

パレルガとしての風景（上）

——ルネサンス期風景画の一側面*——

森 雅 彦

はじめに

近代風景画の構え、あるいはジンメル「風景の哲学」

前近代の風景画

風景を描く (fare paesi)

「パレルガ」としての風景

はじめに

風景美を語ることにたけていた、20世紀前半のイギリスの地理学者V.コーニッシュによると、風景のもたらす視覚的な美しさの源泉は2つあり、ひとつは観念の連想作用、もうひとつは眼の生理的満足感であるという¹。

なるほどそうではあるが、しかし、ジャンルという芸術の認知枠としての「風景画」となれば、話はいささか異なることになる。周知のように、名著の誉れ高いケネス・クラークの風景画論の原題は、*Landscape into Art*と題されている²。このタイトルはいわば、自然そのものはいかに美しいとしても芸術作品ではないのであって、自然の光景を芸術化した視覚表象こそ、「風景画」という言表に他ならない。とはいえ、landscape以前に存在するのは何よりもまずlandである。そしてそのlandをある視点によって前景化、すなわち風景として了解し、それからその風景を絵画化するということになるが³、こうした土地／風景／絵画化という発想は、「風景画」と対面する際の、きわめて今日的な心的態度と無縁ではあるまい⁴。

* 紙数の都行上、連続した内容をあえて分載せざるを得ないので、後半部分については「パレルガとしての風景(下)——16世紀ローマの風景壁画を中心に」(『キリスト教文化研究所研究年報』、第48号、2014年)を参照されたい。

¹ V. コーニッシュ『風景の見方』(東洋恵訳、中央公論社、1980年、2頁)

² K. Clark, *Landscape into Art*, London, 1949. (『風景画論』、佐々木英也訳、岩崎美術社、1967年)

³ M. Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford (UK), 1999, pp.2-3.

⁴ 風景という言葉は古くから漢語で使用されていた。地理学者たちの『風景の事典』(千田稔・前田良一・内田忠賢編、古今書院、2001年、2-7頁)によると、ドイツ語のLandschaftは植物学で「景観」と訳されて、地理学用語として定着したという。ちなみに、「風景」という言葉を用いた志賀重昂の有名な『日本風景論』

実際、西洋美術において、風景画という「アート」のジャンル意識は概してあたらしいものであると言ってよい。そこで本稿では、まずわたしたちにあまりにもとうぜんのように自明視されている近代的な風景画への姿勢をあえて意識化し、次いでそうした反省の上になつて、今日的な風景画意識から見ればいささかアンビギュアスと言うしかない、その前形態の微妙なありようを再検討してみたいと考える。

近代風景画の構え、あるいはジンメルの「風景の哲学」

近代的な風景画意識を考える際に、美術史家にもひとつの興味ある手がかりを与えてくれると思われるのは、ジンメルの高名な「風景の哲学」であろう⁵。むろん、本稿の関心は、ジンメルのテクストの哲学的解釈それ自体にはないので、あえてそこから美術史と交差しそうなこと、喚起されうることを抽出して、それを敷衍してみようということにこそある。

まず彼によれば、ただ単に自然を散策し見たりしても、風景を見ているという意識は生じない。風景が生成するためには、われわれの意識は「ひとつの新しい全体」、あるいは「統一的なもの」を、所有しなければ



図1. カール・ゴットフリート・トラウゴット・ファーベル 《ドレスデンの眺め》 1824年
ドレスデン美術館

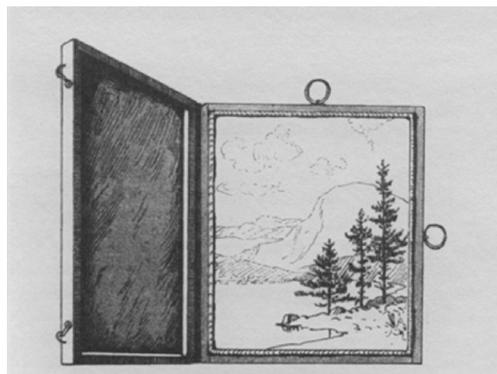


図2. 黒鏡 E.Hareux, *Cours complete de peinture à l'huile, L'outillage et le matériel nécessaire à l'atelier ou en plein air*, Paris, n.d., p.32.

の出版は1894年である。他方、美術に関して、藤田治彦『風景画の光：ランドスケープ・ヨーロッパ・美の略奪』（講談社、1989年、4-9頁）に従えば、工部美術学校のイタリア人美術教師招聘に係る具申書の覚書その他において、風景は「地景」「景色」と呼ばれ、フォンタネージの講義の記録には、「風景」という言葉が散見されるため、「美術教育において風景（画）」という言い方が定着したのはフォンタネージ来朝以後のことであったようだ」という。とはいえ、おそらくその定着はゆっくりとしていたのかもしれない。1892年刊の『高橋由一履歴』において、由一はなおフェノロサの見せてくれた油彩画を「景色画」と言っている。

⁵ G. ジンメル「風景の哲学」（『ジンメル著作集12』、白水社、1976年、165-179頁）

ばならないのである。ある現実を自然と理解するとき、自然は時間的、空間的存在の連続性として立ち現れる。こうした自然の連続性からすれば、「一片の自然」ということは意味をなさないし、自然そのものは断片を持たない。それゆえ「そこから何か切り取られる瞬間に、それはもはや自然であることをやめる」だろう。自然は「境界線のない統一のうちのみ、全体流の波動としてのみ」存在するものだからである。

これに対して、風景なる意識には「瞬間的あるいは持続的な視界のなかに限界付けられ、包摂されること」こそ不可欠であって、風景の基盤は自然にあるとしても、しかし風景として表象されるには、「おそらく視覚的な、またおそらく美的な、またおそらく情緒的でもある自立的存在たることを要求する」。すなわち「地上の一点をそこにある対象ともども風景として見るということは、自然から切り取られた一断片をそれ自体で統一と見なすことであり、これは自然の概念からはまったく遠くへだたったもの」なのである。

このような自然の全体性に対する、「自然を分割し、分割したものを単独の統一体にまで形成する人間のまなざし」による「風景という個性への変換」というジンメルの論理は、これを視覚表象の問題と関連付ければ、連続した環境世界としての自然を自立した風景として審美的／芸術的に見るという、きわめて近代的な態度と関係すると評してよいであろう。実際、近代的な風景画とはしばしば原像たる自然の仮象、フレーム化されたイメージであり、ジンメルがしばしば強調する意味での切断された自然に他ならない。いみじくも英語で、*portarit* に縦長、*landscape* に横長という意味があるのは、こうした枠組み（画枠）意識の所産でもあろう。またこの種の意識のきわめて顕著な芸術表象として、たとえば窓枠から見える眺めというモチーフはなるほど古くからあるとはいえ——代表的な秀作としてアントネッロ・ダ・メッシーナの《書斎の聖ヒエロニムス》を挙げれば

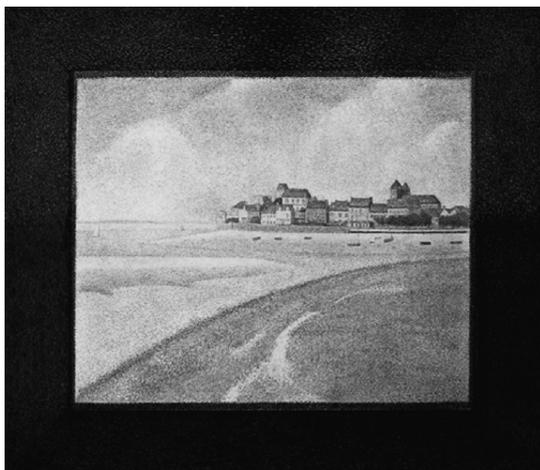


図3. スーラ 《ル・クロトワの眺め》 1889年
デトロイト美術研究所



図4. マグリット 《人間の条件》 1935年
ワシントン ナショナル・ギャラリー

十分だろう⁶——意識的に広く流布するのは近代になってからであるのも偶然とは言えまい⁷ (図1)。

あるいはまた、18、19世紀の芸術家や美術愛好家、旅行者は、ピクチュアレスクな風景享受の手段として、しばしば、風景を小さく映し出す「クロード・グラス」を携帯したことも想起されよう⁸ (図2)、さらにきわめて巧妙にフレーム化された風景画の秀作という意味でなら、フレーム自体をあたかも内／外を表象するフィクション記号のように描いたスーラの《ル・クロトワ》(図3)と、絵画的枠組みという意識のありよう自体を問うているかに映る——そしてその結果、「これは風景(画)ではない」という、現実とイメージのパラドックスを喚起してやまない——マグリットの《人間の条件》(図4)との距離は、それほど遠くないと思われるに相違ない⁹。

さらにジンメルによれば、自然に対する格段に深い感情を有していたのは、原始時代の宗教でこそあって、特殊な形像としての風景への感受性は後代の所産に他ならない。古代や中世にそうした感情は生まれなかった。実際、彼によれば、風景画という視覚表象は自然から部分の自立的形成を獲得したときに生まれたのであって、全体に対する部分の自己主張、あるいは部分それ自体の自立的全体化という、精神一般の根源に横たわるこうした「悲劇」は、近代において完全に発動したのである。したがって、こうした事情から



図5. フリードリヒ 《月を眺める男と女》 1824年頃
ベルリン 国立美術館

⁶ あえてもうひとつ、興味深い特異な作例として、いささかマグリットの《人間の条件》を連想させなくもない、ヴィッラ・デステの2階7室にある、窓から見える実際の景観を窓の上に描いた風景画を挙げておこう。この作品にはじめて注意を喚起した論者によれば、これは1568年にリヴィオ・アグレスティ・ダ・フォルリの工房によって描かれたものだという。D. Ribouillault, “Paesaggio dipinto, Paesaggio reale: notes sur une fenêtre de la Villa d’Este à Tivoli”, in G. Venturi/F. et F. Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa: Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze, 2008, pp.269-287.

⁷ Cfr. S. Rewald, *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century*, NewHaven/London, 2011.

⁸ Cfr. A. Mailet, *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York, 2004. クロード・グラスはすでに17世紀に使用されていたとされるものの、起源は明らかでない。またクロード・グラスという言葉は、風景観賞用の凸面の黒い鏡を指すことも、鏡ではなく色ガラスを指すこともある。

⁹ マグリットは、こう説明している。「内側の部屋から見える窓の前に、わたしは絵画によって覆われた風景の一部を正確に表象する絵画を置いた。こうして絵の中の樹木は、部屋の外側にある、絵の背後の樹木を隠してしまった。観者にとって、それは部屋の内側にある絵画の内部でもあれば、現実の風景という外部でもある。二つの異なる空間中の、こうした同時併存は、デジャ・ヴュの場合のように、まるで過去と現在のうちに同時に生きることのようにである」。

様々な領域で無数の闘争や分裂が生れる一方、それと並行して「風景の融和的王国」が自然に相対して築かれもする。「直感や感情のうちに脈動する生」は自然一般の統一性からいったん自己を切り離しはするけれども、「こうすることによって創られ、まったく新しい層に移された孤立的形像は、いわばみずから進んで再びかの総体の生に対して自己を開き、その犯し難い境界へ無限的なものを迎え入れる」というわけである。

こうした生の織りなす部分と全体の拮抗関係は、わたしたちに風景画をめぐる審美的な態度という以上に、今度は近代人の観想的^{テオリア}とでも評すべき態度を連想させるに違いない。たとえば、フリードリヒの《月を眺める男と女》(図5)のように、ここでの外界を見つめる主体としての観者は、自然に距離を取りつつも、自然そのものに没入しているかに見える¹⁰。

さらにジンメル的人物像と風景像を対比する論理に留意してみよう。彼によれば、風景像に比して、人物像に平静な距離を取ることは概して難しい。これはむしろ相対的なことには相違ないにし

ても、彼の言わんとすることは想像に難くない。風景は客体性という隔たりを持って存在している。これに対して人物、換言すれば他者の場合、こうした距離は、共感、反感といった主観的偏向をこうむりやすい。そこでジンメルの見るところ、「人間各自の芸術的造形力」は、人間個体に係る直感よりも「風景において高度の実現に達する」ということになるわけである。

この風景像は人物像以上に、あえて美学者好みの言葉を借用すれば「美的距離」を取りやすいという見解は、どこまで正しいかはいささか疑わしいにしても、風景画に芸術意識を覚える事態の一面を突いてはよい。そして風景画というと、何よりも「客体性という隔たり」を感受する心的機制は、わたしたちにも生きていて、多くの場合、近代的な風景画はすでに触れた仮象のイメージとしての意識以上に、現実のシミュラクルムという自然主義的な趣を強調することで、風景を絵画化しようとする¹¹。なるほど、近代的な風景画の主流は多くの場合

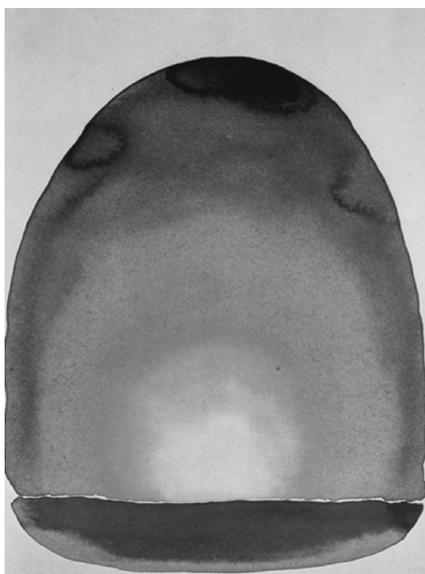


図6. ジョージア・オキーフ
《平原に射しこむ光Ⅱ》
フォート・ワース (テキサス州)
エイモン・カーター美術館

¹⁰ この画家の風景画の諸問題については、仲間裕子『C.D. フリードリヒ 画家のアトリエからの眺め——視覚と思考の近代』(三元社、2007年)

¹¹ この場合、その芸術性はいわば風景という名の肖像画(ポートレート)あるいは相貌(フィジオノミー)を描くことにも類似する。いみじくも現代の研究書である、G. Crandell, *Nature Pictorialized: "The View" in Landscape Painting*, Baltimore/London, 1993, pp.80-82は、Landscape Portraitという言葉、コンラート・ヴィッツの高名な《奇跡の漁り》(1444年)に対して用いているが、それは実際のランドマークを刻する最初の風景画といった意味においてである。いずれにせよ、人物画の位階の高かった時代にあつては、人物のポートレートに芸術としての興味を感じたように、「風景のポートレート」という発想があつたことは留意するに値する。しかしその逆、すなわち肖像画を「人物の風景画」と呼ぶ発想を、わたしは過分に知らない。

こちらにあって、アルジャントウイユでモネの描いた風景画は、特定の場所の「眺め」——すなわち view、vue、veduta——を、その場所と分かるように描いているが、それはその光景が絵になる眺めだということを無意識裡の前提にしているからでもある。

さらにジンメルは、風景における「気分 (Stimmung)」ということを強調する。おそらく自然とは別に風景を風景たらしめる働きの根底にあるのは、風景に様々な情趣を射影する、わたしたちの風景感情化とも呼ぶべき心的傾向であろう。そのため、何ともパラドキシカルなことに、人はときにまったき風景、換言すればまったく^{ひとけ}人気のない風景に惹かれることもまれでない。いや、実際には人気のない風景だけではない、さらにその究極には「風景のない風景」という表象すらありうるだろう。たとえば、対象を持たない抽象画は風景画でない¹²と今日では単純には言い切れないので¹²、テキサスの風景に感応されたジョージア・オキーフの《平原に射しこむ光》シリーズのように(図6)、現実の経験に根ざす自然表現であるにもかかわらず、きわめてアブストラクトな自然主義、つまりは空間それ自体を絵画化したような風景画すらめずらしいわけではない。しかもときにそれらがまるで心的風景のように、あるいは「風景のない風景画」のように映ずるとすれば¹³——こうしたわたしたちの視線の感情は、たとえばバーネット・ニューマンのような作品に対して抱く絵画体験にまで通じているだろう——それはまさに風景表象における究極の主観化として、われわれの根源的な「気分」の喚起力に負うているからに相違ない。

前近代の風景画

しかしこうした^{モダン}近代的な姿勢は、そう一気に生まれたわけではない。たとえば、英語の場合、「風景画」という言葉は17世紀前後にオランダ語から発した *landskip* にあって、これは16世紀末に英語に入ったとされる¹⁴。1606年に出版されたヘンリー・ピーチャムの『ペンによる素描術と水彩のリムニング術』は、イギリスで最初に風景画に触れた書物として有名だが、そこにはよく知られた以下の記述がある。

¹² さらにまた、バストラルなものもモダン・アートにおいてもなお有意義性を失っていないことを分析した、J. Strick, “Notes on Some Instances of Irony in Modern Pastoral”, in J.D. Hunt (ed.), *The Pastoral Landscape, Studies in the History of Art 36*, Washington, 1992, pp.197–207 なども参考になるだろう。

¹³ わたしはむろん、すでに古典と化した R. ローゼンブラムのテキストに畏敬の念を払いつつ、こうした連想を記しているのである。Cfr. R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London, 1975 (『近代絵画と北方ロマン主義の伝統』、神林恒道・出川哲朗訳、岩崎美術社、1988年)

¹⁴ 16世紀末と推測される写本『遠近法小論』(*A Short Treatise of Perspective*)には、*landskip* について論じた部分があって、著者はその役割は通常、歴史画の背景に供されるとしているという。他方、*landskip* という言葉の、書物のかたちでの初出は、R. ヘイドックによる G.P. ロマツォの『芸術論』の英訳として知られる『珍奇なる絵画、彫刻、建築に係る芸術論』(*A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge, Caruinge, & Buildinge*, London, 1598) だとされる。Cfr. H.V.S. Ogden/M.S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Ann Arbor, 1955, p.1.

ちなみにこの『芸術論』英訳中の *landskip* なる言葉の一例のみ挙げれば、“Againe, Barnazano an excellent Landskip-worker counterfeited Strawberies fo liuelie vppon a wal in a Landskip, that the Peacocks (fupponing them to bee naturall) pecked at them. Who likewife (in a table donne by Cafar Seflita where hee had painted Landskipes) drewe certainebirds fitting vpponthe hearbeswith fuch arte, that the table being fet abroade in the funne,

Landtskip はオランダの言葉である。それは英語で landship と言うのと同じで、われわれの視野に見られる限りの、丘、森、城、海、谷、廃墟、突き出た岩、都市、町々などによって土地を表現するわけである¹⁵。

専門の画家でなかったとはいえ、ジェームズ 1 世、チャールズ 1 世、トマス・ハワード・アランドル伯に仕えた音楽家、リムナー、紋章官、書記官にして、美術品鑑定官であったエドワード・ノーゲートの『ミニアチュールあるいはリムニング術』の言葉によれば、



Landscape あるいは土地の^{かたち}形状とは、ラテン語の Rus、Regiones、Regiunculae〔土地、田舎、地方〕、フランス語の Paysage、イタリア語の Paese と同じであって、Gli belle Vedute〔美しい眺め〕あるいは、野原、街々、河、城、山々、木々の美しい景色、あるいは眼が何であれ喜ば

図 7. ヤコブ・ライスダール
《ウェイク・ベイ・デュールステーデ
の風車》 1670 年頃
アムステルダム国立美術館

other birds came flying about them, taking them for line birds.……” (*Ibid.*, p.94) この箇所に対応するロマッツォの原文の一部は、“E’l Barnazano, eccellente in far paesi, rappresentò certi fragoli in un paese, sopra il muro, così natural, che gli pavoni gli beccarono, credendoli naturali e veri” (G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, 2 vols, (ed.) R.P.Ciardi, II, Firenze, 1974, p.165.)

バルナッツァノ (バルナッツァノ) の風景画家としての名声は、ヴァザーリの『美術家列伝』の言及からも伺えよう。“Visse ne’ tempi medesimi il Bernazzano milanese, eccellentissimo per far paesi, erbe, animali, ed altre cose, terrestri, volatili ed acquatici. ……Dicesi che il Bernazzano fece in un cortile a fresco certi paesi molto belli, e tanto bene imitati, che essendovi dipinto un fragoletto pieno di fragole mature, acerbe e fiorite; alcuni pavoni, ingannati della falsa apparenza di quelle, tanto spesso tornarono a beccarle, che bucarono la calcina dell’intonaco.” (Vasari-Milanesi, V, pp.101-102.)

バルナッツァノは風景画家としてのみならず、しばしばチェーザレ・ダ・セストと共作した。彼の詳細は長く不詳だったため、従来はフランドル出身だったと推測されてきた。たとえば、W.Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929 [trad. ita., *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, 2001, pp.256-260.] しかしながら、近年の遺言書その他の発見によって、彼は 1492 年にミラノ近郊のインザゴに生まれたイタリア人で、1522 年に 30 歳の若さで亡くなったと確実に知られるに至った。彼の手になる、チェーザレ・ダ・セストとの共作《キリスト洗礼》(ミラノ、個人蔵)の背景に見られるフランドル風の風景描写は、この時期のイタリア絵画としては驚くほど新鮮である。J. Shell/G. Sironi, “Bernardinus dictus Bernazanus de Marchixelis dictus Quagis de Inzago”, *Arte cristiana*, 740 (1990), pp.363-366; AA.VV. *The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, Milano, 1998, pp.310-314.

¹⁵ H. Peacham, *The Art of Drawing with the Pen and Limning in Water Colours*, London, 1606, p.28. Cfr. F. J. Levy, “Henry Peacham and the Art of Drawing”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp.174-190.

しい眺めを見て楽しむことに他ならないのである¹⁶。

このように、ピーチャムやノーゲートの言及は、風景画は専心するに値するものであることを明言している。さらにまた 17 世紀頃にはこのジャンルの起源がオランダに由来するということも、ごく一般化していたわけである¹⁷。実際、ライスダールの代表作《ウェイク・ベイ・デュールステーデの風車》(図 7)に見られるように——ユトレヒト南東 20 キロほどのところにある町の景観ながら、風車は今ではほとんど残っていない——今日風景画という言葉で普通にイメージされる「写実的」な印象の際立った風景画の原型は¹⁸、17 世紀オランダ絵画には相違ない¹⁹。

ではその前の時期、特にルネサンス期の風景を描いた絵画はどうだったと考えるべきなのだろう。本稿は主にその時期を問題にしたいのだが、E.H. ゴンブリッチはかつて、その古典的とも言うべき論文において、16 世紀初頭に、イタリアの人文主義芸術論や目利きの間にあつて、そうした絵画を風景画として感受するジャンル意識の構えが形成されつつあったと考えた²⁰。風景に対する視線の変化は徐々に起こったのである。

そこで彼の議論を意識しつつ、もう少し言葉にこだわっておくなら、もともとドイツ語の *Landshaft* とは、必ずしも自然の景観のことではなく、政治的境界によって規定される地理的領域でもあった。15 世紀後半頃には、都市の周辺の土地もその *Landshaft* として言及された。初期活版印刷本(インクユナブラ本)の傑作とされる『ニュルンベルク年代記』では、各都市はその周辺地帯とともに示されている。

しかし 15 世紀末頃には、風景はときに絵画の重要な要素として意識されるようになっていたらしく、たとえば 1490 年にハールレムのさる祭壇画の契約書は、わざわざ風景を描くことを求めている²¹。さらにいっそう名高いのは、1521 年頃の、アルブレヒト・デューラーの記述で、彼はその

¹⁶ E. Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, London, 1997, p.82. リムニングとは、ミニチュア画法による小型の肖像画、細密画のことを意味する

¹⁷ *Ibid.* ノーゲートは、風景画はイギリスには新しく到来したもので、オランダ人がそれを自分たちの芸術だとしているのはもっともだとしつつ、今日から見れば 1630 年代の趣味の反映ではあるが、パウル・ブリル、アダム・エルスハイマー、ヨース・デ・モンベル、ヤン・ブリューゲル、ギリス・ファン・コーニクスロー、ルーベンスといった画家の名前を挙げている。

¹⁸ ただし風景画に象徴的な意味を認めようとする見解も往々存在する。たとえば、《ウェイク・ベイ・デュールステーデの風車》の場合、手前の使い古された碾き石はヴァニタスを意味し、風車は神の霊なくしてよき生はないといった教訓的意味合いを持つといった文脈で解釈する研究者もいる。Cfr. S. Slive, *Jacob van Ruisdael: Master of Landscape*, Exhi. Cat., 2005, pp.122–125; Idem, *Jacob van Ruisdael, Windmills and Water Mills*, Los Angeles, 2011, pp.23–31. 画家がどれほどの象徴性を担わせたかは定かでないが、当代の人々にそのように受け取った人々がいても不思議だというわけではない。

¹⁹ とはいえ、風景画はオランダにおいても諸ジャンルのうちでは廉価なものであって、しかも評価の高いのは概して「イタリア風風景画」の方であった。この点については、高橋達史「オランダの『イタリア風』画家たち——17 世紀オランダ絵画の評価をめぐる「定説」の再検討——」(展覧会カタログ『ルーベンスとその時代展』、東京都美術館他、2000 年、19–27 頁)

²⁰ E.H. Gombrich, “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp.107–121. (「ルネサンスの芸術理論と風景画の勃興」、『規範と形式』所収、岡田温司・水野千依訳、中央公論美術出版、1999 年、282–316 頁)

²¹ J.E. Sidney, “The Early Haarlem School of Painting”, *The Art Bulletin*, 42 (1960), p.45, n.32.

『ネーデルラント旅日記』に、こう書いている。

十字架週間の前の日曜日に、よき風景画家であるヨアキム親方 (maister Joachim, der gut landschafft mahler) は、わたしを彼の結婚式へ招待し、わたしにあらゆる敬意を表した²²。

これはまったく「風景画家」という意味で、landschaft というドイツ語を用いた最初の例だとされる。

風景を描く (fare paesi)

他方、今日の風景あるいは風景画に当たるイタリア語はむしろ paesaggio、フランス語は paysage であるけれども、こうした言葉自体は 16 世紀中葉にはすでに登場していた²³。とはいえ、つとにゴンブリックによって指摘されたように²⁴、イタリアではマルカントニオ・ミキエルの『美術品消息』における paese などの表現のうちに²⁵、ジャンルとしての風景画への萌芽意識を認めることはじゅうぶんに可能だろう。たとえば、デューラーとほぼ同じ 1521 年に、グリマーニ枢機卿のコレクションの絵画について、彼はこう言っている。1、2 のみ引用すれば、

ネプトロの塔を描いた大きなカンヴァス画。風景の中に実にさまざまなものや人々を伴っている (cun tanta varietà de cose et figure in un paese)。ヨアキンの作品²⁶。

車輪に縛り付けられた聖女カタリナを風景のなかに描いた (sopra la rota nel paese) 大きなカンヴァス画。上述のヨアキンの手になる²⁷。

また 1525 年にタッデオ・コンタリーニの邸宅で見た作品として、ジョルジョーネの《3 人の哲学者》についてこんな記述を残している。

²² *Dürer Schriftlicher Nachlass*, 3 vols, I, (ed.) H. Rupprich, Berlin, 1956, pp.169, 195, n.596 (『ネーデルラント旅日記』、前川誠郎訳、岩波文庫、2007 年、151 頁)。“Jtem am sonndag vor der creutzwochen hat mich maister Joachim, der gut landschafft mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle her erbotten.”

²³ 風景という言葉の歴史については、R. Gruenter, “Landschaft: Bemerkungen zur Wort-und Bedeutungsgeschichte”, *Germanish-romanische Monatschrift*, N.F. 1953/3, pp.110–120.

²⁴ E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.109.

²⁵ このネオ・ラテン語の言葉の起源は、もとより田舎、地方、村などを意味する pagus や、村人、農民を意味する pagensis, paganus などに遠く連なる。

²⁶ M.A. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, (edizione critica a cura di T. Frimmel, Vienna, 1896), Firenze, 2000, p.56. (『美術品消息』、越川倫明他訳、『西洋美術研究 No.8』所収、2002 年、199 頁)。ただしこの記述に限らず、ミキエルの記述に合致する絵画の同定や、ヨアキンといった画家への帰属は、常に検討の対象だが、本稿の議論にとってはヨアキンならヨアキンの作品と思われていたことこそが重要である。

²⁷ *Ibid.* (邦訳、199 頁)

風景の中の3人の哲学者を描いた油彩のキャンバス画（La tela a oglio delli 3 phylosopbi nel paese）。2人は立っており、ひとり座って太陽の光を観想している。岩が見事に描かれている。これはカステルフランコのゾルゾによって着手され、ヴェネツィアのセバスティアーノによって仕上げられた²⁸。

さらにヴェンドラミンの邸宅にあるジョルジョーネの《嵐》（図8）に言及した、1530年のあまりに有名な記述はこう記されている。

ジブシー女と兵士のいる、嵐を伴う風景のキャンバス画（El paesetto in tela cun la tempesta）はカステルフランコのゾルシの手になる²⁹。

このように、風景は *paese*（ないしはその類語）という言葉によって指示されているが、ミキエルには彼の言及する当の絵画の際立った特色が何よりも *paese* にあると理解されているのである。実際、引用中のヨアキンとはデューラーが「風景画家」と呼んだと同じヨアキム・パティニールのことだが³⁰（図9）、ミキエルにとってもこの画家は何よりも *paese* を描くことに特色があると強く意識されていたわけである。

またあまり注目されないことながら、ヴァザーリの『美術家列伝』をはじめとして、16世紀イタリアでは、風景画を制作すること、描くことをしばしば、*fare un paese*、*fare paesi*、*fare i paesi*



図8. ジョルジョーネ 《嵐》
1505-07年頃 ヴェネツィア
アカデミア美術館



図9. ヨアキム・パティニール
《聖ヒエロニムスのいる風景》
1515-24年頃 マドリッド プラド美術館

²⁸ M.A. Michiel, *op. cit.*, p.53. (邦訳、196頁)

²⁹ M.A. Michel, *op. cit.*, p.57. (邦訳、200-201頁)

³⁰ デューラーやミキエルが見たパティニール作品がいかなるものだったかは明確なわけではない。

などと表現していることにも³¹——いみじくも、リエージュの人文主義者ドメニクス・ランプソニウスはパティニールを始めとする北方画家たちの技を、*pingere rura* といった言葉で讃えていた³²——留意しておこう。

しかしむしろ、こういうことはなお可能ではある。イタリアの文化史家ピエロ・カンボレージは、16世紀人にとって、「絵画的な眺め」や「眺望」、「景観」などはありえなかったと強調して、こう書いている。

16世紀には今日的な意味での風景 (*paesaggio*) は存在しなかった。その頃存在したのは「土地の姿」 (*paese*) である。これは今日わたしたちが地域 (*territorio*) と呼ぶもの、あるいはフランス人のいう環境 (*environnement*) に近く、自然環境の点から、そして人の居住形態と経済資源の点から見た場所あるいは空間を指した。手で触れられるほどに具体性をもったこの概念は、美学の領域には二次的に属していたにすぎない³³。

カンボレージの記述は含蓄に満ちており、確かに強く意識しておくべきことであろう。とはいえ、これは一般論としてはきわめて正当だが、これとわれわれの見方の相違は、現実には強調する視点の相違でしかない。すなわち、カンボレージは近代的な意味での風景はまだなかったという心性の側面を強調し、われわれはそれでも風景画という自立したジャンル意識が16世紀において発生しかかっている現場を捉えようとして、それを強調しているという次第なのである。断るまでもなく、実際には、それらはコインの表裏なのだ。

事実、16世紀末のG.P. ロマッツォの『芸術論』や³⁴、さらに17世紀となれば、*paese* は明白に「ジャンル」としての風景画に化したことは、たとえばフィリッポ・バルディヌッチの『トスカナ語美術辞典』にこうあることから明白だろう。

³¹ 『美術家列伝』の一例として、註14、46を参照せよ。他の例をひとつのみ挙げれば、ジョヴァンニ・アンドレア・ジリオ枢機卿の『歴史に係る画家の過誤と混乱をめぐっての対話』(1564年)は、こう記している。G.A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, (ed.) P. Barocchi, 3 vols., Bari, 1960-1962, II, p.19. 「もしも風景を制作したければ、そこには山、丘、谷、草原、野原、河、池、泉、小川、魚、動物、鳥など多くの種類のもの、さらに町、城、宮殿、人……を描けるであろう。しかしその場所にふさわしくないものをそこに描くことは避けなさい。たとえば、モスクワ、サルマティア……あるいは他のたいそう寒い北の風景を制作するのなら、オレンジやシロン、レモン、オリーブ……で、いっばいにするようなことは避けるべきである」(Se vuol fare un paese, vi potrà fingere monti, colli, valli, prati, campi, fiumi, stagni, fonti, rivi, pesci, animali, uccelli, di più sorte; città, castella, ville, palazzo, uomini……. Averta pero a non ci far cose sconvenevoli al luogo; come, se dipingessi la Mosvovia, la Sarmazia…… et altri paesi settentrionali freddissimi, farli pieni di aranci, di cedri, di limoni, di olive……)

³² ランプソニウスは、1572年に出版された北方画家たちを讃えた肖像版画集の中で、5人の画家にこの言葉を使用している。Cfr. L. Presperetti, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Bruegel the Elder (1568-1625)*, 2009, p.18. その意味については同書第4章を参照せよ。

³³ P. カンボレージ『風景の誕生』(中山悦子訳、筑摩書房、1997年、6頁)

³⁴ G.P. Lomazzo, *op. cit.*, pp.408-411. 1584年に刊行された『芸術論』の第6書62章 (*Composizione del pingere e fare i paesi*) を参照せよ。このテキストは風景に優れていると思われた、イタリアや北方の何人かの画家を羅列している点でも興味深い。

Paesi 画家にあっては、樹木、河、平原、また田舎や村にあるものなどとともに、田園戸外を表した種類の絵画のこと³⁵。

同様のことは、ジュリオ・マンチーニの『絵画論考』からも了解される³⁶。彼は「模倣される事物の間の相違から生じる絵画の種類」を論じた個所で、絵画とはこの世界に見いだされる事物の模倣であって、それらは単純であるか複合的であるか、有生物か無生物か、単独の形姿であるか多数の形姿であるかのいずれかであるといった発想に基づいて、単純な風景と複合的な風景を区別しつつ、さらに肖像や歴史画について触れている³⁷。言い換えれば、絵画全体の中で風景画に与えるべきポジションを強く意識しているのである。絵画の種類のシノプシスを示した図表を有する写本を見るなら、ジャンルとしてのその風景画意識はいっそうはっきりするだろう（補遺1）³⁸。

「パレルガ」としての風景

このように、16世紀において風景画は「ジャンル」として生成しつつあった、あるいは生成のはざまにあったのである。こうした「ジャンル」としての風景画の形成期の両義的な性格アンビギュアスを考える上で、先に引用したピーチャムのテキストは再度精読するに値する。

Landtskip はオランダの言葉である。それは英語で *landship* と言うのと同じで、われわれの視野に見られる限りの、丘、森、城、海、谷、廃墟、突き出た岩、都市、町々などによって土地を表現するわけである。もしそれ自身で、あるいはそれ自身のために描かれるのではなく、他

³⁵ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681, p.116. “Paesi. Appresso i Pittori sono quella sorta di pittura, che rappresentano champagne aperte, con alberi, fiumi, monti, e piani, alter cose da campagna e villaggio……”

³⁶ マンチーニのテキスト編纂作業は1610年代後半から20年代前半と見なされている。G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (ed.) A. Marucchi, 2 vols., Roma, 1956-57, I, pp.XV-XXVI. ちなみに彼は、*paese* の他に *paesaggio* という言葉も使用している。

³⁷ G. Mancini, *op. cit.*, pp.112-119. 彼によれば、風景は「単純な風景」(il paese semplice) から、構成された、いっそう構成された、たいそう構成された風景になっていく。とはいえ、実際には、マンチーニの意識は少なくとも風景を風景としてことほぐ、今日流の風景画礼讃ではない。彼の言う「単純な風景」とは、木々も生命ある何物も持たない、無生物を単に模倣したもののものである。しかし絶対的な意味では、神の世界創造のようなものでなければ、こうしたものは存在しない。精神的な物ごとは、有体的なものをもって表現されるのだから、単純な風景画は喜びを与えるものではないという。

第2のやり方は、生命を育む生きた事物の要素からなるものである。すなわち、人物などの形姿の見られない「木々の茂った風景」(il paese arboreo senza figure) のようなもので——これこそ今日なら風景画ということになる——しばしば森への愛惜ゆえに描かれて、眺望に供されることになる。しかし彼はさらに、第3、第4のやり方として「完全な風景」(il paese perfetto) について触れている。「完全な風景」は、樹木、動物、獣、人間、建物といった要素でできたものである。もし感覚的な魂や理性的な魂に動かされる人間を表すのであれば、これは2つの仕方でも可能である。行為を伴って、あるいは伴わずに形姿だけを表わし、色をつけてあるいはつけずに表すのであって、単純な肖像は最初のものから、行為や感情をともなったものは第2のものから帰結するという。

³⁸ G. Mancini, *op. cit.*, p.149.

のものに関連して、そのために描かれるのだとすれば、いわゆる「パレルガ」(Parerga)と呼ぶもの、つまりは装飾の付け足し、しかし他の点では、別用には必要なもののうちに属することになる³⁹。

ここで2つのことに留意しておきたい。ひとつは風景画というものを説明するのに「丘、森、城、海、谷、廃墟、突き出た岩、都市、町々など」といったように、風景画に表象されるであろう、自然や外界に見られる様々なものを列挙していることである。これはジャンルとしての風景画という固有名を持たなかった時代には——これから引用する事例から了解されるように——古代でも近世においても、そのジャンルで描かれるものの多様性の美学 (varietas) というかたちで指示され、参照枠とされてきたことに由来する形態と言うべきものである。



図 10. ドツッ・ドッシ 《聖人のいる風景》 1520-20 年代 (?)
モスクワ プーシキン美術館

もうひとつは、風景を風景そのものとして描くのではなく、「他のものに関連して、そのために描かれるのだとすれば」、それはいわゆる「パレルガ」というものだとして述べていることである。

おそらく、ここでピーチャムは歴史画などの背景その他に付加されるもの、付属物として描かれるものを「パレルガ」と呼んでいる⁴⁰。むろん、これは一面において絵画に付加される多様なものに、それ自体としての

関心を払い、その価値を意識しているという意味において、varietas の裏面だとも言えるわけで、こうした発想はすでに 1520 年代後半に記された、イタリアの人文主義者パオロ・ジョーヴィオに見られるものであった。

フェラーラのドツッの優美な様式は彼固有の作品において、とりわけ「パレルガ」(parerga)と呼ばれるものにおいて特に賞賛される。というのも、絵画の楽しい気晴らしに専念して、彼は切り立った岩、青々とした森、画面を横切る川の堅固な岸部、花に囲まれた農家の造り、農夫たちの陽気な骨折り仕事、そしてまた大地や海の遠望、船、鳥撃ち、狩りなど、気前よくにぎやかに取り入れて眼を喜ばせるあらゆるその種のジャンル (genus) を描くことに没頭して

³⁹ H. Peacham, *op. cit.*, pp.28-29.

⁴⁰ 風景画を活気づかせるべく描かれた添景人物や生き物などを意味する美術用語スタッファージュは、その語源はともあれ、こうした発想と同根だと言えるかもしれない。

いるからである⁴¹。

ゴンブリッチが指摘したように、ジョーヴィオは「パレルガ」という言葉を用いたとき、プリニウスを意識していたのに相違ない⁴²。というのもプリニウスは、プロトゲネスのアテネの壁画について、「彼はそれらの中に、かの有名な《パラロス》と、《ナウシカ》と呼ばれることもある《ハンモニアス》の絵を描き、それに幾つかの小さな戦艦の絵、画家たちによって「パレルギア」(parergia)と呼ばれているものを描き加えた。これは彼の絵がどんな出発点に由来して、輝かしい頂点に達したかを示すためであったという」と述べているからである⁴³。すなわち、この人文主義者は、イタリアという風景画を正当化するにはなお距離感のあった地域において⁴⁴、画家自身の出自も描いたものも一見とるに足りないにもかかわらず、ついには栄光の高みに達したという古代の巨匠プロトゲネスの権威を盾にして、換言すればイタリアの古典文化研究の伝統を背景にして⁴⁵、ドッソの絵画を擁護しているわけであり、またジャンルという言葉を用いることで、彼はすでにドッソの絵が際立った特徴を持っていると——今日のわれわれには一見風変わりなそれらが、ときに今日的な風景画らしくは見えないとしても(図10)⁴⁶——認識しているのである。むしろいかなるジャンルか、彼は明言していないが、しかし古典文化を盾に風景画を合理化した彼であれば、古

⁴¹ P. Giovio, *Scritti d'arte; Lessico ed efrasi*, (ed.) S.Maffei, Pisa, 1999, pp. 262. “Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in iustis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptario labore consecratus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis iucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit.”

⁴² E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.114.

⁴³ Pliny, *Historia Naturalis*, XXXV, 101. (『プリニウスの博物誌 III』野定雄他訳、雄山閣、1986年、1428頁; 『パレルゴンに関する言説』芳賀京子他訳、『西洋美術研究 No.9』所収、2003年、161頁)

⁴⁴ 有名な逸話ながら、風景画家として売れっ子だった17世紀のサルヴァトル・ローザですら、風景画に携わったことを忘れ去られたいと望んだという。Cfr. F. Haskell, *Patron and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven/London, pp.142–143.

⁴⁵ G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978, pp.65–66は、「パレルガ」のみならず、ジョーヴィオの表現 (agricolarum laetos fervidosque labora) について、これとそのまま照応するドッソの絵画は見いだせないが、しかし laetos といった言葉のうちにはアルカディアとの妥協策があると指摘している。

⁴⁶ しかし実際には、『美術家列伝』の言及に見られるように、彼は風景画制作において際立っていると理解されていた。「ロンバルディアでドッソは、壁画であれ油彩、グアッシュであれ、特にドイツ風の様式と比べても、同様の実践に携わる他の誰以上に風景をよくするというという声望を得ていた。」(Vasari-Milanesi V, p.97. “Ebbe in Lombardia nome il Dosso di far meglio i paesi che alcun altro che di quella pratica operasse, o in muro o a olio, o a guazzo, massimamente dappoi che si è veduta la maniera tedesca.”) ちなみに『美術家列伝』第1版は、第2版と若干異なっておりある。“Ebbe in Lombardia titolo da tutti i pittori di fare i paesi meglio che alcuno altro che di quella pratica operasse, o in muro o in olio o a guazzo, massimamente da poi che la maniera tedesca s'è veduta. ……e la principalissima laude sua fu il dipingere bene i paesi.” (Vasari-Barocchi, IV, pp.420, 422.) 北方美術とヴェネツィア派との関連の中で見られるべき側面を有する、ドッソの風景画については、M. Faietti, “1490–1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli”, in AA.VV., *La pittura in Emilia e in Romagna: Il Cinquecento*, Milano, 1994, pp.9–47, esp. pp.31–36; AA.VV., *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York, 1998, esp. pp.43–46; P.Humfrey, “Two Moments in Dosso's Career as a Landscape Painter”, in L. Ciampitti/S.F. Ostrow/S. Settis (eds.), *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Ange-

代ローマ美術史上の謎に満ちた風景画家ストゥディウスを知っていたに相違ないし、あるいはドッソを彼に擬していた可能性もじゅうぶん考えられよう⁴⁷。プリニウスはこう書いている。

またアウグストゥス陛下の時代の人ストゥディウスについても、その正当な評価をごまかしてはならない。彼は壁に、別荘 (villas)、柱廊 (porticus) [港 (portus)?]⁴⁸、風景庭園 (topiaria opera)⁴⁹、木立 (lucos)、森 (nemora)、丘 (colles)、養魚池 (piscinas)、運河 (euripos)、河 (amenes)、海岸 (litora)、そして人が望みうるものは何でも、それからまた逍遥している人々、ボートに乗っている人々、あるいは陸上をロバや馬車に乗って別荘へ赴く人々、そしてまた魚釣り、鳥獣の狩猟、ブドウ摘みをしている人々などまで描く、もっとも魅力ある画風をはじめて導き入れた。彼の絵には、沼地を横切った道を通って行けるすばらしい別荘、女たちを担いで市場へよろよろよたよた歩いてゆく男たちなどを描いたものや、きわめて機知に富んだ図柄の滑稽な絵が数多くある。彼はまた、海岸の町々の絵を用いて、屋根のないテラスを飾り、たいへん気持ちのよい効果を、しかもごくわずかな費用で与える方法を導き入れた⁵⁰。

このようにストゥディウスは様々なものが配された情景を描いたわけで、そこには「風景庭園、木立、森、丘、養魚池、運河、河、海岸」のような自然の外界と直接結びつくモチーフも多々あった。彼は——プリニウスの言葉を文字通り信じて、そうしたジャンルの創始者だったとすべきかどうかは別としても——おそらくそうしたジャンルの第一人者だったのだろう。

ここで、ストゥディウスの描いたという絵画の記述はプリマ・ポルタのリウイアの別荘の風景画以上に、同じリウイアの家イエロー・フリーズのような風景画など、ポンペイ第二様式や第三様式初期の風景描写を連想させるものではあるが、彼の絵画の実際をめぐり、古代美術史家たちの詳細な検討にはあえて立ち入らず⁵¹——古代には庭園画、神話的風景画、あるいは別荘風景画、海岸

les, 1998, pp.201–218. ヴェネト地方における北方絵画受容の一面として、L. Campbell, “Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries”, *The Burlington Magazine*, CXXIII (1981), pp.467–473.

⁴⁷ この画家の名前は、写本ではストゥディウスともルディウスとも伝わっているものの、両者に満足しない19世紀ドイツの学者以来、セケトゥス・タディウスあるいはスプリウス・タディウスと読む見解もある。

⁴⁸ porticusではなくportusと伝える写本もあって、どちらとも決め難い。

⁴⁹ topia, topiaria operaの原義は、landscape gardening、装飾庭園のことなのであろう。J. Isager, *Pliny on Art and Society: The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London/New York, 1991, p.132のように、意を汲んで簡単にlandscapeとするものもあるものの、ここでは*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London, 1896, p.147や、ロエブ古典叢書 (Pliny, *Natural History*, The Loeb Classical Library, 10 vols., IX, p.347)のlandscape gardensを斟酌して、邦訳のままにしている。ちなみに、キケロは弟クイントゥス宛書簡の中で (Cicero, *Epistulae ad fratrem Quintum*, III, 1, 5)、庭師の技の意味でtopiaria、また庭師自身を指すのにtopiariusという言葉を用いている (『キケロー選集16』、2002年、根本和子訳、岩波書店、444頁)。またプリニウス自身は、他の箇所でも (Pliny, *Historia Naturalis*, IV, 29; XVI, 140)、d'opus topiariumという言葉を使用している。古典的な研究である、P. Grimal, *Les Jardins romains a la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'empire*, Paris, 1943, pp.92–104をも参照せよ。

⁵⁰ Pliny, *Historia Naturalis*, XXXV, 116–117. (前掲書『プリニウスの博物誌III』、1431頁)

⁵¹ たとえば、R. Ling, “Studijs and the Beginnings of Roman Landscape Painting”, *Journal of Roman Studies*, 67 (1977), pp.1–16.

都市風景画のような建築的風景画、牧歌的神域風景画など、多様な傾向の風景画があった——大きな枠組みで考えるなら、古代においては、ヘレニズム以降こうした風景画が次第に隆盛していったらしい⁵²。

紀元前2世紀にローマで活躍したアレクサンドリア出身のデメトリオスは、ディオドロス・シクルスによって「トポグラフィオス」(τοπογράφος)と呼ばれており⁵³、この「場所」(τόποι)を描く者とは、地誌や地図を絵画で描く者、あるいは風景画を描く者など、多様に取りれるとはいえ、仮に風景図のようなものだったとすれば、たとえば《ナイル・モザイク》のような地誌的風景図を先駆する制作者だったと推測されている⁵⁴。

さらにプリニウスと並んでよく知られる、アウグストゥス時代の著作とされるウィトルウィウス『建築論』(第7書第5章)での言及を思い起こしておこう。

はじめて壁画に道を開いた昔の人たちは、まず大理石の面の変化や配列を模倣し、次いでコロナや黄土色の隔て緑のそれぞれ変わった配列を模倣した。その後、建物の形状や柱と破風の凹凸をさえ模写するようになったけれども、エクセドラのような開放的な場所には、壁面も大きいので、悲劇風や喜劇風あるいは風刺劇風にスカエナエ・フロンスを模し、また遊歩廊は、壁の長さがじゅうぶんなので、各地の特有な特徴を捉えた姿を表現した多様な風景で飾った (varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes)。すなわち、港 (portus)、半島 (promuntoria)、海岸 (litora) 河 (flumina)、泉 (fontes)、海峡 (euripi)、神殿 (fana)、森 (luci)、山 (montes)、家畜 (pecora)、牧夫 (pastores) が描かれ、またある場所では神々の像あるいは物語の整然たる展開、さてはトロヤ戦争あるいはウリクセス〔オデュッセウス〕の諸国遍歴、その他これらと類似の領域で自然界が生み出した事物を内容とする大絵画 (megagraphiae) が描かれるのである⁵⁵。

⁵² 前6世紀中葉のイオニア黒像式キュリクス《男と二本の樹木》や、紀元前4世紀後半の《ヴェルギナの第2墓》など、風景表現上の名高い作品を含む、エジプトからヘレニズムに至る古代風景画をめぐる平易な概観は、J-M. Croisille, *Paysages dans la peinture romaine*, Paris, 2010, pp.19-32。他方、西洋世界において風景画はヘレニズム、ローマ世界においてこそ形成されたとする所以の明快な説明として、越宏一『風景画の出現』(岩波書店、2004年、3-19頁)。さらに古代から中世への自然イメージの変容の一端として、加藤磨珠枝「古代ローマから中世キリスト教美術に見る自然の転化」(仲間裕子、ハンス・ディッケル編『自然の知覚』、三元社、2014年、80-103頁)。

⁵³ Diodorus Siculus, XXXI, 8, 2 (The Loeb Classical Library, 12 vols., XI, p.361)

⁵⁴ 辻佐保子『古典世界からキリスト教世界へ——舗床モザイクをめぐる試論——』(岩波書店、1982年、180-201頁)。やや否定的な見解は、D. Strong, *Roman Art*, Harmondsworth, 1976, p.27。

⁵⁵ Vitruvius, *De architectura*, VII, 5, 1-2. “postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis uti exedris propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationes vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes. pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores, nonnullis locis item signantur megagraphiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explications, non minus Troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia, ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata.” (『ウィトルウィウス建築書』、森田慶一訳注、東海大学出版会、1969年、345頁)

ここでウィトルウィウスは、彼の時代に至る壁画装飾の展開を辿っているかのようである。まず大理石の化粧板を模倣するいわゆるポンペイ第一様式について語った後、建築のイリュージョニスムをすら模倣する第二様式を想起させる作風に触れている。そして、エクセドラのような開かれた場所には舞台風のスカエナエ・フロンスが描かれるとする一方⁵⁶、遊歩廊（ambulationes）——開廊もこれに入るだろう——は、多様な風景（varietatibus topiorum）で飾られることに留意している。さらに大絵画に触れて、トロヤ戦争、オデュッセウスの主題に——誰も《オデュッセイアの風景画》を連想するだろう——触れている。

ルネサンスの人々は、むろんこうした古代絵画をほとんど知らなかった。しかし彼らは、プリニウスやウィトルウィウスのテキストを通して、古代美術に関する多大の情報を得ていたことにまず疑問の余地はない⁵⁷。

たとえば、アルベルティは、歴史画の重要性を説いた箇所が多様性をことほいでこう言っている。

歴史画で、まず第一に快感を与えるものは、描かれるものの豊富さと多様性とから生じる。……わたしは、歴史画はもっと賑やかであるべきだと主張する。その中であって、老人、青年、少年、婦人、少女、幼児、鶏、子犬、小鳥、馬、羊、建物、田園その他あらゆる同様のものは、適当な場所に入り混じっているべきである⁵⁸。

ここには、プリニウスやウィトルウィウスが列挙した風景画中のモチーフの遠い残響が聞こえるかのようでもある。

さて、以上わたしたちはルネサンス期の風景画意識は、15世紀末から16世紀初頭に強く前景化するとともに、しばしばパレルガの意識と相補して立ち現れて認知され、さらにそこにはときに古代テキストの影すら浮遊したらしいことを検討してきた。

とすれば、さらに進んで、こう問うてみることも許されよう。古代の作家たちの記述にあるような、不詳の古代の風景画を蘇生させようとする絵画はルネサンスに制作されたのだろうか、言い換えれば、いわゆる「エクフラシス」的な風景画は存在したのか、と。これはきわめて魅力的な問

⁵⁶ ウィトルウィウスは、劇場のスカエナについて触れた箇所で、悲劇、喜劇、風刺劇の三種のスカエナを挙げるとともに「風刺劇のスカエナは樹木や洞窟や山やその他庭師のつくる景色にかたどった田舎の風物で装飾される」として風景装飾について触れていることも留意されねばならない。Vitruvius, *De architectura*, V, 6, 8. (邦訳、239頁)

⁵⁷ ウィトルウィウスの『建築書』の最初の出版自体は1485年だが、写本は14世紀からイタリアに知られていたのみならず、アルベルティを始めとする多くの作家に言及がある。Cfr. 松本静夫「ウィトルウィウスの伝統とイタリア・ルネサンス」(『日本建築学会中国支部研究報告集』、第26巻、2003年、993-996頁)。プリニウスについては、E.W. Gudger, “Pliny’s *Historia Naturalis*: The Most Popular Natural History Ever Published”, *Isis*, 6 (1924), pp.269-281; A.C. Klebs, “Incunabula Editions of Pliny’s *Historia Naturalis*”, *Isis*, 24 (1935-36), pp.120-121; S.B. Mcham, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, New Haven/London, 2013.

⁵⁸ L.B. Alberti, *Della pittura*, (ed.) L. Mallè, Firenze, 1950, pp.91-92. (『絵画論』、三輪福松訳、中央公論美術出版、1971年、48頁)

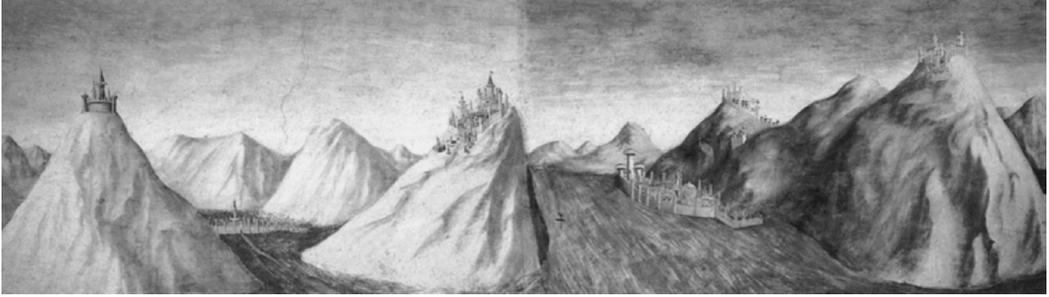


図 11. マゾリーノ 《風景》 1436 年頃 パラッツォ・ブランダ・カスティリオーネ
カスティリオーネ・オローナ

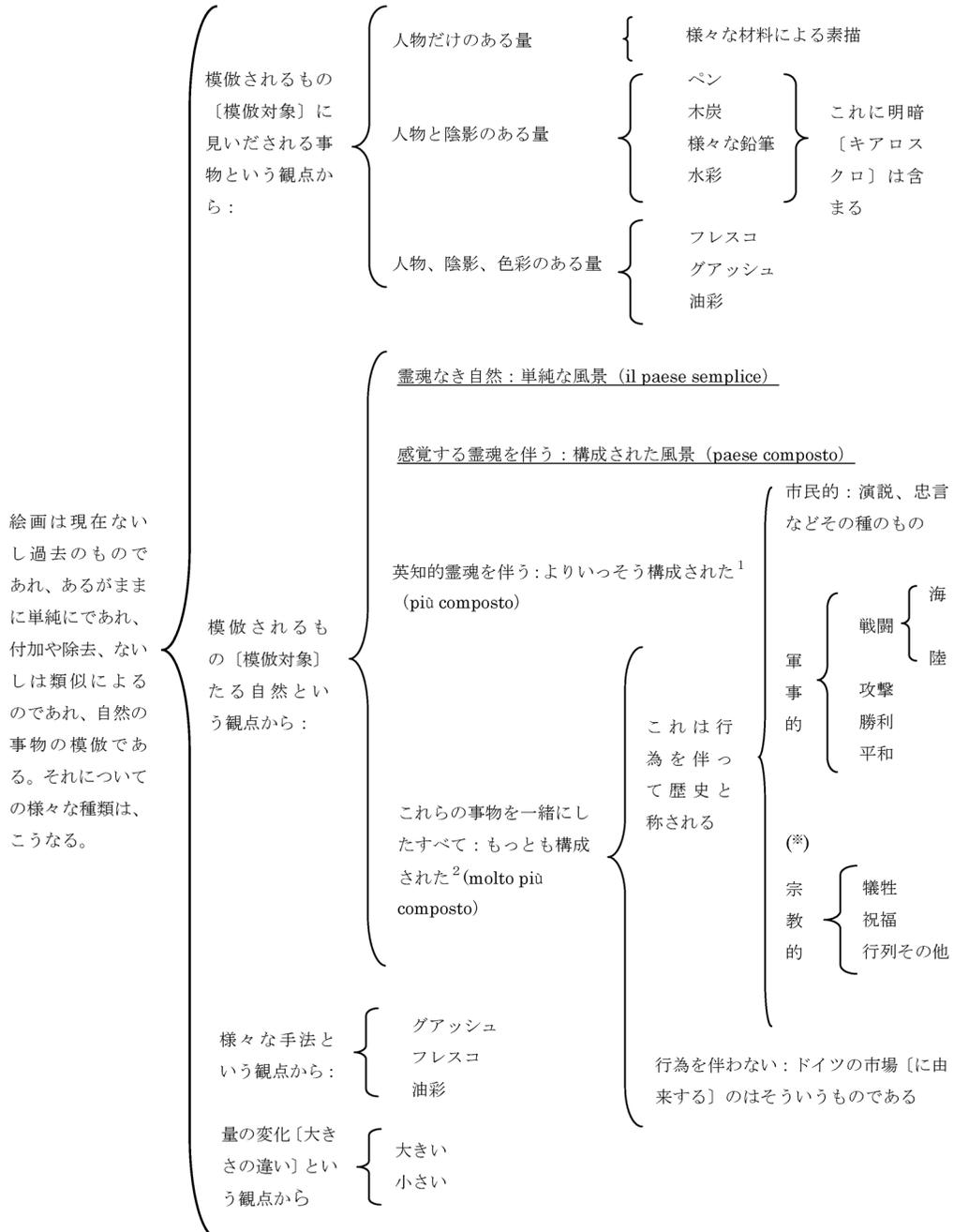
である。資料の不足から、確定的なことは言えないとはいえ——かつてマゾリーノの壁画について（図 11）、プリニウスの記述に基づくとの仮説が提案されたが⁵⁹、これはいささかあやういと思われる——あっても不思議でないという蓋然性は存在する。そこで、紙数の都合上、この問題については特にローマの風景画を中心に、稿を改めてそのありようを再考してみることにしよう。

【付記】 本稿は 2013、2014 年度人文社会研究所共同研究の成果の一部である。

⁵⁹ J. Manca, “A Remark by Pliny the Elder as a Source for Masolino’s Landscape Mural in Castiglione Olona”, *Arte cristiana*, 75 (1987), pp.81–84. 論者によれば、カスティリオーネ・オローナのパラッツォ・ブランダにあるしばしばイタリアで最初のモニュメンタルな独立風景とされるフレスコ画は、通常語られるハンガリーのヴェスプレームの光景ではなく、ブランダ・カスティリオーネという人文主義に明るいパトロンの指示によって、プリニウスの記述に基づく架空の風景を描いたものだという。ちなみに、Pliny, *Historia Naturalis*, XXXV, 1 (邦訳、1406 頁) は、「われわれはもはや、寝室に広く山々の連なりを描いた羽目板や壁などでは満足しなくなっている」(non placent iam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia) として、古代のクビクルムなどの部屋には、山並みの絵画を描く風習のあったことに触れている。ただしこのパラッツォの装飾は、全体に中世以来の装飾定式を想起させるもので、論者の仮説はいささかうがちすぎに思われる。

補遺 1 絵画の種類をめぐるシノプシス

G. Mancini, *Considerazione sulla pittura*, (ed.) A. Marucchi, 2vols., Roma, 1956-57, I, p.149.



(*) 付加。海事：様々な職工、器具、木材、釘、航海や海賊用の様々な帆船を造るためのものを備えた造船所、船乗り、奴隸、ガレー船の漕刑囚。上記の帆船のための場所や砂浜。要件に応じた各種の帆船。

【訳注】1は肖像画を、2は歴史画や風俗画を念頭に置いていると思われるが、『絵画論考』はこうした絵画にもときに風景が描かれることを否定しているわけではなく、本文では「完全な風景」と称されている。なお下線は本稿筆者による。

Landscape as Parerga(I)

— Some Remarks on Renaissance Landscape Painting —

MORI Masahiko

- (1) Characteristics of Modern Landscape Painting, or Simmel's "Philosophie der Landschaft"
- (2) Early Modern Landscape Painting
- (3) Create Landscape Paintings (*fare paesi*)
- (4) Rethinking on Landscape Painting as Parerga

Modern landscape painting has some special features. In this paper, the author clarifies them, applying points of view discussed by philosopher Georg Simmel in his famous "Philosophy of Landscape".

Historically speaking, modern autonomous landscape painting was generated especially in the 17th century Netherlands and Italy. However, landscape painting as a genre had been gradually formed since the late 15th and early 16th century. It is well known that Albrecht Dürer wrote Joachim Patinir "landschafft Mahler (landscape painter)". In Venice, Marcantonio Michiel, Italian famous connoisseur, saw some pictures which seemed to be the works of the same Patinir. He described them as follows: "The large canvas representing the Tower of Nimrod, with a great variety of figures in it, set in *paese*, was painted by Joachim". "The large canvas representing St. Katherine on the wheel, set in *paese*, is by the same Joachim". Without doubt, Michiel was very aware that *paese* (landscape) was a characteristic of these pictures. Moreover, writers of the 16th century such as Vasari used to say "*fare un paese*", "*fare i paesi*", or "*fare paesi*", which was a typical expression to mean "create landscape paintings".

More interesting is the fact that some authors such as Paolo Giovio and Henry Peacham wrote of landscape painting as *parergon/parerga* (something that is an accessory to a main work). The author tries to clarify the ambiguous nature of landscape painting in the formative years of the 16th century. He also reconsiders a classical tradition of landscape painting mentioned by Pliny and Vitruvius, and proposes the possibility of the rebirth of the landscape painting stimulated by the classical *ecfrasis* in the Renaissance.