



fig.1
ヤン・コラールト(子) (?) 《油彩画の発明》(ヨハネス・ストラダヌスの下図による)
1600年頃、エングレーヴィング
(連作版画「近代の諸発明[Nova Reperta]より)

カーレル・ファン・マンデルの「ヤン・ファン・エイクの伝記」における 油彩技法に関する記述をめぐって

幸福 輝

はじめに

1604年、ネーデルラント地方の最初の芸術論的著作であるカーレル・ファン・マンデルの『絵画の書』がハーレルムで刊行された。この著作は「北方画家列伝」、すなわち、ネーデルラントの画家たちの伝記集として広く知られているが、『絵画の書』と「北方画家列伝」とは同じものではない。「北方画家列伝」は、全体が6部から構成される『絵画の書』の一部に過ぎないからである。この著作の中心をなすのが「北方画家列伝」であることは衆目の一致するところではあるが、それは『絵画の書』のひとつの章であることを忘れないようにしたい^[1]。ちなみに、『絵画の書』の全体構成は以下のようになっている。

第一部「高貴で自由な絵画芸術の奥義」

第二部「古代画家列伝」「イタリア画家列伝」「北方画家列伝」

第三部「オウイディウスの『転身物語』注解」「人物像の表現について」

このように、「北方画家列伝」は画家たちの伝記集としての第二部を構成するもので、しかも、古代およびイタリアの画家たちの列伝を引き継ぐ形で執筆されたのである。古代の画家伝がプリニウス、イタリアの画家伝がヴァザーリに多くを負っており、従って、このふたつの史料的价值が劣ることは否めない。そのため、新史料としての北方の画家伝ばかりが目されてきたのはやむをえないことではあった。しかし、古代、イタリアの画家たちと並んで北方の画家たちが論じられたことにこそ、真の重要性があったのかもしれない。

「北方画家列伝」を「古代画家列伝」と「イタリア画家列伝」に並置したのは、ファン・マンデル自身もその一翼を担うネーデルラント絵画が、古代美術、イタリア・ルネサンスに続く三つ目の偉大な秀峰である、あるいは、秀峰でなければならぬというファン・マンデルの強い意思に発することであつたと思われる。そして、そのネーデルラント絵画固有の属性としてファン・マンデルが誇らしく喧伝するのが、油彩技法であつた。本稿はカーレル・ファン・マンデルの「ヤン・ファン・エイク伝」における油彩技法の発明に関する記述を再考し、また、油彩画に関する諸史料を考察することにより、「油彩画の創始者ヤン・ファン・エイク」の歴史的意義を探ろうとするものである^[2]。

1 ファン・マンデル「北方画家列伝」の記述形式

「北方画家列伝」にはファン・エイク兄弟に始まり、ホルツィウス、ブルーマールトなどファン・マンデルと同時代の画家たちに至る約100人の北方画家（主にオランダ・フランドルだが、デューラー、ホルバイン、ハンス・フォン・アーヘンなど少数のドイツの画家をも含む）の伝記が収録されている。当然のこととはいえ、ひとりひとりの伝記は長さも書き方もかなり異なる。とはいえ、すべて画家の伝記なのであるから、多くの場合、緩やかではあっても共通する形式ないし

記述の基本的な枠組みを認めることができる。例えば、最もよく知られたブリューゲルの伝記を例にとってみよう。「ブリューゲル伝」は、しばしば引用される次のような冒頭の一節から始まる。

素晴らしく見事に、〈自然〉は、やがて自分を麗しくとらえて描き出してくれる人物を、夫として見出してとらえた。それは、〈自然〉がブラバントの名も知れぬある村に出かけ、農夫たちを絵筆でそっくり描くため、機知といたずら心に富むピーテル・ブリューゲルを農夫たちの中から選出し、われらがブリューゲルの永遠の名誉たる絵画芸術へと奮い立たせたときのことであった^[3]。

少し気取ったような、それゆえ、やや晦渋な文章だが、このような修辭的な一節が冒頭に置かれるのはブリューゲルの場合だけではなく、「北方画家列伝」に収録される多くの伝記に共通する。別な例をとってみよう。「ホルツィウス伝」は次のような書き出しになっている。

〈自然〉は、まさに絵画芸術へと運命づけ選り抜いた若者の内部で、彼らに偉業をなさしめるように働きかける。〈自然〉の人を駆り立て進歩させる力はまことに強いので、そうした胸に蒔いた種子を豊かに成長させ実らせて、隠れたままにしておくことは決してない。ごく早いうちから芽を出して誰にでもわかるように伸びていく。これが真実であるということは、勤勉で立派な両親の血を受け継ぎ、フェンローから遠からぬヒュリックというところにあるミュルブラフトに、われらが主の1558年2月、パウロの回心の日の数日前に生まれたヘンドリック・ホルツィウスの生涯によって明らかになるだろう^[4]。

ともに、〈自然〉を引き回し役にしながら、これから語っていく画家の特質や才能にさりげなく触れている。こうした修辭的序文に続いて、画家の生地、生年、家系、あるいは、修業時代の逸話などが語られていく。再び、「ブリューゲル伝」を見てみよう。

彼はブレダからほど遠からぬブリューゲルと呼ばれるある村に生まれ、この村の名が彼の姓として用いられ、子孫にも遺された。彼は芸術をピーテル・クック・ファン・アールストの許で学んだ……ここでの修業を終えると、ヒエロニムス・コックのところへ働きに出た。その後、フランスに旅し、そこからイタリアに向かった……農夫たちの縁日や結婚式に農民に扮してしばしば出かけ、花嫁か花婿の親戚や仲間のふりをして、他の人と同じように贈りものをした。ここでブリューゲルは飲み、食い、踊り、跳ね、求愛し、その他の悪ふざけに興じる農夫たちのありのままの姿を見て楽しんだ……まだアントウェルペンに住んでいた頃、ある若い女性というか娘と生活を共にし、彼女とは結婚するつもりでいた……結局、ピーテル・クックの未亡人がブリュッセルに住むようになったころ、その娘に求愛

するようになり、彼女と結婚した。しかし母親は、昔の女のところを離れ、忘れてしまうよう、ブリューゲルはアントウェルペンを去りブリュッセルに移住すべきだと主張した。そのため、ブリューゲルはブリュッセルに移った^[5]。

このような紹介がなされた後、いよいよ、「ブリューゲル伝」の中核ともいえるべき作品論が始まる。

彼の最も優れた作品の何点かは、現在、皇帝ルドルフ二世の許にある。なかには《バベルの塔》の大作も含まれている……また《十字架を運ぶキリスト》も2点あるが、見た目にも非常に自然で、いつものようにおどけた幾人かの人物が添えられている。さらに《嬰兒虐殺》もある……地獄の広がるなかで略奪をはたらく《狂女フリート》もある。錯乱した様子の彼女は、気遣いじみた身なりをしている。私はこの作品や別の作品が皇帝ルドルフ二世の宮廷にあるものと考えている。アムステルダムの芸術愛好家ヘルマン・ピルフリムス氏も油彩画《農夫の結婚式》を所有している……ブリュッセル市の行政官たちはブリューゲルが他界する少し前にブリュッセルからアントウェルペンに通じる運河の掘削工事を描出した作品を注文したが、彼の死によって、作品は未完のまま遺された。版画では、彼ならではの滑稽さで表現された多くの風変わりな寓意が、多数構想されている……遺言で妻に《絞首台の上のかささぎ》を遺した。彼はかささぎによって口さがない人々を表し、それを絞首台に送ったのである^[6]。

「北方画家列伝」では、最後に、弟子や後継者に触れられることが多い。また、その画家がランプソニウスの『著名画家肖像集』に含まれている場合は、ほとんどランプソニウスがその画家に献じた詩が紹介されて終わる^[7]。ブリューゲルは『著名画家肖像集』に含まれているので、ふたりの息子のことが簡単に言及された後に、ランプソニウスがブリューゲルに献じた詩が引用されて「ブリューゲル伝」は終わる。

「ホルツイウス伝」においても、このような基本構造は同じである。冒頭の修辭的序文についてはすでに紹介したが、それに続いて、家系や修業時代の話、さらに修業の総決算とも言えるイタリア訪問のことが語られる。

ホルツイウスの家族の出自はヘインスベークという名前の村だ。その地で彼の曾祖父はホルツという名前を長年にわたって名乗ってきた……その長男がここで述べることになるヘンドリック・ホルツイウスである……ホルツイウスは4歳にして、その街で学校にかよい読み書きを習い始めた。しかし〈自然〉は彼のために準備し提供したものをはや隠しておくつもりはなかったので、猫は鼠を捕らずにはおれないというのと同様、彼の才能が何に向いているのかということは、すぐに明らかになった。すなわち素描術にたいしてである……ハールレムに移り住んだホルツイウスは、コールンヘルトとフリップス・ハレのためにしばらくのあいだエングレーヴィ

ングの仕事を請け負った……かくして強い憧れを抱いていたイタリアにホルツィウスは足を踏み入れた。ヴェネツィア、ボローニャ、フィレンツェを歴訪し、ついに1591年1月10日、ローマの土を踏んだ^[8]。

カーレル・ファン・マンデルはホルツィウスと個人的な親交があった。従って、その記述は長く、情報量もブリューゲルの場合より遥かに多い。たくさん逸話が挿入されていることもあり、「ホルツィウス伝」を一読しただけでは、「ブリューゲル伝」とはかなり異なる印象をもつかもしい。しかし、いろいろなエピソードに逸脱しがちなファン・マンデルの記述のくせに気づき、その骨格を再構成すれば、基本構造は同じであることが理解されよう。ブリューゲルの場合と同様、このような個人情報に関する記述に続き、ホルツィウスの代表的作品が論じられていく。

作品にかんしては、まず、素描術におけるかれの理解の深さを、いたるところで十分に証している彼の版画がある……初期に制作された《古代ローマの英雄たち》は、彼の素描術の英雄的な力強さと彼のピュランの腕前を示す十分な証拠である。しかし私は、簡潔さのために多くのものを省略して、彼がイタリアから帰国したときに制作した6点について述べることにしよう……彼は羊皮紙にも、大小とりまぜてさまざまな作品を描いた。なかでも目を惹くのが、《バックス、ケレス、ウエヌス》である。その素描では、クビドが火をかき立てており、その照り返しが人物のうえにもたらされている。私の記憶によればこの作品はローマにある……1603年、ついに彼は大きなキャンバス作品を1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、驚くべきほどに肉の感じがよく出ていて彫塑的に描かれている^[9]。

そして、「ホルツィウス伝」の最後に、「ホルツィウスにはエングレーヴィングの分野で優れた弟子が何人かいた。たとえば、デ・ヘインだが、彼の生涯については後で述べる……芸術に専心したわが友ホルツィウスと二十年以上にわたって親交があり友誼を結んできたことを喜んでいる」と述べ、この長い伝記は締め括られている。やや図式的ではあるが、「北方画家列伝」では、修辭的序文、画家の個人情報、作品論、そして終結部という四部から構成されていると要約することができる。

2 「ヤン・ファン・エイクの伝記」における油彩画の発明

ブリューゲルとホルツィウスのふたりの伝記だけの比較ではあるが、「北方画家列伝」におけるファン・マンデルの記述の基本構造が理解されたのではないだろうか。このことを前提とすれば、「北方画家列伝」冒頭の「ヤン・ファン・エイク伝」もまた次のような修辭的な導入部で始まることに何の驚きもないだろう。

称賛すべき有徳な行為や学識の追求において他を凌ぐ、注目すべき著

名人たちのおかげで、われわれの愛するネーデルラントは古代から現代に至るまで、高貴で素晴らしい栄光を奪いさられずにきた。大昔の貴族たちが大胆な勇敢さをふるい、きわめて手広く入手、獲得した勝利の証や戦利品などを別にしても、さらには学識の不死鳥たるロッテルダムのデジリウス・エラスムス……^[10]。

ヤン・ファン・エイクの生地や家系に関する記述がこれに続くのも同じである。

ヤンは美しいマース川の流れるマーセイクに生まれた。この川はその名誉により、アルノ川やポー川、また、誇り高きテベレ川に匹敵する……かなり年上の兄ヒューベルト・ファン・エイクの弟子になった……知られる限りでは、ヒューベルトは1366年ごろ生まれ、数年後にヤンが生まれたに違いない。彼らの父親が画家であったかどうかはさておき、彼の家庭の隅々まで芸術的精神が漲っていたのだろう。というのも、彼らの妹であるマルガレーテ・ファン・エイクもまた有名な画家になったからである^[11]。

その後、ヤン・ファン・エイクによる油彩画の発明に関する逸話が紹介され、次いで、「二人（ヤンとヒューベルト）の手になる最大かつ最重要な作品のヘントの聖ヤン教会の作品である」という文章に始まる《ゲント祭壇画》についての詳細な議論が展開される。最後に、ブリューゲルの場合と同じように、ランプソニウスが引用されて伝記は終わる。このように書くと、ヤン・ファン・エイクの伝記もブリューゲルやホルツィウスと全く同じ構成になっているように思うかもしれない。しかし、事実はやや異なる。

ファン・マンデルの「北方画家列伝」の冒頭を飾るヤン・ファン・エイクについての伝記は、かなり詳細なものといえるだろう。ロヒールについての情報がやや混乱し、断片的であることを考慮するならば、これはかなり対照的な事実である^[12]。無論、ヤン・ファン・エイクは初期ネーデルラント絵画の創始者であり、ブルゴーニュ公国の宮廷画家であったのだから、その伝記が長くなるのは当然であるとの意見があるかもしれない。しかし、ヤン・ファン・エイク以外の15世紀の画家についてのファン・マンデルの記述は比較的簡潔なものに終始している。また、ファン・マンデルはブルゴーニュ宮廷関連の史料をほとんど知らなかったようだ^[13]。こうしたことを念頭に置いてファン・エイクの伝記を再読すると、非常に興味深い事実気づくことになる。それは、ファン・マンデルによるヤン・ファン・エイク伝の大部分が、この画家による油彩画の発明に関する逸話とこの技法を使って描かれた最初の作品である《ゲント祭壇画》に関する記述に終始しているという点である。

《ゲント祭壇画》に関する記述が長いのは、この作品が10画面以上からなる複合作品であり、また、ファン・マンデルは若い頃ゲントでリューカス・デ・ヘーレに師事していたことがあり、この作品を親しく知っていたと思われることから、ある意味で当然のことにも思われる。しかし、作品として詳しく紹介されるのはこの作品だけで、最後に、やや唐突に、《イーブルの聖母》や《聖女バルバラ》、あるいは、《アルノルフィーニ夫妻の肖像》などが言及されるに

過ぎない。しかし、《ゲント祭壇画》以外の作品の扱いはごく簡単なもので、あえて言えば、付けたしといっても過言ではない。要するに、ファン・マンデルの「ヤン・ファン・エイクの伝記」では、ヤン・ファン・エイクが油彩画を開発したことと油彩技法を駆使して描かれた新しい絵画の意義と特質とが《ゲント祭壇画》を例にとって述べられているのである。このことは、逆に言えば、カーレル・ファン・マンデルのヤン・ファン・エイクに関する知見も他の初期フランドル画家と同様かなり限定されたものであり、《ゲント祭壇画》と油彩画の発明というふたつの事柄については強い関心と一定の情報があり、だからこそ、このふたつに焦点を絞り、詳しく述べたと考えたほうがいいのかもかもしれない^[14]。

よく知られているように、ヤン・ファン・エイクが油彩画を発明したことを最初に伝えるのはファン・マンデルではなく、『美術家列伝』（1550年）を著したヴァザーリである。ヴァザーリはその著作のさまざまな箇所でもヤンによる油彩画発明のことを伝えているが、最もよく知られているのはアントネッロ・ダ・メッシーナの伝記の中の記述である。もともと、ヤンによる油彩画発明の経緯を伝えた後、ヴァザーリはアントネッロ・ダ・メッシーナがブリュージュまで赴いてヤン・ファン・エイクに弟子入りして油彩画の秘密を伝授されたこと、イタリア帰国後、ヴェネツィアでドメニコ・ヴェネツィアーノにその技法を教えたことなど事実とは異なる報告をおこなっている。また、ドメニコ・ヴェネツィアーノの伝記では、新しい油彩技法をもってフィレンツェで人気を博したものの、それに嫉妬したアンドレア・カスターニュによって殺されたという信憑性のない逸話を織り込み、結果、油彩画がイタリアへどのようにして普及していったのかを意図的に曖昧にしたのかと思わせるような記述をおこなっている^[15]。けれども、ヴァザーリの権威によるのだろうか、「ヤン・ファン・エイク油彩画発明説」は1584年のロマッツォの『絵画論』はじめ、多くの著作で踏襲された。1774年にレッシングがテオフィルス写本を発見し、すでに12世紀には油彩技法が存在していたことが明らかにされるまで、ヤンを「油彩画の父」と見なす見解は広く定着し、しかも、レッシングによる新史料の発見にもかかわらず、ヤン・ファン・エイクを油彩画の創始者とみなす考え方は、その後も継続していったのである。

1604年の「北方画家列伝」でこのテーマを取り上げたファン・マンデルも、まさに、ヴァザーリを継承する立場にあった。ファン・エイクが油彩技法を発見した経緯について、ファン・マンデルは次のように述べている。

彼はそこで膠と卵白絵具を用いた板絵を数多く制作した。彼の作品がもたらされた様々な地域で、その偉大な芸術のゆえに、彼はとても有名になった。ある人によると、彼は賢く、学識があり、芸術の様々な面においてとても創意工夫に富んでいた。数多くの種類にわたる絵具を調査し、最後には錬金術や蒸留法までも実践した。彼は卵白あるいは膠を用いた絵具に、様々な油からつくられたニス塗るのに成功した。このニスによって作品に明るく輝くような光沢が与えられ、大勢の人を喜ばせた。イタリアではこの秘密を解明するための多くの調査がなされたが、正しい技法はついに見つけられなかった。彼は常に細心の注意と正確さをもって作業をおこなったが、ある時、ヤンは多くの時間と努力、また、労

力とを費やして作品を描いた。絵画が完成すると、そこにニス塗って日光で乾かすのは今や当然のことであるが、板材が適切に接合されず、また、日差しが強過ぎると、絵は裂けることがあった。作品がこのように失われ、太陽のために破壊されることに対し、ヤンはとても困惑し、作品がこのような損傷を被ってはならないと考えた。こうして彼は膠や卵白を用いた絵具とニスの使用とを見合わせ、屋内でも乾き、直射日光にさらさないですむニスをどのようにして作り出すことができるかを考えるようになった。多くの油や自然の素材を徹底的に調査し、ついに乾燥した亜麻仁油と堅果油が最上であることをつきとめた。これらを他の物と共に煮込むことで、この世で最も素晴らしいニスができあがった。さらに勤勉で聡明な精神によって絶えず研究を続けたので、ヤンは顔料と上記の油を混ぜ合わせる実験でとてもよい混合比を発見した。それはしっかりとよく乾き、乾燥後も耐水性が高く、さらにニスを上塗りしなくても、この油は色彩をより鮮やかに、より輝かしくさせる効果があった。その上、彼をさらに驚かせ、喜ばせたことは、前述のような方法で作られた油を用いた絵具は薄くのび、卵白ないし膠を用いたときと同じような湿り気もちながら、遥かに扱い易くなっていて、難なく線を引くことができたということである^[16]。

細部の違いはあるにせよ、ファン・マンデルがヴァザーリの記述を下敷きにしていることは明らかである。アントネッロ・ダ・メッシーナの伝記に記された油彩画発見に関するヴァザーリの一節を読んでみよう。

フランドルで仕事をしていたジョヴァンニ・ダ・ブルッジャ（ヤン・ファン・エイク）というその仕事の腕前の良さでその地方でたいへん高い尊敬を受けていた画家が、いろいろな種類の色を扱う実験を始めた。そして鍊金術を好む人のように、多くの油を使ってワニスやその他のものを作り始めた。彼はよく智恵の働く人であったが、その頭脳を働かせたのである。ところである時、板絵を一枚描く際に非常に苦心を重ねた。その絵を丹念に完成した後、その絵にワニスを塗り、それを人々みながるように太陽にあてて乾かそうとした。ところが太陽の熱が激しすぎたためか、木の合わせ方か乾かせ方が悪かったためか、その板絵は接ぎ目のところで運悪く割れてしまった。ヤンは太陽の熱がその板絵に与えた害を見て、太陽が二度と自分の作品にこのような被害を及ぼすことのないようにといろいろ思案した。それでテンペラで仕事をするのもワニス塗るのも同様に好ましくないと思い、日の光に絵画をさらさずとも、陰干しで乾くような種類のワニスを作る方法を考え出したと思い始めた。それでいろいろ実験を重ねた挙句、あるいは材料をそのまま使い、あるいは混合して使い、ついにいろいろ試した中で亜麻の種の油と胡桃の油が他のどの油よりも早く乾くことがわかった。それでこれらの油を他の混合物とともに煮沸して、彼が———というか世の画家たち皆が———長く待ち望んでいたワニスを作り出すことに成功したのである。その後、そ

の他多くのものの実験を重ねて、この種類の油と色彩を混ぜるとたいへん強いテンペラが出来ること、またそれは乾くともはや水気をおそれぬばかりか色彩を燃えるようなたいへん強い色にするから、ワニスを塗らずともそれ自体で光沢を帯びることもわかったのである。とくにすばらしいと思われたことは、テンペラに比べてずっとよく混ざり合い調和するという点であった。このような発明に、当然の事だが、ヤン・ファン・エイクは大喜びし、さらにさまざまな作品に着手し、その自分の油絵でもってその地方の各地をいっばいにしたが、それは彼自身に莫大な収入をもたらしたし、そればかりか、その地方の人々を信じがたいほど喜ばせたのであった。そして経験を日々積むにつれ、ますます老練となり、常にさらに大きなさらに良き仕事に立ち向かっていった。その後ほどなく、ヤン・ファン・エイクの発明の評判は、フランドルだけでなくイタリアその他世界各地にもひろまり、画工たちは一体彼がどうやって彼の作品にこのようなすばらしい完成度を与え得たのかみな知りたがった^[17]。

このふたつを読み比べてみるならば、両者の関係は明らかである。どちらも「通常のニス(ワニス)を塗った絵画を日の光で乾かすと板が割れてしまうため、油を混ぜた新しいニスを作り出したこと」、そして、「ニス(ワニス)にとどまらず、顔料自体に油を混ぜて新しい絵具を開発したこと」が述べられている。油彩技法の開発に関するヴァザーリの記述がどのような出典に基づくのかは知られていないが、ヤン・ファン・エイクが油彩技法の発見をしたことを伝える最初の人物がヴァザーリであり、ファン・マンデルの記述がそれを手本にしていることは間違いない。

ヤン・ファン・エイクと油彩画とを結び付けたのはヴァザーリが最初ではなく、すでに、1464年頃、フィラレーテは「ドイツではこのような見事な作品が多く描かれ、特に、ブリュージュのジョヴァンニ(=ヤン・ファン・エイク)とルツジェーリ親方(=ロヒール・ファン・デル・ウェイデン)は油彩技法に秀でていた」という記録を残している。また、「イタリアでは油彩でもって板絵を描くにあたり公(フェデリコ・ダ・モンテフェルトロ)を満足させるだけの技量をもつ画家を見つけることができなかったので、フランドルにまで使いを遣ってさる大家をウルビーノに呼び寄せた」とヴェスパシアーノ・ダ・ビスティッチが書き残したように、すでに15世紀のイタリアでは油彩画というものに一定の評価が与えられ、そして、それがフランドル絵画の大きな特質であると認識されていたことが理解される^[18]。

また、ピエロ・デ・メディチの次の史料は初期フランドル絵画が15世紀にイタリアで収集されていたことを裏付ける記録としてよく引用されるものであるが、同時に、そこに「油彩画」という記述があることに留意したい。「フランドルの1点の小板絵。そこには、遠近法に則って描かれた何冊かの書物をともなう小さな戸棚のある書齋が描かれ、足下にライオンを従えた聖ヒエロニムスがいる。ブリュージュのヨハネス(=ヤン・ファン・エイク)の作品で、油彩。容器に入れられている。30フィオーリーニ」。いつからなのかは明確にし難いものの、15世紀、イタリア美術の目利きたちは、初期フランドル絵画が自分たちの絵

画とは違う種類の絵具を用い、異なる絵画技法であることに気づいていたのである^[19]。

ヤン・ファン・エイクの作品を称賛する最初の記録のひとつがナポリの宮廷人バルトロメウス・ファチオによって書かれたことを考えれば(ただし、ファチオは油彩画という言葉は使っていない)、油彩技法の発明に関する最初期の記録がイタリア人のヴァザーリによって書かれたことも驚くことではないのかもしれない。フレスコとテンペラが主流だったイタリア絵画にとって、油彩画は未知の絵画だった。だからこそ、異質の油彩画に対し、その差異がイタリアでは早くから認識されたのだろう。それに反し、「油彩画の地元」であるにもかかわらず、ネーデルラントでは、ファン・マンデルの時代までその独自性が明確に意識されることはなかったのかもしれない。

3 ヴァザーリが伝える油彩画

15世紀のイタリアで油彩画に関する認識があったこと、それが初期フランドル絵画と結び付けられていたことは確実であるが、現時点において、ヴァザーリがどのような情報に基づいてヤン・ファン・エイクの油彩画の発明に関する逸話を記したのかは知られていない。すでに紹介したように、油彩画の発明についてのヴァザーリの記述は、アントネッロ・ダ・メッシーナの伝記におけるそれが最も詳しい。ヴァザーリにはアントネッロの伝記以外にも「油絵具の発明」について触れられた箇所があり、それはアントネッロの伝記を含めて次の3か所である。

- 1) 技法論「絵画について」第21章
- 2) アントネッロ・ダ・メッシーナ
- 3) さまざまなフランドルの画家たち(再版)

このうち、三つ目の「さまざまなフランドルの画家たち」は1568年の再版において収録された新稿であるが、ここで初めてヒューベルト・ファン・エイクの名が登場するので、ヴァザーリが初版(1550年)以降もネーデルラント絵画に関する情報を、例えば、ランプソニウスやグイッチャルディーニなどから収集していたことが推察される。しかし、油彩技法に関しては、同章冒頭で簡単に言及されるだけである。従って、ヴァザーリの油彩画発明に関する認識は1550年の初版の時点においてすでにできあがっていたこと、実質的に、『美術家列伝』冒頭の技法論とアントネッロ・ダ・メッシーナの伝記の2か所で述べられたということになる^[20]。

油彩画の発明について、「技法論」では次のように述べられている。

油彩を見つけ出したことは、絵画芸術にとってこの上なく素晴らしい発見であり、大いなる便宜を供した。その最初の発見者は、フランドルのブリュージュのヤンであった。彼はナポリのアルフォンソ王に板絵を、ウルビーノ公フェデリーゴ2世には浴室用の絵を送った。またロレンツォ・デ・メディチが持っていた《聖ヒエロニムス》やその他多くの評価の高い作品を制作した……やがてこの技術はフランドルで長年過ごしたアントネッロ・ダ・メッシーナによってイタリアにもたらされた。彼はアルプスのこちら

側に戻ってきてから、ヴェネツィアに留まり、何人かの友人にこの技術を教えた。その一人がドメニコ・ヴェネツィアーノであり、後に彼がそれをサンタ・マリア・ヌオーヴァのポルティナーリ礼拝堂を油彩で飾った時にフィレンツェに伝えた……この彩色法は丹念に情熱を傾けさえすれば顔料の輝きをいっそう増す。というのは油はそれ自体で、発色をより柔らかく、より甘美に、そして繊細にし、他よりもより容易に色彩と統一とぼかしを与えるからである^[21]。

この引用は一部省略されているが、「技法論」での油彩画発明に関するヴァザーリの記述はアントネッロ・ダ・メッシーナの伝記中のそれよりかなり簡潔化されていることが理解されるだろう。とすれば、油彩画の発明という逸話は、なによりアントネッロ・ダ・メッシーナの伝記の中で紹介されたことになる。これは留意すべき点である。アントネッロと油彩画との関係は、この画家が油彩画をイタリアへ伝えたという点にある。アントネッロの伝記の中で油彩画の発明の逸話が語られたということは、油彩画の発明自体よりも、そのイタリアへの伝達にこそ重点が置かれたとも考えられるからである。そのことに明確な結論を出すことはできないが、ヴァザーリが油彩画をどのように見ていたかを知る上では重要な事実であるように思われる。

ヴァザーリの記述に「油彩画」や「油絵具」はどのようにして登場するのだろうか。そのすべてを網羅することは本稿の範囲を超えるが、主だった箇所を抜き書きしてみよう（以下、下線は筆者による）。

（《アンギアーリの戦い》に関して）「壁面を油絵具で描こうと思ひ、絵具を壁面に定着させるための一種の混合物を調合したが、レオナルドが大会議室で絵を描き続けているうちに絵具が流れはじめ、台なしになることがわかったので、すぐに描くのをやめてしまった（レオナルド・ダ・ヴィンチ）^[22]。

自然から暖かい心を授かったために、油彩であろうが壁画であろうが、描く主題が生き物でもそれ以外のものでも柔らかな統一がとれており、暗やみにほけていくように仕上げている（ジョルジョーネ）^[23]。

ペルージャのサン・フランチェスコ寺の板絵に彼（ラファエッロ）が油でもって描いたいくつかの像（ラファエッロ）^[24]。

色彩も全体に均整がとれている。ピエーロが油絵具を十分に使いこなしていたのがうかがえる（ピエーロ・ディ・コージモ）^[25]。

アンドレアは……たいへん生き生きとした彩色を手軽に描く天分に恵まれていた。そしてそれはフレスコで仕事をする際も油絵で仕事をする際も同じであった（アンドレア・デル・サルト）^[26]。

ジュリオ・ロマーノはまたドイツ人のヤコブ・フッガー氏のためにローマのサンタ・マリア・デッラ・アーニマ寺の礼拝堂に見事な板絵を一枚、油彩で制作した(ジュリオ・ロマーノ)^[27]。

ティツィアーノは……油でカンヴァスの上に、裸体の羊飼と、彼に笛を差し出して一曲吹いてもらおうと所望する百姓娘とを、実に美しい風景とともに描いた(ティツィアーノ)^[28]。

このように、ヴァザーリにおいては、諸所で「油絵」や「油彩画」という表記が登場する。ただし、どのような場合に、どのような意図で絵画技法に言及したのかは明確ではない。上に引用した幾つかの例を考えても、ほとんどの場合、単純に絵画技法の種類として「油彩画」という言葉が使用されており、レオナルドの場合を例外として、絵画技法の問題に直結する事例として「油彩画」に言及してはいない。現時点で結論を出すのは容易ではないが、ヴァザーリにとって油彩画は絵画技法のひとつであり、他の絵画技法では描写困難であった表現が油彩技法ゆえに生まれたといった発想はなかったのかもしれない。

ヴァザーリと油彩技法との関係考えた時、やはり、油彩技法をめぐるセバステアーノ・デル・ピオンボとミケランジェロとの対立が想起されるだろう。ヴァザーリは次のような興味深い逸話を報告している。

システーナ礼拝堂の正面壁、つまり、今日ミケランジェロの《最後の審判》がある壁に絵画を描く計画が立てられたとき、彼(セバステアーノ)は、フレスコ以外で描くことを好まなかったミケランジェロに油彩で描かせるのがよいと教皇を説得した。そして本人の是非を問う前に、その正面壁は彼の提案どりに準備されてしまったが、ミケランジェロは数か月のあいだ仕事をしなかった。そして、フレスコ以外では描きたくない、油彩技法は、女、あるいは、フラ・セバステアーノのように愚図で鈍重な者の技であると断言した。こうして、フラ・セバステアーノの命令で施されていた下地はすべて取り除かれ、フレスコによる作業が可能となるような方法で全面が地塗りされ、ミケランジェロは制作を開始した^[29]。

このミケランジェロによる油彩画批判はカーレル・ファン・マンデルの「セバステアーノ・デル・ピオンボの伝記」でも引用されており、さらに、サミュエル・ファン・ホーホストラテンも言及しており、この逸話がオランダの著述家たちの関心を惹いたことが示唆されている^[30]。この対立があったからといって、ヴァザーリが油彩技法そのものを批判していたと解釈すべきではないだろう。けれども、ヴァザーリには「これ(ペン素描)は難しく、非常な技倆をもつ者のみが可能とする」とか「壁面への画法は、最も熟練を必要とし、かつ美しいものである」といった発言があり、絵画の中でフレスコを、素描の中でペン素描を上位に置くような序列意識があった可能性は否定できない^[31]。とすれば、どこかで油彩画を負の文脈に置くような意識があったのかもしれない。

4 カーレル・ファン・マンデルと油彩画

これまでの論述から、油彩技法に対するヴァザーリのアンビヴァレントな反応が理解されるだろう。ヤン・ファン・エイクによる油彩画の発明を詳しく伝え、その重要な意義を讃える一方、油彩技法の壁画への適応に疑問を呈し、その技法的欠陥を指摘する。このようなヴァザーリのやや不可解な油彩画認識を考慮するなら、これまで何気なく読んでいたヴァザーリの記述にも新たな意味を読み取ることができるかもしれない。すでに第2節で引用したものであるが、ヴァザーリが伝えるヤン・ファン・エイクによる油絵具の発明に関する証言をもう一度読んでみよう（下線は筆者による）。

フランドルで仕事をしていたジョヴァンニ・ダ・ブルッジャ（ヤン・ファン・エイク）というその仕事の腕前の良さでその地方でたいへん高い尊敬を受けていた画家が、いろいろな種類の色を扱う実験を始めた……ついにいろいろ試した中で亜麻の種の油と胡桃の油が他のどの油よりも早く乾くことがわかった。それでこれらの油を他の混合物とともに煮沸して、彼が——というか世の画家たち皆が——長く待ち望んでいたワニスを作り出すことに成功したのである……この種類の油と色彩を混ぜるとたいへん強いテンペラが出来ること、またそれは乾くともはや水気をおそれぬばかりか色彩を燃えるようなたいへん強い色にするから、ワニスを塗らずともそれ自体で光沢を帯びることもわかったのである^[32]。

ヴァザーリはヤン・ファン・エイクがつくった新しい絵具を「たいへん強いテンペラ *una tempera molto forte*」と記述している。無論、これは決しておかしなことではない。現在の絵画技法からすると、「テンペラ技法」と「油彩技法」はふたつの異なる絵画技法である。しかし、ヴァザーリの時代、このふたつは明確に定まった定義があったわけではないし、そもそも「テンペラ」という言葉は「混ぜ合わせる」という意味であり、それゆえ、「油を顔料と混ぜ合わせたもの」である「油絵具」を「テンペラ」と呼ぶことは間違いではない。とは言いながら、疑問が残るのも事実である。すでに指摘したように、油彩画は「絵画芸術にとってこの上なく素晴らしい発見」であり、そして、油絵具は「発色をより柔らかく、より甘美に、そして繊細にし、他よりもより容易に色彩と統一とぼかしを与える」と明確に油彩画の特質を述べているにもかかわらず、ヴァザーリはそれを「強いテンペラ」という用語で伝え、まるで、油彩画がテンペラ技法の延長上にあるものであるかのような言い方をしているからである。

ヴァザーリのこのような自己韜晦性と対照的なのがファン・マンデルである。これもすでに引用した箇所であるが、再度読んでみよう（下線は筆者による）。

こうして彼は膠や卵白を用いた絵具とニスの使用とを見合わせ、屋内でも乾き、直射日光にさらさないですむニスをどのようにしてつくり出すことができるかを考えるようになった。多くの油や自然の素材を徹底的に調査し、ついに乾燥した亜麻仁油と堅果油が最上であることをつきとめた。これらを他の物と共に煮込むことで、この世で最も素晴らしいニスので

きあがった。さらに勤勉で聡明な精神によって絶えず研究を続けたので、ヤンは顔料と上記の油を混ぜ合わせる実験でとてもよい混合比を発見した。それはしっかりとよく乾き、乾燥後も耐水性が高く、さらにニスを上塗りしなくても、この油は色彩をより鮮やかに、より輝かしくさせる効果があった。その上、彼をさらに驚かせ、喜ばせたことは、前述のような方法で作られた油を用いた絵具は薄くのび、卵白ないし膠を用いたときと同じような湿り気もちながら、遥かに扱い易くなっていて、難なく線を引くことができたということである^[33]。

一読、ヴァザーリとは全く異なるファン・マンデルの立場が見て取れるだろう。ファン・マンデルは「膠と卵白を用いた（絵具）*met lijm en Ey*」と「油を用いた絵具*de verve met de Oly*」とを対比させ、ヤン・ファン・エイクが新しい絵具を開発したことを明確に伝えている。すなわち、ヴァザーリにとって油彩画はテンペラを応用したものであったのに対し、ファン・マンデルは油彩画に新しい絵画の誕生を見ているのである。ファン・マンデルは、さらに、リューカス・デ・ハーレやランプソニウスの詩を引用して、ヤン・ファン・エイクが達成した「新たな発見」である油彩画を称賛している。

ヴァザーリが油彩画の発見に関する報告をアントネッロ・ダ・メッシーナの伝記に書いたのに対し、ファン・マンデルがそれを「北方画家列伝」巻頭を飾る「ヤン・ファン・エイクの伝記」に記した。このことの意味は大きい。油彩画の歴史こそがネーデルラント絵画の歴史であるというファン・マンデルのいわば「油彩画宣言」が、ヤン・ファン・エイクの伝記だったのである。油彩画に関するコメントはその後も繰り返し登場する。幾つか、例を見てみよう（下線は筆者による）。

彼は偉大な魂と知性を持っていたので、抜きんでて優れた画家となり、師から油彩技法を学んだ（ファン・デル・フースの伝記）^[34]。

私はず驚いたのは、彼があまりにも早い時期に熟達した油彩画家になったということである（アウワートルの伝記）^[35]。

おそらくレイデンという彼の故郷で油彩技法を使った最初の人物、あるいはそのうちのひとりと考えられる（エンゲルブレフツェンの伝記）^[36]。

彼は水彩だろうと油彩だろうと、その身振りや構図においてとても確かな技量をもった生気に溢れた画家であった（バルナルト・ファン・オルレイの伝記）^[37]。

彼は素描や水彩のみならず、油彩にも堪能な画家となり、素描や下絵を描くことにおいても秀でていた（ピーテル・クックの伝記）^[38]。

彼はそれらを水彩と油彩の両方でまことに生き生きと特徴をとらえて写し

とる術を知っていた(ブリューゲルの伝記)^[39]。

その地でパネルに油彩を描いているとき、彼は、ピーテル・クックによって出版されたセバステアーン・セルリオやウイトルウィウスの書物を所持する木工職人もしくは指物師に出会った(フレデマン・デ・フリースの伝記)^[40]。

かくしてついに彼が絵筆と油彩を手にするようになったのは、母乳を吸うのを止め、離乳してまだ二年しかたっていなかったときである(ホルツイウスの伝記)^[41]。

ヤン・ファン・エイクの伝記で油彩画の発明の経緯を詳細に述べたファン・マンデルではあったが、その技法としての特性や表現の特質をそれ以外の箇所で詳しく述べてはいない。その点ではヴァザーリと同じである。しかし、ファン・マンデルは油彩画を学び、油彩技法を習得することが画家の仕事であることを繰り返す。そして、「北方画家列伝」の最終部近くで、よく知られた油彩画礼讃ともいべき次のような文章を残している(下線は筆者による)。

若い時分から素描術に傾倒し、長期にわたり刻苦勉強し、かなりの熱意をもって腕を上げ続けたため、ついに油彩の絵筆を操って、絵具をつかって仕事をし、絵を描くようになったのである。油彩画こそが美術の最高峰であり、自然を隅々にいたるまで克明に描写するのに最適な手段であるからだ……実物や自然に近づくには絵画が最良の方策であるということに気づいたため、油彩を描きたいという願望がますます強くなり、かくして版刻と刷りの作業からは離れることになった(ジャック・デ・ヘインの伝記)^[42]。

このようなファン・マンデルの油彩画論はどこに由来するのだろうか。ファン・マンデルが引用しているところからもわかるように、ファン・マンデルより少し前の世代のリューカス・デ・ヘーレやランプソニウスたちは、すでにヤン・フェン・エイクによる油絵具の開発とネーデルラント絵画の成立とを結び付けていた(下線は筆者による)。

……兄のヒューベルトとともに、最初にきれいな色彩に亜麻仁油をどのように混ぜるかを示したのは私だ。おそらく、アペレスも気づかなかったわれわれのこの発見は(「おそらく」は不要である。というのも、油彩画は古代には知られていなかったのだから)富貴なるブリュッヘを驚かせ……(ランプソニウス)^[43]。

……ヤン・ファン・エイクが油絵具を発見したと、あるイタリア人は書いている。それは信じるに足るだろう。彼はヤンの三つの重要な作品に言及している。それらは華麗なるフィレンツェ、ウルビーノ、そして、ナポリに

展示されている…… (リューカス・デ・ヘーレ)^[44]。

……画家たちの伝記を集めたヴァザーリの素晴らしい著作によれば、ヤン・ファン・エイクは1410年頃、初めて油絵具をつくった。これは榮譽に満ちた非常に重要な発明であり、ほぼ永久に色を褪色させない。これがそれ以前から知られていたと考える理由はない…… (グイッチャルディーニ)^[45]。

16世紀半ば過ぎ、ネーデルラントでは明らかに自国文化に対する関心が高まり、ヤン・ファン・エイクをネーデルラント絵画の創始者として顕彰しようとする動きがあった。だからこそ、彼らはそろってこの時期に「油彩画の創始者ヤン・ファン・エイク」という言説を広め、ネーデルラント絵画の属性としての油彩画を主張し始めるのである。

「油彩画」という言葉がそれ以前に使われていなかったわけではないだろう。しかし、その使われ方は限定されており、ネーデルラント絵画の特性としての油彩画という文脈での使用はほぼなかったのかもしれない。例えば、1509年のヘーラルト・ダフィット関連の記録に「美しい油彩画 *een schoon tafele van olyvarwe*」という記述があるが、「油彩画」「油彩技法」という用語が芸術論的な意図をもって使われ出すのは1560年代以降のことだったと考えられる^[46]。

これまでの論述から、ヴァザーリとファン・マンデルはともにヤン・ファン・エイクが油絵具を発明した経緯についてほぼ同じ言葉で伝えている(すなわち、ファン・マンデルはヴァザーリの証言を受け継いでいる)が、次のような点で、ふたりの認識は異なっていることが理解される。

ヴァザーリ:

- 1) ヤン・ファン・エイクの油彩技法にテンペラ技法では不可能な新しい絵画表現の可能性を見出しているが、油絵具を「たいへん強いテンペラ」と呼び、まるで油彩技法がテンペラの一変種に過ぎないとも読める書き方をしている。
- 2) 油彩画浸透をめぐる記述には幾つもの事実誤認ないし作為(例えば、アントネッロのフランドル滞在やアントネッロとドメニコとの出会い、また、アンドレア・ヴェネツィアーノによるドメニコ殺害など)があり、結果として、油彩画の伝播を不明瞭にしている。
- 3) 絵画の序列意識においてフレスコを上位に置いていたと思われ、ミケランジェロの言葉を借りて、油彩画の負性を強調している。

ファン・マンデル:

- 1) ヤン・ファン・エイクによる油彩画の発明を賞賛し、この地で油絵ないし油彩技法が継続的に展開されたことを述べ、ネーデルラント絵画は油彩画の歴史であることを強調している。
- 2) ホルツィウスやジャック・デ・ヘインの伝記において、画家の初期に版画や素描を制作し、晩年になって絵画に取り組んだことを強調するのは、それが彼らの伝記的事実に合致していたにせよ、絵画を上位に置いていたファン・マンデルの考えを反映しており、しかも、この場合の絵画と

は油彩画を意味していた。

- 3) 列伝冒頭のヤン・ファン・エイクから最終部に近いジャック・デ・ヘインまで、終始一貫して油彩画という用語を繰り返し、「北方画家列伝」で中心となる絵画が油彩画であることを強調している。

5 油彩画をめぐる「新旧論争」

ファン・マンデルがヤン・ファン・エイクの油彩画発見の逸話を書くにあたり、ヴァザーリから基本的な情報を得たことは間違いない。けれども、丹念に比較すれば、両者には大きな違いがあることが理解される。その違いを一層明瞭にするのが、「古代に油彩画はなかった」とするファン・マンデルとそのことを認めることに躊躇するヴァザーリである。

当然のことではあるが、ヴァザーリにとって、古代は何ものにも代えがたい規範であった。例えば、ヴァザーリはラファエッロやミケランジェロの偉大さを古代と比較しながら次のような言葉で語る。

最も優美なラファエッロ・ダ・ウルビーノは、古い時代の巨匠からも、これらの現代の巨匠からもその努力を学んで、すべての人々から最良のものをとりいれ、それらを集めることによって、絵画の技術にまったく完璧さを与えたのであった。その完璧さはまさに古代においてアペレスやゼウクシスの人物たちが具えていたものである……ラファエッロの完璧さは古代の巨匠のそれにまさるものであるといえよう^[47]。

(ミケランジェロは) 既におおかたは自然を征服していた前代の芸術家たちをすべて凌駕し、その足下にしりぞけたばかりではなく、あれほど輝かしくも、いかなる疑いもなく自然を凌いでいたもつとも名高いかの古代人たちそのものさえ越えたのである。先人にも、古代人にも、また、自然にも打ち勝った人はただこの人のみである^[48]。

このようなヴァザーリにとって、古代にはなかった芸術的新発見が、しかも、イタリアの芸術家ではなく、ネーデルラントの画家であるヤン・ファン・エイクによってなされたことは、いささか不都合なことだったのかもしれない。苦し紛れとかいいようのないヴァザーリの次の弁明には、思わず笑ってしまうのではないだろうか。

こうした事(油彩画)が古代人によっても本当に行われていなかったということがもしわかるとすれば、この世紀はこのような完成を見たことによって古代人を凌駕したともいえるだろう。しかし前人未踏の言をなすことができないように、おそらく前人未発の工夫発明というものもないであろう^[49]。

これに対し、ファン・マンデルの見解は全く異なる。ランプソニウスを引用しながら、ファン・マンデルは「古代に油彩技法はなかった」ことを繰り返す。

才能のあるギリシア、ローマやほかの人々が成しえなかったことを、ケンペン出身のネーデルラントの有名なヤン・ファン・エイクが明るみに出したからである^[50]。

……兄のヒューベルトとともに、最初にきれいな色彩に亜麻仁油をどのように混ぜるかを示したのは私だ。おそらく、アペレスも気づかなかつたわれわれのこの発見は（「おそらく」は不要である。というのも、油彩画は古代には知られていなかったのだから）富貴なるブリュッヘを驚かせ、瞬く間に全世界へと広まらずにはいなかった^[51]。

また、ファン・マンデルが書いた「イタリア画家列伝」に含まれる「アントネッロ・ダ・メシーナ」においては、冒頭に「古代に油絵具は知られておらず、多くの画家たちは木の板に耐久性の高いものを描くことができるよう、繰り返しささまざまな試みをおこなった」と記し、さらに、ヴァザーリのアントネッロの伝記の終結部、すなわち、先ほど引用した「こうした事（油彩画）が古代人によっても本当に行われていなかったということが……しかし前人未踏の言をなすことができないように、おそらく前人未発の工夫発明というものもないのであろう」とする箇所を削除している。これは明らかに「古代に油彩画はなかったとは断言できない」とするヴァザーリへの反駁と考えることができる^[52]。17世紀のフランスの文学者たちの間でおこなわれた古代と近代との優越性をめぐる「新旧論争」を先駆するような議論が、油彩画をめぐっておこなわれていたのである。

古代にすでに油彩画はあったのか否か。この論争に関する貴重な資料が残されている。それはアントウェルペンの版画家で版画出版者でもあったフィリップス・ハレによって刊行された《近代の諸発明》という連作版画である^[53]。正確な出版年は不明であるが、1590年から1600年頃のものと考えられている。当初は10点から構想され、数年後、さらに10点が追加されたこの連作版画はフィレンツェの人文主義者ルイー・アラマンニに捧げられている。作品制作の経緯は不明であるが、ヨハネス・ストラダヌスが下絵を描き、フィリップス・ハレが刊行したものである。以前はハレ自身が彫版したとも考えられていたが、現在はヤン・コラルト（子）が中心となったと考える研究者が多い。扉絵には「新大陸発見」の偉業を讃えるモチーフが大きく描かれ、アメリカ発見が契機となってこの連作が意図されたことが示唆されている。しかし、その後、「新大陸発見」以外に「火薬」「武器の研磨技術」といった工学技術的発明、「砂糖精製」などの産業技術的発明、「書籍印刷」「銅版画」「油絵具」などの文化芸術に関する発明も加えられた。

この連作の中に《油彩画の発明》(fig.1)が含まれている。《油彩画の発明》は拡大版に含まれており、その版画には、「油絵具。著名なる巨匠ヤン・ファン・エイクが画家たちのために油彩画を発見した」との銘が付けられている。版画を見ると、アトリエ中央でヤン・ファン・エイクと思われる画家がカンヴァスに向かい、その周囲では数人の弟子たちが肖像画を描いたり、絵具を混ぜあわせている。画面右端のふたりの弟子たちが絵具の作成をおこなっている

るが、画面全体はアトリエの描写であり、必ずしも、「油絵具」の発明の場面が描かれているというわけではない。

この《油彩画の発明》にはアトリエを率いる画家の姿が描かれている。彼が描いているのは《竜を退治する聖ゲオルギウス》である。ヤン・ファン・エイクがこの主題の絵を描いたことは知られている。「オーク材に描かれた高さ4手掌寸、幅3手掌寸のヤン・ファン・エイクの手になるもので、騎乗の聖ゲオルギウスや他のものが描かれ、見事なまでに仕上げられている」という1444年の記録が残されており、その作品は、ヤン・ファン・エイクの讃美者として知られていたアルフォンソ王がパレンシアで入手し、ナポリに持ち込んだと考えられている。このように、ヤン・ファン・エイクの《竜を退治する聖ゲオルギウス》は実際にイタリアにあり、それは少なからぬイタリアの画家たちに影響を与えたようだ。しかし、画中画として《油彩画の発明》に描かれている《竜を退治する聖ゲオルギウス》の画風はヤン・ファン・エイクのようには見えないし、しかも、それはカンヴァスである。記録から知られるヤン・ファン・エイクの作品は小さな板絵であるが、版画では等身大の人物が描かれる大きなカンヴァスに変更されているのである。

おそらく、これは意図的な変更だったのだろう。ヴァザーリが活動していた当時のフィレンツェでは、すでに油彩画が広く普及していた。実際、ヴァザーリも少なからぬ数の油彩画を残している。だからこそ、ヴァザーリは油彩画の価値を認め、その発明者としてのヤン・ファン・エイクにも敬意を払ったのだろう。ただし、ヴァザーリや彼の同時代の画家たちの油彩画は板ではなく、カンヴァスに描かれていた。このような背景を考慮すれば、ストラダヌスの版画には、すでにフレスコに代わって、絵画の代名詞ともなりつつあった油彩画を描く画家としてのヤン・ファン・エイク、ただし、当時のイタリアで主流だったカンヴァスに油彩画を描く画家としてのヤン・ファン・エイクが描かれていると解釈することができるだろう。ストラダヌスは、ここでヤン・ファン・エイクを油彩画の創始者と讃えつつ——興味深いことに、それは油彩画ではなく、当代のネーデルラント美術が得意とした表現手段である版画でなされている——、それを当時のフィレンツェ絵画の枠組みに巧みに転化させたのである。

ルイーゼ・アラマンニがどのような古代観をもっていたのかはわからない。けれども、この版画連作は、古代にはなかった近代の発明発見を讃えることを主題としていた^[54]。その意味で、同じフィレンツェの人でありながら、アラマンニはヴァザーリとは異なった考えをもっていたことが示唆されている。ファン・マンデルがヤン・ファン・エイクによる油彩画の発明を声高に主張するのは、自国文化の称揚という側面があったかもしれない。けれども、そのことを近代が成し遂げた大きな成果のひとつであると見なす見解は、お国自慢の発想を超えて支持を得てもいたのである。「近代の諸発明」の制作年代は「北方画家伝」よりも早い。だが、前者を支えていた考え方を言語化し、油彩画に明確な存在理由を提示したのが後者であったと考えてもいいだろう。単に油彩画を新しい絵画技法のひとつではなく、「近代絵画」が成立するための根本要件と見なした点において、ファン・マンデルはヴァザーリとは大きく異なっていたのである。

おわりに

1774年、レッシングはテオフィルス文書を公表し、中世にも油彩画が存在していたことを明らかにした^[55]。これにより、ヤン・ファン・エイクを油彩画の発見者とするヴァザーリ以来の見方は否定された。しかし、レッシングの提案が直ちに広く受け入れられたわけではなかった。そもそも、ヴァザーリ以降、すべての著述家によってヤン・ファン・エイクが油彩画の創始者と見なされてきたかのように思われているが、これは必ずしも正しい見方ではない。確かに、ヴァザーリは権威だった。ファン・マンデルもこれに続いたため、ヴァザーリの見解は広く知られることになった。しかし、油彩画の起源についてはさまざまな著作で、さまざまな提案がなされてきたこともまた事実なのである。

ファン・マンデルに続くオランダの美術理論書を著したサミュエル・ファン・ホーホストラテンがファン・マンデルを継承し、油彩画はヤン・ファン・エイクによって発明されたと述べるのは、ある意味で当然のことかもしれない。しかし、他の地域では異なる見解も表明されていた。例えば、スペインのサーベドラはアントネッロ・ダ・メッシーナを、イタリアのドミンチはコラントニオを、そして、『ボローニヤ絵画史』の著者マルヴァジアはボローニヤの画家リッポ・ダ・ダルマジオをそれぞれ油彩画の発明者であるとしたのである^[56]。おそらく、油絵具の発見をめぐる議論は、必然的に油絵具の定義そのものに関する議論を巻き込み、幾つもの仮説と議論を生むことになったものと思われる。このような状況では、テオフィルス文書の発見もまた相対化されてしまったのかもしれない。いずれにせよ、レッシングの著作が刊行された後も、ヤン・ファン・エイクを油彩画の創始者とする考えは一定の支持を失うことはなかった。

ファン・マンデルの「北方画家列伝」が刊行された1604年以降、ネーデルラント地方にはルーベンスやレンブラントが登場し、絵画の黄金時代を迎えた。「油彩画宣言」ともいべきファン・マンデルのネーデルラント絵画論は、ある意味で、まさしくこの地で現実のものとなったともいえるだろう。しかし、油彩画が広く浸透し、絵画の代名詞ようになってしまったからだろうか、その歴史的意義を問い、その発明の功績を讃えるといった発想もあまり生まれることはなかったようだ。17世紀から18世紀にかけて、オランダやフランドルでヤン・ファン・エイクや初期フランドル絵画について語られる機会はほとんどなかったし、油彩画の発明が俎上に載ることもなかった^[57]

こうした状況に変化が生まれるのは、皮肉なことに、油彩画を発明したのはヤン・ファン・エイクではないとレッシングが指摘したまさに18世紀後半であった。レッシングとはほぼ同時期にパリで刊行された2冊の著作において、ジャン・バティスト・デカンは「油彩技法の秘密を発見した名誉」をファン・エイクに与え(ただし、デカンは「ヒューベルト・ファン・エイクとヤン・ファン・エイク」の章の扉絵にヒューベルトと思われる人物の肖像画を掲げている)、また、ゲント祭壇画を「油絵具で描かれた最初の作品」と紹介している。また、ブリューゲルで見た《マルガレーテ・ファン・エイク》について触れ、それが聖ルカの祝祭日に画家組合の礼拝堂に飾られたこと(すなわち、ヤン・ファン・エイクが画家たちの祖として崇敬の対象になっていたこと)を伝えている。デカンはフランドルやオランダの画家たちの生涯や作品を知る手だてがフランスにはないこと、

フェリビアンやフローラン・ル・コントの記述は不十分であると嘆いている。デカンの著作はフランス語で書かれたこともあり、国際的な読者層を得た^[58]。初期フランドル絵画が広い関心の対象になるのは、19世紀初頭、ケレンからボワスレ兄弟がパリを訪れ、シュレーゲルなどともに北方絵画の魅力を発見した頃に始まると考えられている^[59]。しかし、その半世紀前に、すでにさまざまな形でヤン・ファン・エイクに対する関心が芽生えていた。そのことを示唆するのがデカンの著作であり、また、異なる文脈ではあったにせよ、レッシングの著作だったのかもしれない。最後に、そのことを明瞭に示すひとつの資料を紹介して本稿を終えることにしたい。

1769年、ハーレルムの著名な書籍出版者で美術収集家のヨハネス・エンスヘデは、版画家コルネリス・ファン・ノールデに自分が所有していたヤン・ファン・エイクの《聖女バルバラ》の複製版画(fig.2)をつくらせた^[60]。この版画には「素描と絵画の愛好家へ」と題されたエンスヘデ自身の短いエッセイが添付されていたが、それはヤン・ファン・エイクによる油彩画の発明を主題とするものであった。エンスヘデがどのような理由から油彩画の発明という主題に関心をもつようになったのか、現時点では判然としない。しかし、1764年にはカーレル・ファン・マンデルの「北方画家列伝」の再版が刊行されている。そして、同書註釈には、ヤン・ファン・エイクの《聖女バルバラ》と思われる作品がヨハネス・エンスヘデのコレクションにあることが記されており、エンスヘデとファン・マンデル再版編集者であるヤコブス・デ・ヨンゲとは知己であったことが示唆されている。おそらく、ヨハネス・エンスヘデとヤコブス・デ・ヨンゲとは同じ精神的風土に生きていたのだろう。

コルネリス・ファン・ノールデによる《聖女バルバラ》とエンスヘデのエッセイは、ヤン・ファン・エイク復活を告げる興味深い歴史史料である。この版画が刊行される5年前にはヴァンケルマンの『古代美術史』が出版されている。初期フランドル絵画の復権までには、まだ時間が必要だった。けれども、カーレル・ファン・マンデルの「北方画家列伝」のオランダ語再版がハーレルムで出版されたのは、まさしく、『古代美術史』と同年(1764年)のことであった。デカンがこの新版ファン・マンデルを手にしていただのかもしれないことを想像するのは、決して荒唐無稽な思いつきではない。徐々にではあったが、古典主義の権威は揺らぎ始め、古典主義的なまなざしでは見えてこなかったものへと視線は広がろうとしていた。「油彩画の創始者ヤン・ファン・エイク」への関心が再び高まろうとしていたのである。

*本稿はカーレル・ファン・マンデル「北方画家列伝」の日本語訳がなければ執筆されえなかったものである。ここに改めて同書の共訳者である尾崎彰宏、廣川暁生、深谷訓子各氏の長年にわたる御努力に感謝したい。

[1] Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604. ファン・マンデルの原文は次の電子版書籍で全文を読むことができる。“*digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*” (<http://www.dbnl.org/index.php>) なお、『絵画の書』のうち、「北方画家列伝」は日本語訳が上梓されている。尾崎彰宏/幸福輝/廣川暁生/深谷訓子(編訳)『カーレル・ファン・マンデル「北方画家列伝」注解』、中央公論美術出版、2014年(以下、「マンデル注解」と略記)。なお、1764年にはアムステルダムでオランダ語の再版が刊行されているが、これは「北方画家列伝」の部分だけを抜き出したものであった。その後、1884/85年にフランス語訳、1906年にドイツ語訳、1936年に英語

訳が続くが、これらもすべて「北方画家列伝」に限った翻訳である。カール・ファン・マンデルの著作といえば、「北方画家列伝」が連想されるようになったのも、ある意味で当然のことだったのである。

[2] 幸福輝「カール・ファン・マンデル『北方画家列伝』と初期フランドル絵画」(『マンデル注解』、pp.513-554)、とくに第5節「油彩画の発明者ヤン・ファン・エイク」を参照。

[3] 『マンデル注解』、p.146

[4] 『マンデル注解』、p.295

[5] 『マンデル注解』、pp.146-147

[6] 『マンデル注解』、pp.147-148

[7] ドミニクス・ランブソニウスの『ネーデルラント著名画家肖像集』は、1572年にヒエロニムス・コックによって刊行された肖像版画集である。15、16世紀の画家の中から23人の画家が選ばれ、その肖像版画とランブソニウスによる献呈詩が付けられた。ヤン・ファン・エイクやプリューゲルはこの23人に含まれている。この著作については幸福前掲論文第2節参照。

[8] 『マンデル注解』、pp.295-299

[9] 『マンデル注解』、pp.302-308

[10] 『マンデル注解』、p.39

[11] 『マンデル注解』、pp.39-40

[12] よく知られているように、「北方画家列伝」にはふたりのロヒール・ファン・デル・ウェイデンが記載されている。そのうちのひとりである「プリューヘのロヒール」について、ファン・マンデルは「ヤンの弟子」でヤンから油彩技法を伝えられたと述べている。ファン・マンデルはペトルス・クリストゥスには言及しておらず、「プリューヘのヤンの弟子」はこの画家であった可能性もあるが、いずれにせよ、ロヒールに関するファン・マンデルの認識は、この画家の重要性を考えれば驚くほど低い。

[13] ファン・マンデルは、ヤン・ファン・エイクがフィリップ善良公に仕えていたことを記している。しかし、ゲント祭壇画は同公による注文作であるといった誤りをも記しており、彼が得ていた情報はかなり混乱していた。ゲント祭壇画は同祭壇画額縁に記された著名な四行詩により、その注文主が同祭壇画翼外面に描かれているヨドクス・フェイトであることが知られるのだが、ファン・マンデルは四行詩にも肖像画にも言及していない。16世紀、すでに四行詩は見えなくなっていたのであろう。このことについては次を参照せよ。J.Weale, *Hubert and John van Eyck*, London 1908, pp.29-56

[14] 「ファン・エイクの伝記」は「北方画家列伝」の前半部分の画家たちの中で圧倒的に長い。これに匹敵するのは、リユース・ファン・レイデンとホルバインのみである。しかし、ここで引用されているリユース・デ・ヘーレやランブソニウスの詩を削除してしまうなら、たちまちその長さを減じてしまう。従って、その意味では、ヤン・ファン・エイクに関する情報も他の15世紀フランドル画家と同じ程度だったとも考えられる。

[15] ヴァザーリがこのような間違いを犯した理由はよくわからない。意図的に虚偽の報告をおこなったとは思えないが、油彩画がヴェネツィア経由でフィレンツェに伝わったとするヴァザーリの解説は興味深い。周知のように、ヴァザーリはヴェネツィア絵画の色彩を高く評価するが、あくまで、それは素描(デイズーニョ)に基礎を置くフィレンツェ美術の絶対的優位を前提としてのことだった。フィレンツェに油彩画を伝え、この新技法で人気を博したドメニコ・ヴェネツィアーノが素描に優れたアンドレア・ヴェネツィアーノに殺されてしまうという逸話も、色彩対素描(=ヴェネツィア対フィレンツェ)という文脈に置けず、なんらかの作為があったとも考えたくなくなってしまう。

[16] 『マンデル注解』、pp.40-41

[17] ジョルジョ・ヴァザーリ『続ルネサンス画人伝』(平川祐弘/仙北谷茅戸/小谷年司訳)、白水社、1995年(以下、『続ヴァザーリ』と略記)、pp.64-65

[18] 現在知られる限り、ヤン・ファン・エイクと油彩画とを結び付けたのはフィラレーテが最初のようにある。また、ヴェスパシアーノ・ダ・ピステッチの史料[『ルネサンスを彩った人びと』(岩倉具忠/天野恵訳)、臨川書店、2000年]で語られている画家はヨース・ファン・ヘントである。初期フランドル絵画と油彩画とを関連づけた史料とその歴史的意義については以下を参照せよ。T.H. Borchert/ Paul Huvenne, “Van Eyck and the Invention of Oil Painting” in *The Age of Van Eyck*, London 2002, pp.220-225; P. Nuttall, *From Flanders to Florence*, New Heaven/London 2004, pp.31-38, 161-191

[19] Borchert/Huvenne. *op.cit.*, pp.220-221. 15世紀から16世紀前半の幾つかのイタリアの所蔵品目録には、しばしば「油彩画」という記述が見られ、イタリアのコレクターたちのこの新技法による絵画への関心の高さを物語っている。ミキエルの著名な『美術品消息』には「油彩画」という用語はメモリンクなどの項目にも登場するが、ロレンツォ・ロットやジョルジョーネの作品にも使われている。このことは、油彩画が初期フランドル絵画と結び付けられた時代から、イタリア絵画でも油彩画が普及するようになった時代への移行を示唆しているのかもしれない。次を参照せよ。吉野明/池田亨/越川倫明(抄訳・註解)『マルカントニオ・ミキエル『美術品消息』(1521-43)』、『西洋美術研究』(三元社)、2002年、pp.192-215

[20] ヴァザーリの初版(1550年)と再版(1568年)の間には18年もの長い時間的隔りがある。そのため、ふたつの版には、細かい字句の訂正から幾つかの新稿の付加まで、かなりの違いが見られる。両版の相違を精査した研究はないが、北方美術に関する記述が含まれる「マルカントニオ・ライモンディ」や「さまざまなフランドルの画家たち」といった章は初版ではなく、再版に含まれていることはよく知られている。ただし、アントネッロ・ダ・メッシーナの油彩画の発明に関する記述に関しては、初版と再版とで大きな変更はない(両版のテキストの比較精査には、慶応大学大学院生今野佳苗氏の協力を得た)。また、次を参照せよ。伊藤拓真「ヴァザーリの歴史記述の内と外」、『西洋美術研究』、三元社、2007年、pp.18-43

[21] 辻茂/高階秀爾/佐々木英也/若桑もどり/生田圓(翻訳・註解・研究)『ヴァザーリの芸術論』、平凡社、1980年(以下、『芸術論』と略記)、pp.135-136

[22] ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』(平川祐弘/小谷谷司/田中英道訳)、白水社、1982年(以下、『ヴァザーリ』と略記)、p.152

[23] 『ヴァザーリ』、p.158

[24] 『ヴァザーリ』、p.167

[25] 『続ヴァザーリ』、p.213

[26] 『続ヴァザーリ』、p.282

[27] 『続ヴァザーリ』、p.356

[28] 『ヴァザーリ』、p.357

[29] 『続ヴァザーリ』、p.390 (ただし、引用は次に挙げる足達論文からのものである)。また、この問題については次を参照せよ。足達薫「最後の審判」ブロン・フレスコ美学と復活のヴィジョン』『フレスコ画の身体学』(上村清雄責任編集)、ありな書房、2012年、pp.493-542。なお、ヴァザーリがフレスコに油彩技法を応用することに違和感を覚えていたとすれば、ファン・マンデルがその「スプラランゲル伝」において、この画家がフレスコに油彩画で描いたことを伝えていることは興味深い。「彼の手になる最初の大作が公共の場にかげられたのは、聖ルイジ・デイ・フランチェージ教会であった。それは壁に油彩で、聖アントニウス、洗礼者ヨハネ、聖エリザベス、空中に天使を伴うマリア像が描かれており、すばらしい出来栄の絶妙な作品である」(下線は筆者による)、『マンデル注解』、p.262)。スプラランゲルのこの壁画は現存しないが、例えば、ディルク・バーレンツゾーンがファルファの修道院に描いた油彩フレスコは残っており、ネーデルラントの画家がイタリアで、油彩技法によるフレスコを描いたことが示されている。現時点では不明なことが多すぎるのであるが、油彩技法によるフレスコとブロン・フレスコとの対立は、セバステアノ・デル・ピオンボとミケランジェロとの個人的対立という枠組みを超え、イタリアとフランドルとの対立といった大きな緊張関係に広がりつつあったのかも知れない。次を参照せよ。N. Dacos, « Pour voir et pour apprendre », in *Fiamminghi a Roma*, Bruxelles 1995, pp.14-31

[30] Karel van Mander, « Het leven van Sebastiaen del Piombo », *Het Schilder-boeck*, Fol.138v; Samuel van Hoogstraeten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (traduction, commentaire et index par Jan Blanc), Genève 2006, p.488

[31] ヴァザーリはペン素描とキアロスクーロ素描とを比較し、「ペン素描は難しく、非常な技倆をもつ者のみが可能とするものである」と述べている。また、「画家の用うる他のいかなる画法に比しても壁画(フレスコ)は、最も熟練を必要とし、かつ美しいものである」とも語っている。『芸術論』、pp.124, 132

[32] 『続ヴァザーリ』、pp.64-65

[33] 『マンデル注解』、pp.40-41

[34] 『マンデル注解』、p.54

[35] 『マンデル注解』、p.60

[36] 『マンデル注解』、p.75

[37] 『マンデル注解』、p.77

[38] 『マンデル注解』、p.99

[39] 『マンデル注解』、p.147

[40] 『マンデル注解』、p.247

[41] 『マンデル注解』、p.307

[42] 『マンデル注解』、p.333

[43] 『マンデル注解』、p.52

[44] 『マンデル注解』、p.47

[45] L. Guicciardini, *The Description of the Low Countreys*, London 1593(イタリア語による原著は1567年)、pp.3-4

[46] J. Weale, « Le couvent des soeurs de Notre Dame dit de Sion à Bruges », in *Le Beffrois* 1866-70, pp.46-53, 76-93(リュエカス・デ・ヘーレ以前のネーデルラントにおける「油彩画」に関する文献学的調査に関して、慶応大学大学院生で、現在、ゲント大学留学中の杉山美耶子氏の協力を得た)

[47] 『芸術論』、p.221

[48] 『芸術論』、p.223

[49] 『続ヴァザーリ』、p.69

[50] 『マンデル注解』、p.39

[51] 『マンデル注解』、p.52-53

[52] Karel van Mander, « Het leven van Antonello van Messina », *Het Schilder-boeck*, “*Doe men oudts tijts van geen Olyverwe wist, hebben de Meesters veelsins beproeft en gheraemt, om houten penneelen bestandiger dingen te moghen schilderen*”. なお、ヴァザーリのアントネッロ伝はラテン語の墓碑銘の後に、アントネッロを讃える文章が続くが、ファン・マンデルのアントネッロ伝は墓碑銘の引用で終わっている。

[53] S. Dackerman, *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, New Haven/London 2011, pp.38-45; G. J. van der Swan, « A Fertile Imagination », in A. Baroni/M. Sellink, *Stradanus 1523-1605*, Turnhout 2012, pp.135-159。また、幸福前掲論文(註2)を参照せよ。

[54] 連作を構成する20点のうち、古代にも存在していたことが明らかなのは12番の《オリヴ油》だけであることが指摘されている。次を参照せよ。Baroni/Sellink, *op.cit.*, p.304

[55] G. Lessing, *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, 1774

[56] S. Van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hoog schoole der schilderconst*, Rooterdam 1678; D. Saavedra, *Republica Literaria*, 1655; B. De Dominici, *Vite de pittori, scultori ed architetti Napolitani*, Napoli 1742-75; C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678。17世紀における油彩画の発明に関する諸説については、次を参照せよ。P. Brinkman, *Het Geheim van Van Eyck*, Zwolle 1993, pp.98-120

[57] コルネリス・デ・ビーはその『黄金の絵画陳列室』(1661年)でヤン・ファン・エイクについてはほとんど言及していない。また、ファン・マンデル刊行以降の画家伝の補充ということの主眼としたこともあり、ハウプラーケンも特にヤン・ファン・エイクへの言及はない。Brinkman, *op.cit.*, pp.100-101

[58] J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris 1753-1764, pp.1-7; J. B. Descamps, *Voyage Pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1769, pp.220, 306-307

[59] 初期フランドル絵画の再発見については、次を参照せよ。S. Sulzberger, *La réhabilitation des Primitifs flamands 1802-1867*, Bruxelles 1961; F. Haskel, *History and its Images*, New Haven 1993, pp.432-436

[60] S. Sulzberger, « La Sainte Barbe de Jean van Eyck », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1948, pp.287-293; Ch. Wood, « Van Eyck out of Focus », in *In His Milieu : Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, pp.467-482

"The Lives of Dutch and Flemish Painters" section is the best-known part of *Het Schilder-Boeck* published by Karel van Mander in 1604. This section includes the biographies of almost 100 Northern European painters, and "the Life of Jan van Eyck" is considered one of the most important parts of the *Lives*. While this fame is largely due to Van Eyck's high name recognition as a painter, Van Mander's *Lives* was an experiment in the historical recording of Netherlandish painting, and one that established Van Eyck's stature. This painter was portrayed to be the founder of Netherlandish painting and thus had the honor of adorning the first page of the history as its patriarch. As a result, inevitably his biography has been repeatedly quoted and read.

The main reason that "the Life of Jan van Eyck" was known to the world is undoubtedly the fact that it explained his discovery of oil painting method. However, as is well known, Van Mander was not the first to note this anecdote. Vasari recorded the process of Van Eyck discovering oil painting techniques in his *Le vite* (1550) more than half a century before Van Mander. A comparison of the two texts reveals that Van Mander clearly used Vasari as a source. Therefore, the achievement of conveying the fact that Van Eyck discovered oil painting techniques was not that of Van Mander, but rather should be accorded to Vasari. The Theophilus documents and Cennini's writings indicate that oil painting techniques were known prior to Jan van Eyck, but regardless, the fact that today Jan van Eyck is widely heralded as the "inventor of oil painting" is undoubtedly generally recognized thanks to the evidence provided by Vasari. And Van Mander is basically considered to be just one of Vasari's successors.

And yet, the attitude towards oil painting shown by these two authors is in fact quite different. Vasari does not praise oil painting techniques overall (let me add that he made, intentionally or unintentionally, several mistaken reports regarding the transmission of oil painting to Italy), while Van Mander praised it, and positioned oil painting as one of the essential aspects of Netherlandish painting. Van Mander intended to write the history of Netherlandish painting as the history of oil painting and therefore he singled out and praised Jan van Eyck as the discoverer of oil painting techniques. Thus, rather than Vasari we can possibly say that it was Van Mander's "Lives of Dutch and Flemish Painters" that raised Jan van Eyck to mythic status. In this paper, I have compared the discussion of oil painting by Vasari and Van Mander, and further confirmed the various materials related to oil painting, and thus considered the historical significance of Van Mander's "Lives of Dutch and Flemish Painters" as he sought to position Netherlandish painting as an important school equal to that of Italian painting, and to find the unique value of Netherlandish painting.