

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン (三)

— 祭壇画・最後の審判 —

小 島 俊 明

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン (三)

—祭壇画・最後の審判—

小 島 俊 明

I 慈善病院と祭壇画の注文

ブルゴーニュ地方のボヌ。その一地区に慈善病院 (Hôtel Dieu) があり、その礼拝堂にロヒール・ファン・デル・ウェイデンの祭壇画『最後の審判』が設置されていた。依頼主はニコラ・ロランで、彼は慈善病院を私財で建てたのだった。

ニコラ・ロランの生年ははっきりしない。1376年から1387年の間にオタンの裕福な家に生まれたとされている。ロヒールより24歳ないし13歳年上だった。法律を学び、ディジョン (当時のブルゴーニュ公国の首都) で弁護士を開業。次いでパリ高等法院に勤める。フィリップ大公の父親ジャン・サン・プール大公にその能弁と高い知性を認められ、顧問となる。

1410年に二度目の妻に先立たれたとき、ジャン大公の世話で、ギコーヌ・ド・サランというウィーン出の伯爵家の娘と結婚。

1419年、ジャン・サン・プール大公が暗殺されると、パリの高等法院で雄弁を振るって暗殺の代償を求め、フランス王太子の追放を勝ちとった。それによって、新しくブルゴーニュ大公となったフィリップ・ル・ボンからも、その手腕が高く評価された。

ニコラ・ロランは 職責を立派に果たし、三年後にブルゴーニュ宮廷の官房長という最高の地位に任命され、政治を任された。時代背景のところで述べたように、ロランはすばらしい宰相ぶりを発揮し、フィリップ公に感謝された。フィリップ公は宮廷をフランドルに移し、イギリスに接近し、ジャンヌ・ダルクを英国に引き渡した。フランス王シャルル七世のためのジャンヌの行動と火刑とは、国民感情を刺激したので、ロランはイギリス

から離れてフランス王と手を組むよう働きかけ、「アラスの和平」が実現した。その後ロランのおかげで、フィリップ公は父の暗殺の補償を得ることに成功し、北フランスの領土を手に入れた。その頃がブルゴーニュ公国とニコラ・ロランの全盛期であった。

ブルゴーニュ公国の政治の実権を任されたニコラ・ロランは、戦争であれ、平和であれ、財政であれ、めざましい幸運に恵まれた。慈善病院の祭壇画の背面にロヒールによって描かれた肖像画を見ると、彼の人柄がしのばれる。「先が見える眼、意思の強い口もと、歳を重ねるごとに獲得された知性によって完全にコントロールされたエネルギーが表れている顔」とエリアーヌは述べている。

盗賊団が出没し、戦争と飢饉が人々を苦しめた時代、なかでも1438年は「悪しき年」と呼ばれ、世は荒れはてた。ペストが追い打ちをかけた。ディジョンでは、サン・テスプリ病院で一万五千人の病人のうち一万人が死んだとされる。それなのにボヌには要望に応えうる病院が存在しなかった。そのことがロランをして慈善病院の建設へとあと押しした。官房長ロランは67歳前後、生涯の最盛期にあった。

おそらく彼は自らの永遠の救いに思いを馳せる時だと考えたことだろう。説教師たちは富の危険を暴きたてている(「金持ちが天国に入ることはラクダが針の穴をとるよりも困難である」と聖福音書は述べている)。ロランは信じられないほどの金持ちである。彼は、神の審判の本質的な基準が慈悲の行為にあることを知っている—あるいは妻ギコーヌがそのことを彼に思い起こさせたかもしれない。慈悲の行為が金持ちであることを購いうるの

ではないか。⁽¹⁾

ロランは最初、息子のジャンが1436年まで司教をしていたシャロンに慈善病院を建てようと考えた。その後ジャンはオタンの司教になったので、自分の生まれ故郷のオタン、シャロン、ポーヌのいずれに建てようかと苦慮した。ポーヌはロランの母と最初の妻の夭折した娘マリ・ル・メレの生まれ故郷であった。結局ポーヌが病院を緊急に必要としていて、設立はポーヌにと決めて、1441年に土地を購入した。

慈善病院 Hotel Dieu の設立証書には、次のような記述が見られる。

1443年8月4日のこの月曜日、世俗のすべての気遣いを放擲し、わが救いのことに心を砕き、神の恵みによって富、いずれは潰える仮の世の財産を、天上の富と交換し、天上の富を永遠のものとしたいと欲し……主が私に好意をもってお恵みくださった財産に感謝し、私は最終的にポーヌの地に、貧しき人々のための病院を設立し、寄贈いたします……。⁽¹⁾

ローマのヴァチカンの教皇エウゲニウス四世の認可を得て設立証書が作られると、ニコラ・ロランはまっしぐらに邁進した。この慈善病院は、慈悲心の表れであり、彼の威信に関わることであった。彼はブルゴーニュ公国内から、さまざまな分野の協力者を集めた。当時一流の画家、建築家、タピスリー製作者などの職人たちが参加した。ニコラ・ロランのプランは、ヴァランシエヌのグラン・サン・ジャック病院から靈感をうけたといわれている。いちばんの特徴はフランドル様式の建築と屋根瓦であり、釉をかけて、目のさめるような色彩をチェック模様にあしらったブルゴーニュ瓦は今にその面影を残している。

内装でとりわけロラン夫妻の意図が反映されたのは、長さ72メートル、巾14メートル、天上の高さ15メートル以上の「貧者の間」である。これはこの病院の心臓部にあり、広間の両側にベッドのある個室が十五室ずつ並び、重病の患者たちは各個室のベッドに伏せりながら、ミサにあず

かることができるように設計された。そして祭壇の背後にはブリュッセル市の画家ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの祭壇画『最後の審判』が設置された。ポーヌの貧者たちは、一つのカテドラルにも匹敵するポリプティク（多翼祭壇画）を目の当たりにすることができ、思わず両手を合わせたことであろう。

1451年12月31日慈善病院は完成し、ニコラとギゴヌの息子の司教ジャン・ロランによって献堂式がとり行われた。

1462年1月18日ニコラ・ロランは生まれ故郷のオタンで逝去した。1316年生まれとすれば享年86才。妻ギゴヌは1470年に没するまで、この慈善病院で働き、ここに埋葬された。

ニコラ・ロランがロヒール・ファン・デル・ウェイデンに祭壇画を依頼したのは、1441年にブルゴーニュ公国宮廷画家ヤン・ファン・アイクが亡くなったからである。故郷のオタンのノートルダム聖堂内の私設礼拝堂のために、かつてヤンに『ロランの聖母』を描いてもらったいきさつからいえば、ポーヌの慈善病院の祭壇画をもヤンに委嘱したかったに違いない。それが不可能となったとき、白羽の矢がロヒールに当たったということは、彼が今やフランドル第一の画家と認められたということではなからうか。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、ヤン・ファン・アイク亡き後の第一人者としての自覚と自負心にかけて、ヤンの『ゲントの祭壇画』に負けない作品の創造へと立ち向かったと想像される。そういった意気込みから名作『最後の審判』の祭壇画は生まれたのである。

宮廷画家には終生ならなかったが、この時期のウェイデンは、ブルゴーニュ宮廷と接触しはじめたところだった。1439～40年、フィリップ善良公は、ブリュッセルにあるフランシスコ派の聖堂内の彫刻のポリクロミーを、ウェイデンに依頼しているのである。おそらく、その頃からロランとの接触がはじまったことだろう。ヤンと宮廷との関係はきわめて密接であったから、その死後、ウェイデンはときとして代理の役割をはたしたはずで、好むと

好まざるとにかかわらず、ヤンを意識せざるをえなかった。

岡部雄三は『フランドルの祭壇画』の中で上記のように指摘している。ロヒールの「最後の審判」が、ヤン・ファン・アイク兄弟のゲントの祭壇画『神秘の子羊』に対抗して生まれたと見ているのである。

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンが、ヤン・ファン・アイクの『神秘の子羊』を手伝わなかったとしても、脳裡に焼きつくほどよく見ていたことは事実である。アルベール・シャトレも次のように述べている。

閉じたときの祭壇画は、『神秘の子羊』の構想を借用しているように思われる。寄進者夫婦は両端の壁面のくぼみにひざまずいている。

パノフスキーによれば、1432～1436の間にロヒールはブリュージュに滞在し、ヤン・ファン・アイクの『官房長のロランの聖母』と『アルノルフィニ夫妻』の絵を見たはずだという。その折、『神秘の子羊』の制作を手伝ったのではないかともいわれている。だからヤン亡きあと白羽の矢でもって『最後の審判』の祭壇画の注文を受けたとき、ロヒールはヤンの作を凌ぐ作を心に期したことだろう。⁽⁶⁾

II 制作年はいつか

前にも書いたが、ロヒールは自分の書いた作品にいっさい署名しなかった。いわんや制作年をや、である。ポーヌの慈善病院の祭壇画として描かれた『最後の審判』は、名作ゆえにその制作年についていろいろと議論されてきた。

ニコラ・ロランと妻ギゴヌが、貧しい人々のために、私財を投じて建てた慈善病院 (Hotel Dieu) が開業したのは、1452年1月である。前年の12月31日に、礼拝堂が奉献されたから、祭壇画はそれに間に合うように描かれたことは確かである。慈善病院の建築プランが決まったのは1443年8月4日(設立証書の日付)だから、それから奉献ミサのあった1451年12月31日までの7年余りの間に描かれたことになる。こ

の祭壇画はポリプティック Le Polyptique (多翼祭壇画)といわれるもので、開いたとき(表面)は7点のパネルがつながっていて、閉じたとき(裏面)は6点のパネルがつながっている。合計13点のパネルから成り立っている超大作である。しかも入念に細部まで細心の神経が行き届いた一大傑作であるだけに、完成までにはかなりの年月を要したのではないかと考えられる。

祭壇画を閉じたときに現れる裏面の6点のうちの1点には、慈善病院の守護聖者として聖アントニウスが描かれている。彼が守護聖者とされていたのは1452年12月末日までで、それ以後は洗礼者ヨハネが守護聖者とされた。つまり、守護聖者が変更になる以前に、この祭壇画は描かれたことになる。⁽³⁾

ところで何が議論を複雑にしているかといえば、ロヒールが1450年にイタリアのローマへ巡礼の旅に上がったことである。ルネッサンス絵画の本場へ行けば、影響を受けてロヒールの絵が変化をきたすはずだから、祭壇画・最後の審判はいついこの旅行前に描かれたのか、それとも旅の後で描かれたのか、その点に議論が集中してくる。

ここで、ロヒールがローマへ上がったのがなぜ1450年でなければならなかったのか、なぜ1452年以後ではいけなかったのかについて考えておこう。

簡単にいえば、その年はキリスト教カトリックの聖年、つまり25年に一度の聖年だったからである。聖年とは、旧約聖書の「ヨベルの年」の思想から生まれたもので、旧約では50年ごとに借金の棒引きをする制度があった。その背景には、土地や家畜を私有していても、元々は神から与えられたもので、永久に「私物化」してはいけない。神にもう一度お返しして新たに再分配していただくという信仰があった。旧約では50年ごとだったがカトリックでは25年ごとに「聖年」とし、罪が特赦される年としたのである。⁽⁴⁾

ローマのヴァチカンのペトロ大聖堂の深夜ミサのとき、教皇が「聖年の扉」を開く儀式がある。ローマにはこのような扉を持つ教会が他に三つあり、「聖年」の年の巡礼では、この四

つの扉を通して教会に入る習わしがある。それが聖年の恵みをいただいたシンボルとなるのである。⁽⁴⁾

信仰心あつく、1439年に同業者の聖十字架信心会のメンバーとなっていたロヒールは、フェーダーによれば⁽⁵⁾1450年に一人娘マルガレートを18歳の若さで亡くし、その贖罪を願っていたのではないか、という。これは人間的にごく自然なことで考えられる。

以上に見てきた通り、ロヒールは1450年にもうしてもローマへ巡礼の旅に上がらなければならなかったのである。

ローマに着く前、またローマからの帰途、当然なことにフィレンツェそのほか要処に立ち寄って、ルネッサンスさなかのイタリア絵画にじかに接する機会があったに違いない。

バルトロメオ・ファチアの記録によれば、ウェイデンは1450年にローマを訪れ、聖ヨハネ・ラテラノ聖堂にあったジェンチーレ・ダ・ファブリアーノのフレスコ画を賞讃したという。⁽³⁾

ジェンチーレ・ダ・ファブリアーノやフラ・アンジェリコは、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの霊的兄弟といってよいほどであると考えられるが、これについては後に触れるとして、本題に戻ろう。岡部雄三は『フランドルの祭壇画』の中で、次のように述べている。

古くはメリーが内部パネルを1448年以前、外側パネルは52年以前に完成したと推測したが、内部と外側のパネルの制作の時期を隔てず、祭壇画全体の完成をイタリア旅行の前か後かに大別するのが、今は一般的な見方である。そして大方の研究者は、1450年以前の作品とみなしている。旅行前に完成したとする根拠は、イタリア画の痕跡がとぼしいといった様式的な理由のほかに、外側パネルにかかれた寄進者ロランの肖像が、ウェイデンないしその工房の作とされる『エノ一年代記』挿画（1446—48、ブリュッセル、王立図書館）のロランの肖像と、

年令的にさほど隔たっていないためである。

しかしベーケン、本祭壇画のモニュメンタルな構図にイタリア画の影響を認め、旅行の直後、1450—51年に工房の助力をえて短期間に完成したとみる。審判者たるキリストが、『ブラック祭壇画』（1450—52、ルーブル美術館）のキリストの頭部と類似していることを根拠に、ブラムも旅行後の制作の可能性を述べている。シェルツは、本図における細長い人体プロポーション、小さな頭部に注目し、1450年代前半の制作とみる『コルンバ祭壇画』との類似性を指摘する。本祭壇画はたしかに、ウェイデンの30年代の作品の特性である彫塑的表現、感情表出的絵画から、50年代移行の作品の特性たる絵画的表現、洗練された優美様式への変化の過程を示している。しかし、コルンバ祭壇画との類似はいわれるほど著しくないし、細長いプロポーションも必ずしも50年代以降の特性とはいえない。

本祭壇画の制作年を検討するにあたって、手がかりとなるのは、それが長期にわたる制作であること、イタリア画の影響がまず認められないこと、ロランの肖像が『エノ一年代記』挿画中の本人とくらべて年齢的に隔たっていないこと、しかもブラック祭壇画の諸聖人との顔貌の類似を無視できないことである。それらを勘案すれば、本祭壇画は1443年に注文を受けたとして、40年代半ばに制作を始め、50年代までに完成したと見るのが妥当な考えだろう。⁽³⁾

筆者の考えでは、もし祭壇画が礼拝堂に据えつけられた年月日でも判別すれば、この問題は解決するのではないか。オテル・デューが（少なくとも病室につづく礼拝堂が）他の部屋より先に、1450年以前にほぼ完成していれば、祭壇画の搬入が作者のローマ巡礼以前にありえたかもしれない。そしてささやかな宴が張られたのではないかとすれば、フェイダーやデイヴィスのいうようにローマへ出向く途中に、搬入という一仕事を終わらせたとは考え難いのではないか。作品の披露のためには少なくとも数日を要したにちがいないから。

作品が9面のパネルから構成されているのは、デイヴィスが推察しているように、おそらく搬入の便を考えてのことであろう。ロヒールの工房のあったブリュッセルからポーヌまで約5000キロとして、その運搬はどのように行われたのであろうか。作者のロヒールは、搬入と飾りつけに必ずや立ち会って指示したことであろう。その日ブルゴーニュ大公はじめ要人たちを、ニコラ・ロラン夫妻は招待したことだろう。ささやかながらも、儀式は必ずやとりおこなわれたはずである。

慈善病院の開業が1452年1月だったから、1451年末までに間違いなくすべては完了していた。ロヒールのローマ巡礼が1450年のうちに終わっていたとすれば、帰国後に、1451年の1年間のうちに、搬入式典がとり行なわれたのかもしれない。祭壇画は1450年までに完成させ、ローマに巡礼の聖年1年をおいて、搬入されたとも考えられようか。

作品の搬入式典と慈善病院の奉獻式典とが別々ではなく、同時にとり行なわれたとすればそれは1450年の暮れということになる。とすれば、ほぼ完成していた作品に、ローマから帰ってからの1年間に加筆訂正があった可能性も考えられる。

フランス現代の硯学で、大著『西洋美術史』で知られるアルベール・シャトレは、最新の著書のなかで、祭壇画・最後の審判について次のように述べている。⁽⁶⁾

この祭壇画の制作は1440年以降に位置づけられる。1441年は官房長ロランが慈善病院の設立をもくろみ、ローマ教皇の恩典を得た年である。しかし、もっと本当らしく思われるのは、1443年8月4日の慈善病院設立書に署名した後である。祭壇画は1451年以前に完成していたに違いない。というのは、この年12月30日に、ニコラ・ロランはエウゲニウス四世から保護聖人として聖アントニウスを洗者聖ヨハネに代える許可を得ていたから。だから、おそらくロヒール・ファン・デル・ウェイデンがイタリア巡礼に出発する以前の1449年に完成されていたと考えられる。先に見たように、祭壇画に登場する人物たちの選択からすると、1447

年ころの作だと思われる。だから、いっそう限定巾を縮めて1445年から1448年の間の作だと提案できそうである。これはかなり信憑性がありそうに思われる。官房長ロランは、そのころ、69歳から72歳のあいだだったようだ。このようにみてくると、画家が描いた顔つきとびたりと一致するだろう。⁽⁶⁾

アルベール・シャトレはさすがである。これがロヒール・ファン・デル・ウェイデンの祭壇画『最後の審判』の制作年を位置づける決定的なもののように思われてくる。

Ⅲ 工房での協同作業

油絵の技法は15世紀に飛躍的に発展した。16世紀イタリアのヴェネチアは、ヤン・ファン・アイクが油絵の発明者だと書いているが、正確ではない。12世紀にすでにドイツの修士テオフィルが、油絵は乾きがおそく時間がかかるために、肖像画に向かないため、テンペラ描きが好まれた旨書きのこしている。

15世紀になって、油で溶いた色を早く乾かす技法が開発され、ロベール・カンパン、ファン・アイク、ファン・デル・ウェイデンの三人が、テンペラ技法をとり入れながら、色の重ね塗り、ボカシ、グラッシ（ニス仕上げ）による透明感の獲得・・・といった新技法を完成させたといわれている。

祭壇画の製作は、独りの作業ではなく、工房の画家たちの根気のいる協同作業であった。親方のもとの、画家仲間達が力を合わせたのである。

絵は檜の木の上に描かれた。まずパネルの表面全体に白の下塗りが施された。動物糊で石炭の粉の白亜が、木目が見えなくなるまで塗られた。この白が色の艶と透明性をひきたてた。

その技法は、師匠から弟子へ口伝えに伝えられた。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『最後の審判』の下書きは、ところどころ複製をとめないながらパンソー（絵筆）で描かれていることが、赤外線写真によってわかった。それらの描線は、くわしく分析されてきた。ゴンディネ=ワルスタンは指摘している――

専門家によれば、ファン・デル・ウェイデンは全体の構成を独立したいくつかのデッサン（今日では失われてしまっている）によって組み立てたようだ。彼自身は大事な人物像を描いたようだ。それらは線による筆跡が特徴である。別のタイプの下書きは、助手たちの手によるようだ。⁽¹⁾

アスペレンを中心とする科学調査（1990-92年）は、下描きに関して5人の手を本祭壇画に認めている。⁽³⁾

主要人物はロヒール自身が描いたが、たとえば地獄墮ちの人物たちは、弟子に描かせ、ときに手を加えたのではないかと想像される。というのは、一人物が二つの異なるスタイルの線で描かれているからである。師匠と弟子との協同作業が密接であったことがわかる。

アルベール・シャトレは、フランシュ・ファン・デル・ストックというすぐれた弟子の存在が浮びあがってきたと、次のように報告している。

この重要な祭壇画は、当然なことに、創作者への協力者たちの介入があったことを想わせる。若きメモリンクが場合によっては参加したのではないかと、きわめて早い時期から想定されてきたが、いろいろな歴史的諸条件から、それは否定されるべきである。メモリンクがブリュージュに姿を見せたのは1465年、つまり祭壇画完成から15～20年後であった。だから、ロヒールのブリュッセル工房での長期間にわたる協同制作を想定しなければなるまい。その証拠をあげることはできないけれども、「隠された下描き」の研究（1973年、ヴェロネ＝ヴェラージャン・ドゥ・ポエル、ディクストラ・シュートによる赤外線照射）によって、新しい資料の出現が期待できた。赤外線照射による検査によって提供されたはるかに意義深い資料が、ニコル・ヴェロネ＝ヴェラージャン（1973）の大変賞賛すべき分析をのりこえたのである。全体にわたって、顔と裸体にきわめて線状の跡がいくつも確認された。それは頻繁に、絵に仕上

げるときに変形されていることが、感得できるものである。皺の中に線影がかなり広範囲にあらわれていて、共同製作者たちに仕上げが任されていたことが説明できる。アスペレン・ドゥ・ポエル、ディクストラ&シュートたちは、復活した人物たちの頭に、フランシュ・ファン・デル・ストックと想われる画家たちにみられる素描によく似た素描を認めている。この仮説は誘惑的であり、ポーヌの祭壇画にこの画家が協力したということが歴史的にみて可能なだけに、いっそう賞賛に値する。したがって、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンがここで構想上放置できない役割を、主要な協同製作者の一人に委託したのであるとうことを認めなければなるまい。⁽⁶⁾

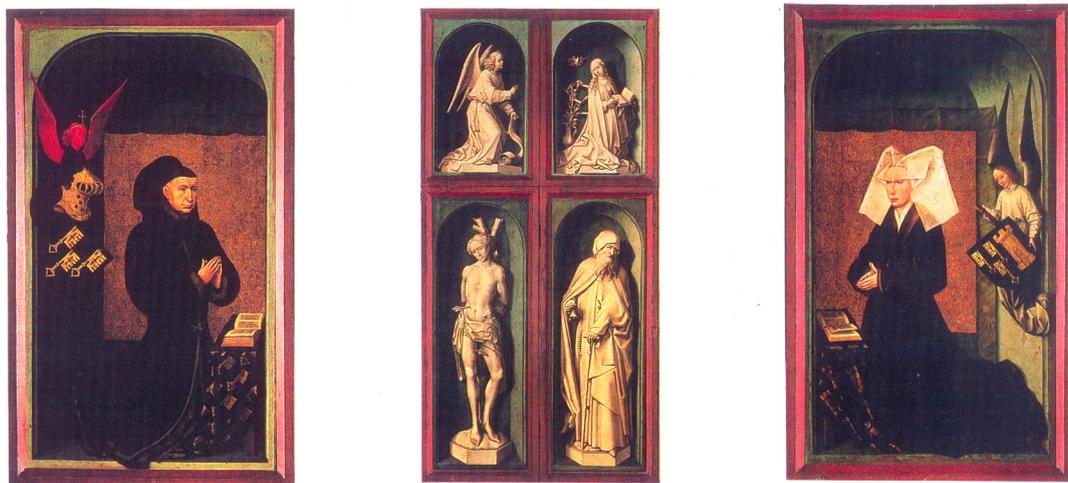
デッサンのあと、色が塗られた。色のついた表面は、不透明なごく薄められた白にまぜられた顔料で輪郭が描かれた。それから弟子の画家たちはそれぞれ任された部分の仕事をした。ぼかしの技法で実に繊細な効果を生み出した。その模範例が『最後の審判』にはいくつも見られる。例えば、聖母の真うしろにいる使徒の黄色のマントに、紫色がかかった灰色の影がついている。それは、ゴンディネ＝ワルスタンによればアカネ色を軽くぼかしたブルー・グレーから得られたものであるという。

祭壇画をよく眺めていると、ロヒールのある種の癖が見えてくる。彼は奥から分離してくる輪郭をしばしば強調している。人物の眼の中の隅に赤いタッチをつけて、眼の輝きを強調している。しかし、彼の仕事のテクニックの大部分は謎のままである。

IV ポリプティック 多翼祭壇画『最後の審判』の構成

イエス・キリストを祭る祭壇画には、1枚画のほかにも2枚折り（diptyque）、3枚折り（triptyque）、多翼祭壇画（polyptyque）などがある。

ポーヌのオテル・デュー（慈善病院）に収められたファン・デル・ウェイデンの祭壇画は、多翼祭壇画といわれるもので、9枚の羽目板（パネル）を屏風のようにつなぎあわせてある。ミサのとき



A 祭壇画・最後の審判（閉じた時）

以外は折りたたまれているので、ふだんは背面の6つのパネルが表に見える。

当初はこの『最後の審判』の多翼祭壇画を中心に、左側に『ラザロの復活』、右側に『キリストの復活』の祭壇画があったが、おそらく教会文化破壊の大革命のときに、この左右の二点は失われてしまった。貧しい人々である患者たちのベッドは、すべてこれらの祭壇画の方に向かって据えられていた。

紛失した二つの祭壇画がそれぞれ最低2枚のパネルに描かれていたとしても、ボーンの祭壇画は背面6枚と開いたときの9枚と合わせると合計17枚のパネルから成る、壮大な大作だったことになる。

1) 祭壇画の外側パネル

日曜日とか祝日のミサの折以外は、この多翼祭壇画は折り畳まれている。したがって、背面の6つのパネルが表に見えることになる。本でいえば表紙絵といえよう。

これらの面の絵は、グリザイユという技法、灰色の濃淡だけで彫刻的立体感を出す技法で描かれていて、全体が地味でおちついた雰囲気を持っている。開いたときの祭壇画のまばゆいばかりの色彩とコントラストをなしている。6枚とも灰色がかった大理石の壁にえぐられた壁龕の中に、それ

ぞれ一人ずつおさまっている彫刻のように描かれている。とりわけ中央の4枚の彫りが深い描き方は、あの初期の名作『十字架降下』に通じるものがある。

左右の翼には慈愛のシンボルとして、寄進者のニコラ・ロランと妻ギゴヌ・ド・サラン（左）が、向かい合うようにして跪き、両手を合わせている全身像が描かれている。この二人は、足元まで隠れるほどの、長い黒いロングコートを全身にまとっている。

ニコラ・ロランとギゴヌ・ド・サランの二人は、ロヒール自身の手によって描かれた。下描きの素描も、彼自身が描いたようである。顔と手に、彼の手法の特徴がみられる。顔は長めに引き伸ばされ、視線は内省的である。合掌する両手の指は細く長く、親指が二人とも背り反っている。二人の背後へのびている黄金色のプロケード（金糸、銀糸で浮き模様をつけた豪華な絹織物）が、19世紀に補習された際に失われてしまったが、ロヒールの手によって描かれたことは確かである。⁽¹⁾

ルーブル美術館にファン・アイクが描いた『大法官ロランの聖母』がある。そこに描かれているロランは、壮年の血気がにじみ出た大宰相の風貌を、あますところなく伝えるものである。ロヒー

ルが描いたのは、それより10年ばかり後の、老年期（74歳くらい）のロランである。奥歯を噛みしめ、意思の強さを示す口もと。鋭い眼差しには、熟年の清朗さに悲しみが加わっている。ロヒールはファン・アイクとは反対にプロフィールを避けて、長く、高い鼻にアクセントを置かないように気を配っている。頭髪の形はファン・アイクの描いたのと同じく「小鉢を伏せたように」⁽¹⁾ 短く刈ってある。貂の毛皮のマフラーを首にまき、僧衣のようなフードつきの、袖のゆったりとした黒い、長いコートを着ている。

妻ギゴヌは、いくらか尼僧を思わせる糊のついた《角型の》白い頭巾をかぶっている。白い首もとの素肌をのぞかせる白いギンブ（ハイカラーのシャツ）の襟元が美しい。ドレスは黒く、華美に流れず、夫と同じように、袖の広いゆったりとした黒貂の毛皮つきのコートを清潔に着こなしている。顔は穏やかに澄んで、内に強いものを秘めている。全身にどことなく高貴な威厳が感じられる。

ニコラ・ロランのうしろには赤い天使が金の武具と家紋の鍵のついた桶を持ち、ギゴヌのうしろには白衣の天使がいて、金の塔と家紋のついた桶を持っている。赤は祭壇画のキリストのマントの赤、愛の赤と一致し、白は天使の上着の白、復活の白を表している。

夫妻は向かいあって跪き、それぞれ目の前の祈祷台の上には、祈祷書が開けてある。しかも夫の合掌した手の指はそろって上を向いているのに、妻の合掌した指先は斜め下の祈祷書の方に向いている。夫の天使は妻の天使より上の位置にある。しかし全体としては均衡がとれている。夫妻は慈善病院という共通の仕事にたずさわり、ともに慈悲心にあふれている。

ロラン夫妻にはさまれた中央のパネルは、上2枚と下2枚がそれぞれ対になっている。上2枚のうち、左にはガブリエル大天使、右のパネルには聖処女 MARIA が描かれている。ガブリエル大天使は、受胎の聖告を記した書状を左手から垂らし、右手で MARIA に呼びかけている。はっと驚いて振り返る MARIA は手に聖書を開いている。光は左から当たっている。

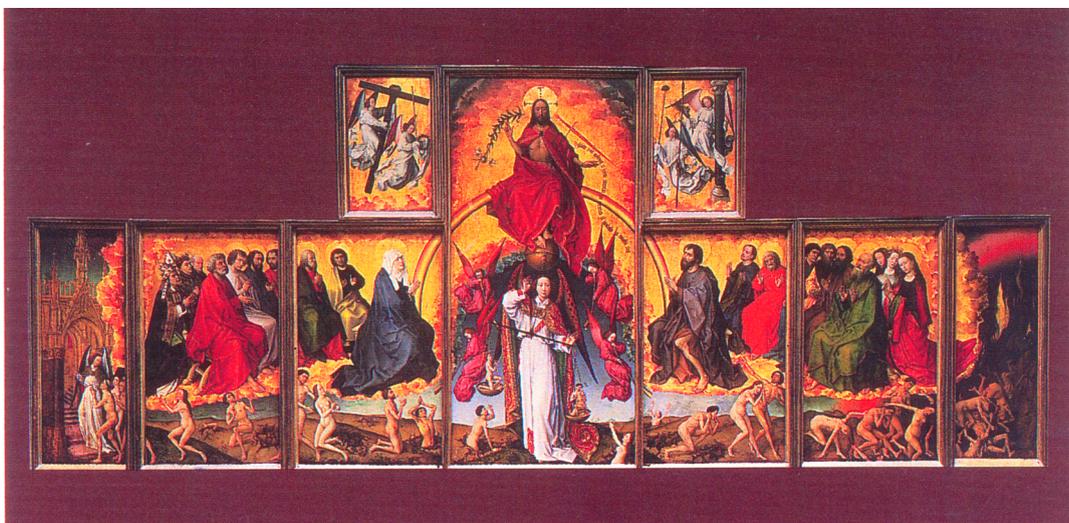
その右手は、親指、人差し指、中指の三本が開いている。何と美しい手だろう！ ロヒール・ファン・デル・ウェイデンが美しい手の画家と呼ばれる理由がよくわかる。エリアーヌによれば、これは「天使をつかわした三位一体の神」を暗示しているのだという。天使の左手が垂らして MARIA に見せている書状には、ラテン語で「男の子を生み、イエズスと名づけなさい」と書かれている。ルカによる聖福音には、次のように書かれている。

「MARIA 恐れることはない。あなたは神から恵みをいただいた。あなたはみごもって男の子を産むが、その子をイエズスと名づけなさい。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。」MARIA は言った。「私は主のはしためです。お言葉通り、この身に成りますように。」そこで天使は去った。（ルカ、1-26～38）⁽⁸⁾

MARIA の頭のそばに「神の聖霊」を表わす鳩、背後に彼女の純潔を表わす百合の花が描かれている。MARIA は恭順に御言葉を受け入れ、「言葉は肉となる」。これがキリストの最初の到来であり、中心の祭壇画のプレリユードとなっている。

この『受胎告知』の下の二枚組みは、左に聖セバスチアヌス、右に聖アントニウスが配されている。聖セバスチアヌスはニコラの、聖アントニウスはギゴヌの祈りに聴き入っている。この二人は、伝染病のペストから人々を守る聖人とされている。グリュネワルトが1515年頃描いたコルマールの『イーゼンハイムの祭壇画』にもこの二人が描かれている。聖セバスチアヌスは患者を苦痛から、隠者聖アントニウスはペストから人々を守る守護聖者として、選ばれているのだ、とエリアーヌは言う。⁽¹⁾ アントニウスは右手に鈴、左手にタウの形の杖を持って、足もとに豚をしたがえている。タウはギリシャ文字でT字形十字架を意味する。

この二人の聖人は、ブルゴーニュ公国の宮廷で、特に敬われていた。ニコラ・ロランは慈善病院を建てる時、聖アントニウスを守護聖人として選



B 祭壇画・最後の審判（開いた時）

んだのだった。ベストから人々を守りたかったのだ。（しかし、前述のように後に1552年12月に、守護聖者は洗礼者聖ヨハネに替えられた。）

このように見てくると、この二人の聖者の眼差しが、病人への同情と慈しみとに充ちているように思われる。

寄進者の祈りとこの聖人の憐憫の情が、祭壇画の下部に浸透しているとすれば、上部には希望が認められる。⁽¹⁾

上部、つまり大天使ガブリエルのマリアへのお告げの2枚組みは、救い主キリストの生誕の予告であり、魂の救いへの希望を呼びかけているのだといえよう。

そこで9枚組みの祭壇画を開くとしよう。

2) 祭壇画を開く

祭壇画が開かれるのは、日曜日、祝日を問わず、ミサの開始前である。出席者たち、とりわけ患者たちの見守る中で、9枚の大祭壇画が開かれる瞬間はどんなに感動的だったことだろう。外側パネルの地味な作行きとは反対に、目のさめるような、まばゆい色彩が、人々を圧倒したことだろう。

燃えるような黄金色の天を背に、虹の頂点に腰かけている赤い衣のキリストを中心に、虹の左下

に聖母マリア、その後ろに12使徒のうちの6人と4人の聖者、虹の右下に洗者ヨハネ、そのうしろに6人の使徒と3人の女性を配している。9枚のパネルの4分の3がまばゆい黄金色の雲のうちであり、天国をあらわしている。

一番大きい中央パネルのキリストの足下から、地上の空が円盤風にひらけて、4人の天使が地上に向けてラッパを吹き鳴らして、地中で眠る死者たちを呼び覚ましていく。最後の審判を受けるべく、死者たちが地中から蘇生してくるさまが、画面下方3分の1くらいのスペースに描かれている。

キリストの足下では、ミカエル大天使が右手で秤をかかげ、死者の魂をはかっている。秤は審判の寓意である。この世での行いが悪かった者たちは、地獄へ落ちていく。善業をつんだ者たちは、天国の門へ近づいていく。一口で言えば、この祭壇画は天国への案内、救いへの希望を描いて、末期の患者たちを苦悩から解放することが眼目だったようだ。地獄よりも天国の方が大きく画面を占めているからである。

キリストの両隣りの小さな二つのパネルでは、キリストの磔刑の道具、いわゆる受難具を天使たちが持っている。左パネルには十字架と答、右パネルにはキリストを刺した槍、瀕死のキリストの口をしめらせた綿のついた棒を持つ天使たち。こうした受難具を描きこむことは、伝統的約束事

ある。

以上がロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『最後の審判』の構図の概要である。アルベール・シャトレは、ブリュッセルの工房からポーヌの慈善病院までの長距離運搬が、この作品の構成上大きな制約になったことを指摘して次のように述べている—

9枚のパネルから成るこの作品の制作は、かなり驚くべきものである。中央の部分が1枚に描かれ、両翼だけで完結することを人々は期待したかもしれない。採用された解決策は、おそらく便利さということにのみ対応している。つまり、長距離運搬に堪えられるように工房で処理しやすくすること、さらに良質の大きな木材パネルを自由に処理しうること。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンはこの解決策をなかなかよく利用し、キリストとその委託者聖ミカエルを中央パネルに、聖母と洗者ヨハネを次の2つのパネルに分け、さらに12使徒たち、社会の代表者たち、最後に天国と地獄というふうな、素材を巧妙に配分した。しかしながら、ウィーンの『十字架刑の三枚続き祭壇画』の形式にしたがって、空間は持続した仕方で扱われ、全体が完全開示用として構想されている。⁽⁶⁾

さて病床の患者たちは、ベッドから祭壇画を拝むとき、まず最初に中央の大パネルに描かれた赤いキリストとその足下に描かれた大天使ミカエルの白い姿が目にとまったに違いない。次いで、死者たちが呼び出されて、天国行きと地獄行きに振り分けられる情景に心打たれたことであろう。死者たちは老若男女を問わず、生前の肉体をまとして、裁きに臨んでいる。それはわがことのように患者たちの胸に迫ったことだろう。そして天国へ迎えられることをどんなにか切望したことであろう。

ところで、最後の審判によって天国行きと地獄行きの振り分けが行われるのだが、その振り分けの重要な役割をになうのが大天使ミカエル。その右手によって持ち上げられた秤が振り分けの寓意(アレゴリー)である。ヨーロッパ中世では、秤の図柄(絵画であれ彫刻であれ)だけでも最後

の審判を表わし、美德の方が悪徳よりも重い者が天国行きを表わすのが普通であった。ところが、ロヒールの描いた秤のバランスでは、善を象徴する祈りの人々の乗った皿が上がり、悪を象徴する人物の皿が下がっている。つまり伝統的な描き方に反している。この革新的な描き方については、ロヒール自身が迷ったらしいことが、赤外線照射による科学的調査(ヴェロネ・ヴェルハーヘンら)でわかった。下描きでは、伝統的な描き方、つまり美德の皿が重く下へさがり、悪徳の皿が上へあがっていることがわかったのである。

なぜ仕上げのときに変更されたのだろうか。考えられるのは、画面構成の上での必然性である。ミカエル大天使はキリストの意思に従っている。キリストの右手が上がって天国を指さしているので、秤の皿が下がっているのは、画面構成上おかしいことになる。

エリアーヌ・ゴンディネ=ヴァルスタンは次のように述べている。

きわめて構造の確かなこのポリプティック(多翼祭壇画)において、上は下に対して、右は左に対して、優位を占めている。選ばれたものや天国の門はキリストの右(観客からは左)にある。神に見放されたものたちと地獄は、左に位置している。⁽¹⁾

大事なことは、聖人たちの仲間に入ること、彼らと喜びを供にすることである。ミサが終わって、祭壇画が閉じられたとき、持続する印象は、復活の約束である。死は最終点ではない、と祭壇画は患者たちに告げている。あなた方はもう一つの生へ招かれています。天使がマリアに予告していた救い主は来ました。死を超えて、生きておられます。あなたが死を超えられるように、救い主は再び来られます。だからあなたも生きなさい。⁽¹⁾

岡部雄三が『最後の審判』図が確立する経緯について、M. P. ペリーの説を紹介している。大変興味ある説なので引用しておきたい—

魂を秤ではかる表現は、すでにエジプトの

『死者の魂』にあり、そこではオシリス神ないしホルス神の前で、アヌビス神が死者の魂をはかっている。古代ギリシャでは、ヘルメスが英雄の死の運命を秤で占う表現がある。こうした古代の表現が中世キリストの教圏に入って、最後の審判図で応用され、聖ミカエルが魂を計量する役割をになうようになった。西欧では最後の審判図が真に確立するのは、12世紀のフランス、ロマネスク彫刻においてで、魂の計量の表現もその時期に聖堂のティンパヌムにあらわれる。⁽³⁾

新約聖書のマタイによる福音書(25-31)には最後の審判について次のように記されている。

人の子が栄光に包まれて天使を従えてくるとき、人の子は栄光の王座につき、すべての民族は、その前に集められる。そして、人の子は、牧者が羊とやぎを分けるように、彼らを二つに分け、羊を右に、やぎを左に置く。そのとき王は自分の右側の者に言う。「わたしの父に祝福された人たち、さあ、世の初めからあなた方のために用意されている国を受け継ぎなさい。」それから左側の者に向かって、「のろわれた者たち、わたしを離れて、悪魔とその使いたちのために用意されている永遠の火の中に入れ。」こうして、この者たちは永遠の刑罰に、正しい人たちは永遠の命に、入るのである。⁽¹⁰⁾

またヨハネの黙示録(20-11)には次のように示されている。

それからまた、わたしは、大きな白い玉座と、そこに座っておられるかたとを見た。天も地もそのみ前から逃げ去り、跡かたもなくなった。またわたしは、死者が、大きな者も小さな者も、玉座の前に立っているのを見た。そして数々の書が開かれていたが、さらに命の書であるもう一つの書が開かれていた。そして、死者は、これらの書に書かれている自分の行ないの記録に応じて裁かれたのである。海はその中にいる死者を吐き出し、死も黄泉の国もそ

の中にいる死者を吐き出した。そして、皆おのおのその行ないに応じて裁かれた。それから、死と黄泉の国は火の池に投げ込まれた。この火の池が、第二の死である。命の書に記されていない者は皆、この火の池に投げ込まれた。⁽¹⁰⁾

世の終りにすべての死者たちが裁かれて、悪徳者たちは地獄の火で焼かれ、善を積んだ死者たちは復活して天国で暮らすことになるという考え方は、キリスト教国でもとりわけ西ヨーロッパの国々で広く受け入れられ、写本挿し絵、壁画、聖堂のティンパヌム彫刻(聖堂入口ドアの上のアーチ型の装飾)などを通して描かれ続けてきた。壁の上のフレスコ画や、13、14世紀の油絵に受け継がれ、豊かな実を結んだ。エミール・マルによれば、13世紀西欧では、1、世の終り、最後の審判の前にぶれ、2、聖母と洗礼者ヨハネを伴った審判者キリストの登場、3、ラッパの音による全死者の復活、4、大天使ミカエルと12使徒が加わっての審判、5、羊とやぎ、聖人と悪人の選別、以上五幕物の聖劇として人々にうけ入れられ、ゴシックの聖堂彫刻に刻まれ、それが絵画化されるようになった。

このような美術史的観点に立って、岡部雄三は、ポーヌの祭壇画『最後の審判』図が、ゴシック聖堂のティンパヌムの浮彫りの影響下にあるのではないかと、次のように述べている。

ウェイデンの審判図は、一目して古風な趣をもっている。もちろん画家独自の解釈があり、古風な要素と新しい着想とが混淆した、独特の魅力をもっていることはいままでもない。しかし本図の基本は、ゴシックの伝統的な図像にしたがっている。おそらく、本図の絵画的源泉のひとつは、ゴシック期の大聖堂ティンパヌムの彫刻にある。最後の審判図は、ある意味では十三世紀のフランス・ゴシック彫刻においてその完璧な造形に達したので、制作にあたって、ウェイデンが、いずれかの聖堂彫刻にヒントを得たことは想像に難くない。

たとえば、ゴシック期の表現の到達点と目される、ブルージュ大聖堂西口ティンパヌムの

最後の審判図とくらべると、全体の構成のみならず、中央部に位置した正面向きのキリストと大天使ミカエルなどにしても、基本的要素は本図と似ている。むしろティンパナムは半円形であり、凸型の本図と構成法が異なるのは明らかだし、その表現法にしても、ゴシック盛期の生硬な彫刻に比べれば、本図ははるかに写実的である。しかし、ティンパナムの三層構成—キリストを中心とする上層、聖ミカエルを中心とする中層、蘇生者たちの下層—は実は本図の場合にもあてはまるし、ティンパナムの下層帯は本図の大地のフリーズと一致する。諸人物の大きさが、最大のキリストから最小の蘇生者まで、確固たるヒエラルキーにしたがって三段階にわかれているのも共通する。深奥部への展開より横へのひろがりを求める「非遠近法的構成」もまた、両者に共通するところである。しかし、なによりも両者が類似しているのは、確固たる構成秩序と晴朗な精神で全体が構成されていることである。⁽³⁾

V 絵を読む

ゴシックの大伽藍の窓を埋めたあの壮麗なステンド・グラスを人々が読んだように、祭壇画もキリスト教の教科書として、人々は読み取ったのである。

1) キリスト

世の終わりにキリストが再びこの地上に姿をあらわすとき、地上はくまなく照らされると福音書家のマタイは書いている。(マタイ 24-30)

人の子が大いなる力と栄光を帯びて、天の雲に乗って来るのを見るであろう。人の子は大いなるラッパの響きを合図に、天使たちを遣わして、四方から、天の果てから果てまで、選ばれる人々を集めさせるであろう。⁽¹⁰⁾

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、ポーヌの祭壇画の中央パネルに、それを描こうとした。画面いっぱい光があふれているのは、ヨハネによる聖福音が伝えているように、イエスがこ

の世の光であるからだ。

わたしはこの世の光である。わたしに従う者は、決して闇の中を歩くことはない。それどころか、命の光を得る。(ヨハネ 8-12)⁽¹⁰⁾

15世紀の人々にとって、光は生命・幸福・美を、暗黒は死を意味していた。

キリストは血の色の赤い服をまとい、両手、両足、胸に五つの傷痕があるから、復活のキリストである。キリストが腰かけている虹は、旧約の大洪水のあと輝いた虹で、神と人間の古い契約が終ったことを意味している。またキリストの右手の指が三本ひらいているのは、父と子と聖霊の三位一体をあらわしている。純潔の象徴である百合の花の下に流れている文字は「わが父なる神に祝福されし者らよ、来れ、世の初めより準備された王国をつくるように」という意味のラテン語。左手の怒りの剣の下の赤い文字は「呪われた者たち、わたしを離れて、悪魔とその使いたちのために用意されている永遠の火の中に入れ」と読める。

キリストの左手は地獄へ落ちよ、と直に下へ向くのではなく、行きたいのならどうぞ地獄へ、と掌がしなっている。エリアーナによれば、12世紀のコンクのロマネスクの僧院の「最後の審判」の彫刻では、キリストの左手は下をまっすぐ指していて、呪われた者たちを地獄へ突き落としていたが、ファン・デル・ウェイデンの描き方はそれとまったく違う、という。

足の位置も違う。コンクの最後の審判では、キリストの両足はそろって壇上に置かれているが、ファン・デル・ウェイデンの場合、両足はギリシャ文字のタウ (T) (十字架) の形に宝石が並んでいる地球儀の上に置かれている。宝石は栄光のしるしである。左足の親指が奇妙にも痙攣している。それはあたかも地獄落墮ちの人々が本当に忍び難いという内心の表れではないか。

「大地はかの人足の踏み台」と詩篇に歌われている。「大地から起ち上がったら、私は人々を惹きつけよう、とイエスは告げた。今イエスは起ち上がったところである。(赤外線搜索に

よって、ファン・デル・ウェイデンが工作中に、最初の素描よりも4～5センチ高くキリストを描くことによって、この起ち上がりを強調したということがわかっている。)地球には十字架の記しがついてはいるが、すべての人間が彼の方を向くとは限らない。⁽¹⁾

キリストが身にまとっている赤い衣のへりに、黄金の文字が書きつらねてある。その文字はヘブライ語かコプト語かラテン語か、まだ判読されていないが、その意味するところは「すべての人々を私に惹きつけよう」というのではないか、とエリアーヌは推測している。

キリストの顔のうしろの丸い光背の中の十字架は、地球についているタウと同様にルビーやサファイアなどの宝石で描かれている。この十字架は耐えしのんだ責め苦ではなく、死に打ち克った勝利のしるしとして描かれているのだ。

キリストの責め具を持った天使は、ビザンチン風に手指を隠している。キリストを責め苦しめた道具は、今やキリストの栄光をたたえるものとなっている。

2) 聖母

聖母とバプテスマのヨハネは虹によってキリストと結ばれている。両者ともファン・デル・ウェイデンの筆によって描かれたもので、キリストを仰ぎ見ている。

聖母は祭壇画のなかでもひととき美しい。ロヒールは他の誰にも、そういう聖母を描かせなかった。彼は聖母に信頼と聖らかな喜びのすてきな顔を附与した。瞳は明るい栗色で、光に輝き、頬は生命の薔薇色を帯び、唇は甘く閉じ、ほんのりとふくらんでいて、今にも開いて話しかけ、微笑みかけそうである。この聖母はこの祭壇画のうちで最も生き生きとしている。その存在全体が喜びと期待に小躍りしていて、人々を力強く惹きつける。描き手のロヒール自身が聖母を恋人のように感じて、生命を吹き込むことに成功している。

3世紀にパピルスに描かれた聖母には、《Sub tuum praesidium》(あなたの庇護を求めて、私たちは避難しに來ます)と書かれていた。この保

護を求める声は15世紀には特に強かった。恐怖のさなか、ペストや狼や野武士や最後の審判などの恐怖、悪魔や地獄の恐怖のさなか、人々は保護者の方へ趣いた。マリアへの祈りが普及したのはこの時期である。

マリアはブルーのドレスのうえにゆったりしたブルーのマントを羽織っている。ブルーは貞節の色で、マリアの色である。ブルーのドレスの袖が真珠によって二重に縁どりされている。真珠はマリアが身につける唯一の宝石である。五個の真珠ごとに一個のルビーがついている。額や首を隠している白いヴェールも、彼女の眼差しの輝きを減ずることはできない。彼女は今にも話しかけ、微笑みかけようとしている。あまりにも美しく、愛らしいので彼女には抗えない。黄金の雲の中に並みいる聖人や使徒たちのなかで、彼女だけが嘆調である。ロヒールは彼女を描く熱意のあまり、仕事の困難さを忘れ、奇跡を生んだ。人々はマリアの美しさにとりとりし、すすんで庇護を求めたにちがいない。

3) 洗礼者ヨハネ

これもファン・デル・ウェイデンの筆による。

洗礼者ヨハネは、『マルコによる福音書』によれば、年老いたエリザベツから生まれ、イエス・キリストの來臨の道ならしをした。

ヨハネはラクダの毛の衣を着て、腰に皮の帯をしめ、いなごと野蜜を食物としていた。(マルコ 1-6)⁽¹⁰⁾

彼は荒れ野に現れ、「人は悔い改めて洗礼を受け、罪の許しを得るべきである」と宣べ伝えていた。

わたしよりも力のあるかたが、後ろからおいでのになる。わたしは身をかがめてそのかたの履物のひもを解く値うちさえない。わたしは水であなたがたに洗礼を授けたが、そのかたは聖霊をもってお授けになるであろう。⁽¹⁰⁾

ロヒールの描いた洗礼者ヨハネは、マリアと対になっていて、合掌して、キリストを仰ぎ見ている。

る。こういうポーズは Deesis デーシスといわれるビザンチン様式である。

マリアの向かい側、キリストの左手側、つまり地獄墮ちの人々の側で、洗礼者ヨハネは眉間に皺をよせ、口もとを閉ざし、訴えかけている。目もとが赤っぽい。悲しみに耐えているのだろうか。地獄墮ちの人々を何とか救う手だてはないものか。人々が救いの手を拒むなどということがありえようか。両手は哀願するごとく、脚に力が入り、今にも起ち上がらざりである。「わたしは砂漠で、主の道を整えなさいと叫んできた。」しかし今はまだ沈黙しなければいけない。最後の審判を待つときだからだ…。

砂漠のなかの荒々しい生活に慣れたこの禁欲者の人柄を喚起するために、ファン・デル・ウェイデンはその痩せた神経質そうな左足をラクダの毛の衣から覗かせるだけで充分だった。この左足はこの絵のアクセントの一つで、下の天使の吹くトランペットの線と、地獄の男が上げた右腕の線とあいまって、三本の平行線をつくっている。彼が着ているマントの色は、四旬節（キリストの受難をしのぶ 40 日の祭式時期）の典礼の色のヴァイオレットであり、褐色は大地の色で、洗礼者ヨハネが実行していた禁欲と忍耐を象徴している。

4) 十二使徒

新しい世界になり、人の子が栄光の座に座るとき、あなたがたも、わたしに従ってきたのだから、十二の座に座ってイスラエルの十二の部族を治めることになる。

(マタイによる福音書)⁽⁸⁾

マリアと洗礼者ヨハネの後方に、十二の使徒が腰かけている。彼らは半円状に並んでいる。彼らは神の裁きの陪席判事たちである。ロヒールはここで一つの原則を立て、人物の背丈がそれぞれの威厳とつりあうように描いた。一番大きい大切な二人の使徒は、赤い服のペテロと緑衣のパウロである。パウロは十二使徒の一人ではないが、裏切りのユダの代わりにロヒールは選んだ。ペテロとパウロの二人も、ロヒール自身が描いた。白衣の男は使徒ヨハネで、ロヒールはペテロの脇に据え

た。その他の使徒たちはおそらく工房の弟子たちの手にまかされたようだ。顔立ちがまちまちで、仕上がりが芳しくないからだ。

キリスト教の古くからある伝統によって、ペテロとパウロの体つきの描写は決まっている。

偽フォール・カリストというギリシャの歴史家によれば、「ペテロは背が高くなく、あごひげをたくわえ、髪は短く縮れて豊かだった。瞳は黒く、白眼に血がにじんでいた。鼻は頑強で極端にひしゃげていた。」「パウロは小男でやや猫背だった。肌が蒼白く、頭が禿げ、老けてみえたが、眼差しが魅力的だった。長い、かなり濃いあごひげには、白毛がかなり混じっていた。」

この叙述にしたがって、芸術家たちは、一目でペテロとパウロを見分けることができるはっきりした身体的特徴に従ってきた。ファン・デル・ウェイデンはそれに忠実に従い、いくらか補足した。彼はペテロのまぶたを赤っぽく描いた。キリストを否認した後泣きはらしたことを暗示している。それからパウロのマントの縁を黄金のラテン語で縁取った。これはキリストと洗礼者ヨハネの場合とは異なり、今では解説可能である。「わたしは父なる全能の神を信じます…」というクレド（信仰宣言）である。ロヒールは二人を象牙の玉座に座らせたが、その手に伝統的な付属物（アドリビュー）、つまりペテロの手には鍵、パウロの手には本と剣を持たせていない。他の使徒たちも同様であるため、人物の特定が困難になっている。

ヨハネだけは、ファン・デル・ウェイデンがいつも同じタイプ—やせ細ったひげなしの顔、明るい栗毛の縮れ毛—で描いているので、たいへん見分け易い。パウロと反対側の、ペテロと同じく赤い服装の、灰白色の巻き毛の髪使徒はおそらくアンドレ（ヨハネの兄弟）であろう。中世の芸術家たちは縁籍関係がわかるように相似した肉体的特徴を与えたのである。アンドレは他の使徒たちよりも丁寧に描かれている。その表情は実に注目すべきものとなっている。ファン・デル・ウェイデンとそのチームが、アンドレに特に関心を持っていたということは、当然なことである。なぜなら、アンドレはブルゴーニュの守護聖人なのだ。フィリップ・ル・ボン公が、金羊毛騎士団をアンドレ

と聖母との守護の下に置いたのはその頃（1430年）だったのである。かくして使徒アンドレは、マントのボタンに至るまで（二つのボタンがかけられているが、他の二つはわざとかがかかっていない）、こまかく注意を払って描かれているのである。アンドレの隣の使徒（濃紺のマントを着ている）は、ヨハネの兄弟のヤコボのようだ。

ペテロから三人目の使徒は小アジアのヤコボではないかと言われてきた。キリストにいちばんよく似ているから。「黄金伝説」によれば、この「主の弟」はキリストにそっくりだったのでよく間違えられたとか。この祭壇画上でパウロが十二使徒の一人（多分ユダ）の代わりに登場しているだけに、仮説を立てることは不可能である。

使徒たちはアトリビュ（付属品）による区別ができないから、衣類の色によって見分けることになっている。

ポーヌの慈善病院の患者たちは、遠くからでもその色によって誰であるかを見分けることができたのだ。15世紀は色彩のシンボルに対して神経質だったのである。エリアーナは色彩のシンボルを、次のように読み解いている—

1458年頃伝令官シシルによって書かれた『色彩の紋章』という本によれば、いちばん美しい色は赤である。ロヒールが優先的に赤を割り当てたのはペテロである。彼をキリストの右に配置した。「きみはペテロ（石）である。この石の上に私の教会を建てよう。地獄の門はそれのうち勝つことができない。」というキリストから受け取った使命ゆえに、パウロと向かい合わせに配置した。赤は愛の色であり、情熱（受苦）の色であり、キリストの血の色である。

赤の次が緑色、自然の色、シシルにとっていちばん魅力のある色。この色に値するのパウロである。緑、それは春であり、誕生（十五世紀では、子を産んだばかりの王妃や王女は、緑のカーテンのある寝室にいた）であり、精気の芽吹きである。パウロはキリスト教の第一世紀に生まれた教会の起源に立ち合っている。緑はまた希望の色でもある。使徒の顔は不安そうで、額には皺があるが、彼の眼は前にしている洗礼

者ヨハネ以上に信頼感を表わしている。両手をひろげて「主よ、救いにおいでになったのに、あの人たちを地獄へ行くままになさるのですか」と抗議しているかのようである。

白は祝祭の色であり、純潔の色であり、処女性、霊性である。ロヒールは白をヨハネ、キリストが愛していた弟子の属性とした。⁽¹⁾

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの色彩は、単に審美的な観点からだけで選ばれたのではない、ということ忘れてはいけないであろう。

使徒たちは、キリストと同様に、裸足である。それは中世の図像上の習慣によるのである。

5) モデルは誰か

使徒たちのうしろに、控えめに並んでいる聖人たちがいる。キリストの右方に4人、左方に3人の聖女。そこには教皇と司教と、国王、それに王妃と王女がいる。しかし彼らの王冠は、人の子のお伴をしてきた人達の無冠の頭には及ばない。いかにも世俗の名士といった感じがする。

彼らは二つの時期に描かれた。まず教皇、国王、司教と王妃、赤衣の聖女。次いで4人目の禿頭の聖人と真珠の飾り紐をつけた長い髪の3人目の聖女。この2人は明らかに後から描き加えられた。赤外線写真によれば、ペテロの光背が禿頭の聖人の頭を処々横切っているのが見られる。2人は全体の構成から見て無理に挿入されている。大天使ミカエルの持つ秤のバランス同様に、制作中に変更されたことがわかる。

これらの聖人と聖女のモデルが誰であるかについては、これまで多くの議論がなされてきた。教皇と王と禿頭の人物はきわめて個性的なので、実物の肖像である可能性がある。教皇はポーヌの慈善病院の建設を認可したエウゲニウス四世、王はフィリップ・ル・ボン大公または聖ルイ。禿頭の男は官房長ロランであろう。顔が部分的にしか見えない司教冠の男は、ロランの息子でオタンの司教のジャンである。王冠の聖女は、向かいがフィリップ善良公とすれば、公の4番目の妻イザベル・ドゥ・ポルトガル、赤いコートの聖女はロランの娘の一人フィリポート・ロラン、そして追加

された聖女がギゴヌ・ドゥ・サラン（ロランの3番目の妻）であるとされている。しかし、これらすべて推測である。

ところで、教皇の描写、王、司教の描写どれをとっても、ファン・デル・ウェイデンの腕前のすばらしさは実に驚嘆すべきものである。冠、顔の表情、コスチューム……どれをとっても玄妙に美しく、みごとな出来映えである。

教皇の衣服はつぶさに眺める価値がある。宝石をちりばめた三重冠をいただき、ミサをとり行なう時の典礼服を着ている。首の周りに見える白い麻の祭服。紫のピロードの大きな袖なしのマント。サファイアとルビーがはめこまれた豪華な四角の留め具で袖なしマントの両裾を胸もとで留めている。その両端には金糸で刺繍がほどこされ、人物像が浮いて見える。その人物像の中には、鍵を持つペテロ、逆立ちした十字架を持つ聖アンドレ、棍棒を持つ小アジアのヤコブなどがいる。

百合の紋章型の王冠や三角の司教冠には、真珠やさまざまな宝石がきらめいている。若き王の褐色の髪は聖ペテロの灰色がかった髪の毛や聖ヨハネの明るい栗色の髪に呼応している。金襴の毛皮つきコートには貂の毛皮の襟巻きがついている。ベルトには黄金のバックルがついている。

他方、若い聖女たちはそれよりも質素に描かれている。とはいっても、髪に真珠や宝石のついたヘヤバンドや冠がある。なかでも目をひくのは赤い服の女性アンドレである。⁽¹⁾

アンドレの衣服の赤はペテロの服の赤と呼応し、兄弟のように一致している。最も強烈な二つの赤のアクセントは、ペテロの赤と穏やかな顔の美しい乙女の赤にある。共通しているのは何だろう。ペテロは悔恨で泣きはらした赤い眼をしている。地獄に触れた乙女は、明るい長い栗色の髪を両肩にかけている。

この長い栗色の髪の乙女は、福音書に登場する罪深い女性一ファリサイ人のシモンの家で、キリストの足に香油を注ぎ、それを髪の毛で拭った女

性である。キリストは彼女についてこう言った―「彼女は数多くの罪を許された。多くの愛を示したからである」(ルカ 7-47)⁽¹⁾

旧約聖書のイサイの書には、次のように記されている。

あなたの罪が緋色のものであっても、雪のように白くなります。鮮紅色のように赤くても、羊毛のようになります。(イサイ書 1-18)⁽⁸⁾

彼女はマグダラのマリアである。彼女とペテロに共通するのは、キリストに許されたということである。

シモン、ヨハネの子よ、私を愛していますか―はい、私が愛していることをご存知でしょう。(ヨハネ 21-15, 17)

キリストを三回否認したことを消すためにこの問答は三回くりかえされる。愛がすべての罪をカバーする。愛が不安を取り除く。これこそペテロとマグダラのマリアが一致している点ではなかろうか。のちにペテロは、キリストによってお前の上に私は教会を建てよう、地獄の門もそれにはかなうまい、と許される。マグダラのマリアは、地獄の門近くにいたが、キリストの愛にしっかり根ざした確信を得るのである。

この確信が使徒たちの大部分の表情が表明している不安の空気を和らげている。時代の先駆者たちは、地獄の危険と救いの困難さをいくら強調しても無駄である。祭壇画は恐怖の伝染への抵抗を表明している。禿げ頭の神学者の影響下であれ、ロヒールその人の影響下であれ、恐怖への抵抗はやがて「死ぬ術」という小さなマニュアルとなって、病人を絶望の儀式から守る。六つの悪魔が瀕死の病人のベッドを取り囲み、犯した罪を想起させる。そのとき、病人には見えるのだ―雄鶏と一緒にいるペテロが。香油を持つマグダラのマリアが。十字架上のお人好しの泥棒が。その間、天使の励ます声がする―お

お人よ、世のすべての罪をあなた一人で犯したのですか。…絶望してはいけません。あなたの心の中の痛悔だけで充分ですから。

貧しい人たちの部屋（ホール）において、ペテロとマグダラの MARIA は、病人たちに過去がどうあれ、たった一つのこと、「救い主の愛に身を委ねること」それだけが大事だということをし、想起させる。⁽¹⁾

6) 天使たち

エリアースによれば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは天使を描くとき、当時ひろく読まれていたシャルトルー・ルドルフ・ル・サクソンの『イエス・キリストの生涯』の中の一節を思いうかべていたにちがいない、というー

数千の天使が、天から地球へ、地球から天へとたえず飛びまわっている。たえず花から巣箱へ、巣箱から花へと飛びまわっている蜜蜂のように。⁽¹⁾

この一文は、ロヒールの同時代人ドニ・ル・シャルトルーが天使の役割について、われわれのすべての道を守り、欠点を補い、無知を啓発することにある、と書いた一文とびったり呼応しているという。

今、祭壇画の中で、四人の天使はキリストと同じ赤い色の翼を広げ、長いホルンを吹き鳴らし、最後の審判のときを告げ知らせ、天と地を結びつけようとしている。

人の子は、大きなラッパの音を合図にその天使たちを遣わす。天使たちは、天の果てから果てまで、彼によって選ばれた人たちを四方から呼び集める。(マタイ 24-31)⁽¹⁰⁾

天使の赤い唐草模様が、黄金の雲から地上の夜の濃紺へと移り変わり、地面に接近するにつれて徐々に白くなる一情景は夜明けへと移っていく。ミカエル大天使のまわりに、天蓋のようなものがあり、雲がある。雲は一方では赤い黄金色を、他方では空の暗い青を映している。⁽¹¹⁾

キリストの再臨の時刻はいつだろうか。死者

たちの復活はキリストが復活したとされる真夜中だろうか。神学者オタンのホノリウスは、12世紀はじめ、一種の公教要理の中で復活の時刻も場所も特定し、場所はヨシャファトファの谷だとしたという。ヨシャファトファとは「神が裁きたもう」という象徴的な地名である。この祭壇画はおそらく、その考え方のあとをとどめているようだ。

長いホルンを奏でる天使たちを描いたのはロヒールではない。予め描かれた下描きには、師匠ロヒールの筆とは異なる無数の縞模様が含まれていた。ロヒールは才能ある弟子に描かせたのだ。初めは四人の天使の額に環が描かれていたが、左上の縮れ毛の天使をのぞいて、仕上げのときに消されてしまったことが、科学調査でわかった。

天使の着ているチュニックのワイン・レッドと翼の朱色は、キリストのマントの色と同系列である。手指は繊細にホルンを握り、両頬が息をためてふくらんでいる。

力いっぱい吹いているので、大地はふるえるように呼応してる。大地はいたるところがひび割れ、土の中から死者のからだが出たがり、まさに復活の情景が出現している。

7) 神秘家ロヒール

復活したキリストが放つ生命力は、全宇宙に伝えられる。大地は萌えいずる肉体に押されて裂ける。これは新世界の春である。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、使徒パウロがコリント人に宛てた知らせを照らし出すことを選んだ。パウロは次のように告げている。

蒔かれるとき滅び去るはずであったものが、復活するときは滅びないものとなる。蒔かれるとき卑しかったものが、復活するときは輝かしいものとなる。蒔かれるときは無力であったものが、復活するときは力あるものとなる。自然の命の「体」として蒔かれて、霊的な「体」として復活する。自然の命の「体」があるなら、霊的な「体」もあります。それで、聖書にも「最初の人間アダムは、命あるものとなった。」と書いてあるのですが、「最後のアダム」はみずから生きる霊となりました。しかし、最初

にあったのは霊的な「体」ではなく、自然の命の「体」であり、その後で霊的な「体」があるようになっていきます。「最初の間」は地から出たもの、土で造られたものですが、「第二の間」は天から来たものです。土で造られたものはすべて、この土で造られた「最初の間」と同じであり、また天に属するものはすべて、この天に属するものである「第二の間」と同じです。そしてわたしたちは、土で造られた「最初の間」の生き写しとなっているように、天に属するものである「第二の間」の生き写しにもなるでしょう。……さあ、ここでわたしは、あなたがたに一つの神秘を告げます。わたしたちは、みんながみんな死の眠りにつくわけではありません。しかし、みんな変えられるのです。最後のラッパが鳴り響くとき、たちまち、一瞬のうちにそうなります。ラッパが鳴り響き、死んだ人間は復活し、滅び去らないものとされ、そして、わたしたちも今とは異なるものに変えられるのです。この滅び去るはずのものは、滅びないものをまとい、また、この死ぬはずのものは、死なないものをまとなければなりません。この滅び去るはずのものが、滅びないものをまとい、この死ぬはずのものが、死なないものをまとうときにこそ、聖書に書かれている言葉は成就するのです。(コリント1-15)⁽¹⁰⁾

パウロは自ら一つの神秘を告げるといって以上のように述べている。

この神秘主義をロヒール・ファン・デル・ウェイデンは受け継いでいる、とエリアーナは指摘している。

エリアーナによれば、ロヒールはフランドルの神秘家たちと親交があったし、ロヒール自身がおそらく神秘家の一人であったとも述べている。彼の同時代の神秘家のなかに博学の無知を説いたニコラ・ドゥ・キュー、「輝く門」を説いたドゥニール・シャルトルーがいた。

VI 祭壇画の復元まで

ボーンの慈善病院の祭壇画『最後の審判』は、15世紀半ばに描かれてから今日までの約五百年間、奇跡的にも描かれた当初の姿を慈善病院にとどめている。しかし、五百年という長い年月、無傷で保存されてきたわけではなかった。

描かれた当時は、前に述べた英仏百年戦争のさなかで、ブルゴーニュ家とフランス王家との争いもあった。最大の危機は、18世紀末の大革命の時に訪れた。世にフランス大革命といわれているが、王政が倒れて、しばらく「恐怖政治」がフランス全土をおそい、中国の「文化大革命」のように、古い文化が破壊された。とくに教会、聖堂、宗教美術がいたるところで破壊されるという蛮行が横暴をきわめた。

田辺保著『ボーンで死ぬということ』に、この祭壇画の復元までのいきさつが、次のように手際よくまとめられている。

ボーンのこの祭壇画はだれかの手で礼拝室からはずされ、ここへも進入してくるはずの革命派の兵士らの眼の届かぬところへ隠されてしまった。当時貧者の間全体にかぶせられていた仮天井と屋根の間の物置になる狭い空間に蔵い込まれたのだらうと推察されている。それにしても幸運であった。絵は無傷のまま、1801年、革命の波が一過して、ナポレオンが登場、かのコンコルダ（政教条約）を時の教皇ピオ七世と取り交わして、カトリック・キリスト教が晴れてフランスに公認される日まで、ともかくもこの作品は無事に保存されてきたのである。一旦は外に持ち出されたが、革命後の反動的な宗教復興の雰囲気の中で、一部の保守的な聖職者や信者たちが画面の中の復活した死者たちが裸体をさらしているのにショックを覚え、天国に入るものたちには修道僧の衣、地獄墮ちの者らに赤く燃える地獄の炎をまわせるという拳に出たという。ヴァチカンのシスティナ礼拝堂を飾るミケランジェロの壁画がこうむったのと同じ運命にさらされたのだった。そのまま、サン＝レイ館の増築部分に移されて設置されていたのが、1836年、シャロン＝シュル＝ソーヌ県古美術保護委員であったカナ・ド・シズィが、こ

の絵の真価を「再発見」するにいたった。

1870年にも、普仏戦争による被害を心配して別の場所に移された。翌71年には、ポーヌ市長が、病院の財政の窮迫から絵を売却しようと企んだことがあるが、さいわいにも施療院(筆者注・慈善病院)運営委員会の反対で沙汰やみとなった。この頃、絵の損傷はひどく、屋根裏に放置されていた時以来の湿気等による被害は目をおおほどで、特に下部のパネルの傷みが著しく、地獄の場面などはほとんど剥落寸前だったといわれる。1875年になってようやく、早急な修復作業が必要との声が大きくなり、たまたまポーヌ地方のぶどうの収穫が好調だったという幸運にも恵まれ、特に傷みのほげしかったパネル、地獄のパネルをパリのルーブル美術館に送って本格的な修復に委ねることとなった。このため、裏表に絵が入ったパネルの木枠を生来の厚みのところで割り、最新の注意をこらして、裏側場面の絵(地獄)を表側聖アントニウスの絵と分離して、あらためて新しいキャンバスに移して修復にかかった。その成果がほぼ満足のいくものであったので、残りのパネルもパリに送られ、同じやり方で表裏の絵を分離し、損傷のひどいものは新キャンバスに張りかえるなどして、全体に徹底的な手が加えられた。この時に、画面に上塗りされていた余計な描き加えも取り去られて、元通りの画面に戻された。亡者たちも再び赤裸な体をあらわすこととなった。

第二次大戦中は、戦禍の余波をこうむるのを予め防ぐため、まず同じポーヌの「保塁の塔」に隠匿され、次いで、ラ・ロシュボーのシャトーに移して、保管された。ポーヌ施療院に戻されたのは1940年7月であった。戦争が終って、1952-53年にはパリでの特別展示がなされたあと、その機会を利用して、ルーブル美術館の研究スタッフによって入念な研究調査が行なわれた。その結果は、「全体の保存状態は、おおむね満足できるもの」であり、「画面の塗りの状態も良好、赤色の点描を施した金箔の地にもまったく剥落のあとが見られぬ」旨の報告が発表された。1968年からは、ベルギー政府の「国

立フランドル・プリミティヴ研究センター」派遣団(ニコル・ウェローネ=ウエルハーヘン団長)によって、歴史的、技術的、芸術的な、各局面にわたる、徹底的な総合調査研究がおこなわれ、1973年にその結果が公表された。

この祭壇画は1970年10月19日に一度だけ元通りに「貧者の間」の礼拝堂室内に戻されて、創立の時の状況が再現されたことがある。それは当時のフランス共和国大統領ジョルジュ・ポンピドゥーがここを訪問した時であった。しかし、中世末、この施療院が建てられた時のあの原初の姿をそのまま保持するのは、現代の芸術保護政策上からとしてもゆるされることではなかった。安全の問題もあり、湿度や温度を一定に保つ必要もあった。1975年、歴史的記念建造物管理委員会は、この貴重な過去の芸術遺産を特別に万全の設備を整えた場所において展観に供することを決定した。サン・ルイの間が整備されて、その場所に定められたのである。⁽¹¹⁾

こうして、今では、ポーヌ慈善病院内のサン・ルイの間において、拡大鏡を覗きながらこまかに観察、観賞できるようになったのである。

《参考文献》

- 1 Eliane Gondinet-Wallstein, Un retable pour l' Au-dela, Mame, 1990
- 2 元木幸一、ヤン・ヴァン・エイク作「官房長ニコラ・ロランの聖母子」3 (ルーブル美術館)『文化』44巻3・4号
- 3 岡部雄三、フランドルの祭壇画 勁草書房1997
- 4 池尻廣幸 聖イグナチオ教会報2000年 クリスマス・新年特別号
- 5 Feder.T.H. A, Reexamination through Documents of the First Fifty Years of Rogier van der Weyden's Life, The Art Bulletin,48, 1966
- 6 Albert Chatelet, Rogier van der Weyden, Probleme de la vie et de l'oeuvre, Presse Universitaire de Strasbourg, 1999
- 7 Perry.M..P. On the Psychostasis in Christian Art. Burlington Magazine, 22,1912-13

- 8 新共同訳, 聖書, 日本聖書協会 1980
- 9 バルバロ訳, 聖書, 講談社 1975
- 10 フランシスコ会訳 新約聖書 中央出版社 1986
- 11 田辺保 ボーナで死ぬということ みすず書房
1996