻像》の絵画空間とフレームに関する考察を整理するとともに検討してみることにしよう。

b) パノフスキーによる絵画空間の比較－《アルノルフィニ夫妻像》とマソリーノ作《聖アンブローゼの死》

パノフスキーは、《アルノルフィニ夫妻像》{図2} (1434年) の絵画空間を考察する際に、マソリーノの《聖アンブローゼの死》{図3} を比較対象として取り挙げている。ここでは、これらの絵画空間の特質がフレームとの関わりにおいて明らかにされている。ただしここでパノフスキーによって使われているフレーム (frame) という用語は前節で採り挙げた《ティッセンの聖告》の場合のよう

に額縁を意味してはいない。一般に美術用語でフレームは特に絵画に関しては額縁と訳されることが多い。しかもそれは、画面の外部に組み上げられた木や金属の物質的な枠構造を思い起こさせる。よって彼がここでフレームというとき、それは画面の外部にある額縁という意味に限らず画枠、絵の縁ほどのより広い意味を含んでいることをあらかじめ断わっておく。

さて、彼はアイクの創造した空間とイタリアルネッサンスに生まれた一点透視図法による絵画空間との差異をこのような派手な比較によって、明確化しようと試みている。そこで、まずは透視図法に従って幾何学的に作図されたマソリーノの作品をみてみよう。この絵画空間に対するパノフスキーの見解は「その死者のいる室内は完全なまた閉じられたユニットであり、フレームの内側に完全に収まっていて外界との交流はない」⁹ というようなものである。これを解釈すれば、この絵に表現されている空間はフレームの内側に完全に枠付けられており、この枠付けによって絵の外側の世界と完全に隔離されている。確かにこの作品の空間は上下・左右に四辺形の枠づけがしっかりとなされ、その内側に絵画空間が構成されているようにみえる。一方、アイク作《アルノルフィニ夫妻像》の空間はどうか？これに関してパノフスキーは「その壁面・床・天井はあらゆる側面で巧妙にカットされ、フレームだけでなく絵画空間も飛び越えるため、…観る者は部屋そのものの中に含まれているように感じる」¹⁰ と見ている。パノフスキーがここで言わんとしていることは、夫妻像の室内は、前者の空間のようにはフレーム内で完結してはいないということである。

絵画空間のこのような未完結な印象に対しパノフスキーは「アルノルフィニの婚礼の小部屋はその居心地のよい狭さにもかかわらず限定されないものの切片なのである」¹¹ といった理解をおこなっている。この表現を言い換えるなら、アルノルフィニ夫妻の婚礼の空間は画面の中で自己完結性を持つものではなく、限りなく広がっている空間の一部分だけを切り取り表現したものであるといえる。いわばこの絵の空間はフレームの内側で完結するようには構成されてはいないのである。

パノフスキーが、アルノルフィニの絵画空間の特徴をフレームとの関係において理解するにあたり、ここで言おうとしている二つの性質はつぎのように要約できる。一つめは描かれた床面がフレームをまたぎ越えて観る者の足元まで連続しているような印象を与えるということである。即ち「連続性」の印象であり、二つめは、絵画空間が画面のなかで自己完結しているのではなく、空間の切り取られた一部分を呈示するような「断片性」を示しているということである。しかし、前者は、絵画空間がどのように見えるのかといった観者にとっての体験的な現われ方の特徴であり、後者は、そこから明らかにされる客観的な形式上の特徴である。いわば、空間の同一の特性の二つの側面なのである。

さて以下の節では、夫妻像の空間に認められたこの特性の各々二つの側面に関して、当時の芸術論に基づいて理論的根拠づけを行うことになる。そこでは順序を逆にして、まずは「断片性」に関する問いからみてゆくつもりである。

c) 一点透視図法におけるフレーミングの問題とアルベルティー

先ほど明確化したように、断片的である《アルノルフィニ夫妻像》の室内空間に対して、マソリーノの室内空間はフレームの内側に完全に収まり、完結したユニットであるといえる。では、この空間の完結性とその構成に利用された一点透視図法とは関係ないのであろうか？このような観点から、理論的根拠を求めるために、この二人に少し遅れてではあるが、おなじルネサンス初期（15世紀）に一点透視図法による理想の絵画空間を思い描いた『絵画論』（1435/36年）¹² を著したアルベルティーを

みてみることにしよう。彼の教説のなかには「私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角の枠を引く、これを私は描こうとするものを通してみるための開いた窓であるとみなそう」¹³ と言っているところがある。このようにアルベルティーは、絵画製作にあたってまず、四角い枠を引くことを薦める。そして、この枠内に幾何学的原理に基づいた透視図法による絵画空間をつくりあげるのである。¹¹つまり、透視図法に基づく絵画空間を製作する際に、第一段階としてまずあらかじめ枠どりをほどこすのである。この結果、絵画空間は完結したユニットとして造りあげられることになる。いわば絵画制作にあたって第一に、いやおうなしに枠どりをほどこし、絵画空間を限定してしまう一点透視図法は完結したユニットを作るシステムなのである。そして絵画製作におけるこのような枠どりを特に「フレーミング」と呼ぶことにしたい。この観点からみれば、マソリーノの《聖アンブローゼの死》の空間もまた一点透視図法によるゆえ、フレーミングされているはずである。その一方、《アルノルフィニ夫妻像》の空間は、フレーミングされていないにちがいない。というのも、夫妻のいる室内は画面のなかに収まっておらず画面の縁からさらにひろがっているようにみえるからである。すなわち、このフレーミングがなされていないゆえに、この絵の空間を画面の内側に完結させられないのである。そもそも、絵画空間を完結させる役割をもつこのフレーミングの欠如ゆえ、夫妻像の空間はパノフスキーの示したごとく、まるでフレームを越えてひろがっているかのように見えるのである。

従って、ここで論述したことから解るのは、絵画空間が完結的であるのかあるいは断片的であるのか？という問題が、実は、フレーミング即ち、枠どり機能に関わる問いとしての一面をもっていることであった。

では、もう一つの問題、即ち絵画空間の「連続性」についてはどうか？

先ほどみたように、アルベルティーにとっては画面は 画家が描こうとするものを通して見るための開いた窓であるとみなされていた。しかも彼は次のようにも言っているのである。

我々の仲間のあいだで「裁断面」とよび習わしているあのヴェール以上に有用なものは見出し得ないと私は考えている。それは薄く繊細におられたヴェールで君の好みの色にそめられるし、思うように太い糸を幾本でも平行に並べることができる。このヴェールを眼と対象物の間に置くと、視覚ピラミッドが薄いヴェールをとおってゆく。¹⁵

この引用から判るのは、アルベルティーは画面を画家の眼と対象物との間に張り渡されたヴェールにたとえていることである。先に示された彼の発言と併せてみると、彼は画面を開かれた透明な窓にたとえる一方でヴェールにたとえているのである。確かめられることは二つある。一つは彼が画面を絵画空間を現実から裁断してしまう面であると考えていること、もう一つは同時に視覚が透過する向こうが透けて見える半透明のヴェールか透明なガラス窓と考えていたことである。いってみればアルベルティーの画面の性質は世界を見る者の立脚する現実と絵画空間に裁断しつつ、また見通されるという二重性をもっている。見る者の立場からもう少し説明すれば、見る者は裁断面としての画面によって絵画空間から絶対的に隔てられる一方で、視覚的に透明化された画面のなかをのぞきこむ。「裁断と透視」－この一見矛盾する行為が一度になされねばならないがために、アルベルティーの理想の絵画では、画面は眼にとって薄く透けるヴェールや透明なガラス窓のアナログンでなければならな

ったのである。しかしながら、彼の絵画の特性を明確化する場合、この二重性のうち、ここでは特に裁断という性質が重要視されてくる。なぜなら、アルベルティーの理想とする絵画を外のものから分け隔てるのは観る者が画面を透明視することではなくて画面によって裁断されてしまうことだからである。その性質ゆえに、彼の理想の絵画においては観る者は絵画空間に対して絶対的な隔たり(distance)をとることになる。その結果、観る者は絵画空間の参加者としてではなく傍観者として位置付けられるのである。絵画内部の出来事に対して距離をとり遠くから静観しその空間中に巻き込まれることはないだろう。

しかし、夫妻像では、パノフスキーもみたように、室内空間が観る者の方まで連続しているように見えるのは、この裁断面をもたないからである。トロンブ・ルイユが境界を破壊して見せたように、夫妻像においても裁断面は存在せず、その絵画空間はアルベルティーの理想とは全く異なる構造を示しているのである。

第二章) ヤン・ファン・アイクの絵画空間

a) 聖堂の聖母の空間

前章では夫妻像の絵画空間の特質に理論的根拠が与えられた。ではこの絵画空間の構造がアイクの他の諸作品にも適合することを実例を幾つか挙げて確かめてみる。同時にアルベルティー的な特質を持つ作例と比較しながら、この理論的根拠に基づく空間の特性を実証してみたい。そこで、まずは《聖堂の聖母》{図4}を採り挙げ、アルベルティー的特質をもつ絵画と比較したい。その際、比較対象であるアルベルティーの理想の絵画に適合している実例としてフラ・アンジェリコの《受胎告知》{図5}(1450年)を挙げるつもりである。¹⁶ この絵の空間に表現されている建物の柱はルネサンスにおいて復活したコリント式の柱頭¹⁷をもっている。この柱は奥行き方向へ向かって規則的に縮小しており、幾何学的な透視図法によってこの空間が構成されたことをうかがわせる。ここに描かれた受胎告知の行われている建造物の正面部分は丁度画面の最も手前の部分と一致し、また最も手前に位置している円柱も画面の最も手前側と一致している。そして建物の床面も画面もとも手前からはじまるように描かれている。つまりこの建物はこの空間の枠どりをしめし、またアルベルティーのいうところの裁断面をみせてくれる。言うなれば、この絵画の空間はちょうどあの視覚ピラミッドの裁断面から始まっているといえる。従って、建物とそこに作り出される空間はまるで、その外部から眺められたように表現されている。そのため観る者は建物の中に含まれているように感じることは決してないだろう。彼は、むしろそこから締め出されてしまい、離れて傍観することになる。

では、《聖堂の聖母》の空間をパノフスキーに考察に従って試してみよう。¹⁸

ヤン・ファン・アイクの《聖堂の聖母》においては、空間のはじまりはもはや絵の限界とは重ならず、画面はその空間のただなかに置かれており、したがってこの空間は画面の手前にまでも跨越しているばかりか、さらに距離(ディスタンス)が短いので板絵の前に立っている鑑賞者をも一緒に包み込んでしまうように思えるくらいなのである。¹⁹

さらにパノフスキーはこの著作のなかでは次のようにも述べている。

この空間は画面を越えて広がり、いわば画面によって切り取られていて、観る者をその中に一緒に取り込んでゆくように思われるし、またこの空間は、まさしく描写がそれ（空間）をこのように「切りとられた」かたちでのみ示す…²⁰

この引用文から解るのは、パノフスキーがこの絵画の空間についてここでも、以前確認した二つの特質を言おうとしていることである。一つは絵画空間が画面の限界を越えて鑑賞者の方へ向かって広がっているようにみえること、即ち空間の「連続性」である。もう一つは空間を切りとられた一部分しか呈示していないかのように示すこと、即ち「断片性」である。これらは《アルノルフィニ夫妻像》に関して言われたことと全く同じである。

b) 《書斎の聖ヒエロニムス》の室内空間の比較

絵画空間のこのような特性は、この夫妻像や《聖堂の聖母》だけではなく、アイクのその他の絵画にも認められる。²¹ 次にさらなる実例として《書斎の聖ヒエロニムス》を採り挙げよう。しかし実はこの作品はアイクが製作に着手したものの彼の死後、弟子のペトルス・クリストゥスが完成したものである。{図6} さらにこの主題はアントネッロ・ダ・メッシーナ²²も採り挙げている。{図7} そのため、主題の同一性にもかかわらず全く異なる空間表現を示す好例として比較することができる。このような比較によって、アイクの創造した空間の特質が浮き彫りとなるだろう。そのことを確かめるために、まずは、メッシーナの作品の方から考察してみたい。そこで彼の空間を非常に的確に理解しているパノフスキーに説明を委ねてみることにしたい。

アントネッロ・ダ・メッシーナのようにネーデルランド絵画の影響を強く受けた巨匠でさえも、《書斎のヒエロニムス》の絵では書斎を遠い距離から作図し（それゆえこの書斎は、ほとんどすべてのイタリアの室内画と同様に、根本においてはむしろ、全面の壁がとりはらわれた外から見られた部屋である）、また空間がちょうど画面のところからはじまるようにし、視点をほとんど正確に中央に置いている。²³

この絵の空間は左右の角柱と上方のアーチによって枠どられ、下端においては書斎の床が画面少し手前で途切れている。そのため、この書斎の空間はその外から見られたものであって、見るものはこの空間の内に居ようには感じられず、その外部に排除されているように感じられる。しかしクリストゥスの作品においては、画面の縁にそって伸びる柱やアーチのように絵画空間を画面に枠づけるものはない。画面上端は書棚を覆う紺色の天蓋とステインドグラスが途中で切断されたように表現されており、右端は、彼が読書する緑色のクロスをかけたテーブルとその向こうの書棚が途中で切り取られたように表現されている。左端は彼の腰掛ける椅子とその背後の壁が途中で恣意的に切り取られ、下端では、木床が途中で切り取られているようにみえる。そのため、画面に表現されている書斎の空間は限りなく広がっている世界の断片を恣意的に切り取ったもののおもわれる。そのため見る者にとっては床板もヒエロニムスの腰掛ける木椅子の背後の壁も自分の立つ位置の方にまで連続しているように想像されうるのである。

さて、上に挙げた諸例からも明らかとなったように、アイクの創造した絵画空間は、枠づけられて（フレーミングされて）構成されてはおらず、限りなく広がる空間の切り取られた一部分として「断片性」を示している。そして描かれた床面は画面を越えて見る者の足元まで伸びてきているかのように見えるように表現されてもいた。以上、本章において、前章において理論的に根拠付けられた空間の二つの特徴が、アイクの他の作品に認められることがわかった。これらの特徴はアルノルフィニ夫妻像だけでなくことが実証されたのである。

第三章)《アルノルフィニ夫妻像》の絵画空間

a) 空間の記述

前章では、アイクの絵画空間の特性を確かめてきた。ここでは、この理解に基づいて、《アルノルフィニ夫妻像》に立ち返り、そして、この空間における、特殊な仕掛けを示そうとおもう。結果、前章までに確かめられたアイクの一般的な空間の特性とこの仕掛けの連携によるその空間構造を明らかにしたい。それによって、この空間のもつ観る者にとっての意味を理解するつもりである。

これまでの我々の考察からも明らかのように、この絵の空間も《聖堂の聖母》と同じ特質を持っていた。このことはパノフスキーも十分によく理解しており、『象徴形式としての遠近法』のなかで次のように述べている。

…《聖堂の聖母》における聖堂の空間と同様に、《アルノルフィニ夫妻像》では庶民の居間が、（特に天井の切りとられた、画面に直交する梁を見てほしい!）その空間の限界をなすのではなく、その空間を切断しているかに思われるように、実際にそこにある空間の一部しか呈示されていないかのように描かれるのである。²⁴

この適切とも言える理解ゆえに、彼は本論において「…《聖堂の聖母》は遠近法の観点からすれば、1434年の《アルノルフィニ夫妻像》と同列に並ぶ」²⁵とすることができたのである。確かにアルノルフィニにおいても《聖堂の聖母》同様、その空間は世界の断片を呈示したものであって、それはフレーミングされていないので画面を越えて床面は観る者の足元にまで続いているようにみえた。さらに《聖堂の聖母》が短い視距離すなわち至近距離から見られた光景で描かれているため観る者は聖堂の空間の内部に含まれているように感じられるのと同様、夫妻像も短い視距離すなわち至近距離でみられた光景が表現されているため、観る者も新郎新婦とともに同じ室内空間のなかにいるように思える。いってみれば、この婚礼の光景を描いた絵の空間を前にする者は、新婚の二人と同じ室内から夫妻を見ているように思えるのである。

だが、《アルノルフィニ夫妻像》では観る者の足元まで連続しているように思われる床面の幻影の効果だけにとどまらない。《聖堂の聖母》と違って、観る者自身が、絵画空間の内部にいるように思えるのを補強する仕掛けがある。それは、手を取り合う夫婦の中央に掲げられた凸面鏡（図8）である。

b) 凸面鏡の意義

ではこの凸面鏡を分析してみよう。このなかには手を取り合う新郎新婦が裏返しに映しだされているのが判る。その奥には夫婦とは別に青い衣装と赤い衣装の二人の人物が映し出されているのがみえ

る。²⁶ さらにその後方にはこの室内へ入るための引き戸があり、半開きのためその向こうに広がる外の空間—青空がのぞいている。ここで重要なのは、凸面鏡は世界を裏返しに捕らえているだけでなく、観る者の背後にまで広がっている空間を映し出しているということである。

実はこの夫妻像の凸面鏡のような鏡像のモチーフはアイク以外のフランドル絵画にもしばしばみつけられる。回り道となるかもしれないがアイクあるいは周辺のフランドル絵画の空間の特性を理解するために例を二・三挙げてみる。ただし、ここで紹介した以外の有名な例は註の27のなかで挙げてみたい。

最初の例はフレマールの画家の作品《キリストとマリアの頭部》のキリストの身につけているブローチである。²⁸ このブローチは鏡面の役割をもち、画面の外部にあると思われる「十字架型に仕切られた窓をもつ部屋」が映し出されている。そのためこのブローチに焦点を向ける者は、彼の背方に広がっていると思われる空間のイメージを知ることによって、小さな室内のなかに閉じ込められているように思うであろう。また同じ画家による《ウェルルの祭壇画》の左翼にはアルノルフィニと同様凸面鏡が描かれており、やはり画面の外に広がっている「見る者の背方の室内空間やそこにいる制作者自身とおもわれる人物の姿」などが映し出されている。また現存するアイクの鏡像の表現のうちには、上に挙げたものとは少し趣の異なる表現がある。《ファン・デル・パーレの聖母》のなかで、画面向かって右端で、白地に赤い十字の旗を抱きかかえる聖ゲオルギウスが顔の左側面を見せて立っている。彼は鏡のようにぴかぴかに磨き抜かれた青銅の甲冑を身につけており、なんとその表面には画面外部にいるはずの「画家ヤン・ファン・アイク自身の姿」が映し出されているのである。

上の諸例から共通して判ることは、絵の中の鏡が画面の外の世界を映し出していること、更には画面の中に取り込んでしまっていることである。言ってみれば、鏡の作用のおかげで絵画空間が画面の外部まで広がっていることが示されるのである。これらの作例にもまして、《アルノルフィニ夫妻像》では、絵画空間の表現上、凸面鏡は効果的に作用している。というのもこの作品においては、床面の連続性とこの観る者の背後を映し出す凸面鏡のイメージとの組み合わせが巧妙だからである。例えば、観る者はこの絵の凸面鏡のなかに出現した光のミニアチュールと微細かつ判読しにくい花文字によるラテン語のインスクリプションを詳しく見ようと画面に近づいてゆくのであるが、いつのまにか彼は婚礼の室内空間のただなかに居ることに気付くことになる。そして、そのとき特に重要と思われるのは、鏡に接近する者は自らの背後の室内空間のひろがりやを認識するだけではないということである。同時に観る者は前方にいつのまにか自分の足元まで床面が連続してきていることに気づかされることになるからである。ここにおいて、床面の表現と凸面鏡が補完的な連携をなしていること、細密描写とこの連携に巧妙な共謀関係があることを我々は知ることとなる。このような共謀関係のため、観る者はいつのまにかアルノルフィニの婚礼の室内に彷徨いこんで、その空間に閉じ込められて居ることに気付かされることになる。

おわりに—アルノルフィニの空間の観る者にとっての意味と解釈

ではアルノルフィニ夫妻像において、上のようなシステムを示す絵画空間、それ独自の意義が明らかにされ、それとの関連でこの絵の意味を読み解釈することは可能なのだろうか？

アルノルフィニの室内に認められるこの仕掛けは、鑑賞者が単なる傍観者として絵画を眺めること

を許さない。それによって絵画空間内部に入り込み、内属する。観る者の絵画空間へのこのような関与によって、即ち、ここでは観る者は鑑賞者であると同時に、絵画空間への参加者となっているのである。その結果、この絵画空間においては婚礼の室内にさまよい込んだような臨場感を見る者は得ることができるのである。しかし観る者自身を内属させるような作品の構造が明らかにされたことによって次のようにいうことができる。この作品の主題は凶像のみの解釈では完全ではなく、彼自身を含めたコンテキストのなかで読まれ、解釈されねばならないのではないか？いわば、観る者自身が絵画の主題に関与し、そのコンテキストに組み込まれているような解釈が必要ではないか？このコンテキストに基づいて解釈するなら、観る者は絵画空間の単なる参加者であるのみならず、婚礼の儀式に立会い、今、二人を祝う者となる。即ち、1434年の夫妻の新居での行われた婚礼の儀式の祝福者へと変貌するのである。

註

- 1 パノフスキーはアルノルフィニ夫妻像の研究を通して偽装された象徴をみいだした。夫妻像の室内は普通の居間ではなく、 sacrament を連想させるものによって神に捧げられた婚礼の室内となっていることを明らかにした。パノフスキーもいうように「これらの意義深いアトリビュートは現実にあるがままのものとして強調されているのではない。偽装されているのである」。E. Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, *The Burlington Magazine*, LXIV, 1943, p126.
- 2 ファン・アイクのパースペクティブの最近の研究には J. エルキンスによる論文 (J. Elkins, On the Arnolfini Portrait and the Lucca Madonna: Did Jan van Eyck Have a Parspectival System?, *The Art Bulletin*, LXXIII, 1991, p53) がある。またアイクの空間が楕円遠近法に基づいて構成されたとする D. L. カールトンの研究論文もある。(D. L. Carleton, A Mathematical Analysis of the Arnolfini Potrait and Other Similar Interior Scene by Jan van Eyck, *The Art Bulletin*, LXIV, 1982, p118-124.)
- 3 E. Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, *The Burlington Magazine*, LXIV.
- 4 この作品はルガーノのティッセン＝ボルネミザ・コレクションに所蔵されている。
- 5 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, 1971, p192.
- 6 グリザイユとは彫刻をまねて描いた単彩画で、灰色を主体とする。しかしパノフスキーはこの絵について「…ある意味、とてもカラフルなのでそれらは普通のグリザイユの限界を越えている」としている。Panofsky, *op. cit.*, p192.
- 7 Panofsky, *op. cit.*, p192.
- 8 アルベルティー、三輪福松訳、『絵画論』、中央公論美術出版、1992年、39頁。
- 9 Panofsky, *op. cit.*, p7.
- 10 Panofsky, *op. cit.*, p7.
- 11 Panofsky, *op. cit.*, p7.
- 12 この著作は2バージョン存在する。先にオリジナルのラテン語版が出版され、翌年トスカナ語(イタリア語)訳が完成し、ブルネレスキに捧げられた。

- 13 アルベルティー、26頁。
- 14 彼は遠近法絵画の作図の手順を示すにあたって、まず始めに長方形の枠どり施すことを薦める。
- 15 アルベルティー、前掲書、39頁。
- 16 実的な影響関係がこの二人の間にあったかどうかは別にして、この二人は時代的にも地理的にも非常に近い関係にあり、美術史家ゴンブリッチによればアンジェリコの別の作品《聖ニコラスの生涯》(1437年)がアルベルティー的絵画の最良の例と認められている。Ernst H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Phaidon Press London, 1976, p29.
- 17 アンジェリコは柱頭の装飾に古典古代の様式を復活させている。その一方アイクはロマネスクへと立ち返っている、《ロランの聖母》や《ファン・デル・パーレの聖母》をみれば判る。
- 18 この絵はかつてのベルリン、国立絵画館 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemaldegalerie, Berlin) に所蔵されていた。
- 19 パノフスキー、木田元監訳、『象徴形式としての遠近法』、哲学書房、1993年、56頁。
- 20 パノフスキー、前掲書、158頁。
- 21 S. アルパースは、聖母と聖者たちを描いた類似の主題をもつ作品、アイクの《ファン・デル・パーレの聖母》(1436頃)とドメニコ・ヴェネツィアーノの《聖母子》(1445頃)を比較している。彼女によれば、「一方は、…中略…枠どりはほどこされず、そして特定の観察者は想定されない。もう一方は…中略…明確な枠どりをもち、観察者が想定される」のだという。S. アルパース、幸福輝訳『描写の芸術』、ありな書房、1993年、95頁。
- 22 ヴァザーリの画人伝においては、メッシーナはヤンから油彩の技術を習得したことになっている。ヴァザーリ、平川祐弘／仙北谷茅戸／小谷年司訳、『続ルネサンス画人伝』、白水社、1995年、66頁。
- 23 パノフスキー、前掲書、69頁。
- 24 パノフスキー、前掲書、158頁～159頁。
- 25 パノフスキー、前掲書、158頁。
- 26 パノフスキーによれば、ここに映っている人物のうち一人はヤン自身であるという。それも画家としてというよりむしろ結婚の保証人としてみることができる。Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p203.
- 27 主なものに、クリストゥスの《両替商とその妻》やメムリンクの1487年のディプティックの左翼の《聖母子》にみられる凸面鏡がある。
- 28 この作品はフィラデルフィア美術館に所蔵されている。(Philadelphia Museum of Art: The John G. Johnson Collection.)

(論文受理：1998年12月10日／掲載決定：1999年 2月10日)



図2 ヤン・ファン・アイク、
《アルノルフィニ夫妻像》



図4 ヤン・ファン・アイク、《聖堂の聖母》

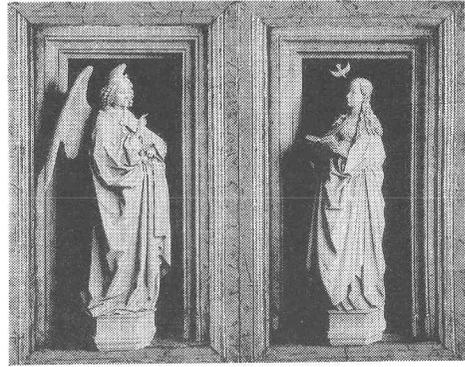


図1 ヤン・ファン・アイク、《ティッセンの聖告》

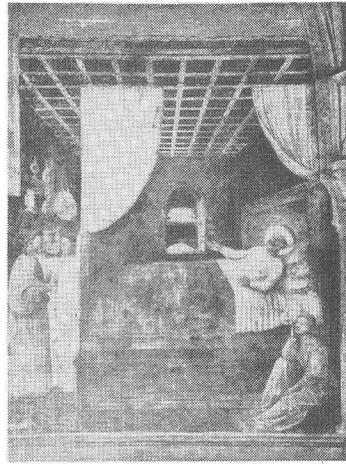


図3 マソリーノ、《聖アンブローゼの死》



図5 フラ・アンジェリコ、《受胎告知》



図6 P. クリストゥス、
《書斎の聖ヒエロニムス》

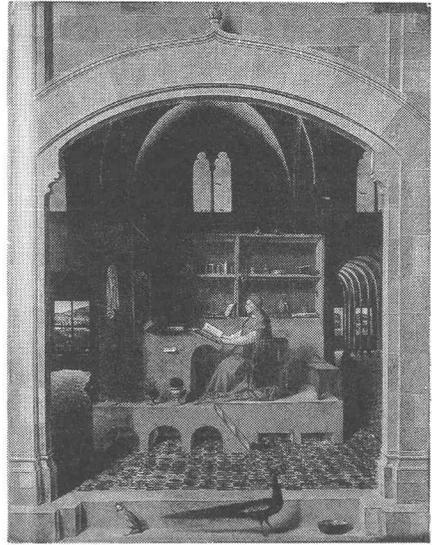


図7 A. メッシーナ、《書斎の聖ヒエロニムス》



図8 《アルノルフィニ夫妻像》の凸面鏡