

17世紀ネーデルラント静物画における 画家の反射像

——ウィレム・ファン・アールスト作

《果物とワイングラスのある静物》を中心に——

秋山 文

[キーワード：①ウィレム・ファン・アールスト ②静物画

③17世紀ネーデルラント ④反射像]

序章 概要

17世紀ネーデルラント¹⁾の静物画に描かれた金属やガラスでできた事物には、画家の姿が反射されていることが多い。そこで本稿では、17世紀オランダの静物画家を代表するウィレム・ファン・アールストにより描かれた《果物とワイングラスのある静物》【図1】を中心に扱い、本作における反射像に込められた画家の意図やメッセージを浮き彫りにすることを目的とする。

1627年、デルフトに生まれたアールストは、1645年頃故郷を離れ、パリに向かい、その後フィレンツェとローマにおいて制作活動を行った。当時のネーデルラント静物画家がイタリアにおいて活躍することは稀である中、アールストは権勢を誇る裕福な一族メディチ家のために絵画を制作し名声を博した。そして1656年オランダに帰郷後も、アムステルダムにおいて静物画家として、没する1683年まで活躍し続けた。

アールストは、1657年頃アムステルダムに到着し、約2年経った1659年に本作を制作した。そして、本作に描かれたルーマー杯に自分自身を

映し込んだ。この画家の反射像は、影のように不明瞭である一方、画面のほぼ中心に描かれている。そして、その他の17世紀ネーデルラント静物画におけるそれらと比較すると様々な相違点が存在するが、先行研究における指摘は画家としての自意識と技量の誇示の現れだという解釈に留まり、深く詳細な考察がなされているとは言い難い。また、17世紀ネーデルラント静物画における画家の反射像は、徐々にイメージ全体の中心に描かれる傾向がみられるため、アールストの反射像は画家の反射像の頂点に位置するとも言えるべき描写である。そこで本稿では、アールストにより描かれた《果物とワイングラスのある静物》における画家の反射像の特異性を明らかにし、そこに込められた意図やメッセージを浮き彫りにする。また、17世紀に制作活動していた静物画家たちの描く画家の反射像には、その時代特有の社会、宗教、経済的背景などが反映され何らかの共通、類似した役割や画家の意図が存在すると考えられるため、それらについても同時に検討していく。

1章 ウィレム・ファン・アールスト作《果物とワイングラスのある静物》

《果物とワイングラスのある静物》【図1】では、ルーマー杯と呼ばれるグラスが画面のほぼ中心に描かれ、そこには白ワインが注がれている。ルーマー杯の左手前にはピラミッド型に構成された桃がのるピューター（錫を主成分とした合金）の皿がこちらに突き出すように描かれている。右側には葡萄が描かれ、その葉はルーマー杯の上にまで立ち上がっている。背後には、深紅色のカーテンが垂れ下がる。これらのモチーフは、ルーマー杯を取り囲んでいるかのようだ。

ルーマー杯の曲面には、周囲の事物をはじめ、観者の定められた視点ではみることのできない、窓や人物が巧みに映し出されている【図2】。窓は、本作が描かれた1659年にアールストが借りていたアトリエのものと思われる。窓の反射像の間には画家自身の姿が影のように曖昧に映し

出されている。そして画家の右手、もしくはパレットのようなものが前方へと伸びている【図3】。このような反射像は、影のように不明瞭である一方、窓の反射像と下部の白ワインにより取り囲まれているため、観者の視線は自ずと画家の反射像に注がれる。それらはあたかも画家を取り囲む額縁のようである。この効果は、ルーマー杯を取り囲んでいるかのような周囲の事物にも発揮されている。このような二重の効果により、観者は反射像に気が付きやすくなる。

観者の視線を中心に集めるよう工夫を凝らし、そこに敢えて自分自身の姿を描き込んだことから、空間に奥行きを生み出すイリュージョン効果を狙った描写であるだけでなく、画家の強い自意識から生じた描写であることが分かる。さらに本作は、一見しただけでも事物の配置や描写が綿密に作り込まれていることが分かる。これらのことから、そこには画家の強い自意識と一言で片付けることのできない、何らかの画家の意図やメッセージが存在するのではなかろうか。《果物とワイングラスのある静物》における画家の反射像に込められた画家の意図やメッセージを、以下の三点から検討していく。

一点目は、当時の美術理論書である。17世紀ネーデルラントの画家、著述家であるカレル・ファン・マンデルは、北方初の画家列伝である『画家の書』の第1書において、「反射術」(reflexy-const) という用語で、自然を再現するための重要な描写であることを示した。そして、反射術を画家の手練の技として誉め称えている。反射を一括りの用語で表現せず、水面や金属製の事物に明確に映り込んだ反射像をspiegeling、果物などの表面への彩色された光やルーマー杯への窓のような、ある種のハイライトの効果を担う反射像をreflectie、磨かれた金属製の事物や真珠の輝きをglans、ワインに差し込んだ光により発生した反射がさらにリネンを色付ける、といったような照り返しをweerglansやweerschijn、暗闇の中の月のような反響した光をreverberatieなど²⁾、様々な語彙でその質の相違を表した。

このように、当時を代表する美術書において様々な語彙で反射の描写について述べられていることから、画家や著述家、観者など様々な立場の人々がそれらに強い関心を持っていたことが窺える。本作はイタリア、フランスでの制作活動を経て、アムステルダムに到着してから約2年後、1659年に制作された作品である。現存作品に見る限り、アールストは帰郷後の1659年になって初めて自分自身の反射像を描いていることから、それはオランダという新しい絵画市場の好みや評価に合致させるために描き込まれたと考えられる。アールスト研究に先鞭をつけた美術史家ターニャ・ポールは、このような反射像を、アムステルダムの絵画市場で成功するきっかけの一つであったと述べる³⁾。

二点目は、ルーマー杯の周囲の事物である。アールストが映り込んでいるルーマー杯は、画面の中心に記念碑的に描かれているだけでなく、葡萄とその葉、そしてカーテンに囲まれている。この構図は、画家の反射像を取り囲む周囲の反射像の配置における効果と同様、観者の視線がルーマー杯に注がれるような効果を生み出している。このような周囲の事物においてポールは、葡萄とカーテンの組み合わせを以下のように考察する⁴⁾。葡萄とカーテンのモチーフは、古代ローマの博物学者大プリニウスによる『博物誌』において伝えられる、古代ギリシャの画家ゼウクシスとパラシオスの有名な逸話を典拠にしている。この逸話は、葡萄を巧みに描き鳥をだましたゼウクシスがパラシオスの描いたカーテンにだまされたため、目だましの技量においてパラシオスがゼウクシスに勝利したという内容である。アールストは、マンデルの『画家の書』からこの逸話を知り得たようだ⁵⁾。筆者が確認する限り、この組み合わせで描かれるアールストの作品は非常に少ないことから、画家は葡萄とカーテンを組み合わせやすいがために描いたのではなく逸話を踏まえた上で意識的に選択し組み合わせ、それらを巧みに描くことで自分自身の模倣する技量は伝説となったパラシオスの技量に匹敵するものだと示しているのかもしれない。また、カーテンに注目してみたい。カーテンに

より、舞台上の出来ごとであるかのような迫力が生み出されている。ルーマー杯はあたかも舞台に立つ人物のようである。17世紀ネーデルラント絵画全般においても同様に、カーテンは頻繁に登場し、画面にイリュージョン効果を生み出す。さらに現実的な場面の虚構性を強調し、画家の技量に注意をひかせる効果もある⁶⁾。また、背後のダイナミックで動的なカーテンと、上から垂直に垂れ下がる静的なカーテンのタッチの組み合わせは、デ・ヘームや、彼の弟子ピーテル・デ・リングなど、アールスト作品以外にも頻繁に見受けられ、作品を生き生きとさせている⁷⁾。

さらに、桃と葡萄の組み合わせに注目したい⁸⁾。アールストの作品の三分の一が果物画であるが、この組み合わせが最も多い。それらは、食べ頃が過ぎ、質が落ち始め、葉も虫に食べられている所から、いずれ朽ち果ててしまうことを感じざるを得ない。しかしながら、行き届いた熟練の描写の技によって、はかないものを永遠に描きとめている。ここから、「人生は短い、されど芸術は長い」という意味を持つヴァニタス・パラドックスを読み取ることができるだろう⁹⁾。また、画家の反射像によって、創造された絵画芸術だけではなく、はかないものを描きとめた画家自身の永遠性を示しているようでもある。その一方で、この絵画を制作した画家もいずれは死を迎えるといった解釈も可能である。このような一連の解釈は、フランドルにおける静物画ではあまり見受けられない。一方、プロテスタント国のオランダでは、宗教的背景からヴァニタス画が発展していたため、オランダで制作された本作に、前述のような解釈を当てはめることが可能となる。以上のように、本作では、反射像だけではなく、周囲の事物そのものにも、オランダの絵画市場を意識しているかのような方法で画家は自己を託していると考えられる。そして、アールストの自己が投影されたと考えられる事物は、ルーマー杯を取り囲んでいるため、それらに託された画家の意図やメッセージは自ずと反射像に立ち現れてくる。

三点目は、現存作品にみる限り、本作で初めてウィレムのイタリア語

形の綴り Guill. mo (Guglielmo) van Aelst.とサインしたことである【図4】。このイタリア語で記されたサインは、その後定着していく。イタリア語のサインは、アールストのイタリアに対する愛着とその地での名声、イタリア絵画を最新のものと価値付けていた顧客に誇示する一つの戦略であったと考えられる¹⁰⁾。16世紀以降、志の高いネーデルラントの画家の多くが、故郷での修業を終えた後、ローマに留学したが、その地で名声を博した画家は非常に少ない¹¹⁾。そのため、イタリアにおいて得た名声はアールストの自尊心へと繋がった。さらに、フェルメール研究者であり経済学者のジョン・マイケル・モンティアスが、カリグラフィーの見本帳が当時のデルフトの家の壁に飾られ芸術作品としての価値を有していたことを指摘しているように¹²⁾、当時カリグラフィーの地位はネーデルラントで高まっていた。また、ヤン・ファン・デ・フェルデの1605年にロッテルダムで刊行された『カリグラフィーの鏡』という著書のタイトル頁では、フォントの種類が明確に序列化されている。タイトルはローマン体、内容はゴシック体、そして最も洗練されたものとして下段にサインがイタリック体で記されている。そこから明らかなように、ゴシック体が一般的に普及していた一方、イタリック体は教養の象徴でもあった¹³⁾。全ての画家が、洗練されたイタリック体のサインを記すことができたわけではない中、アールストはイタリア語のサインをイタリック体で記した。そのため、自分自身のサインをイタリック体で記すことは、絵画市場における多くの作品に埋もれずに、制作者が誰であるのか一目で特定できるといった目的だけではなく、芸術家として、ひいては教養人として自己を顧客に示す目的を有していたであろう。

以上のような点から、アムステルダムで活躍できるよう、常に工夫を凝らしながら制作していた様子が窺える。そして、成功への執念や外国で活躍したことで芽生えた自尊心があるからこそ、土地に合致した絵画表現を探究し続けたにちがいない。本作には、自己が強く反映され綿密に作り込まれたが故に生じる、他の静物画とは異なる不自然さと異様な

迫力が存在する。そして、このような中心に描かれる画家の反射像は、本作が描かれた1659年にもう一点存在する。そのため1659年は制作活動に対するアールストの意識や姿勢が大きく変化した重要な年であるということも考えられる。

次章では、このような本作における画家の反射像を、アールスト以外の静物画と比較することで、その特異性をさらに浮き彫りにし、同時に、17世紀ネーデルラント静物画における画家の反射像の共通、類似した役割を考察する。

2章 17世紀ネーデルラント静物画における画家の反射像

ドイツの美術史家マックス・フリートレンダーが指摘するように、17世紀ネーデルラント静物画は、南部フランドルの影響が大きい¹⁴⁾、反射像に関しては北部オランダにおいてより発展してきたと言えるだろう。ルーマニアに生まれスイスにおいて教鞭をとる美術史家ヴィクトル・I・ストイッキツァが指摘するように、17世紀になると作画に勤しむ画家の反射像が急増する¹⁵⁾。その理由は明らかとされてはいないが、その一つに、17世紀オランダ社会における静物画家の自意識の高まりがあげられる。1577年、レイデンやハールレムに次いで中心都市アムステルダムでも祭壇画の礼拝を禁じるカルヴァン派が権力を掌握したため、伝統的な宗教画の制作は事実上途絶える。そして共和制であったオランダでは、画家は貴族などの固定したパトロンを失い自分自身で買い手を見つけ出す必要があった。そこで、新たに台頭した市民階級が主たる受容者となり、彼らの好みに応じた平易で親しみやすい家庭でも気兼ねなく飾れる静物画が人気を博した¹⁶⁾。そのため、17世紀オランダは、「静物」画家が静物を描くことに対するプライドを持つ環境が存在していたと考えられる。このような背景に呼応し、静物画において画家の反射像、とりわけ作画に勤しむ姿が顕著に現れ始めたのではなかろうか。以下では、

17世紀ネーデルラントにおいて活躍した静物画家を二人あげ、17世紀特有の作画に勤しむ画家の反射像が果たす共通の役割を浮き彫りにするとともに、それぞれの特徴を検討し、アールストの反射像の特異性を明らかにする。

2. 1. クララ・ペーテルス

(Clara Peeters 1607年頃-1621年頃に活動)

反射像は、フランドルではなくオランダにおいて顕著に見られる特徴であると述べたが、画家の姿を事物に明確に映し出した最も初期の画家の一人、ペーテルスは、フランドル、アントウェルペンにおいて活躍していた¹⁷⁾。ペーテルスは1612年《花瓶の花と金の高杯》【図5】における金属製のゴブレットの側面の凸面部分に、パレットと筆を持つ上半身横向きの画家の姿を万華鏡のように連続して映し出した¹⁸⁾【図6】。この反射像から、熟練した技量の誇示を読み取ることができる。アメリカの美術史家セレスト・ブルサティは、ペーテルスをヤン・ファン・エイクから模倣の名人芸や職人芸を継ぐ、伝統的、文化的な後継者と指摘し、若い女流画家が熟練した技量を誇示する決断や野心、情熱に胸うたれると述べる¹⁹⁾。さらに、実際筆者がこのようなゴブレットの前に立ってみたのだが、ペーテルスが描写したような明確な反射像は映し出されない【図7】。そのため、画家がゴブレットに非常に接近しそれを緻密に描き込んでいたと想定される制作姿勢は、ブルサティが指摘するように、彼女の自己表象に対する強い意志を反映しているのではなからうか。労力を惜しむこと無き緻密な描写への情熱を感じる。そして、反射像だけではなく、二つのゴブレットそのものも克明に描かれている。それは図案者や彫刻家、金銀細工師などの制作に関わる全ての職人たちの技術の結合を示すことができる対象物である²⁰⁾。ペーテルスは、ゴブレットを描くことで、職人たちの技術を称えとともに、その技術が集結した事物を絵画において克明に模倣できるといった技量を示した。そのため、画

家の反射像は、実際制作している職人にも負けずに難題もこなせるといった第一級の職人としての技量の高さ、さらには、社会的に認められる芸術家としての自己をも主張しているようだ。また尾崎彰宏が指摘しているように²¹⁾、観者に視覚的喜びを与えたいというおもいや遊び心も同時に映し出されているのではなかろうか。

2. 2. ヤン・ダーフィッツゾーン・デ・ヘーム (Jan Davidsz. de Heem 1606年-1683年)

デ・ヘームは1606年ユトレヒトで生まれ、17世紀ネーデルラントで最も活躍した静物画家の一人である。1631年から1635年頃に家族とともにアントウェルペンに移住し、その後オランダとフランドルの間を行き来しながら制作活動を行った。

デ・ヘームは、観者が気付かない程小さく、事物に自分自身を映し出すことがあった。ペーテルスのようにゴブレットの凸面に自分自身の反射像を描き込んだと言われているが²²⁾、その反射像は非常に小さく捉えることが困難である。その中で1643年頃の《ロブスターのある静物》【図8】における銀製の水差しへの反射像は、絵の具の点によって小さく描かれてはいるが、イーゼルを前にしてこちらを向く画家の姿を明確に捉えることができる【図9】。ウィレム・カルフの反射像の描き方に類似している【図10, 11】。このように一層奥の表面に描かれた入れ子構造であるが故の自己表象の役割をみていく。それは、アールスト【図1, 2】や前述したペーテルス【図5, 6】、反射像を明確に大きく描き込んだアブラハム・ファン・ベイエレン【図12, 13】など、その他の17世紀ネーデルラント静物画家によって描かれた画家の反射像にも共通して見られる役割である。

17世紀ネーデルラント静物画において画家の反射像を映し出す事物は、目の前に存在するかのようにリアルに描かれている。そのため観者²³⁾は、自分自身とその事物に反射されるべきであるような錯覚を覚える。しか

しながら、そこには観者ではなく画家が映り込んでいる。画家の反射像は、観者の立ち位置を揺るがす描写である。観者が映るべき対象物に、他人である現実生きる画家が映し出されることは、観者の立ち位置、ひいては存在性を揺るがすことであり、そこには、表象世界から突き放す力が存在するのではなかろうか²⁴⁾。一方、自画像における画家の姿は、観者の立ち位置を侵食することはないだろう。

そして、事物に反射された画家の視線は観者の視線とは融け合おうとはせず、むしろ観者を凍らせるかのようにであると岡田温司は述べる²⁵⁾。このような感覚と同時に、細部に描き込まれた反射像に気が付いた際、観者には秘密を発見したような感情が生まれ、より一層その姿が印象付けられる。そのため、観者は画家のメッセージを受け取るよう自ずと促されるであろう。デ・ヘームだけでなくこのような反射像による入れ子構造は、17世紀ネーデルラント静物画における事物に反射された自己表象に定式化されている。観者へ何らかのメッセージを届けようとする、当時の画家の意図を反映した表象の典型と考えられる。

さて、そのメッセージとは何であろうか。観者は画家の反射像を目にした瞬間、不安な感情に陥ると述べたがその感情はすぐにかき消される。つまり、目の前にしている事物は絵画に他ならない、絵の具という物質であると認識するからだ。真実と虚構の狭間で揺り動かされる観者は、あたかも手を伸ばしたら触れそうな程リアルに描かれた実在感のある事物が二次元の絵画であること、その絵画を制作したのは正にそこに映し出されている画家自身であること、画家の手腕そのものを認識させられる。そして、三次元の事物であることに一瞬騙されかけ、さらに引き戻されるという画家による揺り動かしによって、そのことは観者に一層強く印象付けられるだろう。また、作画に勤しむ姿であることで、画家の手腕の誇示を、観者は明確に受け止めることができる。

このように、画家の反射像には観者を一旦突き放し、表象世界が画家の創造した世界であることを強く伝え得る役割を担っている。このよう

な役割を画家が意識し描いたかどうかは定かではないが、静物画の受容が急激に高まり自意識が芽生え始めた静物画家にとって、絵画作品が画家の技量により創造されたものであることを観者に想起させる工夫をしたことは否定できないのではなからうか。また、自画像やアトリエの画家などではなく、反射像という入れ子構造により、観者を真実と虚構の狭間で揺り動かす。このことで真実のような虚構であることを観者に再認識させる。さらに、入れ子構造により出現する自己表象は、静物の中に自分自身を溶け込ませることが可能となるため、あくまで静物そのものを描く、「静物」画家としての自己を提示することができたとも考えられる。

さて、《ロブスターのある静物》【図8, 9】における水差しに反射された画家の自意識をもう少し詳しくみていく。そこには、豪華な事物がテーブルから溢れんばかりに描かれている。それら豪華な事物は今にも崩れ落ちそうな不安定な状態であり、崩れてしまえば一瞬にして廃棄物と化す。制作活動中の画家の反射像は行き届いた熟練の描写の技を観者に想起させるとともに、はかない豪華な事物を永遠に描きとめるという絵画芸術、もしくははかないものを描きとめた画家自身の永遠性の象徴とも考えられる。一方、この絵画を制作した画家もいずれは死を迎えるといった解釈も可能である。これは、アールストの《果物とワイングラスのある静物》における桃と葡萄の解釈と同様、はかなさと永遠性の二面性を象徴しているのではなからうか。そして、ここでもその象徴性を明確に説明することはできないが、左上に描かれる宝飾箱にささる鍵が絵画の秘密を解き明かすことを暗示している。それには、物質の陳列から精神世界へ観者を促す役割を果たしているという見解が存在し²⁶⁾、象徴的な意味が隠されている作品のようだ。テ・ヘームの反射像は17世紀ネーデルラント静物画における画家の反射像の共通した役割を担っていると同時に、象徴的な意味を付与されることが多い彼の作品の中でその象徴性を補うような役割も果たしていると考えられる。

2.3. 17世紀ネーデルラント静物画における画家の

反射像の共通する役割

ここでは二人の静物画家を考察しただけではあるが、不明瞭ながら個々の画家それぞれのメッセージが込められていることが分かる。また、共通した役割も担っていた。それは、現実のようにみえる世界が、二次元の表象世界、絵画空間であることを観者に意識させる役割がある。画家が一旦手を止めこちらに顔を向け、自身の手腕を第一級の職人、むしろ芸術家として主張しているかのような作画に勤しんでいる最中の姿によって、それは一層強まると考えられる。静物画において、このような絵画の絵の具という物質性や人工性をさらけ出す描写が意味をなすようになったのはシャルダンの時代であると言えるが²⁷⁾、それ以前の17世紀ネーデルラントの静物画家たちは、反射像という描写で、事物に反射された画家の自己表象という方法により、絵画が絵画であることを提示したのではなかろうか。

一方、当時の観者は、絵画を絵画だと認識し直し、画家の手腕で完成されたものであると意識していたのだろうかという問いが生まれる。この問いに関して、明確に述べることは困難であるが、ここでは絵画に対する姿勢の変化の一つの要因を、宗教的背景から推測してみる。観者が絵画を絵画だと認識する傾向は、ドイツ人神学者マルティン・ルターが1517年に95ヶ条の論題を発表したことから始まった宗教改革による、西ヨーロッパにおける聖像破壊から生じたと考えられる。イメージに対する最初の攻撃はヴィッテンベルクにおいて1522年に起こり、ネーデルラントでは1566年に勃発した。聖像破壊の標的となるのは、キリスト教的礼拝に結び付いたイメージである。また、そのイメージを偶像へと変容させるのは観者であるため、観者に対し、イメージは「人の手で造られたもの」であるという事実を強調する必要があった²⁸⁾。このような動きと同時に、絵画が人の手により創造されたものとして意識させるアトリエで制作している姿も頻繁に描かれるようになった。観者には目の前

にしている絵画、イメージは、人の手、他ならぬ画家によって創られたものであるという認識が自ずと備わっていたと推測できる。

終章 結論

このような17世紀ネーデルラント静物画における画家の反射像には、個々の画家それぞれのメッセージや共通した役割が存在した。さらに、それらの描写に目を向けると、多くの静物画家は、それらを目立たない細部に描き込んでいるが、アールストは《果物とワイングラスのある静物》において、イメージ全体の中心に描き込んだ。詳細に述べると、画家は、観者の視線が集まるよう、画面のほぼ中心に描かれたルーマー杯の、一点透視図法の消失点となる箇所に、自分自身の反射像を配置した。そして、1章で述べたように、周囲の事物の配置にも工夫を凝らし作品を仕上げた。イメージ全体の中心に画家の反射像が描かれた作品は他にもあるが²⁹⁾、それらには本作のように綿密な工夫がなされているとは言い難い。その一方、本作における画家の反射像は、決して周囲の事物の描写に打ち勝つことはない。画家の反射像により周囲の事物、そして作品全体の魅力は失われていない。中心に描かれなくても、画家の姿みえるからに不自然に浮き出ている作品が多々存在する中、アールストの反射像は中心に描かれながらも、違和感なく静物画の中に溶けこんでいる。画家の反射像と周囲の事物は、作品の中で統一感を保っている。このような配慮から、アールストは、当時地位が低く評価されにくかった「静物」画家として生きていくという決意と、「静物」画家としてのプライドを胸に秘めていたことが窺える。そこには、他の静物画家たちが持ち合わせない、外国で活躍したからこそ芽生えた自尊心と、故郷における成功への執念も存在し、静物画家としての自意識や技量の誇示といった一言だけでは語ることのできない、画家の意図やメッセージが本作の反射像には込められている。それらは、あたかも人影のようにぼんやりした描写からも考察できるだろう。アールストの反射像が幾分不明瞭であ

るため、観者は目を凝らしそれが何者であるかつきとめようと試みる。人影は、明確な実体が無く、どこか不気味さをまとうものだ³⁰⁾。そのため、その人影のような画家の反射像は、観者の視線が吸い込まれ導かれていくような構成と相まって、不気味に、画面上に浮かび上がってくる。そのため、そこから画家の鬱々とした心情を読み取ることも可能ではなからうか。本作が描かれた1659年、アールストはアムステルダムにおいて未だ外国で掴んできたような大きな成功を取めていないため、この不明瞭な人影のような反射像には、自分自身の手腕を観者に示していくといった野心とともに、何処とない不安さも込められていると考えられる。

以上のように、17世紀ネーデルラント静物画の画家の反射像において、本作の反射像の中心的位置とその描かれ方や、反射像を取り囲む事物の描写、それらから考察できる反射像に込められた画家の意図やメッセージの複雑さは、他の画家の反射像とは一線を画すもので、それらを語る上で避けることができない注目すべき作品であると筆者は考える。

付記

本稿は、筆者が学習院大学大学院2014年度に提出した修士論文における内容の一部を再考したものである。修士論文、及び本稿を執筆するにあたり御指導、御助言を頂きました高橋裕子教授、本稿を執筆するにあたり御協力頂きました皆様に、この場を借りて厚く御礼申し上げます。

注

- 1) 本稿ではネーデルラントを、現在のオランダとベルギー（当時のフランドル）の大部分を含む地域の総称として使用する。17世紀に突入すると北部と南部に分かれ社会、宗教、経済的背景も異なってくるため、便宜上、北部をオランダ、南部をフランドル、そして両者を指す場合、ネーデルラントと記す。本稿の題目を17世紀ネーデルラントと記したことの理由は、オランダとフランドルの静物画家、両者扱うためである。
- 2) マンデルの「反射術」については主に、ウォルター・メリオンが詳細に考察している。(Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604. [Facsimile ed., Utrecht, Davaco Publishers, 1969. ; <<http://www.dbnl.org/tekst/>

mand001schi01_01/colofon.htm>, Leiden, Stichting Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren [dbnl], 2004, fol. 29v-33v. ; Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder boeck*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 73-75.) 本稿では、反射という語彙を、マンデルが示したような描写全てに適用させている。

- 3) Tanya Paul, '*Beschildert met een Glans*': *Willem van Aelst and artistic self-consciousness in seventeenth-century Dutch still life painting*, Ph. D. dissertation, Charlottesville, University of Virginia, 2008, p. 228.
- 4) Paul, *op. cit.*, 2008, pp. 231-232. ; Tanya Paul, *Elegance and refinement: the still-life painting of Willem van Aelst*, New York, Skira Rizzoli Publications, 2012, pp. 125-126.
- 5) Mander, *op. cit.*, 1604, 69r, 265rv.
- 6) Wayne Franits, "'For people of fashion' Domestic imagery and the art market in the Dutch Republic", in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek. Netherlands yearbook for history of art, Vol. 51*, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2000, p. 305.
- 7) この組み合わせは17世紀ネーデルラント肖像画の背景や、風俗画の前景にも見受けられる。
- 8) この組み合わせは17世紀の結婚を表した肖像画において頻繁に描かれ、桃は愛、葡萄は結婚の純潔や多産を象徴している。(エディ・デ・ヨング [小林頼子訳] 『17世紀オランダ肖像画展』東京ステーションギャラリー、1994年、104頁。)
- 9) 「人生は短い、されど芸術は長い」という解釈は、“*Vita brevis ars longa*”という古代ギリシャの医師ヒポクラテスの有名な格言からきている。(Francis Ribemont, Bernadette de Boysson, *Les raisins du silence: chefs-d'oeuvre de la nature morte européenne du XVIIe et du XVIIIe siècles*, Bordeaux, Musée des beaux-arts de Bordeaux, 1999, p. 106. ; Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2005, p. 138. ; 尾崎彰宏「オランダ美術における聖と俗 静物画の勃興をめぐって」『西洋美術研究 No.15』三元社、2009年、91頁。) また、当時活躍した詩人のヤン・フォスは、アールストの作品をみてはかないものを永遠に描きとめる技を誉め称えている。
- 10) Paul, *op. cit.*, 2008, p. 41.
- 11) 高橋達史「ネーデルラントの歴史と絵画」『ボイマンス美術館展』セゾン美術館、1993年、25頁。
- 12) John Michael Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1982, p. 229.

- 13) Ann Jesen Adams, “Rembrandt f[ecit]. The Italic Signature and the Commodification of Artistic Identity”, in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bd. 2*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, pp. 581-594.
- 14) Max J. Friedländer, *Landscape, portrait, Still-life: their origin and development*, New York, Philosophical Library, 1950, p. 284.
- 15) ヴィクトル・I・ストイキツァ (岡田温司、松原知生訳) 『絵画の自意識 : 初期近代におけるタブローの誕生』ありな書房、2001年、341頁。(原著 : Victor I. Stoichita, *L'instauration du Tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993, p. 296. [Second éd., Genève, Librairie Droz, 1999.])
- 16) 高橋達史「17世紀オランダの社会と美術」『世界美術大全集 西洋編17巻 バロック2』小学館、1995年、226頁。
- 17) Pamela Hibbs Decoteau, *Clara Peeters: 1594-ca. 1640*, Lingen, Luca Verlag, 1992, p. 7. ; Fred G. Meijer, *The collection of Dutch and Flemish still-life paintings bequeathed by Daisy Linda Ward: catalogue of the collection of paintings*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 262.
- 18) 尾崎、前掲論文、2009年、92-93頁。
- 19) 《ファン・デル・パーレの聖母子》における聖ゲオルギウスの兜への聖母子の反射像との類似を指摘。(Celeste Brusati, “Stilled lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting”, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 20, No. 2 /3, 1990-91, p. 174.)
- 20) Brusati, *Ibid.*, 1990-91, p. 174.
- 21) 尾崎彰宏「『鏡』(spiegel) としての絵画 : オランダ美術の一断面」『人文社会論叢. 人文科学篇 1』弘前大学、1999年、15頁。
- 22) Sam Segal, *A Prosperous Past: The Sumptuous Still Life In The Netherlands 1600-1700*, Amsterdam, SDU Publishers, The Hague, 1988, p. 152.
- 23) ここで述べている観者とは、当時の観者を示している。当時彼らがどのように絵画に向き合っていたのか、宗教的背景から本章末で少し触れている。
- 24) このような見解は、時代や国は異なるが、1928年にアンリ・マティスにより描かれた《アトリエの裸婦》における鏡に映る画家の姿に対する「観者は鏡に映った画家の姿に気づくとともに、どこか居心地の悪さを感じる」という解釈から着想を得た。(田中正之『マティス展』読売新聞、2004年、97頁。)
- 25) 岡田温司『ミメーシスを超えて 美術史の無意識を問う』勁草書房、2000年、74頁。
- 26) Esme West (ed.), *The Wallace collection*, Scala Publishers Ltd, 2005, p. 111.

- 27) ミシェル・テヴォー（岡田温司、青山勝訳）『不実なる鏡 絵画・ラカン・精神病』人文書院、1999年、101-102頁。（原著：Michel Thévoz, *Le miroir infidel*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.）
- 28) ストイキツァ、前掲書、2001年、145-147頁。（原著：Stoichita, *op. cit.*, 1993. [Second éd., Genève, Librairie Droz, 1999, pp. 133-135.]）
- 29) 本作の他に、アブラハム・バイエレン作《銀の水差しのある静物》（1659年以降、オハイオ州、トレド美術館）やフィンセント・ラウレンスゾーン・ファン・デル・フィンネ作《鏡の球体のある静物》（17世紀中期以降、モスクワ、プーシキン美術館）などに見受けられる。
- 30) 哲学者フロイトは、不気味な効果を生み出すにあたって、影のような身分が欠くべからざる要素であることを論証した。（ヴィクトル・I・ストイキツァ [岡田温司、西田兼訳] 『影の歴史』平凡社、2008年、177頁。[原著：Victor I. Stoichita, *A short history of the shadow*, London, Reaktion, 1997, p. 138.]）

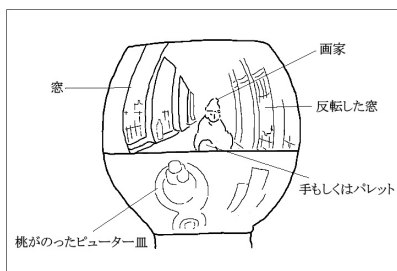
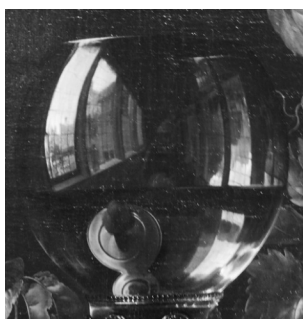
図版一覧

- 図1：ウィレム・ファン・アールスト《果物とワイングラスのある静物》1659年、カンヴァスに油彩、81.2×66cm、アントウェルペン、王立美術館。
- 図2：図1《果物とワイングラスのある静物》部分。
- 図3：図2の説明図。
- 図4：図1《果物とワイングラスのある静物》部分。
- 図5：クララ・ペーテルス《花瓶の花と金の高杯》1612年、板に油彩、59.5×49cm、ドイツ、カールスルーエ州立美術館。
- 図6：図5《花瓶の花と金の高杯》部分。
- 図7：ニュルンベルクの銀細工師《鍍金されたゴブレット》部分、1490年頃、高さ35cm、オックスフォード、アシモレアン美術館。
- 図8：ヤン・ダーフィッツゾーン・デ・ヘーム《ロプスターのある静物》1643年頃、カンヴァスに油彩、79.2×102.5cm、ロンドン、ウォレス・コレクション。
- 図9：図8《ロプスターのある静物》部分。
- 図10：ウィレム・カルフ《巡礼瓶、蝋燭、磁器、果物のある静物》1645年頃、カンヴァスに油彩、72.5×59cm、ロンドン、ハロルド・サミュエル・コレクション。
- 図11：図10《巡礼瓶、蝋燭、磁器、果物のある静物》部分。
- 図12：アブラハム・ファン・バイエレン《豪華な食卓》1655年頃、カンヴァスに油彩、99.5×120.5cm、デン・ハーグ、マウリッツハイス美術館。
- 図13：図12《豪華な食卓》部分。

図版



図1：ウィレム・ファン・アールスト《果物とワイングラスのある静物》1659年.



左：図2 図1《果物とワイングラスのある静物》部分、右：図3 図2の説明図.



左：図4 図1《果物とワイングラスのある静物》部分.



右：図5 クララ・ペーテルス《花瓶の花と金の高杯》1612年.



左：図6 図5《花瓶の花と金の高杯》部分.

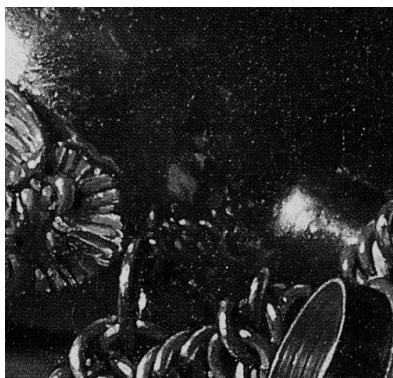
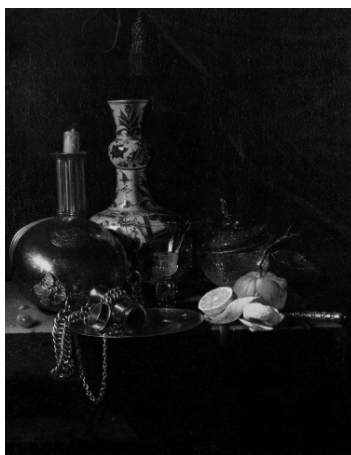


右：図7 ニュルンベルクの銀細工師《鍍金されたゴブレット》1490年頃.



左：図8 ヤン・ダーフィッツゾーン・デ・ヘーム《ロブスターのある静物》1643年頃.

右：図9 図8《ロブスターのある静物》部分.



左：図10 ウィレム・カルフ《巡礼瓶、蠟燭、磁器、果物のある静物》1645年頃.

右：図11 図10《巡礼瓶、蠟燭、磁器、果物のある静物》部分.



左：図12 アブラハム・ファン・ペイエレン《豪華な食卓》1655年頃。

右：図13 図12《豪華な食卓》部分。

図版出典

- 図1：アントウェルペン王立美術館、ロココスハウスにおける展覧会ウェブ
サイト <http://www.hetguldenecabinet.be/nl>
- 図2：筆者撮影。
- 図3：筆者制作。
- 図4：Tanya Paul, *Elegance and refinement: the still-life painting of Willem van Aelst*,
New York, Skira Rizzoli Publications.
- 図5, 6：N. R. A. Vroom, *A modest message as intimated by the painters of the
"monochrome banketje"*, Schiedam, Interbook International, 1980.
- 図7：筆者撮影。
- 図8, 9：Esme West (ed.), *The Wallace collection*, Scala Publishers Ltd, 2005.
- 図10, 11：Peter C. Sutton, *Dutch & Flemish Seventeenth-century paintings The
Harold Samuel Collections*, Cambridge University Press, 1992.
- 図12：レア・ファン・デア・フィンデ（編集長）『マウリッツハイス美術館展：
オランダ・フランドル絵画の至宝』朝日出版社、2012年。
- 図13：筆者撮影。

Reflected Self-Portraits in Seventeenth-Century Netherlandish Still Lifes:
Willem van Aelst's *Still Life with Fruits and a Wineglass*

AKIYAMA, Fumi

In seventeenth-century Netherlands, many still-life painters experimented with the motif of tiny self-portraits reflected on fine glassware or ornate metalware. Willem van Aelst (1627-1683), one of leading painters of Netherlandish still lifes, represented himself as reflected on a large glass roemer in his *Still Life with Fruits and a Wineglass* (1659). The purpose of this study is to reveal what the painter intended to express in this reflection and to demonstrate its distinctiveness in comparison to other reflections depicted in Netherlandish still lifes.

Van Aelst was born in Delft and traveled to France and Italy. In Florence, he worked for the Medici family as a successful still-life painter and returned to his country in 1656. In the competitive art market of Amsterdam, however, he first experienced a rather difficult time as a painter. It was two years after his arrival in the city that he depicted the reflection of himself, which is shadowy and obscure, but was described at the center of the painting. Objects such as fruits and a dark-coloured curtain behind them were composed as if surrounding the glass roemer.

This reflected self-portrait of Van Aelst has been interpreted merely as a manifestation of his skill and an indication of self-consciousness as an artist in previous studies. It can be also argued, however, that the self-portrayal and objects surrounding it suggest his anxiety as well as his ambition to become a successful still-life painter in Amsterdam. Moreover, considering that the position of reflected self-portraits had gradually shifted from the peripheral to the central, and that the reflections had become more like another hidden subject in still-life painting toward the middle of the seventeenth-century, Van Aelst's reflected self-portrait of 1659 can be considered as the culmination of the long tradition of reflected self-portraits since the time of Jan van Eyck.

In these regards, *Still Life with Fruits and a Wineglass* shows a notable difference from other reflected self-portraits and has an exceptional significance

17世紀ネーデルラント静物画における画家の反射像

in seventeenth-century Netherlandish still lifes.

(平成26年度美術史学専攻 博士前期課程修了)