



ドラクロワ『アルジェの女たち』における美学と政治学

吉田, 典子

(Citation)

表現文化研究, 3(1):51-70

(Issue Date)

2003-11-10

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002837>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002837>



ドラクロワ『アルジェの女たち』における美学と政治学

Aesthetic and Politics in Eugène Delacroix's "Women of Algiers in Their Apartment"

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

『アルジェの女たち』は、1832年にドラクロワがモロッコ親善使節団の随員として経験した北アフリカ旅行に想を得た作品である。従来のモダニズム中心的美術史の文脈において、この絵はとりわけ、その絵画表現上の革新性において評価され、印象派以降の近代絵画の先駆的存在として高い価値を与えられているが、その社会的・政治的意味については看過されている。

しかしこの作品は、オリエントの女性表象に関するジェンダーの観点のもとより、当時のコロニアリズムとの関わりにおいて、批判的に再考する必要がある。1830年、フランスは初めてアルジェを占領するが、それはその後132年間にわたる長いアルジェリア支配の発端を告げる事件であった。1834年のサロンに展示されたアルジェのハーレムの女たちの姿は、フランスが支配すべきアルジェリアのイメージに重なったはずである。その意味で注目すべきは、絵の中の女性たちの無為と受動性であり、その装飾的機能である。そこには豪奢で官能的ではあるが、怠惰で時の流れから取り残されたようなオリエントのイメージが作り上げられている。

確かに『アルジェの女たち』をはじめとするドラクロワのオリエンタリズム絵画は、19世紀のヨーロッパ白人男性の大部分が共有する男性中心主義・植民地主義を免れてはいない。しかしドラクロワは「他者」をただ客観的に描くのではなく、審美的次元で対象に全面的に参入し、そこに狂気やダンディズム、倦怠やメランコリーなど、自身の内面に呼応するような情念を投影することによって、「ピクチャレスク」の陥穽に陥ることなしに、普遍性を獲得していると考えられる。

キーワード: 視覚文化、テキスト文化、ドラクロワ、オリエンタリズム、植民地主義、女性表象

Abstract

Delacroix's painting, "Women of Algiers", was inspired by the artist's trip to North Africa where he served as a French Government delegate to the Sultan of Morocco in 1832. Scholars of Modernist art appreciate this painting for its technical innovation and consider it a precursor of Impressionism and Modernist painting in general. However, the social and political aspects of this work have often been overlooked.

A critical reassessment of this work should take into account the influences of both gender and colonialism. First exhibited at the Salon of 1834, Delacroix's depiction of women in an Algerian harem clearly represents an Algeria destined to be subordinated. The voluptuous female figures in the painting serve both an ornamental and ideological function. Delacroix's harem women are sensual, luxurious figures. At the same time they are also portrayed as idle, passive and corrupt. The images of jaded, Oriental beauty in Delacroix's work reflect colonial attitudes of the day.

It's clear that Delacroix's Orientalist painting reflects the dominant sexist and colonial value system shared by most nineteenth century white European men. Nevertheless, on an aesthetic level, the artist does not merely objectify his subjects. He projects his own sense of ennui and melancholy onto his subjects, giving his works a more universal significance.

Keywords: Visual Culture, Text Culture, Delacroix, Orientalism, Colonialism, Feminine Representation

はじめに

ウージェーヌ・ドラクロワ(1798-1863)の『アルジェの女たち』(1834)(図1)は、1832年に画家が約半年間、モロッコ親善使節団の随行員(記録係)として経験した北アフリカ旅行に想を得た作品である。この絵は画家の代表作のひとつとして、またオリエンタリズム絵画の名品として、さらにはその鮮やかな色彩表現と光の効果によって、印象派以降の近代絵画への道を切り開いた先駆的な作品として、よく知られている。

本稿の目的はまず、一般に純粋な「芸術性」において評価される傾向にある『アルジェの女たち』を、当時の歴史的な文脈に置き直し、同時代のフランス植民地主義との関係を考察することである。さらに、ドラクロワ自身の異文化体験はいかなるものであったかを書簡や日記等を通して確認する作業を踏まえて、この画家のオリエンタリズム絵画の特質について検討し、そこにおける政治性と芸術性の交錯について考えていきたいと思う¹。

1. 『アルジェの女たち』の位置

1.1. ドラクロワの生涯と作品における『アルジェの女たち』

まず簡単に、ドラクロワの生涯と作品における『アルジェの女たち』の位置を確認しておきたい。1798年、政府の高官シャルル・ドラクロワ夫妻の第4子として生まれたウージェーヌ・ドラクロワ(実父は高名な政治家タレイランであるという説が有力)は、早くに両親を失い、画家として身を立てることを決意して、1815年、新古典主義の画家ピエール＝ナルシス・ゲランのアトリエに入り、翌年にはエコール・デ・ボザール(国立美術学校)にも入学する。彼が受けた教育は、当時支配的であった新古典主義の理念に基づくもので、古代史や神話からの高尚な主題の選択と、石膏像や裸体モデルによる精緻なデッサンを基礎とするものであった。しかしドラクロワは、色彩豊かなヴェネチア派のティツィアーノやヴェロネーゼ、バロックの巨匠ルーベンスなどの絵画表現に引かれ、ルーヴルでしばしば模写をおこなった。ゲランのアトリエでの兄弟子に当たるジェリコーの『メデューズ号の筏』(1819)に深い感銘を受け、当時のヨーロッパを席卷しつつあったロマン主義の洗礼を受けて、1822年、『ダンテの小舟』(図2)でサロン(官展)にデビューする。

1820年代のドラクロワは、フランス絵画におけるロマン主義運動の旗手として、一方では、ダンテ、バイロン、ウォルター・スコット、シェークスピアなど外国文学から

の主題、もう一方ではギリシア独立戦争((1821-1832)やフランスの七月革命(1830)などの時事的主題をとりあげ、古典主義の制約に縛られず、当時の文学や社会と密接な関連を持った制作活動を活発におこなっていく。前者の例としては、ダンテの『神曲』(地獄篇第8歌)に想を得たサロンのデビュー作と、バイロンの戯曲に基づく『サルダナパロスの死』(1827)(図3)、後者の例としては、1822年、トルコに隣接する小さな島キオス島で、数千人の島民(ギリシア人)がトルコ軍の侵攻で犠牲になった事件を扱った『キオス島の虐殺』(1824)(図4)と、有名な『民衆を導く「自由」』(1830)(図5)を挙げておけば十分であろう。画家はこれらの作品において、人間の感情や情念を劇的に演出された形で描き出し、またそのために情熱的な「色彩」を武器としたのだった。

1832年の北アフリカ旅行は、ドラクロワにとって大きな転機となる。彼は1832年1月から約半年間、外交官シャルル・ド・モルネー伯爵のモロッコ親善使節団の随員(記録係)として、モロッコのスルタン訪問に同行する。モロッコのタンジールとメクネスでの約4ヶ月の滞在に加えて、スペインのアンダルシア地方とアルジェリアにも立ち寄った。東方の強烈な光と鮮やかな色彩は、画家に強い印象を与えたと言われる。ドラクロワがこの旅行から持ち帰ったスケッチ帳は7冊におよび(うち現存するのは4冊)、風景や建物、人物や衣装・文物等の素描と手書きの文字によって埋め尽くされている(図6)。『アルジェの女たち』(1834)は、旅行から帰国したドラクロワが、アルジェでハーレムを見学したときの体験をもとに制作した最初の油絵の大作である。その後の画家は、残る生涯を通じて、オリエントを題材にした作品に取り組んでいくことになる。

モロッコから帰国した画家が着手したもうひとつの大きな仕事は、フランス政府や教会からの依頼で、さまざまな公共建築物の大規模な装飾壁画の制作することであった。それはブルボン宮「国王の間」(1833-37)から、同図書室(1838-47)、リュクサンブール宮図書室(1840-47)、ルーヴル宮「アポロンの間」(1850-51)、パリ市庁舎「平和の間」(1851-54, 1871年に焼失)、サン＝シュルピス教会聖天使礼拝堂(1849-61)へと至り、画家はこれらの制作に膨大なエネルギーを注ぎ込んだ。これらの壁画は、フレスコ画ではなく、キャンバス地に描かれた油絵であり、場所の性格上、寓意画や神話画、宗教画であって、フランスや西洋文明の栄光を讃えるものが多い。そしてドラクロワ自身もその功績を認められ、1855年のパリ万博美術展においては、アングルと

並んで特別室を与えられ、フランス絵画の二大巨頭の一翼を担い、同年にレジオンドヌール3等勲章を受勲、1857年には美術アカデミー会員にも選出された。

以上のように概観すると、北アフリカ旅行、および『アルジェの女たち』は、ドラクロワの生涯と作品において、ロマン主義運動の推進者として華やかに活躍した1820年代と、オリエンタリズムと国家の公式注文の画家として栄光への道を歩んだ1830年代以降との転換点に位置していると見なすことができる。ドラクロワと言えば、1820年代から1830年の『民衆を導く「自由」』にかけての革命的な政治参加と芸術的前衛の印象が強烈であるために、国家に恭順の意を表し、異国趣味に埋没したかに見える後半の活動はやや精彩を欠いて見える。そこからたとえば次のような評言も生じてくる。『民衆を導く「自由」』以降、ドラクロワは時事的な主題からは離れ、また明確な政治的メッセージを作品に与えることはなくなる。その芸術は全体として、1820年代の過激さを失っていく²。」同じ著者はまた、ドラクロワのオリエンタリズム絵画について、次のように書いている。「東洋の主題はこの時代にはもはや新しいとさえいえず、ドラクロワのこの種の絵画の革新性は、もっぱら後の印象派につながる色彩面、技法面に指摘できるのみである³。」

この評言からは少なくとも二つの疑問を導くことができる。ひとつは、東洋の主題は当時、本当にもう新味のないものであったのか、そしてもうひとつは、ドラクロワのオリエンタリズム絵画は、本当にその色彩と技法においてしか評価できないのか、またそこには政治性はまったく欠如しているのかという問題である。

1.2. オリエンタリズム絵画の歴史からみた『アルジェの女たち』

まず最初の問題について、たしかに、オリエントの風物を文学や芸術に取り入れることは、18世紀から盛んにおこなわれており、とりわけ当時は「トルコ趣味」が「中国趣味」と並んで流行していたことはよく知られている⁴。またいわゆる「オリエンタリズム絵画」の発端となったのが、ナポレオンのエジプト遠征(1798-99)であり、その栄光を讃えた一連の大作——アントワヌ・グロの『ヤッファのペスト患者たちを見舞うボナパルト(1799年3月11日)』(1804)や『アブキールの戦い(1799年7月25日)』(1805)、アントワヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾンの『カイロの反乱(1799年10月21日)』(1810)、ピエール＝ナルシス・ゲランの『カイロでの暴動を鎮圧するボナパルト(1799年10月23日)』(1808)など——であると見なす

のは、ほぼ常識と言っていいだろう。これらの作品は建物や衣装・武具の細部も写實的に表現され、その色鮮やかな色彩や明るい光がエキゾティシズムを醸し出しているが、画家自身が従軍して自分の目で見たものではなく、衣装や風物を手に入れたり、他の画家のスケッチを参考にしたりして作り上げられた画面でしかない。ナポレオンのエジプト遠征に引き続いて、東方の主題を提供したのは、ギリシアの独立戦争((1821-1832)であったが、その代表的作品であるドラクロワ自身の『キオス島の虐殺』(1824)(図4)や『ミノロンギの廃墟に立つギリシア』(1826)(図7)も、現地に取材したものではない。

19世紀初めのオリエンタリズム絵画は、このように同時代の歴史に題材を求めた戦争画の流れの中で展開される一方、オダリスク(ハーレムの美女)や浴女といったエロティックな空想世界をも題材にした。この分野で代表的な画家は何といってもアングルであり、『ヴァルパンソンの浴女』(1808)、『グランド・オダリスク』(1814)、『奴隷のいるオダリスク』(1842)(図8)などは、その後のハーレム図像の原型を提供している。古代アッシリアの最後の王サルダナパロスが、栄華を誇ったニネヴェの都を敵方に落とされたとき、捕虜となるよりは財宝や寵姫とともに火に包まれることを選んだというドラクロワの『サルダナパロスの死』(1827)(図3)は、上記の二つの主題系が交差する地点にあり、一方では豪奢とエロス、他方では暴力と死が交錯する想像世界を描き出している点で、典型的な「幻想のオリエント」であると言えよう。

これらの作品が実際には現地に赴くことなく描かれたものであったのに対し、1820年代の末から、ロマン主義世代のオリエンタリストたちは、北アフリカや小アジアに旅行して、その体験を踏まえた制作を行うようになる。アレクサンドル＝ガブリエル・ドゥカン(1803-1860)は、1828年から1829年にかけてトルコのスミルナに滞在し、その後もギリシアやエジプト、トルコに旅行して、オリエントの人々の日常生活を明暗の効果と共に描く独特のジャンルを生み出した。一方、オリエントの壮麗な風景画で知られるプロスペール・マリラ(1811-1847)は、1831年から1833年にかけて、ギリシア、エジプト、パレスチナ、シリアを旅している。また、フランスのアルジェリア遠征の公式記録画家であるオラース・ヴェルネ(1789-1863)は、1833年にはじめてアルジェリアを訪れたあと、何度も現地に足を運んでいる。これらロマン主義世代に続く、写実主義世代のオリエンタリストたち——ウージェーヌ・フロマンタン(1820-76)、レオン・ベリー(1827-77)、そしてジャン＝レオン・ジェローム(1824-1904)などになると、

現地に旅行し取材することは、当然の行為となり、画家が実地に検分したオリエントの土地や住民、生活等を題材にした作品が激増する。

このように見てくると、1832年のドラクロワの北アフリカ訪問は、当時の画家の現地旅行としてはかなり早い時期のものである。オリエンタリズム絵画の全盛期がむしろ19世紀後半であることを考えれば、『アルジェの女たち』は19世紀初めの「幻想のオリエント」から、実際に画家が現地に取材したオリエントへの転換点にあり、風俗や衣装の民族誌的に正確な記録や、東方の強烈な光と鮮明な色彩の探求への道を開いたものとして位置づけられる。したがって、この時点で東洋の主題は、もはや新味を失っていたというよりも、むしろ新しい局面への転換期にあったと言うべきであろう。

一方もうひとつの問題、つまり「ドラクロワのこの種の絵画」の革新性は、後の印象派に通じる色彩と技法にしかないとする考え方は、20世紀以降広く流布している言説に属するように思われる。次はこの言説について検討してみることにする。

2. 『アルジェの女たち』の芸術的評価

従来の一般的な美術史の文脈において、『アルジェの女たち』はとりわけ、その絵画表現上の革新性によって評価されるのが常であった。たとえば高階秀爾は『名画を見る眼』において、次のようにこの作品を解説する。「ドラクロワの作品の場合、その東方趣味は、決して単に、異国的なものへの好奇心や文学趣味だけに支えられているのではない。むしろそのような表面的主題よりも、その主題を表現する絵画上の達成の方がはるかに重要なのである。そして、その表現のためにドラクロワが用いた武器は、何よりもまず色彩であった⁵。」こうして解説は、ドラクロワが画家としての天性の感覚に加えて、当時の物理学者シュヴールールの色彩理論を研究していたこと、そしてその成果は、主として補色関係（特に赤と緑）の巧妙な適用と、後の印象派の筆触分割に似た技法に代表されることを述べる。いずれも色彩の彩度を高める手法で、画面に独特の輝きを与える効果を持っており、ドラクロワは特にモロッコ旅行後に、こうした技法を獲得したとされる⁶。こうした言説は、上記の例にとどまらず、およそ『アルジェの女たち』を解説しようとする美術史家は、反復を余儀なくさせられるものである。

「主題」は「表面的」なものにすぎず、それよりもその主題を「表現」する「絵画上の達成」の方が、はるかに

重要であるとする考え方は、絵画を純粋な造形へと還元していく典型的なモダニズム美術史観を体現するものであるが、ドラクロワの『アルジェの女たち』が、従来こうしたモダニズムの文脈において、元祖的な存在であったことは確かである。新印象主義の画家であり理論家でもあるポール・シニャックは、その著作『ドラクロワから新印象主義へ⁷』においてこの作品の技法を詳しく分析し、印象派の色彩分割の手法がすでに用いられていることを説明しており、またセザンヌは、「私たちは皆、このドラクロワの作品のなかにいる」と述べて、その「純粋な色彩そのものの喜び」について語った⁸。この作品はこうして、美術史上、20世紀の自立的絵画への道を開くものとしての重要な位置づけを与えられることになる。

一方『アルジェの女たち』の主題や構図そのものも、レオン・ベリー、フロマンタンといったオリエンタリストはもちろんのこと、コロー、ルノワール、さらにはマチスやピカソらに受け継がれていき⁹、モダニズム絵画の正統を歩んでいく。ルノワールは、『アルジェの女』（1870）（図9）や『ハーレム／アルジェリア風に装ったパリの女たち』（1872）（図10）において、この主題を取り上げているが、パリの女性をモデルに使ったアトリエでの制作であることをはじめ、前者では女性の衣装の材質感や色彩の緻密な表現、また後者においては、3人の女性による構図、オリエントの室内調度の描写、画面の左上から入ってくる光線など、ドラクロワの筆使いを学ぼうとしたことは明白である¹⁰。一方マチスの1920年代の主題の中心をなすのが、『赤いキュロットのオダリスク』（1921）（図11）をはじめとする「オダリスク」のシリーズであるが、ここにはアングルに始まる同主題の影響はもちろんのこと、ドラクロワとの関連も見逃せない。一方ピカソは、1954年12月から1955年2月にかけて、『アルジェの女たち』の15枚のヴァージョン（図12）を制作して、ドラクロワの絵画の解体／再構築をおこなっている。このようにしてドラクロワの『アルジェの女たち』は、後代のアヴァン＝ギャルドの画家たちの基本的な参照点のひとつとなり、オリエンタリズム絵画の中でもっとも普遍的で偉大な芸術作品のひとつと見なされるようになるのである。

このようにモダニズム絵画の歴史観において、ドラクロワの『アルジェの女たち』は高い評価を得ているが、この文脈においては、絵画表現の革新性のみが問題にされていて、社会的・政治的な背景はまったく看過されている。しかもいつそう問題を大きくしていると思われるのは、「自己純粋化」を目指して、色彩・形態・線・筆使

いといった絵画特有の造形要素のみによる「自立的」な美を追究し、主題の物語性などは排除していく試みであるこのモダニズム絵画の流れにおいて、無視されているはずの「主題」が暗黙のうちに反復されているという事実である。「アルジェの女たち」というのはいったい何なのか、今一度、その主題自体を問い直す必要があるのではないだろうか。

3. 植民地主義の歴史から見た『アルジェの女たち』

3.1. オリエンタリズムと女性表象

エドワード・サイードの『オリエンタリズム¹¹』(1978)以降、東方を主題とした文学や芸術を、政治的支配や植民地主義のイデオロギーと結びつけずにいることは不可能である。しかしドラクロワの『アルジェの女たち』について言えば、その政治性や社会的意味はまだ十分に論じられていないように思われる。美術史の領域で、サイードの提出した問題を正面から受け止めたのは、リンダ・ノックリンの論考「虚構のオリент¹²」(1983)である。彼女はここで、とりわけアカデミズムの大家ジャン＝レオン・ジェローム(1824-1904)の作品を中心に、オリエンタリズム絵画が作り出した視覚イメージのイデオロギー性を解説しようとしている。ノックリンは、モロッコ旅行以前に描かれたドラクロワの作品『サルダナパロスの死』(図3)に関して、オリエンが画家自身のエロティックな、またサディスティックな強い欲望を「罰せられることなく投影できるスクリーンや幻想の空間」として機能していることを指摘している。そして「ここでのオリエンタリズムは、西洋の男性が近東に及ぼす力を問題にしているのではなく、むしろ同時代のフランスの男性が女性に及ぼす力をあらわしている」と述べ、コロニアリズムというよりも、むしろフェミニズムの観点からの批判を行っている。ベッドに超然と横たわり、愛妾たちが殺戮されるのを冷酷な眼差しで眺めている古代アッシリアの王サルダナパロス、ドラクロワの「代理の自我」であり、ここでは「性的な所有と殺害とがまったくの快楽として結びつけられている」。そして古代オリエンという時間的にも空間的にもはるかに隔てられた舞台設定は、男性による女性支配の欲望を正当化する口実であるとする¹³。

こうした批判は一般に、オリエンの女性表象全般にあてはまるものである。しばしば裸体であったり、入浴中であったり、化粧の最中であったりするハーレムの美女たちは、彼女たちの支配者である男性とともに描かれることもあれば、単独ないしは女性ばかりの空間で描かれることもある。『アルジェの女たち』の場合は後者で

あるが、いずれにせよ彼女たちが、異次元の空間で男性の画家／鑑賞者の視線の悦楽に供される対象物となっていることは確かである。

3.2. 『アルジェの女たち』とフランスのアルジェリア侵攻

ところでドラクロワの『アルジェの女たち』は、このようなフェミニズムの観点のもとより、当時の植民地主義との関わりにおいて、とりわけそれが1834年のサロンで展示された意味について、再考する必要があると思われる。この作品はフランスのアルジェリア侵攻と大いに関わりを持っている。

1830年7月5日、フランスは初めてアルジェを占領する。アルジェリアの一角は16世紀頃からオスマン＝トルコの支配下にあったが、オスマン帝国は政治的には17世紀末から、経済的にも18世紀頃から、徐々に衰退へと向かっていた。1798年のナポレオンのエジプト遠征は、帝国の一角に侵攻する行為であったために、フランスとオスマン帝国の関係は悪化した。また1820年代のギリシア独立戦争において、フランスをはじめとするヨーロッパ諸国がギリシアに味方して、西洋キリスト教文明に対するイスラムの脅威に対抗したことは、すでに述べたとおりである。1827年の「扇の一打事件¹⁴」をきっかけに、多くの内憂を抱えていたフランスのシャルル10世とポリニャック内閣は、外交の成功で内政を固めようとの思惑があり、また北アフリカ貿易に多大の関心を持つ商人の存在もあって、アルジェリアへの軍艦の派遣を決める。時は1830年、7月革命の直前である。6月にブルモン將軍率いる3万6千人のフランス軍がアルジェに上陸を開始し、ついに7月5日、アルジェの太守フサインは、命の保証と引き換えに降伏文書に調印したのであった。

この事件が重要なのは、これがその後、1962年によりやくアルジェリアが独立を果たすまで、132年間にわたるフランスの長いアルジェリア支配の発端になったからである。それはまた、フランスが19世紀後半から20世紀前半にかけて、アフリカ、インドシナ、南太平洋などに広大な領土を構築していく「第2期植民地帝国¹⁵」の始まりをも告げる出来事である。1830年のアルジェ占領をきっかけに、政体は7月王政に移行してからも、フランスは「北アフリカのアラブ人をトルコ人の軛から解放する」という「文明化」の口実の下に、アルジェリア征服戦争を続行する¹⁶。

ところで、1832年1月から約6ヶ月にわたるドラクロワのモロッコ旅行も、実はこのフランスのアルジェリア侵攻

と関係している。彼が記録係として随行したシャルル・ド・モルネー伯爵(1803-1878)のモロッコ親善使節団は、フランス国王ルイ＝フィリップが、新しい隣人であるモロッコのスルタン、アブド・アッラフマーン(1778-1859)に敬意を表し、国境の安全を確保するために派遣したものであった。ルイ＝フィリップが使節団の派遣を決めたのは、31年の10月である。当初は別の画家ウージェーヌ・イザベールが予定されていたが、イザベールが断ったため急遽ドラクロワに白羽の矢が立ったのだった。この旅行の行程やその詳細については、ドラクロワ自身のスケッチ帳に書き留められたノートや書簡等により、かなり克明に再構成することができる¹⁷(図13)。一行は3月22日にスルタンとの会見を果たし、ドラクロワは帰途に立ち寄ったフランス占領下のアルジェで、ハーレムを見学する機会を得たのだった。

『アルジェの女たち』は、油絵の大作としては、ドラクロワが帰国後最初に制作した作品である。この絵は1834年のサロンに出品されるが、この頃、フランスによるアルジェリア支配はまだまだ確立していたわけではなく、特に1832年以降は、有力なアラブ人部族の首領であるアブドル＝カーディルが、対フランス抵抗運動の指導者となり、フランス軍との小競り合いが続くことになる。シャルル・ド・モルネー伯爵のモロッコ親善使節団は、モロッコのスルタンからひとまず友好の保証は取り付けたものの、その後の政治情勢の変化によって、その効力は怪しくなり、条約は批准されない。国王ルイ＝フィリップは、1836年にド・ラ・リュエを団長とする新たな親善使節団をふたたびモロッコに派遣することになるが、それも前回以上の成果を得るには至らなかった¹⁸。アブドル＝カーディルがついに降伏し、フランスがアルジェリアを支配下に置くのはようやく1847年になってからのことである。

1834年当時のこうしたフランスの情勢に身を置いてみれば、サロンに展示されたアルジェのハーレムの女たちの姿は、フランスが支配すべきアルジェリアのイメージに重なったと考えるのは、ごく自然なことであろう。フランスによる植民地の支配と、男性による女性の支配とのあいだには容易に平行関係がうち立てられ、植民地＝アルジェリアは女性と同一化される。ドラクロワはすでに、『ミソロンギの廃墟に立つギリシア』(1826)(図7)において、「ギリシア」を一人の女性の寓意像によって表象していた。ドラクロワがこの絵を描いたのは、ギリシア独立戦争さなかのミソロンギが、1826年4月、1年にわたる包囲の後、ついにトルコ軍の手に落ちた後のこと

である。敗北を予感したギリシア軍は城塞に火を放ち、そこに保管されていた火薬が爆発して、ギリシア軍、トルコ軍双方に多くの死者が出たという。ドラクロワの絵においては、中央に立つ女性が両手を広げ、崩れ去った廃墟を示している。そこには下敷きになった人の片腕が見え、また血が流れており、多くの犠牲者を想起させる。ロートマンは、この絵には二つの様相があることを指摘している。ひとつは暗く寸断された相であり、風景や廃墟、切断された身体部分によってあらわされる。もうひとつは色彩と光に満ちた相であり、それは半ば胸をはだけ、白い服を着て、光にあふれたギリシア人女性によってあらわされている。そして無傷なままの彼女の身体は、未来の可能性、新しい統一されたギリシアへの希望を垣間見させるのである¹⁹。

この「ギリシア」像が、1830年の有名な『民衆を導く「自由」』(図5)の女性像へと通じるものであることは、言を待たないであろう。足元に広がる廃墟に対し、中央の女性が一種の理想的な未来をあらわすという構図も似通っている。「自由」の女性像は、三色旗によって表象される「共和国」の理想をも示しており、その後増殖するいわゆる「マリアンヌ」像の原型の一つとなっていることはよく知られている。

このように「女性」表象と「国」の結合が、とりわけドラクロワにおいて顕著であることが確かな以上、『アルジェの女たち』からアルジェリアを連想するのはいわば当然である。しかもここで描かれているのはとりわけ「ハーレムの女」という、支配してもよい、あるいは支配されるのを待ち受けている女性であり、彼女たちは室内の閉ざされた空間に、よどんだように存在している。そこには「自由」はないし、未来への希望のようなものもない。ただけだるく官能的な現在があるだけである。ドラクロワの絵画とフランスのアルジェリア侵攻の関係は、あまりにもあからさまであるように思えるが、これまでこのことを正面から指摘した研究は見あたらない。1999年にパリのアラブ世界研究所で開催されたドラクロワのモロッコ旅行に関する展覧会のカタログ²⁰でも、ドラクロワと植民地主義の関係はほとんど言及されていない。

4. 『アルジェの女たち』と植民地主義のイデオロギー

4.1. 受動性・官能性・装飾性

このような観点から見れば、『アルジェの女たち』の特徴として注目すべきことは、女性たちの受動性と官能性であり、またその装飾的機能であろう。左の女性は足を横に投げ出して、半ば横たわるようにクッションにもた

れており、中央の女性はあぐらを組んで頭部を傾げ、右の女性は片膝だけを立てて、水煙管の管を持っている。3人ともじっと動かず、屋下がりの光線が斜めに差し込む室内で、半ばまどろんでいるように見える。彼女たちの受動性は、右端の部屋を出ていこうとしている黒人の召使いとの対比によっても生まれる。この絵のなかで唯一立って、大きく体をひねった動きを見せているのはこの黒人女性であり、それによって他の座った3人の女性の無為と受動性が強調される結果となる。画面の中央手前にだらしなく脱ぎ捨てられたスリッパも、召使いの足の敏捷な動きと対比される。一般にオリエンタリズム絵画において、白い肌のハーレムの女と黒人召使い(奴隷)の組み合わせは、常套のモチーフである。黒人女性は白人女性の美しさの引き立て役であり、またレスビアニズムを暗示するとも言われるが²¹、召使いないし奴隷の存在は、ハーレムの女性の隷属的地位を、換喩的にあらわす役割も果たしているのではないだろうか。

女性たちの受動性と並んで、強調しておく必要があるのは、その装飾的機能である。この絵については、しばしばタブロー全体が、精巧に織り上げられた一枚の絨毯のようであると評される²²。女たちはさまざまな布地や宝石で飾られ、その衣装は床に敷かれた何枚もの絨毯やクッション、床や壁のタイル模様と連続しており、彼女たち自身も装飾品であるかのようにあり、見られるために存在し、タブローの絨毯のなかに織り込まれているようである。この絵において空間と人物が一体化していることは、ドラクロワ自身の『アルジェの女たち』の後のヴァージョン(1847-49)(図14)と比較してみれば明白であり、後者は空間のプロポーションが大きく、その装飾性も乏しいために、人物は空間からはっきり浮き上がって見える。それに対して34年の『アルジェの女たち』は、人物が画面全体の装飾性のなかにとけ込んでおり、後のマチスの「オダリスク」シリーズに継承される女性と室内の一体化を実現している(図11参照)。こうした室内の女性を間近に描くことは、画家／鑑賞者と対象とのあいだに親密な感覚を呼び起こし、その所有の感覚をいっそう高める効果を持っていると言えよう²³。

4.2. 現実の変更

『アルジェの女たち』は、それまでの「幻想のオリエン」とは異なり、画家の実際の体験に基づくものである。そして室内の調度や人物の衣装など風俗的な描写は、現実に即したきわめて正確なものであり、「現代の民族学博物館が、当時の衣装の例証として利用したとして

もおかしくないほど十分に細部が正確²⁴」であると評されるが、果たしてドラクロワは、現実に見たままを描いたのだろうか。

ドラクロワがアルジェに滞在したのは、6月25日から28日までの4日間であるが、このあいだに彼は、港湾技師ボワレルの紹介で、フランスの行政機関と関係のあったある北アフリカ人のハーレムを見学するという、願ってもない機会に恵まれた。画家はこのとき、最終的なタブローとかなり似通ったポーズをしたムーア人女性たち(Mounay ben SultaneとMounay et Zorba ben Sultane)のデッサン(図15,16)を残しており、また部屋の様子を描いたデッサンも描いている。また女性の衣装や装飾品はパリに持ち帰ってモデルに着せている。しかし最終的なタブローは、現地でのデッサンを材料として、いくつもの下絵を積み重ねながら、ひとつの完成した構図にまとめあげたものに他ならない。たとえば左端の女は、帰国後パリで親しい関係にあったエリザ・ブーランジェをあらためてモデルとして描いたものと言われる。高階秀爾は次のように描いている。「アルジェで彼がハーレムをひそかに覗いたとき、3人の女たちがこのような格好をしていたというのではない。[……]だが、いろいろな材料をもととして自己固有の世界を創り上げるのは、画家の当然の特権である。そしてそのようにして創り上げられた世界は、しばしば実際の現実以上に力強い迫力を持っている²⁵。」

現実を素材にして固有の世界を構築することが画家の当然の営為であるとしても、この絵に関してドラクロワが現実をどのように変更しているのかという点については、ひとつの興味深い証拠がある。それは画家の友人シャルル・クルノーが、ドラクロワから話を聞いた思い出を記述している次のような文章である。

いくつかの薄暗い廊下を通った後で、彼女たちにあてがわれた部分に入っていくと、強烈な光と、絹や黄金が積み重なったなかに突然現れる女たちや子供たちのみずみずしい顔に、本当に目がくらんでしまう。それは一人の画家にとって、魅惑と不可思議な幸福の瞬間である。[……]ドラクロワは目の前の光景に陶醉したかのようなだった。[……]ときどきドラクロワは、こんなふうに叫んでいた。「なんて美しいんだ！まるでホメロスの時代のようなだ！婦人部屋の女は、子供の世話をしたり、毛糸を紡いだり、見事な布に刺繍したりしている。それはまさに私が考えているような女だ。」²⁶

これは直接の証言ではないため、完全に事実であるとは言いきれないが、ドラクロワが実際に訪れたハーレムには、女たちばかりでなく子供たちもいて、女たちは子供の世話をしたり手仕事をしたりといった日常の労働に従事していたというのは十分に考えられることである。しかるに絵画に描かれた「アルジェの女たち」は、そうした仕事は何もしていない。ただぼんやりとして、物憂げで、手は所在なくだらりと下がっており、右の女性が水煙管の管を手をしているにすぎない。その水煙管の煙からは、阿片の匂いすら漂ってくるようだ。

リンダ・ノックリンは前述の論考「虚構のオリエント」において、オリエンタリズムの視覚イメージのイデオロギー性について、ジェロームの『蛇使い』(1860年代)を中心に引き上げながら、その細密なリアリズム表現にもかかわらず感じられるいくつかの「不在」について論じている。その中で、「歴史や時間的変化の不在」「西洋人の不在」となると、「労働や産業の情景の不在」が挙げられているが²⁷、これらの特徴は、まさにドラクロワの絵画にも当てはまるものである。ドラクロワは先の引用文において、「まるでホメロスの時代のような」という言葉を発していた。これは後述するように、ドラクロワがオリエント世界に偉大なローマの伝統の継承を見いだしたという文脈で理解すべき表現であろうが、ここではひとまず時間的な停滞、時が止まったままの永遠不動の世界をあらわしていると解釈できる。労働や産業の情景の不在は、怠惰で退廃的で、勤勉を知らないオリエントのイメージを想起させる。そしてこれらが、一方では、豪奢で神秘的で官能的なオリエント幻想を掻き立てながら、他方では、太古の昔から進歩がなく、怠惰で野蛮な心性を持ったイスラムの人々を教育し、文明の恩恵に与らせねばならないという植民地支配の大義名分、すなわち「文明化の使命」論を推進させるのに力があつたことは、ノックリンが述べている通りである。オリエント世界が豪奢で豊饒で、絹や財宝にあふれていればいるほど、所有への欲望は高まり、またその世界が怠惰で退廃的であればあるほど、所有の欲望は正当化されるのである。

ドラクロワの『アルジェの女たち』もやはり「幻想のオリエント」であり、現実取材しながらも、画家自身の強烈な想像力によって作られた東方世界のイメージである。それはドラクロワ自身にとって好ましい幻想であつたと同様、当時のフランスにとっても好ましい幻想であつたように思われる。この作品は1834年のサロンで、国王

ルイ＝フィリップによって買い上げられ、1855年のパリ万博の美術展でも展示され、また1864年の死後回顧展にも出展されて、その価値を評価される²⁸。ここにはその芸術的価値もさることながら、植民地主義をますます拡張させていたフランスにとっての政治的価値があつたことは無視できないであろう。

同様のことは、ドラクロワがモロッコ旅行以降に描いた他のオリエンタリズム絵画についても言える。帰国後、画家は北アフリカを主題にして、約80枚のタブローを制作したほか、数え切れないほどのデッサン、水彩、パステルなどを残している。『アルジェの女たち』の他に代表的なものとしては、『モロッコのユダヤ人の結婚式』(1837-41)(図17)、『タンジールの痙攣信徒たち』(1837-38, 1856-57)(図18, 19)、『近衛兵と重臣に囲まれてメクネスの宮殿を出るモロッコのスルタン、アブド・アッラフマーン』(以下『モロッコのスルタン』と省略)(1845, 1862)(図20)などを挙げることができよう。

これらの絵画を概観すると、先に述べたノックリンの指摘はほぼ当てはまる。いずれも、いつの時代と特定できるようなものはなく、歴史性は不在であるし、西洋人の存在もない。この点で興味深いのは『モロッコのスルタン』であり、当初の下絵ではドラクロワは、シャルル・ド・モルネー伯爵の親善使節団とモロッコのスルタンの会見の様子を再現すべく、右側にモルネー伯爵の姿を描き入れていたのであるが、最終的なタブローにする段階では、騎乗のスルタンを中心にその重臣たちと配下の兵士たちだけを描写出すことにしたのだった。また、労働や産業の情景もほとんどなく、むしろ『モロッコのユダヤ人の結婚式』(図17)や『チェスをするモロッコ人たち』(1848以前)、『アラブ人の喜劇役者と道化役者』(1848)など遊びや娯楽の場面が多く、また『メクネスの警備隊詰り所』(1845)(図21)のように、二人の警備兵がぐっすり眠りこけている様子を描いたものもあるし、『メクネスの通り』(1832)のように何をするとなく道端に座り込む人々の姿もある。もうひとつドラクロワに特徴的なのは、その反対の激しく荒々しい画面で、馬に乗ったモロッコ人やアラブ人兵士たちの戦いや軍事演習(図22)、「ファンタジア」と呼ばれる馬上から鉄砲を撃つ騎馬芸を描いた作品群である²⁹。コロニアリズムの文脈で言えば、前者は無為や怠惰の表象であり、後者は野蛮さや好戦的な性格を表すと言えるだろう。さらに『タンジールの痙攣信徒たち』(図18, 19)のような作品は、イスラム教の神秘主義であるスーフィ教徒たちが、手足を激しく痙攣させて恍惚とした踊りを踊りながら、

町を練り歩く様を描いており、西洋の理性に対するイスラムの不合理、そのあやしげな神秘性、不可解性を表すと読むことも可能である。

『アルジェの女たち』をはじめとするドラクロワのオリエンタリズム絵画は、このように、画家が意識的であったか否かはともかくとして、フランスの植民地主義のイデオロギーにとって好都合なものであったのは確かである。そしてドラクロワ自身も、比較的身分の高い西洋の白人男性として、北アフリカを見る眼差しにそのような支配者側のイデオロギーが内包されていなかったとは言いきれないだろう。

5. ドラクロワの異文化体験

視覚イメージのイデオロギー性を問題にすることと、その芸術的価値とは無関係であるとして、両者を切り離して考えることは容易である。それに従えば、たとえば『アルジェの女たち』はイデオロギー的には植民地主義であるが、モダニズム芸術観から言えば、非常に高い先駆的価値を持った作品であるということになる。しかしモダニズム芸術論もひとつのイデオロギーであるとするれば、作品の「芸術性」をそうしたひとつの尺度だけで測ることに問題が残るだろう。我々としては、もう一度ドラクロワ自身の創造行為に立ち戻り、ドラクロワにとってオリエントとは何であったのかを検討することで、芸術家にとって異文化の表象、他者の表象が持つ意味を考え、また西洋近代の芸術と異文化との関係の一端を考察してみたいと思う。

ドラクロワが若い頃からあこがれていた異国の地を踏んだのは、34歳のときである。ドラクロワ自身は、自らの北アフリカ体験をどのように語っているのだろうか。彼は実際に異文化をどのように見たのか、それを絵画作品にどのように転化したのかを検討してみよう。彼が北アフリカから友人たちに送った書簡等を見ると、画家の関心は、政治的問題を捨象して、純粋に美的なものに向かっていたようである。彼は2月にタンジールから次のように書いている。

ここはまったく画家のための場所です。経済学者やサン＝シモン主義者は、人間の権利や法の前での平等に関して批判する点が多々あるかも知れませんが、とにかくここには美があふれています³⁰。

通りの角ごとにタブローの題材があります。ここには大通りやオペラ座やそれに類するものは一切

ないのは確かです。当地のヴィヴィエヌ通り[パリのパレ＝ロワイヤル近くの商店街]は、ピセトル[パリの精神病院]の狂人の独房に似た小屋の堆積でしかありません。それぞれのなかには、シャルトル会修道士のようなフードつきマントをまとった重々しいムーア人が、丸くなりうずくまって座っており、周囲には酸っぱくなった脂や半年も経ったバターがあって、それを彼らは客に小売りしているのです。こうしたものすべてには、竜涎香の匂いも安息香の匂いもありません。しかし私は感覚の喜びのためにここに来たわけではありませんし、美に対する純粋な愛は、多くの不都合を大目に見させてくれます³¹。

ドラクロワの美的関心は、とりわけ視覚的なものであり、それは他の諸感覚を犠牲にし、多くの不都合を忍んでも、追求される価値があるものだった。

タンジールから奥地へ入り、スルタンの居城のあるメクネスに来ると、さらにアフリカは画家にとって未知の国となり、現地の人々はフランス使節団に対して敵意をあらわにしてくる。ドラクロワは皮肉に満ちた逆説表現を用いながら、次のように書いている。「今やアフリカのまただ中にいます。われわれの当地への入場はきわめて珍しい出来事で、生涯にただ一度きりの経験であることを心から願うような喜びです³²。」メクネスに入る前から、すでに一行は道中の武装した部族から、「祝砲」の一斉射撃を浴び続けていたが、首都メクネスでは大音響の楽団に先導され、顔をかすめそうな騎兵隊の砲弾を浴び、無秩序に騒ぎ立てる群衆に取り囲まれた。ドラクロワの逆説表現は続く。「首吊り台へと送られる不幸な人間の拷問にも似たこの勝利は、朝から午後4時まで続きました。」しかしこのような「憤激」の最中であっても、画家はこの町の「あいかわらずムーア様式ながら、タンジールよりももっと堂々とした非常に興味深い建物」に注目することを忘れない³³。

メクネスではスルタンに謁見するまで約1週間のあいだ、一行は特別に用意された家屋から外に出ることを禁じられた。3月22日によりやくスルタンとの面会がかない、その後は市内を散歩する許可を与えられる。

しかしこの自由というのがどのようなものかお話ししましょう。何人かの兵士をつけてもらい、支払いはもちろんこちら持ちなのですが、彼らと一緒に町中に出たければ出ることができます。すると忌まわしい群衆(une foule exécration)に取り囲まれ、連中に

としてはキリスト教徒の服装と顔は唾棄すべきものであって、考えられるかぎりの罵詈雑言を鼻先に浴びせてきますが、幸いにもこちらには理解できません。このごろつきども(cette canaille)の好奇心に敢然と立ち向かうためには、自分の好奇心を根こそぎ動員する必要があります。絵画的なもの(ピトレスク)がここにはあふれています(Le pittoresque y abonde)。一步步くごとに、20世代もの画家たちの財産と栄光となるようなすっかり完成されたタブローがあります。まるでローマかアテネにいるようで、ただ典雅だけが欠けています。しかしマントやトーガ[古代ローマの長衣]や古典古代を思わせるさまざまな出来事があります。何スーかで靴の甲を修繕しているいんちき野郎(un gredin)は、ブルータスやカトンの服装と体つきをしています³⁴。

この文章においては、「忌まわしい群衆」「ごろつきども」といった言葉に表れるような、他者との道徳的・精神的隔たりの感覚と、それを補ってあまりあるような「ピトレスク」の過剰とが、鮮やかな対比を示している。図6に掲載したドラクロワのスケッチ帳の一部は、4月1日の日付であり、ちょうどこの手紙の前日に描かれたものである。ここでは、この手紙で語られた状況の中でまさしくドラクロワが目にしたメクネスの人々の様子や建物などが、スケッチされているのを見ることができる。そして重要なことは、よく知られていることであるが、ドラクロワは北アフリカにおいて、ギリシア・ローマの「古典古代」が現代に息づいている様を見いだしたということである。

この考えは旅行中に執筆されたさまざまな文章に表明されているのを見いだすことができる。彼は「ローマ人たちやギリシア人たちが、私の家の門口にいる」と書き、ダヴィッドをはじめとする新古典主義者たちは、古代彫刻の表面的な模倣をおこなっているに過ぎず、偽りの古代しか知らないことを非難する。生きた古代は北アフリカの地にある。そして画家を志す者はローマに行くよりも、「バルバリア[アフリカ北部地域の古名]」に来るべきだと忠告する。「ローマはもはやローマにはない」のだ³⁵。

リンダ・ノックリンは「ドラクロワとピクチャレスクの関係は、19世紀のオリエンタリズム絵画の限界と性質を理解する中心となる」と述べ、画家のモロッコ体験について、次のように書いている。

彼は、モロッコの人々を古代ローマの元老院と比

較して、モロッコの生活のあらゆる側面を熱に浮かされたかのようにノートに記録している。しかしながらドラクロワは、「彼ら」と「自分たち」との間のどこで線を引くかを心得ていた。ドラクロワにとってモロッコは、必然的にピクチャレスクだったのである。彼は、その視覚的な美しさ——現地人の堂々とした自然な態度を含めて——を尊重する一方で、道徳性について嘆き、両者を明らかに区別している³⁶。

確かにドラクロワは現地の人々に対して道徳的・心理的な違和感を覚えている。しかしノックリンの言うように「ドラクロワにとってモロッコは必然的にピクチャレスク」であり、画家は彼らを明らかに「他者」としか見ていないのであろうか。ノックリンによれば「ピクチャレスク」の機能とは、消えゆく伝統的な慣習や生活様式を保存する美的な形式であると同時に、「ピクチャレスクによって一定の枠組みの中に閉じこめられ、限定された人々が、ピクチャレスクな作品を創造し消費する人々とは救いがたく異なり、より遅れをとっており、文化的に劣っていることを確証すること」である³⁷。このように理解された「ピクチャレスク」は、ジェロームのような画家の客観的で写真的な眼差しにこそ、ふさわしい概念であらう³⁸。

しかしドラクロワの絵画は、そのような客観性とは一線を画しているように思われる。ノックリンの記述に問題があると思われるのは、ひとつには用語の混乱である。ドラクロワは確かに「ピトレスクがここにはあふれている(le pittoresque abonde ici)」と書いている。しかし彼はまったく同じように、「ここには美があふれている(le beau y abonde)」とも書くのである。「美が通りを駆けめぐっている(le beau court les rues)」という表現も見られる。ドラクロワにとって、「ピトレスク」と「美」は同義であり、また彼の言う「美」とは、新古典主義者たちの均衡のとれた理想美ではなく、ロマン主義の個性豊かな生きた美のことに他ならない。オリエンタは明らかに、画家にとって「美」の経験を広げる役割を果たしたのだった。

ドラクロワは「他者」を客観的に眺めるのではなく、画家として審美的な次元で対象に全面的に参入し、ロマン主義者としてそこに自身の内面に呼応するような情念を見いだしている。そして絵筆という身体的な媒介によってその特異な感覚を表現しようとしているように思われる。最後にこのことを、実際の作品を通して見ておきたい。

6. 「他者」への審美的参入

まず取り上げたいのは、『タンジールの痙攣信徒たち』である。この絵には、1837-38年のヴァージョン(図18)と1856-57年のヴァージョン(図19)がある。すでに述べたように、この作品はイスラム神秘主義のスーフィ教徒が、トランス状態で激しく手足を痙攣させ、踊り歩く様を描いている。「ある時期になると彼らは町の外に集結する。そして祈祷と熱狂的な叫び声によって興奮し、真の陶醉状態に入る。それから通りに流れ込んで、さまざまに手足をねじ曲げ、しばしば危険な行動に身を任せるのである³⁹。」ドラクロワはタンジールの町で、とある窓の鎧戸の陰に隠れて、この光景を見たという。彼は、文明化された西洋社会においてはめったに目にすることのできない凶暴なまでの身体の動きと精神の錯乱に魅了されたに違いない。稲賀繁美は、テオフィル・ゴーチエがこの絵について「信じがたい渦巻き」と呼び、「かつて何人によっても越えられたことのない、その獐猛で荒々しい筆さばき」と賛嘆した批評を引用しながら、「主題と等価の強度をもつ奔放な筆さばきで、絵の具そのものの物質性に表現力を宿らせることにこそ、画家の眼目があった⁴⁰」と指摘している。最初のバージョンでは、舞台は市中であり、踊り狂う信徒たちを睥睨する馬に乗った長老の存在によって、これらの狂気は監視された状態にあることが示されている。しかし約20年の隔たりのある後のバージョンでは、舞台は町の外となり、長老の姿はもはやなく、狂奔する信徒たちの群れとそれを遠巻きにする人々だけが描かれている。ドラクロワは想像力の中で、この主題を深化させており、そこには人間の激しい情念や狂気に対する画家の生来の嗜好が見て取れる。画面右下で地面に這いつくばるようにして自らの腕に噛みついていいる人物は、デビュー作『ダンテの小舟』(図2)の左端で、舟べりに噛みついていいる地獄の亡者に似ている。そして画面中央で両脇を支えられている人物の目の白い斑点は、まさに狂人の目を思わせる。

続いて1845年のサロンに出品された『近衛兵と重臣に囲まれてメクネスの宮殿を出るモロッコのスルタン、ムーレー・アブド・アッラフマーン』(図20)を見てみよう。フランスの親善使節団とモロッコのスルタンの会を描くことは、ドラクロワの受けたもっとも重要な使命であった。会見は3月22日によりやく実現する。画家はそのスケッチ帳の中でその様子を次のようにメモしている(図23)。

この上にデッサンした貧弱で装飾もない門から、

黒い服を着て先のとがった帽子をかぶった8人から10人の兵士からなる分遣隊がいくつか、短い間隔を置きながら出てきて、左右に整列した。それから槍をもった2人の男が出てきた。それから王が私たちの方へ進んできて、ごく近くで止まった。ルイ＝フィリップと非常に似ている。もっと若い。濃い髭。普通の褐色。上質のバーヌース[アラビア人の頭巾つき袖なし外套]で、前はほとんど閉じられている。その上にはハイク[普通はアラブ人女性が頭から身を包む長方形の布]が、胸の上部と、太腿と足のほとんど全体を覆っている。右腕のまわりに、滅多に見かけない青い絹糸で編んだ白い数珠。銀の鐙。後ろのない黄色のサンダル。ばら色と金色の馬具と鞍。馬は灰色で、たてがみは短く刈られている。色の塗っていない木の柄のついたパラソル。先端に小さな金色の玉がついている。上部は赤で細かく仕切られ、下部は赤と緑。

慣例的な挨拶に答え、通常よりも接見に長くどまった後で、彼はムクタール[スルタンの重臣の一人]にフランス人の王の手紙を受け取るように命じ、自身の居室のいくつかを見物させるという未曾有の厚遇を私たちに与えた。彼は私たちに別れの仕草をした後で、手綱を取って向きを変え、音楽とともに右手の群衆のなかに消え去った⁴¹。

ここにはスルタンの様子が、とりわけその服装と色彩によって描写されている。ドラクロワはこの記憶に基づき、何枚かのデッサンや油絵スケッチを残しているが、そこには馬に乗って従者を従えたスルタンと、地面に立ったシャルル・ド・モルネー伯爵の会見が描かれている(図24, 25)。しかしすでに述べたように、完成作においてはモルネー伯爵の姿は消えており、画面に西洋人の姿は見られない。しかも画家がこの主題を油絵の大作に仕上げるのは、ようやく1845年になってからのことである。『イリュストラシオン』紙にスルタンの肖像をもとめられて、何枚かのデッサンを渡した後、ドラクロワはその年のサロンに、この油絵の大作(384×343cm)を出品するのである。実際の会見から13年も後にこの絵が制作されたのはなぜか。またサロン展での作品説明では「この絵は、作者が1832年3月に立ち会った謁見のセレモニーを正確に再現している」と書いているにもかかわらず、フランス親善使節団の姿が見られないのはなぜだろうか。

そこには、この間の政治情勢の変化が関係している

と思われる。すでに述べたように、1832年から有力なアラブ人部族の首領であるアブドル＝カーディルとフランス軍の間には小競り合いが続いていたが、1837年にはアブドル＝カーディルは、アルジェリア全土の3分の2を支配下に収め、同年5月のタフナ条約で支配地域での主権を認められた。しかし1839年にアブドル＝カーディルが、同条約でフランス側の主権が認められていたマザグランに侵攻したことをきっかけに、フランス軍は猛攻を開始し、ついに1843年、オラース・ヴェルネの特大絵巻『ドマール侯爵によるアブドル＝カーディルの移動陣営の奪取(1843年5月16日)』(1845, 503×2871cm)に記録されたフランス側の勝利により、アブドル＝カーディルはモロッコに撤退し、モロッコのスルタン、アブド・アッファマーンの庇護を取り付ける。1844年8月14日、モロッコとアルジェリアの国境地帯のイスリー川で、フランス軍とモロッコ軍の間に大規模な戦闘が発生。この「イスリーの戦い」ではフランス軍が大勝利を収める。9月10日、フランスとモロッコはタンジール条約を結び、モロッコのスルタンはアブドル＝カーディルへの支援を撤回せざるを得なかった。この後、1847年にアブドル＝カーディルはついに降伏し、フランスはアルジェリアを制覇するに至る。

ドラクロワがこのスルタンの肖像に取りかかったのは、イスリーの戦いの後であり、フランスがモロッコに対して完全に優勢に立った時点においてであった。したがってそこに描かれたのは、政治的事実から言えば確かに、ノックリンが言うように「征服された敵の姿」だということになる。ここにモルネー伯爵とその使節団を描き入れることは、政治的にはすでに時代錯誤であり、また馬上のスルタンと地面に立つモルネー伯爵の構図をドラクロワは何度も下描きしているが、どのようにしてみても、フランス側の優位を描くことは難しい。そこで側近に囲まれて「メクネスの宮殿を出るモロッコのスルタン」を描くことで、あたかも居城を離れ、それを明け渡すかのような印象を与えるこの構図を選んだのかも知れない。ノックリンはスルタンの側近の中には、「フランスと戦い破れた指導者も含まれている」という。しかしそれによって「作品は、フランスの力量を想起させるものとなっている⁴²⁾」というのは、やや短絡すぎる断定ではないだろうか。

この作品が1845年のサロンに展示された時、美術批評家のテオフィル・トレは、その見事な色彩の調和を賛美すると共に、スルタンの肖像に「静けさに満ちた高貴な」姿を認め、ドラクロワは「簡素さの中における壮麗さと偉大さ」を達成したと述べている⁴³⁾。確かに馬上のス

ルタンは威厳に満ちた気品ある様子で、周囲を取り囲む重臣たちの白っぽい光の輪に取り巻かれているようである。この年のサロン評が美術批評家としてのデビュー作となる24歳のボードレールも、その「新しく、未知の、繊細な、魅力的な色調の驚嘆すべき調和」を絶賛している。ボードレールが強調するのは、その鮮やかな色調が、その調和ゆえに、全体としてかえって黄昏めいた灰色を醸し出しているという逆説である。「このタブローは、色彩の輝かしさにもかかわらず、そのみごとな諧和のために、灰色に——自然のごとく灰色に——太陽がおのおのの物体の上に震える埃の薄暮のようなもの (comme un crépuscule de poussière tremblante) を広げるときの、夏の気象のごとく灰色に、見えるほどだ⁴⁴⁾。」

この薄暮のような埃の幕に含意されているのは、灼熱の太陽がまさに傾こうとしている一個の落日の光景ではないだろうか。ここに描かれているのが「征服された敵の姿」もしくは敗軍の将であるとすれば、その感はずますます強くなる。スルタンの背後から頭上に差し伸べられた赤い裏地の日傘は、大きな落日のようでもあり⁴⁵⁾、前景の重臣たちの影はかなり長く伸びて、左後方からの強い光線を示している。背後の堂々たる城壁は草むして古代の遺跡のようである。ボードレール＝ドラクロワの文脈では、このスルタンの肖像は芸術家の理想的精神形態である「ダンディ」の肖像に他ならない。『現代生活の画家』に見出されるボードレールによるダンディズムの定義の一端を引用しよう。

ダンディズムとは頹廢の諸時代における英雄性の最後の輝きだ。そして旅行者が北米にもダンディの典型を見出したという事実は、この考えをいささかも弱めるものではない。なぜなら私たちが野蛮な種族と呼ぶものが、実は消え失せた大文明の残片であると想定することをさまたげるものは何もないからだ。ダンディズムとは一個の落日である。傾く太陽さながら、壮麗で、熱を欠き、憂愁に満ちている⁴⁶⁾。

強調しておかねばならないことは、ボードレールはドラクロワのうちに、このようなダンディズムの顕現を見出していたということである。彼はドラクロワ論の集大成である追悼論文『ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯』(1863)のなかで、次のように書いている。

[……]E・ドラクロワは、天才の人であったにもか

かわらず、あるいは、完全な天才の人であったがゆえに、大いにダンディぶりを示していた。[……]ペルー人かマレー人めいたその顔色、大きくて黒いが、注意を込めて瞬くせいで小さく見え、光をじっくり味わっているかのような両の眼、房々として艶のあるその髪、頑ななその額、意志の絶えざる緊張が残酷な表情を伝えて、食いしばったその唇、つまるところ彼の全身に、異国の出身ではないかと思わせるところがあつた。一度ならず私は、彼を凝視しているうちに、メキシコのかつての君主たち、犠牲を捧げるのに巧みなその手で、ただ1日のうちに3千人もの人間を〈太陽神〉のピラミッド形祭壇の上に屠ることが出来たあのモンテズマや、あるいは、この上もなく高貴ある祝典のただなかで、自らの眼の底に一種の満足させられぬ食欲さ、説明しがたい郷愁を、未知の物どもへの追憶、哀惜のような何物かを湛えたインドの君主たちの誰やらを、夢見ることがあつた。注目していただきたいのは、ドラクロワのタブローの一般的な色彩もまた、東方の風景や室内に固有の色彩に参与しているものであること、そしてそれは、光の果てしのない拡散が、敏感な目にとっては、局所的色調の強烈さにもかかわらず、ほとんど黄昏めいた全般の効果(un résultat général quasi crépusculaire)を創り出すという、あの熱帯地方の国々で感じられる印象に似通った印象を生み出すことである⁴⁷。

このテキストには、ドラクロワとダンディズム、その異国的風貌と専制君主さながらの残虐と憂愁、さらにオリエントの色彩とその独特の光の効果が結びつけられている。ボードレールはこの1863年のテキストで、強烈な色彩が全体として黄昏めいた効果を生み出すという、1845年にドラクロワの『モロッコのスルタン』に関して述べたのとほとんど同じ色彩論を展開している。これらの点から見て、ボードレールは『モロッコのスルタン』の中に、一種のドラクロワの自画像を見出していると考えられるだろう。おそらくドラクロワ自身も、フランス使節団を画面から除外することで歴史性を排除し、落日の英雄的な光輝に包まれた異国の王者に自己の姿を投影したのかもしれない。そこではフランスの政治的な優越性は完全に背後に追いやられ、いわば敗者の威厳と高貴が、美的に昇華された形で描出されていると言えよう。

『アルジェの女たち』についても同様の指摘ができる

かもしれない。すでに見てきたように、この作品のなかにフランスの植民地主義のイデオロギーを読みとめることは容易である。そこには豪奢で怠惰で官能的なオリエントがあり、無為で装飾的な女性たちは所有の欲望のために存在しているかのように思える。しかしドラクロワの絵画が他の凡庸なハーレム図像と異なるのは、色彩表現の洗練もさることながら、この囚われの女性たちの表情に漂う一種のメランコリックな諦念ではないだろうか。ボードレールはドラクロワの最大の特質であり、彼を「真の19世紀の画家」にしているのは、「彼の全作品から発散しているあの特異で執拗な憂愁^{メランコリー}」であり、「それは主題の選択により、人物の表情により、動作により、また色彩の様式によって表現されている」と述べて、『アルジェの女たち』をその例のひとつに挙げている。

この憂愁^{メランコリー}は、彼のタブローとしては最も瀟洒で最も華やいだ『アルジェの女たち』の中にまで息づいている。憩いと沈黙に満ち、豪奢な織物と細々した装身具でいっぱい、この小室内詩は、何やら知れぬ悪所めいた高い香りを発散させており、それによってわれわれはたちまちのうちに、悲しみの測り知られぬ冥府(les limbes insondés de la tristesse)の方へとみちびかれるのだ。一般に彼は綺麗な女性を描きはしないが、それはただし上流社会人士の観点からしてである。ほとんどすべての女たちは病んでいて(malades)、一種の内面的な美しさ(d'une certaine beauté intérieure)輝いている⁴⁸。

ボードレールは自らの韻文詩集を『悪の華』*Les Fleurs du Mal*と名付けたが、フランス語のmalには「病氣」や「苦痛」の意味もあり、それは「病める花々」でもあった。ボードレールにとっての「現代美」は必然的に「病める美」であり、彼がドラクロワの女性表象に見出したのは、そのような「現代性^{モデルニテ}」であった。ボードレールは別の論考で、ドラクロワの描く女たちを2種類に分けている。一方は「理解しやすく」「豪華できわめて遅い」女性たちであるが、もう一方は彼が「内面性の女」(des femmes d'intimité)と名付ける女たちである。

彼女らは、偽装の奥底に埋めてしまうことの不可能な、悲痛な秘密を目に宿しているかのようだ。彼女らの蒼白さは、内なる闘争を啓示するもののようだ。その気品の存するところが罪の魅力にあろうと、

あるいは聖徳の香りにあろうとも、その身振りが力無くうなだれたものであろうと激しかろうと、心情あるいは精神を病むこれらの女たちは、その眼の中に、熱病の鉛色あるいは彼女らの苦痛の異常で奇異な微光を、その視線の中に、超自然主義の強烈さをもっているのだ。

しかし常に、いずれにせよ、気品ある女たち、本質的に気品ある女たちなのだ。そして最後に、すべてを一言で言うなら、ドラクロワ氏は現代の女性(la femme moderne)、とりわけ、地獄的な意味にせよ神的な意味にせよ、英雄的な姿をとって立ち現れる現代の女性を描くための天賦に最も恵まれた芸術家であると思われる⁴⁹。

ボードレールは「心情あるいは精神を病む」ドラクロワの女性たちの中に、自らの美学を反映させ、「現代性」の優れた表現形態を見出している。それはボードレール自身を深くむしばんでいた「憂愁」であり、また「倦怠」でもあっただろう。ドラクロワ自身も、快活な社交人の側面を持つ一方で、しばしば抑鬱状態に陥ることがあったことは、『日記』や『書簡』に見られる⁵⁰。『アルジェの女たち』にはそのような画家の精神状態も投入されているのではないだろうか。

以上、主要な3点の作品について検討してきたが、オリエントを題材としたこれらの絵画においてドラクロワは、「他者」を「他者」として描くのではなく、バイロンやスコットなどの外国文学の主題に想像力によって参入すると同様に、審美的・精神的な次元で主観的な参入をおこなっている。彼は絵の中の人物たちに、自身の「狂気」や「ダンディズム」や「倦怠」もしくは「憂愁」といった内面性を付与することで、ノックリンの言う「ピクチャレスク」を免れることができ、その作品には一種の普遍性が獲得されていると言えるだろう。

『アルジェの女たち』をはじめとするドラクロワのオリエンタリズム絵画は、確かに19世紀のヨーロッパ白人男性の大部分が共有する男性中心主義・植民地主義を免れてはいない。現代のわれわれにとっては、そのような意識的・無意識的な政治性を捨象して、絵画の自立性や、その純粋な芸術性だけを問題にすることは不可能であるように思われる。むしろ政治と芸術が互いに複雑に絡み合っている状況のなかで、「近代」というものが形成されていく過程をありのままに見つめることが必要ではないのだろうか。



図2 ドラクロワ『ダンテの小舟』1822, Paris, Musée du Louvre



図3 ドラクロワ『サルダナパロスの死』1827-28, Paris, Musée du Louvre



図4 ドラクロワ『キオス島の虐殺』1824, Paris, Musée du Louvre



図1 ドラクロワ『アルジェの女たち』 1832, Paris, Musée du Louvre



図8 アングル『奴隷のいるオダリスク』 1842, Baltimore, Walters Art Gallery



図9 ルノワール『アルジェの女』 1870, Washington, National Gallery of Art

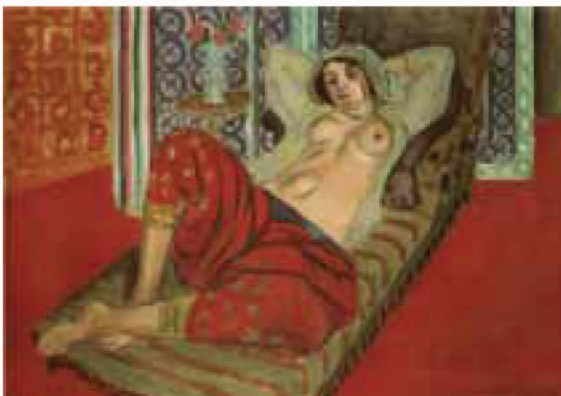


図11 マチス『赤いキュロットのオダリスク』 1922, Paris, Musée national d'Art moderne, centre Georges Pompidou



図14 ドラクロワ『アルジェの女たち』 1847-49, Montpellier, Musée Fabre



図15,16 ドラクロワ『「アルジェの女たち」のための習作』 15-28 juin 1832 (Alger), Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



図10 ルノワール『ハーレム／アルジェリア風に装ったパリの女たち』 Tokyo, The National Museum of Western Art

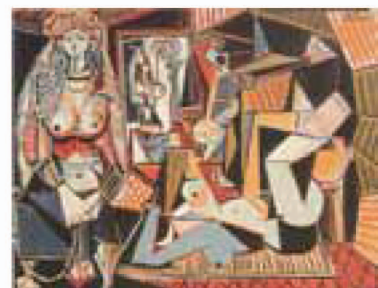


図12 ピカソ『アルジェの女たち』 1955, New York, Collection Mrs Victor Ganz



図18 『タンジールの痙攣信徒たち』 1837-38, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts



図19 『タンジールの痙攣信徒たち』 1856-57, Toronto, Art Gallery of Ontario



図20 『モロッコのスルタン』 1845, Toulouse, Musée des Augustins



図24 ドラクロワ 『モロッコのスルタン』素描 1832-1833, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



図25 ドラクロワ 『モロッコのスルタン』油彩スケッチ 1832-1833, Dijon, Musée des Beaux-Arts



図6 ドラクロワのスケッチ帳の一部 RF 1712 bis, fol. 24v, 25r, 25v et 26r, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



図23 ドラクロワのスケッチ帳の一部 RF 1712 bis, fol. 19v et 20r, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



図5 ドラクロワ『民衆を導く「自由」』1830, Paris, Musée du Louvre



図17 ドラクロワ『モロッコのユダヤ人の結婚式』1837-41, Paris, Musée du Louvre



図7 ドラクロワ『ミノロンギの廃墟に立つギリシア』1826, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



図21 『メクネスの警備隊詰め所』1846, Wuppertal, von der Heydt-Museum



図13 ドラクロワの北アフリカ旅行の行程



図22 『モロッコ人たちの軍事演習』1832, Montpellier, Musée Fabre

図版出典

- 図 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 18, 20 Olga's Gallery (<http://www.abcgallery.com/>)
- 図 10, 11, 12, 16, 17 Gérard-Georges Lemaire, *L'Univers des orientalistes*, Editions Place des Victoires, 2000
- 図 6, 15, 19, 23, 24, 25 Peter Rautmann, *Delacroix*, Citadelles & Mazenod, 1997
- 図 13, 14, 21, 22 *Delacroix. Le Voyage au Maroc*, Paris, Institut du Monde arabe, 1995

注

- 1 本稿は、京都大学大学院文学研究科21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」第二研究班「作家と異文化体験」第1回研究会(2003年7月22日)における筆者の報告「ドラクロワ『アルジェの女たち』におけるコロニアリズムとジェンダー」に手を加えたものである。
- 2 鈴木杜畿子『フランス絵画の近代 シャルダンからマネまで』講談社選書メチエ、1995年、158頁。
- 3 同上。
- 4 18世紀以前のオリエントのモチーフについては、次の本が比較的詳しい。Gérard-Georges Lemaire, *L'Univers des orientalistes*, Editions Place des Victoires, 2000. また一般にオリエンタリズム絵画の歴史については、次を参照した。Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997; 阿部良雄「オリエンタリズムとアカデミズム絵画」『イメージの魅惑』小沢書店、1990年; 三浦篤「アカデミズムとオリエンタリズム」『世界美術全集』第20巻、小学館、1993年。
- 5 高階秀爾「ドラクロワ『アルジェの女たち』」『名画を見る眼』岩波新書、1969年、142頁。
- 6 三谷理華「ドラクロワ『アルジェの女たち』」、野口榮子編『ヨーロッパ美術史』、230-241頁。
- 7 Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, 1899.
- 8 Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1926, pp.178-180.
- 9 Christine Peltre, *op.cit.* p.121.
- 10 これらの作品については、喜多崎親「ルノワールの“ハーレム”——国立西洋美術館所蔵〈アルジェリア風のパリの女たち〉の題名を巡って」『国立西洋美術館年報』、27-28号、1996年3月、51-57頁を参照。
- 11 Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Press, 1978; 板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳『オリエンタリズム』平凡社、1986年。
- 12 Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, May 1983, pp.119 sq.; *The Politics of Vision*, Thames and Hudson, 1989; リンダ・ノックリン「虚構のオリエント」『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、1996年、62-92頁。
- 13 前掲書、72-74頁。
- 14 アルジェの太守フサイン・イブン・パシヤが、フランスの駐アルジェ領事に愚弄されて、立腹のあまり羽根扇で領事の頬を打った事件。もともとは輸入した小麦の代金を支払わなかったフランスが悪いのだが、シャルル10世はこの事件を威信回復の好機と見なし、アルジェリア派兵の口実とした。
- 15 フランスの「第1期植民地帝国」は、16世紀から18世紀の絶対王政期に作られた植民地である。当時のフランスは、北米大陸、インドにかなり広大な領土を所有していたが、18世紀にイギリスとの戦いに敗れほとんどを喪失、残ったのはカナダのサン＝ピエール島とミクロン島、インド居留地(ボンディシエリなど5地区)のみ。その他、当時からの植民地としては、サン＝ドマング(後のハイチ共和国、1697より仏領、1804独立宣言、1838仏が承認)、小アンティュー諸島のマルチニーク、グアドループ(1635より仏領)、南米ギアナ(1612に拠点)、ブルボン島(現レユニオン島、1642より仏領)、フランス島(現モーリシャス島、1715-1810仏領)がある。「第2期植民地帝国」は、1830年から1962年までのアルジェリア支配の期間と重なる。
- 16 平野千果子『フランス植民地主義の歴史 奴隷制廃止から植民地帝国の崩壊まで』人文書院、2002年、67頁。
- 17 *Delacroix. Le Voyage au Maroc*, Paris, Institut du Monde arabe, 1995, pp.56-110. 一行は1832年1月1日午前3時に出発。マルセイユからトゥーロンに行き、1月11日、トゥーロンの港を出発。1月24日、モロッコのタンジール着。スルタンに面会するためにメクネスに行く許可を得るのに1ヶ月以上かかる。この間、イギリス領事と知り合い、モロッコのユダヤ人コミュニティを知る。2月21日、ユダヤ人の結婚式に列席。3月2日メクネスに向けて出発、同15日着。3月22日、スルタンと会見し、4月4日、メクネスを出発、タンジールに戻る。ドラクロワは5月16日から31日まで、アンダルシアに滞在。6月10日、アルジェ経由でトゥーロンに向かうが、6月25日から28日までアルジェに滞在してハーレムを見学する機会を得る。7月5日、トゥーロン着。
- 18 Peter Rautmann, *Delacroix*, Citadelles & Mazenod, 1997, p.155.
- 19 *Ibid.*, p. 86.
- 20 *Delacroix. Le Voyage au Maroc*, Paris, Institut du Monde arabe, 1995.
- 21 ノックリン、前掲書、80頁。
- 22 たとえばPeter Rautmann, *op.cit.*, p.148. またセザンヌは次のように述べている。「絹織物のように、色調(ton)が互いに交錯している。すべてが織り上げられ、全体として仕上げられている。」(Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1926, pp.178-180)
- 23 マチスの「オダリスク」の持つ意味については、天野知香「マチスに関する一つの試論——マチス、モダニズム、女性表象」『イメージ&ジェンダー』Vol.2, 2001年5月、35-54頁を参照。天野氏は、「〈オダリスク〉は植民地争奪を巡る戦争の勝利者であり、植民

- 地の支配者であるフランス人男性の欲望に捧げられた主題であり」、「造形上の前衛性よりも人間性や生命観、精神性といった価値を強調する同時代の言説によって可能となった、私的なセクシュアリティの“表現”への新たな取り組み」であるとする。一方、マチスの芸術にイスラム芸術からの影響を見る次の考え方も興味深い。「アルジェリアに滞在したこともあるアンリ・マティスの場合、裸像のモチーフとして一連の《オダリスク》を描いてみているが、重要なのは、陰影を用いての肉付けというアカデミーの画法を脱却して、純粋な色彩の平塗りによる画面の構成の二次元性を追求する課程において、イスラム芸術が、もっぱら線のアラベスクと美しい色彩の組み合わせによって、絨毯や布地や陶器の表面に——たとえその表面を支える物質が粗末なものであろうとも——「豪華」を実現している点で範例として役立ってくれたということである。」(阿部良雄「オリエンタリズムとアカデミズム絵画」『イメージの魅惑』小沢書店、1990年、104頁)
- 24 Lee Johnson, 《L'influence du voyage sur l'art de Delacroix》, in *Delacroix. Le Voyage au Maroc*, Paris, Institut du Monde arabe, 1995, p.116.
 - 25 高階秀爾、前掲書、140頁。
 - 26 Charles Cournault, *L'Art*, 1er trimestre 1883, p.97, cité d'après Escholier, t.II, 1927, p.86 sq. Cf. Peter Rautmann, *op.cit.*, pp.147-8.
 - 27 ノックリンが挙げているもうひとつの不在は「芸術の不在」であり、それはジェロームの細密で筆跡を感じさせない写真のような写実主義が、鑑賞者にそれが絵であることを忘れさせ、現実そのものであるかのように思わせるということを指している。しかし、当時においては画家の手を感じさせないほど「リアル」に描くことがひとつの芸術的手腕として評価されていたことを考えれば、これを「芸術の不在」と名付けることはおかしい。萩原弘子はこうした言い方は「ノックリンのモダニスト的な芸術観、つまり写実の技術の評価せず、アヴァンギャルドの企みや表現様式の革新の有無に関心を持つ芸術観から出たもの」で、そもそも視覚イメージのイデオロギーを問題にする際に、「芸術」か否かという議論は不適切であると述べている。萩原弘子「他者を位置づける視線」富山・浜田・萩原編『美術史を解き放つ』時事通信社、1994年、158-159頁。
 - 28 Christine Peltre, *op.cit.*, pp. 119-121.
 - 29 『モロッコ人の騎馬芸』(1832)、『モロッコ人たちの軍事演習』(1832, 1847)、『アラブ人の騎兵たちの衝突』(1843-44)、『山中でのアラブ人たちの戦闘』(1863)など。
 - 30 1832年2月29日、ヴィヨへの手紙。Lettre à Villot, *Correspondance générale*, publiée par André Joubin, 5t., Paris, Plon, 1936-38, t. I, p.316 sq.
 - 31 1832年2月23日、オペラ座支配人デュボンシエル氏への手紙。Lettre à M. Duponchel, directeur de l'Opéra, *ibid.*, p.315.
 - 32 1832年3月15日、ピエレ氏への手紙。Lettre à Pierret, *ibid.*, p.324.
 - 33 同上。
 - 34 1832年4月2日、アルマン・ベルタン氏への手紙。Lettre à Armand Bertin, *ibid.*, p.327.
 - 35 1832年6月4日、オーギュスト・ジャル氏への手紙。Lettre à Auguste Jal, *ibid.*, p.330.
 - 36 ノックリン、前掲書、84頁。
 - 37 同上、82頁。
 - 38 ノックリンは「ピクチャレスク」を免れ得た作品として、クールベの『オルナンの埋葬』とゴーギャンの『神の日』を挙げている。その理由として、クールベの場合は、「現地人」の中に自身の家族や友人も含み、また「大衆版画」から表現様式を借用しており、さらに画布のサイズが大きい点、ゴーギャンの場合は、「進歩のイデオロギーやイリュージョニズム」を拒否し、代わりに「平面性、装飾的単純化、原初的美術」を導入している点を挙げている。つまりノックリンは、絵画の表現様式そのものが、西洋の伝統的理性主義を超えた場合を考えているわけだが、これはやはりノックリンのモダニスト的な芸術観から生じた考え方であろう。ノックリンは、ドラクロワは北アフリカの現地の美術をまったく理解していなかったと考えているようである。(前掲書、83-84頁)
 - 39 Cité d'après Sérullaz, *Mémorial*, 1963, p.190. Cf. Peter Rautmann, p.167.
 - 40 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、1999年、32頁。
 - 41 Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plon, 1931-1932-1980-1996, p.105.
 - 42 ノックリン、前掲書、88頁。
 - 43 Théophile Thoré, *Le Constitutionnel*, 18 mars, 1845.
 - 44 Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome II, p. 357.
 - 45 下書きの油彩スケッチでは、まるで城壁に沈む夕日のように見える(図24参照)。
 - 46 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *ibid.*, pp. 711-712.
 - 47 Charles Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, in *ibid.*, p. 760.
 - 48 Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *ibid.*, p. 440.
 - 49 Charles Baudelaire, *Exposition universelle(1855)*, in *ibid.*, p. 594.
 - 50 たとえば『民衆を導く「自由」』のあとで、画家が陥っていた深い抑鬱状態は、次のような手紙に現れている。「私は自分をむしばむ倦怠を償う必要を大に感じています。何もかもが、絵画も、人々も、自分自身も、私をうんざりさせます。私に砂漠を与え、まだ自分の中に残っている自尊心を切除してもらいたいです。そうすればこの世で、私はあまりの幸せ者となるでしょう。」《J'ai grand besoin de compensation à l'ennui qui me ronge. Tout le monde, la peinture, les hommes et moi-même, tout cela m'ennuie.

Donnez-moi un désert et faites-moi l'amputation de ce qui me reste d'amour-propre, je serai trop heureux dans ce monde.》(1831年5月28日、ギュスターヴ・プランシュへの手紙、Lettre à Gustave Planche, *op.cit.*, p.283.)

■執筆者について

吉田典子(よしだ・のりこ)

奈良県に生まれる。京都大学文学部文学科フランス語フランス文学専攻卒業。同大学大学院博士後期課程フランス語フランス文学専攻単位取得退学。現在、神戸大学国際文化学部教授。文学修士。フランス文学・フランス社会文化史・視覚文化論専攻。

E-mail: ynoriko@kobe-u.ac.jp