

570
14



始



27.12.18

500-14 厚

ルノアル



傳家畫名西泰



院學術美本日

田中喜作著

大正
10 11 日
内交

緒言

私はこの一篇の筆を執るに際して先づ無上の喜びを持つてゐることを自白しておく。ただルノアル翁が 文筆は私を恐れさせるものだ。それは非常に危険だ。と常に口癖のやうに云つたこと云ふことを思ひ出す毎に、自分はまた再びこの冒瀆を敢てするものだと云ふことを自覺してこそすれば躊躇せざるを得ない。

私は最初、先づ如何なる叙述によつてこの天才を説くべきかを少からず迷つた。曾て一度は翁の故國に、翁の見たる自然を見、また翁の作品の幾帳かに接し得た自分としては、この一本が他日、活字になつて讀者の前に提供せられる時に、その大部分の若い讀者に比較しては、いくらかこの畫人の生涯と藝術とに就て知るどころが多い譯ではあるが、然し一面に四千に餘ること云はれてゐる翁の作品中漸く百分の一にも達するか迷しない位な作品し

ルノアル
か知らない自分が、今、この畫人の藝術を生ひ立ちを説かう云ふのは「危険」以上である。信じてゐる。然しそれにも拘らず、尙、私をしてこの一本の筆を執らせたのは、たゞひ百幅二百幅の畫蹟に接し得たとしても、今日新に其の作品を見直すことの出来ない日本にあつて、この畫人を傳するとしては、要するに五十歩百歩の問題で、何れは其の叙述の大部分を、彼の土の評家の代表的な述作に借りなければならぬことであるから、かうした果敢ない理由から、この畫人に對する表敬の微意を、またルノアルの日本に於ける唯一の遺弟梅原龍三郎氏の友情の紀念としてこの危険な仕事を敢てしたのである。

たゞ不幸にして翁の歿後僅に一年有半を経たばかりに過ぎないだけに、其の所謂「代表的な述作」も、生ひ立ちの信すべき記録も、また最もよく畫人を知ることの出来る書簡集もまだ出版せられてゐない。そしてアンドレー・サルモンが最近の著述に書いてゐる様にこの畫人に對する完全な論評は「マイヤー・グレイフェの佛譯を除いては殆どない」ので其他には二三の確誌に現はれた零細な評論と諸家の印象派史の間に多少の叙述を發見するばかりである。

この不幸な状態を誤謬を傳へることの恐怖から、私は先づ、グレイフェ百五十頁の全譯を企てたが、然し私にまつてグレイフェは決して無條件に信用することの出来る著述ではなかつた。彼が今の佛蘭西の若い評家の間に可成評判の悪い人であることをも、彼の「ルノアル」が晩年の記述を缺いてゐることをも、日本の讀者にまつて不適當であることをも、また徒に彼れ一流のこちたき議論に終始して簡明な感激を失つてゐる點をも考へないとしても、私は彼がこの畫人を直にハンス・フォン・マレーに比較したり、モネー一派の手法を「郷土から遠ざける」もの論じたり其他不満を感じる點は二三にして止まらない。かうした點から私は終にグレイフェを骨子として出来るだけ廣く諸家の所説を参照して新にこの「ルノアル傳」を書くことにした。それにしても尙一層不幸なことは、このグレイフェ一本を除いて、他の諸家の述作が何れも数千頁にも充たないもので、而も其の材料が互に重複してゐるので、豫定の三百頁に達するにはグレイフェと共に、日本の一般の讀者には可成

り興味のない論議を費さなければ到底その頁を充すことが出来ないのこ、今一つはルノアールの生涯が終始たゞ描畫の歴史であつて、他の多くの畫人に見るやうな生活の小説的興味を全然もつてゐない點から、私はこの單調を避けるために漸く數十頁の「語録」を譯載することにした。

かくして僅にこの一部を完成することが出来たが、然しこゝにグレーフェを骨子とするこ云つても、私は彼の記述の序次を作品の選擇のみならず、その文脈をも借りて以て密に自家の思想を豊にし得た點の少くないこを自白しておく。而已ならず、彼の一本が多少の批難を値するこしても、大體に於て名論であるこ云ふこが出来るから、私は可成多くの部分に彼の論旨を拜借した。

尙私が参照した諸家の著述目録を列擧して讀者の参考に供するこ。

Meier Graeffe — Auguste Renoir.

Arbert André — Renoir.

Theodore Duret — Histoire des Peintres Impressionnistes

” — Critique d'Avant-garde.

George Leconte — L'Art impressionniste.

Gustave Geffroy — La Vie artistique, Troisième série, sixième série.

André Mellerio — L'Exposition de 1900 et L'Art impressionniste.

Camille Mauclair — L'Impressionisme.

Wynford Dewhurst — Impressionist Painting.

C. L. Borgneyer — The Master Impressionists.

G. A. Aurier — Oeuvres Posthumes.

Jules Laforgue — Oeuvres Complètes.

Bernheim — Renoir.

の諸書に其他四五の雜誌に現はれた評論に、間接には五六の美術史に得るこころがあつた。たゞ不幸にして二年前から豫告されてゐるヴォラールの大著述が、まだ完成しなかつたのこ、本書執筆中に豫告を見たるリヴィエール氏の“Renoir et Ses Amis”の著書を遂に見

るここの出来なかつたのを残念に思ふ。そして貧しい日本の評壇に於ては梅原龍三郎氏が
曾て美術寫眞畫報一卷二號に書かれた『ルノアル翁の追憶』の一篇は僅に十頁に充たないも
のであつたがアンドレーの『ルノアル』と共に、この畫人に關する文献に於ける最も貴重な
ものとして、非常に啓發せられるところがあつたし、また特に同氏の私信はルノアルに對
する最近の自分の思想を整理するに負ふところが多かつた。

最後に本書を起草するに當つて山下新太郎氏の注意と指導を受けたこと、黒田重太郎
氏が二三の得難い雜誌を貸與されたこと、税所篤二氏から作品の寫眞を借りたこと、
長谷川潔氏から特に同氏撮影のルノアル舊邸の寫眞を贈られたことに衷心の感謝を表明す
るものである。

大正十年六月

大森の寓居に於て

田中喜作識

緒言.....一

1 序説『西班牙風の衣着たる女』.....九

2 畫史上に於けるルノアルの位置.....三

3 幼時と摸索の時代.....七

4 光の祀祭.....九

5 傳統への復歸.....二九

6 『カイニユの町のバナテネー』.....二七

7 結論.....二七

8 ル翁語録.....一七

9 年表.....二七

10 索引.....六



序説

「西班牙風の衣着たる女」



海に近い佃島の冬の曇り日は心に浸み入る程寒かった。思ひ餘つた女の眼差しのやうな日光が、時折り雲を破つて、力無けな瞳を投じてゐる。雪は窓硝子を掠めて飛ぶ。二月始めの某日、私は中澤彦吉氏の好意によつて、三度、同氏珍藏のルノアル翁の遺品に接するここが出来たのである。いさゝかの褪色をも保護したいと云ふ主人の注意深い白絹が額縁から取り除かれた時に、自分の前には突如として春が来た。輝いた日光が潮のやうに流れ入つた。私は蘇つたやうにこの方二尺を超ゆるこゝ多からぬ小さなカードルの香の國を見入つたのである。

それは去年の秋、谷中に開かれた美術院主催の佛蘭西名畫展覽會に岸本氏の將來の諸作と共に展覽せられたルノアル翁の『西班牙風の衣きたる女』である。十號位ゐる畫面に半身を現はした女は、少し體を轉じて、横ざまに安樂椅子に倚つてゐる。右手の手首を椅子の背にさゝへて、僅に這つた手先きは豊かな孤線を描いた左手を、胸のあたりに結ばれてゐる。

豊麗な刺繡を施された西班牙風の上衣の、打ち寛げた衣紋の間から『ふくよかな温い乳房』が見える。黒い帽子の下にブロンズの髪がかすかに浪打つてルビーを溶かしたやうな背景のリドーの前に煙つてゐる。つゝましましやかな顔と雙手と妖艶な胸はガランスの一角にモドレーされて朱唇の小さな一點が紅玉のやうに深い輝きを示してゐる。左上の一角に淡い群青の筆觸の月夜の空を見るやうな静かさの外は、畫面のいづこの隅にも紅の色が火焰やうに燃え立つてゐるが、而も水のやうに透明である。たゞ上着の刺繡の群青と黄とがそうした根調のうちに不思議な眼を開いてゐる。自分は不幸にしてかゝる感情を如何なる文筆で云ひ表すべきかを知らない。或は何人も適確な文學的轉置を持ち得ないものではないか。そこには色と色とがもう已に具象的な物質の何ものをも持つてゐない。それはたゞ赤い花の香であり、黒の、茶の、青の花の香である。その間に黄と群青と赤との強い糊状質の點綴が、さながらにアンブルグリか、シヅェットか、動物質の香料を散布してゐるやうである。凡てが混錯して漂ふてゐる。文字通りに漂ふてゐる。それは何と云ふ美しい香

の世界だらう。この小さな香の國、紛亂たる温室裏に人は何ものをも見ることは出来ない。それは光でもない。色でもない。觀者はそこにたゞ陶醉の喜びを知るばかりである。會、そこに豐滿な女の肢體を發見したとしても、巴里女の乳房の妖艶を見出したとしても、また巧に組み上げられた顔の建築を見たとしても、それは已に形而下の世界の一の容積ではなくて、かうした感覺の世界の愉悅の象徴ではないか。或ものは彼の女を本當の「巴里女の成形」なりとなし(セザンヌ)、或ものは巴里女に希臘神性を賦與したるものとし、或はまた十八世紀と希臘との間に女人の殿堂を築き上げたものとして(ブランシュ)、ここに至つてもう彼女は希臘でもなく、十八世紀でもなく、全く時と處を超越したる一の象徴、物みなを陶醉せしめねば止まぬ一の象徴ではないか。もし云ふことが許されるなら、それは寧ろ樂音の女ではないか。もし何人か、彼れの女を靈肉合致と評するなら私は寧ろこの女を靈美合致の境地と評したいと思ふ。

左隅に「Renoir 1919」の云ふサインがある。千九百十九年、それは彼が死歿の年であ

る——彼は千九百十九年十二月二日に七十八歳の高齡で死んだのである——彼はこの半世紀に餘る畫人としての生涯の間に、「不可抗力以外に畫を描かすに一日を暮すことが出来ようとは思はない」と云つた程五分間を惜んで、「自ら楽しむために畫布の上に色を置くことに時を過し」て地上の喜びのありと有るものを描いたが、然し彼はドラクロアに參し、クールベールに、アングルに、年と共に自己の本來の道を追ひ求めて遂に對象の物質世界を、漸滅の世界を驅逐して、この靈と美との香の世界を組み立てたのではないか。彼が稀なコロリストであること云ふことは、何人も否定することは出来ないが、然しこの作品が單にコロリストとしての彼を表現するものと思つてはならない。ゴッソーリか、ボチチュエルリか、チシアンか、何人が果して彼の前にかうした境地に到達し得たか。或はまた近代の畫壇の一面の音樂的傾向が、物象の世界から遊離したる感想を色彩の上に盛らんとしてゐるにしても、マチス、カンディンスキーは云はずもあれ、モンチセリか、ウイスラーか、何人が果してかくまで微密な諧音に達し得たか。將また彼の老齡と不具によつて硬化した筋肉が

厚い糊状質の繪具の力強い筆觸に堪へなかつたかこは尙更に思つてはならない。それはこの上なき胃潰でなくて何であらう。彼は曾て畏友梅原龍三郎氏が「先生の作品のうちで、いつ頃の畫が一番いゝと思ひますか」と云つた時に、ルノアルは言下に「皆いけない。五六年來描いてゐるものがまだいゝかと思ふ」と答へたと云ふことであるが、年と共に限りなく艶麗な清新な作品を残して、死の曉まで畫筆を棄てなかつた云はれてゐる彼が、其の死の刹那にも尙且、問者にこの言葉を以て答へたらうと云ふことは容易に想像し得べきことではないか。

私は今偶然に彼の死に觸れた。ふと私は一つの悲しい而も若々しい挿話を思ひ起すのである。

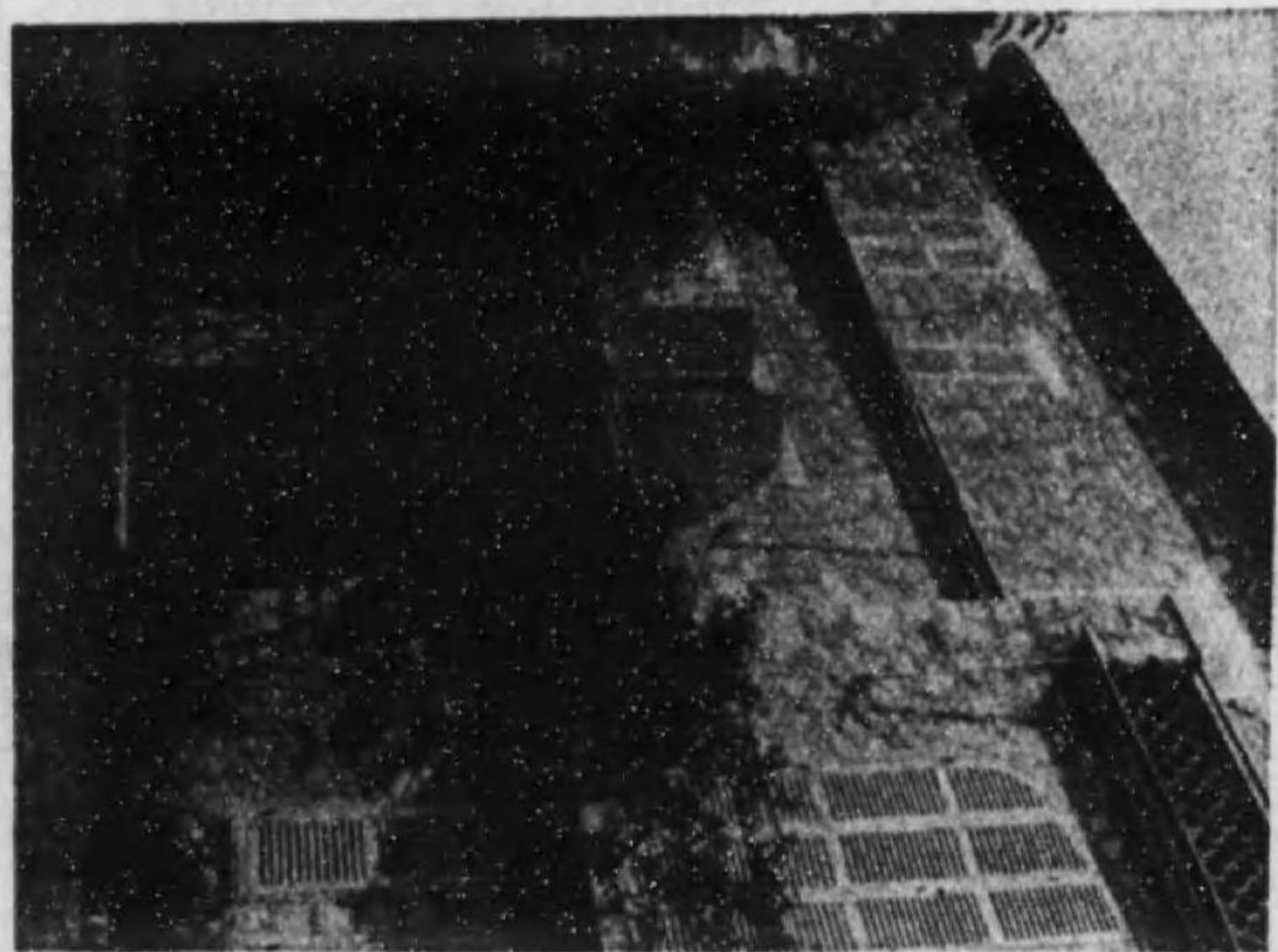
あの日の朝である。訪問者の二三と共に自分のアトリエに入つた彼は突然喜びに充ちた面持ちで云つた。「私はもう間もなく死ぬかも知れない。然し私は漸く傑作を残し得たと思ひじてゐる」。而も暫く經つて彼は畫架の前に立ち、自分の作品を見つめた時に急に打ち沈

んで「いや、まだまだ、是れでは駄目だ」と叫んだと云ふことであるが、もしこれが常人なら殆んど癩疾に近いやうな健康さあの老齡を以て、死に對する面接を自覺しながら、而も一たび畫筆をさるに及むでは、全く死の陰慘な日を知らぬやうに最後の五分間にまでかうした若い心で、かうした若々しい作品を描いて居たと云ふことは寧ろ驚異に値することではないか。そして「西班牙風の衣きたる女」も亦かうした若々しい心の下に描かれたものであると云ふことを思ふ毎に、私はこの畫人の最後の悲壯な光景を思ひ浮べて肅然たらざるを得ないのである。

私はふと、底知れぬ陶酔の夢から醒めた。彼女は幻影の情人のやうに小さなカードルから覗いてゐる。私は「最後の一瞥を投げて」中澤氏を辭した。外は身を切るやうな冬だつた。私は道々ルノアル翁のこゝ、彼女のこゝ、また遠く十年の昔に初めて畏友梅原君と共に巴里の土を踏んだ其の午後に、何よりも先きにリュクサンブール美術館を訪ふて、カイユボットの室に彼の「ムートラン・ド・ラ・ガレット」や「バランソアル」や「ピアノの二少女」な

この作品に驚異の目を醒ましたこみや、其後デュラン、リュエールに多くの偉作に接して、稀な敬虔な心で其前に跪拜したこみやが限りもなく脳裏に來往する。そして其の一つ一つを展舒するに「一枚のドガでも一枚のモネーでも、其の中には其の作者の全部が含まれてゐるが、一枚のルノアルは決してルノアルの全部を示すことは出来ない」ミカミーユ・モークレールが云つた言葉や、また其の作品の對象が横に廣汎な領域を占め、其の手法が豎に多種な様式を持つてゐたこみや、同時にこの「西班牙風の衣きたる女」の、かうした香の搖蕩の世界も亦、彼が晩年の一つの傾向として、移ろひ易いあらゆる物質の姿を薙ひ盡して、凋零の時知らぬ永遠の花の香、本當のエサンスに到達し得たものではないかと思ふこみやまで考へさせられる。

誠に彼の藝術は限りもなく廣い。この中澤氏の作品も、同時に展覽せられた岸本氏將來の「水浴の女」——私はこの作が何年の作であるかを確然と知ることは出来ないが千八百九十年頃の作でないかと思ふ——を比較するに、そこに表はれた作者の意匠には、餘りに



「トウレイヨライザ」家の彫刻ルノアルを掲げ於にユニイカ

多くの徑庭があるこころを感じるのである。たと何人も容易に認めるこころの出来るのは、其の根柢に於ける一味相通する作者の特性であるが、これこそ彼が終始、唯一つの純真な心の目を以て対象を見つめてゐた點である。

ギュスターヴ・ゼフロアは云つてゐる。ルノアルは有りこ有るものの光景を、生れながらの明らかな狂熱な眼を以て見たのである。彼の目と彼の心とが、彼の目の前に横はつてゐる隠れ家——葉叢となり水となり花さく園となり風景となり、或はまた子供や女の生き生きした肉體や、眼差しと口元とに輝いた顔や、群集や、都市や、光華綾なす園庭や、光に充ちた室内や、群集が躍り狂ふ歡喜の巷や、そうした道具立の下に表現された都會の生活の限りなき逸樂な外貌の下に表はれたる其の隠れ家に引きつけられるのは、熱烈な愛慾と、默想し所有するためのいらだしい心とを以てであつた。そして彼の詩、光と熱とのうちに脈打ち戦き狂喜するこころの多幸な熱狂的な畫人の詩が、かうした道具立と快活な人物との前に過ぎるのである。調和に對する慾求と實現と、若いしなやかな肢體の追求と、或はま



(年九一九一・て於にユニイカ)像肖

た踊の狂熱と戀の感想とのうちに我を忘れて嬉戯する人達に對する默想、呼吸する花束、肉の愛撫、小川の邊の夢、眩惑するやうな海の干潮に去つて移うつひやすい雲と共に霧散する追憶——これ等こそルノアルの作品に表はれた悲しい歡喜の哲學である』と。私はこの言葉がルノアルの藝術の面影を盡してゐることは思はないが——少くも最後の進展、この「西班牙風の衣きたる女」の香のやうな藝術を逸してゐることは思ふが——然し可成り明瞭に彼の特性を約言してゐると思ふ。勿論こゝに彼は「refuge」、隠れ家と云つてゐる。其上彼はその後、可成りこの文字を強調してゐるが、如何なる藝術家に於つても其の對象の世界が隠れ家でないものはないから、そうした一般的な軽い意味に於て、この畫人も亦、近代の物質文明の躁音と哀愁とに若い心を蠶食せられて、僅に輝かしい隠れ家に自己の魂の永遠の住居を求めた一人であつたと思ふ。私は少くもそうした意味に於てこの文字を承認したい。そして「彼は私に於つて自然に無邪氣に本能的に見える。もし何人か彼れの女に多少も懷疑的思想の影があると思つたとしても、それは些の苦味のない懷疑

で、また經驗に立つた論理的な懷疑ではなくて、生れながらの喜ばしい懷疑である』とオリエーが云つた言葉を一層承認しなければならぬ。

今試に彼の藝術の進展を繰りひろげて見るに彼は年と共に月と共に如何ばかり荒涼たる天地の間にも小枝が芽ぐむやうに、木の實が熟するやうに自然に成熟したもので、この畫人に對象との間には、如何なる悲しむべき哲學も介在してゐない。黒田重太郎氏は曾て「愛と美と愉悅の宗教」と云ふ標語を書いたがこの言葉は本當にルノアルの全部を説き盡してゐる。(勿論、これはルノアル自身の言葉から出てゐるが)たゞ私は其の上に、その愛と美と愉悅とが生れながらの清淨な無垢な愛と美と愉悅とであることを注意しておきたい。そして同時に多くの評家は彼を目して十九世紀のプシエーでありフラゴナルであること云つてゐないものはないが、私をして云はしむれば、かのプシエーと云ひフラゴナルと云ふ十八世紀の浮世人に果して斯くまで清淨無垢な、生れながらの愉悅を見ること出来るだらうか。彼の女は果して彼等のやうなエロチズムの追憶に生きてゐるやうな女だらうか。

彼は果して十八世紀の逸樂な舞臺に放縱な夢を見た畫人の本當の仲間だらうか。たゞルノアル自身に十八世紀の直系であること云つたとしても、それはたゞ環境の條件と文化の傳統に立つた直覺に過ぎないではないか。今そうした周圍から離れて直に其の核心を、其の血の色を比較したなら、何人が果して十八世紀の畫人に比することが出来よう。それが餘りにかげ離れた時處の人ではあるが、私は寧ろ彼が、輝かしい春光裏に原始時代の夢を追ふた鈴木春信の血族であること斷じたい。當代の第一階級の威壓と苛政を他處に青樓のさいめきに、夜を知らぬ嬉戯に自分の隠れ家を求めながら、そうした自覺もなく、生れながらの清淨な心で永遠に色と光と生の喜びを身に占めた我が明和の畫人の縁者であること斷じたい。たゞルノアル自身は日本の藝術に對して浮世繪に對して無條件の讚美者でなかつたことは語録(ヴォラール筆録、その二)のうちにも例證を擧げること出来るが、これも亦文化の傳統の相違に起因する思想の一面で、今私が云はうとする意味には何等の問題をも與へるものではない。

そうだ。ルノアルと春信と。私は春信の藝術の領域の餘りに狹隘なことは知つてゐるが、而も私はルノアルを思ふ毎に春信を夢み、春信を夢みる毎にルノアルを想起しないことはない。若し神がルノアルをして寶曆明和の日本に生れしめたなら、彼は必ずや政信でも豊信でもなく、況して智恵の目を見開いた春章では尙更ない。若しまた神が春信をして十九世紀後半の佛蘭西に生れしめたなら、我等が畫人を除いて何人が果して相通する特性を持つてゐるだらうか。それは何と云ふ美しい相似だらう。たゞひ評家の何人が彼れをアシエーやフラゴナアルに比較したとしても、ルノアルの藝術に表はれたる女は、彼等の戀に成熟した淫蕩な女ではなくて、春信の雅馴にして簡素に、妖艶にして清淨な永遠の蕾の女ではないか。曾てアルベール・オリエーはルノアルの女を論じて『久遠の女性』と云つたが『久遠の女性』は十八世紀の畫人にも尙且求めることが出来る。私は寧ろ『久遠の童貞』であると思ふ。

誠にルノアルの藝術は其の題材の如何を問はず、あつした十九世紀の物みなを破壊しな

ルノアル

げれば止まないやうな、重くるしい文明のたゞ中に原始時代の無邪氣な童貞を保護し得た
稀有な藝術である。

二 畫史上に於けるルノアルの位置

文藝復興期以降上下四百年の美術史を繙いて、十九世紀に於ける佛蘭西畫壇に至るこゝ、その慘憺たる革命の後に鬱然として興起した新興の思潮と畫派とに眩暈を感じないものはない。『數年前までは畫壇の先進者達もたゞ二三の旗幟を數ふるに過ぎなかつたが、今日となつては、もうそれを數へるこゝは可成り馬鹿々々しいこゝだ』ミヰテールが云つたのは已に千八百二十七年であつた。爾來分派は分派を生むで、其の後半に至るに及んでは殆んゞ儘指するに暇もない。而已ならず其れ等の分脈は互に相混錯して蜘蛛のやうに纏つてゐるからこの間に一つの糸を手繰つて解きほぐして行くこゝは容易な事ではないが、十八世紀の巨頭フラゴナール(一七三二—一八〇六)の死に先つこゝ六年、彼がもう六十八歳の高齡に達して、ミもすれば妖艶な昔の夢に襲はれやすい冬の或る夜、十八世紀の華麗な幕は徐に下りた。當時十八世紀の初頭に生れたブシェー(一七〇三—一七七〇)は已に三十年の昔にこの世を去つて、フラゴナールより七年前に生れたグリュエーズ(一七二五—一八〇五)

はもう五年の餘命しか持つてゐなかつた。十八世紀の四人の巨頭のうちに最後の畫壇を飾つたワトー(一七五八—一八二二)は四十二歳の分別盛りであつたが、それだけ日に日に消えてゆく豊麗な花の香も、革命の恐ろしい渦巻きのたゞ中に身をおいて、幻滅の悲しみと遺瀕ない追憶を其の作品の上に盛つてゐた。忽然として革命の嵐はこゝにも來た。思潮は政體よりも先んじて一轉した。彼等四巨頭の末流が徒に庸弱纖細にして至美の大道を忘れ勝な作爲の藝術によつて僅に十八世紀の残灰を拾ひ集めてゐた間にダヴィッド(一七四八—一八二五)の古代咏嘆の鐘は西歐の隅々まで鳴り響いた。一世を驚倒せしめたエルヂン卿の希臘彫刻の將來は十九世紀の十八年で、一代の先覺者カトルメル、ド、カンシーが古代讚美の『藝術論』を書いたのは二十三年であつた。モンタペールの八卷の『畫論』は二十九年であつた。かくて畫壇に於ける古典復興の運動はワトーの哀愁を冷然と見ながら嵐のやうに藝苑を震蕩し、こゝに單純にして強健な最盛期の希臘彫刻を見るやうな巨人アングル(一八七〇—一八六七)の偉大な藝術を育むだが、而も物皆は流轉せねばやまなかつた。彼

は革命の動亂を避けて二十年に近き歳月を羅馬やフロレンスに送り、飽くまで復興期の壯麗な藝術を究め、尙それにも飽き足らでカンボサントに『是等の人々の模寫をしやうと思ふなら常に跪拜しなければならぬ』と叫んで、遂に『ゴチック』の神聖をすら得たが、世紀の二十四年に飄然巴里に歸つた時には、時潮は已に再び旋廻してゐたのであつた。ゼリコー（一七九一—一八二四）ドラクロア（一七九八—一八六三）によつて點じられた浪漫主義の炬火は炎々として燃え上つてゐた。ゼリコー死歿の年の有名なサロンはドラクロアの『シオの殺戮』ミアングルの『ルイ十三世の誓願』の陳列によつて、この二派の闘争の最後の爆發を如實に示したものであつた。また一面にはシャトープリアンやラマルチエヌやユーゴー等の浪漫派の新興文學は是ご前後して鬱然興隆し、三十年『エルナニ』の上場に至つて思潮の極點に達した。『先生が佛蘭西畫派の上にお残しになつた光輝にも拘らず私は病魔の襲ふのを認めます』ミグローが其師ダウイッドに書いたのは十九年の十二月で、セラチーがサロンの作品を一瞥して『ダウイッドは一體ここにゐるのだ』と云つたのは已に二十年であつ

だ。ジャールが古典派の繪畫を目して『藝術の舊制度』と云つたのは二十七年であつた。當時アングルはまだ漸く五十餘歳の盛期に達したばかりで、幾多の偉作（彼が有名な『泉』を完成したのは是より三十年後の千八百五十六年であつた）に絶えず花々しい闘争の歴史を續けてゐるが、而もドラクロアが『ダウイッドは古代の心に浸染し、自然の精神を學び得ずして、たゞ古代に對する幻想の時代の反響に過ぎなかつた』と云つた思想は一世を風靡し、『自分の始めた仕事を完成してくれるのは君の義務だ』とダウイッドが書いた（千八百十九年十二月）手紙の主グローも三十五年には、この世を去つて、アングルの末流はもう其の大きな力に抗するだけの勇氣もなく、新興の一群に秋波を送つて僅に儉安の夢を見てゐた時である。（ルノアルの師匠グレルはかうした一人であつたのである）

然し私はまだ一つの糸を手繰らなければならぬ。それはこの彪然たる浪漫主義の支流に掉さした風景畫家の一群で、即ちバルビゾン派と呼ばれ、また其の先驅者デュブレー（一八一二—一八八九）の作品から千八百三十年派と呼ばれてゐるものである。いふまでも

なく浪漫思想の間の『自然への復歸』の心の一脈の流れで、其の源泉を求めらるなら、ブーサ
ンに和蘭畫派にワットーに、また不思議にもダヴィッドに『ダヴィッドは彼の世紀を自然に導
いた』ミドラヴィギユは書いてゐる)また千八百十八年のドベルトの『風景畫論』にも及ば
なければならぬが、私は今、餘りに叙述を複雑にするこゝを避けようと思ふ。然し二十
四年の有名なサロンに英のコンステール(一七七六—一八三七)が始めて彼の革命的な風
景畫を公にしたこゝを忘れてはならない。そしてルーソー(一八一二—一八六七)ディアス
(一八〇七—一八七六)コロ(一七九六—一八七五)ミレー(一八一四—一八七五)等の巨匠
が相前後して十九世紀後半の畫壇に亘つて立つたが、かうした古典派と浪漫派と風景畫派
と、其上等の末流の相混錯した限りなき濤瀾の間に近代藝術の二個の柱石クルベール(一
八一九—一八七七)シマナー(一八三二—一八八三)ミが、一人はオルナンの山奥から、一人
は巴里のたゞ中に生ひ立つたのである。そしてこのオルナンの山男クルベールが、彼の傑
作『オルナンの埋葬』や『石割』と共に八點の作品をサロンに公にして、一躍聲名を馳せた千

八百五十年に先つこゝ九年にルノアルの生涯は初まるのである。そしてモンテーギユ街の
一角にクルベールが自らバラックを建設し『寫實畫派クルベール』と大書しサロンの愚昧
な審査員に反抗して、四十點の作品を當代の先覺者に問ひ、『私は近代を學ぶ以外にもう古
代を模倣しようと思はなかつた。傳統を究め盡して、そこに私の本當の個性によつて道理
づけられたる感情を汲まうと思つた』と書いた千八百五十五年には、我等の畫人ルノアル
は已に十四歳になつてゐた。

彼はかうした風浪の渦中に生ひ立ち、彼等二個の柱石に導かれ、一年の年上のモネ(一
八四〇—)ミ手を取りながらピサロー(一八三〇—一九〇三)シスレー(一八三九—一八九
九)と共に初期の印象派の運動に馳せ参しながら、遂に彼等の消えやすい、偶然の『印象』
に自ら満足するこゝが出来ないで、或はドラクロアの糸を手繰り、或はアングルの郷土を
横切り、プシエー、フラゴナールの女達の優艶華麗な祀祭フエイトの舞臺を見ながら自己の永遠の
住居に到達したのである。

私がこゝに十九世紀初頭以降の概観の筆の間にあけた巨匠達の藝術思想について、
 は、何れは本叢書のうちに何人かの手によつて讀者の前に顯はれることと思ふから、今是れ
 以上に書く必要もなく、また其の暇もないが、最後に我等が畫人に最も密接な關係をもつ
 てゐる印象派について、尙稍、精細な叙述を費しておく必要があると思ふ。それは十九世
 紀末までの評家は多くルノアルを彼等の一派のうちに列してゐるにも拘らず、また其のバ
 レットが餘りに接近してゐるにも拘らず、近時の傳記者は是を否定してゐる點から、彼の
 畫壇に於ける位置を決定するに最も必要なことであると思ふ。

曾て人は考へた。この世の中に、如何なる邊陲にも照さぬ曲も無き太陽が繪畫の上だけ
 は照らさない。是は明に事實であつた。必ずしも上代は論ぜず、已に風景畫が獨立の
 發達を遂げてから十九世紀の初頭まで可成り長い歳月を過ごしてゐるが、朝に夕に移り變
 る山河樹草の片影を畫布上に描出するに及んでは、何人も一つの典型、寧ろ無智に捕はれ

てゐた。たゞへばホベマ(一六三八—一七〇九)にしろルイスダエル(一六二五—一六八二)
 にしろ彼等の樹葉は墨で描がき、太陽はそこに光を掩うてゐた。すべてが畫室の暗晦な空氣
 の中に生きてゐた。そのみならず、今一つの典型は、其の風景の組み立ての上にも表は
 れて、それ等は常に一の風景が、圓柱の背景となり、樹木の二人連奏デュオとなり、硝子を引き
 延ばしたやうな小川となり、たゞ上代の物語の副景であるにすぎなかつた。千八百二十
 四年、ある匿名のアカデミシアンは『サロン批評』の一篇の中に云つたことがある。『いつも
 憶病で、歴史の領域に侵入することが出来ない位なら風景畫家の藝術は何になる。其の作
 品の上に自己の藝術を燃焼せしめる一味の詩情、高遠な思想をこころしうと云ふのだ。いつ
 も樹木、葉叢、大氣、空間、ブランコ。もうすべての是等のものは自分にこつて
 何もでもない』。この言葉は明に當代の風景畫に對する舊思想を代表してゐるもので
 あるが、彼は風景と云ふものが、そこに何ものが點加せられて、多少でも上代の説話を
 語らなければ承知が出来なかつたのである。然し時潮の變轉は到底頑迷な評家の支へ得る

ものではなかつた。この革命的なサロンに於ける風景畫の大部分は彼の激怒に憤ひする程進歩はしてゐなかつたが、而も、もうボニングトン（一八〇一—一八二八）の五點ミコンステーブルの三點の陳列は先覺者を刺撃するに十分であつた。千八百三十年派の興隆はもう數年の後に逼つてゐた。太陽は徐々に雲霧を破つて、自然はかすか呼吸するやうになつた。

然し尙それにも満足する事が出来なかつた一群がある。云ふまでもなく印象派を名くる一群である。千八百五十年クルーベールの『オルナンの埋葬』がサロンに陳列せられた時にマネーは『實にいゝ。實にいゝ』云ふより外に言葉はない。然し我々にまつては、もうそれではいけない。それは餘りに暗い』と評したが、かうした思想の大浪は洋々として畫壇の一角を浸染した。千八百六十三年、かの有名な落選展覽會は開かれマネーは傑作『草上の畫餐』を出品した。次で伊太利街に十四點の作品が公にされたが、當時漸く二十三歳の青年であつた印象派の頭目マネーは、初めて彼の作品に接して、其の明快な外光の作品に現はれたる大氣の秘密に全く心目を奪はれた。彼は其の頃まだグレルールの畫室に學んでゐた。



彼はルノアルに比して一年の年上であつたが、この執拗なる改革者は到底かの古典の落伍者も融和し得ずマネーの跡を追うて、遂に一年にも充たないうちに老舗なグレールの畫室を見棄て、日まはりのやうに太陽を戀ひ慕ふて曠野に出た。そして二年の後にはサロンに二點の海景を出品し、其の翌六十六年に初めてアストリユツクの紹介によつてマネーに逢つた。彼は次で同學の友シスレー、バジール、ルノアルをマネーに紹介した。マネーはパチニヨールに住んでゐたが、彼等は附近のカフェー、ゲルボアに毎夜マネーを中心として集まり、お互に藝術を語り合つた。そしてルノアルが初めて彼の外光の作品「リーズ」を描いたのは二年後の六十八年であつたが、この頃はまだ彼のみならず彼等の一群は何れもマネーの藝術に傾倒して、いくらか彼等のバレットを整理し、明快にしたましても所謂印象派の色彩分解は尙數年の後を待たねばならなかつた。

幾干もなく勃發した普佛戰爭はモネーをしてロンドンに避けしめた。こゝに彼はターナト(一七七五—一八五二)の『雪景』の作に明らかな色彩を並置し強烈な光を描いてゐるのを見

て忽然として悟るころがあつた。歸來彼は再び自己のバレットを整理し、暗晦な色を棄て、至純な色をとり、彼の大胆な色彩分解を敢てし、烈日の下に畫架を立てるやうになつた。同時にかうした手段は彼等の一派の周圍に浸染して行つたことは容易に想像し得べきところで、また我等の畫人ルノアルも千八百七十年後の作品に殆んどモネーに近い風景の多くを描くやうになつた。かくして彼等は三十年派の間にすら發見し得らるべき大氣以上にく光其のものを畫布に盛らんした。勿論彼等にしても曉天の薄明、日暮の幽暗を否定したわけではないが、特に午時の太陽の爛々たる輝きの中に思ひのまゝに生の喜びを歌ふ自然の躍舞を見ようとしたのであつた。

それ而已ならず、文學の方面に發達した自然派の文藝が世相の一面を何等の作爲をも加ふるこゝなく如實に描出しようとする傾向は一世を風靡して畫壇に及び、こゝに印象派の畫人は視覚の絕對信仰が繪畫に於ける唯一つの眞であり、眞は即ち美であること云ふ自然派文藝の思想こそ、畫人も亦、よつて以て師表すべき唯一つの信條であること考へた。同

時に物象の世界の刹那的印象を畫布上に凝固することゝが繪畫に於ける唯一つの眞であり美であること考へた。

かくして光を求むる心と自然の刹那的印象の追求とが結合し、まだも一つ此の時代に現はれたシユヅルールや、ルードや、ヤング、フェヒナー、スタインハイル等の自然科学者の色彩論が、モネーのターナーに對する發見に結びついて、プリズムによつて分解された七色が彼等のバレットの絕對的色彩となり、こゝに印象派の藝術を確立することゝが出来た。

然しこゝにも新なる黎明は古き日を追はなければ止まなかつた。思潮は限りなく流轉する。昨日の藝術はもう今日の藝術ではない。『日光と大氣とを表現し、自然を模倣し、人間の視覚が僅に抱擁し得る生活を眞似て、特性にのみ従ひ、遂に有らゆる普遍性、即ち統合を否定しつゝ、古大家の藝術、古典的藝術を超越し得たこと信ずるこの印象派の主張こそ、一味の稚氣と暴虐とを我々に示すもので、また笑ふべき美學ではないか』(エミール・ベルナール)と云ひ、『印象主義者は彼等が想像を否定しただけ小さい』(オダイロン・ルドン)と

云ひ「人皆なの誤り、總てを通じて我々の過失は、何を措いても光を求めるところであつた。其よりも先づ神の國に其の正義、即ち美に對する我々の魂の表現を求めねばならなかつた」(モリス・ドニ)と云つた思想は世紀末に共に畫壇の一角に漲溢した。

我等の畫人ルノアルは、彼れの初期の時代に於て、この印象派の畫人と共に其の運動に馳せ參じ、また彼れの無數の畫蹟は半面に於て終始この一派の提携を語つてゐるが、而も其の摸索の時代より、已にこの派に對する反抗を隱約の間に示現して、遂にこの悲惨なる末期の風濤に身を處し、千八百八十年以降、この派の畫人が蛇蝎視したるアングルの古典主義に共鳴して新古典主義も云ふべき彼れ独自の藝術を樹立し、大セザンヌと共に自ら不安と焦慮の世紀末の夜を照す燈火となつたのである。

私は尙この一派の歴史を畫論の上に多くの説くべきものがあるが、今、この派の畫史を書く目的を持つてゐない私は、是れ以上に叙述を費す餘地がない。

三 幼時と摸索の時代

〔一八四二——一八七三〕

巴里よりオルレアン經由のボルドー線を南走百五十哩ばかり、リムーサンの地、高ヴィエンヌ一帯の山系がヴィエンヌの流域に僅に開けて流れが漸く激むあたりにリモージュの町がある。河の右岸の丘陵にアンフィテートルのやうに積み上げられた羅馬時代からの古い町である。往時よりリエナメルの名所として、近代にはリモージュ焼の本場として可成り殷盛な工業地ではあるが、古雅なアーチ形のサンテシアンヌ橋が——もこより羅馬時代の面影は失ふてゐるが——今、尙清流の間に靜に眠つてゐる。花崗石の山骨を現はしたプラトード・ミルヴァーシユの大ドームの君臨さ、サンマルシアルの慈愛の下に靜に眠つてゐる。

千八百四十一年二月二十五日、ピエール・オーギユスト・ルノアルはこの町のさゝやかな裁縫師を父として生れたのであつた。當時の彼の家族の状態や、父祖の人を爲りについては、全く徴すべき文献がないから、何事も知るこゝは出来ないが、リモージュに於ける

父母の生活は可成りみじめなものであつたらしく、オーギユストが漸く二歳になつた頃、彼等は新しい運命を開拓するために一家を擧げて巴里に移住した。

『註』この巴里移住がルノアルの二歳の時とするは千八百四十三年であるが、この移住の年についてはデュレーは三四歳の頃となしグレーフェは『生れて幾干もなく』と云ひ、其他の傳記者は多くデュレーに依つてゐるやうであるが、アンドレーは千九百十九年の著述と千九百二十年の『レザール・エ・レザルチスト』との記事に於て二歳の時としてゐる。アンドレーは親しくルノアルに師事した人であるから、今はこの二歳説に従ふことにする。

然し五人の子の重荷を負つた彼等夫婦の生活は、こゝにも容易に豫想を實現するこゝは出来ないで、相變らず貧しい日を送つてゐた。そして子供達が物心を覺える頃になるに、各々自分で何かの仕事に、一家の生計の手助けをしなければならぬ程であつた。ルノアル自身も漸く十二の歳を迎へた頃には陶器の繪付けの徒弟になつて、さもない職人の群に投じなければならなかつた。故郷がリモージュ焼の産地で、そうした職業の身入りのいゝこゝを知つてゐた父の思ひ付きであつたこゝは云ふまでもない。

『達』この徒弟生活の年次についてもテュレー以下の傳記者は、すべて十三歳の時として、十八歳まで五ヶ年間としてゐるが、これもアンドレーの十二歳説をとることにする。そしてこの生活を見素てた年についてはアンドレーに記述がないから、テュレーに従つて十八歳までとし、六年間と數へておくより仕方がない。

彼れが當時已に後年のコロリストとしての素質を示して居たことは今尙保存されてゐる幾つかの壺によつて容易に認める事が出来ること云はれてゐる。ボークセールは『磁器土の白地に明るい蕃薇と紺青とが人を魅する様な織麗な筆致で若々しさを描いてゐる』と云つてゐるが、かうした明るい生地の上に、交り氣のない色をおくこと云ふことは、後年印象派と名づけられる彼の儕輩の畫派によつても試みられて、一代の視聽を集めることとなつたが、彼はこの時分から、かうした天稟の色感を有つてゐたのであつた。そして彼の藝術的な才能は、こんな仕事の上にも容易に同僚を追ひ越して、非常な進歩を實現し得たことは想像に難くはない。後に弟エドモンドの語るところによるに、當時彼の同僚は戯れに渾



賤 敷

名してリューベンスミ云つたミ云はれてゐるミこによつても明であるミ思ふ。そして工場主も亦熟練な職人より外には委さなかつたやうな仕事を彼に與へるやうになつた。かくして彼はこの日々の苦闘のうち若い心ミ稀な大才ミを秘めて、漸く十八歳の年を迎ふるまで、六年の長い歳月をいさゝかの糧を得るために努力したのであつた。當時に於ける一家の状態は今日までの零細な傳記者によつては一も傳へられてはゐない。同時にエドモンドについても自分は知るミころがないが、彼は後年オーギュストのために幾度か自らモデルになつたばかりでなく『出来るだけルノアルを助けるやうにしてゐた』ミ云はれてゐるミこを見るミ彼も亦何かの仕事を見つけて、お互に助け合つて一家の生計の足しにしてゐたものだらうミは想像するミこが出来る。彼は其の後文筆に親しむで新聞記者ミなつたが、千八百七十九年以降シャルパンチエで出版した『近代生活』ミ名づける雑誌の上で、オーギュストの生ひ立ちミ手工業時代の生活について唯一の記録を書き残してゐるミ云はれてゐるからそれを見るミこが出来れば、もつミ明確に當時の彼等の生活状態を知るミこが出来

るかも知れない。

ルノアル

然し不思議にもルノアルは其の手工業生活の間に彼の最初の畫の師匠を見出した。それは陶器繪付けの仲間の年長の一人で仕事の合間に自分の内で油繪の描法を教へてゐたのであつた。偶然にもこの偉大な天才の最初の師匠ミ云ふ名譽を持つこの出來たこの男の名は素より傳はつてゐない。然し彼が何れは憐むべき才能の持主で、多少でも生活を豊かにしようミ云ふ謙讓な心から、ミ云ふかの裏通りで油繪教授の看板を掛けてゐた仲間ミ想像しても大きな誤りもなからうミ思ふ。同時にルノアルの大才が多少ミもこの男に負ふところがあるだらうミは想像も及ばないが、彼の謙讓な心がこの若い天才を愛して畫布ミ繪具ミを與へてルノアルをして生れながらの鳳翼を羽打つだけの機會を與へたミ云はたしかである。當時ルノアルの一家はアルヂャントイ街に住つてゐたミ云はれてゐる。(いつからこゝに住つてゐたかは明でないが、地圖を案するミルヴルの背後に當つてアヴニュー・ドベラの裏通り、すぐにテアトル・フランセーの廣場に出られる位置にあるから、いづれは、は

かない浮世小路ではあつたミしても、然し場末ミ云ふ程の位置ではない。彼の一家は素より裕福ではなかつたに相違ないが五人の子女に各々勞務を與へて、兎に角其の日の生活に困らない一種の世渡り上手であつたらしい。彼も亦このアルヂャントイ街の父の家に住つてゐたが家に歸るミ直様描き出した。それは樂園のエヴァであつた。エヴァの背後の樹上に蛇が大きな口を開いてゐる圖であつた。それが出來上るミ、彼はある日曜日例の師匠を自分の家へ招待した。其の男は念入りにこの作品を見てから、其處に集つてゐた家族達に陶器繪付け位では高々一日に十二法か十五法位しか得られないから、この若者は將來畫家になつた方がいゝミ云ふミ云ふを力説した。そして尙其上に少年の未來には、きつミ美しい日があるに相違ないミ云ふを豫言した。氣のいゝルノアルの兩親はこの男の勸告を敬意を以て聞いたが、當時まだ可成り不安な境遇におかれてゐた彼等に對しては、オーギユストの職業を失ふミ云ふ、相當な經費のかゝる修業であるだけ彼をして安んじて其修業を繼續させるには最少の可能性すら持つてはゐなかつた。然しこの時、神は不思議な運命を彼に

恵むだ。彼が一生涯、蛇蝎のやうに厭ふてゐた機械工業は、彼をしてこの陶器繪付けの職業を見棄てる機会を與へたのであつた。それは當時丁度陶器の繪付けに轉寫法の印刷機が發明せられたころであつた。そして繪付け工の職業の大部分を奪つたが、もしこの方法が「手を以て描いてゐた職人達の物質的地位を侵害する様なこゝがなかつたら、彼も亦一生涯陶器畫工として終つたかも知れない。もう一步進んで云へば、かうした失業者の群が力を協はして、たつた一人のルノアルを偉大にしたのだ」ミグレイフエも云つてゐる。

彼はこの機會から、せめてセーブルの陶器工場に多少の位置を見付けやうと奔走したが其れすら及びもつかぬこゝであつた。彼は當然失業の不安に襲はれた。或る日彼は空腹をかへてバツク街を徨ふた。「私は小さな廣告を目あてに、或る裝飾家の工場に入つた。ここでは蠟引きのキャラコに油繪を描く仕事をしてゐたが、それはジェスイット派の僧侶が方々へ説教するために巡回寺院に云つたやうな説教所の窓硝子の代用に使ふもので、私はこゝへ輸出されるものかは知らなかつたが、パラグエーあたりへ送り出すものであつたか

と思ふ。そんな仕事は初めてで、全く様子が解らなかつたから、ある夕暮に工場から歸る職工を待つて尋ねて見た。そんな仕事でもしようかと思つてゐた矢先き、その男の話は私にまつて大變幸福であつた。一本の葡萄酒を振舞うて、私は彼に其のやり方を説明させた。其の翌日から私はこの變な窓硝子を描きなぐつたが雇主も自分の仕事に満足してゐたし、自分にまつて可成り都合がよかつた。何故に云つて一週間もするに私の掌には幾日かアトリエに籠つて、ちつさは氣儘の出来るだけの金が出来たから……」彼は後年自ら當時を回想して語つてゐる。傳記者による一枚三十法の約束であつたに云はれてゐるから彼れの才能を以てしては、決して困難なこゝではなかつたらしい。そして二週間目から他の同僚よりも十倍も早く描き上げて一日百法の収入を得るやうになつた。當時にあつては百法に云へば勞働階級の生活には一ヶ月を支ふるこゝも困難ではない位の金額であるから彼がまだ其後二年間も其の仕事に刻苦し節約したとすればグレルの畫室に通ふこゝが出来たのに不思議はない。

彼は後になつて自ら「私はフオンテーヌブローの森に行つて漸く本當の畫かきに近づいた」此當時のこの上なき得意な自分の姿を追想して語つてゐるが、まだいたいけな十二歳の比から満足な學校教育——それが彼のやうな不世出の天才にまつては餘りに平俗なものであつたとしても——すら受ける暇もなく、子供らしい幸福をも、少年時代の燃ゆるやうな希望と自負をも、冷かな徒弟生活の夢に描いて文字通りに苦悶の長い歳月を費したのであつた。彼の柔かな若い心は幾度か悲しい運命の鞭に傷けられたことだらうが、今この暗澹たる長い行路を漸くに了つて、始めて天日の耀映を仰ぐこゝが出来た彼の歡喜は想像するに餘りがある。グレイフェはかうした立志傳的な彼の行路の第一歩はルノアルのやうな種類の人にまつて「其のロマンチックな空想に制肘を與へて、彼に近代の藝術家として稀有な特質、謙讓な心を賦與したのである」云つてゐるが、それは果して承認すべき言葉だらうか。私は是を疑ふ以上に、もつと幸福なルノアルを見たかつたと思ふ。

千八百六十一年から翌二年にかけての冬の間に彼は初めてグレイルの畫室に入つた。グレイル(一八〇七—一八七四)は當時已に五十四五歳、リオン派の一人としてアングルの遺弟モテー、シャセリオー等と共に畫壇の一角に立ち、一味の復古的詩情が無いでもなかつたが、モテーの嚴正な畫趣も、シャセリオーの奇古な風格もなく、徒にアングル、ドラクロアの巨匠の末流の頽敗を語るに過ぎない微温的な浪漫主義の徒であつた。

『註』ルノアルがグレイルの畫室に學んだ年次については諸家の記述は何れも一致してゐる。然しグレイフェはエコール・デ・ボザールに學んだと云つてゐるが、アンドレーはその計畫が徒勞に歸したのでグレイルの畫室に入つたとしてゐる。そして其の理由については一言も説いてゐないが、この美術學校入學についてはデュレーにも記述がないから寧ろグレイフェの誤譯でないかと想像せられる。随つてこの點にも亦アンドレーに従ふことにする。

この古典派の落伍者が果して我等が畫人に何ものを與へ得たかは全く知るこゝろがない。たゞ或る日のアトリエで(語録四、アンドレー筆録参照)に譯出したやうな會話が交はされたこゝろを思ふと、この若き未來の天才の自負はもうグレイルに培はれる人ではなかつ

たらしい。たゞルノアルはこゝで、志を同じうした生涯の友シスレー、バジールを見出し、また次でモネーに會ふこゝが出来た。千八百六十二年の夏に彼等は相携へてフォンテーヌブローの森林内のシャイイーに行つた。恐らく彼等は燃ゆる様な熱情を、飛躍の若い翼を靜に收めて自然を語り藝術を論じて、お互に不満な憧憬を語り合つたこゝだらう。特にモネーはクールベーに對する憧憬を力説したと云はれてゐる。當時クールベーは尠大な「オルナンの埋葬」(一八五〇)「畫室」(一八五五)を描いて、故園の風土のやうな野性な執拗を以て大自然のたゞ中に邁進し、こゝに自然主義寫實主義の巨大な旗幟を翻へし、一代の俗衆を驚倒せしめてゐた時代であつた。モネーのやうなグレルールの畫室の反抗者が彼の膝下に跪拜したるべきこゝは云ふまでもない。またルノアルにまつても、たゞひ彼れが到底融和し得ない資性の持主であるにしても、一面に至醇な水のやうな心を持つてゐる彼が、あゝした貪慾な自然探求の時代に生ひ立つて、クールベーの敬虔な藝術的良心を、花々しい闘争を目にしては、彼の若々しい血が潮のやうに流れたこゝは容易に想像し得るこゝであ



子リ跡

る。而已ならず、當時已に二十八歳の青春を迎へて『ロラ・ド・ヴァランス』(一八六二)の傑作、——ボードレールはこの作に題して『薔薇色と漆黒の寶玉の思ひもよらぬ美しさ』の詩句を書いた——を描いて、翌年にはマルチネーによつて伊太利街トリニチ街にダヴィドやドラクロアやクールベールやコロローのやうな一代の巨匠の間に其作品を陳列せられたるマネーの藝術に就いて語つたこと云はれてゐる。

『怪』 ルノアルが彼等印象派の先驅者と相知るに至つた経路については、私はこゝに主としてダレールダレールの記述に従つたが、彼自ら語るところを想像すると、始め彼は獨りで、フォンテーヌブローに出掛けて、會々こゝにモネーやバジールやシスレーと相知り、その因みによつてグレルの畫室に入つたものらしく思はれる。或はかう解した方が凡ての點に自然であるやうに思はれるが、他の傳記者に徴すべき記述がないから、暫く疑ひを存しておく。

或る日彼はシャイヨーに於てバルビゾン派の大家ディアスの知遇を得た。當時ディアスは已に五十歳を越ゆること四五、千八百四十九年ルーソーと相携へてフォンテーヌブローに入つてから、其處を自分の魂の故郷と定めて時折りの小旅行以外は殆ど森を見棄てるこ

こはなかつた。(彼は千八百七十六年の冬南佛マントンに病を養うてゐた間に六十九歳の高
齡で死んだ) 彼は若きルノアルを愛して千八百三十年代の風景畫家の用意に自分の經驗に
について種々教ふるころがあつた。彼の注意深い指導もルノアルの藝術の最後の進展に
まつては何等の寄與すら齎すこゝは出来なかつたかも知れないが、當時まだ素よりロマン
チズムの搖籃のうちに生ひ立つたルノアルの謙順な心は、この敬虔な自然嘆美者の忠言を
敬意を以て聞いたらうと思ふ。こゝは疑ふべくもない。また『自重する畫家は其の目前にモ
デルがなければ決して筆を取らない』と云つたこの老大家の言葉を、恐らく腦裏に銘した
こゝさだらうと思ふ。

千八百六十三年の年は來た。それは二個の理由によつて近代藝術史上に一時期を劃した
年であつた。一は『サロン・デルフェューゼ』として知られてゐる有名な落選畫展覽會、一
は我等が畫人の長い絢爛な旅の門出である。彼は實にこの年畫人生活の第一歩を踏みし

めて、始めて其の作品をサロンに送つたのであつた。(無論人並に落選の憂き目を見た) そ
れは横臥した裸體の女と侏儒を描いたものであつたが、まだ全然ロマンチックの舊轍を
追ふたものに過ぎなかつた。翌六十四年には再び『エスメラルダ』と題する一幀を出品して
漸く受理さるゝこゝろとなつた。それはユーゴの『ノートルダム』の女主人公の一人で、
ある夜グレーヴの廣場で踊つてゐるこゝろを描いたもので背景にはノートルダムの巨人
のやうな塔が聳えてゐる圖であつた。同じくロマンチックな傾向のもので、後年彼が自己
本來の道程に目醒めてから、この二枚も自ら破棄したと云ふこゝろであるから、彼のこの
初期の作品については知る由もない。

其の翌年千八百六十五年には『W. S 夫人の肖像』と『夏の夕』との二點を三度サロンに
送つて受理された。デュレーの説くこゝろに依るに、彼はこゝに初めて自然主義的な影響
の下に幸福な變化を實現したと云つてゐるが、然しこの二作は決して重要な作品ではな
かつたらしい。それよりも注意すべきものは『アントニー伯母さんの酒場』と題する群像で千

八百六十六年の一月にマルロットで描かれたものである。マルロットはフォンテーヌブローの森の一小邑で、古くから畫人の群の夏の住居となつたところである。打ち覗るミころ右方に帽子をかむつた男が坐してゐる。それはルノアルの親友で屢々彼の畫中に顯はれるシスレーである。その隣に畫家クルールがゐる。其の背後にゐるのは其の頃、畫かき仲間の噂の種となつたアントニー伯母さんで、脊を向けて、何か自分の仕事に携はつてゐる。その左に巻煙草を捻つて立つてゐるのが、作者ルノアル自身で、側に畫の食卓の始末をしてゐるのが旗亭の娘ナ、である。後方の壁面は詩句や樂譜や藝術家の似顔なごの落書きで埋められてゐる。そして其の壁の前、左の方にお化のやうな男の黒い影が延び上つてゐる。それは小説家ミュルゼーである。グレーフェは云つてゐる。「この作品は暗い調子で、些の自負の心もなく、非常に弛緩した眼前常套の光景を描いてゐる。群像の肖像は丁度シスレーの下に寝てゐる大きなむく犬のやうな怠慢さで、さながら小供のやうにふざけながら描かれたやうである。然しかうした小供らしい氣持は、已に堂に入つた人々が、こもすれば

見逃し易い無邪氣さを捉ふるこゝが出来来る。觀者はこゝに是等の人物を「感ずる」こゝが出来来る。而已ならず普遍的な彼等の附屬物、彼等の心の奥底（オクソ）の性質、彼等の偶然な或る日の無邪氣さを感じるこゝが出来来る。今日我々にまつては、若しこの畫人の作品の上に明麗な色彩を見るこゝが出来なければ、ルノアルの一枚をも想像するこゝは出来ないが、この作品の上には、まださうした輝けるパレットの影すらも見るこゝは出来ない。然しこゝにも（おぼろ）ぎこちない、不作法な技巧が意味深い線によつて大風な豊かな形象を示してゐる。それは我々が彼の作品の上に色の陶醉を見出すやうになつても尙殘存してゐるものである」こゝ。

次いで彼は六十六年から六十七年の間に「獵神ディアナ」を描いたが、これも亦同じ運命に逢つて六十七年のサロンに拒絶された。主題に於ても手法に於てもクルールベールの直接な感化を印してゐるものであるが、而もそれ以上に狂熱な氣魄がこの大きな大膽な婦人像に生動を與へてゐる。そして其の色彩は素より、この先輩のパレットに負ふミころが多いにも拘らず、其の結果に至つては、決して同一のものではない。加之、柔艷な手法は自然主

義の嚴酷を和らけ、温い蔷薇色は、もう已にこの女神の肢體を掩ふて、後年百花繚亂の道を暗示してゐるのを見逃すことは出来ない。グレーフェの云ふところによる「如何なる他の印象主義者もルノアルの道程の初期に於ける以上に、クールペーの影響を明白に示してゐるものはない」云つてゐるが、而もかのクールペーの野獸のやうな尊大な人格は到底この幽麗艶美な畫人の長く追隨し得ないものであつた。マネーすら「チルナンの埋葬」を評して『それは餘りに黒い』云つたのが已にもう幾年かの昔である。かのカフェー・ゲルボアにルノアルや、ゾラや、メートルや、バジトルや、モネーや其他當代の先覺者達がマネーを中心として、毎夜そこに集つた云ふのは、主として千八百六十六年以後の事である云はれてゐるから、この頃已にルノアルはマネーの思想に共鳴し、其の藝術に傾倒してゐたことは疑ふ餘地がない。最初ロマンチックの畑に生ひ立つてディアスに目醒めクールペーに熱中した彼がもう已にオルナンの層層をも見棄てようとしたのは何よりも自然な歸結である。この時代に成つた彼の靜物が、其の手法をクールペーに學びながら、其の結

果に於ては可成り違つた素質を語つてゐる云はれてゐるのも亦この間の消息を示してゐる。たゞ彼のかうした初期の時代に於て、人として、また畫家としてクールペーと彼の間に、如何ばかり廣い溝渠があつたにしても、「出来るだけの躍動を以て彼が見た所ものを表現し」また「自然に圍繞されたる人の形を見て自ら感じた驚異を反映する」ことを、この偉大なる寫實主義者によつて教へられたことは忘れることは出来ぬ。

彼はこの翌年六十七年に『リーズ』を描いた。まだ漸く二十六歳になつたばかりの無名の青年の手になつたものであるが、彼の最初の傑作であること、外光の作品であることによつて、彼の藝術進展の歴史の上に明に一時期を劃するに足るものである。加之、當時にあつては『光の正確な説明を表はしながら、人間の肢體とその衣裳に於ける周圍の反映の効果と共に女を表現する云ふ大膽な手段は何人によつても思ひつかれなかつた』（ジ・ルヂュ・ルコント）ことであるから、この作品はまた近代畫史上に於ても特筆すべき位置に置かるべき正當の權利を持つてゐる。

「私達は森の中にある。フォンテーヌブローの森である。緑と赤と茶色の深い彩色は濕つ
ほい陰影を描いてゐる。樹間を洩れる日光が頑丈な幹の上に眞珠質の光を投げてゐる。其
の前には白衣の婦人が、さながら小説から抜け出した様に立つてゐる。白い衣は私達の祖
母の淡い透明な、見るから氣持ちのいい輕衣である。其の下からいくらか粗硬な下着が透き
通つて見えてゐる。一朵の雲はふくよかな胸と美しい兩腕を掩ふて、地細の麻の襪をこつ
てゐる手先の上に這つてゐる。袖を結へた綺麗なりボンがそこに見える。片一方の手は牙
彫の握柄と白布の上に黒いレースをかけた小さな日傘を持つてゐる。まだも一つの白い色
は縁の狭い帽子にも見え、最後に皮膚の色が其の美しさを極めてゐる。殆んどベラスケス
の法王像に比するこゝが出来る位である。勿論それは近代繪畫の壯麗な一つの思想を提示
しよう云ふのではない。それは云ふまでもなく笑ふべきこゝである。私達のこの作品は
かうした西班牙の巨匠の高貴の肖像の側においては可成り見すほらしいもので、到底この
白衣の婦人はガल्ली・ドリアの一室を寶石函にしてゐるやうな壯麗な法王像に近づくと

こは出来ない。彼の女はもつと平安な環境のうちに生きてゐる者であるが、尙且この比較を
敢てしようと思ふのは、現代のこの畫人の道が一寸見ては過去の大家の道から餘り掛け離
れてゐるやうには見えないが、而も全く違つた結果に達してゐるこゝが説明出来ればい
のである。たゞへばこの法王像はまた其の肢體を包む衣裳によつて美しさをこゝめてゐる
こ云ふこゝが出来る。觀者はそこに思ひのまゝに、この巨人的相貌の默想のうちに浸らう
と思つても、衣裳の色彩がなければ決して同じ印象を受けるこゝは出来ないに相違ない。
そこには白い色のいろんな調子が、男性と云ふものゝ全感覺を表現せる赤味を帯びた男の
顔立ちの周圍に輝いてゐる。左手を包める上衣は泡沫のやうに淡く、其下には皮膚が透き
通つてゐる。然しルノアルの「リーズ」にあつては、作品は女性を表現するために描かれた
もので、そこには白い色がもう泡沫ではなくて香である。すべての調子が一層美しい巧緻
な諧調を作つてゐる。こゝに近代藝術の本當の領域が起るのである。そこに作品は眼前の
女の特性にひびきは近づいてゐるやうで、そうした一つの特性の親近な注意深い性質と云

ふものはヴェラスケスの藝術には發見するここの出來ないものである。人はこの親近な感覺が近代藝術を小さくするものであると思ふかも知れないが、結果は決してそうではない。而已ならず吾等の畫人はヴェラスケスの法王に於けるよりも、一層そのモデルに隸屬してゐないやうに見える。そこに作者の視覺はますます研ぎ澄まされて、決して庸弱になつてゐることは思へない。こゝには白色の無数の調子が、その帯の華麗な黒色と細部を飾る赤色の強力な反映を數へずとも、あらゆる反映の美しさを有つてゐる。皮膚の色は巧に組合はされた間隔、即ち耳輪の珊瑚、頸のリボン、顔の赤味を帯びた黄色にまで色階を辿つて描かれたる赤色によつて温ためられてゐる。加之そうした色階は雪のやうな衣裳を一層白く一層柔に見せ、また最も寒い白色と相映じて自ら燃え上つてゐる。こゝにはいろいろな細部を壯麗な司祭の外套のうちに掩ひ盡すやうなヴェラスケスの奇巧は見るこゝが出來ないが而もルノアルのぎこちない細部のうちに一層の巧緻を見るやうに思ふ。」

私はこゝにルノアルの最初の傑作を記述するに當つて全くグレイフェの評語を借りるこゝ

ににした。私は今少し彼の批評を聞かうと思ふ。

「勿論クールベールなくマナーなくしては、この『リーズ』は決して日の目を見るこゝが出來なかつたかも知れない。この作品に關連して何よりも先づ頭に浮ぶのは、この二人の先輩であるが、然し彼等がルノアルに與へたものは、容器であつて、中味を入れたものは我が畫人である。そしてこの青年期の作品は已に後年の完成を豫言してゐる。同時にこの二人の巨匠との相違をも明確にするに足る特長をもつてゐる。今ルノアルを前においてこの先輩の相違を考へて見るに、それは目的に於て殆ど同様でありながら、たゞ其の方法を異にしてゐるに過ぎない。即ちマナーはクールベールに比較するに一層洗練された視覺を持ち、一層優雅な、一層新しい見方を持つてゐる。こゝに云ふ點でクールベールの上に立つこゝが出來る。マナーの人物の肉體は勿論『セーヌ河畔の女達』(一八五六、クールベール作)よりも一層蒸溜された意想をもつてゐる。然しそれは結局、マナーの女がクールベールの女に比して多少ルノアルに近づいてゐる。こゝに云ふ事を觀者に思はせるに過ぎないのである。マナーの主觀主

義は決して陶醉の暇を與へない。彼の目は光のやうな早さで、感覺の世界を浸透するこゝしが出来るが、而もルノアルが見得た超感覺の、不可見の世界の入口に止まつてゐる。』

彼はこの『リーズ』を描いた翌年千八百六十八年に、『猫を持てる小供』、『シスレー夫婦』を描いた。前者は白と灰色と青との調和で十三四歳の男の子の立る背面の裸體を描き、その纖柔な肢體の單調を償ふために猫を配し、また粗硬な毛織物によつて背景の大部分を埋めてゐる。裸體の肉の描寫は素より後年の豐麗な面影を認めるこゝしは出来ないが、毛織物の花模様の大膽な描寫は、細心に描かれた少年の柔かな肉を一層引き立て、そこに稀有な一種の蠱惑を作つてゐる。然し『リーズ』の確實に自然に比しては、その如何なる點に於ても可成り遠いものであるこゝしは云ふまでもない。後者に至つては、其の作品の價值に於て必ずしも前者を凌駕する程のものではないが、已にオルナンの山を越えた彼がドラクロアの國に入らんとして、彼の暗灰なパレットの領域をいくらか擴大し得たこゝしを物語つてゐる點に於て注意に値するものである。勿論まだ其の嚴酷な輪廓にクールペーの跡をこ



ごめてゐるが、而も『リーズ』に比して、一きは、柔い肉附にも、細部の溫柔な描寫にも、この畫人の新しい段階を見るべく、また特にその優雅な叙情詩味が已に彼れ獨自の領域に入らうとする第一歩を印してゐるこゝしをも忘れるこゝしは出来ない。

翌年のサロンはさながら彼の『リーズ』が再びモデルに立つたやうな『夏』を見るこゝしが出来た。外光で描かれた半身の少女の像で、あらはな腕の手先きを膝の上に組むで束ねた髪は肩に這つてゐる。光を受けた鮮麗な緑の葉叢が少女の背景をなして、彼の日光に對する接近を一層明瞭に示してゐるものである。然しまた其の翌年千八百七十年の黒いレースのついた赤い上衣を着て、盛裝した半身の『婦人像』を見るこゝし、こゝしにはまだ暗い色調が多く、錯雜を畫面にこめてゐるが、而も尙、肉體の豐麗な織物の柔軟さ、それを取扱つた色の上、何人も彼がドラクロアの領土に一步を進めたこゝしを容易に觀取するこゝしが出来る。

私は今ドラクロアを説く必要がある。

テオドル・デュレーは其の著『印象派の歴史』の開巻に云つてゐる。『彼等(印象派画家)の青年時代に於て、彼等は何れも二人の先覺者によつて導びかれた。それは即ちコロームクールベームで、『自然及び生活に對する直接の觀察』のうちに、當代の最も進歩したる繪畫を齎した。彼等が最初追隨したのはこの二人の先輩で、彼等がお互にまだ知り合ふ機會もない頃から、各々別な心から其の先輩の跡を追ふた。ピサローとモリゾーはコロームを學び、ルノアルは一時クールベールの影響を受け、セザンヌも亦、其の初期に於て其のバレットをクールベールに學んでゐた』と私は已にクールベールに就いて説くところがあつた。然し今一人、彼等の初期の時代に其の藝術を導いた先輩のあつたことを記憶しなければならぬ。それは云ふまでもなくドラクロアである。

私はこゝにシニヤツクの名著『ドラクロアより新印象派へ』を説く必要はない。千八百六十三年彼が赫々たる光榮の間にこの世を去つた其の翌年、フンタン・ラトゥールが『ドラクロアに對する表敬』の作に於て、彼の肖像を中心にマネー、ボードレール、ブラック

モン、デュランシー、ウイスラー其他の群像を描いたことは、何よりも簡單に當時の若い藝術家達の間、彼が其の表敬の的となつてゐたことを示してゐる。また千八百五十九年にマネーが『アブサントを飲む男』を描いてサロンに落選した時にボードレールに語つて『たゞ一つ私を慰めてくれるものはドラクロア(當時の審査員)がそれを十分認めてくれたことだ』と云つた言葉にもマネーが、この先輩に對する敬意を見るこゝが出来る。そしてこの畫人の激越な诗情と奔放な色彩と、其の新しい手法——ラファエリは云つてゐる。『ドラクロア以前にはすべての畫家は彼等の作品を部分から部分へ描いて行つた。然しドラクロアは暗い色で下畫を描いて、チシアン^{チシアン}のやうに全體を暈線によつて描き上げるのである。彼は絶えず全部に亘つて、絶えず象徴化してゐる。彼は動勢を示しながら容積^{ヴォリューム}を組み上げる。かうして彼は無比の統一に達したのである。この描法は後に印象派の畫人によつて試みられたが、この人こそ、その畫派の本當の頭目である』と——がアングルの嚴酷を蛇蝎のやうに厭ふた青年の間に(私は嘗てルーヴルで初めてマネーの『オランピア』に接した

時に、其の畫趣が餘りにダヴィッドやアングルに接近してゐるに驚異を感じたことを想ひ起す。然しそれにも拘らず、彼はアングルの『ベルタンの肖像』に乾涸無味を云つた人であり、またボードレールは『何ぞ説明していか解らない、倦怠さ、不安さ、恐怖さを以て、たと何がなしに稀薄な空氣、化學工場の大氣の中に生きてゐるやうに失神を感じしめる』と云つた人である。如何ばかりの崇敬を以て仰がれたかは、他の如何なる例證を擧げるまでもなく容易に想像の出来る事ではないか。かうしたマナーの影響の下に集つたルノアルが生れながらに華麗な色彩感覺を賦與せられながら、ドラクロアが『繪畫の第一の敵は灰色である』(日記三卷)と云ひ、『繪畫の第一の役目は目の祀祭フエイトでなければならぬ』(日記三卷)と云つた言葉に無感覺であり得よう理由がない。

グレーフエ其他多くの評家の記述によるルノアルがドラクロアの影響を受けたのはクールベーの影響より以後であるやうに解せられるが、然しこれは、其の直接な作品に於ける顯現が、千八百六十八年以後であつたとしても、彼の心の崇敬は決してクールベーに對

するそれよりも後れてゐることは解すること出来ぬ。私は寧ろ、マナーの旗下に參してクールベーに自然への接近を學び、同時にドラクロアの色彩に驚喜したものと解する方が自然であると思ふ。理由は簡單である。彼はたゞひドラクロアの激越に比しては其の人格に於て餘りに多くの徑庭があるとしても、クールベーの暗灰な野性よりはまだいくらか親近な個性の持主である。そして彼の進展の道に於てもこの數年間クールベーとドラクロアとの二者の影響を交互に示してゐる點からも、かうした結論に急がせる論據があると思ふ。

マイアー・グレーフエは『リーズ』の批評に於て『ルノアルは六十八年に『道化役者』をかいてゐるが、彼はそこに全くクールベーのやうに成形色彩を一つに混じようと思ひむでゐるが、爾來、一步一步この二者の融合を求めて、遂に可成り長い苦闘の後に漸く是に成功した。それはクールベーによつて第二義的と見られてゐた色彩の探求によつて多少容易に成就されたので、マナーに負ふところがある。然し彼はその先達の遙か後から追隨して行つたのである』と云つてゐるが、こゝにも亦、かうしたドラクロアの糸を、密に手繰

つて初めて解することが出来るのである。

グレーフェはまた云つてゐる。「ドラクロアに就ては彼は心から愛した。そして日々のパンを得るより以上に、彼が如何にして、この最上位においた巨匠に到達することが出来るか云ふことが彼を最も感動させたやうに見える。そしてドラクロアの或る作品、たゞへばルーヴルに於ける「アルヂエーの女」の左端にあるクツシヨンのやうに、さながら七十年代のルノアルのパレットを含むでゐる部分がある。この事實は如何ばかり彼ミドラクロアが相接近してゐるかを最も容易に知らしめることが出来る。共に、其の接近に對する彼の苦闘を考へる必要もない程、自然にルノアルの全部がドラクロアに融合してゐる様にはれる。然し其の苦闘は決して小さなものでなかつたに相違ない。彼が千八百七十二年のサロンに落選したる「アルヂエー風の巴里女」のやうな作品は一見してドラクロアの「アルヂエーの女」に一對をなすやうなものを描かうとした意思を見出すことが出来る」。私はこの作について全く知る處がないが、幸にして黒田重太郎君が千九百十七年

ルノームで開かれた近代繪畫展覽會で親しく、この作に接した信すべき記述があるからそれを借りることにしよう。

「この畫はもう數十年の星霜を閲してゐるので、赤が褪色して丁ひ、一種の美しい金茶色に變つた其の全體の色調も、其れにこの畫の特殊な仕上方——ミリュウを強く見た割に主題の人物を或る部分省筆しておく——ミが映發して、縹渺として夢見る様な感じを與へる。右の端に鏡を捧げた侍女の背中から裳へかけて軽く迂り落ちた窓からの光線、眞中の衣裳を着換へようとしてゐる女の立膝をした左の足、折り狂けた右の足の踵なご何たる微細な感覺であらう。殊に右の踵なごはむづ痒い程な實感味に富み乍ら、まるで伊太利復興期の作品でも見る様な優美な氣品を具へてゐた」。然しグレーフェはこの作を評して「重々しい錯亂したる灰色の霧の中に動搖するマツスを見る」云つてゐる。私がこゝにこの二つの評言を擧げたのは決して黒田君ミグレーフェの批評眼を對照するためではない。私はこの兩者の批判の差異が單に各々別種の觀察を下したに過ぎないもので、黒田君はこの作

品の美しい方面を見、グレーフェはルノアルミドラクロアとの互に融和し得ない暗礁を求めようとしたものであるから、私はこの二個の批評を同時に信じようと思ふ。たゞ彼が尙數行を附け加へて『ルノアルはたゞ彼が會て多くの強い色彩を使用しなかつたとしても、こんな穢く描いたことはない』と云ひ、クールベの灰色によつてドラクロアの色彩が穢されたるものにして、たゞクールベからドラクロアに移り變はる連續以上に多くの價値のないことを斷言してゐる點に至つて私は多少の疑を抱かざるを得ない。もし強ひて想像するところが許されるなら、或はこの上なき胃潰れかも知れないが、偶々クトルベを横ぎつてドラクロアの國に入つた彼が、ドラクロアに比較しては可成り相反した資性の持主としてのが、そこに安住の境地を見出し得なかつたことも想像し得べきことであるから、私はグレーフェが云つてゐる苦闘の跡が、かうした點に於て表はれてゐるものだらうと想像する。

何は兎まれ彼は到底ダンテの畫家の激情と冥想とに一致し得る人ではない。彼は決して

ドラクロアの荒れ狂ふ嵐ではない。彼は眞晝の明淨な部屋に人形の夢を追ふ少女の靜かさである。彼がかうした作品に憐愍たる苦闘の跡を止めたことは想像に難くはない。然し彼の然ゆるやうな若い心はドラクロアの暗礁に擱坐しながら、彼は尙この畫人の冥想の郷土への憧憬から千八百七十五年にルーヴルなる『猶太の結婚』の模寫を試みた。それが友人ドルフェーの勧誘によつたものにして、彼はこの畫人に一層接近しようとしたことは事實である。私は今其の作品の價値を論ずる必要はない。然しこゝにこの二人者のパレットの間に斷つこゝの出来ない血縁を見出すと共に、彼の藝術の進展が如何なる道程を出發したか云ふことを最も容易に示すこゝの出来る興味ある記録をこの作品に見るのである。

彼はかくドラクロアの色彩に導びかれ、彼の郷土に對する思慕を如實に示したが、然もこの二點の作品の間に千八百七十三年『アマゾン』の大作をサロンに出品して、例の通り拒絶の不幸に遭つた。この作品は一に『ブローニユ公園の騎馬路』と名づけられるもので、

其の題名の示すが如く、ブローニユ公園の森を背景とした騎馬路に等身の婦人ミ子供ミ

が馬を馳せてゐるところを描いてゐる。グレーフェはこの作について「彼は獵神ディアナ」に一步退いた。この瞬間に、彼は到底ドラクロアに融合することが出来ないのを思案して、クールベの影のうちに、この師匠の光彩を忘れようとしたのでないか」云つてゐる。彼は尙、語を次いで、このルノアル作中の稀有な大作がその合間に描かれて、もつと仕上がつてゐない作品よりも價値の尠いもので、たゞ徒に題材が素人を喜ばせるに過ぎないことを云つてゐる。然し私はかうした批評の上には可成り多くの疑問を抱くものである。この作品が私人の有となつて（グレーフェにはアンリ・ルノアル蔵となつてゐるが、この作品は千九百十二年十二月、ルノアルの競賣の際に九萬五千法で賣れたから、今は何人の珍蔵となつたかを知らない）容易く見ることが出来ないために、まだ誰れからも其の評言を聞くことが出来ないが、デュレーが「偉大なる力の仕上げ、美しい態度の作」云ひ「ルノアルに特有の色調の反映と變化をもてる作」云つてゐることを考慮に加へなければならぬ。たゞひそれが歴然たる大作であること云ふことに比して貧しい効果を持つものにして

も、グレーフェが一面に「リーズ」を天上に上げながら、かうした大作を地下に葬らうとするところには疑へば疑ふべき餘地があるかと思ふ。何にしても私は正直なデュレーの目を疑ひたくはない。尙、其れのみならずグレーフェはドラクロアの光彩を暫くクールベの影に忘れようとしたのでないか云つてゐるが、是れも亦可成誤解を招き易い言葉である。それよりもルノアルの初期の模索時代に、或は甲に行き、或は乙に参したことは最も平明な意味に於て餘りに當然なことであり、また彼が年少の頃から毎日のやうにルーヴルを訪れて古代彫刻の單純な趣味に驚喜し、ヴェヌス、アナディオメーヌの肉の目に見えぬ突起をも暗んじてゐたこと云ふことをも想倒するに、それは寧ろ劇的なドラクロアを去つて、もつと單純な風格の偉大さを求めようとした企畫が、まだ新しいパレットの整理を成就して居なかつた彼にまつて偶々クールベの影に融合したものと見るべきものではないか。云ふまでもなく誤解は胃潰を生む。私はこゝに多くの評家によつて許されてゐる「リーズ」の價値を低下しよう企てゐるのではない。たゞグレーフェの批評を全部無條件に受け入れる

こころを恐れるのに過ぎないこころを注意しておきたい。

私は今ルノアルが初期の模索時代の記述を終るに及んで尙二三の残された問題を説かなければならぬ。

私は已に幾度かマネーに對する、この畫人の憧憬を説きながら作品に於ける具體的の記述を怠つたが、それは千八百六十七年の世界博覽會の間に樹下の群集を描いた『シャンゼリゼー』以上にそれを物語つてゐる作品はない。當時マネーは『草上の畫餐』を描き『オラシビア』を描き、已に幾多の偉作を公にしてゐたが。ルノアルの人物畫に及ぼした影響は彼れの『リーズ』に多少の影を印したとしても、それは寧ろ外光に對する思想に止つて、其の技巧的方面には餘り多くの接近を見るこころが出来なかつた。(もし強ひて求めるなら、マネーの好んで用ゐた葉叢の鮮綠と婦人の白衣とであるが、その白は、前代の暗灰な色彩の反抗として殆ど當時のコスチュームであつた)。そこにいくらかの例外があるこころしても、

ルノアルの人物には終始殆どマネーの肉附けの單化を見るこころは出来ない。彼は常に古大家のように飽くまで嚴密な肉附けを描いてゐた。然しこの『シャンゼリゼー』を見るこころには、若しその署名を掩ふたなら觀者は何人もそれがマネーの作であるこころを想像する程接近してゐるこころを見る。そしてかうした作品は七十年前後の風景畫に於て多くの例を擧げるこころ出来るが、それがまた、やがてマネーの近似を示してゐるこころをも忘れてはならない。

私は已にマネーについては『畫史上に於けるルノアルの位置』の一編に於て、この二人の藝術の交渉を説いたが、最初クルベールニコローミ、全く相反した心の持主でありながら、其の自然觀照の核心に於て相接近したる此の二人に導びかれて、若きマネーは、初めて佛蘭西畫壇に一步を踏みしめたが、そうした初期以來彼はルノアルに手をこつて歩を運むだ。そしてこの七十年前後から、また七十四年印象派確立の時代にマネーが彼の大膽な色彩分解を敢てした後にも、常にルノアルは其の風景畫に於ては『シャンゼリゼー』

マンネットの近似に類したような關係をモネーの藝術に保つてみた。多くの評家は、この事實から推して、我等の畫人がモネーの藝術に追隨したことを説いてゐる。私は必ずしもここに此の追隨を否定しようとは思はないが、然しグレーフェが云つてゐるやうに、『果してこの二人者の何れが與へ、何れが受けたかは明確に断定することは出来ない』とする方が一層自然に近いかと思ふ。今一步を譲つて多くの評家が書いてゐるやうに、かうした影響が主としてモネーによつて與へられたものとしても、それは決してルノアルがモネーの跡を追隨したものだとは断定することは出来ない。寧ろ『餘りに暗い』と云つたマンネーの言葉が同時にこの二人によつて太陽の門戸を發見せしめる機縁となつたものではないか。そしてまた同時に彼等兩者の自然觀照の態度が相交通したものだらうと想像した方が適當ではないか。たゞ七十四年以後の色彩分解に至つては我が畫人のモネーに負ふところがあつたかも知れないが、それすら如何なる點までモネーの名譽を是認すべきかを速断することは困難であると思ふ。畫史の傳ふるところによるモネーの色彩分解はターナーによつ

て目醒めたものにしてゐるが、ルノアルは當時ターナーにこそ接しなかつたにしても、ワトリーの『シテラの上陸』を知らなかつた理由はない。またドラクロアの『コンスタンチノブル侵入』に於ける類似の手法は、尙更見ないとは信じることは出来ない。随つてここにても亦兩者が互に共鳴したものも云つた方が自然ではないか。若し是れをしも否定する人があるなら、彼の少年期の陶器繪付けの明朗な純粹な色彩も、後年、年と共に艶美に絢爛に進んで、遂にモネーの色の世界を遙に凌駕し得たことを誰れが説明することが出来る。彼の天稟の色彩感覺がたま／＼ドラクロアに刺撃せられ、マンネーの外光に導びかれて、除に歩みを運んだ郷土は、モネーのパレットがなくなつても、それが如何なる郷土であるかを想像することは必ずしも困難なことではない。私はここに必ずしもモネーの名譽を傷けやうと企てるのではないが然し一面にルノアルのそれをも支持したいと思ふ。勿論彼等の初期の模索時代に於て、モネー一派の異端が一世の奮激と驚異の原因をなしたる所謂印象主義者のうちに、我がルノアルをも列して彼等の階級の間に置かうとする評家の多いことは、

彼等が何れも個人として、また公人として、互に親密な交情をつゞけ、また一面に殆ど似通つたパレットの所有者であつただけに決して無理のないことであるが、然も、彼等狂熱な太陽讚美者に比較しては、同じ光の戀人であつたとしても、ルノアルの追求の目的は光そのものではなくて、寧ろ色の陶醉、光に輝いた色の飽和のうちに飽くまで陶醉の喜びを求めようとしたのである。マネーは曉の薄明を告げた人である。マネーは東天に爛燦たる太陽を仰いで驚喜した人である。然しルノアルは靜に地に顧みて光に榮ゆる一莖の花の眞紅を懐しむ人である。

かうした事實は私がこゝに説明するまでもなく、彼自身印象主義者の一人に列せられることを、明に否定してゐることによつても知ることが出来る。彼は徒に太陽を光を争はうとすることが餘りに愚なことであることを自覺してゐたので、少くとも光の奴隷となつた印象派に伍することを選じたのである。彼は風景畫に於てこそ、彼等印象派に近似の作品を残したが、而も人物畫に於ては、彼等が蠅蠅のやうに嫌厭した黒の使用を終始棄てな

つたことにも、彼が如何に美術館裏の古藝術に近づかうとしてゐたかを證明するものではないか。グレイフェは云つてゐる『彼は始めからマネーの藝術の本質、即ち自然に對する絶対服従を否定してゐる。彼は會て云つたことがある。(自然によつて何事をも出来るものではない。自然によつて思ひのままに進むなら、落つく先きは、きつて孤獨だ。私、私は階級(註、こゝには傳統を解すべきか)に残る)』。私はこの言葉の嚴密な意味を知らないが、私にまつて非常に興味のある言葉だと思ふ。この言葉は彼を自然の子とする多くの評家を驚倒させるに相違ない。私はまた會て彼に質すに藝術を學ぶべき道を以てしたが、彼は言下に答へた。『無論、美術館だ』。この答は我々が若きルノアルに與へた面影を疑はしめるに十分である。そしてまた、かうした箴言こそ、彼の作品の全領土の上に君臨するもので、同時に彼をして近代佛蘭西に於ける唯一の藝術家たらしめたのである。それは『時代同化』に對するマネーの叫びよりも、ドガの『平俗嫌忌』よりも、またセザンヌの精神化の必然の努力よりも、より多くを物語つてゐる』。誠にグレイフェのやうに、この箴

言こそ、彼をして彼の素朴な心の動くがまゝ、放縱不羈に走らしめなかつた一の制肘なつたので、かくして彼は本當の藝術家と云ふカードルの中に安住し、此の限界の内に進出し、成熟し、咲き亂れたのである。

千八百六十三年、ルノアルが初めて其の作品をサロンに送つてより「アマゾン」の作に至るまで正に十年の星霜を経てゐる。彼はこの間、模索に模索をつゞけた。フォンテーヌブローの森の片蔭にクルルベールによつて播かれた小さな種子はマネーやモネーや印象派の人達に培はれて、ドラクロアの支柱をたよりに光へ光へと枝を擴けた。彼はもう自由に天空を仰ぐこゝまが出来た。

四光の祀祭

〔一八七四—一八八二〕

千八百七十四年、豊饒な年は来た。ドラクロアの歿後十一年で、クールベは已に五十
五歳、まだ頽齡と云ふ程でもないが、老來健康を害した彼はもう『畫室』の怪筆に天下を驚
倒せしめる意気もなく、僅に三年の餘命をジエネバ湖畔に養ふてゐた時分である。そして
コロ、ミレーの二人の天才も、もう一年の生命を餘すのみで、マネーは四十二歳の盛期
を仰へたが『繪畫に於ける第一の登場人物は光だ』と云つたのも、ゾラが『寫實派』と云ふ
言葉はもう私には何等の意味を齎さない……描きなさい。諸君は畫家だから。歌はな
いで。肉體がある。光がある』と云つた獅子吼も、若い先蹤者の間にはもう餘りに平俗な
言葉となつて、印象派の一群が漸く其の太陽の藝術を完成しようとした時代であつた。

記録の傳ふるところによるに、彼等印象派の若い改革者達は漸くサロンの門戸が彼等の
前に閉ざれようとするのを覺つて、この年、四月十五日から五月十五日までカプーシー
ヌ街のナダールに、彼等一派の作品を陳列して無名會作品展覽會と號した。或る者は彼等を



目して強硬者流アンチラショナルと呼び、或ものは獨立派アンチアカデミクと呼び、またデュランチーの如き評壇に於ける先覺者は『新繪畫』ネウアール、パンチユーと名づけたが、四月二十五日の『シヤリヴァリー』誌上でルイ・ルロアがモネーの作『日没の印象』アンブレスオン、ソレイ、ルヴァンから『印象派展覽會』エキスポジション、デアンプレレオニストと題する批評を書いて以來、この偶然な命名が彼等一派に冠せられて名實共に彼等の地歩を確立した。當時其の旗下に馳せ参じたものはモネー、ピサロー、モリゾー、セザンヌ、ドガ、其他二十五人の畫家、彫刻家達であつたが、我等が畫人ルノアルも亦この一味に投じて五幀の油畫と一點のバスレルミを公にした。そしてカミーユ・モークレルが『印象派の理想と様式』を明白に約言した。『ミ云ふ時代は實にこゝに始まるのである。(かく云へばは彼の印象派時代が明確に七十四年に始まるを解するものにしては語弊があることは云ふまでもない。ただ周囲の狀態、所謂印象派確立の年次から推して假定しておくに過ぎない。また同時に七十三年を以て彼の模索の時代が過ぎたを解するこゝも亦同様で、私が已に説いた如く彼は次年即ち七十五年にドラクロアの『猶太の結婚』の模寫——それが友人ドルフェーの勸誘の結果だ』

云ふことは必ずしも問題ではない——をしたことを見ても明瞭である。彼は當時已に而立
ま云はれてから三度、年を迎へたのである。彼が可成長い模索の解決の第一歩を踏み占め
たことは、かうした平俗な點からすら有り得べきことと思はれる。

この期に入れる最初の作品は今リユクサンブルの二室を飾つてゐる『婦人像』であるら
しい。等身の婦人が黒い上衣を着て、黒いグランドピアノの前に立つてゐる。『黒は純粹の
黒である。カロリユス、デューランの大きな婦人像を飾れる中性の、死んだような黒では
ない、また英吉利や獨逸のローマン派の作品に現はれる重厚な塊、觀者の視線が思はず泥
土の中に沈むような黒ではない。それは色である。觀者はその絹の豊かな調子のうちに肢體
を感じるこゝが出来る。輝ける日光の斑點がピアノの上に戯れて暗灰な印象はもう影を潜
めてゐる。右方ピアノの上には豊麗な色、稀な美しさによつて樂譜が靜物を描き、ピア
ノの黒が、またその靜物に對して貴重な額縁を作つてゐる。其上婦人の嗜着の色は絨氈の
秀麗な諧調、引きしまつた顔立ち——高尚な冷靜を湛へて、かうした環境でなければ想

像し難いやうな顔立ち——の優雅な肉色の調和をも忘れるこゝは出来ない。(グレーフエ)

第二の作品は彼の有名な『棧敷』である。劇場の幕間の棧敷の一隅を描いたもので擇色の
リドーを背景にして一人の女は双眼鏡を欄干に支へ、黒い上衣に白い襟飾をつけた一人の
男は、後から双眼鏡を上げて場内を見廻してゐる。男はルノアルの弟エドモンドで、女はこ
の畫人のモデルのニニである。そこにはもう『アントニーお伯母さんの酒場』のボヘミアン
風もなく『リーズ』のブルジョアの風流もない。また『シスレー夫婦』や『猫を持てる子
供』からも全く遠ざかつて、私達は華美な驕奢の上流社會にゐる。さら／＼とした衣擦れ
の音が聞え、眞珠は輝き、花は燃え立つてゐる。(グレーフエ)さながらルノアルの全作品の
うちに最も貴重な要素をなせる、妖麗艶美な滋味は何れも皆この一幀から流れ出でるやう
である。『二人の半身像は互に關係的に限られた空間のうちに寄り添つてゐる。美しい女は
彼の女の廣々とした、立ち上つた華奢の様子をしてゐるが、其の背後の男は残りの小さな三
角形の中に一言の文句も云ふ必要のない様子で、其の奥行きの中に安んじてゐる。欄干で

斜に切つた形は非常に熟練な発見である。そして構圖は欄干ミ肩の線ミ婦人の腕ミ男の腕ミの間に並行線を描いてゐる。其の間に、衣装の縞柄の黒い執拗な線が灰色ミ青の背景の上に流れてゐる。そして其のリズムは色の舞蹈のうちに黒い上衣を誘ふて、二人の優れた効果の結合を非常に緊密に整理してゐる』(グレーフェ)女の髪にかざした薔薇の美しさ、氷つたやうな白い手袋、柔らかい黒色が棧敷の一角を充たして、靜な女の顔には清明な目が輝いてゐる。首の周圍を飾る寶石ミ、レースの胸飾ミ、『何人も到達するこゝの出来ない科學ミ趣味の奇蹟』であるミモークレルが云つた言葉は最もよくこの作品を約言してゐる。然し彼が是に附け加へて、レイノルツやゲーンスポローを思はせる一面から、直に其の靈感ミ風格ミが『モアン、フランセー』であるミ論じたのは果して當を得た評語であつたらうか。そこに多少の色彩の相似が英の大家を想起せしめるものがあるミしても彼の謙遜な清教徒的な藝術は、果していつの時代に、この豊かな顫動せる華麗な線ミ塊^塊ミを置き得たらうか。彼れは樹蔭に澄む湖であり、これは夕暮の大洋である。私はこゝに『モアンザン

グレー』なルノアルの肖像があるミ信する。

それよりも次の『踊子』を『ミス・シッドン』(ゲーンスポロー作)の大家に比しようとする評家の言葉はいくらか私を首肯せしめるものがある。堅四尺に満たないカードルのうちに、美しい踊子の一人が軽やかな身振で觀者の前に立つてゐる。青味を帯びた白い輕羅の雲が豊艶な肢體を掩ひ、だんく背景の調子の中に消えて、輪廓の生硬を和らけてゐる。

この二點の作品はナダールに開かれた第一回印象派展覽會に他の三四の作品ミ共に陳列せられたものであるが、今日から見るミかうした作品が當時の批評家達の誹謗ミ嘲罵ミの的になつたミ云ふこゝは想像するこゝも出来ない程、莊麗な而も簡素な作品である。是等の作品に現はれた彼のパレットは黒ミ灰白ミ青ミ淡紅ミ黃褐ミに限られ、而もそれが少しも強烈なコントラストの結果を齎らさずして華麗の極致に達してゐる。もしそれこの踊子の作が英の大家を想はせるものがあるミしたら、それは此の優雅な女の肖像のうちに多少の趣味の相似がないではないが、然しそれすらグレーフェが云つてゐるやうにゲーンスポロー

トに比して、全く違つた技術の所産であることは否むことは出来ない。そしてモネーやピサローが戦塵をロンドンに避けてゐた間、ルノアルは兵役に服して、幾年か後に漸く『タミーズ』を見たのだと云つてゐることは、私にまつて、何處まで信じていゝか解らないが、何れにしても太陽に閉ざれたるこの國の畫人が、我等の畫人に與へた感化がさまで大きなものゝ解するところは出来ないと思ふ。随つてこの相似は寧ろドラクロアの色の嵐が靜な光に和らいで十八世紀の夢を追ふ畫人の追憶の舞臺となつたものが、偶然英の大家に近づいたものではないか。はた若しウイスラーの『ミス・アレキサンダー』に一縷の血縁を説くものがあるとしたらまた何をか云はふ。彼の清透簡素な風格は素より近代藝苑の一朶の花ではあるが、こゝに見る貴族的な華麗は到底見ることは出来ない。國土を分つ海峡のやうに、こゝにも兩者の間に明に大きな溝渠がある。そしてグレーフェが云つたやうにウイスラーの少女は、ルノアルに比較するに風流な時好の衣に着飾つた成り上りものゝやうだと思ふ言葉を承認しなければならぬ。

ウオルター・バッチミ云ふ評家は『もしルノアルが千八百七十五年で畫を止めたとしても尙、彼は佛蘭西の大藝術家の間に列せられるであらう』と云つたそうである。勿論『ムーラ・ド・ラ・ガレット』の偉作は尙一年の後に待たなければならぬが、然し已に『棧敷』を描いた彼に對する評語としては、其の反語的意味に於て、この畫人の偉大な藝術を約言するに適してゐる。まゝこゝに千八百七十年以降の數年は、彼にまつて六十年代のマネーの豊饒を思はせるものがある。然し當年のマネーは六十三年に『草上の畫餐』を描き、六十五年に『オランピア』を描きて、彼の畫的生活の最も豊饒な時代を過したとしても、彼の藝術はたゞ太陽の門戸を開くに急にして遂に大自然の表皮の下に掩はれた永劫の生命を見るこゝが出来なかつた。ルノアルに至つては其の藝術進展の道は、一步一步大地を踏み占めて進むで行つたが、然も彼はこの時代に至つて、彼、獨自の目を開くと共に、主觀性は飽くまで練へられて、遂に近代藝術に於ける確固たる地歩を占めるこゝの出来る權利を證明したのである。

彼の藝術はかくまで豊かではあつたが、一面に彼の物質的地位は決して輝かしいものではなかつた。たゞ僅に變りもの、シヨケーが印象派第一回展覽會以來、この畫人の藝術を認めて僅ながら物質的にまた精神的に彼の保護者となつたのこ、其他の二三の讚美者が可成りの大きさの畫に漸く數百法を投じた位に過ぎなかつた。記録の傳ふるところによるこ七十五年三月二十四日に巴里の有名な競賣場オテル・ドルオーに於てモネー、シスレー、モリゾー、及びルノアルの、所謂印象派一味の作品競賣（當時の出品目録の序文はフィリッブ・ビュルチーが書いてゐる。彼は悪罵と嘲笑との世評の間に立つて彼等の藝術を支持した少數の評家の一人であつた）が行はれたが、展覽の日の如き群集が殺倒して互に誹謗の大聲を擧げて喧擾を極め、漸く警官の立會によつて競賣が行はれた位で、モネーの作品は百六十五法から三百二十五法を上下し、モリゾーは八十法から四百八十法、シスレーは五十法から三百法に達し得たばかりであつたが、ルノアルに至つては尙一層虐待をうけて二十點の作品によつて僅に二千二百五十一法を得た。而も其の中のあるものは知友によつてせ

り上げたもので、後に返還しなければならぬものすらあつた。其上二十點の半數は百法にも達しなかつたので、最高の落札は僅に三百法で、而もルノアルの壯時に描かれた「ボン・ナフ」に題する風景だつた云はれてゐる。尙一層驚くべき記録は彼の作品中可成りの傑作なる「泉」に題する三尺五寸に四尺三寸の大作が百十法に、また「浴前」に題する二尺二寸に二尺六寸の女の裸體の半身像が百四十法に落札した。（前者は三十年後にデュラン・リュエールが七萬法でワグラムの宮廷に賣り、後者は千八百九十四年デュレーの競賣に四千九百法でデュラン・リュエールの手に入つた。）次で翌々年七十七年五月二十八日に再び第二回競賣が同じドルオーで擧げられたが、この時はカイユボット、ピサロー、シスレー及びルノアルの四十五點を陳列した。結果は殆ど二年前に類したものでルノアルの十六點が漸く二千五法を得た。

かの一繪畫商人として稀に見る先覺者であつたデュラン・リュエールがマネーに對して二十八點の作品に三萬八千六百法を投じたのは千八百七十二年であつたが、それは已に

九年前にマルチネーによつてダヴィッドやドラクロアの諸大家の間に陳列せられた其の畫人にまつてすら、當時にあつては畫壇に於ける驚異の話柄を作つた奇蹟であつたから、隨つて無名の畫家ルノアルが、たゞひ已に近代藝術の傑作『棧敷』や『ムーランド・ドラ・ガレット』を描いたとしても、たゞ世上の嘲罵の種になつたばかりで、この炯眼な商賈すら彼の生活に幾千の幸福をも齎し得なかつたのも無理はない。あまつさへ彼の藝術に對して保護の筆を執つた少數の評家すら徒に嗤笑を買ふに過ぎなかつたのも寧ろ自然なこゝであつた。ギユスターヴ・ゼフロアは當時の状態を叙して、『評家の敵意と愚弄の結果は是等（印象派畫家を指す）の藝術家の生活を禁じたやうなものだ』と云つてゐる。

たゞ幸にして『彼はこんな僅な金にしろ、肖像畫の註文を引き受けて、くだらない必需品に満足して新鮮な生活の間に合はせるだけの我慢が出来たお蔭で、憐れなシスレーや、經濟にやるこゝを知らなかつたモネーが時々出遣つた暗い困苦や飢餓に苦しむやうなこゝはなかつた。勿論當時ルノアルはシエンヌに住んで、少しは身入りのあつた彼の母が、いくらか

彼を補助して居たらうと云ふこゝは想像し得ないでもない。夏になるミルノアルは附近のシャトウやブーヴアールやクロアシーなどに畫を描きに行くこゝを習慣にしてゐたが、彼は少くも飢ゆれば母の許に行つて食ふこゝ位は出来た。ルノアルの語るこゝによつて、彼は時々、食事の間にパンをポケットに詰め込んでモネーに持つて行つてやつたこゝすらあつたと云はれてゐる。それでも、まだ如何なる慘苦も彼を許さなかつた。そして彼のスバルタ的な生ひ立ちが、少しも物質的な享樂の侵入の餘地を與へなかつたにも拘らず、日常生活の憂慮を取り除くことには終始成功するこゝは出来なかつた』（グレイフェルノアル死歿の後に公にされた彼の書簡のうちにかう云ふ一節がある。『私は今、四十法の金が入用なのだがそれが無くて困つてゐる。君の手元にないでせうか。そのうちのいくらかでもいいのです。そして後は誰かに頼んで間に合はせますが。然し其の四十法は午前中に必要なのです。私は今たつた三法しか無いのです。』）。それは丁度この頃、即ち千八百七十五年に彼の友人ミュレーに宛てた手紙である。彼が晩年自ら梅原龍三郎氏に語つて『自分

は若い頃五十度以上も一銭の揚げ芋で飢を凌いだ事があつた。今日の如く黄金の上をころがされるのは僅に十年來のこころである』と云つてゐるが、これも亦この時代の前後の生活ではないかと思はれる。素よりかうした事實は彼のみならず、多くの史上の天才の物語の裏に潜める悲しい生活の記録の一つに過ぎないかも知れないが、若し假りにそうした事實があるとするれば、如何なる天才の藝術にしろその痛苦の影を印して居ないものはない。然し我等が畫人の藝術を見るにそれはまた何と云ふ美しい微笑の連続だらう。何人が果して彼の畫布の上にこの痛苦を求めるところが出来よう。

たゞ争ふこころの出来ないのは彼の當時の肖像である。ドノツブ・ド・モンシイの蒐集には彼がこの頃に描いた小さな『自畫像』の一點がある。それは非常な苦闘を續けた一人の人の現はしてゐる。そこにはもう『アントニー伯母さん』の屈託のない畫人の顔の柔かな面影をすら見るこころは出来ない。黒田重太郎氏が滯佛中にこの肖像畫を見たに云ふ美しい記述が『セザンヌ以後』の一節に記されてゐるから、私は今それを借りて、畫人の弟エドモン

ドの記録と共に、當時のルノアルの佛を窺はうと思ふ。『梳るこころを忘れた様な頭髮、延びるまゝになつた髻、眉の下には暗い影が刻まれ、鼻梁の兩側に潮した血液を、僅か伊達を見せた襟襟にその若さは窺へるけれど、これが此の年々前後して描かれた豊麗な『棧敷』や清艶な『踊り娘』または恍蕩たる『ムーランド・ドラ・ガレット』の作家にはさうして思へよう』(セザンヌ以後二四五頁)と。そしてエドモンドの記述は七十九年の『ラ、ヴィー、モデルヌ』(註、『ラ、ヴィー、モデルヌ』はゾラ其他自然文藝の出版者で、また近代藝術の廣い方面に其の名を知られてゐるシャルバンチエによつて、千八百七十九年四月から發行せられた週刊雑誌で、ルノアルのデッサンの挿畫などが掲げられたこころが多い。)に寄せたもので、この頃の畫人の佛を知るに最も重要な記録である。『物思はしけな夢みるやうな暗い様子、俯向き勝ちの顔、悲しげな眼差し、讀者は大通りを小走りに過ぎて行く彼を幾度か見たに違ひない。忘れつほく、放縦で、心が其處にない爲に、彼は同じこころに十遍も足を運ぶ。街路へ出れば走り勝ちで、部屋の中ではいつも、身動きもせず、彼は幾時間でも物も云はずに過し

てる。彼の心は何處にあるのだらう。彼が現在描いてゐる畫の上か、またはこれから描かうとする畫の上に。然し彼は殆ど畫のこころを話さない。もし讀者が生き生きとした彼の顔に接しようと思ひ、また愉快な歌を聞かう——それは奇蹟だ——と思ふなら、決して食卓や人が戯しむ場所に求めてはならない。寧ろ製作中を驚かすがいい。然し若し讀者のうちで尙一層深く當時のこの畫人の肖像を知らうと思はれるなら、私が已に書いたこころのあるフアンタン・ラトゥールの筆になる『マナーに對する表敬』のうちに、この近代藝術の一つの柱石を繞つて立てる先覺者の群の間に、アストリュックの後に、ゾラとシヨルデラーの間に、『黒の半外套マクアラウスを着て、同じフェルト帽を戴き、其顔の面竅れた山羊のやうな半面、半ば閉ぢた切れのいゝ目、仄かに掩ふこころの出来ない若さ、人慣れないつゝましさ、闕語さむら氣さ憂鬱な神経質の表情を以て立つてゐる青年（モークレール）を見られるがいゝ。

私はかうした峻しい生活の状態がいつまで續いたかは生活方面の文献を缺いてゐるこの

畫人については殆んど知るこころが出来ない。たゞグレイフエはオテール・ドルオーの定價表は永い間非常に低いまゝで、續く十年間は殆んど變らなかつたこと云つてゐる。十年間こころ云へば千八百八十五年に當る。そして彼が梅原氏に語つた『黄金の上をころがされるのは僅に十年來のこころだ』と云ふのが千九百年頃を指すこころになるから是れより推定するに漸く十九世紀の最終の十年間に、彼れの藝術が多少一般的に認められていくらか彼れの生活を豊にし得たものと思はれる。

この記述の序次を辿つてグレイフエの書いてゐるこころを見るに七十八年に描かれたる六尺に五尺に餘る大作で、ルノアル作中の傑作なる『シャルパンチエの家族』が、その友人シャルパンチエによつて支拂はれた金は、僅に三百法と云ふ殆んど信するこころの出来ない位な少額であつた。（この作品については後に説くこころがあるが、ゾオラールの訪問記に書かれてゐるこころを見るに『シャルパンチエ夫人の肖像に對して、あなたはいくらか貴つたのですか』たしか千法だつたと思ふ）千法。あの三人の人物を描いた大作が』と云

ふ一節があるから三百法と千法と何れが正しいか自分は知るまゝころがない。然しそれは何れにしてもたいした問題でない位な少額であることは事實である。この作品は千九百七年シャルパンチエの競賣に於てデューラン・リュールの手によつて八萬四千法で落札され、次でニューヨークのメトロポリタン・ミュージアムに入つたがミュージアムは九萬二千餘法を拂つた云はれてゐる。畫人の歿後俄然暴騰した今日となつては、もしこの一幀が市場に現はれるものゝすれば、それは恐らく幾十萬法に上るものに相違ない。この作品と同時に千八百七十九年のサロンに出品されて最も美しい作品の一つと云はれてゐる女優サマリ一の肖像(五尺六寸——三尺三寸)は千五百法を支拂はれたが、その後デューラン・リュールはポリニアツクの宮廷に賣却し、千八百九十年頃再び八千法で買戻した。(十九世紀の最後の十年にまだ彼の傑作が僅に一萬法に出でなかつたことを證明してゐる)それよりも痛ましい記録は七十八年のホシエデー競賣に於ける三點で、それは「シャトウの橋」四十二法、「庭園の少女」三十法、「少女と猫」八十四法、であつた云はれてゐる。始めの二點



少女の習作

については自分は知るまゝころはない。然し後の一點「少女ミ猫」は豎三尺に近い作で、千九百年巴里に開かれた十九世紀記念展覧會にルノアルの一の代表作として陳列されたものである。そして七十九年に描かれた傑作「貝拾ふ漁夫の娘達」の作が二千五百法を支拂はれたまゝ云ふ記録は、八十三年にデューラン・リュエールのマドレーヌ街の店で開かれたルノアル第一回展覧會に於ける結果が、小さな範圍だけにしろ可成りの成功を齎したまゝ云はれてゐる事實と共に、一面に彼の作品の賣價が八十年前後に至つて多少高くなつたまゝを證據立ててゐる様ではあるが、然しまた一面に今日ワグラム宮廷の蒐集中の寶玉まゝ云はれてゐる「小姓の婦人」の肖像が會てレンヌ街の古道具屋の店頭に暴されて、畫布の上に痛ましくも八十年法ミチヨークで書かれてゐたまゝ云ふまゝが千八百九十年頃のまゝであるまゝ云はれてゐる。（彼は後年自らこの事實を物語つてゐる。「君も知つてゐるでせうが、デューラン・リュエールの古い店員でブーパンミ云つた男がエルサレムの古物の賣買を初めて少しは畫にも手を出してゐたまゝがあつた。私はある時ふみ、その男の店先きで通りがかりに、私の作品の一

枚「小姓」を題する畫を見たのを思ひ出す。等身大の立てる婦人の肖像だつた。見るにチヨークでかう書いてある。八十法！』まだそれ許りではない。九十年のサロンに出品されて、今は同じワグラムの宮廷に入つてゐる「カチュール・マンデスの娘達、」——私は何れこの作品については後に説くが、ピアノの前に三人の娘達を描いた群像でこの畫人の傑作の一つである——の作が、當時まだ可成り不安定な生活を續けてゐたこの作者に對して、其の友カチュール・マンデスによつて支拂はれた金額は僅に百法であつた云はれてゐる。是等の事實は何れも最後の十年に及んでも、まだ彼の作品の市價は殆ど保たれてゐなかつたことを語るに十分である。

私はここに彼の藝術から餘りに縁遠い作品の市價について多くの頁を費した。再び彼の藝術に還らう。

彼の藝術は七十四年の前後を契機として旋轉した。「リーズ」から「アルゼリア風の巴里

女」「アマゾニス」を経て『棲敷』に『踊り子』に進展の道を辿つた彼は、一步一步光を戀ふて郊野に出た。彼は何よりも日の輝き、色の飽和に貪慾な心の目を向けて、先人の回想の桎梏から逃れようとした。千八百六十八年の「リーズ」を包む葉叢は明い緑と黄によつて、雨に降る外光の秘密を表現しようとしたが、而もそれは當時の風景畫家の常套の手段を追つて、たゞ一步太陽の門戸を開いたに過ぎなかつた。また「シスレー夫婦」を飾る人物は光の瀾氣の中に生きる生活の一日を表はしてゐるにしても、それはまだ近い先蹤者の傳統から生れた一種の典型で、云はゞ背景の裝飾に過ぎないものであつた。今や彼れの藝術はクールベの國をもドラクロア、マネーの郷土をも後に見棄て、彼れ独自の道を發見し、彼の畫中の人物は空氣と光との搖曳の間に、心ゆくばかり嬉戯し談笑するものになつた。勿論かうした事實は一面にマネー一派の印象派の運動が七十四年の第一回展覽會以來、漸く名實共に自己の藝術的基礎を確立し得て、彼等一味の革命的な光の藝術が、我等の畫人の作品との間に互に相共鳴するものがあつたことは云ふまでもない。かくして彼の藝術

は七十六年にデュラン・リュエールに開かれた第二回印象派畫家展覽會に次いで、翌年其の第三回展覽會にミ、年毎に彼は獨自の境地を開拓して行つた。

そして今、カイユボットのコレクションを以てリュクサンプール美術館の寶玉と見られ、またやがてはルーヴルの沈重な一室に末代まで生じ日光の歡喜を傳ふべき『鞦韆』と『ムーラン・ド・ラ・ガレット』の偉作を公にしたのは、この第三回展覽會であつた。彼の色彩感覺の進展は終始何よりも先づ彼の藝術を決定した。然しそれは單に色の機械的な進歩ではなかつた。たゞへば彼は已に七十四年に『棧敷』を描いて、いくらかパレットの純化を成し遂げたが、今この『ムーラン・ド・ラ・ガレット』を描くに及むで、それが外光の作品であるだけ、前者に比較しては一層の純化を得て何人も直にその畫面に光の微笑と色の輝きを見ることが出来る。然しこの二點の作品を區別し、前者以上に後者の優越を證するものは、そうした色彩の客觀的素質以上に畫面に於けるすべての躍動である。そこに光は搖曳し、色は振動してゐる。『そこに現はれた人物は『棧敷』に於ける二人の男女のやうに注意深い肖

像を描いてゐないが、然し此の『棧敷』の前で觀者は曾て多くの繪畫に對して味はつた有らゆる悅樂を想起して、その追憶のうちに浸淫することが出来るが、この『ムーラン・ド・ラ・ガレット』の作に於ては新たな印象を成せる一の自然の方に觀者の心を向けるのである。こゝには肉はもう、これまでの作品のやうに謹嚴な肉附けを持つてゐない。寧ろそれは一層萬有神論的な意想に近づいてゐる。(グレーフェ)

モンマルトルの或る日曜日夏の夕ぐれ、木の間を縫ふて飄ふて來る樂音につれて、美しい女や男の群が相擁しながら、そここゝに一團となつて踊り狂ふてゐる。或るものは前景の卓に倚りながら、珠玉を鑲めた卓上の『靜物』を圍むてゐる。うすれ日の光は葉叢を掠めて樹幹に、卓子に、電燈の傘に、地上に、群集の笑ひ顔に、紅紫の衣裝に、黄金のやうな麥藁帽に照り榮えて、赤や、青や無數の雜色が互に振動し顛回し、群集と共に踊り狂ひながら各々聲を限りに生の喜びを謳ふてゐる。足拍子の音と、哄笑と私語と、コップのち合ふ騒音が、樂曲のリズムと共に纏れ合つてゐる。さながら巴里生活の享樂の光景で、

すべてが色と光の渦巻である。

作者はこゝに印象派の畫人でなければ何人も捉へるこゝの出來ない瞬時の現象、光の嬉戲を凝固させてゐる。彼は或る日の午後にかうした光景を目にしたが、決してそこに物語を求めようとも群集の破顔に奥深い心理の表現を求めようともしなかつた。たゞ畫人としての彼の目が、光と共に場面を愛撫したに過ぎなかつた。この場合、大地を貫く樹幹の粗野な力も、躍舞と歡語の群の肢體の建築も、そうした實在の物象、その立體的重量も、作者の心境には上らなかつたので、たゞかうした場合に飄ふてゐる色の波動、光の祀祭の上にも、感應の歡喜も、心の悅樂を貪り、飽くまでこの群集と共に享樂の一日を謳はうとしたのである。こゝに彼の壯時の哲學——やがては一生を通じた哲學であるが——はさながらに展開せられてゐる。自分は今、そうした哲學に評議の遊戯を費すことを避けよう。たゞ、さすれば氣まぐれな觀光の外人がリュクサンブールの一室に、まだ醒めやらぬ醉眼にこの一幀を見て、ある日の光景を追憶する種ともなる程、輝かしい巴里生活の享樂を

如實に物語るものであるこゝを云へば足つてゐる。また青春の心頭にヴェルレーヌの『フエート、ガラント』を想ひ浮べて『草上』だ。

Do, mi, Sol—Hel bonsoir, la lune!

を口吟んで、この畫に別れるものがあるとしたら、私はまたそれ以上に云ふ必要はない。

『鞦韆』も亦、同年の作で、赤いリボンに白い化粧服の女が葉蔭を洩れてはらく／＼と落ちる日の光の樹蔭に、鞦韆に揺られながら、側に立つてゐる男と笑み交はしてゐるところである。これも亦氣輕な都人のある日の生活の一幅で、美しい青色の交響樂が畫面の何處にも靜に渦巻いて、交り氣のない畫色の調子が、太陽の斑点と緑樹の蔭とによつて相交錯しながら赤い地上に市松形を描いてゐる。其の畫趣に於ては、さながら前者の斷片のやうな作であるが、其の取材の單純は寧ろ、色彩の上に一層の純化を齎し、直にモネーに對する近接を語つてゐる。

彼は是等の偉作を前後して、かうした作品から多少かけ離れて寧ろ『棧敷』に近い可成り

強い女の肉體を描ける化粧の半身像や、裸體の習作や、また『デューラン・リュエール嬢』に近い女の肖像の幾枚や、『シヨケーの肖像』の數點を描いてゐる。シヨケーは當時にあつては稀に見る優れた趣味の人で、初めドラクロアの崇拜者であつたが、印象派の興隆につれて、その派の畫人達が世の誹謗と嘲笑との的となつてゐるにも拘はらず、餘り豊かでもない生活の一部を割いて、時々彼等の作品を買つた特志の人であつた。(語録アンドレー筆録参照)殊に彼はルノアル、セザンヌの二人に交つて、セザンヌの『シヨケーの肖像』の如き、已に幾度か紹介されたこゝであるから多くの讀者の記憶に残つてゐる筈である。千八百七十六年、彼は始めてルノアルに自分の肖像を注文したが、それに前後して夫人肖像三點及び娘の肖像なきを描かしめた。

ルノアルはまた當時多くの風景を描いた。私は今、其れ等の作品に一つ一つ叙説を費して行くこゝは出来ないが、彼が人物を描くに當つて明に印象派の理論に反して好んで黒を使つてゐるにも拘らず、風景に於ては全然モネーのバレットに類似し、彼が印象派の畫人



扇を持てたる女

の日光の國に生きてゐるこゝを最もよく語つてゐる。たゞモネーとの相違は彼が常に風景を描くに當つて何ものかの人物を點出して、そこに一味の人間味を加へようとした點に於て、可成り掛け離れた一面を容易に觀取するこゝが出来ゐる。

彼は次で千八百七十七年に『歩き初め』を描いた。グレーフエはこの作品について一行の記述をも費してゐないが、然し前年の二作に比して決して劣るものではない。若い母親が隣踏の歩を運んでゐる、まだいたいな幼児の手を引いてゐるこゝろで、多様な手法と輕快な筆致によつて描かれた蠱惑に富んだ作品である。彼は曾て少女の作品の多くを描いたこゝろは、私も已に説いたが、こゝに彼の幼兒を見るこゝ彼の無心な少女にも増して、いささかの智慧をも、また愛慾をも、すべて人間と云ふ重荷を背負ふてゐない、またそう思ひもしない、さながらルノアルの藝術を通じて、彼れ自身の幼時を想像するこゝの出来るやうな幸福な動物である。そこにはたゞ丸々肥え太つた肢體と自由な手足の運動と無邪氣な目を見張つて、自分にも解らない何物かを求めてゐる一塊の肉があるばかりである。曾

てカリエールは彼の神秘的な空氣の間に無邪氣な幼児の面影を描いたが、彼はそこに人間の温かい紫色の愛情の底に不思議に輝いてゐる慧智を畫布に上したのであつた。梅原氏は會て『イノサン』云へばルノアルは『イノサン』な藝術はない』と云つたことがある。この言葉はこの畫人の如何なる作品にも共通するものではあるが、こゝにはカリエールの人としてのイノサンな幼児に比較しては遙に遠つた本當にイノサンな動物を描いてゐる。こゝにも彼の哲學の一面を瞥見することが出来る。

傑作『シャルパンチエの家族』を描いたのはこの翌年であつた。是より先き彼は『畫家のアトリエ』と題する作品に於て、モネーやピサローや其他三人の畫家の肖像を描いたが、それは『ムーラン・ド・ラ・ガレット』の外光的な見方を、初めて室内の群像に試みたものであつた。そしてこの『シャルパンチエの家族』はそうした見方に一步を進めて、更に別種の優れた効果に到達したものである。

シャルパンチエは當時ゾラやゴンクールやフローベールや新興文藝の出版者として、巴

里の富豪として、十九世紀の後半に文壇の先覺者や、畫界の改革者達を保護した有名な出版業者で、彼の夫人も亦文藝の趣味に富み、其の客間は有名なシャルパンチエ夫人のサロンと呼ばれドーデーや、ゾラや、コクランや、フローベールや、ガンベツタや、ゴンクールや、其他政治にも文藝にも當時の無数の高名な人士の會合所となつてゐた。ルノアルも亦彼等夫妻の知遇を得て其の肖像の筆を執つたことは二三に止まらなかつた。そしてこゝに『シャルパンチエ夫人の家族』と題する作品もまた其の中の一畫で最も有名な傑作である。

百號ばかりの畫布の上に、中央にソファに倚つた夫人が上半身を右に轉じて、長く延ばした右手を椅子の背に支へ、其の側に無邪氣な二人の少女と愛犬サンベルナルミを描いてゐる。背景は日本風の裝飾によつて飾られ、小卓や花瓶が右上の空間に快き靜物を描いて、床上の絨氈のアラビア模様と美しさを競ふてゐる。夫人の莊重な黒衣は白と青の二人の少女と明麗な反映をなし、肩を流れる衣裝の豊かな廣々とした線は流麗なリズムを刻むで床上の裳に澁み、少女の衣の繊細な手法のそれに美しい諧調を作つて、この環境に

一味安逸の氣を湛へてゐる。畫面の何ものも一つとして嚴密な注意深い筆致で描かれてゐないものはない。そして其の上、今日になつては、時代の古色がいくらか製作當時の生硬な賦彩の輝きを落ち付かせて、一きは快暢な色調を畫面に漲らせてゐる。彼はこの作品に於て一面にモネーに共鳴して、色の印象派的純化を導きながら、而も他面にその近代的な教義に反抗して大膽な黒の使用を敢てしてゐることを注意しなければならぬ。私も已に説いたが當時モネー一派の所謂印象派の畫人はスペクトルの光に黒色を見ない云ふ理由から、彼等のパレットにも永久に黒の追放を敢てしようとし、ルノアル自身も亦、其の教義に共鳴して、彼の風景や外光の作品に於ては好んで紫色を用ゐる『ムシユー・ヴィオレー』も渾名された程であつたが、かく彼等の教義に耳を聳てながら、尙美術館裏の古藝術に一日も目を離さなかつた彼にまつては、この何よりも單純にして深い黒色の愛着は、到底追放の無道を敢てすることは出来なかつたので、曾て『リーズ』の莊麗に一層アクサンを與へ、『棧敷』の色の交響樂にタクトをまつた黒色は、こゝにも室内の群像に蘇つて、夫人の莊重な

衣裝となり、愛犬の房々とした毛並みとなつたのである。今一步を進めて云へば『ムーラ・ド・ラ・ガレット』の如き、『鞆』の如き、或は當時の多くの風景の作に於て彼のパレットが黒の根絶を敢てしたとしても、それは寧ろそうした外光の對象が黒を必要としなかつた云ふ單純な理由であつたかも知れない。そして一たび其の必要を感じるに及んで、彼は其の色の驅使に驚くべき技倆を發揮したのであつた。モネーやピサローは云ふまでもなく近代藝術の先覺者であつた。然し彼等は一面に執拗な改革者であつただけ、他面に多くの偏見と偶像を藏してゐた。彼等は黒色の追放に於て少くも自ら自己の視覺を疑ひ理論の遊戲に盲從したのである。同時に彼等は決して文字通りのコロリストである云ふことは出来なかつた。然しルノアルに至つては、彼等の一派の新しい興隆の初期に於て、多くの改革者が放縱し偏見に陥り易いにも拘らず絶対に自己の視覺を信奉して、彼等と共にこの偶像の前に跪拜することなく、こゝにこの深沈な色彩によつて畫面に浮動せる雜色を統合し指揮したのである。この聰明な整理は正に古大家の壘を摩するもので、彼が近代藝

術史上に於ける稀なるコロリストとしての榮譽を證明するに共に、かくの如き初期に於て、已に彼等印象派の畫人から可成り掛け離れた素質の上に立脚してゐたことを語るものである。

曾てユイスマンはこの作品を評して『布片に繪具をつけて塗り消したやうな奇怪な畫』と云つたことがある。彼は云ふまでもなく當代に於ける稀に見るよき趣味の人で、彼の藝術批評は多く傾聴に値するものではあるが、一面に印象派の正系の畫人に傾倒した彼はその輕快な筆觸と賦彩とに心目を奪はれて、この作品の單純な色の刺繍の古典的趣味に同感するところが出来なかつたのである。それでも尙彼は云つてゐる。『ルノアルはシャルパンチエ夫人を描くに當つて、其の室内に、彼女の少女達と共に、赤や紫のリドーの上に、安易な姿の日常生活の間に、表現すべきものだを考へた。それは本當にいゝことだつた。そこに觀者にとつて興味のある試みがあり、何人もそれに同感することが出来る。この肖像は肉の描寫の美妙的な調色と、巧な組立とを持つてゐる。そこには多くの道具立ての間にもち

ちらする菲薄な手法を見るが、然しそれは實に巧妙に描かれてゐる。本當に思ひきつたやり方だ。何にしてもこの作品はこゝに公設のサロンに陳列せられてゐるにしても異端の畫人、才能を持つ藝術家の作品である。そして長い間、鹽壺の中に大事に保存せられてきた舊習を容易に放擲した畫人を見ることは本當に驚異であり、また喜びである』と。讀者はこの製作當時に書かれた才人の評語のうちに、作品の價值を想察するに共に、當代の畫壇の興味ある一側面を知ることが出来る。

彼は七十三年『アマゾン』をサロンに送つて落選の憂き目を見て以來、印象派の畫人と共に一派の展覽會を開いて作出を公にする機關を得たので、爾來六年間サロンの壁面を飾ることはなかつたが、シャルパンチエ夫人を描くに及んで、夫人の希望と交誼によつて再び七十九年のサロンの沈鬱な一室に、それも幸にして生涯再び見るこゝの出来なかつた好位置に陳列せられたのであつた。(語録参照)

この作品と同時に暗灰なサロンを寶石箱にした他の一幀があつた。それは『マドモアゼ

「トル、サマリー」の肖像である。サマリーは當時有名な美しい喜劇女優の一人であつた。ルノアルは等身大の彼女を蔷薇色の晴着で、絢爛な而も簡明な室内の絨氈の上に立たせた。心持ち開いた朱唇、美しい眼差し、白い手袋を着けて前に組み合はした双手、華やかな豊かな肢體、ブロンズの亂髪の下の引きしまつた顔立ち、彼女は永久の微笑を湛へてさながらモリエールの女を思はせ、またこの畫人のすべての婦人像の靈感を、この一點に凝固したもののやうである。作者はこゝに美女の肢體を扱ふに當つて、前者なきは可成り掛け離れた手法を選んだ。顔も肩も胸も腕も美しい皮膚は、一様にパレットナイフで緊密に、扁平に描かれ、其の間に目や眉毛や口が日本畫を見るように明快な線で扱はれてゐる。而も手袋や衣裳は糊状質の色を積み重ねて殆んど浮彫のやうである。それは到底彼が模倣によつて得るこゝの出来ない、作者自身が發見しなければならぬ、独自の手法によつて、また些の成心もない美妙的な趣味に形を變へた無智によつて、積み上げられた賦彩の即興である。彼はフローネーやルフエーヴルの織物のやうな、見掛け倒しの藝術に比べては、餘り



女るて持を傘日

に無智であるかも知れない。然し彼はもつと遠く、もつと高く進むこゝが出来た。彼は経験よりも以上に天才をもつてゐたので、而も其の得たる経験は一生の間、絶え間なく新になつて、未だ曾て不毛な熟練のうちにも其の天才を推し込めるやうなこゝはなかつた。『ミモークレールは云つてゐる。マイヤー・グレーフェは、何故にこの作品について一行の叙述をも費さなかつたかを知らない。然しそれは何ぞ云ふ美しいものに充たされた作品だらう。彼女の簡明な顔は限りなき華麗な大氣の中に浮き出てる。彼女は美姫の誇を謙讓な様子に包んで、靜に觀者の前に立つてゐる。』袴の下にこそ萬能の力はあれ』と云つたバルザックの皮肉を何人がこの畫に對して想ひ起さう。彼女は『美しい女は目を喜ばし、快活な女は氣を喜ばし、善き女は心を喜ばす』と云ふ三者を兼ねて、永遠に笑つてゐる。

然し、この作品が前者と同時に七十九年のサロンに陳列せられた時に、前者はシャルパンチエ夫人の交誼によつて曾てなき好位置に掛けられたるに反して、この作品が『作者が與へようとした効果を見るこゝは全然不可能であつた程、不思議にサロンの塵埃溜の天井に

掛けられてゐる(ユイスマン)たゞこゝを思ふといふ、いつ何處の、時處にも見るこゝではあるが、當時の官學派の壓迫が如何にこの天才の頭上に加へられたかを知るこゝが出来ゐる。而もそれすら尙、シャルパンチエ夫人の一點を入れて、この「サマリー」を拒絶するこゝが出来ないこゝ云ふ情實から辛うじて入選したものであると傳へられてゐる。

此のサロンの年、彼は「晝餐」を描き「猫を抱く少女」「貝採る少女達」を描いた。

卓を圍んだ三人の男女、今、「晝餐」を終つて、食器と酒杯と水瓶とがまだ卓上に残つてゐる。胸に含羞草の花束を飾つた白衣の少女に對して畫面の右端に坐を占めた男の、煙草に火を點じてゐる手先を眺めて。黒い衣裝に水色の大きな襟飾の女は立つてゐる。初夏の爽やかな木蔭に、食後の漫歩を試みるために二人を唆かすけはひである。雨と落ちる日光は卓上にも人物の衣裳にも珠玉を鑲めて、さながら美しい三部合奏曲の一篇である。畫面はたゞ幸福な微笑と、快よき靜さみに満ちてゐる。云ふまでもなく「晝餐」である。(黒田重太郎氏は「セザンヌ以後」二百六十五頁にこの作品を説明して「庭の茂みを越して蜿蜒とし

て空の光を宿すセエヌの一部が見える」を書かれたが、これは何かの思ひ違ひだらうと思ふ。この作品は獨逸のフランクフォルト美術館の藏品となつてゐるので、獨逸を知らない自分は、勿論親しく見るこゝが出来なかつたし、大戦中に渡歐しられた同氏も亦同じ不幸を持つてゐるこゝを思ふから、何れは、主としてグレーフェによつたこゝを思ふが、この一句だけは何によられたか自分は知らない。たゞ如何なる複製を見てもセエヌの河が見えないので、私は餘りに不思議に思つて山下新太郎氏にお尋ねしたが、同氏も亦この作品は見られなかつたそうだが、幸に一枚の色刷を所有せられてゐるので、それを見てもセエヌの河は見えなかつた。私は友人の誤謬を指摘するこゝは好まないが、あの一篇が、これまで日本に於ける唯一のこの畫人に對する評論であるだけ、或は讀者に誤を傳ふるかも知れないのを恐れてこゝにこの點だけ注意しておかうと思ふ。勿論かく云へばこゝは事實である。偶然の思ひ違ひが、決して黒田氏の白玉に瑕をつけるものでないこゝは事實である)

同年の他の二作は其の作品の價値そのものよりも、この畫人の藝術の進展を見る上に注

意すべきものである。『貝をみる少女達』は北ノルマンディの海岸、ベルヌヴァールの漁夫の眼の青い髪の縮れた娘達を、また『猫を抱いて眠れる少女』は青い着物を着た田舎じみた少女の椅子に倚つて假睡せる膝の上に、灰色の猫がおなじ夢の仲間入りをしてゐるのを描いてゐる。色に酔つたやうな海景の色にも、青い衣裝の輝きにも、また少女達の屈託のない顔にも一見してルノアルを見るこゝが出来るが、この時代の彼の他の作品に比するこ不思議に素樸な感じを持つてゐる。グレーフェは前者を評して、かうした感じの原因は『變つた景色である』云ふこゝではなくて、寧ろ千八百八十年以後に顯はれる新しい推移が、已にこの畫人の進展の上に準備されてゐるのでないか』云つてゐるが、自分の狭い見聞から云つても徒に印象派の色彩の浮動に飽いて、單純にして樸茂なアングルへの復歸の心づかひが、たまく彼の心の奥底に残存せるクールペーの野性融合混和して別種のルノアルをなしたのではないか。特に後者に至つては僅ながらも一層明瞭にクールペーの痕跡を示すものである。たゞオルナンの巨匠の『眠れる織女』から、このルノアルを區別するのは、

かの粗野な寫實派の獸的な生命が多少の追憶を止めてゐるこゝしても、この都人の間に生ひ立つて優艶な巴里生活の色に酔つたルノアルは、その少女の無垢な夢のやうに縹渺たる情趣を畫面のさこの一隅にも湛へてゐるこゝである。情趣即ち蠱惑である、彼の六十年の長い作畫の歴史に於て、たゞひ彼が如何なる道程を歩んだこゝしても一日も忘れるこゝの出来なかつた蠱惑である。また彼の四千に餘るこゝはれてゐる作品を寸断して、その一片を取り上げて直に觀者の心に透み入る蠱惑である。たゞこゝに一脈の相通する特性があるこゝ云ふのはクールペーの織女に見る一味の動物的生命がこゝにも印されて、彼が在來の作品に於ける凡ての浮華な裝飾を抛擲して、切れば血の染むやうな強い素朴な生命を描いたこゝでたる。其上黒田重太郎氏が『技巧に於ては質素なピサローの近接を示す』(セザンヌ以後二百六十六頁)云つた爛眼な批評をも忘れるこゝは出来ない。

彼の藝術進展の第二期はかくの如くにして過ぎようこゝしてゐる。千八百七十四年以降七

十九年に至る五年の間、彼の若々しい心は、一面にモネー一派の新興の藝術に傾倒して、自分も亦彼等と共に色を分解し、パレットを整理して、彼等の運動に携はつたが、天稟のコロリストとして生れ、其上に飽くまで対象の世界を見つめて強力な實在の物象と自分の色彩とを融和しようとした彼は、彼等印象派の畫人が徒に自然科学者の發見に同じて、物象の上に游離した色の分解に感溺し、移ろひ易い光の研究に没頭してゐたのに満足するこゝが出来ないで、また再びクールベールの追憶を抜き出して、彼れ独自の道を求めようとしたのである。

そして次に來る第三期は、そうした心の不満から、寧ろ豊滿にして端麗なアングルに走らうとした時代である。

五 傳統への復歸

(一八八二——一九〇〇)

云ふまでもなく印象派の運動は近代藝術史上に於ける驚異の頁であつた。それは單にパレットの淨化のみならず、寧ろ自然の淨化であつた。自然を對象させる藝術家の心境の淨化であつた。謙讓にして包容の心に富み、而も勇猛精進の性を稟けたる我等の畫人が、あした時代の背景に圍繞せられて、彼等印象派の旗幟の下に同じたミ云ふことは、單に人としての友情が結び付けたるもののみ解することは出来ない。それは彼れにこつて避け難き必然の道程であつた。彼の模索の過程に於て、クールベーに、ドラクロアに行つたことが必然の行路であつたやうに、こゝにも同じ必然性があつたに相違ない。而も今、この必然性が三たび轉じて、彼は彼等一味と共に其のパレットの淨化を成就しながら、彼等より一步を先んじて、自己の衷心の衝動から新しい理想に進んだのである。

十九世紀の初頭、アングル、ドラクロアの對立の時代から印象派興隆の時代に至るまで、



女をて持を扇團

たまく、彼等の末流の間には、互に生香活剝を旨として外貌を装ひ、自ら自己の心を偽つたものも多かつたが、然し三十年派の興起から印象派に亘る畫史は明にロマンチズムの最後の勝利を告げてゐる。當時、独自の境地に立つて自己の自然を見つめ、ドラクロアに祭壇を建てやうとしてゐた所謂先覺者によつて、オダリスキの作者の嚴酷な畫格は、たゞ官學の臭味に充ちたる一介の似非藝術家以上に考へられなかつた。而已ならず彼の蒼白な冷かな色彩は、彼等にこつて寧ろ生涯の敵であつた。

それがかうした時代のルノアルによつて、不思議にも右にドラクロアの手を借りながら左に顧みてアングルに跪拜せざるを得なかつたのであつた。彼は云つてゐる『アングルの『泉』の美しい小さな腹や、『リヴィエール夫人』の顔や腕を、密に驚喜の心で見つてゐた』。彼が千八百七十五年、ルーヴルの一室にドラクロアの『猶太の結婚』を模寫してゐた時に、彼はこの偉大な畫人の色の激情に心から傾倒しながらも、畫筆を擱く毎に、其の側に掛けられた『リヴィエール夫人の肖像』を垣間見るこゝを禁じられなかつたのである。それは

彼にまつて少くもドラクロアの嵐を避けて暫し身を倚せるに足る好個の隠れ家であつたのであらう。勿論、彼はそこにボードレールと共に一味の倦怠と不安を感じたかも知れない。それもまたあり得べきことに思はれる。然し少くも、印象派の「東の間」の住居は、彼にまつて一層不安であつたのである。

今、暫しの隠れ家は心の安泰な殿堂となつた。彼はリヴィエール夫人の肖像の厳正な態度と、単一な風格と、力強い實在との間に萬代不滅の築造を見出したのである。彼は其の肢體の豐滿な丸味と、空間に於ける其の伸張と、明快なその輪廓との間にアングルが云つた様に「自然は常にそれが古代彫刻に似てゐる時にのみ美しい」ことを見たのである。そしてドラクロアに比較しては、餘りに掛け離れたやうな外觀を持つてゐるにしても、やがてはそれが無數の要素の渦巻に包まれて、畫布の下に隠れてはゐるが、目に見えない愛慾の沸騰が決してドラクロアと違つたものでないことを發見したのである。會てグレーフエがルノアルに問ふにアングルの血縁を自覺してゐるか否かを以てした時に、彼は「私はそう

ありたいと思ふ」を云つたさうであるが、この言葉は彼が「私は古いものゝ好きな仲間だ」を云つたのと共に、如何ばかり謙讓な資性の持主で、而も當時の藝術史上には不思議な程自由な、ひろくこした心と、平明な目とを以て、彼が古藝術の傳統に根を下してゐたかを示すもので、また同時に彼がセザンヌと共に當時の同輩から一頭地を抜いて、一時流行の境地に、不易の藝術を創造し得たことを證明するのである。

然し事實に於てこのアングルに對する憧憬が、彼の作品の上に明確な影を投じたのは千八百八十五年の『浴する女達』に待たねばならなかつた。私は今『ムーランド・ラ・ガレット』の色の搖蕩から浴女の嚴正な線の有機體に移らうとする過度の二三を説かう。

千八百八十一年、彼は『漕手の晝餐』を描いた。當時まだ自轉車の流行を知らなかつた巴里の青年子女の間にセーヌの靜流に短艇を浮べることが非常に流行してゐた。そしてかうした巴里生活の一場の場面は外光の畫家にまつて、紺青の空と、淺緑の葉叢と、清流の輝

きき、短艇の中の美しい男女の微笑は好個の畫題であつた。ルノアルも亦ブーヅヴァールや、シャッターに於て漕手の作の多くを残した。これも亦その中の一點でシャッターに於て描かれた夏の生活の頌歌である。畫はそののべール、フオルネーズの料理店を描いたものである云はれてゐる。

〔註〕この作品は千八百八十三年マドレーヌ街のテューラン・リュエールで三月から六月までモネー、ピサロー、アードン、ルノアル、シスレーと順次に展覽會を開いた時、そのルノアルのうちに展覽せられたものであるが、ケレーフェによると『シャッターの畫餐』と題されたものと云つてゐるが、ルノントやゼフロアや比較的古い記述には『ブーヅヴァールの畫餐』となつてゐる、或はブーヅヴァールの方が正しいのかも思ふが、然しシャッターもブーヅヴァールも共に巴里の四方、セーヌの水が縁樹と小丘との間を繞つて下ること數里の河岸に立つてゐる美しい小邑で、中世紀以來歴代帝王の夏の住居の地として有名なサンゼルマン・アン・レーに對して三角形の底邊の兩端をなす地點にあり、何れにしてもたいした相違はない。たゞ讀者の後の便宜上、これだけを注意しておく。

多くの輕装したる男女が——男の大部分はシャツのままで——懶い夏の飽食の後の時間

を氣儘な談笑に耽つてゐるころである。或ものは立ち、或ものは欄に倚り、或ものは椅子に跨いで各自に放逸な様をしてゐる。饒舌な而も疎懶な逸樂の光景が何處にも畫面の群像を生き生きさせてゐる。左の隅の前景に一人の女が嬌姿を卓によせて、卓上の小犬オヤビを操してゐる。黒い目と朱唇に微笑を湛へて愛撫の言葉をかけてゐる様である。茶色の麥藁帽にかざした美人草は眞紅に榮えて、卓上の靜物に美しい反映を示してゐる。この少女は後にルノアル夫人になつた人で、遠景に高い絹帽を冠つた紳士は畫人の保護者エフリユシイである。其他は友人か或はモデルであらう。饒舌を弄するもの、煙草をふかすもの、酒杯を舉ぐるもの、何れも歡興に頬を染めて、微笑に溢れてゐる。眞中に斜に置かれた卓上にはリキュールの壺、酒杯、菓物ミが散亂し、天幕の澄明な蔭のうちに紅紫の珠玉を鑲めてゐる。遠景には緑の葉叢の波が、紺青の空を宿すセーヌの河水に續いて思ひのまゝに晩夏の日光を呼吸してゐる。

畫布の大きさは『ムーラン・ド・ラ・ガレット』に近い大作で、外光の明朗な色彩は同じ情

趣を傳へてゐるが、彼は群集の波動がいろんな色の一つの光波となつて一瞬も止むまじなき顫動を描いてゐるに反して、こゝには外光を浴びた男女の相貌が一つ一つ明確に浮き出している程、嚴密な堅固さを以て其の肖像を描いてゐる。モークレーは云つてゐる「ここに此の近代的な光景が古名畫の領域を襲ふのは壯麗な色彩と豊かな糊狀質と、優れた手技と、畫的な蠱惑とによるのである。銀と硝子と積み上げた卓上の靜物は何と云ふ悅樂な光だらう。何と云ふ愉快なパレットの壓搾だらう。そこには尙奇想と堅實とに充ちてゐるではないか。何人もかくまで自由に、かくまで自然に、かくまで佛蘭西的な作品を描き得たものはない」云。ルノアルはこの作品に於て已に明に印象派の畫格に疑を抱いて古典の嚴正な態度に轉じようとしてゐる心境を語つてゐる。

この冬、彼は伊太利の旅に立つた。彼は當時已に不惑の齡を迎へたのであるが、彼がこの以前に可成りの旅行をしたと云ふことは、如何なる傳記者によつても傳へられてゐないし、また其の作品の年表によつても、それらしい期間を發見することは出来なからぬ。勿論、

ブルターニュやノルマンディなどに夏を送つたことはあつたとしても、國外に足を入れたのはこの伊太利旅行が始めてであつた様に思はれる。而已ならず、彼は立派な風景を描くために、決して特殊な勝景を求める必要はなかつたので、敏感な彼の目は日光の輝くころ、いづこにも其の秘密を發見し得たのである。彼は曾てゴーガンが夢を追ふて南洋の孤島に立つた時に『パチニョールでも十分畫は描ける』と云つたことであるが、この言葉は、やがて彼のかうした心理を物語るに共に、この狷介な青年に對する一味の皮肉であつた。

彼は先づヴェニスに行き續いて羅馬と南部伊太利を旅行した。デユレーによる羅馬では殆んど見物に日を過したと云はれてゐる。グレーフェは彼がこの旅から多少の作品を齎したとしても、それは彼の藝術の上に幾干の寄與する處もなかつたことと云つてゐる。然し彼がヴェニスや羅馬に、またボンペイに、行旅の數月を費して、そこに南歐の澄明な大氣と紺碧の空の下に、簡朴な心を以て過ぎし世の殿堂を仰ぎ、また冷かな畫堂の中に朱紫青綠、鈎

爛に、奇古に、典雅に、亡びゆくものの中に僅に残る古民族の深大なる遺物に接して、彼の心は必ずや情燃え心昂るに云ふ境地を経験しなかつたに云ふ理由はない。ボンベイの壁畫に、ラファエロの畫蹟に、彼の柔な心は恐らく人しれず鼓動したにこそだらう。アンドレは、古藝術の影響から彼が『暫くの間好んでオークル・ルージュや、オークル・ジョーヌやテール・ベルトや黒を使つて描くことを試みた』に云つてゐるが、たゞヒグラーフェの云つてゐるやうに彼の作品を巴里に齎したにこそが多くなかつたにしても、彼の古典への復歸を刺戟したにこそは疑ふべくもない。

ネーブルスからバレルモに轉じて、彼はそこでワグネルに逢つた。彼はフアンタン・ラトウールと共に此樂聖の佛蘭西に於ける最初の崇拜者で、既に七十八年ブランシュ博士の爲に裝飾畫『タンホイザー』を描き、また其の時代に彼の樂想を材としたる作品を描いたにこそ多かつた。ある傳記者は彼の南部伊太利旅行の目的が大部分ワグネルに會ふ爲であつたに云つてゐるが、それは多少バラドクスに過ぎるにしても、少くもバレルモに行つたのに

は其の目的が多くの部分を占めてゐたかも知れない

八十二年一月十五日、彼は喜びに鳴る心を抑へて長く憧憬の的となつたこの樂聖を彼の客舎に訪ふた。そして漸く限られた二十分の時間で一枚の肖像を描いた。小供のやうな口を引きしめて、細長い青い目が年のわからない、幅の廣い靜かな童顔のうちに輝いてゐる。

勿論この作品は、此の近代藝術の偉大な二個の天才の不思議な交會の劇的な光景を物語る程立派なものではなかつたが、たゞ樂聖の深遠な哲學が畫人の簡朴な心理の奥底に影を潜めて、頑丈な顔の建築が筆端から流るゝ色の中に溶け込んでゐるにこそこの作者の特別な藝術を見るにこそ出来る。

幾干もなくバレルモを見棄てた彼はその冬の間にマルセーユに歸つたが、こゝで多少健康を害し、醫師の注意によつて、巴里に歸らずに、また再びアルヂェリアの旅に立つた。

アルヂェリアの旅は決して長い期間ではなかつた。然し彼の藝術に寄與し得たものは、さながらドラクロアの東方旅行が齎したに同じ結果を小さくしたやうな趣を、この畫人

に與へた云ふことは出来る。少くもこの南方の烈日に輝いた風物は彼のバレットを一層淨化して、『コロリスト』としての最後の不確實を除却した』と云ふグレーフェの言葉は想像し得べきことであると思ふ。

旅から歸つた翌年、彼は舞踏の場面の三枚のパネルを描いた。二點の『田舎の踊』都會の踊』の一點である。何れも等身大の作で『ムーラン・ド・ラ・ガレット』を思はせるものであるが、『田舎の踊』の人物の強い糊狀質と表現法の堅實とは已に八十五年の『浴女』に一階梯をなしてゐる。

グレーフェによると彼は是より先きネーブルス淹留の間に『浴女』と題する等身の坐せる裸體を描いた。南國の紺碧の海を背景にした左側面の肢體の表現である。明快な、蠱惑に充ちた小さな顔と、豊滿な乳と、腕と腰部とに限りなき美しさがある。然し、この作品は價値そのものよりも、彼が已に形體の單化に一步を進めたことを示してゐる點に於て注意すべき作である。

彼はこの形體の單化と古典的風格とを裸體の表現の上に求めようとして、この數年間研究に研究をつゞけた。ネーブルスの女に現はれた古典の蕾は日増しにふくらんで八十五年の『浴女』に至つて繚亂と咲き亂れた。私は大作『水浴の女達』を語るに先つて栗色の女の豊滿な肢體を見なければならぬ。

女は背を向けて青い反射をもつてゐるブロンドの髪の重々しいマツスを兩手で餘念もなく梳き上げてゐる。膝から腿へかけては厚い浴布で掩はれ、この柔かな純白の雲の中から肢體の強い輪廓が浮び上つてゐる。大腿と浴布との間に豊かな半圓を描いた一線は、ふくよかな腹部に絡むで、右の乳房に柔かな緊張を描き、腋下の蔭に暫し休らひ、再び右に水平線狀に延びて右腕の鋭角を追うて走つてゐる。一方栗色の髪から生れた線は繊細な左の手先きに細波を刻むで肩に迂り背に直下して腰部の豊滿な肉を包む。空と、海と、薔薇と、紺青の光渦巻く中に、麗女の淡紅の肉は久遠の花と咲いてゐる。妖艶にして而も端嚴な線と肉體と、私は適當に是を説明すべき言葉を知らない。私は已に彼がアングルの端嚴に跪い

たこみを説いた。然しこゝに何人が果して『土耳其風呂』の姉妹を見るこゝが出来よう。ルノアルはたゞ古典的輕羅をアングルに求めて、近代の性に輝く女に着せたのである。彼は近代の光の渦巻の中にオダリスクを目醒めさせたのである。三つの脊骨を持つこゝ云はれたオダリスクは四肢の運動に限りなき優麗な波動を持つてゐるが、然しその優麗は要するに觀察に根を下した特性であつて、彼女の皮下に漲る血潮の温かな結晶ではない。然しこゝに水浴の女は生れたまゝに咲き亂れた女の優麗で、内の本能に根ざしてゐる。形象の上の具現ではなくて感覺の花である。

彼女は素より永遠にルノアルの女として生きてゐるこゝしても、決して『棲敷』の女でもなければシャルパンチエ夫人でも、またサマリー嬢でもない。寧ろコロの森の『化粧』（一八五九）の夕闇の女が、こゝに燦爛たる瀾氣の中に水浴の女となつたのではないか。アングルからコロに、かくして私達は彼が如何ばかり無理のない道程を辿つて綿々として盡きぬ一脈の希臘思潮のうちに思ひのまゝに浸るこゝが出来たかを示してゐると思ふ。

私は今、同年の大作『水浴の女達』を見なければならぬ。

森の中の池畔の一隅に五人の若い女達が嬉戯してゐる。二人は岸邊の浴布の上に、一人は坐し一人は横はつてゐる。一人は水中に立つて上の二人に飛沫を掛けるやうな態度をしてゐる。遠景にはまた水中に若い二人の女がゐる、一人は前の水浴の女で、今一人は僅に首だけを額縁の下から水上に覗かせて、さながら水の波動の一部のやうに景色の點景となつてゐる。風薫る葉叢、漣々たる水面、いづこにもこの畫人の色と光とが輝いてゐるが、而も曾て印象主義が必要としたる群集の波動、『ムーラン・ド・ラ・ガレット』や『漕手の畫餐』に於けるが如き）は、こゝに其の聲を潜めて、一面に女達の肢體を繞る線の端嚴な素質が益々生ひ立つて行くこゝを注意しなければならぬ。こゝに傳統的な意義に於ける構圖が、如何なる他の作品に於ても、かくまでの強さを以て描かれてゐるものはない。また如何なる他の作品に於ても、印象主義が斯くまで畫面の片隅に身を潜めようとしてゐるものはない。こゝに人物は一つとして色の斑點の放逸な遊戯によつて描かれてはゐない。彼等は書法的

記號のやうに嚴正に堅固に觀者の前に立つてゐる。たゞこの作品の意想が外觀に於て近代的でないにしても、作者の心は決して我々より遠いものではない。彼はたゞ在來の作品よりも一層堅固な輪廓を一層確實な形象を求めたので、この新しい手法は、要するに過去の作品から出てゐるのである。而已ならず尙其の上に出てゐるもので、私達はたゞ記念碑の誇りがな態度のやうに群小を見下して、時流を抜いてゐる風格を喜ぶのである』ミグレーフェは云つてゐる。

私は已に前者に於てアングルの古典主義が如何にしてこの畫人の藝術のうちに蘇つたかを説いた。そしてこゝにもそうした傾向は一層歩を進めてゐるが、たゞこの作品の所藏者畫家として評論の人として可成りの聲譽を持つてゐるブランシユ氏の發見は、この女達ミアングルミの血縁以外に一層注意すべき問題を與ふるものである。

それはヴェルサイユ公園のマルムセーの路傍に於ける水盤の裝飾に見るヂラルドン（一六二八——一七一五）の浮彫の『水邊嬉戯』が、このルノアルの浴女のモデルミなつてゐる

こゝである。今この二作を比較するミルノアルの浴女の浴布の上に横はつてゐる女も、水中に飛沫を上げてゐる女もヂラルドンの中に求めるこゝが出来来る。そして其の全體の主題に於ては一層の近似を以てゐる。ルノアルはそれをコピーしたのである。然しこの言葉は決してルノアルを傷けるものではない。『たゞひ何人がルノアルの作品のうちに、その浮彫を感じるにしても、またヂラルドンの優雅な人物の嬉戯が水波の蕩搖を思はせる美しい運動を畫面に印してゐるにしても、畫人の表現は尙、遙にそれを超越してゐるものがある。少くとも、その作品には佛蘭西藝術の、もつゝ古いリズム、もつゝ力強い波動を見出すこゝが出来来る。』（グレーフェ）

彼はこの水浴の女を描くに當つて、三年の日子を費し幾度か其の企畫を變へたが、それがまだ七人の女の群像を描かうとしてゐた最初のデッサンから、最後の決定に落ち付く経路を見るものは何人も彼れの傳統主義への復歸、古典の探究を一層明瞭に觀取するこゝが出来よう。彼は實にアングルの冷かな女達に温かい血を注いだ様に、こゝにも此の十七世紀

の大家の女を近代の清冷な大氣ミ、燦爛たる外光の間に蘇がへらせたのである。彼は古典的道義の桎梏の内に、彼の潑刺たる感覺世界を樹立し、こもすれば近代の畫人の陥りやすい放逸ミ無節制ミを避け、こゝに萬代不易の藝術を得ようとしたのである。

たゞ最後に注意すべきこゝは、彼がかうした道程を進んだこゝが、彼にこつて必然の道であつたとしても、彼は決して飽くまで、この道程を追はなかつたこゝである。彼は決して輕佻なる模倣者の群の一人ではなかつた。彼はたゞ自分に近い傳統の糸を、こゝまでも手繰つて、出来るだけ廣い自分の天地に安住の地を求めようとしたに過ぎない。随つてこの時代の作品は多少こゝも、この『水浴の女達』の嚴格な畫風に刺撃せられてはゐるが、然し彼は自己本來の道程を辿るこゝを一日も忘れなかつたので、たゞ其の道草にかうした貴い拾ひ物をしたのである。

八十四年の『ベラールの子等』は最もよく是を證してゐる。

此の作品はまた『ワルヂユモンに於ける子供達の午後』ミ題するもので、デイエブに近い



少女

海岸の小さな町に於ける富豪ベラールの別荘の一室で、子供達はベラールの娘である。』彼女達は近代藝術のみが僅に再現するこの出来る一室のうちにゐる。曾て繪畫の上に、かくの如き部屋の描かれたことはない。人はその作品の前に立つて、先づその部屋の實在を疑ふ程である。それはワルヂユモンに於ける夏の別荘で、四邊は日光と歡喜との入るが儘に任せてゐる。さながら太陽の住居である』(グレーフェ) 薔薇と鮮緑と青と赤と樺色とが畫面を掩ふて、何れも最高度の緊張を以て輝いてゐる。白い木の縁をこつた長椅子の上には青と緑とが縞を描いて靜に寄り添ふてゐる。其上にいつもルノアルの畫に出て來る無邪氣な少女が赤い斑點のある畫本を読み耽つてゐる。白と青との市松の袴、紺青の靴下、同じ下着、黄金の様な髪、その柔かな波の中に小さな無心の顔が浮んでゐる。二番目の娘マルゲリートである。栗色の髪を組んで後に垂れた姉嬢マルトは柘榴色の上着を着て明るい樺色の椅子に横向きに編物をしてゐる。其の下に濃い樺色のテーブル掛を脊にして、末つ子のリュシーが紺青の子供服を着て立つてゐる。樺色の嵌木の床、樺色の窓掛、その上には

赤と緑の模様が戯れてゐる。すべての色は單純な組み立てによつて、至るところに繰り返されてゐる。たゞ青だけが窓際の靜物の最も深い陰から腰羽目の白のやうに輝發してゐる青まで、非常に多様なニュアンスの變化を持つてゐるが、薔薇色、赤色、樺色はたゞ量の變化を示してゐるに過ぎない。筆者はこゝにすべての色のニュアンスを出来るだけ少くして強烈の色の効果を出来るだけ強めてゐる。若しこの作品の中から二三の色を抽出して他の畫布の上に置いて見たなら、恐らく其の調和を想像するこゝも出来ない位である。

窓越しに見る庭園の葉叢は、さすがに『畫餐』の畫家らしい光の顫動、自然の微笑を傳へてゐるが、人物に至つては、單純な色、明快な輪廓、統一的な手段によつて、容易に水浴の作者を思はせる程、丸味と堅實さを示して、其の便化はさながら、姉嬢の膝の上に横はつてゐる人形に近づいてゐる。かうした事實は今日私達の頭から見れば、何の不思議もないが、八十年代の印象派の全盛時代に、その一群の周圍に生ひ立つた彼が、かくまで果斷な描法を敢てしたこゝは實に驚異に値するこゝである。觀者はそこに『シャ

ルパンチエの家族』の客觀的な優雅を高唱せるブラツシユミ色の愛撫を見るこゝは出来ない。また『棧敷』の華麗をも『リーズ』の辛辣をも見るこゝは出来ない。然しこの新しい意想は、それ等に比べて一層多くのカリテをもつてゐる。たゞへばベラールの娘達は如上の作品に比べると可成り無愛嬌な様子をしてゐるが、決して其の人物の優艶を傷けてゐると思はれない。彼の前期の作品は何れも稀有な優美をもつてゐるが、それ等は何れも優美な對象のための優美であつた。今この作品を見るこゝそうした客觀的な見方から去つて、彼は見事に對象の壓迫から逃れてゐる。丁度『デューラン・リュエールの少女』ミウイスラーの『ミス・アレキサンダー』を比較した言葉が、こゝにこの作品を、前期のものから區別する特性に宛て嵌めるこゝが出来る。彼は視覺によつて捉へられた特性であり、これは心によつて見られた夫れである。彼は客觀に立つた藝術であり、これは主觀の領域に一步を進めた作品である。そして『水浴の女達』と共に彼のスタイルに對する傾向を如實に物語るものである。

今(千八百八十五年)、當時の畫界を見るにマネーは二年前にこの世を去つたが、マネーは四十五歳、シスレーは四十六歳、ピサローは五十五歳、印象派の三巨頭はまだ何れも其の盛期に達したばかりで、印象派確立後僅に十年、一派の全盛期に云ふべき時ではあつたが一面に畫壇の風潮はもう彼等の『資質カペラマンを通して見たる自然』に日光のマネーに疑を抱いて、シスレーも同年に生れたセザンヌはルノアルと共に彼等の群の間に生ひ立つたが、彼等との間の溝渠を日増しに擴大して年毎に彼の偉大な作品を描いてゐた時代である。ゴーガンは三十七歳、狷介な彼が南洋の孤島に旅立つたのは、まだ數年の後であつたが、彼はもうボンタベンの一派の間に奇古の藝術を完成せんとしてゐた。若くして逝いた彗星のやうなゴッゲはもう五年の餘命しか持つてゐなかつた。シャヴァンヌがバンテオンに壁畫を描いたのは六年の前で、二年の後にはソルボンヌに彼の記念的な作品を残した。一面に印象派を繼承して一步を進めたスーラやシニヤツクの新印象派の藝術は漸く其の新しいテオリイを完成しようとしてゐるが、ロートレクは二十一歳、ボナールミルセルは十八歳、

ヴイヤーブルミマチスは十七歳、ドニは十五歳、二十世紀初頭の藝苑を飾つた是等の新人は踵を接して畫壇の一角に立たうとしてゐた時代である。ローズクロアの一派(評家ベラダンを首領として九十五年第一回展覽會を開きたる象徴主義者の一派)や新傳統主義の唱道(九十年、モリス・ドニの『新傳統主義の定義』、雑誌『美術と批評』にあらはる)は尙後年を待たねばならなかつたが『我々のポケットを狙つてゐる』と云つたのはドガ自身に對する皮肉になつて、遂に傲岸なベラダンを『オランピア(マネー作)』はルーヴルの恥辱である(ルヴィエール・デュ・タン・プレザン四號)とまで叫ばしめた。傳統への復歸の思想はもう靜かな全歐の畫壇の底に醗酵しようとしてゐた時であつた。

『會では印象派の間の最も尊敬すべき一人で、今はたゞ空名を止めてゐる、よき信條と正直な心と、本當に佛蘭西的な資性の持主ルノアル』(エミール・ベルナル)が『水浴』や『ベラールの子等』を描いてスチールへの道を明示したのも當然である。ブランチュは『水浴の女達』について云つてゐる。『私が所有する名譽を持つてゐるこの作品はブーヅヴァー

ルやアルヂヤントイの作品(印象派時代を指す)の自由な行程の終局を印するもので、スチールを求むる新しい傾向を告ぐるものである。已に多くの人の知れる如くヴェルサイユの水盤に於ける彫刻に生を裏けたるこの『水浴の女達』は、丁度『ムーラン・ド・ラ・ガレット』の陽光の祀祭ミ、カイニユの町のバナテネー(註、アテネーの祭の一つ)ミの間の半途に位置するものである』ミ。この言葉は當時の作品の趣味を約言するに十分である。

グレーフエは『水浴の女達の意味に於ける構圖は、彼に迷妄の結果を與へたかも知れない。』ミ云つてゐるが、それは餘りに評家の曲筆に過ぎる言葉でないか。もし是れをしも迷妄の結果ミ云はゞ、彼れの晩年の作を除いて悉く迷妄の結果ではないか。私は已に貴い拾ひ物ミ云つた。それは如何なる點から云つても貴い拾ひ物である。こゝにグレーフエの云はんミするところは彼がかうした構圖の意義を飽くまで追求しなかつたミ云ふ點から『自分の才能を疑ふたかも知れない』ミ一層舞文の病弊を暴露したものであらうが、然しそれすら尙、ルノアルがこの『水浴の女達』の構圖を十數年の後にも繰返してゐるこゝを思ふミ寧ろ餘りに冒瀆の言集ではなからうか。而已ならずグレーフエ自身が云つてゐる『非常に引きしまつた堅固な形』は要するにこの『迷妄』の拾ひ物ではないか。

八十六年、彼は『母子』を描いた。日の光輝く廣い園庭の樹蔭に質素な女——女はルノアルの夫人で赤ん坊は長男ピエールであるミ云はれてゐる——が藤椅子に掛けて、子供に乳を呑ませてゐる。畫面は『非常に引きしまつた堅固な形』によつて掩はれてゐる。肉附が全幅を支配してゐるやうである。女の豐滿な顔、圓柱のやうな頸、肥つた腕、丸い乳房を持つてゐる美しい手先の張りきつた量ヴォリューム、小さな足、膝の上の赤ん坊、その間を縫うて絡んでゐる緊密な線ミ共に觀者の目はさうした丸い量ヴォリュームの上を這つて行く。さながら『土耳其風呂』の女のやうで、またアングルの聖母子を思はしめるものがある。然し彼の女は決して帝政時代の傲慢な女ではない。また十八世紀の、美しさに思ひ上つた麗人でもない。彼の女の素朴な美は、平俗な意味に於ける女の優美を裏切つてゐる程である。然もそれは何

ミ云ふ美しい量^{ヴォリューム}だらう。寧ろマイヨールの彫像に見る女である。そしてこの容積を繞つて、小さなブラシユの無数の色の集合が葉叢ミ樹幹ミ廣々ミした天地ミを描いてゐる。

『コローンの古大家か、原始時代の佛蘭西の多くの聖母が題材の神聖ミ其の厳格な扱ひ方ミによつても、決して人間の氣分を汚すことのないやうな聖母子に、ある相似を見出す人もあるだらう。また陽氣なクラナツハもかうした豊滿に満足した。然しルノアルの聖母はそれを繞る自然が、赫々たる圓光によつてそれを圍繞し、其の美を助けてゐるだけ一層美しさを極めてゐる』(グレーフエ)

彼が『カチユール・マンデスの娘達』を描いたのは八十八年であつた。八十三年以來再びサロンの出品を思ひ止まつた彼は、九十年のサロンにまたこの作品を出品した。作者はこの作品が頑迷なサロンの審査員達にも、いくらか調和し得べきを信じたからかも知れない。

ピアノの前に坐して片手を鍵盤に置いた少女は小さな青い斑點のある衣裳を着てゐる。肩から胸を流れて、プロンドの髪が膝の上に澱んでゐる。側に立つた二人の妹は同

じ白い着物を着て一人はヴァイオリンを脇にかゝへ、一人はピアノに倚り掛つてゐる。輝いた光ミ色ミは、さすがにルノアルを語るものであるがグレーフエが或る點にまでサロンの繪畫であるミ云つた程穩健な作品である。

然し翌年の『ボニエール夫人の肖像』はすべてのルノアルから可成り掛け離れた作品である。明るい青色の服を着て赤い壁の前に坐してゐる。夫人の瘦せた青白い顔ミ、室内の圓い小卓ミ、持送り臺ミ、其の上の花の靜物ミは何れも嚴密に描かれてゐる。色は皆淡薄な調子をもつてゐるが、作者は畫面が出来るだけの滑澤を得た上に、溫かい灰色の薄絹で掩ふたやうである。然しルノアルの、何れも美しい健康ミ、生の歡喜ミを持つてゐる他の婦人像を見慣れた目で、この不愛嬌な瘦せた女の不愛嬌な作品を見るミ何人も一味の不安を感じるかかも知れない。然し暫く見てゐる間にこの灰色の世界が觀者の前に歡喜の泉ミなる。少くも作者はこの蒼白な女を應はしい環境の中に坐らせて、溫かい愛情によつて包んだのである。彼女は其の背景の有るか無きかの溫か味の間にフローベールの人物の様に浮き

出している。少くもルノアルの女の群像の間に一人の別種のタイプを見るに足るもので、作者はこゝにこのボニエール夫人を契機として、偶然、一步寫實主義の境地に退いたのである。彼が初めてグレルの畫室に入つてより已に三十年、この間彼は稀に見る謙讓な心を以て模索に次ぐに模索を以てし、有らゆる手法を試み、有らゆる畫蹟を究めて、而も一面に絶えず俗衆の惡罵を戦ひ、また慘憺たる生活に堪へ忍んで、彼は漸く五十歳の齡をむかへたのである。彼がいくらか自分の身方を得て、生活らしい生活を送ることが出来たのは九十二年の五月にデューラン・リュエールで開かれた個人展覽會に百十點の作品を公にした頃からで、また彼の作品が最後の進展を成就し『何人も得難くして残しおきし紅の林檎の果』を堆くも畫布の上に盛り上げた彼の婉美華麗の畫趣は實にこの以後に始まるのである。

グレーフェは云ふ。『彼はクールベの傍に始まり古代に近く終つた』といふ。
私はもう『カイニユの町のバナテネー』を見よう。

六 『カイニユの町のバナテネー』

〔一九〇一——一九一九〕

私は已に上記の數章に於て、この畫人の初期の模索の時代より傳統への復歸に至る進展の経路を説いた。今、徐に其の過程を顧みるに、最初、彼はクールベーの影に生ひ立つて嚴正な形似に出發したが、同時に彼はこの緊密な形象の上にドラクロアの色彩を盛らんとしまた印象派の光に酔うて日光の祀祭に奉仕した。こゝに彼の形象は色と光によつて開かれた。次に來るものは八十年以後に於けるアングルへの道であつたが、彼はまた再び開かれた形象を閉ぢて嚴正な形を回復した。彼の長い過程は、かくの如くにして絶えず色と形との最もよき調和に對する焦慮を示してゐた。彼は少くも彼がまだ印象派の革命者と同じて、其の光彩のうちに隠れてゐた時代から、一面に古名匠の藝術が、この調和に難い二つの素質を完全に包んでゐるのに驚いて、自分も亦その完璧に近づかうとしたのであつた。

この色と形とに對する焦慮、この二個の素質の交互の進展、それは丁度健康者の靜かな呼吸のやうに彼の藝術の上に常に新な或るものを加へた。そして其の他の如何なる專斷も

彼の藝術の推移を決定したものはなかつた。然し「水浴の女達」や「カチユール、マンデスの娘達」の作品は、日光の祀祭が彼の極致でなかつた様に、ルノアルの藝術の極致ではなかつた。勿論、其の嚴格な線形は一面に彼の藝術を豊かにし得たとしても、彼は前期の作品に於ける豊麗な情趣に於いて缺けてゐるを自覺した。少くも視覺の狹隘を自覺した。曾てドラクロアの暗礁に擱坐したやうに。こゝにも亦一つの暗礁のあるこゝを感じて、また新たなる航程を見出さなければならなかつた。

人は或は彼の色と形とのこの交互の開閉が、餘りに單純な進展であると思ふかも知れない。彼の藝術の推移は或は「+」を加へて、「+」を得るに云ふ程單純な進展であつたかも知れない。然し若しそれによつて彼の藝術を批難するものがあつたならば、それは餘りに胃瀆の極みである。

已に樂園を追はれた近代人は、再びそれを回復するこゝを知らず、また回復しようともしないで、彼等はたゞ反抗と革命との上に自己の藝術を樹てようとした。小さな人間の内

的な刺撃と衝動との内に藝術の礎石を置かうとした。彼等はたゞ狭小な一面に自分の目を見開いて、其の上に遠く、高く、神の樂園のあることを知らなかつた。ルナンは『東の間も尙神の心を宿す』と云つた。然し印象派の畫人はこの『東の間』の神の心を知つて、其の上に恒久な神意を仰ぐことは出来なかつた。ルノアルは云つてゐる。『人は近世的な傲慢な心から、天與の賜を拒むやうになつた。彼は神を獵し、また神を獵しながら、自分の幸福をも獵してゐる』と。彼等はたゞ常に『である』に満足したのである。彼等ばかりではない。近代の畫人の何人が『に』を加へやうとしたか。然しルノアルにあつては、^{「に」}にすら尙且満足することが出来ないで、『に』がもつて混淆融和してもつて渾然たる一の記號にならなければ満足することが出来なかつた。彼の數十年の努力は、實にこの渾然たる記號に對する刻苦で、彼はこの無縫の天衣の内にのみ神は降臨するものと信じたのである。

彼は年々、もう五十の齡を迎へて、またこの推移を繰り返さなければならなかつた。已に

傳統に歸る。『に』の出來た彼は、其上に色の記號に奉仕しなければならなかつた。過去の數十年の歴史が、終始焦慮の記録であるやうに、彼はまたこの上に刻苦の數年を費さなければならなかつた。ブランシュは云つてゐる。『ルノアルは前期の無数の色の間に、きらきら光る、絹のやうな仕上(それが段々深くなつて、もう暗くなるやうなことはなかつたが)には可成り疲れてゐた。千八百九十年頃になつて、彼はブリマチースのものやフォンテーヌブロー派(註、ブリマチースは千五百年伊太利ボロニアに生れ千五百七十年巴里に歿し、フォンテーヌブローの宮殿の裝飾に携はつたことがある。ことにフォンテーヌブロー派であるも、彼の風景畫家の一群でないことは云ふまでもない)に熱中し、また原始時代(註、ブリミチーフの譯語で、文藝復興前期時代を指す)の作品の目立たない仕上けについて語り始めた。彼は可成り不安を感じてゐたに相違ない』と。アングルからヂラルドンに行つた彼は、そこにも自分の安住の天地を求めるところは出来なかつた。彼はもう十五世紀に溯らうとしたのである。或る日、彼はルーヴルを訪うてセット、メートルの室にマンテナヤ

(一四三二——一五〇六)を見出し、暫くその前に立ち止まった。「滑澤に描く」云ふこゝに専念したのは丁度この時代からであつた。そしてチエンニーノ、チエンニーニの『法』畫の幸福な發見(語録第一参照)も亦、この年頃であつたが、『模索の時代』にして、また『求むるものの不安を暴露した』(グレーフエ)彼にまつて、この發見は天にも昇るやうに思はれたらう云ふこゝは容易に想像が出来る。爾來彼はフレスコの畫趣を油によつて得ようとした。(語録第七参照)。彼はこの時代に屢々再度の伊太利旅行を試みるこゝの希望を洩した云はれてゐるが、それは實現しなかつたらしい。彼は毎日のやうにルーヴルを訪ふてそこに古名匠の偉作を飽くまで研究した。八十年代の彼のパレットは白、ブルー・ド・コバルト、ベルミリオン、黄(カドミウム、シトロン、オランジュなき)綠(ヴェロネーズ及びエメロード)ラツク・ド・カランスによつて組み立てられてゐたが(註、プエランシユの記述による)漸次オークル・ジョーヌを多く使ふやうになり、またヴェニス派の赤の効果を得ようとした。そして曾ての糊狀質の繪具は年々共に薄くなつて半糊狀質となり、それによつ



(1) 像 肖 の 女

て艶消しのやうな畫をかくやうになつた。同時に觀者に親しい彼の強い筆觸は影を沒したが、さうした手法によつても、彼は尙、色の豊麗明澄を得るこゝは出來なかつた。彼は模索に模索をつゞけ、研究に研究をつゞけた。(前世紀の最後の數年の彼の製作の、他の時代に比して、いくらか貧しいこゝに、この時代にバステルやリトグラフの作の多いこゝをグレイフェが云つてゐるのは、かうした焦慮の半面を語つてゐるものだらう。『古名匠達が彼等の畫筆を作りながら彼等のパネルの下地を作りながら、云はゞ藝術の一切の調理を自分でやりながら、よき工人であるこゝをのみ願つてゐた』やうに、彼も亦單純な一個の工人になつて『天才ならうとする』慾望もなく『たゞ先輩の教訓を嚴守して』『貴い技術テクニックに従事』したのであつた。彼の藝術は一面に『花が咲き亂れるやうに、木の果が熟するやうに』自然に生ひ立つたが、而もその半面には近代の何人も追隨するこゝの出來ない程の刻苦刻苦と勵精勵精があつたのである。

然し今新なるものは過去の凝固として觀者の前に現はれた。そこに何よりも先づ目を射るものは豊満な形、華麗な色である。彼は十年に餘る刻苦によつて漸く千九百年以後、^{“I + a”}の渾然たる融合に到達することが出来たのである。

私は已に七十年代に色の豊麗を説いたが、繪畫の文學的轉置は常に餘りに不完全である。彼の最後の進展に於て、其の豊麗は益々其の度を加へた。八十年代の強堅な賦彩は、尙簡朴なスチリストに應はしいものであつたが、彼は今、彼の有らゆる優麗な素質を畫布の上に直に移植するこの出来る最高の柔か味を得ることが出来た。そして出来るだけ單一な量^{ガオリユム}の上に最も強い色彩を溶かし込むことが出来た。第二期時代に於ける灰色の薄絹に包まれたやうな色は、今、白日の下に輝くやうになつた。第三期の時代の強堅な色は其の重荷を下すことが出来た。輝いた色の小川は彼の如何なる斷片の上にも氾濫した。簡素にして而も豊満な形は、限りもなく飽和したる至純な色のうちに浮き上つた。

彼は生涯決して自分のパレットを他人に示すことをしなかつた。彼は云つてゐる。「繪か

きのパレットは何ものをも意味するものではない」^ミ、また曾てアンドレーが彼のパレットの組み立を聞いたときに彼は答へた。「私はそれで手品をしようとするのでないが、私が指導を與へようとするもの^ミ信じられることを恐れて、私は（他人にパレットを示すことを）嫌ふ」^ミ。かくして私が上に記したフランシユの記録は、彼が八十年代、屢々ルノアルに近づいた頃に垣間見たもので、この畫人のパレットの唯一の記録であるが、私等は幸にして梅原龍三郎君が書いた『ルノアル翁の追憶』のうちに、彼の晩年のパレットの記録を見るこゝが出来た。それは次の順序に並べられたものである。

白(ブラン・ダルヂヤン) 黄(ジョーヌ・ド・ナーブル、オークル・ジョーヌ) 赤(ベルミリアン・フランセー、ベルミリアン・ド・シーヌ、ルージュ・ブゾール、ガランス・ヌメロ・アン) 青(コバルト・ブルー) 緑(ベール・テメロード、テール・ベルト) 黒(ノワール・デイ
ゾアル)

これは今日世界に於ける、この畫人の晩年のパレットに關する唯一の貴重なる記録であ

る。

勿論このパレットの羅列が彼の色彩のすべてを語るものではない。それよりも其の質である。グレーフェは彼の色を説いて「桃の皮膚のやうに柔かに、莓の肉の中の銀のやうに輝いた薔薇色、南國の空のやうな、また或る時は純粹な土耳其玉のやうに不透明な、きめの荒い紺青、サフランの花から、最も深いオレンジの色に移り、また石英の中に嵌入された金のやうに輝く黄色」云つてゐるが、さうした形容詞すら、彼自身が云つてゐるやうに「一つの特殊な色の印象を彷彿させようとして、無数の比喻を列べても無駄である」。寧ろそれ等の色彩が有らゆる地上の重荷を脱して、色の歡喜を作り上げる諧和を語るこゝが出来なければ、要するにチューブの一つ一つを絞り出したものご擇ぶこゝろはない。然し何人が果して、彼の至純な樂園の色を文筆の上に移すこゝが出来よう。私はたゞ讀者に再び中澤氏の「西班牙風の衣着たる女」の一幀を見るこゝを勵める外仕方がない。恐らくそれは凡てを語るに相違ない。彼はもう一切の對象の上にメロディを置かうとする七十年代の

歌謠の作者ではない。また八十年代の叙事詩人でもない。彼は永久に叙情詩人として立つもので、彼は今さうした點に於て最高の境地に達したのである。彼の糊狀質のマチエールが前世紀の晩年に漸く薄くなつて半糊狀質となつたこゝは、私が已に説いたが、彼はこの時代に至つて水繪具に近いやうなマチエールを用ふるやうになつた。然しそれは會ての如何なる時代の色よりも豊麗を極めたものとなつたのである。

今、如上の過程を彼の作品の上に見るこゝ、彼は前期の最後の十年、即ち九十年代に於て多くの「水浴の女」を描いた。たゞへば九十五年以前に描かれたデュラン・リュエールの寢室のそれも、九十七年頃のワグラム宮廷のそれも、何れもブランシユの「水浴の女達」の人物の或るものを繰り返してゐるが、要するに、この過渡時代の作品を代表するもので、千九百年の「浴後」もまた彼の新たな手法が其の大きな畫面を支配するこゝは出来ないで寧ろ強い筆觸の確な肢體の建築はこの畫人の古い手法を思はせるものがあつた。

これより先き彼は右手の神經痛を病むだ。そして前世紀の最後の數年に至つて、年々共

にこの痼疾は加重して遂に、彼の手を變形した。同時に彼は寄る年波に巴里の氣候に堪へられなくなつて冬が来るに雁のやうに南の海岸に逃れることになつた。夏は夫人の郷國ブルゴーニュの『エソアの家』に暑を避けた。彼はそこに無数の小さな、さながら寶石のやうな作品を描いた。

『彼を苦しめた痼疾は、また畫人としての彼れに親しいものになつた。其の晩年の様式のある部分は其れに歸することが出来よう。其れはこの畫人が大作にかゝる事を妨げ、遅緩な筆致を用ふるの止むなきに至らしめた。恐らく私達は此の痼疾を祝福しなければならぬのではないか。かのベートーヴェンが彼の聾疾が外界に對する器官の直接的交通を阻止した時に至純な藝術に達したと同じやうに、そして又、彼が音樂的マテリアリズムの殘餘を擲つて、彼自身の奥底に下り、同時に物質的能力が貧しくなると共に益々豊富になつたのと同じやうに、ルノアルも亦同様な、寧ろまだ少しはましな運命に依つて捕へられた。そして彼の心のうちに、其の再現を不自由な體軀に應はしいやうな効果を成就した。人は彼

が如何にして描き得るかを想像すること出来ない。歪んだ手先きは奇怪な程纏れた指をして、混亂した渦形の鞠を見るやうである。もしこの指が離すこと出来ない好きな巻煙草を持つことが出来るとしたら、たゞそれだけで、食物を運ぶことすら出来ないのである。彼の妻や、此の畫人の身邊を常に去りやらぬ忠實な下婢ガブリエルが、此の不恰好な鞠の中へ筆の軸を差し込むと、彼は鞠をすほめて、そして描く。彼はまるで掌の中に翼がある様に描く。ガイニヤのコレクションの中にエリアの庭を描いた小さな畫がある。それは僅に方數寸を出でない。光を含んだ影と、躍動する光とが広い世界を形づくつて見る者をして場所の限界を忘れしめる。人は其の全感覺を以て、この、こんもりとした樹林の間に沈潜することを感じる。床几の上に一人の少女が鮮かな薔薇色の輕衿カシヤルを着て腰を掛け、そして幼兒を見守つてゐる。彼女は黒いリボンのついた華美な帽を冠つてゐる。色彩は互に重なり合つて置かれ、恰も其れが其れ自身で溶け合つてゐる様に見える。その部分にもデッサンは認められない。而も畫面はこの小さな人物が動くかと思ふ位に精確に描かれてゐる。

その白い袴の上に鼠の色調が戯むれ合ひ、僅か數ミリオートルのその場所に一ぱいの豊饒を盛り上げてゐる。私達の貧しい知識ではこのラファエロが最早手を要しなかつたミ云ふこゝを想像するこゝも出来ない位である」(グレーフエ)

この小さな寶玉は千九百三年に描かれた。彼はこゝに初めてグレーフエの所謂「荆棘の道」を行き行きて、遂に彼れ自身の靈の世界に安住するこゝが出来たのである。

爾來十六年、彼は無數の作品を残した。そこにはこの畫人の老後の寵愛を一身に集めた三番目の息クロード、(彼は千九百〇一年に生れてココミと呼ばれてゐた)の愛すべき無數の肖像がある。或は室内に、或は外光に、または「眠れるココ」積み木を遊べるココ」「いたづら書きせるココ」、何れも澄明な美しい色によつて、この畫人特有の無邪氣な動物の肢體の建築が描かれてゐる。また彼は無數の靜物や風景を描いた。グレーフエが「今こそ彼は本當の風景畫家になつたのだ」云つた程、それは色ミ光ミに輝いて年ミ共に、若く華やかになつて行くのである。私達はまた多くの「水浴の女」をも見る。一縷の糸は綿々ミして彼の壯

時の作に連つてゐるが、こゝにも益々豊滿に、益々麗美な肉體を見るこゝが出来る。また『花の歌』(一九〇九年)の優婉なアナクレオンの追憶や、『息へる若き牧人』の高雅な肉體諧和の音律や、私はもう年次を追ふて彼れの代表的作品を挙げるこゝすら出来ない。彼の肉體は年ミ共に凋零の悲しみを傳へたが、彼の藝術は是に反して月ミ共に咲き亂れた。彼が晩生二十年の歲月の間に日に日に彼の一管の筆端から生れ出た無數の作品は、さながら古の史乘に見るフィレンツェの祭、アルノの河畔に、滿都花を散らして踏歌管絃の興を盡したるにも比するこゝが出来る。或はまたアテーネの音、紅紫ミりきりに裝ふた群集の行列が、アクロポリスに集ふてヘカテンベオンの旬日を歡樂の限りを盡したミ云ふバナテナエか。

すべての作品はすべての彼の最後の進展を代表してゐる。如何ばかり小さな斷片にも地上の喜びを聲を限りに歌つてゐないものはない。何人も其の藝術に於てルノアルより以上に人間的に、近代的に感覺的なものはない。ミブールデルが云つたのも今だ。『自然はその

上にこの畫人が置いた信條に感謝の思ひを持つてゐるやうである』ミミルボーが云つたのも今だ。彼の無数の裸體ミ、無数の花ミ、無数の風景ミは何れも漸滅のこの世の中に不壞の佛を傳へて萬古に輝くのである。若い女のふくよかな乳房にも、亞弗利加の野に徧ふを食の糧糧にも彼は恒久の神意を見たのである。オクターブ・モーは云ふ、『彼の作品はたゞ喜びと輝きとをのみ歌ふのである。彼は生命の姿を轉じて、その美しさを深大にするのである。彼の叙情詩的萬有神教主義は花の輝きに女人の優婉を思ひ、彼の裸體は木の果の天鰲絨質を、若い女ミ子供の面影は直ち曉天の清明を語るのである』ミ、彼はまた死歿の前數日自らガスケーに語つた。『希臘人こそ、何ミ云ふ愛すべき國民だらう。彼等の生存は、彼等が樂園を回復し、愛するために神々が地に降つたミ想像し得た程幸福だつた。そうだ、この大地こそ神々の樂園だつたのだ。……私が描かうミ思ふのもそれだ』ミ。彼はもう『愛ミ美ミ愉悅』の法悦を身にしめて、アクロポリスの神殿に集ふ幸福な國民の一人である。ブランシユは云ふ。『希臘ミ十八世紀ミの間に彼は女人の殿堂を立てた。そこに彼は法悦の

苦難の十二の燈明をかゝけて彼れの女神を奉祀した。たゞ彼れのみのアフロデイト、セーヌの岸のヴェヌスを奉祀した』ミ。私はもう是れ以上に云ふ必要はない。また云ふことは出來ない。私はたゞ讀者ミ共に彼の晩年の作品の間に中澤氏のお蔭に依つて、『西班牙風の衣きたる女』の一幀を知るのみである。そこに彼が年ミ共にあらゆる漸滅の世界を振りすてたゞ花のサンサシオン、永遠に消えぬ香によつて私達ミ包むのを見るばかりである。

彼は早く已に不具の手の持主ミなつたが、それでも彼の若い心が、彼に比較的健康を齎して、千九百十年以前は、春ミ秋ミの溫和な季節にはまだ長い間の生活の親しみミ、ルーヴルを見る喜びミで、巴里に姿を見せるミが多かつたが、年ミ共に漸次、セーヌ河畔に彼の溫容を見るミが少くなつた。彼が南佛ニスニースの東、數基米を隔てた美しい海沿ひの村カイニユミサン・ポール・デュ・ヴァルの間に地を求めたのは十餘年の前であつた。彼は其處に家を建て、『ヴィラ、コレット』ミ呼んでゐた。パレスチンを思はせるやうな起伏に富んだ

地勢の此の郷國では、さながらオーシスのやうに青々々擴がつてゐる山腹の低地の間にあ
る。オリーブの美しい樹蔭を縫ふて狭い岩だらけの道がヴィラ、コレットに導びてゐる。

東は日に照り榮ゆるアルプスの雪を眺めて、南には地中海の波が紺碧を湛へてゐる。可成
り廣い邸宅で、この畫人に應はしい自然な庭は、咲き亂るゝ紅紫の花ミ、ミころミころに立
つてゐる彫像ミに飾られて、華やかな靜かさが領してゐる。彼はこゝに老ミ病ミを養ひな
がら冥想ミ製作ミに心行くばかりな日を送つてゐた。

然し彼の若々しい心も、尙過ぎ行く日を止めるこゝは出来なかつた。千九百十五年、妻
を先き立てた彼は、自分の華麗奔放な色の祀祭に僅に老を忘れながらも、畫筆を措く度毎
にこもすれば焦だたしい氣持ちに襲はれて、淋しい年月を送らねばならなかつた。

まだそれのみではない。呪はしい大戦はこの老天才の二人の息子をも巻き込むで、彼等
は二人も重く負傷した。(それはビエールミ、ジャンミであつた。三番目のクロードは大
戦の終にまだ十七歳であつた)

或る日のこゝであつた。その二人の傷いた息子の一人が病後の賜暇を得て、父のうちに歸
つてゐるが、また再び出發の日が逼つてこの老慈父に別れねばならなかつた。ルノアルは
彼の後姿を見送つてから、いつまでも頭を垂れて、氣も心も消喪したやうに身動きもしな
いで、たゞ續け様に“*Mon petit, mon petit*” (吾が子、吾が子……) ミ呟いてゐたミ云
ふこゝである。何ミ云ふ悲しい記録だらう。私はアンドレーの著書にこの一節を讀む毎に
暗い悲愁がひし／＼ミ身に迫るのを覺えるのである。常に十九世紀初頭の革命を藝術の上
から呪ふてゐる彼は、恐らくこの目のあたりの大戦をも同様に呪ふてゐるたに相違ないが、か
うした一日が彼の身の上にも降りかゝつて来るミは想像もしてゐなかつたかも知れない。
然しこの暗い生活を僅に慰めるものは畫を描くこゝであつた。暫くして彼は頭を擡けて
だしぬけに叫んだ。『俺を畫室に運んでくれ……』ミ。そして彼はモデルの來なかつた其の
日を、漸く料理番が持ち出した魚をナブキンの上に置いて、涙に一ばいになつた老眼にそ
れを描き始めた。それでもまだ彼の歎歎を止めるこゝは出来なかつたミ云はれてゐる。

彼の畫室はこのヴィラ、コレットの二階にあつた。三つの高い窓から日の光が潮のやうに流れてゐるが、其處に見るものは古ほけた蒲團椅子ミモデル用の花をかざした古帽子ミ、いつも畫を山のやうに積み上げた數脚の椅子ミの外には何ももの目を喜ばすものはなかつた。たゞ紅蓮の炎ミ燃ゆる彼の無数の作品が互に寄り添うて四壁を領してゐるばかりであつた。彼はこの間にあつて、雨にも風にも二六時中、丁度、商店の使用人が日々の店務に通勤するやうに規則的に畫室の人ミなつた。そして日が暮れるミ晚餐の後の暫くを小供のやうに妻を相手にドミノなミを戦はすか、ガブリエルに本を讀ませて聞いているのが彼の日課であつた。そして夜は翌日の元氣を快復するために可成り早く就寢するのが常であつた。彼にミつては古名匠の傑作を見るこも、自分の畫を描くこも以外には何の興味もなかつたらしい。

私は彼が五分間を惜むで描いたこもを云つたが千九百十一年、彼は瀕死の老體で臀部の

腫物を切開するために暫く病院に入るこもになつたが、手術が一日延びたこもふ日に、彼は直に妻を畫室に送つて畫の具箱を取り寄せて薔薇を描いたこもはれてゐる。彼は自ら云つた様に『不可抗力』以外には畫を描かすにはゐられなかつたのである。

グレーフエの著書の最後の一節には十年前の彼の佛が書かれてゐる。

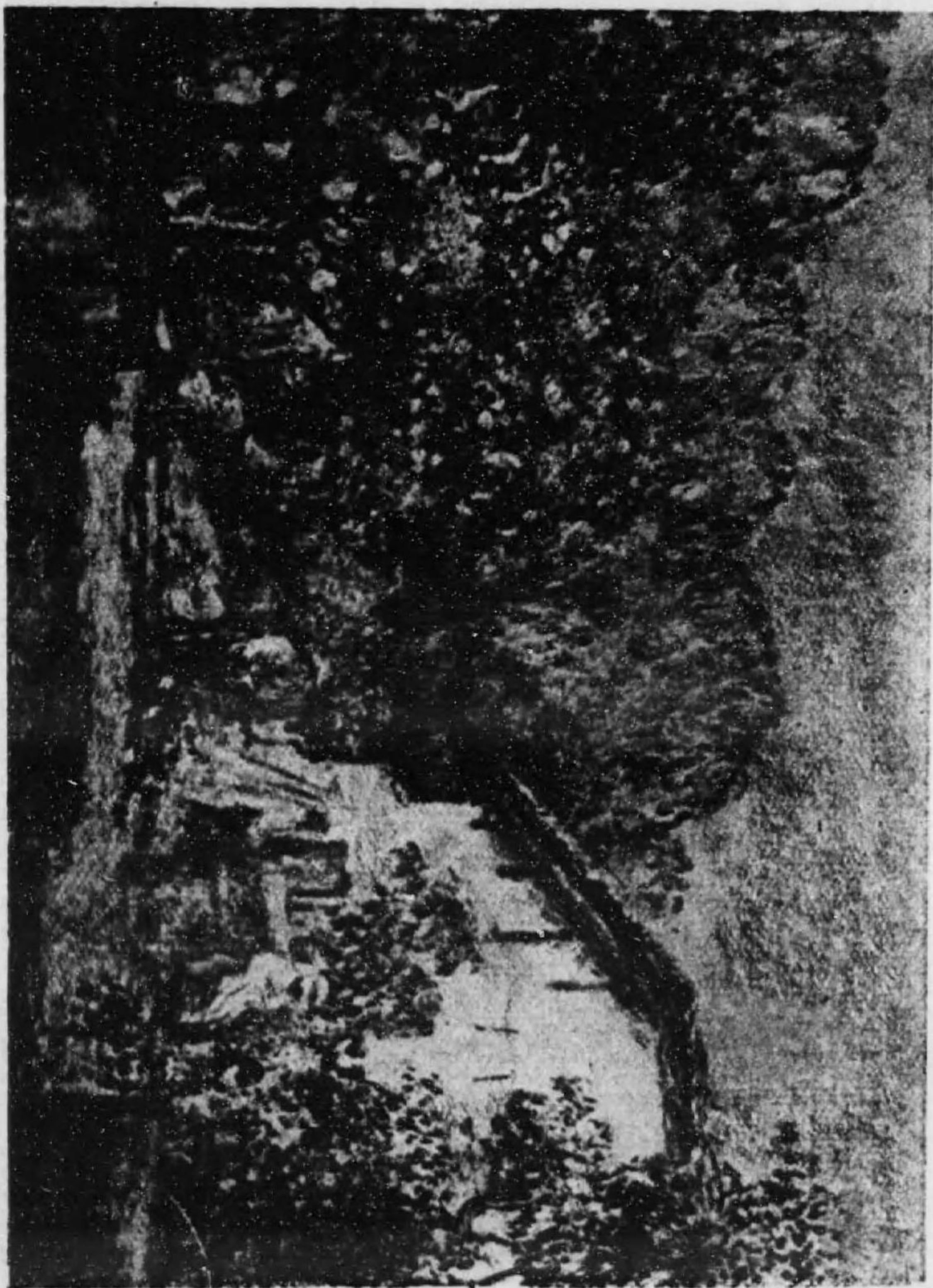
『一番最後に彼を見たのは千九百十一年の春、カイニユに於てであつた。彼はたつた一人
明るい大きな部屋の、何もない卓子に對して坐してゐた。骨ミ皮ミになつて瘦せた其の體
軀は大した場所も取らず、身動きするこもなかつた。私には彼がもう何時間も前から、
かうしてゐる様に思はれた。時々彼がかうして動かすに坐つてゐるのだらうこも思はれた。
彼の佛はナポリにあるチシアンチシアンの法王像の枯稿した顔を思はせた。同じやうに聰明な齡に
依つて、同じやうに鋭くなつて、而も常に他人を陥れるやうな表情も不安な様子もなく、
彼は大きな窓越しに、日に輝いた海邊の丘を柔和に眺めてゐた。私が部屋へ入つた時、彼

は振り向きもしなかつた。私の尊敬が私を興奮させた言葉にも耳を傾けなかつた。さながら太陽の光が其れ以上のこみを告げてゐるやうであつた」云。

・グランシユは十四年の春彼を訪ふた記録を書いてゐる。

「私は私の老いたる友の前に立つた。彼は屏風の陰に身動きもせず坐りながら、もう一度エステレルの山の入りをつくづく眺めた。彼は今の今まで描いてゐたのだらうか。私は彼に抱きつきたい様に思つて言葉も急に出なかつた。……彼の手は枯れた梨の木の様、に節くれ立つてゐた。(私が其の手に觸れても、彼の手は私を握り締めるこも出来ない) この手こそ、帯革で右の腕に結びつけられた畫筆の動くがまゝに神の示現が生れ、若いアナカルシスに新たな曲線を與へ、酒神の巫女の帯を切つて、ヘレーヌの胸を開くのである。」

梅原龍三郎君が始めて千九百八年にルノアルを訪ふた時は、まだ松葉杖に縋つて庭の散步位は出来たのださうであるが、もうこの時分にはそれも出来ないで「籐椅子に二本の棒



家合田のクヌノアル

を通したものをポールミ云ふ庭男ミ、ガブリエルにかつがせて『漸く瀕死の肉體を運ぶ外はなかつた。』

彼は云ふ、『今や私はもう手も足も無くなつた。大作を描きたいのに。私はたゞヴェロネーズを、『カナの婚禮』を、夢に見るより仕方がない。本當に淋しい』ミ。

千九百十九年の十一月の末、彼はかりそめの病に臥した。然しそれでも、尙描かずに生きてゐられない彼は病床で小さな静物を描いて僅に慰めてゐたが、病は日共に加重して超えて十二月二日、遂に七十八歳の高齡でカイニユの自邸に永眠した。

彼の最後の作品は死歿の二日前に描かれたもので八號位な畫布の、シャーシーに紙で留めた畫面の半分を淡い薔薇色で塗りつぶして、白い食布の上においた六個の林檎を描いたものであつた。