

Velázquez

TEXT BY MAURICE SÉRULLAZ



123 REPRODUCTIONS
WITH 48 IN LARGE FULL COLOR

禁無断転載

本書の原著作権は Harry N. Abrams Inc.,
New York にあり日本における独占版權は
美術出版社に帰属します (1980, 3)

©

VELÁZQUEZ

(日 本 語 版)

1980, 3, 25 初版

1990, 3, 15 4 版

解	説	MAURICE SÉRULLAS
訳	者	山行二・山梨俊夫
発	行	者 大 下 敦
組	版	図書印刷株式会社
カ	ラ	ー 印 刷 日本写真印刷株式会社
本	文	印 刷 図書印刷株式会社
グ	ラ	ビ ン 印 刷 三共グラフィック印刷株式会社
製	本	和田製本工業株式会社

発 行 所 株式会社 美術出版社

東京都千代田区神田神保町2-19 基調ビル6階

TEL. (31)215111 内 部 電 話 119/700

郵便番号 100

Printed in Japan

ISBN4-568-16050-2 C3371

VELÁZQUEZ



VELAZQUEZ

MAURICE SÉRULLAZ

雪山行二・山梨俊夫訳

美術出版社

VELÁZQUEZ: text by MAURICE SÉRULLAZ

All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams
Inc., Publishers, New York

Japanese copyright © 1980 by Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo

目 次

ベラスケス	モーリス・セリュラス	9
ベラスケスの素描		45
略年譜		63
図 版		
1 卵を料理する老婆 1618年頃		2
2 マルタとマリアの家のキリスト 1618年頃		68
3 マルタとマリアの家のキリスト (部分) 1618年頃		70
4 東方三博士の礼拝 1619年		72
5 バトマス島で黙示録を執筆する福音書家聖ヨハネ 1618—1619年		74
6 無原罪のお宿り 1618—1619年		76
7 使徒聖トマス 1618—1620年頃		78
8 セビーリヤの水売り 1619—1620年		80
9 詩人ドン・ルイス・デ・ゴンゴラ・イ・アルゴータ 1622年		82
10 聖母から祭服を授けられる聖イデフォンソ 1623年		84
11 柱につながれたキリスト、または、キリスト教の魂によって見つめられる笄打ちのあとのキリスト 1629—1632年頃		86
12 パッカスの勝利、または、酔っ払いたち 1629年頃		88
13 パッカスの勝利、または、酔っ払いたち (部分) 1629年頃		90
14 血に染まったヨゼフの衣を受けとるヤコブ 1630年		92
15 ウルカススの鍛冶場 1630年		94
16 ウルカススの鍛冶場 (部分) 1630年		96
17 矮人を連れだしたドン・バルタサル・カルロス皇太子 1631年		98
18 十字架上のキリスト、または、サン・ブラスのキリスト 1630—1632年頃		100
19 銀の縁飾りのある衣裳を身につけたフェリーベ四世 (通称、シルバー・フィリップ) 1631—1635年頃		102
20 道化師パブロ・デ・バリャドリ 1624—1633年頃		104
21 狩猟服姿のフェリーベ四世 1632—1635年頃		106
22 皇太子バルタサル・カルロス騎馬像 1635年頃		108

23	皇太子バルタサル・カルロス騎馬像（部分）	1635 年頃	110
24	ブレダの開城、または、 ^{フランス・イノベス} 槍	1634—1635 年	112
25	ブレダの開城、または、 ^{フランス・イノベス} 槍（部分）	1634—1635 年	114
26	オリバー・レス伯＝公爵の騎馬像	1634—1635 年頃	116
27	狩服姿のバルタサル・カルロス皇太子	1635—1636 年頃	118
28	修道院長聖アントニウスと随修士聖パウロ	1634—1660 年頃	120
29	道化師ドン・クリストバル・デ・カスティーニョ・イ・ベルニャ、通称、バルバローハ	1635—1640 年頃	122
30	イソップ	1639—1642 年頃	124
31	矮人フランシスコ・レスカーノ、通称、バリエーカスの少年	1637—1645 年頃	126
32	聖母の戴冠	1641—1644 年頃	128
33	フアン・デ・バレーハ	1650 年頃	130
34	教皇イノケンティウス十世	1650 年	132
35	ヴィルラ・メデイチの庭園、ロシア・デルラ・ドロッタ	1650 年頃	134
36	ヴィルラ・メデイチの庭園、パディリョーネ・ディ・アリアンナ	1650 年頃	136
37	王女マリアーナ	1652—1653 年頃	138
38	王女マリア・テレサ	1652 年頃	140
39	化粧するヴィーナス、通称、鏡のヴィーナス	1649—1650 年頃	142
40	王女マルガリータ	1653—1654 年頃	144
41	宮廷の侍女たち（ラス・メニーナス）	1656 年	146
42	宮廷の侍女たち（ラス・メニーナス）（部分）	1656 年	148
43	宮廷の侍女たち（ラス・メニーナス）（部分）	1656 年	150
44	糸紡ぎの女たち（ラス・イランデーラス）、または、アラクネの寓話	1657 年頃	152
45	糸紡ぎの女たち（ラス・イランデーラス）、または、アラクネの寓話（部分）	1657 年頃	154
46	メルクリウスとアルゴス	1659 年	156
47	青い衣裳の王女マルガリータ	1659 年	158
48	皇太子フェリーペ・プロスペロ	1659 年	160

参考文献 162

索引 164

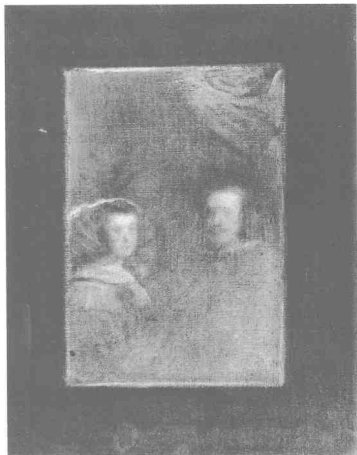
VELÁZQUEZ

「私が『偉大な芸術』と呼ぶものは、芸術家に創造的能力のすべてを行使することを要求し、人のあらゆる能力に呼びかけ、人を抵抗するすべなくそれらの作品を理解することにまきこむ芸術である……。私としては、芸術作品は、完璧な人間の行為であることが非常に重要だと信じている」

ポール・ヴェンリー
『ドガ・ダンス・デッサン』

これまでの歴史では、『宮廷の侍女たち（ラス・メニーナス）』の画面に描かれた仕事をしている画家の姿が、ナンティアーゴ騎士団の十字章をつけたベラスケスの自画像であるとみなされている。『特定の個人』が表現されている重要性を軽視せずに、自身でポーズを取っている『画家の人格』がそこに表われているのかどうか、なお探してみたい。

ひじょうに複雑で、絵自体が二分され、ほとんど逆説的でもあるこの絵についての数多くの解釈のうちに、総体的な意味を理解させる方向にわれわれを導いてくれる道が二つある。その一つは、描かれた人物の示す道標で、画家がそこにいることで確かなものとされる明白な現実性、いわば、「私はそこにいた。ここには、私が見たものの正確な反映がある」というような現実性である。もう一つの道は、芸術自体に関わるもので、絵を単に目撃者の報告とせずに、『よく見ろ、絵だ！』という警告のうちに重要性があると考える方向である。だが、この両様のアプローチは、どちらも、絵自体にはっきり現われている端的で明瞭な歴史的、美学的な問題点を備えている。しかし一方では、ベラスケスが、フェリーペ四世一族のなかに、ある位置を占めているという事実は、公式の肖像画家としての彼の仕事のうに、自他ともに認めた国王との友情という名譽を付け加えている。けれども同時に、芸術家である特権を有したこの観察者、マルガリータ王女と侍女



1. 「国王夫妻が映った鏡」・「宮廷の侍女たち（ラス・メーナス）」の部分
カンヴァスに油彩 318×276 cm（全図）プラド美術館、マドリード

たちの実際の情景，それらすべては，壁に掛けられたいくつもの絵に取り囲まれている。それらの絵には，前景のカンヴァスの枠ばかりでなく，画家とモデルたちの後ろの3点の絵も含まれる。つまり，ルーベンスとヤコブ・ヨルダーンスを模した2点の大作（どちらもベラスケスの他の作品とまったく関連づけられないことはない）と，ここに表われた画像のうちでもっとも曖昧な，鏡に映しだされた国王夫妻，この場面を見物していると同時にモデルでもある国王夫妻の絵である。これらの要素を混ぜ合わせるの容易ではないが，基本的には，すべてが相容れないわけではない。この種の絵画——人物像が主要な作品——が提起する問題を，真実をよりよく明かすために現実に疑義をさしきむ比喩の役割の問題と考えて一向に差しつかえない。

「宮廷の侍女たち」の多義的な性格は，とにかく，この作品を，眼差し，反映，鏡を利用した数多くの作品のうちでも印象的な一例としている。「糸紡ぎの女たち，または，アラクネの寓話」（色刷図版44，45）は，本質的に異なった要素を結び合わせ，一つの主題を二つの異なったレヴェルで扱っている。したがって，現実

的な情景をテーマにしたときの「芸術」の解答として，まず第一に挙げられるだろう。もっとも単純な作品にさえ，画家につきまといて離れないこれらのモチーフが利用される。技巧を凝らし，かつ底の深いこのような絵画は，現実の世界は単なる夢にすぎないのだと確認しているのではないだろうか。それとも，絵の方が置かれたのだろうか。あるいは，絵と世界のどちらもが，二重の幻覚から生まれるのだろうか。そして結局，それらは，パロディの知的な見方によって結び合わされているのだろうか。だが，絵画に関する言説は，絵画が，現実世界のなかに満ちるべき役割をもっていると明言しているように思われる。この意味で，次の事例は，最大限の重要性をもっている。モデルが，われわれ，つまり画家，あるいは別の観察者の方に眼を向けて，実際にポーズしているという，つねに変わらぬ印象。肖像それ自体をとってみれば，注目すべき点は少ないにしても，大作となるときしばしば，ある効果が生まれ得るという事実。この点は，ベラスケスが伝統的な宗教画を描くときには，不思議に失われている。宗教画の場合は，まだ自分自身になりきっていない画家を映しだしている。もっと後年の作品でのみ，この現象が，はっきり盛に取れるのである。

しかしながら，この誘惑的な「二重」の鏡も，出発点を意味するにすぎない。それ自体は，絵画の終着点として提示されるのではない。そこに含まれているのは，芸術と現実を互いに妥協させるのとはまったく逆に，ひじょうに自信に満ちた方法で，芸術と現実の関係を明らかにする確信をもった強さのある構図の，人為性に注意を促す——人為性を隠すのではない——作用である。中央のテーマでも，周囲のテーマ——作品の右と反対側を覆っている——でも，黄金時代のスペインは，ふたたび，楽しみを作りだすために，ひじょうに錯綜した主題を用いている。詩的な多義性（意味の多様さ）を含んだこれらの作品は，現実から離れるきっかけとしてではなく，むしろ，現実の存在を絵画そのものの存在と同じように明確に主張するためのものとみられてきた。このことは，宇宙を構成するさまざまな要素を映した形を扱うなかで，思考と感情を一点に集中させる。この集中は，実際に遺言が存在すると仮定された伝統的なヨーロッパ絵画から受け継がれた形態観とテクニクにこそみられるだろう。基本的に現実を確信し，信賴している意味で，この確信の強さを，リアリズムと呼ぶべきだろう。

このリアリズムは，たとえどれほどささいで平凡なもの（宮廷生活もまた平凡になりうるとして）でも，人間と事物を鋭く観察することに根拠をもっている。彼の同時代人たち——彼の師であ



2 『鏡に映ったヴィーナスの顔』、『化粧するヴィーナス』の部分
カンヴァスに油彩 122.5×175 cm (全図) ナショナル・ギャラリー、ロンドン



3 『若い召使』、『マルタとマリヤの家のキリスト』の部分
カンヴァスに油彩 60×103.5 cm (全図) ナショナル・ギャラリー、ロンドン

り岳父であったフランシスコ・パチェーコ、ビセンテ・カルドッ
ーチ、フセーベ・マルティネス——は、ベラスケスを美術上
分類するとき、なによりもまず現実には忠実である彼の根本的な側
面に注目した。彼らは、ベラスケスを自然を模倣する画家として
類別したのである。イリュージョンを表現する芸術の主題としての
自然は、当時のスペインで、さまざまな慣習、さまざまな人々
のあいだにみられた対照を映し出した。この種の芸術は、ウー
ジェーヌ・ドラクロワが、19世紀のリアリストたちとの論争のな
かで、『事物の冷徹な現実』と呼んだものを前にしても、けっし
てしりじみして逃げださなかった。このリアリズムに対する信用
は、17世紀初期のカラヴァッジョ派から引き継がれたさまざま
な動き、大衆的な図像の型が人口に膾炙されている国、スペイン
への特別な教訓を含んだ運動から誘発された刺激に由来している
にちがいない。事実、この新しい美学は、反宗教改革の行なわれ
たヨーロッパ中で、宗教画として表現された。宗教的なテーマ
は、実生活から引き出された人物像を用いて、ありのままの現実
へと焼き直され、モデルは、しばしば民衆のなかから選ばれた。
しかし、ベラスケスは、瑣末なことも、宗教上の逸話の類いや



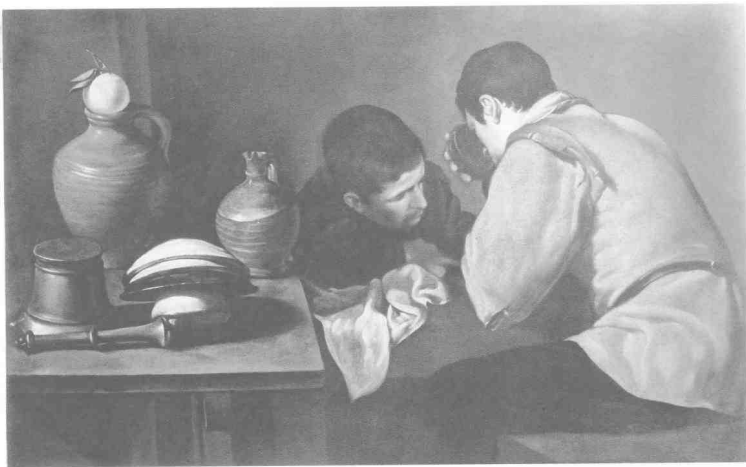
4 『巫女が扮した婦人』 1631—1632年 カンヴァスに油彩
62×50 cm プラド美術館、マドリッド

いかにも絵画らしいものにも、反感をもっていたことを明記すべきだ。それに対して、彼にとっては、あらゆる階層から集められた人物群は、悲惨で荒廃した国の人々を、表現し、明らかにする意義と模範をもった題材となった。スペインは、繁栄も峠を越え、人々は、精神、生活感覚、時代感覚、運命観、そして諦めさえも含めた、あらゆる手だてをもって、運命と闘っていた。

周知のように、ベラスケスは、明らかに大変遠慮がちな性格であったが、それにもかかわらず、名譽と財産を望んだ。彼は、それから利益を引き出しただけでなく、公式的な芸術の束縛から自らを広く解き放つ程度までの自由を得た（同時に一方では、王室の保護を受け、そのために課せられる重い義務も引き受けたが、次第に美学上のさまざまな制約から解放され、一度は宮廷の「奥の院」に入りながらも、彼のその時々地位から——最初は、ボデゴン〈厨房画〉とピカロ〈悪漢〉（このジャンルは決して完全に放棄されなかった）といったジャンルで制作した画家として、次には、国王の画家として——身のまわりに備えられた視覚的な題材に、自らの様式を適用させながら、様式を発展させた。

実際に触れえる世界は、芸術家にとって、インスピレーションの尽きることのない源泉である。経験の抒情的な側面を表現するかわりに、ベラスケスは、あるときは貧窮した、あるときは堅苦しい公式の、またあるときはノスタルジーに満ち、あるときは啓発的な、人間の小宇宙に、的確な眼を据えていたように思われる。もっともみずばらしい乞食たちの活力にも、職人たちの苦勞にも、フェリーペ四世の多様な容貌をみせる個性にも、宮廷の道化師と窮屈な環境に置かれた王室の子どもの苦しみにも、等しい感性をもって対していたように思われる。明晰さは、憐みよりも力を遠くまで及ぼす。

このリアリズムの最初の流れが果たした役割を評価するもっともよい方法は、その時期の特徴を示す絵画を、手ざわよくジャンル別に分類することである。その場合、宗教画は、ひじょうに意義のある典型的な例となる。『聖母の戴冠』（1641—1644年頃、色刷図版32）が描かれるまでは、この種の作品は、造形的に興味を惹くにもかかわらず、図像学から見るときわめて伝統的であった。本当らしさが、超自然を掛けない結果ではなくむしろ、最大



5. 『食事をする二人の若い男』 1618—1622年頃 カンヴァスに油彩 64.5×105 cm ウェリントン美術館、アプスレー・ハウス、ロンドン



6. 『三人の演奏』 1617-1618年頃
カンヴァスに油彩 87×110 cm
国立絵画館, ベルリン＝ダースム



7. 『食事をする娘と二人の男』
1618-1620年頃 カンヴァスに油彩
95×110 cm プダベスト美術館



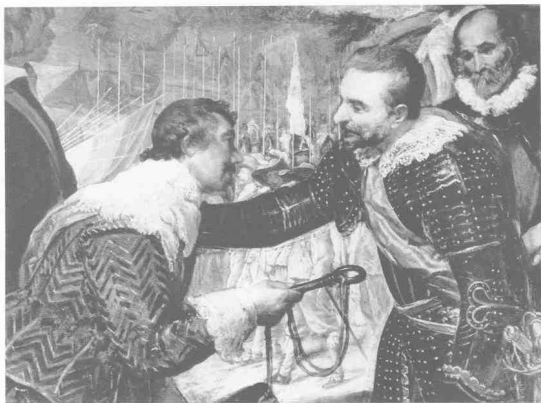
8. 『食事をする三人の男』 1617—1618年頃 カンヴァスに油彩 183×116 cm エルミタージュ美術館、レニングラード

の関心事であり、綿密細心の必然性をもった事柄となっている「奇蹟」を描いた数少ない作品に比べると、それらの作品は、感動が薄い。ロマン主義の美術批評家テオフィル・ゴッティエは次のように観察した。「もし彼（ベラスケス）が天使を描かなかったとしても、それは、天使が彼のためにポーズしなかったからだ。」宗教的場面を描いたもっとも初期の作品の1点『マルタとマリアの家のキリスト』（1618年頃、色刷図版2、3）では、表向きには台所道具を描いた家庭の情景を前にするが、絵画の本当の主題、宗教上の出来事は、背景の鏡に映しだされている。主題に沿って分けられながら、一つのカンヴァスに包含された、日常生活の一場面と信仰の行為とを、見る者は同時に体験する。

丹念に仕組まれた視覚上のトリックと作品空間の緊張を伴った、これらの技巧的な絵画は、われわれに、現実と真実について考えさせる。それらが、いくらか宗教的インスピレーションに欠けるにしても、時には画家自らの主題を描く口実として、神話に題材を求めて、——彼の生涯の終わりまでには——その理め合わせをしている。神話を題材にした制作方法の典型的な例は、『ウルカヌスの鍛冶場』（1630年、色刷図版15、16）である。アポロンの衣裳と外観は、鍛冶屋たちと村の鍛冶場のなかにあつて、異常にそれらしい。荒々しい職人たちは、その場に相応しくないア

ポロンの存在にあっけにとられているようであり、その非現実的な出現をほとんど嘲っているようだ。二種類の光線の対照は、通常のオリンポスの光景からここに移された神を囲んでいる。「外観だけの」巨輪の効果を強めている。（アポロンの体には筋肉が描かれていないが、炉から発する見慣れた光は、他の人間の体を肉付けしている。）しかし、美学的な、図像的なそして技術的な、この混合物は、一種の超現実的な性質をもっているが、単なる外見を描く習作以上のものである。多分、ベラスケスは、想像力を、形態と光を描く方法とを限りなく豊富に携えた創造的な能力、自然の現実と人間の現実とを等しく覆すことのできる創造的能力と考えていたにちがいない。この種の絵画では、観察する者の位置が、より一層深い意味をもつ。このことは、19世紀に印象派の画家たちが、ベラスケスの作品を光の実際的な効果を通して感覚を再構成し得た芸術として感嘆した理由を説明する一助となるし、トゥールーズ＝ロートレックの次のような言葉の先駆けともなっている。「私は、理想ではなく、真実を創りだしたい。」

ここではじめて、歴史を主題にした絵画が、なぜ、壮大な大きな作品を生み出す機会とならなかったかが理解できる。『ブレダの開城、または、檢』（1634—1635年、色刷図版24、25）では、戦争とそのドラマは、われわれが思い描く戦争のイメージに關す



9. 『スピノラとナッサウ』、『ブレダの開城』の部分
カンヴァスに油彩 307×367 cm (全図) フラド美術館、マドリッド