ウゴリーノ伯挿話と「詩は絵のごとく」

── リチャードソン、バーク、そしてレッシング ──*

鈴　木　雅　之

本稿は『神曲』(*The Divine Comedy*, 1304-11) の「地獄篇」(*Inferno*) 第33歌に描かれたウゴリーノ伯 (Count Ugolino) とその一族にまつわる悲劇に焦点をあて、18世紀英国におけるダンテ (Dante Alighieri, 1265-1321) 受容の特徴を探り、ウゴリーノ伯の挿話がホラティウス (Horace) やアリストテレス (Aristotle) 以来、西欧文化のなかで連綿と受け継がれてきた「詩は絵のごとく」(*Ut Pictura Poesis*) の主題とどのように関わっているかを跡づけようとするものである。その過程で、ウゴリーノ伯挿話は、エドマンド・バーク (Edmund Burke, 1729-97) の「崇高」(sublime) 論にも深く関与するものであることを明らかにしたい。

I

『神曲』の本格的英訳は18世紀に始まる。なかでも「地獄篇」はもっとも早く翻訳され、とりわけ、ウゴリーノ伯とその子供、孫たちの悲しい運命を伝える第33歌は多くの詩人、画家、批評家の心を強く打った。チョーサー (Geoffrey Chaucer) 作『カンタベリー物語』(*The Canterbury Tales*) 中の「修道僧の物語」(*Monk's Tale*) に始まるウゴリーノ伯への関心は、18世紀に入ると、学者・批評家ジョゼフ・ウオートン (Joseph Warton, 1722-1800)、その弟でオックスフォード大学詩学教授となったトマス・ウオートン (Thomas Warton)、肖像

画家・批評家であったジョナサン・リチャードソン（Jonathan Richardson, 1665-1745）、トマス・グレイ（Thomas Gray）、ジョゼフ・バレッティ（Joseph Baretti）、またカーライル伯爵フレディリック・ハワード（Earl of Carlisle, Frederick Howard）らによる多くの韻文訳および散文訳を生み出した。

ブレイク（William Blake）やコールリッジ（Samuel Taylor Coleridge）らに多大な影響を与えたフランシス・ケアリ（Francis Cary, 1772-1844）訳が完成をみたのは1814年。ケアリはダンテを「最も崇高にして倫理的な詩人のひとりであり」、また「最も曖昧な（obscure）詩人のひとり」と述べている。「曖昧さ」は後述するバークの「崇高」には不可欠な要素である。一方ケアリの「地獄篇」訳（1805-06）を読んだ「リッチフィールドの白鳥」こと詩人アナ・シーウォード（Anna Seaward, 1747-1809）は、ケアリ宛書簡のなかで、ダンテは「最も曖昧な詩人ではなく、最も卑猥な（obscene）詩人のひとりだ」と応じ、別の書簡では『神曲』を「恐怖、恐怖、ただ恐怖のみ」と評した。『神曲』の全訳（1785-1802）を最初に果たしたヘンリ・ボイド（Henry Boyd, 1750-1832）もまた、ダンテのなかに「熱烈で陰鬱、そして崇高」な天才を見い出し、『神曲』は「崇高と悲痛」（sublimity and pathos）においては他に抜きん出ていると言う[1)]。文芸批評家ジョゼフ・ウォートンは、ポープ（Alexander Pope）論（*An Essay on the Genius and Writings of Pope*, 1756-1782）のなかで、ウゴリーノ伯挿話に関して上に見たと同じような反応を示し、「恐らくダンテの地獄篇は、独創性と崇高性において、イリアドに次ぐ作品だ。感傷性に関して言えば、この（ウゴリーノ伯の）物語はダンテの能力を測る試金石としていい」[2)]とすら述べている。要するに、悲哀・悲痛と崇高そして恐怖に満ちたウゴリーノ伯の挿話は、ウォートンにとりダンテの天才の証明であった。実際、ウォートンは、この挿話を描いた浅浮き彫り（bas-relief）を製作した（と言われる）ミケランジェロ（Michaelangelo）とダンテを、「恐怖を描く／書く天才」[3)]と激賞している。ヴァレリア・ティンクラー＝ヴィラニ（Valeria Tinkler-Villani）に依れば、18世紀のダンテ読者たちは、『神曲』を「崇高で悲哀に満ちた悲劇、歴史的諷刺」とい

う枠組みを持つ作品として読んだと言う[4]。なかでももっとも人気のあったウゴリーノ伯をめぐる挿話は、ゴシシズムあるいは「感傷的崇高」(pathetic sublime) を湛えた物語と見做された。このような『神曲』受容は、翻訳者および挿絵画家双方にも顕著であり、ウゴリーノ伯の挿話に対する画家たちの反応を要約すれば、「感傷、恐怖、崇高」に尽きるとティンクラー＝ヴィラニは述べている[5]。

地獄の門を潜ったダンテとウェルギリウス (Virgil) の二人は、金曜の日没から土曜の日没までの二十四時間の間に地獄を見る。やがて二人は第九の圏谷にあるコキュトスと呼ばれる氷の国へと降りてくる。そこは同心の四円に分かれ、四種に分かれた裏切り者がそのなかで処罰されている。第二の円アンテノーラに入った時、ダンテは一つの穴に氷漬けになって、上になった男が下になった男に喰らいついて憎悪の念をはらしている姿を見た。ピーサの貴族ウゴリーノ伯とルッジェーリ (Ruggieri) 大司教であった。ウゴリーノ伯が、ダンテとウェルギリウスに向かって、大司教ルッジェーリに謀られて、四人の子や孫とともに塔に幽閉され餓死したさまを泣きながら語ると、ダンテも怒りに燃えて呪いの言葉をピーサ市に浴びせる。この物語は史実に基づく。1288年のピーサでは、法皇党と皇帝党が覇権を争っていた。当時、皇帝党の首領は同市の大司教ルッジェーリ・デリ・ウバルディーニであった。同市の覇権を制するためにウゴリーノは、ルッジェーリと組んで法皇派のニーノ・デ・ヴィスコンティを追放。しかしルッジェーリは今度は、ウゴリーノとその子や孫、計5名を投獄する。塔の鍵はアルノ川中に投じられ、ウゴリーノたちは餓死する。以上が第33歌の歴史的背景である。

第33歌冒頭6行のイタリア語原典をハワード英訳 (1773) と比較してみるとき、その違いは一見して明らかだ。後者には、18世紀後半の扇情的でグロテスク好みがよくあらわれている。ハワードはダンテの描く残虐な行為と陰惨な場面をさらに補強すべく、たとえば、「恐ろしい食物」を意味する "fiero pasto" (1) を "fell repast, and horrid food" と2度繰り返す。また、"clotted blood"

といった原典にない細部描写が付加され、さらにウゴリーノの「口」(“bocca” 1)が野獣のそれを意味する“jaws”という語に移し替えられる。原文では、「心が痛むこの絶望の苦悩」(“disperato dolor” 5)とあるだけなのに対して、ハワードの英訳には “scalding tears”, “My brain will madden”, “utterance fail”などが付け加えられる。ウゴリーノは「おもむろに口を開いた」(“comincio” 4)のに対して、ハワードは「ぞっとする」(“tremendous”)話を「気違いじみた様子で」(“wildly”)語り始めたと翻訳する。ハワード訳は次第にダンテの原文からは遠ざかり、ホラス・ウォルポール(Horace Walpole, 1717-97)の言に依れば、『神曲』に漂う「死の恐怖」をさらに増幅することに務める[6]。ウゴリーノの口調が “voice of sweet revenge”と訳出されていることも注目していい[7]。そのほか、“horror and despair”, “Cruel”, “revenging”など、原典にない言葉やイメジが付け加えられる。重要なことは、このようなハワードによる原典への加筆や部分的変更は、時代の趣味・感受性を反映したものであったということである[8]。

II

肖像画家・批評家として、当時、大御所的存在であったリチャードソンは『目利き論』(*A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur*, 1719)において、「地獄篇」全34歌のなかからとくにこのウゴリーノ伯挿話を選び出し、散文訳を試みた。リチャードソンのダンテ受容は、優れて18世紀的なものであり、彼の訳は、ハワード訳に似て、たとえば、イタリア語原文の「おまえにも奴の虐待のほどがわかるはずだ」(21)を、「俺の復讐がどれ程正当なものであるかおまえにはわかるだろう」(“You will conceive how Just is my Revenge”)と英訳し、「地獄篇」に復讐的要素を深く読み込んだ翻訳・解釈を施こす。リチャードソンによるダンテ受容の特徴としてとくに注目すべきは、ウゴリーノ伯の挿話に、歴史、詩、彫刻そして絵

画という諸芸術間の相関関係（交流・競争・比較）と芸術の位階を読み込んでいることである。

> 絵画の役割は、自然を高め改良することにある。それは詩歌の期待にも答えるものである（もっとも、時折、きわめて歴史的になることもあるが）。絵画は、また、ほかのもっと高貴な目的にも資するものなので、この象形文字[絵画] は言葉あるいは文章が始めたことを、そして彫刻がすすめていることを完成させる。かくして、我々がもうひとつの世界において、より天使的にしてより霊的な状態に達するまで、人間性が観念を伝えるために成し得ることのすべてを、絵画は完全に成し遂げる。[9]

ウゴリーノ伯の悲惨な運命に関する歴史的背景を、歴史家・ヴィラーニ（Villani）の記述から借用したリチャードソンは、歴史家による説明だけでは不十分であるとして、今度は詩人・ダンテに言及する。なぜなら、歴史家の仕事は「簡潔で正確な事実の描写」をするだけであるが[10]、他方詩人は「牢獄のなかで起こったことを叙述することで」、「この（ウゴリーノの）物語を歴史家以上の地点にまで」引き上げることができるからである[11]。しかしながら歴史家や詩人にできないこと、「言葉では言いあらわすことのできない観念」等々を彫刻家なら表現できると言い、リチャードソンはミケランジェロの作品（と当時はみなされていた）に言及する。そして続けて次のように言う ── 彫刻と絵画のどちらが優れた芸術であるか、双方ともその目的は「喜びを与え、観念を伝える」ことにあるが[12]、絵画の方が優れていることは明らかである。なぜなら、絵画は彫刻と同じ程度の喜びを与えることができるばかりではなく、色彩の力を借りて他の観念をも伝えることもできるからである等々。リチャードソンの頭のなかで、諸芸術は、歴史→詩→彫刻→絵画という位階を構成していることは明らかである。リチャードソンの結論はこうだ。

> かくして歴史が始まり、詩歌は、物語を純粋に飾るのではなく真に詩的なものを付加することにより、より高める。彫刻はさらに遠くを目指し、絵画は完璧にし完成する……これは観念を伝える上で人間的力が究極的になし得る事柄である。[13]

要するに、あらゆる芸術の最上位にある「絵画」のみが、我々を「より天使的

にしてより霊的な状態」にまで高めることができる、とリチャードソンは言うのである。「地獄篇」第33歌を手掛かりにして、リチャードソンは文学／詩と絵画、言語的表象と視覚的表象の関係、双方の類似と差異を問題にしており[14]、詩と絵画の限界について論じたレッシング（Gotthold E. Lessing, 1729-81）の『ラオコーン』（*Laocoön: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, 1766）やバークを先取りする、きわめて重要な問題提起を行っている。

英国王立美術院の初代院長ジョシュア・レノルズ卿（Sir Joshua Reynolds, 1723-92）は、リチャードソンのもとで2年間にわたり修業をし、リチャードソンの直接的影響を受けた。1773年、レノルズは「投獄されたウゴリーノと子供たち」（"Count Hugolino and his Children in the Dungeon"）と題された絵を、王立美術院に出品する（先に触れたハワードは、このレノルズの絵に触発されて「地獄篇」翻訳を思い立ったといわれる）。この作品は、ミケランジェロ作と誤って受け取られていた浅浮き彫りの構図 —— 椅子に坐る父親ウゴリーノの膝に、息子のひとりが父親の顔を覗き込むようにして体をうづめ、傍らでは、死にかけているあるいは気絶しかけている子供のひとりを兄が支えている —— を継承し、そうすることでレノルズは、師リチャードソンの教え —— 絵画は彫刻を超えることができる（"carry the Matter still further"）[15] —— を忠実に守り、ミケランジェロの彫刻を絵画へと変容させたのであった（但し、レノルズの人物は衣服を着ているなど細部においてはミケランジェロと異なる個所がある）。レノルズの作品について、『クォータリ・レヴュー』（*Quarterly Review* 56[1823]）誌は、「ジョシュア・レノルズ卿のウゴリーノによってダンテは英国でもてはやされるようになった」とまで評したが[16]、アメリカ独立戦争を支持したバークの示唆によって作制されたといわれるこの作品は、フランシス・イェイツ（Frances A. Yates）女史に依れば、当時この絵を見るために王立美術院を訪れた「すべての人の心を恐怖（horror）」で満たした[17]。

先にも見たように、リチャードソンはウゴリーノ伯の物語を、「詩は絵のごとく」さらに諸芸術間の交流・競争・比較、芸術の位階の具体例として扱かった。

「詩は絵のごとく」はホラティウスやアリストテレス以来の主題として、18世紀において広く受け入れられ、苦悩する父ウゴリーノをキャンバスの上に描こうが紙の上に書こうが、それは実は大した問題ではなかった[18]。レノルズの「ウゴリーノ」もまた、このような伝統的主題のひとつの変奏とみなすことができる。展覧会カタログに載ったレノルズの作品には、実際、『神曲』からの引用が添えられていたといわれ、レノルズは「地獄篇」第33歌のなかからある瞬間を選んで描いたものと解釈される[19]。レノルズは幽閉され餓死寸前の親子を、見るものの嫌悪感に訴えることなく、むしろ強く悲哀・悲痛感を抱かせるであろう「瞬間」(*punctum temporis*) を「地獄篇」第33歌から選び出し画布に向かった。その瞬間とは、父ウゴリーノが悲嘆の余り己の腕に喰らいつき、子供たちがその肉体を父に向かって差し出す瞬間ではない。そうではなく、その直前、牢獄の扉が釘づけにされる恐ろしい音を聞いたウゴリーノが、身体を石のように固くした時、子供のアンセルムッチォが「お父さん、そんな顔をしてどうしたの？」(33:51) と尋ねる瞬間であった。ここに描かれたウゴリーノは、地獄に落とされた罪人（ウゴリーノも、ルッジェーリ同様、裏切り者のひとりであったのだから）ではなく、無邪気な子供たちのために苦悩する父親なのである。「詩は絵のごとく」の系譜を綿密に跡付けたレンサレアー・リー（Rensselaer W. Lee）は、レノルズを「詩は絵のごとく」理論の「最後の健全な主張者」として位置づけている[20]。

Ⅲ

レノルズの「ウゴリーノ」は、「詩は絵のごとく」の系譜を維持しつつリチャードソンの理論 ── あらゆる芸術のなかで絵画が最上位にある ── を実践し、「牢獄の暗闇と恐怖を描くことに」成功した。レノルズが自分の絵の主題としてこの挿話から選んだのも、きわめて「感傷的な」瞬間であった。実際、1781年、マーチン・シャーロック（Martin Sherlock）は「ロンギノス（Longinus）に匹

敵する感傷的魂を持つ読者がウゴリーノ伯の歌を熟読するならば、『ホメロスにもこれほどの崇高は見つからない』と叫ぶかも知れない」というコメントを残した[21]。ジョゼフ・ウオートンやボイドが、ダンテを崇高と恐怖の詩人と見ていたことは指摘しておいた通りであるが、ここでいう崇高とは、より厳密には、言葉によるものつまり「修辞的崇高」(rhetorical sublime) と呼ばれるものである。バークが「大望」(Ambition) について論じて、「詩人や雄弁家の文章の崇高と言われるくだりを読む人の心を常に満たす、あの喜びと内的壮大感についてロンギノスが述べたこともここに起因する」と語るときの崇高は、これにあたる[22]。また、たとえば、ジョン・ベイリ (John Baillie) の「崇高論」(*An Essay on the Sublime,* 1747) においても、「パレモンよ、我々がこれから扱うのはそのような種類の文章なのだよ……」("We are now, Palemon, to treat of that kind of Writing…")[23] に明らかなように、ベイリの論考が扱う領域は「自然的崇高」(natural sublime) のみならず、「言葉・文章」における崇高でもあったことを確認しておこう。

さてバークは、『崇高と美の観念の起源に関する哲学的考察』(*A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas Of the Sublime and Beautiful,* 1757) の第五編を、言葉と絵の関係 ── 両者の違い ── を考察することにあてている。これは、「詩は絵のごとく」の伝統が詩と絵画の類似性を求めたのに反し、双方の差異を強調したレッシングの『ラオコーン』を先取りするものであった[24]。『ラオコーン』ほど広くは知られてはいないものの、新古典主義の詩学が主張する、絵のように詩を書く／描くという理論に対する力強い批判と主要な美学上の様態 ── 崇高と美 ── を、詩と絵画のそれぞれに結びつけるという主張によって、バークのこの著作は、イメジとテクストという差異の比喩をめぐる問題の中心に位置するものとなっている。詩と絵の違いを明瞭にしたバークの立場は、絵画に対して言葉／詩の優位を強調する。詩と絵双方のあいだの根本的差異を、バークは眼と耳つまり視覚的経験と聴覚的経験の相違にあると見る。

第五編の第1章は「言葉について」(Of Words) と題されており、そのなかで

バークは、「私には言葉が我々の心を刺戟する仕方は、我々が自然界の対象もしくは絵画や建築によって刺戟を受ける仕方とは全然違うように思われる」(149)と述べる。「言葉の効果」(The effect of Words)と題された 第4章では、言葉が聴く人の心に及ぼす3つの効果を挙げる。「第一は音声であり、第二は心象／映像(picture)、つまりその音声によって意味される事物の再現、第三は以上のひとつもしくは両者によって生み出される魂の感動である」。しかしバークにとり、絵画的効果は大して重要なものではないことが判明する。名誉、正義、自由といった「合成抽象語」は、これらの効果のうちの第二のものは生み出さない。また、人間、城、馬といった「集成語」においても「その一般的効果でさえ、言葉が想像力のなかに再現しようとする事物の心象を作ることに依拠するものではないというのが私の見解だ」と言う。「実際、詩は、その発揮する効果を、知覚可能なイメジを生み出す力には殆ど依存していないので、もしそうしたイメジを喚起することがすべての描写に必然的に附随する結果だとしたなら、詩はその活力のかなりの部分を失うことになると私は確信している」[25]。

ここに伺われるのは、あらゆる言語的表現は、反視覚的・反映像的であるということだろう。ウェルギリウスの叙事詩『アイネイアス』(*Aeneid*)第八巻429-32行に見られる、エトナ山中のヴルカヌスの洞窟とそこで営まれている仕事の描写を引用した後で、バークはこうつけ加える。「私にはこの詩句は見事なまでに崇高なものに思われる。しかし我々が、もしもこの種の観念の結合が形成するに違いない知覚可能なイメジがどのようなものかを冷静に注目するならば、狂人の妄想でさえこのような光景よりも馬鹿げて取りとめない程度には達しないにちがいない……絵画的な結合は必要とされない。というのは、実際に絵画がそこで形成されるわけではないし、しかもそれだからといって、描写の効果が減ることもまったくないからである」。第二編第4章において、ヨブ記から「驚くべき崇高な」一節(4:13-17)を引用した後でバークはこうも言う ——

> 我々はこの情緒の曖昧な原因に多少とも立ち入る前に、まず恐怖の念に襲われる。しかしこの恐怖の大原因が正体をあらわした時に、その様はどんな風か？それは最

も生き生きとした描写、最も明晰な絵画（the clearest painting）が恐らく描き出すよりも更に一段と畏れ多く刺激的で恐ろしい、それ自身の把え難き暗黒の帳に包まれてはいないであろうか？画家がこれらのきわめて空想的で恐ろしい観念の明晰な表現を生み出そうと試みた時、彼らはほとんど例外なく失敗したに違いないと私は考える。事実私はこれまで地獄を描いた多くの絵を見るごとに、果たして画家は何か滑稽な作品を企てたのではないかという怪訝な気持ちに打たれたものである。[26]

バークにとり、言葉は曖昧なイメジで感情に訴えるものであり、明晰なイメジを喚起することはできない。曖昧さが視覚の力を無効にするからである。他方、絵画は人の心をわずかにしか動かさない明晰なイメジを通じて観念をあらわす。こうして「崇高」は、言葉によってこそもっとも適切に現わされ、「美」は、絵画の領域に属するものとされる[27]。誤解を恐れず敢えて図式化すれば、言葉 ── 聴覚、苦痛、曖昧さ、に対して、イメジ／絵画 ── 視覚、快感、明晰、となろうか。ただし、バークにおける言葉とイメジの差異は、必ずしも、このように整然と区分できるものではなく、双方の弁証法的関係には、ときには対立物が一致するなど複雑微妙なねじれが見られることは言うまでもない。

Ⅳ

バークほど壮大な理論を構築したわけではないが、バークの『崇高論』に先立つこと20年以上も前に、詩と絵画と音楽、とくにイメジとテクストの「類似」よりも「差違」に注目したものとして、ヒルデブラント・ジェイコブ（Hildebrand Jacob, 1693-1739）の『姉妹芸術について』（*Of the Sister Arts; An Essay*, 1734）がある。ドライデン（John Dryden, 1631-1700）によるデュ・フレズヌワ（C.A.Du Fresnoy, 1611-1665）の『絵画の芸術』（*De Arte Graphica*, 1637）の英訳（*The Art of Painting*, 1695）や、その翻訳に付したドライデン自身による「詩と絵画の対比論」（*A Parallel of Poetry and Painting*）などの影響を受けたものである。『姉妹芸術について』はその題名だけを見ていると、一見、「詩は絵のように」理論を考究したもののようにみえる。しかしながらジェ

イコブは、詩と絵画には「個別の美」があることを論じ、反姉妹芸術の立場を次のように明らかにする――「詩は精神の働きの外的記号（それは、絵画によってもきわめて生き生きと表象され得るものであるが）をあらわすことができるばかりではない。詩は、精神の最も精妙な抽象的思考と最も感傷的な反省をもあらわすことができる。絵画はイメジを詩ほどに多量に伝えることはできないし、しかも、詩ほどに素早く途切れることなく伝えることもできない。絵画には不可能なイメジが、詩には殆ど無数といえるほどあり、それらのイメジは詩にとり最大の飾りなのである」[28]。

「詩は絵のごとく」つまり絵画と詩の「類似性」が華々しく論じられ実践されるなかで、双方の「差異」に注目したジェイコブの存在は決して無視できない。その著作の意義は、レッシングのそれに匹敵すると言ってもよい。レッシングは『ラオコオーン』第25章において、絵画や詩における「嫌悪すべきもの」の表象に関連してウゴリーノ伯挿話を取り上げる[29]。息子たちが父親に自分たちのからだを食べ物として提供するくだりは、まことに「嫌悪すべき」ものであるが、この挿話を挿入することにより、ダンテは「飢えの恐ろしさ」を読者に強く印象づけようとしたのだ、とレッシングは言う。「嫌悪すべきものは、恐ろしいものといっそう緊密にまじりあう」のだから。周知のように、レッシングは、人文主義者としてまた美学者として「詩は絵のごとく」に異を唱え、ラオコーン群像を手掛かりに文学と絵画の限界を論じ、詩と絵の差異を「時間」と「空間」という比喩であらわした。レッシングに依れば、詩とは基本的には人間の行為を表現するための手段であって、事物を描写する手段ではない。というのも時間的に継起する言葉は、細部を次々につけ加えていく描写においては、混乱した不鮮明なイメジしか生み出すことができず、一方、画家は、これらの細部を空間のなかに同時に存在するように表現し、また一瞬のうちに了解できる明快なイメジを生み出すことができるからである。詩と絵画をこのように「時間」と「空間」という比喩で厳しく区分することの根拠が必ずしも十分ではないことは、今日すでに明らかにされている。「空間」芸術に時間が、「時間」

芸術に空間が侵入するつまり相互侵犯し合うような場合は、実際、幾らでも起こり得るからである[30]。しかしながら言うまでもなくレッシングは、「詩は絵のごとく」の伝統に立ち向かうという試みのなかでウゴリーノ伯の挿話を採り上げているのであり、そのような文脈でダンテを引用したこと自体、レッシングが、文学・詩と絵画、言語的表象と視覚的表象の関係、双方の類似と差異を問題にしたリチャードソン、ジェイコブそしてバークらの系譜に繋がっていたことを示唆している[31]。

註

＊本稿は、「総合研究助成」(1991年度、神戸女学院大学)を得て組織された共同研究「E. バーク研究」における研究成果の一部である。

1）William J. De Sua, *Dante Into English: A Study of the Translation of the Divine Comedy in Britain and America* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1964) 12-13.

2）Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (1756; London: Printed for J. Dodsley, 1782) vol.1, 264.

3）"the great masters in the Terrible," Warton, *Essay* 267n.

4）ケアリによれば、『神曲』を叙事詩と呼ぼうが諷刺詩と呼ぼうが、「この作品は、恐怖と憐憫（terror and pity）というふたつの大きな力で読者の心をつかむというだけで充分である」。"Life of Dante" in *The Vision or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri* (Oxford: Oxford UP, 1913) xxxiv参照。

5）Valeria Tinkler-Villani, *Visions of Dante in English Poetry: Translations of the Commedia from Jonathan Richardson to William Blake* (Amsterdam: Rodopi, 1989) 37-58.

6）De Sua 10. ウォルポールのダンテ嫌いは「ダンテは……ベドラムのメソディスト派牧師だ」にも端的に現われている。ウォルポールのダンテ観は1782年に出版されたチャールズ・ロジャーズ（Charles Rogers）による「地獄篇」のブランク・ヴァース訳の影響が大きい。Paget Toynbee, *Dante in English Literature from Chaucer*

to Cary (c.1380-1844) (London: Methuen, 1909) vol.1, 340参照。

7) Quoted in Toynbee, *Dante in English Literature* 334.

8) De Sua 10-11.

9) Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (London: Printed for W. Churchill, 1719) 25.

10) Richardson 20-21.

11) Richardson 29.

12) Richardson 24.

13) Richardson 35.

14) 絵画はその言語の普遍性において文学にまさる、とするのがリチャードソンの立場である。また、全体をいちどきに見渡しうる同時的性格においても絵画は詩・文学まさっている、とする。

15) Richardson 34.

16) "Dante was brought into fashion in England by Sir Joshua Reynolds' Ugolino," *Quarterly Review* LVI (1823), 370, quoted in Frances A. Yates, "Transformations of Dante's Ugolino," *JWCI* 14 (1951) 107.

17) Yates 108.

18) この主題を扱った代表的論文としては、Rensselaer W. Lee, "*Ut Pictura Poesis*: The Humanistic Theory of Painting," *Art Bulletin* 22 (1940) : 197-269.訳文は、森田義之・篠塚二三男訳、「詩は絵のごとく ── 人文主義絵画論」、中森義宗編『絵画と文学』(中央大学出版、1984、所収) を借用した。

19) Yates 108.

20) Lee 239.

21) *Original Letters on Several Subjects* (1781), quoted in Tinkler-Villani 40.

22) Part One, Section XVII, 46. 以下、引用はEdmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Adam Philips (Oxford: Oxford UP, 1990) に依る。訳文は、中野好之訳、『崇高と美の観念の起原』(みすず書房、1999) を借用した。但し、一部改変したところがある。

23) John Baillie, *An Essay on the Sublime* (London: Printed for R. Dodsley, 1747) 1. Peter De Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History,*

Aesthetics and the Subject (Oxford: Basil Blackwell, 1989) 70-71も参照。ベイリはロンギノス作とされる崇高論について、"Some part of his (Longinus's) Treatise regards the figurative Style, some the pathetic, and indeed some part regards what I think is properlyl called the *sublime*" (2) と述べている。18世紀のダンテ読者が『神曲』のなかに見出したという "the Terrible" (Nathan Drake, *Literary Hours*, 1798, quoted in Yates 107), "sublimity and pathos" (Henry Boyd), "pathetic sublime" (Tinkler-Villani) などは、したがって、「修辞的崇高」の範疇に含めるべきものであろう。

24) この問題に関しては、William Guild Howard, "Burke among the Forerunners of Lessing," *PMLA* 22 (1907) : 608-32; Dixon Wecter, "Burke's Theory concerning Words, Images, and Emotion," *PMLA* 55 (1940):167-181; Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts* (Chicago: U of Chicago P, 1958) 152およびW.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: U of Chicago P, 1986) Chap. 4などを参照。

25) ジョゼフ・ウォートンは伝統的見解に依りつつ、「言語の利用、力そして卓越性は、確かに、明晰で、完璧そして詳細なイメジを喚起し、読者 (readers) を見る人 (spectators) に変えることにある」と述べる。*Essay*, vol.2, 165参照。

26) Part II, Section IV, 58.

27) Howard 612.

28) Hildebrand Jacob, *Of the Sister Arts; An Essay* (London: Printed for William Lewis, 1734; rpt. Augustan Reprint Society, 1974) 5.

29) 引用は、Gotthold E. Lessing, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, tr. Allen McCormick (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1962) に依る。訳文は、斉藤栄治訳、『ラオコオン ── 絵画と文学との限界について』岩波文庫 (岩波書店、1970) を借用した。

30) たとえば、Barbara M. Stafford, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* (Cambridge, MA: MIT P, 1996) 32.

31) イェイツ女史は、レノルズやフュスリ (Henri Fuseli) の描く「ウゴリーノ」の構図とラオコーン群像との間にはある種の類似がある、と指摘する。Yates 103.