

市民社会を彩る植物

——十七世紀オランダ花卉画の諸相

小林 頼子

十七世紀オランダで制作された植物画の点数の多さ、質の高さには他国の追随を許さぬものがある。ドイツ美術における植物表現をテーマとする本シンポジウムに十七世紀オランダ美術研究者の私がコメンテーターとして貴重な機会をいただいた所以もそこにある。以下では、十七世紀オランダで試みられた多種多様な植物表現のうち、地に根を下ろし自然の景の一部をなす植物ではなく、静物として描かれた植物の絵——本稿では花卉画と総称する——を主として取り上げ、それらが絵画の伝統のなかにいかにして収まり所を見つけていくかを、社会的状況、様式的洗練の過程、その際にフランドル、ドイツ画家たちが果たした役割り、植物が個別に帯びる象徴的意味などを追跡しつつ、明らかにしていきたい。

一 十七世紀オランダ花卉画の制作状況と様式的特徴

まずは、十七世紀オランダ画家がどれほどの数の花卉画を制作し、愛好家の需要に応え、新たな需要の掘り起しに寄与したかを探ってみよう。一九八二年、今は亡き経済史家ジョン・マイケル・モンテアスが、デルフト公文書館に伝わるデルフトの画家と職人に関する長年の古文書研究の成果をまとめ、刊行したが、本稿との関連で特に注目したいのは、同書に掲載された統計表の一つ(表1)である。¹ 同公文書館に伝わる一六一〇〜七九年調製の財産目録(二二四点中に言及された絵画を物語画(神話画・宗教画・歴史画)・肖像画・風俗画・風景画・静物画・その他の絵に分類し、その割合を二〇年ごとに算出した表で、太線部分が静物画のパーセンテージの推移を示

す。十七世紀の進行に合わせて数字が四・二(一六一〇)〜一九(年)から一・七(一六四〇)〜四九年)、一五・四(一六六〇)〜六九年)と徐々に上がっていき、一六七〇〜七九年には遂に物語画を〇・一ポイント上回っている。財産目録は所有者の人生の転換期や死亡時に調製される。当然のことながら、言及されている作品は制作時からかなり後れて目録化される。したがって、制作時点は、右のカッコ内の年代を一〇〜二〇年ほど(あるいはそれより長い期間にわたり)遡らせて考える必要がある。一方、十七世紀オランダの花の静物画を論じた専門書を上梓したポール・テイラーは、十七世紀前半では制作された静物画のうち約二〇パーセントが花卉画で、後半にはその数値が下がる傾向にあると報告する。² また、アド・デ・ワウデによる統計調査によれば、十七世紀を通じてオランダで制作された全絵画点数は、外国に輸出された絵画を除くと、約五〇〇万点余に上る。³ これらの数値を比較・対照し、ごく大ざっぱに計算すると、花卉画の推定制作点数は表1の下に書き足したように、十七世紀を通じて合計で約一〇万点、一年にならすと一〇〇〇点ほどになる。他国における花卉画の制作点数が不明なので、比較はできないが、なかなか大きな数字と言っている。そのなかには、注文主の決まっていなない美術市場向けの二〇〜三〇ギルダー(そこそこの安値のものから、総督や貴顕の士がからむ買い上げ額一〇〇〇ギルダーくらいの高値のものまで、質・サイズともに様々な作品が混じっていた。⁴

表1 デルフトの1224の財産目録中掲載の画種分布

M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*, 1982, p.242より

	1610-9	1620-9	1630-9	1640-9	1650-9	1660-9	1670-9
物語画	46.1%	44.6	41.1	34.3	26.1	26.3	16.6
肖像画	16.9	13.6	13.8	21.8	18.3	12.2	15.0
風俗画	3.8	4.6	4.6	3.7	4.9	4.8	7.4
風景画	25.6	23.7	27.6	26.1	33.9	38.6	40.9
静物画	4.2	11.2	9.9	11.7	13.7	15.4	16.7
その他	3.4	2.4	3.0	2.2	3.2	2.5	3.4
Ad van der Woudeによる 推定新作点数	812707	973028		1109214		1158512	
小林推定 推定静物画 新作点数	34134	10217		141978		185941	
推定植物画 新作点数	6827	20434		28396		37188	
新作点数 1610-1679年：約400万点 うち、植物静物画9万点強							

現存作品は、十七世紀初めに盛んに描かれるようになって、花卉画がますます迫真的な写実の技を駆使して制作されるようになったことを示している(図3、4、6、7)。⁵とはいえ、当初は、すべての花が均等に光を受けて扇状に並び、しかも左右対称に配されるといった、いささかきこちない、人工的な構図が主流であった。それが十七世紀半ば頃になると、構図を斜めに走る対角線に添って花を散らす、より変化に富んだ構図が好まれ始める。光の方向性が意識され、明暗の按配が工夫され、それとともに花束に説得力のある深奥感が備わるようになる(図5)。十七世紀末には、暗かった背景が徐々に明るくなり、花の華やかさと相まって、祝祭的な雰囲気が出されるようになる。但し、生きた花を彷彿させる迫真的技は一貫して失われずにいた。たとえば同時代の詩人ヤン・フォスは、十七世紀半ばに活躍したウイレム・ファン・アールスト(一六二七—八三)の花卉画の一つを、

「冬だというのに、ここには甘美な春がやってくる。

自然は、作者が誰であろうと、その絵筆にしびれ
 気の毒にも、それを見たからには、萎れ始める。

アウロラよ、頭上の薔薇の鬘を脇に置き。

ここには、お前の鬘に優るバラが生い茂る。

かくしてファン・アールストは、

芸術を通じて、世界に名を轟かせた

他の者に優る者を人はほめそやすがよい。

彼の手は、魂に満ちて、この植物の葉を、

決して消えることのない輝きで描き出す。

寒暖を生き抜いた茂みは永久に存えよう・・・」

と謳う。⁶ 芸術に描かれた花は、自然に本物の花が萎れてゆく中、永遠に咲き続ける——芸術が自然を凌駕するという、絵画に贈られるお定まりのレトリックを用いて、ファン・アールストの技の牙えが称えられている。

とはいえ、イタリア伝来の人文主義を尊ぶ美術理論では、花卉画を含む静物画は絵画の等級の最下位にある、だから男ではなく女の画家が取り組むのにふさわしい、と捉えられていた。その考えは十七世紀オランダの絵画観を窺う最重要文献の一つ、サミュエル・ファン・ホーホストラートの『絵画芸術の高等流派入門』(一六七八年)にも顕著で、最高位にあるのは理性的な被造物である人間の望みや高貴な心の動きを描いた「物語画」で、第二番目に「滑稽なる情景」を描いた絵画が続き、最下位が静物画だとされる。「当然のことだが、果物やその他の静物は、美しく描かれていようと」、「たとえデ・ヘーム、セーヘルス、ゼウクシス、パラシオスによって、最高の技で迫真的に描かれていようと」、「第一級の芸術と肩を並べられない、という。⁷ 興味深いことに、現実的には、こうした美術理論の足枷をもとせず、花卉画はときに高値で買い取られた



図1 ベトロネッラ・オールトマンのドールハウス部分

り、ときに外国の賓客への贈答品に利用されたりした。実際、花卉画の草創期に活躍したアンブロジウス・ボスヒヤールト(一五七三—一六二二)は、オラニエ公から花の静物画の対価として一〇〇〇ギルダーの大金を受け取った。⁸ 花卉画が年間一〇〇〇点ほど描かれた背景の一つをここに見出すことができよう。

では、花卉画は室内のどこに、どのように展示されていたのか。十七世紀に制作されたドールハウスが手がかりとなる。きわめて精巧に作られており、往時の室内を再現する際の重要な史料とされる工芸品である。たとえば十七世紀末頃にベトロネッラ・オールトマンのために制作されたドールハウスでは、壁面を風景描写で飾った部屋の暖炉の上下に、庭に遊ぶ鳥の絵、そして花卉画がはめ込まれ、反対側の壁の隅に、鳥を花綱が囲む円形の絵が置かれている(図1)。家具の様子からして、この家の最上質の部屋の一つのようだ。絵画理論では低い位置づけだったが、花卉画は改まった雰囲気的空間にふさわしいと考

えられていたのである。⁹

因みに、暖炉上の庭に遊ぶ鳥の絵も、暖炉下の花卉画も、十八世紀初めに日本に舶載され、石川大浪花が模写したオランダ花鳥画の作者と同じウィレム・ファン・ロイエン(一六七二—一七四二)の手になるものである。大浪花の模写には、オランダ花鳥画の真に迫った彩色・形態を称え、「実可謂奪造化之工矣」と驚く大槻玄沢の讃が添えられている。¹⁰ 奇しくもオランダ花卉画の迫真性が、洋の東西——フオスと玄沢——で自然を凌駕するというレトリックで表現されている。

二 花卉画制作を促した社会的背景

十七世紀オランダには、こうした写実的な花卉画制作を可能にする社会的な状況があった。¹¹ 十六世紀後半は、ネーデルラントと呼ばれていた地域が南北に、つまり現在のベルギーとオランダとに分かれる途上の時期に当たったが、南北分離の背景の一つには、新・旧キリスト教の対立があった。当時、ネーデルラントを治めていたハプスブルグ家スペインは旧教を奉じており、当然のことながら、統治下にあったネーデルラントの人々にも同じ旧教を強要し、従わなければ厳しい弾圧を繰り返す加えた。その上、織物業・漁業で栄えていたネーデルラントの地はスペインの厳しい収奪の対象だった。そのため、ネーデルラントの人々の中には、その体制に不満を抱き、スペインに対し

反抗ののろしを上げ、勢力を伸ばし始めていた新教へと傾く者も出てきた。一五八八年、ネーデルラント北部がオランダ共和国として実質的な独立を果たすのは、その激しい対立と戦いの末のことだった。新生の共和国は、国教として新教の信仰を掲げ、旧教徒とは異なり教会内を聖像で荘厳しないという方針を採った。それは、とりもなおさず、オランダ画家たちが、大口のパトロンの一つである教会が注文する宗教画制作の機会を国の成立とともに失い、他の画種の制作に活路を見出さざるを得なくなったことを意味する。

共和国が独立後に門閥市民を中心とした議会制を布いたことも、その後のオランダの絵画状況を大きく左右した。共和国が王侯・貴族不在の市民国家として発足することになったからだ。十六世紀末当時のヨーロッパでは、絵画と言えば、物語画、つまり宗教画や神話画や歴史画が主流であった。特に後二者の神話画・歴史画は王侯・貴族が好む画種の一つだった。オランダ共和国の画家は、つまり、王侯・貴族不在のなかで、宗教画の注文主である教会ばかりでなく、神話画・歴史画のパトロンのも国の成立とともに失ったことになる。もちろん、代々総督に任ぜられ、他国の宮廷に比せられるオランダ工家は勢力を保ち続けていたし、国や議会や役所が物語画を注文することはあった。しかし、注文数が全体として減少していったことはモンテリアスの調査（表1）からも明らかだ。

そうしたなかで絵画購入層として新たに台頭してきたのが国

の経済を支える新興市民層にはかならない。彼らの絵画に寄せる関心は驚くほど高かった。二〇年以上に亘りレイデンに住んだフランス人学校教師の、「この国にはいい画家が沢山いるし、家には美しい絵が飾られている。この国には絵の入手を躊躇するほど貧しい人はいない」という一六六一年の言葉¹²さらには先に挙げた十七世紀を通じての推定絵画制作総点数五〇〇万がそのことの十分な証左になろう。市民たちは、美術市場や注文を通じて、自らの手で勝ち取った国土を映し出す風景画、獲得した豊かな暮らしや贅沢品の鏡像となる風俗画、静物画、そしてそれを可能にした己の姿を捉えた肖像画を積極的に入手したので。絵画は新興の市民層が己のアイデンティティを確認する手がかりの一つだったのでだろう。画家たちは、市場の動向に左右される不安定さはあるにしろ、新たな顧客である市民層の求める新たな画種を開拓することで状況の変化に対応した。花卉画は、風景画・風俗画などと並び、こうした社会の変革期に一つの独立した画種として認知されていった。

博物学的な関心の高まりと園芸趣味の浸透も花卉画の制作を大いに促した。十六世紀の大航海時代以来、異国の文物や動植物が続々とヨーロッパへもたらされていた。十七世紀にはオランダがその先陣を切った。東インド会社、西インド会社といった株式会社が設立され、東西の海に船を送り、世界の珍しい自然産物・文物をかき集める経済システムが用意されたのである。その際、異国への航海に絵心のある医者、画家を伴い、現地の

動植物を描写させることもあった。たとえばヨーハン・マウリッツ公はブラジル遠征(一六三六〜四四)の折に画家アルベルト・エックハウト(二六一〇頃―一六六五)を連れていき、現地人や現地の植物・果物・動物を記録させた。¹³ 本シンポジウムの関心事である植物でいえば、珍しい外来種の植物が園芸熱・コレクシヨンを煽り、所有者のステイタスを高めるのに一役買ったであろうことは想像に難くない。その典型が十六世紀末にトルコからヨーロッパに将来され、やがてオランダで一大ブームを巻き起こしたチューリップである。人々の関心の度合いの高さは、チューリップばかりの花卉画(図2)や、目立つ位置にチューリップを配した花卉画の現存作例の多さからも推察できる(図3、4)。因みに、チューリップの球根相場は急激に過熱し、一六三〇年代には多くの素人が一攫千金の夢をみて投機に走ったが、一六三六年のある日、市場を暴落が襲い、破産者が続出した。痛い目に遭った者の中には画家ヤン・ファン・ホイエンなどもいた。¹⁴

三 フランドル・ドイツ画家の寄与

十七世紀オランダは、こうした情勢を背景にして、花卉画制作の社会的・経済的環境を急速に整えていった。しかし、花卉画への関心は、実際には、独り十七世紀オランダに限定されたものではなく、汎ヨーロッパ的な傾向でもあった。



図2 H. ボロンヒール

周知のように、オランダで十七世紀初めに花卉画が本格的に制作され始めるに際しては、ネーデルラント南部、つまりフランドルからの移民画家が大きな役割りを果たした。彼らは十五世紀以来培われてきたフランドルの質の高い写実の技を携え、たいていはハプスブルグ家スペインの強要する旧教を嫌い、ネーデルラント北部、つまりオランダへと移り住んだ。彼らのもたらした技がなければ、新興の画種である花卉画が、先にも言及したように、本格的に描き始められるとともに一挙に写実の技を完成させることはまずなかった。現に、初期を代表するオ

ランダの花卉画の名手三人はいずれもフランドル出身だった。

アンプロジウス・ボスヒャールト(図3)は、一五八七年、両親とともに信仰上の理由でアントウエルペンを逃れ、ランダのミッデルブルフに移り住んだ。¹⁵ やがてアンプロジウス(子)、ヨハネス、アーブラハムの三人の息子、義理の弟ヨハネスとバルタザル・ファン・デル・アスト(一五九三/九四—一六五七)などの次世代の花卉画家を育て、同市で花の画派を形成するほどの大工房を構えた。同市では園芸家とも交流があり、園芸種の植物を間近で観察する機会に恵まれていたようだ。実際、彼の描く花には実物観察を想像させる緻密さが備わっている。その質の高さはハーグのオラニエ家の聞き及ぶところとなったのだろう、同家に一〇〇〇ギルダールの花卉画を収めている。

ジャック・デ・ヘイン(子)(一五六五—一六二九)の家系は元来がオランダに由来するが、父の世代からアントウエルペンに居を構え、自身も同市で生まれた。¹⁶ しかし、一五八〇年には家族とともに元々の出身地ユトレヒトに戻り、以降、ハールレム、アムステルダム、レイデンと居を移しつつ、銅版画家として頭角を現していった。レイデンでは、オランダにチューリップをもたらした人物であるレイデン大学植物園園長カロール・クルシウスとも親交を深めた。その影響からか、一六〇三(四年頃)に油彩画家を目指す決意をして第一作に選んだのは花卉画だった。同時代の画家・美術理論家のカール・ファン・

マンデルは次のように書く。「[デ・ヘイン(子)は、当初、銅版画に取り組んだが、油彩画への関心が深く、まずは色彩研究をした。一六〇三年以前頃]油彩画で仕事を始める準備は整った、油彩技術をいかに使いこなせるか見極めよう、と彼は考えた。手始めに小さな壺に生けた花を写生で描いた。その作品は、現在はアムステルダムのヘンドリック・ファン・オス宅にある。正確に描いた作品で、最初の試みとして称賛に値する出来ばえだった。彼の最大の野望は人物を描くことだったが、再び実験的な制作として、大きな花瓶に生けた花に取り組んだ。狙いは、第一作で気に入らなかつた点を修正することだった。か



図3 A. ボスヒャールト



図4 J. デ・ヘイン

くして、大きなガラス壺に活けた花束を辛抱強く、正確に描き、完成させた。この作品は、デ・ヘインが描きためた小さな花・小動物のグアッシュによる写生画を収めた小

長期のプラハ滞在を経て、アムステルダム、ユトレヒトと移り住み、深い森の風景画制作を旺盛に進めるが、決して数は多くないものの、花卉画への関心は失わなかったようだ(図7)。

冊子とともに皇帝「神聖ローマ帝国皇帝ルドルフⅡ世」が購入した……」。デ・ヘイン(子)は先ずはキャンヴァスを基盤の目に区切り、様々な色彩を置きながら色彩学習をし、その後花卉画の制作に携わったともいう。¹⁷ 最初に専門とした銅版画と異なり、「色」のある絵画に初めて取り組む彼に、色鮮やかな花は格好の学習・実験材料となったことだろう。その頃に描かれたと考えられる作品(図4)から、その図様を想像してみよう。作品の評判は上々だったようだ。数年後の一六〇六年にオランダ議会が、フランス王妃マリー・ドゥ・メデイスへの贈答品として彼の花卉画を一〇〇〇ギルダーで買い上げているからだ。¹⁸

フランドルのコルトレイクに生まれたルーラント・サーフェリー(一五七六一一六三九)は、一五八五年にプロテスタントを信仰する両親とともにオランダのハールレムに移住してきた。¹⁹ 得意の領域は風景画だったが、一六〇三年には彼の現存最初期となる花卉画を制作している。やがて、後述するように、

十七世紀半ばになると、オランダとフランドルの間を行き来しつつ比類なく豪華な花卉画を制作した画家ヤン・ダーフイッツゾーン・デ・ヘーム(一六〇六一一六八三/八四)が登場する(図5)。²⁰ ユトレヒトでボスヒヤールの弟子バルタザール・ファン・デル・アストに師事し、果物画制作の基礎を養ったと推測されるが、デ・ヘーム独特の透明感のある、華やかな花卉画への開眼は、一六三〇年代初めに移住したアントウエルペンに活躍する花の画家ダニール・セーヘルズ(一五九〇一六六一)の作品との出会いの賜物であろう。セーヘルズは、

一六〇一年から一〇年間、母の改宗に伴ってオランダに移るが、その後はアントウエルペンに戻り、後に触れる花の画家ヤン・ブリューゲルに絵の手ほどきを受けた。オランダからやってきた青年デ・ヘームの眼を花卉画制作へと向けるのにセーヘルズはどうやってつけの先輩画家はいなかっただろう。面白いことに、デ・ヘームは、アントウエルペン移住後も頻繁にユトレヒトへ戻り、一六六七年から一六七二年には同市にアトリエを構え、後述のようにヤーコプ・マレル、アーブラハム・ミニヨン(一六四〇一七九)(図10、11)をはじめとした弟子を育てている。まさにオランダとフランドルの花卉画の橋渡しを身をもって実践した画家だったといえよう。

て、チロルの山岳風景を描く仕事を任せられ、多くの作品を制作するが、その間に再び花卉画を手掛けている(図7)。ルドルフ二世の宮廷に一九〇〇年頃から滞在し、植物の挿絵で注目すべき仕事をしていたフランドル画家ヨリス・フーフナーヘル(一五四二—一六〇〇)の遺品の影響も大きかったはずだ(図8)。²²ヨリスの息子ヤーコブの薫陶もあつたことだろう。彼は、父が没して二年後の一六〇二年、ブラハ宮廷の王室付き画家(Kammernaler)となり、おそらくルドルフ二世の死の一六一二年まで、その職を全うしている。²³父ヨリスほどではないにしても、植物描写に才能を示しており、ほぼ同年代のサーフェリーとの交流がなかったとは考えにくい。一方、一六〇四年には、フランドルの風景画家ヤン・ブリューゲルもブラハの宮廷を訪れている。彼がミラノのポッロメオ卿のために「すべて写生で描いた」という花卉画大作を制作し、花の画家としての名声をほしきままにしていくなのは、それから僅か二年後のことである。²⁴ブラハの宮廷は、サーフェリーの眼をかつて取り上げたことのある花卉画へと向ける芸術的刺激に満ち満ちていたのだ。

ヨリス・フーフナーヘルは、ルドルフ二世の宮廷以外でもオランダとドイツの花卉画の接着剤役を果たした。フランドルからの宗教難民の多いフランケンタール(ドイツ)に生まれたヤーコブ・マレル(一六一三/四—一六八一)は、一〇歳の時にフランクフルトへ移住し、チェコ生まれの静物画家ゲオル



図9 G. フレーゲル

グ・フレーゲル(一五六六—一六三八)(図9)に弟子入りするが、そのフランクフルトには、フレーゲルとともにオーストリアからやってきたフランドル出身の風景画家ルーカス・ファン・ファルケンブルフ(滞在一五九二/三—一五九七)もいれば、ミュンヘンから移ってきていたヨリス・フーフナーヘルもいた(滞在一五九一—一五九四)。同じ頃、フランドル出身の植物学者のカロルス・クルシウスも同市に長期滞在中だった。東西交通路の交差する場所に位置し、しかも信仰の自由が認められていたフランクフルトは、商人・学者、とりわけフランドル画家の集散する都市となっていたのだ。²⁵フレーゲルは、彼らから



図 10 J. マレル

北方の写実の技を吸収し、花卉画を含む静物画に優品を残した。とりわけヨリスの薫陶は花卉画の伝統をドイツに根付かせるのに大いに寄与し、フレーゲルの花卉画を介して彼の弟子ヤーコプ・マレルへと受け継がれていく(図10)。その縁は、マレルが、フレーゲルに学んだ後、一六三〇年代初めにユトレヒトへと居を移し、先に挙げたデ・ヘームに師事し、さらには同地で活躍していたアンブロジウス・ボスヒヤールトの弟子バルタザル・ファン・デル・アストの強い影響を受けるに至り、オランダともつながっていく。²⁶ マレルは、一六五〇年頃、一旦は



図 11 A. ミニヨン

フランクフルトに戻り、同地でアープラハム・ミニヨン、マリア・シビツラ・メーリアンを育てるが、五九年頃には彼らに伴って再びユトレヒトへと戻り、画商を営んだ。マレルの弟子アープラハム・ミニヨンは、師が一六七九年に故郷へ引き上げた後もそのままユトレヒトにとどまった。²⁷ アントウエルベンから里帰りして同市に工房を構えていたデ・ヘームに、一六六九〜七二年、弟子入りしたことが彼に帰国を思いとどまらせたのだろう。やがて彼は師の作品と見分けがつかないほどに腕を磨き、師の華やかな花卉画の様式を最もよく受

け継ぐ画家となった
(**図11**)。ちなみに、
ミニヨンの両親は元
来が信仰上の理由で
フランクフルトに移
住したフランドル人
であった。つまりミ
ニヨンは、フランド
ル・オランダ・ドイ

ツをつなぐ輪を体現する画家と言えるのである。

マレルは、先にも触れたように、このミニヨンとともに、後妻の連れ子でマテウス・メーリアンの娘だったマールリア・シビラ・メーリアンをユトレヒトに伴っていた。²⁸ 彼女は一六六七年に一旦はドイツに戻るが、一六八五年には再びオランダに移住し、一七一七年、アムステルダムに没した。その間、オランダの植民地スリナムに渡って同地の植物を描き、植物画の専門家として何冊もの植物画集を出版し(**図12**)、植物画・花卉画の博物的・科学的役割りの大きさを世に知らしめた。

十七世紀オランダが、社会的特殊状況を糧として、ヨーロッパの他の国に先駆けて花卉画という大輪の花を咲かせたことに異論を唱える者は誰一人なからう。しかし、画家たちを国から国へ、都市から都市へと動かしたフランドル・オランダ・ドイ



図12 M. S. メリアン

ツの信仰事情、そして高まりつつある博物学への関心、中でもプラハのルドルフ二世の驚異的な探求心の深さは、その開花の過程で、間違いなく、きわめて重要な寄与をしている。

ドイツ語圏では、一五六二〜六五年という早い時期にルーディガー・トム・リング(一五二二—一五八四)によって数点の花弁画が描かれている。一五六二年の年記のある二点は、銘文からして薬剤師が所有する戸棚の扉絵だったと推定されるが、²⁹ その他の作品は独立したタブロー画であり(**図13**)、格別の銘文も持たない。同じ花が複数の作品で再使用されるなど、必ずしも写生が基本にはなっていないが、時期的に見て注目すべき花卉画であることに変わりはない。トム・リングは、ミュンスタールに生まれ、一五五〇年頃、信仰上の理由でイギリスに渡り、一五六九年以降は没するまでブラウンシュヴァイクに留まった。植物描写への関心は、若年期に修業で訪れたネーデルラントで培われたのかもしれないが、必要なしに制作することはなからうから、ドイツの顧客の中に博物愛好家がいたとしか考えられない。実際、鳥を克明に描いたトム・リング作品も数点伝わる。



図13 R. トム・リング

十七世紀の花弁画といえはオランダ画家の独壇場のように誤解されがちだが、その始まりも展開も、汎ヨーロッパ的な視野で捉えて初めて全貌が見えてくる。

四 宗教的象徴・市民のモラルの象徴として植物

花卉画が何よりも迫真的な描写によって見る者の眼を奪っていたことは、先に引用した詩人ヤン・フォスのファン・アールスト作品礼讃詩から明らかだ。今日の花弁画の一般的な人気も、写実の技に対する驚き、「本物より本物らしい！」に多くを負っている。しかし、画家たちが、植物を描きながらも、そこに宗教上の象徴的意味や市民的モラルを埋め込むのを忘れなかったことも事実だ。古来、様々な象徴の担い手と見なされてきた植物から意味を剥奪するのは容易ではなからうし、だからこそ、画家も受容者も植物描写にそれを活用したに違いない。

その好例の一つに、外観上は最初の独立した花卉画と見えるハンス・メムリンクの一四九〇年頃の作品(図14)がある。生けられているユリ、アイリス、オダマキは、宗教画に繰り返し描かれる花だが、花瓶の腹に記されたIHSのモノグラム——ギリシャ語でイエスと書いた時の最初の三文字・IHΣであるいはラテン語でイエス、人類の、救世主と書いた時の三つの頭文字・JHS——を考慮すれば、単なる装飾の花ではなく、宗教上の象徴的意味があつて選ばれたとみてほぼ間違いない。実際、

ユリがキリスト、マリアの純潔を、アイリスが天上の女王としてのマリアを、アイリスの葉がキリストの受難とマリアの悲痛を、オダマキが三位一体、聖霊を象徴する花なのは周知のことろだ。³⁰ユリとアイリスの咲いた花が三つずつなのも、三位一体を強く思わせる。実は、この花卉画は両手を合わせ、祈りの仕種をする男性を描いた肖像画、おそらくは寄進者像の裏面に描かれている。つまり、この男性肖像画は今では失われた聖母子像と対となつて、かつては二連祭壇画を構成していたと推測される。この仮定に立つと、二連祭壇画を閉じた時に、図14の花

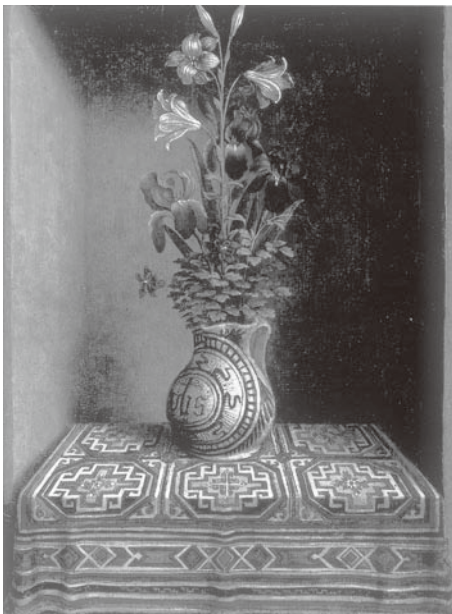


図14 H. メムリンク

卉画は聖母子像の上に重なってくることになる。つまり図14は、たいていは聖母子像の脇に添えて描かれていた象徴の花が、多翼祭壇画という形式のゆえに、独立の画面を獲得したものと考えられるのである。³¹

十七世紀オランダの花卉画は、様式面と並んで、機能面でもこうしたフランドルの伝統を受け継いでいる。多くの作品に宗教上の象徴の意味が読み込めるからだ。たとえば、二四歳以降、五〇年にわたりユトレヒトで活躍したアープラハム・ミニヨンの花卉画では、花瓶の右の陰に罽屨と砂時計が描かれている(図11)。罽屨の下の紙上のことは、「人の生涯は草のよう。野の花のように咲く。風がその上を吹けば、消えうせ生えていた所を知る者もなくなる」(詩編一〇三章一五―一六節)からもわかるように、キリスト教の文脈では、花は華やかと言えども空しいもの、つまりウァニタスの象徴として理解されることがある。死を表す罽屨と、すべてを死へと追いやる時を刻む砂時計と右のような銘文と並置された場合、花がしばしば帯びるそのウァニタスの意味が確定的な重さで見る者の思念を誘ってくる。ミニヨンの選んだ花のほとんどが、少し盛りを過ぎ、開ききつていたり、頭を下げたり、萎れ始めたりしているのは偶然ではないのだ。

植物は、市民社会の理念を表出するために、肖像画の中でも頻繁に活用された。中でもヤン・メイテンスの《ウィレム・ファン・デン・ケルクホーフェンとその家族》は注目に値する



図15 J. メイテンス

(図15)。³² 家族の備えるべき様々な美德が植物で示唆されているからだ。画面右端の青いドレスを着た娘が摘むバラは愛を、その下に座る赤いドレスの娘が手にする花輪はオランダ語の *magdalenus* (処女の冠) からの連想で純潔を、中央の父親の傍らの男児が右手に持つ桃は心臓に似た形から心を、彼の後ろに咲くケシはケレスのアトリビュートであるところから豊穡を、母親の臙脂色のドレスの膝に子供が差し出すミルテの小枝はギリシャ神話を典拠に愛と結婚を、その母親の後ろに立つ少年が茎のところで摘まむブドウの房は当代のエンブレマータを手掛かりにすれば純潔を、そして、夫婦の背後の大きな樹を這い上る蔓植物は、後に指摘するように、夫婦の愛の絆の深さを象徴する。ちなみに、左端の娘が手にする真珠の首飾りは純潔を、母の膝に前脚を掛ける子犬とその足元に座る男児が首に手を回す子犬は、どちらも、忠誠と、ここに描かれた子供たちのしつけの良さを表す。十七世紀オランダ共和国では、家族こそが道徳的な核と見なされていた。メイテンスはその家族観を、愛と豊穡と忠誠を象徴する植物を画面の至る所にさりげなく、しかし目につくように配しつつ、家族の肖像画という形で明らかにしているのだ。蛇足になるが、空を舞うプットー五人は夫婦の子供のうち、作品制作時に幼くしてすでに亡くなっていた子らである。

フランス・ハルスとフェルディナント・ボルが描いた夫



図 16 F. ハルス

婦の肖像画でも、植物が解釈の鍵となる。ハルス作品(図16)では、右後方に噴水の周りを散策する男女の姿が描かれている。中世以来の愛の園の表象と見て間違いない。つまり、像主である前景の二人の夫婦もその愛の園に住まい、互いに愛を捧げ合う関係にあることになる。³³それは、早くからエディ・デ・ヨングが指摘しているように、彼らの背後に蔓の絡んだ木が描かれていることから明らかだ。アルチャーティの寓意画集の中の寓意画の一つ、ブドウの蔓が太い木の幹に絡む画像に「愛は死しても終わらじ」と銘文が添えられており(図18)、ハルス作品にも同じ意味が生きていると考えられるからだ。³⁴先に挙げたメイテンス作品に描かれた夫婦の背後にも、蔦の絡む木があったことを思い出しておこう。ハルス作品では、左下隅に描き添えられたアザミも見逃せない。アザミは古いオランダ語では *manncrouw* (男の忠誠) と呼ばれており、肖像画に描かれた場合は、夫から妻への忠誠の誓いと受け取れる。一方、ボル作品では、画面右下隅のヒマワリが特に大きく目立つ(図17)。これまたデ・ヨングが指摘するように、夫婦の愛を強調するモチーフである。³⁵手がかりは、オットー・ファン・フェーンの『愛の寓意画集』(一六〇八年)に収められた寓意画の一片にある(図19)。左手で太陽、右手でヒマワリを指さすキューピッドが描かれ、解題には

「ヒマワリはいつも太陽の方を向く、



左: 図17 F. ボル



右上: 図18 A. アルチャーティ



右下: 図19 O. ファン・フェーン

愛する者に向かう恋人のように。
彼は愛する者に心と魂と顔を向ける。
「愛する者を見続けるのが彼の最高の望み」

とある。³⁶ 愛し合う者の関係が常に向かい合う太陽とヒマワリ
の関係に譬えられている。ポルの画中の夫婦が何者かは不明だ
が、この肖像画の注文意図は、夫婦の愛の絆の深さとお互いへ
の将来にわたる忠誠とを確かめ合い、同時にそれを絵を見る者
に向けて顕示することにあつたと推測できる。像主二人の若さ
から推して、結婚の折の記念肖像画だつたとも考えられよう。
家族を市民的モラルの単位と考えるオランダ市民社会の理念に
沿つたヒマワリの選択である。

むすび

花卉画は、十七世紀オランダで本格的に描かれ始め、独立し
たジャンルとして認知されていく。他国に先例がなかったわけ
ではないが、制作された点数の多さと質の高さにおいて十七世
紀オランダの作品には目を見張るものがある。そうした作品の
制作を促したのは、一五八八年に実質的な独立を遂げたオラン
ダ共和国の宗教事情と政治形態であつた。なかでも、新教を支
持したこと、豊かな市民社会であつたことが花卉画のマーケッ
トの拡大を強く後押しした。加えて、グローバル化の進展に伴

つて高まっていた博物学への深い関心、それに付随して浸透し
た園芸熱の広がりがあつた。描写に際しては本物の花と見まご
う写実性が何よりも喜ばれたが、同時に、植物が中世以来ま
い続けてきた象徴的意味が、絵画を通じて宗教的・市民的理念
を表出するのに大いに活用された。

しかし、何よりも強調すべきは、花卉画制作の機運が、実は
オランダにとどまらない汎ヨーロッパ的な動きであつたこと
だ。確かにオランダこそがその中枢にあつて、最も力強いエン
ジン役を果たしていた。とはいへ、近代社会を形成する過程に
あつて、画家や美術愛好家が、国境を越え、ときには海を渡り、
人・物・情報、そして絵画様式の交換をしていなければ、花卉
画の人気は単に一地方の特殊現象に終わつていたかもしれない。
十七世紀オランダにおける花卉画隆盛の背後には、十六・十七
世紀のフランドル・ドイツ語圏における君主や都市の一筋縄で
はいかない宗教事情と、それに伴い、十五世紀以来培われてき
た逼真の写実様式を携えて移動するフランドル画家たちの姿が
常に見え隠れしているのである。

謝辞

大原まゆみ先生をはじめとした明治学院芸術学科の関係
者に、本シンポジウムでの発表にあたり、格別のご配慮を賜つ
たことを心より感謝申し上げます。

表

- 1 十七世紀デルフトにおける各画種の制作割合推移。
M.Motias(注一)のTable 8.3にA.de Woude(注二)のTable 9
の数值を加味して小林が作成。
- 1 作者不詳《ベトロネッラ・オールドマンのドールハウス》、
一六八六、高255x幅190x奥行78cm、アムステルダム国立
美術館、部分写真
- 2 ハンス・ポロンヒール《チューリップの花束》、一六三九、68
×54.5cm、アムステルダム国立美術館
- 3 アンブロジウス・ボスヒヤールト《開放籠に置かれた花瓶
の花》、一六二〇頃、55.5×39.5cm、ロベンハーゲン、デンマー
ク国立美術館
- 4 ジャック・デ・ヘイン《ガラス花瓶の花》、一六〇二、
〇三、15×10cm、現在所在不明
- 5 ヤン・ダーフィッツゾン・デ・ヘーム《花瓶の花》、
一六七〇頃、74.2×52.6 cm、ハーグ、マウリッツハイス美
術館
- 6 ジャック・デ・ヘイン『小冊子 花・小動物図集』より《三
本のチューリップを生けた花瓶》、一六〇〇、22.8×17.6cm、
パリ、ルフト・コレクション
- 7 ルーラント・サーフェリー《石籠に置かれた花瓶の花》、
一六一八、16.8×13.5cm、ワシントン、個人蔵
- 8 ヨーリス・フーフナーヘル《二本のチューリップ》、ゲ
オルグ・ボクスカイ『書体見本』(一五六一―一六二)より、
一五九六年、16.6×12.4cm、マリブ、ゲッティイ美術館
- 9 ゲオルグ・フレীগел《花瓶の花》、一六〇四、22.5×
15cm、個人蔵
- 10 ヤーコブ・マレル《ガラス花瓶の花》、一六三四頃、40×
30cm、アムステルダム国立美術館
- 11 アープラハム・ワニヨン《花瓶の花と罫縷と砂時計》、97.8
×78.1cm、個人蔵
- 12 マーリア・シビツラ・メリアン『スリナムの昆虫の変態』
(一七〇五)より
- 13 ルーディガー・トム・リンク《花瓶の花》、38×28.5 cm、
ンスター、州立美術館
- 14 ハンス・メムリンク《花瓶の花》、一四九〇頃、29×22.5cm、
マドリッド、テイッセン＝ホルネミツサ・コレクション
- 15 ヤン・メイテンス《ウイレム・ファン・デン・ケルクホーフェ
ンとその家族》、一六五二と一六五五の年記、134×182cm、
ハーグ、歴史博物館
- 16 フランス・ハルス《イサーク・マッサとペアトリックス・ファ
ン・デル・ラーン》、140×166.5cm、アムステルダム国立美
術館
- 17 フェルデinandト・ボル《ある夫婦の肖像》、
一六五四、171×148cm、パリ、ルーヴル美術館
- 18 アンドレア・アルチャーティ『寓意画集』(パリ、
一五三四)より
- 19 オットー・ファン・フェニン『愛の寓意画集』(アントウエ
ルペン、一六〇八)より

注

- 1 J. M. Montias, *Artist and Artisans in Delft*, Princeton, 1982, p.242, Table 8-3.
- 2 P. Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1720*, London, 1995, p.125.
- 3 A. de Woude, 'The Volume of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic', in ed. D. Freedberg et al., *Art in history History in art*, Chicago, 1987, pp.295 & 315, Table 9.
- 4 Taylor (注2) p.126.
- 5 小林頼子『花のキャラリー 改訂新版』（八坂書房 二〇〇三）中の図版及び pp.185-200 の記述を参照された。
- 6 H. Houbraken, *De Groote Schouburg der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, The Hague, 1753, p.230.
- 7 S. van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p.87.
- 8 典拠は注4に挙げた文献・頁に同じ。
- 9 但し J. Loughman & J. M. Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art of Seventeenth Century Dutch Houses*, Zwolle, 2000, p.69によれば、十七世紀オランダでは、絵画の主題とその絵画が掛けられる部屋に一定の関係はなかった。
- 10 小林頼子「異彩の花々」、サム・セハール監修「展覧会図録」花の系譜——オランダ絵画の四〇〇年、東京ステーション・ギャラリー、一九九〇、pp.40-42.
- 11 往時のオランダの社会状況の詳細は小林頼子『限定版フェルメール全作品集』、小学館、二〇一二年、pp.155-57を参照されたい。
- 12 A. de Woude (注3) p.286.
- 13 E. van den Bogard 他監修「展覧会図録 *Zo Wild de Wereld Sprekt*, Mauritshuis, The Hague, 1979-80, p.117.
- 14 チューリップ狂騒事件の詳細は小林頼子「天上の甘露を享ける花」「国重正明ほか「チューリップ・ブク」」、八坂書房 二〇〇二、pp.166-182を参照された。
- 15 ホスチャールの詳細は L. J. Bol, *The Bosschaert Dynasty: Printers of flowers and fruit*, Leigh-On-Sea (England), 1960 を参照された。
- 16 テ・クインの詳細は I. Q. va Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, Three Generations*, 3 vols. The Hague et al., 1983 を参照された。
- 17 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, 1604, fol.294v.
- 18 I. Q. va Regteren Altena (注16) vol.1, p.109.
- 19 サーフエリーの詳細は展覧会図録 *Roelandt Saerff in zeyner Zeit (1576-1639)*, Walraf-Richartz-Museum, Köln et al., 1985-86 を参照された。
- 20 テ・ホームに関しては S. Segal 監修「展覧会図録 *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700*, Het Prinsenhof, Delft, 1988, pp.141-164」に詳し。
- 21 ルドルフ二世の文化的関心については Th. D. Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago, 1985 に詳し。
- 22 たとえばルドルフ二世のために書かれたゲオルグ・ボクスカイの書体見本『ミラ・カリグラフィアエ・モニユメンタ』(1561-62)に、ヨリスは一五九五年になって挿絵を提供している。図8はその一例である。

- 23 'Kammermale'の実態は定かではない。
- 24 小林頼子(注5)、p.58を参照されたい。
- 25 フレーゲル、当時のフランクフルトの文化的状況は展覧会図録 *Georg Meigel (1566-1638) Stilleben*, Shirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1993-1994, pp.157~64に詳し。
- 26 同前、p.14。
- 27 ニヒマンの詳細は Magdalena Kraemer-Noble, *Abraham Migon 1640-1679*, Petersberg (Hessen), 2008を参照された。
- 28 マーリアンの詳細は Ella Reitsma, *Marta Sibylla Merian & Daughters. Women of Art and Science*, Nijhof, 2008を参照された。
- 29 二点の作品の銘文を合わせるべく、IN VERBIS IN HERBIS ET IN LAPIDIBUS EST DEVS (神は言葉の中に、植物の中に、石の中に)と読める。トム・リングに関しては展覧会図録 *Stilleben in Europe*, Westfälisches Landesmuseum für Kulturgeschichte, Münster et al., 1979-80, pp.28-30, 220-224 & 314-318に詳し。
- 30 個々の花の象徴的意味の由来は小林頼子(注5)の各図版解説に詳しい。
- 31 B. Brennikmeijer-de Rooij, *Roots of 17th-century Flower Painting. Miniatures*, Plant Books, Paintings, Leiden, 1996, pp.13-14。
- 32 以下の記述は、E.de Jongh 監修、展覧会図録 *Portretten van echt en trouw. Huwelijks en gezin in de Nederlandse Kunst van de zeventiende eeuw*, Frans Hals Museum, Haarlem, 1986, pp.231-235、及び同人監修、展覧会図録『十七世紀オランダ肖像画展』、東京ステーション・ギャラリー、一九九四、pp.123-124に拠っている。
- 33 より詳しくはハールレムにて開催の展覧会図録(注32) pp.124-130を参照されたい。
- 34 A. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534より。
- 35 より詳しくはハールレムにて開催の展覧会図録(注32) p.90及びエディ・テ・ヨング『オランダ絵画のイコノロジー』、NHK出版、二〇〇五、p.123を参照された。
- 36 O. van Veen, *Amorum Emblemata*, Antwerpen, 1608より。