

言葉と映像研究第一回国際会議報告

稲賀 繁 美

一九八六年三月十六日付で Kivedi Verga アムステルダム自由大学教授から懇切な書簡を受けとった。十七世紀の修辭学研究に重厚かつ浩瀚な仏語著書数冊のある、この高名だが小生には全く面識のない碩学からの不意のお招きには、一介の学生を教授とお間違いになっていることもあり、応ずるに

いささか躊躇したが、結果的には参加できて収穫も多かった。かくして出席する機会を得たのが一九八七年四月二十一日から五日間に渡ってアムステルダムとユトレヒトで催された「言葉と映像研究第一回国際会議」(Word and Image, First International Conference, Vrije Universiteit Amsterdam)である。

七十を越す論文が二分科会に分かれて読まれた、その詳細をここに記すことは、もとより筆者の能を越える。各論文については近く刊公予定の *Word and Image* 誌特別号を見られたい。また学会発表要旨(百三十二頁)は学会事務局あてに

請求できる (A. I. E. R. T. I., c/o Faculteit der Letteren, Vrije Universiteit Postbus 7161, 1007, M. C., Amsterdam; prix: 8ft.)。ここでは学会の中で浮び上ったいくつかの焦点について、私見を交えつつ要約するにとどめる。

アイコノロジーを超えて

第一日目の開幕講演はワールブルク研究所の中堅 Charles Hope 氏が担当した。ルネサンス象徴解釈におけるパノフスキー以降の主潮流が、えてして、ルネサンス同時代人にとって無意味であったに相違ない図像にまでアレゴリーを探るといふ、深読みの穿鑿に陥っている現状を、おそらくカール・ポパーからゴンブリッチによってワールブルク研究所に根づけられたであろう反証的推論を駆使し、数多くの具体例を掲げつつ糾弾するポープ氏のいささかシニクな、文献過剰主義批

判は、かえってルネサンスの知的土壌に内的にかかわる解釈を善とする点で、いかにもイギリス経験論に根ざす文献学の伝統を感じさせた。おそらく極度に個人的な発注であったに違いないポッティチェルリの俗称《プリマヴェラ》を例にとつて、今日の博言学的絵解きは、あくまで『イコノロギア』のごとき集成知識にのつた適及的解釈にすぎぬと糾弾するあたりは、同研究所の先行業績批判として挑発的である。また *compono* は十六世紀の文脈では画面の全体的構図の意味ではなく、個々の人物の姿勢を指す言葉であり、むしろ構図を意味する語は *ordino* であつた以上、当時のフィレンツェ人にとつて、*inventio* は我々の言うアレジメント以上の意味は持たず、従つてあくまで副次的な興味の対象でしかなかつたのも当然である。そこに進化論的な「創出性」の觀念に添つた整理をほどこす態度は現代人のさかしらでしかない、といった論峰は傾聴に値した。

しかしながら、ルネサンス当時の画像の非体系性を楯にとるポープ氏が、同時代の文学や神学の内に画像解釈の手がかりを求めるのは危険であり、直接的な同時代の文献の説明が今日に伝わらない画像の場合には、その画像の解釈は不可能であり放棄すべきである、と主張するに至つては、これはあきらかに一方的宣言である。というのも、たしかにパノフスキ一流に、画像を思想史へと還元する態度に対する批判として

は妥当ながら、この議論は、逆に、文学に対する画像の独立性を認めつつ、まさにそれゆえに画像というものの固有性、非還元性に関する研究を放棄し、もつて画像学を文学研究の副次分野へと後退させ、限定してしまふという転倒に至っているからである。このいささか極端なポープ氏の主張は、同じくワールブルク研究所の若手研究員 Paul Holberton 氏の基調ともなる教条であつて、フランシス・イエイツ亡きあとの現在の同研究所のイデオロギーを示唆するものかもしれない、との想像をかきたてた。

こうした過度の自己限定に対して、二つの異つた実践が提唱された。そのひとつは二日目午後、コレージュ・ド・フランス教授 Jacques Thuillier のあくまで実証の限界に学到達点を据えようとする態度である。チュイリエは十七世紀フランスの謎々としての画像という、あらかじめ答を知らねばとつてい絵解き不能な例をいくつか示し、その読解を可能にする文献学的探求に余人のおよばぬ学才をいかなく發揮した。その常ながらの力量の前にはポープ氏の態度は敗北主義と映るかもしれない。しかし最高峰にある学者のみに（物理的にも）探索可能な謎解きは、時に他者を煙に巻く翰晦癖へと変ずる。特権的な知の私有化と知的權威の頂点をきわめることとの間には、一種野合の危険がある。自ら「謎」と宣言した画像に自ら鍵を提出してみせる手品の内に、全ての

学的努力がその正当性を得るのだから。もっともこの努力こそ超人的偉大と言うべきであろう。

ホープの禁欲主義でもチュイリエの祭司的一代藝でもない第三の道は、むしろ画像の非決定性を利用して図像解釈にダイナミックな言説を導入しようとする、この数年来売れっ子のNorman Brysonの手で示された。まだ三十代中ばと見えるこの俊英は、フランス新古典主義の雄ダヴィドの歴史画を例にとり、ほとんど名人藝的な言語操作と執拗な絵画細部の喚起とを結びつけて、犀利な解釈を示した。例えば《サビニーの女たち》では、葛藤を意味する動作の赤衣の女性の手前に、調停の仕草をする白衣の女性を配した工夫に、テルミドール反動後の政治的休戦への渴望の暗喩を読むあたり、なかなか説得力があった。しかし《息子たちの遺体をブルータスのもとにもたらず警司たち》に関するいささか才気走った読解には、一日目午後の合同講演の際、フライブルク大学のOscar Büschmannから批判が加えられた。画面中央の卓に乗る刺繍に実はフランス王家の百合の花が描き込まれているとのシンキングな観察を前提にこの絵の政治的含蓄を再構成するブライソンに対して、ベッチュマンは、この文様は百合に似て非なるものであると唱えて、ブライソンの方法論はこれを追認した上で、逆の解釈を呈示したのである。

見えるものと視ること

解釈の鍵を握るべき文様は、スライドでは言うにおよばず美術館で原作に眼を凝らしても、ほとんど確認不能である。ここに「見る」ことに対する素朴實在論の認識論的限界がはかrazuも顔を出すこととなった。実際、描き込まれた一見無意味な細部は、読みとられた瞬間に既に意味連環の内に汲いられ、その本質的な無意味さを失ってしまう。

実は装飾的細部という無意味に見える要素が、その周辺性ゆえに、画面の中で明らかに中心的な主題に対して、いわば裏の意味体系を隠し持っており、その裏読みが常識的読解を浸食してついには主従関係をも逆転させる可能性のあることを具体例を通して立証するのが、ブライソンの目論見であった。たしかに中心対周縁の対比をそのまま主題対装飾の対比に重ね合わせるは強引であろう。また何を装飾と見做すかは究極的には読み手の側の恣意的な選択である。実際、意味論的機能を荷う要素はもはや純然たる装飾とは言い難い。機能に関与せぬ部分を機能論的に論ずるという矛盾。主題となった余剰はもはや余剰の名には値しない。

このジレンマはブライソン自身が、同じ分科会を主宰したWendy Steinerに対して呈した疑問にも表明されている。ポスト・モダンにおける装飾に関する総括的報告の結論で彼女

はゴンブリッチ、チャールズ・ニューマン等を引きつつ、過剰としての装飾は、情報理論に言う冗長性に類比可能であるとし、一見雑音とみえるこの冗長性なくしては情報伝達はそもそも不可能であると述べた。ブライソンは冗長性を裏がえしの機能と見るこの立場に議論の循環を見いだして疑義を呈したわけであるが、先に見たように、この疑義はなによりもまづブライソン自身にあてはまる。

いずれにせよ、議論はようやく、いわゆるポスト構造主義的な問題提起のとは口に至ったばかりで、むしろ英語圏におけるその批判的受容を耳にしたいと望んでいた筆者にはいささか期待倒れにおわった。派手な方法論の応用で名を売ったブライソンにしてからが、装飾という語の用法において、自らの批判するクレメント・グリーンバーグ流の近代主義的純粋造形志向の美術史観になお色濃くとらわれているのには、何とも歯がゆい限りであった（幸いその後彼との文通を通じて、アカデミーのイデオロギーにはじまる装飾蔑視の言説に隠されてある政治性に関して議論する機会を得、いささか自己中心的で論争好きと見られがちなブライソンから真摯な長文の全面自己批判の手紙を落手したのは、かえって著者の方がおどろいた）。

図像とその刻印主体

同じ装飾に関する分科会のおわりに、ホープが、装飾と周縁性を扱うこのセッションで、額¹枠組についての議論のなかつたことを遺憾とした。この指摘は直接にはブライソンの「装飾」定義が歴史的発展を捨象しており、それがルネサンスの場合にまで適及的に適用されることを懸念したものであったが、私見によれば、額についての総合的研究がとりわけ重要なのは、額が絵に対してあくまでも周縁的な装飾にすぎないにもかかわらず、逆に建築の側から考えれば、絵画の支持体としてあくまで機能的役割を荷っている二重の存在だからである。絵と建築の関係という、とかくこれまでないがしろにされてきた分野に注目すれば、これら二つながらの説話的境域としての額（ないしその不在）はすぐれてひとつの美学的盲点であったと言うべきであろう（幸い日本には古くは鼓常良、近くは金田晋の本質的な考察がある）¹。

この課題は、側面的にはあるが、ポロニア大学の Omar Calabrese によって検討された。ジェラルド・ジュネットら現代フランス詩学の（翻訳不能な）概念を応用して、ルネサンス絵画における制作主体の記名行為のタイポロジーを、膨大なスライドを介して試みた同氏の発表をいささか乱暴に要約するならば、署名ないし自画像の描き込みといった、画家の存在主張は、もっぱら画像内の事物に同化される（画中の

岩に名が刻まれる)か、ないしは説話論的または空間的に境界領域をなす部分(画布内に淵どられた枠や額の上)にほどこされている、と言ってよからう。描かれたハエが文字通り画面に「たかっている」という、近年アンドレ・ジャステルが集中的に研究してきた、いささか異例な画家の自己主張の場合(西欧版左甚五郎)ですら、絵画面の独立性・自律性はルネサンス絵画ではあくまで尊重されている。

ところがこうした表象空間の自律尊重は、中国絵画への押印^{インプレッション}においては、はなはだ稀薄な意識である。中国での詩画の相乗現象は、本学会でもさんざん論ぜられた *ut pictura poetis* を根本から異化する発想であるし、また歴代所蔵者の印証が絵画空間上(内?)に何の躊躇もなく踏み込み、加算されてゆくのは、西欧十八世紀以来の視点からすれば、絵画の注文主の場合を徐けば、およそ絵画に対する冒瀆であり、許されざる侵害であろう。逆にこうした絵画空間への侵犯が未

然に防がれていたところに、ルネサンス絵画が無意識裡に抑圧していた自我構造を解き明かす鍵もあるはずだ。

シナ人にとっては絵画空間の独立不可侵を保護することよりも、所有者たちがその所有を、画家と詩人の印と同じ資格で一代一代印づけてゆくことこそ、絵画を尊重する正しい態度だったのである。捺印によって画面空間に新たな次元―被膜―を授けることが、その一幅に歴史的な正統性と伝来の厚み

とを賦与することになる。いわばシナの絵画空間は画家によって閉じられる表象空間ではなく、絵そのものの受容史をも内部に取り込み登記させる、開かれた象徴的・時間的空間なのである。ひるがえって言表主体^{エグゼグシヤ}を画家の筆によって閉ざしてしまうような問題設定こそが、むしろ西我的自我を前提とする一特殊視点であると言ってさしつかえない。著者のいささか単純なこうした質問に、幸いカラブレゼ氏は大きな関心を示してくれた。

モダニズムとジャポニズム

この枠組みをめぐる諸問題は、いささか意想外ではあったが、詩と視覚をめぐる第五日目の分科会で集中的に発展された。ダヴリンの David Scott がクーザンとジュフロワとに重点を置きつつ、古典主義美学が、十九世紀フランスにおいて、絵画との接触のうちにその線統統辞を失って空間的表象へと開かれてゆく有様を詳細に弁じたのについて、ケントの Stephen Bann はコラージュという手法の詩画における実践を通じて、枠組と統一的構図とが解体され、不連続で、フラグメントとしての世界表象へと破碎したものの、それが逆説的にも個の内に宇宙全体を取り込もうとするロマン主義の夢の必然の帰結でもあったことを、ポール・ド・マン、ユベール

ル・ダミッシュを引用しつつ説いた。

この間いささか手前味噌になるが、バーン氏がスライドで示した造形藝術作品の多くが、いわゆる日本趣味の文脈でも言及される作品であったのは、決して偶然の一致ではあるまい。江戸時代に日本に導入された線透視法パースペクティブが日本文化への適応過程で自己解体してゆくうちに、独自の日本的構図が形成され、ついでそれが印象派以降の西欧の画家たちの興味を惹くこととなったからである。セザンヌら、西欧における線透視法からの脱却に先んじて、日本では同じ図法が、空間を非均質な部分の重ね合せによって構成する手法へと換骨脱胎されていたのであり、このモンタージュないしコラーージュ的改竄こそ、西欧の画家のみならず詩人が二十世紀をひらく上で、強力な武器を提供した。江戸時代におけるこうした近代構築以前の脱構築文化については、分科会のお茶の際に、ウェンディー・スタイナー女史はじめ数人の方々に開陳するを得た。³

翻ってみれば、日本の前近代的詩法がすぐれて前衛ないし近代後ポストモダリスの西欧詩実践を先どりしかねまじき非統一モダリス体、融溶体ないし、リエージュの Francis Edline の愉快な報告の演題を借りれば、les machines poétiques であつたことが、かえって日本の近代主義モダニズムに複雑な襞を与えたわけであり、またさればこそ、日本という特異点を介して、近代を把え直す必要も

ある。パリの Yves Abriou が何故か不明瞭な英語でおそろしく生真面目に分析したイアン・ハミルトン・フィンレイの台座だけの「彫刻」とか、岡に上った潜水鑑なども、一種の狂歌として見れば、福田繁雄流の頓智と同様に楽しく分析できよう、などと不謹慎な連想も働らいたことである。

エクリチュールの境域

カラブレゼ氏の提起したいまひとつの問題は、画家の個人的な手つきが、画面に特有な刻印アンスタクリフションを描くという、近年のモレリ復権に伴って再び重視されてきた論点である。これは従来の個人様式論——ここでも日本人矢代幸雄がはじめてクローズ・アップという手法を用いてポッティチュェルリ研究のみならず美術史学の方法に革新をもたらしたことは、日本の詩魂の現れとして記憶をあらたにしてよい——の所与として作者判定に還元されるばかりではなく、むしろ画家の主体性サブジエクティビティのあり方を読み込む試みである。この点を書く・描く行為エクリチュールの中で深めたのが、パリの Anne-Marie Christin が主宰する最終日の分科会であつた。Pascal Vernus と Pierre Villard とが各々古代エジプトとアッシリアの例をとって、西欧ルネサンス以後の活版複製文化とともに抑圧されてしまった、絵と文章との統辞論的な相互嵌入と相互作用とを説いたのに応え

て、クリスタン女史は、西洋活版印刷術の発展に伴って「書く」行為がいかに変質したかを考察した。彼女は、マクルーハンの言うように、手稿から活字への変遷を、音読から黙（視）読へ、ないし多声の多様性から透視視法視点統一に基づく狭小化、と見做す解釈を、比喩にすぎず不正確と批判する一方、「受容美学」理論に対しては、受容対象たるテキストを自明の所与と見做すことで、その媒体を一種物質性のない透明な所与へと還元している点を批判する。たしかに活字技術の介入は、書くことと読むこととの間に乖離をもたらした。したが、それによって読書行為が登記行為の物質的契機を捨象したわけではない。むしろ活字の介入は、作家の仕事の内におよばなく一種の他者性を持ち込む暴力ゆえに、かえって書くという行為を、自閉的宇宙から外に開かれた営みへと変貌させ、また、活字となったテキストにおける作者の肉體性の不在が、かえって読者にテキストへの参加をうながす契機となったとするが、評者には首肯できぬ点が多い。

絵と言説と

このテキストと読者の相互作用は、最終日の Louis Marin の講演で、図像に関して別の角度から検討された。ナルシスの水鏡は完全な似像であるがゆえに、それを把えようとすれ

ば死につながる。それは現しと滅びの表裏一体の境としてしか存在しない——という、例の精神分析の逸話から話を起こして、マランはフランス語の範列的連想を巧みに縫い合わせながら、ミーシスの記号学総論を展開する。かたや言語による代替の与える、透明な記述への夢と、かたや合せ鏡の魔にとらわれたあげく、相似性が人造性に取って代られるあまり、写しが幽霊よろしく再帰してくるに至って、原像の自己同一性が霧散する、という、ミーシスの布置の二重な皮肉について、フェリビアン、パスカルの有名な句（とは何かを還元して解説せよ、という問いは美学の大学院入試にはうってつけ）を引きつつ復習し復讐するマランは、ついでその言語・表象両者にわたる試みの間から必然的に脱落する視点（例えばプッサンの言う「語の色」）を根拠にパノフスキーのアイコノロジーに言う三段階解釈を批判する。

パノフスキーの言う第一段階の客観的な作品記述といった考えには明らかに粗朴実在論的誤謬があるが、そこで無意識裡に抑圧されていた記述可能性の根拠は、第三段階の文化史的ないしアイコノジックな作品解釈に至って、奇妙な具合に回収され、かくて方法的トートロジーの環が閉じられる。（ロベール・クラインらの批判を俟つまでもなく、このパノフスキーの図式がポパーの反証理論やガドマーの解釈学的循環を前にしてのみならず、そもそもその出発点となったカ

ッシーラーの『象徴的な様々のかたちの哲学』に対比してもおそろしく杜撰であることは筆者も別に指摘したことがある。

このパノフスキーのモデルをたんに否定するのではなく、むしろひとつの実践的倒錯として演ずることで、かえってテクストとして絵を読む行為そのものが暗黙の前提としてしている様々の文化的条件を明らかにし、またそうした試みが言語的代替物を「像」として結ぶために取り持つべき焦点距離を測定し得る。町が町として見えるには、それにふさわしい距離から眺めねばならない。このパスカルの言葉を導き、マランは画面を構成する要素を統辞（名詞プラス動詞）として数え掲げることのできる言説の水準を規定することと、それが同時に隠蔽せざるを得ぬ、絵画に内在する他の層とを並置し（例えば地と図）、両者のあいだのたゆたい（バンヴェニスト）にこそ、言表による表象の実体なき場——一種のインターフェース——を見定める。レオナルド晩年の自画像の髪のはらは、それとは全く尺度を異にするはずの大洪水の水流に同一の形態を宿している。絵画的現実の多層性をまたぐこうした越境行為を介した重層決定に、絵画と言葉との、ひとすじ綱にはゆかぬ絡み合いがはからずも折出する。絵はしなやかに言葉の網の目の重層の間をくぐり抜けては我々に迫り、また我々を出し抜いて、そのつど新たな言葉の衣裳を身にまといつつ逃げてゆく、それはしたたかな遊び女だ。

語り得ぬ絵画

言葉による絵の狩猟、それはこの会議に関する限り不猟に終わった。猟がなかったというのではない。むしろみごとに獲物を取り逃す失態そのものを演じてみせる態の倒錯に走る演者の続出したという事態こそが暗示的なのだ。まずパリの Catherine Malabou がブルースト創出の画家エルステールをとりあげ、真実から隔てられてある、という叙述不可能性——ないし不可能性の叙述——を具現する、描き得ぬ絵画（の）小説論を、まことに巧みだが、いささか手垢のついた概念を縦横に操作して説き、それゆえに実在の絵への参照をかたくなに禁じた。この発表に対してはちょうどブルーストの絵画論を別に発表したばかりのルール大学 J.-P. Guillermin 教授から、あまりにブルーストを真面目にとるあまり、そのほとんどヘドニスティックなまでのアイロニーに対して距離が取れておらず、かえってブルーストの術策にはまっているのではないか、との反論が示された。ブルーストにとって、絵とは分け隔てられてしか鑑賞することのできぬ媒介性^{メディアリティ}そのものである以上、到底耐えられない体験ではない。むしろ食事の方が非媒介的^{インメディアット}で優れている、うんぬんという議論になったところで議長のマランはこのつづきをただちに昼食の場に移すこ

とを提案し、我々はユトレヒト旧市街の路上カフェで日光浴を兼ね、ひとしきりブルースト論に花を咲かせることとなった。

語り得ぬ絵画、これが実はギエルム教授自身の主宰する分科会の裏の主題となった。実際がずこけた分科会で、まずミシュレ研究で知られる P. Maunain が十八世紀美術とミシュレについて語ると予告しながら、その実、ミシュレはおよそ十八世紀美術について何も語っておらず、むしろ絵の扇情性よりもコーヒーによる興奮の方が知的に優れていると主張している等々の長弁説、つづく A. Buisson は「不可能な色彩、印象派と美術批評」というはなはだ魅力的な題名の下に、ただひたすら印象派以前のゴンクール兄弟は『マネット・サロモン』についてのみ語り、というよりもこれまたむしろ、色彩という統辞不能なものを統辞に支配しようとしてゴンクールがいかに見事な失敗を犯したか、というだけのことを長々と語ったあげく、さればこそ十九世紀の画家小説の主人公は皆失敗者であった、という明らかに飛躍した結論を提出した。

この二つのひねくれ報告を受けた稲賀は、印象派がいに成功者となった時、もはやそれは小説家の対象とはならず、今や歴史家の対象に移行したけれども、その歴史家とはもはやミシュレの史観には首肯できぬポストロマン主義の世代であったと小声で弁解し、その一例テオドル・デュレへの導入とした。

色彩を語るに失敗した点に限れば、デュレの誤ちはミシュレやゴンクールの比ではない。十八世紀に対して肯定であれ否定であれ信を置きえぬこの自称実証主義者は、写実派から印象派への発展の根拠を日本美術の色彩意識のうち求めて^{ジャポニスム}日本趣味を標榜した代表的美術批評家である。ところが皮肉にも明治開国以降、その光と色彩の国日本では、紫派と並んでヤニ派も堂々と発展するという、デュレにとつてははなはだ不都合な事態が出来たのみならず、大正期に至ると、印象派の自然描写は日本の自然描写にはふさわしくないとする、デュレの印象派日本起源説への正面きつた反論が横行するようになる。だが言葉と絵画のたわむれの不思議さは、こうしたデュレの気まぐれな思いつきに、いつしか歴史の方が救いの手をさしのべることとなる逆説にある。木下杢太郎が小林清親の光線画を再発見できたについては、デュレら印象派の美学への参照があづかって大いに力あるに相違ないが、当の小林清親はいえは、むしろ印象派の敵方たる西歐アカデミズム模倣を介してはじめて光線を知ったのであり、逆にデュレや印象派たちが光溢るる表現と見做した浮世絵版画の色彩は、むしろ光に無関心な江戸絵師の産物だったのである。こうした相互の誤解が相乗してプラスの価値を生み、ここにはじめて印象派と日本の美学が交流し得た。この一例は、マラソンの方法論的提唱を慮るにつけ、絵と言葉との背反ではなく、

両者の弁証法的からみ合いの造りあげる歴史^{イストリー}語りの具体例として示唆に富むのではあるまいか。

聴衆の爆笑でようやくしらけた雰囲気消えたこの分科会をまとめるにあたり、ギエルク教授はドラクロワの日記が同時期の画家の製作といかに離反し、または相補して欲望の磁場を励起していたかを分析した。言葉拒絶する色彩相手の仕事の日々は、日記においては技法に関するマニアックなまでの記憶術的連禱となって読む者をうんざりさせるが、そのインクのだるな冥い闇の末に宿る光明としてのアポロン（ルーヴルの天井画）こそ、色彩家ドラクロワの、文章^{レテッサ}ンに対する復讐に他ならない……いささかリール学派特有の、あらゆる方法論をつまみ食いした末に現れる修辞癖臭なきにしてもあらずだが、文学研究の学的総合の上に学藝を文藝として結実させようとの強い志向が伺われるこの好論は、しかし制限時間逸脱のしわよせで、無残に切り刻まれたいくつかの断片を聴衆に伝えるにとどまった。ついに絵は語られぬままに畢ったのである。

落ち葉

ルネサンスから十七世紀に至るエンブレマータ研究、写真、十八世紀の修辞学、シュールレアリスム、Ekphrasis（何だ

かご存知ですか？）等々、分科会の都合上、半数近い発表はここで触れることができないし、もとよりこの学会で扱われたテーマで「言葉と映像」という広大な領域を覆い尽せたわけではもちろんない。以下残る紙面で落葉拾いをするならば、チューリッヒの Max Nännly が西欧古典からヘミングウェイに至る文体中の chiasmus 分析に見せたまことに堂に入った展開と各々の詩文解釈の鋭さ。カリフォルニアの Jacqueline Lichtenstein 女史の常ながら超高密度の 'pictura poesis' の崩壊を描く理論分析の知性とその後の質疑応答に際してみせた見事なたちまわり——これを 'ut rhetorica pictura' の理念が、通説とは違って、むしろ色彩派^{コロリスト}にとってこそ、詩的つまり叙述的^{ナラティブ}なブッサン派に対抗して、色彩の非還元性を主張する為の強力な支えとなつて行つた過程を、ロジェ・ド・ピールに収斂させて説いたもの、と要約してしまつてはご専門の方々のお叱りをいただいてもしかたない。また、ルーアンの Alain Niderst が十八世紀の肖像画に関する理論——忠実さと理想化との妥協をいかに設定すべきか——を述べつつ開陳してみせたいたかな学識。そして、パリの Myriam Revault-d'Allionnes 女史の説く、大革命の祝祭状況下で、直接的政治参加の表現のうちに誕生をみた共和国という理念が、その後の制度化と価値観のコード化を通じて、原初の記憶を風化させることなく教育システムに組み込んでゆくために、かつての

王権の象徴言語を換骨奪胎してでも無理矢理自己正統(当)化に援用する余り犯すはかなかつた幾多の矛盾に関する、まことに犀利かつ上品な分析——例えば破壊することに唯一の一体化原理(幻想)をもつ価値観が、何かを構築する段に至っては、まやかしの創成神話を捏造してそれに依拠する他なかつた、といった次元で事態をうかがうこともできるだろう。いささか乱暴だが、問題の一端をうかがうこともできるだろう。とりわけ強く記憶に残ったのは以上の如き発表である。

蛇足

それに対して、四日目に集中したオランダ語圏の発表は、なんとも元気がなく、力量の差も見ていかんともしたがたく、せっかく自国のことを国際学会で発表できるのだから、単なる無味乾燥かつ表面的な紹介ではなく、今ひとつ工夫した、はったりとは言わずとも派手な売り込みをねらってもよかるうものを、と少々なさけない気持ちになった。ポツシユ、マニエリスムからフィヘンス(ホイヘンス)、さらにはデイドロをへて、現代の詩人、フェーディックやシッパースに至る、話題それ自体は決してつまらぬはずはないのである。阪大からの留学生で、ゴッホ研究では既に国際的に知られている園府寺司氏(彼にはアムステルダム滞在中筆舌に尽せぬお

世話になった)をして、自分だってオランダに関してはもう少しましな発表ができる、と慨嘆せしむるに足る惨状で、その実、準備は過度なほどに周到を極めているのだから、これでは救われない。前日にニュー・ヨークの詩人 Richard Hoemann が絵に触発された自他の詩に即興の解説を交えて朗読し、会場を笑わせたかと思えばしゅんとさせる、まことに見事なパフォーマンスに酔わされたあとだけに、我々のむなしさは一層つものつた。

その中でユトレヒト大学の A. L. Sojemann 教授の堂々たるクイーンズ・イングリッシュによる文藝理論の総括などは、いささかルネ・ウエレックのエピゴラスという色彩は隠せぬものの、そして藝術家の言葉の出典の不確かさはともかくとして、とまれ、ロマン派の表現性対古典主義の実践性を縦軸に、象徴主義的客観性対写実主義的模倣性を横軸にとるという不思議な図式に従った、それは見事な整理であった。ところがこれに聴衆の一女性が、例えばデュシャンにおける現実を、写実主義における現実といっしょくたにするのではお話にならぬと、こういう場ではいけない質問で異を唱え、さて返答が見物と期待していたら、白髪の老教授は、一般理論においては抽象は必然であり、いたしかたないと、考えられる限り最悪の返答をしまい、さあこれは一波乱と、にやにやして傍観していたところ、司会の Blokamp 教授がまこと

に水際だった火消し役をつとめた（あなたならどうなさいますか、こんな場合？）。

このプロトカン氏とかヴァルガ教授のような真に実力ある大学者たちが、チェアマンにとどまって、自らの発表をされなかったのが、何とも悔まれるが、これは案外他人事ではない。また、既然大活躍のブライソンを徐けば、若手に次代を荷っていけるだけの力量をみせつけてくれる人物を一人として見いだせなかったのも、たいへん残念であって、少年老イ易クと思ふことしきりでもあった。

逆にさればこそ、小生の如き若輩の拙き報告も、唯一の非西洋からの発表者となった為か多方から過分なまでにその存在意義を評価していただき得た次第であって、また今のところ、失業増大に伴う人文学低迷時代を迎えてはいないくせに、人文学者たちはハングリーな知的状況を脱してもいないという、おかしな経済大国日本の、思わぬつけを払わされたような気のした次第でもある。（一九八七年六月十六日）。

付記。五月二十五日から三日間、クレルモン・フェラン大学にて、同大学とカナダのモン・レアル大学の企画になる、「フランスの美術批評一八五〇年—一九〇〇年」という国際学会が催われ、W. Drost, H. Dorra, J.-P. Bouillon, D. Garboni, 十八人におよぶ

第一線の学者が一堂に会して、しばし熾烈な論戦におよんだという。著者は残念ながら参加できなかったが、一日もはやい議事録の公開を祈る次第である。

註

- (1) 鼓常良『日本藝術様式の研究』章華社、一九三三年。金田曾『絵画美の構造』勁草書房一九八四年。また、Louis Marin, "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 24, été 1988, pp.62-81.
- (2) André Chastel, "Addendum muscarium", *Revue de l'art*, 72, 1986, pp.24-25; *Musca depicta*, FMR, éd. Milan, 1984.
- (3) Shigemi Inaga, "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon et son retour en France", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, sep. 1983, pp.29-45.
- (4) 矢代幸雄「世界に於ける日本美術の位置」講談社学術文庫版（一九八八年）への高階秀爾氏の解説を参照。
- (5) テクストと空間の布置については *Espaces de la lecture*, *Écriture III*, sous la direction de Anne-Marie Christin, éditions Reiz, Bibliothèque publique d'Information, Centre Georges Pompidou, 1988. を参照すべし。
- (6) Cf. Robert Klein, "Considérations sur les fonde-

ments de l'iconographie", *La Forme et l'intelligence*, Gallimard, (1970), 1983, pp.353-374.

- (7) Jean-Pierre Guillem, "Le Goût de la peinture", *Des Mots et des couleurs II*, Presses universitaires de Lille, 1986, pp.125-166.

なお本学会の報告書はその後

Word and Image, First International Conference on Word & Image, vol. 4, No. 1, Jan. - Mar., 1988 として発刊された。

(一九八九年二月追記)