

Whistler and Venice: Poetry of Narrow Canals and Backstreets

Teruaki J. I. Torigoe

Key words: James Whistler; Venice; representations; canals; backstreets

ABSTRACT

Venetian backstreets with narrow canals, which retained the form of the Middle Ages in a decadent state as a result of the economic stagnation and foreign rules during the nineteenth century, began to be attractive in the latter half of the era. This interesting phenomenon was brought about by the change in sensibility, of which I have tried to show the outline.

In the first place, Baudelaire the French poet advocated for his decadent age a new type of beauty, “la beauté de langueur,” as was noticeable in the backstreets of old cities like Paris.

James Whistler, an America-born painter, who was deeply influenced by Baudelaire in his attitude toward art and society, was conscious of this new type of beauty. While staying in Venice, Whistler took up its backstreets with their canals as an important subject of his pastels and etchings, a subject almost completely neglected by the painters before him. He found there “la beauté de langueur,”

In his drawings of this new Venetian subject, Whistler presented as completed works pastels and etchings characterized with restraint in lines, colors, and composition. He seems to have learned from Japanese prints, scrolls, and screens an important

concept that works produced with such restraint could be regarded as finished works. As a result of this restraint, the Whistler drawings showed the poetry of Venetian backstreet scenes, the poetry of “la beauté de langueur.”

At about the same time, the poetic attractiveness of the Venetian backstreets with their canals was also admired in Henry James’s writing. A little later at the beginning of the twentieth century, the Venetian backstreet scene was found to “have a kind of beauty of its own” by Henri de Régnier, a French poet, who found it an example of “la beauté de langueur.” In the 1940s, the Venetian backstreet was presented as something of undoubted beauty by Diego Valeri, an Italian poet.

Baudelaire, Whistler, James, Régnier, and Valeri were vanguard artists whose works aimed at the intellectual elite. It is remarkable that in *Summertime*, a popular film made in the 1950s, its heroine, an ordinary woman, is enchanted by the Venetian backstreet with a canal, a notable response showing that the vanguard sensibility found its way into the non-elite world.

ホイッスラーとヴェネツィア

——小運河と裏町の詩情

鳥越輝昭

はじめに

恋愛映画の古典『旅情 *Summertime*』（1955）は全編をヴェネツィアで現地撮影したものが、この作品の冒頭近くに注目すべき場面がある。米国人の女主人公は、イタリア本土から鉄道でこの町の鉄道駅に到着したのち、水上バスに乗り換え、宿泊予定の宿に向かうために最寄りの船着き場で降りる。そのあと、この女性は、荷物を運んでくれているポーターの後ろにつき従いながら、両肘が左右の建物の壁に触れそうな狭くて暗い路地を歩いたのち、狭い運河脇の軒下の通路を通り抜け、運河に架けられた橋に登る。橋は、この町で「リオ・ニ」と呼ばれる小運河に架けられている小さな太鼓橋である。小運河にはゴンドラが行き交い、運河の両脇には、古めかしい建物が並んでいる。女主人公は、小運河とゴンドラと古風な建物とが織りなす風情にうっとりする。映画では、この女性がうっとりするのも束の間、脇の建物の窓からゴミが運河に投げ捨てられ、夢見

心地を台無しにされる展開となる。しかし、われわれが、今回の拙文で注目したいのは、女主人公がうっとりすること、それ自体である。

この女性はヴェネツィアの小運河とその周囲の光景にあきらかに詩情を感じ取って、うっとりしている様子である。注目すべきは、この女性が並外れた感性の持ち主としては描かれていないことである。この女主人公は、アメリカ中西部で長年秘書として働いているうちに婚期を逃した女性で、旅行資金をこつこつ貯めて、はじめてヨーロッパを訪れる。最後の訪問地がヴェネツィアで、この女性はこの町で恋愛と結婚の相手を見つめることができればよいという淡い夢をいだいている。この女主人公は、ごくふつうの女性、大衆のひとりという設定である。映画『旅情』そのものも芸術性や前衛性を狙う作品ではなく、大衆向けのラブロマンスである。要するところ、ヴェネツィアの小運河とその周囲の光景は、大衆もうっとりする詩情溢れる光景だということになる。

ただし、右のような状態は、あくまで一九五〇年代以後の状態だということに注目すべきだろう。なぜなら、時間を二百年ほど遡らせた一七〇〇年代の半ば頃には、それは想像すらできない感じ方だっただろうからである。一七四〇年代にヴェネツィアを訪れた英国人エドワード・ギボン (Edward Gibbon, 1737-94。のちの有名な歴史家) にとって、この町を流れる多数の運河——その多くは小運河である——は、「運河などと大仰な名を与えられている悪臭ふんぶんの溝」にすぎなかつた⁽¹⁾。

また、同じ一七〇〇年代に、多数のヴェネツィア景観画を描いて成功した画家カナレット (Giovanni Antonio Canal, "Canaletto," 1697-1768) の作品を見ても、映画『旅情』の女主人公のような反応が生じることは想

像できない。なぜなら、カナレットが描いたヴェネツィアの運河とその周辺の光景は、多数がこの町の目抜き通りである「大運河」とそれに沿って並ぶ館群であって、この町の壮麗さや卓越性を描き出そうとしたものである。カナレットにも、やや例外的に、大運河以外の幾分狭い運河を描いた作品があるが、その場合にも、描かれているのは、町の外観や生活の記録としての光景で、およそ詩情とは縁がない。つまり、カナレットは、主題についても情感についても、小運河とその周辺を、詩情豊かに描き出すこととはついぞなかったのである。カナレットとは異なる、やや粗い筆遣いで、この町の光景を描き出した画家グアルデイ (Francesco Guardi, 1712-93) の場合も、小運河とその周辺を、詩情ある画面に描くことがなかった点では、カナレットと共通している。

本稿は、都市ヴェネツィアの小運河とその周辺についての描き方に関して、カナレット以後の二百年のあいだに生じた変化を跡づけようとするものである。決定的な転回点はアメリカ生まれの画家ホイットスラー (James McNeill Whistler, 1834-1903) によってもたらされたといつてよいだろうから、論考はホイットスラーを中心に展開することになるだろう。

一 ホイットスラーの詩情と省筆

フランスの詩人ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-67) は、美術評論家としてもすぐれた洞察を見せたひとだった。そのボードレールが一八六二年に雑誌に載せた批評文「エッチングの流行」*L'Eau-forte est à la*

mode」を見ると、同時代の人たちからはなかなか理解してもらえなかった画家ホイットスラーのもっとも重要な特徴を一目で見抜いていることに驚かされる。画家ホイットスラーに『テムズ川連作 *Six Etchings of Scenes on the Thames and Other Subjects*, "Thames Set" (1859)』と呼ばれる一連のエッチング作品があるが、ボードレルはこの連作の展示をバリの画廊で見て、つぎのように書いている。

ごく最近、若いアメリカ人画家ホイットスラー氏が、マルティネ画廊でエッチングの連作を展示した。これらの作品は繊細で、即興と靈感の結果そのものであるかのように生き生きと、テムズ河岸の様子を描いている。索具・帆船・ロープが驚くばかりに雑然と描かれ、霧と高炉と煙が乱雑に渦巻いている。これが、巨大な首都の持つ、深く込み入った詩情である。⁽²⁾

ボードレルはこの画家の特徴が、(一) 詩情、(二) 即興とも見える省筆、(三) 非伝統的テーマ、という三点にあることを、みごとに捉えているのである。

ボードレルの批評文から十数年ものの一八七八年、美術評論家としても大家だった英国のラスキン(John Ruskin, 1819-1900) は、ホイットスラーの、やはりこれら三つの特徴をそなえた油彩『黒と金色の夜想曲——落下する花火 *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*』(1875) という展示作品の価値を捉えそこなう。そして、ラスキンは雑誌のなかで、「思い上がった男が、公衆の顔に絵の具を一壺投げつけて二百ギニーもの大金を要求するなどという話を聞こうとは予想もしなかった」と酷評⁽³⁾して、ホイットスラーから名譽

毀損のかどで告訴されることになる。ラスキンのこのような見方と比べてみても、美術評論家としてのボードレールの先見性は際立っている。それはまた同時に、ホイッスラーの前衛性・実験性が並大抵のものではなかったということでもある。

ホイッスラーの前衛性・実験性は、本稿のヴェネツィアとの関わりについてもひじょうに重要であるので、もう少しここでその内容を明確にしておくのがよいだろう。右でわたくしは、この画家の特徴が、詩情・省筆・非伝統的主題の三つだと書いたのだが、詩情と省筆は、この画家の場合には表裏一体のものである。ホイッスラーの代表作としては、よく『灰色と黒の配合——画家の母親の肖像 *Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother*』(1871) が取り上げられるようだが、この絵には、副題が示しているとおり、具象的な人物像が描き込まれているために、この画家の本質が捉えにくい。この画家の本質をもっと容易に捉えることができるのは、『青と銀色の調和——トルーヴイル *Harmony in Blue and Silver: Trouville*』(一八六五年) のような一連の作品である。『青と銀色の調和』には、画面の左の下端に人物の後ろ姿、右上方に船の帆らしいものが二つおぼろげに描き込まれてはいるけれども、画面全体は、むしろ四つの色面から構成されていると云ってよい。色面は、いずれも横長に、上方からオレンジ色、オレンジ混じりの薄緑色、ふたたびオレンジ色、次いでやや黄色味を帯びたオレンジ色という四つである。当時はむろんまだ「抽象絵画」という言葉はなかったが、これは事実上の抽象絵画である。

いったん『青と銀色の調和』のような絵によって、ホイッスラーの本質が複数の色面の構成という、事実上の抽象絵画の制作にあったことを捉えたのちに、『灰色と黒の配合——画家の母親の肖像』のような作品に戻

つてみれば、このような一見具象画とみえる絵画についても、ホイットスラーのほんとうの関心は、複数の色面の構成にあったことがわかる。そのことは、ホイットスラーによる題の付け方にじつは端的に示されているのである。『青と銀色の調和——トルーヴィル』の題が、「青と銀色の調和」がメインタイトルで、「トルーヴィル」という地名が副題であるのと同様に、『灰色と黒の配合——画家の母親の肖像』についても、「灰色と黒の配合」こそがメインタイトルで、「画家の母親の肖像」は副題にすぎないのである。

ホイットスラーの『青と銀色の調和』は、のちの二十世紀、一九五〇年代にマーク・ロスコ（Mark Rothko, 1903-70）が発表し始める、少数の横長の色面を縦に並べた抽象絵画（たとえば一九五七年の作『紫色の横棒 Violet Bar』）に発想の点でも印象の点でも酷似している。ホイットスラーの絵もロスコの絵も、複数の色面を構成したものであり、徹底して簡素で、詩情が豊かである。しかも、ホイットスラーは、ロスコに先んずること九十年である。ホイットスラーの先進性と実験性がいかに並外れていたかがわかる。

ホイットスラーの特徴である省筆については、ジャポニスムとの関連からも注目されるべきだろう。ホイットスラーは、一八六〇年代初め、パリで画家修業をしていたときに、ヨーロッパに流入し始めた日本の陶器、漆器、浮世絵版画、掛け軸、屏風などに注目したひとりである。ホイットスラーは、ロンドンに活動拠点を移す際にも、パリで収集したそういう日本の美術工芸品を持って移動した。⁴ホイットスラーは日本の美術工芸品を大いに愛した画家だったのである。その愛着は、ホイットスラーが中期以降、自作に落款まがいの署名をするようになる点にも見られる。しかし、重要なのは、ホイットスラーが日本の美術工芸から学んだ最大のものとは何かという点である。たとえば、ホイットスラーの研究者デンカーは、ホイットスラーが日本の美術工芸品から受けた影響を、縦

長の画面を好んだ点に見られるというのだが、縦長の画面そのものは中世以来のヨーロッパの祭壇画にも広く使われていた形態である。その意味では、ホイットラーによる縦長の画面の使用は、日本絵画の画形から刺激を受けたとはしても、昔からあつた画形を復活したといえなくもない。

それよりもむしろ、ホイットラーが日本の掛け軸・屏風絵・浮世絵から学んだ最大のことがらは、省筆によつて描いたものが、日本という異文化のなかでは完成作品として通用してきた、という事実だったのではないか。今わたくしは、「省筆」という言葉で、多くの空白（あるいは単純な色面）ならびに簡略な描法、というふたつの特徴を指しているのだが、そういう省筆が多くの日本絵画の特徴だったことはいまでもないことである。

ホイットラーについて充実した伝記を書いたペンネル夫妻は、ホイットラーが絵を描く際に、「日本式描法 the Japanese method of drawing」と彼が呼ぶ描き方をしていたことを報告している。⁽⁶⁾ホイットラーの「日本的描法」の特徴は三つある。

第一、この描法では、「画布・石版・銅版・画用紙のうえで関心の中心としたものの正確な位置を選び、主題のその部分だけを最初に描く」のである。関心の中心とした部分は、（ヴェネツィア風景であれば）館の遠望や、橋の下を行き来する船、（ロンドン風景であれば）店屋の窓、（パリ風景であれば）暗い入り口、（肖像画であれば）モデルの頭部というようなものである。

第二、「そういう関心の中心とする部分を描き終えたら、ホイットラーは、そのつぎに重要なものを描く。ホイットラーは、その間ずっと、それらの部分を完成させると同時に全体の調和が取れるようにしている。そ

の結果どうなるかという点、絵はすでに完成状態である。ホイットスラーの言葉では、『初めから完成している』のである。そして、版面・画面・石面には空白が残るが、ホイットスラーは、その空白を、判断しないで、あまり重要でない細々としたもので埋めることもできるし、そのまま残すこともできる。」

第三、この「日本式描法」について、「難しいのは、主題の核心を描く際に抑制を効かせることで、油彩ではなお一層の抑制が必要となるが、その抑制は色彩によってなされる」のである。

この報告をわたくしの観点からまとめ直せば、ホイットスラーの「日本的描法」の特徴は、(一) 主題の核心となるものについて省筆をもって描く(「抑制を効かせる」)、(二) 画面に空白を残すことを恐れず省筆をもって描く(「初めから完成している」)、(三) 画面全体を調和的に構成する、というものである。

むろんヨーロッパの画家たちも昔から省筆が特徴である素描を作成してきたのだが、それらはほとんどの場合、完成作を準備するためのものにすぎなかった。しかしホイットスラーの姿勢はまったく異なり、ヨーロッパ絵画の伝統のなかでは基本的に準備段階の素描でしかなかったようなもの——すなわち、画面に描き込む人や物についても、色面についても、極度に簡略化したもの——を、完成作品として通用させようとした。その志向は、たとえば『青と銀色の調和』のような作品では、事実上の抽象絵画の段階まで到達していたのである。このタイプの作品はそれまでのヨーロッパ文化のなかではひどく異質なもので、ほとんど理解不可能なものだったはずである。ラスキンが、ホイットスラーの『黒と金色の夜想曲』という、二十世紀のジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) のアクションペインティングを思わせるような、これまた事実上の抽象絵画作品を、異常なほどの口調で攻撃したのも、根本のところには、省筆の絵画が完成作品でありうるという考

え方自体があまりに伝統から外れていて理解できなかったところにあっただろう。その意味では、ラスキンは、異文化日本から渡来した絵画概念に激怒したといえなくもないのである。

さて、ボードレールはホイッスラーの『テムズ川連作』に詩情・省筆・非伝統的主題という三つの特徴を捉えていたが、非伝統的主題もまた、ホイッスラーの場合には詩情と緊密な関係にある。ホイッスラーはしばしば非伝統的主題を詩的に描き出したからである。河岸の高炉の煙が立ち上るテムズ川に浮かぶ船上で、索具が混乱している状態などは、それまで画題とされること自体が稀だったし、いわんや詩的な絵画として描き出されてきたものではなかった。

このような画題を詩的に描き出すには、ふたつのものが必要である。第一に、それまでは醜いと見なされていたものに詩を見出す新しい感性である。第二に、醜いと見なされていたものを、魅力的に描き出す技法である。その技法については、ホイッスラーは省筆と画面の構成とによって解決したと見てよいだろう。したがって、今考えなければいけないのは、醜なるものに詩を見出す感性の方である。この点についても、やはりボードレールが有力な手がかりになる。

ボードレールの『悪の華』のなかの、つぎの詩行に注目してみよう。

なるほど、われら頹廢した国民も

古代の人々の知らなかった美を持っている

心の癌に蝕まれた顔、そして

いわば憔悴の美 (beautés de langueur) とでもいえそうなものを

(無題)

ここでボードレールがいつているのは、頹廢の時代である自分の時代については、古代の健康な美とは別種の「憔悴の美」を認識すべきだということである。ボードレールは、頹廢の時代については、頹廢そのものに美を捉えるべきだと主張していると考えてもよいだろう。いいかえれば、頹廢の時代については、古典主義的な美意識とは別種の美意識が必要とされるということである。シェークスピア『マクベス』の冒頭で魔女たちは「汚いのが綺麗 (ouïs fait)」と云って、主人公を価値観の転倒した魔界に引きずり込んでゆくのだが、それに似て、ボードレールは、美についての認識を転倒させると主張しているのである。

ボードレール自身が、『悪の華』のなかで、美についての認識を転倒させ、「憔悴の美」の認識を實踐している例は、つぎのようなものである。

古い都 (vieilles capitales) の曲がりくねった襷の奥
すべてが——恐怖ですらも——魅力に変わるところで

(Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements)

わたしは、致命的な気分に従いながら

特異な、衰弱して魅力的なもの (des êtres singuliers, décrépits et charmants) を待ち構える

〔小さな老婆たち⁽⁸⁾〕

ボードレールは、この詩連では、オスマン (Georges-Eugène Haussmann, 1809-91) の都市計画によって幾何学的に整理されて近代都市化する以前のパリのような古い都市のなかで、曲がりくねった狭い路地の両脇に古く傷んだ建物が建ち並んでいた場所、スラム街といってよいような場所に魅力を感じている。おそらく、これは古い都市のスラム街に魅力と詩情とを発見し、それをはじめて表現した詩連だろう。

ちなみに、この詩連は、『悪の華』のなかの「パリの情景」として纏められている詩のひとつだから、「古い都」とはもっぱらパリのことであるわけだが、原文の「古い都」は複数形であるから、ボードレールはパリだけでなく、古いパリのような中世都市の面影を残していた旧都一般について思いを馳せていることになる。そのなかには、訪れたことのないヴェネツィアも含まれていたかもしれないのである。

われわれの論考の主題との関連からは、やはり「パリの情景」のなかの詩のつぎの詩連にも注目してよいだろう。

群衆のひしめく都市、幻想の満ちている都市

そこでは、昼日中、亡霊が通行人の袖を引き

(Où le spectre en plein jour racroche le passant)

都市という力優れた巨人の、狭い運河のなかを (dans les canaux étroits)

得体の知れぬものが、体液のように巡る

(Les mystères partout coulent comme des sèves)

ある朝、悲しい街路 (dans la triste rue) のなかで

濃い霧が家々の屋根近くまで伸び拡がり

家々は、潮の満ちた運河のふたつの河岸

のようになり、汚い黄色の霧が (un brouillard sale et jaune)

役者の魂に似た装飾として、町の全体に溢れ……

〔七人の老人〕⁽⁹⁾

さきほどの「ちいさい老婆たち」と比べると幻想性の強い作品ではあるけれども、やはりこの詩でも、都市のなかにひしめく群衆、狭い運河、汚い濃霧の広がる街路、といったボードレール以前には詩の素材として取り上げられることのほとんどなかったものが、重要な要素として提示されていることがわかる。これも、都市のそれまで注目されてこなかった側面に新たな詩的な魅力を発見して、表現を与えたものとして前衛的かつ画期的な業績だといえる。

ところで、われわれはこのような前衛詩人ボードレールと前衛画家ホイットスラーとの繋がりを確認しておかねばならないだろう。じつは、ホイットスラーは、パリでの画家修業時代からボードレールの著作に親しみ、強

い影響を受けていた。

ホイッスラーが自然を軽蔑したのも、芸術に関して無知な公衆向けの逸話を軽蔑したのも、絵画の主題を音楽用語で表現したのも、意識的ポーズだと批判された他の多くのことも、元々はボードレールに由来するのである。⁽¹⁰⁾

ボードレールとホイッスラーとの関係については傍証となる興味深い絵も描かれている。ホイッスラーと親交のあったファンタン＝ラトゥール (Henri Fantin-Latour, 1836-1904) が描いた『ドラクロワを讃えて』*Homage a Delacroix* (1864) という絵である。これは、画家ドラクロワの肖像画の前に集まっている十名の芸術家群像を描き出している。むろん、これらの芸術家たちが一同に会したことがあるわけではなく、ファンタン＝ラトゥールは、知人である九人の芸術家たちの肖像を集めて一枚の絵に仕立てたわけで、これは想像画である。しかし、重要なのは、この絵が伝えるメッセージである。それは、ファンタン＝ラトゥールが、自分をふくめたこれら十名の芸術家たちは、先輩画家ドラクロワを尊敬する同士たちだ、というメッセージである。非常に興味深いのは、『ドラクロワを讃えて』のなかに描かれている十名の芸術家のなかでも重要な位置に描かれているのが、ファンタン＝ラトゥール自身のほかに、ホイッスラーとボードレールだということである。絵のなかで白い衣服を身につけているのがファンタン＝ラトゥールだが、その右側に立っているのがホイッスラー、前面の右端で椅子に座っているのがボードレールである。ファンタン＝ラトゥールの判断では、ホイッ

スラーとボードレールは、どちらもドラクロワを尊敬する点で同様の傾向を示している重要な人物たちだったのである。

ところで、ボードレールには『ドラクロワの作品と生涯 *L'Œuvre et la vie de Delacroix*』(1863) というすぐれたドラクロワ論があるが、ボードレールはドラクロワの特質をつぎのように述べている。

ドラクロワは、あらゆる画家のなかでもっとも暗示力の強い (le plus suggestif) 画家である。ドラクロワの作品は、二級の作品や質の劣る作品のなかから選んでも、その暗示力によって、見る者の思考をもっとも強く刺激し、それまでに知っていながら、過去の闇のなかに永久に潜りこませたとばかり思っていたもっとも詩的な情感と思考とを記憶に蘇らせる (rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques)⁽¹¹⁾。

ドラクロワは絵の暗示力によって、見る者に忘れていたと思っていた過去の詩的な情感と思考とを蘇らせる画家だとボードレールはいうのである。ドラクロワは詩的喚起力をそなえた画家だというわけである。

そうすると、ボードレールの認識のなかでは、ドラクロワの絵画も、ホイットスラーの『テムズ川連作』も、詩的喚起力がある点では共通していることになる。ファンタン・ラトゥール自身は、ボードレールとホイットスラーがドラクロワを尊敬する理由として、たとえば反古典主義のようなものを考えていたのかもしれない⁽¹²⁾。しかし、ファンタン・ラトゥールがボードレールとホイットスラーを同一のグループ、前衛的芸術集団と捉えてい

たのはあきらかであるし、実際に、ドラクロワ、ボードレール、ホイッスラーの三者は詩的喚起力という共通する特質を持っていたのである。

二 ホイッスラーのヴェネツィア画

ホイッスラーがヴェネツィアで創作活動をおこなうことになった原因は、『黒と金色の夜想曲』を酷評したラスキンを名誉毀損罪で訴えたことにあった。ホイッスラーは裁判そのものには勝訴したのだが、賠償金がわずかに一ファージング（四分の一ペニー）であり、多額の訴訟費用を負担しなければならなくなったため、破産してしまった。困窮していたホイッスラーに、「美術協会 Fine Art Society」が、ヴェネツィアに三ヶ月滞在して十二枚のエッチングを仕上げてもらいたいという制作依頼を持ちかけ、ホイッスラーはこの話に乗り、ヴェネツィアに向かった。この町で新鮮な題材を見つけたホイッスラーは、結局、予定よりもはるかに長く、一年二ヶ月も滞在して創作活動をおこなうことになった。この一連の展開についておもしろいのは、『建築の七灯 *The Seven Lamps of Architecture*』(1849)と『ヴェネツィアの石 *Stones of Venice*』(1851-53)とどうふたつの著書によって、当時、英国きつてのヴェネツィアの専門家と見なされていたラスキンが、ホイッスラーの作品を酷評することによって、最終的にはホイッスラーをヴェネツィアに追いやることになり、その結果として、この画家がラスキンには思いもよらなかったような新しいヴェネツィアを発見し、描き出すことになったという歴史の皮肉である。

ヴェネツィアの景観画の展開過程は、三期に分けて考えることができるだろう。第一期を代表するのはカナレット、第二期を代表するのはターナー (J. M. W. Turner, 1775-1851)、第三期を代表するのがホイットスラーである。

カナレットは都市ヴェネツィアそのものの外見を主題とする絵画を連作した最初の画家である。先駆者としての意義は、どれほど強調しても強調しすぎることにならない。カナレットがいなければ、その後のヴェネツィア景観画もないからである。カナレットは、モニユメンタルなヴェネツィアを写実作品であるかのように表現した。もちろん、カナレットの絵もほんとうの意味で写実であるわけではなく、あくまで実物どおりであるかのように描いたのである。カナレットの絵のなかに画題として描き込まれたのは、たとえば、この町の目抜き通りである「大運河」、政庁である統領宮殿、町を代表する教会堂である聖マルコ教会、商業地区同士を結びつけているリアルト橋というような町の名所であり、また、「海との結婚」やレガッタのようなこの都市国家をあげて営まれた祝祭の様子だった。このような画題を描き込む画布を、カナレットは、建造物や出来事であたかも記録しているだけであるかのように描いていった。カナレットの絵のもっとも重要な役割は、絵の注文主であるグランドツアーリストたちに、海外旅行の思い出となるような——写真の普及以後であれば携帯カメラが記録するような——景観画を提供することだった。カナレットのヴェネツィア画は、再現する技量の高さを示すものではあったが、芸術性、いわんや詩的特性を示そうとするものではなかった。

ターナーのヴェネツィア景観画も、先行するカナレットの景観画を意識しながら制作されたものであること

は、『ヴェネツィアのため息の橋、統領官殿、税関——カナレットが描つてゐるところ *Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom House: Canaletti painting*』(1833) という、カナレットを描き込む必要のなさそうな作品のなかに、カナレットらしい人物をわざわざ小さく描き込み、副題でもその名にふれて、見る者の注意を喚起している点に如実にあらわれている。

ターナーのヴェネツィア景観画は、大きく二種類に分けて考えるべきだろう。第一の種類は、展示用に制作された油彩である。これらは、おおむね、ロマン主義的な思想と情念を伝えようとする物語画だといつてよい。たとえば、『ヴェネツィアのためいきの橋 *Bridge of Sighs, Venice*』(1840) や『ヴェネツィアの墓地 *Campo Santo, Venice*』(1842) のような作品である。前者は、ターナーが旧ヴェネツィア共和国でおこなわれていたと考えた圧政を視覚化したものであり、後者は、ヴェネツィアという都市が消え去る予感を視覚化したものだった。これらの作品は、主題の大きさに即して、都市ヴェネツィアの景観についても、離れた位置から広い視野で描いてあつた。

ターナーの第二の種類ヴェネツィア景観画は、水彩によるものである。ターナーが水彩絵の具を用いてヴェネツィアの景観を描いた画は多数あるが、これらは、ヴェネツィアに取材旅行をした際に感興を覚えた、この都市の景観のさまざまな側面を、鉛筆と水彩とを使ってその場でスケッチしたものである。これらの水彩画は、速筆と省筆が特徴であるし、詩情を感じさせるものが少なくない。ただし、対象から距離を置いて広い視野から描いたものが多く、路地裏にまで入り込んで描いたものはないに等しい。

では、第三期目のホイットスラーのヴェネツィア画——パステル画、銅版画、油彩画——にはどのような特徴

があるのか。全体を見渡すと、ホイットスラーのヴェネツィア景観画の最大の特徴は、省筆によって描かれた、当時の常識ではまだ準備段階の不完全なものが、完成作品として展示されたという点にある。ホイットスラーも、カナレットやターナーのヴェネツィア景観画と同様に、町の外観を広い視野から遠望する作品をかなり多数描いている。しかし、それらの作品は、広い視野からの遠望という特徴の点では、カナレットのヴェネツィア景観画やターナーのヴェネツィア景観画と共通し、また、ターナーの水彩によるヴェネツィア景観画とは省筆と詩情という点では共通しているけれども、カナレットやターナーの場合とは異なり、それらを完成作品として通用させようとした点で決定的に相違していた。

さらに、ホイットスラーのヴェネツィア景観画については、カナレットやターナーがほとんど描くことのなかった、町の内部の狭い運河や路地裏の光景を描いた点に大きな特徴がある。ヴェネツィアについて、このような主題はそれまで取り上げられることのなかったもの、いいかえれば、絵にはならないと思われるものなのである。

ホイットスラーによって、それまでは絵にはならないと思われる、ヴェネツィアの狭い運河や路地裏の光景が主題とされ、それらが完成作品とは思われない省筆によって描き出されて、画廊に作品として展示されたとき、どれほどの戸惑いを見る者にあたえたかは想像するに難くない。見る者の当惑は、当時の批評家たちによるつぎのような非難に見ることができる。

美術のあらゆる規範からあまりに遠く外れているので、常人にはまったく理解できない（『オブザーバー』

紙¹³】。

これらの作品は、大急ぎで作成されているため、そもそも入念さや仕上げなどはありえないのである（F・ウエドモア¹⁴）。

これら一連の作品は、わたくしたちが記憶に留めたいヴェネツィアをいささかも再現していない。なぜなら、これまで高貴であったものの墮落と、これまで美しかったものの醜い変貌（the foulness of what has been fair）を記憶に留めたいと思う者はいないからだ（『タイムズ紙¹⁵』）。

第一の非難は、ホイッスラーのヴェネツィア景観画が、全体として、それまでの絵画とどれほど異質の特徴を備えていたかを示している。第二の非難は、ホイッスラーの省筆による作品がいかにも新奇な受け入れがたいものであったかを示している。そして、第三の非難は、ヴェネツィアの小運河や路地裏の光景がいかにも新奇な主題だったかを示している。これらの酷評は、全体として、裏返しに、ホイッスラーのヴェネツィア景観画が、絵画の完成性についての考え方の点でも、主題の点でも、技法の点でも、どれほど前衛的な作品だったかを物語っていて興味深い。

ホイッスラーのヴェネツィア景観画として、もっとも革新的かつ特徴的な二作品に注目してみよう。『*Casinal, San Cassiano* サン・カッシアーノの運河』（1879-80）と題された作品は、茶色の紙にチョークとパステ

ルで描かれたものである。描かれているのは、リアルトの魚市場から少し西に離れた貧しい裏町の小運河とその周囲の光景である。絵は、紙の地色である茶色を生かしながら、必要最小限の線で形態の特徴を描き、白色、オレンジ色、薄青色を必要最小限に塗ってある。ヴェネツィアの建物の壁はほとんどが煉瓦を積み重ねて作られており、それが皮膚病のように崩れていることが少なくないのだが、ホイットスラーはその質感をよく伝え、狭い運河の水のよどみ具合もみごとに表現している。しかも、省筆で描き出されたこの絵は、見る者に詩情を豊かに伝える。都市ヴェネツィアの景観画として、このような主題・技法・情感の結びつきは、ホイットスラー以前には存在しなかったものである。ホイットスラー以後には、その影響によって——あるいはその影響を意識することもないまま——このような主題・技法・情感は、しだいに常套的なものとなってゆく。

もう一枚は、『ビーズ細工をする人たち *Beadstringers*』(1880)と題された絵で、やはり茶色の紙にチョークとパステルと鉛筆で描かれたものである。左右それぞれ三分の一ほどを占めているのは、背の高い建物の壁で、壁の足もとの戸外の椅子に座った女たちが、ヴェネツィア名産のガラス玉を糸に通す手仕事をしている。壁から壁へと渡されている紐には洗濯物が干されていて、庶民の暮らす地区であることがよく表現されている。線も色も、必要最小限しか使われていない。そして、この絵もまた詩情を感じさせる。

三 H・ジェイムズとの共振とその後

ところで、ホイットスラーがヴェネツィア景観画にもたらした変革は、いうまでもなく絵画の領域で生じたも

のだが、それと似た変革は文章の領域でも起きていた。それが、ホイッスラーと同様にアメリカで生まれ、もっぱらヨーロッパで仕事をした作家ヘンリー・ジェイムズ (Henry James, 1843-1916) のエッセイ「ヴェネツィア」(1882) にみられるつぎの箇所である。

これまでの頁でわたくしが書いたヴェネツィアという魅力的な名前を聞いたたり見たたりするとき、……わたしの眼には、町の中心にある狭い運河だけが見えている。緑色の水の断片、それに桃色の壁の表面。……古い壁の桃色は、あたり全体に満ちている感じで、不透明な水のなかにさえ染み込んでいる。……この小さな水路の向かい側には、ゴシック式の窓とバルコニーのついた大きな見窄らしい正面ファサードがある。バルコニーには、汚い衣類が干され、その下には、水路用のぬるぬるした低い階段から、洞窟のような入り口が開いている。ひどく暑くて、静かで、運河は奇妙な臭いがして、その場所全体が魅力的なのだ (It is very hot and still, the canal has a queer smell, and the whole place is enchanting⁽¹⁶⁾)。

注目されるのは、ヴェネツィアについてジェイムズが文章で描き出しているのは、主題についても特徴についても、ホイッスラーがパステル画『サン・カッシアーノの運河』のような作品で描き出したものと、ほぼ重なり合っていることである。ジェイムズが描写するのにもまた、ヴェネツィアの街の奥にある狭い運河とその両側の古びた建物がつくりだす風情である。小運河の水は淀んで緑色になり、建物の煉瓦壁は時代を経て淡い色に変わっている。こういう情景に、ジェイムズはヴェネツィアで最高の魅力を感じるといっているのである。

ジェイムズがヴェネツィアの薄汚れた裏町に魅力を捉えるこのような感性は、先に見たボードレールの「小さな老婆たち」に見られる感性と同質のものである。ボードレールは、パリの（それまで一般には）古く汚いと考えられていた裏町について、

古い都の曲がりくねった壁の奥

すべてが——恐怖ですらも——魅力に変わるところで

というふうに捉え、表現を与えていた。この感性の動き方は、ジェイムズが、ヴェネツィアの（それまで一般に）古くて汚いと考えられていた裏町について、「その場所全体が魅力的」だというのとよく似ている。一方はパリの裏町で、他方はヴェネツィアの裏町という、表面的には異なるふたつの場所についての認識ではあるけれども、ボードレールとジェイムズは、どちらも古く薄汚れた裏町を魅力的に感じる感性を共有しているのである。そしてまた、ホイッスラーが、ヴェネツィアの裏町を主題とする『サン・カッシアーノ運河』を詩情豊かに魅力的に描き出したのを見れば、この画家もまたこの感性を共有していたことがあきらかである。つまり、ボードレール、ホイッスラー、ジェイムズの三者は、いずれも古い都市の路地裏に魅力を感じる新しい感受性を共有していたわけである。

ここで、これら三者の捉えた古都の路地裏の魅力を、一、二世代前にバイロン（George Gordon Byron, Lord Byron, 1788-1824）が『チャイルド・ハロルドの巡礼』第四部 *Childe Harold's Pilgrimage, IV*（1818）

のなかでヴェネツィアに見出していた美と対比してみるのが有益だろう。

ヴェネツィアの館は河岸に崩れかけ

(Her palaces are crumbling to the shore)

音楽が聞こえてこないこともある

そういう時代は過ぎ去ったのだ

けれども、美はまだ残っている (but Beauty still is here)

国は滅び、芸術は消える。しかし、自然は死なない (but Nature doth not die)⁽¹⁷⁾

この詩行を良く読むと、バイロンがヴェネツィアに見つけた美しさは、ボードレール、ホイッスラー、ジェイムズとは別種のものであったことがわかる。この詩行でバイロンが述べている要点は、国はかならず滅ぶし、また、(一般に「芸術は長く、人生は短い *Ars longa, vita brevis*」といわれるのとは異なって) 芸術も滅ぶ、けれども、自然は永続する、ということである。また、これらの詩行のなかでは、ヴェネツィアの崩れかけている館群は滅びる国家を象徴し、(十七〜十八世紀にはヨーロッパ音楽の中心地だった) この町で音楽の演奏されなくなったことが、滅びる芸術を代表している。さらに注目すべきは、「美はまだ残っている」というときの「美」は、「自然」を指しているという点である。

しかし、バイロンがヴェネツィアの「美」＝「自然」という場合の「自然」とは何を指していたのだろうか。

バイロンがいう「美」なる「自然」、そして死ぬことのない「自然」とは、都市ヴェネツィアそのものではなく、この都市を取り巻いているラグーナ、さらにはアドリア海だったはずである。死なない自然、永遠なる海こそが「美」なるものだったのである。バイロンは、つぎの詩行に見られるように、遠からずこの都市は水没して消滅し、海だけが残ることを幻視していたからである。

ああ、ヴェネツィアよ。ヴェネツィアよ。お前の大理石の壁が

水面と同じ高さになってしまふときには

沈んでしまった広間について、諸国民の大きな嘆きの声が

あたりを一掃する海に響くことだろう⁽¹⁸⁾

さらに、さきほどの『チャイルド・ハロルドの巡礼』の詩行について構文の面から興味深いのは、「ヴェネツィアの館は河岸に崩れかけ」という表現が、「けれどもDIE」という接続詞を媒介にして、逆説的に、「美はまだ残っている」へと繋がっていることである。すなわち、ヴェネツィアでは、数多くの館が十分に維持されないまま放置され、運河の河岸で崩れかけていて、それが亡国の印となつてはいるけれども、それにもかかわらず、町を取り巻くラグーナと海は美しいのである。

ところが、バイロンのこの詩行とは対照的に、ポードレルの「小さな老婆たち」の場合にも、ジェイムズ
の「ヴェネツィア」の場合にも、古都の路地裏の、建物が崩れかけているような場所は、それゆえにこそ魅力

的だというふうに、構文上、順接的に接続されている点が注目される。すなわち、ボードレールは、「古い都の曲がりくねった髷の奥」について、「すべてが……魅力に変わる」という特質をそなえた場所 (*les plus sinuoux des vieilles capitales*... *Où tout... tourne aux enchantements*) だといっているのであるし、ジェイムズは、古く色あせた煉瓦壁、緑色に淀んで臭気の漂う小運河、(ヴェネツィアの建物のなかでは古い時代に属する)ゴシック様式のファサードといったものが、その結果として (*and*)、魅力を生み出しているというのである。ホイッスラーが絵画を媒体にしてヴェネツィアの裏町について表現したことも、ボードレールやジェイムズと同様のものである。一方のバイロンと、他方のボードレール、ジェイムズ、ホイッスラーとのあいだには、いってみれば、建物は崩壊しつつあるにもかかわらず、別のどこかには美が存在するのか、それとも建物は崩壊しつつあるからこそ、それ自身が魅力的なのか、という審美観上の大きな懸隔が横たわっている。その懸隔こそが、ボードレール等の芸術上の前衛たちが新たに発見したことだったのである。

振り返ってみるなら、タイムズ紙はホイッスラーのヴェネツィア連作について「これまで美しかったものの醜い変貌 (*the foulness of what has been fair*)」をもたらしたと非難していた。この批評はじつはホイッスラーのもたらした変革の本質にかなり肉薄している。ホイッスラーのもたらした変革を正確に言えば、ヴェネツィアという町は、「これまで美しかったもの」の背後の裏町に、「これまで醜いと思われるものを隠し持っていた。その「これまで醜いと思われるもの」、つまりはスラム街といってよいものを、ホイッスラーやジェイムズは、一転して、魅力的だと考え、その魅力を芸術的に表現したのである。そして、このような審美観をすでに持ち、それを表現していた先駆者として『悪の華』の詩人がいた。

ところで、ヴェネツィアという町は、一七九二年に貴族共和制が崩壊して以来、広い支配地域をもつ国家から、一転して一地方都市の地位に転落したばかりか、六十年にわたる植民地支配も経験した。さらに、一八六六年のイタリア王国編入以後も、ヴェネツィアが一地方都市にすぎない点は変わらなかった。この町は十九世紀をとおして常に貧困だった。一八六〇年代のパリでは、オスマンの指導のもとに、中世以来の古い建物と路地とでできた街区、ボードレールのいう「古い都の曲がりくねった襷」が強制的に取り壊され、直線の街路を放射線状に展開する、今見るようなパリへと変貌した。しかし、経済的に貧しかったヴェネツィアでは、(オーストリア支配下で、狭い運河のいくつかを埋め立てて歩道に変える工事がおこなわれたもの)パリのような近代都市化はまったく生じなかった。その結果、一八八〇年代にホイッスラーやジェイムズを訪れたころも、二〇〇〇年代の今でも、町のほとんどが「曲がりくねった襷」のままに残ることになったのである。ヴェネツィアという都市の面積の七割〜八割は、近代都市であればスラム街として取り払いの対象になるような状態であるといつてよい。

しかし、その七割〜八割のスラム街は、ホイッスラーやジェイムズによって魅力的な場所として再発見されることによって、宝物に変化することになる。「汚いのが綺麗 *foul is fair*」になったのである。

さて、ホイッスラーが発表した当初は、「美術のあらゆる規範からあまりに遠く外れているので、常人にはまったく理解できない」と非難され、また「これまで美しかったものの醜い変貌」と非難された、省筆による路地裏のヴェネツィア画だが、現在ではすっかり常套化されて氾濫し、絵画・版画・写真の多くでホイッスラ

ーが描いたのと同様の場所が、ホイッスラーと同様の詩情をもって描かれ続けている。現在のような常套化に至る過程で注目したい表現が三つあるので、それらにふれておきたい。

その第一は、ヴェネツィア通のフランス人作家レニエ (Henri de Régnier, 1864-1936) が一九〇四年に書いたエッセイの一節である。

……わたくしたちは、でこぼこの汚い路地をいくつか歩き、ぼろを着た子供たちが物を乞いしている狭い河岸路をいくつか歩いた。潮は引いていた。煉瓦造りの壁は、浸食された底部を見せていた。運河は、泥で覆われた底を見せていた。潮と瀝青の臭いが鼻から入ってきた。わたくしたちは、このようにしながら、ついにラグーナに到達した。ラグーナは、穏やかに、輝きながら、心地よく拡がっていた。わたくしたちは、ラグーナを眺めていた。靴は泥だらけで弛み、ゴミがまとわりついていた。そのあたりでは、破れた下着が杭に止めて乾されていた。その時刻、その場所では、男たちが古い船を修理していた。金槌を叩く音が、均一なリズムで聞こえ、それから速まり、音が停まった。

ヴェネツィアの惨めで汚いこのような光景にも、一種の美しさがないわけではない (Ces misérables et sordides aspects de Venise ne sont pas sans une sorte de beauté)。ヴェネツィアは、いくつかの地区でこのような光景を見せてくれる。カステッロ地区、カンナレージョ地区、ジュデッカ島、それにムラーノ島でも……⁽¹⁹⁾

レニエも、汚い路地、ぼろを着た子供の乞食、傷んだ煉瓦壁、川底の泥を見せる小運河、運河の臭い、戸外で乾される痛んだ下着、……といったヴェネツィアの貧民街が全体的に生み出す風情に惹かれている。その点では、ホイットスラーやジェイムズと同じ感性を継承している。しかし、レニエの文章には、もう一方で、じつは大きな前進が見られる。それは、ポードレルの「小さな老婆たち」でも、ジェイムズの「ヴェネツィア」でも、いくぶん曖昧に、こういう薄汚い裏町には「魅力」があるといわれていたのに対して、レニエは「一種の美しき une sorte de beauté」があると云った点である。レニエは、はじめて、古い都の惨めで汚い裏町を美しい場所だと同定したのである。一八六一年、ポードレルが、「われら頹廢した国民も……いわば憔悴の美 (beautés de langueur) とでもいえそうなものを」持っているといってから、四十年後、ついにヴェネツィアの薄汚い裏町は「憔悴の美」の実例だという表現を得た。ヴェネツィアの裏町は、「汚いのが綺麗」という、感受性の転倒あるいは拡大を、如実に示す場所となったのである。

ヴェネツィアの裏町が美しい魅力的な場所として常套化してゆく過程で、つぎに注目してよいのが、隣町パドヴァの近郊に生まれ、生涯のほとんどをヴェネツィアで過ごした詩人ディーエゴ・ヴァレリー (Diego Valeri, 1887-1976) による表現である。ヴァレリーは、一九四四年に書いた文章のなかで、ヴェネツィアの小運河とその周辺には、聖マルコ聖堂や、聖マルコ広場、大運河などとは、別種の美しさがあるという。

もう一つのヴェネツィア、もう一つの美しきについで述べよう (Altra Venezia, altra bellezza)。

……仮に、一日のある時刻に、四百の橋のどれかの上で一瞬立ち止まって、あたりを見回し、長い小運

河が見えたでしょう。小運河は全体が影となり、暗くて、少し陰惨で、向こうの奥に開いた出口で、大気と水が満開の夾竹桃のように輝いている。しかし、数メートル、数分、数秒後に、つぎの橋に登れば、別の運河が見えるだろう。その小運河は、陽光を激しく受けて赤色になっている家の足下を巡っていて、全体が炎のように燃え、火花がほとばしり、酔い機嫌のけたたましい高笑いになっている。一時間後に（夕方や夜になるのを待つことはない）、このふたつの橋に戻ってみると、そこをはじめで通るような印象を受けるだろう。なぜなら、あらゆるものが、先ほどとは異なってしまっているからだ。小運河の側壁への明暗の配分、大気の色合い、遠近感、それにいわば精神の状態が異なっているのである。⁽²⁰⁾

ヴァレーリも、都市ヴェネツィアの裏町の小運河とその周囲に美を捉えているのだが、文章の力点は、それがいかに変化に富んだ、すぐれた美しさであるのかを賛美する点にある。ヴァレーリによる賛美は、レニエの「一種の美しさがなければいけない」という、ためらいを含んだ表現を大きく前進させている。ヴァレーリの文章では、すでに、小運河とその周辺が美しいのは当然のことと見なされているのである。

映画『旅情』（一九五五）は、ヴェネツィアの裏町が美しい魅力的な場所として常套化してゆく過程の最終段階を示すものとして、大いに注目されてよい。ボードレル、ホイッスラー、ジェイムズは、いずれも前衛的な芸術家でエリート向けに創作活動をしたひとたちであるし、レニエ、ヴァレーリもまた主としてエリート向けに創作活動をしたひとである。それに対して、映画『旅情』は大衆向けのラブロマンス映画であり、女主人公も庶民のひとりとして描き出される。この映画の監督はデヴィッド・リーン (David Lean, 1908-91) だ

が、注目すべきは、この名匠が、大衆向けの映画のなかで、庶民のひとりである女主人公にヴェネツィアの裏町の風情にうっとりさせるのが、作品の展開にとって有効だと判断した事実である。この映画は、かつて、ホイッスラーが描いて展示したときには、「常人にはまったく理解できない」、「これまで美しかったものの醜い変貌」などという非難を受けたヴェネツィアの小運河とその周囲の風情が、エリートの手から大衆の手に移った決定的瞬間を見せてくれるのである。

おわりに

この拙文では、十九世紀に、経済停滞ならびに異民族統治の結果として、中世以来の曲がりくねった路地裏を劣化した状態で残すことになった都市ヴェネツィアが、そういう劣化した路地裏（もちろん小運河を伴うのである）を持つゆえに魅力的になった過程を辿ってみた。この現象は感受性の変化によって生じたのだが、その変化の概略はつぎのようなものである。

まず、ボードレールによって感受性と表現の革新が生じた。このフランス詩人は、退廃の時代には、古典的な美とは異なる、その時代に似つかわしい退廃の美（「憔悴の美」）があると唱え、古都パリの裏町を素材としてそれに表現を与えた。

アメリカ生まれの画家ホイッスラーは、芸術と社会に向かう姿勢の点でボードレールから大きな影響を受けたひとである。ホイッスラーは、「憔悴の美」というものがあることも、ボードレールから学んだ様子である。

この画家は、ヴェネツィアへ行くと、それまで画家たちがほとんど見向きもしなかった裏町と小運河の光景に目を向けた。ホイッスラーはそこに「憔悴の美」を捉えたのである。

ホイッスラーはまた、日本の浮世絵・屏風絵・掛け軸などから「省筆」を作品として通用させることを学び取り、「省筆」の技法をヴェネツィアの裏町と小運河とを描く際に効果的に使用した。ホイッスラーのヴェネツィア画では、画面構成と描法の両面における「省筆」により、裏町と小運河の「憔悴の美」が詩的に描き出されることになったのである。

ヴェネツィアの裏町と小運河の詩的な魅力は、ほぼ同時期にアメリカ生まれの作家ヘンリー・ジェイムズによって、文章にも表現を与えられた。ヴェネツィアの裏町と小運河の作り出す光景は、ややのちになると「美しい」ものだと見なされはじめた。それが、たとえば二十世紀初頭のアンリ・ド・レニエの文章で、この段階で、ヴェネツィアの裏町と小運河は「憔悴の美」の実例と見なされるようになったのである。さらにのち、二十世紀半ばのデイエゴ・ヴァレーリの文章では、この町の裏町と小運河は当然美しいものと見なされるようになる。

ボードレール、ホイッスラー、ジェイムズ、レニエ、ヴァレーリは知的エリートを対象に芸術活動をした前衛的な芸術家たちだが、一九五〇年代（ヴァレーリよりも十年ほどのち）の大衆向け映画『旅情』に至ると、大衆のひとりである女主人公が、ヴェネツィアの裏町と小運河にうっとり見とれる場面が用意され、前衛的エリートの感受性がついに大衆のものとなった実例が見られる。

注

- (1) R. E. Prothero, ed. *Private Letters of Edward Gibbon*. New York: Fred DeFau, 1906, p. 62.
- (2) Claude Pichois, ed. Baudelaire. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976, p. 735.
- (3) E. T. Cook & A. Wedderburn, eds. *The Works of John Ruskin*, XXXIX. London: George Allen, 1907, p. 160.
- (4) E. R. & J. Pennell. *The Life of James McNeill Whistler*. Philadelphia: Lippincott, 1911, p. 84.
- (5) Erik Denker. *Whistler and His Circles in Venice*. London: Merrell, 2003, p. 17.
- (6) *The Life of James McNeill Whistler*, pp. 199–200.
- (7) Claude Pichois, ed. Baudelaire. *Œuvres complètes, I*. Paris: Gallimard, 1975, p. 12.
- (8) *Œuvres complètes, I*, p. 89.
- (9) *Œuvres complètes, I*, p. 87.
- (10) *The Life of James McNeill Whistler*, p. 46.
- (11) *Œuvres complètes II*, p. 745.
- (12) *The Life of James McNeill Whistler*, p. 91.
- (13) Quoted in James McNeill Whistler. *The Gentle Art of Making Enemies*. London: Heinemann, 1890, p. 94.
- (14) Quoted in *The Gentle Art of Making Enemies*, p. 97.
- (15) Quoted in *The Gentle Art of Making Enemies*, p. 104.
- (16) John Auchard, ed. Henry James. *Italian Hours*. New York &c: Penguin, p. 17.
- (17) Jerome J. McGann, ed. Lord Byron. *The Complete Works, II*. Oxford: Clarendon Pr., 1980, p. 125.
- (18) *The Complete Works, II*, p. 201.

- (19) Henri de Régnier, *La vie vénitienne*, Paris: Mercure de France, 1963, pp. 69-70.
- (20) Diego Valeri, *Guida sentimentale di Venezia*, Padova: Le Tre Venezie, 1914, pp. 76-7.