

# ハンス・ホレンダー「ファンタジー理論における絵」<sup>1</sup>

梅内幸信・訳

芸術におけるファンタジー理論の比較的新しい試みは、そこで意図されている事柄と同様、まったく驚くべきものである。その事柄は、執拗に定義からすり抜けてしまうのである。やはりファンタジーは、疑いもなく単なる幽霊などではなく、もはやほとんど何世紀にもわたる近代芸術の慣習となり、特定の作品——芸術作品ばかりではなく——に然るべき名前を与え、別の作品には別の名前を与えることを勧めているにもかかわらず、やはりそこでは著しい不統一が支配している。それは、決して欠点と見なされるべきではない。それというのも、ここでは出発点が大いに異なる詩論が問題となっているからである。当然のことながら、それらの詩論は、その際に同じ結果に至ることはない。確かに、問題に関するそれぞれの討論は、1つの定義をめざしているのであるが、しかし、それぞれの定義が互いに排除し合うこととなる。そもそも少なからぬ立場は、奇妙なほど頑迷にして片意地を張ったもので、独善的で、排除のみに腐心しているので、定義や仮説、指示の区別が消えてしまうのである。スタニスラフ・レム<sup>2</sup>は、ファンタジー芸術を疑いもなく、ツヴェタン・トドロフ<sup>3</sup>と同一のものとして理解してはいないし、J.R.R.トールキン (J.R.R. Tolkien)<sup>4</sup>は、

<sup>1</sup> (原注) 本稿は、ファンタジーの肖像学とファンタジー建築に対する後続の論文 (387ページ以下参照) と同様、まもなく完成予定のファンタジー問題についてのかかなり広範な研究における1章の簡略版である。(訳注1) 原題は、<Hans Holländer: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt(WBG) 1980, S.52-78.>である。

<sup>2</sup> (原注1) スタニスラフ・レム (Stanislaw Lem) 「ツヴェタン・トドロフのファンタジー理論」。『ファイコン』、ファンタジー文学年鑑、第1巻。ライン・A・ツォンダーゲルト編集、フランクフルト・アム・マイン、1974年。スタニスラフ・レム『ファンタジー芸術と未来学』、第1巻、フランクフルト・アム・マイン、1977年。(訳注2) スタニスラフ・レム (Stanislaw Lem, 1921-2006)。ポーランドの風刺的にして、哲学的SF作家。『ソラリス』、『ゴーレムXIV』などを書いた。

<sup>3</sup> (原注2) ツヴェタン・トドロフ『ファンタジー文学入門』パリ、1970年(ドイツ語訳。『ファンタジー入門』ミュンヘン、1972年)。

<sup>4</sup> (原注3) J.R.R. トールキン『妖精物語について』。『木と葉』(Tree and Leaf) 所収、ロンドン、1964年。(訳注3) J.R.R. トールキン (John Ronald Reuel Tolkien, 1892-1973)。イギリスはオックスフォード大学古英語の教授で、作家。代表作には、『ホビットの冒険』、『指輪物語』がある。『ナルニア

ロジェ・カイヨワ (Roger Caillois)<sup>5</sup> やルイ・ヴァックス (Louis Vax),<sup>6</sup> クロード・ロワ (Claude Roy)<sup>7</sup> とは違った考えをもっている。そして、ジャン・ポール・サルトル (Jean Paul Sartre)<sup>8</sup> は、ファンタジーを彼ら全員とは異なった定義づけをしている。とにかく、定義からすり抜ける多くの作品があり、その定義の概念も、変化しやすく、現在ではもはや一致を見ていない。このことは、すべての芸術概念に当てはまる。今のところ、1つのコンセンサスを得ることは、もはや期待されない。しかし、それらの芸術概念は、すでに長いこと明確に定義されなかったのである。常に定義というものは、不十分なものであったが、かといってそれらは決して完全に恣意的なものでもなかったのである。ファンタジーに関しても、それは似たような状況であるかも知れないが、実際とりわけファンタジー芸術を指す場合にはそうである。

さて、ファンタジーに対する意見表明が、今にしてようやく出されたというわけではない。しかし、すべての（加えて、私の知っている）比較的新しい理論に共通しているのは、それらがより古い理論を完全に無視して構成されたことである。どの理論においても、語義や語史、そして芸術理論史における類縁ないし類義の語の位置関係が考慮されていない。というのも、今日ファンタジーの領域において集められているものは、以前しばしば別の呼ばれ方をしていたし、また、今日でもまたそのように呼ばれるかも知れないからである。

ジョン・マーティン<sup>9</sup> は、同時代にあってライバルのフランシス・ダン

---

国物語』の作者C.S.ルイスと交友関係があった。

<sup>5</sup> (原注4) ロジェ・カイヨワ『ファンタジー芸術の核心へ』パリ、1965年。及び『イメージ』(Images, images) パリ、1966年、原著第1章のドイツ語訳、『ファイコン』第1巻(注1参照)。(訳注4) ロジェ・カイヨワ (Roger Caillois, 1913-78)。フランスはランス生まれの文芸批評家、社会学者、哲学者。代表作に、『神話と人間』、『夢の現象学』、『遊びと人間』などがある。

<sup>6</sup> (原注5) ルイ・ヴァックス『ファンタジー絵画と文学』パリ、1974年、原著第1章のドイツ語訳、『ファイコン』第1巻(注1参照)。

<sup>7</sup> (原注6) クロード・ロワ『ファンタジー芸術』ケルン、1960年。

<sup>8</sup> (原注7) ジャン・ポール・サルトル『「アミナダブ」、あるいは言語と見なされるファンタジー芸術について』、『シチュアション』(I) 所収、パリ、1947年。(訳注5) ジャン・ポール・サルトル (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905-1980)。フランスの哲学者にして、小説家、劇作家、評論家。代表作には、『存在と無』、『シチュアション』、『嘔吐』などがある。

<sup>9</sup> (訳注6) ジョン・マーティン (John Martin, 1789-1854)。イギリスにおけるロマン主義時代の画家。

ビィ (Francis Danby)<sup>10</sup> と同様、崇高なものを描く画家と見なされていた。また、この概念は、崇高なものに関するバーク<sup>11</sup>のエッセイ以来、その後のカントや、19世紀の美学において美の対立概念であり、破壊概念であったので、マーティンは、ファンタジーをもまたその有効範囲の中に集めているため、この概念は部分的には崇高なものの概念と同一のものとなっている。カール・ローゼンクランツ<sup>12</sup>の『醜の美学』から出発する場合にも、この問題に近づく。というのも、この美しくないものの美学におけるかなり長い章がファンタジーを扱っているからである。長いことカロー (Callot)<sup>13</sup>やピラネージ (Piranesi),<sup>14</sup>ゴヤ (Goya)<sup>15</sup>は、文学に測り知れない影響をもつファンタジー芸術 (ars phantastica) の巨匠と見なされ、版画家としては、本来ファンタジー芸術に近い。しかし、彼らは、自分たちの作品を「カプリッチョ (気まぐれ)」<sup>16</sup>や「創意」と呼び、それによってとりわけ高度の自由、すなわち美学的にして肖像学的規範からの自由を意図していたのである。さらに、それよりも古い概念がある。二、三のものは、ホラティウス (Horaz)<sup>17</sup>の『詩学』からでている。彼は、最初にファンタジーとの関連において、これを無制限の、自己選択による自由に帰属させ、たとえひたすら隠喩的で、いくぶん不同意ながらも夢について語ったのである。アルブレヒト・デューラー (Albrecht

---

王立美術院に対する批判的態度のため、美術史から排除された。

<sup>10</sup> (訳注7) フランシス・ダンビー (Francis Danby, 1793-1861)。アイルランド生まれの画家、イギリスで活躍し、イギリス王立美術院の会員であった。

<sup>11</sup> (原注8) エドモンド・バーク『崇高と美の観念に関する哲学的研究』ロンドン、1757年。

<sup>12</sup> (原注9) カール・ローゼンクランツ『醜の美学』ケーニヒスベルク、1853年、130ページ以下。(訳注8) カール・ローゼンクランツ (Johann Karl Friedrich Rosenkranz, 1805-1879)。ドイツはケーニヒスベルク大学の哲学の教授。ヘーゲル中央派に属していた。『ヘーゲル伝』や『醜の美学』などの著書がある。

<sup>13</sup> (訳注9) カロー (Jacques Callot, 1592-1635)。フランスはナンシー生まれの版画家。代表作に、『戦争の惨禍』、『スフェサニアの舞踏』などがある。

<sup>14</sup> (訳注10) ピラネージ・バティスタ・ピラネージ (Giovanni Battista Piranesi, 1720-78)。イタリアの画家にして建築家。版画集として『ローマの古代遺跡』、『ローマの景観』、『牢獄』などがある。

<sup>15</sup> (訳注11) ゴヤ (Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828)。スペインの宮廷画家。代表作に、『着衣のマハ』、『裸のマハ』、『わが子を食うサトルヌス』などがある。

<sup>16</sup> (原注10) 「カプリッチョ」については、次の文献を参照のこと。ルクレーツィア・ハルトマン (Lucrezia Hartmann) : 「カプリッチョ」(Capriccio)——『イメージと概念』学位論文、チューリヒ大学、1973年。

<sup>17</sup> (原注11) クイントゥス・ホラティウス・フラックス『詩学』(De arte poetica liber)、特に1-15行。

Dürer)<sup>18</sup> にあっては、そこから非現実的事物の意識的発明としての夢の作品<sup>19</sup> が生まれる。しかし、それ以前にすでに、チェンニーノ・チェンニーニ (Cennino Cennini)<sup>20</sup> が、画法に関するその未だ半ば中世的な論考の中でホラティウスを引用し、絵画を「実在しない事物に現実のマントをまとわせる」<sup>21</sup> ことができる技法、と定義づけていた。しかし、ファンタジーは、決して再び夢から免れることはないであろう。「ソーニョ」や「スエニョ」<sup>22</sup> といった概念は、16世紀以来カプリッチョやファンタジー芸術の同義語である。それらは、作品の出現を意味しているのものであって、心理学的解釈を意味しているわけではない。というのも、夢は完全に人工的なものでありうるからである。この名人芸の意識は、19世紀に入って弱まり、いまだに続けてファンタジー芸術との関連において夢が話題にのぼる場合には、むしろ精神分析的なものが意図されている。それどころかトドロフ<sup>23</sup> に至っては、大胆にも、フロイト<sup>24</sup> によればファンタジーはもはや不可能であるか、時代錯誤であるというテーゼに達している。逆に、ジークムント・フロイトの著作は、最近半世紀の芸術にとって、チェーザレ・リーパ (Cesare Ripa)<sup>25</sup> の『肖像画法』 (Iconologia) がバロック絵画に対する、つまり寓意画による結合の便覧とほぼ同一の意味をもっていたのであり、この意味は、その学術的証明能力と治

<sup>18</sup> (訳注12) アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528)。ルネサンス期におけるドイツの画家。銅版画「メランコリア」や木版画集「黙示録」が有名。

<sup>19</sup> (原注12) デューラーは、彼の『比例理論』(ニュルンベルク、1528年)の第3巻の末尾においてこの概念を用いている。「……自然が耐え切れないようなものを作らないよう、誰もが用心する。そうしたとき、夢の作品を作ろうと欲することが肝腎であろう。そうすれば、あらゆる創造物が混在することが可能となる。」

<sup>20</sup> (訳注13) チェンニーノ・チェンニーニ (Cennino Cennini, 1370-1440)。ジョットから影響を受けたイタリアの画家。

<sup>21</sup> (原注13) チェンニーノ・チェンニーニ『絵画論』(Trattato della Pittura)。ホラティウスからの引用と画法の序列の規定は、第1章に見られる。

<sup>22</sup> (訳注14) 「ソーニョ」や「スエニョ」。イタリア語で 'sògno' (夢, 夢想)、スペイン語で 'sueño' (眠り, 夢)。

<sup>23</sup> (原注14) 同所(注2参照)。(訳注13) トドロフ; ツヴェタン・トドロフ (Tzvetan Todorov, 1939-)。ブルガリア出身の思想家、哲学者。『幻想文学序説』が有名。

<sup>24</sup> (訳注15) フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939)。オーストリアの精神科医、精神分析学者。『夢判断』や『精神分析入門』などを書いた。

<sup>25</sup> (訳注16) チェーザレ・リーパ (Cesare Ripa, 不詳-1622)。イタリアの美学者。『聖像学』(Iconologia, 1593)の著者。この著書は、芸術家たちに大きな影響を与えた。

療効果とに左右されず、依然として前と同じ意味をもっているかも知れない、と主張することも可能である。それらの概念を衝突軌道に乗せることは、容易にお膳立てられる。いずれにせよ、比較的古い概念は、ある確かな明確さという長所をもっていたし、また、それらは明白に文学作品や造形美術に、そしてその成立過程と手続き、その影響と評価に関連づけられている。実際、「ファンタジー」ないしそれと同等のものが話題にのぼったときには、その手段の尺度に従ってそれに見合ったものを生み出すあらゆる芸術が意図されたのである。

現在、ファンタジーには2つの大区分が、すなわちますます分離して漂流する文学と造形美術がある。この確認はしかし、二次文献の領域でのみ当てはまる。さらにその一方で、ファンタジー画家は、はてしなく「文学的なもの」に近いと悪口を言われ、ファンタジー文学において造形美術家は、異常な役割を演じている。文学的虚構として極度に包括的な絵画世界が展開されるが、その先例は絵画において見られる。それとは逆に、今度は文学の絵画のようなバリエーションが、絵画をファンタジーによる発明へと挑発する。他方、これらすべてを無視したファンタジー理論は、絵画と文学がもはや密接には交わらないところで、別の勝手な論を展開し始めているのだ。

このように（まったく別の理由からかも知れないし、また、以前は避けられないダイエット処方であった芸術理論上の禁欲のためかも知れないが）、文学的な手本をもつ二、三の試みを除けば、造形芸術に関連するファンタジーの理論は存在しない。芸術史においてこのテーマは、重要ではない。名画選は数多くあるが、しかし、その理論上の前提は不十分である。ファンタジーの問題に対する興味深い研究は、ファンタジー文学に関係している。それらの研究から出発せざるをえないが、ここには少なくとも理論があり、論争が見られる。

それらの研究には「ファンタジー絵画」に対する発言も含まれている。これらの発言は矛盾しており、一貫性がない。というのも、料理の挿絵がテキストに付いていて、多弁で、むやみに細かく、「ファンタジーによる絵」はまっ

たくありえないと説明する作品があるかと思えば、紛れもなく挿絵を好意的に捉えているものの、しかし、挿絵もなく同一内容を述べているにもかかわらず、その根拠が疑わしい作品もあるからである。前者のグループにロジェ・カイヨワが属している。彼は、最も重要な著者である。というのも、彼は最も頻繁に引用されたからである。他方、後者のグループにJ.R.R. トールキンが属し、彼の作品は確実にカイヨワの詩論より広く普及しているが、しかし、彼のファンタジーの理論は、めったに引用されることはない。

1. トールキンは、「妖精物語について」(1936年)<sup>26</sup>というかなり長い詩論をまとめたが、ここにはその巨編童話風叙事詩『指輪物語』の構想における本質的な基準が含まれている。その詩論では、「ファンタジー」(fantasy)と「ファンタスティック」(fantastic)に関する比較的長い章が含まれているうちに、どのような文学ジャンルがファンタジーと類縁性を持ち、どのような文学ジャンルがもたないかを規定する試みが行なわれている。明らかにこの問題は、あらゆる著述家や文学研究者にとって重要であった。しかしながらトールキンは、ファンタジーそのものをジャンルと見なすことを拒み、そうした場合もっともなことではあるが、かなり一般的な考えに留まっている。それだけにいっそう、彼のテーゼが鋭いものであることは言うまでもない。つまり、文学のみが、すなわちその材料がもつば言葉だけから成り立っている真の文学のみが、読者のもつ独自のファンタジーを働かせ、個人的なイメージを喚起し、必要な遊戯空間を与え、読者からファンタジーの力を奪わず、それでいて不可欠な集中力でファンタジーを刺激するのである。例えばドラマは、俳優や舞台装置、衣装、照明等などによる完全な注釈のために、まさしくそのようなものには向いていない。(注：読むドラマを彼は、しかしながらその後は認めざるをえないであろう。)この関連において、そうなれば絵画も話題にのぼることになる。私は、まず第一にトールキンのファンタジー規定を引用しよう。それは、「実際に存在しないばかりではなく、私たちの経験世界においてすら現れなかったり、現れるとは思われない事物に関す

<sup>26</sup> (原注15) 同所 (注3参照)。引用は著者訳。

るイメージ……」である。そのようなものを発明することは、「しかしながら、しばしば主張されるように悪徳ではなく、美徳である。ファンタジー芸術は、この意味において芸術の低級な形態ではなく、高級な形態であり、実際それが出来上がる限り、最も純粹にして、かつ強力な形態」である。

ファンタジーは、「言葉に、すなわち真の文学に委ねられるのが一番である（ドラマなどとの境界づけ）。例えば絵画においては、ファンタジーによるイメージを可視的に描写することは、技術的には単純にすぎる。手というものは、精神を巧みに排除したり、それどころか征服したりする傾向がある……。」

続いて、「ファンタジーの形態は、模写されるべきではないであろう」と述べられる。

それに対する注の中で彼は、こう補強する。

視覚的現実化を提供する諸芸術と本来の文学との間における根本的な相違は、それらの芸術が観察者に1つの、つまりたった1つの可視的形態を課すところにある。文学作品は、（この仲介なしに）精神から精神へと向けられ、それによって<いっそう生殖力のある>（いっそう強力に想像力に訴える）ものとなる。それは同時に、個別においてはさらに一般的で、的確なものとなる。その作品がパンやワイン、石、樹木について語る時、それは事物の総体、すなわちそれらのアイデアを意味しているが、しかし、聞き手は皆、その想像力によってそれらに1つの特別な、個人的具象化を与えるであろう。

言葉の聞き手は、いずれも自分自身のイメージを作るであろう。

要約しよう。ファンタジーは、日常的で、主要な、既存の、同時代の自然法則、並びに周知の法則に一致しない、それどころかまったく別物である事物や人物たち、状況、諸々の世界を創り出す可能性として規定される。この異種性は、これが詳細に描かれ、絵として出される場合には、そのファンタジーに

訴える力を失うのである。つまり、そうすると絵画的遊戯空間は消えてしまうのである。ファンタジーの描写形態として絵を拒絶することは、従ってファンタジー文学における絵を高く評価するところからきているのである。

奇妙なモデルを1つ挙げよう。絵画芸術に転用すると、ファンタジーは、詳細に描かれれば消えてしまうことを意味するのであろう。にもかかわらず、こうなると、攻勢に転ずることもできる。つまり、絵画のその評価が正しい場合を仮定すると、そこから2つの結果がでてくる。1つは、テキストのファンタジーにとって、その中に閉じ込められている、あるいは読者によって連想される絵が決定的なものであり、さらにこのことが、それらの絵がテキストのこの性質を保証するためには、どのように見えなければならないかという問題を伴っているということである。2つ目は、逆に、文学に当てはまるものは絵画にも当てはまるということである。というのも、トールキンは、実際語りによる散文の可能性に極めて大きな価値を置いているからである。しかし散文には、言葉によってしか表現できず、絵によって表現されないもの、あるいは絵によっては不完全にしか表現されえない多くのもの、つまり筋の流れや状況、テンポ、雰囲気、登場人物たちの才能、動機が含まれている。これらすべてのことは、絵画においては、文学の中で叙述された風景やイメージ、そういった類のものがあるのと同じ状態になっている。つまり、ほのめかしとして寓意画のように、人相学的に描写されるのである。さらに、読者は、すべてを詳細に描写してもらおうが、しかし、絵の観察者は、推論し、構成し、解釈しなければならない。また彼は、自分の想像力を使うことを求められる。これはつまり、なにかしら物語自体の内容が重要であるようなとき、しかもそのことをトールキンは疑っていなかったように思えるのだが、彼が絵画に対して行なっているまさにその非難を文学に対して行なっているのである。つまり文学は、読者に方向づけのしっかりしたモデルを提供しているのである。確かに読者は、「それが」どのように進むか心待ちにしているのであるが、しかし、最後に読者は、もはや疑問を抱かず、著者は読者からその仕事を奪い、著者はいつもとっくに目標に到達しているので、物語の内

容と語りうるだけの内容は、先ほどの絵と同様、ほとんどファンタジーのないものとなってしまっている。しかし、まさしく絵が、物語がもはやなしえないことをなすのにふさわしい。つまり観察者は、その物語を考えざるをえないし、絵を解釈せざるをえない。そして、絵が物語との関連において非常に一般的、すなわち多義的であるので、絵が一義的すぎるというトールキンの異議は、根拠のないものとなる。絵は通常そういったものではないが、もし絵が一義的であるならば、芸術史は余計なものになるであろう。

このように例えば、トールキンのテーゼをまさしくファンタジーによる絵画芸術に関連して、まがりなりにも扱うことができる。そのテーゼは、トールキン自身はそのテーゼに認めた以上のことを果たしている。しかし、彼の厳格な公式においてもそのテーゼは、出来上がっていないもの、あるいはもはや完成されないもの、まだ未決定で続行するような絵にしか、ファンタスティックという形容詞が与えられないということを意味している。従って、それは断片やスケッチ、廃墟、モンタージュと言ってよい。それらはすべて、実際に観察者のファンタジーを働かせる。また、さらに象徴的な絵や難解なアレゴリー、暗示を付け加えることができる。というのも、それらはすべて、実際あるがままのもの、それらが描写しているものとは違ったものであるからである。従って、断片とシンボルは、もしトールキンが芸術形態の側に未決定性を、そして観察者ないし読者のファンタジーの側に自由を要求するのが正しいとするのであれば、特別な注意を必要としている。

2. カイヨワの<sup>27</sup>の試みもまた、絵を排除しているように思われる。<sup>28</sup>

カイヨワは、ファンタジー芸術は出来事のもつ「通常の」流れの中断であるという点から出発している。ファンタジー芸術の前提は、日常的な「現実」

<sup>27</sup> 同所。引用は『ファイコン』第1巻（注4）における訳による。

<sup>28</sup> （原注17）実際、彼のファンタジーに関する考えは、かなり一貫性が欠けている。『ファンタジーの核心へ』（同所、注4）において彼は、ファンタジーによるイメージの分類を試みている。確かに彼は、それらのイメージがすべて彼の定義を満たさないとことを確認しているが、それでもそれらのイメージは、ファンタジーの現象形態として分類されるので、概念と事柄との間には一種の隠し絵効果が生じる。にもかかわらず、ここでは諸々の仮説と定義、そしてその結論が問題となっている。カイヨワへの批判に関しては、次の文献を参照。イェルク・クリヒバウム／ライン・A・ツォンダーゲルト：デュモン（Du Monts）『ファンタジー絵画小事典』ケルン、13-14ページ。

である。こう述べられる。この背景を前にしてのみ非現実、すなわちファンタジーの侵入が起こりうるし、そうしなければファンタジーは識別されない。完全に別の法則に属する世界においては、この断絶は存在しない。それゆえ、ファンタジー芸術は、確かに純粋な虚構ではあるが、しかし、ファンタスティックではない、と。明白なのは、この出発点も絵、すなわち絵におけるファンタジー芸術 (Phantastika) を排除しているということである。というのも、絵は、通常統一적であって、いずれにしてもファンタジーに所属するものと見なされる。そこに、つまるところ難しさが隠れている。カイヨワの言葉を引用しよう。「童話は、不思議なものの王国であり、この不思議なものは私たちの日常世界の付録であるが、日常世界に介入したり、その関連を破壊したりはしないのである。」(まったく不十分な定義ではあるが、しかし、背景としては必要とされる。というのも、彼はこう続けているからである。)[これに反して、ファンタジーは、腹立ち、すなわち亀裂 (rupture) を疎外化し、現実世界へのほとんど耐えがたい侵入を明確にする。]さらには、「童話は、魔法が日常的で、魔術が規則となっている世界で行なわれる。超自然的なものは、そこでは普通である」(これは、童話の小さな部分にしか当てはまらない)。その後再び、アンチテーゼが出される。

しかし、ファンタジーにおいて超自然的なものは、普遍的関連における亀裂のように提示される。奇跡は、そこでは禁じられている攻撃となり、脅威を与え、そしてそれまでその法則が全能で、不動のものと見なされていた世界の安全を破壊するのである。世界にあって、思いがけなく浮上してくるのが不可能なものであるが、これは定義によってその世界から追放されていたものなのだ。

あるいは、続けて、こう言う。

童話が、一般にハッピーエンドで終わるのに反し、ファンタジー物語

では、恐怖の雰囲気の中に進行し、不幸をもたらす出来事で終わるのが避けられない。

ファンタジーは、現実世界の確実さを前提とするが、しかしそれは、その世界をいっそう上首尾に攻撃できるようにするためのものなのだ。

この定義は、非常に頻繁に、しかも賛同をもって引用される。この定義は、疑いもなく一連の物語全体を1つの概念の下に包括するのに適している。例えば、幽霊物語や死者霊物語であるが、実際これらの物語は、通常ファンタジー文学の精髓と呼ばれ、最も詳細に研究されたものなのである。例えば、ルイ・ヴァックス(Louis Vax)<sup>29</sup>の研究がそれである。不運なことにこれらの物語は、絵画芸術の歴史において、またいわゆるファンタジー芸術の歴史においても、なんら重要な役割を果たしていない。しかし、ファンタジー文学においても、幽霊は見かけほど重要ではない。

この非常に一面的な固定化の理由は、おそらく比較的新しい議論すべてが、ジャンルの区別に、しかも一般的な前提の下で、例えばカイヨワの定義の場合、特定のジャンルを許容し、他のジャンルを排除するといった前提の下で、かかわっているからなのであろう。もちろん、幽霊物語は、非現実の現実への勝手きままな侵入を認める手本として提出される。それは、最も容易なものであったので、実際好んで受け入れられた提案でもあった。しかし、カイヨワの規定は、実際かなり一般的であって、この一般性は適切なものであるので、それを語りの構造、あるいは無気味なものや恐ろしいもの、恐怖物語へわざわざ応用するまでもない。さらに一般的には、異質なものや非人間的なものが話題にのぼるが、しかしこれは、必ずしも恐怖に満ちたものである必要はない。他でもない幽霊は、実際それほど異質なものではなく、むしろ人間との異質性を明らかにするには不向きなものである。恐怖が幽霊を広める。それというのも、幽霊は、通常まだあまりにも人間的であるからである。幽霊は、例えば憎むし、種々願望をもっていて、復讐ないし愛情から蘇ろう

<sup>29</sup> (原注18) 同所 (注5)。

とし、意識の重荷から決定的に逃れようと欲する。彼らは、いわば未完の人々であって、なおもなにか果たすべきことをもち、その衝動が死後もなお生き続けているのである。

問題となるのは文学である。トールキンの場合と同様、またしてもファンタジーが話題にのぼるが、しかし、明らかにカイヨワにおけるのとはまったく別のことが言われている。共通点は、一見して確実に把握できるもの、すなわち規則と自然法則によって確かめられた日常的現実という対照効果をもつ背景のみである。しかし、トールキンが語るのはファンタジーにおける第二の創造であって、これは最初の世界の基本的な手本に関連づけられたままであるが、しかし、単に時事的にすぎない出来事の仮象の現実と矛盾している。彼の基本要素は神話と生き生きとしたファンタジーであり、後者は、白日夢とあこがれの夢、すなわち対立世界とユートピアという着想となって、絶えず慣習性の境界を越えて行くのである。

ファンタジーの主体は、トールキンにおいては、それを案出する者に当たる。カイヨワの場合この主体は、異質で、把握しがたく、敵対的で、表現されがたく、またなにかしら克服されがたい力であって、これが日常世界に侵入するのである。その力は、恐怖と破壊をもたらす。「亀裂」と断絶によって現実の中に持ち込まれるものは、決して良い結末をもたらすはしない。しかも、名状しがたく異質なものが問題となっているので、それは叙述されず、また絵によっても表現されないのである。もはや冒険もなく、芸術形式もなく、あるのはあらゆる法律や確実な信仰、自然法則それ自体、そして知覚の正当性への信頼すべてを無効にする緊急事態のみである。私たちは、この非常に頻繁に引用されるモデルを、その結果がファンタジー文学とファンタジー芸術にとって興味深いゆえに、第二の出発点として受け入れざるをえない。これは、最初の出発点と同様、奇妙な伝統である。その2つの出発点は、互いに矛盾している。また、それらの接触は、二次的なものである。

トールキンは、自分のエッセイを「妖精物語について」、つまり『童話について』と名づけ、その中で童話の形態、すなわち小奇麗で無害な、文明化

された童話を攻撃し、童話を新たな世界創造の完全性と論理性をもつ最高級の芸術形態であるとの支持を表明したのである。しかし、カイヨワは童話を排除し、彼が言うところに従えば、童話においては不思議なものが日常的であり、現実世界の構造における「亀裂」は生じない。従って、童話は、いかなる状況下でもファンタスティックなものではないのである。奇妙なことに、ある人々にとって童話世界の完全性はファンタジーの十分な証明になるのであるが、しかし、他の人々にとっては、まさしく疑わしいものとなるのである。

ここでは、諸々の定義が衝突軌道の上を動いている。トールキンの童話理論は、しかしながらかなり興味深いものである。というのも、それは神話と自然を指し、世界の異質性をファンタスティックなものとして、すなわちファンタジーがその古巣をもつ世界、その世界の方向づけにおける裂け目と見ているからである。しかしカイヨワは、1つの好機を見逃した。彼の童話定義は、不十分である。曖昧なままであるのは、彼が一体どのような童話を考えているのかということである。つまり、『千一夜物語』における童話がグリム童話、ベヒシュタインの童話、あらゆる国々の民俗童話、あるいはドイツやイギリス、フランスにおけるロマン派の創作童話を考えているのかということである。通常これらすべての世界が危険なしに進行することはないし、また、童話が常に、あるいは度々ハッピーエンドに終わるということもない。この世界もまた、決して不思議なものの完結したシステムではない。しばしば童話も、慣習的なものの規則正しい流れからはずれ、疎外するものや恐怖を与えるもの、不思議なものが、互いに類縁性をもってくるので、それは常に善いものであるとは限らないし、また、常に即座に悪と分かるものであるとは限らない。しかし、知覚の構造における「亀裂」は、常に明白である。というのも、自然法則や人間の共同生活の規範は、決して完全に無効にされるのではなく、そうなるのは常に決定的瞬間においてのみにすぎない。あらゆる面で親切な奇跡の世界としての童話は、おそらく存在しない。まさしくこの領域においてコントラストや「亀裂」、断絶、非人間的にして異質なものが、しばしば普段よりも明確に描写されるのである。創作童話は、いずれにしても

カイヨワの区別には該当しないし、ほとんどすべての童話は、トールキンの意味における芸術形態である。従って、不可解なのは、何人かの著者によって引かれる硬直した境界線である。「まったくの悪」としてのファンタジーは、とクロード・ルワ<sup>30</sup>も述べているが、不思議なものと童話的なものから区別されうるのである。

カイヨワの論究の核心は、しかし、完全な不信や異質なもの、見通しがたく爆発するものの侵入にある。このことは重要であるが、その際文学のジャンルと絵画のジャンルは、それほど重要ではない。しかしながら、完全に未決定なままであるのは、「亀裂」が一体どこで起こるかということである。意図されているのは、確かに物語であるが、しかし、「ファンタジー」が非常に一般的な話題としてのほり、これが常に標準的なものや日常的なものと同様関係しているゆえに、「亀裂」、つまりスキヤンダルは、文学や「ジャンル問題」から離れて、境界を破壊し、たとえどのようなものであれ、「現実」に突入し、そこで影響を及ぼすのである。そうすると物語は、現実のことを述べていると、実際絶えず主張する。ファンタジー文学こそが、時として客観的な報告の形態、すなわち裏づけられ、証人によって証明された信憑性を用いるのである。しかし、ファンタジー文学は、文学であることを止めはしない。現実と非現実とは、同一の媒体の中に存在している。本当らしくない内容は、描写の「リアリズム」と衝突する。リアリズムは、しかし、それ自体虚構であり、トリックにして錯覚である。リアリズムは、虚構ではないと称する虚構であるということは、一般的に当てはまる。そこからファンタジーの領域におけるその並外れた意味が、絵画同様、文学においても生じてくる。

しかしながらカイヨワは、その定義づけの際ファンタジー物語と現実とをなんら区別せず、完結した現実の構造を客観的で、いつでも証明可能な事実、ゆめゆめ疑うことのできない自明のものとして語ったのであった。そして、この確信に満ち、日常の前提とされる現実とは、突如として破壊され、断絶されて、見通しの立たない、不可解な深淵が現れてくるのである。

<sup>30</sup> (原注19) 同所 (注6)。

物語が「ファンタスティック」であるのだろうか？ それとも、物語がなにかしらファンタスティックなものを叙述するのだろうか？ カイヨワは、後者の変種に傾き、彼の定義は、概念の拡大であると思われる。

「亀裂」（「スキャンダル」、「裂け目」）は、確かな特性をもっている。つまり、すべての事実は変化し、知覚の習慣は破壊され、自然法則はその妥当性を失う。そして、「亀裂」の形で可視的になるものは、不可解であり、すべての説明をすり抜けてしまうが、しかし、絵としては表現可能なものである。事実、名状しがたいもののトポスは、ファンタジー文学においてなんといっても頻繁に見られ、そしてそれらは、時としてラヴクラフトにおけるように、厄介な病癖となる。

しかしカイヨワは、ファンタジーをそのように一般化し、先鋭化することによって、それを古い宗教史においてよく知られた現象と関連づけている。「裂け目」やスキャンダルを彼は、それ以前の著者たちが神の公現として叙述しているものに他ならないと述べている。つまり、名状しがたい神の現前というビジョンであって、これは難解な絵としてしか描写されえないものなのである。「天国が現レ、我ハ神ノ公現ヲ見タ」（*Aperti sunt caeli et vidi visions DEI*）と、4世紀の末頃、ヒエロニムスは、エゼキエルのビジョンを翻訳した。<sup>31</sup> 彼はこれに、目ではもはや捉えられないもの、不可解なものが問題となっている、と付け加えた。天空が分かれ、なにかしら捉えがたく恐ろしくて美しいものが見えてくるとき、カイヨワの規定は完全に正鵠を射ているが、その崩壊は実際宇宙的規模で起こり、それを知覚する人々の存在を変えるのである。カイヨワと彼の定義に従う人々は、なんら神の公現ではなく、悪魔の公現を意図していたのだが、しかし、標準的なものの構造を破壊するので、それらは双方とも危険なものである。古い公現はファンタスティックではなかったが、それらはそれらの著者たちのもつ確かな信仰からはるかに離れている。今の読者にはファンタスティックなものとなるであろう。宗教史上よく知ら

<sup>31</sup>（原注20）Migne, PLXXV, 18.

れた領域から多くのものがファンタジー芸術<sup>32</sup>の中へ流入した。興味深いことは、著者が、この系譜に一言も触れずに、大胆で、ぼんやりと玉虫色に輝く定義でもって、これら神話上の先祖たちを、まさしく強調しながら呼びだしているということである。公現は、逆説的なものである。つまり、あらゆる感覚を捉える絵は、にもかかわらず描写も叙述もされえないのである。

ファンタジー文学の少なからぬ物語は、このモデルにならって構成されている。しかしながら、それらの物語は、日常的で密な現実世界の構造には、いずれにしても信用されないということを前提としているのである。しかしカイヨワは、この信頼を絶対的重要項目として設定しているのだが、私は彼がその見解を使い分けているのではないかと危惧する。そのようにしか彼はスキャンダルについて語るができないのである。なぜカイヨワは、そしてなぜ彼の定義を引用した人々は、この親切で、規則正しく、秩序だった現実が決して存在しなかったことを、また、それが虚構であって、確かに生きるうえで不可欠ではあるが、しかし、すでに日常において常に突破される虚構であり、つまりはコミュニケーションと世界の方向づけを可能にする言葉や絵であることを忘れたのであろうか。しかし、このことは常にそうなのであって、その遊戯の性質は、語や絵、記号を用いて別の遊戯を、すなわちそれがもっと良いものであれ、より悪いものであれ、慣習的な了解と矛盾する遊戯を企画することを職業とする人々にとっては、決して隠されたままではなかったのである。いずれにしても、そのような人々は、現実がなんら決定的に見通せるシステムではないということ、あるいはそのようなシステムは、確かに可能であるが、しかし、完結した対立世界の人工的形成物であることを示そうとする人々である。そして、この人工的形成物なるものは、明白に現実の壊れやすく、疑わしい慣習に——その自己完結し、まさにそれゆえにファンタジーと見なされうる構想を含むところから——矛盾しているのである。

トールキンの立場と明らかに対立するカイヨワの立場とに共通点を見いだすことが不可欠というわけではない。一致しがたい立場が、ここでは「ジャ

<sup>32</sup> (原注21) このテーゼは、前述の研究において、かなり詳細に説明されている。

ンル」ではなく、立場が話題となる限り、事柄の自明さと魅力の一部になっていることは明らかである。しかし、まったく不可解なのは、その形態上の構造ゆえにそれは不適切であるという理由で、抒情詩が、ファンタジーとやら類似性をもちえない文学ジャンルとして扱われるその取扱い方である。スタニスラフ・レム<sup>33</sup>ですら、ホルヘ・ルイス・ボルヘス<sup>34</sup>に関するエッセイにおいて、ボルヘスはその抒情詩の中で散文やエッセイに他ならないものを創作していることを知っていたにもかかわらず、抒情詩を排除している。いつもとは違い、彼はその判断を根拠づけず、むしろここで彼は、そのファンタジー文学理論を以前には大いなる説得力をもって輝かしい批評の中で打ち負かしたトドロフの見解に、あっさりとは与しているのである。ここでは、ファンタジー理論における一種の絵画嫌いが問題となっているように思われる。というのも、抒情詩は絵画といくぶん共通性をもっているからである。抒情詩は、しばしば知覚を叙述し、同時にそれを解釈する。抒情詩は、完結し、展望のきく形態へ、また同時性へと向かう、すなわち語と意味の並外れた統合へ向かうように、絵を喚起する傾向をもっている。なぜファンタジーが、よりによって筋の手本を問題とすべきなのかということは、理解困難である。まず間違いなく、筋がもはや意味をもたず、知覚と言葉が非常に明確な絵の謎めいた叙述へと徐々に変わって行くならば、ファンタジーの現実への侵入が起こると主張は間違いなくなされるし——また、証明もされるであろう。絵と言葉の間において筋をもたない境界領域に移住している抒情詩は、むしろ、文学におけるファンタジーの精華と見なされると主張されよう。というのも、ファンタジーが詩におけるよりも濃縮されて密に現れるのは、ポオとボードレール以来、いうまでもなく絵以外にはないからである。

3. 示されているように、トールキンのテーゼは、カイヨワのテーゼとは一致しえない。その他のテーゼは、これまたこれら二人のテーゼのどれとも

<sup>33</sup> スタニスラフ・レム (Stanisław Lem, 1921-2006)。ポーランドの風刺的にして、哲学的SF作家。『ソラリス』、『ゴレムXIV』などを書いた。

<sup>34</sup> ホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges, 1899-1986)。アルゼンチンはブエノスアイレス生まれの小説家、詩人。『伝奇集』、『幻獣辞典』などを書いた。

一致しえない。この状態は続くのかも知れない。しかし、それらの定義は、それ自体が断固として設定する、まさしく例の境界を破壊するのにふさわしい。ファンタジーに関する諸々の理論は、往々にしてそれ自体が意図するものの一部、すなわち特殊な、これまで考慮されなかった「ジャンル」であるのかも知れない。このことは、ここで想定されえないが、しかし、そのようなケースは考えられることである。「ファンタジー科学」や「ファンタジー哲学」といったものには、多くのバリエーションが存在する。スタニスラフ・レムは、ホルヘ・ルイス・ボルヘスに関するそのエッセイにおいて「ファンタジー宗教学」<sup>35</sup>について語ったが、「ファンタジー宇宙論」も、レム自身の作品の中にあるし、しかも高度に発展した芸術形態となっており、その科学との境界は、慎重に遠ざけられたのであった。<sup>36</sup> そもそも、ここでレムを討論の中へ導き入れることは、容易に思いつく。というのも、ここで我々は、彼の「かなり長い思考遊戯」とそれに属する理論的立場に近いところにいるからである。しかしながら、それでなくともこの巻でレムは話題にのぼるし、また、その他多くの研究方法が存在する。たいていの方法は、ファンタジーに関する先祖の肖像画を並べたギャラリーへと通じ、エドガー・アラン・ポオ<sup>37</sup>で交差するのである。トドロフ以外にかつてなんぴとといえども、ポオがファンタジー文学や物語並びに抒情詩の大家であったことに異議を唱えなかった。私は、範例として『アーサー・ゴードン・ピムの冒険』(Die Abenteuer des Arthur Gordon Pym, 1838)<sup>38</sup>を選ぶ。それというのも、この作品は、トールキンの意味においても、カイヨワの意味においても解釈され

<sup>35</sup> (原注22) スタニスラフ・レム:『対立者の一致 (Unitas Oppositorum)』J.L. ボルヘスの散文、『ファイコン』第2巻、フランクフルト・アム・マイン、1975年。

<sup>36</sup> (原注23) この種の芸術形態の1つは、レムの『技術の総体』(*Summa Technologiae*)、フランクフルト・アム・マイン、1976年。これについては、スタニスラフ・レム『着想の歴史』、『アクトゥエンテ』第26号、1・2冊、1979年2月、72ページ以下。

<sup>37</sup> (訳注17) エドガー・アラン・ポオ (Edgar Allan Poe, 1809-49)。アメリカの作家。『黄金虫』、『黒猫』など、優れた短編を書いた。

<sup>38</sup> (原注24) エドガー・アラン・ポオ『ナンタケットのアーサー・ゴードン・ピムの物語』(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), 1838年。続く引用は、次の文献より。E.A. ポオ『物語集』ミュンヘン、1959年(『ゴードン・ピム』は、W. ヴィドゥマー [Widmer]による)。(訳注18) エドガー・アラン・ポオ『ナンタケット島出身のアーサー・ゴードン・ピムの物語』大西尹明訳、『ポオ全集』(第1巻)所収、東京創元社、1985年、207-424ページ。

ることが、それによって証明されうるからである。ファンタジー理論の特性は、その動機をその対象の性状の中にもっている。

ポオは、私の知るところでは、カイヨワの仮説の結果を100年も前に実際に考慮していた唯一の詩人である。彼の『ゴードン・ピム』は、筋ばかりではなく、イメージにおいても並外れて豊かな物語である。その物語は、危険な体験で始まり、続いてありきたりの小道具、すなわち目の見えない、文字通りの盲目、つまり闇の中で自分の進む方向を定める通行人の登場する冒険物語が始まる。船は、内的迷宮における迷宮世界の中で動く場所であって、そこにはアリアドネの糸も存在している。反乱や死者霊の身振りは不可避のものである。これと共に第三の、冒険のそれほど慣習的ではない局面が、ほとんど不快な恐怖物語が始まり、漂流するペスト船やこれに続く肉食嗜食、危険からの救助が描かれる。もう1艘の船は、生存者たちを南極の近くへ連れて行く。ここまではすべてがまだ虚構による旅日記であり、冒険物語である。それは、欠かせない構成要素である。冒険をファンタジーから切り離すことは不可能である。『ゴードン・ピム』という物語の中では、しかしながらますます質の意味が増大するが、質の意味はもはや冒険とは無関係になって、解釈可能な謎からすり抜けてしまうのである。まず第一に、一切が発見旅行として語られ、そこにまだ風変わりな、不可解な宗教に属している南極近辺の原住民たちとの最初の接触が伴うとすれば、すでに物質の特性と増大する白色の重大性において明らかになるのは、旅行者たちが人の住まない地域に迷い込んだという事実である。水もまた、以前にはもたない特徴を獲得する。それらの特徴は、説明しにくいものである。

この液状の明確な概念をどのようにしたら把握できるのか、私にはよく分からないし、また、それをわずかばかりの言葉で表現できるとも思わない。この水は、ありきたりの水のように、そのつどすばやく落下して飛び散ったとしても、それはやはり、滝か瀑布となって流れ落ちる以外には、決して澄んで透明になるようには見えなかった。にもかかわら

ず、それは実際には、石灰層からしたたるすべての水と同様透明で、その違いは見かけにあるだけだった。一見すると、とりわけ落差が小さかった場合、それは、その濃度にふさわしく、水に溶かされたアラビアゴムのように、どろっとしているように見えた。しかしそれは、水の極めて不思議な特性の中で、まだ最も目立たないものであった。それは、無色ではないが、しかし、もともと一色に彩色されているわけでもなく、流れ去るときには赤紫色の考えられる限りの陰影をもって、ちょうど玉虫色に輝く絹の、変化に富む彩色のように目に映るのであった。この彩色の戯れは、以前鏡がトゥーウィット (Too-wit) を唾然とさせていたのと同じ効果を与え、我々をひどく驚嘆させた。我々が洗面器を水で満たし、水を落ち着かせたとき、我々は、水全体が様々な水脈から成り立っていて、それぞれの水脈は違った色彩をもち、これらの水脈が互いに混じらず、その緊密な結びつきが、それぞれ独立の部分については完全であるが、それにもかかわらず隣の水脈に対しては影響を与えていないことを看取した。カミソリの刃でその水脈を斜めに切ったとすれば、それは、我々の知っているありきたりの水のように、直ちに水脈の上で閉じられ、その水が取り出されれば、切断面のすべての痕跡は、瞬間的に再び拭い去られ、除去されたのであった。これに対して、完全に切断されて、それは緊密な結びつきの力によっても直ちには消えることはなかった。この水の奇妙な現象は、一連の明らかな奇跡の出来事における最初の出来事であったが、この一連の出来事が私を徐々に見舞う運命にあった。

このように、万物の現象の変化が始まるが、これは当初はもっと厳密に描写されうる。結末のない物語の終わりで、諸々の区別が消えうせて、言葉も絵も働きを失ってしまうのである。

陰鬱な闇が、今や我々の上に垂れ込めた。しかし、大洋の濁った乳白色の深みから一条の明るい光が差し昇り、ボートの欄干に沿って仄かに

光って行った。我々と我々のカヌーの上に降っていた白い灰の雨は、我々をほほその中に埋めてしまったが、しかし、雪片のような灰は、水の中に落ちるやいなや、消えてしまった。滝の波頭は、彼方の薄明の中へとすっかり溶け込んでいた。にもかかわらず我々は、明らかに恐ろしいほどのスピードで滝の方に近づいていた。すると、時折りその中に大きく口を開けた裂け目が見られたが、にもかかわらずそれは、間もなく再び閉じられ、そしてこれらの裂け目の背後から、すばやく現れては消えてゆく、様々な姿のもつれて混沌とした群像がうごめき、強烈だが、しかし、音のない嵐が吹き荒れ、その息吹きによって炎と燃えた大洋をかきまぜたのであった。……

闇は、今や目に見えていっそう濃くなり、そして我々の眼前の白いカーテンの照り返しだけが、水面の上でなおも暗がりやを照らしていた。再三再四巨大な青白い鳥たちが、ヴェールを貫いて飛び、我々の視野から消えて行く反面、絶え間なく鳥たちのテケリ・リーという鳴き声が我々の耳につんざくように響いた。すると、もう一度カヌーの船底でヌヌ (Nu-Nu) が身じろぎした。にもかかわらず、我々がヌヌに触ってみると、その魂が消え、生命が無くなっているのに我々は気づいた。そして、今や我々は、滝の瀑布へと突き進んだが、滝は我々を迎え入れるために、裂け目を開いた。しかし、その同じ瞬間に我々の眼前の行く手に、ヴェールをまとった人間の姿が、かつて地上にいたどんな住民よりも、はるかに大きく、あらゆる点で巨大な姿が現れてきた。その人間の肌色は、非の打ちどころなく純粹で、純白の新雪のようだった……。

ここで物語は中断する。あとがきで、アーサー・ゴードン・ピムは、完結する前に死んだと言われるが、しかし、南極で地球の内部に続く滝<sup>39</sup>から戻っ

<sup>39</sup> (原注25) これについては、Harold Beaver による序文を参照。『E.A. ボオのゴードン・ピム』ハロルド・ビーバー編、ペンギン・ブック、1975年。Cpt. Symme の「洞窟—大地—理論」(Hohl-Erde-Theorie) のボオに該当する局面は、非常に詳細に証明されているが、それにもかかわらずその文脈は、さらにいっそう広範囲にわたっている。(訳注19) 前の引用は翻訳371-372ページ参照、

たと報告される。彼の死後語られている言葉が欠けているので、もはやそれをイメージすることはできない。人工的断片は、もはや描写されえないものの描写可能性を示す。それは、カイヨワの「裂け目」を述べているばかりではなく、それを描写してもいる。それはまた、読者のファンタジーを、他のなものよりも強力に挑発する。ポオの挑発は、やはり想定されたものである。ゴードン・ピムの軌跡の上を、ジュール・ヴェルヌ<sup>40</sup>ばかりではなく、H.P.ラヴクラフト<sup>41</sup>も動いていた。

ファンタジーの描写形態として可能な断片は、奇妙なことに決して話題にのぼらなかつた。にもかかわらずそれは、当初より頻繁にファンタジー文学や絵画、グラフィック等々において、現れてくる。名状しがたいもののトポスや謎めいたものの意味、モンタージュ技巧は、シンボルや空間、世界に関連づけられ、断片的構造をもっている。すなわち、それら個々の要素は不完全か、あるいはそれらの要素は、確かに知られているものの、その関連システムは不完全である。ゴードン・ピムの日記は、「名状しがたいもの」が始まるか、あるいは読者に、それが期待されうることが暗示される箇所で中断している。信憑性のあらゆる特徴を備えたこの物語の断片的な結末は——この物語は、ハロルド・ビーバー (Harold Beaver)<sup>42</sup> が提示した理由から実際に二、三の同時代人によって信頼すべきものと見なされたのだが——、名状しがたいものの最も精密な描写である。通常しばしば「名状しがたい恐怖」や「まったくあらゆる理性に反する」とかいった類の言い回しに留まっているものは、それがテキスト自体に介入し、熟練した手段となるとき、信憑性を獲得する。

アーサー・ゴードン・ピムの冒険に関する物語は、すべての可能性ではないが、しかしやはり、二、三の可能性を非常に先鋭化された形で表現している。私が度外視しているのは、物語にも一種の段階的推移があり、ここにはファ

後の引用は417-418ページ参照。前の引用におけるドイツ語 Ader は「動脈・静脈」を意味している。ここでは一応「水脈」と訳したが、「血管」を想定してみると、この描写は無気味な効果を発揮する。

<sup>40</sup> (原注26) ジュール・ヴェルヌ『ガラスのスフィンクス』(*Le Sphinx des Glaces*) 1897年。

<sup>41</sup> (原注27) ハワード・フィリップ・ラヴクラフト『狂気の頂で』(*At the Mountains of Madness*), 1936年。

<sup>42</sup> (原注28) 同所 (注25)。

ンタジーの隣接概念、すなわちグロテスクなもの、陰惨なもの、奇怪なもの等々が組み入れられるということ、そして肖像学上の構造（迷宮、暗号、死等々）である。物語は、問題の断片的な解釈を明示するばかりではない。ファンタジーの別の要素は、普通のものに関する外見の簡単な変化の叙述である。つまり、例えば、水がミルクのようになる様、そして奇妙な特性を獲得し、血管が通され、分けられたり切断されたり、あるいは光の様態や、しまいには光が巨大な人間の姿となる様、これらすべてが別世界への滑り込み、すなわち万物のメタモルフォーゼとして描写されるのである。

すべての断片が、それを不可解な秘密として甘受できない人、あるいは「イメージを作ろうとする」人のファンタジーへの挑発であるという事実によって、別のバリエーションがもたらされる。しかもポオの物語の断片的結末を越える領域において、描写されがたいものが描写されるのである。ポオの結論は、確かに論理的には正しいものである。つまり、断片、物語の中断、「白紙のページ」の使用である。語るができないものについては、沈黙しなければならないことを、ヴィトゲンシュタイン<sup>43</sup>は確認した。にもかかわらず、断片的なものを、しかしまた、規範や法則をも嫌うファンタジーの「真空の恐怖」(horror vacui) というものが存在する。絵と言葉の彼方にあって明白に名状しがたいままであるのは、いずれにしてもあらゆる規則から自由な、思考と絵の遊戯空間という利点をもっている。その利点は、なんといっても、確かに解釈からすり抜けるものの、可視化からはすり抜けることのないものを考案することによって、執拗に用いられたのである。この領域において絵は、未だに解かれない絵や知覚を実際に叙述できるテキストよりも強力である。因果関係の断絶は、言葉にあっては、この規則がなんら意味をもたない絵画芸術におけるよりも耐えがたいものである。

人間の経験の彼岸にあるものは、すべて描写されえないという原則は、長く、圧倒的な宗教学上の実績をもっている。それは、決して真剣に考察されたことはない。従って、ファンタジーの画家たちは、その目的や目標が未知

<sup>43</sup> (原注29) ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン『論理哲学考』、テーゼ7 (最終テーゼ)。

のものである像や状況、空間や場所、あるいは事物間になんら既知の関連がもはや存在しない世界を考案するのに苦労しなかったのである。時間と空間における新たな配置の考案と確認という遊戯空間は、もちろん多くのものが流入しうる空洞である。つまり、経験や思い出、読書経験、歴史的なもの、願望、知識、シンボル、そしてある1つのレパートリーが流入しうる。しかもこのレパートリーは、なるほど伝統に属し、今やその源から開放されて、新たな関係を結ぶことができるものの、しかし、完全にはそのアイデンティティーを失っていない多くの要素から成り立っている。こういうわけで、ファンタジーの絵には、それが歴史や実現可能な歴史、多義的なシンボル、そして当初は非常に親しげに見えるにもかかわらず、解釈からすり抜ける諸々の指示内容が盛り込まれている。歴史的なレパートリーは引用可能であるが、しかし、その引用は、新たな関連に入り込む。これらの条件から、ファンタジーの特殊な肖像学が生まれるのである。

4. 3つの結論のいずれもが、ファンタジー芸術 (ars phantastica) においては特定の意味をもち、実際それらは排除し合わないのである。つまり、断片、構成要素における不可解なメタモルフォーゼ、そして人間の尺度の彼岸にある対立世界の発明である。ジョヴァンニ・バティスタ・ピラネージ (Giovanni Battista Piranesi) は、その発明のファンタジー性ゆえに非常に頻繁に引用されたが、それには十分な理由がある。それというのも、(他の多くのものと並んで) 3つの局面のどれもが、証明可能であるからである。ピラネージは難解である。それが、かなり長い脱線となり、論争の余地ある見解との対決となることは、容易に想定される。特に、一般にファンタジーのカテゴリーをピラネージの作品と結びつけない傾向のある芸術史的研究、また、彼の文学的影響を信用しない<sup>44</sup> 芸術史的研究との対決が、容易に想定される。ピラネージは、いずれにしても近代文学においてファンタジー理論のために最も頻繁に引用され、解釈された人である。彼の言及からラルフ・グスタフソンは、

<sup>44</sup> (原注30) ノルベルト・ミラー (Norbert Miller) は、彼の『ピラネージの作品』(夢の考古学。ジョヴァンニ・バティスタ・ピラネージ詩論) ミュンヘン、1978年) におけるこの奇妙なものについて皮肉をこめて言及したが、それももっともなことである。

その「文学におけるファンタジーについて」<sup>45</sup>というエッセイを説き起こしていた。ピラネージの作品において彼は、すべての条件が収集されているのに気づいた。もちろん彼は、一切合財を考慮に入れたわけでもなかったが、『カルチェリ』(die Calceri)に対する意見表明を限定したのであった。セルゲイ・エイゼンシュタイン<sup>46</sup>と違って彼は、芸術的経過を再構成しようとはせず、現象から出発して、絵を通常の法則とは別の法則が通用する世界の模写として解釈した。

部屋部屋の配置は、冷徹に行なわれ、それらの部屋は、我々のものとは違う法則に従う、より大きな生き物によって構築されている。それらの機能と任務は、我々には把握されないものである。それらの部屋は、厳密に機能を果たす作用をもっているが、しかし、その機能は我々には見通しがたいものである。

これらの部屋は、容赦のない論理によって、我々のものとは違う目的のために構築された世界のものである。その世界は、反対に恐ろしさが無くもないが、しかし、その恐ろしさは、特別我々に敵対するものではない。鑄造された歯ないし棘によって補強された巨大な鉄の鎖を突き出してゆれ動く竿は、巨人か象を捕えるためか、あるいは前代未聞の強力な生物が、ある種の巧妙にできた境界を越えるのを防ぐ目的で作られたかのような印象を与えるのだが、それは施設の一部となっている。巨大な滑車とロープは、これまで人間が仕事をするのに必要とする以上の大きな荷物を持ち上げるために組み立てられているように思われる。[……]

ピラネージの牢獄は、一切が建築になった1つの世界を描写している。そこでは、巨大な丸天井が目立たずに交差し、光と影が交替する陰影の中で内部へ、深い次元へと入ってゆき、下の方はといえば、神秘的な階

<sup>45</sup> (原注31) ラルス・グスタフソン『文学におけるファンタジーについて』、『ユートピア』所収、ミュンヘン、1970年。

<sup>46</sup> (原注32) セルゲイ・エイゼンシュタイン『ピラネージ、または形態の変動』、『芸術と芸術家について』所収、ミュンヘン、1977年。

段へ、暗がりの中へ消えてゆき、上の方はといえば、眩暈を引き起こすような踊り場と橋があり、これらが暗闇の中へ消えてゆき、ずっと先には屋根のあることが予感される。[……]

カルチュエリにおけるファンタジーは、細部にあるのではなく、極度の首尾一貫性をもって実行されているその思想の中にある。はるかに信じがたいところまで続いてゆくこの即物性に、すなわちまさしく細部の具象性が不透明性の印象を与えるのに役立つ透視不能性において、ピラネージのカルチュエリは、私が芸術におけるファンタジーとして理解しているものの精華ないし手本である。[……]

このように、文学におけるファンタジーは、信憑性への挑戦としてあるのではなく、それが理性そのものへの挑戦にまで高められるときに初めて、それは存在意義をもつ。つまり、文学におけるファンタジーの本質は、最終的に世界を不透明なものとして、原則として理性には到達不可能なものとして描写するところにある。これは、ピラネージが彼の発明した監獄において、そのために創造された人々とはまったく別の生物によって住み着かれている世界を描写するとき、現れるのである。[……]

ファンタジー芸術は、驚愕させる力をもっている。その周りには冷たさが漂っている。このことは、その芸術が、奇妙な方法で重点をテキストの外部へ、すなわち言われていることの外部へ、それどころか文法一般の外部へ移してしまうことと関係している。

非人間的な世界の発明は、疑いもなくファンタジー芸術の定数であるが、しかし、まさしくこのことが、その人間的な実体、すなわちその人間的基盤を、それだけいっそう明確に示している。というのも、非人間的なものの発明は、特定の条件の下で特定の動機と影響力を与える意図で、人間によって作られているからである。しかも、その人間は、その環境に対して距離を保ち、また因襲との合意が妨げられたがゆえに、いっそう厳密な眼差しと、いくぶん多くの自由をもったのであった。

ピラネージのカルチェリは、ファンタジー建築、すなわち見通しがたい複雑さを備えた三次元の広がりという点で無限に続く建築世界の精華である。そこには出口はなく、あるのはさらなる分岐点と部屋、廊下、橋、柱、階段である。それは、石から成る迷宮世界だ。空間イリュージョンは、遠近法にいくぶんずれがあるにもかかわらず、完全なものである。この建築は、実現不可能であろう。<sup>47</sup> この空間イリュージョンは、その空間が遠近法的にひたすら見える理由ですでに、建築の意図をまったくもたないものである。確かに、遠近法は、すべての細部に直感的な明白さをだすのに役立つが、しかし、全体としての構造は、中心透視図法の意味では「正しくない」。その遠近法が正しくないのは、単にピラネージが、舞台画家なら誰もが知っている諸々のトリックを応用したからという理由からではなく、遠近法による空間と装飾空間が相互に密接に関連し合っているからである。装飾空間とは、平面においてすべての明暗関係の統一を作り出す絵画の構造であり、空間的に見れば、光と影のゾーンを規定している。絵画の構造は、本来絵画空間を形成し、遠近法がこれに加わり、そして光度値から事物と距離を作り出すのだが、しかし遠近法は、装飾の手本にそむくことはできないのである。

装飾空間は、絵画の統一がもつイリュージョンを保証し、空間の不一致を巧みに隠す。それらの遠近法が互いに衝突し合い、空間は、新たに組み立てられた断片となるのである。非人間的なのは、規模だけではない。「理性に反する」のは、とりわけ遠近法による世界における断片の結合である。このことは、歴史的な由来となにか関係しているわけでもなく、また、同時代の『カルチェリ』への暗示が支配的なものであるというわけでもない。他の暗示は、もっと重要である。それは、トスカーナ様式<sup>48</sup>の秩序を一貫して使用するこ

<sup>47</sup> (原注33) この疑問は、最初にウリヤ・フォークト・ゲクニル (Ulya Vogt-Göknil) によって討論に付せられた。『ジョバンニ・パティスタ・ピラネージの「カルチェリ」』チューリヒ、1958年。(訳注20) Vgl. Piranesi, Giovanni Battista: The Prisons[Le Carceri]. Dover Publications, Inc., New York 1973. / Vgl. Ficacci, Luigi: Piranesi. The Etchings. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 2000.

<sup>48</sup> 建築の分野において、11～12世紀に当時海運国として栄えていたピサが、イスラム教寺院の様式の影響を受けた独特のロマネスク様式を確立し、また、トスカーナ全体として白と緑の2色の大理石を使ったロマネスク様式が多く見られた。そして13世紀にはゴシック様式へと移ってゆき、過去の様式と芸術をさらに研究して生まれたルネッサンス様式の建築になっていった。

との中に現れている建築のもつ原初的な偉大さ、すなわち迷宮構造や暗がり  
と秘密への暗示である。すぐさま察知される特性は、そのようなもの、つま  
り迷宮のようなもの、無限のものとして実際ありありと思ひ浮かべられるの  
である。これにふさわしいのが、最初と終わりが入り混じって進行する循環  
ではなく、際限なく続行されうのようなシリーズが問題になることである。  
実際、なにも語られず、筋の構造もなく、あるのは見通しがたい空間の新た  
な侵入とバリエーションのみである。

まさしくこのことが、文学におけるピラネージ継承に認められたのであつ  
た。ピラネージおよび彼に触発された文学の伝統においてファンタジーは、  
部屋と場所、そしてそれらの模写や知覚、発見に関する1つの流儀である。「カ  
ルチェリ」(牢獄)の中で発明された世界の異質性、その世界で「カルチェリ」  
は歴史的宇宙のメタファーとなるのだが、その異質性がグスタフソン<sup>49</sup>のテー  
ゼを裏づけ、同時にそれを相対化するのである。確かにその異質性は、人間  
のために発明されたものではないが、しかし、おそらく人間の発明であろう。

5. 「不可解なもの」の構造は、ピラネージ以来よく知られている。一見し  
て馴染みのあるもののメタモルフォーゼは、しかし、これまでかなり取るに足  
らない役割を果たしてきたというわけでもない。ジャン・ポール・サルトル<sup>49</sup>  
は、ファンタジーを「他人の眼差しで見られた現実」と規定した。<sup>50</sup> 主観的  
な現実経験は、すべての知覚に高度の不条理を保証する。ファンタジーは、  
現実的なもののもつ不条理性であるかも知れない。ディーター・ヴェラース  
ホフ (Dieter Wellershoff)<sup>51</sup> は、類縁性をもつ結論に到達している。言うま  
でもなく彼は、ファンタジーについてではなく、詩について語っている。依  
然として他の著者たちを視野に入れ、彼の疑問は、実際次のように表現され  
る。つまり、まさしく見慣れたものは、その透明性が消え、普段といくぶん

<sup>49</sup> (訳注18) ジャン・ポール・サルトル (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905-1980)。フランス  
の哲学者にして小説家、評論家。『存在と無』(1943年)、『嘔吐』(1938年)が代表作。

<sup>50</sup> (原注34) 同所 (注7)。

<sup>51</sup> (訳注18) ディーター・ヴェラースホフ (Dieter Wellershoff, 1925-)。ドイツの作家。著書には、『虚  
構と実践』(1969年)、『長編小説の成立』(2000年)等がある。

違った照明が当てられるとき、つまりその覆いで我々を見通しがたい驚きから守っているカーテンが、穴だらけになったり、透明になったり、あるいは破けたりするときに、ファンタジーとして現れる可能性があるのではないだろうか？ ディーター・ヴェラースホフの言葉を引用しよう。<sup>52</sup>

一切が詩的なものになりうるのだ。隣室における不可解な声、その突然の沈黙、モーターの騒音、蛇口からの雫、山積みのがらくた、樹木のざわめき、ガラス破片光の反射、家の濡れた屋根、通りの遊隙、不可解な装飾、長くて黒いマントを着た人物、頭の動き、電話線、山積みのタイヤ、長距離送電線、自然から受けるあらゆる印象、我々の日常の交際におけるすべての事物である。しかし、そのためにそれは、その一般的な関連から取り出されていて、我々にとっていっそう大きく、または小さく、いっそう近く、または遠くに現れ、慣れない関連ないし観点において浮上してくることとなる。びっくりさせるような照明を与えたり、神秘的に遮光したり、とりわけその「即自性」において、すなわち我々の精通している知識すべてを拒絶する、侵入しがたい密度をもって浮上してくることになるのである。我々は、我々の日常生活の実践的な交際における熟練をもってその詩的な対象物を自由に扱うことはできない。それは、もはや我々の慣習の連続性によって拘束されず、我々もまた、蛇口から雫が漏れたとき配管工を呼ぶように、もはや道具に支配されない。——この慣れは、すべて破棄を通告されてしまうのである。そして、この再現された本来の異質性から事物が膨張し始め、なにかしら別のものが出てくるのである。その事物は、一次元的事実性の世界を超越している。水の滴る蛇口は、脅威を与える危険、あるいは孤独、捕囚、過ぎ行く時間、内的静止や死のささいな時間のイメージとなる。

私は、このイメージを、それがすでに慣習的なものとなり、効力を失っ

<sup>52</sup> (原注35) ディーター・ヴェラースホフ『超越と仮象的付加価値。詩的なもののカテゴリーのために』、D.W.の『文学と快樂原理』所収、ケルン、1973年。

たと感知されるので、意図的に選ぶ。もう一度、詩的経験は持続的に特定のレパートリーに固定されず、その現象形態は古くなり、色あせ、陳腐になったり、悪趣味なものに墮するということの証明として選んだのである。しかし、そうなれば実際新たな移動と配置が、それらを新たに復活させるかも知れない。

我々の実践的な現実克服の連続性を断絶することが、それゆえ詩的なものが成立する条件なのである。

彼が実際十分に叙述しているファンタジーは、言葉はなんといっても同一のものなのだから、これからは詩的なものとなるのであろうか？ それとも、ヴェラースホフによって叙述されている日常における詩的なものは、ひょっとしてファンタジーの不可欠の条件ではないのだろうか？

明らかに、収斂と一致が存在する。「人間の彼岸にある秩序の問題」へのグスタフソンへの問い、すなわちピラネージにおける人間のために作られたのではない発明への固執、さらに世界の異質性の経験への指摘も、ヴェラースホフにおいては詩的なものの規定に収斂する。ヴェラースホフと同様、グスタフソンも、歴史的条件を考慮に入れる必然性を指摘すると共に、経験の変わりやすさを指摘している。また、ヴェラースホフは、詩的イメージが慣習的なものになる際のイメージの変化について言及している。それは、古くなり、色あせて、効力を失うのである。

しかしながら、ヴェラースホフは、詩的なものについて語った。彼が述べていることは、あらゆる芸術の一前提である。グスタフソンは、ファンタジーを詩的なものの特別な現象形態と見なした。あらゆる芸術が常に、どの時代でもファンタスティックであるとは限らないので、ファンタジーと詩的なものが同一のものではありえない。この収斂は、以前における出発点の不一致と同様、奇妙なものである。その収斂は、実際さらに進行する。つまり、「我々の実践的現実克服の連続性における断絶」は、カイヨワにおいて話題となっている日常世界の構造における断絶と非常によく比較されうる。ひたす

らヴェラースホフは、詩的経験の領域に留まっているのに反し、カイヨワは、あらゆる経験の彼方にあるものを意図している。それによってヴェラースホフは、おそらくグスタフソンに役立つキーワードを提供したであろうし、実際グスタフソンはヴェラースホフを引用しているのだが、しかし、グスタフソンは別のことを意図していた。まず第一に、グスタフソンは、ピラネージの「人間のために作られていない」空間の発明から始め、これが経験、そして認識の条件と関連づけられ、そこからファンタジーの条件である説明しがたいものが生じて、実際に現実の世界に従う。この説明しがたいものを、ヴェラースホフはまたしても意図的に考えているのである。

6. 収斂と論争は、等しく懸念すべきものであることは明らかだ。この討論が行なわれているその背景は、もちろん同一のものである。この背景は、なんといっても、たとえ実践的現実克服の日常的標準性ないし連続性としてであれ、あるいはリアリズム、了解等々としてであれ、やはり常に引用される。ここで討論した立場とは一致せず、しかも興味深くないというわけではないが、その他の立場がある。すなわちドロフやレムの立場である。テーゼや論究について、ここで行なわれた選択に対する理由が挙げられていた。つまり、文芸理論においてのみ「ファンタジー」(das Phantastische)は、現在のところ問題となり、現実味を帯びている。造形芸術と関連づけられたファンタジーの理論は、立派な選集があるにもかかわらず、存在しない。その芸術史上の寄与は、わずかな例外はあるものの、取るに足らないものである。<sup>53</sup> この分裂した状態にある事柄、つまり一方には文学とその理論、そして他方には理論はもたないが、しかし、芸術的手段

<sup>53</sup> (原注36) 例外に属するのは、グスタフ・ルネ・ホッケの研究であるが、しかし、そこで「ファンタジー」は、彼のマニエリズム理論の細部にかかわる問題にすぎない。文献：G.R. ホッケ『迷宮としての世界』ハンブルク、1957年；G.R.H.『文学におけるマニエリズム』ハンブルク、1959年；G.R.H.『現代の絵画、ネオ・マニエリズム』ヴィースバーデン、1975年。クロード・ルワとヴィーラント・シュミートの絵画選集は、その（一致していない）理論的前提ゆえに、大変興味深い。多くの傍注と並んで、最も確かな基盤と関連システムを提供しているのは、マルセル・ブリオン (Marcel Brion) である。クロード・ルワ、同所 (原注6)。ヴィーラント・シュミート『200年間のファンタジー絵画』ベルリン、1973年。マルセル・ブリオン『ファンタジー美術』、1961年。(ドイツ語訳。M.B.『現実の彼岸。ファンタジーの芸術』オルテン/フライブルク、1962年。)

と方法、経験、伝統をもっている絵画という状況を、簡単に甘受する必要はないのである。こういった状況は、実際再三再四指摘されるし、また、ヴェラーヌスホフも、直感的な絵のごとき経験を意図している。

二、三の結論は可能である。つまり、文学のジャンル概念は、ファンタジーの討論にとってふさわしくない。それは、それがどのようなものであれ、ジャンルではない。文学ジャンルでも、芸術史のジャンルでもないのである。

ファンタジーは、なんら特性をもっていない。それは、むしろそれ自身が特性である。童話ないしSFがファンタスティックかどうかという疑問は、ナンセンスである。個々の童話や個々の絵、どんなジャンルであれ、個々の文は、この特性をもつかも知れないし、あるいはもたないかも知れない。1つの事柄の特性としてファンタジーは、美や崇高、醜のように美学上のカテゴリーであるかも知れない。しかし、美学上のカテゴリーは、ジャンルには依存していない。それらのカテゴリーは、内容ないし形態に関する特定の類似点しかもっていないし、実際歴史的状況に沿った変転する連想分野しかもっていないのである。

テキストをファンタスティックにするものは、その中に含まれている想定可能なイメージであって、往々にして通俗的な筋が真っ先にくることはまずないのである。実際、トールキンが絵のようなテキストに非常に大きな価値を置いたのも無駄ではなかった。

筋の構想においてもファンタジー性(Phantastica)が存在することは、自明である。実際、描写されえないか、あるいは絵のように描写することが極めて難しいファンタジー性が存在している。魔法によってであれ、あるいは虚構上の医薬によってであれ、自分が不死になったことを突如として理解する者が物語において現れるとすれば、その者にとって環境全体が変化するであろうし、また、周囲の人々もそれを知り、またもや新たな筋上の関連が生じてくる。そうなる、著者が、あらゆる現実の配置をこの方法で非現実の配置へ変えることは容易である。しかし、これは、物語の構造を変えるのに十分であるゆえに、絵のようではないファンタジー性の事例となるであろう。

そのような事例を除けば、ファンタジーの印象を規定するものは、現実化できる絵、すなわち空間や色彩、事物、風景、そしてなにかが現れる方法、あるいはその出現が慣れ親しんだ環境の軽い変化によって予告されるその流儀であるということが主張できよう。

そこに「文学的内部の肖像学」が成立する。ファンタジー文学に含まれる現実化できる絵と、テキストの関連におけるその機能からなるこの肖像学は、ファンタジー絵画の現実化できる肖像学とほぼ完全に同一のものである。すべてのライトモチーフは共通している。絵画ないし文学にあって、細部に関してどこにいつそう強力な説得力があるかどうかは未決定のままであるかも知れないが、しかし、文学のあらゆるモチーフは、絵画においても目的となるだろうし、また、その逆もまた然りである。しかし、絵画の優越性への問いは、19世紀中葉までは、絵画に有利になるように決定できるものである。というのも、絵画は同時に、読者の指示として、しばしば次のような文章によってよく引用されるからである。「私は、ヒエロニムス・ボッシュでも、それ以上に下手には描けなかったほどのひどい状況にいた」とか、「失われつつある私の五感に映ったその地方を読者に描写するために、残念ながら私は地獄のブリューゲルのごとき絵筆を自在に使うことはできない」という風なのである。事態はそのように見えるし、誰でもそのようなものは知っているのである。意図されているものが美しいものであれ、恐ろしいものであれ、しばしば絵画には十分な援助が求められる。そして、絵の引用がない場合には、それでもやはり1つのものが、しかもすでに存在しているものが十分に述べられるのである。しかし逆に、絵画への反作用は、想像以上に強いものとなるであろう。というのも、文学は、長いことあらゆる領域で、絵の最初にして、最重要の源であるからだ。しかし、この源は、文学と絵画の間に境界を引けば、正しいと認められないことになるのである。

付記：本研究は、日本学術振興会平成18～21年度科学研究費（研究課題：グリム童話における「文化的変位」に関する研究；課題番号：18520220）の交付を受けて行なった研究成果である。