

風景画家の自己表象

「制作途中の風景画家」のモチーフに関する試論 (1)

金 沢 文 緒*

(2023年1月6日受付, 2023年1月20日受理)

はじめに 近年の自画像研究における問題の所在

西洋の芸術家の自画像に関する包括的研究は未だ少ないが、ゴールドシャイダーの『古代から現在までの500の自画像』⁽¹⁾、ボナフの『画家と自画像』⁽²⁾、あるいは、自画像を肖像画の一ジャンルと位置づけたヴェツォールトの『肖像芸術』⁽³⁾を経て、国内では、田中英道の『画家と自画像 描かれた西洋の精神』⁽⁴⁾、三浦篤編『自画像の美術史』⁽⁵⁾等が刊行された。近年は、これらの成果を通じて芸術家の自画像が一定の類型化のうちに解釈されるようになってきている。『自画像の美術史』に従うならば、芸術家の自画像は「列席型」「変装型」「研究型」「独立型」の四種に大別されるが⁽⁶⁾、我々が一般的に「自画像」と認識しうる、芸術家の肖像が作品の中心的主題となった「独立型」の成立は、優れた芸術家の画業を伝記形式で記述したジョルジョ・ヴァザーリの『芸術家列伝』がフィレンツェで出版された16世紀半ばのことで、それまで職人とみなされてきた芸術家の社会的地位の向上が強く意識され始めたのと時期を同じくしている。ヴァザーリの著作において輝かしい業績を残した芸術家の伝記が彼らの肖像付きで収録されたことと、芸術家自身が制作した独立型自画像が登場したことは決して無関係ではなく、これは既に自画像研究においては共通理解となっている。

こうした考察の背景となっているのは、芸術家は自己イメージを自身が置かれた社会的立場との関係において形成してきたという視点である。グリーンブラットが『ルネサンスの自己成型』の中で、16世紀イギリスには人間のアイデンティティの生成を操作可能で技巧的な過程とみなす自意識の高まりが存在したことを指摘して以来⁽⁷⁾、自画像研究の分野にも彼の理論が援用され、「自己成型 (Self-fashioning)」という概念に沿って、芸術家を取り巻く社会的状況と関連づけながら彼らの自意識を作品に見出す考察が続けられてきた。この視点に沿って、16世紀初頭のアルブレヒト・デューラー以降の芸術家の独立型自画像についての個別研究は豊かな成果を生んできたと言える⁽⁸⁾。

また、芸術家の自画像制作と並行して、17世紀後半にはトスカーナ大公国のレオポルド・デ・メディチ枢機卿が本格的な自画像収集に着手しており、これが現在のフィレンツェの

* 岩手大学教育学部

ウフィツィ美術館の自画像コレクションに引き継がれていることは広く知られている。この絵画ジャンルの需要が定着したことは当然、芸術家による自発的な自画像制作という現象に直結した。自画像制作をめぐる芸術家の動機を狭義で捉えるべきではないものの、とりわけウフィツィの事例においては、例えばイギリスの肖像画家ジョシュア・レノルズらによる自画像の寄贈についての考察をもって、自画像制作が自身の芸術家としての地位や力量を対外的に誇示する重要な手段となっていたことが既に明らかとなっている⁽⁹⁾。

このように、制作と受容の両面から、芸術家の自画像に彼らの一定の自意識を見出す研究が進められてきたわけだが、絵画分野に特化してみるならば、研究対象となってきた作品の制作者の大半が物語画家であったことは重要である。ルネサンス以降、芸術家称揚の中心的な対象となったのは、伝統的な絵画ヒエラルキーにおいて最も高尚な形式として最上位に位置づけられてきた物語画を専門とする画家であった。自画像制作に参入したのは主にこのような層であり、美術収集家による自画像収集もこの層に関わるものだったと言える。以上のような動向を踏まえて、本論文が新たに注目するのは、伝統的な絵画ヒエラルキーにおける価値評価から外れ、下位の絵画ジャンルとして位置づけられていた風景画を手がけた画家の自己表象である。

風景画家による自己表象については、彼らが手がける作品の主題が風景であるという前提ゆえに、これまで本格的な検討がなされてこなかった。彼らの専門分野は風景描写であり、彼らの携わる作品の完成にあたっては、前景を埋める点景人物を、人物描写を専門とする別の物語画家や肖像画家が担当することもままあった。加えて、風景画家における画家としての訓練は専ら風景描写を対象としており、修業の過程においても顔貌が明確に判別できるほどの大きさの人物描写を手がける機会は与えられることはなかったのである。よって、「風景画家の自己表象」という概念そのものが成立しないとみなされてきたのであり、より広義に画家の表象を扱ったリーヴィーの『描かれた画家—絵画の主題としての画家たち』⁽¹⁰⁾においてすらも、この種のモチーフは考察対象となっていない。しかしながら、風景画が絵画ジャンルとして確立した17世紀以降、彼らの自己表象は実際に存在しなかったのだろうか。

この問題にアプローチする手段として、本論文では風景画の中に点景として挿入された「制作途中の風景画家」の絵画モチーフに注目し、その展開について考察を試みる。このモチーフについては、近世ヨーロッパの風景画に頻出するにもかかわらず、その包括的な研究はこれまで行われてこなかった⁽¹¹⁾。近年の風景画研究では、前景人物は物語主題解釈の一手段として扱われることが主流であり、結果として、物語主題をもたない人物像は研究対象としては看過される傾向にある。「制作途中の風景画家」は前景場面からの独立性の高い絵画モチーフとして描かれており、物語主題の一部にはなりえず、とはいえ、作品の中で展開される風俗の場面の中にも馴染むことはなく、必然的に場面の傍観者、第三者としての位置づけを与えられることになる。物語画家の自己表象に言及したストイキツァの言葉を風景画の分野に援用するならば、これは作品に不法に侵入した部外者、すなわち「訪問者としての自画像」であり、その挿入は画家の自意識の高まりを明確に示すものである⁽¹²⁾。屋外で制作に励む人物は明らかに風景画家であり、顔貌が明瞭でない点景としての位置づけではありながらも、作品の制作者自身の投影という側面、風景画家の自己表象の一種として検証する余地はあるだろう。筆者はこれまで、近世ヨーロッパにおい

風景画家の自己表象

て、風景画という絵画ジャンルが、当時の制作者をめぐる社会的諸状況、すなわち、彼らが陥っていた芸術的ジレンマと密接に結びつきながら展開してきたことを様々なテーマの考察を通じて論証してきたが、ここでは新たに風景画家の芸術家としての自意識の表出という問題を設定し、「制作途中の風景画家」という絵画モチーフの考察を通じて明らかにする。本論文はその出発点として、「制作途中の風景画家」のモチーフの起源と成立の過程を、モチーフの機能の推移に沿って掘り起こすことを目的とするものである。なお、この絵画モチーフは「素描する画家 (draftsman)」が名称として使用されることが多いが、描写される画家の作業が必ずしも素描ではなく、モチーフの展開にしたがって多様化していくことを想定し、「制作途中の風景画家」とすることをここで断っておく。

1 ライスダール作《修道院》に見るモチーフの受容

「制作途中の風景画家」の絵画モチーフの考察にあたって念頭に置いておくべきは、モチーフとして登場する「風景画家」が作品の制作者の肖像と一致することを確認できれば、それが自己表象であることを厳密には立証することはできない、という点である。そこでまず、考察の起点として、制作者の意図に関わらない受容側の解釈という次元において、このモチーフが作品の制作者自身の姿と明確に同一視されるようになった時期を確認しておこう。

17世紀オランダを代表する風景画家のヤーコブ・ファン・ライスダールが1650年代後半に制作した《修道院》(図1)は、現在ドレスデン国立美術館に所蔵されている。1754年のドレスデンの王立絵画コレクションの作品目録に初出する⁽¹³⁾ 本作品は、画面水平方向に流れる川を境に前景と後景に分断され、後景左には廃墟となった修道院、前景の中央には画面に背中を向けて座り、戸外素描に励む画家の姿が描かれている(図2)。

この前景人物こそが、本論文が考察対象とする「制作途中の風景画家」のモチーフの一例であるが、この絵画モチーフに早期に注目し、一定の解釈を与えたのがヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテである。ゲーテは1813年にドレスデンに滞在し、その間に美術館で本作品を鑑賞している。17世紀オランダ絵画に高い評価を与えていた彼は、1816年5月3日に刊行された『教養階級のための朝刊』に「詩人としてのライスダール」と題した論評を発表し、そのなかで本作品について以下のように述べる。

…前景の川の辺に、我々に背を向けて絵を描いている芸術家自身が座っている。しばしば濫用されるこうした点景が、この場所では非常に興味深く効果的であるのを見て、我々は感動を覚える。画家はここに観察者として、この絵を将来眺めるであろう人々、きわめて優美に折り合わされた過去と現在の考察に画家と共に沈潜しようとするあらゆる人々の代表者として座っているのである。幸いにもこの絵は自然から取り出され、思考を通して幸運に高められている。さらに、それは芸術のあらゆる要求に従って構想され、仕上げられているのが分かる。(以下省略)⁽¹⁴⁾

以上の箇所、ゲーテはこの「制作途中の風景画家」のモチーフに読者の注意を喚起し、モチーフとして登場する画家を、あるがままの自然を写し取った風景画家としてではなく、

自然描写を通じてこれを芸術の次元に高めた「詩人」として位置づけている⁽¹⁵⁾。「詩人としてのライスダール」という論評の題名と趣旨に照らし合わせるならば、ゲーテが、思考する「詩人」として賞賛したモチーフの画家をライスダール自身とみなして論を展開したことは明らかである。

しかしながらその一方で、実際にこのモチーフがライスダール自身の手によって描かれたものであったかについては先行研究で疑問が呈されてきた。その理由としては、ライスダールが風景の中に描写する点景人物は常に微小であったことから、この作品では例外的に際立っている前景中央の「制作途中の風景画家」のモチーフが画家自身の手になるものとは考えられないという点が挙げられている。事実、1992年に至るまで、作品所蔵先のドレスデン国立美術館のカatalogueでは、根拠に乏しいものの、このモチーフの描写をライスダールと親交のあった同時代の風景画家のニコラス・ベルヘムに帰属させてきた。またそれ以降の研究でも、18世紀の美術館の作品目録にはこのモチーフについて言及がなく、18世紀末頃に至るまで作品の模写素描にこのモチーフが描写されていないことから、ゲーテが作品を鑑賞する直前にモチーフが加筆されたという見方も出ている⁽¹⁶⁾。

このように、作品の制作者自身の意図にかかわらず、あるいは制作者以外の手によって描かれたという可能性すらあるなかで、19世紀初頭には「制作途中の風景画家」というモチーフが風景画家の自己表象として理解される芸術的土壌が準備されていたということになる。この事実を踏まえ、次章以降では本モチーフが自己表象としての役割を明確化するに至るまでの過程を受容ではなく、制作の側において考察することにしよう。

2 「制作途中の風景画家」のモチーフの起源

それでは、「制作途中の風景画家」の絵画モチーフを考察する本論において、風景画(伊:paesaggio)と景観画(伊:veduta)という絵画ジャンルを包括的に扱う点について説明しておきたい。風景画と景観画は共に17世紀に確立した絵画ジャンルであるが、例えば18世紀末に出版されたクロード=アンリ・ヴァトレとピエール=シャルル・レヴェックによる『絵画・彫刻・版画事典』によれば、景観画(仏:vue)は風景画(仏:paysage)のうちの一ジャンルとして位置づけられている。当時、一般的な風景画が理想化した描写を前提としていたものであったのに対し、景観画は人間の視覚に忠実に、対象となる風景をありのままに描いたものと説明されている⁽¹⁷⁾。すなわち、これら二つの絵画ジャンルの区分は風景と対面する画家の姿勢に基づいて決定されるものであり、その境界線はきわめて曖昧で、ジャンル間の影響関係は恒常的に存在していた⁽¹⁸⁾。「制作途中の風景画家」の絵画モチーフについても両ジャンル共に頻出しており、それゆえに、現象としてのモチーフの成立と展開の過程を明らかにするにあたっては、両ジャンルを照準に入れた包括的考察が妥当である。

さらに、「制作途中の風景画家」の絵画モチーフの図像的源流を探究する際、ヨーロッパで風景画、景観画が絵画ジャンルとして確立する17世紀以前の状況にも視野を広げる必要があり、その際、景観画の隣接分野としての地図の展開もまた考察対象として注目される。地図は、実在する土地の写実的把握という前提を景観画と共有しており、景観画の起源として位置づけられるものである。地図は、空を飛翔する鳥の視点、すなわち斜め上方から地形を立体的に捉えた鳥瞰図から、より視座を高くとった完全な平面図へと形式が

移行していくが、その過程で、景観画は土地の立体的相貌を補完する役割も果たした。それは例えば1729年に制作されたルドヴィコ・ウーギの《ヴェネツィア図》(図3)の構成において明らかであり、ここではヴェネツィア本島の地図の両端に、ヴェネツィア各所の建築物を主題とした景観画群を組み合わせている。当時、地図と景観画を組み合わせる構成はごく一般的なものであり⁽¹⁹⁾、両ジャンルが補完関係を結びながら相互的に発展してきたことが確認できる。

地図分野との関係において、「制作途中の風景画家」の絵画モチーフの原型は中世期、すなわち景観画に先行して登場した。最初期の作例としては、1318年にヴェネツィアでピエトロ・ヴェスコンテが制作した地中海の海図7連作の4枚目、黒海周辺を対象とした海図が挙げられ、図の画面左上端に、机に向かって作業に励む地図作者のモチーフが描かれている(図4)。さらに、このモチーフのちょうど真上には、「ジェノヴァのペトルス・ヴェスコンテが1318年にヴェネツィアでこの地図を制作した」との銘文が付されている。この配置から勘案するに、図像と銘文内容の関連性が強調されていることは明らかであり、この絵画モチーフはヴェスコンテの自画像であると推測されてきた⁽²⁰⁾。当時、海図は外国との海戦において非常に重要な役割を果たしており、海図制作者は特権的地位を与えられていたことは確かである。ヴェスコンテもその例外ではなく、14世紀初頭にフランドルとの間で勃発した戦争においても、海図制作者としてヴェネツィア政府の助言役を務めている。すなわち、制作者自身の社会的地位が担保された環境においてこのような自画像が成立したということだろう。

興味深いことに、「制作途中の画家」の絵画モチーフは、同じく中世期、地図分野のみならず、キリスト教写本においても見出される。例えば、12世紀半ばに制作された写本『エドウィン詩篇』の巻末に、手にペンとナイフを持ち、写本制作に励む作業中の修道士エドウィンの肖像が描かれている(図5)。当時、写本は主に修道士が修道院の写本室で制作するものであり、その作業は写字のみならず挿絵装飾にも及んだ。エドウィンはこの写本で挿絵装飾も担当していたと考えられており、この図像がエドウィン自身の手になる自画像として描かれた可能性は高い。さらに、この自画像は、周りを自身の写本画家としての技量と名声をあからさまに強調した、なかば不遜とも言える銘文が取り囲む構成となっており、強烈な自意識の表出として理解することができる。以降、写本には制作に携わった修道士の自画像が様々な形式で登場するようになるが、修道士エドウィンの作例に見られるような、制作途中の姿を捉えた自画像が一定型となっていたことは重要である。その理由は明白であり、制作場面の描写は、自身の画家としての属性やアイデンティティを容易に強調できる最も合理的な図像であったからであろう。

写本において登場した「制作途中の画家」という自画像としての定型は、その後、例えばロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《聖母を描く聖ルカ》(図6)のように、聖母の肖像を初めて描いたと考えられていた聖人の肖像に画家自身の自画像を重ねることで、キリスト教世界における画家としての正統性を強調するという変奏や、ヨーロッパの視覚芸術においてキリスト教的文脈が後退していく過程では、仕事道具であるパレットと絵筆をもったごく単純な構成の自画像、あるいはさらに、ソフォニスバ・アングイッソーラの作例(図7)のように、自画像と共にイーゼルに架けられた自身の作品を画中画として提示する手法や、これらをより遠方から捉え、作業空間全体を描写する「アトリエのなかの自画像」

といった形式を生み出した。

現代にまで継承されるこうした「制作途中の画家」のモチーフをめぐる動向は、1318年の海図に挿入された地図制作者ヴェスコンテの制作途中の自画像への遡及を可能にする。このモチーフが制作に必要な道具を手を持った作業中の姿で描写され、かつ、制作者の自意識の表出でもある署名との総合的解釈を要求している点において共通している。これは、既に12世紀半ば以降、キリスト教写本において先行して登場した「制作途中の画家」の自画像モチーフが定着を見るなかで、その影響が地図分野にも波及したと考えるのが自然であろう。

3 16世紀のヨーロッパ地図における展開

その後の地図分野での自画像モチーフの展開において基準となる作例としては、1480年代に版画家フランチェスコ・ロッセッリが制作したエングレーヴィングによる《フィレンツェ図》が挙げられる。この原画は現存していないが、1510年頃に制作されたルカントニオ・デッリ・ウベルティによる木版画《鎖に囲まれたフィレンツェ図》(図8)が最も忠実な縮小版として知られている。鳥瞰図の形式をとる本作品は、都市の包括的な均等な地誌情報を含む地図と、その一方で都市生活を営む人々を点景として描き込む景観画としての要素を兼ね備えているという点で前例を見ない⁽²¹⁾。この都市図が1500年のヤコポ・デル・バルバリの《ヴェネツィア図》へと展開し、18世紀ヴェネツィア景観画にまで継承されていくのであり、その意味で重要な作例である。

この作品において本論文が注目するのは、画面右下端に描かれた大きな人物像である(図9)。この人物モチーフが「制作途中の風景画家」の類型であることは明らかで、丘に腰を下ろした地図の下絵制作者が都市の相貌を素描している様子が描かれており、彼が手に持つ紙面には既に描きかけの部分が見える。先行研究において、このモチーフは様々に解釈されてきた。ハイデンライヒはこの地図の下絵制作者の観察地点を示すものであると主張したが⁽²²⁾、シュルツは地点となるフィレンツェの南方にある丘からこのような眺望が実際には得られないことからこの見解を否定し、観察地点にかかわらず、この地図が実測に基づいて制作されたという正確性を示す記号的役割を果たしている⁽²³⁾。一方、フリードマンは、地図が制作された16世紀以前にはこのような「写実」の概念はまだ定着していなかった可能性に言及しながら、モチーフ周辺の自然描写に当時のフィレンツェの統治者であったメディチ家の繁栄の寓意を見出した⁽²⁴⁾。

しかしながらこれらの諸解釈に対立する形で、近年は、鎖に囲まれるという構図に加え、制作途中の下絵制作者のモチーフ自体もそもそもロッセッリの原画には存在しておらず、ベルリンの木版画の制作段階で新たに追加されたという見解が通説となりつつある⁽²⁵⁾。この説の妥当性に関しては、ロッセッリ作品固有の制作背景というよりは、現存作品が制作された16世紀初頭の地図業界全体をめぐる状況の考察が求められるべきであり、今後の研究が待たれるところである。もし、モチーフが後年の加筆であるとすれば、これをロッセッリによる自己表象として位置づけることは不可能であり、ロッセッリの原画とフィレンツェのメディチ家との関係性に注目したフリードマンの解釈も否定されうる。ただし、フリードマンも含めた先行研究の各解釈の前提となった、モチーフが鑑賞者の視線を集め

風景画家の自己表象

るように意図されていた点については疑いの余地はない。まさにストイキツァの言うところの「部外者」であるこのモチーフが、フィレンツェの地誌情報の提供という作品の主な機能を分断し、鑑賞者の意識を向けさせる装置となりうることを、既に制作者側が十分自覚していたということになるだろう。この点はきわめて重要であり、多義的な役割を担うようになる「制作途中の風景画家」のモチーフの展開の起点として、本作品は位置づけられる。

16世紀半ば以降、ヨーロッパの地図制作の中心地が北方に移動する過程でも、このモチーフは各種地図において継承されていくことになる。1552年にハンス・ラウテンザックが制作した《ニュルンベルク図》(図10)はそうした作例である。3枚から構成される横長の紙面の中央図の前景中央に下絵制作者のモチーフが配置され、制作者は単独ではなく同伴者と共に描かれるという新たな形式をとっており、彼らは遠方に見える都市ニュルンベルクの眺望を指さしながら会話に興じている。16世紀初頭の《鎖に囲まれたフィレンツェ図》と比較するならば、ここでは下絵制作者を含む人物群には描かれた景観の「観察者」としての役割がより明確に与えられている。結果として、①このモチーフが制作者のおおまかな観察地点を提示し、②この作品が実際の観察に基づいて制作されたことを保証する機能を強めたことになるのであろう⁽²⁶⁾。また、《鎖で囲まれたフィレンツェ図》が鳥瞰図であったのに対し、《ニュルンベルク図》は低い視点からパノラマで都市全体を捉えた側面図であり、モチーフが導入される地図の形式も広がったことが確認できる。

ラウテンザックの作品を踏まえ、1572年から1617年まで、ケルンで出版されたのが『世界都市図帳』である。ゲオルク・ブラウンとフランス・ホーヘンベルフの編纂のもと、546の都市図を収録した全6巻からなるこの大規模な出版物⁽²⁷⁾は、モチーフが繰り返し使用されている点で特筆される。増刷を繰り返し、ラテン語から各国語への翻訳版が刊行されるなど、地図業界全体に決定的な影響を与えたことから勘案するに、「制作途中の風景画家」のモチーフの伝播と定着にも大きく寄与したことが推測される。

管見の限りでは、全6巻のうち「制作途中の風景画家」のモチーフが導入されている作例は11点で、描かれた都市としてはヴェローナ(3巻、制作年不明)、クーマ(3巻、制作年不明)、カベサス(5巻、1565年)(図11)、サアラ・デ・ラ・シエラ(5巻、1564年)、サン・アドリアン(5巻、1567年)、モンレリ(5巻、1561年)、トゥール(5巻、1561年)、レーゲンスブルク(5巻、1594年)、リンツ(5巻、1594年)(図12)、マリエンブルク(6巻、制作年不明)、ザンクト・ベルテン(6巻、1617年)である。半世紀にわたる大事業となった『世界都市図帳』には、編者のほかに、各都市の地誌的情報の提供者、下絵制作者、版画家等、100名超の関係者が参画した。下絵制作者も多数含まれており、地図によって担当が異なっていたが、モチーフを導入した11点の作例はおそらくその全てが、60点超の下絵を提供し、この事業に企画段階から参画していた可能性の高いアムステルダム出身の画家ヨーリス・フーフナーヘルが関与する仕事(ヨーリスの下絵を踏まえた息子ヤコブも含む)であったと考えられる⁽²⁸⁾。ひと続きの出版物において、同一の制作者がかなりの頻度でモチーフを繰り返し登場させているという事実から、その導入が意図的なものであったことは明白であり、当時モチーフが図中で特定の役割を与えられていたと考えるべきであろう。

前掲の11点におけるモチーフの表現形式としては、画家が立つ、座る、馬上の姿、同

伴者の有無、モチーフの配置など様々なヴァリエーションが見られるが、これらの分析からいくつかの特徴が把握される。まず、鳥瞰図、側面図と共にこの地図帳を構成する、上空からの視点で描かれた平面図の形式にはこのモチーフは登場していないという点である。これは、フーフナーヘルが地図制作を専門としておらず、ゆえに、測量術などの専門的知識を要する測地学的平面図を手がけることはなく、結果として彼が鳥瞰図と側面図による下絵提供に終始したことが直接的背景であるが、上空に架空の視点が設定される平面図では下絵制作者が「観察者」となることは事実上不可能であり、平面図でのモチーフの導入がその後も起きなかったのは自然な成り行きと言える。

さらにまた、重要なのは、このモチーフが「観察者」としての下絵制作者の手によって、すなわち、作品が実際の観察に基づいて制作されたことの証明として機能したかどうか、という点である。11点のうち、ルーカス・ファン・ファルケンボルフの1593年の油彩画(図13)の模写である《リンツ図》は例外として、残りの10点はイタリア、スペイン、ドイツなど、画家の現地滞在に基づいて制作されたものであると考えられる。モチーフの登場しない作品のなかにも、例えば、《ティボリ図》(3巻、1578年)(図14)のように、フーフナーヘルが1578年2月に地理学者のアブラハム・オルテリウスと共に同地を訪れたことが銘文として記され、画面左端に描かれた、杖と長剣を支えに険しい道を下る2名の旅人は、顔貌は明瞭ではないものの、彼ら自身であることが示唆されているものもある。こうした作例は複数点存在しており、現地滞在に基づく作品であることを示す文字情報と連動する形で、画家らしき人物像が様々な形態をとって画中に登場している。それら諸形態の中でも、「制作途中の風景画家」のモチーフは、それが画家自身であることを明示しているため、補足となる文字情報なしに単独で成立しうるものとして有効視され、ヴァリエーションの中心をなしたものと推測される。

とはいえ、制作者の観察地点の強調という機能については、必ずしも制作者のモチーフのみがこれを担ったとは言えない。この地図帳では、各地図の前景に大きく描かれた人物像が様々な風俗的情景を展開しており、担当する下絵制作者が異なっても、その方針の統一性は保たれていた。これらの人物描写の主な目的は、画面の装飾の他に、作品の鑑賞者の視点を提供することであったと考えられ、「制作途中の風景画家」に限らず、彼らもまた、鑑賞者を代替する役割を等しく担ったのである。

4 戸外素描の習慣との関連

『世界都市図帳』でフーフナーヘルが手がけた60点超の下絵は必ずしも彼自身の構想に基づいたものだけでなく、既存作品の模写も含まれていた。ファルケンボルフの油彩画の完全な模写である《リンツ図》の他にも、例えば《ティボリ図》も部分的にはその範疇に位置づけることができよう。既に述べたように、《ティボリ図》は、フーフナーヘルの現地滞在に基づいて制作された作品であり、画中に描きこまれた旅人として画家自身の姿はその証にもなっている。それにもかかわらず、作品の中心となるべきよく知られた画角による名所の滝を含んだ景観は、1555年頃にヒエロニムス・コックによって制作されたピーテル・ブリューゲル(大)の風景版画(図15)を反転させて引用したものであった。典拠としてのブリューゲルの版画の情報は作品中に記載されていないものの、「ピン止めされた

別紙」という図像の体裁をとることによって、この部分が他作品からの引用であることが示唆されている⁽²⁹⁾。興味深いのは、フーフナーヘルが引用する際、元のブリューゲルの版画にあった中央の「制作途中の風景画家」のモチーフを削除した点である。1550年代前半のブリューゲル自身のティボリ滞在を示す記号であったはずのモチーフを削除し、その代わりに、引用作品の外枠にフーフナーヘル自身の現地滞在を強調する旅人としての自己表象を描き込んだということになる。この事実は、当時フーフナーヘルが、「制作途中の風景画家」のモチーフが作品の制作者自身と結びついた自己表象であると理解していたことを明確に示している。

ここで改めて注目したいのは、フーフナーヘルの図中にブリューゲル作品が引用された背景としての、画家フーフナーヘルの経歴である。『世界都市図帳』は、厳密な地誌情報の提供というよりは、都市の相貌の絵画的描写を好む鑑賞者の需要に応えることに主眼が置かれた可能性が高く⁽³⁰⁾、フーフナーヘルは地図制作者ではなく画家としての力量を期待されてこの事業に加わったものとみられる。フーフナーヘルはアムステルダム人のダイヤモンド商の息子として生を受け、早期から風景画に興味を持ち、ピーテル・ブリューゲル(大)の周辺画家であるハンス・ボルのもとで修業を行い、生涯ブリューゲルの画風の強い影響下にあった。それは、彼が《リンツ図》で引用したファンケルボルフもまたブリューゲルの周辺画家であったことや、後年、ブリューゲルの素描をもとにした版画事業を自身で手がけたことなどからも窺われる⁽³¹⁾。このように、フーフナーヘルの下絵を通じて、ブリューゲル周辺で共有されていた絵画的関心や制作姿勢が『世界都市図帳』に色濃く反映されており、「制作途中の風景画家」のモチーフの導入はまさにその一端であったと結論づけることができよう。

ところで、フーフナーヘルの《ティボリ図》の典拠となったブリューゲルの版画は1555年から56年頃の制作と推定され、現存しない1550年代前半のブリューゲルによる素描に基づいたものであった。同時期の1553年にブリューゲルがティボリから程近いローマで制作した別の風景素描(コピーのみ現存)から後年フーフナーヘルが版元となって版画化した作品(図16)にもまた、「制作途中の風景画家」のモチーフが現れており⁽³²⁾、ブリューゲルがこのモチーフをイタリア滞在中に制作した素描に繰り返し挿入していたことが分かる。後年ブリューゲルの伝記を収録したカーレル・ファン・マンデルの『絵画の書』(1604年出版)には、「旅の途次、彼は多くの景観を実物を前に写生した」⁽³³⁾とあり、まさにこのモチーフが画家による現地での戸外素描の行為と連動するものであったことが資料的に裏づけられている。同書は、フーフナーヘルの伝記に関しても「いたるところで手を動かし、都市や城砦、そして衣服や衣装をことごとく写生したのである」⁽³⁴⁾と述べられており、ブリューゲル周辺の画家たちが日常的に戸外素描の習慣をもっていたことは明らかである。

事実、フーフナーヘルが1573年頃に手がけた《セヴィーリヤの眺望》には、都市景観の外枠に画家自身のモットーとして「NATURA SOLA MAGISTRA (自然は唯一の師である)」という銘文が描き込まれており、こうした戸外素描を通じた自然の把握がいかにか当時のオランダの風景画家たちの制作姿勢の根幹をなすものであったのかを窺わせる。彼らの次の世代にあたるファン・マンデルが執筆した『絵画の書』では、風景画について独立した章が設けられ(第8章)、この分野の先駆者であるブリューゲルを模範として提示しながら、

同時代の画家に向けて風景描写における戸外素描の重要性が説かれている。17世紀初頭に、ファン・マンデルと同時代の風景画家たちの作品においてこのモチーフが頻出するようになるのは、ブリューゲル周辺で共有されていた戸外素描の習慣がより一般化したことによるものであろう。この後、美術理論上での戸外素描の奨励は、ヨアヒム・フォン・ザントラルトの『ドイツのアカデミー』（1675年）やサミュエル・ファン・ホーホストラテンの『絵画芸術の高等流派入門』（1678年）によって継承されていくことになる。特にザントラルトの著書の第1部の第6章「風景描写について」の該当箇所では、戸外素描をとる風景画家たちのモチーフを含んだローマのカンポ・ヴァッチーノを描いた風景版画（図17）が挿絵として挿入されており⁽³⁵⁾、ここで風景画家の戸外素描の習慣とこの図像が接続性をもって理解されていたことを初めて確認することができる。

さらに、戸外での作業という観点では、地図分野においても新たな展開があった。初期の作例として挙げた中世期の海図制作者ヴェスコンテのモチーフ（図4）は、あくまで机上の作業が描写されていた。海図においては制作者の作業の中心的な場は海上ではなく室内空間であり、手がけるジャンルが異なっても、写本画家のモチーフとの図像的な相違点はほとんどなかった。その後、地図制作者のモチーフが物語画家の自画像モチーフと明確に分岐した契機は、都市図の発展によるものであっただろう。海図と比較して、都市図は、制作者が実際に現地を訪れて景観全体を視覚的に掌握することの必然性が高く、結果としてこのモチーフの舞台が彼らの作業の場である戸外へと移ったと考えられる。

以上のように、「制作途中の風景画家」のモチーフは、既に見たブリューゲルの素描や、水車小屋そばの微小なモチーフを伴う1579年の《水車小屋と素描する画家のいる山岳風景》（図18）を制作した、フーフナーヘル（フーフナーヘル）の師でブリューゲルの周辺画家であったボルを通じて、フーフナーヘルの『世界都市図帳』の一連の都市図に持ち込まれたと考えられる。地図分野への風景画家の参入を通じて、同時期に両分野にこのモチーフが普及するに至ったということになろう。しかし両分野には相違点もあり、地図分野においては、制作者の実際の観察に基づいて下絵が制作されたことは地図の地誌性の担保に直結するため、画家の戸外素描のモチーフが風景画において持つ以上の意味を持ちえたと推測される。一方、風景画では、戸外素描はあくまでもその後、画家がアトリエに持ち帰って実景に修正を加えて完成されるべき通過点として位置づけられていたのであり、例えば、モチーフを伴っていたブリューゲルの《ティボリの景観》は、実際の景観に即して忠実に描写するならば当然存在すべき古代のシビラ神殿が欠落しており、滝や岩山への強い関心⁽³⁶⁾に従って、画家が主観的に景観の要素を抽出したにすぎない。このように、風景画の場合は必ずしもモチーフが地誌性の保証として機能したわけではなかった。

5 16世紀半ばにおける自意識の表出としてのモチーフ

ここまでの考察において、「制作途中の風景画家」のモチーフは、その成立期から、制作者が自己表象として画中に自覚的に導入してきたことが明らかとなった。むしろ、このモチーフに複数の役割が認められた以上、画家自身の自己主張の反映と単純化することには慎重にならねばならない。しかしながら、モチーフはその起源とも言える中世期の海図において既に署名と共に表され、制作者の高い社会的地位が背景にあった事実を踏まえる

風景画家の自己表象

ならば、当初からこのモチーフが本質的に芸術家の自意識の表明の一手段であったことは否定できない。そこで、風景画および地図におけるモチーフの導入が本格的に開始された16世紀半ばに焦点を絞り、制作者の自意識がモチーフを通じてどのように表出したのかを概観することにしたい。

まず、中世期の海図以降のモチーフと署名の関係性についてである。既に見た1552年のラウテンザックの《ニュルンベルク図》(図10)では、モチーフは同伴者と共に表され、遠方に広がる景観の「観察者」としての役割が与えられながらも、その一方で、下絵制作者の座る石の下にはラウテンザックの署名(Hans Sebald Lautensackの頭文字HとSとLを組み合わせたモノグラム)が刻まれており、モチーフと制作者の関係性をより強調する意図があったことが推測される。このように、画中においてモチーフと署名を物理的に接近させる手法は、その後、ヨーリス・フーフナーヘルの手がけた『世界都市図帳』のなかでは《カベサス図》(図11)に認められる。モチーフを署名と接近させる方法としては、画家の腰掛ける石の表面の余白を利用して、フーフナーヘルの署名と共に、当時、カベサスの住民の間で共有されていたモットー「Non se haze nada nel conseio del Rey senza CABEÇAS (王の評議会は頭脳なしには開かれぬ)」という銘文が添えられている⁽³⁷⁾。

『世界都市図帳』においては、署名と連動してモチーフが描かれた作例は他にはなく、フーフナーヘルによる他の作例との差別化の意図は定かではないが、カベサスで出会ったであろうモットーとの関連から推測することは可能である。フーフナーヘルが版元となってブリュゲルのローマでの戸外素描を版画化した作品(図16)では、フーフナーヘルがブリュゲルの素描に天上のメルクリウスとプシュケのモチーフを添加したとされる。この神話主題と内容的な対応性をもった下部のラテン語銘文では、当時の美術理論において支配的だった技芸(ars)と才知(ingenio)の問題、芸術は自然を凌駕すべきものという芸術の理想化の概念が焦点化されており、ヒエラルキーの下位にあった風景画をこのような理論的枠組みのなかに位置づけようとするフーフナーヘルの芸術的野心が窺われる⁽³⁸⁾。《カベサス図》で画家のモチーフの下部に署名と共に刻まれたモットーはまさに、こうした才知(ingenio)に基づいた絵画制作を重視するフーフナーヘル自身の創作姿勢の表明であったと考えられる。

このような強烈な自意識の表出は、画家の顔貌の描写の有無によっても示されるものである。ブリュゲル周辺の作例では、モチーフの画家は背面で描かれ、顔は遠景に広がる広大な景観に向けていて見えないことが多く、素描のための道具である紙やペンといった微小な要素によってモチーフが判別されることになる。フーフナーヘルもまたこの図像伝統を踏襲している。例外は、フーフナーヘルの《リンツ図》の典拠にもなったファルケンボルフの《リンツの景観》(図13)であるが、画面左端には鑑賞者の方に顔を向けた画家の姿が見られる。ファルケンボルフが制作した《皇帝の森の散策》(図19)においても画面の同位置に同じ風貌の男性が描き込まれていることから、両作品に見られるモチーフは画家の自画像と断定しうる。おそらくこのようなモチーフの変奏は、ファルケンボルフが肖像画家としても活動していたことが背景となっているのだろう。冒頭で述べたように、風景画を専門とする場合は、人物肖像を描写する訓練を経ていない場合が多く、このような顔貌を明確にしたモチーフを描くことができなかった可能性は十分にある。さらに、神聖ローマ皇帝ルドルフ2世とともに自身の肖像を描いた《皇帝の森の散策》においては、ファ

ルケンボルフのハプスブルク家の宮廷画家という自身の高い社会的地位に対する自負が窺われる。

その意味では、ブリュゲルと同じく16世紀半ばにイタリア滞在を経験したオランダの物語画家マールテン・ファン・ヘームスケルクの《コロッセオのある自画像》(図20)はこのモチーフの自画像としての機能を明確にする作例である。本作品では、ヘームスケルクの大きな自画像の後方に、ローマのコロッセオを写生する画家のモチーフが描かれた画中画が置かれている。このモチーフを通じて、20年前のローマ滞在中に古代研究に専念していた自身の姿が回顧されており、古代ローマの廃墟の歴史的重要性を主張するロマン主義の画家としての立場表明がなされている⁽³⁹⁾。ヘームスケルクは風景画を専門とする画家ではないが、ローマ滞在中は古代研究のために古代遺跡の前に戸外素描に励んでいた。これは16世紀半ばにローマを訪れた画家たちに共通した傾向であり、当時彼らの間で共有されたラテン語文「ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET (ローマの偉大さは廃墟からでもわかる)」の意味に沿って⁽⁴⁰⁾、しばしばこのモチーフを自身の芸術理念の表明の手段として作品に登場させたのである。またそこには、ローマでの古代研究の経験は競合する同業者に対して圧倒的な優位とみなされていたため、モチーフを通じてこれを誇示する狙いもあった。そのなかでも特にヘームスケルクは、画中に大小二つの自画像を挿入するという独自の構成を繰り返しており、小さな自画像の方は一貫して「制作途中の風景画家」のモチーフを採用したものである。

ここで重要なのは、16世紀半ばのロマン主義者たちの中では、このモチーフは戸外素描という行為の視覚的証左というよりは、画家が写生している対象に鑑賞者の意識を促す役割を担っていた点である。それゆえに、従来後ろ姿によって描かれてきた画家のモチーフには、画家の視線の向かう先が明確になるよう、目が描かれる必要が生じ、正面からプロフィールまでの多様な角度から彼らの顔が描写されるようになったと考えられる。モチーフのこのような新たな展開は、画家の強い自意識に基づいた具体的かつ明確なメッセージの表明の過程で生まれたと言えるのである。

おわりに

以上、「制作途中の風景画家」のモチーフの成立期、主に16世紀を中心にその特徴を考察してきた。このモチーフは、風景画の特殊ジャンルとしての景観画の起源である地図の分野に図像的起源があり、また、中世期、宗教的作品の周辺に萌芽が認められた「制作途中の画家」というモチーフの主体を地図制作者という業種に置き換えた一つの変奏であることが明らかになった。その意味において、画家の明確な自意識の表出としての機能がこのモチーフの原点であり、これは他の絵画ジャンルにおける類似モチーフにも共通していたと言える。

16世紀前半、北方ヨーロッパを中心に都市図の出版が活発化したが、その下絵制作者の作業の中心的な場が屋外であったことから、このモチーフは必然的に風景の中で素描する姿で描かれることとなった。原則として、地図は地誌性の正確さを前提として実測に基づいて制作されるものであったから、この分野においては、モチーフが観測地点の指標、あるいは実測に基づいた制作であることの証明としての機能を強めていったと考えられ

風景画家の自己表象

る。さらにこのモチーフは、風景画家が地図の下絵制作を受注する機会が増えることにより、風景画という絵画ジャンルを取り巻く事情とも連動していった。同時期、ピーテル・ブリューゲル(大)周辺の風景画家たちの間で、アトリエで風景画を完成させる際の基礎作業として、戸外で实景に即した風景素描を行う習慣が定着し、彼らの風景素描の中にもこのモチーフが登場する。こうして、風景画と地図の領域的な境界線も曖昧となり、両ジャンルに等しくモチーフが普及していくことになったのである。

その一方、このモチーフの絵画分野への導入が進むなかで、絵画ジャンルのヒエラルキーの下位に置かれた風景画家が高い評価を求めたり、ローマでの古代研究の経験の強調など、当時の美術理論との関係において構築された、画家の明確で具体的な自己表明の手段としての側面も強まっていき、モチーフが中世期に既に備えていた自画像としての機能も保持されたと言える。

このように、絵画ジャンルとしての風景画が確立する前段階の16世紀に、「制作途中の風景画家」のモチーフのその後の様々な展開の萌芽が認められたことが確認された。本論文では「制作途中の風景画家」の成立期として16世紀を中心に分析を試みたが、このモチーフは、風景画家の自画像としての解釈を得るに至るまでに、漸次的な役割の変遷を示した。その経緯を明らかにすべく、17、18世紀についてはまた改めて検証することにしたい。

註

- (1) Ludwig Goldscheider, *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien, 1936.
- (2) Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris, 1984.
- (3) Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst Des Porträts*, Leipzig, 1908.
- (4) 田中英道『画家と自画像 描かれた西洋の精神』講談社、2003年。
- (5) 三浦篤編『自画像の美術史』東京大学出版会、2003年。
- (6) 三浦篤『西洋絵画と自画像 そのタイプと歴史について』、同掲書、2～14頁。
- (7) スティーヴン・グリーンブラット『ルネサンスの自己成型—モアからシェイクスピアまで』高田茂樹訳、みすず書房、1992年、2頁。
- (8) 秋山聡『デューラーと名声—芸術家のイメージ形成』中央公論美術出版、2001年。
- (9) 小佐野重利「ウフィツィ美術館自画像コレクション—光と影に彩られたその歴史—」、『ウフィツィ美術館自画像コレクション』、展覧会カタログ、損保ジャパン美術館、2010年、19～24頁。
- (10) Michael Levey, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, New York, 1982.
- (11) 素描家という主題のなかで部分的に扱った研究として、Hein-Th. Schulze Altcapenberg - Michael Thimann (eds.) , *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, exh. cat., Berlin, 2007. 日本においてもライスダール周辺の研究として、大川智子「戸外で素描する人—ヤーコプ・ファン・ライスダール《ハールレムの眺め》(チューリッヒ美術館蔵)との関係を中心に」、『女子美術大学研究紀要』第31号、2001年、29～38頁。
- (12) ヴェイクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識—初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、2001年、316頁。
- (13) Julius Hübner, *Verzeichniss der Königlichen Gemäldegallerie zu Dresden*, Dresden, 1884, p. 478.
- (14) Johann Wolfgang von Goethe, "Ruysdael als Dichter", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen, 1816. 邦

訳は、高木昌史編訳『ゲーテ美術論集成』青土社、2004年、80頁に従った。

- (15) ロマン主義の風景画家カスパー・ダーヴィット・フリードリヒをめぐって執筆されたこの論評については以下を参照。ペトラ・クールマン=ホディック「ロイスダール—非ロマン主義的な詩作とロマン主義的な絵画」、佐藤直樹・コルドゥラ・ビショップ編『ドレスデン国立美術館展—世界の鏡：エッセイ編』、国立西洋美術館、2005年、97～103頁。
- (16) Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, and Etchings*, New Haven, 2001, p. 388. 加筆時期として、モチーフの登場しない年代の最も新しい模写素描が制作された1790年から、ゲーテの論評の刊行された1816年の間が提案されている。18世紀当時、過去の傑作に点景人物が加筆されることは十分にありえたことではある。今後の科学的調査による作品の表面の状態等の確認を通じて明らかになりうるだろう。
- (17) Claude-Henri Watelet – Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, vol. 4, Paris, 1792, pp. 8-41.
- (18) 風景画と景観画のジャンル間の影響関係については、拙著「現実と虚構のはざま—景観画家ベルナルド・ベロットと田園風景」、上村清雄監修『視覚のイコノグラフィア』ありな書房、2015年、181～220頁。
- (19) 地図と景観画の相互的発展については、Giandomenico Romanelli – Susanna Biadene, *Venezia Piante e Vedute*, exh. cat., Museo Correr, Venezia, 1982.
- (20) Tony Campbell, “Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500”, in J. B. Harley – David Woodward (eds.), *Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago, 1987, p. 434.
- (21) 石澤靖典「15世紀フィレンツェにおける都市図の展開—フランチェスコ・ロッセッリの地図製作と都市の理念」、佐々木千佳、芳賀京子編『都市を描く—東西文化にみる地図と景観図—』東北大学出版会、2010年、53頁。
- (22) L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, vol. 1, Basel - New York, 1954, p. 87.
- (23) Juergen Schulz, “Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500”, *The Art Bulletin*, 60, 1978, pp. 425-474.
- (24) David Friedman, ““Fiorenza”: Geography and Representation in a Fifteenth Century City View”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, pp. 72-73.
- (25) Schulze Altcapenberg - Thimann (eds.), *op. cit.*, p. 10.
- (26) Lucia Nuti, “The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language”, *The Art Bulletin*, 76, 1994, pp. 114-115.
- (27) G. Braun - F. Hogenberg (eds.), *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 1-6, Köln, 1572-1617. 国内出版としては、G・ブラウン、F・ホーヘンベルフ編『16世紀世界都市図集成』長谷川孝治訳、第1～2集、柏書房、1994年。
- (28) 実際には、ヨーリスと彼の素描を踏まえて6巻の下絵を提供した息子のヤーコブによるものである。また、ヴェローナのみ署名がないが、Adele J. Haft, “Henry Reed's Poetic Map of Verona: (Di) versifying the Teaching of Geography, IV”, *Cartographic Perspectives*, 40, 2001, p. 42にあるように、1577～78年にイタリアに滞在し、ヴェローナ周辺の都市図の下絵を制作しているヨーリスによるものと考えるのが妥当である。
- (29) 廣川暁生「ブリューゲル初期風景画とその模倣に関する一考察」、『人間文化論叢』第8号、2005年、64頁。

風景画家の自己表象

- (30) 矢守一彦『都市図の歴史 世界編』講談社、1976年、181～190頁。115頁。
- (31) フーフナーヘルにおけるブリュゲル模倣については以下を参照。Nina Eugenia Serebrennikov, "Imitating Nature/Imitating Bruegel", *Netherlands Yearbook for History of Art*, 1996, vol. 47, pp. 222-246.
- (32) Nadine M. Orenstein (ed.) , *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 124
- (33) 尾崎彰宏他編訳『カーレル・ファン・マンデル「北方画家列伝」注解』中央公論美術出版、2014年、146頁。
- (34) 同掲書、235～238頁。
- (35) 中村俊春「風景画の制作 ヨアヒム・フォン・ザントラルトの『ドイツのアカデミー』より」、『西洋美術研究2 美術アカデミー』三元社、1999年、169頁。
- (36) 『ピーテル・ブリュゲル全版画展』展覧会カタログ、ブリヂストン美術館他、1989年、105頁。
- (37) Gaspar Ens, *Deliciae apodemicae et index viatorius Hispaniae indicans itinera ab urbe Toletto ad omnes in Hispania civitates et oppida*, Köln, 1609, p. 72. 17世紀初頭にケルンで出版されたスペインの旅行案内書のカベサスの項目によれば、都市名である Cabeças (「頭」のようなもの)にちなんだモットーである。
- (38) Schulze Altcapenberg – Thimann (eds.) , *op. cit.*, p. 164.
- (39) Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 2001, pp. 7-15.
- (40) この時期の画家たちにとっての古代研究の重要性については以下を参照。Artur J. DiFuria, "Remembering the Eternal in 1553 : Maerten van Heemskerck's 'Self-Portrait before the Colosseum'", *Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 59, 2009, pp. 90-109.

図版



図1 ヤーコブ・ファン・ライスダール《修道院》1655-60年、
ドレスデン国立美術館



図2 ライスダール《修道院》部分



図3 ルドヴィコ・ウーギ《ヴェネツィア図》1729年、ヴェ
ネツィア、コッレール美術館



図4 ピエトロ・ヴェスコンテ《黒海図》部
分、1318年、ヴェネツィア、コッレ
ール美術館

風景画家の自己表象



図5 『エドウィン詩篇』挿絵、1155-70年頃、ケンブリッジ、トリニティ・カレッジ



図6 ロヒーユル・ファン・デル・ウェイデン《聖母を描く聖ルカ》1435-40年頃、ボストン美術館



図7 ソフォニスバ・アンゲイッソーラ《自画像》1554年、ウィーン、美術史美術館

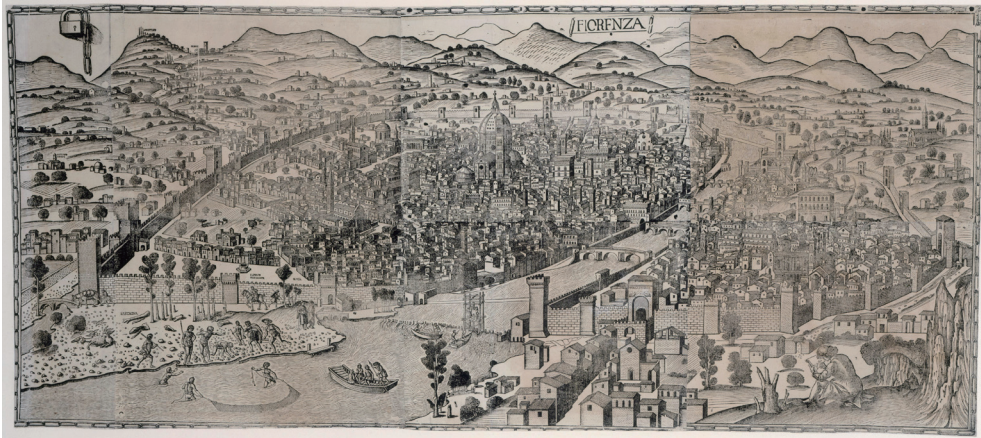


図8 ルカントニオ・デッリ・ウベルティ《鎖に囲まれたフィレンツェ図》(フランチェスコ・ロッセッリに基づく)、1510年頃、木版画、ベルリン版画素描室



図9 ウベルティ《鎖に囲まれたフィレンツェ図》部分

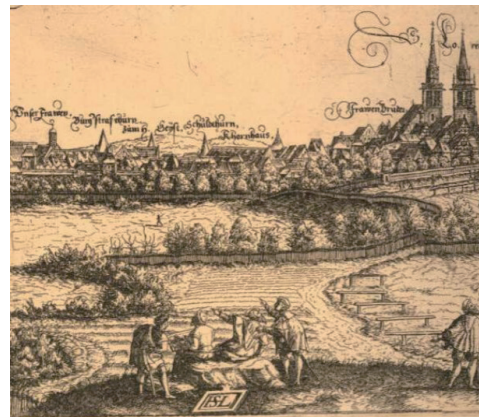


図10 ハンス・ラウテンザック《ニュルンベルク図》部分、1552年、エッチング、ロンドン、大英博物館



図11 《カベサス図》(ヨーリス・フーフナーヘルに基づく)『世界都市図帳』第5巻

風景画家の自己表象



図 12 《リンツ図》(ヨーリス・フーフナーヘルに基づく)『世界都市図帳』第5巻



図 13 ルーカス・ファン・ファルケンボルフ《リンツの景観》1593年、フランクフルト、シュテッデル美術館



図 14 《ティボリ図》(ヨーリス・フーフナーヘルに基づく)『世界都市図帳』第3巻



図 15 ヤン、ルーカス・ファン・ドゥエテクム《ティボリの景観》(ピーテル・ブリューゲル(大)に基づく)、1555-56年頃、エングレーヴィング、ボストン美術館



図 16 シモン・ノヴェラヌス《メルクリウスとプシュケのいる河の風景》(ピーテル・ブリューゲル(大)に基づく) 1595年頃、エッチング、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図 17 ヨアヒム・フォン・ザントラルト《カンポ・ヴァッチーノ、ローマ》、『ドイツのアカデミー』挿絵、1675年



図 18 ハンス・ボル《水車小屋と素描する画家のいる山岳風景》1579年、ワイマール古典財団



図 19 ルーカス・ファン・ファルケンボルフ《皇帝の森の散策》1593年頃、ウィーン、美術史美術館



図 20 マールテン・ファン・ヘームスケルク《自画像》1553年、ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館