國學院大學学術情報リポジトリ

フランシスコ・デ・スルバラン《聖顔布(ヴェロニカの布)》：機能と受容に関する考察

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-07
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 田島, 恵美子
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00001510

フランシスコ･デ･スルバラン《聖顔布(ヴェロニカの布)》
― 機能と受容に関する考察 ―

田島　恵美子

論 文 要 旨

17世紀スペインの画家フランシスコ・デ・スルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布）》は、キリストの血と汗の痕跡をとどめた聖遺物であると同時に、人の手によらず奇跡的に生成したアケイロポイエトス像つまりキリストの真の像が刻印された聖なる布をトロンプ・ルイユの技芸によって迫真的に表した、対抗宗教改革期（カトリック改革期）の宗教画である。興味深いことに、同様の作品が10点以上残されており、当時は相当数制作されたであろうことが想像でき、これらが何かしらの需要に応じて制作され役割を果たしていたと推測される。本稿では、スルバランによる一連の聖顔布作品について、描かれ方の分析を通じてその特質を明らかにし、それが観る者にどのような効果を与えるか検討することで、この一連の聖顔布作品の機能や役割を考察する。最後に、具体的な信仰実践としての祈念／瞑想の文脈で使われた可能性について述べる。

はじめに

17世紀スペインの画家フランシスコ・デ・スルバラン（Francisco de Zurbarán、1598-1664）《聖顔布（ヴェロニカの布）》(1658年、国立彫刻美術館、バリャドリード)（図１-１）は、対抗宗教改革（カトリック改革）期に描かれた宗教画である。同時に、明暗法と迫真的な写実描写つまりトロンプ・ルイユの技芸によって、一見、汚れた布を描いた静物画のようでもあり、聖堂など薄暗い室内である程度の距離をもってそれを見るなら、あたかも本物の布が目の前に下がっているかのように観る者を錯覚させる、だまし絵となっている(1)。

興味深いことに、同様の作品が10点以上残されており（図１-３～１-13)、当時、相当数制作されたであろうことが想像され、何かしらの需要に応じて制作され役割を果たしていたと考えられる。しかし、注文書等の史料はみつけられておらず、具体的な受容の様相は明らかになっていない(2)。

この主題のイメージは、聖顔つまり人の手によらない像を人の手でいかに表すかという

表象の問題が根底にある。それゆえ、スルバランの聖顔布作品においてもまず聖顔表現の特異性が注目され、その新しさが評価されてきた。しかしそれだけではなく、秀逸なトロンプ・ルイユの技巧と独特な表現により創り出されたイリュージョン—観る者に聖顔布という物そのものを想起させる効果もまた注目されるべき特質であり、この点において同主題の他の作品とは一線を画している。作品を理解するにあたり、画家の創り出した物理的な物としての存在感をいかに解釈するかということも議論される必要があるのではないだろうか。

このような問題を踏まえ、本稿では、聖顔布そのものを描写したようなバリャドリード作品をはじめとするスルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布）》の一連の聖顔布作品が、いかなる需要において求められ役割を果たしたのか考察を行う。その上で、これらの作品が具体的な信仰実践としての祈念／瞑想の文脈で有効に機能した可能性を述べたい。

受容を考えるにあたって、まず、聖顔布（ヴェロニカの布）についてその特質、そして当時のスペインにおける位置づけを述べる。これを踏まえつつ、スルバランの聖顔布作品について描かれ方の特異性を明らかにし、それが何を想起させどのような連想を促すか、イメージを記憶や思考、想像力など精神の作業にかかわるものと捉え、これらの作品が観る者に与える影響や効果を検討する。それを元に、どのような機能や効果において求められたのか考察する。

１．聖顔布（ヴェロニカの布）

（１） 概要　ー 伝説、特質、信仰

聖顔布（ヴェロニカの布）とは、キリストが十字架を背負ってゴルゴダの丘を登る道中、一人の女性が進み出てその顔に流れる血と汗を拭うように差し出した布にキリストの顔が奇跡的に写ったその布をさし(3)、この女性の名ヴェロニカに因んで「ヴェロニカの布」あるいは単に「ヴェロニカ」とよばれる(4)。この伝説は、人の手によらない像（アケイロポイエトス（acheiropoietos）像）の発生に関する伝承のひとつであり、他には、例えばエデッサのアブガル王の病を癒した東方のマンディリオン（mandylion）とよばれる像が知られている(5)。

キリスト教では、本来、モーセの十戒第二項（出エジプト記）によりイメージの制作が禁じられている。対象を描写によって模倣するのではなく、顔を拭うという物理的接触によって残された痕跡、言い換えるなら、刻印という手段によりできた像は、この問題を克服するキリストの真の像とみなされ、信仰における像の利用を擁護する根拠ともなった。

同時に、布上に残された血と汗の痕跡は、直接的な接触による身体の記録つまり遺骸や遺骨のないキリストの実在を示唆する証拠であり、これをとどめた布は接触型の聖遺物（contact relics）でもあった[6]。つまり、真の像／痕跡を備えたこの布は、イコンと聖遺物の性質を併せ持つものとして理解することができる[7]。

古くはローマのサン・ピエトロ大聖堂にあったとされるこの聖なる布は、宗教行列や展観を通じ礼拝され、贖宥（免償）と結び付けられることによってその信仰は促進された。さらに、キリストの受難をたどる祈念「十字架の道行」にこの伝説の場面が留（station）のひとつとして取り入れられ[8]、受難の信心において思い起こされるようになる。しかし、この布は1527年ローマ劫掠の際に行方不明となり、その後の伝承ははっきりとしないが、17世紀に行われたサン･ピエトロ大聖堂改築の折に建築本体に組み込まれたとされており、見えなくなった聖顔布のかわりに、布を手にした聖ヴェロニカの彫像[9]が設置されている。

スルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布）》は、在るけれど実際には見ることができないこの聖なる布の、複製イメージである。

（2） 描かれ方について

13世紀半ばの最初期の聖顔布（ヴェロニカの布）の視覚イメージは、ウェーブのかかった長い髪で髭を備えた胸像として表されている[10]。その後、女性（ヴェロニカ）が布を広げて聖顔を提示する構図のほか（例：図２）、女性のかわりに天使が布を掲げるもの、布と顔のみのもの（例：図３）、さらに、悲しみの人の図像や受難具と共に、あるいは聖女ヴェロニカの表象とともに表されたり、十字架の道行（例：図４）や聖グレゴリウスのミサの場面に挿入されたりと、様々に描かれるようになる。

布上の聖顔は、基本的には神の顔の表象形式、つまり左右対象の正面観でその表情は超越的に表される。その後、血と汗を垂らし苦難の表情を浮かべた顔が出てくるが（例：図５）、やはり伝統的な正面観がとられている。特に芸術家の概念が出てくるルネサンス期以降になると、人の手によらない像を人の手でいかに描くかという問題は画家にとっての大きな関心事となったようで、１本の線のみで聖なる顔を表わす、つまり奇跡的な技巧で奇跡的に生成した像を表した作品も制作されている[11]（図６）。いずれにしても、この主題において焦点があてられているのは、聖顔やその奇跡の生成伝説である。

一方、特に本物の布が目の前に下がっているかのように表されたバリャドリード作品では、静物画のようであると述べたように、聖顔布という物そのものが描写の対象となって

おり、先にみたような同主題の他の作品と比べると、物理的な物としての存在を感じさせる。バリャドリード作品以外のものについても、詳しくは後にみていくが、やはりそれがキリストの血と汗を拭った布であることを観る者に意識させる点において同質である。

では、この聖顔布（ヴェロニカの布）は、当時のスペインでどのように捉えられていたのだろうか。次に、17世紀に出版されたフランシスコ・パチェーコ『絵画芸術』（Arte de la Pintura）中のヴェロニカ伝説の記述みていく。

2．17世紀スペインにおける聖顔布（ヴェロニカの布）

『絵画芸術』の著者フランシスコ・パチェーコ（Francisco Pacheco　1564-1644）は、スルバランと同じスペイン・セビーリャで工房をかまえて活動した画家であり、異端審問所の聖画審査官も務めた人物である(12)。教養人であった彼は著作も残しており、そのひとつが『絵画芸術』である。この書はトレント公会議以降の絵画制作における図像の指南書であるが、同時代の美術を知るための有用な情報源として位置づけられている(13)。全３書で構成され、第１書は絵画芸術の称揚、第２書は理論編、第３書は実技編となっており、ヴェロニカ伝説の記述は、その第１書９章（絵画を実践した貴人や聖人たち、および絵画に由来するいくつかの素晴らしい効果について）にある(14)。貴人や聖人による絵画の実践例が述べられるこの章では、キリストが自身の像をつくった３つの時－エデッサの布、ヴェロニカの布、トリノの布についてその由来が述べられており、今回着目するのはその２番目、ヴェロニカの布の箇所である。

> われらが救世主がご自身の像を作った２番目の時は、我々の罪の贖いのために死すべくカルバリの丘へ向かう時、つまり受難の日であった。それは、十字架の重さと全人類の罪の重さのために、いっそう悲痛なものであった。多くの人々が彼の後に続いた。共感の涙を大いに流す多くの敬虔な女性らの中にヴェロニカとよばれる女性がいた。彼女は頭に被っていたベールを外し、キリストの顔から流れる血と汗を拭うために、彼にそれを渡した。そのような敬虔な行為に報いるべく、キリストは三つ折りの布に２度目となるその顔の奇跡的な刻印をし、その布には３つの像が写された。主は、理由なく、このような痛ましい肖像をつくられない。主による贖いに対する神の恩恵は忘れられることがあってはならない。その像の本質的意義は、我々にその原型の知識を想起させることであった。この話は常にローマ教会によって説かれ、［・・・・・］この聖なる像は

全世界の献身とともに展示されている(15)。(拙訳、下線筆者)

この記述より、まず、丘を登る道中にキリストが布に残した像は３つあり、そのうちのひとつはローマにあると認識されていたことがわかる。その他２つのの像についての言及はないが、当時よりスペインにはハエン大聖堂とアリカンテの聖顔布修道院にそれぞれ聖顔布が存在することから、この伝説が３つの聖顔の存在を説明し正当化するものであったと推測できる(16)。

さらに注目されるのが、奇跡による像が残された理由が述べられていることである。布上の像は、「その原型の知識」―像の元である十字架を担い磔刑の場へと赴くキリストに関する事象を我々に思い起こさせるという意義があり、主が自身の像を残したのは、「主による贖いに対する神の恩恵」つまりキリストの十字架上での犠牲の死とそれにより約束された救済を、人々の記憶にとどめるためであった。

以上より、当時のスペインにおいて、聖顔布は、十字架を担うキリストの姿と奇跡の像の生成起源、そしてキリストの我々の罪に対する犠牲の死（贖罪）を思い起こさせるものとして認識されていたと考えられる。だとすれば、聖顔布を表したイメージはこの関連において見られていた、あるいは制作されたと考えることができよう。

スルバランの聖顔布作品は、このような思潮を背景に制作された。

３．スルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布）》

スペイン・セビーリャを中心に活動したスルバランの最盛期は1630年代であり、大きな工房を構え、教会や修道院を中心に多くの注文を受けていた。しかし、1640年代になると注文は減り、1658年には仕事を求めてマドリードに出るものの、かつての勢いを取り戻すことはできないまま1664年に没している。

スルバランの手によるとされる聖顔布作品は計12点（図１-１～１-13）あり、1630年代（８点）と1650年代後半（４点）に制作されている。制作年がはっきりしているものはバリャドリード作品を含む３点（図１-１、１-３、１-８）、1640年代制作とされているものはなく、この時期は制作されていないのか単に残っていないだけなのかはわからない(17)。また、同様の工房作品も存在する。

卓越したトロンプ・ルイユの技巧により、ほぼ等身大サイズで白い布と聖顔／痕跡が迫真的に表されている。その表現形式はパターン化されており、大きく1630年代のもの（図１-３～１-10）と1650年代後半のもの（図１-12、１-13）、そしてバリャドリード作品（図

1-1　※図1-11もこれと同タイプとみられるが現在行方不明）に分けられる。

ここでは、まず布の形、次に聖顔表現について、先にみたヴェロニカ伝説の記述を念頭におき、描かれ方の特徴とその効果をみていく。スルバランの聖顔布作品を前に、観る者は何をどのように想起することができたのだろうか。

（1）　布の形について

特徴的な布の形については、類例がみられず、その形の由来や意味について考察の余地があるが、今後の課題として挙げるにとどめ、ここでは、その独自性が指摘されている造形的な特徴とその効果のみ述べておく。

まず目につくのは、キリストの頭上の神殿の破風のような三角の形であろう。垂れ幕のように下がった部分を持ち上げ、上辺中央を細いピンで留めることによってこの独創的な形がつくられている。特に1630年代の作品では顔に触れそうなほど近くに下がっており、幕を持ち上げて聖顔を開示したような形態ともみることができる。おおよそ左右対称の形がとられ、全体に厳格な印象を付与している。また、1650年代後半の２つの作品（図1-12、1-13）では、上部の垂れ幕のような部分は浅くなっており、1630年代のものと比べると布の量感が減じている。下辺については、1650年代後半のものは自然に下へと垂らされているが、1630年代のものは、上部と同様に下辺中央が持ち上げられ細いピンで留められており[(18)]、下部にも柔らかいドレープと陰影ができている。

全体としてみると、白い布は、聖顔同様に入念に描き込まれたドレープとそこから生まれる複雑な陰影により描き出されており、白い布とモノクロームの顔のみという簡素な印象の画面に適度な装飾性と量感を与え、視覚的な効果を高めている。

そもそも、この主題における布は、聖顔の支持体であり副次的な要素である。他の多くの聖顔布作品では、その描写の中心はキリストの顔であるが、特異な造形と徹底した描写によって表されたスルバランの聖顔布作品の布は、聖顔と同じくらい強い存在感をもって画面の中にある。装飾的なドレープと陰影は、他の作品の聖顔と比べると控えめに表わされたキリストの顔を荘厳しているようにもみえ、対峙する者に、厳粛さとともにそれが特別なものであることを感じさせる。画家の技量がいかんなく発揮された迫真的な描写は、観る者に布そのものの存在を強く印象づけている。

（2）　聖顔表現について

では次に、聖顔の表現についてみていく。注目されるのは、正面観の超越した表情でイ

コン的に表される伝統的な聖顔に対し、スルバランの作品では全て3／4面観がとられ、その表情は超越者としてではなく人間的に表されている点、そしてその独特の筆致である。

表情については布と同様、1630年代のものと1650年代後半のものとで若干異なっている。まず、1630年代の作品では、3/4面観で左に傾いた顔の表情は、眉間にしわが寄せられ口は閉じられておらず、十字架の道行きとの関連でみるなら、重い十字架を背負い歩みを進める道中に布を手に近づく女性に顔を向けた、その瞬間を彷彿とさせる。一瞬こちらに視線を向けた様子が観る者を画面に引き込むだけでなく、あたかも観る者自身が布を差し出しているようにも感じることができたのではないだろうか。GMG財団作品（図1-9）については、十字架を背負うキリストの半身像が表された版画作品（図7）のキリストの顔との類似が指摘されている(19)。また、1650年代後半の作品では、俯いた顔の目は閉じられ悲し気であり、その表情は、観る者に十字架の重さをより強く感じさせる。当時の熱心な信者は、背中の十字架の重みに耐えながら歩みを進めるキリストの姿を思い浮かべたと同時に、その重ささえ感じることができたかもしれない(20)。

そして、このような十字架を担うキリストの姿は、当時のスペインにおいて度々描かれていた。スルバランによる作品（図8）では、肩に十字架を背負い上半身を前方へ大きく曲げたキリストの等身大の全身像が表され、観者へ向けたその顔は布上の聖顔と重なってみえる(21)。他にも、例えば、スペインの画家バルデス・レアル（Juan de Valdés Leal, 1622-90）の作品（図9）では、やはり大きく腰を曲げて背中に十字架を背負うキリストの全身像が表されている。同様の構図のものが他にもあり(22)、スルバランの作品と同じように複数制作されたことが想像される。その他、聖週間の行列に使われる彩色木彫(23)にも多くの作例がある。このように、残された作例の多さから、大きな十字架を担いで丘を進むキリストの姿を表した視覚イメージは当時のスペインで流布していたとみられ、人々に広く知られ記憶されていたと考えられよう。

表情に若干の差はあれど、当時において、3／4面観で表されたキリストの顔を前にまず思い起こされたのは、十字架を背負い丘を登るキリストの姿であったのではないか。スルバランの聖顔では、正面観の顔では描かれない首の存在を示す表現がなされていることもその一助となる。首を示唆することで、実際には描れていない、その下にあるはずのキリストの身体の存在が暗示され、観る者は自身の記憶にある十字架を背負うキリストの姿を、その心中に自然と思い浮かべたであろう。

さらに、聖顔を描き出す筆致もまた、その想起を効果的にしている。赤褐色あるいは薄いグレーでスケッチ風に、あるいはグラデーションで布に消え入りそうに表された聖顔は、

それがそもそもキリストの血と汗を拭った痕跡であることを思い起こさせる。痕跡であることが意識されたなら、おのずとその「原型」である十字架を背負うキリストの姿、そして像の生成した場面が喚起されたであろう。さらにそれは、迫真的に表された布の効果とともに、聖遺物としての聖顔布の存在を、観る者に意識させたのではないだろうか。

では、痕跡性が最大限に強調されたバリャドリード作品（図1-1）は、どのようにみることができるか。

（3） バリャドリード作品

改めてこの作品の聖顔の描かれ方をみると、痕跡を示す表現が一層推し進められ、かろうじてそれが顔であることがわかる程度にぼんやりと、赤褐色の淡い筆致で表されている。

同じく17世紀に制作されトロンプ・ルイユの技巧が際立ったドメニコ・フェッティ（Domenico Fetti、1589－1623）の作品（図5）と比べてみると、フェッティの作品では、白い布だけでなく布上の苦難の表情をしたキリストの顔もまた真に迫って描かれている。苦痛を示す顔としての迫真性が強く訴えかけてくる一方で、それが本来、血と汗を拭った跡であることは思い起こしにくいのではないだろうか。

これに対し、バリャドリード作品では、白い布が迫真的に描かれていることは同様であるが、その上の聖顔は顔としての具体性が欠如しイコン性が薄れると同時に、痕跡という性質が前景化され、血と汗を拭った布としての本物らしさを獲得している。本物が目の前にあるかのような効果によって、実際には目の前にない聖遺物の存在感がより強く意識され、敬虔な当時の信者は、その生成伝説を現実味をもって心の中に浮かべることができたかもしれない[24]。

もうひとつ、この作品独自の効果を挙げると、布上の顔の表情は観る者の想起を方向付ける役割があるが、この作品にはそれがない。それゆえ、想起される内容が限定されないだけでなく、顔が見えないことで、そこにあるはずのキリストの顔を見たいという欲望が喚起され、観る者自身の記憶にあるキリストの顔を投影して「見る」ことが促される[25]。フェッティの作品のような、苦痛に対する共感を促す効果は弱いかもしれないが、一方、具体的な要素を欠いた顔は、観る者にそれを積極的に「見る」よう促すことにおいて効果を発揮する。このしかけにより、対峙する者は、実際には描かれていない聖なる事象を、精神のイメージとして心の目で見るように促され、深い祈念/瞑想へと導かれていったであろうことが想像される。

人の手に依らない像を人の手でいかに表すか。イコン性以上に痕跡という性質を推し進めたこのような聖顔表現は、この問題に対するスルバランの答えのようでもあり、アケイロポイエトス像の表象におけるひとつの着地点といえよう。

カルテリーノ（cartellino）について

この作品には､画家のサインと1658年の年記が記されたカルテリーノが描かれている（図1-2）[26]。スルバランは他の宗教画でもしばしばカルテリーノを描き込んでいるが、聖顔布作品では本作だけである。

カルテリーノについては、空間境界を錯覚させるだまし絵の一要素として捉えられ、画家の技量の誇示という解釈のほか、画家や工房のブランドマーク的な意味でも作品に付される[27]。本作のカルテリーノについては、スルバランの他の例も含めて議論する必要があり、機会を改めて考察を行いたい。ここでは、これが付されていることより壁掛け用であったとみられていることのみ述べておく[28]。

（4） まとめ

奇跡の像は、その十字架を背負い丘を進むキリストの姿を我々に喚起させることにおいて意義があり、キリストによる罪の贖いの恩恵を我々の心に留めておくために、主は像を残した。聖顔布が当時このように捉えられていたとすれば、その複製イメージもまた、その関連においてみられていたと考えられる。

これを踏まえスルバランの聖顔布作品をみるなら、３／４面観の新しい聖顔表現は、当時の人々が記憶としてもっていた重い十字架を背負い丘を登るキリストの姿を、そして赤褐色あるいはグレーの曖昧な筆致は、それが血と汗を拭った跡であることを観る者に思い起こさせる。つまり伝統とは異なるスルバランの聖顔表現は、十字架を担い歩みを進めるキリストの姿、そして奇跡の像が生成した場面を観る者に喚起させるしかけとして理解することができよう。

さらに､この独特の聖顔表現と布の迫真的な描写により創り出される芸術的効果により､血と汗の痕跡をとどめた聖遺物としての本物らしさを備えた複製イメージは、単なる指示記号ではなく、観る者に聖なる布の存在を意識させることができ、対峙する者は、画面に暗示された聖なる事象を、実際に起こった事として精神の内に想起することができたのではないだろうか。

このようなことから、スルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布)》は、当時のスペインにおいて、主の受難、犠牲を喚起させ贖罪と救済を心にとどめるという奇跡の像の意義を効

果的に再現するものとして機能したと考えられ、この意味において、在るけれど見ることはできない聖なる布の、いわば代替物として求められたのではないだろうか。ただし、これらの複製イメージは実物と等価として見られたわけではなく、あくまでも本物の聖顔布の役割の一部を代替するものとしてあったと考えられる。そしてその目的において有効性に機能したからこそ、多く求められ、複数制作されたのではないだろうか。

3. おわりに　瞑想の契機として

見えない存在をいかに信仰するか。その手段としての祈念／瞑想の実践的技術は、修道院における祈りの伝統の中で練り上げられてきた。その方法において、抽象的な事象や表象されえない存在は、論理的あるいは慣習的に結びつけられた事物を介して想起され、思索や連想を通じて到達することが目指される。神的な事象を精神のうちに再現し、不可知の存在を深く理解しようとする精神的な信仰実践である祈念／瞑想において、物理的なイメージは、その契機としてあった[29]。

絵画イメージは、その描かれ方によって観る者の記憶や想像力を刺激し、感情や欲望を喚起しながら連想という心的作用を促す。この効果によって、対峙する者は、実際には描かれていない、暗示されているに過ぎないことを心の中に思い起こす。今回の考察では、スルバランの聖顔布作品のこのような作用を指摘した。その修辞的表現と芸術的効果により、精神の内に十字架を担い歩みを進めるキリストの姿をありありと描き出すことができたなら、さらに続く磔刑と十字架上の死、そしてその犠牲に対する悔悛や救済へと連想が紡がれ、より一層深い瞑想へといたることができるであろう。だとすれば、これらの聖顔布作品が瞑想の契機として利用された可能性も考えられる[30]。

例えば、トレント公会議以降のカトリックにおいて影響力をもったイエズス会の創設者イグナチオ・デ・ロヨラ（Ignacio López de Loyola　1491-1556）による瞑想の実践的手引書『霊操』では、具体的な瞑想の方法として、「現場に身を置く」すなわち聖書の出来事の場面を頭の中に視覚的イメージとして構築しそれをその場にいるかのように臨場感をもって「見る」ことが述べられている[31]。これまでみてきたように、スルバランの聖顔布作品が、過去の出来事を現実感を伴って心の中に想起させる効果があったとすれば、このような瞑想において有効に機能することが期待できるだろう。厚い信仰心を持って対峙するなら、より生き生きと聖なる場面を心の中で「現実」として体験することさえできたかもしれない。そしてその背景に、現実に見ることと心の目で見ることを峻別しない、豊かな視覚の文化があったであろうことが想像できるのである。

以上、スルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布)》の特にその具体的な機能や使われ方について考察した。しかし受容を考えるとき、他にも、植民地布教との関連のほか、特にカルテリーノについての論考ではコレクションの文脈での受容も示唆されており、検討の余地がある。今後の課題として挙げておきたい。

註

（1）だまし絵の中核は「本物そっくり」である（谷川 1999年、p.4)。また、「いかなる場合にも無視できない条件は、すべてのものが「実物大」に描かれることである。これは実は、トロンプ＝ルイユの最も重要な要素である。」等がだまし絵の条件として述べられている（ミルマン 1994年、p.83)。

（2）先行研究として、Stoichita 1911、Delenda 2013等。Stoichita 1911（p.191）では、スルバランの聖顔布作品の３つの特質として３/４面観、筆致、布の迫真性を挙げ、これをどう解釈するかという問いが提示されている。

（3）この伝説は、サン・ピエトロ大聖堂の聖遺物の伝統、聖女ヴェロニカ伝説と受難（十字架の道行き）が結びつき形成されたとみられている。ヴェロニカ伝説の構築については、水野 2014年、pp.206-224を参照。

（4）「ヴェロニカ」はギリシア語 Vera ikon（真の像）という語に由来すると言われている。水野 2014年、p.206-207。

（5）マンディリオンの伝説と表象については、水野 2014年、pp.55-146（第二章、第三章）参照。

（6）秋山 2009年、p.16、p.218（第１章　注95)、木俣 2013、p.307。イメージ聖遺物（image-relics）とも。

（7）「聖顔布はキリストの身体的接触による聖遺物であるとともにイコンでもあり、これら２つの機能の間の「裂け目」に位置づけられる」、木俣 2004年、p.91、木俣 2013、p.307。

（8）「十字架の道行き」については、主にアメデ・テータールト・ドゥ・セデルヘム、2016年を参照。この布の信心については pp.37-38に言及あり。また、この信心業は17世紀前半～スペインで流行していたことが述べられている（pp.102-103)。キリストが受けた苦しみを黙想するのに設けられた場としての留の数は時代や地域で異なるが、近代以降は14留が主流であり、ヴェロニカの場面は14留のうち第６留。

（9）フランチェスコ・モーキ《聖ヴェロニカ像》1629－32年、ローマ・サン・ピエトロ大聖堂。

(10) 最初期の作例は、マシュー・パリス『大年代記』など13世紀半ば～後半のイギリスの写本中にみられる。水野 2014年、pp.226-230、木俣 2013、p.327-334。

(11) アケイロポイエトス像をいかに描くかということについて、水野 2014年、pp.281-294、岡田 2009年、pp.148-159。

(12) パチェーコについては、大髙 2000年、パチェーコ 2019年、pp.325-378参照。

(13) 16-17世紀のスペイン美術に関する最も重要な著作のひとつ。絵画論の概要や特質、位置付けについてパチェーコ 2019年、pp.379-402、楠根 2001年 参照。

(14) Pacheco 1649（1991）, pp.213-233. パチェーコ2019年、pp.32-34にこの章の概要あり。タイトル訳もこれを参照（第９章タイトル「De los nobles y santos que exercitaron la pintura. y de algunos efectos marvillosos procedidos della」)。

(15) Pacheco 1649（1991）,p.233.「La segunda ocasión en que nuestro Redentor hizo otra imagen suya, fue el día de su pasión, yendo al Calvario a morir por nosotros, agravado con el peso de la Cruz y de nuestras culpas. Seguíale infinita gente, y muchas piadosas mujeres que derramaban abundantes lágrimas de compasión. Entre las cuales se halló una llamada Verónica, que dio el velo de su cabeza al Señor para que enxugase el sudor y sangre de su rostro. Y porque obra de tanta piedad no careciese de premio, imprimió Cristo nuestro bien, segunda vez milagrosamente su rostro, en tres dobleces que tenía la toca, que fue figurar tres imágenes suyas. No sin causa hizo el Señor este doloroso retrato, para que no se aparte de nuestra memoria el soberano beneficio de nuestra redención; pues el ser de la imagen es traernos a conocimiento de su original. Esta historia ha sido en todos tiempos predicada por autoridad de la Igresia romana, [・・・・], donde se muestra esta santa imagen con universal devocion: [・・・・].」

(16) 水野 2014年、pp.239-240、360（第７章 註19）参照。

(17) 制作年代を含めた基本情報については、Delenda 2009を参照。

(18) Delenda 2009, p.296、Delenda 2013, p.13（※ダウンロード版）に十字架につけられた聖顔布の下部を大きな釘で留めた版画作品が挙げられている（Hieronymus Wierix, The Holy vernicle, 1619（before）, engraving, 8.1×5.1cm, The British Museum)。十字架や他の受難具もあることから釘も受難具のひとつとみることができるが、スルバラン作品では大きい釘ではなく目立たない細いピンで留められている。

(19) Delenda 2009, p.296、Delenda 2013, p.17（※ダウンロード版)。

(20) 特にビルバオ作品（図１-12）については、悔悛を促す銅版画作品（Hieronymus Wierix, Angel lamenting the dead body of Chris, 1619（before）, engraving, 10.1×6.3cm, The British Museum）のキリストの顔との関連が指摘されている。Delenda 2013, p.16（※ダウンロード版)。

(21) Delenda 2009, pp.645-646. 木彫との関連、聖顔布を思い起こさせることが述べられている。Baticle 1987, pp.289-291.

(22) ニューヨーク・ヒスパニック・ソサエティー所蔵、1661年、油彩・キャンバス、144×144 cm。その他、ビルバオ美術館所蔵の作品（1661年、油彩・キャンバス、88.5×71.5cm）など。

(23) 例えば、Juan de Mesa《Nuestro Padre Jesús del Gran Poder》,1620, Basílica de Jesú s del Gran Poder, Sevilla など。

(24) 物語に臨場感を与えるという聖遺物の効果について、秋山 2009年に述べられている（pp.130-131ほか）。

(25) ゴンブリッチ 1979年、pp.156-255、278-328参照。見ることが期待や習慣で条件づけられていること、記憶や知識によって見ていること、不完全な絵が想像力を喚起し画面にないものまで投射して見ていること等について述べられている。

(26)「小さな紙」の意。cartellino はイタリア語、スペイン語では cartela。「画家が自分の名前や絵の制作年などを書きこんだ紙を、あたかもあとから画面上に貼りつけたように思わせる、一種のだまし絵的モティーフを指す。」谷川 1999年、pp.32-35。

(27) Ostrow 2017. カルテリーノについての議論ではコレクションの文脈での受容も示唆される。

(28) この作品が1968年にバリャドリード近郊の小さな礼拝堂で発見されたとき、祭壇衝立に設置されていた。祭壇自体は18世紀に初めに作られたとみられること、さらにカルテリーノがあることから、元々は祭壇用としてではなく壁に掛けられるものとして制作されたと考えられている。Delenda 2009, p.690.

(29) イメージと祈念／瞑想について、リングボム 2015年、Ringbom 1984を参照。

(30) 聖顔布作品だけを扱った議論ではないが Tanganelli 2014では、一連の聖顔布作品や磔刑図作品は第一に瞑想に奉仕するものとみなされないという見解が述べられている。本稿では可能性のひとつとして瞑想での利用を述べた。

(31) 準備の祈りとして「現場に身をおく」ことが指示されている。ロヨラ 1995年。

参考文献　欧文　＊はカタログ・レゾネ

・Baticle, Jeannine, *Zurbarán*,（Exhibition Catalogue）Metropolitan Museum of Art, 1987.

・Caturla, Maria Luisa, ”La Santa Faz, de Zurbarán, trompe l'oeil《a lo divino》”, *Goya* Madrid, No.64-65, 1965, pp.202-205.

・Cano Rivero, Ignacio, *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*,（Exhibition Catalogue）Palais des beaux-arts, 2014.

＊ Delenda, Odile, *Catálogo razonado y critic*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2009.

＊ Delenda, Odile, *Los conjuntos y el obrador*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2010.

・Delenda, Odile, "The "cloth of Veronica" in the work of Zurbarán", *Bilbao Fine Arts Museum Bulletin*, *no.7*, 2013, pp.125-161.（※ダウンロード版では pp.1-25）

・Delenda, Odile, Mar Borobia, *Zurbarán : una nueva Mirada*,（Exhibition Catalogue）, Museo Thyssen-

Bornemisza, Madrid, 2015.

・Delenda, Odile, *Zurbarán : la obra final: 1650-1664*, (Exhibition Catalogue), Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

・Milman, Miriam, *Trompe-l'oeil Painting*, Skira, Macmillan, 1983.

・Ostrow, Steven F.. "Zurbarán's Cartellini: Presence and the Paragone", *The Art Bulletin* Vol.99, pp.67-96, 2017.

・Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura : su antiguedad y grandeza*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid : Cátedra, 2009 (1990) (1st ed., Sevilla, 1649).

・Ringbom, Sixten, *Icon to narrative : the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Davaco, 1984.

・Son, Ji-min, "De la mimèsis à la "répétition en avant" : Le "disparaître" dans <Santa Faz> de Francisco de Zurbarán", *MIHAK YESULHAK YONKU The Journal of Aesthetics and Science of Art*, No.56, 2019, pp.205-233.

・Stoichita, Victor I., "*Zurbaráns Veronika*", Zeitschrift für Kunstgeschichte, p190-206, 1991.

・Tanganelli, Paolo, "Quelques lieux (communs) de la peinture. Zurbarán et la mystique", *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, (Exhibition Catalogue) Palais des beaux-arts, 2014, pp.67-75.

参考文献　邦文

・秋山聰『聖遺物崇敬の心性史 : 西洋中世の聖性と造形』講談社、2009年

・大髙保二郎「パチェーコの『絵画論』解題」『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究』第１号、2000年、pp.21-23

・岡田温司『キリストの身体 : 血と肉と愛の傷』中央公論新社、2009年

・川瀬佑介、読売新聞社編集『プラド美術館展：ベラスケスと絵画の栄光：日本スペイン外交関係樹立150周年記念』読売新聞、国立西洋美術、2018年

・木俣元一「キリスト のイコンにおけるイメージと刻印」『西洋美術研究 №11　オリジナリティと複製』三元社、2004年、pp.87-93

・木俣元一「ゴシックの視覚宇宙」名古屋大学出版、2013年（特に pp.296-389、第Ⅳ部 ）

・楠根圭子「B. バセゴダ・イ・ウーガス「パチェーコの『絵画論』解題（抄訳)」『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究』第２号、2001年、pp.23-28

・国立プラド美術館ほか編集『プラド美術館展：スペインの誇り　巨匠たちの殿堂』読売新聞東京本社、2006年

・ゴンブリッチ , E.H.『芸術と幻影 : 絵画的表現の心理学的研究』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、1979年

・ゴンブリッチ , E.H.「棒馬」『棒馬考 : イメージの読解』二見史郎ほか訳、勁草書房、1988年、pp.8-34
・ストイキツァ、ヴィクトル・I『幻視絵画の詩学 : スペイン黄金時代の絵画表象と幻視体験』松井美智子訳、三元社、2009年
・セデルヘム、アメデ・テータールト・ドゥ『キリストの受難　十字架の道行きー心的巡礼による信仰の展開』関根浩子訳、勉誠出版、2016年
・谷川渥『図説だまし絵 : もうひとつの美術史』河出書房新社、1999年
・パチェーコ、フランシスコ『絵画芸術 : 三書概要・抄訳、図像編全訳、論考』スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会編・訳、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会、2019年
・水野千依『キリストの顔 : イメージ人類学序説』筑摩書房、2014年
・ミルマン、ミリアム「トロンプ＝ルイユ」堀元彰訳、『視覚の魔術展』カタログ、東京新聞、1994年
・リングボム、シクステン「祈念像と想像的祈念―中世末期の私的信心における芸術の場についての覚書―」松原知生 他訳、西南学院大学 国際文化論集 第29巻 第２号、2015年、pp.141-163
・ロヨラ、イグナチオ・デ『霊操』門脇佳吉訳・解説、岩波書店、1995年

参考図版

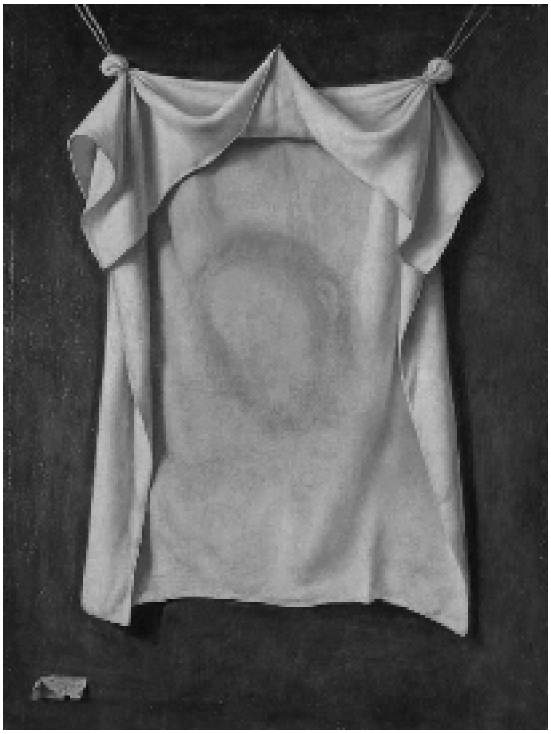


図1-1　フランシスコ・デ・スルバラン
《聖顔布（ヴェロニカの布）》1658年、
油彩・キャンバス、105×83.5cm、
国立彫刻美術館　バリャドリード

図1-2　（カルテリーノ部分の拡大）

図３　ベルナルディーノ・ディ・ホジオ・ザガネッリ《聖ヴェロニカの布》1500年、キャンバス・油彩、26.7×20.3cm 、フィラデルフィア美術館

図２　ヴェロニカの画家《聖ヴェロニカとスダリウム》
1420年頃、油彩・板、44.2×33.7cm、
ナショナル・ギャラリー　ロンドン

図４　ヤコポ・バッサーノ
《カルヴァリオへの道》1544-45年頃、
油彩・キャンバス、145.3×132.5 cm、
ナショナル・ギャラリー　ロンドン

図５　ドメニコ・フェッティ《ヴェロニカの布》
1618/1622年頃、油彩・板、80.6×66.3cm、
ナショナル・ギャラリー　ワシントン

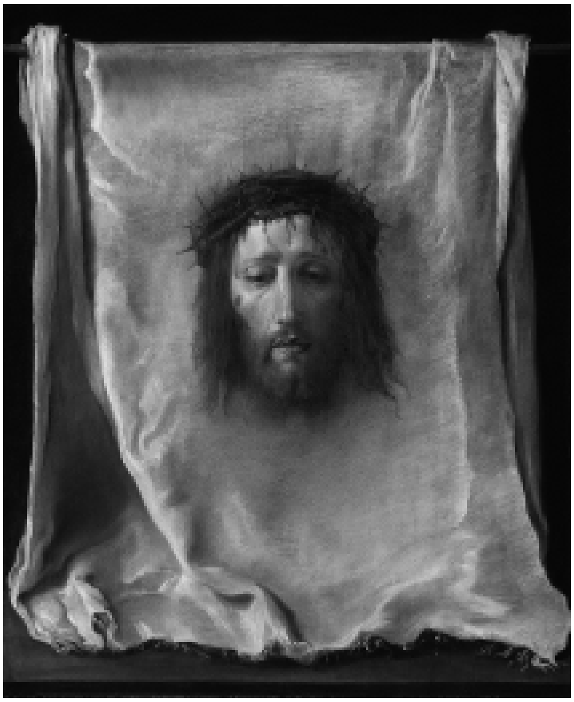


図６　クロード・メラン《聖ヴェロニカの布上のキリストの顔》1649年、銅版、メトロポリタン美術館、ニューヨーク

図７　《十字架を担うキリスト》1650年頃、銅板（クロード･ヴィニョンによる構想）

図９　バルデス・レアル《キリストの道行き》1661年頃、油彩・キャンバス、167×145cm、プラド美術館

図８　フランシスコ・デ・スルバラン《十字架を運ぶキリスト》1653年、油彩・キャンバス、197.5×109cm、オルレアン大聖堂、フランス

※図版出典:所蔵館サイト（図7、8はDelend 2009より）

図1-3～1-13　フランシスコ・デ・スルバラン《聖顔布（ヴェロニカの布）》

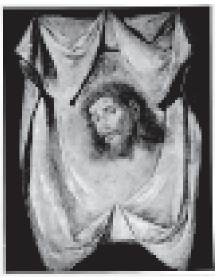
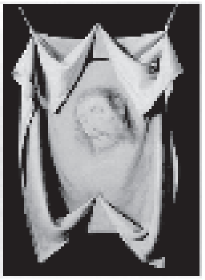
	図1-3	図1-4	図1-5	図1-6
				
制作年	1631	ca 1630-35	ca 1630-35	ca 1630-35
	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス
サイズ	101×78cm	105.4×76.8cm	107.2×79.3cm	105×84cm
所蔵	マドリード　個人蔵	(Mercado del arte)	ヒューストン サラ・キャンベル財団美術館	セビーリャ サンペドロ教区教会

	図1-7	図1-8	図1-9	図1-10
制作年	ca 1630-35	ca 1635	ca 1635-40	ca 1635-40
	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス
サイズ	101.6×83.2cm	70×51.5cm	104.5×89.8cm	108×79cm
所蔵	ニューヨーク　個人蔵	ストックホルム 国立美術館	マドリード GMG財団コレクション	オビエド アストゥリアス美術館

	図1-1	図1-11	図1-12	図1-13
制作年	1658	ca 1658-60	ca 1658-60	ca 1658-60
	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス	油彩　キャンバス
サイズ	105×83.5cm	100×80cm	104×84cm	105×88cm
所蔵	バリャドリード 国立彫刻美術館	マドリード 聖エステバン教会 (行方不明)	ビルバオ美術館	個人蔵

図1-3～1-13の図版、情報はDelenda,Odile, *Catálogo razonado y critic*, Fundación Arte Hispánico, 2009より