

Title	19世紀フランスにおける狩猟制度と絵画表象をめぐるイデオロギー：ギユスターヴ・クールベ作《獲物の分け前》再考
Sub Title	Idéologies autour de la pratique cynégétique et sa représentation en France au XIXe siècle : La Curée de Gustave Courbet
Author	山栞, あおい(Yamamasu, Aoi)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2021
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.147 (2021. 3) ,p.69- 102
JaLC DOI	
Abstract	<p>Gustave Courbet (1819–1877) , peintre et chasseur, est connu pour ses nombreuses scènes de chasse. Bien que ce sujet n’occupe pas une place en tant que telle dans la hiérarchie des genres, il a acquis son autonomie au XVIIe siècle. Notre propos n’est pas ici de chercher à savoir si Courbet avait conscience de cette tradition, mais de comprendre les idéologies qui entouraient la pratique cynégétique à son époque. Dans ce cadre, nous étudierons certaines œuvres comme son premier tableau de chasse, La Curée, chasse au chevreuil dans les forêts du Grand Jura, présenté au Salon de 1857. La chasse a toujours été un symbole social: alors que cette pratique était réservée aux nobles, elle fût autorisée aux bourgeois à partir de la Révolution, tandis qu’une loi de 1844 limita celle des moins fortunés. Le braconnage devint un point de litige entre le gouvernement et le peuple, et les républicains firent l’éloge de la chasse illégale. Il est fort possible que Courbet, un fervent républicain, souhaitât s’engager dans cette lutte.</p> <p>Après avoir mis au clair la situation sociale et politique de la chasse, nous souhaitons définir avec précision le sens et la place de La Curée dans les œuvres de Courbet, en analysant son manuscrit «Note sur la chasse ». Un autre de ses tableaux, Après la chasse, peut être mis en opposition à La Curée, car il serait l’expression de l’antagonisme moral entre la ville et la province. Pour terminer, nous nous interrogerons sur la structure du tableau, autrement dit, la question de l’absence de hiérarchie picturale, un point qui a posé problème aux contemporains de Courbet, bien plus que son sujet ou son iconographie.</p>
Notes	投稿論文

Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000147-0069

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

19世紀フランスにおける狩猟制度と 絵画表象をめぐるイデオロギー

——ギュスターヴ・クールベ作《獲物の分け前》再考——

山 栞 あおい*

Idéologies autour de la pratique cynégétique et sa représentation en France au XIX^e siècle: *La Curée* de Gustave Courbet

Aoi Yamamasu

Gustave Courbet (1819–1877), peintre et chasseur, est connu pour ses nombreuses scènes de chasse. Bien que ce sujet n'occupe pas une place en tant que telle dans la hiérarchie des genres, il a acquis son autonomie au XVII^e siècle. Notre propos n'est pas ici de chercher à savoir si Courbet avait conscience de cette tradition, mais de comprendre les idéologies qui entouraient la pratique cynégétique à son époque. Dans ce cadre, nous étudierons certaines œuvres comme son premier tableau de chasse, *La Curée, chasse au chevreuil dans les forêts du Grand Jura*, présenté au Salon de 1857.

La chasse a toujours été un symbole social: alors que cette pratique était réservée aux nobles, elle fût autorisée aux bourgeois à partir de la Révolution, tandis qu'une loi de 1844 limita celle des moins fortunés. Le braconnage devint un point de litige entre le gouvernement et le peuple, et les républicains firent l'éloge de la chasse illégale. Il est fort possible que Courbet, un fervent républicain, souhaitât s'engager dans cette lutte.

* 慶應義塾大学大学院文学研究科美学美術史学専攻博士課程

Après avoir mis au clair la situation sociale et politique de la chasse, nous souhaitons définir avec précision le sens et la place de *La Curée* dans les œuvres de Courbet, en analysant son manuscrit «Note sur la chasse». Un autre de ses tableaux, *Après la chasse*, peut être mis en opposition à *La Curée*, car il serait l'expression de l'antagonisme moral entre la ville et la province. Pour terminer, nous interrogerons sur la structure du tableau, autrement dit, la question de l'absence de hiérarchie picturale, un point qui a posé problème aux contemporains de Courbet, bien plus que son sujet ou son iconographie.

はじめに

ギュスターヴ・クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) が1857年のパリのサロンに出品した《獲物の分け前——ジュラの森のノロジカ狩り》(図1)は、しばしば彼の画業における転換点のひとつと見なされる。というのも本作は、1850年代前半にリアリズムを掲げ、同時代の民衆生活の

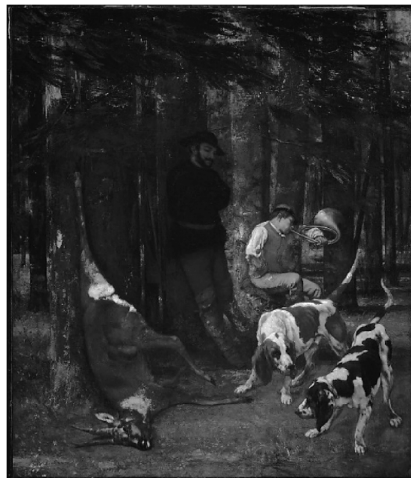


図1 クールベ《獲物の分け前——ジュラの森のノロジカ狩り》1857年、油彩／カンヴァス 210.2×183.5 cm, ボストン美術館

率直な表象によって物議を醸した画家が、狩猟に直接関連する主題を発表した最初の作例であった。以降、1860年代には動物や風景の表象へと主な制作の領域を移し、公衆の支持を獲得してゆく。そこで狩猟という主題は、通俗的趣味への迎合や、普遍的な自然感情なるものに還元され、先行するクールベの芸術作品が孕むイデオロギー性と切り離して受容された¹⁾。画家自身、「動物や風景」の主題を「中立的領域」(un terrain neutre)と評し、一面においてはニュートラルな性格を認めていたこともまた事実である²⁾。

クールベの「狩猟画」について論ずる際直面する第一の困難は、狩猟画の概念それ自体の曖昧さにある。なぜならば、独立した絵画ジャンルとしての狩猟画という厳密な区分は存在せず、一枚の狩猟画に含まれる諸要素は、風景画、風俗画、静物画、肖像画といったあらゆるジャンルに抵触するからだ。しかしその一方で、絵画における狩猟の表象は現実世界での狩猟の実践と密接にかかわりあい、したがって実践の枠組みを規定する社会の構造そのものに深く結びつく。もちろん狩猟は宗教的主题や、自然との交感や、奔放な想像力の発露の契機にもなりうるが、伝統的に、狩猟画には社会的制度としての狩猟実践の記録という側面が強い³⁾。そして、19世紀のフランスにおいて、狩猟実践をめぐるイデオロギーが重大な危機、あるいは少なくとも社会の分断を導く動揺と緊張を示していたことは、あらためて指摘されるべきであろう。クールベが1850年代なかば、この主題の着想にいたるに際して依拠していたのは、そうした狩猟画の伝統であると同時に、狩猟画が立脚する制度とイデオロギーであったのではないだろうか。

近年のクールベ研究では、殊に2012年のクールベ美術館での展覧会以降、狩猟画の系譜という美術史的枠組みのなかで画家の作品を再評価する向きが見られる。本稿では先行研究の成果を踏まえつつ、19世紀の狩猟実践をめぐる社会的コンテクストに基づき、本主題に元来包含されたイデ

オロギー性の回復を試みる。はじめに、革命後に変容を被り多様化した狩猟の実践形態と絵画表象の歴史を概観する。つぎに、1850年前後のフランス社会において狩猟法と密猟行為の是非をめぐる生じていた支配階層と民衆のあいだの政治的対立をあきらかにし、クールベの主題選択に作用した可能性を指摘した上で、『獲物の分け前』をはじめとする具体的な作品と言説の内容を検討する。おわりに、これまでの議論との連続性において、本作に見出される造形上の諸問題について考えたい。

1. 狩猟制度の確立から変容、再生まで

ラスコーをはじめとする洞窟壁画の例をあげるまでもなく、狩猟という営為は人間社会の成立最初期から存在し、西欧文明の中核をなしてきた。食糧の充足という本来の目的は時代が下るにつれ牧畜の発達とともに影をひそめ、次第に儀礼や余暇・スポーツとしての機能を強めていく。そのいずれの行為もが社会的地位により限定され、ほとんどの場合、王侯貴族や軍人のエリートによって実践された。アンシアン・レジーム期のフランスにおいては、(多くの例外が認められるものの)原則的に封土を所有する領主のみが狩猟権を保持し、さらにルイ11世以降は理論上、主権者＝王のみが狩猟の独占的な権利を有することで、これを特権として貴族らに譲渡する体を取った⁴⁾。そこで狩猟は政治的意味を帯びるとともに、平時における模擬戦闘訓練の側面ももち、「戦士としての王」というイメージ形成にも寄与した。17世紀から18世紀にかけフランスの猟犬狩猟、すなわちヴェヌリー(vénerie)における技法や儀礼の形式は洗練を極め、アントワーヌ・ガフェ・ド・ラ・ブリファルディエールの『新ヴェヌリー論』(1742年)やジャック・ル・フルニエ・ドールヴィルの『ヴェヌリー論』(1788年)などの手引書が相次いで著された。

一方、美術の領域において狩猟画の「制度」が確立されるのは、アレクサンドル＝フランソワ・デポルト(Alexandre-François Desportes, 1661-



図2 デポルト《狩人としての自画像》1699年
油彩／カンヴァス、197×163 cm
パリ、ルーヴル美術館

1743) の仕事によるところが大きい。デポルトはフランドル出身の画家ニカシウス・ベルナルツのもとで学び、ルーベンスやスナイデルスらの壮麗な動物絵画に影響を受けた。1699年に「動物の画家」として王立絵画彫刻アカデミー正会員に選出された際の課題作、《狩人としての自画像》(図2)では、優美な狩猟服に身を包んだ画家がイル＝ド＝フランスの風景を背に、猟犬や狩りの獲物に囲まれている。ここで彼は、このジャンルに求められるあらゆる絵画的資質を、将来の注文主たちに向けあざやかに示してみせた。緻密な描写と抒情性、そして演劇性を併せもつデポルトの絵画は、自らの特権行為を記録せんと望む王侯貴族の欲望と美的趣味の双方を満たしたのである⁵⁾。1700年以降はルイ14世および15世、グラン・ドーファンやコンティ公らの狩猟画家を務め、その様式は、ルイ15世や大陸諸外国の宮廷にも仕えたジャン＝バティスト・ウードリー (Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755) を筆頭に、後続へと引き継がれた。

やがてフランス社会全体に地殻変動をもたらした1789年の大革命は、封建的特権としての狩猟制度にも変容を余儀なくさせた。むろん、革命がただちにその民主化を実現したわけではない。この点についてはのちに詳しく述べるが、時をおかずして民衆の狩猟実践を制限するさまざまな措置が講じられた。ナポレオン1世の時代に漸進的に引き上げられた武器携帯資格の価格や、1844年の法令で定められた高額な狩猟資格は、その代表である。とはいえ、18世紀末から19世紀初頭にかけて旧来の狩猟制度が大きく揺らぎ、新たな実践形態が生じたことに疑問の余地はない。その担い手となったのは、王侯貴族に代り台頭した強力な階層、すなわち新興ブルジョワジーである。社会に対する鋭敏な観察眼に恵まれた画家オノレ・ドーミエ (Honoré Daumier, 1808-1879) は、1836年9月23日から翌4月11日にかけて『シャリヴァリ』紙に《狩り》と題する諷刺画連作を掲載し、1854年11月9日から翌2月28日には新たな連作《狩猟のスリル》を発表した⁶⁾。そこでは、ブルジョワたちのあらゆる虚栄心と臆病さが、狩猟の主題をつうじ辛辣に描き出されている。事実彼らは、自己の社会的地位と財力を誇示するために、アンシアン・レジームにおいて用いられた語彙を積極的に活用した。彼らにとって狩猟を実践すること、そして狩猟画を所有することは、かつての王侯貴族に比肩する地位を獲得したことの証左であった。

カルル・ヴェルネ (Carle Vernet, 1758-1836) による1824年の《狩りへの出発》(図3) は、その主題・様式ともに19世紀の狩猟画のもっとも典型的かつ大衆的なイメージのひとつだ⁷⁾。高名な風景画家クロード＝ジョゼフ・ヴェルネの息子として生まれ、1788年にアカデミー正会員に選ばれたカルルは、優美な騎馬像の主題に秀で、パリの社交界、わけても上流階級の市民が集う「スポーツマン」サークルで寵児となった⁸⁾。ほどなくして、オルレアン公ルイ＝フィリップ＝ジョゼフ (フィリップ・エガリテ) やその息子ジャン＝ジョゼフ・ド・ラボルド (のちのルイ＝フィ



図3 カルル・ヴェルネ《狩りへの出発》1824年
油彩／カンヴァス，100×130 cm
パリ，狩猟自然博物館

リップ)、ナポレオン1世、ベルティエ元帥らによる注文を獲得し、さらに復古王政期においても、シャルル10世やベリー公の庇護を受けた。

ヴェルネの作品には、狩猟実践と美術双方における19世紀前半の英国^{アングロ}趣味が如実に反映されている。実践面においては、赤のルダンゴット（乗馬用コート）、黄色のキュロット、黒のピロードのカセット、黄色の折り返し付のブーツといった衣装一式に象徴される英国風の狩猟が流行し、フランス式ヴェヌリーの伝統を大きく脅かすこととなる⁹⁾。パリのカフェ・アンブレやカフェ・トルトーニには一様に瀟洒な狩猟服を纏ったダンディたちが屯し、イタリア大通りにはホルンの音色が響きわたった。一方美術の領域では、18世紀に主流であったフランドルの壮麗な様式に代って、英国の「スポーティング・ペインティング」の軽妙な精神が伝統的な狩猟画に吹き込まれた¹⁰⁾。

さらに、アルフレッド・ド・ドルー（Alfred De Dreux, 1810-1860）はこの方向性を推し進め、よりいっそう洗練されたものにした¹¹⁾。ジェリコーとも親交の深かった彼は馬の画家として名声を博し、オルレアン公

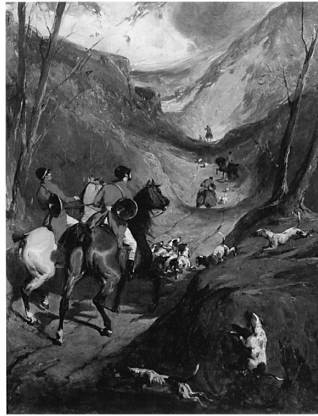



図4 ド・ドルー《小道を馬で駆けるホルンの吹き手たち》1834/1840年、油彩/カンヴァス、40×31cm
パリ、ニッシム・ド・カモンド美術館

フェルディナン・フィリップやナポレオン3世らの愛馬の肖像および騎馬像を描いたが、その甘美で穏やかな抒情性に富んだ様式は、芸術の素養をもたぬ一般のブルジョワ顧客層にとっても親しみやすいものであった。一点の小型の作例（図4）では、馬に乗る狩人や猟犬の群れが背後から表され、奥行きが強調された小道の先へと観者の視線を誘導する。そこで、われわれはもはや場面を傍観する第三者ではなく、自身もまた狩人のひとりとして狩りに参加し、獲物を追うのだ。世紀をつうじ継続したこの種の絵画の流行について、オクターヴ・ミルポーによる「芸術におけるスポーツ」と題された1884年の批評ほど雄弁なものはない。

当然、大衆は他のいかなる主題にもまして、馬や、騎手や、犬や、野兎に惹かれるだろう。そこには、彼らが好んで嗅ぎたがるような、ある種の優美さと上流階級の生活の香り、厩舎と馬糞の香りが漂う。そして、犬の群れと馬丁に囲まれ、赤い衣装に身を包んだ人物たちがか

の有名な紳士のまことの肖像であると彼らに言ったなら、その成功は確実だ。われわれは某公爵氏がその地位を行使する場面を目にするだろう。相も変わらず、それは平民を満足させるのである¹²⁾。

七月王政下にオルレアン公が自らの大規模な狩猟編隊を保持したように、アンシアン・レジームのヴェヌリーの伝統を再生することは王党派の固執でありつづけた。しかし19世紀なかばにその復興を成し遂げたのは、むしろ皇帝ナポレオン3世その人であった。1852年には宮内府を構成する六つの行政機関のひとつに狩猟部（Service du Grand Veneur）を組み込み、初代行政長グラン・ヴヌールという名誉職にクーデタの功労者マニャン元帥を、ブルミエ・ヴヌールとしてエドガー・ネイ（モスコヴァ大公）を任命した。実権をふるったネイは、ナポレオン1世の猟犬係も務めたルイ・ルヴェルディの助力を受け、エーグル侯爵から買い上げた狩猟編隊に加え、英国から輸入した60もの猟犬からなる帝室ヴェヌリーを再建した。皇帝自身は伝統的な猟犬狩猟（chasse à courre）よりもむしろ、森の一区画を整備した銃猟場でおこなう簡易な銃猟（chasse à tir）を好んだとされるものの、ヴェヌリーの担いうる政治的機能をきわめてよく認識していた。コンピエーニュやフォンテーヌブローをはじめとする地で開かれた狩猟には、来賓として政界や経済界の重要人物が多数招かれ、格好の社交の場を提供した。狩猟は時の権力者の勢威を誇示するのみならず、対立する党派を誘惑し懐柔する目的において、すぐれて政治的な外交手段となりえたのである。

その狩りの光景を克明に記録にとどめた画家こそ、ルイ＝ゴドフロワ・ジャダン（Louis-Godefroy Jadin, 1805-1882）であった¹³⁾。1831年にサロンでデビューしたジャダンは、1840年にオルレアン公の注文を受け、チュイルリー宮殿内の食堂装飾として四点の絵画《オルレアン公 S.A.R. の猟犬の群れ》、《脚を着いた最期》、《猪の追い上げ》、《獲物の分け前》（5）

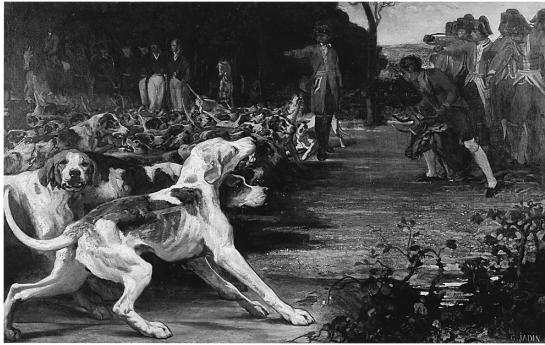


図5 ジャダン《獲物の分け前》1841年、油彩／カンヴァス
145×228 cm、パリ、ジャックマール＝アンドレ美術館

からなる連作を制作する。このうち最初の一点は同年のサロンで受賞、翌年のサロンにおいて残る三点も展示され、画家の名声を不動のものとした。さらに1855年には、ナポレオン3世の狩猟を描いた作品で三等のメダルを獲得する。こうした一連の歩みの集大成と言えるのが、1860年から61年にかけて手掛けられた皇帝のアパルトマン大食堂のための装飾画である。

ジャダンの様式は、これまでに述べた同時代的傾向と一線を画し、しばしばロマン主義的とも評される劇的表現をとまなう。たとえば1841年の《獲物の分け前》(図5)においては、錯綜する猟犬たちの姿態がロー・アングルから捉えられ、獲物を分け与えようとする猟犬係との緊張を孕んだ瞬間が臨場感豊かに描き出される。このように、画面最前景に重点を置く構図や動物の運動に対する関心には、17世紀フランドル絵画ならびにデポルトからの明白な影響を見て取れる。のみならず、同年のサロンのリヴレに掲載されたキャプションには、1628年に再版されたジャック・デュ・フィユーの古典的『ヴェヌリー』(1561年初版)からの引用までも認められる。ここで画家は、アンシアン・レジームの伝統に連なる主題の正統性

をいっそう強調していると言えるだろう¹⁴⁾。

2. 田舎の狩人と密猟者

ここまで、19世紀にその枠組みを拡大する狩猟の実践と絵画表象の歴史について、ごく簡単にはあるが概観した。では、そうしたなかでクールベの「狩猟画」はどのように位置づけられるだろうか。まずは、1789年の革命の時にいま一度立ち返る必要がある。すでに触れたように、8月4日の決議をもって、ついに特権階級の狩猟の占有にいったんの終止符がうたれた。しかし革命後まもない1790年には、農民や市民による乱獲が多発した背景から、狩猟権を土地所有者のみに制限する法が採択された。さらに、狩猟許可の購入の必要性や猟銃やナイフの携帯に課せられた武器税といった諸制約が、人口の大多数を占める下層階級にとり、現実には到底手の届かぬ贅沢であったことは言うまでもない。事実、1844年5月3日の法令において定められた25フランという狩猟許可証の価格は、当時の日雇い労働者の平均日給15日分に相当する¹⁵⁾。

クールベの故郷に焦点を絞り、具体的な状況を見てみたい。ジャン＝リュック・マヨーがおこなった調査によれば、1866年時のドゥー県の総人口のうち、3ヘクタール未満の土地所有者が73%の大半を占め、3～30ヘクタールの所有者は26%、そしてわずか1%の人口のみが30ヘクタール以上の土地を有し、大地主と見なされた¹⁶⁾。一方で画家の父レジス・クールベは68ヘクタールの土地を所有し、マンセイ区の有権者のなかで16位の資産を有する、地元では名の知れた裕福な地主であった¹⁷⁾。さらに、堅固な共同体の結束と地方自治の伝統を誇るフランシュ＝コンテ地方においては、ジュラの森のおよそ五分の二、ドゥー県の三分の一以上という広大な土地が共有地として確保され、土地の非所有者に対しても狩猟の実践が認められた。したがって、一家の長兄ギュスターヴは、故郷において合法的に狩猟を実践する手段には事欠かない、恵まれた環境にあったと言える。

こうした地方の地主階級は「田舎の狩人」(chasseur rustique)と呼ばれ、伝統的ヴェヌリーとは異なる独自の実践形式を確立した。アドルフ・ドゥデトが1847年に出版した手引書『田舎の狩人』および1856年の『プチ・ヴェヌリー、あるいは獵犬狩猟』は、地方の狩猟実践に関する多彩な細部を提供してくれる¹⁸⁾。画家自身が属し、親しんでいたのはこの種の簡素な実践形態にあたり、彼はしばしば「田舎の狩人」の典型的イメージを絵画化した。たとえば1857年に制作された《狩りからの帰路》(図6)では、獵銃と質素な狩猟服を纏ったレジスが二匹の獵犬を連れ、友人とともに帰途につく情景が描きとめられる。また、クールベが1849年のサロンで最初の大きな成功を飾った《オルナンでの食後》(リール美術館蔵)は一見狩猟と関連のない主題のように思われるが、サロンのリヴレに掲載されたキャプションでは、本作に描かれる場面が狩りを終えた画家と友人たちの親密なひと時を示すことが説明されていた¹⁹⁾。これらの絵画や、画家が20歳でパリに渡ってから亡命までの約30年間の書簡集は、彼がほぼ毎年欠かさず秋から冬の季節にはオルナンへ帰郷し、気の知れた仲間と狩猟を楽しんだことの傍証であろう。



図6 クールベ《狩りからの帰路》1857年、油彩／カンヴァス、71×89 cm、オルナン、クールベ美術館

他方で、革命後の法上の厳しい制約は、当然の帰結として密猟の横行を誘発した。1854年にフランス国内で発行された狩猟許可証の数は75,967件（ドゥー県では1,008件）であったのに対し、同年の「禁猟期の密猟」ならびに「無許可の密猟」による摘発数は、29,124件にものぼるといふ²⁰。クールベの作品において密猟の主題がもっとも前面化されているのは、《雪のなかの密猟者たち》と題された1860年代の二点の絵画のヴァリエーションである（ブザンソン美術考古博物館、ローマ国立近代美術館）。両者を比較すると、いずれの作例も雪のなか二人の密猟者と猟犬が獲物を追う場面を表わすが、わずかに大きな寸法のローマの作品（図7）では、先行する作例に見られた樹木や藪のモチーフが捨象され、風景の描写が簡素化されるとともに、密猟者の姿がより低く近接した視点から捉えられている。さらに、強い逆光の効果により人物像の上半身は影で覆われ、表情や細部が埋没している。つまり密猟者をクローズアップすると同時に、その匿名性を高める仕掛けを施すことで、ここでは特定の情景や人物ではなく、集合的行為としての密猟、あるいは密猟者が属する階級概念そのものが主題化されていると言えよう。



図7 クールベ《雪のなかの密猟者たち》1867年
油彩／カンヴァス、102×122 cm
ローマ国立近代美術館

そもそも、本作に描かれる降雪期の狩猟は、1844年の法令により狩猟動物の保全措置の一環として違法行為に指定されていた。クールベはこの主題を殊に好んで取り上げ、雪景の描写において、生動感あふれる筆致と絵具の物質性をあらわにした濃密なマティエールの魅力を、余すところなく発揮している。それらの作品はしばしば「効果」(effet)という語をタイトルに含み、のちの印象派の試みに連なる知覚経験の重視と、主題に対する形式の優位を示すとも解釈される²¹⁾。だが、フォーマリズムが構築した絵画の自律性という物語から離れ、制作当時の社会の現実にも照らして画面を眺めたならば、その主題は一種の密猟行為の表象として了解されることとなるだろう。1857年のサロンで《獲物の分け前》とともに展示された《雪のなかの追い詰められた雌鹿——雪の効果 (ジュラ)》(図8)に対するマクシム・デュ・カンの批評は、今日のそれとは異なる観者の関心の所在をあきらかにする。

《雪のなかの追い詰められた雌鹿》は安易で小さな絵画であり、すでに事実から遠く隔たっている。なぜなら、1844年5月3日の法令以来、もはやわれわれは雪の季節に狩猟をおこなうことはできないからだ²²⁾。

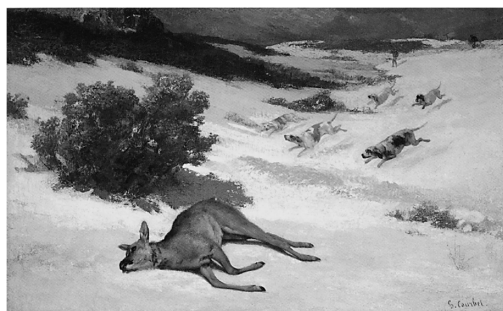


図8 クールベ《追い詰められた雌鹿——雪の効果 (ジュラ)》1857年、油彩/カンヴァス 92.5×147 cm, 個人蔵

もちろん、これを根拠にクールベに狩りの経験がないと断ずるデュ・カン
 ンの批判は妥当でない。しかし、だからと言って、現実に画家が密猟行為
 に加担していたと考えることは尚早である。ティトウーが実証したよう
 に、当時、各地域の禁猟期に関する具体的な規定は県知事ないし区長の采
 配に委ねられており、ドゥー県においてクールベが《雪のなかの追い詰め
 られた雌鹿》を制作した1856年から翌年の冬には、例外的に猟犬狩猟が認
 められていた²³⁾。もとよりドゥー県知事は降雪期の禁猟の規定について比較
 的寛容で、1853年12月に幾つかのカントンを除いて禁止されるまで、画
 家の故郷ではこの時期も一般に狩猟が実践されていた。したがって、翌54
 年12月、画家本人が禁猟期に狩猟をおこなった廉で摘発を受けた際も、
 必ずしもそれは故意の背反行為でなかったかも知れない²⁴⁾。これらの事柄
 を踏まえ、1855年12月頃にクールベが友人の芸術家に宛てた書簡を読む
 ならば、彼が自らを「思慮深い密猟者²⁵⁾」(braconnier avisé)に譬えた言
 葉が字義以上の象徴的意味を帯びてくる。

ここで、密猟者という社会的カテゴリーが当時のフランスにあって喚起
 したイメージを確認し、画家の主題選択に作用した可能性を指摘したい。
 そのイメージ形成において大きな役割を果たした出来事に、モンシャルモ
 ン事件があげられる。これは1850年11月にシャトー＝シノンの南に位置
 する集落サン＝プリの農具蹄鉄工、クロード・モンシャルモンがモルヴァ
 ンの森で密猟を摘発され、一名の憲兵と一名の田園監視人を銃殺した事件
 である。モンシャルモンにとり二件の殺人は同質でなく、事故的側面の強
 い最初の殺人については悔悛の念を示したが、後者の殺人は田園監視人の
 不当な取締りに対する深い怨恨を動機としており、むしろ自らの行為の正
 義が主張されるべきであった。一カ月の長い逃亡劇の末、モンシャルモン
 は逮捕され、1851年3月末には死刑判決が下り、5月10日にギロチン台
 の上で刑が執行された。この出来事は、かたや貧しい農業開拓者や日雇い
 労働者たち、かたや裕福な名士とその追隨者たちという二つの陣営に地方

社会を分断し、激化する密猟の取締りに不満を募らせていた民衆の側に、1844年以來の狩猟法の不平等への反感と憤懣を確固たるものにした、モンシヤルモンはまた生粋の共和主義者でもあって、論争は共和派對保守派という党派的対立の様相も呈していた²⁶⁾。

このセンセーショナルな事件に『イリュストラシオン』紙はただちに反応し、肖像版画を添えて被告人の相貌を詳らかに報道した。記述によると、彼はある種の気品すら漂わせ、「やさしく憂鬱な顔つき」をした、恐怖に怯えるひとりの男である。それは野蛮な殺人鬼という公衆の想像を裏切って、むしろ不幸なる犠牲者としての偶像を形成している。歴史家クリスティアン・エステーヴが指摘するように、この1851年前後という時期をメルクマルに、民衆のあいだで密猟者のイメージは英雄的地位を獲得したと言ってよい²⁷⁾。同年、『ラ・フィユ・ド・ヴィラージュ』紙は、密猟者をテーマとするエッセイを数回にわたって掲載した。2月20日付の記事を以下に引用する。

われわれにとって、ひとりの密猟者とは、ひとりの知的な男であり——ほとんど芸術家とも言えよう——狩猟という高貴な生業への情熱と熱意に満ちた男である。しかし彼には、日の当たるわずかばかりの土地ももたぬという深刻な欠点がある。このような状況において彼が自然権を享受するためには、現行の法律にささやかな裂け目が必要となる〔…〕この男は王政によって奪われた権利を共和政がふたたび取り戻す期待を抱き、狩猟で生きるのである。密猟者は自由と独立への熱烈な愛をもって生まれた²⁸⁾。

この一連のエッセイは、「森の男たちの生理学：密猟者」という標題が示すように、人間社会を階級や職業や生活様式によって分類・記述する「生理学」ないし「生態研究」ものと呼ばれる文芸ジャンルに属する。注目し

たいのは、ここで密猟者が、政治的擁護の域を出て、その人間性の類型においてきわめて肯定的な価値づけをなされている点だ。彼は芸術家にも比較されうる知性と情熱を具え、自由と独立を愛する者として称揚されるのである。

また、1850年代前半にクールベのレアリスムの理論面での代弁者であったシャンフルーリ（Champfleury, 1821-1889）は、1859年発表の小説『自然の友』において密猟行為を正当化している。

いかなる称号において、緑色の服を着た紳士諸君は、王子たちと王たちだけが森での狩猟の権利を享受しうるような法令を厳密にも執行させたのだろうか？その結果、動物たちが捕食されることが減るというのだろうか？もしその法が森の動物たちへの絶対の敬意を定めたものであったなら、ゴランフロ氏は法の支持者であると表明したことだろう。しかし、動物たちが忽ち一様に王の食卓に供されるからには、ゴランフロ氏は貧民たちの密猟を擁護した。彼らもまた、ノロジカや滋味豊かな鳥たちを奪われるべきではない²⁹⁾。

シャンフルーリは、富と身分の不平等を温存する法の矛盾を強調し、小間物屋の主人ゴランフロという架空の人物の振る舞いを媒介に、民衆の密猟行為に対する自身の共感を表明している。1859年の時点でシャンフルーリとクールベの関係は齟齬を深めつつあったとはいえ、本書に付された扉絵の原画をほかならぬクールベが手掛けたことから、二人が時の狩猟法に対する批判的立場を共有していた可能性は高い。

さらに、狩猟の実践をめぐる階級格差は当時の社会思想家の関心を引き、権利拡大を要求する時代の趨勢を加速させた。たとえば、フリーエ主義者のアルフォンス・トゥスネル（Alphonse Toussenel, 1803-1885）は、1847年初版の『動物の精神：フランスの狩猟と情念動物学』に収録され

た論文「狩猟と人間の命運に対するその影響について」において、人間本性の自然権にあたる狩猟権が、何世紀にもわたって侵害されている状況を強く訴えている。彼によれば、国家は社会の構成員たる個人に対し、労働の対価としてすべからず狩猟権を譲渡すべきである。そして、つぎのように締めくくる。

あらゆる狩猟法は、政治的・社会的に優位な者のための法であり、あなたがたの誰かがこの深刻な問題の解決策、今日戦争となっている資本と労働の利害の一致を見つけるまで、密猟の傷はとどまることなく拡大するであろう！³⁰⁾

おそらくクールベはパリでトゥスネルと親交を結び、その著作や思想にも少なからず共鳴していたと考えられる³¹⁾。この論文の執筆背景として1844年の狩猟法改正があり、第二帝政へと体制が移行するにつれ、民衆の狩猟行為に対する締め付けが厳しさを増してゆく過程を思えば、「密猟の傷」の拡大を予告したトゥスネルの言葉は正鵠を射ていた。

以上のように、19世紀フランスにおいて、狩猟は高度に政治的な題材であって、支配階層と民衆のあいだの溝を深める要因となっていた。両者の対立構造において、とりわけ密猟の問題は中心的な争点となり、密猟者は民衆や共和派の支持を受けて英雄的地位にまで高められた。故郷での狩猟を愛し、また自他ともに認める熱烈な共和主義者であったクールベが、後者の陣営に与し、議論への参画を望んだことは想像に難くない。したがって、《オルナンの埋葬》(1849-50年、オルセー美術館蔵)や《火事に駆けつける消防士》(未完/1851年、プチ・パレ美術館蔵)といった大作の数々において、民衆生活の諸相の英雄的表象に力を注いできた画家が、1850年代なかばに狩猟の主題に手を染めたとすれば、それはしばしば評されるような日和見主義的迎合ではなく、むしろそれまでの野心的試みの

延長にあったと言えよう。

3. 狩猟をめぐる〈都市〉対〈地方〉

さて、つぎに上述の狩猟実践をめぐる社会的事象に照らし、クールベの手になる狩猟についての覚え書の内容を検討したい³²⁾。まずは一節を引用する。

文明化された地では、狩猟が深刻に受け止められることはない。我々の故郷においてそれは、才能と本能と活力とを大いに発揮することのできる大勝負となる。〔…〕狩人とは、自由な魂、あるいは少なくとも自由の感情をもった、独立した性格の人間である。それは傷ついた魂、森の曖昧さと憂鬱のなかで、自己のやるせなさを励ましにゆく心である³³⁾。

手稿の冒頭では、「文明化された地」(pays civilisé)すなわち都市での狩猟と、自己の「故郷」すなわち地方での狩猟の対照がはっきりと示される。前者が表層的で軽薄な性質を帯びるのに対し、後者は英気に満ち、精神の緊張をとまなう行為となる。続いて彼は、後者の実践における狩人を「自由」と「憂鬱」の観念を象徴する存在として描く。この抽象的かつ断片的なテキストを解釈するにあたって、慎重な態度が求められることは言うまでもない。しかし、ここで画家が、狩人の性格を自由や独立といった観念でもって定義することは示唆的であると言える。なぜならすでに見たように、現行の法律において、狩猟はなお社会的地位により厳密に規定される行為であり、自由や独立、あるいは憂鬱といった語彙はむしろ密猟を擁護する文脈で用いられたからである。つまり、ここでクールベの言葉はおのずと政治批判的な意味をも帯びる。また、別のパラグラフでは、彼の価値体系がいっそう明瞭にあらわれている。

猟犬の群れ、猟犬係たち、音楽家たち、大勢の人々……、それらが表明する身分は狩猟への反感をそそる。狩猟の精神を有する狩人にとって、多くの獲物は必ずしも必要でない。一匹の野兎さえあれば、演出は完璧だ³⁴⁾。

ここでは、夥しい猟犬の群れや大勢の猟犬係たち、あるいは大量の獲物など、贅を尽くした伝統的ヴェヌリーを構成する諸要素が、特定の社会的「身分」(statut)の象徴として「反感をそそる」(antipathique)のである。その身分とは、皇帝やかつての王侯貴族たち、そして体制の恩恵に浴する富裕なブルジョワ階級にほかならない。これらの人々が、コンピエーニュやフォンテーヌブローの森で、しばしば政治や遊戯の道具として狩猟を利用したことはすでに述べた。先に引用した箇所では、「文明化された地」の狩猟がこれに相当するだろう。つまり、クールベによる断片的な覚書きの内容は、冒頭で鮮明に印象づけられた〈都市〉対〈地方〉という二分法を立脚点とし、前者の虚飾や奢侈を否定することで、両者の倫理的価値の対立を呈示している。

とすれば、クールベのアトリエの「精神的かつ物質的な歴史」の表現である1855年の《画家のアトリエ——芸術家としての私の人生の七年間を定義する現実的寓意》において、画家の自画像と対置するように描かれたナポレオン3世の肖像が密猟者の姿に扮していること(図9)は、現実をあてこすった画家の皮肉というよりほかにない³⁵⁾。あるいはヘルディングが主張するように、作品全体のプログラムが、芸術を介した国家君主に対する訓戒と、芸術家の手で導かれるべき社会改良というユートピア的理念を示す、多分に道徳的なものであったと考えるなら³⁶⁾、密猟者に身を襲した皇帝の肖像それ自体が社会的不平等についての間接的な異議申し立てであると言えるかも知れない。周知のように、政治批判的表現に対する検閲のきわめて厳しかった第二帝政前期にあっては、このような隠喩表現



図9 クールベ《画家のアトリエ》(部分)
1855年, 油彩/カンヴァス, 359×598 cm
パリ, オルセー美術館



図10 クールベ《狩りのあと》1859年頃
油彩/カンヴァス, 236.2×186.1 cm
ニューヨーク, メトロポリタン美術館

は弾圧から逃れ作品を発表するための有効な手段であった。

われわれは、カルル・ヴェルネやジャダンの絵画に、クールベがその虚栄を非難した狩猟実践の表象を見出すことができる。だが、目下の文脈においてより重要な問題は、クールベ自身が手掛けた作品である。たとえば1859年頃の作とされる《狩りのあと》(図10)では、赤のコートに黄色のキュロット、折り返しのブーツという流行の衣装で身を固めた青年が、鞭を片手に満足げな笑みを浮かべ、仕留めた狐を持ち上げている。画面左の大地には、猟犬系の職位を象徴するアトリビュートのホルン、揃いの手袋やカスケットといった小道具がちりばめられる一方、画面右では、ノロジカ、猪、野兎、赤ヤマウズラなどの大量の獲物が積み重なり、二匹の猟犬が欲求のままに飛びついている。同時期に制作された《狩りの食事》(図11)においても、大地に山高く積まれた狩りの獲物に加え、英国式の狩猟服を纏いホルンを吹く猟犬係や、華やかに着飾り食事に興じる上流階級の紳士淑女の姿がうかがえる。覚書きの内容を踏まえるならば、これらの作品を狩猟における〈都市〉的価値の表徴と見なせると同時に、そのモチーフの選択の背後に画家の批判的意図を汲み取ることが可能である。

のちにも触れることになるが、画家には好んで対をなす作品を描く傾向があった。《狩りのあと》は、その主題に加え、縦型の画面のおおよその寸法や背景の木立の描写、中景の樹木に人物が凭れる構図といった点において、1857年の《獲物の分け前》(図1)と対照を示す³⁷⁾。后者では、画面前景に互いを牽制しあう二匹の猟犬と、枝に片脚を吊るされた一頭のノロジカが描かれ、その背後に腕を組むひとりの狩人と、ホルンを吹く猟犬系の姿が認められる。「分け前」(curée)とはラテン語で心臓を意味するcor、あるいはフランス語のcuir(皮)に由来するとされる狩猟用語で、仕留めた獲物の肉や内臓を、猟犬たちの食事として分け与える儀礼の過程を指す³⁸⁾。これは狩猟画における伝統的テーマのひとつであるが、図像の上では、獲物の肉片が猟犬に与えられる決定的場面を描いた作例が多い。



図11 クールベ《狩りの食事》1858年
油彩／カンヴァス，207×325 cm
ケルン，ヴァルラフ・リヒャルトツ美術館

他方、クールベの作品において、儀礼は執りおこなわれる前の段階で、獲物のノロジカの肉体はほとんど無傷のように見える。すでに見たジャダンによる同主題の作例（図5）と比較すると、クールベの主要な意図が儀礼の叙述的・物語的な表象にないことは明白である。むしろ、本作のサロン出品時に「ジュラの森のノロジカ狩り」という副題が付されていたことや、画面中央の狩人が画家の自画像であることに鑑みれば³⁹⁾、唯一の獲物を前に飾り気のない簡素な衣装を纏う狩人は、狩猟における〈地方〉的価値、あるいはクールベにおける「狩猟の精神」そのものの表徴であると見なせよう。つまり、敢えて図式化を試みるとすれば、《狩りのあと》と《獲物の分け前》という対照的な二作品は、狩猟の実践をめぐる〈都市〉対〈地方〉という二項対立構造の視覚化として捉えられるのである。

4. 狩猟画の解体

《獲物の分け前》に対する1857年当時のサロン批評を精査すると、奇妙にも作品の主題内容に触れた言説がまれであることに気づかされる。おそらく、先にも述べたような説明的叙述の欠如と伝統的図像との乖離こそ

は、批評家たちを困惑させ、沈黙を強いた要因であったと推測される。その一方で、複数の批評家によって言及されているのが、画面の諸要素間の曖昧な関係性と「構成」の欠如という形式的問題である。

たとえばシャルル・ペリエは、本作を「これまでで彼の最良のタブロー」、「サロンでもっとも美しい絵のひとつ」と評し、個々のモチーフの自然主義的描写の忠実さを称賛する一方、それら相互の関係づけについては「あまりうまく構成されていない」、「空気が欠けている」と留保をつけている⁴⁰⁾。同様にテオフィル・ゴージェは、とりわけノロジカの表現に惜しめない賛辞をおくりながらも、「この作品が傑作となるためには、空気の流れと、比例と景(plan)への配慮のみが欠けている」と指摘し、狩人が「中国風の遠近法」によって配置されている点を口惜しむ⁴¹⁾。遠近法的な稚拙さへの非難は、エドモン・アブーにも顕著である。アブーは、「光のなかに置かれたホルンの吹き手は、最前景に突き出し、小人のような印象を与える」一方で、「影のなかに立つ狩人は後退し、巨人のごとき比例を帯びている」と的確に記述している⁴²⁾。

このように同時代の批評家たちが口を揃えて批判する画面の不統一は、《獲物の分け前》という絵画の成立した特異なプロセスに一因があると言える。マクドナルドが指摘するように、本作は段階的に継ぎ合わされた五つの小さなカンヴァスの断片からなるが、1857年の作品発表当時、画面上部は現在の状態よりもやや短く、空間的にいっそう窮屈な印象を与えた⁴³⁾。また、画面中央の狩人とノロジカが比較的平坦な柔らかい色調をもって描写されるのに対し、画面右の猟犬と猟犬係があざやかな色彩や明確なモデリングによって背景との強いコントラストを示すという様式上の差異は、おそらく各パーツの制作時期の隔たりに起因するものと思われる。しかし、ここで強調したいのはむしろ、本作に見られる断片的ないし並列的な造形上の性格が、すでに先行するクールベの絵画作品を特徴づける一要素であったという事実だ。

そのもっとも端的な例が、1852年のサロンで展示された《村のお嬢さんたち》(図12)だろう。この場合、遠近法的誤謬を際立たせているのは、画面右に描かれた二頭の牝牛の存在である。諷刺画家ベルタルや批評家ギユスターヴ・プランシュは、これらの動物を木製の玩具に譬え、スケールの不統一を槍玉にあげている⁴⁴⁾。クールベの描く人間や動物を人形や玩具に譬えて嘲笑するやり口は、当時の諷刺画などのいわば常套手段であり、多くはその形態の硬直性を揶揄したものであったが、ここでは人物との比例関係から見た牝牛の不自然な矮小さが玩具のような印象を助長しているというわけである。また、1857年のサロンの前年に出版されたテオフィル・シルヴェストルの著作では、《オルナンの埋葬》の画面が、遠近法を無視して人物を並置した「無秩序なレリーフ」に譬えられている。シルヴェストルによれば、「《埋葬》の構成は、あらゆる芸術の規範を蹂躪するものであり、より正確に言えばそれは構成ではない⁴⁵⁾」。

他方、シャンフルーリは《オルナンの埋葬》の並列的構図やフォルムの硬さを素朴な民衆版画になぞらえ、その単純さと力強さを称揚している⁴⁶⁾。彼によれば、クールベは「きわめてよい意味で構図を毛嫌いしている⁴⁷⁾」



図12 クールベ《村のお嬢さんたち》1851-52年
油彩／カンヴァス、194.9×261 cm
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

のである。シャピロが論じたように、この頃シャンフルーリやマックス・ビュション、ピエール・デュボンらクールベ周辺のメンバーによって、民衆版画や民謡といった民衆芸術の諸形式の見直しがなされ、そこでは芸術における「素朴さ」の概念ナイヴテそれ自体が、地方的価値の表徴として称揚された⁴⁸⁾。こうした文脈を踏まえるならば、クールベにおける断片的・並列的構図の選択の背後には、民衆版画を想起させる形式によって、作品にいつそう素朴で地方的な性格を付与するねらいがあったと考えられる。事実、画家は後年、シャルル・ボードレールとの会話のなかで、単一の視点による遠近法的空間表現を「ブルジョワ的」という言葉でもって非難したとも伝えられている⁴⁹⁾。

こうした芸術の形式上の「素朴さ」に対する問題意識は、もちろん主題内容上のそれに呼応している。たとえば《村のお嬢さんたち》においては、貧しい少女に施しを与える田舎娘たち（画家の三人の妹がモデルである）が、地方の美德の寓意となっている⁵⁰⁾。一方、1857年のサロンで《獲物の分け前》とともに展示された《セヌ河畔のお嬢さんたち（夏）》（プチ・パレ美術館蔵）は、おそらく《村のお嬢さんたち》との対照性を念頭に、二人の娼婦の姿を描き、首都パリの道徳的頹廃を表した作品であるとされる⁵¹⁾。つまり、前節で見た〈都市〉対〈地方〉の構造がここにも開示されるのみならず、クールベにあっては、芸術の形式と主題の問題は、その倫理的価値において結びついてすらいた。こうした作家の傾向を踏まえれば、《獲物の分け前》の形式的特徴を単にその特異な制作プロセスのみに還元するのではなく、それ自体意図を含んだ選択であったと見なすことができよう。

さらに、クールベの絵画一般における統一的秩序の欠如という様式的問題は、しばしば画家が生きた社会の構造そのものとの並行関係において捉えられる。たとえばノックリンは『様式と社会の研究』において、それを「構図の平等主義」と定義している⁵²⁾。ここで争点となるのはもはや、卑

俗な主題や、そうした主題に大画面を与えジャンルの序列を破った姿勢ではなく、絵画内部での個々のモチーフの形式的階層性である。もちろん、このように芸術作品の形式とイデオロギー的内容を直結させる方法論には、つねに危険がともなう⁵³⁾。だが、すでに述べたようにクールベの作品において形式と主題の問題に一定の対応ないし類似関係が見られ、あるいはそう喚起させることで、両者が結びつけられ受容された事実それ自体は否定されるべきでない。シュレッサーによれば、絵画面上のモチーフ間のヒエラルキーと平等性をめぐる言説は、アンシアン・レジーム期のロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635-1709) にまで遡ることができる⁵⁴⁾。ド・ピールは諸要素の「配置」(disposition) において「統一」(tout-ensemble) の概念をとりわけ重要視する。1707年に著された『絵画原理講義』によると、絵画は「独立した平等な諸単位の組み合わせ」であってはならず、「政治的全体に似て」、諸要素は互いに「従属」ないし「支配」し、階層化されなくてはならない⁵⁵⁾。

以上の議論を踏まえつつ、最後に、本稿の冒頭で見たデポルトの《狩人としての自画像》(図2)とクールベの《獲物の分け前》(図1)における狩人=自画像を比較したい。デポルトの名高い作品が後者の着想源となった可能性については、先行研究ですでに指摘がなされており、その点においても両者の比較は有効性をもつと思われる⁵⁶⁾。デポルトの場合、その社会的地位は現実に狩猟特権を認めるものでなく、むしろ芸術家としての矜持が狩人の姿に仮託されている。観者に向けられる力強いまなざしは、画家の自負を物語ると言えるだろう。この画家は、ときに驚くほど直接的で細やかな感受性を具え、自然に基づく写生をおこなったことで知られるが、しかしそれら動植物や風景の多種多様な習作は、イメージのストックとして蓄積され、アトリエにおいて綿密に構成されるべきであった。その実践には、同時代のド・ピールの芸術理論との相互的な影響関係が指摘される⁵⁷⁾。《狩人としての自画像》では、緊密なピラミッド構図の頂点に画

家の頭部が位置づけられ、その下には彼に付き従う二匹の猟犬、さらに画面最下部の大地には、野兎をはじめとする狩りの獲物が配置され、個々のモチーフが明瞭に階層化されている。狩人は猟犬を支配し、猟犬は獲物を支配するのである。

他方、クールベの作品では、狩人＝画家は観者の視線に無関心であるかのごとく振る舞い、フリードの表現を借りるなら、自己の内部に没入している⁵⁸⁾。加えて、狩人と並置された獲物のノロジカには、形態上のアナロジーすら見出される。この諸要素間のヒエラルキーの欠如という問題に関して、すでに触れたエドモン・アブーによるサロン評は、作品発表当時の反応の一例としてきわめて示唆的である。

彼〔クールベ〕は、あらゆる可視的物体の平等性を宣言する。死んだノロジカ、そしてそれを殺した男、それを支える大地、それに影を落とす樹木…これらは、彼の眼に同じ関心でもって映る。彼は、選ばないこと、一方を他方より好んだりせず、存在するものすべてを描くことを宣言する。〔…〕かくして彼の理論はこのように言い表される。絵画の前では、あらゆる事物はみな等しい (tous les objets sont égaux devant la peinture)⁵⁹⁾。

ド・ピールの『絵画原理講義』は19世紀においてもなお、美術アカデミー教育の基礎をなす標準的な教科書と見なされていた。したがって、碩学な批評家であったアブーの念頭にその理論があったとして何ら不思議ではない。仮に絵画面上の諸要素の形式的な関係性を社会における階層の問題と同一の次元で論じ得るのならば、ここで「あらゆる可視的物体の平等性」(l'égalité de tous les corps visibles)と定義されるものを、クールベの時代に未だ権威を維持していたアカデミズムのみならず、それを支えていた社会構造に対する否認と見なすことが可能ではないだろうか。それ

は、特権行為としての狩猟実践の制度を支えていた構造にはかならない。その意味において、クールベの《獲物の分け前》は、狩猟をめぐる伝統的な制度を解体する試みであったと言える。

注

- 1) たとえば以下の論考を参照。Jörg Zutter, «Courbet après 1855. Un peintre à la recherche d'un nouveau rapport entre homme, nature et société», in *Courbet: artiste et promoteur de son œuvre*, cat. exp., Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1998, pp. 11-51; Petra Ten-Doesschate Chu, "Packing and Marketing Nature," in *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2007, pp. 138-169.
- 2) Petra Ten-Doesschate Chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 168 (lettre à Champfleury [Ornans, fin décembre 1860]: 60-12).
- 3) 19世紀にいたるフランスの狩猟画の詳細な歴史は以下の文献を参照のこと。Bénédict Pradié-Ottinger, *L'Art et la chasse*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002; *À courre, à cor et à cri, Images de la vénerie au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, musée de la chasse et de la nature, 1999; Raphaël Abrille, «La peinture de chasse en France au XIX^e siècle, Gustave Courbet à l'épreuve d'un genre», in *Les chasses de monsieur Courbet*, cat. exp., Ornans, Musée Gustave Courbet, 2012, pp. 9-27; Roland de Chaudenay, «La renaissance de la vénerie au XIX^e siècle», in *La Légende de Saint Hubert, 1896-1897*, cat. exp., Paris, musée départemental Maurice-Denis "Le Prieuré", 1999, pp. 47-49.
- 4) Philippe Salvadori, *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1996, pp. 226-227.
- 5) Claude d'Anthenaise, *Portraits en costumes de chasse*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010, pp. 75-80.
- 6) のちにこれらの連作は『狩りのクロッキー帳』に収録・出版された。Daumier 1808-1879, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1999-2000, pp. 550, 555.
- 7) Raphaël Abrille, *Carle Vernet, Chasses, chevaux et estampes*, Fontainebleau, Editions Michel de Seguin, 2008.

- ⁸⁾ Raphaël Abrille, «La pratique des exercices sportifs par les élites françaises», in Collectif, *Sport*, Paris, Somogy, 2009, pp. 52-67.
- ⁹⁾ この流行に対抗すべく、1836年には保守的な狩猟専門紙『ジュルナル・デ・シャスール』が創刊され、英国式狩猟に対する激しい攻撃が繰り返された。*Journal des chasseurs*, tom I, 1836-37, p. 48.
- ¹⁰⁾ 英国のスポーティング・ペインティングについては、以下の文献を参照のこと。*British sporting painting, 1650-1850*, exh. cat., London, Hayward Gallery; Leicester, Leicestershire Museum and Art Gallery; Liverpool, Walker Art Gallery, 1974-75; Stella A. Walker, *Sporting Art, England, 1700-1900*, New York, Clarkson N. Potter, 1972.
- ¹¹⁾ Marie-Christine Renauld, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d'un dandy parisien*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997.
- ¹²⁾ Octave Mirbeau, «Le Sport dans l'art», *La France*, 21 décembre 1884.
- ¹³⁾ 画家の死後、ナポレオン3世のヴェヌリーを主題とする作品群の画集を息子のシャルル＝エマニュエル・ジャダンが刊行した。*Maison de l'Empereur. La Vénérie, 1852-1870*, Paris, Goupil & Cie, 1905.
- ¹⁴⁾ *À courre, à cor et à cri, Images de la vénerie au XIX^e siècle*, op. cit., p. 51.
- ¹⁵⁾ Christian Estève, «Les tentative de limitation et de régulation de la chasse en France dans la première moitié du XIX^e siècle», *Revue historique*, 297, f. 1, 1997, pp. 125-164.
- ¹⁶⁾ Jean-Luc Mayaud, *Les Secondes Républiques du Doubs*, Besançon et Paris, Annales littéraires de l'université de Besançon / Les Belles Lettres, 1986, p. 63.
- ¹⁷⁾ Jean-Luc Mayaud, «Des notables reraux du XVIII^e au XIX^e siècle en Franche-Comté: la famille de Gustave Courbet», *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 1979, pp. 15-28. 以下に収録。 *Les Amis de Gustave Courbet*, n^o 63, 1980, pp. 3-13.
- ¹⁸⁾ Adolphe d'Houdetot, *Le Chasseur rustique: contenant la théorie des armes, du tir, et de la chasse au chien d'arrêt, en plaine, au bois, au marais, sur les bancs...*, Paris, 1847; Adolphe d'Houdetot, *La Petite Vénérie ou chasse aux chiens courants* [1855], Paris, Éd. Charpentier, 1856. 以下の論考も参照のこと。 Gilbert Titeux, «L'inquiétante étrangeté de certaines chasses franc-comtois...» in Collectif, *Courbet à neuf !*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, pp. 259-279.
- ¹⁹⁾ Claude Pichois, «Documents Baudelairiens. Baudelaire, Courbet, Emerson» in *Études Baudelairiennes*, II, Neuchâtel, La Baconnière, 1971, p. 69.

- ²⁰⁾ Gilbert Titeux, *Au temps du brame..., les représentations de la chasse dans l'œuvre de Gustave Courbet et dans la peinture allemande du XIX^e siècle (1800-1900)*, Dijon, les presses du réel, 2014, p. 100.
- ²¹⁾ Anne M. Wagner, «Courbet's Landscapes and their Market», *Art History*, no. 4, 1981, pp. 410-431.
- ²²⁾ Maxime Du Camp, *Le Salon de 1857: peinture, sculpture*, Paris, 1857, p. 103.
- ²³⁾ Titeux, *op. cit.*, pp. 101-109.
- ²⁴⁾ この出来事については、クールベからアルフレッド・ブリュイヤス宛ての書簡において語られている。オリジナルの書簡のコピーには1854年12月22日の日付があるものの、書簡集を編纂したチューは疑問符付きで53年12月22日の書簡としている。だが、ティトゥーの指摘に倣い、禁猟に関する法令の発布日（53年12月29日）から判断すれば、書簡に記載された日付どおり54年のものと見るのが妥当であろう。Chu (éd.), *op. cit.*, p. 119 (lettre à Alfred Bruyas [Ornans, novembre-décembre 1854]: 54-7).
- ²⁵⁾ *Ibid.*, p. 124 (lettre à Louis Français [Ornans, février(?)1855]: 55-1).
- ²⁶⁾ やがてモルヴァンの密猟事件は、ヴィクトル・ユゴーら共和派の文学者を巻き込んで、死刑制度の是非を問う社会論争の次元にまで発展する。Marcel Vigreux, «Le braconnier et le gendarme: l'affaire Montcharmont», *L'Histoire*, n° 114, septembre 1988, pp. 56-61.
- ²⁷⁾ Christian Estève, «Liberté et droit de chasse: au cœur ou en marge de l'insurrection de 1851 ?», in *Comment meurt une République. Autour du 2 décembre*, Paris, Créphis, 2004, pp. 327-348.
- ²⁸⁾ E. Dufont, «Physiologie des hommes des bois: Le braconnier», *La Feuille du village*, Paris, 20 février 1851, p. 30.
- ²⁹⁾ Champfleury, *Œuvres nouvelles de Champfleury. Les Amis de la nature*, avec un frontispice gravé par Bracquemond, d'après un dessin de Gustave Courbet, et précédé d'une caractéristique des œuvres de l'auteur, par Edmond Duranty, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, pp. 62-63.
- ³⁰⁾ Alphonse Toussenel, «De la chasse et de son influence sur les destinées de l'humanité», *L'Esprit des bêtes: vénerie française et zoologie passionnelle*, Paris, Librairie sociétaire, 1847, p. 81.
- ³¹⁾ 諷刺画家アンドレ・ジルの回想録において、クールベとトゥスネルの交流が示唆されている。（André Gilles, «Gustave Courbet» [1883], *Correspondance et Mémoires d'un caricaturiste 1840-1885*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 310.）トゥスネルからクールベへの影響については稿をあらためて検討したい。

- ³²⁾ 五つのパラグラフからなる手稿の執筆時期はさだかでないが、1861年より前にクールベがパリの編集者から挿絵を依頼され、実現を見ず終わった狩猟に関する記事のための草稿であろうと推測される。1861年1月には同郷の旧友である詩人マックス・ビュシヨンに宛て、ジュラ地方の狩猟の「現実的」歴史の執筆をもちかけている。Chu (éd.), *op. cit.*, p. 171 (lettre à Max Buchon [Ornans, janvier(?)1861]: 61-2).
- ³³⁾ «Notes sur la chasse», manuscrit de Gustave Courbet, documents réunis par Moreau-Nélaton, Bibliothèque Nationale de France, Paris. 以下より引用。Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis, ses écrits, ses contemporaines, sa postérité*, II, Genève, Pierre Cailler, 1950, p. 39.
- ³⁴⁾ *Ibid.*
- ³⁵⁾ 本作の密猟者像をナポレオン3世の隠匿された肖像と同定したのはエレヌ・トゥサンである。(Gustave Courbet (1819-1877), cat. exp., Paris, Editions des musées nationaux, 1977, pp. 257-258.) その他の登場人物に関するトゥサンの主張には首肯しかねる部分が多いが、ナポレオン3世の同定についてはその容貌の類似が際立って顕著なこと、そしてとりわけクールベ自身がシャンフルーリへの手紙において当該の人物像に言及していないことから同意しうる。なお、当該の人物像を「密猟者」として最初に断定したのはシャンフルーリである。Champfleury, «Du réalisme, lettre à Madame Sand», *L'Artiste*, n° 16, septembre 1855, p. 4.
- ³⁶⁾ Klaus Herding, "The Painter's Studio: Focus of World Events, Site of Reconciliation," in *Courbet: to Venture Independence*, New Haven, Yale University Press, 1991, pp. 45-61.
- ³⁷⁾ *Courbet Reconsidered*, cat. exp., Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1988, p. 134.
- ³⁸⁾ 厳密には獲物を仕留めたその場でただちにおこなわれる場合と、より遅れて参加者が集合したところで、獣の血に浸したパンなどを準備しておこなわれる場合とがあり、前者は「温かい分け前」(curée chaude)、後者は「冷たい分け前」(curée froide)と呼ばれる。
- ³⁹⁾ 特徴的な顎鬚を蓄えた容貌から、本作の狩人を画家の自画像と見なすのは研究者のあいだで概ね共通の見解であるが、裏付けとなる史料は現存しない。また、この人物像と同様の姿勢で樹木に凭れるクールベの肖像写真との比較がしばしばなされるが、1861年に撮影された写真と本作のあいだに関連性があるかは疑わしい。しかし、ヴァレリー・バジューは2019年出版のモノグラフにおいて、こうしたいくつかの疑問点を差し引いてもなお、それがクールベの自画像であることに疑いはないとあらためて断定した。Valérie Bajou, *Courbet. La*

- vie à tout prix*, Paris, Cohen & Cohen, 2019, p. 407.
- ⁴⁰⁾ Charles Perrier, *L'Art français au Salon de 1857*, Paris, 1857, p. 125.
- ⁴¹⁾ Théophile Gautier, «Salon de 1857», *L'Artiste*, n° 3, septembre 1857, p. 34.
- ⁴²⁾ Edmond About, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858, p. 152.
- ⁴³⁾ Bruce MacDonald, "The Quarry by Gustave Courbet," *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, no. 348, 1969, pp. 52-77.
- ⁴⁴⁾ Bertall, «Couleur de Salon de 1852, ou le Salon dessiné par Bertall», *Le Journal pour rire*, 16 avril 1852; Gustave Planche, «La peinture et la sculpture au Salon de 1852», *Revue des deux mondes*, n° 14, 15 mai 1852, p. 671.
- ⁴⁵⁾ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers: Études d'après nature*, Paris, 1856, p. 260.
- ⁴⁶⁾ Champfleury, *Grandes figures d'hier et aujourd'hui*, Paris, 1861, p. 244.
- ⁴⁷⁾ Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, 1872, p. 172.
- ⁴⁸⁾ メイヤー・シャピロ (二見史郎訳)「クールベと民衆版画: レアリズムと素朴さについての論」『モダン・アート』みすず書房, 1984年, 54-100頁.
- ⁴⁹⁾ Charles Léger, *Courbet*, Paris, Éditions G. Crès, 1929, p. 129.
- ⁵⁰⁾ 本作の解釈は以下の論文を参照のこと。Patricia Mainardi, "Gustave Courbet's Second Scandal: *Les Demoiselles de Village*," *Arts Magazine*, no. 53, 1979, pp. 95-103.
- ⁵¹⁾ 《セーヌ河畔のお嬢さんたち》と《村のお嬢さんたち》の対照性を最初に指摘したのは、画家と親交の深かった批評家ジュール・カスタニヤリであり、彼はクールベについての未完のモノグラフの草稿においてつぎのように書いている。「《セーヌ河畔のお嬢さんたち》は《村のお嬢さんたち》との対比において見なければならぬ。一方は美徳である。他方は悪徳である。」以下の論文を参照のこと。Michèle Haddad, «Des origines littéraires pour des "Demoiselles" bien réalistes, Courbet et George Sand», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, novembre 1989, pp. 159-167.
- ⁵²⁾ Linda Nochlin, *Gustave Courbet: A Study in Style and Society*, New York, 1976, p. 134.
- ⁵³⁾ たとえばクラークはこうした方法論に対し批判的である。Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1973, 1982 (2nd ed.), pp. 10-11.
- ⁵⁴⁾ Thomas Schlessler, «Art démocratique contre anarchie picturale. La politisation du style de Courbet par la critique», in *Réceptions de Courbet, fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, les presses de

réel, 2007, p. 97.

- ⁵⁵⁾ Jacques Thuillier, préface à Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, [1707], Paris, Gallimard, 1989, p. 65.
- ⁵⁶⁾ Michèle Haddad, «Courbet et l'art de XVIII^e siècle: sources, thèmes et séries narratives», in *Courbet à neuf !*, op. cit., pp. 44-46.
- ⁵⁷⁾ 小針由紀隆 『ローマが風景になったとき: 西洋近代風景画の誕生』 春秋社, 2010年, 22-24頁.
- ⁵⁸⁾ Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 171-184.
- ⁵⁹⁾ About, *op. cit.*, p. 148.

図版出典

- 図1 ポストン美術館オンラインカタログ [<https://collections.mfa.org/objects/31731>] (最終閲覧: 2020年11月20日)
- 図2 ルーヴル美術館オンラインカタログ [<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-de-l-artiste-en-chasseur>] (最終閲覧: 2020年11月20日)
- 図3 *À courre, à cor et à cri, Images de la vénerie au XIX^e siècle*, op. cit., p. 43.
- 図4 Marie-Christine Renauld, *Alfred De Derux, suivi du catalogue raisonné*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 145.
- 図5 *À courre, à cor et à cri, Images de la vénerie au XIX^e siècle*, op. cit., p. 53.
- 図6 『クールベ展』 展覧会図録, 大丸ミュージアム・梅田; 田辺市立美術館; 高松市美術館; 栃木県立美術館, 2001-02年, 33頁.
- 図7 *Gustave Courbet*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Montpellier, Musée Fabre, 2007-08, p. 405.
- 図8 『ギュスターヴ・クールベ展』 展覧会図録, 東京, プリズトン美術館, 1989年, 64頁.
- 図9 *Gustave Courbet*, cat. exp., op. cit., p. 222.
- 図10 メトロポリタン美術館オンラインカタログ [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436007>] (最終閲覧: 2020年11月20日)
- 図11 Michèle Haddad, *À la chasse avec Gustave Courbet*, Besançon, les éditions du sekoya, 2012, p. 109.
- 図12 メトロポリタン美術館オンラインカタログ [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438820>] (最終閲覧: 2020年11月20日)