

ピエトロ・ロレンツェッティの長椅子

ヴィクトル・I・ストイキツァ(著)

松原知生

内島美奈子

坂本環(訳)

この文章はある三重の意図に端を発する。この意図のために本論は困難な、またおそらく当初は厄介なものとなるであろう。すなわち一方で、初期ブランディの基礎概念のひとつ——「純粹現実」という概念——について考察することを目指す、他方では、ブランディ美学の内部においてというよりも、むしろ現代の美術史研究の文脈において、「純粹現実」がもちうる操作概念としての価値を確立することも、同時に試みる。後者の文脈にあつては、虚構と真実の分離よりも、両者の境界やとりわけ接点、さらには両者の間の計画的な侵犯について問う行為に重点が置かれるのである。

「純粹現実」という概念について、まさしくそれが否定されるような地点において問いかけを行なうことは、危険な、さらには不遜なことに思われるかもしれない。だが、実際にはそうではない——少なくとも私はそう願う。というのも本論には第三の目的があるからだ。すなわち、ブランディの思想が完璧かつ不動のシステムという幻想の中で自らを閉ざす場においてではなく、それが開く場、つまりブランディのこよなく愛したものが実際に可能となる場において、彼の思想の活力を跡づけることを目指す。彼の愛したもの、それは対話である。

美術史家としてのブランディの著作から抜粋された2つの文章から議論を始めよう。これらはもちろん、意図的な選択によるものである。

最初の文章は、ピエトロ・ロレンツェッティによるアッシジのフレスコ画に関する論文(1958年)の末尾に、短い補遺として付されたテキストである。フレスコ連作を分析し、《十字架降下》を画家の絶対的傑作として特徴づけた後、ブランディは次のように付け加える。

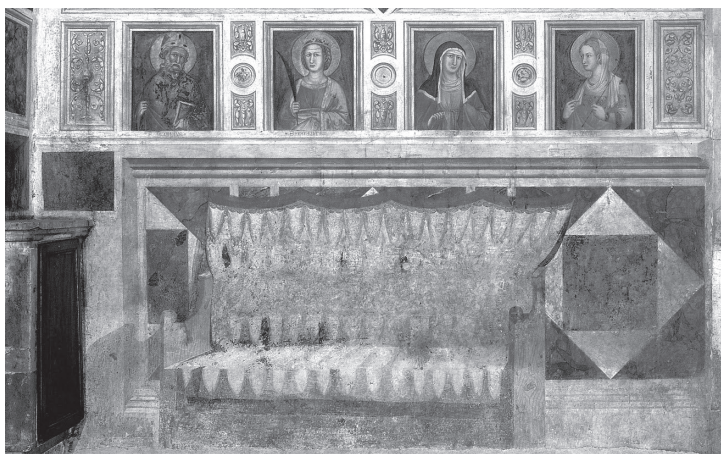


図1 ピエトロ・ロレンツェッティ、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂
下院の壁画装飾，1310年代後半，部分

少なくとも私たちには、アッシジにあるピエトロの真筆は、ここで終わると思われるかもしれない。もし《十字架降下》が描かれた壁面をさらに注意深く眺めて、損傷著しいとはいえ、ひとつの長椅子をそこに見出すことがないとなれば [図1]。それは、通常の大大理石を模した腰板の代わりに描かれた、木製の長椅子である。これはまったく予想外の存在であって、事実わずか数年前まで見過ごされてきたが、それは、実際の長椅子によって部分的に隠されていたためだけでもなければ、劣悪な保存状態のためだけでもない。ほとんどトロンブ・ルイユで描かれたこの家具は、きわめて例外的なものであり、同時代における唯一の比較可能な作例は、まったく別のジャンルではあるが、ジョットがスクロヴェーニ礼拝堂の上方に描いた、ランプをとまう2つの「透視画」にのみ認めなければならない。パドヴァにおいても、2つの「透視画」は諸場面からなる系列から逸脱し、フレスコ画の「容器」としての建築の内部を統合ないし多様化している。ピエトロ・ロレンツェッティにおいても同様に、長椅子という虚構はフレスコ連作から逸脱し、やはり同様に、フレスコ画の空間性を観者の境界そのものへと連続させている。[……] 観者は、越えることのできない閾を越えて、絵画の内部に腰を下ろすよう、そして束の間のものではない不動の現実をそこに見出すよう、いざなわれさえするのである¹⁾。



図2 ドウッチョ・ディ・ブォニンセーニャ《ストックレーの聖母》1300年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

この文章に立ち戻る愉しみは後にとっておき、早速もうひとつの文章を引用しよう。ドウッチョについてのモノグラフ（1947/1951年）からの抜粋で、いわゆる《ストックレーの聖母》（図2）に関するものである。

《フランチェスコ会士の聖母》[図3] においてドウッチョのイメージが固定される理念的な距離の対極に位置するのが、現在ストックレー家が所蔵する[現ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵] 聖母像である。かなり近い時期に描かれた後者において、シミュラークル全体を眼のために翻訳するにあたり、ドウッチョ

1) C. Brandi, *Pietro Lorenzetti. Affreschi nella Basilica inferiore di Assisi*, Roma 1958 (以下に採録されている。C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, a cura di M. Cordaro, Torino 1991, p. 116)。トロンプ・ルイユによる長椅子の意味と機能については以下を参照。H. B. J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Princeton 1975, pp. 117-129。



図3 ドゥッチョ・デイ・ブォニンセーニャ
《フランチェスコ会士の聖母》13世紀末、
シエナ、国立絵画館

はイメージと観者の間にはっきりとした中断を設けている。持ち送りによって支えられた薄い仕切りがそれである。持ち送りはすべて左方向に傾いており、純粹に直観的なものではあるが、シエナ画家ドゥッチョによる遠近法的探究を暗示している。他所においてと同様、ビザンティンの空間性が手つかずのまま継続されているさまをそこに疑いもなく認めるのは、あまりに早計であるだろう。イメージという純粹現実と実在との間に障壁を介在させるという不可解な感覚によってドゥッチョに提起された方策は、半身像の前に置かれた^{バラベット}欄干においてアントネッロ・ダ・メッシーナやヴェネツィア画家たちが再び用いることになる方法と似てはいるが、ドゥッチョには額縁の枠を越えて空間の正確な体積を投影しようという意図はなく、むしろ彼は、絵画の表面からイメージを遠ざけようとする。それゆえ対象は不明瞭な距離を維持しており、その距離とともに、イメージは内的ではあるが捉え難い意識のただ中で形成されるのである。[……] 密やかであり明らかでもあるそのイメージ

は、額縁の上方に、逆光の輪郭線の純粹さとともに姿を現す。それは顕現のように思いがけないものである。だが額縁において、傾斜した持ち送りがわれわれを側面からの眺めに導くとしても、その傾斜が一様であるため、かすかに暗示された奥行きは、不動の格子模様モチーフの中で中和化されている。かくして、空間は不明瞭な次元にあって、貫通不可能なままなのである²⁾。

これら2つの例は、同じひとつの問題——イメージの境界という問題——を、異なった、また対照的なやり方で設定している。ピエトロの「長椅子」は、虚構の空間を乗り越えるよう観者をいざなう。ドゥッチョの描く仕切りは、観者を遠くに留め置き、理念的な遠さの中にイメージを孤立させる。ここではこの対立について論じてみたい。それは、ブランディが明示的に展開させることは決してなかったが、暗示的に——ほとんど無意識のレベルにおいてと言いたいところだが——彼のテキスト群の構造に内在している。それゆえ私はここで、いささか危険な冒険に乗り出してみたい。すなわち、ブランディの歩んだ行程を再構成し、まさしくブランディが口を閉ざすか——望むと望まざるとにかかわらず——ほんのわずかしか語らない地点において、その言外の意味を問うという試みである。すでに引用した《ストックレーの聖母》についての文章を分析することから始めよう。

この短い章 [『ドゥッチョ』第6章] の最初のフレーズ (『フランチェスコ会士の聖母』においてドゥッチョのイメージが固定される理念的な距離の対極に位置するのだが、現在ストックレー家が所蔵する聖母像である) は、一体何を意味するのであろうか。ブランディが2つの作品の関係を設定するために、ここでいささか唐突に導入する、この「理念的な距離」とは何なのか。両作品は、あたかも対極をなすかのように、「理念的な距離」をもって対面に位置づけられることになる。このような仮定は、章の最後にはほぼ同じ形 (「不明瞭な距離」) で再び姿を現すが、この場合は、イメージの内在的な構造を素描することがその目的となっている。

私としては、(ほぼ) 同一の連辞が異なる文脈において繰り返し用いられる事実を、次のように解釈したい。つまり、いずれの聖母像も、観者の空間とイメージの空間を隔てる断裂という問題を提起しているが、その仕方は弁証法的な関係にある。《ス

2) C. Brandi, *Duccio*, Firenze 1951, pp. 34-35.

トックレーの聖母」[図2]が、仕切りによって観者を遠ざけているとすれば、《フランチェスコ会士の聖母》(図3)の方は逆に、画面左下の隅に挿入された3人の小さなフランチェスコ会士たちへと観者／信者を投影することによって、稀有な経験をもたらしているのである。

この小板絵は、闕の侵犯という問題、つまり絵画空間への信者の象徴的侵入という問題を提起する。ブランディは、《フランチェスコ会士の聖母》の空間構造、複数の面が重なり合ってきた構造をきわめて繊細に分析し、次のように的確に観察している。

絵の闕では、3人の跪いた修道士の姿が、あたかも扇子の骨のように開かれ、層から層へと次第に奥に進み、最後に天使の光輪へと達する。光輪は玉座の掛け布の上にぴったりと貼りつき、^{コロレ・ディ・ポジツィオーネ}位置色として、自らの金を背景の金から際立たせている³⁾。

しかしながらブランディは、虚構の境界線が侵犯されている点については強調してはおらず、それどころか、このことをはぐらかしたいようにも見える。イメージの空間とは、そこからあらゆる通行可能性を排除する、独自の三次元性^{スイ・ゲネリス}をもつが、たとえ侵犯が生じているにせよ、それは闕のレベルに留まっているのである。この問題は、《フランチェスコ会士の聖母》を歴史的な文脈において考察することによってのみ、そのまったき複雑さを明らかにする⁴⁾。

たとえば、マシュー・パリスによる『イングランド史』(1259年)の細密画を見てみよう(図4)。そこでも類似した問題が提起されているが、解決の仕方は異なっている。聖母の足もとにひれ伏し、彼女と直接的な対話を交わす修道士——この人物像はマシュー・パリス自身の自画像とみなされている⁵⁾——は、強い存在ではあるが、明らかにエクソトピー的な存在である。聖母が礼拝像として、三重の枠組みによって孤立させられているのに対し、この見せかけの額縁のこちら側にいる修道士は、

3) *Ibid.*, pp. 29-30.

4) 以下の議論は次の拙論に基づくものである。“Note sull’iconografia della *Madonna dei Francescani*”, in *Annuario dell’Istituto di Storia dell’Arte* [Roma], 1, 1974, pp. 159-168.

5) E. Millar, *La Miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris-Bruxelles 1926, p. 67.

プロスキネシス

跪拝と銘文を通じて、イコンに注意を向けているが、イコンからは切り離されたままである。ドゥッチョは同種のゴシックの細密画に接していたと思われる⁶⁾が、彼の描く3人のフランチェスコ会士は関を越えてしまっている。実在的レベルの相違は、聖母マリアを小さな崇拜者たちの前の巨大な偶像へと変容させる、ヒエラルキー的な遠近法にのみ委ねられている。彼らにとってのエンドトピーはしかし、直接的な接触を前提としている。実際、修道士のひとりが聖母の足先に触れ、口づけしようとしているのである。

ゴシックのエクソトピーからドゥッチョのエンドトピーへの移行はおそらく、ビザンティン美術との非常に独特な混交を通じて生み出されることになったものであろう。というのも、この混交が今一度、実在の空間と虚構の空間を隔てる境界線の乗り越え

を啓示するに至るからである。《フランチェスコ会士の聖母》の新しい図像的図式を創造するにあたり、ドゥッチョはおそらくより古く、それゆえより確実な解決法に立脚したものと思われる。とりわけ私の念頭にあるのは——すでに別の文章においてこの仮説を展開する機会をもったが——《マギの礼拝》の図像である。たとえば『バシレイオス2世の典礼書』（10世紀末）において表現された同場面は、ドゥッチョによる再演がどの程度まで意義深いものであったかを示している（図5）。右手を膝に置いた聖母のポーズは重要な共通要素であり、3人のマギが扇状に広がっていくさま——ブランディならこのように表現したであろう——もまた同様である。とはいえ、両者を隔てる相違も劣らず意義深いものがある。ビザンティンの細密画において、3



図4 マシュー・パリス『イングランド史』挿絵、1259年以前、ロンドン、大英図書館、ms. Royal, 14 C, VII, 6

6) ドゥッチョとゴシックの細密画については特に次を参照。J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton 1979, I.



図5 作者不詳《マギの礼拝》『バシレイオス2世の典礼書』985年頃、ヴァチカン市国、ヴァチカン図書館

人の登場人物は福音の物語における^{アッタンテイ}行為者であり、人間と神を隔てる断裂はなお残っているにせよ、それは空間的なレベルやヒエラルキー的な遠近法によるものではない。ほとんど無理矢理に挿入された天使が、行為を際において^{イン・エクストレミス}統合し、差異を埋めている。

ドゥッチョが行なったのは、物語画から^{アッタンテイ}祈念画^{アッタンテイ}への類まれな転換である。そして、このような移行において、祈念像の観者——この場合は3人の修道士——は、単なる傍観者から^{アッタンテイ}行為者へと変容している。祈念画は——周知のとおり——原則的に出来事を排除する。それは物語るイメージではなく、観想され崇拜されるイメージなのである。祈念像に関わる唯一の出来事は、まったく異なる性質のものであり、内在的ではなく外在的なものである。かかる出来事とは観想／崇拜という行為それ自体であり、ドゥッチョは物語を外から内へと変容させることによって、この出来事を提示している。

《フランチェスコ会士の聖母》とは異なり、《ストックレーの聖母》は、イメージ

7) 祈念画 (Andachtsbild) の概念については、次の2つの基本的な研究を引用するに留める。E. Panofsky, "Imago Pietatis", in *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Lipsia 1927, pp. 261 ss; H. Belting, *L'Arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, 1986 (= *Das Bild und sein Publikum*, Berlino 1981).



図6 作者不詳《授乳の聖母》1280年頃，ヴェネツィア，サン・マルコ美術館

の自己包含にアクセントを置いている。それを支える要素としては、持ち送りのついた開口部だけでなく、その他の細部も挙げられる。第一に指摘すべきは、《フランチェスコ会士の聖母》が複数のまなざしの込み入った戯れを上演していたとすれば、《ストックレーの聖母》は観者を排除して、母と子の対話がつきわめて親密な性格へと集中しており、それを前にした観者には、ほとんど闖入者のごとき位置が与えられるという事実である。われわれは今日、この場合もやはり、ドゥッチョの経験に先立つ前例が存在していたことを知っている。ヴェネトのある画家による《聖母像》(図6)は、一般に1280年頃の作とされ、仕切りをとまなうイコンが成立した時期を、13世紀の最後の四半世紀まで根本的に繰り下げるものである⁸⁾。もしドゥッチョがこの種のイコンを知っていたとすれば、彼による再演／翻案はさらに意義深いものとなる。ドゥッチョはここで、^{ウィルゴ・フラクテンス}「授乳の聖母」(Glykophiloussa)ではなく、別の図像タイプを採用しており、母子間の親密さは、より自発的に、慣習的な図像コードに訴えることなしに表現されている。さらに重要なのは、ドゥッチョが枠を利用することで行なっ

た区切れが、純粋に想像上の次元に属しているという事実である。これらの絵の実際の大きさは、2つの表象の真の位置づけを理解するために、やはり重要である。ヴェネトのイコンは非常に高さのある板絵で、縦171センチ、横127センチである。この大きなイコンが正確にはどのように設置されていたのか、今日のわれわれにははっきりとは分からないが、次のように想像することは可能である。もしもトロンプ・ルイユの持ち送りが観者／信者の胸の高さに対応するように吊るされていた、もしくは立てかけられていたとすれば、彼は目の前に開かれた「窓」の向こうに、自分より3倍も大きい、相当な規模の聖像と対面していたことになるのである。

小さな《ストックレーの聖母》は、《フランチェスコ会士の聖母》と同様、想像力の行使の産物であって、理論的对象としての精妙さや大いなる興味深さは、ここから生まれてくる。実際、ここで問題となっているのは、限定されたサイズの像（この場合、縦27センチ、横21センチ）であり、このため持ち送りのついた仕切りは、その「擬似現実」的性格にもかかわらず、純粋に想像上の境界線となっているのである。枠がもつ擬似現実性は、聖母子に幻視としての性格を与え、観者はその幻視に事実上立ち会うことになる。このような側面をブランディが見逃すことはなかった。とはいえ彼によれば、幻視としての認識は、図像的というよりもむしろ隠喩的な次元において生み出されるものであったのだが。図像的次元については、「天デ・ファクトの窓⁹⁾」としての聖母というモチーフの結晶化をそこに見出すことに成功した研究者たちによって、近年ようやく強調されるに至った。私にとって重要に思われるのは、次の事実を強調することである。つまり、ブランディにとってこの幻視は、何よりもまず形式上の

8) 以下を参照。E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, n. 131; F. Zuliani, *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra, Venezia 1974, n. 66. ここでわれわれに関連する文脈については、次の論文を参照。K. Krüger, "Mimesis als Bildlichkeit des Scheins. Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento", in *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15-20. Juli 1992*, a cura di Th. W. Gaehtgens, Berlino 1993, II, p. 425.

9) 以下を参照。H. Hlaváčková, H. Seifertová, "Mostecká Madona-Imitatio a symbol", in *Umění*, 33, 1985, pp. 44-57 (英文の要約付); K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Studien zur ästhetische Illusion in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, tesi di libera docenza, Berlino 1997, I, pp. 30-43 (近刊 [2001年に Wilhelm Fink Verlag より既刊]。原稿について知らせてくれたクラウス・クリューガーに感謝する)。

エクスプロフ
離れ業としての特徴をもつのであって、その後、二義的な契機においてのみ間接的に「顕現」へと変容するのだが、それも神秘の幻視ウイシオ・ニステイガというよりも、むしろ美的な次元における公現なのである。いわく、「密やかであり明らかでもあるそのイメージは、額縁の上方に、逆光の輪郭線の純粹さとともに姿を現す。それは顕現のように思いがけないものである。だが額縁において、傾斜した持ち送りがわれわれを側面からの眺めに導くとしても、その傾斜が一樣であるため、かすかに暗示された奥行きは、不動の格子模様のモチーフの中で中和化されている¹⁰⁾ [……]」。

このような読解は、顕現アッパリテイオと幻視ウイシオの相互補完性——これこそドゥッチョの小さな聖母像がもつ大きなテーマである——を、形式的なヴィジョンへと吸収してしまう。そこにおいて「顕現」という語は、ブランディの疑いようもなく重要な直観を明らかにするが、そこでは隠喩的に表現されているにすぎない。ここで2枚の絵の比較に戻るなら、この比較もまた間接的にはあれブランディによって開かれたものであるが、私たちはその第一の重要な側面を要約することができる。かかる側面は、イメージの空間と実在の空間の対話をめぐる、ドゥッチョの経験がもつ二重性にかかわるものである。この二重性は、《フランチェスコ会士の聖母》の場合における観者／信者のエンドトピーに、また《ストックレーの聖母》によって主題化されたエクソトピーに、それぞれ反映している。

ブランディの解釈は、その理論的な諸前提のため、さまざまな修正を含みうる複雑なものとなったが、だからといって興味深くないわけではない。《ストックレーの聖母》を分析しつつ、ブランディは正当にも、彼が「イメージという純粹現実と実在との間に障壁を介在させるという不可解な感覚」と呼ぶものについて、しばし考察している。

以上で示した省察をすべて踏まえるなら、この仕切りがもつ意味はもはやそれほど「不可解」なものではないと私は信じたい。ブランディによる解説はいずれにせよ、第一に彼自身の美学と適合したもののなのであり、ドゥッチョの美学との適合は、二義的なものにすぎない。ドゥッチョについてのモノグラフの本文が最初に刊行されたのが、『カルミネ』と題されたブランディによる絵画についての対話篇の補遺としてであったことは、もちろん忘れるべきでない。『カルミネ』においては、芸術作品の

10) C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, a cura di M. Cordaro, Torino 1991, pp. 25-26.

「純粹現実」という概念が中心に論じられている。いわく、「現実と実在は別のものである。現実には直観において与えられ、実在は知性において与えられる。意識は、直観と知性から成るが、現実からあらゆる実在を浄化し、実在なしの現実を自由に選び取ることができる。この現実が、芸術の純粹現実である¹¹⁾」。

このような公準ののつとるとすれば、ドウッチョの描く欄干を、「絵画の表面からイメージを遠ざけようとする」欲望の帰結として説明することが可能となるわけである。

第一の矛盾がここで生じる。言語がもちうるあらゆるニュアンスに多大な注意を払うブランディのような人物にとってはきわめて異例のことであるが、その矛盾とは、「イメージ」という語にまつわるものである。ブランディにとって「イメージ」とは、どこで始まりどこで終わるのだろうか。もしも持ち送りのついた仕切りが「イメージという純粹現実と実在との間の障壁」であるとすれば、そしてもしもその仕切りが（ブランディはここでさらに力強く自己を主張している）「イメージを絵画の表面から遠ざける」ことに奉仕するものであるとすれば、「イメージ」としての性質は エクスプレス・ウエルビス「はっきり」と聖母子にのみ認められていることになる。ところが——これこそまさしくブランディとの対話が真に必要な点であるが——《ストックレーの聖母》の枠は石でできているのでもなければ、大理石製でもない。それは虚構の枠、枠のイメージであって、枠そのものではないのだ。この枠をイメージの「純粹現実」から締め出すことは、作品を貧しくこそすれ、豊かにすることはない。

とはいえ、テキストから離れないようにしましょう。そこでのブランディの言説は、本質的で明瞭かつ精確な、「美的な闘」という理論的概念に集中している。それは曖昧さを寄せつけず、侵犯的もしくは両義的な経験、純粹現実と実在の現実を攪乱しようとする試み——ドウッチョの描く枠はそのひとつである——は、直ちにことごとく矯正される。もちろんブランディは、自身の構築したシステムから逸脱することなく、かかる経験の構造的な性質を掘り下げることもできたはずだ。そうしないのは、彼がこうした経験にまったく何の興味もないからである。純粹現実の概念からアスタツァ¹²⁾の概念へと至るブランディの思想の展開において、空間的隔離という本質的な

11) C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Torino 1962, p. 90.

12) ここでは以下の研究を参照。Paolo D'Angelo, "Dalla 'realtà pura' alla 'astanza'", in *Per Cesare Brandi*, a cura di M. Andaloro et alii, Roma 1988, pp. 21-28.

格は、微妙な変化や再定式化を経るとはいえ、本質的なままなのである。

晩年のブランディが残したいいくつかの文章を読めば十分である。

舞台空間は客席と同じ空間ではなく、緞帳がこの不連続性をコード化する。岸辺にいる人の空間は泳ぐ人の空間と同じではない。鳥たちの空間はわれわれには近づけない。これらさまざまなレベルから、隣接した空間領域群の暗黙の認識が獲得される。[……] 環境的空間に対して内属的空間をすでに特徴づけている対立は、あらゆる経験的空間に対する内属的空間性の対立の中で明らかになるだろう¹³⁾。

ルイージ・ルッソの巧みな定義によれば、「ブランディは20世紀最大の美学^{エステティシヤン}者であった¹⁴⁾」。このような主張に照らすなら、実在と虚構を隔てる断裂をめぐるブランディの思想の根源は、はるか遠く、少なくともディドロとライレッセの論争にまで遡ることになる。

ライレッセによれば、画家には観者を自分のタブローの舞台の中に入り込ませる (faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau) 権利が認められているという。私はまったくそう思わない。実際、例外はごく限られているのであるから、私はむしろその反対を一般的な規則としたい。またそれは、演技をしながら客席の方を振り返るような俳優と同様の悪趣味によるものであるように、私には思われる。緞帳がすべての空間を閉ざし、その向こうには誰もいないのだ¹⁵⁾ (La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà)。

13) C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino 1974, pp. 279-280.

14) L. Russo, “Carmine o della Pittura”, in L. Russo, P. D’Angelo, E. Garroni, *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, Palermo 1997 (Aesthetica Preprint, 51), p. 37.

15) D. Diderot, “Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie”, in D. Diderot, *Oeuvres*, IV, *Esthétique-Théâtre*, Parigi 1996, pp. 1034-1035. この点については以下の考察を参照。M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980, pp. 96-97; W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, Monaco di Baviera 1983, pp. 10 ss.

ブランディがこのような主張に諸手を挙げて賛同したのであることは疑いない。ブランディにとっても分離こそが原則であり、境界侵犯は例外なのである。また彼が、舞台から客席の方を振り返る「悪趣味」をめぐるデイドロの観察を熱烈に歓迎したのであることも、言わずもがなである。それゆえ、デイドロにとっても同様、ブランディにとっても、「すべての舞台は世界の縁において展開している」(toutes les scènes [...] se passent au bout du monde) のである。

ブランディの美学^{エステティシヤン}者としての感性は、早くから成立していたが、『カルミネあるいは絵画について』(1947年)において初めて具現化し、1974年の『一般批評理論』においてもなおアクチュアルなままである。このような持続は、現代美術のいくつかの側面を前にした、ブランディの抵抗の徴候としても理解されるべきである。それは『一般批評理論』では、まさしくその問題含みの性格において、不変の参照点となっている。60年代の芸術は、よく知られたプレヒト・リヴァイヴァル、グロトフスキの暴発、アントニオーニの内破、ハイパーリアリズム、ウォーホルのポップ・アート——いくつかの決定的な側面だけを引用するならば——などによって、イメージとイメージの対象、創造者と享受者、現実と虚構を隔てる境界を、繰り返し抹消し、あるいは最大限に問題化した。ある哲学者(オード・マルクヴァルト)などは、このような状況を80年代初頭に総括し、20世紀の道程とは、〈世界〉をそれ自体の〈フィクション〉へととまるごと変容させるものだったのではないかと自問するに至っている¹⁶⁾。美術史研究の状況もまた劣らず複雑である。美術史研究における「美^{エステティシヤン・グレンツェ}的境界」の重要性に捧げられた、エルンスト・ミヒャルススキの長く忘れられていた研究¹⁷⁾(1936年)が再発見されることで、「イメージから観者へと向けられたまなざし」のごときモチーフがもつ歴史性についての問いかけがなされ始める¹⁸⁾。ルイ・マランはフランスにおいて「視覚装置」のまったき記号論を練り上げ¹⁹⁾、ス

16) O. Marquard, *Kunst als Antifiktio. Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*, in D. Henrich, W. Iser, *Funktionen des Fiktiven*, Monaco di Baviera 1983 (Poetik und Hermeneutik, X), pp. 35-55.

17) E. Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlino, 1932 (Berlino 1997). さらなる展開については拙著を参照されたい。L'invenzione del quadro, Milano 1998 (= L'Instauration du tableau, Parigi 1993) [『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳, ありな書房, 2001年].

18) A. Neumeier, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlino 1964.

ウェーデン人サンドストレームはイタリア壁画における「非現実性の諸レベル」を分析した²⁰⁾。さらに、ブランディの思想を再び取り上げ、新しく実り豊かな方向へと導いたベルギー人ポール・フィリップは、フランドル絵画における非現実性ならぬ「現実性」(正しくは「純粹現実」)の諸レベルについて問うたのである²¹⁾。

以上のような批評史上の攻勢がもちえたあらゆる含意について遺漏なく論じ、ブランディの沈黙、あるいは、この攻勢をもたらした数々の戦果を心ならずも公にする際の口の重さを問うには、もうひとつの論文、あるいは複数の論文が必要となるだろう。かかる問いかけは喫緊のものである。というのもとりわけ、このような展開はすべて、なお胚胎中ではあれ、検閲されたかたちで、彼の思想の中に含まれているからである。この問いに対して、私にはさしあたりひとつの答えしかない。ブランディにとって芸術作品の本質的要素であった「純粹かつ実在なき現実」とは、実在の空間、つまり生の空間との対立において定義づけられるものであった。現実だが実在しない空間としての芸術の純粹空間とはそれゆえ、生／死という弁証法を超越することを可能にする唯一の選択である。本当に死ぬことなく死ぬための方法がたったひとつだけ存在する——ブランディはこう言いたげに見える。闕と向き合うこと、できればひとときでも闕を乗り越え、たとえばピエトロの長椅子に腰かけて、疲れた体を休めること。これこそが死なずに死ぬための唯一の方法なのである。

【附記】

本論は、Victor I. Stoichita, “La panchina di Pietro”, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Atti del convegno di Siena, 12-14 novembre 1998, Milano 2001, pp. 111-118 の全文である。内島と坂本による訳稿に松原が加筆修正を加えるかたちで訳出した。ブランディの著作からの引用については、原典と照合して誤植などをいくつか修正し、長い引用文は別段落を設けた。読みやすさに配慮して、図版の番号と位置を適宜変更するとともに、キャプションの誤植を修正し、一般に受け入れられている制作年代を付加した。訳者による補足は [] で示した。なお、本論の意義については、本号所収の拙論「『揺

19) L. Marin, *Études Sémiologiques. Écritures, Peintures*, Parigi 1971 [『絵画の記号学——エクリチュール パンチュール』篠田浩一郎・山崎庸一郎訳, 岩波書店, 1986年].

20) S. Sandström, *Levels of Unreality*, Uppsala 1963.

21) P. Philippot, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino 1970.

るがぬ大地」から「閩」へ——シエナ絵画とブランディ美学をめぐるストイキツァの「冒険」が一種の解題をなしているので、併せて参照されたい。

この論文の元になった口頭発表が行われたシンポジウムは、筆者のシエナ留学中に同地で開催されたが、所用であいにく出席することができず、残念に思っていたところ、後日ストイキツァ教授より論文を頂戴することができた。のみならず、本論の訳出と刊行をも許可して下さった教授に、末筆ながら感謝申し上げたい。(松原知生)