
ヤン・ホッサールの肖像画背景に描かれた大理石パネルをめぐる一考察

篠崎 亮

はじめに

本発表で取り上げるヤン・ホッサールは16世紀ネーデルラントで活躍した画家である。彼についての研究は、古くはマックス・フリーレンダーがモノグラフを作成し¹、1965年にはロッテルダムとブリュッヘにおいて回顧展が行われている²。とはいえその後の半世紀間、ホッサールが美術史研究において特別注目されて来たとは言い難い。そうしたなか、昨年から今年にかけて45年ぶりの回顧展がニューヨークとロンドンで行われ、今後の研究の基礎となるべき、よりブラッシュアップされたホッサール像が提示された³。本発表はそこで示された最新の研究成果を取り入れたものである。

この画家について従来の研究が特に注目していたのは、今年の展覧会のタイトル「ホッサールのルネサンス」に象徴されるように、彼の古典主義的・イタリア的側面であった。しかし、ホッサールの重要性はそうした新しい時代の先駆けということにとどまらない。彼はいわゆる初期ネーデルラント絵画の系譜に連なる画家でもあるのだ。展覧会に伴うかたちでロンドン・ナショナル・ギャラリーが出版した *van Eyck to Gossaert* は、まさにそうした観点から書かれている⁴。そして本発表もまた、ホッサールのある特異な表現をネーデルラント絵画の先達との結びつきのもとに論じようというものである。

ここで発表者が注目するその表現とは、肖像画における、フレームを伴った、背景全体を占める色大理石のパネルである。現在その作例としては三つの作品が知られている。

第一の作品はキンベル美術館に所蔵される男性肖像画である。この作品でホッサールは、背景に緑色の大理石を描き、その石の質感や模様を巧みに再現している。この男性が何者であるかは定かでないが、昨年刊行されたカタログ・レゾネでは、彼はナッサウ＝ブレダのヘンドリック3世であろうとされ、その制作時期は彼がネーデルラントにいた1520-25年頃だと考えられている。

二つ目の作品はデンマークのクリスチャン2世の三人の子供たちを描いたものである。その制作年は、彼らが喪服であることから、彼らの母親オーストリアのイザベラが亡くなった1526年であると考えられる。さすればこの絵の制作を依頼した人物は、当時イザベルから彼ら三人を引き取っていたネーデルラント総督、オーストリアのマルガレーテである

うと発表者は考えている。

三番目の作品はやや特殊なものである。それは扮装肖像画であり、また、現存する作品はホッサールト自身の手によるものではない。この作品はカーレル・ファン・マンデルが『絵画の書』において伝えるフェーレ侯の妻子をモデルにした聖母子像のコピーであると考えられ、その制作年は、幼児の成長の様子から、1522年頃だと推測されている。

これらの作品についての従来の研究において、その背景表現に関して特に注目されてきたのは、人物像が前方へと飛び出るトロンプ・ルイユ効果であった。例えばカタログ・レゾネでは、このトロンプ・ルイユ表現を、同じくネーデルラントの宮廷で活躍したコンラート・マイトとの交流による、彫刻的・立体的な表現効果の一部として論じている。

とはいえ、こうした議論からは、ホッサールトがあえて手間をかけて色大理石の模様を描いた意義が説明されない。色大理石そのものについて言及した研究には以下のものがある。第一に、カタログ・レゾネ掲載の論文でマリヤン・アインズワースが、ホッサールトの大理石パネルの由来としてプリニウス『博物誌』の記述と、ホッサールトがローマにおいて見たであろうイタリア・ルネサンスの大理石墓碑を挙げ、それによってホッサールトはこれらの肖像画の高価で貴重なものとしての性格を強めているのだと述べている⁵。第二に、1960年のゲルト・フォン・デル・オーステンの論文⁶と、それを参照したアリアネ・メンズガー⁷が、この背景は肖像のモニュメンタル性を強め、時間を超越したものにしているのだと論じている。

これに対して発表者は、まず石の模倣がネーデルラント絵画の伝統を受け継いだものであると主張する。なお、発表者は必ずしもホッサールトの起源が大理石墓碑、あるいはプリニウスであることを否定しようとしているわけではないということを留意していただきたい。特に大理石墓碑に関しては、その形態的類似は明らかであるように思われる。発表者の狙いは、それを否定することではなく、ネーデルラントの伝統を背景にしたブルゴーニュの芸術愛好家が石の再現に何を期待していたのかということを示すことである。そのために発表者は、先行研究に欠けていた、石の再現も最も重要な要素、つまり画家の技倆に着目する。そして、その画家の技によってこそ、この偽大理石が時間の超越、すなわち描かれた人物を永遠のものとするという効果を強く発揮できたのだと主張する。

1. ファン・エイクの偽大理石

ホッサールト以前には、彼の作例に見られるような、肖像画の背景全体を占めるように描かれた大理石パネルは存在しなかった。しかし、大理石をはじめとする石の模様の再現描写はホッサールト以前のネーデルラントの画家も幾度となく取り組んだものであった。

特に多いのは、ハンス・メムリンクらの作品に見られる大理石円柱の模様の再現である。また、大理石の模倣に対する関心はホッサールトの同時代人にも広く共有されており、例えばホッサールトと同じ宮廷で活躍したベルナルト・ファン・オルレイもまた、色大理石の描写によって巧みな再現能力を披露している。

とはいえ、ネーデルラントにおける石の模倣の舞台として最も目につくのは、絵画の表側ではなく、裏面、そして額縁である。こうした表現は初期ネーデルラント絵画において決して珍しいものではなかった。

なかでも注目されるのが、大画家ヤン・ファン・エイクがこうした石の再現を繰り返して行っていたことである。裏面における大理石あるいは斑岩模様の再現は、現存するだけで十作品において用いられている。そして、さらに際立っているのが額縁における作例である。オリジナルの額縁が残されているファン・エイクの絵画は（際立って規模の大きい《ヘント祭壇画》を除けば）八作品あるが、そのうち過半数の五作品において石を模した彩色が施されている。

さて、こうした先人ファン・エイクの作例をふまえたうえでホッサールトの全作品を見渡してみると、彼もまた、肖像画の背景のみならず、額縁においても石の模様を模している。その作品はシチリア州立美術館所蔵の《マルヴァーニャ三連祭壇画》である。

ところで、昨年刊行されたカタログ・レゾネにおけるこの作品についての重要な言及は以下の二点である。第一に、この作品の注文主としてアントニオ・シチリアーノが提示された。この人物は1513年にミラノ公爵の命で、外交官としてメッヘレンのマルガレーテのもとに派遣されていた。また、彼は現在ドーリア・パンフィーリ美術館にある二連祭壇画の注文主でもあり、彼はこれらの作品をネーデルラントからの土産として故郷に持ち帰ったのであろう。

第二の研究成果は、この作品がヘラルト・ダーフィットとの共同制作によるものだったと示されたことである。ここで発表者が強調したいのは、その結果生み出された作品がネーデルラント芸術の粋を集めたものとなったということである。具体的には、ホッサールトはこの作品において特に、彼が活動初期から得意とした、極めて複雑なネーデルラントのゴシック様式の建築部分を担当している。一方主役である聖母マリアは、当時のブリュッヘの典型的なスタイルを用いて描かれており、その主導的な画家であったダーフィットが担当していた。加えて、ダーフィットは自然風景も任されており、まさにそこにおいて、15世紀ネーデルラントの伝統を受け継ぐ画家としての腕前を披露している。

こうしてアントニオ・シチリアーノは、ネーデルラントからの土産として、あえてネーデルラントらしさを前面に押し出したものを求めたのである。さすれば、大理石の再現描写もまた、そうしたネーデルラント絵画の枠組みのなかで見られていたのだと推測される

だろう。

さらに言うならば、アントニオ・シチリアーノの念頭にあったのはヤン・ファン・エイクの大理石である可能性が高いと思われる。彼はこのネーデルラントの巨匠による作品を是非とも所有したく思い、現在ドーリア・パンフィーリ美術館にあるファン・エイクのコピー作品をホッサールトらに依頼していた。そして、そのモデルとなったファン・エイクの作品、ベルリンの《教会の聖母子》の額縁が（現在では盗難されて失われてしまったが）まさに大理石を模したものであったのである。

2. ホッサールトの再現描写力とブルゴーニュ宮廷の芸術愛護

先に紹介したように、カタログ・レゾネにおいてホッサールトの偽大理石の意義は、肖像画の奢侈なるものとしての性格を強めているのだとだけ述べられていた。発表者はこの推論は必ずしもホッサールトの表現の本質を捉えていないと考えている。

これに関して発表者が参考にするのは、アンゲーリカ・デュールベルグによるヤン・ファン・エイクらの偽大理石の象徴解釈である⁸。デュールベルグによれば、それはいわば永遠性を象徴するものであった。例えばヤンによる彼の妻の肖像画においては、額縁がやはり大理石模様を模しており、その上に「わが夫ヨハネス、これを完成せり」「わが齡33、おのれの能う限り」と銘文が描かれているが、すなわちそれは、肖像画に描かれることによって妻33歳の姿が永遠のものとなったことを意味しているのである。

こうした象徴内容はホッサールトの偽大理石にも共有されていると発表者は考えている。というのも、当時の教養ある宮廷人たちにとって、名声の存続は重要な関心事だったからである。そのことを示す当時の言葉は数多く存在するが、ここでは、後にメッヘレンのマルガレーテ宮廷に仕え、そこにおいてホッサールトにも大いに影響を与えた画家ヤコポ・デ・バルバリがザクセン選帝侯フリードリヒ賢明公に宛てた自薦状を例示しよう。注目されるのは「絵画は永遠の記憶という称賛を殿下にお約束するでしょう」という言葉である⁹。すなわち宮廷人たちは、自らの名声が永遠に残されることを求めてこそ、絵画芸術を庇護したのであった。こうした思想のなかホッサールトの大理石パネルは、その前に描かれた宮廷人たちの姿が、そしてその名声が永遠に伝えられることを祈って描かれたのだと考えられよう。

とはいえ、ホッサールトの偽大理石の特質はそうした象徴内容だけではない。むしろ画家自身にとっては、石の質感や模様を再現することは自らの卓越した描写力を誇る絶好の機会だったに違いない。そしてこの再現描写力こそが、16世紀におけるホッサールト評価の一つの中心となっていたものであった。

そうしたホッサールト評価で最も有名なものは、デューラーのネーデルラント旅行記中の一説である¹⁰。「構図は賦彩ほどにはよくない」というデューラーの言葉は、ホッサールトが、構図という点では劣っているものの、事物のリアルな描写を成し遂げる油彩技法に秀でていたことを認めている。

あるいはカーレル・ファン・マンデルもまた、『絵画の書』内のホッサールト伝において、彼の筆力を話題とする、偽ダマスク織の逸話を伝えている¹¹。ホッサールトは皇帝カール5世の歓迎式に自ら紙に描いたダマスク織を着ていったのであるが、パトロンである公爵ブルゴーニュのアドルフはそれを咎めることなく、余興として皇帝に示した。そして彼は、画家が傍に来てやっとその目騙しに気付き、大いに喜んだという。すなわち、モノの質感を再現するホッサールトの技倆は、ブルゴーニュ宮廷において高く評価された能力だったのである。

ホッサールトのこうした能力を、彼に肖像画を依頼したブルゴーニュの宮廷人たちが知らなかったはずがない。さすれば偽大理石パネルは、ホッサールトの類稀な描写力が発揮されることを期待してこそ、あえて依頼されたのではないか。というのも、当時の芸術愛護文化においては、芸術家の能力を十分に発揮させることがパトロンの名声に直結していたからである。

そうした論理は特に、ホッサールトの最も重要なパトロンであるブルゴーニュのフィリップに対する、人文主義者ヘラルト・ヘルデンハウエルによる称賛に明瞭に現れている¹²。彼はフィリップの伝記のなかでホッサールトを伝説的な画家アペレスに喩えているのだが、続く部分で、その優れた画家ホッサールトを支えるパトロン、フィリップのパトロネージを称えているのである。

また、ヘルデンハウエルは1515年のフィリップ称賛詩において、彼をやはり芸術愛護によって称えており、同時にフィリップのパトロネージを、アペレスたちを庇護した古代の王侯に比較している¹³。すなわちフィリップは、「我らが時代のアペレス」ホッサールトを愛護することによって、アレクサンドロス大王のごとき名声を得たのだと称賛されているのである。

こうしてブルゴーニュのパトロンたちは、芸術家の能力を十分に発揮させるパトロネージによって称えられ、その名声を残した。とはいえここで重要なのは、単にホッサールトが優れた技倆を持つ画家であったことにとどまらない。その偽大理石に示された技倆が特別な意味を持つのは、ファン・エイクの存在あってこそなのである。

偽大理石がこの巨匠を想起させるものとして受容されていたことは第一章で述べた。特に、偽大理石を伴ったホッサールト作品《デンマークのクリスチャン2世の三人の子供たちの肖像》の注文主であると考えられるオーストリアのマルガレーテと、そのモデル、ナッ

サウ＝ブレダのヘンドリック3世が偽大理石からファン・エイクを想起したことは間違いないだろう。というのも、ヘンドリック3世はかつてマルガレーテに仕えており、そのマルガレーテの美術コレクションの中に、特にお気に入りの作品として、やはり偽大理石の額縁を伴い、そして裏面にも石の模様が描かれていたと推測されるファン・エイク作品《泉の聖母子》が所蔵されていたからである。

先に述べたように、パトロンの名声は優れた芸術家の手によってこそ残された。そして、ブルゴーニュの芸術愛好家たちにとってその優れた芸術家の代表的存在が巨匠ファン・エイクであった。ホッサールトのパロンたちは彼の描く偽大理石によって、ファン・エイクに勝るとも劣らない技倆を誇る画家を自らが召抱えていることを示し、その芸術愛護によって自らの名声を残そうとしたのである。

おわりに

以上のことから発表者は、偽大理石が有する名声の存続という機能が、宮廷の芸術愛護文化に結びつきつつ、画家の卓越した技倆によって強化されたのだと主張した。ところが、そうしたホッサールトの描写力は必ずしも積極的に評価されるばかりではなかった。

典型的な批評は20世紀前半の美術史家マックス・フリーレンダーによるものである。彼は、偽大理石において顕著に表れるホッサールトの「絵画作品の堅牢さ、良心的な仕上げ、素材の特徴描写と静物画のような細部描写など」を職人芸とみなし、肯定的な評価を与えなかった¹⁴。

こうした論調は先に見たヤコポ・デ・バルバリの自薦状にも共通している。バルバリが主張するには、君主の名声を存続させるのは学識ある画家であって「職人」ではなく、自身のような人文主義の教養を持った「芸術家」こそを庇護すべきだと述べているのである。また、デューラーによるホッサールト評も、率直に彼の油彩技法を褒めるというよりは、ルネサンスの芸術にとって重要な、物語構成能力の欠如を指摘したものなのである。

しかし、こうしたいわばルネサンス的な芸術観に対して当時のブルゴーニュのパロンたちは、ホッサールトの職人的な技倆を、自らの肖像に堂々と並んで描かせるほどに高く評価していたのである。そうした本発表の主張が、今後のホッサールト研究において彼の描写的、ともすれば職人的側面を積極的に取り上げる一助になれば、発表者にとってこの上ない喜びである。

(東北大学)

-
- 1 M. J. Friedländer, *Jan Gossaert and Bernart van Orley*, Leyden / Brussels, 1972.
 - 2 *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, Exh. cat., Rotterdam / Bruges, 1965.
 - 3 M. W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures, Jan Gossart' s Renaissance: The Complete Works*, New York, 2010.
 - 4 S. F. Jones, *Van Eyck to Gossaert: Towards a Northern Renaissance*, London, 2011.
 - 5 M. W. Ainsworth, "The Painter Gossart in His Artistic Milieu" M. W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures, Jan Gossart' s Renaissance: The Complete Works*, New York, 2010, p. 18.
 - 6 G. von der Osten, "Studien zu Jan Gossaert" , *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp. 468-471.
 - 7 A. Mensger, *Jan Gossaert: Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002, p. 159.
 - 8 A. Dülberg, *Privatporträts*, Berlin, 1990.
 - 9 該当箇所の邦訳は以下を参照せよ。秋山聰「さまよえるヤーコポ・デ・バルバリ「学識ある画家」がアルプス以北に与えた衝撃」小佐野重利編、『旅を糧とする芸術家』三元社、2006年、114頁。
 - 10 デューラー『ネーデルラント旅日記』前川誠郎訳 岩波文庫、2007年、117頁。
 - 11 H. Miedema (ed.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boek (1603-1604)*, vol. 1, Doornspijk, 1994, pp. 160-163, fol. 225v42-226r16.
 - 12 G. Geldenhawer, "Pompa exequiarum catholici Hispaniarum Regis Ferdonandi avi materni illustrissimi Hispaniarum Regis Carolo Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae. &c." , 1515.
 - 13 G. Geldenhawer, "Satyrae octo ad verae religiois cultores" , 1515.
 - 14 マックス・フリートレンダー『ネーデルラント絵画史 ―ヴァン・エイクからブリューゲルまで―』斎藤稔／元木幸一訳、岩崎美術社、1983年、166-167頁。