

# UT PICTURA POESIS

## 五十嵐嘉晴

ルイ十四世の末期から、百科全書派の抬頭する少し前の時期にかけて、ジャン＝バティスト・デュボ（Jean Baptiste Du Bos, 1670—1742）は、歴史学、考古学、外交、芸術論などの、多分野で活躍し、聖職（abbé）に就くと共に、アカデミー・フランセーズの終身書記となった<sup>(1)</sup>。彼の美学上の主著は、『詩と絵画の批評的省察』（Les réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 初版1719年）である。彼は、この本の中で、芸術判断力は、理性ではなく、感情に拠るものであると<sup>(2)</sup>、芸術は、時代や風土環境に左右されて出来上るものであると<sup>(3)</sup>か述べて、近代美学の発展にとって、幾つかの注目すべき見解を表わした。これらの問題については、すでに数人の学者が研究した<sup>(4)</sup>。それらに関しての論及は、別の機会にする事として、本稿では、デュボの上記の著作の表題の下に、彼が掲げた銘句を取り上げ、その歴史の変遷や、美学的意味について、究明する事とする。

その銘句は、“Ut pictura poesis”（詩は絵の如く）である。この句は、古代ローマのホラティウスの一書簡『ピソ一家の人々へ』（通称『詩学』）の一節である。当該箇所では、次の様に述べられている。「詩についても、事は絵の場合と同様である。あるものは、近くで見て、また他のものは、遠くから見れば、一段と人を引きつける力がある。あるものは、薄暗がり好み、あるものは、批評家の鋭い眼差しを恐れずに、明るい所で見られようとする。あるものは、一回きり楽しく、あるものは、十回でも、なお楽しませるだろう……」<sup>(5)</sup>この比較の意味は、必ずしも、明確には理解されない。ともあれ、絵と詩を比較する事は、古代に、しばしば行なわれた。アリストテレスは、自分の『詩学』の中で、幾度も、絵と詩を対比している<sup>(6)</sup>。プルタルコス<sup>(7)</sup>は、シモニデスの言として、「詩は、物言う絵であり、絵は、声を出さぬ詩である」を伝え、この句は有名である。

この様な雰囲気の中で、ルキアノスは、ホメロスを、「エウフラノルやアペレスの前でも、最も秀れた画家」であると、云っている<sup>(8)</sup>。クインティリアヌスは、また、絵を弁論術を論ずる際に引合に出して、次の様に言った事もある。「肖像画では、顔は、匿されない。しかしながら、アペレスは、アンティゴネを横から描き、彼女が失った眼の醜さを和げた。演説に於てもまた、示されてはならぬか、又は、品位をもって表わすことの出来ぬ物は、包み隠さねばならない。」<sup>(9)</sup>

これら気軽に行われた比較の基盤には、詩や絵は、「模倣技術」であるという、当時の一般的な芸術概念があった。模倣としての芸術については、古代人の解釈も、多様であった。プラトンは、真に対して模倣を低く位置づける観点と、模倣による高次の存在への近づきを評価する視点とがあるし、アリストテレスに於ては、一般的なるもの、蓋然的なるもの、必然的なるもの、等々を写すという特質が指摘されているし、プリニウスは、いわゆる写實的側面を重視している。今ここで、模倣の概念の検討に立入らぬが、これら模倣論は、当然、当時の芸術作品を根拠にしていた。そして、古代の芸術作品の諸特徴のうち、絵と詩の類似は、事実、よく感じられるのである。古代人が最も好み、また、傑作を残した、叙事詩の中には、戦闘場面をはじめ、その他のシーンが、いきいきと、眼に映るが如くに、歌い出されていて、人々の心を躍らせていた。一方、画家も、詩の感動を、詩の中から題材を拾って、造形的に再現伝達するのみならず、詩的情趣の漂う作品を創作していた。この様な詩と絵の密接な関係は、芸術の持つ、描写という表現を通じての認識作用、すなわち、形象的認識の魅力について、その一端を示すものである。しかし、その時々目的に沿って行われた絵と詩の比較は、何らかの芸術の原理に重大に関ってくるものとして見られたり、模倣の概念を深めたりする方向には、進まなかった。わづ

かに、アリストテレスに、その芽がみられる程度であった。

中世では、美術の形象的魅力は、その認識的作用の故に、教育的な意図に直接結びつけられ、教訓的、道徳的、そして特に、宗教的に、活用された。<sup>(10)</sup> 絵画は、抽象的表現を強くして、象徴的となり、宗教言語の一環をなした。この時代には、Ut pictura poesisは、理論として議論されるよりも、実際の作品の上に、その交渉の跡を残すのである。古典的表現の残存、神学、哲学との係り合いの中で絵や詩に於て行なわれる寓意的表現（アレゴリー）は、その顕著な一例である。また、詩と絵の関連は、詩篇と聖詩を含む聖典、世俗的とキリスト教的騎士文学、民間説話などと美術との一般的な結びつきの中に、当然、認められるのである。しかし、その結びつきの中で、文字に表わされる理念や概念が、造形を規定する傾向が強かった。この中世の状況は、Ut pictura poesisではなく、文字に表われるイデオロギー一般を体现する物の符号として、Poesisを当てれば、Ut poesis picturaともいうべきものである。Poesisに、その様な意味を持たせる事が、単なる任意に基くもので無い事は、以後のUt pictura論の展開の検討によって、理解されて来るであろう。

ルネサンス期、それ以後は、Ut pictura poesisが、作品上のみならず、理論的にも、色々に展開される。そして、この銘句は、ホラティウスの原意を、はるかに越えて敷衍され、多様な意義を持つ事となる。中世的伝統が継承されたり、当時の諸事情から、句の語順が反転され、“絵は詩の如く”（Ut poesis pictura）としても意識され、そこから、絵画に於ける、文芸的理念から、宗教的、政治的イデオロギーの支配まで、窺う事が出来る。<sup>(11)</sup> 絵と詩の比較は、人や時代の違いによって、ある時はプラトンの、ある時はアリストテレス的、またある場合はプリニウスの模倣論と係り合って、種々の説になる。それらは、先づ、16、7世紀のイタリアで、Dolce, Varchi, Lomazzo, Bellori, etc., の芸術論に見られるが、彼等のこの点に関する所論の研究は、Howard氏やLee氏の論文に纏められているので、<sup>(12)</sup> 本稿は、それらを取り上げない事とする。

17世紀のフランスで、画家のDuFresnoyが、ラテン語と詩体で書いた『絵画論』の冒頭は、Ut pictura poesis… と始まる。この格言に続いて、「詩人のペンが取り上げるにふさわしくないものは、画家の筆にもふさわしくない」と、述べられている。<sup>(13)</sup> この詩を仏訳し、註釈をつけた、当時の美術批評家 Roger de Piles は、次の様な指摘を行なった。〈諸芸術は、一定の絆によって結びついているが、もっとも親密なのは、詩と絵である；両者は共に、模倣という目的に、神に鼓吹された様に、感激の中で向う；両者は、我々の感情を揺り動かし、また、描かれた物が本物であるかの如く思わせ、我々をだますが、気持が良い；両者は、英雄の美しく立派な行為を、永遠に伝えん事に努める；二者とも、想像力に支えられ、一定の自由を享する。<sup>(14)</sup>〉この様な、De Pilesの考察は、古代の芸術論を研究し、それに準拠して進められる、当時の美学の中であって、特に独創的な点はないが、芸術の特質のいくつかを、いい当てた論評である。Du Fresnoyの『絵画論』は、John Drydenによって、英訳され、その際に、『絵画と詩の比較』と題する序文が、訳者によって付けられた。<sup>(15)</sup> 同じくイギリスで、Addisonは、Ut pictura poesisを、繰返し論じている。<sup>(16)</sup> この事は、Ut pictura poesisが、当時の芸術論の重要なテーマであった事を物語っている。

そこで、Ut pictura poesis論が、当時持った具体的意味を、次の例に於て分析してみよう。Fénelonの『アカデミーへの手紙』の中に、以下の要旨を述べた個所がある。<sup>(17)</sup> 〈詩は模倣であり、絵である；ラファエルは、奇なものや、眩惑的色彩や、技の誇示を求めなかった；彼の絵は、真実が見えるから、良いのである；技巧は、度を過せば、欠陥であり、技は、類似を目指すべきだ；ティティアーノの絵に、断崖の山羊の描かれた風景を見たり、テニールスの絵の村祭りや田舎の踊りを見て、楽しく思うのに、オデュセイアの中に、人の生活の細部の自然な描写を見て、驚ろく事はない；ホメロスの描く場所に居て、声を聞いたり、見たりする気がするではないか；風俗のあの質朴さは、黄金時代に立ち戻らせるみたいだ；今日の根拠のない偏見は、かような美を見下している

が、この間違が、あの様に道理に合った、自然な生命の真価を、下げる事はない。<sup>(18)</sup> >『アカデミーへの手紙』は、古代人と近代人とでは、どちらが優れているかという、当時の大議論を調停する目的も含んで、書かれたものである。<sup>(19)</sup> 上に挙げた箇所では、近代人の優位を主張する派の中で、最も過激な La Motte 達が、ホメロスの詩の中から、プリミティブな行為や風俗を取り出して、古代人を蔑んだ事<sup>(20)</sup>に対して、Fénelon は、素朴な自然や人間生活の気取りのない描写が、人の心を喜ばせるものである事を、絵を引き合いに出して、例証しているのである。そして、この方法で、奇や技を衒ったり、感覚的遊びに墮落した、当時の貴族や知識人の美感を批難して、深く精神に訴える、真実味のある芸術を、正当に評価せんとしているのである。Fénelon は、この様な観点から、古典詩を擁護している。古典詩の真価を認め、また、その絵画的特性を良く感じ取っていた人々は、しかしながら、しばしば、古代崇拜や教条主義に陥る事があつたし、<sup>(21)</sup> 一般には、保守的であつた。それに対して、近代人の優位を主張する人々の急進派は、ルイ14世の御代を持ち上げるのが目的だったり、“幾何学者”とも呼ばれ、詩的感性に欠ける点も無きにしもあらずだが、デカルト以来のフランス合理主義精神と、さらには、進歩の理念に則っていた。この視点から見れば、ノスタルジーと観賞上での自然を基礎とする、Fénelon の Ut pictura 説は、時代を新らたに切り開いて行く内容とは、あまり係りが無いといえる。この事は、Bossuet に代表されるころの、当時の専断的なカトリシズムから隔って、静寂主義(quiétisme)の疑いがあり、いわば在野にあつたが、変革に消極的な、司教 Fénelon の精神性に合致している。しかしながら、彼が、ラファエルロと並んで、ティティアーノやテニールスの例を出している事に注目したい。何故なら当時の美術界では、デッサンや構成を重視するプッサン派と、色彩を強調するルーベンス派との争いの余韻の中で、ヴェニス<sup>(22)</sup>のティティアーノは、色彩の巨匠として、後者の祖として考えられていたからである。17世紀の末まで、フランス絵画アカデミーの主流は、ラファエルロを祖とし、プッサンを父と

看做す人々の系統であつた。<sup>(22)</sup> この傾向を覆し、色彩派の勝利をもたらすのは、De Piles 達である。この過程で、フランス絵画は、古典主義的覇権を脱して、18世紀での新展開を準備して行くのである。この際、理論上では、先に掲げた De Piles の Ut pictura 説に見られる如く、独創的ではないにしても、芸術に於ける、(神的)熱狂、情念的なるもの、規範や実証的なものからの一定の離脱の自由などが、特に主張されるのである。またプッサン派が、古代模写と理性を重視していたに對して、色彩派は、自然らしさと感性を高く評価した。ところで、Fénelon は、眩惑的彩色や、感覚的華やかさは、良しとせず、ティティアーノについては、その風景が気に入っているの、この画家に好感を持っているとしても、色彩派の立場を念頭に置いているとはいえない。彼はただ、第三者として、自然を愛するとか、感覚的粉飾を退けるとか、美と真とを密接に結びつけて考へるとか、云っているにすぎぬだろう。そして、それは、ボワロー的古典主義の詩学に忠実に沿つた見解なのである。<sup>(23)</sup> しかしながら、彼が、テニールスを例に出した事は、古典主義的規範を越えて、進んだ見方といえる。というのは、当時のフランスの美術界や美術愛好家の間で、テニールスの名を知らぬ者は無かつたが、オランダやフランドルの風俗画への評価は、極めて低かつたからである。その技術は、珍重されたが、その描かれた自然の性質故に、芸術としては、下位のものとされた。その様な自然を素直に愛し、農民風俗画を、大芸術である古典詩に結びつけて見た Fénelon は、大胆である。こうして、彼は、美術上での細い議論に關与せず、自分の広い感受性を、自由に示した。彼の Ut pictura 説は、上に見て来た様に、多義の自然、多様な感性、そして、合理主義や進歩の理念への対処などと、複雑に、そして歴史的に係り合っているのだが、その一層詳細な検討は、他日に期する事とする。

次に、Ut pictura の展開の諸側面のうち、絵画が詩の如くであれ、という意識について、考察する事にする。この意識の下に、17世紀の美術理論家、Du Jon や Félibien は、画家に、文芸的主題を勧め<sup>(24)</sup>ている。これは、先に挙げた Du Fr-

esnoy の考えとも、一致する。この主張は、美術愛好家の文芸的教養が豊かであった事や、古代、英雄、宗教が美のカテゴリーと強く結びついていた当時の事情から、当然の事であった。古典神話や宗教は、必ずしも、文芸的という意味で絵画に影響を及すのではないが、文芸概念には、それらの強い刻印が見られた。当時の文芸は、劇を含む詩を中心とするものであるが、宗教への畏敬の念から、聖書や宗教詩を尊重せねばならず、広義の文芸には、それらや聖人伝が含まれる。また、当時の詩の理想は、特に、ヴェルギリウスの作品に照合されていた。この外にも、文芸の内容には、北欧より南欧の文化の方が高く、また詩的であると感じられていた事も、附加さるべきだろう。

この様なところから、絵の対象や主題に、文芸的なものを取り上げる事は、日常卑近なものではなく、高次の価値を持つものを扱う事と考えられるのである。また、文芸的なものを絵が扱うべしという考えの中には、古典詩学の主要な理念の一つである *Docere* (教示すること) の必要も認識されていて、この意味でも、教訓や宗教と絵が結びつけられる。さらに、ルイ太陽王がアポロに擬せられ、神話的寓意の中で王が讃えられていた社会では、*Ut pictura poesis* は、政治宣伝と係り<sup>(25)</sup>あった。

絵画に、これら「詩的」題材を選ぶのが良いと考えられた理由には、歴史画、宗教画は、静物、風俗、風景画より上位にあるというヒエラルキーが、一般に認められていた事もある。このヒエラルキーの背景には、ヨーロッパ封建社会の社会構成に基づく存在価値段階があるのであるが、それへの論及は、止める。ともあれ、画家が、高いジャンルの絵を制作する場合、高い世界・人生観と教養を、*Doctus poeta* として、博<sup>(26)</sup>学な知識を備えるべく、努力せねばならなかった。彼は、偶然的あるいは個別的な現実の、単なる模倣技術者ではなく、*Ut poesis* の意識によって、人間と世界の高い真理を求めて、哲学的、宗教的イデーによって、普遍的、理想的なものを表現する努力をした。さらに彼は、*enthousiasme* に身を燃やし、想像力や構想力をかきたて、崇高で、魅力に満ちた画面を作らんとした。

この様な画家は、自分を、職人 (*artisan*) ではなく、芸術家 (*artiste*) として、作り上げていった。当時は、未だ、「芸術家」という語は無かったから、詩人と対等の者になろうとしたのである。これは、芸術概念の歴史的発展の一側面であるが、その背景には、近代に於ける、美術家の社会的地位向上の要求があった。古代奴隷制社会に於て、自由民は、直接生産に係りあり、実際的、手工的技術を、低いものと看做し、学問、文芸、音楽などを、自分達が携わるに値いするものと考えていた。この態度は、中世にも受継がれ、学校教育の科目として重視されたところの「自由七芸」(*Septem artes liberales*) の中に、絵画が入られる事はなく、それは、自由(人の)技術としては、あまり認められなかった。詩も、自由七芸の中に名を連ねてないが、これらと関連が深く、上層人の教育に於て必要なものであり、貴人教養人は、詩に関心深く、彼等自身も詩を作った。この様な伝統の中では、自由学科の一つとも認められる詩の地位に、絵画が至らんと望むなら、絵が手工的なものであっても、大いに頭を使うものであり、単に技術的 (*mécanique*) なものではなく、詩的なものである事が、強調されねばならなかった。そして、絵と詩のいくつかの比較から絵は、*Sister of poetry* として、この二者は、*Sister arts* として、理論化されるのである。それと共に、絵画に高貴な地位を与えるため、絵画が幾何や数学やその他の自然科学の上に成り立つものであるという主張や、古代ギリシャでの、美術家への尊敬や、王公貴族との親交なども、引き<sup>(27)</sup>合いに<sup>(27)</sup>出された。さらに、美術家の自己主張は、屢々、絵は詩の如くという線を越えて、絵は詩よりも優れているという見解を生み出した。<sup>(28)</sup>この議論は、レオナルド・ダ・ヴィンチから、18世紀まで続き、その中には、視覚は聴覚よりも優秀な感覚であるとか、絵画言語は万国共通語であるとか、いくつかの興味ある指摘や絵と詩の区別が行なわれるのだが、それらの検討には、今は立入らぬ事とする。幾人もの画家が上層階級によって尊敬されたり、画家に貴族の称号が与えられたり、また、王公自からが、絵筆を取って遊ぶ時代になっても、絵画の詩への対抗意識は続いたの

であつた。<sup>(29)</sup>

以上に見て来た様に、Ut pictura poesis は、ルネサンスからフランス古典主義の時代に互って、美術と人間の向上を目指す、ヒューマニステックな芸術論の重要な一部を成していた。そして Lee 氏が言う様に、「Ut pictura poesisの理論を作り上げた批評家達は、かくして、絵画を詩と共に、人間生活の重要な解釈者として位置づけた。」<sup>(30)</sup>

また、Ut pictura 論の花咲く時期は、画家同業組合から、絵画アカデミーへの発展の歴史と並行し、アカデミー教育の中に、ヒューマニズムを持込む一要因が、絵と詩の比較であった。

一方、詩にとって、Ut pictura 論は、詩を「自然の模倣」に強く結びつけていた。詩人は、この意識の下で、外的と内的自然の描写に於て、人工的なものに対する自然らしさを大切に、気どった形式や、専断的な規則を斥けて、簡明で、生々とした絵画的快をよく盛り込んだ作品を作った。17世紀の後半の詩論の中心的主張である。真と快の結びつけに於ても、自然の真と自然な快が仲介になっていて、自然の模倣が尊重された。<sup>(31)</sup>

18世紀には、Munteano 氏に従えば、Ut pictura のイデーは、叙景詩 (poésie descriptive) の流行の中に見られ、ロマン主義を準備する事となる。<sup>(32)</sup>そこでは、風景描写を通して、外的自然の広がりや内的自然の解放が表現され、感性の謳歌が見られる。これは、この時期に、絵画上でも、静物、風景への関心が増大した事と並行している。

ところで、人間の内的自然 (nature humaine) は、諸情念 (passions) の形で、よく外化されるもので、絵画が文芸の如く、情念を描き出さねばならぬという考えは、自然の模倣としての Ut poesis 論の一面である。また、古典詩学の重要な理念である Decorum (正しく合致する事, costume, convenance, bienséances) の、絵画上への転用の一結果として、ある情念には、一定の合致した表情表現があるという考えが挙げられる。その例は、17世紀の強い合理主義思潮の影響下で、デカルトの『情念論』(Traité des passions de l'âme, 1649) に倣って、フランス王立絵画彫刻アカデミーの指導者 Charles Le Brun が発表した『情念の表現』(L'expression des passions, 16

68) に見られる。<sup>(34)</sup>彼は、そこで、人の諸性格や諸情念を、その身体上への表出に見られる外的特徴を取り上げて定式化し、それを図解した。ここには、アカデミックな規則主義によって、美術表現を類型化させる危険が感じられる。Decorum には、その要求に、一定の正当さが無い訳でもないが、それが、偏狭な悟性や理性、又は貧弱な感性の下では、哲学によって、絵を縛り付ける事にもなる。例えば、プッサンの幾つかの絵は、その主題とする聖書の部分の情景記述に、厳密な忠実さを欠いていると、批難された事があった。<sup>(35)</sup>また、作劇論に於ける三一致の規則 (Règles des trois unités) が、画面でも、尊重されねばならぬと説ける人もあった。<sup>(36)</sup>

デイドロは、1765のサロンで、グルーズの『死んだ小鳥を悲しみ泣く少女』を前にして、「かわいいエレジー！ゲスナーが作る様な美しい牧歌！」と叫んだ。この言葉に表われる如く、18世紀にも、絵と詩は、お互に、題材を提供し合っていた。Saint-Lambert は、自分の『秋』を、プッサンの『アルカディアの牧者』にヒントを得た話で終らせている。サロンの出品作には、『十人の兵士と戦って、九人に勝っただけなので、恋人に、軽蔑をもって迎われたアルキビアデス』などと長い説明的な題が必要なものもあった。<sup>(37)</sup>ケイリュス伯爵 (Le comte de Caylus) は、『イリヤスオデュセイア、アエネーイスより取り出された絵画』(1757年) という本を著わして、画家に古代詩に取材する事を薦めた。この様な Ut poesis の理念には、美術を文芸の挿画に導く傾向がある。そして、絵と詩は、良きにつけ、悪きにつけ、混同され、双方の原理の同一視も行なわれた。Dom Sensaric は、『精神に絵を描く技術』の序文で、次の様に言っている。「雄弁も、詩も、絵も、それぞれ独自の手法によってではあっても、皆、同じ目的に向う。それらは、魂にそれらが示す対象と同じ感じを与える。すなわち、それらは、ある時は、魂に快を与え、ある時は、魂を揺り動かす。一言にして言えば、それらは、魂が、何かを見て当然持つことになる動きを、魂の中に生れさせる。」<sup>(38)</sup>この見解が、正しいか批判されるべきかは別として、そこには、模倣としての絵画の概

念が、他の分野に適用されていると思われる。また Batteux は、『同一原理に要約される諸芸術』(1746年)に於て、詩を長く論じた後で、最早、絵画について、あまり語る必要が無いと思って、次の様にいった。「この二つの芸術は、お互の間に、とても大きな一致があるので、二つを共に論ずるには、名を交換するだけで良く、詩の代りに絵、主題(fable)の代りにdesseing(意図、構図、デッサン)、詩体化の代りに彩色、と置けば良いのだ。<sup>(39)</sup>」

この様な風潮に抗したのは、レッシングである。彼は、『ラオコーン、又は、絵画と詩の境界について』(1766年)を著して、シモニデスのあの格言が持つ正しい点が、あまりに明瞭であったので、そこにある誤れるものや曖昧な点は、無視されて来た<sup>(40)</sup>と指摘した。そして、彼はまた、古代人は、両芸術に完全な類似があるけれども、この二つは、その素材と模倣の様態に於て異っている事を明言する事を忘れなかった<sup>(41)</sup>。近代の批評家、芸術家は、絵と詩を混同し、多くの間違った結果を導いたと述べている<sup>(41)</sup>。そこで彼は、絵は、「空間に横たわった形と色」を、表現手段(Zeichen)として用いるに対して、詩は、「時間的に継起する分節音」を使用するから、そして、表号(Zeichen)は、表示される対象と、自然な直接的な関係を持つのであるから、並置的表号は、並置された対象を表わす事しか出来ず、継起的表号は、継起的対象を表現する事しか出来ない、と推論する<sup>(42)</sup>。そして、空間に並置された物を、“物体”、継起的なものを、“行為”と呼んで、絵画に適した対象としては、眼に見える性質を持った物体、詩に適した対象は、行為である、と結論した<sup>(43)</sup>。絵と詩の区別については、レッシング以前にも、幾人も言及しているが、<sup>(44)</sup>彼ほど、主要関心を、そこに向けた人は居なかった。また、確かに、レッシングの、対象や境界の限定の仕方には、弱点があり<sup>(45)</sup>色々の批判が加えられ得る。しかしながら、情景の絵画的描写に拘泥する詩や、文芸の挿画に留る絵や、偶意的表現に遊ぶ絵や詩など、Ut pictura poesisの悪帰結と見られるものに、レッシングが加えた批判は、劃期的意義があった。ゲーケは、『ラオコーン』に、大きな感銘を受けて、次の様に述べた。「この作は、我々を貧弱な観点から思

想の自由な野に引き入れた。長い間誤解されて来た Ut pictura poesis は、一挙に払い除けられ、造形芸術と、言語芸術との間の違いは、明瞭になった。(中略)この素晴らしい考えの全ての帰結は、我々に、雷光の如く輝いた。旧来の指導的で判定的な批評は、古上着の様に投げ捨てられ、我々は、全ての弊害から解放された。<sup>(46)</sup>」『ラオコーン』は、啓蒙主義の精神的環境の中で書かれたものであり、その革新性は、絵と詩の混同の中に古いイデオロギーを温存していたアカデミズムとは、対照的であった。この事情の中でレッシングは、芸術家は、外的圧力なしに、完全な自由を享<sup>(47)</sup>する必要を強調した。彼は、絵画の上から、文芸的のみならず、宗教的、政治的イデオロギーの圧力を排除して、純粋な自由を有する様に願ったのである。この観点からは絵画と詩の分別は、その延長線上に、ゼーデルマイヤー氏の指<sup>(48)</sup>適する様な、諸芸術の純粹化への傾向、さらに、脱イデオロギーとしての、芸術のための芸術論とも、関連して考えられる。

『ラオコーン』は、アカデミズムの強力なフランスに於ては、受入れられなかった<sup>(49)</sup>。しかし、このフランスにも、絵と詩の差異を指摘する人は居た<sup>(50)</sup>。たとえば、La Fontaine は、軽く、「語と色とは、同じ物ではない、眼も耳ではない」と、歌った<sup>(51)</sup>。この詩人よりも一層刻明に、そしてレッシングより約50年前に、絵と詩の間の幾つかの異なる要素について考察を廻らしたのは、本稿の冒頭で挙げたデュボであった。彼は、芸術家が主題を選択する際に、自分の芸術の性質に適した主題を選ぶべきだとして、絵と詩の性質について分析し、それらの相異点を幾つか上げた。その中には、絵画は、行為の一瞬間しか描き出す事が出来ぬが、詩は、時間的流れの中で、様々の描写が出来るという指摘がある<sup>(52)</sup>。この区別は、レッシングの説に類似したものである。デュボはまた、絵画の力は詩の力より大きいと感じ、その理由づけに、視覚の優位を挙げると共に、絵は、“自然的表号”(signe naturel)を用いるに対して、詩は、“人為的表号”(signe arbitraire et institué)を使うところから、自然により近い方が、力が強いと述べた<sup>(53)</sup>。ここには、当時の一つの大きな精神的態度として

自然への信頼や尊重があったので、その反映が見られ、また、明瞭さを追求する啓蒙主義 (Lumières) の感性に繋る点もあるといえる。しかし、何時の時代にも、視的明晰性と、自然の重視の態度は、失なわれるものでは無かったから、デュボの絵画優位論の根拠は、特に、この時代の特徴を代表的に表わすものとは言えない。ただ彼が、絵画的な効果を、とりわけ重要なものと看做し、知的あるいは理性的要素によって絵画を高めんとした前時代とは異って、その感性的効果を強調した事を知れば良い。絵の力を重視したデュボは、詩と絵を区別しながらも、Ut pictura poesis を表題に附記したのである。そして、彼の著作にはこの句の父ホラチウスの『詩学』を熟読した跡が至る所に見られる。また、ホラチウスに加えるにクインティリアヌスの雄弁論も、デュボの美学に多大の影響を与えている。<sup>(54)</sup> この素地の上に、デュボは、詩の生命を支えるものとして、観念を伝えるもの (signe des idées) としての絵画的なもの (image) を考え、<sup>(55)</sup> また、絵における、技術的 (mécanique) に対する詩的なものを、重要視した。<sup>(56)</sup> これらを通じて、彼は、芸術家が表現する観念と、描かれた情況に於て実際に人間が持つ観念との接近と、芸術家が考案する形象の起すパトス (pathétique des images) とを、<sup>(57)</sup> 芸術の最大の価値と考えると共に、<sup>(58)</sup> 芸術の教化的作用に敏感であった。この様なデュボの美学は、Munteano 氏の表現を借りれば、情念的説得 (Persuasion passionnelle) を、主要理念としていたと言える。Ut pictura のデュボに於ける展開は、かように、古今の Ut pictura の諸説を充分吸収して行なわれ、その中で、芸術の認識作用と感動作用に、照明を当てたものであった。

以上、大まかにではあるが、一応の検討をした Ut pictura poesis は、単なる比喩に終る事もあったが、一方の芸術の特性を他方へ機械的に導入し、二者を混同する場合もあった。しかし、共通点の奥を探り、諸芸術の深い結びつきを通して、<sup>(60)</sup> 芸術とは何かの解明に向わんとするものもあった。古来より、諸芸術の違いは指摘されて来たが、他面、Ut pictura poesis 以外にも、<sup>(61)</sup> 諸芸術の間の絆については語られている。Souriau 氏は、

嘗てユーゴーが言った「風とは、全ての風である」を言い換えて、「芸術とは、全ての芸術である」とし、そこに、<sup>(62)</sup> 芸術の多様性と共に単一性がうまく言い表わされていると思った。しかし今日での、<sup>(63)</sup> 同氏や Munro 氏、<sup>(64)</sup> その他の美学者の努力によっても、<sup>(65)</sup> 彼等のそれぞれの立場は表わされても、<sup>(66)</sup> 芸術の単一性と多様性についての、根本的で全面的な理論的解明には、至っていない。或る物は、異った他の物との関係に於て、よく認識されるという点からしても、<sup>(67)</sup> また共通点を理解するためには、同時に相違を知る事が必要であるという事からも、そして、同一性は差違性を矛盾として含んでいるという点からも、<sup>(68)</sup> 諸芸術の比較研究は重要である。しかし勿論、比較美学の重要性は、限定的に解せらるべきであろう。それは、さらに広く深い哲学や思想に支えられて、はじめて、美や芸術や美学の研究の上での有効な一手段になるのである。本稿は、Ut pictura poesis を初め、従来の比較美学を、批判的に消化して、<sup>(69)</sup> 芸術に於ける共通なもの、<sup>(70)</sup> 差違を認識する事は、<sup>(71)</sup> 芸術が何であるかを理解する上で、大きな意義があろうという事の、<sup>(72)</sup> ささやかな問題提起として終る。

#### 註

- (1) DuBos についての諸研究書の中では、A. Lombard: L'abbé DuBos, 1913, Paris が、一番充実したものである。
- (2) 主として、第二卷、第二十三章。(第一版では、二冊本であったが、第二版—1733年—以後では、三冊本となり、改訂も加えられている。本論での、この本への参照は、1755年版に拠る事とする。)
- (3) 第二卷、第十二—二十章。
- (4) 前掲書、並びに、Marcel Braunschvig: L'abbé Du Bos, rénovateur de la critique au XVIIIe siècle, Toulouse, 1904; R. G. Saisselin: Taste in Eighteenth Century France, New York, 1965; E. Teuber: Die Kunstphilosophie des Abbé Du Bos, in Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVII-4, 1924 S. 361-410. Folkierski, A. Fontaine, E. Caramaschi, E. Cassirer, その他も、Du Bos 美学を考察している

- (5) Q. Horati Flacci de arte poetica liber, 361~365 行。ホラティウスは、この手紙の冒頭でも、画家と詩人を対照している。
- (6) 第一章1447 a 13~22, 第二章1448 a 1~8, 第十五章1454 b 8~14, 第二十五章1461 b 9~15。
- (7) Plutarchos: Moralia の中の, De gloria Atheniensium, 3の冒頭(346F)。彼はまた、この句を、De audiendis poetis 中(3-18A)でも、取り上げている。偽キケロの, Ad Herennium 中(IV, 28の39)にも、この句は見られる。
- (8) Lucianos: Eikones, 8。
- (9) Quintilianus: De institutione oratoria, II, 23。美術と弁論の対比は、同書の他箇所(II, 13-8sq., V, 12-21, XIII, 10-1sq.)にも見られる。キケロも屢、美術と弁論を較べた。Cicero: Brutus, XVIII, 70; Orator, II, 5~9と, XIX, 65; De oratore, II, 16-70と, III, 7-26。時代は下るが、パスカルも、「雄弁とは、思考の絵(peinture de la pensée)である; だから、描写した後で、なおつけ加える人は、肖像(portrait)ではなく、絵画(tableau)を作るのだ」と、述べている。Pascal: Pensées, Brunschvig版(Classiques Garnier版)では、No26。
- (10) Louis Hautecoeur: Littérature et peinture en France, Paris, 1942, p. 6~10。
- (11) R. G. Saisselin: Ut pictura poesis, in Journal of Aesthetics and A. C., 1961, Vol. 20, No 2, p. 145~156。
- (12) W. G. Howard: Ut pictura poesis, in Publications of the Modern Language Associations of America, 1909, XXIV, p. 40~123。R. W. Lee: Ut pictura poesis—the Humanistic Theory of Painting, in Art Bulletin, 1940, XXII, No4。
- (13) Alphonse Dufresnoy: De arte graphica, 1668。
- (14) 1755年版, L' Ecole d' Uranie ou l' Art de la peinture, Paris, chez Le Mercier, では, p. 75~77。
- (15) John Dryden: A Parallel of Poetry and painting. London, 1695。
- (16) cf. A. Lombard, op. cit., p. 212。
- (17) Fénelon: Lettre à l' Académie, V (projet de poétique). Edition critique par E. Caldarini, Genève, Droz, 1970では, p. 78~80。
- (18) Fénelon は、他所で、ホラチウスは、「筆二振り」で、パリスとアキレスを、我々の眼前に置く、とも述べている。op. cit., p. 86。
- (19) “古今論争”については、Cf. Hippolyte Rigault: Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes, Paris, 1859。
- (20) La Motte は、例えば、次の様にいった。「イリヤスの英雄には…威厳が欠けている。王の回りには、士官も衛兵も見当らぬ。王子達は庭仕事をしたり、王の家畜を飼っている。宮殿は、何ら壮麗ではない。食事も、豪華でない。アガ멤ノンには、自分で着物を着るし、アキレウスは、アガ멤ノンの使節に出す食事を自分自身で支度している……」H. De la Motte: Discours sur Homère dans l' Iliade..., Paris, Dupuis, 1714, p. LVIII。
- (21) その好例は、Madame Dacier や Père Le Bossu である。
- (22) Cf. Bernard Teyssède: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris, 1957。André Fontaine: Les doctrines d'art en France, Paris, 1909。
- (23) ボワローの詩学を、理性主義的とする見方があるが、それは、18世紀における古典主義とアカデミズムへの批判の中で定式化された判断であり、必ずしも事実に測していない。Cf. 註 32。
- (24) Junius (Du Jon): De pictura veterum, Rotterdam, 1694, I. ch. 4, p. 27。Félibien: Xe entretien et Songe de Philomathe (Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Paris, 1685では, t. II, p. 68 et suiv.)。
- (25) Bernard Teyssède: L'art français au siècle de Louis XIV, Paris, 1967, p. 78~82。
- (26) Lomazzo の『絵画の殿堂』第8章にも、諸科学学習の必要が述べられているが、De Piles は、Du Fresnoy の『絵画論』の註解の中で、聖書、ユダヤ史、ローマ史、ホメロス、宗教史、詩学、絵画技法書など、数十冊の、画家の学ぶべき本のリストを出している。op. cit. p. 102~5。
- (27) Anthony Blunt: Artistic theory in Italy 1450—1600, Oxford, 1940, 第二章の後半。B. Teyssède: Roger de Piles, op. cit., p. 129~131。Roger de Piles: Cours de Peinture par principes, 1766年版, Amsterdam et Leipsick では, p. 340~354。
- (28) I. A. Richter: Paragone—Compararison of the arts by Leonardo da Vinci, London, 1949。J. Schlosser-Magnino: La letteratura artistica, 2e éd. Firenze-Wien, 1956。M. Steinschneider: Rangstreit-literatur, in Sitzungsberichte der k. k. Akademie



- der Wissenschaften, Wien, Philo. hist. Klasse, CLV, 1906, No 4. Roger de Piles; Cours de Peinture 中の Dissertaiion où l'on examine si la poésie est préférable à la Peinture; Du Fresnoy 『絵画論』への Remarques, op. cit. p. 77.
- (29) Pierre Marcel: Un débat entre les peintres et les poètes au début du XVIIIe siècle, dans Chronique des Arts et de la curiosité, 17 juin et 15 juillet 1905, p. 182~183, 206~207
- (30) Lee, op. cit., p. 261.
- (31) René Bray: La formation de la doctrine classique en France., Paris, 1927, reprint, 1951, p. 141.
- (32) その代表として Boileau を挙げれば, 彼は詩の技法に, 絵画の用語を, 屢々用いている。そして, 彼の有名な言「真以外の何物も美ではない, 真のみが魅力ある」(Epître IX) に, 「技を持って簡素であれ, 慢心なくして崇高なれ, 虚飾なくして気に入られよ」(L'art poétique, chant I) と, 「だから自然が, 唯一の研究の場であれ」(Id. chant III) とか, 「決して自然から, 離れてはならぬ」(Id.) とかを, 取り出して結びつければ, 古典主義詩学の要旨が得られる。
- (33) B. Munteano: Ut Pictura Poesis—Correspondances sensorielles et dialectiques—Le problème de la peinture en poésie dans la critique française du XVIIIe siècle, (1951), publié en 1955 dans les Acti du Ve Congrès international des Langues et Litteratures Modernes, et en 1967 dans Constantes dialectiques..., Paris, chez Didier.
- (34) Le Brun の本は, 《L' Expression générale et particulière》とも題されるが, その事情の詳細は, B. Teyssèdre の《Roger de Piles》op. cit. の p. 628~630に記されている。尚 Le Brun 以前にも, Lomazzo は, 《Trattato dell' Arte della Pittura...》(1584)の中で, 情念と表現について, 詳しく論じた。
- (35) Poussin の『エレアザルとレベツカ』, 『マンナ』の, この様な批評については, L. Hautecoeur, op. cit. p. 18 や, André Fontaine: Académiciens d'autrefois, Paris, 1914, p. 149, などに紹介されている。
- (36) Lee, op. cit. ch. 9; Hautecoeur, op. cit. p. 16~17; De Piles, Cours de Peinture, op. cit. p. 339.
- (37) Lagrenée の絵。cf. Hautecoeur, op. cit. p. 20. Note 8.
- (38) Dom Sensaric: L' Art de peindre à l' esprit, 1770。
- (39) Charles Batteux; Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Section seconde. 1766年版では, p. 247。
- (40) Laokoon 序文。
- (41) 同上所。レツシングは, プルタルコスの書物 (De gloria Atheniensium, III, 347a) から, 「素材と模倣の様態に於て異なる」という語を引いているが, プルタルコスの本意は, <異っている点があるが, 根本目的は同じ>という所にあると考えられる。
- (42) 同書。第16章。
- (43) 同上所。
- (44) Leonardo da Vinci の《Paragone》op. cit; Dolce: Dialogo della pittura intitolato l' Aretino, 1557; B. Varchi: Due lezioni..., 1549; cf. W. Folkierski: Entre le classicisme et le romantisme..., 1925, p. 171 et suiv., 538-544.
- (45) そもそも, 表現手段の違いに基いて描写の対象を確定する所に, 難点がある。また, 時間的という点では詩より, むしろ音楽に固有のものではないかとか, 詩の扱う対象を行為とすれば, 人間の内面描写が除かれはしないかとか, 絵画に於ける擬人的表現(アレゴリー), さらに一般に, 見えない物を表わそうとするのは, 否定さるべきかとか, 絵画と彫刻の区別はどうなるか, 等々の疑問は強く残る。
- (46) Goethe: Dichtung und Wahrheit, II, 8。
- (47) Laokoon, 第9章。
- (48) Hans Sedlmayer: Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg, 1960; Verlust der Mitte, Salzburg, 1948.
- (49) A. Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München, 1915, s. 334.
- (50) 註28, 29に参照の事。
- (51) La Fontaine: Le Tableau, dans Contes et Nouvelles, quatrième partie, XVI.
- (52) Du Bos, op. cit., I, xxvi, p. 233, xiii, p 84~88, 92~93.
- (53) Id. I, xl, p 415~418
- (54) Munteano: L' abbé Du Bos ou le Quintilien de la France; Les prémisses rhétoriques du système de l' abbé Du Bos; L' abbé Du Bos, esthéticien de la persuasion passionnelle, この三論文は, 1954から1956年に亘って, 諸誌に発表されたが, 《Constantes dialectiques》op. cit. に収録されている。

- (55) Du Bos, op. cit., I, xxxv, p. 313; xxxiii. p. 291, 293, 295。
- (56) Partie poétique de la peinture は, vraisemblance, décence, convenance, expression (des passions), unité de l' action と考えられる。Id. I, xxiv, p. 220; xxxiv, p. 312; xxxi p. 281。
- (57) Id. II, i p. 3。
- (58) Id. I, iv, p. 36~39; v, p. 49; xl. p. 423~4: xlv, p. 475。
- (59) 註54を参照の事。
- (61) 註, 28, 29, 41, 44, 参照の事。
- (61) たとえば, Cicero: Pro Archia poeta, i, 2; Tertullianus: De idolatria。また, Brunetière は, Perrault の《Parallèle des Anciens et des Modernes》を評して, 文芸の考察に, 他の芸術や科学や学問から引き出される考察を混ぜ合せて, それらを, 幾つかの一般的原理の上に整合して, 文芸批評を, 一般美学の道に乗せた, と述べている。(L' évolution des genres, 1890, tome I, p. 120)。
- (62) Etienne Souriau: La correspondance des arts, 1969 (初版は, 1947年) の序文 (1967) の冒頭。
- (63) Thomas Munro: The arts and their interrelations, 1949。
- (64) Dagobert Frey: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, 1949; Oskar Walzel, Grenzen von Poesie und Unpoesie, 1937; Giovannini : Method in the study of literature in its relation to the other fine arts, in Journal of Aesthetics a. a. c., 1950, VIII, pp. 185-195; Caporaccia: Comparazione e sintesi delle forme d' Arte, Respons. Sopere, 1949, No 3, p. 49-62; Schaub-Koch: Valeurs de rappels d' esthétique comparative, Lisbonne, 1958。

[本稿は、昭和48年度文部省科学研究費補助金（総合研究A）による研究の分担者としての研究成果の一部である。]