

戦争画から近代絵画へ

「航西日記」の見たパリ画壇

国際日本文化研究センター助教授

稲 賀 繁 美

(第十四回(一九九七年度)渋沢・クロード賞)
(ルイ・ヴィトン ジャパン特別賞受賞者)

渋沢栄一『航西日記』には、左の条がみえる。

油畫は歐俗最珍重する所にて其學科も亦盛に至り各國より有名の肖像又は景色等を出し其種類頗る夥しく縷舉に暇あらずといへども其古代を摸寫せし多くは宗旨に關係する事跡又は殺傷の様體或は絶世の佳人有名の山水など當時譽を擅にせし大家現今名を博せる良工の筆跡なれば其優劣固より評し難く佛蘭西にて出せるセバストポールの戦争の大圖の如き其人物大さ眞の人と同じく其肖像も當時の將官を眞寫せしものにて敵味方交互入亂奮闘蹂躪する體彈丸破裂壓死の體大軍血戰の景狀等遺すなく描畫し死尸道に横り炮烟天に漲り其勢氣動容宛然實地に見る心地して半は壯快とし半は物凄

く見ゆ此の油繪は價貴く方丈室に掲ぐべきは小額にて
も工みなるは千フランクに下らず其上等なるは亦推知
すべきなり

渋沢が遣仏使節の一員としてパリに赴いたのは、西曆一八六七年、將軍名代として派遣された当時十三歳の徳川昭武に隨行してのことである。右引用文中にある「方丈室」とは、パリはルーヴル宮のサロン・キャレの直訳、当時唯一の官立展覽會が催された会場にほかならない。

《セバストーポリの陥落》を描いた作品とはアドルフ・イヴォンの大作(《マラコフの塔の奪取》、一八五五年九月八日)、一八五七年のサロン初出品、縦六m・横九m、現在ヴェルサイユ宮藏)で、その年の話題をとったもの。クリミア

戦争（一八五五年）を描いた大画面である。

徳川昭武は、時のフランス第二帝制下の皇帝ナポレオン三世にも親しく接する機会を得、この年パリで開催された万国博覧会の式典にも仏帝に並んで臨席している。

日本からの一行の見なれぬ服装はパリの人々の好奇心を刺激し、絵入り新聞にも紹介されている。絵心のあつた昭武はまた西洋絵画の習得にも努めるが、その教師として抜擢された画家「チソウ」がジェイムズ・ティソであったことも、今から二十年ほど前に、故池上忠治氏によ



アドルフ・イヴォン
《マラコフの塔の奪取》
(1857年)

って解明された。ティソはこの前後から、ド・ソウ夫人の店をはじめとしたパリの骨董品店で日本舶来の小袖などを購入しては、モデルに羽織らせ、「湯上がりりの日本娘」といった趣向の作品をものしている。いわゆる「日本趣味」（ジャポニズム）の走りであった。

それでは当時のパリ画壇はどんな状況にあったのだろう。一八六七年といえば、パリ国立美術学校校長も務めた巨匠、ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングルが没し、六五年のロマン派の雄ウージェーヌ・ドラクロワの死とともに、「絵画が偉大であった時代」の終焉を感じさせた。渋沢栄一の目を引いた戦争画というジャンルで史上最大といってもよい大壁画《アドルフ・カーデルのスマラ「移動陣地」の奪取》（一八四五年作、ヴェルサイユ宮、非公開）という高さ八メートル、全長二十八メートルにおよぶ作品を制作したオラース・ヴェルネーも、六六年にはこの世を去っている。

これらにつづく世代では写真主義者として知られるギユスターヴ・クールベが、一八五五年の万国博覧会について、会場隣に仮小屋をかけ、自作の個展を催している。さらにひとまわり下の世代のエドゥアール・マネも、クールベと競うように、トロカデロの万国博覧会場わきで個展を企画している。今日では広く知られた逸話だが、実際には、さして客足を引くでもなく、かれらふたりの

個展は興業としては失敗に終わった、というのが真相に近い。とはいえ、公式の博覧会や官立展覧会からは独立したこれらの試みは、画家たちの世代交替のみならず、国家主導の美術展覧会というあり方に限界の見えはじめた、当時の美術市場の変質の様子を彷彿とさせる。

今日でこそ、エドゥアール・マネの名は、印象派の巨貴分にして、近代絵画の父として特筆大書され、一八六三年の落選者展の《草上の昼食》や、一八六五年サロン出品作《オランピア》は、極東の島国にあっても、およそ美術愛好家で知らぬ者はないほどに、人口に膾炙している。だが、当時の美術批評界でマネと言えば、奇矯な筆づかいと下手な構図、さらには陰影法を無視した付彩、スキャンダラスな主題で話題をまく、かけ出しの一画家にすぎなかった。

この一八六七年に出版された幾多の美術批評書のなかで、そんなマネにクールベとともに一章を割いた稀有な本として、テオドール・デュレの『一八六七年のフランス画家たち』というものが知られている。デュレは一八三八年、フランス南部コニャックにほど近いサントの生まれで、生業のコニャック製造・販売の外交に従事しながら、パリに上つて政治評論にも手を染めていた。同じように南仏エクス・アン・プロヴァンスから上京したエミール・ゾラがかけ出しのジャーナリストとして、マネ擁

護論を『エヴェヌマン』紙でぶち、その過激な論調が定期購読者たちの反発からスキャンダルを招き出版元のヴィルメッサンが記事打ち切りの決定を下すに至った、というのも有名な逸話だが、この六六年の一件を広く世に知らしめることになるのも、実はほかならぬこのデュレの『功績』。一九〇三年刊行の『エドゥアール・マネとその作品の歴史』と称する伝記に右の一条も詳述されている。デュレとゾラが交友関係を結んだのもこの頃と推定され、『一八六七年のフランス画家たち』のもつて回った歯切れの悪い文体を評したゾラは、デュレあての私信で、「好きなものは好き、嫌いなものは嫌い、とはつきり言うべきだ」と三歳年上の友人をさとしていいる。

ゾラの批判もむべなるかなで、デュレの『一八六七年のフランス画家たち』はせっかくマネに一章を割きながら、「マネの制作は急ぎすぎで仕上げがきちんとできておらず、筆づかいも乱暴すぎる」などと、当時の大方のマネ批判と大同小異の煮え切らない態度に終始している。そのためか、後世のマネ研究者たちは、あのデュレでさえ六七年当時はマネを理解できずにいた、といった評価を今日に至るまで下してきた。あのデュレでさえ、というのも、デュレはマネから圧倒的な個人的信頼を得て、やがてその遺言執行の最高責任者に指名され、マネ遺作売り立てを仕切るのみならず、先述の『マネ伝』に至る

著作をものして、後年マネに関する一大權威にして最後の生き証人とみなされることとなる人物だからである。だが、ひたすらデュレの無理解を言いたてる姿勢に、むしろ一八六七年という時代情況に対する無理解が露呈してはいないだろうか。

マネが「近代絵画の父」となりおおせた後の視点からではなく、一八六七年の時点に戻ってデュレの文章を読み直してみると、どうだろう。ゾラの前年のマネ礼讃の文章がひきおこした反発ゆえに、二人は四面楚歌といってもよい孤立を強いられていた。「マネさんとゾラさん、顔見合わせると笑い出さずにやいられない。一人が画家のつもりならもう一方は文士気取り」というわけだ。《オランピア》を見て湯上がりのスパードの女王のようにぺちゃんこだと悪口を言ったクールベに対し、クールベが六六年にサロン出品した《ブルードンの肖像》を茶化して、まるでピリヤードの玉だ、とマネがやり返したとの逸話もある。また、クールベの《女と鸚鵡》がマネの《オランピア》への対抗作品なら、マネが六七年の個展に出品した《鸚鵡のいる婦人像》が、そのクールベへの敵愾心を秘めた作品ではなかったか、との想定も可能だろう。

こうした丁丁発止を演ずる二人の画家——という以上は自分の親友たち——を主人公として選びながらも、表面的には辛口の注文をつけて客観性を装い、その上で公式注

文の戦争画を「税金ドロボー」と指弾し、ブルジョワ芸術や公式美術といった範疇に鉄槌を下すのが、デュレの戦術だった。つまり表向きの辛辣さは、マネの孤立をさらに助長させるような愚を犯す代わりに、仲間びいきとの印象をカモフラージュするための擬態だった節が濃厚なのだ。マネもクールベもたしかに世間の言うように難点だらけだが、と譲歩してみせたいうえで、しかしサロンで好評を博し、国家買い上げの名誉を得、高額で取り引きされるような作品よりは、クールベやマネの方が遥かに重要なのだ、と公衆に納得させること——それがデュレの一八六七年の著作の意図ではなかったか。

このちデュレは、ナポレオン神話に結びつく戦争画の虚妄を糾弾する一方で、北斎をはじめとする浮世絵師を高く評価し、その日本美学を根拠として、マネの一見した構図の欠如やクロッキーのような早描きの描線、斬新な彩色を擁護してゆくこととなる。ほかならぬ印象派の美学も、デュレに言わせればモネをはじめとするフランスの画家たちが日本から学び取った教訓だといえるのである。

一八六七年、あるいはパリのサロン会場で互いにすれ違っていたかもしれぬ汎汎栄一とデュレという二人の同時代人。その両者の交叉の背後には、近代美術史上の大変貌の契機が重ね合わせに潜んでもいた。