

ヘジーナ・テル・ボルフのアルバム

17 世紀オランダ女性画家の位置づけに関する再検討

櫻井 杏香ニコール

はじめに

近年、世界各地の美術館で女性画家の作品を取り上げる展覧会が多数開催されている。これらの形式は多様であり、複数の女性画家による作品を主なテーマに掲げ、あらゆる媒体・ジャンルの作品を扱う展示もあれば、特定の女性画家に焦点を当て、その画風の変遷やテーマ別に作品を紹介する展示も存在する。美術史研究および展覧会企画におけるこうした風潮は、これまであまり詳らかにされてこなかった女性画家の存在やその作品を捉え直し、既存の枠組みの中に再び位置づけようとする意図によって巻き起こっているのかもしれない。本稿で扱う 17 世紀オランダの女性画家もやはりその対象である。当時の女性画家に関連する展覧会の数はこの数年間で飛躍的に増え¹⁾、並行して開催されるシンポジウムなどを含めると、その勢いの強さが感じられる。

今日伝わっている 17 世紀オランダの女性画家の名は、男性のものと比べてさほど多くはないといえるだろう。無限にある先行研究を参照しても、「巨匠」と称される者の大半は男性である印象が強い。それはいつの時代においても不変のことのようで、たとえば画家兼著述家のアルノルト・ハウブラーケン (Arnold Houbraken, 1660-1719) の著書『ネーデルラントの画家たちの大劇場²⁾』には約 1000 名の芸術家の名が列挙されているが、その膨大な数の中ですら女性画家はたった 25 名ほどである。しかし、無名のまま画家人生を送っていたために埋もれてしまったケースも多く、油彩画・彫刻以外の媒体を制作していた者や後世になって再発見された者も含めると、実際に活動していた女性画家の数は一層多かったことが推測される。彼女たちの制作環境や画風を精査すると、性差や画家自身の社会的身分差に基づく従来の固定観念では捉えきれない部分や、女性画家同士の共通点が浮き彫りとなってくる。これまで見落とされてきた、あるいは手付かずだった彼女たちの制作過程や作品の特徴が近年になって追究されていることは、新知見による解釈の可

1) “Rich & Independent. Maria van Nesse 1588-1650”、アルクマール市立美術館、2022 年 11 月 26 日～2023 年 3 月 19 日。“Women on Paper-Female Artists in the Spotlight”、アムステルダム国立美術館、2022 年 12 月 5 日～2023 年 5 月 30 日。“Ingenious Women-Women Artists and their Companions”、バーゼル美術館、2024 年 3 月 2 日～6 月 30 日。

2) Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 vols., Amsterdam, 1718-1721.

能性を拡大することに繋がっている。

その取り組みの中で、しばしば話題に上っているのがヘジーナ・テル・ボルフ（Gesina ter Borch, 1631-1690, 以下ヘジーナ）のアルバムである。ヘジーナは、当時の上流階級の肖像画や風俗画を精緻な筆致で描いたことで名高いヘラルト・テル・ボルフ（Gerard ter Borch the Younger, 1617-1681, 以下ヘラルト子）の義妹としてその存在が再注目され、近年、テル・ボルフ家の作品に焦点を当てた個展も開催された³⁾。彼女の手がけた3冊のアルバムは、当時最も需要が高く制作数も増加していた油彩画とは異なり、カリグラフィや水彩によって飾られた紙葉が収録されている点で、独創性の高い特異な作品として注目を集めている。E・A・ホーニツヒは、アルバム制作前のヘジーナが素描も描いていたことをふまえ、私的な制作環境に置かれていた彼女を「良い意味でアマチュアだった」と指摘した⁴⁾。一方で、アルバムに家族や他の画家の作品も含まれている点にも触れながら、それらが「彼女の人生における物理的・視覚的形跡が集められたコレクションでもある⁵⁾」と結論づけている。A・M・ケタリングは、ヘジーナのアルバムにみられる「アマチュア風の挿絵」は、絵として、「当時の油彩画とはまったく異なる芸術的伝統に属するものである」と結論づけた⁶⁾。また、近年ヘジーナのモノグラフを執筆したアダム・イーカーは、画家と作品を美術史という大きな枠組みの中で捉え直すことを試みており、ヘジーナが長きに渡りテル・ボルフ家のあらゆる作品を継承・管理していたことから「アーキビストとしての活動領域をはるかに超えている⁷⁾」と指摘した上で、彼女の絵が「17世紀の日常生活における女性自身のイメージであり、希少で貴重な産物である⁸⁾」とも述べている。ホーニツヒやケタリングの主張にもみられたように、ヘジーナの作品はしばしば「アマチュア」と評されてきたが、こうした見方に対して近年間い直しの動きが高まっている。筆者もその潮流に与しながら、本稿では、17世紀オランダの女性画家に関する従来の評価やカテゴリーを再検討することを試みたい。ヘジーナのアルバムの特異性をふまえ、当時の女性画家および作品の多様な在り方を示すために、彼女とは異なる制作環境にあり、精巧な油彩画を手がけた同時代の画家ユディト・レイステル（Judith Leyster, 1609-1660）と比較する。なお現在では、両者は17世紀オランダを代表する女性画家と見なされているが、ハウブラーケンの著書に彼女たちの名は挙がっていない。後世においてその画業を発見し歴史のなかに位置づけ直すさまざまなアプローチが進められた

3) “At Home With Ter Borch A Family of Artists in Zwolle”、ズヴォレ、デ・フンダーチー美術館、2025年9月6日～2026年2月1日。

4) Honig, Elizabeth A., “The Art of Being ‘Artistic’: Dutch Women’s Creative Practices in the 17th Century,” *Women’s Art Journal*, Vol. 22, No. 2, pp. 31-39, 2002.

5) Honig, *ibid.*

6) Kettering, Alison McNeil, “Ter Borch’s Ladies in Satin,” *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art Realism Reconsidered*, Cambridge University Press, pp. 98-115, 1997.

7) Eaker, Adam, *Gesina ter Borch*, Los Angeles, Getty Publications, 2024.

8) Eaker, *ibid.*

のであり、再評価の作業は今なお続いている。本稿は、彼女たちの制作実態や様式形成の特徴を明らかにすることに加え、従来の画家・作品評価における問題点を分析することで、17世紀オランダにおける女性画家のあり方を理解する新たな視点を提示したい。

1. ヘジーナ・テル・ボルフの画業と17世紀オランダの美術教育

ヘジーナは、16世紀後半から17世紀中葉にかけて活動した画家ヘラルト・テル・ボルフ父（Gerard ter Borch the Elder, 1582/83–1662, 以下ヘラルト父）の3度目の結婚相手との間に誕生した。彼女の生まれ育ったオランダ東部のズヴォレは、神聖ローマ帝国とホラント州の裕福な諸都市との間に位置し、4本の川が流れていることにより、大西洋に面する港と都市を結ぶ中継地点である。そのため、当時最大の商業都市だったアムステルダムや、同じく湾岸都市で貿易が盛んだったロッテルダム、さらにチューリップ産業が発展したハールレムなどの諸都市と比べると幾分小規模だが、経済が繁栄した都市だったといえる。大家族であるテル・ボルフ家はサッセンストラート沿いに居を構えており、ヘ



挿図1 ヘジーナ・テル・ボルフ《自画像》1661年、水彩、インク、紙、24.3 × 36cm、アムステルダム国立美術館。

ジーナは人生の大半をこの通りの近辺で過ごした。一家には、父親をはじめとする男性陣に画家が多く、ヘジーナの義兄にあたるヘラルト子以外にも、弟のハルメン（Harmen ter Borch, 1638–1677）やモーゼス（Moses ter Borch, 1645–1667）も画家の道を歩んでおり、彼らは幼少期に父親から絵を学んでいたことが知られている。たとえば、既存の版画や石膏像などのスケッチで描写経験を積んでいた幼きヘラルト子の素描に、ヘラルト父が注釈をつけていたという逸話がある。これは、父親が息子に伝統的な訓練手法に則って遠近法や人物の描き方を身に付けさせていたことを伝えている⁹⁾。

一方、娘であるヘジーナは、後述するアルバムに水彩、インク、金、銀などによって煌びやかな衣装に身をまとった姿を描いた自画像（挿図1）も残しているが、父親から直接に美術教育を受けていたという確固たる証拠がない。もし他の兄弟と同じ境遇に置かれていた場合、幼少期あるいは少女期に描いた素描が残されている可能性は十分あるが、明らかに訓練のために描かれた単独の紙葉は現時点では発見されていない。また、ヘジーナには先述以外の兄弟姉妹がいたが、女性陣で絵を描いていたのは彼女と義姉アンナ（Anna

9) Eaker, *ibid.*

ter Borch, 1622-1679) だけだった。しかし、ヘジーナが芸術と文学の両方に関心を寄せていたのに対し、アンナの作品は素描 1 点と筆記体の練習帳しか現存せず、次第にカリグラフィーに注力していった可能性が高いことから、やはり父親からの美術教育は受けていなかったと考えられる。画家の父親や同職を志す男兄弟が近くにいながら、ヘジーナないし一家の女性陣が専門的な美術教育を受けなかった、あるいは受けられなかったのはなぜだろうか。

その理由として第一に、17 世紀オランダにおける家父長的な社会風潮が生み出した、性差にもとづく職業選択の傾向が挙げられるだろう。当時の詩人兼モラリストだったヤーコプ・カツ (Jacob Cats, 1577-1660) の『結婚¹⁰⁾』(1625) をはじめとする家庭生活の指南書でも推奨されていたように、国民の間では男性(父親)は家計を支えるために外で働き、女性(母親)は家事や育児に勤しむことが理想とされた。こうした社会的役割の区別は、目覚ましい経済発展を遂げたオランダ諸都市に住むとりわけ富裕な商人階級の間で浸透していた。安定した収入と地位を獲得した彼らは、家庭に飾るのに相応しい絵画を求めるようになる。偶像崇拜を禁ずるプロテスタントが主流となり、かつて教会や王侯貴族が注文していた歴史画とは対照的に、日常生活を描いた風俗画や風景画の需要が高まった。これに伴い、共和国内での画家数も著しく増加した。実際、1610 年代から 1660 年代にかけてその数は上昇の一途をたどっており、アムステルダムにおけるピーク時には従来の 4 倍にまで膨れ上がったという¹¹⁾。絵画需要の増加がもたらす良好な経済状況をいち早く察知したであろうオランダの親たちが、子(主に息子)を安定した職に就かせたいと願いながら、画家の道を歩ませることも少なくなかったことが窺える。しかし、画家の労働環境は大変厳しく、注文がない場合は自ら描いた作品を販売するしか術がなかったと言っても過言ではない。そもそも、絵画を自由に販売する権利を手にするためには、ギルド(画家組合)に入会し、親方の称号を得る必要があった。このように、画家としての技量を上げることは、自らの社会的地位を高めることを意味していたと捉えられる。一人前の画家を志すも、後ろ盾を得ていなかった男性たちにとって、ギルドに入会することは有効な手段だったのかもしれない。これらの理由により、会員の大半は男性が占めることになったが、ヘラルト子のように家庭で専門教育を受けられる状況にあり入会する必要のなかった例もある。おそらく、テル・ボルフ家の息子たちは代々続いた画業の後継者として育てられ、家庭内での専門的な修業を通じてその才能を引き出したのだろう。一方で、男兄弟の多かったヘジーナやアンナに、一流画家を目指すためのレールが敷かれなかったことは想像に難くない。ヘラルト父による子育ての方針は、家父長制や性差に関わる当時の社会風潮を連想させるものだが、結果的に彼女たちが絵画市場にとらわれることなく興味の赴くままに作品を制作することを可能にさせたといえるだろう。

10) Cats, Jacob, *Houwelyck, dat is, de gansche gelegtheydt des echten staets*, Middelburg, 1625.

11) 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、42-43 頁。

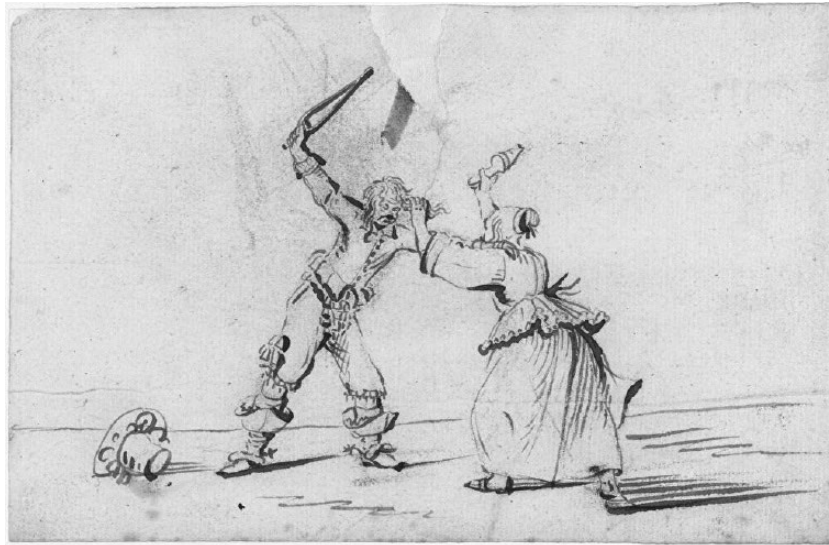
第二の理由に、画家数の増加に伴う絵画市場の激戦を避けようとした可能性が挙げられる。画家を目指す若者は国内の諸都市に点在していたため、その中から売れっ子や巨匠になるには、熾烈な競争を勝ち抜く必要があった。幼い頃から絵を学ぶ機会に恵まれていたり、ギルドに入会したりすることができた者、つまり男性にとっては自身の経験が有利に働いたこともあったかもしれない。しかし、たとえ順調にキャリアを積み知名度を上げられたとしても、日頃から絵画鑑賞に慣れ親しんでいた愛好家や購入者による評価が厳しいことも当然ながらにあった。固定客であっても、その絵が依頼内容と異なっていたり、気に食わなかったりすれば購入を拒否することもできた。また、受容者による否定的な意見の度合いによっては、画家本人に限らず画業を営む家族や師匠などの評判が落ちることに繋がりかねなかった。画家一家の長であったヘラルト父は、激戦と化す絵画市場の実態や男性優位の社会の中で、他の男兄弟たちと同様の専門教育を受けなかった娘が批判の的にさらされることによって、一家の名誉が傷つけられることを恐れたのではないだろうか。他にも要因は考えられるが、上記の可能性をふまえると、ヘジーナの画家人生における選択肢が狭まれたのは家父長制や性差にもとづく社会風潮に加え、画家一家ならではの保守的な方針がもたらした必然の流れだったと捉えられる。彼女自身がいわゆる売れっ子画家になることを目指していたか否かについては、推測の域を出ない。しかし、他の男兄弟たちと異なる制作環境に置かれていたからこそ、風俗画題の洗練された油彩画に代表されるような主流から離れた、独創性に富むカリグラフィーや水彩画を伴うアルバムが生み出されたのも事実である。

2. ヘジーナの3冊のアルバム

ヘジーナの作品の媒体は、大きく分けて3種類ある。1つ目はペンやパステルを用いて描かれた素描で、その殆どがアルバムのための習作であり59枚ほどが現存する。その内の1枚である《争うカップル》(挿図2)と同年に制作されたアルバムの紙葉(挿図3)を比較すると、素描の段階から既に衣服のレースや髪の毛、陰影などの細部までもがしっかり描き込まれているのが分かる。

2つ目は油彩画だが、現存するのは3作だけであり、いずれも第二次英蘭戦争で戦死した弟モーゼスへの追悼の意を込めて彼の死後に描かれたものである。《2歳のモーゼス・テル・ボルフ》(挿図4)では、幼き姿のモーゼスがドラムを肩にかけてスティックを両手に持ちながらこちらを向いているが、ヘジーナが周囲に散在するように描いたモチーフも興味深い。これらは玩具の武器が主であり、戦場へ赴いた弟の勇気と愛国心を暗示するものと捉えられる。本作の素描は見つかっておらず、おそらく構図の段階からヘジーナが単独で制作に取りかかった可能性が高い。しかし、他の2作品に関しては、ヘラルト子との共作であることが指摘されている¹²⁾。おそらくヘラルト子による構図の《コルフス

12) Eaker, *op.cit.*, p. 116.



挿図2 ヘジーナ・テル・ボルフ《争うカップル》1652年頃、インク、紙、
10 × 15.5cm、アムステルダム国立美術館。



挿図3 ヘジーナ・テル・ボルフ《争うカップル》1652年頃、水彩、インク、
紙、31.3 × 20.2cm、アムステルダム国立美術館。

ティックを持つモーゼス・テル・ボルフ》(挿図5)に描かれるモーゼスは羊毛の帽子とマントを身に着け、現代のゴルフの先駆けであるゴルフで用いられるスティックを片手に、暗い背景の前で直立している。当時人気のあったスポーツ道具の他に、1650年代によく見られた四角形のつま先と赤いリボンのついた革靴も採り入れている点からは、ヘジーナの流行への敏感さが感じ取れるだろう。また、1667年に描かれた《モーゼス・テル・ボルフの記念肖像画》(挿図6)は、同年頃にヘジーナがアルバムに描いた紙葉(挿図7、8)をもとに兄妹が油彩画に翻案した作品である。アルバムの水彩画では、柔らかな色彩によってモーゼスの立像が描かれているが、背景で舟を漕いだり矢を持ったりしている骸骨や燃える船舶は、戦争の不穏さや無慈悲さを漂わせているのと同時に、モーゼスの死を暗示している。一方油彩画では、画面中央にモーゼスが描かれており、水彩画では



挿図4 ヘジーナ・テル・ボルフ《2歳のモーゼス・テル・ボルフ》1667年以降、油彩、カンヴァス、56.2 × 45cm、アムステルダム国立美術館。



挿図5 ヘジーナ・テル・ボルフおよびヘラルト・テル・ボルフ子《ゴルフスティックを持つモーゼス・テル・ボルフ》1655年頃、油彩、板、39.3 × 26.6cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー。

背景に後退していたモチーフもここでは彼の近くに配されているのが目を引く。ここに見られる、モーゼスが戦時中に身に付けていたと思しき甲冑や、時の儚さを暗示する懐中時計や砂時計、死を意味する骸骨、背後に迫る不吉な蛇や蝶、忠誠を象徴する犬などは、愛しい弟の死を嘆き悲しむ気持ちと彼の存在を永遠に記憶しようとする遺族の信念による表現だと解釈できるだろう。このように、家族愛に満ち溢れた2枚の油彩画からは、ヘラルト子とヘジーナによる兄妹間での相互参照や協力が認められ、これはテル・ボルフ家ないし画家一家ならではの制作環境にみられる大きな特徴の一つであると考えられる。

そして3つ目が、ヘジーナの全作品の中で最も大きなプロジェクトであり、近年再び注目されているアルバムである。彼女は



挿図6 ヘジーナ・テル・ボルフおよびヘラルト・テル・ボルフ子《モーゼス・テル・ボルフの記念肖像画》1668年頃、油彩、カンヴァス、76.2 × 56.5cm、アムステルダム国立美術館。



挿図7 ヘジーナ・テル・ボルフ《イギリスの海岸のモーゼス・テル・ボルフ》
1667-70年頃、水彩、インク、紙、24.3 × 36cm、アムステルダム国立美術館。

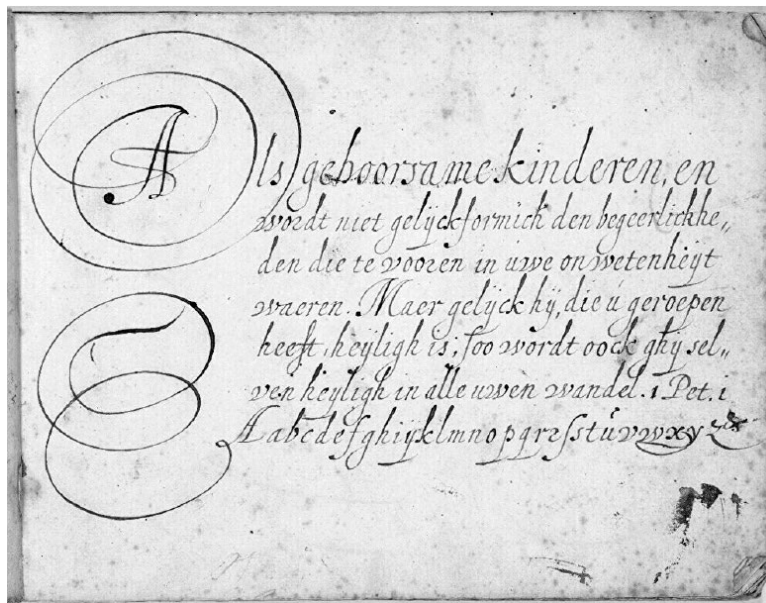


挿図8 ヘジーナ・テル・ボルフ《ハリッジの海岸のモーゼス・テル・ボルフ》
1667年以降、水彩、インク、紙、24.3 × 36cm、アムステルダム国立美術館。

生涯で3冊のアルバムを手がけているが、それぞれの年代において彼女が関心をもったテーマや、家族・友人らと過ごした経験などにまつわる紙葉が生み出されている。とりわけ多くを占めるのはカリグラフィーと水彩の挿絵を伴う愛（およびその皮肉）の詩であるが、他にも修道士像やイランのミニアチュールなども含まれており、主題や技法が多岐に及んでいる。また、直筆と貼り付けが並存している形式や、スクラップブックのような媒体は当時としては珍しい。これらは、19世紀後半にアムステルダム国立美術館がテル・ボルフ家の末裔から購入するまで、ほぼそのままの状態で保管されてきたという。以下では、これら三冊のアルバムに目を向ける。

(1) 『資料書』 (*Materi-boeck*)

1冊目のアルバムは通称『資料書』(*Materi-boeck*, 1646-ca.1650)と呼ばれ、ヘジーナが15歳から19歳の頃に手がけたもので、29枚の紙葉からなる。当初はカリグラフィーの練習のために使われたが、これらの書体は10代のヘジーナがズヴォレにいた頃に街中で見かけた文字や、ヘラルト子(子)が1645年以前にスペインとの和平交渉の目的でミュンスターへ赴いた¹³⁾際に彼が書いた文字、あるいは1564年に画家兼学者のディルク・フォルケルツゾーン・コールンヘルト(Dirck Volkertsz. Coornhert, 1522-1590)が出版した『新しいABC、または教材集』(*Eenen nieuwen ABC of materi-boeck*, 1564)などの著作物に印刷された文字の模写を発端としている。彼女の関心は主に聖書や道徳的指南書に向けられており、本アルバムは『ペテロの手紙一』1章14-15節の引用(挿図9)が初葉を飾っている。ヘジーナがこれらの制作を始めたきっかけは、おそらく義姉アンナが自身の『練習帖』(*Oefenboek*, ca. 1638-1641)に書き写していた同主題のカリグラフィーを目にしたからかもしれない¹⁴⁾。ここでもまた、家族間の相互参照および影響関係が確認できるのである。また、本アルバムが『資料書』と題されているように、カリグラフィーのみならず《人物像研究》(挿図10)と呼ばれる水彩画も含まれている。ここには当世風の衣服をまとった21人の男女が日常生活や恋愛にまつわる身振りをとっている姿が小さく描かれており、これらが同アルバムの後の紙葉にも反復して登場することから、習作である可能性も高い。



挿図9 ヘジーナ・テル・ボルフ《『ペテロの手紙一』1章14-15節の引用》
1646年、インク、紙、25.5 × 11.1cm、アムステルダム国立美術館。

13) Kettering, Alison McNeil, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1988, p. 86.

14) Kettering, *ibid.*, p. 863.



挿図 10 ヘジーナ・テル・ボルフ《人物像研究》1648 年、水彩、インク、紙、
15.5 × 11.1cm、アムステルダム国立美術館。

以上のように、ここにはカリグラフィーと水彩の人物像が実験的に描かれており、10代のヘジーナならではの芸術的・文学的関心の起点として捉えられるとともに、テル・ボルフ家の兄弟たちの直接的な影響力を垣間見ることができる。これらはヘジーナが身近にいる兄弟たちから絵を教わる形で参照したというよりは、むしろ自然と目に入ってきた彼らの作品からインスピレーションを得たり、時にはそれらを模倣したりしながら、自発的に絵を描き始めた所産なのかもしれない。

(2) 『詩のアルバム』 (*Poëzie-album*)

ヘジーナが21歳から29歳頃に制作していた2冊目の『詩のアルバム』(*Poëzie-album*, 1652-ca.1660)は、90を超える数の詩やエンブレム・ブックの内容がカリグラフィーで書かれており、それらの大半には男女の登場人物を中心にした水彩の挿絵が付されている。ヘジーナの文学や道徳的格言・寓意への強い関心は継続しているが、ここではさらに彼女の絵画的技量の上達も読み取ることができる。彼女はこれらを制作するにあたり、「美德は美を創る」、「誰しも自分の力や偉大さを誇ってはいけない。すべては藁のように小さく、花のように美しいのだから」などの格言を信条としていた。本アルバムに収録された作品の題材は、賛美歌や結婚の歌、それから一見無神経な女性と情熱的な男性による恋愛を歌うペトラルカ主義のバストラルなどが主題の大半を占めており、これらは17世紀オランダで広く愛読された歌集に起源を辿ることができる¹⁵⁾。おそらく、ヘジーナは当時の流

15) Kettering, *ibid.*, p. 418.

行りの歌や格言の中から自らが気に入ったものを選択していたのだろう。

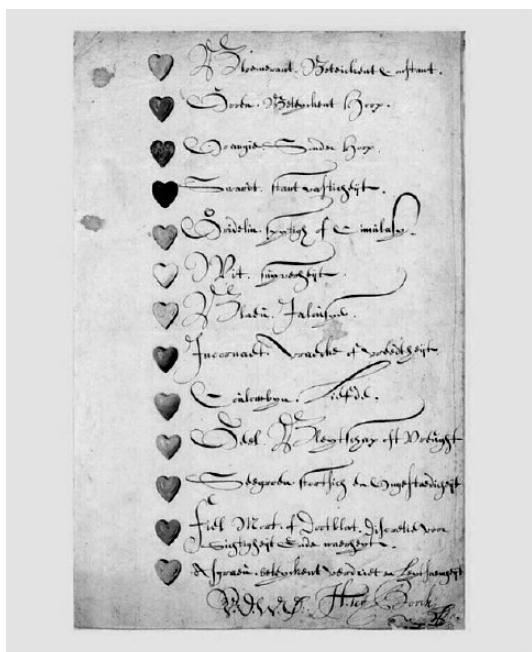
ここで、『資料書』と本アルバムに描かれている水彩画の人物像に、ヘジーナの画風の進化が窺える点に注目しておきたい。両者を比較すると、筆致が幾分精緻になっていることや、色彩のヴァリエーションが豊かになっていることが明白である。たとえば、『女性の靴紐を結ぶ紳士』（挿図 11）は、ヘジーナが『資料書』制作時より繰り返し描いていた主題だが、以前の作品（挿図 12）に描かれた人物よりも赤らんだ頬や優しげな眼差しが強調されていたり、やや粗雑だった絵の具の塗り方が丁寧になったことにより色彩の濃淡が顕著になったりしているのが分かる。ヘジーナは類似する人物像を何度も描くことで人物表現の腕を磨いたのかもしれないが、色彩の多様化に関してはヘジーナが色彩論に傾倒していた事実に関連している可能性が高い。彼女は 1650 年代半ばから後半にかけて、弟ハルメンと共に色彩のシンボリズムのリストを制作しており、それは本アルバムに収めら



挿図 11 ヘジーナ・テル・ボルフ《女性の靴紐を結ぶ紳士》1654 年頃、水彩、インク、紙、31.3 × 20.4cm、アムステルダム国立美術館。



挿図 12 ヘジーナ・テル・ボルフ《女性の靴紐を結ぶ紳士》1650 年頃、水彩、インク、紙、15.5 × 11.1cm、アムステルダム国立美術館。



挿図 13 ヘジーナ・テル・ボルフおよびハルメン・テル・ボルフ《色彩のリスト》1659 年頃、水彩、インク、紙、31.8 × 21.0cm、アムステルダム国立美術館。

れている（挿図 13）。同時代のイタリアでは、チェーザレ・リーパ（Cesare Ripa, 1560–1622）が『イコノロギア』の中で、色彩論を展開していた¹⁶⁾。ヘジーナとハルメンによる一部の色彩のシンボリズムの区分は、リーパの論理と重なる箇所が認められる¹⁷⁾。彼らがいかなる経緯でリーパから触発されたかは定かではないが、当時出版されていた『イコノロギア』のオランダ語版から着想を得た可能性が高い。彼らが紙葉に記したリストには、色彩の象徴化がなされており、リーパの言説と一致しているものもある【表 1】。ヘジーナたちは、当時のヨーロッパで影響力のあった理論を学びつつも、多少の変更や自己解釈を採り入れながら唯一無二の色彩論を生み出そうとしていたのかもしれない。それはあくまで私的な範囲での共有に過ぎなかった

だろうが、結果的にテル・ボルフ家の若き芸術家たちの野心や意欲を示すものとなった。

表 1 色彩の象徴化

意味・象徴	ヘジーナとハルメンの色	リーパの色、装い、姿
不変	水色	多彩色
希望	緑	緑
堅固	黒	水色
悪意／偽善	灰色	老女／白い仔羊の毛皮
純潔	白	白
嫉妬	青	濃青色
復讐／残酷	淡紅	黒に血潮の汚れ／赤
愛	ピンク	クピド
歓喜	黄色	緑
不安定	海緑	多彩色
思慮	淡灰色	暗紫色

16) 筆者は執筆にあたり以下を参照した。チェーザレ・リーパ『イコノロギア』伊藤博明訳、ありな書房、2017 年。原書は以下を参照。Ripa, Cesare, *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall' antichità, e di propria inuentione*, Rome, Appresso Lepido Facij, 1603.

17) Wheelock, Arthur K., "Colour Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting," *The Learned Eye Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*, Cambridge University Press, 99-110, 2005.

(3) 『芸術の書』 (*Konstboek*)

3冊目のアルバム『芸術の書』(*Konstboek*, 1660-ca.1680)は、ヘジーナが30-50代前半に制作していたもので、180枚以上の紙葉からなる集大成である。本タイトルはヘジーナの友人(婚約者の可能性もあった)であった商人ヘンドリック・ヨルデイスがつけた名称だが、後にケタリングによって『家族のアルバム』(*Familie-plakboek*)という別称もつけられた。彼女は、当初全ての紙葉を、出身地ズヴォレの日常風景を捉えた水彩画で埋め尽くす予定だったらしいが¹⁸⁾、風景画を含む得意ジャンルを描くのを中断し、その代わりに家族の肖像画を描くに加え、他の兄弟たちの作品をはじめとする別個の絵を貼り付けるようになった。この方向性の転換は、おそらく共同編纂者でもあったヨルデイスへの失恋や、最愛の弟モーゼスの戦死が引き金になったと考えられる。結果的に、本アルバムは多様な主題の作品によって彩られ、3冊のアルバムの中でも一際特異なものとなった。



挿図 14 匿名画家(イスファハーン派と考えられる) およびヘジーナ・テル・ボルフ《ペルシアのミニアチュール》1660-1687年頃、水彩、インク、紙、羽、24.3 × 36cm、アムステルダム国立美術館。

近年、ヤン・デ・ホンドをはじめとする学者たちが、本アルバムに収録されているペルシア人男性のミニアチュール(挿図 14)について研究を進めた¹⁹⁾。テル・ボルフ家になんだ主題がアルバムの大部分を占めているため、この紙葉は特段珍しいものと見なすことができる。デ・ホンドは、本作の主題や構図を精査した上でさらに科学的調査を行い、そこで得られた結果を根拠に、17世紀のサファヴィー朝のイスファハーン派の画家によって制作されたオリジナルを、匿名のヨーロッパの画家が模写したものであることを導き出した。サファヴィー朝は、アッバース1世(アッバース大王)(1571-1629)の治世下で最盛期を迎え、1598年にイスファハーンに遷都したことにより、芸術と文化の中心地として発展した王朝である。元来、同地では宮廷文化と結びついた緻密なミニアチュールが、高価な写本を中心にさまざまな芸術家によって数多く制作されていた。しかし、16世紀から17世紀にかけて制作状況は変化し、ペルシアの画家たちはもはや君主や貴族の

18) Hond, Jan de, et al., "An Iranian Youth in an Album from Zwolle," *The Rijksmuseum Bulletin*, Vol. 68, No. 3, p. 205, 2020.

19) Hond, Jan de, et al., "Dutch or Iranian? Technical study of a seventeenth-century painting on paper from Gesina Ter Bosch's scrapbook," *Heritage Science*, Vol. 9, No. 1, pp. 1-24, 2021.

ためだけでなく、芸術作品を買い求める都市の富裕層をターゲットに制作する機会が増えていったのである。こうした受容層の変化は同時代のオランダの実態と非常に類似しており、両地域の芸術発展を促進した共通点といえるだろう。デ・ホンドは本作の背景や枠、モチーフの細部にヘジーナによる修復の跡を発見した²⁰⁾。これは画家自身によるオリジナルのコピーではなく、当時オランダに輸入されたイランのミニアチュール作品を何者かが入手し模写したものであり、それを手にしたヘジーナが一度アルバムに貼り付けた上で破損箇所を手を加えたことを意味している。およそ1650年代までに、オランダ＝ペルシア間では貿易が隆盛しており、ミニアチュールをはじめさまざまな物品が運搬されたのである²¹⁾。ネーデルラントの諸都市では、中世以来、定期的に歳の市が開催されており、その緩い規制を目がけて商人たちが国内外の珍品を売買していた²²⁾。ヘジーナが異国の作品に接した経緯は諸説考えられるが、おそらくヘラルト子や他の兄弟が市場へ赴き、安価で売られていた希少なミニアチュールを購入し、それを彼女が譲り受けて本アルバムに適用したと見なすのが妥当だろう。ヘジーナの数少ない異国趣味との出会いも、テル・ボルフ家の理想的な連携がもたらした好機だったのかもしれない。

(4) アルバムの評価

以上のように、ヘジーナによる3冊のアルバムは、多岐にわたる主題の紙葉が収録された単なる雑多なアルバムではなく、画家自身が人生の段階毎に感銘を受けたものを自発的に描写・貼付した独自性の強いものであると言っても過言ではない。その制作の出発点はカリグラフィーや人物像の練習だったのかもしれないが、画家である他の兄弟たちとの交流・触発も相まって制作意欲が高まり、結果的に数多くの水彩画を描き、収録内容を充実させることに繋がった。またこれらは、家族やヨルデイスなどの親しい友人の間でしか公開されなかったことが伝わっている²³⁾。限定的な範囲でしか閲覧されることのなかった私的なアルバムだからこそ、自由な主題選択が許されたのかもしれない。そして元来、自らの充足感を満たすために制作されたアルバムは、次第にテル・ボルフ家の芸術的記憶を守るための記念的なものと化した。これらがヘジーナにとって特段思い入れの強い人生のプロジェクトだったことは、彼女が死去当日（1690年4月16日）に口述した遺言で、自身が所有していた家族の肖像画は売却せず、「姪たちのために保管する」よう指示し、生き残った妹カタリーナには「貴女の判断で、子どもたちのうち最も芸術的に優秀または才能ある者のために、あるいは全員のために、私のアルバムとすべての作品を保管する」よう促していることから十分窺えるだろう²⁴⁾。

20) Hond, *ibid.*

21) Kettering, *op.cit.*, p. 632.

22) 小林、前掲書、137頁。

23) Eaker, *op.cit.*, p. 14.

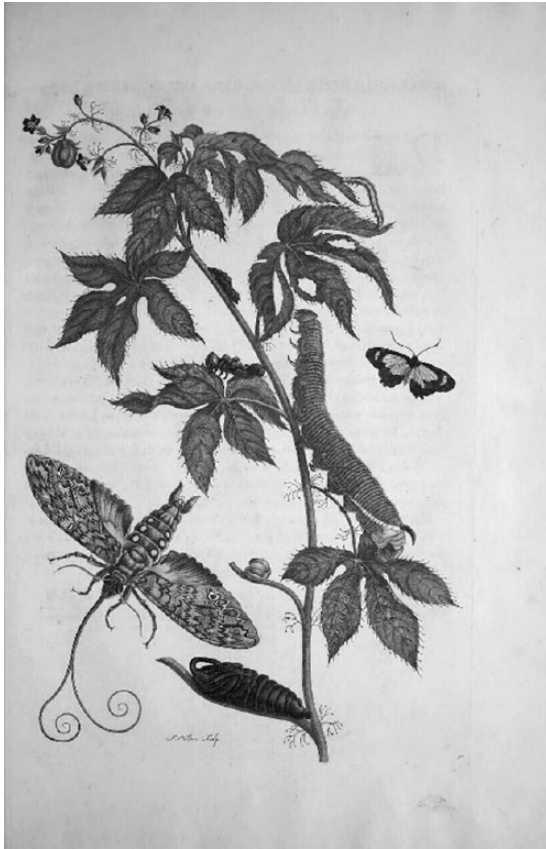
ヘジーナの流行への敏感さと幅広い関心、制作意欲の高まり、そして記憶・保存への尽力の結晶ともいえる3冊のアルバムに関して、多くの先行研究では、既存の油彩画と比較してかなり独創的な作品として評価されている。M・E・ヴィーセマンは、専門教育を受けなかったヘジーナが、規制に縛られることなく主題を取捨選択し、それらの詩画を思うがままアルバムに収めることができたという点において、より個人的な態度が認められるだろうと述べている²⁵⁾。仮にヘジーナが他の兄弟たちと同様の経験を積み、一人前の画家となって油彩画制作を中心に行っていた場合、当時の絵画市場での需要の把握や作品の相互参照によって、周囲と共通する主題が頻繁に選ばれていたかもしれない。しかし、彼女に与えられた自由な制作環境とアルバムという特異な媒体の使用は、むしろ画家の主題選択の幅を拡大させ、17世紀オランダにおける比類なき作品の創出に繋がったと考えられるだろう。さらにヴィーセマンは、3冊のアルバムを「当時のズヴォレに住む裕福な若い女性の文学への情熱と日常の喜びを表現した作品²⁶⁾」と捉え、ヘジーナが最も大切にしていた自伝的なものなのではないかという見解を示した。元来これらは連作ではなく、それぞれ特徴を備えた別個のアルバムであり、各々に焦点を当てると、練習帖、流行や関心事を表した詩画集、テル・ボルフ一家の芸術的記録と捉えることができる。とはいえ、ヘジーナが人生を通してアルバムという単一の媒体を用いていることや、人物表現の上達や主題選択の意識の変化から画家としての成長を窺うことができるため、彼女の画業における一大プロジェクトのようにも感じられるのだろう。これらをふまえると、3冊のアルバムは総じてヴィーセマンの言う「自伝的なもの」と解釈することも十分可能だが、当時の若い女性たちの流行や関心、加えて一流画家の道を歩まなかった女性の野心的な制作意欲を示す一種の貴重な資料とも読み取れるのではないだろうか。

17世紀オランダの視覚芸術において、画家の社会的身分・性別問わず、アルバムを用いた作例は珍しいものである。油彩画に需要が集中していたために、風俗画や風景画、肖像画などはカンヴァスや板に描かれることが多かった。冊子という広範なカテゴリーであれば、自然科学の発展と国際貿易の繁栄によって生まれた植物図鑑も含まれる。世界から希少な品種が集められたことで、植物観察を嗜む者が増えたとともに、それらを写実に描いた絵が求められるようになった。マリア・ジビーラ・メーリアン (Maria Sibylla Merian, 1647-1717) は、植物や昆虫を水彩で緻密に描いた作品を数多く残しており (挿図 15)、それらは図鑑の中に収められた。植物愛好家をターゲットにした図鑑は少なからず存在するが、ヘジーナのアルバムのように自由な主題選択および手法でまとめられた作例はほとんど見られない。しかし、N・E・クックは、3冊のアルバムの形式が「*albam amicorum* (友情のアルバム)」と類似していることを指摘し、「個人的な歌集としての機

24) Wieseman, Marjorie E., et al., *At Home with Ter Borch: An Artist Family in Zwolle*, Zwolle, WBOOKS, 2025, p. 35.

25) Wieseman, *ibid.*, p. 29.

26) Wieseman, *ibid.*



挿図 15 マリア・ジビーラ・メーリアン《『スリナムの昆虫の変態』Pl. 38》1705 年、ジークレー版画、20.6 × 14cm、キュー王立植物園。

能を有している点で特異である」と見解を示している²⁷⁾。宗教改革期のヨーロッパで登場した「alba amicorum」は、100 ページほどの書物に聖職者および著名人の署名（名前、日付、場所）や格言が記されたもので、主に 2 名以上の友人同士で収集・共有され、社会的ないし地理的な繋がりを記念するものとして機能していた²⁸⁾。制作の深い意図としては、そこに含まれたテキスト・イメージのコレクションの記憶を喚起することだったと考えられる。当初「alba amicorum」は、著名人との繋がりを得られるという性質から、とりわけ社会的出世を目指す男子学生の間で流通していた²⁹⁾。しかし、ネーデルラントでは、16 世紀頃から貴族階級の女性たちも所有するようになり、そこには土地固有の人気歌集と共に仲間たちとの親密さを語った文などがしばしば収録されたのである³⁰⁾。ズヴォレ出身のヨアンナ・ベンティンク（Joanna Bentinck, 1564/65-1630）は 3 冊

のアルバムを保持し、そこには自身の結婚生活にまつわる詩や皮肉めいた注釈などが収められており、本人のみならず夫や友人たちと共に制作・共有されていたことが伝わっている。ベンティンクの例は、主題や形式、受容の在り方においてヘジーナと類似しているため、「alba amicorum」との接点が指摘されるのは自然な解釈だろう。彼女は決して一流ではなかったが、10 代の頃から育んできたを描写の才能を発揮しつつ、関心事や経験にもとづいた詩画を自由に採り入れることで、文学と芸術を融合させた独創的なアルバムを生み出したのである。

以上の先行研究をふまえ、筆者は改めて従来のヘジーナの画家としての位置づけを再検

27) Cook, Nicole E., "By Candlelight: Uncovering Early Modern Women's Creative Uses of Night," *Women Artists and Patrons in the Netherlands, 1500-1700*, Amsterdam University Press, pp. 55-84, 2019.

28) Keblusek, Marika, "A Paper World: The Album Amicorum as a Collection Space," *Early Modern Low Countries*, Vol. 6, No. 1, pp. 14-35, 2022.

29) Llano, Manuel, "'Magnetic Virtue': Academic Alba Amicorum in the Dutch Republic, 1575-1750," *Early Modern Low Countries*, Vol. 6, No. 1, pp. 127-144, 2022.

30) Eaker, *op.cit.*, pp. 79-80.

討する必要があると考える。アルバムに収められた多数の詩を考慮すると、ヘジーナが文学に多大なる関心を寄せていたことは明らかなが、彼女はやはり制作意欲をもった画家だと考えられるのである。テル・ボルフ家での専門教育を受けていないことや、油彩画の作例が少ないことから、画家も作品もともにこれまで一流と見なされることはほとんどなかった。しかし3冊のアルバムは、他に類を見ない独創性と当時のオランダの若い女性の生活における諸相を示す歴史資料としても機能している点で、価値を見出すことができるのではないだろうか。これらをふまえ、筆者は、特に彼女が「アマチュア画家」に区分されてきた従来の見解については、今一度再考する余地があると考ええる。次章では、作品媒体や形式だけでなく画家の制作環境やコミュニティにまで視野を広げ、新たな解釈を試みたい。これに際し、ヘジーナとは対照的に「プロ画家」と見なされることの多かった女性画家レイステルとの比較を行い、両者の異なる生い立ちや画風をふまえた上で、それぞれの制作環境において家族や共同体のネットワークがいかに影響を及ぼしたのかを検証する。

3. ユディト・レイステルとの比較

女性画家の活動環境に関して、ヘジーナの事例が特殊だったと言い切れるのだろうか。裕福な画家を父にもつ家庭では、娘たちも事業の発展に貢献できるように、男兄弟たちと同等の専門教育を受ける者もいたという³¹⁾。たとえば、先述したメーリアンは、絵の学習に恵まれた環境に置かれていた。彼女は11歳頃から、静物画を専門としていた義父ヤーコブ・マレル (Jacob Marrel, 1614-1681) とその弟子に指導を受けており、油彩や水彩に加え版画技法まで習得していたことが伝わっている³²⁾。また、彼女の義理の兄弟たちも画家になっていることをふまえると、程度の差こそあれマレルが子どもたち全員に専門教育を施していた可能性が高い。後に博物画家として着実に成長を遂げたメーリアンだが、当時の女性画家の全員が、幼少期における専門教育の享受やギルド入会が叶ったわけではなかった。彼女たちの運命は、自らが生まれ育った家庭の社会的身分や人脈の広さによって決まっていたと考えられる。そして、画家一家に生まれながら、専門教育を受けずに比較的自由に制作したヘジーナとは対照的な画家人生を送っていたといえるのが、ユディト・レイステルである。

(1) ユディト・レイステルの画業

レイステルの生まれた家庭に画家はおらず、父親は複数の事業を営んでおり、それほど裕福とは言えない環境だった。彼女の故郷であるハールレムは、1580年頃からあらゆる産業が隆盛し、飛躍的な経済成長を遂げた都市であり、レイステル家やその近親者の中にも織物業に携わる者が数名いる³³⁾。父ヤンはもともとフランドル出身の小物織工だった

31) Eaker, *ibid.*, p. 33.

32) Nagendra, Harini, "Maria Sibylla Merian (1647-1717)," *Resonance*, Vol. 21, No. 2, pp. 115-124, 2016.

が、おそらく 16 世紀後半の南部での戦況悪化から逃れるようにして、ハールレムにやって来た人物だった。当時のオランダで最も活気のある繊維産業都市はライデンだったが、負けず劣らずの生産力を保持していたハールレムへ出向く者も少なくなかったという³⁴⁾。諸都市の経済が繁栄する一方で、レイステルの家庭は後にヤンが始めた醸造業の失敗により 1624 年には破産を余儀なくされ、彼女はわずか 15 歳にして自力で生計を立てなければならなかった³⁵⁾。若きレイステルが初めて師事した画家については諸説あるが、ギルドの会員を経て一人前の画家となっても、激戦する絵画市場で苦戦していたことが窺える。たとえば、彼女がヤン・ミーンズ・モーレナール (Jan Miense Molenaer, ca. 1610-1668) と結婚する頃まで活動拠点としていたハールレムでは、両者のかつての師とされるフランス・ハルス (Frans Hals, 1582/83-1666) が肖像画家として名声を振るっていた³⁶⁾。こうした状況下で、夫妻がより高い需要を期待してアムステルダムへ移住したことや、結婚後もそれぞれの絵画制作・販売が主な収入源となっていたことから、レイステルが自力ですぐに出世し稼ぐことは困難だった可能性が考えられる。そのため、単に一人前の画家として作品を売買するに留まらず、ギルド入会と同時に自ら工房を開き男性の弟子を数名取っていたことは興味深い³⁷⁾。家庭の財政面で主導権を握っていたのはレイステルだったらしいが、現存する彼女が得意とした人物画は 1635-40 年頃を最後に描かれなくなっている。おそらく、家父長制の社会風潮を受け、他の女性画家同様、結婚・出産を機にやむを得ず制作ペースを落とさなければならなかったか、夫妻が当初より営んでいた美術商の仕事を主軸にしたのだろう。レイステルの画家としての全盛期は、彼女が親方の称号を得た 1633 年から数えるとわずか 7 年程度だったのである。

一人前の画家として制作に励んでいたレイステルだが、彼女が誰に師事していたのかは定かではない。最も有力なのは、同郷のハールレムを中心に名を馳せていたハルスに師事していた説である。レイステルの得意ジャンルは人物画であり、単身像から 2-3 人の集いを描いたものが多く見受けられ、ハルスと共通する主題の作品も複数存在する。両者による《陽気な酒飲み》(挿図 16、17) は、画中の人物の体勢や身振り、服装のディテイルは異なっているが、背景のくすんだ灰色や帽子の黒の塗り方や、皺のある肌に赤らむ頬の表現からは、師弟間での影響関係を見て取ることができる。これらの特徴だけでも、レイステルがハルスから十分に指導を受けた経験が伝わってくるが、彼女の画風は幅広く、後に

33) Wijsenbeek-Olthuis, Thera, Noordegraaf, Leo, "Painting for a Living: The Economic Context of Judith Leyster's Career," *Judith Leyster: A Dutch Master and Her World*, Yale University Press, 1993, pp. 39-40.

34) 佐藤弘幸「17 世紀レイデン毛織物工業とネーリング制 (上)」『経営と経済』54 号、3 巻、(1974)、79-111 頁。

35) Wijsenbeek-Olthuis, Noordegraaf, *op.cit.*, p. 40.

36) Wijsenbeek-Olthuis, Noordegraaf, *ibid.*, p. 47.

37) Eaker, *op.cit.*, p. 38.



挿図 16 ユディット・レイステル《陽気な酒飲み》
1629年、油彩、カンヴァス、89 × 85cm、アムステルダム国立美術館。



挿図 17 フランス・ハルス《陽気な酒飲み》
1628-30年、油彩、カンヴァス、81 × 66.5cm、アムステルダム国立美術館。

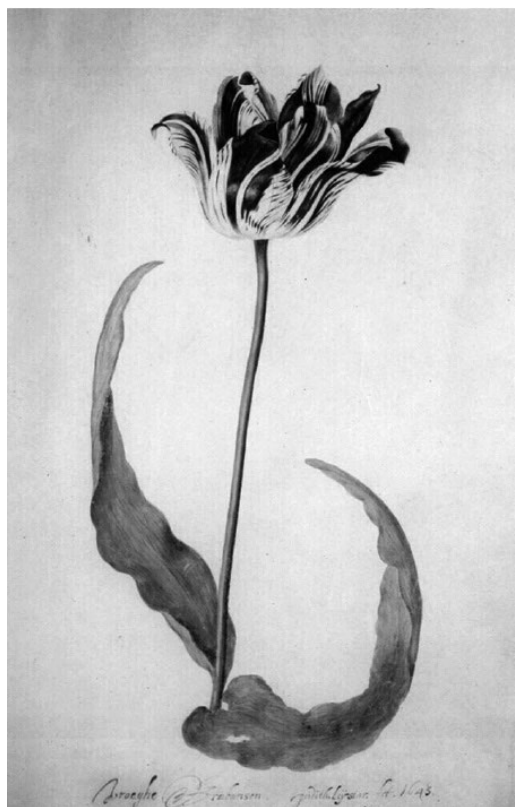
数枚程度だが水彩画も手がけている。その貴重な作品群の1つが通称「ブラバント家の絵」と呼ばれる冊子に収録されたチューリップの絵（挿図 18）である。子牛などの動物の皮を用いたベラムに1輪のチューリップが生き生きと描かれており、紙葉右下には画家の署名も確認できる。こうした珍しい植物の絵を図鑑的に描いたのはレイステルのような女性画家だけでなく、ヘルマン・サフトレーフェン（Herman Saftleven, 1609-1685）などの著名な画家たちも同様の作品を残している（挿図 19）。当時巻き起こったチューリップ・バブル（1637年頃）により、豊富な色と形をもつチューリップに惹かれた植物学者や収集家は、画家にお気に入りの品種を描くよう依頼していた³⁸⁾。著名な画家にも舞い込んだ仕事だったことをふまえると、決して低賃金ではなかった可能性がある³⁹⁾。この好景気は一瞬の出来事だったが、既に画家活動を抑制していたレイステルにとって、油彩画制作ほど労力を削がれない好条件の仕事だったのかもしれない。

（2）水彩技法

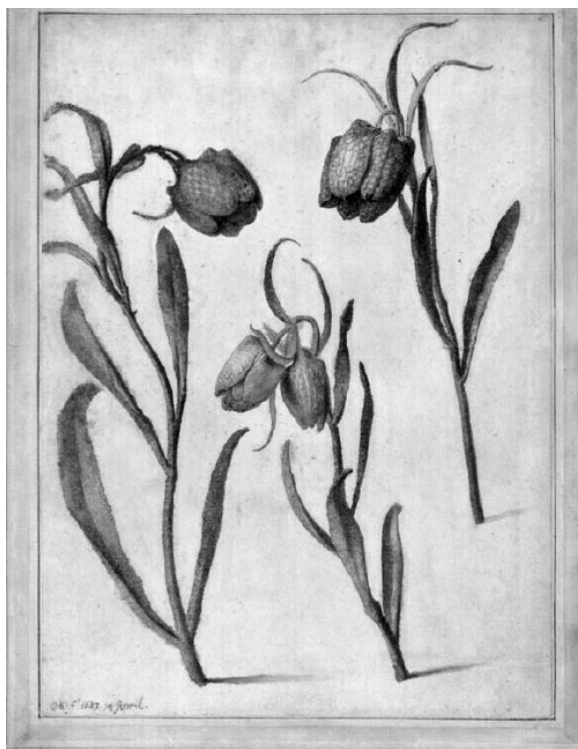
ここで、ヘジーナとレイステルが用いた水彩という技法についても見ていきたい。17世紀オランダでは、富裕な商人たちが自宅を飾るための風俗画や風景画、静物画などを求めた結果、油彩による作品制作が中心となっていた。言うまでもなく、当時の巨匠たちは男性が大半だったため、油彩を扱う男性画家に対して水彩やパステルなどが女性画家と結

38) Wijsenbeek-Olthuis, Noordegraaf, *op.cit.*, pp. 42-43.

39) Wijsenbeek-Olthuis, Noordegraaf, *ibid.*



挿図 18 ユディット・レイステル《通称「ブラバント家の絵」のチューリップ》1643 年、シルバーポイント、水彩、ベラム、38.2 × 27.2cm、ハールレム、フランス・ハルス美術館。



挿図 19 ヘルマン・サフトレーフェン《3 輪のフリチラリアの習作》1683 年、水彩、インク、紙、33.7 × 24.5cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館。

びつけて考えられる傾向もあった。しかし、先述したサフトレーフェンも用いていたように、実際に性差による明確な技法の区別が存在したとは考え難い。水彩は油彩とは異なり、臭いが弱かったり顔料の調合が簡単だったりするため、利便性は高いといえる。アンナ・マリア・ファン・シュルマン（Anna Maria von Schürmann, 1607-1678）が、油彩と比べて上で水彩を「シンプルで簡単な手法」とであると述べていた⁴⁰⁾ように、画家にとってかなり扱いやすい技法だったことが窺える。つまり、本来は男女によって使用が制限されるべきものではなく、むしろ作品の主題や注文内容に応じて使い分けられるものだったといえるだろう。技法における性差の意味合いは、専門教育を受ける機会に恵まれなかった画家（多くは女性なのかもしれない）が、手間のかかる下準備を伴う油彩の経験が浅いと思なされたがゆえに生じた可能性も否定できない。しかし事実として、男性画家同様に一流画家としての道を歩んでいたレイステルも水彩を扱っており、ヘジーナもおそらく他の兄弟たちが用いていた油彩絵の具を借りてカンヴァスに塗布していることから、こうした見解は説得力を欠くものであると考えられる。

40) Eaker, *op.cit.*, p. 56.

(3) 環境と人脈

ヘジーナとレイステルは、それぞれの生い立ちや制作環境、婚姻状態、画風に至るまで対照的な特徴を携えている。彼女たちの事例に立ち返ると、それぞれの画業において環境と人脈は欠かせないものだったのではないかと考えられる。言うまでもなく、両者が関わっていたネットワークは、作品制作において多大な影響をもたらしている。画業の伝統を継承するテル・ボルフ家に生まれたヘジーナは、自らが専門教育を受けることは叶わなかったものの、やはり画家である父親や兄弟たちが身近にいたことで描き方の基本学習や画材の準備という段階を省略し、自然と絵筆を手にとることができたと想像できる。10代から芽生えていた文学や芸術への強い関心も、家族やその弟子たちの手がけた作品を日頃目にする機会に恵まれていたことがきっかけだったのかもしれない。ヘジーナが義兄のモデルを務める傍ら、彼らの作品制作の光景を見て触発されたことで、画家としての野心が育まれたと捉えることができるだろう。さらに、家族間で行われていた作品の相互参照は、ヘジーナに幅広い主題選択を可能にしたことに限らず、彼女の画家としての才能を引き出したと考えられる。すでにふれたように、3冊のアルバムに描かれた人物表現において技量が向上していたことはその好例といえよう。こうしたヘジーナの経験をふまえると、幼少期から他の兄弟たちと同様の専門教育を受けていればより洗練された作品が生み出された可能性も否めないと考える者もいるかもしれない。しかし、先行研究におけるアルバムの評価でも言及されていたように、独創的で他に類を見ない形式を取っているという点で、むしろ彼女の経験やテル・ボルフ家での立ち位置は、作品制作に有利に働いたのではないだろうか。

ヘジーナとは異なる状況下にいたレイステルにとって、ハールレムのギルド会員という立場は大きな誇りであるとともに、安定した画業を送るための重要な段階だったといえる。当時のオランダのギルドは、職業を問わず入会、制作（製造）、販売などにおいて厳しい制限がかけられていたため、男性画家であっても自由に活動できた者はそれほど多くはなかったと思われる。実際、レイステルのように女性画家がギルド会員だった例はごく僅かだった。たとえば、緻密な花の静物画を描いたことで有名なデルフト出身のマリア・ファン・オーステルウェイク（Maria van Oosterwijk, 1630-1693）（挿図 20）などもギルドに未加入だったことで知られている。おそらく女性であることを理由に加入を拒否された可能性も考えられるが、結果として彼女の作品は一部の貴族の間で評判を得ている。すなわち、女性たちが一人前の画家になることやその後出世するにあたって、ギルド会員であることが必要条件にはならなかったと考えられる。とはいえ、レイステルにとってギルドに入会したことで利点が全くなかったわけではないだろう。家庭が貧しかった彼女は家計を支えるために、一人前の画家となる必要があった。あいにくヘジーナのように家族に画家のいる恵まれた環境にはいなかったため、自らギルドに属して腕を磨き、画家としての地位を強化しようとしたのだろう。後に自身の工房を開いて男性の弟子を育成することにも成功しているように、彼女にとってギルドは成熟した画家になるために加え、困窮



挿図20 マリア・ファン・オーステルウェイク《ヴァニタス》1668年、
油彩、カンヴァス、73 × 88.5cm、ウィーン、美術史美術館。

した生活を乗り越えるために不可欠な組織だったと捉えられる⁴¹⁾。

かくして、17世紀オランダの異なる制作背景をもつ2人の女性画家の状況を比較しながら、彼女たちを取り巻く環境と人脈の重要性について検討した。テル・ボルフ家とハーレルレムのギルドがそれぞれの制作を支えたのは明らかであり、特異なアルバムや生き生きとした人物画が創出されたのも、それぞれの経験や研鑽があったからだろう。当然、17世紀オランダの他の画家たちの中にも、こうした環境や人脈に恵まれ何らかの形で傑作や特異な作品を創出した者は数多存在するが、その状況にもはや性差の境界はない。それらを単なる後ろ盾と捉えるよりも作品の評価に結びつく根拠と見なし、一つのアプローチ手段として改めて着目することで、これまで辿り着くことのなかった女性画家研究の深淵に近づくことができるだろう。女性画家たちの置かれた環境や築かれた人脈に目を向け、各々の制作状況を整理し画風の確立および特徴と併せて調査・検討することで、従来の見方よりも理にかなった解釈・位置づけが可能になると考える。

4. 「プロ／アマチュア」という二元的分類の見直し

女性画家に関する固定観念や定義づけにおける問題点は、技法の面以外にもあらゆる点から浮かび上がってくる。たとえば、先述したギルド入会の有無や作品の主題・媒体は、彼女たちの画家としての位置づけを考察する指標となり得る。女性画家研究が隆盛を極め

41) Prak, Maarten, "Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol.30, No.3, pp. 236-251, 2003.

る近年以前から、美術史家たちはあらゆるアプローチによって女性画家を位置づけようと試みてきた。その手法の一つに、家父長社会における公的な制度・条件がもたらす不利な状況が女性画家たちの活動範囲を狭めたという従来の主張から展開し、各々の制作背景や経験、作品に関連する特徴などを根拠に、「プロ／アマチュア」に区別するという二元的分類がある⁴²⁾。対極的な2領域の定義は至って単純なもので、それぞれの条件は「男性画家同様の専門教育／家庭での教育または影響」、「ギルドへの入会／自学自習」、「画家として生計を立てる／一人前の画家にはならない」、「油彩画／その他（水彩画、パステル画等）」などが挙げられる。一見すると大変明確で整理しやすいようにも感じられるが、この分類にはさまざまな問題が含まれているのではないだろうか。

第一に、女性画家の中でこれら全てに当てはまる者やそうでない者、あるいは領域横断的・部分的に該当する者が必ず存在するということである。仮にレイステルの場合を考慮すれば、彼女は男性画家同様の専門教育やギルドへの入会を経て、一人前の画家となり収入を得ていたが、作品の技法は油彩に限らなかった⁴³⁾。つまり、女性画家たちを容易に制作環境や技法に当てはめて二分するのには限界があるということだ。第二に、こうした分類によって解釈の幅が広がらない可能性が生じることである。女性画家たちを「プロ／アマチュア」という2領域に留めることでその範囲内での見方に偏ってしまい、各々の作品の細部が見落とされる、あるいはそれが解釈から漏れる危険性が伴う。たとえばヘジーナの場合、彼女の集大成ともいえる3冊のアルバムは素描やカリグラフィー、水彩による作品で構成されているが、一方で数は少ないものの油彩画も手がけている。モーゼスの肖像画のように、複数の媒体に共通して描かれた主題もあるため、特定の媒体に絞った上での定義・解釈は説得力に欠けるものになってしまうのである。私たちは、女性画家たちの活動状況や作品について調査・考察するにあたって、それらが二元的分類からこぼれ落ちるものであることをふまえてはならないだろう。

こうした二元的分類の問題点を見直す動きは、先行研究にも認められる。ホーニッヒは、女性画家たちの社会的身分と作品の文化的価値の間には齟齬があることをふまえ、以下のように見解を示した。

「画家の領域は2つあるが、それらは重なり合うものであり、画家の社会的地位は、多くの場合、作品の文化的価値とは逆である。このように、ある領域で作られた芸術

42) 「プロ／アマチュア」の二元論に結びつく先行研究については、以下を参照。Kloek, Els, *Vrouwen en kunst in de Republiek: een overzicht*, Hilversum, Verloren, 1998.

43) 17世紀オランダにおいて、油彩以外の技法を用いている男性画家も存在する。以下を参照。Zell, Michael, "Art and Leisure: Amateur Artists, Rembrandt, and Landscape Representation," *Rembrandt, Vermeer, and the Gift in Seventeenth-Century Dutch Art*, Amsterdam University Press, 2021.

と、もう一方の領域で作られた芸術との間には非常に大きな違いがあり、価値判断を下すのが難しいのである。(中略)多くの女性画家たちは、中立的な領域にいた。彼女たちは、アマチュアリズム(裕福だが、高等な美術教育を受けていない)の社会的価値と、プロフェッショナリズム(中産階級以下だが、ギルドなどで修業をした)の経済的価値の両方を巧みに利用し、それぞれの領域のグレーゾーンで活動していた⁴⁴⁾。」

ホーニッヒの指摘にみられる、恵まれた家庭に生まれていても専門教育を受けられなかったケースや、逆に金銭的余裕がないために一流の画家を目指して修業に勤しむといったケースは、まさにヘジーナとレイステルの状況を物語っている。しかし、彼女たちの作品の価値が、それぞれの生い立ちとは隔たりのあるものとして存在しているのは事実であっても、それらが一般的な在り方だと断定するのが正しいとは言い難い。ホーニッヒが述べるように、女性画家たちはあらゆる状況に置かれ多様な手段を用いていたため、定義を行う上での指標を設けること自体に慎重にならざるを得ないのである。

また、ケタリングも、ホーニッヒと同様の立場から主張を展開している。ここでもまた、二元的分類の限界や問題点が指摘されており、区別の必要性が疑問視される。

「確かに、プロ画家とアマチュア画家を明確に区別することは、いつの時代でも難しいことである。それらは二元的ではなく流動的である。(中略)近世初期のオランダにおいて、アマチュア画家には、社会的特権のある階層の女性と芸術一家出身の女性の両方が含まれていた。実際、「意図的な」女性画家(社会的に地位の高い人文主義的な環境にいた者)と「状況的な」女性画家(芸術一家に生まれた者)を区別している学者もいる。私たちはそれに加え、プロ画家とアマチュア画家(および意図的と状況的)の区別が曖昧になることを認識する必要がある⁴⁵⁾。」

両者の見解は、従来の二元的分類の限界を明らかにするとともに、女性画家の位置づけのための新たな手法を再考する必要性を促している。この分類法は扱う者によって判断基準が決まるため、男女を問わず芸術家一般に適用することができるかもしれない。17世紀オランダにも、第一線で活動していた男性画家たちがいた一方で、無名の画家たちが暗躍していたことが想定される。小林が述べていたように、当時の画家数は増加の一途を辿っていたため、いまだ認知されていない者も一定数存在していたと考えられる。いわば

44) Honig, *op.cit.*

45) Kettering, Alison M., "Watercolor and Women in the Early Modern Netherlands: Between Mirror and Comb," *Woman's Art Journal*, Vol. 42, No. 1, pp. 27-35, 2021.

彼らも「アマチュア」に区別される傾向にあるが、その指標は「傑作が生み出されたかどうか」にもとづいている印象が強い。傑作の多くは、当時から高い評判を得ていた、あるいは後世になって再評価されたものである。しかし、その手法は単に傑作とそれらを手がけた画家に付する特徴を照射するに留まっており、そこからこぼれ落ちた画家の様式形成および作品の意匠はしばしば見落とされてしまう。元来少数の女性画家たちの場合、その指標は傑作があるか否かに限らず、男性画家およびその作品と同等であるかどうかとも考慮される。ヘジーナをはじめとする従来「アマチュア」に区分されてきた女性画家の作品も、二元的分類がもつやや短絡的な性質の影響によって、いまだ議論・評価されていない部分が多々残されているのではないだろうか。

ホーニッヒやケタリングの主張は、女性画家研究および評価の新知見へと繋がる第一歩だったと考えられる。筆者もその潮流に与しつつ、17世紀オランダの女性画家たちとその作品をどのように歴史的に記述・評価すべきか、再考を試みたい。先述したように、二元的分類の指標やそれに関わる価値判断の基準は、その手法を扱う者によって大きく異なる場合がある。つまり、偏に「プロ／アマチュア」と称しても、視点を変えるとその条件に当てはまらなくなる可能性が懸念される。ヘジーナの場合、彼女はレイステルとは対照的な画家活動を送ってきたために、これまで二元的分類にもとづいて容易に解釈されることが多かった。しかし、アルバムの特異性や文脈、制作環境などを考慮すると、彼女を単に一流画家とは大いに異なる者と定義したり、「アマチュア」へのカテゴライズに帰結させたりすることは難しいのではないだろうか。新たなアプローチを検討するにあたり何よりも重要なのは、性差や「プロ・アマチュア」といった既存の評価基準を一旦反故にして、各々の作品分析と制作背景の精査とともに「語り継がれるべき要素」を導出することだと考える。たとえばヘジーナは、テル・ボルフ家の一員でありながら独自の画家人生を送り、当時としては珍しい媒体・形式のアルバムを生み出し、それらが一種のファミリー・アーカイヴや17世紀オランダの一人の女性の「エゴ・ドキュメント」として機能するという点で、歴史的価値を見出すことができるだろう。彼女の作品には、レイステルなどの一流の女性画家だけでなく、当時の画家全体の作品においても見られない特徴がある。近年、ヘジーナおよび3冊のアルバムが再評価される動きが高まっているのは、他の同時代の画家と同じ尺度では捉えがたい比類ない例として認識されたからなのかもしれない。

おわりに

本稿では、近年隆盛している17世紀オランダの女性画家研究における従来の見方を再考するにあたり、とりわけ注目が集められているヘジーナと3冊のアルバムを取り上げながら、いかに歴史的に記述しうるかについて、新たな手法の検証を行った。その結果、当時の女性たちの芸術への携わり方は多様であるがゆえ、特定の判断基準による二元的分類やそれに沿った位置づけには限界が生じることが明らかとなった。筆者は、一つの手法として、作品分析や制作背景の精査をもとに唯一無二の性質を浮き彫りにすることで、画家

および作品の新知見を増やし、再解釈を行うことが可能なのではないかという見解を提示した。これにより、長らく見落とされてきた部分を詳らかにすることも期待できるだろう。一方で、従来の研究において、ヘジーナを含む多くの無名の女性画家たちが第一線で活動していなかったり、一度も公に作品を公開しなかったりしたことで、一流画家を目指していなかったのではないかと速断されてきた可能性も浮上した。たとえば、ヘジーナのアルバムにおいては、画家一家の一員として若い頃から育んでいた芸術的野心を見て取ることができた。その制作意欲は、結果的に作品のもつ多様性や希少性を示すことに繋がったといえるだろう。このように、埋もれてきた画家や作品の価値を再発見し歴史に位置付け直すためにも、従来のカテゴライズを見直した、作品分析および制作環境の精査にもとづく新たな手法が有効になるのではないかと考える。本稿で提示した手法の応用を含め、17世紀オランダの女性画家の作品がより一層多角的に解釈され、理にかなう位置づけがなされることを期待したい。