

| | |
|------------------|--|
| Title | J.フェルメールのデルフト眺望: 都市景観画としての観点から |
| Sub Title | "View of Delft" by Johannes Vermeer : from the viewpoint of cityscape painting |
| Author | 小林, 頼子(Kobayashi, Yoriko) |
| Publisher | 三田哲學會 |
| Publication year | 1981 |
| Jtitle | 哲學 No.73 (1981. 12) ,p.49- 78 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | Vermeer's "View of Delft" is one of the first cityscape paintings which show a city or a street as their theme. In this article I want to make clear from two aspects what situation led him to take the new theme. Firstly, judging from the accurate maps and the prints of city views copied by Vermeer in his works we can see he was very interested in topography. His "View of Delft" was depicted from a higher angle just like the prints of city views which were popular in Holland at that time. He must have been influenced by traditional prints of city views when he chose the cityscape as the theme. Secondly, as another important aspect, I want to point out the Delft School's stylistic revolution around 1650s which was carried out mainly in the architectural paintings but affected the cityscape paintings as well. In the Delft school's works we can see the features which are indispensable for the cityscape painting: a wide-angle view and a gentile atmosphere. Through analysing the composition of Vermeer's "View of Delft" I came to the conclusion that these features were taken over to this picture and flourished with dexterity. The stylistic revolution in the Delft School played the important part when this picture came into existence. |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000073-0049 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

J. フェルメールの《デルフト眺望》

—都市景観画としての観点から—

—小 林 頼 子*

“View of Delft” by Johannes Vermeer

—From the Viewpoint of Cityscape Painting—

Yoriko Kobayashi

Vermeer's "View of Delft" is one of the first cityscape paintings which show a city or a street as their theme. In this article I want to make clear from two aspects what situation led him to take the new theme.

Firstly, judging from the accurate maps and the prints of city views copied by Vermeer in his works we can see he was very interested in topography. His "View of Delft" was depicted from a higher angle just like the prints of city views which were popular in Holland at that time. He must have been influenced by traditional prints of city views when he chose the cityscape as the theme.

Secondly, as another important aspect, I want to point out the Delft School's stylistic revolution around 1650s which was carried out mainly in the architectural paintings but affected the cityscape paintings as well. In the Delft school's works we can see the features which are indispensable for the cityscape painting: a wide-angle view and a gentle atmosphere. Through analysing the composition of Vermeer's "View of Delft" I came to the conclusion that these features were taken over to this picture and flourished with dexterity. The stylistic revolution in the Delft School played the important part when this picture came into existence.

* 慶應義塾大学文学研究科博士課程(美学美術史)

序

本稿で用いる都市景観画なる言葉は、cityscape painting あるいは Stadtbild に充てた訳語で、都市の姿それ自体を主要モチーフとして描いた一群の絵画の呼称である。17世紀オランダ都市景観画を初めて体系的に考察したロルフ・フリッツは、都市景観画は完全に独立した絵画ジャンルであって、17世紀中葉までは風景画とともにあったが、それ以降次第に明瞭な差異を示すようになったと述べている⁽¹⁾。この見解は現存する作品例からも妥当なものである。しかし、都市を描いた絵画がいつ風景画ではなくなり都市景観画になるのか、このような問いは万人を満足させる答えを持たないとの指摘⁽²⁾もある如く、風景画と都市景観画の区分は必ずしもはっきりしているわけではない。にもかかわらず敢えてここで都市景観画なる言葉を用い、議論を展開しようとするのは、それによって、オランダ絵画をレンブラントとともに代表するフェルメール (1632-1675) の画業を、17世紀オランダ絵画の中に幾分なりとも正しく位置づけ得るのではないかと考えたからである。なぜなら、風景画の中にあつて都市景観画が独特の光芒を放ち始める時期が、フェルメールの《デルフト眺望》(図10) 成立の時期と重なるからであり、さらに都市景観画の成立が、フェルメールの身近で活動していたデルフト・スクールと密接な関連を持つと考えられるからである⁽³⁾。

現存のフェルメールの30数点に及ぶ作品はそのほとんどが室内画である。都市を主題とした都市景観画は僅か2点で、記録にのみ残る1点をこれに加えても、全部で3点を数えるにすぎない⁽⁴⁾。フェルメールの作品のうちで、都市景観画は主題的にはむしろ例外的なものといつてよい。それ故従来は、主題そのものより室内画にも共通する光の扱いや色彩の鮮やかさの方を強調するきらいがあつた。だが、主題を正しく評価することなく終るとき、その強調はフェルメールがオランダ絵画に投じた貴重な波紋の一

つを掻き消してしまうことになるであろう。

以上のような観点に立ち、フェルメールの《デルフト眺望》を都市景観画として明確に位置づけた上で、その成立の背景に二つの面から考察を加えていきたい。

なお、文中、都市景観画とは別に都市図なる言葉を用いるが、それは地誌的目的で制作された版画等の呼称として使用したものである。

1. フェルメールの《デルフト眺望》と都市図

絵画における都市描写はポンペイの壁画にすでにその例が見られる。いずれの都市であるか識別できる都市描写に限定しても13世紀にまで遡ることができる⁽⁵⁾。こうした例は15世紀、16世紀と時を経るに従い、イタリア、ネーデルランドにおいて次第に数を増し、宗教画などの背景を多彩に色どるようになる。だが、特定の都市をイタリアではやや典型的に捉え、ネーデルランドではむしろ現実に密着した形で捉えるという違いはあるにせよ、その双方において都市描写は何らかの抽象的意味を担っていたり、歴史的イベント等の背景として添えられているにすぎず、都市の描写そのものが主題となっているわけではない。こうした状況は17世紀前半、特にオランダにおいて徐々に変化の徴を見せ始め、1650年代後半には注目すべき幾つかの都市景観画が生み出され、1660年代には都市景観画を専門とする画家⁽⁶⁾を輩出するに至っている。

1650年代後半から60年代にかけてのこの急速な変化をどう受けとめるべきであろうか。17世紀以前の絵に見られる都市描写が単なる背景から徐々に主題へと成長していったと考えるべきであろうか。しかし17世紀オランダ絵画の所産たる諸ジャンルを、より大きなコンポジションの中から個別的部分が自然に独立してきた結果とみなすことは、それ自体妥当なものかどうか明確ではない。都市景観画をめぐる急速な状況変化の原因について、はっきりとした答えを提出する用意は現下のところ筆者自身にもない。

J. フェルメールの《デルフト眺望》

しかしこうした変化も、当時のオランダ社会に浸透していた地誌の伝統を背景として眺めたとき、一定の輪郭をもって浮かび上がってくる。17世紀オランダでは、地誌への関心、“わが都市”への関心はかなり高くなっており、その中で生まれた都市図は、芸術的 목적으로制作されたものではないにしろ、当時のオランダ都市の相貌を様々に記録し、都市景観画成立のための土壌を豊かに育んでいたと思われる。17世紀初めにオランダ風景画が成立するに際し、風景版画等が大きな役割りを果たしたことは夙に指摘されているが、都市景観画についても、地誌的⁽⁷⁾目的で制作された版画類であるにせよ、同様の状況を想定することができる。

ヨーロッパにおける地誌の伝統は版画の歴史とともに古い。そして15世紀後半から17世紀にかけて、シェーデルの『世界年代記』、ミュンスターの『コスモグラフィア』、ブラウン・ホーヘンベルフの『世界都市図帳』、メリアンの諸出版事業と、輝やかな事蹟を残してゆくことになる。これら出版物掲載の都市図(図1)は、象徴的表現法からより精密で正確な都市

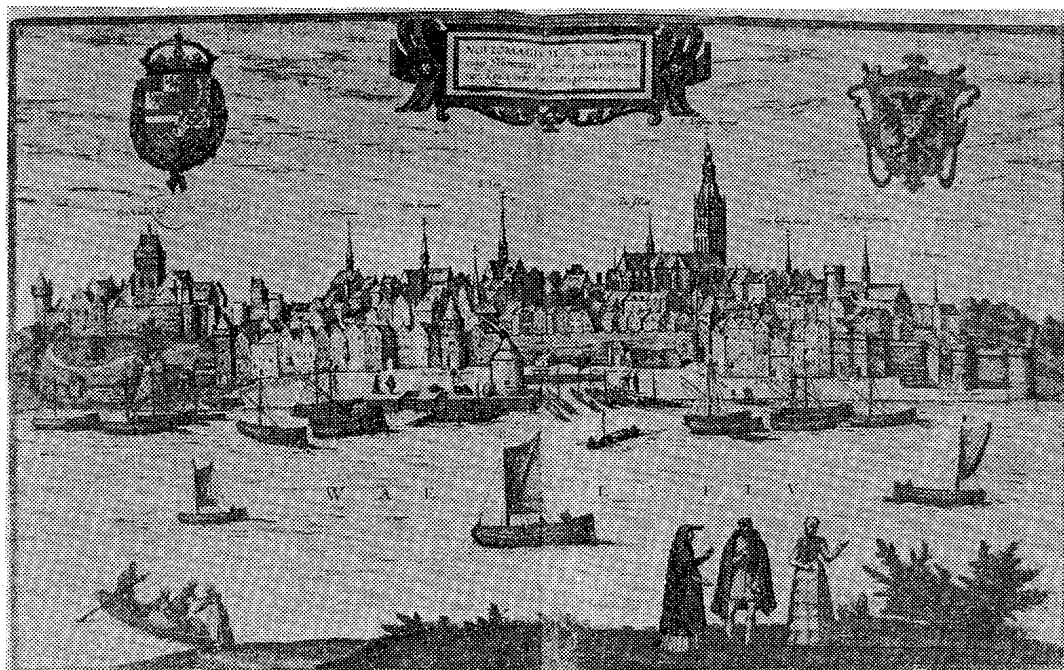


図1 『世界都市図帳』中のネイメーヘン図

描写へと変化しつつも、共通の特徴を持つ。つまり遠く離れた俯瞰的視点から都市を特徴的シルエットによって捉えているのである。このような様式化は、伝統的都市図の特色ともなっているが、いずれにせよ、人々の外の世界への関心の増大、カルトグラフィ、版画技術の発達に伴い、17世紀には都市図が人々の生活にかなり深く浸透していたと見てよいだろう。

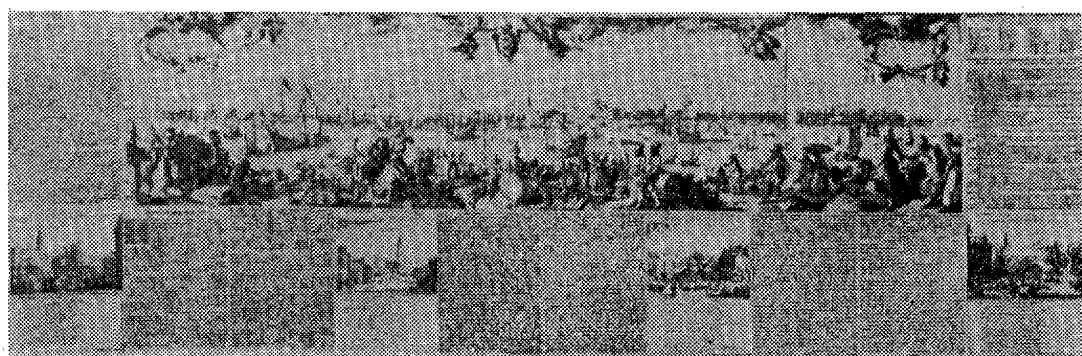


図 2
 C.J.フィッシャー：
 アムステルダムの
 横顔
 1611, ロッテルダ
 ム, 歴史博物館蔵

J. フェルメールの《デルフト眺望》

中でも17世紀の地図製作の中心地・アムステルダムを擁するオランダではこの傾向が特に顕著であった。強大化するオランダ経済の担い手である富裕なオランダ諸都市は、こうした中で自らの都市の肖像を要求し、やがては一都市のシリーズ版画(図2)、都市誌⁽⁸⁾などが盛んに出版されるようになる。そしてそこに掲載された都市図は、20年代、30年代と時が進むにつれ、都市図に特有の一定の様式化、ぎこちなさを次第に脱ぎ捨て、都市景観画が成立する1650年代ごろにはかなりの表現上の豊かさ、瀟達さを身につけ始めている。このような状況は、画家のイマジネーションに火をつけ、都市景観画成立の胎動を促した要因の一つとなったのではないか。

フェルメールの《デルフト眺望》(図10)は、デルフトの外に立って、やや俯瞰的にデルフトの町の一部を描いている。運河、市壁、その向こうに櫛比する家並み、町のシルエットを決定する教会の尖塔。《デルフト眺望》は、地誌の伝統に連なる都市図と、明らかに類似した視点から描かれている。したがって上述のような想定は、フェルメールの《デルフト眺望》においてこそ確かな手がかりを得ることになる。

フェルメールが地誌の類にどれほど関心を持っていたかは、作品に繰り返し描き込まれている地図の正確さによっても理解することができる。フェルメールの描いた地図は、架空のものではなく、当時実際に流布していた地図であることが確認されている⁽⁹⁾。フェルメールの死後に作成された財産目録に地図は記載されていないが、フェルメールの身近に常に地図があり、彼がそれに親しんでいたことは推測される。ときとして地図は周囲に幾枚かの都市図を配列した形でも扱われている。この形の地図は16世紀後半ごろに制作され始めるが、ここからわれわれは、地図と都市図が並行して普及していたことを知ることができる。おそらく地図に親しんでいたフェルメールは都市図に触れる機会を多々持ったことであろう。

その一例は《アトリエの画家》(図3)の背後に見出される。そこに描かれた地図の左右には20枚の都市図が配列されている。地図上部の銘文か



図 3 J.フェルメール：アトリエの画家，1667ごろ，ウィーン，美術史美術館蔵

ら，当該の地図はネーデルランド17州の地図で，父のフィッシャーから版權を譲与された息子のフィッシャーによって1652年以降に刊行されたものと推定されている。⁽¹⁰⁾ パリ国立図書館には父のフィッシャーの出版した地図が所蔵されているが，その地図の左右には都市図は見られない。フェルメールの用いたと同じ地図が2点のニコラス・マースの絵，4点のオフテルフェルトの絵に登場するが，ここにも都市図は見られない。当時のアムステルダムの地図出版業者・ブラウが宣伝用につくったカタログによれば，こうした都市図は地図とは別売りで，買う側の好みに応じて売られていたことがわかる。フェルメールは最も装飾的な形の地図を選んでいることになる。

ところで地図と同様に都市図についても，フェルメールは架空のものを描き加えているわけではない。周囲に都市図を配した最初のネーデルランド地図は1608年にブラウにより刊行されている。そこには20枚の都市図が

J. フェルメールの《デルフト眺望》

添えられているが、フィッシャーの研究家マリアンモンは、それらは父のフィッシャーの手により制作されたものだとしている。同年に出たブラウのネーデルランド17州の地図の周囲の都市図も父のフィッシャーの作品であろうとされている。この仕事のすぐあと、父のフィッシャーは、ライオンを象った自らの手になるネーデルランド地図の周囲にそれらの都市図を配している。三つのネーデルランド地図の都市図には、全く同じ20の都市が選ばれている。父のフィッシャーの都市図は都市図に特有の様式化が施され、いわば正統派都市図の系統をひくものであるが、こうした都市図の制作は父のフィッシャーの生涯を通じて行われている。

都市図を自ら描くことの多かった父のフィッシャーであれば、フェルメールの《アトリエの画家》(図3)に描かれている彼の地図(以下フィッシャー地図と呼ぶ)の周囲の都市図も又自らの手になるものを用いたのは当然であろう。さらに先行の三つのネーデルランド地図で同じ20都市が選択されていることからして、フィッシャー地図の20枚の都市図も同じ20都市を対象としていると考えてよいであろう。残念ながらフィッシャー地図の周囲の都市図の完全なセットは現下のところ見つからないが、フェルメールの画中の地図について綿密な調査を行ったウェリユは、20枚のうち18枚の都市図についてアイデンティファイすることに成功している⁽¹¹⁾。ウェリユのを見つけ出した都市図は、所蔵先は区々に異なるものの、いずれも同じ大きさ、縁飾り等を有するもので、かつては一つのセットとして売られていたと考えてほぼ間違いない。またそれらの都市図はいずれも作者不詳であるが、ウェリユは「特定の町の様々な輪郭を明瞭に注意深く強調している」⁽¹²⁾ことを理由に、父のフィッシャーあるいは彼の工房の作品であると判断している。

以上のことからフェルメールが、《アトリエの画家》(図3)制作の時点(1667年~68年ごろ)で父のフィッシャーの都市図に親しんでいたことが確認できる。だが、ブラウと深いかかわりのある地図がすでにフェルメー

ルの初期作品《兵士と頬笑む少女》(1657~58ごろ、ニューヨーク、フリックコレクション蔵)にあらわれていること⁽¹³⁾、そのブラウが1608年にすでに父のフィッシャーの都市図を用いていたことを考え合わせれば、父のフィッシャーの都市図とフェルメールの出会いは1650年代にまで遡らせることもできよう。つまり《デルフト眺望》(10図)制作時に、すでにフィッシャーの都市図はフェルメールの視野に入っていたのではないだろうか。

フィッシャー地図のもとになったパリ国立図書館所蔵の地図の左上には二人の女性が描き添えられている。一人は右手にパレットと筆、左手に都市図を描いた巻物を持っている。一人はコンパスと物差、三角定規を手にしている。おそらく前者は素描術と絵画術を象徴し、後者は測量術を象徴するのであろう。ここから17世紀の都市図、地図製作上の一つの態度を読みとることもできよう。即ち測量術を基礎とした科学の所産でありながら、かつは芸術としても意識されていた都市図、地図。そしてそうした前提に立つなら、画家フェルメールが、当時親しんでいた都市図に都市景観画制作上の一つのヒントを求めたと考えても、全く性格の異なる二つのものを強引に結びつけようとしていることにはならない。《デルフト眺望》(図10)の視点は、前述のように、町を側面からやや俯瞰的に描く都市図の伝統に近い。《デルフト眺望》を描く際、フェルメールが都市図を意識していたことは十分考えられよう。

1667年出版のブレイスウェイクの『デルフト年代記』には、幾枚かのデルフト都市図が掲載されている。これらのデルフト都市図は1675年制作のデルフト大地図(図4)の周囲を飾るものとしても登場してくる。デルフト大地図は、多額の費用をかけて計画、制作されたもので、その力の入れ方からして、当時デルフトにおいて地誌への関心が相当高まっていたことがわかる⁽¹⁴⁾。フェルメールの《デルフト眺望》は『デルフト年代記』、デルフト大地図より6年から15年ほど前に描かれたものと考えられているが、世紀半ば過ぎのデルフトにおいて、人々が自らの町の像に熱いまなざしを

J. フェルメールの《デルフト眺望》

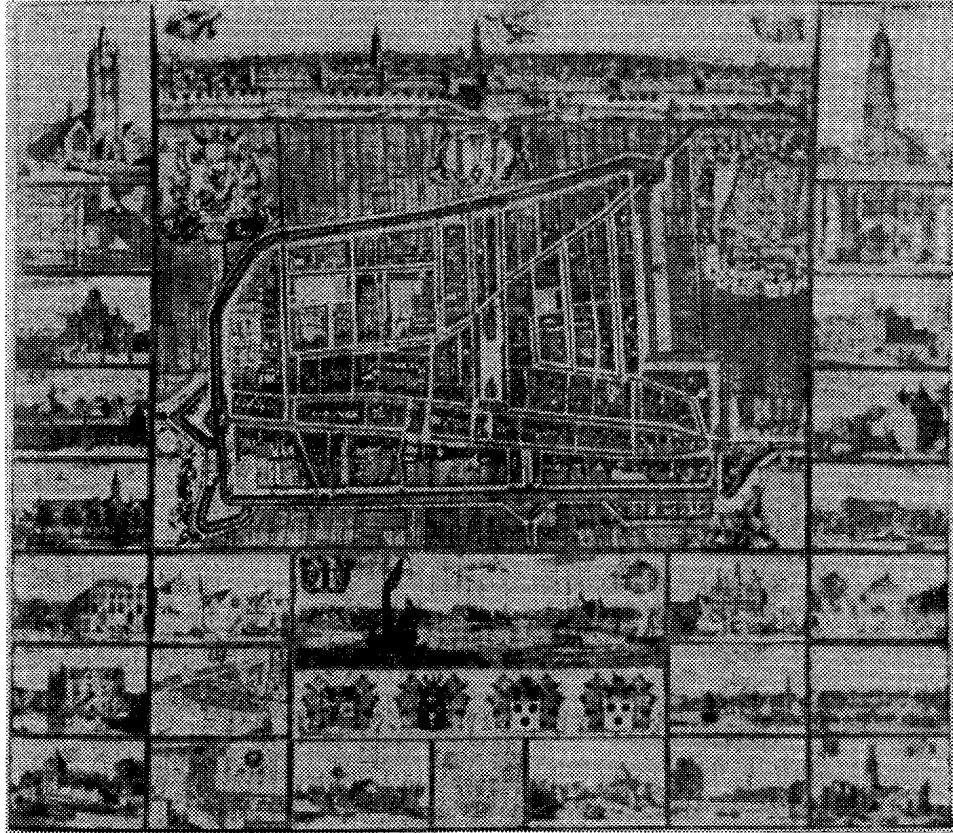


図 4 R. デ・ホーヘ他：デルフト大地図，1675～78，デルフト，市役所蔵

向けていたことは確かなようだ。

2. デルフト・スクールの画家たち

オランダ絵画の概説書の類では、一般に都市景観画は Architectural subjects といった項目の中で建築画（建築の内部を描いたものを含む）とともに扱われ、風景画の項目で扱われる例は少ない。ともに建築を主要モチーフとするが故に、都市景観画は、風景画とは別に建築画とも密接なかわりを持っている。このかわりを歴史的に叙述すれば「ネーデルランドのより市民的な雰囲気の中であって建築画は異彩を放って開花した幾つかのジャンルの一つであった。それは後に二つのカテゴリー、つまり室内画（主に教会室内画 church interior painting）と都市景観画とに分岐し

ていった。」⁽¹⁵⁾ということになろう。分岐していった時期は、都市景観画が成立してくる1650年代後半から60年にかけてのことになろうが、上述の簡潔な叙述から都市景観画の問題は、風景画というジャンルの成立なしには考えられないが、1650年代半ばまでは建築画と不即不離の関係にあり、それ以前においては、より広い建築をモチーフとした絵画の問題と重なり合っていたと考えることができる。

このような認識のもとにデルフトの1650年代の芸術動向を眺めてみると、我々は、デルフト・スクール⁽¹⁶⁾の画家たちが建築主題に対しそれまでに例を見ないアプローチを行っていたのに気づく。この変化とフェルメールの《デルフト眺望》とを考え合わせ、都市景観画は1650年代のデルフトにおける様式変化に端を発したという指摘がしばしばなされている。⁽¹⁷⁾とすれば、1650年代のデルフト・スクールを検討することは、少なくとも都市景観画をめぐる胎動の一つを捉えることになるであろうし、それは1660年前後に成立したと考えられる《デルフト眺望》を考察する上でも欠くことのできない前提ともなる。

そこで以下、1650年代にデルフトで制作していたハウクヘースト、ファブリチウス、デ・ホーホの建築をモチーフとした絵画を中心に議論を進めることにしたい。

ハウクヘースト (1600~1661)

16世紀から17世紀前半にかけて軍事的政治的経済的に活況を呈していたデルフトの町も、世紀半ばには、「デルフトには名士がいっぱい、ユトレヒトには僧侶がいっぱい」という諺が示すように、蓄えられた財の上に穏やかにまどろむ都市へと変貌していた。このような中であって1650年前のデルフトは、美術的に見て特に画家たちをひきつける魅力を持った町ではなかった。ところが1650年を境にデルフトはまさに劇的な変化を遂げることになる。それはエマニュエル・デ・ウィッテ、ヘラルト・ハウクヘース

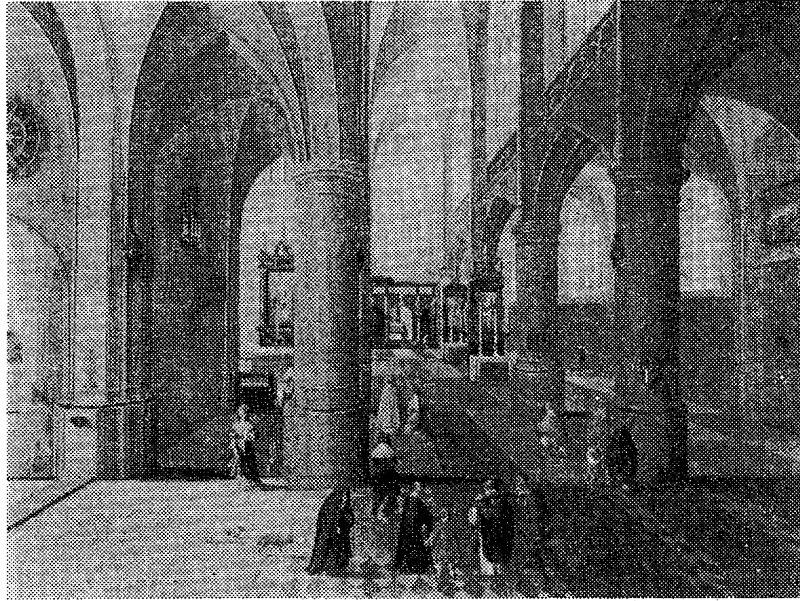


図 5 P. ネーフス (父) : アントウェルペンのカテドラル,
ハノーヴァー, 個人蔵

トらの教会室内画 church interior painting においてほぼ同時に姿をあらわしてくる。両者のうちどちらがこの変化に先鞭をつけたかについては議論の分かれるところであるが、⁽¹⁸⁾ここではハウクヘーストを中心に考察を進めることにしよう。

50歳になんなんとする1650年まで、彼は教会室内画 church interior painting の伝統(図5)に従い、自らの透視法技術をより巧みに発揮できる架空の教会内部を好んで描く画家であった。そうした絵に共通の特色は、アプスを見通す身廊に沿って空間がまっすぐに奥へと延び、その結果、絵画空間が見る者と隔絶した形で提示されるという点にある。ところが1650年を境として彼の画風はまさに一変し、それ以前に類例のない視点から実在の教会内部(図6)を描き始める。つまりそれまでの教会室内画 church interior painting が一点透視法が最も効果的に応用できる視点、即ち身廊の一方の端に立ち、アプスを正面に見据える視点を取り、建築の各部分の結びつきが合理的に理解されるような架空の教会内部を造形していたとすれば、1650年以降のハウクヘーストにおいては、実在の教会を対

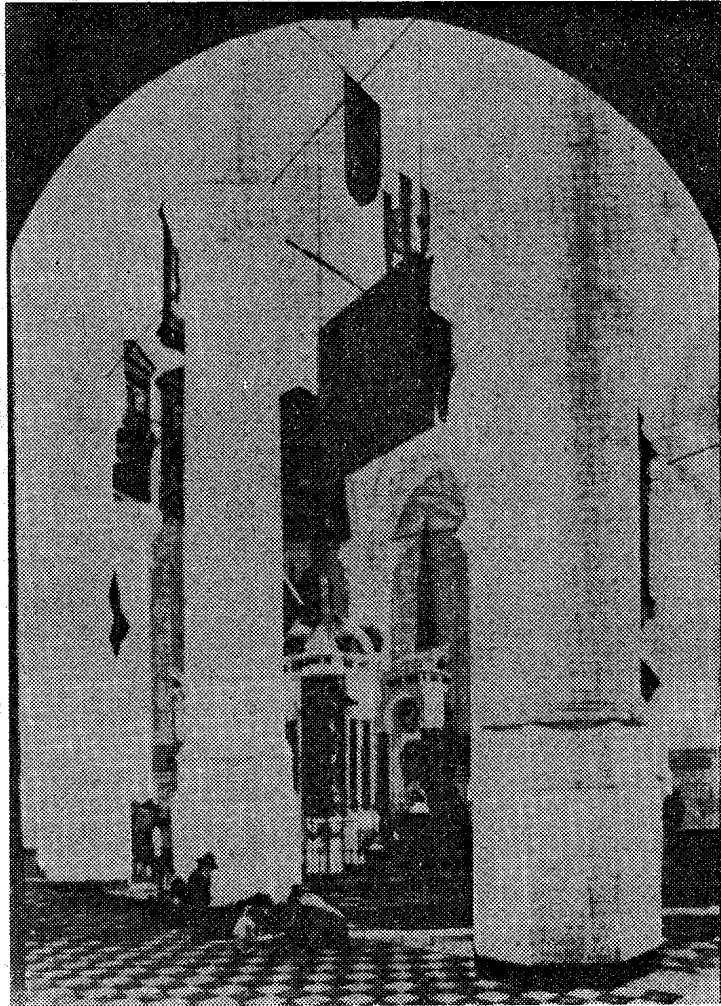


図 6 G.ハウクヘースト：デルフト新教会，1650
 ハンブルク，クンストハレ蔵

象として視点が斜めに，即ち列柱を通して側廊の一部を眺めるような位置に定められ，同時に対象との距離もかなり小さくとられている．視線は遠くの一点に集中することなく，かえって見る者を直接絵画空間に参加させるように動くことになる．見る者と隔絶した空間とは対照的に見る者を擬似的に囲繞する空間がここには表現されている．

このように突然に新しいスタイルが出現した理由は未だ明確ではないが，その理由の一つとしてハールレムの画家・サーンレダムの影響を考慮することができる．サーンレダムはもっぱら実在の教会を対象として描いてい

J. フェルメールの《デルフト眺望》

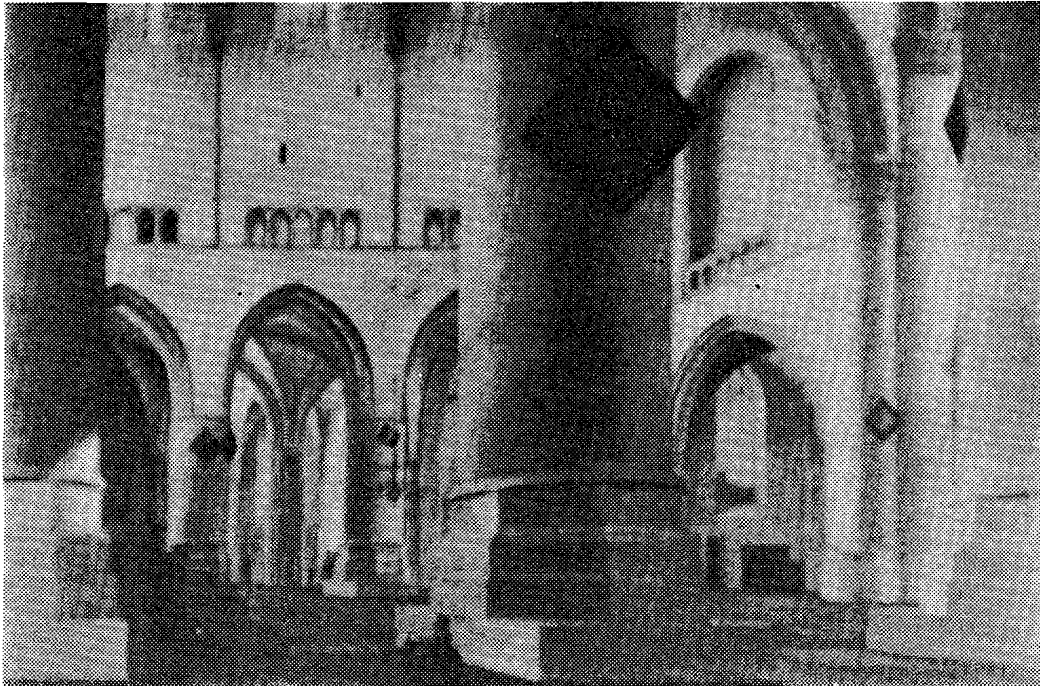


図7 P.サーンレダム：ハールレムのバーヴォ教会，1637，
ロンドン，ナショナルギャラリー蔵

る。しかも、大きなアーチを擁する二つの柱を画面の両端に据えたり、前面に大きな柱を配置する（図7）など、構図的にもハウクヘーストを先取りするような要素がサーンレダムの作品には多々認められる。史料的に二人をつなぐものは何もないが、⁽¹⁹⁾当時高い声価を得ていたサーンレダムの画業が、同じ分野を専門とするハウクヘーストに全く未知のものであったとは考えられない。

だが、二人は、上述の類似点と同時に歴然たる差異をも示しているのである。つまり構図の類似性にもかかわらず、サーンレダムには常に画面に平行な壁が存在し、そしてその壁に穿たれたアーチを通して視線は空間をさらに奥へとたどってゆくことができる。この点では伝統的な教会室内画 church interior painting の空間造形と何ら異ならず、それ故に見る者を擬似的に囲繞する空間を造形したハウクヘーストの画業はやはりユニークなものといえる。この時期のこのような空間造形について早くからデルフトの役割りに注目していたハンス・ヤンツェンは、これを称して空間表現

の効果を視覚経験と結びつけて高めていると述べている。⁽²⁰⁾ 空間は断片化してしまっただけかもしれぬが、その効果はより強烈なものとなったのである。

この効果は、一点透視法を用いず、しかも視点を対象へ近づけることによってかなり広視角の場面展開が可能になったところから生じている。都市景観画は、建築の一定の諸特徴を捉えることを要求されるので、風景画と異なり近い距離から描かれることになる。その結果、都市景観画では視角はおのずとワイドなものとなる。ハウクヘーストが教会室内画 church interior painting で展開した画風はまさに都市景観画の課題でもあったのである。

ファブリチウス (1622~1654)

1654年に起きたデルフト火薬庫の爆発は多くの人々の命を奪ったが、カレル・ファブリチウスもその災厄に斃れた一人であった。この爆発の結果ファブリチウスの作品のほとんどは失われ、残った十数点からでは彼の画業の全体を不十分にしか再構成できなくなっている。我々に残された作品は、《デルフト眺望》(図8)他数点を除いて、大半は肖像画だが、『デルフト年代記』(1667年出版)の著者やハウブラーケンらの記すところによれ



図 8 C. ファブリチウス：デルフト眺望，1660ごろ，
デン・ハーフ，マウリッツハイス蔵

J. フェルメールの《デルフト眺望》

ば、ファブリチウスは何よりもまず <an excellent painter of perspective> として有名であったことがわかる⁽²¹⁾。現に17世紀の四つの文献が彼の視眼鏡 perspective-box に言及している⁽²²⁾。これらのドキュメントの存在とファブリチウスの《デルフト眺望》(図8)の示す奇妙な歪みから、リートケを初めとする研究者は、ファブリチウスの《デルフト眺望》(図8)は本来一定のカーブを以って視眼鏡 perspective-box に固定されていたのではないかと推論した⁽²³⁾。しかし視眼鏡 perspective-box に固定されていたのは大てい室内画であること、視眼鏡 perspective-box に固定したところでファブリチウスの《デルフト眺望》(図8)の歪みがリートケらの言うように必ずしも解消するわけではないことなどからして、リートケらの推論には手放しに賛同できかねるものがある。

これに対しホウェーロックは、ファブリチウスは視眼鏡 perspective-box に限らず他の新しい光学的試みにも興味を抱いていたことを17世紀のオランダの状況から解き明かし、リートケらとは異なる興味深い試論を提出している⁽²⁴⁾。

ファブリチウスが壁画家としてイリュージョニスティックな描法に精通しており、透視法に対し特別な関心を払ったばかりでなく実践的知識を有していたであろうことはホーホストラテンの証言からも明らかである⁽²⁵⁾。しかも彼の場合、透視法への関心は、幾何学的透視法による像と、光学機器によって得られる像を融合させる方向へと働いている。視眼鏡 perspective-box に言及した四つのドキュメントや⁽²⁶⁾、凹凸があって透視法理論そのままの適用では効果を上げ得ない壁画制作に従事し、成功を収めていたことなどがその証左となろう。17世紀は、透視法理論を不可侵のものとは考えず、見える世界の様々な局面に臆することなく立ち向かっていった時代である。ホウェーロックは、そのような中で17世紀半ばすぎのデルフトには透視法に対する様々な態度が存在したであろうことを論証し、その上に立って、ファブリチウスが様々な光学機器によってもたらされる像と

絵画との関係に深い関心を抱いていたであろうと推論するのである。そしてファブリチウスの《デルフト眺望》(図8)も光学的手段、ダブル・コンカーヴレンズ⁽²⁸⁾を用いることで得られた像を一つの表現可能性として提示したものであり、その表現可能性とは、風景画よりも近い距離で捉えることを要求される広視角の都市景観画を絵画として納得のいく形で表現することであったとしている。

広視角で捉えられた空間はあたかも見る者を囲繞するかのよう現象してくる。都市はまさに人々の日々の営為の場として人々を包み込む空間である。人間と建築が相互に作用し合う都市の雰囲気をついかに表現するか、この問いが、自然を対象とした風景画の場合とは全く異なった問題として都市景観画に投げかけられてくるのだが、ファブリチウスの試みはデルフトの实在の一面を大きな視角で大胆に捉えることにより、都市景観画の成立に大きな推進力を与えている。

ピーター・デ・ホーホ (1629~1684)

1650年代のデルフトにおいて建築モチーフの描写に取り組んでいた画家として、最後にデ・ホーホに触れておこう。

デ・ホーホのデルフト滞在以前の作品は、粗末な室内で打ち興じている兵士と女性の図がほとんどである。デ・ホーホの目はもっぱら風俗の描写に向けられ、空間表現の方には余り関心が払われていない。ところがデルフト滞在を機に、デ・ホーホは、同じ主題を扱いながら、空間の効果的表現にも目を向けるようになる。相変わらず風俗描写が主体ではあるが、人物は作り上げられた空間を活気づける役割りをも担い始めている。上述のデルフトにおける芸術動向はデ・ホーホにも如実に反映しているのである。

デ・ホーホが室内から目を転じ、戸外で展開される風俗画を描き始めたのは1650年代も後半に入ってからのものであった。およそ10数点に及ぶこ

J. フェルメールの《デルフト眺望》

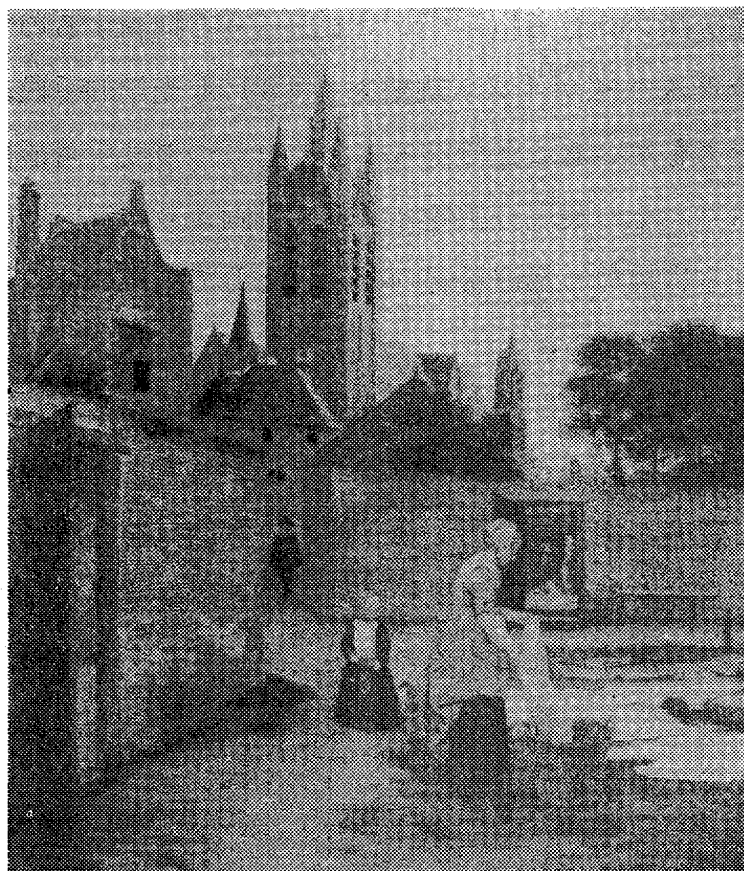


図9 P.デ・ホーホ、漂白場の女と子供、1657～59 ころ、
イギリス、個人蔵

れら作品（図9）は、必ずしも地誌的に正確とはいえないが、背景に新教会、旧教会の尖塔をのぞかせ、デルフトの雰囲気⁽²⁹⁾を巧みに伝えている。戸外へ向けられた関心、風俗画的要素の介在などから、1654～1657年の間デルフトに滞在していたヤン・ステーン⁽²⁹⁾の絵からの影響の結果とも考えられる。しかし何よりも都市景観画との関連で注目すべきは、デ・ホーホにおいて建築描写から堅さが払拭され、建物が戸外の大気の中にごく自然に溶け込んでいる点である。彼の建築描写はあくまで経験的であり、見る者の視線をしなやかに受けとめ、絵の細部に憩わせる。この点で彼は前二者とは異なる角度から都市景観画の可能性を切り開いている。デ・ホーホの作品は、戸外を描いているとはいえ、それは風俗画の背景としてであり、必ずしも都市景観画的要素は感じられないかもしれないが、そこに生きる人

々の情感を都市の一面の描写にたっぷりと浸透させているという側面は都市景観画を考える上で見逃してはならない。

3. フェルメールとデルフト・スクール

デルフトの画家・フェルメールの《小道》（アムステルダム，国立美術館蔵），《デルフト眺望》（図10）は，以上のようなデルフトの芸術動向を前提として初めてよりよく位置づけられる．なぜなら，以下に述べるように，フェルメールの二つの都市景観画は年代的に前三者の試みの最後にくるものであり，前三者の当面した問題に見事な回答を与えていると考えられるからである．そこで以下《デルフト眺望》（図10）の制作年代に一定の見通しをつけた上で，主に構図の問題に絞って議論を進めていきたい．

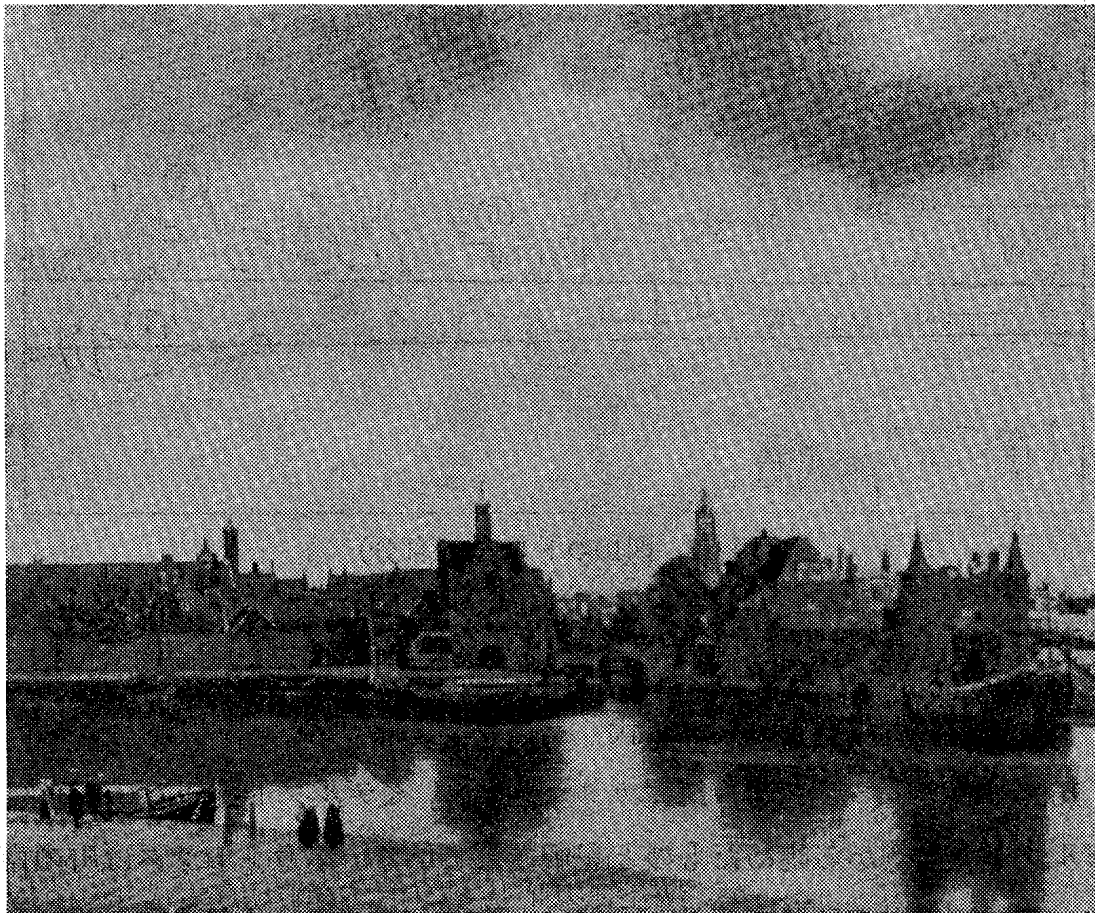


図 10 J.フェルメール：デルフト眺望，1660 ごろ，デン・ハーフ，マウリッツハイス蔵

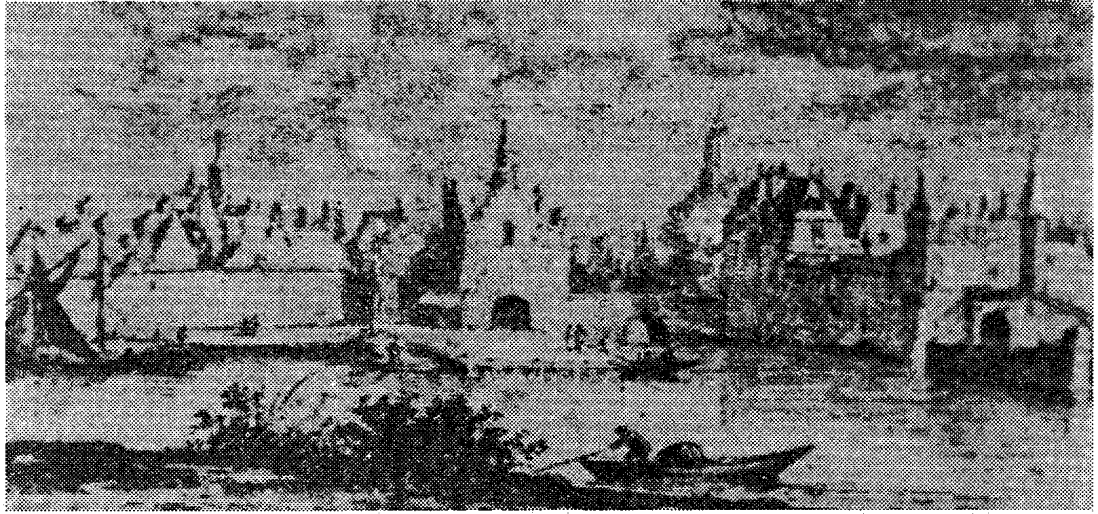


図 11 R. フィンケレス(?) : デルフト眺望, 18世紀, フランクフルト, シュテッデル美術館蔵 (部分)

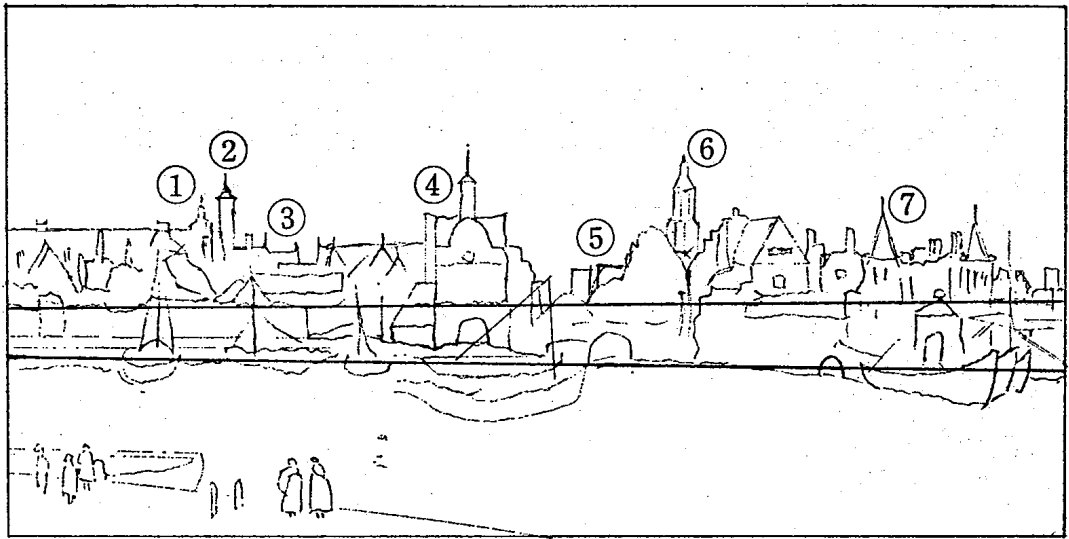


図 12 図10のトレース(部分)

- | | | | |
|---------|------|----------|---------|
| ①旧教会 | ②孤児院 | ③東インド会社 | ④スヒーダム門 |
| ⑤西インド会社 | ⑥新教会 | ⑦ロッテルダム門 | |

《デルフト眺望》の制作年代

1696年のアムステルダム競売カタログには、《デルフト眺望》(図10)は
デルフトを南側から眺めたものと記載されている⁽³⁰⁾。スウィレンスは町の南
のスヒー河対岸の一地点からの眺望だと推論している⁽³¹⁾。中景中央の黒い屋
根の建物がスヒーダム門であることは当時の素描から間違いないので、ス⁽³²⁾

ウィレンスの推測にはほぼ誤りはなからう。とすれば右の青い屋根の建物は当時船主組合が使用していたというロッテルダム門、右の一段と高く聳えるのがフェルメールの受洗した新教会、左の僅かに尖塔をのぞかせているのが彼の埋葬された旧教会である。⁽³³⁾ (図12)

フェルメールは眺望の得られた場所で素描、着彩したという写生説を主張するウィレンスは、《デルフト眺望》(図10)に近い眺望の得られる家を1648年のブラウのデルフト地図上に指摘し、フェルメールはその家の2階から見た景観をそのまま写しとったのだと述べている。⁽³⁴⁾ しかしスヒーダム門、ロッテルダム門が19世紀に取り壊されてしまっているのです、二つの門と二つの教会の尖塔が実際に《デルフト眺望》(図10)に見られる位置関係にあったかどうか、左端の異様に長い赤い屋根が実在のものであったかどうか、確かめる術はない。ただ、すでに述べた如く、1667年出版の『デルフト年代記』所載の都市図や、1675~78年のデルフト大地図の刊行などから推して、1660年ごろにおいてもすでにデルフトにおいて地誌的な関心が高まっていたであろうことは十分考えられる。そうした中であって《デルフト眺望》(図10)も地誌的に見てかなり正確に実際の眺望を再現していると考えてもよい。だが、残念ながら、絵の制作年代決定の手がかりになるようなものは、ここに描かれている建物からは得ることはできない。⁽³⁵⁾

したがって制作年代は、フェルメールの作品展開、デルフト・スクールとの関係から推定してゆくほかはない。

ファブリチウスの《デルフト眺望》(図8)は1652年に制作されている。1656年の時点でも未だユトレヒト・スクールの影響の強い《女衞》(ドレスデン、国立絵画館蔵)を描いていたフェルメールが、1652年のファブリチウスの作品(図8)に直接接触されて都市景観画に着手したとは考えられない。フェルメールは、特にその初期において主題の選択という点で独創的な画家とはいえない。むしろ彼は、他の画家たちがある程度築き上げたものを、独特の空間感覚と色彩感覚によって洗練された構図にまとめ上げ

J. フェルメールの《デルフト眺望》

ていった画家といった方がふさわしい。それ故都市景観画に関してもファブリチウスとフェルメールの間には一人の仲介者を想定すべきであり、その人物としては、さきに取り上げたデ・ホーホが妥当であろう。戸外を背景に大きく取り入れたデ・ホーホの作品はそのほとんどがデルフト滞在中の1658年から60年の間に集中している。その数は10指に余る。おそらくフェルメールは、ファブリチウスがいささか実験的手法で先鞭をつけたものに、デ・ホーホという緩衝を介して初めて着手したのではないか。その意味で現存のフェルメールの二つの都市景観画は1650年末あるいは1660年ごろに描かれたものと考えたい。この年代づけは、フェルメールの作品展開から諸家が推定したものとほぼ一致する。⁽³⁶⁾

フェルメールの《デルフト眺望》の構図

ところで、さきにフェルメールの《デルフト眺望》(図10)が地誌的に見て実際の眺望をかなり正確に再現していると推論したが、《デルフト眺望》をさらに詳細に見てゆくと、一見写生に近いとも受けとれるこの絵が非常に技巧的な、緻密な、計算し尽くされた構図の上に制作されているのに気づく。《デルフト眺望》の右側中景のロッテルダム門(図12)は、右横に引き延ばされて画面右側中景を大きく占めている。当時の地図で見ると、スヒーダム門とロッテルダム門はほぼ並行して建っており、左のスヒーダム門を《デルフト眺望》に描かれた角度で眺めれば、右のロッテルダム門は、横から眺めた姿ではなく、むしろ水面上を前方にせり出してくるような姿で描かれるはずである。あるいは右のロッテルダム門を《デルフト眺望》に描かれた角度で眺めるとすれば、左のスヒーダム門はもう少し左の角度から描かれねばならず、向こう岸は右上がりの勾配を以って捉えられねばならない。(後者の例は18世紀の模写⁽³⁸⁾(図11)に見られる。)だが、《デルフト眺望》(図10)には厳密な写生にあらわれるはずのそうした状況は再現されていない。フェルメールは左中景と右中景を描くに際し、

明らかに視点を左右に移動させている。その結果、二つの門は、左側の市壁とともに横長の帯のように中景を占めることとなる。複数の視点の存在、それは構図上の配慮がもたらしたものにほかならない。

おそらくその配慮とは、水平方向への広がりを強調するためのものであろう。もしロッテルダム門が構図上の配慮を施されることなく水面上にせり出してきていたなら、画面はそこで二分され、現在ほどの中景の右横への広がりには得られなかっただろう。またもし18世紀の模写（図11）の如く向こう岸が右上がりの勾配で捉えられていたなら、スヒー河の広がりには消え失せ、同時に視線はどうしても中央の水門あたりに集中してゆき、水平方向の広がりより奥行きの方が強調される結果を生じていただろう。向こう岸とそこに建つスヒーダム門がほぼ正面から捉えられているからこそ、画面左側中景は左横への広がりを獲得している。そしてこの広がりをもさらに強調するのが、左端の水平方向に異様に長い赤い屋根である。左中景の岸の線は、中央の水門の水際の線を経て右のロッテルダム門の水際の線へとつながり、左中景の市壁上端の線は、ロッテルダム門の青い屋根の下側の線を経て右端の市壁上端の線へとつながり、ともに《デルフト眺望》をほぼ真横に貫く線（図12）となっている。この二つの線は、安定感と安らぎに満ちた《デルフト眺望》（図10）をつくり上げる上で、色彩や光の扱いと並んで大きな役割りを果たしている。

この《デルフト眺望》を真横に貫く2本の線に注目したとき、フェルメールが左右にばかりでなく上下にも視線を移動させていたことに気づく。つまり《デルフト眺望》では、左中景から中央のスヒーダム門にかけては低い視点がとられているのに対し、画面右側と前景ではいささか俯瞰気味の視点がとられているのである。もし左中景も右中景や前景と同様に俯瞰気味に描かれていたとすれば、18世紀の模写のように（図11）中央のスヒーダム門前方には突堤が張り出し、上述の画面を真横に貫く線の1本に乱れが生じていたであろう。画面を真横に貫く2本の線は中景の水平性を強

J. フェルメールの《デルフト眺望》

調し、絵に向かう者の視線をあらゆるところで捉え、一点に集中させることがない。かくして《デルフト眺望》(図10)は水平方向への広がり的印象づけるのに成功している。⁽³⁹⁾この水平方向への広がりには、雲とスヒー河のさざ波と前景の岸の線とによって作り出される前方に向かっている深みが加わって、《デルフト眺望》はまさに四方に広がりゆく空間を実現している。ケネス・クラークがこの絵について「彼(フェルメール)は、画中の情景の中でただ1点たりとも特別の関心をひきつけるところを残さず、すべての上に完全に平等に視線をめぐらしている⁽⁴⁰⁾」と述べているが、それは以上の構図の分析にも十分にあてはまる。

《デルフト眺望》において水平方向への広がり印象づけたものは、さきにも述べたが、複数の視点の導入であった。デルフト・スクールの画家ハウクヘーストも又教会の内部空間の広がりをも2点透視法により実現している。さらにもう一人のデルフト・スクールの画家ファブリチウスも、町の一画を対象として横への広がり——広視角の眺望の造形に取り組んでいた。彼ら二人が腐心していた問題は、フェルメールの《デルフト眺望》(図10)に至って見事な開花を遂げている。18世紀の模倣者は、フェルメールがこの開花のために行ったであろう構図上の微妙な配慮を全く理解せず、当然あったであろう建物の配置に従って構図を決定したしまったように思われてならない。

《デルフト眺望》の構図については、エサイアス・ファン・デ・フェルデの《ゾーリクゼー眺望》(ベルリン、ダーレム美術館蔵)と構図が類似している点がしばしば指摘される。しかしそれは表面的な類似にとどまる。構図の意味するところを考えるなら、《デルフト眺望》の構図はやはり上述のデルフト・スクールとの関連において捉えられるべきものである。

《デルフト眺望》の中景の建築群は、あるいは陽光を浴びながら、あるいは雲のおとす影の中に沈みながら、帯のように左右に広がっている。これらの建築物はほとんど縦と横の直線によって構成されているが、その幾

何学的形態にもかかわらず、堅い印象を全く与えない。ここに描き出されているのは、たとえばサーンレダムに見られる人を圧するモニュメンタルな建物ではない。むしろそれは人々の日々の営為の場であり、人々に安らぎと休息を与える場としての建物である。こうした建物の表現の仕方は、デ・ホーホと共通するが、デ・ホーホが風俗画の雰囲気依存した形で効果を上げているとすれば、フェルメールは色彩と光の描写によってすぐれた効果を上げている。

構図、人々と建物が相互に働きかけ合う場としての都市空間の表現という点に関する限り、フェルメールはデルフト・スクールが耕した肥沃な土壌の上で豊かな実りを収穫している。風景画の中で都市図を糧としつつ育っていった都市景観画が、1650年代のデルフト・スクールの特徴を十分に生かし切ったフェルメールにおいて一つの開花を迎えたということは、フェルメールが時代と環境の与えるものをいかに食欲に吸収し、自らのものに変容したかを物語っている。

結びにかえて

デルフトは、上記の画家ばかりでなく、フォスマール、ヤン・ファン・デル・ヘイデンといった都市景観画家とも深いかかわりを持っている。特に後者は1660年以降数多くの都市景観画を描き、このジャンルの一般化に力のあった画家でもあるので、最後にこの画家とデルフトとの関係に触れ、この小論の結びにかえたい。

ファン・デル・ヘイデンにフェルメールの《デルフト眺望》(図10)が何らかの影響を与え得たかどうか、あるいは逆の現象があり得たかどうか断定することはできない。しかしファン・デル・ヘイデンはデルフトの町を5回にわたり描いており、少なくとも何回かデルフトを訪れていることは確かである。デルフトを描いた作品のうち4点は、ファン・デル・ヘイデンの研究者・ヘルガ・ワグナーによって、様式的には1650年代後半の制

J. フェルメールの《デルフト眺望》

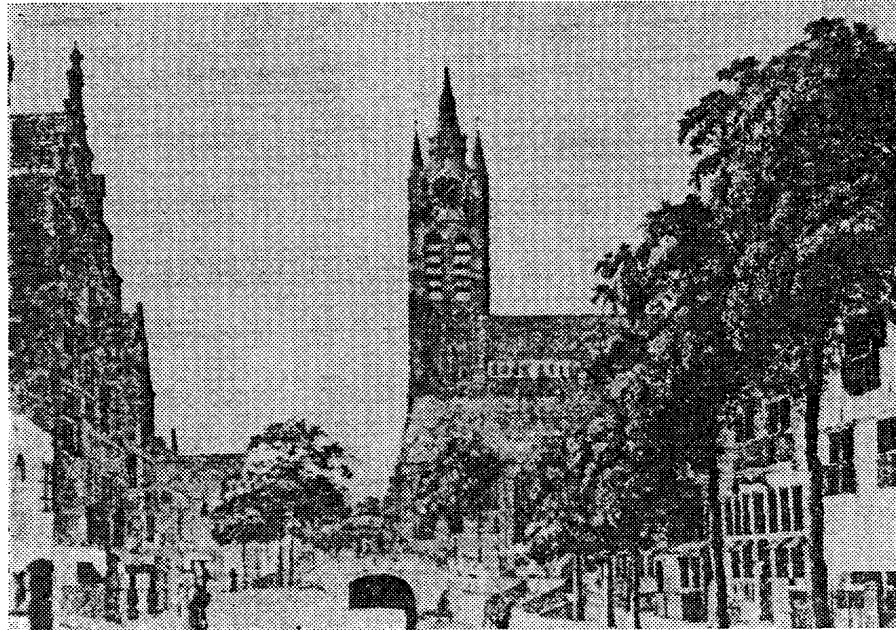


図 13 J.ファン・デル・ヘイデン、デルフト旧教会、
デトロイト、絵画研究所蔵

作であり、彼の都市景観画制作の出発点となった作品であると推定されている。⁽⁴¹⁾ ワーグナーのこの説に従うなら、デルフトにおける都市景観画の形成、そしてフェルメールの《デルフト眺望》の成立はファン・デル・ヘイデンの役割りをも考慮に入れて論ぜられねばならない。しかしワーグナー自身が1675年の年記があると報告している作品を、⁽⁴²⁾ 年記の真偽について何らの検討のないまま1650年代後半の作としてしまっていること、また《デルフト旧教会》(図13)の制作年代について、添景人物の服装から所蔵美術館は1670年代以降としているのに対し、⁽⁴³⁾ ワーグナーはそれらが後の描き加えだと指摘し、1650年代説を主張しているが、後の描き加えであることを示す根拠が言及されていないことなどを考え合わせた場合、ワーグナーの1650年代後半説にはなお慎重でありたいと考える。いずれにしろ、ファン・デル・ヘイデンとデルフト、フェルメールの《デルフト眺望》との関係は、都市景観画の形成を考える上で今後さらなる検討を必要とするところである。

註

- (1) R. Fritz: *Das Stadt- und Strassenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1932, S. 9
- (2) W. Stechow: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London, 1966, p. 124
- (3) たとえば, Fritz, Friedländer, Stechow, Rosenberg, Nash らがそうした指摘をしている。
- (4) 1696年アムステルダムで行われた競売のカタログには21点のフェルメール作品が記載されている。そのうち都市景観画は〈31. *De Stad Delft in perspectief, te sien van de Zuyd-zy, door J. vander Meer van Delft.* 220-32. *Een gesicht van een Huys staende in Delft, door denzelven.* 72-1033. *Een gesicht van eenige Huysen van dito.* 48-0〉の3点である。31と32はそれぞれ「デルフト眺望」「小道」と考えられるが、33については現存作品中に詳当作はない。
- (5) チマブーエ作「預言者たち」(1280年)
- (6) 結びに挙げた画家のほかベルクヘイデ兄弟など。
- (7) W. Stechow: *op. cit.*, p. 15 ff
- (8) たとえば『ライデン年代記』(1613年), 『ハールレム年代記』(1628年) など。
- (9) J.A. Welu: *Vermeer: his Cartographic Sources*, in: *The Art Bulletin* 57, 1975
- (10) *Ibid.* p. 538
- (11) J.A. Welu: *The Map in Vermeer's Art of Painting*, in: *Imago Mundi* 30, 1978
- (12) *Ibid.*, p. 19
- (13) J.A. Welu: *op. cit.*, p. 530
- (14) デルフト大地図出版当時の模様については F.D.O. Obreen: *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, Rotterdam, 1877-90 の Vol. III, p.197~ p. 206
- (15) A. Braham: *Architecture*, London, 1975, p. 37
- (16) 一般にはこの派の画家たちは風俗画に特色を示したことで取り上げられることが多い。本稿では都市景観画の観点からこの派を捉え直してみた。なおデルフト・スクールという名称は、特定の芸術理念のもとに集まった画家あるいはある特定の工房の出身者たちの集まりを指すものではない。本稿では、

J. フェルメールの《デルフト眺望》

ある特定の期間デルフトに滞在し、同じような志向を示した画家たちの呼称として用いた。

- (17) 註(3) を参照のこと。
- (18) I. Manke (Emanuel de Witte 1617-1692, Amsterdam, 1963) はデ・ウィッテの主導的役割りを強調しているが、A.K. Wheelock (Perspectives, Optics and Delft Artists around 1650, New York, 1979) はハウクヘーストの主導的役割りを推定している。
- (19) サーンレダムはハウクヘーストの師ファン・バッサンと交渉があるので、師を通じて知り合う機会があったかもしれない。又、サーンレダムはデルフトを訪れているのでその機会に接触はあったかもしれないが、それは1651年になってからのことである。
- (20) H. Jantzen: Das niederländische Architekturbild, Leipzig, 1910, Braunschweig, 1979, S. 151
- (21) D. van Bleyswijck: Beschryvinge der Stadt Delft, Delft, 1667, Vol. 2, p. 852, A. Houbraken: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, Amsterdam, 1718-21, Vol p. 337
- (22) —het stuckgen van Fabritius sijnde een kasgen; in: the estate of Gerrit Jansz. Treurniet, Delft, 1661
—een perspectyff van Hoft van Hollandt gemaect by Fabritius; in: Dortrecht inventory of Catherine Tachoen, 1669
—een casje van Fabritius; in: the estate of Aernout Eelbrecht, Leiden, 1683
—en stort optisk Stykke, staende paa et Postament gjort af en fornem meester Fabritio til Delft; in: an inventory of the Danish royal Collection, 1690
- 但し第一番目に挙げた1661年のものについては、絵をしまっておいた箱とも考えられ、perspective-box であると断定はできない。
- (23) W.A. Liedtke; The View in Delft by Carel Fabritius, in: The Burlington Magazine, Vol. 68, 1976
- (24) A.K. Wheelock; op. cit.
- (25) S.v. Hoogstraten: Inleyding tot de Hooge Schoole der Shilderkonst, Rotterdam, 1678, p. 274
- (26) 註(22) 参照のこと。
- (27) S.v. Hoogstraten, op. cit.

- (28) 両面が球面の内側のようなカーブを描いたレンズをいう。
- (29) 1654-57年の間、ヤン・ステーンは父からデルフトの醸造所を委されている。デルフト滞在を示す記録はないが、1655年作の、背景にデルフト旧教会を描いた《少女と乞食のいるある男の肖像》はヤン・ステーンのデルフト滞在を示すものである。
- (30) 註(4) 参照のこと。
- (31) P.T.A. Swillens: *Johannes Vermeer, Painter of Delft, Utrecht, 1950*, p. 92
- (32) Jan de Bisschop (1628-1671) 作《デルフトのスヒーダム門》
- (33) J. Blaeu: *Toonneel der Steden van de vereenighde nederlanden met haare Beschrijvingen*, Amsterdam, 1649 所載のデルフト地図によれば、スヒーダム門裏手には小さな運河を隔てて武器庫が建っていた。スヒーダム門裏手に立ち、この小さな運河をはさんで、中景中央に武器庫を据えて眺めた図がブレイスウェイクの『デルフト年代記』に掲載されているが、その図の左側建物には東インド会社、孤児院、右側の建物には施療院という記入が見られる。孤児院の塔は《デルフト眺望》(図10)左手の背の高い塔の姿に似ている。又当時の地図によれば施療院の手前には西インド会社があったことがわかる。とすれば、スヒーダム門左の赤い屋根の一部は東インド会社、右側の陽の当たっている樹々の背後の屋根の一部は西インド会社であり、左の僅かに見える旧教会尖塔と並んで建つ背の高い塔は孤児院であるかもしれない。(図12)
- (34) P.T.A. Swillens: *op. cit.*, p. 92
- (35) 《小道》の場合には描かれている建物に年代決定の手がかりが求められてきた。Swillens (Ibid.) は、《小道》はフェルメールの自宅・メーヘレン裏から、フォルダーフラハトをはさんで建つ養老院を描いたものであり、この養老院がデルフト・ルカ組合との共用のため1661年に改築されているので、1661年が《小道》の制作年代の下限であるとしている。しかし最近発表された史料 (J.M. Mondias; *Vermeer and his Milieu: Conclusion of an Archival Study*, in: *Oud-Holland* 94, 1980, p. 44~62) によると、1660年にはすでにフェルメールはアウウェ・ランゲンデイクにある、おそらく妻の母の家に移り住んでいたと考えられるので、メーヘレンは必ずしも自宅であったとはいえない。さらに養老院をルカ組合共用の建物に改築するため支払われた金額のうち工事費そのものは1200ギルダーであった。この金額はスウィレンスの示す改築のためには余りにも少額であるとモンティアスは指摘してい

J. フェルメールの《デルフト眺望》

る。1661年9月3日、デルフト市長は「再三のルカ組合の要請により、フォルダーフラハトの養老院2階ホールとホール付小部屋をルカ組合が使用することを許可した」に過ぎない。この許可からスウィレンスが自著の PI. 61. a で示した大規模な改築が行われたと考えるのはむしろ不自然である。したがって《小道》=メーヘレン裏からの眺め=養老院という説は今一度検討する必要があるし、したがって、《小道》の下限を1661年と確定するについてもなお慎重でなければならない。

- (36) たとえば Goldscheider は《小道》を1659年、《デルフト眺望》を1660年、Blankert は前者、後者とも1661年としている。
- (37) J. Blaeu; op. cit.
- (38) フランクフルトのシュテッデル美術館蔵。レイニース・フィンケレス (1741-1816) の作ではないかと推定されている素描。
- (39) 以上の分析はブラウの地図と註(38)の素描を参考に行ったもので、厳密さを欠く面もあるが、X線を用いての調査で、《デルフト眺望》の左端の屋根が水平性を強調するように修正されていたことが判明しているため、フェルメールが横への広がりを求めて構図をまとめていたことはたしかである。
- (40) K. Clark: *Landscape into art*, London, 1979, p. 65. 訳については佐々木英也氏のものを使わせていただいた。
- (41) Helga Wagner; *Jan van der Heyden 1637-1712*, Amsterdam, 1917, p. 57
- (42) *Ibid.*, p. 74
- (43) E.P. Richardson: *A view of Delft by Jan van der Heyden*, in: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 28, No. 2, 1949