

ギュスターヴ・クールベのりんごの意味 ——自画像としての静物画——

山柘あおい

1. 問題提起

本研究は、19 世紀フランスの画家ギュスターヴ・クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) によって、1871 年から 72 年にかけて、パリ・コミュンへの政治的関与による投獄の際制作された果物の静物画についての意味解釈を行うものである。

もっともこれまで、これらの静物画はその伝記的な価値からも、言及される機会自体は決して少なくなかった。早くにはジョルジュ・リアが 1906 年の伝記の中で、ドラクロワ、ファンタン＝ラトゥール、セザンヌの名前を引き合いに出すことで、クールベの静物を美術史の正統の中に位置づけようと試みている⁽¹⁾。また、2000 年にオルセー美術館で行われた展覧会は、クールベとコミュンの関わりの再検討を行い、作品が制作された文脈を明らかにするものであった⁽²⁾。

しかしながら、その作品解釈について言えば、例えば、マックス・ビュションがクールベについて「りんごの木が実をつけるように単純に絵を生み出す」と評した言葉の「文字通りの実践」とするシャピロの解釈⁽³⁾や、「自然との接触を断たれた」クールベが「目の前のりんごに自然への全愛情を託」したという阿部良雄の解釈⁽⁴⁾のように、多くがきわめて詩的かつ断片的なものに留まっている。

纏まった形での主要な先行研究としては、クールベの作品を中心に静物画の持ち得る政治的意味について考察を行ったプシブリスキ⁽⁵⁾や、1872 年のサロンに出品されたクールベの静物画と裸婦を政治的コンテクストから解釈した石谷治寛の研究⁽⁶⁾が挙げられるが、これらの研究においてもなお、作者の意図に関わる解釈として制作の視点を考慮する可能性が残されているように思われる。

以下、本論では制作論の立場に立ち、クールベの書簡の再読から彼の制作意識を探り、一連の静物画を包括的にとらえ直した上で、とりわけ 1872 年のサロンへの出品作と考えられるりんごの静物画に着目し、その意味を明らかにする。

2. 静物画の位置

2-1 「奇妙な果物の絵」

まず、作品の制作に関わる年譜を簡単に確認しよう。コミューンの鎮圧の後、1871 年 6 月 7 日に捕らえられたクールベは、賠償金 500 フランと禁固六ヵ月を課せられ、9 月 22 日、サント＝ペラジーの牢獄に投獄される。10 月にはすでに絵画制作の許可が下りるが、外出や人物のモデルは依然として禁じられたため、妹ゾエの勧めにより、独房の中で花や果物の静物画を描き始める。獄中で約三ヵ月を過ごしたのち、年末には健康状態の悪化による手術のためヌイイの療養所に移され、翌 1 月初めには制作を再開している。3 月 2 日に六ヵ月の刑期満了を迎えるが、彼を取り巻く喧騒から逃れ制作を続けるため、療養所に留まる。翌 3 日にはヌイイで 13 枚の絵を描いたと妹宛に伝えている。さらに、ヌイイで制作した静物画の内の一点と、1869 年にミュンヘンで制作された裸婦 (F667) がサロンに提出されたが、それらはともに落選させられたため、各々デュラン＝リュエル画廊とオット画廊にて展示された。

この時期のクールベの書簡の中に、作品の制作に関する言及はほとんど見られないが、残された僅かな発言から、その意識の推移を読み取ることが可能である。サント＝ペラジーへの投獄後、制作への言及が初めて現れるのは、弁護士のシャルル・ラショーに宛てた 10 月 25 日付の書簡で、彼は次のように、外出とモデルの使用の制限に対する強い不満を漏らしている。

私はあらゆる苦しみの中にある。憲兵たちは皆、私がサント＝ペラジーで仕事し、そこでの構想を実行に移すことを妨げる。外出も、日の光も、モデルも何も許されず、部屋の中で絵を描くことを許されたただけだ。彼らの許可は何の役にも立たない。というのもこのような状況では、神様とマリア様以外に他のモチーフ

が無いからだ⁽⁷⁾。

また、ゾエからジョリクレール夫人に宛てた書簡には、以下のように読める。

私は彼のところに、花と果物をモデルとして持って行きました。私は彼に対し、たとえ部屋の中であっても、それらを描くよう励ましました。それは彼の気晴らしになるでしょう⁽⁸⁾。

ここから推察されるように、サント＝ペラジーでの静物画の制作は、モチーフの限られた環境での譲歩による部分が大きく、特別な意図があったとは考えにくいだろう。

さらに、翌年1月6日に、ヌイイからウジェーヌ・ブーダンに宛てた書簡には、「今のところは果物の絵を描いている」⁽⁹⁾とあり、同じ日の家族宛の書簡にも、「私は再び絵を描き始めたが、今のところ大きなことは考えられない」⁽¹⁰⁾とある。以上の言葉からは、1月時点のヌイイでの制作は、未だサント＝ペラジーでの制作の延長にあったことが伺える。

ところが、3月3日の妹ジュリエット宛の書簡は以下のように読め、制作意識に変化が認められるのである。

ドゥヴァル邸に来てから私は13枚の絵を描いた。ここで私はすばらしく順調だ。[中略]私はまだ自然から描くことができない。ここで、私はいくつかの奇妙な果物の絵を描こうと思いついて、これはとてもうまくいっている。妹が、りんごや洋梨や葡萄を送ってくれたが、それらはサント＝ペラジーで役に立った。それまではっきりと見えず、あまりうまくできなかったが、ここで、うまくいくようになった⁽¹¹⁾。

このことから筆者は、この間作品に何らかの意味の転換が起こったとし、これ以前の静物画と以降の特定の作品を、意味の上で異なるものとして考える。

ロベール・フェルニエの編纂したカタログ・レゾネには、りんごや洋梨を中心とす

る当該の果物の静物画が、30点掲載されている。これら30点の静物画は、描かれた背景により大きく三つのタイプに分類ができ、①中立的な背景に描かれた作品が18点、②戸外の風景を背景に描かれた作品が10点、③室内の風景を背景に描かれた作品が2点確認される。大きさとしてはほとんどが縦30～50cm程度、横40～60cmに満たない小品であり、さらに、その多くは、1871年の年記と、「サント＝ペラジー」という書き込みを伴うにもかかわらず、それらが実際にサント＝ペラジーで描かれたものであるのか、判別することはきわめて困難とされている。

だが、上述のジュリエット宛の書簡の内容からも、少なくともこれらの内、単純な背景を持ち、かつ技巧的に際立って稚拙に見える一群の作品（例えばF763、F765、F766、F768、F sup. 18）は、サント＝ペラジーの劣悪な環境において描かれたものと推察ができる。それらは、描かれる果物のモチーフと構成の上では、技巧的に見てより後に制作されたと考えられるものと、ほとんど変化は見られない。従って、心的な変化がどの時点であったにせよ、「奇妙な果物の絵」を描くアイデアがもっとも顕著に作品の上に反映されるのは、その背景と、果物の表現においてであると言えるだろう。中でも本論が考察の中心とするりんごの静物画の一点は、戸外の風景を背景に持ち、以下で示すようにそれが1872年のサロンに出品されたという事実からも、重要な意味を担っていたと考えられる。

2-2 サロンの出品

次に本節では、静物画というジャンル全般に対するクールベの態度に目を向け、その中でサロン出品作のりんごの静物の位置を明確化したい。

1850年代のクールベの作品には、独立した静物画の作例は極めて僅かだが（例えばF182、F247）、1862年から63年にかけて、サントンジュ地方でのエティエンヌ・ボードリーとの交友の中で、およそ20点の花の絵が集中的に制作されている。これら60年代の静物画と70年代の静物画との比較はしばしばなされ、後者においてより大胆な筆致が見られるといった様式上の差異が指摘される一方、ノクリンは、60年代の花の作品においてはボードリーの園芸趣味、70年代の果物の作品においては制作の制限という外的な要因が、ともに主題の選択に大きく反映されていたと述べ、その点で両者

に共通するクールベ自身の静物画ジャンルへの消極的態度を示唆している⁽¹²⁾。

しかし、60年代の花の静物画が1863年のサントの展覧会の後、同年のボルドー、68年のゲントといった地方の展覧会に加え、67年の第二回個展に出品されたものの⁽¹³⁾、パリのサロンに出品されることが一度もなかったのに対し、りんごの静物画が（結局それは落選させられたにせよ）1872年のパリのサロンに出品されたという事実は、強調されて然るべきである。

また彼は、1863年4月、友人のレオン・イザベイ宛の書簡において「花で金を稼いでいる」⁽¹⁴⁾と話し、同年5月26日付のフィガロ紙に宛てた公開書簡の中では、この年のサロンに落選した《法話からの帰り道》について、サントンジュで制作した作品の中で「あらゆる点において最も重要で、そして私が展示したかった唯一の絵」⁽¹⁵⁾と述べている。以上の言葉からも、この時点で静物画はクールベにとってサロンの対象外であったことが推測され、従って、1872年のサロンに出品されたりんごの静物画には、60年代の静物画とは異なる何か特別な意味が付与されていたと考えられるだろう。

さて、このサロン出品作は、ギュスターヴ・ピュイサンの証言に基づくジョルジュ・リアの記述によれば、クールベが刑期満了を迎えた翌日、すなわち彼がジュリエットに手紙を書いた3月3日時点で制作中であったと分かり⁽¹⁶⁾、クールベの言う「奇妙な果物の絵」がサロン出品作のりんごの静物画を指す可能性は高い。

だが実際の作品の同定に関しては、先行研究において意見が分かれ、ミュンヘン、ノイエ・ピナコテークの所蔵する《木の下がりんごの山》(F771)とハーグ、メスダハ・コレクション所蔵の《りんごのある静物》(F770)の二点が当該作品として挙げられている。フェルニエのレゾネはじめ多数の文献にミュンヘン作品がサロン出品作として記される一方、1977年のグラン・パレでの展覧会カタログにおいてエレヌ・トゥサンは、ハーグ作品が妹ジュリエットの所有にあったという来歴の点から、サロン出品作であった可能性を示唆している⁽¹⁷⁾。作品の同定には依然として検討の余地があるが、ここで問題となるのは、木の根元の地面に転がるりんごという両者の共有する基本的構造となるだろう。その点ハーグ作品は、より入念な描写と作品の大きさ(59×73cm)を示しており、またミュンヘン作品がその他の酷似した構成の三点の作品

(F772、F773、F774) とともに一連のヴァリエーションと見なされるのに対し、背景の木の表現に若干の相違が認められることなどからも特記に値する作品である。

3. 意味解釈

3-1 りんごの意味

それでは、このハーク作品の《りんごのある静物》を具体的に見ることとしよう。ここには17個のりんごがある。これらのりんごは、手前に散る数枚の葉に比して異様に大きく、匂い立つほどに濃密な赤とオレンジと黄の色彩で、中には傷ついて虫に食われたものもある。それらは自然の中、木の根元の大地に無造作に並べられ、二層に積み重ねられている。りんごの背後、向かって左には太い木の幹と木の葉が茂り、遠景には灰色の雲の立ち込める暗い空と、小高い丘のようなものが広がり、嵐の過ぎ去った後のような不穏な静けさが漂う。そして、右下には赤い文字で「サント＝ペラジー」と記される。

これらのりんごのもつ手ざわりを伴った存在感や力強い生命感、擬人的な形態は、マイケル・フリードをはじめ⁽¹⁸⁾、多くの研究者の注目を集めてきた。また周知のように、メイヤー・シャピロは静物画の持ち得る個人的な図像解釈の可能性を開き、セザンヌの描いたりんごを成熟した人体の自然の相似物として彼の抑圧された性的欲望のあらわれという解釈を提示したが、ヴェルナー・ホフマンは、クールベのりんごについても同様の考えを示している⁽¹⁹⁾。事実、クールベのりんごの触覚的な形、重み、あるいは表面は、彼が頻繁に描いた裸婦を想起させ、人物のモデルが許されなかった境遇においては、りんごの丸みを帯びた形や感触は人体の代替としていっそう魅力的に映ったことだろう。

加えて、本作においてはそのりんごの、傷つき腐敗に向かう様子が注目される。これに関連し即座に想起されるのは、オルナンへの帰郷後に制作された、釣り上げられ血を滲ませた魚の静物画である。同主題の三点の作品の内、チューリヒ美術館の作例(《鱒》1872年、F786)には、りんごの静物画と同様、1872年という実際の制作年と異なり、1871年の年記と「サント＝ペラジー」の文字が記され、画面左下にラテン語で「牢

獄にて描く」という銘が添えられている。瀕死の動物はクールベの好んだ主題の一つだが、画面一杯にクローズ・アップされ描かれた魚の劇的な姿は、投獄中とその後における迫害の心情の表現として、クールベの精神的な自画像と見なすことがすでに共通の見解となっており、近年は彼の狩猟画に描かれた動物についても同様の解釈がなされている⁽²⁰⁾。

とりわけ《鱒》において重要なのは、クールベが元々ここに、現在のラテン語の銘ではなく「牢獄に入れられるのも良いものだとわかるだろう」⁽²¹⁾ という文面を書き入れるつもりであったという事実である。つまりこの場合は、捕らえられた魚の姿に自身の姿を仮託し、自らの悲劇的な運命を描き出そうとする作者の意図が明らかになっているのだ。

ルービンはりんごの静物についてもまた、伝統的なヴァニタス、生命の儚さという主題のリアリスト版として見なすと同時に、クールベ自身の人生の栄枯盛衰を伝記的に重ね合わせており⁽²²⁾、ヘルディングも同様に、19世紀当時に傷んだ果物が流通することは一般的であったと認めつつも、その背後にクールベ自身の「死に対する恐怖と生に対する渴望」の感情を読み取っている⁽²³⁾。これらに従えば、ここでのりんごは不特定の人体の相似物であるというよりむしろ、その傷ついた状態の上で、現実の画家自身の肉体と精神の暗喩として解釈できるのである。

興味深いことに、1872年5月6日の『ラ・クロニクル・イリュストレ』紙に掲載されたフォスタンによるカリカチュアには「熟慮の果実、六ヶ月も日陰で過ごしたから、熟することもなく落ちてしまった」とキャプションに読み、六ヶ月という数字がクールベの刑期と一致することから、ここでも投獄されたクールベ自身と果物が同一視されていることが了解される⁽²⁴⁾。また、これらの静物画が実際にはサント＝ペラジーで描かれたものでないにもかかわらず、1871年の年記と「サント＝ペラジー」という書き込みがあることも、牢獄での経験を絵画と結びつけようとする作家の意志の証左となるだろう。

3-2 変容する自画像

さて、以上で述べた書簡の再読、サロンへの出品という事実、また先行研究の知見

に基づき、筆者は新たに先行研究を補強する形で、《りんごのある静物》が、1855年の個展において初めて展示された自画像《傷ついた男》(1844-54年頃、F51)を下敷きに制作された可能性を提示したい。両者には、その背景の構成のみならず、木の根元にもたれ掛かり血を流すクールベと、木の根元の地面に転がるりんごの傷ついた状態の上でも、きわめて密接な類似関係が認められるのだ。

《傷ついた男》の自画像がクールベの作品において重要な位置を占めることは、彼が亡命先のスイスの地でもこの作品を生涯手放さなかったという事実や、60年代後半にはコピー(1866年、F546)を制作しているといった点に加え、その複雑な制作経緯からも明らかである。1973年のX線調査により、この作品の現在の状態の前には二つの異なる段階があり、第一段階には女性の横顔が、第二段階には、1844年制作の素描に酷似する寄り添う男女の姿が描かれていたことが判明している⁽²⁵⁾。先行研究によれば、クールベがパートナーのヴィルジニー・ビネとの別れを経験した後の1854年頃、女性の姿が消され、現在のような形に描き直されたと考えられる。それはまた、彼が芸術家として激しい批判的となった時期でもある。つまりここで彼は、自身の現実生活に沿って、作品の意味内容を変容させている。

《りんごのある静物》の傷ついたりんごをクールベ自身の暗喩として見なし得るとすれば、構図の構想の際《傷ついた男》の自画像が予め彼の念頭にあり、傷つけられた自己のイメージを異なる文脈で再生し、変容させたと解釈することができるのではないだろうか。結果として本作においては、これまでしばしば類似が指摘されてきたドラクロワの静物画(《えびのある静物》1827年、ルーヴル美術館)や、クールベ自身の過去の作例(《ベンチの上の花束》1862年、F299)とは異なり、静物と風景の突飛な並置という印象が和らげられ、画面全体が一貫した、より緊密な造形上の統一を示すのである。

ところでクールベは、かつて1854年にアルフレッド・ブリュイヤスに宛てた書簡の中で次のように述べている。

私は人生で、精神の状況が変わるに応じて、多くの自画像を描いてきました。要するに自伝を書いてきたのです⁽²⁶⁾。

この言葉通り、彼は様々に自身の姿を変容させ、自画像を描いた。クールベは自画像を描くことで自らのイメージを形づくり、また自画像をサロンに展示することで、そのイメージを助長したのである⁽²⁷⁾。《傷ついた男》の自画像におけるように、たしかにクールベの自画像には「自伝」として彼の現実生活が反映されているが、それは必ずしも鏡に映るありのままの自身の姿を描いたものではない。それらには各時点での自己認識に基づいた演出の側面がきわめて色濃く、現実の直接的な描写は稀である。その意味において、りんごの静物とほぼ同時期に制作されたとされる《サント＝ペラジーの自画像》(1872年頃、F760)は、初期の自画像とはやや異なる様相を帯びている⁽²⁸⁾。

ここで牢獄の窓辺に腰掛けるクールベの若々しい相貌には理想化が明らかではあるものの、その他の要素は現実に対する直接的な言及となっている。サント＝ペラジーからカスタニャリに宛てた9月25日付の書簡の中でクールベは、通常政治犯の受ける優遇がコミュン関係者に適応されなかったことへの屈辱と異議を唱えているが⁽²⁹⁾、この自画像においては、彼の首に巻かれた赤い布がその抵抗の象徴として描かれ⁽³⁰⁾、格子状の窓枠から垣間見える中庭の様子に向けられる視線は、自由に独房の外に出ることも許されなかった境遇に対する抗議の意図を明白に物語っている。本論では最後に、この自画像がその現実的かつ説明的な描写設定において、室内を背景にもつ二点の静物画ときわめて近い構造を有する点について示唆したい。

とりわけ、シェルバーン美術館所蔵の作品(F776)では、描かれる場がサント＝ペラジーの牢獄であるかヌイイのドゥヴァル邸であるかという相違はあるものの、窓辺に置かれた果物がまさに《サント＝ペラジーの自画像》におけるように画面手前へ影を落とし、作品全体を満たす翳りを帯びた静謐な雰囲気とともに、牢獄の窓辺に腰かけた自画像の対とも言える構成を示している。

またもう一方のノートン・サイモン美術館が所蔵する、一見したところブルジョワ的な静物画(F780)も、壁に掛けられた風景の画中画が、窓のもたらす効果と同様、室内と自然との対比を強調している。さらに、この静物画の背景において、肘掛け椅子の上に掛けられた赤い布は革命の象徴として解釈ができ⁽³¹⁾、ここに《サント＝ペ

ラジエの自画像》の首に巻かれた赤い布との対応を認めることもできる。

このように、クールベが自身の静物画にコミューンの出来事を想起させる要素を巧妙に描き入れたのは、もちろん観者の存在を大いに意識してのことであっただろう。後に彼自身が「この革命の間に私が取った行動は、私の絵の値段を三倍にした⁽³²⁾」とまで述べているように、それはむしろ彼の作品のスクアンダラスな価値を高めることにつながった。そして、前述したフォスタンのカリカチュアが示すように、その意図は一部の観者によって確かに共有されたに違いない。

4. 結語

以上の内容を纏めると、まず、クールベの果物の静物画には、書簡の中の発言から、ある時点において作家自身による意識的な意味の転換があったと考えられる。とりわけ、サロン出品作と考えられるりんごの静物画においては、1860年代に制作した静物画に対するクールベの態度との比較からも、特別な意味が付与されていたと分かる。

ここでクールベは、《傷ついた男》における構図を踏まえた上で、《鱒》の静物画に先立ち、傷ついたりんごを自らの新たな自画像として描き、またそれをサロンで展示することで、自身の悲劇的な運命を喧伝しようとした。さらに、この他にいくつかの静物画においても、同時期の自画像と対応するように、コミューンの出来事に関連する要素を認めることができる。

これらのりんごの静物は、物質世界の背後に潜む意味の多層性において、クールベの芸術に通底する一側面に光を当てているのである。

註

- (1) Riat, Georges, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 326.
- (2) *Courbet et la Commune*, Paris, Musée d'Orsay, 2000.
- (3) メイヤー・シャピロ『モダン・アート——19-20世紀美術研究』（二見史郎訳）みすず書房、1984年、30-31頁。
- (4) 阿部良雄『クールベ』新潮社、1975年、66頁。
- (5) Przyblyski, Jeanne-M, “Courbet, the Commune, and the Meanings of Still life in 1871,” *Art Journal*, summer 1996, pp. 28-37.
- (6) 石谷治寛「戦争と革命の寓意——眠る裸婦とりんごの静物画」『幻視とレアリズム クールベからピサロへ、フランス近代絵画の再考』人文書院、2011年、50-94頁。
- (7) Chu, Petra ten-Doesshete (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996, p. 397. 拙訳。
- (8) Léger, Charles, *Courbet et son temps : lettres et documents inédits*, Paris, 1948, p. 143. 拙訳。
- (9) Chu, *op. cit.*, p. 399. 拙訳。
- (10) Chu, *op. cit.*, p. 401. 拙訳。
- (11) Chu, *op. cit.*, p. 404. 日本語訳は一部以下参照の上、拙訳。石谷治寛『幻視とレアリズム』人文書院、2011年、56-57頁。
- (12) *Courbet Reconsidered*, Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1988, p.195.
- (13) なお、67年のクールベの第二回個展は、素描や彫刻作品を含む135点もの作品が展示された網羅的な性格の強いものであり、ここでの花の静物の出品自体が特に大きな意味を持っていたとは考えにくい。
- (14) Chu, *op. cit.*, p. 199. 拙訳。
- (15) Chu, *op. cit.*, p. 200. 拙訳。
- (16) 「今のところ彼は、寝室のアトリエでおびたしい仕事をしている。そこでは家具の下に、りんごや洋梨、マルメロ、オレンジが転がっている。その日彼は、サロンに拒否される《木の下がりんごの山》を描いた。」 Riat, *op. cit.*, p. 332. 拙訳。
- (17) *Gustave Courbet, 1819-1877*, Paris, Grand Palais, 1977, p. 188.
- (18) Fried, Michael, *Courbet's Realism*, Chicago, 1990, pp. 246-248.
- (19) *Courbet und Deutschland*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1978, p. 313.
- (20) とりわけ吊るされた鹿の主題は、クールベの死の前年になって再び取り上げられている点で注目に値する (F1021)。以下参照。Leeman, Fred, “The Painter as Prey: Courbet's Hanging Roe Deer in the Museum Mesdag,” *Van Gogh Museum Journal*, 1999, pp. 85-93.
- (21) Chu, *op. cit.*, p. 430. 拙訳。

- (22) ジェームズ・ルービン『クールベ』(三浦篤訳) 岩波書店、2004年、285頁。
- (23) *Courbet: a Dream of Modern Art*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010, pp. 261-262.
- (24) Przyblyski, *op. cit.*, p. 30.
- (25) *Autoportraits de Courbet*, (Les dossiers du département de peintures, 6), Paris, 1973, pp. 9-17.
- (26) Chu, *op. cit.*, p. 114. 拙訳。
- (27) 特に以下参照。Chu, Petra ten-Doesshete, *The Most Arrogant Man in France, Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton and Oxford, 2007, pp. 17-44.
- (28) 「人は我々を政治犯としてではなく、あくまで普通法によって扱おうとした。我々は完全に盗人たちと一緒にいるのだ。あらゆる手段によって我々の名誉は傷つけられた。」Chu, *op. cit.*, p. 391. 拙訳。
- (29) ヘルディングは《サント＝ペラジーの自画像》がクールベの釈放後着手され、マルセル・オルディネール(1848-96)によって完成された可能性も示唆しているが、明確な根拠は示されていない。Herding, Klaus, *Courbet: to Venture Independence*, New Haven, 1991, p. 143.
- (30) Gustave Courbet, 2007, *op. cit.*, p. 412.
- (31) Przyblyski, *op. cit.*, p. 36.
- (32) Borel, Pierre, *Le Roman de Gustave Courbet*, Paris, 1912, p. 135. 拙訳。