

戦争、痕跡、芸術の起源 —フェリシア・ヘマンズとワーテルロー詩—

鈴木 雅之

歴史学者リンダ・コリー (Linda Colley) は『イギリス国民の誕生』(*Britons: Forging the Nation 1707-1837*)の冒頭で、イングランドとウェールズにスコットランドが連合することを決めた1707年の合同法から1837年にヴィクトリア朝時代が始まるまでの間は、イギリス国民の間に一種の国民意識が醸成された時代であったと述べる (Colley 3)。そしてこの間に、国家への忠誠と「イギリス人意識」(Britishness)の創出がなされたが、その原動力となったのはイギリスとフランスの間で130年間にもわたって戦われた一連の戦争であったと指摘する (Colley 3)。

本稿が主として対象とするのは、この130年間続いた戦争のひとつ、ナポレオン戦争(1803-15)なかでもワーテルロー (Waterloo)での戦いである。取り上げる詩人と作品は、「19世紀の英語圏においてもっとも愛読された女性詩人」(Reiman v; Kelly 15)のひとり、フェリシア・ヘマンズ (Felicia Hemans, 1793-1835)の『美術品のイタリアへの返還——ひとつの詩』(*The Restoration of the Works of Art to Italy: A Poem, Restoration* または『返還』と略記)である。¹以下の論考において、『返還』をワーテルロー詩 (Waterloo Poetry)のひとつと捉えその特徴を分析し、ヘマンズにおいて戦争は芸術の起源とどう関わるのか、さらにはヘマンズのナショナリズムや政治的立場の両義性は何を意味するのかを明らかにしたい。

I ワーテルロー戦と詩人たち

1815年6月18日、ベルギーの首都ブリュッセルの南南東約17キロメートルにあるワーテルロー村で、ナポレオン(Napoleon Bonaparte, 1769-1821、在位1804-14, 1815)に率いられたフランス軍は、ウェリントン公(Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington, 1769-1852、1812年ウェリントン伯爵、1814年ウェリントン公爵)指揮下のイギリス軍とブリュッヒャー(Gebhard Leberecht von Blücher, 1742-1819)指揮下のプロシヤ軍を主体とした連合軍と激戦を繰りひろげ、敗退した。サー・ウォルター・スコット(Sir Walter Scott, 1771-1832)が『ポールの親族宛書簡』(*Paul's Letters to His Kinsfolk*)「第9書簡」のなかで、スコットの代弁者であるポールに「近代イギリス史上最大の事件」(Scott, *Paul's* 146)と言わせたように、ワーテルロー戦はイギリスにとって歴史上の大きな転換点をなすものであった。

イギリスでは、この歴史的戦いの勝利をとときには言祝ぎときには批判的な眼差しで見る、ワーテルロー詩と総称される作品が数多く書かれた。² 代表的なものを挙げると、ウィリアム・ワーズワス(William Wordsworth, 1770-1850)の『謝恩オード』(*Thanksgiving Ode*, 1816)、桂冠詩人口バート・サウジー(Robert Southey, 1774-1843)の『詩人によるワーテルロー巡礼』(*The Poet's Pilgrimage to Waterloo*, 1816)、スコットの『ワーテルロー戦場』(*The Field of Waterloo*, 1815)、そしてバイロン(George Gordon Byron, 1788-1824)による『貴公子ハロルドの巡礼』(*Childe Harold's Pilgrimage*)第3巻(1816)などである。スコット、サウジー、バイロンらは、いち早くワーテルロー戦場跡を訪れた。そこで彼らが見たものは、戦死した兵士たちの墓、引きちぎられた軍服や武器の破片、散乱する引き裂かれた馬の死体などであったという(Woodring 54-56)。ワーテルロー詩を書くことは、当時のいわば文化現象のひとつでもあった。フランシス・ジェフリ(Francis Jeffrey)は、ホイッグ党系列のジャーナルである『エディンバラ・レビュー』誌(*Edinburgh Review*)に寄せた『貴公子ハロルドの巡礼』第3巻の書評のなかで、「すべての詩人たちは……偉大な詩人であれ小物の詩人であれ、性別、年齢、職業を問わず、スコットやサウジーから名前も肩書きも不詳の数百名の詩人に至るまで、ワーテルロー戦の勝利という主題について大胆にも詩作品を書いた」(295)と述べている。

ベティ・ベネット(Betty T. Bennett)編『ロマン主義時代のイギリス戦争詩、1793年—1815年』(*British War Poetry in the Age of Romanticism: 1793-1815*)

は、1793年から1815年までの間にイギリスで書かれた「戦争詩」のアンソロジーである。このアンソロジーには、当時の雑誌や新聞等から採録された300編を超える戦争詩が収められている。ワートルロー詩を代表する作品としてベネットは、ウィリアム・トマス・フィツジェラルド (William Thomas Fitzgerald, 1759?-1829) の全84行からなる「ワートルロー戦」(“The Battle of Waterloo”, 1815) を収める (Bennett 492-94)。この作品には、ナポレオン批判、戦没者の追悼、戦争および戦場の詳細な描写、ワートルローとスペイン継承戦争 (War of the Spanish Succession, 1702-13) の戦場であるドイツ南西部の村ブレナム (Blenheim) との比較、ワートルロー戦勝利に貢献した兵士の称賛など、およそ10をかぞえるモチーフ (Bainbridge, *Napoleon* 162) が含まれる。ワートルロー詩とは、これらのモチーフの組み合わせからなる作品を指す。

上にあげたワーズワス、サウジー、スコットそしてバイロンらによるワートルロー詩は、それぞれが相互にいわば間テクスト的關係にあり、政治的立場の違いから微妙な差異もあるが、いずれも上述のワートルロー詩を構成するモチーフの幾つかは備えている。スコットやサウジーは、ナポレオンの敗北を悪の権化・独裁者の没落と歓迎した。ワーズワスも戦勝ムードに水を差すことはなく、ワートルロー戦をキリスト教的黙示録のプロットに位置づけ、ナポレオンの敗北はイギリスの勝利ではなく神の勝利だと捉える (Gill 318)。他方、ナポレオンに共感するバイロンは、ナポレオンその人の敗北とイギリス軍の勝利を無条件に祝うことができなかった (Bainbridge, *Napoleon* 134-52)。スコットは、『クオーターリー・レビュー』誌 (*Quarterly Review*) に寄せた『貴公子ハロルドの巡礼』第3巻の書評のなかで、バイロンが「ワートルロー戦の勝利を言祝ぐことを拒否している」(194) ことに驚愕したと書いている。

II ナポレオンとフェリシア・ヘマンズのワートルロー詩

1816年、もうひとつのワートルロー詩が書かれた。³ヘマンズによる、美術品のイタリアへの「移動・帰還」を言祝ぐ『返還』である。ここでいう美術品の返還とは、1816年、ナポレオン戦争時にナポレオンによって収奪された美術品の多くが、イタリアに返還されたことへの言及である。ヘマンズ作品の詳しい分析に入るまえに、先ず、この作品の背景に触れた

い。

ナポレオンは、10年近くにおよぶ戦争の間、収奪による美術品の収集を計画的に行い、それらの美術品をルーヴル宮殿内に置かれたナポレオン美術館 (Musée Napoléon) に収めた。この美術館は、1793年に中央美術館 (Muséum Central des Arts) として創設され1803年ナポレオン美術館と改名した。このような美術品収奪の理念は国民公会時代に形成され、ナポレオンは、美術品を被征服国との外交的取引の道具ないしはその所有によってフランスの栄光を増すための手段とみなしていた。ナポレオンのイタリア遠征時において美術品は、停戦や条約締結の条件として頻繁に要求されたのである。フランス側の狙いは、ヘレニズム期およびローマ時代の彫刻にあった。1796年6月8日、ポーニャで締結されたローマ教皇ピウス六世 (Pius VI, 在位 1775-99) との休戦協定とそれに続くトレンティーノ条約 (1797年2月) 等によって、ローマ、フィレンツェ、ヴェネツィアなどから多数の美術品がパリに運ばれた。『返還』でも詳細に描写される《ベルヴェデーレのアポロ》(Apollo Belvedere, 350_{B.C.})、《ラオコーン群像》(Laokoon, 50-40_{B.C.})、《ベルヴェデーレのトルソ》(Torso Belvedere, c. 50_{B.C.}) などの古典古代彫刻は、1798年7月に他の収奪品とともに盛大な祝典に迎えられてルーヴル宮に運ばれた (Bazin 41-52; Gould 41-66; Haskell 148-51, 243-47, 311-14; McClellan 121-23; 鈴木 [杜] 278-96, 305-06)。

こうしてナポレオンは、約5000点の彫刻や絵画作品を含む美術品を戦利品として奪いフランスの榮譽とした。しかしながら、1815年にイギリス連合軍に敗れるや、諸外国は美術品の返還を要求し始めた。1816年にローマ教皇庁は、イギリスでもよく知られていた彫刻家アントニオ・カノーヴァ (Antonio Canova, 1757-1822) をパリに送った (Johns 171-94)。教皇の命を受けたカノーヴァはイギリスに仲介を求め、最終的にはナポレオン軍が奪った多くの美術品をイタリアに戻すことに成功した。これが『返還』の背景である。

他方、このような事情に呼応するかのようにはイギリス国内では、戦勝を言祝ぐナショナル・モニュメントをワーテルロー戦場跡に建てるのが決定され、さらにセントポール大聖堂にはトラファルガー海戦 (1805) やワーテルロー戦に功労のあった英雄・指揮官たちの胸像彫刻が記念碑として収められた。イギリス下院は「ワーテルロー委員会」(Waterloo Committee) をたちあげ、摂政皇太子 (Prince Regent, 1811-20) に対し、「ワーテルロー戦の見事な勝利を称えるナショナル・モニュメントを建立すべし」という

請願書を提出した (Hook, *King's Artist* 273)。すると直ちに、当時の王立美術院院長ベンジャミン・ウェスト (Benjamin West, 1738-1820) は、記念碑のデザインにも王立美術院が参加することを強く求めた。その結果、この委員会のもと、戦勝アーチ、巨大な像、オベリスクやピラミッド (尖塔) 状の記念碑の建設が計画され、すぐれたデザインには多額の賞金が与えられた (Hook, *King's Artist* 273-74)。王立美術院は、この機会を捉えて国家の栄光を示すべく、イギリス芸術 (絵画、彫刻、建築など) の実力を誇示する記念碑を作りたいと考えたのである。「パブリウス」(‘Publius’) という匿名で、雑誌『太陽』(*The Sun*) に発表された「ワーテルロー戦勝記念碑について」(“On the Waterloo Monument”, 1818) によれば、ワーテルロー戦勝記念碑の意図は、「変わらぬ愛国心を確認し専制政治に絶えざる警告」(*Annals* 146) を発すること、そして「イギリス国民全体の美德」(*Annals* 156) を示し「われらが聖戦の原因と結果」(*Annals* 157) を目に見える形で現すことであった。さらに、ワーテルロー戦とトラファルガー海戦におけるイギリス陸軍と海軍の勝利を永久に記憶すべく建立された「巨大で恒久的な戦勝記念碑」(*Annals* 147) は、「(勝利に湧く国民の) 昂揚した感情の守護者である芸術 (Fine Arts) に捧げられねばならない」(*Annals* 150) と「ワーテルロー戦勝記念碑について」には記されている。戦争と芸術活動とが密接に連動していたことが窺われる。⁴

このような背景を踏まえた『返還』には、ワーテルロー戦やウェリントン公 (33-50)、イギリス兵の勇氣ある行動 (51)、ナポレオン (“Spoiler”, 134) による略奪行為 (132-44, 365)、無名戦士の墓 (55-92) 等への度重なる言及があり、男性詩人たちによる詩作品と同様、『返還』には先に触れておいたワーテルロー詩にとっての必要条件の幾つかが備わっている。しかし同時に、男性詩人によるワーテルロー詩とは異なった視点、つまりナポレオンによって取奪された「美術品」の描写とイタリアへの返還を主題とするところに、ヘマンズの『返還』の特徴がある。

『返還』は 518 行からなる英雄詩体二行連句作品である。ヘマンズは、まるで読者を言葉による想像の美術館へ案内するように、ナポレオンに征服されたイタリア諸都市の歴史を所々に挟みながら、フィレンツェ、ヴェネツィア、そしてローマへ「返還」された古代ギリシャ・ローマの美術品のエクフラシス (ekphrasis)⁵を試みる。たとえば、ギリシャの彫刻家リュシッポス (Lysippus, 360?-?316_{B.C.}) 作とされる《青銅の馬》(*The Horses of St. Mark's*, 400_{B.C.}、図) は、1797 年 12 月にヴェニス

ルコ寺院からナポレオンによって収奪され、ロベスピエール (Maximilien-François-Marie-Isidore de Robespierre, 1758-94) 失脚4周年記念の1798年7月27日パリに運ばれたが、⁶ワートルロー戦直後の1815年10月1日にヴェニスに返還され、同年12月13日には古巣のバジリカ会堂に再び置かれた (Haskell 236-40; Gould 65)。この彫刻の帰還を祝うヘマンズのエクフラシス (231-54) は、次のように始まる。

Proud Racers of the Sun! ...

...

No mortal birth ye seem – but formed to bear
Heaven's car of triumph thro' the realm of air;
To range uncurb'd the pathless fields of space,
The winds your rivals in the glorious race;
Traverse empyreal spheres with buoyant feet,
Free as the zephyr, as the shot-star fleet. (*Restoration* 231, 233-38)

太陽神の車を牽く誇り高き競争馬たちよ！……

……

汝らはこの世に生を受けたものとは思われない—
天空を走り抜ける凱旋車を引き
止めぐつわを口に含むこともなく道なき空間領域を
駆け抜けるために汝らは創られたのだ。
栄光の競技にあっては風こそが汝らのライヴァルだ。
精妙な大空を軽快な足取りで横切るがよい
西風のように、流星の群れのように、自由に。



図 〈青銅の馬〉 (The Horses of St Mark's, 400_{ca.}, St. Mark's, Venice)

『返還』は「芸術の本場」(5) イタリアに対する、愛惜にみちた呼びかけ(14行からなるソネット)で始まる。ヘマンズは、ミューズたちに、「その大胆な手に持つ豎琴で、ナポレオンに収奪されたまま長らく不在となっていた美術品を歓呼して迎え入れよ」(27-28)と語りかけ、『返還』の主題に言及する。次にヘマンズは、半島戦争(1808-14)に参戦したイギリス兵たちの頭上にその調べを響かせよ(29)と言い、半島戦争でナポレオン率いるフランス軍を追い詰めた「あの指揮官(ウェリントン公)のことを歌え」(33)と命じる。このように『返還』は、ミューズに向かってウェリントン公の活躍を讃えつつ、収奪された美術品のエクフラシスを通してその返還を言祝ぐ。

再びヘマンズは、次のようにイタリア(「アウソニア」)に呼びかける。

And well, Ausonia! may that field of fame,
 From thee one song of echoing triumph claim.
 Land of the lyre! 'twas there th' avenging sword,
 Won the bright treasures to thy fanes restored;
 Those precious trophies o'er thy realms that throw
 A veil of radiance, hiding half thy woe,
 And bid the stranger for awhile forget
 How deep thy fall, and deem thee glorious yet. (*Restoration* 85-92)

そして、アウソニアよ！願わくば、あの名高き戦場に
 汝の偲する勝利の歌を求めさせたまえ。
 豎琴の国よ！まさにそこで、かの復讐する剣のお陰で
 輝く宝物がもとの神殿に戻る事が可能になったのだ。
 それら貴重な戦利品は、汝の領土に
 輝くヴェールを投げかけ、汝の悲しみを半ば隠し
 見知らぬ旅人には、しばしの間汝の墮落の深さを忘れて
 汝をいまだ栄光あるものとみなすようにと命ずるのだ。

この8行には、『返還』におけるヘマンズの戦略とヘマンズ作品の特徴が十二分に現れている。「あの名高き戦場」とは、言うまでもなくワーテルロー戦場跡を指し、「かの復讐する剣」は、ウェリントンらイギリス軍への言及である。「貴重な戦利品」とは、フランスからイタリアに返還された美術品、略奪された美術品のことである。“trophy”という言葉は、作中何度となく繰り返されるきわめて重要な言葉だ。『返還』では、「(特に

記念品として保存される) 戦利品、戦勝記念碑」(OED 1a, b, 2a) の意で用いられており、描写対象となる略奪された美術作品が、すでに優れて政治的な文脈のなかに置かれていることを示す。「もとに戻す」とは、それらの美術品をイタリアに「戻す」ことを意味するが、同時に、ブルボン王朝の「復位」によってフランス革命前の政治的状況・体制に「戻す」ことを暗示する。この時期のフランスを含むヨーロッパ全体にとって危険であり不用意に発するべきではない言葉を、ヘマンズはおそらく半ば意識的に用いていることに注目しておきたい。「汝の悲しみ」とは、「汝」(イタリア)の美術品が暴力によって強奪されたことが「墮ちた(凌辱された)」(12)と表現されていることへの言及であり、「輝くヴェール」をもってしてもその傷は「半ば」しか癒されないという。この半透明な「ヴェール」は、恐らくヘマンズの両義性 (Sweet 176; Eubanks 346) とさらには「家庭的な女性らしさ」(Wolfson, “Domestic Affections” 140) の象徴として、ヘマンズ作品に頻出する。

引用箇所でも重要なことは、国民国家の文化発展の媒介としての戦争、そこで重要な働きをする美術品という認識がヘマンズにもあることだ。美術品と戦争は密接に絡み合っている。ホルジャー・ホック (Holger Hoock) の言葉を引用するなら、「戦争は文化発展の触媒であり、財政的・軍事的帝国国家の拡大と挫折は、文化的・芸術的波紋をもたらした……古代美術品は武器であり同時に戦利品でもあった」(Hoock, *Empire* vii)。1803年、大英博物館 (1753年創設) にエジプト・コレクションが収められたときも、「イギリス的武勇による栄光の戦利品」(“GLORIOUS TROPHY OF BRITISH PROWESS”, Hoock, *Empire* 223) がその宣伝文句であった。

しかしながらローマの美術品といえども、もとはといえば地中海のあちこちから奪ってきたものではないのか。ナポレオンによって収奪されたものこのように再びイタリア各地に戻ってきた。ここでヘマンズは、美術品の移動と移動が象徴する帝国の栄枯盛衰に思いを馳せる。帝国の歴史は、非連続的・断片的なものであり「美術品の移動」はその証である。そう確信したヘマンズは、「芸術 (Art) は帝国の運命を越えて生き延びてきた」(323) と語る。ヘマンズは、戦争という暴力をもってしても、美術品を破壊することはできないと主張する。ヘマンズにとり、「戦争および帝国の物語と帝国における文化政治学の物語」(Hoock, *Empire* vii) とは、分ちがたく結びついている。

III 戦争、痕跡、芸術の起源

古代美術品のエクフラシスが続ける『返還』には、もうひとつ見逃せない特徴がある。それは、ヘマンズが度々言及する戦死した兵士たちの墓の描写である。墓と死はヘマンズ作品に頻出するイメージでもある (Kelly, “Death” 196-211)。ヘマンズは、ワートルロー戦場跡に残された兵士たちの墓に触れて次のように書く。

Oh hearts devoted! Whose illustrious doom,
 Gave there at once your triumph and your tomb,
 Ye, firm and faithful, in th' ordeal tried
 Of that dread strife, by Freedom sanctified;
 Shrin'd, not entomb'd, ye rest in sacred earth,
 Hallow'd by deeds of more than mortal worth.
 What tho' to mark where sleeps heroic dust,
 No sculptur'd trophy rise, or breathing bust,
 Yours, on the scene where valour's race was run,
 A prouder sepulcher – the field ye won! (*Restoration* 55-64)

ああ戦いにすべてを捧げたものたちよ！汝らは輝ける運命によってそこ（ワートルロー戦場）で勝利と墓とを共に与えられたのだ。汝ら堅固にして誠実なものたちよ、あの恐ろしい戦さの試練に耐え、自由によって清められたものたちよ。埋葬されたのではなく聖堂に祭られた汝らは、聖なる大地に横たわり人間的価値を超えた行為によって神聖なものだとされたのだ。勇士たちの遺灰が眠るところに、彫刻装飾がほどこされた戦利品も呼吸する胸像も立っていないとしてもそれは構わない。勇気ある汝ら兵士たちの命が尽き果てたまさにその場所は汝らのいと誇り高き墓となった——勝利と墓場を汝らは手に入れたのだ！

「勇士たちの遺灰」が埋められた「ワートルロー戦場」それ自体が、戦死した兵士たちの「いと誇り高き墓」になったという表現は注目に値する。

一方、ローマの栄枯盛衰を語るヘマンズは、ローマに点在する墓をこう描写する。

For there has Art survived an Empire's doom,
 And reared her throne o'er Latium's trophied tomb;

She from the dust recalls the brave and free,
Peopling each scene with beings worthy thee! (*Restoration* 323-26)

というのも、芸術はそこ（ローマ）で帝国の運命を超えて生き延び彫刻装飾のほどこされた古代ローマの墓の上にその玉座を築いたのだから。

芸術は遺灰のなかから勇者と自由なる者をよみがえらせ、それぞれの場面に

汝（ローマ）にふさわしい者たちを住ませるのだ！

興味深いのは、大文字の「芸術」(Art) は、古代ローマ時代の戦死した兵士たちそれぞれの墓の上に「その玉座を築き」そして「遺灰のなかから勇者と自由なる者をよみがえらせる」とヘマンズは書いていることである。ヘマンズは、ここで、芸術は戦死した兵士一人ひとりの「墓」を護るだけでなく、「墓」の一つひとつも「美術品」だと言いたいのではないのか。引用箇所にある「彫刻装飾のほどこされた古代ローマの墓」とは、つまり「彫刻装飾・戦勝記念碑 (trophy) に変容した墓」を意味するからだ。それだけではない。先の戦場跡の描写からの引用にも明らかなように、ワートルロー戦で没した多くの無名の「勇士たちの遺灰」を包む「いと誇り高き墓」としての「戦場跡」それ自体も、ヘマンズの意識のなかでは、古代ローマ兵の「墓」同様、「美術品」のひとつであったろう。「彫刻装飾がほどこされた戦利品や呼吸する胸像」はないとしても、(あればなお一層)「戦場跡」は「いと誇り高き墓」であるという、「墓」と「彫刻装飾」とが分かちがたく結ばれた表現は、このことを端的に示している。

ヘマンズにとって無名戦士の墓こそ、かけがえのない「美術品」のひとつだった。このことを確認するために取り上げたいのは、ヘマンズの「溶岩に埋め込まれた母子像」(“The Image in Lava”, 1827; 「母子像」と略記) という作品である。この作品は、紀元後 79 年のヴェスヴィオス山の噴火によって、ポンペイと共に火山灰——溶岩ではなく——のなかに埋没したヘルクラネウム、その古代都市跡で発見された《母子像》、⁷ヘマンズの言葉では《母子像》という「痕跡」の描写である。

「母子像」は、全 44 行からなるヘマンズのエクフラシス作品である。ヘマンズは、エクフラシスの対象である火山灰に刻まれた母子の姿の痕跡を、「恐怖におののきながら（空洞に）閉じ込められた」(“fearfully enshrined”, 10) とか、「愛情の鋳型に流し込まれて出来た／このざらざらした記念碑」

（“this rude moument, /Cast in affection’s mould”, 35-36）あるいは「灰に刻まれた汝の痕跡」（“Thy print upon the dust”, 38）等と呼ぶ。そして次のように書く。

Temple and tower have moulder’d
 Empires from earth have pass’d,—
 And woman’s heart hath left a trace
 Those glories to outlast! (“The Image in Lava” 5-8)

神殿や尖塔は朽ち果ててしまい
 帝国は地上から消えてしまった—
 しかし女（母親）の愛情が残したひとつの痕跡は
 それら帝国の栄光を超えて生き延びたのだ！

さらに《母子像》という「痕跡」は、「人類の征服者たちの建立した、誇り高き記念碑をも超えて生き延びてきた」（「母子像」11-12）ともヘマンズは言う。『返還』の中でナポレオンに略奪された美術品に触れて、「芸術（Art）は帝国の運命を越えて生き延びてきた」と語ったヘマンズだが、それと同じ感慨をここでも漏らしている。ヘマンズによれば、火山灰によって焼き尽くされながらも、おそらく空洞化し湿った内部に火山灰が張りついてできたものであろう《母子像》——赤子を胸に抱く母親の「痕跡」——は、帝国の命運をも超える永遠の価値をもつ美術品に匹敵すると言うのである。『返還』で描かれる《ベルヴェデーレのアポロ》や《ラオコーン群像》といった「比類なき芸術作品」（101）と同様、名も無き《母子像》もまた「帝国の栄光を超えて生き延びたのだ」。母子の愛情という優れて家庭的で個別的な事象と帝国の歴史という崇高なるものとの、恐ろしく均衡を欠いた（かに見える）対比がここにある。

ヘマンズにおいて「痕跡」は、芸術の根源に深く関わる。ヘマンズは作品「母子像」のなかで、《母子像》を繰り返す「痕跡」（“seal”, 3, “trace”, 7, “print”, 38）と呼び、⁸《母子像》の空洞化した空虚な空間を「愛情の鑄型」、「ざらざらした記念碑」あるいは「炎の墓」（“fiery tomb”, 15）と表現する。「痕跡」としての《母子像》は、おそらく、西欧における絵画的なるものの起源をめぐる神話に遡る。ひとつは、プリニウス（Gaius Plinius Secundus, 23-79）の『博物誌』（*Naturalis Historia*）（第35巻151章）が伝える、あのコリントスの乙女が戦地に赴く恋人の輪郭を画布のうえに辿った「影」であり（鈴

木 [雅]、「詩人」39-68)、もう一つの神話は、生前イエスがハンカチを顔に当てると、そこに染みのようなものが痕跡として残ったとされ、イコンの起源として語り継がれてきたキリストの血と汗の滲む「ヴェロニカ」である。これらの神話のいずれにおいても、絵画的イメージは、対象を直接模写したり模倣したりした結果ではなく、媒介物を間に挟むことによって生まれたとされている(岡田 17-30)。前者は光と影の痕跡であり、後者は血と汗の痕跡である。つまりヘマンズの《母子像》という「痕跡」は、期せずして、西欧における絵画の起源に触れていたのである。⁹ 対象の「不在」に基づく表象を、遺灰や痕跡(《母子像》)といった媒介物を間に挟むことによって捉えたものを、ヘマンズは芸術品の「起源」と見なしているように思われる。遺灰や痕跡は、文字どおり、ふたつの世界を媒介する。すなわち、この世とあの世を、現前と不在の間を、見えるものと見えないもの、物質と精神の間を、聖と俗の間を。

実は『返還』において、「墓」は美術品としての「鑄型」(mould)と分かちがたく結びついている。例えば《ベルヴェデーレのトルソ》(ヘラクレス像)をヘマンズは、「征服者の鑄型」(“Mould of a Conqueror”, 368)と呼び、聖マルコ寺院の《青銅の馬》を「芸術によって鑄型に流し込まれたもの」(“moulded by Art”, 247)と描写する。その一方で、火山灰に閉じ込められた《母子像》も「愛情の鑄型」「炎の墓」と書く。「鑄型」は内部が空洞になっており、「墓」との形態的相似性は自ずと明らかだろう。

形態的相似性だけではない。《母子像》も兵士の「墓」も共に、一方は噴火という自然の力によって、他方は戦争という暴力によって生み出されたものである。双方にはいわば抗い難い力が刻印されているのだ。『返還』に描かれる戦死した兵士の墓には、兵士その人ではなくその兵士のいわば「痕跡」とも言うべき「遺灰」が葬られていて、「芸術」が、その「遺灰のなかから勇者と自由なる者」を「よみがえらせる」とヘマンズは言う。これは、丁度、ヘマンズが、《母子像》において、エクフラシスという手法を用いて、母と子を生き返らせたのと似ている。ヘマンズにとって、ワートルロー戦場跡に残された名も無き戦死者たちの「墓」も、古代ローマの「彫像彫刻のほどこされた墓(=棺墓碑モニュメント)」も共に、「芸術」に見守られる「起源」としての美術品であったろう。

IV ふたつの美術観と半透明な政治姿勢

ナポレオンによる略奪行為はつとにイギリス人の批判の的であった。『エディンバラ・マンズリー・レビュー』(*Edinburgh Monthly Review*)は、「イタリアの不滅の彫像がフランスの略奪の巣窟(ナポレオン美術館)から救出されたこと」を、ヘマンズは『返還』のなかで「繊細かつ深い情熱をもって讚えた」(875)としてこれを高く評価した。だが、ほんとうにそうだろうか？

『返還』のヘマンズは、いわば普遍的な大文字の「芸術」という視点からナポレオンによって収奪された古代ギリシャ・ローマの彫刻のエクフラシスを行うが、他方、戦場跡に点在する名もなき兵士たちの墓にも美術品の根源を見た。つまり、古典古代彫刻という完璧で比類なき美術品(“matchless gems of Art”, 158, “creations of no mortal hand”, 164)のエクフラシスを書くヘマンズと、《母子像》や名もなき兵士の墓に芸術の起源を見て取るヘマンズとがいることになる。『エディンバラ・マンズリー・レビュー』の書評は、前者への評価だろう。

ヘマンズのこのような芸術観を、「普遍(*generality*)と個別(*particularity*)」¹⁰という視点から捉え直してみよう。「普遍と個別」の問題は、ジョン・ドライデン(John Dryden, 1631-1700)からヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)にいたる、18世紀の芸術理論と実践における切迫した問題であった。「普遍」の立場を取るサー・ジョシュア・レノルズ(Sir Joshua Reynolds, 1723-92)は、『美術講義』(*Discourses*, 1769-90)において、一貫して古典的美術作品の「普遍」を称揚する一方で、偶発的で理想とはほど遠い「個別」を嫌う(鈴木[雅]、「顕微鏡的想像力」3-28)。『美術講義』は、ヘマンズ愛読書のひとつ(Hemans 424n)でもあった。

芸術や趣味において重要な原理は、「自然の普遍的観念」であって「奇形は自然ではない」とレノルズは断言する(Reynolds 182)。サミュエル・ジョンソン(Samuel Johnson, 1709-84)の『アイドラー』誌(*The Idler*, vol.79, October 20 1759)に寄せた一文の中でレノルズは、「イタリア派は、普遍的自然の中に確固として内在する不変で偉大かつ普遍的な観念にのみ注目する。オランダ派は、これとは異なり、字義通りの真実といわば自然によって歪められた自然の細部にみられる微細な正確さに従う」(Reynolds 352)と言う。そしてレノルズはこう結論する——「その結果、もしも自然の普遍的観念に注目することによって画家は美を生みだすことができる

ならば、逆に、もしも微細な特殊と偶然から生じた差異に注目するならば、普遍的規則から逸脱し奇形によって自分の画布を汚すことになるだろう」(Reynolds 352) と。『美術講義』のなかでも執拗かつ繰り返し言及される絵画における具体的で物質的な「微細」「特殊」「奇形」は、個人の精神や政体にとりその秩序を乱す象徴的脅威として排除されている。レノルズにおける審美的知覚のパラダイムは、イギリス支配階級の均質性と結束の維持という究極的目的を果たすための文化的手段・装置にほかならない(Bohls 16-51)。

しかしながら、本論に即して言うなら、ヘマンズは略奪された美術品の持つ「普遍」的美のエクフラシスを行いつつ、その間を縫うようにして、無名の兵士の墓という「個別」に注目する。ヘマンズの美術観は、古代ギリシャ・ローマの美術作品を「完璧な作品」(93)または「比類なき宝石」(158)等と呼び、大文字の芸術(「自然の普遍的観念」)の表象とみなす。しかし、それだけではなくレノルズなら抑圧し排斥しようとしたであろう、名も無き親子や兵士の「墓」という「個別」「特殊」をも共に同じように美術品として容認する。ヘマンズによるふたつの美術観は、『返還』のなかで対立しつつも協奏し複雑かつ多層的に交差し合う。いやむしろヘマンズは、「普遍と個別」という二元論的な対立を問い直しているというべきかも知れない。このことを端的に示す表現が、実は『返還』に1箇所だけある。それはヘマンズが、ナポレオンによって収奪された大文字の芸術(作品)を「小文字の芸術(作品)の原型」(“Models of art”, 99)と呼ぶ箇所だ。ヘマンズが『返還』のなかで小文字の“art”を使うのは唯一ここのみであり、残りはすべて大文字である。こう言い切るヘマンズに「普遍と個別」の対立は見られない。

「普遍と個別」の微妙な緊張関係は、さらに次のようなマーロン・ロス(Marlon B. Ross)によるヘマンズ観にもつながるだろう——「ヘマンズは政治に狂った女というレッテルを避けようとした。そして政治的関心を家庭的なこと(domesticity)というヴェールで隠し、女性的愛情を直接的関心事とみせる政治詩を書いた」(Ross 285)、そのことがヘマンズの政治的立場を半透明なものにした。¹¹つまり、ヘマンズは、イギリス軍の勝利を言祝ぐという愛国心を示すことで、冒頭で触れた「イギリス人意識」、言い換えればナショナル・アイデンティティを表明する。その一方で、「ナショナリズムを表象」する「無名戦士の墓と碑」(Anderson 9)にも目を向けることによって、自らのナショナル・アイデンティティを再確認しよう

とした。これらふたつのイギリス人意識は、常に重なりあうとはかぎらない。双方は、相補的でありつつも矛盾・対立し、しばしばメビウスの輪のように反転しながら絡み合っている。そこにヘマンズ作品のダイナミズムが生起する。

「ワートルロー詩」を書いたヘマンズにとって、戦争とは何だったのか。ヘマンズのふたりの兄と夫アルフレッド・ヘマンズ大佐 (Captain Alfred Hemans) が、半島戦争に参戦したこともあり、戦争はヘマンズの中核をなす主題であったと言っても過言ではない。ケヴィン・ユーバンクス (Kevin Eubanks) は、『イングランドとスペイン、あるいは武勇と愛国主義』(England and Spain: Or Valour and Patriotism, 1808) に言及しつつ、ヘマンズの伝記作者ヘンリー・チョーリー (Henry F. Chorley, 1808-72) に依拠しながら、ヘマンズは新聞等で、半島戦争におけるイギリス軍の侵攻状況を逐一情報収集していたと指摘する (Eubanks 341-59)。「スペインはわたしの思考と言葉の主題であり」「夜には夢となり、昼にはヴィジョンとなる」¹² と叔母宛書簡の中で書いている程である。ヘマンズが戦争を肯定していたとは思えないが、戦争は人間の歴史において何の意味もなく無益なものだとも言わない。「普遍」的美術観に基づくエクフラシスという観点からすれば、確かに『返還』は『エディンバラ・マンズリー・レヴュー』の言うとおりだろう。きわめてトーリー党的な感想だ。しかしながらヘマンズは、さりげなくしかし用意周到に、「個別」に対して愛情に満ちた眼差しを向ける。この「個別」的美術観に従ってもう少し言えば、ヘマンズにとって美術品は「戦争」という暴力によって奪われた「生命」の代償なのだ。その意味で、『返還』は単純にイギリスの勝利を言祝ぐだけの「ワートルロー詩」ではなく、むしろ兵士の死を悼むと言う意味での「エレジー」と呼ぶべきなのかも知れない。ここには、ヘマンズによる過激なイギリス帝国主義批判が潜んでいるように思えるし、これこそがヘマンズの隠された本音であったのかも知れない。

* 本稿は、第68回日本英文学会東北支部大会シンポジウム「英文学におけるつわものどもが夢の跡——イングランド内戦から第一次世界大戦まで」(司会・講師:川崎和基、講師:圓月勝博、今井裕美、鈴木雅之、2012年11月18日、岩手県立大学)における発表を基に加筆・修正したものである。

注

- 1 本稿は拙論「1816年ロンドン」3-35と一部重複する。
- 2 Waterloo Poetryとロマン主義時代を扱った研究書としては次の3点が有益である。Bainbridge, *Napoleon, British Poetry*; Shaw.
- 3 注2であげた研究書のなかでHemansを扱っているのはBainbridge, *British Poetry*だけであるが、不思議なことに*Restoration*への言及はない。
- 4 美術品を被征服国との外交的取引の道具とし、その取得によってフランスの榮譽を増そうとしたNapoleonとイギリス美術界および政治との関係は複雑である。例えば、Treaty of Amiensの締結がなされた1802年の夏、王立美術院長 Benjamin Westをはじめ John Flaxman, J. M. W. Turner, Henry Fuseliを含む王立美術院会員一行は、つかの間の平和を利用してパリを訪れた。イギリスにおける美術コレクションの不在を嘆くWestらが中央美術館のグランド・ギャラリーを鑑賞した時、羨望の念を押さえることができなかった。彼らはNapoleonを口々に褒めそやし彼の肖像画を描きさえた。しかし彼らの振舞いは当然のことながら本国のGeorge IIIの逆鱗に触れ王は彼らを危険思想の持ち主“democratical”と呼び、双方の信頼関係は損なわれた。Grainger 81-86; Emsley 93-98; Farington; Hoock, *King's Artist* 180-82 参照。
- 5 ekphrasisとはもともと修辞学用語のひとつであり、聴衆の心の目に対象物—芸術作品に限らない—を生き生きと彷彿させるための言葉による「鮮やかな描写」(“enargeia”, Hagstrum 11-12, 18n34)のことである。ekphrasisに関する研究書は枚挙に暇がないが、ここではMitchellと多少不満は残るがHeffernan、日本語文献としては西村をあげるにとどめる。*Restoration*におけるHemansによる古代ギリシャ・ローマの美術品のekphrasisの詳細な分析は、注1にあげた拙論「1816年ロンドン」を参照。
- 6 *The Horses of St Mark's*を梱包した箱のうえには次のような文字の刻まれた旗が翻っていたという：“Horses transported from Corinth to Rome, and from Rome to Constantinople to Venice, and from Venice to France. They are finally on free soil” (McClellan 123).
- 7 《母子像》の存在をHemansはどこで知ったか。火山灰に埋もれたHerculaneumの門が1770年から1808年にかけて発掘された際、逃げ遅れた母と子(母親は赤ん坊を胸に抱きふたりの娘の手を引いていた)の存在を知ったのではないかという指摘がある(Armstrong 228n3)。Herculaneumに関してはGrant; Bisel and Bisel等を参照。
- 8 Hemansは“The Image in Lava”への自注で《母子像》を“The impression of a woman’s form, with an infant clasped to the bosom, found at the uncovering of Herculaneum” (Kelly, ed. 348n)と記している。
- 9 Hemansは彫刻や墓、《母子像》などを幅・奥行き・高さのある立体像としてではなく、むしろ平面的で絵画的なイメージで捉える。その結果Hemansのekphrasisは輪郭線への言及が際立ったものとなる。例えば、フィレンツェのある彫刻に触れて“To trace /Each tint of beauty, and each line of grace” (*Restoration* 151-52)と描写するように。このように線描に着目する彫刻観には、Hemansが*Restoration*への自注で頻繁に引用する(但し引用はフランス語訳)ドイツの美術史家 Johann Joachim Winckelmann (1717-68)の*History of Ancient Art* (1764)からの影響があるといわれる(Armstrong 222)。同時に、*Restoration*を書いた時点でのHemansにはまだイタリアへ行った経験がなかったこともその理由のひとつだろう。つまりHemansは、これ

らの古典古代彫刻や《母子像》にしても直接実物を見たわけではなくおそらく銅版画等を見て知ったのであり、彼女が行ったのは平面に描かれた絵（図）の ekphrasis であった。

¹⁰ “generality and particularity” は、いうまでもなくアリストテレス以来の西欧における古典主義美学の基本的中心概念である。Reynolds は “particularity” にこだわる画家を “the lower painter” または “the minute painter” と称して軽蔑し、“generality” を描く画家を “the painter of genius” と呼びこれを称賛する (Reynolds, “Discourse III”, *Discourses* 112)。その Reynolds に一撃を加えたのが William Blake による “To Generalize is to be an Idiot” という *Discourses* へのマージナリアである (Blake 641)。“generality and particularity” の概念一般と Reynolds がこれをどう扱ったかに関しては、以下の 3 つの論文を参照。Elledge; Hipple, Jr.; Will. Foucault は *The Order of Things* の中で、19 世紀的知の領域は小文字の歴史と大文字の歴史との間に引き裂かれてあると分析したが、“generality” と “particularity” という二つの概念の共存を試みる *Restoration* の Hemans の知もまた、そのような領域に位置していたのかも知れない。

¹¹ 19 世紀女性作家・詩人の national identity の問題は十分な議論がされてきたとは言いがたい (Lootens 243)。この問題に関しては、Sweet および Ross, “Romancing” を参照。Hemans の政治的スタンスの複雑さ・曖昧さ・分かりにくさもしばしば指摘される。Waterloo 戦後 5 年間にわたってその勝利を言祝ぐ（かに見える）作品を書く Hemans をトーリー党系列の書評子たちは好意的に迎えたが、その事実を捉えて、Stuart Curran は Hemans を “Regency laureate *manqué*” と呼ぶ (qtd. Sweet 172)。Wolfson も同様に、*Restoration* における Hemans の政治的通奏低音を奏でるのは Byron だと喝破する (“Hemans” 156-57)。

¹² Kelly, ed. 413.

引用文献

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1983.
- Annals of the Fine Arts*, vol. II. London: 1818.
- Armstrong, Isobel. “Natural and National Monuments—Felicia Hemans’s ‘The Image in Lave’: A Note”. *Felicia Hemans: Reimagining Poetry in the Nineteenth Century*. Ed. Nanora Sweet and Julie Melnyk. London: Palgrave, 2001. 212-30.
- Bazin, Gemain. *The Louvre*. London: Thames and Hudson, 1971.
- Bennett, Betty T. ed., *British War Poetry in the Age of Romanticism: 1793-1815*. New York: Garland, 1976.
- Bainbridge, Simon. *Napoleon and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- . *British Poetry and the Revolutionary and Napoleonic Wars*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Bisel, S. C. and J. F. Bisel. “Health and nutrition at Herculaneum”. *The Natural History of Pompeii*. Ed. W. F. Jashemski and F. G. Meyer. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 451-75.
- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Newly Revised Edition. Ed. David Erdman, Com. Harold Bloom. Berkeley and Los Angeles: U of California P,

- 1982,
- Bohls, Elizabeth A. "Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of Aesthetics". *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Ed. Paul Mattick, Jr. Oxford: Clarendon P, 1993. 16-51.
- Chorley, Henry F. *Memorials of Mrs. Hemans*. 2 vols. London, 1836.
- Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*. London: Vintage, 1996. 邦訳『イギリス国民の誕生』川北稔監訳. 名古屋大学出版会, 2002.
- Edinburgh Monthly Review* (April, 1820): 873-83.
- Edinburgh Review* 54 (Dec. 1816) : 277-310.
- Elledge, Scott . "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity". *PMLA* LXII (1947) : 147-82.
- Emsley, Clive. *British Society and the French Wars 1793-1815*. London: Macmillan, 1979.
- Eubanks, Kevin. "Minerva's Veil: Hemans, Critics, and the Construction of Gender". *European Romantic Review* 8 (1997) : 341-59.
- Farington, Joseph. *The Farington Diary*. Ed. James Greig. New York: George H. Doran, 1923.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, 1966 ; *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Random House, 1970.
- Gill, Stephen. *William Wordsworth: a Life*. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Gould, Cecil. *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*. London: Faber and Faber, 1965.
- Grainger, John D. *The Amiens Truce: Britain and Bonaparte, 1801-1803*. Woodbridge, UK: Boydell P, 2004.
- Grant, Michael. *Cities of Vesuvius: Pompeii and Herculaneum*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U of Chicago P, 1958.
- Haskell, Francis & Nicholas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and Representation". *NLH* 22 (1991): 297-316.
- Hemans, Felicia. *Felicia Hemans: Selected Poems, Letters, Reception Materials*. Ed. Susan J. Wolfson. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Hipple, Jr., Walter J. "General and Particular in the *Discourses* of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method". *JAAC* XI (1953): 231-47
- Hook, Holger. *The King's Artist: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*. Oxford: Clarendon P, 2003.
- . *Empires of the Imagination: Politics, War, and the Arts in the British World, 1750-1850*. London: Profile, 2010.
- Johns, Christopher M. S. *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*. Los Angeles: U of California P, 1998.
- Kelly, Gary. ed., *Felicia Hemans: Selected Poems, Prose, and Letters*. Toronto: Broadview, 2002.
- . "Death and the Matron: Felicia Hemans, Romantic Death, and the Founding of the

- Modern Liberal State". *Felicia Hemans: Reimagining Poetry in the Nineteenth Century*. Ed. Nanora Sweet and Julie Melnyk. London: Palgrave, 2001. 196-211.
- Lootens, Tricia. "Hemans and Home: Victorianism, Feminine 'Internal Enemies,' and the Domestication of National Identity". *PMLA* 109 (March 1994): 238-53.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Quarterly Review* 16 (October 1816): 172-208.
- Reiman, Donald H. 'introduction'. *Felicia Dorothea Hemans, Tales and Historic Scenes, etc.* New York and London: Garland, 1978.
- Reynolds, Sir Joshua. *Discourses*. Ed. Pat Rogers. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Ross, Marlon. *The Contours of Masculine Desire*. Oxford: Oxford UP, 1989.
- . "Romancing the Nation-State: The Poetics of Romantic Nationalism". *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism*. Eds. Jonathan Arac and Harriet Ritvo. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991. 56-85.
- Scott, Sir Walter. *Quarterly Review* 16 (October 1816): 172-208.
- . *Paul's Letters to His Kinsfolk*. 1816; Edinburgh and London: Robert Cadell and Whittaker, 1834.
- Shaw, Philip. *Waterloo and the Romantic Imagination*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- Sweet, Nanora. "History, Imperialism, and the Aesthetics of the Beautiful". *At the Limits of Romanticism: Essays in Cultural, Feminist, and Materialist Criticism*. Ed. Mary A. Favret and Nicola J. Watson. Bloomington: Indiana UP, 1994. 170-84.
- Will, Frederic. "Blake's Quarrel with Reynolds". *JAAC* XV (1957): 340-49.
- Wolfson, Susan J. "'Domestic Affections' and 'the spear of Minerva': Felicia Hemans and the Dilemma of Gender." *Re-Visioning Romanticism: British Women Writers, 1776-1837*. Ed. Carol Shiner Wilson and Joel Haefner. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1994. 128-66.
- . "Hemans and the Romance of Byron". *Felicia Hemans: Reimagining Poetry in the Nineteenth Century*. Ed. Nanora Sweet and Julie Melnyk. London: Palgrave, 2001. 154-80.
- Woodring, Carl. "Three Poets on Waterloo". *The Wordsworth Circle* 18.2 (Spring 1987): 54-56.
- 岡田温司『半透明の美学』岩波書店、2010。
- 鈴木杜幾子『画家ダヴィッドー革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991。
- 鈴木雅之「詩人、画家、陶芸家の競演—《コリントスの乙女》と絵画および陶芸の起源」『英文学評論』（京都大学大学院人間・環境学研究科）第LXXIX集（2007）：39-68。
- 。「1816年ロンドン—フェリシア・ヘマンズ、ナポレオン戦争、美術品の移動」『英文学会誌』（宮城学院女子大学英文学会）第39号（2011）：3-35。
- 。「顕微鏡的想像力の系譜（2）—サー・ジョシュア・レノルズからウィリアム・ブレイクへ」『英文学会誌』（宮城学院女子大学英文学会）第41号（2013）：3-28。
- 西村清和『イメージの修辞学—ことばと形象の交叉』三元社、2009。