

姉妹芸術からエクフラシスへ*

鈴木雅之

チョーサー（Geoffrey Chaucer c. 1343-1400）の時代から現代にいたるまで、視覚芸術の影響を受けなかった作家や詩人は皆無と言ってよい。文学と絵画の関係をとりあげるとき、姉妹芸術（sister arts）や《詩は絵のごとく》（*ut pictura poesis*）というルネッサンス的な考え方に先ず関わることになる。以下の論考において、絵画と文学の相関関係を、16-19世紀英文学と美術に具体例を探り、とくにエクフラシス（ekphrasis）という興味深いモード／ジャンルを中心に、言葉とイメージの複雑な関係を検討する。

I

姉妹芸術について語るときに必ず依拠する標準句は、《詩は絵のごとく》である¹。絵画と詩あるいはイメージとテキストが、親しい関係つまり「姉妹」で

1 sister arts, *ut pictura poesis*, ekphrasis に関する文献は近年増加の一途を辿っている。以下はその一部である。先ず、初版は1958年だがいまだにその学問的価値を失っていないものとして、Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: U of Chicago ↗

あるという認識を示す。ホラティウス（Horace 65-8 B.C.）の『詩論』（*Ars Poetica*, 19-10 B.C.）にある「詩は絵と同じ」という表現に由来するとされる²。ホラティウスは、ごく単純に、詩は絵画に似ている、なぜならある特定の詩はそれ自身の特質をもっており、したがって特定の絵画と同様、異なる物理的条件のもとで考察される必要があるからと述べているにすぎない。しかし、ホラティウスはその詩論全体を通じて、諸芸術——詩、絵画、劇、音楽、舞踏——間の類似をきわめて頻繁に引き合いに出しているため、読者が《詩は絵のごとく》の意味をごく些細な比較から広範な類似までおし広げたり、あるいは両者を同一視してしまうこともあった。《詩は絵のごとく》の簡にして要を得た説明を見よう。

Ut pictura poesis: “as is painting so is poetry”, is often either implicitly or explicitly reversed to “as is poetry so is painting,” to indicate an extended analogy, if not an identification, between the two media. This classical theory of parallels between the arts was widely held and developed, especially from the Middle Ages through the Enlightenment, and served as the testing ground for theories of imitation and as the incubator for systematic aesthetics. The discussions often revolved around “natural” (painting) and “arbitrary” (language) signs and symbols, and the questions, usually unstated until the

\P, 1958) と、この主題を取りあげるときには一応目を通しておくべきものとして、Ransselaer Lee, “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting,” *Art Bulletin* 22 (1940): 197-269 がある。比較的最近のものとしては、Peter Wagner, ed., *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin: Walter de Gruyter, 1996); James A.W. Heffernan, “Ekphrasis and Representation,” *NLH* 22 (1991): 297-316 and *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: U of Chicago P, 1993), esp. “Introduction,” 1-8. W.J.T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other,” *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: U of Chicago P, 1994), 151-181. Grant F. Scott, “The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology,” *Word & Image* 7.4 (October-December 1991): 301-310.

2 松本仁助・岡 道男訳『アリストテレス 詩学、ホラティウス 詩論』岩波文庫（岩波書店、1997）251頁。

eighteenth century, were “How does painting or poetry communicate?” and “What are the limits of each medium in time and space?”³

ホラティウスの『詩論』は、絵画の批評家によって手軽で便利な理論書の代用として利用され、ルネッサンス期には、詩の理論家も絵画の理論家も双方の芸術に対する考え方が非常に似通っていたことから、多くの本や論文では、詩人という言葉と画家という言葉は容易に入れかわることが可能であった。16世紀のおもだった詩論家はいずれも、詩と絵画の関係にわずかしか触れずに、芸術間の一致を当然のこととして繰り返し確認している。いづれにせよ、絵画と詩、イメージとテキスト、視覚的表象と言語的表象とが比喩のレベルであれ具体的なレベルであれ、密接不可分離なものとして相互に緊密に絡み合ったものとして西欧文化史のなかに連綿と受け継がれてきた、まさにその事実が非常に重い意味を持つ。

《詩は絵のごとく》を巡る具体的な言説を引用してみる。時代は前後するが、先ず、18－19世紀の英国を代表する風景画家ターナー（J.M.W. Turner 1775-1851）とコンスタブル（John Constable 1776-1837）からの引用である。

Painting and Poetry, flowing from the same fount mutually by vision, constantly comparing Poetic allusions by natural forms in one and applying forms found in nature to the other, meandering into streams by application, which reciprocally improve, reflect, and heighten each other's beauties like . . . mirrors. (J.M.W. Turner)

Could the histories of all the fine arts be compared, we should find in them many striking analogies. (John Constable)⁴

3 John Graham, “Ut Pictura Poesis”, 5 of *The Dictionary of the History of Ideas* (Charles Scribners' Sons, 1973) 465-476.

4 Quoted in the frontispiece to James A.W. Heffernan, *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner* (Hanover: UP of New England, ↗

ターナーが絶えず詩を気かけながら芸術創作活動を行っていたこと、詩とのつき合いが画家としての彼の重要なインスピレーション源になっていたことが伺われる。要するに、ターナーは、詩も絵画も起源はひとつと言っている。

新古典主義時代を代表する詩人・劇作家・批評家であるジョン・ドライデン (John Dryden 1631-1700) は、フランスの画家シャルル・アルフォンス・デュフレズノワ (Charles Alphonse Dufresnoy 1611-65) のラテン語韻文によるイタリア滞在成果『絵画の技法』(*De Arte Graphica*, 1667) を英訳し (1695)、その翻訳にドライデン自身による序文「絵画と詩の平行現象」(*A Parallel betwixt Painting and Poetry*) を付した。ドライデンの文章は、絵画の歴史をひもときながら絶えず詩と絵画とを関連づけ、画家を論ずる際に詩人との比較を忘れない。ラファエロ (Raphael 1483-1520) の構図をホメロス (Homer) と比較し、ティツィアーノ (Titian 1488/90-1576) の色彩はウェルギリウス (Vergil 70-19 B.C.) に比肩すると述べる。『絵画の技法』は次のような言葉で始まる。

Painting and Poetry are two Sisters, which are so like in all things, that they mutually lend to each other both their Name and Office. One is call'd a dumb Poesy, and the other a speaking Picture. The Poets have never said any thing but what they believ'd would please the Ears. And it has been the constant endeavour of the Painters to give pleasure to the Eyes. In short, those things which the Poets have thought unworthy of their Pens, the Painters have judg'd to be unworthy of the Pencils.⁵

ここには、ホラティウスと「絵画は黙せる詩、詩は語る絵画」と述べたシモニデス (Simonides 556-467 B.C.) からの引用が含まれている。このような背景を踏まえたイタリアの碩学にして 20 世紀最大の文人マリオ・プラーツ (Mario Praz) は、「先史時代にまでは遡らぬにしても、それに属していることを最近

、1985).

5 Charles Alphons Dufresnoy, *De Arte Graphica*, xx of *The Works of John Dryden*, eds. Alan Roper and Vinton A. Dearing (Berkeley: U of California P, 1989) 84.

までわれわれが誇りに思っていた文明初期の開花期から、そうした古い時代からずっと、絵と詩の間には双方向的な理解と照応関係（コレスポネンス）があった⁶と述べている。

注意しておきたいのは、《詩は絵のごとく》は絵画と詩がつねに親和関係、仲の良い姉妹関係を維持してきたわけではなかったということである。レオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci 1452-1519）から引用してみよう。

絵と詩との相違について。想像と実体との相違は、影と影ある物体との関係に等しく、詩と絵との間にも同様の比例が存在する。けだし、詩は読者の想像のうちに自分の事柄を並べるのに対して、絵はそれを眼の前にリアルに表現するが、その眼は自然さながらの映像を受け取る。詩の方はその映像をもたずにものを表現するのでそれは絵のように視覚を通して印象に達することがない⁷。

視覚芸術がただ視覚的であるというだけの理由で、絵画が圧倒的勝利をおさめるケースがある。ダ・ヴィンチは、上の引用にも明らかなように、絵画の方が詩よりも優れていると述べているのであり、これが詩と絵画の間の優劣論争——ダ・ヴィンチの「^パラ^ゴー^ネ」——と呼ばれる。さらに『ラオコーン——絵画と詩の限界について』（*Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, 1766）の著者ゴットホルド・レッシング（Gothold Ephraim Lessing 1729-81）は、詩と絵画はまったく異なったメディアであり、詩と絵画は時間芸術と空間芸術として連続的にとらえることはできない、また重ね合わせることもできない。双方の間には埋めることのできないいわば存在論的溝があると述べた⁸。この

6 マリオ・プラーツ『ムネモシュネ——文学と視覚芸術との間の平行現象』（Mario Praz, *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton UP, 1974）高山 宏訳（ありな書房、1999）9-10頁。

7 レオナルド・ダ・ヴィンチ/杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上、岩波文庫（岩波書店、1954）195頁。

8 Gothold Ephraim Lessing, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. Edward Allen McCormick (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984).

著作の影響力はきわめて強烈なものであったが、詩と絵画の濃密な関係は、アメリカの詩人ジョン・アッシュベリ (John Ashbery 1927-) にも見られるように、今日に至るまで連綿と続いている⁹。

《詩は絵のごとく》において、詩と絵画は奇妙な共生を余儀なくされてきた。詩と絵画は、互いに相手を必要とし密接不可分離に結びつきながらも、相手のなかに自らを否定するものを見い出さざるを得ず、その結果、逃れることのできない闘争状態に閉じこめられてきた。ヘンリー・フズリー (Henry Fuseli 1741-1825) は、すでに絵画に関する講義のなかで、《詩は絵のごとく》の主題には、芸術を類似の方向で捉える見方と、逆に芸術を差異化しようとする衝動とが共存していることを見抜き、後者を「見事な対立」(“brilliant antithesis”) と表現した¹⁰。《詩は絵のごとく》の伝統は、相反するふたつの流れが相互に絡み合いながら形成されてきたことになる。ひとつの流れは詩と絵画の類似関係を強調し、もうひとつの流れは双方の芸術間に対立関係を読み取る。端的に言えば、絵画と詩を「^{シスターズ}姉妹」と見るか「^{ライヴァルズ}競争相手」と見るかの違いでもある。詩と絵画の相似関係を強調すれば、双方に類似した効果や類似した規則を求めることになり、他方、詩と絵画の「^{メディア}媒体」の違いに着目し双方の対立関係をとくに追求すれば、両者を出来るだけ差異化する方向に走る。前者にあっては、ふたつの芸術は限りなく接近し重なり合い「同化」の方向を求めることになるが、後者にあっては、必然的に、芸術間の上下関係、芸術の「位階」の問題——^{パ ラ ゴー ネ}芸術優劣論争——が浮上する。

9 現代のアメリカ詩を代表する詩人 John Ashbery (1927-) の代表作のひとつに、*Self-Portrait in a Convex Mirror* (「凸面鏡のなかの自画像」1975) がある。この作品は 17 世紀イタリアのマニエリスムの画家、Francesco Parmigianino の自画像 *Self-Portrait in a Convex Mirror* (《凸面鏡のなかの自画像》1524) の ekphrasis である。Richard Stamelman, “Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s ‘Self-Portrait in a Convex Mirror’”, *NLH* 15 (1984): 607-30 参照。

10 Ralph N. Warnum, ed., *Lectures on Painting, by the Royal Academicians, Barry, Opie, and Fuseli* (London, 1848) “Lectures III,” 407.

II

本論に掲載した図版の多くは、結果的に18世紀からのものとなった。これは、おそらく、18世紀からロマン主義時代にかけての英国は、詩、音楽、絵画、建築など諸芸術間の類似関係、相互照応関係に対して、理論的な面も含めて、深い関心が寄せられた時代だったことを反映している。実際、諸芸術——詩、音楽、絵画、彫刻、建築——間の交流、競争、比較、同化および芸術の位階を巡る議論が盛んになされた。ある芸術と他の芸術の平行な関係が論じられ、あるいは異なった芸術間の双方向的な関係に関心が寄せられたのである。類似関係を支える理論的根拠は「模倣」という観念であった。



図1 アンジェリカ・カウフマン (1740-1807) 《詩に寄り添われた絵画としての自画像》(Angelica Kauffman, *Self-Portrait in the Character of Painting Embraced by Poetry*) 油彩、1782。画帳と絵筆をもつ寓意的人物「絵画」としてのKauffman自身と月桂冠をかぶり豎琴を左手にもちKauffmanに寄り添う「詩」。2人は姉妹芸術を表象する。Kauffmanが《詩は絵のごとく》という芸術原理を信奉していたことを示す。



図2 アンジェリカ・カウフマン《音楽と絵画の間に挟まれ躊躇する自画像》(Angelica Kauffman, *Self-Portrait: Hesitating Between the Arts of Music and Painting*) 油彩, 1791. 個人蔵. サー・ジョシュア・レノルズの《悲劇と喜劇にはさまれたギャリック》(Sir Joshua Reynolds, *Garrick between Tragedy and Comedy*) と同じ伝統ある構図をもつ。音楽の才能にも恵まれた Kauffman であったが、結局、彼女は絵画を選んだ。



図3 ヘンリ・シングルトン (1766-1839) の《ロイヤル・アカデミッシェン》(Henry Singleton, *Royal Academicians*) 油彩, 1795. 王立美術院蔵. 《ラオコーン群像》、《ベルベデーレのアポロ》、《ベルベデーレのトルソ》などの彫刻が置かれた18世紀イギリスのロイヤル・アカデミー (の光景). William Hodges, Sir Thomas Lawrence, James Wyatt, William Tyler, George Dance, Sir William Beechey, Charles Catton the Elder, Francis Wheatley, Thomas Sandby, Joseph Wilton, Edward Burch, John Inigo Richards, Ozias Humphry らの顔が見える。



図4 リチャード・サミュエル (fl. 1768-1786) 《英国の9人の実在する女神たち》(Richard Samuel, *The Nine Living Muses of Great Britain*) 油彩, 1779. 国立肖像画美術館蔵. 9人の実在する女性を女神にみたてた集団肖像画ともいべきもの. 立っている人物は、左から Elizabeth Carter, Anna Laetitia Barbauld, Elizabeth Anne Sheridan (歌手、劇作家 Richard Sheridan の妻), Hannah More、右手に楽器をもつ *Female Quixote* の作者 Charlotte Lennox. 坐っているのは、左から Angelica Kauffman, Elizabeth Montagu、詩集や楽譜を手にするのは8巻からなる *History of England* の作者 Catherine Macaulay と Elizabeth Griffith (俳優、劇作家) の二人. 中央上には彼女たちを見護る Apollo 神. Samuel によれば、画家 Kauffman が坐る位置は、本来宇宙空間を俯瞰する天文学の女神 Urania が坐るはずの格別の場所であった.



図5 トマス・バンクス (1735-1805) 《詩の女神と絵の女神にたたえられるシェイクスピア》(Thomas Banks, *Shakespeare seated between the Dramatic Muse and the Genius of Painting*) 彫刻、1789。悲劇と喜劇の仮面をつけ堅琴を手にもつ「詩」の女神は Shakespeare に月桂冠を捧げ、パレットと絵筆をもつ「絵」の女神はこちら側（見る人）に向かい Shakespeare を描くにたる人物であると示す。ベルメルに設けられたポイデル・シェイクスピア・ギャラリーにおかれたレリーフ。



図6 ヘンリー・フューズリ (Henry Fuseli 1741-1825) 《『夏の夜の夢』第2幕第1場 アテネ近郊の森、パック》(Midsummer-Night's Dream. II. i) ポイデル・シェイクスピア・ギャラリー、1789。「Puck: ……地球を一回りするのに40分とかからぬわたしです」。

III

《詩は絵のごとく》理論に欠かせない修辭的技法のひとつが、芸術作品の修辭的描写を意味するエクフラシスである。エクフラシス (Gr., pl. *ekphrasis*; Lat. *descriptio*) とは、ギリシャ語源で「はっきりと声に出して言う」あるいは「十二分に語る」(‘to speak out’, ‘to tell in full’) を意味する言葉である。OED によるエクフラシスの定義のひとつは、修辭学用語として「あること (もの) の明快な説明／記述または解釈」(‘a plain declaration or interpretation of a thing’, 1715) である。もう少し詳しい説明を見てみよう。

Technical term of ancient rhetoric: teachers of rhetoric defined it as a vivid description intended to bring the subject before the mind’s eye of the listener . . . These texts suggest persons, places, events and times of the year as possible themes for ekphrasis . . . The author displayed his skill with words as well as expressing the qualities of the work described. An ekphrasis generally attempted to convey the visual impression and the emotional responses evoked by the painting or building, not to leave a detailed, factual account. In an ekphrasis of a painting the author did not confine himself to the specific moment represented but was free to imagine what the characters might be feeling or saying and might even be moved to address them.¹¹

エクフラシスとはもともと古典修辭学用語のひとつであり、聴衆の心の目に対象物——芸術作品に限定されない——を生き生きと彷彿とさせるための言葉による「鮮やかな描写」のことであった¹²。代表的エクフラシスとしてしばしば

11 引用は *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner (Oxford: Oxford UP, 1996) Vol. 10 に依る。Gerard Genette 風に言えば、ekphrasis を ‘paratext’ と言い替えることもできるかも知れない。Genette, *Paratexts: Threshold of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 参照。

12 古典修辭学用語としての ekphrasis はその後、大きく分けてふたつの流れを辿ったと思われる。ひとつは美術史の系譜である。もうひとつは本論の後半で集中的に扱っている「詩人による ekphrasis」である。同じ ekphrasis でも、その内容は前者 ↗

取りあげられるのは、ホメロスの『イーリアス』(*Iliad*) 第18歌における、ヘフェイスス(Hephaistus)による「アキレスの盾」(‘a shield of Achilles’)に刻まれた絵の、言葉による微に入り細を穿った「記述／描写」である。例えば、「そこには大地あり天空あり海がある。疲れを知らぬ陽があり、満ちゆく月、また天空を彩る星座がすべて描かれている(中略) つづいて人間の住む美しい二つの町を造った。一つの町では婚礼と祝宴の情景が写され、人々は花嫁をその実家から婚家へと、燃え輝く松明をかざしなら町の中を送ってゆき、婚礼を祝う歌声が高らかに響く……」——からも明らかのように、細部にいたるまでまるで情景を目の当たりに観ているかのような生き生きとした描写が続く¹³。あるいはウェルギリウスの『アエネーイス』(*Aeneid*) 第一巻、扉に刻まれたトロイアの戦いの絵とウェルギリウスによる細密な「記述／描写」なども、典型的なエクフラシスとみなされてきた。以下において、具体的なエクフラシスを幾つか取りあげて検討してみたい。

エクフラシスの祖ともいうべきは人物は、紀元190年頃ギリシャに生まれたソフィスト(詭弁家)のひとり、フィロストラートス(Philostoratus the Elder)である。「美術批評の父」(‘father of art criticism’)とも呼ばれるフィロストラートの『イマーゴ』(*Imagines*)には、65篇のエクフラシスが収められている¹⁴。フィロストラートスによれば、イタリアのナポリ郊外に滞在していた時、ポーチコ(柱廊玄関)つきの海に面した彼の住居は、町を囲む壁の外に位置していたが、ナポリの町を囲む壁に埋め込まれたパネル画が実に見事であったため、

↘と後者とはかなり違った様相を呈するので注意を要する。ルネッサンス美術とekphrasisについては、例えば、“Chap. 9: Ekphrasis”, Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (New Haven: Yale UP, 2000) 189–207を参照。

13 ホメロス／松平千秋訳『イーリアス』下、岩波文庫(岩波書店、1992) 219頁。

14 Arthur Fairbanks, “Introduction”, *Elder Philostratus Imagines, Younger Philostratus Imagines Callistratus Descriptions* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1931) Loeb Classical Library 256, xvi. 以下、引用は本書に依る。

パネル画がいかに見事であるかを、10歳の子供にもわかるように「作品描写」したいと思ったとある。『イマーゴ』第一巻冒頭は次のような文章で始まる。「絵画を軽蔑するものは誰であれ、真理に対して不誠実である。またその人は、詩人に与えられてきたあらゆる智恵に対しても不誠実である（中略）絵画を考えだしたものは神々であり（中略）絵画の起源を求めるものにとって、模倣こそもっとも古くもっとも自然に近い工夫である」。フィロストラートの「作品描写」の方法は、絵のなかに物語を読み込み、それをまるで文学作品のなかの出来事のように語ることであった、とロウブ版『フィロストラートの「イマーゴ」』の編訳者は述べている。例えば、第一巻に収められた「こびとたち」(Dwarfs) は、顎髭を生やした青年・ナイル河の大理石彫刻（ヴァチカン美術館蔵）を対象とし、その精確な描写だけでなくそこに描かれ静止した瞬間が孕むさまざまな「物語」を読み込んでいる¹⁵。

ウィリアム・ボールズ (William Lisle Bowles 1762-1850) の「ルーベンスによる風景画について」(“On a Landscape by Rubens”, 1803) と題された 288 行からなる作品は、フランドルの画家ピーター・ルーベンスの《ステーン館のある風景》(Peter Rubens, *Landschaft Mit Schloss Steen*, 1635-37) (図7) のエクフラシスである。獲物を狙う狩人が見える前景から霧に覆われた地平線沿いの丘まで、壮大な大地が画面に広がっている。時は夏の朝（少なくともボールズはそう解釈している）。ボールズによるエクフラシスは、次のように始まる。

Nay, let us gaze, ev'n till the sense is full,
 Upon the rich creation, shadowed so
 That not great Nature, in her loftiest pomp
 Of living beauty, ever on the sight

15 Philostratus の場合、描写する彫刻・絵画は、実在したものもあれば空想上のものもある。Lehmann-Hartleben, “The *Imagines* of the Elder Philostratus”, *Art Bulletin* 23 (1941): 116-44 参照。



図7 ピーター・ルーベンス (1577-1640) 《ステーン館のある風景》(Peter Rubens, *Landschaft Mit Schloss Steen*) 1635-37. 国立美術館蔵. 栄誉と名声に取り巻かれながらも、絶えず人々の目を意識しなければならなかった長年の多忙な日々にくらべて、エレウエイトの別荘 Steen 館を買い一切の政治的な活動から身を引いてしまうと、あらためて自然の美しさと懐かしさが Rubens の心を癒す。晩年の 10 年間に約 50 点の風景画を描いた。



図8 サー・ジョージ・ボームント (1753-1827) 《ピール城》(Sir George Beaumont, *Peele Castle*) 1806. 個人蔵. Wordsworth の友人にして画家またパトロンでもあった Beaumont が、1806 年の王立美術院展覧会に出品。空に向かって聳える廃墟・ピール城。鋭い稲妻に切り裂かれんばかりの暗い空。荒れ狂う海には大波に翻弄される難破寸前の船。Wordsworth は、この絵を見て先頃 (1804) 船の難破で死亡したばかりの弟 John を思いだしていた。

Rose more magnificent; ...
 So the vast scope,
 O Rubens! of thy mighty mind, and such
 The fervour of thy pencil, pouring wide
 The still illumination, that the mind
 Pauses, absorbed, and scarcely thinks what powers
 Of mortal art the sweet enchantment wrought. (1-5; 12-17)¹⁶

この後、ボールズはさらにルーベンス作品の詳細な「記述」を続ける。「瑞々しい夏の夜明けが輝き、東の空の白い雲は引き締まっている。その雲の下、輝くような青い平原からは蒸気が立ち昇り、岸辺、草原、花々はかぐわしい息を吐く」(29-33)。《ステーン館のある風景》右手中景には「乳搾りの女」(‘milkmaid’, 71) が、中央上には「小鳥たち」(‘the small birds’, 75) が早朝の歌をうたいながら、四方に飛んでいく。画面を支配するのは「穏やかな喜びの感覚」(‘the sense of quiet gladness’, 41) である等々の「記述」が続く。ところが、画面手前で銃(「死をもたらす筒」‘the deadly tube’, 88) を手にして大きな木の根の影に潜む猟師が、静謐な朝の情景を犯しているとボールズは言う。ここから、突如、ボールズは「死」(‘Death’, 108) を連想する。そしてその「死」への連想は、1803年というこの作品の執筆年代とも深く関わっている。つまり、フランスとのアミアン和約(Peace of Amiens, 1802)にも拘わらず、マルタ島割譲問題が原因で1803年5月、英国は再びフランス軍の脅威を感じ始めていた。英国の「平安な田舎」(‘rural peace’, 205) が、フランス軍の侵入によって破壊される事への恐怖をボールズは歌う。絵の左手前の荷車を、ボールズは農場用馬車ではなく「フランス革命時代の死刑囚護送車」と読み替えている。しかし、作品の後半でボールズは、フランスからの侵入者は排撃され、英国に再び「平

16 引用は *The Poetical Works of William Lisle Bowles*, 2 vols. (Edinburgh, 1855) Vol. 1 に依る

安」(‘peace’, 215) が戻るだろうと確信したそぶりを示す。「平和がふたたびわが国を……光で包むとき、森の木陰を散策しながら、うなり声を上げてはいるものの（この国を）傷つけることはない遠くの嵐に思いを寄せることは、心地よいことだ」(215-219) と書いている。フェリック・シンボルでもある銃を構えたハンターが潜んでいるにもかかわらず、国内に「死」の恐怖が押し寄せてきているにもかかわらず、政治的嵐への言及にもかかわらず、ボールズは、ルーベンスの絵のなかに、海面にさざ波が立てることすらない程穏やかなそよ風のもと、光り輝く超越的な静寂(‘All is quiet here’, 156)を確認してエクフラシスを閉じる。

第3番目にとりあげるテキストは、ウィリアム・ワーズワス(William Wordsworth 1770-1850)の友人にしてパトロンの存在でもあった、画家サー・ジョージ・ボーモント(Sir George Beaumont 1753-1827)の絵《ピール城》(図8)に触発されて書かれたエクフラシス、「サー・ジョージ・ボーモントの描いた嵐の中のピール城に触発されて書いたエレジアック・スタンザ」(“Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm, Painted by Sir George Beaumont”, 1805)である。ワーズワスは、この絵を見て先頃(1804年2月)船の難破で死亡したばかりの弟ジョン(John Wordsworth)を思いだしていた。しかも、船長ジョンの危機管理の稚拙さが事態をさらに悲惨なものにしたとして、世間の批判的となっていた。そういった事情を背景に、ワーズワスが弟の死を悼んで書いたのが「エレジアック・スタンザ」である¹⁷。1806年初夏の作ということになっている。前年の1805年にワーズワスは、代表作『序曲』(*The Prelude*)を一応完成させていた。カール・クローバー(Karl Kroeber)は、「エレジアッ

17 Wordsworth と Beaumont についての最近の研究として、Richard E. Matlak, *Deep Distresses: William Wordsworth, John Wordsworth, Sir George Beaumont 1800-1808* (Newark: U of Delaware P, 2004) がある。“Peele Castle”論としては、Marjorie Levinson, “A chronicle of heaven: ‘Peele Castle’”, *Wordsworth’s Great Period Poems: Four Essays* (Cambridge: Cambridge UP, 1986) 101-134.

ク・スタンザ」をワーズワスのなかでも異常な作品と呼ぶが¹⁸、1806年以降のワーズワスは、実は、エクフラシスと呼ぶべき作品（主としてソネット）を24篇以上も残している。

I was thy neighbour once, thou rugged Pile!
Four summer weeks I dwelt in sight of thee:
I saw thee every day; and all the while
Thy Form was sleeping on a glassy sea.

So pure the sky, so quiet was the air!
So like, so very like, was day to day!
Whene'er I looked, thy Image still was there;
It trembled, but it never passed away. (1-8)¹⁹

「私はかつて汝の隣人であった、汝、険しい姿の城よ、夏の4週間、私は汝の見えるところで過ごし、毎日汝を見ていた、そしてその間ずっと汝の姿は、鏡のような海面に眠っていた」(1-4)。ポーモントの絵に触発されたエクフラシスとしてのワーズワス作品において、「汝、険しい姿の城よ」と呼びかけるワーズワスは、キーツにおけると同様、エクフラシスの常套的手法——対象に呼びかける——をとっているかに見える。しかしながら、果たしてワーズワスが呼びかける相手は、図版にあるようなポーモントの絵の中のピール城かといえば、実はそうではない。ワーズワスは、ポーモントの絵に向かって語りかけているのではなく、ワーズワスの記憶のなかのピール城に語りかけているのだ。ワーズワスが見ているのは「嵐の中のピール城」ではなく「鏡のような海面」に眠るピール城なのである。勿論、絵のなかのピール城が、ワーズワスの記憶

18 Karl Kroeber, *Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth* (Madison, Wis.: U of Wisconsin P, 1975) 45.

19 引用は、E. de Selincourt and Helen Darbishire, eds., *The Poetical Works of William Wordsworth*, 5 vols. (Oxford: Clarendon P, 1947) Vol. 4 に依る。

の中のピール城と類似していたり、重なり合ったりすることはあり得る。しかしながら、ワーズワスは明確に記憶の中のピール城と絵の中のピール城とを区別している。すでにこの時点で、「絵／イメジ」（ポーモントの絵）と「ことば／テキスト」（ワーズワスの記憶の中のピール城）の闘争が始まっていると言えるだろう。

「汝の姿は鏡のような海面で眠っていた」は幾つかの連想を誘うだろう。そのひとつが、ジョン・ミルトン (John Milton 1606-74) の『失樂園』 (*Paradise Lost*, 4.460-66) に描かれるイヴ (Eve) の姿だ。イヴは、アダム (Adam) の似姿としての自分の顔が水面に映るのを見ている。或いは「眠れる森の美女」が想起されるかも知れない。いずれにせよ、ここには女の姿をのぞき見る男という場面が想定されている。また、‘Form’ や ‘Image’ という言葉からは、プラトンの超絶的存在をも連想させるだろう。「それは決して消えることはなかった」 (‘it never passed away’, 8) とあるのは、それが、ワーズワスの記憶のなかのピール城だったからに違いない。9-12 行目では、さらにそれが超絶的な情景であったことが強調されている。興味深いのは、「ああ、その時もしも私に画家の腕があったなら」 (‘Ah! THEN, if mine had been the Painter’s hand’, 13) という箇所には、「画家への指示」 (advice-to-a-painter poem) という、英文学史のなかでは比較的マイナーではあるが、エクフラシス研究にはきわめて重要なジャンルの系譜が見て取れることだ。詩人が画家に描くべき絵についてあれこれと指示する詩のことである。自らの記憶のなかに描く理想的絵は、「これとは大違い」 (‘how different from this’, 18) つまりポーモントの絵とは違うとワーズワスは述べる。ここで初めて、題名にもあるポーモントの絵への言及がなされる。言葉によって構築されたワーズワスの「絵」が、ワーズワスのある種の現実逃避の場所だったらしいことが「私の心の愚かな幻想」 (‘in the fond illusion of my heart’, 29) から明らかになる。先にも触れたように、この詩には (実はポーモントの絵にも)、弟ジョンの溺死という悲劇からの逃避という背景があった。そのことを確認した上で、ワーズワスはポーモントの絵に再び向かう。そこには嵐のな

か大波（‘the deadly swell’, 47）にもまれながらも持ちこたえている船が、また「崇高なまでの姿でここに立つこの大きな城」（‘this huge Castle, standing here sublime’, 49; ‘braves’, 50）が描かれており、ワーズワスは、弟の死の悲しみに閉じこもる自分への自戒とする。

ではこのワーズワス作品の出発点となった言葉と絵の対峙、闘争はどうなったか。最終連では、ワーズワスが、ポーモントの絵のなかの「崇高に」「勇敢に」立ちつくすピール城に自らを同一視しているかに見える。言葉によって構築された記憶の中の絵は、ポーモントの絵に劣るとワーズワスは述べているが、しかしやがてそのような現実逃避を脱却し、ポーモントの絵に見られる厳しい現実を受け入れ、あらたな言葉による絵の再構築を模索しはじめたとき、言葉とイメージの闘争（^{パラゴネ}優劣論争）には幕が下りた、つまり和解が成立したのではないかと思われる。

次にジョン・キーツ（John Keats 1795-1821）の「ギリシャ壺に寄せるオード」（“Ode on a Grecian Urn”, 1819）を取りあげたい。キーツは、ロマン派詩人のなかでもっとも視覚芸術からの直接的影響が濃厚に見られる詩人である。恐らくこのオードは、キーツがエルギン・マーブルズ（Elgin Marbles）などと共に、大英博物館で見たであろうギリシャ壺をエクフラシスの対象としている。「汝、今だ純潔をたもつ静寂の乙女よ、汝、沈黙と緩やかな時間の養い子よ。森の歴史家よ、われらの歌よりも甘美に花の物語をかくのごとく語るものよ」（1-4）とキーツはギリシャ壺に語りかける。何世紀も昔に造られたであろうその壺には、長い年月のことを語る資格がある。そこでキーツは壺に向かって「森の歴史家よ」（‘Sylvan historian’, 3）と呼びかけ、その壺に刻まれた男女のあるいは神々の戯れを見てキーツは執拗に問いかけを繰り返す。それが第1連の6つの疑問符にも現れている。一端壺と一体化したかに見えるキーツではあるが、やがてキーツは日常的自己にもどる。これはキーツ作品の典型的パターンである。壺も所詮は物言わぬ物体、キーツはこれを「冷たい牧歌よ！」（‘Cold Pastoral’, 45）と認識するにいたる。このオードの特徴は、イメージ（壺）を「女性」とみたと



図9 レオナルド・ダ・ヴィンチ (伝) 《メデューサの首》(*Head of Medusa*, formerly attributed to Leonardo da Vinci) ウフィツ美術館蔵。Medusa はギリシャ神話に登場する怪物。姉の Euryale と Sthein と併せて Gorgon 三姉妹。髪は蛇、身体はウロコで覆われ、口は牙だらけ、その性格は酷薄。死の神 Hades の娘でかつては美しい姿をしていた。Athene の命令によって遣わされた英雄 Perseus によって退治され (ルカ・ジョルダノ 《フィネウスとその一味を石に変えるペルセウス》[Luca Giordano, *Perseus Fighting Phineus and his Companions*. c. 1670])、その首は Athene のもつ盾にはめ込まれた。切り落とされた首から流れた血から Pegasus が生まれる。Medusa の最大の武器は瞳を覗き込んだ者を石にする石化能力。

ていることだろう。「純潔な花嫁」(‘unravish’d bride’, 1) からも伺われるように、壺は「女性」であり、語る／見る主体は「男」であるという前提のもとにエクフラシスが成立している。エクフラシスの対象たる壺は、暴力と性的空想の対象と化す。エクフラシスの特徴のひとつである「ことば」による「イメジ」の「所有／占有」という現象が、ここで起きている。

最後にとりあげるテキストは、シェリー (Percy Bysshe Shelley 1792-1822) の「フィレンツェの画廊に飾られたレオナルド・ダ・ヴィンチの《メデューサ》について」(“On the Medusa of Leonardo da Vinci, In the Florentine Gallery”, 1819) と題された作品である。この作品は、《メデューサの首》というダ・ヴィンチ(伝)作品(図9)のエクフラシスという体裁をとる。

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer’s spirit into stone: (1-10)²⁰

エクフラシスには、対象に声を与えるつまり対象が語るあるいは対象に語らせるといった特徴があるが、シェリー作品ではメデューサが語ることはない。メデューサに声が与えられ自らの物語を語るということはない。声を与える側＝詩人の権威が示されることもまたない。シェリー作品の主題は、むしろ「それは横た

20 引用は、Neville Rogers, “Shelley and the Visual Arts”, *Keats-Shelley Memorial Bulletin* 12 (1961): 9-17 に掲載(転写)されたものに依る。

わっている」の「それ」(‘It’)であり、「それ」とは「他者」にほかならない。エクフラシスでは、普通「見る」のは詩人であり「見られる」のは対象＝絵であるが、この作品ではそのベクトルが逆転する。つまりメデューサが逆に詩人／見る人を見る、そして詩人／見る人を石と化そうとするわけである。

ところが最近、このような見方を真っ向から否定する意見が出てきた。問題は引用テキスト 10 行目の ‘which turns the gazer’s spirit into stone’ の「見る人」(‘the gazer’) とは誰か、にある。多くの研究者はこれを詩人(エクフラシスを書いている人物)とみなしてきた。メデューサは、彼女の目をのぞき込むものの姿／彼女の目に捉えられたものを石に変える恐ろしい力の持ち主という神話と切り離して考えることができないのだから、これは当然の理解である。しかし、このような考えに反論するヘファーナン (James A.W. Heffernan) は、「見る人」とはメデューサその人であると言う²¹。作品冒頭第 1 行目に「それは真夜中の空を見ながら仰向けに横たわっている」(傍点筆者)と ‘gazing’ という単語が使われ、第 5 連の 8 行目にも同じ単語が出てくることから、メデューサは自分の内なる石化能力によって、自ら今や石に変容しつつあるというのがヘファーナンの解釈である。非常に明快な解釈ではあるが、どこか釈然としないものがあることも確かだ。その理由は、上に述べたようにメデューサは「ロマン主義時代のもっとも重要なイコノグラフ」(‘the Medusa as a key Romantic iconograph’) として、強力な神話的磁場を形成していたからである。またメデューサは、19 世紀前半英国の政治文化においては、政治的「他者」のエンブレムにして革命のエンブレムであったからでもある²²。ドラクロワ (Eugene Delacroix 1798-1863) は、フランス革命の象徴を自由の女神(《民衆を率いる自由の女神》[*Liberty Leading the People*, 1830]) として描いたが、フランスにおいてはメデューサもま

21 Heffernan, *Museum of Words* 121.

22 Jerome J. McGann, “The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology,” *SiR* 11 (1972): 3-25; Carol Jacobs, “On Looking at Shelley’s Medusa,” *Yale French Studies* 69 (1985): 163-79.

た、自由のエンブレム（「英国の自由」はアテナの女神で現された）であり、ジャコバン主義のシンボルでもあった²³。自らが石化するメデューサというヘファーナンの読解は確かに文法的にはまったく正しいのだが、実際の読書体験を踏まえるならば、問題の一行は、《メデューサ》という絵を見つめこの詩を書く詩人への、またそれを読む／見るわれわれ読者／見る人への言及であるという確信は、やはり揺るぎそうもない。

「見る人」は詩人であるという立場にたつと、メデューサは危険な女性＝他者であり、彼女は詩人の声を封じ、詩人の視線を硬直化するものということになる。美と崇高、苦痛と快楽、男性と女性といった差異は、詩人が対象を観賞しエクフラシスに専念できる条件なわけだが、ここではそういったあらゆる差異が消失している。安全で優位な場所から美を眺めるというエクフラシスの普通のあり方が、ここでは逆転され、その美自体が破壊力をもつ恐ろしい力となる。メデューサは、「見る人の精神」（10）を石と化すことで見る人の思考を麻痺させ、ついで「死者〔ゴルゴン〕の表情」（‘the lineaments of the dead face’, 11）が石と化した見る人の精神に刻み込まれ、そうすることで「（見る人の）性格がおのずとゴルゴンの表情そのものとなり、思考は痕跡を残さない」（12-13）。もしもエクフラシスを「視覚的表象の言語的表象」（‘the verbal representation of graphic representation’）²⁴と定義し、エクフラシスとは言語による視覚的他者の抑圧あるいは支配であるとするならば、シェリー作品のメデューサは、その抑圧されたはずのものが復讐を果たすべく戻ってきたと考えることもできよう。シェリー自身の声とテキストは、メデューサ抑圧のみならず、エクフラシスというジャンル——視覚的表象を抑圧しつつかつ表象せんとする言語的戦略——そのものをも、脱構築しようとするかのようだ。抑圧された「見られるべき対象」としてのメデューサが、積極的に「見るもの」として位置づけられ

23 Neil Hertz, “Medusa’s Head: Male Hysteria under Political Pressure”, *Representation* 4 (Fall 1983): 27-54.

24 Heffernan, “Ekphrasis and Representation” 299.

ている。シェリー作品は、メデューサの刻印を受けてしまった無名の、不可視の、受け身にまわってしまった詩人による記録であると言えないか。つまりのっけから、「ことば」が「イメージ」に敗北していたと言えないだろうか。

この作品の書かれた 1819 年、シェリーは国内の政治的圧制に大いに刺激されていた。1819 年秋、マンチェスターの聖ペテロ広場で起こった事件、議会改革運動支援の労働者が官憲の襲撃を受けてその多くが殺害され負傷した、いわゆる「ピータールーの虐殺」(‘Peterloo Massacre’) への怒りは、「1819 年の英国」(“England in 1819”) というシェリーのソネットにも如実にあらわれている²⁵。ロマン主義詩人のなかでもとくに急進主義的思想の持ち主シェリーにとり、メデューサは、そのような抑圧されたもの、専制の犠牲者ではなかったか。しかしながらメデューサの悲哀、怪物性、斬首といったいわば負のイメージの連鎖が、逆に革命的力となって蘇ってくる。キーツの壺も確かに女性として捉えられてはいたが、シェリーのメデューサという女性は、もてあそばれる対象などではなく敵に向けられる武器＝盾となるのだ。

IV

W. J. T. ミッチェル (W. J. T. Mitchell) は、名著『イコノロジー』(*Iconology*, 1986) のなかで次のように述べている。

The dialectic of word and image seems to be constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. What varies is the precise nature of the weave, the relation of warp and woof. The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain

25 “Peterloo Massacre” と Shelley に関しては、James Chandler, *England in 1819: The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism* (Chicago: U of Chicago P, 1998) 15-17, 82.

proprietary rights on “nature” to which only it has access.²⁶

「言葉とイメージの弁証法」は、ひとつの文化が自らの周囲に織りあげる記号の織物であり、その関係は変わらない。変化するのはその織物の織り方、縦糸と横糸の関係であるとミッチェルは指摘する。言葉とイメージの関係は、言葉と物、文化と自然の关系到匹敵するほどの広がりと複雑さを孕んでいる。姉妹芸術やエクフラシスは、西欧文化の根幹をなす「ミメーシス」(アウエルバッハ)の所産であると考えたい²⁷。姉妹芸術研究にとって重要なことは、詩／文学に対する何らかの絵画の影響、つまり《詩は絵のごとく》の有り様をなぞることに終始するのではなく、先にも書いたように、詩と絵画の双方は、姉妹関係にありかつ競争相手でもあるということを念頭に置くことだろう。となれば、双方の相関関係の研究で重要なのは、両者の比較検討ではなく、ふたつのメディア間の総合的な関係を問題視すること、その関係は、類似関係にとどまらず双方の間には協調、重複、差異、敵対、不協和、逆転、転覆、分裂等々の状況があることを確認し、それらを吟味することではないか。《詩は絵のごとく》や姉妹芸術を支える原理が作動し、言葉が視覚的なものに奉仕する、従属するあるいは支配する瞬間を見定めることではないかと考える。

本論で取りあげた、例えば、ポールズはルーベンスの絵のエクフラシスに、1803年英国の政治・歴史・文化的状況を書き込まざるを得なかった。また、キーツのオードには、詩人＝男が壺＝女を占有／所有したいという「欲望」が

26 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: U of Chicago P, 1986) 43.

27 Lessingは恐らく ekphrasis というジャンルを否定するだろう。Lessingが、*Laocöon*において詩と絵画という二つのジャンルを区別しようとした背景は、純粹に理論的なものではなく政治的かつ心理的なものであった。つまりイデオロギー的であった。詩と絵画を公平・平等に扱っているように見えて、その実、「詩のほうがいっそう広い表現領域を有している」とLessingは言う。詩と絵画の峻別にあてはめた一見自然に見えるジャンルの法則も、人為的、人工的であり、それは政治経済学の問題なのであった。Mitchell, *Iconology* 95-115を参照。

渦巻いていた。ワーズワスは、ポーモントの絵を見ていかにもワーズワス的な記憶と希望／欲望を絡ませたエクフラシスを書いた。そしてシェリー作品には1819年英国の政治、権力、革命的力といったものを読み込まざるを得ない。エクフラシスとは、イメージとテキストを縫合する伝統的「縫い目／つなぎ目／結び目」を解きほぐす働きをするものであり、権力と知と欲望の関係としての表象、その表象の社会的構造を露呈させる働きをするものであることをつまびらかにするのがエクフラシス研究の目的ではないだろうか²⁸。

- * 本稿は、東北学院大学英語英文学研究所でおこなわれた学術講演「姉妹芸術からエクフラシスへ」（2005年11月7日）を基にしている。また、平成15-18年度科学研究費研究成果報告（「王立美術院とイギリス18世紀文化」）の一部をなす。

28 Mitchell 180. 「表象 (representation)」の定義については、Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: U of Chicago P, 1990) 11-22 に負っている。