

## 画家たちが追い求めた「光」

——ファン・アイク、ポントルモ、グレコ、  
カラヴァッジョ、レンブラント、フェルメールの場合

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部教授（油画）

### 1. 序

太陽が発する光は、地球という物質に当たり、自らの存在を色彩というかたちで現わす。太陽光は、地球を取り巻く窒素、酸素、二酸化炭素などの大気、大気に浮遊する水蒸気や埃などに乱反射して、地表を白から群青までの柔らかな青で包み込む。地表がさらに彩り豊かであるのは、無機物のほかに多種多様な有機物が存在しているからであるが、太陽光はそれら無数の物質との出会いを豊富な色彩で表現している。

人間をはじめ、地球上のあらゆる生命体は、太陽から送られてくるエネルギー、太陽光によって誕生し、生存を保障されていることをわたしたちは知っているし、身体は、太陽光というものが、視覚でとらえるもの以上の、生命の根幹にかかわる重要な存在であることを熟知している。太陽光といったとき、わたしたちはそういった要素を含めてイメージしている。

そのことは、画家たちの表現した光にも表われている。印象派の画家たちのように地上に降り注ぐ太陽光の美しさを、視覚に絞り込んで楽天的にそれを賛美する傾向から、16～17世紀の画家のように、ときに偉大な太陽に神の存在を重ね、自らの画面上で太陽光を、光一般、自分流の解釈による光にまで押し広げながら、光というものを精神性の強い世界や宗教的世界を描く手段としてとらえる傾向が生まれたりした。

このように、大小の差はありながら、大局的には時代の制約や宗教の影響を

受けながら、画家たちは個人の価値観と感性によって創作したさまざまな「光」を描いた。あるいは、「ものを照らし出す光」を創り出した。

本論では、油彩画の創始者といわれるファン・アイク、マニエリスムからバロックの画家たち5名、計6名の描き出した「光」について、個々の作品を通じ、上記の概括的認識を具体的に掘り下げていく。

## 2. やわらかな陰影を作り出す太陽光（ファン・アイク）

ファン・アイクの《教会の聖母》は1425年に制作された。画家の眼は、身廊から内陣に差し込む光に注がれている。教会に進入する光の角度、光量、そして、室内の様々なものが作り出す強弱の反射光やその影響についての的確にとらえている。窓の大きさ、建物の構造、建材の質感などが光や陰影表現において重要になっているが、それらはすべてマリアと幼いイエス・キリストの表現と同一の世界を形成しながら、そこに集約的に生かされる。

わずかな採光しか望めなかったロマネスク様式の陰鬱な空間は消え、木造の肌合いを感じさせる小さな教会の室内には光が満ちあふれ、かつては分厚い石造りの、暗く湿った空間の片隅に宿っていると信じられていた神性が、単なる幻覚や錯覚であったことが明らかにされている。

明るく乾いた光は、現象としての世界を単なる追隨的説明に終わらせず、室内を清め、一切を浮き上がらせ、マリアと赤児のイ



《教会の聖母子》31×14cm 1438-9



エスの肌に透明感や弾力を与え、マリアが身にまとう衣装を濃く鮮やかな色彩で描き出し、画面全体に深みと輝きを与えている。「神はあらゆるものを在らしめる」、鋭い観察眼が、画家自ら感じ取っている世界の表現に生かされている。

左隅の窓、もしくは入口から入った光は、木造の建築物を温かな肌合いで描き出しながら、床を伝って室内の奥まで届き、天井から降り注ぐ光と融合し、床を心地よい光で照らし出している。《教会の聖母》においては、強調された威厳や重厚さは払拭され、反対に、柱やフレームは細く軽く描かれ、市民の日常的空間が醸し出す気楽な安堵感が出ている。光はマリアやイエス・キリストのみならずこの作品の前に立つ人間を温かく包み込んでくれる。

画家は、生命の源である太陽光が人々を祝福するものであることを、そして、生まれ落ちたとき以来、前提としての慣れ親しんだ太陽光こそが神の恵みであることを確信している。神に最も近いところにあると信じられていたそれまでの薄暗く不健康な教会の固定観念は払拭され、神は万人に平等に、太陽光が照らし出すところであればどこにでも出現するとファン・アイクは語っているかのようである。

目の前にある現実を冷静に見つめ、そこから何かを発見する。宗教観や時代の支配的な価値観、傾向などに左右されず、太陽光を、世界を見究め、描き出す座標軸の根幹に据えたことによって《教会の聖母》は永遠性を与えられた。網の目のように張り巡らされた中世の強大な宗教的ヒエラルキー構造、厳格な教義、それらが作り出した常識、慣習や伝統、そういった束縛や呪縛の中であって、冷静にものを見、判断することはきわめて困難であった。ファン・アイクの描き出した世界は、神の世界を広く明るい地上に戻し、形骸化したキリスト教に縛られていた当時の人々の意識を解きほぐし、宗教改革を許容する準備の役割を果たした。

自然科学と切り離し難い、徹底した観察に基づく合理主義的なものの見方と、人道主義的な価値観（人間を中心に据え、人間の幸福を願い、人間に注がれる愛）を基本にした画家の自由な感性によって具体的なルネサンスの美的諸規範が作られたとするなら、この作品も重要な一枚である。

### 3. マニエリスム

マニエリスムは、一般的には、ルネサンスからバロックの間に位置する、誇張と、技巧偏重の様式が支配的な傾向を指している。しかし、文化が生まれる土壌としての時代背景を抜きに簡単に片づけることはできない。

16世紀、拡大の一途をたどる植民地に依拠し、隆盛を極めたハプスブルク家のスペインも、やがて商業活動によって富と力を得たオランダの独立を許し、1588年にはスペインの誇る無敵艦隊が、広大な植民地を有する新たな強国イギリスに敗れ、翳りを見せるなど、ヨーロッパには権力の移行とそれに伴う繁栄拠点のめまぐるしい変動があった。

このように、時代が激しく推移し、錯綜する社会に、宗教改革による新旧の抗争、勢力争いが絡み、激動の16世紀はあちこちで隆盛と衰亡が繰り返された。その波は何回にもわたって周辺諸国へ伝わっていき、人々は自らが激動の時代に生きていることを悟っていた。画家もその例外ではなかった。永遠の静寂と安定が支配する古典的世界を憧憬するのは、遠い夢物語であった。

マニエリスムという現象は、まさにこういった情勢不安定な時代を背景に、ルネサンスがレオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエロで頂点を極め、その反復はすでに模倣や追随の域を出ることがないという状況下で生まれた。内憂外患、さらには、かつてはヨーロッパにあって先進的役割を果たしたイタリアの停滞からくる閉塞的状况（物質）や、宗教改革を誘発するに至ったローマ法王の威信の失墜（精神）という社会的混乱とも無縁ではなかった。

規範としての古典様式の頑な踏襲か、覚めた眼で見つめたときの自らを取り巻く状況か。古典的様式の価値観が強く残る16世紀中頃、マニエリスムの画家と呼ばれる、ロッソ、ポントルモ、パルミジानीノ、ブロンツィーノ、そして、ヴェネチアのティントレットなどの画家たちは、後者をとった。それぞれの時代には時代固有の土壌や背景があり、その中で人間の意識が形成されていく。そのようにとらえると、彼らマニエリスムの画家たちが残したものは敏感にその時代固有の空気や価値観を反映している。

周囲に中央集権的国家が構築されていくなかで、依然として、権威を失いかけた教皇領や、状況、事情の異なる王国、共和国などの集合体であったイタリ



ア的現状のもとでイタリアの画家たちが発見した光とはどういうものであったのか。

ここではポントルモの、パワーの失せた陰性の光、反射光に照らし出された世界を取り上げてみる。たった一枚の作品からマニエリスムを定義する共通項のような光を見出すことは到底無理であるが、少なくともマニエリスムを規定する重要な光のひとつであることは理解してもらえらるであろう。その光を通じ、マニエリスムの時代とはどんな雰囲気であったのか具体的に感じる事ができる。

#### 4. 虚ろな光 (ポントルモ)



《槍を持つ兵士》92×72cm 1529-32

《槍を持つ兵士の像》は、1530年頃の初期マニエリスムの代表的作品であり、フィレンツェを活動の拠点としたポントルモ 30 代後半の作品である。ポントルモは、レオナルド、ミケランジェロ、アンドレア・デルサルトなど古典様式を踏襲し、確かなデッサン力をもった紛れもない「正統派」の画家であり、フィレンツェを代表する画家であった。

《槍を持つ兵士》は、ラファエロの《アテナイの学園》の 20 年ほど後ではあるが、ミケランジェロの《最後の審判》の制作時期と重なる。ヴェネチアは、オスマントルコの勢力拡大により東方貿易

に翳りが見え始めたとはいえ繁栄を維持し続け、イタリアの他の地域とは明ら

かに異なる太陽光が降り注いでいた。そこではティツィアーノが健康的で官能的なヴィーナス像を描き続けるなど、多様な局面を示すイタリア的状况が垣間見られる。

ここで取り上げた《槍を持つ兵士の像》は、まだ「盛期ルネサンス」の余韻に包まれた状況下で描かれた。直前の1528年に描かれた《受胎告知》をはじめとするポントルモの作品に登場する人物の表情にはやや類型的ともいえる虚無的な表情が見出せるが、共通の世界を有しながらも《槍を持つ兵士の像》においてはきわめて写実性が高く、対象を見つめるポントルモを包み込んでいる色濃い空気がにじみ出ている。

堂々とした体躯の青年が、弱く虚ろな輝きのない目でこちらを見ている。雰囲気、装身具から推して将来を嘱望された若きエリート兵士であろう。だが、画面からは夢も、希望も、発散するようなエネルギーも伝わってこない。目標を見失った若者の象徴的な顔。これからどのように生きていったらよいのだろうか、守るべき国家とは何であり、なぜ自分はここにこうして兵士として立っているのか、そんな問いかけが浮かんでくるような眼差しである。虚ろな光に包まれて、刀剣を下げた青年は兵士がいつでもそうするように、「毅然」と、紋切り型のポーズをとってこちらを向いて立っている。

人為的な白い反射光が全身を照らす。背景は石の壁がそのまま闇に消えていて、わずかな光が背景をぼんやりと浮き上がらせるが、辺りには不安な空間が広がっている。水銀灯のように冷たい光が顔の表面を照らすが、内側から呼応して燃えるように輝くことはなく、ただのっぺりとした無表情な顔がこちらを向いている。感情の消えた、いや、奪われた表情は、しかし、何かを訴えるかのように、移ろいゆく時代のわたしたちを常に見つめている。

陽性の太陽光とは無縁の、冷たい光が照らし出す社会で人々は生きていかなければならない。かつての画家たちの偉業や栄光ある昔日の余韻が支配する画壇で、ポントルモはいち早く虚無的な心理状態、厭世的な気分、気配が周囲を覆い始めていることに対して敏感に感じとっていたことを《槍を持つ兵士の像》は教えてくれる。

その作品からは、ポントルモがかつての様式や世界と決別するために、目の前に広がりつつある現実をいかなる光で描き出そうとしたのかがわかる。虚ろ



で弱い光が、実像としての存在を彼が感じ取った虚構の世界として描きあげている。

## 5. 激情的に燃える白い炎のような光（グレコ）



《キリストの磔刑》312×169cm 1600 頃

グレコは 1541 年クレタ島（ギリシア）に生まれ、ヴェネチアで学び、30 代半ばでスペインに渡り、人生の後半生を反宗教改革の拠点、イエズス会の拠点があるトレドで送った。イタリアでは、盛期ルネサンスの余韻を肌で感じながらも、マニエリスムや、ヴェネチア派の画家たちから強い影響を濃く受けることになる。時代的にも様式的にもマニエリスムと重なりながら、楽天的、理想主義的な傾向があり、極端な明暗による立体的表現においてはバロック的要素も有し、すっぱりマニエリスムでくくれない要素をもっている。

激動の時代の息吹を携えて 1614 年没するまで、宗教的情熱を鼓舞するような造形的展開を果たす。《キリストの磔刑》は、1600 年頃描かれた。イエス・キ

リストの磔刑が、予測できない不幸な事件としてではなく、予定調和的なものとして描き出されている。磔刑に処されるイエスの顔には悲痛な表情はなく、マリアも、聖人も、宙を舞う天使や磔刑の柱を下で支える天使もみな、激しく

揺れ動く画面の中で天に召される一人の男の運命を祝福している。荘厳で華美な世界を演出しているが、神の国を美化、粉飾することを是とし、奨励したカトリックの視点に加え、グレコ個人の宗教観、宗教的感情が反映している。

この作品に限らず、グレコの場合、ややもすると一人の真摯な求道者の悲しむべき死を、祭壇という俎上に載せ、一様にアイドル化された美系のマリア、イエス・キリスト、そして天使や神の姿として演出している。グレコの宗教的情熱は自己陶醉に近く、聖書に登場する人物を限りなく美化することによって神の国の魅力を人々に知らしめようとする願いもあった。運命は予定調和的であり、イエス・キリストの不幸すら筋書き通りであったとするなら、彼の磔<sup>はりつけ</sup>さえことさら嘆き悲しむことではないという解釈すら成立しうる。

グレコにとって光は、明暗による構成要素として駆使されたが、照射する光というよりも、画面に激しい動きを与える要因として使われている。それらは画面上できらきら輝きながら、いくつもの螺旋状の構図を重ねて昇天する動きを作り出している。立体的ではあってもことさら量感を強調するわけでもなく、マニエリスム特有の著しく誇張されたプロポーションで描かれた体をくねらせる人物とゆったりしたコスチューム（布）が明暗のシルエットをうまく作り出している。そこには来るべきバロック様式の一要因であるダイナミックなきらめく動きと重なるものがあり、宗教的抗争の渦中において宗教的情熱に信念をかけた一人の男の、揺らめき立ち上る情念のような光がある。

## 6. 奥の深い光（カラヴァッジョ）

同じ 1600 年頃描かれた、もう一枚の重要な作品がある。カラヴァッジョ (1573-1610)、27 歳の時の《聖マタイの召喚》である。明暗のコントラストを利用して立体的表現を行っているという傾向でいえば、ポントルモ、ティントレット、そしてグレコなどそれ以前の画家にも見られる。

しかし、《聖マタイの召喚》のように、強烈な西日を思わせる現実的な日差しが室内に進入し、人物を照射し、光が作り出す空間（舞台）に配置されている人物の存在感は強く、その場は永遠に静寂な空気に包まれている。陽光、強





《聖マタイの召喚》338×348cm 1600 頃

烈なる存在感、静寂さ、そのような絵画はそれ以前にはなかった。

現実の陽光を描き出す空間の座標軸に据え、そこに聖書の情景を代入することによって、描かれたものが現実味を帯びてくるという点で、ポントルモの虚構性の強い希薄な光や、グレコの光源が定かではない作為的な陰影の強調とも違う。マニエリスムという情緒不安定な画面空間を通り抜け、水平垂直の要素を構図の基幹に据え、古典的な安定感が突如生まれた感があるが、大作《聖マタイの召喚》の噂は周辺諸国にまで広がり、瞬く間にカラヴァッジョによるバロック様式が普及していく。

明暗のコントラストが強く、闇はそれまでのように深く暗く神秘的な世界を漂わせているにもかかわらず、それがそれまでのマニエリスムの画家たちの暗さやティントレットの異様な暗さと異なるのは、画面を照らし出す光の現実的印象にある。画面右で指差すキリストの背後から西日が差し込み、その光はテーブルを囲む5人の男の表情をくっきりと浮き上がらせる。周囲に暗闇を残すものの、彼らの表情に曖昧なものは一切なく、手に取るように緊迫した一瞬の光景が描き出されている。作品を前に、人は思わず幼いころどこかで見たことの

ある懐かしい記憶がよみがえり、画面に引き込まれていく。

太陽光には、病魔や悪魔を吹き払うような健康的な明るさがある。その対比に闇の世界があるとき、対立概念としての明暗が互いに生かし合うことができる。とすれば、ポントルモの闇は、陰性の月光のような光の対立要素にはなりえない。《聖マタイの召喚》では、小気味よく陰（闇）と陽（光）の世界が対比され、統一され、調和を保っている。

光は、そこに描き出された具体的な世界を通じて、新鮮に物質と出会える場を作り出した。それは、それまでの絵画になかった視点であり、レオナルドにもラファエロにも、ミケランジェロにもない世界である。堅固な質感をもった量的表現こそバロック絵画の源流にあるものだが、静物画として独立したカラヴァッジョの作品に見られるように、画家の関心が、人間の周囲に存在するものの物質的表現へと向いているのがわかる。

さらに、この作品では画面中央に描かれた少年のふくよかで健康的な表情、その左で指さす老人と画面左端で俯くマタイらしき青年の顔が表わす世界は明快で、生き生きとしていて余分な表現がなく、緊張感を生み出している。画家の表現すべき世界は人物の顔の表情に端的に表わされているが、照射される光が重要な役割を果たしている。

画家の個性や地域的な要因などが関係して、程度の差こそあれ、権力者が目まぐるしく変わっていく当時のヨーロッパにあって、真に頼れるものは確固たる存在でしかないという画家の実感が、多くの人々の心をとらえた。

## 7. 精神性の象徴としての光（レンブラント）

スペインからの独立を勝ち取ったオランダは、小さな戦争を繰り返しながら東洋への航路を確保し、1602年には勢力を拡大して東インド会社を設立するに至り、度重なるイギリスとの戦争で17世紀末に弱体化するまでアムステルダムは世界の商業、金融の中心都市として発展し続けていた。

時代は、国の無数の英雄たちを勇敢で慈悲深い紳士に描く能力を持った肖像画家を求めていたが、そこに、彼らの要求を満たして余りある傑出した画家が





《女予言者ハンナ》60×48cm 1631

出現した。一躍時代の寵児となったレンブラントは、市長の娘サスキアを妻に迎えることにもなるが、注文による肖像画を描き続ける一方、宗教的衝動から生まれた何枚かのきわめて厳粛な家族の肖像画を描いている。

その頃の肖像画の多くは美術館に展示されることも少ないが、《レンブラントの父》をはじめ、父をモデルにしたと思われる、《牢獄のペテロ》《机の前のパウロ》など、きわめて宗教性の高い肖像画が生み出された。若い

ころの作品のために観念的に純化された要素が強いが、深い宗教的境地への志向性が伝わってくる。《女予言者ハンナ（レンブラントの母）》もその一枚であり、レンブラント 25 歳の時の作品である。

大きな書物を開いた《女預言者ハンナ》は、背後からの光を浴び、その光は書物を照らし、書物からの反射光は年老いて皺の刻まれたハンナの顔を克明に描き出す。反射光の強さはそのまま光源の明るさを表わすが、照射される範囲が狭いためか、光源が比較的近く感じられ、ワット数の大きいスポットライトの明かりのような印象を与えている。

光に照らされた周囲には心理的空間ともいえるような闇の世界が広がっている。闇に囲まれた空間にこの世の奇跡のような光が当たり、そこに描かれるべき主題、光景が描き出される、というレンブラントの基本的様式が、20 代後半までに確立していたことがわかる。

生涯、質的に大きく変わることがない「レンブラントの光」、神の加護、慈愛としての光。レンブラントにとって神の世界や精神の世界は、常にひとつの絶対的な神聖な様式のもとに展開されるべきであった。しかし、どこからともなく照らされる強烈なスポットライトのような光は、それ自体、神的であるが、同時にレンブラントの頭を占め続ける神の国の固定観念でもある。

そのために、描き出される空間を照らし出す光が、舞台上で演じる役者に当たるスポットライトとどこか共通点をもってしまうこともある。舞台とは、わかりやすく見えやすい状況設定を演出する模型であり、その分、類型化、常套化は免れず、新鮮さや現実的広がりや規模において限界が出てしまう。舞台を前に、観衆はそのことをわきまえたうえで、フィクションの世界であることを前提に鑑賞している。

白日のもと、そこでは光はあまねく行き届き、すべてのものを照らし出すとともに、自ら存在を明らかにする。そのようなファン・アイクの光、そして、光が漂わせる神的な世界と、レンブラントの神の世界を描き出す光とは大きく異なっている。すべてが明らかであることによって全知全能な存在を感じさせるファン・アイクに対し、レンブラントには、光が当たった場所の周辺に、光の及ばない領域、闇が横たわっている。

また、一見似ているように見える、明暗のコントラストの強いカラヴァッジョの描き出した世界とも異なる。見た目の明るさとは関係なく、光源までの距離がわかることで光量の絶対的大きさが決まってくるが、カラヴァッジョの非常に遠方に光源を感じさせる光の方が、大本の光量そのものの大きさが感じられるために、描き出された画面上で偉大な力の存在を暗示できている。《聖マタイの召喚》の光や光景が演劇の舞台を感じさせないのもそういったことによる。

いくら強い光を当ててみても、至近距離に光源があるのでは、広大な宇宙まで包み込むことはできない。遥か彼方から届く光だからこそ宇宙の大きさが出せるのである。深遠な精神的世界として高い評価があるレンブラントではあるが、彼の世界を描き出すために画面上で作られた光、および、闇について、さらなる研究の余地がある。





《デルフトの光景》98.5×117.5cm 1660 頃

## 8. わたしたちがいつも見ている光（フェルメール）

《デルフトの光景》にはわたしたちが住んでいる地球の大きさ、重さ、硬さが表現されている。硬質の石や煉瓦でできた家並みがあり、なみなみと水を湛えて静まり返った運河は鏡のように建物や空を反射している。空には眠気を誘うような大きな雲があり、すっぽりと街を覆っていて、ところどころ、雲の切れ間から差し込んだ黄色味を帯びた午後の日差しが建物に当たり、小さな明るい色面を作り出している。運河のほとりには点景人物が描かれていて、硬質な画面にのんびりと落ち着いた時間の流れを作り出している。人物は小さいのに見る者の脳裏に焼き付いていつまでも離れない。

北海に面した平坦な土地が広がるオランダは、当時も北海上空の湿度の高い



空気が偏西風によって運ばれてきて陸地を覆い、特有の空模様を作り出していたが、曇天の日、分厚い雲を通過してたどり着く光は白っぽく澄明であり、地上にはオランダ独特の光景が展開する。《デルフトの光景》では、街の大半は雲に遮られた暗い日差しが包んでいる。

太陽光は、切り取られた日常の断面であるデルフトの家並みにリアルな質感を与え、一方、リアルな質感によって描き出された光景は、美しく豊かな太陽光の存在を明らかにしていて、まさに太陽光は物質と出会うことによってはじめて自らを明らかにするということを証明している。

《ミルクを注ぐ婦人》も、《デルフトの光景》を照らす同じオランダの光が窓から差し込み、画面の隅々まで照らし出している。光は、朝の食事の準備をする婦人、食卓を飾るパンやミルク、籠や容器をきらめく陰影で描き出している。濃淡の幅のあるモノトーンの中間色の室内で、婦人のコスチュームの黄緑、臙脂<sup>えんじ</sup>、群青などの色彩に深い陰影の階調を与えている。



《ミルクを注ぐ婦人》45.5×41cm 1660 頃

画家の表現した光について論じるときに、常にそこに神や精神性といった内的な概念を持ち出し、それらの有無や関係、あるいは距離において述べなければならないということはない。もともと光とは、最初から、人間が生み出した宗教や思想とは無縁のところに存在してきたものである。確かに、ルネサンス、マニエリスム、バロック時代の絵画において、神的な世界や精神的要素と完全に無縁である作品を見出す



のは難しい。古代ギリシアを規範にし、ヴィーナスを礼賛したヴェネチア派の画家たちですら、意識の根底にはキリスト教的価値観からくる自製の念があった。

フェルメールの描き出した世界は、既存の宗教的匂いとは無縁の日常的な空間とそれを包み込むどこにでもある太陽光によるものである。

フェルメールは風俗画(庶民が生活する日常的空間を扱った絵)を描くグループに所属していた。当時のオランダにおいて風俗画が求められていた理由のひとつに、植民地争奪や覇権をめぐる諸外国との武力抗争に明け暮れする中で、その対極にあるものが必ずしも宗教的安息や救済ではなく、きわめて当たり前の家庭生活において得られる平穏な時間の流れであったことが考えられる。

同時代、レンブラントが厳粛で様式的、観念的な「神」というものをまず掲げ、世界の中心に据えたのに対し、フェルメールは現実の世界を凝視し、そこから発見したものを忠実に表わした。何の変哲もなく、毎日繰り返されている見慣れた光景や人物、事物などが、画面の中では渋く輝き、そこに永遠の静寂を作り出しているところにフェルメール独自の魅力がある。

同じ風俗画を描いていた当時のオランダの画家たちとの決定的な違いは、世界の大きさ、深遠さにあるが、さらに付け加えれば、光を媒体にして描き出している物質的表情の重厚さ、永遠性、光そのもののとらえ方にある。

太古から人類の滅亡に至るまで同じ輝きをもって地球上の万物を祝福してくれる太陽光を投げ所描いたフェルメールの作品は、常に、今日的輝きを失わない。デルフトの街並みがいまでもそこにそのまま存在するかのような錯覚に陥るのは、描かれている世界が常に新鮮に感じられるからである。

## 9. 結

カラヴァッジョの《聖マタイの召喚》では、奇跡のように静まり返った室内に、なんの修正もない西日を差し込ませている。作品は光と闇のコントラストが極端に強く、印象としては、ファン・アイクの《教会の聖母》とは共通性がないように見えるが、自然光が作り出す安堵感がある点でファン・アイクの描

いた日常的な光景と通じ合うものがある。

また、ファン・アイクとフェルメールには200年ほどの隔たりがあり、扱っているテーマや細部の描写の程度が異なるにもかかわらず共通の世界がある。いずれも冷静な観察力に支えられた物質の核心に迫る秀逸のデッサン力があることのほかに、そこには、常に変わらない「いま」を照らし出す光があり、その光は包容力があり、高貴である。

そのことは、自動的にフェルメールの光とカラヴァッジョの光の類似を意味することになる。同時期のバロックの画家としての様式的共通性というよりも、対象を描き出す光の性質において似ているのである。それは、カラヴァッジョに端を発するバロック絵画の展開が、宗教性を帯びた光と闇の世界にこだわる動きと、日常的な空間を扱いながらリアルな量感や物質感に着目する動きとなって広がっていったことを示している。

今回の小論では、画家が創り出した「光」とは、それが宗教的テーマを扱った精神的光であっても、外光、あるいはその延長線上にある「ものを照らし出す光」が主たる対象であった。それは絵画史変遷の過程における時代的制約によるものであったが、描く対象が外的な存在であれば避けることができないことである。そのことは、画面上で扱われる対象が抽象性を帯びたものであれば、外光の存在は弱まり、必要性も消えていくことを予測させる。

後期印象派として分類されるファン・ゴッホが、外光が作り出す色彩的秩序から、具象世界を描きながら、外光とは縁を切ったところに展開する、画面独自の色彩の響き合いが生み出す調和を追求しだして以来、絵画は、外光とは縁を切った世界を目指す道を歩んでいるかのように見える。画家が自らの画面上で創出した「光」という観点で論じるならば、そこまで包括して論じなければならない。

ターナー、コロー、ドラクロワ、クールベ、および印象派の画家たちの光、そして、外光とは縁を切ったところにある画家が創出した「光」についても考えてみたい。

単純明快に見える光には、広がりや奥行きがある。生命の源である太陽光についての理解は一筋縄ではいかない。今回の小論文の執筆によってそのことを教えられた。



## 参考文献

Wheelock, Arthur K. *Jan Vermeer*. Abradale Press, 1981.

ヴェッツォルト, シュテファン・ 前川誠郎編『ベルリン美術館』(世界の美術館; 27) 講談社, 1970.

尾崎彰宏『フェルメール』(西洋絵画の巨匠; 5) 小学館, 2007.

黒江光彦『ファン・アイク』(世界美術全集; 2) 集英社, 1979.

ジャンソン, H.W. 村田清他訳・監修『新版 美術の歴史 2』美術出版社, 1990. 中山公男『フェルメール全作品』中央公論社, 1979.

ボンサンティ, ジョルジョ 野村幸弘訳『カラヴァッジョ』東京書籍, 1995.

前川誠郎・兼重護『レンブラント』(世界美術全集; 13) 集英社, 1978.

マリー, ピーター&リンダ 大島清他訳『西洋美術事典普及版』美術出版社, 1968.

Moir, Alfred 若桑みどり訳『Caravaggio』美術出版社, 1984.

Münz, Ludwig 八代修次訳『Rembrandt』美術出版社, 1977.

ミュンツ, ルードヴィッヒ ハーク, ボブ 八代修次訳『レンブラント』美術出版社, 1993.

元木幸一『ファン・エイク』(西洋絵画の巨匠; 12) 小学館, 2007.