

タイトル	ジロデ=トリオゾンの作品における身体表象：レイシズム，ネイション，ジェンダー
著者	浜，忠雄；HAMA，Tadao
引用	北海学園大学学園論集(155)：1-30
発行日	2013-03-25

ジロデ＝トリオゾンの作品における身体表象

——レイシズム，ネイション，ジェンダー——

浜 忠 雄

はじめに

冒頭から一枚の絵を示す。アンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン画『ジャン＝バチスト・ペレイの肖像』（1797年。以下では『ペレイの肖像』と略す）である。



アンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン『ジャン＝バチスト・ペレイの肖像』

アンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン (Anne-Louis Girodet-Trioson, 1767～1824年) は18世紀末から19世紀初頭のフランスを代表する画家である。1785年にジャック＝ルイ・ダヴィッドに弟子入りして間もなく頭角を現し、1789年にはローマ賞大賞を受賞した。ローマ滞在中、弱冠23～24歳頃に代表作の一つとなる『エンデュミオンの眠り』(1791年)を制作し、1793年にパリのサロンへ出品して大きな反響を得た。1795年に帰国し、第一帝政期にはナポレオンからも注文を受けるようになった。1815年に学士院会員に推薦され、翌1816年にはレジオン・ドヌール勲章が与えられた。ジロデ＝トリオゾンは師ダヴィッドの影響を受けて新古典主義的様式から出発したが、次第にロマン主義的様式へと傾斜していったとされる。

『ベレイの肖像』に描かれるジャン＝バチスト・ベレイ (Jean-Baptiste Belley, 1746/47～1805年) は1746 (または47) 年に西アフリカ、セネガルのゴレ島で生まれた。2歳の時に奴隷狩りにあい、フランス領植民地サン＝ドマング (1804年独立後のハイチ共和国) に連行された。1791年夏に起った黒人奴隷の一斉蜂起を発端とする奴隷解放運動であるハイチ革命に合流する。ハイチ革命を收拾するためにフランスが派遣した政府代表委員のレジエ・フェリシテ・ソントナクスは、1793年8月に現地で奴隷解放を宣言し、革命議会 (国民公会) の追認を求めるために代表団をフランスに派遣した。代表団は3人。白人のルイ・デュフェイとムラートのジャン＝バチスト・ミル、そして黒人のベレイであった。彼らは1794年1月中旬にフランスに到着し、2月3日に国民公会の会議場に入る。翌2月4日、「国民公会は、すべての植民地における黒人奴隷制が廃止されることを宣言する。したがって国民公会は、植民地に居住する人はすべて、肌の色の区別なしにフランスの市民であり、憲法が保障するすべての権利を享受するものであることを宣言する。(以下略)」と決議し、黒人奴隷制を廃止した。その後、ベレイは1797年まで国民公会議員となった。ベレイはフランスの議会で議席を占めた最初の黒人である。

筆者は『ベレイの肖像』を拙著『ハイチ革命とフランス革命』(北海道大学図書刊行会、1998年)の表紙カバーに用いた。本書はフランス革命における黒人奴隷制の廃止に至る経緯を追跡することを主題としていた。その結論は、黒人奴隷制廃止決議は「人権宣言」からの論理必然的な帰結として自動的になされたものではなく、1791年夏に始まる黒人奴隷による解放運動の展開が一大転機となった、もし黒人奴隷の蜂起がなかったなら廃止決議はなかった、というものであった。そのような内容の本書には『ベレイの肖像』が相応しいと考えたのである。そうであれば、ハイチ革命の傑出した指導者であったトゥサン・ルヴェルチュールの肖像の方がより相応しいかもしれない。だが、『ベレイの肖像』を採用したもう一つの、より大きな理由があった。それは、『ベレイの肖像』の左手に描かれた大理石像に〈G・T・RAYNAL〉と刻まれた人物、ギヨーム・トマ・フランソワ・レナール (Guillaume Thomas François Raynal, 1713～96年) に関わる。

レナールはフランスの啓蒙思想家で、主著は『東西両インドにおけるヨーロッパ人による建設と通商に関する哲学的・政治的歴史』(*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les Deux Indes*, 1^o éd., 1770; 2^o éd., 1774; 3^o éd., 1780) であ

る。『両インド史』と略称されるこの大著は、ドゥニ・ディドロなど多くの啓蒙思想家の協力執筆も得て、大航海時代以降のヨーロッパによる植民地主義的膨張の過程を網羅的かつ批判的に叙述していることから、「第二（または植民地）の百科全書」とされるものである。『両インド史』では黒人奴隷制の廃止が唱道されている。注目すべきは、黒人奴隷制の廃止が黒人奴隷における解放主体の形成によって初めて可能となるとしていることである。1774年の第2版では「この偉人、人類への自然の賜物たるその人は何処に。けっしてクラススにまみえることのない新しいスパルタクスは何処に」（2^e éd., 1774, t. 4, p. 226）と書かれる。「新しいスパルタクス」は「けっしてクラススにまみえることのない」、つまりローマ共和政末期（紀元前73～71年）に剣闘士奴隷の反乱を指揮したがマルクス・リキニウス・クラスス率いるローマ軍に敗れて死刑となった歴史上のスパルタクスとは違って、勝利するスパルタクスである。こうして、黒人奴隷制は、ヨーロッパの君主がなす善政によるものでもなければヨーロッパの民衆の力によるものでもなく、ほかならぬ黒人奴隷における解放主体の形成によって消滅すると想定され、しかも1780年の第3版では、その「偉人」の出現が「あり得べき」あるいは「あらまほしき」こととして期待と確信を込めて予見されたのである。ベレイやトゥサンなどハイチの黒人たちは『両インド史』が予見し待望した「新しいスパルタクス」を体現したのである。

『両インド史』は「反植民地主義の記念碑」とも「反植民地主義理論の兵器庫」とも形容される。それは、奴隷制に対する厳しい批判や「新しいスパルタクス」論とともに、植民地の独立が不可避であるとの論説が書かれているためである。第2版まで匿名出版だった『両インド史』は1780年の第3版で初めてレナールの実名と肖像画入りで出版されるが、1781年5月25日のパリ高等法院は『両インド史』の破棄・焼却処分とレナールの逮捕・財産没収の判決を下した。王政とカトリシズムに対する過激な批判に加えて、「人民の蜂起を煽動している」というのが判決理由である。高等法院判決の執行が遅れたため、レナールは辛うじて難を逃れるが、その後はリエージュ、ダルムシュタット、ゴータ、ヴァイマル、ベルリンなどの各地を転々とする事となった。1784年、南フランスに秘かに姿を現したレナールに対して、翌年には「プロヴァンスに留まる」ことを条件に帰国の許可が下りた。そして、1790年8月15日の国民議会はパリ高等法院判決の撤回を決議して名誉回復がなされた。その後のレナールについては割愛するが（詳しくは、浜『ハイチ革命とフランス革命』148～157頁を参照されたい）、パリ郊外シャイヨーの友人宅で隠遁生活を送った後、1796年3月6日に死去した。『ベレイの肖像』が描かれる1年前のことである。『ベレイの肖像』は「レナール頌」でもあったと言うことができよう。

解説が長くなった。ルーヴル美術館刊行の『ジロデ, 1767～1824年』（2005年）も全495頁のうち『ベレイの肖像』の解説に14頁を割いている。また、ダルシ・グリマルド・グリスビーの『最先端—フランス革命後の絵画の帝国』（2002年）は、全404頁のうちの58頁を費やして「黒人革命—サン=ドマング」の論文を載せ、大西洋黒人奴隷貿易や植民地支配、啓蒙思想、フランス革命議会の奴隷制廃止決議、ハイチ革命などについて詳論し、そのうえで『ベレイの肖像』を解説し

ているのである。『ベレイの肖像』は大航海時代以降の300年の歴史が凝縮された歴史画でもある。

以上が、1998年の当時、『ベレイの肖像』に注目した理由である。だが、その後、我が国では必ずしも著名とは言えないジロデ=トリオゾンに関する研究や、ジェンダーに視点を据えた近年の「新しい美術史学」の動向を示す研究を読み進めるなかで、彼の作品における身体表象のあり方がいくつかの問題に繋がることが分かってきた。

本稿は、ジロデ=トリオゾンの代表作である『ジャン=バチスト・ベレイの肖像 Le Portrait du Jean-Baptiste Belley』(1797年。159×111 cm。ヴェルサイユ宮殿美術館)、『エンデュミオンの眠り Le Sommeil d'Endymion』(1791年。197×261 cm。ルーヴル美術館)、『洪水の情景 Une Scène du déluge』(1806年。441×341 cm。ルーヴル美術館)を取り上げて、これをレイシズム、ネイション、ジェンダーの視点から読み解くことを目的としている。

筆者は美術史を専門としていない。そのため、主たる参照文献は以下の10点ほどに限られる。

Hugh Honour, *L'image du noir dans l'art occidental. De la Révolution américaine à la première guerre mondiale*, Paris, 1989.

Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkley, 1992. 西川長夫／平野千果子／天野知恵子訳『フランス革命と家族ロマンス』(平凡社, 1999年)

Clarisse Nicoïdski, *Une histoire des femmes peintres, des origines à nos jours*, Paris, 1994.

Timothy Wilson-Smith, *Napoleon and his Artists*, London, 1996.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, "Male Alterity in the French Revolution: Two Paintings by Anne-Louis Girodet at the Salon of 1798," in: Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall (eds.), *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, New York, 2000, pp. 81-105.

Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven / London, 2002.

Sylvain Bellenger, *Girodet. 1767-1824*, Musée du Louvre Editions, Paris, 2005.

Thomas Crow, *Emulation: David, Drouais and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven / London, 1995, Revised and Reprinted, 2008.

鈴木杜幾子／千野香織／馬渕明子編著『美術とジェンダー—非対称の視線』(ブリュッケ, 1997年)

若桑みどり『象徴としての女性像—ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』(筑摩書房, 2000年)

鈴木杜幾子『フランス革命の身体表象—ジェンダーからみた200年の遺産』(東京大学出版会, 2011年)

1. 『ベレイの肖像』とレイシズム

『ベレイの肖像』は、その後、拙著『カリブからの問いーハイチ革命と近代世界』（岩波書店、2003年）でも取り上げた。それは、黒人奴隷制廃止や黒人に対する当時のフランス人の一般的な認識との対比を試みるためである。

黒人奴隷制廃止に関わって当時のフランス人の黒人観が表れた図版、絵画を3枚示す。



「黒人の友の会」のメダイヨン



『奴隷制廃止を記念する図を描いた煙草入れ』



『1794年の奴隷制廃止のアレゴリー』

まず、「黒人の友の会」のメダイヨン。これは、1788年にブリッソ・ドゥ・ワルヴィルの提唱で設立され、シエイエス、ラ・ファイエット、グレゴワール神父など総勢100名内外が入会して、フランス革命期に黒人奴隷制批判勢力の中核となった「黒人の友の会」の発行物に印刷されたシンボルマークである。その周囲に「私はあなたの同胞ではないのでしょうか」という意味のフランス語が書かれ、中央には黒人が鎖に繋がれて跪き手を合わせて懇願するポーズで描かれている。

『奴隷制廃止を記念する図を描いた煙草入れ』（作者不詳）では、後方に力なく佇むイギリス兵（左から2人目）と、鞭を手に腕組みをしながら忌々しげな表情で眺めている奴隷主（右端）を尻目に、フランス人が差し出す文書（そこには「廃止 abolition」「自由 liberté」という文字が書いてある）を跪いて押し戴くようにする黒人とムラートが描かれている。

『1794年の奴隷制廃止のアレゴリー』（作者不詳）は、トリコロールの旗を背にして、直立の姿勢で「自由の女神像」を指差すフランス人（その服装は、上着が青、下着とキュロットが白、上着の襟は赤というように、ここでもトリコロールになっている）と、鎖から解き放たれ中腰となって両手を広げる黒人とをまったく対照的なポーズで描いている。

以上の3枚の図版、絵画から読み取られるのは、〈解放する者＝フランス人(あるいはフランス革命)、解放される者＝黒人奴隷〉という主客の関係として捉えるフランス人の認識である。

こうした認識が生まれるのには理由がある。一つは1793年8月に政府代表委員のソントナクスが行った奴隷解放宣言の言葉である。

「奴隷状態にあるすべての黒人、ムラートは自由であり、フランス市民たる権利を享受するものである。市民諸君、次のことを忘れてはならない。武器が諸君に自由を獲得させたこと、諸君が闘ったのはフランスのためであること、世界中の白人のなかでフランス人だけが諸君の友人であることを。」(Aimé Césaire, *Toussaint Louverture. La Révolution Française et le problème colonial*, Paris: Présence africaine, 1962, pp. 194-195)

もう一つは、1794年2月4日の国民公会でなされた奴隷制廃止決議に対するジョルジュ・ジャック・ダントンの賛成演説である。

「フランス人民の代表者諸君。これまで我々はエゴイストとして我々だけのために自由を布告したに過ぎなかった。だが、今日、我々は全世界に向って普遍的な自由を宣言するのであり、後世の人々はこの法令のなかに自らの栄光を見いだすであろう。私は国民公会が我が兄弟たちの自由を宣言すべきときが来たことを悟った。だが、自由の恩恵を授け(accorder = accord) た後、我々は調停者にならなければならない。

我々は、我々の事業を不完全なものにすることによって、自らの栄光を傷付けてきた。我々は後世の人々のために働いているのであり、植民地に自由を送りこむ(envoyer = send)のである。まさに今日、イギリスは死んだ。新世界に自由を投じる(lancer = throw) ならば、自由はそこで豊かな実を結び、深く根を下ろすであろう。」(河野健二編『資料フランス革命』岩波書店、1989年、496-497頁。服部春彦訳による。ただし原語と英語訳を補足した)

端的に言えば、フランスこそは「自由の創始者＝守り手」であって、黒人奴隷はその恩恵に浴するのだ、ということである。

ところで、ヨーロッパにおける人種差別思想は、普通、19世紀中葉のアルチュール・ドゥ・ゴビノー伯爵の『人種不平等論』(1853～55年)に完成形が見られるとされるが、その萌芽はすでに18世紀に現れている。その典型はエドワード・ロング『ジャマイカ史』(1774年)である。

「一般的に言って、彼ら〔黒人一派〕には才能がなく、科学文明において進歩することは、ほとんど不可能なように思われる。彼らには道德のプランの体系もない。彼らの子どもたちに対する野蛮さは、彼らの性質を野獣以下のものとしている。彼らは道德感覚を持たず、女以外には関心がなく、暴飲暴食にふけり、怠けていることしか望まない。」(浜林正夫『人権の思想史』吉川弘文館、1999年、70頁による)

次に、啓蒙思想家の黒人観を示す代表例として『百科全書』の「ニグロ nègre」の項目を示す。

「彼らは、皮膚の色によって区別されるだけでなく、その顔のあらゆる特徴、例えば大きく平らな鼻、厚い唇、縮れ毛によっても他の人間と異なっており、人類の新しい独立した種を

構成しているように見える。赤道から南極に向かうにつれて、肌の黒色は薄くなっていくが、その醜さはそのままである。……ギニアのニグロのなかで偶然に正直な人々に会うことがあったとしても、大多数は放縦、復讐心が強く、盗みや嘘は平気である。彼らの強情さは、罰を与えても決して過ちを認めないほどである。死に対する恐怖さえも彼らの心を動かさない。」（*Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettre, mis en ordre et publié par M. Diderot et M. D'Alembert, 1751-1772, vol. 2, t. 10, p. 330）

この啓蒙思想の黒人観はロングのそれと大差がない。これが当時の一般的な黒人観であった。さて、先の3枚の図版、絵画に描かれた黒人と比べると、ベレイの姿はまったく対照的であり、実に堂々とした知的で意志的な黒人像である。ユー・オヌールの『西洋絵画における黒人のイメージ』（1989年）は18世紀後半から20世紀初頭までの西洋絵画のなかで黒人がどのように描かれたかを辿ったものだが、そのなかで、次のように書いている。

黒人が登場する絵は古くからあるが、その多くは白人と混在して、主体である白人とは対照的に虐げられ呻吟する客体として描かれたものだった。しかし、18世紀末になると、高潔にして知的な、意志的な人物として描く新しい傾向が現れる。先駆けとなったのが『ベレイの肖像』である。その傾向は黒人女性の描き方にも現れる。代表例がマリー=ギエルミーヌ・ブノワの『黒人女性の肖像』（1800年）である。



マリー=ギエルミーヌ・ブノワ『黒人女性の肖像』

『ベレイの肖像』は黒人に対する一般的な通念に転換を迫るものだった。後に言及するヴィクトリア・シュミット=リンゼンホーフは、ジロデ=トリオゾンが『ベレイの肖像』で表現しようとしたのは「高貴なる野蛮人」（noble savage）の理想像であった、と指摘している。

だが、『ベレイの肖像』は細部まで注意深く観察しなくてはならない。ベレイの服装は当時の国民公会議員が着用したものである。そして、色が薄いために識別は難しいのだが、ベレイが左手に持つ帽子の羽根飾りとウエストのスカーフは青・白・赤のトリコロールである。また、先述のように、ベレイが右肘を乗せる台座の上の大理石像はレナールのものである。さらに、前に引用

した1794年2月4日の黒人奴隷制廃止宣言は、「植民地に居住する人はすべて、肌の色の区別なしにフランスの市民であり、憲法が保障するすべての権利を享受するものである」とうたっていた。つまり、奴隷解放とは「フランスの市民」になることであり、「フランスの市民」になることによって初めて自由を享受できるということにほかならない。『ベレイの肖像』ではフランスの革命と思想がこのような高潔な黒人を生み出したのだという意識が巧妙に図像化されている、と観ることも可能である。

さらに言えば、『ベレイの肖像』は、「文明には非文明を文明化する使命がある」とする「文明化の使命」(mission civilisatrice)、『『人権の国フランス』の文化による人類の教化は普遍的な任務である』とする「フランス・イデオロギー」(L'idéologie française)、あるいは「植民地主義はフランス革命以来の伝統として継承してきた共和主義の理念を実現するものである」とする「植民地共和国フランス」(La France, république coloniale)など、現在のフランスにおいてもなお根強く存在する言説を絵画という媒体によって先駆的に表現したもの、と読むことも可能ではなからうか。

2. 『エンデュミオンの眠り』とネイション

『ベレイの肖像』を観て、ベレイの下半身の大きく膨らんだ股間に目がいった人も多いに違いない。実は、『ベレイの肖像』を拙著の表紙カヴァーとするにあたって出版社の編集担当者、デザイナーと打ち合わせた際に、この点が話題になった。出来上がりのカヴァーではベレイの膝下をややカットし、カヴァーの上に幅7センチの帯(3人は冗談で「禪」と呼んだのだが)を被せたために、股間が隠れることになった。しかし、その措置は『ベレイの肖像』が持つ身体表象史上の重要な意味をも覆い隠してしまう大失態だったことを、後で知ることとなった。

この問題を正面から取り上げて、<sexualization of 'black masculinity'>(的確な訳語が見つからないため原語のままとする)の身体表象史上の意味を論じたのが、ヴィクトリア・シュミット=リンゼンホーフの「フランス革命における男性表象の多様性—1798年のサロンに出品されたアンヌ=ルイ・ジロデの2枚の絵」(2000年)である。この論文は、1998年に16カ国39人の研究者が参加してベルリンで開催された国際シンポジウム「ジェンダー化されたネイション—長い19世紀におけるナショナリズムとジェンダー秩序、その国際比較」での発表を論文化したものである。シュミット=リンゼンホーフの論説の要点は次のようである。

肖像画、なかでもフランス革命期の肖像画は、ヨーロッパの政治家や軍人や知識人の、男性としての威厳を顕示するものだったが、そこでは、身体の官能性は度外視されている。しかるに、ジロデ=トリオゾン(注)は、ベレイの性的能力を誇示するように描くことで、ベレイの肖像に性的特質を付与したのである。ベレイの右手の人差し指はペニスに向けられており、そのサイズの大きさは、アフリカの黒人男性が持つ並外れた性的能力に対するヨーロッパ人の空想fantasyを掻きたてるものになっているのである。(pp.94-95)

『ベレイの肖像』における〈sexualization of ‘black masculinity’〉の独創性を浮き彫りにするために、シュミット=リンゼンホーフはダヴィッドの弟子の一人であるジャン=ルイ・ラヌヴィル（シュミット=リンゼンホーフは J. J. Luneville と表記しているが、Jean-Louis Laneuville が正しい）の『ルイ・カペー〔1792 年 8 月 10 日の王権停止宣言以降のルイ 16 世の呼称〕の死刑判決を要求するベルトラン・バレール・ドゥ・ヴューザック』（1793 年）と対比させる。念のために、下には『ベレイの肖像』と並べて示した。



ジャン=ルイ・ラヌヴィル 『ルイ・カペーの死刑判決を要求するベルトラン・バレール・ドゥ・ヴューザック』



アンヌ=ルイ・ジロデ=トリオゾン 『ジャン=バチスト・ベレイの肖像』

バレールの肖像画では、鑑賞者の視線はバレールの右手が置かれた文書に向けられ、机の陰に隠れた黒い服装の下半身に向けられることはない。それに対して、『ベレイの肖像』では、下半身に密着したホーズの明るい黄色と人差し指とによって、否が応でも視線はペニスへと誘導されるのである。

シュミット=リンゼンホーフの論文、とくに「アフリカ黒人男性が持つ並外れた性的能力に対するヨーロッパ人の空想」の件を読んでいたとき、筆者は、日本 18 世紀学会 1990 年大会で川島慶子（専門は科学社会学・科学技術史・ジェンダー史で、当時は東京大学理学系研究科・科学史学基礎理論・博士課程在学）が行った発表を思い出した。川島は、ヨーロッパの白人男性による黒人差別の根底には黒人男性の性器の「容積」（川島の表現）に対する劣等意識があり、その裏返しとして黒人差別思想が生まれた、と指摘したのである。必ずしも十分な論証がなされていないように思われたが、意表を突かれたことを今も憶えている。ちなみに、川島は、その点ではヨーロッパの白人男性に日本男性への劣等意識はない、と付け加えたのだった。

シュミット=リンゼンホーフは、ジロデ=トリオゾンによる身体表象に見られるセクシュアリティを問題にする延長上で、『ベレイの肖像』の 6 年前に制作された『エンデュミオンの眠り』にも言及する。シュミット=リンゼンホーフは挙げていないが、対比のため、次頁には 18 世紀初頭イタリアのセバスティアアーノ・リッチ『セレネとエンデュミオン』も示す。



セバスティアン・リッチ
『セレネとエンデュミオン』



アンヌ=ルイ・ジロデ=トリオゾン
『エンデュミオンの眠り』

二つの作品はギリシア神話に登場する美貌の羊飼いいエンデュミオンを主題にしたものである。エンデュミオンに恋をした月の女神セレネが、エンデュミオンの美貌を永遠のものにしようと不老不死を授けるが、エンデュミオンは永遠の眠りに落ちてしまった、そのために、毎夜、セレネは眠るエンデュミオンを抱擁するという場面を描いたものである。

シュミット=リンゼンホーフの立論は、やや補足を加えて要約すると、次のようになる。——身体表象史における『エンデュミオンの眠り』の意味の一つは、エンデュミオンがあたかも女性であるかのように優美に描かれていることである。それは師ダヴィッドの作品に典型的に見られる新古典主義の英雄的で男性的な様式美とはまったく異なるものである。ダヴィッドの男性像の一例を挙げれば、『アルプスを越えるボナパルト』(1801年)や『皇帝ナポレオン1世と皇妃ジョゼフィーヌの戴冠式』(1806～07年)に見られるように(いずれも余りにも有名なので、絵は示さない)、ナポレオン崇拜というイデオロギーに基づいて、かつ明らかな嘘やささまざまな潤色を施しながら、「英雄ナポレオン」を視覚化したものだった。もう一つの意味は、両性具有的な男性裸体像になっていることである。月の女神セレネは、『セレネとエンデュミオン』では擬人化されているが、『エンデュミオンの眠り』では擬人化されず、画面上部から差し込む月光によって表わされる。そして、月の女神セレネを表象する月光がエンデュミオンの上半身を包み、エンデュミオンと一体となっているのである。

このような弛緩的で官能性が漂う両性具有的な男性裸体像は身体表象史上どのような意味を持つのだろうか。この点については、鈴木杜幾子が『フランス革命の身体表象』(2011年)の第1章「新古典主義の身体」(15-50頁)において精密に分析しているので、参照しよう。

鈴木の実分析は、大略、次のようである。——両性具有的な男性像の代表例は『エンデュミオンの眠り』である。それは当時の公衆にとっては未知の世界であって、そのため、サロンには大勢の観客が押しかけたのである。だが、両性具有的な男性像は実はダヴィッドの作品、たとえば次頁に示した『ジョゼフ・バラの死』(1794年)にも見られるものであり、「遅い身体表現」から「優

美な身体表現」への変化があった。ダヴィッドの歴史画においては、男女の人物形象は構図上ほぼ同等の位置と役割を占め、対照的・対比的に扱われている。ただし、その場合、理想化された男性身体が物語の推進装置、道徳性の担い手、ポジティブな価値を具現しているのに対して、女性の身体は物語の攪乱者、反ないし非道徳性の表象、ネガティブな価値の体現者、つまりは男性人物の英雄性を際立たせるための「必要な不協和音」としての役割を演じている。だから、男性人物の「引き立て役」としての女性人物は、たやすく画面から消去することもできる。ダヴィッドは、表向きは古代の物語を描きながら、近代社会の男女の役割分担の生む男女の居場所の峻別の結果生じるホモソーシャルな場所としての舞台を設定し、かくして、不在の女性を両性具有的な男性像によって置き替えたのである。(31-41 頁)



ジャック=ルイ・ダヴィッド『ジョゼフ・バラの死』

さらに鈴木によれば、ダヴィッドの男性裸体像に見られるような、「逞しい身体表現」から「優美な身体表現」へ、そして両性具有的な男性像へと変化した後には、ヨーロッパの絵画では、男性の裸体像は影を潜め、裸体像としては女性の裸体像が主流となるという。そして、『ヌード』の語がもたら女性裸体を意味するようになるという現代にいたる変化が起きたのは、おそらく、王政復古末期から、七月王政、第二帝政を通じてアカデミズムの大御所だったジャン=ドミニク・アングル（1780～1867 年）と、その好敵手だったロマン主義の領袖ウジェーヌ・ドラクロワ（1798～1863 年）においてだったのではないかと思われる」との見通しを述べ、その代表例として、アングルの『トルコの浴場』（1862 年）、ドラクロワの『サルダナパロスの死』（1827 年）と『民衆を率いる自由の女神』（1830 年）を挙げる。そして、次のように指摘する。「このように 19 世紀前半にアングルとドラクロワによって前景化され、同時に美術表現における『他者』としての地位を再付与された女性の身体は、引き続きクールベ、マネ、ピカソ等の男性芸術家たちによって近代絵画の実験の場になってゆく。芸術の歴史始まって以来の、『創り手としての男性対素材としての女性』という役割分担がもっとも強化されたのは、皮肉なことにフランス革命を経て平準化された個人を基本単位とする近代においてであったのである。」(41-47 頁)



アングル『トルコの浴場』



ドラクロワ『サルダナパロスの死』



ドラクロワ『民衆を率いる自由の女神』

博引旁証によって裏付けられた鈴木の見解は間然するところがない。鈴木の本書は2011年度芸術選奨文部科学大臣賞を受賞したが、それに相応しい労作である。ルネサンス以来の西洋絵画において重要なジャンルだった女性裸体像の変遷を、男性裸体像の変遷との関連を無視して、単線的かつ平板に理解してきた筆者にとっては、蒙を啓かれるものであった。

さて、シュミット＝リンゼンホーフの論文に戻る。彼女は『エンデュミオンの眠り』をフランス革命の政治史、「国民国家」＝「国民統合」の文脈のなかで読み解くことをとおして、先述した国際シンポジウムのテーマ「ジェンダー化されたネイション」に迫る。その結論は、簡潔に言えば、『エンデュミオンの眠り』に描かれた両性具有的な男性像は「単一にして不可分なるフランス共和国」(République Française, Une et Indivisible)のシンボルが女性像(マリアヌ像)から男性像(ヘラクレス像)へと置き替わる橋渡しとなった、ということである。

シュミット＝リンゼンホーフの見解は、これに大幅な補足を加え、また、彼女が挙げていない図版も示しながら——下の左から順に、ナニヌ・ヴァラン『自由』(1792年)、オーギュスタン・デュプレ『ヘラクレス』(1793年)、ポール・アンドレ・バッセによる共和国の表象(1796年)、フランス革命記念式典ポスター(1880年)——まとめると、次のようになる。



当時、「フランス」や「共和国」や「自由」は一般に女性像によってシンボライズされていた。それは〈France〉も〈République〉も〈liberté〉もフランス語の文法で女性名詞 (genre féminin) であることと符合する。念のため付言すれば、フランス語の「ジャンル genre」は英語の「ジェンダー gender」にあたる。周知のように、「ジェンダー」は、もともとドイツ語やフランス語などで

名詞が男性名詞と女性名詞に分類されることをいう文法用語だが、これが転用されて、社会が文化・歴史の中で創りだしてきた「男らしさ」や「女らしさ」といった後天的に獲得される性差、つまり社会的・文化的性差のあり様を表わすのに使われるようになった用語である。

ナニヌ・ヴァランの『自由』で描かれるような「自由の女神像」を「マリアンヌ像」とも言う。〈Marianne〉はフランス人女性の名前に使われるが、〈Marie+Anne〉つまり聖母マリアとその母アンナの名を繋げたものである。崇敬の対象である聖女が「自由」の象徴とされたのである。

「自由」や「共和国」は女性像によってシンボライズされた。だが、当時の女性が現実に「自由」を享受していたのではなく、「共和国」という政治の主体とみなされていたのでもない。それにもかかわらず、「自由」や「共和国」を女性像で表すのはなぜか。リン・ハントは『フランス革命と家族ロマンス』（1992年）において、こう説明する。——「女性の姿が図像に見られたことは、女性が政治に影響力をもった証しではなく、まさに政治の主体とはみなされていなかったがゆえに、自由の理想を表現するために選ばれた、という逆説があった。」（pp. 82-83. 邦訳 149 頁）

「自由の女神像」は女神像であって、生身の女性像ではない。先に挙げたドラクロワの『民衆を率いる自由の女神』もそうである。画面の中央にひととき大きく描かれた唯一の女性、他の人物と同じように同時代の服装をしているのだが、実在した生身の女性ではなくて女神である。日本人には分かりづらいが、ヨーロッパの人間ならば、裸体の上半身、祖国や大地を表す乳房、直線的な鼻梁などによって、そのモデルがヴィーナス（ローマ神話）あるいはアフロディテ（ギリシャ神話）であることはすぐに了解されるのである。ただし、仔細に観察すれば、女神の肌はザラザラとし、薄い腋毛も見える。いわば「半神半人」として描かれているのである。

ともあれ、「自由」や「共和国」は女性像でシンボライズされていた。ところが、ジャコバン独裁が始まる 1793 年頃から、これを男性像に置き替える動きが現れる。その際に用いられたのがギリシア神話に登場するヘラクレスである。猛獣・怪物を退治するヘラクレスが、絶対王政という巨人を打倒する逞しい英雄のイメージに相応しいとされたのである。その代表例がオーギュスタン・デュプレの『ヘラクレス』だが、絵のなかの〈R・F・U・I・〉は〈République Française, Une et Indivisible〉の略である。ポール・アンドレ・バッセによる共和国の表象に書かれる〈Unité, Indivisibilité de la République. Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort〉は「共和国の単一性・不可分性。自由・平等・友愛を、しからずば死を」の意味である。つまり、共和国を担い自由・平等・友愛というフランス革命の理念を命懸けで実現するのは、女性ではなく、男性でなければならないということである。

ジャコバン独裁期には、王妃マリー・アントワネット（1793 年 10 月 16 日処刑）を初め、『女性と女性市民の権利の宣言』を起草して人権の男女平等を主張したオランブ・ドゥ・グージュ（1793 年 11 月 3 日処刑）、「ジロンド派の女王」と呼ばれたロラン夫人（1793 年 11 月 8 日処刑）などがギロチンにかけられたのに加えて、「女性の結社禁止令」（1793 年 10 月 30 日）や「女性の議会傍聴禁止令」（1794 年 5 月 21 日）、「女性の政治的集会参加禁止令」（1794 年 6 月 26 日）などの「反

女性立法」が相次いで発布された。こうして、女性は公的な空間から排除され、「国民国家」=「国民統合」の周縁にとり残されたのである。

ただし、「共和国」や「自由」を女性像で表象することが完全に姿を消すのではない。ドラクロワの『民衆を率いる自由の女神』(1830年)もそうだし、1880年のフランス革命記念式典ポスターには「フランス共和国」(図中央の〈RF〉は〈République Française〉の略)を表す女性像が描かれている。また、現在でもフランス各地の都市には、ブリジット・バルドーやカトリーヌ・ドゥヌーヴ、ミレイユ・マチューといった女優や女性歌手をモデルにした「自由の女神像」が置かれているのである。

以上、要するに、『エンデュミオンの眠り』に描かれた両性具有の男性像は、それまでの女性像に代わって、「単一」かつ「不可分」であるべき共和国のシンボルとなり、そして、それが橋渡しとなって、さらに単性の男性像へと置き替わり、かくして、フランスは「〈国民=男性〉国家」として「ジェンダー化」された。——これがシュミット=リンゼンホーフの立論である。

シュミット=リンゼンホーフの立論は、異を唱えるべき反証を持たない筆者にとっては、間然するところがない。だが、そもそも『エンデュミオンの眠り』は彼女が読み解いたような意図で制作されたのであろうか。彼女は、ジロデ=トリオゾンがローマ滞在中からジャコバン共和主義に共鳴していたとする先行研究を引用しているが、必ずしも十分な論証となっていないように思われる。この点は、一般に、過去の作品を現代の視点から読み解こうとする際の問題であろう。

『ベレイの肖像』は制作の翌年、1798年にパリのサロンに初めて出品された。そのサロンには、同時に、1791年制作で1793年以来いく度も出品されたことのある『エンデュミオンの眠り』も展示された。新古典主義的な逞しく英雄的な様式美を備えた黒人男性のセクシュアリティを表象する『ベレイの肖像』。一瞥して女性と見紛うようなロマン主義的な優美さを備えた両性具有的な白人男性の裸体像である『エンデュミオンの眠り』。同じ画家による対極的とも言える違いのある2枚の絵を、鑑賞者たちはどのように観たのであろうか。残念ながら、シュミット=リンゼンホーフは言及していない。

3. 『洪水の情景』とジェンダー

ジロデ=トリオゾン『洪水の情景』(1806年)が描くのは、足下に迫る洪水から逃れるために、歯を食いしばり必死の形相で、切り立った崖の枯れ木にしがみつき、年老いた父親を背負い、妻と2人の子どもたちを引き上げようとする男性の姿である。5人の人間の重みで枯れ木には亀裂が入り、今にも折れそうになっている。



アンヌ=ルイ・ジロデ=トリオゾン 『洪水の情景』

ここでも、師ダヴィッドとの比較が必要になるが、ダヴィッドが描く男性像については、さいわい、鈴木杜幾子が『ホラチウス兄弟の誓い』（1784年）と『プルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』（1789年）を取り上げた論文「ダヴィッド—ジェンダーの記号としての絵画」（鈴木杜幾子／千野香織／馬渕明子編著『美術とジェンダー』1997年所収、233-259頁）で精密に分析しているので、以下でも、作品解説を含めて、鈴木の論述から引用する。



ジャック=ルイ・ダヴィッド
『ホラチウス兄弟の誓い』



ジャック=ルイ・ダヴィッド
『プルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』

『ホラチウス兄弟の誓い』は古代の歴史家ティトゥス・リウィウスの『ローマ史』で語られるホラチウス兄弟の物語を題材にしている。建国当初のローマはアルバの町と敵対関係にあった。二

つの町は戦争を回避するために、それぞれ3人の代表者を出して戦わせ、争いに決着をつけることになった。ローマからはホラチウス家の3兄弟、アルバからはクリアティウス家の3兄弟。激しい戦いの末、6人のうちホラチウス家の一人だけが生還し、ローマの勝利に終わった。ところが、ホラチウス兄弟の姉妹の一人がかねてクリアティウス兄弟の一人と婚約しており、婚約者を殺されて悲嘆にくれる。国家の大義のために戦った兄弟は憤激して彼女を殺し、そのために裁かれて死刑判決が出るが、父親の嘆願により赦免となった。『ホラチウス兄弟の誓い』はダヴィッドの時代には17世紀のコルネイユの悲劇『オラース』によって知られていた。『オラース』では、ホラチウス兄弟の殺された妹はカミーユ（カミッラ）と呼ばれ、ホラチウスの長兄の許にはクリアティウス兄弟の妹サビーヌ（サビナ）が嫁いでいるという設定になっていた。『ホラチウス兄弟の誓い』は、これから戦いに向かうホラチウス兄弟が、束ねた3本の剣を掲げる父に向かって、国のために誓いを立てる場面である。父親の背後では、サビナの肩にカミッラが顔を伏せ、母親はサビナの子どもたちを抱き寄せ、三人三様に悲劇の予感に打ちひしがれている。

『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』はリウウィウスの『ローマ史』やプルタルコス『英雄伝』で語られる物語を題材にしている。悪逆なローマ王タルクィニウスの息子は有徳の女性ルクレティアを犯し、汚名をそそぐための自害に追いやる。これに憤った王の甥ブルートゥスは反逆を企てて王を追放し、共和制を樹立して初代コンスルの地位に就く。やがてブルートゥスの二人の息子がタルクィニウスを王位に戻す陰謀に加わって発覚、ブルートゥスは父としての情を犠牲にして、共和制を危機に陥れた息子たちの処刑を命ずる。『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』は、息子たちの遺骸が埋葬のために邸に運び込まれるのを、ブルートゥスが暗澹たる面持ちで迎える場面である。ブルートゥスは背後のローマ擬人像とともに闇に沈み、死者たちの母親や姉妹や乳母の嘆き悲しむ姿にハイライトが当たっている。

鈴木は、『ホラチウス兄弟の誓い』と『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』のいずれもが、男性が描かれた左半分と女性が描かれた右半分が機械的なまでに分断されていることに着目する。そして、国家の大義を奉じる男性と家庭の安寧を願う女性の葛藤というテーマとともに、男女の姿を左右対称に配する構図によって、〈男性的＝公的価値の側、女性的＝私的価値の側〉という近代市民社会における男女の性別役割分担を記号化している、と洞察する。

鈴木は『洪水の情景』に言及していない。そこで、鈴木の上の指摘に示唆されて観なおすなら、構図の分断という点では『洪水の情景』も類似していることに気付く。左上隅から右下隅へ対角線を引けば、2人の男性が描かれた右上半分と妻子3人が描かれた左下半分とが分かれるのである。だが、完全に分断されているのではない。男性の右手は、妻子の重みに耐えながらも（体重の合計が80キログラムを超えるであろう妻子3人を片腕で引き上げるのは不可能に思えるが）、辛うじて妻の右手と繋がっているのである。このことはどのような意味を持つのであろうか。

同じ「洪水」をテーマにした作品と比較しよう。トマス・クロウが『競い合い—革命期フランス美術におけるダヴィッド、ドルエ、ジロデ』（2008年）で、『洪水の情景』と対比するために取

り上げたジャン=バチスト・ルニョーの『洪水』（1789 年）である。下に両方を並べて示す。



ジャン=バチスト・ルニョー『洪水』



アンヌ=ルイ・ジロデ=トリオゾン『洪水の情景』

洪水から逃れようとする男性と老父、妻子という構成は同じである。だが、『洪水』の男性は両腕で老父を背負うのみで、彼の救いの手は妻子には及ばない。男性と老父の空間と妻と子の空間は分断されているのである。

『洪水の情景』に描かれる老父は、まるで骸骨のような萎びた身体で必死に息子にしがみつinaがらも、赤い袋をしっかりと握り締めている。その袋に入っているのは金^{かね}、つまり家督財産の寓意である。ジロデ=トリオゾンが『洪水の情景』の夫婦の手を繋いで描いたことの意味は、家族構成員の一体性ととも、家父長制的な性格を持つ近代家族の本質を表現している、と読むことができるのである。

『洪水の情景』が完成したのは 1806 年、「ナポレオン法典」の制定から 2 年後のことである。よく知られるように、「ナポレオン法典」は、総論的には「フランス市民」の法の下での平等性を宣言しているものの、各論部分では女性（妻、母親）に対するさまざまな差別規定を設けている。詳細は割愛するが、一言で言えば、「ナポレオン法典は妻を夫の奴隷にした。妻には洗練された品位と屈辱と沈黙を、夫には専制的優越と粗野と凶暴さとを与えた」（フィリップ・サニャック）のである。そして、「ナポレオン法典」とこれを追認した家族法制の展開は、なお根強く残るカトリックの旧約聖書的女性観などとも相俟って、女性の参政権獲得（1944 年。最初の実施は日本と同じ 1946 年）を遅らせたのである。「自由と民主主義の祖国フランス」は「女性の人権の後進国」である、とされる所以である。

それ以上に決定的なこととして、クロウは二つの作品の違いを指摘する。それは絵の大きさの違いである。『洪水』のサイズは 89×71 cm だが、『洪水の情景』は 441×341 cm（面積では『洪水』の 23 倍強）という巨大なキャンバスである。『洪水の情景』は、『洪水』よりもはるかにダイナミックに描かれていることとも相俟って、圧倒的な迫真力をもって鑑賞者をはるか上方から俯瞰するのである。

ダヴィッドの『ホラチウス兄弟の誓い』や『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士た

ち』でも、ルニョーの『洪水』でも、男性としての性別役割に由来する重圧や悲壮感が暗示されている。だが、『洪水の情景』では、それがより直截に表現されているように思われる。『洪水の情景』が描くのは、男性としての性別役割を一身に担う、筆舌を尽くしがたい壮絶な姿であって、英雄的と言うよりも悲劇的である。筆者はそう観る。

4. 西洋絵画におけるジェンダー

絵画に表れるジェンダーを読み解くことを一つのテーマとした本稿との関わりで、筆者が本学人文学部着任後に担当した「ヨーロッパⅡ」の講義について触れたい。2004年度から2012年度までは「フランス革命との対話」をテーマとし、シラバスには目標と趣旨を次のように示した。

講義の目標―「歴史とは現在と過去との間の尽きることを知らぬ対話である」(Edward Hallett Carr, *What is History?* London, 1961) と言われます。現代的な視点からフランス革命の時に出了有名な「人権宣言」との対話を試みることで、近代の人権思想の「歴史性」と「普遍性」についての理解を深めることを目標とします。

講義の趣旨―「フランス革命の人権宣言は、身分や人種によらない普遍的な人間の権利を高らかにうたったもので、こののちの地球上のあらゆる人々の希望の支えとなった」――これは、ある中学校歴史教科書での説明です。しかし、本当にそう言って良いのでしょうか？ 講義では、「子ども」「ジェンダー」「オリエンタリズム(またはハイチ)」という3つのキーワードによって、「人権宣言」について吟味します。すると、これまでとは違ったフランス革命像が浮き上がってきます。

「はじめに」で書いたように、筆者は美術史を専門としていない。だが、講義では近代西洋絵画を多用した。とくに「3. ジェンダーからみたフランス革命」の「③西洋絵画にみるジェンダーとオリエンタリズム」の部分では計36枚の絵画を用いた(本稿末尾には講義テキスト『フランス革命との対話』から該当箇所を転載してあるので参照されたい)。

受講生(8割方が1年生)には、絵画を取り上げる理由を次のように説明した。

最近、歴史研究の史料として絵画や彫刻、壁画や落書きの絵などの図像史料が重要視されるようになってきました。それらの図像にはその時代の様子が描かれていることがありますし、文字を持たなかったり識字者が少ない時代や社会では図像は重要なコミュニケーション手段でしたから、文字史料と同じくらいに価値があると考えられるのです。

以下では36枚の絵画や図版を取り上げます。それらを読み解くことをとおして、ヨーロッパの歴史の諸相を垣間見ようというのが目論見です。絵画は、それがどのような時代背景のなかで描かれ、どのような意味を持っていたのか考えながら、つまり「歴史の眼」をとおして観ると、いっそう面白さが増してくることでしょう。

しかし、図像史料は時代や社会の内実をストレートに映し出しているとは限りません。とくに「歴史画」あるいは「記念画」と呼ばれる絵を見るときは注意しなければなりません。

嘘や潤色，あるいは作者の思想や，見る側の視線を意識した主張が意図的に描き込まれることもあるからです。ですから，描かれていることをそのまま鵜呑みにしてはいけないこともあるわけですが，そのような絵がなぜ描かれたのかを分析することは，それはそれで，また意味深いのです。

以下には，17世紀イタリアの女性画家アルテミジア・ジェンティレスキの作品を取り上げた講義のために用意した原稿をそのまま転載する。なお，クラリス・ニコイドスキー『女性画家の歴史―始まりから現代まで』（1989年）のほか，若桑みどりの『象徴としての女性像』（2000年）と「『強姦された』バロックの女流画家アルテミジア・ジェンティレスキのその後」（『芸術新潮』1998年4月号）などを参考にしている。

『ホロフェルネスの首を斬るユディット』を主題にした別々の画家の7枚の作品を挙げます（講義テキストには，マンテーニャ画（15c末～16c初），ジョルジョーネ画（1500～1505年頃），クラナハ画（1530年頃），クリムト画（1901年），カラヴァジオ画（1599年），アローリ画（1613年），アルテミジア画（1612～1613年）を挙げたが，本稿ではカラヴァジオとアルテミジアの作品のみとした。他の作品は27頁を参照されたい）。



ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァジオ
『ホロフェルネスの首を斬るユディット』



アルテミジア・ジェンティレスキ
『ホロフェルネスの首を斬るユディット』

『ホロフェルネスの首を斬るユディット』は『旧約聖書』の外典「ユディット書」の記述を題材にしたものです。「ユディット書」の内容を簡単に紹介します。

アッシリアの王様ネブガドネザルはユダヤの地を攻撃するためにホロフェルネスを将軍とする軍隊を派遣した。ユダヤの民は砦を構えてこれに応戦した。そのユダヤの民でエルサレムの近郊ベツリアに住む女性ユディットは勇敢にもホロフェルネスの陣地に入り，アッシリア軍に寝返った振りをしてユダヤについての情報と攻略の名案を授けた。すっかり信用したホロフェルネスは喜んで彼女のために宴会を催し，用意されたご馳走を平らげると眠り込んでしまった。その隙にユディットは，傍らにあったホロフェルネスの剣を取り上げ，力任せに彼の首を2度打ち，首を身体から斬り落した。ユディットはその首を袋に入れてベツリア

へ持ち帰った。将軍を失ったアッシリア軍は混乱し退散した。

聖書の記述に題材を得た絵画は無数にあります。『ホロフェルネスの首を斬るユディット』のような凄惨な場面も珍しいですね。ところで、計7枚のうち1枚だけが女性の作品です。それは他の6枚に比べて雰囲気、迫力が違います。どれだと思えますか。答えはアルテミジアです。

男性が描いた他の6つの作品のユディットは今しがた男の首を斬ったばかりの女性とは思えない、呼吸の乱れも感じさせない平然とした表情で描かれています。カラヴァッジオの作品で描かれているような身を反らせた姿勢では、とても大の男の首を斬り落とすことはできそうにありません。「この姿勢で切ることができるのはパンくらいなものだ」と書いている人もいます。それに対してアルテミジアの作品はどうでしょう。ユディットは腕まくりをした逞しい両腕に渾身の力を込めて首を斬り落そうとしています。実にリアルで迫力があります。アルテミジアの作品がこのような凄味を帯びるようになったのはなぜなのでしょう。それを知るためには、彼女の生い立ちと同時に当時の絵画芸術の世界の在り方について触れなくてはなりません。

アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gentileschi, 1593～1653年) は1593年にローマで生まれました。父親のオラーツィオはカラヴァッジオ派の著名な画家でした。母親の死後、アルテミジアは修道院に入れられ、そのなかで絵を描くことを覚えます。不自由な修道院から出て自由な世界で絵を描きたいと念じた彼女は父親に頼んで修道院から出してもらい、父親の助手として働きだします。しかし、修道院から出て自由で絵を描くことはできませんでした。女性が絵を描くには制約が多かったからです。一番の制約は女性が裸体、とくに男性の裸体をモデルにすることが許されていなかったことでした。彼女は「そんなことでは絵の世界の半分は奪われてしまう」と嘆き父親に訴えますが、父親は「女が男の裸体を観察してはいけないと決めたのは私ではない。ローマ教皇なのだ」と返事します。けれども、彼女はどんどん腕を上げて父親を凌ぐようになります。彼女は当時の著名な画家アゴスティーノ・タッシの許に弟子入りして、遠近法を学ぶようになります。ところが1612年、彼女が19歳の時、父親はタッシが娘を強姦したという理由で彼を裁判に訴えるということが起こりました。裁判のなかでアルテミジアはナイフをもって抵抗したと証言しますが、性的体験の有無が検査されるという屈辱的な経過を経て、「淫乱な女」であるということが「証明」される結果となりました。その後、彼女はイギリスに渡って絵の勉強を続け多くの作品を残しました。そのうちの一枚が『ホロフェルネスの首を斬るユディット』なのです。この絵は、聖書の記述を題材に借りながら、女だからという理由で絵を描く自由を奪われ、生き方の上でもさまざまな制約を受けてきた屈辱に対する復讐として、怨念を込めて描かれたものだったのです。

女性が絵を書くこと自体は禁止されませんでした。題材には制約がありました。当時の女性画家の作品は花や果物などの静物や風景を描いたものが多いのはそのためです。そして、彼女たちの作品の多くは後世に残りませんし、残ったとしても余り重要視されてきませんでした。

こうしたことは絵画の世界に限られません。女性が学問をしたり文学作品を書いたりするのを

軽蔑する風潮がありました。自然科学でもそうです。ちょうどコペルニクスやガリレオ・ガリレイ、ライプニッツ、ニュートンなどの科学者が出た時代のヨーロッパでは、物理学、植物学、天文学などで女性が男性と伍して活躍していました。例えば、マーガレット・キャベンディッシュ、エミリー・デュ・シャトレ、マリア・シビラ・メリアン、エリザベータ・コープマンなどです。しかし、「科学は男性のもの」という風潮が強まるなかで女性は科学アカデミーから排除され、彼女たちの名前はいつしか忘れ去られてしまい、先ほど挙げたような男性の名前だけが後世に残ることとなったわけです。20世紀に入ってマリー・キュリーが出てくるまではそうだったのです。

アルテミジアは優れた絵を残しましたが、今日では知る人は少ないでしょう。1997年に彼女の伝記的な映画『アルテミシア』が制作されたことで、ようやく顧みられるようになりました。そして、1998年4月にNHK教育テレビの「新日曜美術館 生きて・描いて・闘って 女性画家アルテミジアの挑戦」で彼女を取り上げ、若桑みどりさんが詳しく解説しておりました。

描き手の男女の違いがまったく異なったイメージの作品になる例をもう一つ、普通『スザンナの水浴』という表題で描かれる作品を取り上げます。『スザンナの水浴』も『旧約聖書』の外典「ダニエル書」の記述を題材にしたものです。「ダニエル書」の内容を説明します。

バビロンに住むヨアキムの妻でスザンナという女性がいた。彼女は美しく神を敬う心の篤い女性だった。ヨアキムの邸宅には多くのユダヤ人が出入りしていたが、その中に二人の長老がいた。二人の長老はユダヤの居留民から選ばれた裁判人だったが、それがとんでもない悪人だった。二人は邸宅の庭園を散歩するスザンナの姿に見惚れて欲情を燃やすようになった。ある日のこと、暑さをしのぐためにスザンナが水浴びをしていたところ、二人の長老が物陰からこっそりと盗み見ていた。そして、「われわれはあなたに恋焦がれている。われわれと寝ることに承知しなさい。さもなくば、あなたを裁判にかけて、あなたが若い男と一緒に居たと証言してやる」と言って脅した。困ったスザンナは、主なる神の前で姦通の罪を犯すくらいなら、いっそのこと長老の求めを拒む方がましだと考えて、大声で助けを求めた。スザンナは急場を逃れることができたが、裁判にかけられることになった。裁判人である二人の長老は、スザンナは若い男と浮気をしていたのだと嘘の証言をして、スザンナを死罪にすると定めた。スザンナは大声を上げて神に助けを求めた。スザンナの叫びをお聞きになった主なる神は、ダニエルという名の青年に聖なる霊を送ってスザンナを弁護させた。ダニエルは、二人の長老の言うことは真っ赤な嘘であり裁判は間違いである、と証言した。そして、ついに二人の長老も偽証であることを告白し、モーゼの律法に従って死刑となった。

作品を見ましょう。ティントレット（本名ヤコポ・ロブスティ）という男性の『スザンナの水浴』（1557年）と、アルテミジア18歳の時の『スザンナと老人たち』（1610年）です。



ティントレット
『スザンナの水浴』



アルテミジア・ジェンティレスキ
『スザンナと老人たち』

スザンナの表情も仕草もまったく違います。ティントレットが描くスザンナは覗き見されていることに気付いていないかのように平然として裸体を晒しています。あたかも、「さあ、どうぞご覧なさい」と言っているようにさえ見えます。ここには、〈観る性＝男性、観られる性＝女性〉という非対称性があります。それに対して、アルテミジアが描くスザンナは老人の視線と「誘惑」に対する激しい憎悪と拒否の態度を露にしています。ここに、同じ主題に対する男性画家と女性画家の視点の置き方の対極的な差異が表れていると言ってよいでしょう。

この「ヨーロッパ史Ⅱ」の講義の「3. ジェンダーからみたフランス革命」では、『人権宣言』が「男権宣言」に過ぎないことを喝破して『女性と女性市民の権利の宣言』を起草し、人権の男女平等を求めたオランブ・ドゥ・グージュが、その主張は無視されただけでなく、『女性と女性市民の権利の宣言』を起草したことなどが理由となって「反革命容疑者」の烙印を捺され、ギロチンの露と消えたことを示して、「女性の人権」を自明のごとくに否認したフランス革命の「反女性的性格」を指摘しました。今はまた、近代西洋絵画のなかの「ジェンダー」に注目してアルテミジアを取り上げました。ジェンダーバイアスは、とりわけ女性にとって、生き方だけでなく、ときにはその生命をも奪う深刻な結果を生むことを示しているでしょう。

そこで最後に、二人の歴史家が書いた文章を引用します。偶然ですが二人とも女性です。一人はイギリス中世史家・三好洋子さんの「イギリス中世における結婚・相続・労働」（女性史総合研究会編『日本女性史 2 中世』東京大学出版会、1982年）の文章です。三好さんはジェンダーバイアスについて次のように書いています。ただし、三好さんはジェンダーという言葉を使っていません。当時はまだ一般的ではなかったのです。

「キリスト教と貴族層という二つの泉から湧き出て、滔々とした大河となり、19世紀までの女性観の主流をつくりあげた、この女性観が、女性に手をふれたことのない、したがってこの点ではいくぶんヒステリックな聖職者たちと、権力と所領の拡大に奔走し、したがって女性を物欲達成の手段としかみない貴族たちの手によってつくられ、長いあいだ跋扈したこと

は、女性のみならず、男性にとってもまことに不幸なことであつた。それは現実の女性とは無関係につくられたものだったからである。……

一つ屋根の下に住む母が、そして妻が、一人の人間としての尊厳性をもつことを知らない男性が、どうしてこの世の真理を探究することができるであろうか。中世につくられた女性観を先代からの遺産として無批判に容認する人びとが、どうして近代科学に不可欠な批判精神を身につけることができるであろうか。……

女性が女性なるが故に軽視され、嘲弄された日は遠くなりつつある。しかし、『女性、この愚鈍なもの』という通念が完全に払拭される日はまだ遠い。わたしたちはいっそう働こう、そして信念と忍耐をもって、時の来るのを待たなければならない。“Work and wait with faith and patience”」（264, 286～287 頁）

ずいぶん昔に読んだ文章ですが、永久保存しています。一人の男性として、またとくに歴史研究を生業としている私にとってたいへんショッキングだったからです。

もう一人は、西洋美術史・表象文化史・ジェンダー史を専門とし、いくつも刺激的な本を著しましたが、惜しくも 2007 年に逝去された若桑みどりさんの論文『『植民地の女性』という二重の差別について』（三宅明正・山田賢編著『歴史の中の差別』日本経済評論社、2001 年）のなかの一文です。

「世界システムにおける他者の支配と差別の構造の変革は、性的差別に関する個人の意識変革なしには実現できない。個人の関係における、性的支配と権力の意識変革がなされないかぎり、すべての変革は基本的構造の『手直し』にすぎない。」（161 頁）

おわりに

本稿では、ジロデ=トリオゾンの代表作である『ジャン=バチスト・ベレイの肖像』『エンデュミオンの眠り』『洪水の情景』の 3 点を取り上げて、レイシズム、ネイション、ジェンダーの視点から読み解くことを試みた。

ジロデ=トリオゾンの生きた時代、18 世紀末から 19 世紀初頭は、揺らぎ始めていたとはいえ、なおレイシズムは通念であり完成期へと向かう時代であつた。ジェンダーも然りである。男性と女性の性別役割の説明原理を「神」や「聖書」に求めることは希薄になったが、それに代わって「理性」や「合理」「自然法」といった「科学」の装いを施したジェンダー規範が生まれ、後の時代まで長く受け継がれることとなったのである。

『ジャン=バチスト・ベレイの肖像』や『洪水の情景』で描かれたものは、そのような時代の通念に疑念を提出するものとなっている、と筆者には思われる。その意味で、アンヌ=レイ・ジロデ=トリオゾンはまことに刺激的な含蓄のある作品を遺した画家だった、と考えるのである。

〈補録〉『フランス革命との対話』(「ヨーロッパ史Ⅱ」テキスト, 41-47頁)

3. 「ジェンダー」からみたフランス革命

③西洋絵画にみる「ジェンダー」と「オリエンタリズム」

〔1〕「歴史画」(「記念画」)に描かれた嘘・潤色(細工)・寓意(比喩)

2枚の『アルプスを越えるボナパルト』

ダヴィッド画(1801年) 282 cm×243 cm



ドラロッシュ画(1852年) 107 cm×89 cm



◆対照的な2枚の絵。どちらが史実に近いのか？

ダヴィッド画『皇帝ナポレオン1世と皇妃ジョゼフィーヌの戴冠式』

(1806-07年) 621 cm×979 cm



母親レティツィアはローマに居た



ダヴィッドによるデッサン



ローマ法王ピウス7世の右手に注目

◆ナポレオンの首席画家ダヴィッドの絵には嘘や巧みな潤色がある←「英雄ナポレオン」崇拝の視覚化というイデオロギー

ドラクロワ画『民衆を導く「自由」』（1830年）259 cm×325 cm



時代はナポレオンより少し後、王政が復活してシャルル7世が王様になった頃。1830年7月末に普通「七月革命」と呼んでいる事件が起こった。ギリシアの独立戦争に対する国際的支援を主張する自由主義者たちの運動が起こったとき、これを抑えるために国王は「七月勅令」を發布して運動を弾圧しようとした。これに抗議するパリの労働者、学生、市民が7月27日に武装蜂起し、28日にはパリ市庁舎やノートルダムを占拠しルーヴルを包囲した。市庁舎やノートルダムにはトリコロール（フランス革命の後に国旗となったものだが、王政復古で廃止されていた）が翻った。翌29日、民衆は王宮であるブルボン宮を占領し、ルーヴルにも侵入してパリは完全に民衆の手中に入った。ドラクロワはこの「栄光の三日間」を描くことによって、自分自身の政治的心情、「七月革命」に対する共鳴を表明したのである。

問題は画面の中央にひととき大きく描かれた唯一の女性にかかわる。この女性には、他の人物と同じように同時代の服装をしているが、実在した生身の女性ではなくて女神である。「自由」を象徴する女神であって、人間ではない。この女性が「自由」を象徴するものだとすれば、なにもこれを乳房も露にした上半身が裸体の女性の姿で描く必要はないはず。女神が被るフリジア帽（古代ローマの解放奴隷たちが着用したもので、それ以来、解放・自由の象徴とされてきた）や背後に翻るトリコロールでもその意図は伝わるはず。にもかかわらず、どうしてこうなるのか？

〔2〕「社会史」を映す絵画

2枚の『種を蒔く人』

ミレー画（1850年）



ゴッホによる模写（1888年）



ランブル兄弟
『ペリー公のいとこ豪華な時祷書』（1410年代）



◆ヨーロッパの種蒔きの仕方は15世紀も19世紀も変わらなかった！

ヨーロッパの穀物収穫率 (蒔いた種の量に対する収穫した量の倍率)

年代	イギリス オランダ	フランス, スペ イン, イタリア	ドイツ, スイス スカンジナビア	ロシア, ポーランド, ハンガリー
1500-1549	7.4	6.7	4.0	3.9
1550-1599	7.3		4.4	4.3
1600-1649	6.7		4.5	4.0
1650-1699	9.3	6.2	4.1	3.8
1700-1749		6.3	4.1	3.5
1750-1799	10.1	7.0	5.1	4.7

◆ヨーロッパの農業生産の低位性←種蒔きの仕方(撒播)に理由がある。

撒播(さんぱ=ばらまき)／条播(じょうは=筋まき)／点播(てんぱ=一定間隔で種子を撒きおろす)

古代アッシリア帝国(小麦の原産地。前10世紀):80倍(←条播)

古代ギリシア(前5世紀):30倍(←条播)

江戸時代の日本の米作:500倍超(←点播)

ペーテル・ブリューゲル画『子どもの遊戯』(1560年)



「お手玉」「人形遊び」「水鉄砲」「ブランコ」「棒馬遊び」「輪回し」「竹馬」「シャボン玉」「花嫁ごっこ」「目隠し鬼ごっこ」「シーソー」「洗札ごっこ」「取っ組み合い」「ナイフ投げ」「足けり」「木登り」「おしっこ」「ウンチ遊び」など91?の遊び

『農民の婚礼』(1568年)



『農民の踊り』(1568年)



『雪中の狩人』(1565年)



◆西洋絵画で世俗の子どもが本格的に描かれるようになるのは17世紀以降のこと。ブリューゲルは先駆者。

ジロデ=トリオゾンの作品における身体表象（浜 忠雄）

ラファエロ画
『聖母の子』（1507年）



ダ・ヴィンチ画
『マドンナ・リッタ』（1494年頃）



ル・ナン画
『農民の家族』（1643年頃）



〔3〕描き手の違い（男性と女性）によって異なるイメージ

7枚の『ホロフェルネスの首を斬るユディット』

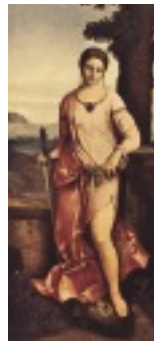
マンテーニャ画
(15c末~16c初)



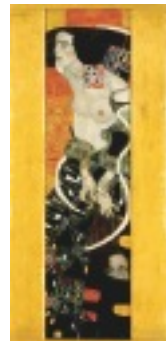
アローリ画
(1613年)



ジョルジョーネ画
(1500-05年頃)



クリムト画
(1901年)



カラヴァジオ画
(1599年頃)



クラナハ画
(1530年頃)



アルテミジア画
(1620年)



◆ 7枚のうち1枚だけが女性の作品。その絵は他の6枚と比べて雰囲気（迫力）が違う。どの絵か？

『旧約聖書』外典「ユディット書」のあらすじ

アッシリアのネバドネザル王はユダヤの地を攻撃するためにホロフェルネスを将軍とする軍隊を派遣した。ユダヤの民は砦を構えてこれに応戦した。そのユダヤの民でエルサレムの近郊ベツリアに住む女性ユディットは勇敢にもホロフェルネスの陣地に入り、アッシリア軍に寝返った振りをしてユダヤについての情報と攻略の名案を授けた。すっかり信用したホロフェルネスは喜んで彼女のために宴会を催し、用意されたご馳走を平らげると眠り込んでしまった。その隙にユディットは、傍らにあったホロフェルネスの剣を取り上げ、「力任せに彼の首を2度打ち、首を身体から斬り落した」。ユディットはその首を袋に入れてベツリアへ持ち帰った。将軍を失ったアッシリア軍は混乱し退散した。

アルテミジア・ジェンティレスキ (1593-1652/3年)

1593年にローマで生まれた。父親のオラーツィオはカラヴァッジオ派の著名な画家だった。母親の死後、アルテミジアは修道院に入れられ、その中で絵を描くことを覚えた。だが、不自由な修道院から出て自由な世界で絵を描きたいと念じた彼女は父親に頼んで修道院から出してもらい、父親の助手として働きだした。

しかし、修道院から出て自由な絵を描くことはできなかった。女性が絵を描くには制約が多かったからである。一番の制約は女性が裸体、とくに男性の裸体をモデルにすることが許されていなかったことであった。彼女は、そんなことでは「絵の世界の半分は奪われてしまう」と嘆き父親に訴えるが、父親は「女が男の裸体を観察してはいけないと決めたのは私ではない。教皇なのだ」と返事した。けれども、彼女はどんどん腕を上げて父親を凌ぐようになる。彼女は当時の著名な画家アゴスティーノ・タッシの許に弟子入りして、遠近法を学ぶようになる。

ところが1612年、彼女が19歳の時、父親はタッシが娘を強姦したという理由で彼を裁判に訴えるということが起こった。裁判の中でアルテミジアはナイフをもって抵抗したと証言するが、処女性や性的体験の有無が検査されるという屈辱的な経過を経て、彼女は「淫乱な女」であるということが「証明」される結果となった。

その後、彼女はイギリスに渡って絵の勉強を続け多くの作品を残した。そのうちの一枚が『ホロフェルネスの首を斬るユディット』。この絵は、聖書の記述を題材に借りながら、女だからという理由で絵を描く自由を奪われ、生き方の上でもさまざまな制約を受けてきた屈辱に対する復讐として、怨念を込めて描かれたものだった。

若桑みどり『女性画家列伝』(岩波新書, 1985年)が取り上げた女性画家

- ① シュザンヌ・ヴァラドン (1865-1938年, フランス)
- ② アルテミジア・ジェンティレスキ (1593-1652/3年, イタリア)
- ③ エリザベート・ヴィジェ・ルブラン (1755-1842年, フランス)
- ④ アンゲリカ・カウフマン (1741-1806年, スイス生まれ→イタリア)
- ⑤ ケーテ・コルヴィッツ (1867-1945年, ドイツ)
- ⑥ 上村松園 (1875-1949年, 日本)
- ⑦ ラグーザ・玉 (1861-1939年, 日本)
- ⑧ 山下りん (1857-1939年, 日本)
- ⑨ マリー・ローランサン (1885-1956年, フランス)
- ⑩ レオノーレ・フィニ (1907-1996年, アルゼンチン)
- ⑪ ナターリャ・ゴンチャローヴァ (1881-1962年, ロシア)

〔４〕裸体画に現れる「ジェンダー」と「オリエンタリズム」

裸体画における「デコールム」(decorum, 礼節, 礼儀作法)

- ・ヨーロッパの生身の人間の裸体とくに女性の裸体を描いてはならない。
- ・神話（「聖書」を含む）上の題材や歴史上の出来事に登場する人物を裸体で描くこと、あるいはさまざまな事物を擬人化して描くこと、ヨーロッパ以外の世界の人物や女性の裸体は禁止されない。
- ・陰毛と女性の陰部を描いてはならない。男性の陰部は禁止されない。

ボッティチエリ画

『春』(1478年頃)〔部分〕



ルーベンス画

『3美神』(1640年頃)



アングル画

『泉』(1856年)



ティントレット画

『スザンナの水浴』(1557年)



アルテミジア画

『スザンナと老人たち』(1610年)



『旧約聖書』外典「ダニエル書」のあらすじ

バビロンに住むヨアキムの妻でスザンナという女性がいた。彼女は美しく神を敬う心の篤い女性だった。ヨアキムの邸宅には多くのユダヤ人が出入りしていたが、その中に二人の長老がいた。二人の長老はユダヤの居留民から選ばれた裁判人だったが、それがとんでもない悪人だった。二人は邸宅の庭園を散歩するスザンナの姿に見惚れて欲情を燃やすようになった。ある日のこと、暑さをしのぐためにスザンナが水浴びをしていたところ、二人の長老が物陰からこっそりと盗み見ていた。そして、「われわれはあなたに恋焦がれている。われわれと寝ることに承知しなさい。さもなくば、あなたを裁判にかけて、あなたが若い男と一緒に居たと証言してやる」と言って脅した。困ったスザンナは、主なる神の前で姦通の罪を犯すくらいなら、いっそのこと長老の求めを拒む方がましだと考えて、大声で助けを求めた。スザンナは急場を逃れることができたが、裁判にかけられることになった。裁判人である二人の長老は、スザンナは若い男と浮気をしていたのだとして、スザンナを死罪にすると定めた。スザンナは大声を上げて神に助けを求め

た。スザンナの叫びをお聞きになった主なる神は、ダニエルという名の青年に聖なる霊を送ってスザンナを弁護させた。ダニエルは、二人の長老の言うことは真っ赤な嘘であり、裁判は間違いであると証言した。そして、ついに二人の長老も偽証であることを告白し、モーゼの律法に従って死刑となった。

アングル画
『トルコの浴場』(1832年)



シルヴィア・スレイ画
『トルコの浴場』(1973年)



◆アングル画のパロディー

ゴヤ画
『裸のマハ』(1800-02年)



◆「ピレネー山脈を越えるとアフリカ」

マネ画『オランピア』(1863年)



マネ画『草上の昼食』(1863年)



クールベ画『世界の起源』(1866年)



◆マネの作品を境に、19世紀後半になると「裸体画のデコールム」は有名無実となる。

〔5〕「家族画」に描かれた「ジェンダー」

ブーシュ画
『朝食』(1739年)



ダヴィッド画
『ホラチウス兄弟の誓い』(1784年)



ジロデ=トリオゾン画
『洪水の情景』(1806年)



◆上の3枚の絵の中の女性を男性に、男性を女性に置き換えたとしたら、どうだろう？ おそらく、多くの人は非常に奇異な印象を持つに違いない。なぜなのか？