

見せられる裸婦と風景

クールベの《眠れる裸婦》にみる眼差しの換喩

喜多崎 親

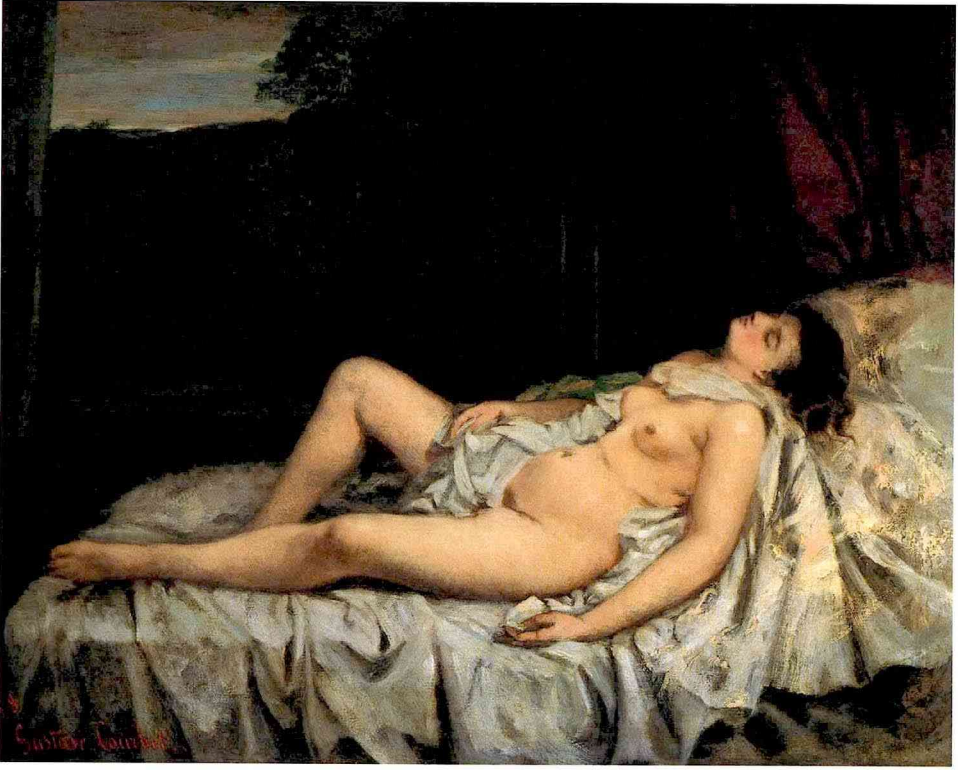


fig. 1 クールベ《眠れる裸婦》、国立西洋美術館

見せられる裸婦と風景

クールベの《眠れる裸婦》にみる眼差しの換喩

喜多崎 親

I

ひとりの裸婦が寝台に横たわり、眠っている。左奥には窓があり、そこから外の風景が見える (fig. 1)。1977年、歿後百年を記念して開催された『クールベ展』のカタログで、担当者のエレヌ・トゥッサンがこの作品に就いて執筆した解説は、短いながらもその美術史的な特色に万遍なく言及しているように見える。

「この作品は、寸法の小さな裸婦の中で最も魅力的な、愛好家達に好まれる紛れもない閨房画 (peintures de boudoir) のひとつである。若きドラクロワやミレー、そしてクールベは、ジョルジョーネやティツィアーノの遙かな後継者として、ロマン主義の時代にこの分野で最も興味深い作例を生み出した。

《休息》はクールベが描いたこの種の作品の中でも最も早い時期のものである。彼はこの後、同様の発想に基づく多くの作品を制作するが、それらはこの作品同様、画家の抒情性が寝室のほてりを風景のすがすがしさへと結びつけている。

この種の最後の作品は、1869年に描かれた《ミュンヘンの婦人》(Hatvany旧蔵)で、それが有名になったのは、遺憾なことに1872年のサロンの審査員によって大騒ぎのうちに拒絶されたがゆえなのである^[1]。

ここで《休息》と呼ばれている作品は、昨年国立西洋美術館の所蔵となったクールベの《眠れる裸婦》(F.228/C.221)に他ならない^[2]。上に全文を掲げたトゥッサンの解説は現在までのこの作品に関する記述の中で最もまとまったもので、そこではこの作品の閨房画としての性質、伝統的な図像との関係、窓を通して風景を導入していることの意味づけが簡潔に述べられており、その簡略さ故にどこについて特に異論を差し挟むにはあたらないように見える。しかし、この作品の最大の特徴——裸婦が田園の中に横たわっているのでもなければ、密室空間の中に寝ているのでもなく、風景の見える開かれた窓のある室内でまどろんでいること——は、トゥッサンの言うように、「画家の抒情性」(le lyrisme du peintre)によって結びつけられた「寝室のほてり」(la touffeur de l'arcôve)と「風景のすがすがしさ」(la fraîcheur d'un paysage)なのだろうか。この作品が「寝室のほてり」を描いた閨房画だとすれば、風景によって「すがすがしさ」が室内に導入されることは、寧ろその目的にそぐわないようにも思われる。

閨房画といったジャンルの作品は、同じ裸婦を扱った作品ではあっても、個人の愛好に供されるものとして美術史ではなく風俗史などの対象とされる

傾向が強かったが、近年のクールベ研究に於いてこのジャンルを無視することの出来ないことは、一昨年パリのオルセー美術館が等身大の女性の下半身のみを描いた有名な《世界の起源》(fig. 2, F.530/C.521)を購入したことに象徴されている。こうした変化の背景には、ヴァトーの《化粧する女》やマネの《オランピア》に関する研究が³、当時のコレクター向けのエロティックな版画や娼婦イメージとの関係を積極的に認め、「ハイ・アート」と「ロウ・アート」の単純な区分に疑問が呈されるようになったことや、西欧的女性裸体美への疑問、裸婦へ向けられる視線の分析などのフェミニズム的研究の成果がある。実際、今日この《眠れる裸婦》のような作品を、ただ単に魅力的な女性美を描いた西洋絵画として提示することは、不見識の誹りを免れまい。



fig. 2
クールベ《世界の起源》、
パリ、オルセー美術館

本論はこうした近年の研究動向を踏まえながら、この《眠れる裸婦》が寝室の裸婦と窓外の風景とを同じ画面に描いている点に注目し、そのこととこの作品の閨房画としての性質との関わりに就いて、当時のエロティックな絵画作品の受容のされ方を考慮しながら考察するものである。

II

絵画史上への横たわる裸婦の登場を、カッソーネの蓋裏に描かれた裸体の花嫁の姿に基づく16世紀初頭のジョルジョーネの《田園のヴィーナス》(fig. 3、ドレスデン、国立絵画館)を以てするのが一般に流布したのは、ケネス・クラークの名高い『ザ・ヌード』に拠るところが少なくないだろう³。厳密にはその指摘は正しくなかったとしても、その制作にも手を貸したと推測されるティツィアーノが、約30年後の1538年、そのヴァリエーションとも言える《ウルビーノのヴィーナス》(fig. 4、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)を制作したこともあり、このモチーフは特にヴェネツィア派の得意とするものと目されてきたことも、既に西洋美術史の常識に属している⁴。クールベを彼らの後継者として記述するトゥッサンの見解は、こうした美術史的な流れを踏まえたもので、それが広く受け入れられていたことは、1980年にアンセア・カレンが出版したクールベのモノグラフの短い図版解説でも、この作品が同じように「ジョルジョーネとティツィアーノの伝統」に関係づけられていることから確認することが出来る⁵。しかし、そのことは微妙にこのクールベ作品の印象にある色合いを与えているように思われる。これも既に常識となっていることだが、ヴェネツィア派によって好まれた背景の自然は、一種の理想的古代、牧歌的楽園のイメージであった⁶。19世紀の裸婦に対するヴェネツィア派の影響を論ずる文中で、アダがいみじくも述べるように、「風景の中で裸婦は、たとえ横たわってしようと立ってしようと、殆ど常に原罪以前の喜びを楽園的に喚起するのである⁷」。トゥッサンの言う「風景のすがすがしさ」には、間違いなくこうした理想的風景への連想が潜在していると言えよう。しかし実際にクールベ作品に見えるのは、理想やすがすがしさとは異なった、寧ろ暗い現実的な風景ではないだろうか。

暗く、さほど緻密に仕上げられてもいないこの風景に何が描かれているのかを精確に把握することは難しい。だが、なだらかに開けた大地の両脇に樹木が立ち、奥に山の連なりがあることはかろうじて確認される。他ならぬク

ールベの故郷オルナンにあるクールベ美術館での展覧会カタログのコメントが、それを地元ジュラ地方(フランシュ=コンテ)の風景と見ているのは興味深い^[8]。この風景に風景画としての纏まりやピトレスクなモチーフなどを見出すのは難しく、クールベの残した数多くの風景画の中にこれと全く同じ光景を見つけることも出来ないが、確かに地形や樹木の形は、彼の故郷であるフランシュ=コンテの風景画に描かれるものと似ており、また中央を開いて奥に視界をさえぎるような崖や山稜などを置く構図も、故郷を描いた風景画にしばしば見られるものである^[9]。つまり、この風景は、特定の場所に限定することは出来ず故郷の記憶やスケッチなどを頼りに合成されたものであるかもしれないが、それだけに彼の故郷に実際にあり得る平凡で典型的な風景となっている可能性が高い。ヘルディングによれば、クールベが人の手の入っていない、ありのままの故郷の自然を風景画として描くのは、単に写実的な作業の結果ではなく、皇帝ナポレオン三世の首都パリとの対比という政治的な意味があった^[10]。とすれば、それは理想化されずに提示されるこそが重要なのであり、とうてい古代風あるいは牧歌風に整えられているはずはなかった。



fig. 3



fig. 4

更に、この19世紀の閨房画をヴェネツィア派系の横たわる裸婦と同じジャンルとして扱うことにも疑問が残る。確かにティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》は、その日常の設定故にとりわけエロティックな裸婦の典型として捉えられ、後世への影響も大きかったことは否めず、それをヴィーナスではないとして、エロティックな絵画として位置づける見解も提出されている^[11]。しかし、近年は夫婦の結婚と子孫繁栄とを前提とした婚姻記念画として制作され寝室に飾られていたという見解が主流となっている^[12]。また、レフが指摘するように、既に19世紀に於いて《ウルビーノのヴィーナス》が高級娼婦を描いたものと考えられ^[13]、1876年に刊行されたラルースによる『19世紀万有大事典』のヴィーナスの項には「この作品が神話的であるのは題名のみであり、我々にあられないその姿をさらしているこのすばらしい被造物は、メディチ家の誰かないしはウルビーノ公の愛人だと思われる」と記述されていることも事実であるとしても^[14]、それはモデルの問題であり、少なくとも19世紀に於いてそれがヴィーナスとして描かれているという前提は揺るがなかった。

実際、近代の所謂「閨房画」は、18世紀に女性が着替えや身繕いをする寝室(閨房)の中の場面を覗き見るタイプのものとして成立し、ヴィーナスなど古代神話の人物としての見立てがなされないだけでなく、結婚とも意味的

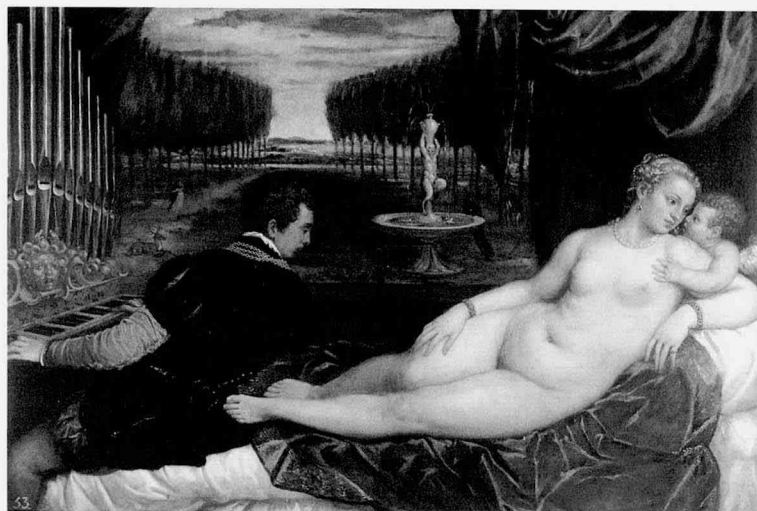
fig. 3
ジョルジョーネ(田園のヴィーナス)、
ドレスデン、国立絵画館

fig. 4
ティツィアーノ
《ウルビーノのヴィーナス》、
フィレンツェ、ウフィツィ美術館

な結びつきはない。寝室で着替える裸婦を描いたアントワース・ヴァトーの《化粧する女》(ロンドン、ウォーレス・コレクション)に関するモノグラフを著したポズナーは、その人物表現にヴェネツィア派の裸婦との関連を認めながらも、寝室で化粧をする裸婦のイメージの系譜を17世紀フランドルの寓意的風俗画に辿り、寓意的な意味を伴わない寝室の裸婦の出現は、ヴァトーを以て嚆矢とするとした^[15]。勿論寓意性のないエロティックな版画や素描はそれ以前から存在したが、寝室の中の女性の私的な生活の一場面を覗き見る油彩画は、ヴァトーを待たねばならないのである。そして、こうした閨房を覗く絵画は、異性愛の男性によって求められ、その寝室や化粧室の一角を飾ることになり、主題のみならずその受容の場からもまさしく「閨房画」となっていく。こうしてみると、18世紀に成立する閨房画は、たとえヴェネツィア派型の裸婦のポーズや構図を踏襲することはあったとしても、その本来的な性質としては、理想的なヴィーナスを描く婚姻記念画としてのヴェネツィア派型の裸婦の系譜を引き継ぐものとはいえないように思われる。

勿論、クールベがこの作品を描くに際してヴェネツィア派の横たわる裸婦の系譜を意識しなかったわけではない。いやそれどころかこの作品はもうひとつのティツィアーノの作品《オルガン奏者とヴィーナス》(fig. 5、マドリッド、プラド美術館)、あるいはその数点のヴァリアントのうちのどれかを明らかに意識していると思われる^[16]。そこでは横長の画面の左奥に風景の見える窓を配し、右手前の寝台に裸婦が横たわっているが、その構図はクールベの《横たわる裸婦》に極めて近い。のみならず、クールベ作品の窓の右側に三角形に垂れ掛かった幕は、如実にティツィアーノ作品を模倣したものと思われる。だが、ティツィアーノがヴェネツィア派らしい同時代の世俗的な要素を取り入れながらも、飽くまでクピドを伴ったヴィーナスとして描いているのに対し、クールベはクピドを始め、ヴィーナスであることを示すような部分を一切省き、単なる寝室の眠れる裸婦として描いている。しかも、ティツィアーノの作品ではヴァリアントを含め、窓から見える風景は牧歌的古代の情景、乃至は理想的に整えられた庭園である^[17]。意識的とも言える類似が認められるにも拘わらず、クールベの作品は、裸婦がヴィーナスではなく、風景も理想的なものではないということを主張している。

fig. 5
ティツィアーノ
《オルガン奏者とヴィーナス》、
マドリッド、プラド美術館



ここで裸婦の描かれ方に注目してみよう。19世紀に於いては、公の場の裸婦は神話やオリエントといった特定の設定のもとに隔離されていることが必要であったと同時に、その裸体が現実のものでないことが、理想的なプロポジションと美しさによって保証されていることも要求された。つまり建前上は理想的な人体美を示していることに露出の根拠が求められていたのであり、その代表が古代の美神としてのヴィーナスであった^[18]。クールベは1853年のサロンに出品された《浴女達》(fig. 6, F.140/C.135, モンペリエ、ファーブル美術館)以来、しばしば醜い裸婦を描くことでスキャンダルを起こし有名になったが^[19]、これには注意を要する。まず理想化されない醜い裸婦は、クールベの反抗的な戦略としてサロンのような公の場だからこそあえて提示されたと考えられ、その必要がない個人向けに制作された裸婦は、かえって皆ある程度理想化を施されているのである。1860年代の後半になると1866年の《女と鸚鵡》(fig. 7, F.526/C.518, クリーヴランド美術館)のように、サロンに送られる裸婦にも理想的な「美しさ」が与えられていくことになるが、それはテオフィール・トレのような前衛批評家の目には、当局側とのクールベの妥協とさえ映っていたことは特筆されよう^[20]。



fig. 6

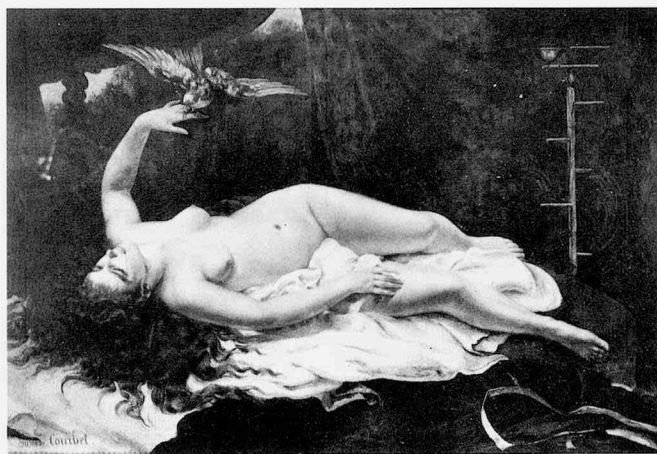


fig. 7

飽くまで男性の愛好家という個人の顧客を対象とした作品であれば、醜いと感じられる裸婦が喜んで購入されるとも思えない。その点では、この《眠れる裸婦》も適度に男性に媚びるように、愛らしく描かれているように思われる。但し、神話的な人物である必要のない閨房画に於いては、現実にはあり得ないほどの理想化もまた目的にはそぐわなかったのではなかろうか。たとえばこの裸婦の脇腹に見られる皺や幾分大きめの下半身などは、適度に取り入れられた現実性として、窓の風景と同じような効果を持っていると考えられる。この点に関して考慮されるべきは、当時急速に広まりつつあった写真との関係であろう。これまでにもたびたび指摘されているように、クールベの裸婦は、友人の写真家に撮らせた現実の女性モデルの写真のプロポジションを、殆ど修正しないで用い、その結果「醜い」と判断されたという面を持っていた^[21]。1865年のマネの《オランピア》の「醜さ」も、写真との類似を前提とした意見が当時からあった^[22]。しかし同時に写真の裸婦は、たとえ醜くとも、その生々しさによってよりエロティックな効果を上げコレクターが生まれるほどに愛好されたことは、今日遺されている多くのダゲレオタイプ作品の物語る

fig. 6
クールベ《浴女達》、
モンペリエ、ファーブル美術館

fig. 7
クールベ《女と鸚鵡》、
クリーヴランド美術館

ところでもある^[23]。部分的に醜さ＝現実性を取り入れた閨房画には、理想化と現実性の間で取られた微妙なバランスがかいま見える。

19世紀のサロンに出品される理想的な裸婦にしても、それがいわばケネス・クラークの提唱した nude であって naked ではないという概念的な二項対立は^[24]、19世紀においてすら完全な建前であり、多様な観者を持ったサロンという場において、必ずしも普遍的に通用したわけではないことは、ミュンスターバーグの明らかにするところでもある^[25]。まして、私の空間の中で受容される閨房画がその点を曖昧にしたところで成立しているのは当然のことであろう。

III

ところで裸婦が、風景の見える窓の傍らに横たわるとはどういうことか。それは田園の中の裸婦とは根本的に異なった設定ではないだろうか。本来隠されるべき裸体は田園の中に置かれることによって、ヴィーナスやニンフといった古代神話の人物となる。実際西欧絵画はそれを金科玉条として、ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》以来19世紀に至るまで、繰り返し自然の中の裸婦を描いてきた。女性の裸体は、少なくとも建前の上では、自然の中に開放されているように描かれることで、時間を超越した理想的な身体として提示され、受け入れられた。また19世紀のオリエンタリズムの流行は、神話の時間的な距離を空間的な距離に置き換えることで、ハーレムというイスラムの閉ざされた空間に於ける女奴隷としてのオダリスクを量産し、閨房の様子をサロン絵画へと解放した。後者は、一方的に異性愛の男性である主人に所有され、その私的な空間に捕らえられている女性であり、表象された女性の主人と観者とを同一化させることによってその所有の感覚に訴えるものである点、寝室という密室空間の中を描き、私的な空間にのみ存在を許された、18世紀以来の閨房画の裸婦に等しい。

しかるに、窓辺の裸婦は、これらのどの裸婦とも異なった性質を持っている。それは室内の情景であるにも拘わらず開かれた窓を伴うことによって、本来私的空間に隠されているべきものが、外からも見える可能性を示しているからである。ティツィアーノの《オルガン奏者とヴィーナス》の場合にも、構図上は同じことが考えられるが、窓から見えるのは古代風の庭園や整備された庭園という理想的な風景であり、室内の裸婦も飽くまでヴィーナスとして描かれているために、田園の中のヴィーナスと同様、初めから隠されず開放されたものとして感じられる。19世紀でも例えばジャック＝ルイ・ダヴィッドが1817年に描いた《クビドとプシュケ》(クリーヴランド美術館)や、エドゥアール・ピコが1819年に描いた《クビドとプシュケ》(ルーヴル美術館)では、朝、プシュケの眠る寝台から裸体のクビドが抜け出る場面というかなりきわどい題材を扱っているにも拘わらず、背景の窓や柱間から見える風景は古代という設定と朝という時間を示しているにすぎない。開放性は、彼らが神話的人物であることの証拠である。ハーレムの図像の場合は、開け放たれた戸口や窓から見えるのは、後宮の中庭という元々閉ざされた空間にすぎない。

ティツィアーノの《オルガン奏者とヴィーナス》に関しては、窓から見える庭園

とヴィーナスの下半身に注がれている手前の男性の視線とに着目し、そこに女性器を庭園に喩える当時の文学的記述と並行する隠喩的關係をみる興味深い指摘がなされているが^[26]、窓から現実の風景が見えるクールベ作品の場合にはこれとは違った効果を読みとることが必要だろう。

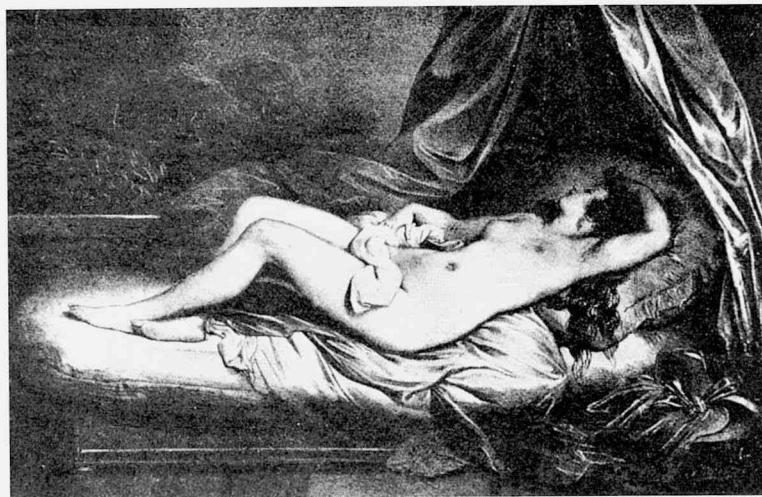


fig. 8
ドゥヴェリア《眠り》



fig. 9



fig. 10

fig. 9
クールベ《眠り》、
パリ、プティパレ美術館

fig. 10
ドゥヴェリア《ミンナとブレンダ》

ここで稿者は、この作品により直接的なつながりを持つと考えられるもうひとつの先行作品を提示して比較を試みたい。それはアシル・ドゥヴェリアの石版画《眠り》(fig. 8)^[27]である。アシル・ドゥヴェリアは、弟ウジェーヌと共にヴィクトル・ユゴーやアルフレッド・ド・ミュッセ等の作家とも親しいフランス・ロマン主義の画家で、数多くのファッション・プレートや挿絵を手懸けたのみならず、ポルノグラフィックな石版画をも制作している。この石版画では、クールベの作品と同様下腹部にシーツを当て寝室でまどろむ裸婦が描かれており、しかも左側に大きな開口部があって、外の木々が見えている。裸婦の足の組み方や左手の位置、また寝台にかかる天蓋などの細部こそ異なるものの、構図や設定の類似は疑いようもない。クールベは後に描いた《眠り》(fig. 9, F.532/C.522、パリ、プティパレ美術館)などでもウォルター・スコットの小説に基づくドゥヴェリアの石版画《ミンナとブレンダ》(fig. 10)を参照したことが既に指摘されており^[28]、《眠れる裸婦》に就いても、ドゥヴェリアの石版画を知って利用した可能性は極めて大きい。ドゥヴェリアの作品は、傍らにリボンの付いたいかにも当世風の帽子が置かれていることから分かるように、彼が他にも制作したポルノグラフィックな石版画と同じく初めからヴィーナスでもニンフでもなく、同時代の娼婦やそれに類する女性であること

が明らかにされており、その現実性、直截性こそがポルノグラフィとしての性格を強めている。そこでは、窓から見える風景はより曖昧に茂る枝のみにとどまっているが、この現実性と解放性が、眠っている裸婦を覗き見るという感覚を刺激し、かつまたこうした私的なものをあえて窓辺という外部との接点に設定することが、この裸婦に対する所有者の支配を反映する構造になっていることは、想像に難くない。

いや窓の役割はそればかりではない。それは外へと開かれていることによって、そこから直接この裸婦を覗き見ることが出来るという点に於いて、寝室という私的な空間を窺視する者、まさしくこの絵の所有者である観者の視線の存在を唆していると考えられる。こうした窓の役割は、きわめて今日的な視線の政治学的な解釈に基づくように思われるかも知れないが、少なくとも19世紀半ばの画家にとっても、窓が室内の裸婦を覗くという機能に結びつけられていたことを示す作例が存在する。それは、1845年に制作されたフェリクス・トリユタの《休息と欲望》あるいは《バックアント》と呼ばれる作品 (fig. 11、ティジョン美術館) である。描かれている女性は豹の毛皮の上に横たわることによってこの猛獣をアトリビュートとするバックカス神の信女(バックアント)であることを示しているが、同時に右側の窓からこの女性を凝視する不気味な男性の頭部を覗かせることによって、まさしく絵に描かれた裸婦を見る者の欲望を表象している。画面の中の登場人物が裸婦を覗き見るという主題には、伝統的に老人達に覗かれる水浴のズザンナがあるが、ここでは物語を離れた同様のモチーフが、窓という装置によって効果的に導入されていることが分かる。しかもクールベ作品では裸婦は目をつぶって眠っており、一方的に視線に曝される存在なのである。クールベが眠る女性を好んで描くことはしばしば着目されており、そこには相手に知られずに見るという罪の喜びが加えられているという解釈もあるが^[29]。更に進んで画家とモデルとなった女性との間の性的な交渉後のイメージとしても捉えられている^[30]。これは従来《眠れる裸婦》に与えられてきた *Le Repos* (休息) という題名に、特定の意味を与える可能性を開くものだろう。

いずれにせよ、田園風景の見える窓は、裸婦の横たわる寝室に地方の平凡な自然を導入し、それが理想的な風景ではないことによって裸婦の神話性をはぎ取り、私的な空間と時間とを覗くという窺視的效果を増幅させる。観

fig. 11
トリユタ《休息と欲望》、ティジョン美術館



者が画中の裸婦に注ぐエロティックな視線は、画家とモデルとのエロティックな関係を示唆しつつ、窓の風景によってその効果を高められるのである。

IV

こうしてみると、クールベは愛好家向けのこの《眠れる裸婦》を、ドゥヴェリアのポルノグラフィックな石版画に、ティツァーノ的な味付けをして作り上げたと言うことが出来ようが、クールベ作品はこれらの作品にはない独特の要素も持っている。それは画面左端に見える、窓に掛けられた灰色のカーテンである。ドゥヴェリアの作品では寝台の天蓋はあるものの、窓にはカーテンは掛かっていない。ティツァーノの作品では天蓋だけ背景のカーテンだけ判然としない深紅の幕が背景に掛かっており、その点はクールベ作品と同じだが、窓そのものにはカーテンはない。より類似性の高い構図を持つドゥヴェリアの作品にも描かれていないことから明らかなように、左隅にことさらにカーテンを描く必要は、構図の上からはなさそうである。また、仮に構図上の必要性があったとしても、右側の寝台の後ろの深紅の幕と同じものを描いても構わなかったと思われる。しかしクールベはそれとは明らかに異なったこの窓専用のカーテンを描いているのである。

本来、窓に掛かるカーテンの役割は窓の外部の世界から建物内部の私的空間を隠すことに他ならない。その意味に於いて、開かれたカーテンは隠されていた中のものを改めて開示しているという意味を担う。ここで裸婦とカーテンとの一般的な関係を確認しておかなければなるまい。室内の裸婦は、絵画であれ、ポルノグラフィックな版画や写真であれ、しばしばカーテンやベッドの天蓋、そしてシーツや脱いだ衣装を伴った演出をされているが、それらは女性を時に空間的に囲い込み、時に体にまとわりついて拘束し、テクスチュアとして女性と一体化し、結果として観者の支配的な欲望を表す装置となっている。しかし、同時にそれは隠されていたものを露わにしたり、窺視したりする欲望の巧妙な代理表象でもあった。

クールベ自身がこうしたカーテンの効果に意識的であったことは、例えば1864年に描かれた《ヴィーナスとプシュケ》(fig. 12, F.371/C.357, 喪失)に明らかである。ルービンは、寝台に眠る裸体のプシュケをヴィーナスが天蓋の裾を持ち上げるようにして覗き込むその場面に明らかな窺視性を見て取るが^[31]、それは、この作品が当時の娼館のイメージを直接喚起するものであったというチューの指摘を考慮すると一層の現実性を帯びてくる。チューは、第二帝政期の裸婦がしばしば娼婦イメージに結びついていたのに加え、大きな四柱寝台やシーツ、乱れた髪とスリッパ履きといった要素が容易に現実の娼館を思い起こさせたであろうことばかりではなく、当時の娼館に於ける女性同性愛の存在をも指摘している^[32]。

また絵画作品そのものを覆うカーテンは、17世紀に見られるように作品に蒐集品としてのある種の価値を付与してきたが^[33]、特に閨房画の場合には、その秘密性を演出し、所蔵者ないしは観者が自由にそれを見る、あるいは人に見せるという所有と支配の力関係を強調する効果を持っていた。元ペテルブルグ駐在トルコ大使カリル=ベイの注文で^[34]、1866年にクールベ

が作成した《世界の起源》(fig. 2)の展示の様子を伝えるマクシム・デュ・カンの回想は、この種の絵画とカーテンとの興味深い関係を物語っている。「既にそれとなく誰であるかをほのめかしたその外国人の化粧室で、緑色の覆いに隠された小さな絵が見られた。覆いをよけると、眼前に等身大の女性が現れて吃驚させられる。それは、正面から見られた、非常に感動的かつ衝撃的な、見事な出来の、イタリア人達が言うところの con amore を描いたもので、これぞリアリズムの極地であった」^[35]。ここで「覆い」と訳した voile はカーテンを意味するとは限らないが、「よける」と訳した ecarter は通常カーテンを引くという意味で使われる動詞であり、カスタニャリ旧蔵の当時の文書の中にあつた「カリル=ベイ・コレクションのある油彩画に就いて」と題された詩には、はっきり「カーテン(rideau)を持ち上げてはならない」というフレーズがあることから^[36]、取り外しのできる単なる布を被せていたのではなく、固定されたカーテンであつたと考えるのが自然だろう。寝室に付属する化粧室というもっとも私的な場所に、しかも丁寧にカーテンまでして絵を掛け、主人はにやにやしながら客達にそれを開けて見ろと言う様子が、容易に目に浮かぶ。

fig. 12
クールベ《ヴィーナスとプシュケ》、喪失

fig. 13
ガヴァルニ《あなた、あたしの男を奪ったわね、あたしから》、「ロレット達」
「シャリヴァリ」1842年

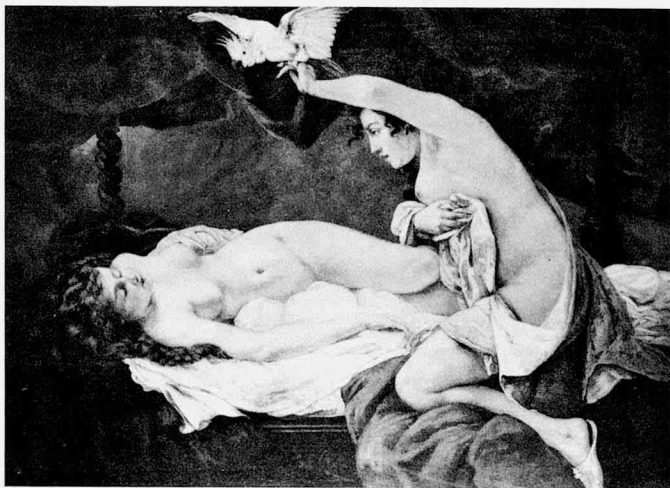


fig. 12



fig. 13

更に19世紀に幾多の画家達によって量産された裸婦の、こうした比較的小さいサイズのもは個人のコレクターの私邸のみならず、娼館にも飾られていたことが、例えばガヴァルニの版画作品 (fig. 13) などから知られる^[37]。しかも当時娼館ではしばしばタブロー・ヴィヴァンと称する見せ物が、生身の裸婦達によって演じられていた。もともとタブロー・ヴィヴァンは、その名の示すとおり、実際の人間が有名な絵画作品などを真似、静止してポーズを取るものであつたが、19世紀の中頃までには額やカーテンによって絵のように演出される見せ物となり、神話主題から裸体を導入したエロティックな見せ物へと変化していった^[38]。カレンも《眠れる裸婦》の構成が劇場を思わせることを理由に、このストリップティーズの前身との類似を指摘しているが^[39]、両者の関係にはもっと深いものがあるように思われる。というのは19世紀後半の娼家では、タブロー・ヴィヴァンと称して裸体の娼婦達にレスビアニズム的な場面などを演じさせ、それを客に見せるといったことも行われており、クールベの《ヴィーナスとプシュケ》には、それとの関係も指摘されているからである^[40]。

更に初期のダゲレオタイプ等に見られる裸婦を写した写真は、しばしば女性モデルの周囲にカーテンや幕を張りめぐらした演出をしており、このタブロー・ヴィヴァンの演出をそのまま取り込んでいると思われ、そこに《眠れる裸婦》との類似を見出すことは難しくない。クールベが絵画制作にあたって女性モデルの裸体写真を参考にしてきたことは既に述べたが、それらの演出もタブロー・ヴィヴァンとそう遠くないものであったと思われる。いずれにせよ、カーテンはこうして絵としての裸婦を提示する上で、欠かせない演出装置となっていたのである。

ところで、窓に掛けられたカーテンは、裸婦を演出する室内のカーテンと呼応し、窓の外からの架空の視線に対して裸婦を開示しているという効果を持つが、同時にそれはこの作品の実際の観者に対しては、窓枠によって切り取られた風景が開示されているということを強く意識させる効果を担っている。とすればここでは風景は、窓枠によって切り取られ、カーテンによって演出された一種の画中画としても機能していることにならないだろうか。この点では、フルニエがそのカタログ・レゾネの中で、この窓を「壁に掛けられた大きなクールベの風景画」と記述しているのは^[41]、誤解とはいえこの窓の両義的性格の結果と考えてもよいだろう。

画中画は、描く行為の表象と同様、ときにその循環的な構造によって観者に対し絵画作品の虚構性を強く意識させるメタレヴェルの作用を持つが、ここでは、それは額の中の裸婦と窓の中の風景とが共に枠によって切り取られカーテンによって開示されるということを意識させる。両者はこの共通する要素によって、同じレヴェルのものとして観者に見せられているのである。

V

外へと開かれた窓から見えるのが、クールベがしばしば描いた故郷フランシュ=コンテの自然と思われることは既に述べたが、クールベがその作品に於いてしばしば裸婦と故郷の風景とを同一視する傾向を見せていることは、これまでも指摘されてきた。例えば《世界の起源》は、ヴェルナー・ホフマン以来故郷にある水源の洞窟を描いた《ルー川の源泉》(fig. 14, F.109/C.101、バッファロー、オルブライト=ノックス・アート・ギャラリー他)等との、構造的な類似や起源という意味の共通性を指摘されている^[42]。それはまた水という要素と女性のアナロジーでもあり、《画家のアトリエ 我が芸術的生涯の7年間に互る一節を定義する現実的寓意画》(fig. 15, F.165/C.160、パリ、オルセー美術館、以下《画家のアトリエ》と記す)でも、中央の画家が描いている溪谷の風景と彼の後ろに立つ裸体の女性モデルとを同一視する解釈を生んできた。特に1988年にブルックリンで開催された『クールベ再考』展のカタログに執筆されたリンダ・ノックリンの論文では、両者の関係が同じ男性画家の欲望の対象として強調され、ジェンダー的視点から改めて以下のように確認されている。「風景を以て女性の身体に安易に置き換えること——とりわけ対になっている自然/女性の具体化——は、家父長制の下での女性性そのものの、殆ど無限の不定性にまさしく関係している。(中略)この、自然と女性とは(男性の)芸術的欲望の——そして巧妙さの対象と

して交換可能であるということは、まさにクールベの現実的アレゴリーに於いて問題となっていることに一致すると思われる^[43]。

こうした裸婦と風景との同一視は、《眠れる裸婦》に於いても認められるだろうか。それを検討する前にまずクールベ作品に於ける裸婦と風景との同一化の構造を分析しておきたい。そもそも《世界の起源》と《ルー川の源泉》の場合と、《画家のアトリエ》の中の裸婦と風景の場合とでは、裸婦と自然の類縁関係は必ずしも同じ構造を以て提示されているわけではないように思われるからである。

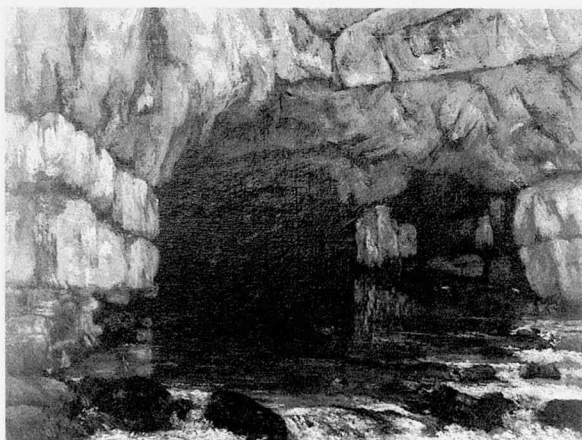


fig. 14

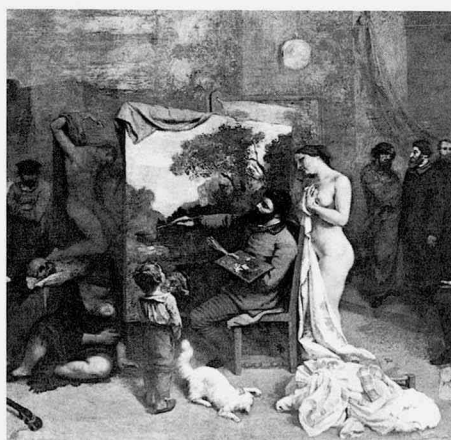


fig. 15

fig. 14
クールベ《ルー川の源泉》、
パッサロー、オルブライト=ノックス・
アート・ギャラリー

fig. 15
クールベ《画家のアトリエ》(部分)、
パリ、オルセー美術館

《世界の起源》と《ルー川の源泉》の場合、裸婦の下半身と水源との間には、クールベ自身がそれをどう考えていたかは必ずしも明確ではないにしろ、フロイト風の精神分析的な解釈により、外見的な類似と機能的な類似とが認められている。一方《画家のアトリエ》では、勿論既に述べたように、画中のキャンバスに描かれた溪谷(水)と裸婦との間に床に垂れる白い布を介した連続性が読みとられるとしても^[44]、裸婦そのものと風景との間には全く外見的な類似はなく、両者を類縁関係に置くのはその間に坐る画家＝クールベの視線の存在なのである。

シーバートは、画中の裸婦のモデルがシルヴェストル以来「真実」と解釈されてきたことを確認した上で、《画家のアトリエ》のイメージ・ソースの一つを、17世紀ネーデルラントのゴルツィウスに基づくサーンレダムの版画に求めた。画家が裸体のヴィーナスを描く行為を表すその版画は真実を描く「視覚の寓意」であり、《画家のアトリエ》も同じように裸婦によって象徴される真の美を捉える行為を表象したものであると考えるのである。しかもクールベに於いてはその捉えられた真実の美は「風景という近代的な形」ととって解釈されている^[45]。シーバートは言及していないが、更にキャンバスの左側にある人体模型と右側の生きた現実のモデルとしての裸婦との対比を考えれば、そのことは一層明らかであろう。画家自身がシャンフルーリに宛てた手紙に基づいて、画面の左半分がクールベに敵対する政治的な勢力、右がパトロンや友人など彼を支援する勢力となっていることは広く認められているが^[46]、人体模型と裸婦もまた、その手紙の中でこのそれぞれのグループに分けられて言及されているのである。当時のアカデミックな絵画教育の過程に於いて、古代彫刻の石膏模像のデッサンによって理想的な人体の表

現を学ぶことが現実のモデルをデッサンすることに優先し、その修練のもとに現実のモデルの身体をも古代的なプロポーションに修正して捉えることが求められていたことを考えれば^[47]、ここでクールベが描いているのは、それに反発し、まさしくあるがままの身体を描こうとする態度だということになろう。実際彼はそれを「醜い」と評されたサロン出品作で試みてきたのであった。ところがこの画面の中の画家＝クールベは、現実のモデルを傍らにしながら、故郷の風景を描いているのである。人体模型が画家から見て風景を描いたカンヴァスの後ろに隠れてしまっていることは、この対比と価値付けを一層明確にしている。ここに、共に古典的な理想化を施されていない現実の、故郷の風景と裸婦とが、対象を見、描く存在としての画家＝クールベを媒介にして、共に理想化されない「真実」として同一化されるという図式が成立する。

ところで《世界の起源》と《ルー川の源泉》、《画家のアトリエ》の中の裸婦と風景画という二組の例が、裸婦と風景という共通のモチーフを同一視するという同じ意味を持ちながら、その提示方法に於いて全く異なっていることは、その構造をヤーコブソンが提示した隠喩 (metapher) と換喩 (metonymy) の関係として捉えることによって明確となろう^[48]。一般に隠喩は類似を以て置き換えることであり、換喩は隣接するものを以て置き換えることと説明されるが、ヤーコブソンはこれを言語の持つ範例的 (paradigmatic) と統辞的 (syntagmatic) という二つの性質に関わるものとして分析した。つまり隠喩はその構文中その語と入れ替えの利く相似性 (similarity) を持つ語による言い換えであり、換喩はその語が含まれる結合形態に於いて隣接 (contiguity) する構成要素による言い換えとして捉えられるのである。

既に述べたように《世界の起源》と《ルー川の源泉》は、形態上・機能上の相似性に基づいて同一と見なされていた。これは裸婦と風景とを隠喩的な関係に置くことに他ならない。これに対し《画家のアトリエ》では、裸婦と風景は画家＝クールベによって見られ、描かれるという統辞的連関の中でこそ同一化が成立するのであり、換喩的な関係に置かれていることになる^[49]。

政治的テーマを与えられてサロンに出品された《画家のアトリエ》と、閨房画である《眠れる裸婦》を全く同じレベルで考えることは無理だとしても、《画家のアトリエ》の3年後にやはり裸婦と風景とをことさらに対比させている《眠れる裸婦》は、こうした視線による換喩化を考慮したときに、その深層を明らかにするように思われる。《眠れる裸婦》では画家＝クールベは画面の中には存在していない。しかし裸婦や風景に向けられたその視線は、これまでも確認したように柵やカーテンによって暗示されていた。このとき柵やカーテンもそれ自体が視線と類似しているわけではなく、寧ろ視線の成立する場として換喩的に機能しているのであり、しかもそれらは、裸婦と風景とを「見られている」という同じ構造の中に提示することによって、両者を換喩的關係に導くことにもなる。視線は何層にもなった統辞的關係の中で繰り返し換喩化されて表れ、二つの対象はそれに曝され続ける。

しかも、この視線は《画家のアトリエ》のように画家＝クールベだけのものではない。見る主体である画家の存在を画面から排除したことによって、観者は容易にその視線を画家の視線と一体化することが可能になった。《世

界の起源》は、もう一つの証言によって、この点でも興味深い問題を提起している。エドモン・ド・ゴンクールによれば《世界の起源》はカール＝ペイの手を離れた後、画商ラ・ナルドの所で、やはりクールベの制作した風景画と二重になる額に納められていたという^[50]。今日《プロネーの城》(fig. 16, F. 531, ブダペスト、国立美術館)とされるこの雪景色に^[51]、女性性を読みとろうというのではない。閨房画を隠すのに、同じ画家の風景画、しかも雪景色という色数の少ない禁欲的な画面で覆ったのは、本来こうした風景画が人の心を落ち着かせる、閨房画とは全く逆の効果を持っていればこそであろう。風景がずらされて下の閨房画が露わにされる時、その落差が観者を愉しませ、それが所有者の喜びとなる。だが、それでも裸体も風景も共に所有者の欲望に自由にされている点では同じなのである。

こうした視線を媒介とする女性と自然との同一化は、女性を自然なものに見なし、共に「見る」対象としていた19世紀中頃の西欧の男性の欲望を背景にしているだけに、ひとりクールベのみに特殊なものではない。奇しくもクールベが《眠れる裸婦》を描いたのと同じ1858年に、オノレ・ドミエが『シャリヴァリ』に発表したカリカチュア (fig. 17)には、裸婦でこそないが、そのことが明確に表れている。それは「保養の楽しみ」というシリーズに含まれる作品で、《自然を見て心癒されるブルジョア》というレジャンドが付けられている通り、椅子に凭れて自然と女性とを共に眺め、満足している保養中のブルジョア男性の様子が描かれているのである。



fig. 16

fig. 16
クールベ《プロネーの城》、
ブダペスト、国立美術館



fig. 17

fig. 17
ドミエ
《自然を見て心癒されるブルジョア》、
「保養の楽しみ」『シャリヴァリ』1858年

田園の中でまどろむヴィーナスに淵源を持つ《眠れる裸婦》は、窓から現実の風景が侵入することによって神話性をはぎ取られ、またその窓が開け放たれているために窃視的な効果を高められたのみならず、棹とカーテンとが画家の視線の換喩として機能することにより、自然と女性そのものも換喩的關係に置かれ、双方に対する画家と観者との欲望が呼応し合うことになった。窓から室内に侵入してきたのは、自然の「すがすがしさ」などではなく、寝台に眠る裸体の女性を覗き見、所有し、露呈する、男性異性愛者たる作者と観者との、反復され換喩化された欲望の眼差しなのである。それはとりもなおさず閨房画としてのこの作品の商品価値を高めることになったに違いない。この作品の制作された2年後、クールベが同じ構図のレプリカを1点制作していることは、この作品の効果のほどを物語るのはなかろうか。

やはり閨房画に属する《女と犬》(F.631/C.615, オルセー美術館)に関する論文の中でトゥッサンも指摘するように、《眠れる裸婦》はクールベの一連の閨房画の最初期に位置する作品であった^[52]。クールベはその後、1862年の《横たわる裸婦》(fig. 18, F.335/C.321, 所在不明)、1866年のサロンで評判となった《女と鸚鵡》(fig. 7)、1872年のサロンで拒否された《ミュンヘンの婦人》(fig. 19, F.667/C.705, 焼失)等で、寝台に横たわる寝室の裸婦の背景に、構図の違いこそあれ、繰り返し窓や窓外の風景を導入している。この執拗な組み合わせに「画家の抒情性」のみを見ることは、この種の絵画の機能と、その作者と観者との欲望の共犯関係を、あまりに「抒情的に」解釈することになるのではないか。

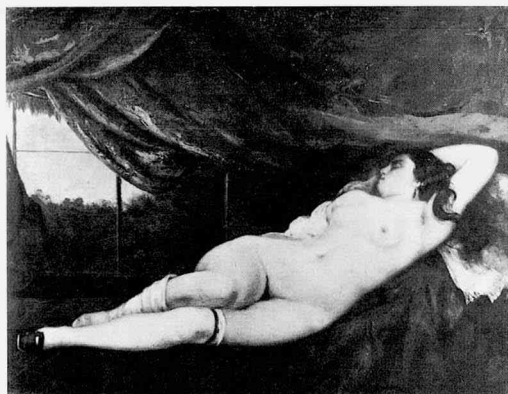


fig. 18



fig. 19

中でも《女と鸚鵡》がサロンに受け入れられ、《ミュンヘンの婦人》が拒否されたことは、サロンの審査基準が曖昧で年毎に判断が異なっていたことを考慮しても^[53]、なお検討に値する。《女と鸚鵡》では性格の曖昧な室内は鸚鵡という異国の鳥によってオリент化されており、左下の風景もかいま見える程度にとどまっているが、《ミュンヘンの婦人》では《横たわる裸婦》同様、左側に大きく窓枠が描かれ、カーテンが開かれて外の木が見えているのである。恐らく当時のサロン審査員達はその窓から侵入する現実性と閨房を覗く自らの欲望の視線とを、我々以上に敏感に感じ取っていたのに違いない。

fig. 18
クールベ《横たわる裸婦》、所在不明

fig. 19
クールベ《ミュンヘンの婦人》、喪失

執筆にあたっては文献等様々な点で、立教大学非常勤講師安松みゆき氏、早稲田大学大学院高橋朋子氏、国立西洋美術館の同僚幸福輝主任研究官、越川倫明主任研究官、田中正之研究員にご助力いただいた。特に記して感謝したい。

- [1] Exh. cat. *Gustave Courbet*, Grand Palais, Paris, 1977, p.150, No.58.
- [2] 購入及び題名、基本的文献等に関しては『国立西洋美術館年報』No.31(1996年度)、1998年、pp.9-11の稿者による新取作品解説参照。基本的データは以下の通り:油彩・カンヴァス、50×64cm。猶以下クールベの作品に関しては、本文中にF.としてフルニエによるカタログ・レゾネ Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet: Catalogue raisonné*, 2 vols. Lauzanne / Paris, 1977.の番号を、C.としてクールティオンの絵画カタログ Pierre Courthion, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Paris, 1987.の番号を註記する。但しクールティオンに掲載された『眠れる裸婦』の写真は、1860年に制作された所蔵不明のヴァージョン(C. 274/F. 256)のものと思われる。
- [3] Kenneth Clark, *The Nude*, Harmondsworth / New York / Victoria etc., 1980 (First published 1956), p.112 (邦訳:ケネス・クラーク『ザ・ヌード』高階秀爾・佐々木英也訳、美術出版社、1980年、pp.153-154)。
- [4] Millard Meiss, "Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities", in: *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York / Hagerstown / San Francisco / London, 1976, pp.213-214; Seymour Howard, "The Dresden *Venus* and its Kin: Mutation and Retrieval of Types", *The Art Quarterly*, Vol.2, No.1, 1979, pp.90-111. これらの論文は、ジョルジョーネ前の作例としてピエロ・デッ・コジモの作品を紹介し、イメージ・ソースとしては『ヒュブネロトマキア・ポリフィリ』の挿絵や古代のヘルマプロテイトゥスを挙げているが、横たわる裸婦の伝統がヴェネツィア的なもの、特にジョルジョーネ的なものと解されてきたことは、論文のタイトル自体が明らかにしている。
- [5] Anthea Callen, *Courbet*, London, 1980, p.77, No.45.
- [6] 特に David Rosand, "Giorgione, Venice, and the Pastral Vision", Exh. cat. *Places of Delight. The Pastral Landscape*, The Phillips Collection, Washington, D.C., 1988, pp.21-81参照。
- [7] Michel Hadda, *La divine et l'impure. Le nu au XIX^e*, Paris, 1990, p.65.
- [8] Exh. cat. *Courbet, l'amour*, Musée Gustave Courbet, Ornans, 1996, p.69.
- [9] 特に1850年頃にルー川を描いた風景画(F.104/C.98やF.110/C.102)に部分的な類似が認められるように思われる。
- [10] Klaus Herding, *Courbet: To Venture Independence*, New Haven/London, 1991, pp.62-98.
- [11] Charles Hope, "Problem of Interpretation in Titian's Erotic Paintings", in: Exh. cat. *Tiziano e Venezia*, Venezia, 1976, pp.111-124.
- [12] 特にRona Goften(ed.), *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge/New York/Melbourne, 1997中のRosandとGoftenの論文参照。
- [13] Theodore Reff, *Manet: Olympia*, London, 1976, pp.54-55. 現在では、婚姻記念画という位置づけから、ヴィーナスであるか花嫁であるかはともかく、高級娼婦そのものとして描かれているとは考えられていない。前註の文献参照。
- [14] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle*, tome 15^e, Paris, 1876, p.881, "Vénus couchée".
- [15] Donald Posner, *Watteau: A Lady at her Toilet*, London, 1973, pp.32-33, 85-87.
- [16] ティツィアーノは、1548年以来(オルガン奏者とヴィーナス)を3点(ブラド美術館に2点、ベルリン国立美術館に1点)と、楽士をリュート奏者に変えたヴァリエントを2点(フィッツウィリアム美術館とメトロポリタン美術館)描いている。また楽士のいないヴァリエントが1点(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)存在するが、そこではカーテンの裾が窓に懸かっているわけではない。
- [17] ブラド美術館所蔵の2点のヴァリエントでは、ルネサンス式の庭園を一組の恋人が連れ立って歩いており、サテュロスの噴水や孔雀など性愛的な象徴が読みとられている(Exh. cat. *Titian. Prince of Painters*, Palazzo Ducale, Venezia / National Gallery of Art, Washington, 1990-1991, p.294)。
- [18] 但しこの作られた「理想性」には、制御され得ない生殖的な「女性性」の問題がつきまとっていたことが、「ヴィーナスのサロン」と言われた1863年のサロンに出品されたカバネル、アモリー・デュヴァル、ボードリーの裸婦を対象とした以下の論文で考察されている。Jennifer L. Shaw, "The Figure of Venus: Rhetoric of the Ideal and the Salon of 1863", *Art History*, Vol.14, No.4, December 1991, pp.540-570.
- [19] 『浴女達』の「醜さ」に関しては、註1に掲げた展覧会カタログNo.32、及びExh. cat. *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum / Minneapolis Institute of Arts, 1988-1989, pp.112-114, No.17の作品解説を参照。
- [20] 馬淵明子『美のヤヌス テオフィール・トレと19世紀美術批評』スカイディア、1992年、pp.196-199. 但し『女と鸚鵡』の裸体表現に関しては、寧ろ当局との妥協を計ったかに見せ、国家買上や叙勲を促した上で、それを拒否しようというクールベの策略だったのではないかという穿った仮説も提出されている(稲賀繁美『絵画の黄昏』名古屋大学出版局、1997年、pp.48-49)。
- [21] Beatrice Farwell, "Courbet's 'Baigneuses' and Rhetorical Feminine Image", in: Thomas B. Hess and Linda Nochlin (ed.), *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*, New York, 1972, p.75.
- [22] Gerald Needham, "Manet, 'Olympia' and Pornographic Photography", in: Thomas B. Hess and Linda Nochlin (ed.), *ibid.*, p.82.
- [23] 黎明期のヌード写真のコレクションに関しては、Jorge Lewinski, *The Naked and the Nude. A History of Nude Photography*, London, 1977, pp.41-52 (邦訳:ジョージ・レヴィンスキー『ヌードの歴史』伊藤俊治・笠原美智子訳、PARCO出版、1989年、pp.89-103)参照。
- [24] ケネス・クラーク、前掲書、pp.15-46。クラークに対するフェミニズム的視点からの典型的な批判は、Linda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London, 1992, pp.5-33

(邦訳:リンダ・ニード『ヌードの反美学』藤井麻利・藤井雅美訳、青弓社、1997年、pp.15-78)参照。

[25] Marjorie Munsterberg, "Naked or Nude? A Battle among French Critics of the Mid Nineteenth Century", *Arts Magazine*, Vol.62, No.8, April 1988, pp.40-47.

[26] 岡田温司『ルネサンスの美人論』人文書院、1997年、pp.192-194.

[27] この作品は以下の文献で紹介されているが、特定のテキストの挿絵ないしはシリーズに属していた形跡はない。Maximilien Gauthier, *La Vie et l'Art Romantiques Achille et Eugène Devéria*, Paris, 1925, p.73. 但しファーヴェルは、マネの裸婦の図像的研究に於いて“Libertine Print”(猥褻版画)の一例としてこの作品を『目覚め』と題する別の寝台の裸婦と対して掲げている。Beatrice Farwell, *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, New York / London, 1981, p.403, pl.101.

[28] Farwell, *op.cit.*, 1972, p.77.

[29] Hadda, *op.cit.*, p.67.

[30] Arron Sheon, "Courbet, French Realism, and the Discovery of the Unconscious", *Arts Magazine*, Vol. 55, No.6, February 1981, pp.121-122.

[31] James H. Rubin, *Gustave Courbet*, London, 1997, p.194.

[32] Petra Ten-Doesschte Chu, "Gustave Courbet's *Venus and Psyche* Uneasy Nudity in Second-Empire France", *Art Journal*, Vol. 51, No1, Spring 1992, p.41.

[33] ヴォルフガング・ケンプ『レンブラント《聖家族》描かれたカーテンの内と外』加藤哲弘訳、三元社、1992年。

[34] カリル=ベイとそのコレクションに関しては、Francis Haskell, "A Turk and his Pictures in Nineteenth-Century Paris", *The Oxford Art journal*, Vol.5, No.1, 1982, pp.40-47. 参照。カリル=ベイの綴りに関しては、Khalil Beyと Khalil-Beyの二通りが認められるが、最近の文献では後者が多いため、それに倣っておく。

[35] Laurence des Cars, "Gustave Courbet *L'Origine du monde*", in: Exh. cat. *De l'Impressionnisme à l'Art nouveau. Acquisitions du musée d'Orsay 1990-1996*, Paris, Musée d'Orsay, 1996-97, pp.29-30.より引用(オリジナル・テキストは Maxime Du Camp, *Les Convulsions de Paris*, tome II, Paris, 1878, pp.263-264)。

[36] Cars, *ibid.*, p.30.

[37] 『揺れる女/揺らぐイメージ』展カタログ、栃木県立美術館、1997年、p.52. 小勝禮子による作品解説参照。

[38] タブロー・ヴィヴァンに関する通史的な研究を見つけだすことは出来なかったが、以下の文献にイギリスを中心とした若干の歴史的展開が述べられている。R. D.オールコック『ロンドンの見世物 II』小池滋監訳、国書刊行会、1990年、pp.444-463; Alison Smith, *The Victorian Nude. Sexuality, Morality and Art*, Manchester / New York, 1996, pp.49-52.

[39] Callen, *op.cit.*

[40] Chu, *op.cit.*:こうした見せ物については以下の文献にも言及されている:アラン・コルバン『娼婦』杉村和子訳、藤原書店、1991年、p.171; ロール・アドレル『パリと娼婦たち 1830-1930』高頭麻子訳、河出書房新社、1992年、pp.136-137.

[41] Fernier, *op.cit.*

[42] Werner Hofmann, "Courbet's Wirklichkeiten", in: Exh. cat. *Courbet und Deutschland*, Cologne, DuMont, 1978-1979, pp.608-613. この文献の内容に関しては、安松みゆき氏にご教示いただいた。ホフマンが直接比較しているのはルーヴル美術館所蔵の素描だが、油彩による《ルー川の源泉》には他に同様の構図の3点のヴァージョンが存在する(註19に掲げたブルックリン展のカタログ No.47参照)。ノックリンはこうした解釈にフロイト的なものを見ている(Linda Nochlin, "Courbet's *L'origine du monde*: The Origin without an Original", *October* 37, 1986, pp.76-86)。

[43] Linda Nochlin, "Courbet's Real Allegory: Rereading 'The Painter's Studio'", 註19に掲げた展覧会カタログに収録、pp.31-32. 引用部分を含むこの論文の一部は邦訳(「始まりで終る—ジェンダーの中心性」鈴木杜幾子訳、『言語文化』No.12, 1995年、3月、pp.169-190)があるが、ここでは前後の文脈の関係から新たに訳し下ろした。猶、《画家のアトリエ》を巡る問題は全体の思想的解釈を始め多岐にわたり、その比較自体研究のテーマになり得るほどなので、以下中央の人物の解釈に関して本論に関係する議論を展開しているものに触れるに留めることとする。

[44] フリードは、画中の水の流れがモデルの足下に垂れる白い布に繋がっている点に着目している(Michel Fried, "Representing Representation: On the Central Group in Courbet's 'Studio'", *Art in America*, Vol. 69, No. 7, September 1981, pp.170).

[45] Margaret Armbrust Seibert, "A Political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory", *The Art Bulletin*, Vol.LXV, No.2, June 1983, pp.311-316.

[46] 《画家のアトリエ》に関するクールベの手紙は、註1に掲げたクールベ展のカタログの巻末に収められたトゥッサンの論考(Le dossier de 《L'Atelier》de Courbet, pp.246-247)に全文が載せられている。

[47] Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, 1971 (reprinted 1986), pp.24-36 (邦訳:「アカデミーとフランス近代絵画(II)」森雅彦他訳、『研究年報』第22号、宮城学院女子大学基督教文化研究所、1988年3月、pp.359-388).

[48] ロマーン・ヤーコブソン『言語の二つの面と失語症の二つのタイプ』『一般言語学』川本茂雄監訳、みすず書房、1973年、pp.21-44. 猶、ヤーコブソンのレトリック論に関しては、その批判も含めて佐藤信夫、瀬戸賢一、樋口桂子ら諸氏の著作が参考になったが、ここの限定された議論に関わるものではないので、詳しく論ずるのは別の機会を待ちたい。

[49] フリードは《画家のアトリエ》の裸婦を、彼女が向い合う風景の提喩 (synecdoche) として捉えているか³ (Fried, *op.cit.*, p.171)、それは《浴女達》や《麦を篩う女達》との比較を踏まえてのイメージの部分化に関わるものと思われ、画家＝クールベの視線を介しての関係ではない。

[50] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Memoires de la vie littéraire*, tome 3, Paris, Robert Laffont, 1989, p.287, (29 juin 1889). Cars, *op.cit.* にも引用。

[51] Cars, *op.cit.*, p.54. 1874年から1877年の間に描かれたとされるこの風景画は、何故かクールベイオンのカタログには収録されていない。

[52] Hélène Toussaint, “Deux peintures de Courbet”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, février 1980, pp.92-93.

[53] この年のサロンの審査に、パリ・コミューンの際のクールベの政治的行動を問題視する傾向があったことも指摘されている (Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge / New York / Melbourne, 1996, pp.169-175)。

Chikashi KITAZAKI

Courbet's *Sleeping Nude* is one of this artist's so-called *peintures de boudoir* or bedroom pictures. His depiction of a nude woman sleeping on a bed near a window and its combination of female nude and the landscape places it in the Venetian type of reclining nude begun by Giorgione, Titian and others. And yet, this painting is not an image of Venus seen in the countryside; rather it is a painting of a nude seen in an interior setting whose window allows a view of the landscape. In our consideration of the composition of the picture plane and the relationship between Courbet's depicted nude and landscape, we must note that this is not simply a case of combining fascinating motifs, instead we must consider the effect that is created, and how that effect is related to the nature of this work as a *peinture de boudoir*.

The window open to the outside world shows a scene that has been identified Courbet's own homeland of the Franche-Comté region of France. Thus the scene shown through the window is not simply an anonymous pastoral landscape, it is a landscape of a particular region of France that might in fact exist. This specific view ushers a sense of reality into the interior scene. Further, the fact that the window is open to the outside world means that it functions in place of a voyeuristic viewer's gaze, opening a private space to an external gaze. As a result, the window strips this nude image of her mythical quality, and strengthens a sense of the voyeuristic desire to gaze into an actual private space and time, thereby heightening the work's erotic effect.

The curtain hung in this window would have originally served the purpose of hiding the interior, private space—here the nude—from the outside world. But, thus said, the opened curtain has the effect of re-displaying the hidden interior. Here the issue becomes the relationship between the nude and the curtain. Nude women in interior settings, whether in paintings or in pornographic prints or photographs, are frequently shown with curtains, ceiling canopies, or entwined with sheets or half-removed clothing. These elements spatially enclose the woman, bind or surround the woman's body, become one with the woman's form, and as such, can be seen as the gender apparatus that reveal the dominant desire of the male beholder of the image. The revealing of that which has been concealed is an effective representation of voyeuristic desire. Traditionally the curtain covering the work itself has given the work a certain value as a collectible item. As in the case of a *peinture de boudoir*, as clarified by Courbet's *The Origin of the World*, we can confirm that this revealing of the concealed emphasizes the dominant power relationship in which the owner of this work can choose to freely look at the work, or choose to reveal it to the beholder. Here the curtain hung in this window functions as an interior curtain, heightening the effect of revealing the nude to a fictional gaze outside of the window, at the same time that it also makes us fully aware of the fact that it reveals the landscape enclosed by the window frame. As a result, both the nude and the landscape are cut off by the frame, and both revealed by the curtain, they are thus seen as equals. As has been indicated about *The Painter's Studio*, Courbet would occasionally turn the same gaze on both nude and landscape in his works. In the case of *The Painter's Studio*, it is the presence of the painter within the composition that makes that possible, while here the painter is placed outside of the composition, and his gaze is turned to the nude and the landscape via the window and the curtain. In this sense the window and the curtain function as the metonymy of the gaze. Thus the work is revealed as filled with mid-19th century western male desire, the woman is at once the object of the "gaze," and also a thing of nature.

In this *Sleeping Nude*, whose source is the images of sleeping Venus with a pastoral landscape, its mythical nature derived from the pastoral scene has been stripped by the introduction of the actual landscape seen through the window, as the voyeuristic effect is heightened by the opened window and the frame and curtain function as the metonymy of the artist's and beholder's gaze. These all indicated that the desires of the artist and the beholder act in concert towards nature and women. And this would have undoubtedly heightened the *peinture de boudoir* value of this work in the marketplace.