

ヨーロッパ人と近代

—フェルメールの《デルフトの眺望》を手がかりに

蜷 川 順 子

An Aspect of the Modern for Europeans

—With *A View of Delft* by Johannes Vermeer as a clue

NINAGAWA Junko

A View of Delft preserved at the Mauritshuis in The Hague is well known as a rare cityscape by Johannes Vermeer (1632-1675), who otherwise depicted mostly interior everyday life. Kenneth Clark, the English art historian who published *the Landscape into Art* in 1949, described it as “like a postcard” to underline its property as the truth of the total view, commenting that no particular part would catch beholders’ eyes. On the other hand, Marcel Proust, the French novelist who inserted a scene of Bergotte’s death in front of the painting into *A la Recherche du Temps Perdu* (1913-27), emphasized the beauty of a particular part of yellow wall in the composition. It makes us notice that the very source of light exists out of the painting and then that the tower of the New Church of Delft is also illuminated by the light in the center of the city. As the tomb of Willem of Orange the Silence is located in the church, some scholars indicate that the connection between the city and the house of Orange is herewith intentionally underlined. Therefore, we may infer that there is a twofold aspect of the modern for the Europeans: the uniform or scientific view and the particularized or intentional view on the surroundings. The author is to compare the modern imagery with the medieval one in order to make the former clearer.

Concerning the uniform or scientific view, the history of the cityscape of

Jerusalem is most worth noticing. Jerusalem became the prototype of European or Christian cities since the publication of *De Civitate Dei* by Augustine in the 5th century. It gave an ideal imagery of city, which should be constructed from artificial matters by the efforts of devotional people. It contrasts to that of nature, including the nature in the human being, which had only negative meaning for the early medieval Christians. The images of medieval city were filled with buildings, or churches, within the city wall, while surrounding nature of the city had gotten to be depicted or appropriated little by little in diverse images towards the era of Renaissance. The landscape, the original meaning of which is considered to be the issue of property, was depicted as scenery of nature where people were laboring, enjoying, observing etc., viewed from the city or the owner's house. The cityscape of Jerusalem was changed in the fifteenth century from the older type to the new one, which became surrounded by nature or filled with greens. When both the city and the nature of surroundings were viewed with the same appropriation, people obtained the germ of the linier perspective, the system of scientific view, namely the uniform view over the world.

The linier perspective, on the other hand, proscribed the position of a viewer, which could in its turn related to the particularized or intentional view on the surroundings. In the sixteenth century, for example, when God was far less visualized in the way with similitude, the bird's-eye perspective found among the so-called world landscape seems to indicate the very place of the invisible God. It was also the age of discovery for the Europeans and both the geography and the topography were rapidly developed with map- and landscape-making relating each other. In the seventeenth century, lots of landscapes of non-European regions were made on the model of drawings made by VOC people etc., reflecting diverse intentions of image makers. These images aroused the concerns of beholders toward the depicted imagery of foreign places.

ヤン・フェルメール（1632-75）の《デルフトの眺望》は、デルフト市街を流れる運河がライン川支流から分岐するあたりで目にすることのできる、この街の南からの眺望を、比較的忠

実に再現した17世紀オランダを代表する都市景観図¹⁾である。ヨーロッパ人と近代の関係を、この作品を手がかりにして論じる理由のひとつは、フンボルトに始まる近代地理学的发展経緯において、景観全体の印象を表す「相貌」などの概念形成に、本作品のような北方の風景画や都市景観図が大きく関わっていたとされるからである²⁾。ただしここでのねらいは、近代における風景画の変遷を辿るというより、むしろ、その生成を近代以前のさまざまな表象の中で検証することにある。そうすることによって、ヨーロッパ人にとって、《デルフトの眺望》に見ることのできる近代とは何だったのかということを考えることができるように思われるからである。

I. フェルメールの《デルフトの眺望》(図1)

イギリスの美術史家ケネス・クラークは、その著『風景画論』(1949)において、風景画の見方を「象徴」「事実」「幻想」「理想」という四区分の下で論じながら、「風景のもたらす印象そのものが画面の全主題」であるような「事実の風景」として、オランダ風景画を論じている³⁾。そして、風景画の中でも、都市や建築を対象とした特殊な領域が、オランダにも確かに成立したことを指摘し、《デルフトの眺望》に関しては「画中の情景の中でただ一点たりとも特別に関心をひきつける箇所を残さず、すべての上に平等に視線をめぐらしている」と、その「事実」性を強調している⁴⁾。彼はやがて、揺ぎ無いある種の構築性⁵⁾が画面にあることを看取するのだが、それが何のためであったかという問題に言及することはなかった。

これに対してフランスの文学者マルセル・ブルーストは、その小説『失われた時を求めて』

1) 「風景」や「景観」という語の定義は曖昧である。都市景観図という語があるように、美術史では都市などの人工物に対して「景観」を当て、自然の表象に対して「風景」を用いることが多いように思われるが、用法は一定していない。これらの概念については、木岡伸夫『風景の論理—沈黙から語りへ』(世界思想社、2007年) 3～6頁を参照。また、対応する欧米語の語源に関して詳しいのは、山野正彦『ドイツ景観論の生成—フンボルトを中心に』(古今書院、1998年) 18～24頁。川崎幸夫「風景画の成立と自然観の変遷」『昭和55年度科学研究費補助金(一般研究B、代表者：関西大学文学部教授 西村規矩夫) 研究成果報告書』4～13頁。

2) 山野、前掲書、15～58頁。

3) ケネス・クラーク(佐々木訳)『風景画論』(岩崎美術社、1976[1967]年) 29～58頁。

4) クラークのこの発言に対して、たとえば、右側のデルフト港に停泊中の船が、実際より大きく描かれていることや、手前の人物たちが小さすぎるといったことなどを、反証として指摘できるのであるが、ここではそれらのことに触れないでおきたい。

5) 構築性をねらった具体的手続きについては、*Ex. Cat., Johannes Vermeer* [ed. by Arthur K. Wheelock] (Washington & The Hague, 1996) p.120-127を見よ。

において、「黄色い壁」という特定の箇所の輝きに着目した⁶⁾。その輝きは、絵を見ているわれわれの側、つまり絵の外側に朝の太陽⁷⁾が想定されていることを物語り、同時に、それがこの都市を満遍なく照らしているわけではないことに気づかせてくれるものであった。その光は画面を明暗によって差異化し、画面左下から、19世紀に破壊されたスヒーダム門とロッテルダム門をつなぐ橋や樹木を通して新教会にいたる対角線に沿って、ゆるやかに視線を誘導していくのである。

ここに描かれた新教会の塔は、同時代の風景画（図2）にしばしば見られるように、他を圧倒するように聳えているのではなく、時計のある左側のスヒーダム門の塔と競い合うほどの高さにはしか見えないが、透明感すら感じられる輝きによって、まさに光景の中心をなしている。この聖堂にはオランダ建国の英雄ウィレム沈黙公の墓廟が置かれたためか、第一次英蘭戦争で敗北を喫したこの頃、ある種の郷愁や追慕の情を込めて聖堂内部が頻繁に絵画化されており（図3に作例⁸⁾、1660年頃制作された《デルフトの眺望》が、この都市とオランニエ公との絆を強調するために制作されたとする研究者も少なくない⁹⁾。一見事実のように見せながら、巧妙に見方を誘導すること、こうした点に、この作品で出会う近代の一側面があるとも言えるだろう。そうした「近代」的性格をさぐるため、まずは近代以前の景観図や絵地図を概観することにした。

II. エルサレムの景観と地図

ヨーロッパの、近代以前の都市景観図を考えるにあたって最も豊富な例を提供してくれるのは、エルサレムという都市をめぐる表象であろう。5世紀のラテン教父アウグスティヌスが執筆した『神の国』（執筆413-426; 字義どおりには「神の都市」）の影響によって、中世では「はじめ」と「終わり」のあるキリスト教的歴史観、エルサレムとバビロニアに代表される対立的

6) マルセル・ブルースト（井上訳）『失われた時を求めて』（第五篇 囚われの女）「ブルースト全集」第八巻（筑摩書房、1987年）251～252頁。黄色い壁が特筆された「ベルゴットの死」の章は、ブルーストが1921年5月にパリで開催された「オランダ絵画展」で、本作品を実見した後挿入されたものである。

7) ブルーストが朝だと見なしたわけではない。朝というのは、スヒーダム門の時計の針が7時10分を指していることからわかるが、研究者の中には必ずしも朝だという印象をもたない人もいる。たとえば、Walter Liedtke, *A View of Delft, Vermeer and his Contemporaries* (Zwolle, 2000) p. 224は、画中に午後の陰影を見ている。

8) 建築内部図と、そこで駆使される様々な遠近法については、Liedtke, *op. cit.*, pp.80-141を見よ。

9) Liedt, *op. cit.*, p. 224. Arthur K. Wheelock, jr., *Vermeer and the Art of Painting* (New Heaven & London, 1995) p. 82.

都市の表象が生まれていた¹⁰⁾。

キリスト教的歴史観において、世の「はじめ」には、地上の楽園という「自然」が置かれるが、世の「終わり」には、審判を経て魂が振り分けられる「天国」と「地獄」がある。天国が、人々が集う聖堂（これは都市の中心的表象）として描かれるのに対して、地獄は、都市が焼け落ちた荒れ野か、地の底の奈落として描かれる場合が多い¹¹⁾。アルカディアや桃源郷など、キリスト教以外においてめざされるべき理想郷が、自然の楽園として表されるのに対して、中世のキリスト教徒が目指す場所は、徹底的に人工物からなる都市なのである。

都市の表象に着目するなら、15世紀頃の『神の国』写本の挿絵（図4）において、市壁に丸く囲まれた地上の都市では、蔓延する「七つの大罪」を犯す者や、それに打ち克つ者たちの日常生活の様子が生き生きと描かれ、画面上部では「神の都市エルサレム（天国、神の国）」が、信仰を経て人々が集う場所として表されている。市壁の外側の草が生い茂る場所では、悪魔たちが輪舞を踊っているのに対して、天国の都市には草木一本描かれていない。

神の恩寵を望むことのできる都市「エルサレム」は、『ヨハネの黙示録』に記された「天のエルサレム」を原型としていたため、それが今度は、象徴的にヨーロッパの多くの都市の原型とされた¹²⁾。その一方で、巡礼地として信仰を集めた現実の都市エルサレムに対するイスラーム勢力の侵攻は、それを止めようとしたビザンツ皇帝の要請もあって、ヨーロッパからの十字軍派遣の大義名分となった。北フランスで制作されたと思われる12世紀末のエルサレムの絵地図（図5）¹³⁾は、イスラームの英雄サラーフディーンの活躍に抗して、都市アッコンを奪還し、巡礼の道を確保したという史実を伝えるもので、裾絵の部分には敗走するイスラーム勢力を追う、白馬の騎士聖ゲオルギウス（あるいは、聖ベルタン (?)）の姿が描かれている。地図

10) Marieke van Vlieden, *Utrecht: Een Hemel op Aarde* (Utrecht, 1988) pp.13-15.

11) もちろん、天国の表象は時代によって大きく変わる。マクダナル&ラング（大熊訳）『天国の歴史』（大修館書店、1993年）参照。他方、地獄の前段階として発達した「煉獄」の表象においては、燃える河、谷、そして山など、自然的要素が含まれる。ジャック・ル・ゴッフ（渡辺、内田訳）『煉獄の誕生』（法政大学出版局、1988年）参照。

12) 天頂と天底である地上とを結ぶ垂直のコスモロジーは、多くの民族において指摘される。イーファー・トゥアン（小野、阿部訳）『トポフィリア、人間と環境』（せりか書房、1991年）132~158頁参照。また、たとえばベルギーの都市ブリュージュがエルサレムを原型としていたことについては、Jos Koldeweij, *Geloof & Geluk, Sieraad en Devotie in Middeleeuws Vlaanderen* (Arnhem, 2006) pp.177-193.

13) 南東のドームのあるソロモンの神殿、北西の聖墳墓教会、ゴルゴタの丘に立つ十字架などが特定できる。拙著「案内する絵画」（『絵画のメディア学—アトリエからのメッセージ』[島本、岸編]（昭和堂、1998年）16~21頁所収）参照。

は、伝統的なTO図¹⁴⁾にシトー会のベルナルドゥスが考案したといわれる象徴的な十字形が重ねられているが、描きこまれた建造物は従来になく詳細で、まさに歩き回ることでできるような道を記した地図になっている。巡礼者が道中立ち寄る都市も聖堂の景観に代表されることで、この地図は、聖堂に集う力をもって聖地が近づく場所になったことを強調しているのである。都市の内部は人工物に満たされ、都市の外側にあるべき山や川などの自然物は、巡礼者の行く手を阻むものとして消極的な意味を与えられながら、点景として描かれているだけである。

古代ギリシアやローマが、自然を積極的に捉えた¹⁵⁾のに対して、キリスト教中世は、自然を消極的に、時に否定的にしか捉えなかった¹⁶⁾。その理由として考えられる様々な事柄の中に、古代の思想家たちが、自然へ直接的働きかける労働を奴隷たちに任せ、自身は観想的に自然に接することのできる特権的立場にいたのに対して、少なくとも初期の修道院は、エデンから追放されたアダムに課せられた「労働」¹⁷⁾を、外的自然と共に内なる自然をも克服する課題と捉えていたことが挙げられるだろう。なるほど、厳しい自然条件下で修道生活を送ったアイルランド修道会¹⁸⁾で制作された写本の、キリストを表す象徴文字を埋め尽くす装飾文様(図6)の中に、人間の頭部が埋め込まれているのを見ると、キリスト教では原則的に、人間もまた森羅万象の自然の一部として捉えられていたことが強く印象付けられる。しかしその一方で、周囲の自然を徹底的に制御¹⁹⁾して得られる都市という人工物に、めざすべき理想像が明確に設定

14) TO図については、トゥアン、前掲書、77～79頁。榊山紘一『異境の発見』（東京大学出版会、1995）15～22頁参照。

15) ギリシアの哲学者が「自然」を重要な概念として捉えたことについては、川崎、前掲書、5頁を見よ。語源的に「風景」に結びつく単語は古典語になかったと言われるが、プリニウス（父）は、風景を構成する森や丘などの要素を列挙ながら、あらゆるものを包摂する自然という観念を記しており（cf. Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape, Annibale Carracchi, Nicolas Poussin and Claude Lorrain* (New Haven, 1991) pp.4-7）、また風景表現に類するイメージは、古代世界に多数存在した。

16) たとえば『マタイ伝』（第四章8節）で、悪魔が山上でイエスに示した眺めは、常に誘惑と結び付けられる。近代登山の父と呼ばれるペトルルカは、1336年の手紙において、登山の結果得られる眺望の素晴らしさと同時に、ある種の罪悪感を吐露している。山頂、海の波、大海原の眺めや星の運行に魅せられ、内なる自分を忘れた人間について記したアウグスティヌスの『告白』を、彼は読んでいたからである。Lagerlöf, *op. cit.*, p.26.

17) ギリシア・ローマの労働観と、中世初期におけるキリスト教修道制における労働観の比較については、朝倉文市『ヨーロッパ成立期の修道院文化の形成—学ぶことの悦びと神への誘い』（南窓社、2000年）209～227頁参照。

18) アイルランド修道会の舞台については、鶴岡真弓『ケルト/装飾的思考』（筑摩書房、1989年）9～16頁参照。

19) 人間の、周囲の自然に対する支配権行使を意味する〈アダムの命名〉の図像が、古代風の人物像を用いて、

されたとき、おそらく中世ヨーロッパは、近代への長い道のりの一步を踏み出したとすることができるのかもしれない。

近代の時代区分に関して、美術史では15世紀から16世紀初頭までのルネサンスと呼ばれる時期を近代の黎明とみなす。語義の上では古代ギリシア・ローマ文化の復興を指すのだが²⁰⁾、19世紀のスイスの文化史家ヤーコプ・ブルクハルトが、これを「人間と世界の発見」²¹⁾と再定義して以来、イタリアのみならず、同時代のヨーロッパにおけるさまざまな事象が、近代のはじまりとして語られるようになった。

自然描写に関して言うならば、いわゆるゴシック自然主義の中で散発的に見られる興味深い表象があるものの、最も注目に値するのは15世紀初頭のフランコ＝フラマンの写本挿絵に見られ始めた風景描写であろう。たとえば『ベリー公のいとも豪華なる時祷書』として知られる写本のカレンダーにおいて、自然は制御された耕作地あるいは、楽しみの場所として表される。12ヶ月の場面のほとんどに、フランスの王弟ベリー公ジャン一世の居城が描かれ、そこから眺められ、支配権が行き届く範囲の自然情景の中で、穏やかな人々の営みが描き出されているのである。たとえば、「3月」(図7)²²⁾の場面は、当時の耕作制度の記録としても貴重であるが、耕作地の境界に後から白い区分線が描き加えられていることから、この風景が所有物としての土地の区画 (paysage, landscape)²³⁾を示すものでもあることがわかる。また、地上の営みを支

サン・ピエトロ・ア・ヴァッレ聖堂 (フェレンティッロ) の壁画に描かれていることについては、Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Philadelphia, 2000) pp.20-28 を参照。

20) この問題については、パノフスキー (中森、清水訳) 『ルネサンスの春』(思泉社、1973年)、特に第一章を見よ。

21) 川崎、前掲書、10～11頁参照。

22) Martin Warnke, *Political Landscape, The Art History of Nature* (London, 1994) pp.9-37.

23) 注1を参照。川崎、前掲書、6頁によると、Landschaftの語としての始まりは、古代高ドイツ語(ca.800～ca.1100)のlandschafにある。広い意味での土地を意味するこの語の定義に関するさらなる文献は、ウォルター S. ギブソン (元木訳) 「ピーテル・ブリューゲル (父) と16世紀フランドルの世界風景」(展覧会図録『プラハ国立美術館所蔵 ブリューゲルとネーデルラント風景画』(東京、京都、1990年)所収) 23～24頁参照。近代的な意味(風景の表象)でのもっとも早い使用例は、ギブソンによれば、1490年頃に作成された祭壇画のためのオランダ語契約書中にある。cf. A. W. Weissman, "Gegevens omtrent bouw en inrichting van de Sint Bavokerk te Haarlem," *Oud Holland*, 33 (1915), pp.69-70. フランスでも、遅くとも1549年 (Charles Estienne, *Dictionarium*, Paris) には、paysageが、画家たちの間で共通に使用されている語と記されている (Françoise Joukovsky, *Paysages de la Renaissance*, Paris, 1974, p.7, note 1)。フリートレンダー (1947) は、16世紀初期のネーデルラントにおける絵画市場の発達により、「風景画」という特定のジャンルが出来たことを指摘し、ゴンブリッチ (1953) もこれに基づいて、イタリア語での近代的意味でのこの語の使用開始を1520～30年代としている。Lagerlöf, *op. cit.*, p.25.

配する自然の上位システムが、上部アーチの黄道十二宮の記号で明示されている。

エルサレムの表象に話を戻すならば、この頃でも依然として、エルサレムは人工物に埋め尽くされた都市（図8）として表され、巡礼者は、そのような都市を目標としながら、自然の中を歩く姿で描かれているのである（図9）。しかしながらその一方で注目に値するのは、1432年にファン・エイク兄弟によって完成された《ヘントの祭壇画》下段において、祝福された魂がまず集う場所として、美しい自然の中が選ばれていることである（図10）²⁴⁾。背景に見える都市はエルサレムなので、この野原は市壁の外側にある自然、都市から眺められた、制御可能な場所であることがわかる。描かれた植物は緻密な観察に基づき細部まで入念に描かれており、自然の造化に向けられたこのような眼差しは、北方神秘主義によって説明されることが多い²⁵⁾。

15世紀後半に制作されたエルサレムの絵地図（図11）においては、その市街地が一変したような印象を受ける。街路樹は豊かな緑をたたえ、市壁の外側に快い自然の情景が続く。都市と周囲の自然環境を肯定的に捉える類似の感覚は、上述のベリー公の時祷書にも見られたが、そこで占星術的記号として表された上位の自然概念は、都市に対する恩寵を願う信仰の画面においては、聖母がそれに代わる²⁶⁾。カトリック圏では17世紀になっても、スルバランが描いた《無原罪のお宿り》（図12）に見られるように、聖母の下方にある市街と、市壁の外の港を神に開示する。これらの景観は、恩寵を願うべく神によって「眺められた場所（ヴェドゥータ）」²⁷⁾なのである。

都市ばかりでなく、都市から眺められる自然に向けられた肯定的な眼差しは、両者を均質な空間の中にあるものとして提示する透視図法的世界を出現させた。すなわち、《デルフトの眺望》にクラークが看取した、「均一に見える外観」という近代性は、人工物からなる都市のみに理想を見ていたヨーロッパ人が、自然環境に肯定的に向かい合うときに出会った、近代の一

24) 〈ヘントの祭壇画〉内部画面のイコノグラフィーについては、アーウィン・パノフスキー（勝、蜷川訳）『初期ネーデルラント絵画—その起源と性格』（中央公論美術出版、2001）145～149頁参照。

25) 北方神秘主義との関係については、前掲書、処々、参照。その一方で、本草学にも関わっていた12世紀の女性神秘家ヒルデガルト・フォン・ビンゲンが自然主義的表象を残さなかった（種村季弘『ビンゲンのヒルデガルトの世界』（青土社、1994年）参照）のに対して、中世末の本草学の書物における自然主義の発達は注目すべきである。

26) 聖母は自然を象徴するが、ここでは決して、天球として表されることもある上位の自然が、聖母マリアに相当するというのではない。

27) アルベルティが理論化した「線遠近法」のみならず、クザーヌスの「神の視」でさえ、「見る一見られる」関係を焦点化する。眺められた場所であることを意味するヴェドゥータにこそ「景観」の訳語がふさわしいようにも思われるが、風景画としての意味が定着するのはやや遅い。

側面だと言えるであろう。

Ⅲ. 16世紀の風景画と地図

レオナルドが没する1520年頃までの、いわゆる盛期ルネサンスと、カラッチのアカデミーが登場する1580年頃以降の、いわゆる初期バロックの時代との間にある時代は、美術史では一般にマニエリスム期と呼ばれる。政治的宗教的に見るなら、宗教改革によってヨーロッパがプロテスタント圏とカトリック圏とに大きく二分され、ルネサンスの市民社会は絶対王政の版図に吸収され、大航海時代と呼ばれるヨーロッパ人の非ヨーロッパ世界への進出が始まる激動の時代である。しかしながら、繰り返された異端審問も、自然観察によって芽生えた自然科学の芽を摘み取ることはできなかった。実際、教皇庁の署名の間の天井にラファエロが描いた、自然科学を律する『哲学』の擬人像(図13)や、アリストテレス的天球の外側から、その地球との対応関係を観察する主体のアレゴリカルな画面(図14)を見ると、神が中世のような似姿²⁸⁾としては表されなくなり、その「存在」が形而上的に問われ続ける、近代の新たな段階を予見することができる。

この世紀は、独立した風景画が確立した時代と考えることができるが、それが地図の発達と連動しているように思われるのは興味深い。ところで、地球に対する天球の影響関係は、社会や人事のほとんどに及ぶと考えられたが、それが最も具体的に実感されるのは、中国起源の羅針盤の発達だったかもしれない。羅針盤は、沿岸を目視しながらの航行を、星を見ながら航行する方法に切り替えさせ、船団が大海原に乗り出す可能性を開いた。羅針盤の使用を示すバラ図のある地図は、地中海のシチリアを拠点としたユダヤ人地図製作者クレスケス父子による「カタロニア地図」(図15)が有名であるが、その技術はアフリカ西海岸の探検を行ったポルトガルの航海王子エンリケの地図研究所²⁹⁾に吸収され、イベリア半島との政治的な繋がりによって、ネーデルラントに及ぶのである。

当時最大の国際都市のひとつであった南ネーデルラント(現ベルギー)のアントウェルペンでは、1570年に大地図書『世界の舞台』を出版したアブラハム・オルテリウス(1527-1598)(図

28) 似姿と通した表象と本質との関係、キリスト教的イメージ論の変遷は、Gerhart Wolf, *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christus bildes und die Bildkonzepte der Renaissance* (München, 2002) を参照。

29) 13世紀から14世紀にかけて、地中海貿易をリードした港湾都市バルマ・デ・マジョルカで高水準の地図製作が行われた。代表的なのは、アブラハム・クレスケス(1382没)とその息子ジャフダ(1420没)で、彼は晩年、ポルトガルの航海王エンリケの元に招聘された。樺山、前掲書、27頁。

16) や、1569年に正角円筒図法による世界図を完成させたゲラルドゥス・メルカトル（1512-1594）（図17）といった地図学者、世界を俯瞰的に捉える高い視点で、今日「世界風景」と呼ばれる構想的風景画を制作したヨアヒム・パティニール（ca.1480/85～1524）（図18に作例）やピーテル・ブリューゲル（ca.1525/30～1569）（図19に作例）などの風景画家、ヒエロニムス・コック（ca.1520～1570）などの出版者が、競い合うように地図や風景画を発達させ、出版した³⁰⁾。

こうした、段階的な地図製作の発展がある一方で、南ドイツでは古代の地理学者クラウディオス・プトレマイオス（ca.90～ca.168）の、いわゆる『地理書』や『世界図』が再発見された。彼は全世界を再現する地理学と、地表面の限定された要素を再現する地誌学を区分したが、地誌学的再現に画家たちが大きく関わることになる。この相違は、プトレマイオスを翻案した地理学者ペトルス・アピアヌス（1501～1552）の『コスモグラフィア』³¹⁾でも踏襲され、その挿絵では、地理学と地誌学、あるいは地図と風景画の関係が、顔の相貌と、目や鼻などの構成要素との関係に例えられている（図20）。後にフンボルトが景観の相貌という発想を打ち出す場合に依拠した伝統の起源は、この辺りにあるのかもしれない。地理学の活発な展開に触発されたのか、南ドイツではドナウ派と呼ばれる風景画派が成長し、まるで地球儀のように丸みを帯びていくアルブレヒト・アルトドルファー（ca.1480～1538）による《イッソスの戦い》（図21）の遠景は特に有名である³²⁾。20世紀の宇宙旅行まで、外から眺められた地球の像が直接知られることはなかったはずであるが、山から眺められた大地の断片的イメージに、地図に触発された構想力を働かせることで、地球の基本的モデルは得られていたのである。

IV. 17世紀オランダの景観図と地図

16世紀のアントウェルペン風景画派においては、恩寵を注ぐ神の視座を想起させるかのような俯瞰的に全体を眺める構想的風景画が多かったのに対して、大地に立つ人間の視座が意識された低い位置に地平線のある、エサイアス・ファン・デ・フェルデの描くような風景画（図22）³³⁾が発達するのは、プロテスタントの国としてスペインから独立した、オランダにおいて

30) アントウェルペンの状況については、ギブソン、前掲書参照

31) 1529年初版、1541年にアントウェルペンでフラマン語版とフランス語版刊行。プトレマイオスにならった数理地理的記述を主とする地理書である。これに対して、ストラボンにならった地誌的記述を主とする地理書にセバスティアン・ミュンスター（1489-1552）の『コスモグラフィア』がある。Ibid.

32) この作品の名声については、Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (London, 1993), p.22 f. アントウェルペンの世界風景との関係については、同書pp.266-268を参照。

33) オランダ風景画の形成と発展については、*Ex. Cat., Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*

である。画面のほぼ三分の二を占める空の描写はまさに観察の賜物であろう。そこにはまた、そのような現象を生む自然の諸原理の発見に対する科学的熱意と同時に、その創造主への信仰心が感じられるものもある。

商都としてのアントウェルペンの地位を引き継いだアムステルダムでは、世界中に進出し始めた東インド会社や西インド会社の船団に随行した画家たちや地理学者たちの情報を加味して、地図の範囲と精度が飛躍的に発達した。画家と地理学者と地図製作者が相談して地図を制作している様子を描いた作品（図23）も残っているが、時にはここに神学者が加わって地図が改訂されることもあった。

東インド会社関係で最も有名な地図製作者はブラウの工房であるが、ここでは、その周辺で地図や風景画を製作販売していたヨハネス・フィングボース（1616/17-70）の絵地図に注目してみよう³⁴⁾。彼の絵地図の中でも、極めて詳細な情報が組み込まれたもののひとつに、大阪城の絵地図（図24）³⁵⁾がある。高い視点から捉えられた城は、詳細に書き込まれた情報と共に、完全に掌握されたものであるかのように見える。大阪は1600年のリーフェデ号漂着以来オランダに知られるようになっていたが、この地図には、1583年に作られたが1665年に雷に破壊され1931年まで再建されることのなかった天守閣のことが、この城の目玉として記されている。しかしながら、画面左上に「皇帝の城」と記されているところをみれば、これが一大名の城だということは、まだわかっていなかったようだ。アムステルダムにいたフィングボースは、おそらく城の景観図（日本のものである可能性もある）を含めて、東インド会社がもたらした様々な情報を元に、この絵地図を制作したのであろう。

こうした事情は、アフリカのポルトガル領アゾール諸島にある町アングラの絵地図（図25）からも推察される。この絵地図の元絵を制作したヤン・ホイヘン・ファン・リンスホーテンは、ポルトガル大司教に仕えてインドのゴアで5年間働いたオランダ人で、1588年にポルトガル船に乗ってヨーロッパへの帰路についた。1591年、途中のアゾール島付近で一隻が難破したために、積荷保護のためヤンは二年間ここに留まることになった。その間彼は、島々の支配者クリストヴァーニョ・ド・ムーラの要請で町の様子を描き、帰郷後1596年に6点の地誌学的絵地図を含む書物を出版した。フィングボースの絵地図は、この書物に掲載されたもの（図26）を下絵としており、港から歩いていける道路の部分が地図、背景は次第に山々が立ち上がった景

[ed. by Peter C. Sutton] (Boston, 1987) pp. 1~63を参照。

34) 両インド会社やブラウの工房とフィングボースの関係については Martine Gosselink, *Land in zicht, Vingboons tekent de wereld van de 17de eeuw* (Zwolle, 2007) pp.30-31.

35) *Ibid.*, pp.22-23.

観図になっている³⁶⁾。注目すべきなのは、左下の半島の部分を巨人の足のように描くことで、そこに新たな物語を添えている点である。巨人の腹部に、往来可能な地図を配すことで、異形のエキゾチックなアフリカが、容易く進入することのできるコントロール可能な場所になったことを、ヨーロッパ市民に示しているようである。

類似のことはさらに、インドのヴィジヤプール王城の景観図（図27）にも見られる。オランダ東インド会社は、ヴィジヤプールに商館をもっていなかったが、北西インドの商館を統括していたヨーハン・ファン・ツイストは、1637年に使節として王国に赴き、商談を成立させてヴェンゲラ（現マハーラシュトラ沿岸南部）に事務所を構えることが認められた。1651年8月の代表派遣団が、沿岸や諸都市で自由に商売ができる許可証を得たため、会社は、象や馬などの珍しい品がスルタンの下でのみ購入できるようにする代わりに、通常の半額の通行税で、船の安全な航行と接岸とを保証してもらった。景観図には、スルタンの威光を示すかのような、城壁や堀に囲まれた巨大な城が描かれているが、この城は外観ばかりでなく、すばらしい庭や国賓を招く見事な応接室でも有名であった³⁷⁾。この景観図の元になったのは、1600～40年の間に制作されたアルトゥス・ヘイセルスの手書本素描挿図（図28）³⁸⁾ だと思われる。おそらく実物を前に描かれたと思われるこの素描では、堀を隔てた前景に何も描かれておらず、水に映る影もない。フィンゴボースは、城壁の不揃いな張り出し部をリズムカルに整ったものとし、水に映る影を描くことで写実性を高めている。また、右方の高台の地平に消失線のあるやや俯瞰的な構図で、全体を捉えなおし、個々の建物の存在感を高めるべく、細部の装飾や陰影を豊かなものにしてている。注目すべきは、前景に描かれたターバンを巻いた二人のインド人であろう。その表情は見えないが、力を抜いて正面を向く姿は、堅固な城壁に囲まれた城が、実は温かく歓待してくれる場所でもあることを、観るものに伝えているかのようだ。左手前景の切り株や、新しい枝が生え出している枯れ木は、北方の風景画につきもののモチーフで、現実のものとしては違和感があるが、ヨーロッパの観者にとっては、異国の情景をさらに身近なものと感じさせてくれる導入部として作用するのである。

フィンゴボースが1640年から70年までの間に制作した数百点の地図や景観図は、彼自身が現地でも描いたものではなく、彼のもとに届いたさまざまな情報ソースをもとに、ヨーロッパの観者に向けてアレンジされた景観や風景である。フィンゴボースの示す多様な視座は、実際その風景にアプローチした人々の意図の多様さも反映しているようだ。ブルネレスキによる線

36) *Ibid.*, p.53 & p.89.

37) *Ibid.*, p.120.

38) *Ibid.*, p.37.

遠近法、ヤン・ファン・エイクが洗練させた大気遠近法による風景や景観表現の本格的な発展からおよそ200年を経て、画面を自然らしく演出する技法も次第に洗練された。それと同時に、風景を切り取る多様な視点も、風景表現の中で開発されてきた。すなわち、風景表現は、科学的アプローチの対象としての自然に加えて、それを行う人間の視座（自我）の開発の場となったのである。自然との出会いに次ぐ、近代の第二の段階は、自然を観察する自己の意識化にあると言えるだろう。言葉を変えるなら、さまざまな風景表現を開発する過程で、科学的平等性と主観的志向性という《デルフトの眺望》に見た二つの近代に、ヨーロッパ人は出会ったのである。

V. 結びに代えて－再びデルフト

フィンゴボンスの工房で制作された景観図や風景画は、フェルメールの都市景観図とは異なり、サブカルチャーの領域に属するものだが、「自然らしく」アレンジしながら、ある種の物語性を加味する点で共通している。むしろ、この場合の物語性は、カラッチやプッサンの理想的風景の場合のような、それを観想することによって人生や運命の意味に思いを巡らせる構築的な古典主義的悲劇性ではなく、科学的であれ、空想的であれ、勧誘的であれ、洗脳的であれ、描かれた対象への関心や興味を何らかの形で喚起する、どこか商業広告的性格をもつものである。

構築的風景が、その形式性を通して観る者の視線と関心を強く誘導していくのに対して、「自然らしい」風景は、散策の過程で目の端を流れていく周囲の景色のように、通常は特に意識化されることのないものであろう。しかし、もし何かしら「見る主体」の琴線に触れる、たとえば金木犀の花に目が留まるとしたなら、そこからそれが好きだった亡き母への追慕といった個人的な物語の舞台へと、風景の意味が一変するだろう。《デルフトの眺望》を見ることは、どこかその体験に似ている。フェルメールは意識して、他の画家が建物毎に目を留めて描いた凹凸のある町並みを、視線が滑っていくような眺めとしながら、そこに黄色い壁を仕掛けたのかもしれない。プルーストがそれを永遠化した今となっては事態が異なるが、そこに目を留める所作と物語の喚起を、言わば、画家は観る者に委ねたのである。視線が画面の奥行きへと引き込まれるのではなく、表面を滑っていくような様態は、独特の構成ばかりでなく、水面に映る影のような現象的モチーフによっても生み出されるものであろう。これは、遠近法と同じく習得すべきテクニクとして、当時の技法書で科学的に解説されている（図29）³⁹⁾。

近代においてヨーロッパ人に「発見された」自然は、都市と共に、「神の下の平等」の近代

39) Liedtke, *op. cit.*, p.225

的表象とも言える科学的手段によって、人間にとって掌握、再現可能なものになった。フェルメールと同時代のデルフトで制作された《デルフトの地図と景観》(図30)⁴⁰⁾は、地図に三次元性を加味すれば景観図となる関係にあることを、科学的手段を用いて強調している。また、同じく《デルフトの九つの公共建築》(図31)⁴¹⁾を描いた画面は、科学的技法を用いて自在に切り取られた景観が、今度は如何に意図的に示され得るかということを提示しているかのようでもある。たとえば中央の市庁舎(図32)は、堂々としたファサードに加えて天を衝く塔があるのに、斜投象の生み出す広場の空間によって軽やかな印象さえ与え、市民社会の中心にふさわしい印象を与えている。その右手の画面は、ペスト患者などの隔離病院(図33)を示すが、それは運河や道に加えて、広大な緑地を隔てたはるか彼方に見える。まさに隔離の意味が視覚的に強調されているのである。最も左手の画面は市警本部(図34)で、市庁舎に比べるとほとんど装飾のない堅固な建物が、画枠を超えて続いているかのような塀によって、道行く人々からも観者からも隔てられている。その堅固さと防衛精神とが、まさに市警本部にふさわしいものと言える。実際の建物やその周囲の様子も、目的に合わせたものかもしれないが、それらを画像で再現する際も、観者との関係が操作されているのがわかる。逆に言えば、同じ対象がイメージの中で如何様にも性格づけられるのである。

ヨーロッパ人は、古代の人間中心的世界から、中世の「神の前の平等」的世界を経て、弁証法的に人間中心的世界を再構築した近代において、古代の「科学的態度」と中世の「平等」を原理としながら、周囲の自然環境に向かい合った。自然環境は、地図という最も抽象的な形において、接近、掌握可能なものとなり、原理的には地図上の一点から方向を定めて線遠近法を適用するなら、地図は景観図へと立体化される。それも、主体の意図に応じて様々に性格づけることが可能だったのである。この、イメージと現実との関係は、ある程度まで可逆的なものであった。意図が先行してイメージ化された場合、すなわち青写真(人間の意図)がある場合、自然や周辺はそれに従って変えられ、性格づけられることができた。非ヨーロッパ世界は、この双方向の手続きにしたがって、一定のイメージの下、ヨーロッパにもたらされ、さらに将来において、そのイメージに合致すべく変えられていく、あるいは変わっていくべく運命づけられたのである。本報告書では、この事態がさらに検証されるはずである。科学的平等性と主観的志向性というフェルメールの景観図に見た特質は、西洋近代の本質とも言えるが、そのことを可能にしたのは、何よりもイメージそのものの存在だったのである。

40) *Ex. cat. Vermeer and the Delft School* [ed. by Water Liedtke] (New York & London, 2001) pp.506~508.

41) *Ibid.*



図1 ヨハネス・フェルメール《デルフトの眺望》
油 布 96.5 X 115.7cm c. 1660~1661 マウリツハイス (ハーグ)



図2 ヘンドリック・フローム《デルフトの眺望》
油 布 71 X 162cm 1615 デルフト市立美術館



図3 ヘラルト・ハウクヘースト
《ウィレム沈黙公の墓のあるデルフト新教会の回廊》
油 布 65.5 X 77.5 cm c. 1651 マウリツハイス



図4 作者不詳《地上の都市と天の都市》
アウグスティヌス『神の国』
c. 1478 メーアマンノ・ウエストレーニア
ヌム博物館 (ハーグ) f. 6r.



図5 作者不詳 《エルサレムの地図》
1170/1180 ハーグ王立図書館 f. 1r.



図6 《モノグラムXPI》『ケルズの書』
7世紀末 トリニティ・カレッジ図書館
(ダブリン) Ms.58, fol.34r



図7 ランブル兄弟《3月》
『ベリー公のいとも豪華なる時祷書』
c. 1416 コンテ美術館 (シャンティイ)

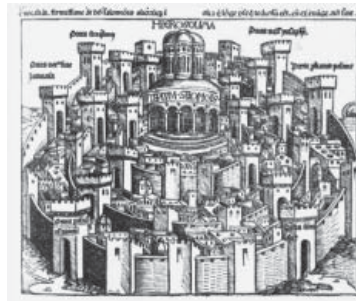


図8 アントン・コーベルガー (木版) 《エルサレム》
ハートマン・シェーデル 『ニュルンベルク年代記』
1493 プリュージュ市立図書館 Sign. 3856, fol. XVII-r.



図9 ヤーコブ・ベラルト
ギヨーム・ドゥ・ドウギルヴィル 『巡礼の書』
紙 1486 ハーグ王立図書館 inv. Nr. 168 E 9



図10 ファン・エイク兄弟〈ヘントの祭壇画〉
板 油 375 X 520cm 1432 聖バーフ聖堂 (ヘント)



図11 ロイセッ・リエデット 《エルサレム》
ヤン・ヒーレマンス『ブラバント年代記』
c.1480 オーストリア国立図書館（ウィーン）
Cod. Ser. n. 12710, fol. 2v.



図12 スルバラン《無原罪のお宿り》
布 油 174 X 138cm c.1630 シグエンサ教区美術館（スペイン）



図13 ラファエロ《哲学の寓意》
直径 c.120cm 1508「署名の間」
天井フレスコ（ヴァティカン）



図14 ラファエロ《宇宙の瞑想》
c. 120 X 105cm 1508「署名の間」
天井フレスコ（ヴァティカン）



図15 アブラハム・クレスケス
《カタロニア地図》（部分）
1375年 パリ国立国会図書館



図16 アブラハム・オルテリウス《世界の舞台》
1570 初版



図17 メルカートル技法による地図
1569 アムステルダム海洋博物館



図18 パティニールと工房《聖ヒエロニムスのいる風景》
油 布 25.5 X 34.7cm c.1517-24 クンストハウス (チューリッヒ)



図19 ピーテル・ブリューゲル《干草の収穫》
油 板 117 X 161cm 1565 プラハ国立美術館

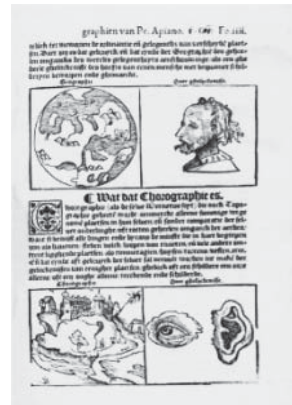


図20 G. ファン・ディースト《地理学と地誌学》
ペトルス・アピアヌス『世界地理』



図21 アルブレヒト・アルトドルファー
《イッスの戦い》
油 板 158 X 120cm 1529 アルテピ
ナコテーク (ミュンヘン)



図22 エサイアス・ヴァン・デ・フェルデ《渡し舟のある風景》
油 板 75.5 X 113cm 1622 アムステルダム国立美術館



図23 コルネリス・デ・マン《作業中の地理学者たち》
油 布 81 X 68cm c. 1668 クンストハレ (ハンブルク)



図24 《大坂城》
Inv. Nr. 4. VELH619-82. 王立古文書館 (ハーグ)



図25 《ポルトガル領アゾール諸島アングラ》(アフリカ)
王立古文書館 (ハーグ) inv. Nr. 4. VELH619-106.



図26 《ポルトガル領アゾール諸島アングラ》(アフリカ)
王立古文書館 (ハーグ) inv. Nr. 4. VELH619-106.



図27 ヴァジプール (アジア、インド)
王立古文書館 (ハーグ) inv. Nr. 4. VELH619-104.

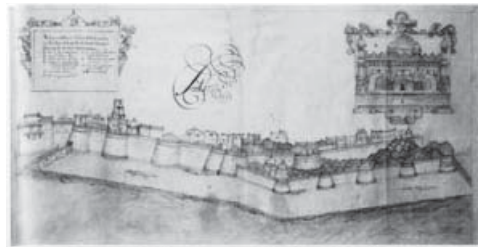


図28 画家不詳《ヴァジプール王城》
アルトゥス・ヘイセルスの手稿
1600-40 バーデン州立図書館 (カールスルーエ)
inv. Nr. K478 fol9

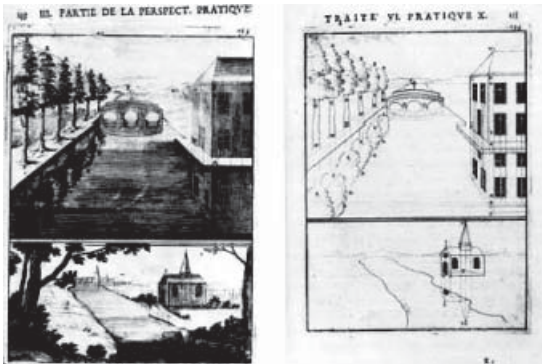


図29 ジャン・ド・ブリユイル『あらゆる画家、版画家、彫刻家、建築家などのための遠近法』（パリ、1642-49）
メトロポリタン美術館（ニューヨーク）



図30 ヨハネス・ド・ラム & コンラート・デッカー
《デルフトの地図と景観》
エッチング、エングレーヴィング 109.8 X 126cm
枠内 1703/1752 (1678) デルフト市立美術館



図31 ヨハネス・ド・ラム & コンラート・デッカー
《デルフトの九つの公共建築》
エッチング、エングレーヴィング 109.8 X 126cm 枠内
1703/1752 (1678) デルフト市立美術館



図32 図31の部分《デルフト市庁舎》



図33 図31の部分《隔離病院》



図34 図31の部分《デルフト市警本部》