

西欧近代風景画に見る 橋梁景觀の主題性に関する考察

埼玉大学工学部 正会員 窪田陽一

Investigations into the Subject Matters of Landscapes with Bridges
Represented in Modern Western Landscape Paintings

Yoichi Kubota, Saitama University

要 旨

西欧の風景画を歴史的に通観し、橋梁が描かれた代表的絵画における橋梁景觀の構図的特徴並びに主題としての取り上げ方について考察した。

西欧においては、人間中心的世界觀の歴史が長く、風景画の成立そのものが東洋よりも遅かったため、橋梁を描いた絵画は15世紀までほとんど見る事ができない。また、この頃は宗教的な主題の背景としてしか風景が描かれておらず、橋梁が描かれても背景の構図を象徴的に統合する機能を持たせることに重点がある。バロック期の絵画においては、風景の中で行われる人間活動に重点が置かれたが、橋梁が副主題化した絵画が出現し始めた。そして、宮廷美術を舞台にヴェドゥーティスタが登場し、都市景觀そのものが主題として取り上げられるようになり、やがてロマン派の風景画を生み出し、橋梁のある風景そのものが主題化するに至る。この傾向は印象派にも受け継がれた。

[景觀、橋梁、主題]

1. 緒言

橋梁技術の近代化は西欧社会において進められ、我が国はその成果を明治期に導入した。いわば模倣に近い形で学び、消化していったわけである。他方、西欧社会は固有の歴史的背景の中から近代科学技術の体系を生み出し、その繁栄を築き上げてきたのであり、そこには人間の生活環境の形成に関する観点が色濃く反映されている。

本稿は、橋梁景觀が絵画の主題としてどのような取り上げ方をされるようになったか、という問題について、西欧近代風景画を素材として、社会的・土木技術的背景を踏まえつつ、歴史的に通観することを試みたものである。このような考察を起点として、近代技術と生活環境の風土性・文化性との関係に論考を展開することができれば、土木施設の設計に際しての思考素材が浮彫りになるものと考えられる。

2. 西欧近代絵画と風景画

(1) 風景画の概念

東洋では極めて早くから風景画が発達したのに対して、西洋で風景画が独立した絵画のジャンルとして成立したのは、透視画法が完成したルネッサンスの末期即ち16世紀後半以降である。今日では常識的な絵画領域に属する風景画なる概念は、ヨーロッパでは近世初頭までは独自の実在性を与えられていなかった。これは大きく言えば世界觀の相違に起因する問題であり、換言すればまなざし、即ち環境に対する認識の枠組みあるいはパラダイムの違いに関わるものである。ヨーロッパ文化の根源であるギリシア文化以来、人間中心主義的世界觀の上に立ってきた西欧社会では、自己の感情を環境の中に投入した形で対象を把握するという相互作用論的な情趣あふれる風景画はなかなか自立せず、常に人間もしくは理想的人間としての神に関わる

主題の背景としてしか存立しえなかった。そこには美の観念に関わる精神的な歴史の流れが影響している。
本稿では、環境の中に精神的に訴えるものを見いだして描いた絵画を風景画と定義し、この概念規定の下で、橋梁の描写について主に構図論を中心として考察を加える。

（２）風景画成立の精神的背景

ギリシア文化の源泉であるクレタ文化が残した美術品の中にも、風景的描写が見いだされるといわれる。ローマ文化の壁画等にも田園風景が見られるという。しかしそれらはいずれも神話的な物語の背景や田園生活の表現の一部として背景的に描かれているものであり、また今日のいわゆる写実的表現とはかなりの隔たりのある。これは、「地中海古代の風景画の伝統では、ギリシャ的な人間価値観にあまりに深く根ざしていたため、自然の観念が第二義的な役割しか演じていなかった」（*1）からである。

ローマ時代の自然風景に対する態度は、初期キリスト教美術の中にも受け継がれたが、その表現は様式化された象徴的なものであった。この形式的な象徴化の傾向は次第に著しくなり、感性的表現は失われ、中世には超越的存在としての神の理念とそれに奉仕する宗教精神の表出を主眼とする主題設定が常套化した。風景は物語の舞台以上のものではなく、感性的対話の直接の対象とはみなされなかった。

風景の描写が見直されたのは、14世紀のゴシックの時代になってからであり、神の創造物としての自然風景を賛美する宗教的精神の変容と共に、宗教画の背景の描写にも自然風景が見られるようになった。その中には写実性に富んだものもあるが、いずれも人間に主題を置き、その背景として描かれたものに過ぎない。しかしゴシックが生んだ自然へのまなざしは、やがて写実的な風景描写を持つ絵画を発生させ、15世紀にはいまだ宗教画の背景ではありながらも現実の風景に題材を求めたものが現れた。

しかしながら風景画が独立したジャンルを形成するためには、宗教的精神の下に外界を眺めるという発想から脱却して、画家自身が自らのまなざしで風景そのものに価値を見出すことが必要であり、またそのような観点から描かれた風景画に精神的価値が認められなければならない。即ち、風景そのものが主題化し、その中に人生観や世界観等の普遍的価値が表現されることが求められねばならない。このように従来背景であったものが全体の主題を構成するようになるためには、風景の構成要素の各々に関する鋭敏な意味解釈の眼力が必要であり、それは短期間に形成されるものではなかった。実際、そのような観点が構図上の工夫と共に現れるような条件が整うまでには、16世紀初頭から半世紀以上の時間を必要とした。

宗教画や宮廷画の背景という構図上の位置付けは、写実性を獲得した後も暫く続き、人物を中心とした主題設定が永い間続いた。単なる添景的な背景から、構成要素の持つ象徴的な意味を考えて構図上の配置を工夫するという考えを持った画家が、15世紀半ば頃から現れ始めたが、このように外界、特に自然を人間とは対立するものと考えた世界観の上に成立したヨーロッパ文化の中では、風景を神が顕示した世界として認識する宗教的なパラダイムから離れて、風景そのものに精神的価値を発見するまでに、東洋よりも遙かに永い時間を要した。

他方、中国と日本において高度に発達した山水画の伝統の背後に流れる東洋的世界観は、人間は大宇宙の一部であり、自然に没入することに自己の存在価値を見出すことを至上とする価値観に貫かれていた。このような、山水風景の中に宇宙の摂理を見出し、その精神的価値を自己の存在と関連付ける思想は、既に紀元前5世紀の孔子の時代に見られ、その後数々の画論を輩出させるに至っている。

人間とその周囲の環境との関係に対する精神的態度の、このような両極端の相違は、絵画表現の中に現れる自然や人工物の取り上げ方にも反映され、その構図的な取り扱い方にも大きな違いが見られる。特に、橋梁は西欧の感覚では、「橋はわれわれの意志の領域が空間へと拡張されてゆく姿を象徴している。」（*2）という自然克服の象徴として捉えられ、「おしなべて風景の中の橋は『絵画的』な要素として感じられる。なぜなら、橋があることによって自然所与の偶然性はある統一性にまで高められ、しかもこの統一性は徹頭徹尾精神的な性質のものだからである。」（*3）という近代科学技術思想の根幹にも通底する象徴的機能を担うものとして認識されてきた。

3. 風景画と橋梁景観——構図と主題性の変遷

(1) 背景としての統合的機能

15世紀のフランドル地方に開花した宗教画においては、神の創造物である自然の真実に迫ろうとして、細密描写に徹して風景を写實的に描写することが試みられた。ファン・アイク兄弟はその先駆者であり、ヤン・ファン・アイクの「ロランの聖母」(図-1)はこの時代の代表的な作品である。ここに見られる通り風景は未だ宗教画の背景として描かれたものであり、独立した風景画とはなっていない。ただ、ここでは前景に描かれている絵画主題とは一見無関係に思われる背景の中で、側面景を描かれている橋梁は構図的に重要な中央の位置を占めていると共に、象徴的な修辭的機能を果たしていると考えることができる。即ち、河川という断絶性を有する妨害象徴に対して、連続性を有する結合象徴として橋梁が意味付けられ、しかもロラン大法官と嬰兒が同じ高さに掲げている手を視覚的に接続する位置に置かれている。

背景の中にこのような構図で橋梁を位置付けて象徴的な機能を担わせることは、宗教画の構成手法として比較的よく見られ、フランドル絵画の影響を受けて成立した15世紀後半のイタリア絵画にも見ることができ、ヤコポ・デル・セライオの祭壇画(図-2)の背景はフィレンツェ市の实景に空想上の山岳風景を加えたものと言われているが、十字架の真後ろにほぼ対称的に側面景を描かれた一群の橋梁がなければ、聖三位一体の緊密な関係を暗示することはできなかったであろう。

これらの宗教画に共通することは、聖書的主題に関する対象を前景に置き、景観描写は全て切り離して背景に後退させているということである。従って橋梁の持つ象徴的意味はあくまで補助的機能として位置付けられていることになる。

1500年頃イタリアに現れたヴェネツィア派の画家達は、景観描写の中に詩情を漂わせた表現を試みた。未だ宗教的主題が中心であるとは言え、構図全体が風景として一体感のあるものとなり、それによってアレゴリー即ち寓意物語を表現するようにしている。この時代を代表するジョルジョーネの作品(図-3)などになると、物語の意味が分からなくても十分に風景画としての価値が認められる詩情溢れる表現が行われている。ここでは有名な都市から背景を借りているのではなく、どこにでもあるような町の普通の橋が背景を横切っている。構図的配置の手法としては前景の左右に分かれた人物を視覚的に結合させるものであることに変わりはない。

(2) 副主題化

ルネッサンス後期は、過剰な様相を呈し始めた人間中心主義的な思想からの脱却を摸索し始めた時代であり、やがて16世紀中葉を特徴づけるマニエリスムを登場させる。アレゴリー的主題を扱いながらも場面設定に技巧を凝らすことによって表現上の工夫をするというマニエリスム特有の考え方から、おのずと風景に対する関心が高まっていったと考えられる。しかしこの時代の絵画は幻想的傾向が強く、バロック前夜のルネッサンス的世界観・人生観の崩壊期という色あいが濃い。

16世紀末にヨーロッパ社会はいわゆるコペルニクスの転回を迎え、宇宙観の転向を迫られた。理性的存在としての人間が神の恩寵の下に自然と対決するという枠組みが形成され、いわゆる近代西欧思想の原形がここから生まれた。続く17世紀はバロックの時代であり、外界の現象を謙虚に客觀的に見るという態度が形成され、自然主義風景画の最初の黄金期が到来した。ただし、未だ人間を主体とする環境観であることには変わりはなく、絵画の主題は人間の行為や活動の方に置かれていた。17世紀末にイタリアで開花したバロック絵画を代表するアンニバーレ・カラッチの作品(図-4)を見ると、理想化された構図ではありながらも、人間の行いを都市風景と関連付ける発想が現れていることが分かる。そして、空間の深みや奥行感の表現が橋梁の構図的配置を考慮することによって生み出されている。つまり前景と背景という役割分化ではなく、場面設定上の副主題としての位置付けに変わってきているのである。

このルネッサンス後期からバロック時代にかけては、特にイタリアで橋梁の修復や建設が盛んに行われ、古代・中世を通じて架け続けられてきた石造アーチ橋に対して、様々な造形的試みが付加された。アンドレ

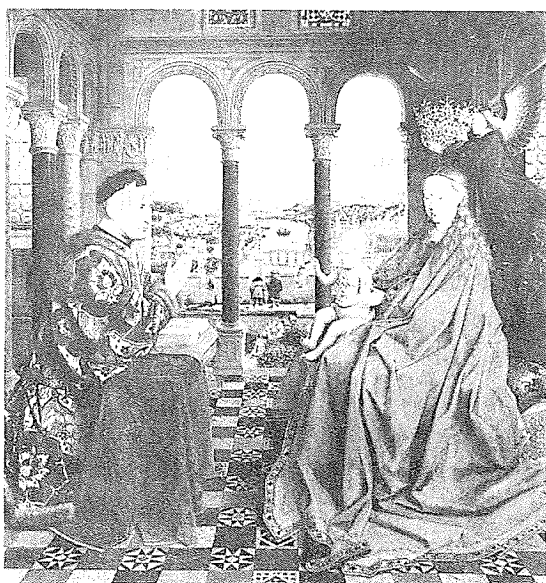


図 1 ヤン・ファン・アイク「ロランの聖母」
(1435年頃)

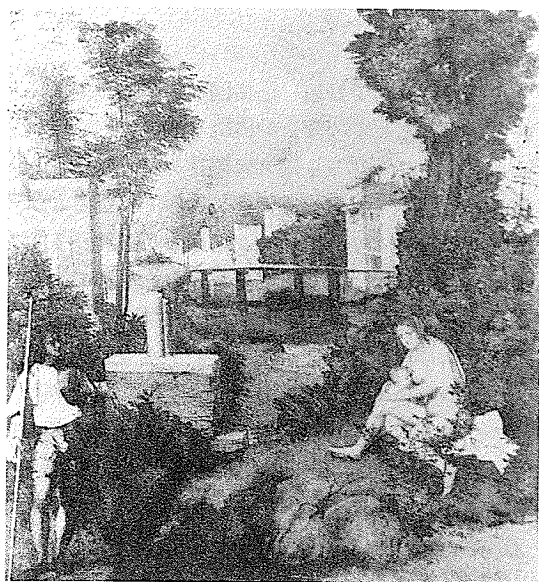


図 3 ジョルジョーネ「嵐」(1505-08 年頃)

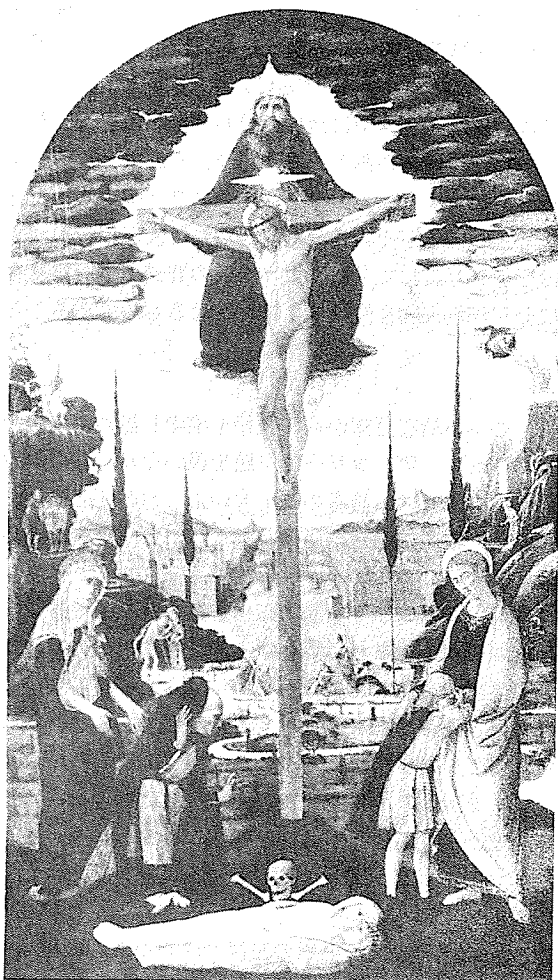


図 2 ヤコボ・デル・セラリオ「奉納祭壇画」
(1480-85 年頃)

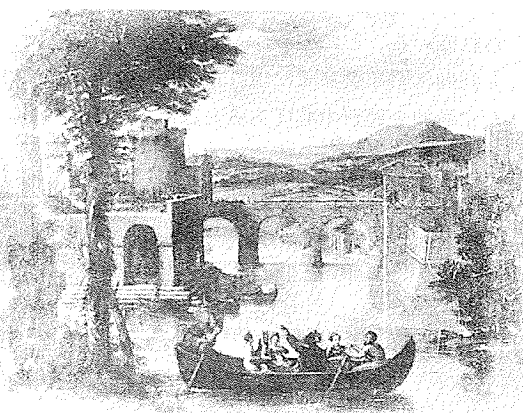


図 4 アンニバーレ・カラッチ「水上の奏楽」

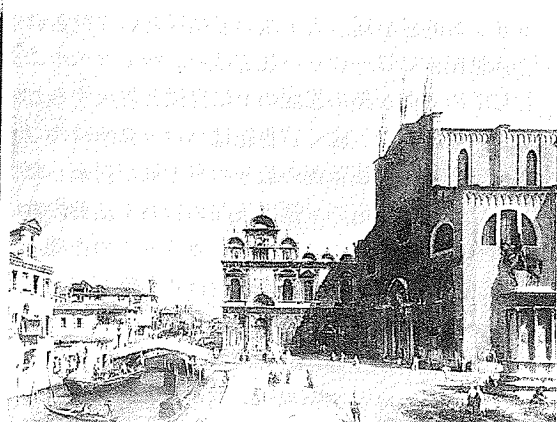


図 5 ジョヴァンニ・アントニオ・カナール「ヴェネツィアの広場」(1754年)

ア・パラディオ(1508-80)は古典主義建築の復興を目指したイタリアの建築家であるが、古代ローマの橋の意匠を入念に調べて新しい橋のデザインの提案をいくつも行っている。17世紀末にはウルバヌス8世のローマ改造計画に伴うテベレ河岸改修により、古代ローマ時代に架けられた橋がバロック的装飾で改装された。このような橋梁を巡る意匠性の変化は、風景に対する価値観の変化と共に、風景画における橋梁景観の取り上げ方にも少なからぬ影響を及ぼしたものと考えられる。

この時代の風景画のもう一つの流れがオランダ絵画であるが、静物画や風俗画、人物画等に見られるように、日常的に目にする情景を主題としたところに特徴があり、その写实的表現は近代絵画の先駆とも言われる。しかし低地を国土とする風土的条件のためか、画題に取り上げられるような橋梁もなく、橋梁が描かれた風景画も極めて少ない。

(3) 都市景観としての主題化

風景画の隆盛はイタリアにおいて新たな展開を18世紀に見る。17世紀末頃から活動していたヴェドゥーティスタ、即ち都市景観画家の出現である。彼らは貴族等の富裕階級の求めに応じて、透視画法を駆使して都市の名所旧跡を写實的に表現した絵画を描いた。ジョヴァンニ・アントニオ・カナール(通称カナレット)(1697-1768)はヨーロッパ中にその名を轟かせた巨匠であり、ヴェネツィアの運河と橋のある風景をよく描いている(図-5)。彼は晩年イギリスに滞在し、英国ロマン派風景画の発生の起源となった。

18世紀はいわゆるバロック的都市計画がヨーロッパに波及し始めた時であり、橋梁の造形が各地で大きく変化し出した頃である。そしてそのような新たな名所を地誌的記録に等しいまなざしで描いたヴェドゥータ即ち名所風景画が盛んに生み出された。橋梁がその主題の中に含まれたのは当然であるが、橋そのものが主題となったのではなく、あくまで都市景観の一部としての主題化であった。これは橋梁の造形意匠が都市空間の計画設計と一体的に考えられていたこととも関係していよう。この時代には橋梁を始めとする土木技術がバロック的都市整備と共に急速に進歩し、フランスにはエコール・ド・パリが設立され、19世紀には石造アーチ橋の技術が最高度に達することになる。

(4) 橋梁景観としての主題化

17世紀から18世紀に様々な画家達がそれぞれのまなざしによって試みた風景画の可能性は、18世紀末から19世紀にかけて英国ロマン派風景画として結実する。その先駆はリチャード・ウィルソン(1714-82)で、古典主義に源流を持ちながら、現実の風景の良さを素直に見つめようとする態度が窺える作品を残した(図-6)。彼とはほぼ同世代のライト・オブ・ダービー(1734-1797)も古典的な構図ながら、橋を中央に据えた作品(図-7)を描いている。そして、産業革命の影響を受けて激変し始めた国土を目のあたりにしながら風景の価値を説いたロマン派詩人達と同世代の、トーマス・ガーティン(1775-1802)(図-8)、ジョン・コンスタブル(1776-1837)(図-9)、ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー(1775-1851)(図-10)等の作品には、橋梁景観そのものを主題として構図の中心に置いたり、橋梁に関わる事象を描いたものが現れ始める。コンスタブルの作品は橋に関する行事を取り上げたもので比較的珍しい題材である。ターナーの晩年に特有な印象派的表現をされた鉄道橋の作品は、橋梁をパースペクティブにとらえた構図をとった動的なものであり、近代技術の所産にたいする素直な感動が現れている。しかし、ロマン派絵画の大半は近代化以前の風景にモチーフを求めたものが大半を占めており、産業革命の結果建設が可能となった同時代の巨大橋梁の類はほとんど取り上げられていない。

この傾向は19世紀末から20世紀にかけてフランスに開花した印象派でも同様に見られる。印象派の画家達の中には好んで橋を描いた者が多いが、一時代前の橋を主題としたものが大半を占めており、パリのセーヌ川の橋や、ロンドンのテムズ川の橋がかなり頻繁に取り上げられた(図-11, 12)。また、パリで開催された万国博覧会を契機に、日本の浮世絵が大量に西欧に流入するようになり、ビンセント・ヴァン・ゴッホは広重の「大橋あたけの夕だち」等を模写している(図-13)。このような大胆な構図と状況的な主題設定はそれまでの西欧風景画にはなかったものであり、印象派以後の西欧近代風景画に大きな影響を残した。

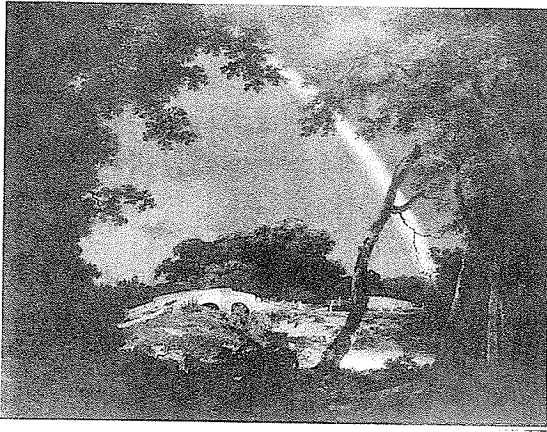


図 6 リチャード・ウィルソン「ディー川のホルト橋」(1762年頃)

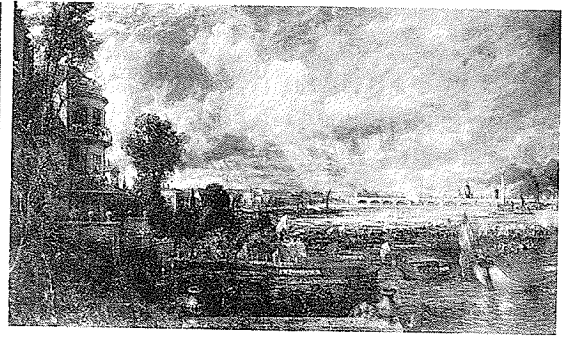


図 9 ジョン・コンスタブル「ホワイトホルルの階段から見たウォータールー橋の開通式」(1832年)



図 7 ライト・オブ・ダービー「虹のある風景」(1794-5年)

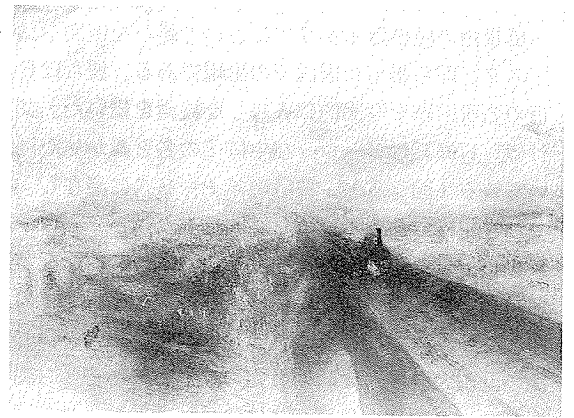


図 10 ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー「雨、蒸気、速度」(1844年)

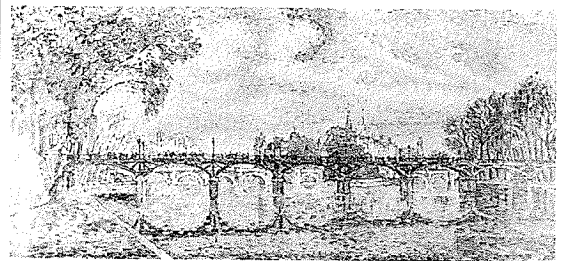


図 11 ポール・シニャック「ボン・デ・ザール」(1928年)

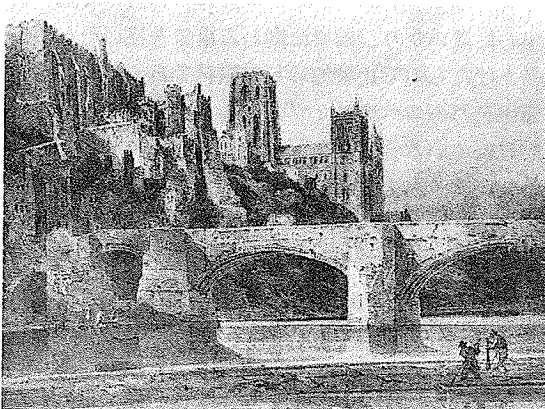


図 8 トマス・ガーティン「ダラム大聖堂」(1799年)



図 12 クロード・モネ「ウォータールー橋・煙る曇り日」(1904年)

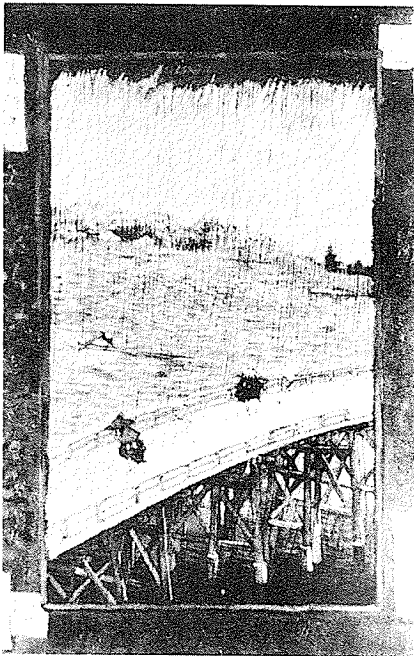


図-13 ギンセント・ヴァン・ゴッホ「『大橋あたけの夕だち』の模写」(1880年頃)



図-14 ジョルジオ・デ・キリコ「ヴェネツィア・リアルト橋」(1949年)

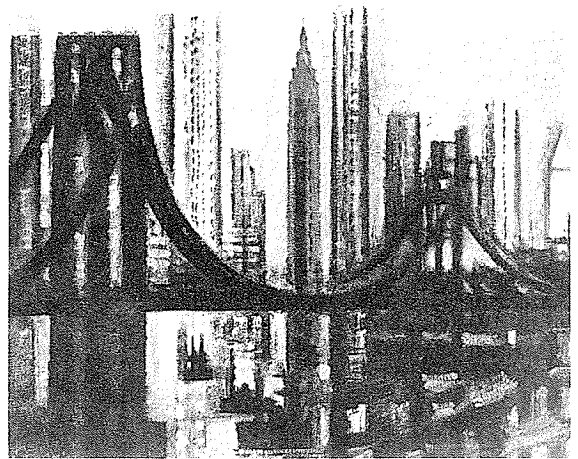


図-15 マルセル・ブロメール「ブルックリン橋」

4. 結語

20世紀に入ってから絵画芸術は多様化の一途をたどり、現実の風景を対象とするかどうかは全く個人的な興味の問題となり、またその表現手法も千差万別になった。主題の内容も抽象的なものになり、画家個人の内面的な精神状態の投影という性格が強くなっていく。橋梁もまた、その景観そのものから受ける直接的な感動ではなく現代という時代の特殊性を表現する媒体として捉えられるようになる。形而上絵画派の巨匠ジョルジオ・デ・キリコの作品(図-14)も現代の憂愁を漂わせるものであり、一方では大都市の圧倒的な力を表現するものとして橋梁を主題とした作品も現れている(図-15)。

橋梁技術の近代化に伴って橋梁景観が次第に絵画の主題になりにくくなっていったということは、近代技術の所産の在り方に対する一つの反応とも受け取れる。

引用・参考文献

- * 1 ケネス・クラーク(佐々木英也訳)「風景画論」、岩崎美術社、1967年、p.7
- * 2 ゲオルグ・ジンメル(酒田健一他訳)「橋と扉」(ジンメル著作集12)、白水社、1976年、p.37
- * 3 同上、p.38
- * 4 山田智三郎：ヨーロッパの風景画、国立西洋美術館、1978年。
- * 5 Jay Appleton「The Experience of Landscape」John Wiley & Sons、1975。
- * 6 ピェール・フランカステル(西野嘉章訳)「形象の解説Ⅰ／芸術の社会学的構造」、新泉社、1981年