

近世前の二つのピュグマリオンにおける「技」と「愛」

——ルソー作『ピュグマリオン』の前史についての一視座——

馬 場 朗

問題の所在

この論考は、ルソーによる劇作『ピュグマリオン』に込められた独自の美学を彼の「自己愛 amour de soi」概念から説明せんとするより包括的な探究のための予備的考察を成す。検討の中心となるのは、ルソーのこの音楽劇に影響を与えた可能性が強いと思われる、ピュグマリオンに関わる近世前の二つのテクストである。本論は、古代ローマのオヴィディウスの『変身譚』と中世フランスのジャン・ド・マンの『薔薇物語』第二部^①それぞれの該当箇所を、特にルソーのピュグマリオン^②との関連から集中的に分析する。

芸術家がある作品を自らの分身として、もしくは自己の鏡像として創造する。鑑賞者もまたその作品を芸術家の精神的な鏡として捉え、この作品を介してその創作者の崇高な精神性に触れあわんとする。確かに、かかる西欧近代以後に確立される芸術観^③には、その作者中心主義ゆえに、近年とりわけ構造主義以後たびたび批判が寄せられている。しかし、この近代的芸術観の限界そして可能性のいずれをも含めその美学的射程を正確に見定めるためには、我々はむしろその生成の場面にもう一度立ち帰る必要がある。

作者が作品を自己の分身として創造・結晶化する芸術行為というこの観点は、近代の曙に登場したジャン・ジャック・ルソーによる「ピュ

グマリオン」説話においても重要な役割を演じている。

ここでまず指摘しておくべきは、ルソーによるメロドラマ台本『ピュグマリオン』に関しての少なからぬ研究者によるある解釈上の論点である。つまり、この作品をルソーの若書きのある喜劇作品との一種の連関の脈絡で捉えうる可能性である。その喜劇台本『ナルシス』を、ルソーは若い頃から早くから着手しながら長い間手を入れ続け、一七五二年にやっと初演させた。それだけにルソーはこの作品に極めて愛着を覚えていた。その表題が示唆する様に、これはかのナルキッソスの如く自己像への恋に囚われたある若者を中心に繰り広げられる喜劇であった。そしてその作品の初演からほぼ一八年後に初演された劇作品が『ピュグマリオン』なのである。この『ピュグマリオン』もまた、自己の像への愛という主題とは必ずしも無縁ではない。何故なら、そこでは一人の芸術家が己の作品への恋に囚われる姿を描かれるのだが、ある観点から言えばかかる彼の作品もまた彼の分身つまり自己の像でありうるからである。ナルキッソス的な自己像への愛もしくは自己愛という主題が、ルソーの劇作品上の処女作と彼の大成功を収めた最後の劇作品とを深く繋ぐ可能性が浮上するのである。

とりわけ、ルソーの中心的思索にとつて枢要な「自己愛」という論点が、彼の劇創作上の処女作と成熟期の作品において重要な役割を演じる可能性こそに我々は着目したい。具体的に言えば、その処女劇作でのナルシス的な自己愛への風刺的観点が、ルソーの文人としての成

熟期の劇作『ピュグマリオン』で如何に深化されていたのか、これが重要なのである。

既に冒頭で述べた通り、本論はルソーの『ピュグマリオン』のかかる「自己愛」の美学思想の予備的考察のため、近世前の古代ローマの叙事詩と中世フランスの物語の二つを検討する。成る程、ピュグマリオン説話は、特に一八世紀の西欧を席巻した⁵⁾。その意味で、ルソーの『ピュグマリオン』もまた、まずはこの時代のピュグマリオンニズムの一大流行の中で捉えられるべきかもしれない。しかし、本研究にとって、今し方挙げた二つのテキストには、同時代フランスのピュグマリオンニズムの膨大なテキスト群にはない重要性が存する。

まずは、ルソーを含めた一八世紀フランス人のピュグマリオン像にとって、これら二つのテキストが持っていた影響力の大きさは否定できまい。古代世界以来多くの作家の様々な翻案や異なる伝承によるピュグマリオン像の中で、そもそもこれら二つのテキストはそれぞれ古代世界と中世フランスのそれを最も代表したものと、言って良い。古代ラテン文学を代表するオヴィディウスによる『変身譚』第十書は、後世のピュグマリオンニズムの最大の典拠である。ジャン・ド・マンによる『薔薇物語』第二部のピュグマリオンもまた、オヴィディウスほどではないにせよ、『薔薇物語』が後世のフランス文化に及ぼした影響力から言って無視し得ぬものがある。事実、オヴィディウス同様、ジャン・ド・マンもまたルソーにとっては、軽視できぬ存在であったのである⁶⁾。

次に、ルソーの『ピュグマリオン』にとつての重要な古典的典拠とも言えるこれら二つのテキストが、ナルキッソスの自己愛の物語と何らかのかたちで関係する可能性があるからである。オヴィディウスの『変身譚』は、第十書でピュグマリオンの物語を物語るだけでなく、第三書でナルキッソスのそれを物語るものでもあった。また、ジャン・ド・マンの『薔薇物語』第二部ではピュグマリオンの口から直接にナルキッソスへの言及が発せられることになる。

そして、これらのテキストに関わるより重要でより独自な問題圏として以下の二つを最後に指摘したい。まず、これら近世前のテキストが、近代的「芸術」概念確立期に位置する近世フランス人にとっては異質な、作者の「技」の概念を持っていたからである。オヴィディウスとジャン・ド・マンのピュグマリオン像が、ルソーの時代に近代的天才芸術家の逸話として取りあげられるには、決定的に新たな読み替えが必要であった。つまりは、オヴィディウスとジャン・ド・マンにおけるピュグマリオンの見事な「技」を踏まえることで、むしろ我々はルソーの時代のピュグマリオンの天才芸術家の「技」の特質をより立体的に捉えうることになる。次に、彼ら二人の場合におけるピュグマリオンの「技」の産物たる女像との自己愛的な関係の重要性である。それは、天才芸術家たるルソー的ピュグマリオンにおいてかかる自己愛的な契機のもつ関係の独自性をより良く理解させるものとなるろう。

かくして本論は、近世前のこれら二つの著作の代表的なピュグマリオン像に即して、それをルソーによる近代的芸術家ピュグマリオン像の前段階と位置付けた上で、以下の論点を検討したい。これらの著作での、近代的「芸術」概念には必ずしも回収できぬピュグマリオンの「技」の在り方、そしてかかる「技」の産物たる女像とピュグマリオンとの「愛」の反ナルキッソス的な「自己への愛」の可能性である。

第一章 オヴィディウス『変身譚』におけるピュグマリオン

古代ローマの文人オヴィディウスが、代表作『変身譚』を書き上げたのは、ラテン文学黄金期後期にあたる。既に、彼の一世代前の文人ヴェルギリウスは、『アエネイス』によってトロイア滅亡直後から遍歴の旅に出る英雄アエネアスの活躍と彼によるローマの礎の確立に至るまでを歌っていた。ローマは、初代皇帝アウグストゥスの治世のも

と名実ともに古代地中海世界の覇者となり安定期に入りつつあったのである。『変身譚』のオヴィディウスもまた、古代ギリシャ・ローマそして他の地中海世界に伝わっていた様々な神話や物語りを、世界の始まりからローマのアウグストゥスの栄えある治世に至る見取り図の中で、新たな装いのもと集大成することになる。そこでは、多岐にわたる神話や伝承が「変身」という統一主題によって取りあつめられるのであり、ピュグマリオンの物語もまたかかる「変身」物語の一つとして登場する。

まずもって留意すべきこととして、オヴィディウスによるピュグマリオンは、近代的な意味での「芸術」家として必ずしも提示されているわけではない。何よりも、オヴィディウスが参照したであろうキュプロス島に纏わる古代のピュグマリオン説話それ自体が、それとは全く異質な文脈の中で形成された可能性が強いからである。本章では、この論点を踏まえた上で、まずオヴィディウスが古代世界に既に広まっていた従来のピュグマリオン説話をどのように継承しかつそれをどのように革新しえたのかを確認する。その上で、とりわけピュグマリオンと彼の「技」の産物たる女像との関係が、同じ書物のナルキッソスの物語と交錯する可能性の可否を検証したい。

(一) 古代ピュグマリオン説話のオヴィディウスによる継承

先程述べたように、オヴィディウスの『変身譚』は、オヴィディウスの時代のローマに伝わっていた地中海世界の神話伝承を、独自に翻案したものであった。そこにおさめられるピュグマリオンの物語もまた、ナルキッソスのそれと同様、オヴィディウスの手によって従来の説話が継承されつつも新たな変貌を遂げたものであったと言える。いやむしろ、ナルキッソスの場合よりも遥かに露骨に、『変身譚』のピュグマリオンは従来のピュグマリオン説話の伝統とそれからの革新の狭間にある。そしてこの微妙な文脈が、ピュグマリオンの「技^{techné}」の位

相にも直接に反映されることとなる。

オヴィディウスによるピュグマリオンの物語の概略は、以下のようなものである。「キュプロスの英雄(paphus heros)」(Met., X, v. 290)ピュグマリオンは、ヴェヌスの怒りの呪い故に乱交に耽るようになったプロポイトス(キュプロス)の娘達の悲惨な現実を目の当たりにする。世の女性に幻滅した彼は、自ら彫り上げた見事な女像を愛するようになる。ヴェヌスは、この白い象牙の彫像を褥に横たわらせ毎日を送っていたピュグマリオンの願いを聞き入れる。彫像は生身の人間となり、ピュグマリオンは結ばれた後にパposという娘を生み、この娘の名がキュプロス第一の都パposの起源となる。

ここで我々は、オヴィディウスの属していた古代世界における別のより伝統的と思われるピュグマリオン説話に目を転じたい。複数存在するこれらの別の古代ピュグマリオン説話の存在は、我々の探究の本来の出発点であるルソーの同時代の近世フランスでも少なからぬ人々に了解されていたと言つて良い。例えば、『百科全書』の項目「ピュグマリオン」で、その執筆者ジョクールは、キュプロスのピュグマリオン以外にも、これと良く混同されるデイドの兄で残忍なテュルス王ピュグマリオンについて言及する。だが、キュプロスのピュグマリオン説話それ自体についてもオヴィディウス以外の古代の典拠があったことは、『百科全書』の先の項目以前にも既に当のジョクールら百科全書派らには知られていた筈である。何故なら、百科全書派そしてルソーを含めた当時の知識人の必読書たるピエール・ベールの『歴史批評辞典』が、これら古代の様々な逸話を詳しく伝えているからである。ここでは、キュプロスとテュルスの二人のピュグマリオンそれぞれの項目、そしてそれら二人のピュグマリオンの混同をいましめる指摘があるだけではない。ベールは、項目「キュプロスのピュグマリオン」においてかなり詳細にオヴィディウス以外の古代伝承を伝えるのである。^⑩

これらベールの伝えるオヴィディウス以外の古代ピュグマリオン伝

承の中で、おそらく最も重要な一つの文献に注目したい。アレクサンドリアのクレメンスやアルノビスらを介して伝えられるフィロステファノスによるキュプロスのピュグマリオン¹⁵の記述である。フィロステファノスはエジプトのプトレマイオス四世(在位、前201-204)に仕えた人物とされるが、その彼がキュプロス島についての文章を書き残していた。そして、そこで述べられたキュプロスのピュグマリオン説話が、後にアレクサンドリアのクレメンスやアルノビスらによって言及され後世に伝わることになる。先に挙げたバールもまた、これら初期キリスト教護教者たちによる言及によって、件のフィロステファノスの記述を間接的に紹介することができたのであった。成る程、すぐ見るように、アレクサンドリアのクレメンスそしてアルノビスは、フィロステファノスによるピュグマリオン¹⁶の記述をそのまま好意を持って紹介しているわけでは全くない。しかし、皮肉なことに、まさに彼らによってフィロステファノスの記述が伝えられたことにより、我々は古代のピュグマリオン説話のもつ根本的な含意をより容易に把握することができる。

アルノビスとアレクサンドリアのクレメンスは、フィロステファノスによるピュグマリオン¹⁷の逸話に、ほぼ等しくキリスト教的な偶像批判の観点からふれていると言って良い。この批判的観点は、とりわけアレクサンドリアのクレメンスの記述に顕著である。彼は、同時代の異教徒らの神を模した偶像崇拜を激しく揶揄する。クニドウスのヴェヌス像に懸想をした男と同じ類の逸話として、フィロステファノスによるピュグマリオン説話が言及されるのは、その直後である。「そんな風にしてかの名高いキュプロスのピュグマリオンは象牙の彫像を愛したのだ。これはアフロディーテ(Ⅱヴェヌス)の彫像で、裸(体像)であった。そのキュプロスの人は、その見目の良さに心を奪われ、それを抱いたのであった。以上がフィロステファノスの伝えるところである」。

つまりは、ピュグマリオンが彫り上げ恋に落ちたのはヴェヌスの彫

像に他ならず、彼の彫像への愛はまさにヴェヌスの偶像崇拜として捉えられる、ということである。換言すれば、オヴィディウスの属していた古代世界では、ピュグマリオンの物語はキリスト教徒らの批判する古代世界の偶像崇拜の宗教儀礼を含意していた。キュプロスに縁深いヴェヌスという女神のその彫像にまつわる偶像崇拜的な宗教儀礼を、ピュグマリオンによる女像愛は示唆していたのである。『金枝篇』の著者ジェイムズ・フレージャーもまた、古代キュプロスのピュグマリオン説話に潜在していたこの宗教的文脈を強調する。古代文献を丹念に読解しつつ、そこに古代オリエントそれも特にフェニキア人たちの間で広まっていた豊穡の女神像とその愛人に擬せられた男性祠祭との間の儀礼への関連を指摘するのである。フレージャーによれば、ピュグマリオンとその彫像との関係は、ヴェヌスとアドニスとの間の古代フェニキアの宗教儀礼から派生したものに他ならない。

古代ピュグマリオン説話のもつ以上のヴェヌス崇拜という伝統的含意は、オヴィディウスによるピュグマリオンの物語設定にも、実は大きな基本的枠組として機能している。

まずは『変身譚』第十書の中のピュグマリオンの物語の位置付けを見てみよう。この第十書は、冥界からの亡き妻の奪還に失敗し、ピュグマリオンと同じく女性をもら寄せつけぬオルフェウスの歌う十一の物語から構成される。実は、この第十書後半に位置する六話全てに、ヴェヌスが何らかのかたちで関わるのである。無論これは、ここに挙げた説話全てが地中海世界のアフロディーテ・ヴェヌス崇拜の中心地たるパロスとキュプロス島を舞台にしているが故の当然の帰結ではある。しかし、これらパロスもしくはキュプロスの逸話を、ヴェヌスを最も重要な焦点としつつ、ひとまとりにしたのが『変身譚』の作者その人であったという事実は、無視すべきではない。

事実、ヴェヌスの存在は、彼のピュグマリオン説話の内在的構成それ自体にとっても、決定的な役割をもたされることになる。ヴェヌスの存在がなければ、ピュグマリオンが自らの手になる女像に寄せる愛

は決して正当化され得ぬし、その幸福な結末も保証され得ぬからである。

そもそも、古代キリスト教徒らの偶像崇拜への敵意からくる先入見を抜きにしても、オヴィディウスのピュグマリオンが彫像に対して示す愛にはある種の異様さが存在しているとも言える。換言すれば、それをフェティッシュな人形愛の異常な極限として捉えることは不可能ではないのである。事実、一見したところ、オヴィディウスの示す彼の愛の姿は、ルキアノスの伝えるクニドウスの神殿の女神像に懸想しそれを抱いた男の奇行と、それほど異なりはしない。しかし、ヴェヌスの存在という観点から見ると、オヴィディウスのピュグマリオンの行為は別の様相を呈してくる。そもそもピュグマリオンが現実の女性を嫌いあの女像に恋に落ちたのは、女神を冒瀆したプロポイトスの娘たちに当のヴェヌスが呪いをかけたこと (Met. X, v. 238-42) に起因する。この点で、ピュグマリオンの異常な愛は、むしろヴェヌス自身にその責任の一端があるとも言えよう。

更には、ヴェヌスは、ある意味で彼女にも責任のあるピュグマリオンの異常な愛に恩寵を与えるに値するものを、この「キュプロスの英雄」に見出し得るであろう。ピュグマリオンをプロポイトスの娘たちと決定的に異質にしているのは、彼のヴェヌスへの信仰心だからである。事実、ピュグマリオンは己の愛の成就のために、ヴェヌスに供物を捧げ祈願を行う信仰心の篤き者として示される (Met. X, v. 270-6)。これはまた、ピュグマリオンの彫像愛にヴェヌス崇拜に纏わる宗教儀礼の存在を指摘するフィロステファノスやフレーザーの発言に繋がっていくものでもあろう。

無論のこと、彫像の生命化という決定的な事態もまた、オヴィディウスにおいてはヴェヌスの神力的の介入なしにはあり得ない。あくまでもピュグマリオンはヴェヌスに対して己には不可能な女像の生命化を祈願するのであり、その願いの幸福な成就是女神の示す「徴 (omen)」によって彼に予め告げられるのである (Met. X, v. 277-9)。

かくして、『変身譚』の作者は、既に古代世界に広まっていた従来のピュグマリオン説話におけるヴェヌス崇拜という宗教的枠組みを基本的に継承したのである。しかし、フィロステファノスのピュグマリオンのそれと比較すれば了解できる通り、オヴィディウスは単に従来のピュグマリオン説話をそのまま反復しているわけではない。むしろ、次節で確認する通り、『変身譚』のピュグマリオンは、従来のヴェヌス崇拜をその基本的枠組みとして継承すると同時に、その枠組みを革新する側面も胚胎していた。そして、伝統と革新とが交錯するかかる文脈において、オヴィディウスによるピュグマリオンの「技」の微妙な位相が明らかとなるであろう。

(二) オヴィディウスのピュグマリオン像の革新性とその「技」の位相

まずは、オヴィディウスにおいて、フィロステファノスの記したとされる従来のピュグマリオン説話にはない側面が存在することを確認しておきたい。

そもそもフィロステファノスによれば、ピュグマリオンが恋に落ちたのはヴェヌス像であった。そしてそれはヴェヌスの偶像崇拜の証として、アルノビスやクレメンスそしてフレーザーらの強調するヴェヌス崇拜の枠組みにより相応しいものであった。

しかし、オヴィディウスは、自らのピュグマリオンの物語で決定的な相違を導入している。『変身譚』のピュグマリオンは、既にあるヴェヌス像ではなく自らの「技」によって作りあげた彫像に対して恋に落ちたのである。「素晴らしい技によって (mira arte)、白い象牙を刻み、生身の女性ではありようもないほどの容姿を与え、そしてその自らのその作品に恋を覚えたのだ」 (Met. X, v. 248-9)。⁽¹⁾

成る程、後のデラランドによる『ピュグマリオン』(1741) が示唆するように、オヴィディウスの場合でもその無名の女像のモデルがヴェヌス

であった可能性が全くないわけではない。一八世紀フランス自由思想家のその「哲学的小説」では、ピュグマリオンは自らの夢で垣間見たヴェヌスの絶世の美貌を再現せんとしてその女像を彫り上げた、とされる。²² オヴィディウスに基本的な想を依っていたデラランドは、この古代ローマ詩人のピュグマリオン物語に潜在するヴェヌス崇拜の契機を、ある意味で、意識的に顕在化させたのかも知れない。²³ 確かに、ヴェヌスをモデルとして女像を彫り上げそれとの恋に落ちたとすれば、その女神のピュグマリオンへの例外的なまでの恩寵はより説明しやすくなる。

しかしながら、オヴィディウスのピュグマリオンによる女像は「身の女性ではありえない容姿」(Met. v. 248-9)を持つている点で現世の女性を超えた理想の美貌の女性としてしか提示されていない。つまりその限りで、ピュグマリオンの女像は同じく現世の女性を越えた存在たる女神ヴェヌスに「間接的にしか」関わらないのである。事実、後世のピュグマリオン説話では、先に挙げたデラランドがその女像のモデルとしてヴェヌスを示唆する一方で、明確にその女像にヴェヌスとは全く別の名前が与えられるケースが生じてくる。デラランドと同時代の、本論が常に念頭に置くルソーのピュグマリオン説話では、その彫像は「ガラテ」の名を明確に纏うのである。²⁴ 換言すれば、ルソーは、むしろデラランドが顕在化させたのは逆の側面、つまりオヴィディウスのピュグマリオンの女像の非ヴェヌスの側面を顕在化させた、と言っている。

この意味において、我々は、条件付きではあるにせよ、『変身譚』の作者がむしろ従来の伝統的なピュグマリオン説話にない新たな側面を付け加えたことを主張したい。とりわけ、古典学者フレンケルがそのピュグマリオン物語の革新性として指摘したのとはほぼ同じ側面を、以下の二つの論点から強調したい。

第一の論点は、次節でも再び触れることにも関連するが、ピュグマリオンが彫像に抱く愛の位相に関わる。まずは、ピュグマリオンが結

ばれる女像は、たとえその容姿が通常の女性のそれを凌駕するにせよ、もはやヴェヌスという超越的な存在ではなく現実の女性に接近する可能性が強くなる。事実、彫像の生命化は、非永続的な世界とは別の世界(つまり現世)にその生命化した女像がその後は存在せねばならぬことを示唆している。そもそも、オヴィディウス以前に存在していたフィロステファノスの報告する逸話の中では、ヴェヌスの彫像は生命化したのではなかった。これに対して、オヴィディウスは、それをヴェヌスの模像として敢えて明言せぬだけでなく、女像を生命化させることでそこから新たな解釈を生まれる余地を残したのである。つまり、その生命化した女像は、生命化の後にピュグマリオンとともにこの世の生の定めたる死を免れぬ点でも、もはや超越的な神の世界にはない。無論のこと、ヴェヌス縁のパポスの王家の後日譚たるキュニラストとミュルラそしてアドニスらの物語は、彼らの祖たるピュグマリオンとその妻の死が当然のこととして前提とされている。また、ピュグマリオンの女像の生命化それ自体もまた、ヴェヌスの化身としてその女神の直接の力のみによつて彼に与えられるわけでもない。成る程、ヴェヌスはピュグマリオンに彼の望みを叶えた「徴」を与えた。しかし、その生命化はヴェヌスによる瞬時の奇跡として一挙に成されるのではなく、むしろピュグマリオン自身の彫像への愛撫によつて次第に現勢化する。「そうしながらも、恋い焦がれるピュグマリオンは、何度も何度も、手で、彼の祈りの対象であった乙女を撫でさす」(Met. X. v. 287-8)。ここに示されているのは、現世に生きる忠実な信徒の前に立ち現れたヴェヌスという神的存在への愛ではない。むしろ、ピュグマリオンがその女像を一人の現実の女性として見立てた上での現世的愛の姿であろう。²⁵

第二の論点は、より根本的なところでオヴィディウスのピュグマリオン物語における「芸術」的解釈の積極的可能性について示唆を与えてくれる。それは、見事な彫刻を彫り上げたとされる、ピュグマリオンの「技」の位相に関わる論点である。そもそも、上記の第一の論点

で言及した、彫像の生命化がピュグマリオンの愛撫によって漸進的に進むという展開は、彼の彫像に寄せるより現世的愛を示唆するだけとは言えない。それはまた、ピュグマリオンという人間の手の介入の重要性を暗示しもある。彫像の生命化という本来は超越的な神の次元によってのみ実現される事態が、オヴィディウスでは人間の積極的な介入を許容している可能性がある。事実、ある意味では、オヴィディウスにとってピュグマリオンの「手」の力、すなわち「技」は大きな重要性を与えられていた、とも解釈できる。まずは、以下の発言に注目したい。「その彫像は、本物の乙女のような姿をしていて、まるで生きているように思えたし、もし恥じらいによって妨げられなければ、動き出そうとしているようにも思えるだろう。それ程までに、いわば技が技によって隠れていたのだ」(Met. X, v. 250-252)。幾人かの研究者が指摘する様に、ここには古代の偉大な「技」を持っていた画家や彫刻家たちの逸話を彷彿とさせるものがある。例えば画家ゼウクシスとパシシウスの「技」較べでは、その「技」を測る基準は、どちらがより強く絵を見る者にイリュージョンを引き起こしうるかにあった。オヴィディウスのピュグマリオンもまた「技が技によって隠れるほど」「生きていく」かのようなイリュージョンを生み出せる点で、それら画家や彫刻家と比せられると言えよう。しかし、ピュグマリオンの「技」は単なる見かけの「イリュージョン」をもたらしただけではない。ここで、一部を既に引用した以下の発言を注意深く見てみよう。「生身の女ではあり得ようもないほどの容姿 (forma) を与えた」(Met. X, v. 248-9)。言うまでもなくピュグマリオンの「技」の見事さを強調する発言だが、ここには先程の「イリュージョン」を生み出すものとしての「技」とはやや異なるその「技」の側面が語られている。それはむしろ、ある観点からは、プリニウスの伝える有名な画家ゼウクシスの逸話にも繋がる可能性を持つ。後に近世フランスの文人でルソーの同時代人バトウーは、この世に存在せぬ理想のモデルつまり「美しい自然」による芸術表現の具体例としてそのゼウクシスの逸話を取りあげ

ることになる。⁽²⁸⁾そしてまた、この高名な古代画家同様、オヴィディウスのピュグマリオンもまたこの世の者ならぬ「美しき自然」を作り上げる見事な「技」をもつ者であろう。更には、この古代詩人が、彫像を敢えてヴェヌスの模像と言明しなかったことが、そのような理解をより押し進めるように働きもしよう。彼のピュグマリオンは、その「技」によって、理想のモデルたるヴェヌスを越え、純粹に自らの想のうちから全く新たな絶世の美女を創出したとも解釈しうるからである。その限りで、オヴィディウスにおいてピュグマリオンは、単にイリュージョンの強さだけでなく、真に創造的な偉大な画家や彫刻家に比されるべき「技」を持っていたのである。事実、このピュグマリオンのいわばより「芸術家」的側面を強調する現代の研究者たちの指摘は少なくない。⁽²⁹⁾とりわけ、『変身譚』全体をこのピュグマリオンの逸話を中心⁽³⁰⁾に捉えんとする大胆な解釈を取るパウアーは、詩人オヴィディウスの姿が彫刻家ピュグマリオンの姿に反映されているとする。『変身譚』末尾で己の作品と名声の不死を歌うこの古代の詩人の自負心 (Met. XV, v. 811-9) が、生命化する女像を作り上げた偉大な彫刻家ピュグマリオンの逸話の中に込められている、というのである。この様な観点からすれば、オヴィディウスのピュグマリオンには、独創的な創造性に支えられた偉大な「技」の持ち主たる近代的な天才芸術家の姿が既に認められる、と言うことになる。この論点もまた、この詩人によるピュグマリオンの愛のより現世的位相と同様、従来のヴェヌス崇拜に基づくその説話の枠組みにはない、革新的なものであったのであることは言うまでもない。

以上のように、確かにオヴィディウスのピュグマリオンの逸話には、その「愛」の現世的位相とその「技」のより天才芸術家的位相によって、従来の宗教的な枠組みを越え出ていく側面がある。しかし、本節でそして本論全体から見て何よりも強調したいのは、この古代ローマの詩人がヴェヌス崇拜の枠組みを最終的には保持し続けたことである。そもそもピュグマリオンの女像に示す愛にしても、ヴェヌスへの

宗教的な「愛」つまり信仰によつて裏付けられていなければその幸福な結末は保証され得ない。この伝統的な枠組みへの最終的回帰は、本論が注目するピュグマリオン(Met., X, v. 274-6)の「技」の位相をこのオヴィディウスの古代の段階で把握する上で、特に大きな意味を持つて来る。

まずはオヴィディウス自身のピュグマリオン(Met., X, v. 274-6)の提示の仕方そのものにもう一度立ち返つて見よう。果たしてこの詩人は、ピュグマリオンをどのような身分の者と見なしていたのだろうか。素晴らしき「技」によつて専ら彫刻に従事する者と見なしていたであらうか。そもそもある研究者が指摘する通り、彼によるピュグマリオン逸話では後世のピュグマリオン説話でたびたび登場するその彫刻家のアトリエ(Atelier)も他の彫刻作品の姿も言及されない。そして決定的なことに、オヴィディウス自身は、ピュグマリオンをヴェヌスにかしづく「パポス(Paphos)（＝キュプロスの）英雄(gaphus heros)」としてしか捉えていない。「そうと知ったキュプロスの英雄は、ありたけの言葉でヴェヌス女神に感謝を表す」(Met., X, v. 290-1)。彼の彫刻の「技」の行使は、超絶的な能力を持つていたと思われるこの「英雄(heros)」にとつてはあくまでも周縁的なことに留まつたままなのである。当時のオヴィディウスの読者には、パポスの王家を創設した「キュプロスの英雄」は、何よりもヴェヌスの島たるキュプロスの支配と祭祀を専ら司る者たることが前提とされていた筈であらう。

次に、彼のピュグマリオンが自らの「技」によつて作り上げた女像を生きたものにしてくれるようヴェヌスに祈願するときの以下の場面に注目しよう。「ピュグマリオンは、「中略」おずおずとこう言った。「神々よ、全てを与えることがおできになるなら、どうか、私の伴侶として―象牙の乙女とは言ひそびれて―象牙の乙女に似た女をいただけますように」」(Met., X, v. 274-6)。取り敢えずは、「象牙の乙女」という彼の「技」の産物自体を名指せなかったのは、彼が己の奇行に意識的であつたからだと解釈できよう。しかし、ここでその彼が自らの「技」とその産物に関して奇妙なほど如何なる自負心も持っていない

こと、またヴェヌスもそれらに何ら関心を持っていないことに、留意したい。ピュグマリオン(Met., X, v. 274-6)の「技」による女像が生命化することは、少なくとも明示的には、彼の卓越した「技」への評価には全く根拠を持っていない。その生命化は、ピュグマリオン(Met., X, v. 274-6)の「技」ではなく、あくまでも彼の信仰心に与えられたヴェヌスの神的恩寵の帰結なのである。

この意味で、確かに、オヴィディウスによるピュグマリオンの特にその「技」の位相に関して革新的なもしくは芸術的な解釈を過度に強調するのは明らかに無理が存在する。しかしながら、かかる革新的側面の存在を完全に否定できないのもまた事実である。むしろ、オヴィディウスは、暗黙には以上の革新的契機を埋め込みつつ、明示的には従来の宗教的枠組みを温存する複合的構成を意識的に採用したと言つた方が良いのかもしれない。それ故に、ピュグマリオン(Met., X, v. 274-6)の示す「技」の位相もまた、彼の女像への「愛」以上に、革新と伝統との狭間に位置する微妙なものであつた。無論、オヴィディウスの属した古代世界が前提にしていたヴェヌス崇拜の枠組みが消失した時、その革新的な側面はピュグマリオン説話の前面に出てくる余地が生じてこよう。ある意味で、近代芸術家の偉大な創造の「技」の物語のうちに再解釈されうるものを、確かにオヴィディウスのピュグマリオンは既に暗黙ながら内包していたとも言える。しかしそれは、あくまでも旧来のヴェヌス崇拜の枠組みの背後においてしか示されえぬものでもあつたのである。

(三) 『変身譚』におけるピュグマリオンとナルキッソス

先節で我々は、後世における「芸術家」的解釈を暗黙にしか示し得ない、『変身譚』におけるピュグマリオン(Met., X, v. 274-6)の「技」の微妙な位相を確認した。そして、かか論点は、本論のより直接的な主題たるピュグマリオン説話におけるルソー的「自己愛」の美学との関連の可能性について

も、一つの示唆を与えることとなる。この可能性とは、具体的には、オヴィディウスのピュグマリオンに、同書所収のナルキッソスの自己像への愛との何らかの関連が存在するのではないか、というものである。

しかし、『変身譚』のピュグマリオン説話にナルキッソス的な自己像への愛との関連を認めようとする試みには、ある種のアナクロニズムの存在を否定しえない。オヴィディウス自身、ピュグマリオンの物語をナルキッソスの自己愛の側面から展開することは少なくとも明示的にはないのである。このことをまずは素直に肯定することから始めよう。

成る程、この著作の内には、ピュグマリオンの物語だけでなくあのナルキッソスの物語が同時に含まれてはいる。『変身譚』第三巻は、エコーを初めとする多くの求愛者に冷淡であった罰として、泉の水面に映る己の像に魅せられたあげく死に至る美貌の青年ナルキッソスの物語を語る (Met., v. 339-510)。そしてある意味では、第十巻で物語られるピュグマリオンの物語に対して、この第三巻のナルキッソスの物語は、一つの逆像を成しているようにも思われる。ピュグマリオンの愛によって「真つ白な象牙 (niveum ebur)」の「冷たい」女像は、柔らかな血の通った女性へと変身し、二人は幸福な暖かい生を手に入れる。これに対して、エコーのナルキッソスへの愛は空虚な筈でしかなく、自己の像を虚しく愛す「象牙のような頸 (eburnae collum)」 (Met., III, v. 422) と「雪のような白き (niveum)」 (Met., III, v. 423) の肌のこの青年には死しか残されていない。

しかしながら、そもそもピュグマリオンの物語をナルキッソスのそれとのみ逆像の關係に置くことには無理がある。

まず、天からの恩寵および愛の成就としての、石から感じやすい自身の存在への変身に逆像的な關係を成す変身としては、他にもより相応しいものがあるからである。例えば、イピスとアナクサレテの逸話 (第十四巻)。イピスからの求愛に動じずいわずに心にもともと石が住

みついていた「アナクサレテは、その求愛者を自死させたが故の天罰を受け本当の「石 (saxum)」と化す (Met., XIV, v. 757-8)」。だが、より端的には、第十巻のピュグマリオンの物語が始まる直前のプロポイトスの娘達の物語。この物語は、ピュグマリオンの物語と同じくヴェヌスに纏わり、その一種の導入部をなしているだけではない。ナルキッソスと同様に美貌を鼻にかけた彼女達はその報いとして愛をひさぐ生きたがら愛を感じえぬ冷たき「硬い岩 (rigidus silex)」と化した。「その報いには、女神の怒りが下る。こうして、彼女たちは、世界で初めて、そのからだと美貌とをひさぐことになったという。そして、恥らも失って、頬を赤らめることができなくなった。顔の血が、凝固したからだ。こうなると、あとは、もうわずかな違いだ。次には、硬い岩に変わってしまった」 (Met., XIV, v. 239-42)。ナルキッソスの物語よりも明示的に、ピュグマリオンの女像の石からの生命化とは対称を形成するのである。つまりは、少なくともオヴィディウス自身の直接の態度としては、ピュグマリオンをナルキッソスに逆像的關係であれ結びつけるものは、殆ど存在しないのである。

しかし、ここで、ピュグマリオンの「愛」そしてとりわけ「技」の微妙な位相に関して、既に我々が間接的ながらも確認できたその革新性にもう一度注目しておきたい。先節での分析は、『変身譚』の作者が従来のヴェヌス崇拜の枠組みを継承しつつも、同時に「愛」のより現世的側面そして「技」のより積極的側面を潜在させていたことを示した。とすれば、オヴィディウスのピュグマリオンとその女像との關係を以下のように捉えうることもまた、完全には否定しえぬであろう。

このピュグマリオンが彫り上げ恋に落ちた女像は、ヴェヌスの模像ではなく純粹に彼自身の見事な「技」から生まれた女性でもあり得た。ある意味では、それは彼を生みの親とするいわば娘のごとき存在であろう。

オヴィディウスによる隠れたこの含意は、この物語直後にあるキュニラスとミュララの物語によって大きく前面に出てくる可能性があ

る。それは近親相姦の罪を冒してしまったピュグマリオンの子孫達の物語である。ピュグマリオンが生命化した女像との間に生んだ娘パフォスの息子キュニラスは、図らずも娘ミュルラと夜のちぎりを交わしてしまふ。狂乱し娘を殺害しようとする父の手から逃れたミュルラは、「没薬」の樹木と化したまま、後のヴェヌスの悲劇の恋人アドニスを生む。ここにオヴィディウスの極めて巧みな物語構成を確認することは困難ではあるまい。まずは、ヴェヌスによる神罰に端を発したピュグマリオンとの恋が幸福な結末を迎えたものの、彼らの子孫は近親相姦故の悲劇に陥り、最終的にヴェヌス自身を苦しめるアドニスの物語へと繋がる。一種の因果応報の過程が、その卓抜な構成の中で示唆されるのである。そして、かかる殆ど意図的な物語構成は、ピュグマリオンと女像との幸福な恋の一種の逆像を、キュニラスとミュルラの恋を通して提示することにもなる。換言すれば、ピュグマリオンと女像との物語では顕在化していない近親相姦の否定的含意が、一挙に顕在化した絶妙な対称をなすのである。そもそもピュグマリオンの幸福な物語をこの様な形でその子孫の近親相姦の悲劇と直接に結びつけたのは、ほぼオヴィディウスの独創と言うべきであろう。成る程、この近親相姦それ自体についてはアポドロロスや他の著作家達によってたびたび言及されていたことが知られている。だが、アポドロロスの記述ではキュニラスはピュグマリオンの直接の孫ではなく、むしろその娘メテルマと結婚するキュプロス王である。そして、そもそもピュグマリオンの女像との恋の話とは、これらの人物達はそのまま結びつけられてはいない。また更に決定的な相違がある。従来のピュグマリオンの物語では女像はヴェヌスの模像であったが故に、かかる近親相姦的な含みそれ自体が生じ得ない。むしろ、かかる含みはオヴィディウスによる新たなピュグマリオン説話によって初めて可能になったと言わなければならない。ピュグマリオンのより積極的な「技」によって自らの内から生まれた女像へのいわばより人間的な「愛」という『変身譚』独自の連関こそが、その含意の成立には必要であったのである。

成る程、かような近親相姦的なテーマそれ自体を即座に、本来のナルキッソスの自己の分身（自己像）への愛と直接に同一視することはできない。だが同時に、既に古代世界のナルキッソス物語のある異本が語る様に、必ずしもそれらが互いに全く異質だとは言いつくぬである。パウサニアスに依ると、ナルキッソスが恋に落ちたのは泉に映る彼の像それ自体ではなく、それを通して偲ばれた彼と瓜二つの双子の妹の像であった。「ナルキッソスについてはもう一つの、前のよりも知られてはいない言い伝えがあるが、ちゃんと語られて来ているものである。ナルキッソスには、双子の妹がおり、外見は全く似ており、髪の色も同じだし、同じ服を着て、二人で一緒に狩りにでていた。それが語るところに依れば、ナルキッソスはその妹に恋をし、これが死ぬと、頻繁に泉に出かけていつては、自分が見ているのが自分の反映とは知りつつ、そう知っていないながらも、彼自身の反映ではなく妹の似姿を見ていると想って、彼の恋に慰めをえたのであった」³⁶。自己の像への恋から、双子の兄妹の間の恋をへて、父と娘の間の恋へと至るには、絶対の隔たりがあるとは思えない。むしろ、この繋がりには、オヴィディウスの直接の意図を越えて読者の自由な想像力に委ねられる時には、大きな蓋然性を持つものでもあるだろう。この意味で、自己像に恋するナルキッソスと、己の「技」による女像へのある種の近親相姦的愛を成就するピュグマリオンとは、確かに連続しうる可能性をもつであろう。より正確に言えば、オヴィディウスのテキストは、たとえ暗示的にもしくはおそらくは全く意図せぬかたちにせよ、かかる余地を後の世紀の読解に残したのであった。

本章では、ルソーの時代を含めて後の世のピュグマリオン物語の最大の典拠となった古代のオヴィディウスのテキストを検討した。我々は、オヴィディウスが古くからのヴェヌス崇拜の枠組みを決して放棄していないことをまず確認した。しかし、彼はその枠組みを中心としつつも、そこに精妙でより人間的な「愛」と「技」に基づく革新的なピュグマリオンの物語を間接的にせよ滑り込ませたのである。そして

また、その限りで、ピュグマリオンの物語におけるナルキッソスの自己像への愛との関連に注目する後世による読解の可能性をも準備したのである。事実、近代芸術家の物語の内にオヴィディウスのピュグマリオンの「愛」と「技」の微妙な位相が昇華される以前に、中世のある物語がピュグマリオンとナルキッソスを直接に関わらせることになる。

第二章 ジャン・ド・マン『薔薇物語』第二部のピュグマリオン

西ローマ帝国崩壊後のキリスト教中世世界の確立とともに、オヴィディウスのそれも含めて、ピュグマリオンの物語は忘却されていく。³⁷もともと初期キリスト教徒らによって批判に晒されていたそのヴェヌスの偶像崇拜との深い関連を考えれば、これは不思議な事態とは言えない。

この物語に再び脚光が浴びるのは、一三世紀後半のことである。³⁸西洋の中世封建社会が、中近東のオリエント世界との交易の活性化などにより従来の価値観を大きく揺るがされ始めた時期でもある。この西洋中世の変動期に相応する（おそらくは）一二七五年から一二八〇年の間頃、ジャン・ド・マンによって、『薔薇物語』第一部が執筆される。それは、一二三七年頃ギョーム・ド・ロリスが執筆した『薔薇物語』第一部の続編という形を取る。そして本論の分析対象であるピュグマリオンの物語は、そのジャン・ド・マンによる『薔薇物語』第二部の重要な場面においてかなりの行数を割かれた形で登場する。

本章では、従来の近世ピュグマリオン受容史研究では殆ど注意を向けられてこなかったこの『薔薇物語』第二部のピュグマリオンの物語を集中的に分析する。オヴィディウスの『変身譚』における以上に、そこにはルソー的ピュグマリオンイズムの本質を説明する大きな鍵の一つが潜在するからである。とりわけ、「彫刻家」として己の「技」を自

負するに至るピュグマリオンのその女像への愛が直接にナルシス（ナルキッソス）の自己像への愛と対立させられる点に注目したい。

（一）「彫刻家」ピュグマリオンにとっての「技」と「自然」

まずは、ジャン・ド・マンが、オヴィディウスと比べて、どのようにピュグマリオンの「技」の位相を進展させているかを確認したい。無論、その新たな「技」の位相は、『変身譚』では単に「キュプロスの英雄」でしかなかったピュグマリオンがより近代的な芸術家としてみなされる道を準備することにもなる。しかし、オヴィディウスの場合ほど顕著ではないにせよ、ジャン・ド・マンによるピュグマリオンの「技」の位相もまた、近代的「芸術」概念には還元できぬ側面を持つ。この側面は、とりわけピュグマリオンの「技」が「自然」に対してもつ関係によって明かとなる。

ピュグマリオンの物語は、『薔薇物語』第二部の最終部の中のある脱線的挿話として登場する。この物語がこの『薔薇物語』の第二部そしてその全体の中でいかなる位置を占めるかについては後にとりわけ第二節で詳しく触れることにしたい。とりあえずこの挿話の中でピュグマリオンが最初に登場する文面を見てみよう。

「彫刻家（*uns entalliers*）ピュグマリオンは木や石や金属や骨や蠟など、その時代に見出しうるありとあらゆる素材を使って肖像を作っていたが、自分の偉大な才能（*son grant engin*）を証明すると同時に（実際彼に勝る才能の持ち主などいなかったのだが）、名声（*grand los*）を獲得するために、ある日自分の愉しみに（肖像）像を作ろうと思いついた」（R.R., v. 20821-9 (479))。

そもそもジャン・ド・マンは、オヴィディウスの『変身譚』からのいくつもの逸話をしばしば物語の中に登場させている。彼によるピュグマリオンの物語もまた『変身譚』の記述が基本的な出発点にされている、と言って良いだろう。しかし同時に、ジャン・ド・マンはオヴィ

ディウスでは間接的・潜在的にしか示されていなかったことを、前面に打ち出している。このことは既に先の文面からも十分に見て取れよう。特に上記引用に即して以下の二点に留意したい。

最初に、ピュグマリオンが件の彫像を作る動機に大きな変化が生じている。オヴィディウスにおいては、ピュグマリオンが彫像を作成したのは、ヴェヌスがプロポイトスの娘達に与えた神罰が間接的にせよ極めて重要な前提になっていた。成る程、ジャン・ド・マンもまた、自らのピュグマリオンの物語でヴェヌスの役割を決して軽視するわけではない。事実、ここでもピュグマリオンの女像の生命化を成し遂げるにはヴェヌスへの祈りが不可欠である(R.R., v. 21077-112(485))。しかし、少なくとも上記引用に関する限り、オヴィディウスでは未だ強固に確認できたヴェヌス崇拜の枠組みが殆ど消え去っている。ジャン・ド・マンにとって、ピュグマリオンによる彫像作成の動機は、ヴェヌスにより呪われた女性達への嫌悪から理想の女性を新たに自ら創り出そうとしたことにはない。むしろ、ピュグマリオンは「自分の偉大な才能を証明するために」そしてまた「名声を獲得するために」、「自分の愉しみに(肖像)像を作ろうと思いついた」のであった。ここに顕在化しつつあるのは、『変身譚』においては見られなかった、ピュグマリオン自身の自らの「才能(engin)」そして技量に対する強い自意識なのである。

第二に、彫刻に関する自らの「才能」と「技量」つまり「技(art)」への自負心の強さは、ピュグマリオンが己の天職について持つ強い意識と表裏一体である。事実、ピュグマリオンは上記の引用において明確に「彫刻家(uns entailleres)」として規定されるに至る。そもそも『変身譚』では、ピュグマリオンの見事な彫刻の能力は、専ら英雄の超人的力を指す単なる指標に留まっていた。そこでは彼が象牙の彫刻を彫り上げることを専門の仕事とする可能性には、殆ど何の注意も払われていなかったのである。これに対して、『薔薇物語』では、彼は明らかに「彫刻」を生業とし、かつそれに誇りを持つ者として提示され

る。この「彫刻家」としてのピュグマリオンは、「自らの名声を得るために」彫刻を制作するのである。かように「彫刻家」としての強烈な意識を持つピュグマリオンが、近世の芸術的なピュグマリオン受容を直接に準備することになるのは明かであろう。

かくして、ジャン・ド・マンは、オヴィディウスを含めたヴェヌスの宗教性に基く古代ピュグマリオン説話の枠組みとは更なる一線を画そうとしている。より自らの「才能」と「技」に自覚的な「彫刻家」ピュグマリオンの姿が提示されているのである。

また、そのピュグマリオンの物語には、「この世で最も美しい女性とも見紛うほど生き生きとした像」(R.R., v. 20831-2(479))を彫り上げたこの彫刻家の並はずれた「彫刻の技」のみが示されているのではない。『変身譚』においてピュグマリオンは、愛する女像に贈り物をし、またそれに衣装や装飾品をつけさせていた。そこでは、この「キュプロスの英雄」の女像への愛の強さが専ら強調されていたのであった。これに対して、ジャン・ド・マンはその記述を踏まえつつも、更にそこにその「彫刻家」の様々な分野にまで及ぶ「技」の力を延々と語り始める。ピュグマリオンは、女像に「全く見事に作り上げた」ローブを纏わせ(R.R., v. 20941-2(482))、服の両袖を「純金の鋭い針に金の糸を通して、細かく縫い合わせ」(R.R., v. 21003-6(483))、「花の冠」を「精魂込めて制作した」りする(R.R., v. 21013-5(483))。更

には、女像の前で歌い音楽を奏でたのだが、多くの楽器を操るその腕前は「テバイのアムピオンも及ばないほどなのであった」(R.R., v. 21033(484))。彼はより多芸的な才能を持つ優秀な職人なのであり、その「技」の豊かな力をジャン・ド・マンはここで意識的に強調するのである。

この様に自らの技量に敏感な彫刻家ピュグマリオンの姿こそが、後の自らの天才に自覚的な近世的ピュグマリオンの物語に繋がっていくであろうことは想像に難くない。そして、フランスにおける『薔薇物語』の強い影響力を考えると、近世的ピュグマリオンへのその少な

からぬ貢献の可能性はおそらく否定できない。

しかし、ジャン・ド・マンのピュグマリオンと近世の天才芸術家としてのそれとの間には、まだ大きな隔たりがある。これは、中世のピュグマリオンの「見事な技」が、近世以後の天才芸術家の「美しき技」つまり「芸術」とは完全に同一視できない点に顕著である。何故、完全に同一視しないのか。「自然」という、中世のみならず近世以後でも必要な位置を占める概念に対して、中世のピュグマリオンと近世以後の芸術家の「技」それぞれが互いに異質な関係をもつからである。

近世において確立し始める芸術家の「美しき技」つまり「芸術」の位相の概略は、既に先章でも触れたバトウーの著作から伺うことが出来る。成る程、一七四六年に公刊された彼の『唯一の原理に還元された諸芸術』は、近代以後批判に晒される古典的な模倣理論に基づいている。しかし、バトウーにとって、「芸術」は同時に、「あるがままの自然」ではなく「ありうる自然」たる「美しい自然」を「天才」の「精神」の力によって把握しそれを模倣する「技」である⁴³。天才芸術家の「技」は単に、眼前の「自然」をそのまま写し取るのではなく、自らの内的精神・想像力によって不可視の「美しき自然」を捉え表現することにある、とされる。バトウーの議論は、天才芸術家の「美しき技」が、その精神の内的洞察力によって少なくとも現実の「自然」を乗り越えることを強調していたのである。模倣を否定する独創的天才を称揚する後の近代的芸術論は、かかる天才の「技」の内的精神性の比重を極端に増大させ、これを純粹な内的創造性として更に発展させることになる。ある意味で、バトウーの芸術観は、天才芸術家の内的創造力の無限の可能性へと強く偏向していくかかる近代的芸術観を予告してもいたのである。

これに対して、『薔薇物語』のピュグマリオンの「技」は「自然」⁴⁴との間にやや違うかたちの関係を結んでいると考えられる。確かに、ピュグマリオンの物語のみに目を通すだけならば、この点を具体的に検討するには実はやや用語上の問題が生じてこよう。というのも、ジャン・

ド・マンは、ピュグマリオンの挿話それ自体を展開する際に、「技 art」という語を明示的には一度も使用しないからである。しかしながら、このピュグマリオンの挿話を挟むいわば枠組みにあたる部分に着目し、更にこの部分を『薔薇物語』の他のある箇所と関連させる必要がある。

ここで、ピュグマリオンの物語が挿入される直前と直後の二つの部分を見てみよう。

まず、ピュグマリオンの物語が挿入される直前部分(R.R., v. 20699-820(476-8))の概要は、以下の通りである。「薔薇の蕾」を追い求める主人公の軍勢は、その「薔」が「拒絶」「羞恥」「小心」らによつて守られている城への最後の総攻撃を仕掛けることとなる。「愛神」の母であり軍勢の新たな頼もしい守護者「ヴェヌス」は、降伏勧告演説の後、城の塔の狭間にむけて攻撃の最初の火矢を放たんとする。その場面で著者は読者に、「自然(nature)」が「大いなる巧みさ(grant maistrise)でしつらえた」(R.R., v. 20799-80(478))この狭間にある二つの柱の上の見事な銀の像に注意を向けさせる。無論、これらの柱は女性の二つの足を、そしてその上にある像は女性の腰から上の身体そのものを暗示していよう。そして、主人公の追い求める女性を暗示する、いわばこの「自然」そのものが拵えた女性の身体が、ピュグマリオンの像と対比されるのである。「この像と他の出来のいい像を、分別をもって比較するならば、たとえばピュグマリオンの像を持ち出してきても、獅子と鼠を比べるようなものだろう」(R.R., v. 20815-20(478))。この対比こそが、『薔薇物語』第二部におけるピュグマリオンの挿話の持つ意味を理解する上での決定的な意味を担っていると思われる。

何故なら、この対比が、今度はピュグマリオンの物語を閉じる際に、再びその著者によつて言及されるからである。「これ以上あなた方をここにお引き止めしているわけにはいくまい。本来の話題に戻るべきところだろう。別の畑を耕さなければならぬのだ。さてそこで二つの

像を並べてその美しさを比べてみるならば、鼠が獅子よりも大きさと力と価値において劣り、また恐れられることも少ない、それと同じ程度の差があるのに気づくと思われる。誠実に申し上げるが、ピュグマリオン像といえども、わたしがここでもかくも賞賛している像ほどの美しさは備えていないのだ」(R.R., v. 2119-31(487-8))。

ピュグマリオン挿話を挟み込む両枠として機能するこの自然の女像とピュグマリオン像との対比、この含意は明らかであろう。

「自然」の傑作には、ピュグマリオンの「技」による傑作でさえ適うことは出来ぬ、と言うことである。

成る程、ピュグマリオンの挿話だけでなく、これらの枠組みの二つの部分でも「技(art)」という語が使われているわけではない。しかし、ここでこれら二つの箇所を繰り返し指摘される対比は、明らかに『薔薇物語』第二部の他の箇所での「自然」と人の「技」の対比に基づいている。そこでジャン・ド・マンは、人の「技」が「自然の猿真似」にすぎず、決して「自然」そのものを正確に模倣することも、それを凌駕することも出来ないことを強調する。「しかし彼(＝「技(art)」)は大変熱心に取り組み、「自然」の前に跪いて、まるで乞食か物乞いのように、祈り、願い、求める。学識と力には乏しいが、懸命に「自然」に付き従おうとして、どうすれば自分の才能であらゆる被造物を本来の形に作り出せるか教えてくれるように頼むのである。そして「自然」が働く様子を見つめる。同じような作品を作りたいからだ。それからまるで猿のようにそれ(＝「自然」)をまねる (la contrefait comme singes)。けれどもその知性はあまりに弱く乏しいので、生きているものを作ることはできない。どうしても自然なものには見えないのだ」(R.R., v. 16023-38(376))。ここで言われる「技」には、彫刻家や画家たちのそれも含まれていることは言うまでもなく(R.R., v. 16039-88(376-7))。更には、やや後になって、以上の対比と関連して、「自然の肖像を描く」ことが話題になる時、ピュグマリオンのことが言及されることにもなるのである。「ピュグマリオンも「自然」の像を

彫ることはできない。パルシオスがいくら努力しても無駄だろうし、私としては極めて優れた画家と呼びたいアペレスも、どんなに長生きたところで「自然」の美しさを描き出すことはできないだろう」(R.R., v. 16181-8(379))。そして、少なくとも、「技は、どれほど心を集中させ、苦勞を重ねて、ものを作ろうとしても」かたちにおいても線においても、どうしてもそれらを自発的に歩かせたり、生かししたり、動かしたり、感じさせたり、しゃべらせたりすることが出来ないのだ」(R.R., v. 16066-8(377))と言われる時、念頭に置かれているのは現実のありのままの「生きた自然」であり、かかる「自然」への「技」の決定的劣位である。

かくして、ピュグマリオンの挿話は、「自然」に対する人の「技」の劣位を明確に前提にした上で導入されたものと考えることができよう。確かに、ピュグマリオンの物語自体には「自然」と「技」の対比は一見すると問題となっていないように思われる。しかし、自らの「技」によって見事な女像を造りこれに恋に落ちながらも、これを生命化させぬピュグマリオンの苦悩の意識が、オヴィディウスよりも顕著に強調されることに留意したい。「物言わぬ像に心を奪われた不幸なピュグマリオンは、狂おしい思いから逃れられず、こうして半狂乱に陥り、死ぬ思いをしている」(R.R., v. 21069-72(484))。それは、ピュグマリオンの愛の異常さへの意識と同時に、ある意味では「技」が「自然」の生きた造形物には決定的に適わぬことの強い自覚の現れでもある。確かに、自らの「才能」と「技」に自覚的な『薔薇物語』第二部の「彫刻家」ピュグマリオンは、近世以後の天才芸術家としてのピュグマリオン受容への道を開きつつある。しかしながら、同時にこの「彫刻家」ピュグマリオンの「技」は、一八世紀以後の天才芸術家における精神的創造力に強く裏打ちされた「技」ではまだない。そこではあからさまに、人の「技」の生命的「自然」への劣位が前提にされているからである。

しかし、ジャン・ド・マンは、ピュグマリオンが自ら強烈に自覚し

ていた「技」の重要性を、「自然」の圧倒的な力の前で全く無化するつもりであった、とは思われない。むしろ、ピュグマリオン自身が強く意識するその「技」は、『薔薇物語』全体の主題にとつて重要な示唆を与えるものでもあった可能性がある。次節でやがて示唆される様に、「彫刻家」ピュグマリオンの「技」は、実は『薔薇物語』全体を支える「愛の成就」という主題と深く関わる余地を持ってもいるのである。そして、そこにナルキッソスの逸話への直接の言及が深く絡んでくることになる。

(二) ピュグマリオンの「技」による女像への反「ナルシス」的な「愛」

ジャン・ド・マンによるピュグマリオンは、単に「技」への自覚的意識の強調によってのみ、近世のピュグマリオン受容に大きな影響を与えたのではない。この「技」への強い意識とおそらくは連関しつつ、それがむしろオヴィディウスにおいて既に存在していた女像への非宗教的な「愛」の位相を独自に発展させたからでもある。そしてまさしくここに、『変身譚』では決して直接に見出されることの無かった、ピュグマリオン自身によるナルシス（＝ナルキッソス）への言及が生じてくる。

既に先章で確認した通り、古代のオヴィディウスは自らの作品の中でナルキッソスとピュグマリオンの二つの物語を互いに直接に関連させることはなかった。しかし、中世の『薔薇物語』第二部の作者は、ピュグマリオンの口からナルシスの名前を直接に語らせる。少し長くなるが重要な箇所なので全文引用する。

「ピュグマリオンの名を貰い、二本の脚で歩けるようになって以来、こんな愛のことは聞いたこともない。とはいえ私の愛がそれほど狂気に染まっているわけではない。書物に嘘がなければ、もっと狂おしく愛した者がたくさんいるからだ。かつて枝の生い茂る森の中の綺麗に

澄んだ泉のほとりで、ナルシスは喉の渇きを癒すつもりで自分の顔を愛したのではなかったか。そして未だ人々の記憶の中に生きている物語の伝えるところでは、その誘惑に抗しきれずに死んだのだった。こうしてみると私の方が狂気の度合いは小さい (moins fous) というものだ。望む時にその近くに行つて、引き寄せ、抱き締め、接吻し、そうすることですぐそう苦しみに耐えることが出来るのだから。ナルシスは泉のなかに見ている像を所有することは出来なかったのだ」(R., v. 20874-92 (480))。

一読して了解できるように、ピュグマリオンが自らの「技」により創り出した女像への愛は、ナルシスの自己像への愛とは最終的には同一視しえぬことが強調される。では、そもそも何故ここでことさらナルシスの自己像への愛が言及されねばならぬのか。一応、その直接の答えは、この彫刻家が自らの狂気がナルシスのそれよりは小さいと自己弁護する上記引用の発言に見出せよう。確かに、彼らは二人とも愛を求めてもその愛に応えぬ像（＝イマーゴ⁴⁷）を前に苦悩している点では、似た状況にいる。しかし、ピュグマリオンが具体的に触れ得る彫刻像を愛している限りで、具体的に觸れ得ぬ水面に映る自己像を愛したナルキッソスは、むしろそれと対照をなす存在なのである。

しかしながら、ここで以下の二点に留意したい。第一に、彼らの二つの愛には、それぞれが愛したイマーゴとしての像が単に現実に触れ得るものか否かという差異と同時に、ある共通性が存在している。第二に、ジャン・ド・マンはここで、『薔薇物語』第一部で既に登場していた「ナルシスの泉」の逸話を明らかに前提にしている。まずはこれから二つの注目点を順に見ていくことにしたい。

最初の注目点を見てみよう。ピュグマリオンの彫像への愛には、ある意味でナルシスの自己像への愛と、微妙に共通するものがある。そもそも『薔薇物語』のピュグマリオンには、もはや女像制作の動機としてヴェヌスによるプロポイトスの娘たちへの呪いという前提が無くなっている。既に先節で確認した様に、オヴィディウスの場合よりも

ヴェヌス崇拜の契機がずっと希薄になっているのである。事実、彼がヴェヌスへの真の帰依を表明するのは、彼が女像の生命化を望みそれと結ばれることを望んだ時点(R.R., v. 2108-112(485))である。とすればまた、その帰依以前に制作されたピュグマリオン¹⁾の女像には、それがヴェヌスを模した像である可能性は、『変身譚』よりも遙かに少なくならう。そして、彼の女像は、「ヘレネやラウイニア」そして彼の周りの女性を遙かに越えてもいる限りで、彼自身の想像力から生み出さざる得ぬものである。だからこそ、この女像の制作は、ピュグマリオンにとって、自らの「才能」と「技」を誇示し「名声」を得んとする意識に明確に結びつくのである。オヴィディウスでは殆ど表面化していなかったかかる自らの「技」への強い自意識が、彼の彫像への愛と結びつく可能性が出てくる。この自意識こそは、他者を超越した際だった彫刻の「才能」をもつ彼自身への自負でありいわば自己への愛に他ならない。事実、彼の「技」の結晶であり彼の想像力から内的に生まれた女像は、彼の「技」に対する自負心つまり彼自身の能力への愛を満足させる。だからこそ、ジャン・ド・マンはピュグマリオンが「彫像を作ること

で自らを喜ばせようとした (se vout a portraire deduire)」(R.R., v. 20829(479))と書くのである。彫像への愛には、優れた「技」と「才能」をもつ自己への愛が、確かに重なるのである。他方のナルシス(ナルキッソス)もまた己の美貌に強い自負心を持っていた。そして、それが彼の自己像への錯乱的な愛の暗黙の背景を成す。事実、第二の注目点に関して見る様に、ギョーム・ド・ロリスによる『薔薇物語』第一部でのナルシスの狂気の愛は、彼がそもそも高慢な自己愛に溺れていたことが前提になる(彼(ナルシス)は、自分の美しさ故に、侮蔑と傲慢に満ち溢れていたのだ。)(R.R., v.14467(40))。ピュグマリオンもナルシスも、それぞれ自らの「技」へのそして自らの美貌への自負というかたちで、自己愛にとらわれた存在なのである。そこからまた、彫像へのピュグマリオンの自己愛を暗示していた『変身譚』同様に、キュニラスとミュルラの近親相姦の話がピュ

グマリオンの挿話直後に言及される(R.R., v. 2118-214(487))意味も理解されよう。すぐ見る様に、ピュグマリオンの自己愛をナルシスのそれと厳密な意味で同一視することは出来ぬにせよ、それらには確かにある微妙な共通性が確認できるのである。むしろ、かかる共通性があるからこそ、ジャン・ド・マンはピュグマリオンの愛とナルシスのそれとの差異を明確に強調せねばならなくなる。その強調の必要性は、ジャン・ド・マンの『薔薇物語』第二部とギョーム・ド・ロリスのその第一部との連関のなかで大きく浮上してくることになる。

第二の注目点は、まさにこのピュグマリオンとナルシスを巡る『薔薇物語』第一部と第二部との強い連関に根差している。換言すれば、『薔薇物語』第二部のピュグマリオンの彫像への愛の物語は、第一部のナルシスの自己像への愛の物語の含意を直接に踏まえて構想されているのである。まず強調すべきは、ジャン・ド・マンがギョーム・ド・ロリスによるそのナルシスの物語を念頭に置かねばならぬ程、その物語が『薔薇物語』にとり枢要な存在であるという点である。そもそもナルシスの物語は、『薔薇物語』の主人公の若者が初めて薔薇の蕾に出会う泉の場面(R.R., v. 1372-677(39-45))の最初の方に登場する。そしてこの泉こそが「ナルシスの泉」である。この「ナルシスの泉」は単にあの薔薇の蕾の隠れる薔薇の木々をその水面の底の水晶によって映し出すだけではない。ナルシスの物語との関連によって極めて象徴的な機能を担わされている泉なのである。無論のこと、ジャン・ド・マンより凡そ半世紀ほど前にその第一部を執筆したギョーム・ド・ロリスもまた、このナルシスの泉を描くに際して、古代の『変身譚』のナルキッソスの逸話から出発する。だがギョーム・ド・ロリスは、オヴィディウスによるナルキッソスの逸話をかなり大雑把に紹介しつつ、幾つかの変更を加える。特に注目したいのは、ナルシスが最後まで泉の水面の映像に騙され続けるという新たな設定である。そもそも『変身譚』においてナルキッソスは、最終的に水面に映るのが自らの像であることに気付く。「わかった。それは私だったのだ。やっと今に

なつて、分かった。私自身の像 (mea imago) にもう騙されはしないぞ。自らに恋い焦がれて、燃えていたのだ」(Met. III, v. 463-4)。これに対し、ギョーム・ド・ロリスのナルシスは、「水に映った自分の影に騙され、この上なく美しい少年の姿を見たと思った」(R.R., v. 1483-5 (41))とされるだけである。彼は、自己の像を愛していることに最終的に気付くことなく虚しく死んでしまう。だがナルシスの高慢な自己愛そのものの存在が否定されるのではない。むしろ、ナルシスのこの不毛な死は、ギョーム・ド・ロリスによる「泉」の水面とその底の水晶とがともに生み出す映像の危うさを極端なかたちで言い表している。特に「泉」のその水晶の映像は、人がその映像の内に「自分の姿を映してしまふ」と、「誰かを愛するという意志」という「新たな狂気」に捉えてしまふ(R. R., v. 1568-659 (42-3))。「主人公」もまた、そこで自分の姿を映してしまひ、クビドの張った愛の罠にはまってしまう(R.R., v. 1600-11 (43-4))。確かに「主人公」の彼とナルシスには微妙な違いがある。自らの美貌を自負しそもそも自己愛に溺れていたナルシスは、その「新たな狂気」のうちで自己の映像のみを虚しく愛することを運命づけられる他は無い。これに対し、「主人公」の若者は泉の映像をきっかけとして「薔薇の蕾」という他者としての女性への愛に目覚める。ナルシスのように高慢な自己愛にとらわれぬ点で、この若者は、少なくとも、そこに映る自分の姿を明確に自らのそれとして判別しうるからであろう。彼はナルシスのように自己像への愛という極端な愛の狂気には走ることはない。そして「泉」の差し出す薔薇の茂みの映像に興味を覚えた若者は、その茂みに向かいそこから本物の「薔薇の蕾」の姿と匂いを見出すことになる。しかしながら、ギョーム・ド・ロリスの精妙な設定に従うなら、ある意味でこの若者もやはりナルシスト同じく虚しい愛の危険にさらされてもいる。ギョーム・ド・ロリスの主人公が実際に目の前にする「薔薇の蕾」は、「泉」の映像やそこに映るナルシスの自己の像と同様に、第一部の終わりに至るまで具体的に捉えられることを阻む愛の対象でしかないか

らである。以上の『薔薇物語』第一部の「ナルシスの泉」の設定を、ジャン・ド・マンは明確に意識していたであろう。第一部の設定を基本的に受け継ぎながら、自らの第二部を組み立てていたこの著者にとって、それは当然でもあった。また、『薔薇物語』全体の構成の上での重要性から見ても、これら二つの物語は緊密に結びつけられる必要があった。第一部のナルシスとその泉の物語は、「薔薇の蕾」を獲得せんとする『薔薇物語』全編の事実上の出発点であった。それと同様に、第二部のピュグマリオン挿話は「薔薇の蕾」が最終的に獲得されんとする『薔薇物語』終結部の最初におかれている。二つの物語は、互いに連関しつつ『薔薇物語』の始まりと終わりとをそれぞれしづける重要な役割を担うのである。ジャン・ド・マンは、そのピュグマリオン挿話を、ギョーム・ド・ロリスによるナルシスとその泉の物語を受け継ぎ発展させるかたちで導入したのである。

では、ピュグマリオン挿話は、第一部のギョーム・ド・ロリスのナルシスの泉の物語に対して、どのような関連を示しているのか。ここで改めて、以上の二つの注目を念頭に置きつつ、『薔薇物語』第二部のピュグマリオンにおける反ナルキッソ的な「愛」の位相を捉え直してみよう。

まず、第二部の作者がピュグマリオンを真に同一視せんとする人物は、第一部で物語られた「ナルシスの泉」の「危険な鏡 (mireurs perilleux)」によって虚しい自己愛に落ち不幸に死んだナルシスではない。第一部で同じくこの「泉」の「鏡」を介しながらも、「薔薇の蕾」という他者たる女性への愛に目覚め、この第二部の最後では遂にその蕾を実際に獲得する主人公の若者である。成る程、ピュグマリオンは、『薔薇物語』全編を通じてのこの主人公の若者と同様に、異性つまり女性を愛する。ジャン・ド・マンは、「自然」の絶えざる生成(生殖)の運動を重視する観点から、異性愛に理論的・倫理的な正当性を与えようとしているように思われる⁵⁰。そして彼らは共に、「ヴェヌス」の導きのもとに(主人公の軍勢の最後の総攻撃は、既に見たようにこの女神が

最初に仕掛ける)、その女性と実際に結ばれる(R.R., v. 21163-78(486-7); v. 21587 et suiv. (496-500))。ピュグマリオンが自ら触れ得ることを強調された女像は、その女神の介在によって、主人公の若者の「薔薇の蕾」と同様に、実際に彼との具体的な愛を生きたことになる。ある意味では、第二部の主人公の幸福な結末を、その終結部の始まりの方におかれたピュグマリオンによる女像への愛の成就の挿話が予告する、という構成をとるのである。

しかしながら、先程第二の注目点で確認した様に、ピュグマリオンのその愛には、むしろナルシスの己の美貌を愛したが故に陥ったその自己愛に繋がる側面を内包していた。この彫刻家が女像を制作しそれを愛することが、自らの「才能」と「技」への自負心を満たすこと、つまりある意味での自己愛を含意していたのである。しかし、ピュグマリオンを『薔薇物語』全編の主人公の若者と同一化するためには、かかる自己愛的な契機をナルシスのそれとは違うものとして位置付ける必要がある。だが、ジャン・ド・マンにとって、それは、ピュグマリオンの「才能」と「技」への自負心を否定することではなかった。確かに先節で示した様に、この『薔薇物語』第二部の作者にとって、人の「技」は「自然」よりも圧倒的な劣位にある。しかし、この「技」の存在そのものがそこで完全否定されているわけではないことに留意しよう。「技」によって人が神の制作した偉大な「自然」を真似ることは、自らの絶対的模範たる神に従属すべきこの被造者にとつては、正当化されるべき行為でもある。『薔薇物語』第一部とはやや違う第二部全体のより人間の現実の姿への寛容な態度が、ここで関係するのかもしれない。更には、多様で広範な「技」を自負するピュグマリオンのうちに、「詩の技」に長け博識で知られたジャン・ド・マンが自身の姿を投影させたことも十分にありえよう。ともかくも、むしろピュグマリオンが自負していた彫刻の「技」は、ピュグマリオンの自己愛をナルシスのそれとは異質にする契機として捉えられている可能性がある。⁵³⁾

ピュグマリオンの彫刻の「技」は、たとえ「自然」の「猿模倣」に過ぎぬにせよ、「自然」を模範としそれを尊重するものである。この規範的「自然」への意識は、『薔薇物語』のナルシスにはない強い反省的意識をピュグマリオンに抱かせる様にも働く。事実、ピュグマリオンの「技」による女像への愛は、彼が常に「自然」を模範とすることで、その反自然な異常さを彼自身に自覚させざるえない。「この愛は余りに恐ろしくて、とても「自然」から来たものとは思えない。私は自分の本性から外れすぎている」(R.R., v. 20866-8 (480))。そもそも、第一部の作者ギョーム・ド・ロリスは、ナルキッソスが自己の像に気付くというオヴィディウスには存在した反省的側面を完全に消し去ってしまった。ジャン・ド・マンは、このギョーム・ド・ロリスによるナルシスの自己愛の非反省的設定を、明確に念頭に置いていたように思われる。『薔薇物語』第二部のこの作者は、オヴィディウスによるピュグマリオンの記述では殆ど確認できなかったある側面を決定的に強調する。つまり、今し方確認した、ピュグマリオンによって長々と語られる「自然」に反した女像への自らの愛への反省的意識である。しかしこの反省的意識は、「技」を介しての「自然」への敬意のみならず、「技」という能力それ自体の規定から生まれてくるものでもあろう。ナルシスの愛した自己像は、彼の力や意志を直接には依らずに、エコーの復讐と泉の反映という外的契機によって与えられたものであった。これに対して、ピュグマリオンの愛する女像は、彼の心と才能の裏付けを持つ「技」によって意識的に形成された彼自身の人為的産物たる「像」イマージ(imago)である。この卓越した彫刻家は、この女像が己の「技」による産物であることを常に反省的に意識するしかない。彼の彫像への愛に含意された自己愛には、「自然」を模範とする「技」に卓越したが故に一層、いわば「反映」的像を形成する「技」それ自体のもたらす「反省」的意識が常に介在する。かかる反省的意識がある故に、ピュグマリオンは生きた「自然」の生成を担う「愛」の女神ヴェヌスの力を借りねば、己の女像との真の愛が得られぬことを理解する

のである。とすれば、ピュグマリオンの「技」への意識は他者への己の能力への自負心としての自己愛を支えるだけではない。むしろそれは、かかる自己愛を反省し相対化した上で、それを超克し、『薔薇物語』全体の主人公の若者と同様に、生きられた「愛の成就」へと導く契機でもあったのである。

かくして、『薔薇物語』第二部のピュグマリオンの物語は、古代の『変身譚』に代表されるピュグマリオンの物語と、近世以後のその物語とを繋ぐ中継点に位置しているのが確認できよう。まず、オヴィディウスには間接的にしか確認できなかった、彫刻家としての自負心が「才能」と「技」への強い自意識となつてここに出現している。しかし、それはまた「自然」の圧倒的な優位に晒されてもいる「技」でもある。次に、オヴィディウスでは直接には連関させられていなかったナルキッソスの物語との明確な対比が始まっている。ここでは、確かにナルシス（＝ナルキッソス）の自己愛とのピュグマリオンの女像への愛へのある種の連続性が前提とされる。この後者の愛にも、卓越した「技」を持ちそれを誇るこの彫刻家のその自意識の強さが反映されているからである。しかしまた、かかるピュグマリオンの女像への愛は、反ナルシスの愛として提示されていた。そこには、第一部のギョーム・ド・ロリスによるナルシスの物語が前提とされていたことが大きな意味を持っていた。興味深いことに、第一節の分析では最終的にその「自然」への劣位が明らかにされた「技」の位相がここではむしろ重要な働きをしている余地があった。「自然」を「模倣」するこの「技」こそが、この彫刻家の自己愛ばかりではなく、その愛への反省的意識に同時に関係していると考えられるからであった。

結論 ルソー的ピュグマリオンニズムにおける「自己愛」の反ナルキッソス的解釈に向けて

一八世紀に生きたルソーにとつて、オヴィディウスとジャン・ド・マンはともに、過去の偉大な文人たちの中にあつて簡単に忘れられるべき存在ではなかった。本論で検討した彼らの著作が、ルソーを含めた一八世紀フランス人たちにとつて、古代ローマと中世フランスをそれぞれ代表する著名なものであったからだけではない。何よりもルソーその人自身が、幾世紀もの隔たりを越えて、彼ら二人に何らかの共感を示していたであろうからである。そもそも、アウグストゥス帝の不興をかい僻地に流刑になつたその古代ローマ詩人の孤独を訴える『悲歌』からの詩句を、ルソーは『学芸論』を初め度々引用していた。⁽⁵⁵⁾無論のこと、彼はオヴィディウスの代表作『変身譚』にも当時の文人の常として通じていた筈である。事実、本論の初めに触れた喜劇『ナルシス』では、登場人物の口から具体的にその題名を示唆させている。⁽⁵⁶⁾また、問題のメロドラマ『ピュグマリオン』でも、物語の舞台がテュルスであり女像がガラテと名付けられる以外、ルソーは基本的には『変身譚』の記述を参照していると思われる。他者を欠く自尊心と傲慢に満ちた自己愛を批判するもう一人の恋愛詩人ジャン・ド・マンについても、より明示的ではないにせよ、同様のことが指摘できよう。ルソーの『新エロイズ』の中では、ジャン・ド・マンとその物語作品について好意的な言及が成されているのである。⁽⁵⁸⁾そしてまた、ピュグマリオンと同様にアベラールとエロイズの恋愛にあえて触れたこの中世詩人は、しばし同時代の硬直的な教会に抗しても、より自由な恋愛を肯定的に歌つたのである。近世フランス社会の内での真の愛を模索する若き恋人らの姿を描いていた『新エロイズ』の著者には、この『薔薇物語』第二部の作者は好意を持って受け取られたに違いあるまい。そしておそらくは、この第二部で極めて重要な位置を占めるピュグマ

リオンとその反ナルシシスの愛の記述についても、ルソーは承知していたであろう。オヴィディウスとジャン・ド・マンそれぞれが後生に残したピュグマリオン物語を、彼は直接にそして深い理解を持って知りうる状況にあったのである⁶⁰⁾。

ルソーへのこれら二人の詩人それぞれのありうべき影響関係を考慮に入れる時、ルソー的ピュグマリオンズムを巡っての興味深い論点が明らかとなる。

まず最初に指摘すべき論点は、ルソーによるピュグマリオン明確な天才芸術家としての位置づけのもつ美学史上の歴史性である。そして、これを端的に証すのが、ピュグマリオン「技」の位相に関するオヴィディウスとジャン・ド・マンの立場とルソーのそれとの連続性およびとりわけ無視し難い差異である。ルソーにおいては、ピュグマリオンは、自らの「技」によって、「自然」の作品ばかりかヴェヌスをも越える女像ガラテアを造ったとまで言う。成る程、オヴィディウスとジャン・ド・マンにおいて、ピュグマリオン「技」の力が強調される余地が全くなかったわけではない。事実、その女像をピュグマリオン「技」によるヴェヌス像としなかった前者は、確かにその創造的力を強調しうる余地をその物語の内に忍び込ませている可能性があった。また、後者では、確かにピュグマリオンはれっきとした「彫刻家」であり、自らの「才能」そして「技」の力をより明示的に自負する者となっていた。オヴィディウスからジャン・ド・マンに移行するにつれてより顕在化してくるこの流れの延長線上に、ルソーのピュグマリオンにおけるその天才的「技」の強調は確かに位置するのである。しかしながら、これら古代と中世の二つのピュグマリオンそれぞれが示す「技」の位相は、ルソーにおけるそれとの間に解消しがたい差異があることを同時に示してもいた。そもそもオヴィディウスにおいては、ピュグマリオン「技」そのものの積極的位置づけが、そのヴェヌス崇拜の基本的枠組みの中では決して顕在化できなかった。だからこそ、ピュグマリオン自身が自らの「技」を誇ることは決してなかつ

た。また、彼自身があくまでも「キュプロスの英雄」とされるのみで、「彫刻家」と呼ばれることのなかったのもそのためであった。ジャン・ド・マンにおいてもまた、その「技」の位相は、あくまでも「自然」を最終的に凌駕しえないことが示唆されていたのである。オヴィディウスとジャン・ド・マンらは、ルソーのピュグマリオン「技」のあの殆ど神的なまでの創造性を思い描こうとすらしないのである。更には、彼ら二人にとって、そもそも彫像の生命化の直接の理由そのものが、ピュグマリオン「技」それ自体に見いだしうるものではなかった点に留意しよう。オヴィディウスでは、それはむしろピュグマリオン「技」が愛の神ヴェヌスの教えに従い自らの「純潔」を捨てる決心をしたからであった。しかしルソーでは、「存在自体の原理(principe de toute existence)⁶¹⁾」であるヴェヌスへの祈願は成されるものの、その生命化はむしろピュグマリオン「技」による「完全な典型(parfait modèle)」たる女像のその卓越さに依っている。「美の女神よ、かくも完全な典型が存在しないものを写した姿であるという侮辱から、自然を救ってやれ⁶²⁾」。ピュグマリオンが自らの超絶した「技」によって制作した女像には、その「完全さ」故に生きて存在することが当然の「恩寵」として与えられるべきとされるのである。言うまでもなく、その「技」に関する彼ら二人とは異なるルソーのかかる評価を生んだ背景には、近世以後に徐々に確立される「芸術」観がある。それは、傑出した作品とその作者たる芸術家には、当然の「恩寵」が与えられるべきである、という公的権威化を伴いつつ誕生した近世以後の「芸術」概念である⁶³⁾。そして、かかる観点から、「自然」を越え更には神の位置までを窺わんとする天才芸術家の生み出す「技」の力が積極的に肯定されることにもなる。無論、詳細な分析は別の機会に委ねるべきだが、更にはこの「芸術」としての「技」は、その力が単純に計量可能な「技」とは内容の面でも同一ではありえぬだろう。いずれにせよ、ルソーによるピュグマリオン「技」の天才芸術家たる位置付けは、古代と中世のピュ

グマリオンの「技」を全く革新する近世以降の芸術観の成立と不可分であったという歴史性のうちにあるのである。

だが本論にとってより重要な論点は、かかる「芸術」の卓越した「技」を誇るルソー的ピュグマリオンが自らの作品たる女像ガラテに寄せるその「愛」の独自の在り方である。そもそも愛の神ヴェヌスとの関係の浅からぬ古代のピュグマリオンのそれ以来、それは「愛」を巡る物語でもあった。しかしまた、ピュグマリオンと彼自身の「技」による黙した冷たい女像との間の奇妙な「愛」の物語でもあるのである。それは、ある観点からは、自己反復的な愛の姿である。ルソーもまたピュグマリオンに以下の様に語らせている。「いつまでもガラテとは別の存在であつて、ガラテになりたいとも思っていない」⁶⁴。ここにかいま見られるのは、やはり自己への愛のある特殊な形態である。愛する女像ガラテの中に「私」という契機が介在することが直接に明言されるからである。その意味では、『変身譚』と『薔薇物語』第二部の場合よりも明示化された自己への愛でもあろう。しかし、ピュグマリオンの女像への愛に潜在するかかる自己愛は、如何なるものであろうか。ここで、本論が分析した、オヴィディウスとジャン・ド・マンのそれぞれのピュグマリオンの女像への愛における、ナルキッソス（＝ナルシス）の自己像への愛との関連が大きな示唆となろう。そもそもピュグマリオンとナルキッソスの二つの物語は、むしろ互いに微妙な相同性そして逆像的・対立的関係を成していたのであった。

既にオヴィディウスは、キュニラスとミュラの後日譚を通して、ピュグマリオンの女像への愛が一種の近親相姦的な含意を持っていることをも示唆していた。『変身譚』では、ピュグマリオンの女像は、単なるヴェヌスの模像でなく、彼の内的想像力から生まれた自己の一部いわば作者たる彼の娘とも見なし得る作品でもありえた。その限りで、その愛のかかる近親相姦性はありうべき含意でもあったのである。そして、ピュグマリオンの愛のこの近親相姦の含意は、間接的なながらも深い位相では、同じく『変身譚』に収められたナルキッソスの自己像

への愛の物語とも無縁ではあるまい。確かに、これら二つの物語は互いに対立する構成と結末を持つている。とは言え、ともに世の女性（前者は男性にも）に冷たく背を向けたナルキッソスとピュグマリオンはまた、ともに自己を愛することの危険を背負う者達でもあった。しかし、オヴィディウス自身はナルキッソスとピュグマリオンを繋ぐ如何なる発言も残さなかった。これに対して、ジャン・ド・マンは、初めて明確な形でピュグマリオンとナルシス（＝ナルキッソス）の愛を対比させた。しかしそれはまた、ピュグマリオンの女像への愛にナルシスのそれと微妙に共通する自己への愛が存在するという逆説的な事態が暗に存在するからでもある。但しこれは、オヴィディウスの様に、ピュグマリオンの子孫達の近親相姦を介して間接に示唆されるものではなかった。むしろ、その中世詩人のピュグマリオンの場合には、自らの卓越した彫刻の「技」への強い自負心が明示的にあるが故の当然の事態でもあろう。かかる逆説的事態を念頭に置きつつ、ジャン・ド・マンはピュグマリオンの愛をナルシスのそれと区別するために、前者の絶えざる反省的意識を強調していたと思われる。そして、まさしくその限りで、この彫刻家の自負心（＝自己への愛）を同時に生み出していた「技」のその反省的契機を重視していた可能性があった。

既に本論冒頭で指摘した様に、ルソーもまた若書きの『ナルシス』を通して、ナルキッソス的な自己像への愛の問題圏には親しんでいた筈である。この『ナルシス』初演の三年後、ルソーは、『人間不平等起源論』を公刊し、一七世紀のアバディ以来の「自己愛 *amour de soi*」概念を巡っての自らの思索を本格化し始めることとなる⁶⁵。そして思想家・文人としての彼の成熟期に書き上げられたのが、メロドラマ台本『ピュグマリオン』に他ならなかった。ある観点からすれば、それは彼が独自に展開させた「自己愛」概念を芸術思想の上で表明する劇作でもありえたのだ。しかし、かかる芸術思想を支えるピュグマリオンの「自己愛」は、ナルキッソス的な自己像への愛とは意識的に区別されるべきものであった。事実、その本格的な検討は別の機会にゆずら

ねばならないが、ある意味では、ルソーの先の喜劇『ナルシス』からこの『ピュグマリオン』への移行の中で、ある新たな自己への愛が語られることになる、と言ってよいであろう。しかし、そもそものナルキッソスの愛とのピュグマリオンとの微妙な対比は既に、(オヴィディウスではあくまでも潜在的にそして)特にジャン・ド・マンで明示的に存在していたものである。

ルソーは、ピュグマリオンとナルキッソスの愛を共に語るこれら過去の詩人を介して、ピュグマリオンの「自己愛」の反ナルキッソスの論点を独自に練り上げていた可能性がある。この点で、まずは、ジャン・ド・マンにおけるピュグマリオンの「技」のもつ「反省」的契機は、示唆的である。ルソー的ピュグマリオンもまた、己の卓越した「技」を自負すると同時に、黙した冷たい女像を前に延々と独白を繰り返している。それは、『薔薇物語』の場合と同様、自らの愛の異常さを嘆く「反省」的な意識に苛まれるピュグマリオンなのである。

しかし彼ら過去の詩人達からの最も基本的な示唆は、ピュグマリオンの「技」とおそらくは結びつきうる反省的意識という、単なる自己意識内部の次元にのみ終始するものではない。

我々は、オヴィディウスとジャン・ド・マンが共にピュグマリオンの愛のうちに前提とする、ある意味での社会形成的な側面に最後に留意したい。他者たる女性を遠ざけたピュグマリオンが、最終的には自身の女性との生きた愛の関係を結び子をなすことのもつ社会的含意である。彼らの読者であったルソーは、過つことなくかかる含意を正確に了解していたであろう。その限りで、ルソーのピュグマリオンにおいて示唆されるであろう「自己愛」の芸術思想とはまた、ナルキッソス(ナルシス)の愛の非社会性の対極に位置するものとして現れる筈でもある。無論、そこでの社会形成の在り方は、オヴィディウスやジャン・ド・マンらのピュグマリオンのそればかりか、同時代の十八世紀のピュグマリオンのそれとも微妙に異なるものでもあろう。そしてまた、かような社会形成と結びつきうる、ピュグマリオンが愛する

作品に映し出される「自己」それ自体がルソーでは独自の姿を纏っている筈である。これらの検討が、ルソーと一八世紀フランスのピュグマリオンニズムとの関係に明確に焦点を移した、次回の論考の主要な課題となろう。

註

(1) 本論の主たる分析対象であるこれら二つのテクストの参照に関しては、ラテン語原文と中世フランス語原文がそれぞれ簡便に参照できる以下の版本をそれぞれ次の略号と共に用いる。

略号 Met.: OVID (Publius OVIDIUS Naso), *Metamorphoses*, tr. ang. par F. J. Miller et rév. par G. P. Goold, 2nde éd., Loeb Classical Library, Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard Univ. Pr./W. Heinemann LTD, 1984, 2vol. 全ての参照においてこのロエプ版のラテン語テクストに基づいてローマ字で巻数、v.の略号の後のアラビア数字で行数を示す。

略号 RR.: GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le roman de la rose*, éd. et tr. par Armand Strubel, Le Livre de Poche, Paris, Librairie générale française, 1992. また全ての参照においてこの Le Livre de Poche 版の中世フランス語テクストに基づいてv.の略号の後のアラビア数字で行数を示すが、(すぐ後に挙げている篠田訳の依っている写本の行数とこの Le Livre de Poche 版のそれとがずれることからの不都合を避けるために)更にこのアラビア数字の行数の直後に括弧付きのアラビア数字で篠田訳の頁数を示す。

邦訳に関しては、『変身譚』は中村善也訳『変身物語』、全三巻、岩波文庫、東京、岩波、一九八一〜四)を、『薔薇物語』は篠田勝英訳(『薔薇物語』、東京、平凡社、一九九六)をそれぞれ参照させていただいた(引用の都合上一部訳を変更したところがある)。例えば、英文学を中心としたエイブラムズの古典的な研究を参照のこと。M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford Univ. Pr., 1953, ch. IX «Literature as a revela-

tion of personality». 但し「鏡」としての旧来の模倣理論から「ランブ」としての表出理論への移行というエントランスの枠組に拘るなら、我々がここに言う「鏡」とは、むしろ彼の言う「ランブ」に近いものでもある。またルソーにおける自己表現の契機と彼の（文学）作品観との関係では、特にダーンマンの分析と（近世フランスの「作者の誕生」の文脈を丹念に辿りながら）基本的なそれを発展させた佐々木の分析を参照のこと。R. DARNTON, *The great cat massacre and other episodes in french cultural history*, New York, Basic Books, 1984, ch. 6 «Readers respond to Rousseau: The Fabrication of Romantic Sensitivity»; 佐々木健一「フランスを中心とする一八世紀文学史の研究」東京岩波、一九九九、三三二―三四―三七頁。

- (3) 例えば、バルトとフーコーによる以下の代表的な論考を参照のこと。R. BARTHES, «La mort de l'auteur», *Manteia*, 5, 1968; M. FOUCAULT, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la société française de philosophie*, 63(3), 1969.

- (4) 代表的解釈として、バルトの三つを念頭に置こう。J. STAROBINSKI, «Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion», *Bel vivant*, Paris, Gallimard, 1961, pp.173-80 (sec. «Narcisse sans miroir»); P. DE MAN, *The allegories of reading*, New Haven et Londres, Yale Univ. Pr., 1979, pp.160-87 (ch.8); 小西嘉幸「テクストと表象」東京、水声社、一九九二（「テクストと私——書くナルシス」の章）。

- (5) 一八世紀フランスにおけるピュグマリオンニズムの直接の検討は別の機会に譲りたい。取り敢えずは、制と一八世紀全般の「ユートピアニズム」を論じるバルトの研究を参照のこと。J. L. CARR, «Pygmalion and the philosophes, the animated Statue in eighteenth-century France», *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 23, 1960; O. BATSCHEMANN, «Pygmalion als Betrachter: Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», *Der Betrachter ist im Bild*, éd. par W. Kemp, Köln, DuMont, 1985; M. DELON, art.

«Pygmalion», *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. par M. Delon, Paris, P.U.F., 1997; BATSCHEMANN, «Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunststreuung», *Pygmalion die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, éd. par M. MAYER etc., Rombach, Freiburg, 1997; G. BRANDSTETTER, «Der Tanz der Statue: Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts», *Pygmalion die Geschichte ...*, *ibid.*; B. BRANDL-RISI, «Der Pygmalion-Mythos im Musiktheater — Verzeichnis der Werke», *Pygmalion die Geschichte ...*, *ibid.* 宛。この特設ピュグマリオンと書かれたピュグマリオン関係のテクニカルな点のハンズロビーが簡便である。 *Pygmalions des Lumières*, préf. par H. Coulet, Paris, Desjonquères, 1998.

- (6) ルソーにおける「オウイディウスとジャン・ピ・バンからの直接の影響関係」というのは、模倣の章よりも詳しく述べるべきである。Chevalier de JACOURT, art. «Pygmalion», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, éd. par Denis Diderot etc., t. XIII (1765), p.591. 巻頭の「ピュグマリオン」の執筆後にヴォクトールのこの項目は公表されている。そのため、その項目のルソーのこのメロドラマ台本への直接の影響は考えられながら、重要なのはピュグマリオン説話のヴァリエーションの存在についてのおそらく当時の多くの知識人達が共有していた見解である。ちなみに、このデイドの兄の残忍なテュルス王ピュグマリオンは、ルソーの愛読していたフェヌロンの『テレマックの冒険』で登場している。FENELON, *Les aventures de Télémaque*, Paris, Editions Illustrée de 10 reproductions (Classiques Garnier), 1994, liv. III.

- (8) ヴェールのこの有名な辞典を、ルソーは少なくともヴァランス夫人を紹介して知ったことが『世田』の記述(J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t.I(1959), p. 111) から確認できる。ヴェールのこの辞典の参照は、我々の手紙と巻頭の一九世紀の版を使っている二つのピュグマリオン

- の項目の記述自体は、初版（一六九六）には含まれていないが、我々が確認したところ少なくとも既に一七三〇年版（4^{ed.}, Amsterdam, chez P. Brunel, 1730, 4 vol., t. III, pp.722-5）以後の版には含まれている。° P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, art. «Pygmalion, roi de Cypr» et «Pygmalion, roi de Tyr», 11^{ème} éd., Paris, 1820-4, 4 vol., t. XII.
- (9) *Ibid.*, p.74.
- (10) *Ibid.*, pp.72-4.
- (11) フィロステファノスについては以下の辞典の Gisinger による解説を参照のこと。° F. GISINGER, art. «Philostephanos, Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft», t. XX-I (1941)（断片しか残っていないその著作についてこの項目の以下を参照のこと。° pp.107-9.）。
- (12) アルノビスについてはテキストのラテン語原典を直接に参照することはできなかったが、先のベールによる項目の註の中での原典からの直接の引用が参照できる。° BAYLE, *ouvr.cit.*, pp.73-4. ちなみに、その独訳が以下の文献に示されている。° *Mythos Pygmalion texte von Ovid bis John Updike*, éd. par A. Aurnhammer etc., Leipzig, Reclam, p.16. フレクサントリムのクレメンスのテキストの原典については、以下を参照のこと。° CLEMENT OF ALEXANDRIA (TITUS FLAVIUS CLEMENS), *Exhortation to the Greeks*, tr. par G. W. Butterworth, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Pr., 1919, pp.130-3. またこれについて、アルノビスの原文を紹介しているのと同じベールの著作註で、ギリシャ語原文とそのラテン語訳が参照できる。° BAYLE, *ouvr.cit.*, p.73.
- (13) フレクサントルのクレメンスのユングマリオン観については、殆ど触れられることはないが、例えば以下の例外的な指摘を参照のこと。° M. MAYER, «Pygmalion steinerner Geist — Das Phänomen der Stimme», *Pygmalion die Geschichte...*, *ouvr.cit.*, pp.254-5.
- (14) CLEMENT OF ALEXANDRIA, *ouvr.cit.*, p.130.
- (15) *Ibid.*
- (16) J. FRAZER, *The golden bough: a study in magic and religion*, 3^{ème} éd., London, Macmillan and CO., Limited, part. IV, vol. I, ch. III «Adonis in Cyprus».
- (17) *Ibid.*, pp.49-50.
- (18) つまり本論は、オヴィディウスのピュグマリオンが、以上のとりわけフィロステファノスの伝えるピュグマリオンの逸話よりも遙かに後になって制作されたものである（無論、フィロステファノスがこの逸話を採集したときよりもオヴィディウスはほぼ二世紀後にこの話を翻案しているのだからこれは当然といえは当然であるが）と同時に、このフィロステファノスのそれをある程度下敷きにして自らのピュグマリオンの物語を作り上げた、という立場を取る。またこの「Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft」のユングマリオンの項目を担当したヴェュストの記述も参照のこと（E. WUST, art. «Pygmalion», *Paulys... ouvr.cit.*, t. XXIII-II (1959), p.2076）。
- (19) 例えば、ヴェュヌスがその不敬に変身の罪を下す「牛男とプロポイトスの娘たち」の逸話。本論の直接の検討対象である「ヴェュヌスがその願いを成就させる「ユングマリオン」の逸話。ピュグマリオンの孫にあたるパボス王とその娘との禁じられた恋の悲劇の結末を迎える「キューピラスとキュセラ」の逸話。そして彼女父娘の近親相姦により生まれアドニスが「ヴェュヌスに愛されつつ不幸の死を遂げるもアネモネの花となって蘇る「ヴェュヌスとアドニス」そして「アドニスの死と再生」の逸話。いずれも直接・間接にヴェュヌスの存在が介在している。
- (20) ルキアノスによる逸話については、以下を参照のこと。° LUCIAN, *Works*, tr. par A. M. Harmon, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Pr., t. IV (1925), p. 262. この逸話の存在については、同僚である群馬県立女子大学助教授北野雅弘氏からの御教示を得た。尚、オッター・コーンもまたその注釈の中で、このルキアノスによる逸話との関連を指摘している。° OVIDIUS, P. OVIDIUS NASO *METAMORPHOSEN*, 5^{ème} éd., Zürich / Dublin, Weid-

- mann, 1966, p.146 (n.263). 但し、これと同じ話が、ポセイディッ
プスにより伝えられているが、それはフィロステファノスの伝え
るピュグマリオンの場合と同じように、明らかにヴェヌス像に関
するものである。よって、ルキアノスは注意を向けていない（ル
キアノスにとっては、そして部分的にはポセイディップスを引く
クレメンスにとっても）、模倣像そのものの力に関心がある）が、
ここにもまた古代のヴェヌスの偶像崇拜の契機があったものとも
考えられる。このポセイディップスによる逸話については、既に挙
げたアレクサンドリアのクレメンスの記述によつてフィロステ
ファノスのピュグマリオンのそれと共に伝えられてくる（CLEM-
ENT OF ALEXANDRIA, *ouvr.cit.*, p.130 et p.132）。
- (21) A.-F. (BOUREAU-) DESLANDES, *Pygmaion ou la statue
animée, Pygmaion des Lumières, ouvr.cit.* この作品につ
いては、その唯物論的傾向に焦点を当てた近年の以下の論考が参考
になる。A. DENEYS-TUNNEY, «Le roman de la matière dans
Pygmaion ou la Statue animée (1741) d'A.-F. Bourreau-
Deslandes», *Ètre matérialiste à l'âge des Lumières*, éd., par B.
FINK etc., Paris, P.U.F., 1999.
- (22) DESLANDES, *ibid.*, pp.54-5.
- (23) 但し、デランズにとつてかくもヴェヌスが重要であるのは、彼の
唯物論的な世界観（古代のオヴィディウスもまたこれと必ずしも
無縁ではないが、この古代詩人の場合にはやはり「愛の神」の含
意と古代キンプロスでのヴェヌス崇拜の存在がどうしても前面に
でてくる）にも関係している。この点については、古代のルクレ
ティウスにおけるヴェヌスの位置との関連も含め、既に挙げた
デュネーの論考の指摘を参照せよ。DENEYS-TUNNEY, *art.cit.*,
pp.96-7 et p.102.
- (24) ピュグマリオンの女像をガラテと名付けたのは、ルソーが最初で
あろう。この命名については、短いが以下の指摘が参考になる。
A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmaion au XIX^e
siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp.43-4.
- (25) H. FLANKEL, *Ovid a poet between two worlds*, Berkley/Los
Angeles, Univ. of California Pr., 1969, pp.95-6.
- (26) フレンケルは、その生命化以前も含めたこの女像へと寄せるピ
ュグマリオンの愛情の記述には、通常のヴェヌス崇拜的なピュグマ
リオン説話の枠組みとは異なる、古代の典拠があるのではとまで
推測している（FLANKEL, *ouvr.cit.*, p.219 (n. 63 et n. 64)）。彼
によれば、オヴィディウスが、例えば亡き妻を彫像にして現世の
姿を偲ぶエウリピデスの劇作品（「アルケースティス」）をここ
で念頭に置いていた可能性があるというのである（この点につ
いて、デュネーの指摘も参照のこと）。D. F. BAUER, «The Function
of Pygmaion in *The Metamorphoses* of Ovid», *Transactions
and Proceedings of the American Philological Association*, 93,
1962, pp.14-5）。このフレンケルの解釈の当否は取りあえずわきま
置くとともに、オヴィディウスのピュグマリオンが彫像によせる
愛は、フレンケルにかかる解釈を敢えてとせる様なものがある。
- (27) FLANKEL, *ouvr.cit.*, p.96; A. BLUHM, *Pygmaion die Ikon-
graphie eines Kunstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frank-
furt am Main etc., Peter Lang, 1988, pp.21-2.
- (28) Ch. BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, éd.
par J.-R. Manton, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989 (1ère
éd., 1746), part.I, ch. III, pp.91-2.
- (29) FLANKEL, *ouvr.cit.*, pp.94-96; BAUER, *art.cit.*, pp.13-18; G.
K. GALLINSKY, *Ovid's Metamorphoses*, Berkeley-Los An-
geles, 1975, p.79 et 86. 更に、より客観的なその様な研究者や
訳者達の傾向を指摘する「フリンーム」の指摘も参照のこと。
BLUHM, *ouvr.cit.*, pp.21-3.
- (30) BAUER, *art.cit.*, pp.17-8.
- (31) この箇所におけるオヴィディウスの作家としての自負心につ
いては、先輩のヴェルギリウスやホラティウスらによる「永遠のロー
マ」もしくはアウグストゥスの神格化との連続とずれも含めて、
フレンケルのやや性急と思われる解釈と同時にガリンズキーのよ
う慎重な指摘を参照のこと。FLANKEL, *ouvr.cit.*, pp.110-1;
GALLINSKY, *ouvr.cit.*, pp.43-4.

- (32) GEISLER-SZMULEWICZ, *ouvr. cit.*, pp. 28-9. 但し、彼女は、それがピュグマリオン制作した女像の傑作としての完全さを対比的に強調するよう機能している、と言う点のみを強調している。我々が注目するのは、以下に見るように、彼女の解釈とは全く違うところにある。
- (33) niveus (= nivalis) というラテン語の形容詞は「雪のように白く」という意味を持つが、オウィディウスは同時に、この語のもう一つの意味（「冷たい」）からまだ生命の通わぬ「雪のように冷たい」を含蓄させている。
- (34) W. KROLL, «Kinyras», *Pauls...*, *ouvr. cit.*, t. XI-1 (1921), p. 485; TURK, «Smyrna (= Myrrha) », *Pauls...*, *ibid.*, t. III-A1 (1927), pp. 728-30. クロールの記述によると、遅くとも紀元前5世紀にはキュニラスがアドニスと結びつけられ、同時に自らの娘シュルラ（ニスミルナ）との近親相姦の逸話が語られ始める、とされる。原典は参照できず、以下の独訳を参照した。APOLLODROS, *Bibliothek, Mythos Pygmalion...*, *ouvr. cit.*, p. 14 (III, 181-2).
- (35) PAUSANIAS, *Description of Greece*, tr. par W. H. S. Jones, Loeb Classical Library, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard Univ. Pr. / W. Heinemann LTD, t. IV (1935), liv. IX, xxxi, p. 310.
- (36) BLUHM, *ouvr. cit.*, p. 24.
- (37) ジャン・ユ・マンのそれも含めた中世フランスのピュグマリオン受容の全体像については、同時代の宮廷愛文学との関連も含めて、主にマューラーの論文を参照のこと。J. D. MULLER, «Pygmalion, höfisch mittelalterliche Erweckungsphantasien», *Pygmalion die Geschichte ...*, *ouvr. cit.* それ以外は、例えば以下の論文を参照のこと。T. D. HILL, «Narcissus, Pygmalion, and the Castration of Saturn: Two mythological Themes in the Roman de la Rose», *Studies in Philology*, 71, 1974; BLUHM, *ibid.*, pp. 24-33.
- (38) 但し、このピュグマリオンの挿話の中には全くといって良いほど「art」の語は使われない。しかし、後に指摘する様に、この挿話の位置する文脈からピュグマリオンの「art (技)」がそこでは大きな主題の一つであることは確実である。
- (39) この点については、次の指摘も参照のこと。ウィットコウワ、『彫刻』、池上監訳、東京、美術出版社、一九九四、四十六〜八頁。この点にミューラーもまた、ピュグマリオンの芸術家としての多彩な能力を示すものとして注目している。MULLER, *art. cit.*, p. 477 et pp. 479-80.
- (40) かつて古代ギリシャでは詩人の類型として、プラトンに代表される様に、「芸型の「霊感的詩人」」（各分野のミューズによって、相応する一つの分野に靈感を与えられた詩人）と多芸型の「テクネー的詩人」の対比する考え方があったことが知られている。ある意味において、この彫刻家ピュグマリオンは、応用性の高いより一般的な制作知としての「テクネー」を修得した者とも言えよう。但し、古代のプラトンの場合と同じように、近世の天才芸術家の言説は多芸型の天才に常に好意的であるわけではない。例えばデュボスは『詩画論』の中で、プラトンと同じ立場を明確に取りつつ、真の天才は「芸型であることを強調する」（J. B. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Pissot, 1770 (1ère éd., 1719), 2 vol., part. II, sec. 7, t. II, p. 70 et suiv.)。
- (41) 以下、特にバトゥーの著作の以下の二章を参照のこと。
- (42) BATTEUX, *ouvr. cit.*, part. II, ch. III et IV. 尚、ある意味では、その議論は、アリストテレスの模倣説のみならず、以下のリーの研究が紹介している、イタリアで既に展開されていた新プラトン主義的な芸術観とも通底していくものでもあろう。リー「詩は絵のごとく」人文主義絵画理論、『絵画と文学』、中森編、東京、中央大学出版、一九八四、二百四〜八頁。
- (43) 『薔薇物語』における「自然」概念に関しては、クルツイウスの古典的な研究書が、オウィディウスからクラウディアヌスそして中世のベルナルドゥスとアラヌスに至るその系譜の中で、極めて明晰に解説している（クルツイウス、『ヨーロッパ中世とラテン文学』、南大路他訳、東京、みすず書房、一九七二、百五十三〜八十

- (4) 四頁)。
ミューラーもまた我々と同じ解釈を取る。MULLER, art.cit., pp. 478-9. 但し彼は、ピュグマリオンの挿話それ自体において「art」の語が使用されていないことには留意していない。
- (46) 中世において「模倣」概念とともにしばしば用いられる、この「猿(singe)」がフランス語で、ラテン語では(simia)」の概念については、ジャン・ド・マンによるこの引用も含めて、クルツイウスの指摘を参照のこと(前掲書、七百八十四〜七百八十七頁)。ちなみに、シドニーに由来するとされるこの言い回しを中世に広めたのは、クルツイウスの推測に依れば、ジャン・ド・マンもまた知悉していたであろうアラヌスであるとされる(同上書、七百八十五頁)。
- (47) ちなみに、ピュグマリオンの彫り上げた象牙の女像は、「象牙によるイマーージュ(une ymage divine)」(R.R., v. 20830 (479))であり、またナルシスの愛する自己像は「彼の影(ses ombres/son ombre)」(R.R., v. 1483 et 1491 (41))である。ともに何ものかの「写し」としての像(＝イマーゴ)の意味が明示されている。ここで、ピュグマリオンがナルシスと共に、中性の宮廷愛に特徴的な、求愛に答えぬ「冷たい貴婦人」を前にした恋人の紋切り型の姿が描かれている、という解釈もできよう。但し、ナルシスに関しては、ロリスはナルシス自体を「冷たい貴婦人」と同一視する発言を明確にしている(R.R., v. 15004-7 (41))ので、事態はやや複雑であろう(但し、同時にナルシスを恋を求める青年と同一視できる箇所もある(R.R., v. 1568 et suiv. (42-3))。ちなみに、ナルシスを「冷たい貴婦人」と見なす場合、今度はエコーが主人公の愛を求める青年に重なることになる。ナルシスのこの微妙な位置については、以下を参照のこと。D. F. HULT, «The allegorical fountain: Narcissus in the Roman de la rose», *Romantic Review*, 72, 1981, pp.134-6; S. HUOT, «The Medusa Interpolation in the Romance of the Rose: Mythographic Program and Ovidian Intertext», *Spectrum*, 62, 1987, p.873 et 875.
- (49) この点については、ハルトの指摘を参照のこと。HULT, art.cit., pp.142-8.
- (50) この点は、ジャン・ド・マンにおいて、神の創造物の現実たる生殖という「自然」(無論これは更には愛の神ヴェヌスの位置とも関わる)へのより寛容な視点とも関わってくる。これについては、ピュグマリオンに対するジャン・ド・マンの現世肯定的な位置づけとも併せて、ヒルの分析を参照のこと。HILL, art.cit., pp.417-26.
- (51) この点についても、異性愛とは対立する同性愛に関する極めて短い指摘だがアラヌスとジャン・ド・マンについてのクルツイウスの指摘を参照のこと(前掲書、百六十五と百七十四頁)。
- (52) 例えばミューラーもこの点を指摘する。MULLER, art.cit., p.486 et 489. 但しあまりに、ド・ロリスとド・マンの二つの『薔薇物語』を対立させ、前者の夢想的で宮廷愛的な側面とは相容れぬ後者のより現実的な側面のみを強調することには、慎重であるべきであろう。
- (53) この点については、以下の研究者達を注目しよう。K. BROWN-LEE, «Orpheus' song re-sung: Jean de Meun's Reworking of *Metamorphosis X*», *Romance Philology*, 36 (n. 2), 1982, p.207; MULLER, art.cit., p.477.
- (54) この点び、ミューラーの様に(art.cit., pp.489-90)『薔薇物語』のピュグマリオンでは「自然」の前に「技」が決定的に劣るという帰結のみを強調することび、その挿話が「技」を持たぬ様に思われる主人公の愛の成就にとつての「技」の否定的側面を語つてゐたのだとは、単純に結論できない様に思われる。
- (55) ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, *Œuvres complètes*, ouvr.cit., t.III, p.1: «Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis». 正確には、この句は、一七四一年のある書簡(*Correspondance complète*, éd., par R. A. Leigh, Institut et Musée Voltaire, Genève, t.I(1965), n. 43 (lettre à F.-J. de Conzié), p.139)以来使われ、『字彙編』の後半「技語」のタイトル(頁 (Rousseau juge de Jean Jacques Dialogues, *Œuvres com-*

plètes, *ouvr.cit.*, t. I, p.657) にも引用されることになる。尚、ルソーのオヴィディウスからの影響関係については、以下を参照のこと。Y. TOUCHEFFU, art. «écrivains latins», *Dictionnaire de J.-J. Rousseau*, éd. par R. Trousson etc., Paris, Honoré Champion, 1996, p.273.

(56) ROUSSEAU, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, *Œuvres complètes*, *ouvr.cit.*, t.II, p.1006 (parole de Frontin)

(57) これら二つの変更点のうち、第二の点については既に言及した。第一の変更点については、¹⁾で詳しく述べる余裕はないが、谷川の指摘するような「舞台はテュロスに設定されている。『百科全書』において警告されることになるあの混同が犯されているといえるわけである。」という解釈(谷川渥「表象の迷宮」『東京』、ありな書房、一九九二年、九十四頁)はやや性急ではないか。むしろ、フェヌロンの小説と同時にベールの辞典を読んでいた可能性の強いルソーにとっては、テュルスとキュプロスの二人のピュグマリオン²⁾の存在は、周知のものであったはずである。よって、「テュルスのピュグマリオン」というのはむしろルソーの意図的な新たな設定と解することも十分にできるのである。この点については(必ずしもその設定意図の解釈に全面賛成するわけではないが)、以下の指摘を参照のこと(すなわち、Hummelの研究の指摘が紹介されているが、筆者は未見である)。³⁾ GEISLER-SZMULEWICZ, *ouvr.cit.*, pp.41-2.

(58) ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, *Œuvres complètes*, *ouvr.cit.*, t.II, p.466. 更には、その『薔薇物語』の言及箇所につけられた Guyon の註を参照のこと。Ibid., p.1606 (n.2 pour la page 466). この結論部のすぐ後でも少し触れるが、ルソーがヴェヌスを「あらゆる存在の原理」であり「全てが保存され、全てが再生される」ことを司るものであることを、ピュグマリオンに明言させる

(59) (ROUSSEAU, *Pygmalion*, *Œuvres complètes*, *ouvr.cit.*, t.II, p.1228) のも、同時代のデランドや古代のオヴィディウス以上に中世のジャン・ド・マンのヴェヌス観(「自然」の再生産のメカニズムたる生殖としての愛を司る)に影響されていた可能性がある。

(60) ROUSSEAU, *Pygmalion*, *ibid.*, p.1226.

(61) Ibid., p.1228.

(62) Ibid., p.1229.

(63) 例え⁴⁾の立場からの、ピュグマリオンの受容の実例としては、以下の(二つ目のテクストは既に挙げたが)二つの一八世紀のテクストを参照のこと。Houdart DE LA MOTTE, *Le triomphe des arts*, (Œuvres, Paris, chez Prault l'aîné, 1754, 10 vol., t. VI, p.189; DESLANDES, *Pygmalion ou la statue animée*, *ouvr.cit.*, p.52.

(64) ROUSSEAU, *Pygmalion*, *ouvr.cit.*, p.1228.

(65) ルソーの「自己愛」概念の源泉については、ブレイブアド版『不平等論』のスタロバンスキによる注をまず参照のこと(Œuvres complètes, *ouvr.cit.*, t. III, p.1376)。更には、以下の記述も参照のこと。J. VOISINE, art. «amour de soi/amour propre», *Dictionnaire de J.-J. Rousseau*, *ouvr.cit.*