

ヤコブス・フレルの室内画の絵画的修辭 —後ろ姿の女性がもつ寡黙なる喚起力—

櫻井 杏香ニコール

はじめに

17世紀オランダにおいて、女性が室内で家事、育児、身支度などの日常的な行為や、読書、手紙の執筆などの私的な行為を営んでいる場面は頻繁に描かれた。その多くは洗練された部屋が舞台となっており、主題、登場人物の装い、構図などが類似しているという特徴がある。身近な主題で、あたかも現実の家庭生活の様子を映したかのようなこれらの作品が多く描かれた背景には、当時の歴史や社会潮流が関係している。長きに渡るスペインとの戦争によって独立を果たしたオランダでは、多くのプロテスタント教会が誕生した。かつて中心であったカトリックとは異なり偶像崇拜が禁じられていたため、歴史画よりも風俗画の制作数が増加する。それに伴い、絵画の主な需要層も教会や貴族から市民へと代わった。商人をはじめとする市民たちは、海運業や貿易による国家の繁栄によって力をつけるようになった。海に面し運河も発達していたオランダでは造船業や醸造業も盛んであったが、他にも毛織物産業や印刷工業など生産物の種類の幅は広がった。かくして成長を遂げる産業貿易に携わり金銭的に余裕が生まれた市民たちは、自宅の玄関や部屋に飾るための身近な主題の作品を購入するようになる。絵画を目にする者や購入者が増加することにより市場は激戦と化し、画家たちはそこで生き抜くために、描き方に各々の工夫を発揮しながら技量を競い合っていた⁽¹⁾。生涯をデルフトで過ごし、女性が室内で手仕事などを行う姿を描いたヨハネス・フェルメール(Johannes Vermeer, 1632-1675)、整頓された部屋で子どもや召使いと過ごす女性の姿を描いたピーテル・デ・ホーホ(Pieter de Hooch, 1629-1684)、贅沢な空間で士官と接する女性の姿を描いたヘラルト・テル・ボルフ(Gerard ter Borch, 1617-1681)などの17世紀オランダを代表する一連の画家たちは、購入者たちの需要に応えるために実生活を連想させるような親しみのある主題を盛んに採り入れた。本稿で取り上げるヤコブス・フレル(Jacobus Vrel, ?-1670?)も、上記の画家たちと同様に室内で家事を営む女性の姿を捉えているが、その独自の様式により近年注目を集めている同時代の風俗画家の一人である。

(1) 17世紀オランダにおける絵画市場の隆盛については、以下の文献で詳述されている。小林頼子『フェルメールとそのライバルたち 絵画市場と画家の戦略』KADOKAWA、2021年、12-14頁。

フレルの経歴に関する記録は乏しく、生年や活動地さえも謎に包まれている。画家が再発見されたのは19世紀後半のことであったが、彼の無名性や画風の類似性から、その作品は当初はフェルメールやデ・ホーホに帰属されることもあった⁽²⁾。数年前には、バイエルン州立美術コレクション、クストディア財団、マウリッツハイス美術館の3機関によって、フレルの制作年代や活動地域に関する共同研究が行われ、歴史的および技術的調査から得られた新知見を呈するべく企画展も開催された⁽³⁾。先行研究によれば、フレルは上述したフェルメールなどをはじめとする17世紀中葉のオランダで活動した画家たちの先駆者であったという⁽⁴⁾。年輪年代学的に制作年代が早いだけでなく、彼の室内画では女性が暖炉のそばや窓辺で静謐なひと時を過ごしている場面が描かれており、周囲のモチーフなども同時代の風俗画に見られるものと共通していることがあるため、彼が先駆者として見なされたと考えられる。しかし、たとえ主題が類似していたとしても、フレルの作品にはフェルメールやデ・ホーホに特徴的な奥行きや別室を伴う空間、自然な明暗効果、人物の明瞭な表情、鮮やかな色彩は見られない。これまで研究者たちは、フレルの作品には息の詰まるような沈黙があって一般的な解釈では読み取ることができず、無駄のない簡潔な光景にはモダン性さえも感じられ、それこそが鑑賞者を惹きつける理由ではないかと論じてきた⁽⁵⁾。画中の人物や家具の描き方、構図を中心に研究を行ったベルント・イーバートは、同時代の画家たちの作品が画中の開かれたドアや窓を通して鑑賞者の視線をその空間の奥深くに引き込むのに対して、フレルの手がける室内画は、一室で繰り広げられている「行為」に焦点を当てており、静かで瞑想的な印象を与えると述べている⁽⁶⁾。フレルの描く室内に漂う沈黙とそこから鑑賞者が受け取る感覚について研究を行ったハネケ・フローテンブルは、彼の作品はある種の瞑想的な静けさを呼び起こすが、フェルメールの作品がもたらすような美しさと調和の満足感を与えはしないことを指摘しており、それらを「物思いに耽るイメージ」と呼んだ。そして、彼の絵画は物語を語ったり特定の意味を伝えたりするものではなく、また人生やその意味の喪失感も生み出しておらず、むしろ鑑賞者をそこに佇ませ熟考へと導くものである可能性を示唆している⁽⁷⁾。

(2) 19世紀におけるテオフィル・トレ＝ビュルガーによるフレルの再発見と、この画家の作品がフェルメールのもの見なされたことについては、以下の文献で詳述されている。Bernd Ebert, Cécile Tainturier, Quentin Buvelot, *Jacobus Vrel: Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, Munich, Paris, The Hague, Hirmer Publishers, 2021, pp. 26-30.

(3) 機関による共同研究は2018年より開始。企画展は以下。“Vrel, Forerunner of Vermeer,” マウリッツハイス美術館, デン・ハーグ, 2023年2月16日～3月29日まで開催。巡回展は以下。“Jacobus Vrel. Enigmatic Forerunner of Vermeer,” クストディア財団, パリ, 2023年6月17日～9月17日まで開催。

(4) Ebert, Tainturier, Buvelot, *op. cit.*, p. 13.

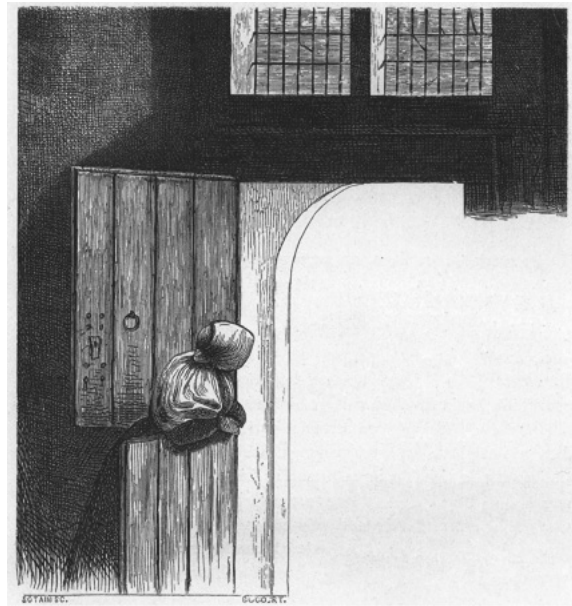
(5) 以下の文献で詳述。Wilhelm Reinhold Valentiner, “Dutch Genre Painters in the Manner of Pieter de Hooch, II, Jacobus Vrel”, in *Art in America*, vol. 17, 1929, pp. 85-93.

(6) Ebert, *op. cit.*, pp. 59-60.

研究者たちのこのような指摘や見解は、フレルの室内画のどのような要素から導かれるものなのだろうか。画家の作品の特異性を決定付けているのは具体的に何なのだろうか。本稿では、フレルが室内画にしばしば登場させた後ろ姿の女性に焦点を当て、室内空間と女性との関係性をふまえた上で、同時代の作品に見られる類似する姿勢を取る女性たちとの比較・分析を行い、この画家が描く室内画にみられる独自の様式形成と後ろ姿の女性像の解釈について再考を試みる。

1. フレルの室内画の特異性

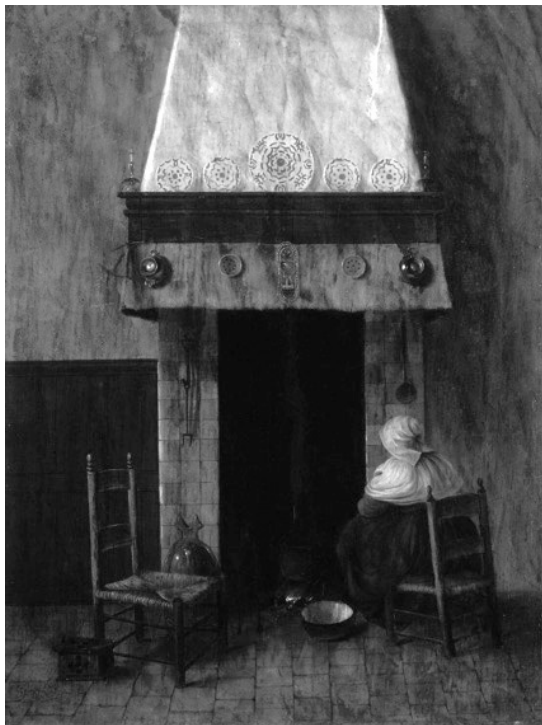
フレルは生涯で27点の室内画を制作しており、年輪年代学的調査によってその多くは1650年から1660年代初頭に描かれたことが判明している⁽⁸⁾。この時期にはオランダの各都市で非常に多くの室内画が描かれており、彼も時流に乗るようにして人気のあった身近な主題を選んで制作を行っていたと考えられる。フレルの描く室内は構図が縦長で色彩も単調であり、外光の効果はあまり強調されておらず、はっきりとした明暗対比は見られない。全27点のうち19点に描かれる中心人物(内2点は男性、その他は女性)は後ろ姿あるいは横顔で描かれており、さらにその半数以上を占める後ろ姿の人物たちの表情や心理は特に捉えにくい。例えば《ダッチドアに寄りかかる女性のいる室内》(挿図1)を見ると、空白の外景に顔を向けてこちらに表情を見せない女性が描かれており、こうした彼女の目を引く姿勢が画家にとって拘りのあるモチーフであったことが推測される。また、《暖炉のそばの女性》(挿図2)や《2人の女性と母親のいる寝室》(挿図3)をはじめとする他の室内画においても、後ろ姿の女性たちは、その誰もが簡素な室内で自身の行為に夢中になっている様子で、まるで鑑賞者の存在を知らないままにいるかのような印象を受ける。このように、フレルの描く室内画は空間表現と人物の後ろ姿に独自の様式があると



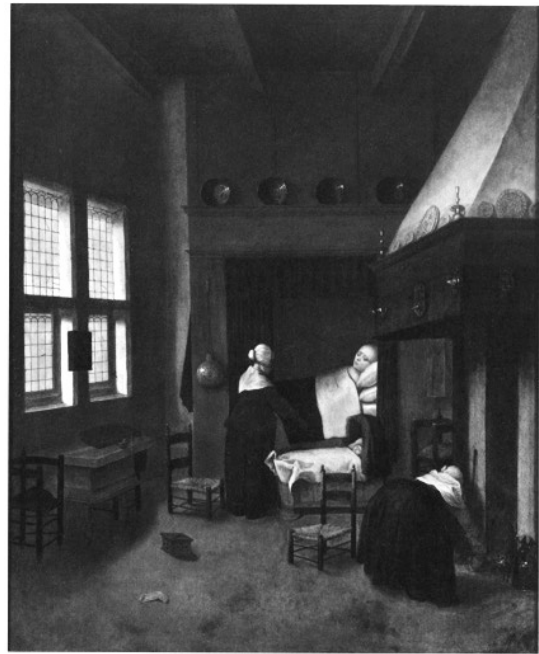
挿図1 ヤコーブス・フレル《ダッチドアに寄りかかる女性のいる室内》制作年不明、エッチング、板、36×29cm、所蔵先不明

(7) Hanneke Grootenboer, "Arresting What Would Otherwise Slip Away: The Waiting Images of Jacob Vrel," in Dan Karlholm, Keith Moxey, ed., *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony*, Routledge, 2018, p. 122.

(8) Ebert, Tainturier, Buvelot, *op. cit.*, p. 14.



挿図2 ヤコブス・フレル《暖炉のそばの女性》
制作年不明、油彩、板、36×27.6cm、エルミタージュ美術館、サンクトペテルブルク



挿図3 ヤコブス・フレル《2人の女性と母親のいる寝室》制作年不明、油彩、板、71×58cm、個人蔵

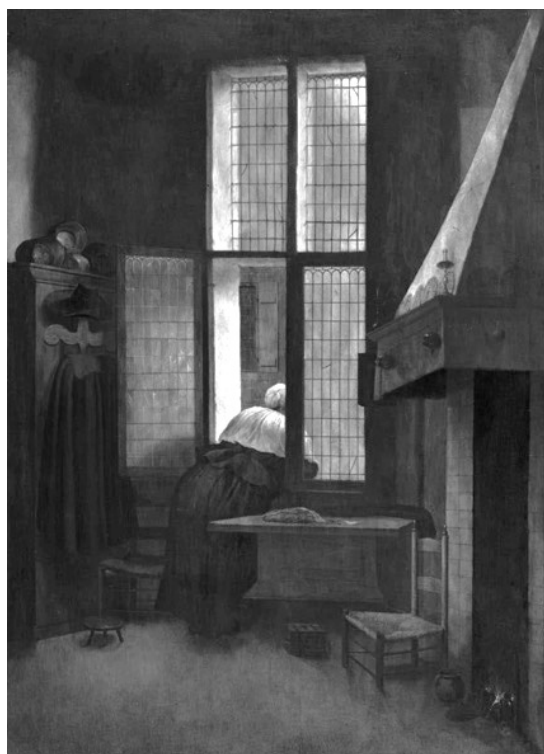
考えられるため、それぞれの描き方や特徴を詳細に分析する必要があるだろう。

簡素で孤独な雰囲気漂う室内

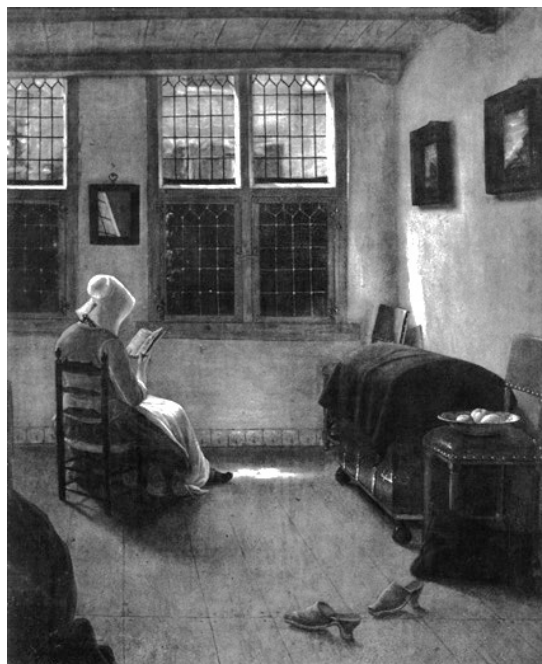
ベルント・イーバートは、フレルの室内画を主題や空間の構図、モチーフに基づいて大きく4つに分類している⁽⁹⁾。

第一は《窓から身を乗り出す女》(挿図4)に見られるような、奥行き乏しい縦長の構図が取られた薄暗い室内である。ここでは、大きな格子窓から女性が身を乗り出しているが、その視線の先には向かいの家の開口部がわずかに見えるだけで具体的にはどのような景色が広がっているのか定かではない。このような大きな窓はピーテル・ヤンセンス・エリンハ(Pieter Janssens Elinga, 1623-1682)の《読書する女》(挿図5)や、屋外の光景であるがフェルメールの《デルフトの小路》(挿図6)にも見られ、17世紀オランダの家屋に特徴的なものであることが窺える。フレルの描くこのような窓は、薄暗い室内に光を取り入れることができ、辺りに多少の明暗を生み出している。室内画の空間を構成する家具としては、ここでは画面右側に暖炉、左側にはチェストが描かれており、窓と同様に細長い形状をしているため天井の高さが強調されている。画面中央には女性が腰掛けていたと思しき椅子と机が描かれているが、あくまで日常で使用するための家具だろう。このような垂

(9) Ebert, *op. cit.*, pp. 60-62.



挿図4 ヤコーブス・フレル《窓から身を乗り出す女》1654年、油彩、板、66.5 × 47.4cm、ウィーン美術史美術館



挿図5 ピーテル・ヤンセンス・エリンハ《読書する女》1668-70年、油彩、カンヴァス、75.5 × 63.5cm、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン

直性のある簡素な室内には、同時代の画家たちがしばしば描いた別室や外の世界が映し出された副次的空間や優美な家具による装飾性が見られず、フレル独自の様式形成を示すものであると考えられる。

第二は《病床のそばに座る女》（挿図7）などに見られるような、画面左側に上下が仕切られていてそれぞれを開閉することのできる開口部、そして中央の壁に組み込まれるようにして固定されたベッドに横たわる人物とそのそばで物思いに耽っているような女性が座っている室内である。《病床のそばに座る女》と同じ主題と構図をもつ作品は他にも3作存在しているが、それぞれの床に置かれているモチーフやベッドの上部の装飾は微妙に異なる。構図や場面がきわめて類似し



挿図6 ヨハネス・フェルメール《デルフトの小路》1657-58年、油彩、カンヴァス、54.3 × 44cm、アムステルダム国立美術館



挿図7 ヤコブス・フレル《病床のそばに座る女》制作年不明、油彩、板、55.7 × 41.3cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー



挿図8 ヤコブス・フレル《窓辺の女》制作年不明、油彩、板、47.5 × 39.1cm、クストディア財団、パリ

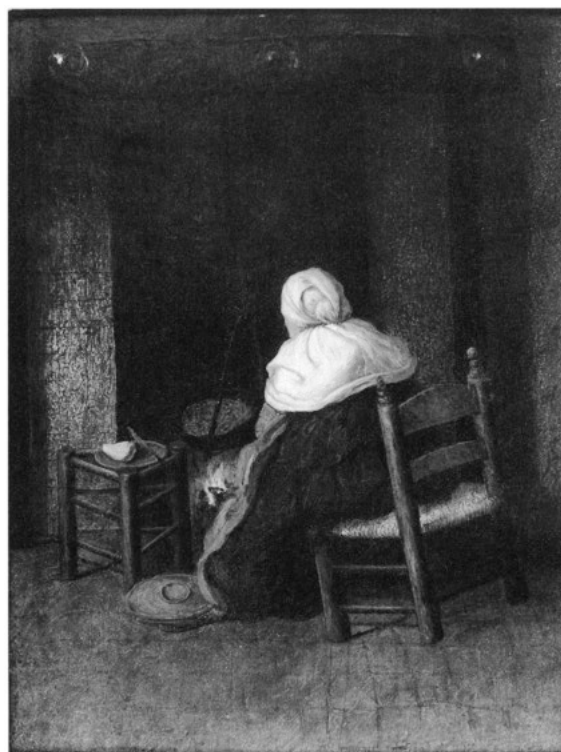
ていることからそれらが連作である可能性は高いものの、いずれにも日付が記されておらずそれを裏付ける証拠は見つかっていない。

第三は《窓辺の女》(挿図8)のように、椅子しか置かれていない非常に殺風景な空間の白い壁に暗い格子窓のある室内である。《窓辺の女》の他に《読書をする老女と窓の奥にいる少年》(オルセー美術館)や《布を持って座る女と少女、窓の後ろの人影》(個人蔵)もこのタイプに分類することができ、それぞれに描かれた暗い窓の奥には幽霊のような子どもや顔の見えない人物の姿が現れている。《窓辺の女》に関しては、室内にいる女性は自身が腰掛けていた椅子を倒すかのような勢いで窓の外にいる子どもと対峙しており、彼女が何をしているのか判断することは難しい。同時代の風俗画にはあまり見られないようなある種不気味な描写は、決して優雅ではない簡素な室内と組み合わせられることでその独自性を強めており、フレルならではの意匠であると考えられるだろう。

第四は上述した3つのタイプとは異なり、窓がなく、暖炉のそばにいる女性に焦点が当てられた《パンケーキを焼く女》(挿図9)のような室内である。作品ごとにマントルピースと椅子の形状や個数は異なるが、その配置や床のタイルの類似性から、同一の場所を描いている印象を受ける。また、窓がないため外光によって空間が照らされておらず、いっそう孤独な雰囲気が漂っている。

以上が4つのタイプに分類されたフレルの室内画であり、簡素で明暗対比が強調されていない点は共通しているものの、彼は

限られた空間構成やモチーフを反復しながら個性溢れる構図を描き出すことに成功している。このような姿勢から、フレルもまた室内画の空間構築に熱心に取り組んだ17世紀オランダの風俗画家たちの一端であることが窺える。その一方で、室内には、他の画家たちの作品には見られない孤独感や寡黙さが漂っていることも留意しておきたい。実のところ、これら4タイプに分類できない作品が他にも数点あるため、人物の描き方や主題に基づいてさらに厳密な分類を行うとすれば8類型に分類できると筆者は考えている⁽¹⁰⁾。しかし本稿では、フレルの描く独特な空間だけでなく、そこに登場する後ろ姿の女性にも着目した上で論の展開を試みるため、空間について深く掘り下げることとは控えたい。以下では、上述の4タイプのうち、第一、第三、第四に該当する作品を取り上げ、画家の描く女性像について分析を行う。



挿図9 ヤコブス・フレル《パンケーキを焼く女》
制作年不明、油彩、板、16.4 × 12cm、個人蔵

後ろ姿の女性像

後ろ姿で登場する女性たちは、決して贅沢な衣装をまとった華奢で身分の高い者ではなく、大きな身体に地味な色合いの衣服を着て鮮やかな白のスカーフを頭から肩にかけて巻いた姿をしており、裕福な階級であるとは考えにくい。彼女たちは上述したような室内の中で、鑑賞者に背を向けながら静かに各々の活動に耽っている。《窓から身を乗り出す女》(挿図4)は外の景色を見ているようだが、表情が見えないので楽しんでいるのか憂鬱な気分であるのかは分からない。家父長制社会であった17世紀オランダでは、外で働く父親や夫に代わり女性たちは家で料理、洗濯、手仕事、育児などを行うことが望ましいとされていた⁽¹¹⁾。美德を重んじる社会的風潮の中で、普段は室内で家事を営む女性たちにとっ

(10) イーバートによる4類型の室内画の分類の中で、第四のタイプには《台所と洗面台にいる女たち、座る男、2人の子ども》(所蔵先不明)や《説教中の改革派教会の内部》(ベントハイム・シュタインフルト侯爵家コレクション)など、他のタイプに当てはまらない作品も一括して含まれているため、これらをより精緻に調査すると8類型となる可能性がある。

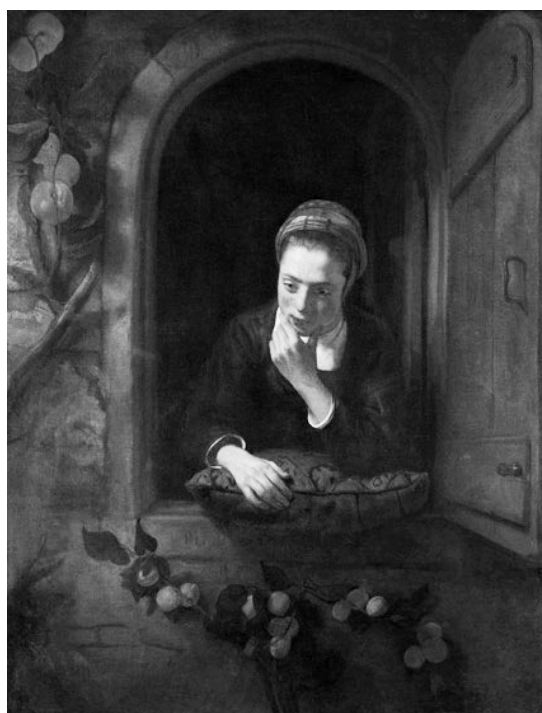
(11) 家事や手仕事を行う女性たちが整然とした部屋にいる様子を描いた室内画は、当時流布していたとされるヤーコブ・カッツの『結婚』などの作法書に基づいて、しばしば道徳的で家庭で過ごす女性の理想像であると解釈されてきた。

て外の世界は憧れの領域であった可能性があるため、単身の女性が窓の外を眺める姿は彼女自身の願望や自立心の現れであるとも捉えられるだろう。しかし、何気ない行為ではあるものの、女性の表情がまったく掴めないのが、彼女がどのような感情を抱きながら身を乗り出してまで窓の外を見ていたのかは定かではない。《窓辺の女》(挿図8)でも、女性は暗い窓の外にいる不気味な子どもと顔を合わせているが、あまりにも殺風景な部屋の状態と彼女の表情の不明瞭さのためその真意については解釈が難しい。2作品に見られるような女性が窓際にいる姿を捉えた作品は、ヘラルト・ダウ(Gerard Dou, 1613-1675)やニコラース・マース(Nicholas Maes, 1634-1693)も手がけている。両者による《窓際でブドウの房を持つ少女》(挿図10)と《窓辺の少女》(挿図11)では、いずれも女性たちが窓から上半身を覗かせているが、屋外から正面を映す構図で人物の表情も見えるため、室内から顔の見えない後ろ姿を描いたフレルの表現とは異なる。また、ダウやマースの他にも同様の構図を採り入れた画家は複数存在したことをふまえると、フレルの描き方が稀有なものであることが窺えるだろう。

もっとも、フレルのように、比較的大きい身体 of 女性が背を向けながら自身の行為に夢中になっている様子を描いた同時代の画家がまったくいなかったわけではない。ここでは例として、ヘールトライト・ロホマン(Geertruydt Roghman, 1625-1657)を挙げておく。アムステルダム出身の女性画家であったロホマンは、家事に勤しんでいる女性に焦点を当てた5枚の版画からなる「家事」シリーズを制作した。主題としてはいずれも17世紀オ



挿図10 ヘラルト・ダウ《窓際でブドウの房を持つ少女》1662年、油彩、板、38 × 29cm、サバウダ美術館、トリノ



挿図11 ニコラース・マース《窓辺の少女》1650-60年、油彩、カンヴァス、123 × 96cm、アムステルダム国立美術館

ランダ風俗画によく見られるものであるため、これまで研究者たちの間ではこのジャンルの作品には女性の道徳性、あるいは不道徳性(しばしば女性蔑視的なものもある)が暗示されているという見方が多くなされてきた⁽¹²⁾。ロホマンはこれらの版画作品において裁縫や料理、食器磨きを行う女性の姿を後ろや横から捉えており、その身体つきや服装もフレルの作品に登場する女性と似ていることから、彼の女性像の着想源である可能性がこれまで繰り返し指摘されてきた⁽¹³⁾。《裁縫する女たち》(挿図12)では、2人の女性たちが椅子に腰掛けて裁縫をするという、当時の風俗画および風俗画風の肖像画で働く女性の美德を称えるためにしばしば描かれたイメージが表されている。画面左側の女性は足温器に足を置き首が下がるほど手元の作業に没頭しているようであり、右側の女性は横に目をやっているが右手で糸を引っ張っている。また《糸紡ぎをする女と子ども》(挿図13)も主題が類似しており、背を向けた女性が表情の乏しい子どもの傍らで糸を紡いでいる様子が描かれている。いずれの作品も、周囲には裁縫に使用される道具しか描かれておらず、働く女性が中心となっている。これらに登場する糸を紡ぐ女性は、17世紀オランダに関する多くの論文で女性が行うべき淑やかで道徳的な仕事の1つとして挙げられており、高潔な女性の模範像と見なされてきた。しかし、このような働く女性の理想的で勤勉さに関わる道



挿図12 ヘールトライト・ロホマン《裁縫する女たち》1648-50年、エッチング、紙、21.3×17.1cm、アムステルダム国立美術館



挿図13 ヘールトライト・ロホマン《糸紡ぎをする女と子ども》1648-50年、エッチング、紙、21.3×17.1cm、アムステルダム国立美術館

(12) Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age*, Leiden, Boston, Brill, 2020, pp. 355-356.

(13) Ibid., pp. 362-364. 他にも、Karin Leonhard, 'Rooms without Keys: Jacobus Vrel and Modernity', in: *op cit.*, p. 115 で言及されている。

徳性に基づく見方は、ヤーコプ・カツによる『結婚』⁽¹⁴⁾をはじめとする作法書の影響を重視しすぎる研究者たちによるやや偏ったものであろう。特に女性画家のロホマンは、同時代の男性画家たちとは異なり、道徳的な寓意を含ませるよりもむしろ女性の仕事姿を強調することが目的であったと考えられる。ロホマンが女性画家としての視点から女性像を形成した可能性について研究を行ったマーサ・モフィット・ピーコックは、画家が絵画に表される女性たちを同時代の男性と同じようには見ていなかった可能性を指摘しており、むしろ社会全体における主婦という存在の重要性を強調しているのではないかと示唆している⁽¹⁵⁾。つまりロホマンは、女性の本質に関して、当時、数多く描かれていた男性視点的モチーフを女性視点的なものに置き換え、作品制作において自身の主体性を示したというのである。実際「家事」シリーズでは、女性たちの周囲には仕事をするために必要なものしか描かれておらず、ロホマンが彼女たちの役割の価値や重要性自体に焦点を当てて描いているようであることから、ピーコックの見解は説得力のあるものだと考えられるだろう⁽¹⁶⁾。

「家事」シリーズに登場する働く女性たちは後ろ姿や横顔で描かれており、この姿勢はフレルの作品にも見られるが、人物の配置は異なる。ロホマンは勤勉な女性の仕事姿をクローズアップして描く(中には背景がない場合もある)ことで、「働く主婦」を尊重しているのに対し、フレルは女性の位置を固定せず、家事に用いられるモチーフも周囲と同調しており、彼女の労働を強調する意図は認めにくい。また、近距離で捉えられたロホマンの女性たちの表情は、仕事に対する真剣さが窺えるほどはっきりしているが、しばしば画面奥に配置されるフレルの女性たちはたとえ横顔であってもその表情は謎めいている。そのため、彼女たちの勤勉さや淑やかさは薄く、当時よく謳われた理想的な女性のイメージとは言い難い。フレルは、日々の生活を営む女性の内面を喚起しつつも、語らないその寡黙さを後ろ姿によって効果的に描き出している。先行研究の中でも、両者の作品が完全に類似しているわけではないことが指摘されている⁽¹⁷⁾。カリン・レオンハルトは、フレルの作品に登場する前屈みの姿勢で活動に深く没頭する女性たちがこの画家独自の人物表現であることにふれながら、ロホマンの作品との共通点はあるものの一般的な図像の解釈パターンが当てはまらず、主題の真意を隠すような内向性がより強く、単に黙々と仕事に没頭する勤勉な女性を描写したものではないことを述べている⁽¹⁸⁾。またベルント・イー

(14) Jacob Cats, *Houwelyck*, Middelburg, 1625.

(15) Peacock, *op cit.*, pp. 359-362.

(16) ロホマンの作品制作のコンテクストをめぐることは、従来の道徳性や性差による視点に基づく議論がピーコックの前掲書などで行われているが、推測の域を出ていない。

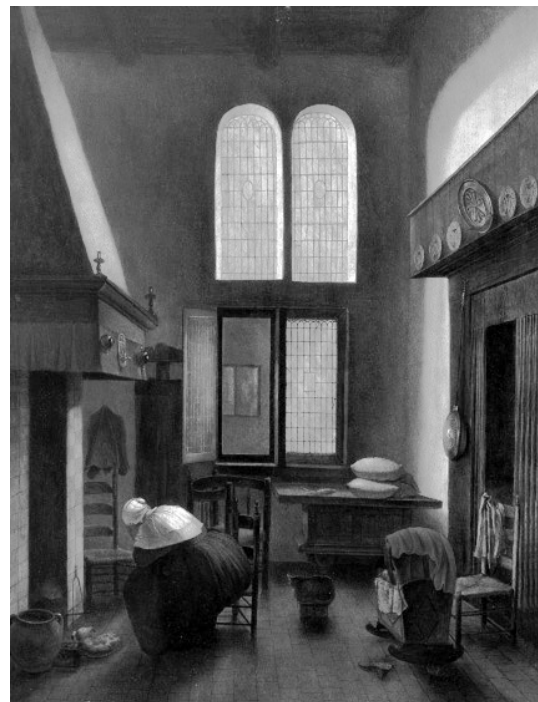
(17) ロホマンとフレルの作品の類似性が薄いことについては以下の文献を参照。Leonhard, *op cit.*, p. 115. また、ロホマンの作品と比較してフレルの作品には道徳性が感じられないことについては以下の文献を参照。Ebert, *op cit.*, p. 67.

(18) Leonhard, *op cit.*, p. 115.

パートは、フレルの女性描写がロホマンによるものと驚くほど類似しているにもかかわらず、同様のメッセージ性が内包されているという証拠はないことを指摘している。フレルの作品は家庭内の活動を描いていても、道徳的な取り組みを反映してはいないことにも言及しており、彼が描く大胆な簡潔さとしばしば珍しい構図を特徴とする室内において、窓から身を乗り出す女性の後ろ姿などの意外なイメージが特に魅力的であることも述べている。このように、フレルの室内および人物表現は同時代の他の画家たちが描いた類似主題の作品と一見似ているようだが、細部まで見ていくと特異なものであることが確認できる。

2. 後ろ姿の女性像の比較

ベルント・イーバートが述べていたように、後ろ姿の女性はフレルの独自の様式形成に欠かせない要素であると考えられる。後ろ姿の女性は画家が手がけた室内画作品群に頻出し、中には横向きの女性が登場することもあるが、いずれの場合も鑑賞者に顔を完全には向けていないため、表情から彼女の心情を読み取ることは難しい。《暖炉のそばに座る女のいる室内》(挿図 14)に描かれている女性も顔を左手で隠しているため、後ろ姿の女性と同様にその動作の意図は謎めいている。また細部にも着目すると、画面左側の暖炉には火が入っておらず、彼女が身を温めているわけではないことに気づく。作品の主題を曖昧にするためにも、フレルは人物の顔や身体を鑑賞者の方に向けることを極力避けている印象を受ける。画家の独自の様式形成をより明白にするにあたり、最も多く選ばれた後ろ姿に着目する必要があるだろう。以下では、17 世紀オランダにおいて他にどのような後ろ姿の女性が描かれたのかについて、フレルと同様にこの姿勢を画中に取り入れた同時代の画家たちの作品を例に相違点を分析する。



挿図 14 ヤコーブス・フレル《暖炉のそばに座る女のいる室内》制作年不明、油彩、板、64.5 × 47.5cm、ティッセン＝ボルミネッス美術館、マドリッド

フェルメール——《音楽の稽古》

実際、当時の室内画に見られる後ろ姿の女性は、フレルやロホマンが描いた質素な衣服をまとった重々しい身体を丸めて自身の行為に没頭する姿ばかりではない。贅沢な装飾の

ある室内で身分の高い女性が背を向けながら楽器を奏でる様子は多く描かれている。たとえばフェルメールは《音楽の稽古》(ロイヤル・コレクション)において、画面奥の壁沿いに設置されたヴァージナル(当時しばしば恋愛の比喩として画中に描かれた小型の撥弦鍵盤楽器)の前にいる後ろ姿の女性を捉えた。特権階級の者であることを示すサテンの衣服を着た彼女はおそらく演奏中であり、その手元は後ろ姿によって隠されているが頭上の鏡には顔が映り込んでいる。フェルメールが描いたこのような場面や人物の姿勢は、同時代の画家たちによるいくつかの作品にも採り入れられた。彼らはフェルメールのアトリエやそのパトロンの自宅を訪問し、画家の作品を参照していた可能性が高い。ロッテルダム出身の画家ヤーコプ・オホテルフェルト(Jacob Ochtervelt, 1634-1682)はその一人であると考えられ、特権階級の自宅の室内が舞台である《音楽会》(ロンドン・ナショナル・ギャラリー)では、壁沿いに置かれたヴァージナルの前に立って演奏する後ろ姿の女性が描かれている。彼女の赤いサテンドレスは画中で最も目立つモチーフであるため、顔は見えないがその美しい後ろ姿は鑑賞者を惹きつける要素である。画家が本作を《音楽の稽古》の完成から約10年後に描いていること、そして両者の作品の主題や構図が類似していることから、彼がフェルメールの用いた印象的な姿勢を画中で繰り返したことが窺えるだろう。

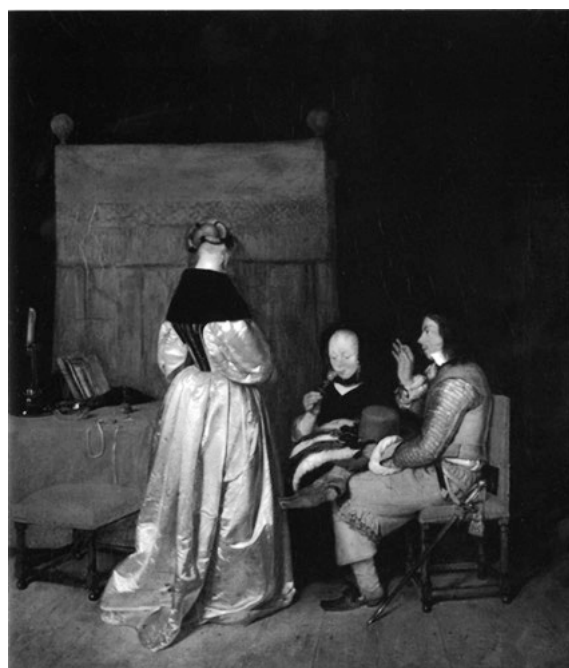
テル・ボルフ——通称《父の訓戒》

デーフェンターで活動していたテル・ボルフもフェルメールたちに先行して後ろ姿の人物を描いている。彼は初期の頃には兵士たちが登場する風俗画を主に描いていたが、次第に中産階級の優雅な室内画や肖像画(多くは全身像)を手がけるようになった画家である。彼は特に女性の衣服などに見られる繊細な色彩のグラデーションや布地の表面に見られる質感表現に秀でており、サテンドレスの表現は特に注目に値するといえよう。ここで取り上げる《父の訓戒》(挿図15)は、優雅な室内で3人の男女が向き合っている場面を描いたものである。奥にはグラスを持ちその一杯を口にする女性がおり、右側に腰掛ける士官は中央に立つ若い女性に話しかけている。彼女は輝くサテンドレスを身にまとった後ろ姿で描かれており、上流階級の家庭にふさわしい優雅な姿勢で直立している。テル・ボルフは他にもサテンドレスを着た女性を複数描いており、サテンのきらめきの表現に凝っていたことが窺える。彼がサテンの表現に用いた絵の具および顔料は、その全てが高価だったわけではなく、価格の幅は広く、むしろ自身が調達しやすい店に売られていた顔料で揃えていた可能性が高いことが判明している⁽¹⁹⁾。また筆遣いも工夫されており、たとえば純白のハイライトはとても小さなストロークや一塗りで見み出されている⁽²⁰⁾。つまりさまざまな顔料を非常に細かく効果的に用いることにより、注目を浴びるようなきらめくサテンドレスを描いていたのである。

(19) Arie Wallert, 'The Miracle of Gerard ter Borch's Satin', in Arthur K. Wheelock, ed., *Gerard ter Borch*, New York, New Haven, London, National Gallery of Art, Yale University Press, 2004, p. 36.

(20) *Ibid.*, p. 37.

《父の訓戒》は、これまであらゆるアプローチによって解釈がなされてきた。19世紀にはこの作品に関してドイツの作家ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)が、著書『親和力』(1809年)で、画中の男性を「騎士のような高貴な父親」、女性を「白いサテンの折れたドレーパリーを着た印象的な人物」と描写しており、彼はあたかも画中の人物たちが家族であるかのように捉えていたことが窺える⁽²¹⁾。しかし、20世紀に入るとそのような見方は勢いを失い、美術史家たちの多くは図像学的アプローチを用いて、《父の訓戒》を虚栄心と贅沢の教訓的な寓意として再解釈し、忠告のメッセージを込めるようになった。その結果、



挿図 15 ヘラルト・テル・ボルフ《父の訓戒》(通称) 1654-55年、油彩、カンヴァス、70 × 60cm、ベルリン国立絵画館

これは家族の日常的なやり取りを描いた作品ではなく、上流階級の売春の場面を意図して描かれたものであり、従って士官は客、中央の女性は娼婦、立っている女性は高級娼婦と特定されるようになる。《父の訓戒》のように、一見穏やかな家庭の場面のようにだが実際には売春の情景を暗示する作品は、17世紀オランダにおいて頻繁に描かれる主題であったため、本作品は今日に至るまで後者の見方が定説となっている。

このような場面・見方を考慮した上で、高級娼婦として語られるサテンドレスを着た後ろ姿の女性について分析を試みたい。テル・ボルフが描くこのような女性に当時の鑑賞者がどのような印象を受け反応していたのかについて研究を行ったアリソン・マックネイル・ケッターリングは、彼女の超然としていて風格があり、距離を置くような態度に着目しながら、背を向ける姿勢は、鑑賞者を誘惑するような存在とは考えにくいと述べている⁽²²⁾。ケッターリングによれば女性の身体は、一般的に顔以外の部分に関しては最小限に描写されるが、テル・ボルフの女性は、肉体を強調しているような姿では描かれておらず、彼女が身にまとっているサテンドレスがその美しさの主要な部分を占めており、豪華

(21) ゲーテの『親和力』に描かれた《父の訓戒》の解釈に対する見解については以下の文献を参照。Kettering, *op cit.*, p. 100. また、以下の文献でもゲーテによる記述が紹介されている。有川治男「ヘラルト・テル・ボルフ作、所謂《父の訓戒》―その解釈の変遷―」『国立西洋美術館年報』20巻(1988年)、国立西洋美術館、51-52頁。

(22) Alison McNeil Kettering, "Ter Borch's Ladies in Satin", in Wayne Franits, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1997, p. 108.

な布地によって身体が覆い隠されているため、女性の姿かたちをより貞淑にしているという⁽²³⁾。さらにこのような描写により、鑑賞者は彼女の身体に対する潜在的な欲求を自制することまで可能であると言及している⁽²⁴⁾。確かに、画中の女性たちは後ろ姿であるためその顔立ちはおろか、開かれた首元などを含め鑑賞者を誘惑するような要素は省かれている。しかし、画面中央できらめくサテンドレスは作品全体において最も際立つものであり、そこに物質的価値を見出そうとすることも可能なほど目を引く。そのようなサテンドレスに身を包んだ女性がどのような容貌であり、自身に話しかけてくる右側の男性に対してどのような反応を示しているのか、鑑賞者はそれらを知るために彼女を振り向かせたくなるだろう。

このように、女性の美しいサテンドレスと後ろ姿という組み合わせが鑑賞者に刺激を与える可能性に関しては、《父の訓戒》の解釈の変遷について研究を行った有川治男も示唆しており、この作品を見た者はまず美しいサテンに目を奪われ、そこから主題を考えようとするも、彼女が鑑賞者に対して何もヒントを与えていないため、むしろ彼らに解釈の謎解きを促すような刺激があるという⁽²⁵⁾。続けて有川はヴェルフリンの明瞭と不明瞭の対概念をふまえ、テル・ボルフがしばしば画中の登場人物たちの身振りや表情を抑制して描いたのは、明瞭化できなかった結果ではなく、意図された表現であると主張している⁽²⁶⁾。つまり、《父の訓戒》においてサテンドレスを着た後ろ姿の女性は、注目を浴びるような衣服を着て中央に直立することによって鑑賞者に主題を読み取らせる刺激を与えながらも、背を向けることでそれを容易に読み取らせないように作品を不明瞭化するという、二重の役割を果たしている存在と捉えられるのである。しかしそのような見方は、テル・ボルフやオホテルフェルトの作品に登場する後ろ姿の女性たちが際立つサテンドレスを身につけているがゆえになされるものであろう。たとえ同じ姿勢であっても輝く衣服を着ていない場合、その女性の画における役割は異なると考えられる。これをふまえ、以下ではヤンセンス・エリンハが描いた静謐な室内で各々の活動に夢中になっている、サテンよりも控えめな素材の衣服をまとった後ろ姿の女性に着目し、どのような効果が見られるのかについて分析を行う。

ヤンセンス・エリンハ —— 《読書する女性》

テル・ボルフよりも6歳下でブルッヘ出身のヤンセンス・エリンハは、清潔で秩序立った室内に自然な光と影の効果を生み出すことを得意とした画家である。彼の作品に登場する人物たちは、自身のいる空間でそれぞれの行為に集中していることが多い。たとえば《紳士、手紙を読む女とメイドのいる室内》(挿図16)において、画中の3人はお互い

(23) *Ibid.*

(24) *Ibid.*

(25) 有川、前掲論文、75-76頁。

(26) 同上、76頁。

に背を向けて自身の仕事や趣味に勤しんでいる様子である。手前の召使いだけは唯一こちらに身体を向けているが、鑑賞者と視線が合うことはなく、箒で床を掃くことに集中しているのが窺える。画面左奥の玄関間と思しき隣室にいる主人と中央の机で書物を読んでいる女主人は、それぞれ左方向と右方向に身体を向けており、手前の召使いを含め3人の視線はしばらく互いに合うことがないように感じられる。このような同一の空間にいたながらも個人間の交流がないままに時間が過ぎていくような場面に関して、アー



挿図 16 ピーテル・ヤンセンス・エリンハ《紳士、手紙を読む女とメイドのいる室内》1665-70年、油彩、カンヴァス、82 × 99cm、シュテューデル美術館、フランクフルト

サー・ウィロックは、心理的には隔絶された3人の登場人物たちが一つの物理的空間を共有する様子が良く表わされたものであると述べている⁽²⁷⁾。ヤンセンス・エリンハがデ・ホーホのように、まずは空間を構成してから人物の適切な配置を決めていたのだとすれば、本作において3人が互いに数歩の距離を保って描かれているのは、身分や性別が異なる者たちがそれぞれの役割を全うすることに加えて、それに伴う個人の心理的な独立を意図したものであると考えられるだろう。

しかし、このような見方は《紳士、手紙を読む女とメイドのいる室内》のように、複数の人物がいる清潔な室内画において適用され得るものである。では、単身の女性が室内で静粛に過ごしている場面では、どのような見方ができるのだろうか。同画家の《読書する女性》(挿図5)を参照しながら、室内で背を向ける単身の女性がいかなる解釈を可能にさせるのかについて考察を行う。《読書する女性》は、薄暗い室内の窓際で一人腰掛けながら黙々と本を読んでいる後ろ姿の女性を描いた作品である。周囲には椅子や画中画、静物、床に無造作に置かれた靴など、17世紀オランダ風俗画によく登場するモチーフが描かれている。それらとは少し離れた所で一人読書する女性は、顔が見えないほど白い頭巾を被って背を少し丸めており、その熱心な姿から鑑賞者はまるで彼女の私的な趣味の時間を覗き見ているかのようである。本作について研究を行った江本菜穂子は、画中の女性が読んでいる書物が当時人気を博していた小説であることをふまえ、彼女がフィクションの世界に入ることや日常から離れて自分の空想の世界へ入り込むような状態は、当時のオランダにおいて女性たちが徐々に自由を享受することができるようになっていたことを物語っていると述べている⁽²⁸⁾。夫や主人が働きに出ている間に家で自身の役割をこなす立

(27) アーサー・ウィロック他『フェルメールとその時代』成田睦子訳、河出書房新社、2000年、168頁。

(28) 江本菜穂子「『本を読む女性』像について その1」『名古屋造形大学紀要』19巻(2013年)、名古屋造形大学、35頁。

場にあった女性たちは、その中で落ち着くことのできる楽しみの時間を見出していたのだろう。ここで見られるような後ろ姿は、仕事から一旦解放されて自由を味わっている女性が、自身の行為にどれほど夢中になっているのかを示しているのかもしれない。ヤンセンス・エリンハは、女性の室内での自由な過ごし方を表現したと考えられる。

3. 主題を不明瞭化するフレルの女性像

服装から読み解く女性たちの身分

では、フレルの描く後ろ姿の女性たちには、テル・ボルフやオホテルフェルト、ヤンセンス・エリンハの作品に登場する女性たちとどのような相違点があるのか。上述した内容をふまえて比較し、フレルの女性像に見られる特徴について再検討していく。

まずは描かれている女性たちの身分に関してだが、現時点でその社会階級は判明していない。したがって女性の身分を特定するにあたり、服装や周囲のモチーフを手がかりにする必要がある。小林頼子によれば、当時の中流階級以上の女性たちは画家に自分の肖像画を描いてもらう時にさびやかな衣装に身を包むよりも自分に相応しい質素な衣装を選んだという⁽²⁹⁾。しばしば目にするのが黒の衣装であるが、これは質素さを重んじていたカルヴァン主義者や知識人からの非難を受けないために選ばれたものだと考えられる。また、黒の衣装は特に中流階級以上の既婚女性にとって社会における良い地位を示すドレスコードであり、自分がより真面目な風貌で描かれることを好んでいた女性たちにとって妥当なものであった⁽³⁰⁾。

これらをふまえると、テル・ボルフやオホテルフェルトの作品に描かれているきらめくサテンドレスやデ・ホーホ、フェルメール、ヤンセンス・エリンハの作品に描かれている鮮やかな色の衣服は、当時の女性たちの間で広く着用されていたものではないことが推測されるだろう。実際、さまざまな目録、手紙、手記の中では明るい色のベーシックな衣服が当時流行していたとの記載もある⁽³¹⁾。つまり女性たちは、普段から派手な装いで過ごしていたとは考えにくく、私たちが目にしている画中のさびやかな衣装は、彼女たちの願望や顕示欲を充たすものであると考えられる。これらをふまえてフレルの描く女性の衣装に着目すると、黒をはじめ比較的落ち着いた色合いで飾り気のない形をしたものが多いことに気づく。しかしながら、同じ黒い衣服ではあるものの、それはテル・ボルフの《女性の肖像》(挿図 17)が身にまとっているものとは質感が異なり、高級なものとは言い難い。むしろ、形や素材としては流行していたと思われるベーシックな衣服に近い可能性がある。フレルの描く女性たちの身分に関して、衣服からのアプローチによる分析には限界

(29) 当時の女性の服装については以下の文献を参照。小林頼子『フェルメールの世界 17世紀オランダ風俗画家の軌跡』、NHK 出版、1999 年、155-156 頁。

(30) 同上。

(31) Kettering, *op cit.*, pp. 102-103.

があるのも事実だが、少なくとも同時代の画家の作品に登場する女性たちよりも幾分低い階級の者であると考えられるだろう。彼は、女性の欲望や顕示欲を衣装に反映することはなく、簡素で静寂な雰囲気が漂う室内に見合うような衣装を描いたのである。そこには、一際目立つサテンドレスを採り入れて鑑賞者を惹きつけようとするテル・ボルフやオホテルフェルトと同様の意図は見受けられない。

続いて、フレルの作品に登場する女性の後ろ姿について分析を試みる。画家がこの特徴的な姿勢を繰り返し描いていることから、後ろ姿はその特異性を考察する上で最も着目すべき点であると考えられる。本稿では、画中の女性たちがなぜ鑑賞者に対して背を向けているのかという疑問を念頭に置きながら、「没入」する姿勢と語らせない後ろ姿という2つの視点からアプローチを行い、その姿勢の分析からどのような解釈ができるのかについて検討する。



挿図 17 ヘラルト・テル・ボルフ《女性の肖像》1660年、油彩、カンヴァス、66.3 × 49.1cm、バイエルン州立絵画コレクション、ミュンヘン

「没入」する姿勢

フレルの室内画に登場する女性たちは、こちらに顔を向けないほど自身の行為に夢中になっている様子である。窓の外を眺めたり、裁縫をしたり、時には何をしているのかさえ判別できなかったりする女性たちは、静寂な部屋で流れゆく時間や鑑賞者の存在など気にもせずにひたすら没頭している。彼女たちがこのように描かれたことに関して、ハネケ・フローテンプールは、フレルが画中の女性の視線を鑑賞者の方に向かせることに関心はなかったのではないかという見解を示した⁽³²⁾。言い換えれば、鑑賞者と視線を合わせることもよりも背を向けることを重視していたということになるだろう。ある種意図的なこの女性の描写は、特定の行為に一心不乱になっている状態や精神的な内向性を考慮すると、マイケル・フリードのいうところの「没入」の典型に当てはまると考えられる。フリードの学説は18世紀フランスのロココ美術に照準を合わせているが、フレルの作品を含め17世

(32) Grootenboer, *op cit.*, p. 128.

紀オランダの風俗画にも適用することができるものである。そもそも彼の言う「没入」とは、「自分が行っていること、聞いていること、考えていること、感じていることに、注意を奪われ、完全にひきつけられ、夢中になって、つまり没入している状態や状況」のことを指す⁽³³⁾。フレルや先述したロホマン、ヤンセンス・エリンハの室内画に登場する、こちらに背を向けながら自身の行為に夢中になっている単身の女性たちはこの状況に陥っていると考えられる。フリードは『没入と演劇性』の第1章で「没入の優位」をふまえた上で、続く第2章では「究極の虚構」、すなわち画中の人物が行為に没頭しているあまり鑑賞者の存在を忘却している状況によって、鑑賞者はもはや不在となる現象について議論を展開している⁽³⁴⁾。彼は、絵画の本来の機能に関して、それは見られるものとして描かれるものであり、鑑賞者をそこに立ち止まらせて作品に引き込まれるほどの恍惚状態にさせなければならないと述べており、これを実現させるためには「究極の虚構」であることが必要条件であるという⁽³⁵⁾。繰り返すようだが、彼らの作品に登場する後ろ姿の女性たちは、鑑賞者との接触を試みてはならず、自身の日常的な行為に没頭している様子である。その内向的な姿勢は、鑑賞者に画中の女性は何を行っているのか、そして彼女の視線の先には何が映し出されているのかという疑問を抱かせるだろう。特に、ロホマンやヤンセンス・エリンハの作品では女性の手元や周囲のモチーフから女性の行為が窺えるのに対して、フレルの作品では女性の豊満な身体によって家事を営むその手元が隠されることがあるため、実際に何を行っているのかは謎のままである。このようにフレルは、意図して後ろ姿で物事に没頭する女性の具体的な行為や目的を曖昧にすることで鑑賞者の注意を引きつけながら、主題を容易に読み取らせないようにしたのかもしれない。

語らせない後ろ姿

これまで見てきたように、フレルが意図的に行ったと考えられる後ろ姿の描写は、鑑賞者の作品への関心を導くものであると推測できる。しかし、彼の作品に描かれている簡素すぎる室内や女性の行為を特定する情報の乏しさは、鑑賞者の注意を引きつけたり主題の解釈を促したりする要素としてはむしろ不十分ではないだろうか。ここで再検討したいのは、女性の後ろ姿が秘匿性をもつ可能性についてである。美術史家のジェラルド・レニエは、フレルの作品に描かれた女性の謎めいた姿勢や周囲に主題を読み解くための手がかりが少ないことをふまえ、場面が「アイロニーと謎の感覚」に満ちていると述べている⁽³⁶⁾。この「アイロニー」とは何を指すのだろうか。以下では、後ろ姿の女性に内包される主題

(33) マイケル・フリード『没入と演劇性 デイドロの時代の絵画と観者』伊藤亜紗訳、水声社、2020年、33-34頁。

(34) フリードは、「絵画の鑑賞者は、画中の没頭する人物によって結果的に本当の意味で不在となる」というデイドロの主張をふまえて、「絵の外には誰もいない」という虚構が生まれ、その条件下でのみ鑑賞者が作品の虜になるという見解を示している。フリード、同上、137-170頁。

(35) フリード、同上、168頁。

(36) Gérard Rénier, "Jacob Vrel, un Vermeer du pauvre", in *Gazette des Beaux-Arts*, 71, 1968, p. 279.

内容の意図的な不明瞭化に注目し、「没入」する姿勢で見てきた内容と合わせて包括的な考察を試みる。

後ろ姿を通じて鑑賞者に主題の解釈を促す効果に関して、有川治男は、本来作品の中心的人物であり、その主題の内容の鍵ともなる女性が後ろ姿で描かれるということは、鑑賞者に対してその意味を隠そうとする意図があるのではないかと示唆している。有川氏は、これによって鑑賞者は「隠されたものの刺激」を受けることになるというが、その状況を作り出すには周囲のモチーフも相乗効果をもたらさなければならない⁽³⁷⁾。たとえばテル・ボルフの《父の訓戒》やオホテルフェルトの《音楽会》に登場する女性の後ろ姿だけでなくきらめくサテンドレス、さらに同席する男女も注意を引く要素に当てはまる。また、ヤンセンス・エリンハの《読書する女》においても、はっきりと手元に描かれた書物や趣味の時間帯と思しき夕方を示す空の色などは、たとえ女性が背を向けていても彼女が具体的に何を行っているのかを読み解く手がかりとなる。これらの作品の場合、女性たちは背を向けることでその主題を読み取られないようにはしているものの、他の要素と組み合わせられることで結果的に鑑賞者の注意を引きつける役割を担っていると考えられるだろう。それに対して、フレルの後ろ姿の女性たちは殺風景で反復される単調な室内に描かれており、周囲のモチーフが主題解釈の鍵を提供するようには思われぬ。むしろ主題を解明されないためにこのような姿勢を取ることが彼女たちの主たる役割なのではないかとさえ推測される。フレルの作品における後ろ姿の人物は、主題の中心でありながらも、その意味内容を鑑賞者に読み取らせようと刺激を与えることはなく、極力悟られないように内密にする性質があると考えられるだろう。あらためて《窓から身を乗り出す女》(挿図4)を見るなら、女性の視線の先に映し出されている光景は曖昧であり、彼女がなぜ窓から身を乗り出しているのかという疑問を晴らすことは難しいことに気づく。フレルの描く後ろ姿の女性は、テル・ボルフやヤンセンス・エリンハをはじめとする同時代の画家たちが描いたものとは役割や効果を異にしており、鑑賞者に行為の意味や内面の解説を促すような謎めいた喚起力を宿しつつも、依然として寡黙で語ることはないのである。画家が作品の主題を容易に解釈されないことを意図していたのであれば、画中でその効果を作り出すための役割を担う女性たちを、地味な衣服を着た重々しい後ろ姿で描がなければならなかったのだろう。後ろ姿というモチーフは、17世紀オランダの画家たちの風俗画に度々登場するものであるが、フレルの描く女性が特異であるように、人物の画中的役割や効果は作品が併せ持つ特徴や周囲の表現によって異なるということを留意しておきたい。

最後に、後ろ姿の女性とともに描かれる不可解なモチーフが場面の虚構性をいっそう強めている可能性について触れておきたい。《窓辺の女》(挿図8)では、女性が窓越しに対峙しているのが子どもであることは分かるが、幽霊のような子どもの不気味さと椅子を

(37) 有川治男「父の訓戒 多くの主題解釈を許す優雅な風俗画」『名画への旅 第14巻 市民たちの画廊 17世紀IV』講談社、1992年、128-129頁。

傾けるほどの勢いで窓を覗かなければならない彼女の思惑は奇妙さをも生み出している。彼女が鑑賞者に背を向けた直接の原因はこの子どもにあると考えられよう。だが、彼はなぜ暗闇の中に姿を現しているのか。女性に何かを語りかけたかったのか。謎めいた状況を作り出す彼の存在は、寡黙な女性の後ろ姿と同様に、フレルの様式の独自性を際立たせる要素と考えられる。しかし、たとえ後ろ姿の女性が見ている対象がこのように画中に描かれていても、真意が解き明かされることはなく謎は深まるばかりである。ここには、ただ「隠す」ことで解釈を引き延ばす以上の修辭的効果がある。フレルの描く意図的な後ろ姿は、主題の意味内容を不明瞭にすると同時に奇妙な虚構性を醸し出しており、それによって作品自体が、ヘラルト・レニエが言うところの「アイロニーに満ちたもの」になるのではないだろうか。

おわりに

フレルは、フェルメールやデ・ホーホの先駆者として注目されている画家であり、描かれている室内や人物の服装、状況などは同時代の作品と一見類似しているようだが、モチーフが内包している意味や細部の描写には共通点がないと考えられる。先行研究でも指摘されていたように、フレルの室内画や女性像には勤勉さや淑やかさに基づく道徳性は感じられにくい。描かれている女性たちは家庭生活の行為に没頭するあまり、本来そこに備わるはずの勤勉な女性の在り方からは離れているようであり、おそらくそれを強調しているのは彼女たちの後ろ姿なのかもしれない。家具の少ない簡素な室内と顔を見せない後ろ姿の女性が画中で組み合わせられることによって、フレルの描く室内ないし女性像は独自性を帯び、一般的な解釈では主題の意味内容が捉えにくいものとなっている。

ベルント・イーバートは、フレルの作品には購入者を惹きつける別の何かがあったに違いないと述べている⁽³⁸⁾。このように特異な室内や女性像を繰り返し用いることによって、彼は他の画家とは異なる自己流の様式を確立していったのではないだろうか。一見するとフレルの描く後ろ姿の女性像は、ただ自身の行為に没頭しているだけでなく、その意外な向きによって鑑賞者に主題を解釈したくなるような心理を刺激する性質を備えている。しかし、彼女の重々しい寡黙な姿勢は、内密の主題の答えを容易に明かすことはない。こちらに背を向ける女性たちが画中に存在することで、作品の謎めいた喚起力がそこに残り続けるのであり、それがフレルの室内画の持つ揺るぎない特質であると考えられる。もしこれが画家の一番の狙いであったとするならば、後ろ姿は画風の差別化を図るために必要不可欠な姿勢であったのかもしれない。彼は、17世紀オランダで人気のあった「室内で家庭的な行為を営む女性」を描いてはいるが、当時の人々の関心を集め、しばしば美德や道徳性という寓意を含む「勤勉な女性がいる室内」というよりは、むしろ「それらと類似す

(38) Ebert, *op cit.*, p. 67.

る解釈を誘いつつも、主題を読み解く手がかりを多くは語らない後ろ姿の女性がいる簡素で寡黙な室内」を表現したものであるといえよう。つまり、当時頻出していた光景に微妙な変化をもたらし、後者のような曖昧かつ奇妙な印象を与える光景として描くことで、自らの表現の独自性を強めたのではないだろうか。

本稿では、フレルの作品にみられる室内や女性の描かれ方について、同時代の画家たちの作品との比較や複数の視点による分析を行い、彼の独自の様式がどのような点に見出せるのかについて考察を行った。フレルの活動領域や制作年代など判明している基本的情報は乏しいが、彼の意匠や様式、画中のモチーフの描かれ方などから作品の解釈を試みることは可能であると考えられる。今後はさらに、作品受容や同時代の画家との交流などの観点からより網羅的に精査し、17世紀オランダにおけるフレルの画家としての位置づけについて再考していきたい。