

## 領域の視覚的フレーミング

—近世におけるオスマン帝国とフランス王国の地誌的風景描写—

蜷 川 順 子

風景を描くことは一階級的前提のもとに形作られ、美術市場によって動機づけられ、頑強な共有価値によって秩序付けられ、政治的であろうと民族的であろうと、地域的であろうと、消費主義的であろうと一分かちがたく社会的でイデオロジカルな行為である。

リチャード・トムソン『フランスのフレーミング  
—1870-1914年のフランスにおける風景描写』<sup>1)</sup>より

西欧における近代あるいは近世的風景画の成立を考察するには、前段階である自然描写の中世的原理に触れておかなければならない。それは、ケネス・クラークによると、感覚を喜ばせるような事物は罪深いことを主張した12世紀の聖アンセルムス（Anselmus Cantuariensis, 1033-1109）ほど厳格ではないにしろ、感覚を通して知覚される自然をできるだけ象徴的に表現したり、自然の貴重な断片を集めてひとつの装飾的な全体に組み入れたりしたことだと考えられる。さらに、これらが衰退した原因は、何よりも15世紀の新しい空間概念や斬新な光の知覚の発見にあったと見なされた<sup>2)</sup>。空間や光の表象、空間を満たす大気の描写は、いわゆる地誌的風景画から芸術性の高い風景画を区別する重要な指標と見なされることが多いため、これらの要素を明確には備えていない、16世紀の夥しい数の都市景観図や地誌的風景画は、風景画の歴史にわずかな場しか占めていない。

その一方で、ある特定の場所の明確な性格に寄せられた好奇心は、デューラー（Albrecht Dürer, 1471-1528）の地誌的水彩画にいたって頂点に達し、

1494年に彼が描いた何点かのデッサンは、およそ伝えうる事実なら何事も描きこもうとするその熱烈さゆえに、ほとんど日曜画家の作品を思わせるという<sup>3)</sup>。実際、絵心のある素人が風景に対して抱く熱意には驚嘆すべきものがあり、たとえば『(16世紀)世界都市図集成』の制作過程で編集者等に寄せられた地誌的風景画の中には、地元に対する愛情に裏打ちされた素人画家の作品も少なからず含まれていた<sup>4)</sup>。こうした地誌的風景画においてこそ——たとえそれらが後に、理想的風景画へと昇華されたり、実体験に近い自然を描出する事実の風景画の元になったりしたとしても一、自らの立脚する場に対する情熱的な関心、あるいは、憧憬にかられて辿りついた驚嘆すべき景観に出会う初発の喜びを見いだすことができる。

場所を捉えたいという熱意やエネルギーは、その媒体が写真などにとって代わられたとしても、また、どれほど写実からかけ離れたものであっても、現在まで確実に続いている。他方、なぜ16世紀(場所によっては15世紀後半)が起点になったのかという問題は、大航海時代におけるヨーロッパ人の行動範囲の拡張、宗教改革および宗教戦争による人々の移動、すでに述べた近代的な視野あるいは視覚—とくに、一点透視図法—の形成が、その答えを与えてくれるだろう。いずれにしてもこのエネルギーは、拡張し始めたヨーロッパが接触した地域を刺激し、同種の熱意を生みだした。西欧諸国との接触を通して近代的な地図製作や景観図に目覚めたと考えられる日本は言うまでもなく、一般に形象を忌避したとされるイスラーム諸国にも伝播している。

ここでは領域を拵づける試みとして捉えることのできる地誌的風景描写を、イスラーム諸国の中でも西欧との接触が多かったオスマン帝国と、西欧の中でもオスマン帝国と頻繁に交流のあったフランス王国に探り、両者を比較考察することを目的としている。第1章では、イスタンブルの宮廷に着目し、16世紀オスマンの挿絵入り書物<sup>5)</sup>における地誌的風景描写の登場を概観する。第2章では、17、18世紀フランスで試みられた、地誌的風景描写によって国土あるいは治世を拵づける試みとして注目される、いくつかの構想や事業をとりあげる。さらに第3章では、18世紀半ばにトプカプ宮殿の壁面に現れた風景描写を

概観し、これらを元に風景描写による領域の視覚的フレーミングの一端を探る。

## 1. オスマンの挿絵入り書物における地誌的風景描写の登場

「十戒」に神の像を禁じる文言があるにも拘わらず夥しい数の宗教的イメージが制作された西欧キリスト教世界とは異なり、具象画の禁止がクルアーン(コーラン)に記されているわけではないにも拘わらず<sup>6)</sup>、時空を超越した神は形象化されないという解釈に基づき、イスラームの神は形象化されなかった。それどころか、オスマン帝国では19世紀まで、皇帝(スルタン)の肖像が公に掲げる大型の記念碑的なものとして制作されることはなかった。その一方でイスラーム世界では、強力な宮廷人をパトロンとした挿絵入り書物の制作が12世紀頃から盛んになり、そこでは目に見える世界から抽出された形象が、緑やピンクや紫などの基礎的な色彩や輪郭線や陰影のない面から成る二次元のイメージへ移された。こうした書物の装飾挿絵あるいは細密画の系譜では、中央アジアや中東に興ったさまざまな王朝での実践が複雑に絡みあっている。

11世紀からアナトリアに定住したトルコ民族においても、セルジューク朝からオスマン朝にかけての支配者たちが、書物の挿絵や細密画を発展させた。とくに13世紀末から20世紀初頭までの支配者だったオスマン朝下では、イスラーム世界の中でもっとも一貫した系譜を辿ることができるほど、独創的な画派が形成されたことが知られている。

### 1-1 宮廷における絵画制作

オスマン帝国における本格的な芸術活動は、ファーティフ(征服者)の尊称をもつメフメト2世(Mehmed the Conqueror, 1451-1481, 在位1444-1446)が、ビザンツ帝国の首都コンスタンティノープルを征服したのち、この都市をオスマン帝国の首都へと変貌させるべく着手した、さまざまな造営や整備事業と連動して開始された<sup>7)</sup>。ベヤズィトに建設された最初の宮殿に続いて、2番目に建設されたトプカプ宮殿には、建築を含むさまざまな芸術ジャンルの工房が置かれることになる。

宮廷書画院の設置は次のバヤジット2世 (Bayezid II, 1447-1512, 在位1481-1512) 時代になるが、メフメト2世は個人的な関心から、ヴェネツィアの画家ジェンティーレ・ベッリーニ (Gentile Bellini, c.1429-1507) をはじめ、ナポリからコンスタンツォ・ダ・フェッラーラ (Costanzo da Ferrara, c.1450-1524以降) やヴェローナ生まれのマッテオ・ダ・パステイ (Matteo de'Pasti, 1420-1467/8) など西側の芸術家を招いたばかりでなく、東のティムール朝からも画家たちを招聘した。そのためトプカプ宮殿では初発的な東西交流が生まれ、彼の宮廷画家スィナン・ベイ (Sinan Bey, 15世紀) もヴェネツィアで学び、イスラームの細密画法に短縮法や陰影法を取り入れた皇帝の肖像を作成した<sup>8)</sup>。しかしながら、交流の勢いは皇帝の死後下火となり、その治世下で生みだされた東西の折衷様式は16世紀になると、よりイスラームの伝統に近い様式に取って代わられた<sup>9)</sup>。

一般的に言って、イスラーム諸国で制作された細密画は、その主題に関して大きな変動はなく、戦闘場面や風俗場面が描かれることがあっても、わずかなものだった。画家たちは、東イスラーム諸国共通の遺産であるニザーミー・ガンジャヴィー (Nizami Ganjavi, c.1141-c.1209) のペルシア語詩『ハムセ *Hamse*』<sup>10)</sup> や、フィルドゥシー (Firdevsî, 934-1025) がイランに伝わる神話と伝説を集大成した叙事詩『王書 (シャーナーメ *Šahnâme*)』<sup>11)</sup> などの写本に、伝統にのっとり挿絵を施したため、対象や人物の背景は似通っていた。ヨーロッパ諸国がギリシア・ローマの文学を繰り返し題材としたように、オスマン帝国でもこうしたペルシアの文学は共通の古典として継承された。しかしながら、16世紀における帝国の軍事的政治的拡張期になると、オスマン独自の主題として、戦勝場面や壮麗な儀式を一種の歴史的ドキュメントとして再現的に捉えた場面や、宮廷に関する日常的な出来事や活動を描いた場面が急速に増大した。イスラームの細密画の伝統を継承しながら、出来事や人物を現実的に描くうえで、すでに導入されていた西洋的な遠近法や陰影法が用いられることさえあったのである<sup>12)</sup>。

皇帝の治世中の事件を記したタイプの「王書 (シャーナーメ)」はメフメト

2世によってはじめられた<sup>13)</sup>。伝統的なフィルドゥシーの『王書』に倣ってペルシア語の韻文で一後にオスマン語で著されるようになる—「王書」を綴らせた歴代の皇帝たちは、王書刊行事業を遂行するシャーナーメ執筆官（シャーナーメジ）を任命した。彼らは、オスマン朝の文化活動の中でも重要な位置を占め、書を制作するにあたって、テキストの性格を決定し、著者、書家、挿絵や装飾を担当する画家や、その他構成や装丁に関わる芸術家を選んだ。彼らをはじめ、宮廷工房の芸術家たちは、宮廷官吏としての地位が与えられた。記録によると、主な書物は、12名以上の書家や芸術家のチームで制作されたが、写本挿絵制作において数名の芸術家が共同で制作することは当たり前で、ときには一枚の細密画に複数の画家が関わることもあった。芸術家が署名をする慣習は18世紀にはじめて導入されることになる<sup>14)</sup>。

## 1-2 16世紀の地誌的風景描写

シャーナーメ執筆官は、スレイマン1世（Süleyman the Magnificent, the Lawgiver, *Kanuni*, 1494-1566, 在位1520-1566）の治世下で、公的な性格が与えられた。さらに、歴史家と画家が共同で挿絵入り書物を制作するシステムが制度化され、皇帝たちの歴史に光を投げかけることになる。アーリフィー（Arifi）の雅号で知られるスレイマン1世のシャーナーメ執筆官は、預言者たちの歴史に始まる広範な大オスマン史を、5巻本として編纂した。その第5巻は『スレイマン・ナーメ *Süleymanname*（スレイマン帝記）』（1558年）と呼ばれ、同皇帝の治世に起った出来事〔図1〕に、69点の挿絵が付けられている。新しい時事的主題を写実的に表現したこれらの細密画は、後世の歴史細密画の様式的手本となった<sup>15)</sup>。

歴史細密画では、物語的リアリズムと記録的アプローチによって史実性を高めるうえで効果的な手段として、背景をできるだけ正確に描く、地誌的絵画と呼ばれる新しいジャンルが発達した。さまざまな出来事に関与した皇帝や高官たちが、地誌的風景描写の中に置かれたのだが、人物表現と風景描写とが必ずしもかみ合わない部分もあり、地誌的風景画は独自の経緯を経て生まれたので



図1 《ベルグラードの戦い》アリーフィー『スレイマン・ナーメ』の挿絵，  
1558年，23×15cm，トプカプ宮殿博物館（H. 1517）fol. 108b.

はないかと考えられる。すなわち、オスマン軍が攻略したり駐留したりした都市や町が、出来事が生じた場所として、そのランドマークとなる建物や特徴的な地形と共にまず絵画化され、そこに後から人物が加えられるという仕方で作成されたように思われ、地形は図式的に様式化されているにも拘わらず、その描写はあきらかに観察に基づいている。

こうした地誌的風景描写は、16世紀にオスマン帝国の海軍司令官にして地理学者、地図製作者であったピリ・レイス（Piri Reis, 1465/70-1553）が1517年にセリム1世（Selim I, 1470/1-1520, 在位1512-1520）に献上したポルトラーノ地図の伝統に由来すると考えられる。しかしながら、沿岸の諸都市に注目したこの伝統ばかりではなく、スレイマン大帝の時期に中央ヨーロッパまで版図を拡張したオスマン帝国は、ヨーロッパ産の地図や地形図も利用したに違いない。『(16世紀)世界都市図集成』を編集したブラウン（Georg Braun, 1541-1622）は、第1巻序文（1572年）において都市景観図の中に、諸国のさまざまな習慣や衣装を描き入れたと述べ、こうすることで、宗教上、人物画を禁じている異教徒のトルコ人たちが、キリスト教世界に損害を与えるためにこの作品

に触れないことを安易に期待していた<sup>16)</sup>。このことから逆に、15世紀末からさかんに制作されたさまざまな都市図を、すでにオスマン軍が利用していたことがわかる。また実際に、何点かの風景銅版画が宮廷コレクションに保存されている。

オスマンの宮廷で制作された地誌的風景描写の多くは、スレイマンに同行して戦地に赴いた従軍画家たちが写生した景観に基づいていた。スレイマンの治世に重要な軍事作戦に参加した、画家にして歴史家であったマトラクチュ・ナスーフ (Matrakci Nasuh, ?-1564) が、『スレイマン・ナーメ』(あるいは『シクロス、エステルゴン、フェルヴァル征服記』)(1540年頃)に描いた挿絵は、オスマンの地誌的絵画の伝統の中でもっとも重要な作品のひとつである。スレイマンの有名なハンガリー戦や、オスマンの名将バルバロスの海軍遠征の画面に、トゥーロン、マルセイユ、ジェノヴァ、ニース [図2] などのイタリアやフランスの沿岸都市ばかりでなく、アンティープやニッシュやブダペストなどのバルカン諸都市が詳細な景観の下に捉えられている<sup>17)</sup>。

これに先立ってナスーフが作成した『イラン・イラク遠征記』(1537年頃)



図2 マトラクチュ・ナスーフ《ニースの眺望》『スレイマン・ナーメ』の挿絵, 1540年頃, 34×25cm, トプカプ宮殿博物館 (H. 1608) fol. 27b-28a.

では、1534年から35年にかけてスレイマンがイラク遠征中に通過した場所が描かれている。すなわち、イスタンブルを起点として、アナトリアの数多くの諸都市、タブリーズやスルタニヤを含む東の係留地、アレppoやバグダードにいたるまで、実に百か所を超える町や村や地域の地勢を、その代表的なモニュメントを含めながら正確さに描いているのである。マトラクチュはこれらの地誌的風景画に、明るい色の植物や青緑の丘を描き、ピンクや紫など装飾的な色彩で丘や山々が塗り分けられていた従来の風景とは異なる世界を生み出した。こうした都市や町の光景はオスマンの細密画の世界に新たなページを切り拓いた<sup>18)</sup>。

同時代に描かれた、上述のアーリフィーの『スレイマン・ナーメ』に見られる都市景観も、新しく生まれたこの伝統を踏襲している。とくに注目されるのは、バルカン諸都市の景観が、景観図の制作に協力した地元の芸術家によって描かれたのではないかと思われる点である。図1にあげたベルグラードの戦いを描いた細密画では、戦闘が繰り上げられるところに、塔のある建物や教会など典型的なヨーロッパスタイルが破綻なく捉えられ、部分的に明暗を交えて描かれている<sup>19)</sup>。

スレイマン1世の死後、後継のセリム2世 (Selim II, 1524-1574, 在位1566-1574) 治下1569年にシャーナーメ執筆官になったサイド・ロクマン (Said Rockman) は、画家オスマン (Osman) らと共に新たな『シャーナーメ』を作成し、戦闘図というより、都市景観や、時に単独の建物をその特徴と共に描いた。たとえば、ムラト3世 (Murad III, 1546-1595, 治世1574-1595) の息子メフメト王子の割礼祝賀パレードを描いた建築家のパレードでは、正確なスレイマン・モスクの建築模型が描かれている。また、ロクマンが手掛けた『ヒュネル・ナーメ (偉業の書) *Hünername*』に描かれたトプカプ宮殿の宮殿の素描は、当時の宮殿の配置図として非常に正確なものと受け取られている<sup>20)</sup>。

このように、16世紀の軍事的な拡張期にあったオスマン帝国で盛んに制作された歴史書において、諸都市の景観を注目すべき地誌的な精密さで描くという新しいジャンルが生まれていた。同時代の西洋における実践とは、遠近法的視



点の導入という点、色彩における写実性の点などで異なるのだが、戦闘や領土拡張に伴う、景観の個性に対する感受性という点では、共通するものがある。

### 1-3 17, 18世紀の地誌的風景画

オスマン帝国の軍事的拡張が後退した17世紀になると、挿絵入り歴史書制作の勢いも相対的に衰えた。その代わりに見られるのは、個々の景観図における西洋的写実性、三次元性の追求である。17世紀の第1四半期に活躍したナクシー (Nakşi) の細密画では、窓から眺めた庭園、ヴォールトのある通路、奥に行くにしたがって細くなる通りなど、三次元性を追求する試みが見られ、空間表象だけではなく陰影やドレープの描写にもそれが伺える<sup>21)</sup>。こうしたことから、画家が西洋画を知っており、その特徴を識別して積極的に取り入れようとしていたことがわかる。実際、トプカプ宮殿には数多くの銅版画や素描がもたらされており、ナクスイはこれらに接する機会があったのである。また、主題面でも、単独の人物習作、日常生活の場面、貴族の旅行を描いたものなど、西洋における絵画実践との同時代性が感じられる。

18世紀には、アフメト3世 (Ahmed III, 1673-1736, 在位1703-1730) の時代に、大臣ダマツト・イブラヒム・パシャ (Damat İbrahim Paşa) の活躍で、政治的にも経済的にも西側に向けて開かれた帝国となったことで、オスマン帝国の文化・芸術環境に決定的な変化がもたらされた。チューリップ時代と呼ばれたこの頃、スルタンや大臣たちがパトロンとなって、水辺にヨーロッパ風の様式でさまざまな庭園や建物が作られた。また、宮廷内に文学や科学の学術団体が作られ、ペルシア起源の型を捨てて、地元の風景 [図3] への関心も広がった<sup>22)</sup>。

詩人ヴェフビー (Vehbi) が著した、オスマン朝最後の挿絵入り歴史書となる『シャーナーメ』では、1720年に行われたアフメト3世の息子たちの割礼式に、時代の社会構造を映し出す細部描写が見られる。こうした儀式の様子は以前から描かれていたが、16世紀のものが皇帝の権力に焦点が当てられていたのに対して、18世紀の画面ではあらゆる階層の人々が捉えられた。



図3 《盗賊を攻撃するシェイク・ババSheik Baba》アタイAtayi『ハムセ』, 1728年, 12.8×11.1cm, トプカプ宮殿博物館 (R.816) fol. 78b.

この時代に活躍した画家レヴニー (Levni) とその画派によって制作された画面では、伝統主義的要素が残されているものの、さまざまな点で革新に満ちている。かつて背景をなしていたピンクやオレンジ色や緑色の岩塊は、緩やかな輪郭線を描きながら連なる丘となり、金箔が貼られていた空はついに青の固有色に落ち着き、濃淡のある緑色で描かれた樹木は地面にその影を落とすようになった。一枚一枚の葉の葉脈までも線描で描く近視性と、背景にあずまや庭園のある水辺の風景を配置して奥行へと視線を誘う遠視性とが同居している。

この最後の『シャーナーメ』や科学関係の書物を除いて、挿絵入りの書物は制作されなくなり、細密画は絵だけを綴じた画帳にまとめられるようになった。そこでは、日常生活の一コマをはじめ、コスチュームや花々の絵画と共に、着飾った女性が酒を飲み、ダンスをし、音楽を奏で、恋人と連れ立って歩いている、オランダ風俗画やロココ的な新しい主題世界が展開された。風景画では、ボスポラス海峡のパノラマに、短縮法、プロフィールなどさまざまな視点による舟が海の遠近感を高め、身近な事物に添えられた海辺の風景には、切絵細工によるキオスク (あずまや) や狩猟する人々が貼り付けられた [図4]。また、ラッカー技法を駆使した新様式による本の表紙や裏表紙では、カルトゥーシュ

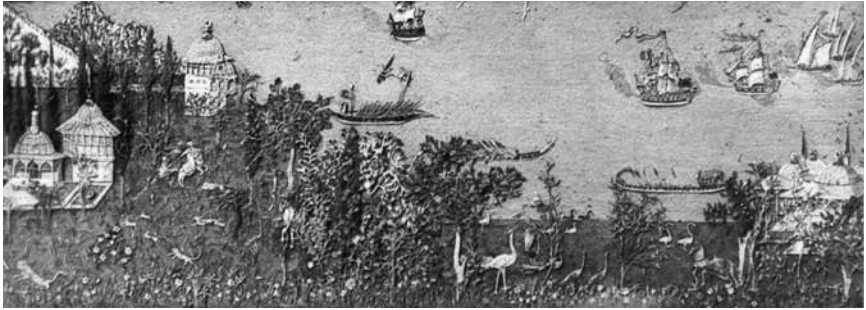


図4 《ボスポラス海峡の眺め》デルヴィシュ・ハッサン・アイユーブ Derviş Hasan Eyyubi 「文箱」の蓋（部分），切紙細工，18世紀第1四半期，トプカプ宮殿博物館（C.Y 463）

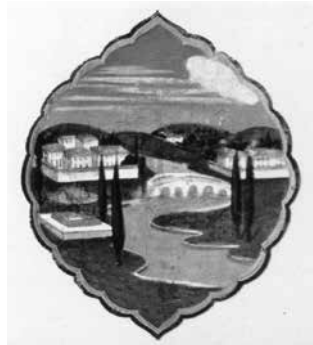


図5 アブドゥラー・ビウハーリ Abdullah Buhari 《風景》書物表紙のラッカー装飾，1728-29年，7.5×6.5cm，トプカプ宮殿博物館（C.Y 463）

枠 [図5] に西洋風の風景画が描かれ，書物に欧風の雰囲気をもたせた。

オスマン帝国のスレイマン1世とフランス王国のフランソワ1世 (François I<sup>er</sup>, 1494-1547, 在位1515-1547) は，神聖ローマ皇帝となったカール5世 (Karl V, 1500-1558, 在位1519-, 帝位1530-1556) を牽制するために，1536年に同盟を結んだ。それ以来，ナポレオン軍がエジプトに侵攻した1789-1801年までのおよそ2世紀半にわたって，断続的に両国の交流が続いた。チューリップ時代の幕開けで本格的にフランスの，とくにロココ文化が流入した。それまでも銅版画の

コレクションを通して、西欧風の視覚は導入されていたが、色彩面での本格的な受容はこの時期にはじまり、それは市民の日常にまで及ぶものとなった<sup>23)</sup>。

## 2. フランスの地誌的風景表現

同時代のフランス風景画の展開に眼を向けるなら、17世紀に成立したフランス・アカデミーにおいて、クロード・ロラン (Claude Lorrain, 1600-1682) やニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) の理想的風景画が高く評価される一方で、地誌的風景画制作の一般の人気は依然強いものがあつた。また、具体的な領土、土地の表象については、擬人像を用いるという伝統的なやり方が衰えることはなかつた。

### 2-1 グランド・ギャルリーと地誌的風景

1603年から1610年にかけて、フランス王アンリ4世 (Henri IV, 1553-1610, 在位1589-1610) はいわゆる「大計画」の一環としてルーヴル宮とチュイルリー宮を結ぶグランド・ギャルリーを建設した。1608年頃に両側の入り口を飾る大理石のアーチが設置された以外は、1610年に暗殺された同王の治世において、内部が装飾されることはほとんどなかつた。ヴァティカンにある「地図のギャラリー」(Galleria delle Carte Geographiche) に刺激されて、ギャラリーの窓合い壁にフランスの地図を飾ることを思い描いていたようだが、暗殺によって突如命を落とした彼の生前に、その思いが実現されることはなかつた<sup>24)</sup>。

1626年にその後を継いだルイ13世 (Louis XIII, 1601-1643, 在位1610-1643) の治下で、地図ではなく、フランスの重要な都市の景観図を描くようアントウエルペン出身の地誌的風景画家ジャック・フキエール (Jacques Fouquières, c. 1580/90-1659) に委嘱されたが、これも同じく実現されずに忘れ去られた。それから14年後の1640年に、リシュリユー枢機卿 (Cardinal et duc de Richelieu, 1585-1642) の側近にして、ルイ13世の建築総監となつたフランソワ・スブル・ド・ノイエ (François Sublet de Noyer, 1589-1645) はグランド・ギャルリーの穹窿天井の装飾を依頼するために、ローマからニコラ・プッサンを召還する

ことにした<sup>25)</sup>。プッサンは、ローマから持参したトラヤヌス大帝の記念柱やその他の記念建造物からとった70もの石膏型と、金モザイク地に明暗を駆使して描いたヘラクレスの生涯と功業の場面とを組み合わせようとした。この仕事はさまざまな事情から頓挫し、プッサンは1642年にパリを離れて二度と戻ることはなかった<sup>26)</sup>。同年末リシュリユーは没し、翌年にはルイ13世が他界して、ルイ14世（Louis XIV, 在位1643-1715）が4歳で即位した。

1664年にルイ14世の財務長官に就任したコルベール（Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683）は、建築総監も兼ねるようになると、ルイ14世が居住することになっていたルーヴル宮を、世界でもっとも巨大で壮麗な宮殿にしようと画策した。そのため、シャルル・ペロー（Charles Perrault, 1628-1703）を通してヴォールト装飾をやり残したプッサンに連絡をとったものの、すでに述べたように画家が戻ることはなかった<sup>27)</sup>。

ゴブラン織をはじめとするマニファクチュール振興政策をとっていたこともあり、コルベールは、オスマンやペルシアの慣例を取り入れて、床に絨毯を敷くことにした。彼はトルコ方式でグラント・ギャルリーの床に敷きつめる巨大なカーペットを織らせるために、9メートル幅の織竿用の長い樹木をシェイヨのサヴォヌリー工房<sup>28)</sup>に運び込ませた。1668年から1688年までの間に、ルーヴル宮とチュイルリー宮をつなぐ442メートルの長さを覆うことになる93枚—一説では92枚が完成—が、王の画家シャルル・ル・ブランが政治的寓意的意味をこめてデザインした装飾的形象を散りばめて、制作された。シェイヨのシモン・ルールデ（Simon Lourdet, c. 1590-1667）らの作業に、1671年には織り師ピエール・デュポン（Pierre Dupont, 1560-1640）が加わった。しかしながら、ルイ14世の関心はヴェルサイユ造営に向けられ、徐々にルーヴルから離れていったので、このカーペット計画が実現することはなかった<sup>29)</sup>。

ルーヴル宮のために制作されたサヴォヌリー・カーペットのデザインはさまざまだが、その基本的構造はほぼ同じだと言って良く、長方形の中央に円や楕円形の大きな区画があり、両端に左右対称をなすようにカルトゥーシュが置かれている [図6]。中央の区画には王冠のある記号や地球、あるいは太陽王に



図6 サヴォヌリー・マニュファクチュール，ルーヴル宮グランド・ギャルリー用の絨毯no.69 (部分)，1670年から1685年，モビリエ・ナショナル・ゴブラン・ギャラリーでの展示。



図7 サヴォヌリー・マニュファクチュール，ルーヴル宮グランド・ギャルリー用の絨毯no.33 (部分)，1678年出荷，染色ウール，892×357m，モビリエ・ナショナル (パリ) (GMT 2037)

関連するひまわりやアポロの頭部が描かれていて，両側の区画には風景画や寓意的意味をもつレリーフが置かれた。これらのカーペット装飾でもっとも特徴的なのは，黒地にピンクや青や緑や金色を駆使して蔦草やアカンサスの葉模様

が繰り返されている点であろう。本論の文脈において注目されるのは、両側の菱形に近いカルトウーシュに描かれた風景描写 [図7] である。この風景が特定できる何か意味のある場所の景観かどうかは、今後の研究に委ねなければならない。しかしながら、菱形枠に描かれた風景が、ほぼ同じころオスマン帝国で作成された本の表紙を飾っていたことを思いだすなら、西洋的風景表現を装飾体系に組み込むという実践が相互的に浸透していたことを物語るように思われる。

ブッサンがグランド・ギャルリーのヴォールト装飾を放棄してから20年あまりになる1661年の2月、折しも発生した大火のためにグランド・ギャルリーの装飾は一部破壊され、隣接するプティ・ギャルリーは完全に灰燼に帰した。同年、ルイ・ル・ヴォー (Louis Le Vau, 1612-1670) の監督下でプティ・ギャルリーの再建が始まり、ここは1667年にその天井画を制作していたル・ブランの装飾内容に基づいてアポロン・ギャルリーと呼ばれるようになった。ブッサンの仕事を引き継ぎながら行われるべき、グランド・ギャルリーの改装については、コルベールの依頼にも拘わらず、ル・ヴォーもル・ブランも引き受けることなく、模写に長けていたルイ・ド・ブローニュ (父) (Louis de Boullogne, *dit* Louis le père, c. 1609-1674) に委ねられることとなった<sup>30)</sup>。

長年の懸案であった窓合い壁装飾の総案については、コルベールから、ル・ブランと密接な交流のあった文人フランソワ・シャルペンティエ (François Charpentier, 1620-1702) に委嘱された。ただし、コルベールはフランスの諸都市ではなく、ルイ14世の軍事的に侵攻した外国の諸都市を描かせるものとし、各々の都市の表象には、都市の地図と、勝利を収めた戦闘場面と、そのことを説明する賛辞の添付を求めた。シャルペンティエは、全46ペイのうち30ペイを、王のさらなる侵攻を見越して空けておくことを提言した。このプロジェクトを実行する画家は、タピスリ・シリーズ「王の歴史」の戦闘場面の下絵を描いてル・ブランの手助けした、アダム・フランス・ヴァン・デル・ムーレン (Adam Frans van der Meulen, 1609-1690) をおいて他にいなかったであろう<sup>31)</sup>。ブリュッセル出身でスネイエルスに師事したフランドルの画家であった彼は、タピ

スリや銅版画の下絵を描いたばかりでなく、従軍画家としてルイ14世の行軍に参加したのである。

しかしながら、王室建造物局総監はルーヴル宮のグランド・ギャルリーの完成という文脈において、この案への回答を避けた。ビュルシャールによると、彼のみならず、この時点では、誰にも壁面の形象装飾を任せることはなかったと思われる。すなわち、壁面や床面の装飾は、当時のアカデミーでもっとも尊敬されていたプッサンのヴォールト装飾が完成した後に、なされるべきだと考えられたのである。王の画家シャルル・ル・ブランの思い描いた全体像は、2016年の現在、ヤン＝フィリップ・シュヴァルツ（Jan-Philipp Schwarz）が描いた絵画的再構成〔図8〕においてのみ実現された<sup>32)</sup>。ここでは、プッサンのヴォールト装飾、窓合い壁の装飾枠付風景画、床に敷かれた11から13番目のシャボネリー・カーペットの前に一人の人物の黒い影がある。手前から奥へ、東側から西側へとギャルリーは続いているらしく、途中の採光塔付近が金色の光に満たされて、その奥を見通すことはできない。



図8 ヤン＝フィリップ・シュヴァルツ《シャルル・ル・ブランが構想した可能性がある、ルーヴル宮のグランド・ギャルリーの再構成》前景には、サヴォヌリー絨毯No.11（メトロポリタン美術館蔵）、No.12（ヴォール・ヴィコンテ旧蔵）、No.13（モビリエ・ナショナル蔵）が描かれている。



## 2-2 ヴェルサイユ宮殿に点在する地誌的風景

ルーヴル宮グランド・ギャルリーの窓合い壁装飾に関するシャルペンティエの案がもし実現していたら、ヴァン・デル・ムーレンは、ゴブランの下絵も描いた画家フランソワ・ボヌム (François Bonnemer, 1638-1689) と共に、ヴェルサイユ宮殿の「大使の階段」装飾 [図9] のために制作した画面に似たものを作っていたかもしれない。

この階段間では、ヴァン・デル・ムーレンが描いたルイ14世の1677年の勝利を含む4点の歴史的出来事を主題とした風景画<sup>33)</sup>のパネルが、ル・ブランがデザインしボヌムが描いた、金地に複雑な装飾体系に囲まれて、壁面を飾っている [図10]。この装飾的画枠は、高価なタピスリのもつ効果を狙ったもので、実際のタピスリでもそうであったように、地誌的風景は装飾の一部として、王の歴史を称揚する役割を狙っている。

ルイ14世による領土の拡張が続いた17世紀のフランスでは、王の美徳や業績を示すさまざまな寓意的方法が用いられた。ローマの英雄たちやヘラクレス伝説を用いようとした、ルーヴル宮におけるプッサンやル・ブランの方法も依然用いられたが、ルイ14世自身は過去の英雄になぞらえられることを嫌ったと言



図9 M. アルクィネ (M. Arquinet) 《失われた「大使の階段」の再構成模型》  
1958年、ヴェルサイユ城博物館



図10 アダム＝フランス・ヴァン・デル・ムーレン，フランソワ・ボヌム《カンブレー市の投降》c.1677-78年，油彩，キャンバスに石膏，415×222cm，ヴェルサイユ城博物館（MV 155）

われる。鏡の間の天井画にシャルル・ル・ヴォーが描いた征服戦の諸場面では、若い王の業績を示すにあたって、彼を過去の英雄アレクサンドロス大王や神話的上の人物であるヘラクレスに置き換えて描くという伝統的な方法ではなく、肖像を駆使することで王自身に焦点を当てた図像になっている[図11]。ただし、征服先は風景ではなく象徴像や寓意像で表されている。

その一方で、ルイ14世が置き換えられることの多いアレクサンドロス大王の主題のひとつ、ペルシア軍を撃退するアレクサンドロス大王を描いた《グラニコス川の戦い》（シャルル・ル・ヴォー，1665年，470x1209cm，ルーヴル美術館 inv. 2894）の両側には、王宮シリーズに属する二点のゴブラン・タピスリが架けられていた<sup>34)</sup>。左は《フォンテーヌブロー宮，6月》[図12]，右は《ヴェルサイユ宮，4月》[図13]を主題としており，地誌的正確さで捉えられた



図11 シャルル・ル・ブランと工房《6日間にわたりヘント市を攻略するルイ14世》(ヴェルサイユ宮殿グランド・ギャルリー (鏡の間) 天井画部分) 1684年, 油, 布, ヴェルサイユ宮殿 (inv. 2934)

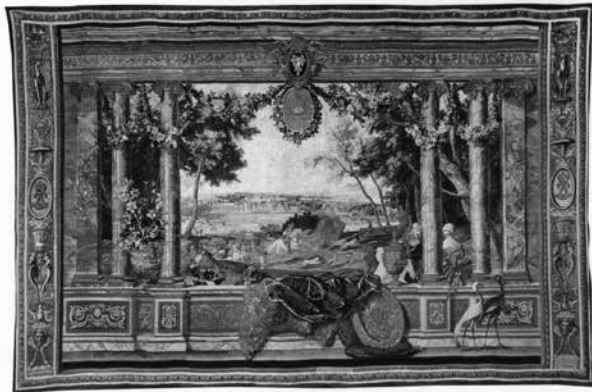


図12 ジャン・ジャンス (Jean Jans) (子)《フォンテーヌブロー宮殿, 6月》 1677年以前, ハイワープ・タピスリ, 420×650cm, モビリエ・ナショナル (パリ) (GMTT 108/6)



図13 ジャン・ジャンス（子）《ヴェルサイユ宮殿，4月》1670年以前，ハイワープ・タピスリ，400×645cm，モビリエ・ナショナル（パリ）（GTTT 108/4）

宮殿を背景にして，中景には狩猟図や移動場面などの宮廷人の日常生活が描かれ，さらに前景では，両側二本ずつの大理石の円柱の間の開口部から，その光景が眺められているような趣向になっている。この構想全体はシャルル・ル・ヴォーに帰せられるが，準備素描などは残されておらず，おそらくは助手であった風景画家や建築画家も関与したものと思われる。宮殿の選択から偉大な芸術のパトロンであったフランソワ1世との連続性を強調したという見方もあるが，同じくル・ヴォーが関わったタピスリ・シリーズ「王の歴史」が，先祖との繋がりをできるだけ退け，王自身のイメージに焦点を当てた最初の試みであることに注目するべきかもしれない。このシリーズでは，1663年9月7日のマルセルの戦いで勝利した王が，遠景に地誌的に描かれたマルセルの町の前で恭順の挨拶を受けている。

「大使の階段」のパネルに共通するこのパターンは，ベラスケス（Diego Velázquez, 1599-1660）がフェリペ4世（Felipe IV, 1605-1665, 在位1621-1665）のために描いた《ブレダの開城》を思い起こさせ，風景を前にした人物を現実の一コマであるかのように見せ，歴史画とも風俗画とも取れるが，風景の地誌的正確さは重視された。過去との繋がりをできるだけ退けて，王の現在

をあるがままであるかのように見せるために、地誌的正確さは欠かせなかったのである。

### 2-3 ルイ15世治下の「フランスの港」シリーズ

ルイ15世 (Louis XV, 1710-1774, 在位1715-1774) の治世下では、地図や諸都市の景観で領土を枠づけようとしながら実現されなかったアンリ4世やルイ13世時代とも、征服諸都市の景観を王の称揚に繋げようとしたルイ14世時代とも異なる方法が採用された。ここではルイ15世の注文作品のなかでも最大規模のもののひとつであったジョセフ・ヴェルネ (Claude Joseph Vernet, 1714-1789) による「フランスの港」シリーズに着目してみよう。このシリーズは、フランスという国土を風景によって視覚的に枠づける、実現された最初の試みのひとつであった。

フランス・アカデミーが設定した絵画ジャンルのヒエラルヒーにおいて、周知のごとく、風景画は決して高い位置にあったわけではない<sup>35)</sup>。その一方で、風景画の人気は決して低くはなく、繰り返されたグランドツアーによって多くのイギリス人貴族が訪れたローマでは特に、できるだけ実物に即した建物や都市の一角や郊外の自然を描いた地誌的風景画が好まれた。風景画家を伴ってやってくる貴族もいて、イギリスにおける地誌的風景画の隆盛に繋がった<sup>36)</sup>。かつて地理学者オルテリウス (Abraham Ortelius, 1527-1598) が、風景画を巧みに描くフーフナーヘル (Joris Hoefnagel, 1542-1601) を伴って旅をしたとき、さまざまな知識をもって各地を訪れようとしたこの学者にとって、画家は学者の見たものを記録し、時に学者の見なかったものも視覚化する大事な道連れであった。文学や絵画によって捉えられた風景は後の人々に特別な意味を持ち、たとえば、フーフナーヘルがオルテリウスと共に描いたティボリ<sup>37)</sup> は、写生する画家が自画像を含んで描くことの多い人気スポットとなった。

ジョセフ・ヴェルネにとっておそらく幸運だったのは、アヴィニョンに生まれ、1728年に地元の画家フィリップ・ソヴァン (Philippe Sauvan, 1697-1792) に、1731年にエクスの海景画家ヴィアリ (Jacques Viali(y), 1681-1745) に師

事した後、パリに行くことなく、ローマ行きが決定されたことであろう。ローマでは、さまざまな貴族たちの後援を受け、1743年にはローマの聖ルカ・アカデミーへの入会が認められている。ローマで風景画家として人気を博したことが本国に伝わると、1746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、この年から毎年サロンに作品を送り続けた<sup>38)</sup>。彼の作品がデイドロ(Denis Diderot, 1713-1784)から高く評価されたことは良く知られている<sup>39)</sup>。

彼は1753年3月に20年におよぶイタリア滞在を終えて帰国し、同年8月にアカデミー入会作品《日没》によって風景と海景画の画家として正式に承認された。しかも同年9月には、国王ルイ15世の名前で、フランスの20の主要な港を描くという大掛かりな注文を受けた。最終的には10の港を描いた15点のタブローをもって終了となったが、地誌的正確さばかりでなく、土地を特徴づける産業、交易、風俗など、多くの要素が盛り込まれた<sup>40)</sup>。

国王名で行われたが、これらの作品を実際に発注したのは、1751年に王室建造物総監になったばかりのマリーヌ侯爵(本名: Abel François Poisson, 当時の爵位: marquis de Vandières, 1727-81)であった。ポンパドゥール侯爵夫人(Jeanne-Antoinette Poisson, marquise Pompadour, 1721-1764)の弟でもあった彼は、姉の後ろ盾もあって、若くしてこの要職に就いたのである。彼は17世紀のコルベールを手本にして、フランスの栄光を称えるための事業に取り組むが、最大規模の注文がジャンルとしてランクが上の歴史画ではなく風景画だったのは、コルベールの先例を意識したのかもしれない。そればかりでなく、彼自身が風景画の重要性を認識していたことは確実で、総監就任前の1749年に美術評論家や建築家らと共にローマを訪れ、その際翌1750年にヴェルネの工房を訪問している<sup>41)</sup>。

王室建造物局と画家との通信記録は数多く残されている。初案では「フランスのすべての港」を描くこととされたが、具体的な計画では地中海沿岸の港8か所と大西洋岸の港12か所に落ち着き、上述のように画家が実現したのは10の港を描いた15点の作品だった。この注文の制作案には、描くべき港、港ごとの作品数、どの地点から眺めるか、画面に描きこむモチーフに関して、細々と

した指示が出されていた。そして、現場に赴いて制作し完成させること、眺めを忠実に描写することが要求された<sup>42)</sup>。

9月に注文を受けた画家は、10月には最終的にローマを引き払って、家族と共にマルセイユに移った。この貿易港を描いた2点を皮切りに、バンドル、トゥーロン第1の眺め、第2の眺め [図14]、第3の眺め、アンティープ、セートの地中海沿岸の5港を8場面に描き、順次完成された8点は1755年と1757年のサロンに4点ずつ出品された。次いで1757年5月にボルドーに移った画家は、



図14 ジョセフ・ヴェルネ 《トゥーロン港の第2の眺め、市街と停泊地の眺め》  
1756年、165×263cm、ルーヴル美術館（パリ）(inv. 8297)



図15 ジョセフ・ヴェルネ 《ロシュフォル港の眺め、植民地の物資倉庫から》  
1762年、165×263cm、海洋博物館（パリ）(50A12D) ルーヴル美術館委託 (inv. 8306)

ボルドー2点、バイヨンヌ2点、ラ・ロシェル、ロシュフォール [図15] の大西洋岸の4港を6場面に描いたが、ロシュフォールの眺めは1762年に戻ったパリで描いた。10年間にわたる移動の連続に疲れた画家は、その後パリに定住して短期間の滞在で行ったスケッチを元に、パリのアトリエでディエップ港の眺めをシリーズ最後の作品として仕上げた。20港の予定が10港になったことばかりでなく、港の選択や眺めの数などについて、建造物局と何度も交渉を重ねたことも、画家がこの仕事から手を引いた理由だったかもしれない。しかしながら、画家にとって自由度が低かったわけではなく、さまざまな人間模様が繰り広げられる港の描写は、風俗描写の面でヴェルネに新しいレパートリーを提供したに違いない<sup>43)</sup>。

それぞれの港の地方色を豊かに、またその港の性質を明確に表現することを基本理念とした本シリーズの注文のねらいについて、矢野陽子は、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な商業活動、海湾都市の美しい景観にあったと指摘している<sup>44)</sup>。国家のプロパガンダであることは間違いなく、イギリスやオランダに比べて海軍力や海外植民地建設の面で遅れていたフランスにとって、視覚イメージを通した海への眼差しの活性化は、フランスの新しい方向性を示すものだが、同時に、港湾でいきいきと活動する港湾労働者や漁民たちの姿にもまた、台頭する新しい勢力が捉えられているのである。

### 3. トプカプ宮殿の風景壁画

ここで同時代のオスマン帝国における風景描写に眼を向けるなら、上述のように、17、18世紀を通して制作された書物の挿絵において、西洋風遠近法を用いて描かれた風景表現が徐々に浸透していた。遠近法はその性格からして、近視的というより遠視的眼差しの下で、ねらい通りの効果が発揮されるため、本を閉じると視界から消えてしまう挿絵の領域から離れ、表紙を飾るようになったのは、実際の理由はどうであれ納得できる。

カルトゥーシュに入った類似の風景描写は、あいさつの門と呼ばれる第1の



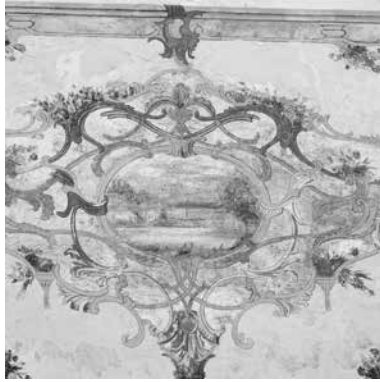


図16 あいさつ門第2の中庭側天井周縁の風景描写

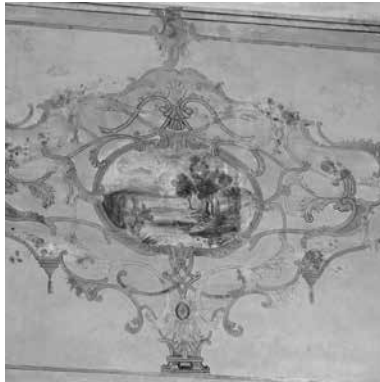


図17 あいさつ門第2の中庭側天井周縁の風景描写

中庭と第2の中庭をつなぐ門の、第2の中庭側の天井周縁に見ることができる [図16]<sup>45)</sup>。リボンのように様式化されたアカンサスやなつめ椰子の葉文に写実的な花々や果物を組み合わせた洋風装飾枠の中に、人物はまったく描かれないまま、ひっそりとたたずむかのような風景画 [図17] の列は、イスラーム風のアラベスク装飾が迎えてくれるだろうという大方の予想をはずし、楽しい驚きを与えてくれる。

こうした風景画は、至福の門と呼ばれる第2中庭と第3中庭とをつなぐ門の



図18 至福門第2中庭側天井周縁の風景描写



図19 カウンシルの間の壁画

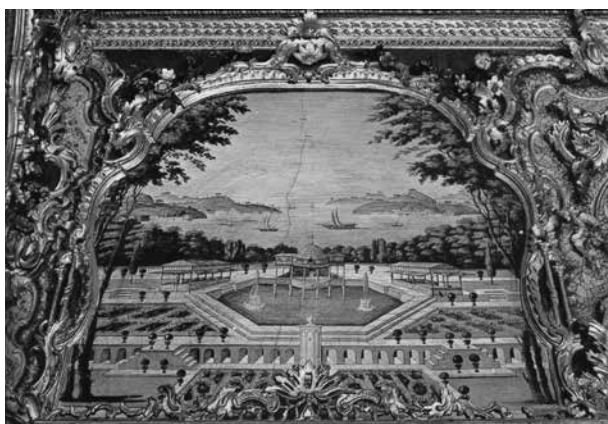


図20 《庭園のパヴィリオン》セリム3世の母ミフリシャー・スルタンの部屋の壁画，セリム3世時代（1789-1807），トプカプ宮殿ハレム

内側にも見られる〔図18〕。これらの場所以外にも、王宮カウンシルの間〔図19〕やハレムの一部〔図20〕に見られる。至福の門は、公式の儀式が開かれるとき玉座が設えられて、群臣の挨拶を受けるスルタンが座ることを常としていた。近代西欧モデルの体系的受容による「西欧化」改革に着手したセリム3世時代の儀式を描いた画面には、至福の門の風景画がすでに画中画のように捉え

られている。

18世紀を通して宮廷における西欧化は徐々に進行していたが、書物の挿絵は、活版印刷の登場によって挿絵が衰退した西欧の場合と同じく、1729年のトプカプ宮における印刷機導入以降、徐々に手作業による書物制作が衰退し、18世紀半ばには壁画に取って代わられるようになった<sup>46)</sup>。18世紀半ばにはまた室内装飾の分野でバロックやロココ様式が流入し、壁画による装飾も行われるようになったが、フレスコ技法ではなくオスマンの伝統的技法に近いセッコ法が用いられた<sup>47)</sup>。様式面でも、幾何学や花々を用いた伝統的なオスマンの壁画装飾は、バロックやロココの装飾パターンに置き換えられた。植物や花瓶を描いた花卉画とならんで風景画も導入された。しかしながら、人物を含む西洋の風景画とは異なり、19世紀末まで人物のいる風景画が描かれることはほとんどなかった。

西洋風の表現はいわゆるチューリップ時代に描かれた花々や果物鉢の壁画装飾に見られる。風景や静物が、鏡やタイルや建物の刳型やカルトゥーシュに見られるのは、世紀も後になってからのことである。

18世紀の後半から見られるようになる壁上部の細いフリーズ状の画面には、キオスク、小塔のある建物、橋、泉、列柱やアーチのある廃墟が描かれた。こうしたフリーズの幅が、言わば広がったような壁画画面を、セラム3世時代に作られたハレムの部屋の壁面に見ることができる。

フリーズから発達した風景画以外に、さまざまな装飾枠で囲まれたパネル風景画も発達した。18世紀末にハレムに設置されたこうした風景には、ボスポラス海峡や金角湾の眺めが描かれ、18世紀初めからイスタンブルに建てられたキオスクや邸宅の正確な記録となっている。ここに見られる奥行き表現は、挿絵に見られた伝統的な描法と異なる、西洋風の科学的方法で描かれたものである。これらの風景画に共通なのは、風景の中に人物が描かれていないこと、細密画の伝統を引き継ぎ細部まで細かく描かれているが、樹々に緑、建物に赤と白、空に青など、決まりきった固有色が用いられている点である。しかしながらこうした限られた色価の範囲内でも、観察によると思われる微妙な色遣いを看取することができる。

風景画を描いた画家や、宮廷工房との関係、開放後に入ってくる西洋の芸術家の関与など、探求すべき課題も少なくないが、これらの風景において求められたのは、西欧化をすすめた皇帝が望んだ西洋化された「ありうべき」イスタンブルの姿であったと思われるが、そこに生きる人々の賑わいが捉えられることはなかった。

### 結びに代えて

宗教画や肖像画に見られたような象徴的あるいは理想的環境を示す背景としてではなく、地誌的正確さをめざして西欧の諸都市の景観や風景が捉えられはじめたのは16世紀においてであった。素描や銅版画を含めるなら西欧でもっとも数多く制作されたジャンルであろう。絵画市場の発達によって市民が購入可能な小型風景画が登場するまで、あるいはその後も、こうした作画活動を支えたのは高位聖職者や王侯貴族であった。信仰上のテリトリー、領土獲得、戦勝記念など、一定の場所の外観を捉える西洋の写実的な手法は、それを受容した地域の表現の在り方をも変えていった。

西欧の地誌的景観図に接した地域の中でも、ここではオスマン帝国の挿絵芸術と壁画にみる西欧的風景表現を扱った。16世紀からはじまっているフランスとの交流や、戦闘の形で対峙した神聖ローマ帝国からもたらされたものと思われるが、それらはオスマン帝国の挿絵芸術の中に徐々に浸透していった。その一方で、オスマン帝国はフランスなどにおいても絶対王政のモデルのひとつであり、戦勝地の風景を集めるという発想はスレイマン時代のマトラクユらの活動に刺激を受けたことによるのかもしれない。しかしながら、西欧において風景描写は一人物が描かれていない場合ですら一、そこで人々が生きる場が示されているように感じられるのに対して、類似の形象が示されていても、トプカプの壁画風景描写では、それは抽象的で象徴的な形象世界の一要素として描かれているように思われる。この問題は、稿を改めて考察したい。

### 図版出典一覧

Filiz Çağman and Zeren Tanindi, *The Topkapi Saray Museum*, trans. and ed. by J.M. Rogers, London: Thames and Hudson, 1986: 図2, 図3

Oleg Grabar (ed.), *A History of Turkish Painting*, İstanbul: Selman Pinar-Tiglat Art Gallery, 1987: 図1, 図4, 図5, 図20

[https://en.wikipedia.org/wiki/Savonnerie\\_manufactory](https://en.wikipedia.org/wiki/Savonnerie_manufactory) 2017年9月5日確認 図6

Wolf Burchard, *The Sovereign Artist, Charles Le Brun and the Images of Louis XIV*, London: Paul Holberton Publishing, 2016: 図7, 図8, 図9, 図10, 図11, 図12, 図13

Exh. Cat. *Joseph Vernet 1714-1789*, Musée de la Marine, Palais de Chaillot, Paris, 1977: 図14, 図15

筆者撮影 図16, 図17, 図18, 図19

### 注

- 1) Richard Thomson, *Framing France, The representation of landscape in France, 1870-1914*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1998: 1.
- 2) ケネス・クラーク (佐々木英也訳) 『風景画論』岩崎美術社, 1979: 20
- 3) 同上: 34. デューラーの風景画については, 越宏一 『ヨーロッパ美術史講座, 風景画の出現』岩波書店, 2004: 157-167を見よ。
- 4) A. E. Popham, 'Georg Hoefnagel and the *Civitates Orbis Terrarum*,' *Maso Finiguera*, I (1936) 183-201, esp. 193. R.A. スケルトン (長谷川孝治訳) 「16世紀 世界都市図集成 解説」『16世紀 世界都市図集成 別冊』柏書房, 1994: 39.
- 5) 写本という用語が用いられることが多いが, 原本を写したわけではない手稿本も対象とするので, ここでは書物という一般的な語を用いる。また, ミニアチュールという用語も良く見られるが, 本来, 西欧写本の赤い色で書かれた文字を指す用語なので, ここでは細密画または装飾挿絵という用語を用いる。書物制作の方法や組織については, Filiz Çağman and Zeren Tanindi, *The Topkapi Saray Museum*, trans. and ed. by J.M.Rogers, London: Thames and Hudson, 1986: 15-20.
- 6) *Op. cit.*, 21-24; Günsel Renda, 'Traditional Turkish painting and the beginning of Western trends,' in: *A History of Turkish Painting*, ed. by Oleg Grabar, İstanbul: Selman Pinar-Tiglat Art Gallery, 1987: 16. 榎屋友子『イスラームの写本絵画』名古屋大学出版会, 2014: 2-5によれば, クルアーンにおいて造形芸術が忌避されていると解釈されるのは, 偶像崇拜の可能性をなくすため, または, 創作が神の創造行為への挑戦になると考えられたためである。
- 7) 現在用いられるイスタンブルの呼称の起源については, 諸説存在する。
- 8) 肖像画作成については, 榎屋2014: 143-145. 16世紀中ごろに再び肖像画が重視されたことについては, フィリズ・チャーマン, ゼレン・クヌドゥ (高橋昭一, 護雅夫訳) 「ト

トプカプ宮殿博物館のイスラム絵画 解説」護雅夫監修『トプカプ宮殿博物館，細密画』トプカプ宮殿博物館全集刊行会，1980: 237-238. ベイについて記された『名匠列伝』については，フィリス・チャアマン，ゼレン・アカライ（杉村棟訳）「解説」『イスラムの絵画，トプカプ・サライのコレクション』平凡社，1978: 168を見よ。

- 9) メフメト2世に続くバヤジット2世も宮廷に西洋の芸術家を招いたが，彼の好みは伝統的なイスラム細密画や写本装丁にあった。またセリム1世は，当時の二大イスラム国家サファビー朝ペルシアとマムルーク朝エジプトに勝利し，サファビーの宮廷から多くの芸術家と作品がイスタンブールへもたらされた。両スルタンの治世には，タブリーズ，ヘラート，シーラーズなどのイスラムの伝統に接近した様式の作品が制作された。チャーマン-クヌンドゥ1980: 233.
- 10) ハムセについては，梶屋2014: 50-52, チャーマン-クヌンドゥ1980: 195を見よ。
- 11) シャー・ナーメについては，梶屋2014: 49-50, チャーマン-クヌンドゥ1980: 184を見よ。
- 12) イェニチェリ軍団将校のかぶり物などトルコ特有のモチーフは，コンスタンティノープル陥落以前の首都エディルネで制作された書物にすでに見られる。バヤジット2世時代に，アミール・ホスロー・ダフラウィーが制作した『ハムサ』の挿絵では，建物に西洋風の遠近法が用いられている。チャーマン-クヌンドゥ1980: 232&244.
- 13) メフメト2世はシェフディーをシャーナーメ執筆官としてシャーナーメを制作させたが，この作品は残っていない。チャーマン-クヌンドゥ1980: 234.
- 14) Renda 1987: 20.
- 15) チャーマン-クヌンドゥ1980: 234&235.
- 16) このことをPopham1936: 187は「異教徒の信仰を，純朴に信じている！」とコメントしている。スケルトン1994: 35.
- 17) Renda 1987: 47-48.
- 18) ナスーフはこれら2冊以外にも，モノグラムの『スルターン・バヤジット記』（1540年頃）を著しており，そこに含まれる10葉の挿絵のうち9葉までに城砦と都市景観が描かれている。チャアマン-アカライ1978: 170.
- 19) Renda 1987: 48.
- 20) チャーマン-クヌンドゥ1980: 236.
- 21) Renda 1987: 49.
- 22) Renda 1987: 58. チャーマン-クヌンドゥ1980: 242.
- 23) フランソワ1世とスレイマン1世が結んだ同盟とその背景については，アンドレ・クロー（濱田正美訳）『スレイマン大帝とその時代』法政大学出版局，1993: 172-203; W.E.D. アレン（尾高晋己訳）『16世紀世界史におけるトルコ勢力の諸問題』あるむ，2011: iii - viii.
- 24) グランド・ギャルリーについては拙著「回帰する時間—ユベール・ロベールの美術館と廃墟」関西大学哲学会『哲学』第24号（2004）: 167-195に文献をあげている。Anthony Blunt, 'Poussin Studies IV: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre,' *The*

- Burlington Magazine* 93 (December 1951) : 369; Wolf Burchard, *The Sovereign Artist, Charles Le Brun and the Images of Louis XIV*, London: Paul Holberton Publishing, 2016: 172-173.
- 25) Blunt 1961: 369-376; Anthony Blunt, 'Poussin Studies VI: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre,' *The Burlington Magazine* 94 (January 1952) : 31; Doris Wild, 'Nicolas Poussin et la decoration de la Grande Galerie du Louvre,' *Revue du Louvre* 16 (1966) : 77-84, etc.
- 26) プッサンがパリを離れたことについて、大野芳材「17世紀のフランス絵画」『世界美術大全集 バロック 2』小学館, 1995: 98は「ヴーエをはじめとする画家たちの反発や、第1装飾事業に伴う彼の制作態度とは相容れない集団作業の必要など」を理由として挙げている。当時最大の建造物の4000平方メートルにおよぶ装飾プロジェクトの負担や困難に加えて、画家自身が手紙であげている不満については、André Félibien, *Lettres de Nicolas Poussin précédées de la Vie de Poussin*, Paris, 1945: 47-48.
- 27) Burchard 2016: 155.
- 28) 1615年にシェイヨ岸の旧石鹸工場跡地に、東地中海沿岸のレバント地方からノッテッド・パイル技法を持ち帰ったトルコ式絨毯製作者ピエール・デュボンが建てた工場で、ルイ13世から1627年から18年間の独占製作権が認められた。https://fr.wikipedia.org/wiki/Manufacture\_de\_la\_Savonnerie 2017年8月30日確認
- 29) Burchard 2016: 155.
- 30) Burchard 2016: 175.
- 31) Burchard 2016: 175-177.
- 32) Burchard 2016: 177. ヤン=フィリップ・シュヴァルリの作品は図142.
- 33) 歴史的風景画 *paysage historique* とでも呼べるようなジャンルであるが、この用語は、フランス・アカデミーのローマ賞のために1816年に新しく設定される新部門の名称として、取り置かれなければならない。すなわちそれは、ローマ賞における風景画部門の制定をめぐって、それを望んでいたピエール=アンリ・ド・ヴァランシエンヌ (Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819) らが、ジャンルとして下位の風景画と上位の歴史画とを組み合わせるといふ苦肉の策をもって画策した際に用いた概念なのである。アンシア・カレン (米村典子訳)「19世紀フランスにおける戸外制作の油彩画技法」蜷川順子編『油彩への衝動』中央公論美術出版, 2015: 87 ff.
- 34) このシリーズは最初にジャン・ジャンス (子) (Jean Jans the Younger) とジャン・ルフェーヴル (Jean Lefebvre) の工房で織られた。4点のタピスリからなる最初のセットは、1677年6月22日に宮殿の家具預かり所に配達された。Vittet and Brejon de Lavergnée 2010, no. 83, pp. 170-171; Burchard 2016, p.123 and p.251.
- 35) フランス・アカデミーにおける、ジャンル間のヒエラルヒーについては、『西洋美術研究』(美術アカデミー) No. 2 (1999) を見よ。
- 36) 小針由紀隆『ローマが風景になったとき、西欧近代風景画の誕生』春秋社, 2010: 44-

45. 「用語解説」 グランドツアー (12)
- 37) ティボリに言及したり、訪れたりする画家たちについては、たとえば、小針2010: 14, 58, 60, 61, 62, 76, 92-96, 113を見よ。
- 38) Exh. Cat. *Joseph Vernet 1714-1789*, Musée de la Marine, Palais de Chaillot, Paris, 1977: 9-28; 小針2010: 31-34. 矢野陽子「ジョゼフ・ヴェルネの連作「フランスの港」について」『駒澤大学文化』18 (1998-03): 40-42.
- 39) このことは、1997年末頃に、当時京都国立博物館長を務めておられた中川久定先生にご教示いただいた。本論の構想を練っていた本年6月18日に先生の訃報に接し、ヴェルネのことをきちんと考えるよう背中を押して逝かれたような気がした。デイドロの絵画論については、「入江をめぐる散歩—ヴェルネの風景画」『芸文京』63号 (1997年10月1日) 京都市芸術文化協会に、先生がアヴィニオンで発見されたヴェルネの模写銅版画と、土井有隣筆『西洋海浜風俗図屏風』(京都国立博物館蔵)との関係にからめて短く触れておられる。
- 40) 矢野1998: 39-40.
- 41) Ex. Cat. Paris 1977: 18
- 42) Virginie Alliot-Duchêne, 'Peintre des marines de Sa Majesté le roi,' in: Virginie Alliot-Duchêne (ed.), *Les Vues des Ports, Joseph Vernet (1714-1789) de France*, 2011: 8-21.
- 43) Annie Madet-Vache, 'Analyses et commentaires,' in: Alliot-Duchêne2011: 26-85.
- 44) 矢野1998: 58.
- 45) これらの風景描写の詳細については、それらが具体的な場所を示しているのかどうか、すなわち、ルイ13世時代に目論まれたようなオスマン帝国の諸地域の景観なのか、あるいは、ルイ14世時代に目論まれたような征服地を著しているのかどうか、研究協力者であるアルティノツ (Meltem Özkan Altinöz) 氏が充実した1章を準備している。
- トプカプ宮殿の内部の地図は、展覧会図録『トルコ・イスタンブール歴史紀行 トプカプ宮殿の至宝～オスマン帝国と時代を彩った女性たち』展, 京都文化博物館他, 2007: 188-191.
- 46) Renda 1987: 69.
- 47) *Ibidem*.