



近代都市パリを見る : ドーミエと<見る人>の主題

高, 秀美

(Citation)

表現文化研究, 5(2):93-116

(Issue Date)

2006-03-23

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002862>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002862>



近代都市パリを見る — ドーミエと〈見る人〉の主題

Seeing the Modern City Paris: Daumier and the Motif of the ‘Spectator’

高秀美 Ko Sumi

概要

本稿では、近代都市パリを描くにあたって、オノレ・ドーミエ(1808-79)が多用した〈見る人〉というモチーフの持つ意味を、社会史的観点を取り入れながら考察した。

まず、第1章ではドーミエの活動を4期に分け、それぞれの時期の作品を概観しながら、〈見る人〉の登場やその形態の特徴について考察した。〈見る人〉のモチーフは、政治諷刺よりも社会諷刺に多く、第2帝政期に入るととりわけ頻繁になること、また最初のうちは、家庭内のユーモラスな情景や覗き見の主題が中心であったが、パリ改造事業をきっかけとする都市の近代化に伴って、急速に変化する都市を前にした人々のさまざまな反応が描かれることがわかった。

第2章では、〈見る人〉のモチーフをテーマ別に分けて、具体的な作品の分析をおこなった。都市改造は、「昔のパリ」を破壊すると同時に、人と人の関係にも変化をもたらす。彼の作品は新しい文明や繁栄する都市を前にした人々の不安や焦燥を映し出すものとなっている。またドーミエには、万国博覧会やカフェ、劇場など都市のスペクタクル空間を背景とした作品が多いが、それらの作品を見ると、19世紀都市パリが、単なる街の役割を超え、目を楽しませる場所として扱われていること、そして、街を見る人々はスペクタクルを見る観客として捉えられていることがわかった。ドーミエがこれらの観客の姿を通して描き出したのは、近代都市において、さまざまな階級が混在し合いながら、集合的な「大衆」を形成していく状況であり、その形成において都市の「スペクタクル」が果たしている役割の重要性である。

キーワード: 諷刺漫画、オノレ・ドーミエ、19世紀都市、パリ、〈見る人〉

Abstract

This paper considers the meaning of Honoré Daumier's (1808-79) use of the motif of the ‘spectator’ when applied to modern Paris from the view of social history.

The first chapter divides Daumier's activities into four periods and while analyzing his works from each period looks at the appearance of themes involving the spectators. The motif contains more social than political satire and this increases during the period of the Second French Empire. In the beginning most of the themes are based around humorous family situations; however, later on due to the modernization of the city, scenes showing the reaction of Parisians to their rapidly changing city increase.

The second chapter divides the spectator motif into several themes. At the same time that it destroys the old Paris, the reconstruction of the city also changes the relationships between people. Daumier's works portrays the uncertainties and restlessness of the people facing the new civilization and prosperity of the city. Many of Daumier's works are set in the urban spectacle of world expositions, cafes and theater productions, but if we look closely at those works we can see that 19th century Paris is more than just a city. It is also a place that is visually entertaining and we understand that everyone observing the city is merely an audience viewing a spectacle. What Daumier portrayed from observing these audiences is the creation of group masses from the combination of various classes, and the importance of the urban spectacle in the creation of these group masses.

Keywords: Satirical Cartoon, Honoré Daumier, 19th Century Cities, Paris, ‘Spectator’

はじめに

本稿では、19世紀フランスで活動した諷刺漫画家（カリカチュリスト）であり画家であるオノレ・ドーミエ（Honoré Daumier, 1808-79）の作品の中から、都市改造により変貌し続ける近代都市パリを〈見る人〉を描いた作品を取り上げ、社会史的観点を取り入れながら考察する。

1830年から1870年にかけて、つまり、7月王政¹初めから第2帝政期²の終わりにかけての時期に主として活動したドーミエは、『ル・カリカチュール』や『ル・シャリヴァリ』をはじめとする新聞や雑誌に、多くの政治諷刺画や社会諷刺画を掲載した。彼は早くから石版画（リトグラフィー）の新技术を身につけ、およそ4,000枚の石版画を残しているだけでなく、約1,000枚の木版画、約1,100枚の水彩画・油彩画、また多数の彫刻、素描などを制作しており、その作品数は膨大で、表現手段也多岐にわたる³。40年間に渡って職業として石版画を描きつづけた彼は、当時の人々にとっては石版画家ドーミエとして知られていた。しかし、亡くなる1年前の1878年、4月15日から6月15日の2ヶ月間に渡って、友人の画家や批評家たちの主催により、ヴィクトール・ユゴーを名誉委員長として、油彩画や水彩画を中心としたドーミエの大回顧展がデュラン＝リュエル画廊で開催された。それにより単なる諷刺画家にはとどまらない「芸術家」としてのドーミエの姿がはじめて明るみになった。1901年には、パリ美術学校で、大ドーミエ展が芸術新聞協会の主催で開かれるようになる。このようにしてドーミエは、石版画家としてだけでなく芸術家として、西洋美術史の中でも次第に注目されるようになった。19世紀の作品が多く展示されているフランス・オルセー美術館の1階フロアは、中央の彫刻展示を挟んで、入り口から向かって右側がアカデミズム系の絵画、左側がバルビゾン派からクールベ、マネ、そして印象派の画家たちへと続く「新しい絵画」の展示空間となっているが、ドーミエのいくつかの油彩画と彫刻は、左側の第1室に展示されている。このことは現在の西洋美術史におけるレアリズムの先駆者としての彼の位置をよく表している。

まず、ドーミエの先行研究について簡単に述べておきたい。ユルク・アルブレヒトの著書によれば、1857年のボードレールによる論文、および1865年のシャンフルーリによる専門研究以降、諷刺画家ドーミエが正面から論じられるようになった。また、遅くともリヒアルト・ムーターの評価（『19世紀絵画史』、1893）以降は公式の美術史の記述にも取り入れられ、19世紀にとどまらない、

美術史上非常に重要な存在と認められるようになった⁴。ここではボードレールによるドーミエの評価を確認しておこう。

19世紀フランスの詩人・美術批評家であるシャルル・ボードレールは、1857年『フランス諷刺家たちの数人』と題する論説で、10名のフランス諷刺画家を取り上げているが、その記述の4割はドーミエに当てられている。ボードレールは、日々消費される移ろいやすいジャーナリズムの渦中にいて、パリの住民たちに笑いを提供しているドーミエが、実は「現代芸術にとってもっとも重要な人物の一人」であることを指摘する⁵。

ボードレールがドーミエの中に、彼の定義する「現代性（モデルニテ）」を見出していたことは確かであろう。「現代性」の探求とは、「流行が歴史的なもののうちに含まうる詩的なものを、流行の中から取り出すこと、一時的なものから永遠的なものを抽出すること」（『現代生活の画家』、1863）である。ボードレールはすでに『1846年のサロン』の終章「現代生活の英雄性について」の中で、後の『現代生活の画家』に集成される理論を素描し、「あらゆる世紀、あらゆる民族はそれぞれの美を持っているのだから、われわれも必然的に我々自身の美を持っている」のであり、「パリの生活は詩的で驚異的な主題に満ちている、ただわれわれがそれに気がつかないだけだ」と述べていた⁶。1857年のドーミエ論は、この諷刺画家が、移ろいゆく現代生活の中に永遠の様相を捉えていることを明らかにしている。

諷刺画家ドーミエは「彼の芸術をきわめて遠くまで押し進め、これを一個の真面目な芸術と化した」。ボードレールによれば、ドーミエを正しく評価するには、芸術家としての観点と道徳的な観点の両方から分析する必要がある。芸術家としてのドーミエを特徴づけるのは、その「巨匠のようなデッサン」である。卓越した記憶力と正確無比な観察力に裏付けられた彼のデッサンは、「人生の流動性」と取り組む「軽くて瞬時的な芸術」の中に、人々の真実を捉えることができる。また道徳的な観点においては、ドーミエはモリエールに似ており、その思想は説明の必要もなく一気に現れ、ただちに理解される。「彼のすべての作品の根底には誠実さと人の好き」があり、決して悪意や苦みを含むことはない。さらにボードレールは、ドーミエの鉛筆がただ輪郭線を確定するだけの黒とは別物であり、思想と同時に色彩をも読みとらせること、つまりデッサンが自然に彩りを持つのであり、それこそが「すぐれた芸術のしるし」であるとして、最大級の賛辞を贈っている⁷。

20世紀におけるドーミエ研究のなかで注目すべきものは、美術批評家であり自身マイム役者でもあったジュディス・ウェクスラーの著作である。彼女は、『人間喜劇——19世紀パリの観相術とカリカチュア』(1982)において、19世紀における近代都市の発展と、ラファーター(1741-1801)を祖とする観相術の発展とを結びつけ、見知らぬ人々が集まった都市の中でコミュニケーションの手段として発達した身振りのアートについて研究した。当時のパントマイム役者であったドゥビュロー、戯画家ドーミエ、そして文学者バルザックにおける身振りアートについて研究した彼女は、ドーミエが自分の描く類型的人物に個体としての生の強烈な感覚を吹き込むことが出来たこと、つまり、ドーミエにおける人々の「動き」の表現を高く評価する。彼女はまた、根っからの共和主義者であったドーミエに底流するイデオロギーの力こそが、ガヴァルニ、モニエ、コンスタンタン・ギースら、同時代の他の諷刺画家の作品からドーミエを区別すると述べている⁸。ウェクスラーは、文学者であるバルザックやボードレールが都会人を描くのに、その性格や出自を直接言ってしまうのではなく、見知らぬ人の目から見たもののようには外から描写するという方法を駆使してみせたことや、ドーミエが都市を〈見る人〉の姿を通して都市の変貌ぶりを描き出したことに注目した。ウェクスラーの研究は、都市を見る人間が何を見るか、またどのように見るかを示すことで、19世紀の都市文化を当時の人々がどのように理解していたかを追及できることを示唆している。

最近日本では、喜安昭が著書『ドーミエ諷刺画の世界』の中で、ドーミエの記憶力や石版印刷の技術による速報性、そして近代化する都市パリの渦中に身を置くという体験からドーミエの現代性が生まれたことを確認し⁹、ドーミエがとらえた多様な主題に即して、彼の作品を近代都市パリの社会状況の中に位置づけながら、具体的な紹介・分析をおこなっている。また、2000年日仏美術学会に発表された「ドーミエ、劇場と観衆——東武コレクションを中心に」で岩崎余帆子は、東武美術館が2000年に開催した「オノレ・ドーミエ版画展Ⅲ」の中で劇場と観衆を描いた作品を取り上げ、関連するさまざまな問題を考察した。岩崎は劇場と観衆について、政治風刺における政治的事象を視覚化する装置としての劇場、人間観察の場としての劇場と外見的特徴と感情表現の問題を孕む観衆、構図と光の効果の探求の場としての劇場と観衆など、多角的な側面からドーミエの作品を考察している¹⁰。

本稿で注目したいのは、近代都市パリを描くにあたってドーミエが多用した〈見る人〉というモチーフの持つ意味である。ウェクスラーが述べたように、ドーミエが都市を〈見る人〉の姿を通して都市の変貌ぶりを描き出したことは注目すべきことであるが、それに加えて本稿では、街を歩く人々や万国博覧会、カフェ、劇場など都市のスペクタクル空間に訪れた人々を〈見る人〉として捉えたドーミエのまなざしに着目したい。そして、そのまなざしによって推測できる19世紀都市パリの役割や、都市パリと群衆、群衆と群衆との相互関係を考察したいと思う。

1. ドーミエの作品と〈見る人〉の主題

本章では、ほぼ40年間にわたるドーミエの活動を概観しながら、ドーミエの作品全体の中で〈見る人〉のモチーフがどのような形で出現してくるのかを確認する。ドーミエが生きた時代は政治的な激動期であって、革命、クーデター、内乱、戦争が絶え間なく起こり、パリ市内では市街戦がおこなわれ、無数の人々が死んでいた時期である。現実世界と密着した彼の作品は、社会の変化と密接な関係を持ちながら変化する。ドーミエの作品を見ていく上で、「検閲法」¹¹の存在は政治諷刺から社会諷刺への重要な転換点となるので、そのことを念頭に置きながら〈見る人〉の主題の登場や形態の変化、量の変化などに注目したい。

ドーミエはナポレオン1世による第1帝政が始まって4年後の1808年2月26日、マルセイユに生まれた。ガラス職人であり主として額縁の製造を生業にしていた父ジャン＝バティストは、文学への野心に燃え、詩人としての成功を夢みて、家族をマルセイユに残し単身パリに出る。残された一家が父親を追ってパリに移住するのは、ドーミエが8歳の時であった。売れない父親の代わりに家族を養うため、ドーミエは少年時代から弁護士の使い走りや書店の店員などいろいろな職場を転々とする。1822年、彼は父親の紹介で、画家・考古学者であるアレクサンドル・ルノワールにアカデミックな表現技法を学ぶことになるが、その指導に満足はできず、ルーヴル美術館に通って古典彫刻やレンブラント、ルーベンスの模写をする。1823年頃には印刷業者ベリアールの工房で働きながら、当時発明されたばかりの最新技術である石版画(リトグラフィ)の技法を学ぶ。ドーミエが初めて政治諷刺を描いたのは、ルイ18世が没し、弟のシャルル10世が即位した1824年であるが、本格的に諷刺画を描きはじめたのは7月革命によってブルボン王

朝復古王政が崩壊し、ルイ＝フィリップが市民王として即位した1830年からである。以下、検閲法の有無にしたがって、ドーミエの活動を4期に分けて考察する。

1.1. 第1期(1830-1835)

ドーミエが諷刺画家としての活動を始めた1830年代初頭は、7月革命後、出版の自由が実現して次々と共和主義の雑誌や新聞が発刊されるなど、パリを中心に諷刺画熱が高まった時期であった¹²。というのも当時は文字の読める人が少なかったため、絵入り新聞の影響力は大きかったからである。さらに、18世紀末にドイツのゼーネフェルダーが発明した石版画は、画家が直接、石の上で描くことが出来たので、その速報性は、諷刺画とジャーナリズムを結びつける重要な要因となる¹³。『複製技術の時代における芸術作品』(1936)のなかで、複製技術が芸術の創造と受容において根本的な変化をもたらしたことを指摘しているヴァルター・ベンヤミンは、石版画について、「複製を大量生産することによってこの技術は、作品の一回限りの出現の代わりに、大量の出現をもたらす。そして受け手がその都度の状況の中で作品に近づくことを可能にすることによって、複製された作品にアクチュアリティを付与する」¹⁴と述べている。ドーミエは誰よりも早く石版画の技術を身につけ、毎日のできごとやパリ住民の反応を次々と素早く取り上げることができた。

1829年、諷刺画家でありジャーナリストであるシャルル・フィリポンは、最初の絵入り週刊誌『ラ・シルエット』(1829-1831)をラティ、リクールらと創刊した。さらにフィリポンは翌1830年、絵入り週刊諷刺新聞『ル・カリカチュール』(1830-1835)を、その2年後には日刊諷刺新聞『ル・シャリヴァリ』(1832-1893)を次々と創刊する。フィリポンはドーミエの才能を見抜き、1831年には彼を『ル・カリカチュール』に採用、ドーミエはそこに有名な政治諷刺や社会諷刺を次々と寄稿する。代表的な作品として「ガルガンチュア」と「トランスノナン街、1834年4月15日」が挙げられる。7月王政の国王ルイ＝フィリップが口から市民の税金を食べ、お尻からレジオン・ドヌール勲章や特権状などを排出し、議員や知事に濫発する姿を諷刺した「ガルガンチュア」で、ドーミエは執行猶予つきの6ヶ月の懲役と500フランの罰金刑を言い渡された。また、「トランスノナン街、1834年4月15日」はリヨンで起きた市街戦を背景に、ある労働者一家の虐殺の場面を描いている。

政治諷刺が中心であったこの時期は〈見る人〉のモチ

ーフはほとんど見られることはない。しかし岩崎余帆子は、劇場と観衆のモチーフは政治諷刺画にすでに見受けられていると述べている。政治諷刺においては、劇場や演劇は現実的な政治的事象に非現実的な様相を与えて婉曲的に視覚化する一種の装置として機能しており、多くの場合、民衆が観衆として登場する¹⁵。このように〈見る人〉のモチーフは、ドーミエの初期の作品には直接に用いられることは数少ないが、政治や社会を〈見る〉対象として意識しているのは充分推測できる。

1.2. 第2期(1835-1848)

1835年7月28日のフィエスキ事件¹⁶をきっかけに、言論、報道の自由を大幅に制限する一連の法律が制定される。これがいわゆる「9月法」と呼ばれる検閲法であり、2月革命後の1848年3月にこの法律が廃止されるまで、あらゆる報道出版メディアは沈黙を強いられ、政治諷刺は不可能となった。フィリポンは『ル・カリカチュール』を廃刊し、『ル・シャリヴァリ』は政治諷刺から社会諷刺に転換する。ドーミエも政治批判から風俗諷刺に方向を転換するしかなく、政治そのものから市民に諷刺の焦点を変え、今までとは違って新体制の下で生きる身近な人々を描くことになった。

ドーミエは1835年から7月王政が崩壊する12年の間に、40近くのシリーズを描いた。1835年の「フランス人の類型」(11点)をはじめ、「ロベール・マケール百一物語」(1836-、100点)、「表情のスケッチ」(1838-、53点)、「フランス人の諸タイプ」(1838-、133点)、「夫婦の暮らしぶり」(1839-、60点)、「パリっ子の胸騒ぎ」(1839-、51点)、「水浴する人々」(1839-、30点)、「パリのボヘミアン」(1840-、28点)、「古典悲劇の表情」(1841-、15点)、「古代史」(1841-、50点)、「鉄道」(1843-、16点)、「人生のうろわしき日々」(1843-、100点)、「中国旅行」(1843-、32点)、「青鞥派の女たち」(1844-、40点)、「法廷の人々」(1845-、39点)、「教師と悪がきども」(1845-、32点)、「借家人と大家」(1845-、第1回シリーズ32点)、「善きブルジョワたち」(1846-、82点)、「パパ」(1846-、23点)、「水浴する女たち」(1847-、17点)、「お好きなように」(1847-、70点)などがある。「借家人と大家」シリーズを描き始めた1846年、ドーミエはガラス製造の手工業者の娘でお針子をしていたマリー＝アレクサンドリーヌ・ダシー(通称ディディーヌ)と結婚し、サン＝ルイ島のアンジュー河岸のアパルトマンに住む。

サン＝ルイ島時代の作品を見れば、ドーミエは直接に政治や国王を諷刺することができなかったために、

自分のまわりの日常を描き出し、そのような政治が生み出した社会の変化をつぶさに追うことによって、間接的に政治批判をおこなっていたことがわかる。1835年までの政治諷刺と比べ、寓意や比喩、象徴という描き方よりは、夫婦、親子、隣人、友人といった身近な人間同士の対話光景が主流となり、登場するのもルイ＝フィリップ王政下で暮らすブルジョワや一般市民である。彼らのあいだでは大きいぶつかり合いはないものの、新しい都市生活の中での戸惑いや日常の中で細かな感情の行き違いなどが生じ、ドーミエはユーモアを持ってその姿を取り上げた。彼の作品においては、初期の政治家の肖像漫画以外は、ほとんどの場合2人以上の複数の人が登場して葛藤を見せるが、特に社会諷刺になってからはそれが目立つようになる。ウェクスラーの指摘にあったように、19世紀には見知らぬ人間同士がお互い相手の階級、職業、性格、生活環境などを解く鍵として、観相術が流行し、それによって戯画、演劇、書物などはコード化した。当時の諷刺漫画家たちもその流行を受け入れたが、ドーミエは顔の表情や身振りの表現を通して、自分の描く類型的人物に個体としての生の強烈な感覚を吹き込むことが出来たし、ウェクスラーもそれを大きく評価したのである。彼は「フランス人の類型」(1835-、11点)をはじめ、トラヴィエスとの共作である「観相術画廊」(1836-、全31点のうち25点)を手掛けるようになる。政治諷刺で政治家を表現する時に培った観相術は、社会諷刺で一般人の人物類型を描写する時におおいに役立つことになる。ドーミエの観相術については、後の作品分析のなかでふたたび考察したい。

〈見る人〉のモチーフは、30年から40年までの時期に少しずつ登場し始めるが、最初のうちは自分や家族を見る姿、もしくは、街や月などを穏やかな視線で眺めている姿が多い。また、覗きをする人や劇を見る労働者の姿も目立つ。

1838年1月28日から1839年4月7日にかけて『ル・シャリヴァリ』に「表情のスケッチ」が掲載される。全体が100点の連作のうちドーミエは53点を制作するが、彼はそこに名もなき市民たちの日常生活の断片を取り上げ、人々のささやかな感情を描き出す。寝ている妻を見る旦那の姿もあれば、寝ている旦那を見る妻の姿もある。また、親にしてみれば、自分の子が最高にかわいくみえるだろうけれども、少し怖くてお爺さんの顔にも見える赤ちゃんの寝顔を見て「かわいいね！……天使のようだ！……」とつぶやく母と父の姿がある【図1】。また、1839年5月から1842年10月にかけて『ル・シャリヴァリ』

に掲載した「夫婦の暮らしぶり」にも、家庭内でお互いの生活ぶりを見る姿がたびたび登場する。1839年から60点を描いた「フランス人の諸タイプ」は都会生活の断片が見られるシリーズであって、1839年の8月4日に発表した「視覚」【図2】では、家族が三日月を眺める姿が描かれる。ブルジョワの夫婦が三日月を眺めている作品をドーミエは何点か描いているが、これは「角」を持った三日月が妻に裏切られた「寝取られ亭主」を表すという古典的なユーモアに属している。また、ドーミエは当時女たちにとって、亭主に気がねのいらぬ女だけの格好の社交場であった水浴場を舞台に、1847年から「水浴する女たち」17点を描き、家の中で水泳を練習する妻の姿を後ろから見つめる旦那の姿を描いている。この時期は家の中で家族を愛しく見る姿が多く描かれ、〈見る人〉のモチーフによって家族の大切さが表現されていると思われる。

この時期に特徴的な〈見る人〉の姿は、覗きをする人の姿である。1839年から『ル・シャリヴァリ』に掲載した「パリっ子の胸騒ぎ」の12月18日には「そんなばかな！……一階の間借人め、あいつ、うちの女房の腰に手を回しているぞ！」と掃除途中の旦那がほうきを持ったまま間借人の部屋の鍵の穴から女房の浮気を覗いている。また、1839年5月11日「フランス人の諸タイプ」には二人の男が望遠鏡を使って窓から隣家を覗き見る。「おお！……これはまるでそこにいるみたいだ。大きいほうがコルセットを脱いだ。小さいほうはのみを探している。」【図3】。1839年から『ル・シャリヴァリ』に掲載した「水浴する人々」でも覗きをする姿は登場する。10月4日の作品では「ちょっと失礼して、昔はヴィーナスと呼ばれていたジョゼフィーヌちゃんを見てご覧よ……えっ、あれが彼女のなれのはてか！」【図4】と二人の男が婦人用の水浴場との間にある板仕切りの穴ごしに覗きをしている。さらに、夫婦の間での出来事が多い「夫婦の暮らしぶり」にも、覗きをする姿は多く見られ、妻の浮気を目撃し、その現場を覗く旦那の姿もいくつか描かれている。1841年4月3日の『ル・シャリヴァリ』には「ああ、こいつはまったく確かだ！なんということだ、一時間、お前を見張っていて……ああ！確かにそうだ！……このうえ、今晚、お前は俺に3時間分の運賃を払わせるんだ！」と辻馬車に取りすがって妻の浮気を覗き見している旦那の姿を描いている。この時期のドーミエは、見る人のモチーフによって家族の大切さを表現する一方、覗き見る行動によって浮気をはじめとする夫婦や男女の機微を表現しているが、そのすべてが当時パリに暮

らす人々の姿であるだろう。

40年から48年になると、「フランス人の諸タイプ」や「パリっ子の胸騒ぎ」などを含め、ドーミエは人と人との出会いから生じる葛藤を取り上げるようになり、また、それぞれの階級間の対立、すなわち雇う方と雇われる方、弁護士と客、大家と借家人など、社会の中で力ある人となない人との新しい葛藤の姿を描き出すようになる。特に権力者の象徴として法律家の姿をしばしば取り上げるが、弁護するその姿は役者のような劇的なポーズをしていて、ドーミエが法廷をも見世物として捉えていることがわかる。40年から48年の間にドーミエは劇場の観客やサロン展の客もとりのあげるようになる。1846年2月6日『ル・シャリヴァリ』に掲載した「人生のうらわしき日々」の一つ「ポルト・サン＝マルタン座で」においては、芝居に熱中している労働者の姿が描かれ、1848年2月7日「お好きなように」の一つ「ゲテ座の第五幕」でもメロドラマを見て涙を流す観衆の姿を描いている。劇場に関する作品については第2章で詳しく検討する。

さらにこの時期には、見知らぬ人同士が乗る乗合馬車の客席風景を描き、隣席の人を気にする女の姿を描いたり、新しく街に登場して女性を魅了した買い物の形態を描いたりしている。1839年5月12日「フランス人の諸タイプ-8」では乗合馬車の中で酔っ払いと豚肉屋の間に座って大変困った顔をしている女性を描いている【図5】。これはあらゆる人々が暮らすパリの街を凝縮したような絵であって、商人やブルジョワ、酔っ払った人、婦人など違う階級の男と女が混じり座るといってない光景である。酔っ払った人がよだれをたらしたまま隣の婦人に寄ってくることに、嫌がりながらちらっと見る女の姿がその新しい状況の戸惑いをよく現している。すこしずつ変化する都市や都市住民の姿をドーミエは見逃さなかったのである。

1846年結婚したドーミエは、サン＝ルイ島のアンジェー河岸のアパートに引越したが、近くのロザン館にはシャルル・ボードレーやテオフィル・ゴーティエが住んでいて、芸術家同士の交流があった。アンジェー河岸のアパルトマンには屋根裏部屋がついていて、そこをドーミエはアトリエとして使っていた。このアトリエから彼はしばしば夜の街を見渡していたのだろう。また、新聞の諷刺画家の苦しい仕事から何時間か抜け出して、ドーミエは河岸に降りるため彼のアトリエを離れたのだろう。そして、彼は夜を観察し、「月明の散歩」(1846)【図6】を描いている。《夜の光景を観察するのを楽しんでいる》人々について語っているバルザックの『フェラギュス』の

一節をドーミエは知っていたのだろうか。対岸の家並や家の上にある丸い月をぼんやりと眺めながら、河岸の手すりに並んで立っている二人の男の人がいる。満月の光を浴びて暗いシルエットだけがあるが、一人はシルクハートをかぶっていておそらくブルジョワで、もう一人はカスケッ帽子をかぶっていることからおそらく職人であろう。ドーミエは当時パリが孕む秘密を探るかのように、霧でぼんやりしたパリの夜を眺める人々を描いている¹⁷。

1.3. 第3期(1848-1852)

1848年には2月革命が起こり、第2共和制が発足する。ルイ＝ナポレオンが皇帝に即位する1852年までの間は、また言論の自由が保証されたので、諷刺画家たちは再び政治諷刺を中心に活動した。第2共和制を記念する絵画を公募したコンクールにドーミエは、子供たちに授乳する母親の姿で共和制を表象した油彩スケッチ「共和国」【図7】を出品し、一次予選をパスするが、政情の変化のためコンクールは中止となって、結局この絵は完成には至らなかった。1848年からドーミエは石版画だけではなく油彩画や水彩画にも手を出すようになり、1849年には初めて「粉ひき、その息子とロバ」という油彩をサロン展に出品した。彼は油彩画や水彩画を描く一方で、生計を支える手段として毎日のように石版画を描き続けた。この時期のドーミエが主に石版画で取り上げたテーマは、少しずつ変わっていくパリの姿であった。パリ改造が本格的に始まるのは1852年からであるが、それ以前からも少しずつ昔のパリは壊され、また地方からたくさんの人がパリに移動して来た。ドーミエは当時人口の急増から生じた道路の問題や住宅の不足などを、「借家人と大家」シリーズをはじめとするさまざまなシリーズで取り上げるようになった。

わずかではあるが、この時期の〈見る人〉を描いた作品を見てみよう。当時のパリの歩道を改良すべく1849年に碎石をローラーで固める舗装法が採用されたが、かえって雨の日には泥がひどくなり、民衆の不満があった。泥まみれになった人を、舞台上の人物のように表現し、それを困ったように見ている人々の姿がある。さらに、建設途中の道が馬車や人の流れで混雑し、古い建物は解体中であるその光景を、ドーミエは新しいリヴォリ通りの眺めとして1852年12月24日の『ル・シャリヴァリ』に掲載した。この時期から町の人を描く時には、複数の人々が登場するようになる。彼らは劇的に身体を傾斜させており、空間の中に巧みに配置されている。

この時期は他の時期と比べ、短期間でもあり、〈見る人〉のモチーフはたくさん用いられていないが、そのモチーフにおいて重要な過渡期であると思われる。なぜならば、今までは政治諷刺ができなかったため、ルイ＝フィリップ王政下で暮らす身近な家族や隣人、友達などを描き、彼らを〈見る人〉として描き、間接的に政治を諷刺するという試みがあった。それがこの時期になるとその範囲を越え、都市全般的な変化を視線の対象として扱う彼のまなざしが感じられ、さらにその中で暮らす人と人との新しい関係を〈見る人〉を通して現そうとする彼の試みが見え始めるからである。

1.4. 第4期(1852-1870)

1852年、第2帝政期(1852-70)に入るとまた検閲法が復活したために、ドーミエは近代都市パリを舞台に、社会諷刺を中心に制作する。「サロン展の観客」や「音楽スケッチ」シリーズなどを『ル・シャリヴァリ』に掲載したり、ナポレオン3世の密偵である「ラタポワール」という典型的な人物像を使って間接的に政治を諷刺する。この時期には国際情勢を取り上げた作品も数多く描かれ、直接批判できなかったナポレオン3世の第2帝政を国際情勢から接近することで、見事に諷刺することができた。

1852年以降には、ナポレオン3世(1898-73)とセーヌ県知事オスマン(1809-91)によるパリ改造が本格化し、今日のわれわれが知っているパリの原型がこの時期に作られたと言われている。1896年のセーヌ県の都市統計局によると、パリの人口は王政復古期と比べほぼ3倍に増加した¹⁸。人口の急激な増加とともにパリは大きく変わり始めた。そして交通網が整備され、新しい道路や見世物が出現するなど、かつてなかったものが登場するようになる。1855年にはパリで初めての万国博覧会も開催された。パリ市民の生活は、産業革命の影響もあり急激に変化し、また、現代のあらゆるスペクタクルの原型が第2帝政期に登場し始めたことも重要である。サロン展(官展)をはじめとする美術展には一般の住民も安く入場ができたし、パリには劇場が増えてメロドラマやオペレッタなどが上映され、パリ市民の新鮮な喜びとなった。また、産業文明は新しい形の店も生み出し、町にはデパートやカフェ・コンセル、キャバレーなどが現れ始める。

また、19世紀は大量の人々が都市パリへと大移動したが、彼らは同じ言葉ではなく方言や外国語を使う人が多く、互いのコミュニケーションさえ出来ない状況も生じたため、警戒心を持ってその外面から相手を判断しようと

する風潮が生まれる。街を歩くパリの住民はお互い「見、そして見られる」パリのスペクタクルの一部となった¹⁹。

1852年から70年の間にドーミエは、「パリのスケッチ」(1853-)、「万国博覧会」(1855-)、「劇場のスケッチ」(1856-)、「1859年の展覧会」シリーズ(1859-)などを制作する。また1860年に『ル・シャリヴァリ』から不採用になってからは、油彩画で「メロドラマ」(1856-60)や「版画愛好家」(1857-60)、「洗濯女」(1861)、「三等列車」(1862)などを制作する。1863年には『ル・シャリヴァリ』に再契約することになり、石版画を描く一方で、「絵を前にする画家」(1866)、「ドン・キホーテ」(1868)、「アトリエにおける美術愛好家」(1869)などの水彩画や油彩画を制作し、パリ・コミューンの翌年1872年まで作品を描き続けた。水彩画や油彩画の主題はたいていの場合、すでに石版画で取り上げた主題であることが多く、ドーミエは気に入ったテーマをあらゆる表現手段で何回も描くことが多い。この後期の時期にはとりわけ、版画愛好家やアトリエの訪問客などを取り上げた画家をめぐるモチーフの作品が多いことが特徴である。1867年から視力が衰え始めたが、1872年『ル・シャリヴァリ』に掲載した石版画を最後に、ますます視力が衰えて結局失明状態となり、1879年2月10日、脳卒中で倒れ死去する。

ウェクスラーも指摘しているように、1835年の検閲法施行後の社会諷刺において現れるようになった〈見る人〉のモチーフは、特に52年から68年にかけて頻繁に出現するようになる。そして〈見る人〉を通して首都の激変ぶりが描き出されていったと言える²⁰。「万国博覧会」、「劇場のスケッチ」、「1859年の展覧会」シリーズなど、観客を数多く取り上げたことはもちろん重要であるが、特に当時街を歩く人々や群がる群衆を観客として捉えたことはドーミエの作品の分析をおこなう中でたいへん注目すべきであると思われる。なぜならば、ドーミエが彼らを街の観客として捉えることによって、彼らが見ている街はただの街の意味を越え、また新しい意味を持つ対象となるからである。

この時期の〈見る人〉のモチーフはあらゆるシリーズに数多く用いられているので、次章では作品をテーマ別に分けて検討していきたい。

2. 都市の変容と〈見る人〉のまなざし

この章では、ドーミエにとって〈見る人〉の主題が持つ意味を探るために、テーマ別に分けて作品の分析をおこなう。第1節においてはまず、都市を〈見る人〉の姿を

取り上げ、都市改造によって壊される都市と、その後新しく生まれ変わった都市の情景をドーミエがどのように描いているかを検討する。続いて第2節では、第2帝政期のパリに出現してきたスペクタクル空間について、万国博覧会、カフェ、そして劇場という3つのテーマを取り上げ、そこに描かれている観客の姿を通して、近代都市の特徴的な様相を明らかにしたい。具体的な作品の分析においては、時代的背景を説明すると同時に、そのテーマの扱い方の特徴、また複数の登場人物のそれぞれ違う表情の表現や身振りを通して19世紀都市パリを描くドーミエの、観相術に基づいた描法の特徴も念頭におきながらイメージ分析をおこないたい。

2.1. 都市をく見る人

2.1.1. 壊れるパリ

ジュディス・ウェクスラーの『人間喜劇』に寄せた序文の中で、リチャード・セネットは19世紀の都市を次のように定義した。19世紀の都市、それは見知らぬ者たちのつくりあげる風景であって、18世紀における都市への移動とは異なり、人々は一人ではなく家族とともに、別に都市に住みたいとかどうやって住むべきかも弁えないまま、都市へと流れ込んできた。また、政治的な逃亡者も数は少ないが目立つ動きをした。19世紀の都市は多様な民族や地方からの人々が集まったわけで、飛び交う方言は彼らの相互の理解を妨げた²¹。したがって新しく形成された都市住民はお互い言葉で自分の意見を表したり会話をし意見を交わしたりするより、外面から相手の性格や階級、職業など生活環境を判断する風潮が現れはじめた。

ドーミエは1844年8月10日『ル・シャリヴァリ』で「パリの異郷人15——じろじろと見合うよそ者同士」【図8】を描き、早くから都市の人々がお互いを外面で見つめあう関係であることに気づいていた。

「カルパントラの婦人——妙ねえ、このパリのご婦人方は、よく言われるほどにはエレガントじゃないわ！カンペール＝コランタンの婦人——驚きだわ。首都パリに住む女性たちは、評判ほどには洒落た身なりをしていないのね！」

カルパントラもカンペール＝コランタンもパリから遠く離れた地方都市である。二人の女性はどうやらパリに観光旅行に来てお互いをパリの人だと勘違いしたようで、二人とも黙ったままお互いの着こなしを見つめ合っている

様子を描いている。当時の都市パリが見知らぬ人たちで溢れており、人々がお互いに外見で判断するために見つめ合う関係であることがよく分かる作品である。

さらに、1844年12月21日『ル・シャリヴァリ』に掲載した「冬のパリ1——夜の11時から零時の間」【図9】は、夜のパリで出会った見知らぬ二人の男がお互いを何者かと疑いづつ見つめあう情景が描かれている。

「ややっ……凶暴そうな奴だぞ……これはシュリヌール(短刀使い)に違いない……が、俺は短刀ひとつ持っていないし……」

「くそっ……もうおしまいだ……この悪者は殺し屋でなかろうなんて、ありえないぞ……今、ピストルをもらえさえすれば、俺の女房の命が10年縮まってもかまわないのだが……」

お互いに相手をシュリヌール(短刀使い)に違いないと思いつけていることから二人の恐怖心が分かる。なぜならばシュリヌールとは一般的に短刀を使う人のことであるが、当時は廃馬の処理を仕事とする下層の労働者を指す言葉で、市民たちは彼らを短刀で何をするかわからない恐ろしい下層民と見ていたからである。夜の街角で街灯に照らし出されている二人の男の表情は、光と影の劇的な効果と相まって、見知らぬ人々の出会いの恐怖心を巧みに表現している。

都市はパリ住民を変え、またパリ住民によって都市パリは変わっていく。第2帝政初期のパリは、中世の面影をなお残していたが、19世紀後半の半世紀ほどの間に、パリは一変してしまった。それに火をつけたのが、1853年に始まったナポレオン3世とセーヌ県知事オスマンによるパリ改造である。それは大々的な都市近代化の事業で、新たなブルヴァールや放射状道路の建設から上下水道の整備、公園の整備、新しい建物の建設にも及ぶ。ナポレオン3世は周囲の反対を押し切って、リヴォリ街の貫通と中央市場の設置から始まる改造計画を強行させた。この二つともナポレオン1世の構想を受け継ぐものであると言うが、そのほかにも亡命先のロンドンで見た巨大都市の華やかさに対する憧れと、民衆の蜂起を恐れバリケードに不向きな見通しのよい道路網を作ろうとする軍事的配慮も、改造事業を推進する大きな要因であった²²。

ドーミエは1835年の検閲法以降の社会諷刺において、とりわけ弁護士や医者、大家などを取り上げ、権力者の象徴として諷刺していたが、この時期になると「借

家人と大家」(1847-8、1854-6)というシリーズで、都市改造によって新たに生じた問題を取り上げるようになる。オスマンが着任したのは1853年であるが、それ以前からもすでに、パリ中心部の旧市街を取り壊し、新道路を建設する工事は進められていた。ドーミエがきわめて早い時期から都市改造の問題に目を向け、壊れるパリを、それを眺める都市住民の表情や身振りによって表現しようとしたことは注目すべきである。

壊れるパリの姿を取り上げた作品でもっとも早い時期のものを見てみたい。「借家人と大家」シリーズの一つで1848年9月19日『ル・シャリヴァリ』に掲載された作品である【図10】。

「ご覧よ、暖炉の煙道がわたしの壁を傷つけておったな……借家人に火を起こすのを許しちゃならんな！」

当時パリには仕事を求めて田舎から多くの人が集まったので、パリの人口は急激に増え、住宅不足が大きな問題となっていた。したがって土地や家を持つブルジョワは、不動産投機の目的で、家屋を建て直すことが多かった。1847年から48年の間に制作された「借家人と大家」シリーズのテーマは、主としてアパートの大家と部屋を借りる借家人との間のさまざまなトラブルである。主に借家人を主人公にしてパリの住宅事情をユーモラスに描き、夜逃げする人や、家賃の支払いが遅れているのに大家さんと出くわして小さくなっている人、子連れは入れないとことわる大家の膝の周りには猫や犬などがいるという矛盾もとらえて、パリに住む借家人たちの切なさがあふれている作品がほとんどである。しかし1848年に描かれたこの作品は、室内での大家と借家人の葛藤よりは、権力者である大家が取り壊される建物を見ている姿を通して、住宅問題を取り上げている。

建物の半分がすでに取り壊され、跡地の壁には各階部屋の煙突のすすけた焼け跡が残っている。取り壊しを見つめる大家夫婦を描いたこの作品には、住み慣れた町に対する懐かしさは少しもなく、家を建て直してお金を儲けることにしか関心のない冷たい視線が感じられる。夫婦の横に置かれた大きい石が生々しく破壊の姿を表現している。また、現場には建物を取り壊す二人の労働者が顔を下ろしたまま作業をする姿が描かれているが、彼らは顔や名前もなく、黙々と仕事に励む「労働者」を象徴するモチーフとして、壊れるパリを描いたドーミエの作品にしばしば登場する。

1854年1月30日『ル・シャリヴァリ』に掲載された「夕方6時のパリ——パリっ子のクロッキー」【図11】を見ると、「こんなに大勢のリムーザン人に出会うとは、リモージュにいたとしか思えん！」と驚いて呟くブルジョワ夫婦がいる。その周りには黙々と労働者達が歩く。彼らは改造工事のおこなわれているパリに出稼ぎのため、田舎から都市にやって来た人々である。キャプションを見れば、彼らはリムーザン地方からやって来た人々であることがわかる。当時はフランス中央部のリムーザン地方出身の石工が建設労働者として、パリに多数出稼ぎに来ていた²³。真ん中に描かれたブルジョワ夫婦の驚いた顔と対照的に、工事現場から帰る労働者の顔には表情がまったくない。また、黒くはつきりと描かれたブルジョワ夫婦と対照的に、労働者達は個性や特徴もなく、一つかたまりのように灰色で描かれている。

また、ナポレオン3世が即位して間もなくの時期にドーミエは、1852年12月7日の『ル・シャリヴァリ』で「アクチュアリテ54」【図12】を発表するが、この作品ではそのような鶴嘴を持った労働者が二人、クローズアップで描かれており、右の後方にも、一人の小さな姿が見える。この前景の二人のポーズは、2月革命後の第2共和制下で、はじめてプロレタリア労働者を描いた絵画として名高いギュスターヴ・クールベの「石割り人夫」(1849)【図13】の構図をすっかり借用してきたものである。クールベの作品では二人の顔はよく見えず、単調な仕事を黙々と繰り返す工事人夫の無名性が強調されている。ドーミエの作品でも、右側の人物は、クールベの人物と同じように帽子を目深にかぶって腰をかがめ、鶴嘴をふるっている。それに対して左側の人物には、やや変更が加えられている。クールベの作品では、籠のようなものに石を入れて運ぶ若い少年労働者が描かれているが、ドーミエの絵では、鶴嘴を支えにして両手を腰に当て、建物の上から、取り壊し工事のおこなわれている町並みを睥睨するように見渡している人物になっている。この人物は、ドーミエがルイ＝ナポレオンを間接的に批判するために生み出した典型的な人物「ラタポワール」【図14】の変形に他ならない。「ラタポワール」はドーミエが1850年から使い始めた「ルイ＝ナポレオンの密偵」を表す形象で、通常はよれよれのフロックコートにシルクハットといううさんくさい風体で、カイゼル髭を生やし、手には長い棍棒を持っている。「アクチュアリテ54」の左側の人物は、労働者の服装をしているが、そのポーズはいかにも「ラタポワール」のものである。ここでドーミエは、工事人夫たちを監督するかのような姿で、

取り壊し工事の進むパリを眺めるラタポワールを通して、ナポレオン3世を批判しているのである。

この作品に続いて、1852年12月10日の『ル・シャリヴァリ』では、ドーミエは「パリ取り壊しの影響——アクチュアリテ55」【図15】を発表する。

「私が住んでいるのは、とにかくここであることはたしかだが……私の女房すらいらないじゃないか！」

この作品においてドーミエは、旧市街住民の不安感と彼らのアイデンティティーの喪失状態を表現することで、間接的に第2帝政を批判している。描かれているのは、旅行から帰ってきたら住み慣れた街も家も取り壊され、さらに家族もいなくなって茫然とする男の姿である。パリ改造によって旧来の隣人関係や家族関係が破壊され、自分の居場所のない不安感で茫然とするパリ住民の気持ちが読み取れる作品である²⁴。町全体が破壊され人気もなく、家の形も残ってない薄っぺらの壁の前で口を空けて啞然とする主人の横顔が面白おかしく描かれ、その後ろには便利屋と見られる男が荷物を背負って立っている。旅行に出かけている旦那にさえ連絡する余裕もなく妻が居なくなった状況は、今までにはなかった近代化が生んだ家族破壊とも考えられる。

これらの作品はドーミエがいかにか早くから壊れるパリ、また都市パリが抱く問題に目を向けたことを裏づける作品であって、それ以降も彼は「パリの寸描」や「御時世さまさま」など数多くのシリーズで壊れるパリの姿を取り上げていく。

古い街から新しい街への変貌は、古い街の回顧という形で、詩人や画家に逆説的に深い啓示を与えることとなった。ボードレールの韻文詩「白鳥」がその有名な例である²⁵。ドーミエもまた、新しい町並みへの変化を記録しつつ、その新しさがもたらした弊害、パリ住民の喪失感や不安感を、笑いに託し描出している。8歳にパリに出てきて以来、長い間パリで暮らしたドーミエは、昔のパリが取り壊されることに不安を感じたパリ住民を身近に見ることができた。彼らはドーミエの近所の人、もしくはドーミエ自身であったからこそ、その心境を誰よりも早く感じ取ったのかもしれない。

2.1.2. 新しいパリ

ナポレオン3世とオスマン知事によるパリ改造は、権力者の意志によるところも大きかったが、時代の当然の要求でもあった。19世紀都市パリには広々とした歩道

ができたし、中央の車道には乗合馬車が走るようになった。また、鉄道の発達によってパリ住民の行動の範囲は広まった²⁶。

ドーミエは1860年前後になると、パリの流行やファッション、新しい町並みを取り上げるが、華々しい近代都市パリよりは、むしろ新しいパリに戸惑う人々や、都市が抱く問題を描いた作品が多くなる。都市を歩く人々は意識的な観察者として、またはただの群がる観衆ないしは傍観者集団として登場し、その反応の身振りと表情を通して、周囲で起こりつつあることを示している。ウェクスラーが〈見る人〉のモチーフをこれほど多彩かつ強烈に展開した戯画家となればドーミエをおいてほかにないと評価したように、首都の変貌振りに反応するドーミエの〈見る人〉は、生気を注ぎ込まれ表現豊かな姿勢と身振りで描き出されていった。彼らを描く際に、芝居を見ている観客のように捉えたことは、ドーミエの独創的なスタイルと言えるだろう。

まず1862年4月6日『ル・ブールヴァール』紙に掲載された「新しいパリ」【図16】を見てみよう。

「先を急ぐ人々にとって、交通路が拡張されたことは、なんという幸運か!!!」

第2帝政下のパリ改造では多数の新しいブールヴァールが建設され、ドーミエは大通りに現れた大群衆を描いた。そこでは一人の男が果敢にも混雑する道路を横切り渡っているところだが、すぐにでも行き交う馬車に引かれそうな状況を危なっかしく見守る人々や、渡りたくて時計を見ながらうずうずしている人がある。また、屋上席(アンペリアル)までびっしりと人が乗っている乗合馬車や、新様式の広告塔(コロヌ・モリス)も描かれ、ただ新しいパリがその繁栄を謳歌しているというよりも、大衆化に突き進み沸騰する都市の、過剰がもたらす不安を描き出している²⁷。たくさんの馬車が行き交う新しい都市を見る都市住民の困惑がその表情から表現され、また緊迫感のある馬の動きも加わって不安感が一層高くなる。横切っている男は俳優のようなポーズで誇張され、その光景を危なっかしく見ている人々をドーミエが観客のように捉えていることがよく分かる。

新しいパリの住民たちは、ますますお互いを観察し合う存在となった。幅広い大通りを歩くご婦人方は「見、そして見られるために」歩き、ドーミエは彼らを変貌する都市の一部として捉えた²⁸。都市住民たち同士が互いに観客の立場で観察しあったことを、ドーミエは1855年

の「万国博覧会13」で描いている【図17】。

「シャン・ゼリゼにて——午後3時から6時にかけて、
スカートの大博覧会開催中」

当時はクリノリーヌと呼ばれる補正下着を身につけて膨らみをだしたパラシュートのようなスカートが流行で、女性たちはそれを着て町を歩いた。そのブームは、産業革命のあと織物の生産が工業化されて安価になったことと、このころ発明され実用化されたアメリカのI・M・シンガーによるシンガー・ミシンなどによって、服飾上の加工も盛んになったために生じたものである。しかしそのスカートのせいで乗合馬車の座席が二人分埋まってしまうこともあって、通行人に裾を踏まれ歩けなくなったり、床の上に落ちた物を拾おうとしたら上体がスカートにのめりこんで身動きできなくなったりして、実際は実用的ではなかった。しかし優雅な姿を見せようとする当時の女性たちには大流行したのを、ドーミエは「クリノリーヌの手触り」(1857)シリーズで数多く描いた。実用性のないクリノリーヌ入りスカートを身につけた女性たちは、当時の男性の目を楽しませることとなり、結局彼女たちを鑑賞の対象とした。その姿は見せ、また見られている自分を見る現代的風俗のはしりであって、ドーミエは彼女たちを、都市や都市のスペクタクル空間のなかで、見て楽しむ対象として捉えた。

1832年、リヨンとサンテティエンヌ間に石炭運送用の鉄道が開通したのがフランス鉄道の始まりで、その後路線網が整理され、1842年には鉄道法が設定されるようになる。その後パリを中心として新線が建設されるようになり、パリの住民も遠いところまで旅行に行くことができるようになる。ドーミエもいち早くその主題を用い、「鉄道」(1843-、16点)をはじめさまざまなシリーズで取り上げるが、1860年前後になると、彼の絵には微妙な変化が見られる。以前は、鉄道の駅の姿や客車に殺到する群衆、またはトンネルの恐怖など新しい交通手段である鉄道に対する人々の反応が描かれていた。それが、鉄道や乗合馬車が交通機関としてパリ住民の生活に定着してからは、主として移動する車両内での乗客たちの情景が描かれるようになる。車両内にはさまざまな階級や男女など見知らぬ人々が隣同士で座ることになったために、乗客には互いに不安や警戒心などが生じ、ドーミエはその心理状態を描写したのである。

1862年3月16日『ブルヴァール』に掲載された「マドレーヌーバスティーユ線」【図18】の「ほんの少し、ごく

わずかなもの……それで乗合馬車は満員」は二人の女性の間に残されたわずかのすき間に座ろうとする肥った女性が描かれ、それに驚く婦人や眉間にしわを寄せて座ろうとする女性を見る婦人を描き、乗合馬車内での一瞬の心理状況を巧みに表現している。他人同士が鉄道や乗合馬車で顔を合わせ、身を寄せ合って座るということは新しい経験であった。窓の上に広告欄がずらりと張っていることから当時乗合馬車がすでに大衆交通機関として定着していることがわかる。広告の下で起きたそのハプニングを、ドーミエは広告とともに、まなざしの対象として表現している。

1862年にフリボンが死去すると、ドーミエは63年から『ル・シャリヴァリ』と再契約することになり、1864年から6点の「鉄道で」シリーズを描く。8月26日に描いた最初の作品では、「この男の風貌は全く気に食わん」という男と、「この旅行者の顔立ちは、全く信用がおけない」と思う男の二人の乗客がいて、恐怖感をもってお互いを見つめている。1864年8月30日「鉄道で」の二つの作品には、俗物でしばしばドーミエの作品に登場するプリュドム氏²⁹が登場する。前者は「安全に観光旅行をする唯一の方法」【図18】として、1等車両で二人きりになった乗客が警戒心をもって離れて座り、両手に拳銃をしっかりと握っている姿が描かれている。当時の車両は外から鍵がかけられているので、いったん走り出したら次の駅まで出られない状況であった。そのため、1等車両にもかかわらず不安そうに身を縮め、自分の身を必死で守ろうとするプリュドム氏が描かれている。後者は「プリュドム氏——3等車、万歳！息苦しいが、殺されることはあるまい」【図20】とのコメントがつけられ、労働者であるがたくさんの人がいて殺される危険はないと安心するプリュドム氏が描かれている。ここではプリュドム氏は、大きな体躯で中央にどっしりと身を落着け、その表情は満面の微笑みである。鉄道のシリーズに同一人物を登場させ、その人物が1等車と3等車で異なる反応を示す姿を描くことで、ドーミエは当時人口増加に伴って他人を極度に警戒するようになった都市パリの住民の様子をパントマイム役者のようなその表情で分かりやすく伝えている。

新しいパリは、昼だけではなく夜にも、かつてない風景を見せた。文明の象徴とも言えるガス灯が急速に普及したのである。7月王政期までパリの街は昔からのオイル灯とシーズン中だけ点灯される1,200本のガス灯しかなく、1年の半分は暗いままであった。第2帝政期に入ると300本のガス灯が増え、しかも1年中点灯されるよ

うになった。1860年代末には屋内用も数多く採用され、3,000本のガス灯が常に点灯されるようになって、ガス灯の光は夜の町を照らし、かつてない夜の歓楽街を生み出した³⁰。夜のパリを取り上げ描いた最初の画家とも言えるドーミエにとって、ガス灯はたいへん重要なモチーフである。

1856年から60年頃、ショーウインドーに群がる群衆を描いた「陳列台」【図21】は、光と影のコントラストを用いた表現方法によって、ガス灯という文明を前にした夜のパリの姿を描いた作品である。近藤昭は『道化の芸術家ドーミエ』で次のように述べている。

店頭を光のきらめきが夢のような輪郭で彩り、……群衆はうっとりとし新しいイルミネーションに見入り、といってこの情景に胸酔するのでもなく黙々と立ちつくす。そこに描かれているのは都会の中の孤独、都会の夜を彩る憂愁であり、この光景のなかでうごめく群衆の哀歎をこれほど細やかな愛情で見つめ、またこれほど感動的に描いた画家がはたしてドーミエのほかにはいたであろうか。……ドーミエは線描を色彩に変え、色彩を光と闇に昇華し、夜のガス灯情景を最初に呈示した画家といっても差し支えない。ガス灯は彼によって絵画技法の革新を代表する象徴となったのである³¹。

近代化とともに登場した商店のショーウインドーの前に群がっているのは、子連れの母親、老女、そしてクリノース入りのスカートを着た女性達である。夜の街に人工照明によって真昼のように明るく輝くショーウインドーの豊富な品物は、通りかかる人々の足を止める。しかし左の方には男の人が群衆から離れて暗い街へと歩いている姿が見える。右の方には昔式の店で織物を広げた人が見えるが、その姿は闇の中でかすかな光で輪郭だけが表現されている。ショーウインドーの前に群がる群衆の輪郭は、照明から当てられた光やその影で表現されており、子連れの母親は光で横顔がはっきりと描かれているが、母親とは対照的に子供は大人の背中から漏れる光で輪郭が描かれている。

この母子の姿は1860年のサロンに出品した「洗濯女」の母子と似ている。この母子のモチーフは1848年の「共和国」【図7】にまで遡れる。ドーミエは共和国を母性愛に溢れた母親の姿で表現したが、それはフランス国民を教育して育てることこそが共和国の大きな使命であると考えたからである。母子の姿は彼の中で重要な

モチーフとなっており、上で取り上げた混雑する大通りの情景を描いた「新しいパリ」【図16】においても画面中央に登場していたが、この「陳列台」の中にも、同じような母子の姿が描かれている。ショーウインドーに向き合う母親は、まさに近代化と向き合う民衆の姿を象徴しているともいえるだろう。

新しく登場した人工照明によって明るく輝くショーウインドーを見ながら、彼らは何を感じているのであろう。群衆は確かにうっとりとしショーウインドーを見ている。しかし、かつてないものに対する神秘感で立ち尽くしているものの、文明に対する喜びはあまり感じられない。そこに描かれているのは文明の渡来にただ口をあけて見るしか出来なかった都会人の姿である。昔式の店は当時の人々の目を引くことも出来ず、闇の中へと埋もれて表現され、その前に寂しく立っている女の子の姿には、ショーウインドーの明りの陰で忘れられ、誰も振り向くことのない昔のパリの悲しさが漂う。

近代が生み出したかつてないものの登場は、パリ住民に神秘感と好奇心を起こし、見るという行動を起こさせた。しかしドーミエの作品においては、近代文明の光のかたわらで、その光が生み出した影の部分も忘れられてはいない。

2.2. 都市のスペクタクル空間

第2帝政期になると、都市パリは急激な発展を見せ、フランスの文明が世界から注目を浴びようになる。万国博覧会が相次いで開催され、パリには単なるカフェ以上に見世物に近いカフェが登場し、そこでは寄席やサーカスまでも演じられるようになる。また劇場では、古典演劇をはじめとして、バレエ、オペラやメロドラマ、オペレッタなどさまざまなジャンルが上演され、人々に新鮮な喜びを与えることになる。これら近代生活のモチーフは、多くの画家や文学者に題材を提供することになるが、ドーミエはかなり早い時期からこれらのモチーフを取り上げていた。

2.2.1. 万国博覧会

19世紀が技術文明の勝利によって急激な発展を見せたことを集約的に示すものは、万国博覧会であろう。産業革命の先進国であるイギリスのロンドンで1851年、世界でははじめての万国博覧会が開催された。それに続いてナポレオン3世は1855年、パリで最初の万国博覧会を開催するが、入場者はイギリスを下回る数であった。1862年には再びロンドンで万国博覧会が開催され、

大成功をおさめる。ここまではイギリスがリードしているが1867年の第2回パリ万国博覧会以降は、圧倒的にフランスが優勢となる。万博は世紀末までにウィーン、フィラデルフィア、シカゴ、ブリュッセルなど世界各地で開かれるが、その回数においても規模においても、パリの博覧会が圧倒的に他をリードしていることが分かる³²。

回を重ねるごとに、その規模も内容も進歩する。1867年にはじめてエレベーターが登場し、1878年には50人乗りの気球を使って500メートルの上空から観客を会場に送りこむというイベントがおこなわれた。また、1889年には、電気による照明も登場し、1900年には電気照明を使って夜間会場が実施される³³。第1回万博(1855)はクリミア戦争がまだ終わっていなかった時であり、また第2回万博(1867)はフランスとプロシヤの外交関係が悪化し始めた時で、いずれも時期的には不利な状況の開催であったにもかかわらず、世界各国の皇帝や皇太子をはじめ、たくさんの人々が万国博覧会を訪れて、近代化する都市パリを世界に知らせた。

ドーミエは1855年の博覧会の時に41点からなる「万国博覧会」シリーズを描いたが、1867年の博覧会時にはすでに視力が衰え始めていたので制作はしていない。第1回パリ万博は、当初、1855年5月1日開幕の予定であったが、準備が遅れ、5月15日に開幕し、全会場がオープンしたのは夏になってからであった。10月31日まで約5ヶ月間開催された博覧会を主題に、ドーミエは4月から9月の間にかけてシリーズを発表した。開幕当日の1855年5月15日に、ドーミエは「万国博開幕までの暇つぶし」【図22】を『ル・シャリヴァリ』に掲載する。開場を待つ間に高い塔に昇り、変わっていくパリ市内を眺める群衆を描いた作品で、強い風と高層の恐怖にも耐えながら顔を突き出してパリを展望する彼らは、面白い芝居でも見るように興味深い顔で都市パリを見ている。女性の帽子の紐が強い風に吹かれる姿には、強風のように訪れてくる近代化の勢いが感じられる。彼らの姿には、近代化の強風に襲われながらも、変わりつつある都市パリを見たいという意志の強さがうまく表現されている。

「万国博覧会」シリーズでは、ほとんどが機械を見て驚く人々や新型の改札機から出られない人、日曜は人が溢れているので、食事を取る場所もなく立ったままご飯を食べる家族の姿など、会場を訪れた一般市民の姿を描いている。ドーミエは博覧会を訪れた人々の反応に非常に興味を抱き、芝居を見る観客のように彼らの表情を描写している。

また、世界中からあらゆる最新機械が集められた博覧会には、外国や地方からもたくさんの人が訪れたので、ドーミエはそうした人々の姿も取り上げた。

「サン・ジャック・ブシュリー塔ハ、イクラミテモ、アキナイン。……アア、キレイ、キレイ！ —— 運転手サン、コンドハ、イバール塔二、ツレテイツテクダサイ。ソコモ、ヨク話ニキキマシタ。サン・イバール塔、トテモミタイデス。」

1855年6月5日の「万国博覧会11」【図23】は、拙いフランス語を話すイギリス人たちが、馬車に乗ってパリを見物している姿を描いている。フランスは1851年にイギリスのロンドンで開催された博覧会への対抗意識が強かったし、この作品もイギリス人の物見高い俗物ぶりを皮肉って表現している。

シャン＝ゼリゼに面した産業宮とセーヌ沿いの機械館には世界各国からあらゆる最新機械が集められ、いつも多くの見物人があふれた。産業の促進というナポレオン3世の目的に合致した博覧会として、パリ住民全体にその重要性を訴えるために、日曜日には入場料金を5分の1にしたので、日曜日の会場は大混雑となった³⁴。【図24】は万国博覧会場内で見物する人々の風景である。

「ロースト用回転器、これは、馬29頭に匹敵する馬力で、若鶏をローストすることができる」

ここでは新しく発明された機械の前で、驚きの表情を隠せないブルジョワ達の姿が描かれている。その中にはブリュドム氏の姿もある。彼らは皆それぞれ異なる表情をしていて、まさに芝居を見ている観客のようだ。ドーミエが1852年に描いた【図25】の劇場の観客を見れば、その表情がたいへん似ていることが分かる。【図25】の観客は『リチャード3世』の上映中の観客の顔つきを描いた作品で、その表情はさまざまである。同じ列に座る4人のブルジョワ観客を見れば、片手で服を触りながら黙々と舞台を見ている人、指を腹の上で組んでハラハラ舞台を見つめている人、眉間にしわを寄せて舞台に集中して真剣に見つめている人、居眠りしている人など、同じ芝居を見ているとは思えないほどドーミエは観客の表情を細かく観察して描き分けている。彼らの表情やしぐさの描写はそれぞれの特性をよく捉えている。一方、万国博覧会の客は退屈した妻に腕を引っ張られながら真剣に機械を見ている人、口や目を大き

くあげその驚きを隠せない人、また新しい機械を不思議そうな表情で細かく観察している人など、人の表情やポーズだけ見るならば劇場の観客と同じようである。19世紀の万国博覧会は当時の人々にとって新文明の紹介場であったが、同時に素晴らしいスペクタクルの役割をも果たしていたのである。

また、万国博覧会だけがスペクタクルの役割をするのではなく、そこに訪れた人々をもスペクタクルとして捉えた作品がある。1855年8月16、17日の『ル・シャリヴァリ』に掲載された「産業宮を見学しよう……万国博覧会31」【図26】で、産業宮を見学しようとパリにやってきた人々の姿である。1855年のパリ万国博覧会は美術館、産業宮の二つの会場を中心に開催されていて、その一方である産業宮を見学しようと乗った乗合馬車の横には「博覧会(行き)」という大きな表示がある。その「博覧会(行き)」という大きな表示が、その上に乗っている人々を展示物と見なした「博覧会」とも解釈することのできる面白い構図になっている。展覧会を見に行くその人々を見せ物としてとらえたドーミエのまなざしが見えてくる。

2.2.2. カフェ

フランスでは18世紀から歌曲や寸劇などを楽しみながら飲食するカフェ・コンセールが出現する。19世紀特に第2帝政下になるとカフェ・コンセールはシャン＝ゼリゼを中心に隆盛した。これは娯楽の商業化と大衆化が都市社会に浸透したことを象徴するものであった³⁵。都市パリにおいてカフェは飲むところであると同時にスペクタクルとして当時の住民にエンタテインメントを提供し、その娯楽としての地位を確保した。ドーミエはカフェや酒場によく出かけ、その客を数多く描いている。

カフェの光景を取り上げた作品では1847年9月11日の『ル・シャリヴァリ』に「善きブルジョワたち54」として「善き夫。彼は、妻の気晴らしのために、日曜の夜には必ず妻をカフェへ案内する」を掲載する。「善きブルジョワたち」シリーズは善良な人々の日々の生活を題材にした82点のシリーズで、ドーミエの攻撃的な諷刺よりはむしろ人々の小さな動きの違い、失敗談など思わず吹き出すような笑いが呼び起こされるシリーズである。ここに描かれているのは、カフェにやってきた夫婦の姿である。気晴らしになっているかどうか分からないが、二人は会話がまったくなく妻は居眠りをして、そのかわりで夫はジョッキ片手に新聞を一心不乱に読んでいる姿が描かれている。ここにはカフェが、当時のブルジョワの日

常生活に溶け込んでいる様子が読みとれる。

また、1852年2月13日には「音楽のスケッチ」(1852年)シリーズの一つである「シャン＝ゼリゼ劇場にて」【図27】で、音楽つきカフェとしてのカフェ・コンセールの情景を取り上げている。

「はたして音楽のおかげでかろうじてビールがのめるのか、それともビールのおかげで音楽を自慢できるのか、まったく定かではなかった」

舞台では女の歌手が声を張り上げて歌っているのに、横を向いて、シルクハットをかぶったまま一人でビールを飲んでいる男がいる。男は音楽のせいでビールがどんどん飲めるのか、ビールのせいで音楽をむさぼるように聞いているのかも分からないほど、鼻は赤くて目はもうすわって、すでに酔っ払っている。同じテーブルを挟んでその前には、シルクハットや燕尾服とは対照的に、カスケッ帽をかぶり白い上っ張りを着て一杯のお酒と歌を楽しんでいる労働者と見られる男が舞台を見ている。また彼らの向こう側には、彼らに背中を向けて舞台を見ている女性がいて、ブルジョワや労働者、女性など、今までにはなかった異なる階級や男女の客が入り乱れている当時の新しいカフェ文化の光景が見られる。また、今までのカフェは話し合うところ、もしくは仲間同士で歌を作って歌うことが普通であったが、この時期からはカフェにプロの歌手が登場して娯楽の商業化が見られる。カフェは後の印象派画家たちもたくさん取り上げるモチーフであるが、マネもカフェを題材にしたいくつかの作品の中で、ブルジョワと労働者、男性と女性が相互に何の関係も示すことなく混在している様を示した【図28】。

1852年2月から5月にかけて『ル・シャリヴァリ』に掲載された「音楽のスケッチ」シリーズは、音楽家たちや演奏会での聴衆たちの表情をとらえた17点のシリーズである。同シリーズでは舞台上で悲劇を演じている間に、あくびをしたり居眠りしたりして退屈しているオーケストラの団員たち、またはアマチュア演奏家たちが必死で演奏している姿、さらには付き合いのために退屈でも音楽を聴く聴衆が描かれ、その中でも「シャン＝ゼリゼ劇場にて」は、当時のカフェ文化がよくわかる作品の一つである。

1863年『ル・シャリヴァリ』に復帰したドーミエは、それ以降サン＝ルイ島からモンマルトルのクリシー街36番地のアトリエつきアパートマンに移り、近辺の酒場やビヤホールを題材にして油彩画や石版画を描いている。当

時のビヤホール・カフェは写実主義の神殿と呼ばれるほどクールベなどもよく通った場所で、ドーミエもビヤホールで飲む政治家たちを描いたり、市民の飲みっぷりを描いたりした。夜のビヤホールの作品の一つに1867年に発表した石版画がある。それは「ビヤホールのミュージズ」【図29】で、びっしり客が座ったビヤホールの中に、教養と誇りに満ちた姿の女性が入ってくる。肉体の豊かさが線描で表現された女性は、画面の前に浮かびあがるように描かれ、大柄の女性は題名どおり、ミュージズのように描かれている。彼女の後ろにいる客の男性の群れの中には、彼女をちらりと覗き見ているシルクハットの男や、新聞を手をしている男の姿も描かれ、彼らはどちらも知識階級の間人であるように思える。ドーミエはスカートのせいかテーブルのグラスをひっくり返してしまったミュージズの姿を、少し皮肉っぽくみているようだ。店内はざわめきと興奮に包まれ、夜のパリの歓楽街の姿が描写されている³⁶。

ビヤホールやカフェは市民のたまり場、気晴らしの場であり酒は善き友であって、近代都市パリを描くの重要なテーマの一つとなった。ドーミエはそこに集まる客の姿を取り上げ、彼らを観客として描写することで、当時の人々がカフェやビヤホールをただ飲んで楽しむ場だけではなく見て楽しむ場と見なしていたことを示している。

ドーミエの「ビヤホールのミュージズ」はマネの《フォーリー・ベルジュールの酒場》(1881-82)【図30】を14、5年も早く先取った作品である。ドーミエが描く夜の酒場やカフェの情景は、印象派画家のドガやトゥルーズ＝ロートレックにも大きな影響を与えた。特にドガはドーミエの石版画を300点も所有しており、バレエの舞台やオーケストラの席を多様な視点から切り取って描くなど、ドーミエの変化に富んだ構図に魅せられていた。近代的な主題は無論のこと、構図においても、ドガはもっともドーミエの影響を受けついでいると言える³⁷。カフェを描いたドーミエの作品は、後の画家たちに大きなインスピレーションを与えたのである。これから近代絵画の研究においても、ドーミエと印象派画家との関係を探ることはたいへん大きい課題になると思われる。

2.2.3. 劇場

幼い頃から父親につれられて、モリエール、シェイクスピアから現代ものまで、よく芝居を見にいったドーミエにとって、劇場は慣れ親しんだ場所であり、作品の数もきわめて多い。1846年2月6日には「人生のうわしき日々83」のシリーズで、劇場の天井桟敷を描いた「ボル

ト・サン＝マルタン座にて」【図31】を発表する。「うわあ、すごい……素晴らしい場面だよ……素晴らしいといってもさまだけど、……こりゃ、素晴らしいな！……」と観客一人が思わず立ち上がって舞台を見つめている姿がある。また同じボルト・サン＝マルタン座を舞台に、1852年11月13日には『リチャード3世』が上演されたが、そのときの観客の人相を描いた「アクチュアリテ」【図25】が『ル・シャリヴァリ』に掲載される。上映中の観客の顔つきを描いた作品で、その表情はさまざまであって、それは同じ芝居を見ているとは思えないほどである。彼らが違う反応をしているにもかかわらず、その視線は同じ方向に舞台に向かっていて演劇に夢中になっていることから彼らの同一性が見える。この二つの作品の舞台となった劇場は、ブルヴァール・サン＝マルタンにあり、当時の代表的な芝居小屋の一つであった。ユゴーやデュマなどのロマン派演劇やメロドラマの上演でも有名な劇場である。1840年頃には劇場の入場料に開きがなかったので、当時のほとんどの劇場にはさまざまな階級の観客が見られる。ドーミエはブルジョワや労働者など観客の階級を問わず登場人物として取り上げ、その反応振りを描写している。さらに、観客のさまざまな反応が見られる1848年2月7日「お好きなように28——ゲテ座の第五幕」【図32】について、岩崎余帆子は、「その主題もゲテ座の『愉快』の意味とメロドラマの涙する観客との対比であるが、ストーリーへの共感の度合に応じてそれぞれに反応する観客たちの視線の方向が一致していることから、観衆として集団機能をはたしていると言えよう」³⁸と述べている。1849年の「お好きなように」シリーズでは労働者らしい父親が子供を肩車して芝居を見ている親子の姿を描いている。「芝居見物はパリ民衆にとってよいことだ……」と言っていることから、当時劇場が一日の仕事で疲れた人々にとっていかに楽しみであったかがよく伝わってくるし、芝居を見ている観客の表情にはささやかな幸せが漂っている。

ドーミエはまた1856年に、劇場の舞台裏を描いた「劇場のスケッチ」シリーズ12点を発表し、1864年2月から1865年6月までは「ドーミエによる劇場素描」シリーズ8点を『ル・シャリヴァリ』に発表する。「ドーミエによる劇場素描」シリーズではオペラグラスで踊り子ばかり見ている初老の男とその旦那の姿にあきれた奥さんの姿や、一人の男が自分の席を横取りした人に文句を言っている姿があり、また、三階桟敷の観客が文学論争を起こしてしまうという熱しやすいファン気質を描いた「三階桟敷の文学論争」もある。そしてある客は泣いているのに

隣の人は笑ったり居眠りしたりするなど、観客はそれぞれ違う反応していて、その表情は個別化されている。ドーミエは観客の表情の個別化によって、観客の間の葛藤や衝突をよく表現している³⁹。それ以外にも劇場をモチーフに舞台裏や観客席、芝居を練習する俳優、幕間の時の観客の姿などを取り上げており、彼が劇場内のあらゆる空間に精通していたことがよく分かる。

1860年にドーミエは、当時の人々にたいへん流行った芝居のジャンルであるメロドラマを取り上げ、その上演風景を描いた「メロドラマ」【図33】を発表する。ドーミエは気に入ったテーマを、油彩画、水彩画、石版画などあらゆる表現手段で描くが、このテーマもそのひとつである。この作品は、1864年4月18日『ル・シャリヴァリ』に「この男はそなたの恋人だったのだ……劇のクロッキー2」と題して掲載されるが、そこに載っているキャプションは次の通りである。

役者「この男はそなたの恋人だったのだ、奥さん！（ブラボー！ブラボー！）そうしてこの私が殺したのだ！（ブラボー！ブラボー！）そなたも死の準備をなさるがいい！（ブラボー！ブラボー！）それからわたしもわが命を断とう、そなたたちふたりの死骸の、うえーでえ——！……」

ある生意気な若者「いや！そりゃちょっとまずいな！だって、葬式は誰が出すんだい？」

この作品では、明るい照明で照らされた舞台と暗い観客席が対比的に描かれている。舞台上では、浮気の相手を殺し自分の妻に怒りをぶつける瞬間が演じられ、その女性は悲痛な顔で叫んでいる。一方、「陳列台」の観衆と同じようにガス灯の光を浴びて、舞台に完全に身を乗り出している観客たちは、荒っぽく黒いペンで輪郭を描かれ、舞台の光に反射された残光で表現されている。舞台はまさにクライマックスで、観客はみんな唾を飲み込みながらハラハラ舞台を見つめている。暗い中で舞台の光をあびて浮かび上がる皺だらけの横顔は、その光によってかすかに動き、まさに何枚かが連続で動く映像のようにわれわれの眼を錯覚させる。

近藤昭は著書『道化の芸術家ドーミエ』で「メロドラマ」は光と影の交響詩であると言う。暗闇のやや斜め後ろに画家の視線が感じられ、画面では闇も明るい。ドーミエは「午後10時のパリを描いた最初の画家」であるばかりではなく、その情景を光と影の総合という造形的な現実性に高めた最初の油彩画家であって、彼の「メロドラ

マ」はこの意味で画期的な作品であると述べている⁴⁰。

ドーミエは夜の観劇情景をしばしば石版画に取り上げ、芝居に陶酔している観客を描いた。1862年からは劇場の開設も自由になり、劇場を含めビヤホールや酒場など歓楽街には老若男女を問わない観客があふれた。彼らは一日の仕事を終え、仕事からの解放感に疲れた体を委ねたのである。ドーミエのまなざしは、劇場の客だけでなく、万国博覧会の訪問客、カフェの客など19世紀都市の中に生成されたあらゆる空間の人々を観客として捉えたことに注目しておきたい。ドーミエがこれらの観客の姿に捉えたのは、近代都市においてさまざまな階級が混じり合いつつ混在し、「大衆」が形成されていく状況であり、その形成において都市の「スペクタクル」が果たしている役割の重要性である。

おわりに

ドーミエが都市を〈見る人〉の姿を通して、都市の変貌ぶりを描き出したことは注目すべきことであると述べたウェクスラーを出発点として、筆者はドーミエと〈見る人〉という主題の持つ意味を探ることを本稿の目的とした。

第1章では、ほぼ40年にわたるドーミエの活動を、政治体制と「検閲法」の存在によって4期に分け、それぞれの時期の作品を概観しながら、〈見る人〉の主題の登場やその形態の特徴について考察した。〈見る人〉のモチーフは、政治風刺よりも社会風刺に多く、1835年の検閲法施行後から少しずつ登場し始めるが、第2帝政期に入った1852年以降にとりわけ頻繁に登場するようになる。また最初のうちは、家族同士の穏やかでユーモラスな情景や覗き見の主題などが中心であったが、とりわけパリ改造事業をきっかけとする都市の近代化に伴って、急速に変化する都市を前にした人々のさまざまな反応が、〈見る人〉のモチーフを通じて描き出されていくことがわかった。

第2章では、都市を〈見る人〉のモチーフをテーマ別に分けて、具体的な作品の分析をおこなった。産業化の進展と人口の流入にともなう、都市はしだいに見知らぬ人々の集まりとなり、人々は互いに猜疑心を持って、相手を観察し合うようになる。都市改造は、「昔のパリ」を破壊すると同時に、人と人の関係にも変化をもたらす。ドーミエは、取り壊し工事中の都市情景を背景として、金儲けのことしか考えないブルジョワや、黙々と働く無名の労働者、家を失い家族も失って茫然とする人の姿などを描き出した。彼はまた、大通りの情景や乗合馬車、ショーウィンドーなどのテーマを通じて、近代化され

た新しい都市の光景を描いたが、それらの作品は、ユーモラスな中にも、新しい文明や繁栄する都市を前にした人々の不安や焦燥を映し出すものとなっている。

一方新しいパリは、万国博覧会やカフェ、劇場などのスペクタクル空間を生み出していった。ドーミエの作品には、これらの空間を背景とした作品が非常に多い。それらの作品を見ると、19世紀都市パリが、単なる街の役割を超え、目を楽しませる場所として扱われていること、そして、街を見る人々はスペクタクルを見る観客となったこと、そして人々は、それぞれ反応は異なるものの、同じ場所で同じ舞台に視線を置くという一致から、集合的な「大衆」を形成していく様を確認することができた。ドーミエは常に人々を見続け、彼らを描いた。見るのが当時の日常的行為となったことは事実であるが、さらに、ドーミエにとって、都市の姿や都市で暮らす人々、人と人との関係をスペクタクルとして見るまなざしは、諷刺漫画家である自分もその人々の一人であることを確認する手段であったとも考えられるのである。

今後注目したいのは、彼自身あまりサロン展（官展）に出品していないにもかかわらず、サロン展によく出かけ、またそこにやってきた観衆をたびたび描いていることである。また後期のドーミエにおいては、版画などの美術作品を〈見る人〉や自分自身の作品を見るアトリエの画家など、美術をめぐる主題が頻出する。近代都市における美術の状況はドーミエに新しい題材を提供したのである。今後は近代都市における芸術へのまなざしにも着目しながら、ドーミエと〈見る人〉の主題との関係についての考察を発展させていきたい。



図1 オノレ・ドーミエ「かわいいね！……天使のようだ！……
——表情のスケッチ45」

205×268mm リトグラフLD513 『ル・シャリヴァリ』 1839年2月17日



図2 オノレ・ドーミエ「視覚——フランス人の諸タイプ39」

201×228mm リトグラフLD595 『ラ・カリカチュール』 1839年8月4日



図3 オノレ・ドーミエ「フランス人の諸タイプ27」

180×232mm リトグラフLD583 『ラ・カリカチュール』 1839年5月12日



図4 オノレ・ドーミエ「水浴する人々11」
201×262mm リトグラフLD771 『ル・シャリヴァリ』 1839年10月4日



図7 オノレ・ドーミエ「共和国」
750×600mm カンヴァスに油彩 48KB 1848年 オルセー美術館 パリ



図5 オノレ・ドーミエ「フランス人の諸タイプ8」
165×243mm リトグラフLD566 『ラ・カリカチュール』 1839年5月12日



図8 オノレ・ドーミエ「じろじろと見合うよそ者同士——パリの異郷人15」
216×172mm リトグラフLD1286 『ル・シャリヴァリ』 1844年8月10日



図6 オノレ・ドーミエ「月明の散歩」 280×185mm
パネルに油彩 1843-48年 ヴェールズ国立美術館 カーディフ



図9 オノレ・ドーミエ「夜の11時から零時の間——冬のパリ1」
243×207mm リトグラフLD1329 『ル・シャリヴァリ』 1844年12月21日



図10 オノレ・ドーミエ「借家人と大家30」

342×246mm リトグラフLD1623 『ル・シャリヴァリ』 1848年9月19日



図11 オノレ・ドーミエ「夕方6時のパリ——パリっ子のクロッキー」

271×204mm リトグラフLD2585 『ル・シャリヴァリ』 1854年1月30日



図12 オノレ・ドーミエ「アクチュアリテ54」

255×202mm リトグラフLD2275 『ル・シャリヴァリ』 1852年12月7日



図13 ギュスターヴ・クールベ「石割り人夫」 1849年



図14 オノレ・ドーミエ「ラタポワール」 石膏オリジナル、1851年頃



図15 オノレ・ドーミエ「パリ取り壊しの影響——アクチュアリテ55」

267×215mm リトグラフLD2305 『ル・シャリヴァリ』 1852年12月10日



図16 オノレ・ドーミエ「新しいパリ」

268×226mm リトグラフLD3245 『ル・ブルヴァール』 1862年4月6日



図19 オノレ・ドーミエ「鉄道で6」

225×230mm リトグラフLD3301 『ル・シャリヴァリ』 1864年8月30日



図17 オノレ・ドーミエ「シャン・ゼリゼにて——万国博覧会13」

212×268mm リトグラフLD2676 『ル・シャリヴァリ』 1855年6月6日



図20 オノレ・ドーミエ「鉄道で4」

225×230mm リトグラフLD3299 『ル・シャリヴァリ』 1864年8月30日



図18 オノレ・ドーミエ「マドレーヌーバステューユ線」

243×220mm リトグラフLD3243 『ル・ブルヴァール』 1862年3月16日



図21 オノレ・ドーミエ「陳列台」 46×55cm 1856-60年



図22 オノレ・ドーミエ「万国博開幕までの暇つぶし——アクチュアリテ192」

250×202mm リトグラフLD2709 『ル・シャリヴァリ』 1855年5月15日



図23 オノレ・ドーミエ「万国博覧会11」

187×254mm リトグラフLD2674 『ル・シャリヴァリ』 1855年6月5日



図24 オノレ・ドーミエ「万国博覧会23」

187×252mm リトグラフLD2686 『ル・シャリヴァリ』 1855年7月20日



図25 オノレ・ドーミエ「リチャード3世——アクチュアリテ51」

205×267mm リトグラフLD2274 『ル・シャリヴァリ』 1852年11月13日



図26 オノレ・ドーミエ「産業宮殿を見学しようと……万国博覧会31」

259×198mm リトグラフLD2694 『ル・シャリヴァリ』 1855年8月16/17日



図27 オノレ・ドーミエ「シャン＝ゼリゼ劇場にて——音楽のスケッチ3」

255×211mm リトグラフLD2231 『ル・シャリヴァリ』 1852年2月13日



図28 エドゥアール・マネ「カフェにて」
1878年 パルチモア ウォルターズ・アート・ギャラリー



図29 オノレ・ドーミエ「ビヤホールのミューズ——ビヤホール4」
256×201mm リトグラフLD3260 『ル・シャリヴァリ』1864年1月21日



図30 エドゥアール・マネ「フォリー・ベルジェールの酒場」
1881-82年 ロンドン大学付属コートールド美術研究所



図31 オノレ・ドーミエ「ボルト・サン・マルタン座にて——人生のうるわしき日々83」
340×254mm リトグラフLD1171 『ル・シャリヴァリ』1846年2月6日



図32 オノレ・ドーミエ「ゲェテ座の第五幕——お好きなように28」
240×214mm リトグラフLD1674 『ル・シャリヴァリ』1848年2月7日

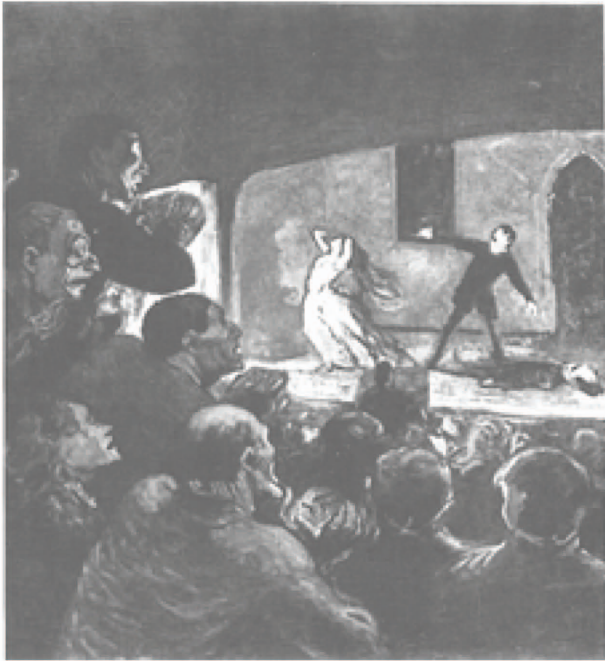


図33 オノレ・ドーミエ「メロドラマ」 975×904mm
カンヴァスに油彩 1856-60年頃 ノイエ・ピナコティック ミュンヘン

図版出典

- 図1、3、4、5、8、9、11、12、16、18、22、26、27、29、31、32
阿部良雄監修 『ドーミエ版画集成』 みすず書房、1992-94年。
- 図2、15 石子順 『ドーミエの風刺世界——現代漫画の源流』 新日本出版社、1994年。
- 図10、17、19、20、23、24、25 『ドーミエ展——現代の諷刺詩』(展覧会カタログ)、伊丹市立美術館、河口湖美術館、愛媛県立美術館、1997年。
- 図6、7、33 ロベール・レー 『ドーミエ』(BSSギャラリー世界の巨匠)、大島清次訳、美術出版社、1991年。
- 図13 <http://www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History/>
- 図14 *Daumier 1808-1879*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1999.
- 図21 K.E.Maison, *Honré Daumier : Catalogue raisonné of the paintings, water colours and drawings*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1996.
- 図28、30 Robert L. Herbert, *Impressionism*, Yale University Press, New Haven & London, 1988.

注

- 1 1830年7月29日にフランスで起きた7月革命の結果、1830年8月にオルレアン公ルイ＝フィリップを国王として成立した立憲王政。1848年2月24日に起きた2月革命で打倒された。初期は言論の自由を保障するが、1835年からは検閲法を復活するなど言論の自由を弾圧する。
- 2 1852年から1870年まで存在した君主政体。ナポレオン・ボナパルトの甥ルイ・ナポレオン(ナポレオン3世)が1851年12月2日にクーデターによって議会を解散し、新たな憲法を制定した上で国民投票によってフランス皇帝に即位。
- 3 レイモン・エスコリエ 『ドーミエとその世界』 幸田礼雄訳、美術出版社、1980年。
- 4 ユルク・アルブレヒト 『オノレ・ドーミエ』(パルコ美術新書)、小谷民菜訳、Parco出版、1995年。
- 5 シャルル・ボードレール 『ボードレール全集Ⅲ 美術批評上』 阿部良雄訳、筑摩書房、1985年、226頁。
- 6 同書、168頁。
- 7 同書、234-235頁。
- 8 ジュディス・ウェクスラー 『人間喜劇——19世紀パリの観相術とカリカチュア』 高山宏訳、ありな書房、1987年、189-193頁。
- 9 喜安朗 『ドーミエ諷刺画の世界』 岩波文庫、2002年、9-16頁。
- 10 『日仏美術学会会報』第19号、2000年、78-80頁。
- 11 調べあらためること。特に、出版物、映画などの内容を公権力が審査し、不適当とみとめるときはその発表などを禁止する行為。
- 12 喜安朗、前掲書、5頁。
- 13 同書、19頁。
- 14 ヴァルター・ベンヤミン 『複製技術の時代における芸術作品』 野村修編訳、岩波書店、1994年、67頁。
- 15 『日仏美術学会会報』第19号、2000年、78-80頁。

- 16 パリのタンブル大通りで、国民軍の閲兵のためにバスチーユ広場に向かっていた王ルイ＝フィリップの一行をめぐり、コルシカ人ジュゼッペ・フィエスキらが24挺の銃を一齐に発射し、国王自身は難を逃れたものの、18名の死者を出した事件。
- 17 Pierre Cabanne, *Honoré Daumier : Témoin de la comédie humaine*, Editions de l'Amateur, Paris, 1999, pp. 7-8
- 18 高階秀爾 『近代都市パリ——絵画、都市改造、建築』、154頁。
- 19 ジュディス・ウェクスラー、前掲書、226頁。
- 20 同書、224頁。
- 21 同書、7-15頁。
- 22 高階秀爾、前掲書、153-154頁。
- 23 アラン・コルバン 「出稼ぎ労働者の生態——パリ建築業界で働くリムーザン地方出身者の歴史——」 『時間・欲望・恐怖』 藤原書店、1993年、236-252頁。
- 24 喜安朗、前掲書、216頁。
- 25 『ドーミエ展——現代の諷刺詩』(展覧会カタログ)、伊丹市立美術館、河口潮美術館、愛媛県立美術館、1997年、158頁。
- 26 高階秀爾、前掲書、155頁。
- 27 喜安朗、前掲書、204頁。
- 28 ジュディス・ウェクスラー、前掲書、226頁。
- 29 文学者、諷刺漫画家、俳優であるアンリ・モニエ(1805-77)がブルジョワ俗物の典型として創作した人物。ドーミエも1852年から70年にかけて、60点以上の戯画にこの人物を登場させている。
- 30 高階秀爾、前掲書、155頁。
- 31 近藤昭 『道化の芸術家ドーミエ』 新潮選書、1980年、193-194頁。
- 32 ピエール・ギラルド 『フランス人の昼と夜1852-1879——資本主義黄金期の日常生活』 尾崎和郎訳、誠文堂新光社、1984年、110頁。
- 33 高階秀爾、前掲書、155頁。
- 34 『ドーミエ展——現代の諷刺詩』 前掲カタログ、1997年、169頁。
- 35 喜安朗、前掲書、212頁。
- 36 石子順 『ドーミエの風刺世界——現代漫画の源流』 新日本出版社、1994年、192-193頁。
- 37 近藤昭、前掲書、190-191頁。
- 38 『日仏美術学会会報』第19号。
- 39 近藤昭、前掲書、182-183頁。
- 40 同書、195頁。

■執筆者について

高秀美(こう・すみ)

韓国済州道に生まれる。京都精華大学芸術学部漫画分野卒業。神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程地域文化学専攻修了。現在、同大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程に在籍。研究分野は視覚文化論。

E-mail: ipunaizi@yahoo.co.jp

■Notes on the Contributor

Sumi Ko was born in Jeju, the South Korea. She graduated from the Department of Art Cartoon, Kyoto Seika University before she completed her MA thesis at the Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University. She is now a PhD candidate at the University. Her research field is Visual Culture Studies.