

クールベ《石割り》の軌跡

政治と芸術

Gustave
Courbet



稲賀繁美

「理想も宗教もなし」が「財産は窃盗だ」と握手する。¹

はじめに

画家ギュスターヴ・クールベ（1819-1877）と言われて、読者には何が思い浮かぶだろうか。日本でも第二次世界大戦後、一九六〇年代頃には、中学や高校の美術の教科書に《石割り》（一八四九／五〇年（図1）という作品が白黒で掲載されることも稀ではなかった。継ぎ接ぎも裂けた粗末な衣服の男と年端もゆかぬ少年が、道路舗装の石を割る労働に従事している。なぜ、このような作品が教科書にわざわざ取り上げられたのだろうか。それは肉体労働の悲惨さを訴えるために選ばれたのだろうか。反対に、肉体労働の尊さを教えるために登場したのだろうか。はたまたそうした道徳的教訓とは無関係に、純粹に造形的な価値ゆえに、教科書にふさわしい作品と評価されたのだろうか。クールベがこの作品を描いた意図は何だったのか。それを百年後に教科書にふさわしい図版として選んだ編者の判断は、画家の意図に忠実だったのだろうか。教科書編者の選択の背景には、いかなる歴史的な経緯が控えていたのだろうか。そもそもなぜ当時の教科書はクールベを必要としたのだろうか。このような問題意識にたつて、本論では、クールベの《石割り》を取り上げたい。

さて一般に、ひとつの作品を考察する場合には、最低限、以下のような側面を考慮に入れる必要があるろう。〈0〉まず前提として、作品の物理的な組成（寸法・材質など）の記述。〈1〉同時代あるいは先行する時代環境の復元。〈2〉そうした時代状況への作者の意識。〈3〉作者による制作の意図と制作の経緯。〈4〉完成した作品に対する批評家そして公衆の反応。〈5〉作者の全制作のなかでのこの作品の位置

づけ。〈6〉作品が後世に及ぼした（造形的あるいは思想的な）影響。〈7〉さらには作品そのものの来歴そして運命。ここには売立における価格の変動、代々の所有者の変遷と、それぞれの蒐集の中での位置付け、展覧会歴、保存・修復の記録などの要素が含まれる。〈8〉これと並行して、より広く、作品受容史。これは、時代環境の変遷と作品評価の変化（批評史）との関連、あるいは作者の歴史的な位置付けを巡る動向を明らかにする。〈9〉最後に、これらを踏まえたいえで、現時点における作品の評価が導かれることとなる。そして今日におけるなんらかの評価があればこそ、そもそもひとつの芸術作品が、芸術作品として以上のような記述や考察の対象ともなる仕組みである。

ここで一言断っておけば、これらの要素は、必ずしもこの順番できれいに整理できるものではない。それぞれどこか、これらはお互いに作用を及ぼし合う。例えば時代環境や政治情勢の激変が、作者やその作品の評価を大きく左右することもある。一九世紀ヨーロッパの画家でも、クールベの場合には、とりわけこれらの要素が複雑に絡み合う。後年の評価が過去に遡及して、作品の歴史的意義を問い直す。そこに、編年の年表には還元できない、「歴史」と呼ばれる錯綜した空間の生態が現れる。

美術史の研究には、作品の絶対的な芸術的価値を大前提として営まれる研究もある。だが、本論はこの立場を取らないことを、最初に明言しておきたい。むしろ以下の分析では、作品が価値付けされ、社会的に認知され、あるいは忘却されてゆく状況に注目してみよう。作品は、社会の価値観を浮かび上がらせつつ、自らがその焦点あるいは虚焦点となつてゆく。そうした作品という存在の歴史的、社会的な生態に迫りたい。

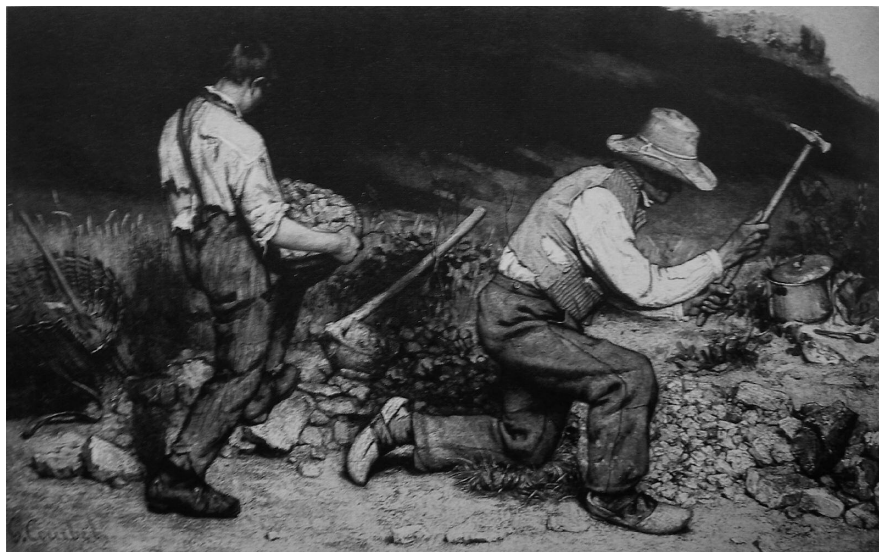


図1 ギュスターヴ・クールベ《石割り》
1849/50年 油彩 画布 159 × 259cm(1928年のパリ、プティ・パレ美術館のカatalog記載);190 × 300cm(岩波 世界の美術『クールベ』の記載)

1850-51年のサロン、ブリュッセルの展示会(1851年)、万国博覧会(1855年)、個展(1867年)に出展されたのち、ローラン・リシャールが1万6千フランで購入。その後ビナール・コレクションに入り1904年4月20日の売立で、M.フォン・ザイドリッツが5万フランでドレスデン美術館のために購入。1945年2月13日のドレスデン空襲で、他の195点の絵画作品とともに破壊されたもの、と美術館側では見なしている。
図版出典:ジェームズ・ルービン『クールベ』(岩波 世界の美術)三浦篤訳、岩波書店、2004年、50頁(全体図)、58頁(部分写真)。

1 「哀れな絵」

一八四八年の二月革命に引き続く時期、クールベは故郷のオルナンに戻り、『市から帰るフラジエの農民たち』(図2)、《石割り》それに《オルナンの埋葬》の三つの大作を制作している。クールベの全生涯を通じて、最も生産的な季節だったとも評される。これらを含む九作品が一八五〇年のサロンに出品されるが、戯画家のシャムは《石割り》を前に、こんな親子の会話を描いて見せた(図3)。「どうしてお父さん、この絵は社会主義の絵だつていわれるの」。シルクハットにフロックコートのでたちで、ブルジョワ階級の身分も明らかな父親は、こう答える。「もちろんそれは、裕福な絵じゃなくて、哀れな絵だからに決まってるだろう」。Pauvre Peinture はいささか破格のフランス語だが、名詞の後に置かれれば経済的な貧困さを意味する形容詞 pauvre が、名詞の前なら「かわいそう」との意味をもつことを巧みに利用した表現だろう。サロンに展示する絵画作品の題材にしては、扱われた主題があまりに哀れな代物であることと、それを経済的な貧窮と重ね合わせに理解するような価値観とが、そこには露呈している。さらに貴重なのは、当時からこの作品が「社会主義」と結び付けられていた様子が、子供の無邪気な発言から判明することだろう。

「果たしてこの作品は社会的不正義を訴えるための抗議なのかしら。むしろ僕にはそこに穏やかな諦念の詩情が見えて、二人の人物は哀れみ



図2 ギュスターヴ・クールベ《市から帰るフラジエの農民たち》
1850-55年 油彩 画布 206 × 275cm プザンソン美術館

1850年のサロンに出品。馬上の人物は画家の父、レジス。右端に頭に籠を載せた、不釣り合いに巨大な老婦の痕跡が見えるが、この人物は1854年には画面中央より縮小して移された。フラジエはオルナンの南5キロほどに位置する村で、近辺にはレジスが少しずつ購入した葡萄畑が点在した。オルナンとの往復は、農民から地方小ブルジョワへと脱皮しつつある一家の暮らし向きを保障する経済基盤の一環をなしていた。息子のギュスターヴは、農村の生活ぶりを寄せ集め、遠近法を歪めて巨大な画面に仕立てることで、牧歌的な田園風景という絵画の定型を意図的に台無しにしている。1929年に松方コレクションに入るが、戦後の1952年、講和条約によりルーヴル美術館が獲得。1959年よりプザンソン美術館蔵。

の印象を感じさせるのだが」。そうアンリ・デイドヴィル伯爵が問うたのに対して、画家クールベはこう答えた、という。「だがその哀れさこそ、不公正の結果なのだから、そう意図することもなく、僕は自分が目にしたものを通して、彼らが社会問題と呼ぶところのものを提起したのだ」と。伯爵がこの証言を公表したのは、クールベ没の直後の一八七八年。果たして作品の完成時点で、クールベにどこまで明確な思想的意図があったのかは、この三〇年後の証言からはすぐには見えてこない。むしろここには、画家が政治亡命先のスイスに没した直後の段階で、いかなる証言が期待され、伯爵がそこにいかに挿さそうとしていたかが見て取れる、というべきだろう。

2 起源

起源に遡ろう。クールベの多くの作品でも《石割り》は、同時代の作者自身による証言が残っている、きわめて例外的な作品といつてよい。一八四九年一月に、画家は故郷のオルナンから同郷の友人フランシス・ヴェー夫妻宛に書簡を綴っている。クールベは風景を描こうと外出したサン・ドニの城への道すがら、メジエールに程近い道端で、石割り作業に従事しているふたりの男を目撃する。

貧困のこれほどまでに完璧な表現 (expression) に会うのは稀なことだ。だからすぐにその場で絵が浮かんだ。「中略」あちらには、仕事で腰も曲がった七〇歳を越えた老人が鶴嘴くわはしを振り上げていて、肌は日に焼け、顔は麦藁帽で影になっている。粗末な素材のズボンは接ぎだらけで、ひび割れた靴には、かつては青かった靴下から両の踵が覗いている。こちらには埃まみれの頭に浅黒い肌の少年がいて、汚れてぼろぼろのシャツの穴からわき腹と腕が見える。革のズボン吊りがズボンの切れ端を支えていて、泥まみれの革靴はあちこちで悲しげに口を開けている。老人は跪ひざまずき、若者は背後に立って、割れた石のバスケットをよいしょと持ち上げている。やんぬるかな。この状態で、人はこのように始め、このように終わるのだ(Hélas, dans cet état c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit.)。あちこちに彼らの道具が散らばっている。籠に、担ぎ棒に、鍬に食事の鍋などなど。すべてが強烈な太陽の下、田舎のまったただなかの道ばたの溝で展開されている。この風景で画布はいっぱいだ。⁴

ここには、「社会主義絵画」を実現しようとした、などという教条的な発言は見られない。そもそも「社会主義的絵画」などという範疇は、この段階にはまだ世の中に存在していない。とはいえクールベがこの情景を絵画に仕立てようとしたのが、一八四八年のパリで二月革命を体験した直後の、オルナンへの帰郷の時期であったことは無視できない。歴史的な大事件がそれにふさわしい芸術作品を生むとは限らない。だが歴史に名を残すほどの芸術作品は、しばしば歴史的事件と作者の生涯との偶然の出会いの結果として生れ落ちる。例えばパリ暮らしのピカソはパリ国際芸術技術博覧会スペイン「共和国」館への壁画制作依頼を受けたが、その直後にバスクの町が空襲（一九三七年四月二六日）で瓦礫と化する事件が発生しなかったなら《ゲルニカ》は決して制作されることはなかったはずだ。このように芸術作品の成立条件を仔細に再構成して分析し直してみると、ちよつとした偶然が、事後的に回顧すると、歴史的な作品成立に不可欠な条件となっていたことが判明する。ともすれば歴史に「もし」

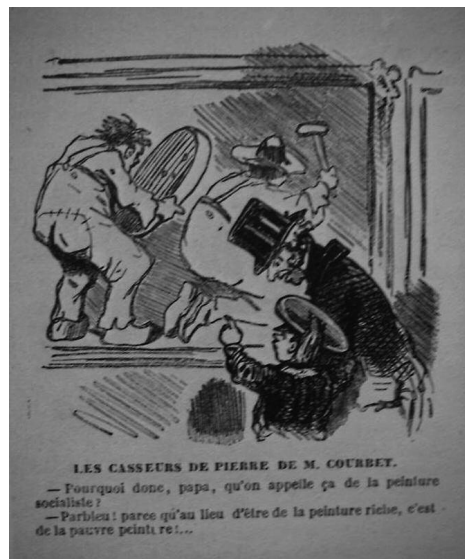


図3 シヤム《クールベ〈石割り〉》

『サロン戯評』1851年初旬

図版出典: Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, éditeur, 1920, p.18.

は禁句だ、とされる。しかしながら、所与の条件のひとつでも欠けていたならば、同一の作品が誕生することはありえなかつた、という程度の状況復元は、その労に値するし、また教訓にも富むだろう。

3 革命

さて、それならば二月革命下のパリで、クールベは積極的に革命運動に関わつたのだろうか。クールベ自身は、一七八九年の大革命当時のジャコバン党や山岳派とは無関係で「無性格な社会主義者のクラブを開いた」と証言し、会場となつたアンドレル酒場を描いた素描がひとつ知られる。また駆け出しの詩人ボードレルから『公共福祉』という短命に終わった新聞の第二号のために扉の口絵を頼まれていた(図4)。銃を掲げてバリケードを乗り越える市民たちの挿絵だが、これ一点を除けば、クールベの革命への加担を示す証拠物件はなにひとつ出てこない。両親宛にも、安心させる目的もあつたか「いつものとおり、政治ごとにはほとんど首を突っ込んでいない。これ以上に空虚なことはないと思う」。自分は画家なのだから、専ら絵画にかまける、と宣言し、サロン出品の成功を報告している⁵。アンドレル酒場の一件も、二〇年以上後の一八七一年四月にパリ・コミューン下でクールベ自らがパリ「市民」(Citoyens)宛に公表した政治的態度表明から知られるだけだ。時局下の選挙運動のため、「革命的な社会主義者」としての履歴を誇らしげに語り、ブルードンとの連帯を表明する弁論には、過去の適及的合理化が否定できない。『公共福祉』に見られる挿絵も、ドラクロワが一八三〇年の七月革命を背景に制作した《民衆を率いる自由の女神》(図5)の、明らかな焼き直し。

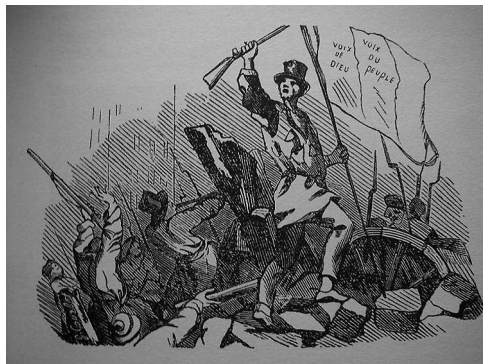


図4 ギュスターヴ・クールベ『『公共福祉』第二号表紙のための口絵』
図版出典：Louis Aragon, *L'Exemple de Courbet*, Éditions Cercle d'art, 1952, p.23.

およそ自ら革命の最前線に立つたとの「証言」を証拠立てるような物件ではない。

とはいえ、革命がなければ、おそらく『石割り』と呼ばれる作品が制作される条件も整わなかつたし、それがその後、歴史の中でこれほどまでに大きな役割を担われることにもならなかつただろう。実際、政治的混乱のため、一八五〇年夏の官立展覧会サロンは開催延期となり、そのためにたつぷりとした制作の余裕を得たクールベは、満を待って、大量の新作を携え、首都へと凱旋する。行軍の途中、画家はブザンソンやディジョンでも作品を展示して、前宣伝にこね努めた。『民衆のイメージ』でT・J・クラークは、画家の友人、マックス・ビュシオンが、ディジョンでの作品公開の前に『民衆・社会革命新聞』紙、一八五〇年六月七日に公表した宣伝文を発掘・紹介している。そのクールベ宣伝文では、まっ先に『石割り』が取り上げられる。そこでビュシオンは、諦念を込めて苦力の労働に勤しむ老人について、こんな文句を綴っていた。

だがこの男とても、まだ人間の悲惨さの最期の一句ではない。この哀れな厄介者が少しでも「赤」に化けようなどという気でも起こしたなら、かれは妬まれ、告訴され、追放され、権利を剥奪されることだろう。嘘だと思えば、ほかならぬ県知事にお尋ねあれ。⁷

ビュシオンがこの宣伝を書いたのは『フランシュユコンテの民主派』と銘うつ政治新聞のためだつた。四八年五月に共和派側が大勢を握つ



図5 ウージェーヌ・ドラクロワ《民衆を率いる自由の女神》
1830年 油彩 画布 260×325cm パリ、ルーヴル美術館

たサランの町で、町長第一助役に選出されたビュシオン本人も、一八四九年六月には、暴力を扇動する政治記事の過激な内容や、折からのパリでの擾乱と連動した蜂起を地元で企てたという嫌疑で逮捕・収監され、一二月末に無罪判決によって放免されたばかりであった。五〇年五月に大統領ナポレオンはブザンソンを公式訪問するが、その際にも、歓迎する大統領派と、敵対する共和派との間で白昼・街頭で鏖迫り合いが発生していた。こうした状況下、ほかならぬこの新聞は、体制側の県知事から札付きの危険分子として目を付けられ、大統領到着直前には差し押さえを食い、罰金を科せられ、ついに廃刊に追い込まれていた。だがその際には、事実上、地域の反体制派社会主義者たちの拠点になっていたという⁸。

先の引用文中では大文字で綴つてある「赤」とは、もちろん政治的左翼を意味している。直接の街頭行動に訴えるのが、あまりに危険になってきたため、ビュシオンはこれ以降、クールベの芸術を賞賛し、自らは田園生活の詩情を謳うことへと、方向転換する。とはいえビュシオンの文章は、その最後にこの地方出身の「思想界および文学界の粗野なる暴徒」として「フリーエ、ブルードン、そしてヴィクトル・ユゴー」の名前を挙げ、クールベの芸術上の壮挙を、同じ系列の上に位置付けようとしていた。フリーエはサン＝シモンとともに、のちにマルクスが空想社会主義者と揶揄した思想家、ブルードンは、『哲学の貧困』（一八四七年）で同じマルクスが槍玉に挙げた論敵であり、文豪ユゴーはその共和主義思想のため、第二帝政の成立とともに、英仏海峡のジャージー島へと政治亡命を遂げることとなる人物。こうした「札付き」同郷人を列挙するビュシオンの扇動文書からも明らかなどおり、クールベの油彩作品のデイジョン入りを前にして、政治的なお膳立てが整つてゆく。

ここで同時代の政治状況を必要最低限、確認しておこう。一八四八年の一二月に選挙で大統領に選ばれたルイ＝ナポレオンは、五〇年の夏、遊説の途上ブザンソンにも立ち寄った。それに先立つ三月の予備選挙では左翼陣営が勝利を収めたが、五月末の法律「改正」で普通選挙権が停止され、三百万

人に及ぶ左翼同調者や労働者が選挙資格を失っている。そして翌年の五一年一二月二日にはナポレオンによるクーデタが発生し、年末の信任投票の成立とともに、共和派反対勢力の粛清が始まつてゆく。クールベが『石割り』制作の様子を細かく報告した相手のフランシス・ヴェーは、一八五〇年一月から『ビエズ・ド・セリーヌ』と題する小説を『ナシヨナル』紙に掲載し始めていた。ここではほかならぬ『石割り』の親子ふたりが登場人物となつている。父トマは、息子ジャン・グルッスが（ビュシオン同様に）服役し、もうひとりの息子も兵役についている間に、自らも病気に倒れ、値上げされた地代の支払いができず、石割り人夫に転落した、という想定だった。たしかにそこには、直接に革命を促す政治宣言はない。だが間接税の導入や兵役などによる農村の疲弊の描写は現実問題であり、その結果として、農民とブルジョワとの双方にとって不毛な葛藤が生まれていた。ほかならぬナポレオン・ボナパルトはこの状況を巧みに利用して権力を掌握した。一八五一年の「サロン」評でテオフィール・ゴージェイはこのヴェーの小説に触れ「バルザック以来最良の農民研究」と評している。

4 公開

一八五〇年のパリのサロン開幕は一二月三〇日にずれ込み、一般開放は翌年一月三日からとなった。クールベが提出した九点の作品はすべて受け入れられた。その背景には、四九年のサロン出品の『オルナンの食休み』が受賞してリール美術館買い上げとなり、規定に従つてクールベが無鑑査の特典を得ていた事実がある。さもなければ、『オルナンの埋葬』は落選しただろう、と推測した同時代の批評家もあった。逆にだからこそクールベ側にとっては、この年のサロンは、無鑑査を楯にとつて野心的な提案を実行に移す好機でもあった。実際、作品陳列委員会では意見が割れたことが知

られ、《埋葬》（正式には《オルナンにおける或る埋葬の歴史画》と称する）（図6）はかろうじてサロンの方形の間の上部に吊るされたが、それ以外の作品はめだたない上階に別展示された。¹⁰

この美術界最大の年中行事には、当時、四〇にのぼる新聞紙上に批評や戯画評が連載されていた箇所。これらのサロン評を総覧したクラークの研究によれば、クールベは「絵画のブルードン」であり「クールベ氏と社会主義芸術」といった評価や「クールベの絵画は革命の発動機」にして「民衆の持分」を記すといった論調が、体制派から中道、反体制派にまで広く分布している。その多くがなかば軽蔑、なかば警戒の色合いだったなかで、クールベを政治的に弁明した批評は三つ数えられる。『和平民主主義』紙のサバチエールウングールは画家を「民主主義者」にして「民衆」の芸術家と呼び、クールベの画布からは「無産者階級が榮譽を受ける」と宣告する。『週報』のレオン・ノエルは芸術が「平民」のものとなる時代の到来を訴え、P・ペトロは社会主義者の新聞『普遍投票』紙でクールベの「顕著に正しく革命的な考え」を歓迎してみせる。とはいえ、あとのふたりはこの政治的前振りについて、クールベの装った無垢さ、主題の低俗さ、構図のぞんざいな様を批判することに批評の主目的を傾ける。

クールベをことさら「社会主義」と結び付ける発想がどこから登場したのか。それは、同時代の四〇点に及ぶ美術批評からでは、にわかに見定め難い。そうした中で、当時の政治的な雰囲気伝える貴重な回想を残したのが、社会主義者のジュール・ヴァレスだった。展覧会の廊下を歩いていた、当時二〇歳にもならぬ若者たちは、『石割り』と題された画布の前で思わず立ち止まったという。

絵には赤でG.COURBETと署名があった。我々の感動は深かった。皆熱狂的だった。頭が沸騰していた時代だったのだ。苦しみ、打ちのめされた人々に対して、心の奥底から敬意を払っていた。新たな芸術もまた、正義と真実の勝利のために貢献することを、我々は要求していたのだ。¹¹

「画家の不器用さ、あるいは才能」は、貧しく硬直した人物の姿を見事に捉え「恩知らずな空の下で苦力に従事する人種」が「致命的な固着 (immobilité fatale)」へと宣告され、つまり脱出不能なジリ貧の窮乏状態に落ち込んで、にっちもさっちもゆかぬ様を指し示していた、とヴァレスは言う。

《石割り》は、もはやミレーのように田園の生活を詩的に理想化して描きはしない。また社会的な悲惨を劇的な舞台装置に設えてお涙頂戴式に上演することもしない。悲惨さの物理的な現実が、芸術にあるべき品位など無視して、まさにそのまま物理的にサロンの会場に侵入する。自由主義的な古典趣味人といってよいゴッティエはクールベに「醜悪なるもののマニエリスト」を見て取った（『ラ・プレス』紙一八五一年二月一五日）。「N」という匿名の批評家は「クールベは一撃にして芸術を破壊し、それに取って替わった。芸術の否定が芸術そのものに替わった以上、そこに芸術はない。[中略]わが眼は平等主義の絵画を見たのだ」と論評した（『ベルギー独立』紙、一八五一年一月二二日）。

これは直接には《オルナンの埋葬》に対する見解だが、『石割り』の闖入も、それを歓迎するか拒絶するかはとにかく、『埋葬』に劣らぬ秩序破壊行為と認識された。それも、絵画世界に既存の秩序を破壊するだけではなく、絵画鑑賞が暗黙の前提としていた社会秩序そのものに対する侵食が、この絵を出発点に現実世界に波及してゆく。当時の首都パリは、産業革命の進行にともなう田舎からの無産者階級の流入とともに、出身地別の伝統的な棲み分けが崩壊し、富裕層と貧困層との地区別の対立が激化して、混沌とした状況を呈しつづつあった。クールベの絵画作品は、観衆にそうした社会的脅威の現実を過たず突きつけるだけの衝撃力を発揮した。それは人々が「社会主義」への期待や脅威を読み込むのに最適な器となった。

一八五一年の暮、政治結社への違法参加を誣告されたクールベは、嫌疑を否定しながらも、これを逆手にとり、自分を「社会主義の画家」呼ばわりするなら、それも結構、「自分は社会主義者であるのみならず、民主主義者にして共和主義者、要するに一言でいえばありとある革命の賛同者、そしてな



図6 ギュスターヴ・クールベ《オルナンにおける或る埋葬の歴史画》

1849-50年 油彩 画布 315×668cm パリ、オルセー美術館

1850年のサロンに出品。1855年の万国博覧会で展示を拒絶され、クールベによる個展「リアリズムの殿堂」にて展覧。画家の家族の手元に残存され、ジュリエット・クールベにより1882年にルーヴル美術館に寄贈。その後百年以上を経た1986年、オルセー美術館開館に伴い、オルセー美術館に移送。写真は、オルセー美術館、クールベの展示コーナーにおける、展示状況。左端の人物（筆者）と比較すると、画面の巨大さが納得されよう。筆者が指しているあたりに、元来はより巨大な署名が赤の絵の具でなされていた（図7参照）。その痕跡は、現在でも濃青の黒地の下に盛り上がって、かすかに透けて見える（2007年3月14日撮影）。

図7 シヤム《画匠クールベによる〈オルナンの埋葬〉》

『ル・シャリヴァリ』誌 1851年4月7日付け掲載の戯画

キャプションにはこう記されている。「サロンで一番目立つ画布。それも当然。埋葬は普通悲しいもの。クールベ氏は虫の食った伝統は括弧として受け入れず、出来合いの道は歩かず、ご覧のようにかれの埋葬を組み立てたので、眺めると熱狂の喜びに捕われる。」1850年のサロン展示の段階では、この戯画にあるように巨大な赤で署名がされており、これも「社会主義」との連想を掻きたてたという。

図版出典：Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, éditeur, 1920, p.15.

によりもまず「リアリスト」¹²と公言するに至る。それは仇敵となるナポレオン三世が国家を篡奪する直前に当たる時期のことだった。

5 思想

秩序破壊者としての社会主義者のイメージは、同時代のプルードンの戯画とも共通する。「財産とは窃盗である」と『財産とはなにか』（一八四〇年）で喝破した社会主義者は、一八四八年のある石版画には、鶴嘴をもって私有財産を破壊する巨人さながらの姿（？）で描かれている（図8）。鶴嘴は《石割り》で老人が振り上げる道具、やがて将来、肉体労働者を象徴する、社会主義リアリズム定型の寓意となる持物だが、それは一八七一年には、ヴァンドーム広場の円柱を倒すクールベ自身の戯画にも、再登場することになる。プルードンは『貧困の哲学』（一八四六年）で、労働をプロレタリアートの所有に帰すべき資本と見え、社会の発展とともに、労働は美的な性格を帯び、労働生産物も人類の美德を表現しようとする芸術へと進化する、と説いていた。クールベは数年後の《画家のアトリエ》（二八五五年）の右側に自分の支持者たちを配列した際に、「詩人」ボードレールや、「批評家」シャンフルーリなどとともに、刑務所から出所したばかりのプルードンを「思想」の「現実的寓意」として描き、「芸術による人類の救済」という思想をプルードンと分かち合うこととなるだろう（図9）。

そのプルードンの遺著となる『芸術の原理とその社会的使命』（二八六五年）は、ほかならぬクールベの作品、《法話の帰り道》（図10）に魅了された



図8 著者不明《財産を破壊するピエール＝ジョゼフ・プルードン》

1848年 石版画

キャプションには、「財産を破壊する唯一の方法：友よ、汝（toi）がゆかのごとく続けるならば、屋根（toi）なき共和国となることだろう」との駄洒落が読まれる。

図版出典：ジェームズ・ルービン『クールベ』岩波 世界の美術、三浦篤訳、岩波書店、2004年、62頁

思想家が、作品弁明のために綴った評論を核として発展し、成立した著作だった。《市から帰るフラジエの農民たち》よりさらに一回り巨大な《法話の帰り道》には、昼間から天下の公道で泥酔するカトリックの坊様たちの醜態が滑稽に描かれ、その墮落ぶりが揶揄されていた。プルードンは、この絵画は宗教的戒律の無力さを示しているものと指摘し、罪を犯す聖職者は職業の犠牲でこそあれ、偽善者でも背教者でもない、と主張している。この著作でプルードンは「クールベ以前にも社会主義絵画を試みた者はあったが、それは失敗に終わった」と宣告する。クールベが理想を殺した、とする定説を裏返し、プルードンはクールベこそが《石割り》と《セーヌ河畔のお嬢さんたち》で前例を見ないほど強く理想を高めたのだ、と議論を転倒させる。《石割り》は今日の工業文明に対する皮肉であり、人間が機械の奴隷と化している逆説の寓意だという。搾取に対する治療薬の必要を美学が説いている。なぜなら「都会の住人であれ農民であれ、労働者であれ無産者階級であれ、フランスの六百万の魂が、運命次第では石割人夫の境涯にいつ陥るとも限らない」のだから。農民たちは、この絵を、ほかならぬ自分たちの教会の祭壇に据えることだろう。《石割り》は聖書の譬話に値するのだから。それは「行動する道徳 (la moral en action)」なのだ。これと対比され

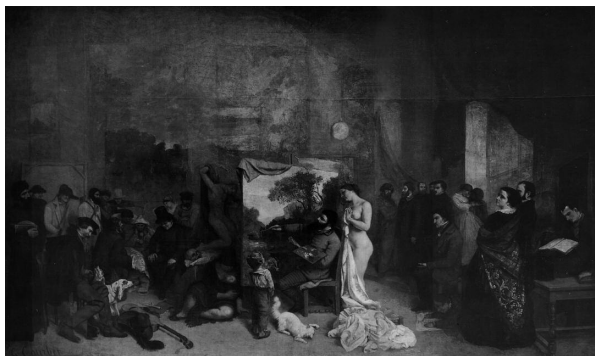
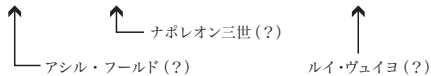


図9 ギュスターヴ・クールベ《画家のアトリエ》あるいは《我が芸術的・精神的人生の7年間の相を決定する、我がアトリエの内部：現実的寓意》

1855年 油彩 画布 359 × 596cm オルセー美術館

1855年の万国博覧会出品を拒絶され、クールベの個展「リアリズムの殿堂」に展示。1881年にクールベのアトリエ売立で競売に付されたのち、複数の所有者の手を経て、募金によりルーヴル友の会により取得されて1920年、ルーヴル美術館蔵。1986年、オルセー美術館に移送。

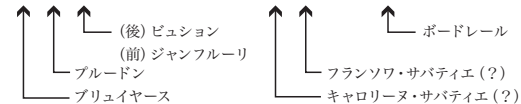
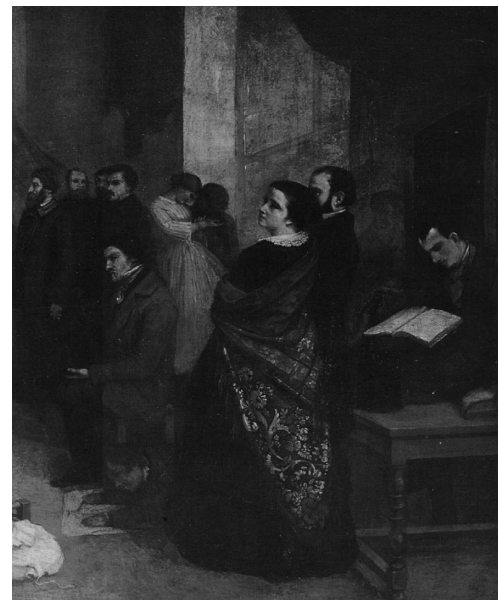
画面右には、右端に読書の詩人ボードレール、座っている横顔の批評家ジャンフルーリ、その背後にマックス・ビュション、眼鏡をかけたプルードン、その左に個展開設を資金援助したブリュイヤース、左端にアルフォンス・プロメイエなど、クールベの仲間たち。1978年にエレーヌ・トゥッサンが新たな提案をし、ビュションの背後の人物を、友人のユルバン・キュエノーと同定したほか、手前の二人連れはフーリエ主義者のフランソワ・サバティエとその妻で歌手のキャロリーヌだろうと推定した。さらにトゥッサンは、従来不明とされてきた左手の人物たちに関して、腰かける「密猟者」はナポレオン三世に他ならず、左端の「ユダヤ人」は財務大臣に任命されたアシル・フールド、山高帽の「司祭」はカトリック右派の論客ルイ・ヴュイヨなど、皇帝の取り巻きにして画家の敵たちからなることを具体的に指摘した。画面中央には、伝統的には無垢、真実などの寓意を司る裸婦、子供や犬が、世界に光明をもたらす画家に賛美のまなざしを送る。



《画家のアトリエ》(部分、画面左側)



《画家のアトリエ》(部分、画面中央)



《画家のアトリエ》(部分、画面右側)



図10 ギュスターヴ・クールベ 《法話の帰り道》
1862-63年 油彩 画布 229×330cm 現存せず

図11 ギュスターヴ・クールベ 《セーヌ河畔のお嬢さんたち》
1856-57年 油彩 画布 174×200cm プティ・パレ美術館

友人のエティエンヌ・ボードリーが1875年所有したのち、1901年にジュリエット・クールベに託し、後者が1902年にパリのプティ・パレ美術館に寄贈した。

るのが《セーヌ河畔のお嬢さんたち》図11。いまは麗しく優雅な彼女たちをやがて待ち受けるのは「傲慢と姦淫と離婚と自殺」という将来であり、その「道徳的悲惨とおそろべき身持ちの悪さ」に比べるならば、《石割り》は「彼らのポロ着によって、芸術と社会への復讐を叫んでいるが、実際には彼らは無害であり、彼らの精神は健全なのだ」とプルードンは結論付ける¹³⁾。

こうして自分の作品に思想的な次元を授け、道徳的な「理解」を示してくれる思想家の出現に、クールベ自身もまんざらではなかった様子だ。一八六五年にプルードンが亡くなるや、クールベは「二九世紀はその水先案内人にしてその製作者を失い」、羅針盤と権威を失った「人類と大革命は漂流し、再び戦士と野蛮との手に落ちるだろう」などと友人の社会主義者、ギュスターヴ・ショーデ宛の手紙に綴っていた。これをクールベ一流の誇張と見る解釈もあるが、どうだろう¹⁴⁾。オルナンで思想家の死の報に接するや何通もの手紙を友人たちに送り、ただちに《プルードンの肖像》に取りかかった経緯から見れば、むしろそこには画家の切実な実感を読み取るべきだろう。大思想家に匹敵する大画家を自認するクールベの傲慢さを「誇大妄想」と呼ぶのも容易だろう。だが実際に極東の島国の学校教科書にも作品が掲載されるだけの、世界的次元をクールベは獲得してしまう。思想や芸術が世界を変えると信じたクールベの「誇大妄想」は、いたって「現実的な寓意」あるいは夢として、その後の歴史によって実現されてしまったわけだ。もともと、その実現には、なお様々な紆余曲折が待ち受けていた。

6 醜聞

一八五〇年末のクーデタによって成立した第二帝政の時代、クールベは、共和制を転覆させて皇帝

を僭称したナポレオン三世と、執拗なまでに対立姿勢を誇示し、機会を捉えては帝政を罵倒して憚らない。数ある逸話から三つに限り紹介しておこう。たとえば、『水浴の女たち』(図12)はブルジョワ女性の肥満した醜悪なる中年裸体を忠実に描き、一八五三年のサロンで「贅贅の成功」を勝ち得たことで知られる。このサロンを訪れた皇帝ナポレオン三世は、理想の女体からはほど遠く、「犀」よろしく締めりのない脂肪の塊に、思わず乗馬用の鞭を呉れてやったと言われる。その噂を耳にした画家は、もつと薄い画布を使っておけば、皇帝を器物損壊の罪状で告訴できたのに、せっかくの機会を逃したと悔やんで見せたという。

また『フラジェの檜の木』(図13)は、一見なんの変哲もない風景、一本の樹木の肖像だが、ここにも画家クールベの、皇帝に対する法外な対抗心が秘められていた。檜は自由の象徴だが、それは皇帝の意思に対する画家の「自由」の主張をも担っていた。その背景には、こんな事情がある。紀元前五二年に、ローマ帝国軍の侵攻に対峙して、フランスの祖先たるガリアは、果敢なる会戦を挑む。その折のガリアの英雄に因んで、この作品は『ヴェルサンジェトリックスの檜の木』とも呼ばれた。当時、皇帝ナポレオン三世は、コート・ドール地方に発見された別の檜の木を、これこそ古戦場の故事に謳われた檜なり、と公認していた。これに対して、クールベは、自分の故郷、フラジェに現存する檜の大木こそが、本物の『ヴェルサンジェトリックスの檜の木』であると主張して、皇帝によるお墨付き

の向こうを張り、まっこうから公的権力に挑んで見せた。

さらに、先に触れた『法話の帰り道』(図10)は、もとよりサロン展示を拒絶されることを計算に入れた、カトリック教会罵倒の主題だった。この一八六三年のサロンは、審査がとりわけ峻厳を極め、多数の作品が拒絶された。落選者たちの嘆願を聞き入れた皇帝の命によって、急遽「落選者展」^{サロン・ドゥ・レフュゼ}が催され、歴史的事件として記憶されているが、クールベのこの作品は、落選者展からも排除された、と多くの伝記作家は述べている。詳細は不明なもの、敢えて搬入したにしても、公序良俗に悖るとして、条例違反で忌避された可能性が高い。だが、残された書簡から判断する限り、皇帝のご威光など端から軽蔑しているクールベは、もとより皇帝による温情的救済措置など歯牙にもかけなかった様子だ。「落選者展」(Le Salon des refusés)とは字義通りには、「拒絶されたる者たちのサロン」の意味だが、「拒絶者展」など、自ら拒絶して憚らぬのが、クールベたるものの矜持だったと思しい。いうまでもなく、この作品は聖職者を笑いものにする^{サロンの}ことで、信心篤いウージェニー皇后を卒倒させ、その取り巻きの聖職者たちを立腹させようと狙った作品だった。画家自身が私信に自らの下心を、そう打ち明けている。

こうしたクールベの片意地とも無邪気な冗談ともつかぬ、皇帝に対する敵愾心は、第二帝政の文化的年中行事たるサロンを、毎年のように彩った。それは、なくてはならない新聞種を提供し、義憤や喝采を迎えられるとともに、公衆の哄笑や嘲笑を招いていた。そうしたなか、一八七〇年の普仏戦争で、準備もないままに宣戦布告したナポレオン三世は、スタグで捕虜となり、フランス第二帝政は瓦解し、第三共和制が成立する。引き続きプロシア軍の進軍とパリ包囲に伴い、市民や労働者による自治政府、パリ・コミューンが成立する。コミューンに理想の



図12 ギュスターヴ・クールベ《水浴の女たち》
1853年 油彩 画布 227×193cm

1853年のサロンで「贅贅の成功」を勝ち得た作品。ゲーティエは「ホットtentのヴィーナス」と(今日では許されぬ)評を下し、シャムは戯評で「45歳にして初めて入浴した女性」と揶揄した。ドラクワも4月15日の日記に、筆の力強さと肉付けの確かさは賞賛しつつも、「形態の野卑さほとにか、思想の野卑なことには唾棄を催す」と書き付けた。ふたりの女性の意味不明な腕の姿勢には、長時間の露光を要した当時の写真撮影の影響も指摘されている。ブルードンによれば、これはブルジョワの大食いと食欲と寄生状態という悪徳を批判する道義的鉄槌だった。

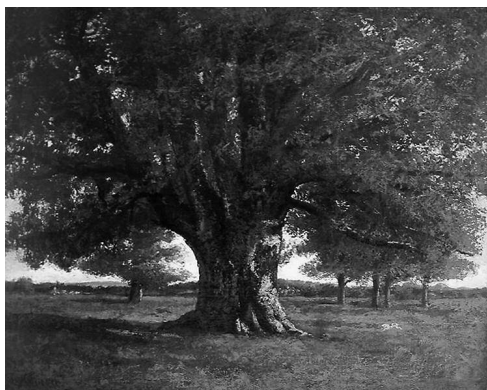


図13 ギュスターヴ・クールベ《フラジェの檜の木》
1864年 油彩 画布 89×110cm 東京、村内画廊

社会を見出したクールベは、これに積極的に参加し、芸術家連盟議長を務めるに至る。

だが、こうした政治への関与がクールベの晩年に暗い影を落とすこととなる。その象徴となるのが、ヴァンドーム広場の円柱を崩壊させた事件である。この円柱は、ナポレオン一世がオーステルリッツの戦いで捕獲した大砲を鑄造かして作られたものだった。そのため、憎むべきボナパルト派の象徴とされ、その解体が、共和国成立の初期から日程表にあがっており、コミューン末期の一八七一年五月一六日に

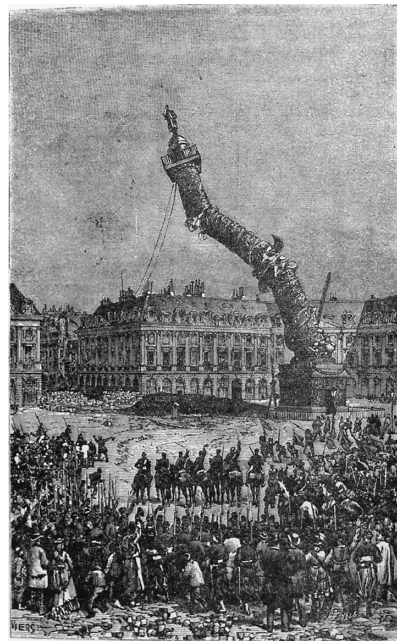


図14 ダニエル・ヴィエルジェの素描、メオールの版画《円柱の倒壊》(1871年5月16日)『ル・モンド・イリュストレ』1871年

続く5月28日には市民戦争は終結し、コミューンは崩壊を遂げる。潜伏していたクールベは6月7日に捕らえられ、9月2日にはヴェルサイユの軍法会議で有罪を宣告される。

図版出典: Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, éditeur, 1920, p.94.

実行に移された(図13)。コミューンの崩壊後、この一件が裁判沙汰になって以来、クールベは、記念柱引き倒しへの関与を一貫して否認したものの、「解体」を訴えた意見書を具申ししていた事実を根拠に、記念柱損壊の全責任を一身に背負わされ、賠償支払いのため、全財産差し押さえるの危機に直面する。一八七三年には、訴追を逃れるために、クールベは故郷から山中の道を通って、スイスへの亡命を余儀なくされた。

事件直後の一八七一年の戯画に、石割り人夫に扮したクールベが、表面に青銅浅浮彫を貼り付けたヴァンドームの石柱を叩き割っている図像がある(図15)。レオンス・シエレルによるこの戯画には、こう文句が付けられている。「やがて円柱を倒壊させることになるこの男は、石割り人夫としてその履歴を始めたのであった」。あたかも、『石割り』の画家は、



図15 レオンス・シエレル《やがて円柱を倒壊させることになるこの男は、石割り人夫としてその履歴を始めたのであった》『コミューンの思い出』1871年8月4日。

図版出典: Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, éditeur, 1920, p.101.

その生涯の総決算として、ヴァンドームの円柱の石材を砕くことを運命づけられていたかのようだ。そしてこうした戯画の流通は、無産者階級の仕事を描いたクールベと、その盟友であり、私的財産の廃止を訴えたブルードンの姿、さらにはヴァンドームの円柱を破壊した下手人たるクールベとを結び付ける観念連合に貢献し、そのさらなる増強に加担した。コミューンの崩壊後、社会主義者たちは「暴力革命家」の烙印を押される。生き残ったコミュナルたちは、第三共和制初期の軍事法廷によって訴追され、重罪犯たちは、太平洋のニュー・カレドニアや南米ギアナの「地獄島」ほかの流刑地へと送られていった。

7 復権

クールベは亡命先のラ・トゥール・ド・ペレスで一八七七年二月末日に死去する。一八八〇年七月一四日には恩赦が発表され、国外追放となっていたコミューン派の帰国が許可され、罰金支払いの義務も帳消しとされた。そうした状況の中で、年来の友人であり、自然主義の擁護者として有名な美術評論家、ジュール・カスタニャリーが、クールベの死後の復権に尽力する。レオン・ガンベッタに同調する急進的共和派の仲間たちは、一八八二年五月、パリ美術学校大広間でのクールベ大回顧展の開催に漕ぎ着ける。その序文でカスタニャリーは、クールベとコミューンとの関係については、場所を改めて詳細を公表したい、と断る。それに答えるのが、法律家としての資質を発揮した『ギュスターヴ・クールベとヴァンドームの円柱・死んだ友のための弁明』(一八八三年)の発刊だった¹⁾。訴状の細部にわたってクールベの罪状を否定する訴訟文書のごとき体裁をとるこの小冊子は、それによってクールベの「政治」問題に決着をつけようとする。カスタニャリーの眼目は、クールベに対する訴追

が論理的に破綻していたことを歴史家として立証することによって、将来にむけて、クールベの「画家」としての復権を目指すことにあつた(図16)。

美術学校での回顧展と時期を同じくして、一八八二年には《埋葬》は画家の妹のジュリエットより、ルーヴル美術館へ寄贈される。これへの見返りとして、国家とパリ市は(当時の国家購入年額予算の三割を越える)一五万フランを計上し、この先《セーヌ河畔のお嬢さんたち》《ブルードンの肖像》などクールベの主要な作品五点を購入してゆくことになる。一八八九年のパリ万国博覧会は、フランス大革命百年を祝う催しだったが、そこでの「フランス美術百年展」は、マネの友人だつたアントナン・ブルーストを責任者として組織され、アングル七点、ドラクロワ二十数点に続き、クールベの作品は《石割り》ほか一一点が展示された。ロジェ・マルクスも序文で宣言するように、フランス絵画百年の「健全な進化」の中に(したがって「革命」とは無縁な文脈の中に)、クールベもしかるべく位置づけられた。

8 脱政治化

クールベの没後まもなく刊行された主要な書物や研究は、画家の生涯を極力政治からは切り離して

扱おうとする志向を示す。本論の冒頭でもふれたデイドヴィル伯爵は、一八七八年に『ギュスターヴ・クールベ…その生涯と作品についての注釈と文献』で、クールベの動物画や狩猟画を絶賛する一方、クールベは「哲学者、道徳家そして政治屋としては単に愚鈍だつた」と評し、政治は画家に「悪しき影響」を及ぼしたと断じるとともに、「芸術は政治とは無関係なものだ」との託宣を添えて見せる。カミーユ・ルモニエも、一八七八年に公刊した『クールベとその作品』で「クールベは脳髓よりもむしろ本能だ」と評価し、画家の本能にこそ天才の片鱗を見た。またポール・マンツは有力な美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』への連載で、クールベの自惚れがその晩年の失墜に繋がつたと断じる。故郷の山岳や海景を描く作品になかば無意識に現れる詩情を評価するマンツは、これとは対照的に、クールベの意図的な理論や宣言は真面目には受け取れない、という距離を取つた態度を示す。あたかも政治上の出来事について触れるのは、美術批評には場違いといった暗黙の「良識」が、マンツの批評には見える。

こうした「クールベの脱政治化」がフランス第三共和制初期に顕著に見られることを指摘したりリンド・ノックリンは、その典型としてカスタニャリーが企てたが未完に終わった遺著の断片を指摘する。¹⁶ それらの断片が公表されたのは一九二一年のことだが、そこで著者はこう宣言する。「死とともに憎しみと敵対は封印され、沈黙していた真実が浮上して反論の余地なき判断を形づくる」と。¹⁷ コミュニオン関与者としてのクールベは忘れられ、画家としてのクールベが罪を贖あがなわれる。そして一九一八年には、クールベの生誕百年が故郷のオルナンで祝賀され、画家の遺骨がようやく郷里に埋葬される。この一九一八年には、カスタニャリーと同郷のサント出身の美術批評家にして、マネや印象派の擁護者であるとともに、共和派の歴史家としても知られていたテオドル・デュレが『クールベ』を公刊する。「クールベの最後の生き証人」を自認する著者は、画家がブルードンと結んだ関係は芸術上、有害無益だつたと断言し、その結論で、こう同郷の先輩美術批評家を復唱する。「今日、一九一八年に、

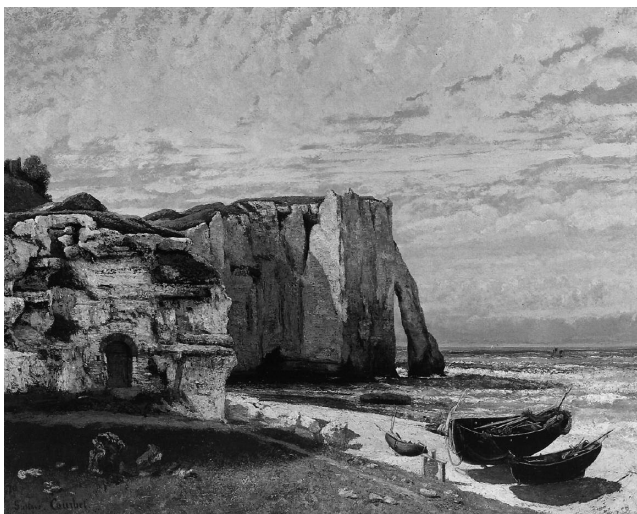


図16 ギュスターヴ・クールベ《嵐のあとのエトルタの断崖》
1869年 油彩 画布 133×162cm パリ、オルセー美術館

1870年のサロン出品。嵐の翌日「下流の港」と呼ばれる側から描いた断崖の姿は、「上流の港」と呼ばれる反対側から描いた嵐の中の海景と対をなす。批評家のカスタニャリーは「描き方には真実があり、芸術作品の痕跡が消し去られて自然だけが見える」と絶賛した。ここには批評家にとってあるべき「自然主義者」クールベの姿が投影されている。印象派のモネが同じエトルタの断崖を集中的に描くのは、この16年後のこととなる。

時はその仕事をなしたことを感じさせる。政治家としてのクールベは我々の注目から消え去り、同時代人たちが彼の作品に下したその場限りの判断は一掃された。作品だけがそのもてる全ての力をもつて残る¹⁸。カスタニャリーがクールベをコミュニケーションの記憶から救ったとすれば、デュレはクールベから政治一般の痕跡を消すことで、クールベの画家としての復権と列神式を完遂することとなる。

9 社会主義

だが、クールベの「脱政治化」は《石割り》の解釈を巡って、やがて大きな揺り返しに直面する。次にその経緯を見ておこう。クールベの死後十年を経た一八八七年に公表した回想で、アレクサンドル・シャヌヌは、クールベとブルードンが一八五〇年代に交した空想上の会話を、戯画調に描いてみせていた。なぜ《石割り》を描いたのか、と「市民たる哲学者」にたずねられた「市民にして巨匠たる画家」は、「まあ、画趣に富んで自分にびつたりモチーフを見つけたので」と答える。これに驚愕した思想家は、このような主題が、あらかじめ何らの着想も抱くことなしに描かれるなどということは受け入れ難い、あなたは報いもなくひどい労苦に苛まれる肉体労働者や人民の苦しみを考えたことがないのか、と難詰する。ようやく自分がそうした主題を「考えていたに違いない」ことに気付いた画家は、それ以来、よくこう述べるようになったのだという。「人は私が描く喜びのために描いている、絵の主題について思考をめぐらすことなどないと考えているようだ。しかし友よ、それは間違っている。私の絵には常に人類に関する哲学的な考えがある。だが、それはしばしば隠されている。それを見つけ出せるかどうかは、あなた次第だ¹⁹」と。

政治や思想には不向きなクールベが、芸術などからきし分かりもしないブルードンの言葉をおろかにも真に受けた——これは初期にクールベを擁護した批評家シャンフルーリが一八七〇年に漏らした慨嘆だった²⁰。シャヌヌの戯画は、この政治遊びがクールベの晩年に招いた悲惨な結末を見定めただえで、ふたりの「偉人」の交流を滑稽に揶揄して描いてみせた。

だが、《石割り》制作からほぼ一世紀を経た時点で、こうした非政治的なクールベ解釈の論調に断固とした反対を表明したのが、ルイ・アラゴンだった。冒頭に《石割り》の複製を据えた豪華本『クールベという模範』（二九五二年）で、当時スターリン主義の科学社会主義を信望していた詩人は、政治芸術を忌避するシャヌヌ流のクールベ像を、「間違っ」たブルジョワ的曲解として修正する。

絵画におけるクールベ現象の出現は、その世紀における労働者という巨人の目覚めと時を同じくしている。クールベによる破壊すなわち、その物質主義者としての態度は、かれの先行者に負うものではなく、むしろ労働者というこの〈佇立する巨人〉に負っている。その理念や哲学はまだ定式化されず、なお定式化の途上だったものの、それらはその「科学的社会主义以前の」空想的な最初の反映を、ひとえにこの画家のうちに見出し、かくして歴史と芸術とへの登場を果たしたのだ。²¹

一九世紀中葉以前の当時にはまだ「科学的社会主义」が存在しなかった以上、フィールディングもルソーも、無産者階級を発明することはできなかった。そしてこれらの物質主義者たちは、己が怒りや気性、高潔さを養おうにも、観念的社会主義しか手持ちがなかった。だがクールベが《水浴の女たち》を描いてから一世紀が経過し、現代はオルナンの巨匠に、ようやくその本来の重要さと偉大さを授けることができるようになったのだ、とアラゴンは宣言する。「クールベの重要さは、かれが何をいかに描いたかではなく、誰を描いたかに存する。そしてガリバーの尺度に立った風景にあつては、小人のリリパットは崩れ去って、すべては絵画におけるクールベに沿って秩序づけられるのであり、か

くして美術の歴史そのものを「壺」から考え直す必要があるのだ」。

10 消滅と再生

クールベ研究史を要領よく回顧した、ピエール・ジョルジェルによれば、このアラゴンによる政治的再解釈は、英米のマルクス主義系の学者たちによって、たしかな裏付けを得てきた²²。まずメイヤー・シャピロの「クールベと民衆画像」（一九四〇〜四一年）は、アラゴンの著作に先行するが、『埋葬』（一八五三年）の下敷きとして「人生の階梯」という教訓的なエピナル民衆版画が利用されていることを解明した論文として有名だ。一八四〇年代の革命勢力が希望を託した「民衆」は、二月革命前後の時期には、土地や資産に執着する農民と、それを資本として都会への進出を企てる地方小資産家、さらに職人や工場労働者など、利害を異にする階層に分化しつつあった。そのなかで、勝利の可能性はほどなく潰え去ったとはいえ、労働者階級が歴史上初めて革命勢力として姿を現すその瞬間を、クールベは『石割り』に描いていた。さらに革命を忌避する農村の富裕層と、その子弟として都会生活を営む世代の価値観の断絶も、クールベの絵画がパリで社会主義と結び付けられた背景には見えてくる。一八六〇年代のクールベは、意識的に社会主義絵画を実現すると言い張ったが、それかものはや適わぬ夢に過ぎなかったことも、シャピロは冷徹に見定めていた²³。

そのシャピロの弟子筋にあたるリンダ・ノックリンは『レアリズム』（一九七一年）で『石割り』を取り上げる。無償にして無意味、社会の最下層に位置付けられるこの肉体労働、いわば人間性の零度の地点は、従来の美術に許された人体対象には想像もつかない対象だった。美化も一般化も拒絶する画家の真剣で経験主義的な描写ゆえに、対象のこわばりや、不器用で醜く、陰気な様までが、物質的

な等価性をもった直截さで、キャンヴァスの上に転写されている。そこに言葉の真正な意味でのレアリズムの具体的達成を見るのが、ノックリンの読解だった²⁴。

そうした『石割り』ほか一連の作品の読み直しの到達点を示すのがT・J・クラークの『民衆のイメージ・ギュスターヴ・クールベと一八四八年の革命』（一九七三年）だった。クラークの画期的な著作は、政治的解釈と神話の堆積の底から、当時の歴史史料を再発掘し、クールベを一八四八年現在の文脈に蘇^{よみがえ}らせ、その「革命性」を再認識させた。本稿ではその成果にも立脚しつつ、『石割り』の辿った解釈の変転を、戯画の影響も考慮に入れて概観してみた。

『石割り』というたったひとつの油絵作品をめぐる、矛盾し対立する多くの解釈が立てられた。政治的な解釈はクールベ自身を巻き込み、その運命に働きかけ、またその死後も歴史による作品の意味づけを左右してきた。だが『石割り』そのものは、一九四五年二月一三日のドレスデン空襲で消滅した。それでは、敗戦後の日本で、すでに物理的には不在となった『石割り』は、なぜ中学・高校の美術の教科書に図版掲載され、いかに解釈されたのか。その経緯とそこに働いた力学の解明とは、読者への課題として残しておきたい。

- 註
- 1 批評家ジャン・フロリーの「ジョージ・「理想も宗教もなし」とは画家クルールの格言。「財産は盗竊」とは思想家ブルームンが掲げた定義だ」と。出典は Champfleurie, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872; Courthion, *Combat raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1953 : vol.1 :179, 434 「財産」propriétéは理論的見地から「所有」と訳される場合がある。
 - 2 T. J. Clark, *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames and Hudson, 1973,1983, p.144.
 - 3 H. D. Ivillie, *Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1878; Charles Léger, *Courbet*, Paris, Éditions Nilsson, 1925, p.43; Pierre Courthion (éd.), *Combat raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1948, Tome I, p.214.
 - 4 Petra-Ten-Doesschate Chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1992, pp.81-2. クールスは翌年二月にはジャン・フロリーが書いた面を書き直して「僕は何の創意發明などしてやない」と誰言せる手紙を送っている。その日本語訳は：シエームズ・ルーラン『クールズ』三浦篤訳、岩波書店、二〇〇四年、六〇頁に読ませる。
 - 5 Chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, p.73 (Paris, mars 1848).
 - 6 フォーモーネの『リヴ』一八七一年四月一日の『喚起＝復帰命令』*Rappel* 紙に発表。Courthion (éd.), *Combat raconté par lui-même et par ses amis*, 1950, Tome II, pp.47-48; T. J. Clark, *The Image of the People*, 1973, 1982, p.47.
 - 7 Clark, *Ibid.* (1983), p.163 ヴン・トランス語全文の翻刻がみられる。
 - 8 Clark, *Ibid.* (1983), pp.109-113.
 - 9 Clark, *Ibid.* (1983), pp.116-117.
 - 10 Clark, *Ibid.* (1983), p.134.
 - 11 Jules Vallès, « Courbet », *Le Courrier de l'Intérieur*, 11 mars 1866; Jules Vallès, *Le Cri du peuple*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1953, p.411; Clark, *Ibid.* (1983), p.163.
 - 12 一八五一年一月十九日付け「ネルナン」の。Chu (éd.), *Ibid.*, 1996, pp.96-97.
 - 13 P. J. Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, 1865, pp.236-248. 谷本河野健三編『ブルームン研究』岩波書店、一九七四年には松本勲「ブルームンの芸術論」二六二～二八三頁が収められている。
 - 14 ちなみに、このようにブルームンとクールズとの関係をひたすら希薄なもの、あるいは無意味なものとして過小評価したがる解釈こそが、クールズの死後、第三共和制下で要請されたことは、以下の本論でやき追って詳しくみた。
 - 15 Jules Castagnary, *Le catalogue de l'Exposition des œuvres de G. Courbet à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie Émile Martinet, mai 1882.
 - 16 Jules Castagnary, *Gustave Courbet et la Colonne Vendôme, Plaidoyer pour un ami mort*, Paris, Dentu, 1883; édition présentée et annotée par Bertrand Tilière, Tusson, Du Lérot, 2000.
 - 17 Linda Nochlin, "The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic," *October*, Vol.22 (Autumn, 1982), pp.64-78. 谷本 Jean Pierre Sanchez, "La Critique de Courbet et la critique du réalisme entre 1880-1890", *Histoire et critique des arts*, mai 1978, pp.78-79. Linda Nochlin などの論文で一般論として提示している状況は、当事者たちにとっては精神的に必要とされた昇華過程であり、個人史的な次元においては必然性をもった選択であった。この点については、稲賀繁美「クールズの変貌 1862-1918」『外国語研究紀要』トランス語学論文集』東京大学

- 教養学部、一九八九年、五九～七五頁。
- 17 Jules Castagnary, "Fragments d'un livre sur Courbet," *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, première partie, janvier, pp.5-20; seconde partie, décembre, pp.488-497; troisième partie, 1912, décembre, pp.19-30.
 - 18 Théodore Duret, *Courbet*, Paris, Bernheim-jeune, 1918.
 - 19 Alexandre Schanne, *Souvenir de Schannard*, Paris, 1886.
 - 20 Champfleurie, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872, p.179 sq.
 - 21 Louis Aragon, *L'Exemple de Courbet*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1952, pp.15-16.
 - 22 Pierre Georget, *Courbet, Le poème de la nature*, Paris, Gallimard, Réunions des Musées nationaux, 1995, p.162.
 - 23 Meyer Schapiro, "Courbet and Popular Imagery," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940-41; Meyer Schapiro, *Modern Art, Nineteenth and Twentieth Centuries: Selected Papers*, New York: G. Braziller, 1978.
 - 24 Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, pp.117-120.

クールベ研究のための参考文献リスト

1. カタログ・レゾネ

- Robert Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2 vol. 1977.
- 研究のための基本的文献だが、図版は白黒が中心で、技術的に古くなったのは致し方ない。
- 一般向きには、次の編者が簡便だが、現在とも入手は古書店経由となる。
- Pierre Courthion, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Paris, Flammarion, 1987.

2. 資料集成

- Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, 1920.
- クールムに関連した戯画や新聞挿絵を集成した書物。本稿の執筆でも活用したが、日本の公共図書館には所蔵されていない様子。
- Pierre Courthion (éd.), *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Caillier, 1948, Tome I,

1950, Tome II.

クールンの言葉や批評家たちの言葉を集成した編纂物。上巻は編年的な伝記の体裁を取り、基本史料に当たりを付けるのに便利、下巻には批評を中心に収め利用価値は大。

— Petra Ten-Doesschate Chu (ed.), *Courbet in Perspective*, Englewood, Prentice-Hall, 1977.

やや古くなったが、この時点で標準的とされた著作や研究の抜粋を集成した、目配りの良く簡便な、大学院水準の研究入門参考書。同氏の近著には、研究書として以下がある。

— Petra-Ten-Doesschate Chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1992.

クールン自身の書簡。六三五頁。厳密かつ良心的な編集で信頼がおける。英語版(簡訳)は *Letters of Courbet*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992. 原文のニュアンスを知るにはフランス語版が不可欠だが、英語訳が解釈の手助けとなる場合も少なくない。

— Petra Ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2007.

3. 伝記・評伝

— Georges Riart, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, Bernheim-jeune, 1906.

一次資料を駆使した伝記で、資料的には今日なお凌駕しえない代替不可能な書。

— Jack Lindsay, *Gustave Courbet, His Life and Art*, Somerset, Adams and Dart, 1973.

英語圏では文献資料出典明記の点で、最も詳しい伝記。社会主義史観。

— 坂崎担『クールン』岩波新書、一九七六年。

著者八九歳の著作。史料の誤訳など散見するが、日本におけるクールン研究の草分け時代を偲はせる労作。

4. 研究書

— Linda Nochlin, *Realism, Hammondsworth*, Penguin Books, 1971, pp. 117-120.

写実主義全般に関する、いまや古典的な概説書。ノックリン自身の学問的出世作ともいえる歴

史的名著。

— T. J. Clark, *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames and Hudson, 1973; 1983.

社会的な方法により、歴史的環境を再構築し、そこに二月革命前後のクールンを位置づけた画期的業績。姉妹編として「ミラー」「ユーミン」「ブラックロウを扱った T. J. Clarks, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848-1851*, London, Thames and Hudson, 1973. ほか「カラー」の主要著作には、また一冊も邦訳がな。

— 阿部良雄『群集のなかの芸術家―ボードレールと十九世紀フランス絵画―』中央公論社、一九七八年。ちくま学芸文庫、一九九九年。

— 同『絵画が偉大であった時代』小沢書店、一九八〇年。

ボードレール研究で国際的評価も高い著者壮年期の、日本語による高密度の労作。前者は読み物的性格を残すのに対し、後者はフランス語論文和訳を含む。美術批評研究に画期をもたらした。

— Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

先立つ『没入と演劇性』とその後、『マネのモダニズム』よりなる三部作の第二巻。画家が自我をいかに絵画制作に投入させるか、またマルクス主義や精神分析をいかに美術批評と交差させるかに、著者独自の見地が見える。T・J・クラークとの切磋琢磨の競い合いも興味深い。

— Pierre Georget, *Courbet, Le poème de la nature*, Paris, Gallimard, Réunions des Musées nationaux, 1995. ポケット版原色図版の手軽な装丁だが、史料の取捨選択、解釈が秀逸。

— James H. Rubin, *Courbet*, Phaidon Press, 1997. [「ジェームズ・ルービン」三浦篤訳『クールン』岩波書店、二〇〇四年]

刊行時までの主要業績を巧みに汲み上げた、読みやすく高度な好著。

5. 展覧会カタログ

— *Gustave Courbet*, Grand Palais, 30 sep. 1977-2 jan. 1978, Éditions des musées nationaux.

Marie-Thérèse de Forges による詳細な年譜が有用。作品の来歴も詳しい。また巻末に収められ

- と Hélène Toussaint による《画家のアトリエ》登場人物に関する新しい仮説が話題を呼んだ。
- *Courbet und Deutschland*, Hamburger Kunsthalle, 19. Okt.-17. Dez. 1978; Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 17. Jan.-18. Mär. 1979.
- Werner Hofmann 指揮による写真資料、関連資料満載の目録。ヤルクの Klaus Herding の貢献は、後に別の論考とともに英訳が出版された。²⁸ *Courbet: To Venture Independence*, New Haven and London: Yale University Press, 1991.
- *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum, 1989.
- Sarah Faunce と Linda Nochlin を中心として企画された展覧会。原色図版の質が高い。
Feminist reading の可能性が議論を呼んだ。
- 『ギュスターヴ・クールベ』ブリヂストン美術館、一九八九年。『クールベ 自然と女性』栃木県立美術館、二〇〇二年。『クールベ 狩人としての画家』村内美術館、二〇〇三年。
いずれも企画者それぞれの意図と個性が発揮された、日本における近年の主要なクールベに関する展覧会。
- Gabriel P. Weisberg (ed.), *The Realist tradition: French Paintings and Drawing, 1830-1900*, The Cleveland Museum of Art, 1981.
- クールベに限らず、レアリスム絵画全体を鳥瞰した百科事典的な大展覧会。伝記的資料が充実。

6. 文化史・思想史への展開

- 河野健二編『ブルードン研究』京都大学人文科学研究所共同研究会報告書、岩波書店、一九七四年。
この当時の日本における学術的思想史研究の姿勢と水準を示す歴史的記念碑。
- 蓮實重彦『凡庸なる芸術家の肖像―マクシム・デュカン論―』青土社、一九八八年。ちくま学芸文庫、一九九五年。
- クールベと同時代のパリを中心とする知性史の一面を暴く斬新かつ暗喩に富む読解。
鹿島茂『怪帝ナポレオン三世―第二帝政全史―』講談社、二〇〇四年。
抜群の語り口のうちに、従来の凡庸なる皇帝像からの脱却を計る野心的読物。