

## なにもない空間

——サーンレダムの教会内観画が示すもの——

齊藤栄一

初めから〈単純〉になろうと狙っても結局ろくなことにならない。単純な答えにゆきつくための厳しい手続きから安易に逃げた<sup>①</sup>。しまつては駄目なのだ。

舞台美術として本当に必要なのは不完全な装置図なのである。

つまり、厳格ではなくて明解な装置図——〈閉じた〉装置ではなく〈開いた〉装置と呼びうるようなもの——である<sup>②</sup>。

十七世紀オランダ絵画がそれ以前のヨーロッパ絵画にはなかった、あるいはあまり一般的ではなかったジャンルを生み出し、絵画の世界をより豊かなものにしたことはつとに知られているところである。海をより豊か風景画、静物画、家族画、都市景観画、居酒屋やレストランなどの食事画、こういったものの中にあつて、宗教文化の違いからか、日本ではあまり関心を持たれずにきたのが教会の内部を描いた内観画である。

十七世紀オランダの絵画に関する展覧はこの国でも最近とみに多くなつてきているが、そのなかに内観画を見出すことはほとんどない。しかし十七世紀オランダにあつて、このジャンルは他のジャンルと同様にとても好まれていた。当時の財産目録にも「教会内部」<sup>③</sup>「内側か

ヴァン・ピネン<sup>④</sup>ら見た教会」といった言い方で麗々しく記載されている<sup>⑤</sup>。じっさい、このジャンルには数多くの画家たちが従事しており、ハーレムのヨープ・ベルクハイデ、ロッテルダムのリーヴェ・ヴェルスホイヤー、ユトレヒトのヨアヒム・ヴァン・ホイヴェル、ウエースプのヒスベルト・スイビラ<sup>⑥</sup>、あるいは、ハンス・フーデマン・デ・フリースとその息子パウルス、ヘンドリック・ヴァン・ステーンヴァイクとその同名の息子、バルトロメウス・ヴァン・ハッセン、ディルク・ヴァン・デールン<sup>⑦</sup>など枚挙にいとまがない。

しかし、これらの画家たちの手になるものは基本的にはすべて彼らの想像力の産物であつて、実在する教会建築にもとづくものではなかった<sup>⑧</sup>。また十九世紀までは、内観画の巨匠はエマヌエル・デ・ヴィッテ<sup>⑨</sup>だと考えられていた。しかし、内観画を真に価値あるジャンルにまで高めたある改革者の追隨者だというのが、今日彼に与えられている一般的な評価である<sup>⑩</sup>。そして、その改革者こそが、実在の教会建築にもとづきながら、それを独特の精神性のみなざる画面へと構成したピーター・サーンレダムである。

彼の描く内観画には人物がほとんどいないか、まったく存在しない。これは他の内観画の画家たちの作風と大きく異なるところである。たとえば、「ユトレヒトのマリア教会の北側廊」(図1)は、パネルに油

彩で描かれていることからまぎれもなく完成作と目されているものがあるが、そこには人っ子一人いなければ、聖人像も聖具のたぐいもいっさいなく、裸の教会内部だけの「なにもない空間」が提出されている。この作品によってサーンレダムは我々になにを示したかったのだろうか。教会の内部空間の単なる記録だろうか。サーンレダムと画面との関係は「意識の流れ」の小説理論における送り手と受け手の相互作用においてとらえられるときに最もよく理解されるのだろうか。それともこれは、スピノザ哲学の顕現なのだろうか。

本論は、サーンレダムに先立つ教会の内部空間の再現のあり方を検証することによって、「なにもない空間」としての教会を描いたサーンレダムのひょっとすると彼自身さえ意識していなかったかもしれない（潜在的な）意図をさぐり出そうとする試みである。



図1 サーンレダム「ユトレヒトのマリア教会の北側廊」1651年、エドワード・W・カーター・コレクション、ロス・アンジェルス

聖なる空間としての教会が聖なる存在を包みこむものとしての機能を果しているような図像が中世初期から無数に存在することはいうまでもないが、それが高度に写実的な再現性を帯びるようになるのは十五世紀以降のことである。

聖なる存在が教会堂のなかにたえずむ形をとる十五世紀ネーデルラント最初の本格的な作例といえ、なんといってもヴァン・アイクの「聖堂の中の聖母子」(図2)であろう。聖母子を建築物で囲む表現はすでに、ランス大聖堂交差廊北側の小彫刻(図3)などにその例がみられるが、この建築物は教会というよりは「ヨハネの黙示録」第二十一章に語られている「天から下ってくる」「聖なる都エルサレム」であろう。またヴァン・アイクの同時代にあっても、たとえば一四五三年ごろの『クレヴのカタリーナの時禱書』のなかの「聖霊降臨」はゴシック様式の教会堂のなかでおきているが、その表現のある程度の写実性を認めることはできるようだ。

しかしながら、ヴァン・アイクのこの作品では、まぎれもないひとつの建築物としての教会が聖母を包み込んでおり、そのリアリティの高さはこれ以前のさまざまな作例に比べても群を抜いている。とはいえ、そのリアリティはけっして実在の特定の教会堂によるものではない。随所に見られる尖頭アーチの処理をみると、たしかに建築上部の



図2 ヤン・ヴァン・アイク「聖堂の中の聖母子」1425年頃、ベルリン国立美術館

ほうはロマネスクあるいは初期ルネサンス風であるのに、下部にいくにしたがってゴシック的要素がより強くなっていくがゆえに、あたかもヴァン・アイクの描く教会建築は上から下に向かって建てられていったかのように見えるという意見にも一理ある。<sup>13)</sup>

しかし、なにより二つの点において、この教会建築は現実的なものではない。ひとつはパノフスキーが指摘しているように、画面奥に見える主祭壇が通例どおり東にあるとするなら、この教会堂に差し込む光は北から来ている。さらにモデリングの要素としての光と陰影との対比についても言及しておくならば、それはあまり強いものではない。ヴァン・アイクが好んでいたのはむしろ均質で陰影の少ない明るさだった。そのほうが教会空間の深みをよりよく表現できると考えていたからかもしれない。<sup>14)</sup> もうひとつは、教会堂と聖母とのそれぞれの大きさである。一見してそれと分かるように、この聖母は教会堂に比してあまりに巨大である。もちろんこれはヴァン・アイクの間違いなどでは



図3 作者不詳「聖母子像」11世紀, ランス大聖堂

なく、明解な意図のもとに用いられた表現上のひとつの戦略であろう。この教会堂は至聖所 (sanctum sanctorum) の印象を与えるものであり、この作品は「教会の中の聖母子」というよりは「教会としての聖母子」というべきものである。<sup>15)</sup>

ヴァン・アイクとならんで初期ネーデルラント絵画の確立に多大な貢献をなしたロヒール・ヴァン・デル・ウェイデンの「七つの秘跡の



図4 ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン「七つの秘跡の祭壇画」  
1453-1460年, アントウェルペン王立美術館



図6 ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン  
「玉座の聖母子」1435年頃、ティッセ  
ン=ボルネミサ美術館、マドリッド



図5 ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン  
「聖母子立像」1435年頃、美術史美  
術館、ウィーン

祭壇画」(図4)もまた、教会内部をじつに印象的に用いた作例である。この作品はトゥルネーの司教ジャン・シェヴローの注文によるもので、七つの秘跡にかかわる七人の天使がそれぞれの秘跡に相応しく彩色されるといふプログラミングといい、天使たちが持つ帯に記された文章の選択といい、すべてシェヴローの指示によるものである<sup>17)</sup>。



図7 ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン「ゲ  
ラナダ=ミラフロレスの祭壇画」1440年頃、  
メトロポリタン美術館、ニュー・ヨーク

ここに描かれた聖堂は、かつてルーヴァンのサン・ピエール参事会聖堂がモデルと言われていたが、現在はおそらくブリュッセルのサント・ギユデュル参事会聖堂の自由な翻案であろうと考えられている<sup>18)</sup>。ウェイデンが聖人たちを教会堂の中に描き込んだのはこれが最初ではない。すでに一四三五年ごろの「聖母子立像」(図5)にその例が見られる。また同じころの「玉座の聖母子」(図6)は、ウェイデンが最初にアーチ・モティーフを用いた作例でもある<sup>19)</sup>。この作品はまた、ヴァン・アイクの「聖堂の中の聖母子」のときと同じく、教会の大きさにくらべて聖母子がとつもなく大きく描かれている作例でもある。ヴァン・アイクの「聖堂の中の聖母子」にあつては、観者は聖母子と同じく教会空間の中にいる。しかし、ウェイデンの作品では、実際の教会建築の外側においてよく用いられたかすかな尖頭を持つアーチによって、教会空間は外部から区切られている<sup>20)</sup>。また、ウェイデンのやはり教会空間を用いた祭壇画の重要な作例である「グラナダ=ミラフロレスの祭壇画」(図7)では、そのアーチ・モティーフの処理において、人物たちがアーチの向こう側というよりは真下にいるために、アーチは



図8 マイスター E. S. 「聖霊降臨」 製作年不詳

聖なる空間を作り出すという機能のほかに、いわば人物たちの後光のような働きもしている。

そもそも、十五世紀のフランドルの画家たちにあつては互いの情報交換がとても密だったので、彼らは相互に様式上の影響を強く与えあつてきた。そのために、ウエイデンによって最初に形成された（というよりは、かつてさかんに用いられていてその後見捨てられていたのをウエイデンが復活させた）アーチ・モティーフは、ペトルス・クリストゥスやデイルク・パウツのような後続する者たちによって頻繁に採用されていくようになった。また、アーチ・モティーフはネーデルラントの地域を越えてドイツにまで伝えられている。一四五〇年代から六〇年代にかけてライン上流地方およびスイスで活躍したとされるマイスター E S と仮称される版画家の三百を超える作品の中にも、たとえば「聖霊降臨」(図8) におけるように、アーチ・モティーフを用いた作例が見出だされる。ここでもこのアーチは、たんなる建築の一部というよりは、象徴的なものとみなされるべきものだろう。

「七つの秘跡の祭壇画」(図4) でもそのような性格をもつアーチ・

モティーフが用いられているが、ここでは絵画空間がアーチの真下に凝縮されるということはない。それゆえ画面は平面的なものにはならず、画面奥に空間がゆたかに広がるという結果になる。あたかも一点透視法が用いられていると思わせるほどに自然な奥行き感をかもしだしているこのウエイデンの教会内部の空間において、それでは、この空間の中に存在する個々の構成要素もまた高度な実体性を持たされているといえるだろうか。空間の再現という点において見事な連続性を見せているこの三枚のパネルにあつて、両翼に描かれている側廊の人物たちにくらべて、身廊にあてがわれている中央パネルに姿を見せているイエス、ヨハネ、三人のマリアはあきらかにそのサイズにおいて大きさが目立っている。これは七つの秘跡にたいして磔刑が持っている超時間的・超自然的性格を表現するための演出であろう。この祭壇画における教会内部の抽出は、ただたんに聖なる人物たちにその登場の場を与えるためのものとどまるものではない。ここでの描写された教会空間は、パノフスキーが言うように、信仰深い人のゆりかごから墓場までの人生を強固なものにし、支えるある神秘的な力を我々に気付かせるための精神的な機関としての教会をあらわすひとつの巨大な象徴なのである。

ドナウ川流域を中心に活躍したアルトドルファーはドナウ派の画家としての特徴、すなわち樹木、森林、山塊への嗜好をその画業のいたるところで見せているが、そういった作品群のなかにあつて、彼の他の諸作品とはきわめて異なる絵画空間を見せているものがある。「マリアの誕生」(図9) がそれである。キリスト教的文脈をほとんどまったく含まない日本文化のなかに生きる私たちがこの作品を見れば、この輪をなして空に浮かぶ天使たちは、この作品にある種のおとぎ話的な要素を与えるためのアルトドルファーによる演出としてしか受け取れないかもしれない。しかし、教会のなかにいる十人ほどの人々すべてがこの天使たちの輪舞にまったく気がついていないことからわかるように、特別な状況をのぞいて基本的には人間には不可視の存在で



図9 アルトドルファー「マリアの誕生」1520年頃、アルテ・ピナコテック、ミュンヘン

あるはずの天使たちがここに姿をあらわしているということは、この教会空間がたんなる宗教儀礼の場であるにとどまらず、なによりもこの画面に相對峙する観者にたいして、いままさに聖別されたものであることを示している。

ベッドが置かれたバシリカという舞台設定は前述のウエイデンの「七つの秘跡の祭壇画」にも見出だされるものだが、アルトドルファーはこの教会空間を幾何学的に緻密に構成されたものとして呈示することを最初から目論んでいた。そのことを示す二枚の素描が残されている(図10、11)。一点透視法に厳密にのっとり構成されたエアランゲン作品においても、またさらに座標的処理のようなものさえ加えられたベルリン作品においても、共通するあるひとつの驚くべき特徴が見出だされる。それはどちらの素描も純粹に建築物によってのみ構成



図10 アルトドルファー「ある教会の内部」1518-20年頃、エアランゲン大学図書館

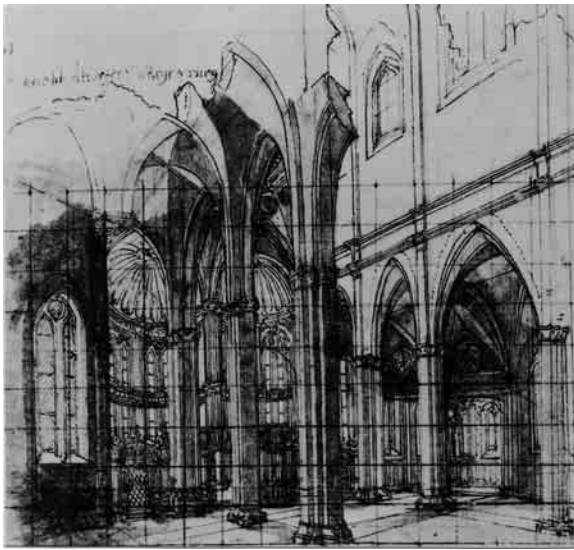


図11 アルトドルファー「『マリアの誕生』のための素描」1520年頃、ベルリン国立版画館



図12 アルトドルファー「教会のあるアルプスの風景」1522年、ポイマンズ・ヴァン・ポイニンゲン美術館、ロッテルダム

され、人影がまったくないということである。ここには、のちのサーンレダムのいくつかの作品を予象するような峻厳さをただよわせる純粹な教会空間とでも呼ぶべきものが成立している。のちにアルトドルファーはこの空間に天使たちをただよわせて聖なる空間を演出するが、ここにはすでに、一切の夾雑物の排された純粹な教会空間それ自体が聖なる空間となりうる可能性をアルトドルファーが無意識のうちにも感じとっていたことが見てとれると考えるのは勇み足にすぎるのであろうか。

ドナウ派の画家であるアルトドルファーにとってやはり、教会は森林に守られるようにして建てていてこそ本来のあるべき姿を呈するものであったかもしれない(図12)。たしかにアルトドルファーの画業全体から見れば、この二枚の素描は付属的な要素が強いかもしれない。しかし、これらがきわめて例外的なものであったとしても、ヴァン・アイクやウエイデンからサーンレダムらの内観画へといたる教会空間の表現の系譜の線上に、ネーデルラントのみならず、ドイツをも加えた北方絵画の大きな枠組みの中で、直接的な影響関係の有無にかかわ

らず、教会空間のイメージが担ってきたある種のエートスを読みとることは、けっして不可能ではないであろう。

一五九二年にアッセンデルフトで生を受け、十代の初めにハーレムに移住したサーンレダムは、彼地でアルトドルファーをはじめ、ヴォルフ・フーバー、ダニエル・ホッパー、ミヒャエル・オステンドルフアーといった、十五、十六世紀のドイツの画家たちの版画を容易に手にすることができたし、またそれらが示す建築の表現に強い関心を持つてもいた。そのサーンレダムが描く教会の内部が実際に存在する教会のそれを忠実に再現したものかどうかについては、彼の作品の再評価が始まっていろいろ常に議論されてきた。サーンレダムを最初に本格的に再発見したコルネリス・ホフステーデ・デ・フロートやその後継者であるサミュエル・ミュラーは肯定的であり、ヤン・シックスなどは否定的である。もっとも、ミュラーの説を頭から信奉する研究者は今日ではほとんどいない。

どちらにせよ、サーンレダムの描く教会内部が当時の教会の姿をそのまま写し出していると素朴に受け取るのは誤りのものである。たとえば比較的初期の作品であるアルクマールのシント・ラウレンス教会(図13)におけるサーンレダムの表現上の意図は、大きな祭壇とその前でひざまづく人を包み込む雄大なアーチにもっともよく現れているように見える。しかし、シュワルツとボックによれば、この時期のシント・ラウレンス教会の中にこのようにも大規模なバロック・スタイルの祭壇は存在しえなかった。これは、この作品がカトリックのパトロンの注文によるものであることを示唆している。サーンレダムの内観画の中に描かれた人物はサーンレダム自身の手になるものもあるが、後世の追加によるものも少なからずあり、この画面に登場する二人の人物も十八世紀に付け加えられたものであることが分かっている。

ずれにせよ、サーンレダムが目指したものが、教会の内部空間がこれまで持たされてきた荘厳さという文脈を、聖人や聖なる出来事などを介することなく教会建築それ自体に語らせることであったことは明白であろう。

サーンレダムとカトリシズムとの関係を示す例としては、前述の作品より五年ほど前に描かれた「ハーレムの聖バフォ教会」(図14)もはずすことができない。画面左下に見える司祭の墓は、サーンレダムがこの作品を仕上げる前にすでに破壊されてなくなっていた。そもそもこの当時ネーデルラントでは一般にカルヴィニズムが正統的宗派として認定されていたが、信徒の数のうえではむしろカトリックのほうが多数であり、カトリック教徒はカトリック典礼の復興をことあるごとく目指していた。また社会の中核をにぎっていたカルヴァン派も力づくでカトリックを抑圧しようとしていたわけではなかった。この司祭の墓も、数少なくないカトリックのパトロンたちに自らをアピールするためにサーンレダムが描き入れたものかもしれない。あるいは、



図13 サーンレダム「アルクマールのシント・ラウレンス教会」1635年、カサリネ博物館、ユトレヒト



図14 サーンレダム「ハーレムの聖バフォ教会」1630年、ルーヴル美術館、パリ

サーンレダムはこの像に聖性からむようななんらかの含みを持たせたかったのかもしれない。とすれば、この像をリートケにならって「現実まがいの空想(リアリステイック・イマジナリー)」と呼ぶこともできよう。<sup>34)</sup>

前述のように、存在しないものが描き込まれているのではなく、実際に存在するものが描かれている場合、話はいささか異なってくる。同じハーレムのバフォ教会を描いた一六三六年の作品(図15)では、アーチの間にオルガンが半分ほど見えている。そもそもサーンレダムはオルガンが好きで、作品の中にそれを描き入れることが多いが、少なからぬ場合がそうであるように、ここでもサーンレダムはその全体像を描き切っていない。<sup>35)</sup> 全体像が見えるということは、すなわち観者



がそのイメージの全体を所有しているということの意味する。そしてそれは観者が対象にたいする支配の視線を有していることをも意味する。しかしサーンレダムはここで観者にそれを許さない。それを強調するためであるかのように、サーンレダムは画面右下に小さくオルガンを見上げる人物を描き入れた。この人物がオルガンに向ける視線は観者がその追体験を欲する視線でもある。<sup>(36)</sup>後世の補筆を除外するとしても、サーンレダムの画面には互いに話し合う人、子供に乳をやる母親、墓を掘る人夫、走り回る犬、遊ぶ子供たちなどさまざまな人物などが登場する。そこにはたしかに、ヴァニタースやカリタースなどのさまざまな図像学的な意図を読み取ることもできよう。<sup>(37)</sup>しかし、このオルガンを見上げる人物は、見上げられるオルガンとの対比や手前両側の圧倒的な存在感を示す二つの柱との対比によって、聖なる空間、畏敬の念を与える空間というイメージを演出するための重要な機能を果たしている。

サーンレダムは一六三六年六月十八日から十月二三日までの十八週間をユトレヒトで過ごし、いくつもの教会の内部空間を取材している



図15 サーンレダム「ハーレムの聖バフォ教会」  
1636年、アムステルダム王立美術館

が、そのうちの六週間をマリア教会にあてている。<sup>(38)</sup>そのときに製作された素描にもとづき、ハーレムに帰ったあと早い時期に描かれた作品と、かなりあとになってから描かれた作品と比較してみよう。

そもそもマリア教会は一五七六年のフレーデンブルク城包囲攻撃のさいにかなりのダメージを受けており、一五八〇年以後ほとんど彫刻や祭壇が撤去されてしまった。さらに一五九〇年代から一六二〇年代ごろまでは礼拝さえ行なわれなくなり、もっぱら私的な利用のみに供されていた。そのためダメージはさらに大きいものとなっていた。<sup>(39)</sup>

そういうこともあってか、ハーレムに帰った二年後に描かれた作品(図16)では、教会内のそここに見られる人物たちには緊張感はまったく見られない。それどころか談笑する人々の群からはある種の寛きさえうかがえる。またここでは線遠近法が厳格に用いられているため、観者の近くの柱より遠くの柱のほうが大きく見えるという逆転現象がおきている。<sup>(40)</sup>サーンレダムは、廃虚同様とは言わないまでもいわば「脱神話化」されたこの教会をきわめて即物的に処理している。

ところが、それから十三年もたったのちにふたたび同じ教会を題材としてとりあげたとき、サーンレダムはまったく違うイメージをその空間に与えた(図1)。

そもそもサーンレダムはまず実際の建築から忠実に写し取った素描を製作し、つぎにそれをもとにして絵画の準備のための構成的素描を描き、最後にそれをもとにして油彩で完成作を描くという三つの段階をへるのが普通であるが、この作品の場合は実地素描も構成的素描も残されていない。ただ、サーンレダムの構成的素描にもとづくと思われるヘンドリック・タヴェニアによる一七四四年ごろのコピーが残っている。少なくともそれまではサーンレダムの構成的素描は知られていたらしい。そのコピーからは後陣に装飾がほどこされていたことがわかるが、サーンレダムの油彩による完成作ではそれが排除されている。<sup>(41)</sup>サーンレダムがユトレヒトの諸教会の実地素描をもとにハーレムに戻ってから製作した作品では、実際のプロモーションを意図的に



図16 サーンレダム「ユトレヒトのマリア教会——身廊より西方向を見る」  
1638年、ハンブルク美術館

変えたり、実際にはなかった要素を付け加えたりなどしていることが確認されているが、これもまたそういったものの顕著な一例である。

なお、かつてこの作品には三人の人物と一匹の犬が姿を見せていたが、後世の補筆であることがあきらかとなったため、一九七六年に削除された。同様のことは、一六五四年に描かれたユトレヒトのビュー

ル教会を描いた作品（個人蔵）でもおきている。こちらのほうではいまだに削除されていないが、その中に見られる同じく三人の人物と一匹の犬もまた後世の補筆であることがわかっている。

サーンレダムは、教会空間の実地素描にあつては同時代の画家たち、たとえばヘンドリック・アーヴェル・カンブ、ヴィレム・ボイテヴェヘ、バルトロメウス・ブレンベルフ、そして若き日のレンブラントたちとはまったく違って、あくまで細部にこだわる。ところが構成的素描を製作する段になると、多くの場合、実際の建築の横幅にたいして高さを強調する。それはもともと初期の「ハーレムの聖バフォ教会」のころから変わっていない。また、一見ほとんど写真かと思わせるほどに正確な再現性を見せる完成作としての油彩作品においてさえ、それらは一再ならず訂正された、あるいは理想化された建築なのであり、ときによって想像上の要素が付け加えられることさえあった。またその逆に、さきほど見たように、もともとあった、そしてそれらが余分と彼が考えた装飾その他を取り去ることさえした。

サーンレダムが描く教会空間、とりわけ「ユトレヒトのマリア教会の北側廊」（図1）にあつては、余分なものがいっさい取り払われた純化された何もない空間として教会が提示されている。しかもここでは光はあくまで調和的であり、他の画家たちが見せたような明暗の強いコントラストは意図的に避けられている。それでいて、この作品を含むサーンレダムが描き出す教会の内部空間は、そのすべてがもれなく、その床に立った人間の眼の高さから見たものとなっており、高い位置から見下ろしたものはひとつもない。それゆえ、頭上にそびえる柱、おおいかぶさるようなアーチ、高所に鎮座するオルガンなどが独特の心理的効果を発揮している。

初期ネーデルラント絵画以来、描かれた教会の内部空間は聖なる空間をあらわす意味論的かつ心理的テキストとして重要な役割を果たしてきたが、そこに見られた聖なる空間としての教会の記憶は、顕在的にも潜在的にもサーンレダムの精神の中にも脈々と受けつがれて

いる。かつては聖母やキリストや聖人といった具体的な聖なる存在のための舞台であった教会空間が、一六五一年四月、五一才になってついにプロテスタントに転向することになるサーンレダムの手によって純粹な空間として揭示される。その何もない舞台で演じられるのは、もはや聖母やキリストや聖人たちといった眼に見える存在による劇ではない。サーンレダムは、不可視であるはずの聖なるもの、形而上的なものがプロテスタント的精神によってとらえられるべき場としての空間を純粹な教会の内部空間という形で提出しているのだ。そこでの主体は人間の姿をした聖なる諸存在ではなく、聖なるものを感得するべくその教会の内部空間に向けられた観者の視線である。「その宗教的イメージにおいて彼は——現存するという感覚のなかに——時間を超えた形而上的な内表を提供しているし、その真にせまった形態によってひき起こされた直接的な魅力は直接無媒介にして共感的でもある経験へといたらしめてくれる」<sup>(5)</sup>「あたかもサーンレダムの作品を評したかのようなこの言葉は、じつは本論のはじめのほうで触れたロヒール・ヴァン・デル・ウェイデンについてのものである。しかし、この評がそのままサーンレダムの作品にもあてはまるように見えることこそ、まぎれもなくサーンレダムの内観画が、おそらくは彼自身の思考を超えて、ネーデルラントやドイツの絵画の中にととうとうと流れていた聖なる空間としての教会というイメージをしっかりと受け継ぐものであることを示している。そして、その「何もない空間」としての教会の内部空間は、のちにC・D・フリードリヒらのロマン派プロテスタント絵画が聖なるイメージを人間のスケールを超える大自然の雄大ななかに見出だしてゆく前に成立した、純粹に形而上化されたプロテスタント的精神の具現のひとつの極北なのである。

## 注

(1) ブルック『なにもない空間』高橋康也、喜志哲雄訳、晶文社、一九七

- 一、八八年、五二頁（訳文は一部改変）。
- (2) 前掲書、一四八頁（訳文は一部改変）。
- (3) de Vries, A.: *Ingelijst Werke. De verbeeding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden*, Zwolle, 2004, p. 103.
- (4) *op. cit.*, p. 102.
- (5) Helmus, L. M.: *Introduction to "Pieter Saenredam. The Utrecht Work — Paintings and Drawings by the 17th-century Master of Perspective"* Los Angeles, 2002, p. 10.
- (6) *Ibid.*
- (7) *op. cit.*, p. 14.
- (8) Alpers, S.: *The Art of Describing — Dutch Art in the Seventeenth Century*, London, 1983/89, p. 53.
- (9) 持田季未子『十七世紀の光——オランダ建築画の巨匠サーンレダム』岩波書店、二〇〇九年、一七四頁。
- (10) Panofsky, E.: *Early Netherlandish Painting — Its Origins and Character*, N. Y., 1953/71, p. 146.
- (11) Kahr, M. M.: *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, Second Edition, Cambridge, Massachusetts, 1978/1993, p. 241.
- (12) Harbison, C.: *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting*, *The Art Bulletin*, December, 1984, Volume LXVI, No. 4, p. 590.
- (13) Panofsky, *op. cit.*, p. 147.
- (14) Herzner, V.: *Das Norfolk — Triptychon in Rotterdam, das Fr-heste Werk Jan van Eycks? Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 Band/2005, S. 16.
- (15) Panofsky, *op. cit.*, p. 144.
- (16) *op. cit.*, p. 145.
- (17) Delenda, O.: *Rogier van der Weyden — Rogier de la Pasture*, Tricornet, 1987, p. 83.
- (18) *op. cit.*, p. 81.
- (19) Birkmeyer, K. M.: *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century*, *The Art Bulletin*, Vol. XLIII, 1962, No. 1, p. 2.
- (20) Panofsky, *op. cit.*, p. 146.
- (21) Delenda, *ibid.*
- (22) Birkmeyer, *op. cit.*, p. 3.
- (23) Birkmeyer, *op. cit.*, p. 2.
- (24) Dücker, A. u. Kuhmann, D.: *Meister E. S. — Ein oberrheinischer Kupferstecher der Sp-igotik*, München, 1986, S. 36.
- (25) Delenda, *ibid.*
- (26) Panofsky, *op. cit.*, p. 283.

- (27) Krichbaum, J.: *Albrecht Aldorfer — Meister der Alexanderschicht*, Köln, 1978, S.66.
- (28) Plomp, M. C.: *Pieter Saenredam as a draughtman*, in "Pieter Saenredam, *The Utrecht Work*", p. 69.
- (29) de Groot, A.: *Pieter Saenredam's views of Utrecht churches and the question of their reliability*, in "Pieter Saenredam, *The Utrecht Work*", p. 33.
- (30) Powell, A.: *Painting as Blur: Landscapes in Paintings of Dutch Interior*, Oxford Art Journal, 33, 2, 2010, p. 162.
- (31) Schwartz, G. & Bock, M. J.: *Pieter Saenredam: The Painter and his time*, NY, 1990, p. 105, in Powell, *op. cit.*, p. 162.
- (32) Van Heemstra, G.: *Space, Light and Stillness — A description of Saenredam's painting technique*, in "Pieter Saenredam, *The Utrecht Work*" p. 88.
- (33) Vanhaelen, A.: *Iconolasm and the Creation of Images in Emanuel de Witte's Old Church in Amsterdam*, Art Bulletin, June, 2005, Volume LXXXVII, Number 2, p. 252.
- (34) Liedtke, W.: *Architectural Painting in Delft: Gerard Hookees, Hendrick van Viet and Emanuel de Witte*, Doornspijk, 1982, in Vanhaelen, *op. cit.*, p. 249.
- (35) Alpers, *op. cit.*, p. 60.
- (36) *op. cit.*, p. 64
- (37) de Vries, *op. cit.*, p. 103.
- (38) Helmus, *op. cit.*, p. 11.
- (39) de Groot, *op. cit.*, p. 21.
- (40) *op. cit.*, p. 39
- (41) de Groot, *op. cit.*, p. 36.
- (42) Helmus: "Pieter Saenredam *The Utrecht Work*" p. 178.
- (43) de Groot, *ibid.*
- (44) Helmus, *ibid.*
- (45) Kahr, *op. cit.*, p. 244.
- (46) Plomp, *op. cit.*, p. 57.
- (47) Kahr, *op. cit.*, p. 242.
- (48) de Groot, *op. cit.*, p. 48.
- (49) Plomp, *op. cit.*, p. 58.
- (50) 持田『前掲書』一一九頁
- (51) Birkmeyer, *op. cit.*, p. 16.