

フェルメールのカメラ・オブスクーラ利用説をめぐっての一考察

中 村 光 一

映像学科

Vermeer's Use of Camera Obscura, A Possibility

NAKAMURA Koichi

Department of Imaging Art

(Received October 12, 1999; Accepted January 14, 2000)

序

今では17世紀のオランダの画家たちの中で、大衆的な人気だけでなく研究者による評価においても、レンブラントに次ぐ位置を占めているフェルメールだが、死後2世紀もの間その存在を隠して沈黙を守っていた。19世紀になってようやく、フランスの批評家トレ・ビュルガーの手で忘却の闇から救出され、多くの批評家の眼にするところとなり、研究対象として取りあげられるようになった。それ以来、彼が制作の補助装置としてカメラ・オブスクーラを利用していたという仮説が、繰り返し出されてきた。絵画、写真、映画など視覚メディアの相互関係とそれら視覚芸術の美学的問題を研究してきた筆者は、この仮説に興味を抱き、フェルメールに関する文献を精査し、彼の作品の半数近くを所蔵するアメリカ各地の美術館、コレクションを巡ってオリジナル作品の調査も行った。こうした予備調査を基にして研究を進めた結果、フェルメールの作品の中にレンズを通した映像特有の光学効果の幾つかを確認し、カメラ・オブスクーラを初めとする光学装置の利用を確信した。

しかし、研究途中の段階で従来のフェルメール研究を全く変えてしまうような出来事が起こった。それは、フェルメールの現存作品の23点を集めた回顧展がワシントン・ナショナルギャラリーとオランダの王立マウリッツハイス美術館で開催されたことである。これを機にフェルメール研究が再び活発になり、数多くの発表がなされた。代表例が回顧展のカタログに収録された諸論文で、特に、回顧展のためにフェルメール作品の修復にあたったマウリッツハイス美術館のヨルゲン・ウェイドゥムが執筆した論文は、修復作業の過程で発見した新事実を含み、筆者の研究の行く末を左右するほど重要なものであった。そして、この論文はフェルメールのカメラ・オブ

スクーラ利用説を否定するものとして今や定説になろうとしている。こうした状況に対応して、この論文を詳細に分析することを研究項目の重要な柱として加えることになった。

本稿は、研究開始から既に10年も経過した筆者なりのフェルメール研究の中間報告である。第1節では、フェルメールに関する文献から彼の絵画歴を検証し、彼を取り巻く時代背景、交流関係などを探る中で、彼がどの画家に師事したのか、彼の経歴の中にカメラ・オブスクーラなどの光学装置と関わる事実が存在するかどうかを主に考察した。続いて2節では、フェルメール作品の中のレンズを通したと思われる光学効果を科学的に検証し、カメラ・オブスクーラを作画の際にどのように利用したのかなど、彼の作画法の解明に論及した。そして最後の3節では、過去におけるカメラ・オブスクーラ利用説の変遷をたどると同時にそれらを否定する不使用説を分析した。ウェイドゥム説などの新しい障壁を乗り越えずにカメラ・オブスクーラ利用説など砂上の楼閣になってしまうからである。

1. 画家の軌跡と光学装置との関わり

フェルメールの人となりは謎に包まれ、「デルフトのスフィンクス」とまで呼ばれていた。50年代の初期に発表されたローレンス・ガウイングの著書は、本格的なフェルメール研究書として絶賛されたが、フェルメールにまつわる神話を充分には払拭できなかった。近年、17世紀のデルフトの芸術家たちの生態を社会学的な視点で研究していたイエール大学のジョン・M・モンティアスが古文書調査の経過で発見した事実をまとめた『フェルメールと彼の環境』と題する研究書は、フェルメールの謎とされていた多くの点を明らかにした。前述した95年から翌年にかけてワシントンとハーグで開催されたフェルメ

ールの回顧展のカタログには、展示会を主催した二つの美術館の学芸員、アーサー・K・ウィーロックとベン・ブローズ、それにフェルメール研究の大家アルベルト・ブランケルトなどが、それぞれ新しい資料を新しい視点で吟味した論文が掲載されている。こうした研究者の努力の賜物で、フェルメール研究は格段に拡がりと深みを増し、フェルメールにまつわる謎の解明が進みつつある。本節では、このような最近のフェルメール研究の成果を敷衍し、カメラ・オブスクーラ使用説を実証するのにポイントとなる誰にフェルメールが師事していたのかという問題とフェルメールが置かれていた環境の中にカメラ・オブスクーラなどの光学装置と関わる事実が存在するのかという問題に絞って論述してみたい。

(1) フェルメールを導いた師

フェルメールが生まれたデルフトは、当時オランダ第4の大きな町だった。繁栄した平穏な町で、特に魅力的な中心街には中世の建物と尖塔がそびえ、それらはデルフトの画家たちの手になる町の情景にたびたび登場している。町には15世紀末にさかのぼる絵画の伝統があったとはいえ、フェルメールが生まれた1632年頃には沈滞気味であった。しかし、1650年頃には有能な画家が何人かこの町に住み着くようになっていた。フェルメールの絵画歴は、デルフト絵画の短い黄金期と符合している。

フェルメールがデルフトのどの画家に師事したのかについての定説はないが、父親が画商であれば、画家との面識も少なからずあっただろうし、その中から適切な師を見つけることはそんなに難しいことではなかったに違いない。修行時代に先立つ幼少時に(9才の頃)、彼は近隣の学校で読み書きを学ぶかわら、カトリックの画家コレネーリス・ダーメン・リートウェイクが主宰する素描学校に通っていたらしいと推測されている¹⁾。その後、6年間にわたる修行時代が始まるのである。

フェルメールの師はレオナルト・ブラーメルだったのではないかとの説がしばしば提示されてきた²⁾。ブラーメルは生涯の大半をデルフトで活動し、フェルメールとの関係を示唆する記録が残っている。フェルメールの未来の義母マリア・ティンスが、初め娘の婚姻契約書のサインを拒んだとき、フェルメールの側に立って仲裁したのがブラーメルだった。ブラーメルは17世紀のデルフトでは指導的な立場にあった物語画家で、一流とはいえないまでも従来考えられていた以上に当時の評価は高かったようである³⁾。イタリアとフランスを訪れたこともあり、劇的な明暗法を使った夜景で知られている。しかしながら群像を描いたブラーメルの暗い絵とフェルメールの作品とのあいだには様式上の類似点もなく、彼がフェルメールの師だったとする考えには疑問が残る。確か

にフェルメールの初期物語画に見られるカラヴァジズムの影響はイタリアに滞在したこともあるブラーメルの教えからとの見方もできるが、師ブラーメル説に肯定的なP・T・A・スウィレンスでさえも、これらの作品はフェルメールによるものではなく、他の画家の手によるものなのかもしれないと推測している⁴⁾。

フェルメールとの様式上の関連性を色濃く示すのが、カーレル・ファブリティウスである。彼はレンブラントに学び、1650年頃にデルフトに移ってきた画家であったが、不幸なことにデルフトの歴史始まって以来の悲慘な出来事で命を落とした。1654年に火薬庫が爆発し、町の一部が破壊された事故である。1667年にブレイスウィックが著した『デルフト市誌』の中に、デルフトの出版業者アーノルド・ボンが編んだファブリティウスへの追悼詩が掲載されている。その最後のくだりでフェルメールに触れている。「このようにして、かの不死鳥は悲しいかな、栄光の極みに命を絶った。しかし、幸いにも、彼の火の中からフェルメールが飛び立ち、みごとにその道を継いだ」⁵⁾と。この詩が2人の師弟関係を含意するものかどうかはさておき、彼らが世間ではある程度関連をもって考えられていたことの証であろう。ファブリティウスが作品のなかで光学的な実験を試みたと思える事実は、フェルメールとの関係をさらに強く暗示させる。

フェルメールの師が誰であったのかについての新説が、前述したデルフトの古文書の調査からフェルメール研究に新風を送り込んだモンティアスにより出されている。元来プロテスタントで比較的低い身分に属するフェルメールが、富裕階級でカトリックでもあった未来の妻とどうして出会えたのかという謎を解く過程で、モンティアスはユトレヒトの画家アブラハム・ブルーマルトの存在に注目する。ブルーマルトはフェルメールの義母となるマリア・ティンスと姻戚関係にあり、カトリック信者でもあった。彼が仲立ちしてカタリーナ・ボルネスと知り合えたとすれば、異教徒同士で身分不相応な二人の結婚も納得できるとモンティアスは考えた⁶⁾。確かに、フェルメールの修行時代と彼の婚姻時期は符合するし、彼の初期の作品に見られるカラヴァジズムもブルーマルトの影響であるとすれば整合性がとれる。モンティアスの推測はなかなか説得力があるが、フェルメールの修行開始時にブルーマルトが既に80才を越える高齢であったことを考慮せねばならないだろう。

さらなる新説が、フェルメールの邦人研究者、小林頼子氏から出されている。最近フェルメール研究の集大成を『フェルメール論—神話解体の試み』、『フェルメールの世界—17世紀オランダ風俗画家の軌跡』として相次いで著した彼女は、師クリスティアーン・ファン・カウエ

ンペルフ説を提示している。フェルメールの聖ルカ組合加入の経過を調査した結果、彼がデルフト以外の場所で修行した可能性が高いこと、修行を開始したと考えられる1648年前後にファン・カウエンペルフもデルフトからハーグに移り住んでいるという时期的な符合。フェルメールの初期物語画《マリアとマルタの家のキリスト》のリュベンスのように壮大で、それでいてカラヴァッジョを思わせる深々とした色彩、光を強く意識した明暗などは、ファン・カウエンペルフの作風と近似していること。そして、風俗画の第1作《取り持ち女》と同一主題で構図的にも極めて近い作品がファン・カウエンペルフにもあることなどが、彼女に二人の師弟関係を確信させた理由である⁷⁾。

小林説の前提にもなっているフェルメールがデルフト外の都市で修行した可能性は、ファン・デル・フェーンによるデルフトの聖ルカ組合運営規則の読み直しからもたらされている。デルフト市民の子で親がすでに組合の会員で、しかも組合員のもとで2年以上の修業をした場合は、入会金として3ギルダー支払えばすむのに、フェルメールの場合は倍の6ギルダー支払っている。ファン・デル・フェーンはその理由が「2年以上をデルフトの聖ルカ組合所属の画家の許で修業した場合」という追加条件にあると考え、フェルメールはデルフトでは2年以上の修業を積んでいないと推測した⁸⁾。フェルメールの入会時期は1653年12月であるから、逆算すれば彼の修業期間は遅くとも47年末から始まり、6年間の内4年以上はデルフト以外の都市で修業していたことになる。この期間にデルフトに滞在していたはずのブラーメルは師の候補から外れることになる。そして、1652年10月に組合に加入したばかりのファブリティウスの場合も、フェルメールとの師弟関係を成立させるには年数が足りないようである。しかし、フェルメールが入会金として6ギルダー支払わざるをえなかったのは、モンティアスが説明しているように、画商として聖ルカ組合の会員であったフェルメールの父レイニール・ヤンスゾーンがフェルメールの加入の前年（1652年）に亡くなっていたから減額の対象にならなかったのかもしれない⁹⁾。

デルフト外での修業説を肯定したとしても、師事した画家は1人だけとは限らない。修業の前半はデルフト外で過ごし、父の死以降にデルフトに戻り、別な師の許で修業を完結した可能性も高い。師ファン・カウエンペルフ説を提示した小林氏はこの説に立ち、デルフトでの師をブラーメルと推測している¹⁰⁾。一方、ユトレヒトのブルーマールトを師と考えるモンティアスはその逆で、前半をデルフトで、後半をユトレヒトかアムステルダム、あるいはそれら両都市で修業したと推測している。アムス

テルダムは父レイニールがキャファ織物職人として修業した思い出の地である。モンティアスは、フェルメールの初期の物語画への影響を考慮して、エラスムス・クウェリヌス、ヤーコプ・ファン・ルーの許で短期間学んだのではないかと推測している¹¹⁾。

フェルメールに関する記録の中で最も欠けているのが、彼の修業時代の詳細とカタリーナ・ボルネスとの結婚に至る経緯である。現在に至るまでの調査で新しい資料が多数発掘され、それら資料の読み直しの作業も行われてきたとはいえ、フェルメールの師を特定できる事実らしきものは推測の域を出ず、定説にまでは至っていない。フェルメールが修業時代に物語画を描きカラヴァッスムに通じた画家に、それが誰であるかはともかく、師事していたことは疑いもない。しかし、その後の物語画から風俗画への転向を考慮すれば、その師弟関係はフェルメールの絵画歴に長く影響を与える程のものではなかったのではないかと考えられる。むしろ、様式上の類似性を示すファブリティウスの存在にもう少し注意を払って良いのではないと思う。確かに、ファブリティウスとフェルメールとの交友は師弟関係を結ぶほど長いものではなかったであろうが、フェルメールがファブリティウスの作品を充分目にする機会があったはずである。ファブリティウスの光学機器への関心、透視法の理解、粘りのある彩色法、光の巧みな描写などは若いフェルメールに啓示を与えたに違いない。また、フェルメールの風俗画の端緒となる《眠る女》の（部屋が相前後して続く）構図は、ファブリティウスのレンブラント工房における僚友サミュエル・ファン・ホーホストラテンの《スリッパ》の空間構図が源泉であろう。さらに、没後のフェルメールの財産目録の中にファブリティウスの油彩画小品、トロニーと共にファン・ホーホストラテンのトロニーまで含まれていることが、こうした二人の関係に関する推測を確かなものに変えていく¹²⁾。因みに、聖ルカ組合の会員名簿には、75番にファブリティウスが、2人おいて78番にフェルメールが登録されている¹³⁾。

(2) フェルメールとカメラ・オブスクラ

17世紀に利用可能であった光学装置を含む画家の補助装置の中で最も一般的なものの一つは、ガラスの枠取りであった。これは遠近法の必要性を最小限にするためにオランダの画家たちに利用されていたもので、元々はデューラーの論文『コンパスと定規による測定教程』（1525年）の中で説明されていた透視装置である¹⁴⁾。この装置の修正版は17世紀の初頭、イギリスの作家ジョン・ベイトの著書『自然と芸術の神秘』（1635年）の中に登場する¹⁵⁾。四角い枠取りの前に小さなガラス、おそらくは凹レンズを据え付けた装置で、街の概観図のような広い領域を小

さなキャンバス上に描き込むのに役だったようである。前述したファブリティウスもこの装置を利用していたのではないかと推測されている¹⁶⁾。

17世紀のオランダではレンズ付きの枠取りだけが有効な光学補助装置というわけではなかった。フェルメールとたびたび関連づけられるカメラ・オブスクーラも当時のオランダの画家たちを魅了していたようだ。そもそも、カメラ・オブスクーラは、小さな穴だけを持つ文字通り暗い部屋であった。これは、チェンバータイプといって外の物体の反射した像がこの穴を通して向い側の壁に投影される仕組みなのだが、投影された像は上下左右逆に映されていた。この仕組みは古代の人にも知られていたと記されるが、あきらかな例をあげれば、16世紀のオランダの医師で数学者でもある人物が、目を傷つけることなく日食を観測するのにカメラ・オブスクーラを利用できることを示したとされている。

しかし、これでは正しい像を得ることもできない上、ひとつの情景に限られているという欠点があった。このため、17世紀にはいって考案されたのがポータブルタイプである。このポータブルタイプは動かすことができることから、屋内と屋外の両方で使うことが可能になり、行動半径が広がった。初期型のひとつは、観察者用の覗き穴と光を中に導く穴を備えたもので、テーブルに似ていた。その後作られた型は、光を導く穴の部分にレンズが装着され、内部の傾いた鏡により、上部の半透明のスクリーンに像を投影する仕組みだった。像は、レンズを前後にわずかに動かすことによってスクリーン上に焦点を合わせることができ、それはまだ左右逆ではあったものの、正立像を得ることができた。版画の修行を積んでいた画家たちには、左右の反転を頭にいれて描くことなど何の造作もないことであった。

17世紀のオランダでは、カメラ・オブスクーラをはじめとする光学装置は画家たちにとってかなり身近な存在であった。この時代、イタリアではガリレオ・ガリレイが望遠鏡を発明し（1609年）、ドイツではヨハン・ケプラーが凸レンズの組合せによる望遠鏡を（1611年）、イギリスではアイザック・ニュートンが反射望遠鏡を（1668年）作って彼に続き、宇宙の解明に寄与していた。オランダでもクリスチャン・ホイヘンスが光の波動説を体系づけ、ライデン大学には天文観測の施設までできあがっていた。フェルメールが生まれたのは、こうした光学を中心とした科学革命のまっただ中であつた。

フェルメールが生まれた1632年には、彼とカメラ・オブスクーラとの関係を考える上で重要な人物が所も同じデルフトで生まれている。アンソニー・ファン・レーウェンフックである。彼はバクテリア、単細胞生物、植物

の子葉、赤血球、精子、水晶体など微生物、生物組織の観察に成功し、後にその貢献によりロンドン王立協会の会員にもなる人物である。彼は光学機器の開発者としての側面も持ちあわせており、微生物学者として認められる以前は、デルフトの市に関係する仕事をしながら、自分でレンズを磨き、単レンズ顕微鏡の組立てに没頭していたという¹⁷⁾。彼が磨いたレンズは焦点距離が短いもので、270倍もの倍率を誇り、最終的に247台もの顕微鏡を組み立てたという¹⁸⁾。また彼は、ボックス型カメラ・オブスクーラの実用化に貢献したといわれるイギリスの物理学者ロバート・フックとも知己であったという情報もある¹⁹⁾。

生年と生地が一致するだけでなく、ファン・レーウェンフックはフェルメールが43才で夭折した後、デルフトの治世官によりフェルメール家の遺産管財人にも指名されている。ファン・レーウェンフックの管財人としての仕事ぶりは、記録を見る限り厳正そのもので、必ずしも彼がフェルメールの未亡人カタリーナとその母の有利になるよう便宜を図ったというような徴候は見当たらない。しかし、市当局が彼に画家の遺産を管理する責任を課したということは、彼と生前のフェルメール家との親交を配慮したからと考えられるし、彼自身もその要請を受けて多忙な中で2年以上もの間、忠実にその任を果たしている。そもそも彼とフェルメール家とを繋ぐ由来は、両家の家業がどちらも織物業であったことから始まったと推測する研究者がいる²⁰⁾。フェルメールの父レイニールは元はキャファ織物職人であったし、ファン・レーウェンフックは家業を継ぐために1648年から約6年間アムステルダムでスコットランド人の生地商人の下で働き、54年にデルフトに戻って所帯を持つが、その相手も毛織物商人の娘で彼自身も織物業をしばらくの間営んでいた。その後、デルフト市の様々な要職（1660年に収入役、1667年に市会議員）に就きながら、独学でレンズの研磨技術を身に付けていくのである。

また、この二人を繋ぐより興味深い指摘が、同じ研究者から提示されている。それは、ヤン・フェルコリエによるファン・レーウェンフックの肖像画（銅版画、1686）の風貌が、フェルメールの《天文学者》（1668）と《地理学者》（1669）に描かれた人物のそれと似ている、つまり両作品はファン・レーウェンフックがモデルであり、彼からの注文作品だということだ²¹⁾。確かに、両作品には年記（後世に補筆された可能性もあるが）が付され、男性が単体で描かれている点で他の多くのフェルメール作品と異なる。《天文学者》の天球儀、星辰儀、開かれたままの本（アードリアン・メティウス著『天文学・地理学案内書』であると確認されている）、そして《地理学者》の地球儀、

コンパス、定規など描かれた小道具が、概ね半世紀前に遡る年代物に属することから、ファン・レーウェンフックのような一線の専門家が係わっていたとすれば、なぜ最新のものを選ばなかったのか不思議であるという疑問が出されている²²⁾。しかし、前述したように、この頃のファン・レーウェンフックは天文学、数学、航海術などに興味を持ち、勉強を始めていたであろうが、まだ市関係の仕事をしながらレンズ磨きと単レンズ顕微鏡の組立に悪戦苦闘していた時代で、一線の専門家として認められていた訳ではなかった。また、顔が似ていないという指摘があるが、フェルメールの絵の彼とフェルコリエの肖像画の彼とは、年令で18才という年の差があり、後者の彼はかつらをかぶっていることも考慮せねばならないだろう。その点を除けば、着ているガウンも酷似しているし、天球儀、コンパス（フェルコリエによるファン・レーウェンフックの別な肖像画に描かれている²³⁾）など時代物の小道具も共通している。世に認められるようになった彼が、フェルメールに描いてもらった頃を懐かしんで肖像画に収まったなどと余計な想像をしてしまいそうだ。ただ、ファン・レーウェンフックが、『地理学者』が描かれた同じ年に測量士の資格試験に合格しているという事実は、二人の関係についての推測の精度を高めている²⁴⁾。

2. フェルメール作品に見る光学効果

フェルメールの絵画歴の中で最も奇異な感じを与えるのは、誰に師事したのかそしてその修業内容も判然とせず、さらに習作もデッサンも残していないのに、いきなり遠近法を充分活用して、造形的にも優れた作品を描き始めるということである。この疑問のおくに、フェルメールとカメラ・オブスクーラとの繋りも見えてくるはずである。では次に、フェルメールの作品を個別に見ていくなかでこの点を具体的に詮索することにしよう。

(1) 色彩の明度の高さと歪み―《兵士と笑う女》

図版1は《兵士と笑う女》と題する、フェルメール独特の日溜りの室内画の先駆けと思われる作品である。画面左側の開いた窓から注ぎ込む光の中で色彩が輝きわたっている。前景のほとんど半分を占める後向きの兵士と、テーブルをはさんで向かい合う笑う女、壁面には掛け地図が描かれている。日の光を正面から受けて輝いている女の顔と、暗いシルエットで表されている兵士の大きな黒い帽子とのコントラストが印象的である。また、やはり日の光を受けて明るく照らし出されている壁面の地図はその材質さえも判別できる程だし、その上部の文字も読みとれる程だ。

観察を続けていくと、不思議なことに気づく。それは、



図版1 《兵士と笑う女》

多くのフェルメール研究家が指摘していることなのだが、至近距離で向き合っているながら、若い女と比べてみて後姿の兵士が大きすぎるということである²⁵⁾。通常の遠近法的処理からはずれた、この兵士の不釣り合いな大きさは、フェルメールが画面内の人物のサイズを処理しそこなったということではおそくない。これはレンズに近接している被写体におこる写真的な歪みに似ている。この誇張された遠近法、つまり歪みは、この絵の中の光と闇との対比、光があたっている部分の色彩の明度の高さという特徴とともに、レンズを通した視覚を強く示唆するものである。

従来、この絵の特徴は広角レンズを通した光学効果の表現であると説明されることがしばしばあった。しかし、当時の初期型カメラ・オブスクーラに用いられていたレンズは、長焦点のものであったと考えられる。しかも、絞りが装備されていたとも思われない。そのため、被写界深度が浅くなり、手前の兵士、中央の娘、背景の壁を描くのに、レンズを少しづつ動かしながらそれぞれの被写体に焦点を合わせる必要があっただろう。この種の長焦点レンズは一般的には画角が狭く、そのため奥行きをつまんだ遠近感の少ない画像になってしまい、この絵の特徴とは矛盾するように思われる。しかし、当時のボックスタイプのカメラ・オブスクーラのピントガラスはかなり大型のものであったろうし、仮にフェルメールが初期の光学装置で、像を直接壁面などに結ばせるタイプのカメラ・オブスクーラを使用していたなら、画面サイズが大きくなった分画角も広がり、遠近感が増すはずである。

また、彼が被写体に向けてレンズを左右に振っていれば、兵士の後ろ姿とか窓枠の部分には歪みが生じ、この絵のような特徴が現れることになっても不思議はない。

(2) 光学装置の視点—《音楽の稽古》

図版2はフェルメールの絵画歴のなかではちょうど中期あたりに描かれたと推測されている《音楽の稽古》である。この作品も前述した写真的視覚をすべて共有している。特にこの絵の中で目をひくのは、壁面に掛かっている鏡のなかに、クラヴィコード（ヴァージナルとか、エピネットとも呼ばれている楽器）に向かって正面を向いている娘の姿と、その上、つまり彼女の後ろにテーブルと画架の足の部分が見えていることである。ここで奇妙なことに気づく。鏡のなかに映り込んでいる床のタイルの図柄から判断して、画家は娘の右後方に斜めに置かれた画架の前にはいるはずだ。ということは、娘を斜め後ろからながめていることになる。しかし、この絵には彼女の真後ろからの視野が収められている。つまり、この絵の視点が画家のものではないことを物語っていないだろうか。鏡の傾斜角度を正確に求め、部屋のなかの人物・家具などの位置関係と照合していく作業を経ずに軽率に断定するわけにはいかないが、この矛盾点のおくにフェルメールの作品制作の秘密であるカメラ・オブスクーラによる視点が隠されているような気がする。

次に、《音楽の稽古》のもう一つの特徴について述べてみたい。それは、この作品と相前後して描かれた他の作品とも共通しているが、床のタイルが整然と描きだされ



図版2 《音楽の稽古》

ていることである。このタイルのサイズから部屋の実測を推測することが可能である。前述したフェルメールの研究家、スウィレンスは舞台となった部屋の寸法を概算し、投影図を作成している²⁶⁾。そして、この作業から彼はフェルメールの室内画の舞台となった部屋を5つに分類している。構造上の類似点を考慮すると、部屋数はさらに少なくなることも示唆している²⁷⁾。フェルメールはこうした少数しかない部屋の室内を、家具、調度品の配置をかえ、カーテン、ドレープをかけかえることにより多数の部屋に見せ、それらに無限の光学効果を加えて多種多様な室内画を描いていたわけだ。

フェルメールの作品について、こうした分析をしていることは、彼の構図法に対するより深い理解を与えることになる。しかし、それはまた好奇心をかきたてる疑問をなげかけてもいる。その1つは、「フェルメールはどのようにして遠近法をそんなにはやく習熟できたのか、ましてその応用法までを？」ということである。そして、もう1つは、こちらの方がより興味をそそるのだが、「なぜ作品の視点、つまりフェルメールが彼の前にある情景を観察する視点が、座ったり、立っている人間の目の高さで符号しないで、窓の下枠の高さと一致するのか？」である。

観察の時代と呼ばれた17世紀にフェルメールのような芸術家がカメラ・オブスクーラにひきつけられたのは当然のことであった。人間の視覚をくもらせている曖昧さなしに現実をうつす、非の打ち所がない眼がここにはある。そのうえ、遠近法への近道を与えてくれる。三次元の世界がカメラ・オブスクーラのピントグラス上で即座に二次元にかえられ、画家は遠近法を導き出すのに用いていた複雑な数学の計算にたよることなしに、それを写し取ることができる。また、フェルメールの時代に利用可能であったボックス型のカメラ・オブスクーラが、もし当時のテーブルの上に置かれていたとすると、レンズの高さはフェルメールの描いた部屋の窓の下枠の高さにちょうど呼応するのだ。このことは、フェルメールの作品の視点のレベルに対する疑問への解答になるであろう。

(3) 点描画法と錯乱円—《赤い帽子の女》

フェルメールが本当にカメラ・オブスクーラを使用していたと確信させる事実が他にも残されている。それは光の戯れを描くという、神秘的ともいえる絵画処理である。それが顕著に見られる作品例として、彼の作品では珍しく右側からの光を受けている《赤い帽子の女》(図版3)という肖像画があげられる。

この作品の中で見られる椅子の獅子飾り、女の耳飾り、鼻の先端部など、フェルメールは光がきらめいている部



図版 3 《赤い帽子の女》

分をキャンバスに描き込んでいる。作品に近寄って詳細に観察すると、これら光のきらめきは現在では点描画法と呼ばれているうすい顔料による小さな点で構成されているのがよくわかる。ぼやけているのとも少し違う、鮮鋭性に欠ける写真によく現れる光の珠の重ね合わせである。レンズの専門家には「錯乱円 (discs of confusion)」として知られているものである。しかし、肉眼では本来見えない現象をフェルメールはどのように観察できたのだろうか。考えられるのは、彼がカメラ・オブスクーラのピントグラスにうつる像を描いていたということだ。繰り返しになるが、当時のカメラ・オブスクーラに用いられていたレンズは長焦点のもので、被写界深度が浅く、調節を誤るとすぐにピントがずれてしまったのであろう。レンズが結像する寸前のところで、ハイライトの部分がハレーションをおこしてぴかりと輝く、その瞬間をフェルメールは観察していたのではないか。このことは、イエール大学の美術史の教授、チャールズ・セイモアによる19世紀のカメラ・オブスクーラを使った実験によっても確認されている²⁸⁾。

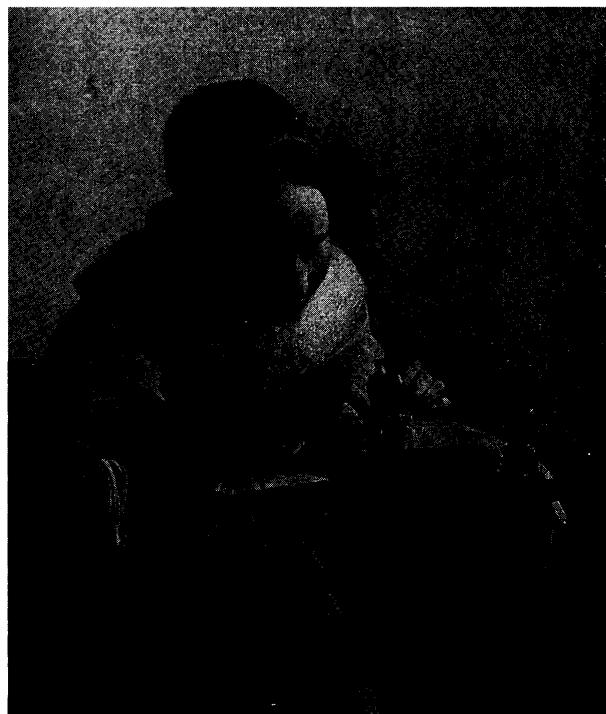
《赤い帽子の女》では、前述したように、フェルメールは描く対象に焦点を合わせるために、カメラ・オブスクーラのレンズをその都度動かすという煩雑な作業をしていたものと思われる。こうしたピン送り作業の過程で、フェルメールはハイライトの部分がハレーションをおこしてぴかりと輝く現象以外に、もう一つ映像特有の美的現象を発見している。それは、ぼかしの効用とでも呼ぶ

べきレンズの被写界深度を活用した映像のみに見られる表現効果の一つで、写真技術のボケの効果に相当する。

(4) ボケの効果—《レースを編む女》と《ギターを弾く女》

図版4は《レースを編む女》と題する小品で、《赤い帽子の女》と同様、画面右からの光を受けている。フェルメール自身の筆使いもこのようなものであったに違いないと思わせるような、手先に全神経を集中させた娘の我を忘れたような表情の描出において一段と傑出している。フェルメールはこの全神経を集中させた娘の手先とボビン（糸巻）に、鑑賞者の視線をひきつけるため、画面の他の部分をぼかして処理している。前景に置かれている大きな濃紺の縫い物用のクッションには、赤と白の糸が入っている。この濃紺のクッションとグリーン系のテーブルクロスをバックに光のなかで溶解しているかのように描かれた赤と白の糸の抽象的な美しさは特筆に値する。後景になる娘のコートのハイライトの部分も光が拡散してやわらかな色の滲みとなっている。もちろん、当時のカメラ・オブスクーラには絞りがなかったので、現在のカメラを使っただけのボケの効果ほどの対照の妙味はないが、このぼかし効果は線遠近法を使わず、レンズの被写界深度を活用することによって画面に深みを与える、フェルメール独特の奥行表現である。

図版5の《ギターを弾く女》でもフェルメールはギターを爪弾く娘の手先と振動する弦に焦点をあわせ、背景をぼかしているようだ。この絵の中で描かれているギタ



図版 4 《レースを編む女》

ーは現代使用されているものとは異なり、17世紀に慣用されていた5組の複弦をもつものだといわれている。すると、ギターの胴体部分の弦がネックの部分のそれより太く描かれているのは、複弦であることを示すためなのかもしれない。しかし、ネックの部分の弦が先程の《レースを編む女》のレース糸と同様、鮮明であるのに対し、胴体部分の弦が滲んでいるかのように不鮮明なのは、やはり、震える弦の振動を描出することにフェルメールが興味を抱いていたことが窺える。

ねらったものを際立たせるためには、他のものを出来るだけぼかす必要がある。そして、そのぼかしの効果を高めるためには、ねらっているものとぼかしたいと思っている前景とか後景との間に、ある程度の距離が必要となる。この距離がないと、たとえ被写界深度の浅い長焦点レンズとはいえ、余計なものにまでピントが合ってしまう、奥行き感が損なわれてしまう危険性がある。《レースを編む女》では前景にテーブルを配置して、それにかけられたテーブルクロスと前面部分をぼかすことにより、その危険性から脱している。この《ギターを弾く女》では後景の壁にかけられた絵画がその役割を果たしているのだろうか、十分な効果を得ているとは思われない。額縁こそハイライトの部分がきらめき、ピントがあまいことはわかるが、肝心の絵がその前面にある娘の顔よりも鮮明に描かれている。その結果、奥行き感が損なわれて描写の平板さが露呈してしまい、作品の評価を落としているのが残念である²⁹⁾。



図版 5 《ギターを弾く女》

それにしても、画面全体がリラックスしたソフトな雰囲気の中で包まれているのは、その欠陥を補って余りあるこの作品の魅力である。かつては娘が着用している衣装をそのひださえも丹念に描いていた精妙な筆使いはこの絵には見られず、くっきりと浮きでた色彩の面でそれが形どられている。娘の顔の輪郭も柔らかく、膚は絹のように滑らかだ。光を存分に受けた明るい部分と影になった暗い部分とのコントラストによって画面のやわらかい雰囲気が一層強められている。こうした効果は写真の軟焦点（ソフトフォーカス）効果に何と近接していることだろう。

(5) ほぼ正方形に近い画面—《デルフト眺望》

美術館でフェルメール作品に出会った時の最初の印象は、それが画集などで想像していたよりはるかに小さいということである。レンブラントとかフランス・ハルスの大作群と並べられると、異様な程の小ささに驚かされる。調べてみると、縦と横の和が1mに満たない作品が21点と小粒揃いである。また、キャンバスの縦横の比率も、かなり一定で、長方形でもかなり正方形に近い。図版6の《デルフトの眺望》は、他のフェルメール作品と比較すると、縦横の和も2mを越え、縦横比も1対1.12と最も横長の部類に属する。しかし、当時のオランダの風景画と比べればサイズはともかく、縦横比は正方形に近い。例えば、《デルフトの眺望》と全く同じ景色を収めたアーブラハム・ラーデマーケルの版画の縦横比は1対2とずっとスペクタクルな画面になっている。

凸レンズを付けたポータブルタイプのカメラ・オブスクーラを使うと、磨りガラスの上には円形かやや楕円形の像を結ぶ。この像を投影するには、正方形あるいは一辺が他辺よりやや長い長方形がふさわしい。ぼやけた周



図版 6 《デルフト眺望》

辺を切り捨ててしまうからだ。このため、カメラ・オブスクーラの形は四角である。これまでに観察されてきたことだが、《デルフトの眺望》は、ほとんど写真的ともいえるこの特徴をもった絵の典型的な一例である。

画面中央にあるのは、スヒーダム門とロッテルダム門。街は南側からとらえられている。スヒーダム門の上の時計は7時10分。まだ太陽は低く、薨の波に東から光が注いでいる。朝の情景である。まばゆいほどの光と細部の描写は、まだ画家たちが野外で制作することがなかっただけに、驚かされる。制作した場所がどこであるかも概ね分かっている³⁰⁾。眺望は河の土手よりいくらか高い所からとらえられている。フェルメールは河の南側に建つ家に陣取って、おそらく当時の天文学者が太陽を観察するのに使ったのと同じようなより精度の高いカメラ・オブスクーラを使ったのかもしれない。そして風景の輪郭をスケッチし、幾つかの細かい部分を構成したのだろう。

(6) 色彩のグラデーション—《地理学者》

カメラ・オブスクーラは作品に影響を与え、補助したかもしれないが、それですべてではない。《地理学者》(図版7)の特徴は、色彩、対象、場面設定の適切な選択にある。光や物を学ぶフェルメールの厳密さは、ニュートンたち当時の学者の精神にも通ずる。彼はそれまで黒や茶のみで描かれてきた影を、色彩を考慮に入れ、グラデーションで表現した最初の画家の1人であった。《牛乳を注ぐ女》では、窓のごく小さな割れ目から一筋の陽の光が差し込んでいる。そのため窓の他の部分は青くフィル

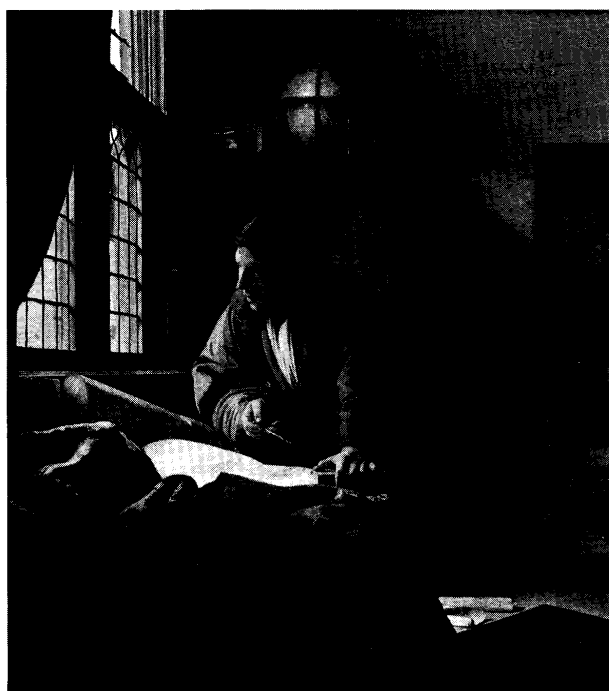
ターがかかって見える。光へのこうした細やかな心遣いは、光の反映を処理する上でも、さらに一段と冴えをみせる。着衣が人物の肌に映える様子、窓や鏡に映る人物の影、顔や表情に形を与える反映、あるいは絵画空間を越えて映し出される像、例えば《信仰の寓意》のガラス玉の場合のように、ここでも開いた窓、カーテンで覆われた窓が照明を工夫するのに用いられている。光の反映は前述したように点描画法を用いた一種の光の粒に還元されている。これらの光の滴は、レンズがひきおこす錯乱円に見えるままに描いたものであろう。筆の先で軽くはたいた明るめの色彩の小さな斑点は、明るさを増しながら四方から輝きを集める。《デルフトの眺望》の光を浴びた薨の波、小舟にぶつかって広がる水の波紋、《牛乳を注ぐ女》のパンの皮のきらきらとした質感、クリーム状の牛乳、そしてこの《地理学者》の織物の輝き、髪の毛の光沢。物の質感をだしているのは、こうした非常に小さな光の粒を作り出す素材の力である。《地理学者》は、軽い筆運び、幅広く塗られた色、天才きわまりない筆使い、そして点描などあらゆる筆使いを駆使して描かれている。

3. カメラ・オブスクーラ利用説の変遷と新たな展開

前節において、フェルメールの作品に見る光学効果を光学の専門知識を基にして様々に観察してきたが、フェルメールが何か光学装置を利用して仕事をしたのはないかという指摘は、実はかなり早くからあった。確かに、フェルメールが生きた17世紀という時代は、科学と芸術が現在よりはるかに近い関係にあった。しかし、遠近法は幾何学の知識なしに使いこなすことができない難解な理論であった。それ故、画家も光学装置の助けなくしては遠近法を駆使した絵を描くのは大変であったろうと推測される。

(1) 光学装置利用説の変遷

フェルメールの光学装置利用説の口火を切ったのは、アメリカの版画家ジョゼフ・ベンネルであった。時は19世紀末のことである。彼は、フェルメールが眼前のものを直接描いたのではなく、写真的な機器を使って制作したのではないかという説を提示した。前節でもふれたように、《兵士と笑う女》に見られる二人の人物のスケールの違いは写真ならではの効果ではないか、と指摘した。この大きさの違いは、1920年代になってウィレンスキーなる人物の目にも止まり、今度は鏡の利用を想像させることになった。1946年、ハイヤット・メイヤーは、モーティーフの大きさの違いのみならず、色調、点描にも注目し、さらには某画家がカメラ・オブスクーラから多く



図版7 《地理学者》

を学んだとの1755年の記録を傍証にして、フェルメールもまた同じ機器を利用した可能性があると結論した³¹⁾。

アカデミズムにおいてフェルメールとカメラ・オブスクーラとの関係を注目せしめたのはローレンス・ガウイングであった。彼は自著の中で、フェルメール作品に見られる光学効果についての指摘とフェルメールとアンソニー・ファン・レーウェンフックとの関係とを結び付け、別の角度からフェルメールによるカメラ・オブスクーラの利用を提示している³²⁾。第1節において記述したように、微生物学者そして単レンズ顕微鏡の開発者であるファン・レーウェンフックは、フェルメールの没後の財産管理を任されており、画家との一定の交渉を推測させる人物である。

ガウイング以後、フェルメールのカメラ・オブスクーラ利用説は勢いを得て、60年代にはチャールズ・セイモアによる19世紀のカメラ・オブスクーラを使った実験結果が、70年代にはD・A・フィンクによるフェルメール作品に見られる光学的現象の観察結果が、同じ『The Art Bulletin』誌上で発表され、カメラ・オブスクーラ利用説を補強する³³⁾。セイモアの実験は前節でも簡単にふれたし、フィンクの説もその幾つかが前節で取りあげた光学効果と重複する。アーサー・K・ウィーロックもカメラ・オブスクーラ利用説を支持する研究者だが、何故かフィンクの説には厳しく、セイモアの説には甘い。フィンクが取りあげた9項目の観察結果を、遠近法に対する知識不足、当時のオランダの風俗画に共通の現象であるなどの理由で、ことごとく退けてしまう³⁴⁾。その一方で、セイモアの実験結果をほぼそのまま借用し、それにガウイングの説をプラスして自身のカメラ・オブスクーラ利用説を支える根拠としている³⁵⁾。

(2) 《赤い帽子の女》の真筆性

ウィーロックがカメラ・オブスクーラの直接的利用を認めている作品《赤い帽子の女》に関しては、作品の真筆性に大いなる疑問がもたれている³⁶⁾。しかし、筆者はフェルメールの真筆であると推測している。その理由は、背景となっている暗部の独特な描き方にある。フェルメールは驚くべき技巧家で、どの絵もみごとな細部表現に事欠かないと思われているが、この作品の背景は彼の傑作がもつ完璧な自然さに欠けている。前景となる女性の帽子と衣装に施された赤、青、白の原色が大胆にも互いを引き立て合っている。明るく強く輝く色をまったく不快感なく使いこなしている。それに対し、背景となる暗部の描写は筆使いも大雑把で、モデリングも稚拙に見える。同一人物の手によるものとはとても思えない対比である。これと似た表現を他のフェルメール作品にも見出すことができる。《恋文》である。暗い手前の部屋から明

るい奥の部屋を見通した幾何学的な構図が印象的だが、この暗い部屋の内部の描写が、鈍い配色、荒い筆使いともども酷似している。他にも、日の光が当たらぬ薄暗い壁に掛かる絵画、いわゆる画中画にも同じような描写が見られる。フェルメールの作品は、複製では清らかで非常に細かい筆使いの描写に見えるが、美術館で実作品を前にすると必ず筆の跡に気づく。絵の具が往々にして幅広く塗られている。この絵の具の平坦な塗りは、実は室内の明暗の区別なく共通したもので、フェルメール独特の描写法である。《赤い帽子の女》は、《恋文》がそうであるように、フェルメールの筆によるものであると推測する。

では、暗い背景の描写が拙く見えてしまうのは何故なのだろうか。光を充分受けている対象は細部まで描き込んでいるのに、シルエットの部分はモデリングも二の次にされたまま放置されている。同じような年頃の女性の肖像画《真珠の耳飾りの少女》と《少女》の場合は、黒い背景を用いている。むしろ背景を塗りつぶすこの手法の方が当時のオランダ絵画の主流であったし、この手法を採用した方が処理は簡単なはずである。そのオランダ絵画の主流に属するピーテル・デ・ホーホの作品に《恋文》とほぼ同じ構図をとる作品《男と女とオウム》がある。手前の暗い部屋の内部に置かれた小物、戸口の片側に巻き上げられたカーテンなど共通するものが描かれている。しかし、デ・ホーホの方が写実が正確で、輪郭もすっきりとしている。フェルメールのものは無理矢理色が重ね合わせられ、輪郭に至ってはそれらの色を乱暴に縁取るといった稚拙とも見える描き方である。人間の目の網膜がとらえた視野を正確に写し取ろうとしたのではなく、僅かな光の作用を色のうつろいのみで表現しようとしている。ボックス型のカメラのピントグラスを覗いたことのある人なら、慣れ親しんだ視野がここにあるのが分かってもらえるであろう。当時のいわゆる「暗い」レンズがとらえピントグラス上に映し出す光の印象を、ダークグリーン、ダークイエロー、チャコールグレーなどの色のハーモニーに置き換えて、暗い背景にアクセントをつけていく。モデリングにこだわって縁取りを施すなど余分な作業をしたためフェルメールらしさを失っているが、これもフェルメール流の闇の演出法である。《赤い帽子の女》と《恋文》はフェルメールの大いなる実験作と考えたい。

《赤い帽子の女》との対作品であると度々語られてきた《フルートを持つ女》は、両作品ともキャンヴァスではなくパネルに描かれたものであり、大きさもほぼ同じ、作風にも類似性が見られることから、ウィーロック説を大方で支持していた筆者は、フェルメールの筆によるもの

と信じて疑わなかった。しかし、これら両作品を所蔵しているワシントンのナショナル・ギャラリーの学芸員であるそのウィーロックが回顧展にエントリーする際、自説を翻し、《フルートを持つ女》をフェルメール周辺の作と軟化してから、この作品のアトリビューションの問題は決着してしまった。従来からスウィレンスそしてブランケルトにより、《赤い帽子の女》共々その真筆性を否定されていたが、フェルメールのカメラ・オブスクーラ利用説を支持していたはずのウィーロックの彼らへの妥協は、筆者を狼狽させるに充分であった。そこで、この作品の来歴を調べ直すと、《赤い帽子の女》とは全く異なった時期、場所で発見された作品であることが分かり、思い込みの恐ろしさを痛感すると共に、不明を恥じることになった。そして、改めてこの作品に対峙してみると、全体的に質が落ちるのと、前述した暗い背景の描き方に《赤い帽子の女》とは異なる筆遣いがあることに気づいた。《赤い帽子の女》の場合は、暗い背景部分の輪郭は色を乱暴に縁取るといった稚拙とも見える描き方であるのに対し、《フルートを持つ女》ではその縁取りも最小限に押さえられ、全体に背景が混沌として何が置かれているのかなどが判然としない。フェルメールの暗い背景の特徴は、極言すれば、粗雑なモデリングにある。カメラ・オブスクーラのピントグラス上では、ぼんやりと色のハーモニーが確認できる程度の暗部を、彼は無理矢理縁取ってしまうのである。奇妙な言い方かもしれないが、《フルートを持つ女》の方がピントグラス上の像にむしろ忠実なのである。《フルートを持つ女》は、後世の模作であろうが、カメラ・オブスクーラを利用した絵である可能性が高い。

(3) ウェイドウム説

ウィーロックの説以降、カメラ・オブスクーラはフェルメールに参考画像を提供した機器の1つと捉えられるようになってきた。しかし、一旦定着したかに見えたカメラ・オブスクーラ利用説に一大転機が訪れる。フェルメールの現存作品の3分の2にあたる23点を集めて1995年11月にアメリカのワシントン・ナショナルギャラリーで始まった回顧展は、翌年3月にオランダ、ハーグの王立マウリッツハイス絵画館に引き継がれ、空前の盛況のまま6月に幕を閉じた。これを機にフェルメール熱が一気に高まり、それに呼応してフェルメールに関連する書物が多量に出版された。それらの多くは既に発表済みの研究の延長線上にあるものだが、その内の一点は本研究にも密接に関わる重要な発見を取めたものであった。それは、この回顧展のカタログに収録された諸論文の1つで、回顧展のためにフェルメール作品の修復にあたったマウリッツハイス絵画館のヨルゲン・ウェイドウムが著

した「Vermeer in Perspective」である。

ウェイドウムは、この論文の中で従来とは全く異なる視点から、フェルメールの画像とカメラ・オブスクーラの直接的関係に疑問を提示している。彼は、13点のフェルメール作品で、消失点の想定される部分に地塗り層が欠損していることを発見し、そこからフェルメールが当時の透視法理論に厳格に則って構図を決定していたと推論したのである。少々長くなるが、この論文の重要な箇所を直接引用してみよう。

「フェルメールは、彼の絵で実際に行っているように、(ハンス・フレデマン・デ・フリースの『透視法』という)理論書で記されている遠近法の法則に精通していた。驚いたことに、キャンバスの中の消失点にピンを差し込み、そのピンに糸を付けておくというフェルメールの制作法の物的証拠を彼の13点の絵がいまだに残している。この糸を使用することで、彼は正しい消失線を作るためにキャンバスのどんな場所にでも到達することができたのである。《絵画芸術》における遠近法の消失点はクリオの右手のすぐ下に描かれている地図棒の絵の具の層の中に確認できる。

糸で記された消失線を写し取るために、フェルメールは糸にチョークをまぶしたのであろう。消失点のピンと一方の手の指との間で糸をぴんと張り、空いた手で糸をほんの少しつまみ上げ、糸を表面上にすばやく戻すとチョークの線が残る。その後、鉛筆あるいはブラシでそれをトレースできる。直線を作るためにチョークの線を使うこうした単純な方法が、恐らく壁画を構成する際にフェルメールと同時代のデルフトの画家、レオナルト・ブラーメルとカーレル・ファブリティウスによって使われたのである。そして、今日でもトロンプルイユの室内画家により使用されている。

フェルメールの制作方法の形跡はピンホール(針の穴)を除いてほとんどあるいは全く残されていない。これはフェルメールの《信仰の寓意》の上に肉眼で確認できる。フェルメールの下塗りのほとんどすべてが鉛白を含んでいるので、ピンが差し込まれた下塗りの欠損は通常X線写真で見ると暗点となる。キャンバスを通してピンを置くこの方法はフェルメールに特有なことでない。しかし、彼と同時代の建築画家の間では実際広く実行されていた。それは、ヘーラルト・ハウクヘーストとエマニュエル・デ・ウィッテによってだけでなく、フェルメールの上の世代の室内画家、ピーテル・デ・ホーホによ

っても使われていた。風俗画家ヘーラルト・ダウ、ハーブリエル・メツーなどの絵画も消失点にピンが置かれた絵の具の表面に同じような欠損を持っている。」³⁷⁾

消失点のところにチョークをまぶした紐の先端を結びつけ、必要な消失線を画面上に転写する。次にふたつの遠隔点を定め、各モチーフの奥行きを長さを決定する。ウェイドゥムによれば、これがフェルメールの作図法である。《ワイングラスを持つ娘》のように消失点の位置が高く、画面に収まる情景の角度が大きいと、遠近法には歪みが生じる。反対に、《絵画芸術》のように消失点を低く設定し、視野を狭く限ると、情景はきわめて自然に奥へと後退していく。フェルメールはこの作図法に徐々に習熟していき、初期には45度～35度であった画面視野は、後年には30度～22度に減じている、という。

フェルメールの作図法が当時の遠近法（特に2点遠近法）理論に厳格に則ったものであることは、多くの研究者によって確認されている。しかし、それだけで彼がカメラ・オブスクーラを利用していなかったと断定してしまうのは早計に過ぎるのではないかと。むしろ、カメラ・オブスクーラを利用していれば、画面視野の調節など機器の設置場所を移動させるだけでいとも簡単に可能になるのだ。また、ウェイドゥムは、フェルメールがこうした遠近法理論を、1650年代にデルフトで活躍していた教会室内画家や同じ風俗画家のデ・ホーホから学んだのではないかと推測している。彼らの作例がフェルメールの試みに時間的に先行しているからである。ところが、それらの巨匠が遠近法の歪みの追放に苦心していたのに対し、フェルメールは理論的でありながらも目に違和感のない像を軽々と獲得している。修業時代の詳細もあきらかになっていない彼が、短期間にそのような高等技術を身に付けられたのだろうか。

(4) 小林説

ウェイドゥムの説を支持しながらも、フェルメールの画面構成法に関するもう1つの仮説を提示している人物がいる。第1節でふれたフェルメールの邦人研究者、小林頼子氏である。彼女は、もしフェルメールが、ウェイドゥムの言うように、遠隔点を自由に定め、糸と粉を使って空間を描きだしていたとしたら、画家の視点の位置がこうまで同じところに集まるものであろうかと疑問を感じ、次のような仮説を提示している。

「フェルメールは描こうとする部屋の見取り図を予めいくつか用意していた。スウィレンスによればそのタイプは五つか四つということになる。制作の

際には、そのうちの1つを選び、視点を定め、視野角度を定め、スウィレンスが再現したような見取り図を光に仕上げる。次に、この見取り図に従って、描こうとする空間を小さなスケールで透視法的に矛盾なく平面に描いてゆく。これなら描き入れるべきモチーフの大きさは、位置に従って、正確かつ容易に算出できる。フェルメール作品の各モチーフの大きさが首尾一貫しているのも当然ということになる。キャンヴァスには、その縮小版の画面から計算して、消失点と床の高さを先に入れておけば、あとの作業はごく楽に進む。先に触れた消失点部分の地塗り層の絵の具の欠損は、そこに糸の一端をピンでとめて、消失線の修正に役立てた跡ではないか。」³⁸⁾

フェルメールが見取り図、小さなスケールの空間図を予め用意していたとする彼女の仮説は、画期的である。ウェイドゥムも指摘しているが、ハールレムの建築画家ピーテル・サーンレダムは、予め用意していたスケッチを基にしてアトリエの中で遠近法を構成し、最終的な構図に到達したら、紙の裏に炭を塗っておき、準備されたパネルの表に鋭い道具で下絵を転写していった³⁹⁾。サーンレダムのみならず当時の建築画家、例えばフェルメールと同時期にデルフトに居住していたヘンドリック・ファン・フリートも遠近法的に矛盾のない下絵を描き、それを拡大して油彩画制作をするという手法を用いていたようだ。フェルメールは、こうした建築画家の手法に学んで、予め小さなスケールの空間図を用意し、その上で油彩画に取りかかったのではないかと、小林氏は推測した⁴⁰⁾。さらに、1669年にピーテル・テーディンク・ファン・ベルクハウトがフェルメールを訪れ、彼の「透視法作品」を見せてもらったという史実を挙げ、この「透視法作品」とは小さなスケールの空間図ではないかと結論づける⁴¹⁾。「透視法作品(ペルスペクティーフ)」とは、17世紀当時にはハンス・フレデマン・デ・フリースやサーンレダムやハウクヘーストが得意とした建築画、建築室内画を指す言葉として使われていた。現存のフェルメール作品にその種のものはないので、彼女が推測したような見取り図、小さなスケールの空間図がそれに該当する可能性も否定できない。

(5) カメラ・オブスクーラ利用説との共存

小林説は確かに説得力のある議論である。フェルメールのカメラ・オブスクーラ利用説に立つ筆者にしても、この説は興味深い。筆者はベルクハウトがフェルメールを訪れて見せてもらった「透視法作品」とはカメラ・オブスクーラのピントグラス上に映し出された画像を彼が写し取った下絵ではないかと推測する。本稿第2節でも

指摘したように、フェルメールの作品は小粒で、ほぼ正方形に近い画面に描かれた作品が多い。しかし、小さいとはいえカメラ・オブスクーラのピントガラスの面積よりは大きい。それ故、ピントガラス上の像をキャンバスに正確に写し取るにはそれなりの技術が必要となる。そこで描き始める前に、ピントガラスの映像をスケッチして下絵として用意しておく。そして、それをもとにキャンバスに向かう。下絵をキャンバスに写し取っていく過程で、ウェイドゥムが指摘した消失点のところにピンを刺しチョークをまぶした紐の先端を結びつけ、必要な消失線を画面上に転写していく手法を用いれば、あっという間に遠近法を駆使した室内空間が出来上がる。後は、カメラ・オブスクーラのピントガラスに映し出される像を好きだけ観察し、そこで生じる光の効果を丹念にそして細部にわたってキャンバスに描き込んでいけば良い。これが筆者の推測するフェルメールの作図法である。

フェルメールの絵の特徴である緻密な空間構成と細部までの描写は、下絵を作成し、転写の際にピンを用い、そして全行程にわたってカメラ・オブスクーラを巧みに利用するという手順で可能になるのである。そして、このように考えれば、ウェイドゥムの説、小林説、そしてカメラ・オブスクーラ利用説までもが論理的に矛盾なく共存するのである。もちろん、カメラ・オブスクーラを利用したからといって彼の作品の価値が減ずるわけでは決していない。自然なイメージを求めて、カメラ・オブスクーラのピントガラスに映し出される像を観察し、鋭敏な眼で光の粒子が乱舞する様を捉える。そして繊細な筆捌きを駆使し、それを絵の具の物質性によって定着させる。むしろカメラ・オブスクーラのピントガラスで観察された物理的な光学効果を高度な芸術表現にまで高めた彼の能力を讃えるべきではないか。

結 び

フェルメール研究の大きな特徴のひとつは、研究者のすそ野の広さである。専門家と称する人々だけでも正統派とでも呼ぶべき美術史家から画家、美学者、哲学者、詩人、作家、ジャーナリスト、科学史家にまでわたり、それぞれの立場からフェルメールの魅力について発言している。研究の間口の広さをつくづく実感させられる。しかし、それに伴うフェルメール研究がはまりやすい危険な罫がある。関連資料とか記録が少ないことにかまけて「デルフトのスフィンクス」などと呼び、謎・神秘といった枕詞を羅列して、みずからのレトリックに酔ってしまうことである。その結果、手放しのフェルメール礼賛に終わってしまうことが少なくない。他の画家の研究でなら必ず問われるべき事柄が、ことフェルメールとな

ると疎かにされてしまう。本稿もそうした罫にはまっている危険性がないではない。

本稿の目的は、フェルメールが制作の補助装置としてカメラ・オブスクーラを利用していたという仮説を証明するために、彼の絵画歴及び作品を詳細に検証しようとするものであった。第1節の前半では、フェルメール関連の史料の中では最も手薄な彼の修業時代の詳細について詮索した。彼がどの画家に師事したのかという推理は、聖ルカ組合の運営規則の見直しにより、デルフト以外の画家にまで搜索が広がり、絞られるというよりむしろ拡散されていく方向にある。また、筆者が注目したファブリティウスとの交友関係も、それを示唆した決定的な史料が未だ発見されていない以上推測の域を出ないが、彼が亡くなるまでファブリティウスの作品を手放さなかったという事実は、彼のファブリティウスへの思いあるいはこだわりを表していないだろうか。第1節の後半では、17世紀のオランダにおける光学を中心としたテクノロジーの普及とファン・レーウェンフックがフェルメールの交友サークルの内にいる人物であったかどうかについて主に論じた。ファン・レーウェンフックの伝記は何点か出版されているが、それらの多くは70年代以降の成功した微生物学者としての彼を記述の中心に据えたもので、肝心の50年代から60年代の彼の生活、交友関係などの詳細は残念ながら探ることができなかった。それ故、ここでもウィーロックとかモンティアスなどフェルメール研究者による史料に頼らざるをえなかった。ファン・レーウェンフック関係の文献を精査することが次の課題として残された。

第2節では、フェルメール作品の中のレンズを通したと思われる光学効果を科学的に検証し、カメラ・オブスクーラを作画の際にどのように利用したのかなど、彼の作画法の解明に論及した。第3節の光学装置利用説の変遷の項でふれたように、筆者が観察した光学効果の幾つかは先人の発見とも重複する。しかし、当時の絞りもない長焦点レンズの付いた初期型カメラ・オブスクーラを彼がどのように操作して作画に利用していたかを明示し、その操作特有の光学効果の細部を特定したことは、従来のカメラ・オブスクーラ利用説にはなく、本稿のみの成果といえよう。次の課題としては、同時代のオランダの風俗画家の様式と比較検証して、彼の特殊性の内実を明らかにすることである。

第3節では、まず光学装置利用説の変遷をたどり、次にその中心に位置するウィーロックが自説の根拠としている《赤い帽子の女》の真筆性について考察した。最後に本稿の前提を覆すかのような重要な事実を含むウェイドゥム説、その説を基盤として発展した小林説について

分析した。(ウェイドゥムは、作品中に確認されたごく小さな絵の具の欠損部分が遠近法の消失点であり、その消失点のところに針を刺し、チョークをまぶした糸の先端を結びつけ、必要な消失線を画面上に転写していく方法でフェルメールが描いていたと推測した。)現在、このウェイドゥム説はカメラ・オブスクーラ利用説を否定するものとして定説になりつつある。しかし、筆者なりの分析の結果、フェルメールはカメラ・オブスクーラのピントグラス上の画像をキャンバス上に最も効率的に転写するのにウェイドゥムが示唆した作図法を利用していた可能性が高いという推測を導きだした。つまり、ウェイドゥム説は必ずしもカメラ・オブスクーラ説を駆逐するものではないという可能性を示した。また、筆者の推論はウェイドゥム説と小林説に対立するものではなく、むしろそれらの延長線上にある。3者ともお互いに否定することなく共存できるはずである。願わくば、この推論が現在衰退しつつあるフェルメールのカメラ・オブスクーラ利用をめぐる議論に一石を投げ、カメラ・オブスクーラ利用説の活性化に少しでも寄与できたら望外の喜びである。

註

- 1) John M. Montias, *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 73.
- 2) 師ブラーメル説は多くの研究者がふれているが、その中でもP・T・A・スウィーレンスは代表的な存在である。P. T. A. Swillens, *Johannes Vermeer, Painter of Delft 1632-1675*, trans. by C. M. Breuning-Williamson (Utrecht/Brussel: Uitgeverij Het Spectrum, 1950), p. 172.
- 3) Michiel C. C. Kersten, and Danielle H. A. C. Lokin, *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries* (Zwolle: Waanders Publishers, 1996), pp. 22-23.
- 4) P. T. A. Swillens, *Johannes Vermeer*, pp. 157-68.
- 5) Albert Blankert, *Vermeer of Delft*, trans. by Gary Schwartz and Hinke Boot-Tuinman (Oxford: Phaidon Press Limited, 1978), pp. 147-48.
- 6) Montias, *Vermeer and His Milieu*, pp. 105-107.
- 7) 小林頼子『フェルメールの世界—17世紀オランダ風俗画家の軌跡』(日本放送出版協会、1999年)、pp. 43-50.
- 8) J. van der Veen, 'De Delfte kunstmarkt in de tijd van Vermeer,' in *The Hague* (1996-1) 124-135 (小林『フェルメール論—神話解体の試み』八坂書房、1998年)のp. 73に引用)
- 9) Montias, *Artists and Artisan in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1982), pp. 105-107.
- 10) 小林『フェルメール論』、p. 43.
- 11) Montias, *Vermeer and His Milieu*, p. 105.
- 12) Ibid., pp. 339-340.
- 13) Norbert Schneider, *Vermeer 1632-1675* (Koln: Benedikt Taschen, 1994), p. 13.
- 14) Arthur K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1981), p. 36.
- 15) Ibid.
- 16) Wheelock Jr., *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, (New York: Garland Press, 1977), pp. 191-220.
- 17) P. T. A. Swillens, *Johannes Vermeer*, pp. 32-34.
- 18) Lisa Yount, *Antoni van Leeuwenhoek: first to see microscopic life* (Springfield: Enslow Publishers, 1996) p. 35.
- 19) Lawrence Gowing, *Vermeer* (London: Faber and Faber, 1952), pp. 69-70.
- 20) Wheelock, Jr. and Ben Broos, "The Catalogue," in *Johannes Vermeer* (New Haven and London: National Gallery of Art, Washington, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague and Yale University Press, 1995), p. 172.
- 21) Ibid.
- 22) 小林『フェルメール論』、p. 209.
- 23) Schneider, *Vermeer 1632-1675*, p. 75.
- 24) Wheelock, Jr. and Broos, "The Catalogue," in *Johannes Vermeer*, p. 172.
- 25) フェルメールのカメラ・オブスクーラ使用を示唆しているとも受け取れるこの点を指摘する研究者は、スウィレンス、ウィーロックが代表的である。
- 26) Swillens, *Johannes Vermeer*, plates 43-53.
- 27) Ibid., pp. 70-75.
- 28) Charles Seymour Jr., "Dark Chamber and Light-filled Room: Vermeer and the Camera Obscura," in *The Art Bulletin* (Vol. 46, 1964) 325-37.
- 29) 高橋達史『フェルメール (世界の大画家17)』(中央公論社、1985年)、p. 87.
- 30) Wheelock, Jr. and Broos, "The Catalogue," in *Johannes Vermeer*, p. 120-27.
- 31) フェルメールのカメラ・オブスクーラ利用説の初期の変遷については、小林『フェルメール論』のp. 154を参照した。
- 32) Lawrence Gowing, *Vermeer*, pp. 69-70.
- 33) Charles Seymour Jr., "Dark Chamber and Light-filled Room: Vermeer and the Camera Obscura," in *The Art Bulletin* (Vol. 46, 1964) 325-37. D. A. Fink, "Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study," in *The Art Bulletin* (Vol. 53, 1971) 493-505.
- 34) Wheelock Jr., *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, pp. 285-97.
- 35) Wheelock Jr., "Vermeer of Delft: His Life and His Artistry," in *Johannes Vermeer* (New Haven and London: National Gallery of Art, Washington, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague and Yale University Press, 1995), pp. 25-27.
- 36) 小林氏は、『赤い帽子の女』は『少女』を自由翻案した後世の模作』と考えている。小林『フェルメール論』、p. 160.
- 37) Jorgen Wadum, "Vermeer in Perspective," in *Johannes Vermeer* (New Haven and London: National Gallery of Art, Washington, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague and Yale University Press, 1995), pp. 67-68.
- 38) 小林『フェルメール論』、p. 163.
- 39) Jorgen Wadum, "Vermeer in Perspective," p. 68.
- 40) 小林『フェルメール論』、p. 163.
- 41) 小林『フェルメール論』、p. 164.

(本稿は、平成8～9年度科学研究費補助金による基盤研究C「フェルメールのカメラ・オブスクーラ利用を実証する芸術工学的研究」の研究成果報告書を縮小訂正そして一部加筆したものである。この研究に分担者として加わってくれた内藤明氏と山本晃氏に謝意を表したい。特に山本氏の専門的な学識に基づいた助言がなければ、この研究の成果もなかったであろう。)