

## 「オリエント（東方）の流行」小考——フランス絵画を例として

偉大であるか、さもなければ魅力ある多くの著作者の後塵を拝して、オリエントについて語ることが無謀であるとは私にはまったく思えなかったのである。——ウジエーヌ・フロマンタン『サハラ<sup>1</sup>の夏』

### A Vision of the Orient in the 19th Century French Painting

村田 宏

Hiroshi MURATA

#### 要 旨

小論は、ヴィクトル・ユゴーの指摘した一九世紀フランスにおける「オリエントの流行」について、絵画を例にとりながら若干の検討を試みるものである。ドラクロワの想像的世界をひとつの源流とするオリエンタリズム絵画が、オリエントの提示する自然や風景と正面から向きあうにいたるまでの変遷の過程を、ジェローム、フロマンタン、ギヨメ、ペリーらの作例にそくして検証する。そのさいに「オリエンタリズム」の批判者エドワード・サイードの議論に触れつつも、最終的に筆者固有の観点からオリエンタリズム絵画の再評価を行うことになる。

はじめに

1. エジプト——ひとつの発端

2. オリエントの図像(1)

(1) 黒人

(2) 性愛的女性像

3. オリエントの図像(2)

(1) 馬

(2) 砂漠

おわりに

## はじめに

一八二九年、フランスのロマン主義の代表的詩人ヴィクトル・ユゴーが発表した『東方詩集』「序文」につきのような一節がある。——「今日ほどオリエントが世人の関心の的となった時代はない。オリエント研究がこれほど推進された時代はなかった。ルイ一四世の時代には、人びとはギリシア愛好家であったが、今ではみなオリエンタリストである。」<sup>(2)</sup>

独特の誇張法によって「オリエント」が一九世紀フランスにおいて「流行」していると語るユゴーは、さらにつづけてこのように言う。「オリエントは想像力をもった人びとにはイメージとして、知的な人びとには観念として、いまや全般的な関心の的」であり「オリエントの色彩」は「ま

るで意志のあるもののようにやってきて」「あらゆる観念や夢にその刻印を残していった」<sup>(3)</sup>のだと。

流麗な修辭とはうらはらに「オリエント」の意味内容が曖昧ではあるものの、トルコからイラン、アラビア、エジプト、北アフリカ一帯の地中海沿岸地域、いわゆる「レヴァント」<sup>(4)</sup>とほぼ同義ととらえるならば、ユゴーの指摘は正当であろう。たしかに「オリエント(東方)」はおおいにもてはやされていたからである。

小論は、この「オリエント(東方)の流行」について、一九世紀フランス絵画を例にとりながら若干の検討を試みるものである。探索されつくされたかに見える主題ながら、いくばくかの私見の提示は可能かもしれない。

## 1. エジプト——ひとつの発端

「オリエント流行」の端緒となる「事件」が、ユゴーの『東方詩集』から三〇年ほど前のエジプトで起こっていた。一七九八年七月のアレクサンドリア上陸に始まるナポレオンのエジプト遠征である。レヴァント地方におけるフランス(あるいはむしろナポレオン個人)の存在を誇示するためばかりでなく、エジプトへの政治的野心を抱くイギリスに一撃与えることを目的としたナポレオンの出兵は、十字軍以来久しく絶えていたオリエントにたいするヨーロッパの軍事的挑戦と称すべきものであったが、結局のところ、ナポレオン軍の敗退をもって終結した。しかしなが

ら、このエジプト侵攻は、その後の歴史にはかりしれないほど大きな影響をおよぼすことになった。三年余の戦役（二七九八—一八〇二）ののち、この地の歴史的、考古学的研究がにわかには活況を呈し、古代エジプト文明の理解が飛躍的に進んだからである。<sup>(5)</sup>ヘロドトスやストラボンの研究者、あるいは少数の旅行者の興味の対象にとどまっていた古代エジプトが、あらたに一般の知的詮索の対象になったのだと言えよう。こうした時勢の変化に応じてフランスをはじめとするヨーロッパ諸国のあいだで、エジプトに代表される地中海オリエントへの関心は急速に拡大し、ロマン主義時代の到来とともにその熱気はさらに高まっていったのである。

ロマン主義の基本原理のひとつが「現在からの脱出」にあるとすれば、そこにはふたつの契機が内包されていた。<sup>(6)</sup>(i)時間的に、あるいは(ii)空間的に「外へ出ること」である。前者は、たとえば古代ゲールの詩人オシアンやダンテ、アリオストといった文学者を導き手とする過去への遡行であり、「中世への回帰」はそのもつとも鮮やかな例証であろう。後者は、流離譚の主人公さながらに未知の国に身をおくことであり、死と再生を演じるかのような不安と恍惚の入りまじった異国体験こそはロマン主義精神にもつともふさわしい「脱出のありよう」だったと言えよう。西欧とは異質な風俗や習慣にいろどられたオリエントは、そのかぎりまで「空間的に外へ出る」ための恰好の目的地となったにちがいない。

もっぱら聖地への巡礼が目ざされたフランソワ・シャトーブリアン（一七六八—一八四八）のオリエント旅行（『パリからエルサレムへの旅』一八

一二）はしばらくおくとしても、ウィーン経由でエジプトに赴いたジェラルド・ド・ネルヴァル（一八〇八—一八五五）（『東方紀行』一八五六）や、友人のマキシム・デュ・カン（一八二二—一八九四）とともにエジプトを訪れたギユスタヴ・フロベール（一八二二—一八八〇）（『エジプトの旅』一八四九—一八五〇）らのオリエント巡歴にはロマン主義の微妙な影が揺曳していたと言えるだろう。<sup>(7)</sup>

こうした文学者にくわえ、つぎのような音楽家の事例もオリエント流行を明示しているのかもしれない。オード・サンフォニック『砂漠』（一八四四）の作者フェリシアン・ダヴィッド（一八一〇—一八七六）は、トルコ、パレスティナ、エジプトで耳にした音楽に基づいて自作をつくりあげ、カミーユ・サン＝サーンス（一八三五—一九二二）も、すこし時代は下るものの、アルジェ、チュニス、エジプトに赴き『アルジェリア組曲』（一八八〇）を完成させていたのである。<sup>(8)</sup>

それでは本稿の検討対象である絵画はどうであったろうか。端的には、文学や音楽と同等、あるいはそれらをしのぐ勢いでオリエントは「大流行」の様相を呈していたということになるだろう。たとえば『ヤツファのペスト患者たちを見舞うナポレオン』（一八〇四）を残したアントワーヌ・グロ（一七七一—一八三五）を嚆矢として、自らの名前に「エジプト人」と冠し「Egyptien Prosper Marilhat」<sup>(9)</sup>と署名することを好んだ風景画家プロスマル・マリヤ（一八一—一八四七）（図一）、トルコを主題にした作品によって一八三〇年代に人気を博したアレクサンドル・ドゥカン（一八〇三—一八六〇）らが早い段階からオリエントに題材を求めた



図1



図2

画家として注目される。また一般的には「オリエンタリスト」である以上に、それぞれ新古典主義、ロマン主義の代表者たるドミニク・アングル（一七八〇—一八六七）、ウジェーヌ・ドラクロワ（一七八八—一八六三）が、想像上の、あるいは実際に目にしたオリエントをさまざまに描きだしていたことはあらためて記すまでもないだろう。

オリエントを取りあげた絵画、すなわち「オリエンタリズム絵画」が一定の歴史的潮流として自己を貫徹してゆく過程の詳細については、ジャン・アラザールの先駆的業績や近年の優れた諸研究に譲るとして、ここでは小論の考察に有益と思われる論点のいくつかを浮きぼりにするところから始めたいと思う。まずはドラクロワの《サルダナパールの死》（一八二七）を一瞥することにしよう。ドラクロワ作品の検討に相応の理由の

あることは次節以下であきらかになるはずである。

## 2. オリエントの図像 (1)

《サルダナパールの死》（図2）は、いうまでもなくバイロン（一七八八—一八二四）の劇詩『サルダナパラス』（一八二二）に靈感を得て制作されたドラクロワの代表作のひとつである。アングルの《ホメロス礼讃》とともに一八二七年のサロンに出品され、たとえ否定的ではあれ時代の新しい機運を明示する作品として世評の中心をなしたものである。ラファエロ（一四八三—一五二〇）の《アテネの学堂》（一五〇九—一〇）に倣ったかのように古今の芸術家たちを整然と配してホメロスへの頌にかえたアングル作品とはことなり、ドラクロワ作品は、それこそ画家が「絵画のホロメス」と呼んで敬愛の念を捧げたピーテル・ルーベンス（一五七七—一六四〇）を思わせる色彩と力動感にみち溢れ、古代アッシリアの歴史物語に生々しいまでの息吹を与えていた。

右前景で短剣を突き付けられた裸の女が弓なりに身を反らせ、そのあらわな胸元は観者の視線を左上の人物の虚ろな眼差しへと導く。自らが命じた虐殺を眼前にしながら、ニネヴェの王サルダナパールは平然たる面持ちで寝台に身を横たえ、彼方の虚空を見つめている。恬然としたその気配は女の胸に短剣を突き立てる男の激しい形相と際だった対照をなしている。画面左方では豪華な馬具に飾られた君主の愛馬が黒人の従者によって捕殺され、その背後では、おそらくは寵姫ミュラであろう、

ひとりの腕を広げた女が身を投げだしている。サルダナパールに何事か哀願するのか、あるいはすでに絶命しているのか定かではないが、ともあれ王の命じた殺戮の犠牲者であることに変わりはない。反乱軍の侵入を前に、サルダナパールの栄光の一切は猛火とともに焼き尽くされるはずだからである。

さながら愉楽と陶酔に包まれた祝祭であるかのような、しかし凄惨な虐殺にちがいない一場を描いたこの《サルダナパールの死》は、「オリエントの流行」を検討しようとする小論にとってきわめて示唆深い作品と言わなければならない。殺戮という主題、馬や裸婦あるいは黒人といったモチーフが、やがて盛行するオリエンタリズム絵画を先取りするように現れていたからである。

(1) 黒人

サルダナパールの愛馬を殺害した褐色の肌の人物、端的には黒人がオリエンタリズム絵画に頻繁に登場していた事実を確認しておこう。もとより黒人を描くことはオリエンタリズム絵画の独創ではなく、むしろ西洋美術のひとつの有力な水脈を形成していたと言えよう。作例としてつぎのようなものが知られているかもしれない。解放された奴隷の肖像を写してフランス革命の平等主義の信念を誇らかに謳った《ジャン・バティスト・ペリイの肖像》(二七九七) (図3) (アンヌ・ルイ・ジロデ「二七六七―一八二四」、モデルの可憐な表情に作者の深い共感が窺われる《黒人女の肖像》(二八〇〇) (図4) (マリー・ペノワ「二七六八―一八二六」、さ

らに赤い上衣と黒い肌の対照が鮮やかな《東方的な衣裳の黒人》(二八二二―二三頃) (テオドール・ジェリコー「二七九一―一八二四」) などである。とはいえ、こうした黒人のイメージがオリエンタリズム絵画の隆盛とともにくり返し取りあげられるようになったことは、やはり指摘しておくべきであろう。テオドール・シャセリオー(二八一九―一八五〇)の《エステルの化粧》(二八四二) (図5) やジャン・レオン・ジェローム(二八二四―一九〇四)の《バシ・バズク (トルコの傭兵)》(二八六九頃) (図6) はその模範的な作例と言えよう。前者ではユダヤの美しき王妃エステルに配された黒人が異国的な雰囲気醸成を醸成していたし、後者では



図5



図3



図6



図4

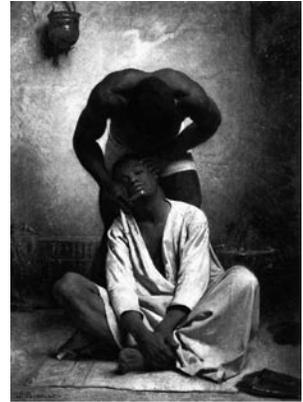


図7

その横顔が細部まで明瞭に描かれた黒人兵が飾りのついた特徴的な帽子と桃色の上衣を身につけて現れていた。またこのジェロームとともに一八六九年のスエズ運河開通式に出席したレオン・ボナ（一八三三―一九二二）の《スエズの床屋》（一八七九）（図7）では、二人の黒人が白く輝く壁面を背景に一本の黒々とした列柱のごとく浮かび上がり、肖像画家として名高いボナが同時にオリエンタリズムの画家であったことを証している。さらに一八五六年にアルジェリアで民族学的調査を行った彫刻家シャルル・コルデイエ（一八二七―一九〇五）は、ブロンズに白と褐色の縞瑠璃を組み合わせた作品《アルジェリアの衣裳の黒人》（一八五七）によって、いわば彫刻のオリエンタリズム<sup>12</sup>を打ちだしていた。オリエントを主題とする美術の最も重要な指標のひとつはこのように黒人イメージに求められるのである。

## （2）性愛的女性像

オリエンタリズム絵画において黒人とともに重要なモチーフと目されるのが「性愛的な女性像」——《サルダナパールの死》で弓なりに身を反らせ殺害されつつあった愛妾——である。「禁じられた」を意味するアラビア語の「haram」<sup>13</sup>に由来するハーレムの官能的な女性はその典型

と言ってよいだろう。ハーレムが西欧の想像力の中でもつばら安逸と性的放縦にふける秘密の居所と見なされたことは、一八世紀フランスのロココ時代とともに古い歴史を有するが、このハーレムと密接不可分の性愛的女性像は、絵画の世界ではしばしば「オダリスク」というイメージの中にその発現の場を見いだしていた。<sup>14</sup> 本来は「オダ」と呼ばれるハーレムの部屋に仕える部屋女の名称として用いられていた「オダリスク」<sup>15</sup>は、いつしかオリエントの魅惑的な女性一般を指す呼称となり、これが一九世紀のアンゲル、シャセリオー、ドラクロワ、オーギュスト・ルノワール（一八四一―一九一九）から二〇世紀のアンリ・マティス（一八六九―一九五四）までつづく長い図像的伝統を形成することになったのである。

アンゲルの作品を見てみよう。フォック美術館（ハーヴァード大学）所蔵の《オダリスクと奴隷》（一八四〇）（図8）では、頭を傾けたオダリスクが腕を広げて豊富な肉体を誇示する扇情的なポーズで横たわり、豊かに刺繍の施された枕や水ギセル、トルコ風の香炉といったオリエントの装飾品が、倦怠、享楽、性愛の雰囲気をつつそう強めている。《オシアン の夢》（一八一三）などとともに、アンゲルが新古典主義の枠組におさまりきらない多面的な画家であったことを窺わせる作品と言えるかもしれない。

しかしながら仔細に眺めれば、《オダリスクと奴隷》にはイタリア・ヴェネツィア派が愛好した「音楽家の傍らに横たわる裸婦」の主題を参照した形跡があり、「オダリスク」というオリエント的な主題を先行作品に

依拠させつつ西洋美術の文脈に置きかえようとしていたアングルの意図はあきらかだろう。そこに、いわばオリエント的な装いを凝らした挑発するウエヌス（ヴィーナス）がじつは提示されていたとも解せるのである。

こうした想像上の「オダリスク」<sup>16</sup>に類縁しながら、しかし、実際に現地を訪れた画家たちによってオリエントの性愛的な女のイメージがくり返しとりあげられるようになったことは、オリエンタリズム絵画の大きな特質と言わなければならない。ここで論議の焦点となるのが、一八五六年に初めてエジプト旅行を試みて以降、幾度となくこの地を訪れたジャン・レオン・ジェロームである。その全作品の三分の二をオリエントの主題が占めるともいわれ、小論の文脈上、逸することのできない画家となっている。<sup>17</sup>

ジェロームの残した性愛的な女性像として、国立美術学校教授任命の年に制作された《アルメの踊り》（二八六三）（図9）を挙げることにおそらく異論はないであろう。左にカイロの町並が覗くカフェを舞台に、両手に小さなカスタネットを持ったダンサーが楽士たちの音楽に合わせ独特のポーズでダンスを披露し、トルコの傭兵たちの喝采を浴びているところである。《アルメの踊り》の踊り子がいかなるものであったかについては、たとえばネルヴァルの『東方紀行』「補遺」中の「エジプトの踊り子」と題する一章が参考になるだろう。そこにはエジプトでもっとも有名な（ガワジー）と呼ばれる踊り子がつぎのように説明されている。

男たちの集まりの気晴らしのために彼女たちを雇うこともまれではない。こういう場合には、想像のつく事だが、彼女たちの踊りは先

に書いたのよりずっと扇情的である。こうした個人的な集まりでは、彼女たちのうちの何人かは身に着けているものといえば、シンティヤン（またはズボン下）とトブだけである。これは色物の紗でできた、ごくたつぷりした、半ば透けるシャツあるいはガウンで、前はほとんどスカートの中ほどまであいている。<sup>18</sup>

ジェロームの「踊り子」を解説したかのごとき記述であるが、このネルヴァルよりも一〇年ほどのちにエジプトに旅したフロベールの描写は、「アルメの踊り」を眼前にしているかのような錯覚を抱かせる、さらにきわどい内容となっている。——「クシウクの踊りはまさに性技そっくりで、実に荒々らしい。——胸着で胸をきつく締めつけているので、



図8



図9

むきだしになった両の乳房が互いに寄りあい、押しつけあって豊満に盛りあがっている。――踊るときは、褐色の地に金色の縞の入ったショール、これを帯状に畳んで腰に巻く。この帯にはフサの三つさがったりボンがついている。――右の足、あるいは左の足と、片足だけで跳びあがる仕草をするが、これはまさに見ものだった。<sup>19)</sup>

ナイル川上流、ルクソール南郊のエスナの娼家でくり広げられたこの踊りの場面が、そのままジェロームの描く《アルメの踊り》にあてはまるわけでもとよらない。しかしフロベールの文章からは往時のエジプトの踊り子のありようがおおよそあきらかになるように思われる。ときに男性の相手を務めたほとんど娼婦にひとしいアルメの主題に、性的な霧囲気が濃厚に立ちのぼってくるのは蓋し当然のことであろう。<sup>20)</sup>

《アルメの踊り》が実際の場面から構想された可能性は否定できないが、『ボヴァリー夫人』の未来の作者フロベールとエジプト旅行をともにし、現地事情に通じていたと思われるマキシム・デュ・カンが、「事実に基づく場面」と評した別のジェローム作品がある。一八六七年のサロン出品作《奴隷市場》(二八六六)(図10)である。建物の中庭とおぼしき場所にアラブヤトルコの男たちを配し、少女の口に指をさし入れる緑衣の商人を中央に据えたこの作品が、しかしデュ・カンの洩らした感想のとおり現実の場面を写したものであったかどうかは判然としない。<sup>21)</sup> 確かなことは、白人のようにも見えない無抵抗の可憐な少女が、同じジェロームの《法廷のフリユネー》(二八六一)(図11)に登場する一糸まとわぬ古代アテネの娼婦にきわめて近接しているということである。前者がこの

あと新たな主人に隷属し、後者が無罪の審判を勝ちとるという違いはあるにせよ、陶器のごとく滑らかなその裸身を男たちの性的な好奇の眼差しに曝していることに変わりはない。羞恥の身振りを示すいとまもなく衣服をはぎ取られたふたりは、濃密な性愛の気配をひとしく喚起しているのである。

ジェロームはこうして時代の好尚に投じた性的な女性像によって人氣を博し、オリエンタリズム絵画の最大の担い手のひとりとなったのだが、しかしながら、たとえば、「オリエンタリズム」の仮借なき批判者エドワード・サイード(一九三五―二〇〇三)にならって言えば、その一連の性的な作品には「西洋による支配の様式としてのオリエンタリズム」の影が見てとれるのである。

もはやくり返すまでもないことながら、一九七八年に刊行されたサイードの『オリエンタリズム』は、いわば権力と癒着した知の一態様たるオリエンタリズムに新たな裁断面を与えた著作として、今日、オリエンタリズムに関するすべての議論が、肯定／否定どちらの立場をとるにせよ、ひとまず参照しなければならぬ第一級の基本書となっている。サイードによれば「詩人にしろ、学者にしろ、オリエンタリストとは、オリエンタに語らせ、オリエンタについて記述し、オリエンタの秘めたるものを西洋のために西洋に対してあばく人間だという事実、すなわち外在性こそがオリエンタリズムの前提条件<sup>22)</sup>とされる。優越的西洋と劣弱なオリエンタとの間に超えがたい区別を設けること、そしてこのような関係を再生産してゆく言説のすべてが「オリエンタリズム」なのである。ジェ



図 10

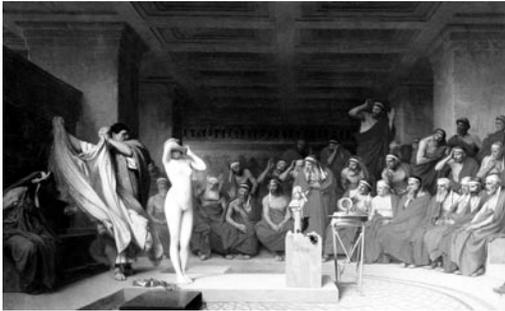


図 11



図 12

ロームの《アルメの踊り》《奴隷市場》に現れたオリエントが、西洋のい  
わば抑圧された鏡としての役割を担わされ、西洋の暗い欲望や衝動を西  
洋に代わって解き放つ装置であったことは否定できないだろう。<sup>25)</sup>

手元にあるペーパーバック版『オリエンタリズム』（一九七九）の表紙  
には、はなはだ暗示的ながらジェロームの《蛇使い》（二八八〇）（図12）  
が採用されている。身の丈の二倍はあるうかという大蛇をあやつる裸身  
の少年を捉えた作品である。蛇使いを見つめる男たちの背後の青色の壁  
面は、エジプトではなくコンスタンチノーブル（イスタンブール）のトプ  
カプ宮殿の写真を流用し、かつジェロームが実際に目にした宮殿の他の  
部分を組みあわせたものとされるが、<sup>26)</sup>ここで問題になるのはふたたび性

愛である。少年に注がれる男たちの眼差しは、自在に蛇をあつかう妙技  
への驚嘆のみならず、少女と見まがうしなやかな肢体への淫靡な情欲の  
影を宿しているように見えるからである。

前出のネルヴァルの『東方紀行』のなかには、オリエントの「少年愛  
（同性愛）」を暗示する箇所があり、かの地にはたしかにかかる性愛が存在  
していたと言えるのかもしれない。ネルヴァルは「*le petit garçon vaut  
bien la femme*」という言葉を目にしていた。<sup>27)</sup>「男ばかりがたむろする空  
間には、男女の境界へと誘惑するような特異なエロスの香りも嗅ぎ分け  
られる」<sup>28)</sup>ということであろうか。しかしながらネルヴァルの証言がある  
からといって、「少年愛（同性愛）」をオリエント固有のものとすれば、そ

れはあきらかに歴史の捏造で  
あろう。「少年愛」がむしろ古  
代ギリシア・ローマから続く  
西洋の「伝統」であることは  
周知の事実であるからだ。<sup>29)</sup>要  
点はジェロームがオリエント  
を舞台としながら、西洋の欲  
望を西洋にかわって解放する  
絵画をひそかに描いたのでは  
ないかということである。そ  
のかぎりでは《蛇使い》は、「反」  
オリエンタリストたるサイー



図 13



図 14

ドの著作を飾るにふさわしい作品とすることができるとは、恐らくない。

ジェロームの性愛的作品とやらんで、つぎのような絵画もサイドが告発してやまない「オリエンタリズム」を例示していることになるだろうか。アンリ・ルニョー（一八四三—一八七〇）の《グラナダのムーア人諸王治下の裁判拔きの処刑》（一八七〇）（図13）である。スペイン旅行の経験にもとづき、じつさいにはモロッコのタンジールで制作された作品は、ドラクロワの《サルダパールの死》の「殺戮」を正面から受け止めたといふべき主題を扱っている。すなわち、アルハンブラ宮殿を思わせる建物内部で、<sup>30</sup> 血の滴り落ちる石段に切断された首が転がり、斬殺による処刑が行われた直後のまがまがしい情景が写されているのである。サイドの問題意識に従うならば、ここに示されているのは、作者

の意図はどうあれ、不可解にして神秘的なオリエントの「野蛮」ということになるだろう。

オリエントの「野蛮」の主題化は、たしかにオリエンタリズム絵画に著しい特徴のひとつと言えるかもしれない。上述のルニョーの師でもあった保守派の重鎮アレクサンドル・カバネル（一八二三—一八八九）の《死刑を宣告された男に毒をためすクレオパトラ》（一八八七）（図14）はその一例であろう。自ら支配するエジプト王国の運命を悟ったクレオパトラは、死刑囚にさまざまな薬毒を試飲させ、苦しみが最も少ない毒を選び自殺を図ろうとした。いま、エジプトの女王は右手にロータスとパピルスの花をもちながら、柱廊の前に運ばれる犠牲者の遺骸を平然と見送っている。<sup>31</sup> このクレオパトラの冷酷非情な態度には、男性を破滅へと導く「ファム・ファタル（宿命の女）」が投影されていると同時に、西洋がオリエントに措定する暗黒と不合理のステレオタイプが重ねあわされていると見ることができよう。

サイドの論考が思想史に及ぼした振幅と射程の広さはもとより否定されるべきものではない。西欧世界が事物を見る主体と基準を提供し、オリエントはあくまで西欧に見られることによって初めて存在する客体に過ぎないとするその主張は、西欧中心主義の解体を促す苛烈にして真摯な異議申し立てであり、その画期的な意義は著者サイドの死後も高まりこそすれけつして減じることはない。しかしながらサイドの関心が主としてオリエンタリズムの「帝国主義的」側面に注がれ、それ故オリエントの表象のすべてに均一な光が当てられているわけではないとすれ

ば、小論があらためて検討をすすめているオリエンタリズム絵画の多少とも重要な歴史的意義は、サイドの研磨された知の鏡面には容易に映じることはないとも言えるのである。

### 3. オリエントの図像 (2)

前節で暫定的に導き出された結論は、オリエンタリズムの画家たちが、殺戮の主題、あるいは黒人や性愛的女性像というモチーフにおいて、ドラクロワのまぎれもない後継者であったということである。しかし、こうした事実を再確認したからといって、ただちにオリエンタリズム絵画全体を貫く一定の原理が浮かびあがるというものではない。無限とも言える主題のヴァリエーションがオリエンタリズム絵画には存在するからである。

人びとの官能的な好奇心に訴え、禁圧された情念を解放するかに見えるジェローム作品は、じつのところ、画家の幅広いレパートリーの一部を構成するに過ぎない。礼拝の時刻を知らせるアザーンを写した《ムエジン（祈禱者への呼び声）》（一八六六）（図15）や、イスラーム教徒たちの厳肅な礼拝の場面を捉えた《アムルのモスクのなかの公共礼拝》（二八七二）（図16）は、たとえそれらが「偽りの表象」であったにしても、一連の性愛的な主題とは異質であると言えよう。オリエントの「野蛮」を描いたルニョーやカバネルの作品も、じつ



図 15



図 16

は、多様なオリエンタリズム絵画の中ではむしろ少数に属しているのであり、「性愛」や「野蛮」のみによってオリエンタリズム絵画を論じることはいかにも一面的にすぎるだろう。それではオリエンタリズム絵画はどのような主題にその比重を置いて展開していったのであろうか。上述のジェロームの《祈り》の作品がすでにそのことをある程度明確に物語っているかもしれない。すなわち、オリエンタリズム絵画の大半は、異常な「野蛮」ではなく、オリエントの壮大な風景、あるいは緩慢でゆるやかなリズムを刻む平凡な、しかし色彩豊かな日常の情景にその焦点を合わせていたのである。一八四八年四月の『両世界評論』誌に掲載された歴史家ジャン・ジャック・アンペール（一八〇〇—一八六四）を筆者とする旅行記には、エジプトの光がいかにも比類のないものであるかがつぎのように語られている。

La splendeur et la richesse de la lumière sont ici incomparables, c'est quelque chose de plus que la Grèce et l'Ionie elle-même. Les teintes roses de l'aube, la pourpre ardente, l'or embrasé des soleils couchants au bord du Nil surpassent encore les gracieuse et les plus éblouissantes scènes de lumière d'Athènes et de Smyrne. Ce n'est plus l'Europe ni l'Asie Mineure, c'est l'Afrique. Le soleil n'est pas radieux, il est rutilant ; la terre n'est pas seulement inondée des feux du jour, elle en est dévorée.<sup>(23)</sup>

オリエンタリズムの画家たちが着目したのは、まさにこのような「ギリシア以上の光」に満ちたオリエントの自然と風土ではなかっただろうか。そのように考えるとき、本節の吟味の対象にウジェーヌ・フロマンタン(一八二〇—一八七五)をとりあげることにはけっして無意味ではない。オランダの画家たちを論じた『昔日の巨匠たち』(一八七六)の著者として知られるフロマンタンは、オリエントの人びとの生活を敬愛の念をもつて描いた画家であり、しかも《サルダナパールの死》の主要なモチーフたる馬を好んで取りあげていたからである。さらに北アフリカに足を踏み入れたという点でドラクロワの真正な後裔と呼びうるならば、フロマンタンを論じることは、《サルダナパールの死》から出発した小論の検討作業を完成させる必須の手續きということになるだろう。

## (1) 馬

一八四六年にアルジェリアを訪れ、以後も二回(一八四七—四八、一八

五二—五三)にわたって北アフリカに赴いたフロマンタンは、フランスのオリエンタリズムの画家のなかで、北アフリカに最も親しんだ芸術家のひとりと称してよいだろう。しかし、フロマンタンより一〇年以上も前に《サルダナパールの死》の画家が北アフリカに赴いていたことにまず触れておこう。一八三二年、ドラクロワはフランス特別大使モルネイ伯爵の随員としてタンジールに上陸していた。六ヶ月に及ぶアフリカ体験は、たとえばクロード・ロランのイタリアに準えられるべき内実をそなえたもので、画家は北アフリカの生きた風土の影響を受けていたといえよう。その日記にはつぎのような言葉がしるされている。「彼らは幾重にも自然に近い。その衣服、靴の形。そして彼らが作るすべてのものに美が共有されている。私たちと言えば、私たちのコルセット、きつちりした靴、ばかげた苦痛を与える衣服のわれわれは哀れた<sup>(24)</sup>」かくして、画家は《アルジェの女》(一八三四(図17))や《モロッコのユダヤ人の結婚式》(一八三九)をはじめとする諸作品によって「北アフリカの絵画的トポロジ」とでも呼ぶべきひとつの有力な系譜を築いていたのである。

このドラクロワをはじめ、マリヤ、ドゥカンに先輩としての敬意を惜しまなかったフロマンタンは、しかし彼らよりもいっそう深くオリエントにかかわり、そこに若々しい才能を注いだ画家であった。アルジェリアと「地中海の第二の顔」(プローデル)たるサハラをほとんど唯一の靈感とするフロマンタンは、アラブの生活の基本的要素が狩猟にあると信じ、描くべきモチーフをそこに見いだしたのである。そのことは、

画家がザファイ（アルジェリア騎兵）やズアールヴ兵（フランス軍歩兵）ではなく、自然と闘うアラブ人とその馬の姿を中心的主题に据えたという事実（図18）に明瞭である（図18）砂漠との絶えざる対決をくり返す堂々として勇壮なアラブの騎手が、フロマンタンの眼には自然にもっとも近い存在と映じたにちがいない。

こうした北アフリカの体験は、絵画とは別種の才能を要求する二つの美しい書物『サハラの夏』（二八五七）『サヘル的一年』（一八五九）にまとめられている。ある研究者の言葉を借りれば「アルジェリア物語（*Les récits algériens*）」と呼ぶべきこの二著には伝統的な部族の習慣や衣裳の喪失を憂えるフロマンタンの姿が鮮明である。失われゆく土着の文化の記録として両書は再読に値するものと言えるだろう。

とはいえ、広大な風景の中に小さな騎手の像を描いたフロマンタンの絵画作品には、ときに人物の表現に稚拙さが目立ち、しかも構図に緊密さを欠くものが少なくなく、フロマンタンが新時代を劃するほどの独創性をもつ画家であったということとは難しい。しかしその気高く純化されたサハラの肖像は、オリエントリズム絵画の伝統に繊細にして高貴な表現をつけ加えたとも言え、いまもなお人々を魅了する輝きは失ってはいない。フインセント・ファン・ゴッホの言葉は、その一端に触れた貴重な証言とすべきものであろう。「フロマンタンは何という偉大な人物だろう——オリエントを見たいと思う人びとにとつて、彼は今後とも常に案内の役を果たさう。」<sup>(37)</sup>



図 17



図 18

さながら黄金の太陽に慈しまれた幸福な国を思わせるアルジェ周辺の緑地帯サヘルとサハラの光と色彩は、それまでヨーロッパの絵画に類例を求めがたい主題であり、その意味で、フロマンタン絵画がオリエントの光輝や魅力を伝える誠実な証人であったことを疑う余地はない。フロマンタンの回想は、いかにも含蓄に富んでいるだろう（『サヘル的一年』）。

L'Orient, c'est un lit de repos trop commode, où l'on s'étend, où l'on est bien, où l'on ne s'ennuie jamais, parce que l'on y sommeille, où l'on croit penser, où l'on dort; beaucoup y semblent vivre qui n'existent plus depuis longtemps.<sup>(38)</sup>

(2) 砂漠

オリエンタリズム絵画は、かくして、淫蕩と破壊の限りを尽くしたオリエントの暴君を描いた《サルダナパールの死》の主題やモチーフのいくつかを引きつぎつつ、他方でそこには遂に登場することのなかったオリエントの自然と向きあうことになったのである。フロマンタンよりもさらに鮮明なその例証は、画家ギユスタヴ・ギヨメ（一八四〇—一八八七）が提示している。一八六二年にアルジェリアをはじめ訪れて以降、オリエントに取材した絵画をサロンに出品したギヨメは、一八六七年の《砂漠》（図19）によってオリエンタリズム絵画に新たな水準をきり開くことになったと言えよう。<sup>(39)</sup>

西洋絵画の伝統には例のない荒涼とした砂漠が広がり、前景には、あたかも人間と自然の苛酷な戦いを象徴するかのように駱駝の骨がむなしく横たわっている。画面を支配する無限の静けさを唯一乱すものといえ、遙か水平線上の蜃気楼とも見える隊商の歩みだけである。起伏する丘とてない変化にとほしい茫漠としたオリエントの風景をどのような構図のもとに描きうるのか。この課題に正面から応えようとした試行の記念碑、それが《砂漠》にほかならない。

オリエントの雄大な風土に触発された画家たちが、どのような実り豊かな果実を手にしたかについてさらに雄弁に物語る作例が、レオン・ペリー（一八二七—一八七七）の大作《メッカへ向かう巡礼》（一八六一）（図20）である。ペリーは、フロマンタンがアルジェリアに変わらぬ愛着を注い



図19



図20

だように、エジプトに純一な情熱を捧げた画家であった。一八五〇年にはじめてオリエントを旅し、一八五五年の二度目のエジプト旅行のうちにこのオリエンタリズム絵画の傑作とされる作品の着想を得たという。作品は一八六一年のサロンで大きな反響を呼び国家買い上げの榮譽に浴している。<sup>(40)</sup>

コーランが一生に一度は成就せよと教える巡礼地メッカへの旅が、いま行われているところである。灼熱の大地をゆく巡礼者たちは、事物の色彩さえ奪う強烈な光を背に画面の中央にピラミッドのごとく配され、安定した構図を作り出している。低くとられた水平線と画面左端へと伸びる巡礼の列とは、構図の安定感をいっそう強めるとともに、どこまで

も明るい砂漠が、同時にどこまでも果てしなく広がる無限の空間であることを暗示しているだろう。大地を焦がす強烈な暑さと目眩むような光に一切がつつまれたオリエントの景観をいかに捉えるかという課題に、《メッカへ向かう巡礼》は、部分的ではあれ、しかるべく解答を与えようとしたのである。オリエンタリズム絵画の中でもとりわけ印象深く、かつ秀逸な作品のひとつに数えられるのは、あながち理由のないことではない。<sup>(1)</sup>

### おわりに

以上、小論は、限られた範囲ではあれ、オリエンタリズム絵画がドロクロワの想像的世界をひとつの源流としつつ、現実のオリエントの提示する事物や風景に正面から向きあう地点まで進んでいった様相を検討してきた。ヴィクトル・ユゴーの指摘した「オリエントの流行」が、絵画においてひととき顕著な現象であったことはもはや疑いないところであろう。

礼讃の議論が登場してきたときに、実態はすでに衰えているという常識に従えば、一八二〇年代から次第に優勢となり、同時代の社会に広く受け入れられていったオリエンタリズム絵画は、およそ半世紀を過ぎたようやく退潮の兆しを見せ始めていた。一八九三年、レオンス・ベネディット（一八五九—一九二五）によって「フランスのオリエンタリズム画家協会」がパリに創設され、ついで、一八九七年に「アルジェリアのオ

リエントリズム画家協会」がアルジェに設立されたという事実は、じつのところオリエンタリズム絵画の終焉を物語る秘かな兆候といつてよいものであろう。じつさい、一九二〇年代のマティス作品において部分的な復活を遂げるまでの間、オリエンタリズム絵画は、新たに登場したジャポニスムがフランスの世紀末芸術に決定的な役割を果して行くのと表裏するように、その美術史的な生命をひとまず終えるのである。

前代の華々しい成功者が後代の敗残者となることは歴史上ありふれた光景であり、オリエンタリズムの画家たちも例外ではない。後世にその名をとどめた者もいれば、暗く深い忘却の淵に沈んだ者もあり、それぞれの命運にはそれに見あうだけの必然があったと言うべきであろう。しかしながら、かれらの生みだした絵画の全体が、一部に支配的な通念にしがたつて、西洋についての不当な自負とオリエントへの根柢なき憧れと優越との奇妙な混交の産物としてひとしなみに裁断されるとき、あまりに豊かなその内容が見失われることもまた否定しえないのである。オリエンタリズム絵画の絶えざる検証がまさに忘却を免れるべき課題であることはすでにあきらかだろう。

最後に、いささか唐突ながら、社会学者ロダソンが『イスラームの魅惑』の末尾に記した予言的な文章を引用して本稿を結ぶことにしよう。

Nul ne hait ni n'aime gratuitement un peuple, un univers culturel extérieurs. Les images passent par le processus habituel de formation et d'évolution des idéologies. Vaste domaine dont le développement commence à peine.<sup>(2)</sup>

注

- (1) ウジェエヌ・フロマンタン(川端康夫訳)『サハラ夏』(法政大学出版局、一九八八年)、viii。原文は以下のとおりである。"Il ne me semblait nullement téméraire de parler de l'Orient après tant d'auteurs grands ou charmants", Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*(Paris:Éditions Gallimard, 1984), p.5.
- (2) Victor Hugo, *Œuvres poétiques I Avant Textil 1802-1851*(Paris:Éditions Gallimard, 1964), p.580.
- (3) ヴィクトル・ユゴー(辻昶訳)『東方詩集』『ヴィクトル・ユゴー文学館第1巻』(潮出版社、二〇〇〇年)、二二〇―二二二ページ。原文は以下のとおりである。"l'Orient, soit comme images, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour imaginations, une sorte de préoccupation générale"; "Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes embrasser toutes ses pensées,toutes ses rêveries." Hugo, *Œuvres poétiques I*, op.cit., p.580.
- (4) René Grousset, *L'Empire du Levant, Histoire de la question d'Orient* (Paris:Payot, 1946), 「オリエントの問題はヨーロッパとアジアの問題である。」という一文でその著作を開始するグルーセは、ヨーロッパとアジアが接触する地域、すなわち地中海沿岸を主題に、古代ギリシアから中世にいたる複雑な交渉のありようを、地理的、歴史的、文化的観点から説明している。
- (5) ナポレオン軍に参加した考古学者たちは、周知のとおり、彫刻の断片やピラミッドのスケッチ、あるいは砂漠のデッサン等をバリに持ちかえり、*exhibitions* にヴァイヴァン・ドゥノン(一七四七―一八二五)の『ボナパルト將軍の遠征に際しての下エジプト・上エジプトの旅』(一八〇二)と<sup>1)</sup> いわゆる『エジプト誌 *La Description de l'Égypte*』<sup>2)</sup> 正確には「ナポレオン皇帝陛下の命により出版されたフランス軍エジプト遠征中の観察・研究の集大成と記述」(一八〇九―一八二二)が相次いで刊行された。こうして、ギリシア・ローマ時代以来、間欠的に現れていた「エジプトマニア」は一九世紀に再登場するようになったのである。

- James Stevens Curl, *Egyptomania The Egyptian Revival: a Recurring Themes in the History of Taste* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1994), p.118. ニーナ・バーレイの言葉を使えば、この時期に「エジプトマニア(エジプト熱)」から「エジプトロミー(エジプト学)」への移行がなされたこと<sup>3)</sup>を<sup>4)</sup>示す。Nina Burleigh, *Mirage: Napoleon's Scientists and the Unveiling of Egypt*(New York: HarperCollins Publishers, 2007), p.241.
- (6) アルベール・ベガンによれば、ロマン主義は「魂の未知の領域へと続く道を探し求め」「時間と空間のなかでわれわれ自身を越えた彼方へわれわれを拡大し、われわれの現下の存在をある無限の運命の線の上のただ一点にするようなもの一切のものの秘密」を見いだす<sup>5)</sup>。Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*(Paris: Librairie José Corti, 1967), xvi.
- (7) ネルヴァルの『東方紀行』の全訳は<sup>6)</sup>に収められている。ジェラルド・ド・ネルヴァル(野崎敏・橋本綱訳)『東方紀行』『ネルヴァル全集Ⅲ 東方の幻』(筑摩書房、一九八九年)。ギュスターヴ・フロベール(斎藤昌三訳)『フロベールのエジプト』(法政大学出版局、一九九八年)は、フロベールの姪カロリーヌの改竄を免れた、<sup>7)</sup> つぎのオリジナルのテキストからの翻訳として貴重である。Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi(Paris: Bernard Grasset, 1991).
- (8) Jean-Pierre Bartoli, "La Musique Française et l'Orient: A propos du *Désert de Fâtiation David*," *Revue internationale de musique française*, no.5, (novembre 1981), pp.29-36. cf. Elaine Brody, *Paris: the Musical Kaleidoscope 1870-1925*(New York: George Braziller, 1982), pp.70-72.
- (9) Jean Alazard, *L'Orient et la Peinture Française au XIXe siècle: d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*(Paris: Librairie Plon, 1930), p.30.
- (10) Alazard, *L'Orient*, op.cit. Donald A.Rosenthal, *Orientalism*(Rochester: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982), Mary Anne Stevens, ed, *The*

- Orientalists: Delacroix to Matisse* (London: Royal Academy of Arts, 1984), James Thompson, ed, *The East: imagined experience, remembered*. *Orientalist Nineteenth Century Painting* (Dublin: The National Gallery of Ireland, 1988), John M. Mackenzie, *Orientalism: History, theory, and the arts* (Manchester and New York, 1995), 稲賀繁美『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニスムへ—』(名古屋大学出版会、一九九九)、Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930* (Berkeley: University of California Press, 2003).
- (11) ドラクロワはルーベンスをホメロスに替えてつぎのように言う。“Gloire a cet Homère de la peinture, ce père de la chaleur et de l'enthousiasme dans cette art où il efface tout, non pas, si l'on veut, par la perfection qu'il a portée dans telle ou telle partie, mais partout.” *Journal de Eugène Delacroix*, Tome II (Paris: Librairie Plon, 1893) (20 octobre, 1853), p.251. ドラクロワが作品制作にあたってハイロンの詩句を基礎としながら様々な材源を得ていたことはつぎのつぎの論考を詳し。Lee Johnson, “Toward Delacroix's Oriental Sources,” *The Burlington Magazine*, vol. CXXX, Number 900 (March, 1978), pp.144-151.
- (12) コルティエにこのつぎの綿密な研究を参照。Laure de Margerie, *Facing the Other: Charles Cordier (1827-1905). Ethnographic Sculptor* (New York: Harry N. Abrams, 2004).
- (13) Alev Lytle Croutier, *Harem: The World Behind the Veil* (New York: Abbeville Press, 1989), p.17.
- (14) Irini Apostolou, *L'orientalisme des voyageurs français au XVIIIe siècle : une iconographie de l'Orient méditerranéen* (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009), p.327.
- (15) Croutier, *Harem*, op.cit., pp.30-32.
- (16) アンゲルがイタリアより南を訪れていないことは言うまでもない。《オリダリスクと奴隷》について、アンゲルは「モデルを使わずにデッサンに基づいて描いたものである」という趣旨のことを友人への手紙のなかで述べている。“Enfin, dans ce tableau, bien des choses, sinon presque toutes, sont peintes sur des dessins, en l'absence du modèle vivant,” cited in Christopher Riopelle, “Rome, 1835-1841,” in Gary Tinterow and Philip Conisbee, eds, *Portrait by Ingres: Images of An Epoch*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), p.329.
- (17) 出品点数一九〇余点にのほる大規模なジエローム展が、世界巡回中である。会場は、ロス・アンジェルズ(ポール・ゲティ美術館)、パリ(オルセー美術館)、マドリッド(ティッセン・ボルネミッサ美術館)、会期は二〇一〇年六月一五日から二〇一一年五月二二日までである。展覧会と同名のカタログも刊行されている。 *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904)* (Paris: Flammarion/Skira, 2010).
- (18) ネルヴァル(野崎敏・橋本網訳)『東方紀行』前掲書、五六四ページ。Gerard de Nerval, *Œuvres complètes II* (Paris: Éditions Gallimard, 1984), pp.808-809.
- (19) フロベール(斎藤昌三訳)『フロベールのエジプト』前掲書、一五〇ページ。Flaubert, *Voyage en Égypte*, op.cit., p.283.
- (20) フロベールが友人のルイ・ブイエにあてた書簡(一八五〇年三月一三日付け)には、「アルメ」についてつぎのように書きしるされている。「踊りまた歌う女が四人いた。アルメという。(アルメという言葉の意味はね、物知りの女、青鞥とゆうことなんだよ。辻君とゆう場合と同じことだ。ごうだいたい、きみ。このことは、どんな国も、女文学者がいるということを証明するものじゃないかね。)ごんちゃん騒ぎは、六時から十時半まで続いた。暮合には接吻の雨が混ざりあうって具合だ。三絃胡弓をかなでる二人の男は地面に坐って、断え間なく、楽器をきいき鳴らし続けていた。リュシウクが踊るといって着物を脱ぐ時には、楽師たちには見えないように、ターバンのひだを、かれらの目にたらしめてしまふのだった。この恥じらいの気持ち、はくらにはおそろしく効果的だった。踊

りの描写は全部省略してしまおう。書いたってうまくいきこけないからね。きみにわかってもらうには、身振りで示さなくてはならないのだ。」平井照敏訳「ローベール全集書簡Ⅰ」(筑摩書房、一九六七年)、一六〇ページ。Gustave Flaubert, *Correspondance I, janvier 1830 à juin 1851*(Paris:Éditions Gallimard, 1973), p.606.

セーラ・グラハム・ブラウンは、中東の写真に現れた女性像を論じた著作のなかで、「踊り子」がいかに性愛に結びつくイメージであったかをうごぎのように述べている。「In commercial photography of the late nineteenth and early twentieth centuries, the caption 'dancing girl' or *almeah* and the suggestive poses of the photographers' models signaled their sexual availability, which was often emphasized by the exposure of breasts, shoulders and arms." Sarah Garaham-Brown, *Images of Woman*(New York:Columbia University Press, 1988), p.170. シェロームの作品を考える上でおおいに興味深い事実である。

(21) ジェロームが若い踊り子をスケッチし、かつ写真に収めていたとするポール・ルノワール(ジェロームの旅に付き添った若き画家)の証言についてはつぎを参照。Richard Etinghausen, "Jean-Léon Gérôme as a Painter of Near Eastern Subjects," in *Jean-Léon Gérôme(1824-1904)*(Ohio:The Dayton Art Institute, 1972), p.54.

(22) "Le Marché d'esclaves est une scène prise sur le fait." Maxime du Camp, "Salon de 1867," *Revue des Deux Mondes*, tome 69(1 mai, 1867), p.674.

(23) 二〇一〇年のジェローム展の図録解説ではつぎのように記されている。「not so much a depiction of a real event as a fantasy." *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme*, op.cit., p.272.

(24) Edward W. Said, *Orientalism*(New York:Vintage Books Edition, 1979), pp.20-21.

(25) 美術史家リンダ・ノクリンは、サイード的観点からジェローム作品に徹底的

な批判を加えている。Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," *Art in America*, Vol.71, No.5, (May, 1983), pp.119-131, pp.186-191.

(26) Mary Roberts, "Gérôme in Istanbul," in Scott Allan and Mary Morton, eds., *Reconsidering Gérôme*(Los Angeles:Getty Publications, 2010), p.119.

(27) エジプトからシリアへ向かう船のなかでネルヴァルは、つぎのような体験をしたという。「船長は」とアルメニア人がほくに言った。「あなたに提案があるそうです。(中略)『では申し上げましょう! 船長はあなたの女奴隷と、彼の所有物であるヤ・ウレド(少年)とを交換しないかと言っています。(中略)』彼は本気で言っているのですよ。少年は白い肌をしているのに対し、女は褐色の肌をしています。それに」と彼はいかにも理解ありげな様子で付け加えた。「少年は充分女のかわりになりますよ。』『東方紀行』には、さらに直接的には同性愛に触れているわけではないが、オリエントの少年愛の気配を感じさせる場面がある。コンスタンチノープルのさる場所でのこと。「ベンチ席の一つに腰を下ろすとすぐに、腕を肩までむき出しにした粹な恰好の少年が、シブーク(長キセル)がいいかナルギレ(水キセル)がいいか聞きにきた。美しい顔にはかむような表情を浮かべて、少女と言っても通りそうな感じである。』ネルヴァル(野崎歓・橋本綱訳)『東方紀行』前掲書、一三三三ページ、四一三三ページ。Nerval, *Œuvres complètes II*, op.cit., pp.433-434, p.643.

(28) 野崎歓『異邦の香り——ネルヴァル『東方紀行』論』(講談社、二〇一〇年)、三五六ページ。創見に満ちたこの著作から筆者は多くの啓示を受けている。感謝の念とともに記しておきたい。

(29) "In view of the fact that pederasty formed an important part of Greek traditions, it is a reasonable enough supposition that among the results of Greek influence was an increase in the acceptance and practice among Roman aristocrats of romantic relationship with freeborn youth." Craig A. Williams, *Roman Homosexuality*(New York:Oxford University Press, 2010), p.69. つづいた伝説に

- おいて少年が一貫して性愛とサディズムの対象とされてきたことは、たとえは  
この著書に詳述されている。Germann Greer, *The Beautiful Boy* (New  
York:Rizzoli International Publications, Inc., 2003).
- (36) Hollis Clayson, "Henri Regnault's Wartime Orientalism," in Jill Beaulieu and  
Mary Roberts, eds. *Orientalism's Intercolors:Painting, Architecture,  
Photography*(Durham and London:Duke University Press, 2002), p.156.
- (37) Michel Hilaire et Sylvain Annic, eds. *Alexandre Cabanel 1823-1889 La tradition  
du beau*(Paris:Somogy édition d'art, 2010), p.405.
- (38) 《トエンン（新橋者への呼び声）》（一八六六）とは、ミナレット（塔）の大き  
さが実際よりも縮小され、街並みも改変されている。また《アムルのモスクの  
なかの公共礼拝》（一八七一）は、同時代の写真をもとに人物を描き加えたもの  
とされる。 *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme*, op.cit., p.244, p.246.
- (39) Jean-Jacque Ampère, "Yoyage et recherche en Égypte et en Nubie, VIII Haute-  
Égypte," *Revue des Deux Mondes*, tome 22(1 avril, 1848), p.68.
- (40) 一八三三年四月二八日の記載。Delacroix, *Journal*, op.cit., Tome 1:1823-1858,  
p.185.
- (41) Jean-Pierre Lafouge, *Étude sur l'orientalisme d'Engène Fromentin dans ses "récits  
algériens"* (New York:Peter Lang Publishing, Inc., 1988), p.1
- (42) たとえばベキシム・テュ・カンのフロマンタン批判は、このように述べら  
れる。"On peut aussi lui reprocher de manquer parfois d'unité dans l'exécution,"  
Maxime du Camp, "Le Salon de 1863," *Revue des Deux Mondes*, tome 45  
(15 juin, 1863), pp.897-898.
- (43) 一八八九年九月一〇日付のテオ宛の手紙。V. van Gogh, *The Complete Letters  
of Vincent van Gogh*, ed.by J.van Gogh-Monger and V. van Gogh(London and  
New York:Thames and Hudson, 1958), p.211.
- (44) Fromentin, "Une année dans le Sahel," *Œuvres complètes*, op.cit., p.237.
- (39) Lonce Bénédite, "Les Peintres Orientalistes français," *Gazette des Beaux-Arts*  
(mars,1899), p.240.
- (40) ベリーの死の翌年に国立美術学校で開催された「ベリー展」のカタログには  
一連のベリー評が掲載されている。たとえばこのように述べられている。"Ce n'est  
pas dire que Léon Bely ne fût très-connu. Son tableau du Musée du  
Luxembourg, *Pèlerins allant à la meque*, l'avait depuis longtemps(1864) classé  
au premier rang de nos orientalistes. Dans cette nouvelle croisade du génie  
français aux pays où le soleil jette l'ombe du Croissant, Bely fût l'un des plus  
aventureux, et peut-être le plus sincère. "Ernest Chesneau Paris-Journal du 4  
février 1878, cité in *Exposition des de Léon Bely*(Paris :imprimerie Jules Claye,  
1878), p.52.
- (41) フラハールはベリーを誰よりもこのように高く評価している。"Il a donc contribué  
à modifier la conception qu'on se faisait alors couramment de l'Orient,  
puisqu'au lieu des contes des Mille et une Nuit, il montre des hommes qui  
peinent," Alazard, *L'Orient*, op.cit., p.152.
- (42) Donald A.Rosenthal, *Orientalism*(Rochester:Memorial Art Gallery of the  
University of Rochester, 1982), p.148.
- (43) Maxime Rodinson, *La fascination de l'Islam*(Paris:François Maspero, 1980),  
p.153.

