
音楽学部の学生のための美術講座

——物質と光（Ⅰ）

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部名誉教授（油画）

はじめに

太陽光は、真空の宇宙空間を進み、地球という惑星（物質）に衝突し、はじめて自らの存在をあらわにする。岩石だけの小惑星や生命が誕生しなかった他の惑星と異なり、豊富な空気や水を有する地球は、複雑な分子構造からなる多種多様な植物や動物などを育み、豊かな色彩の宝庫となっている。その地球上に、それに呼応するかのように、色彩の美を感じとれる視覚と感受性を有する人類が出現し、いつしか、表現としての絵画が制作されるようになった。

画家たちは、物質と光の出合いの場である地上をどのようにとらえ、どのように賛美したのか、今回は「物質と光」という観点からフェルメールを中心に取り上げ、その後、印象派につながる流れを概観する。本論最後の部分、モネとセザンヌについてはその周辺とそれ以降の動きとの関係についても具体的に触れなければ十分ではないが、今回は二人の記述についても概略に留め、詳しくは別の機会（物質と光 Ⅱ）に譲りたい。

1. フェルメールを突き動かしたもの

掲載した作品は《ミルクを注ぐ婦人》（アムステルダム国立博物館）《ヴァージナルの前に立つ婦人》（ロンドン・ナショナルギャラリー）である。一見、「光の画家、同じフェルメールの女性像では？」と思われるかもしれないし、小さな図版では分かりにくいと思うが、改めて、二点を物質と光、光と物質という視点から比較して見ていく。そこからは、物質と光におけるフェルメールの意識、興味の微妙な変化が浮き上がってくるだろう。

近年、日本では「絵画を読み解く」ことが流行しているが、常に展覧会で多くの観客を呼び寄せられるフェルメールは、作品に魅力があるだけでなく、「読み解く必要のない絵画」である点も一考に値する。それは、印象派から20世紀以降の絵画の流れの方向性も暗示している。絵画から意味的な要素

を取り去り、純粹性を追求した画家フェルメール、彼にそのきっかけを与えたのがまさに光であり、物質であり、両者の出会いであった。



1658 ~ 1660 (26 歳 ~ 28 歳)



1672 ~ 1673 (40 歳 ~ 41 歳)

フェルメールが、純粋な絵画の地平に立つに至った過程を理解するうえで必要なので、最初に、フェルメールが生きた時代のデルフトにおける絵画の状況、および、風俗画といわれる絵画の常識について触れておく。

かつてはスペインとの戦争で絶対的な権力を誇ったデルフト在住のオランダ総督オラニエ公が権力の座から降りると、公的な壁面に飾られる作品の需要がなくなっていく。そんな状況変化のなかで、デルフトの画家たちは、財力を蓄え始めた市民を対象に、生活空間で鑑賞できる値段も大きさも手頃な作品を手掛け始めるようになる。フェルメールもその流れに乗り、神話や宗教的ジャンルから日常的な光景や題材を扱った風俗画と呼ばれるジャンルに移行していく。

当時、デルフトで人気のあった風俗画には、必ずといっていいほど何らかの寓意が込められていて、鑑賞者はそれを読み解きながら絵の鑑賞を楽しんでいた。その意味において、絵画には、それが二次的要素であったとしても、意味、教訓、象徴など言葉に還元しうる内容が求められたのである。作品のよさを味わい鑑賞するのと同様、図柄をもとに理解が深まり、話が弾むのも貴重な楽しみであったともいえる。

フェルメールが手掛けた初期の風俗画にもその痕跡が残っていることがX線撮影でわかっている。《ミルクを注ぐ婦人》と同時期の《手紙を読む婦人》（ドレスデン美術館）の女性の背景には、ここに掲載した《ヴァージナルの前に立つ婦人》に描かれているキューピットの絵が描かれていた。キューピットは、手紙がラブレターであることを暗示し、恋文を読む女性の表情から彼女の心中を押し量る役割を果たすはずだった。

キューピットはフェルメールによって消され、何もなくなった壁を隠すように手前に大きな緑のカーテンが描き入れられた。それに合わせて、左上、窓に絡むように赤いカーテンが付け足された。そこからは、絵画的表現とは何か、絵に寓意や象徴を描き込むことは必要かといった疑問が湧き、絵に意味や説明は不要、いや、表現として野暮であり、邪道であるという結論にたどり着いたフェルメールの思考過程が推測できる。しかも、驚くべきことに、構想が途中で変更されながら、最後は不自然さのない完成度の高い作品にこぎつけている。

同時期の《うたた寝をする女性》（メトロポリタン美術館）の背景にも、う

たた寝をしているメイドの背後に、帰宅した主人と、メイドに主人の帰宅を知らせる犬が描かれていた。主人の目を盗んでワインを飲んでもバレてしまうという教訓が込められているのだが、完成したときには主人も犬も消えてしまい、先ほどの『恋文』同様、最初からその構図で描かれたかのような作品に仕上がっている。

2. 光を待ち望む物質

《ミルクを注ぐ婦人》の背景には、寓意ではないものの、室内を飾る要素としてヨーロッパ地図が描かれていたが、フェルメールによって消され、現在のように仕上がっている。最初は構図上配置してみたが、台所に地図は不自然である、あるいは、自分が描きたい世界に地図は不要と判断したことがわかる。単なるお飾り的な賑わいや面白さを排除し、自分の描きたいものをいかにストレートに表現できるのか、フェルメールのたどり着いた地平が明らかになっていく。

なお、寓意を排除する意識と、構図上入れたが不必要であると判断することとは質的に異なるので、制作順の判断に役立つかもしれない。あくまで推測であることを断ったうえでだが、造形的問題意識の自然な流れからは、構図に配慮し大きくカーテンを描き入れたドレスデンの恋文を読む女性の作品は《ミルクを注ぐ婦人》の直前であると思われる。

《ミルクを注ぐ婦人》からは、表現に不必要な要素を排除していったフェルメールが最後に到達した地平が伝わってくる。作品と向き合うと、色鮮やかな世界が手に取るようにリアルに迫ってくるが、描かずにはおれず絵筆を取らせたものが物質であり、物質をあらわにする光であることがわかる。フェルメールは、物質と光の出合いによって出現した地上の奇跡的な美しさに胸をときめかせたのだ。答えは遠い山の彼方ではなく、普段そこにいる日常のなかに眠っていた。それ以前に描かれた数多くの名作のなかにも、これほど身近な生活空間がリアルに描出された作品はない。

それに加え、作品は、そこに描かれた世界が、この作品一枚に留まらず、そのまま絵の外のもろもろの日常の光景にも敷衍されるものであること、さらには、この地上の万物、どんな情景にも当てはまる真理であると表明しているよ

うにも見えてくる。フェルメールは、どこにでもある光景の一コマを描き出すことによって、地上における永遠の像、普遍的な世界を提示した。その鍵を握るものこそ、あまりに当り前のことのようにであるが、世界の諸物の関係の根源にある、物質であり、光である。

だが、それはただ漠然と目の前の日常を写し取ったのではないことは言うまでもない。表現したい世界を、端的で鮮明に表現するために、様々な造形上の意図、配慮が行われている。

たとえば、安定感のある末広がり三角形構図、しかも、同一底辺を有する二つの三角形が組み合わさっていて、その右側にはぽっかりと縦長の長方形が残され、存在に対する無の対比が作り出されている。さらに、形状、質感の違いなどに留意して組み合わされたテーブル上の物の配置、陰影を表面の明度差だけで表わさず、点々の粒子として表すパンや籠に落ちるハイライトともいえる光の存在、重量感、硬さを伴った触覚的な質感表現、ずっしりした量感表現のための工夫された陰影、白い壁に対する、婦人の衣装の赤、青、黄の大きな対比、響き合い、回り込んで陰に消えて行く微妙な色調の処理、小気味よい音楽的な色彩効果等々であるが、細部まで挙げればまだまだ多くの緻密な造形的計算と配慮が見出せる。

始まりは現実世界との驚きの出会い、その効果を上げるために様々な工夫が行われる。制作には、よりリアルに見せるために想像力を働かせたフィクションの要素が採用され、最後は、ぶれることなく最初の出会い、感動に立ち返る。だが、レオナルドがモナ・リザ制作中「永遠に未完成」と呟いたように、フェルメールもまた、当初、自分の頭のなかにあった美（理想）がそのまま作品に表現されたと納得したかどうかはわからない。

そして、もうひとつ、注目すべきは、労働する女性を前面に出したことである。それまでの絵画で中心に描かれる女性は、汗をかいたり土を耕したりするなどの労働とは無縁の、貴婦人、ビーナス、そして、聖母マリア、天使など、庶民とは無縁の存在ばかりであった。フェルメールの描いた女性のなかでも、とくに、この作品の女性はずっしりとした量感もあり、健康的で逞しい。そして、このことは重要であるが、それが美しいのである。

フェルメールは、過去に作品に描かれてきた公認の古典的婦人像ではなく、

新たな女性美を創出した。それ以降も、コロー、ミレー、クールベ、マネ、ドガ、ルノアール、ゴッコン、ピカソ、モジリアニ、上げればきりが無いほど魅力的な女性を描いた画家はいるが、これほど働く女性を自然体で、しかも、神々しく描いた画家は見当たらない。

「フェルメールは光の画家」というようなとらえ方が一般的であるが、この作品からは光を切望し、存在を希求する物質の気持ちが伝わってくる。物質に対する注目、感動の表出は《ミルクを注ぐ婦人》の後の《デルフトの眺望》において頂点に達するが、その作品からも20歳台から30歳台初期のフェルメールの心をとらえていたものが、物質世界であったことがわかる。遠景の建物のレンガなどの克明な描出が、シュールリアリスト、ダリを生み出したきっかけになったことで有名だが、物質のあらわな表情に異様な興味を示していることがわかる。

光を抜きにして物質も地上の光景も姿を見せることはできないし、描くこともできないが、真っ暗な宇宙空間で自らを輝かせてくれる太陽光をひたすら待ち望む物質にフェルメールは感情移入し、物質に自らを重ねていた。当時のフェルメールにとって、光は、なくてはならない救世主であったが、それは、物質（フェルメール自身）の存在と美しさを輝かせてくれる「従」的な存在であった。

また、《ミルクを注ぐ婦人》はフェルメールの代表作の一点であるが、同時に、フェルメールが自らの表現したい世界を純化させて表現した記念すべき作品である。それは、ルイ王朝の文化、ロココやサロンで復活した古典主義、ロマン主義の画家たちによって、ときに、忘れられ、軽視されがちであったが、19世紀初頭から中葉にかけて現われた光に目覚めた若い画家たちによって注目されるようになり、新たな展開を遂げていく。

なお、フェルメールの《ミルクを注ぐ婦人》で追求された諸々の美は、《聖マタイの召命》（1600年）のカラヴァッジョから始まり、ルーベンス、レンブラントと展開してきたバロックの系譜が、光が作り出す陰影を駆使し、リアルな物質の存在を追求するプロセスであったことを明らかにしている。宗教（新教、旧教）や画家の個性、感性の違いが画風に現われ、様々な世界が生まれたが、激動の時代の画家たちは、いずれも根本的なところで揺るぎない確固たる存在の追求に意を注いでいたことがわかる。

そして、非旧教国のオランダ的環境のなかにあったフェルメールの出した答えは、煌びやかな神の国でも神話の世界でもなく、それが、どこにでもある日常の時間のなかにあったことを示してくれた。また、グレコに端を発すると思われる、ルーベンスのベルギーなど旧教圏で好まれたねじれを伴う動きの大きな構図ではなく、静的な世界として表したことも注目すべきである。バロック絵画という概念が、構図の特徴で規定できない理由もここにある。

3. 《ヴァージナルの前に立つ婦人》

フェルメールを純粹な表現に導いたキーワードは、物質と光であった。それでは、《ミルクを注ぐ婦人》の約15年後、40歳台の作品《ヴァージナルの前に立つ婦人》ではどうなのか。

室内に散乱する光のなかで、200年ほど後の古典派の画家、アングルの描く貴婦人の衣装を思い起こさせるような、画面中央の婦人が身につけるシルクの美しさが光る。室内左奥下のすっきりとした空間、澄明な光が室内に差し込み、正面壁の微妙に強調された反射光が窓の下の壁を実際より明るくしている。そのため、暗い陰を想像してしまう目には壁が輝いて感じられ、床のタイルの図柄もくっきり見える。これは現実空間なのか、思わず目を見張ってしまうシュールリアリズム的な強調の効果ともいえる。フェルメールは、空間とそこに存在するものをただ忠実に描いているように見え、じつは、光を微調整しデフォルメすることによって、より鮮明でリアルな空間を創出している。

しかし、鋭角的な鋭さや物のエッジが強調され、軽くシャープな印象を与えているところは、分厚く物質感が強い《ミルクを注ぐ婦人》に描かれた人物や静物と大きく異なる。光を描き出すフェルメール独自の技法は、「光の画家フェルメール」を確かなものにしていくが、フェルメールの興味の中心が、物質から光学的な要素へと移っていく様子がわかる。画家が心を寄せるものの主従、優先順位が変わるわけだが、《ヴァージナルの前に立つ婦人》は、高画質、軽妙な液晶画面を見慣れた現代人の目にはより自然に映るかもしれない。

光に対する興味の増大とどのように関係するのかわからないが、《ヴァージナルの前に立つ婦人》を別の角度から見てみよう。初期のフェルメールの揺るぎない信念ともいえる造形的判断を覆すかのように、作品の背景には先ほど触

れたキューピットの絵が飾られている。それ以外に壁にも小さな風景画、ヴァージナルの上にも風景画が描かれ、空間は単調なのに装飾的要素で賑わっている。

それに呼応するかのよう、半分隠れた《ヴァージナルの前に立つ婦人》の婦人の鍵盤上に置かれた指からは、生きた人間の表情も伝わってきにくい。《ミルクを注ぐ婦人》のミルク壺を握りしめる女性の手の表情と比べたらその違いは明白である。さらに、構図上も重要な役割を担わせ、オペラ歌手の身振りのように表情豊かな手や指を描いた最初期の《ダイアナとニンフたち》《マリアとマルタの家のキリスト》などと比較すると、晩年のフェルメールの手に対する意識の変化は、同一画家のものとは思えないほど歴然としている。

天体望遠鏡で眺めた月面を連想させる過渡期の《真珠の耳飾りの少女》は、漆黒の宇宙空間を背景に際立つ頬のライン、こちらを見つめる眼球、少し開いた艶めかしい唇など、まさに、光に照射される物質の神秘性が描き出されているが、それが分水嶺となり、急速に光そのものの方にシフトしていく感がある。

なお、《ヴァージナルの前に立つ婦人》の直後の、最後の作品とも推測される《信仰の寓意》（メトロポリタン美術館）は、タイトルからもうかがえるが、フェルメール自らが、若き日のフェルメールの興味、問題意識の幕引きを行なっている。

4. 外光を求め、二人の挑戦

ターナー（1775～1851）とコロー（1796～1875）

時期、展開の仕方など異なるが、イギリス、フランスでは産業革命によって新勢力の有産階級を生み出した。絵画の分野でも、当然、それに呼応する動きが始まる。旧態依然とした画壇が力を有する状況下で、とくにフランスの有産階級を核とする大衆の間では、新しい絵画を求める要求が渦巻き出していた。感覚的で、理屈っぽくない世界、新しい時代を彩る、彼らの生活空間にマッチした絵画とは何か。19世紀、若き画家たちのなかにはあたかもその課題に答えを出すかのごとく立ち上がった者がいた。

イギリスでは、ロマン派的傾向を生涯堅持しながら、霧（水蒸気）や雲、煙など、変幻自在に形状を変える物質に光が関わり作り出す雄大な世界に注目したターナーが現れた。ロイヤルアカデミー会員であるターナーは、明るい陽

光に魅かれ何度もイタリアを訪問し、最晩年は、太陽光が重要な役割を果たす抽象性の強い独自の世界を樹立する。

一方、フランス。サロンの常連出品者で審査員すら務めたこともあるコローは、文明のサヘル地帯を追い求めて田園を彷徨するミレー、テオドール・ルソーなど牧歌的色彩の強い自然主義の画家との交流も保ちながら、牧歌的世界を振り払い、覚めた目で、外光が織りなす彩り豊かな世界、陰影の作りだすダイナミックな世界に飛び出していった。



1844 《雨・蒸気・速度》



1843 《ヴィラ・デステの庭園》

まず、ターナーの《雨、蒸気、速度》、70歳に届こうとしていた時期の野心的作品である。鉄に象徴される新しい時代の到来を避けられないものとしながら、その時代に生まれた自分は何をすべきか、何ができるのか、新しい絵画の方向性とは何かについて悩み続けるなかで生まれた一枚である。

蒸気機関車と対比させ、線路を横切ろうとしている野兎を描き込むなどして自らの複雑な思いを表出しながらも、現実から眼を背けるのではなく、新しい時代の到来と正面から向き合おうとした。生涯消えることがなかったロマン派の血が、水蒸気、雲、煙などと新しい文明を象徴する蒸気機関車を融合させたうえに、太陽光を関わらせ、具象画でありながら、抽象的要素をもった現実空間を描き出した。

一方、ターナーより20歳ほど年下のコローの《ヴィラ・デステの庭園》、中景の黒々とした糸杉、前景の庭の水平方向の動きがレオナルドの《受胎告知》を連想させる。さらに、近景から遠景まで5段階の塊を作りながら、大きくは、

近、中景と遠景に分けているところも《受胎告知》の影響を感じさせる。そんな構図で描かれた情景は、明るい紫がかったグレーの空気の層のなかに、黒々とした樹木、様々な形状の陰影面を作り出しながら右上にせり上がっていく家々、そして、真っ平らな手前の壁、ほんわかとしたオリーブの木などが点在し、遠く彼方の山々は空気遠近法の背景に溶け込んでいる。

小刻みな淡い補色対比を繰り返し、微妙な諧調を作りながら連なる光と影が刻んでいくイリュージョンの世界、この小気味よく「眩しい」画面は、コローお得意の表現でもある。まさに、《ヴィラ・デステの庭園》に描き出された光景は、イタリアの乾燥した空気中を通過してきた太陽光が作り出した一大交響曲である。三度のイタリア遊学、イタリアで描いた風景画は、いずれも、太陽が燦然と輝く羨望の国からパリの画家たちへ届く衝撃的な便りのようである。

湿った空気の美しさと、乾いた空気の美しさ、ターナーとコロー、一見、対象的ではあるが、光が画家の感性を刺激し、呼び覚まし、彼らの世界を生み出させた点では似ている。その意味において、二人はフェルメールと印象派を結ぶ流れのなかに位置づけられる。

5. 外光派 モネ (1840 ~ 1926) とセザンヌ (1839 ~ 1906)

19世紀中頃、積極的に表に出て、太陽光の降り注ぐ自然、外界を賛美する画家たちが現れた。それが1874年の第一回印象派展に結集する若者のグループである。メンバーは必ずしも毅然と旧来のサロンと一線を引いていた画家ばかりではないが、権威の評価よりも外光の下に繰り出し、そこから新しいものを発見しようと意欲に燃える若者の集団である。モネ、ルノアール、ドガ、ピサロ、セザンヌなどであるが、彼らには、とにかく、それをしなければ、自分たちも歴史も前に進めないという切羽詰まったものがあつた。

印象派の集団が結成されるころ、フランス画壇で、歴史に埋もれかけていた寡作のフェルメールに注目が集まり出したのもそれなりの理由があつた。豊かな色彩は自然界に潜んでいる、画家たちは、外光が生み出す無尽蔵の色彩を求めて屋外に飛び出した。プリズムによって鮮やかな7色に分光される太陽光の賛美、伝統や描き方のマニュアルから自由になり、画家自身の感性とやり方で世界をとらえ直す、外界に目を開かれたのである。



1872 (1873) 年《印象 日の出》



1873年 《首吊りの家》

二点はほとんど同時期の作品、いずれも、第一回の印象派展に出品された。屋外写生であることを除いて二点の共通点は何であろうか。当時、これらを一括りにして皮肉交じりに「印象派」と命名し、辛辣な批評を書いたルイ・ルロワならどう答えるだろうか。

それほどこの二点を描いた画家の興味のありどころは大きく違っている。モネの《印象 日の出》は、題名からもうかがえるように、写生というより記憶によるイメージ画のようであり、日の出の光景を見たときの画家の心象風景に近い。薄らと紫色の靄が立ち込めた港湾、そこに赤い日の出の太陽が顔をのぞかせている。ただそれだけ。しかし、それは、具体的な事物に縛られずに自らの心の感光板に映った世界を優先させる絵画という点では、画期的であり、それまでにはなかった表現の誕生ともいえる。

《印象 日の出》は、三次元的世界の再現としての絵画からは程遠く、むしろ、東洋の水墨画の世界に通じるところさえある。具体的には少しもリアルでないのに、それが、かえって心象風景のようでもあり、深奥で広大な空間を生み出している。明確なのは、水平線、その下の水面、上の空、昇りかけた朝日と水面に浮かぶ二艘の舟くらいである。それが人間の想像力に働きかけ、奥行きをあえて出そうとしない平面に助けられて独特の広がりを生み出している。

それに比べ、《首吊りの家》は物質がひしめき合っている。抽象性の強い、入っ

ていけそうな心理的空間を表出しているモネの港の絵に対し、地面も建物も樹

木も遠景すら、そこに描かれているものはすべて強い物質感を有する。制作に長期間かけたことが絵肌からわかるが、画家は慎重に全体のバランスやムーブマン、色調などを確認し、繰り返し描き直している。

確かに、いずれも外光が照らし出す空間、世界を描いているという括り方をすれば同じである。スタンス、コンセプトは同じでも、感性、興味の持ちどころ、表わそうとしている世界がまるで違う。一方は空気感、一方は物資世界、光を媒体にしてあらわになった世界を描こうと表に繰り出し、そこで興味を持ったものが全く違う。そこにこそ、印象派出現の画期的な意味があると思われるが、この見事な対比が、印象派のメンバーにも少なからず衝撃を与えたに違いない。

おわりに

同じように、光があらわにした光景を描きながら、まるで興味、関心のもちどころが違う、この極端な対比が、最初に取り上げたフェルメールの二点に見る変化につながっていく。もちろん、単純に《ミルクを注ぐ婦人》が《首吊りの家》に、《ヴァージナルの前の婦人》が《印象 日の出》に似ているなどと言うつもりは全くない。

モネとセザンヌの違いは、ターナーとコローの違いにも通じるところがある。ターナーのように散乱する光や水蒸気の粒子に注目し、自らの想像力に身を委ねてしまえるか、あるいは、コローのように、光の紡ぐ世界を追求しながらも、地上の確固たる世界から目を離すことができず、格闘し続けるのかの違いともいえないことはない。歳を重ねるに従い、モネとセザンヌは全く別の方向を目指すが、第一回印象派展の出品作品にすでにその兆しは現れている。

モネとセザンヌ、周囲を含めて、その後の展開から、美術史的には革命的な運動が内包する問題や可能性が広がっていき、やがて、物質、光、あるいは、光、物質の対立概念がファン・ゴッホがある視点を導入することによって止揚され、全く別の色彩概念が生まれる。20世紀の絵画、とりわけ、色彩と平面の問題もそこから展開していくことを考えると、実際の世界のなかで目に映る色彩を追求してきた画家たちの歩んできた道の上に今日の絵画があることが理解できる。

物質への関心からセザンヌがのめり込んでいく世界もまた、20世紀の新た

な絵画の展開に大きな影響を与えていくことになる。物質と光の遭遇は、自然界に様々な彩りを与えてくれただけでなく、そこからさまざまな副産物が生み出され、画家たちは思いもよらぬ方向へと絵画の舵取りを進めていくことになる。起点はフェルメール、そこからどう展開していくのか、佳境に入ったところで本論は閉じなければならない。続編は次回。