



Title	ピクチャレスク・ランドスケープの構成要素 : クロード・ロランの風景画をめぐって
Author(s)	藤田, 治彦
Citation	人文. 1988, 36, p. 47-71
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/26625">https://hdl.handle.net/11094/26625</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## ピクチャレスク・ランドスケープの構成要素

ークロード・ロランの風景画をめぐってー

藤 田 治 彦

序・クロードの世界と近代

一 クロードの風景を構成する要素

二 クロードの風景を照らすもの

結・太陽の下の多様な生の共存

序・クロードの世界と近代

今世紀における「ピクチャレスク」研究、あるいは環境の視覚的価値とその構造の研究の基本文献のひとつ『ザ・ピクチャレスク』の冒頭で、著者クリストファー・ハッシーは次のように述べる。

「英国の人々は、クロード・ロランとサルヴァトーレ・ローザ、ロイスダール、そしてホッペマの風景画に親しむようになって初めて彼らを取り巻く環境からの視覚的な喜びを享受することができるようになったのである。」<sup>①</sup>

これはいさか大胆すぎる記述であるにしても、列挙されたクロード

(Claude Lorrain 本名 Claude Gellée, 1600—1682)、『ローザ (Salvatore Rosa, 1615—1673)』、ロイスダール (Jacob van Ruysdael, 1628/29—1682)、『メインデント・ホッペマ (Meindert Hobbema, 1638—1709)』による十七世紀ヨーロッパ大陸の風景画の影響は、『ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775—1851)』、『ジョンスタブル (John Constable, 1776—1837)』に代表されるイギリスの近代風景画に及ぶ以前<sup>②</sup>、文芸そして建築をも含む造園に現われていた。

これら十七世紀の絵画の中でも、イギリスの造形文化に殊に広くかつ深い影響を及ぼしたのが、これらの画家の名が列挙される多くの場合に筆頭に挙げられるクロードによる風景画である。それを熱愛した十八世紀のイギリス人は、現実の風景があたかもクロードの風景画のように映る(と考えられた)数種類の特種な携帯用の鏡を考案し、それらを「クロード鏡」と呼んでいたほどであった。<sup>③</sup>

さて、風景画史上きわめて重要であると同時に、以上のように、近

代の環境造形の歴史的展開に「ピクチャレスク」を通じて計り知れない影響を与えたクロードは、現代の日本ではむしろあまり知られていない画家のひとりになっているが、日本で本格的な洋画教育が開始された明治九年に、翻訳という形ではあるが、他の画家とは別格の扱いを受けて紹介されている。

「古ヨリ天景畫ニ高名ナル畫工ハ羅馬畫校ノ首長タリシロルライン産ノクラウド、ゲレー氏チツチ畫學校ノ首長タリシキューピー氏サルバトルロサ氏ガスペル、ポウツシン氏等ニシテ其クラウド、ゲレー氏ハ畫味ヲ專ラトスルニ因リ設色ノ華麗ト陽影陰影ノ分色ヲ旨トシテ着色ハラハエル氏ノ畫法ニ倣ヒ天景ノ畫ニ頗ル妙術ヲ得タル人ナリ……（生没年省略、傍線は原文のまま）」

ここで「クラウド、ゲレー」と表記されているのがクロードであり、「キューピー」はカイプ（おそらく Albert Cuyt, 1620—1691）<sup>⑤</sup>、そして「ガスペル、ポウツシン」がニコラ・プーサン（Nicolas Poussin, c. 1594—1665）の義弟ガスパール・プーサン（Gaspard Poussin 本名 Gaspard Dughet, 1615—1675）<sup>⑥</sup> である。

これは文部省が明治六年から十六年にかけて邦訳刊行した『百科全書』九十二巻のひとつ『畫學及彫像』の一部で、工部省がイタリアカントナタネージ（Antonio Fontanesi, 1818—1882）を招いて工学寮工学校附属工部美術学校で洋画教育を開始する明治九年に印行されたものである。『畫學及彫像』は原著 Chambers's Information for the People の一部「DRAWING-PAINTING-SCULPTURE」の翻訳故

に<sup>⑦</sup>、それ自体の邦訳の個別の意義を過度に強調することはできない。だが、結果的にでも、日本で初めて一般大衆に普及した美術の標準的参考書となった『百科全書畫學及彫像』の扉絵にクロードの作品が現われ、その主要部がクロードの作品を模範例として解説されていたことは注目される。

「此編ノ初メニ載セルカラウド氏ノ畫キシ流河ノ圖ノ如キハ左右ノ兩側互ニ樹木ノ体裁ヲ異ニシ諸物ノ位置ト平均トニ至リテハ實ニ神妙ヲ極ムレハ苟モ畫術ニ志アル者ハ能ク注意シテ其畫ニ眼ヲ止ムヘク且其畫ノ殊ニ巧ナルハ右側ノ諸物皆筆勢強ク左側ノ諸物ハ筆勢ノ柔カナルヨリ自ラ畫味ヲ含ミ河中ヲ渉ル家畜ハ能ク遠近ノ大小ヲ分別シ左側ニ到ルニ隨ヒ次第二散開シテ河側ヲ距ル遠望ノ諸物ト能ク其平均ヲ為スニ在リ實ニ賞歎スルニ堪ヘタル者ト謂フヘシ（傍線は原文のまま）」

ここで「カラウド氏」と表記されているのは「クロウド氏」と同じくクロード・ロランのことであり、「カラウド氏ノ畫キシ流河ノ圖」とは、クロードによるエッチングの代表作と言われる▲牛飼い▽<sup>⑧</sup>である。原作から少くとも二段階の変形を経た『百科全書畫學及彫像』の扉絵からは、それが素描、版画、あるいは油彩画の何れなのかさえも判断できないが、Chambers's Information の挿図を介すれば、油絵にもほぼ同一の主題が数作あるクロードの作品の中でも、エッチングの▲牛飼い▽が原画であることが確認される。

ここで、写し絵の写しである『百科全書畫學及彫像』扉絵の原作

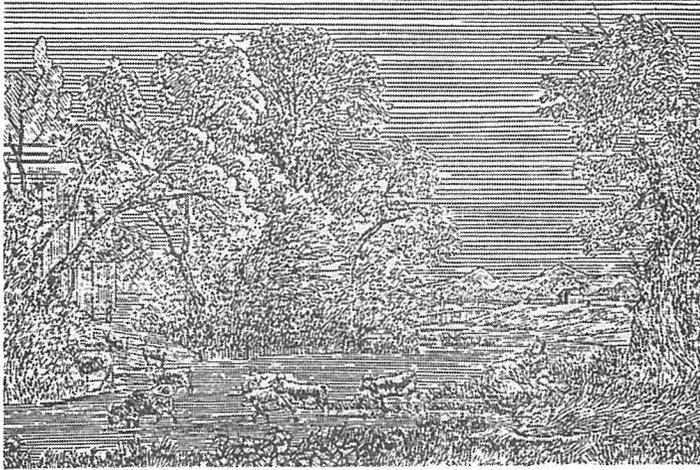


図1 「カラウド氏ノ畫キシ流河ノ図」『百科全書畫学及彫像』(内田彌一訳, 明治九年 文部省印行), 扉絵, 1876年



図2 “Landscape by Claude” *CHAMBERS'S INFORMATION FOR THE PEOPLE* 第5版(下巻 “DRAWING-PAINTING-SCULPTURE”), 挿図, 1875年

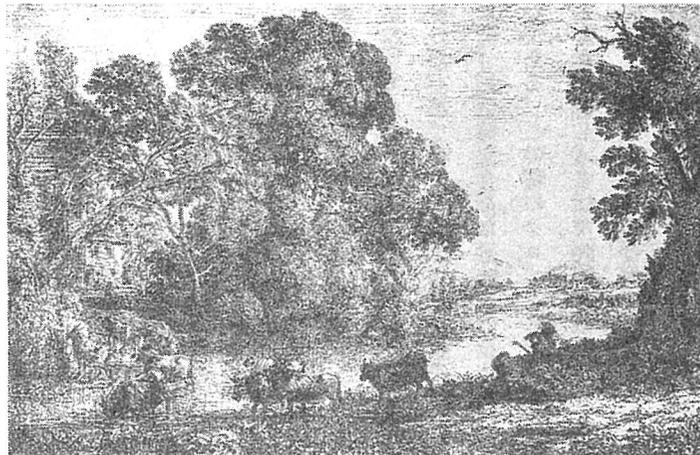


図3 クロード・ロラン《牛飼い》エッチング, 1636年



図4 アンニバーレ・カルラッチ《聖エウスタキオの幻想》国立美術館カポディモンテ、ナポリ（部分）



図5 ドメニキーノ《守護の天使》国立美術館カポディモンテ、ナポリ（部分）

からの隔絶は論外であるにしても、*Chambers's Information* 自体に「クロードによる風景画」として掲げられた▲牛飼い▼も原作からは程遠いものであった。空飛ぶ鳥、遠くに見える山々は明らかに変形され、樹木が基本的な構成要素である前景と中景は興行を失っている。それ以上に重要な相違は、その図版が原画の主要な構成要素の図式的な再現にのみ配慮し、原画に描かれた世界の多様性をほとんど伝え得ていないことである。例を挙げるならば、その図版は原作には最少五種類はある樹木を二種にさえ描き分けてはいない。<sup>④</sup>

*Chambers's Information* においてクロードの作品が模範として果たした役割も、その図版通りのものだった。つまり、クロードの作品の芸術的価値は、陰影、濃淡、筆勢、彩色等を含めた意味での全体的構成の卓抜さに存在すると言っているのである。この種のクロードに対する評価は、広大な自然を縮小し、色彩を制御し、多様な詳細を犠牲にして主要な構成のみを強調する「クロード鏡」の特性と合致する。だが、十八世紀の「クロード鏡」が、そして十九世紀の百科全書 *Chambers's* が示すクロードの絵画の見方は、その真髄を捕えたものとは思われない。高階秀爾氏が記しているように、鏡に映っただけの自然ではクロードの作品にはならない<sup>⑤</sup>、『百科全書書畫學及彫像』はおろか、*Chambers's* をいくら読んでもクロードの絵は描けないのである。

以上のような観点から、本論は永く賞賛され、手本とされ、現在もなお繰り返し論議され続けているクロードの風景画の前景、中景、後景の処理などを含む「構成」を中心的な問題としては取り扱わない。

本論はその風景を構成する「要素」を基本的な考察の対象とする。本論は、光を描いた画家とも評されるクロードの絵画において、その光によって可視化されている風景の構成「要素」を初めに検討し、次に、それを照らす光について論述する。

### 一 クロードの風景を構成する要素

現存するクロードによる三百点に近い油彩画と約五十点のエッチング、そして千点を越える素描類は、そのほとんどが風景画あるいは風景画に準ずるものである。だが、千数百点にのぼるそれらの諸作品も、日常的な言葉で名指すことのできる範囲では、せいぜい数十種、主要なものに限るならば十数種の要素で構成されている。

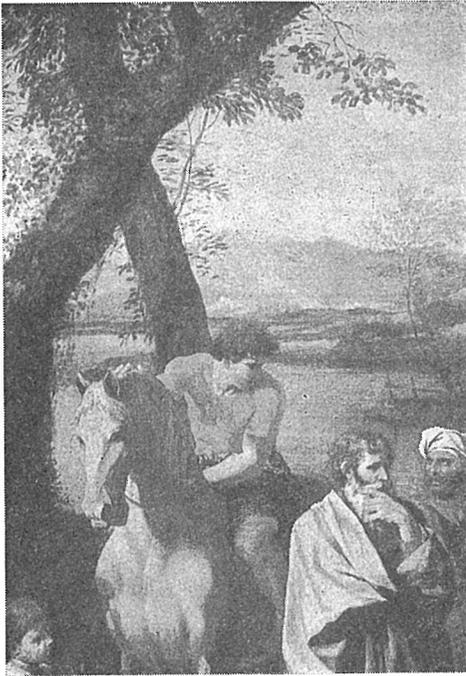


図6 ニコラ・プーサン《人々に洗礼を施す聖ジーン》ルーヴル美術館, パリ (部分)

クロードの絵画は、陸と空と、多くの場合、海や湖沼あるいは河川などの水から成る。空には雲が浮かび、詳細まで見れば、ほとんどの絵画には鳥が舞っている。太陽は、同時代の他の画家の作品と比較すれば極めて多く描かれているが、画面には現われないことも多い。海には大きな帆船や幾艘かの小舟が浮かべられ、湖沼や河川の場合には渡し舟の類がそれを操る人と共に描かれる。《パルナツスのある風景》<sup>④</sup>のように水鳥が大きく描かれることは少ない。陸に配されるのは各種建造物と人と神、あるいは神人や半神、そして牛、山羊、羊、鹿などの動物である。《牛飼い》<sup>⑤</sup>とそれに類似する多くの作品に頻繁に登場する、河を渡り水を飲む牛は、陸と水との両方に属しているように見える。

クロードの絵画は、構図よりも、《牛飼い》<sup>⑤</sup>の牛のように、むしろ象徴的に複数の領域を媒介する存在によって、その有機的な全体を成立させている。大地と大空とを結び付ける樹木がその典型であり、その樹木こそは空や陸それ自体以上にクロードの絵から消滅することの想像し難い要素だと言える。

樹木が大地と空との両方に属することによって、天と地という異質の領域をひとつの風景において空間的に結び付けているとするならば、過去と現在あるいは未来という、同時には在り得ないものを時間的に繋いでいるのはほぼ廃墟に近い建造物であろう。クロードやプッサンの絵に描かれた建物は、後世の画家たちの見習うところとなり、それ以上に現実空間における「ピクチャレスク」の実現に興味を持つ

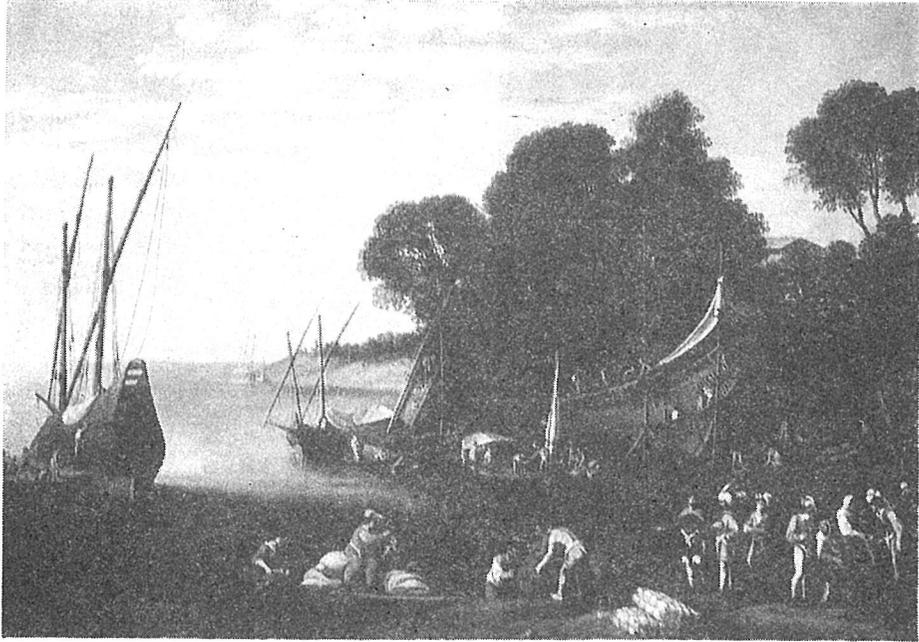


図7 アゴスティノー・タッシ《造船所のある海辺の風景》ドーリア美術館、ローマ（全体）

人々に靈感を与え、更には、造園家や建築家が、そこから望ましい建造物の在り方を実際に学ぶべきものとみなされるようになった。『趣味の諸原理の分析的研究 (An Analytical Inquiry into the Principles of Taste)』においてナイト (Richard Payne Knight, 1750—1824) は次のように語る。

「イレギュラーでピクチャレスクな住宅のために、いま採用することのできる最良の建築様式は、クロードとふたりのプーサンが描く建造物類を特徴つけている、あの混合様式である。何故なら、それは幾多の時代にも渡り、幾つもの異なった国家の人々によって、少しずつ建造されたモデルから取られているので、どのような特定の施工の方法によっても、装飾の種類によっても分類されることなく、飾りのない壁やバットレス、そしてもつとも荒々しい石積みから、もつとも精巧に作り上げられたコリント式の柱頭に至るまで、すべてを差別なく受容するからである。そして、うわべは雑多なひとつの様式において、そのような対照は、何らの虚偽や詐欺まがいのものを見せることによってその様式による喜びを邪魔することなく、美の趣きを高めるために用いられても良いだろう。だが、気まぐれと空想の放縦なる逸脱のためにそれほど広大な場を与えるものにおいては、常にその筋の権威に何らかの注意を払っておくのが思慮あることだろう。殊に、われわれが前に名前を挙げた偉大な風景画家たちのような権威を有している時にはそうであり、彼らの諸作品を研究することが直ちに創案を豊かにし、かつ抑制することにつ

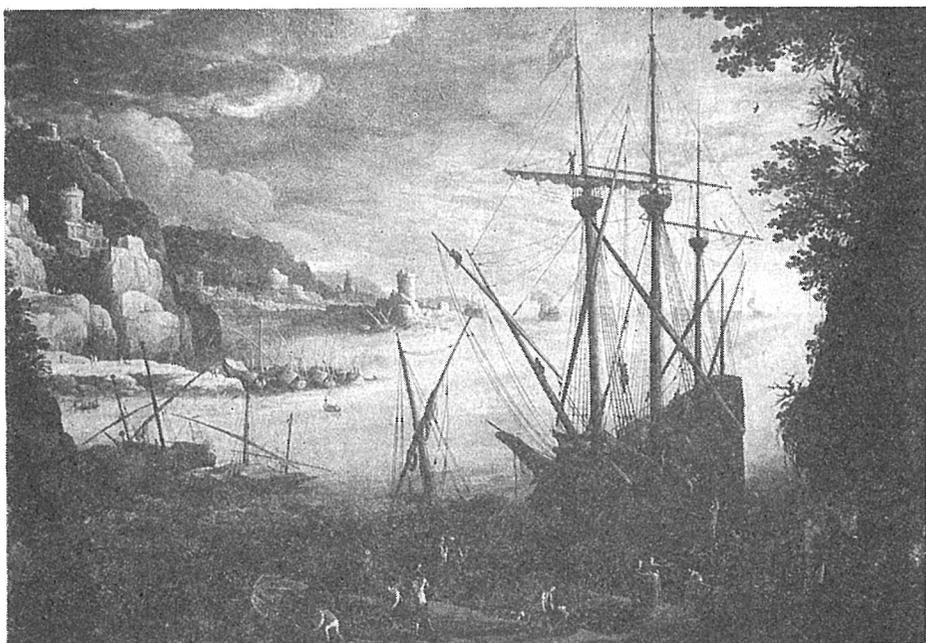


図8 パウル・ブリル《港》ベルギー王立美術館, ブリュッセル (全体)

ながるであろう。」

このように風景画と風景自体とを重ね合わせ、風景画から実際の風景の構成原理や構成要素、つまり建物などについて多くを学ぶべきだという考え方は、一八四〇年前後までにはアメリカへも伝えられ、環境設計に関わる諸活動に創造的な新局面を開くことになる<sup>⑧</sup>。しかし、その一方では、ナイトやアメリカの造園家ダウニング (Andrew Jackson Downing, 1815—1852) に関する著述は、クロードの絵画あるいは風景画一般における時間の表現について、大衆向け百科全書 *Chambers's* の内容などとは比較にならぬほどの深い理解を示しながら、環境形成における時間的契機に関しては、種々の無理解な試行の原因ともなった。

「ピクチャレスク」という視点からの建造物の形態の問題、および歴史上のそれに対する批判については既に別の論文<sup>⑨</sup>で触れているので、本論では特にクロードにとってはより重要な要素であったと思われる樹木について、他の諸要素と対照して、更に検討しておきたい。

クロードの風景画に描かれた建物は、既述のごとくジャンルを越えて複数の芸術諸分野で注目されたが、クロードによる建築物の描写は特別に巧みなものではない。透視図法からすれば歪みが大きく、殊に半球あるいは皿状ドーム屋根のように円や球を含む形態の表現は、多くの場合、不適切だと言わざるを得ない。人物像 (そして神像または半神的英雄像) はむしろ不得手で、他の画家に任せることも少くなかったと言われる<sup>⑩</sup>。それに対して、樹木の表現は言わばクロードの本領

とする所であった。

「誰ひとりとしてクロードよりも樹木を深く愛した者はいなかったのではないかと思う。そして、われわれは彼自身が木々それぞれに特有な諸性質の相違の念入りの観察を誇りながらも、もつともでたためでおざなりな方法でそれらの枝々を表現することになるのを知っている。」

『視覚とデザイン (Vision and Design)』の中でフライ (Roger Fry, 1866—1934) はこのように揶揄し、レオナルド (Leonardo da Vinci, 1452—1519) のひとつの小さなデッサンが示す樹木の内的生命や重力や風に抗するその苦闘さえも、クロードが残した数え切れぬほどのデッサンにはひとつも見ることができぬと断言するが、<sup>④</sup> 実際に樹木を主な対象としたクロードの素描をひとつひとつ調べて行った者には、そのような結論には至り難い。クロードの描く樹木は、素描でも油彩画でも、詳細はかなり省略された筆致で表わされているが、それが一本の木はもとより小さな枝葉の個別性を失わせることも、その絵全体の調和を乱すこともない。

クロードによる樹木の表現に近い作例を十六世紀末から十七世紀にかけて描かれたイタリア絵画に求めるならば、その幾つかはカラッチ派のものになる。ローマで活躍し、風景画とも呼べる作品が幾つかあり、クロードが参考にした可能性のあるのがアンニバレ・カラッチ (Annibale Carracci, 1560—1609) だが、彼が力を入れて描いた樹木は、多くの場合、その光景の劇的状況を物語の主人公のために盛

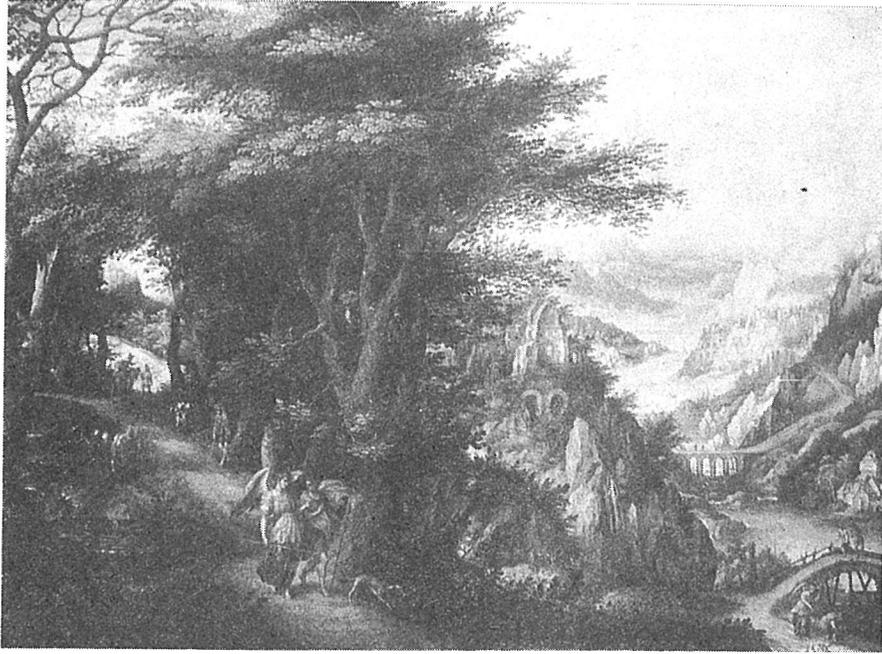


図9 デニス・ファン・アルスルート《風景の中のトビアと天使》  
王立美術館, アントワープ (全体)

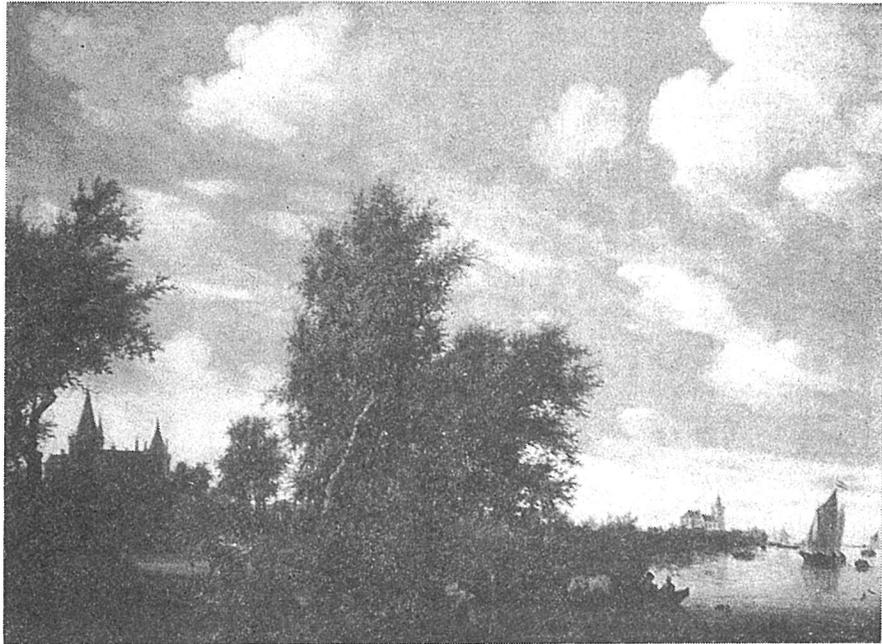


図10 サロモン・ファン・ロイスダール 《渡し場の風景》  
国立美術館, アムステルダム (全体)

り上げるもので、クロードの樹木が獲得する自然さは未だそこにはない。むしろ、このカルラッチが力を抜いて中景に描く広葉樹のほうが、クロードの樹木の観念に近い。それはドメニキーノ (Domenico Chino 本名 Domenico Zampieri, 1581—1641) にも例が見られる。クロードがよく描いた野や山を背景にして伸びる幹と、地平線を境にして空に広がる枝葉を持った樹木である。但し、カルラッチの場合もドメニキーノの場合も、この種の中景の樹木は後景の上に描き加えられていることが多く、宗教画あるいは神話の一場面に描き添えられた背景の一部という性格が強い。このことはクロードと同じくローマで制作を続けたフランスの画家ニコラ・プーサン<sup>(図5)</sup>の絵画についても指摘し得る。ガスパール・プーサンは別としてニコラ・プーサンが樹木自体を重視していたとは思われない。

クロードの師タッシ (Agostino Tassi, c. 1580—1644) の作品は多数を確認し難いが、ローマのドーリア美術館所蔵の《造船所のある風景》<sup>(図7)</sup>がその代表的絵画であるならば、彼はイタリア人であったにもかかわらず、かなり北方の伝統を継承していたことになる。この絵が示す空、海、船の在り方、そして緑濃い樹木の描き方は、アントワープで生まれローマに没したブリル (Paul Brill, 1554—1626) の作品に見られるものに近い<sup>(図8)</sup>。

バロック期には多くの外国人画家がイタリア各地で制作活動をしており、もうひとりタッシとの関わり、そしてその弟子クロードへの間接的な影響の可能性という観点から挙げておくべき北欧系の画家は、



図11 クロード・ロラン《アイネアスが狩りをする海岸》ベルギー王立美術館、ブリュッセル（部分）

エルスハイマー (Adam Elsheimer, 1578—1610) であろう。フランクフルト生まれのこのドイツ系画家の絵は現在知られている限りではすべて小品だが、同時代の画家たちの見習うべきものであったらしく、ユトレヒトにイタリア風の風景画を伝えたプーレンビュルフ (Cornelis van Poelenburgh, c. 1586—1667) はエルスハイマーの佳作《ラトナとリュキアの農民たちのいる風景》の模写を残している。小品であるためクロードの絵画とは比較し難いが、エルスハイマーの描く樹木は同世代の北方の画家、例えばアルスルート (Denis van Alsloot, c. 1570—1625/26) の描く何か神秘的な力を秘めたような樹木と比べれば穏やかで、言わばイタリア化されている。プーレンビュルフの描く樹木は、時には鬱蒼と生い茂り、時には小さく縮こまり、木に対する安定した理念の欠如を想わせる。

だが、クロードの樹木の表現がイタリアの伝統というよりはむしろ北方の伝統の上にあるということは否定し難い。画家が樹木の生命を感じ、背景や点景としてではなく、絵画の実際上の主題、あるいは主要な要素として樹木を描くようになるのはアルトドルファー (Albrecht Altdorfer, c. 1480—1538) を嚆矢として、十六世紀のアルプス以北の絵画においてのことだった。フランドルのボル (Hans Bol, 1534—1593) やヴァルケンボルフ (Lucas van Valkenborch, c. 1535—1597) は、樹木なしには成立し得ない風景画と言うべきものを描いており、そこにはパティニール (Joachim Patinir, c. 1480—1524) の幻視的な風景画には見られなかった、現実の自然への画家の興味が表われ、十七世紀まで踏襲されることになる画面構成の原形が見られる。

自然への興味の増大は、この時代により正確になった植物の描写に見られる。画家たちは自然観察の成果をふたつの異なった方法で示すことができた。「ヴェルヴェット」ブリューゲル (本名 Jan Breughel, 1568—1625) は小さな風景に種々の距離にある樹木を描き分け、無数の草花を共存させた。一方、サロモン・ファン・ロイスダール (Salomon van Ruysdael, c. 1600—1670) の《渡し場のある風景》に代表されるように、何人かのオランダの画家たちは、多数の植物を描き分けると言うよりも、例えば一種一群の樹木を、その性格が絵全体の性格となるまでの確に表現し切ることによって、その技倆を示した。

同じオランダの画家でも、主にパリとローマで活動したスワーネヴ

ヘルト (Herman van Swanevelt, c. 1600—1655) の描く樹木は、その何れでもなく、ローマで親交のあったクロードの描く樹木と多くの共通点を有する。これらふたりの画家にとって樹木は極めて重要な要素であり、時には事実上の主題であったが、その描かれた樹木固有の性格をその絵自体の性格としようとする図意は感じ難い。他方、彼らの風景画には異なつた何種類かの樹木が描かれ、そのうち数本の木にはつる草が絡み付き、あるいは宿木を生じ、多様な自然の姿を映しているが、それは多様性のための多様性の追求、あるいは技術を示すための多様な自然の描き分けと見なすべき種類のものではない。

以上に述べたふたりの描く樹木に共通する性格は、特にクロードの絵画に顕著なものである。但し、それはクロードの樹木がスワーネヴ



図12 パオロ・ファリナティ 《聖タデオと聖フランチェスコ・ディ・パオラ》 カステルヴェッキオ美術館, ヴェローナ (部分)

ヘルトの描く木々の表現上の範となつていふことを意味するのではなく、クロードの描く樹木のほうが遙かに多様性に富みながらも、なお一層自然だということである。クロードの作品の多くは、光沢のある表面と精妙な仕上りを有するために、遠くからは時として細密的な描法を思わせるが、近寄つて見ると、特に樹木類は意外にもあっさりとして描かれているのに驚かされる。この傾向は後期の作品に顕著である。だが、それは即興的なものでも、樹木全体を幾つかの大きな部分の集まりとして描いたものでもない。殊に、晩年の数作においては、樹木は相当に細部を省略されているが、それでも葉の一枚一枚を感じさせ、その向うに輝く太陽の光に浸潤されながらも、その幹と枝の表現の強さは、その樹木がカルラッチ派の例に見るように構成のためにあとから描き加えられたものではなく、そこに本来あるものとして描かれていることを示している。<sup>(図11)</sup>

## 一一 クロードの風景を照らすもの

クロードによる風景画の芸術的価値を全体的「構成」の卓抜さにあるとする見方に疑問を提起する本論は、前章においてクロードの描く風景を構成する諸「要素」のみについて、なかでも殊更に重要な樹木を中心に述べた。本章では、それらを照らす光について論述する。但し、この場合にも、少なくとも近代絵画においては、自ずから画面全体の支配的「構成」に関わることになる光線や光面ではなく、(少なくとも近代以前の絵画においては) ひとつの物質的「要素」として、



図13 パオロ・ファリナティ 《エジプト避難途上の休息》 プレラ美術館, ミラノ (全体)



図14 オパロ・ファリナティ 《エジプト避難途上の休息》 プレラ美術館, ミラノ (部分)

そして象徴的「要素」として、風景を構成する他の諸「要素」と同列にも扱いはる光源を、すなわちクロードの場合には専ら太陽を、考察の対象とする。太陽こそは、既に述べた▲牛飼い▽その他のエッチングにおいては、樹木以上に、十分に表現し切るのが困難なものであった。

クロードは日の出、日の入りの太陽の光を油彩画で見事に描き出した画家として十七世紀の人々に賞賛され、その後も多くの画家たちが日没時の、時には朝の、光景の表現をクロードの絵に学び、何人かの研究者が彼の絵の光を論じた。しかし、ターナーにしても、彼がクロードの絵から学んだのは風景画における光のひとつの在り方であって、太陽自体の表現ではない。より厳密に記すならば、ターナーは自分の望む光の在り方をクロードの作品に見たのであり、太陽はおろか、光と、その光に照らされる風景全体についても、クロードが見たものを見ていたとは言いがたい。

十八世紀にヴェルネ (Joseph Vernet, 1714—1789) の描く太陽が多少クロードによる太陽に近い輝きを示すのみで、その光が風景画に新しい地平を切り開いたと言えるクロードの太陽は、むしろ十九世紀には更に沈んだ。クロードの祖国フランスではドービニー (Charles-François Daubigny, 1817—1878) が繰り返し太陽を風景に取り込んでいるが、それはクロードのものよりもオランダの画家によるものに近い。

ターナーの熱狂的な支持者であったラスキン (John Ruskin, 1819—

1900)は、クロードの絵画に対しては極めて批判的だったが、意外にも、クロードは太陽を天空に描くことによって、芸術におけるひとつの革命に影響を与えたと述べている<sup>④</sup>。だが、これは賞賛ではなく、批判への序論であった。「もしクロードが偉大な人物であったなら、太陽の諸効果を描くのにそこまで集中しなかっただろうし、すべての自然とすべての芸術を見つめ、太陽の諸効果を多少おとし、自然を全体に遥かに上手に描こうとしたであろう<sup>⑤</sup>。」このようにラスキンは述べる。だが、この『近代画家論 (Modern Painters)』における記述は、あまりにもクロードが描く太陽の光にのみ気を取られたものになっており、その意味では三重の誤謬を犯している。

第一に、ラスキンはクロードの時代までは誰も太陽を真剣に描こうとは考えなかったと記しているが、そうではない。また一方で、ラス



図15 カルロ・サラチェーニ 《イカロスの墜落のある風景》 国立美術館カポディモンテ, ナポリ (部分)

キンは、風景画に太陽の本当の効果を最初に再現しようとしたのはボンファツィオ (Bonifazio de' Pitati, Bonifazio Veronese, 1487—1553) だとも述べているが<sup>⑥</sup>、これは一面的な見方でしかない。結局、ラスキンは、ボンファツィオとクロードとの間に存在した、一世紀以上に渡る太陽の表現の歴史的展開を無視し、唯一名前を挙げているルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577—1640) による太陽の表現をも、クロード以前に行われた格別の意味を持たぬ各種の試みのひとつとして片付けてしまっている。

第二に、ラスキンはクロードが太陽の光の「効果 (effect)」の表現にのみ興味を有していたと考えているが、これは十九世紀的な見方であり、実際には、クロードは太陽の「効果」と言うよりも、むしろ、その「事実 (fact)」に近づこうとしていたと思われる。

第三に、クロードの絵が全体を犠牲にして、ラスキンの言う、太陽の諸「効果」を描いたものだとは言いがたい。以上の誤謬は、このラスキンによるクロードの作品に関する記述が、あくまでもターナーを高く評価するための手段であり、ラスキンによるターナーの絵画の解釈を基準に成されていることを示している。『近代画家論』における太陽の表現についての記述は恣意的で、特別な研究に基づいたものではない。

本論では、完全なものでは到底ありえないが、西欧におけるルネサンス以降の太陽表現の変遷を、最近おこなった調査を基礎に、諸作品が成立した時代の観点を考慮しつつ、クロードの絵画に至るまで跡付



図16 G. I. モスタールト 《村の祝祭》 ゲント美術館, ゲント (全体)

けてみることにする。

ボニファッツィオの描く、ほど良い大きさと黄色系の常識的な色彩を持った太陽は、十九世紀の視点からは、その近代的な表現の先駆と見えるであろう。だが、それは後にクロードが描く太陽や、または、むしろボニファッツィオ以前にアルトドルファーが描いた太陽と比べた場合、空中に浮ぶ光る玉とも見えよう。その光は絵に描かれた風景や人物を照らす光とはなっていない。

クロード以前に絵画における太陽の表現で一大革新を成し遂げたのは、ボニファッツィオ以上に、風景画一般においてと同様に、アルトドルファーであった。アルトドルファーの描く太陽は、特有の渦巻く雲を伴い、時には大胆に変形され、ボニファッツィオの作品よりも主観的な色彩表現を示している。しかし、幼子キリストの向うに輝くボニファッツィオの太陽や、十五世紀から十六世紀にかけてのフランドル絵画に見られる、月と共にキリスト磔刑を十字架の左右にあって象徴する太陽と比較すれば、アルトドルファーが如何に太陽を単に図式的な記号から大自然の活動体へと開放したかが理解されよう。アルトドルファーの描く太陽は、神秘的な様相を呈しながらも、宇宙の営みを動的に感じさせるものとなっている。

ボニファッツィオに続く十六世紀イタリアの例を挙げるならば、同じくヴェローナ出身の画家ファリナティ (Paolo Farinati, 1524—1606) はふたつの異なった太陽の表現を残している。ひとつはヴェローナにある《聖タデオと聖フランチェスコ》(図12)の大きな赤い太陽であ

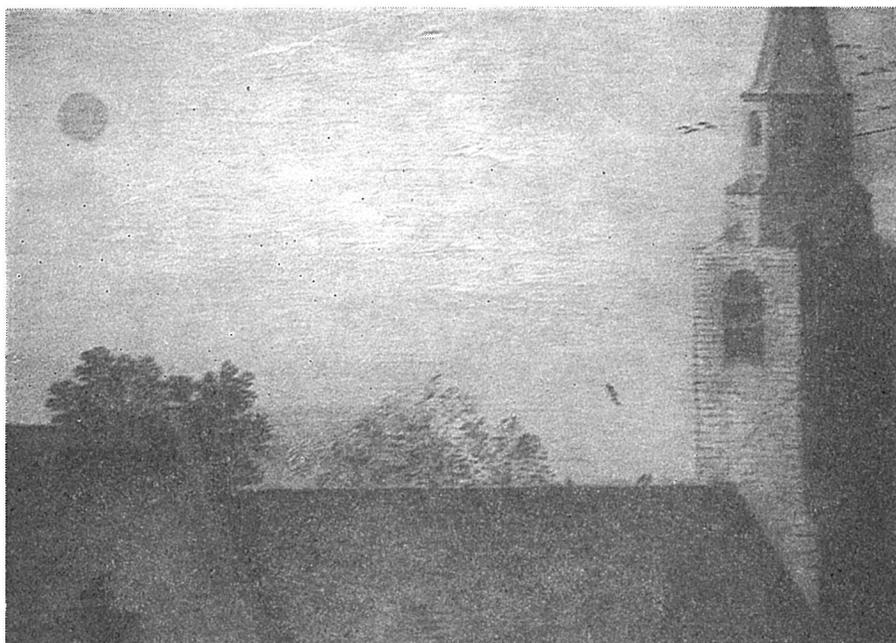


図17 G. I. モスタールト 《村の祝祭》 ゲント美術館, ゲント (部分)

り、もうひとつはミラノにある《エジプト避難途上の休息》<sup>(図13)</sup>の小さな黄色の太陽<sup>(図14)</sup>である。前者の聖人の頭上にその頭よりも大きく描かれた朱赤色の太陽は、幼稚な表現とさえ見えるほどだが、その一世紀ほど前に同じイタリアで描かれた太陽が金色で花弁のような光冠を伴っていたことを考えれば<sup>(8)</sup>、大きな革新であった。一方、後者の太陽は、その絵の右側に描かれた木の実と比べたくなるほど小さく、前者とは正反對の理由で奇妙だが、周辺の雲への光の照射の表現などによって、より一層、実際の太陽の姿に近づこうとする試行の成果が見られる。

ところで、この「エジプト避難途上の休息」あるいは「エジプトへの避難」は、キリスト教絵画のなかでも、既に述べた「十字架のキリスト」<sup>(9)</sup>、そして「幼子キリストの礼拝」あるいは「東方の博士たちの礼拝」と並んでしばしば太陽が何らかの形で描かれたテーマであった。太陽は基本的に主を象徴するものだろうが、これらの絵画で上空に輝く小円が常に太陽であるとは断言できない。また、ボンヴィチーノ (Alessandro Bonvicino, 1498—1554) による《聖母子像》<sup>(ブレラ美術館)</sup> のように幼児を抱くマドンナが月を踏まえる時には、太陽は主を象徴するのではなく、その月と共に聖母マリアを表わしている。この場合、太陽は光輪すなわち後光と一致するので、サヴォルド (Giovanni Girolamo Savoldo, c. 1480—1548) による、その下方に四聖人と風景を伴った《栄光の聖母子像》<sup>(ブレラ美術館)</sup> の光輪も太陽と一致すると推定しているが、結論するには至っていない。ここに述べたブレッツィアの画家たちによるふたつの大作は、風景画ではなく



図18 P. P. ルーベンス 《羊飼いのいる風景》 ナショナル・ギャラリー、ロンドン（全体）

聖母子像だが、サヴォルドの絵の下半分に、左右にふたりずつに分けて描かれた聖人たちの間に見える風景は十六世紀前半のものとは思えないような光の把握を示している。

非キリスト教絵画で、この時代に何人かの画家が太陽を描いているのは、ギリシア神話に由来する「イカロスの墜落」の諸作品である。もっとも良く知られているであろうブリュッセルにある大ブリュッゲル (Pieter Breughel, c. 1525—1569) による《イカロスの墜落のある風景》<sup>14</sup>では、小さな黄色の太陽が水平線上に半分と少し顔を見せている。この絵は歪められた夢の世界のような寓意画ではあるが、アルトドルファーによる《聖フローリアン》<sup>15</sup>祭壇画の一組や《アレグザンダー大王の戦い》<sup>16</sup> (アルテ・ピナコテーク) と並んで、別な形で、天体の運行を感じさせる作品である。また、この淡い黄色の太陽と青味がかって見える灰白色の水平線上の気象との組み合わせには、一種の現実感がある。

ローマでエルスハイマーと親交があったと言われるイタリアの画家サラチェーニ (Carlo Saraceni, c. 1585—1620) は、そのエルスハイマーや、一六〇五年頃にはやはりローマにいたと記録されているオランダのピナス (Jacob Symonsz Pijns, before 1596—after 1648) など北方系の画家たちの描く風景画に通じる諸作品を残しているが、ナポリにある「イカロスの物語」の一組も、風景に重きを置いた作品である。サラチェーニが、彼の《イカロスの墜落のある風景》<sup>15</sup>で、いわばブリュッゲルの表現とは陰陽を反転して、青味がかかった灰色で描く太



図19 クロード・ロラン 《海に見える風景》 ルーヴル美術館, パリ (全体, 額装共)

陽は、白く光る大気を丸く割り貫き、天空の青を見せたような特殊な表現によるものである。皆既日食を表わすものでなければ、これは極めて大胆な試みだと言えよう。黄色系統そして、特に赤色系統の色による表現は、特殊な条件下における太陽の知覚によるものと仮定するにしても、古来から頻繁に行なわれてきた金色による太陽の表現、殊に花火のように黄金の光冠をつけた表現は、太陽の讚美であるだけではなく、地上の何物よりも絶対的に明るい太陽を描き切れない画家たちの絶望の証しでもあった。サラチエーニは大気に円形の穴を穿つたような表現を取ることによって、太陽を何色で描くべきかという限界の見える選択を放棄して、まったく別の次元で絶対的な明るさに挑戦しようとしたのであろうか。

クロード以前で、神話性あるいは宗教色の薄い太陽の表現は、十六世紀後半のフランドル絵画、そして一部は北部のオランダ絵画に、興味深い諸例を見ることが出来る。ゲントの美術館にある▲村の祝祭<sup>(図16)</sup>は、教会、役所、宿屋など、村の主要な建物で囲まれた広場で浮かれ騒ぐ民衆を描いているが、左側の中景に建つ教会の彼方には朱色の太陽<sup>(図17)</sup>が浮んでいる。その太陽の周囲には黄色味を持たせ、その外周は更に白色を加えて、太陽が放つ光を、放射状に広がる光線を用いずに、柔らかく表現している。だが、その拡散する白色は白い雲と触れ合い、その向うに青空を覗かせているために、まるで太陽は雲の手前に浮かび、こちらに朱色の背を向け、雲に光を与えて間接的に地上を照らしているかのように見える。この絵は(ハールレムのヤン・モスタ



図20 クロード・デリュエ 《スーヴィル城の防衛、マダム・ド・サンバ  
スルモン騎馬像》 ナンシー美術館, ナンシー (全体)

ールトではない)モスタールト(Gillis I. Mostaert, c. 1534—after 1588)という画家によるものである。

前に触れたブリュゲルの《イカロスの墜落のある風景》は彼が古代ギリシア神話を扱った唯一の絵画であった。ブリュゲルはその作品の大半を農村生活を題材としているが、モスタールトの《村の祝

祭》の太陽は、ブリュゲルが描く農村の高い地平線または水平線の彼方に浮ぶ太陽に類似している。《イカロスの墜落のある風景》とほぼ同時期の作品で、西ベルリンにある《ネーデルラントのことわざ》は、太陽に関するものも含めて、多数のことわざを大勢の村人を動員して一面面に語らせたもので、右上端の港湾と帆船と太陽とが小さく描かれた部分は地勢上も前者に酷似している。その太陽はここでは水平線から離れ、赤味を帯びて青空に光冠を発しているが、海に続く村の建物や人々を照らす光は別の所から来ている。

《イカロスの墜落のある風景》と同じくブリュッセルの王立美術館所蔵の《ベツレヘムの戸籍調査》にブリュゲルは、冬の樹木の枝越しで、その上、半分近くが水平線(または地平線)に隠れてはいるものの、赤々とした太陽を描いている。だが、雪に覆われたその冬景色を照らす光は、やはりそこからは来ていない。この半分隠れた太陽は、そこから画面の中心を通ってひくことのできる対角線上の前景に描かれた、顔だけを覗かせて緑色の毛布ですっぽりと身を包んだ身重のマリアと生まれ出ようとする幼児を象徴するものであろうか。

十六世紀のフランドルを中心とする北欧絵画において、このように太陽の表現は、おそらく神話的、宗教的、そして土着的な意味を少しづつ担いながらも、ブリュゲルのような大家と、モスタールトのように、今ではほとんど忘れられてしまった画家たちの手によって現実性を獲得していったものと思われる。

時おり太陽を描いたもうひとりのフランドルの大家がルーベンス

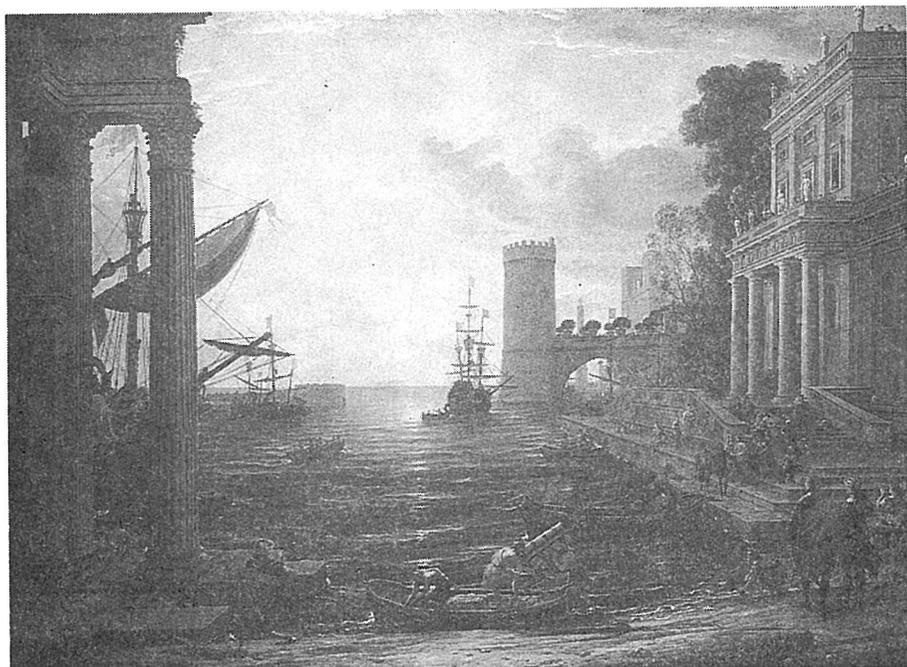


図21 クロード・ロラン 《シバの女王の出帆》 ナショナル・ギャラリー， ロンドン（全体）

である。絵画における太陽の扱いにおいてプリューゲルとルーベンスとを比較するならば、次のふたつの点がルーベンスの、または彼の時代の、展開として評価されよう。第一にルーベンスは、ロンドンのナショナル・ギャラリーにある《羊飼いのいる風景》に代表されるように、太陽を神話や宗教から、プリューゲルがした以上に、更に引き離れた。象徴論上は、太陽から従順な羊たちに至る系列には神話的あるいは宗教的關係が成立するが、この絵とその類例に見られる現世的な構成諸要素の空間的關係と、確実な光の把握およびその巧みで力強い表現には、クロードとは別な在り方の、風景画における新時代の到来を予感させるものがある。

第二に、そしてより高く評価すべきなのは、これらの作品においてルーベンスが太陽を目の高さ、あるいは画面中央の水平線近くまで引きおろしてきたことである。《羊飼いのいる風景》においては、上端に雲を被った白く輝く太陽が、地平線に触れそうな低い位置から野原に鮮やかな黄色の光を降り注いでいる。

十七世紀には北部のオランダにも低い位置に輝く太陽を描く風景画家が何人か現われた。典型的な形は水平線上の左右何れかの端に寄り、水面と上空の雲に光を放つ黄系統色の太陽であり、海景図または海難図とも呼ぶべきものもある。だが、それらのほとんどは、ルーベンスの太陽と同じく、一部または大部分を雲に覆われたものであり、クロードほどまともに絵の中心で太陽を描こうと試みた者はいない。



図22 クロード・ロラン 《アイネアスが狩りをする海岸》  
ベルギー王立美術館, ブリュッセル (全体)

牛の目形をした幅42cmの小品《海の見える風景》<sup>(図19)</sup>(ルーヴル美術館)は、クロードが何にも隠れていない太陽を描いた最初の絵画作品のひとつである。ここでクロードは、ルーベンスの《羊飼いのいる風景》と同様に、画面中央の水平線で全体を空と陸の領域にほぼ均等に二分している。だが太陽の位置はより高く、中景の木立ちも遠くの雲も、その光を遮らない。一方、この作品の表現には未だ稚拙な側面も目につく。この時点でクロードは、太陽を一番明度の高い色、すなわち白色に近い色で描き、その次に明るく見えるであろう、光を受ける雲の端部などに多少明度を落とした同系色を使い、順次その方法で光を調和的に拡散して行くという画法の基本を確立しつつあるが、雲の上の反射などには矛盾も多い。また、ここでは未だ説明的に、放射状に上空に抜がる太陽光線が描かれている。

クロードはローマで本格的な制作の生活に入る前に一度フランスへ帰り、郷里に近いナンシーで、一六二五年の十月から一年間の契約で、ロレーヌの宮廷画家デリュエ(Claude Deruet, 1588—1660)の助手を務めているが、デリュエによる《ヌーヴィル城の防衛》<sup>(図20)</sup>(ナンシー美術館)の左端中央部に見える丘の上で、上空に光を放射する太陽は、クロードによる初期作品の太陽と比較される価値があるだろう。デリュエもローマで仕事をしていたことがある。だが、デリュエによるこの一種の戦場の俯瞰図は、その太陽と雲の表現からも、どのイタリア絵画よりも、アルトドルファーによる《アレグザンダー大王の戦い》<sup>(図25)</sup>と比べられるべきものであろう。



図24 クロード・ロラン《アイネアスが狩りをする海岸》(部分, 左端詳細)



図23 クロード・ロラン《アイネアスが狩りをする海岸》(部分, 中央詳細)

△海の見える風景▽以後、クロードは水平線を更に下げ、太陽の高さを絵の上下の中央に近づける。ロンドンのナシヨナル・ギャラリーにある一六三九年制作の△海港▽、マドリッドのプラド美術館にある一六四〇年頃に描かれた△聖パウラの船出▽などに示されるように、カンヴァスの形態にかかわらず、太陽を全体の中心近くへ持って来ようとする傾向が見られる。この傾向のひとつの頂点がルーヴルにある△クリュセイスを父親のもとへ返すユリシイズ▽であり、別の頂点がナシヨナル・ギャラリー所蔵の△シバの女王の出帆▽<sup>(図21)</sup>であった。一八四四年の制作になる前者は、太陽を画面のほぼ中央に据えている。一方、一八四八年に描かれた後者の太陽は、中心の少し左へ置かれながらも燦然と輝き、人、船、建物、そして樹木のすべてを完全に支配している。

### 結・太陽の下の多様な生の共存

偽作への対策としてクロードが記録したと言う『真実の書 (Liber Veritatis)』にも示されている通り、クロードは相当の高齢に達するまで太陽を描き続けている。晩年の作品の中から優れたものをひとつ選ぶとすれば、それはブリュッセルにある△アイネアスが狩りをする海岸▽<sup>(図22)</sup>であろう。クロードの絵画は、壮年期に描かれた△シバの女王の出帆▽のように、左右の均衡を計り、確固たる秩序を構築するものから、より気宇広大で、かつ枯れた作風のものへと変化していた。ここには『百科全書書学及彫像』が、すなわち Chambers's が、エッチ

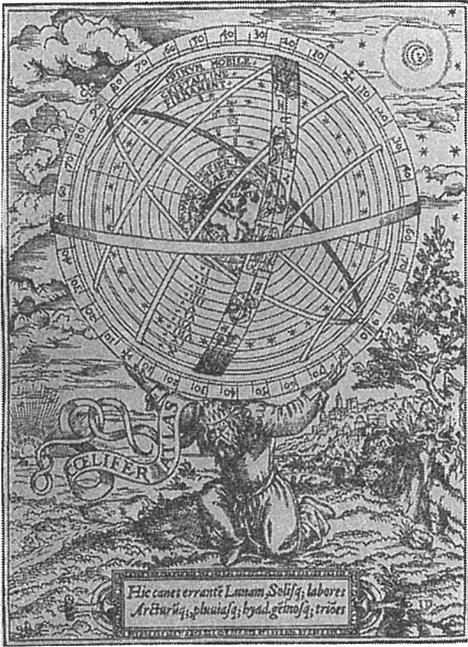


図26 「プトレマイオスのあるいは天動說的宇宙とアトラス」1559年頃



図25 アルブレヒト・アルトドルファー《アレグザンダー大王の戦い》アルテ・ピナコテーク, ミュンヘン(全体) 1529年頃

ピクチャレスク・ランドスケープの構成要素―クロード・ロランの風景画をめぐって―

六八

ングの《牛飼い》にその範を見たような「構成」や「均衡」は無い。白く輝く太陽は、やや高目の位置から、すべてを照らしている。物語の一場面ではあるが、これ以上に率直かつ自然に描かれた太陽はクロード以前には無く、クロード以後は、クロードの存在あるが故に、一層あり得なくなったものかも知れない。

その絵の右側、前景から中景にかけて逃げ惑う鹿の群の一頭に弓の狙いを定めるアイネアスと友の姿から左に目を転じると、そこには背の高い木の黒々とした幹がある。よく見ると、その幹の向うには一群の船団が入り江に停泊し、船上にはアイネアスたちの帰りを待つ大勢の人々が描かれている。

次の瞬間に、矢は逃げ遅れた一頭の鹿を射止めているだろう。この生死を分かち直前の一瞬の表現は、却って、時の経過と物事の推移を感じさせる。葉を食む鹿、それを射る人間、彼らを待つ船団、そしてその船団を呑み込もうとしていた、今は穏やかな海、この因果関係の要にありながら、クロードの描く太陽は超越的にそれらを照らし続けている。<sup>(図24)</sup>

樹木は実際の写生に基づくものであろう。頭の中で美しい形を求めただけでは出て来ない、特異な枝振りを見せている。<sup>(図24)</sup>人間の考える美しい形などに、太陽が関心のあるはずがない。この風景には、それを構成する物理的諸要素だけではなく、均衡と不均衡、そして生と死までもが、極く自然に共存している。太陽はアイネアスを讃えているのでも、鹿の死を悼んでいるのでもなく、無関心に輝き続けているの



図28 「コペルニクスの宇宙とふたりの学者」  
アンドレアス・セラリウス著 *Atlas Coelestis*  
1660年

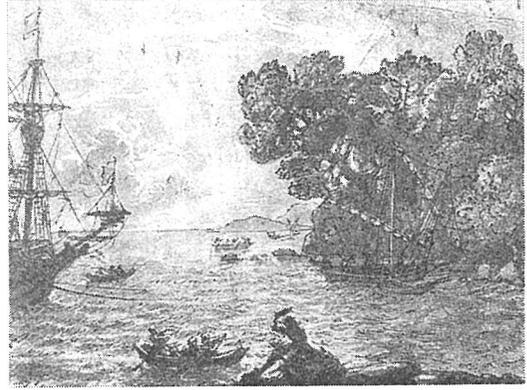


図27 クロード・ロラン《芸術家が絵を描く海岸》  
(『真実の書』130) 1653年

である。

ここに描かれているのは、もはや、アルトドルフアーが△アレグザンダー大王の戦い<sup>(図25)</sup>に示すような、プトレマイオスの体系の、あるいは天動説の宇宙<sup>(図26)</sup>を背景としたランドスケープではないと思われる。クロードが描く△アイネアスが狩りをする海岸<sup>(図27)</sup>も△シバの女王の出帆する港<sup>(図28)</sup>も、それぞれ太陽系の一隅にあるのであり、太陽が、背景にあって、その表舞台で繰り広げられる、人間の姿をした神や聖人や英雄たちの一挙一動のたびに、上下左右に動きまわる世界ではない。

クロードと行動を共にした友人であろうか、それともクロード自身の姿なのだろうか、『真実の書』には、太陽に向かって海岸で筆をとる芸術家を描いた一枚の素描<sup>(図29)</sup>が含まれている。この素描は一六五三年のものだが、太陽を中心とした宇宙像<sup>(図28)</sup>が出版物に載せられるようになったのは、ようやくこの頃のことだ、その場合には、宇宙の体系についての他の諸説と共に、ひとつの仮説として並べられた。画家のみが、そしてこの時代にあつてはクロードだけが、風景画として、太陽を中心に生流転する世界を描き続けることができたのである。

クロードの風景画は、ながく、ローマでアルカディアの夢を見たローヌ人の絵と説明され続けてきた。また、イギリスにおけるランドスケープ・デザインの成立との関わりにおいては、クロードの風景画は、大土地所有者によって、アルカディアの夢を現実のものとするために、または幻想を更に高めるために、競って収集されたと解釈されてきた。そのかなりの部分は事実であろう。だが、「クロード鏡」と

共に、これらの諸説もまた、クロードの夢想的なイメージのみを、あまりにも強くわれわれの前に焼き付けてしまったように思われる。十八世紀のイギリスにおける「クロード」熱の高まりにさえ、その深層には、神話や宗教の衣を着けたクロードの風景画に内在する、他の絵には求められぬ実在感があったのではなからうか。その表層にアルカディアへの憧憬が如何に巧みに描かれていようと、何の真実も無い絵画作品に、現実の空間を託しはしない。

本論は、クロードの風景画を構成する「要素」のみを基本的な考察の対象とする。限られた方法による試みである。多少なりとも、ながくクロードの絵画に纏わされてきた夢想的あるいは現実逃避的なイメージを払拭し、十八、十九世紀の近代人が気付かなかった、クロードの作品における別の近代性を指摘し得たであろうか。本論で諸「要素」以外に多少検討し得たのは、その一部の「位置」だけである。クロードによる風景画の「構造」については、更に研究を積む必要があるだろう。

（本論は、財団法人鹿島美術財団の昭和62年度研究助成金により実施した調査に基づいたものである。）

註

- ① C. Hussey, *THE PICTURESQUE, Studies in a Point of View*, London, 1927, 2. 藤田治彦「シムメトリーとイレギュラリティー 第一部 イレギュラー・シムメトリーの形成」、日本建築学会論文報告集第三四三号、東京、一九八四年九月、一五三に今世紀の「ピクチャレスク」論争の概要を紹介している。

② Richard Wilson (1713-1782), Thomas Gainsborough (1727-1788) のクロードの風景画に注目したことが知られている。

③ E. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960, 157-158.

④ 今回一九八七年夏の調査では、ロンドン・ホル・メロン英国美術研究センターの Michael Kison 教授と科学博物館の Jon Darius 博士の助言および協力を得て「クロード鏡 (Claude Glass)」と呼ばれていたさまざまなものは、最少5種類の異なった形のあることが確認された。

⑤ 文部省印行 (内田彌一訳)、『百科全書書画学及彫像』、東京、一八七六 (明治九) 年、八八。本書は一八三三年に出版が開始された William (and Robert) Chambers ed., *Chambers's Information for the People* の改訂版の邦訳の一部で、その内容は一八七四—七五年版に近い。

⑥ *Chambers's Information* には "Cryp (1606-1667, Dutch School) とは <sup>90</sup>。

⑦ "DRAWING-PAINTING-SCULPTURE". *Chambers's Information*, 2nd vol. 641-656.

⑧ 文部省『百科全書書画学及彫像』、五七一—五八。

⑨ The Cowherd (Le bouvier) 12.6×19.5 cm フリートレンダーは《Rinderhirt (Hirt und Rinder)》一七三六年の作とロップ考察している (W. Friedlaender, *Claude Lorraine*, Berlin, 1921, 132-133).

⑩ 油彩画 *Prado (Madrid)* へ California Palace of the Legion of Honor (San Francisco) に同一主題 <sup>91</sup> のがある。

⑪ *Chambers's* には「多様性 (Variety)」の重要性を説く部分があるが、それも画面の構成上の問題として論じている。『百科全書書画学及彫像』においては "Variety" には適切な訳が与えられていない。

⑫ 高階秀爾「クロード・ロラン——魅惑の風景の画家」季刊『みづゑ』東京、一九八三年春号、四六。

⑬ クロードによる素描のコレクションとしては、クロードが自作油彩画の記録とした *Liber Veritatis* (大英博物館) が有名だが、オランダのハールレム (テイラー博物館) にも一大コレクションがある。但し、後者の相当数はクロードによるものではないとする見解も出されている。

- ⑭ スコットランド国立美術館 (エジンバラ) 蔵 186×290 cm
- ⑮ R. P. Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, 1806 (3rd edition), 225.
- ⑯ 藤田治彦, 「シムネトリーとイレギュラリティー 第Ⅱ部 イレギュラーシムネトリーの展開」 日本建築学会計画系論文報告集第三五一号, 東京, 一九八五年五月, 一〇二—一〇。
- ⑰ 藤田治彦, 「機能主義とピクチャレスクーホレイション・グリノウの造形論をめぐって」, 京都工芸繊維大学工芸学部研究報告『人文』第三四号, 京都, 一九八六年, 八九—一一三。
- ⑱ クロードの絵画における人物像に関しては未だ本格的な研究は成されていない。
- ⑲ R. Fry, *Vision and Design*, London, 1925, 223.
- ⑳ Ibid.
- ㉑ ホーレンバークと類似の役割をイタリアからの帰国後マムステルダムの画壇で果たしたブレンデルヒ (Bartholomeus Breenbergh, 1599-1657) はクロードとほぼ同年齢の画家ゆえ注目したが、今回の調査では興味深い作例を見出しつは少ない。
- ㉒ ヴンズドルクス (Cornelis Hendricksz, 1591/91-1661) による風景画に描かれた樹木も注目される。
- ㉓ クロードにも月を光源とする作品が皆無ではない。 *Liber Veritatis* の66番の素描がそれだが、その絵画作品は所在不明である。厳密には、この素描は月に左右の焚火を加えた三光源を有する。
- ㉔ J. Ruskin, *Modern Painters*, in *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn, London, 1904, vol. V., 400.
- ㉕ Ibid., vol. V., 402.
- ㉖ Ibid., vol. V., 400.
- ㉗ Ibid., vol. V., 401.
- ㉘ H. D. Russell, *Claude Lorrain 1600-1682*, New York, 1983, 48-49.
- ㉙ M. Kison, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, London, 1978, 133.

図版出典

- 『百年全書叢書及彫像』 文部省 一八七六 (明治十) 年 図1
- *Chambers's Information for the People*, William and Robert Chambers, London, 1875. 図2
- *Antares Estampes du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Guy Prouté et Jacqueline Ezraty, Saint-Cloud, 1966 図3
- *French Painting before 1800*, The National Gallery, London, 1985 図12
- *Astralogy*, Thames and Hudson, London, 1974 図26, 28
- *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, British Museum Publications Ltd., London 1978. 図27

ピクチャレスク・ランドスケープの構成要素—クロード・ロランの風景画をめぐって—