

十九世紀芸術精神小史 (Ⅲ)

— ロマン主義の展開 —

愛知教育大学外国語教室 山中哲夫

(昭和61年12月23日受理)

同化現象から臨場感へ

1804年12月3日、パリのノートル＝ダム寺院でナポレオンの戴冠式が行われた。ダヴィッドはこの式典記録のため二階に特別席を用意された。また彼のアトリエには式典の衣裳をつけた参加者がポーズを取りにやってきた。式典の参加者はすべて調査され、正確に描かれた。このようにして出来上がった彼の『ナポレオン一世の戴冠式』(1806-07)はドキュメントとしての絵画という性格をつよくもったものとなった。しかし『マラーの死』と同様、社会的事件の報告でありながら、対象を理想化し永遠化するという新古典主義絵画の特質は守られていた。というより、正確な事実関係に裏付けられているだけになおさらつよく、現実=理想という(ロマン主義とは異なる)精神の緊張関係が保たれていたと言うべきだろう。理想化されるのはあくまでも現実の存在であるナポレオンである。ナポレオンが自己の政治的プロパガンダのために絵画を利用したことは言うまでもない。グロの『ヤッファのペスト患者を見舞うボナパルト』(1804)にしてもメソニエの『フランスの野』にしても事情は同じである。

ところがダヴィッドが『戴冠式』を描く1年前にイギリスでターナーが描いた『難破船』(1805)には、まったくといってよいほどこの理念化が欠落している。対象(自然)は理念化されない。それは新古典主義とも違うし、また、失われた自然を《憧憬》という形で精神化し、それと同化することをつよく願った初期ロマン主義の態度とも異なっている。自然は荒れ狂って、小舟は木の葉のように揺れ動いている——ただそれだけである。

この作品を同じ難破を扱ったフリードリッヒの『希望号の難破』(1822)と比べてみるとよい。屹立した氷塊の鋭い線は、あの『山頂の十字架』の孤独な十字架のシルエットと同質の精神性を帯びている。ここには「事件」はなく、事後の静謐だけが漂っている。これに対してターナーの難破船はそのままに難破の最中である。このことはその劇的な画面構成によって如実に示されている。見る者はあたかもその遭難の現場に立ち合っているかのような錯覚をおぼえる。嵐、吹雪、風雨、雪崩、波浪、洪水といった非日常的な情景を、具体性や現実性を失わずに描き出した初期のターナーは、いかにもワーズワースを生んだ国の画家であると言えるが、それはともかく、もはや自然は理念化されず、初期ロマン主義の対象との同化現象はここではむしろ《臨場感》という新しい感覚を生み出している。ジェリコーの『メデューズ号の筏』(1819)についても同様のことが言える。1816年7月2日にフランス海軍所属のフリゲート船がセネガル沖で難破し、乗組員150人中15人だけが生存した。この実際の出来事に題材を取った彼の作品は、ドキュメントのもつ力を最大限に活かしたものである。遭難の場面をより効果的にするため、下絵(1818)にはなかったものが完成作では新たに付け加えられた。すなわち——画面を鋭く斜めに横切る張り切ったロープ、うち振られる布切れ、筏からずり落ちかけている死体、である。さらに水平線の位置は上方に移動し、右端には盛り上がった波頭が描かれた。そして空の奥行と救助の予感とを表わす雲間の明るみが強調された。これらの加筆修正によって、ジェリコー

はこの画面により強烈な劇的緊張と運動感をあたえた。奥行や対角線の強調はこの絵自体の大きさ（491×716 cm）とも相俟って、迫力ある《臨場感》を生み出している。この《臨場感》をさらに陰惨なものにするために、ジェリコーは生存者の一人のポーズを変えて、足の裏がまともに見えるように描き直している。われわれは絵に近寄って、この悲劇的な足の裏をまじまじとみつめることができるのだ。⁽¹⁾ グロのベストやジェリコーの殺人狂や狂女の陰惨さは（これにドラクロワの『シオの虐殺』も加えてよいが）、ウォルポール、ラドクリフ、ルウイス、マチューリンなどのイギリス暗黒小説（ゴシック・ロマンス）がフランスで流行したと密接に繋がっているように思われる。つまりこれら絵画に表われた陰惨さは、この時代の残虐趣味を反映したものではあるまいか。残虐趣味を死の強迫観念と言い替えてもよい。あの『エブソムの競馬』は難破や殺人狂とどこで結びつくのか——とガエタン・ピコンは自問する。彼は『競馬』もまた、間近に迫っている死と戦わなければならないというジェリコーの悲惨な強迫観念を、その切迫した瞬間を描き出したものだ、と考える。⁽²⁾ 確かに競馬に題材を取っていながら、あの絵の調子は暗く、悲愴である。《臨場感》ということ言えば、われわれは競馬レースを前にしているというより、血みどろの尼僧やギロチンにかけられた女が流行している当時の屍体愛好症的風潮を前にしている、と言った方がよい。ともかく劇的場面の《臨場感》は11年後にはドラクロワの『民衆を率いる自由の女神』（1830）によってナポレオンとは逆の立場から、ひとつの政治的効果を生み出すまでになるのである。革命は理念化されず、代りにそこにあるのはいわば「ざらざらした現実」（ランボオ）である。ハイネによればフリジア帽を被って民衆を率いるこの女性を自由の女神であると理解した者は一人もいなかったそうである。⁽³⁾ 女神は娼婦のようであり、革命戦士たちはならず者のようである。濁いた色彩によって描かれたこの激しい絵は、1830年7月の暑さ、埃、汗、血といった夏の革命の「現場」を見事に表現したものである。それまで沈黙を守っていたサント＝ブーヴやラマルチヌ、熱烈な王党派で

あったユゴーでさえも、敢然と革命を支持しはじめる当時の熱気が、ドラクロワの臨場感溢れるこの絵によく表われている。時の権力者ルイ＝フィリップはいち早くこの絵を買い取り、やがて目立たない場所へ隠してしまう。

1820年代から30年代にかけて特筆すべきことは、ジャーナリズムが登場し、急速に発達したということである。ナポレオン以来の教育制度の改革、教育施設の整備、展覧会（サロン）、音楽会の流行、それに伴うサロン批評、音楽批評の確立（後者については特にホフマン、シューマン、ハイネなどによる批評）、また一方でイギリス、アメリカから新型の製紙機械、印刷機が輸入され、大量生産体制が確立され、産業革命によってパリに人口が集中したこともあって、新聞ジャーナリズムは飛躍的な発展を遂げる。特に30年代に入ると三面記事や石版による諷刺画（ドーミエなど）が登場し、ウジェーヌ・シュウやアレクサンドル・デュマによる新聞小説が隆盛をきわめる。スタンダールは1833年のノートにこう書きつける——《小説の時代》と。ジャーナリズムの発達とともに、《臨場感》という新しい感覚は大衆の好みに合った形に鑄直され、もはや、ジェリコーの時代のような強烈な陰惨さは影をひそめてしまう。すでに大革命もナポレオンの栄光も過去のものである。現実の「死」は遠ざかり、代りに懐疑、不信、無為、倦怠のヴェールに蔽われる。（後述）バルザックの写実的な『私生活情景』（1830）も、新聞読者を意識したシュウの『パリの神秘』（1842）やのちのユゴーの『レ・ミゼラブル』（1862）といった社会小説も、またウォルター・スコットの小説、ユゴーの『ノートル＝ダム＝ド・パリ』（1831）、デュマの『モント＝クリスト伯』（1842—48）といった歴史小説も、その生き活きとした、《臨場感》溢れる表現によって読者の心をとらえたのである。社会の雰囲気再現、群集の存在感、一時代の諸相、具体的事象の直接的表現、これらが重要であった。デュマのように歴史を不正確に描いても、その不正確さを忘れさせるほどのリアリティがあればよかったのだ。フェリックス・グラנדが臨終の際に、司祭の手の金の十字架を奪い取ろうとする場面などは、誇張されているとはいえ、

いかにも吝嗇家の存在を髣髴とさせる。告白小説によって作者と同化し、社会小説によって上流階級や下層階級と同化し、また歴史小説によって中世と同化する——このようなく現場に居合わせる>醍醐味を味わせてくれる小説の臨場感は、実は歴史学や文学批評にも窺われるものなのである。活き活きとして、印象的で、過去の姿を蘇えらせる正確な地方色をもったティエリの文章も、文化現象、平民階級、地理、自然観察など多彩な領域に目を注ぎながら、「歴史」を一個の魂をもった人格のように表現したミシュレのロマン主義的散文も、あるいは、作品よりも作者に興味を抱き、つねに環境と作者を樹木と果実のように結びつけて実証的に記述したヴィルマンの文章も、見聞録、書簡集、私小説を重視し、抽象的な人間ではなく、個別的で特殊な個性を探究し、作家の存在感を見事に読者に伝えたサント＝ブーヴの文章も、すべて対象との同化現象、そこから生れる臨場感（あるいはこの関係は逆かもしれないが）を効果的に生み出す種類のものであった。懐疑の時代の信仰をもっとも象徴的に表わしたラムネーの『一信者の言葉』（1834）についても同様のことが言える。揺るぎない信仰の確信は一度も体験したことがなく、つねに信仰と不信仰との間で引き裂かれつづけた求道者の存在感、すなわち《臨場感》がそこにはよく出ている。《質問に答えるときは(……)そのひとつひとつがびったりとしたイメージによって、いかにも適切に、生き生きと申し分なく描き出されているのだった》(枢機卿ワイズマン)⁽⁴⁾

『瞑想詩集』（1820）

時代を10年ほど前に戻すと、はじめてフランスロマン主義に詩的表現をあたえた作品と言われるラマルチャーヌの『瞑想詩集』が1820年3月に世に出て、フランスロマン主義が開始された。しかしたびたび指摘しているように、20年のロマン主義はドイツやイギリスの1800年前後のロマン主義とは異なる。⁽⁵⁾そこには超越的宗教感も、人類の過去への憧憬も、フリーメイソンに遡る万人の平安も、崇高な死も存在しない。いみじくもシューマンがベルリオーズの『幻想交響曲』（1830）に

をそのままここにも適用できるのではあるまいか。20年代ははっきりした世代交替の時期であった。ナポレオン、〔キーツ〕(21年)、ホフマン、〔シェリー〕(22年)、〔バイロン〕(24年)、ジャン＝パウル(25年)、ブレイク、ベートーヴェン(27年)、F. シュレーゲル(29年)というように1760年代から70年代生れの、初期ロマン主義を形成した人々が相次いで死んでいる(ただし、イギリスの三人の詩人は別格である。80年代から90年代生れの彼らの死はむしろ早死というべきで、キーツは病死、シェリーは溺死、バイロンは戦病死である)これらに代って登場してきたのが、大革命を知らない新しい世代、スタンダール、ラマルチャーヌ、ヴィニー、ドラクロワ、バルザック、ユゴーという80年代から1800年初頭生れの世代である。1830年代に入ると、ミュッセ、モーリス・ド・ゲラン、シューマン、ショパンといった1810年生れの次の世代が登場してくる。ともかくルイ十八世による第二次王政復古のこの時代、前の時代のような政治的行動への道はふさがれて、まったくの保守的環境の状態にあった(イギリスでも事情は同じで、イギリス社会を追われたバイロンがほとんど自殺のようにしてギリシア独立戦争で死んだのも、彼の個人的理由の他に、この時代閉塞の状況が多少とも影響していたのではあるまいか)⁽⁶⁾

いずれにしても、この時代はゲーテが嘆いたように主観の時代となった。⁽⁷⁾主観の時代は個性の時代であり、個人主義的なロマン主義が開花した時代である。その端緒が『瞑想詩集』の出版であった。

『瞑想詩集』の冒頭の詩は「孤独」(*isolement*)と題されている。ここには孤独な山、古い柏の木、夕陽、平原、湖、夕暮の星といったシャトーブリアンの(あるいはオシアン的)舞台装置が揃っているが、しかしこの自然はアメリカ大陸のような大自然ではない。山はほとんど丘といってよいほどだ。⁽⁸⁾さらにその描写の仕方はシャトーブリアンのような簡潔さや力強さをもたない。そこに描かれている蛇行する川のように、ためらいがちな感情の微妙な襲がある。《私は泣いた》(*j'ai pleuré*)と《私は求めた》(*j'ai cherché*)という二つの表現の間でためらい、《私は〔こんなに〕夢見た》(*j'ai [tant] rêvé*)という微温

的な表現に落ち着いたラマルチーヌには、中世キリスト教に出会ったときの、「私は泣いた、そして信じた」(j'ai pleuré et j'ai cru) と初版の序文で吐露したシャトブリアンの激しい情熱は見出せない。むしろ神は逃げていくのだ。神は中心になく、つねに周縁に位置している。詩人はこの地上に置き去りにされている。

流涕の地になぜ私はまだとどまっているのか？
大地と私との間に共通するものはなにもない⁽⁹⁾

さらに初期ロマン主義に見られたような直線的な上昇運動もラマルチーヌには欠けている。対象も自己も雲状化し、この曖昧になった輪郭の間をさまようのである。これは風に舞う木の葉と同じである。かつてのロマン主義の植物的有機性というダイナミズムはこのように生命力のない浮遊物と化す。

森の木の葉が草叢に落ちると
夕べの風が起こり、谷間へとさらっていく⁽¹⁰⁾

そして風は、天＝地関係を引き裂くものとして作用する。木の葉をさらっていくラマルチーヌの風には、世界と恋人とを一体化させ、「われらの内と外なる一なる生命」に収斂させていくコールリッジのあの「イオリアン・ハーブ」(風琴)の汎神論的意味作用はない。「もしもこの世のかなたのあの高き世界が／ながらえた「愛」をいつくしんでくれるならば」と歌い始められたバイロンの詩の上昇願望にも、実は逡巡や懐疑が混じっている。なおまだ地上に曳き摺られているという意識があり、したがって「飛翔」も方向性をもたない彷徨にすぎなくなる(「冷気が苦悩する肉体をおおうとき、ああ、不滅の心はどこを目指して迷いゆくのか」)対象のとらえ難さ、自己の存在の稀薄さ、情熱の無方向性、これらはラマルチーヌやバイロンと同世代であったキーツにおいても見られるものである。ナイチンゲールの歌声も、ギリシア古謡に描かれたアルカディアの音楽も、空想の美しい顔や声も、自己の作品さえも、確固とした手ごたえもないまま虚無に嘸み込まれ

てしまう。「死」は以前のような宗教的な崇高さを失って、まったく個人主義的なものに変ってしまった。『美しき水車小屋の娘』(1823)の旅人を永遠の眠りに誘う小川の子守歌にも、この生命力の稀薄な微温的な虚無感が漂っている。シューベルトは弔鐘を模した単調な音の繰り返しによってこの諦念のさまを見事に表現している。1797年生れの彼もまたラマルチーヌと同世代の人間であった(詩を書いたミュラーも同じで、1794年生れである)「私には時として自分がまったくこの世に属してはいないように思われる」⁽¹¹⁾と言ったシューベルトの言葉を、ラマルチーヌやバイロンのものと言ったとしても疑う者はいないだろう。

コントラストとタッチの誕生

イギリスの劇団が第二回目の訪仏で、パリのオデオン座で「オセロ」「ハムレット」「ロメオとジュリエット」などのシェイクスピア劇を連続上演し大成功を収めた年、1827年にユゴーは『クロムエル』の序文で古典劇との訣別を宣言した。「高貴なる単純さと静謐なる偉大さ」に裏打ちされた「崇高」のみの古典劇に対して、ユゴーは「崇高」と「グロテスク」とが混じり合ったドラマを提唱した。シェイクスピア劇がまさにそうであったのだ。混淆体の美学はまず詩において実践された。ラマルチーヌですらポエジーの形式美は固守したのに対して、十九世紀生れの若いユゴーは『東方詩集』(1829)によって新しい韻律と絵画的表現を生み出した。そこに表わされたコントラストの強烈な効果は、1830年というさらに新しい時代の幕開けを予告するものであった。光輝く色彩、想像力の昂揚、未曾有の詩のリズム、これらは巻頭に収められた「天の火」を読んだだけでも明白に感じ取れる。そして1830年の『エルナニ』の勝利。これは新しい文体の勝利に他ならなかった。アレクサンドランを分解して正則のアレクサンドランとの衝突から生じる対照効果を狙ったり、散文的言葉を詩的表現と混合させて、より具体的な、色彩に富んだイメージを喚起させたり、活潑で動的なリズムに瞑想的で静的なリズムを組み合わせさせて変化に満ちたリズムを作り出したりした。

これはシューマンが評価した『幻想交響曲』の拍子とリズムのコントラストや和音の転調などの新しさと相通じるように思われる。⁽¹²⁾ ショパンの不協和音の美しさについても同じであろう。⁽¹³⁾

《ベルリオーズは個々の細部を等閑に付して、全体のために犠牲にしているとは言うものの、それでも細部を精妙に見事に仕上げる術は心得ている》というシューマンの批評はまた、個と個とが激しく対立しながらも、全体として一つの劇的な有機体を作り出しているドラクロワの『サルダナパールの死』(1828)をも想起させる。

ロマン主義演劇において1830年という年が重要な年であったように、1824年という年は、ロマン主義絵画において忘れることのできない年であった。この年のサロンに出品されたドラクロワの『シオの虐殺』とアングルの『ルイ十三世の誓い』という二つの作品によって、ロマン主義絵画と新古典主義絵画との対立図式が出来上がったのである。しかし、美術史で必ず取り上げられるこの事件よりも、実は目立たないがさらに重要な“事件”があった。これはのちの絵画の流れに大きな影響をあたえるものであった。このことに入る前に、1824年当時のフランス画壇がどういう状況にあったか、簡単に触れておこう。スタンダールの『1824年のサロン』によればこうである——ダヴィッドの亜流が「ダヴィッド派」を形成し、この悪しき新古典主義が過去三十年間フランス画壇を支配してきた。この退屈な新古典主義が描くものはスタンダールの目には《広大な人間の沙漠》にしか映らない。才能豊かなダヴィッドは別にして、その弟子たちは《肉体しか描くことができず、魂を描くことはまったく不得手》であった(傍点はスタンダール——以下同じ)⁽¹⁴⁾ ダヴィッドのコピーを嫌ったプリュードンだけは心の真実を描くことができた。《真実の熱っぽい効果、これが現代の時代に根本的に欠けているものである、心の感情を描く絵画の真実が》⁽¹⁵⁾ スタンダールはロシーニのオペラのように心を熱くさせる《臨場感》を絵画に求めていたのだが、そこにドラクロワの『シオの虐殺』が登場した。これは虐殺ではなくベストだ、とひとまずは批判しながらも(グロの絵が頭にあったのか)、それでもその色彩、その

運動感溢れる人物につよい共感を示している。アングルの『ルイ十三世の誓い』を物質的で機械的、冷たい美しさ、こういった絵の主題に必要な不可欠の敬虔さがなく、敬虔な感情に欠けていると酷評したのに比べれば、スタンダールのドラクロワ評は好ましい方であったと言えるだろう。——このようにロマン主義絵画が登場してきて、新古典主義絵画の新しい担い手(に祭り上げられた)アングルの絵画と対立関係が出来上がったこの1824年のサロンで、イギリス風景画が大々的に紹介された(最初の紹介は1822年である)その中にコンスタブルの『干草馬車』(1824)があった。コンスタブルの作品は、空も、雲も、樹木も、点景としての人物も、すべて新鮮で美しかった。新古典主義に支配されていたそれまでのフランス絵画にはないものばかりであった。特にその草原の緑のタッチは、原色の点やはね返しにパレットナイフを使用していて、きわめて斬新なものであった。ドラクロワはこの緑のタッチに惹かれた。1846年9月23日の日記で彼はこのように記している。

《コンスタブルは言っている。自分の草原の緑色が優れているのは、さまざまに異なった多様な緑で構成されているからで、風景画家たちの月並な緑色に強烈さや生命力が欠けているのは、その緑色を彼らはいつも単一な色調(*teinte*)で塗っているからだ、と。彼がここで草原の緑について語っていることは他のすべてのトーンについてもあてはまるだろう》⁽¹⁶⁾

タッチの並列によるコントラストの表出——なめらかな新古典主義絵画にはないこの表現方法によって、スタンダールが熱望した《真実の熱っぽい効果》を生み出す生命力がロマン主義絵画にあえられたのである。タッチ一般についてドラクロワはこう考える。

《タッチは絵画において思考を表現する場合のありふれた方法である。おそらくタッチがなくとも絵はきわめて美しいであろう。だが、それで自然の効果に近づけると考えるのは浅はかなことだ。(…)さらに真の巨匠の作品にあって

は、すべては絵を眺めるに必要な距離にかかっている。ある距離をおいて眺めると、タッチは全体のなかに溶け込んでいる。しかしそれでもタッチは絵にひとつのアクセントをあたえているのだ。色調 (*teinte*) が一様に溶け込んだものではこの効果は出せない》(1857年1月13日の日記)⁽¹⁷⁾

『悪の華』の年に書かれたこの一節はのちにボードレールその人によってさらに詳しく展開される。

《絵が大きくなればそれだけタッチも大きくならざるを得ないだろう。これは言うまでもない。しかしタッチとタッチは現実溶け合ってしまうことが大事である。タッチとタッチは、適当な距離をおけば、それらをひとつに結びつける好都合な法則によって、自然に溶け合うものである。このようにして色彩はよりエネルギーに、より新鮮になるのである》(『ウジェーヌ・ドラクロワの作品と生涯』)⁽¹⁸⁾

コンスタブルのタッチは草原や樹木の緑だけにとどまるものではない。緑のタッチと同様に、というよりも、全体的効果から見るとそれ以上に重要なタッチ、赤のタッチも見落してはならないものである。例えば1817年に描かれた『フラットフォードの製粉所』と1820年に描かれた『ストラトフォードの製粉所』とを比較してみるとよい。どちらも田園風景に題材を取っているが、旧作ではロバに乗った少年が手前にやや大きく描かれているのに対して、20年の作では川べりの何人かの人物が小さく点景として描かれていて、その中の背中をこちらに向けて魚釣りをしている男のチョッキの赤、下をのぞき込んでいる少女のスカートの赤、これらの赤が目にも沁み入るほどあざやかに描かれている。画面では他のどこにもこのような原色に近い赤は使われていない。この赤によって作品に力強いアクセントが生れ、画面がひきしまった。画面に求心力が出てきた。このような例は他には『白い馬』(1819)の馬の背に乗せられた赤い鞍(白馬であるだけになおさら効果的である)、『ハリッジの灯台小屋』(1820)の手前に小さく立っ

ている男の頭に被った赤い帽子などがあげられる。画面をひきしめるアクセントとしての効果的な赤のタッチは、ドラクロワよりもむしろカラーに多く影響をあたえたように思われる(例えば『マント風景』、『マントの橋』など)コンスタブルの果たした役割はさらに、自然から学ぶという点において、のちのリアリズム絵画の指標になったことで、これについてはジャンフルリが詳しく説いている。コンスタブルとリアリズムとの関係については別の機会に譲る。

ともかく、コンスタブルのいわゆる「イギリス手法」(*manière anglaise*)は1824年から1830年にかけてフランス絵画がダヴィッド派による独裁から脱却していくのに多大の貢献をした。ドラクロワはコンスタブルを見て自分の『シオの虐殺』を手直したと言われている。⁽¹⁹⁾『虐殺』の4年後に描かれた『サルダナパールの死』を前作と比べてみるとそのあたりの事情がよく分る。バイロンの作品から想を得たこの作品では、まず構図がはるかに大胆になっている。画面に奥行がある。さらに各人物のポーズの激しさと呼応するかのようになり、タッチが荒々しく、色彩のコントラストも前作以上に激しさを増している。争う黒人と白馬の肌の色の対照、黒人の引っ張る手綱の赤、喉をつかれる裸の女の振れた曲線と肌の白さ、鮮血を思わせるカーペットやベッドの赤、色と色とが、線と線とが、登場人物たちの阿鼻叫喚のポーズと相俟って、この未曾有の殺戮現場の臨場感をこの上なく盛り上げている。さらに、これらの動的要素と著しい対照をなしている、ベッドの端ですでに死んでいる裸の女と、この光景を悠然と眺めているサルダナパール王の静かなポーズ。この静けさは死んだ女の背中や王の衣裳の白さによってさらにつよく印象づけられている。

しかしドラクロワにおいてコントラストやタッチが決定的な役割を果たすようになるのは、モロッコ、アルジェリア旅行から帰ってきて描いた『アルジェの女たち』(1834)からであろう。この作品ではこれまでにあまり使われなかった種類のコントラスト——補色のコントラストが活かされた。しかもこの補色のコントラストにドラクロワはまったく新しい現代的な価値をあたえたのである。

緑色の気息さ——七月王政期

東方旅行はドラクロワに色彩を解放した。それまでの東方を題材にした彼の作品、『シオの虐殺』も『サルダナパールの死』もいわばフィクションであった。『虐殺』は報道記事によって発想されたものであり、『サルダナパール』は文学作品を拠り所にしてた。つまり想像力によって描かれたものであった。しかし今度は事情が異なっている。ドラクロワは自分自身の日で東方の風景や習俗を、とりわけその色彩を見たのである。確かに指摘されている通り、この作品はスケッチ帖から再構成されたもので、その意味では想像力の産物でもあろう。また画面左側の横たわる女は、パリのモデルにポーズを取らせたものである。しかし“取材”にもとづいたという点で、これは前二作とはまったく異質のものである。ドラクロワは強烈でしかも朦朧としたハーレムの一室を目のあたりにして、東方のもつ色彩のなまなましさに直接に触れたのである。それが赤と緑という補色の刺激的な配色によって表現されたのだ。片膝ついた女のズボンの緑、そのそばを通りすぎる黒人の召使いのスカートの赤、そのスカートにも緑が入っている。また召使いの赤いターバンにキラリと見える緑の模様、あぐらを組んだ女の衣服にも赤と緑の模様が入っている。左隅の横たわる女の衣服にも赤と緑が使われ、彼女がもたれているクッションの模様にも深い赤と緑が輝いている。脱ぎ捨てられたサンダルや黒人女のはいている上履き、また背後のドアは赤色であるのに対して、カーテンやうす暗い壁、壁に掛かった飾鏡は緑色のトーンで統一されている。ほとんどこの二色だけで出来上がっているとさえ言うてよいほどだ。赤・緑の補色を使った絵は過去にもあった。例えばラファエロの『小椅子の聖母』などはそのなかでも最高傑作であろう。しかしラファエロの補色は優雅であり静謐であった。ドラクロワの場合はむしろ官能的である。それはその色調の相違ばかりではなく、タッチが大胆に使われているからでもあろう。暗く謎めいた東方のエロチスム、なまなましい肉感性、不快と紙一重の快感、無為の倦怠、湿気を帯びた暑暑——そういったものがこの強烈な補色の効果によってリアリティをもって迫ってくる。女たちが

身に飾っているイヤリングや指環やブレスレットの燦めきを、素早く見事なタッチで描き出したそのあざやかさが、このような色彩効果をさらに高めていると言える。赤と緑の補色は東方の気息さを表わすのに恰好のものであった。コンスタブルの新鮮な草原の緑が、ドラクロワによってまったく違った効果を生み出すものへと変質させられたのだ。『アルジュの女たち』は圧倒的な成功を収めた。それはこのなまなましい東方の気息さのためであったろう。

自由主義的な共和制を求めて起った30年の七月革命も、ブルジョワを擁護するルイ＝フィリップの立憲王政にすり変えられて終ってしまった。《銀行が国家の頂点に位している。ブルジョワがサン＝ジェルマン労働者街の人々に取って代って事態を支配し、銀行はブルジョワ階級の貴族となった》とスタンダールは非難する。ラマルチヌは《フランスはアンニュイに満ち》と嘆き、ギゾーは《富を積み》と尻を叩き、サン＝マルク・ジラルダン《平凡こそがよいのだ》とブルジョワのモラルを押しつける。一言で言えば、七月王政期は凡庸な君主を戴くブルジョワ階級の全盛期、商工業万能の成金時代、フランス十九世紀を通じて第二帝政期と並ぶもっとも俗悪な物質時代、あらゆる点において「偉大なるもの」が欠けた時代、ということになるだろうか。カンカン踊りが流行し、カフェ＝コンセルが繁昌し、新聞小説が人気を博し、メッキが発明された時代、すなわち何事においても安手の時代となったのである（ただし、このような現象を生み出した産業革命の成功が、次の第二帝政期の飛躍的な経済発展の基盤となったのだが）E・レイノーはその『ボードレーとダンディズムの宗教』でこの時代を次のように要約している——《ルイ＝フィリップ時代の最大の欠陥は驚異を欠ける事であった。実用と利益、これが最大多数の願望である》男子服の流行色は黒か灰色である。若い画学生テオフィル・ゴーチエが赤チョッキを着て派手に暴れたのも、のちのボードレーがピモダン館でアシーシュを試みるのも、またネルヴァルが現実と幻想とを交錯させるのも、この七月王政期のブルジョワ支配を抜きにしては考えられない。女性服はジゴ袖にフェロニエールというルネサンス様式になり、コルセッ

トが復活し、撫で肩が強調され、スカートは釣鐘形に、髪型は記念碑状になった。つまり天使か蝶に似てきた。可愛くて家庭的な女性のイメージがもてはやされたのだ。女性は家庭という鳥籠に入れられて、ブルジョワの可憐な持ち物となった。当時の女性服の流行色は優しく感傷的な藤色、薄紫、灰緑であった。

なるほど政治的行動の道がふさがれていた1820年代の保守的環境から見れば、1830年代は共和主義的傾向にあったと言えるかもしれない。あらゆる反抗——そのなかには神への反抗もあったが——が可能であった。フランスロマン主義の若々しい作品が一挙に開花するものこの1830年前後である。ユゴー『東方詩集』、ヴィニー『オセロ』、デュマ『アンリ三世とその宮廷』、メリメ『シャルル九世年代記』、サント＝ブーヴ『ジョセフ・ドロルムの詩』（1829年）ラマルチヌ『詩的宗教的諸調集』、ユゴー『エルナニ』、スタンダール『赤と黒』、ミュッセ『イスパニアとイタリアの物語』（1830年）ユゴー『秋の木の葉』、デュマ『アントニー』（1831年）ゴーチエ『アルベルテウス』、ジョルジュ・サンド『アンディアナ』、ミュッセ『肘掛椅子に坐って見る芝居』（1832年）——上に挙げたロマン派のなかでも1810年生れの若いミュッセは、ワーテルローの戦い以後に成長した、あらゆる積極的な価値を欠いた世代に属する人間である。彼らにとってナポレオンの栄光や超越的宗教ははっきりと過去のものになってしまった。七月革命の失敗による政治的挫折感、さらに宗教的挫折感がこれに追い打ちをかける。《神への渴望》はありながら、信じ切ることができない。心情において求め、理性において拒むのだ。鬱屈した魂は落ちていく。20年代のラマルチヌのような、手ごたえのないぼんやりした不安といった微温的なものではなく、自己同一性の解体という危機を孕んだ精神の彷徨であった。それはまったく個人的なもので、悲劇的な自己を喜劇的に演ずる道化の精神という形で表われることもあった。ぼんやりした不安から苛立たしい狂気へ——この時代、ペトリュス・ボレルやウェインライトという破滅型の人間が現われるのを見ても、この30年代のロマン派的気質の側面がよく分ると思う。魂

は落ちていく。《夢の傾斜》を転げ落ちるように。

友よ、おまえたちの愛しい夢に穴を穿つな
花咲く野の土を掘るな
おまえたちの目に眠れる海が見えたときは
水の上を泳げ、さもなくば岸辺で遊べ
思いは暗いからだ！ それと分らない傾斜が
現実世界から不可視の領域へとつづいているから
だ
螺旋は深く、そこを降りていくと
どこまでもつづき、大きくひろがり
なにか宿命的な謎に触れて
この暗い旅から人は蒼ざめて戻ってくるからだ！
(ユゴー)⁽²⁰⁾

《かつて人間を神と結びつけ、人間を神の位置にまで高めた信仰がしだいに失われてゆくと、恐しいことが起る。魂は自分自身の重みに引かれてどこまでも、いつまでも落ちてゆく。そして魂がもっているのは、本来の原理からかけはなれてしまっているある種の知性で、これが落ちてゆきながらその途中で出会うものすべてにすがりつこうとする。ある時は悲しげな落ち着きのなさで、またある時は狂人の笑いにも似た喜びをもって。(…)彼の魂は飢えている。どうしたらよいのだろうか。彼はその魂を殺すだろう。なぜなら、彼のいるところには魂に与える糧は見つからないのだから。もし彼が苦しんでいるのなら、それは彼がまだあまりに高いところにいすぎるからである。されば墮ちよ、動物の位置にまで、植物の位置にまで。そして汝を獣、あるいは石たらしめよ。それはできない。自分が飛びこんだ暗い奈落の底で、彼は自分のどうにもならない本性を背負ったままでいる》
(ラムネー)⁽²¹⁾

1790年代生れのラマルチヌと1810年生れのミュッセとの世代の相違は、ドイツ音楽で言えばシューベルト（1797年生れ）とシューマン（1810年生れ）の相違と言うこともできよう。『美しき水車小屋の娘』の死は温かく優しいものであった。し

かし交響曲第四番の情念は暗く、救いがない。

『サントール』の詩人モーリス・ド・ゲランは「緑の手帖」(*Cahier vert*)と呼ばれる一冊のノートを残した。《私の裡にもともとある恐がりの、不安な、分析癖の要素はあまりに強く、ひとときも私に休息をあたえてくれない》⁽²²⁾と訴えるゲランもまた、1810年生れの時代の子、《十九世紀の第二世代》(サント=ブーヴ)に属する青年であった。彼のノートには雲や空や地平線や樹木に関する記述がきわめて多い。しかもそれはコンスタブルの描写のように正確である。しかしその空間はコンスタブルとは逆に閉ざされている。地平線への言及の多さは、ゲランがつねに地平を意識していたということだが、これは別な言葉で言えば、彼の心には絶えず境界線が存在していたということである。地平には必ず樹木があり、空には必ず雲が浮んでいる。この空の雲を樹木の間から見上げるのだが、雲はけして霧やガスとなって地平と一つになることはなく、樹木の梢は空と溶け合うことはない。目は見上げていながら、魂は上昇しない。ゲランは好んで《縁》(*lisière*)という言葉を使う。彼はいつも対象の《縁》をみつめている。彼自身もまたひとつの《縁》なのだ。神は逃げていく。しかし詩人の魂はラマルチヌのような木の葉ですらない。自己も他者も「雲状化」せず、輪郭線(境界線)は執拗にそこにある。というより、この境界線こそがゲランの魂そのものなのだ(《私の魂が最初の地平線だった。それを私は長い間みつめてきたのだ》)⁽²³⁾ゲランにとって風は天と地を結ぶものであった。揺らすことは、この境界線を曖昧にすることであった。風で木の葉が揺れることは、揺籃と同じく、空と地上とをある種のハーモニーで包み込む天国的な何かであった。だがこういうことは滅多に起きない。外の嵐にじっと耳をそば立てるゲランは、いわば巣の中でうづくまる鳥である。

《私は鳥の自由さをもったことがなかったし、私の思考も鳥の翼のように幸福ではなかった。巣の中の鳥のように、諦めの中で眠ろう》

(1834年5月25日)⁽²⁵⁾

アンリ・ペールは言う——《彼ら〔ラマルチヌ、サンド、ドラクロワ、ユゴーなどのロマン派〕は人生を変えようという希望に燃えて若い世代の憤激をもって自分たちの巣から飛び立ったのだ》⁽²⁵⁾確かにそう言える面もある。何人かはイカルスのように失墜したけれども。だがここに挙げられたロマン派は、サント=ブーヴ流に言うならば、すべて十九世紀の《第一世代》に属する人種ばかりである。30年代の青年は20年代の青年とは違う。飛び立たず、自閉的世界のなかに落ちていくか、さもなくば狂躁の世界に迷い込むか、だ。ゲランのノートに描かれた樹木の緑は鬱々として気怠い。ゲランは自分のノートを友として生きた。ノートは彼の友であり、恋人であった。内にこもる情熱はノートとの同性愛にまで発展する。

《おお、私のノートよ、私にとっておまえはただの紙の束ではない。無感覚の、生命のないものではない。おまえは生きている。魂を、知性を、愛を、善意を、憐憫を、忍耐を、慈悲を、純粹で変ることのない共感の念をもっている。私にとっておまえは、人間たちの間で私が見出せなかったもの、弱々しく病的な魂に愛情を抱き、その愛情で魂を包み、ひとり魂の言葉を理解し、その心をおしはかり、その悲しみに同情し、その歎びを共に喜ぶ、そういう優しくて献身的な存在なのだ。おまえはその懐で魂を休め、あるいは逆に、ときには魂に寄りかかる。眠りやすらぎのために相手に寄りかかるというのは愛する相手に大きな慰めをあたえることでもあるのだ。私にはそういう愛が必要なんだ。憐憫の愛が》(1834年4月20日)⁽²⁶⁾

《おお、私のノートよ！私の優しい友よ、あの群集から抜け出て、どんなに私はおまえを愛していると感じたことか。だからいまはもう私はおまえのものだ。夜が迫ってきて、疲労ですっかりくたくたになってしまっているけれども。私は全身全霊、おまえに身をゆだね、おまえに私の苦しみを語って聞かせ、心安らかに秘密の中でおまえと語り合うのだ》(1834年1月24日)⁽²⁷⁾

詩的精神をもつ者は、貴族的精神をもつ者と同じように、この七月王政下のブルジョワ社会では受け入れられない存在である。ゲランのノートが「緑の手帖」と呼ばれたことは意味深いことだ。ノートの表紙の色が緑色であったことからこの名がついたのだが、またそれはノートに散在する樹木の描写の重みをも暗示している。すなわち、緑は内省世界に閉じこもった人間の、その濃密な内的世界を外部世界から守る保護膜の役割を果しつつ、同時に、外部世界へ飛び立つことを阻む障壁の役目をも果しているのである。ゲランの緑が憂鬱なのはそのためだ。上に引用したノートの一節はどれも1834年のものである。つまり『アルジェの女たち』の年に書かれたものである。きわめて東方的なドラクロワの緑色の気息さはしかし、また一方では七月王政下のパリの気息さでもあったのではあるまいか。少なくとも、驚異や偉大さの欠けた、夢想やポエジーとは無縁の、銀行ブルジョワジーの栄える安直な時代にあって、人間や自然の真実、あるいは美を求めて彷徨する詩人や芸術家たちの、鬱鬱として胸に抱いていた理想の驕り、それが<緑>という色に反映されていたのではあるまいか。補色の関係を比喩的に使えば、真紅のチョッキを着て過激に暴れまわった攻撃的な「青年フランス党」のロマン主義が<赤>のロマン主義であったとすれば、絶えず挫折感に彩られた内省的なゲランのロマン主義は<緑>のロマン主義であったと言えるだろう。

ドラクロワが表わした赤と緑という補色の気息さは、特にその緑の効果は、やがて夭折の天才シャセリオー（1819—56）に引き継がれることになる。アングルの線描様式にドラクロワ的色彩表現を兼ね備えたシャセリオーの作品には、新古典主義的側面とロマン主義的側面とが融和した不思議な魅力があるが、その真価はやはり東方的な緑の美しさにあったと言うべきだろう。化粧するエステルの目の緑、腕環に嵌め込まれたエメラルドの緑、背後のクッションの緑、これらの緑の美しさは独特である。1841年に描かれ翌年のサロンに出品された『エステルの化粧』をゴーチエは熱愛した。次のゴーチエの言葉にも時代の色が反映しているように思われる。

《シャセリオーはアテネ風のエレガンスに神秘的で悲哀を帯びた感情、ある種の野性的な優雅さ、定義しがたい東洋風の気息さを付け加えた》

註

- (1)しかしながら、『難破船』『希望号の難破』『メデューズ号の筏』の構図を見比べてみると、この三作はきわめてよく似た構図をもっていることが分る。中央よりやや下の水平線（ジェリコーのものは中央より上だが）、左下から右上へ斜めに上がり、途中で今度は左上へ方向転換して昇っていく主導線、この構図はドラクロワの『サルダナパールの死』にも活かされている。
- (2)Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p.135.
- (3)Heinrich Heine, *De la France*, Akademie-Verlag Berlin, 1977, p.120.
- (4)H.G. シェンク『ロマン主義の精神』（生松敬三・塚本明子訳）みすず書房, 1983, p.112.
- (5)フランスロマン主義が1820年のラマルチーヌの『瞑想詩集』から始まるのではなく、それ以前のジュニエやシャトブリアンやセナンクールから始まったとする私の説は、ジロドゥによって裏付けられた。『エルナニ』の記念講演でジロドゥは私と同じ意見を述べている。(Jean Giraudoux, *Littérature*, coll. Idées, Gallimard, 1967, p.166.)
- (6)加納秀夫他『講座英米文学史3 詩Ⅲ』大修館, 1972, p.66, 及び『パイロン詩集』（小川和夫訳）, 白風社, 1980, p.186.
- (7)エッカーマン『ゲーテとの対話(上)』（山下肇訳）, 岩波文庫, 1981, p.219.
- (8)Lamartine, *Méditations*, Classiques Garnier, 1980, p.465.
- (9)*id.*, p.4.
- (10)*Ibid.*
- (11)シェンク, 前掲書, p.118.
- (12)Robert Schumann, *Sur les musiciens*, Stock, 1979, p.120. p.123.
- (13)*id.*, pp.224—225.
- (14)Stendhal, *Du romantisme dans les arts*,

- Hermann, 1966, p.135.
- (15) *id.*, p.137.
- (16) Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*,
Plon, 1982, p.881.
- (17) *id.*, p.612.
- (18) Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques
L'Art romantique et autres Oeuvres
critiques*, Classiques Garnier, 1962, p.429.
- (19) *id.*, 221.
- (20) Victor Hugo, *Les Orientales Les Feuilles
d'automne*, Le Livre de Poche, 1964, p.274.
- (21) シェンク, 前掲書, p.110-111.
- (22) Maurice de Guérin, *Le Cahier vert*, Klincksieck, 1983, p.55.
- (23) *id.*, p.225.
- (24) *id.*, p.165.
- (25) Henri M.Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*
PUF, 1979, p.130.
- (26) Guérin, *op.cit.*, p.157.
- (27) *id.*, p.151.