

フランスの風景画（後編）

林 良 児

拙論中編¹⁾の結びで、筆者は次のように述べた。

歴史画を頂点とし、静物画を最下位とする絵画ジャンルのヒエラルキーに対して異議が唱えられるようになるのは18世紀から19世紀初頭にかけてのことである。風景画もその主観性を主要な欠点として「19世紀にいたるまでアカデミーによって否認されつづけた」。(……) プサンやロランを超えて風景画に新たな境地を拓くフランスの画家に我われが出会うのはまだまだ先のことである。しかし、今回の考察の範囲とした1620年代から1700年までのあいだに生まれた画家のなかにもそのような境地に限りなく近いように思われるニコラ・ド・ラルジリエールがいたことを記憶にとどめておくことにしよう。

今回の目的は、1701年代から1800年までのあいだに生まれたフランスの画家たちを検討の対象にして、フランスにおける風景画の歴史を跡づけることである。

VIII. 18世紀生まれの風景画家

この時代に風景画を残しているのは誰なのか。まずは拙論中編における一覧C：プサンとロランの世代以降 [1620年～1700年] に引き続いて、主要な画家と作品を一覧にしてみよう。ただし、画家の出生年及び没年については、作品の制作年と同様、古いものほど不確かな場合があることをお断りしておきたい。技法は表記がないものは油彩である。制作年とサイズについては把握していないものもある。

一覧D：風景画を描いた18世紀生まれのフランスの主要な画家と作品
[1701年～1800年]

1. François BOUCHER (1703–1770)
The Forest, **1740**, 131 × 163cm.
Landscape with Water-Mill, **1743**, 90.8 × 118.1cm.
The Mill, **1751**, 66 × 84cm.
The Mill at Charenton, **1750s**, 72 × 92cm.
The Dovecote, **1758**, 47.3 × 71.1cm.
2. Claude-Joseph VERNET (1714–1789)
View of Lake Nemi, **1748**, 61 × 73.5cm.
Seascape: Calm, **1735–40**.
Moonlight Scene in the Environs of Citta Nuova in Illyria, **1761**, 99 × 136cm.
Ruins near the Mouth of a River, **1748**, 75 × 92cm.
View of the Villa Ludovisi Park in Rome, **1749**, 74.5 × 99.5cm.
3. Joseph-Siffred DUPLESSIS (1725–1802)
Landscape in Blue Monochrome, **1780s**, Wood.
4. Alexis Nicolas PERIGNON I (1726–1782)
The Potager of the Hôtel deValentinois in Passy, c. **1780**, 44.2 × 52.7cm.
5. Pierre-Jacques VOLAIRE (1729–c. 1792)
The Eruption of Vesuvius by Moonlight, **1774**, 101.5 × 154cm.
Seascape with Fisherman on a Rocky Shore, **1774**, 53 × 65cm.
6. Jean-Baptiste PILLEMENT (1728–1808)
Landscape with Washerwomen, **1792**, 45 × 68cm.
Landscape, 56 × 76cm.
Shipwrecked Sailors Coming Ashore, 56 × 80cm.
River Landscape, 72 × 92cm.
7. Mathurin LANTARA (1729–1778)
Paysage au Clair de Lune, **1748**, 16 × 19cm.
Landscape, Moonlight, 42.5 × 31.9cm.
Imaginary Wild Landscape with a Castle, Chalk (black and white) on paper,
26.3 × 33.2cm.
8. Jean-Honoré FRAGONARD (1732–1806)
The Pond, **1761–65**, 65.2 × 73.1cm.
The Swing, c. **1765**, 215.9 × 185.5cm.
Cypresses in the Garden Avenue of the Villa, c. **1760**, Drawing.
Le Petit Parc, **1764–65**, 37 × 45cm.
Blindekuhspiel, **1773–76**, 216 × 198cm.
9. Hubert ROBERT (1733–1808)

- Ruins at Nimes*, 117×174cm.
View of Ripetta, **1766**, 119×145cm.
Architectural Landscape with a Canal, **1783**, 129×183cm.
The Pont du Gard, **1787**, 242×242cm.
Washerwomen, **1796**, 60.3×41.6cm.
Avenue in a Park, **1799**, 59×39cm.
10. Jean-Jacques de BOISSIEU (1736–1810)
House with a Canopy, before **1765**, 20.9×21cm.
11. Philippe-Jacques de LOUTHERBOURG (1740–1812)
Landscape with Cattle, c. **1767**.
Clair de Lune, **1777**, 57×72cm.
12. Louis-Gabriel MOREAU (1740–1806)
Riverside Landscape with Shepherds and Flocks, c. **1780**, Gouache, 59.3×84.4cm.
Italian Landscape with a Boating Party, Gouache, 20.1×25.8cm.
La Chasse aux Faucons, Gouache, 16×23.8cm.
Landscape, Gouache, 18.8×26.7cm.
13. Pierre LACOUR (1745–1814)
Vue d'une Partie du Port et des Quais de Bordeaux, **1804**.
14. Jacques-Louis DAVID (1748–1825)
View of the Tiber and Castel St Angelo, c. **1776**, Drawing, 166×220mm.
15. Pierre-Alexandre WILLE (1748–1821)
Paysage avec Deux Cavaliers et Trois Figures dans une Allée bordée d'Arbres, Miniature, 13×19.8cm.
Paysage avec Trois Figures regardant un Couple enlacé à l'Orée du Bois.
16. Pierre-Henri de VALENCIENNES (1750–1819)
View of the Convent of Ara Coeli with Pines, **1780s**, 17×26cm.
Farm-building at the Villa Farnèse, **1780**, 25×38cm.
The Ancient City of Agrigento, **1787**, 110×164cm.
Arcadian Landscape, **1794**, 43×58cm.
Storm by a Lake, **1780**, 24×39cm.
View of Rome in the Morning, **1782–84**, 18×25cm.
A Capriccio of Rome with the Finish of a Marathon, **1788**, 81.3×119.4cm.
17. Jean-Louis DEMARNE (1752–1829)
A Ferry and Boats on a Canal, c. **1800–15**, 49×61cm.
Landscape with Figures and a Gothic Monument, 24.8×32.7cm.

- Water-Mill*, **1809**, 49×60cm.
18. Nicolas-Antoine TAUNAY (1755–1830)
Vista do Outerio, c. **1817**, 37×48.5cm.
Country Landscape, **1776**, 57×45cm.
Mountain Landscape, **1776**, 56×44cm.
Vista do Morro de Santo Antonio, **1816**, 45×56.5cm.
19. Jean-Joseph-Xavier BIDAULD (1758–1846)
Paysage italien, **1785–90**, 36×47cm.
View of the Isle of Sora, **1793**, 113×144cm.
Landscape with Figures crossing a River, 50×66cm.
20. Louis GAUFFIER (1762–1801)
View of Falls at Vallombrosa, **1797**, 84.1×114.9cm.
La Vallée de l'Arno vue depuis le Paradisino de Vallombrosa, 82.5×114cm.
21. Georges MICHEL (1763–1843)
L'Orage ou Animaux à l'abreuvoir, **1795**, 39.5×57cm.
Mills at Montmartre, 51×73cm.
Landscape with a Mill, **1820s**, 52×77cm.
Landscape, c. **1820s–30s**.
22. Jean-Victor BERTIN (1767–1842)
Landscape with Sheep and a Woman sewing, c. **1805**, 40.5×30.5cm.
Vue prise à Essonne, c. **1805**, 40×35cm.
Paysage d'Italie avec un cavalier, **1808**, 63×97cm.
Landscape with a Fortress and a Beggar, 30×36cm.
Classical Landscape, 142.3×175.2cm.
23. Pierre-Athanase CHAUVIN (1774–1832)
Italian Landscape, Early 19C, 31×31cm.
24. François-Marius GRANET (1775–1849)
View of the Falls at Tivoli, c. **1808–10**.
Basilique Saint Jean et Saint Paul, 27×41.5cm.
La Trinité des Monts et la villa Médicis, à Rome, **1808**, 49×62cm.
25. Antoine-Félix BOISSELIER (1776–1811)
View of the Benedictine Monastery at Subiaco, **1811**, 38×28cm.
Interior of the Colosseum, Rome.
26. Dominique INGRES (1780–1867)
Vue de l'Acropole d'Athènes, **1841–49**.
27. Lancelot-Théodore TURPIN (1782–1859)

- Paysage avec bestiaux sur une route*, **1806**, 48×65cm.
The Arch of Constantine seen from the Colosseum, **1818–38**, 29.2×21.6cm.
Vue d'une partie du palais ducal et de la Piazzetta à Venise, **1829**, 75×100cm.
Venice, **1840**, 96.5×128cm.
The Bay of Naples, **1840**, 96.8×146cm.
28. Horace VERNET (1789–1863)
Departure for the Hunt in the Pontine Marshes, **1833**, 100×150.7cm.
Stormy Coast Scene after a Shipwreck, 59×72cm.
29. Théodore GERICAULT (1791–1824)
The Wreck, **1821–24**, 19×25cm.
The Plaster Kiln, c. **1822**, 51×61cm.
30. Léon COGNIET (1794–1880)
Toits et Collines au Coucher du Soleil, 11×22.5cm.
31. Achille-Etna MICHALLON (1796–1822)
Le Chêne et le Roseau, **1816**, 43.5×53.5cm.
Vue de Mer, à Salerne, 26×38cm.
La Mort de Roland, **1819**, 191×283cm.
Vue de Naples, prise des hauteurs du Vésuve, **1819**, 29×40cm.
Landscape with a Man frightened by a Serpent among Ruins, **1817**, 98.4×78.1cm.
Paysage inspire de la vue de Frascati, **1822**, 127×171cm.
Philoctète dans l'île de Lemnos, **1822**, 67×98cm.
32. Jean-Baptiste-Camille COROT (1796–1875)
Le pont de Narni, **1826**, 34×48cm.
Le Cathédrale de Chartres, **1830** retouché, en **1872**, 64×51cm.
Avignon seen from Villeneuve-lès-Avignon, **1836**, 34×73cm.
Souvenir de Mortefontaine, **1864**, 65×89cm.
Le Pont de Mantes, **1868–70**, 38.5×55.5cm.
Arleux du Nord, the Drocourt Mill, on the Sensée, **1871**.
33. Edouard BERTIN (1797–1871)
View of the Gorge at Civita Castellana, **1826–27**.
Ravine at Sorrento, 41×29.5cm.
34. Jules COIGNET (1798–1860)
River Landscape, c. **1840**.
Ruines de Balbeck, 94×160cm.
The Coast of the Bay of Naples near Posilippo, **1823–28**, 41.2×68.8cm.

35. Théodore Caruelle d'aligny (1798–1871)
Italian Hills at Dawn, c. 1822–27.
Landscape with a Cave, 62.2×45.7cm.
Vue prise à Amalfi, dans le Golfe de Salerne, c. 1834, 75×63cm.
36. Eugène DELACROIX (1798–1863)
La Mer vue des Hauteurs de Dieppe, c. 1852, 36×52cm.
37. François BIARD (1799–1882)
Magdalena Bay, 1820–35, 130×163cm.
Vue de l'Océan glacial.

以上である。拙論中編の一覧Cと合わせてみると18世紀フランスにおける風景画の推移が分かるだろう。しかし、一口に18世紀生まれの画家と言っても、彼らの作品を取り巻く時代の美術様式は、ロココを過ぎ、新古典主義、ロマン主義、写実主義へと推移する。もちろん、すべての作品がそのような流れに則しているわけではない。過去の伝統や様式を感じさせるものもあれば、新しい様式を先取りしていると思われるものもある。また、当然のことながら、彼らの出生年がおよそ1775年を過ぎるころから、その画業は19世紀に始まることになる。次章では、18世紀末を起点とするロマン主義の様式が展開した19世紀初頭までを大括りに18世紀の風景画として概観したい。

IX. 18世紀の風景画

1700年前後に生まれた画家たちが後世に残る作品を描き始めるのは、華麗で繊細で、どこか官能的なロココ様式 *Style Rococo* の時代である。それは、理性の優位と批評精神を背景にして、フランスの社会が1789年の革命に向かってその一步を踏み出したころでもある。

1715年、栄華を極めたルイ14世の死後、ルイ15世が即位する。しかし、まだ5歳の幼王にすぎず、ルイ14世の甥であるオルレアン公フィリップが以後7年間に亘って摂政を務めることになる。このオルレアン公の下した最初の決定の一つが王宮をヴェルサイユからパリに移したことだった。かくして文化と政治の中心となったパリでは、上層貴族ばかりでなく、商才をもとに台頭してきた裕福な市民や銀行家や徴税官などが、前世紀末の

バロック的古典主義とはやや異なる新たな文化を形成する。宮廷を中心とした文化から多様な担い手たちによる文化への推移である。

彼らは「パリに建てた小規模な邸宅の心地良さと優美さにぴったりと調和する絵画作品」を求める。17世紀のブサンの流れをくむ古典主義的趣の作品よりもルーベンスの伝統を引き継ぐ色彩豊かな作品を好んで受け入れる。「生きる喜び」を象徴する洗練された恋愛の感覚的な愉楽は、彼らのサロンを飾る絵画の格好の画題となった²⁾。ロココの初期の傾向を摂政時代風様式 *Style Régence* と呼ぶのはそのような事情による。

やがてロココ美術は18世紀を通じてヨーロッパの他の大部分の国に広まり³⁾、最盛期に入ってゆくのだが、なによりも市民革命が待ち受けている社会、貴族を始めとする富裕層が彼らの富を十分に堪能できた社会、ロココはそうしたフランスに花咲いた優雅な「女性的な文化」⁴⁾だった。

(1) ロココの風景画

バロックからロココへという絵画における質的变化の先駆的存在は、前回の拙論で触れたジャン・アントワーヌ・ヴァトー *Jean-Antoine WATTEAU* (1684-1721) だった。ヴァトーを創始者とするロココ絵画の時代にひときわ目につくのは肖像画であるが、肖像画や風俗画と並んで、風景画もまた多くの画家によって描かれるようになった。ロココの自由でのびやかな精神をもっとも華麗に表現したフランソワ・ブーシェ *François BOUCHER* はまさにその一人だった。

ブーシェの傑作といえば、《水浴のディアナ》*Diana Resting after her Bath*, 1742 や《ブロンドのオダリスク》*L'Odalisque Blonde*, 1752 が思い浮かぶが、そのブーシェにも風景画といってよい《森林》*The Forest*, 1740、《水車のある風景》*Landscape with Water-Mill*, 1743、《水車場》*The Mill*, 1751 のような作品がある。

老木が林立する鬱蒼とした森。そのうちの幾本かはすでに朽ちている。手前を川が流れ、その一帯に日が差している。川辺や奥まった一隅の陽だまりに描きこまれた兵士らしき二組の人物たちが作品《森林》の風景を古代風に仕立てている。また、前景に水辺を配し、青々と茂る樹木と平原の眺望を描いた《水車場のある風景》。緩やかに蛇行する川岸で、幼子を傍らに洗濯をする若い婦人を描いた《水車場》。後者二作品のいずれの人物も鑑賞者に多くを語りかけることはない。当時の人々の暮らしぶりの一端

を垣間見させてくれるような傾向を重視すれば風俗画とも言えそうである。絵本に出てきそうな奇麗な風景である。それが実際の風景に則したものでかどうかは問うまい。

これらの作品を見ていると、ブーシェが水面の反映を非常に重要視していることが分かる。そのような水と光に19世紀後半の印象派に通じる近代的感性が見えると言っては言い過ぎだろうか。実際の風景を描いているとされる《シャラントンの水車場》*The Mill at Charenton, 1750s* や、水辺に建つ筒型の大きな建物を晴れ晴れとした陽光のなかに描いた《鳩小屋》*The Dovecote, 1758* (cf., 上記一覧 D-1) についても同じことが言える。

とりわけ《シャラントンの水車場》は、紫に近い青色の空としなやかな木々の葉叢の緑のグラデーションが美しい作品で、「18世紀フランス絵画中の傑作である」⁵⁾と評価されることもある。多くの魅惑的な裸婦像を描いたブーシェだが、1740年代から50年代にかけては風景画家としての力量をも遺憾なく発揮していたのである。

広大な空と緑濃い樹木の空間に滝、噴水、彫像などを配置して、吸い込まれるような、しっとりとした情景を描き出しているジャン・オノレ・フラゴナール FRAGONARD の《目隠し鬼ごっこ》*Blindekuhspiel, c. 1773-76* や《ブランコ》*The Swing, c. 1765*⁶⁾ (一覧 D-8) には夢幻の世界と古典主義的な理想郷が同居している。ピロードのような木々の緑や湧き立つ雲の白が印象的なフラゴナールの風景画は、ヴァトーの雅宴画《眺望》*La Perspective, c. 1715* を継承する作品としても美しい。また、晩年のユベール・ロベール ROBERT が、同じようなブランコ遊びを一對の彫像と大樹の群れからなるシンメトリーな構図を用いて描いた《公園の大通り》*Avenue in a Park, 1799* (一覧 D-9)。これらもまた、ブーシェの風景画と同様、ロココ絵画らしさを感じさせる装飾性豊かな優雅な佇まいの風景を表現した作品といえるだろう。

ところで、およそ1760年ころからフランスではロココ様式の空想性や幻想性に対する反動が顕在化する。新古典主義 *Néo-classicisme* の興隆である。

ロココから、「古代への回帰願望、真摯な主題や単純かつ節度ある様式への志向、理想の美の創造への夢」を特徴とする新古典主義への移行の契機となったものは、1738年のヘルクラネウムや1748年のポンペイにおける古代遺跡の発掘であり、フランス、イギリス、イタリアなどで刊行され

た古代ギリシアの芸術に関する挿絵入りの書物だったと言われて⁷⁾。そのようなものによって掻き立てられた「古代の偉大な時代へのノスタルジー」⁸⁾を確固たるものにしたのは、なによりもヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン Johann Joachim WINCKELMANN (1717-1768) の抒情豊かな著作『絵画と彫刻におけるギリシアの作品の模倣に関する考察』*Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755だった。そして、この古代崇拜熱とともに、ロココ様式は、華麗に走りすぎた優雅さや人心に媚びるきらいのなまめきゆえに、それまで偉大な芸術に固有の特徴とされてきた重厚さや徳性からは乖離してしまった様式とみなされるようになっていく⁹⁾。

18世紀も最後の三分の一になると、古代の靈感が新古典主義の名のもと芸術生活のなかに再び認められる。この風潮はロココ様式の幻想性に反発し、1760年から1770年までのあいだにローマで生まれ、1830年ころまでヨーロッパに広まっていく。二人のドイツ人、考古学者・美術史家のヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンとその亜流である画家のアントン・ラファエル・メンゲス¹⁰⁾は、絵画を改革するために〈理想の美 *beau idéal*〉とギリシア・ローマの高潔な内容を取り合わせる¹¹⁾。

そして、ギリシア彫刻に心酔したヴィンケルマンは、16世紀末から18世紀初頭までのヨーロッパ美術を支配したバロック様式における形態感覚の墮落と節度のない表現に対して古代芸術のあの概念〈高貴なる単純と静かなる偉大〉¹²⁾を対比させ、芸術における〈理想の美〉の復活を主張する。そのような時代を背景にしてプーシェやフラゴナールに代表されるロココ風の風景画が敬遠されるようになるとともに、プサンやロランの古典主義的風景画の伝統が再び息を吹き返すのである。

(2) 新古典主義的風景画

拙論前編ですでに触れたとおり、古典主義的風景画とは聖書や神話や古典文学に則した物語を麗しい自然の姿のなかに描いた風景画であり、意味内容は歴史的風景画と変わらない¹³⁾。古典主義的風景画の始祖といわれるのは、フランドルのポール・ブリル Paul BRIL (1554-1626)、そしてとりわけイタリアのアンニバレ・カラッチ Annibale CARRACHE (1560-1609) である。

美術史家 Wendy BECKETT は、エジプトに難を逃れる聖家族の悲劇を描いたカラッチの《エジプト逃避》*La Fuite en Égypte, c. 1603* について、ここでは正確な詳細が調和と均衡と理想主義に従属していると述べて、つぎのように続ける。

アンニバレは、徐々に薄らいでゆく光や大気のなかでゆらめく風景の多彩な潜在力を活用し、風景に絵の公式な主題としての物語と同じ重要な役割を与えている¹⁴⁾。

このようなカラッチの古典主義的風景画の系譜に属するのがフランスではニコラ・プサン Nicolas POUSSIN (1594-1665) でありクロード・ロラン Claude LORRAIN (1600-1682) だった。とりわけ、17世紀にギリシア芸術の明瞭な形態を手本としたプサンは、ロココの色彩豊かなルーベンス派の時代が過ぎた今、再び新古典主義者たちによってその価値を認められる¹⁵⁾。プサンの非常に正確な描写は、新古典主義が求めた清らかな〈純粋性〉、〈良質なもの〉、〈真なるもの〉を実現していたからだった¹⁶⁾。ヴィンケルマンもプサンのバロック的古典主義を非難することはなかった。

しかし、イタリア古典主義に強い影響を受けた二人の画家とはいえ、その違いは大きい。二人の代表的な風景画は、歴史の物語や聖書を公の主題にしているという点で歴史的風景画であるが、プサンは悲しい物語を抒情性を極力排した静かで美しい風景のなかにたとえば《フォキオンの埋葬》*Les Funérailles de Phocion, 1648* を描き、ロランは聖書のなかの一つの物語を詩情溢れる牧歌的な理想の美しい風景のなかにたとえば《イサクとリベカの結婚》*Le Mariage d'Isaac et Rébecca, 1648* を描いていた。

筆者が先に言ったプサンやロランの古典主義的伝統とは、そのような「抒情性を極力排した静かで美しい風景」や「詩情溢れる牧歌的な理想の美しい風景」をイメージさせる絵画の傾向を意味する。

理性を惑わすような不安定な線や形があってはならない。荒れ狂う海面とは異なる深海の静謐、明晰な秩序、抑制された自己主張、見る者にそのような印象をもたらすのが古典主義的風景画であるとすれば、同じように、かつて実際に存在したものでなく、現に存在しているものでもない。しかし、どこかにはたしかに存在しているであろうと思われる、もの静かな世界を見せてくれるのが新古典主義的風景画である。唯一の違いは、後者にあっては、プサンやロランの多くの作品にみられるような神話、聖書、

寓話などに結びつく物語性が概して希薄であるという点であろう。そのような傾向が、見方によっては、たしかに、なにか精神的な豊かさや強さの欠落と見えるのかもしれない。ロココ美の洗礼を受けた絵画ゆえだろうか。たとえば、先の W. ベケットは、気高い精神性を感じさせるプサンの芸術と新古典主義との違いを次のように指摘している。

プサンの芸術はバロックの感情的な側面を拒絶するが、だからといって同じそのバロックの精神的な豊かさや強さをいささかも犠牲にしてはいない。プサンの芸術はその点において新古典主義と異なる¹⁷⁾。

さて、新古典主義の時代は一般に1760年ころから1830年ころまでとみなされるのだが、上記一覧 D に挙げた画家たちを振り返れば、その作品のいくつかに「ギリシア・ローマの高邁な内容に通じる理想の美」の実現を掲げる新古典主義理念の反映を見ることができるだろう。すなわち、抑制・統一・調和・均衡という美の探究を古典主義的風景画との共通点としながら、万人に等しく与えられている理性が認める〈あるべき世界の風景〉、冷静で合理的な思想にもとづく静謐な〈理想の風景〉を描いた作品の存在である。

たとえば、海景画家として知られるクロード・ジョゼフ・ヴェルネ VERNET の《河口そばの廃墟》*Ruins near the Mouth of a River, 1748*（上記一覧 D-2）。自然の懐の深さを感じさせるフィリップ・ジャック・ラウザー バーク LOUTHERBOURG の《牛のいる風景》*Landscape with Cattle, c. 1767*（一覧 D-11）¹⁸⁾。前景に置かれた廃墟の残骸が、見る者に形あるものはかなさを思わせるピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌ VALENCIENNES の《古代都市アグリジェント》*The Ancient City of Agrigento, 1787*（一覧 D-16）。手入れの行き届いた山里の平和を物語るジャン・ルイ・ドゥマルヌ DEMARNE の《ゴシック様式の記念碑と人々のいる風景》*Landscape with Figures and a Gothic Monument*（一覧 D-17）。垂直の線を多用したジャン・ジョゼフ・グザヴィエ・ビドー BIDAULD の《イタリアの風景》*Paysage italien, 1785-90*（一覧 D-19）。穏やかな時間が流れる半逆光の風景が美しいジャン・ヴィクトール・ベルタン BERTIN の《羊と縫物をする女性のいる風景》*Landscape with Sheep and a Woman sewing, c. 1805*（一覧 D-22）。川面に映るロマネスク風の教会、石橋を渡る花売りとおぼしき人影、はるか遠方の山の中腹に建つ館。すべてに無駄

のない風景を柔らかな光のなかにトンド (tondo 円形画) で描いたピエール・アタナス・ショーバン CHAUVIN の《イタリアの風景》*Italian Landscape*(一覧 D-23)。アカデミーが1817年に設けた歴史的風景画のローマ賞の最初の受賞者で、カミーユ・コロー COROT の師でもあったアシーユ・エトナ・ミシャロン MICHALLON が、山中のわずかな平地で踊りに興じる人々を前景に置いて広がりのある風景を表現した《フラスカティの眺めから着想を得た風景》*Landscape inspired by the View of Frascati*, 1822 や、陽光に輝く鮮やかな眺望を描いた《廃墟の中で蛇に驚く男のいる風景》*Landscape with a Man frightened by a Serpent among Ruins* (一覧 D-31)。これらはまさに静寂と気品が漂う新古典主義的風景画を象徴する作品といえるだろう。抑制のイメージは「ローマの威厳、ギリシアの優美」であり、静寂と気品のイメージは作品全体の調和と統一に対する「願望の視覚的表現」¹⁹⁾なのである。

そして、16世紀イタリアのラファエルロ RAFFAELLO (1483-1520) やニコラ・プサンを灵感の源流とするこのフランス新古典主義絵画²⁰⁾に見られるような、人心を高きところへ導く調和や均衡の世界を志向する精神は、ジョゼフ・マリ・ヴィアン Joseph Marie VIEN (1716-1809) とその弟子ジャック・ルイ・ダヴィッド Jacques Louis DAVID (1748-1825) を経てあのドミニク・アングル Dominique INGRES (1780-1867) へと流れていく。

ところで、古代ギリシア・ローマという実際には目にしたことのない想像の世界に理想の美の具現を想定したことからも分かるように、新古典主義芸術にはもともとロマン主義的な一面がある。そのため、理念や理論ではなくて、具体的な絵画作品における新古典主義的なものとロマン主義的なものとの識別となると多分に主観的であることを免れない。

その点をわきまえつつ、理性・明晰・静謐・秩序・安定・理想の世界等々の古典主義的概念よりも、自我・叙情・夢想・激情・憂鬱・内的世界等々の概念のほうにより多く結びつくような作品をロマン主義的風景画として把握することにしたい。

(3) ロマン主義的風景画

芸術運動の定義と個別の作品の関連性を語ることはどのような場合でも困難を伴うのだが、「永遠のロマン主義」とか「時代を超えたロマン主義」など、広狭さまざまな意味を込めて用いられるロマン主義はその典型であ

る。そもそもロマン主義とは何なのか。画家と詩人、絵画と文学の関係が密になる19世紀に大きく花開くこの運動の定義を少し文学の側に求めて見よう。

ヨーロッパの多様な文学の中に、一般にロマン主義という言葉で言われるあの新たな感性の文学の形式がいつ生まれたのかを決める作業は歴史家に任せよう。あの現象がいたるところでほぼ同じものであったように見えてとしても、それはフランスに広まるはるか以前にドイツとイギリスに出現したのである。

これは、『19世紀から20世紀までのヨーロッパ文学アンソロジー』²¹⁾の一節である。ロマンティズムの語源«romantic»は、18世紀になって反古典主義的な〈非現実的・不条理・行き過ぎ〉といった概念や、〈雄大でメランコリックな自然の感動的な〉側面を意味するようになる²²⁾。そして、19世紀の幕が開くころ、ドイツのシュレーゲルが、ヴィンケルマンが述べた〈古典主義の明瞭と静謐〉に対比させて〈ロマン主義の多様性・神秘・不安〉といった特徴を指摘する。こうして、ドイツに関しては一般に1800年ないしその前年の1798年がロマン派誕生の年とされている²³⁾。イギリスでも、ワーズワースとコウルリッジの共著『叙情歌謡集』が出た1798年をもってロマン主義文学の確立の時とするようである²⁴⁾。フランスはドイツとイギリスから遅れること約20年余、スタンダールが自らをロマン主義者と宣言した1818年、あるいはラマルチーヌが『瞑想詩集』を出した1820年、あるいはまたユゴーが『クロムウェル』の序文でロマン主義理論を展開した1827年などをロマン主義誕生の時としている。18世紀末に誕生し19世紀前半に隆盛を極めた文芸思潮としての一般的なロマン主義の起点や定義は以上のようなようになるだろう。では、美術史ではどのような定義がなされているのだろうか。類書の一節を引用してみよう。

フランス革命の後、ヨーロッパは一世代続くことになる深い混乱の時代に突入した。危機、革命、戦争が旧大陸全体を揺るがした。ナポレオン戦争後の1815年、ウィーン会議がヨーロッパの政治地図を作り変えたとき、〈自由・平等・友愛〉という革命の理念がもたらした希望がすでに裏切られてしまっていたことは明らかだった。しかし、その25年間のあいだに人々は新しい思想、新たな精神を獲得していた。

啓蒙の世紀以来一つの理想であり、新古典主義美術のなかにも見出される個人、すなわち、思考し分別のある人間の価値づけは、いっそう高い水準に引き上げられていた。〈自我 le Moi〉、主観的意識が芸術の新たな中心テーマを形成していた。新古典主義者が世界を理解しようと試みたときの〈冷静で合理的な視点 *vision froide et rationnelle*〉に、今や個人の感情と生来の想像力が対峙するのだった。新古典主義の形式主義、抑制、理知的規律は拒絶された。感情や直観のなかに新たな靈感の源を見出していたのである。個人主義がロマン主義革命の原理そのものであったため、運動はもっとも多彩な表情をみせた。

かくして、19世紀初頭にさまざまな様式が開花する。それは国に応じて変化する様式であるがロマン主義という言葉のもとに纏められた。ドイツ・ロマン派がファンファーレを鳴らして物憂い心・孤独・自然を呼び起こした。そしてイギリスとフランスの絵画がそれぞれの歩みでその少しあとにつづいたのである²⁵⁾。

こうして、著者はドイツにおけるロマン主義を1800年から1830年、フランスのロマン主義を1815年から1850年、そしてイギリスのロマン主義を1820年から1850年と定めている。明快な概論である。しかし、これもまた改めて断るまでもないことだが、古典主義的風景画の項の末尾で述べたように、古典主義的なものとロマン主義的なものとの識別や時代区分は相互に浸透し合っている。そのような状況の補足説明として別の美術書から下記の一節を引用しておこう。

フランス、ドイツ、イギリスを起源とするロマン主義は広くヨーロッパに普及し、フランスの大きな潮流の一つとなる。1770年から1800年までの前期ロマン主義の最初の段階では、画家たちは新古典主義のスタイルを保持しながら新しい主題を取り入れる。近代的歴史画や新たな風景画の概念が1800年から1824年までの特徴となる。優れた画家たちの黄金時代は1824年から1840年のあいだに位置する²⁶⁾。

以上が、個人の感情や直感を重視し、自我という主観的な意識を中心のテーマとするロマン主義の概要である。したがって、美術におけるロマン主義の萌芽が18世紀末であるというとき、末とはこのように1770年から1800年ころまでを漠然と指すのだと理解してよい。そのことを念頭において一覧Dに挙げた風景画を見てみると、そのうちのいくつかは、たし

かに憂鬱・叙情・夢想・神秘・不安といった心的要素あるいはまた異国趣味といったものを想起させるという点においてロマン主義的と言ってよい作品であるように思われてくる。

たとえば、ロココの風景画のところでも言及したあの廃墟の画家ユベール・ロベール ROBERT の作品はその筆頭にくるだろう。ヴェネチアの運河と威風堂々たる古代風建造物を組み合わせたこの都市に生きる人々は、不幸や苦悩とは無縁であるらしい。人をそのような空想に誘う《運河のある建造物の風景》*Architectural Landscape with a Canal*, 1783。茶褐色に錆びついたパルテノン神殿風古代ローマの建造物も、コロセウムも、鐘楼も、往時を偲ばせるすべてが、今を生きるニームの町の人々の心の支えでありつづけているとでも言いたげな《ニームの廃墟》*Ruins at Nimes*。船着場から馬蹄形に伸びる広い石段を上って行けば庶民とは無縁の豪華な暮らしが待っているのだろうか。しかし、正面右手の寂れた建造物や、やがて空全体を覆い尽くすであろう暗雲がそのような思いを打ち消す《リペッタの眺望》*View of Ripetta*, 1766。朝日と思われる陽光が壁面に射す石造りの一群の建物のなかを急傾斜の階段が抜けていく。線遠近法が揺るぎない安定感を感じさせる《洗濯婦たち》*Washerwomen*, 1796。南仏ガール県のローヌ河に架かる水道橋を右斜光に浮かび上がらせた《ガール橋》*The Pont du Gard*, 1787。これらのロベールの絵画（一覧 D-9）はロマン主義を形容するいくつもの概念を呼び覚まさずにおかない。

ヴェルネ VERNET の《ネミ湖の眺め》*View of Lake Nemi*, 1748（一覧 D-2）はドイツ・ロマン派フリードリヒ Caspar David FRIEDRICH (1774-1840) の作品を先取りしているかのように、緑の湖面の背後に広がる詩情溢れた自然を描いている。また、打ちひしがれた人間たちを見下すかのように、荒れ狂う波にも微動だにせず傲然と聳える巨大な岩が恐ろしくも見えるジャン・バティスト・ピルマン PILLEMENT の《難破した船乗りたち》*Shipwrecked Sailors Coming Ashore*（一覧 D-6）。文字通り、物寂しく冷え冷えとしたマチュラン・ランタラ LANTARA の《月光の風景》*Paysage au Clair de Lune*, 1748（一覧 D-7）。ロマン主義的風景画の先駆者とも言われるジョルジュ・ミッシェル MICHEL が力強い筆触で劇的な空間を描いた《風車のある風景》*Landscape with a Mill*, 1820s（一覧 D-21）などを挙げることもできるだろう。

さらに、新古典主義的風景画の項で挙げた ミシャロン MICHALLON が、

強風に煽られて幹から割れて崩れようとする一本の巨木を、それを見つめる一人の古老とともに描いた《樅の木と葦》*Le Chêne et le Roseau*, 1816 や、古典武勲詩の英雄をドラクロア風の明暗の色彩で描いた《ロランの死》*La Mort de Roland*, 1819 (一覧 D-31) などは、画家の激しい心情の吐露を映すかのように見える点においてむしろロマン主義的風景画と言えるかもしれない。

(4) その他の風景画

ここまで、ロココの風景画から新古典主義的風景画を経てロマン主義的風景画へとつづく18世紀フランス風景画の漠然とした流れをたどってきた。それらは敢えてすればそう分類することが可能であろうということであり、飽くまでも便宜的な区別でしかない。しかし、人は名前によって一つの人格を持ち²⁷⁾、事象は呼称によって一つの実体を持つ。風景画の歴史を把握するには、やはり、それを彩るいくつかの大きな動きを手掛かりにして全体を俯瞰することが妥当であると思われる。

最後に、どの傾向とも言い難い、あるいはどちらの傾向とも言い得る、その他の印象に残る作品に触れておこう。一つはアレクシス・ニコラ・ペリニョン1世 PERIGNON の《パッシーのヴァランティノア邸の菜園》*The Potager of the Hôtel deValentino in Passy*, c. 1780 (一覧 D-4) である。日のあたる館、下方の枝を間引かれて横一線に並ぶ樹木、柵で仕切られたいくつもの菜園、奥の彫像に向かって伸びる道、そのなかに点在する人影、そして空。シンメトリーと遠近法が目には快い。グワッシュ(不透明水彩)の明るい色彩がロココ的と言えはいえるし、明確な構図が古典的と言えはいえる。非常に繊細で透明感のある円形画である。

小さなグワッシュ画であるが、やはり18世紀末に描かれたルイ・ガブリエル・モロー MOREAU の《ボート遊びの一行がいるイタリアの風景》*Italian Landscape with a Boating Party* や《鷹狩り》*La Chasse aux Faucons* (一覧 D-12) も、この画家特有の優美な世界が心に響く。

ピエール・アレクサンドル・ウィル WILLE の素描画《木々が縁取る小道に騎乗の二人と三人の人物がいる風景》*Paysage avec Deux Cavaliers et Trois Figures dans une Allée bordée d'Arbres* (一覧 D-15) も、人々を包み込む森の洗練された雰囲気は快く小品ながら記憶に残る。

忘れ難いのはジャン・ジャック・ド・ボワシユ BOISSIEU の《庇のある

家》*House with a Canopy, before 1765*（一覽 D-10）である。小さな水彩画の一種ウオッシュ（単色淡彩の水彩画）であり、描かれているのは石造りの粗末な家である。人気は感じられないが、廃屋とも見えない。石段の一角は崩れ、庇も頑丈な支えがあるわけではない。しかし、決して切なげではなく、ほぼ真上から注ぐ陽光のなかで家としての役割をひととき放棄しているだけであるかのような。薄茶色の淡彩が美しい作品である。

この他、一覽 D に 18 世紀に属する複数の作品を挙げながら個別に言及しなかった画家にはピエール・ジャック・ヴォレール *VOLAIRE*、ニコラ・アントワヌ・トネー *TAUNAY*、ルイ・ゴフィエ *GAUFFIER* などがいる。ヴォレールの《岩場で漁をする海の風景》*Seascape with Fisherman on a Rocky Shore, 1774*（一覽 D-5）は一見ブーシェを思わせる色使いだが、印象はそこで留まる。トネーが庶民の快樂や日常を急峻な山岳風景を背景にして描いた円形画《田舎の風景》*Country Landscape, 1776*（一覽 D-18）はロマン主義的と言えそうである。

一方、ゴフィエの《ヴァロンブロッサの滝の眺め》*View of Falls at Vallombrosa, 1797*（一覽 D-20）は、真の風景を描く 19 世紀の新たな傾向を予感させる一枚である。そして、フランソワ・マリウス・グラネー *GRANET* の《聖ヨハネ・聖パウロ聖堂》*Basilique Saint Jean et Saint Paul*（一覽 D-24）、アントワヌ・フェリックス・ボワスリエ *BOISSELIER* の《スピアコのベネディクト会修道院の眺め》*View of the Benedictine Monastery at Subiaco, 1811*（一覽 D-25）、ランスロ・テオドール・チュルパン *TURPIN* の《コロシウムから見たコンスタンチヌ門》*The Arch of Constantine seen from the Colosseum, 1818-38*（一覽 D-27）など 19 世紀初頭の風景画になると、いっそうその傾向が顕著になってくるのである。

☆

以上のようなフランス 18 世紀の風景画の流れなかで、特筆すべきは新古典主義的絵画の項で触れたピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌ *VALENCIENNES* の存在である。

彼は 1800 年に講義録『画家のための実用遠近法の基本原理』*Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* を著わしたことで知られる理論家でもあり、「風景画の地位の向上」²⁸⁾に貢献した画家だった。

自然を真の遠近法で表現するには頭を動かさず、一瞥によって見つめなければならない、とヴァランシエンヌは言う²⁹⁾。彼は、忠実な描写が人々の心をとらえることを信じ、目に見える自然の風景を描く〈風景肖像画 *paysage portrait*〉³⁰⁾を奨励したのである。

そよ風に揺れる二本のポプラを前景に押し出し、青空を背にした名家の別荘の一隅の、何の変哲もない家屋を描いた《ヴィア・ファルネーゼの農場：二本のポプラ》*Farm-building at the Villa Farnèse: the Two Poplar Trees, 1780*。朝ぼらけのローマの屋根のシルエットを墨絵のような濃淡で表現した《朝のローマの眺め》*View of Rome in the Morning, 1782-84*。凜とした雰囲気画面の隅々にまでいきわたった非常に重厚な作品《松のあるアラ・コエリ修道院の眺め》*View of the Convent of Ara Coeli with Pines, 1780s*（一覽D-16）など、ヴァランシエンヌはあるがままの自然の情景を再現する。

18世紀末にヴァランシエンヌが示し、彼につづく世代によって受け継がれることになる自然の静寂な趣への眼差しは、まさに「風景画のダヴィッド」³¹⁾と呼ぶにふさわしい美点のように思われる。

こうして、18世紀前半まではまだ数えるほどだったフランスの風景画は、18世紀後半以降にその数が飛躍的に増え、19世紀に入るとますます風景のための風景画が描かれるようになっていった。なぜなのか。それが、17世紀以来の絵画ジャンルのヒエラルキーの形骸化を反映していることはたしかであろう。

フランスにおける19世紀の主要な芸術運動の多くはアカデミックな価値の外や、それらの価値に対する反動のなかで展開した。とりわけ、ロマン主義は、芸術は基本原則に則して教育されうるというアカデミーの支配的な教えを拒否した。多くの芸術家がアカデミックな絵画の種々のジャンルを捨てた。神話や宗教や愛国的な主題といった〈偉大な様式〉や、人体解剖に関する研究と素描に与えられていた重要性もそうである。アカデミーの実績における唯一の注目値する進化は、まったく対等のジャンルとしての風景画の受諾だった。オランダの〈黄金時代・1600-1700〉に風景画が完全に確立してから2世紀が経っていた³²⁾。

こうして、風景画の先進国オランダに遅れること2世紀、フランスにおける風景画も19世紀に入ってようやくその黄金時代を迎えることになるのである。

そのような新たな展開を象徴するのは、1820年代半ばにおけるカミーユ・コローの登場であるが、このコロー以後のフランスの風景画の流れについては次回述べることにしたい。

注

- 1) 拙論「フランスの風景画（中編）」『愛知県立大学外国語学部紀要（言語・文学編）』41号，2009，pp. 95-115.
- 2) Cf., Anna-Carola KRAUSSE, *Histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours*, Gründ, 1995, p. 46.
- 3) Cf., Wendy BECKETT, *Histoire de la peinture*, Solar, 1994, p. 224, etc.
- 4) 『NHK ルーブル美術館VI』1986, p. 72.
- 5) 図録『ブーシェ展』1982, p. 171.
- 6) 有名な《ぶらんこ（別名ブランコの幸運な偶然）》*Les hasards heureux de l'escarpolette*, 1767-68 とは別の作品.
- 7) Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *Lire la peinture, tome I*, Larousse, 2006, p. 223. « Historiquement, le néo-classicisme est lié aux découvertes archéologiques effectuées à Herculanium à partir de 1738 et à Pompéi après 1748. Il est stimulé par les ouvrages illustrés qui paraissent sur l'art de la Grèce ancienne [*les Ruines des plus beaux monuments de Grèce*, du Français Le Roy, 1758 ; *les Antiquités d'Athènes*, des Britanniques Stuart et Revett, 1762] et par les séries gravées des *Vues de Rome* exécutées par l'Italien Giovanni Battista Piranesi, dit Piranèse (1720-1778) entre 1748-1775 ».
- 8) Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *ibid.*, p. 223. « la nostalgie d'une époque de grandeur ancienne qu'ils regardent comme idéale ».
- 9) David GARIFF, *Les plus grands peintres de Michel-Ange à Andy Warhol*, Eyrolles, 2009, p. 79.
- 10) Anton Raphael MENGES (1728-1779).
Cf., 「この二人（＝ヴァンケルマンとメンクス）は、思想内容の純粹さと、絵画の様式の厳格さによって、他の同時代人からは抜きん出ている。……作品の滑らかで完成された表面は、絵画のすべての要素を調和のとれた全体のうちに統一しようという願望の、視覚的表現に他ならない。抑制された身振りは、古典主義の画家の目的であったローマの威厳、ギリシアの優美さを表現するものである。18世紀のあらゆる画家のなかで、メンクスはたぶん国際的に最も影響力があった。ローマにいる多くの画家たちは彼を賞讃し手本としたし、国際的な社交界は彼を饗応し、後援した」（ステイーヴン・ジョー

- ンズ著、高階秀爾ほか訳『18世紀の美術』岩波書店、1985、p. 49)
- 11) Patricia FRIDE-CARRASSAT, Isabelle MARCADÉ, *Les Mouvements dans la peinture*, Larousse, 2008, pp. 38–39.
 - 12) J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Traduction française de Marianne Charrière, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 34. « la noble simplicité et la grandeur sereine ».
 - 13) 拙論「フランスの風景画(前編)」、愛知県立大学文学部英文学科機関誌『マルベリー』57号、2008、p. 60.
 - 14) Wendy BECKETT, *ibid.*, p. 182.
 - 15) Anna-Carola KRAUSSE, *Histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours*, p. 51.
 - 16) Cf. *ibid.*, p. 52, 「純粋性 la pureté, 良質なるもの le bon, 真なるもの le vrai」
 - 17) Wendy BECKETT, *ibid.*, p. 216.
 - 18) ラウザーバーグはフランス生まれだがイギリスの画家に分類されることが多い。
 - 19) Cf., 注10)を参照.
 - 20) Patricia FRIDE-CARRASSAT, Isabelle MARCADÉ, *ibid.*, p. 39. « Les peintres corrigent la nature pour atteindre la perfection. Ce principe appelé « beau idéal », s'inspire des maîtres classiques (Raphaël et Nicolas Poussin) et ... ».
 - 21) Jacques BERSANI, *Anthologie des littératures européennes du XIe au XXe siècle*, 1995, p. 297.
 - 22) Cf., Annick BENOIT-DUSAUSOY et Guy FONTAINE, *Lettres européennes*, Hachette, 1992, p. 554.
 - 23) F. シュレーゲル/V. ユゴー、『ロマン主義文学論』学芸書林、1972、pp. 114–115.
 - 24) 阿部知二『世界文学の歴史』河出書房新社、1971、p. 149.
 - 25) Anna-Carola KRAUSSE, *Histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours*, Gründ, 1995, p. 56.
 - 26) Patricia FRIDE-CARRASSAT, Isabelle MARCADÉ, *ibid.*, p. 41.
 - 27) Cf., 名前は、それまで不確かなイメージにすぎなかった人物を、一瞬にして一つの人格にまで高める、とマルセル・プルーストは『失われた時を求めて』の主人公「私」に次のように語らせている：「そのようにして、わたしのそばをジルベルトというその名前が通り過ぎていった。それは、たった今、その名前によって一つの人格となった彼女、一瞬前まではぼんやりした一つのイメージにすぎなかった彼女と、いつの日か、おそらくは再会させてくれるであろう護符のごときものとして私に与えられた名前だった」(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, I-142)

- 28) 島田紀夫監修『印象派美術館』小学館, 2004, p. 33.
- 29) Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, 1800, p. 540, « La Nature doit être envisagée d'un seul coup d'œil ; ... ».
- 30) Ibid., p. 479.
Cf., Web Gallery of Art: In a treatise appearing in 1800, alongside the traditional categories of the “heroic landscape” and the “pastoral landscape”, Valenciennes introduced the “portrait landscape”. With that expression he designates the faithful reproduction of the landscape the artist has before his eyes, believing that such a practice could become a genre in its own right.
- 31) André CHASTEL IV, *L'Art Français*, p. 218.
- 32) Stephen LITTLE, *Comprendre la peinture*, Eyrolles, 2004, p. 64.