

ドラクロワの「日記」における絵画と文学の位置付け

— 主題、表現形態、制作過程の三つの観点から —

西 嶋 亜 美

序

十九世紀中盤のフランスで活躍した画家であるウジェーヌ・ドラクロワ（一七九八—一八六三）は、『キオス島の虐殺』、『民衆を導く自由の女神』（ともにルーヴル美術館）等ロマン主義的な絵画作品や、ルーヴル美術館アポロンの間の天井画『ピュトンを倒すアポロン』、『サン・シュルピス教会礼拝堂の《天使と闘うヤコブ》等の装飾画をはじめ、生涯にわたり精力的に作品を制作する傍ら、『日記』や手紙、定期刊行物に掲載することを意図した美術評論などのまとまった文章を残していることでも知られる。¹⁾ 中でも『日記』には、画家の旅行や読書、観劇、社交の様子や芸術に関する思索が記されており、画家の足取りをたどり、作品の調査を行うための有力な一次資料となっている。とりわけ、生涯を通じて文学を愛し、文学作

品から着想を得て数多くの作品を制作しているドラクロワは、『日記』において様々な観点から文学について論じており、しばしば絵画と比較することでその議論を深めている。本稿は、ドラクロワの記した『日記』にみられるそうした絵画と文学の位置付けに関わる記述を整理することを目的とする。

あらかじめ従来の議論と先行研究を確認したい。出版からほどなくしてシニヤックによる新印象主義のマニフェスト『ドラクロワから新印象主義へ』において盛んに引用されるなど、『日記』には、前衛的な画家たちの理論的な支柱という一面がある。²⁾ 一方で、画家の生前に出版された美術論からボードレルが導き出したような絵画作品の印象と相反する古典主義的な芸術観は、『日記』に対しても指摘されてきた。特に、後年の記述にアカデミズム的な理論との親和性や、ドラクロワの絵画作品とは分裂した印象が指摘されてお

り、急進的なロマン主義画家ドラクロワというイメージを和らげるものだという評価にいたる研究もある⁽⁴⁾。

二〇〇九年にハヌーシユが新たに詳細な注釈を施した「日記」を出版したのを機に、従来のジョーバン編集版の誤りや偏りが明らかになった⁽⁵⁾。これにより、生前に出版された芸術論にみられる古典主義的な考え方の有効性や、断片的な記述スタイルについても、画家の意図がある程度包括的に把握することが可能になったといえる。

特に、ハヌーシユは新版「日記」出版に先立って発表した研究において、ドラクロワの一貫性に乏しい記述は意図的なものであり、一本の線のような言語表現の不自由さから解放され、芸術について画家が語るための新たな文体を手に入れる試みであったのだと主張する⁽⁶⁾。それが取えて断片的な日記であり、一貫した主張を論じる美術論ではなく、必要と興味に即して参照するための「美術辞典」構想であったという彼女の意見には説得力がある。また、ハヌーシユは「日記」に盛んにみられる絵画と文学の比較のなかにレッシングの詩画比較論との「対話」を見出し、物質的な絵画と抽象的な文学のうち、前者をより高く評価するものとしてドラクロワの諸芸術比較論を解釈している⁽⁷⁾。

二番目の諸芸術比較論についての論点は、本稿の関心である絵画と文学の位置付けに直結する。ただし、「日記」全編を通してみると両者の関係は複雑であり、絵画優位という一言でまとめることの

出来るものではない。そこで以下では、彼女の議論を参照しつつも、「日記」にみられる絵画と文学の多層的な関連性を紐解くことを重要な課題とする。

具体的に絵画と文学を関連させた記述として、第一に、絵画化のための文学作品中の場面の描写や抜き書きが挙げられる。こうした主題としての文学への言及について、まずは本稿第二章において整理する。続いて、芸術論としての絵画と文学の比較考察の部分に関しては、試みに、ある内容を持った主題物語を表現する形態としての絵画と文学の比較と、制作する立場からの絵画と文学の特色の比較を分けて考察することとし、前者を三章、後者を四章で扱う。いわば、受容者の立場からの記述と、制作者・執筆者という意識が濃厚なものを一度区別することで、その特色を読み解くのである。

これらの手続きを通し、ドラクロワにおいて、文学についての考察が、絵画制作および絵画論の充実にとつて欠かすことの出来ない重要性を持っていたことが明らかになるであろう。

一、著述の実際

議論に入る前に、ドラクロワの「日記」とは何を指すのか、構成要素と使用するテキストについて確認しておきたい。

ドラクロワが「日記」を継続的につけていたのは、まとも

た二つの期間に分けられる。まずは、一八二二年九月三日より、一八二四年十月五日の間の日記であり、便宜的に「若年の日記」と呼ぶ。特に一八二四年の前半には、大作《キオス島の虐殺》の制作の傍ら劇場に通い、バイロンの『ジャウール』を始め様々な文学作品に親しむ様子がかんりの頻度で記録されている。その後一八四七年一月十九日、二十年余りの空白期間を経て、「日記」が再開される。こちらは「後年の日記」と仮に名づけるが、読書や社交、旅行など事務的な行動の記録に加えて、しばしばそれらを契機として芸術に関する考察が綴られる。とりわけ、一八五三年十月にはじめて「美術辞典」という形態での芸術論を構想して以来、「自然模倣」や「仕上げ」といったテーマを設けての執筆が行われる。一八五八年以降、本格的に「美術辞典」の執筆に取り掛かると、項目の内容とともに、同じ「日記」の中の関連するテーマについての過去の記述の所在が日付で示される。このことから、ドラクロワが度々過去の記述を振り返り、思索の糧としていたことが分かる。⁽⁹⁾なお、生前には未完で終わった「美術辞典」は、ラリュにより編集され出版されている。⁽¹⁰⁾

また、「若年の日記」と「後年の日記」の間には、一八三二年の北アフリカ旅行の際の数冊のノートと、内容から一八四二年前後に書かれたと同定される北アフリカ旅行の旅行記が残されている。⁽¹¹⁾さらに、ハヌーシユによる新釈版には、これまで体系的に年代特定等

の作業がなされていなかった多くのメモが、「ダンテのノート」「イギリス画派についてのノート」といった暫定的な名前を冠され「補遺」としておさめられている。新釈版で千七百頁を超える文章のうち、四百頁ほどが「補遺」に当たるが、中には、作品制作に関わる具体的な主題のメモや、美術評論の草稿、交友関係に関わる覚書、さらに書籍からの抜き書きが多数存在する。ハヌーシユはそのおおよその年代を、書かれた内容やノートの種類等から特定したうえで注釈を施している。その結果として、日記から実情を知ることが困難だった期間のドラクロワの関心のありようにも近づく手立てが出来た。

二、物語の伝達—絵画の主題としての文学への言及

詩人であれたらどれほどよかったことか—だが少なくとも、絵画で作り出すのだ。⁽¹²⁾

ドラクロワにおいて、絵画と詩が芸術の重要な二輪を為していることは、一八二四年の日記に書かれた言葉にすでに明らかである。この二つの関連のもっとも具体的な様相は、彼の画業では、文学に着想を得た物語画や版画の制作という形であらわれる。

ある物語を表現する手段として絵画と詩を同列に置くことは、西

洋美術史上では画家の地位向上を目指す際の常套手段であった。ホラティウスの「詩は絵のごとく」(Ut pictura poesis)を根拠としてアリストテレス以来の芸術論を絵画に適用し、絵画を詩に並ぶ知的な生業とみなすための努力は、アルベルティの『絵画論』で明文化されることは周知の通りである。¹⁴その後フランスでは十七世紀にフェリピアンによるアカデミーの講演録序文等のアカデミーの芸術理論において、歴史画の重視という形で理論づけられてきた。¹⁵ドラクロワが生きた十九世紀にも、若い芸術家のための登竜門であるローマ賞選考のための試験では、教訓的で複雑な意味内容を表す歴史画を構成する能力が問われており、物語内容の伝達は絵画の重要な役割とされていた。¹⁶この状況は、美術学校を中心とするアカデミズム内部に限らない。一八四六年のサロン評で、シャルル・ボードレールは、ロマン主義の双壁と目されるヴィクトル・ユゴーとドラクロワの制作手法を比較して以下のように述べる。

前者(ユゴー)は細部にまず取り掛かり、後者(ドラクロワ)は主題の内面的な理解から始める。そこからして、前者は主題の皮を得るに過ぎないのに対して、後者はその臓腑をもぎ取る。¹⁷
(○)内は引用者による)

現代生活の画家という概念を生み出し、新しい芸術の姿を追い求

めたボードレールが、主題物語を出発点に制作を行うことを前提に画家と詩人を論じている点は興味深い。それほどに、十九世紀中盤の芸術は、ある題材をいかに深く咀嚼したうえで効果的に表すかということに腐心してきたのである。

では、実際に「日記」に生涯を通じ継続してみられる、絵画や版画作品の主題として採用することを見越した場面のメモを見てみよう。これらは改めて指摘するまでもなく多くの作品研究において取り上げられてきたものだ。だが、敢えて日記全体を通して絵画の主題のメモをみると、いくつかの特徴を指摘できる。

第一に、主題として挙げられる文学のラインナップは、わずかながら変化している。顕著なのは、バイロンとウォルター・スコットの作中場面であり、「若年の日記」と一八四〇年代までに同定される補遺のノートにたびたび書かれるが、一八四八年以降の「後年の日記」では記述が途絶える。これら同時代のイギリス文学は、フランスで絶大な人気を誇っており、ドラクロワは生涯を通じて多くの作品を生み出すが、後半生に記述としては現れなくなるのは興味深い。これらに替わるように、「後年の日記」に、ルネサンス期のイタリアの詩人であるタッソーの『解放されたエルサレム』やアリオストの『狂えるオルランドー』からの場面が度々抜粋される。もつとも、このような関心の推移は、その間の長い年月を考えればむしろ自然といえる。「若年の日記」「後年の日記」を通して散発的に記

述の見られるシェークスピアの戯曲についても、後年の日記で『ロミオとジュリエット』の言及が多くを占めるなど内容には変化がある。十九世紀になっても依然として芸術家たちの有力な着想源であった聖書の物語や、古代ギリシャ・ローマの神話や歴史は、細かい内容は変化しつつコンスタントに挙がっている。

これらの主題メモの第二の特徴として、すぐに絵画や版画として作品化されていない主題の場合に、繰り返し記されるものが多いことが指摘できる。特に、『ロミオとジュリエット』から、眠り続けるジュリエットを周囲が死んだものと誤解する場面は、一八四七年、一八五六年、一八五八年に二度、一八六〇年と記述に上るが、現在知られている限り実際に描かれてはいない。また、タツソーの『解放されたエルサレム』からは一八五四年、一八五八年に三度、一八六〇年と、いずれも複数の場面が挙げられる。旧約聖書より「ノアの燔祭」の主題は、一八五六年にはタイトルのみが書かれ、一八六〇年には、一八五五のノートから見つけたとして文章がそのまま書き写されている。¹⁸⁾このような記述から、ドラクロワが主題に関しても美術辞典の執筆の際と同様、定期的に過去の記述を参照しながら記憶を新たにしていたことがうかがえる。

第三に、「若年の日記」においては、文学の体験が直接、絵画制作における主題案として記述され、しばしば間をおかずに実際に制作されるのに対して、「後年の日記」においては、読書の体験が主

題のメモとは別箇に記されることが多い。一八二〇年代の「日記」を見ると、画家は友人宅でバイロン作『ジャウール』を部分的に読んだ後、両日中に連作のための複数の場面を構想するだけでなく実際に描き始め、¹⁹⁾あるいはイギリスの戯曲アンソロジーを読んだのちにオトウエイの戯曲に着想を得て『ジェーン・シヨア』の制作を計画している。²⁰⁾このような直接的でスピーディな記述から、二十代の画家の、あらゆる芸術体験をすぐにも自らの絵画の糧にしようにとする旺盛な制作意欲がうかがえる。一方で「後年の日記」においては、主題案は継続して見られるが、それは読書や観劇といった文学の経験と結びついたものではなく、純粹に絵画制作のための覚書といった様相を呈する。それと別箇に読書体験は継続的に記されるものの、具体的な物語の進行や画題に相応しい場面を抜き出すのではなく、作家や作風等の特色の議論が中心に展開される。併せて、絵画制作に関しても、場面選択や物語の伝達よりは、絵具の調合のような技術的な内容が多くなる。²¹⁾

こうして、最も直接的な絵画と文学の関連である主題物語の記述が、文学体験や絵画制作と乖離を見せていく一方で、より理論的なレヴェルで絵画と文学を比較する記述が一八四〇年代以降に登場する。会話や読書、美術辞典の構想等を引き金として記される各国の文学の比較や、詩と散文の比較といった話題において、画家は演劇や絵画、音楽に自在に言及するのである。以下の二つの章はそうし

た比較の議論に論を進めるが、まずはある物語内容を表現する上で異なる形態という観点からの絵画と文学の比較考察を検討したい。

三、不透明な媒体―表現形態としての絵画と文学の比較考察

最初に絵画と文学の比較がはっきりとした形を取るのには、一八四三年の十二月の日付のあるメモである。彼はある一定の内容を表す際に画家と詩人が用いる手段の違いに焦点を当て、詩人が連続するイメージを、画家は同時に存在するイメージを用いて受容者に訴える旨を指摘する。そして、小鳥の水浴びの光景を例に挙げ、「私は一度に、詩人が言及することもできず、また何冊もの本を以てしても不完全にしか描写することが出来ないほどのものを見て取る」と記す。一度に見て取ることの出来る視覚像としての世界の尽きせぬ豊かさは、詩人がどれほど言葉を尽くしても不完全にしかとらえられないというのである。ここに見られるのは、文字による描写の限界を踏まえたいうでの、絵画優位の議論である。

このような議論から自然に想起されるのは、継起的に物事を記述する文学と、同時に存在する物事を表す絵画の違いを扱うレッシングの『ラオコオン―絵画と文学の限界について』である。²⁴ 古来の「詩は絵のように」を覆し、絵画と文学の手段の違いを強調するレッ

シングの議論では、文学のように複雑な内容や極端な感情を絵画で表すと美しさを損ない、絵画のように細密な描写を文学で行うと本筋を外れるとされる。果たして、ドラクロワによる「日記」補遺の一八三三年から三四年に同定される「イギリス画派のノート」には「レッシング作ラオコオン、或いは絵画と文学の境界」と一八〇二年に仏訳された書物の題名が記されていた。前後に列挙されている絵画の主題案からは、当初は理論的な関心よりむしろ、様々な古代の芸術家の挿話を取り上げながら物語表現の工夫を説明するレッシングの同書から絵画の着想を得ようとしていたとも推測されるが、必ずやその理論にも興味を惹かれたことだろう。²⁵

そのことは、レッシングの理論に呼応する「日記」中他の記述からも裏付けられる。例えば、一八五〇年代と同定されているノートの中で、ドラクロワは芸術比較に関する長文を記して小説における描写の効果に疑問を投げかけているが、この箇所は、絵画の効果に詩で模倣したときにおこる「鼻持ちならない描写熱」がレッシングにおいて否定されることに通じるだろう。

私としては、描写の乱用に反対の声をあげたい。描写の乱用は言葉を手段とする芸術をゆがめるのだ。(中略) 私としては、彼らが必ず前置きに入れる場所や城の内部や風景などの描写で、何かを理解したことはないし、全くもって何か思い浮かべ

られたことさえない。²⁸⁾

こうして読み手としてのドラクロワは、小説家が本題に入る前にしばしば差し挟む情景描写を非難する。それらは、まるで絵画のように場面を描写しているようであっても、絵画のように情景を伝えられず、かえって言葉の芸術として不恰好になってしまっているのである。何故なら、絵画と文学という二つの芸術が異なる手段を用いているからであるが、手段としての特質の差異は同じノートのやや後になってレッシングとはやや異なる仕方では示唆される。

あるタブローの引き起こす愉しみは、文学作品のそれとはかなり異なるものである。絵画だけに特徴的な種類の感情があり、ほかの芸術ではそれがどういふものか伝えられない。ある色彩の組み合わせや明暗から生じるある印象がある。それは私が絵画の音楽と呼びたいものである。そのタブローが何を表しているのかを知るより前のものだ。²⁹⁾

換言すると、絵画のみがもたらす印象は、鑑賞者が主題について理解する以前に、色彩や明暗の力によって鑑賞者の心を打つという。ここでは、古来の文学と絵画の比較にみられる物語内容の伝達機能や、レッシングが重視した美を伝える手段としてではなく、絵画に

おける色や形そのものの精神への働きが重視されている。

以上に内容的に類似し、具体性を増した一八五三年の考察をみてみよう。

絵画に独自の感情の種類というのはある種、触れて確かめられるようなものであり、詩や音楽にはこれを生み出すことはできない。あなたはこの実物の再現を、本当にみているかのように愉しみ、それと同時に、イメージが精神のために抱え持っている意味が、あなたを熱狂させ興奮させる。(中略) 文学作品の中では精神にとって価値を持たない記号であるものが、画家の作品ではもつとも生き生きとした喜びの源となる。つまり、諸々の物のスペクタクルの中で、美や均整、対比、色彩の調和、そして外の世界の中で目が喜びとするようなものもたらす満足であり、それは我々の本性が必要とするものである。³⁰⁾

文学にとつての文字は思想や内容を伝える記号にすぎないのに対し、絵画にとつて、内容を伝える役割をしているものは、触れて確かめられるような「美や均整、対比、色彩の調和」であって、それらが独自の喜びをもたらすのであり、その段階を経て初めて、伝えられる意味(「イメージが精神のために抱え持っている意味」)が鑑賞者に熱狂を引き起こすのだと論じられる。

この延長上でドラクロワは、文学をその手段としての単純さゆえに絵画よりも高次のものとみなす考え方へ反論する。つまり記号としての透明性ゆえに文学の優越性に与する者たちは、絵画や、さらに具体的に物質的な要素を持つ彫刻を味わい得ないと考えるのである。すでにハヌーシユは、この部分を主たる根拠として、ドラクロワの詩画比較論にレッシングの否定を読み取っていた³¹⁾。すなわち、ウエルベリーのレッシング解釈をもとに、レッシングにおいて文学の正確さに比して造形芸術の感覚的で不確かな側面が強調されることを指摘し、ドラクロワのこの日の日記に、物質的な絵画を精神的・抽象的な文学に対して常に低い次元に置くレッシングへの対抗意識を読み取るのである。しかしながら、ドラクロワが実際にレッシングを文学優位の理論として解釈し、それに対抗していたと解釈できるかには疑問が残り、またドラクロワにおいては絵画と文学が単純に対立関係でとらえられているわけではない。

というのも、「日記」のなかに、文学についても表現形態としての不透明性ないし物質的な性質が重視されることがあり、それが絵画との類推から示されるのである。例えば、ウォルター・スコットの小説におけるリアリティとヴォルテールの小説等における著者の手の痕跡を比較し、後者を芸術に不可欠なものとして評価する以下の部分である。

ヴォルテールの小説や『ドン・キホーテ』『ジル・ブラス』を読んでみたまえ。目撃者という関係で本当の出来事に立ち会っているという風には全く思わないだろう。芸術家の手を感じることだろうし、そうであるに違いない、ちょうどあらゆる絵画に額縁があるように³²⁾

ウォルター・スコットの小説における迫真的なリアリズム描写は、読者に、まるでその場面に立ち会っているような感覚を与える。だが、ドラクロワが述べるには、文学作品としての完成度においてはヴォルテールやセルバンテスに劣る。それはそこに芸術家が不在だからであり、ちょうど額縁を欠いた絵画が完全なものともみなされないことと同様であるという。ここで明らかになるのは、文学においても、出来事を伝える透明な媒体であることより、時に書き手の意識や手の痕跡が前景化するような作品をドラクロワが評価している点である。すなわち、物質的で不透明であるがゆえによしとされるのは絵画だけではないことが分かる。この点は、前段で論じた絵画独自の愉しみのあり方とは矛盾しているように思われるかもしれない。だが、以下にみる散文と詩の違いとの類推から絵画を論じた部分からは、ドラクロワが文学のなかでも詩的な文学と散文的な文学を厳密に区別したうえで、前者を評価し、そこに絵画に通じるような形態の美しさを見出していることが分かる。

画家の中に、散文家と詩人がいるのが分かる。(中略) 詩の美しさは全くの無知な人にも違反が明らかにわかるような規則に従った正確さにあるのではない。詩の美は、詩的な力をつくり出し、想像力に向けられるいくつもの隠された調和や適切さにあるのであり、絵画芸術において形態の優れた選択やその関係の通じ合いが、想像力に働きかける。³³⁾

詩における韻文の美しさは、形式を厳格に守るのではなく、全体として達成される調和から生み出されるという。対応する絵画の要素としては規則の遵守ではなく形態の関係性が挙げられる。本章の前半に述べたように、ドラクロワは、一旦は意味内容を伝えるための形態として文学と絵画を比較し、透明な記号的な文学よりも、色や形といった媒体によって印象を与える絵画を高く評価しているように見える。だが、詩的な感興は形態のもたらず調和から生まれると説く部分からは、絵画と文学との共通点が見られるのである。

四、一瞬での把握—制作時の絵画の優位性

他方、絵画と文学の決定的な差が明らかになるのは、実作の制作という局面でこれらの芸術を論じる部分である。ここにおいて、ド

ラクロワは、美術論の出版などを通して実際に文筆家としても活動も行う画家ならではの立場から、絵画と文学を流れる時間性に独自の視点で切り込んでいる。例えば、先に引用した一八五三年の詩画比較考察の続きでは、あらゆる手段と刺激を通して鑑賞者に強烈な印象を与えようとする演劇との比較から、絵画がその力を発揮するための「一瞬の効果」について議論が展開される。

だから、私が絵画の力について言ったすべても理解される。絵画には一瞬しかないのなら、その一瞬の効果に集中するのだ。画家が自らが説明したいと思うものを支配する力は、演技や演奏に任せる詩人や音楽家よりも強い。この力はそれほど多くの部分に発揮されるのでないが、画家は完璧に一つで完全に満足させ得るような効果を作り出すのだ。³⁴⁾

前半部分は、レッシングの主張する「含蓄ある瞬間」のように、内容を表すのにもっともふさわしい場面を選択することの重要性を出発点としているものの、その後の議論の焦点は、画家が自らの作り出すイメージを制御する力の強さに移行している。演劇や音楽と異なり、制作し、受容者に届けるまでの間において、画家はほかの芸術家と比較して自分ひとりの力を行き渡らせることができる。このことと、作曲家がその作品の評価において演奏家に依存し、戯

曲を執筆する詩人が、最終的に俳優の解釈／演技 (interpretation) に自作品を任せざるを得ないこととの差は歴然としている。

作品全体に自らの意思を透徹させられる点は、制作の途中でも重要なポイントとなる。曰く、詩人は制作の最中においても、画家と違って全体をひと目で見渡すことが出来ない。「タブローはひと目で見てとることが出来るが、手書き原稿の場合、ページの全体さえ見ることが出来ないだろう。つまり、精神で全体をとらえることが出来ない。」⁽³⁵⁾このため、ドラクロワは、文章の執筆時には、順序や論理構成を練っているうちに最初の興が覚め、創作意欲が失せるという。対して、絵画を描く画家が自分の取り組んでいる作品の全体像を見通せることは大きな利点となる。

さらに、一瞬で様々な情報を把握することの可能な視覚像を扱い、したがって、作品もひと目で見渡せる画家は、イメージを作品として形にするプロセスをも、一息で、直接的に行うことが可能だとも述べられる。そこで重要性を持つのが、美術辞典の項目にも挙げられる「エボーシユ」という概念である。エボーシユは通常、油彩絵具等を用いて行う大まかな下書きを指し、素早く正確な形態把握を評価するアカデミーの教育においても重要視されていた。⁽³⁶⁾ドラクロワの美術論の理解においては、仕上げられていない未完の状態であるエボーシユは「崇高」との関連において鍵となる概念と捉えられることが多い。⁽³⁷⁾だが、文学との関係に注目するなら、一瞬で形にす

ることができるということの利点は強調されるべきであろう。つまり、崇高に関連していわゆる未完の美であるという以前に、制作者が逃げ去るイメージを留めるためのまたとない方法なのである。翻って他の芸術に当てはめると、音楽や文学はアイディアを連続して起こるように示すため、絵画のように心の中をそのまま表すような仕方ではエボーシユを行うことは不可能となる。

ある考えのエボーシユが作り出すことのできる効果に関しての文学と絵画の違いについて、つまり一言でいうなら、文学においてはエボーシユすることが不可能であることについて。(中略) デッサン芸術と他の芸術の違いは、ほかの芸術の場合は観念 (Idee) を続けて起こるようになか展開させられないことであり、反対に、四本の線を引けば、精神のために一点の絵画の印象をすべてまとめて示すことができる。文学や音楽の作品が全体の構成としては完成し、精神に印象を与えてしかるべき時に、細部が仕上げられていなかったとしたら、大理石や絵画の場合に比べてずっと不都合である(中略) 他方絵画においては、美しい示唆や偉大な感情のクロッキーは、表現としては完璧に仕上げられた作品に匹敵する。⁽³⁸⁾

ここで明言されているのは、文学等と比較したときの絵画の強み

としての、視覚的な印象を一度に再現するエピソードであり、ここにおいて、絵画における時間性は、視覚像が一瞬で鑑賞者に対し印象を及ぼす力とともに、そこに介在する画家の目と手の素早さに通じることが分かる。つまり、絵画に表された内容を伝えるための「一瞬」の力というだけでなく、視覚的に光景をとらえ、それを直接視覚的に表現する際の「一瞬」ともなる。「エピソードが想像力を自由に活動させる」³⁹のは、連続して紡がねばならず全体像を把握しにくい言葉ではなく、思い浮かべ、あるいはとらえたイメージをイメージのまま定着し、考察対象とすることができるといふ利点があるからである。その限りにおいて、絵画における未完成の作品や下書きの持つ力は、文学や音楽の細部の不完全さとは比較にならない。文学においては、細部の不完全な作品から一定の印象を得ることは難しいが、絵画にあつては、たとえ細部は不完全であつても、よいエピソードは仕上げられた作品に劣らぬ感興を呼び起こすのである。

最初の印象を形にするエピソードこそが本質的であるということ、は、彫刻の比喩を用いた以下の箇所からも伺える。彼は、彫刻家の制作過程を色彩画家のそれと関連させ、彫刻家に色彩派の画家が学ばべきだと述べる中で、アカデミーの理論への反論の糸口をとらえている。

彫刻家はその作品を輪郭線から始めることはしない。彼は、素材を用いて対象の見かけをつくりあげる。その見かけは、最初は粗略で、彫刻の根本的に主要な条件である実際の凹凸と堅牢さを見せるのである。絵画のあらゆる部分を統合する色彩画家は、その芸術に固有で本質的なものすべてを、根本的に同時に確立しなければならぬ。彼らは彫刻家が粘土や大理石、石で行うようにして、色彩でマッサを作らなければならない。⁴⁰

彫刻の根本的な表現は輪郭線ではなく堅牢さと凹凸にあり、それは画家にとつての色彩のマッサに相当する。最初の印象を直接的に表す際にその作品の本質が決まるが、その本質はあくまで全体の印象を作り出すマッサなのであり、アカデミーが重んじる美しい輪郭線にあるのではない。こうしてドラクロワは、古代彫刻を模したような均整の取れた人体の描写を目指すアカデミーの画家に対して、彼らが貴ぶ彫刻の本質が輪郭線ではなくむしろ色彩のマッサに近いものであると反論するのである。⁴¹併せて、同様にアカデミズムにおいて重んじられる仕上げに留保が加えられる。

タブローを仕上げようとすると、必ず少し損なうことになってしまう。諸部分に調和をもたらすための終盤の筆致は、新鮮さを失くしてしまう。⁴²

仕上げにより新鮮さを失うことを防ぐため、この後ドラクロワは、最初の印象であった重要な部分に対して細部を徹底的に従属させることを推奨する⁽⁴⁾。最初の印象をエポーシユとして把握できることは絵画の大きな強みであるが、そののちに、主要な部分に細部を従属させた状態を保ち、新鮮さを失わぬようにしなければならぬ。このように、文学との比較において絵画の明白な利点であるエポーシユという制作過程の考察はまた、アカデミズムに対する有効な反論につながっているのである。

結び

本稿では、ドラクロワの「日記」に現れる絵画と文学の関係性を、表現する内容、表現の形態、そして、制作の過程という三点から読み解いてきた。ここで各章の考察を簡単にまとめておこう。第二章においては、絵画の着想源としての主題文学の記述からいくつかの指摘を行った。特に、しばしば文学作品の感興をそのまま絵画や版画として表したいという欲望が吐露される「若年の日記」と比較し、「後年の日記」においては文学の経験と絵画の主題との間には乖離が見られ、代わりに文学と絵画の芸術論的な比較考察が見られることは指摘したとおりである。

そこで、そのような比較考察を三章以下で詳細に検討すると、あ
る内容を伝える表現形態としての絵画と文学という局面において
は、そのメディア自体の持つ色や形の喚起する喜びが重視され、反
対に文学の用いる文字や文章といった手段は記号に過ぎないと否定
される。だが、同時にある種の小説や詩にみられる著者の作為の顕
在化が評価される点からは、絵画に独自の形態のもたらす感興を詩
的な文学にも適用していることがわかる。一方、四章でみたように、
制作の際、一瞬の印象を全体として把握して形に表すことが出来る
点で絵画は徹底的に文学に対し優位に立つ。その議論を進めると、
彫刻との共通点につながるとともに、アカデミー的な仕上げや輪郭
線を否定する考え方も導き出される。

ドラクロワの「日記」については、しばしばアカデミズムに通じ
る古典的な芸術観が指摘されてきた。しかし、本稿で見たように文
学と絵画の比較という観点からは、古典的な理論を援用しつつも理
論化や単純化を避け、一瞬のうちに過ぎ去る視覚的体験の直接性や
個別性をいかにして伝達するかという根本的な問題に丁寧に取り組
んでいる様子が明らかである。ここに、文学や絵画の古典的な理論
を参照しつつ同時代のアカデミズムとは距離を取り続け、自らの絵
画における実践から得られた知見を、既存の理論の枠組みを用いつ
つ言語化する試みを見ることができるのである。

註

- (1) Eugène Delacroix, *Journal*, I, II, ed. Michèle Hannoosh, Paris, 2009 (以下「Journal」); *Correspondance Générale d'Eugène Delacroix*, 5vol., publié par André Joubin, Plon, Paris, 1936-38 (Corr.); *Dictionnaire des Beaux-Arts*, reconstitué et publié par Anne Larrie, Hermann, Paris, 1996 (Dictionnaire); *Écrit sur l'art*, I, 2, Librairie Séguier, Paris, 1988 (Écrit).
- (2) Paul Signac, "D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme", Paris, *La Revue blanche*, 1898, ed. Paris, 1899, re-ed. Françoise Cashin, Paris, 1964.
- (3) La vie et l'oeuvre d'Eugène Delacroix (国民世論863/9/2掲載の編集長あて公開書簡。阿部良雄訳『ボードレー全集IV』筑摩書房一九七一年九頁。)
- (4) ムラは「Tempered Romanticism」という言葉でドラクロワの美術理論を結論づけよう。George P. Mraz, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton University Press, 1966, p.137. 46-54. 一八四七年以降の「日記」が若年の日記や制作態度との乖離を見せようとするところ指摘はエシヨリエからマリムに至る研究において継続しよう。Raymond Echolier, *Delacroix: Peintre, graveur, écrivain*, Paris, 1926, I, p.116.
- (5) ココで「日記」のそれ以前の出版の歴史についても触れておう。ドラクロワの死後、手紙は一八七八年、日記は一八九三―九五年に出版される。 *Journal de Delacroix, I-III*, ed. Paul Flat & René Pion, Paris, Librairie Plon, 1893-95. その後、ジョーハンによる新たな版が出版されて版を重ね、一九九六年には、ダニッシュ語が新たに序文を添えた一巻本として出版され、ひろく参照されてきた。 *Journal de Eugène Delacroix. T. 1 (1822-1852). T. 2 (1853-1856). T. 3 (1857-1863)*, ed. André Joubin, Paris, Plon, 1850; Delacroix, *Journal*, ed. Joubin, Préface, Hubert Damisch, Paris: Plon, 1996
- (6) Michèle Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton, 1995.
- (7) Hannoosh, *op.cit.*, 1995, pp.45-50.
- (8) Journal, p. 684, (1853/10/10).
- (9) 過去の日記の参照については以下にも指摘がある。 Hannoosh, *op.cit.*, 1995, p.62.
- (10) *Dictionnaire*.
- (11) 現在内容が知られているのが五冊あり、他二冊の行方が分かっている。
- (12) Eugène Delacroix, Laure Beaumont-Mallet et al., *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, 1999.
- (13) "Que je voudrais être poète. Mais au moins, produits avec la peinture." Journal, p.159, (1824/5/11).
- (14) Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura poesis: Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècle*, (original in English in 1967) Paris, 1998.
- (15) ここでは美術学校における講義は、考古学や解剖学、幾何学などの実践的な諸学に限られ、シャルル・ブランの教授就任まごは芸術論が講じられることはなかった。 *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, ed. Alain Mérot, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996.
- (16) Monique Segré, *L'École des Beaux-Arts XIX^e-XX^e siècle*, Paris, 1998, pp. 101-111 ;
- (17) "L'un commence par le détail, l'autre par l'intelligence intime du sujet ; d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles." Charles Baudelaire, *Selon de 1846, IV Eugène Delacroix*, Paris, 1846, rep. Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, ed. Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1976, p.432. (『ボードレー全集III』阿部良雄訳、筑摩書房、一九八五年、九三頁)
- (18) Journal, p.1051, (1856/12/22); p. 1334 (1860/3/15) なお、一八六〇年の記述の下になつたように一八五五年の描写については該書では見つけられよう。
- (19) Journal, p.157-159 (1824/5/10, 5/11).
- (20) Journal, pp.123-126, (1824/3/3, 3/6).
- (21) 一八五〇年代前半に特に集中して絵具の調査に関しての具体的な指

- 示が書かば好れづる。Journal, pp.514, 560, 630.
- (22) “Le poète se sauve par la succession des images ; le peintre par leur simultanéité.” Journal, p.1579, (1843/12/16).
- (23) “(...) de vois à la fois une foule de choses que non seulement le poète ne peut pas même mentionner, loin de les décrire, sous peine d’être fatigant et d’entasser des volumes pour ne rendre encore qu’imparfaitement.” Journal, p.1579, (1843/12/16).
- (24) Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766. (アンソニナス「トネロコトナー絵画の文学の限界にこづつ」斎藤栄治訳、岩波文庫、1970年。)
- (25) “Laocoon, ou bornes de la peinture et de la poésie”, Catepin “École Anglaise” 1833-1834, 33r, Journal, p.1523.
- (26) G.E.Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Ch. Vanderbourg, Paris, 1802. 特に《怒れるメティア》(一八三八年、リール美術館)へのレッシンズの記述の役割にこづつは拙稿「ドラクロワ作「墓地のナムレットとホレーシオ」諸作品をめぐる」『美術史』第一七二冊、一七三〜一七一頁の一八四頁を参照のこす。
- (27) “21. Cahier du Romancero, 1833-”, Journal, pp.1525-1530. 冒頭の戯曲仕立てで書かれた騎士道物語風のメモが1830年代に同定されるが、それ以下はハヌーシユにより記述方式から1850年代と同定されつつある。論者も、内容面からめづれを支持した。
- (28) “Je déclare pour ma part m’élever contre l’abus de la description. Il fausse l’art qui a pour moyen d’expression le langage. (...) Je n’ai pour ma part rien compris jamais, ni rien put me figurer de clair le moins du monde dans toute description de lieu, intérieur de château ou paysage dont ils font forcément précéder” “Cahier du Romancero, 1833-”, Journal, pp.1527-28.
- (29) “Le plaisir que cause un tableau est un plaisir fort différent de celui d’un ouvrage littéraire. Il y a un genre d’émotion qui est tout particulier à la peinture ; rien dans l’autre art n’en donne l’idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumière et d’ombre, etc. C’est ce que j’appellerai la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente.” Journal, p.1528.
- (30) “Ce genre d’émotion propre à la peinture est tangible en quelque sorte ; la poésie et la musique ne peuvent le donner. Vous jouissez la représentation de ces objets réels comme si vous les voyiez véritablement, et en même temps le sens que renferment les images pour l’esprit vous échauffe et vous transporte. (...) signe sans valeur pour l’esprit dans l’ouvrage du littérateur, devient chez le peintre une source le plus vive jouissance ; c’est-à-dire la satisfaction que donnent, dans la spectacle des choses, la beauté, la proportion, le contraste, l’harmonie de la couleur, et tout ce que l’œil considère avec tant de plaisir dans le monde extérieur, et qui est un besoin de notre nature.” Journal, p.696, (1853/10/20).
- (31) Hannoosh, op.cit., 1995, pp.45-50. ハェルビリーの著作に關しては以下 David E. Wellbery, *Lessing’s Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, 1984.
- (32) “Lisez les romans de Voltaire, *Don Quichotte*, *Gil Blas*. Vous ne croyez nullement assister à des événements tout à fait réels, comme serait la relation d’un témoin oculaire... Vous sentez la main de l’artiste et vous devez la sentir, de même que vous voyez un cadre à tout tableau.” Journal, p.703, (1853/10/28).
- (33) “Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes. (...) Mais la beauté des vers ne consiste pas dans l’exactitude à obéir aux règles dont l’observation saute aux yeux des plus ignorants. Elle réside dans mille harmonies et convenances cachées qui font la force poétique et qui vont à l’imagination, de même que l’heureux choix des formes, et leur rapport bien entendu, agissent sur l’imagination dans l’art de la peinture.”, Journal, p.395, (1847/9/19).
- (34) “On comprend donc tout ce que j’ai dit de la puissance de la peinture. Si elle n’a qu’un moment, elle concentre l’effet de ce moment

- ; le peintre est bien plus maître de ce qu'il veut exprimer que le poète ou le musicien livré à des interprètes; en un mot, si son pouvoir ne s'exerce pas sur autant de parties, il produit un effet parfaitement un et qui peut satisfaire complètement." *Journal*, p.697, (1853/10/20).
- (35) "Vous voyez votre tableau d'un coup d'oeil, dans votre manuscrit, vous ne voyez pas même la page entière, c'est à dire, vous ne pouvez pas l'embrasser tout entière par l'esprit. Il faut une force singulière pour pouvoir en même temps embrasser l'ensemble de l'ouvrage et le conduire avec l'abondance ou la sobriété nécessaires, à travers les développemens qui n'arrivent que successivement. Lord Byron dit que quand il écrit, il ne sait pas ce qui va venir après, et ne s'en inquiète guère. Sa poésie est en général dans le genre que j'appellerai admiratif; il tient plus de l'ode que de la narration. Il peut donc s'abandonner à son caprice." *Journal*, p.530, (1850/7/21).
- (36) アルバート・ボーム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦他訳 三元社 二〇〇五年 (Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York, Phaidon, 1971) 一六八—一七〇、一八二—一八四頁。
- (37) 「日記」にみられる未完成への情熱に関しては、以下を参照。Hannoosh, *op.cit.*, 1995, pp.70-73. 崇高に関つてはまた考察が行われるのは、一八五九年初頭の「日記」である。ミケランジェロの作品が均整を欠く点、シヨパンの即興が完成された曲よりも大胆である点とともに、未完成、エホーシム、とこつた断片的な言葉が「崇高」と結びつけられたこと。 *Journal*, p.1268, (1859/1/9).
- (38) "De la différence qu'il y a entre la littérature et la peinture relativement à l'effet que peut produire l'ébauche d'une pensée, en un mot de l'impossibilité d'ébaucher en littérature, (...) je crois que cette différence entre les arts du dessin et les autres tient à ce que les derniers ne développent l'idée que successivement. Quatre traits, au contraire, vont résumer pour l'esprit toute l'impression d'une composition pittoresque. Même quand le morceau de la littérature
- ou de musique est achevé quant à sa composition générale, qui est supposée devoir donner l'impression pour l'esprit, l'inachèvement des détails sera d'un plus grand inconvénient que dans un marbre ou un tableau (...) or, en peinture, une belle indication, un croquis d'un grand sentiment, peuvent égaler les productions les plus achevées pour l'expression." *Journal*, p.747, (1854/4/4).
- (39) "Ebauche. — sur la carrière qu'elle laisse à l'imagination." *Journal*, p.1070, (1857/1/13).
- (40) "Le sculpteur ne commence pas son ouvrage par un contour; il bâtit avec sa matière une apparence de l'objet qui, grossier d'abord, présente dès le principe la condition principale, qui est la saillie réelle et la solidité. Les coloristes, qui sont ceux qui réunissent toutes les parties de la peinture, doivent établir en même temps et dès le principe tout ce qui est propre et essentiel à leur art. Ils doivent masser avec la couleur comme le sculpteur avec la terre, le marbre ou la pierre." *Journal*, p.583, (1852/2/23).
- (41) 次の引用の他、以下を同様の趣旨の文章がみえる。 *Journal*, p. 627, (1853/3/27)
- (42) "Il faut toujours gâter un peu un tableau pour le finir. Les dernières touches destinées à mettre de l'accord entre les parties ôient de la fraîcheur." *Journal*, p.631, (1853/4/13).
- (43) "Ce qui fait précisément de ce croquis l'expression par excellence de l'idée, c'est non pas la suppression des détails, mais leur complète subordination au grands traits qui doivent saisir avant tout." *Journal*, p.755, (1854/4/23).