

## ジョゼフ・ヴェルネの連作「フランスの港」について

矢野陽子

今日、パリの海洋博物館とルーヴル美術館に所蔵されているジョゼフ・ヴェルネの連作「フランスの港」<sup>\*1</sup>は、ルイ一五世治世下に制作された国王注文作品のなかでも最大規模のもののひとつである。<sup>\*2</sup>アヴィニヨン出身のヴェルネは、当時の王立絵画彫刻アカデミー会員の通例とは違って、パリで有力な画家に師事することなく南フランスで絵画を学んでローマに赴き、この永遠の都で風景画家として大いに人気を博した。彼は、一七五三年八月にアカデミーに正会員として承認された。直後、すなわち同年九月に国王の名による絵画注文を受けるという名誉に浴した。当初の予定ではフランスの主要な二〇の港を描くという大がかりな注文であったが、ヴェルネは一〇年余りをかけて一〇の港の眺めを一五点のタブローに仕上げたところで終了とした。前例のないこの連作は、地勢の正確な描写だけでなく、それぞれの土地を特徴づける産業、交易、人々の風俗など多くの要素を盛り込んだ絵画を生み出すことになった。これらの作品については、国から画家に渡された計画案、画家と国家（いわば代理人としてのマリニー侯爵）との間で交わされた書簡、サロンの目録

など同時代の文献が残されているため、どの港のどのような光景を描いたものかは明らかにされている。しかし、この作品は一般的な風景画とはやや異質な性質をもつがゆえに、一八世紀フランス風景画の大きな流れのなかで十分に論じられてきたとは言いがたい。本稿では対作品あるいは連作という形式、ピトレスクという概念などいくつかの観点に注目して、この作品の特質を考察していきたい。そしてこれらの分析を通じて、今後、一八世紀のフランスの風景画を考える足がかりを築くことを目的にしたいと思う。

## 1 ローマ滞在時のヴェルネ

クロード・ジョゼフ・ヴェルネは一七一四年八月、アヴィニオンで画家の家系に生まれ、装飾画家であった父アントワーヌから絵画の最初の手ほどきを受けた<sup>\*</sup>。その後、父の勧めでアヴィニオンの有力な画家フィリップ・ソーヴァンのアトリエで学んだ。こうして一通りの修業を終えたヴェルネは、エクサン・プロヴァンスの装飾画家で風景と海景も描いたジャック・ヴィアリののもとで仕事をする。一七三一年にコーモン侯爵の仲介によってこの地の貴族の邸宅のために扉口上部を飾る一連の風景画を描いたが、これが独立して制作した最初期のものであり、早くも彼が風景画を好んでいたことがうかがえる。

一七三四年、コーモン侯爵らの支援によってヴェルネはローマに向けて出発した。教皇庁とのつながりの深かったアヴィニオン出身であったためか、彼は、すぐにローマのフランス人社会に馴染み、また正規の留学生ではなかったがローマのフランス・アカデミーへの出入りも認可され順調に勉強を進めていくことができた。リヨン出身でローマで活躍していた風景画家アドリアン・マングラールの教えを受け、すでに始めていた一七世紀フランスの風景画の研究をいっそう深め、クロード・ロランやサルヴァトーレ・ローザなどの

作品に親しむ一方イタリアのジョヴァンニ・パオロ・パニーニやカナレットのいわゆるヴェドゥータ(景観画)やアンドレア・ロカテッリなどの奇想的風景からも影響を受ける。一七三七年に初めてナポリを旅行し、一七四〇年頃から海洋画家・風景画家としてその名を知られるようになり、画家仲間やフランスの高位高官、イタリア人そしてとりわけイギリス人から次々と注文を受けた。<sup>\*4</sup>一七四三年、ローマの聖ルカ・アカデミーに迎えられ、一七四六年にはフランスの王立絵画彫刻アカデミーの準会員に認められる。<sup>\*5</sup>この年以降、亡くなる一七八九年までヴェルネは熱心にサロンに作品を送り続け、<sup>\*6</sup>常に好意的な、ときには熱狂的な賛辞を得たのであった。<sup>\*7</sup>一七五三年三月、約二〇年に及ぶイタリア滞在を終えてついに帰国し、同年八月二三日、アカデミー入会資格作品「日没の風景」によって風景 (paysage) と海景色 (marine) の画家として正会員に承認された。<sup>\*8</sup>

ヴェルネはイタリアで、トポグラフィカルな絵画を制作している。これは、古典的風景画あるいは理想的風景画とは異なり、実在する自然の一部なり建造物などがある地点から眺めたものである。「トポグラフィ」という語は、当時の芸術辞典によ

図1 ジョゼフ・ヴェルネ「ローマのサンタンジェロ城と橋」1745年 油彩、カンヴァス  
44×77cm パリ、ルーヴル美術館

れば「寺院、宮殿、都市、海港、その他特定の地点の再現あるいは描写」と簡潔に記されている。<sup>\*9</sup>ローマ時代のヴェルネの作品としてよく知られているものに、「ローマのサンタンジェロ城と橋」(図1)と「ローマのポンテ・ロット」(ともにパリ、ルーヴル美術館)がある。前者は、ローマのティベル川に架かった現在のヴィットーリア・エマニエル橋から上流方向に見えるサンタンジェロ城とサンタンジェロ橋の眺めであり、後者は、ヴェルネの時代にポンテ・ロットと呼ばれた(廃墟と化していた)かつてのアメリウス橋をティベリーナ島の端から眺めたものである。<sup>\*10</sup>この二点はトポグラフィカルな絵画の典型例である。こうした作品は、その表現内容が記述される場合、くから見たものの「眺め(vues)」と記されるのが常であった。この「眺め」と呼ばれるものは、当時、風景画の一領域として、また風景画を形成する一要素として認識されていたと考えられる。再び当時の辞典を開いてみれば、「眺め」は独立した項目で扱われており、「この用語は遠近法によってとらえられた景についていう。王宮の〈眺め〉の大部分はとりわけシヨヴォーやシルヴェストルによってデッサンされ、版画化され成功を収めた」とある。<sup>\*11</sup>「眺め」を描くには、まず対象となる場を選定し、次にその場をどこから眺めるかを決定する必要がある。ある景観を広い視野のもとに収めるためには画面は横長であることが求められるが、右に挙げた二点の小品はともに40×77<sup>cm</sup>であり、かなり横に細長いといえるであろう。<sup>\*12</sup>スペインのフェリペ五世の妃エリザベッタ・ファルネーゼのために制作した「カプラーラのヴィッラの眺め」(図2)は、132.4×306<sup>cm</sup>という大画面のなかに王妃の宮殿と領地を遠景に、王妃一行を前景に描いたモニュメンタルな一点である。鋭い観察に基づいて地誌的景観が見事に表現され、その景観に特別な意味を付与する人物も多数描かれている。広々とした大気の把握、破綻なく統一された光の扱い、正確でしかも絵画的な筆致。この作品は一八世紀の「トポグラフィ」の傑作のひとつに数えられ、

ヴェルネのこうした豊かな才能が、「フランスの港」連作の注文に結びついたと考えられる。

またヴェルネはグラント・ツアーの記念の品として、あるいは多くの芸術愛好家の注文を受けて、理想化したイタリア風景を多数描いた。それは現実の自然の研究に基づきながらも、趣に富んだ形の岩や樹木、急流の滝、さまざまな建築物などを組み合わせ、生み出した想像力の産物である。それらの絵画には、風光明媚で知られるティヴォリの丘や滝、あるいはナポリの湾岸や灯台などいくつもの名所を連想させるモチーフが取り入れられている。また同時に、それらの画面に描かれた夕日の輝きはクロード・ロランを、奇岩はサルヴァトーレ・ローザを、廃墟や都市景観などはジョヴァンニ・パオロ・パンニーニを連想させることがあった。つまり、このタイプの風景画は、芸術愛好家の目には眼前の風景描写の上に優れた風景画の先人たちの記憶が重なり合う場でもあり、それが彼らにとってヴェルネの風景画の魅力を倍増させていたのである。ヴェルネは早くに自分のレパートリーを確立した。彼がもつとも得意としたのは静謐な海と波立つ嵐の海という対照的なタイプの海景画、また一日のうちの天候の変化を扱った風景

図2 ジョゼフ・ヴェルネ「カプラローラのヴィッラの眺め」1746年 油彩、カンヴァス  
132.4×306 フィラデルフィア美術館

画である。静かな海は、日中の穏やかな日差しに照らされたり、日没の黄金色の光に包まれたりしているのに対し、嵐の海では黒い雨雲で空は暗くなり、船が難破し人々が助けを求めている。一日の四つの時、すなわち朝、昼、夕、晩を扱った作品では場所も登場人物もいろいろと趣向を変えて表現されている。このようにヴェルネはしばしば対作品や四点の連作という構想のもとに絵を描いた。風景画を対あるいは連作にする例は、すでにクロード・ロランやニコラ・プッサンにも見られる。とはいえ、ロランは日の出、日の入りを対にしていずれも晴朗な海景を描き、プッサンは四季の連作を聖書の物語に関連させて描いた。それに対しヴェルネの対作品は、時刻、気象現象などの際だったコントラストを特徴としており、四点の連作は、聖書や神話の物語の展開する場ではなく、自然の多様性の描写そのものが主人公となっている点が注目される。

## 2 「フランスの港」注文の経緯

ヴェルネの「フランスの港」は、ルイ一五世からの注文作であるが、実際のところ、ヴェルネにフランスの港のいわば肖像画を描かせようとしたのは、一七五一年に王室建造物局総監という要職についたばかりのマリニー侯爵(1727-81)であった。<sup>\*13</sup> ポンパドゥール侯爵夫人の弟であるマリニー侯爵は、幼名をアベル・ランソワ・ポワソンといい、貴族の私的な教育機関で学び、姉の後ろ盾によって徐々に宮廷に進出していった。彼は、当時王室建造物局総監であった伯父のルノルマン・ド・トゥールネムから次にそのポストを譲り受けることを約束され、ルイ一五世から年金とヴァンディエール侯爵の称号を与えられた。マリニー侯爵の名を得るのはその八年後である。一七四九年一二月、彼はニコラ・コシヤンと美術批評家のアベ・ルブランと建築家のスフロとともにパリを発ちローマへ向かった。このイタリア旅行は、王室建造物局総監とな

ることが決まっている若いマリニーにとって、趣味と美的感性を養うことを目的としていた。帰国後、この役職に就いたマリニーは、一七世紀のコルベールを手本にして、フランスの栄光を讃えるために、ルーヴル宮殿の完成、エコール・ミリテールの創設、サント・ジュヌヴィエーヴ聖堂の建築などに取りかかった。彼は新古典主義の建築家スフロと親しかったが、絵画では当時の代表的な画家ブーシェ、カルル・ヴァン・ロー、ナトワールなどロココの画家に数多くの注文を出している。アカデミーの教義において風景画は主題によるジャンルの序列の下位に置かれていたが、マリニーはナトワールに宛てた書簡のなかで「風景は芸術の一部をなすものであり、これを手がける必要があります。そしてひとりの出来の悪い歴史画家よりもひとりの優れた風景画家がいる方が好ましいでしょう」と書いているように、<sup>\*14</sup>風景画の重要性を理解していたようである。

マリニー侯爵が発注した多くの絵画作品のなかで、最も規模の大きな注文が「フランスの港」連作であった。マリニーはイタリア滞在中にヴェルネのアトリエを訪問しており、その仕事ぶりを自分の目で確かめることができた。ちょうど一八世紀半ばのこの時期、フランスの画壇ではシャルダンとブーシェらが大いに活躍していたが、風景画を能くするユベール・ロベールやフラゴナールはまだ修業中の身であった。一国の主要な都市を描写するというこの企画にとって、特にヴェルネのトポグラフィカルな表現の才能がこの人選の決め手になったことは間違いない。そもそも「海景の画家」ヴェルネは、前述のようにローマ在住のままその作品が評価されて一七四六年にアカデミー準会員に承認されたのであった。したがってその頃すでに彼の画風や才能はアカデミーの上層部に認められていたのであり、準会員となった年からヴェルネの作品はサロンに展示され、一般の人々にも広く知られるようになっていった。

この注文は、当初「フランスのすべての港」を描くことを掲げていたが、実際に計画がまとまって「二〇の港」、すなわち地中海沿岸の港を八カ所、大西洋沿岸の港を一二カ所描くことになった。そして各々の絵画はその土地特有の要素を盛り込むことが要求された。<sup>\*15</sup>ところでフランスの主要な港のいわばポートレートを描かせるという発案はどこから生まれたのだろうか。啓蒙主義の世紀であるこの時代、文化、科学、産業などに対する学問的関心が高まり、『百科全書』が編纂され、デュ・モンソーの漁業論も出版されている。<sup>\*16</sup>地中海と大西洋とイギリス海峡に面した国土をもつフランスにとって、港灣都市は、商業、漁業、軍事それぞれの分野で重要な役割を果たしてきた。アンシャン・レジーム初期から一七八〇年代まで、マルセイユやポルドーなどは、沿岸貿易と近海漁業のみならずヨーロッパの規模でワインや塩などを運ぶ非常に重要な国際交通の基地であり、王国の経済の原動力となって発展し、大幅な人口増加を見ている。一方、軍港として知られるトゥーロンやブレスト、ダンケルクなどがこの時代に果たした対外的役割の大きさは言うまでもない。したがってこの注文は明らかに政治的プロパガンダを含むものとみなされている。その画面においては、正確な地勢の表現とともに、さまざまな活動に従事する人々の描写と人間が作り出す事物の描写が大きな意味をもつ。当時の王室建造物局の芸術振興政策のひとつであったこの連作は、点景として人間が添えられた一般の風景画とは異なり、自国の産業、軍事を示す教育的な内容をもった絵画であった。

### 3 制作の進捗状況

この注文には、まず原則として注文側が作成した計画案に従って制作しなければならないという条件が付いていた。計画案には、描くべき港、港ごとの作品数、どの地点からどの方向を眺めるか、画面に盛り込む

べきモティーフ等々、細かな指示が出されていたのである。そしてそれぞれの港に赴いてその場で制作し完成させること、何よりも眺めを忠実に描写することが要求された。報酬はさまざまな必要経費込みで一点六〇〇フランと決められていた。これらの条件から、ヴェルネはこれまで扱ったことのないタイプの作品を制作することになったと考えられる。実景を描写することは、確かにローマ時代に充分経験を積んだことであつたが、今度は広い地域に散在する港を訪れ、その先々で目にした景観を研究して大画面に仕上げなければならなかつた。ヴェルネは地中海沿岸の港から着手したが、それは彼がアヴィニヨン出身であることを思えば当然といえるだろう。

ここでは次に検討する問題、すなわちヴェルネが描こうとしたものと国家が要求したものとは何であつたのか、また連作という形式などを考えるための前提として、制作の進行を時間を追って確認しておこう。一七五三年九月に注文を受けたヴェルネは一〇月に家族とともにマルセイユに到着したが、これがイタリアからの最終的な帰国となつた。一七五四年九月までの約一年の滞在期間中に、一八世紀の四大港のひとつであつたマルセイユの眺めを二点、「マルセイユ港の入口」と「マルセイユ港の内部」に描く（ともに一七五四年の年記と署名あり）。一七五四年九月トゥーロンに移つて、「バンドル湾の眺め、マグロ漁」と「トゥーロン新港の眺め」を制作した。以上の四点は一七五五年のサロンに出品された。

続いて「トゥーロンの町と停泊地の眺め」と「食糧倉庫側から見たトゥーロン旧港の眺め」を制作し、またアンティープに行き「アンティープ港」を描きはじめトゥーロンとセートでこれを完成させる（これら三点には一七五六年の年記と署名あり）。一七五六年一〇月にセートに到着し、マリニー侯爵と多くの書簡をやりとりしながら一七五七年五月までに前景に嵐の海を描いた「セート港の眺め」を仕上げる（一七五七年の

年記と署名あり)。以上の四点は一七五七年のサロンに出品された。

こうして地中海の主要な港五カ所を八枚のカンヴァスに描いたヴェルネは一七五七年五月、大西洋沿岸のポルドーに到着した。ポルドー市の美しい景観に大いに感心し、「サリエールサリエールの側からのポルドーの眺め」(署名のみ)と「トロンペット城からのポルドーの眺め」(一七五九年の署名と年記あり)の二点を制作する。この二点は一七五九年六月にポルドーで展示された後、パリのサロンに送られた。

次にポルドーから南下して一七五九年七月バイヨンヌに到着したヴェルネは約二年間その地に滞在し、予定を変えてバイヨンヌの眺めを二点制作した。「城砦のゆるい斜面の中腹で見た眺め」と「ブフレルの並木道から見た眺め」の二点(ともに署名のみ)は一七六一年六月にバイヨンヌで展示された後、パリのサロンに出品された。

一七六一年七月にラ・ロシエルに赴き、そこにほぼ一年間滞在し、「ラ・ロシエル港の眺め」を制作し、そこからロシュフォールに足を伸ばして「ロシュフォール港の眺め」を描きはじめ一七六二年パリに戻って完成させた(この二点は一七六二年の年記と署名あり)。こうして大西洋の四港を六点の作品に仕上げた時点で、ひとまず一〇年間もの長い移動の生活に終止符を打ち、パリに定住することにした。「フランスの港」連作はまだ完結したわけではなかったものの、ヴェルネは各地を転々としながら大作を制作する生活に、経済的にも精神的にも疲れ果てていたようである。<sup>\*18</sup>

当初の旅程表では、イギリス海峡の海岸にそって進みカレー港を終点とすることになっていたが、ヴェルネは予定にはなかったディエップを提案し、一七六三年の秋六週間ほど滞在して数々の習作を制作した。そしてパリに戻り、一七六五年のサロンに向けて「ディエップ港の眺め」のタブローを完成させた(一七六五

年の年記と署名あり)。結局、イギリス海峡沿岸の港はこれ以外描かれることはなく、ディエップ港が最後の作品となった。

以上が「フランスの港」の一五点である。ここでそれぞれの作品で主眼が置かれた要素を確認しておきたい。マルセイユの二作では、住民たちの楽しみと商港としての賑わいを描いており、両作品にヴェルネとその家族が登場している点がおもしろい。バンドルでは大謀網を使った有名なマグロ漁を取り上げている。トゥーロンでは大砲の準備と食糧の調達という軍港らしい情景を二作に描き、もう一点は前景にテラスを配置してむしろ風俗画のような画面となっている。アンティープの眺めは、地中海沿岸軍の司令官リシュリュ公の到着の光景と考えられている。<sup>\*19</sup>セートは嵐の海がテーマとなっており、ボルドーは美しい町を二方向からとらえて描いた。バイヨンヌはそれほど有名な港ではないが、ヴェルネはアドゥール川とニーヴ川が合流する地点を描いた作品と、船底を修理する情景にこの地域特有の船や服装を盛り込んだ作品との二点を制作した。ラ・ロシェルでははっきりと確認できる建物の並ぶ町並みを背景に満潮時の港のさまざまな活動を、ロシユフォールでは綱置場港と港での労働を描いている。そしてディエップは漁港として多くの種類の魚を画面手前に描き入れた。このように港は人間の多様な営みが活発に展開される場であることから、いずれの作品も海景や町並みを背景にしてさまざまな国籍、年齢、階級、職業の男女が多数描かれている。そうした人間の描写の豊かさゆえに、風景画というよりはむしろ月曆画や四季ごとの人々の暮らしを描いた風俗画のような性格を強めている作品が多くなっている。

#### 4 「フランスの港」の景観描写をめぐる

この連作に関しては、画家と王室建造物局総監との間で数多くの書簡がやりとりされており、ときに両者の意見が衝突したり、画家が意見を押し通したりといった制作の実際を知ることができる。画家が国家の指示に異を唱えてマリニー侯爵を説得し自分の構想を実現した例として、セート、ボルドー、バイヨンヌの描写が挙げられる。そして計画案になかったものを自ら提案したのが、ディエップの港であった。マリニー侯爵が常に念頭においていたのは、この注文作品はそれぞれの港を地方色豊かに、またその港の性質を明確に表現するものでなくてはならないということであった。そのためには眺めをそのまま再現するように描写することが前提となる。作品を見てそれがどこの港を描いたものなのかが判別できるように、実際の景観に正確に似せて描くことが求められたのである。マリニーはヴェルネの「トポグラフィカル」な才能を評価したからこそ、この注文をヴェルネに出したのであった。しかしまたマリニーは、ヴェルネの絵がピトレスクな美しさも備えていることも認識していた。

セートの港の表現(図3)について、画家は画面の手前に嵐に見舞われた動きのある海を描きたいと思い、「それを描くならば国王のために制作する数々の作品のなかでもかなり珍しい効果を生むことになるだろう」と書き送っている。<sup>\*20</sup> というのも港の内部を中心として描く限り、静かな海を表現することになるからである。しかしマリニーはヴェルネの絵画のふたつの長所、すなわち「類似性」と「ピトレスクな美しさ」<sup>\*21</sup>とを結びつける必要性を説いて、セートの港を海側から眺めて沖に小さく港と町を描くのでは、陸側からしか海を見たことのない一般の人々にとって、描かれたものがセート港であると認識できないのではないかと

言ってヴェルネの構想に反対した。<sup>\*22</sup>しかし、ヴェルネは悪天候はこの地域の特徴のひとつであると言って嵐を描くことを主張し続け、ついにマリニーが譲歩したのである。<sup>\*23</sup>結果として一七五七年のサロンではその独創性が称賛を得た。

大西洋沿岸ギユイエンヌ州の首都ボルドーの場合、ボルドーの町を表現する作品とガロンヌ川の河口を表現する作品の二点が予定されていたが、町を隅々まで歩き回って観察したヴェルネは、ボルドー全体をひとつの視点から捉えることは困難であると判断し、町を異なる方向から眺めて二点の作品にすることをマリニーに提案した。<sup>\*24</sup>この意見は、問題なく受け入れられた。地方総監トゥルニー侯爵が近代化を推進した美しい都市ボルドーを描くことは、この連作の意図するところ、すなわち自国フランスの称揚に一致するものであったからであろう。「トロンペット城からのボルドーの眺め」には、ルイ一五世時代を代表する建築家ガブリエル父子が設計した口

図3 ジョゼフ・ヴェルネ「セート港の眺め」(シャルル=ニコラ・コシャンとジャック=フィリップ・ルバの版画 47.1×73.6cm)

ワイヤル広場と広場の中央に立つ彫刻家ルモワーヌ作のルイ一五世騎馬像が非常に小さいものの正確に描きこまれている(図4)。

バイヨンヌ港に関しては、それほど重要な港とはいえないため当初は一点だけの制作が予定されていたが、一七五九年七月、バイヨンヌに到着したヴェルネはすぐにマリニーに宛てて次のように書き送った。

私がざっと見る事ができたところによれば、この町は私にとって多くのピトレスクなもので満ちています。すなわち、ふたつの川の合流地点に位置する町、双方の側をめぐる城壁、いくつかの橋、要塞、……つまりタブローに優れた効果を与えることのできるすべてのものがあるのです。頭を悩ますであろうことは、それらすべてのものがあちこちに散在していて、一枚のタブローを制作するためのひとつの視点の範囲の内にそれらをまとめ上げることが困難なことです<sup>\*25</sup>……。

図4 ジョゼフ・ヴェルネ「トロンペット城からのボルドーの眺め」1759年 油彩、カンヴァス  
165×263cm パリ、海洋博物館

ヴェルネは七月の末に出した書簡で、「この港を形づくっている主要な事物すべてをまとめることのできる一視点をさがすためにバイヨンヌのまわりをすべて歩き回り、できることはすべて試みましたが、結局それは無理であると分かりました」と述べ、続けてそれが不可能である理由を説明し、作品を二点制作することを求めた。<sup>\*26</sup> マリニーはヴェルネのこの二度目の書簡に対し、「……この港を特徴づけているものを遠近法を歪めることなく一枚のタブローのなかにまとめることができないということが理解できました。そうした事情であるならば、あなたに二枚のタブローを制作する自由を与えましょう。この港をよりよく表現することができるものを確かに手にすることができるならば」として二点描くことを承認した。<sup>\*27</sup> これらの書簡を読むと、ヴェルネはバイヨンヌを特徴づける多くのピトレスクなものに心をひかれ、それらをすべて一枚のタブローに描くことは画面の構成上、無理があると主張しているということ、一方、マリニーはバイヨンヌの正確な描写のためなら二点の制作を許すのも止むを得ないと考えたことが明らかになるであろう。でき上がった作品(図5)を準備素描の一点(図6)と比較するならば、ヴェルネは確かにバイヨンヌの町並みを忠実に描いたことがわかる。

最後の作品となるディエップは、ひとつにはパリから最も近いという理由で、ヴェルネ自身が提案したものであった。ディエップ滞在中の一七六三年一〇月に、ヴェルネはマリニー侯爵に次のように書き送った。

……私は前月一二日にここに到着しました。それ以来、この港のタブローのための習作を休むことなく行ない、私の仕事ははかどっています。この港はあまり重要ではないとはいえ、ピトレスクな点があ

ります。すなわち漁（とくにニシン漁）がこの港の際だった特徴となるでしょう……人々の衣服は珍しく、そこには大変快いものがあります。<sup>\*28</sup>

この選択と書簡の文面からも、ヴェルネは画面にピトレスクな効果を与えること、すなわち眼に快い絵画的効果を与えることを重要な目的のひとつとしてしていることは明らかである。そしてそのためにピトレスクなモチーフ、すなわち絵画において良い効果を生じるような対象をモチーフに求めたのであった。

さて、次に連作の観点からこの作品の特徴を見ておこう。当初の予定では二〇点を超える多数の連作になるはずであったこの構想は、一八世紀当時の連作の概念の枠に収まらない要素をもっていった。室内装飾用の絵画としての需要が多かった風景画において、対作品あるいは四点の連作は、ヴェルネのみならず数多くの作例が見うけられる。しかしこの「フランスの港」のシリーズは単に数が多いというだけではない。これは、例外的といってよいほどの長期にわたっての制作であり、この企画に着手する時点で何点完成させるか必ずしも確定していなかったという点こそ、一般の連作との大きな相違点といえるだろう。ヴェルネは、朝、正午、夕方、夜という一日の四つの大気のヴァリエーションの描写、あるいは凧いだ海と嵐の海との対照的な表現を得意としていたが、それらのように連作としての明確な構想をもって制作に着手するのではなく、一点一点順に描きあげていかなければならない。制作は長期にわたるが、最終的にはすべて王室コレクションの所有となり、おそらく一カ所にまとめて展示され鑑賞されることになるはずである。したがってヴェルネは、全体としての効果も考慮に入れながら、<sup>\*29</sup>個々の作品の構図、色彩、光などを工夫していったと思われる。各タブローの寸法はすべてほぼ同一であり、<sup>\*29</sup>いずれも空が三分の二を占める形になる。複数の作品を制作

したマルセイユ、トゥーロン、ボルドー、バイヨンヌの場合、景観が大きく異なるのはもちろんのこと、それぞれにコントラストを付けるように腐心していると思われる。三点あるトゥーロンは、それぞれ晴れた日中、朝、暖かみのある日没時と時間を変え、ボルドーでも昼と早朝というように異なる時間を選び、さらに斜めにのびる海岸線の向きを逆<sup>\*30</sup>にしている。またラ・ロシエルとロシュフォールの二点は、対となるように構想したと考えられるもので、ラ・ロシエルでは夕方の暖色の光に包まれた湿った空気が表現されているのに対し、ロシュフォールでは朝の風が吹く青白い空が広が<sup>\*31</sup>っている。横長の画面のいくつかでは、左右の端に大きな樹木や建物を配置してアクセントを加えている。特に樹木は、バイヨンヌの眺め(図7)をその習作の一点(図8)と比較してみるとわかるように、おそらく実際よりも大きくして、空間の広大な印象を強めるとともに、広く上方を占める空のスペースの一部を埋めて絵画的効果を高めていると思われる。

このように制作を進めていきながら、各々の段階で対としてコントラストを与えるように工夫し、またセート港のように嵐の海を前景にもってくるなど、作品の構図が似通ったものばかりにならないように留意している。その結果、港の眺めという限定された注文の中でかなり多様な作品が生み出されたのであった。

## 5 むすび

「フランスの港」の連作はヴェルネが全力を傾けて制作した大作であると同時に、この時代だからこそ生まれた絵画ということが出来るだろう。この連作の制作とほぼ同時代に行なわれた大事業が『百科全書』の編纂である。そのなかの「marine」の図版を見るといくつかの種類の船舶、造船技術、港湾設備などが詳細にわたって図示、説明されているのに驚かされる。<sup>\*32</sup>それはこの時代に港に関する事柄がいかに重要であるかを

教えてくれるものである。そしてこの連作が一七六五年に終わった背景には、一七六三年に終結を迎えた七年戦争が深く影響しているとされる。<sup>\*33</sup>

国王注文作品であったこの連作に表現されるべきものは、国王の賢明な統治を示すフランスの海軍の力、豊かな経済力を示す活発的な商業活動、海港都市の美しい景観であった。そしてヴェルネは実際に街を歩き回って観察し、描くのに最適の視点を選び抜くことで、ほぼマリニー侯爵の要求を満足させたのであった。しかし、その制作過程においては、上述したように、画家とマリニーとの間に、時には厳しいやりとりやかけひきがあった。マリニーがあくまで港の実景に類似した作品を求めたのに対し、ヴェルネはそこにピトレスク、多様性、珍しさを付加した作品に仕上げようとしたのである。

ヴェルネはあまりに多くの作品を制作し、また多くの追隨者を出したがゆえに、不当に低く評価されてきたきらいがある。しかしながら、ヴェルネの「フランスの港」は、プロパガンダとしての絵画という特殊な性格をもってはいるが、注文主と制作者との関係や、ピトレスクの美学など数々の興味深い問題を包括しており、一八世紀フランスの風景画を考える上で実に豊富な材料を提供してくれる作品である。

#### 註

\*1 「マルセイユ湾の入口」と「トゥーロンの町と停泊地の眺め」の二点が、ルーヴル美術館にあり、他の一三点はパリの海洋博物館に収蔵されている。

\*2 一八世紀の国王注文作品については、F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, 1901を参照。

\*3 クロード・ジョゼフ・ヴェルネに関する基礎資料としては以下のものがある。

L. Lagrange, *Les Vernet et la peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1864. F. Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, peintre de marine, 1714-1789*, Paris, 1926, 2 vol.

また近年の文献では『Phillip Conisbee, *Joseph Vernet (1714-1789)*, exh. cat., Paris, Musée de la Marine, 1976—1977が重要である。

\*4 ヴェルネが特にイギリス人に人気が高かった理由のひとつに、一七四五年にイギリス人女性ヴァージニア・パーカーと結婚し、この関係でグラント・ツアーでイタリアを訪れる多くのイギリス人から多くの注文を受けたことが挙げられる。グラント・ツアーと美術に関しては『A. Wilson and I. Bignamini, *Grand Tour*, London, 1996を参照。

\*5 *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. VI, Par<sup>e</sup> is, 1855, p. 33.

\*6 J. J. Guiffrey, *Table général des artistes ayant exposé aux salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1873, p. 69.

\*7 熱烈的な賛辞を送ったひとりがディドロであり、特に一七六七年のサロンでのヴェルネ評はよく知られている。

\*8 ヴェルネのアカデミー正会員承認の記録は『L. Dussieux, "Académie de peinture et de sculpture, liste chronologique des membres de l'Académie de peinture et de sculpture, depuis son origine, le 1<sup>er</sup> février 1648, jusqu'au 8 août 1793, jour de sa suppression", *Archives de l'art français*, t. I, 1851-1852, p. 388.

入会資格作品については『Ph. de Chennevièvre, E. Daudet et A. de Montaiglon, "Sujets des morceaux de réception des membres de l'ancienne Académie de peinture, sculpture et gravure 1648 à 1793", *Archives de l'art français*, t. II, 1852-1853, P. 390.

- \* 9 M. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, 1753, p. 638.
  - \* 10 Ph. Conisbee, *Joseph Vernet (1714-1789)*, exh. cat., Paris, Musée de la Marine, 1976-1977, pp. 54-55.
  - \* 11 M. Lacombe, *ibid.*, p. 737.
  - \* 12 縦と横の比率はおおよそ1:1.9であり、この頃のブーシェやフラゴナールなどが横長のキャンヴァスを使って描いた一般の風景画よりかなり横に細長い。
  - \* 13 ヲリニー侯爵のころに著した B. Scott, "The Marquis de Marigny. A Dispenser of Royal Patronage", *Apollo*, 97 (Jan. 1973), pp. 25-35.
  - \* 14 A. de Montaiglon & J. Guiffrey, eds., *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, t. x, 1900, p. 397.
  - \* 15 この著作のころの建築図案は P. A. [Miger], *Les Ports de France, peints par Joseph Vernet et Hue; dont les tableaux enrichissent la Galerie du Sénat Conservateur, au Luxembourg* ……., Paris, 1812, ; L. Lagrange et A. de Montaiglon, "Joseph Vernet: pièces et notes pour servir à l'histoire de ses tableaux des Ports de France", *Archives de l'art français*, VII, 1856, pp. 139-163. (以下、Itinéraire 参照) ; J. Guiffery, "Correspondance de Joseph Vernet avec le Directeur de Bâtiments sur la collection des Ports de France, et avec d'autres personnes sur divers objets. 1756-1787, *Nouvelles Archives de l'art français*, t. IX, 1893, pp. 1-99 (以下、Correspondance 参照)
- また最近の研究に L. Mauvre et F. Rieth, *Joseph Vernet 1714-1789: Les Ports de France*, Arcueil, 1994 がある。

\* 16 D. du Monceau, *Traité général des pesches*, Paris, 1769-1777.

\* 17 *Itinéraire* 参照。

\* 18 マリニー侯爵宛ての書簡において、ヴェルネは度々報酬の支払いを催促し、滞在先で便宜を図ってくれるように訴えている。

\* 19 L. Lagrange, *Les Vernet et la peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1864, pp. 503-505.

\* 20 *Itinéraire*, p. 150.

\* 21 バイヨンヌの表現をめぐる両者のやりとりは、セートの場合と同様の問題を提起していると思われる。ここに出てくる「ピトレスク」という語は、イギリスの「ピクチャレスク」に相当するものであり、「ピクチャレスク」はイギリス風景画および庭園、造園においてはきわめて重要な概念である。しかし、フランスの「ピトレスク」は、その語意の形成や意味内容が「ピクチャレスク」と同一とはいえない。この語は、一八世紀の半ばまでは観者の視覚に快をもたらすような絵画的効果のことを意味していたが、ヴェルネが使った「ピトレスクなもの」とは「絵画において良い効果を生じるような対象」を意味していると思われる。一八世紀における「ピトレスク」の意味については以下の文献を参照。

J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719, vol. 1, pp. 279-281. ; A. J. Dézailleur D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, pp. xlii-xliii. ; M. Lacombe, *ibid.*, 530. ; C. H. Watelet et P. C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, vol. V, pp. 73-76.

\* 22 *Itinéraire*, pp. 152-153.

- \* 23 セー卜港の表現については、島本流「〈風景〉と〈眺め〉」(Ⅱ)——十八世紀フランス風景画をめぐって——  
『芸術論究』第8編、帝塚山学院大学、一九九一年、29—49頁。特に45—47頁参照。
- \* 24 *Correspondance*, pp. 15-16.
- \* 25 *Correspondance*, p. 30.
- \* 26 *Correspondance*, p. 33.
- \* 27 *Correspondance*, p. 34.
- \* 28 *Correspondance*, p. 58.
- \* 29 いずれも165×263cmである。ただし、「マルセイユ港の内部」と「トゥーロン新港の眺め」の二点は165×265cm。
- \* 30 「トロンセット城からのボルドーの眺め」の構図に関しては、カナレットの「サマセット・ハウスのテラスから見たテムズ河」(一七四六—五〇年頃)の版画を利用したと考えられている。Ph. Conissee, *Joseph Vernet (1714-1789)*, exh. cat., Paris, Musée de la Marine, 1976-1977 p. 81参照。
- \* 31 描かれている時間についてはサロンの目録の記述による。
- \* 32 D. Diderot et J. Le R. D'Alembert eds., *Encyclopedie, Recueil de planches, sur les sciences, les arts Libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, Paris, 1762, Rep., New York, 1969, pp. 637-658.
- \* 33 L. Manœuvre et E. Rieth, *Joseph Vernet 1714-1789: Les Ports de France*, Arcueil, 1994., p. 15.