

フェルメールの新たな発見（1）

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部教授（油画）

はじめに

画家フェルメールの造形的葛藤やフェルメールが自らの表現のために行った意図や操作などについて、本号と次号2回に分けて述べていく。昨今、フェルメールに関する多くの解説書が出回っている現状を考えると、わたし独自の視点と見解を前面に出すことが求められていると思う。今回は、初期の4枚の風俗画における模索、試行錯誤の成果が《デルフトの眺望》で生かされていく過程について述べるが、2回の記述を通じて、画家フェルメールが、単に偉大な画家であるだけではなく、時代の寵児であり、時代に翻弄されながら生きた、類稀なタイプの画家であることを明らかにしたい。最初に、少し長めだが、必要最小限の美術史的な流れと当時のオランダの社会的状況を簡単に述べてから本論に入る。

1. バロック絵画

イタリアと北方（フランドル、ドイツ）における理想的世界追求に燃えたルネサンスの瑞々しさに陰りが差し、あるいは古典的世界が構築され、あるいは優れた規範が出尽くした後、創造の世界はマンネリ化し、気だるい空気がヨーロッパの画家たちの間に蔓延する。そんななか、突如、イタリアに新星のごとく出現した画家がいた。カラヴァッジョ（1573-1610）である。一人の画家が鬱屈感のあるマニエリスムの時代に終わりを告げる。

1600年前後、海外進出を競い合い覇権を争うヨーロッパの列強がしのぎを削るなかで、イタリアは、パチカンを頂点とするカトリック体制の上にも乗りながらも、旧態依然とした分立国家的状況に喘いでいた。そのイタリア的環境のなかから、カラヴァッジョの力強い表現が誕生した。台頭しつつある強国の狭間にあって、かつて文化的中心であり、創造の坩堝であったイタリアの沈んだ空気のなかにあったからこそカラヴァッジョを突き動かすものがあったのかも

しれない。それはイタリア自身の胎動の予感というよりも、ヨーロッパ全体が新しい局面に移行する時代を反映する意識の現われであったといえる。

1600年ころから1750年ころまでのヨーロッパの美術をバロック様式（後半、フランスにおいては、貴族趣味的作風、ロココ様式に変貌していく）と呼ぶが、バロック様式全体を規定する概念は見出しがたい。それは、イタリア、スペイン、フランス、ベルギー（カトリック＝反宗教改革派圏）、オランダ（プロテスタント＝宗教改革派圏）など当時のヨーロッパで経済力、文化的影響力をもっていた国々に住む人々は、宗教観、文化的伝統、国家形態などに規定される価値観や感性の相違が大きかったこと、さらに、画家個人の資質や嗜好の相違が加わり、それらが絡み合い、一言ではくくれない複雑な状況を呈していたことが原因である。

強烈な陰影表現によってカラヴァッジョは、20世紀のキリコにも通じる形而上的要素を漂わせながら、人物の存在の強さを表わした。カラヴァッジョのなかでも傑出しているのは、ローマ、サン・ルイージ・デイ・フランチェージ



図1 聖マタイの召還、323cm × 343cm

聖堂のコンタレッリ礼拝堂の大作《聖マタイの召還》(図1)である。スポットライトのように強烈な光が、その場の瞬間の光景をリアルに描き出しているが、陰影は画中の人々を際立たせ、人々の存在にそれまでの絵画にはなかった強さを与えている。

1600年、27歳のカラヴァッジョが悪戦苦闘の末、完成したという《聖マタイの召還》の噂は瞬く間に周辺諸国に広がり、多くの画家がイタリアに馳せ参じた。彼らのなかにはカラヴァッジョに心酔した「ユトレヒトのカラヴァジスト」と呼ばれたオランダ人の画家たちもいた。彼らカラヴァジストたちは新しい表現法を祖国に持ち帰り、広めた。その影響を最も濃く受けた画家がレンブラントであった。レンブラントに師事したファブリティウスはカラヴァッジョの陰影法をデルフトに伝えたが、フェルメールの初期の陰影のコントラストが強い作風は、フェルメールがファブリティウスからカラヴァッジョ風陰影法を学んだ可能性を強く暗示する。

カラヴァッジョの陰影描法はそれまでのキアロスクーロ(明暗法)のような表面描写に陥りがちであった虚弱で説明的な明るさ暗さの表現とは根本的に異なった、存在の強さそのものを描き出している。陰影は量と質をもった事物の本質に迫るために必要不可欠の表現手段でなければならなかった。

カラヴァッジョの作品は、漆黒の背景に強い光によって照射された人物による構成の、きわめて単純化された宗教色が強いイメージのものが多いが、《聖マタイの召還》の二、三年前の作とされているルーヴル美術館にある《女占い師》(図2)のような、背景が明るい空間内に人物を描いた非宗教的作品も注目すべきである。

本論で述べるフェルメールの作品を思い浮かべたとき、宗教性を排除し、市井の人々にスポットライトを当てて描いたこのような作品のなかに、すでにカラヴァッジョの先見性があったといえる。《女占い師》と《牛乳を注ぐ女》(図5)は、たまたまカラヴァッジョとフェルメールがほぼ同じ25、26歳ころの作品であることは興味深い。テーマも世界も異なりながら、二作品は取り繕うこともない日常的な光景が永遠のイメージを表現している。しかも、二作品はともに陰影がくっきりとしていてバロックの特徴である強い存在感を表わしている。

フェルメールがオランダで活躍しているころ、カラヴァッジョ亡き後のイタリア国内では、彫刻家ベルニーニに代表されるような教会建築と結びついた、天上に舞い上がる聖人、聖職者やマリア、キリストといった動的できらびやかな宗教色の濃い音楽的世界が描かれるようになる。一方で、それから 100 年以上後のことになるが、神に奉仕する美術がフランスでは国王に奉仕する絵画や彫刻などの華やかな宮廷美術に変貌していく。

本国のイタリア、隣接するフランス宮廷においては、カラヴァッジョの大胆で力強い表現は骨抜きにされてしまった。とくに、激動の時代のなかでありながら、そこから逃げるように古典的安定や規範を追究したフランスの古典主義者、ニコラ・プッサンの出現が、それ以降のフランス美術に与えた影響は大きい。フランス国内でも、ラトゥールやルイ・ルナンなどのバロック的世界を描く画家はいたが、周辺諸国の隆盛に比べるとバロック的気運に欠ける。ルイ 14 世の招聘を蹴ってまでローマで古典的世界に固執したプッサンの反動的な動きには、歴史はやり直しがきかないものとはいえ、注目すべきである。

列強が先を争って新大陸やアフリカ、アジアに植民地を求めて進出する、弱肉強食の論理が支配する激動の時代にあって、画家たちの内部にも人間や事物



図2 女占い師、89cm × 131cm

の存在の確かさを陰影で強調し表現することが求められていた。現実から遊離した永遠美や理想的世界としての古典的世界を追求するのではなく、目の前に繰り広げられる現実の世界を直視する、現実の強さに負けないだけの精神が求められた。気鋭の画家たちは敏感にそれを嗅ぎ取り、自らの表現に取り入れていった。

なお、音楽家バッハが『六つのブランデンブルク協奏曲』を作曲したのが1721年であることを考えると、バロック様式で分類される音楽のジャンルが美術より100年遅れている、ロココ時代のものであることがわかる。

三十年戦争（1618-1648）で荒廃したドイツが復興を遂げる際に来訪したイタリア人建築家の手によってイタリア的バロック様式が17世紀後半から18世紀にかけてドイツに急速に広がっていったことと、バッハのきらびやかな音色が17世紀、カトリックの国、イタリアの教会建築と一体化したバロック絵画やベルニーニの彫刻と相通じるものがあることは無縁ではないだろう。イタリア、スペイン、ベルギーでは天に舞い上がる躍動感のある動きの大きい構成が好まれた。

新旧間の宗教的抗争に融和的な解決を追求するエラスムス（1466-1536）の思想の浸透と、カルヴァン（1509-1564）の影響力の強いオランダの市民社会を土壌とする画家、レンブラント、フェルメールと、ジャンルこそ違おうが、同じバロック様式、プロテスタントの国で括られる音楽家バッハとの間に、生命の息吹、生きる者の存在感と躍動感以外に共通した世界が見出しにくかったとしても何も不思議ではない。

2. 17世紀オランダ

古くから毛織物工業と海上貿易で栄えていた現在のベルギーとオランダは、ヨーロッパでも最も豊かな一帯であった。14世紀末からブルゴーニュ公の領土、1477年にはブルゴーニュ公女マリーがオーストリア公マクシミリアンと結婚するに及びハプスブルク家の所領となった。続いて1556年、カルロス1世がこの地をフェリッペ2世に与えてスペイン領になった。フェリッペ2世が宗教的理由と貿易上の対立関係を理由にオランダに対し様々な圧力を加えてきた。このように、オランダは魅力ある土地として、オーストリア、スペイン

両家のハプスブルク家から、格好の餌食にされ続けるという屈辱の歴史に甘んじなければならなかった。

カルヴァン派の多い北部7州はオラニエ公ウィレムを指導者に立て、1579年、ユトレヒト同盟を結んで、1581年、ネーデルラント連邦共和国樹立した。カトリックの多い南部10州はそのままスペイン領に留まった。その後、1609年の休戦条約が結ばれるまでスペインとの戦争状態が続き、その間に、南部10州から毛織物業者や商人、宗教上の理由などから多くの人々が流入し、スペインから独立を勝ち取った時点でオランダはヨーロッパで最強の国のひとつになっていた。

1602年、オランダ東インド会社を設立し、スペインから最終的に独立を勝ち取った1609年にはアムステルダムにヨーロッパ金融業の中心的存在である株式取引所が設立される。毛織物工業の発展、中継貿易港としての繁栄、新大陸からの大量の銀の流入、ジャワ島を中心とした香辛料の独占的貿易などによって、ポルトガルやスペインに取って変わり、オランダは繁栄し、アムステルダムは世界商業と金融の中心地として栄えた。

しかし、それも東の間、世界の覇権を狙う1652年から1672年までのイギリスとの度重なる戦争、南からはルイ14世のフランスの軍隊の侵入などがあり、オランダの繁栄も瞬間に陰り始め、終焉を迎える。レンブラント(1606-1669)とフェルメール(1632-1675)はまさにこのオランダの繁栄と激動の時期に生きていた。レンブラントは、経済の中心都市アムステルダム、フェルメールは陸海軍の統帥者、オラニエ公の居住地、かつてはオランダの武器弾薬のほとんどすべてが保管されていた要塞都市デルフトで、総督であるオラニエ公が連邦議会によって追放された後20年余り、世の中の動きをつぶさに感じながら日々過ごしていたことになる。

イギリスとの戦争に敗れ、国内政治は乱れ、やがて18世紀を迎える辺りから急激にヨーロッパの弱小国へと転落していくが、それを目の当たりにする前に二人は消えていった。そう考えると、オランダが世界に君臨していた絶頂期にレンブラントとフェルメールが歴史の舞台に出現したことは奇跡のようなものだったのかもしれない。そういった環境がなければ二人の作品は生まれなかっただろう。フェルメールが描いた作品には、喧騒ではなく常に静寂が支配

しているが、この世界が永遠に続くことを希求する気持ちを汲み取ることができる。

3. 初期の風俗画

時代の趨勢で、国家的安定と軍事面で絶対的な力をもっていたオラニエ公は特権的な地位を追われることになるが、それに伴って物語画などの大作の需要が急激に減ることになる。物語画を専門にしていた画家たちは絵のサイズが小さく一般大衆向けの値段の安い風俗画に切り替えていかなければならない状況が迫っていた。フェルメールも彼らのひとりであった。

フェルメールが風俗画に移行したのは、あるいは最も早い時期に風俗画を描いたのは24歳ころと思われる。《取り持ち女》(図6)、《まどろむ女》(図3)、《窓辺で手紙を読む女》(図4)、《牛乳を注ぐ女》(図5)などは25、26歳くらいまでの作品と思われる。「思われる」と書かなければならないのは、フェ



図3 まどろむ女、87.6cm × 76.5cm

ルメールの作品には《取り持ち女》《天文学者》《地理学者》の3点を除き制作年が記載されておらず研究家たちの推理、推測による判定であるからだ。

当時のオランダの風俗画は意味性をもったものがほとんどである。物語画のみならず、風俗画であっても何らかの寓意、象徴、教訓などを含まずに成立し得なかった。それは画家の要求であったと同時に、当時作品を購入し鑑賞する人々の要求でもあった。オランダの風俗画について総合的に述べようとするなら、それが絵画の本質的要素と外れていたとしても、言語的意味合いのある作品を取り上げ、そこに描かれているメッセージを読み取らなければならないだろう。

フェルメールが影響を受けたであろう比較的意味性が少ない作品を描いたテル・ボルフやピーター・デ・ホーホでさえ、完全にその慣例や常識から自由ではなかった。

フェルメールの風俗画は、象徴や寓意が込められていると思われる作品が



図4 窓辺で手紙を読む女、83cm × 64.5cm

二、三あるが、まったく意味性がなく、描き出されているものが純粹に視覚に訴えてくる作品が特徴である。フェルメールの作品を制作順に追っていくと、絵画は純粹に視覚的芸術であり、視覚的芸術の本質は言語的要素を含まない、あるいは、排除するものであるという認識にフェルメールが試行錯誤の末たどり着いたことが明らかになってくる。

「たどり着いた」と書いたのは、意味性の排除、純粹に造形的な表現というものが、歴史画から転向した当初はフェルメール自身わかっていなかったということである。それまで描いてきた意味を盛

り込んだ歴史画の常識を引きずり、描き始めるが、納得いくまで追究しているうちに、気づくと、言語的要素、メッセージ性が削除されていき、最後に造形的表現、純粋に絵画的であるものの本質が顕わになる。

その過程が一度ではなく、残っている作品だけでも三度連続的に繰り返されているところに、フェルメールが、悪戦苦闘、試行錯誤の末、ようやくつかんだものであること、そして、誰からも教わることなく、自らの考えを極めていくなかで到達したことがわかる。それは、美術史的に言えば、17世紀の時点で、印象派とそれ以降の近代絵画で括られるカテゴリーの絵画と同じ立脚点に立ったことでもあるが、当時、周囲の画家や鑑賞者からは異論があったかもしれない。



図5 牛乳を注ぐ女、45.4cm × 40.6cm

4. 純粋に絵画的なもの

具体的作品を通じてそれを確認していく。

17世紀のオランダにあって、物語を専門に描くことを目指していた画家が風俗画に転向するとき、題材が聖書から庶民の日常に変わっただけで、庶民の生活を描く際にも機械的に物語画の有する意味性を持ち込むことが多かった。象徴、比喩、教訓、道徳、ときに謎解きのような要素を盛り込もうとした。

X線撮影によれば、フェルメールの最初期の3枚の風俗画、《まどろむ女》の右奥の部屋手前に犬、奥に男の姿、《窓辺で手紙を読む女》の背景の壁に額縁に入った大きなキューピットの絵、《牛乳を注ぐ女》の後ろの壁には地図らしきものが描かれていた。それらが一体何を意味するものかについてはここでは触れない。

仕上がった絵の下の一部分に別のものが描かれている。それは最初の構想が途中で変更されたことを意味する。本来意味を表わしていたもの、もしくは単なる飾り物が途中で塗りつぶされ、何も無い床と部屋、何も無い壁に変わっていったのである。それはフェルメールが制作中に当初の構想を変更したことを意味する。制作中の変更は表現者にはよくあることだが、この変更は絵画の本質に近づくためのフェルメールの必死の戦いの痕跡でもある。

フェルメールは新しいジャンルに移行後、表現である絵画とは本来何であるのか常にその問いを発し続けていたことになる。しかも、描いているうちに、どうもこれは変だ、これは不要だ、と変更を繰り返しながら、最後、純粋に絵画的なものにたどり着く。その帰着点が、いつも同一地点、すなわち、純粋に絵画的なもの、なのである。

残っているもので三枚、実際には同じような作例がほかにもあったかもしれないが、一枚が完成した時点で作品と向き合い、背景にあったものを塗り潰したことは正しかったと確認する。それは、普通なら次の制作に生かされるはずである。ところが、残っている作品三点で同様のことが繰り返されている。

前回も前々回も同じように最初背景に描いたものを途中で消した。潰そうと決意したとき、前回の鮮明な記憶がフェルメールの頭のなかをよぎったはずだ。だが、確固たる確信に至らず、次の作品の構想には、再び、意味や装飾的要素が盛り込まれてしまう。

そして、数回の経験を経てようやく、意味や装飾的要素が絵画には不要であるという確信に到達した。それだけの過程を必要としたということは、逆に言えば、それまで聖書などを扱った歴史画で培われたものがいかに大きかったかを意味している。フェルメールの内部で自己変革のための必死の格闘があったことがうかがえる。

絵画は可能な限り純粋に造形的であるべきだ、フェルメールは何回もの試行錯誤を通じて揺るぎない絵画観に到達し、満を持して純粋に絵画的である作品、《デルフトの眺望》(図8)に臨んだ。

5. 唯一の例外？

その前に、初期風俗画唯一の例外、すなわち、意味性のあると思われる《取り持ち女》について触れておきたい。この作品からは不思議な空気が伝わってくる。解釈が、あまり道徳的であったり常識的であったりすると、ただ売春宿



図6 取り持ち女、143cm × 130cm

でのありふれたやり取りの光景にしか映らない。

画面いっぱいには4人の人物が描かれた《取り持ち女》だけは、寓意、教訓的な意味合いを残し、最初の計画通り完成した。普通、《取り持ち女》の題材を扱うときには、新約聖書ルカの福音書15章の「放蕩息子の帰還」を連想させるという暗黙の約束事があるらしい。

しかし、わたしには、この作品には何らかの寓意が込められている、これは売春の瞬間を描いたものである、売春行為はよくないことだから、戒めの図である、とは映らない。

わたしには、左端のフェルメールの自画像風の男の笑みが、無事売買が成立したことに対する単純な祝福のようにも、売春＝放蕩を許す表情にも見え、一般的には、教訓的な観点から言えば戒めの対象となるはずのものであるが、この作品からはそういった空気がまったく伝わってこない。

フェルメールが、善悪の価値観を尺度にせず、傍観者、あるいは記録者のように、本能的欲望の絡み合う現象を淡々と描いているようにも見える。しかも、この図に描かれたやり取りからは官能をくすぐる要素も卑猥さも伝わってこない。むしろ、そこに描かれていることもこれから始まるであろうことも、まるで嘘であるかのような健康的な遊戯のようにすら見えるのである。フェルメールの女性を扱った他の作品にも共通な要素であるが、フェルメールの画面には性的欲望を喚起する要素がない。

「放蕩息子の帰還」を連想させる《取り持ち女》、誰もがそこには道徳的で教訓的なメッセージが込められているはずであるという先入観で見えてしまいがちである。しかし、冷静にこの作品の前に立てば、何かを描かれていそうで、実は何も描かれていないという逆説的なメッセージ性があることがわかる。そうであれば、先ほどの三枚の初期風俗画と同じように、制作途中での大きな描き直しはなかったものの、この作品にもフェルメールは意味性を込めていなかったことが理解できる。

視点を変えて、現実の説明ではなく、より造形的に見てみよう。

先ほどの途中で描き変えられた三点の作品の帰結点、つまり純粋に造形的であろうとする意識があるかどうか。《取り持ち女》は、当時のオランダ絵画には類例がないほど、描かれた人々は画面に窮屈に押し込まれ、空間は圧縮され

ている。透視図法の有無が絵画の良し悪しを決定するわけではないし、三次元的空間が絵画の前提ではないことは言うまでもない。

そういった視点で見ると、この画面で扱われている人物は、時間、空間を平面内に押し込めたキュビズムの空間構成にも通じるものがあることに気づく。当時、必須の常識的空間表現法である透視図法を取って使わず、反対に、フェルメールは、逆説的に、圧縮された不自然な空間のなかに4人の人物を閉じ込めたのだ。フェルメールの関心は、道徳的で教訓的なメッセージを込めることではなく、それらの期待に応えないことを選んでいる。

《取り持ち女》が、初期の何枚かの作品と矛盾するものではなく、フェルメールが絵画的造形性の追求を中心に据えて制作していたことがわかる。それが、この絵の題材に付随しがちな、教訓的な、あるいは、道徳的なものを感じさせない原因ではないだろうか。

6. 《デルフトの眺望》

写真（図9）は、フェルメールが《デルフトの眺望》を描いた地点付近から2011年の夏、わたしが撮ったものである。

わたしは岸壁から10メートルくらい離れたところから撮影した。此岸の縁の見え方が《デルフトの眺望》のように右下がりの緩やかな円弧に写った。此

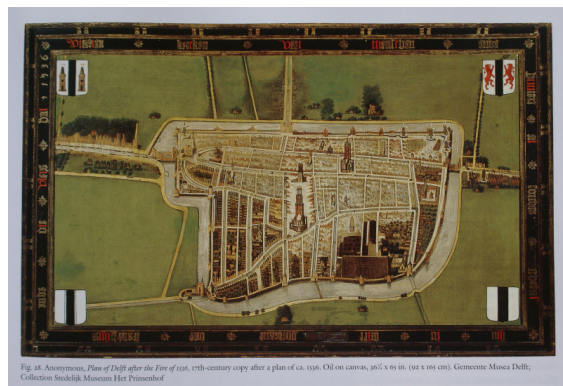


図7 17世紀のデルフトの地図

岸から対岸までの運河の視覚的な幅（奥行）は、《デルフトの眺望》、写真ともに、対岸の建物の高さに比べ、ほぼ同じである。

写真は横長で、空が大きく描かれた《デルフトの眺望》と印象が違うが、《デルフトの眺望》と写真を比べてみると、岸壁の曲線のラインのほか、右奥の橋の位置、その背後に望まれる教会の尖塔の見え方などほとんど変わらないことがわかる。

それらから、フェルメールとわたしの立脚点、目の高さがほぼ同じであることを推測させる。そのことを透視図法から確認してみる。

互いに平行な関係にある水平な二線を延長すると水平線の上で交わる。この性質を応用した遠近法が透視図法である。《デルフトの眺望》も透視図法に則って描かれている。

《デルフトの眺望》の右から4分の1辺りにある大きな建物の屋根の上下の、「互いに平行な関係にある水平な二線」である稜線を延長すると、画面左隅で交わる。それが消失点になり、その点を通して水平に引いた線が画面上での水



図8 デルフトの眺望、96.5cm × 115.7cm

平線になる。それは作者の目の高さでもある。

水平線は、対岸に立つ米粒のような人物に重なり、アーチ形の橋のアーチの上辺り、中央の大きな建物のアーチ形の黒い入り口の中央辺りにくる。それはフェルメール自身の目の高さでもあるから、フェルメールも対岸の人物と同じように地面に立っていたことになる。

そのことは、地面に立ち、カメラを構えたわたしと《デルフトの眺望》を描いたフェルメールが立っていた目の高さがほぼ同じであることを意味し、先ほどの推測どおりであることが確認された。

ところが、現象を写しただけの写真と画家が描き出した《デルフトの眺望》との間で一点大きな違いが生じるのである。

写真のなかの手前に停泊する船舶「AMSTERDAM」の船首の高さは、水平線にほぼ重なる。それは、そこにわたしと同じ身長の人が立っていれば、頭部が船首に重なることを意味する。

もし、此岸の岸壁付近に人を立たせて写真に撮れば非常に大きく写り、さらに、《デルフトの眺望》のように5人も立たせれば、背景の運河を隠してしま



図9 2011年9月の写真

うだろう。街並みは人々の頭の上に乗るようなかたちで写ることになる。

写真の船首の高さに比べると、《デルフトの眺望》の近景の人物たちの背丈は3分の1である。さらに、大きさ、面積では10分の1以下に描かれている。このように描いたのは、まさにフェルメールの造形的意図であるが、自らの意図した表現のためには大幅な変更も必要なことをフェルメール自身、身をもって明らかにしている。

このような造形的操作の例は、ほかにもいくつかあるが、2、3列挙する。

〈油を流したような静まり返った水面〉

水面に映る街の影は、実際は小波でかき消されがちで、滅多に《デルフトの眺望》に描かれた鏡のような水面を作り出すことはない。わたしが写真を撮った時もほぼ無風状態であったが、水面には絶えず小波があった。永遠を象徴するかのような静まり返った世界、無音の空間に、心臓の鼓動、人の呼吸など微かな音までが反響してきそう。それはフェルメールがこだわった、《デルフトの眺望》を通じて表わそうとした静寂な世界である。

〈建物の反射〉

建物の反射は、建物と一体になって画面下方に重厚な色面を作る重要な構成要素である。地上に立って見下ろせば建物の反射は此岸に届かず、運河の手前下に空が横方向に広がってしまう。それでは、建物の暗い影が縦方向の構成要素として生かされることがない。

実際に作品中のような反射状態を見るには水面まで下りなければならないが、切り立った岸壁を降りるのは不可能である。フェルメールはアトリエ内で建物の反射のシルエットを操作したことがわかる。反射は忠実な説明ではなく、表現上、重要な構成要素である。

対岸の中央、突き出した岸壁の形を削ってまで画面の水平方向の動きを強調したことなどと合わせ、建物の暗い反射は画面構成上重要な要素である。

〈陰影〉

フェルメールは、南から北向きに街並みを眺望している。建物の左側が陰になる陰影状況は、朝日に照らし出される時間を表わしている。それを示すかのように、正面建物の時計も7時を少し過ぎた時刻を示している。

ところが、ここに描かれた光や空気の静寂感、大きな気だるそうな雲の感じ、

あるいは、語らう人々の醸し出す雰囲気は、長閑な午後のひと時を思わせる。作品の構成上、あるいは、建物の表現上、朝の時間帯の陰影を利用し、描き出したい世界のために、風景を包み込む光の印象を午後の表情に変えている。鋭く存在感がある地上の景色すべてがどんよりと静まり返り、永遠の時間のなかに溶け込んでいる。

このように事実を大胆に変更し、ときに、現実的にはつじつまが合わないものに変えて表現することによって、自然を損なうことがないばかりか、かえってよりリアルな、見方によってはリアルさを突き抜けた世界が出現している。創造することこそ芸術の本質である、フェルメールの信念だ。

写実的であることは、作者の見た世界、表現しようとした世界をリアルに描くことである。ただ受け身にそっくり写すこと、外界を忠実に模倣することではない。

わざわざ批判するまでもないが、カメラオブスクラ（当時の写真機）を機械的に使用しているからフェルメールはリアルな世界が描けている、あるいは先験的で偉大であるなどと判断するのは初歩的な誤りである。それは、フェルメールの表現しようとする世界を矮小化し、フェルメールを二流、三流の画家に貶めることでしかない。

天文学者の像を描いたフェルメールが光学的なことに興味をもっていた可能性は大いにある。カメラのピントがずれた時に光が像をなさず丸い光の粒々になることがある。フェルメールはそれに興味を覚え、作品のなかで生かしたことが何枚もの作品で確認できる。

だからといって、フェルメールがカメラオブスクラを機械的に使用し、そっくり外界を描く手段に用いたとすることは無理がある。《デルフトの眺望》を例にとり、わたしはフェルメールが外界をリアルに描くためにいかに造形的様々な試みをしたかを列挙した。絵画が造形を通じて自らの内面を表出しようとする行為である以上、カメラオブスクラは偉大なフェルメールにとって必要のないものであった。

おわりに

前半で、《デルフトの眺望》の直前に当たる初期のころの風俗画を4点見てきたが、そこで明らかにした、純粹に造形的な絵画への模索の道が、最後の《デルフトの眺望》では造形的な表現として昇華されていく。日常の空間で生活する人々を描いた4枚の風俗画と、一見関係のない風景画である《デルフトの眺望》が、実は、一連の流れのなかに密接に連続し合っていて、4枚の風俗画の集大成として位置していることもわかった。

次号では、同じフェルメールがなぜ晩年の生気の失せた作品に変わっていったのか、それについても考えてみようかと思う。また、同時代の画家レンブラントとの比較や、他の時代の偉大な画家たちに通じる注目すべき類似点などについても触れていきたい。そして、フェルメールの作品に一步踏み込み、人間フェルメールの魅力に迫れたらよいと考えている。

参考文献

Haak, Bob. *The Golden Age Dutch painters of the Seventeenth Century*. Waanders Publishers, 2003.

Liedtke, Walter. *VERMEER AND THE DELFT SCHOOL*. The Metropolitan Museum of Art, New York & Yale University Press, New Heaven and London, 2001.

Wheelock, Arthur K. Jr. *Jan WERMEER*. HARRY N. ABRAMS, INC, 1981.

小林頼子 『フェルメール論』 八坂書房、2008年。

小林頼子 『フェルメールの世界』 NHK ブックス、1999年。

小林頼子 『牛乳を注ぐ女』 ランダムハウス講談社、2007年。

ステッドマン、フィリップ、鈴木光太郎訳 『フェルメールのカメラ』 新曜社、2010年。

藤田令伊 『フェルメール 静けさの謎を解く』 集英社新書、2011年。

ブロール、チーリス、西村六郎訳 『オランダ史』 白水社、1994年。

ベイリー、アンソニー、木下哲夫訳 『フェルメール デルフトの眺望』 白水社、2002年。