

# 國學院大學學術情報リポジトリ

## ヘンリー・フュースリの「詩的模倣」における感情表現

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松下, 哲也, Matsushita, Tetsuya メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.57529/00000087">https://doi.org/10.57529/00000087</a>

# ヘンリー・フュースリの 「詩的模倣」における感情表現

松下哲也

## 序論 フュースリの作風と思想

スイスのチューリヒに生まれ、画家としての経歴のほぼすべてをイングランドで過ごしたヘンリー・フュースリ（Henry Fuseli, 1741-1825. 独語名 Johann Henrich Füssli）は、今日その幻想的な作風の歴史画で知られる作家である。彼はサマセット・ハウス時代の英王立芸術院を代表するアカデミシャンであり、また美術学校の最も有名なキーパー（keeper, 監督者）として近代の英国美術史に多大な影響を与えた。

フュースリのロマン主義的な作風と古典主義的な傾向の色濃い著作とのギャップへの違和感に関する見解が、古くは彼の同時代人から現代の研究者によるものに至るまで、長らく表明され続けている。例えばゲーテの右腕として古典主義を称揚したヨーハン・ハインリヒ・マイヤーは、フュースリが英王立芸術院において1801年から断続的に行った講義録『画法講義』<sup>(1)</sup>に関する批評を発表している<sup>(2)</sup>が、ここにはフュースリの講義があまりにも古典主義的であることに戸惑っている様子が明確に現れているし、20世紀後半に至っても、カタログレゾネの編纂者ゲルト・シフは、フュースリの講義録に著されている造形思想が、その作風から期待されるものとは異なる極めて合理的で古典主義的な内容であることを「矛盾」とすら言い表している<sup>(3)</sup>。だが、その「矛盾」は次に述べる2つの事柄を前提に置くことで容易に解消されるものである。

第一に、フュースリはもともと古典と詩学の訓練を受けた文筆家であって、決して生え抜きの画家ではない。青年時代の彼はチューリヒのコレギウム・カロリヌム（現チューリヒ大学神学部）でツヴィングリ派の牧師となるための教育を受けた際に、当時のドイツ語圏の文壇を代表する理論家であったヨーハン・ヤーコプ・ボドマーとヨーハン・ヤーコプ・プライティンガーに師事し、古典と詩学の訓練を受けている。ゆえにフュースリの芸術思想は、ホメロスやミルトンを翻訳し、また『ニーベルンゲンの歌』を刊行したことで知られるボドマー、そして文学はミルト

ンを規範に据えるべきとしてポドマーと共にゴットシェートに論戦を挑んだブライティンガーの強い影響下にある。

第二に、フースリは渡英後画家に転身し<sup>(4)</sup>、やがて英国の王立芸術院を代表する画家、そして美術理論家となったが、その英国において、「ロマン主義」が必ずしも「古典主義」の対義語ではないという事実がある。フランスのアカデミーを代表とする大陸の事情とは異なり、そもそも美術教育の後進国であった英国にはロマン主義とアカデミーの規範たるべき古典主義との対立構造自体が存在しない。これは、おそらく王立芸術院が創立当初から比較のリベラルな組織であったことに起因している<sup>(5)</sup>。王立芸術院は、あくまでも独立採算制の組織であって、組織運営のための金銭収入を得る手段として開いたのが現代でも続く年次展覧会などの企画展である。その入場料を課し、カタログや出展作品を販売することで収益を得るという興行形態は、英国美術アカデミーの中庸にして進歩的な特性を決定づけるのに十分であったと言えよう。誤解を恐れずに言えば、近代の英国において、美術家の価値は集客力の有無にあったのである。

王立芸術院の展覧会における歴史画の人気に着目した版画出版者ジョン・ボイデルは、シェイクスピア作品を主題とするシリーズ版画的定期購読者を募り、その収益によって運営された展覧会・出版企画「シェイクスピア・ギャラリー」を開いた<sup>(6)</sup>。フースリはいち早くこのビジネスモデルに着目し、シェイクスピア・ギャラリーに積極的に貢献したほか、自身の出資による同様の興行「ミルトン・ギャラリー」<sup>(7)</sup>を企画運営している。18世紀末から19世紀初頭の英国には同様の収益構造を持つ展覧会が数多く存在していた。

上記のような文芸ギャラリー (literary gallery) の顔とも言うべき歴史画シリーズを多数制作したフースリは、チューリヒ時代に教育された詩学の理念を絵画に応用し、その手法を「詩的模倣 (poetic imitation)」と呼んだ<sup>(8)</sup>。歴史画は、物語を主題とするがゆえに「連続的 (successive)」かつ「筋のある (progressive)」、つまりは時間芸術的な絵画表現をその理想とする。しかしながらレッシングが『ラオコーン』<sup>(9)</sup>において指摘したように、造形美術というメディアは空間芸術であって時間芸術ではない。フースリはそのキャリアの始めの頃こそシモニデスに帰せられている「絵は黙せる詩、詩は語る絵」というテーゼに全面的に賛同し、詩のような絵画という空想的な芸術の実現を志向していたが、おそらくはレッシングの主張を受容した結果、このような姉妹芸術論を盲目的に信奉することは絵画の破綻を招くとの主張に転じて、絵画に応用すべき詩の制作手法とは、すなわち類推 (analogy) の組み合わせによる創案 (発明、invention) の方法に他ならないと論じるようになる。これがフースリ言うところの絵画における「詩的模倣」であ

り、彼は王立芸術院で行った『画法講義』の場で、その具体的な手段を指導した。先行研究においては、現在のところボドマー、プライティンガーらの文学思想について、またフュースリによるレッシング受容についての研究がなされているが、フュースリが絵画を創案するために依拠したそれらの理念と実際の造形手法とを接続した総合的な見解は提出されていない。そこで『画法講義』のテキスト読解を中心に据えてフュースリの「詩的模倣」の概念を整理し、彼の幻想絵画制作の基盤となる造形思想を明確にすることが本論の主眼である。

## 1 「絵は黙せる詩、詩は語る絵」

フュースリの経歴の出発点は、ボドマーとプライティンガーから受けた詩学の訓練にある<sup>(10)</sup>。そのためフュースリの初期の芸術論には、詩と絵画は類似する姉妹芸術であるというボドマーらの見解が強く反映されている。1788年6月に出版された批評誌『アナリティカル・レビュー』に寄せた記事において、彼はシモニデスに帰せられている銘文「絵は黙せる詩、詩は語る絵」を冒頭に引用した上で次のように論じた。

「並外れた精神の持ち主は、卓越した想像力を媒介にして自然を見る。したがって、詩と絵画では作品制作の手順と用いる材料の特性が異なるとはいえ、互いの理想は全般的に類似することになり、ともに実に似通った印象を鑑賞者に与えることになるだろう。画家の言語は色彩であり、詩人の着彩は語彙の選択である。絵の、また言葉の強みは、明確で完全かつ詳細なイメージを想起させ、読む者（reader）を見る者（spectator）に変えるところにある。絵の描き方は文章の書き方と同じなのだ。それが言葉であるにせよ色彩であるにせよ、どちらも情感を伝えるものなのだから。」<sup>(11)</sup>

この見解がボドマーの強い影響下にあることは言うをまたない。ボドマー曰く、

「読者の想像力はキャンバスであり、読者はそこに絵を描く。……画家が筆を使って絵の具をキャンバスに乗せるように、物書きは絵筆の代わりにペンを使って、その想像力の領域に言葉を投げつけるのである。」<sup>(12)</sup>

これがフュースリ言うところの、詩や絵画が想起させうる「明確で完全かつ詳細なイメージ」の正体なのは自明だ。むしろここで焦点を当てるべき記述は、詩も絵



も「読む者 (reader) を見る者 (spectator) に変える」芸術だというフースリの主張にある。というのも、詩と絵が両方とも「読まれるもの」であること、つまり双方共に読解の対象となるべき論理構造を持つという前提に立たなければ、この論理は成立しえないからである。この記述は、歴史画にはアリストテレスの言う「始めと中間と終わり」の「行為の統一」が具わっているから、絵画は文学と同じく「読む」対象なのだという立場<sup>(13)</sup>に彼が立っているということを示唆している。だが、この、詩と絵画は同様の表現形式であると固く主張するフースリの態度は、1786年に興行が開始され、1790年代に事業展開が本格化したシェイクスピア・ギャラリーへの参加後、大幅に軟化している。これは大変興味深い事実である。

1793年1月付けの『アナリティカル・レビュー』誌におけるウィリアム・クーパーによるホメロスの翻訳についての書評<sup>(14)</sup>の中でフースリは、文芸作品や歴史画のように空想上の事物を模倣する芸術制作のことを「詩的模倣」と表現した。これは当然詩で行う模倣、すなわち「詩の模倣」のことだが、詩と歴史画は同様に想像力の世界を作品化する芸術だとの強固な思想的立場のために、文学論と絵画論が錯綜した甚だもって読解しにくい論述になっている。曰く、

「詩的模倣には……筋があり、対象の見た目よりも、その行為の模倣に心を砕くものだ。それゆえ、詩人と画家の方法の比較はすべて、互いの芸術それぞれの限度と限界を視野に入れてなされるべきである。そうすれば、たいへんに想像力が欠けており、何でも分類したがる連中、つまり、そんな絵を描こうとするのは混乱のもとだと思い込んで、頓珍漢にも花屋や化学者や静物画家の領分に脱線することをもって想像力の領域を飾り立てようと浅はかに夢想するような輩でもないかぎり、この見解を過剰に理解してしまうことはないだろう。」<sup>(15)</sup>

要するに、詩と絵画の手法は明確に区別されるべきであり、絵で物語の筋を描こうとするのには限界があるが、さりとて対象の表面をなぞるだけの装飾的な絵画に墮するのは愚か者のやることであり、絵画における詩的な模倣の意味を取り違えているという。これは「絵の描き方は文章の書き方と同じ」だとかつての断固たる意見とは随分と異なる。この主張の変化はレッシングによる『ラオコーン』出版以降、独語圏を始めたとする西欧諸国を席卷した時間芸術と空間芸術における表現形式の根本的な差異についての議論、いわゆる「ラオコーン問題」を受容した結果であろう<sup>(16)</sup>。この記事が書かれた翌年には、「詩は喋る絵で、絵は啞 (dumb) の詩

だという古臭い格言に長らく頑迷固陋に盲従し続けた結果」生じた「芸のない浅はかな模倣の群れ」が「詩と絵画の領域を互いに侵犯しあう」ことの「ナンセンス」を「最近亡くなったドイツの文士」(レッシングのこと)が指摘しているという具合の侮蔑的表現でこの問題を論じるようになるほどである<sup>(17)</sup>。フュースリがレッシングの『ラオコーン』が出版された1766年にはすでにその書物の評判を知っていたことがラファーターとの手紙のやりとりから明らかである<sup>(18)</sup>にも関わらず、この著作を無視し続け、1793年になってようやく「ラオコーン問題」の影響がフュースリのテキストに現れ始めることについての合理的な説明を直接的な証拠によって付すことは極めて困難である。しかしながら、版画の定期購読を収益源とする芸文ギャラリーの登場によって、歴史画が複数の絵画からなる連作となることを要請されていたという同時代的な出来事を状況証拠として扱うことはできるだろう。このビジネス・モデルによって、歴史画はアリストテレス的な「行為の統一」が可能なメディアに変貌していた。この時もはや物語の経過を一幅のタブローの中に描く類の作品の需要は減り、したがって、そのための理論武装も必要ではなくなっていたのではないかと考えられるのである。

## 2 創案

フュースリに詩学を教えたもう一人の教師プライティンガーは、『批判的詩学』<sup>(19)</sup>において、我々が住むこの現実の世界は神が作り得た無限の可能性の中の一つであり、この世界とは別の、論理的に無矛盾な「ありうる世界」が無限に存在しうるとするライプニッツの可能世界論を基盤とする詩論を構築した。プライティンガーは言う。創造(Schöpfung)とは創造主のみに許された特権であって、芸術家の仕事は、神が創造し得たが現実には創造しなかった可能性の世界における神の摂理を作品として我々の生きている現実あくまでも世界に提示することである。この際、創造は常に全能者たる神の御業であるから、作家が可能世界を創造するという言い回しは決して成立しない。作家が行うのは作品の創案(発明、Erfindung)である。とはいえ、創造主が創造し得たがしなかった可能世界の物事をこの現実世界において鑑賞可能な作品の形態に置き換えることは、作家による神の創造の代行であるから、その意味に限定する限りにおいて、作家が作品を創造した、という表現は可能である、と。プライティンガーは、このように極めて限定的であるものの、「創造」の概念を人間の芸術制作を論じるための語彙へと若干ながら拡張したのだと言える<sup>(20)</sup>。

フュースリの『画法講義』には、この問題を扱った「創案(発明、invention)」

という題の講義が収められている。この主題は、全12回の講義が収められた講義録である『画法講義』の中で唯一前半と後半の合計2回に渡って展開された長大な講義のタイトルであり、そのことからフュースリがこの内容を個人的に重要視していたことが分かるが、彼はその前半の講義をシモニデスの銘文の引用から始めている。

「『絵は黙せる詩、詩は語る絵』という、シモニデスに帰せられている見事な対句は、私の理解では、古代における詩と絵画に共通の制作技術体系を形成するものではありません。……音と時間によって伝達される連続的な行為が詩の手段。一方、空間に展示された形態、瞬間的なエネルギーが絵画の要素なのです。」<sup>(21)</sup>

これは明らかに、時間芸術と空間芸術の差異についてのレッシング的な対比を前提に掲げるものであるが、続けてフュースリは、創造という言葉は全能者の行いに言及するときのみ使用を許されるとし、限りある存在である我々人間が行うのは創案である、ということを前提に講義を進めた。その概念はフュースリによって次のように定義される。

「創案することは見つけること。しかるに、何かを発見することは、発見すべき対象が潜在的ないし明示的な状態でどこかに存在すること、ばらばらに散らばっているか、または塊の状態でどこかにあることを前提にしているのです。」<sup>(22)</sup>

フュースリは、ホメロスによる『オデュッセイア』の制作を、コロンブスやアメリカゴ・ベスピッチによるアメリカ大陸の発見、またはニュートンによる物理法則の発見と同列に並べて論じている<sup>(23)</sup>。すなわち、歴史は現実が起こったことを語り、詩は可能性の物事を語るというアリストテレスの『詩学』を踏まえ、物語の世界とは、神が創造したかもしれないが、実際には創造しなかった可能世界であり、作家はその可能世界の物事の発見者なのである。これをプライティンガーのテキストにしたがって言い換えれば、「ありうる世界」すなわち可能世界とは、「自然の創造主の無限の力を通じて可能なもの、真理によるすべての認識の基礎となる、第一の、かつ普遍的な原理と何らの矛盾もない一切のもの」<sup>(24)</sup>であり、要するに、ライプニッツの言う可能世界と同様の、論理的に無矛盾な世界のことを指す。プライティンガーにとって、またフュースリにとって文学はありうる世界の歴史

(物語、history) のことであり、彼らにとっては驚異(奇蹟、Wunder)すらも、その論理的に可能なもののうちに存在していなければならないのである<sup>(25)</sup>。

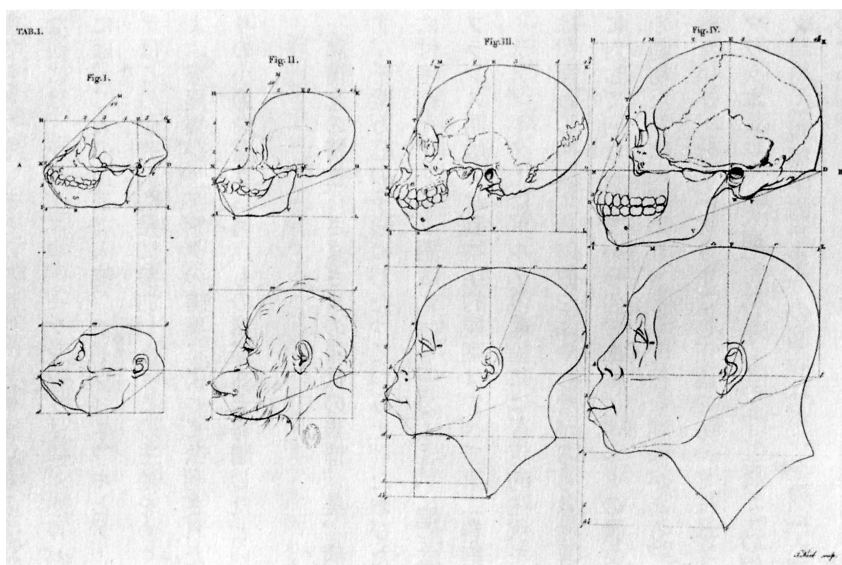
神が無謬である以上、作家が創案した可能性の世界すらも神の創造にその成立の根拠を持つはずである。そのため、ブライトンガー言うところの詩の創案とは、ジョン・ノイバウアーがいうには「究極のところ決して純粹発明ではなく、単に現在を満たしている世界から事物と諸行為を適切に選び結合させたもの」にすぎない<sup>(26)</sup>。つまり、現実世界の物事を取捨選択してそのまま作品上に構成するのが自然模倣(Nachahmung der Natur)であるとするならば、フュースリの言う「詩的模倣」は、現実に存在する物事を適切に選び取り、参照し、非現実的ではあるが論理的には可能なものに組み替える制作手段のことであると言える。

フュースリは絵画制作にこの理念を導入するための具体的な方法論を『画法講義』において論じている。その記述によって、彼が絵画における「詩的模倣」を以下の3つの要素によって実践しようとしていたことが分かるのである。まず、絵画の登場人物個々の人体比例を設定することで、彼らの身体を設計する。次に、彼ら絵画の登場人物達の行為を造形する。最後に、情景描写によって登場人物の感情を提示する。以下にそれら3つの要素を個別具体的に読解していくこととしよう。

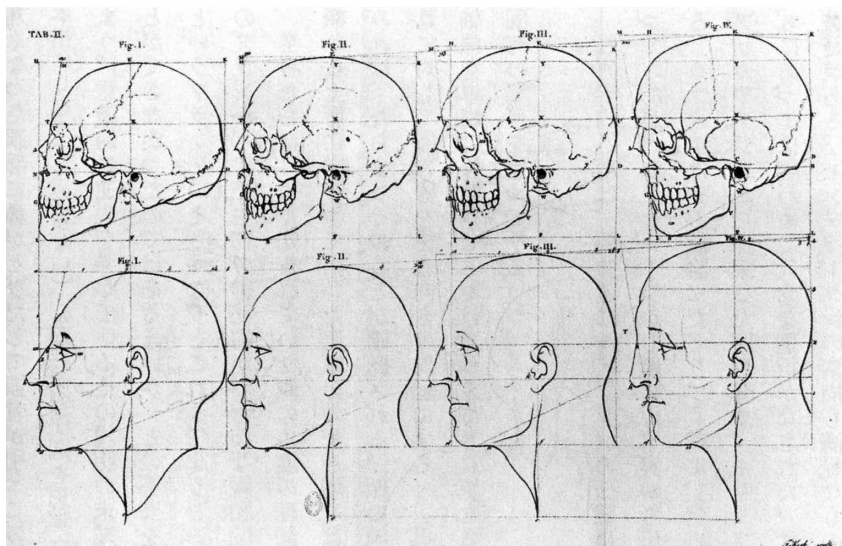
### 3 アナロジーとしての身体造形

フュースリは、ヨーロッパ社会に観相学の大流行をもたらした牧師ヨーハン・カスパー・ラファーターの親友である。また、ラファーターの著作である『観相学論』英語版<sup>(27)</sup>の出版企画に関わり、多くの挿絵を提供した。その事実を根拠に、彼の作品に見られる大仰な表情の描写は観相学的表現である、という見解は現在では広く一般的に定着している。しかし、『画法講義』を紐解くと、フュースリは、観相学の利用をもって登場人物の感情表現とする、という内容の指導は一切行っていない。この点には十分注意する必要がある。

フュースリは、『画法講義』の中で、「絵画の登場人物」のことを頻繁に「俳優(actor)」と呼んだ。この語彙の選択からは、歴史画を演劇と接近させて論じようとする彼の戦略が透けて見えるが、絵画の登場人物達は実際に舞台上に上る役者とは異なり、現実に存在する人間ではない。したがって、その身体を造形するためには、彼ら個々のキャラクターに基づいた身体的设计とでも言うべき技術が必要になる。ここで言う設計とは、今日のコミックやアニメーション等における「キャラクターデザイン」と同様の概念であるが、ここでは、その手法が論じられた第10講義「基準を定めて人体比例を定義する方法」<sup>(28)</sup>に注目することで、彼の身体設計



挿図1.《猿からベルヴェデーレのアポロンに至る頭部》ペーテル・カンペール『故カンペール教授著作集』1794、図版1



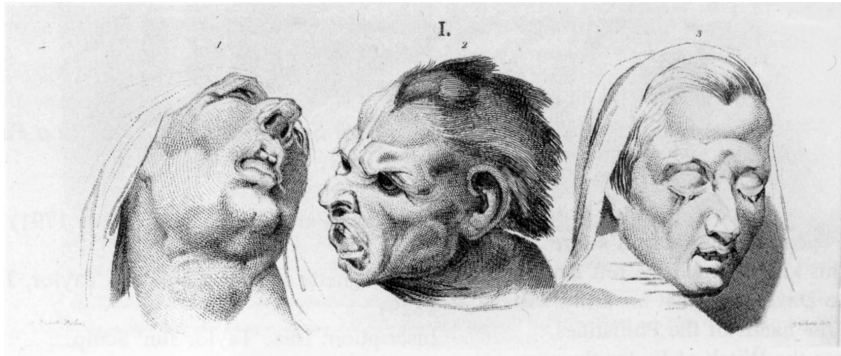
挿図2.《猿からベルヴェデーレのアポロンに至る頭部》ペーテル・カンペール『故カンペール教授著作集』1794、図版2



論を解釈していくこととする。これは、身体を一種の記号の集積ととらえた上で、その意味、つまりはその人の精神を身体各部位の外見的特徴に置き換えようとするアナロジーと、それらの組み合わせによってキャラクターを造形する技術の指導である。

この講義でフュースリは、歴史画の登場人物はまず、すべからく古代美術に見られる頭蓋の形状と人体比例、すなわち古典古代美術様式の組み合わせによって造形されるべきであると主張した。ここで彼は同時代の解剖学者カンペールによる頭蓋の形状に関する研究<sup>(29)</sup>(挿図1, 2)を紹介している。カンペールは、これらの図のように頭蓋を左向きに固定し、鼻の付け根の最もくぼんだ部分と耳の付け根部分を結んだ線を水平線と定義した上で、その水平線に額と顎を結ぶ直線が交わる角度を計測した結果、その角度とアポロンの美しさや獣的な醜悪さは相関するという見解を導き出した。現在ヴァチカン宮殿にあるベルヴェデーレのアポロンが持つ100度の頭蓋を、造形可能なうちの最も高貴な美だとするこの見解によれば、古代ギリシャ彫刻は90度。つまり美術的な理想美は90度から100度の間であるとされる。そして実際の人間を計測した数値は、普通のヨーロッパ人が80度で黒人やカルムイク人、つまり黄色人種は70度だと言う。そして、70度を下回った人間は人間というよりはむしろ猿に近くなると言い、猿の持つ45度以下の角度をもって完全に人間ではない獣の頭部になると主張している。ラファーターの『観相学論』にもこのカンペールの見解は重要な見解として取り上げられているが、観相学的には、猿に近い有色人種はその頭部の形から見て卑しい魂の持ち主であり、白人は比較的にアポロンに近いのでより魂が優れているということになる。さらにフュースリは、アポロンの持つ100度の頭蓋が美術の規定する限界の角度であり、それを少しでも超えてしまえば水頭症の様相を呈した奇形になるとした。要するに、古代ギリシャ・ローマ彫刻は究極の美形であり、究極の美形はすなわち最も高貴な魂の反映であるので、その角度に近ければ近いほど崇高な魂を持ったキャラクター造形となり、それより容姿が劣れば劣るほどそのキャラクターの魂も卑しくなるという。この角度がそのキャラクターの例えば「美—醜」「善—悪」「文明—野蛮」などの程度を無段階に表す述語なのである。

カンペールによる頭部の角度に関する見解は、フュースリが『観相学論』に寄せたイラストに明確に反映されている。《ダンテの地獄篇に基づく3つの肖像》(挿図3)は、この彼のキャラクターデザインの方法論を具体的に示すイラストレーションである。D・H・ワイングラスは左からそれぞれダンテの『地獄篇』に登場するピサの大司教ルジューリ、同様に地獄篇に登場し、憤然とした態度でダンテに抵抗したボッカ・デリ・アパーティ、そして煉獄篇に登場する針金でまぶたを縫い付

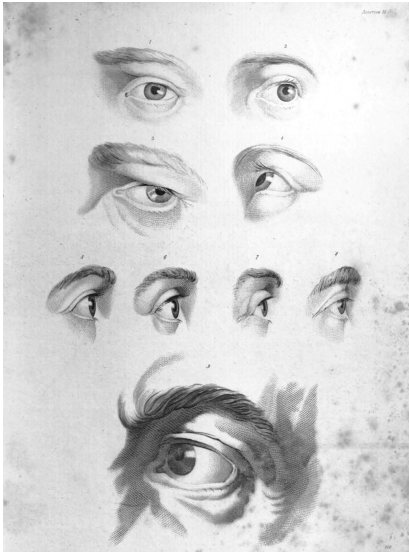


挿図3.《ダンテの地獄篇に基づく3つの肖像》H. フュースリ原画、T・ハロウェイ彫版、J.C. ラファーター『観相学論』2巻2号、1791、290頁

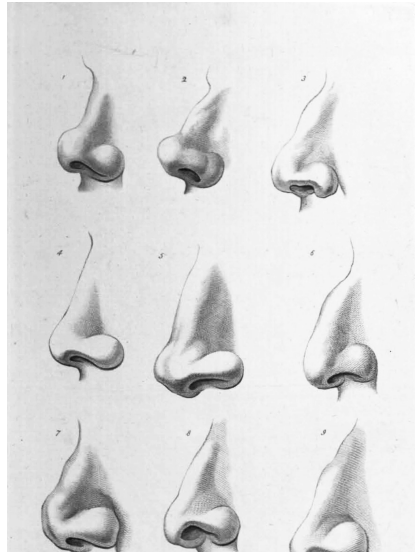
けられた無名の盲人ではないかと推定している<sup>(30)</sup>。ルッジェーリであろうとされる人物の上顎はまるで齧歯類の様に醜く、顎の下からあおる構図のために判別しにくいものの、彼の頭部が少なくともアポロ的な理想化された角度でないことは明らかである。ポッカであろうと言われる頭部の額は後退し、顎は前進している。その横顔は、人間というよりもむしろ猿に近い形態が特徴的である。最後に、盲人の肖像は、フュースリが美術の限度であるとした100度を超えた「水頭症のような」額が描かれている。このイラストにおいて、彼ら3人の頭部形状の醜さは精神の醜さの比喩であり、この手法を用いれば、頭部をキャラクターを表示するための記号として機能させることができるのである。

ただし、フュースリの画論とラファーターの観相学の関連を示すこのイラストのような事例がいささか存在するにせよ、フュースリが『観相学論』の思想を絵画制作の手本として採用したと確証するに足るテキストが存在しないことには注意する必要がある。ラファーターの観相学は、人間の顔の部品にはそれぞれ意味があり、その内容を文章のように読解すれば、その人の精神の善悪が読めるという主張で成り立った疑似科学である。例えば、目（挿図4）、鼻（挿図5）、口（挿図6）、耳（挿図7）といった身体の部品ひとつひとつについて、その形に、たとえば「才気溢れる」とか「間抜け」とか「従順」とか「阿呆」といったような意味を設定し、その部品の組み合わせと配置から、その人間のキャラクターを解読しようとした<sup>(31)</sup>。だが、アンドレイ・ポップが指摘した通り、フュースリ個人は、このようなラファーターの理論には必ずしも全面的には同意していない<sup>(32)</sup>し、講義録にもこのような論理を援用している箇所は見当たらない。

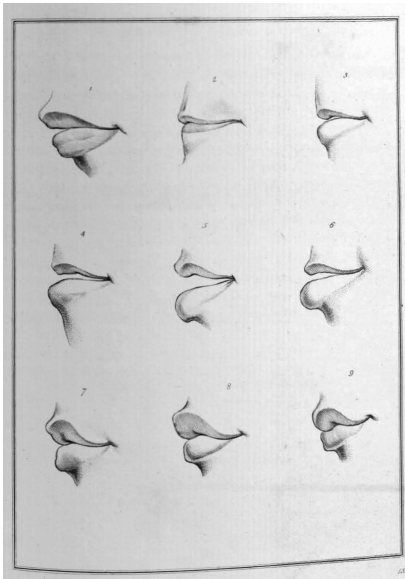
さて、頭部を設定した後は首から下の身体のデザインである。フュースリによる



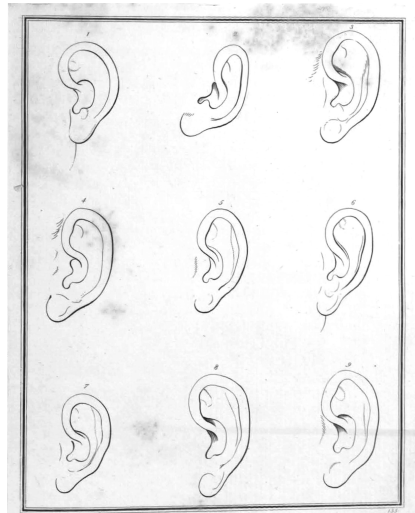
挿図4.《目》T.ハロウエイ彫版、J.C.ラファーター『観相学論』3巻2号、1797、350頁



挿図5.《鼻》T.ハロウエイ彫版、J.C.ラファーター『観相学論』3巻2号、1797、370頁



挿図6.《口》T.ハロウエイ彫版、J.C.ラファーター『観相学論』3巻2号、1797、404頁



挿図7.《耳》T.ハロウエイ彫版、J.C.ラファーター『観相学論』3巻2号、1797、412頁



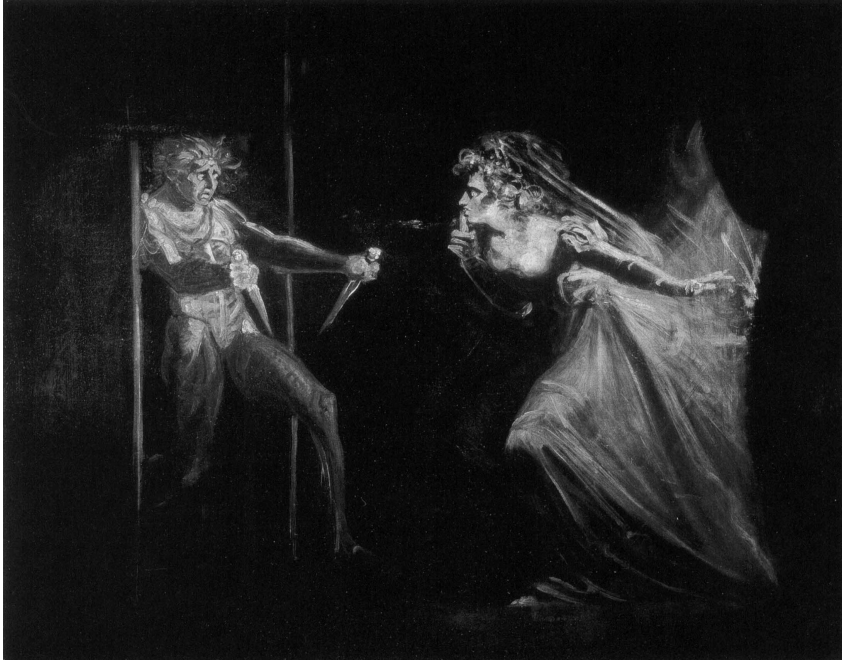
と、歴史上の数多の人体比例の法則と様式は、そもそも我々の人体を自然主義的に研究した際の副産物として得られた見識ではなく、「神、女神、英雄、女傑、男、女、幼児、若者、男盛り、そして老年、威厳、活力、敏捷性、美しさ、キャラクター、および感情」を表すメタファーとして追求されており、それらは一定の様式として定型化されてきた歴史がある<sup>(33)</sup>。要するに、美術史において人体比例のバリエーションは、そのキャラクターを表すための記号として追求されてきたと言うのである。フースリが人体造形の名手とするラファエッロに至っては、フースリの意見では「古典様式のかけ算以上のことはしなかった」<sup>(34)</sup>。そして当然、画家を志す学生はかの偉大なるラファエッロの方法に倣うべきだとフースリは述べるのである。

#### 4 アナロジーとしての身振り

フースリが、当時のシェイクスピア劇の第一人者であり、またイングランドの



挿図 8. 《ダンカン殺害後のマクベスとマクベス夫人を演じるギャリックとプリチャード女史》1766-68年、ペン、ウォッシュ、水彩と白のハイライト、32.3 × 39.4 cm、チューリヒ美術館、Schiff 341



挿図9.《ギャリックとプリチャード女史》1812年、キャンバス、油彩、101.6×127 cm、テート、Schiff 1495

劇場に数々の革命をもたらした俳優デヴィッド・ギャリックの熱狂的なファンだったことは、よく知られている事実である<sup>(35)</sup>。フュースリはギャリックの演技を「情念の最高の模倣」とであると絶賛して、彼の舞台の視覚性を積極的に絵画制作に応用した<sup>(36)</sup>。

フュースリは、1766年から68年頃にギャリックが演じた『マクベス』の様子をスケッチした習作(挿図8)を残している。この淡彩画に描かれているのは、画面右に描かれている妻にそそのかされて主君のダンカンを殺害し、罪の意識にさいなまれたマクベスが幻聴を聞いて恐怖するという場面である。マクベスを演じるギャリックの大きく目を見開く表情、そして右脚を踏みしめ、左足を伸ばして上半身を大きくのけぞらせるポーズは、後々、フュースリの作品に頻繁に見られる典型的な描写ともなった。この素描に見られるように、まるで彫刻や絵画を真似ているかのような大仰なポーズと表情がギャリックの演技最大の特徴的だが、今日、これはデカルトの『情念論』に見られる機械論的な身体観、およびシャルル・ル・ブランの表情研究に依拠するものであるという指摘がなされている<sup>(37)</sup>。

デカルトによれば、我々の脳と全身の筋肉を繋ぐ神経は「きわめて微細なある種の空気または風」を成分とする「動物精気」なるものを通す管である。そして、我々が何かを知覚したり想像力を働かせたりすると、この精気が神経を通じて「驚き、愛、憎しみ、欲望、喜び、悲しみ」の6つからなる情念を引き起こしたり、身体の運動や表情の変化をもたらすのだという<sup>(38)</sup>。この論理をもとに表情と感情の相関関係を画家としての観点から整理しようとしたのがル・ブランであり、ギャリックは身体表現の手法にル・ブランの研究を取り入れた。そして、ラファーターの『観相学論』はこれをしばしば引用し、フースリはそれらから自らの手法を確立した。この素描は以上の関係性を表していると考えられる。

さて、この習作を元に自立した油彩画として再制作され、1812年のロイヤル・アカデミー展に展示された《ギャリックとプリチャード女史》(挿図9)においては情景設定が大幅に変更されており、まさに暗闇以外の何物でもない空間と化している。この変更によって、「マクベスの感じた恐怖」という主題を暗闇の情景描写によって暗喩し、同時に演劇の照明演出を絵画的に誇張することでマクベスを演じるギャリックの恐怖に満ちた表情と所作をさらに強調する効果を追求しているものと考えられる。しかし、元の習作から40年以上たって作品を再制作する際に、フースリは何故元の舞台の様子がわからなくなってしまうほどに極端な暗闇の情景へと設定し直したのであろうか。

## 5 アナロジーとしての情景

「創案」に関する講義の中で、フースリは、そのマクベスという架空の人物の置かれた恐怖という感情を主題として絵に描くにあたっていかにすべきかを学生に向かって提示している。

「地獄的ないし魔術的な趣向を積み重ねたところで……マクベスを恐怖の肖像として描くことは出来ません。彼を描写するには、故に彼を剣が峰に立たせねばならず、足下に投げかけた彼の目は奈落の闇に吸い込まれている。さらにそのおぞましい光景を闇で取り囲まねばならず、明暗法の限度を度外視して、その闇を極めて僅かな光量にまで絞り込まなければならないのです。」<sup>(39)</sup>

「地獄的ないし魔術的な趣向」とは、幻灯やファンタスマゴリアに類する光学的な視覚効果、とりわけフィリップ・ジェイムス・ド・ラウザーバーグの貢献によって急速に進歩した同時代の演劇の特殊効果<sup>(40)</sup>のことを述べていると思われる。す



挿図 10. 《マクベスとバンクオーの前に現れる魔女達》1793-94年、キャンバス、油彩、167×134 cm、ペットワース・ハウス、Schiff 880

なわち、歴史画上の人物の感情は決してその表情や所作の描写によって完結することはなく、また特殊効果によっていたずらにあり立てられるべきものでもなく、むしろ彼の置かれた心理状態を情景描写に仮託して表現しなければならないというのがフューサリの見解なのだといえる。

まず、恐怖を表現する為には、マクベスを剣が峰に置けとあるが、これは地面と空以外には何もない屋外の情景であると同時に、今後右に転ぶか左に転ぶか分からない分水嶺に立っている、という暗喩をその情景に込めよという意味であろう。次に、彼の目が奈落の闇に吸い込まれてい

る、という表現からは、暗闇を視覚的に提示することこそがすなわち心の闇そのものの描写に等しいという考えが読み取れる。つまり、画面上の明暗はフューサリにとって登場人物の感情のメタファーなのである。

シェイクスピア・ギャラリーに展示された連作の一場面である《マクベスとバンクオーの前に現れる魔女達》(挿図 10)が、フューサリによる上の著述に対応する作品だと考えられる。『マクベス』第一幕の一場面を描いたものである。

マクベスは魔女に会った後まさに転落し、狂気と恐怖の象徴のような人物となって悲劇的な最後を遂げるが、そのマクベスの姿がこのディスクリプションの通りに描かれていることが分かる。

この作品に描かれているのは画面右から順に剣が峰に立つバンクオー、そしてマクベス、そして彼らに対して不気味に接近する3人の魔女であり、この作品の情景は極端な暗闇に設定されている。そして魔女達を足下から照らす光の反射でマクベスの輪郭は明確に描かれているとは言え、マクベスの体はまさに暗闇の中にあり、その目はまさに奈落の闇に吸い込まれている。フューサリの講義に従えば、この暗

闇以外には何も無い空疎な屋外空間こそがまさにマクベスの感情の比喩なのである。

## 結論

今まで見てきたとおり、フュースリの詩的模倣は3つのステップで実現されるということが分かる。まず、古代美術の様式と観相学とを組み合わせることで登場人物のキャラクターに基づいた身体を設計する。続いて、その場面におけるキャラクターの情念を表すに相応しい表情と動作を設定する。この際は古代美術だけではなく、舞台俳優の演技をも参考にする。最後に、登場人物の感情を仮託するのに相応しい情景を描写する。これがフュースリの言う「詩的模倣」の具体的な手段と手順である。

多くの研究者が指摘し続けてきた通り、フュースリの講義録には、確かに一見17・18世紀のフランスのアカデミーにおいて展開された新古典主義的な画論の典型を見るかのようなものである。だがフュースリの「詩的模倣」は、第一にアナロジーに従って言葉から置換された視覚的な諸要素の組み合わせによる絵画構成というある種の素朴な記号論であるということ、第二に、文芸ギャラリーの流行によって歴史画の連作化が進行した結果、絵画がアリストテレス的な「筋」を導入可能なメディアに変質していたという環境に彼が置かれていたこと、以上の二点においてフランスアカデミーの新古典主義と一線を画す。これらは互いに、「芸術」、と言うよりも現代の広く視覚文化一般を論じるにあたっての、極めてアクチュアルな問題をはらんでいると筆者は考えるのである。

## 註

※引用に際して特に注記のないものは筆者訳による。

- (1) ここでマイヤーが批評しているのは1801年に出版された最初の版である。この版に収められている講義は「古代美術」「近代美術」「創案」の3つ。この講義は1823年まで続き、計12回の講義の全貌はフュースリの死後に出版された以下の伝記・全集に収められている。Henry Fuseli, "Lectures on Painting", *The Life and Writings of Henry Fuseli*, ed. John Knowls, London, 1831, Vol.2, pp.17-391; Vol.3, pp.3-59.
- (2) Johan Heinrich Meyer, "Schöne Künste. London, b. Johnson: Lectures on Painting, by Henry Füssli" *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, Vol.1, No.32, pp.249-256 (7. Feb, 1804); No.33, pp.257-264 (8. Feb., 1804); No.34, pp.265-269. (9. Feb., 1804).
- (3) ゲルト・シフ「フュースリ、幻滅のヒロイズム」八重樫春樹訳、『ハインリヒ・フュースリ展』国立西洋美術館、1983、25頁。
- (4) ボドマーらから英語圏の文学者との人的コネクションを確立してくれるものと期待されてイングランドに渡ったフュースリは、しばらく翻訳家、文筆家として活動していた。ジョシュア・



レノルズと知り合い、個人的な趣味として描いていたドローイングを見せた際に画家になることを勧められたのは27歳の時、そしてようやく画家修業のためにイタリアに渡るのが29歳の頃であるから、大変に遅咲きの画家である。John Knowls, "The Life of Henry Fuseli", *The Life and Writings of Henry Fuseli*, ed. John Knowls, London, 1831, Vol.1, Chapter1-3.

- (5) 河村錠一郎「ロイヤル・アカデミーの多層性」『ロイヤル・アカデミー展』石川県立美術館他、2014、48-55頁。
- (6) 以下参照。Winifred H. Friedman, *Boydell's Shakespeare Gallery*, Garland Publishing, New York, 1976.
- (7) 以下参照。Luisa Calè, *Fuseli's Milton Gallery 'Turning Readers into Spectators'*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- (8) 本論第1章参照。
- (9) Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: Briefe, antiquarischen Inhalts*, ed. Wilfried Barner, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 2007. (『ラオコオン 絵画と文学との限界について』斎藤栄治訳、岩波文庫、1970)
- (10) Gisela Bungarten, *J.H.Füsslis Lectures on Painting*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2005, Vol.2, pp.149-155; pp.195-201.
- (11) Henry Fuseli (unsigned), "The Arts", *Analytical Review*, Vol.1, June 1788, p.216.
- (12) Johann Jakob Bodmer, *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Zürich, 1741; reprint, Athenäum Verlag, Frankfurt/Main, 1971, p.39.
- (13) これは17・18世紀頃のフランスの美術アカデミーではごく支配的な考えである。アンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく—人文主義絵画論—」森田義之・篠塚二三男訳、『絵画と文学—絵は詩のごとく—』中森義宗編、中央大学出版部、1984、193～362頁参照。
- (14) Henry Fuseli, "Cowper's Homer", *The Life and Writings of Henry Fuseli*, ed. John Knowls, Vol.1, pp.81-107.
- (15) *Ibid.*, p.89.
- (16) Bungarten, *Op.cit.*, Vol.2, pp.155-164.
- (17) Henry Fuseli (signed R.R.), "Uvedale Price: *Essay on the Picturesque*", *Analytical Review*, Vol.20, November 1794, p.259.
- (18) Eudo C. Mason, *The Mind of Henry Fuseli*, Routledge & Kegan Paul, London, 1951, p.203.
- (19) Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich, 1740; reprint, Deutsche Nachdrucke, Reihe Texte des 18.Jh., Stuttgart, 1966.
- (20) 小田部胤久『芸術の逆説』東京大学出版会、2001、第1章参照。
- (21) Henry Fuseli, "Third Lecture: Invention" *The Life and Writings of Henry Fuseli*, ed. John Knowls, London, 1831, Vol.2, pp.133f.
- (22) *Ibid.*, p.137.
- (23) *Ibid.*, pp.136-9.
- (24) Breitinger, *Op.cit.*, p.160.
- (25) ジョン・ノイバウアー『アルス・コンビナトリア』原研二訳、ありな書房、135～140頁。
- (26) 前掲書、139頁。
- (27) 原著ドイツ語版：Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 4Vols, Leipzig und Winterthur, 1775-1778. 英語版：Johann Caspar Lavater, *Essays on physiognomy*, 3vols., trans. T.Holcroft, London, 1789-98
- (28) Henry Fuseli, "Tenth Lecture. The Method of Fixing a Standard and defining the Proportions of the Human Frame", *The Life and Writings of Henry Fuseli*, ed. John Knowls, London, vol.2, pp.371-391.
- (29) Petrus Camper, The works of the late Professor Camper, Trans. T Cogan, London, 1794, pp.78-105.

- (30) David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli*, Scolar Press, Hampshire, 1994, No.97.
- (31) バーバラ・M・スタフォード『ボディ・クリティシズム』高山宏訳、国書刊行会、2006、142-43頁。
- (32) Andrei Pop, "Henry Fuseli: Greek Tragedy and Cultural Pluralism", *The Art Bulletin*, Vol. 94, No.1, February 2012, pp.78f.
- (33) Fuseli, *Op.cit.*, pp.380f.
- (34) *Ibid.* p.377.
- (35) ギャリックの演劇とフュースリの絵画との関連については、筆者による以下の論考を参照されたい。松下哲也「ヘンリー・フュースリのキアロスクーロに見られる超自然現象の視覚的文脈」『美学』第65巻1号、2014、61-72頁；松下哲也「ヘンリー・フュースリ《ガイド・カヴァールカンティの亡霊に会おうテオドーレ》の演劇的空間性による円環構造」『美術史』第178冊、印刷中
- (36) Knowls, *Op.cit.*, p.39.
- (37) Joseph R. Roach, "Garrick, the Ghost and the Machine", *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4, December 1982, pp.431-440.
- (38) デカルト『情念論』谷川多佳子訳、岩波文庫、2008、7節および69節参照。
- (39) Henry Fuseli, "Fourth Lecture: Invention Part2" *The Life and Writings of Henry Fuseli*, ed. John Knowls, London, 1831, Vol2, pp.225f.
- (40) Christopher Baugh, "Philippe de Loucherbourg: Technology-Driven Entertainment and Spectacle in the Late Eighteenth Century", *Huntington Library Quarterly*, Vol.70, No.2, June 2007, pp. 251-268.