

光は東方より—オリエンタリズム再考

千 足 伸 行

「すべての芸術、すべての科学、すべての宗教の故郷であるこのオリエン
ト…」(シャトーブリアン)¹⁾

「いまや、世人の関心は、もっぱら東方に向けられている。(…) 東方的
な色彩は、まるで意志あるもののようにやってきて、わたしのあらゆる観念
や夢想にその刻印を残していった。(…) まことに東方では、すべてが壮
大であり、豊かであり、肥沃である」(ユゴー)²⁾

「ここ(北アフリカ)は全く画家むけの所である。経済学者やサン・シモン
主義者なら人権や法のもとの平等という点で言いたいことは多々あるだろう
が、ここには美が満ちあふれている。それは今どき流行の絵のような空しい
美ではない。ダヴィドやその一統の(絵の中の)バラ色の肢体の主人公たち
は、これら太陽の子らのかたわらにあっては、みすばらしい姿をさらすこと
だろう」(ドラクロワ)³⁾

「今やサハラ砂漠には、かつてのフォンテーヌブローの森に負けないくら
いの多くの画家たちのパラソルが花開いている」(ゴーチエ)⁴⁾

I オリエンタリズム

本論がテーマとするのは絵画におけるオリエンタリズムであり、その意味
でのオリエンタリズムとは東方(東洋)諸国の歴史、風物、生活、自然など
を主題とした絵画、というほどの意味であるが、歴史的に見ればこれはいわ
ば後発の意味であって、本来のオリエンタリズムの意味はこれとは多少ニュ
アンスを異にしている。絵画におけるオリエンタリズムを考える前に、この

点についてまずふれておく必要がある。

『19世紀ラルース大百科事典』(GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIX SIÈCLE)の1866年版は、“オリエンタリズムの世紀”の百科事典らしく、オリエンタリズムおよびその関係項目に相当なスペースを割いているが、それによるとオリエンタリズムとは「オリエントの人々と彼らの哲学的思想および風習の知識の総称。あるいはオリエントの言語、科学(学問)、風習、歴史についての知識。(…)転じてオリエントの風習の模倣」である。これに近い定義は現代にも継承され、たとえばロベールの『フランス語大辞典』(LE GRAND ROBERT, 1985年版、全9巻)によればオリエンタリズムとは「オリエント、とりわけアラブ、イスラム世界、および中国、日本の事柄、言語に関する学問。またはこれらの事柄、様式にかかわる趣味」と定義されている。“オリエント”はともかく、“オリエンタリズム”という言葉自体の歴史は比較的浅く、『ロベール』が挙げている(年代的に)最初の文例は1830年のものである。また『オックスフォード大英語辞典』(OED)は「オリエント的な性格、様式、特質。東方諸国の様々な特色、思考または表現様式、ファッションなど」と定義し、その初出の例として1769年のものを挙げている。またオリエンタリズムに関連する“オリエンタリスト”とは、ロシア、東欧のいわゆる東方教会(Eastern Church)の信者もさすが、より一般的には東方の言語、文学、文明に通じた学者、専門家を意味する言葉である。要するにオリエンタリズム、オリエンタリストとはオリエント学、オリエント学者と言い換えることもできるが、本論で言うオリエント(東方)とは広い意味でのそれ、つまり中国、日本などの東アジアあるいは極東を含むオリエント=東洋ではなく、狭い意味でのオリエント、つまり中近東諸国(主にアラブ、イスラム圏の国々)あるいは地中海東方岸のレヴァント、バルカン諸国をさすが、オリエンタリズムを形成し、オクシデント(西方、西洋)の対概念として意識されるのは、一般的にはこうした狭い意味でのオリエントであり、後に述べるオリエンタリズムの絵画におけるオリエントも同様である。

オリエント学としてのオリエンタリズムの西洋における端緒(そもそもオリエンタリズムとは西洋人の創造したものであり、オリエントには本来オリエン

タリズムなるものは存在しないが)は、1300年代の初めのカトリック公会議でパリ、オックスフォード、ボローニャ、アヴィニョン、サラマンカの各大学にギリシャ、ローマの古典語とは別にアラビア語、ヘブライ語、ギリシャ語、シリア語の講座を設けたことにあるとされるが、16世紀のアントワープの高名な出版者クリストフ・プランティン(1520-1589)の8巻からなるいわゆる“多国語聖書”(Biblia Polyglotta)の出版(他にも類書はあったが)、あるいは17世紀のフランシスコ・ザビエル、マテオ・リッチなど、はるばる東方に布教したイエズス会士の活動も、間接的ではあるがオリエンタリズム(東方学)の展開に拍車をかけた。こうした傾向はやがて、カイロ、コンスタンチノーブルその他の東方都市に長期滞在してアラビア語、ペルシャ語などを習得した初期の有名なオリエンタリストの一人アントワヌ・ガラン(1646-1715)による(ただし改竄された)『アラビアン・ナイト』の翻訳、モンテスキューの『ペルシャ人の手紙』(1721年出版)など、文学におけるオリエンタリズムの流行につながってゆく。また、1721年と1742年にヨーロッパとの外交関係の強化を望むトルコの外交使節がパリを訪れたことも、東方への関心を一層高め、それ以前からの中国との関係ともあいまって、ロココ美術におけるシノワズリー(中国趣味)、チュルクリー(トルコ趣味)などの流行を生み出した。

ブーシェ、フラゴナールといったロココの画家たちはオリエントに旅することなく、もっぱらパリのアトリエで想像のオリエントを描いたが、スイスのパステル画家ジャン＝エティエンヌ・リオタルは1738年から4年間コンスタンチノーブル(現在のイスタンブール)に滞在し、帰国後の風姿風采もトルコ風を装い



1 J. E. リオタル《自画像》(パステル)
1744年 フィレンツェ ウフィツィ美術館

(fig. 1)、画家としてのみならず、エキセントリックな一種の名物男として鳴らした。トルコ人やその風俗を描いたもの、あるいはヨーロッパの貴婦人たちにオリエンタルな衣裳をまとわせた彼の数々のパステルは、絵画におけるオリエンタリズムを語るうえで欠かせないものであるが、ロココ時代のこうした状況は、18世紀をオリエンタリズムの“第一の波”、近代のその先駆けと呼ぶにふさわしいものになっている。

ただし、すでに見たようにオリエンタリズムはそもそもオリエントの文化、芸術に対する純粋な興味あるいは趣味からではなく、宗教的ないしは（イスラム教徒に占領されていた中世のスペインの奪回、そこのイスラム化した人々〔いわゆる renegade〕の改宗も視野に入れた）宣教の手段として始まったのであり、その底流にはすでに（遠くは十字軍時代にさかのぼる）キリスト教対イスラム教という対立の図式があったことに注意すべきである。発表当時、侃々諤々の論議を呼んだ『オリエンタリズム』⁵⁾の著者 E. W. サイドによれば、オリエンタリズムとは「“東洋”と（しばしば）“西洋”とされるものとのあいだに設けられた存在論的、認識論的区別にもとづく思考様式」であり、「簡単に言えば、オリエンタリズムとは、オリエントを支配し再構成し威圧するための西洋の様式なのである」⁶⁾。こうした定義、というより主張の背景に、19世紀のヨーロッパ列強による帝国主義、植民地主義に対する、あるいはヨーロッパから見て近いようで（近東！）遠い“他者”としてのオリエント観に対する批判的な視点があることは明らかであるが、オリエンタリズムに伴うこうしたヨーロッパ人の他者意識は、中世からルネサンスにかけてのオリエンタリズムの萌芽期にすでにきざしていたと言えるのである。

サイドは同書で「オリエンタリズムの本質が、優越する西洋と劣弱な東洋とのあいだに根深い区別を設けることであるとするなら」⁷⁾との仮定のもとに、様々な視点からの持論を展開している。現在はアメリカ市民ではあるが、エルサレムに生まれたアラブ・パレスティナ人のサイドにとっては、オリエンタリズムとは「根深い区別を設けることであるとするなら」ではなく、明らかに（差別に近い意味での）“区別”を設けることを意味しているようである。（しばしば引用されるキプリングの詩の一節、「東は東、西は西、両者あい会うことなからん」は、彼にとってはこの種の“区別”のあからさまな表明

のひとつであった)。オリエンタリズムがオリエンタリズムとして確立され、ルネサンス時代における古代文化の復興、復活にも比すべき“オリエンタル・ルネサンス”を、オリエンタリズムの黄金時代を現出した19世紀が、帝国主義と植民地主義の時代であったのは決して偶然の一致ではないが、サイードの言う“区別”もまたその意味で19世紀的であったと言えよう。つまり、近代のオリエンタリズムはヨーロッパ、とりわけイギリス、フランスの政治的、軍事的優位を背景として生まれてきたという一面があったことは否めない。その決定的な端緒となったのは、1798年のナポレオンのエジプト遠征であり、1830年代に始まるフランス軍によるアルジェリア進出であった。それまでのある意味では素朴で罪のないオリエンタリズムが、近代にいたってにわか論争的な性格を帯びてくるのも当然のことであった。それはもはやロココ美術におけるような単純な東方趣味、東方志向ではなく、(少なくとも“他者”としてのオリエント側から見れば)ヨーロッパ的な優越意識、ヨーロッパ中心主義 (Eurocentrism) の産物であった。オリエンタリズムは当初のオリエント学の枠を超えて政治的、軍事的のみならず、民族主義的、人種主義的、時にはフェミニズム的な視点からの論争の場となるのである。言い換えれば、近代のオリエンタリズムについての論議は強者と弱者、支配者と被支配者、近代と前近代、文明 (特に機械文明) 社会と非文明社会という対立的な構図のもとに展開され、したがってそれは多分にイデオロギー的な論争の場と化しているのである。

サイードの『オリエンタリズム』の対象は極めて多岐にわたり、文学におけるオリエンタリズムも取り上げているが、美術におけるそれについては完全な沈黙を守っている。その理由は明らかでないが、『オリエンタリズム』における問題提起は、絵画におけるそれを考えるうえでもしばしば有益なヒントを提供していることを付言しておこう。

II オリエンタリズムと絵画：19世紀まで

オリエンタリズムをどう定義するにせよ、少なくとも芸術の領域において



2 G. ベルリーニ《太守マホメット二世の肖像》1480年 ロンドン ナショナル・ギャラリー



3 G. ベルリーニ《トルコの少年の肖像》1479-80年 ボストン イザベラ・スチュアート・ガードナー美術館

は、これが異国趣味の一種であることは論を待たない。その意味でのオリエンタリズム（ここでは絵画に限定する）の例は、中世はともかく、ルネサンス時代にはもはやめずらしくない。特によく知られているのは1479年から80年（一説では81年）にかけてコンスタンチノーブルのスルタンの宮廷で肖像画家として活動したヴェネツィア派のジェンティーレ・ベルリーニ（c. 1429-1507）である。彼は現在知られている限りでは、東方に実際に旅したヨーロッパの最初の芸術家であろうが、ここで注目したいのは有名な《太守マホメット（メフメット）二世の肖像》（fig. 2）よりも、グワッシュによる《トルコの少年の肖像》（fig. 3）である。というのは、前者がトロンプ・ルイユ的な“仕掛”もほどこした、リアリスティックな油彩画であるのに対し、後者はオリエンタルなターバンや服装、画面右の枠の中のイスラム文字に加え、様式的にもイスラムのミニアチュールにならった平面性と装飾性を強調したものである。近代のオリエンタリズムの絵画が、主題はオリエントに求めながら、ほとんど例外なしにヨーロッパの伝統的な油彩の技法によってい

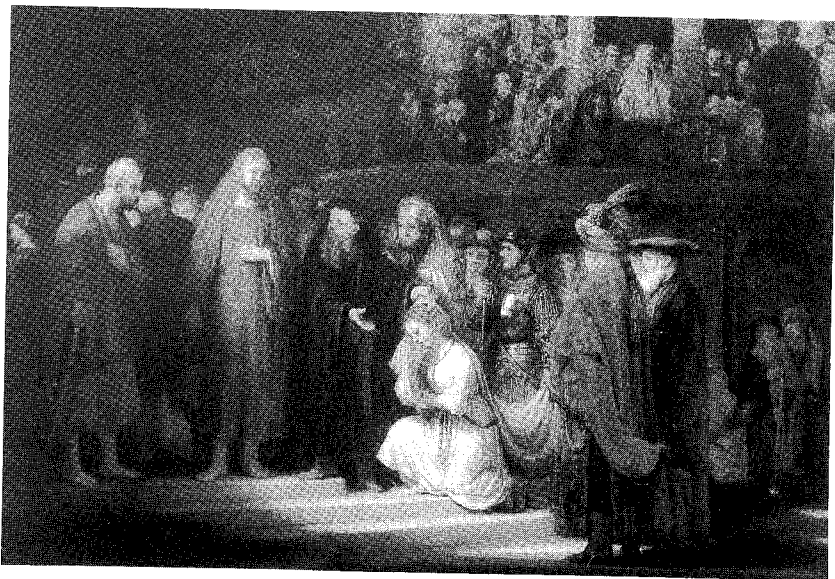
るのとは対照的である⁸⁾。一方、同じくヴェネツィア派（言うまでもなくヴェネツィアは中世の東方貿易の拠点であり、スペインの諸都市を除けばヨーロッパでも最も東方的な装いの町である）のヴィットーレ・カルパッチオ（1450/60頃-1625/26）の《聖ステパヌス》連作の一場面では、聖人はエルサレムとおぼしき、ただしあくまでも想像上のオリエントの都で、ターバンを巻いた異教徒に説教する聖人として描かれ、石を投げつけられて殉教する最後の場面（fig. 4）では、これら東方の異教徒が悪役を演じ、聖人を死に至らしめている。ベルリーニが描いたのは1453年にコンスタンチノープルを陥れ、ビザンチン（東ローマ）帝国を葬り去った、他ならぬメフメット二世の肖像であるが、以後急速に版図を拡大しつつあったオスマン・トルコの脅威を、カルパッチオの聖人伝に感じ取ることもできよう。しかし一方でベルリーニはそのメフメット二世の宮廷に出仕していたのであり、彼らの作品から見る限り、オスマン・トルコに対するヨーロッパ人の感情は反感とも共感とも言いがたい、アンビヴァラントなものであったと言えよう。

17世紀のバロック絵画にもオリエンタルなモチーフはしばしば登場するが、



4 V. カルパッチオ《聖ステパヌスの殉教》(部分) 1520年 ミラノ プレラ美術館

おそらく17世紀最大のオリエンタリストはレンブラントである。彼は聖書画、とりわけ旧約聖書に題材を取った作品では、登場人物のオリエンタルな性格をターバンや衣裳、アクセサリーなどによって強調しているが、レンブラントのオリエンタリズムには二様の解釈が考えられる。ひとつは豪奢なもの、エキゾチックなものに対する彼のバロック的な趣味の現れとするものであり、もうひとつは、今で言う中近東の国々を舞台として展開する聖書の主題に、より一層のリアリティーをもたせるため、というものである。いずれにしても前者は東方的なピトレスクへの関心、後者はより高度の臨場感、リアリティーの追求という意味で、程度の差こそあれ、19世紀のオリエンタリズムを予告していることに注意すべきである。旧約聖書によった《ペルシャザールの宴》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)、《ダヴィデとアブサロムの和解》(サンクト・ペテルブルグ、エルミターージュ美術館)や新約聖書によった《キリストと姦淫の女》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー、fig. 5)、《貢ぎの銭》(オッタワ、ナショナル・ギャラリー・オブ・カナダ)などはその例であるが、これらにおけるオリエンタリズムはいわば主題に由来するものであり、ある意味では必然的なものであったと言える。しかし必ずしもこうした要請も必然性も伴わない作品でも、レンブラントはしばしばオリエンタリズムに傾いている (fig. 6)。これはおそらく画家が単にオリエンタルな装束のエキゾチックな魅力にひかれてのことであり、その意味では近代のモネの《ラ・ジャポネーズ》(ボストン美術館)その他、日本の着物をモチーフとしたジャポニスムの先駆けとも言えるが、レンブラントのこうした東方趣味を、当時東方貿易に進出していた東インド会社と関連づける見方もある⁹⁾。実際、東インド会社の商船が東方からもたらした商品の中に、彼が自分の作品に取り入れるにふさわしい大道具、小道具を発見した可能性はあろう。またレンブラントの友人で、その肖像をエッチングで制作もしている高名なユダヤ人の学者マナッセ・ベン・イスラエルの影響も考えられるが、《両替商を神殿から追い払うキリスト》(モスクワ、プーシキン美術館)、《天使の前で立ち往生するバラームの驢馬》(パリ、コニャック・ジェイ美術館)のようなごく初期の作品にもすでにオリエンタルなモチーフは登場している。レンブラントが夢見たオリエントとはエキゾチックなもの、ピトレスクなもの、豪華絢



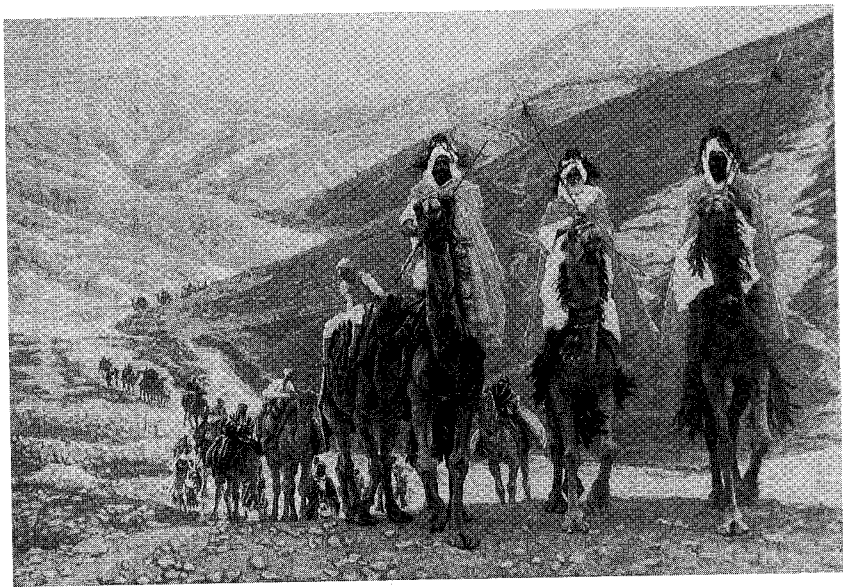
5 レンブラント《キリストと姦淫の女》(部分) 1644年 ロンドン ナショナル・ギャラリー



6 レンブラント《オリエンタルな装いの男》
1630-36年 ワシントン ナショナル・ギャ
ラリー・オブ・アート

爛たるもの、あるいは神秘的なものの代名詞であったかと思われるが、しかしレンブラントのオリエンタリズムは単に表層的なアクセサリーとして、あるいは演出手段として、そのピトレスクな効果のためにのみあるのではなく、とりわけ晩年の彼がアムステルダムユダヤ人街やシナゴグで感じ取ったであろうユダヤ的な東方性とその深い精神性にも由来するものであったことを忘れてはならない。

17世紀のオランダ絵画にあってはむしろ例外的とも見えるレンブラントのオリエンタリズムは、彼が身近に見聞したもの、体験したもの（特にユダヤ人）と、想像されたものとの融合のうえに成り立っているが、この点ではすぐれて実証主義的、科学的なリアリズムを、ルポルタージュ的な迫真性を旗印とした近代のオリエンタリズムとは一線を画している。たとえば綿密な考証とパレスティナあるいはエジプトでの直接的な見聞にもとづいたジェームズ・ティソ（1836-1902）、ラファエル前派のホルマン・ハント（1827-1910）などによる歴史的、地誌的ドキュメントに近いキリスト教絵画（fig.7）は、我々を居ながらにして“聖地”にいざなう。言い換えれば絵そのものの、その



7 J. ティソ《東方三博士の旅》1894年頃 ミネアポリス美術研究所

造形性というより、絵の外の世界に、イリュージョンとしての聖地に我々をいざなうが、レンブラントのそれはレンブラント芸術の内部に、彼の創造になる絵画的な世界に一層深く引き込んでゆくのである。確かに、バロッキ的なオリエンタリズムが19世紀のそれを予告する部分はあるものの、両者を隔てる溝も決して浅くないのである。

レンブラントその他、17世紀に散見するバロッキ的なオリエンタリズムは、すでに述べたように18世紀の中国趣味、トルコ趣味へと、オリエンタリズムの第一の波へとつながってゆく。このロココ的なオリエンタリズムが次代のロマン主義的な異国趣味につながってゆく部分はあるにせよ、ここで問題とする19世紀後半のそれとの関係は、密接というよりは稀薄とすべきである。ヴァトー、ブーシェ、フラゴナール、ヴァン・ローその他、ロココの絵画、タピスリーなどにおけるオリエンタリズムは、オリエントの忠実な模倣でも再現でもなく、レンブラント的な精神性の担い手でもなく、オペレッタの舞台装置あるいは趣向をこらした仮装舞踏会に近いものであった（オリエントの模倣、再現という点では、先に挙げた画家リオタールを別とすれば、中国、日本の陶磁器にならったマイセン、デルフトの方がはるかに上手であった）。

トルコのハーレムや中国の宮廷を描いたロココ時代の絵にあるのは、トルコでも中国でもなく、ロココ的な無知と空想と気まぐれのプレイ・グラウンドとも言うべきものであり、そこに登場するオダリスクやスルタン、中国の皇帝や彼にかしづく弁髪の廷臣たちは現実のそれというより、ある種の着せ替え人形に近いものであった。ヴォルテールその他、当時の一部の啓蒙主義者が東洋、とりわけ中国の知恵（哲学）に一目置いていたのは事実としても、絵画的なオリエンタリズムはもっぱらピトレスクなもの、エキゾチックなもの、その本質は、王妃マリー・アントワネットがみずからの無聊を慰めるため、お小姓たちに“スルタン風”（à la sultane）あるいは“レヴァント風”（à la levantine）の装束をまとわせて“ハーレムごっこ”を演じた精神と大差ないのである。

オーストリアの文化史家エーゴン・フリーデルは、装飾用あるいは姿見用の大型のものから、携帯用の小型の手鏡にいたる鏡に対するロココ的なこだわりをふれて、「それは仮象、イリュージョン、ものの華やかな外観に対す

る愛好」の反映であるとしながら、「しかしそれは“表面性”というよりは究極的な人工性、洗練された技巧に近いものである」¹⁰⁾と記しているが、これはまたロココのオリエンタリズムについても言えることであった。ロココ的な戯れの精神から生まれたオリエンタリズムは、フランス革命によってロココが一場の夢とついでた後も、フランスやイギリスの王侯貴族、あるいは一部の富裕な市民層に引き継がれ、一連のオリエンタルな装いの肖像画も生まれたが、これらもまたある意味ではロココ的な仮象性、イリュージョンズムの延長線上にあり、一種のエキゾティックな見立絵の域を出ないものであった。

近代のオリエンタリズムの展開にとって画期的な事件は、すでに述べたように1798年のナポレオンによるエジプト遠征であった。その政治的、軍事的意味は別としても、これには170名以上の学者、技術者、芸術家が随行し、周知のようにロゼッタ・ストーンの見見、解説という快挙もあったが、これを別とすれば、その文化的、学術的な最大の成果は1809年からおよそ20年を費やして刊行された膨大な『エジプト誌』(全23巻)であった。サイードのいかにも彼らしい言葉を借りれば、それは「一国が他国を集团的に大規模に占有しようとする企て」¹¹⁾であり、「ある文化がそれよりも明らかに強力な別の文化によって、真に科学的に収用・接収された典型的事例と言うべきもの」¹²⁾であったが、この国家的な事業のもつ意味は、単に言葉と図版(複製版画および模写)によってエジプトの歴史、文化、生活、地理、自然(動物)などを語り、ヨーロッパにおけるいわゆるエジプト熱(ÉGYPTOMANIE)¹³⁾に一層の拍車をかけたというだけでなく、オリエンタリズムそのものの性格を変え、少なくとも変えるきっかけとなったという点にある。

『エジプト誌』(DESCRIPTION DE L'ÉGYPTE)の副題は「フランス軍の遠征中になされた観察と研究の集大成」とうたわれているが、言うまでもなく『エジプト誌』自体は一種の学術報告書であって絵画におけるオリエンタリズムとは直接的なかわりはない。しかしこれ以後の、とりわけフランスの第二帝政以後(世紀後半)のオリエンタリズムは「観察と研究」にもとづく科学的、実証的な色彩を強めてゆくのである。また、規模の点では『エジプト誌』には遠くおよばないものの、エジプト遠征に同行し、後にナ

ポレオンの信頼を得てフランス美術館総監に任命されたヴィヴァン・ドゥノン (1747-1825、ルーヴル美術館のドゥノン館は彼に因む) の随行記録『ボナパルト將軍の遠征中の低地および高地エジプトの旅』(2巻、1802年)もまた、画家たちのオリエントへの関心を高め、制作の際の“参考書”としても大いに利用されたことを付言しておこう。

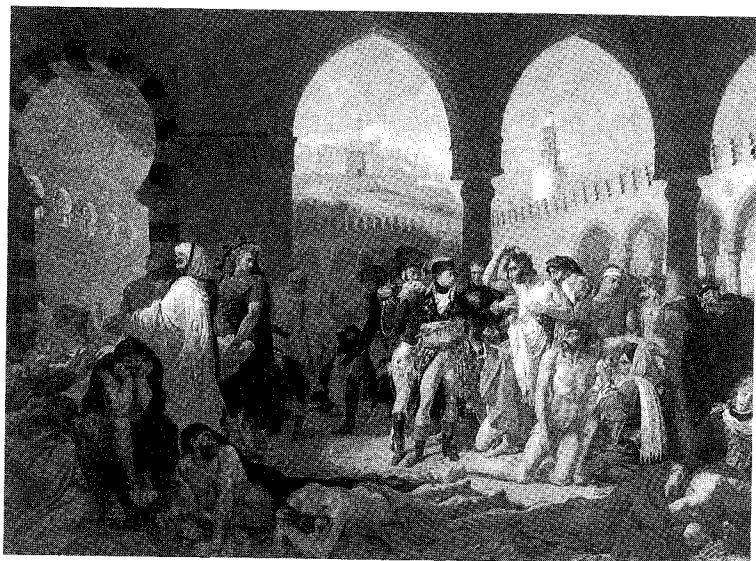
言うまでもなく、オリエンタリズムにも様々なタイプがあり、たとえばギュスターヴ・モローのような幻想のオリエンタリズム、夢の中のオリエントも一方では存在するが、しかし大筋において世紀後半のそれはかつてないほど徹底したリアリズムを、自然主義を基調としたものに変貌してゆくのである。1893年、リュクサンブール美術館のレオンス・ベネディットの肝いりで「フランス・オリエンタリスト画家協会」が設立されたが、その主旨は「中近東と極東の国々と、そこの固有の人種についての知見を深め、彼らの古い芸術と文明の批判的な研究を進め、彼らの自国の産業の復興に資すること」¹⁴⁾であった。当時、“ダブロー・ヴィヴァン活人画”的とも呼ばれたりリアリズムによってトルコ人、エジプト人、中国人、シャム人などの人種的な特色を描き分け、「民族学的な画家」と呼ばれた¹⁵⁾ジェロームは、オリエントへのこうした19世紀的なアプローチを体現した一人であるが、こうした傾向は彼のみならず19世紀の絵画、文学に共通する傾向であり、ナポレオンの遠征あるいは『エジプト誌』が果たした役割は間接的なものであったとしても、オリエンタリズムの枠内に限って言えば、その影響は無視できないものがあったと言えるのである。

III オリエンタリズム、帝国主義、植民地主義

すでに述べたように近代、とりわけオリエンタリズムの黄金時代とも言うべき19世紀後半のオリエンタリズムは、様々な意味で変貌、変質しているが、それがどのような次元であったかを大別すると(一)様式的(造形的)な次元、(二)イコノグラフィあるいは主題的な側面といったいわば絵の内部、あるいは画家個人にかかわる次元、(三)画家の個人的な意志や裁量を超え

た、より広範な政治的、社会的状況に由来する次元とがある。いずれも19世紀のオリエンタリズムに特有の現象と言えるが、とりわけ特徴的なのは第三の側面である。

近代の列強、とりわけフランスとイギリスの帝国主義あるいは植民地主義がオリエンタリズムにいかにか影響し、変貌させたかの問題は(サイドの『オリエンタリズム』がよく示しているように)単純には論じ切れないが、しかし“19世紀的なオリエンタリズム”があるとすれば、その背景にこの世紀特有の政治的、社会的要因があったことは否めない。「オリエンタリズムとは、オリエンを支配し再構成し威圧するための西洋の様式なのである」という、すでに引用したサイドの定義が意味を持つとすれば、それは19世紀以降のオリエンタリズムについてである。絵画的な手段によってもオリエンを「支配し再構成し威圧する」ことがそもそも可能なのかについてはサイドはなんら言及していないが、もしそうした例を、しかもある意味では極めて明々白々の例を挙げるとすれば、それはナポレオンのエジプト遠征を境としてにわかにはその数を増してくる戦争画であろう。この問題については、近代のオリエンタリズムの第一世代を代表する画家の一人で、戦争画のスペシャリストとしてナポレオンの信頼厚かったオラース・ヴェルネ(1789-1863)を軸とした阿部良雄氏の論考があるが¹⁰⁾、ナポレオンの、あるいはフランス軍隊の「より大いなる栄光のために」この頃相次いで描かれた戦争画は、金のモールや刺繍で飾られた、“華麗”といっても過言ではない軍服をまとい、大きな羽根飾りのついた軍帽をかぶった兵士たちといい、これまた美しい馬具で“盛装”した軍馬といい、かつての戦争画とは異質の、新しいピトレスクなイメージを提供している。また一方ではそれはまさにオリエンを「支配し(政治的に)再構成し威圧する」視覚的な試みのようにも見える。ただし、そうあるためには、それは単に絵巻物的な合戦図であるだけでは不十分であったし、ナポレオンあるいはフランス軍が冷酷非道な侵略者、“遠征”の時点ではフランスはまだ帝国ではなかったが)帝国主義的なエゴイズムの権化であるかのような印象を与えることは極力避けねばならなかった。グロの有名な《ジャッファのペスト患者を訪れるナポレオン》(fig. 8)は、近代のオリエンタリズムの嚆矢とも言うべき記念碑的な作品のひとつであるが、こ



8 J. A. グロ《ジャッファのペスト患者を訪れるナポレオン》1804年
パリ ルーヴル美術館

ここで画家が、あるいはこの絵を注文したナポレオン自身が喧伝しているのは、ナポレオンが戦場ではもち論のこと、戦場を離れても部下を思いやる情に厚い人道主義的な英雄でもあったことである。かつてのキリストのように、彼は“必殺の”伝染病に冒された瀕死の患者の体に、自分への感染を恐れることなく直接触れることで、指先からその霊験あらたかな“神通力”を放射している。その周辺には降伏し、帰順したアラブ人も見えるが、彼ら異邦人にして異教徒の見守るなかでの“奇跡”の図である。

グロのこの大作が美術史的にも傑作であることは今さら言うまでもないが、そのプロパガンダ的な性格もまた明らかなのである。(絵の中の出来事は1799年3月11日のことであるが、絵が完成されたのはナポレオンが帝位についた1804年であった。この数年後に完成するダヴィドの《戴冠式》に先だって、ナポレオンはここで自己のイメージの神格化、神話化をはかっているのである)。ただし、グロの絵に語られているのはあくまでもフランス側の“公式発表”であって、敵対するイギリス側(エジプト遠征の本来の目的は東地中海方面におけるイギリ

ス勢力を駆逐することであった) の見解によれば、この遠征中にナポレオン軍は3,000人以上のトルコ人の捕虜を虐殺し、アブキール湾の海戦でネルソンの艦隊に敗れた後の退却を容易にするため、多数の疫病患者を見捨て、またフランス軍の一将校の証言によれば、ナポレオンはこれらの患者を軽くではあるが足蹴にしたという¹⁷⁾。無論、画家は従軍記者ではないし、レポーターでも報道カメラマンでもないので、事実のみを語る必要も義務もない。これらアンチ・ナポレオンの目撃談、証言の信憑性も今となっては確かめようがないとも言える。(ちなみにグロ自身はナポレオンの遠征には同行せず、様々な報告、体験談などをもとに画面を構成している)。ただ、いずれにしてもこの種の戦争画の場合、そこにあるのは常に勝者、強者(ここではオリエントに対するフランス)の論理、視点であり、それが語っているのは、戦場の正義とは勝者の正義に他ならないということである。ここでは“^{ジハード}聖戦”という理念は皮肉にもイスラム教徒ではなく、オリエントの征服、支配を目論む西洋人の論理に奉仕しているのである。

オリエンタリズム全体の歴史がそうであったように、絵画におけるオリエンタリズムの歴史も、単なる異国趣味の枠を超えたヨーロッパ諸国の優越感情、先進国意識、人種意識の、またその歪みから生じる様々な偏見、差別感情の歴史でもあった。再び、サイドの言葉を借りれば、「東洋人は、後進的、退行的、非文明的、停滞的など、さまざまな呼称で呼ばれる他の民族とともに、生物学的決定論と倫理的=政治的教訓からなる枠組のなかに置かれてながめられた。かくて東洋人は嘆かわしい 異邦人という表現がもっともふさわしいようなアイデンティティーを共有する、西洋社会のなかの諸要素(犯罪者、狂人、女、貧乏人)と結びつけられたのである。(…)彼ら(=東洋人)は市民としてでも、人間としてできえもなく、解決されるべき、限定されるべき、あるいは——植民地主義的諸勢力が公然と彼らの領土を欲する場合には——接収されるべき問題として、看破され、分析された。要するに、対象をオリエンタルと呼ぶこと自体、すでにはっきりした評価的価値判断を含んでいる」¹⁸⁾のである。ここで言う東洋人とは狭い意味でのそれ、つまりイスラム、あるいはアラブ世界の人々をさしているようであるが、そうだとしても問題は一向に解決されない。こうした次元でのオリエンタリズムは、

アラブ、イスラム世界、あるいはイスラエル人の立場から見るか、西欧人の眼で見るか、第三者的な立場から見るかで、その見え方が全く違ってくるからである。確かに、サイドの『オリエンタリズム』は「(列強の) 強引な支配政策に焦点を当てたレンズを通して、(オリエントの) 多様な文化的所産を見ている我々の意識に疑いもなく風穴を開けた」¹⁹⁾ 労作であり、博覧強記のサイドが、ヨーロッパの古今の政治家、軍人、学者、文学者たちの著作からオリエントの文化と歴史についての深い理解と称賛、敬意にみちた言葉を博搜し、引用しているのも事実であるが、その場合でさえも、彼はその言葉に全幅の信頼をおいているようには見えない。サイドの立場を極めて単純化して言えば、批判され、責任を取るべきは西洋であり、オリエントは哀れな被害者に過ぎない、ということになるだろうが、しかしまさにこうしたスタンスゆえに、結果的に彼は「(ヨーロッパ是、オリエント否の) 既成観念を、(ヨーロッパ否、オリエント是の) もう一つの既成観念でもって換えた」²⁰⁾ (丸括弧内千足) に過ぎないとも言えるのである。

とはいえ、彼の刺激的な所論が絵画におけるオリエンタリズムにとってもしばしば多くの示唆を含んでいることも認めないわけにはゆかない。たとえば、「オリエンタリズムがともかくも意味をなしえているのは、東洋のおかげではなく、むしろ西洋のおかげなのである。そしてその意味は、オリエントについての言説のなかで、東洋を可視的で明晰な“其処”なる存在に変えてしまう西洋の表象技術のあれこれにもっぱら負うて成立しているのだ」²¹⁾ という一節。絵画、とりわけ油彩画は「西洋の表象技術」の最たるもののひとつであるし、これを手段としてオリエンタリズムの画家たちはまさに「東洋を可視的で明晰な“其処”なる存在に変えてしまう」からである。

問題はオリエントの何を、いかに変える(描く)か、である。というのも、何を描くかの主題の選択は画家の自由としても、彼は手当たり次第に何でも描くわけではないから。画家が何を描くかは問題でない、問題はいかに描くかである、とは、モーリス・ドニの有名な言葉(「絵画とは軍馬や裸婦や何かのエピソードである前に…」)を引き合いに出すまでもなく、多くの画家や批評家の主張するところであり、今や近代絵画の“お題目”のひとつとなっている。しかしながら、何を描くか、つまり主題は問題でないという主張自

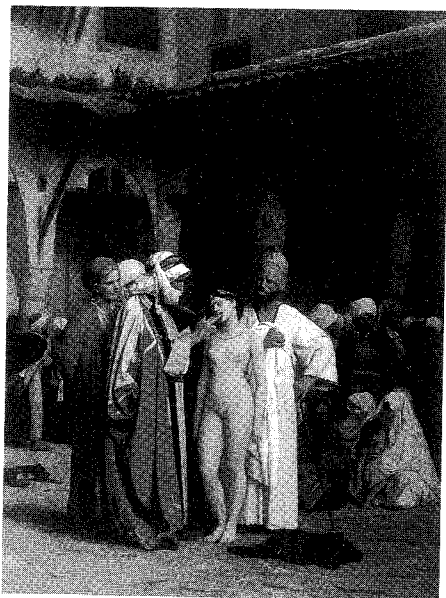
体、実は大いに問題とすべきであるが、その論議はさておき、少なくともオリエンタリズムの絵画の場合、その共通点が「様式的というよりむしろイコノグラフィー（主題）の点にある」²²⁾ことは確かである。というのも、近代のオリエンタリズムは様式的にはおおむねダヴィド、アングルの古典主義様式をさらに徹底させたアカデミックな自然主義に統一されているからであり、様式的な面で近代絵画の刷新、展開に寄与、貢献した部分は決して大きいとは言えないのである。むしろ我々の関心をひくのはその主題的な側面、あるいはイコノグラフィーである。

IV オリエンタリズムのイコノグラフィー

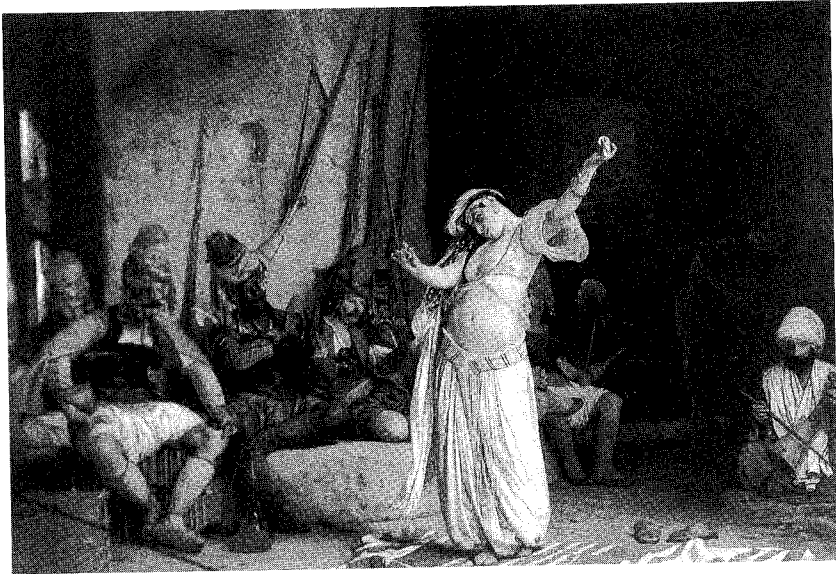
オリエンタリズムの絵画がオリエントを、オリエント的な風土、風物を主題としている点で共通していることは言うまでもないが、しかし画家がオリエントの何を描くかは、画家個人の意志、選択であると同時に、社会的な要請、流行、時に圧力とも無関係ではない。ただし、ここではオリエンタリズムの極めて多岐にわたる主題を逐一検討する余裕も必要もないので二、三の、しかし論議の対象となりうる例を挙げるにとどめる。

オリエンタリズムの主題として特に好まれたのは、たとえばピラミッド、スフィンクス、ファラオの神殿、モスクなどの歴史的記念碑、建造物、あるいはバザール（市場）、カフェ（とりわけトルコの）、浴場、蛇使い、踊り子などの風俗的な主題、ナイル川、サハラ砂漠、そこに行くキャラバンや駱駝、ベドウィン人の野営地など、オリエンタルかつトロピカルな風景、アラブの長老、族長^{シヤイフ}などの特異な容貌や民族衣裳、アクセサリーなどに対する人種的、民族学的な関心を反映した人物画などであるが、しかし最も典型的な例のひとつとして挙げなければならないのが女奴隷とハーレムないしはオダリスクの主題である。いずれにも共通しているのは、これらが少なくとも近代以後はオリエント特有のものであり、ヨーロッパではタブー視された、極めて官能的かつエロティックな主題であることである。無論、芸術におけるエロティシズムには長い伝統があるが、オリエンタリズムにおけるそれは、かつて

なかったタイプのエキゾティックな“ニュー・フェイス”として歓迎されたのであり、たとえばアングル＝古典主義、ドラクロワ＝ロマン主義という単純な対立の図式を考えた時、両者のわずかな接点のひとつとして浮上してくるのが、ハーレムないしオダリスクの主題なのである。この点での両者の比較、検討は別の機会にゆずりたいが、二人がともに描かず、しかし世紀半ば頃から多くの画家たちが取り上げたのが奴隷市場であり、その古典的とも言うべき作例はジェロームのそれである (fig. 9)。奴隷商人とその“商品”(無論、男もいたが、絵に登場するのはほとんど例外なしに女である) である女奴隷、彼女の頭を片手で押さえながら、右手で歯を、つまり商品の“品質”をチェックしている顧客とおぼしき男を描いた絵である。若い女奴隷は一糸まとわぬ姿で立ち、その足元には脱がされた彼女の衣が見える。かつて西洋の絵画、彫刻に繰り返し登場したヴィーナスのように恥ずかしげに身体の一部を手で隠し、守る(いわゆる Venus Pudica = “恥じらいのヴィーナス”)でもなく、両手をだらりと下げて立つ姿は完全な無抵抗、降伏状態を暗示している。女の口に差し入れた男のごつごつした大きな手が、この光景の残酷さを浮き彫りにしているが、これはまた構図的にもジェロームのしたたか、かつ巧みな計算が働いている絵である。冷酷無情かつ獰猛な顔立ちの奴隷商人は女奴隷の後ろに立ち、彼女の左ないし前方は顧客とその連れとおぼしき男たちがかためている。逃げ場のない奴隷状態をジェロームはその構図によっても暗示しているのである。サイドによれば、「オリエンタリズムそれ自体が、男性的な領域」であり、「女性とは、通例



9 J.-L. ジェローム《奴隷市場》ウィリアムズタウン(アメリカ) スターリング・アンド・フランシス・クラーク美術研究所美術館



10 J.-L. ジェローム《ベリー・ダンサー》1863年 デイトン美術研究所

男性的な権力幻想によってつくり出された生き物なのである。女性達は限らない官能の魅力を発散し、多少なりとも愚かで、なにはさておき唯々諸々と従うものなのだ²³⁾。サイードがここで言うオリエンタリズムとは、主としてオリントを舞台とした旅行記、小説に現れたそれであるが、しかしジェロームの《女奴隷》、あるいは一層官能的な《ベリー・ダンサー》(fig.10)は、ここに引用した言葉の忠実な挿絵とさえ言いうるほどのものであり、近代のオリント幻想が生み出した最も典型的な女性のイメージのひとつと言えよう。

サイードの言う「権力幻想」とは「支配幻想」とも「所有幻想」とも言い換えられようが、それにしても誰の権力、支配、所有幻想なのか？ 無論、サイードの言うように男性の、である。しかしその男性とはいかなる種類の男性であり、どこに存在するのか？ すでに引用したサイードの言葉を借りれば、「可視的で明晰な“其処”なる存在として」、つまり（言うまでもないが）絵の中の登場人物として、である。男性的な権力、支配、所有幻想の対象として、売買される商品として女奴隷ほど似つかわしいイメージはない。

しかし、「可視的で明晰な“其処”なる存在」ではないが、この種の幻想の虜となった男たちは他所にもいるのである。つまり絵の外の、絵を見る我々自身である。より正確には、当時この種の絵を支持し、評価し、財力があればこれらを買ったヨーロッパの白人、ブルジョワたちである。その際、彼らは二重の意味の買い物をしたことになる。つまり、まず物としての絵を買い、同時に幻想としての描かれた世界を、ここでは女奴隷を買い、所有したのである。ここでは、ある意味では画家自身も幻想を売り歩く奴隷商人なのである。

西欧でも近代に至るまで行なわれていたとはいえ、本来はキリスト教倫理にもとり、市民社会になじまない奴隷売買も、絵という虚構の中の出来事ならお咎めなし、というわけである。しかも《奴隷市場》の悪役、つまり奴隷商人とその顧客は常にオリエントの有色人種であり、白人が奴隷を買うこともあったにもかかわらず、その事実は語られない。人道的な立場から奴隷売買を非難するとすれば、非難さるべきは常にイスラム世界である。しかもこの種の絵の顧客、つまり絵を買うことでひそかな男性幻想を満たしたのは“文明化”されたヨーロッパの紳士たちであった。その意味ではジェロームの《奴隷市場》には巧妙な戦略が見え隠れするが、しかしだからといってジェロームがここで、奴隷売買という悪徳をアラブ人に押し付ける一方、ヨーロッパ人の罪と責任を隠蔽しているかのように見ることは早計と言わねばならない。というのはおそらく、ジェロームの念頭にあったのは、奴隷市場というアラブ的な世界に突如トップ・ハットにフロック・コートの白人が登場することによって、絵画的な統一感を乱すまいという、画家としての思惑だったからである。

奴隷市場の主題に限らず、オリエンタリズムの画家たちが、より高度に文明化され、教育され、啓蒙された“先進国”ヨーロッパを舞台とするにはふさわしくないとと思われるような主題、たとえば後述するアンリ・ルニョーの《グラナダのカリフ統治下の裁判なしの処刑》のような残酷趣味の主題を正当化するため、オリエントに舞台を求めることはめずらしくない。オリエントは、作家、詩人たちにとってと同様に、画家たちにとっても、西欧的な市民感情、道徳感情とは疎遠な他者としての世界を、ある種の治外法権に近い

世界を提供しているのである。

阿部良雄氏はジェロームの《奴隸市場》について、「奴隸制度を許容する文明に対する道徳的憤激が植民地化＝キリスト教化を正当化するというイデオロギー的構造に組み込まれて機能する“東方趣味的”絵画表象は、19世紀後半の官展派巨匠 J.-L. ジェロームの《奴隸市場》の図などに端的に見られるように、好色な夢想を誘発することが件の道徳的義憤を満足させることと表裏一体をなすという、両義性を帯びる」²⁴⁾ことを指摘している。傾聴に値する指摘ではあるが、言うまでもなく「奴隸制度を許容する文明」はトルコやエジプトだけではなく、ヨーロッパ人がオリエントの奴隸制度に一樣に「道徳的憤激」を感じていたか否かについても多少の検討を要する。またイギリス、フランスなどによるオリエントの「植民地化＝キリスト教化」が、奴隸制度廃止論者によって推進されたわけでもない。奴隸制度に対する「道徳的憤激」云々と関連して、次に当時の二つの対立的な見解を挙げておく。ひとつはロマン主義の作家、詩人のジェラルド・ド・ネルヴァル (1808-1855) の代表作のひとつ、『東方紀行』(1851年)で、彼はその中でカイロの奴隸市場を訪れた時の模様を記している。様々な人種の女奴隸たちの顔立ちや身なりについて興味深い説明がなされているが、この際特に注目すべきは次のような一節である。

「(奴隸) 商人は彼女達を裸にしたり、口を開けさせて歯を見せたり、あるいは歩かせたり、特に胸の弾力を試させたりした。娘たちは何をされてもたいては気にもとめないふうで、されるがままになっていた。たいていは始終微笑んでいたのもその場の光景もそれほど痛々しくはない。いずれにしろ、この奴隸宿よりはどんな状態でもましだったろうし、彼女たちの母国での暮らしはそれよりもっとひどいものだったにちがいない」²⁵⁾。ジェロームの《奴隸市場》の女は微笑んでこそいないが、全体的にはこの記述の視覚的な写しかと思わせるほどであり、この絵が架空の、幻想のオリエントではなく、事実としてのオリエントを描いていることの証明にもなっている。また、肌の色の白さでは「ほとんど白人並み」のアビシニア (エチオピアの旧称) の女奴隸についてもふれているが、その後、ネルヴァルは次のような、奴隸制度廃止論者の腰を折るようなコメントを加えている。

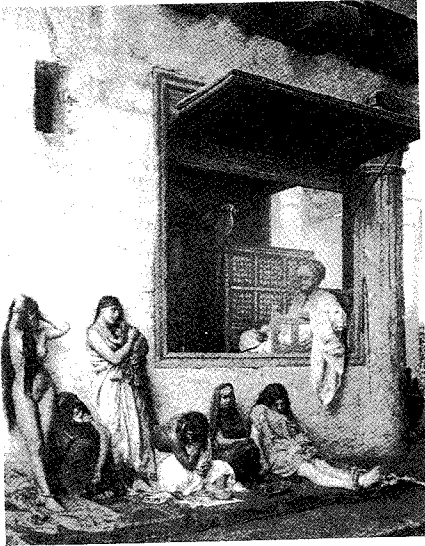
「私にはまだヨーロッパの偏見がいっぱいにしみこんでいたから、その話を聞いた時には少なからずびっくりした。オリエントでは奴隷といっても養子のようなものだというを理解するには、ここに住んでみなければならぬ。ここでは奴隷の状態のほうが、〈農民〉や自由な〈非回教徒〉よりまがいなくましである」²⁶⁾。

「ヨーロッパの偏見」とは、奴隷というものがいかに悲惨で、非人間的なものかについてのヨーロッパ人のある種の“過剰反応”を言うのであろうが、だからといってネルヴァルは奴隷制度を容認しているわけではないし、「...よりまがいなくましである」にしても、いわゆる劣等比較であって、奴隷(売買)そのものを肯定しているわけではない。おそらくネルヴァルが言いたかったのは、“奴隷”の一言でくられる概念にも、「東は東、西は西」の隔たりがあること、奴隷の実像、実態、奴隷自身の意識にも(個人差はあるものの)彼我の隔たりがあるという現実であった。しかも、奴隷は奴隷市場のそれがすべてではない。高度に啓蒙され、文明化された近代人といえども、あるいはなればこそ、機械の、観念の、欲望の奴隷となることは容易なことである。

もうひとつの、ネルヴァルとは対照的な記述は、イギリスの画家デイヴィド・ロバーツ(1796-1864)によるものである。彼は中近東に広く旅したイギリスでは最初の画家の一人で、ハーレムのような風俗的な主題よりは古代の神殿や記念碑などを得意としたが、1838年、エジプトのアレクサンドリアに着いた彼はそこで奴隷市場をまのあたりにする。

「我々は奴隷市場を訪れたが、これはとりわけ胸のむかつくものだった。奴隷の大半は若い女だった。コーカサス出身の女の中には身なりの良い者もいた。他の黒人女たちはヨーロッパ人だったら死んでしまいそうな灼熱の太陽の下で、わずかなボロにくるまって地面にうずくまっていた。それは全く胸のむかつくような光景であった。私は奴隷制度を廃止した国の国民であることを誇りに思いながら、その場をあとにした」²⁷⁾。

イギリスでは当時奴隷解放が段階的に進行中で、1833年には奴隷解放令が議会を通過し、1838年、ロバーツがアレキサンドリアを訪れた年に有償方式による全奴隷の解放がようやく実現した。ロバーツは奴隷市場をオリエント



11 J.-L. ジェローム《カイロの奴隷市場》1871
年 シンシナティ美術館

の恥部として批判しているが、イギリスにもそれに近いものは最近まであったのであり、また新大陸アメリカ（特に南部）では奴隷制度は廃止どころか隆盛の一途をたどっていた。ロバーツの批判には「自分（ヨーロッパ）の事は棚に上げて」の感がなくもないが、それはともかく、ジェロームのもう一点の《カイロの奴隷市場》(fig. 11) は、ロバーツの記述にほぼ対応している。つまりジェロームはここでも誇張や想像をほとんど交えずに、事実としてのオリエントを描いていると言えるが、無気力

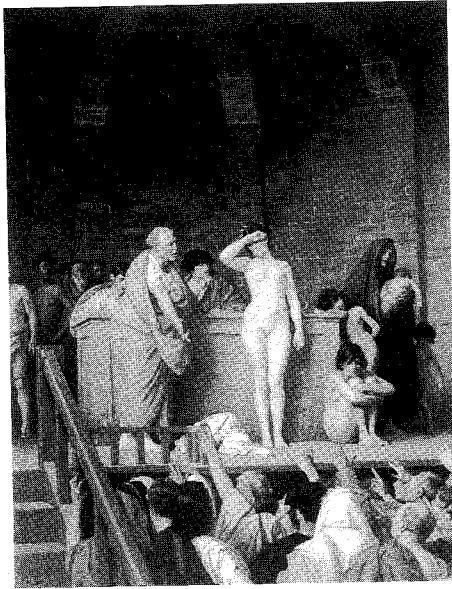
で絶望的な奴隷たち、自分の“商品”を窓際に座って平然と、つきはなしたように見ている悪辣な奴隷商人、建物の朽ちた壁、あたりに漂う臭気など、人道派、進歩派からすれば、まことに唾棄すべき、否定さるべきオリエントのイメージである。しかしジェローム自身は奴隷制度廃止論者でも社会改革家でもなく、この種の絵を特定のイデオロギーのメガホンとしたわけでもないことを忘れてはならないのである。

奴隷市場のみならず、ジェロームあるいはその他のオリエンタリズムの画家たちによるオダリスク、ハーレム、ベリー・ダンサーといった主題についてはいくつかの解釈が可能である。最も単純なのは、これらを美術におけるエロティシズム、異国趣味の現れと見ることである。様式的な問題と、そこから派生する美的効果、印象を別にすれば、プーシェ、フラゴナールのあらゆる姿態で私^{ブドワール}室でくつろぐコケティッシュな女も、カバネル、ブーローの（ゴッガンに言わせれば「ぞっとするほど猥褻」な）ヴィーナスも、マネの《オランピア》も、モロー、クリムトの《サロメ》も、オリエンタリストの女奴隷もオダリスクも、“エロティシズム”の見出しのもとにくくれ

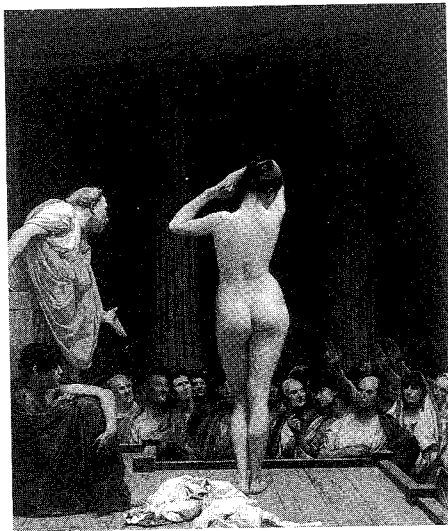
るのであり、オリエンタリストたちはこれにオリエンタルな味付けをしたに過ぎないのである。無論、この種の単純な見方には異論、反論もある。サイドの『オリエンタリズム』に多分に影響されたリンダ・ノクリンによれば、「ジェロームのオリエンタリズムの絵画は力についての二様のイデオロギーを表明している。ひとつは女性に対する男性の力であり、もうひとつは劣等な有色人種、遺憾にもこの種の好色な職業（女奴隷の売買）にたずさわっている人種に対する白人の優越感情と、それにゆえに正当化しうる（白人による有色人種の）支配である」²⁸⁾（丸括弧内千足）。

フェミニストのノクリンによれば、ジェロームの絵の中の男たちの好色な視線にさらされた哀れな女奴隷たちは、人格を剝奪されてただそこにあるだけの、横暴な男たちの性の玩具に過ぎない（事実、それには違いないが）。確かに西洋でも男性優位の伝統は相変わらずであるが、ここにあるのはサイドの言う「男性的な権力幻想によって作り出された生き物」²⁹⁾に他ならないのである。しかしそれ以上にジェロームの《奴隷市場》は男性優位がより徹底した、それゆえにより後進的で未開のオリエントにおいて、「女性に対する男性の力」をもの見事に体現しているのである。ノクリンの引用文の後段は、再びサイドの言葉を借りれば、「オリエントを支配し再構成し威圧するための西洋の様式」としてのオリエンタリズム、「優越する西洋と劣弱な東洋とのあいだの根深い区別」としてのオリエンタリズムを言ったものである。要するにジェロームの《奴隷市場》は白人男性の立場から性（女性）差別、あるいは男性優越思想と人種差別を表明したものであり、ここでは西洋に対するオリエント、男性に対する女性という二重の意味での被支配者としての“他者”が語られているのである。念のため補足すれば、語っているのは画家自身と、彼が代弁しているヨーロッパのブルジョワ（無論男性）である。

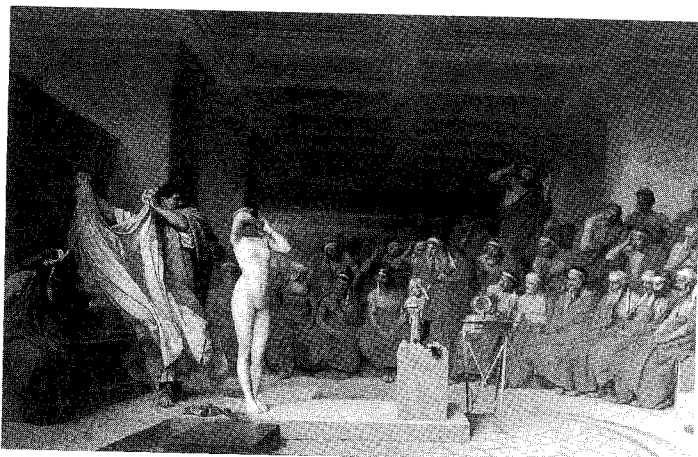
その妥当性はともかく、これもひとつの読み方、解釈ではある。しかしここでノクリン女史がひとつ見落としていることがある。それはジェロームが古代ローマを、古代ギリシャとともにヨーロッパ文化のふるさとである古代ローマを舞台とした奴隷市場も描いていることである。そのうちの一点（fig. 12）は、fig. 9と違って（おそらく史実にならって）奴隷をステージの上



12 J. -L. ジェローム《ローマの奴隸市場》
1857年 アメリカ 個人蔵



13 J. -L. ジェローム《ローマの奴隸市場》
1884年 ボルティモア
ウォルターズ美術館



14 J. L. ジェローム《アレオパゴス法廷におけるフィリーネ》1861年
ハンブルク美術館

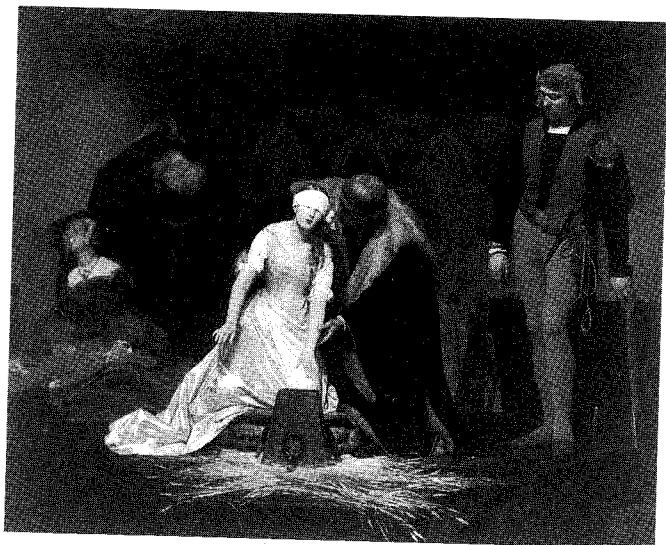


15 H. ルニョー《グラナダのカリフ統治下の裁判なしの処刑》1870年
パリ オルセー美術館

に上げている。同じく古代ローマを舞台とした、別の視点からの《奴隸市場》(fig. 13) もあるが、いずれにしても「女性に対する男性の力」はともかく、奴隸市場という主題によってジェロームが「劣等な有色人種」に対する「白人の優越感情」を訴えていることにはならないのである。

《奴隸市場》のもうひとつの解釈は、オリエンタリズムの研究家 G. M. アッカーマンによるもので、彼によると、「国際的な奴隸制度廃止活動の時代にあつては、これらの(=奴隸市場の) 絵はもっぱら奴隸廃止を訴えた絵としか映らなかつたであろう」³⁰⁾。現代の我々にはともかく、1860-70年代の第二帝政下のフランス人に《奴隸市場》が“描かれた奴隸廃止論”と映つたか否かについては即断はできないが、少なくともジェロームが奴隸ないし女性解放論者であつたという話は聞かないし、画面から判断する限り、この種の社会的メッセージを強調した絵とは見えないのである。かつての《ミロのヴィーナス》やポッティチェルリの《ヴィーナスの誕生》における女神とは異なり、近代の裸婦、とりわけオリエンタリズムおよびアカデミズム(オリエンタリズムも様式的にはおおむねその傘下に入る)における裸婦の多くが男性よつて所有され、占有され、征服さるべき何か、としてそこに存在していることは確かであるが、だからとつてこれらの画家たちが「女性(=奴隸)を救え！」と声高に叫ぶフェミニストであるという保証はどこにもないのである。高度の時代考証をうかがわせるジェロームをはじめとするオリエンタリズムの絵画が、その精細かつ入念な細部描写とあいまって、後のハリウッドの歴史映画につながるものを持ち、人の手になる虚^{フィクション}構としての“絵”というよりは、時として^{ダブロー・ヴィヴァン}活人画に近いものであつたことは事実としても、ジェロームの女奴隸は、プラクシテレスの《クニドスのヴィーナス》のモデルとなつた古代ギリシャの高級娼婦にまつわる伝説を描いた《アレオパゴス法廷におけるフィリーネ》(fig. 14) がそうであるように、近代のブルジョワ趣味にかなつたエロス以上でも以下でもなかつたのである。

ある意味ではエロティシズムと表裏一体をなす残酷趣味、ホラー趣味もまたオリエンタリズムの重要なレパートリーのひとつであり、ジェロームにもその例はあるが、今やその方面の古典ともいふべき地位を占めているのが、アンリ・ルニョー(1843-1871)の《グラナダのカリフ統治下の裁判なしの処



16 P. ドラロシュ 《ジェイン・グレイの処刑》 1833年
ロンドン ナショナル・ギャラリー

刑》(fig. 15)である。画家のスペイン旅行の時の産物のひとつであるが、特定の歴史的事件あるいは物語を描いているわけではない。高さ3メートルを越える大作で、ピトレスクなイスラム建築を背景に、文字通り見上げるような大男が今しも斬首の刑を終えて、血糊のついた刀を衣の端で拭いている。男の前方の階段の上には一刀両断された罪人の生首が転がっているが、死んでなお、この首は無念やるかたないといったすさまじい眼差しをこの冷酷な処刑人に向けている。題名が語るように、ここにあるのはムーア人の王の命令一下、しかるべき審理も裁判もなしの処刑である。ルニョーの驚嘆すべきリアリズム（彼がこんな光景を目撃したわけでないことは言うまでもない）とあいまって、ここではムーア人の、ひいてはオリエントそのものの無法、残酷、無慈悲、不条理、理性の欠如といった側面が強調されているようである。

フランスのアカデミズムの画家ポール・ドラロシュ（1795-1856）の《ジェイン・グレイの処刑》(fig. 16)は、たった9日間だけイングランドの女王として君臨した後、女王メアリの陰謀で16歳の若さで処刑されたイギリス史の悲劇のヒロインを描いたものであるが、処刑の前と後の違いはあるものの、

ドラロシュの絵の中の大きな斧を手にした処刑人（白人である）が、哀れな犠牲者を気づかうように、多少の困惑を隠しきれずに立っているのに対し、鋼鉄のように黒光りする肉体を誘示しながら、足元の生首を平然と見下ろすオリエントの処刑人は冷酷無比という他ない。ルニョーの絵の舞台はスペインではあるが、ここにあるのはヨーロッパ的な“我々”、“身内”のスペインではなく、ムア人支配下の中世の、ヨーロッパ人のあずかり知らぬ“他者”としてのスペインである。しかも、この絵の題名が暗示しているように、処刑された男は無実であったかもしれないのである。だからといってこの絵が、《奴隷市場》の場合と同様に、社会的なメッセージを、つまり冤罪の恐怖を、あるいは死刑廃止を訴えたもののように見るのは行き過ぎという他ないだろう。

前出のリング・ノクリンはルニョーのこの絵にも、ある種のイデオロギーを、メッセージを読み取っている。

「この種のオリエンタリズム絵画のひとつの機能は言うまでもなく、彼らの掟は不条理な暴力であり、我々の掟は、これとは対照的に、掟（法）であることを暗示することにある」³¹⁾。

「光は東方より、掟は西方より」(Ex Oriente Lux, Ex Occidente Lex)。

「正義は我が方＝法にあり」。あるいはそうかもしれない。しかし、一般論として言えば、オリエンタリズムの絵画はいわゆる思想絵画 (Gedankenmalerei) ではない。オリエンタリズムの絵画は主題的には多岐にわたるが、そこに共通するのはギリシャ、ローマという主題的な“旧大陸”に食傷気味の画家にとっての新大陸とも言うべきオリエントを発見した喜び³²⁾と、そのオリエントの種々相をリアルに、正確に、しかし時に想像や“演出”を交えて描き出そうという意欲である。言い換えれば、絵画的、造形的な側面より主題的な側面に新しさや実験を求めたところにオリエンタリズムの特殊性と限界があったとも言えるのである。オリエンタリズムとはいわば、シェヘラザードならぬ白人の画家たちによって語られた『アラビアン・ナイト』とも言えるのである。こうした観点からのオリエンタリズム批判、たとえばオリエンタリズムとは結局、近代的な装いのもとに異国趣味に過ぎない、との批判は十分ありうるが、しかしこれを帝国主義の、植民地主義の、ヨーロッ

パ中心主義の、あるいは男性優位主義の、要するに権力志向の反動的な思想の担い手であるかのように見ることは、オリエンタリズムの歴史的コンテクストに照らしても妥当性を欠く。これと関連してリンダ・ノクリンの上のとは別の、しかし同様に興味深く、示唆に富む解釈を紹介し、かつ検討してみることにする。

彼女によると、「19世紀のオリエンタリズムの絵画の中のないがしろにされた、手入れの悪い建築は、同時代のイスラム社会の墮落を語るお決まりのパターンとして働いている」³³⁾。中近東の人々が（おそらく気候の影響もあって）ヨーロッパ人の眼には慨して怠惰と映るのは事実であろうが、彼らの怠惰、無関心、一見投げやりな態度は貴重な歴史的文化的文化財にも災いし、それらは今や荒れるに任されている、というのである。オリエンタリストがしばしば描いた陋屋や壁の崩れ、塗りのはげた民家や店舗は、こうしたオリエンタリズム的な（キリスト教にあっては七つの大罪のひとつである）怠惰の象徴であり、一種の“architecture moralisée”（教訓としての建築）だということである。事実、たとえば前出のイギリスのオリエンタリズムの画家ロバーツは、彼が訪れたエジプトの現状を次のように嘆き、批判している。

「かつては賑やかな群衆でにぎわい、神殿や大建築で飾られていた壮麗な町、かつての世界の驚異も今ではわびしく荒廃し、手入れの悪さや粗野なイスラム信仰のために、町の周辺にいる野獣と変わらぬ野蛮な状態に落ち込んでいる」³⁴⁾。

文化財保護に対する当時のエジプト人やトルコ人の無関心や冷淡さを批判することはやさしい。しかしながら、文化財の保護、歴史的建造物、記念碑の国家的規模による修復保存といった思想が定着し、実行されるようになるのは、おおむね19世紀以後のことであるし、ヨーロッパでも廃虚同然の歴史的建造物に事欠かなかったことは言うまでもない。また、それ以前の問題として、現実のオリエンタリズムはともかく、オリエンタリズムの絵画にことさらにあげつらうほどに「ないがしろにされた、手入れの悪い建築」を探すのは容易なことではない。たとえば、オーストリアのオリエンタリズムの画家ルートヴィヒ・ドイチュ（1855-1930）の《書記》(fig. 17) に描かれた家屋はこの種の建築の一例とも言えようが、しかしここでの画家の狙いは、廃虚となっ

た神殿を描く場合と同様、オリエントの荒廃と怠惰をあげつらうことではなく、そのピトレスクな効果にあったことは明らかである。廃虚のモチーフはヨーロッパ絵画にも頻出するが、これをノクリンの言うのとは多少違った意味での「教訓としての建築」として、つまりこれまたヨーロッパ絵画のひとつの伝統である“ヴァニタス”(vanitas=生のはかなさ、移ろいやすさ)の東方的な象徴として見ることは可能であろう。

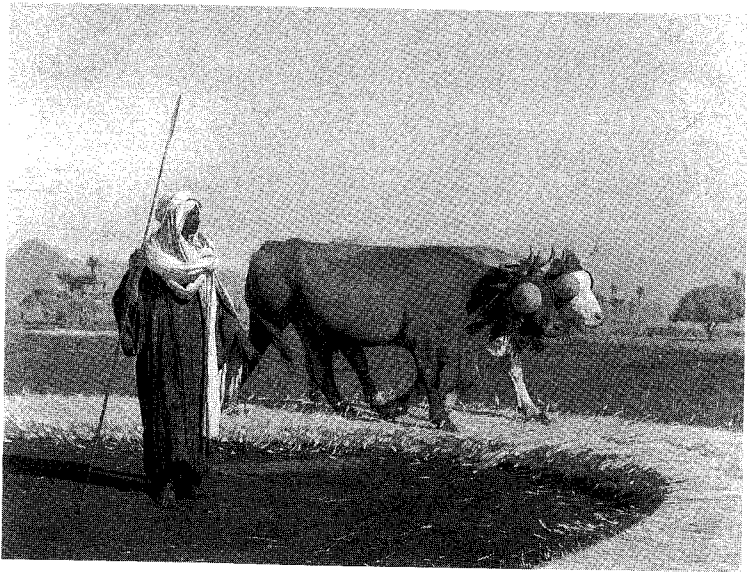
ノクリンはまたオリエンタリズムの絵画には労働や勤勉といった主題が欠落しているとして、これもまた東方的な「怠惰という悪徳」を暗に批判したものと見ている³⁵⁾。野良仕事に励む農民や編み物にいそむ女性といったバルビゾン派、印象派好みの主題が、オリエンタリズムの絵画に少ないことは事実であるが、少ないのはおそらく、それらが画家にとってピトレスクでもエキゾティックでもない、要するに主題として魅力がなかったからである。また、少ないとはいえ労働の主題がないわけでは決してないのである (fig. 18)。

ノクリンはまた、オリエンタリズムの絵画に欠落しているモチーフとして「内情暴露的な西洋人」を挙げている³⁶⁾。ここで言う“西洋人”とは(ノクリンによれば)帝国主義的、植民地主義的な侵入者としての、あるいは好奇心旺盛なツーリストとしての西洋人である。確かに、性別、身分、職業を問わず、当時の中近東諸国に西洋人があふれていたことは、カイロやコンスタンチノーブルの街頭風景を撮った写真にも明らかであり、オリエンタリズムの画家たちが西洋人を意識的に描かなかったことは十分ありうる。その意味では西洋人の不在、欠落は現実に対応しているとはいいがたい³⁷⁾。しかし、だからといってそれが画家たちのイデオロギー的戦略を反映しているとは考えにくい。それは、日本人の生活風景や風俗を(実際に日本に来て)描いたジャポニズムの画家たちが、多くの場合そこに西洋人を入れなかったのと同じで、イデオロギー的というよりは純絵画的な効果、つまりターバンとトップ・ハット、日本髪と洋髪が混在しないようなある種の統一感を、均質な絵画空間を演出するためであったと言える。

周知のようにアルジェリアは、植民地化のきっかけとなった1830年のフランス侵攻から1962年の独立までの百数十年間にわたって、フランスの国家的



17 ルードヴィヒ・ドイチェ《書記》
1896年 アメリカ 個人蔵



18 J.-L. ジェローム《エジプトでの麦の刈り入れ》1859年頃 所在不明

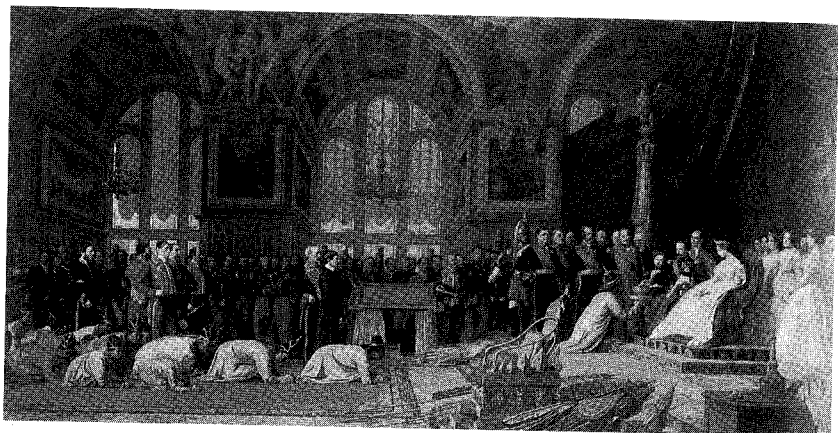
エゴイズムの、植民地主義の犠牲となってきた。この間、多くの入植者とともにオリエンタリズムの画家もアルジェリアを訪れ、あるいはここに在住し、1897年には首都アルジェに「アルジェリアおよびオリエンタリスト画家協会」が設立されるまでになったが、しかしアルジェリアが植民地という名もとの国家的屈従、民族的奴隷化の象徴的存在であったことは誰の眼にも明らかであった。

「キリスト教徒がそこに (=アルジェの民家に) 住む。彼らの国家は変わった。彼らはすべてをおとしめ、すべてを駄目にする。汚れ多き者ども! . . .」³⁸⁾。

アルジェリアの植民地化が進んだ頃の俗謡の一節であるが、表向きの大義名分はどうあれ、こうしたアルジェリアに対して良心のやましさを感じていた心あるフランス人もいたであろう。砂漠の画家として知られ、アルジェリアにもしばらく滞在したことのあるギュスターヴ・ギョーム (1840-1887) もその一人であった。

「彼ら (=フランス人) はアルジェリアのムーア風の柱廊や大理石の彫刻のある町の門などを容赦なく破壊している。ここでの生活はかつてのように夢でつなぎ合わされたものではなく、ただ影のようなものに過ぎない」³⁹⁾。

ジェロームがこの種の破壊行為と、その後に来るアルジェリアの建築あるいは生活様式の“フランス化”を深く憂う一人であったか否かは定かでないが、リンダ・ノクリンによれば、「ジェロームがこれらの宗教的な活人画の中のモスクを描くのに、フランス領の北アフリカを避け、その代わりにカイロを選んだのはおそらく偶然ではない」⁴⁰⁾。つまりジェロームは、アルジェリアをその絵の舞台に選ぶことで、フランスの、あるいはヨーロッパの“良心”を、反植民地主義者の心情をいたずらに刺激してはまずい、との思惑にとらわれていた、というのである。ひとつの解釈としては成り立つであろうが、しかし彼女はここで単純な伝記的事実を見落とし、あるいは無視していることに注意すべきである。ジェロームはアルジェリアの民族的抵抗がほぼ鎮圧され、植民地化が急速に加速しだした頃の1873年にこの地を訪れているが、ここで思いがけぬ病い (赤痢) を得て早々に帰国している。その後の彼はアルジェリアには旅していないが、これは単に彼が最も愛した国であ



19 J.-L. ジェローム《フォンテーヌブローの城館でナポレオン三世および皇妃ウジェニーに拝謁するシャムの外交使節団》1864年 ヴェルサイユ国立美術館

り、少なくとも前後6回は旅しているエジプト、エジプトに次いでしばしば訪れたトルコ、エルサレムなどを優先させたためであって、それ以外に“他意”はなかったはずである。アルジェリアを舞台としたジェロームの絵が皆無に近い⁴¹⁾のは事実としても、それをもってジェロームがフランスの“恥部”を隠蔽しようとしたかのように見るのは早計という他ないだろう。

ジェロームに限らず、オリエンタリズムの画家が母国の政治的、軍事的、あるいは文化的帝国主義、植民地主義の尖兵であったという可能性は極めて低いのである。ただし、かつてのグロ、ヴェルネの場合のように、皇帝、国王、政府などからの公的な依頼があった場合は別で、ジェロームの《フォンテーヌブローの城館でナポレオン三世および皇妃ウジェニーに拝謁するシャムの外交使節団、1861年6月27日》(fig. 19) は、その顕著な一例である。1856年にシャム(タイの旧称)とフランスとの間に結ばれた通商条約との関係で、ナポレオン三世を表敬訪問したシャムの使節団を描いたものである。幅2m 60cmのワイド・スクリーン型の大作で、画家自身もこの謁見の様様の目撃者として画面左端に描き込まれているが、全体的な構図がダヴィドの《ナポレオンの戴冠式》に負っていることは明らかであろう。《フランスの前にひれ伏すアジア》とも呼びうる作品で、アルバート・ボイムの言葉を借りれば、ジェロームはここで、東南アジアの外交使節を「高度のヨーロッパ文化の威

敵と壮麗さに圧倒された、隷属的な未開人のグループ」⁴²⁾として描いている。歴史的なドキュメントとしても十分通用するその精細克明な、近視眼的とも言うべきそのリアリズムは、クールベ、バルビゾン派のそれとは明らかに違うが、この種の「世論を操作するための公式的なリアリズム」⁴³⁾、ここまで露骨なイデオロギー的なリアリズムは、オリエンタリズムにあってもむしろ少数派あるいは例外的なものであることを強調しておかねばならない。無論、だからといって、「多くの(オリエンタリズムの)風俗画の画家たちと、彼らのパトロンにおけるオリエンタリズムは、確かに当時の植民地主義的な拡大政策と関連づけられるかもしれないが、にもかかわらず彼らはイスラム世界の人々に対して真の関心と、しばしばの感嘆の念を表明しているのである」⁴⁴⁾と言いつけるかについても多少の疑問は残るが、少なくとも近代のオリエンタリズムが同時代の列強の帝国主義、植民地主義とイデオロギー的に常に表裏一体をなすかのように見るのは、絵画そのものの自律性、存在意義を無視した、あまりにも一面的な見方と言わざるをえないのである。

V 結 語

すでに述べたように、オリエンタリズムは18世紀のシノワズリー、トルコ趣味、また時代的に19世紀のオリエンタリズムとほぼ平行するジャポニスムとともに、ヨーロッパ美術における異国趣味の主要な領域のひとつと見ることができる。しかしながら、シノワズリーとトルコ趣味はもっぱら(大部分の画家にとっては)まだ見ぬ異境に対する純粹な、他愛ない好奇心、物珍しき、あるいはもうひとつのピトレスクを求めての結果であり、結局は一過性の現象にとどまり、美術史的に何かを寄与したとすれば、それは絵画よりむしろ装飾美術においてであった。一方、ジャポニスムは、単なる日本趣味、日本ブームという側面もあったにせよ、マネ、印象派をはじめとする進歩派の、反アカデミズムの画家たち⁴⁵⁾に見られるそれは、周知のように日本美術をいわば創造的に模倣し、再解釈し、あるいは換骨奪胎することで新たな表現の可能性を開拓した。影響の大きさにおいてはオリエンタリズムはジャ

ポニスムの比ではないが、ただ、ジャポニスムの巨匠たちの多くは、その理由はどうあれ、日本を訪れることなく、日本を、日本の面影を、日本的な美と感性を追い続けた。一方、オリエンタリズムにあっては多くの画家が実際に現地におもむき、しばしばそこで生活し、オリエントの過去にしろ、現在にしろ、これを科学的、実証的な方法、つまり現代の写真的リアリズム顔負けの高度のリアリズムによって再現し、報告し、物語った。

周知のようにドラクロワは1832年にモルネイ伯率いる外交使節団の一人としてモロッコに旅しているが、後年（1853年）、当時頭角を現しつつあったクールベのリアリズムと関連づけて、次のようなコメントを残している。

「(クールベの水浴する女を主題とする絵を評して) これ以上、冷ややかなものはない。それは寄せ木細工のようなものである。かつてのアフリカ旅行の時に、私がある程度のレベルに達した作品を描けるようになったのは、(対象の) 些細な細部を忘れ、絵の中に本質的かつ詩的な側面しか思い出せなくなってからのことである。それまでの私は、大部分の人が真実と取り違えている正確さへの愛にとらわれていた」⁴⁶⁾。

クールベのリアリズムとオリエンタリストのそれとを同列に論じることは無理としても、オリエンタリストの多くが現実のオリエントをまのあたりにし、「些細な細部」にこだわるあまり、想像力が麻痺し、「本質的かつ詩的な側面」を見失った、という可能性は十分ある。《サルダナパールの死》(1824年)にしろ、《キオス島の虐殺》(1827年)にしろ、オリエントを舞台としたドラクロワの初期の傑作が、彼が現実のオリエントを知る前に生まれていることはこの際示唆的である。

ジャポニスムもオリエンタリズムも一種の異文化接触であったという意味では共通するものがあるが、画家たちが異文化に直接的に接触することの圧倒的に多かったのはオリエンタリズムであり、ジャポニスムの場合、それは浮世絵、屏風絵、陶磁器、着物などの日本の風物を、あるいはピエール・ロチをはじめとする文学的オリエンタリズムを介しての間接的な異文化接触であった。ホイスラーもマネもモネもゴッホも、あれほど日本を、日本美術を愛し、身近に感じながら、日本に来ようとした形跡すらない。つまりジャポニスムとは多分に想像され、夢想され、時には誤解され、理想化された日本



20 P. ランソン《キリストと仏陀》1895年頃
アメリカ 個人蔵

文化との接触の中から生まれたのであり、しかも、にもかかわらず、ジャポニズムが他のいかなる異国趣味にもまして西欧の近代美術に創造的、革新的な貢献を果たしたというのは、ある意味では皮肉という他ない。一方のオリエンタリズムは、少なくとも人物の図象表現に関しては禁令的、あるいは懐疑的なイスラム文化圏を舞台としたものが大半であるが、当然予想されるように、オリエンタリズムの画家たちはジャポニズムにおける広重も北斎も持たなかった。西欧近代の建築家、デザイナーが、またマチス、クレーといった現代の画家たちがオリエントの装飾、建築、

デザインに多くの示唆と影響を受けたのは事実としても、19世紀のオリエンタリズムの画家たちにとってのオリエントとは、芸術によって語られるオリエントではなく、事実的な、現前するオリエントであった。ジャポニズムには稀薄で、オリエンタリズムに特有の精細な細部描写によるリアリズムが優先された理由の一端はここに求められようが、オリエントの風土と直結していたオリエンタリズムには、主題的な新しさに加え、ジャポニズムには求めがたい光、東方の、とりわけ砂漠の灼熱の太陽の描写という、印象派とは違った意味での光の描写も見られる。「光は東方より」。オリエンタリズムはまた一方で、光の芸術でもあったことは注意されてよいことである。

ジャポニズムとオリエンタリズムを、そのイコノグラフィという視点から考察すると、前者には仏教あるいは神道関係の主題を取り上げたものは極めて少ない。仏教の僧侶を真似て坊主頭の自分を描いたアルル時代のゴッホの《自画像》(ケンブリッジ、ハーヴァード大学附属フォッグ美術館蔵)、ナビ派の神秘主義者ポール・ランソンの《キリストと仏陀》(fig. 20)、ルドンの

《仏陀》(パリ、オルセー美術館蔵)など、世紀末の仏教思想に対する関心を反映した作品はあるが、日本の僧侶あるいは仏教寺院を日本という舞台設定で描いたのは、実際に日本に来たアメリカの画家ジョン・ラファージ(1835-1910)などわずかに過ぎない。これに対し、イスラムのモスク、またその内部で、あるいは砂漠の野営地で一心不乱に祈る敬虔なイスラム教徒の主題は、オリエンタリズムの重要なレパートリーのひとつとなっている。キリスト教とイスラム教とのしばしば対立的な関係にもかかわらず、両者は、ユダヤ教とともにオリエントを共通の故郷とした世界宗教である。オリエンタリズムの画家では、おそらくアルジェリアを第二の故郷としたエティエンヌ・ディネ(1861-1929)を除いて、イスラム教に改宗した者はいないが、教義上の違いや歴史的な対立にもかかわらず、イスラム教(教徒)に対する関心と理解、また時には敬意が最も高まったのがオリエンタリズムの時代であった。伝統的なキリスト教絵画が凋落するなか、あるいはキリスト教信仰が危機に瀕するなか、聖書に代わるコーランの世界が、いわば他山の石として脚光を浴びてきたのである⁴⁷⁾。ジェロームその他の画家たちが繰り返し描いたオリエントの信仰の図象(fig. 21)は、オックスフォード運動その他、近代の一



21 J.-L. ジェローム《カイロの祈り》1865年 ハンブルク美術館

連の宗教改革運動、あるいはネオ・カトリシズムの運動に側面から光を投げかけてもいるのである。

キリスト教の故郷としてのオリエントに対する画家たちの関心は、ジェームズ・ティソ、ホルマン・ハントなどの作品に典型的に見られるような、現地に直接“取材”したうえでの“実証的”なキリスト教絵画につながってゆくが⁴⁸⁾、これらに見られるドキュメント的とも言うべきリアリズムが、真摯な宗教感情ないしは信仰の表現形式として果たしてどこまで有効か、またこの種のリアリズムとクールベ、ドーミエ、ミレーなどのリアリズムとのかかわりなど、オリエンタリズムをめぐる問題はつきないが、これらについては別の機会にゆずりたい。

註

- 1) Jean-Claude BERCHE (ed.): *LE VOYAGE EN ORIENT : ANTHOLOGIE DES VOYAGEURS FRANÇAIS DANS LE LEVANT AU XIX SIÈCLE*, Paris, 1985, p. 604.
- 2) ヴィクトル・ユゴー『東方詩集』の序、辻旭訳。
- 3) André JOUBIN (introduction et notes): *E. DELACROIX VOYAGE AU MAROC 1832 Lettres, Aquarelles et Dessins*, Paris, s. d. p. 15.
- 4) Marie-Helene GIRARD: *Théophile GAUTIER : CRITIQUE D'ART*, Paris, 1994, p. 232.
- 5) E. W. SAID: *ORIENTALISM*, New York, 1979 (日本語版 板垣雄三・杉田英明監修 今沢紀子訳『オリエンタリズム』(上下)、平凡社 1993年 (以下の引用はすべて平凡社版による)。
- 6) サイド、前掲書(上)、p. 21.
- 7) サイド、前掲書(上)、p. 103.
- 8) オリエンタリズムとジャポニズムとの比較は興味深いものがあるが、周知のように後者は主題、モチーフのみならず、様式的、造形的な次元(平面性、アシンメトリカルな構図、日本的な装飾性など)でもヨーロッパ美術に多大の影響をおよぼしているのに対し、オリエンタリズムにおけるオリエントとはほとんどそのエキゾティックな風物、風俗に限定されている。エジブ

- トやイスラムの美術そのものから多くを学んだのは、19世紀のオリエンタリズムの画家たちよりも、20世紀のマチス、クレーといった画家たちであった。
- 9) Pascal BONAFoux: *REMBRANDT: SELF-PORTRAIT*, Geneva, 1985, p. 40.
 - 10) Egon FRIEDEL: *KULTUREGESCHICHTE DER NEUZEIT*, München, 1969, p. 580.
 - 11) サイド、前掲書(上)、p. 197.
 - 12) サイド、前掲書(上)、p. 105.
 - 13) エジプト・マニアについての最も総合的かつ最新の文献としては、1994年から1995年にかけてパリ(ルーヴル美術館)、オッタワ(ナショナル・ギャラリー・オブ・カナダ)、ウィーン(美術史美術館)で開催された『エジプト・マニア: 西洋美術に現れたエジプト 1730—1930』展のカタログが挙げられる。
 - 14) Lynne THORNTON: *THE ORIENTALISTS PAINTER-TRAVELERS*, Paris, 1994, p. 15.
 - 15) Emile GALICHON: "M. GEROME, PEINTRE ETHNOGRAPHE," *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, p. 147ff.
 - 16) 阿部良雄 「アブドル・カーディルの降伏—表象論のイデオロギー的次元」、『社会史研究』、6、1985、p. 154-183。本邦研究者によるオリエンタリズム絵画の研究は現在のところ多いとは言えないが、ここでは特に重要なものとして次のものを挙げておく。稲賀繁美「一九世紀フランス絵画とその外部—オリエンタリズムをめぐって」、講座・20世紀の芸術1『芸術の近代』、岩波書店 1989年、p. 121-160。阿部良雄監修『オリエンタリズムの絵画と写真』(展覧会カタログ)、1990-1991年、ひろしま美術館他。
 - 17) Mary Anne STEVENS: *THE ORIENTALISTS: DELACROIX TO MATISSE* (exh. cat.), London, 1984, p. 182.
 - 18) サイド、前掲書(下)、p. 23.
 - 19) Zeynep CELIK: "COLONIALISM, ORIENTALISM, AND THE CANON," *Art Bulletin*, June 1996, p. 206.
 - 20) Gerald M. ACKERMAN: "GÉRÔME'S ORIENTAL PAINTINGS AND THE WESTERN GENRE TRADITION," *Arts Magazine*, March 1986, p. 76.
 - 21) サイド、前掲書(上)、p. 60.

- 22) Donald A. ROSENTHAL: *ORIENTALISM: THE NEAR EAST IN FRENCH PAINTING 1800-1880* (exh. cat.), The University of Rochester, New York, 1982, p. 115.
- 23) サイド、前掲書(下)、p. 24-25.
- 24) 阿部良雄、前掲論文、p. 169.
- 25) G. ド・ネルヴァル『東方の旅』(上下)、篠田知和基訳、国書刊行会、昭和59年、(上)、p. 201.
- 26) ド・ネルヴァル、前掲書(上)、p. 192.
- 27) Gerald M. ACKERMAN: *LES ORIENTALISTES DE L'ÉCOLE BRITANNIQUE*, Paris, 1991, p. 242.
- 28) Linda NOCHLIN: "THE IMAGINARY ORIENT," *Art in America*, May 1983, p. 125 (この論文は註20のオリエンタリズムの展覧会およびそのカタログの批評を骨子としたものである)。
- 29) サイド、前掲書(下)、p. 24.
- 30) ACKERMAN: *op. cit.* (note 11), p. 79.
- 31) NOCHLIN: *op. cit.*, p. 130.
- 32) オリエンタリズムの流行の背景に、国際的な交通網あるいはツーリズムの発達があったことは言うまでもない。列強の植民地政策により国際的な鉄道網や海上交通が整備されたが、民間でも、たとえば、今日の団体向けのパッケージ・ツアーの創始者として知られているイギリス人のトマス・クック(1808-1892)は、1860年代にロンドンに事務所を構え、この頃からイギリス、ヨーロッパのみならず、エジプト、トルコなど、オリエントを対象とするツアー商品を開発している。無論、当時オリエントに旅することができたのは一部の人々に限られていたが、オリエントの歴史、文化、自然をたずねての旅は、18世紀のグランド・ツアーに代わる新しい旅として人気を博した。テオフィール・ゴーチエによる1859年のフロマンタンのサロン出品作の批評の中の次のような一節は、こうした旅行熱を踏まえてのことであろう。「ヴィアンに対するダヴィドの古典主義的反動、およびダヴィドに対するドラクロワのロマン主義的反動の後、リアリズムの反乱が続いた。(…)その頃蒸気船が登場してきて、彼ら(ニリアリスト)に告げた。『君のパレットを取りたまえ。君を旅にいざない、様々な国を見せようではないか』。(…)蒸気船は芸術を駄目にしたのではない。芸術に新たな地平線を切り開くことによってこれを救い、文明から追い出されたピトレクスなものが逃れていった

先の処女地に君を数日のうちに連れて行くことによって芸術を救うのは、おそらく蒸気船なのだ」(Marie-Helene GIRARD, *op. cit.*, p. 231)。フローベールの『紋切り型辞典』によれば、オリエンタリストとは「沢山旅をする人」(L'homme qui voyage beaucoup)である。

- 33) NOCHLIN: *op. cit.*, p. 123.
- 34) STEVENS: *op. cit.*, p. 18.
- 35) NOCHLIN: *op. cit.*, p. 123.
- 36) NOCHLIN: *op. cit.*, p. 122.
- 37) ラファエル前派の画家で、1850年代に聖書の原風景を求めて中近東に旅したホルマン・ハントが、同時代のエジプトの風俗を取り上げた《ランタン職人の求愛》(パーミンガム市立美術館)の背景にはトップ・ハットをかぶって町をそぞろ歩くイギリス紳士が登場しているが、これはむしろ例外と言うべきであろう。
- 38) CELIK: *op. cit.*, p. 203.
- 39) STEVENS: *op. cit.*, p. 19.
- 40) NOCHLIN: *op. cit.*, p. 126.
- 41) G. M. ACKERMAN: *JEAN-LÉON GÉRÔME, MONOGRAPHIE ET CATALOGUE RAISONNÉ*, (Paris, 1986) には550点あまりの油彩画が挙がっているが、アルジェリアを描いたと断定できる作品は皆無と言ってよい。
- 42) Albert BOIME: "THE SECOND EMPIRE'S OFFICIAL REALISM," in Gabriel P. Weisberg (ed.): *THE EUROPEAN REALIST TRADITION*, p. 85. なお、Philippe JULIAN: *THE ORIENTALISTS*, Oxford, 1977, p. 72によれば、ベルギーのブリュージュ生まれのイギリスの画家フランク・ブラングイン (1867-1956) は「水夫であれ、兵士であれ、たとえ労働者でも、イギリス帝国の栄光に、さらには富に貢献した者なら誰であれ、ほめたたえた帝国主義的な画家であった」が、仮にそうだとすると、例外的な存在であったと言うべきである。
- 43) Boime, *op. cit.*, p. 52.
- 44) ROSENTHAL: *op. cit.*, p. 100.
- 45) 一時的にせよ、オリエンタルな主題を取り上げた画家の中にはルノワール、ポン・タヴァン時代以後の、後期のエミール・ベルナルなど、反アカデミズム陣営の画家もいるが、今日、オリエンタリストとして記憶されている画家の大半は、様式的にはアカデミズム陣営にあり、いわゆるサロン絵画

の寵児であった。様式的な観点からすればオリエンタリズムの画家たちは明らかに保守派であり、彼らが死後ながら冷遇されていた大きな理由もそこにあったと言えよう。

- 46) A. JOUBIN (intr. et notes) : *DELACROIX JOURNAL 1822-1863*, Paris (edition Plon), 1980, p. 369.
- 47) ジェロームの描く敬虔なイスラム教徒についてのゴーチエの評、「ここでは誰もが多くのカトリック教徒を恥じ入らせるほどに一心不乱に、敬虔に聖なる言葉に聞き入っている」(GIRARD: *op. cit.*, p. 24) はその一例である。
- 48) 現在のものであれ、歴史的過去のものであれ、オリエントの真実を求めてのこの種の旅は画家に限ったことではない。浩瀚な『キリスト教起源史』の第一部として書かれ、発表当時(1863年)、多大の物議をかました『イエス伝』の著者エルネスト・ルナン(1823-1892)がパレスティナを訪れたのも一種の取材旅行であり、その成果は『イエス伝』の随所、とりわけ聖地の自然風景の描写に活かされている。