

「鏡」(spiegel) とつての絵画

——オランダ美術の一断面

尾崎 彰 宏

プロローグ——解釈の多元主義

アメリカ合衆国の著名なルネサンス思想史家ポール・オスカー・クリステラーに「イタリア・ルネサンスの人文主義とスコラ学」という論文がある。その一節につきのようなことがある。

現代の学問を過剰なまでに支配しているのは、ラテン語の使用、スコラ学、中世教会などにたいするあらゆる種類の偏見や、ドイツ宗教改革、フランス自由思想、あるいは十九世紀の自由主義や愛国主義といった後代の諸発展をルネサンスに読み込もうとする誤った試みである。ルネサンスを理解する唯一の方法は原資料を直接に、できるだけ客観的に研究することである。ルネサンスにかなする種々の論争にぐわたり、たとえばスコラ学にたいして人文主義を、人文主義にたいしてスコラ学を、あるいはこの両者にたいして近代科学を強調してよい理由があるだろうか。すべての事柄を二、三の問題

に還元してしまうのは政治論争の特権であるとともに災いである。歴史研究においてはそういうことはやめて、一種の歴史的多元主義を発展させるように努力すべきだ。

この論文が発表されたのは一九四八年である。半世紀をへたことにちなお、その課題はすこしも古びていない。それどころか、その重要性はむしろ増しつつある。ルネサンスという時期は、中世と近代という異質な文化が重なりあい、多元的な文化が並存しかつ闘ぎあうきわめてダイナミックな激動期であり、それを対象とする学問もそつした複雑系をとらえるにふさわしい柔軟さがなければならぬ、とクリステラーは指摘している。それまであまりにも教条的になっていたルネサンス学を批判し、再構築の必要性を促しているのである。しかしこの批判的態度は当時のイタリア・ルネサンス研究にだけむけられているのではない。「転換期の芸術」を論するとき、われわれは、クリステラーの指摘を肝に銘じておかななくてはならない。



「転換期の芸術」と聞くと、人それぞれさまざまな時代のことが頭をよぎるだろう。たとえば、一九六〇年代のポップ・アートの出現以降、現代芸術に一大転換が訪れたことをまず思い浮かべる人もあるだろうし、十九世紀末いわゆるフランス語の *fin de siècle* に一世を風靡した「アール・ヌーヴォー」からバウハウスに至る芸術運動を思い出す人もあるにちがいない。あるいは、ペロイやボアローに代表される十七世紀末から十八世紀にかけての「新旧論争」、つまりルイ十四世時代の文物は、古代ギリシア・ローマの産み出した最高傑作に勝るとも劣らない、という現代を古代の上におこうとする陣営と、それに反対する陣営との激しい論争を思い浮かべる人がいるかもしれない。このようにあげていけばまだまだいくつもの転換期があるが、そこには一つの共通性がある。それは芸術上にあられた変化とその時代のインフラストラクチャーの激変とが軌を一にしているということだ。科学革命が起こり、近代へと大きく舵を切った激動期に隆盛をきわめた十七世紀オランダ美術もそうした「転換期の芸術」の一つに数えることができる。

「転換期の芸術」のひとつとして十七世紀オランダ美術を考えていくとき、そこにあらわれているさまざまな現象を美術の世界にだけ還元してしまつてはならない。イメージの世界は、現代の想像力を刺激してやまない力をもち、狭義の美術という枠組をはるかに超えているのである。「転換期の芸術」に目を凝らすなら、社会、思想、科学といった領域がシンクロする情景を看過すべきではない。隣接する諸領域に越境するイメージの世界に対して、わたしは「リアリズムとは何か」という問いを、オランダ美術とい

う「迷宮」へ入る鍵としてまた同時に導きの糸として歩んでゆく。このアリアドネの糸を頼りに十七世紀オランダに花咲いたさまざまな絵画群をへめぐってゆきたい。

リアリズムという表象形式によつて「迷宮」の壁面にはどのような景色が描きだされるのだろうか。絵画の描写を別の角度からとらえ直すためには、なによりもまずオランダ美術のリアリズムの特質をここでもう一度洗いだすことから始めなければならぬ。

二 オランダの肖像

「近年まで、十七世紀オランダ美術を見る者の注意をひいてきたのはその描写的側面であつた。今世紀になるまで著述家たちは、よかれあしかれ、オランダという国土とその生活を描写したものが十七世紀オランダ美術であるとみなしてきたのである」と書いたのは、アメリカ合衆国の美術史家スヴェトラナ・アルパースである。その著書『描写の芸術』の冒頭の文章である。一九八三年に刊行されたこの書物はオランダ美術をテーマにしたものとしては異例ともいえるくらい、分野を横断する反響があつた。アルパースについてはのちほど論じることになるが、オランダ美術のリアリズム観の一面を的確にいいあらわしている。

オランダ美術に顕著な特徴を自然模倣に求める傾きは、もちろん十八、十九世紀を通じて深く浸透していた。たとえばゴシック趣味に熱中していた、イギリスの作家ホラス・ウォルポール（一七二七—一七九七）などは、オランダ美術を「もっとも醜くて粗野な





ものの生真面目な自然模倣」と評した。この評言から、主題は気に入らないが、そのリアリズムには一目置いていることがうかがえる。また画家兼美術批評家サー・ジョシユア・レノルズ（一七二三—九二）もオランダ美術のリアリズムに好悪相半ばする真情を吐露している。

・・・仕事、宴会、遊興、喧嘩。この種の絵に扱われているありさまは、人間生活の一般とはいいたないので、さまざまな点でほかの人たちと相違する一国民のごく些細な特徴を明らかにしている。・・・このオランダ画派に属する画家たちは彼ら自身のやり方において秀でている。彼らがその狭い見で一般史に取り組もうとすると、失笑をかい、さらには貧弱な登場人物によって偉大な出来事が損なわれる。⁽³⁾

さらにレノルズは、一七八一年、五八歳のとき二ヶ月あまりをかけてフランドルとオランダを訪れてあらわした『フランドル・オランダ旅行記』でこうも言っている。

グラマースクールに通って言葉を学ぶように、画家は絵画術を修得するためにオランダの学校へ行くべきだ。そして高度な学識を身につけるにはイタリアへ足を運ばなければならぬ。

すぐれた絵画を描くには、描写術と知識の修得は不可欠であり、それぞれの特徴をオランダ美術とイタリア美術に割り振ったので

ある。こうした絵画観の背景には、歴史画を頂点にする古典主義的な絵画のヒエラルキーが前提されていたわけである。しかしやがてこの美意識を根底から突き崩し、オランダ美術の写実性のすばらしさを全面的に評価する美術批評があらわれる。それに与つて力があつたのが、十九世紀後半、画家であり美術批評家でもあつたフランス人ウージェーヌ・フロマンタンである。彼は『昔日の巨匠たち』の中でつぎのように書いている。

肖像、この言葉はすべてを言い尽くしている。ただちに気づかれることだが、オランダ絵画はオランダの肖像にほかならず、またそれ以外のものではあり得なかった。オランダの外観を、忠実に、正確に、何の粉飾もほどこさずに、そっくりそのまま写し取った肖像。人物や場所、市民の風俗、広場と通り、田園、海、そして空——これらの肖像を描くということ、つきつめていけば、このことがオランダ画派をみちびく綱領となる定めであつた。そして、これはオランダ画派誕生のときから衰亡のときまで、終始一貫して変わらなかった。⁽⁴⁾

フロマンタンの主張を一言に要約すれば、オランダ絵画は「オランダの肖像」である、ということだ。彼の念頭にあつたオランダ絵画は、聖書や神話を題材にしたような歴史画ではなく、ポツテルの風景画やメツーの風俗画のように、農民や市民のごく普通の生活に取材したものである。フロマンタンがオランダ絵画に見てとつたものは、目に見えるものだけを描くといった同時代人クールベのようなリアリストの態度であつた。芸術が広く大衆的な



ものになるには、一般には理解困難な寓意性を脱すべきであり、それが人間精神の解放の過程だという意識があった。

十九世紀後半のフランスの市民社会を背景にして見るなら、王侯貴族のような支配者に属していた歴史画よりも、新たに勃興してきた都市の市民階級が担い手であった肖像画、風俗画、風景画、静物画のほうにフロマンタンが強い親近感を抱いたとしても不思議ではない。フロマンタンは、オランダ絵画におのれの時代を映し出す自画像を見ていたのである。オランダ絵画に描きだされた世界は、現実世界の過不足ない写しであって、それ以上でも以下でもないとも二もなく信じたわけである。

たしかに欧米の美術館でオランダ絵画の前に佇んだことのある人には、懐かしい過去の一齣を見るようで、しばし陶然とした気分になることが一度ならずあったかもしれない。しかしこうした写実的で親しみ深いオランダ絵画の正体は、豊かな地域性と新しい国家の誕生をあらわしており、市民社会という大衆社会の到来を謳歌するもの、といっただけで能事終わりとするのは、あまりにも短絡的で物足りない。オランダ美術をよく見れば気づくことだが、そこにはあらゆる情景がまんべんなく描きだされているわけではない。市場の情景や居酒屋の様子は繰り返し描かれているものの、たとえばハールレムの基幹産業であった醸造業や、十七世紀に盛んにおこなわれた干拓事業のありさまなどが描かれることはまずなかった。これはほんの一例にすぎないが、描かれるモチーフは選択された結果なのである。だとすれば、リアルに描かれたオランダ絵画の世界は、往時のありさまを再現したものだという「信仰」は大いに揺らぐことになるのではないか。

三 リアリズムの行方

オランダ美術は「オランダの肖像」であるという見方を修正する見解が個別研究のかたちで散発的にあらわれた。それを一定の方法論に則って示したのが、ユトレヒト大学のエディ・デ・ヨングであった。一九六七年『十七世紀絵画における寓意表現と愛の表現』、一九七一年、ブリュッセルで開催された『レンブラントとその時代』展のカatalogueに掲載された「十七世紀オランダ美術におけるリアリズムと見せかけのリアリズム」という論文、さらには一九七六年、アムステルダムで開かれた『教訓と愉悦』展においてデ・ヨングのオランダ美術解釈は広く一般に知られるようになった。それはオランダ美術研究に新しい風を吹きこむものであった。

その骨格をなす主張は、オランダ美術におけるリアリズムは見せかけにすぎないというものだ。オランダ絵画はリアリズムの衣をまとって、その下には教訓的な意味が隠蔽されているというのである。これを一言であらわせば「見せかけのリアリズム」(schijnrealisme)といえることができる。十七世紀オランダの文学者ヤーコフ・カツツの「こんもりとした葉陰に美しい葡萄の房が隠れている。経験がわれわれに教えることは、多くの事柄は必ずしも完全なかたちで見られるのではなく、いくらかベールに覆われ隠されているということだ」といった言葉が、デ・ヨングのオランダ絵画観の重要な根拠になっている。彼は、十七世紀オランダに広汎に流布していた詩画寓意集を典拠にして、オランダ絵画の中に教訓的な意味を読みとろうとしたのである。この方法は

アーウィン・パノフスキーの流れを汲むもので、イコノロジー研究のオランダ版といえるものだ。

周知のように、パノフスキーのイコノロジー研究は彼が一九三三年にアメリカ合衆国へ亡命してから発展させたもので、その成果が一九三九年『イコノロジー研究』³⁾となって公刊された。それによると、作品解釈の階梯には以下の三段階あるという。第一段階つまり自然的意味はいわばモチーフのようなもので、第二段階すなわち伝習的意味はモチーフが組み合わされ特定の物語や概念をあらわしている。一般にイコノグラフィとよばれている段階だ。最後に内的意味・内容をあらわす第三段階である。この段階は物語や概念が描かれることになる文化的コンテクストにかかわる「象徴的」価値の世界を明らかにするものである。この方法論はイタリア・ルネサンス研究において赫々たる成果をあげた。輝かしい成功をおさめた方法というものは、より大きな範囲にまで援用しその有効性をたしかめたくなるのが常である。パノフスキーはこのイコノロジーをヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻像》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)などの初期ネーデルラント絵画に応用した。その集大成ともいえるパノフスキーの記念碑的大著『初期ネーデルラント絵画研究』(一九五三)⁴⁾において、パノフスキーはネーデルラント絵画の自然主義はその背後に象徴的な意味を担っていることに注意を促し、それを「偽装された象徴主義」(disguised symbolism)という概念で一括りにしたのである。

パノフスキーによれば、この概念は、ネーデルラント絵画に最初にあられるものではなく、十四世紀イタリア絵画に見られた

ものが、須臾の間にネーデルラント絵画の本質的な特徴をなすに至ったという。そして、中世の象徴主義が初期ネーデルラント絵画のリアリズムと融合したという見方を十七世紀にまで拡大したのが、デ・ヨングであった。

同時代の版画や詩画寓意集を手がかりにして、一瞥しただけではありふれた日常的な情景にしか見えない絵の背後にもう一つの意味を詮索するというやり方は、オランダ美術の見方を一変させるほどのインパクトがあった。一つ例をあげておこう。ハブリエル・メツの手になる《鳥売り》(図1)という絵がある。老人が若い女性に雄鳥を売ろうとしている情景である。市場で見かけるどこにでもありそうな一齣のようだ。ところが、この当時オランダ語で鳥をさす「vogel」は、「男根」とか「性交」を意味していた。広く流布していたエングレーヴィング(図2)からもこの種の情景は売春の交渉をあらわしていることがわかる。老人の背後に枯れた木があり、こうした売春を戒める教訓が埋めこまれていると解するわけだ。

デ・ヨングが批判の矛先をむけたのは、オランダ美術のリアリズムを生な現実が映し出された「オランダの肖像」とみなす考え方であった。デ・ヨングはその考えの淵源をヘーゲルに見いだしている⁵⁾。デ・ヨングによると、芸術家は時代精神を表現するというヘーゲルに起源を発する観念は、芸術家がおのれの時代と環境を描く写実主義的・印象主義的な観念と結びつけられるのだという。たしかにヘーゲルは『美学講義』の中でこのうのべている⁶⁾。

芸術の始まりをなす東洋では、精神それ自体がまだ自由

ではない。精神的なすがたがいまだ自然のうちに求められ、したがって、自然物そのものが神だとみなされます。ついで、古典的な芸術観に至ると無邪気で精神的なギリシアの神々があらわれるが、その神々も、その本質からして、人間の自然な形を本来のすがたとして身にまとう個体として表現されます。ロマン芸術に至ってはじめて、精神はみずからの内面に沈潜し、肉体や外形や外界は、それなしに絶対の精神をあらわすことは不可能だといひ、まずもって、価値のないものとみなされます。

ヘーゲルにあつては、芸術形式は三段階をとる。東洋では精神はまだ自由ではなく、ギリシア古典主義の時代に至つて芸術と精神が一体化した。しかしその状態は永続的なものではなく、ロマン主義の時代に至つて精神は内面に退き、外界から自由になる。かくして芸術は外界の鏡になる。デ・ヨングは右のヘーゲルの言葉をこのように読みこんだのである。しかしこの批判は、思想史にも明るいデ・ヨングにしてはいかにもステレオ・タイプにすぎる。

ヘーゲルを表面的に読むと、たしかにロマン主義の絵画は外側を写し取るだけで、精神は内面にとどまる。だから、そうした芸術表現は絵画にこそふさわしく、したがって逆説的だが芸術の終焉になるのである。しかし、ヘーゲルが右に引いた箇所につづけてつぎのように言っていることは、わたしの関心をそそってやまない。

あらゆる人間が、政治的、宗教的、芸術的、学問的なあらゆる活動において時代の子であり、時代の本質的な内容と、それにふさわしい形態を作りだすことを課題とする以上、芸術の使命も、民族の芸術にふさわしい芸術表現を見いだすことにあるほかはない。そして、芸術家がそうした世界観や宗教の内容と直接に一体化し、それを固く信じているかぎりでは、かれは時代の内容とその表現にまさしく真剣に取り組むことができる。・・・素材と、それにふさわしい形式は、芸術家のうちに、その生き方を本質として直接に内在しているのであつて、それは彼が勝手に作りだしたものではなく、彼の存在と一体のものです。そして、この本質を客観化し、内発的に生き生きとイメージし、造形するのが、かれの仕事です。：：共同体の求める内容は、芸術家がその概念にふさわしい個の形態をあたえるとき、はじめて安定した像として定着します。

なるほど、ヘーゲルは絵画の奥に隠された教訓的意味を読みとるということは言っていない。しかしそうかといつて絵画は外界をたんに映しているだけのものと言っているのではさらさらない。ヘーゲルにとつて絵画は共同体精神を内包するものであり、そうして産みだされたイメージが同時に共同体精神に働きかけさらなる展開を促すのである。

しかし思想や文学に造詣の深い碩学デ・ヨングは、なぜそれほどヘーゲルを一面的に片づけようとしたのだろうか。あるいはそのように考えるのは深読みで、デ・ヨングがヘーゲルに触れたのは論述に格調をあたえるための飾りにすぎなかったのだろうか。

ヘーゲルにとって芸術の終焉——これはすこぶる逆説的な言いまわしである——が意味しているのは絵画が精神（宗教）の軌から解き放たれることでもあった。その典型をヘーゲルは十七世紀オランダ絵画に見ていたのである。ヘーゲルは高らかにこうのべている。

オランダでは宗教改革が深く浸透しました。プロテスタントに改宗したオランダ人は、スペインの教会と王権の専制を打ち倒しました。しかも政治世界のありようとして、高級貴族が専制君主を追いだしたり、専制君主に法律を押しつけたりすることもなければ、抑圧された農民が武器をとるといった農業国スイスともようすがちがって、もちろん陸でも海でも勇敢に戦いはしたが、国民の大多数は都市生活者であり、生業にいそしむ裕福な市民でした……

感受性と芸術性の豊かなこの民族は、絵画においても、力強く、実直で、満足の行く、快適な生活を謳歌しようとする。画面に描きだされたありとあらゆる情景に接することで、もう一度、都市や家や家具の清潔さ、家庭の平和、富、妻や子供の立派な晴れ着、豪華な市民祭、水夫の大胆さ、全世界の大洋を股にかける、名譽ある交易と航海を楽しみたいのです。そして、実直で明朗な生活を見つめる目をもって、オランダの画家は自然物をも見つめ、どんなものを描く場合にも、対象を自由に誠実にとらえ、ちつぽけですぐ消えゆくもののように見えるものを愛し、日常のほんの限られた一齣にも大らかで新鮮な目を注ぎ、心のすべてをそこに傾けます。しかも、

画面構成は自由自在、中心から外れるものにもよく目が行きとどき、仕上げも完璧なまでに丁寧です。¹³⁾

このようにヘーゲルは、芸術の終焉によつて背景に退く美にかわつて、絵画においてはリアリズムが王座を占めたことを觀察しているのである。ヘーゲルは右の箇所ですこしあとでオランダの風俗画にふれオランダ絵画の特質をみごとに言いあてている。

オランダの画家たちを眺めると、絵画は……古い神々や神話や寓話、あるいは、聖母や磔刑や迫害や教皇や聖者・聖女だけを表現すべきだ、といった考えはなくなります。そもそも人間に固有のもの、人間の精神と性格に固有のものは何か、人間とはなんであり、この人間はどういう人間か——それをとらえるのがすべての芸術作品の課題であり、絵画の課題もまたそこにある。内面の人間性と、その生きた外形や容姿の把握、無邪気な悦びと芸術制作の自由、新鮮で明朗な想像力と、安定と大胆さを兼ね備えた制作手法——そうした詩的特質が、ほとんどのオランダ風俗画をつらぬいて流れています。

オランダ絵画は宗教や神話や寓意を説明する役割から解放され、絵画は外界を写し取るのではなく、人間のありさまを詩的想像力によつて目に見える形に変容させたものだと思ひ抜いたのは、さすがにヘーゲルの炯眼である。リアリズムは共同体精神によつて産みだされる世界でありそうなことから人々に受け入れさせ



る媒体であり、絵はそれを用いてまだ存在しない現実を描きだし、逆に現実こそが絵をシミュレートするのである。これは、オランダの風俗画にのみあてはまることではなく、オランダ絵画全般におよぶのである。

したがって、ヘーゲルがオランダ絵画に見たリアリズムは、たんなる外界の描写ということとは径庭がある。そればかりではない。表現された画像の意味は、聖書や神話や寓話などの文書テキストによつては十分に説明することができない。言い換えると絵を説き明かす鍵をテキストに求めるのではなく、絵はそれ自体で共同体精神の表象となるのである。絵は、民族性、イデオロギー、政治性、経済、科学、社会性などの同一性と差異性の関係から産みだされた表象なのである。ヘーゲル美学の核心はこの点にあるということが出来る。すでにふれたようにデ・ヨングは、絵画表現とその意味内容が対応関係にあるという、パノフスキーのイコノロジー研究を下敷きに、十七世紀オランダ美術を読み解いた。ヘーゲルの美学は、そのデ・ヨングの方法を前提から突き崩す起爆力をもっていたのである。デ・ヨングがオランダ美術のリアリズムは「見せかけの現実」だと主張するにあたり、ヘーゲルを矮小化し、その秘められた力を封じこめる必要があつた所以である。デ・ヨングがヘーゲルに集中砲火を浴びせたのは、ヘーゲル美学に潜むこの「毒」をすばやく看取したからにほかなるまい。「死んだ犬」としてヘーゲルを叩くことによつて、フロマンタンなど十九世紀から今世紀のリアリズム論を一気に清算しようとしたのである。

オランダ美術は抽象的觀念が絵に描かれたものだとするデ・ヨ

ングの図像学的なアプローチが、数々の貴重な成果を上げたことは誰しも認めるところだ。しかし、絵の寓意性の解明に焦点がしぼられるあまり、絵の表象性を看過するという憾みが遺る。先にふれたアルパースは『描写の芸術』の補遺として「オランダ絵画のエンブレムの解釈について」という一文をものし、その中で舌鋒鋭くデ・ヨング批判を展開している。その眼目は、オランダ美術は寓意的觀念の視覚化されたものか、あるいはその時代の人たちの世界を描写した表象であるのか、という点にあった。アルパースが支持したのは後者の立場である。

このアルパースのオランダ美術観は、先ほどのヘーゲルのオランダ美術観を彷彿させるものがある。エルンスト・ゴンブリッチやデ・ヨングも『描写の芸術』の書評でアルパースとヘーゲルの関連性について触れている。ただし、両者が指摘するヘーゲルとアルパースの類似点は、右にあげた絵の表象性という視座からではなく、精神史としての美術史の全体主義的ないささかステレオタイプ的な視座からである。デ・ヨングは、ベーコンやケプラーなどの科学者の現象に対する精密な觀察的態度とアルパースがオランダ美術に適用した「描写の芸術」という觀念をパラレルなものとみなしている。芸術を觀念体系の反映と見る精神史としての美術史と同一視し難詰したのである。なかならず「オランダ的なもの」を際立たせるやり方には、我慢がならないといういささか感情的にすら映る批判を展開した。デ・ヨングは、アルパースをすでにのべたロマン主義のリアリズムとひとしなみに葬り去るうとしたのである。

しかしアルパースのテキストを公刊から十数年という隔たりを



おいて読み返すと、最近彼女自身も表明しているように、オランダ絵画は世界をありのままに描くというのではなく、世界を描き出す術としての「描写」という概念の方向に開かれていたのである。¹⁶ 描写ということからすぐ察しがつくように、これは写し取るということ、その行為にケブラーやフランシス・ベーコンなどの新しい自然科学の反映を読みとったのだ。われわれがものをとらえるのは、けっしてもの自体をとらえるのではなく、光の反射光が目に入り、網膜に映し出された像によるとケブラーは考えた。だからわれわれが見えると思っている像は、われわれの視線によって選択されたものであり、それを支える意識が前提とされなければならぬ。アルバースは、こうした「見る」という過程とのアナロジーとして絵画描写を考えたのである。この考え方は、世界の中から真理を発掘する、というのではなく、世界をテキストとして「読む」という姿勢に通じるのである。ヘーゲルの美学と共鳴するところがあるとすれば、デ・ヨングの指摘する精神史としての美術史という面ではなく、むしろこうした絵画の表象性の点である。

アルバースはオランダ美術のリアリズムをイタリア絵画との比較からその特徴を際立たせている。両者の差異を絵画表現の差異に求めた。そのキーワードとしたのが *ekphrasis*——エクフラシスと *descriptio*——ディスクリプティオだ。エクフラシスをルネサンス絵画に他方ディスクリプティオをネーデルラント絵画に割り振ったのである。¹⁷

ホメロスに始まりプリニウスやフィロストラトスなど古代の著述家の用法によれば、エクフラシスとは描写（記述）という意味

で、人々、場所、あるいは建築物や芸術作品などを言語で言いあらわすさいの修辞用語のことである。アルバースがルネサンス文化の特徴としてこのエクフラシスの重要性を浮かび上がらせたのは、ヴァザーリの『美術家列伝』の叙述法にかなする研究においてであった。¹⁸ 『絵画論』でアルベルティが最高位においた歴史画にあって、人物の行為によってその感情を適切に表現すること、言い換えると、絵のリアリズムと物語叙述を結びつけるエクフラシスに注意が注がれていたとアルバースは考えたのである。そして、ヴァザーリの『列伝』中の作品記述にその特徴が一貫していることを指摘したのである。ジョットのナヴィチェッラのモザイクであれ、マザッチオの『貢ぎの銭』であれ、レオナルドの『最後の晩餐』であれ、ヴァザーリの関心は、作品の構図にはまったくむけられておらず、もっぱら主題についてであるという。たとえばレオナルドの『最後の晩餐』の記述を引いてみよう。¹⁹

レオナルドは、この絵で構想した、誰が主を裏切るであろうか知っていた使徒たちを襲った不安と危惧の念の表現にみごとに成功した。それゆえ使徒たちの顔には、愛、恐怖、怒り、さらにまたキリストの心を理解することのできぬ悲しみが宿っている。これらに劣らずすばらしいのは、対するユダのかたくなな態度、憎悪、裏切りの姿である。

このように主題の臨場感を彷彿させることがヴァザーリの美学にあっては緊要だったのである。逆にいえば、イタリア絵画は場面のリァリティをわれわれに感じさせるために、画家は人物の表



情や身振りや物語に即して感情を描きだす装置であったとアルパースはみなすのである。

こうしたイタリア絵画の対極にあるのがネーデルラント絵画だとするのである。『描写の芸術』でアルパースは、フランシスコ・デ・オランダが伝えるミケランジェロを証言者として法廷に引き出し、英雄的な歴史画を本領とするイタリア絵画とのコントラストを際立たせている。オランダの筆を通して語られるミケランジェロの有名な発言を聞いておこう。²⁰

フランドルの絵は一般にどんなイタリアの絵よりも敬虔な人々を満足させるものである。それは女、とりわけたいそう年離れた婦人や若い娘、また僧侶や尼僧、あるいは貴紳のうちでも真の調和についての感覚を欠いた人々に好まれる。フランドルでは、目に心地よいもの、あるいは聖人とか預言者などけつして悪口などいえないものが、驚くほどの外面的正確さをもって描かれる。彼らが描くのは、こまごましたもの、石壁、野原の緑、樹の影、川、橋など、彼らが風景と呼ぶものであり、そちこちに多くの人物もちらばっている。そうした絵がいかに心地よく映じようと、実際そこには理性も芸術もなく、また均衡も比例もない。

オランダ絵画の特徴は物語性ではなく、細部のこまごました描写にあるというのである。事物のディテールに注がれる視線は、ネーデルラント人自身の証言にも見られる。北方のヴァザリと称されるカール・ファン・マンデルの畢生の大著に『絵画の書』

(一六〇四)がある。『絵画の書』にはそういった箇所がいくつもある。ここではそのうちの一つを引いておこう。ファン・マンデルと交際があり彼がもっとも称讃した美術家ヘンドリック・ホルツィウスの伝記からである。²¹

一六〇三年になってホルツィウスは大きなカンヴァスを一点描いた。そこには等身大の眠る裸婦ダナエがまことに美しいポーズで横たわっている。この裸体は驚くほどすばらしい色彩で彫塑的に描かれている。しかもこの裸体はその輪郭と構造にたいする、入念な研究の成果をあらわしている。その傍らには赤ら顔のいわくありげな老婆と狡猾なメルクリウスも立っている。金袋やそのほかの品物をもつて飛んできて愛想をふりまく幼児たちは何者なのかわからない。その絵の構図の美しさということでは、これ以上手をくわえる余地がない (fol. 286r17-24)。

この油彩画は現在ロサンジェルス群立美術館にある大作である。ファン・マンデルの筆はダナエの色彩や彫塑性、絵の構図のすばらしさにおよんでいるものの、ヴァザリと比べて絵の物語性に対しては特別な注意を払っていない。ファン・マンデルに見られるようなこうした傾きを、アルパース流にいえば、エクフラシスに対してディスクリプティオというのである。

すでにのべたようにエクフラシスは、絵に描きこまれた物語を描写する叙述形式である。それに対してディスクリプティオは画面を記録する叙述形式である。こうした叙述態度は、絵画制作と

地図制作を接近させることになったのである。アルパースは、オランダ美術の特質をこの点に認めたわけである。⁽²²⁾

ekprasis（エクフラシス）は、人々や場所、あるいは建築物や芸術作品などを言語でいいあらわすさいの修辞用語であった。修辞的方法としての ekprasis は、もっぱら言語能力に依存していた。ルネサンスにおけるイタリアの芸術家が自分たちの絵画表現をもって対抗しようと努力したのは、詩人たちがもっていたこの言語能力であった。しかし、描写という言葉がルネサンスの地理学者によって使われたときに注目されたのは、そうした言語能力ではなく、言葉のようにイメージを描き、あるいは刻みこもうとするものの考え方であった。

このようにのべることでアルパースは、事物の関係を表象するオランダ美術と言語によって規定されたイタリア絵画を截然と区別して見せたのである。ただし、ここでいうディスクリプティオは、オランダ絵画は現実をそのまま写し取ったものだという意味ではない。アルパース自身、最近この種の批判は自分の意図とは裏腹であることを表明している。⁽²³⁾

これほど鮮やかに両者を分かつことができるか否かには、もちろんまだそうとう議論の余地がある。しかしアルパースの業績は、ミシェル・フーコーの古典的大著『言葉と物』においてみごとに描きだされたルネサンス期と古典期の記号概念の差異をつかつてオランダ美術の独自性を浮かび上がらせたことである。アルパースの美術論はオランダ美術のリアリズムを表象の概念をつか

って読み解く道を拓くことになり、それはまさしくヘーゲルの美学と深くつながることになるのである。だからアルパースの書物に接したときデ・ヨングの脳裏に直感的にヘーゲルのことがよぎったのである。

とまれ、鏡に映し出されたようにリアルなオランダ絵画というアルパースの見方は、当時のオランダの現実そのままであるというような素朴な観念を復活させるのでもなく、またオランダ美術をプロテスタントの教訓や人文主義の伝統という枠内に閉ざすのでもなく、科学や地図などのより大きな十七世紀オランダ文化との関連性をもつような方向へ開いた点に意義があった。⁽²⁴⁾かくして、表象の可能性が拡がり、現実が絵を創り出すのではなく、絵こそが現実を産みだす装置、シミュラクルに変貌したことが理解できるようなところまでやってきたということができるのではないか。

もちろんわたしは、デ・ヨングの方法による十七世紀オランダ美術の解釈を無意味であるなどといっているのでは毛頭ない。⁽²⁵⁾そうではなくて、オランダ美術が映し出すオランダ文化は、鑑賞者の立つ地平によって多様な姿をあらわすということである。では絵画がシミュラクルに変貌するとは、いかなることなのか。つぎにガラス球に描きこまれた画家の自画像、蠅の克明な描写に着目し、その問題の一端を具体的に明らかにしてみたい。

四 ガラス球に映し出された自画像

ここに一枚の静物画(図3)がある。この絵はハールレムの画家フィンセント・ファン・デル・フィンネ(一六二九—一七〇二)の作品である。

維然と積み重ねられた楽器や書物、それに書類とともに中央にガラス球の置かれた、一見すると何の変哲もない絵のようにみえる。しかし十七世紀オランダ美術に多少なりとも知識のある人であれば、「この世の虚しさ」をあらわす「ヴァニタス」というテーマのことが頭をよぎるだろう。ここに描かれたモチーフは、十七世紀オランダ絵画において一世を風靡した「ヴァニタス」画の典型であるからだ。楽器はもちろん音楽のシンボルであり、移ろいやすさの象徴であった。書物は「肉なる者は皆、草に等しい。永らえても、すべては野の花のようなもの」(「イザヤ書」四〇・一—一〇)とか、「人は女から生まれ、人生は短く苦しみは絶えない。花のように咲きでは萎れ、影のように移ろい、永らえることはない」(「ヨブ記」一四・一—二)、という聖書の一句を想起させる役割をはたしている。

一方、球体はというと、十七世紀オランダ美術では、透明な球体にはシンボリックな意味がしばしば結びつけられていた。それは、「Homo bulla」すなわち「人間は泡のようなものだ」という警句にはつきりとあらわれている。この言葉は十六世紀後半から十七世紀にかけてオランダで活躍した詩人にして画家コルネリス・ケテルの《ある男の肖像》(アムステルダム国立美術館)の裏面に記されている。そこにはシャボン玉を吹く幼児が描かれ、く

だんの警句がギリシア語で書かれている。⁽²⁶⁾

しかしこの絵を「ヴァニタス」の寓意画と見てことたりとするのはどうだろうか。この絵には見落としてはならない、重要なモチーフがある。それは、この絵でひとときわ目をひくガラス球に映し出されている画家の自画像——イーゼルに向かう画家の姿——である。こうした反射像の魔術は、十七世紀オランダでは大いに流行したのである。⁽²⁷⁾

イーゼルに向かう画家の姿を映し出す反射像を描く技倆は、一通りではない。「人生の虚しさ」を諭すことにのみ力点がおかれているのであれば、なにも難しい技にことさら挑戦することもなかったのではないが。実はそこにこそ描写に対するネーデルラントの画家たちの、熾烈なまでの熱情があった。彼らの情熱を支えていたものはいったい何だったのだろうか。つぎに蠅の描写に対する、イタリヤとネーデルラントの画家たちの対応を比較し、両者の差異を明らかにする中から、迫真の描写を支える芸術観をあげりだしたい。

五 蠅の寓話

蠅や蜂など、小さな昆虫がまるでそこにいるかのように描かれるという伝統は、古代にまでさかのぼることができる。「エクフラシス」を論じた古代の美術文献として最高度に重要な書物に『絵画』⁽²⁸⁾がある。それはアテネの人フィロストラトス(二三世紀)の手になるもので、六五点もの絵画を材料にして諸種の叙述形式を論じている。⁽²⁹⁾その中に「絵に欺かれて蜂がとまっているのか、



われわれが欺かれて蜂を本物と勘違いしたのか、定かではない」という記述がある。画中の花弁にとまった蜂を話題にした箇所だが、画家の手になる迫真の描写を称讃するくだりだ。図像学の泰斗パノフスキーこのかた「描かれた蠅」の典拠とされてきたところである。²⁹⁾

この種の話は古代ローマの著述家プリニウスの『博物誌』にもみられる。博物誌と芸術の結びつきは、現代ではいささか不思議に思われるかもしれない。しかしプリニウスの書物には植物、鉱物など自然界の観察にくわえて芸術家についても貴重な情報が盛り込まれている。その中に人口に膾炙した話がある。ゼウクシスとパラシオスという二人の芸術家にまつわる腕比べの逸話だ。ゼウクシスは葡萄の絵をたいそう精緻に描いたので、それをめがけて鳥が飛んでくるほどであったという。それに対してパラシオスは、画中に本当にそこにあるかのようにカーテンを描きこんだ。そして絵の一部がカーテンで隠れるようにした。それと知らずゼウクシスは、パラシオスに早くカーテンを引いて絵を見せるように要求した。ゼウクシスはまんまと一杯食わされたのである。それが実は描かれたものだとは知ったゼウクシスは、自分は鳥を欺いたが、パラシオスは画家である自分を欺いたといつて、兜を脱いだという。この種の逸話は頻繁に芸術家列伝に登場する。本物そっくりに描くという技術を称えるもので、繰り返し語られてきた。³⁰⁾

「描かれた蠅」のことが直接書かれた文献もある。イタリア・ルネサンスの草創期の天才ジョットにまつわるものだ。

わたしはジョットにまつわる逸話を読んだ。彼がまだチマ

ブーエの工房にいたとき、複数の蠅を描いた。ジョットの師匠であったチマブーエは、これらの蠅を本物だと思い、布で追い払おうとした。

これは十五世紀イタリアの建築家フィラレーテの著作『建築論』の一節である。³¹⁾ジョットの蠅にまつわる逸話は、ヴァザーリの『美術家列伝』にも受け継がれた。さらに、十六世紀末にもイタリア・マニエリスムの画家・美術理論家ジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォもマンテーニャについて同じ様な逸話を伝えている。

一方、蠅を描くことには特別なレトリックがこめられていた。その要といえる書物がある。古代末期の著述家ルキアノスの短編『蠅礼讃』だ。この中でルキアノスは、蠅が人間にまとりつくのは親愛の情のしからしむるところであり、蠅の羽音は妙なる音楽である、というようなことをいつている。音を文字によって表現するということによつてルキアノスは文学的な名人芸を披露しようとしたのだ。十五世紀ルネサンスの画家たちは、ジャンル横断というルキアノスの挑戦を今度は絵画によつてやり遂げようとしたのである。彼らは「絵画は黙せる詩、詩は色のない絵画」という古代ローマのシモニデスの言葉を援用して、絵画を詩と同列に置こうとしたのである。それまで、詩は学芸に含まれていたが、絵画は職人芸として、一段低く見られていた。この関係を改める戦略として、画家たちは、絵画と詩の結婚を企てた。そのもくろみの格好の材料となったのが、伝統的に修辞学の規範と見なされてきたルキアノスの諸作品であった。

ルキアノスを典拠にしたもののうちでもっともよく知られてい



るのは《アペレスの中傷》だ。それは無実の男が中傷を受け、罪が被せられるというものである。ルキアノスの語るところによれば、古代の天才画家アペレスはその才能を妬む友人によりエジプト王プトレマイオスに陰謀を企てていると訴えられ、身の潔白をはらすために《中傷》という絵を描いた。残念ながら、その絵は伝わっていないが、ルネサンスの画家たちの想像力を刺戟してやまなかった。アペレスと競って画家の技倆を示す絶好の主題であったからだ。ボッティチェリの手になる同名の絵画《アペレスの中傷》はとくに有名である。このような文脈をふまえると、ルキアノスの『蠅礼讃』が繰り返し出版され、人気を博したのも頷かれる。かくして、ルキアノスの著作はルネサンスにおいてはとびつき重要な位置を占めたのである。

だからここで注意しておきたいのは、蠅を克明に描くといつても、蠅が好きだから、あるいは昆虫として好奇心をそえられるから描くというのではまったくないということである。ルネサンスの画家たちが追求したのは、描写力において古代の画家たちを凌駕しようとすることであり、あくまでそれは古代の逸話に典拠があった。古代の典拠を承知している字識が大切であつたわけだ。その意味では、描写そのものに力点があるのではなく、人文主義的なコンテクストという背景があつたのである。

ネーデルラントでも画面に蠅が描かれるという慣習は古くからあつた。十五世紀中葉ブリュッフで活躍した画家ベトルス・クリストウス（？）一四七二／七三に《カルトジオ修道会士の肖像》（図4）という作品がある。窓枠のようなフレーム越しにこちらに視線を投じている修道士——興行が浅く、目の前にたつてい

るような錯覚をあたえる——がいて、フレームの底辺には画家の署名と一四四六という制作年が記されている。その上ところに蠅が一匹描かれている。いや、とまっているように見える、ついそつういたくなるくらいの迫真の描写だ。

もう一つ例をあげよう。肖像画と静物画を専門にしたシモン・ルッティヒハイス（一六一〇—一六六一）に《諸芸術のアレゴリー》（一六四六）（図5）という静物画がある。ロンドン生まれであつたが、両親がオランダ人であつた彼は、アムステルダムで静物画家として著名なヤン・ヤンスゾーン・トレック（一六〇六—一六五二頃）の門を潜り、生涯の大半をその地で暮らした。

《諸芸術のアレゴリー》はサイズが四六センチ×六七センチとけつして大きくないものの、さまざまな事物が描きこまれている。彫刻、絵画、パレット、地図、地球儀、版画に起こされたルーベンスの肖像など多彩な品々が所狭しと置かれている。それらを注意深くながめると、左端の海景画に蠅がとまっているのに気づく。

クリストウスの描いた蠅やルッティヒハイスの蠅もやはり前にふれた人文主義的なコンテクストにつながっているのではないが、と思われるむきがあるかもしれない。しかし古代の芸術家との競争とか、いわんやルキアノスの蠅を思い描いていたかとなると、どうだろうか。たしかにそうした可能性の入りこむ余地を完全に否定することはできない。しかしそれらの絵の迫真性は、フーコーの言い方を借りれば、ルネサンス的な知の基本とした事物の類似関係に依拠するリアリズムとは異なつた、別次元のリアリズムではないだろうか。

六 現実と虚構の転倒

フィンネの絵のように、静物画のなかに画家の姿を描きこむという手法は、オランダ画家の発明ではない。ドイツのカールスル―エ州立美術館に不思議な絵（図6）がある。十七世紀前半アントウェルペンで活躍したクララ・ペーテルス（一五九四―一六四〇頃）という女流画家の手になるものだ。一六二二年の作品だ。先ほどのルッティヒアスの作品より、三〇年ほど前に描かれたものだ。黄金の鎖の入った青磁器、貝殻、硬貨などが描かれているこの絵は、白黒写真で一瞥しただけだと、たんなる静物画ではないか、と訝しく思う人がいるかもしれない。だが画面右奥のゴブレットをよく見ると、思わず息をのむにちがいない。ゴブレットの表面に画家の姿が複数映し出され、巧みに描きわけられているからだ。驚くべき技倆である。

ゴブレットに映し出された八通りの自画像は、静物画という主題の中にそつと自己を描きこんだ、いわば強烈な自己表現のあらわれと思われるかもしれない。そうした見方を全面的に否定するつもりはないが、自画像を画家の自己表現という面に収斂させる見方は、芸術創造を天才性に求めた十九世紀ロマン主義の産物である。十七世紀の自画像にはもう少し多様な面があった。自画像といえどもここに描きだされたさまざまな物象と本質的なちがいはなかった。こうした描写力を発揮することによって、画家は、おのれの技倆を誇示すると同時に見る者に視覚的な喜びをあたえたのである。

このように絵が現実のつづきであるかのように見える世界をつ

くりだす技法をトロンプ・ルイユ（目だまし）という。現実と絵の境界を取り払い、両者の差異を意識的にあいまいにする仕掛けである。絵の世界も現実も一続きだというイリュージョンがつくりだされるわけだ。このトロンプ・ルイユは、ポンペイの壁画など古代からみることができる。ルネサンス時代にもダ・ヴィンチと同時代の画家マンテーニャの手になる、マントヴァの「夫婦の間」の壁画などをすぐにあげることができる。

画家がおのれの姿を鏡やものへの反射という形で目だましのように描くというのは、すでに十五世紀の初期ネーデルラント絵画に見られる。ヤン・ファン・エイクの作品である《アルノルフィ―二の夫妻像》では、カプルの背後の壁に掛かる鏡に小さく結婚の立会人として画家その人が映し出されている。さらに《ファン・デル・パールの聖母》（図7）では、その右端にいる聖ゲオルギウスの鎧のところに、イーゼルに向かう画家の姿が描かれている。ここに制作中の画家の姿を反射像として描きこんだのは、やはり絵画の称讃と画家の栄光という寓意的な意味があったからではないか。ファン・エイクもよく知っていた『知恵の書』（7・26）にこう書かれている。「知恵は永遠の光の反映、神の働きを映す曇りのない鏡、神の善の姿である」。鏡には神の叡智が映し出されているという。つまり、反射像も虚構ではなく、現実の世界と考えられるからである。ひいては、絵画は神の叡智を映し出す鏡であり、そこに反射像として画家が描かれているのは、神の叡智を目に見える形にしているのは画家だということを表明していると言うことができる。

これはファン・エイクにだけあてはまるのではない。十五、六

世紀の絵画において世界をリアルに描くことは、神の世界をより明晰にとらえるという意味があった。この態度が、デヴォティオ・モデルナ（新しき信仰）と結びついていたのである。

したがって画家の反射像による絵画の称讃と画家の栄光は、画家自身の力によっているのではなく、あくまで神の後ろ盾があつてはじめて達成されるのだ、というふうに考えられていたことを忘れてはならない。逆にいえば、神の存在があつてはじめて、絵画世界の真実は保証されるということだ。迫真の描写の奥に神を見ているわけである。

十五世紀の画家も十七世紀の画家も、反射像という形でおのれの姿を絵画に刻みこんだが、しかし二世紀を隔てて両者の精神の在り方には大きな懸隔が見られる。十七世紀の絵画空間はもはや、神に支えられた世界ではなく、画家自身の主観性によってつくりだされた世界へと大きく傾斜してゆく。絵画と現実の垣根が限りなく低くなっているのだ。ファン・エイクと異なりペーテルスの反射像は、その両方の世界のあわいで揺れている。それとともに現実の写しとしての絵画世界という観念も揺らいでくる。もはや絵画は現実の下支えを必要としなくなり、絵画が絵画として自立するようになる。⁽³⁶⁾ 絵画空間が現実以上に現実的になる時代がすぐそこまで来ている、ということができる。

七 ホーホストラテンの美学

われわれのまわりにある現実よりも、描かれた世界つまり絵の世界のほうによりリアリティがある、こうした主客逆転の絵画観

を理論化して見せたのが、サミュエル・ファン・ホーホストラテンである。ホーホストラテンは父の許で画業の基本を学び、一六四〇年、父の死後、郷里ドルドレヒトを離れた。そのあと彼はアムステルダムに出てレンブラントの工房の門を叩いた。ホーホストラテンが到着したのは、レンブラントがああ有名な『夜警』（アムステルダム国立美術館）を手がけていた頃だ。おそらく、一六四二年から四六年頃までレンブラントの工房に留まったようだ。そのあとウィーンやイギリスの宮廷に赴き高い評価を得た。ホーホストラテンが作品の販路としたのは王侯貴族や上流階級のブルジョアであつて、師匠レンブラントのように絵の販路を市場に求めることはなかった。その点からするとホーホストラテンは宮廷画家ルーベンスに理想の姿を見ていたと言つことができる。しかし、彼の芸術がなし遂げたものは、彼の保守的な面とは裏腹にすこぶる斬新な面があつた。

ホーホストラテンの美術理論があまりところなく盛られているのが、彼の著書『絵画芸術の高等流派への手引き』（一六七八）である。周知のように、十七世紀オランダはおびただしい数の絵画を産みだしたのとは対照的に、美術文献は寥々たるありさまであつた。一六〇四年、カール・ファン・マントルが六部「⁽³⁷⁾いとも高貴で自由な絵画芸術の奥義」「傑出した古代画家列伝」「近代あるいは現代の傑出したイタリア画家列伝」「傑出したネーデルラントと高地ドイツ画家列伝」「オウイディウスの 転身物語註解」「形象の描写法」からなる大著『絵画の書』を世に問うてから、フランシスクス・ユニウス『古代絵画論』（一六三七）やフイリップ・アングル『絵画芸術礼讃』（一六四二）⁽³⁸⁾といったものが

散発的に公刊された。しかしファン・マンデル以後、同時代の美術について論じた大著となるとホーホストラテンの書物をおいてほかにはない。ファン・マンデルもホーホストラテンもともに歴史画を頂点におく古典主義的な美術理論の信奉者であったが、半世紀以上を隔てた世代の差は被うべくもない。ファン・マンデルの書物が十七世紀のオランダ美術を予告するようなどころが見られるものの、やはり十六世紀後半の美術理論の影を引きずっているのに対し、ホーホストラテンは、ジャンルが多様化しそれぞれの垣根が低くなった十七世紀後半の趣向を色濃く反映している。その意味で『絵画芸術の高等流派への手引き』は十七世紀後半のオランダ美術を考えるうえで貴重な文献である。その中でこう言っている。

完璧な絵画は自然の鏡（spiegel）のようなものだ。それはその場に存在しないものを目に見えるようにし、満足できる、愉快な、あつといわせるような仕方です（われわれを）欺く。^③

ホーホストラテンは、先にのべたトロンプ・ルイユ画というジャンルに新たな解釈をくわえた画家である。その弟子ハウプラーケン^④は、ホーホストラテンがウィーンのハプスブルク宮廷に招かれこの名人芸によって高い評価を受けたことを伝えている。「ホーホストラテンは静物画をくく自然に見えるように描いたので、多くの人がそのためにだまされた」と。《トロンプ・ルイユで描かれた戸棚の扉》（図8）を前にすると、タオル、筆、鏡にまじって皇帝からの招待状の入っていた革製の封筒がまるでそこに

あるような錯覚をつける。招待状には、微かにだが、ドイツ語で *Empfangen Den 1.(2?)Feber/1655 von /S. v Hoogstrate/Wie. (E)* と読むことができる。招待状^④をあらわす *Empfangen* につけて、制作年と画家の署名を記している。そのために見る者の注意が自然と画家自身に向けられ、皇帝に招待された名譽ある画家という印象が深く刻まれる仕掛けになっている。おのれの名譽と絵画芸術の栄光を重ねあわせているのである。この絵では自然と見まごうような、描かれたもう一つ別の自然をつくりだしているのである。しかしつくられた第二の自然があまりにもリアルであるため、画家の創造した世界がまるで神が創造した世界と見まごうものになっている。画家の主観性が神の創造の神話にとつてかわったということが出来る。その意味で、こうしたトロンプ・ルイユ画はホーホストラテンにとって絵画のヒエラルキーの最高位に位置する「歴史画」に比肩するものになっているのである。

十七世紀オランダは不思議な世界だ。十六世紀後半は宗教戦争やスペインからの独立にかかわる血みどろの戦いがあつた。それをくぐり抜けた十七世紀のオランダは、ある意味ではフランス革命後の世界、一口でいえば市民社会を先取りしている傾きがある。宗教の厳しい戒律が全体を覆うことはなく、商人の論理が優先された。こうした稀有な時代状況の中でテクノロジーと絵画が手を握った。目に見えるものをリアルに描く。しかし逆にそれは、描かれたものだけが存在する世界だということもできる。描く側の主観性をリアルに見せることで誰にも自明の客観的世界であるかのごとく提示するのである。ホーホストラテンの絵が各国の宮廷で人気を博したのは、そのリアルな絵に王侯貴族の願望を込め

ることができたからだ。世界はかくのごとくあれかし、という支配への欲求であつた。

十七世紀オランダの画家たちが鏡に映つた像——この中にはガラス球の鏡像も含まれる——に魅了されたことは、すでにのべた。鏡像は、一面から見ると真理を認識させるものでありながら、他面では誤解や欺瞞をあらわす。この相反する二つの意味を描きこんだ作品の典型が、さきにふれたファン・エイクやルーヴル美術館にあるジョヴァンニ・ベッリーニの作品(図9)などである。

ベッリーニの《真理、すなわち自己認識》とよばれる絵には、鏡に人が映し出され、それを 真理 の擬人像であるヌードが指し示している。その意味するところは、鏡は真実を偽りなく映し出すと信じられたことから「汝自身を知れ」ということであるう。

一方、この鏡像は、偽りの姿を映し出しているのだというその欺瞞性をクローズアップすると、「この世の虚しさ」つまりヴァニタスになるわけだ。真実にこだわるにせよ、移ろいながら死へと運ばれていく人生の虚しさを強調するにせよ、いずれにしても、この鏡像自体に真理があるとは見ていない。真理はどこか別のところにあり、鏡はそれをなかだちする道具とみなされているのである。

だが、先の「汝自身を知れ」という文句と鏡像の結びつきは、別様の解釈にも開かれていたのではないか。「ヴァニタス」というように一括りにできる教訓よりも、むしろ、リアル(真実)に見える像——鏡像を使うことで実は実在性とは反対の主観性を正当化して、その結果として見る者に視覚的な愉悅をあたえている。鏡像はまさしく絵画の愉悅というレトリックを支える小道具にな

っている。『象徴形式』としての遠近法』の中で遠近法の展開についてふれたパノフスキーの言葉が思い出される。遠近法によって「主観的視覚印象が大幅に合理化されたことによって、まさしくこの視覚印象こそが、確固たる基礎をもった、そしてまったく近代的な意味で「無限」である経験界を構築するための基礎となりえたのである。……主観的なものの客観化なのである」⁽¹⁾。この主観性というのは、画家個人のいうだけではない。むしろ、パトロンや社会のイデオロギーが、まるで嘘いつわりのない万人に共通の現実であるかのような錯覚をあたえる。いやその仮象こそが実在であるという神話が誕生するのである。事物を再生しながらどこにも実在しない虚構の世界を産みだし、見るものは、逆にその虚構の世界こそがリアルだと思ひこむ。一種の遊びだが、遊びと片づけるわけにもいかない共通性をこんにちのわれわれの感性とも分かちもっている。十七世紀オランダ絵画は、新しい世界——ヴァーチャル・リアリティの世界——に飛躍的な可能性を見いだしたのである。イタリア美術の人文主義的な美術理論の要となつている「詩は絵のように」^{ウトル・ワット・ポエシス}とは別様の高度な職人芸を駆使して、オランダ絵画は、現実の模倣ではないイリュージョンとしての絵画を創りだしたのである。

註

(1) P.O.クリステラー『ルネサンスの思想』(渡辺守道訳、東京大学出版会 一九七七、一五九 一六〇頁(訳文は一部変更))。



- (2) スウェトラーナ・アルバース『描写の芸術』（幸福輝訳）ありな書房、一九九三年、一一頁。本書の反響については、訳者・幸福輝氏の解説に詳しい。アルバースの邦訳文献「表象のない解釈」（宇野宏子訳）『現代思想』一九九八年一月号、一〇一——一頁を参照された。
- (3) Reynolds, 'Discourse IV, 10 december 1771, in: Beechey, 1909, vol.1, pp.358. cf.F. Grijsenhout&H. van Veen(eds), *De Gouden Eeuw in Perspectief*, Heerlen 1992, pp.40-41.
- (4) フロレンタン・オリンタ・ベルギー絵画展——菅田の回展——大寛橋松子訳）岩波書店、二〇〇一、二二二頁。
- (5) CClinda Stone Ferrier, Origins and Functions of Seventeenth Century Dutch Images of Labor, in: *People at Work: seventeenth century Dutch art*(exhi. cat.), Hofstra University, Hempstead 1988,p.13, A.J.Adams, Competing Communities in the "Great Bog of Europe": Identity and Seventeenth Century Dutch Landscape Painting, in: W.J.T.Mitchell(ed.), *Landscape and Power*, Chicago・London 1994, pp.35-76.
- (6) E.de Jongh, *Zinne en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, 発行地記載なし、1967, Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: *Rembrandt en zijn tijd*(exhi.cat.), Brussel 1971, pp.143-194. *Tot Lering en Vernack*(exhi.cat.), Amsterdam 1976, 日本語訳、エントンの方法について論じたものとして、高橋達史「失われた意味を求めて——十七世紀オランダ絵画の解釈の歴史をめぐって——」『世界美術大全集 バロク編』小学館、一九九六年、三九九—四〇六頁、小林頼子「フルメール」八坂書房、一九九八年、第七章。
- (7) E. de Jongh, Realism and Seeming Realism in Seventeenth Century Dutch Painting : *Looking at Seventeenth Century Dutch*

- Art*(W.Franits ed.), Cambridge 1997, p.22-23
- (8) バノフスキー『イーノロジー研究』（浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福田信敏訳）美術出版社、一九七一年。
- (9) E. Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, New York 1953, pp.140-144.
- (10) E. de Jongh, Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genuevoorstellingen, *Simiolus* 1(1968-69), pp.24-74.
- (11) E. de Jonge, Realisme en schijnrealisme....., *op.cit.*, p.143; Realism and Seeming Realism (註へ), *op.cit.*, p.21.
- (12) ヘーゲル『美学講義』（長谷川宏訳）作品社、一九九六年、中巻、一九九頁。
- (13) ヘーゲル『美学講義』（長谷川宏訳）作品社、一九九六年、下巻、九九—一〇〇頁。
- (14) 原題は *Mysteries of Dutch Painting* について *New York Review of Books*, 10 November 1983 掲載されたが、この文獻は採録や加工なし。E. H. Gombrich, *Reflections on the history of art*, Oxford 1987, pp.115-123. E. de Jongh, Svetlana Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Simiolus 14 (1984)(book review), pp.51-59.
- (15) エントンの回について『描写の芸術』に対して、とりくまのなごころは極端に批判的な立場をとった美術史家にヨシコ・ブラインがいる。一九九三年までレンブラント研究プロジェクトの総帥を務めるレンブラント絵画集成、三巻を公刊したオランダの美術史家である。ブラインの十七世紀オランダ美術観も基本的には、デ・ヨングと共通性があり、十七世紀を初期ネーデルラント絵画の延長線上にあると見ている。批判の要諦は、十七世紀オランダ美術をケブラーやベートンをたぐひする当時の先端的な科学思想とパラレル

- な関係にあるとしたアルパースの describing (描写) という概念は、様式と内容という観念区分をめぐっていつの間にか成り立っている。アルパースは研究対象を指す言葉として picture (絵画) ではなく、固有の様式と結びつかない知覚像をあらわす picturing (絵画化) という観念もアナクロニズムとして退けている。J. Bryn, J. Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century* 1983 (book review), *Old Holland* 99(1985), pp.155 160.
- (9) S. Alpers, *Picturing Dutch Culture*, in: W. Franis(ed.), *Looking at Seventeenth Century Dutch Art Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, pp.57 67.
- (17) アルパースの弟子メリオンは「この見解をファン・ブントンの『絵画の書』の解釈に積極的に展開しよう。 W. S. Melion, *Shipping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder Boeck*, Chicago・London 1991.
- (8) S. L. Alpers, Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's *Lives*, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* xxiii(1960), pp.190 215.
- (19) ヴァザリ『ルネサンス画人伝』(平川祐弘・小谷年司・田中英道訳) 白水社 一九八二年 一四六頁。
- (20) 前掲書『描写の芸術』(註2) 一一頁。
- (21) H. Miedema(ed.), *Karel van Mander The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol.1, Doornspijk 1994, pp.402 403. 「ホルン・ウス伝」の邦訳は、拙訳「カレル・ファン・マンデル著『絵画の書』(一六〇四)(一)」、『文化紀要』第四一号(一九九五年) 一一四頁。
- (22) アルパース 前掲書(註2)。
- (23) S. Alpers (註9), *op.cit.*
- (24) Cf. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley・Los Angeles・London 1993, chap.2, esp. pp.60 63. 以下「ブーティン・シハイ」の場(今井・吉田・佐々木・富松訳)『法政大学出版局 一九九六年 第九章「シヨナサン・クーリー」『観察者の系譜』(遠藤知己訳) 十月社 一九九七年 第二章を参照されたい。
- (25) 注・ミンゲの最近の研究では「風景画などのリアリズムに一定の操作が加えられている」ことを検証し「言語に直接あらわれにくく、当時の政治性や美意識の反映を認めるなど表象の問題にきつじく、従来の方法を拡張しよう。 Cf. E. de Jongh, Van 'vermakelijk bedrog' tot propagandistische 'beelden leugen' Beeldmanipulatie in de zeventiende eeuw, in: *Openbaring en bedrieg: De afbeelding als historische bron in de Lage Landen*, Amsterdam 1995, pp.101 124. *Kwesties van betekenis: Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995, pp.167 192.
- (26) E. de Jongh, 1967 (註9), pp.81 89, J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, vol.1, 1974, pp.87 88. A. Dulberg, *Privatporträts Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, p.97. 静物画の「ヴァニタス」をエウフニススとの関連で扱う論文として L. O. Goede, A little world made cunningly: Dutch still life and ekphrasis, in: *Still Lives of the Golden Age* (exhi. cat.), National Gallery of Art, Washington 1989, pp.35 44.
- (27) このガラス球に映し出された自画像はもちろん十七世紀オランダ美術の専売特許ではない。たとえば、錯視効果を巧みに使った現代オランダの版画家マウリッツ・コルネリス・エッシャーのリトグラフを思い出す人も少なくないだろう。エッシャーは自国の伝統を巧

みに翻案し、肖像のモデル、自意識の強い肖像画家、自分を描きだした制作者という三様に描きだし、不思議な視覚的效果を創りだすのに球体をつかっているのである。cf. R. Brilliant, *Portraiture, Reaktion books* 1991, pp.86-88.

- (28) N. E. Land, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, Pennsylvania 1994, Part 1.

- (29) E. Panošky (註), *op. cit.*, p.310 m.5.

- (30) エルンスト・クリス・ノット・クルツ『芸術家伝説』(大西・越川・児島・村上訳)ベリカン社 一九八九年、第三章を参照。

- (31) 秋山聰『テューラー作『ローゼンクランツェスト』上の蠅をめぐる——第二次イタリア滞在についての一試論』『美術史』139、一〇九頁。

- (32) 描かれた蠅については、秋山、前掲論文一〇——一七頁に述べた研究がある。本稿もこれに負っているが大きい。

- (33) 蠅を忌み嫌う現代人からすれば驚きかもしれないが、実は、蠅は悪魔に対する魔除けの効用があったといふ。Petrus Christus, *Renaissance Master of Bruges*(exhi.cat.), The Metropolitan Museum of Art, 1994, p.94.

- (34) P. H. Decoteau, *Clara Peeters 1594 ca. 1640 and the development of still life painting in Northern Europe*, Luca Verlag Lingen, 1992.

- (35) H. Belting・Chr. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, 1992, p.153.

- (36) Cf. H. Belting, *Likeness and Presence: A History of Image before the Era of Art*, Chicago・London 1994. V. I. Stoichita, *L'instauration du Tableau*, Paris 1993.

- (37) K. Aldrich, P. Fehl, R. Fehl (eds.), *Franciscus Junius: The Painting of the Ancients(De Pictura Veterum) according to the*

English translation(1638), Berkeley・Los Angeles・Oxford, 1991.

- (38) Philips Angel, *Lof der schilder konst*, Leiden 1642.

- (39) Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de Zichbaere Werelt*, Rotterdam 1678, p.25.

- (40) *Ibid.*, *Still Life in the age of Rembrandt*(exhi. cat.), Auckland City Art Galley 1982, p.145.

- (41) R. Trenek, *Holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien・Köln・Weimar 1992, cat. 81.

- (42) E・パノフスキー『象徴形式としての遠近法』(木田元監訳)哲学書房 一九九三年、六四頁。



図2 G.ファン・ブレン (C・クロックの下絵に基づく)《鳥売り》



図1 ハブリエル・メッー《鳥売り》
1662年, ドレスデン国立絵画館



図4
ペトルス・クリストゥス
《カルトジオ修道士の肖像》
1446年, メトロポリタン美術館, ニューヨーク



図3 V.L.ファン・デル・フィンネ
《球体のある静物画》, プーシキン美術館, モスクワ



図5 シモン・ルッティヒハイス《諸芸術のアレゴリー》
1646年, ハインツ家コレクション

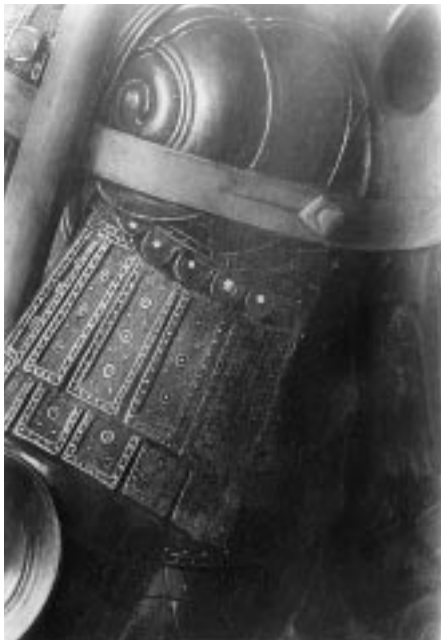


図7 ヤン・ファン・エイク《ファン・デル・パーレの聖母》(部分) 1436年, ブリュッッフ市立美術館



図6 クララ・ペーテルス《驚異の部屋》(部分) 1612年, カールスルーエ州立美術館



図9 ジョバンニ・ベッリーニ《真理, すなわち自己認識》アカデミア美術館, ヴェネツィア



図8 S・ファン・ホーホストラテン《トロンプ・ルイユで描かれた戸棚の扉》1655年, 美術学校付属絵画館, ウィーン