

## 十九世紀芸術精神小史 (Ⅳ)

—— ロマン主義からリアリズムへ ——

愛知教育大学 外国語教室 山中哲夫  
(昭和62年12月15日受理)

### 二月革命

1840年代に入ると、都市労働者の悲惨な生活をあばく文学作品や、貧民救済を訴える啓蒙書が続出してくる。30年代のパノラマ文学の名残りとどめた、一世を風靡したウジェーヌ・シュアの『パリの秘密』(42年~43年)からはじまって、フロラ・トリスタンの『ロンドン散策』(42年)、バルザック『農民』(44年—未完)、ボードレールの共感と呼んだデュボンの『労働者の歌』(46年)、コンスタン『飢えの声』(46年)、ミシュレ『民衆』(46年)、プルードン『貧困の哲学』(46年) — この46年には全国的な不況と凶作で多くの餓死者が出た — ピアの『パリの屑屋』(47年)、サンド『捨て子フランソワ』、そしてミシュレの『フランス革命史』(47年)。一方、ロンドンではマルクスとエンゲルスがドイツ語で『共産党宣言』を発表する(48年2月)。時代はあの大革命期の再来を思わせるような、行動と思考が、現実と理念が、ボードレール風と言えばく夢>とく行動>が一つに結びついた、激しい嵐のような時代となりつつあった。民衆の貧困に対する認識が大きく変わりつつあった。貧困は運命ではなく、社会構造が無理やりに押しつけたものである、と。ルナンは49年に執筆した『科学の未来』の中でこう言っている — <東洋では数限りない人々が、既成の権力に反抗することを考えもせずに餓死している。現代ヨーロッパの人間は、餓死するよりも、銃をとり社会を攻撃するほうが簡単だと思っている。社会が自分に対する義務を果たしていないという深い直観的な考えに導かれているのだ。個人の苦しみを社会悪とみなし、成員の貧困や墮落の責任を社会に負わそうとする傾向が、今日の文学には一ページごとに見られる。これは新しい思想である。根本的に新しい思想である。貧困や

墮落が運命になるとは思わなくなったのだ。><sup>1)</sup>  
1848年2月13日、改革派による集会が行われ、22日には学生と労働者によるデモ行進、翌23日には政府により派遣された国民軍がこのデモ隊と合流し、ついに1848年2月24日、民衆=国民軍はパリ市庁舎を占拠し、テュイルリ宮に向い、国王ルイ・フィリップを退位させ、議会共和派はここに臨時政府設立を決議する — 第二共和制の誕生である。この二月革命によって、実に50年ぶりの民主化政策が行われることになった。普通選挙法施行、言論・出版・集会・結社の自由、政治犯の死刑廃止、植民地の奴隷制度廃止、また三色旗が国旗として定められたのもこのときである。二月革命は文学者も巻き込んだ広汎な革命、大革命の再現であった。その激しさは30年の七月革命以上であった。新しい理想社会出現の夢を賭けて、数多くの文学者が参加した。ラマルチーヌを筆頭にユゴーなどの1820年代にデビューした者たち、またジョルジュ・サンドのような女流作家、ルコント・ド・リール、ボードレール、フローベールといった次の若い世代の文学者たちもこれに関与した(傍観者はサント=ブーヴ、メリメ、ゴーチエ、デュマ・フィスなどである)。ところが二月革命のすぐあとに反動がきた。閣僚11人中7人がブルジョワ共和派であったことから容易に想像できるように、革命実現後、政府は急速に保守化した。急進的な民衆を弾圧することで、かえって労働者の蜂起を促してしまった。労働者は決起した。政府軍は鎮圧に向った。この鎮圧の激しさ、労働者の抵抗の激しさは未曾有のものであった。世に「六月暴動」と呼ばれたものがこれである。<六月革命は死にも狂いの革命>であったとエンゲルスは述懐する。<sup>2)</sup>ところが1848年末には反共和派のルイ・ナポレオンが大統領に選出され、ナポレオンは1851年にクーデターを成功させ、ユゴーを追

放し、1852年に皇帝に即位し、ナポレオンⅢ世となる。すなわち第二帝政の開始である。文学者の大半は転向し、体制側に組み込まれ、以後フランスは過去に類を見ないほどの繁栄への道に足を踏み入れることになる。

ここで1850年代の主な出来事を列挙してみよう。近代化の大きな波にのみ込まれた時代であったことが容易に知れるだろう — カドミウム顔料の大量生産、モーヴェインやアニリンレーキなどの発見、鉄筋コンクリートの発明、バッセマーの転炉の発明、写真術の相次ぐ改良（コロジオン湿板法、名刺版写真や立体写真の出現、ナダールによる空中写真や地下写真など）、円形クリノリヌの大流行、オスマンによるパリ大改造（新しい大通りの開通、ブーローニュの森の整備、ロンシャン競馬場の開設）、鉄道網の拡張、乗合馬車路線の増大、百貨店の開業、オートクチュールの成立、ガス燈の普及、等々。文学、思想の面ではこの50年代には次のような著作や雑誌が世に出た — コント『実証政治体系』（51年～54年）『実証哲学講義』（52年）、プルードン『進歩の哲学』（53年）、フローベール『ボヴァリー夫人』、ボードレール『悪の華』、ラルース『フランス語新辞典』（以上56年）、デュランティ「レアリスム」誌創刊（～57年）、シャンフルリ『レアリスム』（57年）、ダーウィン『種の起源』（59年）。また美術ではこの間にクールベが抬頭し、バルビゾン派が成立した。巷ではJ.シュトラウスⅡ世のポルカやオッフエンバックのオペレッタが流行していた時代である。ロマン主義の夢想の時代は終わったのだろうか。共和派の政治的なユートピア思想とともに、革命の硝煙とともに、個人的な幻想や想像力の夢は消え去ってしまったのだろうか。P.ガスカールはこの1850年代を世代の交代期と見做している<sup>3)</sup>。事実、ナポレオンやシャトープリアンなどが活躍した18世紀末から19世紀初頭にかけて生まれた者たち、すなわち1820年代から30年代にかけて登場してきた、謂わばロマン主義の第二世代とも呼び得る者たちは、この50年代には、すでに亡くなっているか、あるいは次第に影がうすくなりはじめていた。ノディエ、スタンダール、ラマルチーヌ、ヴィニー、バルザック、ティエリ、ラムネー、メリメなどがそうである（ユゴーとドラク

ロワは別格である）。代って登場してきたのが、ロマン主義の第三世代あるいはレアリスムの新世代である。彼らは第二世代ロマン派の青春期に生まれた世代である。ドービニー、ルコント・ド・リール、クールベ、フロマンタン、ナダール、ボードレール、シャンフルリ、メリヨン、デュ・カン、ゴンクール兄弟、バンヴィル、デュマ・フィス、モロー、ヴェルヌ、テーヌ、ルナン、マネ、デュランティ、ドガなどがそうである。確かに50年代は交代期ではあったが、ロマン主義の名残りもまだとどめていた。上に挙げた文学者や画家たちにも、程度の差こそあれ、なおロマン主義の残り香が漂っている。ロマン主義の淡い匂いをまだ残しつつも、次第に実証主義やレアリスムの新しい息吹きが噴き出しつつあった時代、それが50年代であった。あえてその転回点を示せば、それはミュッセが死んだ1857年であると言えるかもしれない。ミュッセの死によって、ロマン主義にまず最初の終焉が訪れた。この年は『悪の華』と『ボヴァリー夫人』の裁判の年、ミレーが『落穂拾い』を描き、ドービニーがボートをアトリエに改造して戸外で制作をはじめた年、またウィリアム・モリスがロンドンでスタジオを開いた年、ロンシャン競馬場が開設され、新ルーヴル宮が完成し、ナダールが空中飛行に成功した年である。第二帝政期の繁栄の基礎が固まった頃である。ミュッセが第二世代のロマン主義と第三世代のロマン主義・レアリスム世代との間にはさまれた中間の世代であった、ということも示唆的である。というのも、どちらの世代にも属さず、宙吊り状態のまま、悲惨な生涯を閉じた世代（前号の筆者の言葉で言えば“1830年代の青年たち”）、彼らこそ、ロマン主義からレアリスムへの過渡期に、もっとも多く犠牲を強いられた者たちであったろう。この中間世代に属するのは、ミュッセの他に、ショパン、シューマン、ネルヴェルなどである（これにポオを加えてもよいかもしれない）。

### 受難の花

ドイツを追われてハイネが亡命してきた30年代のパリは、人口が集中しはじめた“沸き立つ都市”、文化芸術の中心都市、革命の温床、謂わば《新し

きエルサレム》であった。ハイネが病床に伏した50年代のパリは、もはや自由都市でも《新しきエルサレム》でもなかった。依然として歌い踊る美しきパリに変わりはなかったけれども、そこには飽食したブルジョワという動物がうごめき、また一方では官憲の目がたえず光っていた。それは顔の上をうるさく飛びまわる蠅のように、ハイネにしつこくまといついていた。さながらハイネの死を待ち受けているかのように。1853年から1856年までの4年間に、ネルヴァルは精神病の再発に悩まされた挙句、夜の路地裏で縊死し、シューマンはライン河で投身自殺をはかったあと、精神病院に収容され、ついに狂死する。同年、8年間病床に伏したままだったハイネも病死する。この《選俗したロマン主義者》(le romantique défroqué)は世代的には第一世代のロマン主義に属する人だが(1797年生れ)、その交友関係はミュッセやネルヴァルなどの中間世代にもひろがっている。

ハイネは死の2、3週間前、「受難の花」という別名で知られる絶筆の抒情詩『ムーシュのために』を書く。死ぬ1年前から謎の女カミラ・セルダンなる人物がハイネの病床に出没しはじめる。ハイネは彼女を《ムーシュ》(蠅)と呼んだ。「受難の花」は彼女に捧げられている。《ある夏の夜の夢を見た…》ではじまるこの作品はルネサンス時代の廃墟を舞台にしている、梅毒末期の鼻が削り取られた石像の美女があたりに倒れている。

わたしの臥床の枕辺には しかし  
一本の花が立っている 謎のような姿をして  
その花びらは硫黄色と紫色  
しかも その花は野生の魅力をただよわす<sup>4)</sup>  
(井上正蔵訳)

《硫黄》《紫》 — これは死の色、受難としての死の色である。キリストの頭蓋から咲き出した聖なる花の色である。ハイネ自身を象徴する受難の花 — もちろん《ムーシュ》と呼ばれる女性のイメージとも重ね合わされてはいるが — は、ユダヤ系ドイツ人として迫害を受け、また亡命先のフランスでも急進的な亡命者たちから非難を浴びつづけた一人の漂泊者の、また文学者としてはロマン主義の背教者としてリアリズムの新しい波を

受けながらもレアリストになり切れずに浮遊する異国の詩人の、その二重の苦難の色を見事に表わしている。《硫黄》《紫》 — これは腐敗してゆく人間の顔の色である。

その花が、わたしの屍に 身をかかめて  
やるせなく黙ったまま  
わたしの手に 額に 目に 接吻をした  
せつない思いの女のように

ところがこの至福の静寂を破る激しい喧騒が起った。石棺の浮彫が口々にののしり、叫び、口論しはじめたのだ。《そのヒーハウ、ヒーハウという／おくびをもよおすような／吐き気の出るような／不快な獣の声にどうにもたまらなくなって／とうとう／わたし自身叫びをあげた／そして目がさめた》 — 詩はここで終わっている。しかしそれにしてもなぜハイネは正体不明のこの女性を《ムーシュ》(蠅)と名づけたのだろうか。最後の情熱を燃え立たせた女性の愛称に、なぜ《密偵》の意味を持つこの語を選んだのだろうか。カミラ・セルダンなる女性は、実際にハイネの身辺を監視する役目を帯びた政府の密偵であったのか。そうと知りつつハイネは彼女に惹かれたのか。

ロマン主義からリアリズムへの交代期に悲惨な死を遂げた不遇の文学者、たとえば、ネルヴァルがすぐ思い起こされる。1808年生れの彼は、ミュッセ(10年生れ)やゲーテ(11年生れ)と同じ中間世代に属するが、50年代の文学者の悲惨さはネルヴァルにおいて極まる。リアリズム抬頭期に、ロマン主義的幻想が悪夢のように彼にまといつく。彼ほどよく都市を歩いたものはいない。そのパリは、七月王政下の古いパリ、過ぎ去った、廃虚と化したロマン主義時代のパリである。その悲惨な死は、ブレイクやシャトープリアンが讃えた宗教性を帯びた崇高な死でもなければ、またラマルチヌやバイロンが見せた個人的な夢を帯びた死でもない。まったくの“野垂れ死”である。1855年1月24日深夜、ネルヴァルははじめじめした隘路の家の鉄格子に、伯母の家から盗んできた台所用のエプロンの紐を結びつけ、首を縊る(この日は1年でもっとも寒い日となった)。通りの名はヴィエイユ＝ランテルヌ通り。《ランテルヌ》

（lanterne） — 「街灯」を意味するこの語は、大革命当時は歌のルフランになっていた。“Les aristocrates à la lanterne”（貴族どもを街頭に吊るせ！）町中の家の番号にまで異様なほど敏感に反応するネルヴァルが、この通りの名に不吉な暗号を読み取らなかったとは想像し難い。“野垂れ死”するのにまさしくここは恰好の場所であったろう。

《パリ史上、ジェラルド・ド・ネルヴァルは、かつて公道上で首を吊った唯一の人間である。

（…）縊死は、ましてや外の通りでの縊死は、周囲の人たちや社会に対する無言の非難の意味合が大変強い自殺方法である。（…）首吊り人は直立し、実際より大きく、不恰好で、縁日の芝居の道化役者のように両腕をぶらぶらさせ、人の前に立ちただかって行手を遮り、自分の死を尊重してくれるよう促すのである。彼の死体を発見するという、われわれにとってのショックをさらに強めるために、彼はこの発見を遅らせて驚きを大きなものにした。彼は首を吊るのに、うす暗くて、突き当たった時にやっとその物がわかるような、納屋とも、地下室とも、屋根裏ともつかぬような場所を選んだのである。（…）こうしてジェラルドは冬の明け方のぼんやりした光のさすまで発見されはしないであろうと確信して、夜中に首を吊る。「はじめは誰かが居眠りをしているんだと思いました。半分凍って、壁にもたれて」と、彼に最初に気づいた女性は言う。はっきりさせておく必要があるが、おそらくは人目をだますために、彼は自分の首に紐をかけたあと帽子を再びかぶったのだらう。

（…）1855年には、ジェラルドが入り出していた社会では通りで無帽でいることなど考えられないのだ — たとえ死んでも。》（P.ガスカール）<sup>5)</sup>

生きている頃のネルヴァルをナダールが写真に撮っている。アルベール・ベガンが見事に指摘しているように、これほどネルヴァルその人をあからさまに映し出した写真はない。その目、その手、その居ずまい、一見何気ない肖像写真のように見えるけれども、ここには住所を持たない放浪者の悲惨と、己れの文学を破壊する狂気との闘いの悲

惨とが映し出されている。オスマンによる都市改造以前の夜のバリと、モルトフォンテーヌに代表される昼のヴァロア地方の風景とがネルヴァルの頭の中で絶えず入れ代る。現実と夢とが交互に顔をのぞかせるように。ネルヴァルこそは、衰退しはじめた古いロマン主義と、勃興してきた新しい思潮の実証主義やリアリズムとが、坩堝の中で激しくわたり合う1850年代の、そのもっとも悲劇的な象徴であったように思われる。

ともかく、50年代に入る直前に死んだショパンやポオ、50年代に死んだネルヴァルやシューマンやハイネ、そして最後に60年代に死んだボードレーやメリヨン、これらの不遇な、狂気にさらされた生涯は、機械文明の、科学技術発展の時代の、恐るべき力によって押し潰された屍体から、類い稀な美しい花々を咲かせた。この受難の花は『悪の華』をもって第二帝政期最後の、そして最高の花とすべきだらう。

#### 風景画の変貌

『エルナニ』が勝利をおさめ、スタンダールが『赤と黒』を書き、ベルリオーズが『幻想交響曲』を作曲し、ドラクロワが『民衆を率いる自由の女神』を描いた1830年、ロマン主義が隆盛を極めようとするその年に、カミーユ・コローはそれまでになかった全く新しい風景画『シャルトル大聖堂』を描いた。ロマン派好みの中世の建造物を描きながら、その描き方にはいささかの中世趣味も窺われない。コローが惹かれたのは大聖堂の形体としての美であった。色価（valeur）や色面（plan）を尊重し、画面の全体的トーンに大きなポイントを置いた、きわめて構成的な絵画を彼は創り出した。ここに表わされた事物はどれ一つ取っても、もう少し大きければ、また小さければ、それは絵画全体のバランスを壊しかねないほど、見事な均衡をもって配置されている。全体の中の部分のプロポーションの価値を、コローは新古典主義絵画の人物像の正確さから学び取ったように思われるが、しかしその絵画構成を色彩面から支える色調の安定感は、まったくいままでになかったものである。ヴァレリーはコローのこの見事な構成と色彩の調和を《響き》（son）と呼んで、単なる意

味伝達の《音》(bruits)と区別している。<sup>6)</sup> コローはシャルトルの大聖堂を描いたのではない。大聖堂とそれを取り巻く周囲の事物の形体と色彩のハーモニーを描いたのである。もちろんコローはロマン主義時代に育った画家である。彼にロマン主義的な要素がまったくなかったとは言えない。1796年生れだから、ドラクロワより二歳年上である。しかしドラクロワ以上に近代絵画に近いところに位置している。焦点のあった画面の明るさには写真の影響すら窺われる。また反面、のちのレアリスム絵画には見られない文学的抒情性も合わせ持っている。さらにその独特のタッチやトーンはもっとのちの印象派絵画に通ずるものを含んでもいる。コローのこの複雑さを、リオネルロ・ヴェントーリは『真珠の女』(1868-70)に託してこのように表現している—《その画面構成は新古典主義的で、主題はロマン主義的、目的は写実主義的で、描法は印象主義的である》と。同時代人のなかでコローの本質を見抜いていたのは、ボードレールであった。彼はコローをテオドール・ルソーと比較してこのように定義する。

《彼にはげばげばしいところがなくて、代りにいたるところに厳正厳密なハーモニーがある。彼は、構成に対する深い思いを持ちつづけ得た、全体における各部分の配分の価値を守り得た、稀有な一人、いや恐らく唯一の人だろう。(…)彼にとってこの世界を満たしている光はすべて、いたるところでそのトーンを数度下げられてい<sup>7)</sup>るかのように思われる。》(『1859年のサロン』)

最後の指摘は美術批評家ボードレールの目の確かさを改めて証明するものであろう。彼はコローを《コロリスト》(色彩画家)と呼んでいる。<sup>8)</sup>しかしその色彩は抑制された色調を帯びている。しかもそれでいて、レアリスム絵画のように暗くはならない。全体が巧みに色調の諧音を奏でているからだ。この数度下げられた「明るさ」は無類のものである。

ドラクロワがコンスタブルから学んだあのロマン主義時代のタッチ、特に《赤》のタッチはコローではどうなったのか。それは後年の『マント風景』(68-69)や『マントの橋』(68-

70)に生き続けている。川辺で釣りをする男の頭に被った赤い帽子がそれである。コンスタブルと異なるのは、さらに抑制されたタッチと、水や空の青とのハーモニーを使って、この《赤》を実に美しく効果的に鳴り響かせているという点である。そしてドラクロワも賞讃しているその樹木の美しさ。さらにワトー風の、風景と渾然一体となった人物が醸し出す詩情—ヴァロワ地方を描いた彼の作品にはネルヴァルの幻想性すら感じられる。

フォンテーヌブローの森の入口の村バルビゾンに風景画家たちが集まって“バルビゾン派”が形成されたのは、コローの修業時代のことであった。やがて、1846年にテオドール・ルソーが、1849年にミレーがこの村に移り住む。テオドール・ルソーはバルビゾン派の中では1850年代に認められた数少ない画家の一人で、やがてフランス風景画の中心的存在となってゆく。サロンの審査委員長まで務めたが、新しい派への理解を示した人でもある。<sup>9)</sup>コローよりはずっと年若い(1812年生れ—一例の中間世代)、彼もまたロマン主義から実証主義への過渡期に生きた画家と言えるだろう。当初、その反神話的風景に対しては激しい非難が浴びせられた。当時の証人であるゴーチエによれば、こうである。

《セーヴルやムードンの丘から靈感を受けたあと、テオドール・ルソーは当時ほとんど知られていなかったフォンテーヌブローの森の中にまで入り込んで、そこにテント小屋を建てた。まるでベルタンやビドーやワトレやミシャロンなどはじめから存在していなかったかのように、彼はそこで樹々や岩や空を描いた。樹々は歴史画風ではなかったし、その岩にニンフのエコーは姿を隠すことはなかったし、その空を三輪車に乗ってヴィーナスが横切ることもなかった。そのデッサン、その色彩、その色調を使って、彼は自分の見たものを自分なりに描いた。それこそ、ほとんど常規を逸した大胆な行為であって、のちに野蛮人とか妄想家とか気違いとか見做されるようになるなどとは思ってもみなかったのだ。》(『ロマン主義の歴史』)<sup>10)</sup>

歴史画や神話画の添え物にすぎなかった風景を、ルソーは独立した存在として正面から描き出した。イギリス画壇から輸入された風景画がカラーとルソーによってはじめて、フランスで市民権を得たと言えるだろう。『フォンテーヌブローの森のはずれ』（1848-50）、『フォシル峠から見たモンブラン山系』（不詳）、『ピレネ山脈を望む平野』（1844）、『森の端の池』（1860-65）— こういったモチーフはいままでのフランス画壇にはなかったものである。しかしながら、カラーにどこかしらロマン主義の名残りがあのように、いやそれ以上に、ルソーにロマン主義の匂いが漂っていることも事実である。その色調のコントラストによって“風景画のドラクロワ”（ゴッテ）と呼ばれたルソーだが、このロマン主義的側面をもっともよく指摘してみせたのは、またしてもボードレールである。《ドラクロワのように、彼はその画面に自分の魂の多くを混ぜ合わせる。この人は絶えずイデアルへと引き摺られてゆく自然主義者（ナチュラリスト）である》<sup>11)</sup> 確かにルソーの絵には魂なるものの存在が予感される。それが絶えずイデアルの空を志向しているように見える。1830年代に青春期を送った世代としては当然のことかもしれない。その世代に属しながらも、同世代のゴッテと同様に、50年代、60年代の新しい思潮を乗り切ったことは、むしろ稀有のことと言えるだろう。乗り切れたのは、やはりゴッテと同じように青春時代の古いロマン主義をいち早く脱ぎ捨てたからだ。

バルビゾン派でも、ルソーより若いドービニー（1817-1878）には新しいリアリズムの傾向がより強く出ている。平明な自然を平明なまま把握するその手段は、写真的効果に似たものがある。自然の切り取り方、視線の据え方、その描き方などを見ると、バルビゾン派の中でも、もっとも写真に近い絵を描いた画家だと言えるかもしれない。彼の描く空は“ただの空”に過ぎない。“空”以外何物も表わされていない空、現代のわれわれにとってこの当り前のことが、当時の人々の目にはどれほど奇異に映ったことだろう。ドービニーの空は（そしてその雲は）、いかなる感情移入も許さない、実にしらじらとした空である。『オワーズ河岸』（50年代末）、『オプトヴォス

の水門』（1859）、『オワーズ河の岸辺』（1865頃）などの風景画を見ればそれがよくわかる。すでに触れたように1857年にドービニーはボートをアトリエに改造して、オワーズ河の水上で沿岸の情景を制作しはじめる。彼は早くもチューブ入絵の具を使用している。このときから、習作と仕上げの絵との区別が消滅したのだ（もっとも、多くの画家はまだこれほど進んではいなかった。クールベさえアトリエで仕上げを行った）。ともかくその即物的な手法によって、ドービニーはカラーの古典的主義を打ち破った。外光派、印象派への道程がひらかれたのだ。

しかしながら、カラー、ルソー、ドービニーにはきわめて重要な共通点がある。それは「人間の不在」と「風景の無名性」である。彼らの作品では人間はほとんど現われないか、現われても絵画的な意味合をもった点景としてしか扱われない（これと対照的なのがミレーである。しかし彼の“農民”は美化され、聖化されて、真実の人間の存在感はもっていない）。またその風景は、なるほどマントであったり、バルビゾンの自然であったり、オワーズ河流域であったりするが、しかし本質的にはどこであってよい場所なのである。題材として、また題名としてたまたまその地が選ばれたにすぎないのであって、ゴッテが言うように、むしろ《paysage》（風景）と題する方が彼らの絵にはよりふさわしいように思われる。<sup>12)</sup>一言で言えば、そこに描かれた人物も含めて、いっさいのアイデンティティーを拒否する“*incongnito*” — これこそがリアリズム時代のもっとも新しい特徴であって、カラーやバルビゾン派の絵画に象徴的に表わされているものなのである。

そもそもリアリズム時代の「自然」とは何なのか。それは、ロココ時代のイギリス式庭園におけるような人工的逃避の場としての「自然」でもなく、ロマン主義初期におけるような、理念化された、宗教的・精神的存在としての「自然」でもなく、また個人主義的で情念的な、主観による交感の場としての「自然」でもなく、あるいはさらに、ジェリコーやターナーのように、理念化も情念化もされないが、しかしそれでも劇的で非日常的な（狂人や死者なども含めて）そのような「自然」でもない。1850年代の新しい「自然」は、あくま

でも即物的で、日常的で、そして断片的である。この三つの形容詞はそのまま写真にも適用できる語である。写真が絵画にあたえた影響の大きさは、われわれの想像をはるかに越えたものであったかもしれない。ボードレールはこのようなリアリズム絵画の表わす「自然」を《想像力のない空間》と呼んで非難した。<sup>13)</sup>“草食動物”とさえ名づけたが、空に代表されるその夢想性のなさは、実はサルトルの意味において、この時代に「神」と「人間」が相次いで死んだことと無縁ではないように思われる。この二つの死によって、絶対者は不在となり、必然は消滅し、代わりに、「マッス」としての自然、大衆が出現した。バルビゾン派も、リアリズム文学も、後期ロマン派から高踏派への移行も、この《神なき人間の悲惨》を抜きにしては実は語り得ないものなのだ。

### 文学における 1852 年

コローと同様にすでに1830年代に、ゲーテはその『モーパン嬢』（1834）の序文において、明確に反中世の立場を打ち出し、また当時のブルジョワ実利主義、功利主義に激しく反撥して、次のような有名な文句を吐いた。

《何物にも役立たないものにこそ、真の美しさがある》<sup>14)</sup>

彼はまた、20年代から30年代にかけての、自己告白的な、感傷過多のロマン主義を否定して、いわゆる“*L'Art pour l'art*”（芸術のための芸術）への道に足を踏み入れることになる。ゲーテの登場は、それまでの叙事詩の雄大な広がりや哀歌の苦悩が終りつつあることを告げるものであった。この終焉は1852年に相次いで出された文学作品によって、加速度的に早まった。

1852年 — それは第二帝政の開始された年であり、アルフレッド・ブシコーによってはじめて近代的システムによる百貨店（「オ・ボン・マルシェ」）が誕生した年であり、演劇界ではデュマ・フィスが『椿姫』を自ら脚色し、ヴォードヴィル座で初演した年である（主演サラ・ベルナル）。彼はこの作品によって「半社交界」（*demi -*

*monde*）の世界をはじめて舞台にのせたのである。テクシエが『タブロー・ド・パリ』を出し、またデュ・カンが中近東を撮影した写真集を刊行した年でもあった。ドイツでは、シュトルムが『みずうみ』を発表している。このように、新しいリアリズム社会が次第に形成されつつあったこの年に、ゲーテは詩集『螺鈿七宝集』を世に出した。日常とはうつろいゆくものである。このことを彼はジャーナリズムの仕事を通して身をもって体験した。このうつろいゆくものに対抗して、彼は永遠に不変なるものを求めた。これが「芸術」であった。それも、不溶解性の、不可蝕性の、いかなるものにも腐蝕されない、大理石のような言葉で作り上げられた詩、これが彼の「芸術」であった。鑿で大理石を削り石像をこしらえるように、あるいは宝石を彫琢するようにして、ゲーテは反ロマン主義的な、言葉による虚構世界を創り上げた。

胸像は都市のあとに生き残る（「芸術」）

ゲーテは「生活」を嫌悪した。人間不在の金銀細工で出来たその空間は、「平凡」というものの対極に位置している。この即物主義的詩的態度が、前世代のラマルチーヌなどには小手先の細工と映ったのも無理からぬことだった。

ゲーテ以上に反ロマン主義的態度をもって詩作に臨んだのは、ルコント・ド・リールだった。ルコント・ド・リールはこの年、『古代詩集』を発表した。その序文は重要である。躍動感と熱狂に欠けると非難されながらも、彼は文学に実証主義理論を適用しようとした。また芸術と科学の結合を夢想した。詩における客観性をめざした。これは恰度、同時代のイギリス・ヴィクトリア朝時代のアーノルドを連想させる。

《われわれの世代は叡智に富んでいる。本能にまかせた、直情径行的な、青春のやみくもに多産的な人生は、われわれから遠のいた。これは厳正たる事実である。》（『古代詩集』序文）

《芸術と科学は長い間、ばらばらに分けられていたが、（…）いまや、溶け合うとは言わないまでも、少なくとも緊密にひとつに結び合う傾

向にある。➤（同）

彼もまたゴーチエと同様に、至高の「芸術」のイメージを、古代彫刻の石像に託して表現する。次で描かれているミロのヴィーナスは、文学作品そのもののイメージを具現化したものに他ならない。

いかなる啜泣きもおまえのその不変の乳房の形を壊しはしなかった

人間の涙もけっしておまえの美しさを曇らせはしなかった  
（「ミロのヴィーナス」）

一方、ネルヴァルは52年10月9日から11月13日まで「イリュストラシオン」誌に『十月の夜』と題する作品を載せた。その第一章は「リアリズム」と題されている。偶然手にした新聞にディケンズの『街の鍵』を見つけたことから話がはじまる。やがて物語はネルヴァル特有の、現実世界のリアリテから夢の幻想性へと展開してゆくのだが、この作品はロマン主義とリアリズムの問題を考える上で貴重な材料をあたえてくれるように思われる。

同じ年、フローベールはルイズ・コレに宛てて次のような一節を含む手紙を書き送っている。フローベールはすでに『聖アントワヌの誘惑』（第一稿）を書き終え、次の作品『ボヴァリー夫人』に取りかかっていた。

◀私がこれが美だと思っているもの、私が出来たら作り出したいと願っているもの、それは何物についても書かれていない本、外的な事柄に執着していない本、その文体の内的な力によって自立している、恰度、何の支えもなしに地球が宙に浮いているように、そういう本なんです。この一冊の本はほとんどテーマを持たないか、あるいは少なくとも、もしそれが可能ならば、テーマはほとんど目に見えないようなものになるでしょう。➤（1月16日付）<sup>15)</sup>

フローベールが夢見ていたものは、ひとりだけで浮き上がった地球のように、文体の力だけで自立している小説、何についても書かれていない小説であった。この文学の無主題性と文体の自律性は、ゴーチエやルコント・ド・リールが抱いた「芸術」

の概念とも多くの共通点を持っている。皮肉なことに、無主題性を標榜しながら、出来上がった『ボヴァリー夫人』は、むしろその反社会的なく主題性（姦通）によって裁判にかけられることになるのだが。文学は文学以外にその目的を持たない — この主張は『悪の華』に対するフローベールの賞讃の言葉の中にも活かされている。<sup>16)</sup> フローベールは近代リアリズム文学の開祖的な地位に祀り上げられてしまった観があるが、しかし当時のリアリズム文学（もちろん二流の）は主題性の濃いものであった。リアリズム文学は主題としてのリアリズムを描くものであった。すなわち、社会の側面である。このことはリアリズム演劇が「問題劇」（*pièce à thèse*）あるいは「社会劇」と見做されたこととも符合する。フローベールはこれに反撥した。しかし読者は『ボヴァリー夫人』を一種の「問題小説」、「社会小説」として読んだ。このことでフローベールが世に広く知られるようになったことはもう一つの皮肉でもある。『悪の華』のある意味での「成功」も、これと事情が似ている。

1850年代は古いロマン主義と新しいリアリズムとが激しく争った時代だ、と筆者は言った。またロマン主義の中の叙事詩的世界や心情吐露の自己告白の世界に、終焉が近づいた時代とも言った。しかしまた一方で、リアリズムは全面的にロマン主義と対立するものではなかったことも、これも事実である。このことはしっかりと確認しておくなければならない。リアリズムの中には◀ロマン主義の遺産▶とも言うべきものが受け継がれている。ロマン主義時代の「臨場感」は対照的な二つの流れに分離する。一つは、ロマン主義文学が開拓した対象領域の拡大によって、社会風俗や下層階級の「生活」へと視線が延び、その「生活」を臨場感をもって描き出すようになった、という流れである。ドーミエなどの風俗画にもこれは当てはまる。他方、ロマン主義の特に詩における言葉の見直しによって、詩的表現は言葉そのものもつ質感、謂わば“言葉の臨場感”へと発展し、この芸術至上主義がやがて60年代の高踏派へと継承されてゆく、という流れである。文学ばかりではない。この流れは、絵画の絵画性、音楽の音楽性（すなわち芸術の無目的性）を追求するという形



で絵画や音楽にも影響をあたえたのである。これはやがて、60年代のマネ、70年代のモネ、世紀末のドビュッシーらによって見事に開花してゆくのである。フローベールは言うなれば、この二つの流れの双方に足を突っ込んでいた。対象領域の拡大、言葉の見直し、ロマン主義の遺産はこの二つに尽きるのではない。もっとも大きな遺産、それは自我あるいは神の解体である。風景画のところで少し触れたが、神はいないと知りつつ神を求め、自我の解体を予感しつつなお統一的な自我を求めたロマン主義の彷徨を、リアリズム社会はその否定的な鉄槌によってとどめを刺した。この「とどめの一撃」は、実はやがて登場してくる1860年代の青春世代（その代表はマラルメである）に決定的な打撃をあたえることになるのである。

“平凡”を嫌ってゴーチエール・ド・リールは芸術至上主義の虚構世界に逃げ込んだが、しかしまたこの“平凡”が新聞連載の多くの風俗小説を生み出し、読者を獲得していったのである。屋根のない家、壁のない部屋、ドア越しの会話、窓の影 — こういったものを読者はまるで透明人間のように、あるいは私立探偵のように、自由に（そして密かに）自分のものとするのできるものである。バルザックの小説がこの代表である。またこの“平凡”を使って、日常のリアリテを見事に表現することによって、かえって“非日常”のリアリテを感受させる文学も現われた — 「探偵小説」である。ボードレールがはじめてE.A.ポオの『モルグ街の殺人』、『盗まれた手紙』をフランスの読者に紹介したのは、1856年のことであった。

絵画に「マッス」としての自然が、小説に「マッス」としての群衆が現われたのと軌を一にして、1850年代の演劇にも無名の群衆が登場してくることになる。ヴィクトリア朝時代のシェイクスピア劇にはじめて群衆が登場し、演劇はさながらスペクタクルと化した。実証主義時代を反映して、それは時代考証を経た、一大歴史絵巻となった。この演劇の非文学化によって、例えば文学と演劇を分離しようという、ラムのシェイクスピア上演不可能論のような考えも出てきたのである。<sup>17)</sup>

以上、拙稿では主として事実関係にもとづいて、ロマン主義からリアリズムへの移行期について半

ば列挙的に論じてきたが、もちろんリアリズムの問題はこのような簡単なものではない。リアリズムに重大な影響を及ぼした写真についても、本質的なことは何も論じなかったし、リアリズム絵画の巨匠ギュスターヴ・クールベの新しさ、その問題点についてもまったく触れてこなかった。さらに都市のリアリズムという観点から、さまざまな興味深い問題を提起してくれそうなボードレールやコンスタンタン・ギース、シャルル・メリヨンなどについても論じることができなかった。次号ではこれらのことも含めて、「リアリズム」なるものの本質について出来る限り多面的に解明してみたいと思っている。

## 註

- (1) ジャン・カスー『1848年—二月革命の精神史』（野沢協監訳）法政大学出版局，1979，p.26.
- (2) 同書 p.195.
- (3) 『ネルヴァルとその時代』（入沢康夫・橋本綱訳）筑摩書房，1984，p.252.
- (4) 『ハイネ詩集』（井上正蔵訳）白鳳社，1983，p.174.
- (5) P.ガスカール，前掲書，pp.314—315.
- (6) Paul Valéry, *Autour de Corot*, biblioth., de la Pléiade t.2, 1971, p.1313.
- (7) Baudelaire, *Curiosités esthétiques L'Art romantique*. Ed.Garnier Freres, 1962, p.374.
- (8) *id.*, p.61.
- (9) Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*. Ed.d Aujourd'hui, 1978, p.237
- (10) *id.*, p.232.
- (11) Baudelaire, *op. cit.*, p.184.
- (12) Gautier, *op. cit.*, p.235
- (13) Baudelaire, *op. cit.*, p.375.
- (14) Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Garnier Flammarion, 1966, p.45.
- (15) Flaubert, *Correspondance t. 2*, biblioth de la Pléiade, 1980, p.31.
- (16) *id.*, p.745.
- (17) 安西徹雄『シェイクスピア劇四〇〇年』NHKブックス，1985，pp.131—139.