

風景表象と領域のフレーミング

— その意義と可能性 —

蜷 川 順 子

Framing of the Territory with Representations of Landscape — Its Significance and Possibility —

NINAGAWA Junko

In the modern ages in the West, the representation of landscape has been seen in terms of a dualism: subject and object. The human being is the viewing subject, and the landscape is the viewed object. Such ideas are found both in Alberti's model of a representation constructed within a frame (like a scene viewed through a window) and in Alpers' model of a scene apparently cut off by a frame (a technique seen in the Dutch landscapes). In such works the landscape is seen from a viewpoint outside the representation, a viewpoint that might be tentatively called that of God.

However, this viewpoint is not the exclusive one in all such representations. Some artists have also depicted themselves within the landscape, whether showing themselves painting or walking, and that means that there have been two types of viewpoints, one that of God, the other a viewpoint that could be called that from within the landscape — or, it could be said, within nature. In this case the relationship between human beings and nature is not a dualism; the human being frames a territory for himself or herself within nature, that very nature to which he or she belongs.

キーワード：風景表象 (Representations of landscape)、領域 (Territory)、フレーミング (Framing)、近代以後 (Postmodernism)

はじめに

西洋美術史において造形的な風景表象の問題が意識され始めるのは、15世紀の初期ネーデルラント絵画においてである。それ以前にもその他の地域にも、風景表象といえるイメージは存在したのであるが、表現の写実性の高まりに加えて、土地の景を意味するランドスケープにあたる言葉が最初に用いられたのが16世紀のネーデルラントにおいてであったため、それを準備したという意味でも注目され始めたのである。この時点で、風景を感性的な自然観賞あるいは観照の対象とする態度が芽生えていたことは確かであるが、同時に風景表象の、領域をフレーミングするという機能が顕著になった可能性も認められる。ここではその意義と可能性について考察することにした。

1 表象と風景

表象は、「現前」を意味するラテン語の *praesentatio* に「再び」を意味する *re-* が付いた *repraesentatio* に由来する、英語の *representation* あるいはドイツ語の *Vorstellung* の訳語として用いられる。この語は、芸術創作を考える場合には「表現」あるいは「再現」と訳され、「表現」には創作の本質的契機となる二つの作用——「表出」と「再現」——があるとみなされる。¹⁾ 表象は、一般には観念と同じ意味で、外的原因はなく引き起こされた事物や事象に対応する心的活動ないし意識内容とされるが、刺激が現前する場合に生じる知覚像を表象に含ませる場合もある。²⁾

ここから風景表象とは、風景として現前した姿や色や形を、文学や詩などの文字や絵画、写真、動画など造形的な別の仕方で代理させたものとすることができ、遠い記憶や意識下に埋もれていた何かに基づくいわゆる心象風景を含めた、記憶や想像に基づく記憶表象や想像表象だといえるだろう。

風景画制作は写生から始まると考えられているので、記憶や想像に基づく表象だということに違和感を覚える人がいるかもしれない。実際、初期ネーデルラント絵画は写実主義を基本と

* 本稿は、「領域のフレーミング——風景表象の新しいアプローチ」として準備している書籍の序文を土台として考察を深め、具体例を加えたものである。ここでは、「風景」と「景観」という用語を区別して用いない。

1) 竹内敏雄『美学総論』弘文堂、1979年、142頁参照。

2) 『哲学事典』平凡社、1980年、1166-1167頁参照。

しているので、風景のみならず実物を前にして描いたことが強調されることがある。³⁾ 風景に関していえば、ピーテル・ブリューゲル（父）（1568-1625）の伝記を記したカレル・ファン・マンデル（1548-1606）は、1550年代前半にアントウェルペンを出発し、イタリア往復の途上アルプスを越えた「旅の途次、彼は多くの景観を実物を前に写生した。そのため、彼についてはこう言われた。アルプスにいるとき、すべての山や岩を呑みこみ、帰郷すると、それをカンヴァスとパネルに吐き出したと。それほどありのままに、自然のあれやこれやの部分我真似ることができたのである」⁴⁾と述べている。ここでも画家が実物を前に写生したことが強調されているが、最終的に記憶から風景画を仕上げたことがわかる [図1]。こうした画家の作法は、テキストばかりでなく造形イメージからも確認できる。それは、近代に数多く制作されたアトリエで風景画を仕上げる画家の自画像に顕著にみられるが、もっとも良く知られているもののひとつ



図1 ピーテル・ブリューゲル（父）《アルプス風景》1553年頃、
ペン/インク、23.6×34.3cm、ルーブル美術館（パリ）
パブリック・ドメイン（以下、PD）

3) たとえば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン（1399/1400-1464）の《聖母を描くルカ》（1435年頃、ボストン市立美術館）をはじめとする、同主題の一連の作品が思い出される。この主題の場合、ロヒール周辺で描かれた聖母子像の起源に、聖ルカが描いた聖母子のイメージがあるという権威付けの意味もあるが、発注者である画家組合で、肖像画制作において対面描写を基本とした写実性が重視されはじめたことを物語る。cf. Rogier van der Weyden: *St. Luke drawing the Virgin: selected essays in context*. Ed. by Museum of Fine Arts (Boston), Turnhout: Brepols, 1997.

4) 尾崎彰宏、幸福輝、廣川暁生、深谷訓子編訳『カレル・ファン・マンデル「北方画家列伝」注解』中央公論美術出版、平成26年、146頁。



図2a ギュスターヴ・クールベ《画家のアトリエ》1854-1855年、油彩、布、361×598cm、オルセー美術館（パリ）PD



図2b 図2a部分

は、オルセー美術館が所蔵するギュスターヴ・クールベ（1819-1877）の《画家のアトリエ》[図2]（1854-1855年）であろう。真実の寓意である裸体の女性と、同じく無垢を表わす子供や動物を身近において、画家は覆いをとった風景の真実を開示、あるいは想像に基づいて創造する自己を描いている。風景画が記憶表象あるいは想像表象とみなされる所以である。

ところで、画家が風景の構成部分を「呑みこむ」というマンデルの言葉は、画家が実際に風景の中に身を置いたことを意味する。1577年に、画家としても活躍したヨージス・フーフナーヘル（1542-1601）は、ヒエロニムス・コック（1518-1570）の依頼で旅に出たブリュゲルと

は異なり、宗教戦争に関連する理由でアントウェルペンを離れて、高名な地理学者アブラハム・オルテリウス（1527-1598）と南へ向かった。その途上で制作した地誌的景観図に、描かれた風景の中を歩む自ら二人を描いている [図3]。⁵⁾ この場合画家は、彼が描いた風景の中に身を置いた経験を想像して強調している。16世紀以降、風景の中で写生する人物の姿が描かれるようになるが、⁶⁾ ソムヘギはさらに、「風景を観察し、スケッチする画家」という新しいサブジャンルが18世紀末から登場し、これらの例で画家は、風景解釈に従事していることを示しているとする。それと同時にエドゥワール・マネ（1832-1883）が描いた、小舟のアトリエで風景を描くクロード・モネ（1840-1926）の姿 [図4] のような、他者——友人——による記録的イメージもある。風景という主題を、戸外で描くことの革新性を共有する、ある種のマニフェストでもあろう。

こうした画面で画家たちは、風景に囲まれて、風景を前に写生しているが、ほとんど例外なく、風景ではなく、制作中の画面に目を向けている点は、注目に値する。風景を見る瞬間と画面を見る瞬間は同時ではなく、対象を見るのであろうと、表象を確認・自己評価するのであろうと、交互に生じているのである。したがってここでも、記憶あるいは想像による表象であることが確認され、このことは絵画だけではなく、写真によるものであれ、機械のみに託した映写であれ、当てはまるであろう。⁷⁾



図3 《ティボリ(ポッツォーリ)の景観》(部分) J. フーフナーヘル 原画『世界都市図集成』第3巻 52 PD

5) 拙著「ヨリス・フーフナーヘルの地誌的景観図——「領域の視覚的フレーミング」に向けて」『関西大学文学論集』第67巻第2号（2017年）、73-91頁、とくに83-87頁。

6) ハンガリーの美学芸術学者ソムヘギは、絵画のサブジャンルに関する美学的考察で、風景の中の画家を扱った。ソウル大学における第20回国際美学会での口頭発表に基づく論考は、Zoltán Somhegyi, "The Painter in the landscape. Aesthetic considerations on a pictorial sub-genre," in: Zoltán Somhegyi (ed.): *Retracing the past. Historical continuity in aesthetics from a global perspective. International Yearbook of Aesthetics*, Volume 19, (2017). Santa Cruz, California, 2017: 42-53.

7) 精神のこの活動については、フェルメールの《真珠の首飾り》(1662-65年、ベルリン絵画館)をめぐっ



図4 エドゥアール・マネ《舟のアトリエで制作するマネ》1874年、油彩、布、83×105cm、ノイエ・ピナコテーク（ミュンヘン）

ここでは風景という言葉を用いたが、自然という用語に置き換えても、記憶あるいは創造というその表象の起源に関しては同様である。そうなると今度は、風景あるいは自然とは何かということが問題となってくる。これはかなり大きな問題なので十分に展開することなど到底不可能だが、ここでの基本的な捉え方を概観しておくべきであろう。

2 風景と自然

ジェイムズ・エルキンスは、ユニバーシティ・カレッジ・コーク、バレン・カレッジ・オブ・アート（アイルランド）およびシカゴ・アート・インスティテュートが共同で編纂したアート・セミナー・シリーズの『風景論』（2008年）の序文で、編著者としてこのシリーズで扱ったあらゆるテーマの中で、風景論ほど「絶望的なまでに混乱した」ものはないと述べている。⁸⁾ 彼の共同編集者であるラシェル・デリュは、19世紀前半にナイアガラの滝を訪問した3人の旅行者の

でも考察した。拙著「鏡の中の世界」小林頼子編『フェルメール：大いなる世界は小さき室内に宿る』六耀社、2000年、80-99頁。

8) Rachael DeLue and James Elkins, eds. *Landscape Theory*. The Art Seminar Book vol.6, New York / London: Routledge, 2008, p.9. この問題意識は、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン、江澤健一郎訳『イメージの前で：美術史の目的への問い』法政大学出版局、2012年に繋がるものがある。

記録を分析した結果、この混乱の原因について、当の風景に出会う前の情報や期待のおかげで、「風景とされるものを適切に見ることができない」し、「何を見ようとしているのかわからない」し、「風景は主題であると同時に、我々がその中にいるもの」だからと述べ、風景を見る記憶の作用や、見ていない風景の問題などにも、風景やその理論的概念化がめざすべき問題があるとみなしている。⁹⁾

アート・セミナー・シリーズ全体を俯瞰した前書きによると、芸術的な風景表象の研究は、美術史、地理学、文学、哲学、政治学、社会学の6学問分野ですすめられているが、これらの分野での研究を系統立てるような枠組みはない。もっとも主流を占めているのは、地理学と美術史であるが、地理学は政治的な風景の形成に関心を示しはじめ、徐々に非造形的な研究に移行している。その一方で、造形的な風景についてもっぱら叙述しているのは美術史だといえるのだが、最近の傾向を統合したり、理論的にまとめたりするような視点は未だ提出されていないという。エルキンスはまた、トラックのないレースにおいてさまざまな系統が絡みあっているような印象を受けたともらしている。¹⁰⁾

こうした主要学問分野に加えて重要性を増しているのは、人類学における研究動向であろう。エリック・ヒルシュは『風景の人類学——場所と空間についてのパースペクティブ』(1995年、1989年に開催された学会の予稿集に基づく)の序章において、人類学での議論の中心にある交換、慣習、歴史などの諸概念とは異なり、風景や身体はありふれている割に問題化されることがないと述べ、風景とは何よりも人類学者の眺め方にかかわる慣例的枠付け(フレーミング)だとしている。¹¹⁾ またドレシュは、イギリスの社会人類学派の古典的な著述の中で、風景が如何に標準的なフレーミングの装置として機能したかについて論じている。¹²⁾

ヒルシュはここでさらに自然と人間の関係に注目し、コリングウッドの古典的な三段階に言及する。ただし、コリングウッドが必ずしも歴史的に対応するものではないとした各段階を読み直して、たとえば神のいる「ギリシア的なもの」をキリスト教的神のいる「中世」としている。そして、ヨーロッパにおける自然概念の違いを大まかに三つの時期に分けて論じたコリングウッドに準じて、第一段階である「中世」に広く見られた自然概念において、人間は神の被

9) *Op. cit.*, pp.9-10.

10) *Op. cit.*, n.s.

11) Eric Hirsch and Michael O'Hanlon, eds. *The Anthropology of Landscape, Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press, 2003 (1995), p.1.

12) Paul Dresch. 'Segmentation: Its Roots in Arabia and its Flowering Elsewhere,' *Cultural Anthropology*, 3/1, 1988, 50.

造物の一部として包摂されているため、ルネサンス以降ほど明確に対象化されていないと述べる。¹³⁾ 第二段階であるルネサンス以降は、より世俗的で合理的な自然観が、新たに比類ない仕方人間を自然から抽出したとする。さらに第三段階で、抽出された人間は、科学や、農業改良や、産業革命の形の中で「自然」として想像されたものへ漸次的に人間が介入あるいは侵入するという別のプロセスに関連付けられるようになったと、ヒルシュはみなす。¹⁴⁾

これら三段階がそのまま造形的な風景表象の変遷に適応できるわけでもないが、照らし合わせることで差異に注目しておきたい。

第一段階のルネサンス以前の西洋に、風景表象や風景モチーフがなかったのかといえば、そうではなく、よく指摘されるように、聖なる人物たちや出来事の背後に描かれていた。たとえば、5世紀から6世紀のビザンティン美術において、ラヴェンナのサン・ヴィターレ聖堂のアプシスの壁画では、救世主の足元から四つの川が流れだし、野に咲き乱れる花は精緻に描かれ、空になびく雲は虹の輝きを映している [図5]。¹⁵⁾ こうした自然モチーフは、『ウィーン創世記』



図5 《楽園の救世主キリスト》モザイク壁画、サン・ヴィターレ聖堂（ラヴェンナ）筆者撮影

13) Robin G. Collingwood. *The Idea of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1960, pp.3-13. Kenneth Olwig. *Nature's Ideological Landscape: A literary and Geographic Perspective on its Development and Preservation on Denmark's Jutland Heath*. London: George Allen & Unwin, 1984, pp.1-10.

14) Hirsch, *op. cit.*, p.6.

15) 越宏一「サン・ヴィターレ聖堂の建築とモザイク——6世紀のラヴェンナにおける東西の出会い」『きらめく東方 サン・ヴィターレ聖堂』磯崎新+篠山紀信 建築行脚4、六耀社、1988年。アプス以外の風景表現は、とくに171頁に記されている。また古代の風景表現については、同著者『ヨーロッパ美術史講義：風景画の出現』岩波セミナーブックス1、岩波書店、2004年、7-18頁。



図6 〈祝福を受けるマナセとエフライム〉『ウィーン創世記』写本挿絵 PD

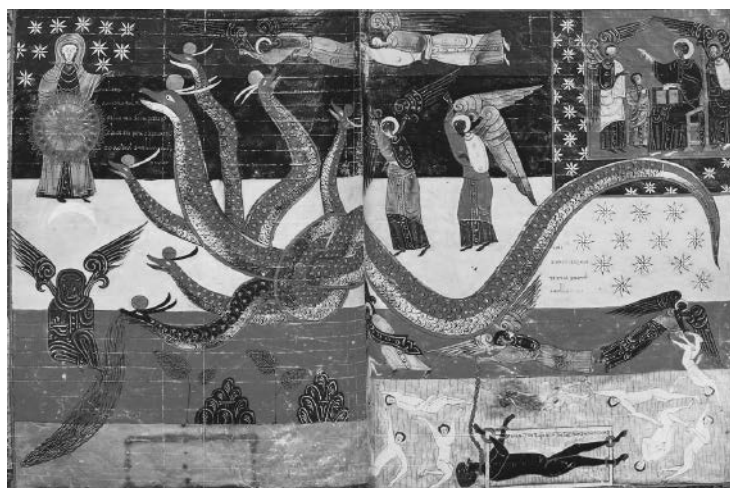


図7 〈12章 悪竜と闘う女〉『ベアトウス黙示録』(ジローナ本)写本挿絵 PD

[図6]をはじめとする挿絵入冊子本や、ロマネスク期の一連のベアトウスの黙示録写本にも見られる [図7]。これらは实景を想定したものではないため、幻想的風景や象徴的風景と呼ばれるが、これらを風景と呼ばせる基本的なモチーフは、自然観察に基づく伝統に由来するものである。ゴシック期になると、14世紀のガストン・フェビュス (1331-1391) の『狩猟の書』や、シエナ派の画家の手になると考えられるアヴィニョンの教皇宮壁画の〈漁労図〉、シエナ市庁舎の〈善政悪政の図〉にみられるなだらかな丘陵の描写、15世紀のファン・エイク兄弟 (ヒューベルト -1426、ヤン 1390頃 -1441) の〈ヘントの祭壇画〉 [図8] (1432年) などに、すぐれた

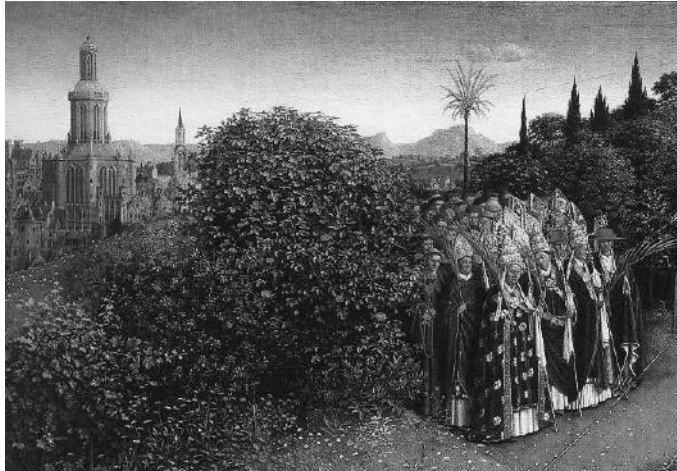


図8 ファン・エイク兄弟〈仔羊の礼拝〉(部分)《ヘントの祭壇画》
1432年、油彩、板、シント・バーフ聖堂 PD

自然描写が見られる。¹⁶⁾ しかしながらこれらの描写において、主役はあくまで行為する人間であって、風景はパレルゴン (p.171を参照) の域を出ていない。

コリングウッドが述べるような、神の被造物の一部として人間を扱うという見方の表象は、上述のような西洋絵画の主流の対極にあるケルト写本 [図9] に見られるように思われる。¹⁷⁾ これらの写本挿絵は装飾的と形容されるが、装飾は付随的なパレルゴンというより中心となるイメージで、自然界のあらゆる事象を織り込んだ複雑な形象の間に人体や顔面が埋めこまれており、まさに人体もそれ以外のものと同じく、ひとつの総体の一部だということが実感される。すべてではないにしろ、こうしたケルト写本の挿絵と比較するなら、西欧中世においても画面の中心にあるのは古典古代の伝統を引く人間とその行為であり、自然表象は人間の活動の場やその周囲や背景を提示している。

近世に当たる第二段階で、自然表象が人間の活動の場やその周囲や背景を提示するというところに、大きな違いはない。しかしながらヒルシュが述べるように、自然から人間を抽出するシステムが16世紀にできたとすれば、それは世界を神のように「眺める」立場に人間が位置するようになったということに他ならない。これがルネサンス人文主義の基本的な意味であり、レオン・バティスタ・アルベルティ (1404-1472) が絵画を四角い窓からの眺めと定義したとき、

16) 越 (2004)、前掲書、19-133頁。

17) 鶴岡真弓『ケルト／装飾的思考』筑摩書房、1989年。

彼は予兆的にあったものを制度化したのである。その中には、線遠近法を完成させ、都市を眺める視点をもって建築計画を立てたフィリッポ・ブルネレスキ（1377-1446）も含まれる。¹⁸⁾ 見る主体の意識化は、彼らに続いて遠近法を研究した画家たちや、地図を制作した地図作家を含み、主客を二元化した17世紀のデカルト（1596-1650）でひとつの頂点を迎える。

アルベルティのように、画枠の内側に視点を定めて画面を構築していく構成法であっても、その対極とみなされるアルパースが論じたように、風景を画枠によって切りとって眺めるような構成法¹⁹⁾ であっても、これら風景画が登場した16世紀から19世紀までのモダニズムの時代には、見る（描く）主体と見られる（描かれる）客体との厳格な区別が含意され前提されている。すでに述べたように、風景の中に入り、自然に囲まれて風景を描く場合であっても、それを外から眺める（描く）視点が担保されている。

コリングウッドの第三段階、すなわち近代以降において、科学や、農業改良や、産業革命の形の中で「自然」として想像されたものへ人間が介入する別のプロセスが生まれたというヒルシュの見解は、たとえば「観る主体と観られる客体を対立させるこうした仕組み自体が、いまでは産業による自然の搾取を埋め合わせるべくして生み出された美的対応物であることが明らかにされている」²⁰⁾ というハンス・ディッケルの言葉に併置させることができる。

この言葉を含む21世紀の「風景論」において、人間は再び自然に含まれることになるが、その自然は、独自の歴史をもった世界、現実だと認識され、そこでは風景を超えた新たな自然の

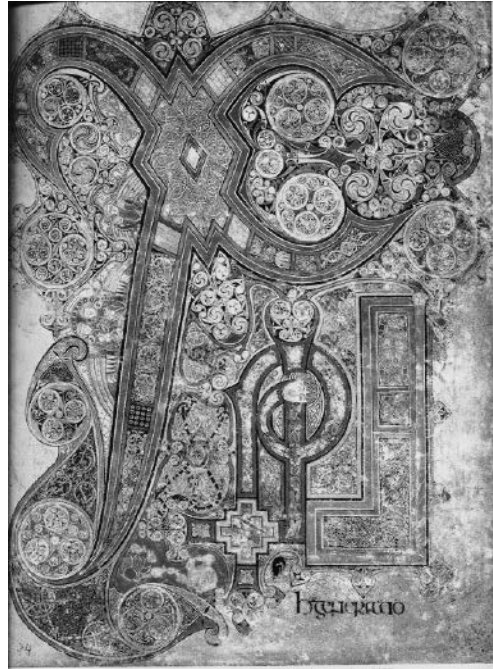


図9 〈モノグラムXPI〉『ケルズの書』写本挿絵 PD

18) アーウィン・パノフスキー、勝國興、蜷川順子訳『初期ネーデルラント絵画』中央公論美術出版、2001年（原著初版：1953年）、4-8頁。

19) Svetlana Alpers. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Harmondsworth: Penguin Books, 1989. (邦訳：スヴェトラナ・アルパース、幸福輝訳『描写の芸術：十七世紀のオランダ絵画』ありな書房、1993年)

20) ハンス・ディッケル、仲間裕子訳「芸術と自然、「風景」の彼方へ」仲間裕子+ハンス・ディッケル編『自然の知覚：風景の構築。グローバル・パースペクティブ』三元社、2014年、16-23頁、とくに18頁。

知覚に導く役割が芸術に求められているという。ディッケルや仲間裕子が提示する、現代芸術が明るみに出す新しい自然認識は、すでにある風景表象やすでにある自然観の読み直し、すなわち古いものへの新しいアプローチを促すことにもなるだろう。

20世紀以降の自然に関して、二元論を解体し、それを新たに読み直す概念化は複雑である。後述する、デリダが述べるようなパレルゴンの主要画面への侵入を通してその解体を試みる場合、パレルゴンを風景とするならば、19世紀の風景画ジャンルの独立や、伝統的な名所に代わって、地元の風景を見るという17世紀から18世紀の進展——これは絶対王政下の市民社会の伸張と並走している——が、先取りしている。

これに対してドゥルーズとガタリは、芸術を自然とともに論じながら人間と自然の間に境界線を引くことを退けている。²¹⁾ 芸術と自然の境界を無化し、人間と動物の境界を無化して辿り着くカオスに関して、エリザベス・グロスは『カオス、領域（テリトリー）、芸術——ドゥルーズと大地のフレーミング』において、身体を大地や自然から切り離す芸術家の最初の身振りこそがフレーミングだと述べている。²²⁾

3 風景表象とフレーミング

本稿ではすでに何度か「フレーミング」という用語に触れてきた。それは何より、筆者がこの言葉に注目しながら文献に当たっていたからに他ならないが、多様な含意をもつこの概念の内包を網羅したわけではない。ここでは三種類の「フレーミング」を取り出すことで、その意義と可能性に触れたい。

はじめに、ヒルシュをはじめ人類学で論じられているフレーミングの機能は、特定の民族の風景——必ずしも造形的イメージを意味しない——を眺める主体の客観的な立ち位置、すなわち眺め方という媒体的な意味合いが強い。論者によっては双方向性を担保したり、ingという動態を強調したりすることで可変性を強調するが、基本には近代的な観る主体と観られる客体の二元性が保持されているように思われる。

次に、造形作品に即して少し長めに考察する。作品に即したフレームとは、第一義的に枠を

21) 渡辺洋平『ドゥルーズと多様体の哲学：二〇世紀のエピステモロジーにむけて』人文書院、2017年、325～364頁。

22) Elizabeth Grosz. *Chaos, Territory, Art, Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008, pp.10-24. (邦訳：エリザベス・グロス『カオス・領土・芸術——ドゥルーズと大地のフレーミング』檜垣立哉監訳、小倉拓也・佐古仁志・瀧本裕美子訳、法政大学出版局、2020年)

意味する。クラウス・グリムの『額縁の歴史』²³⁾をはじめ、額縁に関する考察は1980年代から増加しており、これに伴い、美術書における絵画の掲載の仕方も、額縁のないものから額縁のあるものへと変化し、美術館でも額縁そのものを対象とした企画がなされるようになった。²⁴⁾たとえば、2007年にオーストラリアのヴィクトリアのナショナル・ギャラリーが出版した『19世紀のフレーミング——1837年から1935年』では、同館が所蔵する画枠の作者に焦点を当て、その多くがフランスのルイ14世や15世時代のものに倣った、彫刻装飾に金鍍金を施した豪華なもので、それがまた作品の価値を高めていると述べている。額縁は短命で、それなしで済ますこともでき、一部を除いて取り換え可能で、流行や趣味の影響を受けやすい。しかしながら、額縁に嵌められる絵画の方も、サイズが合わない場合は切り取られ、個々の作品内容の鑑賞というより、周囲に合わせて縁どられることで価値が高まる。²⁵⁾ 額縁と絵画が相互に関係しあうこのような現実が注目されるようになったのは、フレームそのものに関する学術的議論の刺激によるものでもあろう。

フレームに関する議論は、大プリニウス(23-79)が用いたパレルゴン(付加物)という語をめぐる考察に含まれる。この語は古代においては、風景、動物、静物など、絵画(ergon=作品)において付随的(para=傍ら)と見なされていたものを指した。カント(1724-1804)はこれを拡張し、『判断力批判』(1790)第1章14節において、「絵画の額縁や立像の衣紋、或いは殿堂の柱廊回廊など」²⁶⁾に対して用い、対象の完全な表象に内的に属するのではなく、単なる付加

23) Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen: Epochen-Typen-Material*, München: Callway, 1977; published in English as *The Book of Picture Frames*, trans. by Nancy M. Gordon and Walter L. Strauss, with supplement by George Szabo, New York, 1981. (邦訳: クラウス・グリム、前堀信子訳『額縁の歴史』リプロポート、1995年)

24) 小笠原は、「今日の印刷物における絵画が額縁なしで紹介される理由のひとつに、額縁が絵画制作時のものでなく、後の所有者によって付け替えられ、画家の意図や時代性を反映したものではないという事情がある」としている。小笠原尚司『額縁からみる絵画——古代ローマのフレスコ画から19世紀の肖像画へ』八坂書房、2015年、4頁。西洋の額縁に出会った日本での展開に着目した特筆すべき展覧会として、『画家と額縁——もうひとつの美術史』展(1999年、西宮市大谷記念美術館)がある。

画家の意図はともかく、額縁の選択は、別の意味で時代性を反映したものだと考えられ、この問題は、時代の要請とも言える事情で、如何に絵画作品の様態が変化したかという、修復をめぐる考察にも響きあう。たとえば以下を参照。拙共著(共著者: 樋上将之)『《ヘントの祭壇画》修復の歴史』『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史——欧米各国との比較から』平成15~18年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(2))研究成果報告書、研究代表者岡田温司、京都大学総合人文学部教授)2007年、161-212頁。

25) John Payne, *Framing the Nineteenth Century: Picture Frames 1837-1935*. Victoria (Australia): The Images Publishing Group, 2007, pp.4-9; Nicholas Penny, *Pocket Guide: Frames*. London: National Gallery Publications, 1997 (邦訳: ニコラス・ペニー『額縁と名画: 絵画ファンのための額縁鑑賞入門』古賀敦子訳、八坂書房、2003年)。

26) エマニュエル・カント、篠田英雄訳『判断力批判(上)』岩波文庫、1979(1964)年、110-111頁。

物として外的にのみ属するとして、この語を二項対立的に用いた。フランスの哲学者ジャック・デリダは『絵画における真理』において、その含意を拡張することで、カントが定立した二項対立の失効を試み、絵画における内部と外部の区別を決定することは不可能だとした。²⁷⁾ 上述のような額縁への具体的な関心は——デリダの脱構築とは直接関係しないものであるにしても——これらの議論から派生的に生まれたとみることができる。

西洋古代において付随的と見なされた風景、動物、静物は、16世紀にさまざまな絵画ジャンルの指標となるまでは、たしかに主役ではなかった。それどころか、それらを「歴史」あるいは「物語」の下位に置く主題の階層は、アルベルティの『絵画論』（1435年）以降、16世紀イタリアのアカデミーで美術教育の根幹をなし、これを受け継いだフランスの王立絵画彫刻アカデミーにおいて、1668年にアンドレ・フェリピアン（1619-1695）が歴史画を最高位ジャンルとして明文化した後、19世紀まで踏襲された。²⁸⁾ 1816年にパリのエコール・デ・ボザールの遠近法教授だったピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌ（1750-1819）は、歴史風景画部門をローマ賞に導入する。風景画という区分を設けるにあたって——むろんそれ以前にも、戸外すなわち風景の中での絵画制作は行なわれていたのだが——ヴァランシエンヌは戸外での習作を風景画の訓練と実践の中心に据えたのである。²⁹⁾

ところで、風景（landscape, landskip, landschap）という用語によって、山や川が主要モチーフとなった絵画の主題を指すことは、多くの論者が述べるように、16世紀まではなかった³⁰⁾。土地の景を意味するこの語は、同様に邦訳されるギリシア語（εἰκόνα, σκόπευτρο）やラテン語系（羅 agrorum prospectus, opus topiarium, 伊 paesaggio, 仏 paysage）の言葉とは語源が異なり、「眺める」という視覚野の意味を強めて「景観」と訳されることが多い view, vue（仏）、veduta（伊）とも意味合いが異なる。オランダ語の landskip が英語でも用いられていたのは、ヨーロッパにおける美術市場の登場に関して、ネーデルラントがもっとも早かったためだと考えられる³¹⁾。市場に出すための数多くの絵画作品を、分類し、梱包し、輸送するという一連の手続きに

27) 三浦篤「美術史とパレルゴン：境界と枠組みの思考」『西洋美術研究』no.9, 2003年、pp.4-7.

28) このことは「風俗画」についても同様である。拙著「風俗画——日常性を描くことの意味とは」『美学の事典』丸善出版、2020年、182-183頁参照。

29) アンシア・カレン、米村典子訳「19世紀フランスにおける戸外制作の油彩画技法」蜷川順子編『油彩への衝動』中央公論美術出版、平成27年、85-110頁。小針由起隆『ローマが風景になったとき：西欧近代風景画の誕生』春秋社、2010年参照。

30) Arthur O. Lovejoy. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964, pp.15-16.

31) Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

において、その内容を最大公約数的に示す指標（インデックス）が必要だったのである。

自然表象による風景が、フレームであることをもっともよく示すのは、16世紀に発達した美術市場向けの三連画準備画面であろう。たとえば、アントウェルペンの画家ピーテル・コック・ファン・アールスト（1502-1550）工房で制作された〈エジプト逃避途上の休息がある三連画〉[図10]（ユトレヒト、カタレイネコンヴェント博物館）では、風景が広がる両翼の肖像について、肖像が描かれていない状態において市場で売られていた三連画を、夫妻（と思われる二人）が購入し、後からアムステルダムの画家ディルク・ヤコブスゾーン（1496-1567）によって肖像が描かれたことが、モリー・ファリーズによる科学的調査からあきらかになっている³²⁾。

三連祭壇画の人物たちの背景に風景が描かれることは珍しいことではなかったが、15世紀も後半になると、中央画面に「エジプト逃避途上の休息」や「エジプト逃避行」など、風景を描くために選択されたのではないかと思われる主題を扱うものが増した。とくに16世紀になるとアントウェルペンの美術市場に、両翼に肖像が描かれていない風景のみの三連画が数多く出回るようになる。上の作品にみるように、特定の風景が描かれているというわけではなく、鬱蒼



図10 ピーテル・コック・ファン・アールスト工房とディルク・ヤコブスゾーン〈エジプト逃避上の休息〉三連画、油彩、板、カタレイネ・コンヴェント博物館（ユトレヒト）Faries 1998, p.99, fig.36.

32) Molly Faries, "Reshaping the Field: The Contribution of Technical Studies," *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies* [papers presented at the symposium on Nov. 7, 1998]. Edited by M.W. Ainsworth, New York, 2001, p.99; Junko Ninagawa, *Stepping into a Painting, A Study of Added Portraits in Early Netherlandish Paintings*, Diss. Ghent University, 2011, pp.127-131.

と繁った森の暗がりから、明るく開けた遠方をのぞむ平野の眺望まで、三つの画面の中で左から右へ、また前景から光景へ視線を巡らせるような工夫があり、一般に風景と呼ばれる典型を形作っている。すでに述べたように *landskip* という用語が、商品（作品）管理のインデックスとして用いられるようになったのもこの頃である。

購入者は、したがって、すでにある風景の中に自らの姿を描かせるのであり、15世紀に見られたような両手を合わせて祈る身振りもとっていない。購入者にとっては、聖家族を描いた中央画面ですら、二人の記念すべき出来事を記録するための背景として選ばれたものであるように思われる。風景は背景に広がるものとして描かれるのか、すでにあるものとして眺められ、そこに人物が描かれるのを待っているのか、結果としてできあがる画面に違いはないのかもしれないが、16世紀は風景に対する態度の転換点を、間違いなく画している。

近代の主客二元論を準備した16世紀、17世紀において、フレームの枠内で世界を構築するアルベルティ的態度と、フレームを移動させることで、すでにある世界の見方を自在に変えるアルパースの態度は、いずれもフレーミングという動態にすることで、いわば「神の目」の視点から対象を把握し、対象に働きかけることができた。最初に述べた人類学的フレーミングも、この派生形である。

最後のフレーミングは、ドゥルーズやガタリが述べるような、大地から身体を切り離しながら領域を画する身振りとしてのフレーミングである。これは、風景をその外から眺めるという態度というより、風景（あるいは自然）に囲まれている自己に言及する、風景画家の自画像的な身振りでもある。この身振りはおそらく、16世紀の近代のはじめから存在したと思われるが、主客二元論の圧倒的な合理性の前に、未分化なままカオスの底に澱のように沈殿していた。しかしながら、この沈殿物を丹念に考察することで、風景表象の新しい機能と作用に辿り着くことができるように思われる。

4 風景表象と領域——結びに代えて

パレルゴ的なフレームにおいて、フレームの内側と外側の相互浸透性に着目することで、フレーム内外のヒエラルキーは揺らぎ始め、フレームそのものも多少の変形を被りながら、新たなフレーミングを開始する。これに対して、人間あるいは動物の根源的な身振りのひとつである領域（テリトリー）を確保するという意味でのフレーミングは、そもそも固定的なフレームを形成せず、あるいは作ったとしてもかなり可変的で自在に扱われることができる。少なくとも、この二つのフレーミングは、主客二元論が圧倒的だった近代を通して存在し、近代の揺らぎと共に混沌の淵から頭をもたげているように思われる。領域をフレーミングするという視

点から、すでにある風景表象を見直すことで、もうひとつの風景表象史の可能性が開けてくるのではないだろうか。

16世紀の西欧近世において急速に発達しはじめた地図や風景画などの造形イメージは、一般には、新しく芽生えはじめた自然に対する感受性を映しだし、また、世界規模で拡張する西欧世界の痕跡を記録したり、水先案内としてさまざまな活動を促したりする実践的機能を有すると考えられてきた。しかしながらそればかりではなく、地図や風景画には、一定の領域や圏域を視覚的に枠付ける（フレーミングする）力があり、この視点から風景表象を見直すことで、自然と人間の新たな関係に注目することができるだろう。

