

異国趣味と真正さ

— 第二帝政期フランスのオリエンタリズム画像における「場所」の意味

上村博

緒

十九世紀フランスでは、他国に先駆けて文化遺産の制度化が進んだ。また国内に残る史跡や記念物が、その地の風土とあわせて関心を集め、多くの案内書、紀行文、写真が制作された。これは十八世紀から次第に高まっていた異国への旅行的な関心が明確に文化的な慣習として定着していった結果である。一方で、そうした土地への美的関心が高まるとともに、十九世紀を通じて存在感を増してゆく美術館という新しい特殊な場所を巡る論争も生まれた。すなわち、アレクサンドル・ルノワールが代表するような、博物館、美術館への作品の蒐集を是とする立場と、アントワーヌ・クリゾストム・カトルメール・ド・カンシが代表するような、コレクションに反対し、芸術作品とそれが生まれた土地との結びつきを重視する立場との対立である。それは二十世紀以降も繰り返される。これは一見すると自律的な作品空間と土地に根ざした記念物との対立のようにも見えるが、実のところは「場所」に関する認識の曖昧さがもたらした偽問題である。本論文のひとつの目的は、この曖昧さの根ざすところを明らかにすることである。すなわち、詩的、文学的トポスとして古くから存在した「場所」と、現実の生活や政治の「場所」というふたつの意味が、とりわけ十九世紀を通じて混淆して用いられてゆくのである。しかしまた本稿にはもうひとつの目的がある。それは、この「場所」の意味の両義性が、十九世紀後半の土地景観への強い関心や写真画像の普及によって、さらに新しい形をとったことを指摘することである。国民国家の物語である「土地」の像と、十九世紀半ばから急速に普及する土地への視覚的関心とのズレは、一方で言語と画像との表現モードの相違であるとともに、旅行や写真術によって、特定の場所の具体的な視覚的再現が、従来のさまざまな物語とは異なるしかたで、新しい場所性をもたらしたのではないか。またそうした具体的な場所そのものへの関心は、土地を離れること *dépayement* と密接に関わっており、だからこそ一見おとぎ話風

のオリエンタリズムの絵画や紋切り型の観光写真にも、「真正なもの」あるいは「現実」への切実な欲求が見て取れるのではないだろうか。そしてこれは十九世紀にとどまらず、今日に至るまで近代都市生活者が場所に向ける感性の特性であることも示したい。

そのため、本論では特にフランス第二帝政期に見られる異国の画像表現を例として取り上げ、それが如何に従来の物語に沿いつつも、新たな物語や物語を逃れ出すものを包蔵しているかを考える。第二帝政期に重心を置くのは、この時期がさまざまな意味で「場所」の新たな経緯を作り出したからに他ならない。勿論、そのような文化的な傾向が政治体制としての第二帝政と厳密に同期して発生したわけではないため、その前後の出来事も話題に挙げることになろうが、例えば、ナポレオン三世の交通政策や植民地政策により生じた人の移動、二度の万国博覧会でのパヴィリオン展示、一八五〇年代以降続々と生まれた百貨店での珍しい産物の販売、各地の歴史記念物や風景が格好の題材だった写真家たちの活動など、フランス人にとってそれまで伝聞の域にしかなかった国内外の諸地域が、物質的な水準で身近なものに変わったのが第二帝政期である。諸地域の伝統や文化が具体的な姿で意識されたこの時期、画像の作り手たちにとって「場所」がどのような意味を持ったのだろうか？ それを考察するために、本論は以下のような章構成をとる。まず、第一章では、十八世紀以降、特定の場所がそれ固有の芸術を生み出すという考え方が生まれ、自明のものになっていった経緯を辿ろう。つづいて第二章では、当時の流行り物だったオリエンタリズムの絵画や写真の描く異国の土地がどのような文脈で作られたのか、しかしまたどのようにイデオロギー的な文脈とは異なる性質を持つのかを確認しよう。まとめとして第三章では、十九世紀後半のフランスで多く作られた異国の画像が「場所」の真正さを欲求する心性に関係していることを論じたい。

一 詩的トポスから地理的トポスへ

ある土地やその住民と芸術的表現の特徴とを関係づける考え方は洋の東西を問わず古い。中国の『詩経』『国風』も各地の民謡を国ごとに分類している。勿論、おそらく中央で取りまとめられた際に文学的修辭が多分に施されたであろうが、土地それぞれに詩の性格があるという考え方は、やはり諸国それぞれに特徴ある音楽があるという考え方と同じく、中国古来の基本的な表出理論であ

る。「楽記」にいうように、人の情が動いて声となり音となり、やがて形として現れたのが音楽だ、というわけである。日本の雅楽の国風歌舞も、それにならったものであろう。古代ギリシャの音楽でも、ドーリア人、プリュギア人、リュディア人といった民族名と音階とが結びつけられた。西洋建築の領域でも同様である。ドーリア式、イオニア式、コリントス式、さらに後にはトスカナ式といったものもあるオーダー（建築物の構成要素や装飾の様式は、それぞれの民族ないし土地に由来した命名である。こうした土地とその生み出した文化との照応関係はごく自然なものとして捉えられてきた。とはいえ、これらは必ずしも、その名が由来する土地だけのものではない。実際、コリントス式オーダーは世界中に見られるし、雅楽の隼人歌はむしろ九州の音楽とは言えない。地名は作品の性格を何となく示すものであり、作品の出自を強調するものというよりは、一種のジャンル名である。

しかしながら、今日では芸術作品とそれを生み出した土地との関係が当然のように語られる。「日本美術史」「イタリア美術史」「ドイツ音楽」といった言葉が、ほとんど何の疑問も差し挟みず用いられる。こうした、「国家」の名前が冠せられた芸術の区分が生まれるのは、十八世紀以降のことであろう。たとえば、若い日のゲーテはストラスブルの大聖堂を前にして、これこそがドイツ建築の典型だと叫ぶ（ドイツ建築について「一七七三年。また一八三四年に焼失したイギリス国会議事堂の再建に際しては、イギリスの国民にふさわしいとしてネオ・ゴシックのスタイルのチャールズ・バリー案が選ばれた（一八三六年。かつてギリシャ・ローマの古典的な作品を規範とする文化的趣味が広く各国の宮廷に共有されていた時代には、こうした土着の文化は好奇心なまざしで眺められるだけだったろう。しかし芸術の所産に古典的、普遍的な規範を認める考え方は、十八世紀以後は、その權威をある程度保持しながらも、絶対的なものではなくなってきた。否むしろ、古典の規範性は姿を隠したまま、そのヴァリエーションたる諸国民の文化芸術が、ひとつの普遍的な芸術の歴史へと編成されていったのである。こうして、我々に馴染みの教科書的な芸術史、すなわち各国それぞれに芸術の歴史がありながら、全体としては大きな歴史の時間軸が共有されている、という構図ができあがる。これが十九世紀にかけて次第に通念となり、また美術館や美術史教育といった制度に反映していった。

今日も保たれているこのような構図が成立する理由のひとつには、勿論、国民

国家という政治形態が普通になるなかで、国家単位の文化的伝統が志向されたということがある。それぞれの国が偶然的に成立したのではないのなら、それぞれにしかるべき由緒、来歴を持ち、外国とは異なるアイデンティティを持つ必要がある。こうした考え方の典型としては、フランス革命期の共和国政府で文化財行政に携わったグレゴワールのそれを挙げることができるだろう。グレゴワールは革命期の混乱で起きた記念物の破壊を「ヴァンダリスム」（ローマ帝国末期に略奪破壊で悪名を馳せたヴァンダル族に由来）と名付けて非難したことで有名だが、彼がフランスに残る記念物の保存を主張する最大の目的は、それが共和国に至るまでのフランスの歴史を教えてくれるからであった⁽¹⁾。その後、一八三〇年に七月王政の内務大臣であったギゾーは歴史記念物監察官の職を新設し、各地で倒壊、破却の恐れのある歴史記念物の保護を目指した。後日、ギゾーは自らの日頃の信条をこう記す。「私は今日の我々の社会に奉仕するなかで、次のことを心がけていた。我々の古い記憶や古い習慣に対する、またフランスの古い社会に対する公正で共感する思いを我々のうちにふたたび取り戻すことを。古いフランスの社会は、十五世紀にわたり営々とそして輝かしく生き続けて、我々が受け取った文明の遺産を蓄えてきたのである。自らの過去の忘却と軽蔑は国民にとって深刻な混乱であり、甚だしい衰退である⁽²⁾。」

しかしもうひとつ、国家のアイデンティティを作るという政策的な理由も包摂する、より根本的な理由がある。それは、芸術は永遠不変の理想を繰り返すというよりも、特定の空間、時間においてそれぞれの仕方で発現する、という考え方が生じたのである。ひとこと言えばロマン主義である。国民の言語や歌謡、叙事詩を重視したヘルダーは、家族の結びつきをなかで言語が発達し、そして各民族の結末のために詩が歌われたと語る⁽³⁾。その少し前（近年のドイツ文学に関する断片集（一七六六年）に彼はこうも書いている。「木がその根から成長するように、芸術、言語、そして科学はその起源から成長する。種子のなかに、植物はその各々の部分とともに潜んでおり、精子のうちに生き物はすべての肢体とともに潜んでいる⁽⁴⁾。」この根から成長する植物の比喩は、のちにユゴーが「地方色」について語る際にも用いている。「地方色があるのはドラマの表面ではなく、作品の内奥、作品の心そのものである。地方色はそこからおのずと外へとあらわれ、自然に、等しく、いわばドラマの端々に出現する。ちょうど根から吸い上げられた樹液が梢の葉っぱにも行き渡るように⁽⁵⁾。」芸術は芸

術の世界とその歴史から生まれるのではなく、その根本には土地と民族がある。歴史の動きや個人の感情を重視するロマン主義においては、いつまで経ってもアルプスの南の古典世界が標準なのではない。ラテン語ではなく、英語やドイツ語でも良い。半円アーチでなくても、尖頭アーチでも良い。文化は各々の土地や民衆に根ざして生まれ、花開くものである。

こうした土地と文化芸術との結びつきは、こののち二〇世紀、二十一世紀になっても、ナシヨナリズムが声高に叫ばれる都度、フランスだろうがドイツだろうが、日本だろうが繰り返し強調されることになる。しかし、果たして文化の特徴と土地や民族の特徴とを簡単に一致させることができるのだろうか。文化や芸術はそもそも地域や時代を超えて学習され、移植される性格のものである。生まれながらの自然に対して、後天的に習得されるからこそ芸術であり、学ぶことによって自らを成長させるものが文化である。イギリスの文化がどれだけフランスに負っているかは英語の語彙を見れば一目瞭然である。フランス文化も、絵画や建築だけでなく食文化もイタリアに学んだものばかりである。そして古代ローマ人がギリシャ人に、ギリシャ人がフェニキア人やエジプト人に多く学んだことは言うまでもない。かつてイギリス、ドイツ、フランスがこぞって本家争いをしたゴシック様式も、そもそもどこかの単一国家の内側に収まるものではない。政治的な境界と文化的な境界は重ならないのである。しかしそれでも、土地と文化との、あるいは民族と芸術との繋がりには、十九世紀以降極めて鞏固なままである。ロマン主義の神話はグロバライゼーションの時代にもいまだに生きている。それには無論理由があるだろう。それは最終章であらためて取り上げるとして、本章では次のことを確認しておきたい。まず、古くから土地やその土地の住民と芸術の特徴的な性格を結びつける考え方はあった。しかしそれはほとんど様式的な概念に転化したものであり、いわば詩的な世界のなかでのトポス(話題=場所)である。そのため、どこの土地の住人であれ、その様式の名を借りて楽曲や詩を作ることには不思議なことではない。ところが、十九世紀を通じて固まってきた信念である土地や国と芸術との強い絆は、現実の生活や政治がなされる空間である土地と芸術の出自とを一致させる。「場所」は詩的トポスというよりも、むしろ地理的な意味でのトポスの相貌を帯びてくる。「相貌を帯びる」と書いたのは、実際には芸術作品の主題や形式にあらわれた「場所」は、結局「場所」の像でしかなく、仮構的な(フィクショナルな)性格

にとどまるからである。作品の舞台や衣裳、楽曲の節回しに地方色を凝らしても、それらはあくまでも現実の場所の経験ではない。翻って、実のところ「現実」の場所の経験すらも原理的に文化に規定された部分が多く(ただ文化が土地の経験を完全に規定するものではないし、またその規定できないところが重要なのだが)、いわば「現実の経験」というトポスに属するものである。しかし、いづれにせよ、自律的な詩的世界のなかにさまざまな場所のトポスが含まれているというよりも、地理上の特定の場所のなかに芸術という営みを取り込まれる、という事態が生じたのである。

このようなトポスの転換には、個人のアイデンティティが、その人の教養でも言葉遣いでもなく、何よりもその身体に基づいて規定される、という新しい情況が反映している。身体的特徴によって人間の心理的特徴も読み解けるといふフイジオノミーもそうだし、また人間の身体が本来位置すべき場所、たとえば家庭や故郷や祖国といった特定の場所に帰属することこそが正常で健康なありかたと考えるのもそうである。そしてまた、個人とその身体の間を結びつける考えにはスイスやイタリア、さらにはオリエンタリズムへの旅行経験や土地の画像表現の普及も与かっているのではないだろうか⁶⁾。さらにまた、それらの新しい経験は地理的トポスそのもののみはみだす意味をもたらしたように思われる。本章では、特に旅行と画像のもたらした「場所」の新しい感性を、ジェームズ Jean-Léon Gérôme や ジェームズ Félix Ziem と いったオリエンタリズムの画家を中心に論じよう。

二 「場所」の感覚

かつてオリエンタリズムの絵画は美術史ではあまり重視されなかった。それはアカデミーの画家たちのつきなみな主題であり、また売り絵であって、印象派からキュビズム、抽象絵画へと進展する歴史を語るようなモダニズムにとっては単に乗り越えられるべき過去でしかなかったからである。さらにサイードの『オリエンタリズム』(一九七八年)、また絵画に関してはとりわけリンダ・ノックリンの『幻想のオリエンタリズム』(一九八九年)以降、西洋近代が自らの欲望を恣意的に投影した恰好の例としてオリエンタリズムの絵画がしばしば引き合いに出される。何百年も変わらないような歴史的な風景、刀を手にした屈強な男たち、豪華な室内で寝そべる女性たち、そうした画像が溢れる絵画には、西洋が

東洋に対する帝国主義的な視線、近代が前近代に対する進歩主義的な視線、男性が女性に対する性差別的な視線が看取できる、というわけである。これに対してはいささか一方的で問題を単純化した議論とする見解もある。たとえばジェロームについては早くからその再評価をしていた美術史家のジェラルド・アッカーマンが画家に好意的な議論を行っている⁽⁸⁾、日本でも千足伸行氏がより公平な見解を示している⁽⁹⁾。もともと、しばしば女性の奴隷が裸体で描かれるのにはそれを告発する意図があった、またそれにもかかわらず見て取れるエロティックな関心もオリエンタリストに特有のことではない、近代的な要素を排除したオリエンタリズム風景であっても現実に近い、という意見にはさらに反論ができるだろう。しかし本稿ではそうした議論に深く立ち入ることはせずに、むしろオリエンタリズムの画家たちにとっての「異郷」経験の意味を考えたい。吉田典子氏はノックリンの問題提起をおおむね評価しつつ、ノックリン自身の偏った芸術観や、画家のオリエンタリズム経験の重要性を指摘している⁽¹⁰⁾。吉田氏は、ドラクロワにとって北アフリカの旅行は彼の(ひいては当時の絵画の)「美」の経験を広げる役割を果たした⁽¹¹⁾としますが、本稿も同様の視点に立ちつつ、しかし没後長らく話題にされることもなかったレオン・ジェロームやフェリックス・ジームをとりあげ、「ピトレスク」(ピクチャレスク)の視線そのものに政治的・性差別的権力関係とは別の契機が内在していたことを示したい。ジェロームとジームとを取り上げるのは、ふたりが第二帝政期にきわめて高い評価を受けていたこともあるが、またその様式の違いの故でもある。オリエンタリズムの主題は共通していても、前者は克明な細密描写に長け、後者は素早い筆致で描かれた形態が特徴である。両者の描法の違いはそれぞれに新しい視覚のありかたを示しているように思われる。

(二)「現実」描写をめぐる

十九世紀初頭に出たヴィヴァン・ドノンの『上下エジプトの旅⁽¹²⁾』は、現地でドノン自身がスケッチした多くの図版と地図が添えられ、エジプト熱を掻き立てる契機となった。またドラクロワも一八三二年のモロッコ旅行が後の制作の刺激となる。しかしそれらはいずれも官命があつて実現した例外的な経験である。それが十九世紀半ばになると、自分の関心に従つて東方への旅行を行う画家たちが出てくる。ジャン＝レオン・ジェローム(一八二四―一九〇四年)もその

ひとりである。彼は十代でドラローシユのもとで学び、ともにイタリアに行く。そして弱冠二三才のときサロン展に出した『鶏を戦わせるギリシャの若者たち』で名を挙げた。その後彼は一八五四年にトルコ、一八五六年にはエジプトへと赴く。エジプトでは同行した友人たちのなかに写真家もおり、彼自身のスケッチとともに写真がその後の制作の糧となる。その後六〇年代にも二回エジプトに行つて資料を集めている。ジェロームの作品は特にその細密な描写が名高い。輪郭線で明瞭に浮かび上がらせた人体、細部に至るまで克明に再現された建築、入り組んだ色彩の室内装飾や衣裳など、描写の技術は極めて精巧である(図1)。彼は写真術を高く評価し、「写真は我々の目を開かせ、かつて見たことのなかったものを見つめさせる。このことは芸術にもたらされた重要で評価すべき貢献である。写真のおかげでようやく真実は潜んでいた井戸から出てきた。もはやそこに戻ることはないだろう⁽¹³⁾」と述べ、写真がもたらしてくれる現実の記録を重宝した。さらにはマイブリッジの連続写真にも関心を持った⁽¹⁴⁾。ちなみに、二〇一〇年にパリで開かれた大規模な回顧展では、ジェロームの再評価や弁護というよりも、美術の近代主義を嫌った彼が逆説的に近代の画像産業のなかで制作していた様子を多角的に示すことが目指された⁽¹⁵⁾。ジェロームは写真画像に基づき、また写真画像を再構成して作品を制作した。他方で、その作品はリトグラフや写真によつて複製されて広く販売され、さらにまた史劇映画にも影響を及ぼしたのである。この回顧展がパリに巡回する前に開催されたゲティ美術館では、「ジャン＝レオン・ジェロームのスペクタクル芸術(Spectacular Art)」という展覧会タイトルであった(フランスでも「スペクタクルになった歴史」)。

デビュー当時からすでに「細部の過剰な精確さ⁽¹⁶⁾」が評判だった彼の絵画は、一方で彼が嫌った印象派の絵画が評価を高めるのに反比例して、美術の歴史のなかで旧弊なものとして忘れられてゆく。さらに先に挙げたノックリンに言わせるなら、細密な描写は隠蔽の方法にもなる。すなわち、そうしたリアリステイックに見える再現にもかかわらず、十九世紀半ばにすでにいたはずのヨーロッパ人や、オリエンタリズムの社会にも当然あるはずの労働が描かれない。時間の停止したオリエンタリズム、豪奢で怠惰で官能的なオリエンタリズムの虚構性を隠すものが、精緻な再現描写だ、ということになる。

しかし、ジェロームの細密描写は単に時代遅れのものであったり、帝国主義の文化装置であつたりするだけなのだろうか。二〇一〇年の回顧展は十九世紀

後半の視覚文化の歴史のなかに彼を置き直そうとするものだったが、その意図とは別に展覧会が中規模ながら成功した⁽¹⁷⁾最も大きな理由は、勿論、ひとつには植民地主義、男性中心主義のイデオロギーが今なお強いということと説明がつくかもしれない。しかしおそらく、主題と並んで、十九世紀の公衆同様に今日の展覧会来訪者も彼の絵の精巧な技術に魅了されたということもあるのではないか。たとえ偏向した幻想であったとしても、古代世界やオリエンタルの社会をありありと目の当たりに描き出したイラストレーションの力に引きつけられるのである。視覚文化研究の恰好の題材という以上に、ジェロームの画像は、作品の主要な購買者でありコレクターであったアメリカ人たちにかぎらず、いまだに人気がある。描かれた主題の問題以前に、マネよりジェローム（そしてピカソよりラッセン）が好まれるのである。

話題を十九世紀に戻すと、ジェロームは「繊細で、洗練されていて、精確でありながらスタイルをもっているデッサンの描き手」として、「民族学者のように」⁽¹⁸⁾すべてを忠実に描くところが驚嘆された。一八五〇年の《ギリシャの室内》は、無邪気に裸体をさらす女性たちと後方の陰に立つ着衣の男性たちを描いているが、当時そのあからさまな表現に非難が起ったことに対し、「画家にどんな主題でも許されるのか？ 絵画の歴史はそうだという。今日のモラルは否というが。レオナルドもミケランジェロも〔白鳥と交わる〕レーダーを描いた」と、主題と切り離して絵画独自の価値を弁じる意見があった⁽¹⁹⁾。不道徳なものにせよ現実をありありと描き出すところが評価されているのである。勿論、この「現実」は虚構であり幻想でありえよう。しかしそのような作られた現実を信じ、描き出された克明な像に惹かれるという心性は存在する。そして実はこうした虚構を作り出す力は、ジェロームに限らず、もともと絵画の得意とするところである。物語 *historia* を描くことは、西洋の絵画が長らく最高の仕事としてきたことである。ジェロームの絵画がレオナルドやミケランジェロと異なるのは、その作り出す物語がただ詩的な世界にとどまるのではなく、あたかも実際に地理上のどこかの場所で繰り広げられた事件であるかのように描かれた点である。

現実を描くという行為は絵画だろうと写真だろうとフィクションが入り込む。通常は絵画よりも写真の方が現実との直接的コンタクトを信じさせるので、写真と対比するなら絵画の虚構性が際立ってしまう。しかし、十七世紀のオラン

ダ絵画でもさらには古代のパラシオスの逸話でも、現実と見まがう像が出現するだけで、十分な驚異なのである。そのイリュージョンの効果の故に、プラトンは絵画や詩のミーメシスを危険視した。長らく詩的トポスを扱っていた絵画が（地図とは別のしかたで）地理的トポスを描くようになり、とりわけ十九世紀のオリエンタリズム絵画は地誌的なルポルターージュを錯覚させるイリュージョンを作り出した。その最も典型的な例がジェロームの作品である。

(二) 光の感覚をめぐる

ジェロームとほぼ同じ時代を生きた（したがって同様に長生きした）フェリックス・ジーム（一八二一―一九一一年）も、生前に高い名声を手に入れていた。ジームの作品は高値で取引され、生前にルーヴル美術館に作品がコレクションされた（かつてなかった荣誉である。ヴェネツィアやコンスタンティノポリスの風景画を多く作り、とりわけその輝かしい光や澄み切った青空が印象的である。ジーム評をしばしば書いたテオフィル・ゴーチエは、ジームがはじめてサロンで三等賞に入选した一八五一年に短く彼に触れて、三等以上に値するとし、その色彩の効果を賞讃した⁽²⁰⁾。そして「ターナーとポントンを一緒に合わせるとジームになる」とも記す⁽²¹⁾。他方で、のちに八〇年代に作家のユイスマンスは、ジームが長年変わり映えすることなく、輝く光景を書き続けたことを批判している。「彼はヴェネツィアを描くときに必ずいくつかの瞬間に限った。太陽が成長する朝か、太陽が雲のベッドに没する夕方である。決して曇りとか、雨とかの憂鬱な薄明はジーム氏にはない。つまり彼は一八三〇年来の運動、何よりもピトレスクなものを追求め、自然にいくつかの時期、いくつかの時刻しか認めようという運動に属しているのである⁽²²⁾。」これはジームが個人コレクターへの販売に力を入れていたせいでもある。一旦名声を獲得したスタイルこそ、世間がジームに期待するものだからである。

ジームも一八五六年にトルコからエジプトへの旅に出ている。ジームもジェロームと同じく、東方の風景を自分の目で見ている。そしてそこで受けた強い印象を絵画に表現した。しかし彼はジェロームとは全く異なるスタイルである。ジェロームの静謐な輪郭に対して、ジームは漠とした形態で色のほうが目立つ（図2）。一八五二年のサロンでジームが二等を獲得したとき、クレマン・ド・リは以下のように評し、ジームの光の効果を認めつつ、輪郭をなおざりにしてい

ることを批判している。

「ジーム氏はすでに一八五一年から花の画家として注目されていたが、このたび風景画家、海洋画家として第一級に格付けされた。彼の《ヴェネツィア景観》はこの素晴らしい国に開かれた窓である。このようにヴェネツィアを描くために、芸術、詩想、そして天空が、最も精妙な豊かさをとっておいたように思われる。この作品はなかなか一緒ににはならない二つの種類の価値を併せ持っている。それは公衆にとって魅力的であり、かつ芸術としての優れた価値も持っている。太陽が魚の鱗のようにきらめかせるアドリア海のさざなみ、はさみのように開いた、あるいは翼のように拡げられた褐色の帆の小舟、そして背景には金色の蒸気に満たされたなかに、ドゥカレ宮殿、小広場の二つの円柱、そして天空に赤みがかつた屋根を突き立てるサンマルコ寺院の鐘楼。こうした驚嘆すべき光景はカナレットやグアルディが石ひとつひとつに至るまで細かく描写し、幾度となく複製されたが、それが新しい魅力とともによみがえったのである。〔中略〕しかしながら私はジーム氏にドービニ氏と同様の苦言を呈したい。ジーム氏は輪郭を十分に描ききらないのである。そしてまた彼には、その描画の素早さが筆先にもたらす絵の具のかたまりにも気をつけてほしい。さもなければ、そのせいでやがて混乱に行き着くだろう。もし彼が描くものの輪郭線ももう少し止めることを是とし、またもつと彼が単純に描こうとするなら、ジーム氏はほどなくして批評が敬意を持って礼遇する芸術家のひとりとなることだろう⁽²³⁾。」

批評家が画家に親切にも忠告しているように、ジームの描線はしばしば奔放に流れ、画面上に対象の形態を固定するというよりも、むしろ空気感や鮮やかな色の効果の方を重視しているように見える。彼は写真のように土地を再現しているわけではない。しかし、彼は彼なりに異国の土地で受けとめた感覚を絵画にしようとしているのである。東方旅行を終えたあと、彼はこう日記に書いている。「ああ！どんな言葉で私の目にしたばかりのものを表現できるだろうか。オリエントのすべてが私の目の前に練りひろげられた。それを見て、そして衝撃を受けた人間は決して忘れないだろう⁽²⁴⁾。」彼のスタイルはバルビゾン派と交流があったことからわかるように、一方で技巧を誇示するようなどころがある反面、目にした現実の風景に忠実であろうとするとところもある。先のユイスマンスによるジーム評では、引用箇所とは別の箇所で、ジームをクロード

ド・ロランになぞらえている。実際、輝かしい光に溢れた海の絵はクロードを思わせるし、のびやかな空間を展望させるのも、クロードが典型となったピトレスクの特徴である。しかしまた、ジームの作品にはピトレスクの絵画以上に、画面表面の色彩が際立っている。画面全体が遠景まで見渡せる眺望を示していると同時に、個々の部分の自律性も強く、画面の細部、それも描かれた対象の緻密な輪郭というより、画面上に置かれたひとつひとつの色彩が個性を發揮しているのである。それこそがクレマン・ド・リの懸念したことでもあるし、また彼のいかにもオリエンタリズムの絵に個性と特徴を与えているところである。十八世紀、十九世紀のピトレスクが構図の工夫によって目に鮮やかな空間の拡がりを示したとしたら、それに加えてジームは画面に置かれた色彩の輝きによって強く精彩ある感覚を与える。「現実」は現在の生きた感覚として再現される。

現実の場所と結びついた「ピトレスク」であることこそ、オリエンタルな主題を用いたという以上に、ジームとジェロームとに共通する点である。ピトレスクは漠然とした語であり、定義しだいのところはある。しかし十七世紀のクロード的な風景を自然のなかに探し求めたグランド・ツアーや、それをあらためて人工的に絵画、庭園、建築で再現しようとした十八世紀の流行は、たとえそれが類型化された自然の追求だったとしても、もはや物語や歴史を詩的な世界に留め置くのではなく、視覚的な次元で現実のどこかの場所の上を探した。ジェロームはその写真に見まがう輪郭描写によって、現実の場所の出来事であるかのようなイリュージョンを作り出し、ジームは輪郭よりもむしろ色彩の効果によって、現実の強い感覚をもたらす。第一章で用いた語を繰り返すなら、詩的、物語的トポスとしてのカイロやコンスタンティノポリスではなく、現実の場所との関係性が強調された地理的なトポスという体裁をとって描かれている。しかしさらにこれらは「現実」(虚構の現実であったとしても)が何かということを知る役割を果たしている以上の効果、画像独自の理由に由来する効果も持ち込んでいる。だからこそ人気があった(人気がある)のだし、オリエンタリズムの絵画が帝国主義イデオロギーのプロパガンダというだけでなく、より広く近代の感性を考える材料になると思われる。

三 異国趣味と真正さ

前章で「現実」の画像として描写されることで、現実は何かというメッセージ以上の何かが付け足されると記した。勿論、ここでいう「現実」は唯一の歴史的現実ということではなく、そのように信じさせられ、構成された現実であるが、画像表現されたことで、構成された物語には一種の物神化の現象が起きる。「現実とは何か」という問いと、「現実を経験したい」という欲求とは別である。求める現実がどこかにあると信じる心性に対し、それを絵画においてさまざまな見せつけたのがオリエンタリズムの絵画であるし、またそれは物語を語る画像独特のしかたで、別の物語も語ってしまう。古代の叙事詩であれ、近代の国民国家の物語であれ、神話的な物語を「語る」という行為には、純粹な概念を透明な媒体で伝えるという以上の身体性、さらには物質性がつきまとう。さらに声や文字で語られるときと、その視覚的表現とは、おのずと別の文脈や身体性が関与してくる。

オリエンタリズムの画像の流行とほぼ同時並行して技術改良がなされ、ジェロームも大いに利用した写真術は、この問題に関して多くのことを示唆してくれる。視覚的表現という点では絵画と同じで、そのため、あえて伝統的な絵画の題材や構図を用いた絵画主義（ピクトリアリズム）的な画像も多く試みられた。一八五一年に写真協会の会員たちに注文された歴史記念物の資料写真蒐集活動のちにミシヨン・エリオグラフィック Mission hélographique と呼ばれることになる活動の成果物には、資料図版的に正面観で建造物を撮影したのもあれば、ひとつの対象に焦点を当てるといっても空間を斜めに見渡して拡がりを示すような画像もある。後者はほぼピトレスクな絵画に近い。そもそもピトレスクな絵画は、ただ字義通りに「絵画的」だというより、絵画のなかでもその特殊な一種、すなわち物語絵ではなく自然の描写であり、それも特徴的な場所を選んで、それを視覚効果に配慮しつつ描いた絵画なのである。ピトレスクを広義に捉えて、場所への視覚的関心と定義するなら、ミシヨン・エリオグラフィックの写真画像はまさにそうである。そのため、時には修道院回廊の資料写真でも、雰囲気たっぷりの絵画的な画像が作られる（図3）。言い換えると、フランスの歴史を物語るべき資料写真でありながら、同時に絵画術が工夫してきたピトレスクの視覚的快樂主義が混入している。

ジームの作品のはっきりとするような光の効果、鮮やかな色彩のほとぼしりなど、

画像ならではの目を引く要素が駆使されるのは、もともと彼の得意な面が、オリエントを旅して記憶に焼き付けた風景によって一層強調された結果であろう。それはピトレスクの流れのなかで彼なりの表現を見せている。すでに引いたゴーチエの言葉もターナーとの近さを語っていたが、ラスキンに言わせると、ターナーこそは（十八世紀のギルピン流に古びた風景を描くのではなく）光の効果を知悉した新しい、そして本当の意味でのピトレスクなのである⁽²⁵⁾。

そしてまた他方で、写真術は絵画術と異なる。場所への関心が共通していたとしても、写真は「著名な場所」という名前以上に現実の場所の実在との繋がりを主張する。いわば場所の存在論である。しかしこの存在論的な信念は、多かれ少なかれ、ピトレスクの絵画、またオリエンタリズムの絵画にも共通する。そこに現実の何が存在していて、そのドキュメントを目の当たりにしている、というのは真偽の問題とは別に「確からしさ」「真正さ」の感覚を与えてくれる。ジェロームの画像が魅力的なのは単にかがやく裸身や豪華な装飾品を描いて（そして多分そのことによって帝国主義的・近代主義的・男性中心主義的視線を満足させて）くれるからだけではない。それらを「本物そっくり！」という感覚で裏打ちしているからであり、その感覚は、あられもなく寝そべったオリエントの女性を描かなくても、樽のディオゲネースを描こうとライオンを描こうと十分に現出するのである。

ところで、ピトレスクと場所の存在論とは、あらわれかたはそれぞれとしても、同根のものである。ピトレスクは、特定の場所での現実の知覚がもたらす感覚に忠実であろうとする態度でもある。そしてその特定の場所はオリエントでないとしても、少なくとも日常的な生活空間ではない。より、確かに存在するどこかなのである。イギリスの田舎がピトレスク（英語ならピクチャレスク）になったのは、絵画的な目でそれを異化したからであり、最初からそのようなものとして眺められたわけではない。ピトレスク、そしてオリエンタリズムは何よりも他者の像である。異国の風物や風景に投げかけられた視線が作るものである。偽物、フェイクであることはそもそも不可避である。しかし実は、まさに他者の存在に関わる視線だからこそ、真正さの感覚が伴うのではないか。

異国趣味やオリエンタリズムは単に富裕層の偶然的な趣味ではない。異質なものに触れることで初めて自分の文化的特殊性や身体性が強く意識される。そ

ここで感じ取られた自分の存在、自分が生き生きとその場にいるという真正さの感覚は、自分の日常生活とは異なるどこかに赴くことで強烈に感じ取られる。十九世紀にはとりわけ「オリエンタ」との接触が画家を触発し、彼らは情熱を傾けて真正さを追求した。売り絵を大量生産したのが事実でも、シームやジェロームの絵画が公衆に迎え入れられたのは、彼らがオリエンタの画像によって真正な経験を求める心性に訴えたからであり、さらに彼らの画像は、まさにその通俗性の故に、二十世紀に大衆化する旅行においても、映画やテレビの映像でも、場所の視覚的体験のモデルとなるものではないだろうか。

註

- (1) Gregoire, *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de l'enrimer* (1794).
- (2) Francois Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, T.I (Paris 1858) Chap. VII, p.336.
- (3) 大阪大学ドイツ近代文学研究会訳『言語起源論』（法政大学出版局、二〇一五年）第二巻第二章。
- (4) Johann Gottfried Herder: "Fragments on Recent German Literature", in *Philosophical Writings* (Cambridge, 2002) p.53.
- (5) Victor Hugo, *Préface à Cromwell* (1827).
- (6) 「スイス経験」や身体の所在とアイデンティティとの関係については拙稿「ユートピアへのノスタルジー」京都造形芸術大学紀要二〇号、二〇一六年を参照。
- (7) 坂上桂子訳『絵画の政治学』（彩樹社、一九九六年所収）。
- (8) Gerald Ackerman, *Les Orientalistes de l'Ecole Britannique*, (1991) p.14.
- (9) 千足伸行「光は東方より オリエンタリズム再考」『美学美術史論集』十一号（一九九七年）IV章。
- (10) 吉田典子「ドラクロワ『アルジェの女たち』における美学と政治学」『表現文化研究』三（一）号（二〇〇三年）。
- (11) 吉田典子前掲書 六〇頁。
- (12) Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et Haute Egypte* (1802).
- (13) Preface au *Nouveau esthétisme* de Emile Bayard (Paris, 1902).

- (14) Gerald M. Ackerman, *la Vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme* (Coubertovic, 1986) p. 112. 前掲カタログ序文。
- (15) F. de Lagenerais, *Revue des Deux Mondes*, 2e trimestre, 1848, p.288.
- (16) 同年にパリで開催された展覧会のうち九位で二十八万人近くの来訪者があった（とはいえ同年トップのモネ展の三分の一である）。Cf. "La fréquentation des musées et monuments parisiens", *Communiqué de presse*, Office du tourisme et des Congrès de Paris, Paris, le 28 juin 2011.
- (17) Theophile Gautier, "Tableaux, études et croquis de voyage", *L'Artiste*, 6e série, T.III (1856) p.34. もう少し前後を引こう。「シエローム氏はシャセリオが夢見た巡礼を行った。彼はオリエンタの首都であるカイロ、カリフたちの町カイロを見た。そこでは西洋がまだ粗野で野蛮な状態を続けていたときに、サラセン人たちの芸術が生き生きと輝いていた。彼は階上がせり出し、格子組みの窓を持つ家々に縁取られた曲がりくねった道を歩き回った。[中略]若い芸術家は友人を伴い、ナイル川を遡行した。ピトレスクで便利な舟の乗り心地はエジプト旅行の楽しみの一部である。今日その完成度が知られている写真術は芸術家に記念物を模写する手間を省いてくれる。そのネガは、その絶対的に忠実な再現性に加えて、適切な視点と時期の選択があれば大きな効果を持つことができる。しかもシエロームがその仕事を進めたのはそうした側面ばかりではない。彼には、歴史画家としての修練彼のデッサンの能力、繊細で、洗練されていて、精確でありながらスタイルをもっているデッサンの描き手としての能力がある。そしてエスノグラフィ的とも呼ぶたい特別な感情がある。これは今の時代にはますます必要になってくるだろう。世界的で迅速な移動の時代では、この惑星の各民族が訪問される。いかなる遠方の列島に隠れつつあるか。』
- (18) Louis de Geoffroy, "Le Salon de 1850", *Revue des Deux Mondes*, t.9 (1851) p.948.
- (19) Theophile Gautier, "Distribution des prix", *L'Artiste*, 5e série, T6 (1851) p.118.
- (20) Id., "Salon 1850-51", *La Presse*, le 24 avril (1851).
- (21) Joris-Karl Hynsmans, *Zien Les chefs-d'oeuvre d'art au Luxembourg*, (Paris, 1881).
- (22) Louis Clement de Ris, "Le Salon", in *L'Artiste*, T8 (1852) p.100.
- (23) Felix Ziem, *Journal*, le 26 novembre (1856).
- (24) John Ruskin, *Modern Painters*, Book V (1860).
- (25)



図1 レオン・ジェローム《トルコ風呂》1870年



図2 フェリックス・ジーム《コンスタンティノポリス》1860年頃



図3 ギュスターヴ・ル・グラー
《モワサックのサン・ピエール修道院回廊内部》1851年

Exoticism and Authenticity

Signification of "place" in the Orientalist images of the Second French Empire

UEMURA Hiroshi

This article seeks to clarify the meaning of place in art through examples of French Orientalist painting, especially that of Léon Gérôme and Félix Ziem. The period of the Second Empire (1852-1870) saw the popularization of Orientalism, a result of the multiplication of travel experiences to the East, the expansion of French colonialism, and universal expositions that brought strange objects from the Orient. This new fashion of Orientalism complicated the notion of place, which had been argued by Romanticist philosophers and artists from the 18th Century.

Romanticism considers that art derives from its native land, and emphasizes the tight relationship between nation and art. Other than nationalism in art, the issue of art and its proper place arose around the modern system of museums. Thus, Quatremère de Quincy objected to the displacement of artworks from the place where they were originally situated, saying this would damage the integrality of signification of the artworks. Of course, the idea that art should be rooted in its native land, based on a parallel idea that the place gives birth to its art, has a long and universal tradition from the ancient Chinese poetry or the Greek musical order. However, in these cases, the sense of place is a rather stylistic one, and the place was literally an artistic *topos*. The Romanticism of the late 18th century converted this meaning of place to a sort of amalgam of real geographical place and artistic *topos*.

Parenthetically, the Orientalist images of the late 19th Century brought a new shift to the notion of place. The Romanticist notion of place was a myth of origin. The local color of a

place is an expression of the people or an incarnation of their identity. But in the late half of the 19th Century, paintings and photographs representing the Orient had another connotation. They give a vivid visual experience of place, and this sense of "real" is in itself a surplus to the narrative of local color. The represented places are no more simply illustrations for a fantastic tale of other countries. They offer an occasion of authentic experience to viewers.

For example, Léon Gérôme's hyperrealism is different from the rather fashionable exoticism of the 18th Century in that it makes us believe the real existence of a represented world. Of course, it can be seen as a reflection of Orientalism (as E. Saïd thematized), and it substitutes a pseudo image of the Orient for reality. However, even in admitting it, Gérôme's painting is also a response to the spectator's desire for a sense of reality. Also, Félix Ziem's rapid touch and brilliant color give an strong impression of the presence of the represented scene. It is another way of satisfying our interest in real life.

These visual substitutes for the "real" are not the same as artistic styles related to Romantic nationalism; the former is a necessary result of the latter. In this age of digital images, the desire for an authentic reality is increasing even more. The exotic images of the Second Empire are direct ancestors of our contemporary representation of real (or "virtual" in the current sense).