

哲學研究

第百二十七號

第十二卷
第八册

十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける

寫實主義の變遷

(四)

小林 太市郎

五、肖像畫家としてのダヴィ

「革命」の凄愴な場面が、烈しく、ダヴィを刺戟して、彼に寫實畫をえがかす直接の動因となつたことは、既に述べた處である。^{cc}しかし、この刺戟が如何に強かつたとしても、ダヴィ自らに、元から寫實の深い要求がなかつたなら、彼はそれに、畫家として、全く無感覺であつたか、或は、寫實畫の外の製作を以つてそれに應へたであらう。故に、ダヴィが「マリア」や「バラ」を畫いたことは、彼が、以前から、寫實の欲求を持つてゐたことを示すものと考へ得られるが、之を事實の上に確證するものは彼の肖像畫である。

肖像畫は、ダヴィの全製作のうち、最も高く、且、永続的な藝術上の價値を有するものであつて、現今彼の歴史畫が甚しく蔑視され、革命畫も、要するに、過去の物となり了つた時に於いて、ひとり、畫家としてのダヴィの名聲を維持するものはその肖像畫に外ならぬのである。事實、肖像畫家としてのダヴィは、佛蘭西のみならず、歐洲畫界の第一流に位するが、彼が、特に、これに優れてゐたのは次の二つの事情に據ることが多いと思ふ。即ち、先づ、彼の得意とする處が、恰も、肖像を扱ふに全く好適し、不得意とする點がそれに何等の妨害とならなかつたといふこと、次に、當時、肖像畫は、特殊な題材として、畫壇の主潮の外にあり、古代模倣の謬論に拘束されることが殆んどなかつたので、畫家は、その製作に、自由に腕を揮ひ得たといふこと、——此二つの事情からダヴィの肖像畫の優越は解釋されると思ふ。

ダヴィが構圖を組織するのに甚しく不得意であつたことは前に述べたが、肖像を畫くに當つて、一人、或は、二三の人物を適當の大きさの畫面に並べることは特に構圖の才を必要としない。モデルの精確、嚴密、忠實な描出に到つては彼の最も得意とする處であるが、斯かる才能が肖像畫に於いてその全價値を發揮すべきことは言を俟たぬ。次に、寫眞術の發明されるまでは、現今の肖像寫眞の位置と用途とを、幾分、肖像畫

が有してゐたので、此點から、それは一種藝術的主張の弱い藝術と觀られる傾きがあつた。殊に、藝術の理想を超越的古代美の實現に置いた一八〇〇年前後の畫界に於いては、誰も實用的意味の濃厚な肖像畫を藝術、少くも、大家の勞作に價する藝術とは考へなかつたのである。ダヴィが多數の肖像を畫いたのも、決して偉大な藝術を實現して、之を世に問ひ、後世に遺さうといふやうな意向からではなかつたので、たゞ、友人や縁者に頼まれ、或は、自らの娛みとして、勝手に得意の寫實が出来、不得意なことを無理にする必要のなかつたのを欣んで、氣の向くまゝに、筆を執つたに過ぎなかつた。斯様に、畫く者も、觀るものも、之に重大な「藝術上」の價値を與へなかつた爲、却つて、畫家は、その欲する處にしたがつて、縦横に伎倆を揮ふことが出来、その全製作中、最も「藝術的」な多くの肖像畫を作り得たのである。

ダヴィは畫家としての一生を通じて肖像を畫いてゐるので、いま知られてゐる最初のものは一七六九年、即ち、彼が二十一才の時、その近親の一人を寫したものであり、最後の (Charles Jannin (ジャンナン) 家藏、一八二四年) の製作は彼の死の前年にある。そして、その扱つた人物は、社會のあらゆる階級と職業とに屬し、種々の性格と年齢とをあらはしてゐるので、此等を觀て行くと、宛然、その時代の再生に臨む想ひがする。即

ち、巨獸の面貌に似たダントンの龍大素樸な顔から、稚々楚楚とした女優レカミエ夫人の冷婉の容姿、清楚な乗馬服と華奢輕爽の體軀とに貴紳の典型を示す *Suzanne* 或は、頑として岩のやうな身體に兩腕を拱き、骨張つた顔の皺は田の畦の如き「農女」好々爺然と嗅煙草を撮んで、爛眼の洞察力を隠す老革命家シエイエス、または、まだ若い母の裾にからまつて、こはさうに後むきながら、觀者の方を偷み見る *Suzanne* 夫人の幼兒に到るまで、*ダヴィ* は千差萬別の人物を、それ／＼、そのあるがまゝに、易々と描出し來たつて何等の澁滯を示してゐない。その一々のモデルに對する順應の滑脱さは、獨斷偏狹的古代模倣主義者の彼に於いて殊に、まことに嘆賞すべきものがある。

さて、此等の肖像畫の全體は、製作上の技巧に就いて觀れば、大凡そ、フラゴナアル、グルウズ等の純粹な十八世紀肖像畫の技法を、そのまゝ、繼承してゐるので、此事に就いては、最近に、*Robert Rey* 氏が、簡單ながら、透徹した議論をしてゐる。尤も、十八世紀肖像畫の技術と云つても、それは一々の畫家に於いてそれ／＼異り、また、同じ畫家に就いても變化があるので、一概には云つてしまへない。しかし、それを、特に、研究するのが此稿の目的でもなく、技術の詳細にわたつて正確を期することは畫家でない私の能くする處でもないから、始めから例外を覺悟して、極く簡單に云へば、その特色は、大

體、次の如くであらうと思ふ。即ち、輕爽で大まかな筆觸と、物體の圓味などをあらはすのに種々の色調の變化そのものによることゝの二つがそれである。尤も、此等は所謂十八世紀繪畫の全體に共通な技術でもあるが、肖像畫に於いて特に見易いので、また、筆觸を示さず、専ら黑白の階梯によつて物の厚さをあらはす十九世紀初の技法とは最も顯著な對照を作つてゐる。前に引いた一七六九年のダヴィの肖像畫は、全く、十八世紀繪畫の此筆觸と彩色とを以つて畫かれてゐるので、彼の肖像畫の描法の基く處は極めて明かである。^(五) ロベール・レイ氏は、次に、此以後のダヴィの肖像畫にも斯かる技術が潜在、或は顯在してゐることを指摘して、普通、十八世紀美術の破壊者とされるダヴィが、却つて、その時代に於いて、最もよく、同世紀の畫法を傳へてゐると主張してゐる。^(六) 之は、製作の技術から觀れば、まことに正當な議論であるが、轉じて、描寫の態度の上から觀るならば、所謂十八世紀の肖像畫とダヴィのそれとの間には、依然、完全な懸絶があることを認めざるを得ない。

肖像畫は、その性質上、本來、寫實的存在であるべき筈のものであるが、十八世紀の佛蘭西に於いては、たとへば、*Nattier* の貴婦人のそのやうに、寫實を顧慮することの甚だ少ないものがある。また、一樣に寫實と云ふうちにも、心理、性格の寫實を一舉にねらつ

て、外形の描寫を第二義とするか、或は、寫形の一點、一劃に就いて、苟くも、過誤のないことを期して、精神の傳寫を自らその結果に待つかに従つて、甚く異なつた結果を生せざるを得ない。十八世紀のみならず、古今を通じて稀な透徹した眼光の肖像畫家ラツワルの描寫の態度は、斷然前者に屬するが、フラゴナアルやグルウズの肖像畫にも此態度は、著しく、あらはれてゐる。此二人やペロノオの肖像畫は、ラツウルのそれ程鋭くないが、實際の形相を尊重してゐることは多い。しかし、いづれに於いても、一種輕妙、或は、溫雅の趣をあらはさうとする十八世紀の嗜好がモデルに對する忠實を牽制してゐることは認めねばならぬ。ルブラン夫人その他の女流畫家の肖像が、全體として、専ら優雅を目指してゐることは無論である。

然るに、ダヴィはモデルを、そのあるがまゝに、たゞ忠實に描寫する。この以外に、彼は何の狙ふ處も、目指す處をも持たない。時に、彼が何かをねらへば、それはこの描寫の忠實を極端にすること、モデルの優しさに魅せられて之に加へないこと、その醜惡の前に逡巡しないことである。此嚴肅の態度に應じて、ダヴィの描法は、あくまで謹直であり、その寫す人物の顔面の一皺、衣裾の一襞に到るまで之を苟くもしない。故に、優美の姿を寫せば、自然に優美、魁偉の容貌を畫けば、期せずして、魁偉を得てゐるが、

しかも、斯く異つた肖像の全體を通じて、そこに、あくまで眞面目な、忠實な寫實の態度の謹直、一種の鈍重さゝへが之を一貫してゐるのを觀るのである。即ち、簡約して云へば、ダヅイの肖像畫製作の態度は傳神よりも寫形を重んじ、しかも、寫形に於いても、鈍重に、極端にモデルに忠實であることに存するので、此點に於いて、先に云つたやうな輕妙、傳神を主とする十八世紀肖像畫と、正しく、反對の位置にあるのである。

但、例の一七九六年の肖像畫には此態度はあらはれてゐない。けれども、此時代に、は、ダヅイは、未だ、古代模倣の主義を採つてもゐないので、たゞ、師匠 Vivio の許やアカデミーで、當時の畫風を教へられるまゝに練習するだけであつたから、それは當然のことには過ぎない。彼が、始めてブウシエ流の畫風に反抗する意志を以つて畫いた古代模倣畫 *Belisaire*⁽³⁾ は一七八一年の作であるが、之と共に同年のサロンに出陳された *Portrait de M. le comte Potocki à cheval* (波蘭 Villanov 美術館藏) には、恰も、彼以前の肖像畫に觀られなかつた寫實の主張が之も始めてあらはれてゐる。

一七七五年から一七八〇年へかけて、ダヅイは「羅馬賞」の資格で、伊太利に滞在したが、一七七九年には、ナポリへ旅行してゐる。そして、ナポリ王フェデナンド四世の催した狩獵に加はつたが、その時、波蘭人スタニスラス・ポトツキ伯は、友人にすゝ

められて、禦し得ぬとされてゐた王の馬を美事に乗りこなして見せた。ダヴィは、その光景に深く打たれて、既に、馬を乗り鎮め、今は、悠々と歩ませるポトツキ伯が、肌着ながら、帽を振つて、觀衆に會釋する處を畫いたのが此繪である。^(九) 純白の肌着の襜や、鞍に置かれた絨毯の艶、馬の鬣、尾などの描寫は紛ひもない十八世紀繪畫の輕爽自由な技術を示してゐるが、こゝに、看過出來ないのは肌着である。曖昧な種類の繪ではいざ知らず、肖像畫に於いて、肌着しか着けない貴人をあらはすことは十八世紀には、會て、無かつたことで、ポトツキ伯が、その時、さういふ服裝であつたが故に、それをその通り寫すといふ處に既に、實在に對する一徹な忠實の主張が觀られるのである。若し、十八世紀の畫家が斯かる題材を扱つたなら、必ず、得意氣に荒れ狂ふ馬の上に、悠然と倚子に坐するやうな、そして、上衣の鈕をきちんとはめた人物を騎せたであらう。しかし、此肖像に於いては、要するに、その一部分に寫實の意志が強くあらはれてゐるといふに過ぎぬので、繪は、全體として、十八世紀風に屬するが、殊に、その馬の如きは甚だ裝飾的なものである。

ダヴィは一七八二年に結婚したが、その翌年から翌々年へかけて、妻女の兩親である請負師 Peocul 夫妻の像を、それ／＼(いづれもルウヅル藏^(一〇)畫いてゐる。此二つの肖

像には既に、ダヴィのモデルに對する忠實が甚だ強く示されてゐるが、殊に、女の方では、肥え脹くれた五十歳の無遠慮な快活さが、女らしからず逞しい額や頬の筋肉から厚い唇、太つた頸、大きい掌へかけて、之も、遠慮なく、描出されてゐる。また、成功した請負師の妻を飾るに相應はしく、彼女を被ふてゐる色々の絹、紗、天鵝絨、眞珠、寶石の類、或は、卓子の鏤嵌、金具に到るまでが、最も正確に、精緻に、一種の娛みを以つて、畫かれてゐるので、ダヴィが、得意と欣びとを以つて、此等種々の物質を寫したことは、容易に、想像される。容貌の描寫の極端な忠實は、ダヴィの優れた肖像畫に共通の特徴であり、その藝術上の價值を形成するものに外ならぬが、之に、服飾その他の附屬物の謹嚴精緻な描出が加はる時は、彼の忠實と此の精緻とは、相俟つて、渾然たる名作を現出してゐるのである。「ベクウル夫人」には此二つが、共に、始めて、しかも強く、あらはれてゐるので、之を以つて、ダヴィの肖像畫の最初の傑作とすることが出来る。そして、その最後の傑作であり、また、その第一の作とされる「ガンの三婦人」はこの忠實と精緻とを、最も卒直に、徹底的に、驚嘆すべく力強く示すものに外ならぬのである。

この以後、マラー「製作の年、即ち、一七九三年に到る間のダヴィの肖像畫のうち、看過し得ないのは次の三個であるが、此等には、いづれも、青春の人物があらはされてゐる。

710

先づ、一七八七年の「ラゾオアゼとその夫人と」(巴里、de Chazelles 家藏⁽¹¹⁾)次に、一七九〇年の「de Thélusson 侯爵」(巴里、de Villeguier 家藏⁽¹²⁾)及び、同年の「d'Orvillier 侯爵夫人」(ルウヴル所藏⁽¹³⁾)がそれである。しかし、特に、此時代に、ダヴィが青春の優美を、求めて、寫したといふことはないので、彼は、たゞ、機會の提供するまゝに、つぎつぎに、これ等の人物を畫いたに過ぎなかつた。事實、彼は、學者侯爵の夫人をも、ベクウル夫人に對すると同じく、遠慮なく扱つてゐるので、三人の青春の美しさ、優しさは、實際存するものであるから、その通りに、よくあらはされてゐるが、また、その顔の寧ろ醜い特徴や、身體の不格好な點等も、實際、有るものであるから、決して、忘れられてゐない。猶、ラゾオアジェ夫妻の像では、數學家の倚る卓上に、種々の實驗の器具等が、シャルダンの靜物に似て、精緻に描寫されてゐること、ドルヅイイエ夫人のそれには、之に反して、何等の裝飾、置物などの附屬品が畫かれてゐず、明かに、畫面を簡單化する意向の窺はれることゝに注意を要する。

ついで、「ルペレチエ」や「マラー」等も一種の肖像畫とされぬこともないが、それ等には煽動の意圖が余りに明かに示されてゐるので、矢張り、「革命畫」として區別するのを至當とする。殊に、ダヴィが「肖像」として作つた肖像畫は、すべて、何の煽動や優美化の意

圖を持たず、たい、モデルのあるがまゝの正確な描寫をその特徴とするのであるから、ダヴィ自らも激文的な「マラーア」等を肖像畫として畫いたのではないと思はれる。革命時代のダヴィの純粹な肖像畫は、また、別に、存するのである。

まづ、一七九三年に、Conventionの一員「J.-B. Millautの肖像」(ルウヴル所藏)があるが、描形、彩色共に、甚く弱いので、款識と年記とのあるに拘らず、ダヴィの作か、どうか疑問とされてゐる。現に、一九二四年のルウヴルの繪畫目錄も、此繪をダヴィの項に擧げながら、猶疑ひを存してゐるので、此肖像は、暫く、論外とする。

熱月九日の變の後、ダヴィは、その十五日から果月二十九日まで、即ち、一七九四年の

八月二日から九月十五日に到る間、巴里の「La Maison des Fermes」に監禁されてゐたが、彼は、其處で、今、ルウヴルにある自畫像(自畫)を製作した。これには、魯鈍と熱情との併在から、少しは精神病者らしい彼の容貌が、例によつて、最も忠實に描出されてゐる。ついで、九月十五日に、彼は、リュグザンブウルへ移されて、そこで四ヶ月計りを過すうちに、監房の窓から見たリュグザンブウルの庭の景色を畫いてゐる。之はダヴィの全製作中の唯一の風景畫(風景畫)であるが、こゝでも、彼は、自然を藉つて自己の悶々の情を遺るでもなく、また、特に、圀圍の身から眺めた淋しい庭の景色を寫さうとするので

もなく、たい、單に、窓から見える景色を幸ひのモデルに、それをそのあるがまゝに畫いたに過ぎない。前には草もない空地がある。それを木の柵が圍ふてゐる。柵の外には繁つた樹木の列があり、その端に、粗末な建築が二三見え、空地には、極めて小さい人物が三四人、寄りかたまつて、何かしてゐる。これだけである。即ち、彼は、肖像畫に於いてと同じく、何か眼の前にあるものをそのまゝ、正確に、寫すだけの興味を以つて、「リュグザンブウルの庭」を畫いてゐるので、その點から、此繪は、肖像畫と關聯して考へ得られるが、また、その點に於いて、後の寫實主義風景畫の遠く離れた先驅をなすものとも觀られるのである。

同年十二月二十八日、ダヴィは、釋放されて、巴里を離れ、Saint-Ouen(セエヌ・エ・マルヌ縣)に居住する義兄、Serizatの許へ身を寄せたが、翌年の春、また捕らへられて、巴里の Maison d'arrêt des Quatre-Nations に收容された。そして、その年の八月三十日になつて、再び釋放されると、すぐ、サントウアンへ歸り、其處で、「セリチア」と「セリチア夫人」の肖像(共にルウヅル所藏^(六))を作つてゐる。描法の暢達は、此二つの像に於いて、最も觀るべきものがあるのだと、たとへば、男の長靴の革の褐色の如き、極めて簡單な淡彩を以つてして、しかも、まことに眞に迫るものがある^(七)。夫人の方は、寛やかな淡色の衣をつけてあらは

されてゐるが、それを括る帯と帽子のリボンとの綠色、手の花束の雜色で、巧みに、服全體の明い色調を締めてゐるのは凡手でない。裾にからんではにかむ幼兒も、先に云つた通り、眞(まこと)に、そのものゝやうに描出されてゐる。猶此二個の肖像の、特に、注意を喚ぶ點は服飾器具等を寫すのに甚しく得意であるダヴィが、茲では、却つて、それ等のものを必要の限度に止めてゐる努力である。背景や附屬物は、このいづれにも、殆んど、ないので、人物を外にしては、その腰かけてゐる口實となる椅子と岩とがあるに過ぎない。たゞ、「セリデア」の畫面の右端下部に、少し、叢が畫かれてゐるが、面白いのはダヴィの消したその上半が、今は、微かにあらはれて來てゐることである。(二二)茲に、此等の繪を極端に簡單化しやうとしたダヴィの努力が、その過程に於いて、捉まえられる。しかし、どういふ理由に導かれて、彼は斯のやうな單純さを狙つたのであらうか。勿論、その方が人物を引き立たすからといふやうな説明も考へられる。けれども、羅馬滯在後のダヴィが古代模倣主義の驍將であり、古代彫刻の純粹と、羅馬精神の簡素とが彼の理想とし、目標とする處であつたことに想ひ到るならば、茲にも、亦、古代崇拜の影響を認めざるを得ない。そして、此影響と、隨つて、此簡單化とは、前の「ドルヰイエ夫(二二)人」に於いて、既に、明かに看られるが、セリデアの二肖像に到つて最も強く、あらはれて

る、後にも、つゞいて、Mauger 夫妻の像等にも觀られるので、此等の作は、ダヴィの肖像畫全體のうちにあつて、自ら簡潔の趣致を有する別の一系列をつくつてゐるのである。

一九〇九年に、ルウヴルが Benne の一民家から購入した [Mademoiselle Tallard] の像は、畫布の裏に記文を有するので、之によつて、それが「セリヂア」と同じく、一七九五年の作であることが知れる。その文は、マドモアゼル・タラアルの兄の記す處で、彼女が、何か非常な苦勞をし種々の不幸を経験したこと、有名であつたこと、この年、ダヴィがその二十二才の姿を寫したのが此繪であること等を、誤りの多い、おぼつかない文章で、書いてゐる。いかにも、いろ／＼苦勞したらしい淋しい田舎娘の容貌と表情との特徴が、例の如く、正しく觀察され、確かに描出されてゐる。小さいが間然する處のない繪である。

この同じ一七九五年に、ダヴィは、更に、一の傑作、これまでのものを、すべて、凌駕するやうな一の肖像を畫いてゐるので、すなはち、リヨン美術館の [Une Marché] がそれである。田園趣味の歐洲藝術にあらはれたのはアレクサンドリア文明の時代に溯り、以後、消長の途を辿つてゐるが、それは、要するに、都會人の洒落や要求から、美化、或は、滑稽機智化された田舎らしさの「趣味」に過ぎなかつたので、田園のあるがまゝの實狀を、

嚴肅に描寫しやうとする努力は、殆んど試みられてゐない^{三七〇}。殊に、宴遊と洒落とを喜んだ十八世紀の藝術に於いては、田舎はそれ等のものに對する口實として、盛に、使はれたが、その實相に到つては顧みられもしなかつた。然るに、ダヴィが此肖像に於いて畫く處のものは、最も正確に捉へられた田園の一實在、觀る者に、殆んど、土の嗅覺をさへ與へる一人の農女^{マレシエル}に外ならぬのである。そこには、十八世紀流の談話もなければ、ミレエの繪に見るやうな宗教の臭味もない。「土」の上に、牛や馬と共に、生活する一の田舎の人間が、たゞ、それだけのものとして、何等の増減をせぬその實在に於いて、堂々と描出されてゐるのである。田園の事相の眞に正確な、客觀的な描寫は十九世紀の寫實主義繪畫に於いて、始めて、重要な進展を遂げてゐるのであるが、その發端は、また、ダヴィの此^{マレシエル}「農女」のうちに、最も明かに、認められるのである。猶、ダヴィは此繪を、たゞちに畫布の上にあらはさず、その上に紙を貼り、紙の上に寫して、一種粗野の趣を出すに成功してゐるので、これは、ドガが、洗濯屋の女工を畫くのに、思ひ切つて、目の粗い布を擇んだことを聯想させる。

此外、年記がなく、製作の年を定めることは出來ぬが、確かに、革命時代の肖像とされるものゝうち、重要なのは次の三箇等である。

先づ、Le Mans 美術館の [La Famille de Michel Gérard] は La Constituante の議員で「爺」^{ル・ペーリル}をつけ
て呼ばれてゐた農業家ゼラルの家族を畫いたもので、粗末な部屋に、襯衣の袖を捲
くり上げた「爺」を圍んで、それ／＼愚かしく、陰險さうな四人の子供の顔相や態度が、諷
刺と見えるまで、遺憾なく寫し出されてゐる。

次に、ブリュッセルの Le Chevalier Camberlyn d' Annoegies の藏する「コンツァンションの
一議員」は粗傲の人物を謹直の筆に寫した一傑作で、彼^{（己）}の蓬髮の亂れ、難しい額の皺、冷
然と人を見下すが如き願を受ける純白の胸飾、黄色の胴衣に到るまで、最も、謹嚴に、緻
密に扱はれてゐる。

[Barère de Vieuzac]⁽¹⁷⁹⁾ けれどもブリュッセルの Baron Lambert の所藏にかゝるが、歎識がな
く、且、筆意が、稍、平凡なので、その果してダツイの手に出るかどうかを疑ふ人もある。
しかし、バレルエルがラムベエルに宛てた書簡に、ダツイが彼の肖像を畫いたことを記
してゐる一節があり、また、此繪の描法は「コンツァンションの一議員」程の緊張を持た
ないとしても、猶、ダツイ獨特の正確さを有するから、矢張り、彼の作と觀て差支へない
と思ふ。バレルエルは、マコオレイの文句を藉りて云へば、およそ人間の有し得るあら
ゆる虚偽と罪惡とを、一身に聚め得た人物で、人を戰慄させるやうなことを無數に實

行しながら、それを詩や歌に作つて、興がつてゐた處から「ギロチヌのアナクレオン」の名を得たが、その貴族的、懷疑的、或は悲劇的なやうな一種奇怪な面相は、ダヴィによつて、此肖像に、最も正確に描出されてゐる。

帝政時代のダヴィの肖像畫の始めに來るものは、有名な「レカミエ夫人」(一八〇〇年、ルウヴル所藏)であるが、此繪の構圖は、甚だ巧みに出來てゐる。即ち、彼女は、寢椅子の上上半身を起こし、右足を左足の上に重ねて、兩脚を伸べ、姿は横から觀られながら、顔は觀者の方を振り返る態度にあらはされてゐるので、長椅子の線と兩足の線とは、床に平行して、畫面の下半に適當の重さを興へてゐる。然るに、彼女の腰から上と、膝のあたりから床に垂れ下つた寛衣の裾と寢椅子の右に置かれた高燭台との垂直の三線が前の二つの水平線を、恰もよく牽制してゐるので、そこから、畫面に、生きた均衡が生じて來てゐる。まことに巧妙な配置と云はねばならぬ。大ていの場合、人物を、正面から、畫面一杯に置くに過ぎぬダヴィとして、この巧みな構圖は、甚だ、不思議なので、ロザンタル氏の如きはレカミエ夫人の案出したものであらうと想像してゐる。^{Smith}斯のやうに、人物の姿勢、器具の配置などでは、此肖像は、ダヴィの作として珍しい程、よく工夫されてゐるが、また、そのうちに、全體として、線の純粹を保ち、畫面を簡單に

して、古代風の簡潔な高趣をあらはさうとする用意が、強く、窺はれる。すなはち、道具として在るものは、たゞ、古代趣味から來る簡素な線の寢椅子と高燭台とだけで、椅子の上のレカミエ夫人も、亦、同じ趣味の簡単な白衣にあらはされてゐる。そして、此等の簡潔なものが、彼女自らの冷艶の容姿と、よく相應して、畫面に、一種の清香を漂はせてゐる。しかも、此繪は、完成されなかつたまゝにある處から、其處からも、一種、淡泊の趣致を有するので、すべて此等の用意と事情との完全な調和が、剛情の畫家にふさはしからぬ清雅冷婉の傑作、「レカミエ夫人像」をつくつてゐるのである。

「ピオ七世」一八〇五年、ルウヴル所藏^(三四)では、ダヴィは、雑色の賑やかな法王服の描寫に、得意の腕を揮つてゐるが、そのオリイヅ色に蒼ざめた法王の容貌は、例によつて、しつかりと描出され、困難な位置にありながら、よく、威嚴を維持し得た巴里滞在中の彼の心勞を、いかにも、想はすものがある。

「成聖式」^{ル・サッル}は、その全體を一の肖像畫の集合としても觀られるが、タレイラン、ミュラ、或は、ラヴァレット夫人など、境遇、性格、表情の最も異なつた數多くの人物を、一々、緻密に畫いて、よく、それ等の特徴を描出し得たこと、斯く多數の人物を、一大畫面に收めて、しかも、そのたゞ一つに就いても、描寫の謹直を失はなかつたこと等は、眞に、驚嘆に値ひ

する。

一八一二年の「Mongez 夫妻」(ルウヴル所藏)は、兩人の胸像を左右に並べたゞけの最も簡単な構圖で、その單純さは、ボムペイの蠟畫製麪包師夫妻像、溯つては、エツルスクの墳墓彫刻の夫妻像の上半をさへ聯想させる。翌、一八一三年に、ダヅイは、その妻女「Madame David」(カレイ、Meunier 家藏)を畫いてゐるが、鼻闊く、口大に、眉毛のさだかならぬその顔面の特徴を、決して看のがしてゐない。同時に、その溫良な賢母の表情をも、よく寫してゐるのである。

その他、年は確かにわからないが、同じく、帝政時代の作とされるものゝうち、アンヅエ、ル美術館の「老人」は、高帽をかぶつて愉快氣に、昔話が唇まで出て來てゐさうで、ブリユセルの近代畫美術館の早熟たらしい「子供」と共に、此期の肖像畫の傑作として、逸することが出來ない。技巧の方から觀れば、前者は暢達の描法、輕爽の彩色を以つて、寧ろ、十八世紀の傳統を繼いでゐるが、後者に於いては、ブリユドンの畫風に倣つて、影から光りへの推移を微妙繊細にしやうとする傾向が著しく、窺はれる。

このブリユドンの模倣は、一八一五年、白耳義へ亡命してから最初數年間のダヅイの肖像畫に、屢々、あらはれて、その特徴となつてゐるが、ブリユセルの Madame Leurs

de Rongé 所藏の「傳 Greindl 像」⁽¹⁰⁾は此畫風の特に成功した一例であらう。すなはち、人物の額から眼へかけての肉の窪み、口のあたり等の描寫に、この明暗の微妙な推移は、最も有効に用ひられて、その眼眸に云ふべからざる潤ほひと、口に性格的の力強さを與へてゐるので、此等が、濃い頭髮の表情と相俟つて、一種憂鬱な、極めて印象深い肖像をつくつてゐる。アムステルダムAmsterdamの Goudstikker 家に在る「青年」⁽¹¹⁾も、同じ畫風に描かれて、ダヴィの作には珍らしい遠くへ想ひを馳するやうな眸の表情を有す。

しかし、このやうに繊細な明暗の描法は、ダヴィに於いて、要するに、一時的にあらはれてゐるに過ぎぬので、前の二つの肖像と殆んど同時、或は、少し遅れての作とされる「ガンの三婦人」⁽¹²⁾(ルウヴル所藏)では、彼は、矢張り、曖昧と微妙とを共に許さぬ謹直、明確の手法に歸つてゐるのである。此繪は、Courtaul のブルグマイスタルの下に重要な職を占めてゐた Morel de Tangry の妻とその兩女とを畫いたもので、中央に母、その左右に姉と妹とをあらはしてゐる。三人とも、醜さに於いては、互に譲らない。一體、ダヴィは、その強い寫實の要求からして、普通より特異のものを、随つて、優美典雅より醜惡魁偉の容貌を寫すにすぐれてゐるが、その點に於いて、ガンのこの三婦人は、彼の爲に、絶好のモデルであつた。のみならず、彼女等は、雑色の奇怪な趣味の服飾の壯觀を以つ

て、その容貌の醜怪を補つてゐるので、ダツイは、また、それ等に就いても、得意の描寫の技を揮ひ得たのであつた。即ち、黄、黒、赤の服、青地に薔薇花を散らした肩掛、眞珠の首飾、縁はレエスに青裏の帽子、その頂上を飾る腿紅色の薔薇花三輪等が、重厚の鼻、龐大な口、出張つた頬骨、枕のやうな三つの兩眼、更に、フリゼット、ブイヨンネ等、往時の流行にしたがふ滑稽な髪の捲きわけ、縮らし方と共に、極端に正確に、緻密に、よくその形とその物の性質とを捉えて、描出されてゐるので、その精緻と的確とは、たゞ、驚嘆するの外ない。そして、此ら衣服、裝飾の時世遅れの奇怪さは、よく、三個の容貌の特殊な醜さに照應して、即ち、或批評家によれば、「前者が、恰も、後者に必要な伴奏（伴奏）となつて、細部々々の緻密な描寫に拘らず、渾然と統一された畫面が成立してゐるのである。

斯のやうに、ダツイは、すべて、醜いものと、不規則なものと、異常の形と、没趣味の色との集合、しかも、此種のものゝみの集合から、たゞ、それ等を正確に、徹底的に忠實に、美化と諷刺とを同じく超越して、卒直に描出することになつて、一の傑作、批評家の一致して彼の第一の作と認める「ガンの三婦人」を作つてゐるので、此事は、寫實が、たゞ、それ自らの力によつて、藝術の最高域に達し得るといふ主張を、最も完全に、實現したものと云はねばならぬ。そして、十九世紀に於ける寫實主義繪畫の目ざましい發展の意識

的原動力となつたものは、斯かる主張と、その正當に對する確信とに外ならなかつたのである。

一八一五年から一八二五年のその死に到る所謂亡命時代のダヴィの肖像畫は、大體に於いて、その極く初期の作と、それ以後のものとの分けて考へられるので、これまで觀て來た數個の肖像は、皆前者に屬するのである。後者のうちに含まれるものは、それ以前のものに較べると、著しく劣るが、殊に、顔や手の部分の彩色が、余りに美しく平滑で、磁器の表面を想はずやうになつてゐるのは甚しい墮落と云はねばならぬ。

尤も、中には、ルウヴルの [Portrait de Pacteur Wolf dit Bernard] (一八一九——一八二三年) や、(四四)ブリュッセルの Maurice Cantoni 氏藏の [Lorenzo Carlo Cantoni] 等のやうに、衣裝、服飾の描法に於いて、猶、しつかりした作もあるが、此等に於いても、磁器の滑らかさを有する顔面が、全體の印象を弱くし、作品の價直を傷けてゐることは甚しいものがある。いづれにしても、亡命時代の後期は肖像畫家としてのダヴィの名譽を増すべき何等の製作をも提供しない。故に、大局から觀れば、ダヴィの肖像畫の歴史は「ガンの三婦人」に於いて終つてゐるといふことが出来る。

さて、ダヴィの寫實主義の理解に就いて、彼の肖像畫の考察が、明かにし、或は、他の寫

實畫のその既に明かにした處を之が確證する點は次の如くであらうと思ふ。

まづ、ダヴィは、佛蘭西革命の事件を扱つたその最初の寫實畫を作る前に、既に、寫實の要求と、之を實現する力とを持つてゐたといふこと。此事は、抽象的にも推測されるが、一七九二年の「Le Jeu de Paume」の前に、既に、一七八二年の「ベクウル」及び、同夫人像、一七八七年の「ラッオアジエ夫妻」、一七九〇年の「ドリヅイ、エ夫人」など、最も局限された意味に於ける、寫實的の肖像畫の描かれてゐることによつて、事實の上に、證明される。したがつて、佛蘭西革命は、彼に寫實畫を作らす動因とはなつたが、その質因ではなかつたといふことが云へるのである。

次に、ダヴィのこの寫實の要求が、或程度以上に、實現された作品に於いては、以下の三個の特徴が、最も顯著なものとして、認められるといふこと。原ち、一、モデルに對する、極端な「忠實」。二、したがつて、その細部々々の緻密、正確、沒批評的の描寫。三、これに關聯して、複雑な構圖を組織することの不得意。第一の特徴は革命、及び、帝政時代の寫實畫に於いても強くあらはれてゐるが、肖像畫は之を最も明かに示すのである。

第二の特徴は「成聖式」のうちに堂々とあらはれてゐるが之に就いて、肖像畫は最も多數の例證を提供する。第三のそれは大作「軍旗」に於ける構圖の破綻が、遺憾なく、示す

處のものであるが、その性質上、極めて簡單な構圖で足る肖像畫に斯かる破綻の例の皆無なのは之を、間接に、證明するものと云へる。

さて、此等は肖像畫を含むダヴィの寫實畫全體に就いての一般的な特徴であるが、この外、革命畫は凄愴のそれを、特に、示し帝政時代の儀式畫は壯麗の規模を、獨り、あらはしてゐる。そして、この凍愴、或は、壯麗の特徴は、それ〴〵、それ等を持つ繪畫の扱ふ事件と、屬する時代とに直接關係し、たゞちにそれ等から解釋されるので、前の極端な忠實とか、緻密、精確などのやうに、個性に基くと見える特徴に反して、最も深い「時世の產物」の刻印を有するのである。けれど、前に舉げた三個の特徴も、溯つては、ダヴィに於ける寫實の要求自體も、何か、更に深い時代の潮流、精神といふやうなものと關聯して考へられ、そこから、歴史的解釋の領分に持ち來たらずことが出來ないであらうか。しかし、この問題は、最早、ダヴィの肖像畫のみに關するものでないから、それに就いての考察は次節に譲らうと思ふ。

註

(一) 本稿第三節、哲學研究、第十二卷、四七七—四九七頁を參照。

(二) 哲學研究、第十二卷、五九四頁、及び、五九六—五九七頁。

(三) 「幾分」といふのは Miniatures が、ちやうど、現今の寫眞肖像に相當するもので、或程度の大きさを有する肖像畫は、實際、幾分のみ、その用をなしてゐたに過ぎぬからである。

(四) Robert Key, *Le moins davidien des davidiens. L'Art Vivant*, 15 Décembre 1925. 所載。

(五) 同誌、同號、同論文、一〇頁を參照。

(六) 同誌論文、殊に、十頁を參照。

(七) ルサザル所藏。

(八) 畫布、縦、三米突、横、二米突。ガンの Maurice Delfosse 氏は此繪の鋭筆の素描を藏してゐる。此素描に就いては、*Archives des Beaux-Arts, 5^e Période, Tome XIII, p. 172* を參照。

(九) Rosenthal, *David*, p. 26, 28 を參照。

(一〇) いづれも、畫布、縦、〇、九二米突。横、〇、七三米突。兩つながら、署名、並びに、一七八四年の年記を有する。ロザンタル氏が之を、共に、一七八二年の作としてゐるのは何に據つたのであらうか。(同氏の書、一六〇頁)。男の方の肖像に就いては、ダツイ自身の作つた摹本が、巴里の Ernest May 氏の許に藏されてゐる。

(一一) この外、モンペリエ美術館の「Alphonse Leroy」(一七八三年)、エク・サン・プロヴァンスのそれの「少年」(一七八六年)等も、此期の肖像のうち、すぐれたものである。

(一二) 畫布、縦、二米突半、横、二米突。

(一三) 畫布、縦、一米突二九、横、〇米突九七。

(一四) 畫布、縦、一米突三〇、横、〇米突九八。此肖像がルサザルへ入つたのは一九二三年のことで、Léon-Jean 伯爵夫人が寄贈したのである。夫人は此繪を、マダム・ドルザイイエの後裔、P. de Turme 侯から、最近に、購つたのであつた。ダツイ自身の手になる模寫が一本、今も、ドルザイイエ家の二傍系に傳はつてゐるを云ふ。L. Hautcoeur, *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole française, XIX^e siècle, I, P. 8* を參照。

- (二五) 畫布、縦、一米突一七、横、〇米突九〇、款識は、畫面の左上に在り、LE CONVENTIONNEL MILHAUD PAR SON COLLÈGUE DAVID, 1793. を讀まれる。
- (二六) 畫布、縦、〇米八一、横、〇米突六四。
- (二七) 畫布、縦、〇米突五五、横、〇米突六五、一九一二年にルサザルへ入つた。
- (二八) いづれも、畫板、縦、一米突三二、横、〇米突九七、兩方とも、一七九五年のサロンに出陳されて、ダヴィの境遇に拘らず、著しい賞讃を博した。Rosenthal, p. 69 を参照。
- (二九) セリザアの肖像に就いては、前に、一言云つて置いた。本號、七〇四頁を参照。
- (三〇) 本號、七〇四頁。
- (三一) L. Haucoeur, Op. Cit., p. 12.
- (三二) 哲學研究、第十二卷、三九〇——三九二頁を参照。
- (三三) 本號、七一〇頁。
- (三四) 同、七一九頁。
- (三五) 畫布、縦、〇米突六四、横、〇米突五五。署名がある。文記の全文は L. Haucoeur, Op. cit., p. 11 に掲載されてゐる。
- (三六) 畫布に紙を貼り、その上に畫かれてゐる。縦、〇米突八二、横、〇米突六四、本號、七〇四頁を参照。
- (三七) 無論、例外があるので、たとへば Le Nans 兄弟の田園畫の如き、その最も著しきものである。
- (三八) 此給に就いては、Fierens Genart, I, Exposition (David et son temps) à Bruxelles, (Gazettes de Beaux-Arts. 5^e Période, Tome XIII. 所載) 一六六頁を参照。
- (三九) 同誌の同じ論文、同じ頁を参照。
- (四〇) 同、同頁を参照。
- (四一) 畫布、縦、一米突七〇、横、二米突四十。此肖像は未完成のまゝである。完成されなかつた事情に就いては、註、(三三)

を参照。

(三十一) Rosenthal, P. 128.

(三十二) ダヴィイは、此繪の製作中に、レカミエ夫人が彼の弟子セラアルにも肖像を依頼し、その爲、ボオズしてゐることを知つたので、大いに氣を悪くし、製作を中止して、未完成のまま、己の許に止めて置いたのである。セラアルの畫いた肖像畫は、完成されて、今、巴里の市立美術館にある。Rosenthal, P. 74, 130. 及び L. Hattecoeur, Op. cit., P. 14. を参照。

(三十三) 畫布、法、○米突八六、横、○米突七二。前號の五八九頁、及び、註(十五)に記して置いたやうに、ダヴィイ自身の作つた摹本が二種、ヴェルサイユミフオンテヌプロオミに在る。即ち、ダヴィイは合計三個の「ピオ七世」を畫いてゐるので、此らほそれ／＼、法王、皇帝、並びに、皇后に買上げられるつもりで製作されたものと思はれる。ルウヴルに在るものは法王に振り當てられてゐたらしく、此繪で、ピオ七世は、Pio VII bonannum Arim phono を記された紙片を、右手に、持つてあらはされてゐる。猶、プリユスセルには、ダヴィイが一八一五年後に描いたピオ七世像のデッサンが、現今、三個までその存在を知られてゐる。Hattecoeur, p. 16 及び、Gazette des Beaux-Arts, tome cité, P. 172. を参照。

(三十四) 前號、五八四頁——五九二頁、殊に、五九〇頁を参照。

(三十五) 畫板、縦、○米突、七五、横、○米突八五、兩人の頭上に、Amicos Antonium Mongez et Angelicum uxorem amicis Ludovicis David, Anno MDCCCXII の款識がある。Mongez 夫人はダヴィイの弟子だったので、その作に「イルヌミマエニユス」、「アスタナクス」等がある。ダヴィイが「成聖式」を畫く時には、彼女は、その爲、人形を拵へ、之に衣裳を着せたりして、手傳つた。前號、五八九頁、並びに、註(七)を参照。

(三十六) 畫布、縦、○米突七三、横、○米突六〇。

(三十七) Gazette des Beaux-Arts, Tome cité, P. 166. を参照。

(三十八) 同誌、同卷、同頁を参照。

(三十九) 同、同、一六七頁。

(四二) 同、同、一六八頁。

(四三) 畫布、縦、一米突三二、横、一米突〇四。署名がある。製作の年は、確かでない、ルウヴルの繪畫目錄には、單に、一八一六年後の作と記されてゐる。しかし、その畫風から觀て、遅くも、その後、二、三年の間に完成されたものと推定される。此繪に就ては、Rosenthal, P. 133, Hanfcoeur, P. 21 等を參照。

(四四) Hanfcoeur, P. 21

(四五) 畫布、縦、一米突二五、横、〇米突八五。此肖像、及び、次のものに關しては、Gazette des Beaux-Arts, Tome cité, pp. 169—170. を參照。

(四六) 第三節、及び、第四節、殊に、哲學研究、第十二卷、四八四—四八五、四九〇、五八八—五八九頁等を參照。

(四七) 特に、同誌、同卷、五八七、及び、五九一頁を參照。

(四八) 同、五九四、五九六—七頁を參照。