

ホアン・ファン・デル・ハーメンの静物画

遠 藤 恒 雄

1

スルバランやベラスケスと同時代に、マドリードでボデゴン（厨房静物画）画家として名をなした人物にホアン・ファン・デル・ハーメン・イ・レオン Juan van der Hamen Y León がいる。1596年マドリードに生まれ、1631年同市で没した。35歳の若さで夭折したこの画家について知られる側面は極めて僅かである。受洗書によれば、両親はブリュッセルの出であり、父親の名はホアン・ファン・デル・ハーメン Juan van der Hamen と息子と同じ名を名のり、“王の弓役”（arquero del Rey⁽¹⁾）を務めた宮廷人であった。母はドロテア・ヴィティマン Drotea Bitiman (Witteman?) と称し、両親とも遅くとも1589年にはブリュッセルからマドリードに移住してきたという。受洗の際の介添人もフランドル人であった。また、フリオ・カヴェスタニィ Julio Cavestany の指摘によれば、「陛下の画家で arquero でもあったホアン・ファン・デル・ハーメンは、エウヘニア・エレラ Eugenia Herrera と結婚して、マリア (Maria 1622年受洗) とフランシスコ (Francisco 生年不明) の2人の子供が誕生、マドリードのテイントレロス通りの繁華街にアトリエを構えていたが、聖体拝受の後1631年に死去した⁽²⁾」という。カヴェスタニィのいうホアン・ファン・デル・ハーメンが、年代的にも息子の方のハーメンであり、父親の宮廷での役職も世襲した王の画家であった輪郭が浮かびあがる。彼がどの程度の“王の画家”であったのかは定かでない。当時の慣習として、宮廷人としての役職を兼ねながら画家として王に仕えることは、ベラスケスの例にみられるとおり決して珍しいことではない。彼が“王の画家”であったとするなら、先ずはフェリーペ3世 (1578~1621) に仕え、引き続いてフェリーペ4世 (1605~1665) の画家となったとみるのが穏当であろう。父子二代にわたって宮廷に仕える傍ら画作に従事したハーメンは、当時のマドリードでは名だたる

画家の一人であったのではなからうか。1636年の王室財産記録は、マドリードのアルカサルにハーメン作の「果物」「花」「人物」の三点の絵画の収蔵を明らかにしており、ブエン・レティロ離宮の財産目録には、1700年に七点の作品、1794年に五点の作品が登記されている⁽⁴⁾。事実、彼が凡庸な画家ではなかったことを裏書きしている。

ハーメンの画家としての活躍期は、1620年頃から29年頃までの10年に満たない期間であると推定される。人物画、寓意画にも腕をふるった様子が、現存する「花の女神に捧ぐ」（1627年ブラド美術館蔵）や「ドン・カストン・デ・ペラルタ肖像」（1626年アカデミー・サン・フェルナンド蔵）などの作品によって証明されるが、わけても彼の名を高めた題材は「ボデゴン」と呼ばれる静物画であった。台所、または、食料貯蔵庫と思われる室内の棚の上に果物、野菜、菓子、鉢、皿、盃、壺など食料品や容器類を精細華麗に描きだした彼のボデゴンは、その描写形式の多様さ、内容の豊かさ、洗練された技法、完成された様式などの点でスペイン・ボデゴンの頂点に位置していたと言っても過言ではない。サンチェス・コターン Sanchez Cotán (1561～1627) からスルバラン Zurbarán (1598～1664) に至る17世紀初頭のスペイン・ボデゴンの系譜の中で彼はどのような位置にあったのか。ハーメンの静物画の紹介を兼ねつつ、彼の静物画の特質とその位置を明らかにしてみたい。

2

ハーメンのボデゴンが、食料品や食器類、什器類を全的モチーフにして描いた「厨房静物画」としてのボデゴンの代表例であることは論を俟たない。人物を台所や居酒屋場面に配して、食料品や食器類の静物を描いたベラスケス Velázquez (1599～1660) の「風俗画的ボデゴン」とは趣を異にしたハーメンのボデゴンは、純粋な静物画としての形式においては、サンチェス・コターンやスルバランと同じ系譜に属するものと言える。だが、ハーメンのボデゴンの表現形式は、先輩コターンや後輩スルバランと密接な繋がりを示しながら、ハーメン独自の個性的な趣向が横溢している。厳しさと繊細さ、換言すれば、スペイン的特質とフランドル的特質とが一つに融けあった独得の魅力が彼のボデゴンを被い包んでいる。ここでは、ハーメンのボデゴンの特徴をよく示している描写方式の検討に焦点を絞って論を進めたい。

ハーメンの作品を描写方式の点から大ざっぱに分類すると次の三つの型に分けられる。1.窓枠方式の例、2. 水平台上方式の例、3. 段違い方式の例である。静物モチーフを画面にどのように配置し、どのような構図で描くかは静物画家が最も意を注ぐところであ



1 図 ハーメン 70×84cm マドリード、ドン・フェルナンド・グイタルテ



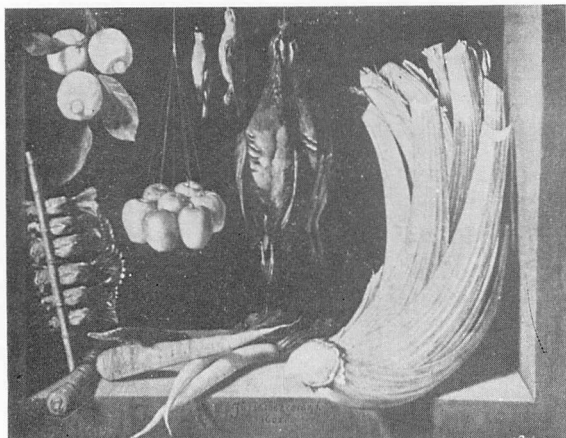
2 図 ハーメン 70×84cm マドリード、ドン・フェルナンド・グイタルテ

ろう。ハーメンが用意周到な構図家であり、常に画面の構成や秩序に意を用いた画家であったことは、上述のような三通りの型の描写方式を試みている例からも証明されよう。ここで三通りの型のボデゴンの代表作を順を追って検討してゆきたい。

1. 窓枠方式の例

壁龕式の四角い窓枠のような特定空間に静物群を描写する方式で、カルトウージオ会の修道士であったサンチェス・コターンが創始した名高いボデゴンの形式を、ハーメンも踏襲したものである。この型の作品の代表作としては、マドリードのドン・フェルナンド・グイタルテ所蔵の二点（1図、2図）と、セビーリヤのガルシア・ブラネス所蔵の作品とが挙げられよう。四角い窓枠上に、菓子や果物を盛った一際大きい鉢や籠を中心に、その後左右に菓子類や果実を盛った皿や壺をシメトリカルに配置した構成の絵で、そのうちにはモビール状に宙に吊るされた果物や果実の枝を描いているものもある。モチーフの一つ一つを克明精緻に描写する手法、暗い闇の背景に静物群を生き生きと浮き出させる左斜上からの光線法、静謐さと力の均衡が支配する世界などの表現の特徴は、紛れもなく、コターンのボデゴン「宙ぶりの果物と獲物の鳥・あざみの根子の静物」（3図 1602年の年記と署名マドリード、エルナーニ公爵所蔵）の形式を踏襲したものであることは明らかである。だが、ハーメンの作品は、浅い空間と厳格な幾何学的秩序を印象づけるコターンの構図法を継承しながら、コターンとは異ったハーメン独自の世界を表出している。それは、両者の物体配列の好みの相違、構図の組み立ての相違に由来するといえる。

構図の中心に華麗な磁器製の鉢を描き、その両側に一対づつベネツィア様式のガラスの盃と、くるみ、はしばみの実、乾果などを盛った皿とを配して、中央大鉢の上に麻紐で



3 図 コターン 1602年 署名 69×89cm マドリード、
エルナニ公爵

リンゴを吊るした構図の例(2図)にみられるように、ハーメンの作品が厳正なシムメトリーの均衡の世界を意としているのに対しコターンの構図は、あざみの根子や大根、ごぼうなどが割る不安定な拋物線と、モビール状のレモンやリンゴ、獲物の鳥などが刺する円状の構成とが重力上の不思議な均衡をなして非合理的、抽象的な空間の秩序を目ざしている点で対照

的である。しかも、描写の視点を俯瞰する立場に置いたハーメンの構図は、ほとんど水平に視点を置いたコターンの構図と比較すると、より奥深い空間を暗示して構図の安定度と技法の洗練さ、絵画的魅力の点では優っているが、一方、表現の卒直な力強さ、形態把握の触覚的な魅力の点ではコターンに一步を譲っている。モチーフの点でも、野菜や果物、獲物の鳥と極めて質素であるコターンに対して、菓子、果物、木の実、パン、磁器製の鉢、甕、ガラス製の盃や壺とハーメンが描くモチーフは多彩で、かつ精巧華麗なものが多い。両者のモチーフ選択の相違も、祈りと冥想に明け暮れ、克己と献身を生活信条とする修道士としてのコターンと、廷吏で王の画家として首都マドリードに生きるハーメンの生活環境の相違の端的な表れとみられよう。

こうしたハーメンの俯瞰的な描写方式とコターンの作品にはみられない木の実や菓子、ガラス製の盃、磁器製の皿などやや贅沢な品々のモチーフとしての選択は、フランドルの画家(父)オシヤス・ベールト Osias Beert, el Viejo (1625没)の作品(4図 元パリドン・ベニート・パルト蔵)に近似していると言われる⁽⁵⁾。ベールトの作品に描かれた皿の上の木の実や菓子、ガラスの盃とそっくり同じものをハーメンの作品のうちに見出すばかりか、光が皿や鉢、ガラスの盃に反射してきらめく様子、割れたクルミの中味や表皮の皺の細部まで克明に表す描写方式など表現手法の点でも似通った側面が看取される。だが水平卓上に、ナイフ、木の実のむきかけの皮、蝶などを皿や盃以外にも描きこんだベールトの構図は、ハーメンの厳正な静的構図と比べれば、遙かに恣意的で動的である。画面の中心を占むべき物体を欠いたベールトの構図は、対角線状に交叉する物体配列の印象によって、ハーメンにはみられない生き生きした動勢を画面に与えている。光が画面全体に浸透

し、諸物体を軟らかな明暗の調子で被い包んでいる様子は、諸物体の個々の独立性と形態の均衡を重んずるハーメンの作品に比べれば、より絵画的雰囲気にも富み情趣的である。

このように、ハーメンとベールトとのモチーフの類似、ある種の表現の共通性は、ハーメンもその出自がフランドル人である事実と関連があるのであろうか。だが、それにもかかわらず、ベールト

とも異なるハーメンの特徴は、動きを停止したその静かさである。それは諸物体を、中心軸を挟んで左右双称的に描いたシムメトリー構図によってもたらされていることは明らかである。厳正な秩序と、永遠安定の世界を志向するシムメトリー構図が、しばしば、スペイン・ボデゴンの構図上の特徴をなしていることは、ハーメンばかりでなくスルバランの例をみても明らかであろう。こうした点では、blas・デ・レデスマ Blas de Ledesma⁽⁶⁾の作品との関連が指摘される。経歴不詳で16世紀末から17世紀初頭にかけて活躍したレデスマが、グラナダで描いた署名入りの作品(5図 ジョージア州、アトランタ・アート・アソシエーション・ギャラリー蔵)が示すように、卓上中央に桜ん坊の実が一杯入った籠を描いて、落ちこぼれた桜ん坊の実や草花を前後左右にシムメトリカルに配置した構図は、コターンのボデゴンの意志的な力が不思議な幾何学的均衡を生みだしているのとは大きな差がある。(6図 「宙づりのマルメロ、キャベツ、メロン、キューリの静物」、米国サン・ディエゴ美術館蔵)同じよう

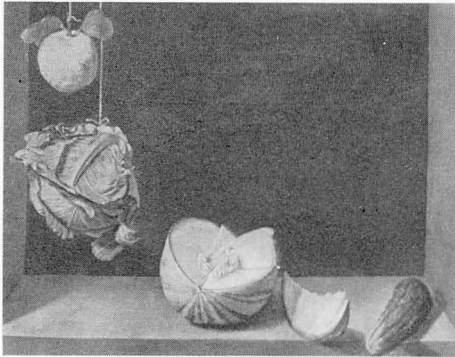
な籠に桃を一杯盛った図柄を中央に、左右に一對づつ果実や木の実を盛った鉢を配して、空中にも左右双称的に果実を配して描いた一つの作品(7図 元ニューヨーク、ニューハウス・ギャラリー蔵)も、より厳格な左右均斉の効果を狙った作品である。それは、コターンの抛物線が描く非現実的、理詰りな構成と



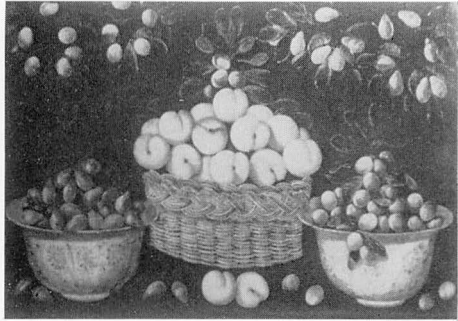
4図 (父)オシアス・ベールト 63.5×83.5cm
元パリ、ドン・ベニート・パルド



5図 blas・デ・レデスマ 署名 アトランタ・アート・アソシエーション・ギャラリー



6図 コターン 62×74cm サン・ディエゴ美術館



7図 ブラス・デ・レデスマ 元ニューヨーク、ニューハウス・ギャラリー

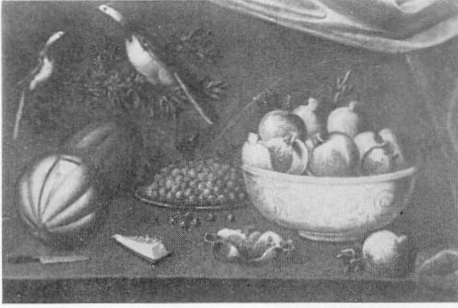
は違った、自然な視覚的安定性を第一とした構図である。物体存在の形式を自然や宇宙の調和を暗示するシムメトリー構図によってまとめあげ、個々の物体の相貌を生き生きと描写することを主眼としたスペイン・ボデゴンの一つの典型例をレデスマの作品が示している。レデスマの作品には、コターンやハーメンに連なる“窓枠方式”の型のものは伝わっていないが、“水平台上方式”、あるいは、背景を厚いカーテンによって仕切った舞台装置を思わすような描写方式のものが伝えられている。(8図)

ハーメンがコターンのボデゴンの“窓枠方式”の型を踏襲しながら、左右双称の構図法においてレデスマの作品との親近性をみせたのも、年代的にはコターンよりも一世代後の画家だったからであろうか。それにしても、フェリペ・ラミレス Felipe Ramirez のように、ハーメンと同世代の画家でコターンのボデゴンとはほぼ同質のボデゴンを描いている例(9図、1628年 ブラド美術館蔵)も存在することから、一概に世代の相違とは言いきれない。むしろ画家の個性や制作意図、境遇などの相違が、同じ“窓枠方式”の型を採用しつつも、コターンとは異ったハーメン独自のボデゴンの世界を表出せしめた理由と考えるべきであろう。

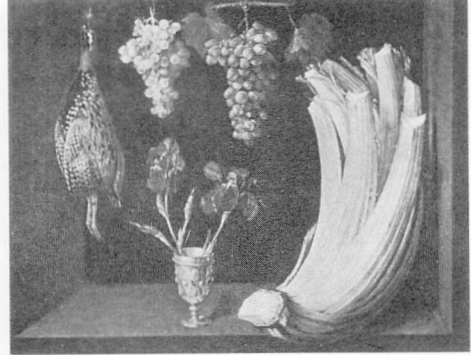
年記を欠いて制作年も定かでないハーメンの“窓枠方式”のボデゴンは、他の“水平台上方式”や“段違い方式”のボデゴンと比較すれば、表現の厳格さと描写の精細さにおいて凌駕しており、テネブリズム(明暗描法)による形態尊重と均衡への根強い志向は、ハーメンの画作の初期、1620年代の比較的早い時期の作品であることを類推させるのである。

2 水平台上方式の例

水平台上に静物モチーフを並列的に組み合わせて描く方法は、静物画の極めて一般的



8 図 プラス・デ・レデスマ 署名
85×136cm



9 図 フェリペ・ラミレス 1628年 71×92cm
ブラド美術館

な描き方である。ハーメンの場合は、台所の棚を連想させる水平台上に静物を描いているので、便宜的にこの種の型のボデゴンを“水平台上方式”で呼ぶこととする。この描法は、“窓枠方式”の俯瞰描法と異なり、ほぼ水平視点で静物を把えており、壁龕式の枠をもたない空間は“窓枠方式”の特定空間が示す固さと緊密さの印象に対して、軽快さと伸びやかな空間の印象を与え、極めて自然に眼前の静物世界へ人を誘う。

この型のハーメンの代表作としては次の作品が挙げられよう。1622年の年記と署名のあるブラド美術館蔵の作品(10図)とマドリードのモレト公爵所蔵の作品、1623年の年記と署名のある元ニューヨークのニューハウス・ギャラリー蔵の作品(11図)、年記は欠くが署名だけある作品(12図)と、年記も署名も欠いた作品(13図)とを一对にして所蔵しているマドリードのドン・フェルナンド・グィタルテ家の作品などである。ここでは年記と署名のある作品に焦点を絞って考察してみたい。

これらの作品の中で特に注目されるのは、スルバランのボデゴンとの著しい類似である。ハーメンが、コターンとともにスルバランの静物画に実質的な影響を与えた一人であることはよく指摘されるところである⁽⁷⁾。両者の密接な関係を具体的に立証する資料は乏しいが、現存する両者の作品を比較するとき、そこには極めて密接な平行関係が見出される。

両者の類似を端的に示す作例としては、1623年の年記と Ju° Vander Hamen de Leon と署名されたハーメンの作品(11図)とスルバランの最も高名な静物画で、かつ署名と1633年の年記を有する唯一の作品でもある「果物籠に入ったオレンジとレモン・花・コップのある静物」(14図 米国 ロスアンゼルス、ノルトン・シモン財団蔵)である。

ハーメンの作品を窺うに、水平台上の中央にオレンジと洋梨を一杯盛った大鉢を配し、その向って左側には桜ん坊の実と梅の実らしきものを盛った籠、右側には溢れんばかりの

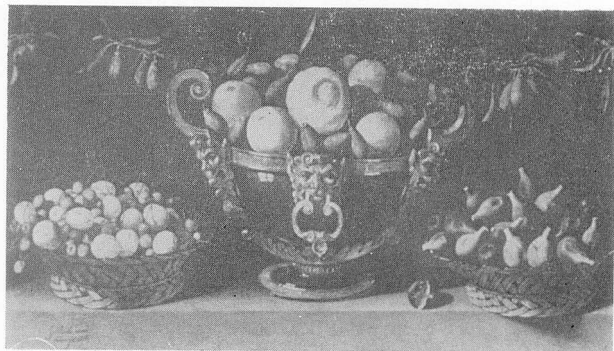


10図 ハーメン 1622年 署名 52×88cm ブラド美術館

洋梨を盛った籠を配して左右の釣り合いを保っている。中央大鉢の上部には、枝葉をつけた洋梨の実が左右双称的に一本ずつ広がり、また画面上方のそれぞれの両端からは数本の梅の枝(左側)と、桜

ん坊の枝(右側)とが空中に吊るされている。大小沢山の果実の変化に富んだ形態と色彩、空間を賑やかに埋め尽すこれらの静物群は、異様な顔形の鋳物の飾りをつけた磁器製の鉢や籠の大きな量塊に抱擁されてやや繁雑ともみられる趣から救われている。この絵の天井から左右双称的に吊り下げられた梅の枝や桜ん坊の枝を除けば、構図上はスルバランの「果物籠に入ったオレンジとレモン、花、コップのある静物」とほとんど似通っていることに気付く。スルバランの作品の水平卓上に、数個のオレンジを盛った果物籠を真中に据えて、左側に白銀の皿に盛られた四個のレモン、右側に同じく白銀の皿を受皿とした一個の陶製のコップと一輪のバラの花びら、中央オレンジの上方に花をつけた枝葉がリズムカルに左右に広がる物体配列の仕方は、ハーメンの作品とモチーフを変えた同工異曲の構成ともいべき類似の趣向を示している。簡素さと清冽さの点ではスルバランが優り、豊饒さと繊細さの点ではハーメンの方が一歩抜きん出ている。しかし、両作品とも物体配列の最も安定した水平シメトリーの効果を狙った点で変わりはなく、コターンの厳格な幾何学的構成の世界とは距った感覚的、視覚的世界の見事な均衡を目指した両者共通の姿勢を窺うことができる。

こうしたハーメン、スルバランのシメトリー構図の範となったものは、先に挙げたブラス・デ・レデス

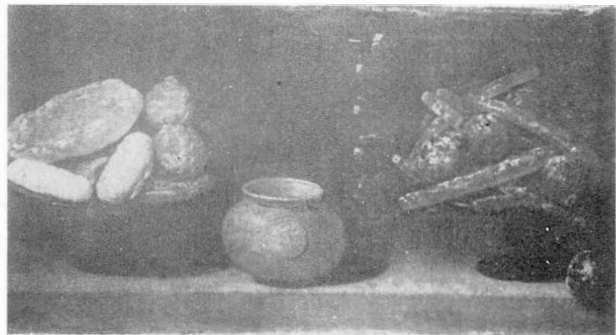


11図 ハーメン 1623年 署名 54.5×101.5cm 元ニューヨーク、ニューハウス・ギャラリー



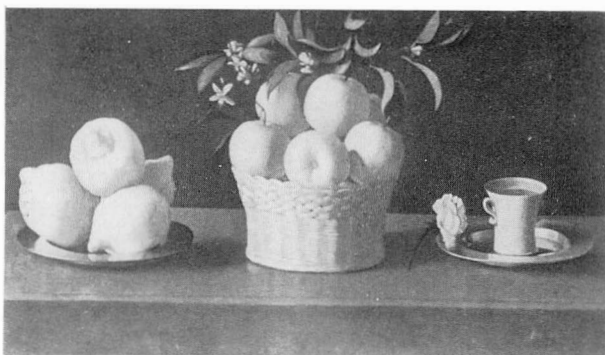
12図 ハーメン 32.5×68.5cm マドリッド、ドン・ヘルナンド・グイタルテ

マの作品(5図・7図)であろう。この三者の密接な関係は、“水平台上方式”による静物配置の規則正しいシムメトリー構図と精密写生的な迫真描写を原則としている点に示されており、コターンを創始とするスペイン・ボデゴンがレデスマ、ハーメン、スルバランへと至ってようやく一つの完成された形式を持つに至ったことを示している。だが、レデスマやハーメンのボデゴンが、モチーフの選択、一つ一つの物体の配置の仕方においては、いわゆる“豊饒さ”を象徴するフランドル静物画の特徴に近い側面を示していることは、モチーフの簡素さ、物体配列の個々の独立性、構成の単純化を意として清冽な画面を形成しているスルバランのボデ



13図 ハーメン 32.5×68.5cm マドリッド、ドン・ヘルナンド・グイタルテ

ゴンとは明瞭に異なる特徴である。寡黙さ、慎ましさ、神秘的な禁欲主義が支配するスルバランの世界に対して、多彩な果物や果実、華麗な器物で埋づまったハーメンの世界が、



14図 スルバラン 1633年 署名 60×107cm ロスアンゼルス、ノールトン・シモン財団

現実世界の豊かさを反映した市民的絵画としての静物画に情動的に連なる側面をもっているのも、宗教界と密接に結びついて活動したスルバランと、“王の画家”として肖像画や「花の絵」、ボデゴンなど主として世俗的主题の画作に献身したハ

ーメンとの立場の相異の端的な表れとみることができる。

しかし、ここでハーメンがシムメトリー構図の作品のうちに垣間みさせた繊細な情感、絵画的により一層洗練された形式を獲得している作品を挙げるとするなら、次のアッシュメトリー（左右非双称）の構図の作品がそれに該当するであろう。

精巧なガラス器、横ひだの入った蓋付の壺、花型の碗、貝殻、果物や菓子を真横一直線に連続的に配した1622年の年記と署名のあるブラド美術館蔵のボデゴン（10図）は、先に挙げた1623年作のシムメトリー構図の作品（11図）とは、対照的な趣をもち、ハーメンのあらゆるボデゴンの中でも最も情趣に富んだ作例として注目を引く作品である。このボデゴンでは、構図の中心を形成すべき主要な物体がなく、それぞれ独立した視点の並列によって描かれたガラス器、碗、壺、貝殻、菓子などの各静物群は、水平台上を左から右へ緩やかな蛇行線のカーブを描きながら浅い空間に奥行とリズムとを与えている。シムメトリー構図が示す、厳正さ、固さ、力の中央への集中、静的な釣り合いなどの特徴が、この画面にはほとんどみられず、分散した力は左右のフラスコ状のガラス器で釣り合いを保っているに過ぎない、極めて自由で恣意的なモチーフの展開がみられる。ハーメンのこれとほぼ同じ構図の作品としては、ブラド美術館の作品と同じモチーフの横ひだの入った蓋付の壺を中央に配して、スプーン、円形の筥、壺、樽などを描いた作品（12図）と一対をなす鉢に盛られた菓子、壺、壺などを描いた作品（13図）が挙げられよう。

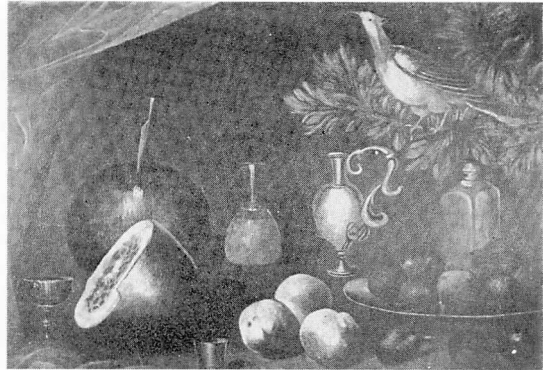
こうした視点の分散と総花的な賑やかな物体配列に基づく静物画の作例としては、レデスマのある種の作品のうちに先例が見出される。（15図）しかし、この場合のレデスマの作品では個々の形態の独立性が目立ち、構図は散漫で全体を統一するリズムに欠け、単なる物体の誇張的表現に終っている印象を免れない。これに対してハーメンは、丸い形と平たい形、重いものと軽いものとを交互に置き換えながら並列的な物体配列が陥りやすい単調な表現を克服して、深い味わいに満ちた変化のリズムを奏でている。それは、物体の形態、性状、質感、大きさ、彩りの組み合わせが自づと形造る均衡の世界である。光や明暗の諧調も個々の物体の形態を強調することをやめて、画面全体を快よいリズムで統一する視覚的効果を演出している。軽妙な筆触、洗練された色調、大気に淡く溶けこんだ光の手法を垣間みせるブラド美術館蔵の作品は、1623年のシムメトリー構図の作品よりも1年前と思えぬ技法の冴えと洗練さをみせている。

スペイン・ボデゴンとしては珍しい総花的な物体配列、繊細な情感、華やいた雰囲気を感じるハーメンのブラド美術館の作品は、コターン、レデスマ、スルバラン、ベラスケスとも違った独自の趣向を示した作例で、1620年代の始めに記される作品としては、神秘

的なコターンやスルバランの作品と対峙される“豊饒さ”を象徴する情趣に富んだスペイン静物画の最も早い例に凝せられるであろう。

3 段違い方式の例

スペイン・ボデゴンの中で、ハーメンの独自性を示したものに第三の“段違い方式”の構図がある。台所か



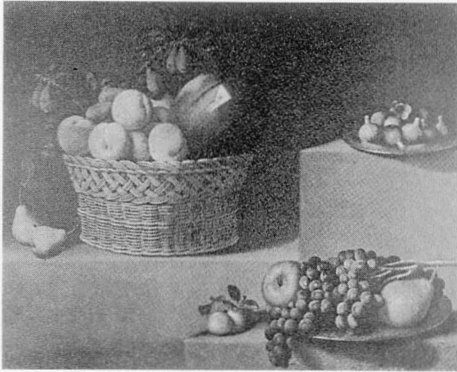
15図 ブラス・デ・レデスマ 66×100cm

倉庫を思わせる段違いの三つの棚の上に果物や野菜、籠、皿、鉢、瓶などの食料品や器物を配置して描いた例は、遠くはポンペイ壁画の第四様式のうちに見出されるが、スペイン・ボデゴンでは17世紀中頃と目されるイグナシオ・アリアス Ignacio Arias の食器棚を描いた作品(16図)以外ほとんど例をみない。この種の型の作品が1626年から1629年の間に位置づけられることからハーメンの晩年に特に集中的に描かれたものであることは疑いない。代表作としては、アメリカに伝わる三点(a. ヒュウストン美術館蔵 1626年の年記と署名あり, b. ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵1627年の年記と署名あり c. マサチューセッツ州, ウィリアムスタウン年記なし)とスペインに伝わる三点(d. バルセロナ個人蔵 1629年の年記と署名あり, e. バルセロナ個人蔵 1629年の年記と署名あり f. マドリード, セラルボ美術館蔵 年記と署名なし)の作品が主として知られ、いずれの構図も三段に高さの異なる水平棚の上に溢れんばかりに静物を描いている。これらの絵の共通点は、最も高い棚の前部に最も低い棚を配して構図の均衡と奥行を保っていることである。最も高い棚と低い棚とが画面の左端にくるか、右端にくるか画面の構成ががらりと変わる。



16図 イグナシオ・アリアス 署名 マドリード個人蔵

その配置の仕方によっては、個々の静物が全体のために描くリズムは左から右へ、上がったたり下がったり、またその逆の効果も可能であろう。しかし、変化に富んだその律動的要素は、構図的に正反対の作品を一对にして並置したとき、思わぬ均衡の効果を発揮することに気付くのである。1629年の二つの作品 d (17図), e (18図) は、



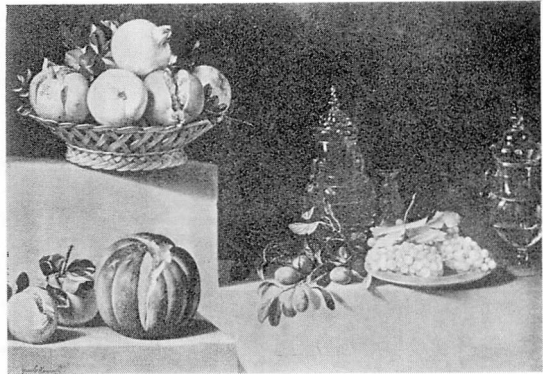
17図 ハーメン 1629年 署名 79×99cm バルセロナ個人



18図 ハーメン 1629年 署名 79×99cm バルセロナ個人

同じ形状、同じ寸法からいって元々一對の作品として描かれた可能性を示唆しているが、両者を繋ぎ合わせて考えてみると、前景下段の静物群は中段や上段の静物群とは別個な独立した一つの領域を形成し、それぞれが左右単独の構図として眺められるよりも遥かに大きな空間を創造しているのに驚かされるのである。厳密にはこの両者は、モチーフ的にも棚の水平面の高さにおいても繋ぎ合わされる性質のものではない。しかし、両者接合のトリックによる効果を暗に期待せしめるようなハーメンのこの一對の構成は、“段違い方式”の特殊な描写形式からもたらされる空間や動勢、リズム、均衡などの造形上の問題を新に探究しようとした彼の意志の表れであると思われる。1626年と1627年の年代の異なるアメリカの2作品(19図、20図)も、どちらかといえば、左に物体配列の重心が偏った構図配置を示していて、それぞれこの両作品の左側に、対になる作品を期待したいほどである。しかし、われわれは無理にこれらの作品を一對にして眺める必要もない。単独の静物画として、モチーフの配列とその多彩な変化、力の均衡、リズム、質感、色調など物自体が形成する豊かな自然のイメージを味わうだけで充分である。中段の棚の籠に溢れんばかりにぎくろ、桃、ぶどう、メロン、梅の枝などを配し、奥の上段の棚には三個のリンゴと一個のガラスの瓶、前景下段の棚には碗や水差し、キュウリなどを配したe図(17図)の作品に象徴されるように、ベルグストロイムはこの種の構図方式の絵が“富の角” El tema de cuerno de la abundancia を主題としたフランドルの静物画、例えばフランス・スナイダー Frans Snyders (1579~1657) やヤコブ・ファン・フェルスドンク Jacob van Hulstondck (1582~1647) の作品の感化であると指摘している⁽⁸⁾。しかし、同時に、ハーメンがこれらの構図で示している三次元的な舞台空間の厳格な構成についても触れて、これは、ハーメン自身の個性的なものに由来するものであることを指摘している⁽⁹⁾。多

彩な果物を溢れんばかりに籠や皿に盛り、あるいは豪華なものから質素なものに至るまで台所器物を精細華麗に描きだしたハーメンの“段違い方式”のボデゴンは、も早やコターンやレデスマ、ペールトなど先人の感化を脱して通りついたハーメン独自のボデゴンの世界である。それは、コターンやスルバランとは異っ



19図 ハーメン 1626年 ヒューストン美術館

た自然の豊かき、物質的な富の喜びを率直に謳歌する世俗的絵画としての静物画のスペインの好例である。だが彼のボデゴンが示す“豊饒さ”は、ただ単にモチーフ上の物量の豊富さに基づくものではなく、精細に描写された静物群が、光の戯れの中に無類の輝きを示しながら、いとも自然らしくそれぞれの物質の特徴を遺憾なく発揮しているその豊かさに魅せられるのである。それは、バロックの成熟期にしばしば見出されるフランドルやオランダの静物画の洗練された形式を思い起こさせる。しかし、ハーメンのボデゴンがただ単に陳腐な物質的富の誇示に終わっていない側面こそ注目されなければならない。

ハーメンにおいては、自然の豊かさはほど良い節度のもとに表される。それは、対応する形が単純であればあるほど一層豊かさが倍加される。ハーメンが、この“段違い方式”でみせた静物群の豊かな自然のイメージに対して、彩りのない単純な四角い立方体の舞台空間を対応させた構図法こそ何よりもそれを雄弁に物語っている。“豊饒さ”は“節度”と“単純化”の棒を与えられて一層、生彩にその豊かさを浮き彫りにする例を、ハーメンの“段違い方式”の一群の静物画が証明している。この点について「ある一面では豊かな自然の形、みごとな曲線、かたくちぢれた葉っぱ、自然そのままの色彩の豊かな輝き、また他面では立体幾何学的な形式に当てはめられた石碑のごとき灰色の禁欲的な側面と大きなコントラストの効果を生みだしている」と指摘するベルグストロイムは、自然主義と精



20図 ハーメン 1627年 ワシントン、ナショナル・ギャラリー

神主義とが不思議な均衡を示しているコターンのボデゴンと同質の効果をハーメンの内にも見出している。

ハーメンの静物画には、コターンやスルバランが彼らのボデゴンに刻印した神秘主義のイメージを認めることは困難である。“段違い方式”のボデゴンに採用された三段の棚の垂直線、水平線、斜線が割る建築的舞台空間は、教会堂の暗い祭壇とはほど遠い、台所か食料貯蔵庫の一隅を連想させるにふさわしい。だがハーメンは、果物や野菜、砂糖づけの菓子、籠、鉢、皿、筥など球、円筒、円錐S字型など概して丸味を帯びた静物群の複雑多彩なフォルムに対して、それとは対照的な単純な直線の立方体を対峙させて画面の均衡をはかったのである。われわれは、自然界の相対立する二つの要素一直線的なものと曲線的なもの一普遍的なものと偶然的なもの一が卑近な題材を通してこれほど豊かなまとまりを示している例を余り知らない。コターンやスルバランが敬虔な祈りによって、リアルな物質的映像の世界を通して神の世界を表そうとしたのに対して、ハーメンは何のためらいもなく物質的世界の映像を客観化し、自然を見られるとおりの真実さをもって表したのである。対象の視覚的真実の表現を通して、自然の“豊饒さ”、自然の本質的秩序を探究したハーメンは、ある意味ではベラスケスの視覚に共通した一面を持っていたように思われる。

こうした彼の視覚は、彼がフランドル系のマドリード人であった事実と無関係ではないであろう。彼の静物画を特徴づけるスペイン的な厳格さ、質朴さ、乾いた色調、粗放な筆触などに混ってしばしば指摘される、モチーフの多彩さ、大気に浸透して物体に柔らかく反射する光線法、全体に流れるリズム、繊細な情感、流麗な色調などの特徴は、当時のイタリア派というよりも、フランドル派から学んだ形跡が強い。16世紀以後、政治的、文化的にフランドルと強い連帯関係で結ばれていたスペインに、ボデゴンの淵源である台所の情景や店頭風景を描いた風俗画、あるいは独立した静物画が招来されていた事実と相俟って、題材面、技法面でスペイン絵画がフランドル絵画から吸収した側面は多い。ルーベンス、スナイダー、ベールトなどの湿潤な油彩画法が、17世紀初頭のマドリードで画家として成長したハーメンに深い感化を与えたであろうことは想像に難くはない。晩年のごく僅かな期間、ベラスケスとともに“王の画家”として過したハーメンにベラスケスの影響を認めることは困難であろう。だが、1626年から1629年に記される“段違い方式”のボデゴンの技法的洗練さ、光を基準とした空間の把握の仕方、軽妙な筆触などの特徴がベラスケスとの接触によって促進されたと考えるのは勝手な空想に過ぎぬであろうか。若年期の

セビーリヤ時代(1599~1622)に真摯な自然探究の一貫としてボデゴンを描いたベラスケスは、“王の画家”として上洛後、先輩画家であったハーメンのボデゴンをつぶきに見たことであろう。両者の交流を知る手がかりはないが、ベラスケスが最初のイタリア旅行から帰国後間もなくの1631年35歳の若さでハーメンが夭折したのが惜まれる。ベラスケスのボデゴンは、人物を配した台所場面、居酒屋場面が主体である、いわゆる“風俗画的ボデゴン”に属するのでハーメンのボデゴンとは大いに趣を異にする。両者の比較はまた別の機会に譲りたい。

註

1. 京都外国語大学教授アンジェロ・フェレー先生の御教示によれば、“王の弓持ち”または“王の弓を専門に造る工人”とのことであるが、訳語としては“王の弓役”とした。
2. Bergström, Ingvar: *Maestros Españoles de Bodegones Y Floreros* Insula Madrid, 1970 P.29.
Cavestany, Julio: *Floreros Y bodegones en la pintura española. Catalogo ilustrado de la exposición. Madrid 1936 y 1940.* (Sociedad Española de Amigos del Arte.) P. 72—73.
3. ベラスケスの岳父で「絵画論」の著書であるフランシスコ・パチェーコは、ハーメンを「花や果物の他、菓子」を描いた画家として称賛している。 Cavestany, Julio 上掲カタログ P. 73.
4. Bergström, Ingvar 前掲書 P. 29.
5. Bergström, Inavar 前掲書 P. 31.
6. Bergström, Ingvar 前掲書 P. 31.
7. Bergström, Ingvar 前掲書 P. 41.
8. Bergström, Ingvar 前掲書 P. 36.
9. Bergström, Ingvar 前掲書 P. 36.
10. Bergström, Ingvar 前掲書 P. 36.