

A

十九世紀フランス絵画とその外部
—オリエンタリズムをめぐる—

稲賀繁美

A 一九世紀フランス絵画とその外部

稲賀 繁美

——オリエンタリズムをめぐって——

「彼らは自らを表象することができず、他者の手で表象されねばならない。」エドワード・サイードがその著『オリエンタリズム』の冒頭に引用したカール・マルクスの言葉をこう読み替えてみると、それは〈東方^{オリエント}〉の絵画表象を考える場合、サイードが断ずるよりはるかに含蓄に富んだ言葉である。そもそも絵画的表象を自らに禁じてきた文化圏を絵画に描く行為とは、言葉の定義からして冒瀆行為と言うほかない。表象が対象に忠実であればあるほど、それは表象対象に内在する禁令を深く侵犯するほかないからである。〈忠実な他者表象〉など、この際、文化的犯罪を隠蔽する瞞着に他ならず、その瞞着を正義と信じたのが西欧の表象^{ルレザンション}、再現の伝統的美学ではなかつたか。⁽²⁾

〈東方の東方化〉から〈未知なるものの喪失〉に至る不均衡累積過程に発生した、他者の眼差しへの侵入としてのオリエンタリズム絵画とは、もとより〈外部〉の解消とともに自滅する運命を荷った表象行為であった。だがその彼

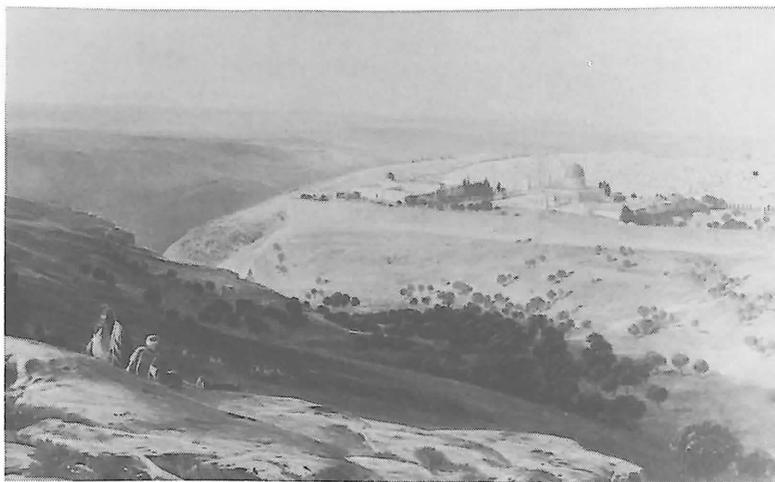
方に出現する二〇世紀植民地絵画は、外を内に取り込んでしまった一九世紀西欧絵画が蒙らずにはいなかっただ容を逆に体现することとなる。本稿はこの移行の臨界面に出来した不連続線の幾つかを素描しようとする試みである。

一 外攻——象徴的暴力の諸形態

1 視線と支配

「おおっぴらにあら屋ひとつ写生することすら無理なのです。テラスの上に登っただけでも石や銃弾に身をさらすことになります。」⁽³⁾一八三二年のモロッコ旅行に際して不如意をかこつウジェーヌ・ドラクロワの手紙の一節だが、似たような体験はホルマン・ハントやエドワード・リヤの東方旅行記にも伝えられる。⁽⁴⁾肖像は偶像崇拜の禁に触れる悪魔の化身の技と見做されたから、スケッチは一命を賭けた冒険だった。彼らの水彩が今に伝える臨場感⁽⁵⁾は、画家の写実的忠実さに由来するというよりも、むしろ受け入れ側の特別な配慮なくしては描き得ぬ対象を前にした、画家たちの緊張と高揚との故であろう。盗み撮りは水彩の特技である。

シーボルト事件に連座した川原慶賀を思いかえすまでもなく、派遣先の地勢図作成に携わる画家たちが戦略上の機密情報入手の手先として危険視されたのも、他者表象という行為に、秘かなる支配への意志が透けて見えたからに他ならない。ところが侵略者側に奇妙なジレンマがある。水彩スケッチでは支配の証しとはならない。そ



E. リヤ 《オリヴ山より見たイエルサレムの日の出》1859年、個人蔵

れを油彩の本画に移す必要がある。ところが油彩は戦地では仕上らないときている。

ナポレオンのエジプト遠征の事績を大画面に記録してオリエンタリズムの嚆矢と目されるアントワーヌ・グロこそ、このジレンマの体現者であろう。目撃者の証言をもとにパリに居ながらにして仕上げた油彩は、「現代の行動」をもっぱら忠実に表象した点で、当時主流であったダヴィッド派のギリシア・ローマ古典に題材をとる歴史画の作法と対照をなし、フランス絵画界に衝撃を与えた、とドラクロワは記している⁽⁵⁾。だがここでドラクロワの言及する《ヤッファのペスト患者を訪れるボナパルト》(一八〇四年、ルーヴル美術館蔵)以降の作品、例えば《アブキールの戦い》などは、波うちぎわに押し戻されたトルコ軍総指揮官ムスタファ・パシャの周囲の恐慌の様を、むしろ新古典主義風の芝居がかった演出で再構成するという退行を呈している。

支配という名の退行。実際、ミュラ將軍具現するところの「現代の行動」の展開されたエジプトの地は、古典古代にま



A. グロ《アブキールの戦い》1806年、ヴェルサイユ宮蔵

さる悠久の歴史を誇ればこそ、この現代の叙事詩に、ギリシア・ローマの故事にのっとった歴史画と比しても遜色ない、不二の舞台を提供し、もって、ナポレオンを超、歴史的英雄の地位にひきあげる力をもつのである。だが、この世界史大の妄想を絵にするためには、新たな遠征の地を既成の表象コードの準拠枠内へと馴化し、平定せねばならない。「現代の主題を理想へと高める」とドラクロワの讃えた偉業は画家をひきさかずにはいない。内なる古典的理想と外なる現実とに引き裂かれた画家はセーヌ河に身を投げたという。

2 支配というアナーキー

「グロの如きであれば、典型的な逸話、戦さの中で美しく決定的な瞬間、顕著にして、主調をなす特徴を選ぶところだ。これに対して、ヴェルネは画趣^{ピトレスク}ある逸話と、それを自在にあやつる己が才とに惚れ込むこと常であるから、興味ある情景を画面に撒き散らす。

〔そのあげく〕ついにほもう余白がないので戦さもおしまいという次第である。⁽⁶⁾職人芸的な腕^{シヅク}にまかせて画面を埋め尽すオラース・ヴェルネにシャルル・ブランはいささか批判的だが、そのブランがここで暗黙裡に依拠しているテオフィール・ゴーチエはむしろこの統一のなき、大混乱そのものに、はじめて近代戦を描き得た画家の榮譽を認めようとする(この評価がことごとくボードレルの戦争画批判の裏読みであることは注意に値する⁽⁷⁾)。

ここにもまた両刃の剣が現れる。異教徒^{バシファイカシオン}平定⁽⁸⁾のさまを記録する御用画家ヴェルネは、その任務に対する忠実さゆえに外の混乱を内にもちこみ、新古典主義に対しても反旗を翻す他なかつたわけだが、同時に、この官展中道派の大御所のアルジェリア占領従軍は、イスラーム圏を表象することが、文字通り物理的な暴力との結託なくして完遂し得ない使命であつたことをも証する。ヴェルサイユ宮に保管されているこれらの戦争画が既に久しく一般公衆の眼から遠ざけられているのも、禁じられた表象の暴力性を暗示して象徴的である。

3 〈東方^{オリエント}〉の図像的商品化

武力といわずとも金銭があろう。「絵画芸術に対する偏見は大きいけれども、ここかしこで少しばかりの金銭を与えれば、彼らの尻ごみをとりのぞくこともできる」(ドラクロワ、一八三二年)。ところが半世紀後の一八八二年にアルジェに行ったオーギュスト・ルノワールは、英国人が金でモデルを釣るものだから自分にはとても手が出ない⁽⁹⁾、とこぼすことになる。キリスト教徒奴隷の解放とか植民による「文明化の使命」といった、象徴的レヴェルにおける侵略戦争の道徳的正当化の大義名分に比すれば、この逸話には一見罪がない。だが、宗教的善悪の区別をも空無化しつつ、それを利用してきたものこそ貨幣ではなかつたか。貨幣経済の世界的浸透はヨーロッパ

帝国主義の落し子ではない。むしろ貨幣こそ、帝国主義的外部搾取という際限ない拡大運動を司る牽引装置であったことを思えば、ルノワールの言葉は(罪がないだけなおさら)ドラクロワから半世紀の間に、いかに(東方)が表象として商品化されてしまったかを伝える戦慄すべき証言である。

4 ヘユダヤンあるいは表象可能な外部

ドラクロワは無論、テオドール・シャセリオのように、カリフ、アリー・イブン・ハミードの肖像をものとして、その返礼に一八四六年コンスタンティーヌに招かれた画家や、またアルフレッド・デオダンのように一八五四年から足かけ一〇年間もモロッコにすごすことになる画家ですら、女性を描く場合、もっぱらヘユダヤンのモデルに頼っているのは、決して偶然ではない。⁽¹⁰⁾ 表象を禁じられた(東方)において、ヘユダヤンは唯一表象可能な東洋人種という特異性を荷っていた。西欧とイスラーム界の間の図像的な流通の媒介役を果たしたが、実はそのどちらにも属さず、即ち、どちらとも兌換可能な「金で買える」ヘユダヤ人であり、そのままに貨幣的という他ない抽象的価値を保障していたのが、ヘユダヤ人の「非属」性ゆえの非「属性」という絶対的他者性であった。その価値は、流通が不安定になるや否や、ただちに、どっちつかずのうさんくさい不換紙幣として、犠牲の山羊の運命を負ってきた、異文化間の負の整流子の謂であり、また「絵になる(東方)」は、根源からして、そうした危うい存在に依拠する他ない虚構性を内に秘めていたと言うべきであろう。

5 表象の病理



E. ドラクロワ 《ユダヤ人の娘たち》
1832年、コンデ美術館蔵

だが〈東方〉の表象可能性は〈東方〉側の社会慣習のみに由来するものではない。むしろそれはヨーロッパ側の商品需要に相關する。例えば一八三五年、オラス・ヴェルネの要請でジョン・ローウェルとともに〈東方〉に旅だった官展画家シャルル・グレルールは、上ヌビアの地ハルトトゥームでアラブ人の生活を一年以上にわたって存分にデッサンした。ところがパリに戻るや、グレルールはその〈本当の東方〉を人目から隠すばかりか自らにも禁ずる。現実の〈東方〉をパリで公開するなど、画家にとっては「放蕩息子の帰還」に等しい、恥ずべき行為だった。

当時のヨーロッパの〈淫蕩ながら優雅にして豪奢〉という夢幻的〈東方〉像を前にしては、グレルールの目にしたエジプトの現実が文字通り絵にならなかつた。社会の要請する文化規範的強制力がグレルールに身心症的病理を惹起せしめたと言おうべく、ヒステリー性の一時的盲目に陥ってエジプトを去った画家は、パリで病状が回復した際には、



Ch. グレール《ヌビアの女》
1838年、ローザンヌ美術館蔵

選択的記憶喪失にでも陥ったごとく、現実の（オリエンタル東方）に「加工」を加え、もっぱら好色な夢想をかきたてる見世物小屋の看板絵のような、まやかしたが、ヨーロッパの夢には願ったりかなったり規格品、官展ご用達の「理想化」されたエジプト像を代置する。ミシェル・テヴォの分析を借りれば、東洋的即リビドー的経験という外傷に対する「代償行為」こそ、絵画言語の内に植民地主義イデオロギーの代替物を導入することでもって、西欧社会との和解をとりつけようという、文化的退行現象であった。⁽¹⁾

外なる現実と内なる夢との懸隔に橋を渡すこと、それは外部を内的価値観へと手なすけることであると同時に、内なる理想を外なるものへと投射するという両義的撞着であった。次に、その同化の様態と限界とを見定めよう。

二 同化——その様態と限界

1 生ける古代

「考えても見給え、友よ、日没に街路を散策しながら、執政官たち、カトーやブルータスを何人ともなく目にすることを。(中略)世界の主たちにあつただろう、人を見下す様子さえ、彼らには、欠けていない。(中略)古代にさえこれよりも美しいものはあるまい。」「ローマはもはやローマに存せず。⁽¹²⁾」ダヴィッド派流のローマ、大理石のうちに封じ込められた死せる古典美ではなく、生ける古代美をドラクロワはモロッコに見定めた。そこに、ロマン主義を一身に体现する画家が新古典派のお株を奪おうとしてつきつけた不遜な挑戦を見てとることができ(13)なら、両者の中道に位置するいまひとりの大家オラース・ヴェルネは、アルジェリアに旧約聖書の幻影、泉のほとり(14)でレベッカがエリエゼルの渴きを癒す光景を見た。「この瞬間以来、私は刷新の影響を免れ、伝統の影響の下で常に生きてきた諸民族にまだ存在しているしきたりと聖書との間に、可能な限り比較を押し進めようとする欲望の虜となった。」⁽¹⁴⁾

この一見素朴な主張には、実は宗教論争の裏地がある。旧来の神秘的な言語に宗教絵画の図像をたち帰らせようとする「狂信者」に対してヴェルネは主張する、かつてダヴィッドがギリシア・ローマの古典を考古学的知見によって是正したのと同様に、今やユダヤ人たちの歴史を写實的に改革すべきだ、と。⁽¹⁵⁾ ここには北アフリカを

「生ける聖書」の名の下にヨーロッパ表象価値体系へと手なすける修辭法レトリックとともに、返す刀で新古典主義カトリック圖像をもあわせてたたきつぶそうとの、「絵を描く軍人」(ゴードレル)ならではの政治的意図が明白である。

2 宗教画の刷新

〈東方オリエント〉に準拠して宗教画の真正化を推奨するヴェルネの主張は、彼の没した翌年、一八六四年に批評家テオフィール・トレにひきつがれる。「パリの寒空の下のアトリエで、泉のかたわらのラケルの場面とか、イエズスと語るサマリア女を創作するよりも、遙か沙漠を訪い、そこに生けるアラブの娘たちが水を汲みに行く泉を描くべし。」産業革命によって新世界への旅行が可能になったのは進歩の証左であり、絵画もまたその恩恵にあずからねばならぬ。「不易なる東洋」こそヨーロッパ絵画更新と変身の要件である等々。⁽¹⁶⁾

トレが自説のよりどころとするのは、一八六三年に公刊されたばかりのエルネスト・ルナンの歴史文献学的聖書研究『イエス伝』である。聖書を伝統的教義から解き放ち、パレスティナの地に据え直すこと。だがゴーチエのような良識派には、これはあまりに進歩的な思想であった。「数年来、聖書の主題をアラブの主題へと仮装させるのが流行だ」が、こうして「扱われた聖書はその歴史的色彩を失う。聖なる主題をイスラーム化する人々は危険な道の上に居る。」結論——「たとえ誤りがあるにせよ、伝統的圖像に従わねばならぬ。」⁽¹⁷⁾「なぜなら、信者たちが一目でそれと見てとることのできぬイエズス・キリストなど一体何であらう。」

3 聖画像のジレンマ

ルナンとも親しかったアレクサンドル・ビダもこの背反に苦しんだ画家である。熱烈なるカトリック信者ビダの、画家としての使命は、救い主の生涯を可能な限り忠実に再現することにあるが、しよせん写実性の要請は聖性の表現と背馳する。後光オレイルの射さぬイエズスでは、いかにも莊嚴な感じが出ず、聖別された宗教画どころか、たんなる逸話画に墮してしまい、信仰のよすがともなり得ない。ガストン・パリスはその感動的なビダ略伝の中で言う。伝統的教義と写実的表象とは水と油で、しよせん混然一体となるものではなかった、と。さればこそ「ビダの手になる高貴な聖書挿絵本の最良の幾葉かは、おそらくキリストの姿が描かれていない場面である。」⁽¹⁸⁾

外なるオリエントをキリスト教図像の真正な舞台として回収した時、内なるキリストは、もはや表象可能な対象ではなく、扉のむこう、山の頂の彼方にその現前を暗示されるのみの、見えざる者と化した。神を描かぬイスラーム教徒を聖書のモデルに恃んだ結果、当のキリストが描けなくなったとあれば、「真理」の世俗化はそれなりに首尾一貫した地すべりを、西欧における聖性の表現の中に持ち込んだとも言えようか。

4 普遍としての外部

「聖書に扮装をさせては聖書を毀すことになる。ちょうど半神に服を着せることで半神を人にしてしまうように。聖書をそれと認知できる土地に据えてしまえば、それは聖書をしてその精神に反する偽りを語らせることだ。反歴史的な本をして歴史へと翻訳することだ。(中略)観念に衣をまとわせねばならぬとなれば、形の角を落し単純化すること、つまりあらゆる地方色を排除することをもって、可能な限り真実に近く留まることができる。それをかつての巨匠たちは理解していた。」⁽¹⁹⁾

ヴェルネが宗教画の為にアラブの民俗を利用したのとは逆に、ウジェーヌ・フロマンタンはアラブの大きいなる美の内に古典的な「単純化」された形態という「衣」の具現を見る。古典が裸体によって達成した洗練^デ「虚飾^イを脱^マした観念の結晶を、裸でもないアラブ人が保持している。フロマンタンがベドウィン達に見たのは地方風土の特殊性ではなく、むしろ古典古代の普遍さが今に至る遺産として息づいている様である。

だが、異者の相貌の下に自らの真理の顕現を見たこの瞬間、逆説的にも全てが不可能となり、フロマンタンは奇妙な退却を開始する。

5 沙漠の光景

フロマンタンの眼にする北アフリカの生きた古典は、画布に移されるやいなや「木の人形の如く生氣を失う。」それは、記憶にたよって画面を構想しようとするあまり、現実の力を削いでしまうからだと言えよう。ジャン・アラザールは分析する。だが、「記憶は視覚の驚嘆すべき器官であり、記憶を介して真実は一篇の詩となり、風景は一幅の^タ絵となる^ロ」⁽²⁰⁾と言うフロマンタンにとって、現実⁽²¹⁾は記憶に沿って織りあげられねば「絵」ではなく、同時に「絵」となった⁽²¹⁾「東^オ方^{リエ}」⁽²²⁾はもはや画家を満足させない。この自己撞着はどうしたことか。

「⁽²²⁾「東^オ方^{リエ}」は常規を逸している。習慣的取り決めの間をすり抜け、何世紀にも亘って風景画が憩ってきた調和を転倒させる。何も絵空事の⁽²²⁾「東^オ方^{リエ}」⁽²²⁾のことを言っているのではない。この埃っぽく白々として、色づけば少々どぎつく、形は堅牢で、縦にと言うよりはもっぱら横に素描され、きっぱりとして、弱まるどころがなく、ほとんど大気というものが感知できず、距離感に欠けたこの国のことを言っているのだ。」⁽²²⁾



E. フロマンタン《ラグアット 6月20日9時》1853年, 個人蔵

サハラは「絵」にならなかった。それを証するのが《ラグアット 六月二〇日九時》と記されたエスキッスであろう。あたかも表向きは夢幻的絵物語の（オリエント東方）に耽溺していたかに見えるギユスタヴ・モローが、実は終生アトリエに秘蔵していた、かの形をなさぬ水彩群にも似て、フロマンタンのこの「原風景」もまた「風景画」へと調律されることをかたくなに拒んでいる。

「アトラス山脈の南、ラグアットの真昼時ともなる」と——とフロマンタンは書いている——暑さに参って町に物音ひとつしなくなる折には、バラ色だった町が鹿毛カシミアから灰色に変ずる。「光度が増すにつれ、沙漠は薄冥アトモスフィアになったように見え、木立ちのみが赤っぽいままだ。」「この時刻に沙漠は冥い平面に変貌してしまう。」「それはもう明るさでも影でもない。色の薄まり具合で示されていた奥行きではほとんど距離を測ることもできなくなり、全ては混合もなく縞もなく続く褐色の色調に蔽われる。それは一五里から二〇里もつづく、一枚板の

ように平べったく、単調な風土である。」この、奥行きなく、ほとんど抽象的な光景に画家はたじろぐ。

6 表象の限界とその記述

「どの場所を描いたものなのか位置づけようとすれば意味深く、地方ならでは、この風物。しかし逆に一般化するとなると全く無意味なこの風物、それは一体どうなることだろう。」というのも、画家はこの「無意味」に「意味」を与えねばならぬからだ。局所の一刻の情景はいかに印象深くとも、しょせん画家にとっては「相対的な本当」でしかない。「アトリエでの複合作業」を通して、「局所性を排したがゆえに絶対なるより大きな真実」へと昇華されるうちに、こうした「原資料」はその個性を失わねばならない——必然としてではなく、義務として。なぜなら、「困難は、この上なく危うく新奇な物象を、普通の表現に頼って、納得の行くものにする」と、つまりはこんなにも特異な風土が、趣味の法則に従って感知可能、了解可能にして、本当らしい一幅の絵に成るような結果を得ること、にある。例外が法規にはまり、それを越えることも、それで勢いを失ってしまうこともないようにすること、これがむつつかしいのだ⁽²⁴⁾から。

さればこそフロマンタンは問う、「東方は解釈に屈するのかどうか。いったいどの程度まで解釈にひらかれているのか。そしてそれを解釈するとは、それを破壊してしまうことではないのか⁽²⁵⁾」と。

解釈し構想することが東方を破壊する結果に至ることをここまで明晰に見定めていたフロマンタンは、それにもかかわらず、自分の東方風俗画の弱さを、構想力の不足のせいにする。外に見いだした古典と内なる古典的教養との背反。だがその矛盾にこそ、「理解不能な絵」をついに描けなかった教養人社交家が、自らに課した

限界ゆえの悩みの深さがある。

もっとも、絵筆のよく描き得ぬところを文筆^{ペン}で補うことから生まれたのが、実はこれらの省察であった。グレルと違ってフロマンタンにおいては、描き得ぬ^{オリエント}〈東方〉を——というより^{オリエント}〈東方〉の描き得ぬことを——記述することが、「代償行為」の役割を果し、かくして我々はフロマンタンという一人の作家をもつことになった。⁽²⁶⁾

三 分離と内攻

1 内面化

失敗の理由は記述できても成功は説明を越えるものだ。フロマンタンの偉大にすぎる師、ドラクロワのオリエントリズムは、「絵にならぬ」ものを絵にしてみせた。マグレブ旅行後の《アルジェの女たち》(一八三四年、ルーヴル美術館蔵)への評に、「デッサンも肉付けもなっていないがゆえに、かえって仕草の優美さが見る者に伝わり、なにかしら子供っぽく、なげやりな画家の態度が、むしろ東洋のしどけなくも悩ましげな風習に似合っている⁽²⁷⁾」と見える。^{オリエント}〈東方〉の風習にのっとって^{オリエント}〈東方〉を描くという画家の選択は、下手なデッサンをごまかす為の、対象との安易な癒着ではないのかとの嫌疑をたしかに免れない。制作態度における^{オリエント}〈東方〉への誠実さは表象像の忠実さに背馳する。だがドラクロワの眼目としたのは、主題の表象にも増して、主題と等価の強度を持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であった。イーサウィーヤ派スーフイーの大擾乱

を描く《タンジールの狂信者たち》(一八三八年、ミネアポリス・インスティテュート・オブ・アート蔵)を評してゴーチエはそれは「信じ難いはずまき」であり、その「筆づかいの荒々しさは絶えて何人によっても超えられたことがない」と記している。⁽²⁸⁾

2 対象化

表現対象と表現行動とを肉体的・物理的運動の水準で一体化しようとするドラクロワの対極に位置するのが、グレルの弟子にして、官展派オリエンタリストの新星、ジャン・レオン・ジェロームの「客観的」、「写真的」な眼差しである。ドラクロワの死(一八六三年)の翌年の作品、《シャムの外交団をフォンテーヌブロー宮に迎えるナポレオン三世》を見よう。トレの「一八六五年のサロン」に、この「お伽話のような水平人類」は「まるで昆虫標本台に刺された虫の行列のようだ」⁽²⁹⁾とあるが、一見してジャン・ルイ・ダヴィッドの《ナポレオンの戴冠》(一八〇六—〇七年、ルーヴル美術館蔵)のパロディ同然の構図であることが窺えるだけに、透視法の視点の高さがいかに露骨に、権力関係、支配関係の分節化に奉仕するものであるかが見てとれる。はいつくばったシャムの外交使節団の名誉のためには、「文明化された国々に、まことの臣民というものがいかにその主の前でふるまうべきかを示して、彼らは誇らしいのである」⁽³⁰⁾という、マルセル・ドヴェールの苦肉の弁護が必要だった。

東洋の国の未知な礼儀作法は、絵画的に既知の構図^{コテキスト}に組み込まれることで、フランスの優位をまことに都合よくも、図像的レヴェルで正当化する。それは東洋についての西欧の先入見——《東洋的隷従》——にあまりにも見事に対応する平伏ぶりだったからである。この平伏のしぐさをちゃっかり利用し、かつ自らの芸術的領土をい



J. L. ジェローム 《シャムの外交団をフォンテーヌブロー宮に迎える
ナポレオン 3 世》1864 年、ヴェルサイユ宮蔵

つきよにインドの東、シャムにまで拡大したばかりか、これを機会に皇室付き画家に出世したジェロームの演出のお手並みに、トレはいささか画家の倫理を疑わずには居られない。「いつだって（この画家の主題は）平プロステルナシオン伏プロステルナシオンでなければ売プロステルナシオン春、これは語源辞典にあるように同じ意味だ。政治的、宗教的ないし道徳的売春。恥ずかしい格好。こちらには追いつめられた裸女たち、あちらには弓のように撓められ、額を地面に打ちつける男たち。⁽³¹⁾」

3 分 極

時の権力構造を履歴キヤリヤの上でも凶像レヴェルでも一身に体现しながら恬てんとして恥じぬばかりか、個人の栄光とフランスの栄光をも混同したこの巨匠の秘かな嗜虐趣味と支配欲とは、その「無私」で「良心的」な仕事ぶりを格好の隠れ蓑にたのんでいた。この籠絡を納得するには、シャムと並んで独立を保っていた日本は鹿鳴館に代表される欧化風物絵を引き合いに出して、欧州の報道版画、公式絵画と比較するにしくはない。

当時欧州から派遣された挿絵画家たちは、もっぱら浮世絵に肉

づけと射影を加えて、修正した剽窃を作製しては、本国の絵入り雑誌を飾ったものだが、逆に横浜絵師たちは、伝統的に平べったく色付けした日本人の群れの中に西欧人を配するに際しては、後者にのみ洋風の肉付けと影つけを怠らずほどこし、しかもこうした東西様式の雑居を、回避すべき混乱とは見なさなかった。⁽³³⁾ 外国人を、そのお国の表象習慣に忠実に表象する、この日本人の法外な配慮ないし受容性を軟弱と言おうか、無節操と言おうか。翻つて、「アジアをアジアの流儀で表象する」がごとき「野蠻」(ボードレール「現代生活の画家」)⁽³⁴⁾を拒絶する西洋人特派員画家の節操こそが、表象次元での他者支配を正当化する道德的後楯として、ジェローム流「昆虫標本」絵画への使命感を煽り立てていたわけである。

4 量産オリエンタリズム——またはオリエンタリズムの終焉

さればこそ、ヴィクトリア朝英国紳士や合衆国清教徒たちが争ってジェローム流の東方趣味絵画を購つたのも、怪しむに足りない。⁽³⁵⁾ へ道徳的腐敗を糾弾する名目の残酷劇、奴隷制に対する義憤表明のよすが、ないし口実となる煽情的光景。そうしたお芝居の舞台からは、演出者兼窃視者たる西洋人の姿は注意深く排除され、中性で透明な絵膚が、作者の匿名性と光景の真実らしさを保証する。再現「演技の真偽」(本当らしき)と道德的善悪観とがこうして表裏一体のつじつま合わせとなり、「見事に機能する露骨な装置」⁽³⁶⁾として量産体制に入った頃、その偽善的瞞着の批判として登場したのが「写真主義」である。

『一八六八年のサロン』以降、ジュール・カスタニャリが展開する東方趣味批判の提言に曰く、「真実の感情がフランスの公衆に伝わる絵とは、フランス人画家が自らの大地を共感を込めて描いた場合に限られる」のであ



Ch. トゥルヌミン 《インドの祭り》1872年、トゥーロン美術館蔵

り、「見知らぬ土地からピトレスクに見える要素のみを抽出して人の目を驚かさず安易さは、決して深い共感を誘うことはない」等々。一八七六年には「シャルル・ド・トゥルヌミンの空想上のアフリカやインドの象などより、フランスの田舎で草をはんでいる家畜の群れの方がよほど心にじんとくる」等、要はフランス風物への回帰を促す自称「反世界市民」^{アンチ・コスモポリット}的国民主義的立論である。一八七二年にカスタニャリは東方趣味に死亡宣告を言い渡していた。⁽³⁷⁾

彼がここで念頭に置いているのは、バルビゾン派、さらには彼が「写実主義」^{レアリズム}の名の下に擁護してきたギュスターヴ・クールベ、そしてもっと若い「自然主義」^{ナチュラリスム}の世代の風景画である。実際いささか逆説的だが、フランスの内なる風景を描いているながら、当時の絵画的規範の許した内界に、外界を侵入させることにおいて、クールベほど果敢な戦術に秀でた画家は他にない。今、二〇年ほど遡ってこの点を確認しよう。

5 写実主義の戦い

ドラクロワはクールベの《アトリエ——現実的アレゴリー》（一八五五年、オルセー美術館蔵）を前にして、絵画史上における事の重大さをしかと悟っていた。「唯一の欠点は彼の描いたこの画面が多義構文であることだ。画面のまん中にまるで本当の空の雰囲気がある。ここに、今時における最も特異な作物のひとつが（サロンから）拒否されたわけだが、あの快男児これしきのことでは意気阻喪するようなタマではない。」⁽³⁸⁾

ドラクロワの気に食わぬのは《アトリエ》中央に据えられ、画家が制作中の、彼の生地フランシュ・コンテの自然を描いた画中画である。ほっかりと外界に通じたような空の下で、画家は自分の風景画の右下にきっちり四角く額の内に収まって仕事に打ち込んでいる。あたかも彼はアトリエに居るのではなく、文字通り風景の内に抱かれてあるがごとく。自然という（外部）こそ、今日病気のフランス美術を癒す医師となろう、というトレの言を先取りして、クールベはここに見事に歴史（画）的寸法^{デザイン・メソッド}をもった作品を仕立てたのだと解釈するならば、「現実的寓意」という矛盾した副題の一弁明にはなるまいか。内なる昏迷から外の光明への逆転のきはしに立って絵筆をとる調停＝媒介役であるばかりか、自らの母なる「自然」をも作製する、造物主然とした英雄の寓意たるクールベ。

「現実主義」とは、外を内面化する東方趣味とは違って、内を外面化する試みであった。内に外の異物を容赦なく据えつけること。一八五三年のサロンで大騒動を巻き起こした野心的大作《水浴する女たち》（一八五三年、モンペリエ、ファーヴル美術館蔵）に接したドラクロワは、いくぶん困惑を隠せぬ口ごもった表現で、このクールベの



G. クールベ 《水浴する女たち》

1853年、ファーヴル美術館蔵

意図を見抜いている。「諸形態の野卑など取るに足らず、と言いたいところで、むしろ吐き気のするのは、その思想の野卑で役立たずなことだが、およそそうした中でも、その言わんとするところが、それとして明白であつたならばともかく、どっこいそうではないときている。」⁽⁴⁰⁾

つねに意味、思想を捜そうとする観衆の前に、「役立たず」で意味をなさぬものを示すことでもって、へ読める絵」という意味作用そのものからくりを暴くクールベが、当時受けた評の中に、「常軌を逸した形態を追求すること過剰であるがゆえに、思想をないがしろにしている」⁽⁴¹⁾とあったのは皮肉にも傑作だ。クールベが「攻撃とし

ては決して解読されない攻撃法」をみごとに作動させたことを、この評がまことに模範的に立証しており、それゆえにこそ、この評は模範性というものそれ自体の凡庸さをも、それとは知らずに露呈しているからである。

外部の侵入は、それが侵犯する次元を隠蔽する醜聞^{スキャンダル}を構成することで初めて、おのが外在性に傷を負うことなく内部を犯すという完全犯罪を成就する。常軌^{エクサントリック}を逸していたのは女相撲取り然としたブルジョワ女の醜悪な肉塊よりも、むしろそれを見た公衆の嘲笑に乗

じて、「読めない」無意味な絵に人知れず市民権を与えた行為を支える「思想」の方ではなかったか。常軌を逸す^{エクスセントリック}とは場所柄をわきまえぬこと、つまりは外在性の現前の謂であり、「過剰」とはむしろ、在りうべからざるものが現に在るという事態をこそ形容すべき言葉だ。

ここで我々は、西欧絵画の文法の内部からの自己解体と、その（外）との関係を問う地点に至った。

四 文法解体

1 予定調和

その著『諸宗教の精髓』にエドガール・キネは言う、「初期の熱狂的な発見を通じて、^{オリエント}東方学者たちが公にしたのは、ギリシアやローマよりも一層深く哲学的でかつ詩的な古代がアジアの奥より立ち現われつつある、ということであった。⁽⁴²⁾」美術の領域でも、人々の関心が極東に及ぶのは自然の趨勢であった。

美術と工業の融和による発展を説いた自由主義的王党派・ドラボルド伯の大著『諸芸術と工業との統合、一八五一年のロンドン万国博』には以下のような記述がみられる。曰く、東洋人種はすべからず色彩家であり、しかもそれがひとり芸術家に限ったことではなく、むしろさんさんたる太陽の下に立ち働く全ての民衆が色彩家であることは、彼の地を旅した人なら誰も知るところである。ギリシア美術の起源におけると同じく、東洋には絵画とか彫刻とかいった独立したジャンルないし作品は存在せず、芸術は常に生活に密着している。それはあたか

も西欧の中世美術を彷彿せしめるものであることを、著者は別に指摘して人を驚かせたことがある。東洋は不易で流行り廃り^{はや}を知らず、自然に範をとり、西欧にはない調和の術を心得ている。そしてその技巧にもかかわらず制作の安価なことから、中国、日本の産品は近い将来欧州において大成を収めるであろう……⁽⁴³⁾

これは一九世紀後半の西欧美術・工芸界の刷新の上で日本趣味^{ジャポニスム}の果すこととなる役割りを語っておそろしく予言的な命題であるが、事態が予言通りに運んだところを見ると、彼の提言のうちに、逆に当時西欧が「アジアの奥」にいかなる夢を託していたかが、ここに語られているとも言える。夢の現実化ないし現実の幻想化。両者の癒着ないし願望充足、あるいは自足自閉。

2 自己充足

もともと人々が^{オリエント}東方に求めた光とは、「誇張されたイタリア」の風光、つまりイタリア以上に澄明で強烈な太陽の輝きであったが、^{オリエント}東方にも飽き足らなくなって人々が、つぎに日本に求めた光も、同様に^{オリエント}東方の延長線上にある。より南へ。より東へ。なぜなら可能な限り遠い究極の地に見いだされた真理はそれだけ大きな価値を持つからである。

北アフリカの光と色とが画家を困惑と絶望に陥れたことを我々は既に見た。だがヴァン・ゴッホは生涯アフリカにも日本にも旅立てなかったゆえに「より南」「より東」が真理を開示するとの信仰を生涯保ち、かえってフランスに居ながらにして、自らの意志で己が理想の国を実現してしまう。ゴッホは若い友エミール・ベルナルに書いている。僕が君の年ならアフリカで兵役をしたいところだ。アフリカで自然を正しく見て、君の色彩画家と

しての才能を伸ばすことだ。フロマンタンやジェロームは正午に南の地は色彩を失うというが、それは砂ばかり見つめるからだ。補色を並列せねば、色が失せるのは当然だ。日本人を見よ。だがアルルも日本に負けぬ澄明な大気と晴朗な色彩の効果のある美し国^{うま}だ等々。そしてゴッホはキネの命題「東洋^{オリアン}はおすすめし西^{プロホゼ}洋^{オアシン}は用立てる^{デイスホゼ}」を復唱する。「日本が彼の地で発展しないのなら、その芸術がフランスに受けつがれることは疑いない。⁽⁴⁴⁾」

3 ジャポニスム批判

ゴッホをして日本を「澄明な大気と晴朗な色彩」の国と信じ込ませた張本人の一人は、画家小説『マネット・サロモン』の著者ゴンクール兄弟であり、いま一人は、日本旅行を果した稀少な人物にして、末期浮世絵の原色こそ日本で自分が眼にした光景を忠実に翻訳していると証言して、カスタニャリの反対にもかかわらず、印象派の起源を浮世絵に求めた批評家、テオドール・デュレであつたろう。⁽⁴⁵⁾

こうした東方趣味的日本像に夢見る熱狂的^{ジャポニサン}日本愛好者たちの数多くの美文に対しておそらく最も冷笑的な視線を投げかけて透徹した文章を書いたのは、お雇い外人として日本に長期滞在を果した法学教師ゾルジュ・ブスケであろう。——日本が光の国というよりむしろ高温多湿で霧、靄、霞に視覚をさえぎられ、雨に降り込められる陰湿な環境であること。宝石箱をひっくり返したようなヨーロッパの日本趣味者^{ジャポニサン}の自慢の室内など、単純、質素、優雅にして控え目を旨とする日本の理想から見れば悪趣味の極みであり、両者似ても似つかぬこと。さらには日本では二足三文のエピナル版画同然の浮世絵版画蒐集に熱をあげ、その高騰に悩み、さらには同工異曲の個性に欠けた鋳物量産品の青銅仏を買いあさって得意顔のパリの成金への揶揄。暗に誰が皮肉られているものか一

目瞭然である。

4 文体と価値観

いささかゴビノー流の民族優劣論が鼻につくものの、ブスケの古典的格調高い名文が、その観察力と明晰さにおいて、フランスの日本趣味文学^{ジャポニスム}の中で一頭地を抜いていたのは否定し得ない。だが日本における空の概念、仏教的無常観、超越的価値の不在と自然の重視などにいかに通じて、ブスケのあやつるフランス語には、こうした価値を肯定的に記述する語彙の持ち合わせがない。記述手段としての国語が自ずから古典主義美学の価値観を体現している場合、それに折り合わせぬ日本の美意識を説明する試みがフランス語の作法として模範的であればあるほど、結果としての日本は逸脱として否定的な色彩を帯びる他ない。過剰でなければ不足ではない「アジア的停滞」の見本。

だが大切なのは、この否定的評価が価値観のレヴェルにあるというよりは、むしろ記述可能性のレヴェルにあることだ。文体論・語彙論と価値観との癒着こそ、同時代のフランス文学がようやく意識し始めた病いではなかったか。この病いはとりわけ他者を記述する企ての中に、はしなくもその徴候を顕^{あらわ}にしてしまう。例えばブスケの日本風景画論。

「(アナトミーやデッサンの欠如は無論として)日本人たちは風景画となると、なお一層完璧に透視法^{パースペクティブ}と構図についての無知をさらけ出す。大画面^{グランド・マンソ}で一望の眺めを描き出そうとしても、不器用に家々の屋根の上に山々を重ねるのがようやくで、まるでばらばらのデッサンをひとつの額の中に貼りつけたようだ。全てが近景に折り

重なるから、遠くへと抜けてゆかず、要するにいかなる視覚の立体感が働く余地もない。おまけに彼らの構図と
いうのには何の統一性もなく、さまざまの量塊が互いに釣り合いを取るどころか、偶然任せて散らばられるかと
思えば一隅に寄せ集められ、反対側は空のまま。一場の光景をまとめあげて中心へと導く配慮ある収斂線の連
続もなく、目をどう運んでよいのか途方に暮れる。道だの池だの滝だのが下から上へ連らなり、額装で物理的に
行きどまり、という以外には、それで画面をおしまいにする理由もない。⁽⁴⁶⁾

アトリエ用語へのブスケの通曉ぶりは贊嘆に値する。しかし用語をあやつる能力は、同時にそれが前提とす
る価値観を無条件に容認する「法の番人」の席に、いやおうなくブスケを据える。分析として、はなはだ正鵠を
得たブスケの日本絵画論がないない尽しの連禱となつてしまつたのは、アカデミズムの規矩そのものが美術批
評の基本語彙であつた以上、いわば正しいフランス語を書く上で避け難い必然の帰結であつた。

5 「日本趣味」の両義性

読者諸賢は既にお気付きのとおり、日本絵画には構図がない、というブスケの口吻は、先に見たシャルル・ブ
ランのオラス・ヴェルネ批判に、奇妙にも似かよつてゐる。さらに、同じ欠点を同時代人は、エドゥアール・
マネやエドガー・ドガをして印象派の絵画にも見いだしてゐた。マネの《キアサージ号とアラバマ号の戦い》には
先のブスケの評がそのまま妥当するところだが、実際、当時の批判に、「二隻ノ軍艦ハマね描クトコロノ海ノオ
ヨソ信ジ難キ状況ニ鑑ミ額ノ端マデ退却シテ砲火ヲ開クコトニ決セリ」とか、下の青いところは海底から魚たち
が海戦をながめてゐるのである、とかの戯評があつた。⁽⁴⁷⁾

その中に一人、この水平線を高く取った構図を「日本的パースペクティヴのやりすぎ」と認めた慧眼の批評家が居た。示唆的なことに、このジュール・クラルティの二八七二年のサロン評には、別にこの時点ではやくも「日本人たち」と題する一章が設けられている。日本ぶりの画家への軽妙な揶揄の中に、この才人文筆家は東方趣味から日本趣味という「新造語」への移行と、両者の質的差異とをそれとなく摘出する。——東方趣味の場合、画家たちは〈東方〉に旅し、現場を踏む。ところが日本趣味人はカヴァアサキもヨ・コハマも知らない。さぞかし特異なものらしい日本美術についても何も知らず、ただバリの骨董商をあさり、日本旅行者の話に耳を傾けるのみで、この日本美術を模倣するとは病気という他ない……。

この評にはひとつ奇妙な混乱がある。いったい現場を踏まねば写真が不十分になるという主張と、日本美術の模倣が不完全であるという指摘とは、本来互いに相容れぬ要請ではないか。クラルティの立論で両者が癒着しているのは、彼が十分に東方趣味と日本趣味の差を認識していないからである。前者が〈東方〉を西欧の眼で見、〈東方〉の珍奇を絵の対象として借用する行為であるのに対し、後者は、同様に、日本を対象とする東方趣味としての日本趣味という次元を持つのみならず、マネの場合の如く、逆に日本芸術という〈外〉なる視形式を借りて、〈内〉なる西欧世界を表象するという、全く別次元の日本主義をも含意していた。

“Japonisme”という用語がこのような両義性を宿したのは、一方で日本が〈東方〉のように容易に旅行できる現実の地には属さぬ〈外〉だったからであり、他方その〈外〉の有様がもっぱら「浮世絵」といった〈外〉の文法による絵画表象を介して窺われるという極めて特殊な状況が加わったからでもある。クラルティの立論の混乱は、いかにこの二つの独立した条件が競合して、意想外の結果をもたらしたかを証して、重要である。



E. マネ《キアサーズ号とアラバマ号の戦い》
1864年、個人蔵

6 誤用と革新

ラルティの混乱が論理の水準で発生したなら、ステファヌ・マラルメが同じマネの絵を弁護した時、混乱は意味論の水準にまで及ぶこととなる。

「もし我々が自然な透視法(つまり我々の眼を文明的教育で瞞着するあの全く人工的にも古典的な科学ではなく、むしろ例えば日本のような極東から我々の習う芸術的な透視法)に立ち戻り、これらのマネの海景を見るならば——そこで水平線の水が枠の上部まで持ち上がり、

枠のお蔭でようやく断ち切られているのを見て——我々はここに長い間隠されてきた真実を再び見いだした新たな喜びを感じるものである。」(傍点引用者)⁵⁰⁾

マラルメは明白に「文明」より「自然」の方が「芸術的」であるという、言葉の定義からして撞着した物言いをしていいる。この意味論的錯乱こそ、〈外〉を根柢に〈内〉をつき崩す「蛮行」を正当化するために修辭が払った犠牲と言えようか。換言すれば、マラルメの認めようとする〈外〉なる価値観は、彼の用いる文化的・言語的媒体の許容度を超えていた。ブスケの古典主義的教養を転倒させたマラルメは、それと同時に国語の要請する正語法をも逸脱せずにはいない。

マネが造形言語であえて犯した「誤謬」を、その絵を評する記述言語の中で再演し、もってへ外へ東洋そしてマネを許容するために内へ西歐そしてフランス語に矛盾を招くことも辞さなかった点に、マラルメの激越さを認めることは許されよう。もっとも、あるかあらぬか、マラルメの仏文手稿は失われ、我々はその英訳しか知らない。不純正語法をマラルメが自らの国語にまで導入して、マネの蛮行を擁護することは遂になかったのである。

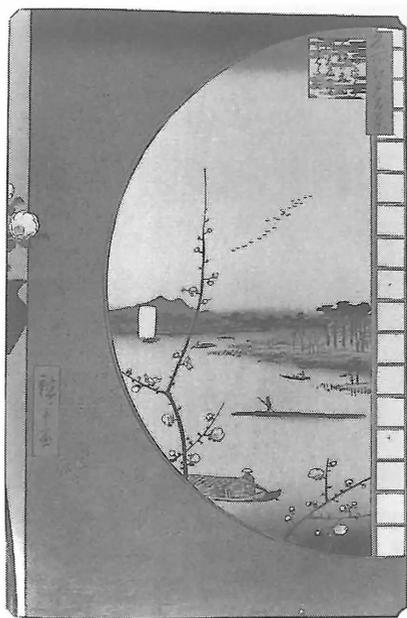
五 表象の彼方へ

1 透視画法の脱構築

クールベの「多義構文」^{アンフィゴジ}とマネの「不純正語法」^{バルバリスム}との交差点において顕在化するのが、透視画法の問題である。西歐近代が特権化した視覚表象手段である線透視法(Linear perspective)は、外界を、主体の占める視点を中心
に構造化し、二次元平面上に均質に投射する幾何学的装置であり、そこでは世界はひとつの操作可能な劇場と化した。ところがこの排他的光学技法は一八世紀中葉日本に移入されるや、換骨奪胎され、世界を対象として支配する機能を奪われた。空間を一義的に閉鎖するどころか、江戸絵師の眼に映じた線透視法とは、むしろ複数の空間断片を画面上に重ねて貼り合わせる、いわばとりあわせの手法の謂であった。複数性と相対性にと籠絡されて、線透視法は文字通り借景的な「遠・近」法にましまとすり替えられた。⁽⁵¹⁾

そこにはもはや特権的な一固定視点はなく、視線は重ね合わされたプラン間の前後関係に奥行きを認知するの

の《名所江戸百景》中、「水神の森、真崎」の場合である。⁽⁵²⁾



安藤広重《水神の森、真崎》
1857年、ブルックリン美術館蔵

2 内と外との融合基

半円に隈どられた内側には巧みに透視法を用いた風景が見えるが、はたしてこれは窓ごしに見やった風物なのか、それとも画中画の趣向なのか。この空間の非決定性が、世紀末の日本主義^{ジャポニスム}において、マラルメの火曜会にも姿を見せていた画家ポール・ゴーギャンに靈感を与え、ここに外と内との新しい関係が生れる。⁽⁵³⁾

《美しきアンジェル》を見よう。右手半円中のブルターニュの少女は机の上におかれた肖像なのか、それとも円窓の彼方にのぞく顔なのか、あるいは机上の鏡に写る像なのか。表象された事物の空間的關係は攪乱され、画面

みで、もはや前景と後景との間の絶対的距離を測定する客観的基準を画面内に求めることはできない。こうした棲み分け空間に導入されては、線透視法自身が他の空間投射法と入れ子にされ、同居を強いられる。表象空間を自らの規律によって閉ざす主権を剥奪されて、線透視法は開放系としての絵画空間内にあてどなくただよい始める。もはやプラン相互の前後関係すら曖昧になった究極例が安藤広重



P. ゴーギャン 《美しきアンジェル》1889年、個人蔵

はいわば多価的ポリヴァランな空間を内蔵することとなる。表象された事物がその十全な自己確認アイデンティティを二次元投射面上の写像として保持できぬ以上、はやここで表象ルレザンション＝再現の美学は内部崩壊を起こしている。額装するものと額装されるものとの相互依存と非決定性。

こうした包含関係のたわむれのお蔭で、顔の左手にあるプレ・ペルー期の器は、もはや肖像に添えられたエクゾティックな装飾品エキゾチックとしてではなく、むしろ右側の半円状の肖像と同一の造形的価値をもって、二次元空間の布置チウキを司ることとなる。人間対非人間、主対従、所有対非所有という暗黙の支配関係は帳消しになり、両者は

同格で背後(?)の壁画ともども二次元構成の中に拮抗する。シャルル・シャッセの証言を信じれば、半円の額はこの同格化を意図して画家が後に加筆したものらしい。⁽⁵⁴⁾

西欧(ブルターニュ娘)と非西欧(プレ・ペルー文化のプリミティヴィズム)とが、こうして対等に結びつけられ、ゴーギャンの制作の内で混然一体となるのを、我々は知っている。この両者の象徴的結婚を保障する美学のお膳立てをしたのが、この画面では、ヴァン・ゴッホの手紙も示唆する通り、⁽⁵⁵⁾日本の浮

世絵版画に暗示をうけた空間「切り抜き」構成法に他ならなかった。

日本の影響は、もはやモチーフの図像的借用や主題のエクゾティズムの域を越え、純粋に機能的なレヴェルに昇華されている。自らを消すことで他者の文法を脱構築すること。日本という非実体的な媒体を介して、内外の区別と上下関係とは西欧絵画内部からつき崩された。だがそれがゴーギャンという「野蛮人」の血をひいた文明人、ペルーに生まれてタヒチに死ぬこととなる一人のフランス人によって、それもケルト文化色濃い「野生と原始」の地、ブルターニュを舞台に達成されたのは、何か因果な話ではある。

3 表象から呪術へ

思い出深い品々を入れ子空間ドウブル・シヤンへと封印することで、それらの事物の間に、表象ルブレサンクシオン⇨再現の美学では成立し得ぬ親密な関係をとりに結ばせること。これはひとつの呪術ではないか。ゴーギャンのこの絵は単に個人史を抽象した寓意アレゴリーの世界ではない。ここでは画面の外に借用の典故を探る作業はもはや意味を失う。源泉ソルヌスをたどる遡及的還元思考そのものが、画家の拒絶する表象ルブレサンクシオン⇨再現の美学の残滓でしかないからだ。寓意アレゴリーが説話を含意するなら、ゴーギャンの作ろうとしたのは現実を置換する代替物、現実を聖化するための作品であつたはずだ。ちょうどゴッギャンの教えをナビ派に託したセリュジエの未完成の板絵が、《お守り》タリスマン（一八八八年、オルセー美術館蔵）と呼ばれたように⁽⁵⁶⁾。

この文脈でゴーギャンは二〇世紀のプリミティヴィズムの道を指し示している。アフリカの彫刻やオセアニア美術は、もはや視覚的引用・参照の対象ではない。召喚された出自不分明の異形たちは、二次元に封じ込められ、

そこに、外の現実界では両立不可能な関係をとり結び、もって現実を変貌させる。ピカソの《アヴィニヨンの女たち》に発生しているのは、もはや美術という抽象的次元を越えた、このような魔術的思考である。⁽⁵⁷⁾

ところで、このピカソの問題作に、エミール・ベルナルのエジプト滞在中の作品が影を落していると考えるのは暴論だろうか。⁽⁵⁸⁾ もしこの仮説が妥当すれば、ゴーギャンのみならず、ピカソもまた自らの聖像^{イコン}を構成するにあたって、^{オシエンタガ}東方趣味の系譜線上にある画面布置に依拠したこととなる。

4 前衛と反動と



E. ベルナル 《エジプトの幻影》
1900年、個人蔵

創始し、一八八八年ゴーギャンに多大な影響を与えたベルナルというこの早熟な知性は、ゴーギャンとけんか別れの後、十余年に亘る東方彷徨の末、一九〇四年マルセイユに入るやその足でエクス・アン・プロヴァンスを訪ね、セザンヌ「再発見」に必要な役割を果たしたばかりであった。

そのベルナルがカイロで制作した水彩の、色彩とアラベスクの装飾性、ペルシ

ア・ミニアチュールを構図原理とする平板な空間処理などは、やがてマティスが全霊を傾けてゆく実験を先取りしていると言つて過言でない。⁽⁵⁹⁾

だが驚くべきことに、他の誰でもないベルナルル本人がこうした理論的・実践的な先見の明を自ら否認する反動を演ずる。一見して細密画^{ミニアチュール}の影響歴然たる油彩《エジプトの幻影》は、カタログ制作者によれば、未完作だといふ。⁽⁶⁰⁾ 同じ時期の油彩から類推すれば、画家にとってこの下絵を完成することは、東洋風の様式を古典主義的色彩で塗りつぶしてしまふこと以外の何物も意味し得ない。何かエドガー・ポーの「黒猫」を彷彿とさせる不気味な証拠湮滅の執念がそこに垣間見えはしまいか。

実際、ベルナルルが水彩について記するところは、「オリエントからの光」(ラファディオ・ハーン)を隠蔽しようとする画家の意志を裏書きする。あろうことか、約束の地エジプトに至つて、ベルナルルはゴッホのあこがれた光に満たされるどころか、陰影法を排したゴッホの原色並置の彩色法に異を唱え、アカデミックな色彩混合と中間色の導入とに理論的帰結をみいだすに至る。

「影^{オンブル}、それは光の反対であり、また色彩の反対でもあるが(というのも純色の絵の具を混ぜれば混ぜるほど暗さは濃くなるから)、暗部^{オンブル}は形態には欠くことのできぬ必然である。なぜなら、これは形態の突出部を表現し、かくして湾曲、生命、性格を与えるのに貢献するからである。従つて、画家は純色を混ぜて^{オフスケール}冥さに至らせねばならない。さもなくば画家は日本の縮緬^{クレゼン}絵を^{バドゥル}絵筆で描くことになる、つまり版画の手法を油彩で模倣するだけになつてしまふ。そうとなれば、なぜ水彩に手を出さぬのか。ヴァンサン(ヴァン・ゴッホ)自身この誤謬を犯している頃私に書いてよこして曰く、まるで日本人というのはタブロー^{ア・ラ・ブリュム}をペン^{ペン}に^手にしてしか描かなかつたように思

える、と言ったものだ。⁽⁶¹⁾技法上の混合を禁じ、色彩の混合を命じる。これはオンブルという語の曖昧さに便乗した、奇妙な撞着論法である。ベルナールは絵画範疇の混乱を避けるために、語意の混乱という犠牲を強いたたのである。

5 オートプリー 検死制度としての表象

ベルナールの水彩がゴッホの「誤謬」をあらかじめ回避したとするならば、しかしベルナールの油彩はゴッホの「矛盾」に無縁であると同時に、〈東方〉の光をも自らに禁ずる。これは悪循環である。ベルナールが理想をとらえた戸外での水彩スケッチは、カイロの画室で油彩本画に置換される際に窒息させられる運命におちいる。カイロのアトリエは、『コーラン』の表象の禁忌から免れた保護区ではあったけれども、それゆえに、生きた〈東方〉からも隔絶された、いわば西歐世界の最後の出城^{アダン・ギルド}。前衛だったのであり、それはまた、描きとめられたものの生命をも、画家の意に反して、奪わずにはいない処刑場であり、埋葬の墓所だったのである。

だがマネ以降のいわゆる「近代絵画」が、当時の批評界から、これはタブローではなく習作・断片にすぎぬという範疇論をもって、文字通り「論外」に斥けられてきたことを思えば、〈東方〉を「論内」に回収しようとしてベルナールの経験したジレンマが、表象という制度自体に論理的に内在する、乗り越え不可能な究極的障害であったことも察し得よう。⁽⁶²⁾生きた〈東方〉に取り憑かれた油絵は、ベルナールの定義する油絵には属さず、逆にベルナールの言う油絵に描かれた〈東方〉は、もはや〈東方〉の屍でしかないからである。

何やらバルザックの『知られざる傑作』を地で行くようなベルナールの自己去勢行為は証している、回帰不能

地点まで進まねば他者は現前せず、しかしその時にはその他者を表象へと回収することもまた無意味になることを。(「東方」を油彩に仕上げた故郷に錦を飾り、あわせて大芸術の權威を「東方」の脅威から守り抜くことに自らの芸術的使命を見いだしたが如きベルナルルのフランス古典主義擁護の守勢は、あるいはヴァレリーが日露戦争直後に表明する、かの西欧の危機意識と根を同じくするものとも言えよう。

6 トロイアの馬または内なる外の誕生

外を呑み尽したはずの西欧がふと気付いた我が身の危うさと空疎感。外が内へと転倒するこの人類史上特異な臨界点こそ、ひとりベルナルルのみならず、マティス、クレー、カンディンスキー、マッケラ「昨日の世界」の同世代人たちを育んだ文化的土壌であった。そしてこの臨界点を越えた時、「東方」はもはや表象という虚偽の対象では既になく、あたかもトロイアの馬の如く西欧の内部に侵入し、その内部から画家たちをして表象の彼方へと誘う方向指標となっていたのである。それに対する西欧の最期の抵抗の徴を、我々は一九〇八年に刊行されたヴィルヘルム・ヴォリンガーの『抽象と感情移入』における、抽象が装飾かという二者択一の逡巡の内に見定めることも許されよう。

(パリ 一九八八年一月三日)

- (㉞) Shigemi Inaga, “Communicabilité et incommunicabilité à propos de l’Avant-garde”, *Communication à Louvain-la-Neuve*, le 24 mai 1987, *Connaissance et réciprocité*, éd. Ciaco, 1988, pp. 197-207.
- (㉟) *Lettres d’Eugène Delacroix*, Paris, 1880, pp. 184-185.
- (㊱) Caroline Burger, “Innocents Abroad”, in *The Orientalists*, The Royal Academy of Arts, London, 1984, p. 27; Malcolm Warner, “The Question of Faith”, *Ibid.*, p. 39.
- (㊲) “Gros”, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} sept. 1848; Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires*, Paris, 1924, tome II, p. 175.
- (㊳) Charles Blanc, *Les Trois Vernets*, Paris, 1898, p. 144.
- (㊴) Théophile Gautier, “Horace Vernet”, *Le Moniteur universel*, 1e 23 jan. 1863.
- (㊵) 岡部貞雄「トラスノ・カーネタルの遺体」『社会史研究』六 一九八五年八月 一五四—一八三頁°
- (㊶) Lionello Venturi (éd.) *Les Archives impressionnistes*, Paris, 1939, tome. I, pp. 124-125.
- (㊷) Jean Alazard, *L’Orient et la peinture française au XIX^e siècle*, Alger, Paris, 1930; Lynne Thornton, *Les Orientalistes, Peintres voyageurs 1828-1908*, Paris, 1983.
- (㊸) Michel Thévoz, *L’Académisme et ses fantômes, le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, 1980, pp. 91-92.
- (㊹) ヲエノクノ手紙 々々々々 一八三三|年|月|日 一八四〇 々々々々ノ手紙 四年八月四日°
- (㊺) 岡部 前掲論文 一七四—一七六頁°
- (㊻) Horace Vernet, “Opinion sur certains rapports qui existent entre les costumes des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes”, Paris, 1856, p. 5. Cf. Warner, *art. cit.* (note 4), p. 32.
- (㊼) Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Paris, 1987, pp. 328-329.
- (㊽) Théophile Thoré, *Salon de 1864*, Paris, 1870, pp. 89-90.
- (㊾) Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, 1855, tome II, pp. 19-20; tome I, p. 292.
- (㊿) Gaston Paris, “Souvenir sur Alexandre Bida”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, tome I, p. 337 sq.

- (19) Eugène Fromentin, *Un Été dans le Sahara* (1853); *Œuvres complètes*, Paris, 1984, pp. 136-137.
- (20) Alazard, *op. cit.* (note 10), pp. 136-137.
- (21) Eugène Fromentin, *Lettres de jeunesse*, p. 191 ; cité par Alazard, *ibid.*
- (22) E. Fromentin, *Une Année dans le Sahel* (1852); *Œuvres complètes*, 1984 (note 19), p. 320.
- (23) *Ibid.*, pp. 125-126.
- (24) *Ibid.*, pp. 319-323.
- (25) *Ibid.*, p. 320; Cf. Maryanne Stevens, “Western Art and its Encounter with the Islamic World 1798-1914”, in *op. cit.* (note 4), p. 15.
- (26) Anne-Marie Christin, *Fromentin, conteur d'espace*, Paris, 1982, ch. I.
- (27) Anonyme, *L'Artiste*, tome VII, 1834, p. 185; cité par Alazard (*op. cit.*, note 10), pp. 54-55.
- (28) Alazard, *op. cit.*, p. 62.
- (29) Th. Thoré, *Salon*, Paris, 1868, tome II, p. 174.
- (30) Marcel Devert, *L'Illustration*, tome XLVI, 1865, p. 91.
- (31) Th. Thoré, *op. cit.* (note 29), p. 175.
- (32) Jack Hillier, “The Western Taste for Japanese Prints”, *Storia d'ell'arte*, vol. 27, 1976, pp. 11-14.
- (33) Julia Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, New York, 1986, < 国語 Arts asiatiques, 1988, pp. 184-185.
- (34) 阿部 前掲論文 | 七八頁°
- (35) Cf. Hélène Toussaint, *Le Bain turc d'Ingres*, Musée du Louvre 1971. André-Michel Rousseau, “Un nouveau genre littéraire, le voyage en Orient”, in catalogue de l'exposition *L'Orient en question*, Marseille, Musée Cantini, 1975, pp. 81-86.
- (36) 阿部 前掲論文 | 八〇頁 | 七八頁 | 七八頁° Cf. Petra Dietz “Quelques aspects de l'orientalisme aux Salons de 1865 à 1892”, catalogue de l'exposition *L'Orientalisme dans les collections des Musées de Tours*, 1980, pp. 24-27; Linda Nochlin,

- “The Imaginary Orient”, *Art in America*, May 1983, pp. 119 sq.
- (37) Jules Castagnary, *Salon*, Paris, 1892, tome I, p. 292 (1868); tome II, pp. 31-32 (1872); pp. 248-249 (1876).
- (38) *Journal de Delacroix*, 3 août 1855.
- (39) Th. Thoré, *Salon* (1861), p. 93.
- (40) *Journal de Delacroix*, 15 avril 1853.
- (41) Leclerc, *La République*, cité dans Jean-Pierre Leduc-Adine “A propos de Courbet, un champ sémantique : l’excentrique”, *Trames*, Limoges, 1982, p. 159.
- (42) Edgar Quinet, *Le Génie des religions* (1841), cité par Philippe Comte, in catalogue de l’exposition *Les Peintres orientalistes (1850-1914)*, Peau, Dunkerque, Douai, 1983.
- (43) Le Comte de Laborde, *De l’Union des arts et de l’industrie. Exposition universelle de Londres en 1851*, Paris 1856, tome I, pp. 244-261, Cf. notre présentation du “Japonisme” dans Françoise Levailant (éd.) *Art moderne; sources* (à paraître).
- (44) *Lettres de Van Gogh à Emile Bernard*, éd. par Emile Bernard, Paris, 1911, Lettres XVI, X, II, VI et II, pp. 76-122. Cf. E. Quinet, *op. cit.* (note 42), p. 47.
- (45) Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), ch. XLVII. Cf. William Leonard Schwartz, *The Imaginative Interpretation of The Far East in modern French Literature 1800-1925*, Paris, 1927; Shigemi Inaga, “Une esthétique de rencontre ou l’affinité de l’Impressionnisme avec le Japonisme comme un malentendu et sa conséquence paradoxale au cours de l’implantation de l’Impressionnisme au Japon”, *Word and Image*, 1988, vol. 4, n°1, pp. 139-147.
- (46) Georges Bousquet, “L’art japonais”, *Revue des Deux Mondes*, mai 1877, pp. 288-329; repris dans le ch. XV, tome II du *Japon de nos jours*, Paris, 1877, pp. 136-199.
- (47) Françoise Cachin, Catalogue de l’exposition *Manet*, Paris, Grand Palais, 1983, p. 219.
- (48) Jules Claretie, *Peintures et sculptures contemporains*, Paris, 1873, p. 205; pp. 274-278. Cf. Atsushi Miura, “Le Japon-

- isme aux Salons de 1850 à 1880”, *Bijutsushi ronsô*, n°4, l’Université de Tokyo, 1988, pp. 57-92.
- (㉞) Cf. Jean Soustiel & Lynne Thornton, “L’Influence des miniatures orientales et de l’ornement islamique sur les illustrateurs et les peintres, en France au début du XX^e siècle”, *Art et curiosité*, jan.-fév. 1974, pp. 29-34.
- (㉟) Stéphane Mallarmé, “The Impressionists and Edouard Manet”, *Art Monthly Review*, I, 1876, p. 119.
- (㊀) Shigemi Inaga, “Transformation de la perspective linéaire, un aspect des échanges culturels entre l’Occident et le Japon”, *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations entre les cultures*, Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, U. E. R. 04, n°2, 1984, pp. 29-62.
- (㊁) Henry Smith II, *Cent vues célèbres d’Edo* (Paris, 1987), 『 絵巻』 *Arts asiatiques*, 1988, pp. 183-184.
- (㊂) Siegfried Wichmann, *Welt Kulturen und moderne Kunst*, München, 1972, p. 235.
- (㊃) Charles Chassé, *Gauguin et l’École de Pont-Aven*, Paris, 1921, p. 24; p. 60.
- (㊄) Lettre de Van Gogh, le 5 sept. 1889.
- (㊅) Shigemi Inaga, “l’Histoire saisie par l’artiste, Maurice Denis, ‘historiographe’ du symbolisme”, in Jean-Pierre Guillermin (éd.), *Des Mots et des couleurs II*, Lille, 1986, pp. 226-227.
- (㊆) Werner Hofmann, “Réflexions sur l’Iconisation”, *Revue de l’art*, n°71, 1986, pp. 33-42.
- (㊇) Emile Bernard, «Les Prostituées du Caire», (1898, collection particulière), reproduit dans J.-L. Luthi, *Emile Bernard en Orient et chez Paul Cézanne*, Paris (s. d.).
- (㊈) Catalogue de l’exposition *Aquarelles orientales d’Emile Bernard*, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré, 1983-1984.
- (㊉) J.-L. Luthi, *Emile Bernard, catalogue raisonné des oeuvres peintes*, Paris, 1982, n°s 598-599.
- (㊊) E. Bernard, *op. cit.*, (note 44), pp. 29-32. Cf. Lettre de Vincent Van Gogh à Emile Bernard, n°10 (*ibid.* p. 107).
- (㊋) Cf. Jean Laude, *Peinture pure et/ou avant-garde, Les Orientalistes 1860-1960*, Université de Paris I, 1978, p. 99.
- (㊌) Catalogue de l’exposition, *Terres d’inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes*, Japon, 1987, pp. 28-30.