

Title	ルキアノスのエクプラシス : デュボス『詩画論』からの考察
Author(s)	戸高, 和弘
Citation	文芸学研究. 2020, (23), p. 97-115
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98186
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ルキアノスのエクブラシス ——デュボス『詩画論』からの考察——

戸高 和弘

古代ギリシア・ローマには演示弁論と呼ばれる文芸ジャンルが存在した。古代において弁論は、議会（審議）弁論、法廷弁論、演示弁論の三つに分類されるが、最後の演示弁論は現代でいう「演説」ないし「講演」にちかいもので、称賛と非難という形式をとる⁽¹⁾。この弁論は祝祭をはじめとする様々な集会で行なわれていたが、称賛と非難にとどまらず様々な話題を取りあげていた。こうした弁論を人々の前で語ることが職業とする人々があり、紀元後二世紀に活躍したルキアノスもその一人である⁽²⁾。ルキアノスは後年ローマ帝国エジプト属州で官吏となったのだが（『弁明』11-12）、それ以前に「公の場で弁論術を披露して多額の報酬を得ていた」ようである（『弁明』15）。ルキアノス自身の証言によれば、様々な話題を取り上げては聴衆の喝采を博していたらしい（『ゼウクシスあるいはアンティオコス』1）。

さてこのルキアノスが好んで使う技法にエクブラシス（ないしエクフラシス）（ἐκφρασις）がある⁽³⁾。これは言葉によってさまざまな事物を描き出す技法であるが、ルキアノスは、『ゼウクシスあるいはアンティオコス』のなかで、言葉によってゼウクシス作の絵画『ケンタウロス』を描き出している。本稿は、言葉による描画ともいえるこのエクブラシスを例として、詩（文学）と絵画との比較考察を試みるものである。なお考察にあたって、デュボス『詩画論』を援用する。

1. ルキアノスのエクブラシス

(a) エクブラシス

まずはエクブラシスについてであるが、これについては高橋宏幸『ギリシア神話を学ぶ人のために』に詳述されており⁽⁴⁾、以下ではこの記述にそって要点をまとめておく。

エクブラシスの最も忠実な訳語は「描出」であり、「現実にあるものでも、虚構のものでもよいが、何か目に見える形を有するものについて、言葉で描き出す形式な

いし技法をいう。対象となる有形物は、絵画（壁画、扉絵、壺絵）、織物、彫刻など芸術作品が多い⁽⁵⁾。この説明からもわかる通り、エクブラシスとはきわめて応用範囲の広い技法である。確かに訳語としては「描出」が最もふさわしいが、本稿で問題としたいのは「言葉による描画」、すなわち言葉で絵を描くことであり、以下ではこの意味に限定してエクブラシスという言葉を使う。

有名なエクブラシスとして、ホメロス『イリアス』の「アキレウスの盾」⁽⁶⁾、伝ヘシオドス『盾』があるが、前者が「物語展開とは異質な要素を持ち込む、ないし異質な世界への窓を開く点に特色が認められる」のに対して、後者では「二つの物語の類比あるいは対比による効果が期待できる」⁽⁷⁾。また、「神話を語る技法」として見ると、エクブラシスには以下の三つの特色が認められる⁽⁸⁾。1. 言葉によって視覚的效果を聴衆の心に喚起する点で、口承伝統、とりわけ叙事詩に深く根ざしている。2. 「驚異」を言葉で描き出す。3. 描き出された対象に目を向ける視点に関わる。

筆者がとくに付け加えることはないが、ルキアノスが演説弁論においてエクブラシスを使うさい、語られている内容を聴衆の想像の中で静止させるのであり、映画で画面を止めクローズアップするのに似た効果がある。これは人びとに向けて語りかける演説弁論にとって重要な要素となるだろう。いずれにせよ、「エクブラシスが現実になり有形物を言葉で描き出すように、文学も目の前にない事象や心象を言葉で紡ぎ出すのであり、どちらも仮象を実在のように感じさせるという意味で、偽りの姿による欺きという性格をもつ」のであり、「詩と真実という文学の根本問題を考えるためにエクブラシスは重要なモデル」となるだろう⁽⁹⁾。本稿はこうした点を前提とした上で、絵画との比較を通して詩（文学）の可能性を改めて確認しようとする試論である。

(b) 『ゼウクシスあるいはアンティオコス』

ルキアノスは『ゼウクシスあるいはアンティオコス』という作品の中で、ゼウクシスが描いた絵画『ケンタウロス』のエクブラシスを行なっている。まず、この作品の内容とエクブラシスを行なった背景を説明しておきたい。

ある日ルキアノスが弁論を披露して帰宅しようとする時、彼の弁論に感激した聴衆が彼を取り囲み、「なんと新奇な(καινότης)」、「まったくもって、思いもよらぬ話(παράδοξολογία)だ」、「創意に富んだ(εὐμήχανος)人よ」、「これ以上に目新しい思いつき(ἐπινοία)を語ることはできないだろう」などと口々に称賛の言葉を語った(1)。しかしながら、ルキアノスにはこうした称賛がむしろ苦痛であった。自分としては「弁論における美しくして古典の規範(ἀρχαῖος κανὼν)に則った言葉、知性の鋭さ(νοῦς ὀξύς)、ある種の洞察(περινοία)、アッティカ風の優雅さ(χάρις)、調和のとれた構成(ἀρμονία)、全

体にわたる技巧(τέχνη)など」のほうを称賛してほしかったのである。にもかかわらず、聴衆はもっぱらルキアノスの作品の「新奇さ(καινόν)」や「奇抜さ(ξενίον)」を称えるのであり、自分への称賛は「手品師(θαυματοποιός)などへの称賛とほとんど異ならなかった」と自嘲気味に語っている(2)。

ここでルキアノスは同じような目にあつた人として画家ゼウクシスを挙げ、絵画『ケンタウロス』についての逸話を紹介する。

「あのゼウクシスは、最もすぐれた画家となつてから、英雄や神々や戦争といった通俗的でありきたりのものを描かず、あるいはできるかぎりわずかしか描かず、つねに新奇なものを生み出そうとして、何か風変わり(ἀλλόκοτος)で奇抜なことを思いつくとそれに絶妙の技巧を示していた。いろいろと大胆なことをしている中でも、ゼウクシスは自ら雌のケンタウロス、それもしごく幼い双子の子供に乳を与えているケンタウロスを制作した。この絵を精密に写し取った模写が、今アテナイにある。原画そのものは、ローマの将軍スラが他のものとともにイタリアへ送つたと言われているが⁽¹⁰⁾、思うに、その後マレア岬の沖で貨物船が沈没したさいにすべてのものとともにその絵も失われたのだろう。それはそれとして、ともかく私はその絵の模写を見たのであり、その私ができるかぎり言葉で示してみよう。神かけて私は絵心のある者ではないが、アテナイのある画家の家で見たのはそれほど前ではなく、しっかりと覚えている。またそのさい作者の技巧にひどく感嘆したことが、おそらくは今もかなりはっきりと示すことの助けとなるだろう」(3)。

ここで確認しておきたいのは、ルキアノスが絵画の実物を見たことがあり、それを記憶によって言葉で再描写すると述べている点である。エクブラシスの例として有名な、先に挙げた「アキレウスの盾」にしても、あるいは「ユーノー神殿の扉絵」⁽¹¹⁾にしても、あくまでも神話上の話であり、詩人が本物の盾や扉絵を見たとは考え難い。盾や扉絵自体も詩人の想像力が作り出した虚構であり、再描写すると言っても、実質的には詩人が始めて描写するのである。もちろん、この絵画『ケンタウロス』が実在したのかどうかは明らかではなく⁽¹²⁾、ルキアノスが創作した可能性も否定できないが、重要なのは、すでに描写されたものを言葉で描写するという設定にある。したがってこのエクブラシスは、二次的な描写であるという設定のもとに行なわれる描写ということになり、その意味では「メタ描写」と呼ぶのがよいのかもしれない。ルキアノスが言葉で描画する『ケンタウロス』は、「メタ描写」としてのエクブラシスの典型であるといえよう。

(c) 『ケンタウロス』

「青々とした若草の上に雌のケンタウロスがいる。その馬の部分全体が地面に横たわって描かれ、脚は後方に伸びている。人間の女性の部分は少しばかり起き上がって肘をついているが、横腹を下にする場合によくやるのとは違い、今は両前脚を伸ばしておらず、一方の脚は、蹄を下へと引き寄せてうずくまる時のように曲げられ、もう一方の脚は、跳び上がろうとする馬がするように、立ち上がり地面を踏みしめている。双子の赤ん坊のうち、一方は彼女自身が腕に抱き上げ、人間のように乳房をあてがい授乳しているが、もう一方の赤ん坊は仔馬のやり方で、馬[の部分]から乳を吸っている。絵の上部には、二通りのやり方で幼子に乳を飲ませている雌の、明らかに夫であろう雄のケンタウロスが、ちょうど物見台からのように、笑いながらのぞきこんでいる。見えているのは彼の全身ではなく、馬の部分の半分までで、戯れに幼子たちをこわがらせようとしているのか、右手でライオンの仔を持ち上げ、頭上に掲げている」(『ゼウクシスあるいはアンティオコス』4)。

以上がエクプラシスの部分である。ケンタウロスとは、「馬身で腰から上が人間の姿になっている怪物。したがって人間の手とともに馬の四肢をもっている。ホメロスでは単に野獣と呼ばれ、山野に棲み野蛮で乱暴な種族」⁽¹³⁾ということになっている。したがって、「雌のケンタウロス、それもしごく幼い双子の子供に乳を与えているケンタウロス」という主題は、確かに「新奇」「風変わり」「奇抜」である。しかし、ルキアノスはこの絵を次のように評価している。

「さて、私たち素人にはあまり明瞭ではなくとも、作者の全技量が表われている絵の他のこと——例えば、線を完璧に真っすぐ引くこと、色の混合を精確に、彩色を適切に行なうこと、適宜陰影をつけること⁽¹⁴⁾、大きさの比例、部分と全体のバランスと調和——については、画家たちに称賛させておこう。こうしたこと知ることが、彼らの仕事なのだから。私の方は、ゼウクシスの次の点をとくに称賛した。つまり、彼は一つと同じ主題(ὁμόθετος)の中で、ありあまる技巧を多彩に発揮したのだ。雄はどこから見ても恐ろしく、非常に荒々しく描かれていた。たてがみは堂々たるもので、彼の馬の部分だけでなく、人間の部分の胸や肩のほとんどが濃く毛におおわれ、笑っているとはいえ目つきは、全くの山育ちで野生の獣のものだった。

雄の方はこんな具合だった。これに対して雌の方は、ともかく馬の部分がこの上なく美しく、とりわけまだ純潔で人を乗せたことのないテッサリアの雌馬のようであり、人間の女性の上半身は、耳をのぞけば実に美しかった。彼女のその部分だけはサテュロスのようにだった。また、身体を融合し接合することで、馬の部分が女性の部分と結びつき一体となっているのだが、ゆっくりとなだらかに移行して徐々に変化するため、

視線はいつのまにか一方から他方へと進んでいる。赤ん坊たちには、幼さの中にも荒々しさが、あどけなさの中にもすでに恐ろしさがあり、これは私には実に驚嘆すべきものに思われたのだが、赤ん坊がそれぞれ乳房にしがみつつき、母親の肌に抱かれながら、いかに子供らしくライオンの仔を見上げているさまもまた同様であった」(5-6)。

「新奇」「風変わり」「奇抜」な主題に目を曇らされることなく、ルキアノスはゼウクシスの絵画技巧を的確に批評しているといえるだろう。しかしながら、この絵を見た人たちの感想は、ルキアノスの弁論を聞いた人たちの感想と同じであり、「新奇さ」や「奇抜さ」をもっぱら称賛したようである。作者であるゼウクシスはこのことに腹を立て、絵を持ち帰ったということである。この逸話は以下のようにしめくられている。

「いずれにせよゼウクシス自身は、これらを見せつけて、観る者を技巧で驚愕させようと思っていたのであり、確かに彼らはすぐさま讃嘆の叫び声をあげた——この上なく美しい情景に出くわして、他にいったい何ができただろう。しかし、彼ら全員がとりわけ称賛したのは、先日あの人たちが私を称賛したもの、思いつきの奇抜さであり、新しくて昔の人たちにはまだあまりなかった絵の着想であった。そのためゼウクシスは、主題の新奇さが彼らの心を占めて技術(τέχνη)から注意を逸らしており、[描かれた]事柄の精密さが添え物になっているのに気づき、弟子に向かって言った。『さあ、ミキオンよ、とっとと絵をしまい、お前たちがかついで家へ持ち帰りなさい。というのも、この人たちは私の技術の素材⁽¹⁵⁾を称賛する一方で、光[の効果]が巧みで技術にかなっているかどうかについてはあまり語らず、主題の新奇さが、作品の精密さよりも好評を博しているからだ』(7)。

ルキアノスは言葉によって絵画『ケンタウロス』を描き出しているのだが、言語芸術である詩(文学)と絵とはどのような関係にあるのだろうか。あまりに自明で問うまでもないと思われるかもしれないが、エクプラシスを論じるためには両者の関係の理論的な考察は避けて通れない。そのために本稿ではデュボスの模倣論を考察の手がかりとしたい。

2. デュボス『詩画論』

(a) 芸術と模倣

ジャン＝バティスト・デュボス、およびその『詩画論』については既にすぐれた研究⁽¹⁶⁾がなされており、ここでは詩(文学)と絵画との比較に関する考察だけを取り上げるが、「この大著はそれまでの思想を継承しつつも、むしろ異色の業績として、後世への影響の大きい、フランスの美学の金字塔」⁽¹⁷⁾と評価されていることを記しておく。

本書は日本語訳で『詩画論』と訳されているのだが、原著のタイトルは *Réflexions*

critiques sur la poésie et sur la peinture であり、そのまま訳せば『詩作と描画についての批判的考察』となる。poésie をあえて「詩作」と訳したのは、デュボスが作品しての poème 「詩」とこの語を区別しているからである。poésie はギリシア語のポイエーシス(ποίησις)に由来するのだが⁽¹⁸⁾、ポイエーシスは第一義的には「作ること」を意味し、そこから「制作」「詩作」「詩作品」をも意味するようになった言葉である⁽¹⁹⁾。デュボスがギリシア語をどこまで意識していたのかは定かではないが、どうやら poésie と poème とを使い分けているようであり、本稿では poésie を「詩作」、poème を「詩」と訳し分ける。またこれに対応して、peinture も tableau と区別して用いられており、peinture を「描画」、tableau を「絵」と訳し分ける。なお、ここでいう「詩」には、叙事詩や演劇も含まれており韻文で書かれた作品全般を意味するが、後述するようにデュボスは韻律を必ずしも重視せず、また「散文の物語(romans en prose)」や「散文の詩(poèmes en prose)」の価値も認めており⁽²⁰⁾、その考察対象は文学全般に及んでいる。したがって、「詩作」というとき重要となるのは、韻文を作ることでなく、言葉を使って物語を作り出すことである。

デュボスによれば、「魂(ame)には体と同じように欲求(besoins)があり、人間の最大の欲求の一つは何かに没頭したいということ」であり、「魂の無為にやがて続く倦怠(ennui)は、人間にとって実に辛い悩み」である⁽²¹⁾。したがって「一般の人間は情念(passions)に苦しまされるよりも、情念なしで生きるほうがずっと苦しい」のである⁽²²⁾。ここで芸術が必要とされる。

「魂に最も生き生きとした感情(sensations)をもたらす現実の真の情念は、それが楽しませる幸福な瞬間の後にも悲しい日々が続くために、とても厄介な応報をもつとするなら、情念のもたらす心地よさを大部分の情念に続く不快な結果から引き離す方法を見いだせるのは芸術(art)ではないか。芸術はいわば新しい自然の存在物(des êtres d'une nouvelle nature)を創造(créer)できないか。芸術は、人工の(artificielles)情念、我々がそれを感じている瞬間に心を占有することができるが、その後現実の苦しみや真の辛さを引き起こすことのない情念をかきたてる対象を制作できないか」⁽²³⁾。

いうまでもなくこれは修辞疑問であり、「画家(peintres)と詩人(poètes)は、真の情念を我々にかきたてることのできる対象の模倣(imitations)を提示して、我々の内に人工的な情念をかきたてる」のである⁽²⁴⁾。ここで「新しい自然の存在物を創造」すること、「現実の苦しみや真の辛さを引き起こすことのない情念をかきたてる対象を制作」することが、「対象の模倣」と言い換えられているが、「模倣を見て感じる快樂(plaisir)」は「純粹(pur)」であり「不都合(inconvénients)」を伴わない⁽²⁵⁾。デュボスはその根拠としてアリストテレス『詩学』を挙げているが⁽²⁶⁾、要するに模倣であって現実そのもの

のではないという安心感があるために、人は苦しみや辛さを抜きにして情念に没頭できるというわけである。

では模倣であって現実ではないとわかっていながら、人はなぜ情念をかきたてられるのだろうか。デュボスによれば自然が「社会の土台」として人間にこの「感受性」と「気質」とを授けたのである。

「詩人や画家が模倣するあらゆる対象にたやすく心を動かされる、人間の心の自然な感受性(sensibilité)と気質(disposition)とに注意を向ければ、詩句(vers)や絵そのものが心を揺さぶることに不思議はない。自然は社会の第一の土台として、とてもすばやく突如働くこの感受性を人間の心に授けることを望んだのである」⁽²⁷⁾

こうした感受性のおかげで、人間は利己心にだけ動かされるのではなく、他者に対して共感し「寛容(indulgence)」と「援助(secours)」へと導かれる⁽²⁸⁾。模倣された不幸、すなわち現実に関与しているわけではない不幸に共感できる感受性は、人と人との絆であり社会の土台なのである。

ところで芸術を「模倣」と見なすのはアリストテレス『詩学』以来のものだが⁽²⁹⁾、「模倣」とは単なる現実の複製ではない。

「それぞれの情念に適合する性格を与え、一枚の絵の全人物の感情をうまく表現するためには、自然に屈従して複製すること(copier)（それだけでもたいしたものだが）よりも、さらにもっと何かをできなければならない。いわば、自然を見ることなく自然を複製できなければならない。自然を一度も見たことがない状況において、自然の動きがどのようなものかを正しく想像(imaginer)できなければならない」⁽³⁰⁾。

「自然」という言葉が分かりにくくしているが、ここで自然は「あるがままの現実」といった意味であり、一度も見たことがないものを複製したり想像したりすることは、事実上創造することと区別されない。しかしデュボスにとって、芸術家が創造するものはあくまでも「虚構」であって、これこそが苦しみを伴わずに楽しませるといふ、芸術の存在根拠である。ただし単に「虚構」であることが情念を引き起こして快楽を生じさせるわけではなく、そこには「真実らしさ」が不可欠である。「真実らしさ(vraisemblance)はすべての虚構(fiction)とすべての詩作の魂」⁽³¹⁾であり、「虚構はその真実らしさによってのみ支えられる」のであり⁽³²⁾、「真実らしさは詩作においてと同様、描画においてもどんなに厳密に守られても厳密すぎることはない」⁽³³⁾のである。

しかしまた、「真実らしさ」といっても、現実そのものを忠実に模倣する、ないし想像力で現実らしく創造するだけでは人々の心を動かせない。「対象の複製は、いわば、その対象がその場でもっていただろう情念の複製を我々のうちにかきたてねばならない」⁽³⁴⁾のであって、情念を引き起こして快楽を生じさせるには、模倣されたものが「情

動的」でなければならない。

「詩人がその天才(genie)から引き出す想念(idées)と、この詩人が登場人物を置いたのと同じ状況にある人々が抱くだろう想念とが類似しており、さらに詩人がペンや筆をとる前に思い浮かべる心像(images)が情動的(pathétique)であることは、絵の最大の長所であるのと同様、詩の最大の長所ともなる」⁽³⁵⁾。

問題とされているのは、模倣される対象が人々に抱かせる「想念」であり、詩人が思い浮かべる「心像」の情動性である。模倣される対象自体の真実らしさはそのため手段にすぎない。デュボスは続けて次のように述べている。

「画家と詩人の意図(intention)こそが、また、想念と心像——我々の心を動かすのにふさわしく、画家ないし詩人がその意図を仕上げるために用いる想念と心像——の発想(invention)こそが、偉大な芸術家(artisan)⁽³⁶⁾を、仕上げにおいてしばしばより巧みな職人(ouvrier)である単なる作業員(manceuvre)から区別する。最も偉大な韻文作者(Versificateurs)が最も偉大な詩人でないのは、最も規則に忠実な素描家(Dessinateurs)が最も偉大な画家でないのと同じである」⁽³⁷⁾。

詩人は言葉で制作し、画家は線と形で制作するわけだが、デュボスは詩人と韻文作者、画家と素描家を明確に区別する。以下で述べるが、デュボスにとって詩作における言葉、描画における線と形は「記号(signes)」であって、記号それ自体は手段にすぎない。作者の意図とは対象を模倣することであり、そのために作者は情動的な想念と心像を発見して作品を仕上げなければならない。模倣にとって重要なのは、韻律の規則でも線描の規則でもなく、対象を真実らしく描き出し、現実であれば生じるだろう情動と同じ情動を生じさせることである。

ところで、デュボスの時代には「絵画がもっぱら具象的であり、宗教画と歴史画が大部分であった」⁽³⁸⁾ことを考慮しなければならない。実際デュボスはいわゆる静物画を高く評価しない。

「自然の中で見たならばまったく我々の心を打たなかっただろう様々な対象、その模倣だけしか目に入らない絵が、長時間眺めさせずにはおかないのではないか、と人は異議を唱えるかもしれない。我々は描かれた果実や動物に、対象そのもの以上に注意を向ける。複製は実物よりも我々の心を打つ[というのである]。私は答えよう。我々がこの種類の絵を熱心に眺めるとき、われわれの主な注意は模倣された対象ではなく、模倣者の技術(l'art de l'imitateur)に向かっている。……こうした絵は、主題(sujet)の長所が仕上げの長所と結びついた絵ほどには長時間眺められない」⁽³⁹⁾。

デュボスにとっては、「詩と絵の主な長所は、実際に見たならば我々をとらえ心を打つことのできる対象を再現することからなる」のであって、詩人と画家の選ぶ主題は

「どれほど興味を引いても引きすぎることはない」のである⁽⁴⁰⁾。

以上をまとめるなら、芸術とは、「人工的情念」を引き起こす対象を作りだし、苦痛を伴うことなしに人々を「倦怠」から救うものである。芸術家は記号を用いて対象を真実らしく表現することで、「新しい自然の存在物」を創造するのだが、そのさいの主題は「情動的」であって興味をひかなければならない。デュボスによれば、芸術家のこうした活動が模倣であった。したがって、模倣の目的は第一に「新しい自然の存在物」を作りだすことだが、最終的な目的は「人工的情念」を作りだすことにある。つまり、模倣とは、対象が現実ならばもつだろう情動喚起力を作品の中に生じさせるものである。デュボスが、言葉や線描そのものを重視しないのは、模倣の究極の目的が情動であり、模倣とは対象が現実において人々に及ぼす力を再現することだからである⁽⁴¹⁾。

(b)詩作と描画

ここまで、詩作と描画、詩と絵とを芸術として同列に論じてきたが、両者の違いはどこにあるのか。当然、言葉と形や色という表現媒体が異なるのだが、デュボスはともに記号だとみなしながら、以下のように区別している。

「人間において、描画の影響力(pouvoir)は詩作の影響力よりも大きいと私は信じており、私の見解は二つの理由に基づいている。第一の理由は、描画が視覚を通して我々に働きかけることである。第二の理由は、描画は詩作がするように人工の記号(signes artificiels)を用いずに、自然の記号(signes naturels)を用いることである。描画が模倣を行なうのは自然の記号によってである」。⁽⁴²⁾

第一の理由に関しては、視覚(vue)は「魂に他の感覚よりも大きな支配力(empire)」をもち、「経験が強化する本能によって、魂の最も信頼する感覚」であり、また「目(œil)は耳(oreille)よりも魂に近い」とされている⁽⁴³⁾。デュボスはホラティウスの言葉を引証しているが⁽⁴⁴⁾、日本語のことわざでいえば「百聞は一見に如かず」ということである。第二の理由に関しては次のように述べられている。

「描画が我々に語る(parler)ために用いる記号は、詩作が用いる言葉(mots)のような任意で制定された(arbitraires et institués)記号ではない。描画は、効力(énergie)を教育に依存しない自然の記号を用いる。この記号は、自然そのものが我々を生存させるために外界の対象と我々の器官(organe)との間に置くように配慮した関係(rapport)から、その力(force)を引き出す。描画が記号を用いるというのは、まずい言い方である。描画が我々の目の前に置くのは自然そのものである」⁽⁴⁵⁾。

言葉が学習によって習得しなければならない「人工的」な「任意で制定された」記号であるのに対して、画家が用いる形や色は見たものをそのまま再現するので「自然

な」記号だということになる。こうした区別が厳密に妥当するのかどうかはひとまず置いておき、形と色からなる絵のほうが我々により直接的、即時的に訴えてくるのは確かだろう。この点についてデュボスは次のように述べている。

「最も心打つ詩句でさえ、徐々につまり我々の器官のばねを順次作動させることによってのみ、我々の心を動かすことができる。まず言葉は想念——言葉はこの想念の任意の記号にすぎない——を呼び起こさねばならない。次にこの想念が想像力のうちに配列されねばならず、また、想念はここで我々の心を打つ絵と我々の興味を引く描画とを形成せねばならない」⁽⁴⁶⁾。

詩句を読む（聞く）人は、心の中で対象の絵を形成しなければならないのだが、これに対して、「絵が自然の記号として作用しつつ我々に提示する対象は、より速やかに作用するに違いない」⁽⁴⁷⁾。さらに、劇詩制作 (Poésie Dramatique) と比べて、「描画には、扱う物語の中で大きな印象を与えるのに最も適した事件を我々の眼前に置くことができる、という利点がある」⁽⁴⁸⁾。いうまでもなく、詩人にも画家にまさる長所がある。

「詩人は、画家が我々に理解させることのできない多くのことを我々に語ることができる。詩人は、画家が表すことのできない我々の数多くの思考(pensées)と数多くの我々の感情を表現する(exprimer)ことができる」⁽⁴⁹⁾。

「ある行為/物語(action)を再現する(representer)絵は、その持続の一瞬(instant)しか我々に見せないため、描画は、現在の状況に先立つ事柄が時に普通の感情の中に引き起こす崇高(sublime)に到達できない。逆に詩作は、それが扱う行為/物語のきわだった出来事をすべて記述する。そして過ぎ去ったことが、その後で語られないし生起するまったく普通の事柄の中に驚異(merveilleux)を引き起こす。このようにして、詩人はこうした状況から生まれるこの驚異、言ってみれば関係の崇高(un sublime de rapport)とも呼ばれるだろうこの驚異を用いることができる」⁽⁵⁰⁾。

詩作と描画、詩と絵にはそれぞれ長所があるわけだが、デュボスの主張は以下の個所に端的に表われている。

「一つの場面が他から切り離され、先行する部分と無関係に読まれるなら、同じ出来事を再現する一つの場面よりも一枚の絵のほうが感動させるが、一編の詩全体は一枚の絵よりも感動させる(émeut)。つまり、絵は我々の魂に一度しか襲来しないが、詩は絶えず新しい武器で長いあいだ攻撃する」⁽⁵¹⁾。

つまり、一場面に限れば、絵にかいて表わす(描画)のほうが言葉で表わす(詩作)よりも効果があるのだが、一つの作品全体としてみれば、様々な場面を連続させる詩作品のほうが絵画作品よりも効果を持つということである。デュボスはラシーヌの描

くイピゲネイア（イフィジェニー）を例としてこの点を確認した後、次のように述べている。

「描画は詩作よりも我々に大きな支配力をもつにもかかわらず、我々が一編の詩よりも一枚の絵によって心動かされる理由がここにある（傍点筆者）」⁽⁵²⁾

しかしながら、文脈から言ってこの一文は明らかに矛盾しており、デュボスの書き間違いだろう。英訳者が正しく解しているように⁽⁵³⁾、この一文は本来以下のような意味になるはずである。

「描画は詩作よりも我々に大きな支配力をもつにもかかわらず、我々が一枚の絵よりも一編の詩によって心動かされる理由がここにある。」

デュボスは詩と絵の優劣を論じているわけではない。「詩作の作品(productions)と描画の作品がよりすぐれたものとなるためには、他の芸術からどのような援助を借りることができるのか」⁽⁵⁴⁾を解明することが、この著作の目的の一つである。描画と詩作、詩と絵、それぞれの特質を論じたうえで、作品をよりすぐれたものにするために相互にどのような「援助」を借りるべきかを、デュボスは一貫して論じている。したがって、絵には「描画的構図(composition pittoresque)」と「詩作的構図(composition poétique)」がある⁽⁵⁵⁾。

「絵の詩作的構図とは、図像(figures)の巧みな配列、絵の表現する行為/物語をより心打つように、またより真実らしくするように発想された配列(arrangement)である。これはすべての人物が主要な行為/物語によって結ばれていることを要求する」⁽⁵⁶⁾。

その一方で、「詩の運命を決定する文体制作(la poésie du style)」については次のように語られている。

「文体制作とは、語られることすべてに興味ぶかい感情を付与すること、また単に散文体で言われるならば我々の心を打たないことを文彩(figures)によって表現したり、我々の心を動かすことのできる比喩/心像(images)で再現することである。……対話者が自分の感情や他人の感情についてなす応答、詩人の考察、語り(récits)、叙述(descriptions)、要するに感情でないものはすべて、詩の本性(nature)と真実らしさが許すかぎり、我々の想像のうちに絵を形成する比喩/心像で我々に再現されるのが望ましい」⁽⁵⁷⁾。

要するに、画家は「構図」によって見る者に物語を語らねばならないのであり、詩人は「文体」によって聞く者の心に絵を描かねばならないのである。こうした主張は、記号による情動喚起対象の再現を芸術の目的とするデュボス自身の模倣論が前提となっている。記号の違いはあっても、最終目標が情動の喚起であるために、記号を受け取る視覚と聴覚との違いは決定的なものとはならない。デュボスにとって、模倣作品

を判断する感覚は五つの感覚とは異なる「第六感覚(sixième sens)」であり、これは「一般に感情とよばれるもの」である⁽⁵⁸⁾。したがって、次のような主張も可能になる。

「画家は詩人であるが、画家の詩作とは、キメラあるいは才気の戯れ(jeux d'esprit)を発想することよりもむしろ、作中人物の性格と想定される状況とに応じて、その人物にどのような情念とどのような感情を与えるべきかを想像すること、またこれらの情念を感じやすくし、これらの感情を気づかせるのに適当な表現(expressions)を発想することである」⁽⁵⁹⁾。

シモニデスの「絵は黙せる詩、詩はものいう絵」⁽⁶⁰⁾、ホラティウスの「詩は絵のごとく」⁽⁶¹⁾といった言葉があるように、古来詩と絵とは類似する活動だとみなされてきた。すでに述べたようにアリストテレスもまた、両者を模倣だと規定している。しかし詩と絵を芸術という共通の枠組みの中で論じ、共通点と相違点とを分析したデュボスの美学、芸術学上の功績は大きなものだろう。確かにデュボスの対象とする詩も絵も現代の我々から見ればきわめて限定されたものにすぎないが、記号がもつ力を究極目的とするその模倣論は今なお大きな可能性を秘めているように思われる。

3. 詩(文学)と絵画

(a) 絵画とエクブラシス

話をエクブラシスにもどせば、デュボスは、「才気あふれた作家(Auteur spiritual)」であるルキアノスが「ケンタウロスの家族を再現しているゼウクシスの絵の詩作的構図をとくに絶賛している」と述べている⁽⁶²⁾。雌のケンタウロスが「青々とした若草」の上に横たわり、双子の赤ん坊ケンタウロスがその乳房からミルクを飲み、父親の雄ケンタロスが戯れに上から赤ん坊を脅かそうとしている構図には、確かに「図像の巧みな配列、絵の表現する行為/物語をより心打つように、またより真実らしくするように発想された配列」があり、「すべての人物が主要な行為/物語によって結ばれている」といえるだろう。また、「絵の全体的効果に関連して絵の中に置くべき対象を配列すること」である「絵画的構図(composition pittoresque)」⁽⁶³⁾も実現されている、といっ

てよいだろう。

野蛮で乱暴な異形の怪物ケンタウロスを取り上げながら、その雌と赤ん坊を登場させ、ほほえましい家族の光景を描き出したこの絵画は、確かにすばらしい作品かもしれない。ルキアノスは「大きな印象を与えるのに最も適した事件を我々の眼前に置くこと」⁽⁶⁴⁾を実現し、我々の心に見事な「絵」を描いている。

では、心の中に描かれた「絵」を見ることと現実の絵画を見ることに違いはないのだろうか。レッシングは次のように述べている。

「美術家(Artist)が使用する表現の一つ一つは、おそらく詩人の作品においても同じすぐれた効果を発揮しうる……。なぜなら、我々がある芸術作品(Kunstwerke)において美しいと思ってみるのは、我々の目(Auge)を通して想像力(Einbildungskraft)が美しいと思っただけなのであって、目が見るのではないからである。同じ形象(Bild)が、我々の想像力のうちに、任意のないしは自然の記号(willkürliche oder natürliche Zeichen)によってふたたび引き起こされるだろうが、たとえ程度は同じではないにしても、またつねに同じ快感(Wohlgefallen)が起こってくるにちがいないのである」⁽⁶⁵⁾。

レッシングによれば、詩(Poesie)は絵(Malerei)よりも広い芸術(weitere Kunst)であって、「絵ではどうい表現しえない美も意のままにする」ことができる⁽⁶⁶⁾。確かに、我々は網膜で見ているわけでも、鼓膜で聞いているわけでもない。脳の中で処理されて初めて見たり、聞いたりすることができる。記号を用いて想像力に訴える限りでは、詩と絵に違いはなく、詩のほうが有利な面もあるだろう。しかしながら、どれほど見事に描かれていても、ケンタウロスの「絵」はルキアノスが言葉で描いたものにすぎず、我々は絵画の実物を見ているわけではない。たんなる情報処理、ないしデータ処理とみなせば、目で見ようと、耳で聞こうと違いはないのかもしれないが、我々の芸術体験にとってその働きかけ方の違いが決定的であることはいままでもないだろう。

また、芸術は記号の意味作用に尽きるものではないだろう。デュボスは重視していないが、絵であれば形や色、詩であれば言葉の響きといった、記号そのものが我々に作用している。芸術は記号が意味する図像や物語だけで成立しているわけではない。記号である以上は意味作用から逃れることはできないのかもしれないが、そこから逃れようとする、あるいは日常的な記号体験を転倒させることにこそ、むしろ芸術の本質があるということも可能だろう。レッシングも「たとえ程度は同じではないにしても」と留保をつけており、デュボスも描画と絵の長所を見落としてはいないのだが、表現過程よりも表現対象に重点を置いている点では共通している。アリストテレス以来の模倣論の限界がここにあるということができるかもしれない。

とはいえ、いまなお詩や絵が何かを表現するものだというのが一般的な考えであり、デュボスやレッシングの主張が全く無効になったわけではないだろう。ここで確認しておきたかったのは、エクブラシスがどれほどたくみに「絵」を再現したとしても、我々はそれを読む(聞く)のであって、実物の絵の体験とは根本的に異なるということである。エクブラシスはあくまでも詩(文学)の技法である。

ルキアノスは自ら「素人」と称し、「作者の全技量が表われている絵の他のこと——例えば、線を完璧に真っすぐ引くこと、色の混合を精確に、彩色を適切に行なうこと、適宜陰影をつけること、大きさの比例、部分と全体のバランスと調和——については、

画家たちに称賛させておこう」（『ゼウクシスあるいはアンティオコス』5）と述べていた。彼は、絵画の専門家としてではなく、あくまで弁論家としてエクブラシスを語っている。先に述べたように、エクブラシスと一口にいっても様々な使い方があるのだが、この『ケンタウロス』はゼウクシスの逸話を構成し、作者の真の技量を判断できない観衆（聴衆）を例証している。

ルキアノスはこの逸話の後に、もう一つ救済者という綽名をもつシリア王アンティオコスの逸話を挙げている。アンティオコスは、ガラティア軍との戦闘で圧倒的に劣勢だったが、象を見たことになかったガラティア人を16頭の象で驚かせ勝利した。しかし王はこの勝利を喜ばず、戦勝記念碑に象一頭だけを彫り込ませた。この逸話の後ルキアノスは次のように締めくくっている。

「さて今こそ、私の作品もアンティオコスにとって同様なものなのかを考えてみるときだ。つまり私の作品は、まさに何か象のようなもの、見物人目当ての奇抜なお化け、たわいのない手品なのだろうか。全員が称賛するのはまさしくこのようなものだ。その一方で、私が自負していたものは彼らにとってはどうでもよく、雌のケンタウロスが描かれていることそのことだけが驚愕させるのであり、新奇で異様だと——その通りではあるが——彼らには思われるのだ。しかしゼウクシスが成し遂げたその他のことは、徒労だったのだろうか。いや、徒労ではない。というのも、諸君には絵心があり、技術を心得て一つ一つを見るからだ。諸君の鑑賞に堪えるものを披露することだけが私の望みなのだ」（12）。

最後の一文は本作が「プロラリア(προλαλία)」（前置き、ないし前奏曲）であることを示しているが⁽⁶⁷⁾、ケンタウロスや象と言った奇抜で新奇な主題に惑わされず、作者の技巧を正当に評価できる聴衆（読者）をルキアノスは期待していたのだろう。ここには聴衆へのへつらいも含まれているのだろうが、ルキアノスの自らの技量に対する矜持も読み取ることができる。ケンタウロスのエクブラシスはゼウクシスの逸話を構成する要素でありながらも、それ自体としてルキアノスの描写技法を誇示するものとなっている。

この点で、物語の一部となっているエクブラシスとは性質が異なっている。例えば、『アエネイス』のエクブラシス「ユーノー神殿の扉絵」の特色は、「主人公アエネアースが自分自身の目で見た情景が扉絵に描き出されていることにある。扉絵は彼に視線に従って眺められ、彼の心中の思いと二重写しにされている」⁽⁶⁸⁾。ウェルギリウスにとって、このエクブラシスは主人公のそれまでの経験を描き出し、それに対する主人公の反応を物語ることに主眼が置かれている。これに対して、『ケンタウロス』のエクブラシスでは、絵画作品を描くことが事実上自己目的化しているといえるだろう。

(b) 詩（文学）とエクプラシス

それでは、絵を言葉で描くとはどのような事態なのだろうか。デュボスにとって模倣とは、対象が現実ならばもつだろう情動喚起力を作品の中に生じさせるものであり、対象が現実において人々に及ぼす力を再現することであった。絵画『ケンタウロス』を見る人には、現実にはケンタウロス一家を見たときとすれば生じるだろう情動が生じる。絵画を言葉で表わしたエクプラシスの『ケンタウロス』に対してはどうなるのだろうか。模倣の模倣であるエクプラシスにおいては、一段弱くなった情動が生じるのだろうか。そうではないだろう。エクプラシスは、想像力に訴えて心中に「絵」を描くのだが、この「絵」はあくまでも詩人の言葉によって描き出されるにすぎない。聴衆（読者）は詩人の言葉のままに絵を思い描くのである。ここで再現されているのは、絵画そのものというよりも、その絵画を鑑賞する過程である。ここで模倣されているのは、現実のケンタウロス一家を見た時の情動ではなく、絵画『ケンタウロス』を見た時の情動である。『ケンタウロス』のエクプラシスは、絵画の鑑賞体験を模倣し再現している。

デュボスによれば、「絵は行為の持続の一瞬しか我々に見せることができない」⁽⁶⁹⁾ のであり、レッシングによれば、画家は変化する自然の中から「唯一の瞬間(einzigen Ausblick)をただ一つの視点(einzigen Gesichtspunkte)からしか使うことができない」⁽⁷⁰⁾。両者ともにこれを絵の一種の制約としているのだが、もっぱら神話や歴史を主題としていた当時の絵画からすればこのような見方は避けられないのかもしれない。しかしまた、瞬間をとらえそれを固定し印象づけることは、絵画の長所とも見なすことができる。この点で、あくまでも疑似的にはあるが、エクプラシスは「絵」を構成することで、この長所を生かすことができる。物語が進行していく中で、ある瞬間を止めて「絵」にすることは、文芸の有効な技法となりうるだろう。

くり返しになるが、現実の絵画体験とエクプラシス体験とは似て非なるものである。直接的感性体験こそ芸術の本質だと考えるならば、エクプラシスは絵画体験のまがい物にすぎないだろう。その一方で、エクプラシスは言葉を使うことによって詩の長所を取り入れることができる。デュボスによれば、「詩人は、画家が表すことのできない我々の数多くの思考と数多くの我々の感情を表現することができる」⁽⁷¹⁾。この発言に対しては、当然異論もあるだろう。画家は詩人以上に思考と感情とを表現できるという人もいるかもしれない。しかし画家が表現する思考や感情は見る人すべてに理解されるとは限らない。また、現実の絵画の鑑賞体験には鑑賞者の見落としは避けられない。これは画家の技量が原因の場合もあれば、見る者の鑑賞能力が及ばないのが原因の場合もあるだろう。

これに対して、エクプラシスにおいては言葉で説明できるために、エクプラシスの

作者は思考や感情を直接伝えることができる。「明らかに夫であろう雄のケンタウロス」、「戯れに幼子たちをこわがらせようとしているのか」といったルキアノスの言葉は、この絵がケンタウロス一家であることを明示しているが、実際の絵では気づかれない場合もあるだろう。また、エクブラシスの聴衆（読者）は作者の言葉の通りに「絵」をみる以上は、作者の意図は——少なくとも言葉を正しく理解できる限りで——完全に理解されるのであり、聴衆（読者）の「見落とし」はありえない。言葉による理解は絵の鑑賞にとって本質的ではないのかもしれないが、エクブラシスのほうがある意味で分かりやすいといえるだろう。

いうまでもなく、エクブラシスを成功させるためには作者の技術が必要である。言葉で絵を描くことは決して容易なことではない。作者が何を、どういう順番で、どのようにして語る/見せるのかによって、エクブラシスは傑作とも凡作ともなる。もちろんどれほどすぐれたエクブラシスであろうと、聴衆（読者）が作者の期待通りに完全に「絵」を思い描けるとは限らない。しかし言葉で語るほうが誤解や見落としの可能性が少ないとはいえるだろう。

ここまで、エクブラシスを詩（文学）の技法として論じてきたのだが、言葉で絵画をあるいは彫刻や音楽を説明すること自体はとくに珍しいものではない。解説や評論などではむしろありふれたものだろう。しかし、ルキアノスは現実の絵画『ケンタウロス』を見た人、見る人に解説をしているのではなく、聴衆（読者）にエクブラシス自体を作品として提示している。作品の存在に関係なく、仮想鑑賞体験を実現するのがエクブラシスである。あるいは、たとえ現実の作品が存在しそれを実際に鑑賞できる場合であっても、エクブラシスは、現実の絵画作品とは異なる独自の文芸作品として成立するのではないだろうか。その好例だと筆者が考えるエクブラシスを最後に引用しておく。

「中尊阿弥陀は画面一杯の座像である。微妙な色調を持った暗色の地の上に、おぼろに残った黄色の肌や余韻の多い暗紅の衣が浮き出ている。下には紅蓮の台があって、ゆったりと仏の体をうけ、上からは暗緑の頭髮が軽やかに全体を押える。そうして明らかな仏眼は、黒味を帯びた朱の眼をもって、あたかも画面全体の中心であるかのように、暗緑の頭髮の下に優しく輝いている。紅の濃淡で柔らかかにひだをとられた衣によってゆるやかに包まれている胸の下には、両の掌を半ば開いて前向きにそろえた説法の印が、下ひろがりになった体勢を巧みに緊縮する。その体をめぐってヒラヒラと散り落ちる蓮の花びらは、音なく動揺なく、静かに大気のうちに掛かっている。ここにすべてを抱擁する「静寂」が具体化せられているように見える」⁽⁷²⁾。

註

- (1) アリストテレス『弁論術』第1巻第3章 1358a36-b29 を参照。
- (2) ルキアノスは自らをソフィスト(σοφιστής)と称している(『弁明』15)。ルキアノスのテキストは *Oxford Classical Texts* を用い、*Loeb Classical Library* を参照した。以下書名だけを記す場合はすべてルキアノスの作品である。なお、日本語訳は拙訳である。
- (3) cf. M. D. Macleod, *Lucian A selection* (Warminster, 1991) p. 280.
- (4) 高橋宏幸『ギリシア神話を学ぶ人のために』(世界思想社、2006) p.254-270。なお、現代のエクブラシス研究については、井面信行「絵と言葉：新たなエクフラシスに向けて」(文学・芸術・文化：近畿大学文芸学部論集 20 巻 1 号、2008) を参照。
- (5) 前掲書 p.254。
- (6) ホメロス『イリアス』18.478 以下。
- (7) 前掲書 p.255-257。
- (8) 前掲書 p.258-260。
- (9) 前掲書 p.269-270。
- (10) ルキアノス『無教養な男に対して(adversus indoctus)』4、ブルタルコス『スラ』26 を参照。
- (11) ウェルギリウス『アエネイス』1.446 以下。
- (12) cf. M. D. Macleod, *Lucian A selection* (Warminster, 1991) p. 281.
- (13) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』、岩波書店、1960)。ケンタウロスについてはホメロスも言及しているが(『イリアス』11.832、『オデュッセイア』21.295 以下)、はっきりと「半人半馬」の姿だと述べているのはピンダロスである(『ピュティア祝勝歌』2.44) である。
- (14) クインティリアヌスによれば(『弁論家の教育』12.10.4)、ゼウクシスが陰影のつけ方を発見した。
- (15) 「素材」と訳した原語は πηλός「粘土・陶土」であり、画家の技術と題材の関係を陶工の技術と粘土=素材の関係になぞらえている。『君は言葉によるプロメテウスだと評した人に』一一三を参照。
- (16) 五十嵐嘉晴「ジャン=バティスト・デュボスの生涯と思想」(金沢美術工芸大学学報、20、1976)、五十嵐嘉晴「デュボス美学の諸側面」(『美学』26(4)、1976) を参照。
- (17) デュボス『詩画論 I』木幡瑞枝訳(玉川大学出版、1985) 解題 p.283-4。
- (18) cf. *Le Petit Robert de la langue française* (Nouvelle édition millésime 2015) 。
- (19) cf. *A Greek-English lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott

- (A New Edition, Revised and Augmented Throughout by Sir Henry Stuart Jones, 1961)。
- (20) 『詩画論 I』 § 48, p.508[翻訳 p.261]。なお『詩画論』のテキストは1770年の第七版を参照し(初版1719年)、ページ数は第七版のものである。なお、引用にあたって、日本語訳(木幡瑞枝訳)および英訳(*Critical reflections on poetry, painting and music*, tr. by Thomas Nugent, 1748, London)を参照した。
- (21) 『詩画論 I』 § 1, p.6[翻訳 p.18]。
- (22) 『詩画論 I』 § 1, p.12[翻訳 p.21]。
- (23) 『詩画論 I』 § 3, p.25-26[翻訳 p.28-29]。
- (24) 『詩画論 I』 § 3, p.27[翻訳 p.29]。
- (25) 『詩画論 I』 § 3, p.29[翻訳 p.30]。
- (26) 『詩画論 I』 § 3, p.29[翻訳 p.29]。デュボスは『詩学』第4章1448b9-12をフランス語で引用しているが正確な引用ではない。
- (27) 『詩画論 I』 § 4, p.39[翻訳 p.34]。
- (28) 『詩画論 I』 § 4, p.40[翻訳 p.34]。
- (29) アリストテレス『詩学』第1章参照。
- (30) 『詩画論 I』 § 24, p.221[翻訳 p.122]。
- (31) 『詩画論 I』 § 19, p.150[翻訳 p.88]。
- (32) 『詩画論 I』 § 22, p.181[翻訳 p.103]。
- (33) 『詩画論 I』 § 24, p.195[翻訳 p.110]。
- (34) 『詩画論 I』 § 3, p.27-28[翻訳 p.29]。
- (35) 『詩画論 II』 § 1, p.3[翻訳 p.15]。
- (36) artisanを「芸術家」と訳す点については、佐々木健一『美学辞典』(東京大学出版会、1995) p.40を参照。
- (37) 『詩画論 II』 § 1, p.3-4[翻訳 p.15]。
- (38) デュボス『詩画論 I』 木幡瑞枝訳(玉川大学出版、1985) 解題 p.283。
- (39) 『詩画論 I』 § 10, p.69-70[翻訳 p.49]。
- (40) 『詩画論 I』 § 11, p.74[翻訳 p.52]。
- (41) 言葉が現実にも力を作動させる模倣である点については、ジョルジョ・アガンベン『事物のしるし』岡田温司・岡本源太訳(ちくま学芸文庫、2019)第2章「しるしの理論」、とりわけ p.97 以下を参照。
- (42) 『詩画論 I』 § 40, p.413-414[翻訳 p.216]。
- (43) 『詩画論 I』 § 40, p.414[翻訳 p.216]。
- (44) ホラティウス『詩論』180-181。

- (45) 『詩画論 I』 § 40, p.414-415[翻訳 p. 217]。
- (46) 『詩画論 I』 § 40, p.415-416[翻訳 p. 217]。
- (47) 『詩画論 I』 § 40, p. 416[翻訳 p. 217]。
- (48) 『詩画論 I』 § 13, p. 105[翻訳 p. 65]。
- (49) 『詩画論 I』 § 13, p. 84[翻訳 p. 56]。
- (50) 『詩画論 I』 § 13, p. 87-88[翻訳 p. 58]。
- (51) 『詩画論 I』 § 40, p. 424[翻訳 p. 220]。
- (52) 『詩画論 I』 § 40, p. 425[翻訳 p. 221]。Voilà pourquoi nous sommes plus émus par un tableau que par un poëme, quoique la peinture ait plus d'empire sur nous que la poésie.
- (53) Hence we are more moved by a poem than a picture, tho' painting hath a greater empire over us than poetry.
- (54) 『詩画論 I』 Avertissement[緒言][翻訳 p. 4]。
- (55) 『詩画論 I』 § 31, p. 280[翻訳 p. 151]。
- (56) 『詩画論 I』 § 31, p. 281[翻訳 p. 151]。
- (57) 『詩画論 I』 § 33, p. 292[翻訳 p. 156]。
- (58) 『詩画論 II』 § 22, p.342[翻訳 p. 169]。
- (59) 『詩画論 I』 § 24, p. 197[翻訳 p. 111]。
- (60) プルタルコス『アテナイ人の栄光について』346f。
- (61) ホラティウス『詩論』361。
- (62) 『詩画論 I』 § 38, p. 397[翻訳 p. 208]。
- (63) 『詩画論 I』 § 31, p. 280[翻訳 p. 151]。
- (64) 『詩画論 I』 § 13, p. 105[翻訳 p. 65]。
- (65) レッシング『ラオコーン』第 6 章, p.52[翻訳 p.97-98]。レッシングのテキストは Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Sechster Band (München, 1974)を参照し、日本語訳は斎藤栄治訳(岩波文庫、1970)に若干変更を加えている。
- (66) レッシング『ラオコーン』第 8 章, p.68[翻訳 p.129]。
- (67) cf. M. D. Macleod, *Lucian A selection* (Warminster, 1991) p. 7.
- (68) 高橋宏幸『ギリシア神話を学ぶ人のために』(世界思想社、2006) p.265。
- (69) 『詩画論 I』 § 13, p. 187[翻訳 p. 58]。
- (70) レッシング『ラオコーン』第 3 章, p.25[翻訳 p.45]。
- (71) 『詩画論 I』 § 13, p. 84[翻訳 p. 56] (注 49 参照)。
- (72) 和辻哲郎『古寺巡礼』(ワイド版岩波文庫 4、1991)「法華寺弥陀三尊」p.187。