

十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける

寫實主義の變遷 (二)

小林 太市郎

一、緒言

寫實主義を、單に、自然の模倣と云ふやうな意味に取れば、近代の歐洲繪畫は、全體として、寫實的色彩の甚だ濃厚なものと云へる。しかし、美術史上、寫實主義といふ言葉は、之より、更に、限られた意味を有するので、即ち、それは、感興の源泉を、専ら、現に實在する事物のうちに求め、之を正確に描寫することによつて、一の特殊な美を現出しやうとする藝術を指し、超自然的感情の表現、或は、形似と色彩との主觀的構成によつて「美」に達しやうとする藝術上の理想主義と反對の意味に、普通、使用される。

近世の繪畫では、まづ、十七世紀のオランダの風俗畫が、此限られた意味の寫實主義藝術の著しいものとされるが、それは、要するに、風俗畫の範圍を出ないもので、その畫

くのは、軟い光に落着いた北國の室内の情趣、或は和蘭の田舎生活の面白味などに限られ、そのあらはす感情も普通の日常生活の、低く、落着いた調子を外れることはないが、また、それ以上にも出てゐない。そして、此等の風俗畫は、いづれも、アムステルダム等の町家の閑靜な室内の壁に懸けられ、時に、手軽く取り外し出来る程度の大さにすぎなかつた。

然るに、十九世紀の佛蘭西寫實主義繪畫は、現實を離れずして、しかも、偉大、壯麗、華美、可憐、悲慘、嘲笑、その他あらゆる感情と情趣との階梯を、大は高さ三米突餘、長さ約七米突にわたるクウルベの「オルナンの埋葬」から小は、方尺に足らぬロオトレクの版畫に到る廣狹種々の畫面に、自在に、あらはしてゐるのである。

この以前にあつては、偉大、悲壯などの感情と廣漠の畫面とは歴史畫、宗教畫のみの扱ふものと、畫壇の習慣上、決められてゐたので、十九世紀佛蘭西に於ける寫實主義繪畫のこの新發展とその領域の擴張とは近世繪畫史上の最も著しい事實であり、その歴史上、及、藝術上の重要さは和蘭寫實風俗畫のそれを、遙に、凌駕するものがあること云ひ得る。

十九世紀の佛蘭西寫實主義繪畫の發展を、全體として、觀る時は、それは、クウルベを

頂點として、一の曲線を描いてゐるので、クアルベ以前にあつては、寫實主義は、繪畫上、他の異種の傾向、たとへば、ロマンチズム等と混り存してゐて、或は、それ等から全く分離せず、或は、それらのうちに採り入れられて、消長變遷の途をたどつてゐるが、クアルベに於ては、他の諸傾向から完全に分離し、寫實主義といふ一の主義を、自ら、標榜して、畫壇の獨立せる一大勢力をなすに到つてゐる。クアルベ以後の寫實主義繪畫は、マネによつて、分解の緒に就き、ドガに於て、觀察と分析との銳利の極を得ると共に、稍、その性質を變じて、一種の性格主義とも云ふべきものになり、更に、その別の一分派は、印象主義の形を取つて行くのである。

本稿は此發展の前半、即ち、時代から云へば、十九世紀の始め、凡そ五十年間に於ける佛蘭西寫實主義繪畫の變遷の跡を、最も重要な畫家の畫風と其作品とによつて、たゞり、クアルベ以前の寫實主義繪畫がクアルベの寫實主義と如何なる關係を有するか、或は、——結論の一端を始めから云へば、——寧ろ有しないかを定めるに必要な二、三の事實を明かにしやうとするのである。

さて、十九世紀初の佛蘭西畫壇に於ける寫實主義、或は、寫實的傾向の發端と其位置

とを、正確に、理解する爲には、先づ、その直前、十八世紀末の佛蘭西畫壇の大勢を知らなければならぬ。

二、十八世紀末に於ける佛蘭西畫壇の狀勢、

十八世紀末の佛蘭西畫壇を支配する事實は古代崇拜の風潮と、之に伴ふ、教訓的歴史畫の流行とである。此時代の繪畫史を、特に、研究した Looquin 氏は斯る傾向の發端を一七四七年に於いてゐるが、⁽¹⁾或は、之を、更に、二三年遅らす歴史家もある。⁽²⁾いづれにしても、其頃になつて、十八世紀前半の、輕快にして溫柔な、愛すべき畫風に對する反動があらはれ、古代彫刻の模倣と、古代英雄の事蹟による道德的教化とを繪畫の理想とする風潮が俄に、強くなつて來たことは美術史家の、一致して、認める處である。⁽³⁾

種々の事情が此風潮を助成したのであるが、まづ、注意すべきは此時代の前後から古代彫刻の出土、再現するものが非常に多くなつたことである。羅馬に於ては、その爲稍以前から、カピトオル、ヴチカン、の美術館が創められ、更に、ボムペイ、ヘルクラヌムの發掘は、宛然、古代世界を再起し、バエスツムのドリツク建築、亦、世の注意を牽くと共に、其等遺物は圖版に刻されて廣布し、全歐洲にわたつて、古代崇拜、やがて、模倣の風潮

を醸成、少くも助成したのである。(四)

此思潮の文獻にあらはれたものとしては、レスシングやウインケルマンの研究の出版される數年前、一七四七年に、佛蘭西の批評家 Lafont de Saint-Yenne は、其著 *Considérations sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*、の中に當時の佛蘭西繪畫を輕跳、且、不道德的として斥け、崇高な古代の模倣が、即ち、「偉大なる藝術」に達する道であることを、既に説いてゐる。(五) 降つて、一七五五年には、ウインケルマンの希臘美術の模倣に關する研究があらはれ、その「美術史」の初版は一七六四年に出版されてゐる。「美」は理性的、超感覺的のものであるから、感覺される「自然」のうちには存しない。従つて、「美」を追求する藝術家は之を「自然」の研究に求むべきでなく、斯る「理想美」を完全に實現した藝術、即ち、ウインケルマンによれば、希臘彫刻の忠實な模倣を其目的とすべきである。之が彼の理想美論の骨子であつて、ラファエル・メンクス、アングリカ・カウフマン、ボムペオ・バトニ等は、たゞちに、此理論を實際の上に應用し始め、佛蘭西人で、最初に、その影響を受けたのは、當時、羅馬にゐた、畫家の Peyron と、彫刻家で理論家を兼ねた *Quatremère de Quincy* とであつた。(六)

其頃の羅馬はウインケルマン流の古代崇拜の一大中心を成してゐたので、一七五

八年以來、ウインケルマンは、カルデナル・アルバニの司書として、羅馬にあり、彼を中心として、考古家、藝術家の間に一種の雰圍氣が作られ、アルプスの彼方へ古代渴仰の風を送ると共に、十六世紀以來の傳統に隨つて羅馬へ學びに來る諸國の藝術家をして此雰圍氣中に陶醉せしめねば止まなかつた。(モ)後に、その狂熱的な性格の力と政治上の背景とによつて、古代模倣主義を佛蘭西畫壇の支配的勢力として確立した

David も、亦羅馬の此空氣のうちに育てられた一人である。(ハ)

さて、羅馬を中心とする國際的な理想美論、古代模倣主義が、佛蘭西では、道德、或は寧ろ、教訓を藝術の最高目的とする當時の風潮に合して、この兩者の混合から、一種の教訓的古代崇拜主義が生じてゐるので、此事實は、畫壇の上に、古代英雄の教訓的事蹟を題材とする歴史畫の流行となつてあらはれてゐる。繪畫史から觀れば、此風潮は、十八世紀前半を風靡し、當時、プウシエによつて代表されてゐた溫柔畫風に對する反動の性質を有するので、この反動は、既に、前にひいた一七四七年の Lafont de Saint-Yenne の著書に於てあきらかに看取されるが、それより少し遅れてサロン批評の筆を取つたデドロは、最も、之を強くするに與つてゐる。プウシエの繪は、道德的でないにしても、猶、快活と卒直との徳を有してゐるが、デドロは、風俗を害するものとして、之を非難

し、却つて、曖昧なグルウズの教訓繪を、その教訓繪たるが故に、賞揚してやまない。(五)斯る批評に共鳴し、また、それによつて導かれた時代が、好んで羅馬人の教訓的事蹟をあらはす古代崇拜畫に、甚く、感激すべきは言を俟たないである。

次に、此反動の風潮を著く助けたのは政府の干渉であつた。其頃、美術に關する國務、主として、美術家に王室の注文を與へることは、*Surintendant des Bâtimens du roi* の司る所となつてゐたので、此職に居る者は、略、畫壇の大勢を左右し得る位置にあつた。然るに、一七四五年以來、路易十五世の寵姫 *Madame de Pompadour* の養父と、兄の *Marquis de Marigny* とが、相ついで、此職を占めてから、大いに、教訓的歴史畫を獎勵し、殊に、後者は、畫題に干渉し、裸體畫に就いて畫家に警告したりしたので、畫界は、羞恥に關して、程度を越した敏感に陥つてしまつた。(六) 普通、十八世紀藝術と云へば、その全體が、享樂的、寧ろ、淫靡なものさへ考へられるが、しかし、繪畫史上の變遷を正當に理解する爲には、此世紀の中葉以後、斯る風潮に對する反動として、極端な道德的、教訓的傾向が、社會の各方面に擡頭し、その結果が、やがて、強く、畫壇の上にあらはれてゐることを忘れてはならない。

以上を約言すれば、ウインケルマン流の古代崇拜主義と、デデロによつて代表され

る教訓的藝術觀とが、佛蘭西に於ては、相援け、互に影響して、藝術上の教訓的古代模倣主義をつくり、それが、時勢の風潮に乗じ、政府の庇護をも得て、急に力を増し、ブウシエ派の溫柔畫風を畫壇から斥けて、教訓的歴史畫の大流行を招來した、といふのが當時の佛蘭西畫壇の狀勢であつた。

そして、斯る大勢の趣く處は、一七八五年、羅馬に法いでウインケルマンの弟子等の賞讃を博し、同年、ルウヴルに展觀されたダヴィの *Le Serment des Horaces* に對する畫壇と社會との熱狂的感激(F)となつてあらはれるので、茲に、繪畫上の教訓的古代模倣主義の勝利は確實、絶對、決定的となつたと觀られる。(F)

佛蘭西繪畫史上、何時、何年に、十八世紀を閉ぢ、十九世紀を開くべきかに就いては、自然、學者の意見を異にするが、Louis Réau 氏の如く之を一七八五年としても、(F) Dinnier 氏に隨つて之を一七九三年まで遅らしても、(F) または、簡單に一八〇〇年を境として、(F) 要するに、此等の年を含む時代に於て、古代模倣主義、美術史家の所謂ネオ・クラシシズムが佛蘭西畫壇の支配的勢力を成してゐたことは史家の、等く、認める處である。

然るに、斯る古代模倣主義——既に一定時代の藝術に「理想美」は完全に實現されて

る、従つて、それ以後の藝術の目的はその忠實な模倣以外にないとし、更に、この模倣の範圍を道徳と教訓との域に限らうとする——斯る主義は、時代と共に變轉する、その時、その時の、ありのまゝの現實のうち、永遠であつて、しかも、それ〴〵の時代に特殊な美を求めやうとする藝術上の主義、云ひ換へれば、寫實主義と、正しく、相反するものである。そして、前者の含む理想美論は、傲然として、現實の蔑視を標榜し、その教訓主義は、必ず、不完全な實在世界のありのまゝの描寫を排斥するものであるから、斯る主義の確立をその特徴的事實とする十八世紀末佛蘭西畫壇の大勢は、決して、寫實主義の發展に好適なものでなく、寧ろ、その發芽を不可能とする性質のものであつた。

故に、一七九〇年のダヴィの *Le Serment du Jeu de Paume* の畫稿⁽⁴⁵⁾のうち、あきらかに、看取され、一七九三年の彼の *Michel Lepelletier*⁽⁴⁶⁾に於て、決定的に、あらはれた寫實主義繪畫の發生を解釋するものは、之を畫壇の外に求めねばならない。

然るに、一七九〇年は佛蘭西革命勃發の翌年に當り、一七九三年は路易十六世の死刑された年であり、更に、この兩畫の前者のあらはすものは「革命」の一重要事件、後者の畫くものはその殺戮の一挿話に外ならない。此等の事情は十八世紀末の佛蘭西に於ける寫實主義繪畫の發生が「革命」と密接の關係を有することを示し、従つて、同時に、

如何なる方向にその發生の解釋を求むべきかに就て研究を導くのである。

註、

- (一) Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912.
- (二) Louis Réau, *Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle*, Tome II, Paris 1926, ch. I. を參照
- (三) 同書、同章、及
André Michel, *Histoire de l'art*, Tome VIIe 2^e partie, Paris 1924.
Louis Hourticq, *France, Ars Una*, Paris, s. d.
Louis Gillet, *La peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1913. 等を參照
- (四) Louis Haucoeur, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris 1912. には其等の事情を詳く記述を
なすべし。
- (五) Louis Réau, *Ouvr. cit.*, Tome cit., ch. cit.
- (六) *Quatrenaire de Quincy* は、當時の評壇に於ける古代崇拜の風潮を知る上に、看過するべしその出来ない人物であり、その十九世紀初に製作活動した佛蘭西畫家に對する藝術變化は著しうそのなむべし。詳くは、René Schneider, *Quatrenaire de Quincy selon intervention dans les Arts*, Paris 1910. を參照
- (七) Louis Haucoeur, *Ouvr. Cit.*
- (八) David の戯作、
J. E. Delécluze, *Louis David*, Paris 1855.
Jules David, *Le peintre Louis David*, Paris 1880.

Léon Rosenthal, Louis David, Paris s. d. 等を参照。
殊に、受刑の苦悩の場を、重要とせよ。

(九) Camille Mauclair, Greuze et son temps Paris, 1926. を参照。

(十) Louis Réau, Ouvr. cit. tome cit, ch. cit.

(十一) Delécluze は、母繪を excita un transport universel を記してゐる。註しては、Delécluze, David, Paris 1855 p. 118. を参照。
此繪は、今、ルヴァンの Salle des Sept cheminées に陳列せられてゐる。

(十二) Louis Réau, Ouvr. cit. Tome I. Introduction.

(十三) L. Réau, idem, Introduction.

(十四) Louis Dimier, Histoire de la peinture française au XIX^e siècle. Paris, s. d.

(十五) André Fontaines, Histoire de la peinture française au XIX^e siècle. Nouvelle édition. Paris MCMXXII に母繪の法を探つてゐる。

(十六) 此畫稿は、その大き、縦四米突、横六米突に〇び、現今、ルヴァンに保存されてゐる。マガイは此繪を完成しなかつた。之に關する詳細は、Delécluze, David, pp. 137—138. を参照。

(十七) 此繪は、今、傳はらなす。L. Rosenthal は Internénaire des chercheurs et curieux 1900. を引いて、久し以前に破棄されたものではないかと考へてゐる。(同氏著 David, P. 115.) 繪は、Conventionnel をして、ミランの同僚であつた Michel Lepeletier de Saint-Fargan の死體をあらはしたものであつた。註へは、Delécluze, David, pp. 148—153. を参照。