

## 「揺るがぬ大地」から「闘」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」—

松原知生

### 1

「メタ絵画」の構造的読解やシミュラクルの歴史人類学的分析など、数々の独創的な仕事によって美術史学と視覚文化研究の方法論に新風を吹き込んだ<sup>1)</sup>ヴィクトル・I・ストイキツァ（1949年～）の研究歴の出発点は、中世シエナ絵画にあった。彼が故国ルーマニアで出版した最初の本はシモーネ・マルティナーニに関するものであり<sup>2)</sup>、最初の学術論文<sup>3)</sup>も、またローマ大学に提出された博士論文<sup>4)</sup>も、ともにドゥッチョをテーマとしていた。その後、「紆余曲折<sup>5)</sup>」を経てスイスのフリブル大学に着任した彼は、現在では同大学で近現代美術史を講じており（ちなみに中世美術史は、最近シエナ大学から移ったミ

---

1) ストイキツァの研究の方法論的意義については、次の2つの拙論で詳しく論じた。「メタ絵画におけるテキスト性・表象・他者——解題にかえて」、ヴィクトル・I・ストイキツァ『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、507-521頁。「美術史学からイメージ人類学へ」、ヴィクトル・I・ストイキツァ『ピュゲマリオン効果——シミュラクルの歴史人類学』松原知生訳、ありな書房、2006年、393-408頁。

2) V. I. Stoichiță, *Simone Martini*, București 1975.

3) Id., “Note sull’iconografia della *Madonna dei Francescani*”, in *Annuario dell’Istituto di Storia dell’Arte*, 1, 1974, pp. 159-168.

4) この博士論文はその後、ブランディによる序文とともに次の書として出版された。Id., *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, București 1976.

5) これは彼自身の表現である。以下の自伝的エッセイを参照。ヴィクトル・I・ストイキツァ「紆余曲折——知的自伝の試み」岡田温司訳、同『絵画をいかに味わうか』岡田温司監訳、喜多村明里・大橋完太郎・松原知生訳、平凡社、2010年、9-53頁。

ケーレ・バッチ氏が担当している), 中世シエナ派とりわけドゥッチョは, 彼の青春を燃え上がらせた「わが若き日の炎 (la mia fiamma giovanile)」—— 筆者宛ての私信における彼自身の表現 —— であったにせよ, 研究対象としてはもはやアクチュアリティを失ってしまったかに見える。

実際, 彼の近年の著作をひもといてみても, シエナ絵画を中心に論じたものはない。『影の歴史』ではジョヴァンニ・デイ・パオロの《エジプト逃避》が, 最新刊『シャーロック・ホームズ効果』では「オッセルヴァンツァの画家」による《カルヴァリオの道行き》が, それぞれ鋭利な分析の対象となっている<sup>6)</sup>が, いずれも主題(影の表象/まなごしの検閲)を開くための導入的な位置づけであって, 議論の「枠」あるいは「縁」として重要ではあるが, その中心を占めるものではない。

しかし, ストイキツァは少なくとも2度, ドゥッチョとシエナ絵画の問題に立ち返り, 改めて議論を深める機会をもっている。いずれも彼のイタリア時代の師であるチェーザレ・ブランディ(1906~88年)に捧げられた2つのシンポジウムの席上でのことであり, 幸い今日, どちらの口頭発表も活字化され, 論文として読むことができる。最初のものは, 1984年のローマ大学でのシンポジウムにおける発表で, 「『ドゥッチョ』40年後」と題されている<sup>7)</sup>。第二のものは, 「ピエトロの長椅子」と題され, 1998年にシエナの旧サンタ・マリア・デッラ・スカーラ施療院で行なわれたシンポジウムでの発表が元になっている<sup>8)</sup>。

師ブランディの知的軌跡という大きなテーマの枠組みにおいて, ドゥッチョおよびシエナ派という個別テーマを扱ったものであるという点で共通している

---

6) 同『影の歴史』岡田温司・西田兼訳, 平凡社, 2008年, 59-62頁。V. I. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Vanves Cedex 2015, pp. 11-13.

7) Id., “Duccio quarant’anni dopo”, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario, 30-31 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro, M. Cordaro, D. Gallavotti Cavallero, V. Rubiu, Roma 1988, pp. 87-92.

8) Id., “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. なお, 本号にはこの論文の邦訳も掲載しているので, ドゥッチョやロレンツェッティ作品の関連図版も含めてそちらを参照されたい。

とはいえ、両者を隔てる差異は少なくない。前者が、美術史家ブランディによるモノグラフ『ドゥッチョ<sup>9)</sup>』（1951年）がもてた研究史上の位置と価値について論じた、批評史的な性格の強いものであるとすれば、後者のねらいは、美学者ブランディの創造した美的概念である「純粹現実」がもつアクチュアルな意義について、ドゥッチョ作品を試金石としつつ、より理論的な観点から考察することにあつた。このような相違の理由は何よりもまず、2つの介入を隔てる約15年間に於けるストイキツァ自身の方法論的変遷に求められるだろう。

## 2

『『ドゥッチョ』40年後』が書かれた1984年、彼はハンス・バルティンクの招きでミュンヘン大学に移ったところであり、フランス国家博士論文『プレモダン——16・17世紀絵画における詩学的・相互テクスト的諸相<sup>10)</sup>』（1989年）として結実することになる学際的な研究に着手したばかりであった。ローマ大学のブランディの指導下でストイキツァがなしたドゥッチョ研究は、画家の形成という様式論的・作品帰属論的な主題、および《フランチェスコ会士の聖母》の図像源泉にまつわるイコノグラフィ的な問題という、いずれも伝統的な方法論に基づくものであつたが、『『ドゥッチョ』40年後』における問題意識も、それほど大きくは変わらない。ロベルト・ロンギの名高い論文「ドゥエチェント審判<sup>11)</sup>」（1948年）とそれ以後のロンギアンたち（ボローニヤ、ヴォ

9) C. Brandi, *Duccio*, Firenze 1951. ちなみにこのドゥッチョ研究は、1947年の著作『カルミネあるいは絵画について』の補遺がもとになっており、ストイキツァのテキストのタイトルにおける「40年後」という語は、後者が起点となっている。

10) V. I. Stoichita, *Le Prémoderne. Aspects poétiques et intertextuels dans la peinture du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles*, Doctorat d'état ès Lettres, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 1989. ちなみに指導教官はルネ・バスロン、審査委員長はアンドレ・シャステルであった。

11) ロベルト・ロンギ「ドゥエチェント審判」松原知生訳、同『芸術論叢Ⅰ——アッシジから未来派まで』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1998年、131-155頁。同「チマブーエ、ドゥッチョ、ジョット」松原知生訳、同『芸術論叢Ⅱ——歴史・批評・方法』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1999年、61-74頁。

ルペ、ベッロージら)の研究によるドゥッチョのカタログの拡充, およびスタブルバインのモノグラフ<sup>12)</sup> (1979年)におけるドゥッチョの真筆の極端な限定化という, 2つの対照的な批評的趨勢を踏まえつつ, ストイキツァは, ブランディがかつて提案したカタログこそ今なお信頼に足る「確固たる」ものであり, 師が築いたこの「揺るがぬ大地」から離れるのは「冒険」に身を曝すことにほかならない, と述べている<sup>13)</sup>。

他方, 「ピエトロの長椅子」がものされた1998年には, 三部作をなすと言ってもよい彼の代表的な著作, すなわち前述のフランス国家博士論文をもとにした『絵画の自意識』(1993年), 『幻視絵画の詩学』(1995年), 『影の歴史』(1997年)の3冊はすでに刊行され, 妻のアンナ=マリア・コデルク女史との共著『ゴヤ』が目下準備中であった(1999年に刊行)。ストイキツァの執筆活動が最も熱を帯びた時期であったといってよい。実際, 「ピエトロの長椅子」を読んでもみると, ストイキツァが『絵画の自意識』において練り上げた分析概念が少なからず応用されていることに気づくのである。

たとえば, 2004年にメトロポリタン美術館が買い上げた<sup>14)</sup>ドゥッチョによる通称《ストックレーの聖母》は, モノでありながらもメタ絵画的な省察を裡にはらんだ「理論的対象」であると評されるが, 同じ語は『絵画の自意識』のまさしく冒頭において, ピーテル・アールツェンの《マルタとマリアの家のキリスト》(図1)を名指すために用いられていた。アールツェン作品の右端に描かれた戸棚の扉は, 攻撃的なイリュージョニズムによって観者への空間へと突出してくるかに見えて, その全体が描かれていないために, 結局は絵画の内部

---

12) J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton (N.J.) 1979.

13) “Una volta lasciata però questa terra ferma incomincia l’avventura” (Stoichita, “Duccio quarant’anni dopo” cit., p. 91).

ちなみに, ブランディの『ドゥッチョ』新版(2003年)にストイキツァが寄せた序文, 「ドゥッチョの「アスタンツァ」, ブランディの現前」は, 前半では『ドゥッチョ』40年後』の内容をほぼ踏襲しているが, 後半部におけるロンギヤスタブルバインへの批判, ブランディ擁護のくだりは削除されている。Id., ““Astanza” di Duccio, presenza di Brandi”, in C. Brandi, *Duccio*, a cura di M. Civai, Siena 2003, pp. 5-9.

14) K. Christiansen, *Duccio and the Origins of Western Painting*, New York 2008.



図1 ピーテル・アールツェン《マルタとマリアの家のキリスト》1552年、ウィーン、美術史美術館

に収まっているという両義性をもっていた<sup>15)</sup>。それと同様に、ドゥッチョ作品に描かれた持ち送りのあるイリュージョニスティックな仕切りもまた、「擬似現実」的性格を帯びつつも、そのサイズの意外な小ささによって、やはり「想像上の境界線」に留まっている。このように、現実と虚構の戯れによってメタ絵画的な思考を起爆させる「理論的対象」である点で、ドゥッチョとアールツェンの作品は照応関係にあるといえる。

《ストックレーの聖母》を前にした観者が、画中のマリアやイエスから視線を受け取らず、さらに仕切りによってイメージの内部から隔てられているという点で、二重にイメージの外に留まるとすれば、ドゥッチョによるもう1枚の小型の祈念画である《フランチェスコ会士の聖母》は、マリアが観者の方を見つめるだけでなく、注文主と思しき修道士が画中に描きこまれ、イエスの祝福を受けているという点で、やはり二重にイメージの内部に包摂されている。このような対照的なイメージのあり方を、ストイキツァは「エクソトピー／エン

15) ストイキツァ『絵画の自意識』前掲書、15-27頁。



図2 ヨース・ファン・クラスベーク《アトリエ風景》1630年頃、パリ、  
ネーデルラント研究所、F・リュグ・コレクション

ドトピー」(「外在性／内在性」と訳せるだろうか)という語で説明している。バフチンに由来するこの対概念もまた、『絵画の自意識』ですでに用いられていたものである。17世紀オランダ絵画における画家の制作プロセスを描いた絵画作品(いわゆる「制作シナリオ」)を分析する中で、彼は画中に客体として表象された画家を「エンドトピー的」画家、実際に絵を手がけている主体としての画家を「エクソトピー的」画家とよび、両者のメタ絵画的な「分裂」こそが絵画の自意識の確立を促したと解釈している<sup>16)</sup>(図2)。この対概念はさらに、同じ頃に執筆された近代絵画論「蒸発そして／あるいは集中」(1999年初出)において、三たび登場している。自己顕示欲の強いマネが自作に頻繁に登場し(図3)、「エンドトピックな自己投影」を偏愛したのに対し、「窃視者」ドガの方は、常に作品外に身を潜める「エクソトピー的な存在」であることを

16) 同書 369 頁 (ただし訳語は若干修正した)。





図3 エドゥアール・マネ《テュイルリー公園の音楽会》1862年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー、部分（左端がマネ）



図4 エドガー・ドガ《ルノワールとマラルメ》1895年、ゼラチン・シルバー・プリント、パリ、ドゥーセ図書館

選んだのである<sup>17)</sup> (図4)。

このように、「『ドゥッチョ』40年後」がなおイタリア的文脈の中で書かれたものだとすれば、「ピエトロの長椅子」の方は、ブランディの説得にもかかわらずイタリアを去った<sup>18)</sup> ストイキツァが、ドイツとフランスとスイスという学際的環境の中で培った新しいイメージ分析の道具一式を携えて、若き日の古い研究対象に——いわばアナクロニスティックに——回帰することで生まれたテクストなのである。近世のオランダ絵画や近代のフランス絵画に適用された分析概念を中世のイタリア絵画に応用することも、やはり一種のアナクロニズムであろうが、「ピエトロの長椅子」というテクストの魅力はまさしく、これら2つのアナクロニズム——方法論的なそれと自伝的なそれ——が交錯する点に求められるのではないだろうか。

17) 同「蒸発そして／あるいは集中——マネとドガの肖像（自画像）をめぐる」松原知生訳、同『絵画をいかに味わうか』前掲書、249-295頁。

18) このあたりの経緯については、同『紆余曲折』前掲文、37-38頁を参照。

### 3

ドゥッチョと師ブランディをめぐるストイキツァの2つの介入における方法的な構えの相違は、両者において共通して引用されるブランディの文章が、それぞれどのような視点から解釈されているかを確認することで、さらに明らかとなるだろう。ドゥッチョの《ストックレーの聖母》における空間表現を論ずる中で、ブランディは次のように述べている。

[……] 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<sup>19)</sup>。

『ドゥッチョ』40年後』のストイキツァは、かかる「ドゥッチョ的空間性の読解」に、ブランディのモノグラフにおける「乗り越えられることのない貢献」を見出している。複数の平面を層状に並べることで生み出されるドゥッチョ的空間は、「深さを生み出す意図を何らもっていない」とブランディは指摘するが、ストイキツァにとって師のこのような観察こそ、その「空間分析の深さ」（いずれも傍点筆者）を今なお明らかにするものなのである<sup>20)</sup>。

これに対し、「ピエトロの長椅子」のストイキツァは、まさしくこの同じ一節に改めて焦点を当て、ブランディ美学の争点をなすものとして大胆に問題化している。

《ストックレーの聖母》の画面手前に描かれた、持ち送りのあるイリュージョニスティックな仕切りを「絵画の表面からイメージを遠ざける（傍点筆者）ための仕掛けと見るブランディの見解に従えば、この仕切りはイメージではないことになる。しかし、この隔壁はいかにリアルであっても、あくまで表象された虚構であって、現実の仕切りではない。ブランディは、この〈どっちつかず〉の不純な「闕」を、イメージの純粹かつ神聖な領域からいわば強制排

---

19) Brandi, op. cit. (1951), p. 34.

20) Stoichita, "Duccio quarant'anni dopo" cit., p. 92.



除しようとするが、「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」とストイキツァは喝破する。これに続く、ブランディの「美学」的立場に対する彼のコメントは、声高な批判ではないがゆえに、いっそう厳しいものに響く——現実と虚構を截然と分かとうとする潔癖で仮借なき「隔離」こそ、ブランディ美学の「本質」をなす特徴なのであって、両者の境界を越えようとする「曖昧」で「不可解」な攪乱分子は、直ちに「矯正」されるのである<sup>21)</sup>。

他方、1960年代の現代美術における実験と80年代の美術史学における方法論的拡張を糧に成長したストイキツァにとって、現実とフィクション、自我と他者が踵を接する「闘」、あるいはそこでの「分裂」と「侵犯」の両義的運動こそ、今日に至るまで、彼のイメージ分析を駆動させる主要な動因であり続けている。「ピエトロの長椅子」においてブランディ美学の「本質」を問うことは、この2つの時期に挿まれたイタリア時代におけるブランディの教えの意味を問い直すことでもあったのである。

だがもちろん、ブランディにとってと同様、あるいはそれ以上に、ストイキツァにとって重要なのは「対話」であり、ここでの彼の意図も、かつての師の美学的立場を一方向的に糾弾することにはない。むしろ彼は、そこに潜在的に秘められた、あるいはブランディ自身によって「検閲」された、「無意識」的な「思想の活力」に目を凝らし、いわばブランディ本人すら知らないブランディと対話を交わすという、「いささか危険な冒険<sup>22)</sup>」に乗り出すのである。それが明らかとなるのは、論文の導入部で引用される、ピエトロ・ロレンツェッティがアッシジのサン・フランチェスコ聖堂に描いた疑似現実的な長椅子をめぐるブランディのコメントと、それに対してストイキツァが最後に加える、論文の結論部におけるコメントである。ブランディによる註釈と、それに対するストイキツァの再-註釈は、このテキストを両端から枠づけるフレームとして機能している。

21) Id., “La panchina di Pietro” cit., p. 116.

22) Ibid., p. 112.

ブランディによれば、「ほとんどトロンプ・ルイユで描かれたこの家具<sup>モービレ</sup>」を前にした観者は、「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、そして東の間のものではない不動<sup>インモービレ</sup>の現実をそこに見出すよう、いざなわれさえする<sup>23)</sup>」という。ここでブランディは、彼の純粹主義的で潔癖な分離の美学に反して、境界侵犯への誘惑に身を任せているかに見える。ドゥッチョの絵画にエクソトピーとエンドトピーの両義性が内在していたのと同様に、実はブランディの美学にも、これと類似した「分裂」が胚胎していたのである。

この一節に対するストイキツァの註釈を見てみよう。ブランディの提起する行為、すなわち「閾と向き合うこと、できればひとときでも閾を乗り越え、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」は、ストイキツァによれば、「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」であり、「本当に死ぬことなく死ぬための方法」であるという<sup>24)</sup>。たしかにストイキツァにとって、イメージにおける／による生死の往還という人類学的な主題は、とりわけ『影の歴史』や『ピュグマリオン効果』において重要な意味をもつものであったが、そのような文脈を踏まえたとしても、かかる結論はいささか唐突なものに響く。

この点について想起すべきは、「『ドゥッチョ』40年後」と「ピエトロの長椅子」を隔てるもうひとつの断絶、すなわち1988年におけるブランディの死である。師の生前に書かれた前者において、ストイキツァがブランディの築いた「揺るがぬ大地」から「冒険」に旅立つことをなお躊躇していたとすれば、師の死後に執筆された後者において、彼はブランディがタブー視した「閾」をめぐる「冒険」に果敢に乗り出すのである。前者のテキストがブランディの方法や美学に対していわばエンドトピー的な位置にあるのに対し、後者はエクソトピーをなしており、この意味で両者は「弁証法」的な相補関係にあると言ってもよいだろう。そして、ブランディが忌避しつつも魅了された「閾」、ピエト

---

23) C. Brandi, *Pietro Lorenzetti. Affreschi nella Basilica inferiore di Assisi*, Roma 1958 (Id., *Pittura a Siena nel Trecento*, a cura di M. Cordaro, Torino 1991, p. 116).

24) Stoichita, "La panchina di Pietro" cit., p. 118.

ロ・ロレンツェッティの描く空白の長椅子が、生者が死なずに死ぬための仮死の空間であるとすれば、それは同時に、死者がひととき息を吹き返し、生者と対話を再開する賦活の場ともなりうるのではなからうか。ストイキツァは自伝の中で、若い頃の自分が生前のブランディと方法論的な議論をなしえなかったことを悔やんでいる<sup>25)</sup>が、果たされなかった師弟の対話が生死を超えて交わされるのは、ピエトロの長椅子という「闘」を介してなのである。

かつて筆者はストイキツァ教授が来日した折、最初の研究対象としてドゥッチョを選んだ理由をめぐって、次のように尋ねたことがある。東欧に生まれて西欧に移り住んだあなたは、東方のビザンチン様式から出発しつつ西洋のゴシック様式にも強く感化されたドゥッチョに自らを重ね合わせていたのではないかと。この推測は的外れではないようであった<sup>26)</sup>。ストイキツァにとって、ドゥッチョをはじめとするシエナ絵画は、美術史における西洋と東洋、イメージの存在論におけるエンドトピーとエクソトピーのみならず、方法論的あるいは自伝的な過去と現在、師と弟子、さらには生と死といった、一連の対位法を裡にはらんだ合わせ鏡のような存在なのではないだろうか。そして、時を隔ててその深淵 (abyss) を覗き込むことは、反射=反省するイメージ群の内部に自らを入れ子に置く (mise en abyme) ことで、死せる師との対話を再開することを意味するように思われるのである。

---

25) 「彼 [ブランディ] は強い個性の持ち主だったため、わたしたちの誰も、こうした方法論の問題について彼と真剣に議論しようという勇気を奮い立たせることはできませんでした。わたしもまた同様で、そのことをいまでもたいへん悔やんでいます。とはいえ、当時のわたしはあまりにも若すぎて、これほどの師とじかに向き合うにはまだまだ未熟者だったのです。そのうえ、何よりも学ぶためにここ [ローマ] にいるのだということを、わたしは自覚していました。わたしたちの関係は、いわば、父と子のようなものだったのです」(同「紆余曲折」前掲文、34-35頁)。

26) この点については同書 37 頁も参照。