

## ベラスケスの風景画 1

## —『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』

## をめぐって—

遠藤恒雄

## (一)

ベラスケスが初期の暗い生硬なリアリズムから脱して、明るい光と色彩をめざして余裕のある湿潤な画法に変わってゆく、いわゆる初期から中期へと画法の一大転換を成し遂げた主要な動機を、1628年のルーベンスの来朝とその感化、宮廷コレクションの教訓、初めてのイタリア旅行（1629～31）の成果などと結び付けて説明するのが常である。初期画作を締めくくる『のんだくれたち』（1629）とイタリア旅行中の画作『ウルカヌスの鍛冶場』（1630）との間は差が僅か一年であるに拘らず裸体表現、群像構成、周囲の空間の把握、光の取り扱いなどの点で格段の進歩がみられるのに驚かされる。『のんだくれたち』の酔客を覆い包んでいた怖々とした風景、窒息しそうな空間は『ウルカヌスの鍛冶場』においては明るい大気が充満する室内空間に変わり、6人の半裸体の男たちの呼吸が伝わってくるようである。ベラスケスが自然の光を基準とした明るい空間の秩序を画面に真に描き得るようになったのは、イタリア旅行—ジェノヴァ、ミラノ、ヴェネツィア、フェラーラ、ローマ等を実地に訪ねた経験を抜きにしては語り得ないことは、その前後の作品を些細に比較すれば明白であろう。

バロック初頭のスペイン絵画に疾風のごとく浸透したカラヴァッジョ的自然主義からの脱却、それはベラスケスにとっては長年にわたりアカデミズムを支配した形態中心の古典的な造形把握からの離脱をも意味したが、ベラスケスが意外に早くこの束縛から脱して、自然の光に浴する自然、また知っている自然ではなく眼に見える自然を客観的に描こうとした背景には、平面芸術である絵画に奥行を与えるものは光や明暗であり、光こそ地上の生命に豊かな形と彩りを与える根源であること、しかもそれを把えるものは自己の視覚以外にないことを自覚したからに他ならないだろう。ベラスケスが17世紀の30年代に光を基準

とした絵画技法を逸早く身につけ、形態、色彩を光が浸透した大気の層の厚みの中に表現し、対象を見られるとおりの真実さをもって流麗軽妙な筆致で画布に定着していったことは驚嘆に値する。19世紀の印象主義者をして“画家の中の画家”<sup>(1)</sup>と言わしめた所以であろう。

ベラスケスが当時としては革新的であった光の技法を身に付けることができたのは、光、明暗、色彩について彼が卓越した感覚の持主であったからだけではないと思う。この点に関してわれわれは以前から彼の風景画についての開眼<sup>(2)</sup>、ないし認識がベラスケスの光の技法の体得と深い関連があるのではないかと考えてきた。ハビエル・デ・サラス Xavier de Salas<sup>(3)</sup>も指摘しているように、光と陰の効果の研究が同時代の プッサンやクロード・ローランが抱いたと同じような風景画への興味を彼にかき立てたとみられるからである。徒弟時代は《ボデゴン》なる厨房静物画に出発し、長じて人物画、宮廷画家になって肖像画を描くことを使命としたベラスケスが風景画を描いたのは極めて稀である。恐らく独立した風景画として認知できる確実な作品は、素描風の小品『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2点のみであると言っても過言ではなかろう。一般的にみてベラスケスが本格的に風景画に取り組んだ形跡はない。だが『のんだくれたち』以来、しばしば人物を屋外に配して自然の景観を大胆に採り入れた肖像画、神話画、歴史画の類が若干でも存在することは、ベラスケスの風景表現を窺う貴重な手がかりを提供してくれるものである。何故ならばベラスケスが光の法則、大気や空間の表現の研究により純粋に取り組み得たとするならば、移ろいやすい変幻自在な風景—それ自身としては最も主題となりにくい空や雲、山川草木—から啓示を受けた点が多々あったと思うからである。

本論は、上述のような主旨にそって寡作であったベラスケスの風景画について若干の思考を巡らすものである。制作年に両説のある『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』を中心として、屋外人物画の代表作でベラスケス中期の傑作である『ブレダの開城』（槍）、『王家騎馬像シリーズ』並びに『狩猟服姿の王家肖像シリーズ』、更に後期作とみられる『隠修士聖アントニウスと隠修士聖パウロ』の順に採りあげて、これらの作品群に描かれた風景画の特徴を画法との関連で考察し、ベラスケス芸術の真髓の一端に触れえればと思う。

## (二)

### 《ヴィルラ・ディ・メディチの庭》

ローマのメディチ家別荘の庭園からの景観を描いた2枚の風景画は、画家が直接戸外で写生したとみられる点でベラスケスの画作の中でも極めて稀有な作例である。風景画制作の場合でも、用意周到な準備を経て専らアトリエで制作が行われるのが通常であった当時

の状況から言って、この“直写描法”は17世紀では破格なものであったと言えるだろう。スケッチ風の描法から“旅の覚え書”<sup>(5)</sup>に類するものであったのだろうか。生々しい自然の感動が二つの異ったスケルツォを聴くように快よい安らぎの微風を伴ってわれわれに伝わってくるのも、画家が自然の印象を直接絵筆に託したからに他ならないと思われる。小品とは言え《真昼》と《夕刻》とに識別できる光と大気の描写、筆触分割風の乾いた筆致、厚塗りながら随所に見られるアッシュール（かすり描き）技法—それはしばしば指摘されるように《時刻の画家》と称された19世紀の印象派の画家たちの技法を先取りするものであったと言える<sup>(6)</sup>。

従来からこの作品の制作年代についてはベラスケス最初のイタリア旅行中の作（1630）とする説と、2度目のイタリア旅行中の作（1650～51）とする説と両説<sup>(7)</sup>あって、それぞれの理由からいずれとも決しがたい状況である。だが一般的には上述のような描法上の特徴からベラスケス芸術の最も進んだ段階の後期を画する直前の時期、すなわち2度目のイタリア旅行（1649～51）の際の制作と見做すのが自然であり、かつ1630年作の根拠となっているパチェーコ及びパロミーノのベラスケスのイタリア旅行についての記述<sup>(8)</sup>が、この『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2作品を描いたとする決定的な証言をなしていないため、2度目のローマ滞在中に描いたとも考えられるとして後者の説を支持する向きが多いように思われる。いずれにしても両説の間には20年余の懸隔があり、これをそのうちのどちらかに編年し得るかは今後も検討されるべきベラスケス研究の課題の一つであることに変わりはない。今ここでは制作年の問題に深く立入ることをやめて、この2点の風景画の画法の特徴を探ることから始めたい。

### 1. 『アリアドネーの彫像のあるヴィルラ・ディ・メディチの庭』 48×42cm. ブラド美術館蔵（1図）

『糸杉のあるヴィルラ・ディ・メディチの庭』（2図）が＜午后＞ないし＜夕刻＞の光景であるのに対して、こちらは明らかに＜午前＞ないし＜真昼＞の光景で、同じメディチ家別荘の庭園を描いた風景画としては構図も雰囲気も対照的に異っているのが注目される。

こちらはこれから活動を開始しようとする朝の気配か。強い陽差しが画面上半部を覆った樹葉を透かしてこもれ陽となり、樹葉が作りだすダークグリーン<sup>(9)</sup>の陰影が、あたかもこの絵の額縁のように中央の光景をくっきりと浮き立たせる。全体の色調としてはオリーブ・グリーンとシルバー・グレイが溶けあって、微風にそよぐ大気を感じさせ爽快な午前の庭の雰囲気を醸しだしている。前景中央部分には主役らしい2人の人物の姿がみられる。毅然たる態度で立っている右側の人物はこの別荘の主人であろうか。縞子と絹の混紡の服



図1 アリアドネーのあるヴィッラ・ディ・メディチの庭

光を浴びた前景の2人の人物とは対照的に描かれる。アーケードを透かしたその背後には近辺の森や白壁の家が明い空をのぞかして遠望される。<sup>(11)</sup>

前景の木立、中景の建物、3人の人物、アリアドネーの彫像—それらの主たるモチーフはすべて偶然の組み合わせでありながら、その実画面は極めて構成的であるのに驚かされる。ここでは絵の主役は人物でも、建物でも、アリアドネーの彫像でもない。すべてはここでの庭の午前の雰囲気や材料に過ぎない。だが、それらは各々が適在適所を占めていて一つでも欠けたらこの情景のバランスが失われる。この絵で唯一構成的要素として指摘できるのは、半円アーチや柱や壁の直線によって前景と後景とを明確に区分している凱旋門風の建物であろう。それはこの絵の偶然性を普遍性たらしめているほとんど唯一の要素であり、一見素描風でありながら絵画として充足される堅固な構成的枠組をわれわれに印象づける結果になっている。対話する前景2人の人物は画面に動勢を伝え、中景の後ろ向き人物と結んで三角形の空間を形成し、視線を自然にアーケードの背後の風景に導く役割を果たしている。強いてこの絵の主役を見つけようとするならば、それはこの庭の一瞬の光景に生き生きとした彩りと形を与えている光そのものであり、移ろいゆく時の流れであると言えるであろう。<sup>(12)</sup>  
<sup>(13)</sup>

装に皮製のマントを着、頭部にはゴーラ gorra という白いターバン状のものを被った堂々たる体格の人物は、<sup>(9)</sup> 真夏の出立としてはややふさわしくない服装である。一方、シャツ姿で半ズボン、無帽の左側の人物は園丁であろうか。右手に棒状のようなものを持って主人の方に歩み寄ろうとしている。中景中央部にはバビリオンのアーケードの建物が聳え、中央アーチの半陰影の中に横臥するアリアドネーの像、<sup>(10)</sup> その左端には長いマントを羽織った後ろ向きの男の像が、

ここで特に注目したいのは、ベラスケス独得の光と陰影の諧調による見事な空間の表現である。それは彼が『ブレダの開城』(楡)(1634~35)(3図)、『女官たち』(1656)(4図)、『織女たち』(1657~59)(5図)の大作で、ほとんど常套的にみせた視覚的な雰囲気空間を生み出す空気遠近法がこの図にも駆使されていることである。<sup>(14)</sup> アーチを構図の中心に据えている点では『織女たち』に最も近い。即ち、上述の大作に見られるとおり光、陰、光という明暗

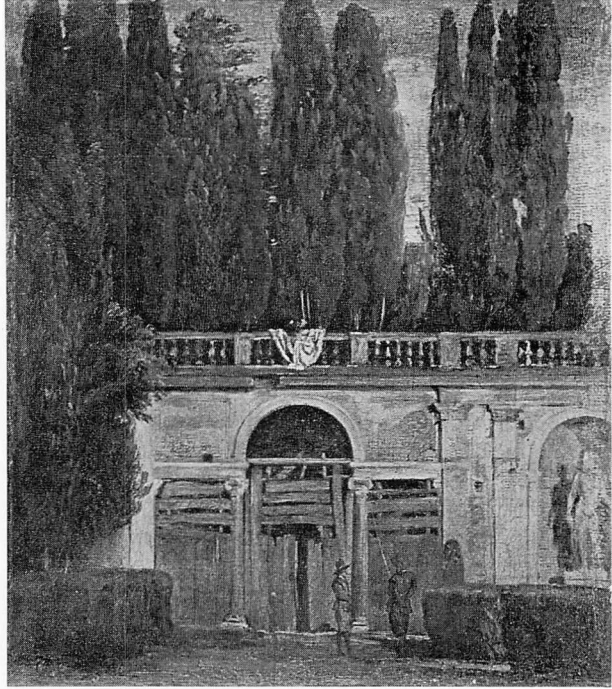


図2 糸杉のあるヴィルラ・デイ・メディチの庭

の調子の変化によって前景、中景、後景という自然のままの視覚的空間が本図にも見事に表され、それはベラスケス独自の、大気の通う自然らしさの基礎をなす画法である。鬱蒼と繁った暗緑色の樹葉と両側の植え込み部分が先ず陰影としての前景をつくり、陽差しがその間を空洞のように透過し、建物や人物に反射して明るい中景部分を形成する。そしてアリアドネーの彫像や後ろ向き人物が位置する建物の内部は半陰影が支配し、更にその背後に広がる森や建物、空は明るい光の反映する後景部分として開かれた世界を形成するのである。その手法は『ブレダの開城』の中央部分のスピノラとナッサウ両将軍の間に空洞のように形成される光の世界、また『女官たち』の主人公の背後にレンズの焦点のように開け放たれた扉口の明るい光景、<sup>(15)</sup> 更には『織女たち』のアーチの奥に展開する輝々とした光の舞台を彷彿させると言ってよい。とりわけアーチ構造を画面の中心に据えて、前景と後景を全く異った世界として描きながら、光を基準とした空気遠近法によって両者を緊密に結び付け、寓意と現実との相関関係を見事に表した『織女たち』の構図との親しさが指摘できる。ただ『織女たち』の神話的主题を現実の対数に置き換えたベラスケスの巧妙なトリックが、この自然のままの風景画ではほとんど気付かれぬままに終わっているに過ぎない。しかも明暗と色調、更には筆触までも前景から中景、後景へと退くにつれて漸次調



図3 ブレダの開城(槍)

子を和らげて表現する視覚的遠近法が駆使されている。それは前景部分の画面を覆う樹葉の粗放でダイナミックな緑の筆触が、後景のかすんだ森の表現においてはウルトラマリンの静かで平明な筆触にとって代っているように。

この絵が『糸杉のあるヴィルラ・ディ・メディチの庭』と比較して少くとも〈午前〉か〈真昼〉の光景であることは、光と陰のコントラスト、青味を帯びた光と陰、羽ばたくように躍動する樹葉、人物の所作、青くかすむ遠景としての風景などの諸特徴から推測できる。一説には青味を帯びた光の描法から、夏の日の早朝の光景と見做すことも可能であろう。<sup>(16)</sup> いずれにしてもベラスケスの鋭敏な視覚は、最も平凡な現実に対して限りない愛を喚起する彼の絵画の姿勢を立証するかのように、「ヴィルラ・ディ・メディチの庭」の一瞬の光景に近代風景画家たちが表現したのと同じ視点と個性を付与することができたのである。

2. 『糸杉のあるヴィルラ・ディ・メディチの庭』(2図) 48×42cm. フラド美術館蔵  
鬱蒼と繁る糸杉の木立とバラディオ風の囲壁に包まれたこの庭の景観は、『アリアドネーのある庭の風景』と比較すると全く別種な閑寂たる雰囲気支配している。ページュ色

に輝く壁、洞窟入口部分を囲った赤褐色の板壁、壁龕のニオベット(ニオベの子)の彫像のシルエット、盛んな生命力を伝える濃緑色の糸杉、雲がたちこめた茜色の空、暖色調の和らかな光はクールな青味を帯びた午前の光と違って夕刻の光景を暗示していると言えようか。「真昼の光景」とは逆にアーケードを透かして見られる遠くの風景は、ここでは朽ちかけた木材によって暗く閉され、一部廃墟と化したこの別荘のかつての盛時を偲(17)ばせるよすがとなっている。



図4 女官たち

この絵も偶然に把えた庭の一瞬の光景であろう。中景部分に両面の焦点を合わせてハラディオ風建築のアーチを構図の中心に据えて描いた点では、「真昼の光景」と同じ趣向である。だがこの「夕刻の光景」には、「真昼の光景」に見られるような天上を覆う樹葉の広がりやアーケードの背後に展開する風景が見られない。空間を水平に広がるバビリオンと空に聳える糸杉の木立によって一切外部から遮断した本図は、一日の終りを告げる庭の光景としては誠にふさわしい構図である。この図にも3人の人物が見受けられる。『アリアドネーのある風景』よりも遠く小さめに描かれた人物が何をしているのかは定かでない。(18) mangas bobas という袖無し上着に半ズボン、つば付帽子のコスチュームで描かれた地上の2人の人物は、一人が右横向き、いま一人は左斜め後ろ向きのポーズで、横向き人物は後ろ向き人物の作業を見守っているような恰好である。両者同じ服装から建築家か造園家でもあるのか。後ろ向き人物の手にした綱のようなものからバビリオンの柱頭部分の測定でもしている様子が窺われる。更に第3番目の人物として、建物中央欄干の上から身を乗り出して白い幕のようなものを畳たんでいる様子の人物が眼につく。(20) この人物は背後の糸杉の強烈な緑に同化してほとんど見分けにくい。この人物と地上の後ろ向き人物とは、その成している動作から互いに意気通じている様子が想像できる。欄干の上の人物は日暮



図5 織女たち

れが迫ったので  
幕を片付ける用意でもしているのか。しかし、その判じ難い行為は別として、この欄干の上の白い布切れは、それによって観者の眼を何気なく画面の中心へ誘引する構図の要の役割を果たしているのである。

総じてこの「夕刻の光景」においても人物は主役ではない。後ろ向き人物のすぐ右脇にシルエットのように陰に浮かぶヘルメスの像や、画面右脇の壁龕に幻影のように立つニオベットの像と大なり小なり似た役割を果たしているに過ぎない。人物も彫像も、建物や植物同様、光と陰が織りなす自然のドラマのキャスト役を務めているに過ぎないのである。しかし、主題としては把えどころのないようなこの光景のうちにも、自然のフォルムは揺るぎない秩序をもってわれわれの脳裏に焼付けられる。

この絵が「真昼の光景」同様、偶然的、恣意的風景でありながら極めて計画的、構成的な特徴を印象づけるのは、バビリヨンの水平線と糸杉の垂直線によって画される幾何学的な空間の秩序の故であり、壁や柱、欄干、アーチなど大小様々に見え隠れする直線や曲線のリズムが快よい均り合いを示しているからである。それはトラピエ Trapier が「真昼の光景」よりもより構成的である構図の特徴を「夕刻の光景」に指摘する所以であろう。<sup>(21)</sup> 廃材によって閉鎖したアーケードの入口を画面の真正面に据えた構図は、あちこち剝げ落ちた壁や柱の古色を帯びた佇まいとともに、この絵のメランコリックな情感を湧出する要因<sup>(22)</sup>となっているが、しかしそうした感情的要素を越えて峻然と横たわる建築物の量感、時間の変化を超越しに普遍的シンボルである。それは古来から風景の中に欠かさず持ち込まれた古典美の象徴である。糸杉の緑に映えて一段と明るく見えるバビリヨンの壁面の肌色の輝きは無類の美しさを示していて、それによって建築のマスとしての量感は少しも減



じていない。それは濃緑色の糸杉の燃えるような樹葉のマッサと均り合いをなして、異った形態の美を相互に引き立て合うのである。ベラスケスの色彩の調和をカラーのそれに喩えたウジェース・ダビ E. Dabit は「彼は光線を色彩では表さず、専ら色価<sup>ヴァールール</sup>を以って表現<sup>(23)</sup>している」と言ったが、僅かな数の色調をもって色彩の調和を最大限発揮するベラスケスは、対象を一個の現象として把えながら終始対象の存在自体を疎かにはしない。形態は光の幻影の中に没し去るのではなく、光を反映する主体として生々した生命と個性とを与えられて画面に蘇るのである。ベラスケスがメディチ家の庭で魅せられたのは、その様式を幾世代にもわたって受け継がれた石の建造物と糸杉のフォルムが光に映える美しさであっただろう。静的で直線的なフォルムの建造物に対して動的で曲線的なフォルムの糸杉の組み合わせはこの絵の二大モメントである。そして中央のアーチは両者を視覚的に結び付けるアクセントである。不動で永遠的な建造物に対して、大地を圧して聳える糸杉は生命の象徴であろうか。力強く繁茂を続ける糸杉は茜色の空を遮るようにダイナミックで闘争的である。朽ちかけてはいるが不滅の石の建造物に対して、生命力に溢れてはいるが朽ちることを運命づけられている植物の運命的な出会いがこの絵の見えざる核心とも言うべきか。恣意的とは言え、一方の「真昼の光景」に対して敢えて「夕刻の時刻」を選んで絵筆を執ったベラスケスの心情の背後には、自然と人間との係り合いを冷静に見つめてきた画家の偽らぬ人生観の一端が

滲み出ているように思われる。

『アリアドネーのある風景』に比較すれば青味のクールな色調は減じて、赤みがかった淡い褐色調が主調である。そして建物の平明で薄塗りの筆触と糸杉の繁みの大まかで厚塗りの筆触



図6 フェルメール デルフト眺望

のコントラスト、キャンバスの地肌を剥き出しにした空の描写、光が大気に浸透し和らかく周囲に反射する様子—19世紀のコローやピサロにおいて日常茶飯事となった自然描写のリアリズムが、17世紀においてこれほど難なく実現されたことは驚嘆に値しよう。

17世紀ではベラスケスのこの風景画に匹敵する風景画を描いた画家の名を挙げるとすれば、フェルメール・ファン・デルフト Vermeer van Delft (1632—75) である。市民生活の一端を冷静な詩情溢れる雰囲気<sup>(24)</sup>で描いたこの画家の自然の光に対する新鮮な感覚、色のヴァルールに対する精確な理解、明晰な空間の秩序、高貴さと静謐さなどの特徴はともにベラスケスと声価を分ち合う一人であることは周知のとおりである。この北方画家も風景画は寡作であったが、ケネス・クラーク Kenneth Clark<sup>(25)</sup>が「最もカラー写真に近い」とその精確な色調の感覚を讃えた『デルフト眺望』(6図)は、午後の陽光が運河を距てた街並の様子を手にとるように写し出している点、まるで写真のスナップのように特定場所の、ある一定時刻に関心を集中して風景を描いた点でベラスケスと立場を同じくするとと言える。だがフェルメールの風景画は、その隅々にまで平等に行届いたパノラマティックな全体眺望としての視点、カメラ・オブスクーラ(暗箱カメラ)を利用した限定的空間と透視図法<sup>(26)</sup>、最大限に対象の物質性を尊重する態度などの点で印象主義的なベラスケスの風景画とは区別される。その相違はフェルメールが自然の動かざる時の一瞬を鏡のように画面に投影したのに対して、ベラスケスは自然が動いている時の一瞬を幻影のように画面に焼付けたのだと言えようか。細部はベラスケスにとってはほとんど関心の外にあり、対象の物質性は必要なだけにとどめて後はすべて光が演出する視覚的な網膜上の作用に身を委ねたのである。

この『糸杉のあるヴィルラ・ディ・メディチの庭』と類似する構図をベラスケスの他の作品に見付け出すことは至難である。アーチや糸杉のモチーフに対する偏愛は『アリアドネーのあるヴィルラ・ディ・メディチの庭』同様他の作例にも指摘できるが、この絵の構図の独自性はその表現の近代性と相俟ってこの小さな風景画の存在価値を高めるものである。見るからに痛ましい廃墟と化した建物の一角を構図の中心に据えたベラスケスの視点は、17世紀の美学的見地からはほとんど受け容れられないユニークなもの、そしてベラスケスが常日頃自己の信条としていたという「繊細さにおいて二位に甘んずるよりも粗野において第一人者でありたい<sup>(27)</sup>」という立場をこれほど鮮明に示しているものもないように思われるのである。

### (三)

ベラスケスは1630年5月末から2ヶ月余りローマのトリニタ・ディ・モンテのメディチ

家別荘に滞在した。一年余を過ごしたローマで当初はヴァチカン宮殿の一室に寄寓し、その後古代彫像の研究が目的でローマ駐在トスカナ公使モンティレ伯の世話でこの別荘の客となった



図7 血に染ったヨゼフの衣を受取るヤコブ

が途中病いにかかって避暑を兼ねながらここで静養し、その後しばらくしてからローマを発ってナポリへ向ったと言う。次いで20年後、再度イタリアを訪ねローマには一年半近くも滞在しているが、彼がかつて病いを癒した想い出のこの別荘を再び訪ねたかどうかは、それを伝える記録がないので明らかではない。フェリーベ4世からの公的使命を帯びた2度目のイタリア旅行が、自己の画法の研鑽を主たる目的とした最初の旅行とは、内容面、形式面でも大いなる相違があったであろうことは容易に想像できる。

『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2点の風景画はこの2回のイタリア旅行のいずれに描かれたものであろうか。これを確認する資料が出ない限りは専ら画法上、様式上の見地からこれらを位置づける以外にないであろう。

ホセ・ロペス・レイ José López-Rey は「この2点の風景画に顕著にみられる形態を光で強調した厚塗り手法、軽快な筆さばきはベラスケスの最初のイタリア旅行中の他の作例に全くみられない訳ではない。例えば『血に染ったヨゼフの衣を受取るヤコブ』（1630年、エル・エスコリアル修道院蔵）（7図）における風景、また人物の透明な筆さばきでは『ブレダの開城』（1634～35年、ブラド美術館蔵）等々の作品にみられるとおりである」<sup>(28)</sup>と述べて技法上からも1630年説をとってもおかしくないことをクルルト・ゲルステンベルグ Kurt Gerstenberg の例証を引用しながら説明している。ホセ・カモン・アスナル José Camón Aznar もこの2点の風景画にベラスケス後期の画法の特徴である軽妙な筆使いや抑揚の調子が可成認められるとしながらも、疑いなく最初のローマ滞在作と見做している。<sup>(29)</sup>

だが大気に震えるような光の律動、オリーフ・グリーンやシルバークレイ或はベージュ

色が一つに溶け合う色彩のハーモニー、至るところに見出されるアツシュール hachure 技法やポアンティエ Pointille 技法、明暗の諧調と色価による遠近の表現等の特徴を存分に発揮した『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』が、1635年以降の画作である『ブレダの開城』（槍）や『王家騎馬肖像シリーズ』、『王家狩猟服姿の肖像シリーズ』、或は『バリエカスの少年』や『隠修士聖アントニウスと隠修士聖パウロ』などの見事な風景を伴った作品群に5年も10年も先んずる位置にあるものとはとても思えない。アスナルが指摘する<sup>(30)</sup>ようにそのスケッチ風の軽快な描写が、旅の覚え書を記すような極めて単純な動機から発するものであったとしても、ベラスケス絵画の規則正しい様式的展開を支持する者にとってはそうした動機による1630年説は承服しがたいであろう。前章でみたとおり絵画としての密度の高さ、親密さと憂愁さとを秘めた精神の情感の濃やかさの点で到底スケッチの比ではないと思われる。『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2点の風景画の正しい年代的位置づけは、これらの作品と2度のイタリア滞在中に制作された他の画作との様式的な比較、更には前述した『ブレダの開城』（槍）以下、風景を背景として採り入れた主要な作品群との比較検討によって或程度の説明が与えられるものと思われるが、それは次回の課題に譲って、最後にこの絵の題材面からみたベラスケス絵画の特性について触れて今回の小論の一応の締めくくりとしたい。

『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』は風景画というジャンルにおいては、ブッサンやクロード・ローランが描いた理想的風景画のタイプとは正反対の現実的風景画と呼ぶべきタイプに属する。ケネス・クラークがその「風景画論」の中で分類した“事実の風景”<sup>(31)</sup>に該当しようが、17世紀のオランダの風景画に匹敵するこの『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』を何故かケネス・クラークが採りあげなかったのか惜しまれる位である。

題材面からみてモチーフは極めて単純で、庭園と建築一画面の中央に建造物を配して植物、空、大地、3人の人物、僅かながらの彫像をもって構成された一を描くことが主眼である。換言すれば、ベラスケスがそのとき実見したローマのメディチ家別荘の庭園の態様を写真のスナップのように写したということであり、“風景画”一即“庭園の地誌的な記録”という性格を有しているとみられることである。この事実は、単にベラスケスが寄寓していたメディチ家別荘の庭を偶然的、恣意的に描いたのではなく、むしろ意図的、計画的に描いたのではないかということ想定させる。技法上からみれば一見全く恣意的で即発的な要素を多分に持っていると思われるものが、実はその逆であるとする考えが抬頭してくる背景には、モチーフは全く同じながら2種の異った構成と雰囲気とを持った『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』が誕生していることに起因しているのである。

この点に関して、アントニオ・ボネット・コリエア M. Antonio Bonet Correa が「ベラスケスと庭園」と題して発表した論文<sup>(32)</sup>は傾聴に値する。彼は近代印象派に先んずる様式を示した2点の『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』が描かれたそもそもの動機は、ベラスケスのイタリア旅行の目的の一つに「庭園研究」—当時のヨーロッパ庭園の主流をなしていたマニエリズム様式とバロック様式とを併せ持っていたイタリア式庭園を学んで、それをスペインに持ち帰って造園の指針とすること—があったからであるとして、彼が絵画の面ばかりでなく、建築や造園の面でもフェリーペ4世の宮廷に貢献したと述べている。庭園史の立場から17世紀における庭園の概況、庭園と絵画との関係、更に『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2作品の技法上の特質やモチーフの分析、特に人物のコスチュームや建築の様式上の特徴、欄干の幕に至るまで詳細に触



図8 パオロ・ヴェロネーゼ  
ヴィルラ・バルバロのフレスコ

れたコリエアの論文は、わけても『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』のバビリオン建築と庭園との組み合わせによる構図を、ヴェネツィア派との関連、特にパオロ・ヴェロネーゼ（1528—88）のヴェネツィア・マセル宮の『ヴィルラ・バルバロのフレスコ画』（8図）との密接な関連を指摘して、ベラスケスの2作品の制作年解明の手がかりとなるかも知れないと述べているのが注目される。勿論、彼も『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2作品が2度のイタリア旅行のいずれの時期に描かれたかについては明確な立場を示していない。ただ彼は庭園を題材として描きこんだ早い先例としてティツィアーノなどのヴェネツ

ィア派を挙げ、17世紀ではルーベンス、ヴァン・ダイク、コルネリウス・ヴォス、子のテニエルスなどのフランドル派の貢献を挙げ、スペイン絵画では建築物を背景として描きこんだ作例は17世紀の第2半期までは極めて稀であること、まして庭園を題材とした絵画や庭園を背景として描きこんだ絵画は皆無に近いことを指摘して、『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』はスペインでは到底生まれ得べくもなく、イタリア、それも多くの古典的な風景画家たちが去来していたローマの地だからこそ生まれ得たのだということを力説しているのである。

われわれは、ここでハビエル・デ・サラス Xavier de Salas が建築に深い造詣を有していたベラスケスにわれわれの注意を喚起していることを思い起すのである。「ベラスケスは単に画家であったのみならず、自らも画家であると判ぜられることを欲しなかった。彼は建築に対する知識と強烈な装飾に対する感覚とが必要であったアルカサールの重要な改築の仕事を請負ったが、同時代の人々からは建築家と見做されていたからである。近年の研究の結果は、1631年以降のこの分野における彼の活動を確認させるに至った。彼の蔵書は彼が如何に建築について深く興味を抱いていたかを立證している<sup>(33)</sup>。」

われわれにはベラスケスが建築家としてどの程度の力量があったか、これを確かめる手だては極めて僅かしかない。1643年に王宮内に可成な反対があったに拘らず「王室建造物工事監督」に選任された事実とそれを裏付ける若干の仕事（王の寝室工事1645、アルカサル宮内「八角堂」建設1647など）、及び彼の死後編纂された財産目録としての蔵書の中に、カスティール語訳されたヴィトルヴィウス著「建築論」(10巻) やスペイン語訳されたレオン・パッティスタ・アルベルティ著「建築論」(全3巻) など多数の建築書<sup>(34)</sup>があったことと位である。勿論、庭園に関してはベラスケスのそれに対する興味を窺い得る資料はほとんど無いと言って差し支えない。だが、ここで問題なのはベラスケスが実際に建築家としてどの程度の業績を成したかということではなく、そうした建築家、或は工事監督としての実務経験や幅広い建築学的知識や素養が、彼の絵画とどのように係り合いを持っているかが問題なのだと言える。サラスの指摘も恐らくそうした立場に立った発言であるとみられよう。単純で均斉のとれた構図、計算しつくされたような合理的な空間の秩序、明晰な形の保持—ベラスケスの代表的作品のほとんどに見出されるこうした特徴は、彼が画家でありながら同時に構成家、建築家であった側面を如実に露呈していると言えないだろうか。宮廷のアトリエでの偶然の出来事を描いたような『女官たち』が、極めて正確な空気遠近法と透視図法によって描かれている事実も決して偶然ではない。ただ彼が画家として完成された印象主義者であればあるほど構成家、合理主義者としての相反する側面がわ

れわれに意識されて戸惑いを感じるのだと言えよう。ディエス・デル・コラル Diez del Coral がベラスケスの風景画とガリレオやデカルトの哲学との間に一致点を見出している<sup>(35)</sup>のも、上述の理由から頷けるのである。

今翻って再び『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』を見るとすれば、建築物を画面の中央に据えて天と地で画面を水平に2分する形式、植物や人物、彫像はその建物を基点にして光が自然の舞台で演ずるドラマのキャストとなる—その驚くべき印象主義的表現の背後に厳然と存在する構成的要素は、上述のような画家であると同時に建築家でもあったベラスケスの人間としての2面性を強く感じさせてやまないのである。バルディが指摘しているように「スペインでは見慣れない壁柱にイオニア風の柱頭をもったマニエリズム様式の建築にベラスケスが魅せられたからであろう<sup>(36)</sup>。」とその主たる制作動機を建築的な興味に結び付けるとすれば、『ヴィルラ・ディ・メディチの庭』の2点の風景画はまさに“事実の風景”を描きながらベラスケスの古典への深い思慕を端的に表したものとみることができらるであろう。そしてそれは、庭園術や建築をも学ぶ目的があったイタリア旅行の成果と想い出を結晶したこよなき記念碑となっているのである。

## 註

1. 印象派の創始者 E. Manet の『H. Fantin-Latour 宛書簡』マドリッド、1863年に基づく。M. A. Asturias, P. M. Bardi: *Velázquez Clásicos del Arte* 13. Barcelona, 1970. *Antología critica* p. 20.
2. ウジェーヌ・ダビは騎馬像肖像画や他の人物画の風景に言及した中で「かやうに風景に向けられた異常な注意が彼に色彩の色<sup>ヴァムール</sup>を発見するように教へたのである。」と述べている。ウジェーヌ・ダビ著吉川逸治訳「グレコとベラスケス」筑摩書房 1942. p. 164.
3. Xavier de Salas: *Velázquez* Phaidon Press LTD. London 1962 pp. 13~14.
4. カモン・アスナルはレントゲン写真の結果は「野外で直接描いたものであることを確信させる」と述べている。José Camón Aznar: *Velázquez tomo 1*, Espasa-Calpe, S. A. Madrid 1964 p. 411. ウジェーヌ・ダビ前掲書 p.165 参照。この他野外での直接描写を否定してアトリエ制作と見做す解釈もある。M. Sérullaz, 著, 雪山行二, 山梨俊夫訳: *ベラスケス* 美術出版社 1980. p. 136.
5. José Camón Aznar 前掲書 p. 408.
6. 「アリアドネーの彫像のある風景」を“真昼” *El mediodia*, 「糸杉のある風景」を“午后” *La tarde* と時刻で区別するよう提唱した人は *Lafuente Ferrari* であった。なお、この2点の風景画の技法をコローやピサロのそれに先駆するものと評価する論著が多い。M. A. Asturias, P. M. Bardi 前掲書 p. 103. José Camón Aznar 前掲書 p. 413.
7. (1)最初のイタリア旅行中の制作と見做す研究者の代表例 Carl Justi: *Diego Velazquez und Sein Jahrhundert 2 Band* Bonn. 1888. Valerian von Loga: *Die Malerei in Spanien*, Berlin, 1923. A. de Beruete: *Velázquez* Paris. 1898. Kurt Gernstenberg: *Diego Velázquez*, München-Berlin, 1957. José López-Rey: *Velázquez a catalogue raisonné of his*

oeuvre, with an introductory study. London Faber and Faber, 1963. Velazquez the artist as a maker with a catalogue raisonné of his extant works. Bibliothèque des arts Lausanne-Paris 1979. José Camón Aznar : Velázquez 2 tomos, Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1964. José Gudiol : Velázquez Barcelona. 1974.

(c) 2度目のイタリア旅行中の制作と見做す代表例 August L. Mayer : Diego Velázquez Berlin, Propylaen-Velag, 1924. Allende-Salazar : Velazquez. Des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst, Vol. VJ. Stuttgart-Leipzig, 1925. Lafuente Ferrari : Velazquez. with catalogue. Phaidon, London : 1943. E. du Gué Trapier : Velazquez New York Hispanic Society of America, 1948. José Ortega y Gasset : Velazquez Zurich René Julliard, 1954. Xavier de Salas : Velazquez Phaidon, London 1962. Maurice Sérullaz 著. 雪山行二, 山梨俊夫訳: ベラスケス 美術出版社 1980.

8. ベラスケスのイタリア旅行についての動勢については、パチュエーコの記述に基づいてパロミーノがベラスケスの伝記の中で記しているが、それによれば「ベラスケスはローマ駐在トスカーナ公使 F・ニコリーニの紹介で1630年の夏2カ月余りローマのトリニタ・デ・モンテのメディチ家別荘の一室を借りて滞在し古代彫像の研究をした」とあるだけで、この風景画の制作。更に最初のイタリア旅行から持ち帰った作品の中にこれらの風景画が入っていない点、また2度目のイタリア旅行に関するパロミーノの記述の中でもこの風景画について触れられていない点がこの両作品の制作年を複雑にしている理由である。

Francisco de Pacheco : Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Sevilla 1649. tomo 1. I, p. 160. Palomino de Castoro y Velasco, Antonio : El Parnaso español pintoresco laureado. El Museo pictórico y escala optica, vol. III. Madrid.1724. Velazquez : Homenaje en el tercer centenario de su muerte Instituto Diego Velazquez Madrid, 1960, Biografias; Documentos 参照. José Gudiol : Velazquez translated from the Spanish by Kenneth Lyons New York,1974. pp. 123—128. pp. 265—282.

9. M. A. Bonet Correaの報告によれば、巡礼者風の着装をしたこの人物は衣裳学上からも当世風の人物ではなく、またベラスケスの興味を魅きつけたのもこの人物が大使であるとか、奇妙な人物であるからとは考えられないとして、その堂々たる体軀からして<Barbarroja>一種族に属する人物であると推定している。Communication de M. Antonio Bonet Correa. Velazquez y Los Jardines Velazquez, son temps, son influence Actes du colloque a la Casa de Velazquez (Dec'. 7, 9 et 10, 1960). Paris Arts et Metiers Graphiques, 1963, pp. 131—132.
10. 画中に描かれた「アリアドネーの像」は後にフィレンツェ (Palacio Pitti) に運ばれ、代わりに「クニドスのヴィナス像」の模刻が置かれるようになり、<パディリオーネ・ディ・アリアナ>という名称から<ロジア・ディ・クレオパトラ>という名称でも親しまれたという。M. A. Asturias, P. M. Bardi 前掲書. p. 103.
11. 画中の遠景の森や建物の風景はボルゲーゼの庭園であると言う。Communication de M. Antonio Bonet Correa 前掲書 p. 130. Carl Justi : Diego Velazquez und sein Jahrhundert Bonn, 1888. S. 298.
12. José Camón Aznar 前掲書 p. 409.
13. Kurt Gerstenbergは、「これらの風景画においてもスケッチ風の印象主義的な印象を如何なく示してはいるが、なおかつ建築的な基本内容は保持している」とモチーフとしての建築物の重要性を指摘している。Kurt Gerstenberg : Diego Velazquez München Berlin, 1957, S. 66.
14. M. A. Bonet Correa 前掲書 p. 130.



15. 大高保二郎氏は『織女たち』のオリジナル寸法が現在の寸法よりも小さかったと推定して、アーチ部分は後に別人の手で描き加えられた可能性のあることを指摘している。  
大高保二郎 ベラスケス作「織女たち」1—オリジナル画面の再検討について 跡見学園女子大学紀要 第13号 1980.
16. José Camón Aznar 前掲書 p. 411.
17. 1560年建設されたパラディオ風建築は1574年にメディチ家の所有するところとなったが、1621年メディチ家のコシモ 2 世が死去してからは盛時の面影がなかったと言う。アンマナティの作とされ、イオニア様式に似た柱頭をもつマニエリズム様式のこの建築は現在でもほぼ完全な姿で残っている。José Camón Aznar 前掲書 pp. 409—410. M. A. Asturias, P. M. Bardi 前掲書 p. 103.
18. Mangas bobas (開き袖) と称せられるチョッキのような上着は Carmen Bernis によればトルコに起源しカルロス V 時代末期にスペインで流行した服装であったと言う。ベラスケスの肖像画にはこのコスチュームが頻繁にみられると M. A. Bonet Correa は指摘している。M. A. Bonet Correa 前掲書 p. 131.
19. M. A. Bonet Correa 前掲書 p. 131.
20. この人物を Justi や Trapier は女性と見做しているがカーテン類をたたんでいる若者(男性)と考える方が信憑性があると思われる。M. A. Bonet Correa 前掲書 p. 131. なお、M. A. Bonet Correa はこの絵の欄干の上の幕のようなものは屢々 Tintoretto, 特に Veronese の作品によく認められるとしてベラスケスとヴェネツィア派との関連の深さを例証している。
21. Elizabeth du Gué Trapier: Velázquez. New York, Hispanic Society of America, 1948, p. 311.
22. Camón Aznar は、この風景画にフランス印象派に直結する近代性を認めつつ、魂の情熱とでもいう強烈なメランコリアの存在を強調している。José Camón Aznar 前掲書 pp. 408~411.
23. ウジェーヌ・ダビ著吉川逸治訳 前掲書 p. 165.
24. W. Bode によれば、1696年の競売の際にはフェルメールに3点の風景画があったが、その後1点は失われ『デルフト眺望』1660—61頃98×117.5cmハーグ、マウリッツハウス美術館、『デルフトの街』アムステルダム国立美術館の2点が現存するのみとなった。W. Bode: Great Masters of Dutch and Flemish Painting translated by M. L. Clarke, Freeport, New York reprinted 1967. p. 60.
25. ケネス・クラーク著佐々木英也訳「風景画論」岩崎美術社 1967. p. 54.
26. Lawrence Gowing: Vermeer Faber, and Faber London 1970.
27. Ortega y Gasset: Velazquez. Zurich René Julliard, 1954 p. 20. A. Palomino: El Museo pictórico, Escala optica.
28. José Lopez-Rey: Velazquez the artist as a maker with catalogue raisonné of his extant works, Bibliothèque des arts, Lausanne-Paris, 1979. p. 297.
29. José Camón Aznar 前掲書 p. 408.
30. José Camón Aznar 前掲書 pp. 408, 411~413.
31. ケネス・クラーク著佐々木英也訳「風景画論」第2章「事実の風景」pp. 29—58 参照.
32. Communication de M. Aptonio Bonet Correa: Velazquez y Los Jardines. Velazquez son temps, son influence Actes du Colloque a la casa de Velazquez (Dec. 7,9 et 10, 1960). Paris Arts et Metiers Graphiques, 1963. pp. 127~132.
33. Xavier de Salas 前掲書 p. 5.

34. ベラスケスは1660年8月6日死去、妻のファーナも8日後の8月14日死去して2人の遺言執行人（ガスパール・デ・フェンサリーダと婿のファン・パウティスタ・デル・マーソ）の依頼で『ドンディエーゴ・デ・シルバ・ベラスケスとその妻ファーナ・パチェーコの財産目録』が作成されたが、その中で蔵書は156冊で「人体比例論」「解剖学」「遠近法」「幾何学」等の芸術科学に関するもの、「アリストテレスの倫理学」「古代詩哲学」などの詩や哲学に関するもの、「乗馬規範」「大弓術および狩猟術」など武術に関するもの、「天文学大全」「地球論」「宇宙論」「地中海航海術」など宇宙論や天文学に関するものなど多岐にわたっているが、特に建築に関する蔵書は際立って多かったことが指摘できる。建築書を2, 3追加して挙げれば次のような興味ある書物がみられる。ジャコモ・ディ・ヴィニオーラ（バロツィ）著「五建築様式の規範」マドリード・1593年、アンドレア・パルラーディオ著「建築の基礎」1625年、ジョアン・デ・アルフェ、ピリヤファーニエ著「彫刻及び建築の諸測定法」、セビーリヤ、1585～87。M. A. Asturias, P. M. Bardi 前掲書 p. 85 参照。
35. Luis Diez del Coral: Los paisajes de la Villa Medicis y el espíritu de la antigüedad, en *Varia Velazqueña*, Madrid 1960, tomo 1. p. 280.
36. M. A. Asturias, P. M. Bardi 前掲書 p. 103. モウリス・セルリアス著雪山行二, 山梨俊夫訳 前掲書 p. 134.