

タイトル	マリアンヌの表象
著者	浜，忠雄；HAMA, Tadao
引用	北海学園大学人文論集(67)： 67-106
発行日	2019-08-31

マリアンヌの表象

浜 忠 雄

はじめに

筆者は本誌前号での拙論「フランスにおける『黒人奴隷制廃止』の表象」(『人文論集』66号, 2019年3月)の付記で次のように書いた。

本稿では約30枚の絵画, 図版, 写真を取り上げたが, 最も多く描かれていたのはマリアンヌ像の計6枚である。台座上のマリアンヌが4枚(座像が図1と図4及び「最高存在の祭典」の3枚, 胸像が図7の1枚), 台座から降りたマリアンヌが2枚(図5と『民衆を導く「自由」』)である。マリアンヌの表象には変遷があり差異がある。その点については稿を改めて検討する。

そこで本稿では, マリアンヌ像が誕生したフランス革命期から20世紀初頭までを中心に, その変遷を辿る。もとより, 多数あるマリアンヌ像を網羅的に取り上げることはできない。筆者の研究領域と問題関心¹——フランス革命, ハイチ革命, 黒人奴隷制度, フランス植民地帝国, 女性の人権(またはジェンダー), 子どもの歴史など——から, 27枚の絵画, 図像を以下の8項目で整理して考察する。

1. マリアンヌの誕生
2. ギロチン処刑に立ち会うマリアンヌ
3. マリアンヌの恩寵
4. マリアンヌ vs. ヘラクレス

¹ 概略は浜「ハイチから見た『人権宣言』」(『歴史学研究』938号, 2015年11月)で書いた。

5. 闘うマリアンヌ
6. マリアンヌ・コンクール
7. 胸をはだけたマリアンヌ
8. 帝国の女神マリアンヌ

筆者のガイドブックになったのは 2003 年にフランス南東部のイゼール県ヴィジューにあるフランス革命博物館で開催された展示の目録『自由・共和国・フランスの間：マリアンヌの表象, 1792 年から現在まで』(Musée de la Révolution française, *Entre Liberté, République et France: Représentations de Marianne de 1792 à nos jours*, Vizille: Musée de la Révolution française; Paris: Réunion des musées nationaux, 2003) である。目録には次の論説が収録されている。

- ・モーリス・アギュロン「女性像によるフランス共和国の表象」(Maurice Agulhon, “La représentation de la République française par une image de femme”)
- ・ピエール・ボント「第三共和政下, マリアンヌ・モデルの拡散」(Pierre Bonte, “La diffusion des principaux modèles de Marianne sous la III^e République”)
- ・ロベール・シャニー「ヴィジューのマリアンヌ」(Robert Chagny, “La Marianne de Vizille”)
- ・ピエール・ボント「有名人の顔によるマリアンヌの時代」(Pierre Bonte, “L'ère des Mariannes à visage de star”)
- ・アラン・シュヴァリエ「イゼール県における共和国の表現の予備目録」(Alain Chevarier, “Préinventaire des figurations de République en Isère”)
- ・「マリアンヌの変容, 1848～2000 年, 彫像の年譜」(“Les métamorphoses de Marianne, 1848-2000: Essai d'iconographie chronologique”)

モーリス・アギュロンはマリアンヌ研究の第一人者で、次頁に示す著書「フランス共和国の表象マリアンヌ」3 部作——『闘うマリアンヌ：1789～1880 年』『権力に就いたマリアンヌ：1880～1914 年』『マリアンヌ

の変容：1914 年～現在』——がある。

- ・ *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris: Flammarion, 1979. 阿河雄二郎／加藤克夫／上垣豊／長倉敏訳『フランス共和国の肖像 —— 闘うマリアンヌ, 1789～1880』（ミネルヴァ書房, 1989 年）

- ・ *Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris: Flammarion, 1989.

- ・ *Les Métamorphoses de Marianne: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris: Flammarion, 2001.

また、アギュロンの次の 2 論文も概要を知るのに有益である。

- ・ 「19 世紀における女性の使用：共和国のアレゴリー」（“Un usage de la femme au XIX^e siècle: l'allégorie de la République”, *Romantisme*, vol. 6, n° 13, 1976, pp. 143-152）
- ・ 「マリアンヌ：一つの歴史に関する考察」（“Marianne, réflexions sur une histoire”, *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 289, n° 1, 1992, pp. 313-322）

その他、最近では次の論文をウェブサイトで読むことができる。

- ・ ベルナル・リシャル「マリアンヌ，フランスにおける女性による共和国の表象」（Bernard Richard, “Marianne, représentation féminine de la République en France” [<http://www.bernard-richard-histoire>]
- ・ エマニュエル・ヌッシ「19 世紀フランスにおける芸術と政治権力」（Emmanuel Noussis, “Art et pouvoir politique au XIX^e siècle en France” [<https://lewebpedagogique.com/khagnehida2>]

披見の限り、日本では次の論文が唯一の研究である。

- ・ 鈴木杜幾子「オノレ・ドーミエ《共和国像》をめぐる」（『美術フォーラム 21』10 号，醍醐書房，2004 年，100-107 頁）

本稿は前稿「フランスにおける『黒人奴隷制廃止』の表象」及び前々稿「『カイマン森の儀式』の表象 —— ハイチ人の歴史意識」（『人文論集』65 号，

2018 年 9 月)の続編で、〈「図像」によって「歴史」を読み解く〉と同時に〈「歴史」によって「図像」を読み解く〉ことを試みる「表象シリーズ」の第 3 作である。

本稿で取り上げる図像でのアレゴリーを一覧で示す。

フリジア帽	解放, 自由	千切られた鎖	解放
木	自由	トライアングル	平等
乳房	養育, 解放	虹	友愛
ライオン	人民の勇気・力	束稈	結束, 統合
鎧, 兜	権力	青・白・赤の 3 色	フランス共和国

1. マリアンヌの誕生

革命前のフランスでは、国の表徴には国王の肖像あるいは百合の花をあしらったブルボン王家の紋章が用いられていた。しかるに、バスティーユ襲撃(1789 年 7 月 14 日),『人権宣言』採択(同年 8 月 26 日),国王ルイ 16 世のヴァレンヌ逃亡未遂事件(1791 年 6 月 20~21 日)などを経て,王権が停止され(1792 年 8 月 10 日),王政廃止と共和政が宣言される(同年 9 月 21 日)に及んで,「共和国」という抽象的な概念を具象する表徴の制定が必要とされた。

1792 年 9 月 25 日の法令は,古代風の寛衣を纏った女性の立像で,右手で赤のフリジア帽(古代ローマで解放奴隷が被ったもので「解放」「自由」のシンボルとなった)を載せた槍を,左手では束稈を持っていることなどの基準を示した。その後,国民公会はその名を「マリアンヌ」(Marianne)とし,「共和国」と同時に「自由」の象徴ともすることを決定した。

マリアンヌを描いた代表作が次頁左のアントワヌ＝ジャン・グロ画《La République》(『共和国』1794 年)と右のナニヌ・ヴァラン画《La liberté》(『自由』1793~94 年)である。



2 枚の絵の主な共通点と相違を下にまとめた。

	グロ画『共和国』	ヴァラン画『自由』
共通点	赤のフリジア帽を載せた槍（持つ手は左右で異なる） 青・白・赤の3色を配した衣装 トライアングル（ヴァラン画では背後のピラミッド型）	
相 違	立像 古代風の寛衣 露わな右乳房 頭に兜 蔦が絡まる束棒	座像 フランス革命時代の衣装 両乳房が衣装で隠れている 右下隅の足元に千切られた鎖 右手で『人権宣言』を持つ

グロ（1771～1835 年，当時 23 歳）もヴァラン（1767～1815 年，当時 27 歳）も師はジャック＝ルイ・ダヴィッドである。その新古典主義的な画風を受け継いで，過度の装飾を排し形式的な美や写実性を重んじた格調高い人物像になっているといえよう。

それぞれの表題に相応しく，グロは国民統合や国権を，ヴァランは自由や人権を強調している。この違いは，グロが男性で，ヴァランが女性であることと無関係ではないかもしれない。

グロのマリアンヌが右乳房を露わにしているのに対して，ヴァランのマリアンヌの両乳房は衣装の下に隠れている。この違いも気になるところである。「7. 胸をはだけたマリアンヌ」で言及する。

グロは『ヤッフアのペスト患者たちを見舞うナポレオン』(1804 年)などの親ナポレオンの作品で有名だが、ヴァランは日本では無名であろう。アンシエン・レژیム末期から革命期には数多くの女性画家が輩出された。代表的にはマリー・アントワネットのお抱え画家となったエリザベート・ヴィジェール・ブラン、花や果物を繊細で生き活きと描いたアンヌ・ヴァレイエー＝コステールなどだが、女性の作品が王侯貴族の肖像画や自画像あるいは静物画が主流だったなかで、哲学的にも政治的にもシリアスなテーマを描いたヴァランの『自由』は異色の作品である²。

ヴァランの『自由』は彼女も入会していたジャコバンクラブの会議場にクラブが閉鎖される 1794 年 11 月まで飾られた。現在はヴィジーユのフランス革命博物館に収蔵され、先述した展示の目録の表紙に使われた。



一方、グロの『共和国』は左に示した第一共和政(1792 年 9 月 21 日からナポレオン帝政開始の 1804 年 5 月 18 日まで)の国璽の原型となった。現在はヴェルサイユのシャトー美術館に収蔵されている。

ここで、初歩的な疑問が浮かぶ。

- ・なぜ「共和国」と「自由」を擬人化するのか。ブルボン王家が用いた百合の花やナポレオン帝政が用いた鷹のような植物や動物、太陽や月や星、あるいは文字によるロゴもあり得るのではないか。
- ・なぜ男性像ではなく女性像なのか。
- ・なぜ「マリアンヌ」という名前なのか。

これらの問題についてアギュロンは前出の『フランス共和国の肖像——闘うマリアンヌ』の「序論」で、「歴史家の守備範囲と方法論をこえている

² Marie-Joséphé Bonnet, *Liberté, égalité, exclusion: Femmes peintres en Révolution, 1770-1804*, Paris: Vendémiaire, 2012 はアンシエン・レژیム末期から革命期に活躍した女性画家の足跡とともに、ナポレオンの登場を境に画壇から排除されたことを詳述している。

／フランスの伝統と心性である／女性の寓意が存在することを自明の前提として認め／こうした問題にはこれ以上踏みこまない」とする。

従来なされてきた説明をいくつか列挙する。

- ・王政時代には国王の肖像が用いられたのだから、それに代わる人物を当てるのが分かりやすい。
- ・女性像にするのは、〈république〉（共和国）も〈liberté〉（自由）も、そして〈égalité〉（平等）、〈fraternité〉（友愛）、〈France〉（フランス）もフランス語の文法では女性名詞であることと照応する。
- ・マリアンヌはマリー＋アンヌであり、平凡でポピュラーな名前だから、民衆的であることを自任する体制を表すのに相応しい。
- ・非キリスト教化の動向には反するものの、なお崇敬の対象だった聖母マリアとその母アンナの名前でもあることから付けられたものである。

この点で注目されるのはクリスティアン・ロの論文「いったいマリアンヌは何処から来たのか？」である。それによれば、「自由・平等・友愛」という革命の精神を象徴する名前としてマリアンヌが使われたのは、吟遊詩人で靴職人（troubadour-cordonnier）だったギヨーム・ラヴァブルという名前のサン＝キュロットがオック語（フランス南部で用いられたロマンス語の一つ）で作曲したシャンソン『マリアンヌの快復』（〈la Garisou de Marianno〉フランス語では〈la guérison de Marianne〉）が最初で、共和政の発足から間もない1792年10月だったという³。ロによるフランス語訳を介して全6曲中の2曲目の歌詞を示す。

マリアンヌは重病と貧困のために瀕死の状態だった。医者の治療もルイ〔国王ルイ16世——亀甲括弧内は筆者による注または補足。以下も同じ〕の救済策も効き目がなかった。ところが、新しくなった役場、僅かばかりの自由や平等、8月10日の瀉血〔王権停止の隠喩か〕などのお陰で快復したのだった。マリアンヌは良くなった。

³ Christian Laux, “D’où vient donc Marianne?”, *Annales historiques de la Révolution française*, n°254, 1983.

「マリアンヌは良くなった」の歌詞は5曲目までの最後でリフレインされる。平易な言葉による王政批判と革命賛歌になっているのである。

いまだ定説の確立をみておらず疑問は解消されていないのだが、重要なのは、当時のフランス女性が現実には「自由」を享受していたのではなく、「共和国」という政治の主体とみなされていたのでもないことである。『人権宣言』は、もともと、女性にも適用することを想定していない。男と女との間の差別を自明のものとしていたのである。それにもかかわらず、「共和国」や「自由」を女性像で表すのはなぜなのか。アギュロンは「シンプルだが同時に複雑な問題でもある」とするものの立ち入った説明を与えていない。リン・ハントは「女性の姿が図像に見られたことは、女性が政治に影響力をもった証しではなく、まさに政治の主体とはみなされていないかったがゆえに、自由の理想を表現するために選ばれた、という逆説があった」と説明している⁴。だが、現実には「自由」を享受していたのではなく「共和国」という政治の主体とされていない女性を「自由」や「共和国」のシンボルとすることについては、「自由の理想を表現するために選ばれた」というだけで説明し尽くせるだろうか。難問である。

ともあれ、こうして「共和国」と「自由」のシンボルとしてのマリアンヌが誕生し、起伏や曲折を伴いながら現在に至る。

注意したいのは、マリアンヌはもっぱら「自由の女神」とされがちだが、同時に「共和国の女神」という二つの顔を持って誕生したことである。マリアンヌの表象の変遷は、すなわちマリアンヌに仮託した時代の心性や政治文化の変遷なのだが、「自由の女神」としてなのか「共和国の女神」としてなのか、あるいはその両方なのか、吟味しなくてはならない。

⁴ Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkley: University of California Press, 1992, pp. 82-83. 西川長夫／平野千果子／天野知恵子訳『フランス革命と家族ロマンス』（平凡社、1999年）149頁。

2. ギロチン処刑に立ち会うマリアンヌ

マリアンヌが描かれた革命期の絵画のなかで数多く目にするのはギロチンによる処刑に立ち会う姿である。ギロチンは1792年4月25日の国民議会で処刑道具として認められた。ロベスピエールらによる「反革命」派弾圧である恐怖政治は1793年6月から94年7月までだが、その間にギロチンによる処刑はパリで1400人、フランス全土では4万人に上った。

下には左から右へ順にルイ16世（1793年1月21日）、マリー・アントワネット（同年10月16日）、オランプ・ドゥ・グージュ（同年11月3日）、ロラン夫人（同年11月8日）の処刑場面を示した。



ルイ16世処刑の図には台座だけで像がない。1792年8月10日の王権停止によってルイ15世の騎馬像が撤去され、広場の名称もルイ15世広場から革命広場へと変わった。フランソワ＝フレデリック・ルモ制作のマリアンヌ像が置かれたのは1793年8月10日のことである。マリー・アントワネットはマリアンヌ像の面前で処刑されることとなった。

後述とも関わるので、オランプ・ドゥ・グージュについてはやや詳しく

触れる。グージュは比較的穏健な立憲君主政論者だったが、革命が急進化した 1793 年にルイ 16 世を擁護したりマラーやロバスピエールなどのジャコバン派を非難したことが主因で「反革命」とされた。また、『人権宣言』が「男権宣言」にすぎないことを看破したグージュは 1791 年 9 月頃に『女性と女性市民の権利宣言』を起草して人権の男女平等を求めた。だが、その主張は無視された。「ヴェルサイユ行進」(1789 年 10 月 5～6 日)にも見られるように女性も革命の担い手だったが、女性の人権を自明の如く否認したフランス革命の反女性的性格を如実に示している。特筆すべきは、グージュが女性の人権だけでなく非嫡出児や修道宣誓を強要された修練士の人権、そして黒人奴隷の人権も主張したことである。ジェンダー、家父長制家族、教会、「人種」など社会的・政治的・宗教的ヒエラルキーと差別の体系の総体に対する批判者だったのである。重要なことは、グージュと彼女の『宣言』がフランス革命 200 周年(1989 年)頃までフランス人の「記憶」から消え、女性は公的な空間から排除されて「国民国家」の周縁にとり残されたことである⁵。

前頁のデッサンはメテ画《Une place où on a bien tué de l'esprit》(『才知を抹殺した広場』1793 年)である。不鮮明だが右上隅にマリアンヌ像が見える。処刑台上でグージュは〈Enfants de la patrie, vous vengerez ma mort〉(祖国の子らよ、私の死に復讐せよ)と叫んだという。

グージュの処刑から 5 日後、ジロンド派の黒幕と見なされて「ジロンドの女王」と呼ばれたロラン夫人(ジャンヌ＝マリー・フィリポ＝ロラン)がマリアンヌが見守るなかで処刑された。『モニトゥール・ユニヴェルセル』紙は「夫人は有名人になりたい一心から女であることを忘れてしまっ

⁵ オランブ・ドゥ・グージュについては以下を参照。辻村みよ子／金城清子『女性の権利の歴史』(岩波書店、1992 年)；オリヴィエ・ブラン著、辻村訳『女性の人権宣言——フランス革命とオランブ・ドゥ・グージュの生涯』(岩波書店、1995 年)；辻村『人権の普遍性と歴史性』(創文社、1992 年)；浜『ハイチ革命とフランス革命』(北海道大学図書刊行会、1998 年)とくに第 4 章「女性の権利と黒人の権利」；浜前掲「ハイチから見た『人権宣言』」。

たようだ。そのために断頭台の露と消えたのだ」と評したか⁶、彼女は処刑台に向かう途中マリアンヌ像に向かって〈Ô Liberté, comme on l'a jouée!〉（お、「自由」よ、汝はいかに弄ばれてきたことか!）あるいは〈Ô Liberté, que de crimes on commet en ton nom!〉（お、「自由」よ、汝の名の下でなんと多くの罪が犯されてきたことか!）と叫んだという。

ゲージュとロラン夫人はマリアンヌで表象された「自由」と「共和国」が内包する矛盾を突き欺瞞を告発しているとみることができようか。

3. マリアンヌの恩寵

この項目に収めた4枚の絵はすべて前稿「フランスにおける『黒人奴隷制廃止』の表象」で取り上げたものなので、要点を示すにとどめる。

フランス革命の国民議会（国民公会）は1794年2月4日（共和暦2年ブリュヴィオズ〔雨月〕16日）に植民地黒人奴隷制の廃止を議決した。これは、イギリスやスペイン、ポルトガル、オランダなど黒人奴隷制の植民地を持っていたヨーロッパ諸国、独立後も黒人奴隷制を温存していたアメリカ合衆国などに先駆けたものである。これを描いた絵を2枚示す。



⁶ Bonnet, *op.cit.*, p. 135.

左は作者不詳『共和暦 2 年プリュヴィオズ 16 日、国民公会が発布した奴隷制廃止のアレゴリー』（1794 年）である。画面の左上隅でマリアンヌが全体を見下ろすように座り、フリジア帽、「自由の木」、トライアングル、黒人男性が掲げる千切られた鎖などが見える。

右の作者不詳『1794 年奴隷制廃止のアレゴリー』（1794 年）では、中央にマリアンヌ像、右上隅に「自由の木」、右下隅に千切られた鎖、左手に青・白・赤の三色旗、フランス兵の服装もジャケットが青、シャツとキュロットが白、ジャケットの襟と裾が赤の 3 色と念が入っている。注目すべきは、マリアンヌとフランス兵は見下ろすように、黒人は下から見上げるように両手を広げ中腰となって描かれていることである。

だが黒人奴隷制の廃止は 7 年 3 カ月余の短命だった。ナポレオンが 1802 年 5 月 20 日に黒人奴隷制を復活させ黒人奴隷貿易も再開したのである。フランスが黒人奴隷制を最終的に廃止したのは第二共和政の時代、1848 年 4 月 27 日のことである。これを描いた絵を 2 枚示す。



左のニコラ・ルイ・フランソワ・ゴス画『自由・平等・友愛、または奴隷解放』（1849 年）では、千切られた鎖を握ったマリアンヌが黒人と白人が手を取りあうよう促し、白人女性は左手にトライアングルを持っている。奴隷解放は「自由・平等・友愛」という 60 年前のフランス革命の理念に基

づくものであり、マリアンヌは「自由」の象徴であるだけでなく実践者であることを表しているように見える。

右のアルフォンス・ガロ画『レユニオン島における奴隷制廃止（1848年12月20日）のアレゴリー』（1849年）は、画面中央の黒い服の人物、共和政府から総督に任命されたジョゼフ・ナポレオン・セバスティアン・サルダ＝ガリガが布告を読み上げる場面を描いたものである。右肩から青・白・赤の3色の綬をかけたガリガが右手で布告文書を示している。バナナの木を用いた「自由の木」、〈Liberté〉（自由）の刻印がある台座の袂に千切られた鎖があり、台座の上にはマリアンヌの胸像がある。

サルダ＝ガリガは布告を「友人たちよ。共和国の法令が実施される。あなたたちはみな自由で法の前で平等である」という言葉で始め、「自由は義務を伴う。自由には秩序と労働が付きものなのだ。植民地の繁栄のために働こう。これからは所有者と労働者は同じ家族の一員だ。私を父と呼んでほしい。私はあなたたちを我が子として愛する。あなたたちを自由にしたフランス共和国にいつまでも感謝するように。神とフランスと労働があなたたちのスローガンとなるように」と続け「共和国万歳」と結んだ。

1794年の解放宣言と1848年の解放宣言を描いた4枚の絵には共通点がある。それは、フランスこそが自由の担い手であり、黒人奴隷はその恩恵に浴するのだという「上から目線」、〈解放する者＝フランス人、解放される者＝黒人奴隷〉という主客の関係が明快に示されている、ひと言で言えば、奴隷解放はフランス共和国の象徴であるマリアンヌの恩寵なのだ、ということである。マリアンヌは「自由の女神」であると同時に、あるいはそれ以上に「共和国の女神」であった、といえよう。

4. マリアンヌ vs.ヘラクレス

フランス革命の10年間には数多くの革命祭典が催された。人心を掌握し革命の理念を啓蒙するための祭典はカーニヴァルの要素も含めて様々な趣向を凝らした演出がなされた⁷。ここでは3つの祭典を挙げる。

最初はバスティーユ襲撃から 1 周年の 1790 年 7 月 14 日に行われた「全国連盟祭」である。



シャン・ド・マルス（練兵場）で開催された式典には 10 万人が参加し熱気に包まれた。聖職者代表タレーラン＝ペリゴールの祝辞で始まり，国民軍司令官ラファイエットとルイ 16 世が憲法に対する忠誠を表明した。上の図にマリアンヌ像はない。まだ誕生していなかったのである。

次は 1793 年 11 月 10 日にノートルダム大聖堂で催された「理性の祭典」。



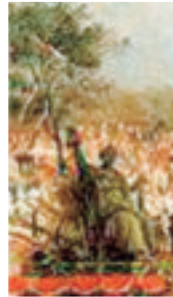
ノートルダム大聖堂⁸は，かつてはカトリックの聖堂だったが，革命期の政教分離，非キリスト教化政策のなかで「理性の殿堂」となった。上の

⁷ 総括的にはモナ・オズーフ著，立川孝一訳『革命祭典——フランス革命における祭りと祭典行列』（岩波書店，1988 年）を参照。

⁸ 本稿執筆中の 2019 年 4 月 15 日午後 6 時 50 分（日本時間 4 月 16 日午前 1 時 50 分）頃，大聖堂の高層部から失火して屋根が炎上，高さ 90 メートルの尖塔が落下した。記して「記憶」に残したい。

図は舞台しか描かれていないために小規模に見えるが、後にナポレオンの「戴冠式」の会場にもなった大聖堂の身廊（入口から祭壇までの中央部分）は間口が12.5メートル、奥行き127.5メートルもあり、テニスコート5面を縦に並べた広さで9000人の収容能力があるという。オペラ形式で行われた祭典の主役はオープリという名前のオペラ座の女優で、寛衣を纏いフリジア帽を被った彼女は「自由」をシンボライズする、いわば生きたマリアンヌである。

最後は1794年6月8日に開催された「最高存在の祭典」。



「最高存在」(l'Être Suprême, Supreme Being)とはキリスト教に代わる「革命的宗教」の「神」ことであり、この言葉はすでに1789年8月26日の『人権宣言』の前文末尾に見える。——「国民議会は、最高存在の面前で、かつその庇護のもとに、人間と市民との以下のごとき諸権利を承認し、かつ、宣言する。」

「最高存在」を祝賀し「共和国」への忠誠を誓う祭典は、ロベスピエールの主催によりパリの中心部であるチュイルリー宮からシャン・ド・マルスに至る広場で挙行された。祭典を演出したのはダヴィッドである。後に『アルプスを越えるボナパルト』（1801年）や『皇帝ナポレオン1世と皇妃ジョゼフィーヌの戴冠式』（1805～07年）などに見られるような劇的な描写を得意としていたダヴィッドだから、厳粛ななかにも熱気に満ちた感動的な祭典を演出したに違いない。

前頁に示したのはピエール・アントワヌ・ドゥマシーの作品だが、群衆の中の台座にマリアンヌとその背後に「自由の木」が見え、広場の中央に造られた丘にはヘラクレス像を載せた円柱と「自由の木」が聳えている。ドゥマシー以外の作品もあるが同じ構図になっている。注目したいのはマリアンヌとヘラクレス像と一緒に描かれていることである。

ジャコバン独裁期になると「共和国」を男性像に替える動きが現れた。



男性像に用いられたのはギリシア神話に登場するヘラクレスである。猛獣・怪物を退治するヘラクレスが国内外の「反革命」に抗して「共和国」を守る英雄のイメージに相応しいとされたのである。その代表例が上左に示した『ヘラクレス』(1793 年)だが、これは彫刻家オーギュスタン・デュプレが、中央に示した古代ギリシアのヘラクレス像をモデルに描いたデッサンである。絵のなかの〈R・F・U・I・〉は〈République Française, Une et Indivisible〉(単一にして不可分なるフランス共和国)の略である。右のポール・アンドレ・バッセ画『共和国の表象』(1796 年)には女性は登場しない。そこには〈UNITÉ, INDIVISIBILITÉ DE LA RÉPUBLIQUE. LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ OU LA MORT〉(共和国の単一性・不可分性。自由・平等・友愛を、しからずば死を)と書かれている。つまり、「共和国」を担い「自由・平等・友愛」という革命の理念を命懸けで遂行するのは女性ではなく男性である、ということである⁹。

⁹ 浜「ジロデ＝トリオゾンの作品における身体表象——レイシズム、ネイション、ジェンダー」(『北海学園大学 学園論集』155 号, 2013 年 3 月)

女性像から男性像への取り替えは一足飛びになされたのではない。その中間に両性具有的な男性像が現れる。代表作は下左のアンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン画『エンデュミオンの眠り』（1791年）や右のダヴィッド画『ジョゼフ・バラの死』（1794年）だが、女性と見紛うような優美で両性具有的な男性像が橋渡しとなるのである¹⁰。



革命期の第一共和政後の政体は第一（ナポレオン）帝政（1804年5月から1814年3月）、復古王政（1814年4月から「百日天下 1815年3月20日から6月22日」を挟んで1830年7月）、七月王政（1830年7月から1848年2月）、第二共和政（1848年2月から1852年12月）、第二帝政（1852年2月から1870年9月）、第三共和政（1870年9月から1940年）へと推移する。

その間の国璽を次頁に示した。ヘラクレス像が国璽に用いられることはない。「マリアンヌ vs. ヘラクレス」の闘いはマリアンヌの「勝利」に終わったのである。だが、マリアンヌはフランス人の「記憶」のなかに伏流化し、再び本格的に現れるには第二共和政まで待たなくてはならない。

¹⁰ 両性具有的な男性裸体像の身体表象史上の意味については、鈴木杜幾子『フランス革命の身体表象——ジェンダーからみた200年の遺産』（東京大学出版会、2011年）の第1章「新古典主義の身体」（15-50頁）を参照。



第一共和政



第一帝政



復古王政



七月王政



第二共和政



第二帝政



第三共和政

5. 闘うマリアンヌ

ところが第二共和政成立の 18 年前にフランス絵画史上の傑作が現れた。
ウジェーヌ・ドラクロワ画『民衆を導く「自由」』（1830 年）である。



これは 1830 年 7 月 27 日から 29 日に起こった普通「栄光の三日間」と呼ばれる七月革命を描いたものである。ギリシアの独立戦争に対する国際的支援を主張する自由主義者たちの運動が起こったとき、国王シャルル 10

世は「七月勅令」を発して運動を弾圧しようとした。これに抗議するパリの労働者、学生、市民は武装蜂起して街頭にバリケードを築き始めた。29日にはスイス人傭兵が守備するルーヴル宮は民衆の襲撃によって陥落し、市庁舎やノートルダムには三色旗が翻ったのである。こうして1815年に復活したブルボン王朝は再び倒された。

ロマン派の代表格とされるドラクロワの作品に相応しく緻密かつ鮮烈に描いているために、史実を忠実に再現した「歴史画」のように見える。また画面の中央にひときわ大きく描かれた唯一の女性も、他の人物と同じように同時代の服装をしているために、実在した女性であるかのようなのである。だが、彼女は「自由」を象徴するマリアンヌである。

ドラクロワが描くマリアンヌは異色である。それまでのマリアンヌが台座の上から静かに俯瞰しているのに対して、ドラクロワのマリアンヌは台座から降りて「自由を求める民衆を導き共に闘うマリアンヌ」である。

「自由を求める民衆を導き共に闘うマリアンヌ」というモチーフの作品はその後も現れる。近くはパリ・エトワール凱旋門の壁面に置かれたフランソワ・リュード作の彫刻『ラ・マルセイユーズ：1792年』（1833～36年）がある。マルセイユを出発した連盟兵をパリに向けて先導している。



同じモチーフの作品は約40年後の1870年頃にも現れる。いずれも作者不詳だが3枚を挙げる。



左の絵で〈L'INTERNATIONALE〉(インターナショナル〔国際労働者協会。1864～1876 年〕)と大書きされた赤旗を振り真っ赤な衣装の女性は、左手で千切られた鎖を握り、右足では〈privilèges〉(特権)と〈monopoles〉(独占)の文字を踏みつけている。

中央の絵の右上隅には〈le 4 septembre 1870〉(1870 年 9 月 4 日)と共和政臨時政府樹立の日付が書かれている。上段のピンクのリボンには〈VIVRE LIBRE, OU MOURIR!〉(自由に生きるか、しかならず死!), 下段には〈VIVE LA RÉPUBLIQUE!〉(共和国万歳!)と書かれている。

右の絵はパリ・コミュン(1871 年 3 月 26 日～5 月 28 日)を表現している。赤旗には〈droits du peuple〉(人民の権利)、絵の底には〈Je veux être libre! c'est mon droit et je me défends〉(私は自由であることを望む。それは私の権利であり、私は我が身を守る)と書かれている。

6. マリアンヌ・コンクール

1848 年 2 月 24 日、ルイ・フィリップが王位を追われて共和政政府が樹立されると、新政府は「美術家たちへのアピール」を発して共和政の象徴となる作品を制作するよう求めた。

その際に示された基準は次のとおりであった。

・「自由・平等・友愛」を一人の女性像で表現する。

- ・安定性を確保するために座像とする。
- ・青・白・赤の3色を画面の主調色とする。ただし衣装であることを要しない。
- ・戦闘的であることを避けるためフリジア帽と赤色は控えめにする。
- ・挑戦的にならぬよう斧を描かない。

応募作品は絵画 450 点、彫刻 173 点、メダル 31 点、エンブレム（文書用装飾）41 点の多数となった。

ここでは披見し得た絵画のうち 4 枚を示す。まず 3 枚。左から順にアルマン・カンボン、ジュール・クロード・ジグレール、セバスティアン・コルニュの作品である。



コルニュの作品が立像で寛衣の赤が強調されているほかは、いずれも基準に即している。際だっているのは、どの作品もこれまでのマリアンヌ像にはなかったライオンを描いていることである。カンボン画とジグレール画ではマリアンヌの足元に、コルニュ画では台座に置かれた肘掛け椅子の左右の脚部にライオンが彫られている。ライオンは「人民の勇気・力」のアレゴリーだが、コルニュ画ではさらに右手で〈Souveraineté du peuple〉（人民主権）と書かれた文書を振りかざしている。またジグレールの作品では「結束、統合」のアレゴリーである大きな束稈が描かれている。このように、どの作品でも安定的で強固な共和政を支えるのは主権者たる人民

の力であり結束であることが強調されているのである。

次は下左に示したオノレ・ドーミエの『共和国』。「共和国」像を子どもたちに授乳する逞しく豊饒な女性の姿で描いたこの作品は、1832 年創刊の風刺新聞『シャリバリ』での版画家だったドーミエの作品のなかでも、コンクールへの応募作品のなかでも異色である。

ドーミエは下右に示したルネサンス期イタリアの画家アンドレア・デル・サルト画『慈愛』(1518 年) から着想を得たものとされている。



ここで、披見の限り日本では唯一の研究である鈴木杜幾子の論文「オノレ・ドーミエ《共和国像》をめぐる」からやや長く引用する。

第二共和政の当初の目標の一つは普通選挙であったが、それは 21 歳以上の男子全員に選挙権を与えるということであって、女性は当然のように排除されていた。だがそれにも拘わらず、当時共和国は「多産な母」「世界の中心に座ってすべての国民に(共和主義という)乳を与える母」として称えられていたのである。究極の「他者」としての女性の姿がここにある。かつて、ドラクロワの《自由の女神》は、大画面を埋める敵味方の「現実の」男たちの中でただ一人、「自由」の観念の擬人像として、現実を生きる女性たちとは何の関りもない存在として、名のみ男たちの理想として描かれたのであった。そしてドーミエ

の共和国像は、同じように逞しい体躯とはだけた胸をもつその妹なのである。……彼の共和国は「慈愛」像を基本とし、ドラクロワの《自由の女神》を継承し、現実の共和政からは徹底して排除されていた女の身体に男たちのファンタズム〔幻想〕を仮託した、その意味では何らの挑戦的性格を持たない作品であった¹¹。

まことに含蓄に富んだ鈴木 の指摘は筆者が先に触れた問題——現実には「自由」を享受していたのではなく「共和国」という政治の主体とされていない女性を「自由」や「共和国」のシンボルとすることについては、「自由の理想を表現するために選ばれた」というだけで説明し尽くせるだろうか。難問である。——に関わって示唆的である。

鈴木が指摘するとおり、女性 は現実の共和政から「当然のように」「徹底して」排除されていた。革命期にはアントワネット、グージュ、ロラン夫人の処刑に前後して「女性の結社禁止令」（1793 年 10 月 30 日）や「女性の議会傍聴禁止令」（1794 年 5 月 21 日）、「女性の政治的集会参加禁止令」（同年 6 月 26 日）などの「反女性立法」が相次いで発布された。かくして、人権の享受を拒否された女性 は公的な空間から排除されて「国民国家」の周縁にとり残されたのである。

ナポレオンは「フランス革命の子」に相応しく反女性的性格を一層鮮明にする。『ナポレオン法典』（1804 年）にはジェンダー・バイアスが通底している。『法典』は総論部分では法の下での平等をうたうが、各論部分では女性（とくに妻）に対するさまざまな差別規定を設けている。そして、『法典』とこれを追認した家族法制は、カトリック的女性観などとも相俟って、女性の参政権実現を遅らせる要因となるのである。

前出のボネ著『自由・平等・排除：革命期の女性画家、1770～1804 年』が詳論しているが、革命期まで輩出された女性画家が画壇から排除されるのは『ナポレオン法典』を画期としてであったという。

¹¹ 鈴木杜幾子「オノレ・ドーミエ《共和国像》をめぐる」（『美術フォーラム 21』10 号、醍醐書房、2004 年、100-107 頁）

フランス女性が置かれた状況は第二共和政期も、さらに第三共和政を経ても変わらない。フランスで女性参政権が実現するのは 1944 年、その最初の実施は日本と同じ 1946 年である。女性の人権という点ではフランスは日本並みの後進国なのである。

再度、鈴木 of 指摘から抜粋する。

だが、それにも拘らず、当時共和国は「多産な母」「世界の中心に座ってすべての国民に（共和主義という）乳を与える母」として称えられ、女の身体に男たちのファンタスム〔幻想〕を仮託した。「自由」の観念の擬人像として、現実を生きる女性たちとは何の関りもない存在として描かれた。

そのような「究極の『他者』」としての女性に求められたのは「子を産み、授乳し、育てる性」としての役割であった。

この「子を産み、授乳し、育てる性」という性別役割を自明のものとするという点はオランプ・ドゥ・ゲージュの『女性と女性市民の権利宣言』にも明瞭に見られる。

ゲージュの『宣言』は『人権宣言』を下敷きに字句変更・加筆・削除などの修正を施して起草されたものである。2カ所から引用する。下線部はゲージュによる字句変更箇所を、太字は加筆であることを示す。

まず『人権宣言』の前文末尾の文章。

その結果として、国民議会は最高存在の面前で、かつその庇護のもとに、人間と市民との以下のごとき諸権利を承認し、かつ、宣言する。これをゲージュは次のように書き換えた。

その結果として、母性の苦痛のなかにあつて勇氣と美とに秀でた性は最高存在の面前で、かつその庇護のもとに、女性と女性市民との以下のごとき諸権利を承認し、かつ、宣言する。

次に『人権宣言』の第 11 条。

思想および意見の自由な伝達は、人間の最も貴重な権利のひとつである。したがって、およそ市民は、自由に、語り・書き・印刷することができる。ただし、法律によって定められた場合には、その自由の濫

用について責任を負わなければならない。

これをゲージュは次のように書き換えた。

思想および意見の自由な伝達は、女性の最も貴重な権利のひとつである。なぜなら、この自由が、子どもに対する父親の嫡出関係を確保するからである。したがって、およそ女性市民は、野蛮な偏見が真実を偽らせることのないように、自由に、自分が貴方の子の母親であると言うことができる。ただし、法律によって定められた場合には、その自由の濫用について責任を負わなければならない。

このように、女性は「母性の苦痛のなかにあって勇氣と美とに秀でた性」(le sexe supérieur en beauté, comme en courage dans les souffrances maternelles) であるとし、「母性の苦痛のなかにある」にもかからわず、否むしろ「母性の苦痛のなかにある」が故に、男性よりも「勇氣と美とに秀でた性」であり、そして父と子の関係を証明できるのは母親なのだから、人権が認められなければならないと主張したのである。

「母性」に権利要求の根拠を求めるゲージュの論は、未婚や非婚の、あるいは子を持たぬ女性の人権を蔑ろにする危うさを内包していることを指摘できよう。だが、家父長制度が支配的だった当時において、同じ土俵に立つてその論理を逆手に取った主張には説得力がある。

ところで、『人権宣言』の第10条は次のようにうたっている。

何びとも、その意見の表明が法律によって定められた公の株序を乱すものでない限り、その意見のゆえに、たとえそれが根源的な意見であろうとも他から脅かされることがあってはならない。

ゲージュは上の条文を引き写しにした後に、次のように加筆した。

何びとも、その意見の表明が法律によって定められた公の株序を乱すものでない限り、その意見のゆえに、たとえそれが根源的な意見であろうとも他から脅かされることがあってはならないのであり、**女性には処刑台にのぼる権利があるのだから、同じように、演壇にのぼる権利も持たなければならない。**

皮肉と言うべきか非情と言うべきか。ゲージュは「演壇にのぼる権利」

を行使できなかったが「処刑台にのぼる権利」は叶えられた。

7. 胸をはだけたマリアヌ

先に「グロのマリアヌが右乳房を露わにしているのに対して、ヴァランのマリアヌの両乳房は衣装の下に隠れている。この違いも気になるところである」と書いたことに言及したい。

1792年の国民公会も1848年の第二共和政政府も「胸をはだけた女性」であることを基準にしていない。だが、これまで取り上げた絵画のうち約半数が胸をはだけている。グロ画『共和国』のほかドラクロワ画『民衆を導く「自由」』、ゴス画『自由・平等・友愛、または奴隷解放』、ドーミエ画『共和国』そして「インターナショナル」の赤旗を振る女性である。

この点を考察するには身体表象とくに裸体画の歴史を辿る必要があり、ここでも鈴木 の指摘が重要である。鈴木は、

「ヌード」の語がもっぱら女性裸体を意味するようになるという現代にいたる変化が起きたのは、おそらく、王政復古末期から、七月王政、第二帝政を通じてアカデミズムの大御所だったジャン＝ドミニク・アングル(1780～1867年)と、その好敵手だったロマン主義の領袖ウジェーヌ・ドラクロワ(1798～1863年)においてだったのではないかとと思われる。

とし、その代表例として、アングル画『トルコの浴場』(1862年)、ドラクロワ画の『サルダナパロスの死』(1827年)と『民衆を率いる「自由」』(1830年)を挙げる。そして、次のように指摘する。

このように19世紀前半にアングルとドラクロワによって前景化され、同時に美術表現における「他者」としての地位を再付与された女性の身体は、引き続きクールベ、マネ、ピカソ等の男性芸術家たちによって近代絵画の実験の場になってゆく。芸術の歴史始まって以来の、「創り手としての男性対素材としての女性」という役割分担がもっとも強化されたのは、皮肉なことにフランス革命を経て平準化された個人を

基本単位とする近代においてであったのである¹²。

ドラクロワ画『民衆を率いる「自由」』のマリアンヌはセミヌードなのだが、筆者は、鈴木が女性の裸体画の歴史上重要なターニング・ポイントとなったとしていることに注目したい。

ここで、遠回りになるが女性の裸体画の歴史を辿る¹³。

女性の裸体画は近代西洋絵画における重要なジャンルである。ある計算では裸体画の85パーセントが女性の裸体だといわれる。とはいえ、どのような裸体画でもよいとされたのではない。一定の「作法」（ラテン語でデコールム decorum という）があった。それは「ヨーロッパの生身の女性の裸体を描いてはならない」というものである。だが、実際には女性の裸体が大量に描かれてきた。それは、描いてもよいとされたものがあったからである。神話や「聖書」の記述を題材したものや歴史上の出来事に登場する人物を裸体で描くこと、事物を擬人化すること、ヨーロッパ以外の世界の女性の裸体は禁止されないことが暗黙のうちに了解されたのである。

次頁には、いずれも名画である実例を挙げて、それらがなぜデコールムに抵触しないのかを示すことにする。

¹² 鈴木前掲『フランス革命の身体表象』41-47頁。

¹³ ジョルジュ・デュビイ編、杉村和子／志賀亮訳『女のイマージュ』（藤原書店、1994年）；阿部良雄「絵画におけるオリエンタリズム——19世紀西洋美術史の視点から」（辛島昇／高山博編『地域の世界史2』山川出版社、1997年）；鈴木杜幾子／千野香織編著『美術とジェンダー』（ブリュッケ、1997年）；高階秀爾監修『増補新装 西洋美術史』（美術出版社、2002年）などを参照した。



㍿



㊀



㊁



㊂



㊃



㊄



㊅



㊆

㍿ボッティチェッリ『春』(1477~78年頃)の部分:「愛」「貞節」「美」の三女神の擬人化。

㊀ルーベンス『三女神』(1635年頃):㍿と同じ。

㊁ティントレット『スザンナの水浴』(1557年):旧約聖書の外典「ダニエル書」の記述による。

㊂ゴヤ『裸のマヤ』(1798~1800年頃):マヤ(またはマハ)はスペインの女性だが、フランスでは「ピレネー山脈を越えると、そこはもうアフリカである」という意識があり、スペインは非ヨーロッパとされた。

㊃アングル『グランド・オダリスク』(1814年):「オダリスク」はトルコ語で「女性」を意味する。

㊄アングル『トルコの浴場』(1862年):説明を要しないだろう。

- ㊦ ドラクローワ『サルダナパロスの死』（1827年）：紀元前7世紀、アッシリア帝国の王の最期を描いた「歴史画」。
- ㊧ アングル『泉』（1856年）：「泉」の擬人化。

このようにデコールムの網の目を搔い潜るようにして女性の裸体が描かれたのである。

ところが19世紀後半になるとヨーロッパの生身の女性の裸体が描かれるようになる。先駆けとなったマネの作品を2枚示す。



一枚は左の『オランピア』（1863年）。これが公表されるとたいへんな非難が起った。それは、描かれた女性が神話や歴史上の女性ではなく、非ヨーロッパ世界の女性でもなく、ごくありふれた生身のフランス人女性だったからである。絵画法でも批判されたようだ。遠近法を無視して平面的な描写をしているのに加えて、女性の身体の輪郭を明瞭にする線やベッドの脇に立つ使用人の黒人女性との間の白・黒のコントラストから白人女性の身体が浮き立ち強調されていることが問題視された。

もう一枚は中央の『草上の昼食』（1863年）。これは『オランピア』以上に物議を醸し「公序良俗に反する」と酷評された。最大の理由は『オランピア』と同様にフランスの生身の女性（モデルになったのはマネの友人の愛人だったヴィクトリーヌ・ムーラン）の裸体が描かれたためであった。批判が起こるのを予測してであろう、マネは構図の範をルネサンスの偉大な画家ラファエロ・サンティがギリシャ神話を題材にしたデッサン『パリスの審判』（1530年、その部分が右の図）に求めた。

マネの作品は『オランピア』も『草上の昼食』も当時は酷評されたが、

それ以後のヨーロッパでは生身のヨーロッパ女性の裸体を描くことが一般化する。こうしてデコールムは無いにも等しくなったのである。それにしても、『草上の昼食』の男性たちが正装している傍らで女性が文字どおり一糸纏わぬ姿で居るのは異様である。

次にマネ以後の作品を 2 枚、クールベ画『女とオウム』(1866 年)とピカソ画『アヴィニョンの娘たち』(1907 年)を挙げ、あわせてシルヴィア・スレイ画『トルコの浴場』(1973 年) もあらかじめ示しておく。



若桑みどりは、西洋美術史のなかで女性が多く描かれ、それも裸の女性像が多いのは、美術の注文主、美術の作者、批評家、主たる鑑賞者が男性だったからであり、わずかな例外を除いて女性はそのに関与していないことによることを強調している¹⁴。

鈴木による「創り手としての男性対素材としての女性」の対比に、筆者は「観る側としての男性対観られる側としての女性」を加えたい。

ドーミエに戻る。彼は「慈愛」に満ちた女性を子どもに授乳する「胸をはだけた」姿で描いたのだが、「慈愛」を「胸をはだけた」姿で描くことは必須だろうか。「慈愛」に満ちた女性や家族を描いた作品は枚挙に暇がないが、ここでは、次頁にラファエロ画『子椅子の聖母』(1513～14 年)、フランソワ・ブシェ画『昼食』(1739 年)と M・ドゥ・ジュンヌによるジャン＝ジャック・ルソー『エミール』への挿画(1777 年)を挙げる。

¹⁴ 若桑みどり『象徴としての女性像——ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』(筑摩書房、2000 年)



前頁に挙げたシルヴィア・スレイ画『トルコの浴場』はアンゲル画『トルコの浴場』の女性を男性に置き換えたパロディである。スレイは現代米国の女性画家だが、彼女はこの絵を見る人が抱くに違いない「違和感」を予測している。「奇妙」とか「不自然」と感じる者の深層にある「ヌード＝裸婦」という固定観念を抉り出しているのである。スレイは女性の裸体と同じように男性の裸体も盛大に描けと主張しているのではない。彼女は「女性は屈辱的なポーズをとらされるオブジェとして描かれることが多いが、愛と喜びを強調した品位とヒューマニズムをもって、男性も女性も等しく知的で思慮深い人間として描きたいのです¹⁵」と語っている。

ずいぶん遠回りしたが、結論は次の点である。——マリアンヌを描いた男性画家たちも「ヌード＝裸婦」というステレオタイプから免れず、そのため「胸をはだけた」姿で描くことに躊躇はなかったのではないか。

8. 帝国の女神マリアンヌ

近年は下火になったが、ひと頃、日本ではフランス人が「カトールズ・ジュイエ」（〈quatorze juillet〉7月14日）と言う「フランス革命記念日」を「巴里祭」と称して賑わいを見せたものである。

フランスが「フランス革命記念日」を国民祝祭日としたのは1880年7月14日が最初であり、パリ郊外ブローニュの森にあるロンシャン競馬場を会

¹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Sleigh

場到大規模な軍事パレードと式典が挙行された¹⁶。

下のリトグラフはその時の様子を描いたものである。下段には〈LA RÉPUBLIQUE TRIOMPHANTE PRÉSIDE À LA GRANDE FÊTE NATIONALE DU 14 JUILLET 1880〉(勝利を収めた共和国が1880年7月14日の大国民祝祭を主宰する)と書かれている。



右上に1789年7月14日のバステューユ要塞とこれを攻囲する民衆が描かれ、左上にはアジアやアフリカへ向かうのであろう帆船が見える。

リトグラフには「共和国」のイメージが溢れている。数多くの三色旗、中央に〈République Française〉(フランス共和国)の略である〈RF〉のロゴ、そして何よりも、右手で大きな三色旗を持ち、左手では刃が剥き出しの剣を立て軍の統帥としてパレードを観閲する、奈良や鎌倉の大仏像を思わせるような巨大なマリアンヌである。式典会場のロンシャン競馬場には当時も今もマリアンヌ像が置かれていない。それは「勝利を収めた共和国」のアナロジーとしてのマリアンヌ像である。

¹⁶ 森村敏己「記憶とコメモレイション：その表象機能をめぐって」(『歴史学研究』742号, 200年10月); Luce-Marie Albigès, 《Première fête nationale du 14 juillet (1880), à Paris et à Angers》, *Histoire par l'image* [http://www.histoire-image.org/fr/etudes/premiere-fete-nationale-14-juillet-1880-paris-angers]; Christian Amalvi, “Le 14-juillet: naissance d’une fête nationale” [https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/]

マリアンヌの表象（浜）

念のため下に 1880 年の式典をピエール・プチが撮影した写真, ジャン＝バチスト・デターユとアルフレッド・ロールによる絵を示した。



プチの写真にもデターユの写実的な絵にもマリアンヌ像は見えない。ロールの絵では様々な社会層の老若男女のほか外国人も見え、天蓋の後方には小さく描かれたマリアンヌの立像も見える。この絵は当時教育相だったジュール・フェリーの注文を容れて、式典がロンシャン競馬場ではなくパリの共和国広場で行われたという想定で描かれたものである。

次に示す 3 枚は 20 世紀初頭のものである。



左は〈Les Colonies Françaises〉(フランス領植民地)と表題された 1900 年頃の冊子の表紙である。マリアンヌは「権力」のアレゴリーである鎧を纏い、左手に持つ青・白・赤の 3 色で彩りされた盾には〈progrès〉(進歩)〈civilisation〉(文明)〈commerce〉(商業)と書かれている。周囲の人物の服装から、マリアンヌが帆船で到着したのは中国や東南アジアであることが分かる。平野千果子の『フランス植民地主義の歴史——奴隷制廃止から植民地帝国の崩壊まで』(人文書院, 2002 年)は 1848 年の奴隷制廃止から第二次世界大戦後の民族独立戦争に至る 150 年間を精密に辿った日本では初の研究だが、その本の表紙に掲載したのがこの図である。

中央と右の 2 枚は日刊新聞『ル・プチ・ジュール』の表紙である。1863 年に創刊されたこの新聞は、A 3 判の小形のサイズで 5 サンティームという他の新聞の 3 分の 1 の価格で内外のニュースのほか娯楽情報も盛り込みカラーの挿画入り大衆紙であった。ピークの 1895 年には 200 万部に達して『ル・パリジャン』『ル・マタン』『ル・ジュール』と並ぶ 4 大紙の一つとなった。1894 年ドレフュス冤罪事件では反ドレフュスの旗幟を鮮明するなど、その論説は保守的であったが、特徴的なのは対外戦争や植民地主義的進出を伝える記事も多いことで、表紙にはマリアンヌが描かれるものもあった。ここではそのうちの 2 枚を挙げた。

中央は 1910 年 3 月 6 日付で〈HONNEUR AUX HEROS DE L'EXPAN-TION COLONIALE!〉(植民地拡大の英雄たちに敬意を!)と書かれ、きわめて好戦的である。

右は 1911 年 11 月 19 日付で、底部には〈LA FRANCE VA POUVOIR PORTER LIBREMENT AU MAROC LA CIVILIZATION, LA RICHESSE ET LA PAIX〉(フランスはモロッコへ文明と富と平和を思うままに運ぶことができるようになる)と書かれており、モロッコの「文明化」=「植民地化」の気運を煽っていることが分かる。マリアンヌが左手に持つ壺からは金貨がこぼれ出て、それにモロッコ人が群がっている。マリアンヌはモロッコ人を見下し蔑むような高慢な態度に見える。なんとも露骨である。この雑誌が出た翌年 1912 年 3 月 30 日のフェス条約によってフランスはモ

ロッコの保護国化に成功した。ジル・マンスロンが『マリアンヌと植民地——フランス植民地史序説』（2003年）¹⁷の表紙に掲載したのはこの図である。彼は、マリアンヌ像によって表象されるフランス植民地主義の歴史を、第一共和政期は黒人奴隷制の廃止、第二共和政期は「文明化の使命」を標榜しての「野蛮な世界」の植民地化、第三共和政期は「劣等民族」の植民地化を「優等民族」の権利として正当化したことで特徴づけられるとし、その第三共和政期の植民地主義の性格をこの図で示したのである。

『ル・プチ・ジュール』のマリアンヌがフリジア帽を載せているほかは、「自由」「平等」「友愛」を表すアレゴリーはない。そこに描かれているのは植民地領土拡張の最前線に立つ植民地主義・帝国主義の尖兵としてのマリアンヌであり、さしずめ「帝国の女神」である。

19 世末から 20 世紀初頭のフランスは、「グレート・ブリテン」に対抗して〈la plus grande France〉（より大いなるフランス）の構築を国是とした。その結果、植民地帝国は両世界大戦間期の 1920 年～30 年代に最大版図に達することとなる。

ところで、3 枚の図のマリアンヌを前に示したヘラクレスに置き換えたらどうなるだろうか。アジアやアフリカへの進出の侵略的、暴力的性格を憚ることなく赤裸々に表現することになるであろう。マリアンヌで描くと、効果のほどはともあれ、カムフラージュにはなるだろうか。

おわりに

マリアンヌ像が誕生してから今年（2019 年）で 225 年になる。本稿で取り上げた 27 枚のマリアンヌ像は、その前半分の 1794 年から 1911 年までの 117 年間、通常「長い 19 世紀」と呼ばれる期間にあたるものである。後半分 100 年余を残しており、また筆者の研究領域と問題関心に限定したた

¹⁷ Gilles Manceron, *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France*, Paris; La Découverte, 2003.

めに、アギュロンやボントが取り上げた胸像やコインや切手によるマリアンヌの「拡散」「根付き」現象などを割愛している。

そのため、ここでは保留していた点と補足に言及するにとどめる。

第 1 は先に「グロは国民統合や国権を、ヴァランは自由や人権を強調している。この違いは、グロが男性で、ヴァランが女性であることと無関係ではないかもしれない」とした点について。

ヴァランの『自由』は背景に大きなピラミッドで「平等」のアレゴリーであるトライアングル、右下隅の足元には「解放」のアレゴリーである千切られた鎖、右手に持たせた『人権宣言』を描いている。そして衣装は古代風の寛衣ではなくフランス革命時代のものである。ヴァランが『自由』で描くマリアンヌは「自由」「平等」を求める同時代のフランス女性であり、あるいはヴァラン自身であるのかもしれない。

第 2 は「自由」と「共和国」の概念の多様性について。

最初の項目「マリアンヌの誕生」で示したマリアンヌと最後の項目「帝国の女神マリアンヌ」で示したマリアンヌとのあいだのコントラストは一目瞭然である。端的に言えば、「自由」と「共和国」をシンボライズするものとして誕生したマリアンヌは「自由の女神」から「共和国の女神」へ、そして「帝国の女神」へと変容したのである。

本稿執筆中の 2019 年 5 月 18・19 日に第 69 回日本西洋史学会大会が開催されたが、その一つの小シンポジウムのテーマは「『革命』『自由』『共和政』を読み替える ― 向う岸のジャコバン」であった。ここでの「向う岸」とはスウェーデン、ポーランド、ハンガリー、革命ロシアなどの北・東欧であり、それによって「革命・自由・共和政の概念がもった多義性と輻輳性に着目しながら、近世から近代への変動期の実態に肉薄する」との趣旨である。「革命・自由・共和政の概念がもった多義性と輻輳性」は「革命・自由・共和政の概念」が誕生したフランスにも見出される。

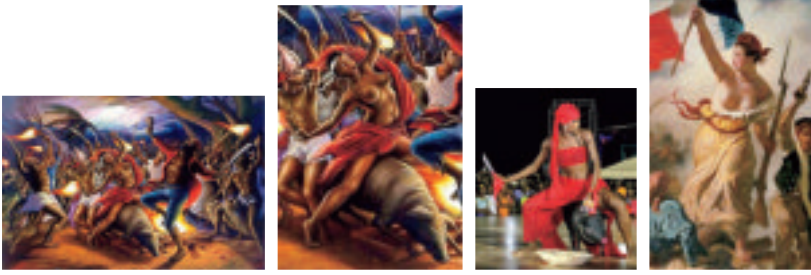
次にジル・マンスロンの論説について補足する。

マンスロンは 2007 年 12 月 8 日～9 日に日仏会館主催のシンポジウム「植民地主義の過去、未来のための記憶」で“Marianne et les colonies:

l'œuvre et l'idée coloniales de la République française”と題する報告を行った。残念ながら出席できなかったが、さいわい松沼美穂による翻訳「マリアンヌとその植民地——フランス共和国の植民地の成果とイデオロギー」（『日仏文化』80号、2011年9月）で知ることができた。全体として間然するところがないのだが、疑問なのは「植民地支配はフランス史のなかで共和政の創設よりずっと前にさかのぼり、しかも第一共和政の時代には共和主義思想は、まずもって植民地を拒絶したのであり、その後19世紀を通じてヨーロッパの全ての国々が植民地帝国の建設を目指すという文脈のなかで、それに同意していったのである」（傍点筆者）としていることである。

この指摘とくに傍点を付した個所には賛成しがたい。筆者は最近では前掲の拙論「ハイチから見た『人権宣言』」（2015年）で「1794年の黒人奴隷制廃止決議は、黒人奴隷蜂起による混乱に乗じてサン＝ドマングを奪取すべくスペインとイギリスが軍事侵攻してきたことによる植民地喪失の危機を打開するための、そして、『カリブ海の真珠』と呼ばれフランスの対外貿易において死活的に重要な植民地だったサン＝ドマングを死守するという経済的、軍事的動機による窮余の策だった」と書いたが、同様の趣旨は「フランス革命の植民地問題—黒人奴隷制の廃止をめぐる論争」（『歴史学研究』419号、1975年4月）を皮切りに、拙著『ハイチ革命とフランス革命』（北海道大学図書刊行会、1998年）の特に「第5章：フランス革命と植民地主義」で詳細に論証し、以来、繰り返し書いてきた点である。フランス革命はけっして植民地主義そのものを拒絶するものでも否定するものでもなかった。のみならず、革命は19世紀における新たな植民地主義的展開の起点となり、これを正当化する根拠として『人権宣言』が援用されることとなるのである。

最後にハイチ（または黒人）のマリアンヌについて。



上左の絵は現代ハイチの画家ユルリック・ジャン＝ピエールの『カイマン森の儀式』(2015 年)である。前々稿「『カイマン森の儀式』の表象」で詳述したが、「カイマン森の儀式」とは、1791 年 8 月 14 日にヴードゥーの神官であるブクマンの主宰のもと、サン＝ドマング北部のカイマン森に参集したプランテーションを代表する黒人奴隷たちがヴードゥーのセレモニーのなかで一斉蜂起の誓約したもので、これを発端とするハイチ革命の展開が黒人奴隷制の廃止とハイチ独立に帰結したものである。

画面中央の黒豚に跨っている女性は儀式の主役の一人である女性神官セル・ファティマンである。剣を振りかざし黒豚に跨るファティマンの姿は毎年 8 月 15 日に「カイマン森」で催される記念野外劇でも見られる(右から 2 枚目)ものだが、ドラクロワ画『民衆を導く「自由」』のマリアンヌ(右端)を模して描かれているのである。ユルリック・ジャン＝ピエールが描くファティマンは「ハイチの黒人奴隷たちを解放へと導く『自由』」であり、「マリアンヌの表象」の歴史上初の黒人のマリアンヌである¹⁸。ユルリック・ジャン＝ピエールにはハイチの歴史や歴史上の人物を描いた多数の作品があるのだが、彼は「私が歴史画を描くのはハイチ人が栄光の歴史

¹⁸ Courtney Young, “Representing Bois Caïman, Painting Mystery and Memory: Bois Caïman in Visual Art”, [https://sites.duke.edu/blackatlantic]; Marc A. Christophe, “Ulrick Jean-Pierre’s Cayman Wood Ceremony” *Journal of Haitian Studies*, Vol. 10, No. 2, Bicentennial Issue (Fall 2004), pp. 51-54.

をたえず参照できるようにするためである¹⁹」としている。

〈「図像」によって「歴史」を読み解く〉と同時に〈「歴史」によって「図像」を読み解く〉ことを試みる「表象シリーズ」は、「カイマン森の儀式」の図柄が描かれた一枚の切手を示すことから始まり、「フランスにおける『黒人奴隷制廃止』の表象」を経て「マリアンヌの表象」へと続いたが、図らずも、ハイチ人のアイデンティティの原点である「カイマン森の儀式」に戻る事となった。



マリアンヌがシンボライズする「自由」「共和国」とそのアレゴリーはハイチの国章にも見られる。上左に示した建国時の国章には、リボンに〈égalité〉（平等）と〈liberté〉（自由）と文字が書かれ、「自由の木」の椰子の先にはフリジア帽が載っている。右に示した1964年制定の現在の国章では、〈égalité〉と〈liberté〉の文字は〈L'union fait la force〉（団結は力なり）という標語に代わるが、建国時と同じように椰子の先に青と赤2色のフリジア帽が載っている。12年余に及ぶ激しい解放・独立運動の過程で鞭と強制による最悪の人権侵害である黒人奴隷制に終止符を打ち、さらに進んで植民地支配を覆して世界史上初の黒人共和国となったハイチは、旧宗主国であるフランスの革命が掲げ、そして古代ローマにまで遡る「解放・自由」の思想を、その実態はともあれ、普遍的な価値のある希望として継承しているのである。

¹⁹ <http://kentakepage.com/category/black-art-and-photography>

〈付記〉

「表象シリーズ」3 編で用いた図像をすべてカラーで掲載することができ、いずれも解像度の高い鮮明な印刷となった。編集・印刷に携わった皆さんの丁寧な仕事の賜物である。記して謝意を表したい。