

# 「見る」ことへの信仰

— 論考 写真に先立つ眼差し, J. VERMEER と P. SAENREDAM —

## 三 輪 春 樹

17世紀は、科学技術の幕開けの時代と言われる。15世紀イタリアに端を発するルネッサンスは、近代の幕開けと言われながら、なおその名、ルネッサンスが示すように古典の復興という要素を含むため、必ずしも近代化という見地からのみ語れない。それに対して、ルネッサンス期が終局をむかえ物理科学が飛躍的に発展する17世紀は、現在の私達とかなり接近して捉えることができる時代と言えるだろう。現在の、20世紀の基礎を作る時代であったと考えることも可能である。

この17世紀に黄金期を迎えるオランダ美術を考察することは、現在の美術を形成してゆく私達にとって、欠かすことのできない作業であり、同時に現代の美術を考察しさらには来たるべき未来の美術へ向けての、有効な指針の一つになると信じるものである。

ルネッサンスが文芸復興として偉大な文化を創り上げ、私達に多くの遺産を残したことはもちろん否定し得ないことではある。新たな人間像の発見、暗黒の中世からの脱出、人間をその中心においた近代的人間像の出発点になったとルネッサンスは語られてきたが、その一方で古典をその規範としていたのもルネッサンスである。絶対的な理想を追求し、その基準をギリシャ、ローマに求め、同時にその自身の時代と巧みに融合しようとしたものである。その典型的な例として私達は、ラファエロ作の『アテナイの学堂』を見ることができる。ローマカトリックの中心であるバチカンに、異教徒であるギリシャ人を描いた壁画が制作されることは、普通に考えればあり得ないことである。しかしここではそれが行われているのである。ギリシャの偉大な思想家たちのその遙か彼方の上空に、絶対的な存在としての神の存在が示唆されている、と言う説明によってこの奇妙な事態は解決されているのだが、ここに私達はルネッサンスの矛盾—矛盾という言葉が不適當なら二重性と言ってもよいのだが—を見ることになる。もちろんあらゆる時代、あらゆる文化において、この二重性ということは常に見いだせることであるから、このことによってルネッサンスを批判しようとしているわけではない。

ここで私が言いたいことは、ルネッサンスが新しい時代の幕開けとなりながらも尚、中世期、古典期の影響から抜け出さず、またカトリック教会の監視化にあった等の理由から、直接的に現代と関係する時代と考える根拠は成立しないであろうということである。

17世紀がたんに現代（20世紀）と15世紀の時間的な中間に位置するという理由からではなく、つまり現代により近いという理由から、本稿で取り上げようというのではないことはいまでも

ない。17世紀を近代的科学の出発点として捉え、それゆえ私達の視覚にある大きな変化をもたらした時代として捉えるからである。

17世紀のオランダ絵画を考えると、当然それ以前のいわゆるフランドル絵画からの影響を考慮に入れる必要があるのは当然であるし、また地理的な区切りとしては広義なネーデルラントをその視野にいれなければならない。フランドル絵画と言ったとき、もちろん広義にはオランダ絵画も含めて考えることになろうが、それなりの理由によってオランダの特に17世紀以降のそれはフランドル絵画とは一線を画しておきたいと私は考える。以下の論考によってその理由は明らかとなるであろう。

## § I 17世紀オランダ絵画を巡ってその環境の概観

### 1) 近代科学の出発

その正確な日時、場所、発明者の特定等、不明な状態ではあるが、17世紀において特筆されるべき、そして私達に大いに興味ある事柄として、望遠鏡と顕微鏡の発明があげられよう。

望遠鏡と言えば私達はすぐにガリレオ・ガリレイの名を思いつくであろう。望遠鏡を駆使しその天体の観測によって、近代天文学の発展に大きく寄与したことはつとに有名である。天文学にさして興味を持たないものでも、ガリレオ式屈折望遠鏡の名でそれを知るものは多いであろう。

1610年、木星に四つの衛星があることを発見したのを始め、天文学上の偉業をかれ手製の望遠鏡で成したのである。当初望遠鏡は天体観測の器具としてよりは、目くらましの玩具的なものとして多くの人々には扱われたようである。遙か彼方のものが何倍もの大きさに見え、すぐ手近にあるように見えることは、実用的な道具として自覚されない段階では一種の魔法のようなこと、視覚に仕掛けられた罠としか映らなかったであろう。それは真実としての視覚像ではなく、虚の真実に反するものとして受け取られなかったのではないだろうか。ガリレオの偉大さはこの玩具的なものに、実用性を与えたことに発している。またその作製に秀でていたことであろう。

しかし望遠鏡の発明者はガリレオではない。17世紀の初めにオランダの眼鏡職人によって作られたらしい<sup>(1)</sup>。望遠鏡の出現の意味するところは、遠方への私達の視覚の拡大であろう。可視の領域を拡げることによって、それまでは観念的にしか捉えられなかったことが、実際に確かめられるということである。私達の世界の拡大ということもできるであろう。天体の観測によって、私達の世界は宇宙の彼方へと拡げられていったのだ。

やはり17世紀に LEEUWENHOEK によってオランダで作られたとされる顕微鏡は、望遠鏡とは逆に極小の世界に私達を誘う。私達の世界は、極小の領域にも拡がったのである。「それまでは軽蔑されていた世界、もしくは注目されることもなかった世界が、その美しさと機能性を明らかにしてくれたのである。ダニ、蠅、蚊、蚤、さまざまな害虫などが、今や神の叡知と摂理の証言となった。」<sup>(2)</sup>これは写真がみにくいもの、人々から忘れ去られようとしているものを、その映

像の中で美に転換してしまうのに似ている。<sup>(3)</sup>

また、George BERKELEY は、私達の視覚は経験と結びつくか、眼球どうしがその対象との間に作る角度によるか、瞳孔に入ってくる対象からの光の放射状態かによって距離を判断するのだが、顕微鏡が私達に見せる像は、こうした一切のことから断ち切られているので、距離は持たないであろうし、「<sup>(4)</sup>言ってみれば、我々を新しい世界へとつれていく」とやや皮肉な響きを込めて主張している。

いずれにしろ、望遠鏡と顕微鏡によってもたらされた新しい学問は、常に経験の裏付けを与件とするものであった。つまり観察をすること、見えるようにすることが重要になるのである。

## 2) オランダの独立

周知のようにオランダは16世紀にスペインの支配を排して共和国として独立した。フェリペⅡ世によって統治されていたネーデルラントは、反宗教改革の風潮によって厳しい宗教裁判による弾圧をうけていた。これはスペイン王であるフェリペⅡ世が、スペインの属領に対しても絶対国家として君臨しようとするための政策であったが、これにネーデルラントの諸侯は反発を強めることになる。その後紆余曲折を経て、1581年ネーデルラントの北部7州は本国スペインからの独立を宣言し、ここにネーデルラント連邦共和国が成立したのである。その後スペインとの戦争はなお続くが、1648年ウェストファリア条約によりオランダの独立は国際的に認められるのである。

このオランダの独立の意義としてまず挙げられることは、イギリス清教徒革命、フランス革命等に先行する、ブルジョワ革命であったということであろう。オランダの独立は、単に宗主国からの独立による新国家の樹立という意味にとどまらない。独立による自由の獲得は、オランダにあっては、封建社会からの市民の解放を意味するのである。ブルジョワ国家の樹立によって、封建社会の終焉を告げることになるのである。

オランダがネーデルラント連邦共和国としてネーデルラント南部10州と袂を分かったことの原因として宗教の問題は記憶に留めておく必要があるだろう。南部のカトリック色が強いのにに対して、北部はドイツに端を発するプロテスタントイズムが勢力を強めていたのである。オランダの改革派はルター派ではなくカルヴィン派であったが、この宗教的な対立が結局はネーデルラントを二つに分けることになった。そのことによってオランダは先の封建社会からの解放と相まって、カトリック教会からの解放を手に入れるのである。ここにオランダは中世的な社会から、近代的な市民社会へと移行したのである。

## 3) 遠近法の転換

ここで言う遠近法は、ルネッサンス期に発明された線遠近法のことである。透視画法と呼ぶのがより適切であるかもしれないが、一般的な呼称として線遠近法を使うことにする。

この線遠近法については今更説明を要しないほど一般化しているが、簡単にその特性について整理しておきたいと思う。

3次元の世界を2次元の上に合理的に再現する方法として考案されたものが、この線遠近法であり、それは幾何学的に構成されている。あらゆる平行線は無限の彼方で一点に収束するという仮説のもとに、絵画の画像に収束点（消失点あるいは消点）を設定し、秩序をもった画面を作る作画法なのである。この消失点を画面の中心におくことで、その画面は安定し、空間は連続性を獲得することになる。他の遠近法、例えば積み重ね法や俯瞰図などと比べて、私達の自然な視覚像に近いということでこの描画法は瞬く間にヨーロッパ中に伝播することとなる。目の高さ、つまり画面の中央に設定された消失点から、放射上に引かれた線に沿って事物は配列される。視線と直交するように透明なスクリーンを画家の目と描く対象との間におき、そのスクリーン上に映る対象の像をトレースする方法を示すことによって、線遠近法は説明されることもあるが、この方法が後のカメラ・オブスクラへと展開する。この方法からも分かるように、線遠近法は画面の中にヒエラルキー構造を作ることであり、そのことによって絵画を一つの「全体」として提示することになる。その典型的な例として、現在は修復中であるため実際にきちんと観賞できない状態ではあるが、レオナルド・ダ・ビンチの『最後の晩餐』を私達は挙げることができるだろう。画面の消失点にはキリストの顔が描かれている。ヒエラルキー構造の頂点に当る部分に、もっとも高貴な神の子であるキリストが描かれることによって、線遠近法の消失点は、幾何学的な作図上の意味から、価値の意味へと転化しているのである。

また、目と描く対象との間にスクリーンを置くことから分かるように、線遠近法は世界を外在化させることであり、私達と世界にある距離を置くことに他ならない。これらのことから線遠近法に対する批判はよく言われることであるが、中原佑介がシュペングラー、パノフスキーを引用しながら指摘するように、空間の無限性の表象としてそれを捉えるなら、線遠近法に対する評価はまた変わるであろう。しかし、本稿は線遠近法の評価が目的ではないので、このことにはこれ以上立ち入らないことにする。

さて、ルネッサンスの線遠近法は消失点を一つだけ持つ、いわゆる一点透視画法であった。この場合、描かれるものは、例えば立方体で考えると、必ず一面はスクリーンと並行になるように描かれる。つまり事物は画家の視線と直交するのである。このことから線遠近法にならされた私達は、目と直交するものだけを見るようになったとするのは早計である。むしろ線遠近法は、絵画上の一つの約束事に過ぎないのであって、そのようなものとして私達は描かれたものを見ていたと考えるべきであろう。積み重ね法にしても、俯瞰図にしても私達はそれをあくまでも絵画上の約束事として見ていたのであって、その時代の人々がそれを真実として受け止めていたとするのが、妥当ではないのと同じことである。

透視画法の改良はルネッサンス人によって種々試みられたであろうが、1600年イタリアのウバ

ルドによって、有角視透視画法が考案された<sup>(6)</sup>。これはいわゆる二点透視画法で、これによって画面の中心におかれた消失点は意味を成さなくなり、画面からヒエルキー構造が失われていくことになる。

17世紀のオランダ絵画を考察する上で、それを取り巻く環境として、当時のオランダの経済活動の推移も無視し得ないものであろうが、本稿の論旨とは直接的な関係を持たないと考えるので、とくには立ち入らないこととする。

ただ、科学上の研究、新考案という面では時計の改良という出来事は、特記すべきかもしれない。

機械式時計（歯車時計）自体は、中世期13世紀の終わり頃に発明されたものとされている<sup>(7)</sup>。当初の機械式時計の動力は錘であったので、その装置は大きく、固定されたものであったが、動力として1500年頃にばねが導入されてから、懐中時計等の小型の時計が生産されるようになる。教会の鐘や、何らかの町の中心から発せられるシグナルによって時を認知していたものが、この携帯可能な時計によって、人々はそれまでのようにシグナルに頼らなくて済むようになったが、同時に人々は時間に拘束されるようになった。時間に関しての社会的空間が変わったのである。

時計はそもそも天体の（太陽の）運行を計るところから始まったのであり、機械式時計は、宇宙のひいては世界のモデルと見做されることになる。「近代において中心的な位置を占めたひとつの思考が展開していく過程で、時計がメタファーとしての役割を果たした」その思考とは「世界は規則的に構成され、それ自身で自充自足したものであるという思考である。このように捉えられた世界は一ひとたびできあがったならば—その存続のために神をもはや必要としない世界である。時計はそうした自立的な世界を構想するうえでモデルとなった。それは、物理的にはエネルギー保存という考え方を前提とするものであり、自立的に活動する理性のなかでこそ考えうるような構想であった<sup>(8)</sup>」

## §II VERMEER と SAENREDAM

15世紀のファン・アイクに代表されるフランドル絵画は、その独自性によってイタリア・ルネッサンスの絵画とならび称される美術上のスクールを（スクールと呼ぶには各画家それぞれが固有のスタイルをもっていたが）形成していた。その初期においてはイタリア絵画に多大な影響を及ぼしたと言われるが、16世紀に入ると逆にイタリア絵画の影響を大きく受け、その独自性は失われていった。もっともこの16世紀のフランドル絵画に関しては、マックス・フリートレンダーによる違う解釈もある<sup>(9)</sup>。フリートレンダーに言わせれば、ゴシック様式がイタリア・ルネッサンスに取って代わられたのは、その影響を受けたからではなく、ゴシックが自ら崩壊していったに過ぎないということである。つまり、様式的には未だゴシック的、あるいは後期ゴシック的であっ

たネーデルラントの絵画もまた、自ら崩壊してゆく方向にあったということであろう。

また16世紀にあってはネーデルラントの絵画の特徴である、全体の構想に優先する徹底した細部描写が、多数のいわゆる無名の画家たちによって破壊されてゆく。それは一つには商業的な方向へと画家が流れ、質の低下を招いたからだ。「それまでなかったほど発言力を持つようになった大衆は、性急に安価で新しいもの、流行のものを要求した。とくにアントウェルペンから、スペイン、ドイツ、デンマークに向けての、増加の一途をたどる美術品輸出は、絵画の質を徹底的に下落させた<sup>(10)</sup>」

しかし解体、崩壊、破壊等は一方で新たな動きの兆しであり、新しい時代の出現の予告、あるいは時代の変化への待望の現れと言い替えることもできる。「教会から解放された、大規模で自由な芸術への希求を、楽天的な観察者たちは、ほとんどいたるところにたどることができる。17世紀美術を遠い照準に入れるなら、技術的なものをなおざりにすることや、ゆったりと大づかみで粗い仕上げの中にすら、終局のみならず発端も認めることができる<sup>(11)</sup>」

いずれにしろ、17世紀のオランダ絵画は、15世紀以来のフランドル絵画からの伝統を受け継ぎながら、同時に当時の様々な社会の変化の影響の中から生まれてきたものである。

本稿は19世紀に発明された写真が、それまでの絵画、私達の事物に向ける眼差しを大きく変えたとする通説に対して、写真が発明される以前にすでに私達の中で新しい眼差しが用意され、写真的な絵画が存在し、それが通説とは逆に「写真の出現を要請」したという論を展開することを狙いとして、起稿したものである。

17世紀のオランダ絵画を検討することによって、それは明らかにできると信じるが、網羅的にオランダ絵画を取り上げたところで、その全てがその根拠とならないことは明らかである。むしろ本稿の議論に該当しない事例も多く見いだせるであろう。本稿で重要なことは、17世紀のオランダ絵画の全てに共通するものとして写真的な要素を見いだすことではなく、それらの絵画のうちから、わずか一事例であっても写真的な絵画を見いだすことである。それを本稿の論旨の証明とすることは可能であるはずだ。とはいえほんの一事例のみでは、偶然性から峻別することは困難を極めるであろうし、またそのそしりは免れないであろう。

以下に J. VERMEER と P. SAENREDAM を取り上げ論考したいと思う。J. VERMEER と P. SAENREDAM は、それぞれ17世紀のオランダの画家としてはやや特異な存在である。J. VERMEER は今でこそ、17世紀オランダ絵画の巨匠の一人に数えられるが、長い間一般の人々には知られず、またその経歴も謎に包まれた部分が多かった。P. SAENREDAM はその独特の絵画モチーフによって近年注目されている。

#### 1) J. VERMEER (1632—1675)

デン・ハーグのマウリッツハイス美術館(正式名称はマウリッツハイス王立絵画キャビネット)

で、その出生地であるデルフトの風景を描いた、J. VERMEER の一枚の絵に出会うことができる。その雲間から降り注ぐ陽の光は、暗く画面におおいかぶさるように描かれている手前の雲と、逆光のためにシルエットのように描かれた舟だまりの対岸の建物群と対称をなし、輝くような美しさを私達に見せてくれる。それは、シルエットのような建物群を透かして見える遠景の屋根や、新教会の塔を明るく照らし出している。全体に押さえられた色調で描かれているにもかかわらず、その画面は光に満ちているように見える。それは



Jan Vermeer  
「デルフト眺望」1660頃

中、近景の暗さ（相対的に暗さという言葉を用いているが、実際はハーフトーンという方が適切であると思われる程度の暗さである）が遠景、空の明るさと対称的であることの効果であろうし、またその対比が適切に注意深く画家によって決定されているためである。しかし、ここでの明暗の対比は、J. VERMEER の他の絵画作品にも言えることであるが、同じオランダの画家 REMBRANDT と比べると、かなりの違いがみられる。またその違いが J. VERMEER の絵画を特徴付けている。REMBRANDT の絵画はその画面に表された強い光と闇によって特徴付けられている。バロックの光の流れを汲むそれは、単なる物理的な光を超えて、光の描写をするのではなく、「光を表現<sup>(12)</sup>」していると言って良いであろう。その「光」は REMBRANDT の内面表現であり、そして、あの芸術作品の持つ神秘性へと高められていくのである。

J. VERMEER の光は、REMBRANDT のそれが光と闇という強い対比で表現されているのに対して、より柔らかい対比になっている。それは J. VERMEER の室内の人物を描いた絵画に良く現れている。J. VERMEER が制作活動をした頃には上流階級の住宅では、窓にガラスが入れられ、そのため室内は全体に明るくなり、それが J. VERMEER の光の特徴になったと説明することは可能だ。しかしここで私達が見落としてはならないことは、現実の光の条件が変わったとしても、絵画表現上の光は、画家が選択しているということである。REMBRANDT の時代に室内が暗く、人工的な光、ろうソクによる補助光を必要とする環境であったとしても、あれほどの強い光とはならないであろう。そこに REMBRANDT の絵画表現上の選択があるわけだが、J. VERMEER においても同じことが言えるだろう。J. VERMEER は REMBRANDT のような強い光の調子の代わりに、柔らかい光の調子を選んだのだ。そのことにより、REMBRANDT が「輝く光」を獲得したのに対して、J. VERMEER は柔らかい光によって「輝く色彩」を獲得し「神秘性」に新しい側面を与えたのである。

ここで私は、先述した J. VERMEER の「デルフト眺望」（1660頃）についての説明を若干修正しなければならないことに気付いた。この絵を私は「光に満ちているように見える」と述べたが、

それは輝く色彩によってそのように見えているのである。

同じマウリッツハイス美術館に収蔵されている「ターバンの少女」(1660頃)にもこの輝く色彩を見ることができる。この絵の場合、その背景は暗く闇のように描かれているが、画面に占める面積が少ないため、REMBRANDTの闇のような効果はない。むしろ柔らかい光の中に、輝く色彩で少女の肖像が静かに浮かび上がるような効果にさえなっている。ワシントン・ナショナル・ギャラリーに収められている「赤い帽子の女」(1666/7)ではその柔らかい光、輝く色彩はさらに顕著である。決してバロックの絵画が持つような劇的な効果はないが、

J. VERMEERの絵画は静かに私達の心に浸み入るのである。世界は急激に変容するのではなく、密かに人知れずその姿を変えていく。



Jan Vermeer  
「ターバンの少女」1660頃

さて、三点のJ. VERMEERの作品を挙げてその光の特徴を私達は理解したが、それと関連して、輪郭線のにじみ、あるいは光のにじみについても論を進める必要があるだろう。これは、見方によっては写真のソフトフォーカスのようにも見え(悪く言えばピンボケ写真のようでもあり)、かつて私が図版でしかJ. VERMEERの作品を知ることができなかった頃、それは大いに私を悩ませたものである。これらの「にじみ」は、果たして図版のための写真に問題があるのか、実際ににじんだように見える作品なのかは、そのにじみが作品を魅力的に見せているだけに、大きな問題であった。実際に観賞すると、確かにこの「にじみ」は作品の上に現れている。

これについては、カメラ・オブスクラと関係があるように私には思われる。J. VERMEERがカメラ・オブスクラを使用したか否かは多く議論の対象になったが、現在ではかなりの可能性で使用したものと推論されている。

このことについては、Heinerich SCHWARZが詳しく論じている。それらの論は傍証とは成り得ても、残念ながら確証というところまではいたらない。ただその中で興味あることは、顕微鏡の発明者であり光学研究者である LEEUWENHOEK と J. VERMEER の関係である。J. VERMEERの死後、LEEUWENHOEKがその遺産管理人



Jan Vermeer  
「赤い帽子の女」1666/7



になったことはよく知られたことであるが、彼等二人はデルフトの新教会の洗礼記録の同じページに登録されているのである。このことから類推しても二人は相当に親しい関係にあり、光学についての知識を J. VERMEER が LEEUWENHOEK から授けられた可能性は十分に考えられるし、そう考えるほうが自然であろう。

ここで J. VERMEER の画面上の「にじみ」に論を戻してみると、あくまでも SCHWARZ の推論を前提にしてのことであるが、その原因として考えられるのは光学レンズの色収差である。周知のように太陽光のスペクトルはそれぞれ屈折率が違うため、レンズを通過した光はその焦点が微妙に違うのである。この色収差がガリレオを悩ませもし、現代の光学メーカーの重要な課題の一つでもあるのだが、それが J. VERMEER の「にじみ」となって現れているのではないだろうか。J. VERMEER の時代のレンズの性能から類推するなら、カメラ・オブスクラあるいはこれに類する器具では相当の色収差があったであろう。ガリレオはこの色収差を少しでも解消するために長大な望遠鏡を作らざるを得なかったのだ。J. VERMEER がカメラ・オブスクラを絵画制作の補助手段として使用したことは、このことから推しはかることができる。「にじみ」の原因として、J. VERMEER の視力に問題があるという仮説を立てることも可能だが、「デルフト眺望」を子細に観察すれば、その仮説は否定されるであろう。「デルフト眺望」をゆっくりと見てゆくと私達は奇妙なことに気が付く。J. VERMEER の見事な技術によって描かれているこの絵の中景の建物群と遠景の屋根や新教会の塔に較べて、近景の描かれ方にやや異質なものを感ずるのである。遠近法的に考えるなら、事物は遠ざかるにつれてその形態は曖昧にほんやりとするように描かれるべきなのだが、この絵ではそれが逆になっているのである。手前の人物が曖昧に描かれ、言い替えば画面手前の「にじみ」がより強く表現され、遠ざかるにつれてその「にじみ」は少なくなっている。つまり画面の奥のほうにピントが合った状態に描かれているのである。この事実は私達に、J. VERMEER のカメラ・オブスクラ使用説を採用させ、視力説を退けさせる根拠となる。

J. VERMEER はカメラ・オブスクラのスクリーンに映る映像を、そのままに画面に定着させたのであろう。しかしこのことによって J. VERMEER の作品の芸術性を落とすものではない。むしろ彼の表現上の要請がこの「にじみ」を選択したのであり、その新しい美意識をこそ贅えるべきであろう。職業的な画家であるなら、カメラ・オブスクラのスクリーンに変形した映像が映ったとしても、それを修正して絵画作品として仕上げるのはたやすいことである。J. VERMEER は積極的にこの「にじみ」を採用したのであり、それは肉眼で見て自然と感じられる視像の代わりに、レンズを通した映像を優先したことを意味するのだ。レンズを通した映像を、その形態のゆがみを修正することなく描いた17世紀オランダ絵画の例として、Jan van der HEYDEN (1637-1712)の1670年頃制作の「アウデゼイズ・フォーブルグワル通りのアムステルダム景色」がある。アオリ機能のないカメラで撮った仰視の写真がそうであるように、この絵でも垂直線が中心に向かって傾いている。画面左側の高い建物や教会の鐘楼が右に傾いているし、画面右側で

は橋脚や遠景の建物の輪郭が左に傾いている。蛇足ながら付け加えると、SCHWARZはこのJan van der HAYDENの静物画は、J. VERMEERの画風を思い起こさせると述べている。<sup>(14)</sup>

以上のことから、この時代の画家の何人かは、レンズを通した映像の（それまでの視覚像と較べての）不自然な自然さを絵画表現の中に受け入れつつあったことが分かるであろう。私達の視覚経験は徐々に写真的になっていくところだったのである。

## 2) P. SAENREDAM (1597—1665)

我が国ではあまり馴染みのないP. SAENREDAMであるが、装飾のない簡素な改革派の教会の内部をモチーフとして描いた彼の絵は、他にあまり例を見ない存在感をもっている。

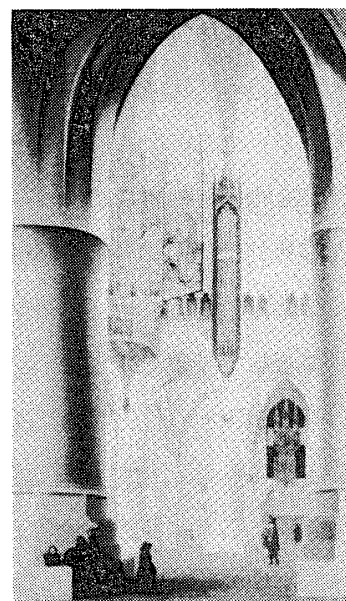
G. SCHWARTZとM. JAN BOKの著書<sup>(15)</sup>に従ってP. SAENREDAMの経歴をたどると、1597年6月9日JAN PIETERSZ SAENREDAMの子としてアッセンデルフトに生まれる。父の死の一年後1608年に母と共にハーレムへ転居。1612年FRANS PIETER de GREBBERのもとでドローイングと絵画の修行をし、1622年その修行を終える。1623年ハーレムのサンルーク・ギルドにマスターとして登録される。1638年に結婚。ギルドの書記、議長等を務めて、1665年死亡しハーレムのGROTE KERKに埋葬される。

非常に簡略な抜粋であるが、その経歴を見ると、当時のハーレムのギルドの中でかなりの発言力を持ち、著名な画家であった様子がうかがえる。

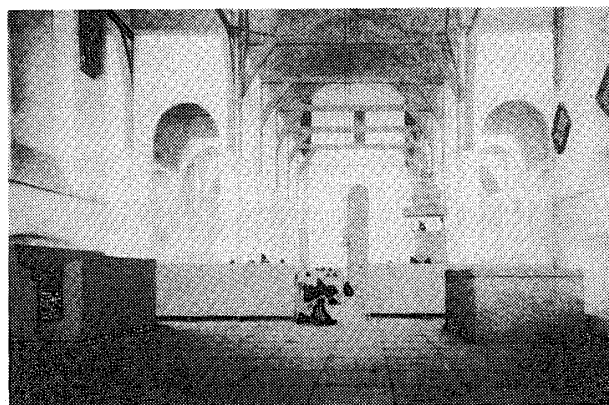
1633年書記、1634年会計係、1635年財務担当、1637年、1638年書記、1640年、1641年幹事、1642年、1643年長老、等。

また「1647年、THEODORUS SCHREVELIUSはその著書の中で画家としてP. SAENREDAMについて触れている」との記録<sup>(16)</sup>もある。

一言ではいい表せないのだが、P. SAENREDAMの絵画は見る者を思わずその絵画の中へ引き込むような力をもっている。多くの偉大な芸術作品が持つその力と同じように、  
というのではない。「絵画の中へ引き込まれる」という言い回しは余りにも使い古された表現のため、今では私達はその言葉から殆どなにも感じなくなっているに等しいので、



Pieter Saenredam  
「聖バボ教会」1636



Pieter Saenredam  
「聖オドゥルプ教会」1649

違ったいい回しをしたいのだが、P. SAENREDAMの絵画を前にしたとき、私達にはこの言葉以外の適切な言い方が見つからないのだ。いや多少言葉を替えて、「絵画の世界へ引き込まれる」と言ってもいいかもしれない。しかし、これらの言葉ほど多様に解釈され、誤解を生む言葉もないのである。「絵画の世界」と言ったとき、ともすると私達はそれを「画家の内面世界」と読み代えて考えるようだ。絵画が何らかの内面、精神性の発露として表されるという、この絵画観はかなり根強く私達に植えつけられている。これは近代以後のことであろうが、この精神性をさらに感情と翻訳するのだ。このような「絵画の世界」を想定するなら、P. SAENREDAMの絵画は全くと言っていいほどそれと関わりを持たないだろう。そこから感情の発露を見いだすことはできないのだ。彼の絵の前に立ったとき感じる、ある種苛立ちのような歯がゆさは、この静謐ともいえるその特性のためであろう。

その静謐さは人影の少ない、しかも装飾のない新教会の内部という題材もその要因の一つであるが、画面の中に何もない（描かれているものがないという意味では勿論ないが）という思いに私達がさせられるからに他ならない。それは、「無」という言葉では表せない不可思議さがある。何もないという有り方とでも言えばよいのだろうか。「無」と言う言葉によって昇華される状態ではなく、決して昇華されることはないであろうという「何もない有り方」なのだ。

この奇妙な存在は、私達の存在を脅かし、私達を虜にし、私達は「絵画の中へ引き込まれる」。決して解消されない宙吊りの位置へと。

線遠近法は15世紀イタリア・ルネッサンス期に発明されたものであるが、この画家ほど線遠近法を駆使した画家は他に例を見ないであろう。そのモチーフの殆どが建築物であり、しかもその多くが教会の内部であるP. SAENREDAMにとって、線遠近法は格好の描画法であるから、当然と言えば当然であるかもしれない。彼は描くべき建物の寸法を調査して、それを記録し、細心の注意を払って正確に画面に描いている。芸術としての絵画を描くというより、建築の図面を引く作業をするようなめん密さで、色彩がなければ禁欲的な、とってよよいような態度で彼は描いているのだ。

若干の例外を除いて、P. SAENREDAMの絵は正面視透視画法（一点透視画法）で描かれている。これはルネッサンス以来の線遠近法であるのだが、彼は生真面目にこの描画法を守っているように見える。生真面目にというのは、P. SAENREDAMの描いたものから見るかぎり、彼はカメラ・オブスクラあるいはこれに類する補助具を使用せずに透視画法の法則に従って、絵画の制作をしているように思われるからだ。よしんば器具を使用したとしても、それを修正して透視図として正しくなるように描いているのだ。それは、P. SAENREDAMの描く建物の垂直線が正しく垂直に描かれていることから伺い知ることができる。その画面の消失点からするなら、垂直線は斜めにかたむかなければならないのだから。

線遠近法については、§1の3)で述べたように、世界を外在化し、私達と世界に距離を置くことである。この「世界」を「絵画」に置き替えるなら、私達と絵画の間に距離を置くということだ。それは線遠近法がその法則によって必然的に導き出すのだが、それは距離感と同時に客観性を絵画に与えることになるのだ。しかし、不思議なことに透視画法の忠実な継承者である P. SAENREDAM の絵画には、この距離感がないのである。絵画と私達の間にあるべき距離が喪失し、眼と絵画が一物理的にはあり得ないことだが一張りついているかのような錯覚にとられるのだ。彼の絵の静かな柔らかい光と色調が（前述の J. VERMEER も柔らかい光を採用していた）そう感じさせるのであろう。また、もう一つの理由としては、消失点の位置も考えられる。P. SAENREDAM の消失点の多くは画面の中心軸から外れたところにおかれ、時には画面の外側に置かれているのだ。これによって、そのヒエラルキー構造は不安定なものになっている。このことから、距離感は希薄なものとなる。私達は絵を外側から眺めるのではなく、かと言ってその内部から眺めるのではなく、確固たる位置を見失ったままそれを眺めるのだ。ヒエラルキー構造によって支えられた線遠近法的な眼差しを解体し、距離の喪失を招いたのが写真であると考えたら（写真はそもそも距離を持たない。何故なら写真の映像は単なる光の痕跡に過ぎないのであるから、ルネッサンス絵画の横倒しになったヒエラルキー構造は奥行きを失い、底面に圧縮され平面化している）P. SAENREDAM の絵画は、まさに写真的な絵画と言えるであろう。

一点透視画法で描かれている P. SAENREDAM の絵画の構図は、必ずしも左右対称ではなく、教会内部の壁や柱が途中で縦方向に断ち切られている。このことによって画面は断片化され<sup>(18)</sup>全体性を失っている。この断片化は画面の事物が上述のように途中で断ち切れ、つまり絵画の世界がその枠外へと延長されていることを示唆することによって起こる事態なのだ。それはかつての絵画がその内側で完結したものとして提出されていたのに対して、全く反対の立場を取る。絵画は決して完結をみないものとして提出されるのである。

画面の事物が途中で断ち切られた構図は、実はイタリア・ルネッサンス期の絵画にもその例を探することができるのであるが、それでもルネッサンス期の絵画は完結したものとして存在し、少なくとも完結への意思をその画面から私達は読み取ることができる。

P. SAENREDAM の絵画からはその意思すら感じられないのだ。その絵は、事実を忠実に再現することに意が注がれ、世界を構築するということには殆ど全くと言ってよいほど興味を示していないのだ。ルネッサンス期の絵画と P. SAENREDAM の絵画を照らし合わせたとき、絵画が断片化することの理由を、事物の断ち切りという面から説明するだけでは不十分であろう。私達はさらに、他の理由も探さなければならない。

そこで浮上してくるのは、P. SAENREDAM の画面の消失点の位置なのだ。前述したように、その消失点は多くの場合、画面の中心軸から、私達の視線の中心軸から外れている。つまり、中

心軸から左右どちらかにずらされて置かれているのである。線遠近法のヒエラルキー構造にゆがみが生じ、それによって保証されていた完結性は、その足場を危うくするのだ。消失点の上下方向への移動からは、むしろ奥行き<sup>(19)</sup>の強調として、そのヒエラルキー構造の揺るぎない存在を確信する私達も、左右のそれからは逆の印象を受け取るのである。さらに、左右に大きく移動した消失点が画面の外側にまではみ出すに及んでは、(Nave of the Buurkerk, Utrecht, from north to south. 1644) ヒエラルキー構造は殆ど崩壊し、完結した世界は欠如した世界へと様相を一変し、絵画は世界の一部へと転落するのである。

## む す び

一つの興味深い実験がある。中川邦昭が写真鏡(カメラ・オブスクラ)を使って司馬江漢が画題とした場所で、線画を描く実験である。七里ヶ浜で行ったこの実験で、面白い事実が二つあった。

一つは、風景画のように広い場所を描こうとするとき、その目的とする場所を画面の中心に持ってくると、手前が極端に大きくなり、遠近法のバランスが崩れてしまうということである。これは焦点距離の違う5本のレンズで行った実験の結果である。そのため目的とする風景を画面の下のほうに持ってくることによって、バランスの取れた映像を得たのである。当然空の面積は大きくなるが、こうして得られたトレース画は司馬江漢の絵とほぼ同じ構図となった。

二つめは、写真鏡のピント面の明るさは中心から離れる程暗くなるということである。その周辺部では映像が不鮮明となり、かなりトレースし辛くなるという事実が分かった。

17世紀オランダでは風景画が多数制作された。自然を風景として選び取る眼差しは、それはそれとして論考すべきものであり、眼差しの変遷を研究する上でも興味深いものである。この風景画の構図を見るとき、カメラ・オブスクラとの関係は、中川の実験からも十分に考えられるのである。そういえば、私達が検討したJ. VERMEERの「デルフト眺望」も空の面積が大きく描かれていたし、画像の手前の部分がアウト・フォーカスになっているように描かれていたのだ。

かつて、私達は世界を全体としてこの手に持ち得るという幻想を抱いていたようだ。そして、世界はその神秘のベールをいずれ私達の前に脱ぎ去る時がくると思われていた。ルネッサンスの線遠近法の発明以来、私達は世界に何らかの秩序を与えられるものと信じ、世界を外在化する事を試みてきたが、19世紀の写真の出現で事態は大きく変わった。写真は、私達が世界を断片としてしか捉えられないということを示したのだ。同時に写真の再現性によって絵画はその職務を解かれ、より自由に抽象化への道を進んだといわれてきたが、この説はどうやら怪しくなってきた。私達は本稿でJ. VERMEERとP. SAENREDAMを考察したが、方法として線遠近法を採用した画家の内に、その遠近法を崩壊させる素因、写真的な眼差しが包含されていたことを見いだしたのだ。抽象絵画の出現は全く別の文脈で語られなければならない。

視覚が常に思考と切り離せないままに働く（視覚は瞬時に思考する）なら、私達の視覚は絵画の奥行きを求めてやまないであろうし、絵画の線遠近法はその完成された様式ということになる。この立場に立つかぎり、私達は写真を絵画史の私生児としか見做さないであろうが、視覚が純粹に視覚としてのみ働くなら（何しろ私達の網膜が捉えるのは光の強弱、波長の長短であって、奥行きは捉えていない）、奥行きはそこでは関わりを持たないことになり、写真は絵画史の必然であることが理解できる。「この次元〈奥行き〉にはどこか逆説的なところがある。—中略—私は奥行きを見ているのだが、それは実は見えないはずなのだ。というのは、奥行きはわれわれの身体から物の方へ測られるものだし、われわれはこの身体に固着しているのだから<sup>(20)</sup>」としても、私達は奥行きを見ようとし、世界の断片化から逃れようとする。本来多義的であった、あるいは多義的であろうとした線遠近法—何故なら線遠近法はだれの目にも自然であることを目指した様式であるから、一義的な意味規定を受けない—を、その内包するヒエラルキー構造の比重を高め、絶えず差異化（断片化）する不安定から安定する構図を導き出そうとしたのかもしれない。

「そこに揺曳している自分とは絶えず内なる差異を生成し続ける不全性そのものだ。私もあの人も、自己と他者といった明確な概念ではもちろんとらえきれない。それは不鮮明で不安定な影法師、輪郭のなぞれない気配のような存在でしかない。この希薄な自己が「自分が自分であること」の悲しみを癒すためには、どうしてもその悲しみを分かち合う分身〈方法としての少年〉が必要とされたのであった<sup>(21)</sup>」と近藤裕子はそのテキストで語っているが、〈方法としての少年〉を〈方法としての線遠近法〉と入れ替えるのは皮肉すぎるであろうか。近藤はさらに続けて言う「自己の内に巢食う不全の感覚や、絶えず自己自身からもズレてゆく違和の感覚を見続けることは、おそらく容易なことではない。見続ける自己もまた、この不全感と違和感の中にまきこまれ、揺さぶられ続けなければならないからだ」と。

本稿で、私達は写真の出現によって、その影響で私達の眼差しが変わったとする従来の多くの説に対して、写真出現以前にすでに写真的な眼差しは用意されていたということを論証できたと思う。またこの論考を通して、抽象絵画の出現の理由の一端もかいまみることができたのではないだろうか。

定位すること、意味規定をし、それを不動のものとする、そういった私達の姿背こそが線遠近法を評価し、写真の出現にまつわるあの神話（まなごしの転換）を生み出したのではないだろうか。とするなら「歴史は捏造される」と言うのはもちろん過言であろうが、少なくとも近藤がいうように「自己の内に巢食う不全の感覚や、絶えず自己自身からもズレてゆく違和の感覚を見続けることは、おそらく容易なことではない」としても、「不全感と違和感の中にまきこまれ、揺さぶられ続け」ることを私達は引き受けてゆかなければならないのだ。

- 注(1) 金子努『ガリレオたちの仕事場』1991 筑摩書房
- (2) エンゲルハルト・ヴァイグル『近代の小道具たち』三島憲一訳 1990 青土社 p. 105
- (3) G・バークリ『視覚新論』下篠信輔他訳 1990 勁草書房 pp. 77-78
- (4) 拙稿「愛撫するまなざし」『露光時間1989』1989 ギャラリー現 pp. 201~206
- (5) 中原佑介「無限なるものの限界」『美術手帖 No. 395』1975 美術出版社 p. 37~53
- (6) 前川道郎「遠近法の科学と絵画的描写」『美術手帖 No. 395』pp. 72~87
- (7) エンゲルハルト・ヴァイグル 前掲書 p. 164
- (8) 同書 p. 175
- (9) マックス・フリートレンダー『ネーデルラント絵画史』斎藤稔他訳 1991 第2刷 岩崎美術社 pp. 113~118
- (10) 同書 p. 116
- (11) 同書 p. 118
- (12) 岡本兼次郎『レンブラント／フェルメール』1964 河出書房新社 p. 9
- (13) Heinrich Schwarz "Art and Photography" 1987 Shicago/London pp. 119~131
- (14) 同書 p. 130
- (15) Gary Schwartz & Marten Jan Bok "Pieter Saenredam — The Painter and His Time" 1990 The Hague
- (16) 同書 pp. 301~310
- (17) エミール・メイエル『アムステルダム国立美術館』田辺徹訳 1988 みすず書房 p. 61
- (18) ピーター・ガラシ「写真以前 絵画と写真の発明」『美術手帖 No. 645』1991 美術出版社 pp. 227~238  
1981年同タイトルで開催された展覧会のカタログに掲載された論文であるが、本稿執筆中に翻訳が発表された。本稿の論旨と同じところを目指す論文であるので、ここに記する。
- (19) 中川邦昭『カメラ・ギャラリー 写真の伝来からオートフォーカスまでの250年』1991 美術出版社 pp. 137~138
- (20) M・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄他訳 1984 第20刷 みすず書房 p. 274
- (21) 近藤裕子「セーラー服の弟」『昭和文学研究第23集』1991 昭和文学研究会 pp. 30~42