

# レンブラントの《夜警》はピクチャレスクか ——サミュエル・ファン・ホーフストラテンの “schilderachtich van gedachten”をめぐって——

千 速 敏 男

## 1. レンブラントはピクチャレスクか？

レンブラント・ファン・レインの《夜警》(1642年、アムステルダム国立美術館)は、彼の名声が最高潮に達していた時期に委嘱された作品で、彼の作品のなかでも最大の大きさをもつ。ニスが変色し、画面が黒ずんでしまったため、18世紀末から「夜警」と呼ばれるようになったが、本来は、フランス・バニング・コックが隊長を務め、ウィレム・ファン・ライテンブルクが副官を務める市民隊の集団肖像画であり、完成時から1715年までアムステルダムの火縄銃手組合本部の集会所に掲げられていた。それまでの集団肖像画では、モデルたちの相貌を均等に見せるため、人物を横一列に配置するのがふつうだったが、レンブラントは、この《夜警》において、あたかも物語の一場面であるかのように自由にモデルたちを配置し、さらに鳥を下げた少女など、明らかに架空の人物までも描きこむことで、まったく独創的な作品に仕上げた。

このレンブラントの代表作、《夜警》について、たとえば、レンブラントの記念館、レンブラントハイス(レンブラントの家)のウェブサイトの英語版<sup>1)</sup>には、こう記されている。

Rembrandt's former pupil, the art theoretician Samuel van Hoogstraten, wrote about it in terms of great admiration. He pointed out that the composition and unity were more important to Rembrandt than the individual portraits. He described the work as

strikingly 'picturesque in conception' and 'elegantly' and 'powerfully' done.

レンブラントの弟子であった美術理論家、サミュエル・ファン・ホーフストラテンは、この作品を絶賛しました。彼は、レンブラントにとって構図と統一が個々の肖像よりも重要であったことを指摘します。そして、この作品が、驚くほど「コンセプトにおいてピクチャレスク」に、「エレガント」に、そして「力強く」作りだされた、と記しました。

picturesque in conception (コンセプトにおいてピクチャレスク) は、サミュエル・ファン・ホーフストラテンのことば、schilderachtich van gedachten を屈託もなく英訳してしまったものである。たしかに、現代オランダ語では、schilderachtig は 18 世紀末に英国で生まれた美学思想である picturesque の翻訳語としても用いられている。しかし、それよりも 1 世紀以上も前、17 世紀後半のオランダで活動したファン・ホーフストラテンのことばが意味するものは、もちろん、picturesque ではありえない。

では、サミュエル・ファン・ホーフストラテンの語る schilderachtich van gedachten とは、どのような意味なのだろうか。筆者は、これまで 17 世紀オランダにおける schilderachtig の意義を研究してきた<sup>2)</sup>。本稿では、ファン・ホーフストラテンにおける schilderachtig の意義を、レンブラントの《夜警》に対する批評を中心に明らかにしたい。

ただし、本論にはいる前に、二点、簡潔に検証しておこう。一つは、サミュエル・ファン・ホーフストラテンのレンブラント評における schilderachtig に対してどのような英語をあてがうべきか、という問題であり、もう一つは、同時代のほかの文献においてレンブラントに対して schilderachtig ということばを用いた例はないか、という問題である。

## 2. schilderachtig をどう英訳するか

サミュエル・ファン・ホーフストラテンのレンブラント評における

schilderachtig に対してどのような英語をあてがうべきだろうか。というのも、この検証作業によって、17 世紀オランダにおける schilderachtig の意義の独自性が確認されるからである。

エルンスト・ファン・デ・ウェーテリンフは、『レンブラント：仕事場の画家』（改訂版、2009 年）において schilderachtich van gedachten を painterly in conception と英訳している<sup>3)</sup>。また、タイス・ウェストスタイエンの『視覚世界：サミュエル・ファン・ホーフストラテンの美術理論とオランダ黄金時代の絵画の正当性』（英語版、2008 年）を英訳したビヴァリー・ジャクソンとリン・リチャーズも、schilderachtig を painterly とした<sup>4)</sup>。これらは、schilderachtig が 18 世紀末に英国で生まれた美学思想である picturesque と異なるものであることを明示しようと意図したものだろう。ちなみに、ハインリヒ・ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』（1915 年）における malerisch（絵画的）も painterly と英訳されているし<sup>5)</sup>、第二次大戦後の米国を代表する美術批評家、クレメント・グリーンバーグの post painterly abstraction（絵画的抽象以後）<sup>6)</sup> という術語も名高い。

ところが、セイモア・スライヴは、『レンブラントとその批評 1630－1730』（1953 年）において painter-like という古風なことばに訳している<sup>7)</sup>。この訳語は、彼が執筆に加わったペリカンの美術史叢書の一冊、『オランダの美術と建築 1600-1800』（第 3 版、1977 年）においても踏襲された<sup>8)</sup>。また、エグバート・ハーヴァーキャンプ＝ベグマンも、『レンブラント：夜警』（1988 年）において painter-like と訳している<sup>9)</sup>。

実は、painter-like ということばは、17 世紀オランダの美術理論史の最後を飾るヘラルト・デ・ライレッセの『大きな画家の書 (Het groot schilderboek)』（1707 年）が 1738 年にジョン・フレデリック・フリッチュによって英訳されたときに、schilderachtig の訳語として用いられたことばであった<sup>10)</sup>。フリッチュが翻訳作業をおこなった 18 世紀前半の英国においては、すでに picturesque ということばが用いられていて、たとえば、アレクサンダー・ポープは、友人のジョン・キャリルに宛てた 1712 年 12 月 21 日付けの書簡のなかで以下のように述べている<sup>11)</sup>。

Mr. Philips has two lines, which seem to me what the French call very picturesque, that I cannot omit to you.

フランス人ならまさに picturesque と呼ぶだろうと私には思われる二行をフィリップス氏が詠んでいて、あなたにお示しせずにはられません。

そこで、フリッチュが schilderachtig をフランス語に由来する picturesque とは異なるものとして受け止めていたと推測できる。schilderachtig は、17世紀オランダの美術理論史における独自の概念だったのである<sup>12)</sup>。

### 3. レンブラントと schilderachtig

では、17世紀オランダにおいて、レンブラントに対して schilderachtig ということばを用いた例にはどのようなものがあるのだろうか。この問題についてはすでに論じたことがあるので<sup>13)</sup>、ここではサミュエル・ファン・ホーフストラテンと対照するために必要なことだけを紹介するにとどめておきたい。

レンブラントに対して schilderachtig ということばを用いたもっとも著名な例は、ドイツ人の画家・美術理論家で、《夜警》の制作時期とも重なる1637年から1641年にかけてアムステルダムに滞在していたヨアヒム・フォン・ザンドラルトの『ドイツのアカデミー (Teutschce Akademie)』(1675-79年)に出てくる以下の記述であろう<sup>14)</sup>。

[Rembradnt] gien ihme wegen Gültigkeit der Natur, ungesparten Fleißes und allstätiger Übung nichts ab, als daß er Italien und andere Örter, wo die Antichen und der Kunst Theorie zu erlernen, und also sich durch die Bücher wenig helfen können [...] In Ausbildung alter Leute und derselben Haut und Haar zeigte er einen großen Fleiß, Gedult und Erfahrungheit, so daß sie dem einfältigen Leben ganz nahe kamen. Er hat aber wenig antiche Poetische Gedichte,

alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in Sonderbares Nachsinnen laufende, ihme wohlgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlt, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artigkeiten waren.

[レンブラントは] 自然との相性のよさ、おしめない熱心さ、たえまない練習のおかげで不足を感じなかったので、古代[の美術]や美術理論を勉強することのできるイタリアやその他の国々を旅行しなかった。……老人、その肌と髪を描くに際して、彼はたいへん熱心で忍耐強く、また熟達していたので、その質素なモデルは全くありのままであった。彼は、古代の詩情豊かな物語、古い歴史、希有な出来事をほとんど描かず、たいていは、質素で特別の意味をもたない、ありふれた schilderachtige な (とオランダ人は呼ぶのだが) そういうことがらを描いた。しかし、それは自然から十分にひきだされた好ましきであった。

ここでは、「質素で特別の意味をもたない、ありふれた (nicht in Sonderbares Nachsinnen laufende, ihme wohlgefällige)」ものが schilderachtig であるとされ、その自然主義な性格が強調される一方、古典主義な考え方と対照的であるとされている。

また、アンドリース・ペルスは、『舞台の使用と誤用 (Gbruik en misbruik des toonels)』(1681年)において、以下のように述べた<sup>15)</sup>。

Die door de gansche Stad op bruggen, én op hoeken,  
Op Nieuwe, én Noordermarkt zeer yv'rig op ging zoeken  
Harnassen, Moriljons, Japonsche Ponjerts, bont,  
En rafelkraagen, die hy schilderachtig vond,

[レンブラントは] 町のあらゆるところで、橋の上や道の曲がり角で、新市場や北市場で、たいへん熱心に探した。  
鎧、兜、日本の短剣、織物、  
絨毯など、彼が schilderachtig と思ったものを。

これはレンブラントの有名な収集癖についての記述だが、レンブラントが schilderachtig であるかどうかを収集の判断基準としていたこと、少なくとも周囲の人々にはそう思われていたことがうかがわれる。そして、彼が好んで収集したものは、当時の貴族や上流市民たちが営んだヴンダーカマー（あるいはクンストカマー）に収められたような品々であった。

一方、直接レンブラントという名は出てこないものの、レンブラントに言及していることが明らかなのが、古典古代の美術作品を模写した版画を集大成したヤン・デ・ビスホッフの『さまざまな美術作品の版画集成 (Paradigmata graphices variorum artificum)』(1671年)である。この本はレンブラントのパトロンとして知られるヤン・シックスに献呈されたが、その献呈文のなかで、古典主義者、ヤン・デ・ビスホッフはこう記したのである<sup>16)</sup>。

dat meer schilderachtich sij en voor de konst verkieselijck een mismaeckt, out, verrimpelt mensch als een welgemaect, fris en jeugdigh; een vervallen of ongeschickt gebouw, als een nieuwen nae de konst getimmet; een bedelaer en boer, als een edelman of Coningh; een dorre, cromme en qualijck gewassen boom, als een groene en wel gekroonde [...] Welcke verkeerheyt nochtans voor weynich jaren by vele en voorname fraeye geesten onses Vaderlants seer diep was ingewortelt, en geworden genoechsam een gemeen gevoelen [...]

好青年よりも腰の曲がってよろよろした老人の方が、修復のよくなされた見栄えのよい建物よりも崩れかかった不規則な建物の方が、王侯貴族よりも乞食や農民の方が、schilderachtich であると確信することが、わたしたちの判断から逸脱していることは明らかでございます。……こうした誤りがわたしたちの時代の優れた画家たちの間にさえ見受けられ、いたるところで受け入れられております……

ここでは、青年よりも老人を描くほうが schilderachtig であるという考え方がはっきりと否定され、こうした考え方の代表者として暗にレンブラントが批判されているのである。

以上のような同時代の使用例があるなか、サミュエル・ファン・ホーフストラーテンは、レンブラントの《夜警》に対して、schilderachtig ということばを用いたのであった。

#### 4. サミュエル・ファン・ホーフストラーテンの 『絵画の高等学校入門』

サミュエル・ファン・ホーフストラーテンがレンブラントの《夜警》に対して schilderachtich van gedachten と言及した著作は、『絵画芸術の高等学校入門、あるいは視覚しうる世界 (Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichbaere werelt)』(以下、『入門』と略す)であるが、この著作は、1678年、彼が亡くなるわずか数ヶ月前に弟、フランソワによって一巻本としてロッテルダムで刊行されたものであった。

最初に、書名の日本語訳について少しふれておこう。schoole ということばは、英語の school にあたるもので、「学校」とも「流派」とも訳すことのできるが、ここでは「学校」の意味合いが強い。というのも、セレスト・ブルサーティが述べるように、「ファン・ホーフストラーテンは、注意深く組み立てた構成によって自らの“アカデミー”がもつ教育上の目的と編集上の目的を連携させた。つまり、彼は、著作を9つの書、あるいは“教室”に区分けし、ムーサを人間の努力と知識のあらゆる分野を監督する者とする博大な伝統にしたがって、そのそれぞれにムーサをあてがった」<sup>17)</sup>からである。ファン・ホーフストラーテンは、書物によって美術アカデミーをつくりあげようとしたのであった。

また、タイス・ウェストスタイエンによれば、ファン・ホーフストラーテンは、「視覚できない世界 (De onzichtbare werelt)」と題した第2巻の草稿を残していたという。「ファン・ホーフストラーテンの弟子、アルノルト・ハウブラーケンは、自らの師匠の伝記において、彼は机の上に第2巻の草稿を置いていたが、それは、画家列伝を仕上げたのちに刊行するつもりであった、と記している。しかしながら、これは実現することなく、草稿は失われてし

まった。『入門』ではしばしば第2巻に言及しているが、明らかに第2巻ではより哲学的な取り組み方が採用されている<sup>18)</sup>つまり、ファン・ホーフストラテンは、技法を中心とした絵画論・画家列伝・絵画についての哲学、という三部構成を想定し、それを「視覚しうる世界」(すなわち絵画論と列伝)と「視覚できない世界」(すなわち哲学)に二分するという構想をもっていたのである。

現在、残されている『入門』は技法を中心とした絵画論の部分であるが、ブルサーティによれば、ファン・ホーフストラテンは、カレル・ファン・マンデルの『画家の書 (Het Schilder-boek)』(1604年)とフランシス・ユニウスの『古代の絵画芸術 (De schilder-konst der oude)』(1641年)に多くを拠っているほか、アルブレヒト・デューラーやウィレム・フーレーの著作を参考をしているという。<sup>19)</sup> ウィレム・フーレーはファン・ホーフストラテンと同時代のオランダに生きた書店経営者兼著述家で、美術に関しても『一般素描芸術のための入門 (Inleyding tot de algemeene teeken-konst)』(1668年)、『一般絵画芸術の実践のための入門 (Inleyding tot de practijck der al-gemeene schilder-konst)』(1670年)などの著作があり、ファン・ホーフストラテンは、これらの著作を参考にしたものと思われる<sup>20)</sup>。

一方、『入門』は、1678年にロッテルダムで刊行された初版以外に版は存在しないようであり、カレル・ファン・マンデルの『画家の書』(1604年)やヘラルト・デ・ライッセの『大きな画家の書』(1707年)と比べて、その影響は限定的であったと考えられる。なお、2006年に仏訳が刊行されている<sup>21)</sup>。

## 5. ファン・ホーフストラテンによるレンブラントの《夜警》評

『入門』におけるレンブラントの《夜警》に関する記述は、喜劇をつかさどるムーサ、タレイアを戴く第5書の第1部「ありふれたものにおける卑俗なものについて (Van 't ordineeren in 't gemeen)」に見られる。以下、原文と訳語を提示しよう<sup>22)</sup>。

Ten is niet genoeg, dat een Schilder zijn beelden op ryen nevens



malkander ftelt, gelijk men hier in Hollant op de Schuttersdoelen al te veel zien kan. De rechte meesters brengen te weeg, dat haer geheele werk eenweezich is, gelijk Clio uit Horatius leert:

Breng yder werkstuk , zoo't bbehoort,  
Slechts enkel en eenweezich voort.

Rembrant heeft dit in zijn stuk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelens al te veel, waergenomen, maekende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteedt. Echter zal dat zelve werk, hoe berispelijk, na mijn gevoelens al zijn meedestrevens verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelens, al d'andere stukken daer als kaarteblaren nevens staen. Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy'er meer lichts in ontsteeken had.

ある画家が自分の [描くべき] 肖像を隣同士一列に配置したとしても、それだけでは充分とはいえない。ここオランダにおいては、射撃手組合でしばしば見いだされることではあるが。本物の親方たちは、彼らの全作品が統一であることを大切にしている。クリオがホラティウスから学んだように。

いかなる作品をつくるにせよ、  
少なくとも単一で統一のあるものでなければならない。

レンブラントは、アムステルダムにある彼の組合本部の作品 [= 《夜警》] において、このことをわきまえていた。とはいえ、多くの意見によれば、すでにやり過ぎではあったのだが。彼の好む大いなるイメージからなる作品をつくったのだ。個々の肖像からなるのではなくて。それこそ彼に注文されていたものであったのに。しかしながら、この作品自体は、どれほど非難されようとも、私の意見では、すべての彼の競争相手たちに

勝ちうるだろう。考え方がかくも schilderachtich で、動きがかくも優雅で、かくも力強いので、いくつかの意見によれば、そこ [=火縄銃手組合本部] にあるほかのすべての作品は、トランプのカードでもあるかのようにして傍らに立っているのである。もっとも、わたしの好むところでは、彼はもっと光を灯すべきだったが。

ここでは、当時のオランダにおいて数多く制作された集団肖像画の在り方が語られ、「単一で統一のあるもの (enkel en eenweezich)」が良いとされている。そして、その優れた手本としてレンブラントの《夜警》が挙げられているのであるが、その理由は、「考え方がかくも schilderachtich で、動きがかくも優雅で、かくも力強い (zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich)」からというのである。以下、個々の部分を検討していこう。

ホラティウスとは、古代ローマの詩人、クイントゥス・ホラティウス・フラックスのことで、ここに引用されている2行のことは、クラウス・フォルケナントによれば、『詩論』の第23節、denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum からの引用である<sup>23)</sup>。『詩論』の第14節から第23節において、ホラティウスは、詩は全体のつりあいがとれていなければならないことを述べ、「壺(アムボラ)をつくる仕事を始めたのに、轆轤をまわしているうちに瓶(ウルケウス)が出来上がるのはどういうわけか。要するに、何を始めるにせよ、それは少なくとも単一で、統一のあるものでなければならない<sup>24)</sup>」と結んでいる。なお、「クリオがホラティウスから学んだように (gelijk Clío uit Horatius leert)」とあるのは、『入門』のクリオを戴く第3書の116ページですでにこの2行を引用していることを指し示している。

ファン・ホーフストラテンは eenweezich (統一) というほとんど使われないことばをここで用いているが、タイス・ウェストスタイエンは、この eenweezich の語義が「ひとつの性質からなる (of one nature)」であるとし、「eenweezich なイメージは、修辞学における perspicuitas [明瞭さ] の要求に応えるものである<sup>25)</sup>」と述べている。それに対して、フォルケナントは、ホラティウスの『詩論』に由来する「単一で統一のあるもの (enkel en eenweezich)」について、「単一 (enkel)」がレンブラントの《夜警》においては

「個々の肖像 (byzondere afbeeltsels)」と、「統一 (eenweezich)」が「彼の好む大いなるイメージ (het groote beelt zijner verkiezing)」と呼応し、互いに緊張関係にあると考えた<sup>26)</sup>。「単一で統一のあるもの (enkel en eenweezich)」あるいは perspicuitas (明瞭さ) ということばは、ハインリヒ・ヴェルフリンの基礎概念<sup>27)</sup>のいくつかを思い起こさせる。たとえば、「単一 (enkel)」と「統一 (eenweezich)」との間の緊張関係は「多数的なるものから統一的なるものへの発展 (die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen)」と重なりあい、また perspicuitas (明瞭さ) は「対象なるものの絶対的明瞭性と相対的明瞭性 (die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen)」を思い起こさせる。もちろん、ヴェルフリンは、レンブラントの作品を「統一的 (einheitlich)」で「相対的明瞭性 (die relative Klarheit)」をもつものとした。そこで、レンブラントの《夜警》それ自体に関していえば、フォルケナントの考え方に分がありそうだ。しかし、ファン・ホーフストラテンのレンブラント評という観点からは、ウェストスタイエスが指摘する perspicuitas (明瞭さ) も重要である。ファン・ホーフストラテンは、のちにヴェルフリンが「相対的明瞭性 (die relative Klarheit)」とみなすことになる《夜警》の特徴には気づいていた。それは、「もっとも、わたしの好むところでは、彼はもっと光を灯すべきだったが (Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy'er meer lights in ontsteeken had.)」からうかがいしることができよう。つまり、ファン・ホーフストラテンはレンブラントの《夜警》にあえて perspicuitas (明瞭さ) を見いだそうとしたのである。

次に、「動きがかくも優雅で (zoo zwierich van sprong)」であるが、ここでも「動き (sprong)」という見慣れないことばが用いられている。本来は「飛ぶこと」を意味するこの sprong に関しては、同じ第5書の第5部「全体の動き、動きと人物群、または素描芸術のムーサ (samenbeweging, sprong en troeping, of de muza der Teykenkonst)」の冒頭に以下のような記述があり<sup>28)</sup>、本文の欄外には「全体の動き (samenbeweging)」と「動き (sprong)」という見出しが付されている。

Laet uwe figuren met malkanderen een welstandige beweging hebben: niet als de domme toneelspeelers, die de reedenen, diese elkander behoorden toe te duwen, voor op 't toneel aen de

toehoorders komen uitbraken. Neem een aerdige sprong waer, dat is een welkunstige, maer in schijn ongemaekte plaetsing uwer beelden: op dat menze niet, by wijze van spreken, al te gelijk (als in sommige Doelstukken) de hoofden kan afslaen. Gy zult u in dit punt oeffenende, rijke stof vinden, en beroemde werken met oordeel leeren aenzien.

あなたの「描くべき」人物像に、お互いに、健全な動き [beweging] を持たせなさい。役者たちのあいだで互いに行き交うべき科白を、舞台の前の方から聴衆にむかって吐き出しに来る愚かな舞台役者のようではなく。魅力的な動き [sprong] を知りなさい。それは、あなたの「描くべき」肖像を、たいへん技巧的でありながら、一見、巧まざるように配置することである。人々が、言わば、(いくつかの組合の作品のように) 頭部の似すぎていることを拒ばめないようにするために。あなたは、この点で練習をしなければならない。豊かな材料を見つけ、そして有名な作品を賢明に学んで見つめるべく。

「いくつかの組合の作品 (sommige Doelstukken)」とあることから、ここでも集団肖像画が問題となっていることがわかる。レンブラント以前の集団肖像画ではモデルたちが横一列に並んで描かれていたのだが、ファン・ホーフストラテンは、そうした集団肖像画のモデルたちがまるで舞台の最前列に居並んで演じている役者のようだと評し、「人物像に、お互いに、健全な動きを持たせなさい (uwe figuren met malkanderen een welstandige beweging hebben)」と教えるのである。こうした人物像相互の動きが見出しにある「全体の動き (samenbeweging)」であろう。そして、ファン・ホーフストラテンは、「肖像を、たいへん技巧的でありながら、一見、巧まざるように配置すること (een welkunstige, maer in schijn ongemaekte plaetsing uwer beelden)」が「魅力的な動き (aerdige sprong)」なのだとする。したがって、sprong ということばは、ここまで「動き」と訳出してきたが、正しくは「人物像の配置」という意味になる。レンブラントの《夜警》に対して、ファン・ホーフストラテンは、人物像の配置が「優雅 (zwerich)」だと考えているのである。セレステ・ブルサーティも、このくだりを so ingenious in the artful placement of the figures (人物像の巧みな

配置がかくも独創的)と訳している<sup>29)</sup>。

この「動きがかくも優雅で」改め「人物像の配置がかくも優雅で (zoo zwierich van sprong)」の直後に続く「かくも力強い (zoo krachtich)」だが、ここだけ、「何が」にあたることばがない。タイス・ウエストスタイエンは、kracht ということばと色彩、あるいは光と影を関連づけている。「ファン・ホーフストラテンは、色彩と色調の全般的な効果に対して kracht ——力——という術語を用いる。これは、イタリア語の forza と同義語である。このことばは、ツッカーリが『人物像に魂と生命力を与え、その結果、人物像が生き生きとして本当らしくなる……色づけと、光と影による仕上げ』のためにとっておいたことばであった」<sup>30)</sup>。ウエストスタイエンに従うならば、「かくも力強い (zoo krachtich)」とは、レンブラントの《夜警》において色彩ならびに光と影がたくみに用いられていて人物像が生き生きとして本当らしく見えていることを意味することになる。

以上のようにファン・ホーフストラテンのレンブラント評を検討していくと、「考え方がかくも schilderachtich (zoo schilderachtich van gedachten)」とは、「個々の肖像 (byzondere afbeeltsels)」を「大いなるイメージ (het groote beelt)」に従属させる「統一 (eenweezich)」であり、「肖像を、たいへん技巧的でありながら、一見、巧まざるように配置すること (een welkunstige, maer in schijn ongemaeckte plaetsing uwer beelden)」、すなわち「魅力的な人物像の配置 (aerdige sprong)」であり、ウエストスタイエンによるならば、色彩ならびに光と影がたくみに用いられていて人物像が生き生きとして本当らしく見えていることなのであった。これは、のちにヴェルフリンが「絵画的」ということばによって集約することになるバロック美術の特徴とみごとに重なりあう。

しかし、ファン・ホーフストラテンが eenweezich (統一的) ということばを通じて修辞学における perspicuitas (明瞭さ) を強調していることも忘れてはならないだろう。古典主義者、ヤン・デ・ビスホッフからのレンブラント批判に対して、ファン・ホーフストラテンは、自らの師であるレンブラントを正当に評価してもらうべく、あえて古典主義の枠の中に位置づけようとしたのである。

その結果、schilderachtig ということばにも古典主義的な色合いが加えら

れたのであった。こうした schilderachtig のいわば「古典主義化」は、ほかの箇所、たとえば歴史をつかさどるムーサ、クリオを戴く第3書第3部の「芸術の三段階について (van de drtderley graden der konst)」により明確に見られる<sup>31)</sup>。

Van Andreas Mantegna komen eenige aerdige bacchanalen in Print uit. Maer ik moet u, die vermaek in Schilderachtige en Poëtische Historien hebt...

アンドレア・マンテーニャをもとに優雅なバッカス祭の版画がいくつかつくられた。しかし、わたしはこう言わざるをえない。読者諸氏は Schilderachtige で詩情豊かな物語を好みののだと……

このくだりにおいて、「彼は、古代の詩情豊かな物語、古い歴史、希少な出来事をほとんど描かず (Er hat aber wenig antiche Poëtische Gedichte)」というヨアヒム・フォン・ザントラルトのほぼ同時期の著述とは正反対の意味づけをファン・ホーフストラーテンは schilderachtig に与えているのである。

## 6. 素描的なるものと絵画的なるもの ——在るがままと見えるがまま——

schilderachtig ということばをいわば「古典主義化」したサミュエル・ファン・ホーフストラーテンであったが、それでも、schilderachtig は、ハインリヒ・ヴェルフリンのいうところの「絵画的」と親しいものでありつづけた。以前にウィレム・フーレーが tekenachtig (素描的) ということばを用いていたことを紹介したことがあるが<sup>32)</sup>、ファン・ホーフストラーテンも tekenachtig を用いている。しかも、そのくだりでは、schilderachtig と tekenachtig の語義がはっきりと対照的であり、ヴェルフリンの「絵画的」と「線的」の対比を思い起こさせる。レンブラントの《夜警》評と同じ第5書の第7部「彼 [= 画家] の芸術を公開すること (Zijn Konst openbaer te maeken)」における版画に関するくだりである<sup>33)</sup>。

De wijze van met drie hout plaeten te drukken geeft schilderachtige printen. Maer Herkules Zegers heeft papieren of doeken, met zachte gronden, van luchten, verschieten, en voorgronden, eerst een verfken gegeven, en daer op de print gedrukt, zeer aerdich en schilderachtich. Durer heeft ook eenige dingen in tin gesneden, 't welk een zeer lichte manier is. Maer het etssen is veel teykenachtiger, hier toe gebruikt men verscheide grove en fijne naeldens, en de plaet moet over gront zijn, met mastix, aspalt, en wit was.

印刷するために三枚の木版を使う方法は、schilderachtige 版画をもたらす。しかし、ヘラクレス・セーヘルスは、最初に、空や遠景や前景における柔らかな地の部分には少しばかりの絵の具を紙や画布に与え、それから版画を印刷したので、とても魅力的で、schilderachtich だった。デューラーもまた、いくつかの対象を錫で切り出した。それは、たいへん明るい方法である。しかし、このエッチングはもともと teykenachtiger で、精粗さまざまな針が用いられていて、板は、マスティック樹脂やアスファルト、白蠟とともに地の上になければならなかったのである。

ここにおいて、ファン・ホーフストラテンは、まず、三枚の木版を使う技法が schilderachtig だとする。この技法は、描く対象の輪郭線、対象の陰影、そして中間の明暗のために三枚の木版を使う木版画の技法、つまり 16 世紀初頭のイタリアで開発されたキアロスクーロ技法にほかならない。このキアロスクーロ技法をふまえたうえで、ファン・ホーフストラテンは、17 世紀オランダの版画家、セーヘルスの技法と 15 世紀ドイツの版画家、デューラーの技法を対比し、一方を schilderachtig であるとし、他方を tekenachtig であるとした。セーヘルスの版画が schilderachtig であるのは、「少しばかりの絵の具を紙や画布に与え (papieren of doeken...eerst een verfken gegeven)」、あらかじめ陰影の地塗りがなされているからであり、デューラーの版画が tekenachtig であるのは、「精粗さまざまな針が用いられ (hier toe

gebruikt men verscheide grove en fijne naeldens)」、細かい線が無数に交差するハッチング技法によって陰影がほどこされているからである。

素描に陰影の地塗りをほどこすという技法については、ジョルジョ・ヴァザーリも『芸術家列伝(Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori)』(初版1550年、再版1568年)において以下のように述べている<sup>34)</sup>。

Altri di chiaro et scuro si conducono su fogli tinti, che fanno un mezo, et la penna fa il lineamento, cio è il dintorno ò profilo, et l'inchiostro oi con un poco d'acqua, fa una tinta dolce, che lo vela et ombra; di poi con un pennelo sttile, intinto nella biacca, stemperata con la gomma, si lumeggia il disegno; et questo modo è molto alla pittoresca et mostra più l'ordine del colorito.

ペンは、<sup>リネアメント</sup>輪郭線すなわち<sup>ディントルノ</sup>縁取りや<sup>プロフィール</sup>輪郭を描くのに用いられ、またインクは、少量の水を加えると、輪郭をぼかしたり、陰影をつけたりするための淡彩色ができる。ついで、ゴムを溶いた鉛白を浸した細筆で、素描に光の部分を描く。この方法は、pittorescaな効果にたいへん有効で、彩色の秩序をいっそう明らかに示すことになる。

つまり、セーヘルスの採用した技法とほぼ同じ方法を、ヴァザーリはpittorescaだとしたのである。本稿では、16世紀におけるイタリア語のpittorescaから17世紀におけるオランダ語のschilderachtigへ、どのように連なるのかについてはふれないが、「絵画的」ということばが共鳴していることを指摘しておこう。

ハインリヒ・ヴェルフリンは、「対象なるものの絶対的明瞭性と相対的明瞭性 (die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen)」に関して「これは、さしあたり線的と絵画的の対比と関連する対比である。在るがままの事物の表現 (die Darstellung der Dinge, wie sie sind) は個別的に見られ、彫塑的な触覚感情で捉えられる。それに対して、見えるがままの事物の表現 (die Darstellung der Dinge, wie sie erscheinen) は、全体を一つとして見、むしろ事物の非彫塑的品質にしたがって評価される。」<sup>35)</sup>と語った。「線的」——言い換えれば「素描的



(tekenachtig)」となろう——は「在るがままの事物の表現」と、「絵画的」——こちらも *malerisch* ではなく、あえて *schilderachtig* をあてよう——は「見えるがままの事物の表現」と関連づけられている。

興味深いことに、この「在るがまま」と「見えるがまま」の対比と重なりあうような主張を、サミュエル・ファン・ホーフホストラテンは述べている。ポリュムニアを戴く第2書の第6部「解剖について；最初に骨格について (Van de ontleding; een eerst van 't geraemt)」の比較的冒頭の箇所である<sup>36)</sup>。

En wat ons verder onderwijs aengaet, ik zal u niet anders als een onbloedige ontleding voorstellen, en alleen die spieren en musculen aenwijzen, die in 't beweegen der leeden, of rekken of zwellen; en blijven by de waerachtige schilderachtige spierkunde, zonder snijden of villen.

わたしたちのさらなる教育に関しては、わたしは、あなたにほかならぬ無血の解剖を提案することしよう。悲しむときの、あるいは伸ばしたり、うねらせたりしたときの筋や肉の動きをただ指し示すだけである。すなわち、[身体を] 切ったり、剥いたりするのではなく、真実の *schilderachtige* な筋肉の知識にとどまるのである。

ファン・ホーフホストラテンは、若い画家志望者たちに対して「無血の解剖 (*onbloedige ontleding*)」を勧めている。つまり、医者とはちがって実際に解剖する必要はなく、よく観察して「指し示す (*aenwijzen*)」だけでよいのであって、このような観察の結果、「真実の *schilderachtige* な筋肉の知識 (*de waerachtige schilderachtige spierkunde*)」が得られる、というのである。

「在るがまま」を明らかにするためには「切ったり、剥いたりする (*snijden of villen*)」解剖も必要となろうが、「見えるがまま」を捉えるためには「無血の解剖 (*onbloedige ontleding*)」でよいのだ。ここで、ファン・ホーフホストラテンの著作の題名をあらためて思い起こしてみよう。『*絵画芸術の高等学校入門、あるいは視覚しうる世界 (Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichbaere werelt)*』であった。ファン・ホーフホストラテンは、画家は「視

覚しうる世界 (zichbaere werelt)』を捉えなければならないと考えていた。この「視覚しうる世界 (zichbaere werelt)」は、ハインリヒ・ヴェルフリンの「見えるがまま (wie sie erscheinen)」とまさに重なりあう。

では、こうした「視覚しうる世界」を捉えようとする眼は、どのようにあるべきだろうか。これに対するファン・ホーフホストラテンの见解を記すことで本稿を終えることにしよう。彼は、第2書の第3部「肖像画を描くことについて；または人物の肖像を描くために (Van't Konterfeyten; of eens menschen gelijkenis te verbeelden)」においてこう述べている<sup>37)</sup>。

Plutarchus zeyt in 't gros, dat de Schilders, die na 't leven konterfeyten, yverich acht geeven op de gelijkenisse des aengezichts, opslach der oogen, of trekken des voorhoofts, waer uit men der menschen zeedenaert verneemt. Let dan op die deelen, als of gy haren zeedenaert naspeurde, maer met een schilderachtich oog, vaerdiger tot uitbeelden, als tot uitspeeken; op dat, zoo wel hand als verstant, flux en vaerdich worde.

プルタルコスは、おおむねこのように言った。モデル [leven] に従って模写する画家たちは、対面しているモデル [aengezicht] の類似性や、目の上がり方、あるいは額の伸びに注意を払う、と。そこから、人柄が道徳的にうかがい知られるからである。だから、これらの部分に注意を払え。あたかもあなたがこれらの部分を道徳的に調べるときのように。ただし、[ことばで] 語るよりも [かたちで] 表すことにより熟練した schilderachtich な眼で。そうすれば、うまいぐあいに、手は、精通し、流暢になり、熟練するだろう。

「視覚しうる世界」、すなわち「見えるがまま」を捉えようとする眼は、「語るよりも表すことにより熟練した schilderachtich な眼 (schilderachtich oog, vaerdiger tot uitbeelden, als tot uitspeeken)」なのである。ことばで「語る (uitspeeken)」とは、すなわちなんらかの物語——古代ギリシア・ローマ神話でもキリスト教でもよいし、同時代の文学作品でもよいだろう——を語ることであり、そ

うした物語る絵画は「歴史画 (history painting)」として尊ばれてきた。これに対して、サミュエル・ファン・ホーフストラーテンは、かたちによって「視覚しうる世界 (zichbaere werelt)」を「表す (uitbeelden)」こと——いわば、近代美術の基盤となる視覚的想像力——を重視し、そのことに熟練した眼差しを「schilderachtich な眼 (schilderachtich oog)」と呼んだのであった。

## 註

- 1) [http://www.rembrandthuis.nl/2004/nachtwacht\\_en.html](http://www.rembrandthuis.nl/2004/nachtwacht_en.html)
- 2) 千速敏男. 十七世紀オランダの美術理論についての一考察: schilderachtich について. 美学. No. 168, p. 46-56, 78 (1992); CHIHAYA Toshio. "Über die Bedeutung des Wortes, 'schilderachtich', in der niederländischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts". *AESTHETICS*, No. 6, p. 47-57 (1994); 千速敏男. レンブラントとピクチャレスク. 成安造形大学学術活動報告平成 14 年度. P. 105-110 (2003); 千速敏男. ウィレム・フーレーの "teyckenachtigh" について. 伝統と象徴: 美術史のマトリックス. 東京, 沖積舎, 2003, p. 96-106; 千速敏男. 水が光を生む: 西洋近世の素描における淡彩の意義. 素材としての水・主題としての水展目録. 大津, 成安造形大学附属ギャラリー「アートサイト」, 2003, p. 8-10; 千速敏男. Schilderachtig, Painterlike, Picturesque: 十七世紀オランダにおける「ピクチャレスク」の独自性を示すささやかな用例について. 日蘭学会通信. No. 113, p. 5-6 (2005)
- 3) Ernst van de Wetering. *Rembrandt: The Painter at Work*. Revised ed. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2009, p. 253.
- 4) Thijs Weststeijn. *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Trans. by Beverley Jackson and Lynne Richards. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 252ff.
- 5) Heinrich Wölfflin. *Principles of Art History: The problem of the Development of Style in Later Art*. Trans. by M. D. Hottinger. New York, Dover, 1932.
- 6) Clement Greenberg. Post Painterly Abstraction. *The Collected Essays and Criticism*. Paperback edition. Chicago, The University of Chicago Press, 1995, vol. 4, p. 192-197 [*Post Painterly Abstraction*. Organized by Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1964]
- 7) Seymour Slive. *Rembrandt and his Critics 1630-1730*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1953, p. 98.

- 8) Jakob Rosenberg, Seymour Slive and E. H. ter Kuile. *Dutch Art and Architecture 1600–1800*. 3rd ed. Harmondsworth, New York and others, Penguin Books, 1977, p. 104.
- 9) Egbert Haverkamp-Begemann. *Rembrandt: The Nightwatch*. Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 67.
- 10) Gerard de Lairese. *The Art of Painting, in all its Branches, Methodically Demonstrated by Discourses and Plates, and Exemplified by Remarks on the Paintings of the Best Masters...*. Trans. by John Frederick Fritsch. London, 1738.
- 11) Alexander Pope. *Correspondence*. Ed. by George Sherburn. Oxford, Clarendon, 1956, vol. 1, p. 178.
- 12) 千速敏男. Schilderachtig, Painter-like, Picturesque : 十七世紀オランダにおける「ピクチャレスク」の独自性を示すささやかな用例について. 日蘭学会通信. No. 113, p. 5 – 6 (2005)を参照されたい。なお、セレステ・ブルサーティは、『策略とイリュージョン：サミュエル・ファン・ホーフストラートの芸術と著作』（1995年）において picturelike と訳している。Celeste Brusati. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 247.
- 13) 千速敏男. 十七世紀オランダの美術理論についての一考察：schilderachtich について. 美学. No. 168, p. 46 – 56, 78 (1992) ; CHIHAYA Toshio. “Über die Bedeutung des Wortes, ‘schilderachtich’, in der niederländischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts”. *AESTHETICS*. No.6, p. 47 – 57 (1994); 千速敏男. レンブラントとピクチャレスク. 成安造形大学学術活動報告平成14年度. p. 105 – 110 (2003)
- 14) Joachim Von Sandrart. *Teutsche Akademie*. Nürnberg, 1675 – 79, 2nd Part, 12th Book, 259th Chap., p. 327.
- 15) Andries Pels. *Gebruik én misbruik des tooneels*. Ed. by M.A. Schenkeveld-van der Dussen. Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1978, p. 78. 訳出に際して、Amy Golahny. *Rembrandt's Reading: The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*. Illustrated Ed. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 24. を参照した。
- 16) Jan de Bisschop. Aen den Welachtbaren Herr JOHAN SIX, Oude-Schepen der Stad Amsterdam. *Paradigmata graphices variorum artificum*. The Hague, 1671.
- 17) C. Brusati. “Hoogstraten”. *The Dictionary of Art*. London, Macmillan, 1996, vol. 14, p. 741.
- 18) Thijs Weststeijn. *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Trans. by Beverley Jackson and Lynne Richards. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 38.

- 19) C. Brusati. "Hoogstraten". *The Dictionary of Art*. London, Macmillan, 1996, vol. 14, p. 741.
- 20) ウィレム・フーレーについては、千速敏男. ウィレム・フーレーの“teyckenachtigh”について. 伝統と象徴: 美術史のマトリックス. 東京, 沖積舎, 2003, p. 96-106 を参照されたい。
- 21) Samuel Van Hoogstraten. *Introduction à la haute école de l'art de peinture*. Trans by Jan Blanc. Geneve, Droz, 2006. [未見]
- 22) Samuel Van Hoogstraten. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichbaere werelt*. Rotterdam, Francois van Hoogstraten, 1678, p. 176. [Reprint. Davaco, 1969] 以下、*Inleyding* と略す。なお、訳出に際しては、下記の文献を参照した。Ernst van de Wetering. *Rembrandt: The Painter at Work*. Revised ed. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2009, p. 253; Celeste Brusati. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Berkeley and Los Angeles, University of Chicago Press, 1995, p. 247; Egbert Haverkamp-Begemann. *Rembrandt: The Nightwatch*. Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 67; Jakob Rosenberg, Seymour Slive and E. H. ter Kuile. *Dutch Art and Architecture 1600-1800*. 3rd ed. Harmondsworth, New York and others, Penguin Books, 1977, p. 104; Seymour Slive. *Rembrandt and his Critics 1630-1730*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1953, pp. 97-98.
- 23) Claus Volkenandt. *Rembrandt: Anatomie eines Bildes*. Paderborn, Fink, 2004, p. 161, no. 21.
- 24) 松本仁助, 岡道男訳. アリストテレス詩学／ホラティウス詩論. 東京, 岩波書店, 1997, p. 231-232. ホラティウスの『詩論』の翻訳は、岡道男が担当した。
- 25) Thijs Weststeijn. Rembrandt and Rhetoric: The Concepts of affectus, enargenia and ornatus in Samuel van Hoogstraten's Judgement of His Master. In: Marieke van den Doel, Natasja van Eck, Gerbrand Korevaa, Anna Tummer and Thijs Weststijn ed. *The Learned Eye: Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 116.
- 26) Claus Volkenandt. *Rembrandt: Anatomie eines Bildes*. Paderborn, Fink, 2004, p. 162.
- 27) Heinrich Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Still-Entwicklung in der neueren Kunst*. München, F. Bruckmann, 1915, p. 16.
- 28) Inleyding, p. 190. 原文には「第4部」とあるが誤植である。訳出に際しては、下記の文献を参照した。Celeste Brusati. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Berkeley and Los Angeles, University of Chicago Press, 1995, p. 320, no. 73.
- 29) Celeste Brusati. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van*

- Hoogstraten*. Berkeley and Los Angeles, University of Chicago Press, 1995, p. 247
- 30) Thijs Weststeijn. *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Trans. by Beverley Jackson and Lynne Richards. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 227.
- 31) *Inleyding*, p. 81.
- 32) 千速敏男. ウィレム・フーレーの“teyckenachtigh”について. 伝統と象徴: 美術史のマトリックス. 東京, 沖積舎, 2003, p. 96-106.
- 33) *Inleyding*, p. 196.
- 34) Giorgio Vasari. *Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Ed. by Gaetano Milanesi. Florence, G. C. Sansoni, 1906. [Reprint. Florence, Editrice Le Lettere, 1998, Vol. 1, p. 175] なお、訳出に際しては、をヴァザーリ研究会編訳. ヴァザーリの芸術論. 東京, 平凡社, 1980, p. 124. を参照した。また、ヴァザーリの *pittoresca* については、千速敏男. 水が光を生む: 西洋近世の素描における淡彩の意義. 素材としての水・主題としての水展目録. 大津, 成安造形大学附属ギャラリー「アートサイト」, 2003, p. 8-10 を参照されたい。
- 35) Heinrich Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Still-Entwicklung in der neueren Kunst*. München, F. Bruckmann, 1915, p. 17. ハイน์リヒ・ヴェルフリン. 美術史の基礎概念: 近世美術における様式発展の問題. 海津忠雄訳. 東京, 慶應義塾大学出版会, 2000, p. 22.
- 36) *Inleyding*, p. 53.
- 37) *Inleyding*, p. 46.

「ことばで語るよりもかたちで表すことにより熟練した *schilderachtich* な眼」とサミュエル・ファン・ホーフストラテンは語りましたが、ふりかえってみますと、近代美術において物語る絵画と視覚的想像力との相互作用が生み出すダイナミズム、その醍醐味を千足伸行先生に教えていただいたように思います。その学恩に深く感謝いたします。