

# 哲學研究

第百二十九號

第十二卷  
第十册

十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける

寫實主義の變遷 (六)

## 七、グロの戰爭畫

小林 太市郎

ヴェルサイユのオランジュリイと呼ばれる翼廊には、ナポレオン戰爭をあらはした繪畫が、今も猶多數陳列されてゐる。それ等は十九世紀の初年からルイ・フィリップの時代へ到る間に作られたもので、皇帝と麾下の諸將との赫たる成功を收めた戰場は大抵之を網羅して剩さない。しかし、元より、戰爭畫であつて同時に藝術上の價値を有するものは寧ろ稀なので、此等もその例に洩れず、いづれも美術史の範圍には入り難い程度のものに過ぎない。たゞ、グロの「アズキルの戦ひ」が唯一の例外となつ

て、ひとり、異彩を放つてゐる。之ど、ルウヴルにある同じ畫家の「ジャツファのペスト患者」ど、及び「エイロオの戰場」どの三大作は、ナポレオン戦争の招來した無数の駄作から特に離れて、藝術の領域、しかも、その最高域に達してゐ、ダヴィの戴冠式繪(C)ど共に、美術史上から觀た「帝政時代」を堂々と飾つてゐるのである。

一體、戦争畫が多く駄作であるのはそれが卑俗なからである。そして、それが卑俗に陥るのは、戦争を何か神聖なものど考へ、苟くもそれに關する以上、如何につまらないものに就いても、之に感激するといふ傾向が一般のうちに強くあり、無論大多數の畫家のうちにもあつて、戦争畫に於いては、觀衆も作家も、敢てその藝術上の價值を顧みない處から來るのであると思ふ。故に、戦争を畫いてしかも卑俗に墮ちない爲には、或は、之を神話、歴史等の非現實の世界の事件として、題材そのものに對する没批評的な感激を少なくし、以つて、その藝術としての價值をあきらかにするか、或は、同時代の現實の戦争を扱ふ場合には、畫家の藝術的人格がその現實をたゞちに藝術化し得る程高く強いものであることを要する。ルウベンスがその戦争畫中に、勝利の女神其他の神話的人物を第一面にあらはし、アンリ四世等の實在の人物を却つてそれに附屬するやうに畫いたり、または、ルブランが路易十四世の武威を表するのに「アレク

サンドルの戦いくさひを圖したやうなのは前者の遁路によつて戦争畫の陥り易い卑俗を避けたものに外ならない。斯かる遁路を擇らず、敢然、同時代の戦争をそのあるがまゝに寫實的に畫いて、しかも、藝術の最高域に達してゐるのはグロに於いて始めて之を觀るのである。

彼は一七七一年三月十六日巴里に生まれたが、その父は密畫の肖像を専門とし、母も亦畫事に素人でなかつたので、幼時から畫法の一般に通ずることが出來た。また、ルブラン夫人の許へ出入してその畫才を認められ、ついで、ダヴィの弟子となるを得たが、ちやうど、その頃（一七八五年）ダヴィは二度目に伊太利へ立つたので、彼はたゞちにその教へを受けることが出來なかつた。そのうち、ひゞく病氣になり、ムシウ・ダヴィに習はずに死ぬと歎いたといふが、やがて全快し、ダヴィも歸り、グロはそのアトリエで忽ち頭角をあらはすに到つた。間もなく、革命が勃發すると、彼の父は破産し、病氣となり、ついで死に、グロも繪を教へたり肖像を作つたりしなればならなくなつたが、街上に流血の事件が續出し出すと、元から快活で政治等に興味を持たず、寧ろ享樂的な人生觀を抱いてゐた彼は巴里に居堪まらなくなり、ダヴィを動かして旅行免狀を得、國境の難關を漸く脱けてゼノヅアへ着き、フイレンツエへ行き、またゼノヅア

へ戻つて其處に落ち着くととなつた。そして、父の業であつた密畫の肖像を畫いて生活してゐたが、その快活な性質と人好きのする容貌とから人に愛され、貴顯富豪の眷顧を享けて、それ等の家の藏する古畫、殊に、ヴェネチア派のそれとルウベンスの諸作とを豊富に觀ることが出來、その華麗豐饒の藝術に魅せられて、茲に、ダヴィの古代模倣主義の嚴肅、冷酷から一時離れる素地をつくつてゐるのである。そして、革命曆五年(一七九六年)此地でボナバルト夫人に紹介され、たゞちにその夫の肖像を畫きたいと申し出でた處、ジョゼフイヌは快く之を承知して、當時の彼女の住居——ミラノの Casa Serbelloni へ、グロを伴つて歸つた。

有名な Bonaparte au pont d'Arcole (ヴェルサイユ美術館藏) は同じ年の霜月七日から二週間のうちに彼の畫き上げたものであるが、忙しい身の、また、元から畫家の前にちつとしてゐるのを好まなかつたボナバルトは、ポオズ等をする事が無かつたので、グロはその母への手紙のうちに、寫生中は繪具を擇ぶ暇さへない。此上は、たゞ、彼の容貌の特徴だけを速く寫し、そして後から肖像らしく仕上げるより仕方がない。」と記してゐる。時には、畫家に猶少しの時間を與へる爲、ジョゼフイヌが自らの膝の上にボナバルトを腰掛けさして引き止めたこともあるといふ。繪は、人も知る通り、片手

に三色旗を高、捧げ、振り返つて部下を勵ましながら、霰彈をもつともせずアルコオレ橋を押し渡つてゆくポナバルトをあらはしたもので、その活動の姿勢と割に自由な手法とは、一八〇一年のサロンに始めて陳列された時、古代模倣の嚴格に凝り固まつた當時の畫壇を尠からず驚かしたものと想はれる。さきに屢々その書から引用したヅレクリユウズは、當時ダブイ門下の一青年であつたが、グロの此作が、非常に清新なものであるとして、彼の仲間の注意を牽き、更に、同じ畫家のより重要な力作を期待する念を起さしたと記してゐる。<sup>100</sup>

グロの才能とその愛すべき性格とを知つたポナバルトは、たゞちに、*Inspecteur aux revues* の職名のもとに彼をその營中に伴ひ、彼をつれて半島の各地に轉戦して廻つたので、茲にグロは始めて實際の戰爭を觀、伊太利の空の下に灼やく賑やかな雑色の制服、嘶き猛る馬、砲煙中の突撃、劔戟の光り、或は強烈な日光に曝されて累々と横たはる屍體の壯觀に深く打たれ、何時かは斯かる修羅場を勇渾の大作に畫きたいといふ望みを起こすに到つた。ついで、彼は條約によつて佛蘭西へ將來すべき美術品を選擇する委員の一人に任せられ、この職能上、各地をめぐる多くの傑作を觀、やがて羅馬へ行き「永遠の都」の豊富に藏する不朽の大作に接して、暫く逗留の後ミラノへ戻つ

た。此時、ボナバルトは既に伊太利を去り、佛蘭西の所有となるべき美術品の選定も終つてゐたので、グロは元の「閱兵式監督官」の名目で軍隊に滞まり、愛人に自分の影像を送らうとする將校等の爲に依然として密畫の肖像を作りながら、倦怠と落膽との日を送つて行かねばならなかつた。そして、埃及遠征のボナバルトを憶ひながら、その母へ「何故、私は他人の成功ばかり算へてゐねばならぬのだらうか。人が昔のアレクサンドルを畫くならば、私は今の埃及騎兵、東方人の服裝、亞刺比亞馬を寫したのであらうに！　何故、ボナバルトは巴里から立つてミラノから出發しなかつたのであらう！　國では美術が盛になつて來たといふが、私はいつまでも覽のやうな半身肖像ばかり作つてゐねばならない。」と書き送つてゐる。ついで、倦怠の餘りミラノを離れ、またゼノヅアへさすらひ戻つて來た時、恰も、ボナバルトの不在に乘ずる伊太利軍のゼノヅア包圍となり、マセナの軍隊と共に極度の辛酸を嘗めたが、力盡きての開城の後、同市を舟で脱がれ出てリヅィエラの海岸に沿ひ、ニスの近傍アンチブの港へ着いた時にはグロは疲勞困憊の極半死半生の狀にあつた。

それからマルセイユで暫く養生するうち、將軍ベルチエの斡施で僅に巴里へ歸れることとなり、一八〇〇年、九年振りでその母と再會した。彼の佛蘭西を離れたのが

二十一の時であるから、三十歳まで、グロはボナバルトの肖像の外何等観るべき作を畫かず、殊に二十歳後の十年間を、國外に流浪して、失望と倦怠とのうちに無爲に過したやうに想はれる。しかし、彼は此間に親しく實戦に参加し、その壯麗凄慘の狀を目撃すると同時に、ひろく伊太利の各地を巡ぐつて前代の名品傑作に接してゐるので、此上はたゞ機會さへあれば、畫壇の新機運を促がすやうな戰爭畫の傑作を畫き得る基礎を此九年の放浪中につくつてゐたとも云へるのである。<sup>(二)</sup>

そして、此機會はグロが巴里へ歸つてから間もなく彼に提供された。即ち、埃及遠征中、ジュノオが五百の手兵を以つて六千の回教徒を撃破した *Le combat de Mazarich* を記念する爲、之を一大畫面にあらはすことが三統領によつて議決され、ついで畫稿が募られた處、グロのが些の異議もなく採用され、彼はたゞちにヅエルサイユのル・ジュウ・ツポオムをアトリエとして製作を始めた。此繪は眞に驚くべき大作となる豫定だったので、後に、その爲用意された畫布を二分したそれ<sup>(三)</sup>に「ジャツプアのペスト患者」と「アプキルの戦ひ」が畫かれたといふが、此二つとも縦五米突餘、横約八米突の大作であるから、「ナザレの戦ひ」は高さ五米突、長さ十五米突に及ぶ大畫面に展開される筈であつたことゝなる。ドラクロアはそのグロ傳のうちに筆を盡くして彼の

此繪の畫稿(ナント美術館藏)を稱揚<sup>(一四)</sup>し、その構圖の妙描法の正確、全體に漲る霹靂吶喊、熱狂奮戰の氣趣は到底筆紙のよく及ぶ處でないと言ひ、殊に馬の描寫に就いては、グロは後の諸大作に於いても、此畫稿にある以上の馬をえがいてゐないと斷言してゐる。そして、更に彼の馬をルウベンスのそれと比較し、後者はその毛色の豊富な艶と種類とに於いて他の追隨を許さないが、前者は、また獨特の氣高さと迸る情熱とを持ち、それに騎る人物と同じく冒險を愛し名譽を渴望するが如く觀えること記してゐる。そして、此等の馬はいづれも、嘶き、猛り、噛み、その鞅は相撃ち、その鬣は相拂つて砲烟の隙から灼熱の日光に耀やくといふ烈しい姿勢に畫かれながら、しかも、その形態の正確と肢體の典雅とを失はず、力と美とを渾然融合してゐるので、藝術の極致と謂ふも此外にあるまいと賞めて結んでゐる。

グロの馬に對する以上の感激からも推されるやうに、ドラクロアは甚しく馬を愛し、また、その大作中に重要な要素として屢々悲劇的な馬をあらはしてゐるが、<sup>(一五)</sup>ゼリコが畫事に志したのも、その生來の愛馬癖から、之を畫きたさの昂じてに外ならなかつた。彼の全製作中に於いて馬が如何なる地位を占めてゐるかは、後に、その條で自ら明かになると信ずる。斯のやうに、馬を愛し、且、好んで之を畫く癖はグロ、——ゼリ



コオ——ドラクロアと十九世紀初の畫壇の革新的傾向、即ち古代模倣主義に反對する浪漫主義、或は寫實主義の傾向を相繼いで代表する三大家に共通して根強く觀られるので、此點から謂へば、愛馬の風と畫界の新機運とは何等か關係する處があるやうにも考へられる。いづれにしても、此辭の先鞭をつけ、革命後の近代精神を象徴するやうな「冒險を愛し、名譽に渴する」悍馬を、始めて修羅の戦場の死屍堆積裡にあらはした功績は之をグロに歸せねばならない。

「ナザレの戦ひ」はその畫面の大きさから云つて、その題材から云つて、グロが十年間の放浪の倦怠と鬱憤とを一時に霽らす絶好の機會を提供するものであつた。で、ル・ジュ・ツ・ポオムのアトリエで、梓立の完成するのを待ち兼ねて、一氣に構圖の大體を下書きし了つた時遽にその中止が命せられた。それは、此繪がジュノオの偉勳を顯すものである處から、ボナバルトが彼に對する嫉妬の結果だといふ説もあるが、事の真相は容易に明かにし難いと思ふ。<sup>(二五〇)</sup> 真相はどうであつても、ボナバルトは何か此中止の代償をグロに提供せねばならなかつたので、間もなく、*Les pestiférés de Jaffa*, 詳しくは「一七九九年三月十一日、ボナバルト、ジャッアフのベスト患者を訪ふ」<sup>(二五)</sup>圖の製作がグロに依頼されることゝなつた。事件は埃及遠征中ボナバルトがシリアへ向つ

て進んだ時の一挿話であるが、其頃から、東方人の衣裳を畫きたい希望を持つてゐた。グロは、<sup>(一八)</sup>此畫題に忽ち勇氣を取り直し、僅六箇月のうちに此大作を完成したので、繪は一八〇四年のサロンに展觀され、同年後の畫壇に一大波紋を投げる事が出来た。<sup>(一九)</sup>

「ナザレの戦ひ」のあらはすものは灼熱日下の叫喚場であつたが、此繪の場面は陰慘なジャツニアの假病院の一隅である。遠征中、ペストの猖獗に襲はれた軍隊の士氣を鼓舞する爲、ポナバルトは、醫員、幕僚を隨へて、隔離所に充てられた回教寺院の長廊に瀕死の病者を勵ましつゝ、今、内庭に臨んだ稍廣い場所へ出て來た處である。彼とその一群とは畫面の中央、最も明るい部分にあらはされ、今、ポナバルトは左手を伸べて、立ち上つた半裸のペスト患者の胸部の淋巴腺腫脹にその指を觸れてゐる。軍醫長 Desgenettes は横からその腕を抑へて之を止めやうとし、後に續く將軍 Bossières は手巾でその鼻孔を被ふてゐる。<sup>(二〇)</sup>ポナバルトと半裸のペスト患者との間には、回教徒が一人、地に膝つけてポナバルトの腰を押し、彼を病者から遠ざけやうとするものの如くである。このペスト患者の左肩に凭り懸かつてまた一人の裸體の同病者があり、その前に更に一人の全裸のペスト患者が、埃及人に扶け起こされて、回教徒醫師の診察を受けてゐる。それに續いて、畫面の向つて右端前方には、年少の外科醫 Mascot が割

服のまゝ永遠に眼を閉ぢ、その後には壯年の一將校が柱に背を凭たせて熱に苦しんでゐる。外科醫の前からずつと畫面の左へかけて、その前方には薄暗がりのうちに堆積した死體、或は瀕死體の肩足等が、どころくに、光りを受けて氣味悪く浮き上り、それ等の死體を一つ宛、二人の黒奴の運んで行くのが左方の明るい部分に畫かれてゐる。そして、まだ死なゝい病者達に埃及人の食物を配つてゐるのがその後、に觀える。此等の人物の奥には内庭を圍む列柱の廻廊と回教の寺院建築に特有の *Minaret* とが、後者は空に聳えてあらはされてゐるが、その空は重苦しく陰慘に、遙かの丘上の白いジャツファの町に蔽ひ被さつてゐる。

すなはち全體として、如何にもペストの猖獗地らしい小亞細亞の一角の假病舎の瀟灑の氣が畫面に浸潤してゐるが、その細部々々の描寫も、亦、巧みにこの陰慘の印象を強調してゐるのである。細部のうち、先づ觀者の眼を牽くのは畫面中央の裸體のペスト患者三人である。その蒼黝色に變じて處々に腺の腫脹を來たした肉體は、羞恥や自制の拘束から全く離れて、力なく立ち、或はだらりと垂れ、肉の離れ去つて髪と鬚とのみが茫々と生えた顔面には、最後の苦しみの淋しさの外、最早何等の感情もあらはれてゐない。彼等に手を觸れるボナバルトを制めやうとする軍醫長と埃及人

どの舉止は此等の肉體の發散する疫氣を更に強く感せしめ、鼻を被ふ將軍の動作は直ちに畫面一杯に強い瘴癘の臭氣を漲らす效果を持つてゐる。そして斯かる重苦しい汚穢の零圍氣のうちに、疫熱に伸吟する制服の將校、堆積されて腐敗に近づいた屍體の四肢胴體等を畫面の左右下三邊の薄暗い處にあらはしてゐるので、何等の準備なしに此繪を觀た時の印象はまことに不氣味なものがある。その上更に注意するならば、熱に苦しむ人と堆積された死體とは、即ち中央の三ペスト病者の昨日の状と明日の態とに過ぎぬので、此大畫面の中心となり、之を括つてゐるものはこれ等三個の瀕死體に外ならぬことが看取される。然るに、斯かる大畫面の、しかも、その中央に、その中心として、何等雄偉、崇高、或は豊艷の徳を有たない疫疾醜惡の等身の裸體を三個まであらはすといふことは近世の歐洲畫壇に未だ曾て例のなかつた事なのである。たゞ、その先蹤は前に觀たダヴィの死體畫に於いて之を認めることが出来る。ダヴィの熱心な弟子であり、しかも、その門下の第一人であつたグロは、必ず、そのアトリエで「ルペレンチエ」や「マリア」を屢々觀る機會があつたであらう。で、此事情の下に、彼がジャツファのペスト患者を畫かく時、浴槽に凭つて倒れたマリアの蒼黑色の屍體<sup>(三三)</sup>を念頭に持つてゐたと想像するのも強ち無稽の事ではないと思ふ。しかし、ダヴィ

が猶普通の大きさの一畫面に一死體をあらはすに過ぎないのに反し、グロは、三ペスト病者の外、約十個の死骸を廣大の畫面に收めてゐる。その規模の大小は到底同日に論ずることが出来ない。たゞ「ジャツファのペスト患者」では、その畫題の要求にもよるが、死體、或は瀕死體でなく、心身共に普通の健康状態に在るポナバルト以下多數の人物が、亦、そのうちに採り入れられてゐる。ところが寫實畫の進展に於いてグロの後を繼ぐゼリコオの「ラ・メヂユヅ號の筏」は、空、海等の附屬物を除けば、殆んど死體或は瀕死の裸體のみから構成されてゐるので、寫實畫の發展と死體描寫のそれとの間には自ら一の平行が認められるのである。また、この死體描寫の風はロマンチズムのうちにも入り、特にドラクロアに於いて著しくあらはれてゐるが、此點(註)に於いて、ドラクロアは直接グロの影響を受けたものであつて、一般に、彼の戦争畫といふものがたゞちにグロのその脈を引いてゐることは後節に於いて自ら明かになると思ふ。

猶、此繪の細部のうち、注意すべきは病舎に充てられた回教建築である。當時では、例の古代崇拜の風から、相當大きい畫面にあらはす建築は希臘羅馬様式のそれに限られてゐたので、「ジャツファのペスト患者」程の大作に、しかも單なる附屬物として

なく、そこに事件の展開する場面として、回教建築等を探り入れたのはグロを以つて嚆矢とする。そして、此繪のサロンに展觀された一八〇四年以後、急に、彼に倣つて回教或は中世基督敎建築等を大作の背景に畫くことが流行し出してゐるのである。尤も、此流行は寧ろロマンチズムの勃興と關聯して考へられるべきものであるが、しかし、窮屈な古代模倣の規則を破つて、實在の諸相をそのあるがまゝの豊富な種類に於いて受け容れるといふ點から觀れば、其處に、また寫實的傾向の一のあらはれを認めることが出來ると思ふ。

次に、全體としての技巧上から「ジャツファのペスト患者」を觀ても、矢張り同じやうな寫實的傾向が看取されるのである。先づ、その構圖を攷へれば、當時一般には、例の古代模倣と敎訓的嚴肅主義の一解釋とから、羅馬時代の浮彫等に倣つて、垂直線、水平線、稀に斜線を基礎とする用器畫的な、窮屈な構圖法が採用されてゐた。そして、之と關聯して、人物の姿勢は直立か、横臥か、或は全身の傾斜かの外に出ず、構圖の第一面と第二面と第三面と第三面と等は截然區別され、性質上幾らか渺茫たらざるを得ない遠景等は殆んどあらはされることになかつた。然るに、グロは斯かる狹隘頑迷な理論的構圖法を全く度外視して、經驗的により眞であり、繪畫上、より自然な明暗の分布

による構圖の法を採り、遠景も畫けば、面の境界をも設けず、人物には極めて自然な姿勢を寫實的に與へてゐる。即ち、繪に就いて言へば、先づ畫面の中心をつくるポナルトとペスト病者との一群に最も明るい光りを投げ、他は遠景のみを残して、すべて薄暗がりの中に之を包んでゐる。そして最前方の死體の堆積と遙かに白いジャッファの町との間に、それ〴〵適當の位置と深さにと、種々の人物、内庭柱廊、風景等があらはされてゐるので、それ等は斷續した面の繼起といふより、寧ろ、繼續した自然の與行の印象を與へるのである。次に、その人物の姿勢が如何に自然に、寫實的に扱はれてゐるかを、知る爲には茲に一の簡單な法がある。それは此繪の人物から任意の一群を採つて、一人々々の脊髓から身體を支へる方の足へかけて、それ〴〵一線を引き、同じことを、たとへば、古代模倣派の驍將گرانの「フェードル」とイポリイト「ルウヅル藏」に就いて繰返し、さて斯のやうにして獲た二群の線を比較して觀ることである。寫實的意圖を以つて畫かれた作と、用器畫的な理想美の信念から出た繪との構圖上の相違は、然うすれば、自ら明かであらう。最後に、古代模倣の歴史畫には、遠景をあらはさず、人物の後をすぐ壁等で仕切つてしまつたのが尠からずある。ダヴィの「Hercules et Brutus」、今舉げたگرانの作なども無論然うである。然るに「ジャッファのベ

スト患者<sup>レ</sup>では、寺院の内壁で背景を填めやうとすればすぐ填まるものを、わざとそれを遠くへ退けて、その上に眼界を開き、一草一木の見えぬ丘陵と、その上に鉛のやうに重く垂れる空と、此二つの間に熱に喘ぐやうに白く光るジャツファの町とを遙かに渺茫とあらはして、隔離所内部の陰慘を更に外界の瘴癘を以つて包んでゐる。此曠廢の遠景が、如實に猖獗の疫病地を寫し出すのに、如何に強い効果を持つてゐるかは言ふ迄もない。以上觀て來たやうに、此繪の構圖は當時一般のそれとは全く異つた原理に基いてゐるので、その頃の古代摸倣的頭腦から觀れば甚しく奇怪猥雜なものに違ひなかつた。で、一八〇四年のサロンに展觀された時から既に之に對する冷評があつたが、一八〇九年、過去十年間に製作された歴史畫、並びに國民性を顯揚する如き題材の繪から、それ〴〵第一の傑作が表彰されることゝなつた時、ジャツファのペスト患者<sup>も</sup>豫選に入つたが、その構圖に於いて面の境界がはつきりしないといふ理由の下<sup>ニ</sup>に、第一の傑作<sup>と</sup>なることが出來なかつた。斯のやうに、此繪の構圖は全く古代崇拜派から理解されなかつたのであるが、それは、後者が主義として實在の事相と<sup>その</sup>法則とを無視し、藝術の極致を或人爲的な規則に完全に適合する事に置くに反して、前者があくまで實在に忠實に、その見えるまゝの相を如實に、即ち寫實的



描出しやうとする意圖の上から工夫されたものであると謂ふことに基くのである。

また此繪の彩色は、今でこそ一帯に暗く黄ばんで見えるが、製作當初は甚だしく寫實的に豊麗なものであつたらしい。そして、彩色の消えた、或は元からなかつた古代彫刻に倣つて、冷たく貧弱な色をしか使はなかつた當時の畫壇を尠からず驚かしたものと思はれる。たとへば、一八〇四年、此繪の成功を祝ふ爲、ダヴィ始めその時の主な畫家がグロを招待して一夕の宴を張つた時、Girodetは次のやうな詩を詠じて此繪の彩色に對する驚異と嘆賞との意を述べてゐる。(二五) 即ち、

○ Gros ! où trouvas-tu cette teinte éclatante

Qu'offre à l'oeil ébloui ta palette brillante ?

ドラクロアがグロ傳を書いた頃(一八四八年)には此 *éclatante* な彩色も餘程暗くなつてゐたらしいが、彼がその青年時代、即ち、一八二〇年ごろ以前に觀た時には、猶眞に生き(vif)とした豊麗さを持つてゐたといふ。今でも、ベスト患者の裸體の蒼黝色や、その前に堆積する屍體の蒼黑色、之を被ふ外套の濃い褐色等に對して、ボナバルト、ベスシエール等の衣裳の猶華麗な色彩を注意して觀れば、略、當初の彩色の賑やかさを察するに難くないと思ふが、殊に、畫面の向つて左方の影になつた柱廊を寫すのに、之

を古代模倣派のするやうに、單に平板な影として、塗りつぶしてしまはず、向ひ側の柱廊の壁等から來る光の反射に意を留めて畫いてゐるので、そこから、光りに暖められた生きた熱い影がつけられてゐることを、今でも、確かに認めることが出来る。<sup>(七七)</sup>さうして、斯ういふことに於いても、あくまで實在に忠實であらうとしたグロの用意がはつきり窺はれるのである。尤も、色彩の豊麗といふことは、後に、ロマンチズムの最も顯著な一特徴となつてゐるので、此事から觀れば、グロの此繪の彩色は、之を寫實の傾向に關係せしめるより、寧ろロマンチズムの先驅をなすものとすの方が適當と思へるか、も知れない。しかし、ロマンチズムの色彩にしても、グロのそれにしても、畢竟、元から豊富な色彩を呈する外界の事物を、古代模倣の拘束から離れて、その觀えるまゝに、即ち、寫實的に描出しやうとした處から、自然、それ自體豊麗とならざるを得なかつたものに外ならない。そして、斯ういふ風に考へるならば、先に構圖の上に觀て來たと同じ寫實の意圖を、矢張り、此繪の彩色のうちに認めることが出来るのである。

しかし、以上の細部と、及び、全體として觀た技巧上との諸特徴による以上に、ジャッファのベスト患者が一の完全な寫實畫である所以のものは、此繪自體の含む主張に、或は更に具體的に言ふならば、據つて以つて斯のやうな繪の思ひ付かれ構想された

所の意圖、または主張に存するのである。繰返して言ふが近世の歐洲では、廣大の畫面は宗教、神話上の物語、儀式、または儀式的群像、或は、此等のものでない場合には、少くも大畫面にふさはしく、「大」と形容され得るやうな壯嚴、崇高のものをしかあらはずべきでないといふ一種の不文律があつた。そして、古代崇拜が高踏的な理想美論と結合して畫壇の風潮を支配してゐた。此時代の佛蘭西に於いては、先の不文律の上に更に、大作と謂へば何か古代的で、且、高い理想をあらはすものでなければならぬといふ固い信念と一種の流行とがあつた。然るに、グロは、宗教や神話と關せず、儀式でもなく、大して壯嚴とも崇高とも形容出來ず、また古代からは遠く離れた現在の事物、しかも、高いとか理想的とかいふことには真正面から衝突する穢濁嫌惡すべき隔離所内の狀景と、醜惡極まる裸體のペスト病者と、明日の彼等を示す屍體の堆積とを、堂々と、廣大の畫面にあらはしてゐるのである。即ち、そこに、畫かれるものがたとへ如何なるものであつても、たゞ、それを如實に眞實にあらはすといふ純粹に藝術的な興味のみを以つて、そして、此力のみを以つて、畫題の宗教的、或は儀式的意義とその道德的、理想的價值とに代へ、其處から、此等のものゝ援けを藉つて實現された藝術に較べて、決して劣らぬ一の新しい藝術を創造しやうとする徹底的な寫實主義の意圖と主張

とが最も明かに認められるのである。そして、此主張こそ「ジャツファのペスト患者」を本質的に一の寫實畫とし、之に十九世紀の佛蘭西畫壇に於ける最初の寫實畫の大作であるといふ歴史的影響を與へるものに外ならない。

けれども、これは決してグロの此繪が歴史的價値をしか持たないと謂ふことではない。前に觀て來たやうに、此繪は細部の描法、及び構圖と彩色との技巧に於いても、著しく寫實的であるので、それが、今言つたやうな製作の態度の上の根本的な寫實の主張とよく合致し、之を完全に實現してゐる處から、其處に、渾然と統一された、藝術的價値の高い、一の傑作が産まれてゐるのである。そして、この傑作、即ち「ジャツファのペスト患者」の藝術上の優越性は何人に取つても餘りに明らかで争ひ難いものであつたので、此繪の示す寫實の主張と技巧とからまるで反對のそれ等を持つてゐた當時の古代崇拜的畫壇にも、一八〇四年のサロンに於ける此繪の展觀は、深い感銘と影響する處の大きい動搖とを與へずには措かなかつた。<sup>(三七)</sup> 此動搖が如何なる方向へどういふ風に發展して行つたかは後に考察するとして、それが印した感銘の深さは次のやうな事實からもよく想像されると思ふ。すなはち、サロンの開かれて數日後、若い畫家連中は此繪の頂きに檜榔樹葉を懸け、その四邊に月桂樹枝を繞らせて、彼等の

感激の意を表した<sup>(31)</sup>が、また、ダヴィを始め重立つた畫家達はグロを主賓として一夕の歡を盡くすと、にも彼の繪の成功を祝ひ、席上、ジロデは一節の詩を吟じて主賓の畫才を稱へてゐる<sup>(32)</sup>。その詩の前半は先に引いたが、後半は次の如くである。

Emule heureux de Paul, rival de Titien,

Leur immense talent est devenu le tien.

ポオルのヴェロネエゼを指すことは云ふまでもない。

さて、斯のやうにして、此時代には、寫實主義の運動も、或はその理論と謂ふやうなものもまだ構成されるには到つてゐないけれど、しかし、藝術的に優れた寫實畫の大作は「ジャッファのベスト患者」を端緒として、相ついであらはれ、着々、實際的に、畫壇の根底にその影響を深くしてゐたのである。そして、當時の寫實畫を代表する二名家のうち、ダヴィが、革命時代の死體畫以後、一八〇七年の「成聖式」<sup>(33)</sup>に到るまで、肖像畫は別として、此領域に於いて何等の大作を完成してゐないのに、反し、グロは「ジャッファのベスト患者」から僅一年を隔てた一八〇六年に、また「アプキルの戦ひ」の大作を仕上げているのである。

“Bataille d'Aboukir.” (ヴェルサイユ美術館藏)はこの戦ひの殊勳者、ミュラアの依頼

によつて製作されたもので、そのあらはすのは、埃及遠征の第二年、即ち、一七九九年の七月、海路シリヤから南下してアプキル灣に上陸しやうとした土耳其軍の新勢を、その地で、ポナバルトが要へ撃ち之を殆んど全滅に歸せしめた虐殺的の戦争である。「ナザレの戦ひ」に震天動地の激戦を畫かうとして中止の止むなきに到つたグロが、今また、斯の畫題を依頼されての得意、勇躍は蓋し想像するに難くない。實際、此繪は彼が最も興に乗じて畫いたものであつた。(S. 116)

畫面の光りはジャツファの重苦しい陰慘に引き替へて、海を沸かし、海岸の砂を焼き盡くすやうな灼熱の日光である。その砂上に、この灼熱光の下に、數尺の地を争つて、雑多の人種、雜種の衣裳の土耳其軍と、之に劣らぬ賑やかな制服の佛蘭西軍とが大混亂の衝突戦を演じてゐる。その眞只中に、將軍ミユラアは馬に跨がり、敵を白眼んで大聲叱咤してゐるが、この馬も彼に劣らず泡を吹いて轡を包み、眼は電光の如く敵を射て、脚には敵を踏み躪り、踏み碎き、蹴散らかし、嘶き、猛つて大奮戦を成してゐる。之に反して、敵將の馬は既に倒れて足を折り、バシヤは怒りの形相もの凄く、味方の兵の崩れを觀て憤怒の餘り泡さへ吹きさうである。また、佛蘭西龍騎兵の一隊は、ミユラアの激勵物ぬるしど、勝に乗じて電火の如く突進し、敗走の敵兵を一人残さず海

中に逐ひ陥とさうとしてゐるが、敵もさるもの、或は赤手で劔にしがみつゝ、或は、刺されながら、猶齒で刃を噛み碎き、狂氣の如く一步も引かじと闘ふさまは眞に凄まじいなどいふも愚かである。しかも、この大奮戰の混沌中にあつて、たとへば、馬の聲から慘み流れる汗、喘いで呼吸する彼等の鼻の脹れ、或は咽喉に突き徹ほる瞬間の刃の閃めき(金)その他、之に類する幾多の細部が、悉く、精緻に、極めて寫實的に寫し出されてゐるので、全畫面にわたつてのその一々の精細さは、元から餘り判然しない此戰場の有様を、更に混沌としたものにすらしてゐる。そして、遠景は油のやうな不動の海と、その上に擴がる雲の影すらない蒼穹とであるので、無感無覺と謂ふやうな此自然のうちにあつて、兩軍の奮激戰は更に必死の趣を加へて來てゐる。しかし、また一方から觀れば、端から端まで平等に、精細に畫かれた前面の奮戰に既に統一のない處へ、更にこの無變化の背景を持つて來た處から、畫面を締め括るものが全くなく、爲に、此繪は一種異様な平板の感を與へるといふことがある。いづれにしても、その餘りにこくめいな激戰の描寫と、簡單と言ふよりは空虛に墮ちた遠景の扱ひ方とは、此繪の畫品を、ジャツファのベスト患者のそれに較べれば、稍低いものにしてゐると言はざるを得ない。これは元から戰爭好きであつたグロが、その好む處と伊太利戰爭の追憶と

に任せて、細部々々を思ひ付くまゝ緻密に、しかもその悉くを殆んど一氣に畫き上げてしまつて、全體としての效果とか構圖とかに就いては餘り注意せず、努力も拂はなかつたことによると思はれるが、さういふ事情からか、グロ自身もこの「アブキルの戦ひ」には餘り重きを置いてゐなかつたらしい。

之に反して、二年後の一八〇八年に完成された *Napoleon sur le champ de bataille d' Eylau* (二八〇七年二月九日) ルウヴル藏は、その構圖も餘程考へられたものであり、構想の規模も大きく、ロマンチズムの色彩を帯びた強い悲壯の感を以つて全畫面が統一されてゐるので、稍平板な寫實に墮した「アブキルの戦ひ」より、繪として遙かに高い品格を持つてゐる。これは、一八〇七年 *Denon — Le directeur général des Musées*, 即ち「ナポレオン政府の美術大臣といふやうな位地にゐた人物」——の撰んだ畫題の指示に隨つて、當時有名畫家二十五人の作つた畫稿の考較の後、グロに製作を依囑されたもので、翌年のサロンに展觀され、前の二大作に劣らぬ賞讃を博した。畫面の前部中央には、雪に塗みれて巨大な團子のやうになつた屍體が四個、一塊に重なり合つて、棄てられてゐる。何か定形を識別し難い胴體のやうなものゝ上に、眞仰向に、首は逆さまにこちら向いて垂れて倒れた鬚深い兵士は、コサツク人であらう。これに沿ふて、同じく仰向



けに寝ながら、最後の努力に手を伸ばしてゐるらしく見えるのは顔付きから佛蘭西人と思はれる。此二人の下から、上半身の前方へ俯向けに突き出た屍體は露西亞人のらしい。傍の雪の上に銃が一挺銃劔は折れ曲つて氷柱に飾られ、その氷柱は血に滲んで赤く色づいて、落ちてゐる。その左右には、それ／＼畫面の端まで、瀕死者、或は傷病者の一群が、敝れた軍服の處々に猶雪がかゝりながら、軍醫の介抱を受けてゐる。そのうちには、或は、まだ殺されるのではないかと恐怖の餘り逃げ廻るもの、或は、はや生に斷念して軍醫のするに任かせるもの、或は、既に瀕死體となつて雪の上に俯き伏すもの等があり、この最後の兵士の傍に、空しく、一口の劔が半ば雪に埋れてゐるものも如何にも北方の野の激戦の跡らしい。遠景はすべてこれ満目荒涼と雪に被はれた波蘭の原野である。遙か地平線上には、エイロオの町の火が猶熄まないで、垂れ下がつた雪空の下に褐色の烟が重く滯こほつてゐる。それから前方へかけての一帶の眞白い原の上に、黒く點々と連なつて小さい屍の列が幾條も見え、その間を、主を失つた馬が、やがて暮れやうとする空の寒さに慄へながら、一匹、二匹、三匹と、寂し氣にうろついてゐる。此遠景を背に負ひ、かの死傷者の堆積を前にして、ナポレオンは鈍色の天鵝絨の毛裏の外套に身を裹み、河原毛の馬に跨がり、ミュラアを前驅とし、右に *Soult*、

Davord 兩元帥、左に元帥 Penhlar, Bessires, 將軍 Guinhincont を隨へて、激戰の跡を逍遙してゐるが、その眼は涯しなくひろがる雪の野原に屍の點々を逐ふものゝ如く、右手を擧げたのは、今更ながら、戰ひの悲惨を吊ふ意<sup>こころ</sup>であらう。このナポレオンは、最早、アルコオレ橋上やジャツフア隔離所のボナバルトと同一人ではない。それ等の彼に觀られなかつた人間らしい感情と反省とがこのエイロオのナポレオンにはあらはれてゐる。そして、此心の深底に始めて起こつた一種の悔恨、哀悼と謂ふやうな感情が、畫面のあらはす冷たい北國の雪の原野に行きわたり、引いて、此繪に一種の生動と氣品とを與へてゐるのである。然るに、斯ういふ情趣は、それ自體に於いて、既に甚しくロマンチズムの色彩を帯びたものであるが、更に、謂はゞ之を反映する遠景の雪空、燼えるエイロオの町、雪野の死體、そのうちにうろつく主なしの馬は、全く、ロマンチックと言ふより、外に形容の仕様がなない。けれど、繪の細部々々は、前面中央の死體の一團を始め、ナポレオンの乗馬の膝の上すら堆雪に濡れて來た具合<sup>ぐあい</sup>等に到るまで、最も精細に、寫實的に描出されてゐるので、此繪は、斯ういふ點から觀れば、ロマンチズムとレアリズムとの融合を示すものとも考へ得られる。しかし、事實に於いては、當時には未だ斯のやうな區別はなかつたので、エイロオの戰場の畫風はこの區別によつて二

つにわかれる以前の畫壇の革新的傾向のそれをあらはしてゐるものに外ならない。以上の外、グロの戰爭畫としては猶 *Bataille des Pyramides* (一八一〇年、ヴェルサイユ、Madrid rendue 同年同) 及び *L'Entrevue des deux Empereurs* (一八一一年同) 等がありまた、ナポレオン麾下の將軍等を寫した肖像であつて、背景に戰爭のあらはされてゐるのが尠からずあるが、<sup>(四)</sup>それ等は、繪の大きさに於いても、質に於いても、決して之まで觀て來た三大作を凌駕するものでなく、此三個の戰爭畫の教える以外のものを示すこともない。で、それ等に就いて一々記述考察する煩は茲に避けるととする。一八一七年のサロンの *Le Départ du roi dans la nuit du 19 au 20 Mars* (ヴェルサイユ) について、一八一九年のそれの *L'Embarquement de la duchesse d'Angoulême* (Pouillac le 1<sup>er</sup> Avril 1815) (ポルドオ美術館) 等は、戰爭畫ではないが、同時代の事件を扱つた寫實畫として看のがし得ないものであるけれど、要するに戰爭畫の示す以外の寫實的特徴を持たず、且畫家としてのグロの眞面目を顯すことも之より少ないから、同じく、茲にはそれ等に論及しない。寫實畫家としてのグロに就いては以上の三大作が充分明確な概念を與へるのであつて、他の諸作を觀ることは徒らに混雜を招くに過ぎぬと思ふ。

さて、これまで觀て來た戰爭畫の示す特徴のうち、最も明らかな一つはそれ等が著

しくロマンチズムの色彩を帯びてゐるといふことである。「ジャッファのベスト患者」の回教建築、その豊麗の色彩、「エイロオ戰場」のナポレオン、此繪の全體に漲る感傷の情趣等に就いては、それ／＼その處でロマンチズムとの關係を指摘した來たが、アブキルの戦ひの混沌とした奮戦の狀も、またロマンチズムに入つて、たとへばドラクロアの「タイユブウル」の戦ひ等にあらはれてゐるので、グロの此繪が、ルウベンスの或種の戦争畫と、ロマンチック畫家の屢々畫いた混沌狀の奮戦畫と共に、一の連鎖をつくつてゐることは何人も否定しまい。斯のやうに、彼の作が既にそれ自體に於いて著しいロマンチズムの傾向を有するのみならず、ドラクロアは、殊にその戦争畫に於いては、直接グロのそのの感化を受け、その系統を繼いでゐるものであるし、また、一般にロマンチック畫家の彩色の豊麗といふことがグロの戦争畫の影響にその端緒を發してゐること等から、屢々、グロは、ロマンチズムの先驅として觀られ、ロマンチックの名を冠せられるのである。それで、寫實主義繪畫の變遷を研究する本稿のうちに私に彼の作を扱つたのを或は怪しまれた方もあらう。しかし、また、之と同時に、彼の戦争畫が強い寫實の傾向、或は、意圖を示してゐること、及び、それが後の寫實主義繪畫と歴史的に明確な關係を有することも、亦、否定し難い事實なのである。第一の點に

就いては、以上三個の戦争畫を觀て來たうちに不完全ながら略之を明らかにすることが出來たと思ふから、暫く第二の點だけを考へるならば、ゼリコオの藝術がロマンチックと謂ふより、寧ろ、判然と寫實的であることは誰も之を否認し得まい。然るに、彼の藝術の二大要素であり、その基調をなす處の馬の描寫(四二)と死體の研究(四三)がグロの戦争畫の含む此等のものゝ直系の子孫に外ならぬと謂ふことは、之と比較して、觀て、更にゼリコオの傳記を檢べるならば、(四四)直ちに明白となり、些の疑を容れない。故に、ドラクロアの戦争畫に指針を與へた事からグロのそれをロマンチックと形容出來るならば、ゼリコオの寫實畫の師となつた點から觀て、同じ作をレアリストと言ふのは極めて當然のことに過ぎない。のみならず、グロの戦争畫も、ゼリコオの繪畫も、徹底的な寫實の主張によつて畫かれながら、しかも猥雜に流れず、一種凄慘壯大の品格を具備してゐる點に於いて、全く同じ畫風に屬するのである。そして、寫實と凄壯との此結合は、敘述の進むに隨つて明らかとなるやうに、(四五)十九世紀前半の佛蘭西寫實主義繪畫の重要な一特徴をなすものに外ならぬので、色彩の關係からグロを一のロマンチックと觀得るならば、また、畫風の考慮からして、彼の戦争畫をレアリズムの潮流のうちに入れることが出來ねばならない。即ち、その戦争畫に於いて、グロは明ら

かにロマンチックでもあるが、また、確かにレアリストでもあるのである。

しかし、斯のやうに離ればなれの二個の畫風をグロの戰爭畫のうちに認めるいふことは、全然間違つたことではないが、當時の畫壇の實狀には好く當て倅まらない觀方であると謂はざるを得ない。<sup>(四七)</sup>十九世紀初年の畫壇に於いては、ロマンチズムと寫實主義とは、未だ、それ／＼の特徴を持ち、互に獨立する傾向としては、泥や、畫派としては存在しなかつたので、たゞ、後にわかれて此二つの畫派となる一の革新の機運、即ち、古代崇拜の規矩に對する混沌とした反動の風潮が漸く擡頭し始めたに過ぎなかつた。そして、此風潮から、一八二〇年頃、ゼリコと共に寫實主義が成熟して分離し、残つたものが自らドラクロアの聲望に集中してロマンチズムとなつてしまつてゐるのである。で、グロの戰爭畫の畫風は、とりもなほさず、この分離、集中の作用の未だ起らなかつた以前の混沌とした反動の機運をあらはすものに外ならぬので、それが古代模倣に基く當時の畫壇の習慣や流行を如何に無視したものであつたかは、前に、特に「ジャッファのベスト患者」に就いて簡單ながら觀て來た處である。<sup>(四七)</sup>故に、グロの戰爭畫の畫風は、之を全體として、後に寫實主義を生じ、ロマンチズムとなるものと觀るべきであつて、そのうちに此等の傾向の種子を認めやうとするのは、まだ宜いが、其

處にこの兩畫派の併存するものゝやうに思ふのは、一八二〇年以後の畫壇の示す區別を、推してその以前、しかも十數年を隔てた時代のそれに強制しやうとする謬見たるを免れない。

果して以上のやうであるならば、この革新の機運、或は反動の風潮は如何なる性質のものであり、どういふ事情の下に、此時代にあらはれて來たのであらうか。先づ、その性質から考へて行くならば、それは「ジャツファのベスト患者」の畫風に就いて特に觀て來たやうに、<sup>(内心)</sup>要するに、十八世紀中葉以後漸くその勢を増し、此時代に入つては畫壇の支配的勢力となつて來た古代崇拜の風と、之が作つた種々の習慣、約束、不文律等に對して、之を破り、此等を全然無視して、自由に、實在や想像、殊に實在のあらゆる領域にわたつて畫題と感興とを索め、前人の遺した技巧と經驗との寶庫に拘泥する處なく取つて、以つて時代にふさはしい一の新しい藝術をつくつて行かうとする機運に外ならなかつたのである。次に、如何なる事情が此機運を招致し、之を醸したかと謂ふことに就いては、先づ、第一に時勢の方といふものを考へねばならぬと思ふ。そも、古代摸倣の畫風は、前に第二節に於いて述べたやうに、<sup>(十七)</sup>十八世紀中葉の泰平治下に擡頭し、革命以前に既に畫壇の主潮として確立されてゐたものなので、本質的

に非現實的、高踏的の着であつた。それが、餘り高踏な賞鑒などの暇を與へなかつた筈の革命時代、うち續く勝利に陶醉して了つた帝政の世にあつて、猶原則として畫壇を支配する位置に在り得たと謂ふのは、それにはその理由もあつたが、要するに寧ろ不自然な狀勢に外ならなかつた。流血、慘殺の革命の場面の凄慘、帝政時代の戦争と軍服と觀兵式との壯觀、更に、斯ういふ豪快壯烈の時世の人心に及ぼす魅惑と與へる熱狂とは、同時代の事件に人の無關心であるのを許さず、或は之を憎惡さすか、或は之れに極端に感激せしめたので、そこに、必然に寫實的傾向の強い凄愴、或は壯麗の一新畫風の興起するやうな情勢と事情とがつくられてゐたのである。そして、皮肉にも、斯ういふ時世の魅惑と刺戟とを最も強く受け、まづ、第一に愴慘の革命畫に於いて寫實畫の火蓋を切つたのは、高踏的古代崇拜派の首領ダヴィその人であり、ついで、勇渾の戦争畫をえがいて寫實的傾向の爆彈を畫壇に投じ、古代崇拜の壊滅を招いたのは、後にダヴィに代つて古典派第二世の首領となるグロ自らのする處に外ならなかつた。さて、斯のやうにして、時世の力は始めこそ直接に畫家に働き、その起源に隨つて、専ら寫實畫の出現と發展とを捉がして來たが、後には、それがたゞ一般的な刺戟の力となつて影響し、古代摸倣の規矩を遠く離れた想像的感傷的一畫風の興こる機縁と



もなつてゐるので、斯ういふ風にして生じた畫風こそ後に發展してロマンチズムとなるものに外ならない。また、此新機運を惹起した根本的な事情、即ち、時勢の力に加へて、更に次のやうな第二義的な事情が、技巧の上から、その活動を援け、その影響を容易にしたことが尠くなかつた。それは、すなはち、先づ、革命、及び、帝政時代を通じての十八世紀畫風の殘存といふことと、帝政の初年以後からは、ナポレオンの各國から將來した美術品がルウヴルに聚められて、佛蘭西畫壇に模範と研究との豊富な源泉を提供したといふ事情とである。

所謂「十八世紀畫」は、一七八五年、または一七九三年、或は一八〇〇年等(五二)に於いて、忽然消滅して了つたものでは決してないので、たとへば、純粹にその傳統を繼ぐプリユドンは、纖細と達意との二特徴を共に有し、ダヴィやグロの寫實畫に斷じて劣らぬ十八世紀風の大作を、一八二〇年前後に到るまで、引き續いて完成し、屢々サロンにも出して世に問ふてゐる。ブリュッセルへ隱遁してから數年間のダヴィの肖像畫に著しく彼の影響の見えること、更に(五三)、ダヴィの肖像畫の全體が、之をその技巧、殊に彩色上から觀るならば、全く十八世紀の傳統に基いてゐると謂ふことは既に第五節のうちに述べて置いた。(五四) 斯のやうに、古代崇拜主義の最も暴威を振るつた時代に於いて、猶十

八世紀畫の傳統による暢達の描法と豊麗の彩色とは、それ〴〵一流の名家によつて繼續され、代表されてゐたので、新興の機運に乗ずる繪畫がそれにふさはしい自由な技巧を發見しやうとした時、斯の事情がそれに如何なる援けとなつたかは敢て多言を要しない。故に、此點から、即ち、單に製作の技巧上から觀れば、十九世紀初の革新的畫風は、却つて、十八世紀の傳統を繼承するものに外ならないとも言ふことが出来るのである。次に、ナポレオンが全歐洲からルウヴルへ聚めて來た繪畫の畫壇に影響する處が如何に深かつたかは次の事實からも推測されると思ふ。それは、ブルボン家復興後、此等の傑作はそれ〴〵舊の國へ歸つて行つたが、その跡の空虚を埋める爲にリュクザンブウルからルウベンスの「マリイ・ヅ・メデチの一生」がルウヴルへ移されて來た。で、帝政時代にルウヴルで各國の傑作を研究し得た畫家、たとへば、グロ、ゼリコ、オ等の畫風は、前に言つたやうに「前人の遺した技巧と經驗との寶庫に拘泥する處なく取つて」<sup>(五四)</sup>甚だ自由奔放の趣を有するが、ナポレオン没落後に研究を始めて、殆んど「マリイ・ヅ・メデチ」をしか觀ることの出来なかつた畫家、即ち、大多數のロマンチックには<sup>(五五)</sup>ルウベンスの影響のみが際立つて強くあらはれてゐると謂ふことである。斯のやうに、ナポレオンが一時ルウヴルへ集めた幾多の傑作は、そのあらはす傳統と畫風と

の種類の豊富によつて、當時の革新的繪畫に技術上の貴重な助言と著しい好影響とを興へたのであるが、更に、一堂に蒐められた此等の傑作の自然につくつた豊麗な、眩惑的な藝術の零圍氣が、古代崇拜派の自らに強制する規矩の窮屈さと、その彩色、描法の貧弱さを容赦なくあきらかにし、その無價値な見簞らしさを愈々深く感せしめ、ひいて、革新の機運に力を添へる一要素となつたと謂ふ事も、亦、容易に想像される。

さて、以上觀て來たやうな事情の下に醸成され、助成された革新の機運が、まづ、最初にあらはれてゐるのは、言ふまでもなく、ダヴィの革命畫と肖像畫とに於いてある。主として暗殺された死骸をあらはす前者の製作の動機と、構圖の自然さと、描法の熱さが同時代の事件に對する感激から來てゐること、また、後者の示す技巧、殊にその彩色の法に十八世紀の傳統が根強く残つてゐて、それが事物の正確な描出を甚だしく容易にし、寫實の意圖を完全に實現してゐることは、それ／＼前に既に述べて來た處(五)で、今更繰返して記す必要もないと思ふ。しかし、前にも言つた通り、當時に於いては、肖像畫は藝術的意向の幾らか稀薄な藝術とされてゐた上、吃音(六)のダヴィが演説の代りに作つたやうな煽動的屍體畫も、亦、それとして受け取られ、藝術上からは大した尊敬も拂はれなかつたので、此らの革新的寫實畫も採つて以つて製作の規範とするに

足るものとは決して觀られなかつた。即ち、ダヴィの此等の寫實畫は、革命の始めから既に前に擧げたやうな事情が畫壇に働いてゐて、そこに一の新機運がつくられてゐたと謂ふことを示す標識とはなるが、その實際的に畫壇に及ぼした影響は殆んど無かつたと言つても可い。

之に反して、グロは畫壇の喝采のうちに政府から依囑され、堂々とサロンに展觀され、その時代を代表し、之に一の模範を示すものと觀られざるを得なかつたやうな大作「ジャッファのペスト患者」に於いて、斷然、古代崇拜の規矩と近世畫界の翬慣とを共に破つて、同時代の事相を、しかも、疫疾の猖獗地内の隔離所の慘狀を、その死屍の堆積と、瀕死體と、裸體のペスト患者と、汚穢の臭氣と、雰圍氣とを、寫實の精妙、色彩の迫眞を盡くして描出したので、まづ、畫壇を驚かし、ついで、その讚嘆を奪ひ、ついに之に深遠の影響を與へるに到つたのである。當時の畫壇の此繪に對する感激の程度は先に言つた月桂樹枝のこと、招宴のこと、ジロデがグロをゾエロネエゼ、テイチアノに比較した詩等(五人)によつて幾らか想像されるが、斯の様な衝動の結果は、直ちに、これまで古代崇拜の暴威に抑壓されてゐた新機運と新傾向とを、即ち、もはや抽象的な理想美を追求せず、却つて、現實の生きた事相のうちに感興の源泉を求めやうとする種々の新らし

い試みを一時に開放激發することとなり、茲に、單なる標識として、なく、實際的に畫壇に存在し、之に影響する潮流としての寫實畫の盛行が始まることとなつた。

「ジャツファのペスト患者」が斯のやうに深い影響を畫壇に與へることが出來たのは、無論、まづ既に觀て來たやうな時世の力によつて、そこに恰も此繪の刺撃を待つてゐたやうな機運が醸成されてゐたことから解釋されるが、しかし、これに就いては、また、グロの性格の直接に若い畫家連に及ぼした感化をも見逃がすことが出來ない。

彼は伊太利から歸るとすぐ巴里の今のオペラの前からリユ・ヅ・ラ・ベエの西側に沿つて在つた舊キヤブシヌ僧院の一部にアトリエを持つたが、そこには、アングル・ジロデを始め、此稿の屢々引用する「ダヴィ」の著者ヅレクリユウズ等も、それ〴〵、僧房に閉ぢ籠つて製作にしたがつてゐた。<sup>(五九)</sup>そして、ヅレクリユウズの記す處に據ると、此等の畫

家は各々黨派のやうなものを作つて互に交通せず、定まつた弟子の外はそのアトリエに出入するものもなかつたといふ。之に反して、グロはその元からの快活な性質に加へて、九年間の伊太利生活の感化もあつたらしく、始めから大いに開放的な態度を採り、そのアトリエの戸は殆んど閉まつてゐたことがなく、主人公は製作しながら彼を圍繞する畫家達と談論高笑し、それに前に彼が閱兵式監督官であつた關係から

將校等の打ち連れて訪れて來るものも多く、グロはたゞちにその賑やかな軍服を華麗な色彩に寫して欣ぶといふ風であつたので、そこに、古代崇拜派のアトリエの宗教的に嚴肅な空氣とは全く異つた一種自由な、賑やかな、革新の畫風を醸成するに恰もふさはしいやうな零圍氣が自らつくられてゐた。のみならず、畫家連中は、グロの製作する狀を隨意に、勝手に眺めてゐることが出來たので、彼の奔放不羈の描法と自在豊富な彩色との實地に施されるのを觀てひそかに悟得し、感化され、知らず／＼古代摸倣から離れるやうになつて行つたものも、亦、尠なくはなかつたと想像される。すなはち、斯のやうにして、グロは歸國以來、ジャッファのペスト患者の畫壇に與へる一撃を準備し、その効果を最も強く深くするやうな素地を人格的な感化によつて用意してゐたといふことが出來るので、以上の事を念頭に置いて、若い畫家連が月桂樹技を彼の繪に繞らしたことや、ジロデの詩等に想到するならば、此等の事實、殊に前者が當時の畫壇の趨勢の重要な一回轉を示してゐること、之に *chiquenande* を與へたものがグロに外ならなかつたこと、は容易に理解されると思ふ。

そして、斯の回轉の勢は一年隔てたアブキルの戦ひ、更に二年後のエイロオ戰場の刺撃によつて愈々強くなつて行つたのであるが、實際の畫蹟の上では、まづ直接グロ

の作を模倣する戦争畫の蔓延と、次に間接にそれに開放されて興こつた中世畫の流行と、更に、それ等に共通な色彩の喧騒とが凡そ帝政時代の終りまでの此新機運の趨勢を代表してゐると觀ることが出来る。戦争畫に就いては、夙に「シヤッフアのベスト患者」の翌年(一八〇五年)に、Lefèvre の Les Préliminaires de Léoben があり、ついで「アバキルの戦ひ」の年(一八〇六年)には、ダヴィの弟子 Debrt の Napoléon saluant le courage malheureux, 「エイロオ戰場」の年(一八〇八年)には、ゼラアルの有各な大作 La Bataille d' Austerlitz を始め、シロデの Les Clefs de Vienne, 今言つたツプンの La Croix de Tilsitz, 等が作られ、翌一八〇九年には、カルル・ヴェルネの Le Matin d' Austerlitz, Sérangeli の L' Armée reçue par l' Empereur, 一八一〇年には、グロ自らの Madrid rendue, 及び La Bataille des Pyramides, シロチの La Révolte du Caire, スランの La Révolte du Caire pardonnée, シハンの Les Bavaois à Abensberg, Meynier の L' Empereur à Lobau, 等があり、ついで一八一一年には Mulard の Le Camp de Franckenstein, 一八一二年には、ニコロの L' Entrevue des deux Empereurs, 以下、ミユリアルの Le chef d' Alexandrie, Colson の L' Entrée à Alexandrie 等を算へることが出来る。<sup>(17)</sup> 此等の大部分は、今は、ヴェルサイユのロランジュリイに陳列されてゐるが、グロ自らのとゼラアルの「アウステルリツ」位とを除けば、あとはいづれも藝術として觀るに足らない。<sup>(18)</sup> 中世

畫は實は古代模倣畫の一變形に過ぎぬので、ダヴィ流の古代崇拜に一步を進めた一種の原始時代崇拜にその起源を有する。斯の原始崇拜は、一八〇〇年の前後に、ダヴィ門下中の「レ・プリミチフ」<sup>(1812)</sup>と呼ばれた極端な分子の創めたもので、その一人であつたアングルの *Les Rois Grecs dans la tente d'Agamemnon* (一八〇一年) 及び *Venus Andromène* (一八〇七年) 等がその主張をあらはす典型的な作品とされるが、之が、やがて、近代文明の原始時代としての中世に對する渴仰<sup>(2)</sup>と變じ、十八世紀の末から主に文學にあらはれ始めてゐた感傷的、懷古的中世趣味の潮流と結合して急に勢を得、ジャッファのペスト患者の揚げた新機運開放の烽火を機會に、中世建築、ツルウバドウル、或は、月の夕、バルコンの下にロマンスを弾く才子、その他此類のものをあらはす繪がサロンに出現し、急に殖えて來たので、一八〇八年に、ダヴィは次のやうに言つて嘆いてゐる。<sup>(3)</sup> すなはち、十年と經たぬうちに古代の研究は廢たれて了ふであらう。今でも、古代を譽めぬものはないが、さて、實際それを摸倣するものが多いかと觀ると、決して然うでない。古代の神々や英雄は、やがて、中世騎士、或は塔樓の窓に聽く佳人とその下に唱ひさまよふツルウバドウルと等の爲に逐はれてしまふであらう<sup>(4)</sup>と。

尤も、ナポレオン殞落後、戰爭畫は忽ち下火となり、中世佳人、ツルウバドウル等も漸



く姿をひそめて行くが、しかし、當時に前者のうちに潜んでゐた寫實主義の潮流と、後者がその徴候を示してゐた感傷的傾向とは更に廣い、豊富な題材の世界に彌蔓して、それらの特徴をいよゝ強くあらはすと共に、畫壇に於ける勢力を深くして行つてゐるので、殊に中世趣味に隠れてゐた文學的、感傷的傾向は、豊富華麗な色彩に對する嗜好と結合して、一八二四年以後の所謂ロマンチズムの中核となり、それがゼリコオの天逝とともに全く勢を殺がれた寫實主義の流れを併呑して、畫壇を席捲し、茲に繪畫史上謂ふ所のロマンチズムの時代を現出するに到つてゐるのである。しかし、その前に既に、寫實主義はゼリコオの作に於いて、謂はゞ「光輝ある孤立」の威嚴を堂々と示してゐるのみならず、ロマンチズムの全盛時代に在つても根強くそのうちに喰ひ入つて潜在し、殊にドラクロアの繪畫には深く浸潤してゐるので、一般に佛蘭西繪畫に於けるロマンチズム、特にドラクロアの藝術の諸相は、そのうちに含まれた寫實主義の傾向を度外視しては、到底理解も説明もされ得ないのである。

さて、それはさうとして、いづれにしても、グロの戰爭畫、わけて最初の「ジャッファのペスト患者」が斯の半世紀にわたる畫壇の擾亂の火蓋を切り、ひいて古代崇拜派の慘敗と、それに對抗する種々の革新派の勝利との端緒となつたことは以上述べて來た

處で不完全ながら、略明らかにすることが出来たと思ふ。猶、此事に就いては、ダヴィの弟子として親しく當時の畫壇に生活して來たヅレクリユウズもその事實を確かに認めてゐるし(六九)また、グロ自らも彼の戰爭畫の影響が、その師として尊敬するダヴィの主張であり、自分の確信でもあつた古代崇拜主義を全く破壊する結果を招いたことを後に深く悲しみ、その爲自殺するにさへ到つてゐるのである。すなはち、ブルボン家復興後、ブリュセルへ隱遁する時、ダヴィはその最も信任するグロに彼の全門下の指導と統裁とを委ねて行つたので、グロは古代崇拜派の第二世の首領と謂ふやうな身になり、此崇拜の範を示す爲、その最も得意とする戰爭畫は捨て、觀みず、専ら嚴格な規矩に従ふ古代摸倣畫のみを精勵して描き始めたが、しかも、彼自身の先に激發した革新の機運は既に深く畫壇に透徹し、之を攪亂してその進路を古代崇拜と全く背馳する方向にむかはしてゐたので、グロが著しい努力を以つて相ついで製作した古代畫も彼の弟子にすら何等の影響を與へなかつたのみならず、却つて、始めは以前の彼の戰爭畫に對する尊敬から慎まれてゐた批評が、年々(七〇)もに鋭く、嘲笑と變じ、攻撃とさへなつて來たので、グロは怏々として樂しまなかつた。で、彼がブリュセルのダヴィへ宛てた此ころの手紙は殆んど煩悶と悔恨との言句のみから綴られて

ゐるが、一八二四年、ジロデの埋葬式にダヴィ門下の主な畫家が集まり、彼等の話題が期せずしてロマンチック派の隆盛とダヴィ派の衰頹とに觸れた時、グロが、涙に眼を赤くし、聲を顫はせながら、私は最早自分の弟子達を率ゐて行く力を持たない。けれど、考へて觀れば、彼等に悪い手本を與へて、斯のやうにして了つたのはみな私の罪と言はねばならぬ。私は畫題の選定に就いても嚴格でなかつたし、餘り自由な描法を使つて實に悪い手本を見せてしまつた。われゝの師匠のダヴィはすべてに就いて弟子にも嚴格をすゝめ、自分も固くそれを守つてゐたのに」と述懐したことをツレクリユウズは記しとめてゐる。<sup>(七〇)</sup> 茲にグロの謂ふ悪い手本が彼の戦争畫を指してゐることは言ふまでもない。斯ういふ悔恨と、ますます擴がつて行く非難とのうちに、グロは愈々剛情となつて古代模倣に固執し、一八三四年、其頃の *Le directeur des Musées* であつた *de Caillieux*、から「長さ十五尺に及ぶ「イエナの戦ひ」の大作を依頼された時、私はそのやうな繪をこれまで多く畫いて來たから、今は靜かにもつと藝術の研究に類似した題材を扱ふことを許してもらひたい」と手紙で斷はつてゐる。<sup>(七〇)</sup> そして、掉尾の勇を振るひ、古代模倣のあらゆる知識と經驗とを傾けて畫いた力作 *I. Hercule et Dio made* が一八三五年のサロンで嘲弄の的となると、その失意と後悔とは極度に達して、

快活であつた彼が親しい友をも避けるやうな憂鬱に陥ちいつたが、或日、門下生のアトリエに一人も弟子のゐないのを見、しかも、その様になつたのが、唯自分の興へた「悪い手本」の結果であると思ふと、鋭い悔恨の極殆んど正氣を失つて了ひ、それから幾日かして、悄然巴里を出て、雨と霧との一夜中をムウドンの森にあてもなくさまよひ歩いてゐたが、翌朝、すなはち、一八三五年六月二十六日の朝、ムウドンの丘の裾を流れてセエヌに入る小河の蘆の叢のうちに死骸となつて村の小童等に發見された。(七三)

さて、茲でまづ注意を牽くのは今觀て來たやうなグロの經歷とダヴィのそれとの著しい類似である。此二人は、二人ながら、同時代の事件に對して極端に感激する寧ろ熱狂的な性質と、そういふ事件を扱つて自己の感激をたゞちに畫面に溢れさすことの出来る豊富な藝術的素質とを有しながら、等しく、空想的な理想美論に容易に魅了されて、彼等の時代が古代藝術の粹と考へた頽廢期の羅馬彫刻等をひたすら摸倣し、自らの設置した窮屈極まる規矩に自らを縛して、無感激な神話の場面や、教科書用の陳腐な道德譚のみが最高の美の實現を許すものと妄信し、藝術上何等の價値を有たぬ嫌惡すべき淺薄卑俗の作を、しかも、自らの才と技能とを矯めて製作するとに各々その一生を潰してゐるので、殊にグロに到つては彼の斯ういふ古代畫の招いた正

當な非難の爲に自殺をさへしてゐる。また、ナポレオン破落後のダヴィは以前寫實畫に空しく年月と精力とを浪費したことを悔い、<sup>(七四)</sup>グロは戰爭畫を藝術の研究に類似しないものとして、ともに、彼等の畫家としての地位を史上に維持し、彼等の名聲を後世に遺す傑作を一括して斥けて顧みず、死に到るまでその所謂古代の崇拜と摸倣とに固執してゐるので、謬つた藝術論が藝術家を毒した例は古今を通じてその數が尠くないが、此二人の場合の如きは其の最も顯著なものであると思ふ。それにしても、彼等を斯の救ふべからざる妄見の羈絆から一時ながら全く開放して、それらの眞面目と眞技能との遺憾なく發輝された寫實畫戰爭畫を畫かした事を想ふと、革命及び、帝政の世の時勢の力と謂ふものが此二人に印した影響の深刻さに想到せざるを得ぬと同時に、また、ダヴィとグロとが、一種本能のやうなものとして、溢れるばかり強い寫實の要求を持つてゐたことを認めざるを得ない。そして、斯ういふ要求も亦何か革命、帝政時代等の背景となるやうな更に深い時勢の潮流、所謂近代精神といふやうなものとの關聯して考へられると謂ふことは、不完全ながら、前節に於いて明らかにしやうとしたことに外ならぬのである。

今、茲に復「近代」といふ詞を使つたが、實際、ダヴィの肖像畫に觀える徹底的な、狂癡に

近い寫實と追眞との要求と、その革命畫とグロの戰爭畫とに強くあらはれてゐる死體、或はそれに近い頽廢の肉體に對する一種の藝術的嗜好と、虐殺、疫癘の雰圍氣に自ら欣ぶ病的趣味とは、いづれも、所謂「近代心」の刻印を深く捺されて持つてゐるので、斯ういふ點から觀れば、此二人を以つて畫壇に於ける十九世紀人の最初の標本とすることが出来る。しかし、ダヴィもグロも、謂はゞ時勢の力に無理に引きずられ、止むを得ずして然うなつた近代人に過ぎぬので、その近代的寫實畫家としての活動は、二人の孰れに於いても、それ／＼の一生のうちの寧ろ短い一部分に限られてゐ、しかも、後になつては彼等自身がその生涯中の然ういふ部分と、その時期の作とを共に斷然否定して、之に「空しく」費された數年間の努力を取り返す爲、更に頑迷な古代摸倣に還つてゐるのであるから、未だ此二人を以つて完全な、徹底的な近代人の標本とはし難い。

之に反し、グロの後を繼いで寫實主義を代表するゼリコオは最早古代崇拜の愚論に迷はされることなく、一身と一生とを擧げて同時代の事相、殊に、その壯大にして病的なものをあらはすのに癡狂に接する熱情を注いでゐるのみならず、何事に就いても飽くことを知らぬ徹底的な、一種悲劇的な性格を有してゐたので、彼をこそ佛蘭西畫壇に於ける最初の近代人とすることが出来るが、同時に、彼以前の寫實主義のあ

らゆる傾向と特徴とは一旦彼の作に完全に聚合統一されてゐるので、亦彼を以つて十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける寫實主義の頂點をあらはすものとすることが出来るのである。

註

(一) 本稿第四節、哲學研究第十二卷、五八四——五九二頁を参照。

(二) ルウヴルにある「J. Histoire de Marie de Medici」のうち、アンリ四世の戦争をあらはす繪に此等のごとく観える。

(三) 四圖から成り、全長約五十米突、高さ約五米突に及ぶ大作で、ルウヴルに藏されてゐる。此繪をモデルとして製作されたゴブランの織錦もある。ヴェルサイユの鏡の間は同じル・ブランによつて裝飾されたものであるが、その天井繪の一部には、羅馬皇帝の服裝をした路易十四世を中央に、ミネルヴ、エルキュル、王弟、コンテ、チュレンヌ等が同列にあらはされ、メルキュルは、雲に乗じて、大王の威光を四方へ傳へてゐる。

(四) Antoine-Jean Gros の生涯に就いては、J. B. Delaistre, Gros et ses ouvrages, 2me éd., Paris, 1867, が最も詳しく記して居り、且、最も信用に値する。私は此書を參考することが出来なかつたが、傳記上の大體のことは、主として、同書に據つて、ドラクロアのグロ傳等にも載せてゐるので、此研究に必要な位の程度の事實を檢べるには、大して不便を感じなかつたと思ふ。ドラクロアのグロに關する論文は、始め、一八四八年九月一日號の *Revue des Deux Mondes* 誌上に掲載され、その死後、Piron にまつて、他の諸論文と共に出版されたが (Fugène Delacroix, Sa vie et ses Œuvres, Imp., Jules Claye, Paris, 1865) 數年前(一九二三年) J. E. P. de la Roche の編纂した *Delacroix, Œuvres littéraires* を題する書の第二卷のうちにも收載されてゐる。此版は、本文の校訂上、ヒロンのそれに較べて何等の進歩を示して居ないが、最も獲易いものであるからして、以下此論文から引用する場合には、すべて、此版の頁数を擧げることとする。ドラクロアのグロ傳は、彼がルネスサンス以後の畫家を研究した論文數種のうち、恐らく、最もすぐれたもので、短かく

はあるが、よくクロの性格と心理を理解して彼の一生を述べ、その重要な作に就いて、一々、透徹した批評を下してゐる。猶、クロに關する研究としては、Hann Lammeier, *Gros*, Paris, s. d. (1903) があり、所説の穩健なのをその特徴としてゐる。

- (五) カロの性格に就いては、同じくダヴィの門下で、彼の後輩であり、個人的に彼を知つてゐた Delaunay が、前に屢々引いたその著「ダヴィ」のうちに、詳しく記してゐる。同書の二八七頁、及び、二九六——三〇〇頁を参照。
- (六) 此等の事實は、すべて、ドラクロアのクロ傳の記載する處から抄録したものである。
- (七) ルウヴルに此繪の油繪の下繪がある。
- (八) Louis Hautecœur, *La peinture au Musée du Louvre. Ecole française. XIX<sup>e</sup> siècle. I. P. 31.*
- (九) Delacroix, *Oeuvres littéraires*, Paris 1923, II. pp. 167—168.
- (一〇) Delaunay, *David*, P. 288.
- (一一) L. Hautecœur, *Op. Cit.*, p. VII.
- (一二) 以上の事實に就らても、特に他の據處を擧げたものゝ外は、大體、ドラクロアの敘述に隨つた。
- (一三) Delacroix, *Op. Cit.*, P. 173.
- (一四) *Ibid.*, pp. 173—174.
- (一五) たとへば、「シオの虐殺」、「サルダナバルの死」、「コンスタンチノブル陥落」等に於いて、此事がよく觀られる。
- (一六) Delacroix, *Op. Cit.*, P. 174.
- (一七) ルウヴル美術館藏、畫布、縦、五米突三二、横、七米突二〇。畫面の左方下部に、Gros 1804, à Versailles の款識がある。
- (一八) 本號九〇六頁、及び、註(八)を参照。
- (一九) 本號九一六—九一七頁、及び、九三二—九三八頁を参照。



(二〇) 此等の人物の命名に就いては、ルウヴル繪畫目錄、佛蘭西の部、一九二四年版、一二三頁、及び、L. Hantecœur, *Op. Cit.*, pp. 31—32 を参照。

(二一) 本號八九九頁を参照。

(二二) 哲學研究第十二卷、四八八—四九〇頁を参照。

(二三) 「シヤの虐殺」、「コンスタンチノブル陥落」等は此事を最もよく示すものである。

(二四) L. Hantecœur, *Op. Cit.*, p. 32

(二五) 同書、同頁を参照。

(二六) Delacroix, *Op. Cit.*, p. 176.

(二七) L. Hantecœur, *Op. Cit.*, p. 32

(二八) 本稿第二節、哲學研究第十二卷、三八八—三九五頁を参照。

(二九) その一般は Delacuz, David, pp. 291—293 の記す處によつて容易に想像する事が出来る。

(三〇) 本號九三二—九三八頁を参照。

(三一) Delacuz, David, p. 291. 及び Delacroix, *Op. Cit.*, pp. 176—177 を参照。

(三二) L. Hantecœur, *Op. Cit.*, p. 32.

(三三) Delacroix, *Op. Cit.*, pp. 182, 187.

(三四) 此等の細部に就いては、概ね、ドラクロアの指摘する處に随つた。Delacroix, *Op. Cit.*, pp. 189—191 を参照。

(三五) 註(三三)に言つたドラクロアのカロ傳の個所を参照。

(三六) 畫布、縦、五米三三、横、八米突。畫面の左方下部に、Gros, 1808 の款識がある。

(三七) L. Hantecœur, *Op. Cit.*, p. 33 を参照。

(三八) ナポレオンは、サロンを觀て廻はり、此給の前に立ち止まつて、暫く之を凝視した後、自らの帯びてゐた Légion d'

honour の星章を取つて、傍にぬたクロに手づから之を授けたさう。Delahaye, David, P. 295 を参照。

(三九) 畫面の向つて右にである。次の左も同じこと。また、此繪のあらはす人物の命名に就いては、ルウヴル繪畫目錄、佛蘭西の部、一九二四年版、一二三頁を参照。

(四〇) この細部も亦ドラクロアの指摘する處である。彼のクロ傳の一七九頁を参照。

(四一) たゞへば、ルウヴルの《Portrait du coronel Baron Fournier——Savoie》は此種の肖像畫の一つである。此繪は肖像と謂ひながら、縦、二米突四六、横、一米突七三の大きさを有し、背景には隠然たる一の戰場が畫かれてゐるので、純粹な戰爭畫に甚だ近いものがある。殊に、あらはされた人物も、たゞ、單に立つてゐるだけでなく、足を踏ん張り見待を切つて、敵の勦降狀を破り棄つた姿勢に扱はれてゐるので、斯ういふ點に於いても、此繪は、普通の肖像畫から大いに離れ、餘程戰爭畫に近い趣を持つてゐるのである。

(四二) 馬の描寫が此時代の寫實主義繪畫と如何なる關係を有するかに就いては、本號九〇四——九〇五頁を参照。

(四三) 死靈畫の進歩と寫實畫の發展とが平行してゐることは既に前に述べた處である。本號九〇八——九〇九頁を参照。

(四四) 次節を参照。

(四五) 此結合は、既に、本稿の最初に觀たガザイの革命畫のうちに強くあらはれてゐる（哲學研究第十二卷、四八五——四九三頁を参照）。猶、此事に就いては前節の記述をも參考されたい。

(四六) 此事は、既に、前に暗示だけはして置いた。本號九二二——九二三頁を参照。

(四七) 本號九〇八——九一六頁を参照。

(四八) 同。

(四九) 哲學研究第十二卷、三八八——三九三頁を参照。

(五〇) たゞへば、一七九三年以後の佛蘭西共和國を羅馬共和國に、ナポレオンを羅馬皇帝に比較し、此時代の事件を羅馬史上等のそれと關聯せしめて考へ、ひいて、新共和國民の訓練と理想との模範を古代史上に求めるを謂ふやうな、淺薄

な、謂はゞ國民道徳的古代模倣でも謂はれるやうなものが此時代に猶一般社會に悔り難い勢力を持つてゐたこと。  
 (哲學研究第十二卷、四八〇——四八一頁を参照)。之と關聯して、此時代にプルタルコスの英雄傳が盛に讀まれてゐるが、ダウイ一派の畫家がその畫題を取つたのも、亦、主に此書からであつたから(L. Hantecour, op. cit., p. IV)及び、古代模倣派の首領であつたダウイが、革命時代にはその政治的背景から、後にはナポレオンの關係等によつて、畫壇一般の首領と謂ふやうな地位を占めてゐた事(哲學研究第十二卷四八〇——四八一頁、及び、五八四——五八五頁)等はその理由として擧げることが出来る。

(五一) 此等の年代に就いては、本誌第十二卷、三九二頁、及び、三九五頁の註(一四)を参照。

(五二) 本誌第二卷、七一九——七二〇頁を参照。

(五三) 同、七〇四頁。

(五四) 本號九二七頁を参照。

(五五) L. Dinnier, Histoire de la peinture française. Paris, s. d. (1914), pp. 50—51, 及び L. Rosenthal, Géricault. Paris, s. d. pp. 22—23 を参照。

(五六) 本誌第十二卷、四八五——四九五頁、七〇四——七〇五頁、及び、本號九二九——九三〇頁等を参照。

(五七) 本誌第十二卷、七〇二——七〇三頁を参照。

(五八) 本號九一六——九一七頁。

(五九) Delachuze, David, pp. 297—300 を参照。

(六〇) 本號九〇六、九一六、及び九二八頁を参照。

(六一) L. Dinnier, Op. cit., pp. 15—16 を参照。

(六二) 本號八九七——八九八頁を参照。

(六三) この原始崇拜の運動を、その主唱者 Maurice Quai の事蹟に就いては Delachuze, David, pp. 69—80, 及び、同書の

十九世紀前半の佛蘭西畫壇に於ける寫實主義の變遷

附録に收められた同著者の *Les Barbus de à présent et les Barbus de 1800*, 並びに、シヤルル・ンチエの *Les Barbus* 等が詳細に記述してゐる。ツレクリエヌスの所謂 *Les Barbus de à présent* は、また *Les goliathiques* とも呼ばれ、一八三〇年の前後に中世崇拜を誠吹實行した藝術家の一群を指すので、彼は、その論文で、その *Goliathiques* を *Les Barbus de 1800*, 即ち「レ・プリミチフ」をが、單に藝術を貯へる點に於いて外面的に一致してゐるのみならず、また、その主義とする處に於いて、その藝術上の主張に於いて、著しい内面的の類似を有し、實は二つとも同じ思想、或は寧ろ同じ信仰の系統に屬するものに外ならぬことを説いてゐる。

(六四) I. Dimier, op. cit., P. 23.

(六五) 註(六三)を參照。

(六六) I. Hauteceour, op. cit., PP. IX-X.

(六七) 當時のツルッパドウル流行は眞に甚しいものがあり、その頃の人情風俗に著しい影響をすら與へてゐるのである。次の歌の示すやうな帝政時代の人間を、コレットのクロオチヌが *Les troubadours premiers empires* を名付けたのは評し得て痛快なものがあつた。

Préflant d' amour et partant pour la guerre,

Le casque on tête et la lyre à la main,

Un troubadour à sa jeune bergère

En s' éloignant répétait ce refrain

Mon bras à ma patrie,

Mon Coeur à mon amie,

Mourir content pour la gloire et l' amour,

C' est le refrain du joyeux troubadour !

(Collette, chandine à l' école, p. 220.)

(六八) L. Hauteceure, Op. Cit., p. X.

(六九) Delcuzet, David, PP. 299—300. を参照。

(七〇) Delcuzet, David, PP. 300—301. 及び Lemonnier, Gros, pp. 83—88.

(七一) Delcuzet, PP. 293—294.

(七二) Delacroix, Op. cit., PP. 193—194. 及び Lemonnier, Gros, p. 83. を参照。

(七三) グロが藝術家としての煩悶とその悲愴な最後をドラクローアがそのグロ傳中に堂々之を描出してゐる。彼のグロ傳の此一節は眞に批評に於ける理解と透徹との一標本とするに足ると思ふ (Delacroix, Op. cit., PP. 191—198.)。しかし、グロの自殺は單に之を藝術家上の煩悶のみにも歸せられないので、その私生活の上の事情が之に興つてゐたと謂ふことも、亦、容易に想像されるのである。之に就いては Lemonnier, Gros, pp. 79—80. を参照。

(七四) 本誌第十二卷、四九四頁を参照。