

ヘラルト・テル・ボルフ作、所謂《父の訓戒》

——その解釈の変遷——

有川治男

The so-called “Paternal Admonition” by Gerard ter Borch
——Changes of interpretation of a painting——

Die sogenannte „Väterliche Ermahnung“ von Gerard ter Borch
——Wandel der Interpretation eines Gemäldes——

HARUO ARIKAWA

はじめに

この小論は、ヘラルト・テル・ボルフ (Gerard ter Borch あるいは Terborch, 1616-1681) の手になる、一般に《父の訓戒》の名で知られてきた作品についての主要な記述を、18世紀中葉から近年に至るまで辿ってみるものである。それ自体としては羅列的であるその試みは、しかし、この作品の解釈の変遷を通して、この2世紀の間の一般的な美術観の変遷、更には美術史研究の変遷の一端を浮び上らせてくれる。また同時に、この作品の解釈史の概観は、この作品あるいは広くテル・ボルフの芸術、更には17世紀オランダ絵画の理解にとっても興味深いものとなるであろう。この作品は過去2世紀の間に実にさまざまな解釈、時には相対立するような諸解釈を受けてきたのであるが、その一つ一つを検討してみることは、非常に複雑な性格を持つと考えられる17世紀オランダ絵画、とりわけ風俗画の総合的把握にとってひとつの有意義な示唆を与えるであろう。

1. 初期の記述

一般に《父の訓戒》の名で知られるヘラルト・テル・ボルフの作品は、真筆と見做されるものが、アムステルダム国立美術館とベルリン絵画館に各一点所蔵されている(図1, 2)。両作品は共に仕上げも丹念で、アムステルダムの作品がほぼ正方形であるのに対し、ベルリンのものは横がやや縮められていて、前者の画面右端に見える犬の姿が省略されているということ以外には、相違点は殆ど無い。来歴に関しては、両作品とも制作時点(1655年以前で、それを余り遡らぬ時期と推定される)からほぼ百年

後までの所在は明らかでなく、文献における言及は18世紀後半になって初めて現われる⁽¹⁾。

アムステルダムの作品に関する最初の言及は、1752年のフートの『絵画目録』の中に見られる以下の記述である。「白縞子の服を着た一人の立っている女。腰掛けている一人の男、ワイングラスを口元にした一人の女」⁽²⁾。室内の情景を描いた絵画に関してのこのような簡略な記述は当時としては一般的なもので、例えば一年後に出版されたデカンの『フランドルおよびオランダの画家の生涯』もこの作品を「一人の麗人。腰掛けてワインを飲んでいる一人の男と一人の女の前に立っている」と記している⁽³⁾。この作品を他の作品と区別する為の、不十分ではあるが最小限の記述と言えよう。

あるコピーに関して1783年の売立目録に見える、「室内。一人の士官と話をしている若い女。もう一人の女、黒い服を着け、酒を飲んでいる。寝台と赤い椅子」という記述や⁽⁴⁾、ベルリンの作品に関しての1787年の売立の際の、「前面に一人の女を描いた作品。彼女は背を向けており、白縞子の服を着ていて、髪は編み上げられている。肩掛けを着けていて、それは彼女の胸の所まで締めつけている。彼女は、横を向いて腰掛けて一人の士官に耳を傾けているように見える。彼の横には一人の女がいて、脚付きグラスでビールを飲んでいる。画面の左側には机が置かれていて、その上には

文献略号

Gudlaugsson, G. t. B.: S. J. Gudlaugsson, *Gerard ter Borch*, vol. I, 1959; vol. II (Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs, sowie biographisches Material), 1960, Den Haag (本稿においては、テル・ボルフの作品の題名は便宜的に、このGudlaugssonのカタログにおけるドイツ語題名をあげる)。

アムステルダム国立美術館およびベルリン絵画館のカタログ各版は、*Cat. Amsterdam, 1809*; *Cat. Berlin, 1830* 等、出版年で示し、必要に応じて()内に詳細な書名、編者名、版数等を記す。

(1) 両作に関する基本的データは次の通りである。

■Rijksmuseum Amsterdam 所蔵の作品

・油彩、カンヴァス、71×73 cm

・来歴：美術商 D. Ietswaart; Willem Lormier (†1758), Den Haag, 1752年以前に前者より購入; Willem Lormier コレクション 売立, Den Haag, 1763年7月4日; Adriaan Leonard van Heteren (1722-1800), Den Haag; Adrian Leonard van Heteren Gevers (1794-1866), Den Haag/Rotterdam, 1800年に前者より相続; Koninklijk Museum te Amsterdam (現 Rijksmuseum Amsterdam), 1809年に前者より購入

・主要カタログ番号: Smith, no. 4; Hofstede de Groot, no. 186; Gudlaugsson, no. 110/I; *Cat. Amsterdam, 1976 (All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam)*, no. A404

■Gemäldegalerie Berlin(West) 所蔵の作品

・油彩、カンヴァス、70×60 cm

・来歴：画家 Johann Anton de Peters (1725-1795), Paris, おそらく1750年代にオランダで購入;

鏡、金の鉢、その他の化粧道具がある」という記述も⁽⁵⁾、それぞれ描写が詳しくなっているものの、画面に描かれたものを即物的に記してゆくという態度において、前記二つの記述と本質的には異なっていない。そして、そのような態度は、19世紀に入っても、アムステルダム王立美術館の『絵画カタログ』中の、「上品な室内に、白繻子の服を着け、机の前に立つ魅力的な娘が見える。その机に向って、一人の男と更に一人の女が腰掛けており、娘と熱心に話をしているように見える」という記述⁽⁶⁾などに引き継がれてゆく。

ただひとつ、18世紀末から19世紀初頭にかけてのそれらの記述が、立っている女と腰かけている男との間に「話をしている」あるいは「耳を傾けている」という関係を指摘していることは注目に値する。男を「士官」と規定していることも含め、それらの記述は、以前の単なる記録、他の作品との区別の為の心覚えという性格に加え、一歩進んだ画面の説明、場面状況の解説という性格をも具え始めているのである。

2. 〈父の訓戒〉——ゲーテによる記述

アムステルダム王立美術館のカタログの初版が刊行されたのと同じ1809年に、ドイ

Johann Anton de Peters コレクション売却, Paris, 1787年11月5日; 画家 Chevalier Féréol de Bonnemaison (ca. 1770–1827), Paris; Gustav Waagen, 新たに創設される美術館の為, プロイセン王コレクションの一点として, 1815年にパリで購入; 1826年, Berliner Akademie で展覧; Gemäldegalerie Berlin, 1830年の創設以来所蔵(現在は西ベルリン)

・主要カタログ番号: Hofstede de Groot, no. 187; Gudlaugsson, no. 110/II; *Cat. Berlin, 1975 (Gemäldegalerie Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde)*, no. 791

以上2点の他に, Caspar Netscher による1655年の年記を持つコピー (Gotha, Gemäldegalerie 蔵, 図3), 一時期真筆と考えられていた London, Bridgewater House 蔵のコピー(図4)など全図のコピーが9点, Dresden, Gemäldegalerie 蔵のもの(図9)など部分コピーが7点, 改変を加えた部分コピーが10点ほど知られている (Gudlaugsson, no. 110/Ia–c 110/IIa–w)。

- (2) Gerard Hoet, *Catalogus of naamlyst van schilderyen...*, s'Gravenhage, 1752, vol. II, p. 442.
- (3) Jean Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, vol. I, 1753, ed. Marseille, 1842, vol. I, p. 326.
- (4) Leboeuf コレクションの売立 (1783年4月8日–12日)。H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'Art, faites en France et a l'Etranger pendant les XVIII^e & XIX^e siècles*, vol. VII, Paris, 1912, p. 162 より引用。このコピーは Gudlaugsson のカタログには記されていない。
- (5) *Catalogue de Tableaux de Grnds Maîtres des Trois Écoles, Après le Décès de Madame (provenant du cabinet Mr) de Peters...*, Paris, Nov. 1787, pp. 21–22, no. 57.
- (6) *Cat. Amsterdam, 1809 (Catalogus der schilderijen, oudheden enz op het Koninklijk Museum te Amsterdam, 1st ed.)*, p. 71, no. 304. アムステルダム国立(王立)美術館のカタログは、初代館長 C. Apostool 時代に19版を重ねるが、1832年の第9版まで、この作品に関する記述は全く変わらず、第10版以後第19版(1853年)までもその記述の本質に変化はない。

ツではゲーテ (Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832) が小説『親和力』を発表したが、その中で彼は、主人公たちによって演じられる活人画 (lebendes Bild) の情景の描写を通して、テル・ボルフのこの作品を次のように記述した。「第三の場面として、テル・ボルフの父の訓戒と呼ばれる絵 (die sogenannte väterliche Ermahnung von Terburg) が選ばれた。この絵をもとにした我が同国人ヴィルの素晴らしい版画を知らぬ者はあるまい。上品な騎士らしい一人の父親が、足を組んで腰掛けている。その前に立っている娘を諭しているらしい。襖の豊かな白縞子の服を着た、美しい姿の娘は、ただその後姿を見せているだけであるが、その様子は彼女が慎み深く聞いていることを示しているようである。しかし、訓戒が激しく辱しめるようなものでないことは、父親の表情や身振りに窺うことができる。母親はといえば、彼女は啜ろうとしていたワインのグラスを見詰めることによって、微かな当惑を隠そうとしているように見える」⁽⁷⁾。

このゲーテの記述が、これまでに見てきたこの作品に関する他の発言と本質的に異なっていることは明らかである。記述は、画中の人間あるいは物の即物的描写よりも、画中の人間の心理状態、人間関係の描写へと重点を移し、特定の物語的状況中での人々の心理の動き、その表われとしての姿勢、表情などが詳しく説明されているのである。そこには、外面的、即物的な単なる記録から、内面的、心理的な解釈へ、という記述上の態度の変化が窺われよう。言うまでもなく、ゲーテは美術に深い関心を抱いていたものの、第一に文学者であり、まして上記の描写は絵そのものではなく小説中の活人画に関するものであるから、純粋な美術作品解釈と考えるわけにはゆかない。しかし、それは文学者の立場からの特殊な解釈なのでは決してない。それは、当時一般的になってきていた、絵画に関しての内面的、心理的あるいは物語的解釈を根底に、それを文学的にやや誇張したものなのである。既に人物たちの間に「話をしている」あるいは「耳を傾けている」という関係を見る記述のあったことは、先に指摘したが、その会話がどのような内容のものであるかを推測した上で、この作品に《父の訓戒》という題名を与えたのは、ゲーテの文中にもその名が見える版画家ヴィルであり、それは1765年にまで遡ることである。

(7) Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, 1809, II. Teil, V. Kapitel, ed. Weimar, 1892, vol. XX, pp. 254-255. ゲーテはこの作品を、文中にも出てくるヴィルの手に成る版画で知っていたようである。本作品あるいはその全図のコピーを彼が実際に見ていた可能性は殆ど無いが、Dresden, Gemäldegalerie 所蔵の部分コピー(図9)は1794年に見ている (Gertrud Rudloff-Hille, "Goethe und die Dresdener Galerie" in *Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1972-1975*, Dresden, 1977, p. 45 参照)。

3. 〈父の訓戒〉——勸戒画としての解釈のおこり

1736年パリに出て、1750年代に王室付版画家として名を成し、パリの美術界に大きな影響力を揮っていたドイツ人ヨーハン・ゲオルク・ヴィル (Johann Georg Will, 1715-1808, 仏名 Jean-Georges Wille) は、当時のパリの美術界の様子を伝える貴重な資料としての『手記および日記』を残したことで知られる⁽⁸⁾。彼が制作した版画《父の訓戒》に関しては、その日記中、1764年5月30日の項に次のような記述が見られる。「我が同胞であり、ロレーヌのシャルル公付の画家であるペーテルス氏が、彼のキャビネット中の一枚の絵を私に貸してくれた。私はそれを版画にするつもりである。その絵はテル・ボルフによって描かれたものである。一人の女に説教する一人の軍人。女は見事な白縞子の服を着ており、後向きに立っている。もう一人黒い服を着た女が、腰掛けて、グラスのワインを飲んでいる。絵に描かれているのはそれらである」⁽⁹⁾。現在ベルリンにある作品に関する最も早い言及であるこのヴィルの記述に、既に「説教」という場面状況の理解が示されていることは注目すべきである。1764年にヴィルによって準備が開始された、このテル・ボルフの作品に基づく版画は、翌々年1766年までには完成し、オーストリアのマリア・テレジア帝に捧げられることになるが、そのことを記す日記の箇處に初めて、より明確な《父の訓戒 Instruction paternelle》という題名が登場する⁽¹⁰⁾。また、完成した版画にはその題名が大きく彫り込まれている(図5)。更にこの版画は、1767年のサロンに同題名の下に出品され、既にアカデミー正会員となっていたヴィルの名声を決定的なものとした。そして以後、原画であるテル・ボルフの作品もこのヴィルによる版画を通して有名となり、同時に《父の訓戒》という題名、解釈もこの版画から原画へと付与されたのであった。オランダ17世紀の風俗画は、現在我々がそれらの作品を呼ぶ時に用いる通称(そしてその通称から導き出される主題の解釈)の多くを、18世紀後半から19世紀にかけて作られた複製版画の制作者に負っているが、このテル・ボルフの作品の場合も、《父の訓戒》という通称と主題解釈は、1764年から66年の間に版画家ヴィルによって作り出されたのである⁽¹¹⁾。

(8) *Mémoires et Journal de Jean-Georges Wille, Graveur du Roi, publiés d'après les manuscrits autographes* (ed. by Georges Duplessis), Paris, 1857.

(9) 同上, vol. II, p. 257. 「一人の女に説教する一人の軍人」の原文は, “Un militaire qui moralise une femme”.

(10) 同上, vol. II, p. 320. 1766年4月27日。その他この版画の制作状況は, pp. 257, 258に散見される。

(11) ヴィルの日記中の記述の仕方から見て、この作品がそれ以前に《父の訓戒》という題名を与えられていたとは考えられない。

ヴィルがこのテル・ホルフの作品の主題を「父の訓戒」として理解した理由を考え
る為には、当時のフランス美術界の状況を眺めてみなければならない。

17世紀オランダ絵画が18世紀を通じてフランスの美術界において重要な役割を果たしたことは、ヴァトー、シャルダンからフラゴナール、グルーズまでの絵画に対するオランダ絵画の強い影響や、オルレアン公、クロザ・ド・ティエール、ランドン・ド・ボワセなどのコレクションの内容に窺われるオランダ絵画の蒐集熱を見ても明らかである⁽¹²⁾。その傾向は60年代、70年代に頂点を見るが、その時期に特に注目されるのは、テニールス、テル・ホルフ、ダウ、メツー、ファン・ミーリス、ヴァウエルマンといった画家たちの風俗画と、それらの影響を受けた当代の風俗画（グルーズ、フラゴナールなど）が、とりわけ蒐集や愛好の対象としても囃されたということである。一言で言えばそれは、王侯や上流貴族のものであった古典的絵画に対して、勃興しつつあったブルジョワ階級が、彼らに親しい社会の中での彼らに親しい情景を平易な写実で描き出す、彼ら自身に相応しい絵画様式を求めた結果であった。その際、それらの絵画が版画として一般に大量に流布したことも、特徴的な現象、芸術の大衆化の徴として見落とすことができないが、まさにそのような機運に乗って登場したのが、複製版画的の第一人者ヴィルであった。リゴーなどの作品を原画とした肖像版画によって頭角を現わした彼は、50年代半ばからオランダ17世紀の風俗画をもとにした版画に転じ、その複製の緻密さ、正確さによって名声を博したのである⁽¹³⁾。

一方、その時期におけるオランダ絵画の撰取と模倣には、その主題の選択あるいは解釈、意味付けにも、ブルジョワ階級の意識が強く働いていた。すなわち、王侯貴族が彼らの理念なり道徳観を宗教画、神話画、歴史画の中に籠めたのと同様、ブルジョワ階級は風俗画の上に、彼らの理念、道徳観を反映させたのである。

オランダ17世紀絵画の写実主義を充分消化しつつ、風俗画の中にブルジョワ道徳の理念を完全に表現した画家として、まず第一に挙げられるのはグルーズ (Jean Baptiste Greuze, 1725-1805) である。1755年のサロンに出品された《聖書の朗読》をその最初の代表例とし、以後グルーズは、《割れた卵》(1757年)、《村の婚約者》(1761年)、

(12) Horst Karl Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942 が、この点に関して詳しい論考を行なっている。

(13) サロン出品作だけを見ても、テル・ホルフの他に Dow (1757, 1763年), Netscher (1761年), Schalken (1763, 1769年), Van Mieris (1767年) などの風俗画の複製版画が彼の手によって制作されている。

(14) “peinture morale” という言葉は、1763年のサロン評中、グルーズの《中風患者》に対して最初に用いられている。Denis Diderot, *Salons* (ed. by Jean Seznec/Jean Adhémar), vol. I, Oxford, 1957, p. 233.

(15) Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, 1796 (執筆1766) (Diderot, *Oeuvre esthétiques*, Edition

《中風患者》(1763年)、《恩知らずな息子(父の罵り Malédiction Paternelle)》と《罰せられた息子》の対作品(1765—1778年)、《子供たちに惜しまれつつ死ぬ父親》と《子供たちに見捨てられて死ぬ父親》の対作品(1769年)、《父の祝福 Bénédiction Paternelle》(1769年)等々、平易な写実の様式に平易なブルジョワ的道德観を盛り込んだ作品を次々と発表し、世の注目を集めた。そして、そのようなグルーズの作品を熱狂的に支持し、彼の作品に対して賛美の意を籠めて「道徳画 *peinture morale*」という言葉を贈ったのは、当時『百科全書』の完成に取り組みつつ、演劇の分野にも関わり、更にはサロン評によって美術批評にも手を染め始めたディドロー(Denis Diderot, 1713—1784)であった⁽¹⁴⁾。その「道徳画」という考えの根本には、「好ましい美徳を表現すること、忌むべき悪徳、非常な愚かしさを表現すること、それが真面目にペンを、筆を、あるいは鑿をとる者の目的とするところである⁽¹⁵⁾」という思想があり、それ自体は古来の伝統的な考え方に添うものである⁽¹⁶⁾。しかし、ここでディドローは、伝統的な教訓的絵画という思想をそっくりそのまま、貴族的なものからブルジョワ的なものに置き換えて考えるのである。その考えに立った「道徳画」は、ブルジョワ社会に見られる美徳を勧め、悪徳を戒める、ブルジョワ的「勸戒画」とも呼ぶべきものとなる。グルーズの作品に則して見れば、《聖書の朗読》、《中風患者》、《子供たちに惜しまれつつ死ぬ父親》などは美徳を勧めるもの、《割れた卵》、《恩知らずな息子》、《子供たちに見捨てられて死ぬ父親》などは悪徳を戒めるものである。

ところで、フランスにおいては、ブルジョワ道徳を反映した勸戒的的目的を持つ作品は、絵画の分野よりも早く、文学の分野で既に1720年代末からその微しが現われていた。アベ・ブレヴォなどの小説に現われたそのような傾向はとりわけ50年代に入って多くの追従者を生んだが⁽¹⁷⁾、演劇の分野においては——実作の上でも理論の上でも——ディドローがその流れを受け継ぎ、道徳的教育を目的とする「ブルジョワ・ドラマ *drame bourgeois*」を確立した⁽¹⁸⁾。彼は従来の古典的悲劇と古典的喜劇の中間にブルジョワの現実生活を反映し、彼らの家庭内での喜び悲しみを勸戒的意図をもって描き出す「家庭的、ブルジョワ的悲劇 *le tragique domestique et bourgeois*」というジャ

Classiques Garnier, Paris, 1968より引用, p. 718).

- (16) Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967, chapter IV, "Instruction and Delight", とりわけ p. 33, note 135参照。
- (17) Anita Brookner, *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, Greenwich, Connecticut, 1972, chapter II, "Sensibilité in Literature" (pp. 19–36) は、美術との関連において、この流れを詳しく論じている。
- (18) 実作としては、*Le Fils Naturel* (1757年)、*Le Père de Famille* (1758年)、理論としては、*Entretiens sur le Fils Naturel* (1757年)、*De la Poésie Dramatique* (1758年)。

ソルの創設さるべきことを主張し、実行したのである⁽¹⁹⁾。そして、まさにそのようなブルジョワの家庭内での悲喜劇を勸戒的意図をもって絵画として表現したものを、ディドロはグルーズの作品の中に発見し、それを激賞したのであった。グルーズの「道徳画」は、小説、演劇の分野においていち早く顕著となっていた、平易な写実に基づくブルジョワの勸戒を、一足遅れて絵画の分野に表現したものである。

18世紀のフランスにおける絵画の、そして芸術一般の新しい傾向のひとつとして、以上のような流れに目を留めるならば、絵画の分野でのその手本と見做されていたオランダ17世紀の「市民的」絵画が、18世紀後半なりの視点から捉えられ、そこに当時のブルジョワ道徳に従った見方、意味付けが行なわれたことも充分納得されよう。今問題としているテル・ホルフの作品も、まさにブルジョワの家庭内での日常的な悲喜劇のひとつを扱った「道徳画」、「勸戒画」として捉えられ、グルーズの作品に対するのと同じ視点から、《父の訓戒》という題名、解釈を与えられて、観衆の前面に押し出されたのである⁽²⁰⁾。ヴィルによってこの作品の版画に《父の訓戒》という題名が与えられたのは、まさに当代の「道徳画」が華々しい脚光を浴びていた1766年であり、サロンに出品されたその版画が評判となったのは1767年である。更に《父の訓戒》という題名の名付け親ヴィルが、前述したような傾向が顕著となってくるフランスの美術界の中に単に身を置いていたというだけでなく、より積極的にそのような流れの一端を担っていたことは、彼がグルーズの、またディドロの親友であったということを見ても明らかである。グルーズは、1761年にその最初の弟子としてヴィルの息子ピエール＝アレクサンドル・ヴィルを採ったことから分るように、ヴィルの最も親しい友人の一人であったし⁽²¹⁾、ディドロとヴィルは、互いにまだ名を成す以前の1740年から既に親交を結んでいたことが良く知られている。

この章の最後に、いまひとつ別の側面から、当時の道徳的風俗画およびこのテル・ホルフの作品と演劇との関係に触れておきたい。

グルーズの《愛される母親》(1765年)に対するディドロのサロン評への付加評の中でグリムは、次のような興味深い発言を行なっている。「ところで私は、時折、上流の人々の一団が秋の夕べ戸外に集まって、非常に興味深く愉快な遊びを楽しんでいるのを見かけた。彼らは、良く知られた絵画を、実際の人間 figures vivantes によって模倣していたのだ。まず絵と同じような室内装飾品や道具によって背景が作られ

(19) *Entretiens sur le Fils Naturel* (Diderot, *Oeuvres esthétiques* 前掲書 [註15], p. 152); *De la Poésie Dramatique* (同上, p. 191) などを参照のこと。

(20) 題名の作り方は、グルーズの *Malédiction Paternelle* や *Bénédiction Paternelle* と全く同じである。

(21) ヴィルの『手記及び日記』にはグルーズの名がしばしば登場するし、グルーズは油彩による《ヴィル

る。それから各人が画中の人物の役割を選び、それに相応しい服装をして、その姿勢や表情を真似る。そして全ての道具立て、登場人物が絵の通りに出来上り、それらが適切に照明されると、観客が呼びこまれ、彼らはその絵の演じ方について意見を述べるのである。私は、この遊びが、良き趣味を形成するのに、とりわけ青少年の趣味を形成するのに、非常に適していると思う。彼らを、あらゆる種類の性格と感情との最も微細なニュアンスを把握するよう導くのに、非常に適していると思う。〔グルーズの〕《愛される母親》は、この遊びに魅力的な一場面を提供するであろう⁽²²⁾。このグリムの発言から窺われるように、当時、絵画に関して、あたかもそれを自然主義的演劇の静止した一場面、あるいは日常生活の中での劇的な一瞬であるかのように捉え、その場面の状況から画中人物たちの何気ない身振りや表情に籠められた微妙なニュアンスを理解させようという考え方が、あるいは逆に、それらから画中の場面の状況を読み取らせようという考え方が、教養を積んだブルジョワ階級の間に広がっていた。グルーズの絵画における、登場人物たちの姿勢、身振り、表情の微細な表現は、そのような考えに基づくものであるが、テル・ホルフの作品の場合も、当時の人々は、画中人物の表情、仕草から「父の訓戒」という当時の人々なりの場面状況解釈を行なったのであったし、また題名が確定したのちは更に——ゲーテの場合のように——画中人物たちの表情や仕草に、彼らなりの思い入れ、感情移入を行なったのであった。このグリムの発言は、当時の人々の絵を見る目が、まず内容的なもの、感情に訴えかけるもの、心理劇的なものに向けられていたことを我々にはっきりと伝えてくれるが、更に「活人画 *tableau vivant, lebendes Bild*」の持つ教養的役割の指摘において、ヴィルの版画によるテル・ホルフの作品の解釈と、それから約40年後のゲーテによる同作品の解釈との間に脈々たる流れのあることを知らせてくれる。

人間の表情や身振りの心理的探求は、フィジオグノミーと並んで、18世紀後半から19世紀初にかけてとりわけ関心を集めた分野であり、ディドロが彼の演劇理論の中でパントマイムの役割を強調しているのも、それと無関係ではない⁽²³⁾。また、当時のドイツにおけるブルジョワ風俗版画の代表者であったホドヴィエッキー (Daniel Chodowiecki, 1726-1801) が、ドイツにおけるグルーズの最も良き理解者、紹介者であると共に、ラヴァテル自身から依頼されたその著書の挿絵版画家であり、更に、ゲーテの小説に対する最も心理的ニュアンスに富んだ挿絵版画家であったことは、我々

の肖像》(1765年のサロン出品作)を残している。

(22) Friedrich Melchior von Grimm, *Salon de 1765* (Diderot, *Salons* 前掲書〔註14〕, vol. II, 1960, pp. 155-156より引用)。

(23) *Entretiens sur le Fils Naturel* (Diderot, *Oeuvres esthétiques*, 前掲書〔註15〕, p. 148)。

にとって非常に興味深い⁽²⁴⁾。

4. 〈父の訓戒〉——連作としての解釈

以上のような背景から生み出された《父の訓戒》という題名に従っての解釈はヴィルの版画を通じて広まり、現在アムステルダムにある作品に関しても、既に1809年以前に、「この絵は一人の父親と一人の母親を描いている。彼らは彼らの娘に教えを与えているように思われる」という説明がなされている⁽²⁵⁾。そしてその解釈は、先に見たゲーテの『親和力』中の記述によって更に広く一般に知られることとなり、道徳的ブルジョワ趣味とも合致して、1870年代までのこの作品の解釈の主流をなす。筆者の知る限り、以後、1878年にこの解釈に対する疑問が初めて文献に登場するまで、この作品に「父の訓戒」という意味を付与しなかったのは、テオフィール・トレと1853年までのアムステルダム王立美術館のオランダ語版カタログ各版のみである⁽²⁶⁾。

更にこの方向での解釈は、一層文学的、物語的色合いを帯びさせられることがあった。ドイツにおいては18世紀末以来しばしば、絵画、とりわけ17世紀オランダの風俗画に描かれた情景を素材とした物語的要素の強い詩が作られたが⁽²⁷⁾、1836年頃に書かれたフランツ・フォン・ガウディの詩『父の訓戒』は、ゲーテによるテル・ボルフの作品の記述を一層肉付けして、父親の訓戒の内容を具体化し、それを物語の一場面

-
- (24) Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1775 の挿絵はホドヴィエッキーによる。ゲーテの挿絵としては、*Götz von Berlichingen, Die Leiden des jungen Werthers, Hermann und Dorothea* などがある。
- (25) *Catalogue Raisonné d'une Collection de Tableaux appartenant à Monsieur A. L. Gevers...*, n. d. (1800–1809), no. 114 (E. W. Moes/Eduard van Biema, *De nationale konst-gallery en het koninklijk museum*, Amsterdam, 1909, p. 150 より引用)。
- (26) W. Bürger (Théophile Thoré), *Musées de la Holland*, vol. I, *Amsterdam et La Haye*, Paris, 1858, p. 120; *Cat. Amsterdam, 1809* (1st ed.) — *Cat. Amsterdam, 1853* (19th ed.). アムステルダム国立美術館のカタログでも、1825年、1830年のフランス語版は、「教訓を与えているようである」という記述を行なっている。その他、「父の訓戒」に添った解釈を行なっている文献のうち主要なものを挙げておく。*Verzeichnis des ehemals zu der Giustinianischen, jetzt zu den Königlichen Sammlungen gehörigen Gemälde*, Berlin, 1826, p. 51, no. 166 (題名 *Väterlicher Unterricht*); *Cat. Berlin, 1830* (ed. by G. Waagen, 1st ed.), p. 198, no. 278 (以下1860年の第12版まで記述は全て同じ); John Smith, *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, part IV, London, 1833, p. 114, no. 4 (題名 *Paternal Instruction*); *Catalogue of the Bridgewater Collection of Pictures, belonging to the Earl of Ellesmere*, London, 1851, p. 33, no. 198 (Gudlaugsson, no. 110/1a の作品に関するもの。題名 *Paternal Instruction*); *Cat. Amsterdam, 1858*. (ed. by P. L. Dubourcq), p. 140, no. 308 (題名 *De vaderlijke Raadgeving*). 以下1876年の Dubourcq 時代第6版まで同じ。同時期のフランス語版も同様の記述で、題名は *Le conseil paternel*。

のように脚色したものであった⁽²⁸⁾。

また、そのような傾向は文学者のみならず、美術史家の間にも見ることができる。ベルリン美術館の初代館長として腕を揮ったヴァーゲンは、1862年に刊行された『ドイツおよびオランダ画派ハンドブック』の中で、テル・ボルフの作品について次のように述べている。「彼の数点の風俗画の間に、一定の連関が生じることもある。つまり、いくつかの異なる出来事が一つの物語を表わすのである。そのようなものとしては、ドレスデンの絵画館に二点の非常に良い絵がある。一点は、手紙を書く一人の士官とそれを待っているラッパ手を描いたもの。いま一点は、白繻子の服を着た一人の娘が、侍女の捧げ持つ水盤で手を洗っているところ。ミュンヘンの絵画館には一点の非常に美しい絵があり、そこでは先のラッパ手がその娘に手紙を差し出している。娘は、そこに不機嫌な様子でそれを見守っている侍女がいる為、その手紙を受け取ったものかどうか決めかねている。そして最後に、アムステルダム美術館にある、父の訓戒の名で有名な絵に、この短い物語の最終場面が見られる。侍女が娘の父親に出来事を告げ口したので、父は娘を叱責しているのである。画家は、娘を後向きに示すことにより、娘が自らを恥じている様子を実に見事に表現している⁽²⁹⁾」。更にこのような見解は、ヴァーゲンが文中に名を挙げたミュンヘンのアルテ・ピナコテークの作品に関して、アルテ・ピナコテークの1865年のカタログにも表明されている。「テル・ボルフが数点の絵に描き出した物語の中の一エピソード。ドレスデン絵画館に、一人

(27) Eberhard Seybold, *Das Genrebild in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Realismus*, Stuttgart etc., 1976 参照。

(28) 一部を省略して引用しておく。「背付きの椅子に、騎士がゆったりと腰掛けている。……長いこと積っていた怒りが娘の頭の上で爆発する。『私が何も言わないから、お前は多分、私をごまかすのは簡単だと思っていたのだろう。もう今はどうあろうと、これ以上は我慢できない。あの若者は誰だ、日に12回も、羊飼いのふりをして家の前を通るのは……何という名だ？ 白状しないのか？ ……大聖堂でお前に手紙を渡したあの若い男は誰だったのだ。……そして、その為には繻子の服を着ているんじゃないのかね。これからあいつが家の前を通るのだろうか？ ……』。小さな母親はしよげ返って、説教の間、鼻を杯に突っこみ、ライン・ワインを啜っている。……母親は恥じているのだ。誓ってもいい。恋する男はとっくに母親に取り入っているのだ。……娘は啜り泣き、床を見詰め、父親が何を言おうと黙っている。……」。Franz Freiherr von Gaudy, “Die väterliche Ermahnung”, in *Berlinisches Bilderbuch. Gedicht nach alten und neueren Gemälden*, 1836/39 (Gisbert Kranz [ed.], *Gedichte auf Bilder. Anthologie und Galerie*, München, 1975, pp. 165, 166 より引用)。フォン・ガウディの詩の持つピーター・マイアー的性格については、Helmut Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht*, Leipzig, 1935, p. 173 を参照のこと。

(29) Gustav F. Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, Stuttgart, 1862, pp. 122, 123. 引用文中で触れられているのは、今問題としている作品の他、以下の作品である。*Ein Offizier, der einen Brief schreibt* (Dresden, Gemäldegalerie. Gudlaugsson, no. 141b. 図6), *Eine Dame, die sich die Hände wäscht* (Dresden, Gemäldegalerie. Gudlaugsson, no. 124. 図7), *Der verweigerte Brief* (München, Alte Pinakothek. Gudlaugsson, no. 124. 図8).

の士官が手紙を書きラッパ手がそれを待っているという、物語の発端がある。第三の絵は……全体の最終場面としての〈父の訓戒〉を示している」⁽³⁰⁾。

風俗画の連作によって一定の日常的な物語を描き出すことは、18世紀前半の Hogars にその代表的な例を見ることができる⁽³¹⁾。それは、従来のように神話的、歴史的あるいは宗教的な物語を絵画連作とする、または特定の文学作品のテキストに挿絵連作を付けるというのではなく、世間一般によくあるような風俗的物語を、画家自身が絵画連作によって直接作り出してゆくものである。そのような物語的風俗画連作は、当時次第に主流となってきたブルジョワ趣味を反映して、主として男女の波乱に満ちた（多くの場合不道德な）生涯の進展をいくつかのエピソードとしてドラマティックに描き出すものであった。その際、さまざまな情景や物語の成り行きを追うことがそれを見る者の第一の楽しみであったには違いないのであるが、同時にそれらの物語には、ブルジョワ道徳から導き出される教訓的意味合いがはっきりと含まれていた。すなわち、それらは先に見た「道徳画」、「勸戒画」を更に物語的に発展させ連作化したものに他ならず、Hogars の場合、加えてそこに鋭い諷刺性が見られるのである。

そのような教訓物語的風俗画の連作は、Hogars 以後、イギリスを中心に、フランスやドイツにも見られ、次第に諷刺性を弱めて、センチメンタルな、更にはメロドラマ的なものとなりつつ19世紀末にまで続いてゆくのであるが⁽³²⁾、その際、そのような当代の傾向を反映して、このテル・ボルフの場合のように、本来連作として制作されたのではない作品も、時に一つの物語連作の諸場面として捉えられるということが起ってきたのである⁽³³⁾。とりわけ、誘惑による若い女性の墮落とその後の悲惨な生涯というのが Hogars 以来最も好まれた主題であっただけに、このテル・ボルフの三点ないし四点の作品は、「ある若い女性の墮落の始まり」というような物語の筋のもとに組み合わせられやすい性格を持っていたと言えよう。

(30) *Verzeichnis der Gemälde in der älteren königlichen Pinakothek zu München* (ed. by Rudolf Marggraf), München, 1865, p. 219, no. 470. 同様の見解は、筆者が調べた限り、1908年の版まで引き継がれる。

(31) *A Harlot's Progress* (6点連作, 1731年頃, 版画1732年), *A Rake's Progress* (8点連作, 1733年頃, 版画1735年), *Marriage à la Mode* (6点連作, 1743年頃, 版画1743年) など。

(32) イギリスでは、George Morland の *Laetitia* (6点連作, 1786年, 版画1789年), Francis Wheatley の対作品 *The Relentless Father/The Forgiving Father* (1786年), *Life of a Country Girl* (4点連作, 1792年), James Northcote の *Diligence and Dissipation* (10点連作, 1796年, 版画1797年)。フランスでは、Greuze の対作品 *La Malédiction Paternelle/Le Fils Puni* (1777/78年), 構想のみに終わった同じく Greuze の *Bazile et Thibault* (26点連作)。ドイツでの代表例は、Chodowiecki の *Leben eines Lüderlichen* (12点連作版画, 1773年), *Leben eines schlecht erzogenen Frauenzimmer* (12点連作版画, 1780年) など。19世紀に入ってからからの代表的作例は、イギリスのヴィクトリア時代に見られる。Augustus Egg の *Past and Present* (3点連作, 1858年), William Powell の *The*

5. 〈室内の人々〉——純粋に絵画的なものとしての解釈

アムステルダム、ベルリンのテル・ボルフの作品を物語連作の一場面とする見方は、以上のように19世紀半ばすぎに、その頃ブルジョワ社会の黄金期をむかえつつあったドイツにおいて登場するのであるが、世紀も進んでくると、《父の訓戒》という題名あるいはそれに纏る物語から離れて、この作品自体をもう一度眺め直してみようという傾向が現われてくる。

画中の三人の人物を両親と娘とする見方に対しては、既にトレが1858年に、「男と白繻子の女の間には一人の若い金髪の女がいる」（傍点は本稿筆者）という記述によって、第二の女性が母親ではないことを間接的に示唆していたが⁽³⁴⁾、1878年になって、ベルリン絵画館のカタログにおいてボーデが、次のような明確な疑問を提出した。「良く知られた、ゲーテによるこの絵の説明は、描かれている人物たちの年齢と矛盾する。若い士官も坐っている若い婦人も、立っている婦人の父親や母親ではあり得ない。テル・ボルフが何らかの小説的な人物関係を考えていたかどうかということ自体、疑問である」⁽³⁵⁾。この作品に関するボーデの基本的な考え方は、更に次の一文に明瞭に示されている。「この種の絵を、ゲーテのようなやり方で、小説的な関連において解釈してはならない。芸術家にとっての問題は殆ど常に、純粋に絵画的なものだったのである」⁽³⁶⁾。

文学的に偏りすぎた解釈を純粋に絵画的なものへと戻す傾向は、ボーデの指摘以来、次第に明らかになってくる。1890年のゴータの美術館のカタログは、ネッチャーによるコピーに関して単なる《訪問 Der Besuch》という題名を採用しているし⁽³⁷⁾、1903年以降のアムステルダム国立美術館のカタログも、《父の訓戒》という題名は残しつ

Road to Ruin (5点連作, 1879年)。この種の連作の最後を飾る傑作は、Max Klinger の *Eine Liebe* (10点連作版画, 1887年)である。なお、 Hogars の場合をはじめ、これら連作の多くのものが版画として、広く一般に流布していたことは注目に値する。

- (33) テル・ボルフのこれらの作品が本来連作として制作されたものでないことは、画面の寸法、制作年代、描かれた人物たちの服装などの点における相違から考えて、明らかである。
- (34) Bürger (Thoré), 1858, 前掲書(註26), p. 120.
- (35) *Cat. Berlin, 1878*, pp. 382, 383, no. 791. このカタログは、第三代館長 Julius Meyer の下での最初の版であるが、オランダ絵画の部分は Wilhelm Bode が執筆した。1883年の第二版も記述は同じ。Bode の館長時代、1891年から1921年までの六つの版も、問題になる点に関しては同趣旨の記述を持つ。
- (36) Wilhelm Bode, *Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser Friedrich Museum*, Berlin, 1910, p. 460.
- (37) *Herzogliches Museum zu Gotha. Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie* (ed. by Carl Aldenhoven), Gotha, 1890, p. 62, no. 298.

つ、その記述では「父の訓戒」という状況には一切触れていない⁽³⁸⁾。その点ではまた、1912年のホフステーデ・デ・フロートも同様であった⁽³⁹⁾。そして、そのような見解の頂点に立つのが、1920年のグスタフ・グリュックである。

グリュックは、小冊子ながらこの作品のみについて書かれた今日までの唯一の論文⁽⁴⁰⁾の中で、この作品に描かれた後姿の白繻子の女性が、ドレスデン、ペテルブルク、パリにある、彼がテル・ホルフの真筆と考えた他の三点の作品において、そっくりそのまま、しかし全く異なる場面状況の中に描かれていることを指摘したのち⁽⁴¹⁾、次のように述べている。「従って、画家にとっては、この若い婦人が一人で描かれねばならぬか、あるいは人々の集まりの中に描かれねばならぬか、何もしていないか、あるいは手紙を読んでいるところか、といったことはどうでも良いのである。……ゲーテがヴィルの版画から取った《父の訓戒》という題名をこの絵が持っているのは、間違いなく不当である。もし画家が本当にそのような出来事を描き出す意図を持っていたならば、彼は「中心的人物を表情の全く見えない後姿で描くようなことはせず」明らかにもっとはっきりと我々に語りかけたに違いない。もし我々が、17世紀オランダの風俗画家が意図していたのは、一定の経過、行為、出来事を語るということに他ならないと考えるならば、我々は彼らの芸術意志を完全に見誤るであろう。……彼らは、物語ろう (erzählen) としたのではなく、描写しよう (schildern) としたのである。彼らにとっては……対象が何であるかは、彼らの完璧に成し遂げられた創作の中で、殆どどうでも良いことであった。人間の生活をさまざまに異なる形態の中に再現するということが、確かに問題ではあったのだが、それは、内面の精神的経過を最も重要視する詩人の立場からではなく、外面の絵画的現象を主眼点とする画家の立場からなのである⁽⁴²⁾」。

17世紀オランダ風俗画に関して、内面的な心理の動きの描写や物語的状況の描写を否定したこのグリュックの解釈は、18世紀後半以来の見方に対する徹底的な反論なのであるが、また、明らかに19世紀半ば以来の、とりわけ印象派以後の実際の美術制作

(38) *Cat. Amsterdam, 1903* (1st ed. by B. W. F. van Riemsdijk), p. 57, no. 570. 以後1934年版まで、題名、記述とも変化なし。

(39) C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Bd. V, Esslingen, 1912, pp. 69, 70, no. 186.

(40) Gustav Glück, *Gerhard Terborchs "Väterliche Ermahnung"*, Wien, 1920.

(41) その三点を Gudlaugsson のカタログ番号で示しておく。no. 110/IIh (Dresden, Gemäldegalerie. 女の後姿を単独で描いたもの。おそらくネッチャーによるコピー。図9); no. 110/IIq (Leningrad, Ermitage. 小姓の持って来た手紙を読む後姿として描かれたもの。Gudlaugsson によればネッチャー

の流れを反映しているという点において、非常に興味深い。そのことは、グリュックの次のような発言に最も明瞭に示されている。「テル・ボルフはこの絵において、オランダの風俗画家たちが、対象的なものの力からの解放という点においてどれほど先へ進んだかということについての、ひとつの素晴らしい例を提出している。……17世紀のオランダ人が初めて、中世の物語的流儀からの完全な離脱に成功したのである。この芸術的行為の影響の上に、近代絵画の、とりわけ19世紀フランス派の、最も完成した創作の大きな部分が成り立っている。昔のオランダ人たちは、我々にまず何よりも、次のことを教えてくれたのである。すなわち、絵画以外の何物でもなく、絵画としてしか考えられない、他の何物とも較べ得ない芸術作品が存在するということを⁽⁴³⁾」。

このような見解は、現在の我々の目からすると、余りにもまた反対方向の極端に向かいすぎているように思われるのであるが、「純粋な絵画」を目指した印象主義とそれに連なる傾向が、伝統的な「主題を持つ」絵画に対して漸く圧倒的な勝利を収め、人々が意識的あるいは無意識の内に印象主義的な眼を基準として絵画を見るようになってくる20世紀前半においては、17世紀オランダ絵画をその先駆として捉える見方が一般的となるのであった。例えば、フドラウグソン以前の最も重要なテル・ボルフについてのモノグラフィ（1944年）の中でブリーチは、この作品に描かれた人物たちを、「純粋に絵画的に見られ、感じられる人物像」と呼び、また「もしこの絵に対して単純な《訪問》という題を提案したとしても、まだそれによってさえ、画家の全く非文学的な意図は誤解されてしまうだろう」と述べて、テル・ボルフの作品における対象は単に外面的な契機として捉えられるべきことを強調している⁽⁴⁴⁾。そのような考えは、この作品を《室内の人々 *Gezelschap in Interieur*》という題の下に掲げる1948年のアムステルダム国立美術館のカタログにも、あるいは、「彼の眼目は実際のところ大抵は、物語的内容にあるのではなく、作品の外面的な美にある」と記した1950年のマルティンの著作にも表明されている⁽⁴⁵⁾。

の息子の一人の手に成るもの。図10); no. 110/11n (当時 Paris, Comte Henri Greffulhe 蔵。Ermitage のものに似た扱い。おそらくネッチャー筆。図11)。

(42) Glück, 1920, 前掲書(註40), pp.5, 6.

(43) 同上, p. 8.

(44) Eduard Plietzsch, *Gerard Ter Borch*, Wien, 1944, pp. 28, 29.

(45) *Cat. Amsterdam, 1948* (ed. by D.C. Röell), p. 14, no. 570 (1951年の第2版, 1956年の第3版も同様); Wilhelm Martin, *De schilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1950, p. 40.

6. 〈ギャラントなアヴァンチュール〉——主題解釈の新たな方向

この作品を純粹に絵画的に捉える見方が主流となる中で、今日にまで引き継がれるもうひとつの見方が既に前世紀の末に起り始めていた。

1897年、アードルフ・ローゼンベルクは、既に否定されつつあった「父の訓戒」という古い説明から完全に離れた上で、なおかつこの作品の主題に関する重要な解釈を提出した。彼は、既に1878年のベルリン絵画館のカatalogで表明された、描かれた三人の人物は両親と娘ではあり得ないという主張を踏まえた上、更に進んで、それでは三人の眞の関係は如何なるものかと考え、次のような結論に達する。「この絵をテル・ホルフや彼の同時代人が描いた似たような内容を持つ数多くの絵と較べてみるならば、むしろ次のような確信を得るであろう。すなわち、この絵はギャラントなアヴァンチュール *galantes Abenteuer* を扱っている。士官は、従來の解釈とは逆に、あらゆる雄弁を用いて、若い娘を貞潔の道から踏み外させようとしているように思われる。彼の傍らにいる黒い服の女は、やや当惑したようにワインのグラスを見詰めているが、決して男の邪魔をしようとはしていない。……テル・ホルフやそれに近い風俗画家の描く士官たちがその中で動いていた、オランダ社会の中の諸領域は、ほんの少し前まで知られていなかった。その為、テル・ホルフの風俗画の内容を説明しようとする試みは、常に失敗していたのである」⁽⁴⁶⁾。

オランダ17世紀絵画の研究は、1880年代に入って、それまで主流であったトレ、フロマンタン等の美術批評家の手から美術史家の手に次第に移り、学問的に見てより精緻なものとなっていった。テル・ホルフ研究に関しては、1881年のボーデによる論文を嚆矢とし、とりわけ1882年にテル・ホルフ関係の貴重な原資料が大量に発見されたこともあって、重要な研究論文が相次いで発表され、テル・ホルフの生涯と作品に関する知識は飛躍的に増大した⁽⁴⁷⁾。研究状況のそのような進展の中で、ローゼンベルクの文献は、資料的には何ら新しいものを提出しなかったのであるが、当時知られる限りの資料を活用しつつ、始めてテル・ホルフの生涯と芸術の全体像を提示した点に

(46) Adolf Rosenberg, *Terborch und Jan Steen*, Bielefeld/Leipzig, 1897, pp. 42–44.

(47) それらの文献については Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. I, pp. 7, 8 参照。

(48) Walter Rothes, *Terborch und das holländische Gesellschaftsbild*, München, 1921, pp. 7, 8.

(49) André Michel, *Histoire de l'art*, vol. VI, *L'art en Europe au XVII^e siècle*, Paris, 1923, p. 376 (“La peinture dans les pays bas au XVII^e” の章は Louis Gille の執筆)。

(50) Franz Hellens, *Gérard Terborch*, Bruxelles, 1911, pp. 52–55.

(51) *Cat. Berlin, 1931 (Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum*, ed. by Max J. Friedländer), p. 470, no. 791. 画中の士官が、差し上げた右

において重要である。特にテル・ボルフの風俗画を制作当時の社会状況の中へ戻し、それらの主題の真の層に一步近付いたことは高く評価して良いであろう。

前章で見たように、テル・ボルフのこの作品を純粹に絵画的なものとして捉える見方が主流を占める中で、主題面に注目し、ローゼンベルクに倣って、これが「ギャラントなアヴァンチュール」という主題を扱ったものであることを主張する者も次第に現われてくる。例えば1921年にローテスは、「ここで扱われているのは、父母と娘では全くなく、訓戒などではさらさらしない。士官が話していることは不躰な、非難すべきものようできえあり、それゆえ、聞いている二人の婦人のうちの一人はあのように恥かし気に床を見詰めているのだし、もう一人はあのように当惑してグラスを見詰めているのである」と述べ⁽⁴⁸⁾、1923年にルイ・ジレは、「彼〔テル・ボルフ〕は、特に軍人たちの娯楽、女性の傍らでの楽しみを描いた。……アムステルダムにある、二人の娘のいる部屋に慣れ慣れしく坐っている若い士官を見よ」と書いている⁽⁴⁹⁾。

こうして、この作品を《父の訓戒》という題名の下に捉える解釈は、この絵を純粹に絵画的なものとする立場と、この絵の主題を制作当時の社会状況に照らし合わせてより正しく解釈しようとする立場に挾撃され、俗説はともかく専門研究の上ではほぼ完全に葬り去られることとなる。筆者の知る限り、《父の訓戒》に従った解釈は、1911年のヘレンスの文献に見られるのを最後とする⁽⁵⁰⁾。

7. 〈愛の値段の交渉〉——主題解釈の確定

この作品の主題解釈は、1931年のベルリン絵画館のカタログに登場する、「一人の士官——挙げた右手に一枚の貨幣を持っている——が、彼の前に立つ一人の女に話しかけている」という記述によって、更に新たな方向へ向ってゆく。当時ベルリン絵画館の館長はフリートレンダーであったが、彼の下で、この絵の士官が実は右手に一枚の貨幣を持っていることが確認されたのである⁽⁵¹⁾。この1931年版のカタログは、「貨幣を持っている」ことの意味については何も語っていないが、テル・ボルフの他の作

手の親指と人差指の間に一枚の貨幣を持っているということは、Willi Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Potsdam, 1926, p. 187 において初めて指摘され、この1931年のベルリンのカタログで確認される。その後、これを「誤った観察」とする意見が出されたり (Plietzsch, 1944, 前掲書〔註44〕, p. 29)、当のベルリン絵画館自身が、手に貨幣を持っているという観察結果を撤回したりした (*Cat. Berlin, 1958*, p. 84)。それは、士官の指先のあたりが不鮮明な状態で、貨幣の存在がはっきり確かめられなかったからであり、1963年のベルリン絵画館のカタログは、「騎士が手に持っているように見えるかもしれない貨幣は、実は爪の先である」と述べている (*Cat. Berlin, 1963*, p. 108)。しかし現在では、士官の指先にあるのは金貨であり、今日それが不鮮明なのは、以前の所有者

品や、同時代の他の画家による風俗画に通暁した者にとって、その意味するところは明らかであったろう。

従来の諸説をひとつひとつ検討した上で、その点に関して明確な発言を行なったのは、1943年のハンネマである⁽⁵²⁾。彼はまず、「父の訓戒」という解釈が人物たちの年齢から考えて不適當であることは明らかであるとし、続いて、この絵を単なるカンヴァーション・ピースと考えて、それ以上の何の隠された意味も持っていないとする解釈も、同時代の他の風俗画と較べてみて妥当ではないとする。彼は更に、この絵の主題を「ギャラントなアヴァンチュール」とするローゼンベルクの考えも、「無邪気で樂觀的である」としたのち、次のような彼自身の解釈を提起した。「ここでは愛の値段の交渉が扱われている。その際、黒い服を着た女は取り持ちの役割を果たしている。或いは、おそらくこの〈家〉の女主人として、見張りをしているのである⁽⁵³⁾」。この絵に描かれているのが、実は娼家における値段の交渉であるというこの説こそ、その後のプリーチによる反論や⁽⁵⁴⁾、戦後の一時期主張された、この絵の主題を「ワインの試飲」とする説⁽⁵⁵⁾を乗り越えて、60年代以降同調者を増やし、今日では殆どの研究者によって支持されている説なのである⁽⁵⁶⁾。

しかしながら、この解釈によって、この作品に関する全ての問題が解かれたわけでは決してなかった。主題解釈の問題に関するこの説が正当なものとして認められたことによって、この作品の総合的解釈はより複雑で微妙な段階に入ったのである。

8. 〈愛の値段の交渉〉——再び勸戒画としての解釈へ

ここで我々は、近年における17世紀オランダ絵画研究の進展を踏まえた上で、この

がそれを塗り消したからであるという F. Winkler の見解 (Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. II, p. 117 参照) が、美術館当局を含め、殆どの研究者によって支持されている。筆者の観察でも、それはほぼ疑いなくと思われる (図12参照)。アムステルダム作品でも同部分是不鮮明であるが、それは、ブルクハルトの観察にも述べられているように (Jacob Burckhard, *Über die niederländische Genremalerei* [Vortrag], 1874, in *Kulturgeschichtliche Vorträge*, ed. Stuttgart, 1959, p. 398), この作品が一時ひどい損傷を蒙っていたせいであると思われる。

(52) Fr. Hannema, *Gerard Terborch*, Amsterdam, 1943.

(53) 同上, pp. 86–89.

(54) Plietzsch, 1944, 前掲書(註44), pp. 28, 29.

(55) Eduard Hättinger, *Holländische Malerei im 17. Jahrhundert*, Zürich, 1956, p.47; *Cat. Berlin*, 1958, p. 84 (1966年版まで同趣旨)。

(56) 主題の解釈に関してこの説を採る70年代以前の主な文献を挙げておく。Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. I, pp. 96, 97; J. Rosenberg/S. Slive, *Dutch Art and Architecture 1600–1800*, Harmondsworth, 1966, p. 128; Rüdiger Klessmann, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin,

テル・ホルフの作品が真に意味するところを追求し、それが提起する美術史上の問題を考察しなければならないのであるが、その為にはまず、「愛の値段の交渉」という主題の下でのこの作品を、テル・ホルフの作品や同時代の他の風俗画と較べてみる必要がある。

娼家あるいはそれに類した居酒屋の情景は、ネーデルラントやドイツにおいて既に16世紀初めから、とりわけ「放蕩息子」の主題との関連でしばしば描かれるようになっていた⁽⁵⁷⁾。17世紀に入ると、この情景は殊にオランダのカラヴァッジオ派の好むものとなり、「放蕩息子」という聖書の主題を離れて、風俗画の一主題となる。ホントホルスト、バブレンに始まり、フェルメールの作品などがとりわけ良く知られる作例であるが、それらに描かれた娼家の情景は、若い女(娼婦)、金を提示しつつ女に慣れ慣れしく近付く(あるいは女を引寄せ)る男、頭巾を被った取り持ちの女(大抵は老婆)等を基本的な構成要素としている⁽⁵⁸⁾。

同様な例はテル・ホルフの作品にも見ることができる。最も明瞭なのは、ルーヴル美術館蔵の《ギャラントな軍人》(図17)とモスクワのプーシュキンの美術館蔵の《ギャラントな申し出》(図18)である。この二作品では、いずれも取り持ちの老婆の姿こそ見えないものの、軍人の手のひらの上の金貨をややうつ向き加減に見詰めている女は、明らかにそれと引換えに身を売ろうとしているのである⁽⁵⁹⁾。また、従来《ワインを傍らにした恋人たち》、《レモネードのグラス》という優雅な名前で呼び慣わされてきた二作品(図19, 20)も、財布の存在、あるいは頭巾を被った老婆の存在から、今日では同様な場面と解されている⁽⁶⁰⁾。更に、黒い頭巾を被った老婆の存在から、《ダ

1969, p. 38. 70年代以降は殆ど全ての文献がこの説を採っている。

(57) Lucas Van Leyden, Urs Graf, Lucas Cranach, Jan van Hemessen など。それらの作例については、Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin, 1970 参照。

(58) 代表的作例を挿図として示す。図13, Dirck van Baburen (1922年, Boston, Museum of Fine Arts); 図14, Gerrit van Honthorst(1625年, Utrecht, Centraalmuseum); 図15, Salomon Savery (版画); 図16, Johannes Vermeer (1656年, Dresden, Gemäldegalerie)。

(59) *Der galante Kriegsmann* (1662/63 年頃, Gudlaugsson, no. 189); *Galantes Anerbieten* (1650年以前, Gudlaugsson, no. 75)。《ギャラントな軍人》については、男の手の中にあるものが金貨であることは、既にフォートが指摘している(Hoet, 1752, 前掲書 [註2], vol. II, pp. 157, 492)。ルーヴル美術館の古いカタログも同様である(*Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée Royal*, Paris, 1823, p. 121, no. 735, “Un militaire offre de l’argent à une jeune”)。この二作品については、ことさらにその指摘はないものの、娼家の情景であることは古人も気付いていたに違いない。

(60) *Pärchen beim Wein* (1663 年頃, Berlin, Gemäldegalerie, Gudlaugsson, no.191)。男が手に握っているのは財布であるが、かつては手袋であるとされていた(例えば *Cat. Berlin*, 1904, p. 386)。

ンスをする男女のいる集い》(図21)に対しても、同様の情景と解すべきではないかという説が提出されている⁽⁶¹⁾。そのような他の作例と比較してみれば、今問題としている作品についても、金の提示、頭巾を被った女の存在、更には背後に見える寝台(天蓋と帳に覆われている)の存在から考えて、これが娼家における「愛の値段の交渉」を主題としていることは確実である。

ところで、17世紀オランダ風俗画に描き込まれたさまざまな物の持つ隠された意味についての研究は近年とみに盛んとなってきたが、研究のこの方向から、娼家の主題についても興味深い指摘が多くなされている。貨幣あるいは財布、寝台、取り持ち女などは、かなり直接的に売春を示唆する道具立てであるが、より間接的に情景の意味を暗示するものが画面に描かれる場合もある。例えば、娼家の情景にはしばしばリュートが描かれるが、この場合のリュートは女性の陰部を示しているものと解釈される⁽⁶²⁾。

テル・ボルフの今問題としている作品に関して見れば、女の脇の小卓の上にある小道具が場面の性格を暗示している。すなわち、「机の上の鏡、櫛、白粉の刷毛は、虚しく罪深い行状の象徴であり」⁽⁶³⁾、消えた蠟燭は「簡単に吹き消せる愛」、あるいは逆に、「簡単に火をつけられる愛」の象徴と解釈とされるのである⁽⁶⁴⁾。

物と象徴とのそのような関係が16世紀から17世紀にかけて多く出版されたエンブレム集 (Emblemata, Emblembuch) において解説されていること、17世紀オランダ風俗

Das Glas Limonade (1663/64年頃。Leningrad, Ermitage. Gudlaugsson, no. 192)。この作品では金の授受は見られないが、白い頭巾を被った取り持ちの老婆が見える。

- (61) *Gesellschaft mit einem tanzenden Paar* (1662年頃。Polesden Lacey, The National Trust. Gudlaugsson, no. 187). *Gerard Ter Borch*, exhibition catalogue, Landesmuseum Münster, 1974, p. 168, cat. no. 49 参照。筆者の知る限り、オランダ絵画に描かれた取り持ち女は老婆であることが多く、例外なく被り物を着けている(初期においては白いターバン型のもが多く、後には黒い頭巾が主流となるようである)。なお、一般的に見て、着飾った軍人若くは若い娘たちとの集いを描くこの時期のオランダ風俗画の多くが、《上品な集い》といったような通称にもかかわらず、実は娼家の情景を示していることは、既にボーデおよびフリートレンダーによって指摘されている (Wilhelm von Bode, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen*, 1917, Leipzig, 2nd ed. 1919, p. 60; Max J. Friedländer, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1923, p. 35)。
- (62) *Tot lering en vermaak*, exhibition catalogue, Rijksmuseum Amsterdam, 1976, p. 60; R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, London, 1978, p. 54. 作例としては、図13, 14を参照のこと。
- (63) *Cat. Berlin*, 1975, p. 421.
- (64) *Exh. cat.*, Münster, 1974, 前掲書(註61), p. 31; *Cat. Berlin*, 1975, p. 421.
- (65) この分野の研究の初期段階におけるとりわけ重要な文献としては、画家のモノグラフィに作品のエンブレム解釈をいち早く採り入れた Gudlaugsson, *G. t. B.* の他、以下の三つの展覧会カタログが挙げられよう。*Rembrandt et son temps*, exhibition catalogue, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles,

画の表現がそれと密接な関係を持っていることは、今世紀の30年代末頃から指摘され始め、近年では殆どの研究家が、17世紀オランダ風俗画に描かれた物の持つ意味をエンブレム集の解説をもとに解釈するようになってきている⁽⁶⁵⁾。エンブレムは通常、アレゴリーを含む簡単な絵とその題 (lemma, inscriptio, モットー、警句の形で記される) および詳しい解説 (epigramm, subscriptio, 絵および題に示された教訓を説明する) から成る。例えば蠟燭についての一例を見れば、オットー・ファン・フェーンの『愛のエンブレマータ』では、「再びかき立てられた生」という題の下に、蠟燭の火を息で煽り立てているキュービッドの図が描かれ、それに、愛は一度消えたところから、ほんの僅かな火で再び燃え上らせることができる、といった内容の解説が加えられている⁽⁶⁶⁾。また、クストスによるそのドイツ語版は、やや趣きを異にし、愛は気を付けないと蠟燭の火のようにすぐ消えてしまう、という意味の解説を付している⁽⁶⁷⁾。テル・ホルフの作品における消えた蠟燭を前記のように「簡単に吹き消せる愛」あるいは「簡単に火をつけやすい愛」の象徴とする解釈も、エンブレム集における以上のような解説から導き出されているのである。また、今問題としている作品を含め、娼家を扱ったテル・ホルフの作品については、金の提示というその中心主題に関して、「黄金は愛を取り持つ」あるいは「金が一番ものを言う」というエンブレム集中の解説が指摘されている⁽⁶⁸⁾。

テル・ホルフの作品に限らず17世紀のオランダ風俗画は、以上のようなエンブレム

1971 (Introduction "Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du 17^e siècle" by E. de Jongh); *Tot lering en vermaak*, exhibition catalogue, Rijksmuseum Amsterdam, 1976 (Introduction by E. de Jongh); *Die Sprache der Bilder*, exhibition catalogue, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1978 (Introduction by E. de Jongh)。なお、この方向での研究の推移、発展に関しては、上記 Exh. cat., Braunschweig, 1978 所載の Konrad Renger, "Zur Forschungsgeschichte der Bilddedeutung in der holländischen Malerei" が要を得たまとめを行なっている。

- (66) Otho Vaenius (Otto van Veen), *Amorum Emblemata...*, Antwerpen, 1608, p. 136f. 本書の epigramm は、ラテン語の他に二ヶ国語 (蘭一仏、仏一伊、英一伊、西一伊の各版が知られる) を並記しており、各国語の間にならりの表現の相違があるようである。今問題としている例の場合、ラテン語解説 (Ovidius, *Remedia amoris* の一節を用いている) には蠟燭という言葉は無く (原文は、Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, Sp. 1377 参照)、そのかなり自由な翻案であるフランス語解説に蠟燭 (chandelle) という言葉が見られる (原文は、Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. II, p. 142 参照)。
- (67) Raphael Custos, *Emblemata Amoris...*, *Secvnda Pars*, Augusburg, 1631, no. 4. 原文は Henkel/Schöne, 1967, 前掲書 [註66], Sp. 1377 参照。なお、Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, 2nd ed. 1964, p. 101, note 1 も参照のこと。
- (68) "Auro conciliatur Amor" (Vaenius, 1608, 前掲書 [註66], p. 129). "Des pennings reden klinck best" (Jacob Cats, *Maechden Plicht*, Middelburg, 1628, XXIX). いずれも Gudlaugs-

研究の面から新たな光を浴びたのであるが、そのことは単に作品の主題解釈のみならず、作品の根本的性格の理解に関しても大きな変更をもたらした。すなわち、17世紀オランダ風俗画は、日常的な風俗を写實的に描き出す中に、実は象徴の助けを借りて、エンブレムの解説に示されているような教訓を語っているという考えが、一般に認められるようになってきているのである。実際の作品に即して言うならば、例えば、この時代に多く見られる、糸を紡ぐ女を描いた絵は⁽⁶⁹⁾、「家事は女の最高の目的」というようなエンブレム集の言葉を受けて⁽⁷⁰⁾、主婦としての女性の徳を表わして、善き生活態度を勧め⁽⁷¹⁾、化粧や飲酒の情景、あるいは今問題としている作品のような娼家の情景は、逆に、悪しく虚しい生活態度を戒める為に描かれたということになる。17世紀オランダ風俗画は、日常的な情景や風俗を単に写實的に描き出しただけのものではない。それは、「メタフォリカルな写実、あるいはより適切には、象徴的、教訓的内容を支える為に細部を描き込む写実」である。「画面は、写實的な関心よりも、むしろ内容の諸条件によって規制され、道徳的な範例 (moral exemplum) となる。……風俗画は常に一定の状況を表わしているが、それは鍵となる象徴を通して、道徳的な範例へと転換する」と、オランダ絵画について書かれた、最近のある概説書は語っている⁽⁷²⁾。17世紀オランダの市民社会の新教的倫理観は、旧教世界における宗教画、歴史画、神話画に対して、風俗画の中にその表明を見出したと言えよう。

こうして17世紀オランダ風俗画は、現代の研究者たちによる17世紀オランダの芸術と社会についてのより深い考察の結果、再び「勸戒画」としての風俗画という解釈を受けるようになった。その点において、18世紀末から19世紀にかけての人々が、今問題としているテル・ホルフの作品に教訓的内容を見ようとしたことは、決して誤りではなかったと言えようし、また「市民的」絵画というものの特質を考える上で興味深い。ただ、その教訓的内容の読み取りにおいて、現代の研究者がさまざまな資料を用いて客観的判断を下しているのに対し、18世紀末から19世紀にかけての人々は余りに主観的であった。彼らはその読み取りを、17世紀オランダに則してではなく、彼ら自身に即して行なった為、誤った結論に達したのである。

son, *G. t. B.*, vol. I, p. 81, vol. II, p. 95 の指摘。引用も同所より。なお、金に関する似たような発想のエンブレムに関しては、Praz, 1964, 前掲書(註67), p. 100 を参照のこと。

(69) テル・ホルフの作例としては、*Spinnende Frau* (1652-53年頃, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen. Gudlaugsson, no. 96)。

(70) Felix Egger, *Verzamling van uytgeleesene sinnebeelden*, Leiden, 1696 の中に見られる言葉。糸を紡ぐ女を表わした挿絵に添えられたもの。

(71) Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. I, p. 88; Exh. cat., Münster, 1974, 前掲書(註61), p. 106参照。

(72) Fuchs, 1978, 前掲書(註62), pp. 40, 46. 本書の chapter II, "Virtue explained" は、この問題

9. 「教えと楽しみの為に」

前章で見たように、象徴、エンブレムを仲立ちとした教訓画、勸戒画としてのオランダ風俗画という見方が近年盛んとなっているのであるが、その点にだけ目を奪われて一面的解釈に陥る危険性にも、現代の研究者は充分気付いている。既にスライヴは1962年の『17世紀オランダ絵画の写実主義と象徴主義』の中で、「オランダ絵画をその写実主義のゆえに非難しあるいは賛美した以前の批評家たちの、余りに単純な概括を修正しようとする試みは、しかし、作品の象徴的、寓意的意味の重要性を強調しすぎないように注意しなければならない」と述べ、例えばフェルメールの《真珠の首飾りをつける女》について、鏡に向かう女を虚飾の象徴とする解釈を強調する余り、その作品の持つ静かな親密さを見落すことがあってはならないと言っている⁽⁷³⁾。同様にレンガーも、テル・ホルフの作品における鏡に向かう女がすべて、虚飾や移ろい易さに対する警告という教訓的意図をもって描かれたかどうか、という疑問を提出している⁽⁷⁴⁾。

そのように、純粹に絵画的なものとしての17世紀オランダ絵画という一昔前のテーゼに対して、主題や意味の復権を目指した研究者たちとて、その多くは、決してその面からのみ17世紀オランダ風俗画を割り切ろうというのではない。むしろ、1976年にアムステルダムで開かれた17世紀オランダ風俗画の展覧会の題名「教えと楽しみの為に (tot lering en vermaak)」が示すように、理性に訴え「教える」という面と、感性を「楽しませる」という面との微妙な均衡関係の中に17世紀オランダ風俗画の特質を見ようとし、そして、そう見る客観的根拠を17世紀自体の中に求めようとしているのである。前記の展覧会の序文でド・ヨングは、「教えと楽しみの為に」という言葉が17世紀に広く好まれていたものであることを指摘しているし⁽⁷⁵⁾、「道徳的範例」としての風俗画の役割を強調するフックスも、「楽しませる」要素が17世紀において重要であったことを軽視してはいない⁽⁷⁶⁾。虚飾を表わす化粧の場面は、その教訓的内容に

に関する1970年代の研究成果を要領良く展望させてくれる。

(73) Seymour Slive, "Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting", in *Daedalus*, 1962, p. 500.

(74) Renger, in exh. cat., Braunschweig, 1978, 前掲書 (註65), p. 36. この点に関しては、Svetlana Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983, とりわけ, "Appendix: On the Emblematic Interpretation of Dutch Art" を参照のこと。

(75) De Jongh, in exh. cat., Amsterdam, 1976, 前掲書 (註65), p. 27. この考え方の由来については、Lee, 1967, 前掲書 (註16), chapter IV. "Instruction and Delight" を参照のこと。

(76) Fuchs, 1978, 前掲書 (註62), p. 50 など。

よって理性に訴えかけると共に——時にはそれ以上に——、美しい女の姿、豪華な衣服の材質感の表現、さまざまな道具の見事な写実、室内空間の適確な描出によって、見る者の目を楽しませるであろうし、また、罪深い生活を成める娼家の情景は、その教訓的内容とは裏腹に、エロティックな内容や描写によって、我々にとってもそうであるように、17世紀のオランダ人に対しても訴えかけたであろう⁽⁷⁷⁾。

しかし更に、17世紀オランダ風俗画を見る楽しみは、そのような視覚的なもの、あるいは官能的なもののみに限られない。そこには、ひとつの知的な謎解きの楽しみも隠されているのであり、そのことの指摘において、17世紀オランダ風俗画の解釈は、本質的に新しい段階に入ったとも言えるのである。

一般的に考えても、絵画を見る楽しみには、その純粹に絵画的な美しさを楽しむこと、そこに描き出された主題を楽しむことの他に、描かれているもの（対象、主題）が判然としない場合に、それが何であるかを考え、解き明かす謎解きの楽しみがあるが、それが17世紀オランダ風俗画の成立自体にとって重要な要素であったことは、エンブレムの研究と共に指摘されるようになってきた。例えば、ド・ヨングによってなされた、象徴の読み取り自体の楽しみ、「謎めいたものによる遊び (spel met het raadselachtige)」の指摘⁽⁷⁸⁾などは、17世紀オランダ絵画の理解にとってきわめて貴重であった。一方には写実的な絵画の美があり、他方には教訓的な内容がある。それはどちらも17世紀オランダ風俗画の重要な側面であり、どちらか一方を無視してそれらの絵画を語ることはできない。そして、その両者の間には更に、何気ない日常の写実の中に教訓的な内容を象徴を通して「隠す」という関係がある。画家には、精緻な写実の中に内容を巧みに「隠す」という行為があり、見る者の側には、その「隠された」内容を写実の中に「捜し出し、読み取る」という行為が生じる。技を凝らした写実と一見大まじめな教訓的内容の間に張り渡された、そのような軽妙な関係、画家と観者との間に交されるそのような「遊び」が、堅実な写実への指向、新教的倫理観を示す教訓的内容の重視と共に、17世紀オランダ市民の備えていたもう一つの重要な側面を表わしているのである。

象徴を通した謎解きの遊びには、ド・ヨング、フックス、ゲバンなどが指摘するように、更に複雑な要素が加わる⁽⁷⁹⁾。と言うのは、象徴を解く鍵には、多くの場合、

(77) Madlyn Millner Kahr, *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, New York etc., 1978, pp. 42, 43 参照。

(78) De Jongh, in exh. cat., Amsterdam, 1976, 前掲書(註65), p. 20.

(79) De Jongh, 同上 p. 20; Fuchs, 1978, 前掲書(註62), p. 46; J. P. Guépin, "Die Rückfigur ohne

二重性、多義性が付き纏っているからである。先に見たように、エンブレム集は象徴の読み取り方の鍵を示しているのであるが、そこに用意されている解答は必ずしも一種類ではなく、不明瞭な場合も多い。同じ図に限ってみても、例えばオットー・ファン・フェーンのエンブレム集中の蠟燭の図が、「簡単に吹き消せる愛」と「簡単に火をつけられる愛」という二つの裏腹の意味に解説されていることは前に述べた通りである。更に、同じ物が、数多くのエンブレム集においてさまざまに異なる図として表わされ、さまざまに異なる、そして時には全く逆の解釈を受けることもある。例えば櫛は、一方では化粧道具として「虚飾」という否定的な内容を表わすが、場合によっては、身を整える道具として「清潔」という肯定的な内容を表わすこともあるのである⁽⁸⁰⁾。そのように、受け取り方によって、一つの同じ物が、その意味を「反転させ、他の意味にも取られ得る」⁽⁸¹⁾ということから生じる曖昧さが、謎解きという知的な遊びを一層複雑で面白いものとするのである。ド・ヨングは、この点に関しても、17世紀自体がはっきりとその意識を持っていたことを示す為、最も有名なエンブレム集の編者カッツの「好ましい不明瞭さ (aengename duysterheyt)」という言葉を引き合いに出している⁽⁸²⁾。

10. 総合的解釈

我々は前章において、17世紀オランダ風俗画一般の解釈についての最近の研究成果について見てきた。ここで最後に、再びテル・ボルフの作品に的を絞って、問題を整理し、その総合的な解釈への道を探ってみることとしたい。

従来テル・ボルフの多くの作品における主題の正しい解釈を妨げていたのは、その画面の余りに優美な繊細さであった。誰が見ても、テル・ボルフの作品においてまず目を捉えるのは、衣服の材質の見事な描出、落ち着いた色彩の調和、暗色の空間の中にそれと溶け合いつつ浮かび上がる人物たちの優美な姿、その繊細で上品な身振り、表情などであり、それらの描写自体が内容的なものとは別に、テル・ボルフ自身にとっても当時の観者にとっても重要な（唯一の、ではないにしろ）関心事であったことは否定し難い。

Vorderseite”, in exh. cat., Münster, 1974, 前掲書 (註61), pp. 37, 38.

(80) Exh. cat., Münster, 1974, 前掲書 (註61), p. 104 参照。

(81) De Jongh, in exh. cat., Amsterdam, 1976, 前掲書 (註65), p. 20.

(82) 同上 p. 20.

中でもとりわけ注目を引くのは、今問題としている作品の他、多くの作品に見られる白繻子の服の美しさである。テル・ボルフによる白繻子の材質感の描写の巧みさについては、既に17世紀末から18世紀初めにかけて、ロジェ・ド・ピル、ハウブラーケン、カンボ・ヴェイエルマンが触れているほか⁽⁸³⁾、今問題としている作品（現在アムステルダムにある方）をオランダ旅行の際に見たイギリスの画家レイノルズが、この作品を「テル・ボルフによる白繻子の服を着けた一人の人物」と記していること⁽⁸⁴⁾、トレがこの作品を「繻子の服」と呼んでいることも⁽⁸⁵⁾、テル・ボルフの作品における白繻子の印象の圧倒的な強さを物語っている。そしてまさに、この白繻子の服を着けた女を中心とする優美な描写が余りに印象深い為に、今問題としている作品は、長い間、誤った主題解釈を受けてきたのである。既に19世紀の初めから、この作品に関する記述には「上品な (deftig, vornehm, edel)」という表現がしばしば見受けられるが、ボーデが「上流の社会階層」、ステーンホフが「貴族的な社交界」と呼んだ⁽⁸⁶⁾、優美で上品な身なりをしたこの作品中の人々を、テル・ボルフ以前の娼家の情景における、一見してそれと分る男女の服装、仕草、表情と較べてみると⁽⁸⁷⁾、これが娼家を表わしているということも多くの研究家が見落してきたこと、あるいは気付きつつもそこに大きな疑問を感じてきたことは肯かれる。例えば、《レモネードのグラス》に関しては、それを娼家における取り持ちの場面と断定し、一般的に寝台の存在を女の職業と密接に結びつけて解釈しているブリーチが⁽⁸⁸⁾、この作品については、既に提出されていた娼家という解釈を断固として退けたのは、白繻子の女をはじめとする描写の優美さ、上品さの故であった⁽⁸⁹⁾。また、この白繻子の女が全く同じ後姿で、異なる場面状況を表わす他の作品にも描かれていることが⁽⁹⁰⁾、グリュックやブリーチをして、「画面は明らかに、白繻子の服を着た女の後姿ゆえに描かれた」という、主題的なものを完全に副次的とする考え方に導いたのである⁽⁹¹⁾。

そのように、この作品には、娼家という主題が優美で上品な描写によって表わされるといふ、一種のちぐはぐさ、矛盾が生じている。「明らかに非難すべき場面状況と、

(83) Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1699, p. 453; Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1721, vol. III, p. 31; Jacob Campo Weyerman, *De levensbeschryvingen der nederlandsche konstschilders en konstschilderessen*, Den Haag, 1729, vol. II, p. 371.

(84) Joshua Reynolds, *The Works of Sir Joshua Reynolds*, London, 1801, vol. II, "A Journey to Flanders and Holland, in the Year 1781", p. 353.

(85) Bürger (Thoré), 1858, 前掲書(註26), p. 120.

(86) Wilhelm Bode, "Der künstlerische Entwicklungsgang des Geraard Terborch" in *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, vol. II, 1881, p. 153; W. Steenhoff, *Album*

それが描き出される魅力的な手法との間に、パラドックスの緊張が生じている」⁽⁹²⁾のである。そのパラドックスから逃れる為に従来の解釈の多くは、両者のうちどちらか一方を主要なものとし、他方を副次的なものとするか、あるいは、「父の訓戒」なり「訪問」なり「ワインの試飲」なりの、表現手法に似つかわしい主題を考え出したのであった。

ところで、テル・ホルフの風俗画は、1650年頃から、以前のような粗野な兵士たちを描くものが減って、上品な情景を表わすものが多くなり、その表現技法も一層繊細で優美なものになってゆくことが指摘されている⁽⁹³⁾。それはまた、ようやくオランダ社会が安定期にさしかかった時代の一般的趨勢でもあった。「世紀の半ばを過ぎると程なく、オランダの生活は、誰よりもフェルメールの美しい室内画に描かれたような、静かで平和で家庭的な雰囲気の特徴とするようになる」⁽⁹⁴⁾。フェルメールの作品に典型的に示されている、優美で落ち着いた写実を目指す傾向の中で、象徴を通じての教訓的内容の表現も、以前のような直截なものは次第に姿を消してゆく。これ見よがしに象徴を目立たせるのではなく、むしろそれを隠し、情景の自然さを損わないようにほんのわずかなヒントとして与えられた物の中に内容を読み取る、読み取らせるということが、風俗画の興味の中心となってゆく。テル・ホルフの娼家の情景においてもそれは同じで、直截な、それと見てすぐ分る表現は避けられ、主題、内容は、優美な写実の陰へ隠される。勿論、化粧道具や消えた蠟燭に、背後の寝台に、黒頭巾の女に、そして男の指先に僅かに見える金貨に、主題を解く鍵は与えられているのであるが、それらは、白繻子の眩い美しさ、白と黒と赤の色調の優美な調和に隠され、目立たないようにされている。見る者は、まず優美な視覚的効果に目を奪われたのち、主題は何かと考へて、それが明確には示されていないことに謎解きの刺激を受ける。そして、一見何気ないように画面に描き込まれた諸物の間に、共通する意味的方向性のあることに気付き、この一見上品な情景は実は娼家における値段の交渉を表わすものである、という結論に達する。「隠されたものの呼び起す刺激にこそ、彼〔テル・ホ

des Amsterdamer Rijksmuseums, Leipzig, n. d. (ca. 1922), no. 2.

(87) 図13—16参照。

(88) Plietzsch, 1944, 前掲書(註44), p. 21.

(89) 同上, pp. 27, 28.

(90) 註41参照。

(91) Glück, 1920, 前掲書(註40), p. 3; Plietzsch, 1944, 前掲書(註44), p. 28.

(92) Guépin, 1974, 前掲書(註79), p. 31.

(93) Gudlaugsson, *G. r. B.*, vol. I, pp. 94ff.

(94) Rosenberg/Slive, 1966, 前掲書(註56), p. 114.

ルフ]は狙いを定めていた」と、フドラウグソンは述べている⁽⁹⁵⁾。

フリートレンダーは、テル・ホルフの作品について一般に、「娼婦の持つエロティシズムは、驚くほど市民的に洗練され、新教的に極めて優美に覆い隠されている」と述べているが⁽⁹⁶⁾、そのような表現は、新教的理念と共に、遊びを遊びとして楽しむことが出来るようになった市民社会の精神的ゆとり故に生み出されたもののように思われる。日常的な現実を見据える確かな目、その現実を通して神の摂理を見ようとする世界観、その上に立脚した堅実な知的遊びの精神、それら17世紀オランダ社会の最も「市民的な」側面が、その最も幸福な結実のひとつとして、フェルメールやテル・ホルフの作品を生み出したと言えよう。

最後に、テル・ホルフの画面の登場人物たちの身振りや表情に注目してみたい。

一般にテル・ホルフの画中の人物たちは、身振りが控え目で、その表情も微妙である。そのことからマルティンは、「テル・ホルフはヤン・ステーンほど物語をうまく語ることができなかった。彼の《父の訓戒》は、物語る力を欠いており、それを見る者は、画家が何を言おうとしているかについて、よく分からない不安定な状態に置かれる」と述べている⁽⁹⁷⁾。しかし、画中人物の身振りや表情の不明瞭さは、明瞭にしようとしてそうできなかった結果の不明瞭さではなく、はっきりと意図されたものである。

身振りや表情の不明瞭さは、テル・ホルフの作品の中でも最も端的に、今問題としている作品の白縞子の女の後姿に示されているが、ヴェルフリーンはそれを、16世紀の明瞭性(Klarheit)に対する17世紀の不明瞭性(Unklarheit)の典型的な一例として挙げている。「しばしば、隠されたものの刺激そのものが弄ばれることがある。テル・ホルフの《父の訓戒》は誰でも知っている。その題名は正しくない。しかしいずれにせよ、描写の要点は、坐っている男が立っている女に何を言っているか、というより、娘がその話をいかに受け止めているかという点にある。けれども正にその点において、画家は我々を困難な状況の中に置く。その娘は、その白縞子の服によって、光の調子としては最も目立つ中心点を作り出しているのであるが、その顔をそむけたままである。これは、バロックになって初めて知られた可能性である。16世紀にとっては、それは全くの冗談でしかなかったろう」⁽⁹⁸⁾。真の場面状況は、それに似つかわしくない優美な室内や服装によって覆い隠された上、人物たちの身振りや表情の不明瞭さによ

(95) Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. I, p. 97.

(96) Friedländer, 1923, 前掲書(註61), p. 35.

(97) Wilhelm Martin, *Dutch Painting of the Great Period, 1650-1697*, London etc., 1951, p. 32.

っても隠される。フドラウグソンが言うように、場面は、まるで何も知らない闖入者がたまたま覗き見してしまったものようであり⁽⁹⁹⁾、その意味をすぐには語ってくれない。

しかしテル・ボルフは、余り目立ちほしくないが、互いに関連させて良く考えれば場面の意味を次第に解き明かしてくれるような、象徴をはらんだ諸物を注意深く画面の各所に配したのと同様に、人物たちの控え目な身振りや表情の中にも、ひとつの統一的な意味上の方向性を持たせている。そして、微妙な身振りや表情の中にひとつの統一的な状況を読み取ること、そうすることによって自らが置かれた不分明の状態から脱することは、それ自体、絵を見る者にとって、謎解きの知的遊びとなる。身振りや表情の不明瞭さは、そこにその不明瞭さを解き得る意味上の統一がある場合には、却って謎解きの興味をそそる積極的な要素となるのである。絵を見る者は、まるで、ある情景をやや離れた所から覗き見している者が、聞き取れない会話を人物たちの身振りや表情に探ろうとするように、画中に隠された意味を探ろうとする。もっとも、それは余りに繊細な作業であるので、時には思わぬ読み違いが生じる。ヴィルあるいはゲーテの時代の人々が、坐る男に熱をこめた説教を、娘の後姿に恥じ入った様子を、坐る女に当惑を読み取り、結論として「父の訓戒」という場面状況を導き出したのが、その読み違いの典型的な例である。しかし、登場人物たちの微細な身振りや表情から彼らの心理を推測し、その脈絡から場面状況を読み取ろうとしたその態度自体は、本質的には誤ってはいなかったのである。

今すでに我々は、この場面の状況を、娼家における値段の交渉であると理解している。その理解に立った上で人物たちの身振りや表情を見るならば、テル・ボルフがいかに細心の注意を払ってそのような状況の中にある人々の心理状態を描き切っているかということが発見して、驚きを禁じ得ないであろう。男は傲慢さの中にも、女の歓心を買おうとする態度をほの見せている。女のややうつ向いた後姿は、そのような職業にある女の心の中にもやはり存在する羞恥心を表わしているのか、自らの境遇を嘆いているのか、あるいはまだこの職業に慣れない初心さを示しているのか、それともそのように見せるコケットリーなのであろうか。黒衣の女の仕草、表情は明らかに、二人のやり取りをそ知らぬ顔で聞きながら、しかしそれに注意深く気を払っている人物のそれである。そこには、このような状況をビジネスライクに処理してゆく、この

(98) Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, 6th ed. 1923, pp. 220, 221.

(99) Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. I, p. 79.

女の冷たい立場さえ見事に表わされている。「円熟期のフェルメールでさえ、心理描写においては、テル・ホルフに較べて洗練されていないし、より直接的である。……テル・ホルフは、主題が明白なものである場合にも常に、その心理描写の微妙さに彼の卓越した腕を見せる」⁽¹⁰⁰⁾。

人物の身振りや表情に表わされた、そのような微細な心理描写は、正に17世紀的なものと言えるであろう。何故ならば、それを読み取る鍵は、見る者の知識ではなく、見る者の経験の中にあるからである。ルネッサンス美術が知性で捉えられる明快な理知的世界像を示し、マニエリズムが錯綜する知識と危機感の上に巨大な虚構の世界を作り出したのに対し、17世紀オランダ美術は、その世界像を豊かな現実生活の経験の上に築いた。そのことは、テル・ホルフやフェルメールとは異なる領域にその芸術を確立したレンブラントにも当てはまるであろう。我々はレンブラントの宗教画にも、現実の経験に深く根差した心理描写を見出すのである。

17世紀オランダの画家たちにとって、現実の人間の姿は、そのまま一定の状況の中に組み込まれることによって、普遍的な存在として、彼らの世界観を表明する契機となることができた。17世紀オランダの画家たちが、しばしば家族などごく身近な人々を彼らの作品の中に、その場面状況に関わらず登場させるのも、そのような理由からであろう。レンブラントやフェルメールが彼らの妻をいかかわしい商売女として描いたことは良く知られているが⁽¹⁰¹⁾、テル・ホルフの作品においても、それに類した場面に、しばしば画家の妹ヘジーナの姿が見出される⁽¹⁰²⁾。しかしまたそれと同時に彼女らは、花冠をいただいたフローラや羊飼いの女にもなることができた⁽¹⁰³⁾。彼女らは、

(100) Rosenberg/Slive, 1966, 前掲書(註56), p. 128.

(101) レンブラント《レンブラントとサスキア(居酒屋での放蕩息子)》(1637年, Dresden, Gemäldegalerie); フェルメール《娼家》(1656年, Dresden, Gemäldegalerie. 図16)。

(102) 代表的な例は前述の *Das Glas Limonade* (Gudlaugsson, no. 192. 図20)。その他, *Trinkende Frau und schlummernder Soldat* (Gudlaugsson, no. 146) など。

(103) レンブラント《フローラとしてのサスキア》(Leningrad, Ermitage); テル・ホルフ *Die Schwestern Ter Borchs als Hirtinnen* (London, private collection, Gudlaugsson, no. 85. 図22)。ヘジーナはその他にも、化粧をする女、手紙を読む、あるいは手紙を書く女、酒を飲む女などさまざまな場面に描かれており、ヘジーナその人と断定できない場合でも、テル・ホルフの描く若い女性は彼女の面影や体付きを思わせることが多い。今問題としている作品における後姿の女性のモデルをヘジーナと考えることも不可能ではない。ヘジーナ以外にも、テル・ホルフの母、弟妹、あるいは友人と思われる数人の特定の男女の姿がさまざまな場面に繰り返し登場することは、フドラウグソンによって指摘されている (Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. II の各作品の解説参照)。

(104) Gudlaugsson, *G. t. B.*, vol. I, p. 82.

(105) 註22参照。

(106) Guépin, 1974, 前掲書(註79), pp. 36, 37.

現実生活の中に生きる具体的な、そしてごく普通の女性でありながら、類型を表わす普遍的な存在にもなり得た。テル・ホルフは、妹の姿の中に「世界の進行が小規模な形でなぞられているのを見た。彼にとっては、個人的なものの中にも常に普遍的なものが付随していた」⁽¹⁰⁴⁾。日常の経験の中に一般的な人間存在の在り方を探り出してゆくこと、それは、例えばずっと後のファン・ゴッホにも顕著に見られる、オランダの新教的世界観をその根本に持っている。しかし同時にそれは、活人画を、「あらゆる種類の性格と感情の最も微細なニュアンスを把握するよう導くのに、非常に適している」⁽¹⁰⁵⁾と見るような、後代の市民的教養主義とも共通するものを持っている。世界と人間の把握にとって最も重要な要素は、実生活において経験を積み、現実を正しく認識することである、という思想がここには見えているのである。

筆者には、今問題としているテル・ホルフの作品を前にした、17世紀オランダのある父親と息子の姿が見えてくる。この絵を仔細に眺めたのちも、その意味を解しかね、首をひねる息子に対して、父親は、お前はまだまだ世間を知らぬなど、したり顔をして息子の背後に立っている。それは、息子に対する真面目な教育であると同時に、息子との間の軽い遊びでもある。17世紀オランダ人は、現実の人生を深い宗教心をもって見詰めた反面、人生の中で、人生そのものによって遊ぶことをも恐らく知っていた。エンブレム集にしても、それは人生の教訓集であると共に、教訓をだしにした、時には教訓そのものをも対象とした人生の皮肉集、人生のユーモア集でもあったように思われる。17世紀オランダ市民の真面目さには、それと対立する形ではなく、互いに容易に反転させ得る形で、遊びが付随していたに違いない。そしてそれは、テル・ホルフの場合、絵を描く行為そのものにもはっきりと表われているように思われるのである。ゲバンは、今日にまで伝えられたテル・ホルフ家関係の遺品、とりわけヘジーナの残した素描や詩に、ヘーラルトやヘジーナを始めとするテル・ホルフ家の人々の陽気さ、ユーモアを好む快活さを認め、テル・ホルフの作品におけるヘジーナの姿に、静止した一定のポーズによって他者を演じる、活人画に似た遊びの要素を見出している⁽¹⁰⁶⁾。

あなたがこの作品を描いた意図はどこにあるのですかと、画家に問うたでしょう。彼は、ある時には「この白繻子の美しさをご覧下さい」と得意気に語り、ある時には真面目な顔で「君には、ここに隠された教訓が理解できないのかね」と答え、またある時には「この遊びが分らぬ無趣味な奴め」と心の中で呟く。それらの姿のどれもが恐らく真実であり、それらをすべてひっくるめたところから、この作品は生み出されたのである。

謝辞

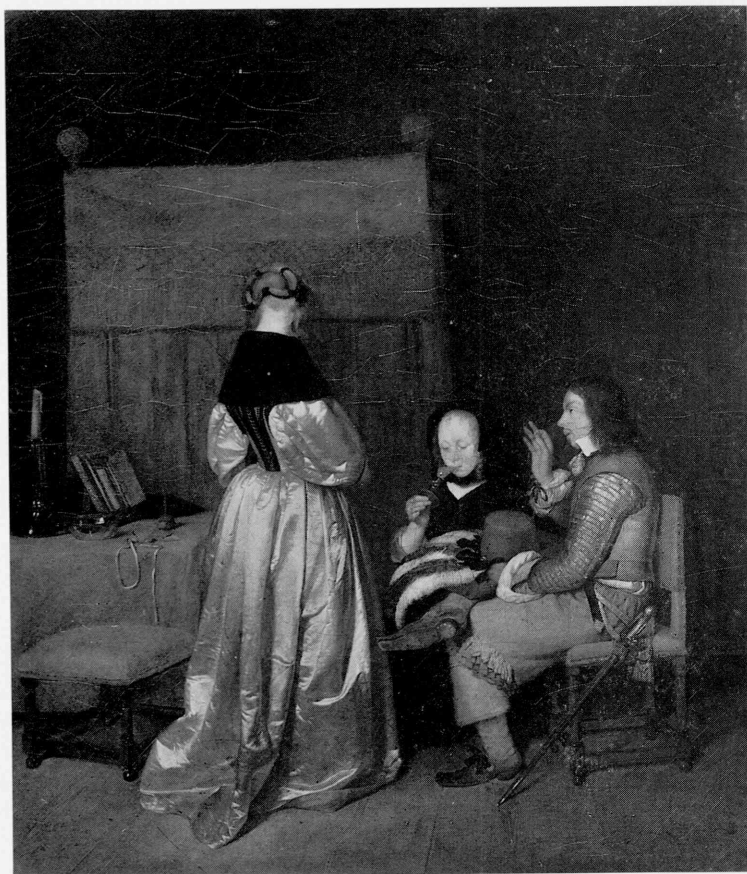
本稿の執筆に関しては、多くの方々のご助力をいただきました。とりわけ、資料、写真を提供して下さったアムステルダム、ベルリンの両美術館の方々、資料収集にご協力いただいた馬淵明子氏、大原まゆみ氏、そして本稿の素稿（それは既に8年前に出来ていました）に目を通し、貴重な助言を与えて下さった高橋達史氏に対し、この場を借り、心よりお礼申し上げます。

図版

作者名の無いものはテル・ホルフの作品あるいはそのコピーであり、G 110/I 等は Gudlaugsson のカタログ番号を示す。



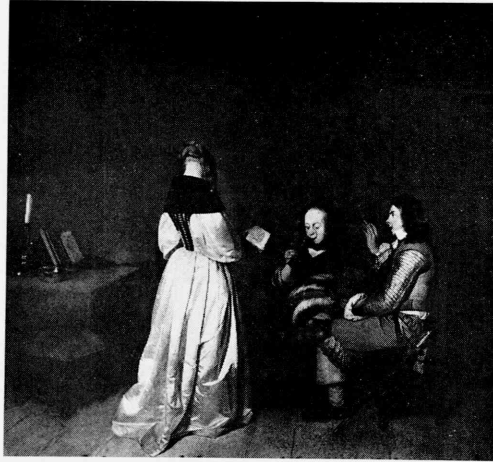
1 《父の訓戒》(G 110/I)
Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam



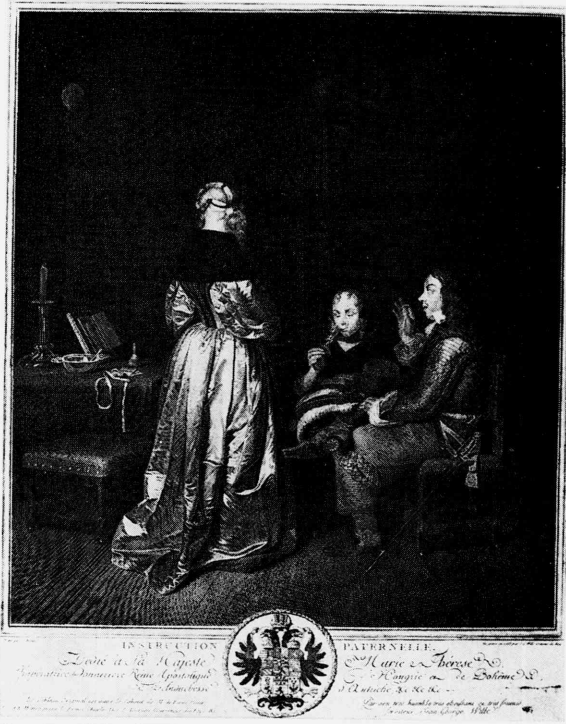
2 《父の訓戒》(G 110/II)
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



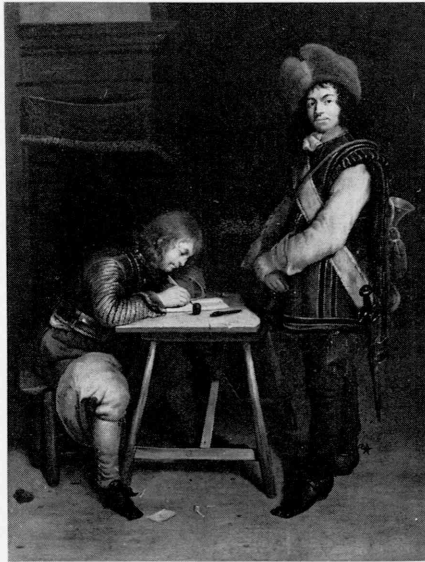
3 《父の訓戒》(G 110/IIa, ネッチャーによるコピー)
Gotha, Gemäldegalerie



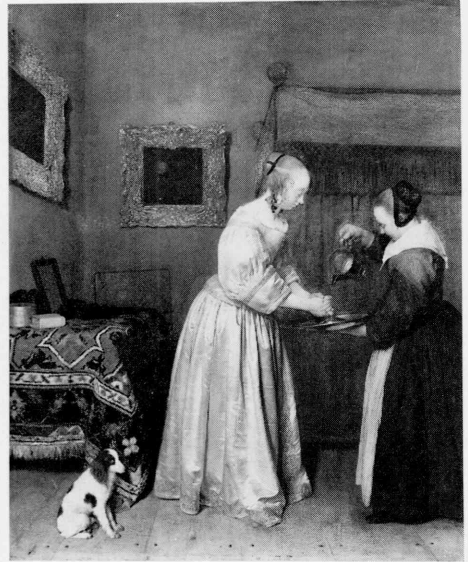
4 《父の訓戒》(G 110/Ia, コピー)
London, Bridgewater House



5 《父の訓戒》(Willによる版画)



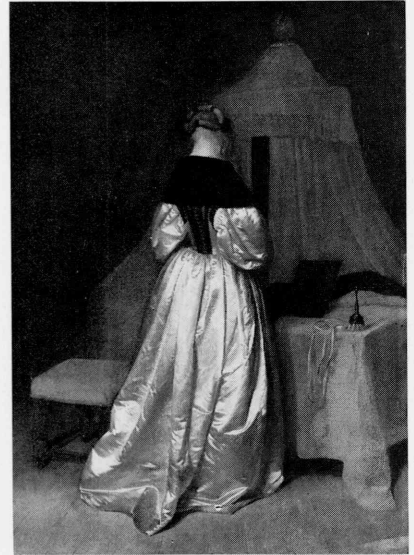
6 《手紙を書く士官》(G 141b, ネッチャーによる
コピー?)
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



7 《手を洗う女》(G 113)
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



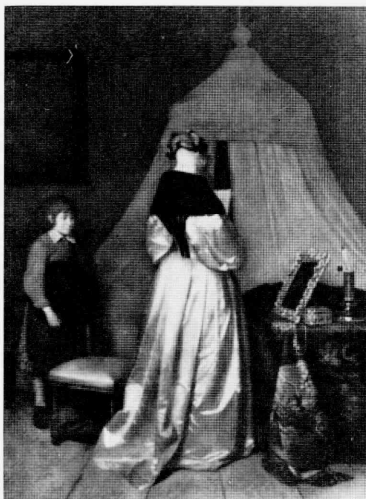
8 《拒絶された手紙》(G 124)
München, Bayerische Staatsgemäldesamm-
lungen, Alte Pinakothek



9 《後姿の女》(G 110/IIh, おそらくネッチャ-
ーによるコピー)
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



10 《手紙を読む後姿の女》(G 110/IIq, ネットチャー周辺の画家)
Leningrad, Ermitage



11 《手紙を読む後姿の女》(G 110/IIh, おそらくネットチャー)
Paris, Comte Henri Greffulhe 旧蔵



12 《父の訓戒》(図2の部分)



13 バブレン 《娼家》 1622年
Boston, Museum of Fine Arts



16 フェルメール 《娼家》 1656年
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



14 ホントホルスト 《娼家》 1625年
Utrecht, Centraalmuseum



15 サロモン・サヴェリー 《娼家》 (版画)



17 《ギャラントな軍人》(G 189)
Paris, Musée du Louvre



18 《ギャラントな申し出》(G 75)
Moscow, Pushkin Museum



19 《ワインを傍らにした恋人たち》(G 191)
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



20 《レモネードのグラス》(G 192)
Leningrad, Ermitage



21 《ダンスをする男女のいる集い》(G 187)
Polesden Lacey, The National Trust



22 《羊飼いととしてのヘジーナ》(G 85)
London, private collection