

1

今日ロマン主義の全体像について語ることは、ひとつの迷宮、混沌ラビリント カオスについて語ることにほぼ等しい。ただしそれは、ロマン主義それ自体が混沌であり迷宮であったというよりは、後世の人人が“ロマン主義”をいじくりまわしている内に得体の知れない、巨大な“ロマン主義”という宇宙が生れたという意味である。無論ラビリントにも作者(ダエダロス)がいたように、“ロマン主義”にも何人かの、——一人ではなく何人かの——作者がいたであろう。ルソー、ゲーテ、シラー、ノヴァーリス、シュレーゲル兄弟、シャトブリアン、ラマルティース、ユゴー、ゴッティエ、「四季」のジェイムズ・トムソン、「夜想」のエドワード・ヤング、そしてもち論ブレイク、バイロン、シェリー、キーツ、コールリッジ、ワーズワース etc. etc. プラトン、中世の神秘主義者たち、スピノザ、パスカル、フィヒテ、ヘーゲル、シュライエルマッハー等、これらはいずれも直接、間接に“ロマン主義”の誕生、生成にかかわった人々である。ただいずれにしても争われないのは、彼らの誰一人としてロマン主義のあるひとつの、あるいは若干の側面を代表はしても、全体としてのロマン主義を代表してはいないということである。ロマン主義を「感情の優位」でおきかえるならまずルソーがくるし、「神秘主義」でおきかえるならブレイクやノヴァーリスが、「理想主義的な反抗精神」でおきかえれば初期のゲーテ、シラー、あるいはバイロンが、また「自然への帰依」でおきかえればワーズワースに代表されるいわゆる“湖畔詩人”をはじめ大半のロマン主義者が

その代表者となろう。ただいずれにしても彼らは詩人であり、哲学者であり、思想家ではなかったか？ たしかに元来は極めて素朴に文字通り“ロマン(長編小説的)”を意味した“romantic”から、あの巨大で複雑な“イズム”としてのロマン主義を創造した人々はもっぱら詩人であり、哲学者であり、思想家であった。したがってまた美術史における“ロマン主義”(またはロマン派)の概念も文学史あるいは思想史に追隨するものであり、その意味ではバロック、ロココ、あるいは印象主義の概念をその時代の文学に適用したのとは逆のケースである。この際、たとえば、——ユゴー風にいえば——、「粉飾をほどこし、つけほくろをつけ、白粉をぬった」ロココ文学とロココ美術との間の平行関係に対応するような、ロマン主義の文学と美術とのありうべき等質性(あるいは逆に異質性)を論じることによって、“ロマン主義”を従来とは違った観点からとらえることは可能であり、M. Prazの《Mnemosyne—The parallel between literature and the visual arts》(ただし内容はロマン主義の枠にとどまらない)や同じ著者の《The romantic agony》などはこうした傾向をくんだ研究の一例であるが、それと同時にこれまでおろそかにされていたのは、文学と美術という二つの異ったジャンルにおける“ロマン主義”の比較もさることながら、文学、美術それぞれの分野における各国間の比較研究である。“比較文学”がすでに国際化し、文学研究の独立した一分野となっている文芸学はとも角、美術史学においてはこの種の研究は少くとも従来はほとんど行われていなかったようである。

2

従来の一般的な見解に従えば、19世紀のヨーロッパ美術の大筋はロマン主義——写実主義——印象主義へと展開してゆく⁽¹⁾。このうち、印象主義は様式的にも技法的にも、また歴史上の流派としても最も明確なプロフィールを有し、しかもその生成、発展の過程で、フランスが終始圧倒的なヘゲモニーを握って、他国がこれに追随するという形をとっているため、クロノロジーにおける各国間の多少のずれを別とすれば、最も等質的な、疑点の少ない様式現象である。写実主義もまたクールベという強大な存在ゆえにフランスが主導権をとり、メンツェルにしろライプシヒにしろハンス・トーマにしろ、彼らの芸術には陰に陽にクールベの影がつきまどっているが、しかし様式概念としての写実主義となるもはや印象主義のように一義的には割りきれず、(特に自然主義、初期ネーデルランド絵画、カラヴァッジョ、あるいはリベラ、スルバランなどスペイン絵画における“リアリズム”との関係)、 “イズム”としての、プログラムをもった運動としての写実主義はクールベが創始者であり、旗頭であったとしても、クールベの芸術が“写実主義”のもとに理解されるものすべてを尽しているわけでは勿論ない。写実主義がクールベという太陽をいただいているのは事実としても、それはすでに周辺に暈のかかった、多かれ少なかれ輪郭のぼけた太陽ではあった。ただ19世紀におけるリアリズムに関しては、個々の芸術がその内容および様式の点でどの程度まで“クールベ的”であるかがいわばひとつのバロメーターとされ、その意味でクールベの

芸術は、フランスおよびその周辺の各国のリアリズムを、いかなる角度からにせよ、論ずる上でのいわば *conditio sine qua non* (必須条件) である⁽²⁾。

ロマン主義についてはどうか。ロマン主義陣営でクールベに相当する存在は誰か。無論ジェリコー、ドラクロワがいる。しかしまたブレイクもターナーも、フリードリヒもルンゲも、あるいはまたゴヤもこの際同様に重要な存在である。しかも印象主義にあってはモネの、ルノワールの、ピサロの、またリアリズムにあってはクールベの様式を語ることが、印象主義の、またリアリズムの様式を語ることにはほぼ等しかったが、ロマン主義にあってはこの種の様式上の中核ともいうべき存在が欠けている。たしかにロマン主義とは、ゴシックやバロックとは違って、統一的な様式概念というよりは、ひとつの精神運動、心的傾向であるとはしばしば指摘される通りであるが、こうした精神運動、心的傾向が具体的な、“様式”としてどの程度まで作品に反映しているか(あるいはしていないか)については従来余り考慮されることがなかった。これはひとつには、かつて、ルネッサンス美術といえはイタリア美術を意味した(今でもしているが)ように、近代美術とはもっぱらフランス美術の謂であるとする偏った史観から、極端にいえばロマン主義=フランス・ロマン主義=ドラクロワといった図式化が行われ、フリードリヒもブレイクも“特異な”芸術家ではあるとしても主流からははずれた単なる傍系にすぎないと等閑視されていたことにもよろう。ドラクロワのロマン主義を語ることが、(少なくとも絵画における)ロマン主義そのものを語るものと信

じる限り、たとえば同時代のドイツ、イギリス美術におけるそれとの比較、といった問題設定は生れてこない。Max Deri⁽³⁾や Julius Meier-Graefe⁽⁴⁾の美術史はそれぞれ違った意味で名著ではあるが、こうした問題点については多分に時代の制約を受けていたといわなければならない。

3

ヨーロッパ各国における精神運動としてのロマン主義と、芸術作品という限定された形式に具体化されたロマン主義、いいかえればこれら個々の作品に認められる様々なロマン主義的傾向を総合することによって得られる（あるいは得られない）様式概念としてのロマン主義とのかかわり合いを考える上で、さし当って必要なことは“様式”そのものの概念の再検討である。この問題については、すでに本年報 No. 5 の拙稿でも若干ふれてあるが、要するに従来の様式観は余りにもヴェルフリン的な形式主義にとらわれすぎていたようである。問われたのはもっぱら“如何に”であって、“何が”ではなかった。これはいうまでもなく広い意味での“芸術のための芸術”的な観点からの様式観である。「ある作品におけるとりわけて絵画的な内容（＝芸術性）は、対象そのものに対する興味に反比例して充実する。内容が形態の中に跡かたもなく呑み込まれてしまえばしまうほど、その画家は偉大である」（傍点筆者）というマックス・リーパーマンの言葉は、こうした近代に支配的な様式観を端的に語っている。たしかに画家が卓上のリングを描く限り、それが“原罪”のリングであるとか、トロイ戦争の遠因となったあの不

和の女神のリングであるとかの詮索は必要ないのみか、むしろ好ましからざることであろう。しかしまた一方、「私にはこの画家は対象（主題）を正しく把握していなかったように思われる。というのは彼はヨセフの節操を描くかわりに、（彼を誘惑する）ポテバル（Potiphar）の妻の欲望を正面におし出しているからである」（C. D. フリードリヒ）というのもひとつの立場である。無論ここで、フリードリヒの主張とは逆に、ポテバルの妻のおしつけがましい欲望（創世紀 39 の 2～7）を正面におし出して描くこともひとつの行き方である。ただいづれにしてもここでは“何を”描くかはそのまま“如何に”描くかにつながっているのであり、両者は不即不離の関係にあるといわなければならない。これはなにも、しばしば文学作品に想を得ているかがゆえに極めて単純に、しかも否定的な調子で“文学的”と評されるロマン主義絵画に限ったことではなく、これ以前のほとんどすべての、またこれ以後の作品にも多かれ少なかれいえることである。たしかに「作品の主題は単なる口実でもなければ表面的な挿話でもなく、いわば果実の中核をなすものであって、その周囲に作品が実り、成長して行く⁽⁵⁾」のであり、また「過去の誤りに対する単純な反動から、現代の画家たちはともすれば主題を禁ずべきだと考えている。だが主題こそは芸術を生み出す大きな源泉のひとつなのだ⁽⁵⁾」というのも同様に真実である。そしてまた、「様式を定義するに当たって、現代の美術史家はしばしば芸術作品の内容を顧りみず、その形式的な要素（色彩、形態、構図等）を重く見すぎているようである。彼らは様式とは形式と内容とが相まって初めて成立

しうるものであることを余りにも看過している。もし作品の内容というものを十分に考慮に入れるならば、それと同時に様式も、純形式的な美術史において考えられているような真空状態の中に存在するのではないことが理解されるのである⁽⁶⁾。「様式」とは“三角構図の原理”とか“補色の対比”とか“対角線構図”とかいった形式主義的な美術史が好んで用いる様式分析のための若干の常用句に尽されるにしては余りにも多面的でとらえがたく、“真空状態”の中で“純粹培養”されるにしては余りにも不純な存在である。

様式、それもとりわけロマン主義における様式を考える上で、もうひとつ注意すべき点はいわゆる時代様式と国民様式の二つの概念である。たしかにロマン主義とは「言葉の広い意味では、1830年から1930年にいたるまる一世紀を彩ったもろもろの傾向の総称⁽⁷⁾」、かも知れず、また「この語を厳密に解しようとするれば（すなわちロマン主義の「流派」について慎重に語る場合には）、ロマン主義は1830年から1850年にいたる日付の内に含まれる⁽⁷⁾」のも事実かも知れない。しかしこれはいうまでもなく文学、それもフランス文学について言われたことであり、しかもここでいう“ロマン主義”は必ずしも“ロマン主義様式”を意味しない。ユゴーのいうようにロマン主義とは文学における「自由主義」であり、何を（主題）、いかに（技法）に表現してもさしつかえないとすれば、そこに統一の様式原理が生れてこなかったとしても不思議はない。ドイツでも、年代的なずれを別にすればフランスと大差はない。ヴェッケンローダー、ノヴァーリス、ティーク、シュレーゲル兄

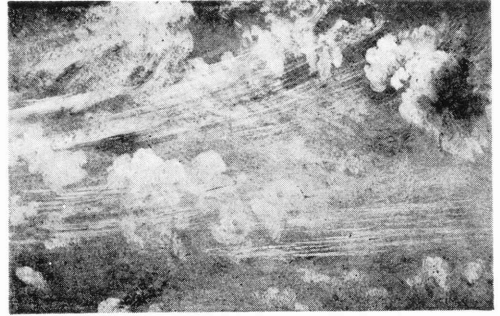
弟等、ベルリンを中心とするいわゆる初期ロマン派にしても、^{エコーナル}流派ないし^{セナグル}結社のなまどまりはある程度保ってはいたとしても、彼らが辿った道とその終着点は決して一様とはいえなかったのである。

美術におけるロマン主義にしても同様である。というよりここでは党派的な結束は文学におけるよりも一層弱い。フリードリヒ（1774年生れ）とルンゲ（1777年生れ）とは同じ世代に属するとはいえ、両者は何回かの短い出会いを除いてはほとんど共に活動することもなく、直接的な影響関係もほとんど認められない。従ってこの二人がほとんど時を同じくして歴史の上に現われ、ともにドイツ・ロマン派の代表として活動したとしても、それはたとえば1870年代のモネとルノワールが相携えて活動し、それがやがて印象主義の、印象主義様式の誕生をうながしたのとは大いに事情が異っている。ただ、一般的な観点からの両者の様式を比較した場合、そこにある程度の親近性が認められることは事実である。すなわち形態本位の線描主義的な様式がそれで、これは両者ともはじめコペンハーゲンのアカデミーでイェンス・ユエル、ニコライ・アビルドガルドらの新古典主義者に学んだとこにもよろうが、しかしこれはあくまでも一般論的な見方であって、フリードリヒの作品は時としてギリシアの壺絵の様式を髣髴させる、と語ったノルウェーの画家クラウゼン・ダールの言葉はあながち誤りではないにしても、その一方では、とりわけコンスタブルその他イギリス風景画を思わせる、雲をテーマとした一連の作品（図1、2）やハノーファーの州立美術館にある「朝」（図3）のような、ほとんど日本画



(1) フリードリヒ：流雲

に近いぼかしや色調の微妙なニュアンスの変化にとんだ極めて“絵画的”な作品も少なくなく、従ってまたドイツ・ロマン派の様式を線のないし新古典主義的と割切ってしまうのは早計であろう。単に“線的様式”という点にのみ着目するならば、ルンゲの様式はフリードリヒのそれよりは、おそらく彼がその友人を通じて間接的に知っていたに違いないブレイクや John Flaxman のそれに近い。しかもこの際特徴的なのは、新古典主義者フラックスマンの簡潔な線描によるホメロスの挿絵が、白日のもとの明快な古典的形象によく合致しているのはいいとして、ホメロスに代って全ヨーロッパを席捲した新しい時代の寵児「オシアン」のためのルンゲ挿絵（デッサン）もまた、この「夜と狭霧の世界」の形象化としては極めてフラックスマン的な、簡潔で明快な新古典主義的な様式を示していることである。その意味では Richard Hamann⁽⁸⁾ がルンゲの様式を“自然主義的古典主義”と呼んでいるのもあながち不当とはいえないが、しかしまた一方ルンゲには、バロック、

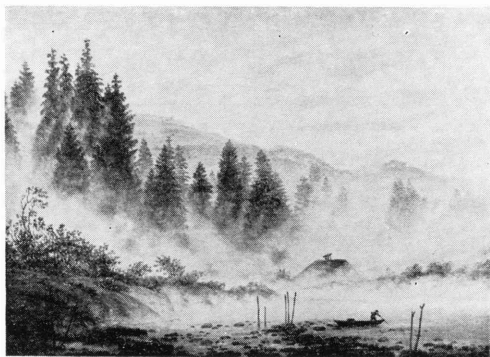


(2) コンスタブル：雲，習作

ロココ的な装飾趣味や、いわゆる“色彩の球体” (Farbenkugel) についての彼の一連の書簡の中に理論化されているような、後のヘルムホルツ、シュヴルール、さらには新印象派の色彩理論の先駆ともいうべきコロリストとしての一面もあり、上のように図式的に割切るにはやはり難がある。またフリードリヒについては Hamann がその様式を“ロマン主義的自然主義”⁽⁹⁾と呼んでおり、これもたとえば前代のいわゆる Veduta の伝統を生かした「グライフスヴェルトの眺め」(ハンブルク、クンストハレ) のような作品については妥当するが、また一方フリードリヒには極めて visionnaire な象徴主義的な面もあり、上のような見方はやはり一面的と言わざるを得ない。結局ルンゲにしる、フリードリヒにしる、その様式には前代のバロックや新古典主義に通じる面と、後の写実主義、さらには印象主義にも通じる面とあり、両者を総合してそこからドイツ・ロマン派の統一的、独自のな“時代様式”をひき出すことは極めて困難である。

イギリス・ロマン主義についてもこれと同様の結論がひき出せることは、ブレイクとターナーという二人の存在を思い起すだけで十分であろう。つまり彼らの様式——無論初期と晩年ではそれ相当の変化は示しているが——は、彼ら自身の様式は語っても、“イギリス・ロマン主義”という等質的な時代様式を代弁するには至っていないのである。

フランスについては、先ず当然ドラクロワがくるが、彼の造型言語がヴェネツィア派からルーベンスに代表されるバロック的な伝統の偉大な継承であり、またその完成でもあるとはしばしば言われる通りで、たとえば W. Friedlaender が彼の芸術を「ロマン主義的盛期バロック⁽¹⁰⁾」と規定する時、その妥当性はたとえば先の Hamann がフリードリヒ、ルンゲにそれぞれ与えた規定よりは大きいといえる。たしかにドラクロワの場合、バロック的なコロリズムとダイナミズムに根ざしたその様式は、ロマン派の諸家の内でも最も安定した首尾一貫性を示しており、たとえばフリードリヒにおけるような線的な造型性と絵画的な造型性とが時としてせめぎ合う、というようなケースはまず少ない。一方ジェリコーについては、上記フリードリヒはその芸術を「初期バロックとリアリズム⁽¹¹⁾」の二つの言葉で要約している。ジェリコーの「初期バロック」とドラクロワの「盛期バロック」の違いはとも角として、たとえばジェリコーの「メデューサ号の筏」における劇的効果に富んだ明暗法やいわゆる *ténébreux* な色感などは *caravaggisme* の影響をうかがわせるし、この大作の制作に際して、実際に海辺に出て波の運動をつぶさに観察したり、わざわざ筏をくんで波



(3) フリードリヒ：朝

の間にただよわせたり、単に死んでるだけでなく、すでに腐敗し始めた人間の遺体を直視してこれを写したり、といった彼の“リアリズム”にもまず異論はない。F. Antal はこれにさらに、ジェリコーが1820年にダヴィッドに敬意を表するためわざわざその流謫の地ブリュッセルまでおもむいている事実にもふれながら、彼の“古典主義的”傾向をも指摘し⁽¹²⁾、その一例として有名な「エプソムの競馬」をあげている。いいかえればジェリコーの芸術は時として“初期バロック的”であり時として“写実主義的”であり、また時には“古典主義的”でなければならない。とすると、ロマン主義的、というより絵画におけるロマン主義そのものと我々が信じ込んでいたジェリコーとは、ジェリコーのロマン主義とは一体何だったのか？ これらの“…的”傾向の総合が、折衷がジェリコーにおける“ロマン主義様式”だったのだろうか？ ドラクロワの“ロマン主義的盛期バロック”についても同様の疑問が生じてくる。従来の様式観に照らして見る限り、これらロマン主義者たちに

おける“バロック”と本来のバロックとの相違点を正確に指摘することは決して容易ではない。もしロマン主義をその反（または非）古典主義の性格に焦点を当てて考えれば、たしかにロマン主義とバロック、さらにはゴシックとの間にはある種の親近性が生じてくる。詩人のハイネリヒ・ハイネは反ロマン主義的立場に立って書かれたその「ロマン派」（1833年）の中で、「古典主義芸術はただ有限なものだけを表現しようとするものであり、そこに表わされたものは芸術家のイデーと同義である。ロマン主義芸術は無限なもの、そして純粹に精神的なかかわりだけを表現する、というよりむしろこれを示唆し、かつ伝統的な象徴体系に、あるいはむしろ比喩的なものに逃避するのである」と語っているが、こうした見方は古典主義対ゴシックないしバロックという関係にも、多少の修正つきで及ぼすことは可能である。しかしいうまでもなくハイネの論はあくまでも一般論的な見方であり、しかも特に造型美術を意識して言われたことではないのでその点は一考を要するが、しかしゴシック→ルネッサンス→バロック（ロココ）→新古典主義→ロマン主義という美術史の流れを、古典主義対反古典主義という二つの対立的な傾向に還元して見ることは可能である。ただ、ゴシックにしる、バロックにしる、一方は元来フランスに根をもつ北方様式であり、他方はイタリア（ローマ）に根をもつ南方様式である、といった地理的なアクセントのずれと、それに伴う様式上のニュアンスの差はあったとしても、ともかくもある期間は至る所にその例を見ることができる汎ヨーロッパ的な様式ではあった。しかしロマン主義にあっては、すでに見たように

バロック的ないし反古典主義的傾向はその一部ではあってもすべてではなかった。その意味では、たとえばルーベンスがバロック様式を代表している、というのと同じ意味で、ドラクワがロマン主義様式を代表しているともはやいい難い。

結局、ロマン主義をひとつの様式、それも統一的な時代様式としてとらえるかどうかという問題に対しては、さし当って否定的に答える他はない。美術評論家としてのハイネがその「フランスの画家たち」の中（1831年のパリのサロン評）で用いた巧みな比喩に従えば、ロマン主義以前の芸術家たちはそれぞれ違った言葉（Wort, word）は用いても、大局的にはすべて共通の言語（Sprache, language）（または母語）を語っていたのに対し、ロマン主義の芸術家たちはめいめいに異なった言語をあやつるようになったのである。

4

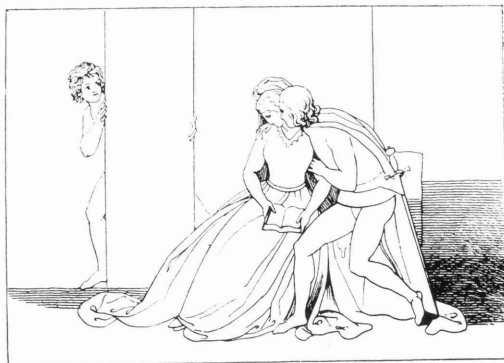
時代様式とは歴史的な流れの中の様式現象を、その時間的な流れにそっていわば縦の関係でとらえたものであり、一方これを横の関係、いかえれば民族的（国民的）区分にそってとらえたものが国民様式である。したがって国民様式には当然また地理的要因がからんでくるし、この地理的要因を広義にとらえれば、たとえば政治的、言語的な区分にはとられない北方様式と南方様式、また逆に狭義にとらえるならば、イタリアという同一の国におけるフィレンツェ派とヴェネチア派という様式的な対比も考えられる。

ヴェルフルンの後期の代表作「イタリアとド

「ドイツの形式感情」(1931年)は、イタリアとドイツという二つの本来の意味での国民様式の対比を試みた古典的な例のひとつであるが、ここでもその論証は、五つの「基礎概念」の場合と同様、幾組かの対比的なキーワード——“形態と輪郭”，“分節と全体性”等——にそって進められている。その進め方は、例によってたとえば“scheinen”(…と見える，思われる)，“fühlen”(感じられる)，“glauben”(と考える)といった種類の言葉が頻繁に使われていることから察しがつくように、極めて心理主義的であり、本書の成功、不成功の鍵も、数学的な意味での論証の成否よりもむしろ説得力の問題である。いいかえればヴェルフリン的な視覚に我々の視覚をどこまで抵抗なしに馴化しうるかの問題である。しかも、「基礎概念」にしる、この「形式感情」にしる、こうした若干の対概念に従った類型的な見方には常に“例外”を意識しなければならない、というハンディキャップが伴うが、しかし本書に関する限りこの種の弱味は十分克服されており、イタリアとドイツという二つの国民様式の比較、解明は一応成功しているといってよい。ただしイタリアとドイツとはいっても、彼がひいているのはもっぱら後期ゴシックからルネッサンスへかけての作品に限られており、ここで彼がたてた公式をその前後の時代の作品にどの程度まで適用しうるかは問題である。つまり彼がここで浮彫にしてみせた二つの国民様式とは、同時にまた多かれ少なかれ時代様式でもあったということが出来る。

一般論として、しばしば様々な形で論じられる超時代的ないわゆる国民性ないし国民気質に相当するものを造形美術の様式の中にも見るこ

とができるかどうかは、上に見たヴェルフリンの労作の他、A. E. Brinckmann⁽¹³⁾ D. Frey⁽¹⁴⁾のように試みもあるとはいえ一概には答えられない問題である。芸術作品の性格を決定するのは race, milieu, temps の三つの要素であるというテーヌの考え方にそって、“人種”的な要因が優勢を占める限りそこに何らかのそれに呼応する特質が現われるはずである、ということもできるが、ただここでさし当って問題となっているのは国民様式であって人種的なそれではない。アーリア人種とモンゴール人種との違いは誰の目にも明らかでも、ドイツ人とフランス人、あるいはイギリス人とオランダ人との違いは必ずしも常に明らかとはいえないのである。ヴェルフリンが提唱した“絵画的”と“線的”、“完結性”と“解放性”、“平面”と“奥行”その他の“基礎概念”は、人間でいうならば、毛髪や眼の色や形状、体型などについてのこの種の比較識別のための有力なポイントを提供したものであり、その功績は決して小さくない。しかしながら、15, 16世紀のドイツとイタリア、あるいはルネッサンスとバロックといった限られた時代と地域については彼のような見方を全面的に適用することには無理がともなう。たしかに彼がその処女作「ルネッサンスとバロック」(1888年)以来追求し続けたこの両様式の比較対照の公式をある程度まで古典主義とロマン主義にスライドさせることは可能である。しかしながら“ロマン主義”の名のもとに理解される様式現象はこれまでのどの様式にもまして多様であり複雑であり、また“不純”である。「どの様式によって我々は建築すべきか?」。1828年に刊行され



(4) フラックスマン：パオロとフランチェスカ



(5) ゲネルリ：パオロとフランチェスカ

た建築家ハインリヒ・ヒュブシュの小冊子の題名であるが、この題名はいみじくも当時の建築家のみならずほとんどすべての芸術家に与えられていた様式上の自由と、またそれゆえに彼らが直面していたジレンマとを端的に物語っている。個々の芸術家がこのように考え迷う限り、統一的な国民様式はもはや望めない。かつては国民様式であったものが、ロマン主義にあっては個人様式に細分化しているのである。

とはいえ、たしかにルンゲやとりわけナザレ派の芸術が、*peintre* のそれよりは *dessinateur* のそれであり、多分に線的、素描的性格の強いことは確かである。しかしこれだけをもって“ドイツ的”と呼ぶには不十分なことは、ルンゲ、B. Genelli に対するブレイク、フラックスマン、ナザレ派に対するラファエル前派の存在を考えれば明らかである(図4, 5)。また逆に当時のドイツにも彼らに対立する“絵画的”な流れのあったことは、フリードリヒの一部の作品や、G. von Dillis, Ch. Morgenstern, Carl Blechen 等の芸術がそのあかしとなっている(図6)。したがって、「1800年から1840年」に

至るドイツの画家には、「線的、素描的」という「極めて明瞭な一般的な様式上の特質が認められる⁽¹⁵⁾」という W. Boeck や、ロマン主義芸術＝線描芸術とする Richard Benz の説⁽¹⁶⁾ は、あくまでも大所高所からの一般論といわなければならない。

5

「ロマン主義とはゲルマン的な、とりわけドイツ的な現象と見なされる。……フランスは古典主義の国であり、本来非ロマン主義的な国民である⁽¹⁷⁾」(Fritz Strich)。

「ロマン主義がフランスに根をおろしたことはついぞなかった。フランス人は時にロマン主義に傾くことはあっても、これを快く感じたことはほとんどなかった⁽¹⁸⁾」(René Huyghe)。

スタール夫人もまたすでに、ドイツ・ロマン主義をフランスに紹介する上での橋渡し役となったその「ドイツ論」(“De l'Allemagne”) (1810年)の中で「ラテン民族の中で最も文化的な国民たるフランス人」は古典主義文芸に傾き、一方イギリス人はロマン主義的な文学を愛する、

と語っているが、これらは概して文学におけるロマン主義を意識して言われたことであり、それがそのままロマン主義の美術にも該当するかどうかは問題である。いいかえればこれらの主張の真実性は、多様なロマン主義のどのような側面を強調するかにもよるのであり、またヨーロッパのどの国がロマン主義において主導権を握ったか、あるいは最も、“ロマンティック”であったか、といった問題が極めて相対的なものであってみれば、これに対する視点のとり方によってその答えも様々であろう。ただし各国間のいわゆる“影響関係”ということになれば、これは多分に事実に基づいた問題であって、にわかには具体性をおびている。

文学史においては、前出の Strich その他、ドイツ・ロマン主義が他国のロマン主義に及ぼした影響は認めても、その逆は真ならず、というのが通説のようである。もっともここでいうロマン主義の担い手とはもっぱら、「ウェルテル」「ゲッツ」のゲーテ、「群盗」「フィエスコ」のシラーであって、ノヴァーリス、ブレンターノ、アルニムといった本来のロマン主義者でないことに注意しなければならない。またドイツ・ロマン主義に対する他国の影響については、たとえばワーズワースやコールリッジなどのいわゆる湖畔詩人やバイロンの詩、ウォルター・スコット、スタンダー、バルザックの小説などは——Strich および René Wellek⁽¹⁹⁾によれば——ロマン主義ではなくむしろロマン主義以後の、皮肉にも反ロマン主義的なドイツ文学に影響を及ぼしている。

美術史におけるロマン主義のこの種の比較研究はほとんど未開拓といってよい。最近公刊さ



(6) ブレヘン：冬の山あい

れた、1750年から1840年にかけてのパリとドイツ絵画との関係を探った W. Becker の極めて精緻な研究⁽²⁰⁾は、この方面の数少ない労作のひとつであるが、ただ本書を通読して得られる印象は、ドイツのロマン主義絵画とフランスのそれとの関係の深さよりもむしろ関係の浅さの方である。たしかに彼はここで両者の影響関係を、とりわけフランスのドイツに対するそれを精細に論証してはいる。しかしここに登場する画家の多くは、今日から見ればいわゆる群小作家であり、その伝記的なデータにしても、Thieme-Becker にでも依らない限り、容易にはつかめないような画家たちである。また事実、我々の当面の関心の的であるフリードリヒ、ルンゲとドラクロワ、ジェリコー、および彼らをめぐる若干の人々との関係ないし接触を立証するようなデータは極めて乏しい。ルンゲにしるフリードリヒにしる、若い時にコペンハーゲンのアカデミーに通ったほかは、当時の多くの画

家たちのいわば“約束の地”であったローマはおろか、隣国のスイス、スートリア、あるいはフランスの土さえ踏んでない。当時のフランス美術との（ありうべき）影響関係、あるいはそれに対する単なる関心さえ、彼らの作品や（日記や手紙の形でこの）言葉からはほとんどうかがえない。その逆はドラクロワ、ジェリコーについてもいえる。「メデューサ号の筏」をたずさえてのジェリコーのイギリス旅行（1820年）が彼の人と芸術に大きな影響を与え、またドラクロワに先がけた彼のコンスタブルの“発見”が、「やわらかな情調と、水彩画的なくつろいだ視覚⁽²¹⁾」を彼の画面に約束したとしても、当時のドイツ美術との関係となると我々はほとんど語るべき事実を知らない。またドラクロワについても、彼がパリで見たコンスタブル（とりわけ「乾草車」）に深い感銘を受け、すでにほとんど完成してサロンに出品をまつばかりであった「キオス島の虐殺」を4日間の期限つきで描き直すべく当局に許可を求めた、というエピソードはよく知られているし、かりにこれが信憑性を欠いた単なるエピソードにすぎなかったとしても、とも角、「イギリス絵画の若い世代との出会いをきっかけとして、ドラクロワおよび当時のフランス絵画は新しい方向を歩み始めた⁽²²⁾」のであり、イギリス絵画の影響にしても「海峡の向う側（イギリス）よりはむしろフランスでより強く感じられ、真剣に受取られた⁽²²⁾」のである。一方、ドイツ絵画については、彼が当時パリのサロンに出品されていた若干の作品を見ていたことは考えられるし、またローマでコルネリウス、オーヴァーベック等と親しかった画家で友人のアンドレ・シュナヴァ

ールを通じてナザレ派の芸術を何らかの形で知っていたことはまず確実であるが、ここでの彼にはイギリス絵画に示したような関心も反応も全く見られない。というよりそもそもドラクロワのバロック的な絵画性とナザレ派の擬古典主義的な線描性とは、互いに相容れる余地は初めからなかった、というべきであろうか。いずれにしても、ドラクロワとドイツとの関係について語ろうとすれば、そこに登場するのはむしろゲーテの文学であり、カントの美学ではあっても少なくともドイツ美術ではないのは皮肉という他はない。

イギリスとドイツとの関係についても同様のことがいえる。風景画家 George Wallis がハイデルベルクに滞在し、そこでものした作品が同地の若い芸術家たちに感銘を与えたとしても、それは美術史の大きな流れの中にあってはひとつのエピソードにしからず過ぎない。すでにのべたようにルンゲが間接的にブレイクの芸術を知っていた可能性はあるとしても、彼の芸術にブレイクの影響を見ることは困難である。たしかに両者の間には極めて“線的”な、線描主義的な様式やアレゴリーへの傾斜など、一見共通する面もあるが、しかしこれはいわゆる“影響関係”によるものではないし、18世紀の二人の神秘思想家、スウェーデンボルクとヤーコブ・ベームとがそれぞれブレイク、ルンゲに影響を与えたとしても、それは二人が神秘主義を通じて人間的、芸術的に接触し合った、ということでは決してない。ターナーもまた1802年にはスイスに旅し、シャモニーやモンテ・ローザの景観を描いてはいるが、この機会を通じてフリードリヒやカールス (Carl Gustav Carus) あるいはコッ

ホ (Josef Ancon Koch) のアルプス風景を知る、ということはいになかった。また晩年に入ってから1844年のスイス旅行ではドイツまで足をのばし、レーゲンスブルクに近く、ドナウ河畔に立つ、パリのバンテオンのバヴァリア版というべき“ワルハラ”(1842年 レオ・フォン・クレンツェの設計)をスケッチし、これをもとに「ワルハラの開城」を制作、1843年にロンドンで公開した後、翌々年にはこれをミュンヘンに送り、世評を問うたが、結果は「予想された通り物笑いにされただけ⁽²³⁾」であった。ついでながら、ロンドンの彼自身のギャラリーに戻ったこの作品は、「そこを訪れる人々の関心を最もひいた作品のひとつ⁽²³⁾」であった。啓蒙君主ルートヴィヒ一世の肝煎りになるこのドーリア式の偉人廟を描いた作品は(これには「バヴァリア国王をたたえて」という副題までついている)、少なくとも主題的には、そうでなくともナショナリスティックな、すなわちバイエルン中心主義的な気風の強かった当時のミュンヘンないしバイエルンの人々に十分訴えるものをもってははずであるが、その芸術性が一向に理解されなかったのは、アカデミックな伝統の強い当時のミュンヘン絵画になれた人々にとってはターナーの視覚が余りにも新しく、彼らが予想もしなかったその大胆な光と色彩の魔術にあるいは戸惑い、あるいは拒絶反応を起したから、と考える他はない⁽²⁴⁾。また G. Reynolds は、ローマのターナー(1828年)が、おそらく当地のナザレ派の芸術に親しくふれながら、これに何ら触発されなかったのは、「彼の生来の競争心が減退したため」と見ているが、これは競争心の問題というよりはやはり、ドラクロワ

の場合と同様、すぐれて“絵画的”な彼の視覚が、すぐれて“線的”なナザレ派の視覚に反応しないし同調しえなかつただけのことと解すべきであろう。

チューリヒに生れ、やがてロンドンに渡って同地に永住することになったフェースリ(フェズリ)にしても、そこから期待されるようなスイスないしドイツのロマン主義とイギリスのそれとの橋渡し役をつとめることはついになかった。彼の芸術はしばしば美術史における“シュトルム・ウント・ドラング”(フランスにおけるブレ・ロマンティスム)の典型とされる。しかしそのことは彼の芸術がこのあとに続くルンゲやフリードリヒの芸術を準備したことを意味するわけでは決してない。ブレイクがフェースリの芸術に大いに共感を示したのはわかるとしても、この二人のドイツのロマン主義者が、彼(フェースリ)のパロック的な、しばしば鬼面人を嚇す劇的効果と、ファンタスティックな文学性に富む芸術に、かりに彼らがこれに親しくふれていたとしても、何らかの影響を受けたとはまず考えられない。フェースリやブレイクが師と仰いだのは、過去の芸術家の中ではミケランジェロであり、あるいはルーベンスであったが、ドイツ・ロマン派においてはそれはラファエロとデューラーにとって代られている。

すでにふれたようにドイツ・ロマン主義とフランス・ロマン主義にしても目立つのはその類縁性よりむしろ対照性である。たしかに、これら両者に共通するものとして自然への帰依、感情の優位、中世(ロマン主義者にとってはルネッサンスもまた中世に含まれる)への憧れ、ナショナリズムのめざめ、またやや随伴的な現象

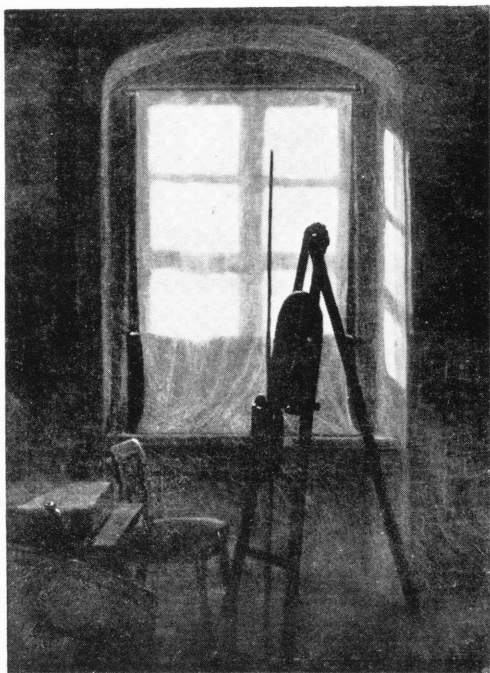
ではあるが、当時のヨーロッパ世界を席捲したオシアン熱など、いわば「ロマン主義辞典」には欠かせない若干の項目をあげることはできる。そしてまさにこうした事実をもって、ロマン主義が汎ヨーロッパ的な、統一的な精神運動であった、と見ることもできるが、これはいわば極めて巨視的の観点からこの結論であって、これを絵画の世界にあてはめるようとするならば多分に修正を要することになろう。たとえば、ジェリコーの「メデュース号の筏」、ドラクロワの「キオス島の虐殺」や「民衆を導く自由の女神」などは、18世紀末、Benjamin West, John Sigleton Copley らによって導入されたという歴史画における「革命⁽²⁵⁾」の偉大な成果とも見られるが、この種のモニュメンタルな歴史的なものに対する感覚はドイツ・ロマン派にはほとんど認められない。ナザレ派の芸術(宗教画)にしても、それはフランスではロマン主義というよりは、ダヴィッドの後裔として、その生活様式においても芸術様式においてもっばら古代にならったいわゆる“Les Primitifs”のそれに相当するものである。またドラクロワ、ジェリコーのこれらの作品(またグロの若干の作品)に見られる当時のアクチュアルな政治的、社会的事件に対する強靱な感覚と敏感な反応も、極めてフランス的とはいってもドイツ的とはいえない。たしかにフリードリヒにも、一連のナポレオン戦争に触発されて生れた愛国的な作品はあるが、これらはいずれも彼一流の象徴主義的なヴェールに包まれて、一義的にはそれと見極めのつかないものが多い。またグロによって先鞭をつけられたいわゆるナポレオン芸術に代表される英雄主義的傾向や、それに伴う「軍



(7) ケルスティン：前線にて

隊の悲慘と栄光」といったテーマもドイツ・ロマン派にはなじみの薄いものであった。Wilhelm von Kobell や Friedrich Kersting の戦争に取材した一部の作品(図7)にしても、そこにあるのはグロやジェリコーにおけるようなパセティックな「軍隊の悲慘と栄光」のイメージではさらさらなく、むしろ平和をより多く感じさせる牧歌的情調である。

かつてスタール夫人はフランス文化がもっばら社会に、社会的な人間関係に基礎をおいているのに対し、ドイツ文化は個人に、個人の生活に根ざすものである、と語ったが、たしかに美術においても、フランス・ロマン主義が志向し



(8) カールス：月光のアトリエ

たのが多かれ少なかれ社会的、政治的な余韻を含んだいわば *vita activa* (行動的な生)の世界であったのに対し、ドイツ・ロマン主義のそれはより個人的な、孤独な内面生活に根ざした *vita contemplativa* (静観的な生)の世界であった。また、アングル、ドラクロワにその典型を見るオリエンタリズムや、「サルダナパールの死」に代表される生々しい肉感性とエロティシズム、またとりわけてジェリコー、ドラクロワに見られる馬や獅子、虎など、いうなれば“バロック的”な動物たちに宿る始原的な力と神秘性に対する驚ろきと賛美(彫刻家のバリーやイギリスからはジェイムズ・ウォード、ジョージ・スタ

ップス等がこれに加わる)、「アタラ」、「ルネ」、「ポールとヴィルジニー」などの文学作品に触発された、「高貴なる蛮人」と汚れなどなき自然のエグゾティックな世界、ジェリコーの石版画やドレの「ロンドン」シリーズにその典型を見る、社会的に“虐げられた人々”に対する同情と関心なども、ドイツ・ロマン派に根をおろすことはついになかった。

しかしまた反面、フリードリヒ、カールスに代表される人跡未踏の山嶽風景、鬱蒼たる森林や月光の世界、すでに W. Pinder が指摘したように⁽²⁶⁾、ほとんど静物画的な静謐な詩情にみちた Kersting やカールスの室内画(図8)、また L. Richter, M. von Schwind, C. Spitzweg 等に代表される牧歌的な市民生活の種々相や民衆の心に深く浸透したメールヘンの世界、過去の国民的栄光の象徴としての中世＝ゴシックの世界に対するシンケル、フリードリヒの追慕、またルンゲやフリードリヒの自然観に横わる神秘主義的な宗教性などは、ロマン主義におけるすぐれてドイツ的な側面である。

6

これまで考察してきた結果を、ここでひとまずまとめるならば、ロマン主義をヴェルフリン的な純形式的な観点からの様式として見る限り、それは時代様式でもなく、国民様式でもなく、ましてや統一的、汎ヨーロッパ的な国際様式でもない。(もっとも、すでにふれたように、極めて巨視的な観点からすれば、たとえばフランス・ロマン主義を *colorism* の芸術、ドイツのそれを *linearism* の芸術と規定することも可能であるが)。

たとえば古典主義芸術における安定した三角構図や画面に均等に散らされた静穏な光の効果、また逆にバロック芸術における動的な対角線構図や、明暗のコントラストをきかせた劇的な光の効果など、いわば cliché (常套句) 的な頻度をもって用いられたいくつかの特徴的な造型言語に相当するものをロマン主義の中に見ることは難しい。このような観点から論ずる限り、ロマン主義芸術は随時“クラシック”にも“バロック”にもなりうるのである。つまり、ロマン主義者たちがそれぞれに、多かれ少なかれ伝統との訣別、断絶を意識し、新しい様式の創造を志向したのは事実としても、その結果は統一的な公式に還元しうるのでは決まらなかった。そこではひとつの様式ではなく、多数の極めて個人的な様式がひしめき合っているのである。

またロマン主義をその内容(または素材)にそって、いわば“イコノグラフィックな様式”としてながめた場合、そこにはロマン主義精神の基本的傾向に従って各国に共通する面もあるが、また一方その重点のおき方は様々であり、ドイツでは潜在的なものがフランスでは顕在し、イギリスでは顧みられないものがドイツでは重視される、といったことはしばしばある。しかも純形式的な意味でのロマン主義の多様な様式が、過去の遺産に多くを負った複合体コンプロミットであるように、内容的な意味でのそれも伝統との直接、間接のつながりを示す点が少なくない。たとえば、ドラクロワとルーベンスとは主題的にも共通する面が少なくないし、初期のターナーやフリードリヒの海景や港湾風景、夜景などは Van der Neer や Van de Velde の17世紀オランダ絵画や、J. Vernet, H. Robert などのフラン

ス絵画に、またそのアルプス風景はとりわけ Salvator Rosa にその先駆をもち、ブレイク、ルンゲのアレゴリーへの傾斜もバロック時代の、特に Emblemata の伝統をつぐものであり、さらにはロマン主義絵画の共通点のひとつであった廃墟に対する趣味は、ルネッサンス以降、とりわけ18世紀の G. Pannini や G. B. Piranesi に先取りされている。ただしだからといってこのことは、ロマン主義者たちが彼らの単なる後裔であり、ましてや亜流であることを一向に意味しない。

たしかに「今日、政治上に旧体制があるように、文学上にも旧体制が存在している。……18世紀の遺物は19世紀にまだ尾をひいている」かも知れない。しかしながら、——とユゴーは続ける——「われわれボナパルトを見た青年は、前代の遺物を後代に伝えることをしないであろう」。(“クロムウェル”の序文)。

このユゴーが、またドイツではとりわけシュレーゲル兄弟が要請し、かつ自負したように、ロマン主義芸術アンシヤンレージュムとは要するに近代(modern)芸術であり、旧体制に対する新体制ではなかったにしても、少なくともこれらとは根本的に区別されることを欲した新しい何かではあった。

たとえばターナーとフリードリヒ。この二人のロマン主義者がともに、その芸術形成の過程において17, 18世紀の伝統的な風景画のレパトリーに多くを負っているのは事実としても、その結果として彼らが到達したのは、二人の間の様式上の著しいコントラストにもかかわらず、「神秘的ものの鏡(反映)としての風景のロマンティックな比喩的性格の、全くオリジナルな、人を圧倒する全的な表現⁽²⁷⁾」であり、「人間を

打ちひしぐその超人的な力によって自然を悪しきものと見る地上の宗教⁽²⁷⁾」であった。いうまでもなく、ターナーにしろ、フリードリヒにしろ、彼らは数あるロマン主義者の、そのオリジナリティーをもって“近代”を形成した真のロマン主義者の一人にしかすぎない。ここではただ一例としてひただけである。

とすれば結局ロマン主義とは、Romanticism, Romantisme, Romantik, それぞれに語尾ほどのニュアンスの違いはあれ、英、仏、独、いずれにおいても“古き革袋”に注がれた“新しき酒”ではなかったろうか？

注

- 1) 無論、こうした様式概念そのものの妥当性、またこれを軸とした歴史的な“発展、展開”(development, Entwicklung)という考え方を疑問視する向きもあり、最近では特に Rudolf Zeitler の“Dualismus”, “Monismus”という対立概念を中心とする新しい史観が注目される。
- 2) “リアリズム”とはいうまでもなく元来哲学用語(⇔ノミナリズム)であるが、これが文芸批評の用語として定着し出したのはようやく1820年以後のフランスにおいてである。したがってロマン主義の場合と同様、ここでも文学における“リアリズム”の概念は美術史におけるそれに先行していることになるが、しかし1850年代以後の文学上の活発なリアリズム論争の機縁となりこれを刺激したのは他ならぬクールベの芸術であった。→Lorenz Dittmann: Courbet und die Theorie des Rea-

lismus, in “Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert”, Frankfurt a. M. 1971. pp 215~240 参照。

- 3) Max Deri: Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Berlin 1923
- 4) Julius Meier-Graefe: Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (2 Bde.), München 1966 (新版)
- 5) ルネ・ユイグ著, 中山, 高階訳「見えるものとの対話」, 第2巻 p. 424
- 6) Frederick Antal: Classicism and Romanticism. New York, 1966, p. 2
- 7) V.-L. ソーニエ著, 篠田, 洪沢訳「19世紀フランス文学」, (クセジュ文庫), p. 36.
- 8) Richard Hamann: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig 1925, p. 99
- 9) Hamann 前掲書 p. 118
- 10) Walter Friedlaender: David to Delacroix, New York 1968. p. 106.
- 11) Friedlaender 前掲書 p. 92.
- 12) Antal 前掲書 p. 40
- 13) A. E. Brinckmann: Geist der Nationen, Hamburg 1948
- 14) Dagobert Frey: Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 16, 1938
- 15) Wilhelm Boeck: “Malerei der Romantik” in “Romantik” (Hrg. von Th. Steinbüchel), Tübingen 1948, p. 137
- 16) Richard Benz: Stufen und Wandlungen Hamburg 1946, p. 37
- 17) Fritz Strich: Die Romantik als europäische

Bewegung, in “Begriffsbestimmung der Romantik, “(Hrg. von Helmut Prang) Darmstadt 1968, p. 112

- 18) Boeck 前掲書 p. 136 参照
- 19) René Wellek: “Konfrontation: Vergleichende Studien zur Romantik”, Frankfurt a. M. 1964, p. 15 ff
- 20) Wolfgang Becker: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840, München 1971
- 21) Klaus Berger: Gericault und sein Werk, Wien 1952, p. 22
- 22) René Huyghe: Delacroix, München 1967, p. 125
- 23) Graham Reynolds: Turner, London 1969, p. 186
- 24) 後に(1870年), 折からロンドンに旅した二人のコロリスト, モネとピサロが自らの眼でターナーを“発見”したのと対照的である。
- 25) Edgar Wind: The Revolution of History Painting, in “Journal of the Warburg Institute”, vol. 2, 1938~39. pp. 116~127 参照
- 26) Wilhelm Pinder: Sonderleistungen der deutschen Kunst, München 1944, p. 96
- 27) Robert Rosenblum: British Art and the Continent. 1760~1860, in “Romantic Art in Britian” (展覧会カタログ), Philadelphia 1968, p. 15