

十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける

寫實主義の變遷

(五)

小林 太市郎

六、ダヴィの寫實畫の特徴に就いての考察

さて、以上、觀て來た處を概括するならば、革命時代のダヴィの寫實畫は、その殆んど、すべてが死體をあらはして、凄愴の氣を漂はせてゐるが、帝政の世のそれは、堂々たる大畫面を華かな服裝の人物が埋めてゐて、壯麗の趣を具備してゐる。しかし、この凄愴や壯麗の性質は、直接に、その畫題と、その時代とに關聯して考へられたことに、これ等から解釋されるので、ダヴィに於ける寫實の要求が、元來、さういふ方向に傾いてゐたとは、必しも、此等の性質の存在のみからは、云ひ得ない。之に反して、肖像畫は、時代の影響を受けることが少なく、且、當時の畫壇の主潮の外に在つたものであるから、それには、ダヴィの「寫實」の本來の性質が、その比較的純粹な形に於いて、あらはれてゐる。

と觀ることが出来る。そして、それが、モデルに對する極端な、一種嚴肅な忠實に外ならないことは既に述べた通りである。^{四〇}

此事即ち、寫實に於けるこの嚴肅な態度は、ダヴィの作のみならず、十九世紀を通じての寫實主義繪畫の基本的特徴となつてゐるので、之が、たとへば、和蘭風俗畫家の寫實主義などから性質的に區別される根本の相違點は、亦茲にすなはち、その態度の嚴肅に存すると思ふ。十九世紀以前にあつては、寫實畫といへば、神話畫、譬喩圖、或は、歴史畫等に對して、何か、それ等より幾分不等なものと思はれ、後者がすべて、偉大、壯重、謹嚴の大作を實現し得るに反して、前者は、たゞ、心易く、なつかしく、機智的、談話的であるべきものとされ、また、實際、さうでもあつた。^{四一}然るに、ダヴィは、最早、このやうな心易さを以つて眼前の事相に對せず、あくまで嚴格な追求の主張を提げて之に臨み、その凄慘、壯麗、輕雅、醜怪の實相を、あるがまゝに、時には、寧ろ強調して描寫することによつて、一舉、歴史畫等の獨占してゐた領域に侵入してゐるのである。彼以前の寫實畫家、殊に、和蘭派のそのの實在を觀る態度は、心安い處から、遊戯、娛樂的であり、甚だ、間適なものがあつた。ダヴィの實在に對する態度は、謂はゞ、戰鬪のそれである。彼は、現存する實在を目標として、あくまで之に近づき、更に、これを奪取して、たゞちに畫布の上

に持ち來たり、その上に、固く、おさへつけやうとする。一種懷舊的な眼を以つて實在の諸相を眺め、そこに軟かく、靜かな情趣を見出だして、そのうちに浸らうとするやうなことは彼の欲する處でも、また、能くすることでもなかつた。實在は、ダヴィに取つて、一の獲物、戰利品、奪ふべき堡壘である。之を奪取し來たつて自己の畫架上に置くこと、すなはち、眼前の實在を、そのあるがまゝに、完全に、些の遺漏なく、極端に忠實に描寫し了ること、そこに、此勝利に、彼は藝術家としての満足を覺えたので、また、これが寫實畫に於ける彼の最高の目的であつた。懷舊とか、靜かな情趣とかは、彼の求めもせず、第一、餘り知らなかつたことであらうと想像される。さて、茲で、ダヴィの性格を暫く顧みて見るのも無駄ではないと思ふ。

ダヴィが、發音の機關に障害を有してゐて、甚しく偏狹、熱狂的であつたことは前に述べたが、更に、彼の行動、殊に、革命時代のそれを點驗すると、此偏狹と熱狂とが一の特定の方向に強く傾いてゐること、即ち、名譽慾の満足と、自己の地位、利益の増大とに集中されてゐることを觀るので、そこに、所謂解放された近代人の飽くことを知らぬ貪婪が、その最も冷酷な形に於いて、既に、認められるのである。たとへば、彼の Brutus が、その前の歴史畫の二三とゞもに、共和政治の豫言と觀られるやうになつたのは、それ

が、ちやうど、革命最初の年のサロンにあらはれたといふこと、また、政府がその陳列を禁止しやうとしたこと等にもよるが、この事情と此機會とに乘じて、自己の反政府的態度を明かにし、巧みに政治家としての第一歩を踏み出たダヴィの名譽慾が斯ういふ觀方を、裏書きし、強く助成してゐることも亦看過出來ない⁽¹⁰⁾。そして、權勢と名譽との渴を醫す爲には、彼は、驚くべき平然さを以つて、黨派から黨派へわたり歩いてゐるので、始めは、混亂に乗じて王位をねらふオルレアン公の周圍に出入してゐたが、やがてラファエットの友となり、ついで、ジロンド黨と聯絡し、ダントンに屬き、最後に、ロベスピエールに心酔して、熱月八日には、有名な「ともに毒を吞まう」の語を吐いてゐる。しかし、一度ロベスピエールが失脚すると、彼を *Ce malheureux* と呼ぶに躊躇⁽¹¹⁾してゐない。尤も「革命」のやうな時代に在つては、斯ういふ態度も、亦、止むを得なかつたと云へる。しかし、最高存在の祭のプログラムに、死刑囚を積んだ車の續々と通るのを見ながら、「夜は今明けやうとする。快い眠りの後へ楽しい眼覺めが來やうとしてゐる⁽¹²⁾」等と記す必要があつたであらうか。斯ういふ事に到つては、最早、名譽慾のみでは解釋出來ないので、更に、「冷酷」の要素を考へねばならない。冷酷の例は此時代のダヴィの行動のうち、選擇に苦しむ程あるが、*Madame Chalegrin* の事件はその最も極端なもので

あらう。^(十一) 彼女は畫家カルル・ヴェルネの妹で、ヴェルネと親しくしてゐたダブイは、自然、その妹を觀る機會も多く、その肖像を畫いてゐるが、いつしか、彼女を戀するやうになつたと傳へられる。革命が勃發すると、シャルグランは亡命し、彼女はひとり、巴里に隠れ止まつてゐたが、加特力教の儀軌に據つて行はれた結婚式に臨んだのを、後から、發見され、蠟燭を濫費した罪で、ギロチヌにかけられることゝなつた。兄のヴェルネは、驚いてダブイの許へ駆けつけ、ロベスピエルに助命を求め、ことを依頼したが、ダブイは、彼女が貴族の一人だと云つて之を拒絶し、更に、芝居らしく態度を更めて、「ブルタスを畫いた予はロベスピエルに斯かる事を求めるのを恥ぢる」と云ひ放ち、平然、シャルグラン夫人をギロチヌへ送つた。此外、建築家 *Peyre* に就いても、同じやうな事を拒絶して、彼を見殺しにし、舊友の風景畫家ユベエル・ロベエルをば、自ら發議して、監禁せしめたりしてゐる。此等のことから觀れば、ジョルジュ・ラッブ氏が、革命時代には人間の悲しむべき標本が殊に多く出たが、ダブイはそのうちにあつて典型的のものであると云つてゐるのも敢て酷評ではない。^(十二) しかし、一體、極く一般的に觀て、佛蘭西革命の最も重要な結果の一つは、舊制度下に多かれ少なかれその發展を阻止されてゐた個人性、殊に、その慾望の解放であると觀ることが出来るので、堰を切つた水

の如く、一時に、四方から奔流衝突した個人の慾望の渦卷のうちには、自ら、斯のやうに熱狂的であつて、同時に、冷酷を極めた性格が生まれざるを得なかつたのである。そして、十九世紀人、狭い意味に於ける所謂近代人の特徴をなすものは、主として、斯のやうな性格に外ならぬので、此點に於いて、ダヴィは佛蘭西畫壇に於ける最初の近代人である云ふことが出来る。若し、さうとするならば、繪畫に於ける彼の寫實主義も、佛蘭西革命以後、社會の各方面に實際的にあらはれ始める科學的、唯物的傾向、即ち、普通謂ふ處の近代精神と、何等か、關聯して考へられぬだらうか。勿論、斯やうに漠然とした事實、といふより、寧ろ、種々異つた性質の事實を蒸餾したやうなもので、且、それ等の背後に在ると想像されたやうな曖昧なものを歴史的解释の一要素として使ふことの、甚しく、危険なのは云ふまでもない。しかし、近代の歐洲文明の全般にわたつて、何か唯物的にものを觀る傾向があつて、それが、先づ、はやく哲學にあらはれ、ついで、政治、經濟、及び、社會の組織に影響し、十九世紀になつて、文學や美術にもそのやうな傾向のものが生じて來たことは、大體の上から、確かに認められるのであつて、ダヴィの寫實主義は、一八〇〇年の前後を占めるその時代からも、また、モデルとする事物に極端に忠實なその藝術上の本質的特徴からも、斯のやうな唯物的觀方の繪畫にあらはれ

た始めとするに、恰も、格好なものなのである。尤も、美術史上の事實を何か他の歴史に屬する現象を以つて解釋、或は、さうでなくとも、彼と之とを關聯せしめて考察することに就いても異議が有り得るので、或特殊な歴史の上の變遷は、たゞ、その範圍内の事實によつてのみ説明さるべきであるとするやうな主張にも相當確かな根據はある。それはさうであるが、此事に關する議論は暫く別として、たゞ、今扱つてゐる問題のみに就いて觀れば、グヰイの寫實主義のあらはれる直前の畫壇、即ち、十八世紀後半のそれには、何等、彼の寫實畫を準備し、或は、その發現を説明するやうなものが認められない。第二節のうちに簡單ながら述べて置いたやうに、一七四七年以後の佛蘭西畫壇の主潮となり、その大勢を支配してゐるものは古代崇拜と、之に伴ふ教訓的歴史畫の流行とである。^(十三) 傍流としては、ブウシエの畫風が、時勢遅れの畫家の間に、猶、根強く殘存してゐたが、此等のいづれにも、寫實の主張、或は、それを匂はすやうなものすら、些しも、觀ることが出來ぬ。却つて、兩者とも實在の事象をあるがまゝに寫すことなどは甚しく卑俗なものとして斥ける傾向を、強く、持つてゐたのである。故に、美術史上のことは、たゞ、その上の事實を以つてのみ説明するといふ態度を採るならば、グヰイの藝術に於ける寫實の要求を一の孤立した現象とし、之を歴史的に解釋する

ことは思ひ止まらねばならない。そして、之を解釋しやう、即ち、之を何か他の事實と結びつけて考へやうとする以上、斯のやうな事實は美術史以外の領域のうちに求められねばならないこととなる。此場合、嚴密に美術史の範圍を超えぬことを專一とすべきか、或は、現象の解釋といふことに、先づ、重きを置くべきであらうか。一體、歴史の任務は孤立した事實をなるべく少なくすることにあり。そして、或特殊な歴史の範圍内に於いて解釋し得ることは、無論、之をさやうにして解釋するに越したことはない。しかし、その限界内に止まつてゐては説明のつかないといふやうな事實は、その事からして、既に他の歴史上の現象と關係のあることを、自ら、示してゐるののではないからうか。學問上の理論は別として、實際に歴史を書く立場から觀れば、或歴史の範圍内に止まつてゐて、しかも、その扱ふ事實をすべて相關聯せしめること、即ち、それ等に就いて一の「歴史」を構成することは甚しく困難な場合が多い。そして、その扱ふ範圍内に於いて説明され得る事實と此限界を超えて始めて解釋される現象とを識別するのは、之も嚴密な學問的理論は別として、要するに、歴史家のタクトの問題であると思ふ。さて、翻つて、元の問題を觀るならば、ダヴィに於ける寫實の要求の出現は美術史上からは説明されない。然るに、藝術に於ける寫實の要求といふこと自體が、抽

象的に見て既に、何か科學的、唯物的な傾向と關聯して考へ得られるのみならず、ダヴィの寫實は、その本質的特徴、即ち、眼前に實在に在る處の物に對する極端な、沒理想的な忠實からして、恰も、所謂近代精神の唯物的觀方の繪畫にあらはれたものとするに好適してゐる上、斯うすることに於いて、年代上、何等の無理も存しない。故に、これ等二つの現象を結びつけて、ダヴィに於ける寫實の主張、或は、寧ろ、之にその發端を有する十九世紀寫實主義繪畫の根據を所謂、近代精神の科學的、唯物的傾向に置かうとするのも、決して、突飛なことではないと思ふ。無論、彼の根據を之に求めねばならぬといふ論理的に必然な理由はない。しかし、論理上の必然のみによつて、歴史、殊に、微妙な精神活動の創作を扱ふ美術史等を構成することは不可能である。常に斯かる理由を要求する人にむかつては、ヴェネチアの女の云つた如く、美術史を捨て、「よろしく數學に興味を持つべき」ことをすゝめるより外はない。

以上で、とにかく、前節で約束して置いたやうに、ダヴィに於ける寫實の要求とその寫實畫の本質的な特徴とを、時勢の風潮、時代精神といふやうなものに關聯せしめて、歴史的解释の範圍内に持ち來たらすことが出來たと思ふ。次に、ダヴィの寫實畫の偶然的と觀える特徴、即ち、革命畫の凄愴、帝政時代のその雄大は、たゞちにその畫題

と時勢の好尚とから來てゐるので、彼と之との關係は是より明かなるを得ない。しかし、此等の特徴も、單に、題材とか時好とかに直接に關係するのみならず、更に先に云つた近代精神といふやうなものにその根源を有するのではなからうか。たとへば、前に述べたやうなダヴィの性格は、之をそのまま所謂近代的性格の標本と觀ることが出来るので、その冷酷は革命畫の凄慘に、また、苟くも自己の前に塞がるものは之を蹂躪して行くといふ旺盛の闘志はその雄大に、それ／＼あらはれてゐるとし得るであらう。猶、此等の特徴が、たゞ、革命とか帝政とかの時代のみからは説明し盡くされないことは、それ等が、この二つの時代の既に過去となり了つた時に於いて、十九世紀の中葉に到るまで、佛蘭西寫實主義繪畫にその全體としての調子を與へてゐることからも明かなので、クウルベ以前の寫實主義繪畫は、一八一五年以後の沈滞の世にあつても、一種豪放の腥氣を帶び、焰消の匂ひと、そのうちにつくられた豪壯の氣趣とを失つてゐない。そして、世紀の中葉以後、所謂近代精神が反省分析の途に就いて、前期の豪爽の氣魄を、猶、潜在的に有しながら、感覺と心理分析とに著しく銳利となり、隨つて、懷疑的となつた後期の近代人の性格があらはれると同時に、繪畫も、マネから始まつて、著しく反省、銳利の度を加へて行き、性格に於いて、ヴェルレエヌのやうな人物が

あらはれると共に、寫實主義繪畫も、分析の極、人格の統一を消散せしめたやうな、一種奇怪なロオトレクスの藝術に終つてゐる。斯のやうに、革命から始まる寫實畫の性質の變遷は、略、年代を逐ふて、十九世紀の時代精神所謂、近代的性格の推移と關聯し、之に平行してゐるのであるが、此事實は、此世紀の畫壇に於ける寫實主義の根源を、近代精神の本質的傾向に置かうとする私の主張に、更に、一の根據を加へ、之を裏書するものではなからうか。尤も、兩者に於ける推移の平行に就いては、此稿の叙述の進むにしたがつて、具體的に之を明かにする機會があると思ふ。今は、たゞ斯ういふ平行の認められることを豫め言つて置くにすぎない。

之も、たゞ、先刻豫め言つたに過ぎぬことで、事實に徴しての具體的の説明は次節以下に譲るが、十九世紀前半の寫實主義繪畫は、全體として、ダヴィのそれに既に最も強くあらはれてゐる傾向、或は、特徴に支配されてゐるので、茲に、その歴史をダヴィに始めたのも、單に、年代上の考慮のみからではないのである。さて此等の特徴、即ち、凄愴、雄大等と呼んで來た二つのうち、前者は、之を更に具體的に局限して云へば、屍體、或は、之に近い状態にある肉體の描寫に外ならぬので、その最も流行したのは帝政時代の終りに於いては、あるが、當時のサロンは恰も「廣大の墓場」「怖ろしき屠殺場」の光景を

呈したといふ^(十五)。斯のやうな流行の端緒がダヅイの革命畫にあることは云ふまでもないが、彼は屍體を畫くに止まり、且、一の畫面に一の死骸をしかあらはしてゐない^(十六)。然るに、ダヅイの後を繼ぐグロ、グロを承けるゼリコオに到つては、死骸の外、瀕死の肉體、ペスト患者等をも扱ひ、此等の有する形態上、色彩上の特徴の研究も大いに進んで、甚だ眞に逼つた結果を得てゐるのみならず、一畫面に數個の屍體、或は、瀕死體を横たへてゐる。殊に、ゼリコオは、一種の科學的觀察的精神を以つて、屍體の各部の順次的に呈する特徴を穿鑿すると同時に、之と瀕死體等を多く蒐めて、凄愴豪壯の大作を完成しやうとする意圖を持ち、或點までは之を實現してゐるので、クウルベ以前の寫實畫の二大特徴は、彼に於いて、最も強く、且、豪快と敏感とを兼ねた彼の人格に完全に統一されてあらはれてゐると云ふことが出来る。で、十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける寫實主義の頂點は、ゼリコオの作に在るとし得るが、之とその發端をなすダヅイの寫實畫とを連結し、後者から受けて前者に授けてゐるものは、即ち、次節に述べやうとするグロの戰爭畫に外ならぬのである。

註

(一) 哲學研究、第十二卷、四八五—四九四頁を参照。

- (二) 同、同、五九〇——五九二頁を参照。
- (三) 同、同、七〇二——七〇三頁
- (四) 前節を参照。特に七〇六、七一五、七二一、七二三頁等。
- (五) 哲學研究、第十二卷、三八六頁を参照。
- (六) 同、同、四七九頁を参照。
- (七) 同、同、四八〇—四八一頁を参照。
- (八) George Grappes, *La Psychologie de David. L'Art vivant*, 15 D^{éc}, 1925, p. 39 を参照。
- (九) Delécluze, David, p. 171.
- (十) Jean Vallery—Radot, *David ordonnateur des fêtes révolutionnaires. L'Art vivant*, 15 D^{éc}, 1925, p. 26 を参照。
- (二) 同、雑誌の同じ號の三二頁を参照。
- (三) 同、同、三二頁を参照。
- (三) 哲學研究、第十二卷、三八八—三九三頁を参照。
- (四) 同、同、七二四頁。
- (一五) Raymond Régamey, Géricault, Paris MCMLXXVI, p. 13.
- (一六) 哲學研究、第十三卷、四八五—四九三頁を参照。