

# 芸術学における「イコニック的転回」

## —近代芸術学におけるイコノロジー・構造分析・イコニックの展開—

井面 信行

### 目次

#### 序

##### 一 模倣理論と図像解釈

##### 1 模倣理論—指示作用

##### 2 イコノロジー—図像解釈

#### 二 イコニック的転回—構造分析とイコニック

##### 1 「イコニック的転回」の源泉としてのフィードラーの芸術

##### 理論

##### 2 構造分析—ゼーデルマイヤの「層モデル」

##### 3 構造分析の「イコニック的転回」の意味とその批判

##### 4 イコニック Ikonik—イムダールの「イコニック的転回」

#### 結び

### 序

芸術活動—ここでは造形芸術とりわけ絵画を念頭に置くことにする—は一種の認識活動であり、その成果である作品はその活動を通じて獲得された認識を伝達する役割を担う。伝達には、しかし、二つの異なった様相が存在する。ひとつは、伝達されるべき内容が一定の固定的情報量として前以て規定されており、その情報量を、固定量のまま、一方から他方へと精確に伝えることである。「伝言ゲーム」という言葉を用いる遊びがある。誰もが良く知っている、人から人へと言葉を伝えていくゲームであるが、伝達されるべき内容の一定の固定量が伝達プロセスの途中で変化してしまうことに、このゲームの面白さがある。ここでは、伝達されるべき内容は、発端から終結まで変化することなく同一性を保持しているという前提と、その同一性が毀損されてしまうことの落差の中に滑稽さが生まれることになる。

ところが、伝達にはもうひとつ、最初の例とは全く異なる性質を持つものがある。それは、伝達プロセスの発端と終結において、伝達の様相 *Modalität* が変化してしまう種類のものである。その典型的モデルは、人間身体の神経組織における伝達であろう。極めて雑駁に言えば、神経伝達においては、シナプスにおける神経伝達物質の受け渡しによって、それが諸様相の情報に変換されて伝えられる。この伝達においては、固定量が固定量を保持したまま伝えられるのではなく、そのプロセスの中で新しい変化が生じている。例えば、人間の眼、耳、皮膚という感覚器官が受け取る最初の刺激は、大きく見ればすべて波動である。その波動を、眼は形と色彩に、耳は音響に、皮膚は温と冷の感覚に変換する。誤解を恐れずに言えば、このプロセスにおいては何か産出的／創造的な活動、もしくはメタモルフォーゼとも呼べる活動が生じているということができようであろう。

この小論においては、芸術活動による意味内容の伝達の様相を、伝達一般のこの二つの様相の差異とのアナロジーにおいて二つに区別して捉え、二十世紀以降の近代芸術学の展開を担ってきたアイコンロジー、構造分析、アイコンツクの三つの方法論において、それぞれが芸術の意味内容を伝達する様相をどのように捉えたのかを解き明かすことが課題となる。そ

の際、「アイコン的転回」という概念を軸として、芸術的形象は単にその形象に形象ならざる意味を載せて運ぶ、すなわち固定量を固定量のまま運ぶ伝達媒体ではなく、—如何にトトロロジーのように聞こえても—芸術的形象世界は形象に依ってしか産出できない意味を創造していることを、具体的作品に即して示すことが直接の課題となる。

ところで、本小論中に頻出する「形象」という概念は、ドイツ語の *das Bild* を念頭に置いた語である。このドイツ語には、絵、絵画、画像、イメージ、観念等、多様な意味が含まれているが、「形象 *das Bild*」の語の概念定義として筆者が強調したいことは、それが「形象 *das Gebilde*」からはつきりと区別されるということである。「形象 *das Gebilde*」という概念を、確定された客観的・固定的所与としての像として捉え、それに対して「形象 *das Bild*」を解釈行為を通して多様な姿に変貌する可能性をもった像として捉えたいと思う。その意味合いは、本小論の展開の中で明らかにされるものと考へる。

## 一 模倣理論と図像解釈

### 1 模倣理論―指示作用

周知のように、古代ギリシア以来、芸術は模倣 (mimesis) 理論に基づいて解釈されてきた。プラトンとアリストテレスでは、芸術の意義と価値についての評価が相反するものとなっているにもかかわらず、両者は芸術活動が現実世界の模倣であるという点では一致している。<sup>1</sup>

模倣の観念の重要な特質は、模倣される実在ないし現実が前提としてあり、それが後から芸術に反映されるという考え方である。すなわち、私たちがすでに知っている（あるいは、今はもう忘れ去られたが、かつては確かに知られていた）事象が、芸術活動を通して再び私たちに現前するという観念である。この観念は、模倣像は原像／原典そのものではなく、それを伝達する媒体Ⅱ写像であり、その媒体Ⅱ写像を通して原像／原典が再生産されて拡大され、流布されていくことを意味している。プラトンが、絵画を「本性（実在）から遠ざかること第三番目」<sup>2</sup>の存在として、その価値を認めなかった理由は、模倣像のもつ媒介性という性質にあると考えることができるであろう。

しかしながら、芸術の媒介性つまり模倣像の現前が、古来い

かに人々を刺激し、驚かせあるいは喜ばせてきたかを等閑視することもできない。芸術家たちの伝説の中には、その優れた模倣技術を讃える逸話が数多く見られる。例えば、もつともよく知られた例は、プリニウスが伝える、古代ギリシアのゼウクシスとパラシオスという二人の画家による絵画技術の競争の逸話であろう。

ゼウクシスが葡萄をかいたところ、雀が飛んできてその葡萄をついばもうとした。これを聞いたパラシオスは、自分もそのぐらいの腕前は持っているのだということを見せようとして、ゼウクシスをアトリエに連れてきた。ゼウクシスは、そこに布で覆いをした絵が置いてあるのを見て、覆いを取って絵を見せてくれと頼む。ところがその覆いの布そのものも絵にかいたものだったのである。ゼウクシスはパラシオスに一本取られたことを認め、こういった。「私は雀を欺いたが、君はその私の眼を欺いた」。<sup>3</sup>

このような芸術家伝説とでも言うべきものを成り立たせている条件は、名人上手の画家たちの絵が「本物そっくり」に、あるいは「生き写し」のごとく描きだされていることである。つまり、それらの絵画は写実の程度が極めて傑出した作品であるということなのである。したがって、模倣理論の根底には、自

然的世界の再現という意味においての写実的作品を是とする考  
え方が含まれていることになる。このような思想は、例えば、  
ルネサンス時代の自然模倣において、レオナルドが鏡の使用を  
推奨したことによっても裏付けられるであろう。<sup>4</sup>

さて、模倣理論の重要な特質は、模倣像は自然言語によって  
容易に記述することができる、と当たり前前に理解がなされてい  
る点である。例えば、ヴァザーリは、ジョットがサン・ピエト  
ロ寺院の中庭に面したポルティコの入口の上に描いたモザイク  
画《ナヴィチェツラ》(図1)―ペテロがイエスに誘われて湖  
の上を歩こうとする場面―を、次のように記述している。

彼ら〔使徒たち〕は、それぞれに風の真ただ中で闘っている。  
その一方で、帆は風を膨らみ、まるで実物の帆であるかのようであ  
る。しかも、ガラス片をつなぎ合わせてこの大きな帆の明るい部分  
と陰の部分とこれほどに本物らしく形作ることは至難の業であり、  
絵筆を使い、非常な努力をはらって、ようやくこのモザイク画に匹  
敵するものを作ることができるほどのものである。さらに、ここに  
はまた釣竿をもって岩の上に座っている漁師が表されている。その  
態度には漁師に相応しい忍耐強さが、その顔には魚を捕ろうとする  
期待と欲求とが現れている。(〇内、筆者。以下同様。)

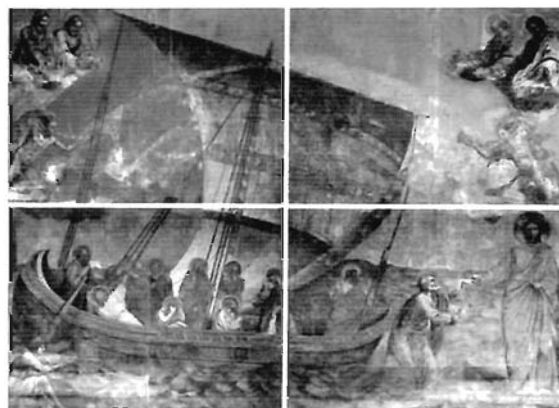


図1 ジョット《ナヴィチェツラ》1305-13

この絵を見る人た  
ちにとつて、あるい  
は見えない人たち  
にとつても、ヴァ  
ザーリの記述は単に  
図像の有様のひとつ  
ひとつを知らせるだ  
けではなく、いわば  
絵に命を与えて、生  
き生きとした印象や  
感情的な効果を与え  
ている。とくに、物

語の個々の出来事を説明するだけではなく、絵の全体的な効果  
や人物の感情を描写することに重きが置かれている点に特色が  
あるといえる。

このような言語的指示作用(同定作用)が有効に作用するの  
は、模倣像のもつ媒介性が根柢になっていることは容易に理解  
できる。すなわち、私たちは模倣像について言葉で語ることに  
よつて、つまり形象の内容を言葉で指示することによつて、そ  
の意味を互いに伝達し合い理解するということである。なぜな  
ら、模倣像は、何らかの原像もしくは原典の写しと見なされる

限りにおいて、その意味を自分自身にもつのでなく、それが再現している原像／原典の内容にもつからである。ジョットのモザイク画の場合のように、具象的な対象絵画であれば、そこに描き出されている原像／原典の内容を自然言語によって記述することは容易なことであろう。古代においては、それはエクフラシス *ekphrasis* と呼ばれ、絵を言葉で説明すること、逆に言葉の世界を絵画の世界に置き換えることはごく当たり前のことと考えられていたのである。<sup>6)</sup>

絵に描かれた形象世界を言葉で指示的に記述すること、当然とはいえ、それが絵画の解釈の第一歩であることを体系的にはつきりと措定したのはパノフスキーであった。そこから単なる模倣理論を超え、対象指示言語を超えて、作品の意味内容の解釈へと向かう方法論を展開させたのが、パノフスキーの「イコノロジー」であった。

## 2 イコノロジー—画像解釈

パノフスキーの「イコノロジー」が、近代美術史学の出発点においてアロイス・リーゲル (Alois Riegl, 1858-1905) やハインリッヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) によって基礎づけられた様式論の克服に向けられていたことは、よく知られている。様式論は、芸術作品を「平面と空間

における輪郭と色彩」(リーゲル)<sup>7)</sup>として捉え、作品の形式言語の自律性を確立しようとしたのであるが、その半面において、作品の意味内容を等閑視してしまったことは否めない。パノフスキーのイコノロジーは、作品に含まれる内容的意味の解釈を目指すものであり、イコノロジーが「画像解釈学」と訳される理由もそこにあるわけである。

パノフスキーは、作品解釈に当たって三つの意味層を区別し、それに応じて解釈も第一段階から第二段階、第三段階へと深まっていくことになる。具体的作品、ここではデュラーの《メランコリアI》(図2)を例に挙げ、それに即して三つの意味層をたどってみることにしよう。<sup>8)</sup>



図2 デューラー 《メランコリアI》  
1514年

最初の意味層を形成する主題は「第一段階的・自然的主题」と名付けられ、これはさらに、物理的実在としての具体的な人物・事物等のモチーフに対応する「事象的主题」と、人物や全体の雰囲気をもつ心理的・感情的効果に対応する「表現的主题」に分けられる。ヴァザーリのジョットの絵についての記述は、この「第一段階的・自然的主题」に相当するものであることは容易に認められる。

それを《メランコリア》に当てはめてみるならば、「事象的主题」としては、頬杖をついてしゃがみこむ女性、その周囲を雑然と取り巻く道具類等を指し示すことができ、「表現的主题」としてはしゃがみこむ女性の、一見ぼんやりとしているように見えるが、その鋭い眼光に強い意志の力を指摘することができる。パノフスキー自身は、この第一の意味層を次のように記述している。

女性であるメランコリアは海に近い冷え冷えした寂しい場所におり、月光―壁に掛けた砂時計が落とす影によって推測される―と、三日月形の虹に囲まれた怪しい放光によって、ぼんやりと照らし出されている。…彼女のそばに居るのは、今は使われていない挽臼に腰かけて石板に何事か彫りつける陰気な小柄な裸童と、飢え死にしかけて震えている猟犬である。そして、…彼女は無気

力にふさぎ込んでいる。着衣に気を配ることもなく、髪を振り乱した彼女は、一方の手で頬杖をつき、もう一方の手は何となくコンパスを握り、その前腕を閉じた本の上に載せる。彼女は両目を上げて何かを見詰めている。<sup>9</sup>

パノフスキーはこの第一段階の解釈を「イコノグラフィ―以前の記述」と見なし、純粹な「形」の世界の把握と考えている。

しかし、このような記述だけでは《メランコリア》の意味内容の解釈が終わるはずはない。ここには何らかの物語あるいは寓意が含まれていると予想されるからである。二番目の意味層はその点に関わるものであり、「第二段階的・伝習的主题」と呼ばれる。

この二番目の意味層を解釈するためには、いわば素手で絵を見つめるだけでは埒が開かず、文献資料による知識を通して特殊なテーマや概念に精通する必要がある。すなわち、画像の意味を把握することであり、いわゆる画像学Ⅱイコノグラフィ―を遂行する必要があるわけである。それゆえ、パノフスキーはこの第二段階の解釈を「イコノグラフィ―的分析」と呼んでいる。

この二番目の解釈を《メランコリア》の場合に当てはめ

れば、この意味層では、物思いに耽る有翼の女性として擬人化された「メランコリー＝憂鬱質」の化身と彼女の周りの大工道具や測定機器が示唆する「幾何学」とがこの絵の意味解釈のキーワードとして把握されることになる。

デューラーの時代において「メランコリー＝憂鬱質」は、古代以来の四体液説に基づいて、知性からは遠ざかった怠惰で無気力な最悪の性質の人間として理解されていた。一方、幾何学は、古典古代以来、自由学芸 *artes liberales* に属する、高度の知性によって遂行される高貴な学問とみなされてきた。《メランコリア》では、一見無関係の、しかも知性に関して相反する性質を持つ「憂鬱質」と「幾何学」が一緒に表現されている。しかも、メランコリーの化身は、怠惰に眠りこける伝統的な図像ではなく、覚醒した眼差しで虚空を凝視している。この組み合わせと図像の変化は何を意味するのかということが、新たな疑問となる。そして、この意味を解き明かすことが、パノフスキーの第三段階の解釈となる。

パノフスキーの最終段階の解釈は「本質的意味もしくは内容」を解釈の対象とみなすものであり、それこそがイコノグラフィーを超えたイコノロジーの解釈である。

デューラーの《メランコリア》の有翼の女性は、「憂鬱質」と「幾何学」という二つの概念がそれぞれ従来の意味や

価値と相反する性質に変換され、その二重の性質が交差したかたちで表現されている、とパノフスキーは解釈する。それは、端的に言えば、「憂鬱質」の知性化と「幾何学」の人間化の表現である。すなわち、伝統的に怠惰に眠りこける姿で描かれてきた「憂鬱症患者」が知性をもって、覚醒した沈思する姿で描かれ、対照的に高貴な知性的学問であり、人間的感情と無縁のものとみなされてきた幾何学が物思いにふける人間的感情を備えた存在として表現されているのである。

ここでは、メランコリアの化身＝幾何学の化身は、幾何学にまつわる知性の道具に囲まれ、造物主の道具であるコンパスを手にして、これから人間は何をなすべきであるかについて思いを巡らす姿で表わされている。そして、この姿は、ルネサンス時代に幾何学に基づく「遠近法」という高貴な技術を手に入れ、この新たな時代にどのような芸術を創造するべきかについて思い悩む画家の姿と重ねあわされている。すなわち、デューラーの《メランコリア》は、人間の弱さに悩みつつも、自分自身の能力の限界と可能性について深く沈潜する画家の自画像、つまりデューラー自身の「象徴的自画像」なのである。

図像解釈の世界におけるパノフスキーの業績は屹立する巨

大な山塊にも比せられる。彼は、他の追従を許さぬ博覧強記と語学力によって、歴史の中に埋もれて現代人には理解不能となった図像の意味を掘り起こし、以前は沈黙していた形象に語らせる新たな学の装置を構築したと言える。

しかし、その大きな功績にもかかわらず、パノフスキーのイコノロジーが絵画の形と色彩の世界に無頓着であったことは否定できないであろう。一般的に考えて、絵画作品は形式と内容から成り立っていることに疑いはない。作品の形と色彩の世界すなわち形式面を探究する代表が様式論であるとすれば、内容面を探究する代表はイコノロジーであるだろう。言語学の用語を借りて、誤解を恐れずに言えば、様式論は統語論であり、イコノロジーは意味論に相当する。この意味論は、しかし、言語の論理としてのみ展開される。先に引用した部分に続けて、パノフスキーは次のように記述している。

未完成の建物には、天秤と砂時計と鐘が吊され、鐘の下の壁にはいわゆる魔方阵がはめこまれている。石造建物に立てかけてある木の梯子は建物の不完全さを強調しているようである。地面には、大体が建築と大工仕事の技能に関する道具や物品がちらばっている。前述の挽臼のほかに、次のようなものが目につく。  
 かなな、のこぎり、定規、やっこ、何本かの曲がった釘、鋳

型、金槌、燃える石炭をはさむための火挟みのついた小さな坩堝（多分鉛を溶かすための）、筆入れのついたインク壺などであり、また、メレンコリアのスカートの下になかば隠されている道具は……ふいこの口とみなすことができる。<sup>10</sup>

この記述は、模倣像を通して媒介される物理的な事実、言い換えれば画面上のモチーフを、私たちが身に付けた知識と経験に基づいて指示する作用を為していると言える。この言語的指示作用を可能にしているのは、原像と模倣像を二項的にステイックに対置させ、両者の間に再現、描写、翻訳等の一対一の対応関係を求めようとする二元論的図式である。パノフスキーによるイコノロジーの第一段階の解釈は、このかぎりにおいて、すでに知っているものの指示、確認にとどまることになる。しかし、模倣像の中のさまざまなモチーフを言葉で指し示すことで、絵画の解釈が十分に満足されるはずはない。したがって、パノフスキーも当然に絵の「本質意味」を求めて、解釈を第二段階から最後の第三段階へと進めることになる。しかしながら、最終の解釈に至ったとしても、イコノロジーは根本的には、言語的指示作用の展開というコード内で完結する解釈法であり、このコードの枠を突破することがない。確かに、第二段階においては、単に画面内



のモチーフを言語的に指示する確認作業を超えて、背後にある寓意ないし物語との関連へと解釈を展開させ、第三段階の解釈においては、絵画作品を一定の文化的徴候の担い手とみなし、「象徴的価値」として解釈しようとしている。すなわち、パノフスキーにとって美術史学は人文学の一環なのであり、芸術作品を歴史的記録の中から掬いあげ、それが産み出されて現に有るようになった過程を捉え、解釈を施して文化の体系の中に位置付けることなのである。したがって、イコノロジーは、形象の存立基盤である視覚的、現前の意味を解き明かすことに積極的に関わってはいないと言わなければならない。G・ベームが指摘するように、イコノロジーの基盤にあるのは、「言語だけがメタ・審級を代表する」<sup>11</sup>というロゴスの論理なのである。

したがって、問題点は、このような記述をいかに詳細、精細に積み重ねても、決して、すでに存在している事象を指示する作用から脱出できないということなのである。

優れた絵画の前に佇み、感性的直観によってその「美的なるもの das Ästhetische」を觀賞するとき、私たちは眼で捉えた事象を単に言語的指示作用によって確認しているのではなく、言語的指示を超えたもっと豊かなものを見つめてい

る。すなわち、すでに示唆してきたことを繰り返せば、美的觀賞は、形象が形象以前に存在した原像の模倣像であることを前提として、形象と原像との対応関係を言語という媒体によって関連付け、もって認識を得ることを目的として作用するのでなく、形象以前には存在しなかった、形象において初めて現出する可視的世界を見ることによって成り立っているということである。

ここに、形象そのもの、イコン自体の重要性があらためて浮かび上がってくることになる。

## 二 イコニック的転回—構造分析とイコニク

### 1 「イコニック的転回」の源泉としてのフィードラーの芸術理論

G・ベーム (Gottfried Boehm, 1942-) は、ヨーロッパ思想の核をなすロゴス中心主義が、長い間、形象に言葉と同じ注意を払うことを妨げてきたことを指摘している。すなわち、言語哲学、言語学は存在しても、形象理論 Bildtheorie、形象学 Bildwissenschaft と呼べるようなものは確立されておらず、形象についての学問は一般言語学との類比にしたがって考察されるかぎり、十分に発展したとは言えないことを指

摘している。そして、その例がイコノロジーに求められている。イコノロジーは、一見したところ「形象論理学」の名声を高めたかに見えるけれども、根本的には形象の言語的指示作用に基づくものであって、その視覚的現前に基づくものではないと批判されるのである。<sup>12</sup>

この小論も含めて、学問が言語によって展開されるものであることは当然のことではある。しかし、それは、言語によって展開される論理的行為を「学問」と呼ぶという概念規定を認めるかぎりにおいてのことである。「学問」の境界を拡大すれば、言語を媒体とする論理的行為のみが「学問」ではないことは容易に認められる。実際、レオナルド・ダ・ヴィンチは絵画を「自然研究の学問」と規定したのであった。

十九世紀以来の近代芸術学ないし美術史学の展開を跡付けるとき、私たちは、形象を言語に回帰させるのではなく、形象を形象に、言い換えればアイコンをアイコンに回帰させようとする研究の糸筋を紡ぐことができる。ベームはこの動向を、「言語論的転回 [linguistic turn] に準えて、「アイコン的転回」 [ikonische Wendung] と呼んでいる<sup>13</sup>。「アイコン的転回」の起源として、ベームの念頭には、十九世紀後半に確立されつつあった近代芸術学ないし美術史学の始祖と目されるリーゲ

ルやヴェルフリンの様式論が置かれていることは疑いが無いであろう。さらに、両者の理論の根拠を求め、「アイコン的転回」の源泉を探るならば、コンラート・フィードラー (Konrad Fiedler, 1841-1895) の芸術理論にまで遡らなければならぬ。

ここで、フィードラーの芸術理論をパノフスキーのそれと突き合わせることによって、「アイコン的転回」の契機をごく簡単にスケッチしておこうと思う。そのことが、最終的にアイコンの意味と価値を理解することに役立つにちがいないからである。

フィードラーの芸術理論の中心的な問いは、「芸術的形象世界の客観的妥当性は何に基づくのか」<sup>14</sup>という問いである。この問いの問い方には、カントの認識批判の方法が応用されている。すなわち、カントが第一批判において認識の対象を問うことから認識作用の根拠を問うことへと方法を転換したように、フィードラーは、芸術が人間の精神や感情に与える効果を問うのではなく、芸術活動のいわばア・プリオリな根拠を問うのである。「芸術的形象世界の客観的妥当性」を根拠づけることは、芸術活動の自律性を根拠づけることと等価である。フィードラーは、芸術活動が悟性による認識からは区別される感性的直観による独自の認識活動であること

を示すことによって、この根拠づけを達成しようとした。その際、芸術活動が模倣活動であるというギリシア以来の伝統的観念は、徹底的に否定される。というのは、芸術活動が自然模倣あるいは現実模倣であるとすれば、芸術は常に自然なないし現実には隷属することになり、その自律性は危険にさらされることになるからである。芸術活動においては、模倣とは決定的に異なる作業が「視る」という眼の働きから始まり、それが外面的表現活動へと接続することによって、他の何ものにも依らない自律した形象世界が、新しい現実として産出されるのである。そして、その自律した形象世界には、自律した眼差し論理が浸透していることになるのである。<sup>15</sup>

このように、フィードラーの芸術論は、芸術活動の形式的意義を探究する性格を強くもつこと、端的に言えば形式主義的である点で際立っている。したがって、フィードラーが個々の芸術作品のイコノグラフィを問題とすることはないのである。

ヴァールブルク学派の頭目パノフスキーとカントの認識批判に基づくフィードラーは、芸術作品の内容解釈に依拠する立場と形象世界の形式主義的考察法に依拠する立場において、両極端の位置を占めている。パノフスキーにとって、絵

を「視ること」は絵の中の対象物を同定する「再認識する視」以外の作用ではなく、彼にとって重要なことは、最終的に絵画研究＝美術史学を人文学の一環として位置付けることなのである。それに対して、フィードラーにとっての中心課題は、芸術活動が芸術活動以外の活動によっては達成することのできない、新しい認識を切り開くという芸術の形式面での自律性を根拠づけることなのであった。

フィードラーの芸術理論がリーグルやヴェルフリンの様式論に与えた影響は極めて大きいといわざるを得ない。様式論は二十世紀後半以降、作品の品質に触れない点や社会との関連を捨象してしまっている点などを理由に不評を買ってきた。しかし、ごく一般的に考えても、芸術作品が形式と内容から成るかぎり、両者の分離できない等価性を探究する考察法が求められることは当然である。そして、その劈頭に立ったのがハンス・ゼーデルマイヤの構造分析であると見なすことができる。

## 2 構造分析<sup>16</sup>―ゼーデルマイヤの「層モデル」

パノフスキーのイコノロジーを克服するというテーマは、二十世紀の芸術学の課題のひとつであった。そして、その一つの方向が、ハンス・ゼーデルマイヤ (Hans Sedlmayr,

1896-1984)の構造分析によって提示された。

構造分析の基礎付けは、論文「ピーテル・ブリューゲル…盲人の転落 構造分析のパラダイグマ」<sup>17</sup>において展開されているが、その中で、ゼーデルマイヤは次のように述べている。

近年の美術史学は、認識論的意味層つまり直接には与えられないアレゴリー的あるいはシンボルの意味は直観的像形態の理解にとつてはなくても済みますことのできるものであり、些細なものであるという見解をずつとつてきた。この誤謬は、今日、造形芸術作品の考察においてはなくなりつつあるが、建築の考察においてははまだ強く残っている。いまだではその反動がやってきている。すなわち、直観的形態が具体的意味の把握のために考慮されることなく、形象の意味の解釈が偏ってなされるのである。抽象的な abstract イコングラフィーとイコノロジーは、形象の考察に際して抽象的な形式主義に従う。前者は後者と同様に横暴で実りのないものであり、両者とも芸術作品の本質をとらえ損なっている。

芸術作品の本質に適った理解が本来の課題を果たすのであれば、芸術作品の二つの「側面」、つまり一方で可視的形態と形象の秩序、他方でそこに属する意味を、両者の一致あるいは対立に

おいても捉えることができればならないであろう。<sup>18</sup>

ゼーデルマイヤは、構造分析による作品解釈を通して、芸術作品の形と意味の総合的理解つまり統語論と意味論の統合を目差したと言える。そして、彼の論文の表題が示すように、ブリューゲルの《盲人の転落》(図3)<sup>19</sup>に即した議論によって構造分析のパラダイグマの確立を試みているのである。



図3 ピーテル・ブリューゲル《盲人の転落》1568

構造分析におけるアイコン的転回はどのような様相を示すのであろうか。

構造分析は、絵を—ここではブリューゲルの《盲人の転落》を—階層的な理解の層から成る構造体として解き明かそうとする。解釈に先立って、絵の元々の状態の確認が行われたあと、四つの理解の層が順に示される。

① 観相学的理解 *das physiognomische Verstehen*

観賞者が絵を「瞬間露出的」に一瞥で捉えるときに受け取る「気分 *Stimmung*」の把握のことである。この気分は、観賞者が、絵の中に何が描かれているのか、何が起こっているのか、一つ一つの要素がどのように配列されているのかといったことを知的に捉える以前の、分節されていない全体印象に根拠を持っている。そして、ブリュエールの《盲人の転落》におけるそれは、「転倒する」「不気味な」「不安な」といった気分であることが指摘される。ゼーデルマイヤは、気分を「直観的性格」とも言い表しているが、それは感情つまり「内的なもの」ではなく、「対象的なもの」、「外的なもの」、「客観的なもの」の直観的性格であると考えている。そして、そのことは同時に、この気分こそが芸術作品の「根拠」であることを意味している。芸術の理解は、この最下層にある「深層感情的根拠」としての意味層からより高次の「明るい意味層」へと展開されるのである。

しかし、「転倒する」「不気味な」「不安な」といった気分はこの絵の前景において捉えられる直観的性格である。背景には別の気分、別の直観的性格が表れている。すなわち、盲人たちの背後には牧歌的な田園風景が広がっており、そこでは静穏で親密な気分が捉えられる。この二つの気分＝直観的

性格の対立、すなわち前景における「不気味なもの／よそよそしいもの *das Unheimliche*」と背景における「居心地のよいもの *das Heimliche*」との対立こそが解釈のすべての層を貫く「根源的印象」を示すことになるのである。

② 知覚的・表象的形式理解

ゼーデルマイヤは、この理解層を「形成する視覚 *ein gestaltendes Sehen*」という用語で特徴づけ、それを通して得られた成果を「形成された視覚 *ein gestaltetes Sehen*」と呼んでいる。すなわち、この層においては、画面内の諸々のモチーフの形の対象的把握だけではなく、それらの空間内での配列、平面内での配列、さらに平面と空間における色彩の配列が捉えられるのである。

「形成する視覚」は形式的理解の層においてどのように実現されるのか―平面における配列についてのゼーデルマイヤの記述を、少し長い引用しておこう。

《盲人の転落》は左上から右下に下降する斜めの線を、より正確に言えば下降する斜めの線の束と放物線との結合を、極めて力点を置いて強調している。下降する斜めの線は、多くの平行線となつて引かれている。すなわち、左下隅の暗所にかかる短い斜め

の線、土手の手前の線、盲人たちの足、とぎれとぎれに見える土手の奥の線、二番目と三番目の盲人の杖によって補完された五人の盲人たちの肩の線である。しかし、六人の盲人たちの頭部は、極めて目を引く形で、放物線に配置されている。この放物線は、運動がだんだんと加速することを卓越した仕方では表現しているし、――純粹に直観的に受け取れば――転落に対して何か不可避のもの、重大なこと、必然的なことを与えている。盲人の体の軸が扇状に配置されていることは、手から滑り落ちるトランプ遊びの場合のように、そのことに対応している。この証拠は純粹にコンポジションから来る。というのは、対象的に考察し、合理的に推論すれば、十分正当に、連なりは転落において引きちぎられる、ということが出来るからである。――また出来事のこの瞬間は、先頭の二人と後の盲人たちとの間にはつくりと開いた裂け目において、特に強く強調されている。――そして、最後の三人ないし二人は、転落という重大事から危害を受けていないままである。画面の下の部分の斜めの線と対照的に、上の部分では、左の屋根の三角形と教会の背後で静かに伸びている水平線が支配している。そして、教会の塔の線、その手前の木々、右側のぼつんと立つ木の幹といった垂直線が支配している。

このような平面図式は不可避のものである。人は、この形象を別の仕方では見ることができないし、歴史的比較によって初めて

「証明される」必要はない。<sup>20</sup>

ここに記述された形の配列は、絵の視覚的秩序を形成するものであり、画家がいわば「眼の論理」――「形成する視覚」によってモチーフを配列した結果である。観賞者はこの「形成する視覚」の作用を把握し、「形成された視覚」すなわち端的に言いかえれば「形象」を理解しなければならぬのである。私たちは、ゼーデルマイヤが「形成された視覚」が進めば進むほど、すべての形は形象の構造全体において形式的に多くの機能を持つことになる、と指摘している点を留意しておかなければならない。

### ③ 認知的理解 *das noetische Verstehen*

第三の理解は、イコノグラフィ的・イコノロジー的解釈に相当するものである。そして、ゼーデルマイヤは、この理解層をさらに四つの意味層に細分している。すなわち、a 対称的／言語的意味、b 寓意的意味、c 終末論的意味、d 譬喩的意味である。

a 対称的／言語的意味…ブリューゲルの時代のネーデルラントにおける盲人の社会的な位置が解釈される。盲人たちは物乞いであり、放浪の民であり、巡礼者である。仰向け倒れ

た先頭の盲人の傍らに放り出されているリラハープは、彼が物乞い楽士であること、この村の住人ではない旅の者であることを物語っている。また、少なくとも列の二人目と四人目は、単なる盲人ではなく、強制的に視力を奪い取られた罪人であったことが窺い知れる。さらに、彼らの「喜劇的」な動きが笑いの対象となっていたことも暗示される。すなわちこの絵には、喜劇的な笑いを誘う出来事とぞっとするもの、恐ろしいものとの不協和音が鳴り響いているのである。

b 寓意的意味…「盲人を導く盲人」の寓意の意味が解釈される。マタイ福音書は、パリサイ派の人々に対するイエスの言葉を、次のように記録している。「彼らは盲人の道案内をする盲人だ。盲人が盲人の道案内をすれば、二人とも穴に落ちてしまう」（マタイ、15・14）<sup>21</sup>。ブリュッゲルの絵が、イエスが語ったこの寓意を絵画化したものであることは容易に理解できる。しかし、ここには、単にパリサイ派の誤謬を指摘する宗教的意味（この点で、背景に描かれた教会のもつ意味は重要である。盲人たちは教会の前を素通りしようとして転落する）だけではなく、世俗的な道徳的意味、すなわち無知の罪とブリュッゲルの表現の常套手段である「逆転した世界」とが示されていると解釈される。

c 終末論的意味…盲人の転落という一回限りの偶然の出来

事を超えて、人間が盲目的に従わざるを得ない運命の意味が解釈される。ブリュッゲルは、その多くの絵画において、日常的出来事を通して普遍的意味を表現しようとした。例えば、一人の聖職者から財布を切り取るうとしている浮浪者を描いた、『世界の裏切り』というタイトルの絵には、「私は喪に服している。なぜなら、世界は裏切るからである」という銘文が記されている。それと同様に、六人の盲人は単なる愚かさ、無分別、あるいは宗教的錯誤の例ではなく、世界と運命と人間の盲目性を普遍的に表すものである。その意味は「終末論的」と名付けられる。なぜなら、世界の盲目性は人間の運命の最後の事態に関わるからである。

d 譬喩的意味…この絵を観賞者⇨我々の似姿として受け取れることをより広い意味で「譬喩的」と理解し、その意味が解釈される。それはこの絵において現代的なものを語るることができるかどうかの問題でもある。ブリュッゲル自身が五〇〇年後の観賞者を視野に収めていたかどうかの証拠はどこにもない。しかし、その可能性は、二番目の盲人が、転倒する寸前の姿勢の中で、我々の方を（盲目にも関わらず）見つめていることに示唆されている。盲人のこの訴えは我々の自己認識への訴えであり、デルフォイの神託のひとつ「汝自身を知れ」が含意された訴えであると解釈されるのである。<sup>22</sup>

④ 統合的理解 das integrale Verstehen<sup>23</sup>

認識的理解の層に属する、対象的／言語的意味、寓意的意味、終末論的意味、譬喩的意味の四つの意味層はひとつの統一を形成すると同時に、観相学的理解の層と知覚的／表象的形式理解の層と統合され、ブリュエルの絵画《盲人の転落》の統一性が成る。

この統一性は、しかし、この絵のすべての層を貫いて響く不協和音に基づいている。すなわち、前景では下降する斜めの線と放物線の曲線が支配し、背景では静止した水平線と教会の塔の垂直線が支配する。前景では悲劇的で不気味な出来事が起こり、背景では牧歌的な田園風景の静謐さが支配する。このようなすべての標表の中に直観的性格の表現が含まれている。つまり、前景における「不気味なもの／よそよそしいもの」と背景における「居心地のよいもの」である。しかし、一方で悲劇的・動的、他方で牧歌的・静的の二つの対照的な領域は、「盲目」という点でフーガのように重なり合うとゼーデルマイヤは考える。前景の盲人たちとその運命だけが盲目ではなく、背景の田園地帯の被造物もまた一沈黙している。そして、ゼーデルマイヤは、その「沈黙」を自然の「存在的盲目性の擬人化」であると解釈するのである。

ゼーデルマイヤは、最後に到達した「統合的理解」を「より高次の秩序を持った」観相学的理解とみなしている。すなわち、最初の「瞥」によって捉えられる「観相学的理解」<sup>24</sup>「気分的理解」は、螺旋状の道程をたどって形式的理解と認識的理解を超え一部分から全体が形成され、その全体から諸層の中で「作品」の充実が形成される。直観的形態とそれに担われた意味との間に打ちたてられた相互充実の関係へと至るのである。「形成する視覚」と「形成された視覚」の意味合いも、この点に求められるであろう。ゼーデルマイヤは、論文の締めくくりに次のように述べている。

いかなる理解も閉じたものとしては妥当しない。人は、本質的なものを見て捉えたと信じる作品に突然に新たな光が当たって、以前は気づかなかった新しい側面が生まれると言う体験をしばしばする。小宇宙としての真の芸術作品にもゲーテの次の言葉が当てはまる。「人間がいかに遠く、いかに深く自分と自然の秘密に入り込んだとしても、何も決定されず、何も閉ざされない」。<sup>24</sup>

## 3 構造分析の「アイコン的転回」の意味とその批判

構造分析の目的は、パノフスキーのアイコンロジーを克服して、「芸術作品の二つの「側面」、つまり一方で可視的形態と



形象の秩序、他方でそこに属する意味を、両者の一致あるいは対立においても捉えること」<sup>25</sup>、言い換えれば芸術作品の形と意味を総合的に理解すること、つまり統語論と意味論を統合することであった。

構造分析の組織は、部分的にはパノフスキーのイコノロジーの解釈モデルに投影することができるように見える。パノフスキーは解釈を二つの段階に区別し、前イコノグラフィ―イコノグラフィ―イコノロジーの順に解釈が深まっていく意味層を構想したのであったが、それに応じるかたちで、ゼーデルマイヤによる《盲人の転落》の構造分析における「認識的理解」は、それが対象的／言語的意味という対象の同定の作業を含む限りは、パノフスキーの前イコノグラフィ―の解釈に対応し、「寓意的意味」はイコノグラフィ―に、そして「終末論的意味」と「譬喩的意味」の層は「本質的意味」の解釈としてのイコノロジーに対応すると見なすことができるであろう。

しかし、重要なことは、構造分析は、絵を「視る」こと（「理解する」ことではなく）によって「瞬間露出的」に捉えられる絵の「根源的印象」としての「気分」<sup>26</sup>「直観的性格」を、「形成する視覚」の作用を通して「形成された視覚」として捉えようとするところにある。換言すれば、芸術作品を

ロゴスの世界において捉えられる事象の媒体として解釈する（イコノロジー）のではなく、作品を「平面と空間における輪郭と色彩」（リーグル）としての「小宇宙」とみなし、その「小宇宙」を解体することなく意味の統一性を探究しようとするのである。端的に言えば、イコノの世界を損なうことなく、さまざまな意味層を統合しようとするわけである。そして、この点に構造分析のイコノ的転回の意味を認めることができるであろう。

ゼーデルマイヤは、「ピーテル・ブリューゲル・盲人の転落」に先立つ論文、「厳密な芸術学のために」（1931年）<sup>26</sup>において、「ひとつの」理想的な芸術学を想定し、それを構成する二つの互いに独立的な要素として「第一の芸術学」と「第二の芸術学」を区別して論じている。

「第一の芸術学」ということでゼーデルマイヤの念頭にあ  
るの、様式論、様式批判あるいはイコノグラフィ―など  
ある。それらの方法論の特色は、ある形像が芸術的形像とし  
て理解されたという事実がなくても、その形像について発言  
し、結論を引き出せる点にある。すなわち、第一の芸術学  
は、芸術作品を芸術作品として了解していなくても理解する  
ことのできる構成要素を取り扱うのである。

それに対して「第二の芸術学」は、抽象化された空虚な図

式ではなく、芸術的形像を構築する具体的「直観的な」形態「Gestalt」に取り組むものである。例えば、バシリカを考察するに際して、なぜバシリカ形式が四世紀のローマで発達したのかという問いを立てる場合、この問いは、この形式の芸術的特色つまり芸術的質の担い手としての形（フォルム）を、換言すれば具体的「直観的形態を理解することによって始めて説明がつくのであり、それに対応するのが「第二の芸術学」すなわち構造分析なのである。

構造分析による解釈モデルの特色は、意味の諸層が低次の意味から高次の意味へと至る階層的体系を形成している点にあると考えられる。ゼーデルマイヤ自身は次のように述べている。

最初の気分理解から、形式的像構造と階層的像意味との分節的理解を超えて、道のりはいわば螺旋曲線を昇ったり降りたりして、より高度の秩序の観相学的像理解（＝統合的理解）へと達する。この最後の理解は、その道程において、一つ一つの獲得された経験を内にとりこみ、統合し、活性化するのである<sup>27</sup>。

しかし、構造分析への疑いは、この意味の諸層の階層的体系をきつかけとして始まる。この理解の仕方は、「絵が形と

色彩によって初めて産み出した新しい現実」（フィードラー）を把握していることになるのであろうか。最初の気分的理解によって把握される直観的性格Ⅱ不気味さ、よそよそしさ等が、他のすべての意味層の根拠、前提となっており、気分的理解以降の解釈はすべて、最初の理解の根拠となっている深層感情的基盤へと一元的に結び付けられ、その確認に奉仕しているだけではないのか、という疑いが残るのである。解釈の道程は、螺旋曲線を描くにも関わらず、結局はひとつの線の上を動くにすぎないのではないか。意味の諸層を重ね合わせて、それを上から透かして見るだけで、絵において初めて現出する豊かな可視的世界を理解したことになるのであろうか。

このような疑いの解消に向けてひとつの方向性を示したのが、構造分析をも乗り越えようとした、マックス・イムダール（Max Im Dahl, 1925-1988）の提唱する「イコニック Ikonik」であった。

#### 4 イコニック Ikonik—イムダールの「イコニック的転回」

イムダールは、ゼーデルマイヤの構造分析について、それがイコノロジーを克服する意図をもって芸術作品の質に取り組む点において評価し、自らの方法論すなわちイコニックと

の共通性を認めている。しかしその一方で、構造分析が絵画解釈の「パラダイグマ」(ゼーデルマイヤ)となりうるのかどうかについて、また「形象の現在化の潜在力」を汲みつくることができるのかどうかについて疑念を呈するのである。

イムダールによれば、LogikがLogosに対応し、EthikがEthosに対応するように、IkonikはIkonに対応する。「形象学」あるいは「形象論」とでも訳すほかないイムダールの命名によるこの学問は、芸術作品の研究を遂行する本来的な場をイコン＝形象と定め、決してそこから遊離せず、形象の自律性の根拠を説明することを目標とする<sup>28</sup>。

すでに確認したように、イコノロジーは、芸術作品を一定の文化の「象徴」とみなし、その象徴的意味や価値の発見と解釈を目的とするものであり、それと引きかえに芸術作品の存立基盤である「平面と空間における輪郭と色彩」は等閑視されることとなった。一方、構造分析は、芸術作品の形と意味の総合的理解を目差すものであったが、イムダールは、ゼーデルマイヤの「層のモデル」が単純な意味層の連続としてしか捉えられておらず、かつ作品の意味は最終的に深層感情的基盤＝直観的性格へと還元されてしまい、形象が形象として産み出すものが正しく把握されていない点を批判する。

結局のところ、イコノロジーと構造分析の欠陥は、芸術作

品を芸術作品ならざるものへと、すなわち前者は象徴へ、後者は深層感情へと還元してしまったことにある。それに対して、イコニックは芸術作品をイコンへと還元する。すなわち、形象は形象自身へと回帰するのである。

しかし、何が達成されたとき作品はイコンに回帰したことになるのか、そして、それはどのようにして可能となるのであろうか。

イムダールのイコニックは、『ジヨット アレーナ・フレスコイコノグラフィー・イコノロジー・イコニック』<sup>29</sup>において展開されている。周知のように、ジヨットのアレーナ礼拝堂のフレスコ・サイクルは、救済史に基づいてマリア伝とキリスト伝を描き出したものである。前もって与えられている救済史は複数のナラティブなテキストとして伝えられている。したがって、ジヨットの描くマリアの物語画、イエスの物語画は、テキストが言語で記述する出来事を指示する作用(テキスト指示作用)を含み、行為する人物たちや様々の対象物を指示する作用(対象指示作用)を含むのであるが、それらの作用が、デノテーションもコンテーションも含みつつ、形象性において統一されている。それゆえ、アレーナ・フレスコの解釈は、この状況に応じて、諸相から成る複合体

を形成することになる。

イムダールは、マックス・ドヴォルザーク (Max Dvořák, 1874-1921) がジョット絵画の革新性を「可視的世界の芸術的克服」<sup>30</sup>に求めたことを敷衍し、それを根本的には「偶然性の克服」であると思なした。すなわち、ジョット絵画には、偶然性を必然性に変換する多様な装置が多様な段階で含まれていると考えるのである。それを実現するための装置は、大きく三つあることが示される。

- 1 物体と空間の透視的・投影的具象化
- 2 場面の演出／振付け
- 3 平面幾何学的全体構造

前二者はテキスト指示作用、対象指示作用を含むものである。その場合、絵を見る眼差しは、物語の場面や登場人物を同定するために働くことになる。つまり、その眼差しは、観察可能な外界を見つめるものであり、外界の尺度に従って諸々の対象物を判定する眼差しである。イムダールはこのような眼の働きを「再認識する視 *das wiedererkennenden Sehen*」と呼んでいる。それに対して第三の平面幾何学的全体構造は、前もって与えられた外界に基づく構造ではなく、画面内在的な原理によって生成してくる構造である。したがって、この全体構造は「形象の場 *Bildfeld*」の自「規範

的、自己立法的关系に向けられた眼差しによって成立するものであり、イムダールはこのような眼差しを「視るための視 *das sehenden Sehen*」と呼んでいる。

この二種類の視の方式が交差するところに自律的な絵画的形象世界が成り立つということ、その証拠がジョットのフレスコ・サイクルであることを論証した点に、イムダールの「イコニック」の本質があると言える。以下、イムダールが例示するジョットの具体的作品に即して、彼の「イコニック



図4 ジョット《キリストの逮捕》1304-06年頃

ク」を跡付けることにする。

《キリストの逮捕》(《ユダの接吻》あるいは《ユダの裏切り》)(図4)は、周知のように、イエスを裏切つてユダヤの大祭司の手に売り渡す契約をしたイスカリオテのユダが、逮捕すべき人物を兵士たちに知らせる合図としてイエスに接吻をする場面である。

イコノグラフィ的理解としては、この場面が複数の福音書に関係していることが示されうる。大祭司の遣わした兵士たちが剣や棒などの武器を持ってイエスを逮捕にしにやつてきたことは、すべての福音書に記述されている。しかし、ユダの接吻を報告しているのは、マタイ、マルコ、ルカの三福音書であり、ヨハネ福音書だけはその報告をしていない。その中で、イムダールはルカ福音書にのみ記述されているイエスの「ユダ、あなたは接吻で人の子を裏切るのか」(ルカ22・48)という言葉に注目をする。ジョットの絵では、イエスとユダの唇は接していない。イエスの言葉とジョットの絵を重ねれば、ジョットが接吻そのものの瞬間でも接吻の後の瞬間でもなく、接吻の前の瞬間を描いたことが推察される。二人は横顔で描かれ、その間には隔たりがあつて、それが互いの目を見つめ合うことを可能にしている。イエスは鋭い眼差しによってユダの眼を見つめ、ユダはイエスを抱擁して、

その眼差しを受け止めている。

イムダールは、このジョットの《キリストの逮捕》と、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂に描かれた、作者不詳(「キリストの逮捕の画家」と呼ばれている)の《キリストの逮捕》(図5)とを比較し、ジョットの絵が観賞者の感情的共同体に向けて開かれていることを指摘する。ジョットの絵では、ユダがイエスに近づいて抱擁し、まさに接吻をする前の瞬間が描かれている。それと同時に、兵士たちの集団が画面右からイエスに向かって前進する一方で、もうひと



図5 キリストの逮捕の画家  
《キリストの逮捕》1290年代

つの集団はすでにイエスを包囲している。この二つの兵士の集団とユダのすぐ背後にいてイエスの方に向き合っている一人の兵士とが協働して、ユダが行動してイエスのところに到着し、抱擁し、まさに接吻するという時間経過を強化している。これらの表現価値は逮捕されるイエスの受動性をいっそう高め、共に体験し共感する観賞者への強いアピールとなつていることを、イムダールは指摘している。それに対して、サン・フランチェスコ聖堂上堂の《キリストの逮捕》では、イエスは正面観で描かれており、イエスが接吻を巡る事件の渦中に現在進行形で巻き込まれてはいないことが指摘される。というのは、イエスは明らかに、指を二本出す命令の身振りをして、大祭司の部下マルコスの耳を切り落としたシモン・ペテロに「剣をさやに納めなさい」（ヨハネ、18：11）と命じているからである。すなわち、ここでは観賞者は、イエスの逮捕という恐怖に共感的に参加することは拒絶されているのである。

ここまでの意味層は、イコノグラフィ的・イコノロジー的解釈に対応するものであり、「再認識する視覚」による対象物の同定に基礎づけられたものである。しかし、この絵のもっとも重要な意味層は、「視るために視る」眼の働きに

よつて生産されるイコニツシユな表現力に求められなければならない。すなわち、平面幾何学的全体構造を形成するイコニツシユな質が、物語の意味内容といわばアマルガム化して、イエスの逮捕という複合した場面の形象性を実現しているのである。

眼を対象物の確認のために使用するのではなく、「視るために視る」眼の作用を働かせるならば、つまりこの形象世界がどのように構築されているのかを探りだして、平面幾何学的コンポジションの秩序を発見するためには使用するならば、眼は、この絵を左上から右下に貫く一本の線が隠されている



図6 図解 斜めの線

ことを探り出す。すなわち、イエスの背後で降りあげられた棍棒からイエスの眼ないし唇、ユダの眼ないし唇を通つて、ユダの背後でイエスを

指さす身振りをするパリサイ人の右手人差し指、右腕を經由して画面右下へと伸びて行く直線である(図6)。この斜めの線は、画面全体のコンポジションの統一を条件づける決定的な意味を持っている。この斜めの線の起点は、しかし、左上端にあるのでも右下端にあるのでもなく、イエスとユダの対峙し合う眼の間にある。イエスの眼とユダのそれとの関係は、両価的関係を孕んでいる。すなわち、イエスはユダに抱きつかれ、裏切りの眼差しを突き付けられつつ接吻され、この次の瞬間には兵士たちに逮捕されて、やがて数々の恥ずかしめを受ける運命にある。したがって、この瞬間のイエスは劣勢にあり受動的役割を担っていることになる。この意味においては、この斜めの線は、とりわけパリサイ人のイエスを指さす身振りによって強調されて、右下から左上に上昇する運動―右からやってくる兵士たちの集団も一役買っている―として読み取られるのである。しかし、他方で、イエスは、毅然としてユダの眼を見下ろし、「ユダ、あなたは接吻で人の子を裏切るのか」という言葉とともに能動的かつ優勢の役割を果たしていると言える。この場合、斜めの線は、左上から右下へと下降する運動を示すことになる。

画面の平面幾何学的コンポジションを密かに支えるこのような線は、ジョットのアレーナ・フレスコの多くの画面に見

出されるものであるが、イムダールは、このような線の構築を「場の線体系 Feldliniensystem」と名付けている<sup>31</sup>。この線は、いうまでもなく具体的な対象物を指示する機能を持つものではなく、具体的対象物の形を貫いて含まれている抽象的な線であり方向価である。そして、この「場の線体系」は「意味論的な意味複合体」の根底に横たわっている「統語論的構成形式」<sup>32</sup>なのである。

《キリストの逮捕》に含まれる斜めの線は、イエスの劣勢と優勢を同時に意味する線であるが、この両価性を超克して直観的統一へと調停するイコニツシユな意味複合体であることを、イムダールは強調する。加えて、この意味複合体は言語的に語る仕方では決して具体的直観へともたらずことができなことが重要視されるのである。

イムダールは意味複合体としての《キリストの逮捕》を、おおよそ以下のように分析している。

いま、《キリストの逮捕》の絵をひとつの意味複合体Aとするならば、Aを根拠づける別の根拠がこの複合体に内在している。すなわち、「視るための視覚」によって支えられる斜めの線によって達成された平面幾何学的コンポジション(Bとする)、そこに含まれるイエスの劣勢の可視的表現(C

とする)、そこに含まれるイエスの優勢の可視的表現(Dと  
する)である。Aを根拠づけるこれら諸根拠B・C・Dは、  
それ自身Aによって根拠づけられている。B・C・Dは、そ  
の根拠づけの関係において直観的に同一である。BはCとD  
によって根拠づけられ、逆にBはCとDの根拠づけとなつて  
いる。CはBとDにおいて根拠づけられ、逆にCはBとDの  
根拠づけとなつている。DはBとCにおいて根拠づけられ、  
逆にDはBとCの根拠づけとなつている。そして、対立の超  
克を表すイコニッシュな意味複合体Aは、その根拠づけと  
なつている多様な意味B・C・Dをはじめて根拠づけるので  
もある。対立の超克を表して意味複合体へと調停することが  
できる契機は、前もってイコンの外に与えられているわけ  
ではない(つまり、福音書の中にこの対立の超克の契機を求め  
ることはできない)。形象 $\parallel$ イコンにおいて初めて斜めの線  
は意味複合体を基礎づける価となる。斜めの線はそのような  
価であるにも関わらず、それが同時にイエスの劣勢と優勢の  
可視的表現であることによつて、そのような価とは別のもの  
となり、それ以上のものとなる。形象において初めてイエス  
の劣勢は、それが同時にイエスの優勢であり、意味複合体を  
基礎づける価でもあることによつて、劣勢とは別のものとな  
り、それ以上のものとなる。そして、形象において初めてイ

エスの優勢は、それが同時にイエスの劣勢であり意味複合体  
を基礎づける価でもあることによつて、優勢とは別のものと  
なり、それ以上のものとなる<sup>33</sup>。

優勢とは別の、それ以上のものとは、イエスの至高性もし  
くは征服し難さのことである。ジョットは、逮捕という事件  
の持続的経過を表現しつつ、同時にイエスの凝視によつてユ  
ダの行為が一瞬静止し、受動性へと転換する瞬間を描いた。  
この瞬間において、時間の持続、出来事を超えたイエスの至  
高性が活性化され、観賞者に体験可能なものとして現在化さ  
れている。観賞者が体験することのできる「まさに「いま」  
として現在化されたアクチュアルな瞬間は、しかし、斜めの  
線が人物の位置と行為の瞬間を結びつけることによつて実現  
されたイコニッシュな必然性でもあるのである<sup>34</sup>。

以上のようなイコニックの方法論的特性に基づいて、イム  
ダールは、ゼーデルマイヤの構造分析を批判する。その要点  
は、構造分析の解釈が、多様な意味層のなす「螺旋の曲がり  
くねった道」を進むとしながらも、結局は最初の直観的性格  
において充足され、そこで終結してしまうことにある。すな  
わち、構造分析の解釈構造はヒエラルヒー的秩序によつて支  
配され、対立を超えるものを欠いた閉じた解釈であると見な



されるのである。それに対してイコニックは、複合的な Sowohl-als-Auch「〜と」同様に「〜もまた」の意味をもたらす弁証法を形象の中に求めようとする。言い方を変えれば、この様な弁証法に耐えうる絵画が優れた作品だということにもなる。その点において、イムダールは、ブリュネゲルの《盲人の転落》が、ゼーデルマイヤの構造分析を超えて、さらにイコニックによる解釈の可能性が開かれていることを示唆している<sup>35</sup>。

## 結び

G・ベームは『イムダール全集 第三巻』<sup>36</sup>の編集を担当し、そこに寄せた論文において、イムダールは決して理論家ではなかったことを指摘している。すなわち、イムダールは、つねに眼差し der Blick を欠如した概念を疑い、個々の作品の感性的特性に対して意味をもたない普遍性を要求するような方法を嫌悪したということである。そして、「彼の仕事で純粹に論議だけのものは何もなく、絵の分析と直観との関連を放棄したものは何もない」<sup>37</sup>と述べている。

すでに見たように、イムダールのイコニックでは、二つの視る働き、すなわち「再認識する視」と「視るための視」とが区別される。そして、とりわけ後者の視の方式に重要な意

味が課せられていることも容易に認められるであろう。「視ること das Sehen」の論理を絵画作品の解釈にどのように組み込み、どのように概念とアマルガム化させるか—この困難な課題がイコニックの核を形成していると言える。イムダールがイコニックの軸に据えた視覚理論の源泉が、コンラート・フィードラーの芸術理論に求められていることは疑いがない。すでに示唆したように、フィードラーが芸術活動を概念ではなく感性的直観に依る認識活動であると見なした点に、イムダールのイコニックが依拠していることも疑いはない。フィードラーにとって、絵画はそれ自身自律した可視的価値、可視的現実であつて、その形象世界は形象であるかぎりにおいて形象の外に存在の根拠をもつものではない。絵画という可視的形象世界の存在根拠はその可視的形象世界にあるのである。

一見、解釈が形象内在的に循環するようにはか見えないイムダールのイコニックは、フィードラーの理論とつき合わせるとき、その理由が見えてくるに違いない。すなわち、この循環は、絵の意味がイコニックの外へと安易に超越していかないように、視覚の論理／眼差しの論理を駆使して意味をイコニックの内に留め、イコニックの内部で清算しようとするイコニックの特色ある研究方法を示していると言える。イムダールのイコ

ニツクにおける「イコン的転回」は、言語論的転回においてすべての哲学的な問いは言語の問いであり、世界の究極の根拠は超越的存在ではなく言語の規則の中にあることが示されたのと類似して<sup>38</sup>、芸術的形象世界への問いは形象イコンへの問いであり、形象の根底に横たわる眼差しの論理において解決されるべきであることを示しているといえるのである。<sup>39</sup>

## 【註】

1 周知のように、プラトンは『国家』第十巻において、いわゆる詩や絵画が「真似ること」をとおして「本性（実在）から遠ざかること第三番目」の存在を作りだすものであるかぎり、「魂の低劣な部分呼び覚まして育てこれを強力にすることによって理智的部分を滅ぼしてしまう」ものとして国家から追放されるべきであると述べている。アリストテレスは、『詩学』第四章において、詩作の起源を人間の本性に根ざす二つの原因に求めている。ひとつは、再現／模倣することが人間に備わった自然的傾向であること、もう一つは、すべての人間が再現されたものを喜ぶことである。第九章においては、詩と歴史を比較し、歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語る点で、詩作は歴史に比してより哲学的である

り、より深い意義をもつと述べている。

参照、プラトン『国家』藤沢令夫訳、岩波文庫、アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫

2 プラトン『国家』、三二〇頁

3 エルンスト・クリス／オットー・クルツ著『芸術家伝説』大西弘／越川倫明／児島薫／村上博哉訳、ペリかん社、一九八九年、一〇〇頁。

4 レオナルドは、鏡は画家の師匠であるとみなし、例えば次のように記している。「そもそも君が鏡というものは輪廓と光と影の力をかりて事物を浮上るように見せるということ、ならびに、上手に混ぜ合せることさえできれば間違はなく、君は君の顔料の間に鏡のそれよりさらに有力な光と影とを有っているということを認識したならば、君の絵もまた大きな一枚の鏡に映っている自然の物象のごとくに見えるであろう。」（『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 上』杉浦明平訳、岩波文庫、二二三頁）

5 Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, London: Dent, 1963, p.73ff. 「マタイ福音書」14・23・33に記された「湖の上を歩く」場面である。

6 エクフラシスについては、以下の拙論を参照。「絵と言葉—新たなエクフラシスに向けて—」近畿大学文学部論集「文学・

- 7 A・リーゲル著、井面信行訳『末期ローマの美術工芸』二〇〇七年、中央公論美術出版、三一七頁。
- 8 パノフスキーのイコノロジーについては、以下の三著作に基づく。  
*Meaning in the Visual Art*, (邦訳、『視覚芸術の意味』中森義宗・内藤秀雄・清水忠訳、一九七二年、岩崎美術社)  
*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1962 (邦訳、『イコノロジー研究 ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ』浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏訳、美術出版社、一九七二年)  
*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1974,  
 E・パノフスキー『アルブレヒト・デューラー生涯と芸術―中森義宗・清水忠訳、一九八四年、日貿出版社、一五七頁以下。
- 9 前掲書、一五七頁以下。
- 10 G. Boehm, "Die Bilderfrage", in: Hrsg. G.Boehm, *Was ist ein Bild?*, 1995, München. S.325ff.
- 11 G. Boehm, a.a.O.
- 12 cf. G. Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder", in: Hrsg. G. Boehm, *Was ist ein Bild?* S.11ff.
- 13 Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst II*, 1971, Nachdruck der Ausgabe, München 1913/14, S.95
- 14 参照、拙論「芸術活動の意味と構造」京都大学文学部美学美術史学研究室研究紀要・創刊号 一九八〇年。拙論「芸術活動とその形象物」(太田喬夫・岩城見一・米澤有恒編『美・芸術・真理』所収、昭和堂、一九八七年)
- 15 以下、本論において構造分析という場合は、ハンス・ゼーデルマイヤが芸術研究の方法論として用いた構造分析を差すものとする。
- 16 Hans Sedlmayr, "Pieter Bruegel: der Sturz der Blinden Paradigma einer Sturkturanalyse", 1957, in: *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*.
- 17 Sedlmayr, a.a.O. S.30
- 18 この絵のタイトルは、所蔵するナポリ、カポディモンテ美術館では《盲人の寓話》となっているが、ここではゼーデルマイヤの表記に倣って《盲人の転落》とする。
- 19 Sedlmayr, a.a.O. S.9
- 20 本論文において参照した聖書は『聖書 新共同訳』日本聖書協会、二〇〇四年。
- 21 ゼーデルマイヤは、そのひとつの根拠を、プリュエーゲル作品と類似のペトルス・ロンバルド (Petrus Lombard, 1096-1164'

- スコラ神学者、枢機卿)あるいはその弟子に帰属させられる絵  
 において、イエスが床に書きつけている一文が、福音書のイエ  
 スの言葉「あなたたちの中で罪を犯したことがない者が、ま  
 ず、この女に石を投げなさい」ではなく、デルフォイの神託の  
 ひとつ「汝自身を知れ」である点に求めている。しかし、十分  
 な説得力があるとは言い難い。
- 23 ゼーデルマイヤは、四つの理解層のこの四番目を再び最初の理  
 解層と同じ「観相学的理解 das physiognomische Verstehen」  
 と名付けているが、後に編纂された論文集 Hans Sedlmayr,  
*Epochen und Werke I*, München, 1985 に再録されたときには  
 は、「統合的理解 das integrale Verstehen」に変更されてい  
 る。本論文では、原典から外れることになるが、読書の際の誤  
 解を避けるため、*Epochen und Werke* において記載されたよ  
 うに「統合的理解」と記述するものとする。ゼーデルマイヤも  
 そう考えたと推測されるが、「統合的理解」の方が彼の考え方  
 が淀みなく伝わると思われる。
- 24 Sedlmayr, a.a.O. S.34
- 25 Sedlmayr, a.a.O. S.30
- 26 “Zu einer strengen Kunstwissenschaft”, 1931. この論文は、  
 “Kunstgeschichte als Kunstgeschichte”, と題名を変えて、論  
 文集 *Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der*
- Kunstgeschichte*, 1978, München. に収められている。本論文で  
 は後者をテキストとして用いた。
- 27 Sedlmayr, a.a.O. S.34
- 28 この文は邦訳はせず、「イコニック」という表記を採用する。
- 29 Max Imdahl, *Gioto Arengfresken, Ikonographie · Ikonologie ·*  
*Ikonik*, 1996, München
- 30 Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München,  
 1924, S.127
- 31 Giotto, S.43 イムダールによれば、Feldliniensystem の Feld 「場」  
 という概念は、理論物理学の「場の理論 die Theorie des Feldes」  
 に倣ったものである。
- 32 Imdahl, a.a.O. S.45
- 33 Imdahl, a.a.O. S.106ff.
- 34 Imdahl, a.a.O. S.95.
- 35 Max Imdahl, “Corollarium: Ikonik oder Strukturanalyse?” in:  
 Max Imdahl, *Gesammelte Schriften Band 3*, S.455ff., 1996,  
 Frankfurt am Main.
- 36 註32参照。
- 37 *Gesammelte Schriften Band 3*, S.7.
- 38 cf. G.Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”,
- 39 イムダールは、一九七一年に再版されたフィードラーの論文集

(註12) が含まれている *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* のシリーズの編集者として、W・イーザー、H・R・ヤウス等と共に名を連ねている。また、イムダールは、ヤウスやイーザーを中心とする、いわゆるコンスタンツ学派が主催した「詩学と解釈学」の研究グループに最初から参加をしていた。その点において、イムダールと受容美学との関連も研究テーマとなるであろうが、今後の課題としたい。

参考文献 (註に記したものを以外を記載する)

- 1 Herbert Köhler, *Strukturelle Bildlichkeit*, München, 1984
- 2 *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, hsg. Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985
- 3 Lorenz Dittmann, *Stl Symbol Struktur*, München 1967
- 4 Richard Rorty, "Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy", in; *The Linguistic Turn*, The University of Chicago Press, 1967
- 5 Dagobert Frey, "Giotto und Maniera Greca- Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung", *Wallaf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1952, Bd.14
- 6 H・R・ヤウス 『挑発としての文学史』 菅田収訳、岩波書店

一九七六年

7 『岩波講座 現代思想4 言語論的転回』 岩波書店、一九九三年

図版出典

図1 ジョット《ナヴィチエツラ》 Web Gallery of Art よりダウンロード。

図2 デューラー《メランコリアI》 Web Gallery of Art よりダウンロード。

図3 ブリュエゲル《言人の転落》 The Athenaeum よりダウンロード。

図4 ジョット《キリストの逮捕》 Web Gallery of Art よりダウンロード。

図5 キリストの逮捕の画家《キリストの逮捕》 Web Gallery of Art よりダウンロード。