

# ジョルジャンの民衆版画 「ピラミッドの会戦」

中 谷 拓 士

はじめに

18世紀も終わる頃、将軍ナポレオン・ボナパルトはエジプト遠征を行なった。そのときの戦闘場面を描いた「ピラミッドの会戦」という民衆版画がある。Musée des Arts et Traditions populaires（以下、ATPと略す）のカタログ<sup>(1)</sup>によれば、同名の版画は2種類あって、一枚の法定納本は1830年7月7日、もう一枚は1850年頃である。前者がフランソワ・ジョルジャン作、後者がその弟子のジャン=バチスト・ヴァンソン（1820-1870）作である。図柄は異なっているが、図像の下部に添えられた説明文<sup>キャプション</sup>は同じである。「シュブライスで勝利したフランス軍は1798年7月21日、ピラミッドのふもとに到着する」という文言にはじまり、以下、アラブのmamuluk騎馬隊と彼らの陣容に関する説明が来て、「その頭領は勇敢なムラッド・ベイである」とつづいている。この戦闘は共和歴6年<sup>テルミドール</sup>熱月3日に起こったが、ここでは西暦で記されている。とうぜんなのかもしれないが、「あれらピラミッドの高みから4千年（の歴史）が諸君をみている」という名高い将軍のセリフも組み込まれている。

ちなみに、ヴァンソンはメスの工房からエピナルに渡って来た版画師だが、ナンシーを挟んでメスは北、エピナルは南に位置しており、どの町にもモーゼル川が流れている。ロレーヌ地方のこの3つの町は、いずれも民衆版画の生産地としてよく知られている。この地方の森林とモーゼル川の製紙に向いた水

質の良さとで紙漉<sup>かみすき</sup>が始められ、後には製紙産業がおこる。そうした影響もあって制作されるようになったこの地域の民衆版画は、サヴォア、ガスコーニュ、ロレーヌの頑健な行商人たちにより、全国に伝播する。彼らは毎年春になると、民衆版画生産の盛んな町、シャルトルやオルレアンに加え、遠くエピナルにまで商品を買付けにやって来たのである<sup>(2)</sup>。

やがて、この安価で通俗的な図像はフランスはおろかヨーロッパ中に、さらには海外にもわたって行くが、これが通称エピナル版画と呼ばれて、誰もが知るものとなる。この総称はエピナルがまるで一手販売のようにナポレオン関連の版画によって圧倒的な成功を収めたこと、子供向きの版画の大々的な開発によって人気を博したことなどによる。この民衆版画のメッカとなったエピナルの町で、代々工房を経営してきたのがペルラン一族であり、現在も、その工房は残っている。

話を元に戻すが、「ピラミッドの会戦」という同じ題名をもつ2種類の版画の図像は異なっていると述べた。1850年頃に刷られたヴァンソンの図像は、のちにペルランの工房にやって来たシャルル・ピノ(1817-1874)の系統を受け継いでおり、ジョルジャンのものとは基本的にちがう。簡単に言えば、中央にピラミッドを配し、そのてっぺんを頂点とする三角図形の一つで、全体のバランスがとれており、アラブ人騎兵もうしろを振り向くなど、その姿態にも動きがあり、いわゆる手慣れたデッサン風の構図と筆致とが見受けられる。

シャルル・ピノは、エピナル出身の画家もしくは画家志望者であり、パリに出てポール・ドラロッシュに弟子入りしている。画家として立つ夢が破れたあと、故郷に帰り、版画師として再出発した人物である。ペルランの工房にはすでにフランソワ・ジョルジャンがいた。二人の年の差は16歳。老境と言うには早すぎるが、ジョルジャンはもう30年近く彫り続けてきた熟練の職人だった。だが、都会で絵を学んだピノのいかにも画家らしい巧みな素描にはおどろいてしまう。しかしながら、ピノがパリでカム<sup>(3)</sup>から学びもした風刺画家風の戯画的な筆づかいは、およそジョルジャンのそれの対極にあった。カムの素描を見ても人物の動きが生命線であることは容易に見てとれる。石版向きなの

である。19世紀の中頃にもなると、時代はもう木版から離れ、石版への完全移行期にあった。パリのような都会では木版は廃れ、ずっと以前から銅版画に移っていたが、これも石版に向かう。こうして、民衆版画の世界においては、絵師と彫り師が分化してゆく。たとえば、ヴァンソンはピノが描いた図像を彫ったりしている。その意味では、木版一筋で、デッサンし、それを彫る職人だったフランソワ・ジョルジャンは、もう時代に取り残されるしかない存在でもあった。

本稿では、フランソワ・ジョルジャンの「ピラミッドの会戦」の図像を分析してゆくが、それはこの作品が「古の大聖堂の聖像の彫り師たち」から「不器用で素朴な誠実さを受け継いだ<sup>(4)</sup>」ような木版による民衆版画の特色を色濃く示していると同時に、この版画師の独自の作風を伝えてあまりあるからである。この版画を19世紀の同時代に置いてみれば、ジョルジャンにまで受け継がれてきた民衆版画に見られるいろいろな要素が、新しい時代の描法と交差していると言えそうでもある。どういう点がそうなのか、いくつかの角度から以下に検討を加えて行きたい。

## 1 版画師ジョルジャン

まず、フランソワ・ジョルジャンについて簡単に説明することからはじめたい。エピナルにあるペルランの工房でいちばん世に知られた版画師であるだけでなく、民衆版画全体の世界でも屈指の絵師・彫り師のジョルジャンだが、この名もない版刻師の生涯がそれなりに今に伝えられているのは、この職人に惚れ込んだリュシアン・デカーヴのおかげでもある。

「土曜日にあたる1813年12月25日のこと、信徒たちがサン=モーリス教会でのミサから出てきた。／このとき、エピナルを照らすのは、地面と屋根屋根をおおう雪明かりだけだった。<sup>(5)</sup>」これがデカーヴによるジョルジャン伝の冒頭である。小説仕立てのこの評伝がなければ、多くの情報が欠落していたことだろうし、当時の版画に携わる職人の生活ぶりもそれほど知られることもなか

ただだろう。

民衆版画における最後の木版画家と言って良いフランソワ・ジョルジャンは、1801年8月18日にエピナルで生まれ、1863年4月26日に没している。父親は荷車引きで、母親は日雇いの農婦だった。父親が34歳の若さで亡くなったため、彼の死後に生まれた子も含めると母親には5人の子供が残される。デカーヴによれば父アンドレの死は「はやりやまい流行病」によるという。フランソワ・ジョルジャンは次男であり、長女を筆頭とする第3子で、そのとき5歳だった。そのフランソワはどのようないきさつでベルランの工房に入ったのか、デカーヴの評伝ではそれが逸話風に語られている。

絵を描くことにしか興味を示さないフランソワに当惑した母方の叔父が、友人のアントナン・レヴェイエ（1788-1870）に相談する（この叔父が、父親なきあとの後見監督人である）。レヴェイエはもと指物師だが、当時ベルランの工房で木版のトランプ・カードを彫っていた。ベルランが徒弟を欲しがっているということもあり、それでフランソワは見習に入ったという。フランソワが何歳の時のことかはよくわからない。12~13歳、おそくても14歳だとされている。

版刻の師匠はとうぜんレヴェイエとなる。版画師の事典には、レヴェイエについて、「彼は結局、銃剣によるかのように荒々しい小刀づかいの彫り師でしかなかった<sup>(6)</sup>」と書かれている。レヴェイエはナポレオン軍の兵士をやめたあと、はじめて工房の主であるジャン=シャルル・ベルランから版刻の手ほどきを受けているので、木版画家としての出発が遅い。だから、早晚弟子のジョルジャンに乗り越えられて行くのだが、その荒々しい彫り方は弟子にきちんと伝えられたと言ってよい。それがレヴェイエの持ち味であり、彼が評価されるのはその点においてだからである。事典にある「銃剣」は彼の軍隊生活を踏まえてのことである。それもあってか、若い弟子に「ナポレオンに対する自らの熱烈な賛美」を吹きこみ、「ナポレオンものすくれた大判版画のアイデアを彼に与えた」というのが、そこでの説明である。

だが、王政が復古する。その結果、「1815年11月9日、ルイ18世は王政

に敵対するあらゆる行為、発言、書き物を取り締まるための法律を發布する。(7)」これによってナポレオンに関する民衆版画の発行と販売が禁じられたのである。ただ、もともとナポレオンを題材にした作品には一定の人氣があった。つまり需要が見込まれたのである。それゆえ、ナポレオンの版画はベルランの手元にもあった。1816年には、家宅捜索を受け、ナポレオンの肖像等が発見され、ボナパルチストであるジャン=シャルル・ベルランは、版画の制作および所有の廉で、禁錮4年、600フランの罰金、訴訟費用の支払いを命じられる。控訴によって投獄だけは免れるが、警察による監視対象となる(8)。

その後も、身に覚えのない嫌疑を受けたり告発されたりもした。こうした目に合いながらも、ベルランの工房は商売上の思惑もあって、絶えずナポレオンものの発行の機会を窺っていたと考えられる。ルイ18世一家の肖像を描くという妥協もしながら、降りかかりかねない火の粉を避けようとしていた。しかも、ただ坐して待つだけではなく、ベルラン家はナポレオン関連の版画の印刷発行に関して、県知事や内務大臣とも掛け合っていたのである。

そうした事情の一端が、本稿の主たる検討課題となる「ピラミッドの会戦」の納本の日付けにもあらわれている。版画も書物同様、印刷物として届け出る義務があるが、ATPのカタログの記録によれば、この作品の法定納本の日付けは上述の通り1830年7月7日となっていて、まだ王政復古期のことである。周知のように、この20日後に七月革命がおり、王政復古政府は終焉を迎えブルボン王朝は潰え去る。のちに「栄光の三日間」と呼ばれた出来事は7月の27日から29日にかけて勃発するからである。ということは、革命の直前に、はやくもナポレオンものが納本されていたということになる。王政の崩壊をいち早く察知していたのか、もう納本しても咎められる恐れはないと判断していたのか、なぜこの日付けなのか、そもそも納本の日付けが間違いなのか、正確なところはわからない。だが、はじめに挙げたカタログ以外に、ジャン=マリ・デュモンによるリストでも納本日は同じである(9)。

ジャン=シャルルの跡を継いだニコラ・ベルランの主張は、そもそも「ナポレオンはいまや歴史に属する」というものであった。それゆえ、「日々、首都

や諸県において、彼に関する作品と版画が発行されており、当局のいかなる束縛もありません。ムルト県では、少なくとも1年半前から発行されており、それはお送りさせていただいた添付の見本で御納得いただけることでしょう。(10)」とペルランは知事に宛てて書簡(1828年9月29日付け)を送る。その版画には「いかなる扇動的な性格もない」と確信してのことである。おなじモーゼル川の支流に位置するムルト県では、すでに許可されていたことから、彼の嘆願が商売上の競争の意味合いをもっていたのは当然である。

これに対し、内務大臣に代わって、アカデミーのシメオン子爵が県知事に返事を書いてよこす。「この版画は木版であり、廉価にて売られ、人民の間に行き渡るであろうことから、わたしはこれに対して許可を与えてしかるべきだとは思いません。それゆえ、どうかペルラン氏には認可されなかった旨、通告されたく存じます。(11)」というものだった。

ペルランはなおも食い下がるが、回答は同じようなものであった。王政復古体制の崩壊を待つしかなかった3枚の版画のうちの1枚が「ピラミッドの会戦」である。それゆえ、復古王政が瓦解すると、堰を切ったようにナポレオンものがあふれ出すのである。

では、当局が認可しなかった「ピラミッドの会戦」がどのようなものであったか、それを次章で見ることにする。

## 2 ピラミッドの会戦

前章で述べたように、ナポレオン関連の版画は、法律で禁止されていたが、まったく世に現れなかったのではない。少なくとも数点は、暦や紋章といった形で出ている。だが禁じられていたのは事実だから、王政復古時代のジョルジャンの彫るものは、圧倒的に宗教的なテーマが多い。多くは聖人像である。そして七月革命以降、彼はいきなりナポレオンの叙事詩的事蹟の連作を矢継ぎ早に制作する。そして民衆版画の世界では、はじめて大判のイマジユリーが刊行されることになるのである。

ジョルジャンによるナポレオンものは30枚ほどあり、「ピラミッドの会戦」(図1参照)<sup>(12)</sup>はそのなかの一枚だが、これはほぼ最初期の本格的な大判である。絵の中にはボナパルト将軍の姿が見える。民衆版画としては他に類例を見ないような作品であり、それだけに彫り師ジョルジャンの特色が鮮明に打ち出されている。通俗的な版画といったレベルをはるかに超えたものである。そこで、以下、6つの小項目にわけて細かくみてゆくことにする。

## 2.1. 版画サイズと彩色の技法

まず、基本的な事柄を指摘しておかねばならない。この版画は大判である。小さな版画だと縦横が10数センチメートル以内に収まるが、これは版面が縦32センチで横が52センチ、紙面はさらにそれに10センチばかり加えた大きさとなっている。

梘目の板に彫られ、ヴェルジェ紙にポシュワールの技法(図2参照)<sup>(13)</sup>で彩色されたものである。ポシュワールを施す際の型紙だが、筆者が以前ATPの博物館の陳列棚に展示されたものをみたとき、「ピラミッドの会戦」には5種類使われているのが確認できた。民衆版画の木版は基本的に版木一枚であり、浮世絵のように色によっていちいち版を作るような手の込んだことはしない。要するに、まずモノクロの画像を刷り、その上から刷毛で塗る色の数だけ必要箇所をくりぬいた型紙を作る。それほど厳密なくり抜きではないから、色はとうぜんずれたりしみ出したりする。それだけでなく、刷毛をつかうときの絵の具のありかた次第で、色自体が濃くなったり薄めになったりして、一枚としておなじものは存在しないのである。場合によっては意図的に全体の色調を変えることもある。

その味わいがクシログラフィの素朴さを醸し出す。いわゆる洗練の逆を行くのである。そういうわけで、故意の白抜きとか塗り残しもあれば、うっかりしてそうなる場合もある。だから、書物に載る同一作品の図版でも、必ずしも印刷のせいだけではなく、それぞれ色合いはずいぶん異なる。同じ版木を使いながら、同じ仕上がりににはならない。一様な仕上がりがあたりまえの現代の

版画であれば、そうした結果は意図的な操作と受け取られるが、民衆版画では一様に仕上がらないことがむしろ自然なのである。言ってみれば、民衆版画の自然なありようを意図的に演出すれば、現代の美術様式になりうるということである。

ちなみに、すでに銅版が主流だったパリでは、色づけはポシユワールではなく、モノクロ印刷の版に手彩色である。これも一枚一枚別々に色を施すから、同じものは出来ない。

## 2.2. 光と陰影

立体感をもたせるための影はほとんどない。もちろん、左上隅の家の壁の片側や、ピラミッドの一側面がすこし濃い色で均一に処理されている。民衆版画ではふつう影までは意識しないので、光は当然のように正面からあたっている。人物像となれば、浮世絵でもそうであるが、よけいな陰影<sup>かげ</sup>はつくらない。その分、画面では平面性が強調されることになる。

ピラミッドの影は光が右から来ていることを示しているが、だからといって、戦闘場面全体にそれが反映され統一的な処理がなされるわけではない。いわばそこだけの影、影に見せかけるためだけの影である。第一、ピラミッドの影と左上隅の家の影が同調するはずもない。あとで触れるが、これらは同一画面上にはありえない対象物だからである。

ところで「ピラミッドの会戦」は、他の版画とくらべても色彩的にはずいぶん派手である。民衆版画は原色が基本だから、曖昧な中間色はつかわない。しかも色自体にグラデーションをつけることもなく、輪郭線をはっきりと刻み込み、その枠内に色をかぶせるという行き方をする。「ピラミッドの会戦」ではとくにアラブ側のマムルーク騎兵のいでたちがいやおうなく目立つが、それは事実在即したイメージのようである。たとえば、ナポレオン従軍記を残したフランソワ・ヴィゴ＝ルシヨンはこう書いている。「敵ではあったが、われわれはその軍服の色彩の美しさ、その軍旗の輝かしさにうっとり見とれていた。<sup>(14)</sup>」と。



こうした影を減じる傾向は、エドゥアール・マネの「笛を吹く少年」とおなじようなもので、少年の足元に後方へわずかに短く延びる影が申しわけ程度にあるのにも似ている。おなじくマネの「草上の昼餐」や「オランピア」にみられる光の正面性もこれに連なる。影はほぼ真後ろに逃れて行くのである。立体感や遠近法にさして意を用いないという姿勢は、それまでの絵画とはベクトルが逆で、画面は深層に向かわず表層へとせり上がってくる。ロートレックのポスターやゴッヤンの平塗りなどへの志向性と同質のもので、ジョルジャンに限らず、この点で民衆版画はルネサンス以前に回帰することで、時代とシンクロナイズしてゆくのである。

もちろん、地方のしがない彫り師が、そういう意識をもって制作したかどうかは問題ではない。ジョルジャンの聖人像や世俗的な娯楽ものなど、ゴシックの系譜を愚直に辿ってきた絵の行き着く先が、ものの見方の変更であったことは、ルネサンス的観念の合理性を無視するという点で、すでに一個の潜在的なイデオロギーだと言えるということである。しかも産業時代は合理性へとひた走っていた。画面では、彫り師の思惑とは無関係に、合理と非合理とが交錯し切り結んでいるのである。

### 2.3. 擬似的遠近法

いちおう遠近をつけて描かれているかに見えるが、いわゆる消失点はないと考えて良い。この擬似的な遠近法というか、それ相応の奥行きが成り立つのは、類似のパターンをうろこ状に重ね、奥へ向かって小さくしながら列状に配置しているからである。こうした奥行きの構成は、民衆版画ではきわめてめずらしい。なんとなく現代的なデザインを思わせるが、これはほぼ同じ頃、ジョルジャンがすでに「エモンの四人息子の物語」(1826)で使っている手法である<sup>(15)</sup>。

中世の武勲師が題材であるこの物語では、エモン公の子である四人兄弟はバイヤールという馬を共有しており、四人がその一頭の馬で騎行するのだが、版画では一人に一頭ずつあてがわれるのがふつうである。トロワの青本の挿絵

や、他の地方の図像もあるが、そこでは人馬が重なるように並んではいるものの、馬の脚の角度や騎馬の人物の姿勢は微妙に変えられている。それに比べると、ジョルジャンの様式化は徹底している。ほぼ同じ恰好で並んでいるため全体がきわめて堅固な構成をなし、パターン化された図案とさえ言えるほどである。

「ピラミッドの会戦」の場合、この様式化は、描かれる人数が多いことから来るのかもしれない。葬列や祝賀行列など、人物像の多い版画がなくはないが、そうした場合は、全体が一つの人物集団となる。しかしこの会戦の場面は、敵と味方という相對峙する二つの構成要素からなるので、対照的な構図を採り入れているのである。そのコントラストは兵士たちの制服や騎兵と歩兵、振りかざす反り身の剣と垂直な銃剣、あるいは水平的な銃の発射などとも連動している。ともあれ、右上奥の頭だけが描かれる兵士たちをのぞいて 70 名ほどの人物が描き込まれている。要は戦闘場面の構図が第一であり、それが現実的であったり合理的であったりする必要はない。だから、至近距離からの砲撃など実際にはありえない図像化がなされ、戦っているという事実の提示に力点がおかれているのである。

マムルークの騎兵は「われらの方陣からの銃撃に制圧されて死んで行く」とキャプションにあるように、フランス軍の陣形は方陣である。それゆえ、右側手前の榴弾兵の帽子の向きも、途中で 90 度屈折し、兵の帽子は裏側をみせて並んでいる。銃剣を馬の高さに合わせて水平よりやや斜め上に構えている一列目のうしろから、二列目はその肩越しに銃の一斉射撃を水平的におこなっている。陣形を崩さずに移動する方陣では、隊形自体が様式的なので、図像構成上の要求とぴったり一致しているのである。

マムルーク兵の方も、後列の騎兵の赤い帽子のラインと前列の騎兵のふりがざす剣の鏢のラインが揃っている。不思議なのは、前列の馬である。これは色分けをみればわかる。いちばん手前の馬だけがふつうで、他は首、首下、脚の部分の色がずれている。騎馬兵は 7 人、馬も 7 頭、脚は 14 本だから数は合っているが、3 色に区別された馬の色は、首と首下部分があきらかに離れてい

る。たとえば、手前前列の騎馬隊の馬を見てみよう。奥から2頭めの馬の茶色い首は、一頭おいた手前にある4頭めの茶色い胸および脚とつながっているものであり、その4頭めの首下部分は、青白色の首とグレーの首下および脚の次に来る茶色い下部と上下をなすのである。まるでだまし絵のようだが、全体的には何の違和感もない構成になっている。

#### 2.4. 画一化と動勢

エピナルの版画は、パリのサン=ジャック通りの版画の模倣やそのヴァリエーションだと言われることが多い。もともとトランプやドミノの札作りから始まっているため、版画制作では後発組だからである。それゆえ、他の版画の真似をし、勝手に好みに合わせて変形したりもした。だが、パリの銅版画を木版にするだけで、趣は一変するし、まして荒削りとなれば、時には異質なものになる。

そうした事情は事情として、この「ピラミッドの会戦」に関して言えば、これは議論の余地なくジョルジャンが創出したものであり、*C'est un chef-d'œuvre d'alignement.* とフランソワ・プロデは言っている<sup>(16)</sup>。*alignement*という言葉がおもしろいのは、単に列（隊列・整列）をもちいるということだけでなく、この語には画一化や同調という意味があるからである。

左側のマムルーク騎馬兵がみせる操り人形さながらの似たような姿勢、馬の脚のきれいな揃い方、剣のパターン化した並び方、それに対し整列して発砲する榴弾兵、その規則的に林立する帽子、奥にいる歩兵たちの立ち姿、どれもがスナップショットのように一瞬を切りとられた趣を呈している。その場面自体に動きはない。だが、その一方で動的でないのに動的な印象もある。スイッチひとつで次の瞬間にどっと動きに転じる気配が画面にみなぎっている。それはとくに馬の脚から来る。ドミノ倒しの動作が途中で止められているような印象を与えるのである。

この版画はたしかに、ラインを揃え、いくつもの要素を同調させ、きわめて様式的な画面を刻したものであるが、その画一的な型を徹底して押し通すこと

によって、逆説的ながら、きわめて<sup>ダイナミック</sup>弾力的な構成を生み出しているのである。

## 2.5. 背景の町

さらにプロデは、背景の風景について興味深いことを付け加える。とくに左上の家々について、彼は「教会と低層の家々のある、まぎれもないヴォージュの村」だとし、こう分析する。「その村にオリエンタルな調子を与えるために、ジョルジャンは鐘楼の風見鶏を三日月に代えた<sup>(17)</sup>」のだと（図3参照）。

そうだとすれば、絵の解釈はいっそう明快になる。エピナルからも大砲が撃たれている。遠いロレーヌの地から、アラブ人の背後を攻めている。右側のフランス人兵士と共同してマムルーク兵を挟み撃ちにしようとしているのである。このように、同一画面上で場所の<sup>デベイズマン</sup>移動が同時継起的に生じている。もちろん時差の観念などはない。現代のわれわれからすれば、文字通り超現実主義的であるが、異時同時法などがあたりまえの民衆版画の世界では、不思議な現象でもなんでもなく、非合理ではあるが、見る者の共感を誘う処理が施されているのである。

## 2.6. 足だけのアラブ兵

さらに付け加えれば、超現実的な処理は他にもある。それは左下隅の靴を履いた足である。画像はいちおう一定の枠のなかに収められるのが一般的である。もちろん、写真のポートレートに見られるように、半身像というものはあるし、絵画でも自画像はたいていそうである。ただ、そうした図像の場合、顔を中心とする主要部分が画面に出ることが前提である。この版面の右側に首だけ突き出している馬がいるが、これは顔だから違和感はない。生き物は顔が中心となるからである。ところが、右下隅のアラブ人は膝下部分だけが画面にあって、その上の部分は画面の外にある。言ってみれば、枠によって断ち切られているのである。ご丁寧にも、靴先が垂直に上を向いている（図4参照）。この足先は提喩のように部分で全体をあらわしている。

通常、こうした絵を見ることはほとんどない。ギュスターヴ・クールベの自

画像で、おそらくは意図的に自分の腕を途中まで描き、その先の手を描いていないものが知られているが、これはまだ顔から下ってきた腕の先が画面の外へ向かう動きとして捉えられる。そういうものならば、中央で斃れているアラブ人たちの腕先の欠落と同じである。それらは少なくとも人体の主要部分からのびた先が描かれていないだけである。ところが、この左下隅には、足だけしかなく、肝心の中心は外に追いやられている。もちろん、フランス軍が主だから、従の役割のアラブ人が枠から放り出されるのは分からなくはないが、それを足先だけ残して描き捨てるというありかたは奇妙なほどなまなましい。戦いの現場は同一枠内に集約されずに、われわれの視線はやはりどうしても枠をのみ出て行こうとするのである。こういうありかたは画面の求心化、深化というよりも拡散、表層的ひろがりにつながるのである。枠内の処理という規範はすでに破られている。

### おわりに

すでに見てきたように、民衆版画において、フランソワ・ジョルジャンは文字通りさいごの木版画師だった。聖人像や世俗的なものを描き、かつ彫るジョルジャンは、中世以来の民衆版画の世界をそのまま引き継いだようなところがあった。飾り気のない情趣、人物にみられる無表情、単純そのものの構図、力強い描線、鮮やかな色彩は、いかにもゴチックの生硬さと素の逞しさを伝えるものであり、その素朴さ *naïveté* 自体がストレートに人々の共感を呼ぶものでもあった。もっとも、七月王政になって、つぎつぎとナポレオンの叙事詩的な連作を世に出すにつれ、ジョルジャンの技法には、ある種の慣れと巧さが生じてきたこともあり、そうしたいくつかの作品を評価しない向きもある。たしかに、「ベレジナ渡河」に漂う悲壮感などをみると——実際には悲壮以上に悲惨な状況があったことは、バルザックの『アディユー』にも描かれているが——多少の違和感がなくもない。そこには即物性とそれが持つ力強さが欠けて来ているからである。言ってみれば余分な心情が絡みついてきているのである。

即物性と素朴さ、言い換えれば芸術的な絵画と比べれば、稚拙でしかないものが、その稚拙さゆえにあたらしい時代の絵画表現と接点をもつということに、もちろんジョルジャンは無自覚であったはずである。それでも、彼の自覚の有無とは関係なく、その表現のなかには不思議なほど時代の精神に向き合う方向性が読み取れる。そこにあるのは、スピーディで手軽に制作できる石版術リトグラフィの出現の手前で踏みとどまるしかなかった伝統的な木版の手法が、数百年にわたって引き継いで来たものだった。

そのレベルにおいて、さまざまな規範を外れた手法が展開される。つまり、すでに見てきたような **alignement** の美学や、遠近法上の擬制、異なる時間の出来事を同じ画面に描くこと、異なる場所の出来事を同一画面に配置すること、人物の膝上の部分を画面の外に放り出すこと、部分的に影をつけながら影を無視すること、画一性をつきつめていって創造性にいたるようなこと、動きがないようである種の動勢を持ち込むこと等々、規格外の、非合理的な図像を現出させているのである。

「エピナル版画がナポレオン III 世をチュイルリに導いたと書けば言い過ぎだろうが、しかし版画がそのことに貢献しなかったと言えば嘘になるだろう。(18)」という指摘がある。こうした政治的な効用とは無縁に、木版による民衆版画は、ルネサンス以降の絵画上の規範、徐々に硬直化していった規範の外を歩みつけて来たことで、その軛から脱くびきしよう、乗り越えようとする 19 世紀の時代の動きと、まるで偶然のように、あるいは天の配剤であるかのように重なり合っていると言うことができるだろう。

モーリス・パレスはルネ・ペルーの書物に序文を寄せてこう書いた。「芸術、とくに民衆芸術に関することにおいては、われわれは神秘のまっただ中にいる。どんな秘密によって、これらの職人たちはいっきに子供や民衆の共感を得たのか？ きわめて偉大な芸術家たちがエピナルの版画のようなものを描こうと試みた。彼らは惨めにも失敗した。レヴェイエやジョルジャンのような人物以上に才能もあり、技もあり知識もあったのだが。しかし、それが事実なのだ。(19)」

木版画師にしかできなかった仕事，そうしたことに對する自負のあらわれなのか，絵画の単なる模倣なのか，フランソワ・ジョルジャンは多くの作品に，さまざまな表記法で自らの名前を刻み込んでいる<sup>(20)</sup>。通俗的な民衆版画の職人の版面サインは稀で，工房主の許可なしではとうぜん不可能だったであろうが，これも19世紀のペルラン工房だからこそありえたことかもしれない。

注

- (1) *L'Imagerie populaire française II, Images d'Epinal gravées sur bois*, Musée national des arts et traditions populaires / Bibliothèque nationale de France, 1996, pp.201–202 (n° 762 et no 763).
- (2) Jean Adhémar, Michel Hébert, J. P. Seguin, Elise J. P. Seguin, Philippe Siguret, *Imaginaire populaire française*, Electa, 1976, p.6.
- (3) Cham (1818 ou 1819–1879). 本名 Amédée de Noé. オノレ・ドーミエの影響を受けた素描家，風刺画家。『シャリヴァリ』紙等で活動する。ピノとは年齢的に近く，同じポール・ドラロッシュのアトリエで学んだことから知り合いだったはずである。ピノは健康上のこともあり帰郷したが，カムはパリのジャーナリズムで活躍した。
- (4) Lucien Descaves, *L'Humble Georgin, Imagier d'Epinal*, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1832, p.89.
- (5) *Ibid.*, p.1.
- (6) «Dictionnaire des imagiers» in *Le Vieux Papier*, fasc.314 (1989), 316, 318 (1990), 319, 321, 322 (1991), 324 (1992).
- (7) François Blaudez, «L'histoire de l'imagerie d'Epinal» in *Epinal et l'imagerie populaire*, 1961, p.98.
- (8) *Ibid.*, p.100.
- (9) Jean-Marie Dumont, *Les Maîtres graveurs populaires 1800–1850, L'Imagerie Pellerin*, 1965, p.41.
- (10) *Ibid.*, p.57. 前後の短い引用句も同ページからである。
- (11) *Ibid.*
- (12) ペルラン工房製の複製図版による。これは1984年，手作業のポシュワールにより複製されたもの。
- (13) 図2参照。ペルランの工房のパンフレットより。
- (14) フランソワ・ヴィゴルシヨン『ナポレオン戦線従軍記』瀧川好庸訳 中公文庫 1988 p.94.

- (15) 意に反してシャルルマーニュと敵対し、追われる身となったエモン公の四人息子の話だが、名馬バイヤールに4人が一緒にまたがっている図像も残っている。ただし、版画では兄弟それぞれが自身の馬にまたがって描かれるのがふつうであり、トロワをはじめとして、いくつかその種の図版がある。やはり重なって列をなす兄弟の姿が彫られている。ジョルジャンのものは19世紀だから、とうぜん後から図像化されている。ロベール・ラフォン社から出ている *Bouquins* シリーズの一冊、*La Bibliothèque Bleue* (2003) の表紙はジョルジャンのものである。
- (16) *Blaudez, op. cit.*, p.115.
- (17) *Ibid.*
- (18) Jean Mistler «Les origines de l'imagerie populaire» in *Epinal et l'imagerie populaire*, 1961, p.62. このことに関して、プロデはもっと断定的である。「あれほど数多く出たナポレオン版画、とりわけ見事なジョルジャンによる一連の木版が第二帝政の誕生に大きく貢献したことには疑いの余地がない。」(*Blaudez, op. cit.*, p.136)
- (19) René Perrout, *Les Images d'Epinal*, Librairie Paul Ollendorff, s. d. (vers 1920), p.IX. この書物は、多少の改訂を施され1985年に *Trésors des Images d'Epinal* と題されて、Editions Jean-Pierre Gyss から刊行されているが、パレスの序文は再録されていない。
- (20) 「ピラミッドの会戦」におけるサインは右下隅に、GEORGIN とある。民衆版画はいわば消耗品だから、どの地方の工房の作品にしる、版面にせよサインがないのがふつうである。事情はベルランでも変わらない。だが、その一方で、なぜかベルランのもので19世紀前半に刷られたものにはサイン入りが見られる。カニヴェ (Canivet) やブーレ (Boulay), レヴェイエ (Réveillé) などの署名が版面に彫り込まれていたりする。その中でも圧倒的な数を誇るのがジョルジャンである。





図1 フランソワ・ジョルジャン作「ピラミッドの会戦」



Le coloris aux pochoirs et à la main.

図2 刷毛による手作業のポシュワール



図3 ヴォージュユの村



図4 左下隅、アラブ兵の足