

## ユウゼエヌ・ドラクロア (完結)

植田壽藏

この凄まじき感情の發動、衝動のあたけびの大音楽は、單に筆觸輪廓そのもののみによつては無く、甚だ屢々、畫面の構成——種々なる對象の間に於ける、古人も多く残した様な幾何學的なる關係に依ても支へられてゐる。『シオの虐殺』の構成は最も早く(一八二四年)さうして甚だ明晰に之れを表はしてゐる。上下に長き畫面であるが、そこに二つの三角塔的群像が左右に畫かれてゐる。右の一つは、棹立に狂ひ上る馬に騎る土耳其人と、慘虐なる彼れによつて馬の鞍に縛り付けられ引擦られ行く娘と、激しく敵に取絶る人物に因て作られてゐる。他の一は、怖しき慘禍に遭つて、殆ど魂を失つて、茫然として座してゐる老人を中心として、その老人に取絶る女や、力盡き、身萎へて、息も絶え／＼に——或ひは既に絶息して、悉く生命の緊張を失つた身體に凭れ合ひ、又相抱く男女によつて作られてゐる。吾々は、二つの三角塔的構圖に於て明かに二つの異なる感情を見る。即ち、右の一つが表はすものは、下より上へ狂ひ

昂まる激情である。暴虐そのもの、如く猛り狂へる馬は、慘虐なる土耳其兵を乗せて、空さまに躍り上つてゐる。その馬の激動に慘まじく支配せられて、鞍壺に縛られた捕虜の半ば着衣を剝がれた上體と、荒繩を以て嚴しく縛られた腕は、三角塔の右の一邊を形作る如く、斜めに、さうして慘刻に上へ引上げられてゐる。慘ましき俘虜の肉親であらう、激しき悲痛に吾を忘れて、土耳其人の足に嚴しく取付いてゐる。斜に傾いた彼れの身體は、馬の胴體の一部と共に、三角塔の左の邊を畫いてゐる。騎兵は彼れを斬拂ふべく、劍を二三寸抜かけてゐる。劍も、亦、上へ抜かれんとするのである。凡てのものが、上に向つて昂まつてゐる。勿論、その劍は打下ろす爲である。無慚なる俘虜が、自由な方の手を繩に懸けてゐるのも、下に向つて遁れん爲である。取付くも亦憎むべき敵を引下ろす爲である。けれどもそれは、たゞ語られた意志である。畫面の直接に表はすものは、上に向つて激しく動く瞬間である。三角塔の表はすものは、上に向へる感情、衝動の高まりである。慘虐性の激發と、戦場の叫びに狂ふ動物的興奮と、その犠牲者の恐怖と苦惱と絶望の喚び起す激しき興奮が、大地より空に向つて、火花の如く上るのである。

この意味を持つ三角塔的構成は彼れの作には屢々見るものである。『虎狩』なども

その一である。物狂はしく躍上る馬と、飛び付く虎と、應拔の獵夫によつて三角塔が作られてゐる。頭を振り上げ、躍上る馬の激しき運動を中心として、同じ方向に飛上る虎や、振り上げられた獵夫の槍の強き運動が昂まり上る激動の交響樂を奏してゐる。

之等の三角塔的な幾何學的構成の根柢を爲す意味は、構成の要素が反注するといふことである。一つの内面が之れと同質なる内面によつて強められることである。極めて多く見る様に、二つの異なる性質、方向の對立、背馳ではない。『整正』『均衡』等に於ては、異なる方向へ力を分つのに對し、こゝでは力が一つの方向へ集注するのである。反覆による緊張の加増が求められたのである。美しき形、機智的なる關係の爲には無く、唯だ感情の現れを強める爲の努力なのである。彼れ自らが、

『大畫家の一つの特徴は、附屬物ネベンザッペンを、印象を高める爲に、大膽に使用することである。

疾驅する馬に乗る騎士と同じ方向に走る雲、その騎士を包み、若くは馬の側面に飛ぶ外套アンテルの皴。之等を力強く組合はすこと、力を組合はすことの外に、何が一體構圖なのであるか。J. (Tit. Ortle, S. 338—9)と言つた思想の實現である。

三角塔的構成が彼れに創まるものでないことは言ふ迄も無いが、右に言ふ様な意

味を持つ幾何學的構成も、亦先例は少くはない。孰れも以太利亞、西班牙の繪畫に於て、多くの例を見ることが出来る。吾々は、その先例の、彼れに極めて近き一つを、デュロコオの『メドゥザの筏』（一八一九）に於て見ることが出来る。スプリングデルに據ると、一八一六年七月二日に佛國のフレガット艦『メドゥザ』が亞弗利加の西海岸で坐礁した。百四十人の乗組が筏を組んで、海に漂ひ、十二日間の後、生存者十五人だけが救はれた。（Springer, Kunstgesch. V. S. 76）この破船者の一團が、筏に乗つて漂つてゐた。多くは既に餓死し、或るものは息も絶え／＼に狭き筏の前方に倒れてゐた。そこへ突然遠き水平線のあなたに船らしき影が見えて來た。『メドゥザ』はその瞬間を畫くのであるが、彼等は一寸でも高く、彼等の手帛を波の上に表はさねばならぬ。空樽の上立つて手帛を振る一人を、二三のものが、全身の力をこめて抱上げてゐる。動くだけの氣力を止めた數人の男女が、その後ろから辛うじて體をもたげて、取付く様に、伸上り匍ひ寄り、手を執り、肩に倚り、或るものは、辛く身を起して片手を以て樽に取付いてゐる。絶望の底から、救助の希望へ一飛びに蘇へる一團の心が、一寸でも上へ伸上らうとする努力——見るさへも苦しき努力を身體に、手に、指先に、打振る手帛の一片に迄も張り切らせつゝ——焦心の三角塔を築くのである。

ドラクロアに於ける幾何學的構成は、一八四八年の『基督の埋葬』に於て、違つた意味の一つの方式を表はしてゐる。中央に、聖母が基督の遺骸を膝に擁して座してゐる。その左右から、二人の女達が向ひ合つて基督を支へてゐる。右の一人は右手を地に突き、片足を後ろに引き、匍ふ様にして、左手に基督の兩足を捧げ、左の一人は、座して、遺骸の右脇を支へてゐる。彼等二人の背から足へかけての輪廓は、地面へ向つて、殆ど等角を爲して傾いてゐる。聖母は深き悲みの爲に失神せんとするものゝ如く、顔を投げ兩手を力なく擴げてゐる。後ろに立つてゐる二人の使徒が、左右から、聖母の手を執り、痛はり支へんとする。彼等は共に同じ様に、座してゐる聖母の方へ傾いてゐる。故に、彼等の輪廓も、(複雑な曲線ではあるが)殆ど同じ角度を爲して地に傾いてゐる。彼等の頭は全く同じ高さ<sup>に</sup>置かれてゐる。さうして二人の間には、別に一人の女性<sup>が</sup>顔を表はしてゐる。その顔は聖母の顔の直ぐ上に在る。かくして吾々は、そこに一つの、随分嚴密に左右相稱的な構成を見ることとなる。聖母と二人の女性の下の地面に接する輪廓は、殆ど直線的である。男女各々二人の使徒が形作る外部の輪廓は、複雑ではあるが、左右殆ど等角を爲す。即ち吾々は、爰に一つの大きいなる、規則正しき梯形を見るのである。この梯形の左右の邊は、右に言ふ如く、複雑なる曲線であ

る。それには、彼れの凡ての線に含まれる精神の動きが現れてゐる。ゆら／＼とゆらめき、波打てゐる。然るに、この大いなる梯形は、大なる洞穴の入口に於て構成せられてゐると見え、左右から覆ひ冠さる岩角によつて擁せられてゐる。その岩角の輪廓が左右各々、梯形の對應する邊に、殆ど並行である。故に又梯形の邊の表す精神の動きを表はしてゐる。その梯形に含まれた事件の、無言なる同情者の如く、暗然たる内面の動搖を表はしてゐる。後景には遠山が見える。その山々の輪廓も、左の岩角の輪廓の一部と並行する。即ち岩角と心を一にする。遠き空の亂雲も又之れに並行し、同じ心の動きを表はしてゐる。中央の悲劇を中心として、自然と人間が同じ心の交響樂を奏してゐる。一つの精神の大なる波が天と地に動くのである。

その大いなる構成の中心を爲す梯形は、神的なる母子を中核として周圍の人物が左右と上から集り倚つてゐる。二人の女性は左右より中へ向ひ、後ろの三人は上より下へ俯し傾いて行く。彼等は痛深なる彼等の態度、身振に於て、神に對する甚深なる崇拜、愛着を集めてゐる。この如き態度、即ち精神の姿によつて構成せられた梯形の含む内面は、さきの三角塔的構成が、上へ昂まる激情を表はすに對し、内へ集り、下へ傾く悲み、愛を表はしてゐる。その感情の方向は、さきの遠心的ではなくて、求心的であ

る。その方向が全然反對である。

さうして夫れを、吾々は、即ち『シオの虐殺』の左りの三角塔に於て見るのである。そこには、さきに言ふ様に、一切の生の緊張が奪はれてゐる。大いなる悲哀と失神が、凡ての人物を呑み盡してゐる。三角塔の頂點を爲す老人は、彼れの身體の有らぬ部分に於て、悉く生命の緊張を失ひ、茫然として、落込む様に座してゐる。この老人に於て見る心の方向は、萎み、落ち、沈む方向である。彼れを取巻く六つの身體も、崩れる様に、倒れ懸り、抱き合ひ、寄り傾いてゐる。彼等の身體は、皆、重く、弱く、絶えく／＼と下へ沈んでゐる。凡てのものが、その力無く、悲しき頭から、弱り果て、萎え果てた身體に添ふて低下する心を表はしてゐる。

この喪心の三角塔や、森嚴なる梯形は、激しき事件の實現しつゝある多くの作品に比べては、全然反對の性格を表すものゝ如くに見える。然し、決してさうでは無くて、彼れは之れによつて、彼れに、怒れる獅子の猛き激情を畫かしめた所以のものゝ、一つの姿を表はしたのである。彼れは、之れによつて、單なる、悲み、愛情等を畫いたのでは無く、偉大なる葛藤、悲壯事を背景とする沈痛、失神を畫いたのである。『基督の埋葬』に於て、天地間の最偉大なる悲壯の『後』を——『過ぎ行ける悲壯』を畫き、『シオの虐殺』の左

半部に於て、「過ぎ行ける大暴力」を畫いたのである。怖ろしき長夜、愁鬱なる落日、立つて、暴力の激さを伺ひ見たのである。彼れは、又、この意味を言葉に表はして、

凡て存在するものは憂に到る。風の音、海の音、黙せる、怖ろしき長夜、愁鬱なる落日、常に悲みに満てる孤獨、之等は、凡て、暗黒なる思想、虚無、破壊の前の恐怖を喚び起す。身體が衰弱に屈む時は、眠りが彼を取巻く如く、悲しみは、又、屢々深き沮喪はその顔に現れる。戰場に於ける譽れの伴侶、最も沈みたる氣分の耐忍者、殊に苦しき勞働の奴隸となつて、一生を終るとさへ少くないこの馬の眼を見よ。喇叭の音が、人間の如き鼓舞を點火する瞬間の外は、その目は悲し氣に見える。犬なども之れと同じく、その目は、怖ろし相であるか、若くは痛まし相である。凡て、之等の被造者は、重荷を背負ひつゝ、自由若くは福祉の如きものを待望む様に見える。けれども、神は、哀れなる被造者に、殆ど常に、自分の顔の怒れる面のみを見せる。到る處に滅亡が威嚇する。眠ることさへ、完全なる安息を與へない。睡眠は人間に苦惱を忘れしめず、却てそれを大きくする。

と感じ見たのである。(Literarische Werke S. 386—7, 虚無、破壊力、怒れる神の容貌を見

たのである。ムウテルによれば彼れは、一生病身であり、憂鬱であり、彼の畫室は常に内から鎖されてゐた。(Muther, History, Vol. I, p. 239) スウリエに與へた彼れの手紙は、彼れが如何なる病身の孤獨の、憂鬱な製作のみに、唯一の熱情、慰藉の對象を見出した人であるかを明晰に語るであらう。『君は孤獨であると言ふ。だが何人も私以上に孤獨では無い』と言ふはその一節である。『私は君に慰めに成ることを頓と書かない。だが私自身が地獄の如く悲哀なのである』と言ふのもその一節である。(B. Ochsner: Künstlerbriefe, S. 545 f.)

彼れの畫かうと欲したものは、唯だ、激情の音高き光景のみでは無く、それと同時に、激情の内底である。激情の單なる波ではなく、激情の海をゆすぶる原動力である。激情として現れる、偉大なる、底深き『力』——傾き』を底に潛める人間、猛獸、自然である。若くは、この如き力の犠牲者である。犠牲者によつて畫かれた偉大なる力である。夫れは單なる『強さ』『力』では無く、闘ひとしての力である。葛藤の激しさである。人間性の強逼である。一大事變とその前に立つ生活衝動の、その様な時でなければ現れない方式、強さに於ける發動である。戦ひ、虐殺、生死の問題に對する大いなる懷疑の姿(ハムレット)も夫れ故にこそ畫かれたのである。一人喰はれねばならな

い犠牲者を定める爲に、籤を引く『ドン・ファン』の難船も、大暴風の中に『信仰うすき者よ何ぞ疑ふや』と説く『ゼネサレト湖上の基督』も、『ウゴリノとその子等』もこの意味に於て畫かれたのである。小さい『猫』をかけたのも、小猫を畫く爲には無く、水晶の如く耀く瞳の底に張切れる許り強く現はれた、飛躍を用意する緊張の爲めである。小猫に潜む、ツオイスの如き物凄き力の爲である。渺たる存在に現れた、彼れの深大なる原的モチイフの爲である。

闘へる『力』に於て世界が見出されたのである。

ミケランゼロ、ティチアン、ティントレット、ルウベンス等を貫き來る美術的意味の大なる發展者であると、彼れを言ふのはこの故である。ティントレット、ルウベンスの如く、彼れより前の繪畫史に於て、如何なる人よりも強く、激く、この意味を表はし切つた人々よりも、尙ほ又深く突入つて、純一にこの意味に透徹したのである。彼等は、彼れの一生廢れざる崇拜、愛執を引付けた偉大なる先驅者なるが故に、彼れと共に大なる共通性を持ち、彼れに多くの方式を教へ、傳へてゐる。彼等も、古代神話や、基督教的傳説中の非常事に據て、激情を畫いてゐる。奇蹟、戦ひ、虐殺などの如き、嚴肅、悲壯なる

事情に於ける人間性の激發も、その後景の自然——空、雲、海、川、草木が皆その激情の大交響樂シンフォニーに與かることも、餘りに混亂の激しき故に、そこに語られる悲劇に就て考へられる悲哀の感情が全く燒盡されてゐるもの多きことも、又ムウテルも注意した様に (*Geschichte der Malerei*, II, 432—5) 崇高なる神的存在、人間以上の存在さへも、激しき感情激しき動作の爲に、神的なる品位、崇高なる靜かさを奪ひ去られてゐるものゝ極めて多きことも、ドラクロアに於る最も重大なる意味は、悉く、彼等によつて、遙か以前に畫かれたのである。この激情を、テイントレットオは、殆ど常に神話宗教的傳説とその背景の自然に據て畫いたが、ルウベンスに於ては、虎をかき、獅子をかき、『獅子狩』を迄もかいてゐる。ドラクロアが、この種の對象を極めて多く畫いたことはさきに論じた通りである。

ドラクロアに及ぶルウベンスの感化は、實に深大である。彼れは青年の頃より、深く、強く彼れを崇拜し、熱愛し、殆ど四十年の間、彼れの大なる天才が充分現れ切つて恒久的なる彼れの方式が出来切つた後でさへ、——マツコル等に據れば——毎朝製作に懸る前には、必ず、ルウベンスの畫風に於て、技術を練習することを——珈琲の代りにルウベンスを少し味ふことを缺かなかつた程 (*MacColl: Nineteenth Century Art*, P. 52;

Muther. History of Modern Painting, Vol. I. P. 239) 彼れの方式に引つけられたのである。

けれども彼れは、純粹に『強さ』に集中することに於て彼等を凌駕した。第一に、彼れの大なる先驅者中、最も強く、激しきティントレット、オ、ルウベンス等に於てさへ、その激情の要素を爲せる人間は、極めて普通に美しき形に於て畫かれてゐる。滑らかなる皮膚と、旋律的なる輪廓を持つ肉體が、極めて多く、美しき建築的均衡に於て畫かれてゐる。換言すれば、靜的なる美の前に停滯することの要求がある。激情の徹せる發現と、背反的なる要求が、その重要な屬性の一として畫かれたのである。この意味に於ては、彼等も、古典的である。

然し、彼等の人物と雖、この古典的意味を、ドラクロアの如く、超脱するものも少くは無い。殊に、ルウベンスに至つては、夫れは普通に見る例である。ヘンリイ四世の巴里に入る畫が、フロオレンスと伯林とにあるが、これ等は、一面に『コンスタンチノオブルに入る十字軍』の構圖の起原なるらしきことを囁くと共に、他面に於てドラクロアの人物の形體が如何にルウベンスのものに負ふ所深きかを最も雄辯に證據立てるであらう。

夫れだのに、ルウベンスには、ドラクロアの様な激情は、殆ど畫かれたことが無い。

『ムテル』が二人を比較して、ルウベンスには幸福、平和、官能的喜悅があるのに對し、ドラクロアには、戦闘、惱み、熱き情火があるといふのも正しくはあるが(History, Vol. I, 239)事件の意味の激しさ、怖ろしさ、凄さ、慘虐さに對し直接に現はれた感情そのものがルウベンスでは緩漫である。その感情の爲にこそ、その對象が畫かれた筈なる激情を畫き切るには、それ等の人間、動物の動作状態、即ち、身體の各部分たる意味を持つ形體に經驗せられる内面が餘りに緩漫である。その形體に於て、語られてゐる意味に相應する激情を經驗せんと焦り試みても、夫れは却て靜止に引戻さうとする。拘束し阻害せんとする。それ等の身體、身體の各部を作る表面、及び之に規定せられた輪廓の線には、ドラクロアのものに見る如き緊張は無い。表面の擴り、輪廓の進みには絶えざる『抵抗』が含まれてゐる。凡ての表面、線が、内なる抵抗を押し惱んでゐる。夫れは決して、畫布や繪具が筆の進みを阻んでゐると言ふ様な外面的な事實では無い。之等の構成の原理そのもの、中に、『抵抗を押し努力して進む』と言ふ如き性質を含むのである。この意味に於て、表面、輪廓そのもの、中に力と抵抗の闘ひを含むのである。闘ひを含む力が現れるのである。『大いさ』が現れるのである。大いさと言ふのは、この闘ひの意識である。彼れの輪廓、表面は、原則的に、この如き意味を持つ故に、

凡ての對象が、ドラクロアの如き、激しき緊張を表はし得ないのである。徹せる激情を表はし得ないのである。ドラクロアに於る力は、砥石の様な軌道の上を風を突裂いて疾驅する小汽罐車の如く現れてゐる。ルウベンスに於る力は、重き貨車を牽いて漸く進む大汽罐車の如く現れてゐる。同時に、夫れが、彼れの對象を、悠大ならしめる理由の重要な一面である。彼れの畫いた人物は、早き時代の作品に多く見る如く、ミケランゼロの影響を著く示す男性の肉體にしても、ティチアン、ティントレットの感化を強く表はす女性の體格にしても、又、晩年の、一六三〇年に第二の妻を娶つた時代から現れた、彼れ特有の、肥え太る節を爲して昂まる、筋肉を持つ女性にしても、凡てが常に悠大である。さうして、夫れが悠大であるのは、その肉體の偉大なる容積が、巨大なる重量の知識を喚び起すにもよる。『大いさ』は單なる、廣さでは無い、必ず『重さ』が含まれねばならぬ。大いさは『見られたる重さ』である。そうして夫れは、單に知識が與へるのみでなく、實にその大なる表面の『擴り』輪廓の『長さ』即ち『運動性』が、右に言ふ如き力の闘ひを含むからである。抵抗の制止を冒しつゝ、動く力が長く持續するからである。この如き力の經驗は、一般に、『大いさ』特に『悠大』と呼ぶものである。『大いさ』は『強さ』では無い。強さが故に大いさを缺き、大なるが故に強さを缺くのであ

る。

人間動物のみならず、樹木も草も、衣服も旗も空の雲も——凡ての對象が皆、この意味の輪廓表面を持つてゐる。故に、夫等の活動が語られた意味とは不相應に緩漫なのである。

„Il Furioso” — 『激しき』と呼懸けられたティントレットは、ルウベンスよりは遙かに強き動亂、激情を表はした。然し、到底、ドラクロアの比では無いのである。

激情に對する彼れの原的要求は、激しき動亂に在る對象の、多様を極めたる働き、姿勢、即ち複雑なる方向を持つ輪廓と、この輪廓を規定する表面の、鋭き明暗の對比に現はれてゐる。彼れの明暗、特に複雑なる衣服の皺や、亂雲の波を縁取る鋭き光などに現はれる明暗は、夫れが餘りに急調なるが爲に、即ち各々の表面が餘りに單調なるが爲に、丸身を持つたものでは無くて、多くの平面が疊み合ふ如く見えるものさへある程である。彼れは之等の既にテイチアンの方式中に見出し得べき構成原理を彼れ自らの激しき要求によつて彼れよりも遙かに強く表はしたのである。彼れの畫いた明暗は、彼れに極めて深大なる感化を受けたエル・グレコオの明暗と共に、世界に現

れた、最も急激なる對比、鋭き對立を持つてゐる。騒しき感情を喚起す力を持つてゐる。奔蹟、戦ひ、殺戮等の非常事の前に駭き、怖れ、混亂し、叫喚しつゝある群集の、激したる内面を表はす複雑なる動作、即ち複雑なる形體、即ち、縦横に延び、走り、波打つ輪廓と、之れに應ずる混亂したる形狀、方向を持つ表面は、皆この如く鋭き感情を含むのである。彼れの畫いた非常なる世界も、全く激情の世界である。彼れの畫面に語られた事件は、屢々ドラクロアのものよりも大なる混亂、激しさを表はしてゐる。けれども彼れの世界には、ドラクロアの如き、漲り渦巻き、壓倒する如き激情が直接に畫かれてゐない。その激動の世界を組立てる表面は、右に言ふ如く、明暗共に、殆ど常に單調である。滑らかである。一線の末にまでも激しき感情の漲りふるふ筆觸を以て、作り上げられるドラクロアの張り切る、騒ぐ、けたしましく鳴り響く、如き表面に比べては、彼れの畫面は遙かに靜的である。彼れの畫面も筆觸はある。一層近く畫面へ寄ればその筆觸を認めることが出来る。——それだけ彼れの筆觸は纖細である。その作品が求める距離を隔てゝは、多くは消えて滑らかな表面を作るのである。

その表面を規定する輪廓の方向は、ルウベンスのものに比べては、著しく強き緊張性を持つ。徑直である。流麗である。冷たき彈力を含んでゐる。鋭き明暗の對比

が規定する幾何學的線である爲に、そこには冷やかな固き緊張も含まれてゐる。彼れの畫いた人間、特に男性は、明らかに、ミケランゼロの感化を語りつゝ、その人物の如き大いさを持つことが多い。女性も、テイチアン等の方式を承けて、頭部に比して、著しく、塊偉なる、肥えたる、美しき肉體を持てゐる。夫れは、ルウベンスの女の如く、柔らかく盛り上る肥滿では無く、幾分の締まりを持てゐる。即ち輪廓表面が幾分徑直なのである。けれども彼れの輪廓は尙幾分か、ルウベンスのものゝ含むが如き内的闘争を含んでゐる、その輪廓が取り圍む大なる身體の巨大なる重量の意識と共に、ルウベンスの如く、大いさを得て強さを失つてゐる。

彼れは亦屢々實線を以て、衣服の濺の高まり輝く面や、雲の縁波の花などを表はしてゐる。夫れも亦後にルウベンスのした様に、テイチアンの一つの方式を承け繼いだのである。一九〇七年と、それより少し以前との二度に、九十枚に近き、彼れの小下繪が發見されてブリテイシユ・ミュージウムの所有に歸した。(Burlington Magazine Vol. 16—S. Colvin: Titusretto at the British Museum. 參照、夫等の小下繪は、完成せられた作品とは違ひ極めて大膽奔放な、殆ど對象の區別が付かないものが少くない程亂れた筆觸によつて畫かれてゐる。その線は極めて大膽であり、迅速ではあるが、カンパスを押す力を

缺いてゐる。輕快である。ドラクロアの如き鋭き緊張を含んでゐない。

強さ、激しさの實現に於ては、彼れは凡そルウベンスとドラクロアの中間に立つ人である。

要するにティントレット、オルウベンス等の激情は、主もに、夫等の對象を構成する表面、輪廓の複雑なる關係——混亂そのものによつて表はされたのである。その關係の要素なる表面そのものの輪廓そのものに迄も、強き内面を含ましめることによつて、その激情の發現を一層深く、強くすることは、實に、ドラクロアの出現が——十九世紀の初めが待たれねばならなかつたのである。

けれども吾々は、十九世紀の初めがドラクロアのみを通して、彼れに向つて發展し來つた美術的價值を、初めて實現したものであるかの如く誤つてはならぬ。即ち十九世紀は、先づこの意味を英國に於て、キリアム・ブレック (William Blake, 1757—1827) のもつとして見出してゐる。叫びを畫き、嵐を畫き、焰を畫き、シスタンチャペルの天井畫及び『最後の審判』に深く共感し、その一面も傳へる彼れの作品は、確かに十九世紀の初めに於ける、この美術的意味の一つの現れである。唯だ彼れはミケランゼロと共に、

ラファエルの「テューレル」(Albrecht Dürer, 1471—1528)の如き人々を、明確なる輪廓と確乎たる部分に於て觀る故に眞の觀察者であると崇んだ人である。彼れは考へた。わが作品の本質は夢幻的若くは想像的である。わが作品は、永遠に變化し消滅することなき高き眞理を對象とする。この對象は目に見える自然に於ては、單にその不明瞭なる混亂したる模寫を見出すに過ぎない。明晰に夫れを見るものは唯だ想像の力である。想像は自然の何ものを見るよりも無限大に多く、細部が明晰、確定的である。この明晰は、確乎たる、決定的なる輪廓によつて劃限せられる、と考へた。故に明確なる輪廓と確乎たる部分に於て見る人を眞なる觀察者であると考へた。コレッチョ、ティチアン、ルウベンス、レムブブランドの如き色彩派カラリストを『惡魔』『最も残酷なる惡魔』と考へた。MacColl: op. cit. p. 46; Thieme-Becker: Künstlerlexikon, IV, S. 85 f. に據る。彼れの繪畫は輪廓の繪畫である。その作品は、明晰な、凡ての對象の隅端も、確然として限る輪廓によつて畫かれてゐる。凡ての空間を規定するものはこの輪廓の線である。この意味に於て、彼れは著るしく古典派の精神を表してゐる。

けれども彼れと古典派は、更らに一つの重要なる共通點を持つ。さうして夫れは、『美しき形』を彼れが畫く點である。彼れの畫いた人間は、原則的に、素朴的、原始的なる

表情を持つてゐる。多くのものは又、彼れに對するミケランゼロの影響を語りつゝ、巨大なる體格に於て畫かれてゐる。然も彼等は極めて多く美しき顔立を持つてゐる。早くから彼れを捕へたゴシック美術の勢力を語りつゝ、織長な美しき身體を持つてゐる。さうして實に極めて多く、安定な、單純な若くは、複雑な機智的な、洗練せられた美しき均衡を持つてゐる。流麗なる輪廓の線は極めて多く驚嘆すべき美しき旋律を持つてゐる。屢々畫かれた、縹渺として飛び昇る人物の姿に多くこの例を見ることが出来る。夫等の輪廓は、精密に丸身を畫く線と共に、原則的に織細である。髪の毛の如く、絹糸の如く織麗である。巨大なる體格も、激しき運動もこの輪廓によつて畫かれてゐる。そこにはドラクロアの如き激情は含まれてゐない。彼れは畢竟、古典派と浪漫派との中間に介在するのである。彼れが繪畫の邪道であると否難したテイチアン、ルウベンス等の直系として現れるドラクロアと彼れは、何等の師承的關係も無かつたのみならず、意味に於ても極めて遠く隔たつたのである。

さて今吾々は、順序から言へば、この論文の初めに述べる筈であつたのを、叙述を簡約する爲に、適當なる機會を見出す迄控へて置いた一節を恰も挿挾むべき場所を見

出した。さうして夫れは、先きに言ふ、無限の擴りを持つ暗の世界へ、外より來り押入る光が、十九世紀の初めに於てドラクロアより前に、佛蘭西に於て、ジロデエ (Anne-Louis Girodet de Roucy, 1767—1816) ブリュウドン (Pierre Paul Prud'hon, 1758—1833) ゲラン (Pierre-Nicolas Guérin, 1774—1855) 等によつて、畫かれてゐることである。ジロデエの、ルウヴルに在る『エンディミオンの睡眠』(一七九二年)を月光の中でアモオルが窺ふものはその一である。樹の間を洩れる月の光が、極めて複雑な、自由な姿勢に於て畫かれた二つの美しき肉體の思ひ懸け無き處々を極めて深き、さうして畫面を支配する暗の處々に浮出してゐる。一八〇八年に、シャトブリアンに據つて畫かれた『アタラの埋葬』(ルウヴル)は、大なる洞窟の入口に於て舉行せられてゐる故に白衣を纏ふ美しき、古典的なる死骸の上半身と、頭の方を支へて、顔をうな垂れて立つ老人の頭と肩と、腰を下ろして死骸の足を抱く青年の背と、地上に横はる、鋤の一部に光が直射する外は、凡てが深き暗若くはほのがなる暗に包まれてゐる。又ブリュウドンの、ルウルヴルに在る、『正義と天の復讐罪を追ふ』畫も、死骸と兇漢と二人の天使と後景の、凡てのものゝ處々を月の光が照らすのみである『サイクスの誘拐』(ルウヴル)も、美しきサイクと、小さきキウピッド等の天上の肉體が、天上的な明暗の對比の(ティントレット)オ等の様に急調

なけれども弱き光に面したる部分の外は深き暗である。ゲランのものも又ルウザルにその例がある。即ち、口碑に傳つてゐる、マアカス・セクスタスがシラの處から遁れて、自分の家に歸り、死んでゐる妻と泣き悲しんでゐる娘とを見出す悲劇を畫く『マアカス・セクスタスの歸宅』(一七九七)はそれである。死骸とそれを横たへたベッドに倚れて立つてゐる主人公と、父親の足に取付いて泣しづむ娘と後景の一部分宛を斜に落ちる光が深き蔭の中に、急調な對比に於て表はしてゐる。

之等の畫面に現れたジロデエ、ブリウドン、ゲラン等の世界に就て、二つの意味を明らかにして置く爲に、吾々は、此一節を挾むのである。その第一は、之等の世界を規定し、夫れに瀾漫し、張切つてゐるものが暗の空間であり、光の空間が、そこに押入り、射し來り、僅に自己の領土を克ち取ることである。吾々は實に之等の繪畫に於て、さきに論じた古人のものに於けるが如く、擴る暗を排除しては入る光の空間の緊張と、之れに對抗しつゝある、張切る暗の空間の緊張を見るのである。それ等の表面もまた滑らかである。明晰なる幾何學的線の輪廓と滑らかなる表面の推移とがある。即ち充分古典的である。然し夫等の表面は、ダキイド、アングル等の如き表面に比べて一層強き緊張を含んでゐる、單に丸身を表すのでは無く、丸身を持つてゐる對象を押包む

暗を意味する、光と暗の急調なる對比が實にこの緊張を載せるのである。かくて之等の表面は、單なる空虚なる空間では無く、自ら空間を創造しつゝ、行く表面である。滑らかなるが故にその自己擴大の緊張は弱くはあるが、尙その意味に於て、ドラクロアのものに近づく空間である。この、畫かれた世界を支配する空間が暗なることは、(暗の世界を畫かうとする要求が原因であるにしても、細部の描寫を欲しない心が原因であるにはしても要するに)畫かれてゐる對象の細部を精密に畫く努力を遮つてゐる。注目すべき第二の點である。吾々は以上二點を注目することに於て、十九世紀の初めに於ける、ドラクロアの意味の早き一つの現れを見るのである。ジロデエはダキイドの弟子の一人である。古典派としての半面がある。又ブリクドンはレオナルド及びコレツヂョの熱心なる研究者であつた。彼等相互の繪畫には夫々意味の隔たりがある。唯この繪畫的意味の現れであると言ふ點に於ては彼等は同じ道を取つてゐる。しかも彼等の事業には、何等の新らしき繪畫史的意味が見出されない、今吾々の關知する點に就ては、單に古人の踏襲である。何等の師承的關係が無いにも拘らず、之れを擁して、ドラクロアの先驅者であると見るには、以太利亞、ランダアに於ける巨大なる眞の先驅者に比べて、彼等は餘りに小さき人々であつた。

パロン・グロオもまた古典派と浪漫派との中間に立つ一人である。けれども夫れは、右に言ふ人々に於ての如き意味では無く、ダギイドの終世滄らざる、さうして最も恭順なる弟子であるにも拘らず、彼れは全く純然たる浪漫派であつたと言ふ意味に於てである。彼れも亦ダギイドの如く奈翁の知遇を受けた。さうして彼れを中心とする『アルコラ橋上の奈翁』を畫き（一八〇一）『アイラウの戰』を畫き、又目覺ましき『ジッファの疫病』を畫いたが、戰鬪、怖ろしき疫病を通して、激しき、非常なる人間性の震撼を畫くのみならず、彼れがゼノアで初めて大いなる刺激を受けたルウベンスの物騒がしき大膽なる筆觸、色彩によつて夫れを畫いてゐる。激情的なる内面を畫くのみならず、その實現の方式が色彩的なる點に於て、さうして夫れが當時の佛蘭西に於て省みられなかつたルウベンスによつて喚び起された點に於て、彼れは正しく、ドラクロアの、十九世紀の初めに於ける先驅者なのである。一八一六年、ダギイドが巴里を去るに及んで、そのアトリエの監督を委任せられて以來、恭順なる彼れが、自分を見失つて、ダギイドの精神を唱道し、自分も、全く、その硬ばつた見方の中に萎縮し終つたにしても、彼れが一旦爲した處は、彼れをドラクロアの先驅者として數へしめるに充分である。唯だ夫れのみでなく、實際、彼れの作品が、ドラクロアに影響してゐることは、

『コンスタンチノブルに入る十字軍』の背景を、『ジャファの疫病』に比較する時に、極めて明らかに承認せられるであらう。

十九世紀の初めに於ける先驅者として、彼れに最も重大なる影響を與へたものは、テオドオル・ゼリコオである。彼れこそは實に前世紀の初めに於て、獨りルウヴルに於てエロネエゼ、ルウベンスを研究し、又、ルウベンスの精神を繼ぐ英人ゼエムスワアド(James Ward, 1769—1859)を寫しつゝ、グロオから消え行く激情的精神を、佛蘭西に於て、再び燃立たしめた人である。گرانに就て學んだのであるが、事業の意味は正にグロオの精神の大なる發展である。彼れは早くより、荒狂ふ馬や、突撃や、負傷兵の車や、難破船などの非常事を對象とすることに於て、急激なる明暗の對比を畫くことに於て、ルウベンス、テイントレットオ等の精神と少からざる共通性を表はしてゐる。この意味に於て、彼等の偉大なる精神を貫き亘る意味を延長すると同時に、その激情的對象を古人の如く、神話、宗教の傳説からでなく、彼れ自らの時代、彼れの周圍に現れた事變から選ぶことに於て新らしき領土を拓き、この激情的發動、急激なる明暗の對立をフランス・ハルス(Frans Hals, 1580—1666)、レムブラント等の如き和蘭人の方式を承繼ぐかの如き、大膽なる形狀、方向、速度を持てる表面筆觸を以て畫くことに於て、この激情

の表現に一つの新らしき方式を加へてゐるが彼れをしてこの特殊なる方式を見出さしめた彼れが十分發達し切らない先に、三十三年の短かき一生の後に、落馬の負傷が因を爲して天死する。故に——と吾々は言ふが——激情を盡くと言ふことに於ては、彼れの事業は、エニスとフランスダアの二大精神の爲した所を越え切ることは出来なかつた。夫れゆゑ吾々は、近代繪畫史に於ける彼れの意味を、この激情的精神を、近代佛蘭西に強く發現したる人たるの榮譽と、この意味に於て彼れの名を不朽に傳へる『メドウザの筏』の前景に盡くべき一人の爲に使つたモデル、格蘭のアトリエに學ぶ時代の年下の同窓、即ちユウゼエヌ・ドラクロアの、右に詳説した様な激しき天才の創作を助け、又臨終の枕邊に呼んで將來を激勵しつつ、その天才の發現に尠からざる刺激を與へたと言ふ點にのみ止め、さうして夫れが、決して輕視すべからざる美術史的意義であることを反言するに止めねばならぬ。ゲエテによれば、(Die höchste Wirkung des Geistes ist den Geist hervorzurufen)——精神の最も高き効果は、精神を喚び生けることにある』故に。

さきにも言ふ如く、十九世紀の初頭に於て、目覺ましき對比を爲して現れた方式の

一つは、遠く古代に初まつて、近くダキイド、アングル等に及ぶ一脈の美術的意味の尖端である。他の一は、ミケランゼロ、ティチアン等に於て目覺ましく現れ、ティントレット、オルウベンス等を買いて、グロオ、ゼリコオを経てドラクロアに來る、異なる美術的意味の火花の頂きである。第一のものに對して第二のものは、如何なる關係に立つのであるか。

第一の美術的意味は、アングルをして、『唯一眞正なる美術』、『優美、性格、力の完全なる調和』、『美と自然との完き調和』と言はしめたものである。改めて言ふ迄も無く、繪畫の對象は、視覺の對象である。表面輪廓の世界である。然るに表面輪廓は、各々獨立に存在するものではなくて、互ひに他の一を規定する意味である。輪廓は、立場をかへて見る表面であり、表面は、立場をかへて見る輪廓である。一つのものゝ屬性は、即ち他の一の屬性である。アングルが『美』と言ふものを、彼れの作品そのものを通して察すれば、第一に、對象の形體が滑らかなることである。表面の擴りが滑らかなることである。故に又輪廓の延長が滑らかなることである。滑らかなことと言ふのは、一様なること、變化なきこと若くは變化の遞次的なることである。運動性を缺くこと若くは靜かなる運動性である。第二に、この如き表面輪廓を持つ一つの物の部分、若

くは一群の對象相互に於ける對立的なる關係の美術的價值である。換言すれば、右に言ふ如き滑らかなる輪廓が音樂的旋律を持つことである。滑らかなる表面の間に於て建築的なる均衡が保たれることである。然るに、この意味の關係の美は、さきにも言つた様に、必然的に靜的である。かくしてアングルの——古典派の『美』は、靜止的である。

次に、アングルの自然と言ふものは、藝術的に直觀せられたる自然では無くして、理的に認識構成せられたる自然の觀念である。直接なる印象と獨立に、存在するものとして考へられる屬性の、知的なる統一である。この意味に於て考視せられる、知的に眞なる自然、靜止的、固定的なる自然の屬性に於て、右に言ふ意味の『美』と調和するものを、彼れは唯一眞正なる美術の對象と考へたのである。寧ろ、自分の畫いたものを説明したのである。

かくして、この美術的意味の發現する處では世界は靜的に見られねばならぬ。固定せる存在の間に於ける靜的なる關係が見出されるのである。輪廓は、或る固定せる空間の靜的限定であり、表面は、これによつて劃限せられた靜的空間である。靜止的なることは、この美術的意味の原的要件である。基本的なる豫想である。

ドラクロア等のものとして現れた美術的意味は、アングルに於けるが如く、冷かに認識するのでは無く、強く震撼するのである。対象の理知的構成、認識的記載では無く、實に生命そのもの、火花の如き發動である。故にこの美術的意味の原的要素は動的なることである。ドラクロアの線と表面は、この意味の徹底したる現れである。彼れの畫いた対象は夫れ自身、強く動的なる線、表面の集積である。彼れの畫いた対象——空間はこの如き線、表面によつて唯だ覆はれたのでは無く、實に創造せられたのである。彼れの畫いた表面は、固定的、靜止的なる空間では無く、空間創造の過程そのものである。空虚なる空間では無く、力 $\parallel$ 生命そのもの、擴り行くことである。運動そのものである。

かくして、アングル等、又ドラクロア等のものとして現れた二つの美術的意味の關係は、悟性と本能に於けるが如く、對立的である。火と氷とに於けるが如く、背反的である。

唯だ、アングルとドラクロアには、他面に於て、見逃すべからざる共通點がある。さうして夫れは、彼等の意味の保載者が、古代の神話宗教的傳説、文學歴史などの如き想

像の國もしくは過去の世界にあつたことである。現實以外の世界にあつたことである。

現實の世界に於ける『普通なる』物や事變は、ドラクロアの原的モチーフの足場とは成り得なかつた。彼れの原的要求にびつたりと當嵌まる程強く、人間性の激動を喚び起し得る事物事變は、現實の世界、日常生活の間に於て見出すことは困難である。彼れは、勢ひ、夫れを、詩人の高さ、深き、人間性の創造に於て見出すか、長き世界の過去に現れた事變によるか——自然と天才によつて、特別に用意せられた非常事を求めたのである。現實なるものに實現せられるに到らざる事件としての人間性の表現を、假りに『現實』から區別して『詩』と呼ぶならば、彼れは全く詩の國に住んでゐたのである。歴史に語られた非常事は、詩の如き現實である。

けれども夫れは、彼れを詩の國の人と呼ばしめる理由の半面である。他の半面がある。異國の風俗を畫く多くの作品がその半面を持つ。

一八三一年のサロンに於てその作品が激賞せられ、ルイ・フィリップは彼れに勳章を授け、オルレアン侯はその中の一つ『リエジ僧正の虐殺』(一八二七)を買ひ、彼れは翌一八三二年にルイ・フィリップがモロッコの皇帝ムレエ・アブデラフマンへ送つた使節

モルネエ伯に従つて、亞弗利加の西北に在るモロッコに遊ぶことを許された。さうして、モロッコ及び亞弗利加北岸のアルジイル、西班牙を見た。(C. Maulehar: E. Delacroix, S. 24; Maulehar: History, I. p. 233; H. Frantz: Delacroix, P. XII.)

彼れは夫れ以前から東方のものに深き興味を感じ、ムウアに關するものなどもかいてゐたのであるが、この旅行以後晩年に至るまで、彼れは屢々異國に關するものをかいてゐる。『陪屋に居るアルジイルの女』(一八三四)『種族の中央に在る亞拉比亞の酋長』(一八三七)『墓畔に於る亞拉比亞人』(一八三八)『モロッコに於る猶太人の結婚』(一八三八)『護衛兵に圍繞せられたるモロッコのサルタン』(一八四五)『タンジイルの狂信』(一八三八)『獅子に襲はれる亞拉比亞の騎兵』(一八四九)『獅子狩』(一八五四)その他多くのこの種のもものが畫かれてゐる。之等の中には、激情若くは壯大なるものを畫くが爲に選ばれたものも少くはないが、全然それと關係の無いものがある。『陪屋に居るアルジイルの女』は、異國の室内にゐる三人の女と、一人の黒奴を畫く單なる風俗畫に過ぎぬ。『モロッコに於る猶太人の婚禮』は南方の異國なる婚禮の光景を畫くに止まつてゐる。『横臥する亞拉比亞人』の表はすものは、唯だ名の如く横臥する亞拉比亞人である。そこには如何なる激情もない。悲劇も、非常事もない。古典的なる美し

き形も畫かれてゐない。『音曲師』などもその例である。陪屋に居るアルジールの女は、異國的なる情趣を含む豊滿なる美しき顔と、柔らき好き肉付を持つてゐる。勿論夫れは、古典的なる端正さでは無い。品位ではない。誘惑的なる官能の美しさなのである。この意味に於て三人の女が美しき姿を持つ外は、吾々知る限りでは、凡てのものが激動中の人物の如く崩された形を持つてゐる。

彼れが之等の異國的なる對象を採つたのは、美しき色を畫くが爲でもあらう。『陪屋に居るアルジールの女』の如き作品の華麗なる色彩は、雄辯に此意味を説く。けれども、夫れが、之等の對象に關して考へられる意味の凡てとは無い。彼れが之等の異鄉的なる人物、風俗をかいいたのは、夫れが異國のものなるが故であるとも十分考へることが出来る。事件の強さ成立の事情に於て現實と異なる歴史、文學を畫くが如く、距離に依て現實、周圍と異なるものを捧げる『異國』をかいいたのである。詩の如き現實をかいたのであると見ることが出来る。この意味の孰ちらがドラクロア自身の本意であつたにはしても、結局、夫れは、現實の世界に於る、現實なること、そのことの爲には無く、詩の如き、假象的なる美的價値の爲に畫かれたのである。

アングルも又東方のジャンルをかいいてゐる。『土耳其風呂』、『土耳其宮廷の女』などは

その例である。そこには、現實なることそのことの代りに、様々な姿勢を持つた、美しき彫刻的な裸體が畫かれてゐる。美しき異國の風俗が畫かれてゐる。

彼等の世界は共に詩劇の世界であつた。非常なる事實、想像的な事件の世界であつた。彼等は共に『現實』を顧みなかつた。さきにも言つた様に、ドラクロアは、彼れ自らの時代に現れた大いなる事變を對象とした。ダギイド、グロオ、ジュニコオも亦其例を残してゐる。けれども夫れは、『大いなる』事件であつた。非常なる事件、非現實的事件であつた。現實らしき現實の事件、『現實なること』は、終に彼等の視力を動かさなかつたのである。屢々周圍の出來事を畫いたジュニコオの『重き車』は、その實は、馬に車を牽かせて荷物を運ぶ日常生活の光景である。けれどもそこに、語られたものはなしに直接畫かせてゐるものは、五頭の遅ましき馬が、山の如く填高き車の重荷を、戰場に於て砲車を牽く如く、物騒がしく、亂雲の暗騰たる野道の傾斜に牽き惱む光景である。

彼等のかいたのは、右に言ふ如き、想像的な事件である。彼等が人をかき、動物をかき、又、その外の凡ての無意識的存在を總稱しての『自然』をかいたのは、この如き事件の要素、事件の保載者としてゝある。各々の存在そのものゝ爲にでは無かつたので

ある。ドラクロアの畫く猛獸も、その外形の爲には無く、唯だその力、現に發動しつゝある、若くは將に發動せんとする強き力の爲である。内部的なる非常なる事件の爲である。背景としての自然も、夫れ自らの爲に畫かれたのでは無く、事件そのもの、須要なる一部分として畫かれたのである。所謂『無意識的存在』として存在することの爲には無く、人間、動物の如く、動的、内面を表はし得る爲である。動くこと、そのことの爲に畫かれたのである。彼れの自然は強く活き動いてゐる。さうして屢々鳴り響き騒ぎ狂めいてゐる。

之れに對して、ダギイド、アングル等の背景は、彼等の畫く凡ての對象の如く、圖式化せられ、『美化』せられ、皆、動かざる存在として畫かれてゐる。事件を語る爲に、種々なる對象が畫かれるにも拘らず、單なる對象の集合のみが表はされるに止まつた程、凡ての對象が固定的である。無意識的なる自然では無く、氷結したる形體である。

自然の儘の自然を畫かなかつたと言ふ意味に於ては、彼等は同じ傾向に従つた。さうして、夫れは、偶然の結果では無く、彼れ等の原的なるものが、斯くあれと彼等を規定したのである。彼等に於ては、斯くある外は無かつたのである。現實らしき現實の事件と、自然の儘の自然とは、彼等は終に顧みずして過ぎたのである。(完)