

展覧会評：「ヨハン・マルウェル：ナイメーヘン、パリ、ディジョン——1400年頃の芸術」  
 会期：2017年10月6日–2018年1月7日／会場：アムステルダム国立美術館

沖 澄弘

2017年暮れから翌年初頭にかけて、オランダ、アムステルダム国立美術館（Rijksmuseum）にて、『ヨハン・マルウェル展』が開催された。副題に「ナイメーヘン、パリ、ディジョン——1400年頃の芸術」とある通り、画家ヨハン・マルウェル（Johan Maelweel; c. 1370–1415）に帰属される作品を糸口として、15世紀初頭のフランスおよびブルゴーニュ諸領における芸術動向を総体的に把握しようと試みる展覧会である。展示空間は計4室からなり、国立美術館内フィリップス・ウイングの大部屋2室に主要作品を配し、隣接する小空間2室にそれぞれ、14世紀の北ネーデルラントに由来する作品数点、そして画家と同時代の工芸品数点が置かれた（fig. 1）。展示数は計41点と限られてはいたものの、展示作品は西ヨーロッパ各国およびアメリカ合衆国の諸美術館、図書館から幅広く集められており、15世紀第1四半期の北方美術に関する小展としては異例の、国際的なプロジェクトと相成った。



fig. 1 展示風景

展覧会企画者でもあるローロフスによる丹念な史料研究により、ヨハン・マルウェルの生涯は比較的、詳細に辿ることが出来る<sup>2</sup>。この画家は、1370/75年頃、現在のオランダに位置するナイメーヘンにて、ヘルレ公の紋章画制作等の多様な注文を請け負っていた画家、マルウェル兄弟のウィレムの子として出生した<sup>3</sup>。ヨハンの姉、メッタは後にポール、ヘルマン、ジャンのリンブルフ（ランブール）兄弟として知られる3人を含む6人の子を、彫刻家の夫との間にもうけることとなる<sup>4</sup>。ヨハンが父の工房における修行を終え、ナイメーヘンを離れた時期には諸説あるが、遅くとも1395年にはブルゴーニュ公フィリップ二世（豪胆公）のディジョン宮、および近郊のシャンモル、カルトジオ会修道院にて活動しはじめたことが確認される。更に、豪胆公の義理の妹であり、ヘルレ公妃とも親戚関係にあったフランス王妃イザボー・ド・バヴィエールの財産目録中の記載に、1396年、パリにてヨハンが彼女の注文を請けたことが確認される<sup>5</sup>。1397年8月には既に、前任者ジャン・ド・ボイメッツの死去に伴い、ヨハンは宮廷画家としての地位を得たと考えられ<sup>6</sup>、翌年には扈從官（valet de chambre）の肩書が与えられている<sup>7</sup>。そのすぐ後に、この画家はシャンモルにて5つの祭壇画制作を手掛けたこと、また、1402–03年にかけて「ケルンのヘルマン」なる助手とともに、ヨハンがハーレルム出身の彫刻家クラウス・スリュートルの《モーセの井戸》の磔刑像群、預言者像、天使像に着色を行なった旨の記録が確認されることは、特筆に値する<sup>8</sup>。1404年、豪胆公の死去に伴いジャン一世（無畏公）が即位した後も、1406年頃に彼は再び宮廷画家、扈從官に任命され、時折ナイメーヘンとの間を往復しながら、1415年の死去までブルゴーニュ公に仕えた。ヨハンの死後、この地位はブレダ出身の画家アンリ・ベレショースによって引き継がれることとなる。

ここで明らかのように、ヨハンはその出自をフランス語圏ではなくむしろ北ネーデルラントに持ち、修行期間の大半を故地のナイメーヘンで過ごしたと推測される。また、中世フランス語によるブルゴーニュ公国の史料においても、1395年より一貫して、この画家は‘Johan’ないし‘Jehan’と記されていることが確認できる。ローロフスが指摘する通り、これまで慣習的に用いられてきた‘Jean’の名は、彼の「フランスの画家」としての側面を強調するいささか恣意的な呼称であると言える<sup>9</sup>。上述のとおり、ブルゴーニュ公国によるパトロネージは、その初期から、ディジョン周辺に留まらず、多くのネーデルラント出身の芸術家を引き付けてきた<sup>10</sup>。すなわち「国際ゴシック」の用語が示すとおり、ヨハンの画業も、その出自とあわせ、北フランス、南北ネーデルラントにまたがる地理的広がりのもとに理解されなければならない。ここでは特に、ヨハンと1400年前後のパリの絵画伝統との関係、およびディジョンにおけるヴァロワ=ブルゴーニュの絵画様式の由来を如何に把握するか、そしてさらに、そのような地域毎の様式的特質を指定すること自体が、果たしてどの程度妥当であるかまでもが問われるべきであろう。その上で、最新の史料研究および科学調査の結果もあわせ、いまいちど、如何にこの画家を美術史上に位置づけ直すか。この点こそがオランダ、フランスを始めとする各国にまたがる本展企画者、協力者に通底する問題意識となっている。なお、他の展示意図としては、ヨハン・マルヴェルが以降の世代に及ぼした影響の検証、および北ネーデルラントの地方様式の検証があげられる。よって、ふたつの大部屋のうち1室は、リンブルフ兄弟による『いともしき聖母時祷書』（cat. 36）を始めとする、ヨハン以降の作品に焦点をあてたものであり、ライン下流域の15世紀第1四半期の芸術動向を考える上で極めて示唆的であったが、以下本稿では紙幅の関係から、先に述べた点に限定して考察を行う。

伝記的事実の豊富さとは対照的に、ヨハン・マルヴェルに確からしく帰属される作品は存在しない。ローロフスがウィットを込めて指摘する通り、この画家に帰属が確実な「作品」は支払記録にある署名、および《モーゼの井戸》に僅かに残る着彩のみである<sup>11</sup>。従って、ヨハンによる作品群の設定は、鑑識家的な作品比較から出発せざるをえない。その中心となるのは常に《大トンドのピエタ》（パリ、ルーヴル美術館；cat. 17；fig. 2）であり、本展も本作を基準作とする立場を踏襲している。背面に描かれたフィリップ豪胆公の紋章、そして使用されている顔料の品質の高さから<sup>12</sup>、これが1404年以前にブルゴーニュ公のために制作されたことは疑い得ない。さらに先代の宮廷画家であるボイメッツの関与が記録から確からしい磔刑像板絵（cats 12, 13）との様式的差異から、ヨハンへの帰属は確実であるとする本展の立場に反駁の余地はないだろう<sup>13</sup>。従って、展示会場においては、14世紀の北ネーデルラントに由来する作例を数点展示した前室を通過して、左側の大部屋の中央に、《大トンド》がパネルの両面が確認されるかたちでガラスケースに収められ、ヨハン唯一の基準作として鑑賞者に提示される。

そして、《大トンド》を取り囲むように、《蝶の聖母子》（cat. 20；fig. 3）を始めとするヨハンへの帰属が推



fig. 2 ヨハン・マルヴェル《大トンドのピエタ》1400年頃、パリ、ルーヴル美術館、直径52cm（画枠無）、64.5cm（画枠込）

定される絵画作品、加えて、写本、彫刻と種々のメディアにまたがった関連作が並ぶ。その選定は、これまでの研究史において1400年前後のブルゴーニュ公周辺に由来すると考えられてきた作品を、各国から可能な限り集め、中央の《大トンド》と比較可能な形で展示するという意図による。

ここで鑑賞者は、《大トンド》を出発点として作品比較を促されるが、各パネルはそれぞれ、大きな様式的差異を示していることに気付かされることとなる。例えば《大トンド》と、ヨハンへの帰属が推定されてきた《蝶の聖母子》の2点の比較においても、これまで研究者がその解釈を巡って種々の意見を提示してきたように、人物像の量感表現において大きな違いが見られる。本展カタログでディバラはこれをベレショースの関与の結果であると示唆する一方、例えばロレンツは、これをスリュートルの《モーセの井戸》に影響されたヨハン自身の個人様式の変化と解釈し、《蝶の聖母子》のヨハンへの帰属を保持する立場を取っている<sup>14</sup>。さらに、先述したポイメッツの関与が財産目録に見いだされる、並べて展示された2枚の磔刑像においても、同主題、同構図を共有しているがゆえに、人物像の身振り、色彩、背景の金地装飾に見られる確かな差異に、鑑賞者は注目せざるを得ないだろう。このような細かな、しかし明確な差異を観察する上で、《聖ドニの殉教》(1416年、パリ、ルーヴル美術館、Inv. No. M.I. 674; fig. 4)、および近年新たに収蔵された《悲しみの人》(パリ、ルーヴル美術館、Inv. No. RF2012-1; fig. 5)が保存上の理由から展示が叶わなかった点は非常に惜しいと言える。

ベレショースによって完成されたことが財産目録の記載から明らかな《聖ドニの殉教》を、ヨハンの基準作に組み込むべきとする、カタログ中でのローロフスの議論は、1415年以前のベレショースの、助手としてのデジジョン工房における関与を考察する上で、非常に興味深い。特に、彼が指摘する、画面中央部の磔刑像と《大トンド》のキリスト像との類似は明らかであり、《聖ドニの殉教》がヨハンによって構想された、記録に残る5つの祭壇画のうちの1つであるとする主張は説得力に富む<sup>15</sup>。しかしながら、この議論は同時に、ヨハン・マルウェルという1人の画家の芸術的



fig. 3 《蝶の聖母子》1415年頃、ベルリン、国立絵画館、104.5×80.9cm



fig. 4 《聖ドニの殉教》1416年完成、パリ、ルーヴル美術館、162×211cm



fig. 5 《悲しみの人》1410年頃、パリ、ルーヴル美術館、102×77.5cm

個性を巡る我々の考察の限界を、端的に示すものでもある。例えば、デュッカーズはカタログ中の論考で、《大トンド》《悲しみの人》、および『ベリー公の美しき時祷書』（cat. 19）の《哀悼》（fol. 149v）におけるキリスト像がほぼ同構図で描かれていることを指摘し、3作品の共通性と相違を観察する<sup>16</sup>。ここで彼は写本中の《哀悼》が、様式的に《大トンド》よりも《悲しみの人》に近いことを指摘し、ティボーによる《悲しみの人》のリンブルフ兄弟への帰属を支持する<sup>17</sup>。

ここで我々は、《大トンド》と《悲しみの人》との間に観察される差異に如何に美術史的評価を与えるかという問題に直面する。確かに、ティボー、ローロフスが指摘するように<sup>18</sup>、《悲しみの人》が麻布の貼られていない胡桃板に描かれているという事実は、本作がディジョン以外にて制作された可能性を示唆し、リンブルフ兄弟への帰属をも排除しない。しかしながら、ここで見られる様式的差異、例えばキリストの相貌におけるそれは、《大トンド》と《蝶の聖母子》の間の隔たりに比べれば、ごく僅かである。一方、評者の観察によれば、《悲しみの人》のキリスト頭部の桂冠は、上方に逆立った棘の描写を特徴とするが、これは《大トンド》の上下均等な棘を持った桂冠とははっきりと異なる。さらに、《哀悼》をはじめとして、『美しき時祷書』中の受難伝においてキリストは、桂冠自体を戴いていない。他方、《悲しみの人》の桂冠は《聖ドニの殉教》における桂冠とほぼ同様であり、またキリストの顔貌表現自体も、様式的特徴を大いに共有している。特に、わずかに開いた口から覗く歯の描写は《大トンド》には見られず、展示が叶わなかったルーヴルの2枚の板絵の、非常に近い制作環境を示していると言えるだろう。しかし、このことは、これらヨハン周辺作の帰属に関する議論を、より一層複雑にする。

では、そもそも、ここで観察した共通性と差異に基づき、《大トンド》の周辺諸作を、我々はヨハンの、ベレショースの、あるいはリンブルフ兄弟の手へと帰属させることができるのであろうか。さらに、様式的に大きく異なる《蝶の聖母子》をヨハンの作品群中にとどめておくことは果たして可能なのであろうか。約10年間に起こった一画家の様式「発展」を、確かにスリュートルとの接触があったにせよ、量感のある人物像の出現という大局的な「時代様式」の変化へと直接結びつけるという、様式論のクリシェはどの程度有効なのだろうか。また、これら大小の形式・様式・図像の差異は、どの程度、一工房内の分業、一画家の制作年代の相違にその原因を求めうるのであろうか。

ベレショースに関して、我々は、ヨハンにとっての《大トンド》程に帰属が確からしい基準作を持ち合わせず、合作である可能性が指摘される《聖ドニの殉教》を知るのみである。また、リンブルフ兄弟に帰属されるタブロー画の作例を我々は未だに知らず、彼らがディジョンのマルヴェル工房にて制作を行った記録はない。また、兄弟の1398年頃からのパリの金細工師工房での徒弟期間に関しても、具体的な年限、作例は不明である<sup>19</sup>。そして、1400年前後のパリに由来する事が確からしい板絵作品を我々は1つも持ち合わせず、上記の各造形的特色を、いわゆる「パリ様式」との関係において位置づけることもまた、曖昧な推測の域を出ない<sup>20</sup>。

ヨハンが1396年以前にパリにて一定期間活動したとする仮説は、上に挙げたローロフスの史料研究による指摘、すなわちヨハンの1395年ディジョンでの活動歴によって疑義にさらされる。これまでの研究史にて、1400年前後のタブロー画におけるパリ様式の影響圏の大きさは自明視されてきたが<sup>21</sup>、少なくとも《大トンド》周辺作に関して、ディジョンを越えて、パリ、ヘルダーラント、プールジュ等、他の地域様式との具体的な結びつきを指定することは現状においては、不可能である。その点において、これまでパリ由来とされてきた作例（cats 22, 23）の<sup>22</sup>、ティボーによるディジョンへの帰属変更は、具体的論拠を欠いたパリ様

式の影響圏、特にディジョンの宮廷工房に対する決定的影響を自明視する立場に再考を促す点で意味を持つ。しかし、本展覧会で提示された1400年前後に制作された《大トンド》周辺作品の由来を、ディジョン周辺へとひとまず留めておくにしても、帰属を巡る議論の限界は再びあらわとなる。

各作品間の細かな差異は、画家の工房組織、分業、制作体制に始まり、地域横断的な制作者、パトロン、市場のネットワークにまで広がる各要素へと、どの程度還元しうるのだろうか。かつてフリーレンダーを評してパノフスキーが鑑識家と美術史家の職分を対比したように、この「観察」と「評価」という2つのプロセスの間には、作品数の不足、同時代史料の欠如などの制約から、常に大きな溝が横たわっている<sup>23</sup>。そして、その跳躍は、最終的には、評価者の直感的判断によらざるを得ない<sup>24</sup>。このことは、15世紀アルプス以北の芸術動向を考える上で、常に美術史家が「語り得ること」の限界を設定してきた。けれども我々は、様式分析に基づく作品比較、そして、その結果に対する価値判断を、固有名の一芸術家への帰属へと導くことを試みる。たとえ結論に至らない作業仮説としてであれ、それが芸術作品の由来へと遡行するための、未だ最も有効なアプローチであることを、我々は経験的に知っている<sup>25</sup>。本展は、その実態が不明瞭な14世紀末から15世紀第1四半期、すなわちファン・エイク出現以前の北方美術を考える上で、重要かつ稀少な作品比較の機会を提供することに成功した。しかしながら、ヨハン・マルウェルという一芸術的個性の理解に至るまでに、我々はまだしばらく、長く細い道を辿らねばならないということも、また明らかである。

## 註

- 1 P. Roelofs (ed.), Johan Maelwael. Nijmegen – Paris – Dijon. Art Around 1400. exh. cat. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 2017 [Hereafter Amsterdam 2017]. なお、本文に挿入した cat. 番号は本展覧会カタログ記載の番号に準ずる。本展においてはフランス語圏内外において広く使用される仏語読みのジャン・マルウェル (Jean Malouel) ではなく、故地であるヘルダーラントにおける呼称、ヨハン (Johan) で統一されている。このマルウェルという1人の画家を巡る2つの呼称は、のちほど述べるように、15世紀初頭におけるアルプス以北の美術史を叙述する上での諸問題、そして本展示の意図を、端的に示すものとなっている。
- 2 P. Roelofs, 'Johan Maelwael. Court Painter in Guelders and Burgundy', in R. Dückers / P. Roelofs (eds.), *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416*, exh. cat. Museum Het Valkhof Nijmegen, Antwerp 2005 [Hereafter Nijmegen 2005], pp. 34–53 [Hereafter Roelofs 2005]; P. Roelofs, 'Johan Maelwael. Painter at the Court of Burgundy', in Amsterdam 2017, pp. 12–23 [Hereafter Roelofs 2017a]. 特に前者は、画家の生涯に関する史料研究史に関しても詳しい。本稿での画家の来歴の取り扱いは上記2篇に基づく。
- 3 マルウェル兄弟のヘルレ公ウィレム一世とその宮廷周辺における活動の実態に関しては、本展カタログのウブルの論考に詳しい。M. Ubl, "'He Who Paints Well". Herman, Willem, and Johan Maelwael and Heraldic Painting Around 1400', in Amsterdam 2017, pp. 42–59.
- 4 Roelofs 2017a, p. 13.
- 5 Roelofs 2005, p. 41. ただし、パリ、ディジョン間での往来の実態は未だ不明瞭である。Roelofs 2017a, p. 15.
- 6 Roelofs 2017a, p. 15.
- 7 Roelofs 2017a, p. 17. ヴァロワ=ブルゴーニュにおける扈從官の肩書に関しては以下を参照。H. van der Velden, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*, Turnhout 2000, pp. 13–16; S. Cassagnes-Brouquet, 'Atelier Activity and the Status of Artists', in S. N. Fliegel / S. Jugie (eds.), *Art from the Court of Burgundy. The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364–1419*, exh. cat. Musée des Beaux-Arts de Dijon / The Cleveland Museum of Art, Paris 2004 [Hereafter Dijon / Cleveland 2004], pp. 282–287.
- 8 ヨハンによる《モーセの井戸》の着色に関しては以下を参照。S. Nash, 'Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: Part I', in *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1233, Sculpture (Dec., 2005), pp. 798–809.
- 9 Roelofs 2005, p. 45; P. Roelofs, 'Prelude', in Amsterdam 2017a, p. 11.
- 10 パノフスキーによるマルウェル把握は問題含みではあるが、このことをネーデルラントの地方様式との具体的連関のもとに提示した彼の功績は大きい。以下を参照。E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, 2 vols, Cambridge, MA 1953, pp. 82–86 [Hereafter Panofsky 1953].

- 11 Roelofs 2005, p. 45; Roelofs 2017a, pp. 12–13, 17.
- 12 P. Roelofs, 'Johan Maelwael and the Ducal Painting Workshop in Burgundy', in Amsterdam 2017, pp. 24–33, esp. p. 25 [Hereafter Roelofs 2017b]; Amsterdam 2017, pp. 112–115.
- 13 Roelofs 2017b, p. 25; Amsterdam 2017, No. 17, pp. 112–115 (D. Thiébaud).
- 14 Amsterdam 2017, No. 20, pp. 120–121 (K. Dyballa); Rotterdam 2012, No. 6, pp. 128–129 (K. Dyballa); P. Lorentz, 'The Painters of Philip the Bold and John the Fearless in Dijon', in Dijon / Cleveland 2004, pp. 94–99, esp. p. 96.
- 15 Roelofs 2017b, pp. 27–31.
- 16 R. Dücker, 'Johan Maelwael and Manuscript Illumination in Île-de-France and the Northern Netherlands', in Amsterdam 2017, pp. 60–67 [Hereafter Dücker 2017], esp. pp. 62–63.
- 17 Amsterdam 2017, No. 17, p. 115 (D. Thiébaud); D. Thiébaud, 'Enquête sur un chef-d'oeuvre. Et si le Christ de pitié était en réalité le seul tableau sur bois connu des frères de Limbourg, les célèbres enlumineurs du duc de Berry?', in *Grande Galerie. Le Journal du Louvre* 34, 2015, pp. 66–68 [Hereafter Thiébaud 2015].
- 18 Roelofs 2017b, p. 27; Thiébaud 2015, p. 68.
- 19 W. Niessen / P. Roelofs / M. van Veen-Liefink, 'The Limbourg Brothers in Nijmegen, Bourges, and Paris', in Nijmegen 2005, pp. 12–27, esp. pp. 17–18.
- 20 ただし、パリの影響は常に検討されなければならない。例えば、上記の菌のモチーフは、本展出品作品のひとつ、パリ由来の聖遺物匣 (cat. 25) にも見られる。2004 年のパリ 1400 年展で出品された「悲しみの人」の各作例は、ヨハン周辺の作品を観察する上でも、図像学的考察の余地があると思われる。作例に関しては以下を参照。E. Taburet-Delahaye (ed.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, exh. cat. Musée de Louvre, Paris 2004 [Hereafter Paris 2004], pp. 245–251.
- 21 この点に関するパノフスキーのコメントは両義的であり、示唆に富む。彼はボヘミア、シエナ、ディジョン等と比較して、パリ様式の影響力が大きかったと推定するが、同時に、ヨハンの《大トンド》周辺の作品群の起源を特定の地域に求めることは「不可能である」と明言している。Panofsky 1953, pp. 85–86.
- 22 例えば以下を参照。C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300–1500*, 2 vols, Paris 1987; F. Elsig, *La peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Milan 2004; P. Lorentz, 'Des tableaux de peinture comme les tableaux d'orfèvrerie', in Paris 2004, pp. 194–200.
- 23 E. Panofsky, 'Preface', in M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Vol. 1. The van Eycks – Petrus Christus*, New York / Washington 1967, pp. 9–13.
- 24 M. J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, London 1942 [Hereafter Friedländer 1942], pp. 163–171.
- 25 例えば以下を参照。Friedländer 1942, pp. 160–162; O. Pächt, 'Review: "Panofsky's Early Netherlandish Painting"-II', in *The Burlington Magazine*, Vol. 98, No. 641 (Aug., 1956), pp. 266–279, esp. p. 268.

[ 図版出典 ]

筆者撮影 (fig. 1) / Amsterdam 2017 (figs 2–5)