

イメージと文芸

近 藤 正 栄

1. イメージ認識

イマジズムの詩人エズラ・パウンド (Ezra Pound) は、イメージを「知的、情緒的複合を瞬時にして提供するもの」と定義した。人間はだれであっても表現能力をもっている。その表現能力は言語機能によってばかりでなく、非言語の機能にも依存している。イメージは言語および非言語の表現や行為とむすびつく。目に見えない感情や思想なりを目に見えるかたちで表現するのはイメージの働きによるものである。イメージは人間の心がそのなかに作り上げる感覚像であり、また、人間の思考活動に大きな働きを持つ。けっきょく、イメージとは象徴 (symbol) を含めて知的、情緒的想像力によって描き出される心的形象であるが、イメージの発現が他の文化様式とは無縁なものではないかぎり、その様式も歴史性を帯びたものとならざるをえない。

すべて芸術は時間空間的に生きる人間の五感の知覚をイメージ認識として満足させるものでなければならない。しかし、その知覚の満足は視覚的なものであれ聴覚的なものであれ、形式上歴史的諸関係の統一のもとに成り立つものであるということから、それが一定不変のものとして固定されたものではないというところに、そのイメージ認識の歴史性が浮び上がるのである。

われわれの思考はイメージを通して行なわれる場合が多い。文明や文化

が発達すると、このイメージ思考はますます重要度を増してくる。

イメージは解釈されなければならないが、その解釈には三つの方法論（①様式・style, ②形式, ③時代背景）の総合から成り立つ。ある一人の芸術家がどれほど個性的であっても、歴史的にはその芸術家が属している集団や民族、国家とは無関係ではありえない。

イメージ解釈の三つの方法論はばらばらなものではなく相互に関連し合っていて、人間はだれでもその生きている時代環境とは無関係ではないように、芸術作品もそうした時代環境の産物とならざるをえない。様式も形式も時代が生み出すものであり、時代とは時間空間的に歴史性を帯びていて、過去の歴史や伝統と密接に関係し合っていることから、時代性とは無関係な様式や形式などは考えられない。中世なら中世の、近代なら近代の文芸の様式や形式があって当然である。また、イメージの解釈においても時代の性格に応じた解釈の特徴が表出されたものとならざるをえない。

作品の様式は個人的なものでありながら、同時に時代の特徴を反映したものとなる。時代は伝統を継承し、また新しい伝統を生み出していく。この繰り返しが芸術の進展である。時代の様式は作家個人のものではなく、時代全体のものとしての広がりを持ち、互いに影響を与えながら変化し発展していく。時代とは生き物であり、完全に固定されたものではない。生成発展の過程を辿る。文化的諸現象の推移発展はみな同様の歴史性を展開していくことになる。ただ、時代の生成発展には、人間の寿命と同様にライフ・サイクルが形成されることから、誕生・成長・成熟・老化・死へとつながる歴史的循環性は避けられなくなる。一つの様式に誕生と死があるかぎり、そのライフ・サイクルを終えれば、次には別の新しい様式の誕生となって歴史は継承されていく。この場合、前時代の継承発展ということであれば事は穏かですむが、時には時代は革命の変革を要求する場合も出てくる。

人類の歴史において革命の変革期といわれる時期は二度あった。一つは狩猟・採集の時代から農業・牧畜へと転換した時期であり、もう一つは近代の産業革命期で、道具を使用していた時代から機械を使用するという時

期である。この二つの時期は人類史上最大の革命的現象として人間が経験した時期である。革命的現象が招来する原因およびその結果人間に与えた影響については別にして、そこに生ずるものは文化現象の革命的反変である。歴史は革命期から次の革命期に至るまでの間を歴史の巨大なライフ・サイクルとすれば、その間には歴史のつながりとしての小サイクルの生成発展は繰り返して起こることになる。われわれが関心を寄せるのは、歴史の大サイクルに関係することではなく、小サイクルの歴史の形成とそこに見られる文化現象に関してである。

われわれが扱う文芸の世界は西洋文明に属するものであるが、文化とは文明あってのものであるかぎり、文明の歴史の進展がそのまま文化に反映することにまず着目したい。また、文明自体が歴史のライフ・サイクルを形成するかぎり、文明の生命源とは何かについてもあらかじめ予備知識を得ておかなければならない。文明の中核として位置づけられるのは宗教であるが、その宗教の権威は一定不変のものではないというところに、文明自体も栄枯盛衰の歴史のライフ・サイクルを形成することになる。

西洋文明の歴史はキリスト教が紀元 380 年にローマ帝国の国教として取り込まれた時にはじまる。文明の歴史でもっとも長い例は 1600 年程度であることから、西洋文明の歴史も 20 世紀末にはその使命を終えるものと見なければならぬ。西洋文明の歴史のライフ・サイクルはキリスト教の栄枯盛衰の歴史と重なるのである。

西洋文明の歴史を大きく二分すれば、中世と近代になるが、中世には中世の歴史のライフ・サイクルがあり、近代も同様なライフ・サイクルを形成する。しかし、歴史の形成は無から有を生ずるように前時代や他の歴史とは無関係であることなどはあり得ない。ローマ文明に取り込まれたキリスト教はローマの宗教や思想に影響されるであろうし、ローマ文明自体もギリシア文明の影響下にあって発展したものである。

文明と文化とは表裏一体の関係にあるかぎり、両者は相互に影響し合いながらその歴史を形成するものといわなければならない。ここでは、文明の発展とイメージとのかかわりで、中世から近代にかけてどのように推移

発展するかを、まず視覚的分野が多くかかわる美術史の側面からの把握を試みたい。

中世の美術は、①中世初期美術、②ビザンティン美術、③ロマネスク美術、④ゴシック美術に分類される。西洋文明はルネサンス期を境にしてそれ以前を中世、以後を近代として位置づけられるが、総じて中世の世界は西洋文明の根幹となるキリスト教の神意識がつよく反映された世界である。

中世初期美術がキリスト教の精神性を主体にした聖なる美の表現となるのは自然の流れである。美術はキリスト教に奉仕するものとしての性格がつよく出る。人間を精神と肉体とに分け、単なる肉体美には意義を認めない。美術は人間の精神的価値が関心事であり、美意識のイメージも深い精神美、超自然美、霊性の追求となる。

文明の歴史にける歴史の構造は、宗教の権威を基盤にした聖権の世界と皇帝など世俗の権威を基盤にした俗権の世界に二分された仕組みから成る、中心が二つの楕円形の構造を持つ。しかし聖権と俗権とは二分された形ではなく、ローマ帝国がとったように皇帝＝神という、聖俗一体の構造を持つ場合もある。ローマ帝国がキリスト教を国教として取り入れたことによって始まる西洋文明の構造は、完全な楕円形である。

歴史の理想は聖権と俗権の聖俗調和一体化が理想であるが、それが理想通りにいかないところに歴史の苦悩が出現することになる。その典型は、両者の二元対立という形で発展していくことになる西洋文明の歴史の構造に見られるものである。

ローマ帝国はテオドシウス一世の死(395)後、東西に分かれる。これはローマ文明の事実上の崩壊を意味する。次いで西ローマ帝国の滅亡(476)はそれに拍車をかけた。残った東ローマ帝国はここに至っては、すでに権威を喪失した古代ローマの規範から解放されて独立の道に向かうのは必然であった。俗権の権威失墜によって結果するのは聖権の突出である。

ビザンティン美術は中世初期美術の精神性を継承することになるが、6世紀が盛期の東方キリスト教美術である。聖俗に二分される世界では、宗教美術は教会に、世俗美術は宮廷関係に属するということになるが、その

初期の段階では美術は宗教の権威に圧倒的されたものとなる。しかし、ビザンティン美術はキリスト教が東西に分裂したことの影響を受けて、その様式も西洋のものとは異なり、ヘレニズムの伝統の特色、シリア、メソポタミア、バルカン、エジプトなどの地方的特性をもつ東方的要素が色濃くのこる、いわゆるビザンティン美術の形式を持つことになった。ただ、中世初期美術の特色となるキリスト教の深い精神主義だけは、ここでも健在である。イメージの捉え方は単なる写実を超越していて、神秘的である。

ロマネスク美術は、11世紀から12世紀にかけて登場し、イスラムの美術がさまざまな影響を与えるものの、ここから形成されるのが西洋美術の本流である。ビザンティン美術が東方の伝統が生かされたように、ここではローマ的、ラテン的性格のものとは異なる伝統（西洋世界に古くから残る、フランク、ケルト、ゲルマン、ヴァイキング、東西ゴート族などの）が生かされる。

この時期は中世キリスト教の最盛期として位置づけられ、教会堂や修道院の発達がうながされた。美術は教会美術が主体となり、絵画はフレスコ画（壁や天井などに塗ったしっくい乾かぬうちに水彩で描く画法）が代表である。民族の特性から色彩芸術が愛され、キリスト教理念を色彩感覚をもってイメージする抽象形態のものが探究された。人物の描写は人体の動き、衣のひだ、顔面、手足などの細部を表現し、豊かな生命力に満ちた人物が創造された。

ゴシック美術は12世紀から15世紀すぎまでの美術だが、この時期は中世キリスト教の権威が盛期をすぎて下降期のライフ・サイクルを形成する期間である。その初期ではまだ中世キリスト教の権威につながる精神性が支配するものの、次第に神的権威、教会の権威がゆらぎ、代わって人間味を帯びたものに関心の目が向けられるようになる。

中世美術という一つの様式はその盛期を境にして前期と後期とに分けられるが、その後期に位置づけられるゴシック美術はその性格において、前期のものに比して中世美術の初期に見られた深みのある宗教的精神性が色褪せたものになるのは、歴史の流れというほかない。これはかつてギリシ

ア・ローマ文明という一つの文明圏にある歴史が前期のギリシア文明と後期のローマ文明との間に性格の差が出るのと似ている。ギリシアの世界では、美術は崇高な調和という理念の上に成り立つものであったが、ローマの世界においては、そうしたギリシア的威厳は崩れ去り、意識的、表面的なものに成り下がったものだった。

中世後期のゴシック美術においても、中世前期の精神的、神的威厳の喪失は避けられなくなった。ゴシック美術はステンドグラスの発達に伴って、教会建築はより高く、より広くを求めるようになった。しかし、これは教会の神的威厳をより高めるという精神性からくるものではなかった。単なる形式だけの先行であった。カトリックは北フランスを中心にして、イギリス、ドイツ、イタリア、スペインなど全ヨーロッパに伝播した。

中世後期の時代環境は、一方では教会の発展・伝播の拡大を促したが、もう一方では世俗の権威の高揚が見られる。それまで曖昧の形でしかなかった国家の権威が高められてきたことである。つまり、世俗の国家の権威が教会の権威より重要度を増し、国家中心のナショナリズムが宗教インターナショナリズムを凌駕するようになったことである。宮廷を中心とした王侯貴族の権威が教会の権威と対等になり、それがさらに俗権主導の世界へと時代環境は移り変わるのである。

時代環境の変化とともに招来したのが、神的権威の喪失に伴う人間の権威への関心の高まりである。美術におけるイメージ、例えば、キリスト・聖母などの人間像は、神的威厳よりも人間の本性に忠実な写實的傾向を帯びるようになる。絵画において、人間を描くときは男女の皮膚の質感までも細かく描き分ける。人間の性格や心理まで把握しようとする。絵画がこれまで教会建築の福次的な装飾にすぎなかったものが、独立的役割を要求することにさえなった。中世の伝統は、神に捧げられた作品には個人としての彫刻家、画家の名を記す必要はないというものであった。中世の伝統からの解放は全体に従属を強いられていた個人の解放から始まるが、これが本格化するのは次の時代、ルネサンス期の登場を待たなければならない。

2. 近代ヒューマニズムのイメージ

中世と近代とに分ける西洋史では、ルネサンス期（15 世紀から 17 世紀まで）は近代の歴史に入るが、美術史では①ルネサンス美術（15－16 世紀）、②バロック美術（1580－1715 年頃、この間にマニエリスムの美術が入る）の各時代に分けられる。

ルネサンスとは、本来の人間性（ヒューマニズム）、自然性の回復を意味する。ヒューマニズムという言葉そのものは、近代ヒューマニズムの発現として中世的な神中心主義からの人間の解放と人間の尊重を意味するが、ルネサンス期以降近代の歴史においては、さまざまな意味内容のものに変容し解釈されるものである。例えば、17, 18 世紀のイギリス・フランスの市民的ヒューマニズム、18, 19 世紀のドイツの新ヒューマニズム、そして資本主義によって疎外された人間性の回復を求める社会主義的ヒューマニズム、さらには 20 世紀の実存的ヒューマニズムなどである。

西洋文明におけるルネサンスを考える場合、それが南欧か北欧かで異なる地域的差異については考慮に入れなければならないが、ここでは本質的な差異はないものとして考えたい。北欧南欧を問わず、ルネサンスによる個人意識の高まりが政治経済および文化現象全般にわたって多大な影響を与えたことはたしかである。貨幣経済の発達は一とびとの生活様式を変え、さらに商業活動、貿易の発達は国家の威信や民族意識、国家意識を高揚させ、それが人間の精神生活の諸領域にまで影響を及ぼすことになった。

ヒューマニズムの思想の発現が西洋文明ではルネサンス期まで待たなければならなかったのは、それまで西洋文明の宗教、キリスト教の権威があまりにも強固に打ち固められていたからであった。文明が強固な宗教的権威基盤の上に立っている間は、どのような思想も文芸もその宗教に奉仕せざるをえないものとなる。文芸が人間感情の表現として独自の領域に入っていけるのは、中世末を迎え、ルネサンス期のヒューマニズムの思想が浮かび上がってきてからのことである。

ルネサンス美術（15－16 世紀）の時代は、西洋近代のいわば夜明けの時

代であり、すでに中世末期において目覚めたヒューマニズム、人間解放への動機がギリシア・ローマの古典へ遡ることにより遂行されるものと考えられた。いわゆる人文主義や古典研究の始まりである。これがルネサンス・ヒューマニズムの思想を形成する原点である。

われわれが関心を寄せるのは、ルネサンスを起点とする近代以降の文芸が辿るイメージの価値概念の歴史性であるが、その前に中世の芸術意識に見られるイメージ形成の歴史的概観の整理が必要であろう。これに関しては、美術評論家としても造詣の深い批評家ハーバート・リード芸術論は傾聴に値する。

リードの批評精神は古典主義から入り、のちにロマン主義に傾斜するが、彼の本領は古典主義とロマン主義の混交の世界を重視することである。彼は「トルストイの芸術論」(1930)において、「私自身の好みは元来古典主義的である。つまり、文学であれ、絵画であれ、その表現がある程度の形式的精密度で成熟している芸術作品から、私は最大の快楽を受け取る。しかし、たとえ古典主義者であれ、私にロマン主義的芸術を禁じる権利はいささかでもないのである」と主張する。

一般に芸術はその分類で古典主義とロマン主義とに分けられるが、その折衷主義があって当然である。リードの『芸術の意味』(*The Meaning of Art*, 1931)は、芸術の折衷主義に至る歴史過程をたどるが、次の『近代詩の形成』(*Form in Modern Poetry*, 1932)は、前作と共通する課題のもとにロマン主義的芸術観を主体にした彼の新しい芸術思想の開花を求めている労作である。

リードは文化的諸現象の歴史性と文明の歴史性との関わりについては直接論じることはないが、彼の芸術思想の発想とその解釈の方法論は、文化と文明の相関関係のうちに展開されていると考えてよいものである。彼の扱う方法論は、造形芸術または視覚芸術に主眼を置くことで、芸術の歴史性が浮き彫りにされ、文芸のイメージ解釈の捉え方もより一層鮮明になる。

イメージ解釈の三つの方法論はばらばらにではなく、統合的に機能するものであれば、イメージ解釈も歴史性を帯びたものとなる。芸術の歴史が

文明の歴史性とかかわり、芸術は宗教と芸術の相関関係のなかで解釈されるものとなる。リードが言うように芸術の解釈は宗教の解釈にかかっているのである。芸術の価値の相違は宗教の価値の相違であり、また芸術の解釈、芸術のイメージ解釈の変動は宗教の権威の変動と符合することになる。

原始人にとって芸術の創造は宗教以前の呪術・アニミズムと関わる。悪霊をなだめる呪術の一つとして彼らを支配する悪霊の力からの逃避を芸術作品に求めた。彼らにとって絶対的であるものの可視的表現を芸術の創造に託するのである。これには原始的なイメージによる空間と輪郭の設定が行なわれる。むろん、ここには彼らの感情が強調され、その輪郭には一定の秩序や統一がその表現形態に織り込まれる。その結果、芸術は二つの方向の類型的様式ができあがる。「有機的様式」と「幾何学的様式」である。

リードの芸術のイメージ解釈は、この二様式、有機的および幾何学的方向性のなかにすべて集約されるが、有機的様式のものは生命的、幾何学的様式のものは非生命的または抽象的原理に結びつくものである。さらにここから、生命的な形式はロマン主義芸術、非生命的形式は古典主義芸術へと発展することになる。

この二つの対立的類型は対照的な二つの環境によって決定されるといわれているものである。その起源は農耕民族と狩猟民族という分類にも関わるが、厳しい厳寒の地や熱帯の砂漠地のように自然と人間との隔たりが大きい地域では、両者間に共感の感情は起こらず、人間にはその自然のアニミズム的恐怖から逃れようとする逃避の感情が先立ち、人間対自然との相関関係は断ち切れて非生命的なものにならざるをえない。そこで芸術はできるかぎり自然に似ないようにするために、幾何学的な抽象が行なわれる。しかし、抽象芸術は機械的ではあるが荒波の激動にも似たエネルギーに満ちている。

これとは対照的に温和な気候と豊穡を約束された地では、人間は自然との生命的なつながりをもつ共感関係のなかにある。芸術は有機的な曲線が採用され、人間は自然とともに生きる悦びと信頼関係に支えられ、芸術は生命的な衝動を増し、自然現象、動植物、人体の描写においても生気のあ

るやさしさの配慮が滲み出たものとなる。

しかし、人間は非生命的な地に閉じ込められて忍従を強いられることには抵抗感を抱く。特に厳しい試練の状況下に置かれた北方遊牧民・狩猟民族は、団結してより温和で豊穡な農耕民族の地に侵入していく。この形態は歴史上繰り返し起ったことである。彼らはその侵入において、彼らが所有していた非生命的芸術・幾何学的芸術、精巧な武器などを携えていく。非生命的な宗教も持ち込まれる。ここで生じてくるのが対照的な芸術の二様式の混交である。けっきょく、芸術はどちらかの芸術が主流になるか、そうでなければ妥協の産物とならざるをえない。同時代に両様式の同居もめずらしいことではない。これは先史時代においても歴史時代においても繰り返されたことである。

中世の芸術において、ビザンティン芸術とロマネスク芸術は非生命主義芸術の最高の表現であったし、またカタコンブなどに見られる初期キリスト教芸術は有機的、生命主義の芸術であった。キリスト教芸術もキリスト教が公然とした形で定着するまでは、権威主義的な非生命的な芸術とはならず、もっぱら民衆的な感覚の有機的な芸術とならざるをえないのである。ゴシック芸術は中世の非生命主義芸術の花であるといえる。

ギリシア文明に関していえば、ギリシアでは早々とアニミズム的信仰から脱して、ギリシア人は対自然に対する恐怖を捨てた。自然との共感感情の下に自然の模写は自由に行なわれた。ただ、ギリシア思想の特徴から自然の描写は自然そのものの姿ではなく、自然の理想化した姿であった。おそらくこれは芸術の二様式の混交、折衷から生じたものと考えられる。

宗教と芸術とは分かちがたく結ばれているというのが有史以来の文明の歴史であるが、両者の結びつきは必ずしも堅固なものとはかぎらないというのが文明の歴史の軌跡である。文明の歴史が辿るライフ・サイクルの下降期にはその宗教の権威とのかかわりから、両者の結びつきに亀裂が生じてくることは当然考えられる。西洋文明においてもその亀裂は不可避免的に生じた。中世とルネサンス期とを分ける最大の特徴はその亀裂が目に見えるものとして表面化したことである。しかし、その亀裂が決定的な決裂と

なるのはルネサンス期を過ぎてからのことである。ヨーロッパのルネサンス期はその決裂に向けての最初の徴候が現われた時期である。宗教に吸収されていた芸術が独立するという方向性である。

存在の基本的な構造という観点からすると、全体と個との関係性が問題になる。文明の論理は宗教が全体を支配するという構図になり、個は全体の一部という役割しか与えられない。中世においては、人類全体または世界全体は一つの宗教的な規範のなかに閉じ込められ、全体目的が個体目的を圧倒し、個は全体のなかに埋没するというたかたちになる。文芸のイメージの形態もこうした方向性のなかに閉じ込められた形になる。

ルネサンス期における存在の構造は、人間の意識の変革として個の全体からの分離の主張である。人間の個性尊重という方向性も形のあるものとなる。ここから民族意識や国家意識も目覚めてくる。これがルネサンスの精神として捉えられる、本来の人間性、自然性の回復を求める精神の根拠であり、ここから文芸に見られるイメージも新たな展開をみせることになる。

3. エロスの導入による芸術衝動のイメージ

ルネサンス期は宗教の全体目的に支配された、いわば暗黒の時代から解放されて個体目的の自由が謳歌された時代として位置づけられるのではない。ルネサンスと同時期に発生したのが宗教改革である。宗教改革は軌道を逸した宗教を本来の宗教性回復として発現するものである。したがって、宗教が目的する存在論の形式は依然として残ることになる。

キリスト教の原理にしたがえば、人間の個性尊重としての霊肉は調和すべきものとしてある。ただ、中世においては、それが全体目的主導の原理によって形骸化されていただけである。しかし、ルネサンス期といえども時代的にはまだ全体目的が優勢の時代環境にある。霊と肉とは相対関係に立つべきはすのものであるが、それは依然として歪曲化されたままである。ルネサンス期においては、人間の個性は尊重されるものの、霊と肉とは本

来あるべき相対関係に立つことなく、肉は現実の肉体の諸情欲を超脱したかたちのものでしかない。肉体は昇華されて理想化した肉体となる。これは多分にルネサンス期にお手本となったネオ・プラトニズムの影響によるものである。

たしかに、肉体の美が神につながっているという思想はルネサンス・ヒューマニズムのものであり、中世的な思想にはなかったものである。霊肉分離の思想は文明の二元論の世界では当然であるが、中世においては魂と肉体との相対関係がきわめて変則的に作用して、魂の権威のもとに肉体蔑視の思想がつよく打ち出された。これはギリシア思想の二元論において、個性とは有限の肉体に結びつくという理由での肉体蔑視の思想とは異なるものの、肉体がつねに魂の影の存在でしかないならば、人間の尊厳を形成する精神と肉体との調和による個性の尊重も不完全のままとなる。しかしルネサンス期においては、個体目的の主張によって肉体はもはや蔑視される存在ではなくなった。個性の復権、個性尊重の原理もここにある。ただ、ルネサンス・ヒューマニズムにおいては、現実は醜いもの、汚れたものと考え、これをあまり見ないようにして理想的なものに目を向けようとする傾向がつよい。したがって、イメージの写実性も抑制された形の時代性の表現とならざるをえない。

ニーチェの分析によれば、ギリシア古典の芸術衝動は二つに分けられる。一つはアポロン型、他はディオニソス型である。アポロン型のもは調和的類型、調和的統一を目指し、端正な秩序が主体の主知的傾向を帯び、ホメロスの叙事詩やギリシア彫刻はこの型に属する。ディオニソス型のもは夢幻と陶醉、激情と歓喜に満ちた世界を、規律には拘束されず、秩序よりも破壊を志向する。音楽、舞踏、叙情詩はこの型に属するとされる。しかし、この二つの形態のもは近代の批評原理から分類するときに使われる古典主義対ロマン主義として分類されるものではない。一方は静、他方は動という性格のもで、そのどちらも古典主義の範囲内のものである。アポロン型のもは移り変わる自然の姿をそのまま捉える自然主義的傾向のものを排し、その底にある普遍的な真実、普遍的な人間性を追求する理

想主義の傾向が強いが、ディオニソス型のものはそれとは逆に自然主義的傾向が強調される。だが、両類型の相違は表裏のある両側面の一断面にすぎないのである。

二つの側面をもつギリシアの芸術衝動はルネサンス期において再生の道を拓くことになるが、ルネサンス美術において、特にイタリアは中世主義が弱かったためにギリシア美術の摂取には抵抗感が薄かったものと思われる。しかし、どのような文明もそれぞれにその成立の条件を異にすることを考えれば、ある文明が特色とする文化内容をそのまま他の文明に移植することなどは不可能といわなければならない。ギリシアの文化遺産はギリシア文明が生み出したものであり、これを西洋文明という別種の世界においてそのままお手本にできるはずもない。

例えば、ギリシアの精神的支柱としての愛の哲学、エロスの愛はアガペーの愛しか考えられなかった西洋文明の世界では無縁のものであった。ルネサンス期に登場するエロスの概念がギリシア時代のものとは異なる方向のものとしてその変容を余儀なくされるのは当然であった。本来のエロスの哲学は肉欲につながるものではなかった。美と善によって高揚される精神性であったものが、その精神性が置き去りにされ、形骸化された形態だけの導入となった。

イタリア・ルネサンス初期および盛期においては、エロスの哲学の変容も控え目であった。この時期はイタリア美術の三巨匠、ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロの時代である。一般に芸術の継承にはイメージが使われる。イメージの解釈は時代環境に影響される。しかし、ルネサンス期ではギリシア時代のアポロン型とかディオニソス型とかいわれる芸術衝動は区別されず、混交の状態にある。

イタリア・ルネサンスの画家たちは世俗的な女性には関心を示さず、女性の描写は理想的な女性あるいは母性としての女性であった。彼らは男性に関心をもち、完璧な肉体美を誇る男や女性のような優美な美少年を好んで描いた。ラファエロだけは女性に関心があったようである。しかし、ルネサンス後期になると、事態は一変し、興味の対象は女性に移り、それも

女性の理想美ではなく、性的な対象としての女性の肉体美を求めるようになった。ただ、時代環境の影響であからさまなエロティックアートは避けられた。ルネサンス期を過ぎれば、女性とエロティックアートは絵画の重要なテーマとなるものの、当時はそれをはばかり、ギリシア・ローマの神話を題材にした神話画の形式がその隠れみのとなった。それまでは裸体の女性といえば、旧約聖書のエバや最後の審判の地獄図といった宗教的文脈のなかでしか登場しなかった。ルネサンス期では神話画が宗教画と並んで公然と認められたからである。しかし、その表現形式はルネサンス期特有のイメージの表現であり、美術は異教化した宗教美術という観を呈するものとなった。

こうしたエロスの美への関心が高まるなかで、プロテスタントの宗教改革が進み、またその対抗としてカトリックの対抗改革が起こり、新旧の宗教的対立が宗教戦争へと拡大されることになった。市民階級の新興勢力と貴族階級との対立抗争も起こってくる。カトリックは崩れいくキリスト教の權威の浄化をねらってマニエリスム（これは20世紀に入ってからが発見であり、それまでは美術史にはなかったもの）とバロックの美術を生み出すことになった。

ルネサンス期以降、絵画は視覚イメージに著しい変革をもたらした。初期キリスト教時代や中世の絵画においては、描かれる空間は神の目から見る空間的秩序が主体であり、自然界を客観的に描出することはなかった。空間を見る視点は階層的秩序が主体であり、自然空間は今日では当然の遠近法的な秩序の感覚によるものではない。

4. 遠近法による空間イメージ

近代的な感覚の遠近法 (perspective) の開発はダ・ヴィンチの功績によるものだが、遠近法は自然の物象を目に映ずると同じような距離感で画面に描出する、二次元の画面の上で現実の三次元の空間を再現する方法である。これは古代において試みられたのだが、絵画における本格的な開発はルネ

サンス期以降のものである。

遠近法の開発はわれわれに知覚に応じる空間イメージの大幅な転換であったばかりでなく、自然および自然空間の秩序が神の視点から離され、人間中心の視点へと転換させた。近代以降の分析的な科学的精神の発達もこれによってうながされることになった。観念論的思考から自然主義的思考への傾斜にも拍車がかけられた。それはまた、文芸の領域を越え、人間の精神世界、人間の生の哲学にまで影響を及ぼすことになった。これはまさに古代および中世的なイメージの心象現象から独立していくイメージ哲学への発展である。

遠近法は大別すると二種類になる。一つは線遠近法 (linear perspective)、もう一つは空気遠近法 (aerial perspective) である。線遠近法は、同じ大きさの物でもわれわれの目から遠ざかるほど小さくなり (遠近法的短縮)、奥へ向かっている平行線はすべて一つの焦点 (消失点) 収斂するように表現する。線遠近法はさらに次の 4 つに分けられる。①正面遠近法 (焦点が上部にある)、②放射遠近法 (焦点が画面外の左右いずれかにある)、③鳥瞰遠近法 (焦点が上部にある)、④蛙・仰観遠近法 (焦点が下部にある)。

空気遠近法は遠方の物ほど輪郭が明確さを失い、色彩も青味、灰色味を帯びるように表現する、ぼかしの技法である。この技法はスフマートといい、個体の量感の表現ばかりでなく、明暗、遠近、肉付きなどの再現が立体的なものとなる。これに加えて、バロック時代には絵の奥行感を高めるルプソワールの技法 (前景を強調する遠近法) が開発された。

遠近法は人間の目の視覚を重視する自然空間の再現にあるが、これとは対照的なのが逆遠近法である。この技法は遠いものを大きくしたり、意味上重要と思われる個体を大きく描く不均衡の表現が特徴である。自然界を客観的に描く必要のなかった中世ではこの技法が多く認められた。これとやや似たものに、東洋の絵画 (特に日本の絵巻物) に見られる焦点をもたない平行遠近法がある。これはまた、近くのものよりも遠くのことを大きく、遠方のものをより明瞭に表現したいときに用いる末広がりという技法にもなる。中国の山水画では、空間を構成する三つの原理、三遠という技

法がある。山の麓から山頂を見上げるのが高遠、前の山から後の山を眺めるのが平遠、手前の山の谷間から遠くの山を遠望するのが深遠である。

遠近法は中世に見られた神の目の視点を人間の目の視点に転換した。ルネサンス期ではそのお手本として古典様式の目の視点を借用したのだが、遠近法の開発によって彫刻も絵画もその美的イメージの様式を大きく転換させた。絵画は古典時代の芸術衝動としてある、アポロン型とディオニソス型の理知と情熱の調和を主体にしたものだが、そのイメージの様式は美と善とが結びつくという理想主義的傾向のものではなく、より人間的なレベルの視点で捉える「真実らしさ」(verisimilitudes)の表現となった。

真実らしさの表現は文芸の世界ではイメージの様式として永遠のテーマであるが、古典様式のものとは古典時代の影響を受けたものになるであろうし、ルネサンス期においてもその様式は時代を反映したものとならざるをえない。しかし、ルネサンス期であってもその前期(ルネサンス美術期)と後期(バロック美術期)とでは相違が出る。

バロック美術は生成流動する生命の衝動の表現に関しては、ルネサンス美術期よりもより流動的で、人体の表現も彫刻的な量感に満ちる。これは次の時代のロココ美術期に見られる繊細・優美さとは対照的である。バロックとは、歪んだ不規則な形の真珠の意味で、18世紀フランスの古典美学の見地から名づけられたものである。当時、これはロココ美術の繊細で女性的性格の優美さとは対照的な奇怪な男性的性格の芸術表現に付けられた蔑称であった。しかし、19世紀後半において、印象主義美術の流行とともに、バロック美術の再評価が行なわれ、その独自の価値が認識された。

ルネサンス期の後半において、宗教改革の打撃から立ち直ったカトリック教会がその勢力の挽回を目指して、活発な対抗改革運動を展開し、芸術面においても積極的な活動が行なわれた。カトリックはルネサンスの人文主義的、人間主義的思想を清算し、中世主義的な神秘主義的、精神主義的な傾向の美術運動としてマニエリスムという禁欲主義的な芸術に宣教の使命を託した。しかし、これは時代遅れのものとなり、その複雑晦渋なイメージの表現は民衆には受け入れられず、けっきょく、ルネサンス美術の様

式を受け継いだ形のバロック形式といわれるものとならざるをえなかった。

バロック芸術には神観念が全面に押し出されることはないが、広大無辺の宇宙対人間という新しい観念が入ってくる。しかも、人間の世界と違って宇宙は混沌としたなかにも秩序に裏づけられた統一体である。その巨大な宇宙空間に対して人間が住む空間世界は対比できない微細なものでしかない。人間も塵芥にすぎない。しかしだからといって、人間は無意味な存在ではない。宇宙や他の自然存在から独立した有意義の存在であるという自覚の必要性は天地創造以来の人間のいわば宿命性であろう。これは世界と人間の改めての発見である。ここで人間に対して求められるのは、人間の意義と結びつく自信と誇りであるが、それと同時に人間の謙虚さへの要求であろう。バロック芸術の課題は人間と宇宙との相関性を求めるものであった。ここで見られるのは、ルネサンス前期に見られた人間が過剰に誇る人間の特殊性と個別性への反省である。こうした宇宙意識の認識は無限へのやみがたい衝動となり、そのイメージの表現は遠近法で用いる急角度の対角線の使用、急激に縮小する背景、劇的な明暗法などによって、一層強調されることになった。

ルネサンス美術は平面的で明晰が特徴となるが、バロック美術は奥行きの不明瞭である。古典における均整のとれた人体美はルネサンス美術初期に現われるが、その後はエロス像にも変化が生じる。バロック時代には女性のエロス像は想像上の女性の理想像ではなかった。描かれる女性像は普通の人間の血の通った生身の身体像であった。

17世紀バロック芸術最大の巨匠、フランドルの画家ルーベンス芸術の魅力は人物の量感と動きにあった。ために、彼は肉屋のルーベンスとさえいわれるほどだった。しかし、ムキムキした女性の身体像が当時の女性の理想像であったとするイメージは想像しにくい。これには理由があるだろう。ルネサンス期では、教会と美術とが分離したとはいえ、バロックの時代はピューリタン・ヒューマニズムの時代であり、禁欲主義の立場をとる厳格主義のピューリタンの圧力は弱められたわけではない。カトリックにおいても、16世紀の半ばの「トリエント公会議」は、「絵画は見る人を感動させ強

化させるもの」]として規定した。風景画も静物画もそれを美しいと思う感覚が嫌悪の対象となった。また、信仰上の探究ではなく知的な快楽の追求とか、人間の感覚が喜ぶような美しいもの、楽しいものは悪魔の誘惑とされた。女体の描き方は野卑な姿を強調したり、嫌悪をもって描いたりする。世の虚しさを寓意的描写で示すということも起る。こういう時代は時代の混迷期であり、読み取るべきは美術の裏に隠された象徴的イメージである。

5. イメージの詩的真実

イメージ解釈における思想性は、美術における図像解釈学 (iconology) が参考になる。特に絵画は視覚形式を用いてのイメージ解釈を特徴とするために、その与える思想性の影響はきわめて鮮明なものとなる。思想性とは時代を映し出すいわば鏡であることから、絵画はその思想性のイメージを映像化できるのが特徴である。画家は時代の思想性を意識して作品を制作するが、それを解釈するのが図像解釈学である。

芸術作品はそれが創造された理由や意味があるが、その意味の解明にはさまざまな方向からの調査なり、資料の分析が行なわれる。意味の特定や解明に当たってはイメージ解釈が重要度を増すが、そのイメージ解釈そのものは一定普遍のものであるとはかぎらない。ある一つの出来上がったイメージもそれが時代を経て後世に伝えられる段階で、イメージの再解釈が起こる可能性は十分にある。

図像解釈学に似たものに図像学 (iconography) がある。これは図像解釈学よりも先に発達したものだが、その典型はキリスト教図像学である。描かれる人物像が聖書の中のどの人物かまたはどの聖職者かなどを特定する方法である。キリスト教以外でもギリシア神話または他の文学作品による直接間接的な主題を特定する作業も図像学の内に入る。図像解釈学は言語ではなく、非言語の領域の表現、特に芸術上の表現を解釈し意味づけを行ない、さらに価値づける方法である。この場合、言語的表現では言い表わせないイメージの解釈が重要な働きをすることになる。

芸術におけるイメージ解釈は歴史性をもつものであり、その伝達には様式が深くかかわってくる。その様式は個人的なものであると同時に歴史社会全体のものである。一つの様式は歴史的に他の様式から受け継ぎ、それが時代の様式としての独自性の発揮となり、そらにその広がりを見せ、次の時代へと受け継がれ発展していくことになる。その様式または流派の発展過程は、美術においては美術史という形のものが形成され、われわれはそれを享受できるのである。

ルネサンス期の美術は美術史の様式にしたがった一定の区分ができるが、ルネサンス期全般の文芸思潮は近代ヒューマニズムという新時代を迎えて、いわば暗中模索の混迷期にある。ギリシア・ローマの古典思想の導入はあっても、それが近代特有の古典主義として定着するまでには至っていない。近代ヒューマニズムの登場は西洋文明の基軸として位置づけられる中世キリスト教の権威の失墜によって本来あるべき文明と宗教のあり方が歪になった結果に原因がある。アガペーの思想とエロスの思想との混交もその混迷の一つの要因である。

お手本のないところからの手本づくりは容易ではない。ギリシア・ローマの古典もそのままではお手本とはならない。エロスの思想とアガペーの思想との混交から新しい思想を生み出さざるをえないという時代環境がそのまゝルネサンス期の混迷期として位置づけられるのである。

文芸が歴史上の産物であるかぎり、その表現形式も歴史的制約を受けざるをえない。また、文芸の創造は何よりもイメージを大切にする。イメージは目に見えない世界も見える世界も想像力という芸術家の詩的直観能力を反映したものであり、時代の文化の集約的表現である。詩人ポーブが人間とつてもっともふさわしい学問は人間であると言ったように、イメージを発信し享受するのは人間であれば、他のあらゆる学問研究のうちで人間こそもっともふさわしい学問の研究対象であるはずである。学問研究の究極の研究対象は人間学であるといつてよいのである。とりわけ、芸術は人間のイメージをもっとも豊富に表現できる様式である。

イメージは表面上の記述では表現できない意味内容のものを暗示的に表

現するために使用されるが、表面上のものではない、その裏に隠された真実を語るのがイメージの効果である。人間の世界は虚構 (fiction) と真実 (truth) の世界からできている。文芸は虚構の世界を作り上げ、それによって真実の世界を解釈しようとする。しかし、何が虚構であり、何が真実であるかは紛らわしい場合が多い。時には虚構を真実とを取り違える場合もあるだろう。したがって、その両者の解釈にはイメージの使用によるほかないともいえる。

英 BBC テレビは 2001 年 3 月に最新の科学技術を駆使したキリストの顔の CG イメージ (computer-generated image) を発表した (図 1)。顔の復元に当たっては、イスラエルの考古学者の協力を得て、エルサレムで大量に発見された紀元 1 世紀のユダヤ人の人骨群の中から、当時の典型的なユダヤ人男性の頭蓋骨を選出して、これをもとに顔の復元を行なった。また、ユダヤ教寺院で発見されたフレスコ画を参考にし、浅黒い顔色で彩色をほ

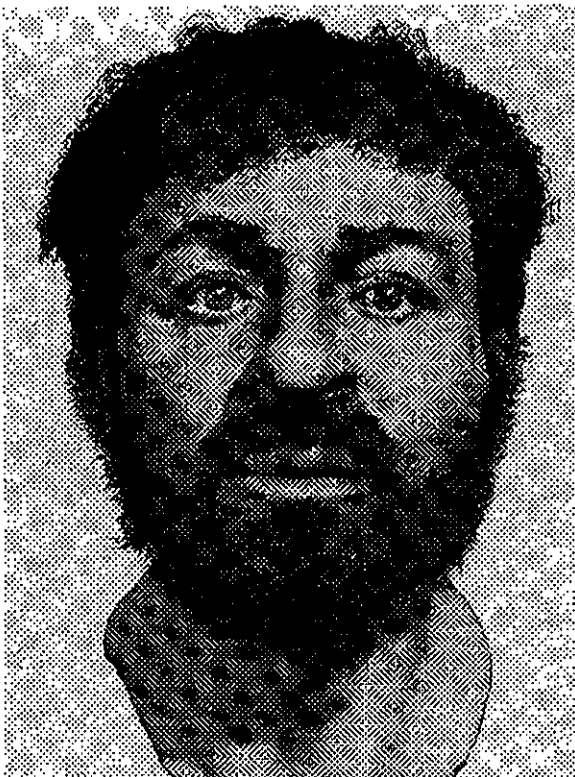


図 1



図 2

どこし、短いひげと縮れ毛のイメージをもって総合的に合成された。ここには色白で面長という西洋人好みのイエス像は見られない。

しかし、この作業は労多くして報われない作業である。こうした種の顔作りは生きた人間のイメージとは無関係の、いわば無表情の免許証の類の顔写真にも似て、人間の真実からはほど遠い面作りというほかない。文芸が求める世界は虚像とか実像とかに区別できる世界ではない。虚像 (virtual image) も実像 (real image) もイメージの世界ではあるが、文芸の世界で扱う類型のものではない。文芸の世界は物理学的イメージの類型などではなく、あくまでも虚構から真実をイメージする世界である。いいかえれば、想像力を発揮しての幻像のイメージである。

文芸が扱うイメージの世界にはテーマが要求される。顔写真にはテーマは無用である。平均的なCGイメージの顔などはテーマの入り込む余地はないのである。ミケランジェロの「最後の審判」(1508-1512)を見よう(図2)。この図には「図1」からは想像できない身体の躍動がイメージされている。

テーマが最後の審判というキリスト教のもっともきびしい場面であれば、そのイメージもきわめて深刻なものとならざるをえない。本来キリストの右手は救いの慈悲を象徴するものだが、それが一転して刑罰を下す手の象徴となった。罰する左手は勢いのない救いの表現に変えられた。その矛盾のためか、体全体が振れてしまうほどである。かたわらの聖母マリアは、中世の神学に見られるようなとりなしをする姿ではない。その姿は混乱のさなかでなすすべもなく、キリストの足元にうずくまったままである。ここでは全体の絵は紹介できないが、救われる人びとも決して平安な姿には描かれてはいない。

作者が伝えようとするものは、作者自身が持つテーマに対するイメージである。作品の鑑賞や批評には作者の時代背景、歴史環境および作者の思想性は無視できない。当時はカトリックとプロテスタントが熾烈な抗争を続けている頃である。カトリックで洗礼を受けたものは、天国行きのいわば切符または免罪符が付与される。しかし、プロテスタントのカルヴィニ

ズムによれば、最後の審判においては、神の予定説が説かれ、人間の側の意志は否定される。ミケランジェロはカトリック寄りのものか、それともプロテスタント寄りのものか、そのいずれかで絵のイメージの捉えかたにも相違が出るはずである。むしろ、カトリックの本山での仕事であれば、彼はカトリック側に立つものと考えられがちであるが、そうでないという研究もある。そのどちらであっても、作品の鑑賞者にとってはその見る視点は一つとはかぎらないということである。複数の視点がたえずつきまとうのは避けられない。宗教画であればカトリックとプロテスタントではその目のつけどころが異なるであろうし、また時代が異なればその見る目はさらに複雑に入り組んだものとならざるをえない。

真実とはきわめて不透明なものといわなければならないが、文芸が扱う世界は何時の時代であっても真実を求めての世界であることなどではありえない。その領域は真実らしさを求める世界である。科学の世界ならば一つの真実を求めるという使命の上に成り立つのであろうが、文芸はすべて真実ではなく真実らしさに目が注がれる。しかもその真実らしさを表現する手段はイメージをもってするほかないのである。つまり、それは虚構の世界の表現なのである。

虚構と真実とを区別して、虚構は真実に近づけることで成り立つというようなものではない。虚構を真実に近づけようとすれば、虚構はたちどころにその芸術性を喪失せざるをえない。ここに「キリストの洗礼」と題する二つの絵を紹介しよう。一つはピエロ・デラ・フランチェスカが描いたもの(図3)、もう一つのものはアンドレ・デル・ヴェロッキョのもの(図4)である。

ヴェロッキョはレオナルド・ダ・ヴィンチが弟子入りをした大工房の親方・師匠である。当時もそうであるがギリシアの昔から芸術は徒弟制度の伝統の下で、工房で教えられた。アカデミーという教育施設が出来上がるのは16世紀半ばになってからのことである。

フランチェスカの「キリストの洗礼」(1450-55)が描かれた時代は盛期ルネサンス(15-16世紀)であり、ルネサンス期の宗教画の頂点にある。ミ

ケランジェロの「最後の審判」(1508-1512)も同時期の作品である。ヴェロッキオの「キリストの洗礼」(1470-72)はフランチェスカのものより約20年後に描かれたものである。両作品はキリストがヨルダン川でヨハネか



図 3



図 4



図 5

ら洗礼を受けるという同じテーマのものでありながら、どことなく異質のイメージが感じ取れる。

絵はテーマにもよるが、全体の構図にまず目が向けられ、次は人物の表情や動きに目移る。「図3」と「図4」はハト、キリスト、ヨハネは三位一体の象徴概念と絵の左側に位置づけられる人物は天使で信仰とか希望、慈悲などを表わす構図となっている。どちらの絵も近代的な絵画の技術、遠近法や透視図法などを用いて画面に整合的空間の安定さを見せている。しかし、両者が異なるのは人物の表情や動きである。人物描写は人体の解剖学的知識があれば、どのような表現も描写が可能であるというようなものではない。フランチェスカは人物像に「静」を求め、ヴェロッキオは「動」を求めたというような単純な相違ではない。静なるものには敬虔さや高貴さがただよい、動なるものには質朴さはあっても貴賓さが失われるというのでもない。両者の相違はイメージ感覚の相違によるものというほかないのである。

人物像の描写には人間の感情の側面をどこまで表現できるかが課題であるが、「図3」と「図4」とでは感情の表現に微妙な差がある。総じてルネサンス期の芸術は感情の表現、人間の内なる心の動きが豊かに表出される。これは真実らしさが写実的になるということでもある。人物像の描写において「図4」は「図3」と比べてより写実的である。中世ではキリストのイメージは無表情のままで、そこに神秘性が求められた。ルネサンス期以後の近代の人物像には写実的傾向が強められる。しかし、これをもってすぐさま写実主義 (realism) という思想につなげられるものではない。

写実主義の定義ほどあいまいで多岐にわたるものはない。実在 (reality) とは何かということでももめごとが起こる。文芸上のある特定の様式や手法に関してのものであるとしても一定の基準が立てられるわけでもない。写実主義と主題との関係がからまってくれば、事はさらに厄介なものとなる。写実主義がありふれた普通の人生模様を扱うとしても、これも相対的にしか評価できないものである。また、マルクス主義のように労働者階級の現実生活を扱うのが写実主義だということにもなる。けっきょく、写実

主義というのは、ロマン主義という用語がそうであるように、形容詞的用法ですますべきところから一つの思想にまで高めたところに問題が生じるのである。

文芸は主題の取り組み方が重要な要素となるが、文芸上の虚像と実像とは表裏一体のものであり、これを識別するのは無駄であるように、文芸が扱う世界は真実らしさの取り組み方だけが最後に残ることになる。そこには時間・空間の歴史性の流れと芸術家の意識内容の印象・イメージが浮き彫りにされるだけである。

元来、芸術は気位いの高いものであり、貴族主義的なところがあっても不思議ではない。しかし、時代が民衆化し大衆化していくことは避けられない。そうであれば、芸術はいつまでもその気位いの高さを保つことはできなくなる。かといって、芸術の俗化は芸術家にとっても鑑賞者にとってもがまんならないものである。そこで芸術に残るのは精神的貴族主義である。中世までの芸術には、芸術の貴族主義的傾向は健在である。しかし、そこには人間くささのないイメージは、のちの民衆や大衆の視点からすれば、現実離れしていて写実性に乏しいといわれかねないものとなる。

ルネサンス期では、芸術は真実らしさをできるだけ写実性を帯びたもの、人間くささの描出という次元に向ける傾向が出てきた。そのイメージの表出は脱貴族主義的傾向のものである。だが、それだけに宗教画においては神秘的なイメージは遠退かざるをえない。イメージは純粹に精神の創造であるともいわれる。虚構と真実との区別はあいまいだが、少なくとも詩的真実という世界は存在する。イメージの喚起は詩的真実につながる情動の喚起である。詩と美術とはイメージの喚起という点では共通の基盤を持つ。

ミケランジェロの「最後の審判」は性的にリアルな裸像群で満たされている。ここではキリストの神秘性は詩的真実の背後に隠された形である。キリストの身体の捩じれの表現は人間的な真実の苦悩の表現であろう。「図3」および「図4」の「キリストの洗礼」も同様に人間くさい情動の喚起が時代のイメージ、詩的真実をかもし出している。「図4」の左側の天使はダ・ヴィンチが師との協業で描かせてもらったものだが、これなどは以前には見ら

れなかった、また人間的な情動の表現としても迫真性のあるイメージが描出されている。

ジョルジュ・ルオーは20世紀に入ってめずらしく「キリストの顔、受難」(1937)を描いた(図5)。ルオーの画法はクロワゾニズム(線輪郭)を用いたものだが、以前は伝統的に輪郭線でモチーフをふちどるような描き方はタブーだった。これはゴーギャン以上に単純化、平面化されたもので、のちにシュールリアリズムの画法や現代の商業美術グラフィックデザインにつながり、線による表現は多様化することになる。

「図5」と「図1」を比較してみた場合、「図1」の顔は当時の平均的なユダヤ人の骨相でしかなく、ここにはテーマがないことから情動の喚起も詩的真實のイメージも表出されない。ルオーは20世紀という時代感覚でとらえた悩めるキリストの顔をイメージした。そのイメージはどことなく柔和な表情のなかにも悲哀とも哀愁ともつかぬものを感じさせる。これはキリスト教文明の末期にルオーが期待する救世主キリストによる人間救済への切なる想いを込めてのイメージであるのかもしれない。構図という観点からすれば、顔そのものは単純化されるが、イメージ自体は単純化されてはいない。ポスターなど印刷メディアが発達した今日の技術をもってすれば、こうした類の単純化、平面化の画像の産出はいくらでも可能である。21世紀のITの時代では美術の世界だけでなく、文芸上の単純な構図のなかに新しいイメージの構築が可能になるものと思われる。