

果物籠と花 1633 ファイレンツェ コンチイニ・ボナココシ コレクション

# スルバランの静物画

---

遠藤恒雄

はじめに

ベラスケス、ムリーリョと並んでスペインバロックの著名な画家フランシスコ・デ・スルバラン Francisco de Zurbarán (1598~1664) にボデゴン Bodegon と呼称される静物画が伝存している。66年の生涯において製作された各派修道士の画像、聖者像、宗教画などの作品群に比べれば、その数も少なく、独立した静物画としてスルバラン自身の筆に帰せられるものは七点あるに過ぎない。しかし、それらの中には、その真摯なリアリズムと画格の高さにおいて静物画の白眉と称せられるほど世に名高いものも存在する。この僅少な、しかし殊玉のごとき作品は、彼が一般に「修道士の画家」として喧伝されている以上に卓れた「静物画家」としての側面も併せもっていたことを示している。この小論は、こうした彼の画家としての全貌に念頭を置きつつ彼の静物画の特質を探ろうとするものである。方法として、スルバランの真作として最も信頼度の高い代表的な二作品に検討の焦点を絞って以下のごとき順序で論を運ぶことにした。

I. 1633年の基準作の作品分析 II. 基準作の様式的位置 III. 静物画の分類と系譜  
IV. プラド美術館蔵の作品の様式的分析 V. 17世紀スペイン静物画における位置

年記と署名のあるフィレツェの一作と署名だけあるプラド美術館の「花と花瓶」の作品を除いては、他は無年記、無署名で、その作品の帰属と年代については識者によって異論がある。従ってここで主にとりあげた二作品以外の作品についてはⅢの分類と系譜の項で一応照会するにとどめ、様式的検討は、考察対象の二作品との関連についてだけ述べ詳述することは差し控えたことをお断りしておく。大方の御批判、御叱正をお願いする。

# I

スルバランの数少ない静物画の中で中心的な位置を占めるのは、フィレンツェのコンティニ・ボナコシ伯コレクション蔵の一点とプラド美術館蔵のそれである。前者には、画面下隅に Fran<sup>o</sup> De Zurbaran の署名と 1633年の年記があるので、これを間違いないスルバランの真作とすれば、無署名、無年記のプラド蔵の作品は画面の大きさや様式上の類似点などからコンティニ・ボナコシコレクションのものと同一人の筆になるものと目されている。因みに、スルバラン静物画の分類を行ったゼッケルは、コンティニ・ボナコシコレクションの作品とそっくりの写しが他に2点あって、そのうちセント・ルイス美術館蔵の作品は、ボナコシ・コレクションのものと描写上の若干の相違はあるものの、表現形式のやゝ進んだ特色を指摘してボナコシコレクションのものより後年の作と見做している。しかし、この小論では、両者の比較検討をする余裕もないので省略するが、専ら年記と署名のあるボナコシコレクション蔵の作品を基準作として、先ず、この一作に焦点を合わせてその特質を探ることから論を進めたい。

縦60浬、横107浬の画布に油彩で描かれたこの作品は、単に「静物」、または「ボデゴ  
Bodegon」<sup>1)</sup>、あるいは「果物籠と花」という題名によって知られ、祭壇画や宗教画の大画面形式に慣れてきたスルバランの中では比較的小品に属するものである。しかし、小品とはいえ、大作故につきまとう仰々しきや、当人以外の弟子の手が加わる危険もなく、正真正銘のスルバラン自身の作風が窺い得る好個の資料であることも間違いないであろう。先ず画面分析から始めるとする。

長方形の水平のテーブルの上に左から銅製の皿に盛られた四個のレモン、中央にやゝ大きく、手編みの籠に盛られた枝もたわわな数個のオレンジ、右側に同じような銅製の皿の上に置かれた一個の陶製のコップと一輪のバラ——この三対の異なる静物群が適度な間隔をおいて一行に行儀よく配置されている。暗褐色の背景から明るく浮立つ静物群は、それぞれの特性を発揮しつつ、互いに他を引き立てあってあたかも、ショウ・ウィンドウに陳べられた商品見本のようである。並列的で単純な構成ながら、その間隙のない緻密な構成と対象描写の絶妙さは、この作品の尽きせぬ魅力の根源をなすものである。構図は、テーブルを底辺とした緩やかな三角形を基本とし、中心は果物籠と花や枝葉をつけたオレンジの一際大きい量塊によって左右をシムメトリカルに二分している。しかし、その双称性は数個のオレンジの上に左右に拡がる枝葉の屈曲したリズムによって厳粛な印象を和らげられる。そして全体をレモンの皿の先端から、枝葉を通してコップの受皿に流れる緩やかな

カーヴで統一している。シムメトリカルな構図の安定性は、更に果物籠を狭んだ左右の、レモンやコップを載せた受皿の扁平な楕円形のほどよい配置によっても強調されている。画面左上方から射し込む光は、それぞれの対象の右背後に鈍い影を落とし、対象の立体感や材質感を明瞭にしながら全体を一つの雰囲気<sup>(註2)</sup>に統一している。色彩は、茶褐色のテーブルを基本として、光のリズムに副って明るいレモンやオレンジの暖色から枝葉の緑、ピンクのバラ、白い陶製のコップの寒色へとなだらかな変化の諧調を奏でている。ここにおいてもまた、明るい黄色のレモンと蒼白く光る色彩のコップが、真中の明るいオレンジの橙色を狭んでコントラストをなしているのである。光を浴びてキラキラ反射する銅製の皿、新鮮な採りたての芳香を伝える艶のあるレモンやオレンジ、水気を含んだ一輪のバラの花弁、薄手のシャープな陶製のコップ、手編みと思われる柳製の籠、木肌も顕わな、しかし、よく磨かれたテーブル、などの硬軟自在な材質感の精確な描写は、これを眺めるわれわれの眼前に、これらの静物が実在するかのような錯覚をさえ覚えしめる。

この作品を製作した1633年は、スルバラン35才の時でセビリアの一部画界の反発にも拘らず各派修道会の委託を受けて聖者伝に取材した連作<sup>(註3)</sup>を既に完成しており、更に、「聖トーマス・アクイナスの栄光」(1631年)などの大作を描いて、セビリア画界の押しも押されもせぬ存在になりつつあった時である。またこの時代は、作風の上から五期に区分される彼の画歴<sup>(註4)</sup>の第二期(1630—1636)に属し、レアリズムが彼の天分と努力によって益々深みを加えていった時期に該当する。第四期の開始となる1640年以降の作品が、多くは南米植民地向けの輸出品として大量生産的な工房製作によってその価値を下落してゆく一方、俊才ムリーリョ Bartolomé Murillo (1617—1682) の出現によって、その感化の下に自己の主體的、個性的な様式を失っていた晩期の作品を顧みる時、スルバラン芸術の真価は第二期から第三期(1637—1639)に至る30才代から40才代の始めの壮年期の作品において、大方、決定されるといっても過言ではない。かかる意味で、1633年の年記を有するこの静物画は彼の芸術の特質を最もよく顕わした絶頂期の前半に位置する作品と見做すことができる。

## II

果物、籠、コップ、皿、バラなどの卑近な事物をモチーフとして構成されたこの作品は彼の芸術の様式展開の上でどのような位置を占めているのであろうか。

われわれが、この作品から先ず第一に受ける印象は、対象の形態を真摯に捉えようとす



るスルバランの強靱なまでの造形意志である。ひたすら対象に没入し、対象の持つ色、形、質感などの造形的要素が画家の心に訴える感動を忠実に描写しようとした画家のひたむきな態度である。それは、ベラスケス Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) などにも通じるものであって、詩的な、ドラマティックなものを排除した散文体の絵を一層清廉に高めたものである。全体は、厳しいシムメトリカルな構図の原理でまとめられ、過度の彫塑的追求がもたらす不自然で、且つ、生硬な印象から脱して、均斉のとれた安定した画調を示している。しかも、そこには静寂そのものの静物を描きながら光と陰が織りなす無言のドラマを展開しているのである。

この画作にも顕著にみられる対象の形態の彫塑的追求、簡潔で厳正な秩序ある画面の構築は、スルバラン芸術の基本的造形理念であった。この理念は、15才の時セビリア派の聖像画家ピリャヌエバ Pedro Diaz de Villanueva に師事して、当代レアリズム作家の基本的立場であった明暗法と対象の彫塑的形態の表出を第一義とするテネブリズム描法 Tenebrism を学ぶことによって培われたものである。ナバレテ Juan Fernández Navarrete, el Mudo 以来、対象への徹底的な帰依と感情とを盛るにふさわしかったこのテネブリズム描法は、自然主義様式の国際的伝播者カラヴァジオ Michelangelo Merisi 通称 Caravaggio の手法と結びついて、16世紀末から17世紀初頭にかけて、バレンシアを始め南部アンダルシア地方一帯の支配的傾向であったマニエリスム様式に対する反動として多くの若い画家たちの出発点をなしたのである。テネブリズム描法は、反宗教改革の激動期の困乱を精神的に克服しつつあったスペインでは、天上の神を地上に引降ろした主題の革新とともに、変らぬ宗教的熱情を最も効果的に表出し得る新たな手段と化していたのである。

初期バロック絵画の特有な一形式であったテネブリズム描法は、光と陰の激しい対比によって自然の形態を彫塑的に、力強く描出する代りに、画面を単純に明部と暗部に二分して複雑な感情や、対象をとり巻く空気や空間描写には消極的で、その迫真的、劇的な現実感、やがて、穏やかな自然の諧調の中に融合発展する運命を負っていた。それは、光や陰の単純なコントラストや、演劇的舞台装置、あるいは対角線や斜線の構図などによって生みだされた画面の秩序に代って、対象相互の間に滲透する空気の微妙な振動や、光から陰に至る色彩の複雑な諧調への発見によって、明るさや豊かさや、潤いを画面にもたらし、従来の絵画に対する固定的観念を止揚して自己の視覚体験と個性に基づく新たな絵画の秩序を生み出したのであった。かかる初期バロックから盛期バロックへの展開は、対象の形態描写を主目的とした彫刻的ボリュームの探求から、対象の形態をとり巻く周囲の雰

気や諸事象の探求、換言すれば、対象の实在から仮象へ、線的様式から絵画的様式の探求へと向わせたバロック絵画の黄金時代を招来する一因にもなったのである。

かかる一般的なバロック絵画の様式的展開は、丁度、スルバランの第一期手法と第二期手法とを区分する重要な要素となっていると思われる。ベラスケスほどに終始一貫、この方向への明瞭な痕跡をとどめなかったにしても、一期と二期の描法の間にみられる相違は、スルバランも同じく、初期バロック画家が志向した方向へ一時的にせよ歩ん



No.1 聖ボナベントウラの死 1629 ルーブル美術館

だことを示唆している。形態中心の理念と、テネブリズム描法とを最期まで放棄しなかった彼にとっては、形態の力強さ、単純化を目指して、構図、光、色彩、マチエールなどの総合的研究の過程で、必然的に彼が辿った変化の一時期を示しているともみられる。

では、ここで彼の第一期手法から第二期手法への展開の跡を簡単に辿ってみたい。それは、第二期手法の前半に位置する「果物籠と花」の様式的な位置を理解するに必要な前提ともいえるからである。

彼の第一期手法の特徴は、セビリア画界への登竜門を成した「十字架像」(1627、シカゴ美術研究所)や、「聖ボナベントウラの死」(1629、パリ、ルーブル美術館)に象徴される。明暗の激烈な対比の中に、こと更に、人体や着衣の衣褶や質感を強調したリアリズムは彩色彫刻を思わすような、鮮烈な力強さに溢れている。顔面や着衣に集中した光、派手な明るい色彩と冷たい色彩のコントラスト、大仰な身振り、などの特徴は、初期的テネブリズムが刻印した悲劇的な印象に結びついている。

とりわけ、垂直線や斜線の構成によって表わそうとした空間は、彼が意図したほどには

明瞭ではない。老エレラ **Francisco de Herrera, el Viejo** と協同製作した「ボナベントウラの連作」<sup>(註8)</sup> に示される画面の前面プランに折り重なるように密集させた群像処理は、相互の関連性を欠いた単なる量塊の寄せ集めのような感があり秩序ある画面の構築からは程遠いものである。しかし、この初期のテネブリズム描法は1629年の「聖ペーター・ノラスコの生涯」(プラド美術館)の連作や1630年の「エル・ピッグの聖母子像の修復」(シンシナティ美術館)の諸作において明瞭な変化の兆候を示す。「聖ペーター・ノラスコの幻想」は、幾分画面に明るさを益し聖ノラスコと天使とは向いあって画面の奥行と均衡を暗示する。「エル・ピッグの聖母子像の修復」においては、シルバーポイントの素描を彷彿させる画面全体に、明るさと透明さが漂い、中央を狭んで群像を二群に分けた構図はシムメトリへの嗜好を明瞭に顕わしている。色彩は、初期的な華麗さとコントラストの強い調子から、漸次、渋味のある銀灰調を主体とし彼特有の白衣像の清廉な描写が鮮かな冴えをみせてくる。

こうして初期的テネブリズムからの脱却は、1631年セビリア大学のために製作した「聖トーマス・アクィナスの栄光」(セビリア美術館)の大作の中に集約的に表わされる。天界と地上とを二分して聖トーマス・アクィナスを中心に幾多の群像を左右双称的に配したその複雑な構成は、今迄、同一平面に凝集的に表わされた人物群を分離して、一種のスマート描法によって明るい背景に浮立つように工夫される。地上の背後に光の部分で表わされた建物や人物の描写、天界のアクィナスの背後に拡がる明るい雲海、更に、キリストや聖母マリアの縮小化された表現のうちには、人物の個性的描写とともに空間描写に対する一段の配慮が窺えるのである。こうした過程で第一期様式から第二期様式への決定的な変化の刻印を記したものは、セビリアのメルセド派修道院附属図書館のために製作した神学者たちの一連の単独肖像画(1630~32、サンフェルナンド・美術アカデミー)である。

“白衣の修道士の画家”の高名な名声をスルバランに与えたこれらの肖像画は、3年の長きに亘る間の画作として、そのうちには弟子との協同製作になったものもあるが、構図の<sup>(註9)</sup>単純化、滋味だが深い味わいのある色調、重厚なマチエールの点でスルバラン芸術の特性を如何なく発揮したものであった。純白のゆったりした衣服の面、彫刻的な形態を浮彫りにする簡潔な輪郭線は、その扁平な表面効果にも拘らず、顔面と手だけをのぞかせた修道士の人間像に忘れがたいモニュメンタリティを附与している。ここにおいては、曾っての「十字架像」や「ボナベントウラの死」に刻印された暗闇の中から浮きでてくる人間像の悲愴な印象は、既になく、光は対象を柔らかく包含して、背景の陰の諧調にも、白衣の褶線が織りなすリズムにも、光と色彩の一定の法則を身につけた画家の自信に満ちた確固た

る立場を看取しえるのである。

このような第一期手法から第二期手法への変化は、例え対象のモチーフが過去幾度か栄光の座にあった人間的主題から離れて、卑近な無価値な事物を対象とした静物画の描法の中に集約的な形で表出されたとしても何ら矛盾はない。むしろ、確固たる形態の探求、秩序ある画面の構築を意とした彼の立場からすれば、台所や食堂の一隅でいつでも眺め手にすることのできる果物や野菜、花、食器類のモチーフは、この上ない都合のよい研究材料であったに違いない。多くの静物画家が、自然界の無言の秩序や法則を日常生活に散在する幾多の事物を通して抽出し、画面それ自体の純粋な構成のために精進したように、形態によってのみ魅せられた修道士画家スルバランも、この題材の探求によって、むしろ、彼の造形的課題を練磨し、純化していったものと思われる。

扨て、上述のような一瞥の結果は、この1633年35才の時の彼の静物画の位置を自づと明瞭にするのである。劇的な、物語的なものを一切排除した単純な構成、安定感とリズム感を程よく調和せしめたシムメトリカルな構成、対象の形態の明確なる把握などの特徴は、彼が初期的なテネブリズムの苛酷な試練を克服して、より明快で確固たる形態と画面の秩序を探求してきた第一期手法のすべての成果を凝縮している。その成果は、とりわけ、ここに示された光と陰の描法に顕著である。一説に旭日といわれる画面左上方から指し込む光は、全対象を柔らかく包含してそれぞれの固有の価値を強調するばかりでなくハイライトから陰に至る明暗の変化によって、対象相互を関連せしめ清廉な画調の統一的雰囲気形成に役立っているのである。勿論、モチーフの並列的な配置、左手のテーブルの僅かな斜線によってしか暗示されない奥行、中央の果物籠の大きさが、レモンやコップなどの大きさと比例して矮小化された表現、暗褐色の背景の壁とも空間ともつかぬ不明瞭な描写など、この画作が露呈している幾つかの消極的側面は、他の画家の作品と比較して始めて言及しえるものである。

彼が、ここで達成した絵画の至高の単純化は、対象に無心に帰依した画家が現実生活の一隅の中で見出した自然の普遍的な一つの秩序なのである。「画布は僧院の雰囲気呼吸し、木製のテーブル、むきだしの壁は僧院の簡素さの反映である。柳細工の籠、銅製の皿、陶製のコップは、恐らく、つつまじやかな、敬けんな手によって自製されたものであろう。果物や花は、あたかも、神の創造の第三日目に造られたもうた主のみこころを示すように暗闇に光輝いている」と言つたゼッケルの言葉は、この作品が包蔵している現実的性格と神秘的性格を、いみじくも言い当てた至言というべきであろう。スルバランは、この作品を描いた翌年1634年、フェリペ四世のブエン・レティロ離宮装飾のためマドリード

に招聘されて、12の戦争場面の2つ（そのうち「カディスの護り」プラド美術館）と「ヘラクレスの業績」<sup>(註12)</sup>に関する12点の連作（そのうち10点はプラド美術館に伝わる）を完成し、「国王の画家」の称号を得る。そして、この前後に、カルト派修道僧の食堂の情景を描いた「聖ウーゴの奇蹟」（1633頃、セビリア美術館）、「洞窟の聖母」（1635、セビリア美術館）、「エル・ソティリョの戦い」（1636頃、ニューヨーク・メトロポリタン美術館）などの壮麗な大作を次々に完成して、彼の絶頂期の終局（第3期1637～1639）へと向うのである。

### Ⅲ

スルバランの画作の中で、極めて少数ではあるが重要な存在となっている「静物画」の題材について若干の考察をしてみたい。彼の宗教的主題の作品の中に多数見出される静物的モチーフの重要性は、彼の絵画に現実性と象徴性とを附与しているばかりでなく、その秀逸な表現と相俟って画面構成上の必要な一要素となっている点を考えるならば、これらの独立した静物画の存在は、聖像画家スルバランのイメージにいま一つのイメージを附加したい誘惑にかられるのである。彼の静物画の性格、その系譜、モチーフの嗜好などの一瞥は、年代不明の諸作品の相互関係を明らかにし、その展開の過程を察知せしめる。それは年代不明のいま一つの代表作（プラド蔵）の明瞭なる輪郭を知る上でも必要な手続きであろう。

食糧品や飲物、それらを入れる容器類や器具類で構成された絵画をスペインではボデゴン Bodegon、またはボデゴネス Bodegones と称して一般的意味の静物画（Still Life, nature morte, naturaleza muerta）とは区別して理解されていることは、以前に「ベラスケスの初期作品の一考察」なる小論<sup>(註13)</sup>において紹介したとおりである。スルバランが描いた静物画も、果物や皿、箆、コップ、壺、瓶、花など主として厨房場面にみかける静物的モチーフによって構成されている点で典型的なボデゴンであることはいうまでもない。しかし彼の場合は、ベラスケスのように詳しい伝記やボデゴンなる静物画的主題の画作を年を追って辿りえる資料が皆無に近い以上、彼が果してボデゴン画家であったかどうか早急に結論することはできない。

17・18世紀のスペインの修道院や貴族、上流市民の食堂や居間を飾ったボデゴンは、とりわけ、17世紀初頭のセビリアやトレドで持て囃された画題であったといわれる。16世紀後半のフランドルやイタリアのマニエリスムの影響下にあったセビリア画界が、植民地貿易による経済的繁栄と地理的好条件を基盤に、15世紀以来のスペイン的リアリズムに一早<sup>(註14)</sup>

く目覚め南部イタリア派の新たなレアリズムを吸収して、カタロニア、バレンシアに代って中央部のマドリードと並ぶ芸術の一大中心地と化していたことは、スペインバロックの黄金時代が大半、南部アンダルシア出身の画家たちによって築かれたことをみても明らかである。こうした状況は、既に、フランドルの画家たちによってその手本を提供され、カラヴァジオのレアリズムの手法によって形式化への契機を与えられた新しい絵画の一ジャンル<sup>(註15)</sup>—静物画的な主題は、人間が周囲の自然に目覚めた一つの具体的な證かしとして画家の触覚知を刺戟し、神聖なる精神的価値とともに物質的価値の探求に新なる創造の基盤を見出そうとしたのも、当時の一般的趨勢から充分納得できるのである。極めて、即物的な卑俗な庶民的題材であるボデゴンの探求が“自然の真の模倣”を標榜した当時のセビリアのレアリズム作家の出発点であったとすれば、徒弟修業期からその生涯の大半をセビリアの地で過したスルバランがこの種の画題に無関心でありえた筈はない。まして、少年時代から生涯を通じて彼と交流があったと信じられる一才年下のベラスケスが10代の末期に、既に、新進のボデゴネスの画家として令名を馳せつつあった事実<sup>(註16)</sup>からも、彼が聖像画家、宗教画家の修業を積んでいたとしても、自然の真姿を写しとる絵画の造形的基礎の訓練をその内に含んだボデゴンは、当時の圧倒的な自然主義のテネブリズム描法の影響を受けた画家ならば必ずといってよいほど慣れ親しんだ画題であったと想像しても間違いないように思われる。

こうした想像は、明確なる資料を欠いている今日、われわれが僅少なながら存在する彼の卓れた静物画の成立過程を理解する手助けとなるのである。

スルバランの静物画の分類については、既に、ゼッケルが1633年の基準作を中心に年代不明の作品のうちで、スルバラン自身に帰せられるもの7点、スルバランの息子のファン Juan de Zurbaran (1620~1649) に帰せられるもの3点、工房作と見做されるもの5点等に分類して、その描かれた静物的モチーフと宗教的テーマの作品の中に描かれた静物的モチーフとの比較検討を通じて大方の整理がなされた。しかし、彼の研究から25年経た今日、若干の異動があることも事実<sup>(註17)</sup>である。一応、ゼッケルの分類に準拠しつつ近年、明らかになった年記と署名のあるボデゴンの性格を顕著に示している宗教的テーマの作品<sup>(註18)</sup>を加えて、スルバランの1633年の基準作を中心に静物画を整理してみると次のとおりである。

基準作の部分的制作、または予備作と考えられるものをA群、基準作の完全な贗案作、及び、独立した着想の静物画と考えられるものをB群、基準作にみられるような静物的モチーフを画面の主要な構成部分として描いた宗教的テーマの作品をC群とする。Aに属するものに①「皿の上のコップとバラ」(ロンドン、ケネス・クラーク卿)、②「果物籠」(マド



A 1 皿の上のコップとバラ ロンドン  
ケネス・クラーク卿



A 2 果物籠 マドリッド個人蔵

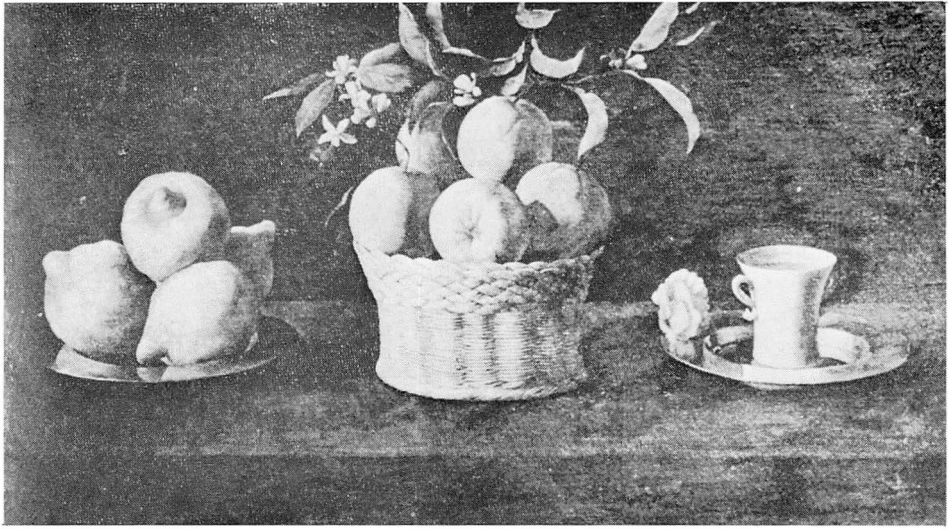


A 3 花と花瓶 プラド美術館

リード、個人)、③「花と花瓶」(マドリッド、プラド美術館)があり、Bに属するものに①「果物籠と花」(セントルイス美術館)、②「金属器と陶器の静物」(マドリッド、プラド美術館)、③「磁器製の鉢の梨と花」(ニューヨーク、ジョセフ・ブルンマー)があげられる。Cに属するものに1626年の年記と署名のある①「少女姿の聖母」(1966年、D. Juan A. Maragallによってバルセロナの Salá Parés で展覧)、(2)「両親と聖母」(フィレンツェ、コンティニ・ボナコシ伯)③「祈りの若き聖母」(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)があげられる。

A①は大きさ30.5×25.5種、画布に油彩、その構成とモチーフは基準作の右側部分と全く同じである。基準作と違うところは、コップの直径が高さに対してやゝ長く、バラの花弁も上向き  
の点である。A②は大きさ45×54種、画布に油彩、モチーフ的には基準作の

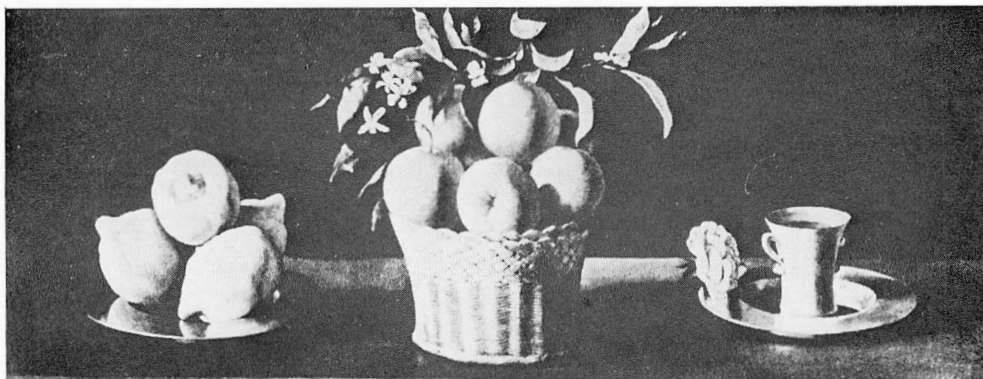
中央部分の籠と果物による構成の応用であるが、果物が桃(または林檎)になっている点、中央の果物籠を狭んで左右に一個ずつ桃がシムメトリカルに配されている点、テーブルとも窓枠とも判別しえない背景など、繊細な色調とともに基準作とは別な構想のものである。A③は大きさ44×34種、画布に油彩、白百合と赤いカーネーション、一本の赤いバラ、曲線の紋様を配した白地の陶製の花瓶をモチーフとした点で基準作とは全く別な構想を思わせる。しかし、ここに描かれたモチーフは、基準作と同じ籠を描きこんでいるC①とC③の中にも見出せるところからA③も遠廻りながら基準作と何らかの関連があ



参考図 果物籠と花 サンディエゴ美術館

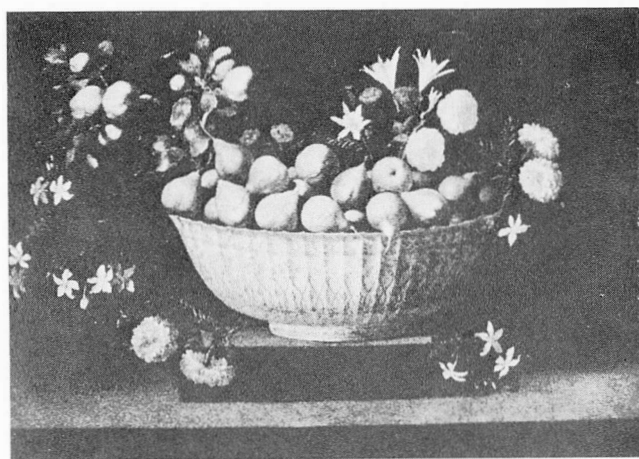
ることを示している。画面下方にスルバランの署名があるが、全体的に判然としないプリミチブな描写には工房作と見做す向きもある。上記三点は、いずれも、そのテネブリズムの厳しさと、やゝ単純すぎる構成の稚拙さにおいて基準作よりも前の1628年から1633年頃までの年代を想定させる。B①は、大きさ61×127㎝、画布に油彩、基準作よりやゝ横長であるが構想といい、モチーフといい完全な基準作の再現である。いま一つサン・ディエゴ美術館に伝えられる無署名の贋案作品は、基準作やB①と比較すると質的に低いところから息子のファンの作か、当代の模写作として彼の作品の分類から排除されている。ゼッケルの指摘によれば、C①は基準作よりも、テーブル下方の縁と画面の枠との間の距離が縮小化していること、テーブルの縁の厚さが、より厚めになって卓上の光の反射よりもより明るくなっていること、中央籠の部分がテーブル中央よりもやゝ前面に配されることによって三群の一直線上の並列的な配置に変化をもたせていること、三群の対象のプロポーションが総じて高さを強調されていることなどの特徴をあげて、基準作の質朴な印象よりも優雅さの印象をたたえている点で可成進んだ技術の作品と見做している。いずれにせよ、無署名、無年記のこの作品は、基準作とプラド美術館蔵の作品との比較を通じて、凡その位置が想定される以外確乎たる決め手がないといえよう。B②はモチーフ的には左右両側の銅製の受皿を基準作に見出す以外全く新たな組み合わせによるものである。しかし、全体の面調は基準作に通じ、基準作で追求した様々な結果をより効果的に総合したものとみられる。(この作については次章で詳述する) B③は大きさ33×43インチ、画布に油彩、構成の





B I 果物籠と花 セントルイス美術館

基本においてはA②の果物籠、基準作の中央部分のオレンジを盛った籠に似ているが薄手の精巧な磁器製の鉢、マルメロの実をつけた枝葉、洋梨などA群にはみられない新しいモチーフの組み合わせである。鉢をテーブルの上の水平な台に載せた構成や、対象の細部にわたる繊細な描写、左右の双称性よりも全体が輪に広がるリズム感の強調などは、むしろブラス・デ・レデスマ Blas de Ledesma やホアン・ファン・デル・ハーメン Juan van der Hamen の画調に近い。これをスルバランの真作とするならば、一連の静物画的主題の最期に位置せしめるのが適当であろう。C①②③はいずれもお針子姿の可憐な聖母像を中心に描いた同一主題の展開である。宗教的主題の画作であるが、画中に描きこまれた静物的モチーフへの関心の強さは後年のこの種の画作よりも一層顕著である。C①C②の画中にみられる花瓶と花々は前述したA●とほぼ同一モチーフであり、白い布を入



B 3 磁器製の鉢の梨と花 ニューヨーク・ジョセフ・ブルンマー

た籠は、基準作やA②B①の籠と同一である。たゞC②においては花や花瓶はなく、基準作やA①B①にみられる銅製の受皿と陶器のコップ、種類は違うが母が差し出している皿の上の一個の林檎と干ぶどうがみられる。C①は1626年の年記と署名がある点で、1633年の基準作より前に廻りえる

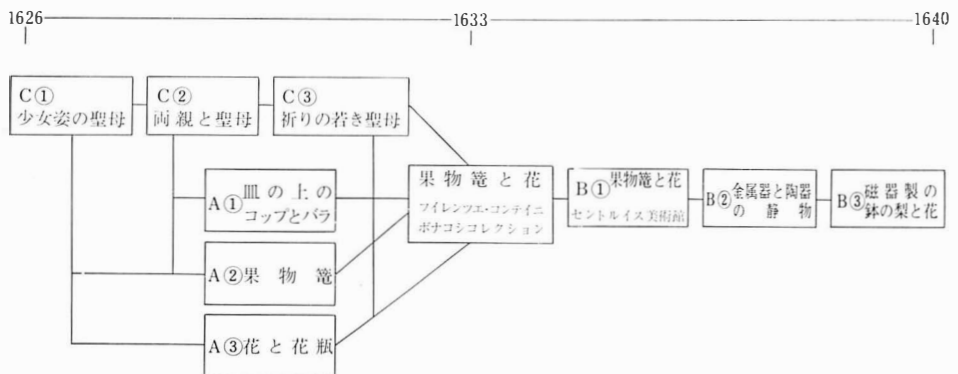


B 2 金属器と陶器の静物 プラド美術館

作品の年代推定の一つの手がかりを提供する。

上述のような分類の結果は、A群、B群の年代不明の諸作品もモチーフ的に、あるいは、画面構成上で1633年の基準作に何らかの関連性をもっていることを知らしめる。それ故、明確な年代が判明している宗教的テーマのC①の作品をモチーフ的に遡りうる上限の作とし、B③の作品をその下限と考えれば下表のような関係が図示されえる。

図表1. スルバランの静物画の展開過程



今日、認知されえる彼の静物画の主要な系譜は1633年の基準作を真中に狭んでその前後8年間、即ち、1626年から1640年の間に位置づけることが出来る。この展開の過程は、彼の静物画的画作が彼の生涯の前半、第一期、第二期の時代に集中していたことを示してい



C 1 少女姿の聖母 1626

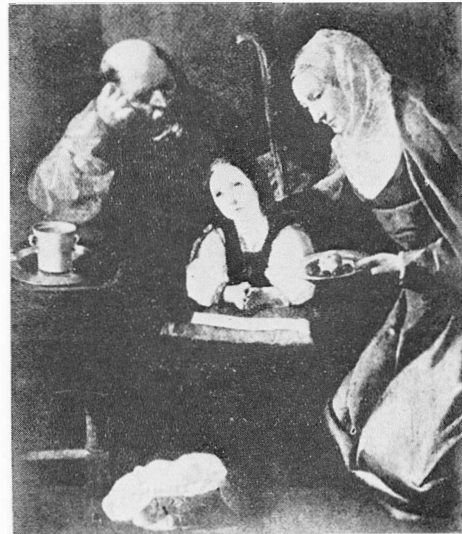


C 3 祈りの若き聖母 ニューヨーク  
メトロポリタン美術館

る。そして、上述の諸作品に描出された静物的モチーフの種類においても1633年以前の作品の方が、それ以後の作品にみられるよりも総体的に多彩であって、同じモチーフが屢々繰り返し使用されている様子を窺うことができる。(図表2参照)

図表2. 静物モチーフの分類と使用頻度数

モチーフの種類	作品の符号						
籠	C 1	C 2	C 3	A 2	基準作	B 1	
果物	C 1	A 2	基準作	B 1	B 3		
花	C 1	A 1	C 3	A 3	基準作	B 1	B 3
皿	C 2	A 1	基準作	B 1	B 2		
コップ(陶製)	C 2	A 1	基準作	B 1			
杯(金属性)	B 2						
花瓶	C 1	C 3	A 3				
陶器(水差壺)	C 1	C 3	B 2				
磁器(鉢)	B 3						



C 2 両親と聖母  
フィレンツェ コンティニボナコシ伯

これらの事実は、スルバランが可成初期の段階から静物画的モチーフの画作に対しても興味を集中していたことを想像せしめる。それは、籠や果物、水差し、皿、花、花瓶など比較的早い時期の作品に見出される日常卑近な事物への嗜好は、彼が徒弟修業期から一人前の画家になる過程でボデゴンなる絵画に対してもまた、宗教画や聖像画に対すると同じように真摯な探求の日々を送ったであろうことを思わせるのである。かかる感想は、1626年の「少女姿の聖母」の稚拙な描写から1632年頃の「祈りの若き聖母」への清澄で美しい画作への展開を勘合するとき、そのボデゴンへの普段の技術と精神の練磨こそ1633年の基準作やプラド美術館蔵の秀逸な静物画を創造しえた大きな理由であったように思われる。

#### IV

1633年の基準作に匹敵しえる プラド美術館蔵の ボデゴンは、1940年 Don Francisco de A. Cambo 氏からプラド美術館に寄贈されたものである。無署名で製作年代も不明なこの作品は整然としたシムメトリカルな構成と陶器や金属器の迫真的な描写の素晴らしさにおいて、もはや疑念のないスルバランの絶頂期の作品と目されている。

縦46糎、横84糎、画布に油彩のこの作品は、1633年の作品よりほゞ一まわり小さく、縦横の比例では基準作より横面の長さが縦面より9糎ほど長い。水平のテーブルの上に並列的に四個の器物—左から受皿の上の銅製の杯、素焼の水差し、陶器の水差し、受皿の上の素焼の壺—を配したその構成は、基準作の対象を替えた新たな展開とみることができよう。しかし、些細に画面を観察すれば基準作とは幾つかの点で対照的な特徴を見出すことができる。一つはモチーフの配置の仕方である。基準作ではレモン、オレンジ、コップ、バラなどが受皿や籠とともにそれぞれ複合的な三群の形態をなして配列されていたのに対し、ここでは、全くの四個の独立した器物の個別的な配列である。それぞれの異った形と質感との展開である。しかも、基準作においてはオレンジの枝葉が画面の上部を満たしていたのに対し、ここでは全くの空隙である。二つは、画面の構成がわれわれに与える比重の相違である。基準作においては量塊の一際、大きい中央の果物籠のオレンジからレモンへと画面左側に比重が片寄っていたのに対し、この作品では、中央の胴長の二つの水差しからどっしりした胴脹らみの右側の壺へと全体的に画面の右部分へと比重が片寄っている。三つは対象描写のコントラストについてである。基準作においては左側のレモンと右側のバラやコップが中央籠のオレンジを挟んで形態的にも色彩的にもコントラストをなしていた。しかし、ここでは、形態のボリューム、色彩などが一対ずつ二度繰り返しのコントラストを

形成している。左側の一番小さな金属性の聖杯と中央左手の大きな把手のついた瓢箪型水差し、また、中央右側の赤い頸長のやゝ小さめの水差しと右側の胴脹らみのボリュームある壺とは、それぞれ形の上での大小のコントラストをなしている。色彩の点でも、聖杯の黄金調と素焼の白、陶器の赤と素焼の白の一對づつの対照的な組合わせである。更に、四個の器物の把手も中央二個の水差しと左右の聖杯と壺とがそれぞれ逆の向きをなしている。パースペクティブの点では、殆んど無に等しくみえるこの画面にも基準作と比較すると四個の器物は厳密には一直線上になく、中央左側の水差しは左側の聖杯の受皿よりもやゝ前面に出て、その右隣りの小さな水差しは奥へ退く形で暗示されている。左上方から照射している光は、背景の闇に対して、テーブルの表面と四個の器物を明るく照らしたし水平のテーブルが劃する唯一の空間を神秘的な画調で統一している。素焼の水差やし壺はハイライトによって益々その蒼白きを強調し、聖杯や陶器の水差しはやゝ中間調の光によって冷たい光の反射を抑制されている。それぞれの器物がテーブル上に落す楕円形の陰は、あたかも、事物の存在を証明するかのようにテーブル前面の陰と背景の闇とに照応している。

このような幾つの特徴は、単に、単純な基準作のモチーフを替えた翻案とは考えられない。豊かな色彩や快良の芳香を伝える果物や花などのモチーフと異って、生硬で、堅固な材質感の陶器や金属器—所謂、純粋な意味での静物 (nature morte) のモチーフだけによって構成されたこの作品は、新たな造形に対する彼の探求の集約的な成果を示していると考えられる。

この作品の製作年についてゼッケルは、1634年から1640年の間を想定している。<sup>(註21)</sup>モチーフ的には、画中に描かれた大きな形の陶器類や聖杯の如き金属器は1634年から1640年代の宗教的画作の中に多く見出されること、様式的には、この作品に漲る力強いモニュメンタルな様式、モデリングの精妙さ、単純さと優雅さの結合などの特徴を見出して年代推定の根拠としている。そして前章の図表1においても示した通り、セントルイス美術館の「果物籠と花」とニューヨークのジョセフ・ブルンマー氏蔵の「磁器製の鉢の籠と花」の中間に位置せしめている。

確かに、ゼッケルが指摘しているように、この静物画にはスルバランの目指してきた精神や技術の至高の姿が凝縮されている。彼の絵画にいつも一貫して流れていた対象の形態把握への努力は絶頂に達している。それぞれの特別な価値のない物体が独自の個性を獲得してそのリアリズムは神秘的な輝きまで帯びている。物自体の描写—対象のフォルム、色彩、ボリューム、質感、重量感などの謂わば、純然たる造形的要素の追求によって自然の一つの普遍的な世界を構築する 純粋絵画の境地である。画面全体に漲る彫塑的な緊張感

は、形態相互のシメトリカルな構成と水平線に対する垂直線の強調によって1633年の基準作を凌駕している。

こうした特徴は、1633年から1639年にかけてキリストの誕生を主題に製作された、量感とモニュメンタリティを追求した諸作の画調に近い。しかも、注目すべきは第一期から第二期へかけて形態の彫塑的追求とともにみせた明瞭なる空間への意識を放棄している。ドラマティックな主題にも動勢や感情の高まりを抑制したこれらの画作は、本質的に静的で、むしろ後期ゴシック画家の精神に立ち帰ったといわれる。それは、第二期手法の代表作とも目される「洞窟の聖母」(1633年頃)、「聖フッゴの奇蹟」(1634年頃)、また1634年マドリードで画作した「カディスの護り」の諸



牧人の礼拝 1638—39 ゲルノーブル美術館

情景の明るさと壮麗さの気分溢れる画中に、群像をモデリングし、空間の奥行を求めた描写形式とは異ったものである。鮮烈で不完全な構成の初期画作の印象とも異った、むしろ第一期から二期へと明快な形と色彩の調和を単純化のうちに志向してきたスルバランが彼の絶頂期の終りに辿りついた第三の手法である。1630年代前半の細部描写的、銀筆素描的な透明さから、より簡潔な、より重厚な油彩のimpasto(厚塗り)の方式へと展開した彼の第三期は、ゲッダルウベ修道院のための「聖ヒエロニムスの生涯」(1637~39)の連作や「サラマンカのフライ・ペドロの幻想」(1638~39)などの神秘的主題の作品に結集する。強烈な明暗法、確固たる形態の素描力の点で、陰鬱さと力強さとが支配するカラヴァジオやリベラ Jusepe de Ribera のレアリズムに回帰しているのである。ブラド蔵の「金属器と陶器の静物」にわれわれが感じるものも、上述のゲッダルウベの一連の神秘的主題の画作に展開された超自然的なビジョンが可視的世界の現実的ビジョンとびったり合致したとき、始めて感じえる一種の緊張感と恍惚感に他ならない。

かかる検討の結果は、ブラド蔵の「静物画」は、ほど、スルバランの第三期、1636年から1639年に至る間の画作と見做して差し支えないように思われる。その透徹した厳しさと優雅さが奇妙に融合する画面の背後に一種の淋しさと緊張感をたたえたこの作品は、修道

院生活の閉された内的世界の反映を示しているばかりでなく、彼の上にやがて訪れる運命の苛酷な試練を予告しているようである。  
(註23)

## V

スルバラン芸術の絶頂期の二期三期の時代に位置する彼の静物画は17世紀のスペイン静物画の中でどのように位置づけられるであろうか。スペインの17世紀が稀にみる静物画の隆盛時代であった事実から彼の作品も、当然、スペインボデゴネスの系譜の中で扱えられるべきであろう。最後にこの問題に触れて本論の結末としたい。

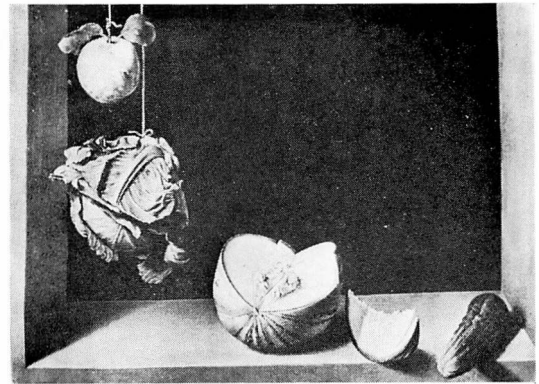
スルバランの静物画を論ずる場合、必ず引合いに出されるのがフライ・サンチェス・コータン Fray Juan Sanchez Cotán (1561~1627) の静物画である。スルバランよりも半世紀ほど前、セゴビアやグラナダで活躍したカルト派の画僧が、野菜や果物などを題材として描いた飾り気のない、朴訥な静物画はスペインボデゴネスの先駆と称せられている。マルティン・エス・ソリア Martin S. Soria は、サンチェス・コータンの静物画について「あたかも祈りを捧げる如く、恭順な宗教的献身の精神と愛の抱擁とをもって描かれた」と最上の賛辞を呈し、その根底にみられる禁欲的な理想主義と神秘的な精神性の点でスルバランの静物画に30年も先んじたと指摘している。  
(註25)

確かに、台所の野菜や果物を四角い窓枠の中に幾何学的な構成で描いたコータンのそれは、修道院生活の現実的体験を宗教的な内的ビジョンと結びつけて具象化した点でスルバランの静物画に共通したものをもっている。全体を支配する静謐な印象、細部まで見逃さない対象把握の正確さ、一定の光源から照射されて浮彫りにされる明快な形、人間を配さず、一切のドラマティックな、装飾的要素を排したコータンのボデゴンの特徴はスルバランの静物画にも当てはまる。

このような共通性から、スルバランがコータンの影響を受けた証拠と見做す向きもある。  
(註26)

グラナダで晩年を過していたコータンにスルバランが直接会ったという確證はない。あり得るとすれば、オロスコ・ディアス Orozco Diaz が指摘するように、コータンの死後、グラナダのカルト派修道院にあったこの著名なボデゴン画家の作品をみたことであろう。他のボデゴン画家にみられない顕著な両者の共通性は、技法的なものよりも、むしろ、精神的なものにあったように思われる。イグナチウス・ロヨラ Ignatius Loyola や、サンタ・テレサ Santa Teresa の神秘的な教えによって現実生活の身近な周辺、例えば台所や食堂などにも神の存在を感得した当時の敬虔な人々は、野菜や果物、鍋、碗、壺な  
(註27)  
(註28)  
(註29)

ど今迄無価値なものと考えられていた日常的な事物に対しても霊的な意味を見出していたのであった。修道僧のコートンと各派修道会と密接な関係にあったスルバランが精神的世界の対極をなす物質的世界を何のためらいもなく描写することができたのは、スペイン思想界を広く支配していた上述の如き神秘主義思想の結果であることは疑いないことである。



サンチェス・コートン ボデゴン 1602頃  
サンディエゴ美術館

そこに、物質的世界を描きながらその背後に、神秘的、霊的な世界を暗示する両者共通の精神的立場があったといえよう。かかる感想は、コートンとスルバランの芸術表現の基本的な相違に思い至るならば自づと納得されるのである。

コートンの宙吊りにされた果物や野菜、窓枠からずれ落ちそうなキュウリ——拋物線が描く非現実的で、理詰りなその構成は、スルバランの自然な、視覚的な安定性を第一とした構成とは、全く別趣なものである。また、精密写生的で、遂条的な物体配列にみられるコートンの説明的な叙述主義は、スルバランの精選されたモチーフ、主題の要約的表現、構成の単純化と総合化を意とした描写形式とも明瞭に異なるのである。こうした相違は、紛れもなく両者が属した時代の相違ともいべきものであろう。それは、精神的な連帯を越えた彼方で、芸術家を支配する時代の趣味や観念の相違に基づくものである。哲学的な瞑想を誘うコートンの理知的世界は「現実的な形像が恣意的に構成された非合理的空間の中で運動し、自然主義的な個々の物体が幻想的な枠の中で統合する」<sup>(註30)</sup> 主知主義的、神秘主義的なマニエリスムの心情を反映している。これに対して、スルバランの世界は、水平線や垂直線、シメトリカルな構図を基調として現実世界で感得しえる視覚的効果の最も安定した世界を探求して、そこには、いささかの不安や動揺もない。恣意的、説明的な要素を一切排したスルバランの世界は、自然の法則に従って、自己の感覚が許容する最大限の表現力をもって物象それ自体、または、物象を取り巻く世界の価値や秘密を探求したバロックの画家たちの心情に連なるのである。

しかし、スルバランの表現の独自性は、単に彼をコートンから区別したばかりではない。その簡潔で力強い造形性は、彼と同時代のボデゴネスの画家たちから彼を区別した重要な一要素であったことにも変りがない。ブラス・デ・レデスマ、ホアン・ファン・デル





ホアン・ファン・デル・ハーメン ポデゴン  
1622 プラド美術館

・ハーメン(1596~1631)  
ペドロ・デ・クエンプロ  
ビン Pedro de Campr  
obin (1605~1674以後)、  
アロンソ・ヴァスケス  
Alonso Vázquez (1564  
~1608)、アレファン  
ド・ロアルテ Alejandro  
Loarte、ファン・デ・ア  
レリャノ Juan de Arel

lano、(若きセビリア時代の)ベラスケスなどの画家たちは、サンチェス・コータンの後、その衣鉢を継いでマドリッド、トレド、セビリアなどで活躍した彼と同世代のポデゴネスの画家たちであった。スルバランとこれらの画家たちとの比較は、コータンとの精神的近似性とは、まさに逆の意味で技法的な近似性、趣向の類似性を通してスルバランの明瞭なる特質を浮彫りにしてくれるのである。今、ここで、スルバランとそれぞれの画家について一つ一つ比較検討する余裕もないので、代表的画家二人に絞ってスルバランと比較するとすれば、当時、最も著名なポデゴネス画家であったホアン・ファン・デル・ハーメンと、彼とはあらゆる意味で好敵手であったベラスケスに要約されるであろう。

果物や花、壺や碗、グラスなどの食器類、たまには人物なども描きこんでポデゴネス画家として台名高ったハーメンは、スルバランの静物画に実質的な影響を与えた一人といわれる。マドリッドで活躍したフランドル系のこの画家が描いた静物画は、画中に描かれた(註31)籠、果物、皿、陶器の壺、水差しなどモチーフ的にも、また、水平のテーブルや台の上に、モチーフをシメトリカルに配置した構図の基調において、スルバランと技法的に多くの近似した要素をもっている。1622年の年記と署名のあるプラド蔵の作品にみられるように水平の台の上に並列的に配されたグラスの盃や瓶、花型の平皿、横ひだの入った蓋付の壺、果物、貝殻など、ここにはスルバランの静物画のモチーフと一致するものは見出せないが、繊細な光が物体を包んでいる様子、並列的な物体配列、グラスの盃や瓶、壺などが平たい二つの受皿を狭んでシメトリカルな構成になっている点などスルバランの趣向と基本的には大差はない。しかし、フランドル人特有の緻密で精妙な対象描写、繊細で甘美な画調にも拘らず、テーブルを埋め尽くす総花式な物体配列の印象は、より多く説明的、装飾的要素が立ち優っていて、スルバランの簡素な構成美がもたらす、迫力ある清廉な画調からは

程遠い感があるのを免れない。

画面の構成や統一に意を用いるよりも、総花式に賑やかに種々雑多な静物群を描く傾向は、物質的富の繁栄を背景に高まりゆく市民生活の現実的、享乐的側面を反映した当時のオランダやフ



ベラスケス マルタとマリアの家のキリスト  
1618頃 ロンドン ナショナルギャラリー

ンドルの風俗画や静物画によくみられるところである。ハーメンを始め、レデスマ、カンプロビン、ヴァスケス、ロアルテ、そして、ベラスケスの若干のボデゴネスも、この種の範疇に属するものであった。スルバランの視点は、こうした総花式な、現生的な享樂の対象からは無縁であった。彼の立場は、存在するもの、眼に見えるものすべてを、尤もらしく描く技巧家の立場とは異って、対象を己れの主観で選択し、対象それ自体の相互関係によって画面を構築し、その背後に自然の、宇宙の普遍的な秩序を見出そうとする構成家の立場である。眼も眩むような金銀細工、威厳と尊大さを象徴するような高価な対象に対して殆んど無関心であった彼は、その簡素さと朴訥さにおいて、「繊細さよりも粗野な力強さを愛した」ベラスケスの人生観と一致するのである。では、スルバランの静物画とベラスケスのボデゴネスとの関係はどうであろうか。両者のボデゴンなる画作の直接的な影響関係を指摘することは困難であるが、両者が天分や気質の差を認めつつ相互に深くそれぞれの立場を理解し合っていたであろうことは、生涯に2度、ベラスケスの口添えでスルバランがマドリードの宮廷へ伺候した例からも察せられる。確固たる形態の探求を通じて構成の単純化、総合化を目指したスルバランと、形態をとりまく雰囲気、空間、現象的世界の視覚的定着化に殆んど生涯を捧げたベラスケスとの間には、17世紀絵画の主観主義と客観主義の両極面の差をみる思いであるが、画家としての出発点において多くの共通する要素を持ちながら、両者の行手を分け距てた決定的なものが、同じ卑近な現実的感興の中から題材をとったこのボデゴンの主題の中に露呈しているように思われるのである。

初期画作の系譜が迫れるベラスケスのボデゴネスは、その特質も顕著である。自己の眼が把える自然にのみ魂を触発された彼は、一切の空想的なもの、逸話的なものを排した即物的、客観的立場をこれらのボデゴネス絵画の中に告示する。この画作の過程は、カラヴ

ァジオの自然主義手法に立脚した強烈なテネブリズム描法から、徐々に明るい自然の光を意識する方向へ、個々に独立した形態は次第に光と陰の一定の諧調の中に統一される方向へと展開する。それは、また静物描写と人物描写の不均衡な形像関係を次第に調和させ、やがては静物描写を人物描写の主体的な関連の下に従属させる、謂わば、静物的モチーフから人物的モチーフへと彼の対象への関心と技法の一切が明瞭な変化の軌跡を辿ることを知らしめる。

かかる特徴をもつベラスケスのボデゴネスがスルバランのそれと大きく異なるのは、一見風俗画ともみられる人物を入れたその描写形式である。縦んば、ベラスケスのそれが、殆んど第一期の若年期に属するものであるにせよ、静物的モチーフを画面の唯一の主役とはしない、その描写形式は、明らかにスルバランの絵画的意図とは異っている。ベラスケスにおいては、種々難多な台所用の静物は、そこに登場する人物との対比的な関係で把握される。

彼が描く静物的モチーフは、それ自体で独自の意味をもっているものではなく、人間生活の一場面、台所や食堂、酒場などの一定の状況下における人間との深い係り合いにおいて意味を有するものであった。それは、下層市民の現実生活を描写する風俗画とは異った純粋な構成画の意味をもったものであったとしても、ベラスケスのボデゴネスは片時なりとも人間の存在や行為を離れては成立しなかったのである。題材や構図のヒントをフランドルのマニエリスト画家の版画に負っている作品(註32)においてすらセビリアの庶民的な生活感情を盛ることを怠らなかつた。ベラスケスのこの人間臭さ、しかも上流階級ではない下層階級の老幼男女を登場させた彼のボデゴネスは、その穴蔵風の暗い室内や台所、食堂の一隅での飲食行為や料理行為を描写して、一層、深遠な世界や精神性から遠去かるのである。

これに対して、スルバランの静物画においては一切の人間の諸状況の描写を拒否する。彼にとっては、果物や箆、水差しなどの静物はそれ自体で彼が必要とする造形的、精神的要求を満たしたのである。従って、彼の画中には、ベラスケスが屢々描いたテーブルクロス、フォーク、ナイフ、スプーン、椅子、包丁、鍋など飲食行為や料理行為を暗示する一切のものを描いていない。スルバランは自己の心を触発するモチーフのみを選んで、人間生活の諸状況とは隔絶された世界の中で物体それ自体がもつ本質的な意義を追求したのであった。こうした彼の態度は、修道院の閉された自己完結的な世界に身を処した彼の当然の心情の反映とみることが出来、一方、ベラスケスにおいては、現実世界の通俗的な諸価値により多く心を奪われた画家の偽らざる心情の反映とみることができよう。こ



聖女カシルダ 1638—42  
プラド美術館

の事実は、必然的に、両者の芸術表現の基本的な立場の相違を招来する結果になったものと思われる。両者の芸術表現の到達点ともなったベラスケスの自然の光に基づく印象主義的斑点描法、スルバランの一定の光源に基づく形態総合主義は、上述のようなボデゴン絵画の表現形式の相違のうちに、両者の対照的な様式発展の因子を認めようとするのは独断に過ぎるであろうか。

このように、コートン、ハーメン、ベラスケスなどスペインボデゴネスの代表的な画家との比較は、スルバラン静物画の位置を自づと明らかにするのである。多くの批評家をして讃嘆せしめた構図の単純性、モチーフの数や配置の簡素さに象徴される敬虔な宗教的精神等々などについて、もうこれ以上多言を費す必要はないであろう。卑近な、通俗的な素材の描写を通じて、単なる物質的世界の領域を越えて深い精神的世界の表出に成功したスルバランの絵画

は、「通俗の主題をもって宗教的主題を表現した作品」religious pictures rendered mundane の典型例といわれる。彼の静物画は、その意味において、宗教的主題に名を借りて、<sup>(註33)</sup>アンダルシア女性の官能美、衣裳美を追求した「聖女カシルダ」(1638—42、プラド美術館)などの一連の聖女像の画調と一致するのである。彼が、白衣の修道士像や聖者像、聖女像などで示した彩色木彫像を思わせるボリュームある形態描写、着衣の褶曲に対する執拗な追求、構成的な迫力などの諸特徴は、そのまゝ、「果物籠と花」や「金属器と陶器」の静物画の中に見出されるものと帰を一つにしているということが出来る。

このような彼の芸術形成を可能ならしめた根本要因は、彼が、公式的には聖像画家 <sup>(註34)</sup>Image painter であった事実に由来するであろう。幾つかある画家の職種の中で、彩色木彫像に対する知識、画布、色彩、素描、解剖学、顔面、毛髪、衣褶など素材やマチュールに対する職人的な技術と知識が要求されたこの職種は、確固たる形態の実現を求めて、彼を現象する世界の主題から遠去けた大きな要素であるように思われる。しかし、その初期から、どのような劇的な、複雑な構図のもとでも一貫して堅持した平静さと安定への志向は、故郷、エストレマドウラ Extremadura <sup>(註35)</sup>の風土によって育かれた彼の内攻的で、

控え目な性格を抜にしては考えられない。母性愛への渴仰を伝える年上妻との三度の結婚、時流にとり残された失意の晩年—幸福な時代は、ごく僅かな期間でしかなかった彼の個人的人生は、複雑で、断続的な展開過程を示した彼の芸術的人生と照応しているのである。そこには、少年時代のピリャヌエバ以外、特定の師をもたず、その時々が必要に応じて幾多の画家や彫刻家から感化を受けた彼の姿勢とともに、本質的に、静的で、節生と謙遜、やゝ陰湿的とも思われるスルバランの人間の個性を感じない訳にはゆかない。彼は、この性格故にこそ、今、なお、反宗教改革運動の熱気さめやらぬセビリアにおいて、抑制的な、節度ある自己の立場を堅持し得たのであった。

かくして、スルバランは、多くのバロックの画家たちが自己の視覚体験に基づいて現象的世界の変幻自在な姿を追い求めたのに対して、自己の主観に基づいて確固たる普遍的世界の映像を追い求めた点において独自の存在となるのである。彼が到達した一定光線による単色調の平面描法、強靱な線のモデリングによる形態の綜合主義は、形態独自の意義を否定してゆくバロックの一般的趨勢に逆行するものであったが、その深い精神性においては後期ゴシックの画家やコートンの精神に回帰し、その平静さと安定とを希求する基本的立場においては盛期バロックの古典的精神に接近しているのである。この二重の性格こそ、彼の静物画が担った特質であって、その独自の意義も、レアリズムと神秘主義が不思議な混淆をなしたスペインバロックの本質的な側面を代表していることに帰せられるのである。

## 註

1. Seckel, H. P.G. : Francisco de Zurbarán as a Painter of Still Life. (Cazette des Beaux Arts. XXX. 1946. P. 279—300 と XXXI 1947, P. 61—2 [Appendix])
2. 18才で独立してリエネナ Llenena を根拠地として活躍していたスルバランは、1629年31才の時、セビリア市議会の要請により家族と8人の弟子とともにセビリアに移住。翌年1630年5月スルバランの急激な抬頭を妬んだアロンソ・カーノ Alonso Cano (1601—1667) を長とするセビリア画家組合は彼の資格審査を要求したが、これを拒否したスルバランを支持して市議会側は、市庁舎のために「無原罪のお宿り」の制作を彼に依頼して信任を問うた経緯がある。
3. セビリアのメルセド派修道院のために22点の「聖パドロー・ノラスコ伝」(1628・そのうち2点ブラド)、フランシスコ派修道院のために老エレラと協同製作による8点の「聖ボナベントウラ伝」(1628—29、ルーブル2点、ドレスデン1点)などの連作を完成している。Soria, Martin S. : Francisco de Zurbarán A Study of his style (Gazette des Beaux-Arts. XXV 1944, p. 41—42.)

4. スルバラン研究家のマルティン・エス・ソリアは、スルバランの芸術的生涯を作風の特徴から次のように区分している。第1期 1598—1629年、第2期 1630—1636年、第3期 1637—1639年、第4期 1640—1649年、第5期 1650—1664年 Soria, 前掲論文 P. 33—48、153—174.
5. Pedro Diaz de Villanueva については、ベネチア派の色彩に学び、テネブリズム描法に新紀元を劃したセビリア派の巨頭ホアン・デ・ラス・ロアレス Juan de las Roelas (?—1625) の弟子で、聖像画家であったこと以外詳細は不明。スルバランの二度目の結婚 (1624) の時の記録で、彼が16才の時ピリャヌエバの工房で徒弟修業をしていたことが明白になっている。その期間は、1613年末か1614年の始め頃から 1616年乃至1617年、Llenena で独立して Maria Paez と結婚するまでの4年間と推定される。Soria, 前掲論文 P.35—36. S. Montotode Sedas, Zurbarán, nuevos documentos para ilustrar su biografía, in: “Arte Espanõl”, 1920/21, V, PP. 400—4.
6. 16世紀のマニエリスムからバロックの自然主義に至る過程で半島の殆んど主要な画派をなめ尽したテネブリズム (スペイン語では tenebrismo) については González, J. J. Martín: Historia de la Pintura 2da. Edición, 1970 の XXVIII, La Pintura barroca en Andalucía, PP243—244. 及び Soria, 前掲論文 P36—38参照。
7. Juan Fernández Navarrete (?—1579) 通称「啞のナバレテ」として著名。イタリアに留学しチチアーノのもとで働いたことのある彼はベネチア派の色彩にスペイン的リアリズムを加味した写真主義で、反宗教改革運動の推進者であったフェリペⅡ世の庇護を受ける。強烈な明暗法と劇的な構成はカラヴァジオの自然主義を既に予告し、スペインテネブリズムの草分けとなる。Gonzalez: Historia de la Pintura の La Pintura española durante el Renacimiento P. 193. Jacques Lassigne: La Peinture espagnol Ⅱ. 1952, Skira. P. 24 参照。
8. Francisco de Herrera el Viejo. (?—1656) セビリアのマニエリスムの一人であるが後年、テネブリズムの自然主義様式に立ち帰って激しい筆触で強烈な感情を盛った作品を描く。スルバランは、「ボナベントウラの伝記」の委託を彼と半々に分担して製作したと云われ、相互の影響関係が指摘されている。Soria, 前掲書 P. 38. また、Jacques Lassigne は、この協同製作を通して、エレラの動勢への熱狂的な調子、粗々しい不敵さと比較して若き協力者であったスルバランの自制的で謙讓な性格を対照させている。Jacques Lassigne 前掲書 P. 31.
9. スルバランは、リエネナ時代から大作や連作の遂行に当って屢々弟子と協同製作している。これが、彼の作品を複雑にしている理由の一つであるが、このメルセド派修道院図書館のために描かれた修道士像の中には彼の弟子の Francisco Reina の筆になるものがあるといわれる。F. J. Sanchez Canton and Alexandre Circi-Pellicer: Treasures of Spain from Charles V to Goya 1965. Skira P. 130.
10. ゼッケルは、レモンの青味を帯びた黄、オレンジの黄みの赤、花をつけた枝葉の暗緑色と白、柳細工の籠の褐色がかかった赤、短い枝ぶりのバラの白みのピンク、平扁な皿の銀色調、陶製のコップの白墨調の白など、全体の色調に通じる冷やかな印象は朝の光によるものとしている。Sechel, 前掲論文 P. 283.
11. Sechel; 前掲論文 P. 299.
12. スルバランが首都マドリードに滞在した最初の公式記録である。友人ベラスケスの口添えでセビリアで令名を馳せつつあった彼が抜擢されたと言われる。滞在期間は、1634年から35年 (1636年には、ヘレスのカルト派修道院のために聖者や修道士像、セビリア大聖堂のため聖ペーター祭壇画の製作に着手している) の間と推定される。Sechel, 前掲論文 P. 47—48.  
José Gudiol: Zurbaran Encyclopedia of world Arts, XIV. 1967. P. 971.
13. ボデゴンの定義や意味については、「ベラスケスの初期作品の一考察—ボデゴネス絵画の意義—」

美学82号 1970 の拙論参照。

14. Lafuente Ferrari, Enrique: *La Peinture de bodegones en Espagne*. (Gazette des Beaux-Arts. XIV, 1935. P. 169—183.)
15. 美学82号、前掲拙論 4～6章、P27～35参照。
16. 美学82号、前掲拙論 P. 25註(9)参照。
17. 最近のイングヴァル・ベルグストロイム氏の「17世紀スペインのボデゴネスと花の画家」の著書の中に収められたスルバランの作品の中には、ゼッケルの時代のカatalogueに一致するもので、所蔵や寸法が変わっているものがある。ベルグストロイムの研究は、スルバランの静物画を必ずしも網羅したものではないが、所蔵や寸法などの記載は最近の他の諸文献に一致しているので、本論においては、ベルグストロイムの記実に従った。Ingvar Bergström: *Maestros españoles de Bodegones y Floreros del Siglo XVII*. “Insula” Madrid, 1970, Capitulo III. Francisco de Zurbaran, P39—43.
18. Bergström 前掲書 P. 42. 「La Virgen Niña firmado y fechado en 1626」
19. Bergström 前掲書 P. 42.
20. Seckel 前掲論文 P. 284～285.
21. Seckel 前掲論文 P. 291～295.
22. ヘレス Jerez で描いたキリストの誕生を主題とした4部作。「受胎告知」「牧人の礼拝」「三王礼拝」「割礼」(ゲルノーブル美術館)ソリアは、これらの作品に弟子の手が加わっていることを指摘しながら、絵のプランに平行に展開する行為の描写に、スルバランの物語的才能の典型例を見、余り目立たないが、垂直線や対角線によって強調された量感やモニュメンタリテイの表出に、彼独自の個性の特徴を見出して、後期ゴシック画家の精神に共通した一面を指摘している。尚、これらの作品は、J. Hernández Diaz がスルバラン派の作品に帰するまでは、ルエラス Ruelas 作と見做されていたという。Soria 前掲論文 P. 156—158.
23. 1639年に、スルバランは16年間も連添ってきた二度目の妻の死を経験している。これが原因か、1630年代の落ち着きと謹厳さと力強さに溢れた彼の画風は、次第に重々しく、壮重に、悲劇的な感情に支配される画風へと変わってゆく。そして、甘美なラファエロ様式をスペイン化したムリリオがセビリヤ画界に持て囃されるに及んで、アンダルシア地区の彼への注文が減少して失意の時代が続く。所謂、ムリリオ様式の感化のもとに、メキシコ、リマ、プエブラ、グスコ、グアテマラなどの南米殖民地向けの工房製作に追われる1640年代(第4期 1640～1649)が開始される。1649年には、疫病の流行と息子のホアン Juan Zurbaran の死によって決定的打撃を受け、1658年には、ベラスケスを頼ってマドリードに移住、1664年貧窮のうちに死去する悲運な結末で終わっている。(第5期 1650～1664)。  
Soria 前掲論文 P. 163—174. José Gudiol: Zurbaran. *Encyclopedia of the world Arts* P. 947
24. Bergström 前掲書 P. 7～84. 17世紀の30年、40年代はボデゴンの多作時代であるといわれる。Lafuente Ferrari 前掲論文 P. 172～181 参照。
25. Seckel 前掲論文 P. 298 M. Soria: Sanchez Cotan’s Quince, Cahhage, Melon and Cucumber, in: “The Art Quarterly”, 1945, PP. 225—230. reproduction
26. Alexandre Cirici-Pellicer は、静物画の物体配列に類似した人像の配列の仕方は、スルバランがグラナダで見たコータンの作品の実際的な影響であると指摘している。Alexandre Cirici-Pellicer 前掲書 P. 127.
27. Bergström 前掲書 P. 39.

- Orozco Diaz, Emilio : *Cotan y Zurbarán, influjo y afinidad entre un fraile pintor y un pintor de frailes.* (Goya, numeros 64—5, enero-abril 1965, P. 224—31.)
28. Loyola, Ignatius (1491 ~ 1556) スペイン北部のロヨラ城の貴族の出。1521年、スペイン、フランスとの戦いで重傷を負い加療中回心。幾多の修業の後、神祕を実見し、「心霊修業」の著をあらわしてカトリック教会の復興に尽す。同志とともに創設した「イエズス会」の総長を終生まで務めた。
29. Santa Teresa de Jesus (1515~1582) アビラの名門の出。カルメル派の修道女として一生を捧げ聖女に列せられる。靈魂と神との神祕的結合に至福の愛を説いた「告白的自伝」(1571)、修道女生活の範を垂れた「完成の道」(1565)は、神祕主義文学の傑作として著名。ベルニーニの「サンタ・テレーサの恍惚」他、スペイン・バロックの画家、彫刻家による彼女の画像が多数伝わっている。1970~71年、生誕地アビラを始め、マドリードなどで彼女の事蹟を記念する展覧会、「Exposicion Santa Teresa y su Tiempo」が盛大に催された。
30. アーノルド・ハウザー著、高橋義孝訳、芸術の歴史第2巻 P. 430
31. Bergström 前掲書 P. 41
32. ベラスケスのボデゴネスの宗教的主題の2作品、「女中またはエマオの基督」(1616年頃、「マルタとマリアの家の基督」(1617~1621頃)の画作のヒントが、16世紀フランドル・マニエリストのペーター・エルツエン Pieter Aertsen (1508~75) や、ホイッケレル Joachim Beuckelaer (1535~1574) などの同様主題の版画に負っていることが A. L. Mayer 以来多くの識者によって立証されている。美学82号、前掲拙論五章 P. 30~32参照。
33. “religious pictures rendered mundane” なる言葉を最初に使った人は E. Orozco で、ソリアの意見では「真に聖なる敬けんさを示し」「着衣は精神的な意味を呼吸している」スルバランの聖女像(素晴らしい顔面をした仮装の婦人像)に適用されたとしている。Seckel 前掲論文 P. 298~299.
34. スルバランは、1626年の San Pablo 教会、及び1631年の San Toma's 教会との契約の中で、自らを“Pintor de Imagenaria”と称していたという。当時のセビリア画家組合の組織では4種に職業が区分されていた。鍍金工 gilders、画家 painters、聖像画家 image painter、着衣裝飾画家 painters of decorative wall cloth。  
Soria 前掲論文 P. 36. Hernandez Diaz, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Documentos para la historia de arte in Andulucia, Seville, 1928, II. P.P. 182—183.
35. スルバランは、1598年11月7日、スペイン西南部のエストレマドウラ地区のバダホス Badajoz のフエンテス・デ・カントス Fuentes de Cantos の寒村に生れた。ポルトガル国境に面したこの地方は、貧しいステップや草原地帯が続き、南部アンダルシアの肥沃な、海に面した豊かな土地とは異った辺境地帯であった。彼の内気で、禁欲的な気質は、この地方の貧しく、静かな、感傷的な土地の風土と無縁ではないと云われる。因みに、この地区からは、新興スペインのために尽した Cortes や Pizano, Orellana の如き勇猛な將軍たちを出したが、芸術家では、スルバランよりも1世紀前に活躍した聖なる画家ルイス・デ・モラレス Luis de Morales (1509~1586) を出しただけであった。Soria 前掲書 P. 34~35, Jose Gudiol : The Arts of Spain Thames and Hudson, London. 1964, P. 270—271.
36. スルバランの画作に題材や手法の点で影響を与えたと思われる作家の数は限らないが主だった人を挙げれば次のとおりである。ルイス・デ・モラレス、ポルトガルの画家ヌーノ・ゴンサルベス Nuño Gonçalves, ビリャヌエバ、ロエラス、老エレラ、パチエコ、カラヴァッジオ、リベラ、リバルタ Francisco de Ribalta, コータン、ハーメン、ペドロ・カンパニャ Pedro Campaña, アレ



遠藤恒雄

ホ・ヘルナンデス Alejo Fernandez, ムリリヨ、ベラスケス、彫刻家のマルティニス・モンターニェス Martinez Montañéz, など多彩である。

Soria, 前掲論文 P. 33~48、153—174. Jose Gudiol 前掲事典 P. 970~974