

物語る絵のナラトロジー

西村 清和

一 エクフラシスにおける「物語」

本論は、ルネサンス以降、十八世紀の近代の歴史画へといたる西洋の「物語る絵」のごくおおまかな歴史展開を、歴史的なデータについてはおおむねこれまでの美術史研究の蓄積に依拠しつつ、とくにことばとイメージの相関と語りの文法という美学的な論点に限定して、現代のナラトロジー分析の手法によって読み解いてみようとするものである。

エクフラシスは、古代末期に知られた修辭学的訓練の一部として、歴史や神話や聖書にでてくる人物やできごとについて、聴衆があたかも絵に描いたような生き生きしたイメージ（エナルゲイア *enargeia*）を思い浮かべられるように記述する発話である。こんにちに伝えられるそのような著作の最初のものは、三世紀のギリシヤ人ソフィスト、大フィロストラトスの『エイコネス（*Eikones: Imagines*）』であるが、さかのぼってホメーロスのアキレウスの楯やヘラの車の描写、あるいはルキアノスによるアペレス「誹謗」についての記述なども、その内容からエクフラシスと見なされ、しばしば引用されてきた。

フィロストラトスの『エイコネス』は、ナポリ郊外の邸宅をたずねたおりにそこでかれが目にした絵について、その邸の息子である十才の少年を相手に、それらの絵をほめたたえつつその意味を解釈したという設定で、六十をこえる絵の記述をふくんでいるが、それらの絵が実在したか架空のものであったかはあきらかではない。またかれのテクストは、「この絵はあまりに

も真実を顧慮しているので、花からしたたる滴や花にとまる蜂さえも見せている。——もつともほんとうの蜂が描かれた花に欺かれたものか、あるいはわれわれが欺かれて、ほんとうは描かれた蜂を本物だと考えてしまうのかについては、わたしにはわからないのだが、それはそのままにしておこう」¹というように、記述の対象が絵画なのか自然そのもののなのか不明なまま、読者を宙ぶりの状態に放置することがある。さらにかれはしばしば、画中の人物に直接話しかけたりもする。これらはおそらくは修辭学的な誇張だろうが、古代のエクフラシスが絵画に対する観者の反応をも表現しているものであることを考えれば、この古代の「トロンプ・ルイユ」効果にもとづくいわばゼウクシスのイリュージョニズムは、当時のひとびとの絵画経験についての一般的な考え方を表しているものと考えることができだろう。

フィロストラトスにとって絵画とはまた、主題のもつ「意味とモラル」を伝達するものである。たとえばスカマンドロスとヘーパイストスを描いた場面では、かれはお供の少年に、「ここにあるこの絵がホメーロスにもとづいていることに君はもう気づいたろうか……いずれにせよ、その意味にたどりつくように試みてみよう。絵の場面がまさに描いている当のできごとそのものを見るために、君の目を絵そのものから転じるようにしたまえ。もちろん君はホメーロスが、パトロクロスに復讐するためにアキレウスを立ちあがらせ、また神々がこれに心を動かされた結果おたがいに戦うにいたった『イーリアス』の一節を知っているね」²と語りかける。つまり絵の観者は、描かれた物語についてあらかじめ知識をもっていなければならず、絵の意味を把握するためには、むしろ絵から目を転じて、その絵が依拠するテキストへと帰るべきだというのである。

たとえば、「クピドたち」の記述はつぎのようになっている。

「というのここには、残りの者たちからはなれて、もつとも美しい四人のクピドがいるからである。そのうちふたりはリングをおたがいに投げたり、投げ返したりしている。別のふたりは、アーチェリーに夢中である。ひとりとは相手を狙って射かけ、他方もこれにお返ししている。しかしかれらの顔つきには、なんら敵意の痕跡はない。むしろかれらはうたがいのもなく、おたがいに自分の胸を、矢が突き刺さるように相手にさしだしている。それは美しい謎だ。さて、なんとかわたしは画

家の意図した意味をいいあてることができるかどうか見てみよう。いいかい君、これは一方の他方に対する友愛であり、おたがい求めあう気持ちなのだ・・・むこうの、多くの見物人にかこまれたクビドたちは、おたがいに興奮しあつて、一種のレスリングに夢中になっている。きつと君も大いにそれを望むだろうから、ひとつそのレスリングの様子を描写してみよう。一人が相手の背後を不意におそつてこれをつかまえたが、さらにその喉をしめあげ、からだを両足ではさみこむ。しかし相手は降参せずに立ちあがり、かれの喉をしめあげて手をはなさせようとして、その手の指の一本をこれ以上つかんでいられないところまで反り曲げる。指を反り曲げられたクビドの方は、苦痛から、相手の耳をかじる。これを見物しているクビドたちは、これをアンフェアでレスリングのルールに反するとしてこのクビドに腹を立て、かれにリングを投げつけている。さて、遠くのウサギを見逃さないように、われわれもそれを駆り立てるクビドたちに加わろう・・・」③。

かれはまずじつさに描かれた場面の前後におこるできごとを想起したうえで、時間継起の要素を絵のなかに注入する。レスリングの記述には、とうてい絵に描けない一連の行動とできごとがふくまれている。かれは絵にない思考や情念やときにはことばさえも、外から絵に注入し、香りや音の共感覚にもうつたえて、「さて、遠くのウサギを見逃さないように、われわれもそれを駆り立てるクビドたちに加わろう」というように、聴衆を記述されたその場面へと誘ひこむ。しかもこうしたいわばゼウクシスのイリュージョニズムは、あくまでもその画像の主題が意味するものの「解釈」へと捧げられている。文中にしきりにでてくる「というの」「なぜなら」といった意味を推論し説明する表現は、画像を見ることがらはけつして得られない知識であり、この点から見ても、ローザンドがいうように、ここにあるのは「修辞学的自然主義 (theoretical naturalism)」⁽⁴⁾ というべきものである。エクフラシスの主体は、絵を見て共感を感じる「見るもの」というより、絵を「読む」ことで「物語る」修辞学的語り手である。エクフラシスの目的は、詩人の「ことばによる絵画」の技倆を見せびらかすと同時に、読者に対して、絵をどう見るべきか、それにどう反応すればよいかを教えようとするものである。ここにはなお「詩は絵のごとく」が示しているような、そしてまた伝統的な詩と絵のパラゴーネがもとづいているような、絵画に対することばないしテクストと修辞学の

優位がはっきりと認められる。

古代のフィロストラトスのエクフラシスを継承したのは、マヌエル・クリュソロラス (Manuel Chrysoloras, d.1415) に代表されるビザンチンのヒューマニストたちである。中世のひとびとにとってイコシとは、人間の手になる「作品」として美的に経験され評価されるのではなく、それをつうじて神的なものにといたる手立てであり、それゆえエクフラシスも絵そのものではなく、描かれた当の主題に焦点をあわせる⁽⁵⁾。たとえば十二世紀終わりのニコラオス・メサリテス (Nikolaos Mesarites) は、コンスタンチノープルにある聖使徒教会を、フィロストラトスのエクフラシスの慣習を踏襲しつつ、描かれたできごとが現実に目の前でおこっているかのように記述している。しかもフィロストラトスとはちがって、かれは自分が目にし記述しているのはじつさいにはたんなる人工のイメージにすぎないことをもはっきりと表明する。かれはキリスト復活の場面を描いたモザイク画を記述したあとで、そこに描かれた使徒たちにむかつて直接、つぎのように話しかける。

「しかし、主がこうむったこうしただきことを感じどつている君たち、君たちはなぜ、いまだに躊躇しひるんでいるのか、なぜ以前のように大きな声で、君たちがふれたのが主であり神であると宣言しないのか、じつさいに手でふれることをつうじて、神秘的なやり方で君たちに啓示されたことがらを、われわれに証明して見せないのか。だが、君たちがわれわれのことを気にもとめないのは当然なのだ。というのも、われわれがここに見ること、またこの語りにおいて記述されることは、現実の生きているものではなく、命をもたずたんに描かれたものにすぎないからなのだ」⁽⁶⁾。

肉眼で見ることでできないものをもことばによって言及することで、メサリテスのエクフラシスは、描かれた世界を目の当たりにするゼウクシスのイリュージョニズムをこえて、もはや描かれることでできない「精神性の領域へといたる」⁽⁷⁾のである。

このように、古代のエクフラシスはビザンチンを介して、たとえばクリュソロラスの弟子でイタリア人のヴェローナのグアリートノ (Garinio of Verona, 1374-1460) によってイタリア・ルネサンスへと伝えられたが⁽⁸⁾、ノーマン・ランドはそこにひとつの変化を認めている。グアリートノのエクフラシスも、観者の目のまえに描かれた人物がいるようなゼウクシスのイリュ



図1 ピサネロ「聖エウスタキウスの幻視」
(1436-38)、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

二 絵画的描写の美的自立

ジョニズムに言及する一方で、「かれ」〔聖ヒエロニムス〕はここにいと同時に、どこか別のところにいるのである。洞窟はかれの肉体をしばっているが、かれの魂は、天上の自由をもっているのだ⁽⁹⁾。というように、メサリテスのなびザンチンのエクフラシスの特徴が認められる。しかもランドによれば、メサリテスとはちがって、ゲアリーノにとっては「絵の自然主義と宗教的意義とは、おたがいにつながっている。いいかえれば、絵の自然主義こそが……かれをより高次の物事を観想することへとみちびく」⁽¹⁰⁾。つまりここにはすでに、描かれた絵のリアルな表現そのもののへの関心が見てとれるというのである。ダント、ボッカチオ、アリオスト、タッソーなど、この時期の多くの詩人たちも、その詩のなかで架空の作品についての記述をしているが、ランドはかれらのうちにもこれと似た傾向を見ている。

一方バクサンドールは、ゲアリーノをはじめとする当時のイタリアのヒューマニストからアルベルティへといたる過程に、もうひとつの変化を認めている。ゲアリーノたちもつとも賞賛したのはピサネロだったが、かれの絵の特徴は多彩な細部描写にある(図1)。「多彩々(varietas)」とは修辞学上の価値のひとつである。ゲアリーノは物語の統一性にならずしも関係なく、これら個々の魅力的で目を驚かさすアイテムをとりあげ記述するのだが、バクサンドールはここから、ピサネロの物語る絵のスタイルと、ゲアリーノのようなヒューマニストのエクフラシスの語りのあいだには「真の一致がある」⁽¹¹⁾と見る。アルベルティの『絵画論』も、基本的には一四三五年時点での修辞学的ヒューマニズムの体系にもとづ

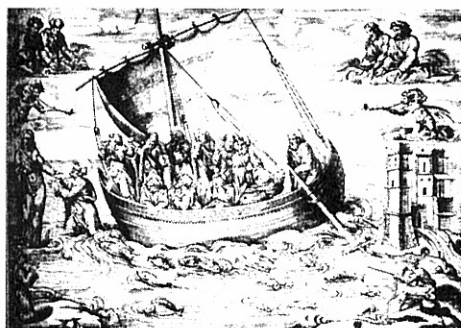


図2 ジョット「水の上を歩むキリスト」にもとづく銅版画

き、またヒューマニストの読者にむけて書かれたものである。たとえば第二巻は絵画的「構図（構成、compositio）」を主題としているが、バクサンドールによれば、アルベルティによる「構図」の定義は「修辞学のことばとカテゴリー」によっている。¹²「構図とは、描かれた作品の中の諸々の部分が、組み合わされるところの絵画の仕方である。画家の最も偉大な作品は歴史画である。歴史画の部分は人体であり、人体の部分は肢体であり、肢体の部分は諸々の面である。そして輪郭とは諸面の周辺を記す或る仕方以外ならない」¹²。

このからだを構成する四つのレベルからなるヒエラルヒーという考え方は、「修辞学そのものから由来する組織化のモデル」¹³であって、アルベルティはこれを絵画に応用した。ヒューマニストの学校で少年たちが習う「構成（構図）」とは、言語を構成する四つのレベルを組み合わせることで、単一の文章をつくる技術である。つまり語は句となり、句は文（主文、副文など）となり、文は文章となる。アルベルティは歴史画を、それがあたかもキケロによる完全文であるかのようにあつかうのである。絵画の諸部分の緊密な結合によってめざされるのは、「全体的な歴史物語（historia）」である。

アルベルティの「構図」の標準は、ピサネロではなくジョットである。かれは、ジョットの「水の上を歩むキリスト（Naviella）」（図2）でキリストの十一人の弟子たちが見せる多彩な表情や動作は、しかも恐怖という物語に共通のテーマに即した統一的な表現を見せていると考える。さらにアルベルティは、ここに描かれた人物たちの「心の動きは身体の動きによって知られる」というが、これは歴史画における感情表現のためにも、たんにこれを記述する詩人の想像力と修辞ではなく、克明に現実を再現描写しようとする画家の美的な技術を必要とするという認識を示している。ここには、詩人による古典的エクフラシスにはなかったルネサンスのエクフラシスのあらた



図3 ティツィアーノ「ヴィーナスへの奉
献」、マドリッド、プラド美術館

な関心事、つまりできごとを再現描写する画家の技術に対する美的関心が見られる。もともと、アルベルティにおいてもなお、古典的エクフラシスの伝統は生きている。かれは画家が受ける「あらゆる賞賛というものはその歴史画の着想のうちにある。美しい着想というものは、見ている通り絵が無くとも、その着想そのものだけで喜ばれるというほどの威力をもっているのが常である。人々はルキアノスの物語る、アペレスによって描かれたあの「誹謗」の記述を読んで感心する」⁽¹⁴⁾ というが、ここにはなお古典的エクフラシスに見られた、絵画に対することばと修辭学の優位が見てとれる。

アルバースによれば、ヴァザーリも古典的エクフラシスを受けつぎつつも、すでにアルベルティに見られた、詩人のことばによる物語と画家の美的技術による再現描写との「等置」という考え方をおしすすめた⁽¹⁵⁾。かれの革新は、描かれた物語の「着想(創意、invenzione)」に対して、観者の想像力によってこれに感情的に関与しこれを「読む」のではなく、自立した絵

画的構図のうちに物語を「見る」という美的経験に支えられてその物語に感情的に関与し、この立場から画家の技術を美的に批評するといういきかたにある。

フィロストラトスの『エイコネス』はルネサンスにおいて、かならずしもひろく読まれたわけではない。しかしヒューマニストたちに応じるように、画家たちのほうでも、古代のエクフラシスを絵画として復興しようとした。一五七八年に出版されたド・ヴィジユネール(Blaise de Vigenère)による『エイコネス』のフランス語訳は、一六一四年に再版されたが、それにはそれぞれの絵の銅版画がつけられていた⁽¹⁶⁾。ボッティチェリはアペレスの「誹謗」や「プリマヴェーラ」を描き、マンテーニャも「誹謗」を描いている。ティツィアーノも、さきあげたフィロストラトスの「クピドたち」にもとづく「ヴィーナスへの奉献」(図3)や「アンドロス島の人々」を描いたが、ローザンドもいうように、

かれはフィロストラトスの細部の描写のすべてに忠実であり、ここでは「絵画的統辞法は、テキストの統辞法とパラレルである」⁽¹⁷⁾。ティツィアーノ自身、神話を描いた自分の絵を「ポエジー」と呼んだというが、ここにはなお、絵画とテキストの類比にもとづく「詩は絵のごとく」が含意されている。だが、一六三〇年代にルーベンスがこれらティツィアーノの絵を模写するとき、かれはもはや「フィロストラトスのエクフラシスではなく、ティツィアーノの構成に、したがって文学的な報告にではなく、それにもとづく絵画的現実化に応じようとした」⁽¹⁸⁾。ローザンドによれば、ルーベンスにいたって、「エクフラシスのサイクルの第二期は閉じる。テキストはイメージ——間絵画性(interspictoriality)」⁽¹⁹⁾といってもよいだろう——に道をゆずった」のである。

三 美的イリュージョニズムと個人主体の構成

これまでに見てきたルネサンスにおけるエクフラシスの変化と、これに対応した画家たちの意識の変化は、ひとことでいえば「詩は絵のごとく」の格言が標榜してきた、物語る絵画に対するテキストと修辭学の優位からの解放であり、絵画の美的自立性への展開である。それはまたミニアチュールやステンドグラス、壁画に見られる、がんらい一画面に収まりきらないできごとを描きこむ異時同図法のように、絵画平面をたんにテキストを語るための物語言説(discourse)のメディアとしてあつかうやり方から、語られた物語世界(scene)の時・空間として構成することへの変化であり、描かれ、自立した物語世界内部のリアリズムへの傾斜である。この変化に応じて、当然のことながら、これを見る観者のまなざしも変化する。ルネサンス以前、モザイクやステンドグラスの画像イメージは、これを見るひととをとりまき、あらゆる次元からかれらに呼びかける建築的な環境空間の全体、いわば教会や聖堂という聖なるテキストにくみこまれている。これらのイメージの空間はドラマチックであり、宗教儀礼の劇場である。ひとは会衆として、この典礼空間というテキストの内部をあらかじめ定められた秩序にしたが

って移動しつつ、その壁面上に展開するイメージのサイクルを目で追うことで、そこにひびきわたる聖なることばの具現に立ちあうものである。このような中世・ビザンチンの視覚体制は、ジョット以降のフレスコ画において変化しはじめる。ジョットのフレスコは、一方でおおことばによる物語の連鎖に支えられたサイクルを構成しつつも、他方ですでに各場面はそれぞれ独立した画面として自立しはじめる⁽²⁰⁾。それにつれて、これを見る観者も儀礼的な会衆から個人としてとりだされて、この特定の画像の受容者として特殊化される。それはやがて、ブライソンがいうように、「個別化された見る主体」⁽²¹⁾を構成するだろう。

この変化を促進したひとつの要因は、もちろんルネサンスの遠近法とそれがもたらしたリアリズムである。アルベルティの遠近法にもとづく一面面全体の統一的な「構図」は、テキストにおける措辞の多彩さに対応した表情や身振り、できごとの多彩さと、それらの細部がすべて均等になう普遍的な意味を描こうとするピサネロのような絵画に対して、テキストの物語と意味という点からして関与的ではない細部、物語の必然的な意味からすれば偶然性という余剰を導入するが、それこそがリアリズムを保証している。それだけではない。それは、一枚の絵画の前に立つて、これを見る個人主体の美的なまなざしを構成し、さらにこの美的経験のうちに、個人主体を描かれた物語世界へととりこみ関与させるための、物語る絵画におけるあらたなナラトロジーを構成するものでもある。この点でも、アルベルティは分水嶺をなしている。かれは歴史画というものが、これを見る観者との関係でどうあらねばならないかについて、つぎのように述べている。

「歴史画の中では、そこで起こっていることをわれわれに忠告したり、教えたりしてくれる人、また見るようにと手で招いてくれる人、誰もそばに近寄らないように顔を歪め、目を血走らせて脅かす人、何か危険もしくは不思議な出来事を示す人、彼らと共に泣いたり笑ったりさせてくれる人、そのような人を見るのは好ましいことだ」⁽²²⁾。

ここには、おそらくアルベルティ自身はそれと気づいていないようだが、歴史画を見る観者が絵に対してとる、新旧ふたつのこととなった関係と反応とが語り出されている。ひとつは、歴史画の登場人物が観者を見つめ、これと視線を交わし、画面内の



図4 フラ・アンジェリコ「聖母子像」、
フィレンツェ、サン・マルコ美
術館

人物やできごとを指でさし示すことで、観者に直接語りかけ訴えかけようとする、古典的エクフラシスにも見られた関係であり、それがもたらす古典的修辭学的な効果である(図4)⁽²³⁾。もうひとつは、観者が描かれた物語世界のなかで泣いたり笑ったり悲しんだりしている人物と「ともに」この物語世界に立ちあう関係であり、それがもたらす共感のうちに観者自身も泣いたり笑ったりする、よりあたらしい物語経験の美的効果である⁽²⁴⁾。

この、人物との共感において観者が物語世界にまきこまれるという美的経験を、古典的なゼウクシスのイリュージョニズムと見るのはおそらくまちがいだろう。ここで問題になっているのは、描かれたできごとを観者の立つ現実世界へとつなげることで虚構と現実の境界をなくそうとするトロンプ・ルイユ効果ではなく、これとは逆に現実の観者を、それが絵であることを承知した上で、しかもこの物語世界の内部へとまきこみ共感させようとする美的イリュージョニズムである。それは、一方で絵画や彫刻がまぎれもなく一個の自立した作品という人工物だと認識しつつ、他方でこれをそのような自立した美的対象として鑑賞し経験する、近代的な個人主体の美的な態度の成立を意味している。そうだとすれば、近代のエクフラシスには、そのようなあたらしい作品受容のありかたが認められるはずである。そのような近代のエクフラシスの典型を、われわれはデイドロのサロン評に見ることができる。

なるほどデイドロにあっても、絵は完全に読解可能でなければならない。絵を物語文において読み解こうとするデイドロのエクフラシスも、それゆえ古典的エクフラシスの伝統に立つものと見える。だがデイドロのエクフラシスが示しているのは、ブライソンもいうように、ことがイメージをこえてで、できごとの細部の描写へと拡散していくのではなく、「イメージを中心的なテキストへと還元しようとする傾向」⁽²⁵⁾である。ここでは、イメージがそれにさきだつテキストの意味の図解として奉



図5 ヴェルネにもとづく銅版画（1767年
サロン）

仕し、描写が物語の普遍的な意味や道德的議論に奉仕する古典的エク
フラシスとは逆に、ことばがイメージに奉仕すること、物語が描写に
奉仕することが問題である。ここでは古典的エクフラシスのエナルゲ
イアのように、ことばが喚起する心的イメージの形成とそれによる修
辞的な説得効果ではなく、絵を見る美的経験、絵の視覚的效果を名指
すためにことばが奉仕している。

なるほど、ヴェルネ (Claude-Joseph Vernet、1714-89) の七枚の風景
画の記述では、デイドロはフィロストラトスと同種のフィクションを
用いる。かれはたまたま海に近い風光明媚な地方にきていて、ふたり
の子供の家庭教師をしており、この土地にくわしいひとりの神父にと
もなわれて散策にでかけ、そこでつぎつぎに目にする六つの美しい風景を描写する。最初の光景についての記述は、つぎのよ
うにはじまる (図5)。

「わたしの右手、遠くへだたったところに、山がそびえて、その頂を雲にむかつて高くもちあげていた。ちょうどそのとき、
たまたまひとりの旅人がそこに立ちいたって、からだをまっすぐに、そして静かにそこにたたずんだ。その山の麓は、手前
の岩塊にさざぎられて、われわれのところからは見えなかった。この岩の足下は、上がり下がりしながら、われわれの視界
を横切つてのびており、これによってそれはこの光景 (a scene) の奥行きを、前景と後景とに分かっていた……この砂利
の多い土手がむこうの低地へと傾斜していくところに、覆いをかけられひとりの農夫に御せられた荷車が見えたが、それは
この土手のむこうに望める村のほうへとおりていった。これもまた、いかにもおあつらえ向きの偶然なのだが、芸術ならそ
のようにしつらえることだろう。わたしのまなざしは、砂利の多いその土手がむこうにのびていくその稜線をかすめて、村

の家々の頂にであい、さらにそのさき、やがて平原が空と境を接するところまで深く入りこみ、そのうちへととけこんだ」(26)。

ここまできて、デイドロは神父と、このような風景を描ける画家がいるかという問題について議論をはじめが、デイドロは神父にむかつてヴェルネの名前をあげつつ、「サロンにいつて見たまえ、そうすれば君は、実り多い想像力が、自然についての深い研究にたすけられて、われわれの芸術家のうちのひとりの芸術家に靈感をあたえて、まさしくこのような岩、このような滝、そして風景のこのような一面を描かせたのを見るだろう」(27)というのである。

たしかに、デイドロの記述はフィロストラトスのそれに似ている。にもかかわらず、ここには決定的なちがひがある。かれが名指して記述するものはすべて、ヴェルネの絵に描かれている。かれの記述は、絵画をきっかけとしてことばが自由に風景やできごとを語りだし、これによってみずからの華麗な技巧を見せびらかす修辭家のそれではない。デイドロにとっての関心事は、一枚の絵の美的経験であり、一枚の絵に描かれた世界と風景のただなかにみずから立ち入り、そこから自分の右手に横たわり、はるかむこうにひろがり、頭上高くそびえるものへとみずからの「まなざし」をむけることで、そこに立ちあらわれてくる光景を味わい、こうして絵のままで「我を忘れるといういつそう甘美な快楽 (le plaisir plus doux encore de m'oublier)」(28)に身をゆだねることである。もちろんデイドロのこの経験は、古代のゼウクシスのなイリュージョニズムではありえない。

デイドロがヴェルネの絵を記述するのに自然の風景の散策というフィクションを用いたのも、現実と虚構がひとつつながる古代のゼウクシスのなイリュージョンのためではない。描かれた世界のなかにみずからはいりこむ美的イリュージョンの成立のためにはどうあつても、現実には自分はそのような風景にいるわけではなく、これは虚構だという意識を必要とするからである。じつさいデイドロは、ヴェルネの六枚目の絵のエクフラシスのさいごに、つぎのようにつけ加えている。

「芸術家だ、つて——そうなのだ、わが友よ、芸術家なのだ。いまやわたしの秘密はもれてしまい、もはやどうしようもない。ヴェルネの月光 (Clair de lune) の魅惑についてひきずりこまれて、いままでわたしがあなたに作り話 (un conte) を語ってい

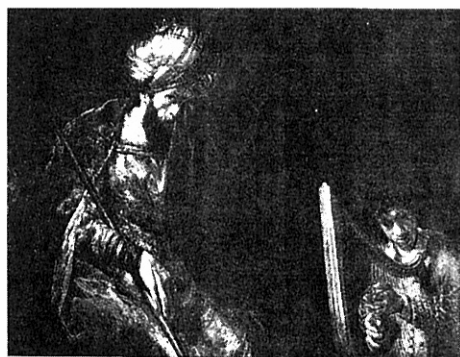


図6 レンブラント「ダヴィデとサウル」、ハーグ、マウリッツハウス美術館

たこと、わたしがほんとうの自然を目の前にしていると装っていたこと（そうしたイリュージョンはいかにたやすいものだったことか）を忘れてしまったのだ、そして突然、自分があの田園ではなく、サロンにすることに気がついたのだ・・・それは、あなたがわたしの描写を現実の風景だと思ったこと、そしてまたわたしたちの談話にその風景を引き入れたのも、そもそも描写というものがもつ退屈と単調さとを断ち切るためといつてよいだろうか・・・そういうわけで、わたしがこれからあなたに話そうとするのは、もはや自然のことではなく芸術のことであり、神についてではなくヴェルネについてなのだ」(29)。

四 「没入」の「タブロー」

近代の美的イリュージョンイズムがもたらしたもうひとつの面は、絵画の「語り」の変質である。アルパースは、テクストの優位のもとにある古代およびルネサンスにおける絵画の物語にあっては、「再現模倣 (imitation)」は、できごとや行動の「物語に対する関心の端女である」(30) という。これはちょうどジュネットがいうように(31)、古代以来文学において「描写」は「物語」の端女であったという事態とパラレルである。この伝統に対して、物語に対する描写の優位というあらたな傾向は、アルパースによれば、カラヴァッジョやベラスケス、レンブラントやフェルメールといった十七世紀のリアリズムの画家の絵のあるものに共通してみられる特徴である。なかでもレンブラントは、絵画的描写のリアリズムに、これまでにはなかったあたらしい相貌をもたらしただ。たとえば「ダヴィデとサウル」



図7 シャルダン「素描家」(1759年サロン)
にもとづく銅版画

フリードが十八世紀フランス絵画に注目する「没入」のモチーフと同種のものである。

フリードが、十八世紀半ばのフランス絵画に成立するあらたなモチーフを「没入 (absorption)」と呼んだのも、こうした自立した作品とこれを見る主体としての個人とのあらたな関係と、そこに成立するあらたな絵画経験、美的イリュージョンズ的な作品受容の一面をとらえたものだろう。かれによれば、一七五〇年代は、フランス絵画におけるひとつの分水嶺をなしている。たとえば一七三〇年代以降、シャルダンとはさかんに「没頭 (engrossment)、反省、夢中、呆然、あるいはなにかそうした状態」⁽³³⁾にある人物や行動、つまりフリードが「没入」と呼ぶモチーフを描くようになるが、それは世紀半ばには、それまで主流だったロココの「凝った趣味の、感覚にうつつたえ、細部にわたって装飾的な絵画」に対する反動のなかで評価され、時代の趣味となる。一七三八年に描かれ、ふたたびおなじモチーフで一七五九年のサロンに出品されてひとときわ評判をとった「素描家 (Le Dessinateur)」(図7)について、『百科雑誌 (Journal Encyclopédique)』の匿名批評家は、「それはひとりのわかい男が素描をコピーするのに従事しているところを描いている。ひとはただ、わかい素描家のうしろ姿のみを見る。それにもかかわ

(図6)では、もはやそれは英雄の物語を語る歴史画ではなく、ある個人の肖像画と化している。ダヴィデとサウルのあいだには距離がおかれ、ふたりのあいだにあるべき物語の「構成上の、あるいは劇的な関係」は欠落するが、その結果「それぞれの人物に、それぞれが完全にかれ自身あるいは彼女自身であるための余地を与える」ことになる。レンブラントは、これらの人物とへともに「観者がみずから反省し考えるために、観者に「その芸術の内部にはいるように要請する」⁽³²⁾。アルパースがここで、画中の人物が「完全に自身である」ような構成と考えているのは、おそらくはマイケル・



図8. ヴァン・ロー「説教を書きとらせる聖グレゴリウス」(1765年サロン)にもとづく銅版画

シャルダンはこの没入のモチーフを、以前にはそれと混ぜ合わされていた他の要素からひきはなして「純化」したのである。

フリードによれば、没入のモチーフにおいて問題になっているのは、「内面性 (inwardness)」の表現であり、観者がそれを「あたかも自分の内部から」感じとる「あたらしい、非窃視的でつよく感情移入をうながす調子」⁽³⁵⁾である。このようなあたらしい作品受容の傾向は、デイドロのサロン評にもうかがえる。ヴァン・ローが一七六五年のサロンに出品した「説教を書きとらせる聖グレゴリウス」(図8)についてデイドロは、「その自然、真実、孤独、書斎を包む沈黙、その部屋を、そこに描かれた光景や行動や人物たちにもっともふさわしい (la plus analogue) やりかたで満たしている甘く優しい光——わが友よ、これこそこの作品 (composition) を崇高たらしめているものであり、プーシェのけつして思いよらなかったものののだ」⁽³⁶⁾という。

ここでデイドロがヴァン・ローの「没入」と対比するプーシェの絵の特徴とは、人物があたかも舞台を見る観客に直接訴えかけるような、大げさで芝居がかった身振りや表情や演出にしたがったロココ絵画の演劇性である。じつさいデイドロは戯曲作家に対して、「芝居がかったとんでん返し (coups de théâtre)」を断念して、登場人物をより自然で自分のおかれた状況に没入

らず、作者はわかい男のおかれている状況 (la situation du jeune homme) の真実と本性とをあまりにもみごとにとらえているために、最初にその絵を見ただけで、この素描家は自分がいましていることに最大限の注意をはらっていると感じないでいることは不可能である」⁽³⁴⁾と評している。こうした絵は一七五〇年代以降、シャルダンのほかにも、グルーズ (Jean-Baptiste Greuze) やヴァン・ロー (Carle Van Loo) などにも典型的なかたちで見いだされるようになる。「没入」の伝統はすでに十七世紀には見られるが、それがきわだつのはもちろんレンブラントでありフェルメールである。

したようすで配置し、観客に直接語りかけることなく、視覚的に自然な「タブロー」を追求することを勧める。「作家も俳優も、観者を忘れ、すべての関心は人物に関係づけられることが必要である」⁽³⁷⁾。デイドロは、タブローにおいて「すべてのシーンはそれぞれに、他とくらべてとくに関心を引くひとつの位相、ひとつの視点 (un aspect, un point de vue plus intéressant) をもっている。それはそこから見られなければならない。その位相、その視点のために、他の従属的な位相や視点を犠牲にせよ」⁽³⁸⁾という。こうしてロココに対する反動は、歴史画についての「あたらしい、明確に劇的な (dramatic) 概念」⁽³⁹⁾を形成した。それは、かつての絵画がむりにもテクストを物語ろうとするために考案された異時同図法とはまったく逆に、絵画内部に描かれたすべての要素や関係が示す「因果的必然性のはっきりと、しかも一瞬のうちに見てとれるような」絵画的統一性を、したがつて「単一の……行為における単一の瞬間 (a single moment) の劇的描写」⁽⁴⁰⁾を要請する。

この時代に、演劇をもそのつど一瞬の「タブロー」と見る見解は、デイドロにかぎらない。すでにドービニャックは「演劇は一つのイメージであるから、二つの異なった原型から一つのイメージを作れないように、二つの筋が一つの作品の中で上演されることは不可能である」⁽⁴¹⁾といい、またデュボスも「ひとつの悲劇は無数の絵を含むと私は答えたい。イーピゲネイアの犠牲の絵を描く画家は行為の一瞬しか画布の上に表現できない。ラシーヌの悲劇はこの行為の幾つかの瞬間をわれわれの眼前に出し、様々な挿話が互いに双方を悲愴にする」⁽⁴²⁾という。ここでデュボスが言及しているのは上演よりも劇詩であること、またデイドロにしても「われわれの心は動くタブローであり、それにしたがってわれわれはたえまなく絵を描く (peignons)」⁽⁴³⁾といい、また「こうしたタブローは、舞台ではこれまで起こりえなかったことを認めたまえ」⁽⁴⁴⁾というように、かれのタブローもまずは戯曲を「読むこと」で得られる心的イメージとして想定されていることを考えるとき、おそらくこうした思想の背景には、ことばの意味を「観念||絵画的イメージ」とするロッキ的な哲学と、これにつらなる十七世紀以来の「描写詩」ないし「絵画詩」の伝統があるのだろう⁽⁴⁵⁾。

五 肉眼の「視角」と語りの「視点」



図9 ル・ブラン「ロシア風牧羊人画」(1765年サロン)、バウムガルテン・コレクション

演劇性に対する「没入」の美学は、タブローという自立的で統一的な作品概念と、時・空間のリアリズムによって構成された閉じた「作品」物語「世界」と、それを美的に見るあらたな個人主体を生みだした。フリードによれば、このような事態は「絵画と観者のあいだの関係にひとつの大きな変化」をもたらし、そこからこの時代特有の、それゆえ現代のわれわれには理解しがたいひとつの「パラドックス」が生じるといふ。絵画は見られるために描かれ、観者を前提している。それは観者を魅了し、絵画世界に「まきこまれた完全な忘我の状態」におく。しかし、絵画のなかの人物たちが自分の情況に没入すればするほど、これを見る観者は、そこに描かれた人物の世界からは排除される。人物たちは自分がだれかに見られていること、自分の前に観者が現前するということを忘れている。パラドックスは、「ただ観者の不在ないし非存在というフィクションを打ち立てるこ

とによってのみ、観者が現実絵の前に立ち、絵に魅了されるといふことが保証されることができる」という点にある。いまや絵のまえに立つ観者の存在は、「絵画にとって、かつてなかったほどに問題なものとして立ち現れた」⁽⁴⁶⁾。そしてフリードによれば、このパラドックスに身をもってかかわったのも、デイドロである。

デイドロは、ヴァン・ローやグルーズのような「歴史」物語「画」において、これを「演劇的」にしないために、画家は現実絵の前に立つ観者を忘れるべきだという。現実にはタブローの前に立つ観者が、そのように我を忘れてそこに描かれているフィクションを楽しむとしても、観者自身がそのできごとの目撃者として、そこに現

前するわけではない。しかもその一方でデイドロは、すでに見たヴェルネの風景画やル・フランス (Jean-Baptiste Le Prince) の牧人画のような絵画についてのエクフラシスでは、観者として自分自身がまるでその風景のなかにじっさいに踏みこんで、描かれた道を一步一步あるき、そのつどあらわれる景色を眺め、あるところで腰をかけて休息するといった物語を語っている。たとえばル・フランスの描いた「ロシア風牧人画」(図9)について、かれはつぎのように記述している。

「この作品は、魂に直接しみわたる。わたしは、まさにそこに自分がいることに気づく。少年がアシ笛を吹いているあいだ、わたしは老人とかれの若い娘とともにこの木にもたれかかって、からだを休めるだろう。少年が笛を吹くのをやめ、老人が指をもういちどそのバラライカにおくとき、わたしは少年の側に移って腰をおろすだろう。やがて夜が忍びよれば、われわれ三人はともに、この善良な老人にしたがって、かれの小屋へとおもむくだろう。ひとがこのように思いをめぐらせ、あなたを描かれた場面へとおきいれ、こうしてそこから魂が心地よい感覚 (une sensation délicieuse) を受けとめる絵は、出来の悪い絵であるはずはけっしてない」(47)。

フリードはここに、絵画に描かれた行為やできごとから観者を徹底的に排除するという、デイドロの教理にいちじるしく反するもうひとつ別のフィクション、つまり観者みずから描かれた世界のただなかに足を踏みいれるフィクションを認めるのである。(48)

絵画と観者の関係をめぐるデイドロのこのような矛盾を、フリードは最終的に、歴史Ⅱ物語画と、とくべつの歴史Ⅲ物語をもたない牧歌的風景画というジャンルのちがいとして説明する。フリードのいうところを解釈すれば、つぎのようになるだろう。歴史画を典型とし、風俗画をもふくむ物語絵画のばあいには、観者は自分の行為や情況に没入している人物に同一化し共感をもつことで人物や絵画世界に「関与」するが、絵画世界自体は閉じた世界であり、人物たちも自分とはまったく別の他人であるから、そのなかに現実の観者自身がいることはない。一方牧歌的絵画のばあいには、観者が同一化するべき人物がないために、そのかぎりでは観者は絵の外に立ちどまらざるを得ないのだが、しかし観者は、そこに描かれたような現実の自

然について、自分もこれまで経験したことがあるために、自分の身にそなわったこの「特殊な心理肉体的 (psycho-physical) 条件」⁽⁴⁹⁾をたよりに、想像的にはみずから絵画に描かれた自然のただ中に立ち動きまわる、というのである。

だが、この奇妙でまわりくどい説明には、あきらかに混乱が見られる。じつさいには、絵画を見る経験がジャンルによつてことなるわけではないし、そもそもそこには、フリードが考えるようなパラドックスがあるわけでもない。ここでパラドックスと見えたものは、じつは絵画と観者のあいだに介在するふたつのこととなった関係を、ひとつのものと混同するところに由来する。絵画がそもそも観者に「見られる」ことを前提にしており、じつさいに観者が絵画の前に立つこと、それは絵画平面という視覚メディアに対して観者が立つ、物理・光学的な肉眼の「視角 (アングル)」の問題である。ルネサンス以前の「読まれる」絵画とはちがつて、たしかにルネサンスの遠近法は、絵を「見る」個人主体の肉眼の位置を特定し、この視角を中心に画面に描かれた物語世界の知覚的にリアルな時・空間を構成した。これに対して描かれた世界のできごとや人物や風景、行為や情況や感情に対する観者の美的な関係とは、観者がこの物語世界とそこでおこる一連のできごとをどの視点、だれの視点から見て理解し経験するか、あるいはそのためにどの視点、だれの視点から物語を語るかという、ナラトロジ的な術語としての「語りの視点」の問題である。そしてデイドロにも、またブライソンやフリードをはじめとする現代の多くの論者にも、この「視角」と「視点」の意識的で明確な区別がないために、その議論はしばしば混乱する。

六 へともにある 視点と内面性のドラマ

じつさいには、デイドロが絵画について、それを見た自分の美的経験を記述するとき、そこにはあきらかに視角ではない「視点」について触れたものがある。そして、デイドロの記述に対してフリードがこころみる分析も、やはり本人は自覚せずとも、「視点」に言及している。デイドロはファン・ダイク（現在ではルツィアーノ・ボルゾーネ Luciano Borzone 作とされている）



図10 ボルゾーネ「ベリサリウス」(1620年代)にも
とづく銅版画

のベリサリウスのエピソードを描いた絵(図10)について、つぎのように記述する。

「われわれの眼を引きつけるのは〔ベリサリウスではなく、これを見まもる〕兵士の姿であること、またそれが他のすべてをわれわれに忘れさせるように思われるということはたしかなことだ。スアールと伯爵夫人とは、これは欠点だといった。わたしはといえば、それこそまさに、この絵を道徳的にしているものであり、またその兵士はわたしの役割を演じているのだと主張した。……もしひとがタブローを描こうとして、観者のことを想定したならば、すべては失われる。そのような画家は、ちょうど平土間の観客に話しかける俳優がその劇場の面の外にでるように、かれのカンヴァスの外にでることになる。……もしひとが兵士のそばに (*à côté du soldat*) 立つならば、ひとはその兵士の顔の表情

(*physionomie*) をみずからのものとするだろうし、それゆえそれが兵士のものであることに気づかないだろう」(50)。

ここでフリードは、デイドロに代表される現実の観者は「あたかも自分自身を兵士の姿のうちに見いだし、こうして絵画世界へと接近する特別に親密なモードを授与されるように導かれる」(51)と解釈する。さらにフリードは、ダヴィッドの「ベリサリウス」(一七八一年のサロン、図11)において遠近法の消失点が画面の中心にではなく、左端に位置する兵士に設定されている事実を指摘しつつ、そこに「空間構成ないしコンポジションの組織化よりも、観者の位置設定にかかわる遠近法構造のべつの位相」を認めている。伝統的な遠近法が、絵画のまえに立つ観者の現前とは独立に、画面内の一貫し自立した「ある空間的イリュージョンを投影するのに対して、「ベリサリウス」における遠近法と空間的イリュージョンは、逆に観者を、絵画の一方のはしに、ベリサリウスの姿からはなれて、兵士の媒介的な姿のほぼ直前の位置に投影する——より正確にはおくことに奉仕



図11 ダヴィッド「ベリサリウス」(1781年サロン、リール、ウィカール美術館)

の地点において観者を想像的に現前させようときそいあう、複数の視点の描写」⁽⁵³⁾があることに言及している。この画面内に設定された「複数の視点」をフリードはまた、「遠近法的統一性の断片化」と呼ぶ。

ここでフリード自身が混乱しつつ分析しているのは、画面構成上の「視覚的」原理としての遠近法が設定する観者の「視角」の問題ではなく、それとは原理上べつの問題である絵画的物語世界における「読者」観客」のナラトロジ的な「視点」の発見ないし発明と、その絵画的な解決の問題である。要するに「ベリサリウス」についてのデイドロの記述やフリードの分析において意識されないまま言及されているのは、トドロフが物語の人物とへともにある「視点」と呼び、ジュネットが人物への「内的焦点化」と呼ぶ、とりわけ近代小説が開発した語りの「視点」に、物語る絵において対応するものである⁽⁵⁴⁾。またデイドロの牧歌的絵画における観者の絵画的風景への踏みこみの経験の記述は、特定の人物に内的焦点化するわけではないにしても、

している」⁽⁵²⁾。つまりダヴィッドの絵は、デイドロがヴァン・ダイクのコンボジションに対してもつたのと同種の観者の反応を意図して、そのような独特の空間構成をとっている。ダヴィッドはまた、兵士の位置を画面後方に設定することで、絵の前に立つ現実の観者の位置とは逆に、画面後方のこの位置に観者ができごとを見る視点をおいた。こうしてダヴィッドは、絵画をカンヴァスの前に立つ観者の「視点」(われわれならこれをむしろ「視角」という)とはことなつた「複数の視点」に対してひらいたのだ、というのである。フリードはまた、ヴェルネの風景画にも、ヴェルネが影響を受けたサルバトル・ローザやクロードにはない特質、つまり絵画内部に描かれた道や小道や上り坂、橋、遠くの船、そしてそこに身をおく旅行者たちといった「形象(imagery)」のそれぞれが「他ときそいあつて観者の注目をひこうとし、またある意味でそのつど

語りの視点を物語世界内の特定の位置、特定の現存在の位置(Ds)に設定し、そこから風景や物語が展開する環境世界の情況を読者や観者に見せようとする語りである。これは、特定の人物に内的焦点化しないという点からすれば「全知」の視点といいたくなるが、古典的な「全知」の視点、いわゆる「神」の視点とはちがう。ルネサンス以前の、そしてなおビサネロなどに典型的に見られる「読まれる」絵の語りは、すべてを均等に俯瞰し見とおし、そこでおこる個々のできごとや行為や人物のあらかじめ定められた普遍的な意味を明確に一義的に「説明」し、それゆえ語られる世界に対して超越的な「全知」の、「神」の視点である。アルベルティ的な遠近法は、たしかに絵を見る個人主体の特定の眼を前提するが、しかしその眼は消失点に位置する、肉体をもたない一眼の抽象的で純粹な視角として、見られた世界とその情況にみずからはまきこまれることなく、その世界を構成する超越論的な視点である。ここでは語りの「視点」は抽象的で超越論的な「視角」に重ねあわされており、それゆえそれはなお古典的な「全知」の視点を完全には脱していない。これに対して、特定の人物ではなく「無人称」(バルト)⁽⁵⁵⁾ではあっても、やはり世界内の特定の位置情況に立つ視点からの語りを、われわれはいま、映画の「情況設定ショット」にならって、「情況設定」の視点、あるいはより簡潔に「情況」の視点と呼ぼう。近代絵画が、遠近法の視角とは原理的にことなつたへともにある「視点」と「情況」の視点を発見し発明するためには、まずはそれが絵の前に立つて絵画世界を一望の下に見る現実の観者の遠近法の「視角」とは原理的にことなるものだということについての認識が必要である。観者が絵画の物語世界に踏みこみ没入するには、観者が現実には絵の前に立つてこれを見ているという、その肉眼の「視角」の事実性を忘れる必要がある。これは絵画世界内に位置する「語りの視点」としてのへともにある「視点」と「情況設定」の視点的発明のための必要条件であつて、ここにはなんらパラドックスはない。そしてこの点で、たしかにこの発見と発明は、フリードが指摘するように没入のモチーフの発見と歩をともしており、おそらくはすでに十七世紀にはじまり、十八世紀に一般化し、十九世紀に確立するものである。



図12 シャルダン「お茶を飲む婦人」、ハンテリアン・アート・ギャラリー、グラスゴー大学

定の感情的雰囲気であり、つまりは兵士とへともにある共感である。ここに描かれているのは、たんに歴史物語のできごとを全知の視点から語り、意味づけ、教訓をあたえる修辭学的な語りではなく、描かれた世界が特定の位置、特定の視点に立つ人物の内面に対して、ほかでもないかれにとつての意味や情況として立ちあらわれてくる「内面性のドラマ」である。

バクサンドールがシャルダンの「お茶を飲む婦人」(図12)についてつぎのように記述するとき、そこで語られるのも、このような内面性のドラマといえるだろう。

「シャルダンは、十八世紀のもっとも偉大な物語画家のひとりである。かれは買い物籠にはいつているようなものからひとつのストーリーをつくりあげることができ、またしばしばそうする。かれは実体(substance)——戦ったり、抱擁したり、大げさな身振りをする人物たち(titans)——を再現描写することによって物語るのではなく、ほんの一瞬の感覚作用であるかのように装われた知覚経験のストーリーを物語る。……われわれが「お茶を飲む婦人」のなかに見るものは、そこで演

没入のモチーフにおいては、その「内面性」が問題となっていた。人物が自分の行為に没入しているとき、その姿や表情、そしてかれをとりまく情況とは、かれの内向するまなざしが見つめ、かれの夢中の意識が了解し経験している世界、つまりはかれの内面を透過し、かれの内面の動きによって色づけられた世界的情況であり、あるいはかれの存在をつつみこむ「雰囲気」であり、その意味で、ハイドガーのことはを使えば、かれの現存在のおかれている「情態性」、つまりは「かれの情況」である。ペリサリウスをじっと見つめる兵士がわれわれ観者の「役割を演じる」とき、われわれが兵士に「そくして立つ」とき、他の人物を忘れて兵士に「内的焦点化」するとき、われわれが感じ理解するのも、ペリサリウスを目のまえにして兵士がおかれた存在情況とその自己了解としての情態性であり、特

じられる注視というふるまいの記録 (an enacted record of attention) であり、それをわれわれもみずから、その描写の明瞭さや他の諸特徴にみちびかれて即座に再演する (re-enact) のであり、そしてこの注視の物語は、内容がきわめて密である。そこにはさまざまな焦点や、固定のための特権的な視点や、失敗や、緊張緩和を示すそのつど特徴的な様態や、対比の意識があり、そしてまたついに知り得ないものについての好奇心がある」⁽⁵⁶⁾。

ここでバクサンドールが「知覚経験のストーリー」あるいは「注視の物語」と呼ぶものこそ、描かれた絵画世界に位置してそこから事物を注視してみる人物の内面のプロセスとして、まさにわれわれのいう「情況」の視点ないしへともにある「視点からする個人の世界経験の生成の物語」とすべきである。ブライソンはそこに、シャルダンに特有の「内的で私的な (inward and private) もの」、独自の「雰囲気の本質」⁽⁵⁷⁾ を見ている。ブレイダーもまた、シャルダンの絵にわれわれが経験するものを、「視覚 (vision) のある種のドラマ、まさに絵を見るドラマ」⁽⁵⁸⁾ と呼ぶ。絵が知覚経験のストーリーを描くとき、それが感覚作用の「ほんの一瞬」の物語を描くタブローとなるのは当然である。これによつて絵は、それ以前の物語る絵においてそうであったように、時間の連続のなかで展開するテキストに従属し読まれるものではなく、絵にほんらいの「いま・ここ」の瞬間にわたる個人の知覚の物語を見とどけるものになる。

十七世紀オランダ絵画と、そして十八世紀フランス絵画における「没入」のモチーフが告げているのは、フリードやブレイダーがいうように、近代の美的自立性と美的仮象論 (イリュージョニズム) の美学である。それはまた、われわれが見たように、普遍的な世界秩序を語ろうとする古典的な叙事詩の「全知」の視点に対して、世界内の特定の位置に立つて、そこで見てくる世界の「情況」を感じとる個人の内面のリアリティーを語ろうとする近代小説が考案した語りの視点、へともにある「視点と「情況」の視点に対応する絵画的構成と、それに応じる観者のあらたな作品受容をも告げている。その意味でブレイダーのように、絵画における「没入」とカントの「反省」と、シラーの近代文化の本質的な条件としての「情感性 (sentimentality)」と、そして一七九〇年代のゲーテ、シラー、ワーズワース、コールリッジらの手になるバラッドというロマン主義の抒情詩に

見られるような特質とのあいだに「類似、あるいは同型性」⁽⁵⁹⁾を認めることは、まちがいでないだろう。そしてこの点でも、近代小説の祖のひとりであるリチャードソンをあれほど称揚したディドロは、象徴的な位置を占めているのである。

注

- (1) Philostratus the Elder, *Imagines*, The Loeb Classical Library, 1979, Book I, 23, p. 89f.
- (2) *ibid.*, Book I, 1, p. 7.
- (3) *ibid.*, Book I, 6, p. 23f.
- (4) David Rosand, Ekphrasis and the Generation of Images, in: *Arion (A Journal of Humanities and the Classics)*, 3rd, Ser. I, 1, 1990, p. 66.
- (5) L. James and R. Webb, 'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium, in: *Art History*, vol. 14, No. 1, 1991, p. 12.
- (6) Nikolaos Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, edited and translated by G. Downey, in: *Transactions of the American Philological Society*, vol. 47, part 6, 1957, p. 888.
- cf. Norman Land, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, The Pennsylvania State U.P., 1994, p. 51.
- (7) L. James and R. Webb, *op. cit.*, p. 11.
- (8) cf. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford at the Clarendon Press, 1971, p. 88.
- (9) Land, *op. cit.*, p. 73. cf. Baxandall, *op. cit.*, p. 92f.
- (10) Land, *op. cit.*, p. 73.
- (11) Baxandall, *op. cit.*, p. 96.
- (12) アルベルティ『絵画論』、三輪福松訳、中央公論美術出版、一九七一年、四一頁。
- (13) Baxandall, *op. cit.*, p. 131.
- (14) アルベルティ、前掲書、六三―六四頁。
- (15) Svetlana Alpers, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, p. 200.

- (16) Blaise de Vigenère, *Les images ou tableaux de plate peinture de Philostrate Lemnien sophiste grec* (1578) 1614 (銅版画挿絵入り)
- (17) Rosand, op. cit., p.90.
- (18) *ibid.*, p.96.
なおルーベンスについては、中村俊春「ルーベンスとティツィアーノ 第十六号〜第十八号、一九九五〜一九九七年、がくわしい」。
- (19) *ibid.*, p.100.
- (20) cf. Hans Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, ed. by H. L. Kessler and M. S. Simpson, 1986, p.153f.
cf. Norman Bryson, *Vision and Painting*, Yale U.P., 1983, p.98.
- (21) Bryson, op. cit., p.98.
- (22) アルヘルティ、前掲書、五一頁。
- (23) cf. Claude Gandelman, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Indiana U. P., 1991, pp.14-35.
- (24) cf. Felix Thürlmann, *Betrachtungsperspektiven im Konflikt: Zur Überlieferungsgeschichte der > vecchiarella < (Anekdote, in: W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin, 1992.*
- (25) N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge U.P., 1981, p.185.
- (26) *Diderot Salons*, vol. III, 1767, text établi et présenté par J. Seznez et J. Adhémar, Oxford at the Clarendon Press, 1963, p.129f.
- (27) *ibid.*, p.130.
- (28) *ibid.*, p.139.
- (29) *ibid.*, p.158f.
- (30) S. Alpers, *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, in: *New Literary History*, 8, 1976, p.17.
- (31) シェラル・ジュネット『フィギュールⅡ』花輪光監訳、風の薔薇、一九八九年、六七頁。
- (32) Alpers, op. cit., p.25.
- (33) Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The U. of Chicago P., 1980, p.45.
- (34) *ibid.*, p.14.
- (35) *ibid.*, p.31.

- (36) *Diderot Salons*, vol.II, 1765, text établi et présenté par J. Seznec, Oxford at the Clarendon Press, 1960, p.71.
- (37) Diderot, Discours de la poésie dramatique, 1758, in: *Œuvres Complètes*, tome X, édition critique et annotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Hermann, 1980, p.372.
- (38) Diderot, Essais sur la peinture, 1765, in: *Œuvres Complètes*, tome XIV, Hermann, 1984, p.400.
- (39) Fried, op. cit., p.75.
- (40) *ibid.*, p.76.
- (41) オービニヤック師『演劇作法』、戸張智雄訳、中央大学出版部、一九九七年、六五ページ。
- (42) デュボス『詩画論』、木幡瑞枝訳、玉川大学出版部、一九八五年、二二〇ページ。
- (43) Diderot, Lettre sur les sons et muets, in: *Œuvres Complètes*, tome IV, Hermann, 1978, p.161.
- (44) Diderot, Entretiens sur le Fils naturel, in: *Œuvres Complètes*, tome X, Hermann, 1980, p.92.
- (45) 拙稿「読書とイメージ」、『美学』一九六号、一九九九年、一一二ページ参照。
- (46) Fried, op. cit., p.93.
- (47) *Diderot Salons*, vol.II, p.173.
- (48) Fried, op. cit., p.118.
- (49) *ibid.*, p.130.
- (50) Diderot, *Correspondance*, recueillie, établie et annotée par Georges Roth, tome IV, Les Éditions de Minuit, 1958, p.57.
- (51) Fried, op. cit., p.150.
- (52) *ibid.*, p.156.
- (53) *ibid.*, p.134.
- (54) 近代小説におけるへともにあるく視点の問題については、拙著『フィクションの美学』（勁草書房、一九九三年）六三ページ以下、および拙稿「小説の改良と「挿絵」」（西村・高橋編『近代日本の成立』、ナカニシヤ出版、二〇〇五年）参照。
- ジュネットが語りの「視点」を、「さしあたってわれわれが、語りのパースペクティヴと隠喩的に呼んでいるもの」（前掲書、二一七ページ）というとき、この「空間的隠喩」（一八八ページ）としての遠近法はもちろん、肉眼の「視角」の問題ではない。しかもジュネットにおいても、「視覚」と「視点」の区別はなおあいまいなままである（一八八ページ参照）。
- (55) ロラン・バルト『物語の構造分析』、花輪光訳、みすず書房、一九七九年、三九ページ。

- (95) Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale U.P., 1985, p.102.
- (57) Bryson, *Word and Image*, p.115.
- (85) Christopher Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*, Princeton U. P., 1993, p.258.
- (65) *ibid.*, p.264.