

17世紀オランダ風俗画に描かれる，市民が望む日常の姿 — ピーテル・デ・ホーホとヤン・ステーンの絵画から —

大久保 信行[†]

The daily life desired by citizens depicted in 17th century Dutch genre paintings — From paintings by Pieter de Hooch and Jan Steen —

Nobuyuki Okubo

1. はじめに

17世紀オランダ風俗画には何が描かれているのか，そして日常の情景は選択されて描かれているのか，時代的背景や絵画主題と描写の特徴を踏まえ，静謐な家庭と騒がしくも放縦な家庭と，それぞれ対照的な情景を描くピーテル・デ・ホーホ (Pieter de Hooch, 1629-1684) とヤン・ステーン (Jan Steen, 1626-1679) の代表的な絵画を選んで探る。

2. 17世紀オランダ黄金紀と絵画芸術

オランダの歴史家ヨハン・ホイジンガ (Johan Huizinga, 1872-1945) によれば，「現代の平均的オランダ人が17世紀のオランダ文化について持っている知識を吟味してみれば (中略) 明瞭な表象のうち，その圧倒的部分は油彩画からの印象によって形作られているということ」が明らかにされるであろう[1]。そこで，こうした文化，絵画芸術を生みだしたところの時代的背景を概観する。

2.1 17世紀オランダの政治・経済・社会および宗教の特徴

16世紀中頃，ネーデルラントを支配下においていたハブスブルグ家に対して北部ネーデルラントが独立を求めた戦いが80年戦争と言われるオランダ独立戦争 (1568-1648) である。この長い戦争の終わりは，あらたな対立の開始を告げるものとなり，対岸のイングランドはオランダの商業覇権に対して軍事・経済上の攻撃を行い，断続的に25年続いた。さらにはフランスがルイ王朝のもとで侵攻をしかけてくる。1672年から1713年までの間，オランダはヨーロッパの主要な戦場の一つとなった。この17世紀オランダをめぐる国際情勢，そのはてしない緊張こそ黄金世紀の基調音である[2]。

こうした度重なる戦争の中で，いかに経済の繁栄が実現したのか。1590年代から1740年頃までオランダは世界の海

運業と貿易では首位を占め，ほとんどすべての商品の中央集散地となった[3]。造船業や海上貿易事業のためには投資資金が必要であり，それには17世紀の地球規模の寒冷化により漁場が南下してオランダ漁民の支配下にはいったことによる，膨大な量のニシン漁獲によって得られた資金が当てられた[4]。

16世紀末には東インド会社が設立され，それは植民地経営のための会社でもあり，条約の締結，自衛戦争の遂行，要塞の構築，貨幣の鋳造などの権限を与えられ，この権限を行使できる地域は，「喜望峰の東，マジェラン海峡の西」という，広大なものであった。従って，ひとたび喜望峰を回れば国家に等しい権力を持つことになる[5]。そこでは会社の活動に武力が欠かせなかった。東インド会社のすべての船舶は重武装で航海し，ジャカトラを占領・破壊し，その廢墟の上に城塞都市を建設した。島民に対してはジェノサイドが行われたとも言われる[6]。

このような国際商業を索引した商人はもとより，多くの商人が極度の繁栄を支えたが，オランダの繁栄に対する英国の嫉妬が原因にて英蘭戦争が発生する。歴史的な出来事の記述としては奇妙な表現だが，客観的に正確な記述である[7]。こうしてイギリスやフランスなどの，オランダを標的にした大国の政策は小国オランダにとってはいかんともしがたく，やがて黄金時代も終わりを迎える[8]。

宗教と社会について，「(実際には) 自主独立の共和国が (中略) 未曾有の繁栄に際しようとしていた時，教派の上では極めてさまざまな状況にあった。(中略) 国家および国民の類型がプロテスタント的であることに変わりなかったけれども，カルヴァン主義一色に塗りつぶされていたわけではない」[9]。「オランダは，当時，宗教的寛容の避難所とみなされていた」[10]。ここで日常的側面に目を向けると，ホイジンガによれば，オランダ民族の特質とは「簡素な生活およびそれと密接に結びついている節約と清潔であった」[11]。

[†]2022年度修了 (人文学プログラム)

2.2 17世紀オランダ絵画

ツヴェタン・トドロフ (Tzvetan Todorov, 1939-2017) は、「さまざまな人間の、芸術、文学あるいは思想の歴史のなかには、祝福された時期と言いたくなる時代があり、そのとき人類は自分自身に関する新たな見方を手に入れ、後にそれが人類のアイデンティティを構成することになる。(中略) イタリア・ルネサンス、フランス印象派はその二つの例だ。17世紀オランダ絵画ももう一つの例である」[12]と、17世紀オランダ絵画を文化史上に位置付ける。

19世紀フランスの作家、画家であるウージェーヌ・フロマンタン (Eugene Fromentin, 1820-1876) によれば「オランダ画派は、17世紀の幕開けとともに誕生した。(中略) 同じ時期に同じ状況下で、密接に関係しあう二つの事件が起こった。新しい国家の誕生と新しい美術の誕生である」[13]。その絵画について「自らの「肖像」をえがいてもらうことで、オランダ絵画はオランダの肖像にほかならず(中略) 人物や場所、市民の風俗、広場と通り、田園、海、そして空—これらの肖像を描くということ、これはオランダ画派誕生のときから衰亡のときまで、終始一貫して変わらなかった」。これにより絵画において、それまでの歴史画、物語画などとは異なり、「突然、構想の立て方、ものの見方、そして表現の仕方がすっかり変わってしまった。今や課題はずっと単純化される」[14]。かくして「日常的な情景を、日常茶飯事を描くことのみで専念し、何ものにも乱されることのない決まりきった事柄の繰り返しと、永遠に本質を変えない日常些事、これらに取材して優れた絵を作り上げることに、オランダの画家たちは無常の喜びを感じていた」[15]。しかしながら現代を生きるわれわれは、「ごく普通の題材からも偉大な絵画作品が生み出されることを確信している。従って、19世紀にオランダ美術を熱烈に支持したフロマンタンと同じような理由を持ってこの美術を高く評価することもまた、今日のわれわれには出来ないだろう」[16]。

3. オランダ風俗画と日常の姿

3.1 17世紀オランダ風俗画

3.1.1 市民のための絵画市場

「17世紀オランダ風俗画のテーマは、多くの場合、神々の饗宴、愛の園、放蕩息子、祭りを楽しむ農民たち、厨房図、市場図といった16世紀の主題の延長線上でまずは展開した。神話画、宗教画として描かれたそれらの主題から人々の日常的な営為だけが抽出され、風俗画が成立したのである。風俗画に飲酒、踊り、食事、奏楽などの遊興の場面、男女が会話を楽しむ場面、女性が家事に従事する場面が多いのもこの出自に負うところが大きい」[17]。そしてフラニッツによれば、市民の日常の姿を彷彿とさせるような場面が取り上げられ、スタイルやモチーフの繰り返しがあつた。また画家が表現したテーマの数は多くはなかった。ただし、スタイルやテーマにおいて通例的な組み合わせか

ら別の異なるそれへ変化しながら発展していった、とみるほうが適切である。このことは、人々の美的関心、絵画の伝統、とりわけ絵画市場の要求に対する画家のレスポンスであった。絵画市場は絵画に対する需要と供給のダイナミックなシステムとして機能し、芸術家と消費者から等しく影響を受けた。画家は市場のために、すなわち、特定のパトロンや投機を目標とする未知の観客のために働くので、彼らは観客の好みや期待に応じた絵画を制作することを余儀なくされた。それでも安く大量生産された絵画の市場は、1672年のフランス侵攻により劇的に変わった。なぜならそうした絵画の主な客たちの収入が激減したからである。風俗画の市場が縮小していくなかで、風俗画が18世紀に衰退に向かうととらえることは驚くにはあたらない[18]。

ところが青野は、18世紀前半のオランダ絵画は衰退するのではなく、「日常に題材を得る17世紀風俗画の伝統と、理想美を追求する同時代の古典主義を組み合わせ、新たな風俗画を創り出した」[19]と主張する。しかし、その例としてあげるウィレム・ファン・ミーリス (Willem van Mieris, 1662-1747) の作品を見ると、古典主義の彫刻と同一の横顔や髪型であり、絵画のなかの女性像としても不自然なほどの優美な肌やしなやかな仕草をしている。そうした女性像をみていくと、当時の客である富裕層への好みに合わせてミーリスは量産しているのでは、と筆者には思われる。すなわち活気がみられたのは18世紀前半においては作品制作ではなく、競売システムの成熟を背景に市場にあふれだした17世紀の作品を扱う富裕層による競売市場だったのではないだろうか。

ホイジンガは、「18世紀のオランダに対してわれわれの懐く表象と殆ど不可分に結びついているあの文化のほぼ全分野における大沈下の光景である。(中略) 活気と騒音に満ちた17世紀に代わって、われわれの国が長い夏の日の夕暮れに近い午後の陽光の中にまどろんでいるかのようにみえる18世紀の光景がしのび寄ってくる」[20]とオランダ文化の変容を指摘する。このことは風俗画においても例外とは言えないだろう。

ここで画家仲間同士が互いに影響しあう実際的な交流、すなわち作品そのものや絵画情報のやり取り、さらには人的な交流は、17世紀オランダの画家たちにとって盛んだったのではないだろうか。なぜなら、絵画サイズ、人やものの移手段、絵画のテーマとそのなかに見られる寓意的側面についての当時発達してきた郵便などによる情報交換、絵画市場の発達や画家組合等の点から、交流可能な手段・方法が実際にそろってきたと推測されるからである。

次に、日常を描くオランダ風俗画のなかの、女性たちの描かれ方をみてみよう。

3.1.2 女使用人と女主人、家庭の美德

トドロフは、「日常を描く画家は自分を取り巻く世界、誰にもなじみのある世界から画題を得る。そのため、日常の絵画は女たちの暮らしと密かな共謀関係にある。なぜな

17世紀オランダ風俗画に描かれる、市民が望む日常の姿
— ビーテル・デ・ホーホとヤン・ステーンの絵画から —

ら当時、男たちの生活が歴史をかたち作る公的な出来事の領域にも開かれていたのに、女たちの暮らしはあくまでも私的で反復的で匿名的な経験に限定されていたからだ」[21]と述べる。従って、風俗画には、家事に従事している女性が多く描かれる。

ヨハネス・フェルメール (Johannes Vermeer, 1632-1675) による、女の使用人の日常を描いた初期の傑作、《牛乳を注ぐ女》(1658-59, アムステルダム 国立美術館) もその一つである。この牛乳を注ぐ女に代表される質素な身なりの女の使用人に目を向ければ、多くの風俗画に女の使用人は、主役としても、また脇役としても登場する。ターコ・ディビッツによれば、「17世紀のオランダでは、使用人たちの世界はすなわち女性の世界だった。使用人の大部分は女性であり、たいていは家の女主人に雇われて、その下で働いたのである。(中略)オランダでは家政のために一人だけ手伝いを使うのが一般的だった」[22]。彼女らは「掃除をし、料理をし、縫い物をし、子供の世話をした。他の国に比べて、オランダ共和国の市民社会においては、雇い主の女性と家事を補助する女性との隔たりが小さかった。あまりにも差がないので、外国人の客たちは(中略)ときには家の主婦と使用人を見分けがたいとしている」[23]。

次に女主人である家庭の主婦のほうに目を向けよう。家父長制社会のなかで「家庭」という「女性の領分」を描いた絵画として、レンブラント (Rembrandt van Rijn, 1606-1669) の弟子であるヘリット・ダウ (Gerard Dou, 1613-1675) が描いた傑作《若い母親》(1658, ハーグマウリッツハイム美術館) がある。この絵画が「女性の領分」を示しているとして、尾崎は「一見すると、裕福な家庭の穏やかな生活の一コマを切りとったかに見える。しかし、外出に用いるカンテラが乱雑に打ち捨てられているのに対し、画面の右手で鑑賞者の目にとまるところには、家庭内で日常生活に使われる鍋や野菜類や立てかけられた箒が整然と置かれている。このことから家庭の「外側」にではなく「内側」に視点を集めることによって、「家庭」が「女性の領分」であることを強く印象づけているのがわかる」と述べる。そして「男性の領分」を表すものを、奥の暗い場所に置き、窓からの光のあたる手前の明るい場所に「女性の領分」を表すものを置いて、「女性の領分」を鮮やかに浮かび上がらせている[24]。

画家は、「日常生活の仕草にふくまれる美德を発見させ(中略)その美德を見事な絵に仕立てあげる。(中略)燕の皮をこそぎとり、リンゴの皮をむくことが、はじめて、君主の戴冠式や女神の恋と同じ資格で、絵の中央に置かれるのにふさわしいものとなったのである。家事をしている女性たちが、古代の聖人たちや英雄たちのように賛美される。(中略)平凡な人々のありふれた生活が、称賛の対象となる」[25]とトドロフは、風俗画に描かれた女性の日常、その美德を強調する。

オランダでは、清潔へのこだわりから、「近隣の清潔は

住民たちの連帯の責任で保たねばならず(中略)家庭や街を清潔に保とうとする努力が、単なる家事を超えて、国家的意味あいを持っていたとする」考え方は、「オランダの風俗画に描かれた室内の清潔さを、社会史的なコンテキストのなかに位置づけることを可能にする。風俗画の外観は(中略)清潔の概念を国家存立の基盤とみる社会をも映していたのである」[26]。

次に風俗画について、見解が分かれるところである、写実的側面と寓意的側面についてみてみよう。

3.2 オランダ風俗画における写実と寓意

小林によれば、17世紀オランダ風俗画は、ときに寓意的意味を潜ませる舞台となっていることは1940年頃から知られていた。さらに近年エディ・デ・ヨング (Eddy de Jongh, 1931-) は、16-17世紀に出版された寓意図像解題集を手がかりに、風俗画に市民の守るべき教訓的意味が隠されていることを明らかにした[27]。ただし、寓意という側面が強調され過ぎると、もう一度「写実主義」に戻そうとする人々も現われる[28]。こうした解釈の経緯をみてみよう。

3.2.1 イコノグラフィー(図像学) とイコノロジー(図像解釈学)

エルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1963) によれば「イコノグラフィーは美術作品の形に対比されるところの主題・意味を取り扱うものである。(中略)その主題・意味のなかに三つの層を区別することができる」。すなわち、①第1段階的・自然的主題、②第2段階的・伝習的主題、③内的意味・内容;「象徴的価値」を発見し解釈することである。これがイコノロジーの目的である[29]。

しかしながら、いかにして正しさに到達するのであろうか。結局、パノフスキーは、解釈にあたっては、具体的な文献のみでなく、歴史的事実や、さらには史観にもとづいておこない、最終的には「総合的直観」という主観的とも言えるような言葉を用いて説明している。

パノフスキーの方法論に負いつつ、イコノロジーを17世紀オランダ風俗画に適用したのがデ・ヨングである。「デ・ヨングは、日常の光景を淡々と映しとったかに見える17世紀オランダ絵画の写実的細部に、意外にも、教訓的な意味合いが隠されていることを解き明かす。(中略)籠の鳥も、壁掛けの地図も、部屋の片隅に立てかけられた箒も(中略)探索の眼を逃れることなく解析される。当時流布していた寓意詩画集や版画や文字資料を駆使しながら(中略)隠れていた意味が掘り起こされる」[30]と小林は述べる。

ここで図像解釈の例として、頭上に世界球(もしくは十字架のついた地球)を載せた女性像として世俗世界が描かれるが、やがて地球は女性とは切り離された位置に置かれ、テーブル上に置かれたり、壁面の世界地図になったりしても、世俗世界としての含意はまだ保持している[31]。

とデ・ヨングは述べる。確かに、女性が世界球を頭頂部に載せているならば、その女性は世俗世界の寓意像であるとして、その対偶も成立し、客観的に言えるだろう。ところがテーブル上の地球儀や、壁面の世界地図においては、その対偶をとることは困難であり、それらを寓意像とみるデ・ヨングの解釈は主観的ではないだろうか。

3.2.2 オランダ風俗画における寓意

ここで、寓意的内容が示されている典型的な風俗画として、ステーンが描く通称《鸚鵡の鳥籠》(1665-68, アムステルダム 国立美術館)を取りあげる。この絵は、「一見したところ、オランダの上流市民の日常描写のようであるが、実はどこかがおかしい。たとえば、一家の台所兼食堂なのであろうが、画面右奥には豪華な天蓋付ベッドが置かれている。また、猫に餌を与えようとする少年も、なぜかスプーンを用いてそれを行おうとしている。(中略)若い女性からワインに浸した餌をもらう籠の中の鸚鵡は、好色な愛、あるいはそれにとらわれた者の寓意としても用いられる。猫にスプーンを介して食事をとらせようとするのは、愚か者に躰をしようとする無駄な行為ということになる。一方、男たちの興じるバックギャモンは賭博の最たるものであるし、女性がかまどであぶる牡蠣は、催淫剤とみなされる。つまり、登場人物たちはみな、人間の愚かな側面を暗示する行為を行っている」[32]。ここでは愚かな行為、その寓意を表しているところの、まさに象徴のインフレ状態を招いているとさえ言え、その寓意はわかりやすい。写実主義は見かけに過ぎないのではないかということである。ところが、寓意という側面を強調し過ぎることなく、写實的側面を重視しようとする人々も現れた。次にそうした見解をみてみよう。

3.2.3 寓意的解釈から写実の鑑賞へ

寓意的解釈も十分可能であるが、単に写實的に描かれただけである可能性のある風俗画として、カスパー・ネツェル(Caspar Netscher, 1639-1684)が描く《子供の髪を梳く母のいる室内》(1669, アムステルダム 国立美術館)を取りあげる。「髪を櫛で梳く行為は、シラミ対策という外的浄化だけでなく、ヤーコブ・カツの寓意詩画集では心の浄化に関連づけられた。(中略)背後に立つ女中の持つ水差しと洗面器も精神的清めの象徴とみなされる。一方、床に落ちて制止した独楽は信仰の喪失と怠惰を表すとも解釈され、鏡を見て舌を出す少女は、従順に髪を梳かれる兄とは対照的に、躰不足の子供を体現するとも考えられた。ただし、こうした解釈はまたあらたな疑問を生む。はたして、日常的な事物のもつ寓意的な意味の解釈はどこまで妥当性を持つのか。(中略)当時の鑑賞者は、寓意的意味を解釈しなくても、子供の髪を梳く女の姿に、我が子の心身を正しく養育する理想的母親像を連想しただろう」[33]。

次に、寓意と写実のはざままで解釈に違いが生じている、

ニコラス・マース(Nicolaes Maes, 1634-1693)の《怠惰な召使い》(1655, ロンドン ナショナル・ギャラリー)について、小林によれば、「情景から召使いが義務を果たしていない怠惰な状況を思い起こすだろう。(中略)デ・ヨング派は、そこからさらに性的な欲望の暗示を読み取ってゆく。怠惰であることや無為であることがそうした欲望にたやすく結びつくという考え方が、(中略)その理由である。とすれば(中略)猫は古くから欲望を意味するモチーフとみなされ、たとえば娼婦のアトリビュートとして用いられてきたからだ」[34]。

しかしながら、暗示的意味が特定のモチーフに隠されている以上は、そのモチーフの読み解きは困難であり、むしろ視覚に訴える情景、写實的な面を鑑賞すべきだ、との見解からフラニッツは、マースの《怠惰な召使い》は、当時の主婦が女使用人を上手にさい配することが出来ないとする何が起きるかを示している、と解釈する[35]。

このように様々な解釈があり、「オランダ絵画のなかにちりばめられた、寓意によってコード化された意味は、最終的な意味ではまったくくないのだ。それは到着点というよりは、出発点といったほうがはるかに適切だ。絵のなかのひとつひとつの要素の解釈だけにとどまるより、絵をその全体において捉えなければならぬのである」[36]。

4. 市民が望む日常の情景

17世紀オランダの黄金紀に、3歳違いの二人の画家、ピーテル・デ・ホーホとヤン・ステーンは、20歳代から40歳代に画業の最盛期を迎えている。この二人の絵画を対比してみると、

- ・女性、特に母親や女使用人を中心に描くデ・ホーホと老若男女を描くステーン
- ・静謐な家庭の情景を描くデ・ホーホと騒がしくも混乱した家庭の状況を描くステーン
- ・デ・ホーホは日常の情景のなかに家庭の美德を表現する。ステーンは寓意的図像を含ませ、描かれた悪徳とそれからの教訓的解釈も可能である。

このように対照的な情景の絵画を描く二人を選び、さらにそのうちの代表的な絵画を選んで、どのように日常が描かれているかを探ってみよう。

4.1 二人の画家、静謐な家庭を描くピーテル・デ・ホーホと騒がしい日常を描くヤン・ステーン・・・その生涯と画業

4.1.1 ピーテル・デ・ホーホの生涯と画業

ピーテル・デ・ホーホの生涯について知られていることは少ない。彼は風景画家ニコラス・ベルヘム(Nicolaes Berchem, 1620-1683)に学び、1655年にはデルフトの「聖ルカ組合」にはいり、1657年から1660年の間が芸術的に最も創造的な時期であったと思われる。アムステルダム移住後から、彼の絵画の主題は優美なものになっていった。彼のパトロンの大半は、ミドルあるいはアッパーミドルクラ

17世紀オランダ風俗画に描かれる、市民が望む日常の姿 — ピーテル・デ・ホーホとヤン・ステーンの絵画から —

スの商人たちであったが、デ・ホーホの収入は税記録が無いほどつましいものだった。生涯最後の12年については残された記録は何もない[37]。

彼は1650年以降のデルフトにおいて風俗画の発展に大きな役割を担った。デ・ホーホの初期の絵画に多く描かれている兵士の表現は、画面構成のなかで抑制が効いてつり合いがとれ、それでいてより大きな人物像となっていて、他の画家たちによる兵士の描写から変わってきている[38]。10年ほど経るにつれ、母親や子供、そして女使用人の表現に変わっていった。彼は日常の情景のなかに、女性の美德を描き、トドロフによれば、「人間の神聖化に参与することになる。彼は、ごく普通の女性に似せたマリアを描くのではなく、乳飲み子とともに暖炉の脇に座るごく普通の母親を、新しいマドンナへと変貌させる」[39]。家庭を描いたデ・ホーホの絵画が人々を引きつけているのは、空間の複雑さと正確な透視図法である。作品に見られる複雑な室内、そこには主婦、母親そして女使用人が共に描かれる。彼女らは平和で穏やかな空間に居て、その家庭は世間の喧騒から離れて人目につかない時間を過ごしている[40]。

デ・ホーホが独自に発展させ広めたものとして、中庭が描かれている絵画がある。そしてデルフトに住んでいた終わりの頃、デ・ホーホのキャリアは最高の高みに達し、家庭をテーマにした才能のある風俗画家に変わっていった。その透視図法、そして光、衣服の生地、品物についての独特な描写は、都市の洗練された購入者にアピールした。その後、市場の有効性に惹かれ、デ・ホーホはアムステルダムに移り、そこで彼のスタイルはさらに発展した[41]。デ・ホーホのアムステルダム時代に描かれた室内は、デルフト時代に描いた質素な環境に比べるとより人目を引く。それはレイデン精緻画派がもたらした影響の一つの例であって、絵具の使い方はより精密になり、光の効果はより強調され、人物はよりファッションナブルになっていった[42]。こうした後期にみられる作風は、オランダの市民社会も徐々に階層の固定化が進み、貴族のように華やかに装った人物が演ずる風俗画こそ絵画を購入しうる層が求めるもの、としてデ・ホーホもその需要に応えたということであろう[43]。

4.1.2 ヤン・ステーンの生涯と画業

フラニッツによれば、ヤン・ステーンは、レイデンに古くからあるカトリックの家庭に生まれ、父親はビール醸造所の持ち主であった。若いステーンはオランダ最古の大学であるレイデン大学の学生だったが、やがてレイデンの聖ルカ組合に画家として登録されている。ステーンの師が誰かはわかっていない。ステーンは、1654年にデルフトに移り住み醸造所を運営し、そこでのステーンの画業は活発であった。1660年に家族と共にハールレムに移り、1670年までそこに住み、それは彼の画業のうちでは最も生産的で傑出した10年になった。明らかに、彼は勤勉な画家であった。

ステーンは父親の支援のもと醸造所を運営したが、そ

の企ては成功しなかった。なぜなら、彼の妻は陽気で簿記や家事が苦手であり、あまつさえステーンの塩を買うよりワインを買ってしまう癖もあり、次に企だてた居酒屋兼宿屋ではステーン自身が最良の客というありさまであった。さらに絵画を売って得た収入を酒やギャンブルに費やした。こうしてボヘミアンとしてのステーンの伝説が生まれた。ステーンのユーモラスな気質や度を越した性癖は、彼の芸術に十分表れている。作家はそのことを巧妙につきのように表した。すなわち、ステーンの描く絵画は彼の人生のようであり、ステーンの人生は彼の絵画のようである[44]。

彼独自の絵画制作は1660年頃には成功していたが、ステーンがデルフトやロッテルダムの画家と交流していたことは明らかと思われ、さらにレイデンの画家との交流は極めて重要であり、これらの画家から精緻な絵の描き方を学び、ハールレムでの自分のスタイルを発展させることになる。日常生活のなかのユーモラスな情景、時々には宗教画や神話画、時には肖像画を描いた[45]。

4.2 ピーテル・デ・ホーホの絵画《婦人と子供のいるデルフトの中庭》

ピーテル・デ・ホーホは、家の外でもなく、また室内とも異なる、外の喧騒から離れた静かで落ち着いた中庭の情景を多く描き、また母子や婦人と子供、さらには女主人と女使用人などの姿を静謐な空気の中で描いた。この二つが共に描かれている絵画に《婦人と子供のいるデルフトの中庭》(1658, ロンドン ナショナル・ギャラリー)があり、代表的な作品の一つであって、この絵画を取りあげる。

この絵は、デルフトのレンガ作りの家の中庭で、婦人が小さい子供の手を引いて低い階段を降りしているところが描かれている。この若い婦人はおそらく女使用人であって、二人は右の部屋、多分レンガ壁の後ろにある収蔵室から出てきたようであり、その戸は開かれたままである。戸の近くにある破れた木箱と部分的にのみ繕われた白い漆喰が、中庭の一部の破損した状態と左にある家の整然とした状態を対比している。アーチ状の通路に立つ女性は、おそらくこの家の女主人であろうが、構図に奥行きを与え、彼女のたたずまいは、沈んだ思いのなかにいるような空気を与えている。右手前の桶と花は、家庭の仕事を静かに示しているようだ[46]。

フラニッツによれば、アーチ状の通路入り口には石の銘板がはめ込まれており、それは聖ヒエロニムス修道院を記念してはめ込まれた17世紀はじめの頃の銘板によく似ている。オリジナルの銘文から研究者はつぎのように翻訳した。「あなたが忍耐と柔和さを取り戻したいと願うなら、ここは聖ジェロームの谷である。すなわち、われわれが高みにいることを願うならば、まずは降りなければならない。」人が精神や地位において上昇することを願うならば、生活において謙虚でなければならない、と忠告している。

この銘板の内容と絵画の中の婦人から、階段を降りてい

る女使用人は、登ることを願うならまずは降りなければならないと書かれている、この銘板の忠告を具体化している、フラニッツは、その行為はそれ以上の意味を持っている、と述べる[47]。しかし、画中の階段はあまりに低く、また極めて頻繁に日常、上がり下りするものであり、ましてや幼児の手を引いていることも忠告にふさわしい情景とは言えないだろう。絵には、この忠告を具体化している情景が描かれているというフラニッツの解釈は、過剰な解釈と思われる。親子かどうかはわからないが、階段では単に幼児の手を引いていること、そのつましい仕草に見られる、婦人から幼児への愛情と、幼児から婦人に対する信頼の様子が主に描かれている、と見てよいのではない。

次にデ・ホーホの透視図法について、《婦人と子供のいるデルフトの中庭》では、少しだけ異なる位置にそれぞれ二つの消失点と水平線を用いている。そのために前景のレンガ作りの平らな面は、開かれた廊下のそれとは少し異なっている。デ・ホーホの空間に対して持っている経験、感覚は、ケプラー光学の標準によれば正しくないが、彼は空間に対するイリュージョン(幻視)を呼び起こす、動く目(moving eye)を適用させるべく偉大な試みをなした[48]。

ここで再びそのモチーフや内容に目を向けると、当時のオランダの国教は宗教改革を経てプロテスタントであり、カトリックの宗主国スペインとの長い戦争のあととはいえ宗教には寛容であり、国家は、あらゆる種類の教会を受け入れていた。カトリック修道院の銘板が破壊されることなく残され、デ・ホーホの絵において中庭の一隅に描かれていることは、当時のオランダ市民の宗教に関する寛容の姿を描いているようでもあり、興味深い。

また女の使用人と女主人が描かれているが、これは17世紀オランダでは使用人たちの世界は女性の世界であり、「家庭」と言う「女性の領分」が描かれており、さらに女主人と女使用人との家庭的な関係をも描いている、ととらえることも出来よう。手前右下には箒が置かれ、石のブロックには塵一つなく、奥にあるアーチ状の廊下の石床は磨き上げられているようでもあり、17世紀オランダ社会に特徴的である家庭の美德とも言うべき清潔さを表しているようだ。

アーチ状の廊下奥に後ろ姿を見せて佇む女主人は、沈んだ様子であり、心配を胸に抱いて人待ちの様子に見えなくはない。想像の域を出ないが、遠方へ出向いた夫や息子などが戻ってくる頃として入り口で佇んでいる姿と見える可能性もなくはない。そうだとすれば、彼らが従事していると思われる、17世紀オランダにおいて特徴的に発展した交易、特に東インド会社などによる海上交易、あるいは張り巡らされた運河を通じて発達した商業、そのような仕事から戻る働き手を待つ、それも家屋からわかるように裕福な家庭の女主人の姿と想像すれば、その市民生活の一端からオランダ黄金期の産業社会を垣間見るようだ。

このようにデ・ホーホの絵画《婦人と子供のいるデルフトの中庭》には、何の変哲もないデルフト市民の家の中

庭、その一隅にて婦人と子供との間の愛情と信頼の情景が描かれている。しかしながら、さらにそこには、17世紀オランダ特有の宗教的環境、女主人と女使用人によるオランダの特徴的な家庭とそれら女性の領分、そして女性の美德でもありプロテスタントの影響ともみられる清掃の徹底と室内外の清潔さ、さらには未曾有に発展した産業と裕福な社会などが表現されているのではないか。そこには17世紀オランダ黄金期、その時代の反映ともいうべきものも、極めて控えめではあるが描かれているのではないだろうか。

4.3 ヤン・ステーンの絵画《享楽にご注意》

ヤン・ステーンは、混乱した家庭の放縦ぶりを多く描き、そうした絵画のうち、中央に娼婦と思われる女性が描かれた印象深い大作《享楽にご注意》(1663, ウィーン美術史美術館)を取りあげる。

尾崎によれば、「まず見る者の注意をひきつけるのは、前景にいる男女である。男は隣に座る女性の膝に片足を乗せ、愛のしるしとして女性に贈る赤いバラを左手に握っている」、さらに、この男性は画家自身である[49]。確かにステーンは、こうした絵画の多くに自身の顔を描きこみ、ひと目でそれとわかるが、この絵の男性にはそれとわかる一致点は見えづらいようだ[50]。

それでは絵画のなかの登場者のそれぞれの仕草をみていこう。中央の男性は「後ろにいる尼僧らしい老女に袖を引っぱられている。(中略)尼僧は彼に警告しているようだ。その警告の中身は、右下に置かれた石板に暗示されている。「In weelde Siet Toe (享楽にご注意)」とあり、その下には享楽の結果を表わす「soma op (報い)」の文字が刻まれている。尼僧の右手には筒形の帽子をかぶり肩にアヒルを載せ(中略)偽医師がいる。アヒルはペットというわけではなく、愚者を表すアトリビュートである」[51]。さらに、この絵には、「教訓的な意味を表すモチーフもさりばめられている。(中略)たとえば、右下で薔薇に鼻をこすりつける豚は、「豚の前に薔薇を撒くな」というオランダの諺を思い出させる。日本でいう「豚に真珠」と同じたとえである。また、柵に上がった猿が(中略)時計を止めようとしている。(中略)猿が試みる無駄な努力は、「馬鹿げたことにかかずらえば時を忘れる」という教訓を思いおこさせる。(中略)猿はネガティブな役割を担っていた。ここでは愚かさの代名詞になっている」[52]。「それでは、中央の男性の隣にいる蠱惑的な笑みを浮かべた女性は誰だろうか。(中略)右手にワインのピッチャーを、左手には赤ワインの注がれたグラスを持っている」。胸のあいた服装からも「明らかに娼婦である」[53]。画面左奥には、「居眠りする女性がいる。ここに登場する子供たちの母親、中央男性の妻である。「母親が居眠りしているせいで、子供たちはやりたい放題だ。(中略)画面左端で子供用の椅子に座る幼児は、銀のスプーンとメダイヨンのついた鎖を握り、子供用のボウルや文書類を片っ端から

17世紀オランダ風俗画に描かれる、市民が望む日常の姿
— ビーテル・デ・ホーホとヤン・ステーンの絵画から —

床に投げ落としている。画面で母親の左後ろの少年は、パイプをくわえ、タバコを吸っている」。その後ろにいる「姉とおぼしき少女は、貴重品の詰まった食器棚から何かをこっそり盗み取っている」[54]。明らかに「家庭内の混乱の原因は、娼婦を家に連れこんだ父親であり、居眠りする母親である。それでは、その責任は両方に等しくあるのだろうか」という問いかけに対して尾崎はつぎのように読み解く。母親の後ろに家政の責任者を意味する鍵が掛かっていることから「家庭内の秩序を保つことに関して、父親以上に母親に責任があるということだ。母親が眠りこんでしまい、はたすべきつとめを怠ったことこそが、この混乱のそもそもの原因なのである」[55]。すなわち母親の怠惰が示されている。

「この絵が見る者にとって衝撃的なのは、母親が居眠りする家庭のなかに、父親が娼婦を引き入れ、家庭がまるで娼家でもあるかのような情景にした、ステーン以前には見られない「描写」にある」[56]。このように尾崎は述べているが、家庭に娼婦を引き入れたとしても、そのまま娼家のような情景になるわけではなく、混乱した家庭が描写されるのみであろう。むしろ放縦した情景の中で、落ち着いて見える中央の女性が注目されよう。画面前景の男女のうちの男性、つまり父親のほうは、機嫌よく陽気に騒いでいるだけのものである。それに比べて中央の娼婦と思われる女性は、酒に酔って陽気に周囲を盛り上げているようである。周囲に協調しながらも、一人だけ冷静であり、鑑賞者を正面から見返しているようだ。この絵画のなかの情景を描く画家、すなわちステーンであるが、彼自身のボヘミアン的心情は、騒いでいる父親のほうではなく、絵筆を持つ画家の冷静さをもって、むしろこの女性に投影している、あるいは同調していると想定することも出来よう。

4.4 日常の描写

静謐な日常と騒がしい放縦な日常と、対照的とも言えるような日常を描いた二人の画家とその絵画をみたが、それらの日常の間には、他の画家たちによる、ごく普通の日常が描かれた多くの風俗画が存在している。A.E.Waiboerが編集した『フェルメールと風俗画の巨匠たち』[57]には、日常を描く風俗画のテーマや情景が22の項目に分類され、それぞれに絵画と画家たちが記されている。それらを項目ごとにみていくと主題やモチーフ、さらに画面構成に類似性がみられ、風俗画家たちが相互に与えた影響が推測される。1. 愛の手紙、(中略) 11. 心痛、(中略) 14. 秤のつり合い、(中略) 22. 出世を志す人。

例えば、14番目の「秤のつり合い」の項目では、デ・ホーホの《金銀のコインを量る女》(1664, ベルリン国立絵画館)とフェルメールの《天秤を持つ女》(1664, ワシントン ナショナル・ギャラリー)が示される。二つの作品が類似していることは明らかである。左に窓があり、その下にはカーペットが一部掛けられたテーブルが

あり、その横には青い上着を着て天秤で量る女性がいて、同じ構成である。デ・ホーホの女性は日常的な秤量行為が描かれているのに対して、秤を持つ大天使ミカエルが後ろに描かれたフェルメールの女性は、その行為が道徳的あるいは倫理的な判断を象徴しているかのようだ。いずれにしろ類似した画面構成は、二人が互いの創造的な試みを意識していたことを示している[58]。

日常を描いて、「ステーンやテル・ボルフ、デ・ホーホやフェルメール、レンブラントやハルスが、さまざまなものそれ自体にふくまれる美しさをわれわれに発見させるとき(中略)彼らは中庭を横切るあの女性、リンゴの皮をむくあの母親が、オリュンポス山の女神たちとおなじほど美しくなりえることを理解し、その確信を共有するようわれわれに誘いかけるのだ。(中略)彼らは美しさをでっちあげているのではなく、美しさをまず自分で発見し——そして今度は我々にその美を発見させるのである」[59]とトドロフは、日常生活に見られる身ごなしの意味と美しさを説く。

しかしながらそうした日常的な情景のなかに現実としては、悲惨な情景、不幸な出来事も普通に見られたことは言を待たない。また経済繁栄の陰では、都市の最下層としての賤民層もいて、壮麗なゴシック様式の大聖堂の前を彼らも往来していたであろう。

前に、女主人と女使用人との隔たりが小さいことを述べたが、女使用人の部屋は洗濯室の後ろなど望ましくない場所であったり、また風俗画には、床を掃いたりするような容易な仕事が描かれているが、薬缶や鍋や床を磨いたりするような骨の折れる仕事に女の使用人が従事していたことが家事用品から示されている[60]。

清潔で整頓された室内を保ち、女主人をサポートして勤めを果たす女使用人もいれば、《怠惰な召使い》のような女使用人もいる。なかには道を誤って苦界に身を投じる娘も出てくる。「オランダばかりでなく、フランドル(中略)など各地からやってきて苦界に身を投じたこれら娼婦たちは、いずれもお手伝い、お針子(中略)で身を立てようと都会に出てきて、道を誤った娘たちである」[61]。こうした娼婦が風俗画で描かれる情景としては、飲んで騒いでいる楽天的な情景や、客との金銭的な交渉の場面などであり、娼婦の悲哀、悲惨さを描いている絵画は見当たらないようだ。

また「17世紀の平均寿命は短かった。(中略)オランダも例外ではない。(中略)生まれた子供のうち半分は18歳以前に死亡し、そのうちの80パーセント近くは5歳未満での死亡だったことが判明している。子供の死は日常的」[62]であった。しかし、風俗画には死の象徴として、命のはかなさ(ヴァニタス)を示すモチーフとして、髑髏や消えるシャボン玉などが描かれることは多いが、現実の死を直視して描いたものはほとんど見当たらないようだ。

いずれにしろ、17世紀オランダ風俗画においては、悲惨ともいふべき情景が描かれることはほとんどなく、市民が望んだと思われる日常の姿が描かれている、といえよう。

そのことはデ・ホーホの静謐な家庭の情景においても、また騒がしくも放縱な家庭を描いたステーンの絵画においても、それぞれの情景は一見すると大きく異なるが、道徳的に好ましいかどうかにはかかわらず、同様に市民が望んでいる日常の姿が描かれている、と言えるのではないか。トドロフは「19世紀には、ステーンの絵を純然たる生きる喜びの表現とみなす傾向が一般にあり（中略）今日では、おそらくそれとは逆に、彼の作品の隠された意味（それほど隠されているわけではない。）があまりにも強調される習慣がついてしまった。ステーンのこの二つの側面は、たがいに排除しあうというよりたがいに補いあうものだから、それらを同時に感じとることを学ばねばならないのだろう」[63]と、日常の喜びと道徳的な教訓という、描かれた二つの視点について述べている。

ただし、ステーンの絵画は、この二つの視点が同等の重みを持って描写されているとみなすよりは、裕福な家庭の陽気な乱痴気騒ぎを主とした楽しい情景が描かれている、とみなされるのではないか。なぜならば、道徳的な教訓を主に示すのであれば、悪徳がもたらす悲惨な結果を主体に描くことも考えられるが、そうした絵画はステーンに限らず17世紀オランダ風俗画においては見当たらないようだ。しかし、陽気な騒がしい家庭の情景を描いているだけの絵画では、楽しい情景ではあるが単調でもあり、また道徳的とは言い難い情景もあり、そのままでは受け入れがたい絵画となろう。そこで画家は、絵画のなかに寓意、教訓を含ませ、言わば多少のスパイスを利かせて描いた、ととらえられるのではないか。すなわちステーンの描く家庭の情景は、当時実際にはあったであろう悲惨な情景とはまったく異なり、購入者が望むような情景として、放縱であって品行正しいとは言えないが、いわゆる、わかってはいるけれども止められないとでもいうような小市民的な悪徳をも含めて、市民が望む裕福な家庭の陽気な日常を表現している、と言えるのではないか。「明らかに画家たちは、頭の中にあるヴィジョン、そして買い手たちが要求する絵を描いているのだ。彼らは単に買い手や自分が目のあたりにしていることを描いているだけではない。（中略）ある絵に描かれた画題が別の絵で反復されていることは明らかであり、その数も無数にある」[64]。すなわち、こうした風俗画は、画家の自己表現ではなく、他の風俗画家たちのテーマやモチーフを模倣することもあり、買い手が望むような絵画として描かれているようだ。買い手が望まない、悲惨と思われるような、重苦しいと思われるような情景ではまったくなく、市民が望むような日常の姿が、買い手の要求に答えて繰り返し描かれている、と言えよう。家庭についての言葉として、トルストイの長編小説『アンナ・カレーニナ』の冒頭は、「すべての幸福な家庭は互いに似ている。不幸な家庭はそれぞれに不幸である」という文章で始まっている。このすべての幸福な家庭は互いに似ているという言葉のように、17世紀オランダの風俗画は、購入層となる市民が望むような、そして裕福と見なされるような家

庭の似たような日常の情景が、さらに日常生活にみられる美しさを見出すべく繰り返し描かれている。そうしたことから、これらの風俗画は、画題やモチーフ、その画面構成において互いに似ている絵画になっている、と言えるのではないか。

5. おわりに

17世紀オランダ風俗画は、17世紀以前に描かれていた宗教画や物語画とは大きく異なり、市井の人々の家庭が、日常の生活が絵画のテーマとなった。それらは画家の自己表現ではなく、創造性や独自性に特に高い評価を与える現代のそれとも異なり、市民が望むような日常、そして裕福とみなされるような家庭の日常の姿が、繰り返し描かれている。17世紀オランダ風俗画は、国の誕生と発展を担った自分たちの姿や暮らし、さらには日常生活のなかに見られる美しさを描いた絵画であり、オランダ黄金期における経済・社会の極度の繁栄とともに一斉に花開いたようにみえるのではないだろうか。

謝辞

青山昌文先生、船岡美穂子先生からは、基本的姿勢から詳細にいたる点までご指導をいただき、御礼申し上げます。

文献

- [1] ヨハン・ホイジンガ『レンブラントの世紀 -17世紀ネーデルラント文化の概観』（栗原福也訳）、創文社、1986、p. 3。
- [2] 樺山紘一『ヨーロッパ近代文明の曙 描かれたオランダ黄金世紀』京都大学学術出版会、2015、p. 7。
- [3] 川地博行『貿易国家 ベネチア・オランダ・イギリスの歴史』中央公論事業出版、2015、p. 3。
- [4] ティモシー・ブルック『フェルメールの帽子 -作品から読み解くグローバル化の夜明け』（本野英一訳）、岩波書店、2014、pp. 16-17。
- [5] 永積昭『オランダ東インド会社』講談社、2000、pp. 65-68。
- [6] 桜田美津夫『物語 オランダの歴史』中央公論新社、2017、p. 143。
- [7] 岡崎久彦『繁栄と衰退と—オランダ史に日本が見える』文芸春秋、1991、p. 14。
- [8] 佐藤弘幸『図説 オランダの歴史』河出書房新社、2012、p. 76。
- [9] ホイジンガ、前掲書、pp. 69-72。
- [10] ツヴェタン・トドロフ『日常礼賛—フェルメール時代のオランダ風俗画』（塚本昌則訳）白水社、2001（以下トドロフ、『日常礼賛—』と略）、p. 28。
- [11] ホイジンガ、前掲書、pp. 91-92。

17世紀オランダ風俗画に描かれる、市民が望む日常の姿
— ピーテル・デ・ホーホとヤン・ステーンの絵画から —

- [12] トドロフ, 『日常礼賛-』, p. 167。
- [13] ウージェーヌ・フロマンタン 『オランダ・ベルギー絵画紀行 昔日の巨匠たち』(高橋裕子訳) 全2巻, 岩波文庫(上), 1992, p. 209。
- [14] フロマンタン, 前掲書, pp. 221-223。
- [15] フロマンタン, 前掲書, pp. 248-249。
- [16] スヴェトラナ・アルパース 『描写の芸術-17世紀のオランダ絵画』(幸福輝訳), ありな書房, 1993, p. 13。
- [17] 小林頼子 『フェルメール論 —神話解体の試み—』 八坂書房, 1998, p. 165。
- [18] Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, (New Haven and London, Yale Univ. Press, 2004), pp. 259-260。
- [19] 青野純子 「18世紀初頭のオランダ風俗画: 近年の再評価をめぐる考察」, 『デアアルテ』32号, 2016, p. 80。
- [20] ホイジンガ, 前掲書, p. 165。
- [21] ツヴェタン・トドロフ 『芸術か人生か! レンブラントの場合』(高橋啓訳), みすず書房, 2009, p. 7。
- [22] ターコ・ディビッツ 「『牛乳を注ぐ女』」(深谷訓子訳) 『フェルメール「牛乳を注ぐ女」とオランダ風俗画展』 図録, 国立新美術館, 2007, p. 31。
- [23] ディビッツ, 前掲書, p. 31。
- [24] 尾崎彰宏 『レンブラント フェルメールの時代の女性たち —女性像から読み解くオランダ風俗画の魅力』 小学館, 2008, pp. 140-142。
- [25] トドロフ, 『日常礼賛-』, pp. 122-123。
- [26] 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—』 日本放送出版協会, 平成11年, pp. 154-155。
- [27] 小林, 前掲書 『フェルメール論 —神話解体の試み—』, 1998, p. 167。
- [28] トドロフ, 『日常礼賛-』, p. 52。
- [29] エルヴィン・パノフスキー 『イコノロジー研究』(浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏訳), 美術出版社, 1987, pp. 3-9。
- [30] エディ・デ・ヨング 『オランダ絵画のイコノロジー テーマとそのモチーフを読み解く』(小林頼子監訳), NHK出版, 2005, p. 347。
- [31] デ・ヨング, 前掲書, pp. 72-77。
- [32] 『フェルメール「牛乳を注ぐ女」とオランダ風俗画展』 図録, 国立新美術館, 2007, pp. 84-85。
- [33] 『フェルメール「牛乳を注ぐ女」とオランダ風俗画展』 図録, 国立新美術館 2007, pp. 70-71。
- [34] 小林, 前掲書 『フェルメールの世界 —17世紀オランダ風俗画家の軌跡—』, pp. 121-122。
- [35] 小林, 前掲書 『フェルメールの世界 —17世紀オランダ風俗画家の軌跡—』, pp. 122-123。
- [36] トドロフ, 『日常礼賛-』, p. 56。
- [37] Peter.C.Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, (New Haven and London, Yale Univ. Press, 1998), pp. 14-15。
- [38] Wayne Franits, *op. cit.*, pp. 160。
- [39] ツヴェタン・トドロフ 『個の礼讃—ルネサンス期フランドルの肖像画』(岡田温司・大塚直子訳), 白水社, 2002, pp. 290-292。
- [40] Wayne Franits, *op. cit.*, pp. 160-162。
- [41] Wayne Franits, *op. cit.*, p. 166。
- [42] Wayne Franits, *op. cit.*, pp. 185-186。
- [43] 小林, 前掲書 『フェルメール論 —神話解体の試み—』, p. 130。
- [44] Wayne Franits, *op. cit.*, pp. 203-209。
- [45] Wouter Kloek, *Jan Steen(1626-1679)*, (Waanders, Publishers, Rijksmuseum, 2005), pp. 13-16。
- [46] Anita Jansen ed., *Pieter de Hooch in Delft From the Shadow of Vermeer*, (Museum Prinsenhof Delft, 2019), p. 155。
- [47] Wayne Franits, *op. cit.*, pp. 165-166。
- [48] Peter.C.Sutton, *op. cit.*, p. 42。
- [49] 尾崎, 前掲書, p. 168。
- [50] Wouter Kloek, *op. cit.*, pp. 60-61。
- [51] 尾崎, 前掲書, pp. 168-169。
- [52] 尾崎, 前掲書, p. 169。
- [53] 尾崎, 前掲書, p. 169。
- [54] 尾崎, 前掲書, pp. 169-170。
- [55] 尾崎, 前掲書, pp. 170-171。
- [56] 尾崎, 前掲書, pp. 168-170。
- [57] A.E.Waiboer ed., *Vermeer and the Masters of Genre Painting(exh.cat.)*, (Louvre Museum etc., 2017-18)。
- [58] A.E.Waiboer ed., *op. cit.*, pp. 189-192。
- [59] トドロフ, 『日常礼賛-』, p. 170。
- [60] Diane.Wolfthal “Foregrounding the Background: Images of Dutch and Flemish Household Servants”, *Woman and Gender in the Early Modern Low Countries*, Brill, 2019, 256-257。
- [61] 小林, 前掲書 『フェルメールの世界 17世紀オランダ風俗画家の軌跡』, p. 146。
- [62] 小林頼子 「死の床の子供: 17世紀オランダ絵画が語る家族の思い」 『幼児の教育』(104-10), 2005-10, pp. 15-16。
- [63] トドロフ, 『日常礼賛-』, p. 140。
- [64] トドロフ, 『日常礼賛-』, p. 47。