

# 17世紀オランダ風景画の再検討

## ——《ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車》と 《ミッデルハルニスの並木道》をめぐって（承前）

有川 治 男

### 論文要旨

ヤーコプ・ファン・ライスダール作《ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車》とメインデルト・ホッペマ作《ミッデルハルニスの並木道》は、17世紀オランダ絵画の中でも、特定の場所の光景を描いたトポグラフィカルな風景画として良く知られ、また多くの研究がなされている。しかしながら、これまでの研究においては、画面に描かれた個々のモチーフ（風車、帆船、並木道、苗床など）の具体的な検証は充分には行なわれておらず、結果として、これらの作品の意味合い、とりわけ17世紀後半のオランダの人々が現実の生活との関わりの中で、この作品をどのように眺め、受け止めたのかという問題はなおざりにされてきた。本論文では、美術史以外の諸領域（技術史、経済史、農業史、郷土史など）の研究成果を踏まえつつ、両作品に描かれた個々のモチーフの詳細な検討を行なうことを通して、両作品を17世紀後半のオランダという歴史的コンテクストの中へ戻すことを試みる。合わせて、美術史学におけるモチーフ研究（Motivkunde）の重要性を確認することも、本論文の目的である。

**キーワード**【オランダ絵画、風景画、モチーフ研究、17世紀オランダ、風車】

## II. 《ミッデルハルニスの並木道》

### 1. これまでの記述をめぐって

ライスダールの《ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車》を読み解いてきたような視点が17世紀オランダの他の風景画にも妥当するだろうか？ なかんずく、トポグラフィカルな要素を持つ他の風景画にも当てはまるだろうか？ それを確認するため、次に、《ミッデルハルニスの並木道》（図32）<sup>66)</sup>の前に立ってみることにする。ライスダールに直接つながるホッペマの作であるが、ライスダールの作よりも20～30年ほど後、オランダ絵画のいわゆる「衰退期」に、土地柄の異なる南ホラントの島嶼地帯（Zuid-Hollandse eilanden）の風景を描き出したこの作品の考察は、上記の問に答えるための有力な手がかりとなるであろう。

ここでも私たちはまず、この作品を所蔵する美術館が、一般的な鑑賞者に向けてこの作品

をどのようなものとして紹介しているか、この作品の見所をどこに見出しているかということ、考察の出発点としてみよう。

エリカ・ラングミュアによる『ナショナル・ギャラリー・コンパニオン・ガイド』はロンドン・ナショナル・ギャラリーのガイドブックとして長らく定評があり、それほど多くない字数の中で、それぞれの作品を美術史的に位置づける解説は、多くの場合、適切である。《ミッデルハルニスの並木道》に関しても、ラングミュアは、この風景の主役ともいべき並木道に焦点を定め、風景画の中に遠近法を定着させたホッペマの「新しいスタイル」を読者に強く印象づけている。主要部分（全体の3分の2ほど）を以下に引用しよう<sup>67)</sup>。

道や運河のくっきりとした人工的な遠近法の線が、より柔らかくより不規則に小さくなってゆく木々の輪郭によって強調され、画面中央よりもやや左の消失点で交わっている。今日では、ホッペマがこのような効果をただちに達成したわけではないことがわかっている。X線調査によって、もとは前景に木がもう2本、道の両側に1本ずつ配されており、その後、両方とも塗りつぶされたということが判明したからである。[.....] 今日見られる最終的な構図においては、道の左右にある地面と植物、この暗色の部分が地平線と呼応して横の線を強調し、遠近法の奥に引っ張る力を和らげている。私たちは視線を消失点に向けるよう強いられるだけでなく、風景を端から端まで万遍なく見るように仕向けられているのである。風景は、カンヴァスの左右の端を越えて途切れずに続いているように見える。

ミッデルハルニスの村は、ザイト・ホラント州のマース河口にある島の北の海岸に位置している。ここに描かれているのは南東からの眺めである。人物たちは、人間のスケールや人間の活動を示唆するために加えられているのであって、必ずしもその場所での直接的な観察に基づいているわけではない。画面右側では、男が苗木畑で苗木の世話をしており、カップルが小道にたたずんでおしゃべりをしている。一方、道をぶらぶらと歩きながら、こちらへやってくる犬を連れた狩人は、画面構成の中で、より積極的な役割を果たしている。彼の頭部はちょうど消失点と同じ高さにあり、ほとんど消失点と一致しているので、私たちは、彼がこの並木道をどんどん歩いてくれば、中ほどでこちらと顔をつき合わせるようになるはずだということを感じていく。ホッペマは、消失点が客観的に観賞者の視点と直接向かい合う位置にあるという光学的な法則を活用することによって、私たちを彼の絵の中へ、すなわちミッデルハルニスに至る並木道へと、親しげに誘っているのである。

先ほど、ラングミュアの解説はそれぞれの作品を美術史の中に的確に位置づけている、と書いた。確かに、この作品の美術史的な重要性は、並木道という比較的新しいモチーフを用

いて風景画に大胆な遠近法を持ち込んだホッペマの新しいスタイルにある。あるいは、X線調査によって明らかにされた、そのようなスタイルを模索した画家の試行錯誤の経緯も、美術史的な観点からすれば大変興味深いものである。しかし、そのようなホッペマの手法が「私たちが彼の絵の中へ、すなわちミッデルハルニスに至る並木道へと、親しげに誘っているのである」とラングミュアが言うとき、彼女が想定している「私たち」とは、21世紀の一般的な絵画の鑑賞者である「私たち」であり、17世紀のオランダ人ではないようである。

もちろん、17世紀のオランダ人も、画面を支配する並木道の遠近法には、絵画の新しい手法として大いに引きつけられたであろう。けれども、並木道は、単に遠近法を実現するために、あるいは、遠近法を通して観者を風景の中へ引き込む道具立てとして、この風景の中に描きこまれているのではない。並木道が絵に描きこまれることの前提として、その存在自体が新しかった並木道というものが、そもそも何ゆえに自然の中に持ち込まれたのか、オランダの地にとって、さらにはミッデルハルニスという場所にとって、並木道がいかなる役割を果たし、いかなる意味を持っていたか。そのことの考察抜きに、17世紀のオランダの風景画としてのこの作品の理解はあり得ないであろう。あるいは、「人物たちは、人間のスケールや人間の活動を示唆するために加えられている」と言うとき、ここに示唆される「人間の活動」には、21世紀の私たちが何の考察も予備知識もなく自ずと理解できるような一般的な人間としての活動だけではなく、17世紀末の南オランダの島嶼地域における固有の活動も含まれているに違いないのだが、この解説にはそうしたことへの言及は見られない。この作品の解説におけるラングミュアのすぐれて美術史的な視点は、他面、一般的な歴史的視野を欠いていると言わざるを得ないであろう。

本作品の並木道の捉え方において、『ナショナル・ギャラリー・コンパニオン・ガイド』のラングミュアが最右翼であるとすれば、それに対して最左翼に位置するのは、『政治的風景：自然の美術史』のマルティン・ヴァルンケである。ヴァルンケの解釈も、主要部分を引用することにしよう<sup>68)</sup>。

オランダでは運河や街道に沿って樹木を植える習慣が生まれていた。これは、王侯貴族の館のために敷かれた荘大な並木道のいわば世俗化であった。[.....] 絵画に現われる並木道のいくつかのものはその社会的、政治的なステータスを反映している。たとえば、アムステルダム王立美術館所蔵のフラマン人セバスチアン・ヴランクス<sup>69)</sup>の作とされる絵は、並木道を城館に向かわせているが、この並木は逍遙する宮廷人をまわりの畑で働く農民たちから防護する役割をしている。一八〇〇年頃の庭園建築家スケルにとってはまだ、「並木道のみが、本来具わっている堂々たる性質によって王侯貴族の高貴さを表現することができる」ものだった。だから、たとえばヤン・ヴァン・ケッセルにおいても、通りの脇のベンチを見てもわかるように並木道は城館の敷地内にあ

る。[.....] ヴァン・ケッセルの友人でもあったマインデルト・ホッペマはケッセルから二五年後におそらく市議会の委託を受けて、一六六四年に敷設されたミッデルハルニス市の並木道を独特の姿に形成した。他の先行の画家とは異なって、ホッペマは並木道を城館との連関から完全に解き放した。この並木道はまた町の教会の塔に向かってのびているのでもない。市民に開放された並木道が絵画の中心テーマとなったのだ。並木はケッセルとは違って個性的な形姿をしていて、雲さえもそれに歓迎の意を表わしているように見える。並木道は左の未耕地の自然と右の耕作された土地とを分かっている。ひょろりと細長い木の幹によって、並木道の見取り図が雲の風景に情緒的に投射されている。雲の風景はこの分岐線を挟んで、左に落ち着いた部分、右に不穏な部分に別れている。あらゆる宮廷の儀礼的任務から解放され、誇らしげにすくと立つこの並木の樹木は、しばしば模範とされたネーデルラント共和国の開発事業の証人の役目を果たしているのだ。

引用がやや長くなったが、並木道とそれが絵画に描かれることの歴史的な意味合い、そしてホッペマの並木道の位置づけは、このヴァルンケの説明によって、おおよそ尽くされていると言って良いだろう。こうした視点によって、《ミッデルハルニスの並木道》は、17世紀のオランダという時間、場所へ戻され、私たちは17世紀のオランダ人たちがこの絵に注いだ眼差しのなながしかを取り戻すのである。

## 2. 並木道

さて、ヴァルンケによって17世紀オランダへ引き戻された視点を、さらに17世紀末のミッデルハルニスの地へと導くために、ここからは、さきに《ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車》について行なったのと同じような、個々のモチーフについての検討を行なうこととする。ただし、本作品の場合、それらの作業は、それぞれ部分的であったり不十分であったりとするものの、先行研究においてかなりなされているので、ここではそれらを利用しつつ、必要な修正を加え、それらのモチーフの集積が全体として語ることを考えてみたい。

話を分りやすくするため、あらかじめ、その全体像に関する結論を述べておかならば、ここに描かれているのは、単なる自然の風景などでは決してない。ここに描かれている「自然」は、徹底して人間の手の入った、人間によって作られ、人間によって利用される自然、人間の土地であり、画家は、まさにそのような土地としての17世紀末のミッデルハルニス近郊の様子を、充分考え尽くされた諸モチーフの集積によって描き出したのである。そして、見る者——第一には、本作品の注文者と想定されるミッデルハルニスの住人、より広くは17世紀末のオランダ人たち——もまた、そうした土地の刻印を間違いなく読み取ったに

違いないのである。

まず、メインのモチーフである並木道に注目する。この作品の並木道についてのヴァルンケの説明は次の3点にまとめることができるだろう。

- ここでは、並木道は、王侯貴族の社会的、政治的なステータスを表わすものではなく、市民に開放されている。
- ここでは、並木道は左の未耕地の自然と右の耕作された土地とを分っている。
- この並木道は、オランダ共和国の開発事業の証人の役目を果たしている。

最初の点については、さほど説明は必要ではないだろう。早くはイムダールも指摘しているセバスティアン・フランクスの《並木道》(17世紀初)(図33)<sup>69)</sup>において真っ直ぐ城館へと向かう並木は、ここではミッデルハルニスの村の中心へと私たちを誘う。ここでは、フランクスの作品における従者を伴って道を歩む貴族の団は、犬を連れた狩人などに代わり、道の両側の並木は幹も細く開放的で、道をその周囲の耕地から切り離すような感じはない。構図的に見ても、道の上に立つ者の視点から大きな空を見上げるような開放的な空間構成は、やや高い視点から道を見下ろすようなフランクスの閉じた空間構成とは対照的である。並木による線遠近法を同じく用いながら、フランクの設定した遠近法的空間が、まさにこの画面に描かれた場の権力の中心である城館＝消失点へと収束するのとは異なり、ホッペマの空間はむしろ消失点（そこに特別重要なものがあるわけではない）から手前へ、左右へ、空へと広がってゆくようである。

私たちが立っているのは、南ホラント州の島嶼部、オファーフラッケー島 Overflakke<sup>70)</sup>にあるミッデルハルニス Middelharnis の村の郊外。村の中心から南へ向かうステーン・ヴェーフ Steen Wech（現在はステーネヴェーフ Steneweg）という名の道の上で、村の中心部にある役場や教会から600メートルほど離れた場所である。この道は村から島の中央部へと向かう主要な道で、いく筋もの轍が見える。また、左右には道に沿って水路がある。記録によると、この道の両側にトネリコの並木が植えられたのは1664年のことで、植えられてから25年ほど経って、並木はここまで成長している<sup>71)</sup>。

私たちのすぐ後ろで、この道は東西方向に走る道路と交叉し、現在ではちょうどその交叉点までがミッデルハルニス郊外の住宅街となっていて、その先には広い耕地が広がっているのだが、おそらく17世紀末においても、並木の始まるこのあたりが村の入口と考えられていたのであろう。その入口から、その突き当たりにある村の中心部を眺めたのが、この画面である。

道の左奥、一番手前の樹よりもさらに左に見える、塔を持った建物はミッデルハルニスの

教会。それより右、手前から4本目の樹と5本目の樹の間には役場の塔が見える(図34、35、36)。道の突きあたりは村の中心部の東端のあたりで、そこには特に目立った建物があるわけではない。そこから右に眼をやると、港がある。右手前の6本ほどの樹の幹の間から、何本もの船のマストや櫓状の灯台が見える(図37)。一番の遠景としては、画面左奥、教会の左手彼方に、隣村、ソメルスデイク *Sommelsdijk* の教会が望まれる(図38)。

中景から前景に眼を移すと、そこには郊外の田園が広がっている。中景に広がる薄緑色の耕地が具体的にはどのようなものなのか、それがはっきりと分るような詳しい描写はないが、季節がおそらく夏であることを考えれば、色合いから見て小麦畑ではないだろう。何か他の作物の畑なのか、あるいは牧草地であるのか。ただし、牛や馬、羊などの姿は全く見られない。ほぼ同じ光景を角度を変えて映し出した同時代の版画(図39)<sup>72)</sup>を見ると、この部分は区画化されていて、何らかの作物の畑であるように思われる。

画面の一番手前、並木道の右手には、一人の男が手入れをしている木の苗床が描かれ(図40)、反対側、道の左には、それとは対照的に自然のままに伸びたような木の繁みが見える。並木道の両側の、人間の手が入っている状態と入っていない自然の状態との対比については、ヴァルンケ以外にも多くの研究者の指摘するところで<sup>73)</sup>、これは、確かに、この作品のコンセプトの重要な部分である。しかし、意外なことに、この苗床で育てられている木が並木道に植えられたのと同じ木であり、いずれは同じような役割を果たすことになるだろうというケネス・クラークの的確な指摘<sup>74)</sup>には、ほとんどの研究者が留意していない。きちんと列に植えられ、梢の部分だけ残してきれいに剪定された苗木は、奥の部分のまだ非常に幼い状態から、園丁がいま手入れをしているような、人間の背丈ほどの段階を経て、やがては実際の並木として植えられ、人間の背をはるかに越えるまでに成長する。ホッペマがここで、そのような木の成長を意識的に描いていることは明らかであるが、ここで強調しておかねばならないのは——それは画家が強調したいことでもあったはずなのだが——、それが単なる自然の営み、自然の力の表われではなく、人間による手入れ、制御があってこそその成長だということである。

そういう観点から見れば、並木道の両側は、単純に「左の未耕地の自然と右の耕作された土地」という具合になっているわけではない。左側においても、「自然」な部分は一番手前の木の繁みだけで、その向こうにはきちんと区画された耕地が広がっているし、その中には、右手手前と同じようにきちんと列を成して植えられた木々の一群も見える<sup>75)</sup>。さらに、そもそも、この地域全体が、ライン・マース河口部三角州の湿地から、人々が時間をかけて堤防を築き、排水を行なって土地化してきた干拓地であることを考えるならば、左手前の一見自然に見える繁みも含め、ここに描かれた全ての自然は、人間によって獲得され、人間の手の入った、人間によって制御された自然なのである。ここに描かれた並木道は、まさにそのような人間によって制御された自然の象徴であり、そしてそのことによって、ヴァルンケの

言う、「しばしば模範とされたネーデルラント共和国の開発事業の証人」となっているのである。

けれども、私たちにはまだ、ミッデルハルニスの道の上にもう一度しっかりと立って考えなければならないことが残されている。それは、この並木の意味が城館への道の荘厳にあるのではないことは確かとして、では、一体、何のために並木は植えられたのであろうかという、より現実的な問題である。この絵の中心に並木が据えられていることの意味は、いま見たように、人間の土地の象徴として捉えるとして、ミッデルハルニスの人々が、実際にここに並木を植えたことの意味、理由は何だったのだろうかという問題である。

権力の中心が王侯貴族から市民の共同体へと移されたということの視覚的表象として、村の中心部へ向かう主要道路の両側に並木が植えられたということは、十分に考え得る。けれども、オランダ低地地域という場所柄を考えるならば、並木の実際的な役割をも考慮する必要がある。低地地域において、道に沿って、水路に沿って、あるいは堤防に沿って植えられた並木の意味を考える場合に、土に根を張り、道や堤防を水の浸食から守るというその実質的な役割も忘れてはならないであろう。本作品でも、並木の植えられた道の両側は水路になっており、木々は、道と水路の境界線を守るかのように植えられているのである。そして、そのようなものとして、並木は、自然——とりわけ水——に対する人間の闘いと制御の象徴にまでなるのである。

さらに、もう一つ注目すべきことがある。それは、梢の部分だけ残して下枝を刈り落とした独特な樹の姿である。樹を人間の思うように成長させ形作ってゆくためには、実はさまざまな剪定の作業が欠かせないのであるが、ここで用いられているのは、シュレディング shredding という中世以来の伝統を持つ剪定法で、樹が小さいうちから下枝を払うことにより、真っ直ぐ上に伸ばすものである(図41)。同時に、払われた下枝や葉は燃料や肥料、飼料として用いたということで、ここにも、自然を形作り、最大限利用するという人々の営みが見られるのである<sup>76)</sup>。

### 3. 土地とランドマーク

私たちは、しかし、そのような、人間によって制御されたオランダ低地の農村地帯のイメージという一般的な枠組にとどまっているわけにはゆかない。この作品をより一層理解するためには、ここに描かれた場を、さらに限定された、ミッデルハルニスの郊外という特定の地域へと戻してやる必要があるのである。そこで、ここに描かれた情景、個々のモチーフを、実際の場との関係から、もう一度確認することにしたと思う。

ヴェイク・ベイ・デュールステーデにおけるライスダールに較べると、ホッペマはここでは、かなり実際の情景に忠実であり、空間の奥行きや広がりにはやや誇張や歪みもあるもの

の、描かれたものの位置関係は実際の地図とほぼ重なり合う。

まず、ミッデルハルニスの村を特徴付けるランドマークとして、画中には教会と役場が見えるが、いずれも、細部まで実際はかなり忠実な姿で描かれている(図34-36)<sup>77)</sup>。オフーフラッケー島の北海岸に位置するミッデルハルニスのもう一つの重要なランドマークは港であるが、それは、並木道の右奥に描かれた、何本もの船のマストと櫓状の灯台によって表わされている(図37)。港の東堤に設営されたこの灯台に関しては、1682年に作られたという記録が残っていて、それが本作品の制作年確定の決め手となっている<sup>78)</sup>。

並木に関しては、先にも触れたように、村の中心から南へ向かうステーン・ヴェーフにトネリコの並木が植えられたという記録があり、また同時代の版画(図39)にも描かれているので、樹の高さや本数などには手が加えられていると思われるものの、基本的には実景に基づくものだったと考えられる。並木の両側、前景左の繁みと右の苗床に関しては、それらが実際にあったかどうかは明らかではない。ただし、1918年に同位置から撮影された写真(図42)<sup>79)</sup>を見ると、苗床のあった場所には囲いがあり、木立が見える。並木自体は20世紀になる以前にすっかり切り倒され、この写真にも写っていない。

苗床の向こう側にある農家のような建物も写真が撮られた時点ですでになくなっており、ブロックハイスによれば、この大きな建物は農家ではなく、茜乾燥場 *meeekrapstoof/meestoof* である(図43)。この茜乾燥場は1879年頃まで同じ場所に残っており、20世紀に入っても土地の人々の記憶に残っていたとのことである<sup>80)</sup>。

この茜乾燥場は、これまで文献の中で注目されたことはほとんどなく、農業経済史の立場から17世紀オランダ風景画を捉えたフリースの文献に触れられているほかは<sup>81)</sup>、私の調べた限り、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの17世紀オランダ絵画カタログの記述に、「納屋(高い屋根があり、おそらく茜乾燥場)」とあるだけで<sup>82)</sup>、この作品にこの建物が描かれていることが意味が美術史の側から検討されたことはない。この風景に注ぐ17世紀末のミッデルハルニスの人々の眼差しを再現するため、ここでは、経済史、農業史、技術史の専門家たちによる文献を頼りに、この土地における茜乾燥場の存在について、確認しておくこととする<sup>83)</sup>。

ミッデルハルニスのあるオフーフラッケー島は、北側にあるフーレー島、南側にあるゼーラント州のスハウヴェン＝ダイフェラント島と並んで、オランダにおける茜栽培の中心地であった。これらの島では、14世紀に、その当時のネーデルラントにおける織物工業の中心地であったアントヴェルペン、ブリュッヘに近いことから、赤色染料の原料となる茜の栽培が盛んになったが、17世紀に入って、織物工業の主導権が北ネーデルラントへ移ると、さらに生産が高まった。これらの島で生産された染料は、ロッテルダムに集積されたが、そこからオランダ国内のみならず、イギリスやフランスにまで広く販路が広がっていた。茜の栽培はオランダ以外でもヨーロッパ各地で行なわれていたのだが、この地域で栽培される茜



はとりわけ品質が高く、他国（とりわけイギリス）の市場参入を恐れたオランダ政府は1624年に、茜の種およびその栽培に用いる道具の国外への持ち出しを禁止したほどであった。ライン・マースの河口三角洲に位置するこれらの島は海の堆積土の豊かな土壌で、小麦をはじめさまざまな作物の栽培に適していたが、これらの島では、高度な収益が望める商品作物としての茜栽培を重視し、全耕地に占める茜栽培面積は15～25%ほどを占めた。穀物価格が下落し、農業経済が衰退した17世紀後半、とりわけ、この地域一帯を大洪水が襲った1682年以降、栽培面積の割合は特に高くなったという。

これらの島では、茜を栽培するだけではなく、その根を乾燥させ、粉末にして、染料として出荷するところまで、一貫した製造を行っていた。その製造の場が茜乾燥場であり、本作品に描かれたように高い屋根を持ち、その頂きに独特の排気口のあるのが特徴である<sup>84)</sup>。19世紀初めの時点において、フーレー＝オファーフラッケーでは、島内の9つの村にそれぞれ1～4の茜乾燥場があり、その状況は17世紀でもほぼ同様であったと考えられるが、やはり17世紀から19世紀まで変らぬこととして特記すべきは、それらの茜乾燥場が複数の栽培農家の共同運営のもとであったということである。海拔下の土地で絶えず水と闘いながら土地を保ってゆくには住民の共同作業が必要なことは言うまでもないが、さらにこれらの地域の住民は、商品作物栽培、それからの製品製造という経済活動面においても共同作業を行っていたのである。先に見たように、並木を、自然とりわけ水に対する人々の闘いの象徴とするならば、茜乾燥場は生産活動面における人々の共同作業の象徴とみなすことができるだろう。

茜乾燥場の存在は、この作品の制作の経緯に関して、一つの示唆を与えてくれるように思われる。この作品の制作に関しては、直接それを説明する記録は一切残されていないのであるが、ロンドン・ナショナル・ギャラリーのカタログは、この作品が1782年に隣村ソンメルスダイクにあったという確かな来歴から、本作品をミッデルハルニスの住人の注文であろうと推測している<sup>85)</sup>。もしそうであるとするならば、その注文主は、この茜乾燥場の共同運営者のうちの誰か、あるいは、その共同運営者たちと考えるのが、最も自然ではないだろうか。少なくとも、ライスダールの作品の注文主をあの風車の所有者と考えるのと同じほどの妥当性はあるに違いない。建物の前で談笑する男女のカップルは、おそらく、単なる点景人物などではないのである。

茜の栽培と、その根からの染料製造は、この地域の経済にとって決定的に重要なものだった<sup>86)</sup>、おそらくこの作品の注文主はそれに直接関わっていたのであろう。茜乾燥場は、ミッデルハルニス郊外の情景を描こうとしたとき、たまたまそこにあったのではない。村の南へ向かう主要道路に面した、この茜乾燥場を描くために、この地点、この眺めが選ばれたのである。私たちが立っている、そのすぐ後ろで、この道が東西方向に走る道路と交叉しているということは先に述べた。この東西方向の道は現在ではロッテンビュルフェヴェーフ

Rottenburgseweg (ロッテンビュルフ通) と呼ばれているが、17世紀半ばの地図を見ると、それは「ストーフ・ヴェーフ Stooft Wech」すなわち「乾燥場通り」と呼ばれていたことが分る<sup>87)</sup>。この場所は、まさに、土地の人々が「乾燥場の場所」として意識していた所なのである。

フリースは、この画面には経済学者の期待するものが全てであると言う。樹の剪定をする人、茜乾燥場、真っ直ぐな道と区画を持った干拓地——それは、商業的に成功した農村地帯の肖像である、と彼は言う<sup>88)</sup>。人間が全力で自然と取り組み、自然を制御し、自然と調和し、自然からその富を引き出すことのできる豊かな土地、その姿を描くこと、それが画家の意図であり、注文主の望むところであったのだろう。

あるいは、さらに、遠景に見えるものも含めて、こんな風に見ることも可能かもしれない。道の左手彼方に見えるのが、精神のランドマークである教会と政治のランドマークである役場であるとすれば、道の右手に見えるのは経済・産業のランドマークとしての港と茜乾燥場である。《ミッデルハルニスの並木道》に描かれたのは、そのように、全ての力、全ての機構がバランスよく配置された、前近代における先進的な農業地域の理想的な姿なのである。本作品に関して美術史家たちはしばしば「土地の肖像 Landschaftsportrait」という言葉を用いるが<sup>89)</sup>、しかし、この光景は、必要なものを必要な場所に配し、土地の全体像を提示した、理想風景でもあるのである。

この作品に描かれたすべてのものが、17世紀末のミッデルハルニスの地にとって親しいものであり、誇るべきものであるということが、いまや私たちにも明らかになったと思う。当時のミッデルハルニスの人々がこの風景にどのような眼差しを注いでいたのか、そのことを私たちは、この考察を始める以前に較べればずっと良く理解できるようになっている。いや、それどころか、私たちは、この光景を前にしたミッデルハルニスの人々の感覚を、私たちの内にも感じているのではないだろうか。遠く離れた場所と時間を越えて、絵画の力は、私たちにそれを可能としてくれる。遠く離れた場所と時間を越えて、私たちは、すでに存在していない17世紀末のミッデルハルニスを訪れている。

考察を終えた今なら私たちは、ホッペマが、遠近法という美術の枠組みを通して、「私たちを彼の絵の中へ、すなわちミッデルハルニスに至る並木道へと、親しげに誘っているのである」というラングミュアの言葉にも、全面的にうなずけるのである。

#### 4. コーダ

17世紀のオランダ人たちは、厳しい自然の状況の中で、自然と闘い、自然を統御し、自然と融和し、自らの環境を整えていった。しかし、17世紀のオランダ人にとって、そして

21世紀の私たちにとってさえ、自然は時として恐ろしい脅威をもたらす。オランダ風景画に描かれた空は、太陽の恵みを降り注ぐだけではない。風景画の空が嵐をはらんでいる場合は決して少なくはないし、とりわけ海景画においては嵐の破壊的な情景は極めて重要な主題となっている。いかに対応しようと制御しきれない自然の大きな力があるからこそ、ライスダールの《ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車》に表わされたように、嵐の通り過ぎた後の人々の安堵感が、そのまま神への感謝へとつながってゆくのである。

《ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車》と較べてみると、《ミッデルハルニスの並木道》には、そうした自然の脅威の影は感じられないかもしれない。この豊かな地では、あらゆるものは調和し、人間の制御の下に置かれているようである。けれども、1689年という時に戻り、ミッデルハルニスの地に立ってみるならば、私の胸には、一つの思いが浮かんでくる。

南ホラントおよびゼーラントのライン・マース河口地域、島嶼地域に甚大な被害をもたらした1682年の大洪水は、人々の記憶に深くとどまり、それまでのどの洪水よりも多くの記録が残されたため、その被害の状況を私たちもかなり詳しく知ることが出来る。1682年1月26日、北西方向からの嵐と川の増水によってもたらされた大洪水は、オーファーフラッケー島でも、多くの干拓地を水没させたほか、人や家畜に甚大な被害を及ぼした。ミッデルハルニスでは、幸いなことに堤防の決壊は食い止められ、土地が大幅に水没することはなかったものの、港近くの施設や家屋には大きな損害があった<sup>90)</sup>。《ミッデルハルニスの並木道》の画面右奥に描かれている灯台が1682年に作られたこと、それがこの作品の制作年の重要な決め手になっていることは先に述べたが、まさにこの灯台は、1682年の大洪水のあと、その復興の中で設営されたものであった。

この地を襲った自然の災害の記憶は、それから7年経っても、この作品を注文し、この作品を見るミッデルハルニスの人々の心の中に深く刻み込まれていたのだと、私は思う。それは、たとえば、1682年の大洪水の際に決壊した堤防に必死で土嚢を積み上げる人々の姿（場所はゼーラント州ヴァルヘレン島のヴェストカペレ）を表わしたヤン・リュイーケンの版画（図44）<sup>91)</sup>が、本作品が描かれたのと同じ1689年に制作されていることから充分窺えるであろう。

3月11日の大津波のあと、ただ一本残り、荒れ果てた大地に立つ樹の幹に多くの人々が希望を見たように、大洪水からかろうじて救われた土地の象徴として、その土地に暮らす人々の象徴として、そして、この地が守られたことへの感謝の表われとして、天に向けて立つ並木があるのではないか。そうした土地と人間との関わり、人間と自然との関わりを、ホッペマは、彼の持つ技量を最大限に発揮し、画面に定着させたのである。

注

- 66) The National Gallery, London (NG830)、103.5×141cm、油彩、カンヴァス。下辺右寄りに署名・年記：M: hobbema/f 1689。制作年については、ホッペマは1668年以降、制作をやめたと考えられていたこと、「1689」という年記の3番目の数字が読みにくかったことから、1669年作と考えられていたこともあるが、画中に描かれたものに関する記録との照合などから、1689年作であることが確かめられた。また、近年行なわれた赤外線撮影もそのことを裏付けた (Neil MacLaren/Christopher Brown, *National Gallery Catalogues: The Dutch School 1600-1900*, London, 1991, p.177 参照)。制作の経緯、注文主などに関する記録は残っていない。
- 67) Erika Langmuir, *The National Gallery Companion Guide*, London, 1994, pp.205-206 (高橋裕子訳『ナショナル・ギャラリー・コンパニオン・ガイド』、ミュージアム図書、2004、p.214)。
- 68) Martin Warnke, *Politische Landschaft: Zur Kunstgeschichte der Natur*, München, 1992, pp.20-21 (福本義憲訳『政治的風景：自然の美術史』、法政大学出版社、1996、pp.24-26)。
- 69) このゼバスティアン・フランクス作品とホッペマ作品との関係については、早くは、Max Imdahl が指摘している (Max Imdahl, “Ein Beitrag zu Meindert Hobbemas »Alee von Middelharnis«”, in: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, vol.2, Frankfurt a. M., 1996, pp.327-344; org. in: *Festschrift Kurt Badt zum 70. Geburtstag*, Berlin, 1961, pp.171-183)。他にも、Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Oxford, 1968 (2nd. ed.; 1st. ed.: 1966), p.32; Exh. cat., Amsterdam/Boston/Philadelphia, 1987-88, 前掲書 (註7), p.353 など。なお、並木道が16世紀末以降、南ネーデルラントの風景画の重要な構成要素のひとつとなっていたことについては、Exh. cat. Ursula Härting ed., *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und Künstler um Peter Paul Rubens*, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm/ Landesmuseum Mainz, 2000-01, cat. nos. 170, 174, 177 参照。
- 70) 現在ではフーレー＝オーファーフラッケー島 Goeree-Overflakkee と呼ばれているが、北側にあるフーレー島との間の狭い海峡が埋め立てられて、二つの島が合体したのは18世紀のことであるので、本論文では、オーファーフラッケー島と呼ぶ。
- 71) 19世紀の末にミッデルハルニス村の村長であった Ulbo J. Mijs は、村に残る記録を調べ、本作品に描かれた並木や灯台などに関する重要な記述を拾い出した。その内容は、C. G. 't Hooft によって紹介されたが (C. G. 't Hooft, “Hobbema's meesterstuk: Het laantje van Middelharnis”, in: *De Amsterdamer*, Weckblad voor Nederland, Jaargang 19, no.947, 1895, pp.5-6)、それによれば、「絵に描かれた道の両側にトネリコの樹が植えられたのは、1664年以降」とのことである (p.6)。なお、この並木の樹の種類に関しては、K. Blokhuis (K. Blokhuis, “Hobbema's Laan van Middelharnis”, in: *Oude Kunst*, III, 1918, pp.277-284) が、「ポプラ」として以来 (p.277)、多くの文献がそれを踏襲しているが、葉の形から考えても、記録にあるとおり、トネリコであろう。
- 72) Abraham Rademaker, *Kabinet van Nederlandsche outbeden en gezichten*, Amsterdam, 1725, CXVI。誤って、“Voorschoot”の風景とされている。“1640”という年記も誤りである。
- 73) Exh. cat., Amsterdam/Boston/Philadelphia, 1987-88, 前掲書 (註7), pp.353-354 (by Sutton); Seymour Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven/ London, 1995, p.206; Schneider 1999, 前掲書 (註41), p.148; Jochen Becker, “»Een heuchelyk vermaak... maar ook een heldre baak«: Zu verschiedenen Möglichkeiten, holländische Landschaften zu betrachten”, in: Exh. cat., Martina Sitt (ed.), *Jacob van Ruisdael: Die Revolution der Landschaft*, Hamburg/ Haarlem, 2001-02, pp.145-154 (特に p.149)。
- 74) Kenneth Clark, *One Hundred details from the National Gallery*, London, 2008 (1st. ed., 1938), p.71。

- 75) 早くは、スミスがこれを“nursery for young trees”と、的確に記述している (John Smith, *A Catalogur Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, vol.6, London, 1835, p.144)。
- 76) Piet H. Nienhuis, *Environmental History of the Rhine-Meuse Delta: An ecological history on evolving human-environmental relations coping with climate change and sea-level rise*, [Luxemburg], 2008, p.178; Oliver Rackham, *The History of the Countryside: The Classic History of Britain's Landscape. Flora and Fauna*, London, 1986, pp.66, 229; Bernhard Buderath/ Henry Makowski, *Die Natur dem Menschen untertan: Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei*, München, 1986, p.60。合わせて触れておくならば、苗床の向こうには、水路をはさんで7本の樹が見えるが (図43)、これは、すでに Smith が的確に記述しているように (Smith 1835、前掲書 [註75]、p.144)、“pollarding”という、今日でも一般的なやり方で刈り込まれた柳である。柳の葉は、ヨーロッパ絵画においても、しばしば風を示すために用いられるが、この作品の柳の葉の描写を見ると、この場には、僅かながら西からの風が吹いていることが分る。なお、並木についての研究文献における言及は、そのほとんどが表象としての役割、意味に関するもので、並木の実質的な役割に関しての言及はほとんど見当たらない。18世紀のプロイセンにおける並木に関して、道の確保と資源の利用という二つの実質的な役割を指摘した、Axel Klausmeier, “Vom Nutzen und der Funktionsvielfalt der Alleen”, in: Ingo Lehmann ed., *Allee in Deutschland: Bedeutung, Pflege, Entwicklung*, Leipzig, 2006, pp.58-63 は、この点に関する数少ない文献の一つである。
- 77) ミッデルハルニスと、その教会、役場に関して、基本的な情報だけここに記しておく。ミッデルハルニス村の歴史は1465年にさかのぼる。オフアーフラッケ島の本格的な干拓が始まり、堤防の建設が行なわれた時期である。村の戸数は1632年の時点で132戸。村の中心にある教会 (聖ミカエル) は1488-1500年頃、後期ゴシック様式で建てられたもの。画中に見られる、独特の形を持った塔の頭の部分はナポレオン戦争の最中、1811年に破壊された。役場の建物は、1639年に建てられたオランダ古典主義様式によるもの。本作品では、その姿が、屋根の上に付けられた立像に至るまで、詳細に描写されている。これらの建物についての主要な参考文献としては、Benjamin Boers, *Beschrijving van het eiland Goedereede en Overflakkee, Sommersdijk*, 1843。
- 78) Hooft 1895、前掲書 (註71)、pp.5-6。
- 79) Blokhuis 1918、前掲書 (註71)、p.279。同じ場所から撮影された、もう少し後の時期のものと思われる写真が、Jan Both, *Middelharnis, veranderingen in de 20e eeuw*, Klaaswaal, 2004, p.83に掲載されている。
- 80) Blokhuis 1918、前掲書 (註71)、p.278。
- 81) Jan de Vries, “Art History”, in: David Freedberg/ Jan de Vries (ed.), *Art in History / History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica, 1991, pp.249-282 (特に p.278)。
- 82) MacLaren/ Brown 1991、前掲書 (註66)、p.177。
- 83) A. G. De Groot, “Meekrap in Zuid-Holland”, in: *Zuid-Hollandse Studiën*, vol.3, 1959, pp.139-173; Jan de Vries, *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500-1700*, New Haven/ London, 1974, pp.153, 160, 168; Anneke van Dijk - van der Peil, *Meekrap vroeger en nu*, Middelburg, 1981; J. C. Both, “De meestoven op Goeree-Overflakkee”, in: J. P. Kastelein et al., *Veldnamen en Boerderijen: Goeree-Overflakkee*, Sommeldijk, 2003; Nienhuis 2008, 前掲書 (註76)、pp.175-176; Karel Davids, *The Rise and Decline of Dutch Technological Leadership: Technology, Economy and Culture in the Netherlands, 1350-1800*, Leiden/ Boston, 2008, pp.207, 208, 287, 323; Jan Bieleman, *Five Centuries of Farming: A Short History of Dutch*

*Agriculture 1500-2000*, Leeuwarden, 2010, pp.47, 48, 91-99.

- 84) Philip Miller, *The Method of Cultivating Madder, as it is now practised by the Dutch in Zeeland*, London, 1758, pl. 3; Bieleman 2010, 前掲書 (註 83)、p.92 の図、参照。なお、茜乾燥場 (meeckrapstoof / meestoof) は複合的な施設で、茜を低温で乾燥させる koude stoof、高温で乾燥させる中心的な部屋 warme stoof、馬の力を用いて茜を粉末にする stamphuis、そして貯蔵のための納屋などからなっていた。画面にも、納屋とおぼしき、灰色の建物が、柳の木々の右奥に見える。
- 85) Maclaren/ Brown 1991、前掲書 (註 66)、p.178。本作品の詳しい来歴も同書を参照。
- 86) 茜の栽培が遠い昔のことになった現在でも、ソンメルスデイクにあるフーレー＝オフーフラッケー郷土博物館 Streekmuseum Goeree-Overflakkee の最初の部屋には、茜栽培に関わる道具や資料が展示されている。
- 87) Willem and Joan Blaeu, *Theatrum Orbis Terrarum, sive Atlas Novus in quo Tabulae et Descriptiones Omnium Regionum*, ca. 1650; Nicolaes Visscher I, *Zelandiae Comitatus novissima Tabula*, 1656; Joan Blaeu, *Atlas Maior*, 1665 などの古地図による。
- 88) Vries 1991、前掲書 (註 81)、p.278 (note 14)。
- 89) Imdahl 1961 (1996)、前掲書 (註 69)、p.329; Buderath, 1986、前掲書 (註 76)、p.60, “Es zeigt keine Ideallandschaft, sondern ein Landschaftsportrait.”
- 90) Boers 1843、前掲書 (註 77)、pp.292-293; J. BuisMann, *Duizend jaar weer, wind, en water in de Lage Landen*, Deel 5: 1675-1750, Franeker, 2006, pp.90, 93; Nienhuis 2008、前掲書 (註 76)、p.234, 251.
- 91) D. P. Pers, *Romeynschen Adelaer*, Utrecht, 1689 の第 8 葉; P. van Eeghen, *Het werk van Jan en Casper Luyken*, Amsterdam, 1905, p.178, cat. no.1026。この版画のための素描も残されている (Amsterdam Museum, TA13590)。

## ENGLISH SUMMARY

### Dutch Landscapes Revisited — *The Windmill at Wijk bij Duurstede* and *The Avenue at Middelharnis*

ARIKAWA Haruo

*The Windmill at Wijk bij Duurstede* by Jacob van Ruisdael and *The Avenue at Middelharnis* by Meindert Hobbema are two of the most famous seventeenth-century Dutch landscape paintings and are well known as representative examples of the topographical landscape. Although many art-historians have concerned themselves with these paintings, the meaning and significance of them for the Dutch people of that period, especially for those living in Wijk bij Duurstede and Middelharnis, has by no means been adequately studied. By closely examining motifs (windmill, sailboat, avenue, nursery, etc.) and by referring to the recent literature of related fields (technological history, economic history, agricultural history, etc.) the author of this essay tries to bring these paintings back to their original milieu, to the Netherlands in the second half of the seventeenth century. The author also hopes that this essay will make way for a renewed recognition of the importance of motif study (*Motivkunde*) in art history.

*Key Words*: Dutch painting, Landscape, Motif study, Seventeenth-century Netherlands, Windmill



32. メインデルト・ホッペマ《ミッテルハルニスの並木道》1689年 (The National Gallery, London)



33. セバスティアン・フランクス《並木道》17世紀初め (Rijksmuseum, Amsterdam)



34. 教会と村役場 (図 32 の部分)



35. ミッテルハルニスの教会 (古い写真)



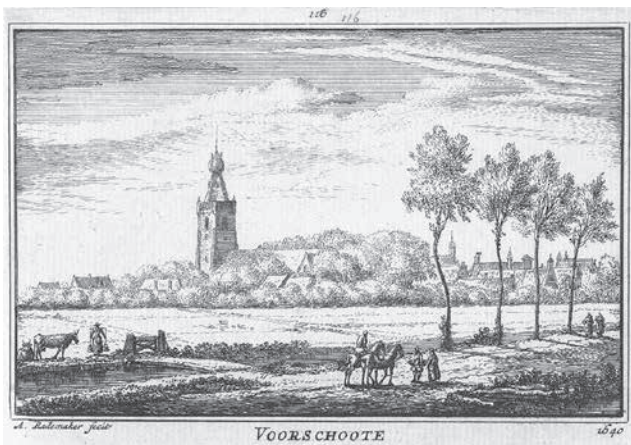
36. ミッテルハルニスの村役場と教会 (筆者撮影)



37. 港と灯台 (図 32 の部分)



38. ソンメルステイクの教会 (図 32 の部分)

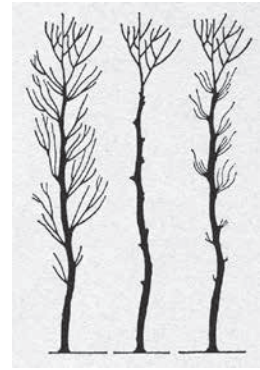


39. 《ミッテルハルニス》(アブラハム・ラーデマーケル『オランダの遺跡と光景』1725年、より)





40. 苗床と園丁 (図 32 の部分)



41. シュレットティング (Oliver Rackham, *The History of the Countryside: The Classic History of Britain's Landscape, Flora and Fauna*, London, 1986, p.66 より)



42. 1918年のステーン・ヴェーフ (ステーン・ヴェーフ) (K. Blokhuis, "Hobbema's Laan van Middelharnis", in: *Oude Kunst*, III, 1918, p.279 より)



43. 茜乾燥場 (図 32 の部分)



44. ヤン・リュイーケン  
《1682年の洪水》1689年