

民衆版画の世界

中 谷 拓 士

I

ヨーロッパ各国に民衆版画なるものが存在し、当然フランスにもあるが、日本ではほとんど研究されていない。フランスの研究分野では「イマジユリ・ポピュレール」(imagerie populaire)と呼ばれているが、imagerieという言葉自体が一般化されるのは19世紀中葉以降であり、一般にはエピナル版画(images d'Épinal)で総称される。

エピナルとはドイツに近いヴォージュ県の県庁所在地の名である。19世紀には1万人前後の田舎町だった。ナンシーから支線に入り、南へ70キロほど行ったところに位置し、町の中央をモーゼル川が流れている。民衆版画自体は14世紀頃に作られ始めるが、エピナルの版画自体は17世紀の中頃から制作され出したもので、他の生産地に比べて特に古いというわけではない。また必ずしも一番優れているわけでもない。にもかかわらず、いわゆる民衆版画の代表のように扱われるのは、この町の工房が、手工業の時代から産業化時代に対応できるよう、規模の拡大や機械化をはかり、多様なニーズに答えるように努力した結果、19世紀には圧倒的と言えるほどのシェアを誇ったからである。とりわけ、いち早くナポレオンI世を題材を取り上げて、民衆版画の世界を席卷した。19世紀には、すでに生産部門と商業部門の分業が確立していた。そういうわけで、エピナル版画という言葉が、民衆版画の代名詞となったのである。その結果、通俗的、庶民的、広く流布した安価な版画、

つまり populaire な版画は、どこで作られたかを問わず、エピナル版画と呼ばれた。

本稿では、このフランスの民衆版画について紹介もかね、若干の考察を加えるものである。

II

民衆版画はもともと修道僧による木版画 (xylographie) から始まる。陽刻つまり凸版で、図を浮き彫りのように残すものである。初期はもちろんモノクロだが、後に彩色されたものも出てくる。といっても、浮世絵のように色の数だけ版木をつくるといった高度なものではなく、基本的には1枚の板で仕上げる。ただ、版木が1枚だと、多色刷りができない。そこで、白黒で刷ったものに、色を施す部分だけを切り抜いた紙を当て、上から刷毛で色を塗った。そうすれば、版木に合わせて切り抜いた紙を揃えればいいだけで、板は1枚ですむことになる。この方法をポシユワール (pochoir) と言う。後には手彩色のケースも見られるが、彩色作業はいずれも低賃金による近所の女性や子供の手によった。つまり、版刻も刷りも彩色も芸術とは縁のない職人、労働者の手仕事だった。

populaire とはそれゆえ、まずは労働者の手になるというニュアンスを含んでいる。通俗とみなされるのは、社会階層の低い人々の作品であり、基本的に制作者が匿名だからでもある。他方、この語と対になるのは savant である。これは名詞だと「学(識)者・専門家」を指し、形容詞になると「ある事に精通している・巧みな」等を意味する。図像レベルで言えば、「芸術的な」が対応する。これら二語をからめて大まかに定義するとすれば、imagerie populaire とは、貴族的でなく庶民的な、職人による芸術的でなく通俗的な図像ということになる。

ところが、最近の研究では、この「貴族的」と「民衆的」という簡便な二分法が疑問視されている。たとえば、民衆版画のテーマは必ずしも民間伝承から起こったものではないという見方である。「以前から、芸術作品が民衆

の魂の奥底から自然に発生するというロマネスクな幻想があったが、今日ではそう考えられていない。」ブルターニュ地方の衣装や踊りが社交界のそのの名残だとわかるようになったとジャン・ミストレルは書き、それゆえ、民衆版画を定義するとすれば、「それは廉価で民衆に配付ないし売却を目的とした版画 (images gravées) の職人的な制作物、ということになるのか」と、慎重な物言いをしている (Mistrel, 1961, p. 8)。

たしかに、民衆版画には、芸術的な絵には存在しないテーマが多いが、ときには有名な絵画の構図をそのまま借用する場合もある。シャルトルの版画でルーベンスの絵に基づく民衆的な「聖母昇天」などはその一例である。誰もが気軽に異国に行けない時代には、優れた絵画作品はまず版画の形で伝えられた。その影響で版画にされた芸術作品をさらに通俗的に形象化することは当然のことでもあった。その複製性が版画に二次的な性格を付与したのも確かである。

また、宮廷や貴族の館にはとうぜん料理人や小間使い等々の労働者がおり、こうした使用人が休暇を取って家に戻ったとき、仕事場で見聞きしたさまざまな事柄を家族に伝える。それがさらに近所に広まり人々に普及する。このように、貴族と民衆の文化的な関連を峻別することのむずかしさが理解されてきている。ただ、重要なのは起源よりも受容にある。たとえ歌や踊りや衣装の起源が宮廷にあったとしても、重要なのは、それらの民衆による受容の形態なのである。版画にもそれは当てはまる。いずれにせよ、起源に関して多くのことが解明されるには、これから多くの時間が費やされることになるだろう。

さて、この貴族的でない庶民の通俗的で安価な版画だが、フランスに限っても、そのテーマは千数百にわたる。しかも同一テーマで異なる図像もあり、一編の論文で全体を俯瞰することなど不可能である。加えて、時代を追うにつれ、新たな題材が次々に登場し、コマ漫画で簡潔に一つの物語を語るものもあれば、子供向けの絵本の類いも制作されるようになる。有名になった作品のダイジェスト版もあるし、時には各部分を切り取って組み立てるものも

出てくる。そこで民衆版画の典型とも言うべき事例だけをいくつか論じることにする。

III

民衆版画は表現形態がプリミティヴである。要するに「原始的なもの・未開のもの」であり、美術史の用語では、これはルネサンス以前のものを指す。イタリアからルネサンスの潮流がフランスに伝わるのは1500年代で、レオナルド・ダ・ヴィンチをフランスに呼びよせたことでも有名なフランソワ I 世の時代である。いちおうルネサンスを（議論はあろうが）近代の始まりとすると、民衆版画はそのルネサンス「以前」、つまり近代以前の特徴をもつ、まだ中世の名残りを多くとどめた図柄ということになる。問題は、そうした中世の名残りが、何百年も生き延びて行ったことである。

では、具体的に、いつ頃から民衆版画は作られるようになったのか、その目的はそもそも何であったのか。始まりは1400年頃（つまり15世紀前後）とされている。この年代は、どんなに新しい資料が出てきても、50年以上遡るとことはできない年代である。というのも、版画である限り紙に刷られるのが普通であり、その紙の製法自体、フランスに入ってくるのが、1400年のすこし前でしかないからである。

ちなみに、製紙法が中国で発明されたアジアでは、すでに9～10世紀に版画と呼びうるものが存在した。現存するもので、制作年代がはっきりしている世界最古の印刷物は、今のところ法隆寺の「百万塔陀羅尼経」ということになっている。日本には610年頃、中国から「紙」の製法が伝わり、この陀羅尼経は764年に作られている。百万塔は三重の塔を模したもので、中がくりぬかれており、そこにお経が納められた。

製紙法の発明は西暦100年前後とされるが、この門外不出の技術が、日本に伝わるまでに500年、そしてヨーロッパへと伝わるにはさらに500年以上を要した。唐とイスラム帝国によるタラス河畔の戦い（751年）で、イスラム側の捕虜になった中国人から、アラブ世界、アフリカ、ついでヨーロッパへ

と広まったと言われている。おそらくはモロッコ経由で、12世紀の初めにスペインへ、その後200年近くを経て、14世紀末にフランスに伝わる。そうして紙が作られるようになってから、50年ほどして、あのグーテンベルクの印刷術が発明されることになる。紙は当然ながら手漉きで、桑の木など、実のなる木を水車をつぶし、それを煮て、どろどろになったものから漉いて行った。こしを強くするために、ボロ布を糸状にほぐしてまぜたりもしたので、捨てられたボロ切れも、屑拾いを職業とする人にとっては収入源となった。

エピナルは、こうした紙の製造にも適していたと言われている。紙をつくるための水は石灰質でない方がよく、この町はそれに恵まれていたのである。

こうした版画が作られた目的は、書物の代わりである。識字率の低い社会では、見て分かるものが効果的である。『ノートル=ダム・ド・パリ』で、教会それ自体が「書物」だったとヴィクトル・ユゴーが言うのとおなじような意味合いである。版画が教会と異なるのは、複製性にある。以前から教会への巡礼がさかんに行われており、そうした巡礼者に教会が護符やお札として配ったものが最初で、その後巡礼地の土産物になって普及していったと推測されている。

ただ、こういうものは大半が失われている。それは巡礼者が折りたたんで帽子に縫い込んだりしたため、また家では壁や戸口、煖炉の火のそばなどに貼ったために日光や湿気などにやられもし、子供が破ったりして、消えていった。そもそもが消耗品という扱いだから、古くなれば捨てられるのも当然だったのである。そういうわけで、15世紀、1400年代の民衆版画は、統計的に言って1万枚に1枚の割合でしか残っていない。物によっては、50万枚刷ったと修道院の記録にあるのに、残存しているのはたった1枚というものもある。

面白いのは、珍しい民衆版画が、思いもかけないところから見つかることである。たとえば、本の表紙から見つかった例が報告されている。昔は、紙は作れても、ハードカバーの本の表紙のような厚紙・ボール紙は作れなかった。しかし、ちゃんとした本にするには厚紙がいる。それを作るには、薄い紙を何枚ものり付けて叩いて固めた。そういう古い書物を修復するさいに

は、いちどすべてを解体する。表紙も水につけて、一枚一枚バラバラにする。その中から、民衆版画が出て来たこともあるのである。

いずれにせよ、お守り・守護が目的だが、庶民には写本画ミニアチュールなど手が届かなかったから、その代替物であった。版画は衣装箱・長持ちの内側に貼られたり、のちに両開きの箆笥ができると、戸の内側に貼られたりもした。

民衆版画が一般に流布されるようになるのは、主として行商人による。19世紀初頭では、行商で生計をたてる者は2000人いたとされている。行商人は、フランス各地から版画の生産地へ買い付けに行った。もちろん版画だけ売ったわけではないが、こと版画に関しては、この行商人が大きな役割を担っている。その後、エピナルやシャルトルのような大きな版画の生産地は、都市部に代理人エージェントを置き、買い付けをやすくし、一括販売を促進した。

IV

では、具体的にどんな版画があったのか？ 大別すれば、宗教的な図像と世俗的なものである。宗教的な題材は『聖書』や聖人伝として名高い『黄金伝説』からとられたものが多い。後者からは、ほとんど伝説上の架空の人物とも思われる「歎待者聖ユリアヌス」（聖ジュリアン）も描かれる。字の読めない信者にとって、「絵画は俗徒の書物」だとして、教会は積極的に版画を配布する。

キリストの図像は数多くあるが、栄光よりも受難が圧倒的である。聖母マリアマリアの版画も沢山あるが、聖母崇拜は16～7世紀からと言われており、ごく初期の民衆版画には登場しない。いちばん興味深いのは、イエスの磔刑図である。もちろん、十字架上のイエスの画像は、見飽きるほどある。しかし、多くの場合十字架上のイエスと、あと足もとに数名の人物がいるだけで、画面全体がすっきりしている。ところが、民衆版画では、ごちゃごちゃと受難具がところ狭しと描き込まれる。受難具はもともとイエスを痛めつけた道具を指すが、それがいつしかイエスが悪魔を征服するための道具となり、中世ではキリストの武器とも呼ばれた。このイエスの尊厳と勝利のしるしとなっ

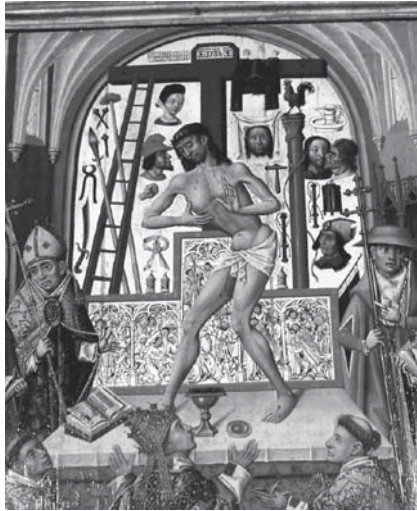
図1) イエスの磔刑図(カーン)



た受難具が、いわばイエスの紋章、付^{アトリビュート}属物として、余白を埋め尽くすような形で描き込まれているのである。

磔刑図は通常イエスと十字架を中心とし、それにイエスの脇腹を突く槍、手足を固定する釘、時には荊冠を付与する。天使が舞っているものもある。あとは十字架の足元に聖母マリアを初めとする人物たちを配する。ところが、民衆版画では、作品によって受難具に変動はあるものの、とにかく人物の代わりに受難具が描かれると言っていいほどである。たとえば釘を打つハンマーに釘抜き、気絶したイエスに意識を取り戻させるための酔に浸した海綿、捕吏の提灯、暁の星、雄鶏、マルコの耳、ポンテオ・ピラトの水差し、十字架降下のための梯子、イエスの頬を打った手首、ユダがイエスを売って手に入れた銀貨30枚、ユダの接吻、つばを吐く頭、ヴェロニカの布、十字架降下後、イエスの衣服をどちらがとるかで見張り番たちが賭けたサイコロその他が描き込まれる。これは古い形を伝えるもので、パリのクリュニー美術館にある板絵(図2)にはその面影がはっきりと見られる。それぞれの受難具には時

図2) クリュニー中世美術館の板絵



系列的な配慮も論理もないまま並置されているだけである。

ところが、ルネサンスを経たのち、こういう受難具はわずかのものを残して画面から消えて行く。要するに、絵画は、イエスという存在を前面に据え、足下に人物を配し、より人間的でドラマチックな群像図として表現していくことになる。その機能は、磔刑のイエスという中心への集中度を高め、精神性、離俗性、あるいは神秘性を増大させることである。しかし、民衆版画の方は、19世紀になってもまだ、昔のままにこういう受難具を描き続けていく。まるで受難具こそが重要だと言わんばかりである。そのせいもあるのか、図2)の板絵では、きらびやかな祭服の僧たちが描き込まれながら、イエスにはどうやら光輪の付与を忘れたようである。民衆版画では、イエスとはそもそも多くの付属物＝属性を持つ存在だった。この受難具と切り離せない民衆版画のイエスこそが、ルネサンスを知らない図像、あるいは中世そのままの図像ということになる。

さて、イエスの受難以外では、マリアをはじめ、諸聖人が題材となる。何らかの災い防止、言い換えれば御利益にかかわるお守りのようなものがある。

日本のような八百万やおよろずの神々のない一神教のキリスト教世界だが、偶像崇拜を認めないプロテスタントと違って、カトリック世界では諸聖人が日本風の神々の役割を担う。たとえば、交通安全なら聖クリストフである。これは旅の守護聖人で、川の渡し場に建てられていた。寺院の入り口にもあり、ミサが終わって帰途につく信者は安全を祈ってその像にさわったそうである。パリのノートル=ダム大聖堂の前にも立っていたと言われている。

その他、疫病や火災、狂犬病、歯痛、妊産婦、家畜などの守護聖人もいる。これらの聖人は、あちこちの寺院に彩色された彫像として安置されたと想像できる。いまでも寺院によっては、その姿が堂内に見出されるからである。たとえば聖ロックといえはペストを克服した聖人だが、病気の間じゅう、犬が食べ物を運んでくれたという伝説があり、そのため、ペストによる腫瘍ができた脚を見せ、そばに食べ物をくわえた犬を連れているといった彫像が見られたりする。

一方、世俗的な図像では、おそらくいちばん有名なものの一つが「さまよえるユダヤ人」である。もっとも、イエスに関連するという点では宗教版画の延長上にあるとも言える。実に多様な種類があるが、共通しているのはユダヤ人が圧倒的な大きさで画面を占めていることである。世界中を歩いたこの男はヨーロッパ各地のみならず至る所に出没する。ホルヘ・ルイス・ボルヘスの短編「不死の人」はこのユダヤ人を表している。日本に来たこの人物のことは、芥川龍之介の短編「さまよえる猶太人」に描かれている。それゆえ、物語自体には異なるバージョンがあるが、いちばんポピュラーなものを紹介しておく。

イエスがカルヴァリオの丘（処刑場）へ十字架をかついで行くとき、ある靴屋の前で水を飲ませてほしいと言う。（靴屋は画面の右上に描かれている。）すると、靴屋は、お前に飲ませるような水などあるか、ととと歩いて行け、と怒鳴る。イエスは、その靴屋に、いまお前が言った通りに、「お前はこれから永遠に歩きつづけることになるだろう」と言い、靴屋はその通りに「さまよう」男となる、というものである。

図3) さまよえるユダヤ人



図4) 拡大図（発行地不明）



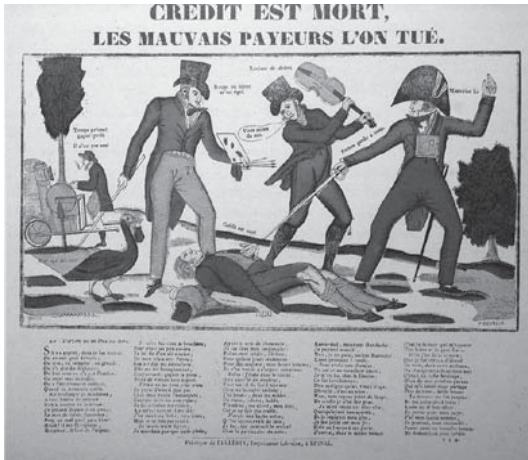
この死なないユダヤ人、1000年、1500年、さらにはそれ以上も、世界をさまよいつづけているユダヤ人は、まだ迷信が生きていた時代には、長い間実在すると信じられていた。イエスを侮辱したこのユダヤ人が、なぜもてはやされたのか、それは彼が、生前のイエスの目撃者だったからである。そういうわけで、ヨーロッパ各国に、どこそでこのユダヤ人に遭ったという記録がいっぱい残っている。自分はさまよえるユダヤ人だと名乗る^{かた}騙りもいたらしい。行く先々で歓待されるからである。この不死の男の物語は民衆版画を作る同じ版元から、青本（bibliothèque bleue）としても広く流布した。

西洋美術史で、このこのユダヤ人の民衆版画が問題となったのは、19世紀のリアリズムの画家、ギュスターヴ・クールベが、「さまよえるユダヤ人」の一部分を自分の作品の構図に採り入れたからである。このことは20世紀になって、アメリカのメイヤー・シャピロが指摘した。1枚目（図3）が全体像だが、図4）はそれを部分的に拡大したものである。右隅に3人の男がいる。これを使って、クールベは 図5）を描いた。一般には「クールベさん、こんにちは」と呼ばれている作品である。右の髭を伸ばした人物が画家本人

図5) G. クールベ「出会い」



図6) クレディは死んだ (エビナル)



で、モンペリエを訪れたとき、彼のパトロンでもあったブリュイアスに出迎えられたときの情景を描いている。ただ、シャピロの指摘もさることながら、19世紀当時、クールベのまわりでは、この画家が民衆版画を利用したことは当たり前的事实であったようにも思われる。現に、彼のいくつかの絵について、民衆版画に似ているとって非難した批評家などもいたのである。

次に、居酒屋に貼られた「クレディは死んだ」(Crédit est mort)を挙げる。なぜ居酒屋かというと、これが現金払いを要求しているからである。クレジットは死んだ。簡単に言えば、ツケは死んだ、ツケはお断りというしゃれのようなものである。殺す側の連中は画家・音楽家・軍人である。これはこの職業の者がいちばん金払いが悪く、しょっちゅうツケで飲んでいたのである。ツケが殺されたたのはお前たちがちゃんと清算しないからということだから、題名自体にひねりがきいている。だからこそ、左下の隅っこで、財布をくわえたガチョウの台詞がさらに効果を増す。Mon oie [=monnoye] fait tout という台詞は、「おれのガチョウ」という語(mon oie)を貨幣の古形であるモネ、英語で言えばマネーに引っかけてある。逐語的に訳せば、「俺の鶯鳥は何でもする」ということだが、要するに「金がすべて」ということである。ツケでなく現金払いという要求は、時代的に考えて、経済学的にも面白い現象のようである。

世俗的な版画で、古くから見られるのは「年齢の段階」である。半円状に上昇して下降する階段に年齢の異なる人物を配し、人の誕生から死に至るまでの生涯を自然な永遠のサイクルのもとに構成したもので、図像の種類は多い。それぞれの年齢に合わせて似つかわしい動物が配されるものもある。

さしたる脈絡もなく版画を並べているが、つぎは「奇蹟の風車」である。図柄は多様で、女の頭(つまり顔)を槌で鍛え直す鍛冶屋のようなものから始まるが、その後、片方の入り口からそれなりの女性を入れると、別の出口から見違えるほどに若返った美人が出てくるという風車(あるいは「蒸留器」)が登場するようになる。こうなるとすでに美人製造器という機械装置である。さしずめ美容整形や美容サロンのミラクル版だが、さすがに、これはいわゆる芸術的な絵画では扱われることのない民衆版画独自のものである。この種の版画は「リュスチュクリュ」(Lustucru)という別名をもつが、この呼び名は、現在でもレトルト食品名で使われている。どうやら発音を一語に約めたもので、L'eusses-tu cru?ではないかと言われている。つまり、「こんなこと信じられるか?」ということである。きわめて民衆版画らしい命名だと言

図7) 金の悪魔 (カンブレ)



えるだろう。

図7)は16世紀から見られる『金の悪魔』である。空中で金を撒く悪魔に群がる者たちを描いている。着衣からすれば、必ずしも貧しい者ばかりではない。そこには検事もいれば居酒屋の親父も若い娼婦もいる。一番力をこめて悪魔の尻尾を引っ張っているのは画家である。「悪魔の尻尾をひっぱる」とは金に困る、窮乏するの意である。この金は、気づいてみれば馬の糞だったりする。いつの世にも変わらぬ人間の欲望があらわに描き出されているが、登場する人物は版画によって微妙に入れ替わる。それに対応して下部の短い説明文も変わる。画面から唯一外されないのは靴屋で、馬鹿騒ぎをよそ目に黙々と仕事に励むこの人物が批判的な精神あるいは良識を示す役回りを担っている。

次に「娘船頭もしくは愛の島への旅」(図8)だが、これは悦楽の島を題材にしたもので、アントワヌ・ヴァトーのシテル島を思わせるが、挙げた図柄はおよそ雅な宴とは縁もゆかりもないような素朴な木版画である。民衆版画の版刻師フランソワ・ジョルジャンの手になるシンプルな構図と色使いが魅力的な作品である。娘の船頭に、愛の島へ行こうと男が呼びかけ、島に渡ると今度は娘の方がもっとここにいたいと言うものである。

図8) 娘船頭あるいは愛の島への旅 (エピナル)



誰にでも快樂への志向はあり、どこかで憧れもある。しかし、この版画にはそうした欲望を提示して楽しませながら、同時に、最初の「歌」のあとに二つめの歌が来て、そこでは、「燃えるような情熱が支配する」島には、薔薇がいっぱい咲き乱れているが、薔薇にはトゲがあり、それは目に見えない。だからこの「悦楽の岸辺から立ち去れ」というような、いわば教訓が書き添えられている。

すぐ上の「金の悪魔」もそうだが、一方の欲望と他方の抑制という両面がこの作品にも見られる。こうしたアンビヴァレントなありようは、欲望と教訓という二方向に働くが、民衆版画^{キャプション}は図と文章(または歌詞)の二つからなるのがふつうで、言ってみれば「恐いもの見たさ」の「恐い」と「見たい」という反対感情をふたつながらに提示することが多い。宗教的な受難図であれば、「お可哀想に、でもありがたいことに」という思いの絡み合いが見られるように思われる。それは中途半端なありようではなく、どちらも実感としてあるはずのものである。それは教訓^{モラリテ}つきのコントと通底している。

図9) フォンテーヌブローの別れ (エビナル)



時代を経て、民衆版画は伝説的なものから歴史的なもの、具体的にはナポレオンもの、さまざまな軍服もの、さらには実際に起こった事件、とりわけ猟奇殺人のような三面記事の図版も手がけるようになる。まずは 図9) をとりあげよう。これはナポレオン I 世がエルバ島に流される前に、フォンテーヌブローの城の有名な馬蹄形の階段のある場所で、近衛兵に別れを告げる場面の大判である。この図柄には原画があって、戦争画や兵士たちを多く描いたオラース・ヴェルネの手になるものである。原画は油絵で、全体として黒っぽく、さほど大きな絵ではない。この模倣による民衆版画の大判の方が原画よりもずっと簡潔で力強く、こちらの方が後世に残るだろうと筆者個人は思っている。アナトール・フランスの自伝的な『プチ・ピエール』という作品の中では、マラケ河岸の版画屋に陳列された版画が「驚きと感嘆でわたしを満たした」と書かれており、「とりわけ」と言って、最初に挙げられるのがこのジョルジャン作の版画である。

この版刻師ジョルジャンの「ピラミッドの戦い」(図10)は、「娘船頭」と同じく、民衆版画では珍しいオリジナルものである。そこに見られる隊列の構図はすぐれたグラフィック性を示し、あきらかに現代につながっている。

図10) ピラミッドの戦い（エピナル）



王政復古の時代が終わることを見越してか、1830年の直前には、もうこの図版が出来ていた。ルイ=フィリップの七月王政の時代になると、ナポレオン物は洪水のように出版され、のちにナポレオンⅢ世を第二帝政の皇帝につかせるのに大いに貢献したと言う見方もあるほどである。

時事的なものの一例を挙げれば「1810年の新兵」がある。19世紀の嘆き節と言われるもので、テーマはくじに当たって兵隊に行かねばならない若者の嘆きの歌である。これは楽譜、歌詞つきのもので、行商人はバイオリンを弾きながら、歌唱指導をして版画を売ったりもした。曲はよく知られたものを用いているので、いわば替え歌である。ともあれ、世俗的なテーマの版画は子供向けの切り抜き絵など、時代を追うにつれ多岐にわたって行く。

V

フランスでは1816年に「フュアルデス事件」なるものがあった。元帝国検事のフュアルデスが喉を掻き切られて川に浮いていたという殺人事件である。『メデューズ号の筏』を描き、若くして亡くなった天才画家のテオドール・ジェリコーも、これを題材にして絵を描こうと思ひ、3、4枚スケッチを残

している。だが、彼はついに描くのをあきらめてしまう。原因は、三流新聞に載った木版画を見て、あれ以上は描けないと思ったからだと言われている。

ジェリコーに描くのを断念させたもの、彼が本能的あるいは直観的に感得したもの、それは描く巧みさを越えるもの、つまり巧みさを平然と蹴散らすまでの不器用な凄みではなかったろうか。言い換えれば、その表現法は素朴でストレートそのものであり、自分の思うように、自由に、対象の核心だけをわしづかみにする野蛮さにある。それをリアリズムが重視した「素朴さ」(naïvete)という言葉でまとめるのは容易いが、その内実はさまざまな点で、それ以降の美術に浸潤して行くことになる。ともあれ、素朴さは「作り上げないこと」「平明であること」「約束事にとらわれないこと」から来る。その結果、形式はきわめて力強く単純になり、そこによけいな飾りもなく、近代の内面性とか近代的な自我のもつ^{かげ}翳りのようなものがない。つまり、粗削りのものが、剥き出しで表出されるのである。

技法というほどのものでもないつたない技術のレベルでは、まずは派手な色彩が目につく。けばけばしいとか熱いと言われた毒々しいほど強烈な原色。やや複雑なものもありはするが、色はだいたい3、4色で仕上げられた。赤・青・黄を主にしたもので、パッと目に飛び込んでくる色合いをもち、微妙な陰影処理などはない。おおざっぱな粗塗りであり、色が輪郭線からはみ出すことも少なくない。その輪郭線と色面のずれ具合が、それはそれで味わい深い。

つぎに線の力強さがある。民衆版画が必ずしも民衆の創意に由来するものではないと上で述べたが、歌舞伎の隈取りのように力強い輪郭線は、寺院に見られるステンドグラスから来たと言われている。色の強烈さに十分対抗できるほど線は太く強靱である。

さらには単純かつ簡潔な構図の大胆さがある。繊細さとは無縁の描法である。これは幼児のように、描きたいものだけを大きく中心に置くやり方で、余計な背景などにとらわれず、ルネサンス以来の遠近法など頭から無視している。だから立体感をなす影もほとんどない。19世紀おいてすらそうである。

この粗削りな何かは、われわれが本来持っているはずの動物的な感性というかセンサーのようなものである。19世紀のアカデミズムは、伝統的な技法の反復のもとに、この本能的なセンサーを失ってしまい、伝統的な安定感のある美のパラダイム、美のカテゴリーに収まってゆき形骸化していった。その意味で、いわゆるアカデミックな絵画が凋落してゆく頃に、民衆版画への愛着が知識人からも表明され始めるのは不思議でも何でもない。伝統的な絵画手法も、それはそれで一つの「見方にすぎない」ということが自覚されてきたということである。

したがって、この野蛮とも言える素朴さの方は、人間の、何かしら根源的な基層に触れていたようにも思う。それは、「恐い」より「見たい」側にふれた方に、つまり社会的な枠をはみ出す側に、人間の本能を呼び起こす「自然」のようなもの、あるいはまた、混沌としていてどう切り分けていいかわからないようなカオス状のもの、神秘的で、不思議で、原始的、野性的で、なにかエネルギーを与えてくれそうなもの、そうしたものに直接つながっていく作用があったように思われる。しかも表面的には、上述のように、正負両側でバランスをとるという巧みさも忘れなかった。だからなのだろう、聖なる者に対して、聖なるぐうたら女や男、酒飲みの守護神である聖月曜日なども図像化するのである。

そして何よりの特徴として平面性があげられる。これは正面性あるいは平塗りと言い換えてもよい。これがエドアール・マネの『草上の昼餐』『オランピア』など以降、現代絵画に直結してゆく。マネの絵の奥行きのにさに、当時の観客は違和感をおぼえたはずだが、それは光がほぼ正面から当たり、画面が平面的に見えるからである。影は極力うしろへ逃げるようになっている。幼児の絵にも影はなく、浮世絵でも人物像にはほとんど影をつけない。影が希薄だとそれだけ遠近感が喪失する。マネには浮世絵はもちろんだが、民衆版画の影響があるとも言われるゆえんである。

この平面性はポール・ゴーギャンになると当たり前のようになってしまう。そんな風に、19世紀のフランス絵画では、遠近法よりも同一箇所を同色で処

図 11) ロートレック



図 12) 受難具をもつイエス



理する傾向が出てくる。その代表は言うまでもなくロートレックで、彼の特徴である大胆な構図は平面性と切っても切り離せない。対象を立体というより面で捉えるのである。そこにはもう明確な様式化の意識があり、これは現代のグラフィックの源流となる。図12)の宗教版画は、ロートレック(図11)のように意識的ではないまでも、画面処理の仕方はとてもよく似ている。付け加えておくと、民衆版画では人物の顔には彩色を施さないのが通例だが、上の図11)でも、顔は白抜き風である。

そういう点から言うと、リアリズムにつながる印象派が絵画の伝統を近代化する位置にあるとすれば、平塗りのありかたは、旧来の立体感を崩し、抽象絵画の現代にまで繋がっているとと言えるかもしれない。

また、異時同図法もある。「さまよえるユダヤ人」に見られるように、異なる場所、異なる時間での出来事が同一面に並べて描かれるという時空の扱いの自在さが見られるが、それを意識的に実践するのがシュルレアリスムである。

VI

民衆版画の造型法がもたらしたのは、おそらく伝統や規則からの解放であり、自由の追求につながるものである。個々人が個々の自由を表現することへの自覚と言っても良い。現代音楽がアフリカの素朴な太鼓のリズムに見出すもの、またピカソがアフリカやポリネシアの仮面に触発されたもの、あるいはさらに、岡本太郎が縄文式土器に見出したもの、そういう要素を、少なくとも初期の民衆版画は持っていたと言えるのではないかとわたしは考えている。

こんな風に、芸術のかたわらに、基層として、芸術とみなされないものが、芸術とみなされなかったがゆえに、時代を超え、連綿と続いてきた。それを支えてきたものを、とりあえず「民衆的 populaire」という言葉で言い表しておきたい。ただ、幸運なことに、19世紀において populaire なものと *savant* なものとの回路がつながる。それがアカデミズムの崩壊と表裏をなしていたと言えるだろう。生前はほとんど見向きもされなかった1844年生まれのアンリ・ルソーも、この流れの上にはいたのである。

とはいえ、民衆版画は木版にこそその特徴が強くあらわれ、彫るのではなく筆で描く石版画となるとマチエールそのものが異質なものとなり勢いを失った。銅版画に代わって新聞のイラストレーションを引き受け出した石版画も、次に来る写真版の出現と微妙に重なり合っている。エピナル版画も石版画による機械化と大量生産で、その特質を失って行き、現在ではエピナルのペルランが起こしたアトリエだけが、民族的な遺産のように、博物館となっても活動をつづけている。美術史において、民衆版画はわずかとはいえ時代と交差してそれなりの役割を果たし終えたのである。

(筆者は関西学院大学名誉教授)

付記1 邦文の文献はほとんどが筆者によるものゆえ、紙幅の関係もあり割愛し、引用箇所以外は煩瑣な注もつけなかった。用いた図像は、図1)が文献中にある Garnier Nicole

から借用。図2)は筆者による写真、図3)4) (筆者所蔵のオリジナル)、6)8)はエピナルの復刻版(筆者所蔵)、図7)はP. Proutéから、図11)はJoseph-Émile Muller, *Toulouse-Lautrec*, fernand hazan éditeur, 1975の図版から、図9)10)は筆者所蔵のオリジナルと復刻版、図12)はAndré Jacqueminによるカタログからの借用である。

付記2 民衆版画には著作権の観念がなかった。版木の売買もなされたが、売れる物が他所で出れば、何のためらいもなく模倣した。そのため、異なる場所で、似たような図柄が見られるのは不自然ではない。たとえば、図3)の「さまよえるユダヤ人」には出版地の記載がないが、ほぼこれと同じもので、技法的にも勝ったものがオルレアン、ル・マンなどで出ている。なお、版画は芸術的であるか否かは問わず印刷物ゆえ、いわゆる納本義務があり、パリのフランス国立図書館には数千万枚の版画が所蔵されている。とうぜん民衆版画もあり、個々のオリジナル作品も閲覧可能である。

付記3 原稿ではカラーの図版を添えたが、初校ではすべてモノクロによる処理になっていた。美学系の分野もある学部の紀要では、カラー図版など通常のことなのだが、商学部ではほぼありえないことに思い至らなかった。カラーで印刷されると思い込んでいた筆者のミスである。色のない民衆版画で色彩を云々しても意味がないから、図版によってはカットすべきかもしれないと思ったが、そうすると本文もいくらか書き改めることになるので、付記で済ませることにした。まず、カラーでないと彩色に関わる視覚的な要素が欠落するので、残念ながら図柄の形態だけしか問題にならない。色数もわからないければ、顔が白抜きであることも示せない。それは読み手の想像力にまかせるしかないが、それ以外のことで付け加えておくと、全般に言えるのは、カラーの場合、図版自体がもっと鮮明であることである。細かい点で言うと、図6)では、青色が画家の上着、音楽家のズボン、軍人の上着と、V字型の配色になっているのに対し、赤色は殺されたクレディ氏の上着、音楽家の上着、軍人のズボンとV字を上下逆さまにした配色になっている。ガチョウの体は緑である。図9)では、軍服の上着がブルー、多くの人物のズボンは白である。図13)の肖像では、帽子とマントが黒、マフラーは赤、顔と文字(上からBRUANTまで)が白抜きで dans son cabaret が黄色ないしオレンジ色。図12)のイエスは、ブルーのマント、衣服の中央部分と十字架は赤っぽく、寛衣の脚の部分や左奥の塔が濃い黄色である。どの版画も輪廓は強く鮮明だが、そうした外形的要素はモノクロ図版でもそれなりに想像可能である。

参考文献

- Adhémar, Jean, et d'autres, *Imagerie populaire française*, Electa, Milan, 1976.
 Bouvet, Mireille-Bénédicte, *Le grand livre des images d'Épinal*, Solar, 1996.
 Brochon, Pierre, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Librairie Gründ, 1954.
 Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, E. Dentu, nouvelle édition revue et augmentée, 1886.
 ———— *Cinq siècles d'Imagerie française*, dir. des musées de France, 1972.
 Descaves, Lucien, *L'Humble Georgin — Imagier d'Épinal*, Firmin-Didot et C^{ie}, 1932.

- Duchartre, Pierre Louis et Saulnier, René, *L'Imagerie populaire*, Librairie de France, 1925.
- Duchartre, Pierre Louis et Saulnier, René, *L'Imagerie parisienne, l'imagerie de la rue Saint-Jacques*, Gründ, 1944.
- Dumont, Jean-Marie, *La Vie et l'œuvre de Jean-Charles Pellerin 1756-1836*, L'Imagerie Pellerin, 1956.
- Dumont, Jean-Marie, *Les Maîtres graveurs populaires 1800-1850*, L'Imagerie Pellerin, 1965.
- Garnier, J.-M., *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres*, Imprimerie de Garnier, 1869.
- Garnier, Nicole, *L'Imagerie populaire française I*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- Garnier-Pelle, Nicole, *L'Imagerie populaire française II*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1996.
- Genepp, Arnold von, "Remarques sur l'Imagerie populaire" in *Revue d'ethnologie et de sociologie*, 1911, n° 1-2
- George, Henri, *La Belle Histoire des Images d'Epinal*, Le Cherche Midi éditeur, 1996.
- *Histoire admirable du Juif Errant*, Phénix Editions, 2001 (Reprise de l'édition Baudot, Troyes, sd.)
- Jacquemin, André, *Le Musée international de l'imagerie à Epinal*, La Revue Française, 1971.
- Januszczyk, Waldemar (dir.), *Les grands peintres et leur technique*, traduit par Christine Lahanier, Edition du Fanal, 1980.
- Jusselin, Maurice, *Imagiers et cartiers à Chartres*, Librairie D'Argences, 1957.
- Le Stum, Philippe, *Arts populaires de Bretagne*, Edition Ouest-France, 1995.
- Magras, G.-J. (dir.): *Imagerie I*, [Imagerie populaire française], Mondadori, Vérone (Italie), 1972, (Numéro spécial A. B. C. Décors Octobre 1972).
- Mistler, Jean, Blaudez, François et Jacquemin, André, *EPINAL et l'imagerie populaire*, Hachette, 1961.
- Nicolas, Emile, "Le Diable d'Argent" in *Bulletin de la Société archéologique, historique Le Vieux Papier*, oct. 1983, fasc. 290, pp. 97-102.
- Nisard, Charles, *Histoire des Livres populaires ou de la Littérature du Colportage*, 2 tomes en 1 vol., G.-P. Maisonneuve & Larose, 1968 (reproduction de l'édition de 1852)
- Prouté, Paul, *Imagerie populaire française*, Paul Prouté, 1979.
- Perrout, René, *Trésors des Images d'Epinal*, Editions Jean-Pierre Gyss, 1985.
- Perrout, René, *Les Images d'Epinal*, Paul Ollendorff, (préface par Maurice Barrès), s.d.
- Rouir, Eugène, *L'Estampe — valeur de placement*, Guy Le Prat, 1983.
- Saulnier, René et Aynaud, Adolphe, "Prototypes de l'Imagerie populaire" in *Arts et traditions populaires*, 1953, no 1.
- Schapiro, Meyer, "Courbet and Popular Imagery, An Essay on Realism and Naïveté" in *Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes*, April-June, 1941.