「寄せては返す波のように―クールベの画業を政治遊戯と風景への対峙との振幅に捉える」展覧会図録『クールベと海―フランス近代　自然へのまなざし―」
山梨県立美術館（2020年9月11日-11月3日）ふくやま美術館（2020年12月19日-2021年2月21日）パナソニック汐留美術館（2021年4月10日-6月13日）6-11頁

寄せては返す波のように

――クールベの画業を政治遊戯と風景への対峙との振幅に捉える

稲賀繁美（国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学・教授）

自由な人間よ、いつもきみは海をいとおしむだろう！
　　海はきみの鏡。きみは自分の魂を視つめる、
海の波の、無限に巻いては返すうねりの中に、
　　そしてきみの精神も、劣らず苦い淵だ。

シャルル・ボードレール「人間と海」『悪の華』阿部良雄訳

1 ――― クールベと「海の風景」

ギュスターヴ・クールベが海を初めて描くのは、1854年。夏場にモンペリエに招かれた折に、画家は地中海に臨んでいる。《パラヴァスの海辺》がその作品(fig. 1)。大海原に向かってひとり海浜の岩の上にたつ画家が、あたかも海に挨拶を送るかのように帽子を振っている。似たような構図の先行作品としてはカスパー＝ダーフィト・フリードリヒの《海辺の修道僧》(fig. 2)が思い浮かぶ。個と自然との対比は、偶然ながら両者に共通する。



fig. 1　ギュスターヴ・クールベ《パラヴァスの海辺》
1854年、油彩・カンヴァス、27×46cm、モンペリエ、ファーブル美術館



fig. 2
カスパー＝ダーフィト・フリードリヒ
《海辺の修道僧》（部分）
1808–1810年、
油彩・カンヴァス、110×172cm、
ベルリン国立美術館

とはいえ、ふたつの画面の伝える雰囲気は正反対に等しい。フリードリヒの作品は、陰鬱な北方の海を前に佇むカプーチン派の修道士。寄る辺なき寒々とした孤独を印象づける。これに対して、フリードリヒの作品など、つゆ知らなかった、ジュラ地方の山育ちクールベは、人っ子ひとり見えぬ海岸にぽつねんと孤立しつつも、堂々と胸を張り、空と海とを分かつ水平線に向かって傲然と、だが快活に、自信満々で対峙する。「画家の世界に轟く名声は潮騒の海鳴りを凌駕するか？」―画家がジュール・ヴァレスに宛てたとの伝説ある手記の一節だが、この独立不羈の肖像ともいえるクールベの着想の背景には、いかなる状況が想定できるのだろうか。

悠久の時と向き合う英雄的な人物像といえば、エジプト遠征のおり、ナイル川のほとりで巨大なスフィンクスと向き合うナポレオン・ボナパルトの雄姿も思い出される。そのナポレオンの歴史的事績を描いて出世を遂げたクールベの同時代人の画家には、アカデミーの領袖となったジャン＝レオン・ジェロームが知られる。現地旅行の取材によって、オリエントの中東風物をまことしやかに描き上げて人気を博したジェロームは、大ナポレオンの歴史的事績を回顧する構図の傍ら、一頭の雄ライオンが海岸で沈みゆく夕日に向き合うという、空想裡の場面《ふたつの尊厳》をも量産した(fig. 3)。ライオンがナポレオンの、いわば代理の地位を占める「百獣の王者」であることは、容易に理解できるだろう。この大ナポレオンの甥にあたり、1851年に大統領となった翌年の12月にクー・デタを成功裏に成就し、第二帝政の帝位についたルイ・ナポレオン・ボナパルトこそ、ほかならぬ「自由人」クールベが、不倶戴天の敵とみなした人物だった[註1]。



fig. 3
ジャン＝レオン・ジェローム
《ふたつの尊厳》（中心部のみ）
1883年、油彩・カンヴァス、
72×129cm、
ウィスコンシン、
ミルウォーキー美術館

一介の画家が一国の皇帝の向こうを張る、というのは、それだけで常軌を逸した誇大妄想とも誤解されかねまい。だが「世界一傲慢な男」を自称したクールベにとって、この対比はおよそ冗談でも無根拠な虚勢でもなかった。実際、クールベをモンペリエに招いたのは、銀行家のアルフレッド・ブリュイヤス。その出会いを記念する大作《こんにちはクールベさん》(fig. 4)は、「アッシリア」の帝王然とした顎鬚を傲然とたなびかせる横顔の「巨匠」が「金銭」の具現たる銀行家の出迎えを受ける「寓意画」であり、現代の「歴史画」たる自惚れをも隠さぬ「自画像」だった。

当時のサロンの戯画には、救世主出現の預言を受けて東方よりベツレヘムに駆け付けた「三博士」ならぬ「二紳士＋番犬」が、クールベの前に「跪く」「宗教画の写実派版」、との揶揄も見られた（「クルベ courber」はフランス語で「跪く」の意味）(fig. 5)。

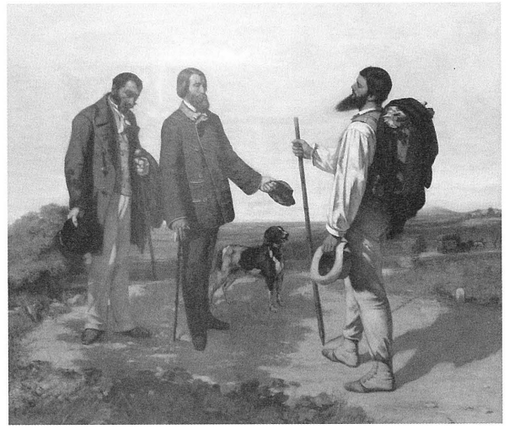


fig. 4　ギュスターヴ・クールベ《こんにちはクールベさん》
1854年、油彩・カンヴァス、129×149cm、モンペリエ、ファーブル美術館



fig. 5
キエンボワ Quillenbois
《こんにちはクールベさん》
サロン戯画
『イリュストラシオン』誌、
1855年7月22日付

また同時代にどこまで意識されていたかは不明なものの、この巨大な自己顕示欲の塊といってよい、ほぼ等身大の肖像画は、実は「さ迷えるユダヤ人」という通俗民衆図像のエピナル版画を、法外な「歴史的」寸法に拡大した代物でもあった(fig. 6)[註2]。

そこには、平等主義の構図によって、既成の社会秩序や価値観に盾突く企み、既成権力への挑発にほかならぬ―とまで深読みの解釈を下されても、むしろ本望といった敵愾心すら横溢していた。画面の寸法こそ、この《こんにちはクールベさん》とは比較にはならない小品だが、《パラヴァスの海辺》は、そうした壮年期の画家クールベの覇気を十分に発散させるだけの凝縮力を宿した作品だった、と見て間違いない。クールベはこの先にも通常の「海景図 marine」ではなく、あえて「海の風景画 paysage de mer」という特殊な呼び名を与えることとなる。「海景」は、あくまで海における人間の営みや生業を描くジャンルと相場が決まっていた。それに対して、この先のクールベが制作する「海の風景」は、1859年にオンフルールやル・アーヴルに滞在して、大西洋の荒波を目にした時期以降、いわば裸のままの自然、眩暈をすら招き、観者の感受性を直に揺さぶるような海の生命力に真っ向から正対してゆく。激変する天候や、荒れ狂うとみるや静穏な凪へと表情を変える海の姿を、その物質性において捉え、その流動を絵筆に翻訳・置換することによって我が物としながら、画布に絵筆をもって立ち向かい、絵具を媒体に海を平面に再来させる。そこには、画家自らの生命の激情や夢想が、いわば心象として定着されてゆく[註3]。



fig. 6
《町のブルジョワたちが
さ迷えるユダヤ人と語る》
エピナル版画

この画家の「海の風景」に、きわめて類似した構図を取る、いまひとつの画布が存在する。両者を比較すると、クールベの気質も、より鮮明に納得できるだろう。クールベとも交友があり、共通の女友達・赤毛のジョーの姿を、裸体も交えて描いたりもした芸術家仲間には、北米出身の伊達者、ジェームズ・マクニール・ホイッスラーがある。そのホイッスラーはクールベへの敬意の証であることも明白な《青と銀の楷和：トゥルーヴィル》(fig. 7)を残してい



fig. 7　ジェームズ・マクニール・ホイッスラー《青と銀の楷和：トゥルーヴィル》
1865年、油彩・カンヴァス、49.5×75.5cm、
ボストン、イザベル・スチュワート・ガードナー美術館

る。左手前に背を向けた人物が小さく描かれ、遠景の海を眺めているのは、クールベの地中海の敷き写しといってよい。だがクールベの画面に横溢していた躍動感は、ここでは徹底して抑えられ、薄明のなかの登場人物は、淡い靄の彼方にかすむ一艘の微かな帆舟と静謐な対話を交わしているに過ぎない。極東風の「幽玄」とでも表現する誘惑を抑えがたいホイッスラーの審美的な装飾空間は、クールベの野趣溢れる気質を、相互の対比のうちに、いやましに浮き彫りにする―。

だがクールベの「海の風景」の振幅と来歴を辿る作業は、本展図録に掲載されている高野詩織氏の論考にお任せしよう。

2――― クールベと政治

クールベの「海」の背後には、画家の政治姿勢が、それとなく隠されていた。その側面を発掘すると、クールベの画業は、あたかも政治闘争の修羅場を生きた画像へと変貌を遂げる。それも、必ずしも画題においては、露骨に政治的あるいは宗教的主題を描くことはないにもかかわらず。反対にクールベの「海」を含む「風景」を、純粋に「写実描写」の産物であり、例えば皇帝ルイ・ナポレオンへの鞘当てなどは、「画家クールベ」の純粋造形的達成や芸術的真価を評定するにあたって、無用な算段だとする見解もみられる。クールベの作品受容史あるいは評価史は、この両極端のあいだを揺れ動いてきた。それもクールベ生前からその没後、現在に至るまで。あるいは解釈を下す批評家や歴史家の政治的な立場や、あるいはその時々の社会の政治情勢によって、振り子の針は、激しく左右に行き来する―深読みとも見まがう「政治」的解釈と、それとは正反対の、ひたすら芸術的価値を謳う脱政治的解釈との振幅を、いやましに増幅しながら[註4]。

まずは最初に、政治的な思惑をクールベの画業の裏面に浮かび上がらせる解釈にそって、その画業を辿ってみたい。先にルイ・ナポレオンの権力簒奪に対するクールベの敵愾心について、簡略に触れた。クールベには《消防士の出発》と題された大作が知られる(fig. 8-1)。夜のパリの街で消火活動のためポンプを装備した荷車を押して出発しようとする消防士たちの姿が、暗闇のなかに影絵となって浮かぶ。判然としない絵柄だが、よく見ると、右手に銀色の金属のヘルメットを被った人物と、その相棒らしき男が、こちらは左手を高々と掲げて、消防士たちを画面右手へと誘導しようとしている(fig. 8-2)。だがおかしなことに、消防士たちが向かおうとしているのは、反対側の、画面左の方向である。これはいったい何を暗示しているのか。

制作年代を見ると、ちょうどナポレオンのクー・デタ前後を跨ぐ時期の作品と知れる。そう思ってみると、ヘルメット姿の制服の男の人相、あるいは労働者に姿を窶したその隣の人物も、



fig. 8-1
ギュスターヴ・クールベ
《火事場に向かう消防士の出発》
1850–51年、
油彩・カンヴァス、388×580cm、
パリ、プティ・パレ美術館



fig. 8-2　fig. 8の右手部分

どうやらどちらも、国家転覆の張本人、第二共和政を葬り去った下手人にほかならぬルイ・ナポレオンにそっくりの二重像ではないか。国家の方向を惑わす愚挙の実相を、政治的擾乱の「火消し」の比喩に乗せた、これは一幅の政治風刺、「隠された寓意画」ではなかったか、という解釈が、ここから導かれうることになる。

クールベ自身、制作中の政治状況の変化に反応して構図に改変を加えたのではないか、といった噂もたってくる。元来「共和国大統領」だったルイ・ナポレオンを「賞賛」するためと称して、国家の注文のもと、国家から多額の資金供与を得て、陸軍省から制作場所の兵舎まで宛がわれて着手した作品だったことが、残る文書から推測されている。かつてクー・デタに失敗してアム城塞の監獄に幽閉されていたルイ・ナポレオンは、「労働者」に変装して脱走する前に、獄中で『貧困の消滅』(1844)と題する政治パンフレットを出版していた。「消滅 extinction」は「火消し」でもあり、この大作の題名もこの言葉遊びに肖っている。だが元来は国家元首の歓心を買うための好都合な「駄洒落」だったはずの題名も、帝政への野望の成就とともに否定的な含意へと転倒し、「火消し」の意味もまた否応なく「証拠隠滅」や「もみ消し」の陰謀へと変貌を遂げた。「大統領」を(見かけだけでも、装って)寿ぐことも可能だったはずの作品は、「皇帝」の所業への辛辣な揶揄、不敬罪に問われかねない厄介な風刺画候補でしかなくなり、クールベは本作を、完成を待たずに中断して放棄する羽目となった、云々…[註5]。

だが、もとより本作中断を取り囲む、そうした噂の出所も、クールベ擁護派の側の主張なのか、それともボナパルト派の権力簒奪者側が、クールベを貶めるために企てた事後工作なのか、

それ自体が状況次第でどちらにも転ぶ事情ゆえ、以上の解釈の妥当性そのものも、判然とはしない。反大統領派の意思表明が喝采される楽天的な政治状況は、この後、弾圧や粛清によって急速に失われてゆく。だがだからといって、第二帝政の確立期以降、クールベが皇帝陛下への攻撃や揶揄の手を控えることはなかった。画家が悪態をつき続けた様は、その後の作品群が証明しているとおりでもある。どこまでが安全圏でどこからが危険水域かは、それこそ刻々と変貌を遂げる政治情勢の関数であった。そうした「政治の海」の流動的状況を具体的に示すのが、クールベの超巨大話題作といってよかろう。通称《オルナンの埋葬》と題されるクールベ畢生の作品である(1986年のオルセー美術館開館の折にルーヴル美術館より移送)(fig. 9)。



fig. 9　ギュスターヴ・クールベ《オルナンの埋葬》
1849-50年、油彩・カンヴァス、315×668cm、オルセー美術館

巨大すぎる画面、また瀉青の多用のためほとんど黒に覆われ、喪服に身を包んだ群像が不分明に横に並ぶなかで、埋葬が営まれる。舞台は画家の生まれ故郷、オルナンと題名に明記されるが、正式な題名は「オルナンにおける或る埋葬の歴史画」と意味深長。「或る埋葬」の被葬者は、棺桶の白い覆いから若い女性と推測され、聖職者に対峙するふたりの男の衣装は、かつての大革命の生き残りの共和派の老人たちだと、画家自身が注記する。とすればこれは二月革命の鎮圧に続く、ルイ・ナポレオンによる政権奪取の結果発生した事態、すなわち「共和政」という理念(女性名詞)の「埋葬」に立ち会う追悼式の「歴史画」、という穿った解釈を許す作品だった、との意味付けを一少なくとも事後的には一可能にする。だがこのような穿った釈義も、まだそれだけでは、事態を判然と語るものではあるまい。はたして二月革命下のパリを脱出して故郷オルナンに戻った画家に、制作の時点でどこまでの政治意識があったのだろうか。絵画作品の意味付けは、あくまで周囲の流動する状況と相関する変数であり、また作品はサロンに公開されるとともに、新たな意味付けを蒙り、作品そのものも、さらなる変貌を遂げてゆく。

もとより、この寸法の大画面は「歴史画」の範疇に属する。そこでは古代ギリシア・ローマの神話や歴史、キリスト教の事績に題材をとる約束事を前提として、それに現在只今の政治状況への暗喩を重ね合わせるのが常套手段だった。だが新古典派のジャック=ルイ・ダヴィッドからロマン派のテオドール・ジェリコーやウジェーヌ・ドラクロワらの時代を経由するなかで、同時代の革命や時事問題、政治的事件も「歴史画」の範疇に闖入を始めて久しかった。そのなかでクールベは、二月革命後の最初の機会に、画題においても筆法においても、意図的な挑発行為、秩序破壊行為を、サロン会場という晴れ舞台において成就した。それは、その前年に《オルナンの食休み》(fig. 10)の入選で、無鑑査の特典を得ていた画家が、これをまたとない好機として意欲的な野心作を準備し、作品運送途中の経由地でも次々と新聞ネタを提供して話題を盛り上げた末、遂には首都にこれを引っ提げて登場を果たした、という周到なる陽動作戦でもあった。



fig. 10
ギュスターヴ・クールベ
《オルナンの食休み》
1848-49年、
油彩・カンヴァス、
195×257cm、
リール美術館

はたしてこの作品は、現下の革命後の政治情勢のもと、「無産階級の栄誉を称える作品」、「正しく革命的な考え」を吹聴する作品として、一部の左翼批評家の政治的発言に言質を与え、醜聞混じりの話題作として、1851年のサロンで(身内から見れば)「空前の大成功」を収めた。クールベ自身、「社会主義の画家」呼ばわりされることを拒絶もせず、自分は「民主主義者にして共和主義者、ひと言でいうなら、ありとある革命の賛同者、そしてなによりレアリスト」だのと、よくいえば楽天的だが、悪くいえば政治的センスの欠如丸出しの公言を憚らない。それは秘密政治結社への違法参加を証告された折に、嫌疑を否定しつつ、それを逆手にとった発言だったが、そんな(あとになってみれば自殺行為に等しい)意味不明の自己規定を画家が公表したのは、―偶然の一致か否か―まさに件のルイ・ナポレオン・ボナパルトによるクー・デタ勃発の直前のことだった[註6]。

《埋葬》とならぶ大作に数えられるのが《画家のアトリエ》(fig. 11)。《消防士の出発》の右手には、火事場とは逆方向、画面奥に向け、山高帽子の紳士とその夫人らしき女性が、連れ立って悠然と立ち去ってゆく。このふたりと酷似した2人連れが《アトリエ》の対応する箇所にも佇んでおり、フーリエ主義者のサバティエ夫妻ではないかとの推測もなされている。これら画面右側には、詩人のボードレール、「レアリスム」命名者のシャンフルーリ、同郷の詩人マックス・ビュションや《こんにちは》に



fig. 11
ギュスターヴ・
クールベ
《画家のアトリエ》
1851年、
油彩・カンヴァス、
361×598cm、
オルセー美術館

登場のブリュイヤス、刑期を終えて出所したばかりの社会主義者プルードンなど、クールベの仲間たちが集まっている。これに対して、左側に屯するのは、クールベの政敵たちとされてきたが、1978年に研究者のエレーヌ・トゥッサンが、かれらの実名を「暴く」斬新な仮説を発表して、話題を攫いた[註7]。それに従えば、猟犬を従える「密猟者」はナポレオン3世その人であり、山高帽の肥満体の「司祭」はカトリック右派の論客・ルイ・ヴュイヨ、左手の痩せた鉤鼻の「ユダヤ人」は財務長官に任ぜられたアシル・フールド、といった「寓意的群像」とのお見立てである。

この仮説、当時の写真との比較による推定にすぎない。もとより同時代の証言などではなく、後付けの「似た者探し」ではある。だが、その後のクールベと皇帝との性質（タチ）の悪い冗談だか意地の張り合いだか、しかとは判明しない鍔迫り合いから逆算するにつけ、《現実的寓意》なる副題の下に、この程度の悪意ある当て擦りが隠されていたとしても、驚くには値すまい。もはやここに詳述の余裕はないが、クールベは皇帝絡みの案件で、世間の顰蹙を買いつつも哄笑を呼ぶ話題を、毎年のように提供し続けたからだ。



fig. 12
ギュスターヴ・クールベ
《水浴の女たち》
1853年、
油彩・カンヴァス、227×193cm、
モンペリエ、ファーブル美術館

1853年のサロンには超肥満体の《水浴の女たち》(fig. 12)を展示する。皇帝が「雌農耕馬か？」とご下問のうえ、後ろ姿の女性の臀部にひと鞭呉れたとの噂に接して、それなら臀部を極薄の画布にしておけばよかった。皇帝を器物損壊で訴えることもできたのに、と悔やんだとか。1863年には、皇帝のこれ見よがしの善意の押し付けであった「落選者展」に、真昼間から天下の公道で泥酔するカトリック神父たちの醜態を描いた《法話の帰り道》(現存せず)(fig. 13)を運び込んで、その冒瀆的主題によってウジェ



fig. 13
ギュスターヴ・
クールベ
《法話の帰り道》
1863年サロン落選作、
油彩・カンヴァス、
229×330cm（現存せず）

ニー皇后を卒倒させようと「画策」し、あまつさえこの倫理規定違反・風俗壊乱容疑により「落選者展」からもわざと意図的に「落選」してみせ、皇帝のメンツを潰しにかかってみたり[註8]。その翌年には、皇帝が古代ゴロワの英雄の記念樹と顕彰した「ヴェルサンジェトリックスの樫の木」の向こうをはって、我が故郷の《フラジェの樫の木》(fig. 14)こそが正真正銘の歴史遺産記念碑なりと、大見えの啖呵を切ったりと[註9]、クールベの意図的な挑発行為と、当て付けがましい政治的醜聞狙いは、枚挙に暇がない。



fig. 14
ギュスターヴ・クールベ
《フラジェの樫の木》
1864年、
油彩・カンヴァス、89×110cm、
オルナン、クールベ美術館

3——— クールベと風景

だが《アトリエ》でより大切なのは、これ見よがしでもあれば、淫靡な扮装ともいえる「現実的寓意」の政治的人脈などではなく、むしろ中央部で画家自らが描きつつある故郷オルナンのルー川の渓谷風景だろう(fig. 15)。無垢の象徴である少年や白い犬、そして真実の女神の世俗版といった面持ちのモデルの裸婦が、賛嘆しつつ見守るなか、画家は薄暮の画室に現実の外光が差し込んだかのような、光明に満ちた風景を「制作」しつつある。「制作」と書いたが、それは文字通り、神がこの世界を創造したのにも匹敵する奇跡によって、暗黒の只中に光明の別天地を「創造」するに等しい営みだった。

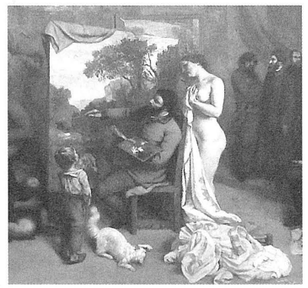


fig. 15
fig. 11の中央部の部分拡大

ここで芸術が世界を救済するとは、単なる比喩にはとどまらない。それどころか「写実主義者」クールベがこの世界にもたらす「風景」は、「現実」に、世界の光源、希望の光の源泉となる。ロマン派の巨匠ドラクロワは、この画中画の見事な風景が、周囲と釣り合わない二重構文になっていると「日記」で腐していた。だがクールベにすれば、まだ暗黒に包まれた舞台に、それとは異質の、眩いばかりの外光の輝きを導入する奇跡にこそ、この作品ならではの『芸術の原理とその社会的使命』も存したはずだ。―ちなみにここに二重括弧で引いた文句は、「盟友」と互いに認知あるいは誤認した「恩人」プルードンの遺著(1865)の題名。政治的意図など不分明なまま制作した自作に、(美学とは無縁の、ご都合主義的あるいはお門違いの)道徳的な意義をきちんと付与し、芸術に思想的な次元を授けてくれたプルードン(fig. 16)、この社会主義思想家のおかげで、クールベはいわば「無産階級」の「政治意識」を獲得し、自己の「社会的使命」に「開眼」した。だがそれがパリ・コミューン後の失墜と亡命先での



fig. 16
ギュスターヴ・クールベ
《1853年のプルードンの肖像》
1865年、油彩・カンヴァス、
147×198cm、
パリ、プティ・パレ
(構図の難点を指摘され、
画家が夫人の肖像部分を
削除/別置する前の状態を
撮影した、当時の写真)

死去という不運に直結することとなる。―そしてこの「失墜」史観が、クールベ死後の第三共和政時代以降、20世紀に覇権を握る「印象派史観」に繋がる「近代主義的」な価値観。さらにここに歴然たる「進歩史観」が皮肉にも(クールベを政治的英雄視する)「科学的社会主義」史観(ルイ・アラゴン)と共犯関係において対立しているのも、まことにお粗末な矛盾というしかあるまい。[註10]。

アルプスのふもとからの雪解け水は、渓流となって下り、やがて大きな流れに合流し、最後には海と出会う。クールベの生涯は、一方では大都会パリに遠征しては政治事にちょっかいを出し、派手な振り付けの大立ち回りを演じて顰蹙を買いつつも喝采を浴び、他方では故郷のオルナンに戻り、妹たちに囲まれた平穏な生活のなかで、翌年のサロン出品への制作に没頭し、あるいはルー川の水源を訪ね、秋から冬場の狩猟に英気を養う、という振幅を基本としていた。活動と休息との往還は、女性たちのしどけない眠りを描いた作品と、荒れ狂う波頭をパレットナイフでカンヴァスに移す格闘との振幅へも翻訳される。かたや「社会主義芸術家」とのレッテルと、かたや純粋な風景画家としての評価も、この往復運動のなかで育まれたもの、と形容して、大きな間違いではないだろう。

いわばクールベにあっては、政治的な側面と非政治的な側面とは、互いに背反するというよりは、むしろ表裏一体に相互に支えあっており、一方を掘り下げると他方に突き抜ける、といった危うい動的平衡を保っていたようにも思われる。言い方を変えるならば、一方から見ると他方は視界から遠のくのだが、どちらか一方からだけの解釈では、クールベの創作の実相を取り逃がすことになる。《アトリエ》が大絵画の終焉を告げる《埋葬》でもあれば、「近代」への幕開けを告げる「風景の風穴」(ドラクロワ)でもあったのと同様に。そして画家が対峙した「海」こそは、故郷のジュラ山地の水源の泉とは対極にあって、創作の生命という循環運動の到達点であるとともに、逆巻く波のように寄せては返す反復の意味を画家に告げる大自然の遊戯の姿、死と再生を啓示する律動、その映像と音響との謂であった。大洋に向けて、悪びれず嬉々として懸命に帽子を振るクールベ。「オルナンの巨匠」は、海の律動に応答しようとしていたはずである。

註1　その先駆的な指摘は、Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, 1975, Icon Editions, Harper & Row, pp. 68-70.
Marie-Thérèse de Forges, *Autoportraits de Courbet*, Les Dossiers du département des peintures, No.6, Paris, Musée du Louvres, 1973, p. 39.

註2　Meyer Schapiro, “Courbet and Popular Imagery,” *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1940-41, pp. 164-191.

註3　稲賀繁美「クールベの風景画：渓流から海へ」『山陰中央新報』2000年6月21日。

註4　稲賀繁美「クールベ《石割り》の軌跡：政治と藝術」永井隆則(編)『フランス近代美術史の現在』三元社、2007、23-56頁。

註5　エレーヌ・トゥッサン「ギュスターヴ・クールベ」阿部良雄(監修)『ギュスターヴ・クールベ展』ブリヂストン美術館、1989、22-34頁にみえる解釈。

註6　このあたりの詳細な再構成は、T.J. Clark, *Images of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, 1973, pp. 109-179.

註7　Hélène Toussaint, « Le dossier de ‘L’Atelier’ de Courbet », in *Gustave Courbet*, Paris, Grand Palais, Éditions des musées nationaux, 1978, pp. 241-272.

註8　Shigemi Inaga, «Récit d’une image perdue ou récit perdu d’une image », *Bulletin des amis de Gustave Courbet*, 1997, No.94-95, pp. 30-43.

註9　Linda Nochlin, “The Oak of Flagey”, 1987. 蛇足ながら、ノックリンによるオルセー美術館での本件をめぐる講演の直後、筆者は、面識もなかった筈のエレーヌ・トゥッサンより、どうしたわけか突然の電話を頂戴し、本件について―ノックリンの見落としも含め―長時間の談義を交わしたことがある。画中で追いかけっこを演じる2頭の猟犬は、あるいは「クールベ」を「追跡」する「皇帝の犬」の暗喩だろうか？

註10　そこに伏在した第三共和政の精神分析については、稲賀繁美「クールベと政治1862-1918、批評家テオドール・デュレの見たクールベの半世紀」喜多崎親(編)『西洋近代の都市と芸術：パリI』竹林舎、2014、275-294頁。これはLinda Nochlin, « The Depoliticization of Gustave Courbet » *October*, Nr. 22, 1988, pp. 64-78の一般的状況説明の概論を、個別検証により実証的・精神分析的に埋める作業でもあった。