

自然の第一の法

——十七世紀初頭のネーデルラント絵画における「キモンとペロー」——

深谷訓子

はじめに

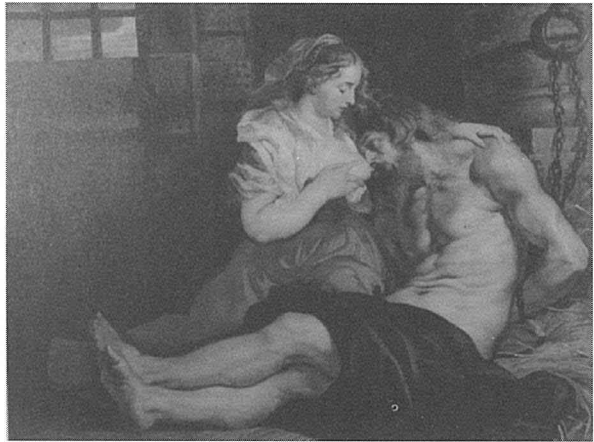
本稿で考察の対象とする「キモンとペロー（ローマの慈愛）」は、十七世紀のネーデルラントで頻繁に描かれた物語のひとつである。ルーベンス、カスパー・デ・クライエル、ヤン・ヤンセンなど、南部のフランドルで活躍した画家たち、またファン・バビューレン、テル・ブリュッヘン、ファン・ホントホルスト、モレルセなど、カラヴァッジオと呼ばれたオランダの画家たちの周辺に作例が集中している。⁽¹⁾ またフェルメールの画中画の一枚も、「キモンとペロー」を主題とするものとなっており、この主題の人氣を間接的な形でうかがわせてくれる。⁽²⁾

「キモンとペロー」は、獄中で餓死するように定められた老父キモンと、みずからの乳を与えることで老父を助けた孝行娘ペローの逸話である。ウアレリウス・マクシムスの『著名言行録』をはじめとする古典古代の文学に典拠をもつこの物語は、中世に制作されたわずかな写本挿絵を経て、十六世紀前半にイタリアやドイツのニュルンベルク周辺で、再び造形芸術の主題としてとりあげられるようになる。⁽³⁾ またカラヴァッジョは、ナポリで制作した祭壇画《七つの慈悲の行い》（一六〇七年）のなかに、「空腹の者に食物を与える」、「獄中にある者を見舞う」という二つの慈悲の行いを体現するものとして、キモンとペローの物語を描きこんでいる（図1）。⁽⁴⁾ そしてその後、十七世紀の北方で、頻繁に描か



図1 カラヴァッジョ《七つの慈悲の行い》
(1607年、ナポリ、ピオ・モンテ・デッラ・ミゼ
リコルディア)

図2 ルーベンス《キモンとペロー》(エルミタージュ美術館)



れる人氣の主題のひとつとなるのである。この十七世紀ネーデルラントでの人氣を考えるにあたって、従来その火付け役とみなされてきたのがルーベンスである。確かに、ルーベンスが一六一〇年代に制作し、現在エルミタージュ美術館に所蔵される《キモンとペロー》(図2)が数多くの作品に刺激を与えたことは間違いない。さらにこの作品は一六五一年以降にコルネリス・ファン・カウケルケンによって版刻されており、流通の容易な銅版画としてより広範囲に広まったことも確實であろう。⁽⁵⁾だが、果たしてルーベンスの《キモンとペロー》以外に、十七世紀のネーデルラントでの流行の背景を考える手がかりはないのだろうか。

実はルーベンスの《キモンとペロー》以前にも、北部ネーデルラント(オランダ)では、「キモンとペロー」を描いた数点の作品が制作されている。本稿では、そのうち、十七世紀初頭の作例二点を考察の対象としたい。まず一点目の作品は、ヘンドリック・ホルツイウスが修辭愛好家団体 (redarijkerskamer) の紋章盾のために提供した図案に用いられた「キモンとペロー」である。二点目は、ユトレヒトの画家アブラハム・ブルーマールトが制作した大画面の油彩画である。これらの作品を取り上げるのには、二つの理由がある。ホルツイウスの図案による紋章盾は、以下で詳述するように、その制作と受容のコンテクストが今日にもよく伝わっているという点で興味深く、当時の社会問題と図像の担うメッセージの関連という見地からも示唆に富む事例と考えられる。また、ホルツイウスの作品の制作年代が一六〇六年、ブルーマールトの方は年記がないものの、一六一〇年頃と推定され、これらはルーベンスの最初の《キモンとペロー》の制作年代よりも早い年代に位置づけられる。いわば、流行の出発点に位置する作品である。そうした事情、さらには後にこの主題を描く画家の多くがブルーマールトの弟子であったという事実にもかかわらず、この二作品が考察の対象となることは、これまでほとんどなかったのである。

そこで以下では、まず第一章で、ホルツイウス考案の紋章盾が制作された時のコンテクストや、作品が担っていたメッセージなどを検討して、流行前夜に用意された受容の土台を確認する。第二章では、ホルツイウスが制作に当たって

参照した着想源について、これまでに指摘されてこなかった幾つかの可能性を提示したい。続けて第三章ではブルーマールトの油彩画について、制作年代の推定を試みる手続きを行いながら、ルーベンスとの影響関係、および弟子の世代の作品との関連についても考えてみたい。また、一見した限りでは相互の関連が乏しいように感じられるかもしれないこの二作品が、同じ時代環境の中でうみだされたことに起因する共通の特徴を有すること、さらには同一の着想源を制作にいかしていた可能性もあったことを指摘する。

一 一六〇六年ハールレム、修辞愛好家たちの競演会⁽⁷⁾

まず見ておきたいのは、十七世紀の初頭にハールレムで制作された修辞愛好家団体の紋章盾(図3)である。ハールレムには三つの修辞愛好家団体が存在したが、これはそのうち最も古い歴史を誇る「ペリカン」あるいはそのモットーに因んで「トラウ・ムト・ブレイケン」(Trouw Moet Blijcken; 忠誠は明らかでなくてはならない) (以下トラウと略)と呼ばれた団体のものである。十六世紀末から十七世紀初頭にかけてハールレムで活躍した芸術家のなかでも、とりわけ名声を博していたヘンドリック・ホルツイウスが図案を提供し、同市の画家フランス・デ・フレッペルが制作したものと考えられている⁽⁸⁾。現在も、今なおハールレムに存続するトラウの所蔵にある。この紋章盾および招待状の図案は、「キモンとペロー」の物語が用いられた社会的コンテクストが明確に知られる珍しい例のひとつであるにもかかわらず、「キモンとペロー」の先行研究では扱われておらず、ここで詳しく取り上げる必要があるものと思われる。まずは紋章盾の図像に目を向けてみよう。

中央画面はひし形で、飛翔する天使を伴った磔刑図が描かれている。天使たちは「トラウ・ムト・ブレイケン」という言葉の記された布をかかげ、十字架の足元には、ペリカンが巢の中の子どもを養っているところが見える。中央画面は、銘文の記された縁によって截然と外部と区分され、その上部左右のスペースには、親に対する孝行の物語があらわ

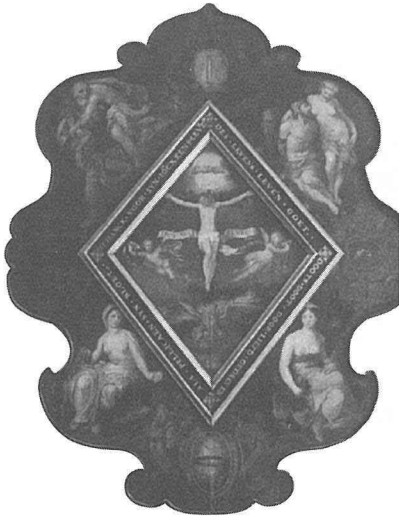


図3 修辞愛好家団体「トラウ」の紋章盾
(1606年、ハーレルム、トラウ協会、ホルツイウスの図案に基づきフランス・デ・フレッベルが制作)



図4 競演会への招待状 (Chaerte)
(『芸術を示す競演会 (Het Const-Theoeneende Juweel)』ズウォレ, 1607年, 所収)

されている。左上には老父を背負ってトロヤ戦争の戦火を逃れる勇者アエネアスの姿。一方、右上の区画には、優雅なS字形の立ち姿を見せるペローが、二の腕のところで鎖につながれたキモンの肩を抱き、授乳を促すところが描かれている。即ち、左上には父に対する息子の孝行、右上には父に対する娘の孝行が示されていることになる。転じて、ひし形の下部左右の区画には、二体の擬人像が描かれている⁽⁹⁾。中央場面の周囲にめぐらされた銘文が簡単な情報を与えているように、ペリカンは自らの血で子供を養うとされ、十二世紀以来「カリタス」の象徴として用いられることもあった⁽¹⁰⁾。自らの血で慈愛の行爲を行なう点において、人類を救うために自らの血を流したキリストの愛とも重なり、中央画面は全体として、神（さらには親）の無償の慈愛を象徴するものになっている。

この紋章盾が制作されたのは一六〇六年のことで、ハーレルムで行なわれた修辞愛好家団体の祝祭的競演会を契機としている。ホルツイウスは、こうした活動にかなり積極的に参加していたことが知られている。ニコルス

が文書記録を紹介しているように、彼は一五九六年五月に、トラウがレイデンの団体の主催する競演会に参加した際にも、それに関わっている⁽¹²⁾。また、本稿で扱っている一六〇六年の紋章盾以前にも、数点の紋章盾の図案をこの団体のために提供している⁽¹³⁾。そして、レイデンの競演会の十年後、市当局からの許可を得てハールレムでの競演会が決まった際に、ホルツイウスは劇や紋章盾の出来栄えを判定する審査員のひとりに選ばれているのである。

さて、このときにホルツイウスが提供した図案は、各団体に配布された招待状 (Cherie) にも用いられている (図4)。招待状には、開始日時 (二六〇六年十月二日) や「貧しきものたちのために (Tot d'armen nut)」という目的、さらには各団体がそれに沿って作品を作るべきテーマが記されていた。この競演会は養老院という慈善施設の建設を目的のひとつにしていたため、競演会のテーマは慈愛 (De Naesten Liefde) であった。そのため各団体は入場行進 (de intrede) の際には、慈愛にみちた人がどのような徳を備えており、また逆に吝嗇な人がいかなる悪徳を持っているかを示すことが求められた。また上演する劇 (de zinnepeel) では、「貧民を愛情深く慰めた人にはどのような報酬が待っているか、また貧しきものを冷たく嘲った者には如何なる罰が与えられるか」という問いに回答を示さなくてはならなかった⁽¹⁴⁾。このようにして、「慈愛」というテーマに統一された入場行進、劇の上演、詩の朗誦、紋章盾の陳列などが、ハールレム市で行われたのである。また競演会の翌年には、その詳細を版画による挿絵つきでまとめた書物『芸術を示す競演会 (De Const thoornende Juweel)』が刊行された⁽¹⁵⁾。

このような仕方で修辞愛好家団体が慈善事業に貢献するということは、珍しくはあるものの決して先例のないことではなかった。例えば、ホルツイウスたちが招かれて参加した一五九六年のレイデンの競演会も、このような性格のものである。エッカールトが紹介しているように、レイデンの場合は、一五九二年から計画されていた隔離病棟 (peghuis) と精神病院 (dolhuis) の設立資金収集を目的とした富くじと、修辞愛好家団体の競演会とが、くじに対する宣伝も兼ねて、共同で行なわれることになったのである⁽¹⁷⁾。この時には、イサーク・ファン・スワーネンブルフの図案にもと



図5 レイデンの富くじのびら

(イサーク・ファン・スワーネンブルフの図案に基づきジャック・デ・ヘインII世が版刻)

づいてジャック・デ・ヘイン二世が制作したエングレヴィングが、くじの当選賞金を告知するピラに用いられている(図5)⁽¹⁸⁾。その版画では、自分たちが払ったお金がどのような用途に用いられるのか人々にはつきりと示すために、隔離病棟と精神病院の様子が描かれている。画面左に、窓に格子のはまった精神病棟に収容される患者たちの様子がみえ、中央には、教会の身廊を思わせる空間の両脇に、カーテンで仕切られたベッドが並べられ、そこで人々は食べ物を与えられたり、身の回りの世話を受けたりしている。画面右四分の一ほどには、建設中の建物が描かれている。くじの収益がこうした施設の建設に用いられることを端的に示すためであろう。同様に、一六〇九年にはハウダでも、慈善施設と養老院の図案を示したびらが出されているという。

このように、競演会と、収益が慈善事業にあてられる富くじとは密接に組み合わせられ、その際に画家は、修辭愛好家団体のメンバーとして大きな貢献を行なっているのである。とりわけ紋章盾、招待状、くじ関連の印刷物への図案の提供や制作、さらには舞台装置や舞台衣装の

デザイン、及び小道具の制作にまで、画家の活動分野は及んでいた。競演会は成功を収め、このときの富くじの収益により、ハールレムには実際に養老院が新設された。現在はフランス・ハルス美術館として知られる建物がそれである。初期の理事の一人には、カール・ファン・マンデルヤホルツイウスの友人であった、画家のコルネリス・ファン・ハールレムも名を連ねている。

さて、競演会の際に制作された紋章盾は、通常、会の終了後に主催団体に寄贈され、その団体の建物の一室に展示されたり収納されたりした。とはいえ、一般の絵画作品に比べ、いつときの機会のために制作された紋章盾の描写の質は、やはり絵画作品に劣るものと言わねばならない。しかし一方で、こうした競演会は、当時としては他に類を見ないほど多数の人間に作品（紋章盾）を見せる機会を提供したのである。しかも、これらの紋章盾はコンテストの対象でもあった。果たしてどの紋章盾が一等、二等を獲得するのか。こうした関心は、人々の能動的な鑑賞を促したのではないかと考えられる。またこれらの制作において、画家たちは社会的関心とも関連する競演会のテーマに適した題材を探し、そこから観衆に訴えかける図像を構成しようと工夫を凝らしているのである。ホルツイウスも、慈愛の行いのなかでも老いた親に対する孝行を表した物語を選択して、それを団体の名前と組み合わせ、紋章盾に用いている。しかし「キモンとペロー」は、この一六〇六年の時点では、未だ珍しい画題に属していたといえる。ではホルツイウスはどのようにしてこの物語を知り、それを自ら制作した紋章盾に取り入れたのであろうか。

二 ホルツイウスの着想源

北方における「キモンとペロー」の造形芸術作品は、十六世紀前半にニールンベルクで制作されたベーハム兄弟（図6）やゲオルク・ペンツらの作品の後、一五五〇年以降はほとんど知られていない⁽¹⁹⁾。ではホルツイウスは、どこからこの物語の知識や着想を得たのであろうか。



図6 ハンス・ゼバルト・ベーハム
《キモンとペロー》
(1544年、エングレーヴィング)

この著作が文筆家に参照されていたことを示している⁽²¹⁾。とはいえ、ホルツィウスが紋章盾の図案を制作した当時には、まだオランダ語版は出版されておらず⁽²²⁾、ラテン語の手紙をオランダ語訳させていたことが知られるホルツィウスが、原典でこの物語に触れたと考えるのは難しい⁽²³⁾。

ホルツィウスの紋章盾の着想源についての先行研究としては、トラウの所蔵品について詳細な考察を行ったデ・ブラインの著作がある⁽²⁴⁾。そのなかで彼は、ホルツィウスが「キモンとペロー」の物語を知ったのは、コールンヘルトの『道徳、それは良く生きるための術 (Zedekunst dat is wellevenskunste)』という著作⁽²⁵⁾（一五八五年）か、あるいはタッフウィンのという聖職者の著作（一五九五年）を通じてだったのではないかと示唆している。確かにコールンヘルトはホルツィウスの師匠でもあった人物で、その著作の中に「キモンとペロー」の物語が収められているという指摘は実に興味深い。だが実際には、道徳についての浩瀚な書物の中で、この物語にはわずかに触れられるのみであり、ホルツィウスが参照

まず、一般に「キモンとペロー」の物語の典拠とされるウアレリウス・マクシムスの『著名言行録』について、その受容状況を簡単に見ておきたい。この著作は、十七世紀のオランダにおいては比較的よく知られていたと指摘されている。たとえばフレマントルによれば、オランダでは一六五一年までに少なくとも二〇版を重ねているという⁽²⁰⁾。画家と関連の深いところでみれば、ファン・マンデルの著作『絵画の書』（一六〇四年）の第一部、「自由で高貴な絵画芸術の基礎」においても、ウアレリウス・マクシムスから画家の逸話が引かれており、十七世紀の初頭においても、

したとするのはやや難しいようにも思われる。⁽²⁶⁾

そこでここでは、別の可能性として、ホルツイウスだけでなく、ラテン語に全く縁のなかった社会層にも、ある程度この物語が浸透する契機となったのではないかと考えられる、ある劇作品を紹介したい。

作者はレイデンの修辭愛好家団体「白いおだまき (de witte acolyeten)」に属していた詩人、ヤーコプ・ダイムである。彼がウアレリウス・マクシムスに基づいて翻案した劇は『愛の鏡 (Den Spiegel der Liefde)』と題され、先述したレイデンの競演会 (一五九六年) でも上演されたことが、記録から明らかとなっている。⁽²⁷⁾ この劇では、舞台はアテネに設定されているものの、トリウムウィルやブラエトルといったラテン語の官職名もすべて評議員 (raad) や市長 (burgemeester) といったオランダ語に置き換えられ、観衆に馴染みやすい設定で話が展開していく。

横領罪で投獄された老父ミティリダテスの身代わりを申し出て、自ら囚われの身になったキモンは、ミティリダテスが老齢で亡くなると借金返済の可能性もついで、ついに獄中での餓死を余儀なくさせられる。娘ペロー (キモナー) は父親キモンを毎日訪れ、授乳することによって彼の命をつなごうと試みる。やがてことが発覚すると、人々は孝行の行いに心を動かされてキモンを解放することを決める。その際、この親子に与えられるのは自由だけでない。感心した市長によって金銭による報酬が提案され、大団円を迎えるのである。劇の粗筋はおおよそウアレリウス・マクシムスにのっとっているものの、キモンが老父ミティリダテスの身代わりであるという物語の発端は、本来の「キモンとペロー」にはなく、これはウアレリウス・マクシムスの第五書で述べられている別の孝行物語との混合である。⁽²⁸⁾ また、美德にかされた結果、褒美に金銭が授与されるという結末も翻案の際のつけたしによるもので、ネーデルラントらしい現実感⁽²⁹⁾ 覚が加味されているといえよう。

さて先述のように、この劇はレイデンの競演会においても上演されており、ホルツイウスは間違いなくその競演会に出席していたことが知られている。その際にかかった費用を請求する書類に、他のメンバーとともに署名が連ねられて

いるのである。十年後に自分たちが主催する競演会と同種の機会と目的のためにこの物語が用いられたという点から考えても、ホルツイウスがこれをきっかけに、慈善に関わる主題として、この物語に関心を抱いた可能性は高いといえよう。また同様にこの劇は、それまでほとんど知られていなかったキモンとペロー（キモーナ）の物語を、一般の人々に周知させる役割も果たしたに違いない。競演会の際、主催団体の劇はとりわけ関心の的だったからである。

さらにここで、特にホルツイウスにとって、この物語に関心を引くものであったことを推測させてくれる資料を挙げておきたい。ファン・マンデルによる「ホルツイウス伝」である。そこには、病弱のホルツイウスが、女性たちの乳を吸うことで、つまりキモンと同様に成人に達しているにもかかわらず授乳してもらったことによつて、滋養を得たということが、二ヶ所で言及されているのである。²⁹⁾

そこから、あちこちで同業者や芸術を愛する人々のところに立ち寄りつつ、ホルツイウスは無事に故郷へと帰ってきた。しかし帰郷してまもなく、彼は以前の持病のせいひどい脱水症状に陥り、数年間はヤギの乳を飲んだり、そうすれば回復するのではないかと期待して、女性たちの胸から乳を吸ったりしていた。そして誰も予想しなかったように、最終的には神のご助力あつて、彼は回復したのである。(fol. 284r)

ホルツイウスが何かを素描するときには、とりわけ肉の部分はクレヨンで彩色された。そしてこのようにして、乳を吸うことで癒されてから、あるいは離乳してから、たった二年後に彼はとうとう絵筆と油絵具へと向かったのである。それは一六〇〇年のことで、彼は四十二歳であった。「この後、ホルツイウスが制作した油彩画の記述が続く」(fol. 285v)

当時、病気の人間が滋養に富んだ母乳に頼るといふことは実際に行われていた。ここでファン・マンデルの述べていることが事実ならば、こうした経験を持つホルツイウスにとつて、「成人に対する授乳」にまつわる物語はひととき注

意を喚起するものであったとも考えられよう。また注目されるのは、病身のホルツィウスの授乳が、彼が絵筆をとることになる直前の出来事として述べられていることだ。ここでファン・マンデルは、それまで版画と素描という線描芸術 (teycken-const) を専らとしてきたホルツィウスが、あたかも再度画家 (maler) として誕生したきっかけであるかのように、授乳と離乳という出来事を用いているのである。

さらに続けて、ホルツィウスの着想源となったのではないかと思われる一点の木版画を紹介したい。十六世紀の後半から、パリの出版業者セバステイアン・ニヴェルが印刷商標に用いていた木版画 (図7) である。ここでは便宜上一六一



図7 セバステイアン・ニヴェルの印刷商標
(Gregorii Episcopi Nysseni, ...Paris, 1615より。注：同じ版画を1570年代より使用)

一五年出版の書物を使用した。一五七〇年代から印刷商標として同じ木版画がたびたび使用されていることが確認済みである⁽³⁰⁾。まずは、ニヴェルの図案を追ってみよう。

葉冠で囲まれた円形の中央画面には、二羽のコウノトリが描かれている。港湾風景を見下ろすなか、一羽が空を飛び、もう一羽はその背にやすらい、食べ物を与えられている。コウノトリは、次の土地へと渡るときに老いた親鳥を背に乗せて飛ぶとされる寓意詩画集などでは親孝行の象徴として用いられる⁽³¹⁾。一方、上下左右の四隅には、親

に対する孝行をテーマとした四場面が表されている。左上には、盲目の父トビトのために魚を持ち帰ったトビアスと大天使ラファエロ、右上部には、炎上するトロヤから老父を背負い、子供を連れて逃げる勇者アエネアスの姿がある。左下の区画には、女性に授乳する女性の姿が見える。これはおそらく、ウアレリウス・マクシムスやボッカッチョなどに述べられた、母に授乳してその命を救った娘の物語であろう。いわばキモンとペローの母子版であり、ケルナーが指摘するように、文学においてはこちらのヴァージョンの方が多く見られるようである。そして右下隅に、我々は「キモンとペロー」の姿をみとめることができる。中央画面の左右には、父母を敬うことを命じる十戒から採られた銘文が記されている。⁽³³⁾

この版画においては、中央画面に寓意として機能するコウノトリの図像を配して、その外部にはかの物語を描く構成そのものがホルツイウスの図案と非常に近い。また現在確認できた限りでは、ホルツイウスの紋章盾以前にアエネアスの物語と「キモンとペロー」を組み合わせた造形芸術の作例も、これ以外には知られていない。こうしたことから、ホルツイウスがニヴェルの版画を知っていた可能性は高いと考えられる。一五九七年以来、トラウに紋章盾を提供していたホルツイウスにとって、こうしたジャンルの版画は自らの作品に用いる寓意図像の宝庫であっただろう。

しかし、ここでホルツイウスは盲従的な借用を行うのではなく、キモンとペローの姿を、ニヴェルの版画の「母と娘」ヴァージョンの授乳場面に近いものに変えている。優雅なS字型を描く母子のポーズの方が、ホルツイウスの作風とも、ひし形の中央画面上部のスペースそれ自体とも、よく合致したためであろう。ポーズに関してみれば、最も類似した先行作例に、ハンス・ゼバルト・ベーハムの版画(図6)がある。ともにキモンが上半身裸で表されているうえに、似た帽子を被っており、参照の可能性が考えられる。ホルツイウスは、ニヴェルの版画やベーハムの《キモンとペロー》など複数の着想源から、巧みに取捨選択し、変更を加え、一つの紋章盾へと練り直している。このように一見しただけでは直接の参照元がわからないような巧みな借用は、ホルツイウスの得意としたところでもあった。コウノトリか

らペリカンへの変更も、自らの団体名に因んでいるということに加え、親から受けた愛を、キリストの人類に対する慈愛と重ねて考えさせるといふ効果を伴ったものになっている。ニヴェルの構想が単純に親孝行に関わる図像のみを五つとりまとめているのに対し、ホルツィウスの図案は、キリストの贖罪を中心画面に呈示して、その愛に自分たちが隣人愛をもって答えるべきであることを見るものに想起させる。また養老院の建設という特定の目的にもよく合致したものになっていることが見て取れるだろう。

三 ブルーマールトの《キモンとペロー》

ホルツィウスと同時代に活躍したユトレヒトの画家、アブラハム・ブルーマールトも、大画面の《キモンとペロー》



図8 ブルーマールト《キモンとペロー》
(キール、クンストハレ)

(図8)を一点制作している。現在キールのクンストハレに所蔵されるこの作品は、縦二一〇センチ、横一五八センチというその大きさからみて明らかに注文制作であったと思われるが、その初期の所蔵先などについて知られていることは少ない³⁴⁾。ここでブルーマールトは、市井の娘よりもむしろ擬人像を思わせる堂々たる姿態のペローを描いている。彼女は牢獄のなかで何かに腰かけ、左半身を画面のこちら側にむけるようにしている。右手首に手かせをはめられて床に座ったキモンは、ペローの腿にのせた左腕でバランスをとりながら、ペローのひざにもたれかかるようにして、飢え

を癒そうとしている最中である。ペローは慈愛に満ちた表情で父の顔を見つめながら、両手を乳房に添えている。以下では、ブルーマールトの《キモンとペロー》の着想源および制作年代について考えながら、この作品の特徴を明らかにしていきたい。

実は、ここでみられる二人のポーズは極めて珍しいものである。「キモンとペロー」を描く際の数々の類型を検討してみても、ペローが何かに腰かけ、キモンがその膝にすがって体重をあずけるという両者の配置は稀であるといえる。逆によく見られるのは、ルーベンスやデルク・ファン・パビューレン(図9)らの作例のように、足を前に投げ出して床に座ったキモンに、身を屈めたペローが胸を差し出すというポーズであり、ほとんどの場合、ペローは傍らの床に座るか、中腰になっている。また特徴的な細部として、キモンは後ろ手にきつく縛られていることが多い。ドイツの絵画作例には半身像が多く、イタリアにおいては、キモンとペローの間に鉄格子が描かれることが多かったため(図1参照)、ペローとこままで密接な接触を持つキモンは、そもそも見られなかったのである。つまり、このポーズは十六世紀以来描かれ続けてきた数々の「キモンとペロー」のなかでも例外的なものである。

おそらくこの点を巡って説明の必要があると考えたゼーリッヒは、ブルーマールトのこの作品に、ルーベンスの《サムソンとデリラ》(図10)からの影響を考えている。彼は、一五九九年以来ブルーマールトと協力関係にあったことが知られる版画家ヤーコプ・マータムが、ルーベンスの《サムソンとデリラ》のオイルスケッチに基づく版画(図11、12)を制作していることに注目し、それを通じてブルーマールトがルーベンスの《サムソンとデリラ》の知識を得たと推測している。また、ブルーマールトの《キモンとペロー》の制作年代は、おそらくマータムの版画制作のきつかけとなつたとされるルーベンスの第一回オランダ訪問が一六二二年であることから、一六一二年直後を想定している。しかし同時にゼーリッヒは、油彩による完成作《サムソンとデリラ》にのみはつきりと確認できる敷物の柄と、ブルーマールトのキモンの腰布との類似から、ブルーマールトがアントウェルペンを訪問して《サムソンとデリラ》を目にした可

能性もほめかしている。ただし細部の変更などから、マータムは完成作ではなく、オイルスケッチ（あるいはそれと同様の素描）に基づいてエングレーヴィングを版刻したことが、⁽³⁶⁾ 確実視されている。

確かに赤い服を着た女性の膝に体重を預ける男性という設定はこの二作品に共通するし、ルーベンスのサムソンとブルーマールトのキモンの印象的な腕、さらにその方向は逆であるものの、手首の曲げ方の表現などは類似していると言えよう。またデリラとペローは、女の示す悪徳と美徳という対照性を持ち、マクグラスがルーベンス自身の《キモンとペロー》に関して示唆しているように、《サムソンとデリラ》と対作をなしうるような主題上の関連も考えられないことはない。しかしブルーマールトとルーベンスを関連付けようとするゼーリッヒの説には、幾つか未解決の問題がある。

第一に、大まかに見たポーズなどはともかく、その他の細部や表現に類似点は少ない。またポーズに関して、デリラの膝に完全に上体を横たえて眠ってしまったっているサムソンの弛緩と、自ら上半身を起こすというキモンの姿勢はだいぶ印象の異なるものである。デリラとペローの座り方に関して、同じことが言える。確かに、ブルーマールトの息子、ヘンドリック・ブルーマールトは後にこのルーベンスのサムソンとデリラの姿勢を用いて自らの《サムソンとデリラ》を描いており、ある時点までにブルーマールト周辺でルーベンスの《サムソンとデリラ》の知識がもたれていたことは確実だと考えられる。⁽³⁷⁾ だがヘンドリックの作品はこれよりかなり後のものであり、この時点で既にルーベンス作品の知識がブルーマールトに伝わっていたかどうかは定かではない。

さらに付け加えておこならば、ゼーリッヒ自らが認めているように、ブルーマールトとマータムの協力関係は一六〇一年を最後に、突如として終わりを迎えている。もちろん制作された版画は流通するが、マータムとブルーマールトの間の特別な関係が、とりわけ情報の伝達に寄与したとすることはできないのである。またブルーマールトのキモンとペローの姿勢は、左右反転した版画に基づけばこそ、ルーベンスのサムソンとデリラの姿勢と似たものになるのだが、一



図9 ファン・パピューレン 《キモンとペロー》
(ヨーク市美術館)



図10 ルーベンス 《サムソンとデリラ》
(ロンドン, ナショナル・ギャラリー)



図11 ルーベンス《サムソンとデリラ》
 (オイルスケッチ, シンシナティ美術館)



図12 《サムソンとデリラ》
 (図11のオイルスケッチに基づくと推定。ヤーコブ・マータムが版刻)



図13 ブルーマールト《キリストとサマリアの女》
(ロンドン、美術商)

方で完成作の油彩画によらなければ、織物の模様の類似は説明できないのである。

ここで問題を複雑にしているのは、《サムソンとデリラ》の油彩画およびオイルスケッチ、さらにブルーマールトの《キモンとペロー》のいずれにも年記がないことである。そこで、ここで制作年代の問題についても少し記しておきたい。ルーベンスがニコラース・ロココスのために制作した油彩画《サムソンとデリラ》の制作年代は、一六〇九年から一〇年頃と考えられている。⁽³⁸⁾一六〇九年という下限は、ルーベンスが一六〇八年

末にアントウェルペンに帰国しており、その後の数週間でこの作品を注文され制作することはほぼ不可能だという事情による。ルーベンスは帰国後まもなくアントウェルペン市庁舎のために《東方三博士の礼拝》を描き、その好評をうけ、ロココスから《サムソンとデリラ》の注文を得るのである。

一方のブルーマールトについてもみておこう。この時期の油彩画には年記の入ったものが少ないが、様式的に最も近い作例は《キリストとサマリアの女》(図13)だと思われる。この作品も年記をもたないが、一六〇五〜一〇年の制作と考えられている。⁽³⁹⁾《キリストとサマリアの女》と《キモンとペロー》とを比べてみると、前景の片側に手前を一段下げる階段状の空間を描いて画面外と画中をつなぐ工夫、さらに衣服の裾が鋭い線で流麗な模様を描くという表現などにおいて共通している。女性の顔に見られるように、顔全体に比して目や鼻など個々の部位が占める面積が大きいものもこの時期の特徴である。また人体比率も相互に近く、残されている準備素描の制作方法なども一致している。

一方、一六一二年の年記があり、基準作とすることの可能な《羊飼いたちの礼拝》(図14)は、《キモンとペロー》よ



図14 ブルーマールト《羊飼いたちの礼拝》
(1612年、ルーヴル美術館)

り後の制作とみなすことができよう。《キモンとペロー》に見られる硬質な衣襲表現は、《羊飼いたちの礼拝》の柔らかくやや重い表現とははっきりと異なる。頭部が極端に小さい人体、鬚の線的な表現をとまなう《キモンとペロー》には、いまだ一五九〇年代の様式の反響が見られるのだ。リートリスベルガーと同様に、筆者もこの作品の制作年代は一六一〇年頃までではないかと考える。⁽⁴⁰⁾

このように、それぞれの制作年代を推定してみても、その間に明らかかな前後関係を見出すことは難しい。そこで、ここで再度ニヴェルの版画(図7)にたちかえてみたい。キモンは地面に膝をつき、柱の足元に腰かけたペローの膝にすがるようにして、胸に顔を近づけている。ペローは落ち着いた様子で、左腕で自らの胸をあらわにする。表現媒体もサイズもかけはなれた両作品でありながら、ポーズだけに着目したとき、その際立った類似は明らかである。ブルーマールトのペローの頭部辺りから始まっている石組みのアーチも、ニヴェルの版画の、扉周辺の石組みを想起させる。とはいえ木版画中の小画面に、果たしてどれほどの影響力があるものかといぶかしく思われるかもしれない。しかし、すでに確認したように、それが同じ北部ネーデルラントで同時代に活躍したマニエリストの作品に明らかに借用されているのを見た場合には、どうだろうか。⁽⁴¹⁾

ブルーマールトが《キモンとペロー》を制作した時には、まだ同主題の先行作例が少なかつた状況にあつて、ニヴェルの版画が、ポーズも酷似した同主題の作例であるという点は見逃しがたい。ここでは、やはりブルーマール

トがこの版画を参照した可能性を強調しておきたい。ブルーマールトはユトレヒトの著名な人文主義者ブケリウスと親交を結んでおり、絵画を好んだこの学者を通じて、キケロやグレゴリウスの書物を飾ったニヴェルの版画を知った可能性もあると考えられる。また制作動機に関して考えてみると、一六〇六年当時、ブルーマールトはホルツイウスの義理の息子マータムと仕事上の協力関係にあり、しかもホルツイウス芸術に強い関心を示していた時期でもあった。彼がマータムを通じてホルツイウスの紋章盾のことを知ったとしても不思議はないだろう。⁽⁴²⁾同時に、大勢の観衆を巻き込んで行われた競演会の際に、注文主となる人物がこの物語に関心を抱いたということも考えられる。

そして逆に、ルーベンスの《キモンとペロー》(図2)を考えるに当たっては、一六一二年六月にオランダを訪れたルーベンスが、ホルツイウスやブルーマールトの作品の情報を知った可能性も検討してみる必要があるのではないだろうか。

ルーベンスが最初に描いた《キモンとペロー》にも年記はなく、一六一〇〜一二年頃の作と推定されている。⁽⁴³⁾これまでに指摘されている着想源は、ハンス・ゼバルト・ベーハムの版画(図6)やグレゴワール・デ・ボンテの印刷商標などである。⁽⁴⁴⁾確かにルーベンスはベーハム兄弟等の版画に関心を抱いており、マクグラスのこの指摘は頷けるものである。だが、自分の《サムソンとデリラ》の版画化を目的のひとつにオランダを訪れたルーベンスが、そこで、《サムソンとデリラ》と対幅をなしうるような美徳の主題《キモンとペロー》を目にし、あらためて、同じ女性モデルと色調を用いて、この新しい主題に取り組んだという筋書きもありうることだったと考えられる。現在の優劣判断はともあれ、当時ブルーマールトやホルツイウスはルーベンスより一代上で名声を極めていた。そして、一六一二年六月にハールレムを訪れたルーベンスをもてなすのに、ホルツイウスは大きな役割を果たしたと考えられているのである。⁽⁴⁵⁾他国から芸術家が訪れた場合、地元の修辭愛好家団体がその歓迎に当たるのが当時の慣習であった。ルーベンスが彼らの歓待を受ける部屋には、あの紋章盾がかかっていたはずである。

さて、あらためてブルーマールト作品を見ていこう。ポーズの特異性もさることながら、ここでのペローの堂々たる様子もまた、この作品の大きな特徴である。後の《キモンとペロー》のなかに描かれるペローをみると、発覚をおそれて背後を気にしたり、感傷的な表情を浮かべて父を氣遣ったり、あるいは鑑賞者の方に視線を投げ返したりしており、このように超然的な笑みをたたえたペローはほとんど現れない。例えばルーベンスは、足を投げ出して座るキモンの顔を氣遣わしげに見つめる娘ペローの表情を感傷たつぷりに描き出している(図2)。またファン・バビュレンは、緊迫感とスピード感にあふれる《キモンとペロー》(図9)を描いてみせる。⁽⁴⁶⁾ルーベンスの作品が、露見をおそれるよりもむしろ授乳の行為や父への思いに没頭する様子でペローを描いているのに対し、ここでファン・バビュレンは、あたかも今キモンに駆け寄ったかのように、自分の左ひざに手を置いてバランスをとりつつ中腰の姿勢で授乳するペローを描くことを選択した。彼女は、ほかのペローたちのように優しく父の肩を抱くことも、その顔を見つめることもない。またキモンのほうも、ペローが授乳してくれるのをただ力なく待つのではなく、上体を起こして、自分からペローの胸を迎えに行く。必死の親子の姿である。いずれにしても目指されているのは、物語を描写する際の「それらしさ」であるといえよう。

それに較べると、ブルーマールトのペローは静的で超越的であるとすらいえる。後に描かれる数多の「キモンとペロー」が、特殊な状況に置かれた娘、ペローの感情のゆらぎや物語の緊迫感を描き出そうとしているのに対し、ここでブルーマールトが見せているアプローチは、ペローをむしろカリタスの擬人像を描くときのような堂々たる模範例として示すというやり方だといえよう。後の画家たちが目指したと思われる、物語としてのそれらしさ、つまり父娘間の授乳という自然に反した行為に戸惑う親子や、ことの露見を恐れる気持ちの表現などは、ここでは追求されていない。同じことは、微笑みながら優雅に授乳するホルツイウスの紋章盾のペローにも当てはまる。そうした点で、十七世紀初頭に北部ネーデルラントで描かれたこれら二点の《キモンとペロー》は、この物語を表現する際に、美德の側面を最前面

に押し出しており、後に流行する語りの真実らしさを求めたタイプの作品とは、ある意味で異なる特徴を有するものだったといえよう。⁽⁴⁷⁾

結 語

今回とりあげて検討した二作例は、すぐれた網羅性を誇るビグラの『バロック・ターメン』の作品リストから抜け落ちていたという事情が災いしてか、あるいはレートリスベルガーの嘆くように、マニエリストと呼ばれる画家たちが長らく被ってきた不人気のためか、これまで考察の対象となることが少なかつた。⁽⁴⁸⁾ そのため、十七世紀の北方における流行の、まさに出発点に位置する作品であるにも関わらず、後のルーベンス周辺やカラヴァッジストの間での流行を語る際にも、これらの二作品との関連は、ほのめかされずしてこなかつた。

確かに造形的な側面に着目した場合、今回みたように、この二作品と、例えばカラヴァッジストたちの作品との間には大きな相違が認められ、これら二作品を、後の画家たちがそこから直接的に想を汲み、模倣した、影響力の強い作品と位置づけることはできないだろう。だが一方で、ホルツイウスの図案に際してみたように、ネーデルラントでは、この物語がまず修辭愛好家団体の活動と関連して「養老院建設の促進」という文脈のなかで用いられ、文学・造形芸術両面から物語の周知度を高めていたという事実も、後の流行を許す一因だったと考えられる。この物語はまず「親孝行」という、ウァレリウス・マクシムスによれば「自然の第一の法」である美徳のメッセージを担って、社会的に用いられた。裸体表現が問題視されないような、擬人像の表現方法ののつとるようなかたちで、ホルツイウスとブルーマールトはこの自然の第一の法をペローに体现させている。

またこののちも、「キモンとペロー」の物語は、時おり公共との関連において用いられ続けた。たとえば、アムステルダムの市庁舎の中庭は「キモンとペロー」をかたどった噴水で飾られる予定であり、その見本として制作されたテラ

コッタ塑像がいまもアムステルダム国立美術館に所蔵されている。また、市長ヨアン・ハイデコーベルが所有した《キモンとペロー》に関する文字記録も知られている。⁽⁴⁹⁾イコノクラスムや対抗宗教改革の直後の時代にあつて、エロティックな印象を与えかねない物語が、公共の建物や公人の所有する造形芸術作品の主題として選ばれ、とくに問題視されなかった背景には、このように最初期の段階における美徳の強調と公共事業との結びつきがあつたかもしれない。

十七世紀のオランダにおいては、こうしてマニエリストから始まり、カラヴァジスト、レンブラント周辺の画家たち、そして古典主義に回帰していく画家たちなど、それぞれが固有の関心事のもとに、それぞれの仕方でも《キモンとペロー》の物語に取り組んでいく。本稿は、そのうちマニエリストの二作品に焦点をあて、その着想源の幾つかを示すとともに、受容層の拡大という役割、および美徳に強調点をおいた表現という二つの側面を浮き彫りにすることを試みたものである。

註

(一) キモンとペロー(ローマの慈愛)の主題史については以下の書目ほかを参照。A. Figler, "Valère Maxime et l'iconographie des temps modernes", in: *Hommage à Alexis Petrovics*. Boedapest 1934, pp. 213-216; Elfriede R. Knauer, "Caritas Romana", in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 6 (1964), pp. 10-23; W. Deonna, "La légende de Pero et de Micon et l'allaitement symbolique", in: *Latomus* 13 (1954), pp. 140-166, 356-375; Exh. cat., *L'allégorie dans la peinture : la représentation de la charité au XVIII^e siècle* (Tapie, et al.), Musée des Beaux-Arts de Caen, 1986; Lucia Köllner, *Die tochterliche Liebe : ein Mysteriumgeheimnis ; die sogenannte Caritas Romana*, Frankfurt am Main, 1997.

(二) Gregor J. M. Weber, "Caritas Romana. Ein neu entdecktes Bild im Bild von Johannes Vermeer", in: *Weltkunst*, 70 (2000), pp. 225-228.

(三) ヴァレリウス・マキシムスのテクストは次に挙げるLoeb版を参照した。Valerius Maximus, *Memorable Doings and Sayings*, book I-V, Loeb Classical Library, (Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey), pp. 500-503.

- (4) カラヴァッジョの《十七の慈悲の行方》についてはその論文を参照。A. Tuck-Scala, "Caravaggio's "Roman Charity" in the Seven Acts of Mercy", in: *Parthenope's splendor, (Papers in art history from the Pennsylvania State University ; 7)*, 1993, pp. 127-163.
- (5) E. McGrath, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIII, 1. Subjects from History Vol. 2*. p. 97. Oil on canvas (transferred from panel in 1846); 140.5×180.3 cm. (Inv. No. 470.)
- (6) 確認できている限りでは三枚。本稿で取り上げる作品以外に、一六〇一年と一六二一年で制作された二枚の絵画も存在する。M. Laurent, "Guido di Savino and the earthenware of Antwerp", *Burlington Magazine*, 40 / 41 (1922), pp. 288-297. (Plate II, ill. H).
- (7) 以下、修辭愛好家 (Rederijker) 一般に関する情報は、主としてその著作を参照。A. Heppner, "The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and his contemporaries," in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3 (1939 / 40), pp. 22-48.; G. J. Steenbergen, *Het Landinweel van de Rederijkers*, Leuven, 1950-2.; J. Oosterman and B. Ramakers (ed. and trans.), *Kamers, kunst en competitie, Teksten en documenten uit de rederijkers tijd*, Amsterdam, 2001, esp. pp. 97-102.; J. J. Mak, *De Rederijkerskamer*, Amsterdam, 1944.; W. S. Gibson, "Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel", in: *Art Bulletin*, 63 (1981), pp. 426-46.
- (8) ホルネッティウスが図案の提供者であることは、左中ほどの楕円形の区画の上部にHGのサインとインベントリ番号の単語が見られることから確実である。ノランヌ・ユーテルス・マン・デ・ノンニヤルが制作したとされている、一六〇一年の「ヤン・ファン」の所蔵品目録に記載されている。("Voor eerst Camers beste blason geteyckent ende geïnventeerd bij Mr. h. Goltius ende geschildert bij frans pietersz. Schilder TROU MOET BLJCKEN") A. de Bruin, *De schatten der Pellicanisten*, Haarlem, 2001, p. 107.
- (9) De Bruin, op. cit. (n. 8), p. 106. ヴ・デ・ノラインはマン・ファンデルの「人物像の表現について (*Wylbeeldinghe*)」を著してその擬人像を「団結 Eendracht」(右)と「友情 Vriendschap」(左)として描く。
- (10) Tapié, op. cit. (n. 1), p. 33.
- (11) D. S. Russell, "Perceiving, seeing and meaning: emblems and some approaches to reading early modern culture", in:

- Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*, ed. by P. M. Daly and J. Manning, pp. 77-92, esp. p. 78.
- (12) 市に提出した、競演会にかかった費用の申請書に署名があるところ。また、ヨルニススの伝える記録によれば、その際「ペリヤン」やカーネル・ノン・ファン・ブレンが紋章盾を制作したと述べている。Laurence W. Nichols, "Hendrick Goltzius- Documents and Printed Literature Concerning His Life," in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42-43 (1991-92) (also as *Goltzius Studien*, 1993) pp. 77-120, esp. p. 91. 又、O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler*, 1600-1617, Den Haag, 1916. p. 22.
- (13) L. Widerkehr, "Le graveur Jacob Matham et les chambres de rhétorique à Harlem," in: *Histoire de l'art*, 24 (1993), pp. 39-51. 及、De Bruin, op. cit. (n. 8), pp. 40-44. 一五六七年より一六〇〇年までの紋章盾を考察し、義理の息子ヤーン・ペータームに版刻をせよと云々。
- (14) De Bruin, op. cit. (n. 8), p. 70.
- (15) この義理の註解によらず、De Bruinに追加された文を参照せよ。Ramakers, *De Const getoond: de beeldtaal van de Haarlemse rederijkers-wedstrijd van 1606*," in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 49 (1999) pp. 128-183.
- (16) Zacharias Heyns, *Het Const-Theonende Juweel*, Zwolle, 1607 / 8.
- (17) ヌーテンの義理の版画と関与せず、文を参照。R. F. O. Ekkart, *Isaac Claesz. van Swanenburg 1537-1614. Leids Schilder en Buegmeister*, Zwolle, 1998, pp. 88-91.
- (18) Jacques de Cheyn II after Isaac van Swanenburg, Loterijprint, 1595, 36. 9×59. 4 cm. ホンノウ・ヴァン・グ（フリックヤン・王立美術館蔵）。
- (19) またネーデルラントの作例としようことでは、ヤン・ホッサールトに帰属された素描に、老人に授乳するカリタスを表したものがあがる。図像的にも異なっておりホルンヤウムの作品との関連は考えにくい。J. G. van Gelder, "Jan Gossaert in Rome, 1508-09", in: *Oud Holland*, 59 (1942), p. 11 (ill. 9).
- (20) K. Fremantle, "The Fountains designed for Van Campen's Amsterdam Town Hall and Quellien's models for them", in: *Album dischulorum prof. Dr. J. G. van Gelder*, Utrecht, 1963, pp. 101-118, esp. p. 109-110.
- (21) Karel van Mander, *Grondt der edel vrij schilderkunst*, (translated and commented by H. Miedema), Utrecht, 1973. Chap. 9, 18. (Vol. 1, pp. 224-225, and Vol. 2, p. 648.)

- (22) ウェンリウス・マクシムスの再版、翻訳史については以下を参照。 *Catalogus translationum et commentariorum*, eds. F. E. Cranz and P. O. Kristeller, vol. V, Washington, 1984. (Vol. I, 1964-). 現在確認できた限りでは、最早のラテン語版は、一六一四年、ロッチナルダム出版。
- (23) Exh. cat., *Henrick Goltzius (1558-1617). Tekeningen. Prenten en schilderijen*, Amsterdam (Rijksmuseum), 2003, p. 20.
- (24) この総章題は B. Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York, 1984, p. 190. に「*De vermaak*」を最初に初めて紹介され、先行研究は未だ乏しい。
- (25) De Bruin, op. cit. (n. 8), p. 107.
- (26) Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunst*, 1585, III, V, 94. (B. Becker ed., dbnl のオンライン版を参照)。該箇所は全部で以下のとおり。(老けた親を孫たこぶ語を続かす)「*「このことをあの娘がする事ができたのです。このことをあの娘が命の危険も顧みず行いました。その娘は餓死の判決を下された父を、自分の胸で養うべく牢獄の中に入りこんだのです。『Dit vermoecht de dochter; dit dede oock de dochter niet zonder levens ghevarijckheyd, die haar vader; ten verhongherens doode veroordeelt zynde, inden kercker quam voeden met hare borsten』」*」
- (27) W. M. H. Hummel, *Repertorium van het Rederijersdrama 1500-ca. 1620*, Assen, 1968, p. 143. K. Poll, *Over de Toneelspelen van den Leidschen Rederijker Jacob Duyjn*, Groningen, 1898.
- (28) ウェンリウス・マクシムスの第五書第四章には、「ローマの事例として父シテリダテスの身代わりに牢獄に入ったキモンという男の話、また母親に授乳して命を救った孝行娘の物語が挙げられ、続いて絵画としてローマ時代に残っているギリシャの例としてシムロン(キモン)とハローの物語があるため、シテリダテスがハロー(キモナ)の祖父にあたるダイムの劇は秘密にはウェンリウス・マクシムスに一致した。」
- (29) Karel van Mander, (ed. H. Miedema), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, 6 vols., Doornspijk, 1994-1999, vol. I, pp. 394-401.
- (30) 図版は「Gregori Episcopi Nysseni, ... Paris, 1615 (ノムステルダム大学図書館蔵)」を使用。この印刷商標は少なくとも一五七五年から使用された。
- (31) A. Henkel and A. Schöne, *Emblematika. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967,

column. 827, 828.

- (32) Köllner, op. cit. (n. 1).
- (33) HONORA PATREM TVVM. / ET MATREM TVAM. // VT SIS LONGAEVVS / SVPER TERRAM. EXOD. 20. 「汝の父母を敬え。地の上で長く生きよ。また母を敬え」(旧約全書出エジプト記 20 : 12)
- (34) この作品がはじめて紹介されたのはD. M. G. Roethlisberger, "Abraham Bloemaert. Un grand maître hollandais encore trop méconnu", in: *L'oeil*, 439 (1992), pp. 20-27, 作品テーマを解説したのを参照。M. G. Roethlisberger and M. J. Bok, *Abraham Bloemaert and his sons ; paintings and prints*, Doornspijk, 1993. cat. co. 110, pp. 151-152.
- (35) G. Seelig, *Abraham Bloemaert 1566-1651, Studien zur Utrechter Malerei um 1620*, Berlin, 1997, (orig. Berlin, Freie Univ., Diss. 1995), pp. 75-78. このとき「キリヤックは、ルーベンスの作品や、フルーテルの《キリヤックの肖像》の色彩上の類似を言及している。だが、ペローの衣装を赤で描くのはむしろ《カリタス》の擬人像の約束事との関連からである」。
- (36) J. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Princeton, New Jersey, 1980, cat. no. 312, pp. 430-433.
- (37) Roethlisberger and Bok, op. cit. (n. 34).
- (38) J. Held, op. cit. (n. 36), p. 430. 彼は「ホルネスマッチの年代は1609年とされている。D. Jaffé and A. Bradley, *Rubens's Massacre of the Innocents*, London, 2003, pp. 10-13, 彼は「完成作である油彩画の年代が1609年とされている。両者とも詳細な議論は展開していない」。
- (39) Roethlisberger and Bok, op. cit. (n. 34), p. 149-151. (nos. 108, 109. 本論の図は no. 109 の作品); M. Roethlisberger, "Bloemaert's altarpieces and related paintings", in: *Burlington Magazine* 134 (1992), pp. 156-164. ただし no. 109 に関する作品の女性の衣などは十年ほど後の自筆修正の跡が報告されている。
- (40) Roethlisberger and Bok, op. cit. (n. 34), pp. 151-152.
- (41) また「マツララスとよつと斯のルーベンスの着想源としても、グレゴワール・デ・ホントの印刷商標が挙げられていた。McGrath, op. cit. (n. 5), p. 97ff.
- (42) とりわけ1610年までは、フルーマールトがホルツィウス芸術に関心を向けていたことがその作品から見てとれる。直接的な関心の例としては、たとえば1610年の《タナエ》など。Roethlisberger and Bok, op. cit. (n. 34).

- (43) Exh. cat., *Rubens and his age. Treasures from the Hermitage Museum, Russia, Tront*, (Art Gallery of Ontario), 2001, p. 42.; McGrath, op. cit. (n. 5), p. 100.
- (44) McGrath, op. cit. (n. 5), p. 99.
- (45) Exh. cat. *Hendrick Goltzius*, (n. 23), p. 21.
- (46) ノーナン・ズワーンソンの《キヤンデュロー》をめぐって中野正巳や参照。Exh. cat., *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*, (Baltimore, Walters Art Gallery / Fine Arts Museum of San Francisco), 1997 / 98, cat. no. 25, pp. 204-206; Exh. cat., *Holländische Malerei in neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, (Utrecht, Central Museum / Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum), 1986 / 87, cat. no. 38, pp. 191-93.
- (47) ノートルダムスヤルガーによれば、十八世紀のブドリフーン・フマン・デル・ウエルフの作品にはこのブルーマールトのタイプが再び描かれてくる。
- (48) A. Pjgler, *Barockthemen*, Budapest, 1974.; M. G. Roetlisberger op. cit. (n. 34, 1992).
- (49) Fremantle, op. cit. (n. 20), p. 112.
 (筆者 ふかや・みちじ) 京都大学非常勤講師・日本学術振興会特別研究員／美学美術史学)

Nature's First Law

Cimon and Pero in the Dutch Paintings of the Early Seventeenth Century

by

Michiko FUKAYA

Part-time lecturer
Kyoto University

In the seventeenth century the story of Cimon and Pero became very popular in Dutch paintings. Rubens has often been regarded as the stimulant of this popularity in the North. In this article, two works of art are considered which precede the first *Cimon and Pero* by Rubens. The first is a *blazoen* designed by Hendrick Goltzius and executed by Pieter de Grebber; the second is a large-sized painting by Abraham Bloemaert from Utrecht.

In October 1606, a *landjuweel* (a festive contest of the rhetoricians chamber) was held in Haarlem under the auspices of the municipal authority. The contest was planned as a fund-raising campaign for a new nursing home for the aged and combined with a lottery for this purpose. For the hosting chamber, *Pellican*, Goltzius designed the *blazoen* and *Chaerte* (invitation card) with the iconography of *Cimon and Pero* and Aeneas fleeing from Troy with his old father on his shoulder. This is one of the first examples of the subject in seventeenth-century Dutch paintings. In addition, it gives an opportunity for us to examine the way in which people received a certain message from the image. To love one's parents is nature's first law, in this case.

In addition to its social context, some inspirational sources for Goltzius' design, which have been overlooked, will be introduced. From some documents it can be assumed that he must have seen a play, *the Mirror of Virtues*, which is an adaptation play of *Cimon and Pero* based on Valerius Maximus. Goltzius appears cognizant also of a printer's mark of Sebastien Nivelles. The print of Nivelles has a very similar composition to the design of Goltzius, and it is the only example before Goltzius that also represents *Cimon and Pero* and Aeneas at the same time.

Bloemaert's painting was created circa 1610, and it has been suggested that the *Samson and Delilah* of Rubens influenced it. The print of Nivelles, however, shows a strong resemblance to Bloemaert's work concerning the pose of the two protagonists. An alternative possibility should be examined that Rubens, visiting Haarlem in 1612, became informed of this sensual and moralizing subject through Goltzius

and then painted his first *Cimon and Pero*. Welcoming famous artists was a task of the local rhetorician's chamber, and in *de regenten kamer* in which Rubens must have been entertained, the blazoen by Goltzius was sure to be seen.