



図1 「聖地より持帰った土石と蓋裏に描かれた画像」サンクタ・サンクトルム教皇礼拝堂旧蔵聖遺物箱 6世紀 現ヴァチカン美術館蔵 (撮影 辻成史)

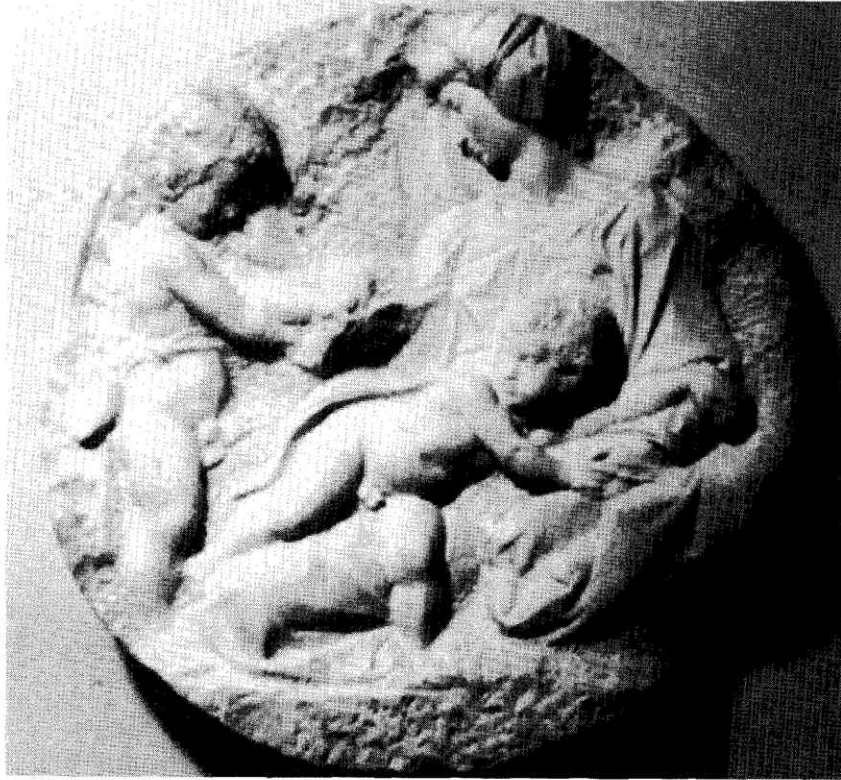


図2 ミケランジェロ・ブオナロティ「タッディの聖母子」1501年以降 大理石 ロンドン、王立アカデミー蔵 背景や左端の幼児洗礼者ヨハネ像の一部に意図的と思われる彫り残しが見られる。



図3 ペルガモン「オリンポスの神々と地上の巨人との闘いおよび巨人達の母「大地」ゼウスの大祭壇基壇浮き彫り 紀元前180年ごろ

「瞥見ポスト・イメージ論の美術史学」

辻 成 史

要 旨

第二次大戦後欧米の美術史研究は、長期に亘って E. Panofsky の主導の下に展開されたイメージ解釈学—イコノロジー—の強い影響の下にあった。1980年頃を境に、いわゆる New Art History を始めとしてイコノロジーに対する批判が顕在化してくるが、それとてもイメージを記号と看做すという点においては、本質的に前者と決定的に袂を別つに至らなかった。両者に通底していたのは、イメージと言語、あるいはイメージと超越的客観の間に暗黙のうちに前提されていた同一性／同時性であり、その記号論的根拠を脱構築することなくしては、イコノロジーのみならず、十九世紀以来続いてきた近代主義的美術史学の限界突破の難しいことが次第に明らかとなってきた。欧米の美術史学には、1990年頃を境にこの方向に沿っての展開が著しい。本論の著者はこの数年、美術史学の根本をなす可視性／不可視性の問題をさまざまな方角から取り上げてきたが、今回はプラトンから 8 世紀初頭のダマスコスのヨハネに至る古代—初期ビザンティン思想における「質料／物質」概念の変遷を通覧し、プラトン自身その晩年に示唆するに至った作品の存在論の反イデア的根源—「コーラ」—に注意を向けてみたい。

キーワード：イコノロジー、脱構築、質料／物質、聖遺物崇拜、痕跡

“Pour ressaisir au plus proche l’opération de l’imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l’invisible dedans de la liberté poétique.” (J. Derrida, “Force et signification” 1967)

「したがって、創造的想像力の動きをもっとも近くからあらためて把握するには、詩的自由の内部にある不可視のものへと目を向ける必要がある」(J. デリダ「力と意味」1967年)

はじめに：展覧会『痕跡 Trace』

第1章：イコノロジーからディコンストラクション脱構築へ

第1節：プリンストンの王 E. パノフスキー

第2節：構造主義からディコンストラクション脱構築へ

第3節：イメージと言説の自己同一性 ('identité à soi')

第4節：プラクシスとしての美術

第5節：近代主義的美術史における同一性批判

第2章：見えざる「母」マテリア物質

第1節：「物質」としての聖遺物

第2節：「物質」とはなにか？

第3節：聖遺物の可視性／不可視性

第4節：「痕跡」は「作品」たり得るか？

結語

はじめに：展覧会『痕跡 Trace』

最近京都国立近代美術館において、『痕跡 Trace』というタイトルの展覧会が開かれた。¹⁾この展覧会は、企画担当学芸員の尾崎信一郎氏がそのカタログ序文「痕跡 一過酷なる現実としての美術」の冒頭で述べているように、戦後美術を痕跡 Trace という視点から根本的に見直すことを目的として企画、開催された。展覧会企画者の問題意識は野心的であり、今日惰性的となっている現代美術の批評とその歴史的解釈に対し大胆に取り組んでいる点を高く評価したい。またそこで提起されている数々の問題点については、今後いろいろな視点から議論を呼ぶであろうし、企画者もそれを期待している。実際、会期の終り近くに開かれたシンポジウムにおいては早速に活発な議論が行われた。本論もこのときの議論をきっかけとして、これまで私が関心を寄せてきた現代の美術史学に対する批判を取り纏めたものである。

第1章：イコノロジーからイメージのディコンストラクション脱構築まで

上記のカタログに掲載された諸論文、またシンポジウムの中で提起された近代主義的美術史学に対する批判は、現代美術の領域ばかりでなく、最近しばしば美術史学の他の領域でも聞かれるようになってきている。このような傾向が顕著になってきたのは1990年頃

からであるが、実は底流としてはすでに1970年頃に始まっていた。そこには別してパノフスキーによって代表されるイコノロジーに対する鬱積した批判があり、それがフーコー、デリダらによって開かれた^{デコンストラクション}脱構築という道、さらにはラカンによって代表される新フロイト派の成果を考慮に入れることで、具体的な表現を見出すに至った。以下多少私的な視点からではあるが、この半世紀間の欧米における美術史学の方法と基礎概念の変遷をたどってみたい。²⁾

第1節：プリンストンの王 E. パノフスキー

私が機会を得てプリンストン大学美術考古学科の大学院に学ぶことになったのは、すでに40年以上も前、1962年秋のことであった。私の目的はビザンティン写本挿絵の研究であって、別段イコノロジーを学びにその地に赴いたわけではなかったが、出発以前に、当時の日本ではまだ問題とする人の少なかった E. パノフスキーの著書を二、三読む機会を得、その見事な文体、膨大な注からあふれ出てくる知的豊饒にほとんど幻惑される思いがあった。³⁾

プリンストンに到着後間もなく、まだ学期の始まる前とあって、閑散とした図書館の薄明の中、ただ一人曲がった背中をさらに丸め、度の強い眼鏡をかけてひたすらティツィアーノの文献を調べている老学者を見掛けた。先輩の友人にそれがパノフスキーであることを教えられた時の驚きは、今も心の中にありありと甦る。教室が始まってみると、パノフスキーのイコノロジーは、文字通りアメリカの美術史学界を風靡しているという感があった。同じころプリンストンの高等学術研究所には、M. ミース、Ch. ド・トルナイといった碩学が居並んでいたが、彼らの学風は、それぞれ個性に富むとはいえ、またどこかでイコノロジーと相覆う部分があった。ヨーロッパではパノフスキーを「プリンストンの王^{キング}」と呼んでいるという噂を聞いたのもその頃であった。

ところで、イコノロジーがこれ程隆盛をきわめていたその頃にあっても、それに対する疑問や批判がすでに水面下で進行していたことを忘れてはならない。アメリカの学界には、H. フォションの流れを汲む G. クブラーが代表する様式史学派があり、すでに長く影響を及ぼしていた。⁴⁾ そうでなくとも、H. ヴェルフリンは、ある意味では日本における以上にアメリカの美術界に深く、広く根を下ろしていた。C. グリーンバーグのヴェルフリンへの傾倒はよく知られている。⁵⁾

その結果、そのころすでにアメリカの大学院セミナーに氾濫し始めていた「イコノロジー・ゲーム」の類いのレポートの多くは、かたや内容の図像学的解釈、かたや形態の様式史的解釈がほとんど機械的に並列されるという有り様で、それに眉をひそめる思いを抱いていたのは、私だけではなかった。もちろんその後、年とともに重要性を増してきた E. ゴムブリッチの名論文、“Aims and Limits of Iconology”であるとか、*Art and*

Illusion はすでに発表されていたし、⁶⁾ 遡れば、C. Gilbert, “On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures”⁷⁾ のような批判もあったが、六十年代の少壮学徒の間の批判的傾向は、まだまだ様式史とイコノロジーをいかに両立させるかに腐心するに留まっている感があった。

第2節：構造主義から脱構築^{ディコンストラクション}へ

学的にはまだきわめて幼稚な段階にあった私達の世代のイコノロジー批判が、どうやら明確な形をとり始めるには、実にそれから廿年を要した。その最初の十年間には、ヨーロッパとアメリカにあっては構造主義、ついで記号論の隆盛があった。その視点からのパノフスキーあるいはゴムブリッチに対する共鳴と批判は、例えば U. エコーが1967年に着手し、76年に完成させた『記号学の理論 *A Theory of Semiotics*』、とくにその 3.5: Critique of iconism に明確に読み取ることが出来る。⁸⁾

他方、1970年代を通じ、構造主義自体も、すでに前年代に萌芽していた脱構築^{ディコンストラクション}の方向にと急速にと展開する。私見では、アメリカでの芸術研究における脱構築^{ディコンストラクション}が明確な形をとるのは1980年代初頭からで、例えば1980年に S. R. Suleiman と I. Crosman が主催・編集したシンポジウムの報告書 *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* などはその早い時期の目覚ましい成果の一つである。⁹⁾ とりわけ、やがて早世することになる L. マランがこの企画に加わっているのは、美術史学研究史上大変興味深い。彼は1970年、バルトの主宰する *Communications* 15号に“La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin,”を引提げて華々しく登場し、70年代半ばにはアメリカに滞在し共同研究を行っていた。¹⁰⁾

このことはまた、1980年ごろを境に、西欧の美術史学が新しい段階に入ったことを示している。就中1983年は、60年代以来二十年余にわたって鬱積していたイコノロジー、さらには十九世紀末に始まる近代主義的美術史学に対する批判が、遂にかなりの明確な輪郭をもって登場してきた年である。この年には、H. ベルティンクの『美術史の終焉?』¹¹⁾、S. アルパースの『描写の芸術』¹²⁾、そして N. ブライソンの *Vision and Painting* が期を一にして出版された。¹³⁾ これに、すでに現代美術批評から撤退していた M. フリードの、*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*、(1980)、続いて1985年から1987年にかけて完成された *Realism, Writing, Disfiguration on Thomas Eakins and Stephen Crane* を加えるなら、いわゆるニュー・アート・ヒストリーに限定されない新たな美術史学の展開をこの時期に認めることが出来る。¹⁴⁾

第3節：イメージと言語の自己同一性 ('identité à soi')

ひとつ、あまり注目されていない事実を指摘するなら、この四者のうちベルティンク

だけは中世美術研究から出発した研究者であり、その点で他の三者とは異なっている。とくに、前出の『美術史の終焉?』に先立って、彼は『イメージと中世におけるその受容者／公衆 *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*』を1981年に出版しているが、これは90年代における彼の論の展開の重要な出発点となった。¹⁵⁾このことはまた次のようにもいえよう。他の三者はいずれも、イコノロジー的画像テキストの読解に対しては批判的姿勢を打ち出したものの、イメージそのものの「再現性」、すなわち形象と言語／概念のほとんど不可分な相関そのものについては、意外なほどに自明のこととしてそれを受容している。この傾向が顕著に認められるのはアルパースであろう。『描写の芸術』の「序文」の中で、アルパースは次のように述べる。

『美術の、そして美術に関する著述の伝統において、イタリア美術が決定的に重要な位置を占めているということは、逆に言えば、イタリア美術の枠組みに適合しないイメージを相手にしなければならない場合、これを論じるに相応しい言語を見出すことには大きな困難が伴うということにほかならない。実際、イメージについての革新的な作業や著作はこのような困難を認識するところから生まれている。(中略)そして近年では、ドイツの菩提樹彫刻についてのマイケル・バクサンダーの著作や、フランス絵画の同化性あるいは反演劇性(これを反アルベルティ的性格と読むこともできよう)についてのマイケル・フリードの著作などもこうした例に加えることができよう。ここに挙げた研究者には多くの相違点があるとはいえ、彼らが特定のイメージを見るためには新しい方法が見いだされるべきであるという認識をもっていたこと、また少なくともイタリア美術によって提示される規範にたいして違和感を抱いていたという点で共通していたことは認めることができよう。¹⁶⁾(下線は本論筆者)

上記引用の下線を施したところを読むなら、「非イタリア的なイメージを見る方法」とは、即「それを論じるに相応しい言語を見出す」ことに他ならない。ここで明らかに言われているのは違った「見方」に従って見ることと、異種の「言語」で語ることの相互依存である。さらに、この序文に続くアルパースの本論においては、当の十七世紀オランダ芸術の制作あるいは作品内部において、語ることと見ることの対等が強調されてゆく。

『[十七世紀オランダ絵画においては] 事物の描写はその固有の言語的記録をともなう。個々の事物はイメージと言葉の両者において姿をあらわし、絵は文字による説明を加えることでそれらを記録する。(中略) これらの作品において言葉とイ

メージは、ひとつになって事物が目に訴えかけるものを記録しようとするのであり、決して物語的な文脈に巻き込もうとはしない。¹⁷⁾』

確かにアルパースのいうように、ルネサンス絵画においては、イメージと「書かれた言語」が画面上で視覚的に対等の地位を保ちつつ、お互いを補完しあうように配されることは稀であった。またアルパースが、十七世紀オランダ絵画について、そのイメージ群がイタリア・ルネッサンスの作品のように、一個の物語的テキストを形成することがなかったとするのもある程度首肯できる。

とはいえここで見逃してはならないのは、作品の記述ないしは解釈の手掛りをなす能記 signifiant としてのイメージと所記 signifié としての言語／概念の相互依存 —より正確には「それ自体との同一性 ('identité à soi')¹⁸⁾」— が、イタリア・ルネサンス美術、十七世紀のバロック美術のいずれを問わず、西洋近世の美術が基本的にミメシスあるいは再現 representation に留まるかぎり、常にその根底にあったという事実である。¹⁹⁾

カメラ・オスクラ等、当時の斬新な光学的技術を駆使して作られ、そのゆえにすぐれて「再現的」な十七世紀オランダ美術を論じた結果、アルパースがそのイメージ固有の様態、すなわち「ヴィジョン」とそれを記述する「言語／概念」の等価という考えにたどり着いたのは、実は西洋近世・近代美術の根底にあるミメシス自体の構造として、上記のようなイメージと言語の同一性があったからに他ならない。さらに敷衍していうなら、この点に関するかぎり、イコノロジーとアルパース、あるいはイコノロジーとブライソンの距離は、その頃いわれたほど大きくもなく、決定的でもなかったと私は考える。²⁰⁾

第4節：プラクシスとしての美術へ

80年代の欧米の美術史学は、こうして最初の脱構築^{デコンストラクション}の波を経た後、90年代には、イメージと言説の同一性が破綻を来している場合、あるいはその成立しない状況の探求にと向かっていった。換言するなら、イメージと言説それぞれの不可能性を探ることが急務となってきたのである。とはいえ美術史学の実践に際し、このような不可能性の探求のためには、ミメシス、すなわち所記 signifié とされる「超越としての (=「外在的」) 現実」 —しかし実際には「現実」と呼ばれる表象— を前提とする西洋近世美術は、もっとも適切な研究対象とはいえない。1990年以降の美術史研究において、ミメシス以前の中世美術を研究してきたものが有利な立場に立てたのはこのような事情からであり、まさにこの点で、それまでもっぱら中世美術を手掛りに研究を進めてきたベルティンクと、彼より一世代若く、新フロイト派と中世神学の研究に集中してきたG. ディディ＝ユーベルマンは、90年代に入り、他に先駆けて多くの新たな研究の手掛りを

掘むこととなった。

1983年から七年後の1990年は、これら二人の研究者の労作が著されたことによって、もうひとつの重要な年となった。それはベルティンクの *Bild und Kult — Eine Geschichte des Bides vor dem Zeitalter der Kunst* と、²¹⁾ ジョルジュ・ディディ＝ユーベルマンの『フラ・アンジェリコ *Fra Angelico — Dissemblance et figuration*』および『イメージの前に *Devant l'image — question posée aux fins d'une histoire de l'art*』²²⁾ である。

まずベルティンクの著書に関していうなら、その長い序文の中で述べているように、この書の取り上げるのは、イメージをめぐる解釈の歴史ではなく、ましてや「伝統的」美術史学が行ってきた作品の年代付け、様式の変化といった問題でもない。²³⁾ そういったことが美術史学の基本的ディシプリンであり得たのは、その時代の根底にあった「アート」の理念の故である。しかし実のところ、イメージはあらゆる解釈に先行してすでにあった。この書の「アート以前の時代における」という副題がそれを明確に示している。ちなみに、「アート」の終焉と「ポスト・アート」に関する言説は80年代から急増してくるが、「アート以前」を問題とするものは、前言語文化を問題とする一部の文化人類学者の努力を除いては、²⁴⁾ そう多くはなかった。

この点では西欧中世もまた言説の支配する時代であり、各種のイメージをめぐる言説が決してなかったわけではない。しかしベルティンクによるなら、中世のイメージの本質は、神学者達が展開したような言説の中に存在したのではなく、例えばイメージをめぐる儀礼、あるいは聖遺物の崇敬といったイメージをめぐる プラクシス praxis の中で起源し、その中で展開したのである。このような視点からの探求は、すでに前出の『イメージと中世におけるその受容者／公衆』に始まっていたが、より最近、一昨年出版された *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft* において、現代までに至るイメージ一般の人間学／人類学という形で一応の結実を見た。²⁵⁾ このような問題の取り上げ方を「イメージのプラクシス」の学と呼んでもよからう。²⁶⁾

第5節：近代主義的美術史における同一性批判

ディディ＝ユーベルマンも、その美術史家としての出発点は中世末期あるいは初期ルネッサンスの美術にあった。しかし、上掲『フラ・アンジェリコ』の元来の副題「非類似と [それに基づく] イメージ形成 *figuration*」が示すように、彼はベルティンクとやや立場を異にし、美術史家としての彼の出発の中心課題を、イコノロジーの根底をなすヴィジョンと言語／概念の同一性に対する批判においた。とくに『イメージの前に』の冒頭に展開するイコノロジー批判の中で、ディディ＝ユーベルマンは、イコノロジーの基礎をなしている視覚を *visible = lisible*、すなわち「可視性 = 読解可能性」と定義し、

対して中世の画家としてのフラ・アンジェリコの視覚を *visuel* と定義する。*visuel* は、イコノロジーの *visible* との対比において非類似を基礎としており、読解不可能という意味では不可視 *invisible* であるともされた。²⁷⁾

このようなユーベルマンの基本的定義に従うなら、美術とくに絵画においてまず問題とされるべきは、読解不可能な、あるいは少なくとも読解困難な要素でなくてはならない。それはフラ・アンジェリコの壁画「影の聖母」においては、J. ポロックのドリッピングによる作品に比されるような飛び散る絵具の飛沫であった。ここでは読解の対象である能記 *signifiant* としてのイメージと、その所記 *signifié* としての言語／概念との同一性が破綻を来している。そこでイメージはむしろ「兆候」*symptôme* と呼ばれることとなり、当然のこととして A. ワーブルク、さらには S. フロイトに対する再評価が起こってくる。²⁸⁾

とはいえ、ここでのディディ＝ユーベルマンの目的は、単なる二者択一でもなければ、ましてやモダニズムに対抗してポスト・モダニズムの美術史を唱えることではない。彼の初期の探求の中心対象であった「見難く語り難い *mal vu mal dit*」イメージは、それ自体「弁証法的」である。敢ていうなら、「記号」vs. 「兆候」、あるいは可視性＝読解可能性 vs. 不可視性等々の間の「ゆらぎ」にこそさらなる課題の発見、探求への糸口があるとされる。

上述のように、『イメージの前に』の主要部分はイコノロジー的視覚の批判に充てられている。しかしその批判は、後半部（第四章）で「引き裂きとしてのイメージ *l'image comme déchirure*」を論じるに至り、それまで論じてきたパノフスキーのイコノロジーの大前提を、あらためて「視」と「知」の一致としてとらえ直す。この作業が、まずもってカント主義における「視」と「知」の一致に対する批判から始まっているのは興味深い。そして彼のいう弁証法的なイメージは、まさにこの大前提を切り裂いた、いわばその「傷跡」として出現する。²⁹⁾

上記のような議論の成果として、1997年、ディディ＝ユーベルマンはポンピドー・センターで『痕跡 *L'Empreinte*』展を組織・開催した。ここに至って、それまでのディディ＝ユーベルマンの探求が、言語に換えてイメージを対象としながらも、実は1960年代に J. デリダによって開かれた脱構築^{デイクンストラクション}の道筋をほぼそのままに辿ったことが明らかとされる。その展覧会の大部のカタログの半ば以上は痕跡論の展開であり、その最初に「序／開示 一時間錯誤的視点に立って *Ouverture — Sur un point de vue anachronique*」と題された序文が置かれている。³⁰⁾ だがこの「序」よりはむしろ、解説の最後に置かれたもうひとつの「序・開示 一足跡学の視点から」の方が、よりいっそう具体的に彼の論の基礎となった先学の業績と自説の関係を述べている。デリダとの関連については、デリダ初期の『エクリチュールと差異』に始まり、最後に1993年の『コーラ』の挙

げられていることは興味深い（後出 p. 29以下参照）³¹⁾。

第2章：見えざる「母」物質

尾崎氏がその具体美術研究の経験を通じて、「物質」の問題に強い関心を寄せてきたことはいうまでもない。したがって展覧会の構成にも、身体、アクション等と並んで「物質」にも一セクションが設けられ、今回の京都における展覧会カタログ序文中でもページが割かれている。しかし「物質」のセクションには展示作品も比較的少なく、序文の中でも「物質」に関しての言及は決して多くはない。

同じことはディディ＝ユーベルマンについてもいえる。そもそも彼が拠って立つところのデリダの差延は、まずもって時間的な差延であり、先に注で触れた『グラマトロジーについて』においても、デリダは彼の痕跡について「無根拠な痕跡の一般的構造は、同様の可能性において、他者への関係の構造、時間化の運動、エクリチュールとしてのランガージュを互いに関連づける。（中略）ひとつの「自然」を指し示すこともなしに、痕跡の無根拠化は常に生成している」と述べており、ディディ＝ユーベルマンが今日に至るまで執拗に時間錯誤の問題を追及するのも、基本的にはこのデリダ的視点に立って、痕跡の時間性を自然的「歴史的」時間性から極力切り離そうと努めているからにはかならない。

このように、今日痕跡に関連しては、もっぱら差延の時間的側面が論の中心であり、対していわば痕跡の基体をなす物質については、十分に議論がなされているとは言い難い³³⁾。その一つの理由として、物質の問題に関する現在の美術史学ひいては哲学一般の、いわば途上にあるともいえる研究状況が背景となっているのではあるまいか。私自身、これまで全く異なる文脈において物質の問題に触れてきたが、今回は初期キリスト教美術作品の実例によりながら問題点を指摘し、これからの議論の資としたい³⁴⁾。

第1節：「物質」としての聖遺物

図1は、もともとローマのサン・ジョヴァンニ大聖堂 S. Giovanni in Laterano に付属する教皇礼拝堂「サンクタ・サンクトルム Sancta Sanctorum」に保管されていた木製の聖遺物箱を、蓋を開いた状態で示したものである³⁵⁾。蓋は箱の上縁に設けられた溝に差し込むようになっており、左側の画像はその裏、つまり箱の内部に面して描かれている。図像は十字架磔刑を中心に、降誕から昇天に至るキリストの生涯を五つの場面をもって表している。いずれの場面も、そのモチーフ、表現形式において、かつてパレスティナの聖地を飾っていたキリスト傳に基づく壁画群を色濃く反映し、およそ6世紀後半にその地において描かれたものであろうと推測されている。

箱本体に納められているのは、聖地パレスティナに詣でた巡礼によって齋されたその

地の土と石樽である。石や土の上には、同じく六世紀と思われる書体で書かれたいくつかのラベルが貼られており、それらがゴルゴタ、シオン、聖墳墓といった彼の地の重要なトポスから採取されてきたものであることを示している。聖地に関連しては、例えばいわゆる「真の十字架」のような聖遺物ばかりでなく、その土地そのものが聖なるものとして讃えられていたことは、最初の聖像擁護論者として著名な神学者ダマスコスのヨハネ（650/660? -ca. 750）の重要な著作『聖像に関する三説教』にも明確に語られている。当時この土石に神秘的な聖なる力が宿っていると信じられたことは想像に難くない。³⁶⁾

ところで、この聖遺物箱をめぐる前世紀の研究者の議論は、A. グラバールをはじめとして、もっぱらその左に見られる画像の分析、解釈に充てられてきた。その際、右に見る土と石が聖地から齎された聖遺物であるということは当然のこととして認められてはいたものの、それと左に見る画像とがどのようにして一体を成していたのか、という点についてはほとんど議論が成されてこなかったように思える。

ここで、中世を通じて無数といってよいほど作られた聖遺物とその容器が、具体的に当時の信仰生活にどのように対応していたかを簡単に振り返って見よう。³⁷⁾ およそ4世紀頃から、聖なる死者のむくろ、あるいはその一部、彼らが身に付けていた衣服の一片等々は、信者の熱烈な崇敬の対象となった。それらは、とりわけて元来聖なる人物に宿っていた神秘的な力^{あつか}に与っており、それによって病が癒され、また信者を危急存亡から救うと信じられていた。さらに忘れてはならない聖遺物の機能のひとつは、それが聖書や聖人傳に言葉で語られたり、あるいはここに見る画像のようにイメージによって語られた物語の「真実性 verity」を保証する、いわば証し testimony であったという点である。

この点について重要であるとはいえ、あまりにも自明のことであるがために、これまでであらためて語られることのなかった事実を確認しておこう。すなわち、左に見る蓋の裏面に描かれた画像は、明確な構図と図像に従い、細部に至るまで一定の形 form と色彩によって造られており、あえてそれを変えれば、その意味はたちまち失われる。それに対し、右の聖なる土と石は、仮に箱から取り出され、随意に卓上に積まれたとしてもその聖性は失われることがない。つまりこの土と石の聖性の保持のためには、特定の形式、とりわけ視覚的形式を全く必要としていない、という事実である。

聖遺物そのもののこういった脱視覚性は、見ることよりもむしろ、触れることによってその崇敬が成就していたことと密接に結びついている。信者は、聖遺物の崇敬の具体的な表現として、ただその聖遺物を「見る」よりはむしろそれに「触れ」、時には接吻するのが今日でも一般的である。また中世には、聖人といわれる人が息を引き取ると、その遺骸は早速に細断され各地の教会に頒ち与えられたが、このことは故人となった人物

の聖性が、実はその人物の視覚的形態学的 identity とは無縁のものであったことを証している。今日的な用語で、このような聖性の宿る場としての聖遺物を「画像」という「形式／イメージ」との対比において「物質」と見做すことに問題はあまい。

第2節：「物質」とはなにか？

さて、古典古代以来の西洋思想の歴史において、このように絶えずその形状を変化させつつイデア的認識の眼差を逃れてゆこうとする「物質／質料 $\nu\lambda\eta$ / materia」は、知的認識の対象としての永続的な「かたち $\iota\delta\epsilon\alpha$ / forma」と常に対比され、両者の関係を探ることは西欧哲学とりわけ存在論の根本的課題となってきた。

はじめにアリストテレスの場合を考えてみよう。彼が師プラトンに対する批判から彼独自の存在論を形成したとき、その根本問題がエイドスとヒュレー、「形相」と「質料」の関係の見直しにあったことはよく知られている。『形而上学』冒頭の記述に従えば、プラトンはイデアと存在者との関係を単に「分与 $\mu\acute{\epsilon}\theta\epsilon\acute{\xi}\iota\varsigma$ 」という形でしか説明せず、それがアリストテレスの師の思想に対して抱いた最大の不満のたねであった。³⁸⁾

だが、このような批判にも関わらず、アリストテレスが「可知的なるもの vs. 可感的なるもの」という、いわゆるプラトンの二元論的構造自体を受け入れていることは否定できない。とくにここで確認しておかなければいけないのは、プラトンがその形相的な「一なる者 $\tau\acute{o}\ \acute{\epsilon}\nu$ 」を「無限定な二者 $\delta\upsilon\alpha\varsigma$ 」に対立させながらも、遂に後者を質料ないしは物質 $\nu\lambda\eta$ とは呼ばなかったのに対し、アリストテレスはそれを公然と質料と呼んだことである。それだけではない。さらには善そのものである至高の「一者」との対比において、質料を非存在とし、ひいてはそれを悪としたことである。³⁹⁾

長い西欧のプラトニズムの伝統にあって、物質そのものが「非存在」ないしは「悪」として否定的に扱われるようになったそもそもの端緒はここにある。私見では、ハイデッガーの「芸術作品の起源」（1935年に最初の講演が行われている）に至るまで物質を存在論の問題として積極的に取り上げることは少なくとも稀であった。⁴⁰⁾

古代末期最大の哲学者であり、その後のキリスト教思想家達に決定的な影響を及ぼしたプロティノスは、プラトンの忠実な追従者として、アリストテレス的な形相と質料の融合には一貫して抵抗した。にもかかわらず、「無限定な二者」を質料と呼んだ点で、彼はアリストテレスの伝統にしたがっている。しかし私たちの今の課題にとって重要なのは、プロティノスが唯一かつ形相的な真實在「一なる者」との対比において質料を論じたときに、プラトンの晩年の対話篇『ティマイオス』に初めて現れる「コーラ $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ [場]」の観念がその直接的な契機となったことである。⁴¹⁾

今日まで、西欧の思想ばかりでなく芸術に関しても長く支配力を保ってきたプラトニズムの伝統の中では、上述のような理由から、物質は常に否定的原理と見做されてきた。

とくに芸術的創造に関しては、想像力、生産力の源はつねにアイデアの側にあり、物質はアイデア的創造の妨げと見做されてきた。その際何世紀にもわたって、常に議論の拠り所とされてきたのは『饗宴』、『パイドロス』といったプラトンの中期の対話篇であった。西洋思想の権力中枢がこのような姿勢を取るかぎり、最近に到るまで時に見逃され、時に誤解されてきた重大な事実、実はそのプラトン自身が、晩年の代表的対話編『ティマイオス』において、大きな転回を用意していたということである。プラトンが『ティマイオス』で、宇宙創造神話に関連し、存在の根源であるアイデア、そのアイデアの模倣である可感的存在を設定したことはよく知られている。しかし、それに引き続き、同対話篇 51a において、さらにあらゆる感性的存在の起源であり、母であり、乳母であるものとしてのコーラ *χώρα*、字義通りに訳せば「場所」あるいは「土地」を提唱するに至ったことについては未だ充分議論が尽くされていないといえる。以下に『ティマイオス』からの該当箇所を抜粋して掲げる。

「すなわち、あの時は、我々はただ二種のものだけを区別したのですが、いまはそのほかにお第三の種族を明らかにしなければならないのです。[*νῦν δὲ τρίτον ἄλλο γένος ἡμῖν δηλωτέον*] というのは、前の話題では、あの二つのもの、一つつまり、ひとつはモデルとして仮定されたもの・理性の対象となるもの・つねに同一を保つものであり、第二は、モデルの模写に当たるところのもの・生成するもの・可視的なものだったのですが— この二つだけで十分間に合っていました。(中略) しかしいまは、議論のほうかわれわれに、捉えどころのない厄介な種類のことを、言論によって明るみに出すように努めろと迫っているらしく思われます。」(48E~49A)

「ですから、可視的な、あるいは一般に感性的なものたる生成物の、母であり受容者であるもの (*τὴν τοῦ γεγονότος ὁρατοῦ καὶ πάντως αἰσθητοῦ μητέρα καὶ ὑποδοχὴν*) (中略) ……むしろこれを、何か、目に見えないもの・形のないもの・何でも受け入れるもの・何かこうはなはだ厄介な仕方、理性対象の性格の一面を備えていて、きわめて捉え難いものだといえ、間違っていることにはならないでしょう。」(51a) (『プラトン全集』12 (種山恭子訳 岩波書店 1975年))

しかしコーラについては、プラトンの発言そのものがこのようにきわめて謎に満ち、多くの比喩を用いて語っているため、最近でも西欧のプラトン研究者の間には、コーラを単なる比喩あるいは文彩と解釈する傾向がある。⁴²⁾ しかしプラトン以後、古代と古代末期の偉大な思想家達はこの問題に強い関心を寄せた。さまざまな視点の一方の極にはプロティノスがいる。今日コーラは一部の研究者によって「プラトンにおける物質/質料

Platonic Matter」と見做されるに至っているが、この伝統は明らかにプロティノスに始まっている。プロティノスはコーラに重大な関心を払いつつも、イデアこそ唯一の真実在であることを強調するために、極力コーラ／物質から生産性を奪い取り、無化し、非存在と見做そうと努力した。⁴³⁾

これに対して聖アウグスティヌスは、『告白録』において、まずは新プラトン主義の物質観を率直に受け入れる。⁴⁴⁾

「それは生命のような、また正義のような可知的形相ではない。なぜなら物体の質料なのだから。可感的形相でもない。なぜなら見られえずととのえられてもいない (invisibili et incomposita) 質料のうちには、見られるもの感覚されるものはないのだから」(XII, 5) (山田晶訳)『告白』(東京 1968)

しかし意外なことに、さらに進んで同章12節に至るとアウグスティヌスは、聖書の天地創造物語についての観想からその物質観を大きく転換し、物質 *materia* を積極的に評価することになる。彼はまず神の被造物を形相的 (*forma*) なものと非形相的 (*in-forma*) なものに分かち、後者について次のように語る。

「しかしあなたはそれ (*materia*) を、無形のままに放置されなかった。すべての日に先だて「始めに天地を造りたもうた」、すなわち、私がいま話した二つのものを。ところで、「地は見られず、ととのわず、闇が淵の上にあった (*invisibilis erat et incomposita et tenebrae super abyssum*)」これらの言葉のもとに「無形なもの (*informitas*)」が暗示されています。それは、「あらゆる意味での形相を欠きながら、しかも無にはいたらないもの」を考えることのできない人々に、このようなものの観念が徐々に理解されてゆくためです。この無形のものから、別の天と、目に見られ形のととのった地が生じ、美しい水が生じ、つづいて、この世界の創成において日をへて造られたと聖書に記されているすべてのものが生じました。」(山田晶訳)『告白』(東京 1968)

こうして物質 (=コーラ) に対するキリスト教的西欧の視点は大きな転回を迎えた。ただしここで見逃してはならないのは、アウグスティヌスにとって物質 *materia* は依然不可視 *invisibilis* のものであり、「闇に覆われた淵」であることである。とりわけ、アウグスティヌスが、ほとんど『ティマイオス』からの直接の引用のように、「あらゆる意味での形相を欠きながら、しかも無にはいたらないもの」(下線 筆者) についての思考を語っていることは、あのプラトンによるコーラの特異性が、—おそらくはプ

ロティノスを経て— アウグスティヌスにも伝わっていることを示唆している。

このように古代末期以来キリスト教の物質観はいくつかの段階を経て変遷し、おそくとも聖像論争の始まる八世紀初頭までに、「聖なる物質」という観念は、はほとんど当然のこととしてキリスト教思想家達に受け入れられるようになった。先に引いたダマスコス⁴⁵⁾のヨハネは、聖遺物と画像の崇敬に関し公然と「物質」を讃えている。しかしここで、4 / 5世紀から8世紀初頭にかけて、思弁と実践の両領域で成立していた新たな信仰形態を忘れるわけには行かない。そのひとつは、その頃すでに正統派信仰の基本として制度化されていた、いわゆる受肉 *incarnatio* の根本教義である。それによれば、本来神は不可視の存在であったが、とき満ちて人類救済のために処女マリアの子宮に宿り、地上のイエス・キリストという、見、かつ触れることが可能な物質である身体を取って現れたとされる。他のひとつは、高度の神学的議論とはまったく無関係に発展してきた、一般民衆の間の聖遺物崇拝、さらには熱烈な巡礼運動である。

ただここで幾重にも注意せねばならぬのは、かつてアウグスティヌスの頃までは記憶に留まっていた物質のコーラの性格、すなわち物質 *materia* は本来不可視 *invisibilis* のものであり、「闇に覆われた淵」であること、とりわけ「あらゆる意味での形相を欠きながら、しかも無にはいたらないもの」というプラトンの規定がいつの間にか弱められ、物質と可感的存在一般がほとんど同一視されるようになったことである。この点でダマスコスのヨハネの「物質 *ὕλη*」はむしろアリストテレス的「自然 *φύσις*」に近付いている。^{*}とはいえ、ここでもう一度初期キリスト教・初期ビザンティン時代の聖遺物崇拝の実態を振り返ってみるなら、実は物質としての聖遺物の可視性に厳しい実践的な制約の課せられていたことが分る。次節ではこの事実について概観したい。

第3節：聖遺物の可視性／不可視性

古代末期から十三世紀初頭に至るまで、聖遺物の崇敬は衰えることなく続いたが、意外なことに一般の信者がそれを目にする機会は極めて限られていた。⁴⁶⁾そもそも聖遺物崇拝の主要な起源は、聖人の遺骸の崇敬にあると考えられる。ということは即、それら聖人の墓所こそがその起源の場所であったということである。やがてそれらの墓所の上に聖人を記念する記念堂 *Martyrion* が建てられるに及んで、聖人の遺骸、聖遺物は多くの場合クリュプタと呼ばれる地下の小礼拝堂に収められた。聖遺物はその地下礼拝堂最奥部の墓所の闇の中で微かなランプの光に照らされ、しかもしばしば頑丈な鉄格子で信者の目から隔てられていた。⁴⁷⁾

このような秘匿の傾向は遺骸ばかりではない。ベツレヘムの聖降誕教会においても、もっとも有名なキリスト降誕のうまぶねとむつきの聖遺物は地下のグロットの闇の中に置かれていたし、イェルサレムの聖墳墓も最初の段階においては当然のことながら、岩

に掘り抜かれた墓所そのものであった。それは単に見えにくい場所に置かれていたというばかりでなく、積極的な隠蔽であった。⁴⁸⁾さらに聖遺物の中にはブランデアといって、小さな、やっと拳が入るぐらいの穴の中に納められたものがあり、信者はそれを目にすることは出来ず、ただ触れることが出来るだけであった。さらにすすんでいくつかの会堂では、聖遺物は壁の中に塗りこめられ、今日に至るまでその存在を外から確認することはできない。⁴⁹⁾

そのような意図的な隠蔽の努力を、単に実務的な理由——盗難を避けるとか、我国における秘仏のようにわざと隠すことによって有り難みを添えるとか——からばかりで説明することは出来ない。同じような念入りの秘匿の傾向はごくごく小規模の聖遺物容器にも見られ、それらは二重三重に複雑なカバーによって日常の視線から隔てられている。聖遺物は物質の不可視性の中に埋めておかねばならないことを古代・中世の伝統はよく弁えていた。⁵⁰⁾

第4節：「痕跡」は「作品」たり得るか？

これまでの論を前提として、あらためて今回の『痕跡 Trace』展の基礎的なコンセプトを再考してみると、今日の美術史学の面している課題がいつそう具体的に見て取れるように思われる。最初に問題とせねばならないのは、——美術の展覧会として当然のことではあるが——本展が取り上げた「痕跡 Trace」としての「作品」と、これまで論じてきた *Empreinte* としての痕跡一般の存在論的差異である。

論旨を明快にするためにあえて単純化するというなら、痕跡が成立するためには「作品」は無用であるばかりか、「作品」の上に展開され、「作品」の一部となった「痕跡 Trace」は、もはや本来の意味で痕跡ではない。とりわけ枠に縁どられ、意図的に平面化された方形の「絵画作品」は、基本的にはイメージの場であり、それに対しより根源的な痕跡 *Empreinte* 一般が必要とする「場」は、すでに『ティマイオス』(50b-c) でプラトンが語っているように、原理的には無限定、無形態な地=コーラである。そのような無限定かつ不可視の「場」の上に在ってこそ痕跡の根源的性格が明らかになるのである。作品の上に配され、作品化したいわゆる痕跡は、すでにそれ自体、形式にイメージにと転生し、一定の「解釈という言説」との同一化を運命づけられている。それはいわば *demi monde* ならぬ *demi vestige* である。

物質というものが本来感知されえないものであるのに、あえてそれを視覚化したと称したものの典型が、本展に出品された関根伸夫の作品である。当然のこととして、関根の作品はすべて彼の制作に依拠している。つまり、作品の大部分は一見明快な形を持たず、いかにも物質らしくつくられているものの、実は物質ではなく物質のイメージに過ぎない。いわばマネキン化された物質である。よく知られているように、リー・ウーハ

ンの思想的出発点となったのはハイデッガーの「芸術作品の起源」であるが、もしリー・ウーハンなり関根なりが、この論文における物質や大地の観念に、デリダに匹敵するほどの真剣さをもって取り組んだならば、このように陳腐な概念的 작품을容認することはなかったであろう。

振り返って美術の歴史をたどるなら、形を持たない見えざる「コーラ」と、エイダスに同一化されたイメージとの激しい相克を示す一群の作品が過去にいくつかあり、そこでは痕跡というものの本質が、よりまざまざと提示されている。本論中でそれら作品群について詳説する余裕はないが、たとえばよく知られたミケランジェロの「未完 non-finito」の作品などはその好例であろう。(図2) ここには、石切り場という無限の大地から切り出されて来た「物質」—石材— にこもる闇の力「コーラ」から生まれ出るもの、あるいはそれに吞込まれてゆくものの呻きがある。かつてヘレニズム時代の偉大な彫刻家達は、ペルガモンの大祭壇の基壇壁面を飾る浮彫に、壮大なイメージ言語をもってオリュポスの神々と大地から生まれた巨人族との凄惨な戦い、そしてその場に地下界から半ば姿を現し、子供らの命乞いをする「大地(ゲー)」の悲痛な嘆きを語った(図3)。ミケランジェロは、かつて神話をもって語られたイデア界と混沌の大地の闘いを、彼の「未完 non-finito」の作品において徹底的に内面化し、16世紀の造形語彙をもって語ったのである。一群の「未完 non-finito」の作品制作に先立って、たまたまローマ郊外の土中から、同じヘレニズム時代の「ラオコーン」群像が発見されたこと、そしてそれがミケランジェロのその後の作風に決定的な影響を及ぼしたことは周知の事実であるが、このエピソードは単なる様式の授受といった範囲を超えた、より根源的な美術史学上の課題を示唆している。⁵¹⁾ この点においてミケランジェロは、ルネッサンスの人文主義者達の間で通俗化されたプラトン主義を超えて、より深くその根底に潜む⁵²⁾ 困難な課題を制作をもって示したといふ。この点で『ティマイオス』50b-cにおいてコーラの特異性を語るプラトンの言葉は、物質をめぐる今後の探求のために、限りない示唆に富んでいる。

「さて、以上と同じことが、すべての物体を受け入れるものについても言えます。そのものは、いつでも同じものとして呼ばれなければなりません。何故なら、そのものは、自分自身の特性(もしくは機能)から離れることがまったくないからです。一何しろ、そのものは、いつでも、ありとあらゆるものを受け入れながら、また、そこへ入ってくるどんなものに似た姿をも、どのようにしてもけって帯びていることはないからです。というのは、その物は元来、すべてのものの印影の刻まれる地の台をなし(*ἐκμαγείον γὰρ φύσει παντὶ κείται*)⁵³⁾、入ってくるものによって、動かされたり、さまざまの形を取ったりしているものなのでして、このようにして入ってくるもののために、時によっていろいろと違った外観を呈しているというわ

けだからです。— しかし、そこへ入って来たり、そこから出て行ったりするもの
のほうは、これは「常にあるもの」(=理性対象)の模像なのでして、後者から、
一種の、表現しにくい、驚くべき仕方で写し取られたものなのです。しかし、それ
がどういう仕方でかという点については、またの機会に追及することにしましょ
う。」(50b-c) (『プラトン全集』12 (種山恭子訳 岩波書店 1975年))

結 語

何世紀にもわたって聖遺物に与えられてきた条件であるこの不可視性は、実は古典古
代以来しばしば指摘されてきた物質の本来的性格に対応している。それは、先に引いた
『告白録』(Ⅷ, 12)のなかで聖アウグスティヌスがいみじくも述べているように、
「invisibilis, et incomposita et tenebrae super abyssum 見えず、形なく、闇が深淵の面
にあった」その「地 terra」の、引いては「コーラ *χώρα*」の本質でもあるのである。
サンクタ・サンクトルム礼拝堂旧蔵の聖遺物箱に納められた土と石は、紛うことなく大
地から取られてきたものとして、それに伴う視覚的言説であるキリスト伝の図像とは截
然と区別されていた。

注目すべきは、この両者の関係が、いわば商取引でいうかがわしい「融通手形」に
似た関係にあることである。つまり、イメージは「物質」の聖性を証明しているが、そ
の「物質」は、先に述べたように、図像が語るどころの物語の真実性を保証している。
このように二者の間で交わされる相互保証は、手続き的には一応両者の約束的性格を通
じて「真実性」を生み出すものの、「自然的」な常識に照らすならその「(客観的) 真実
性」は極めて怪しげなものであり、いかに素朴な中世の信者一般といえどもそこになに
がしか不信感を持たずにはいられなかったであろう。⁵⁴⁾

ではその疑念をはらす手段はどこにあったのか？ それはその信者が自身で、その同
じ聖なる大地=コーラの上に自らの足跡を残すこと、痕跡を刻印するということ、つま
りは巡礼という「行為」にあった。痕跡は行為の結果であるばかりではない。その痕跡
が真に「物質」の上に刻印されたものであるときには、それはこのようにして新たな痕
跡を残すことへと人を呼びつける。そうやって人は異界にと旅立ち、その儀礼という制
度に参加することにより、あらためてその物語の「真実性 verity」の中に没入してゆく
のである。アルタミラの洞窟から現代の聖地としてのディズニーランドにいたるまで、
「コーラ」としての「場」、痕跡を受け入れつつまた生産もする「大地」の秘密はここに
あり⁵⁵⁾る。

注

- 1) 京都国立近代美術館カタログ『痕跡 —戦後美術における身体と思考 (2005年1月12日～2月27日)』(京都 2005); 本論著者を、同展関連のシンポジウムに招き、さら下記のような発表の機会を与えてくれた同館主任研究官尾崎信一郎氏の御好意にあらためて謝意を表明したい。
- 2) 拙論「記号—解釈から痕跡—証言へ」、『現代の眼 (東京国立近代美術館ニュース)』549 (2004-2005 12～1月号) 8-11はこの課題を概観したものである。
- 3) 60年代初頭における私のパノフスキー理解については、拙論「キリスト教図像学研究史の概略」立教大学基督教学會編『キリスト教学』3 (東京 1961) を参照されたい。
- 4) G. Kubler, *The Shape of Time : Remarks on the History of Things*, (New Haven, c. 1962).
- 5) グリーンバーグとヴェルフリンの関係に関しては川田都樹子「フォーマリズム批評の理論的根拠—クレメント・グリーンバーグの場合」藤枝晃雄・谷川渥編『芸術理論の現在』(東京 1999)、239～258.
- 6) E. H. Gombrich, "Aims and Limits of Iconology", *Symbolic Image*, (1959) ; Idem, *Art and Illusion*, (1960).
- 7) C. Gilbert, *Art Bulletin* 34 (1952), 202-216 このように図像と様式の相関関係を追及する傾向は様々に見られた。O. Brendel が提唱し、まもなく E. Kitzinger によって継承された同一作品中における複数様式の共存の問題もその一端としてとらえることが出来よう。このあたりの研究史の展望については、すでに三十年あまり以前の旧著であるが、拙著『アイデアの宿り —古典古代美術からビザンティン美術へ』(東京 1976) とくに60～42を参照。
- 8) U. Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Ill. 1979), 191ff.
- 9) S. R. Suleiman and I. Crosman ed., *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*, (Princeton, 1980) esp. 40ff.
- 10) L. Marin, "La description de l'image : a propos d'un paysage de Poussin" *Communication*, XV (1970).
- 11) H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte ?* (Munchen, 1983).
- 12) S. Alpers, *Art of Describing*, (Chicago/London, 1983) ; 邦訳 (幸福輝) 『描写の芸術』(東京 1993)、17および284～285.
- 13) N. Bryson, *Vision and Painting : the Logic of the Gaze*, (London, 1983).
- 14) M. Fried *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, (1980) ; *Realism, Writing, Disfiguration on Thomas Eakins and Stephen Crane*, (1985/87). ちなみに80年代の日本の美術史学は、1970年代中森義宗氏によるによるパノフスキーの主著の献身的な翻訳活動がようやく実を結んだときであり、我国にイコノロジー・ブームが到来するのは、若桑みどりの『薔薇のイコノロジー』(1984年)、あるいは黒田日出男のような日本史研究者による90年代に入ってからのパノフスキー礼賛を待たねばならなかった。
- 15) H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion der früherer Bildtafeln der Passion*, (Berlin c. 1981).
- 16) 邦訳『描写の芸術』16.
- 17) 上掲書、284～285.
- 18) J. Derrida, "Force et signification", *L'Écriture et la différence* (Édition de Seuil, Paris, 1967) 42. (この版によれば、この論の初出は *Critique*, 193-194, juin-juillet 1963 となって

- いる。) また上掲のデリダによる「同一性」に関する議論が、もっぱら記号と意味の間の時間的差異としてそれを扱っているのは、後出のディディ＝ユーベルマンにおける表象の「アナクロニスム」強調の背景となっている。(本論26ページ参照)
- 19) かつて著者は、ある機会にイコノロジーに対する批判の前提としてこの「再現」の問題を取り上げ、イメージを能記とし、その所記を言語あるいは概念と規定した。(辻成史「イメージ・リーディング再考—那智熊野参詣曼荼羅によせて」『金沢美術工芸大学紀要』42 (1998) 111~130.) しかし近年、この「再現」ないしは「模倣 (ミメーシス)」については以前の考えをさらに深め、改める必要を感じている。
 - 20) たしかにブライソンは、その *Vision and Painting* の出発点をなすゴンブリッチ批判の一端として、ゴンブリッチによるヴィジョンの相対化の努力は、依然として記号、すなわち能記/所記の関係の「外部」にあるもの、超越としての現実を前提していると述べているが、そこから彼が提唱する Gaze と Glance の区別に至る論理的必然性は必ずしも明快ではない。(Bryson、前掲書、55~86)
 - 21) Hans Belting, *Bild und Kult : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, (München, c1990).
 - 22) G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*, (Paris 1990) ; Idem, *Devant l'image-question posée aux fins d'une histoire de l'art*, (Paris 1990).
 - 23) H. Belting, 上掲書英訳 *Likeness and Presence* (Chicago & London 1994) xxi~xxiii.
 - 24) 木村重信『はじめにイメージありき：原始美術の諸相』(東京 1971)
 - 25) H. Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, (München 2001).
 - 26) 戦後日本美術の方向を、単なるアクションを超えたプラクシスへと見た先見的研究に、千葉成夫『現代美術逸脱史 1945-1985』(東京 1986) がある。
 - 27) G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, 174ff.
 - 28) ディディ＝ユーベルマンにおける「兆候」については、五十嵐嘉晴「G. ディディ＝ユーベルマンの芸術論(2) —芸術における症候」『金沢美術工芸大学紀要』49 (2005)、27~53を参照。
 - 29) このような^{デモンストラクション}脱構築の立場からのカント批判は、早くにデリダによって先鞭がつけられていた。上掲 *Écriture et différence*, 15-17. そこでのデリダのカント批判は、その「構想力」と「図式」に向けられているが、因にハイデッガーは、1925年、『カントと形而上学の問題』において、当時の新カント派に対抗し、実存の現象学の立場から構想力の問題に対しあらためて注意を喚起している。M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* : 邦訳 ハイデッガー全集第3巻 (創文社 東京 2003)。なお1929年、ダヴォス講演の後にカントの構想力をめぐっておこなわれたハイデッガーと E. カッシーラーの間の有名な論争は、おりしも形成期にあったパノフスキーの学風にも大きな影響を与えたと思われるが、この問題についてはまた稿をあらためて論じたい。
 - 30) Centre Georges Pompidou, *L'Empreinte* (sou la direction de Georges Didi-Huberman), (du 19 février au 19 mai 1997, Paris). 先に触れた京都近代美術館における『痕跡』展においては、このユーベルマンのポンピドーにおける展覧会にはこのフランス語の原題を付して区別している。
 - 31) 上掲 *L'Empreinte*, 181-191、とくに185-187参照。今回の京都展における痕跡の概念とデリダの^{デモンストラクション}脱構築である^{デフレーション}差延との関連については、尾崎氏も展覧会カタログにおいて触れている (p. 25)。しかし、^{デフレーション}差延よりはむしろデリダにおける「痕跡 Trace」と、今回の企画の基本概念として採用された限りでのパースの記号論に基づく指標との関連については、一段の厳密な考究が必要である。デリダ自身の「痕跡」とパース理論の関係についての言及として J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris 1967)、96-104 67~73 (足立和浩によ

- る邦訳『根源の彼方に グラマトロジーについて』上 東京 1972年) を挙げる。
- 32) 上掲書、99.
- 33) もとより物質を存在の基体と見做すことについては多くの議論があり、ここではとりあえずのこととして「基体」という表現を用いている。この問題に関してはとくに M. Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, (Frankfurt a. M., 1950²), 12-17. 物質に関するハイデッガーの最重要な議論については、次稿においてあらためて考察を行う予定である。
- 34) 辻成史編・著 (武田恒夫、安部安人、松谷武判と共著) 『伝統 —その創出と転生』 (東京 2003)、とくに112以下を参照。
- 35) Ch. R. Morey, “The Painted Panel from the Sancta Sanctorum,” *Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*, 31. Oktober, 1926, (Bonn 1926), 150~167.
- 36) 拙論 Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust : A Japanese View of Christendom’s Cult of the Non-Representational”, *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, (Utrecht 2005), 187~210 (in print) 参照。
- 37) キリスト教的世界の形成に際しての聖人と聖遺物崇拝の重要な役割については、Peter R. L. Brown の古典的名著、*The Cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity*, (Chicago 1981) がもっとも頻繁に参照される。初期キリスト教時代の聖地パレスティナにおける聖遺物崇拝の実態に関しては、Pierre Maraval のすぐれた総括的著書 *Lieux Saintes et pèlerinages d’Orient, Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, (Paris 2004²) を参照。
- 38) アリストテレス『形而上学』第1巻、とくに第9章 (岩波文庫出隆訳 1959年、58-70)。なお以下のプラトンからダマスコスのヨハネに至る物質論の変遷については、上掲 Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust”, 191~201. に概説した。また、すでに三十年あまり以前の旧著であるが、前出の拙著『アイデアの宿り』はこの「分与」の観念を軸として古典期から古代末期への美術の転生をたどったものである。なおその後哲学の立場から「分与」を論じたものとして、藤沢令夫「プラトンのアイデア論における「もつ」「分有する」および「原範型—似像」の用語について—その世界解釈における思惟の骨格」『藤沢令夫著作集 2』 (東京 2000) 107-160. 本論に関連しては、とくに141-146がある。
- 39) “The Holy in the Dust,” 191~192, note 14~16.
- 40) 前掲 M. Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, 7-68.
- 41) Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust,” 194-196.
- 42) J. デリダ (守中高明訳) 『コーラ プラトンの場』 (東京 2004) ; 前掲拙論の最終校を出版社に送った後になって、中村雄二郎著『述語的世界と制度』が、デリダの“Chôra”という小論に触れていること知った。これは最初 *Polikia ; Études offertes à Jean-Pierre Vernant*, (Paris 1987), 265-296に寄稿され、その後修正・加筆を経て別途に出版されている。上掲の邦訳は *Kohra*, (Édit. Galilée 1993) を底本としており、多くの加筆、訂正が見られる。そこに述べられている彼の80年代末の考え方の萌芽は、すでに1967年の『エクリチュールと差異』の第一論文文中に見られるが、ここではさらにカント、ヘーゲルおよびハイデッガーの『形而上学入門』を視野に入れて論を展開しており、それがディディ=ユーベルマンに影響を与えたことも十分に想像される。「場」の問題に関連して中村氏の著作を指摘して下さった三木順子氏、デリダの原文を提供して下さった五十嵐嘉晴氏に記して感謝する。
- 43) プロティノス『エンネアデス』第3書、IV, 13 ; Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust”, 194-196.
- 44) Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust”, 196-197, 201.

- 45) ダマスコススのヨハネ『聖像に関する三説教』(John of Damascus, *Three Treatises on the Divine Images*, translated by A. Louth (Crestwood, NY, 2003)) ; Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust”, 198-201.
- * 『形而上学』におけるアリストテレスの「自然」の中世における受容については、機を見て別に論じたい。ここでは、同書Ⅶ、vi15以下における「自然」と「質料」の同一視を指摘しておく。また上出(注38)藤沢論文を参照。
- 46) 以下に述べるような聖遺物の意図的隠蔽は、1215年のラテラーノ公会議で、ミサの際の聖体の顕示が義務づけられるとともに終わりを告げる。Henk van OS, *Der Weg zum Himmel, Reliquienverehrung im Mittelalter* (=Catalogue for the Exhibition, Nieuwe Kerk zu Amsterdam and Museum Catharijneconvent in Utrecht, 2000~2001), 147ff.
- 47) 聖人の遺骸と聖遺物崇敬の起源については、戦後だけでも A. Grabar, *Martyrium* 以来膨大な研究の蓄積があるが、ここでは比較的最近の貢献として、前掲の Peter Brown の書、とくに Chapter 1: ‘The Holy and the Grave’, 1ff. および B. Brenk, “Der Kultort, seine Zugänglichkeit und seine Besucher”, *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn., 22.-28. September 1991, Part 1* (Münster 1995), 69-122. を挙げておく。
- 48) 初期キリスト教および初期ビザンティン時代における聖地巡礼のトポスの記述については、Egeria, *Itinerarium*, 37, 1ff (G. Rowekamph 訳注) (*Fontes Christiani*, 20) (Freiburg, 1995), 270ff. および先出(注37) P. Maraval, *Lieux Saintes* を参照。おそらく東方に起源するいわゆる環状地下礼拝堂 Ringkrypta については上掲 Brenk 論文とともに、加藤磨珠枝、『ローマのサン・クリソゴノ聖堂壁画 一初期中世における殉教聖人像の研究一』(*Aspects of Problems in Western Art History*, 2) (東京芸術大学芸術学科 2001)、とくに9-28を参照。歴史的に見て、聖遺物のこのような秘匿の努力が果たしていつごろから始まったのか、あるいはまた時代が下るにつれて次第に公開の方に傾いたとしてよいのか、という点については、研究者の間で今日なお異なる意見が聞かれる。その議論の一端については、前出 Sh. Tsuji, “The Holy in the Dust”, 202-208. を参照。
- 49) 壁の下に塗りこめられた聖遺物の好例として、ローマのサン・クレメンテ聖堂のアプス・モザイク壁面下にある(と信じられている)聖十字架断片がある。最近の研究として杉本あゆ子「神を埋める 一ローマのサン・クレメンテ聖堂アプシス・モザイクについての一考察」(金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科芸術学専攻 未公開修士論文 2000)
- 50) 例として1997年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館で開かれた中期ビザンティン美術の大展覧会に展示された、いくつかの複雑な構造を持った聖遺物容器が挙げられよう。H. C Evans and W. D. Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843-1261* : (Catalogue of the Exhibition, New York, 1997). 出品番号#38 (79-80) ; #110 (162-163) ; #301 (461-463). 最後のいわゆる「スタヴロの三連板形聖遺物容器」はビザンティン製の小容器をモザン地方製の大型三連板に組み込んだものである。つい最近になって、そのビザンティン製三連板の中から、聖墳墓から持帰られた木片と聖母の衣服の断片が発見されている。
- 51) 芸術作品における未完 non-finito に関しては、J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (hrsg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form* (München 1959). とくにミケランジェロの問題に関しては同書中 (69-82) の H. von Einem, “Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos” の秀れた論文を参照。
- 52) いまひとつこの物質とイデア的視線の相克を語る作品の例として一群のレンブラントの作品、とくに中期以降のエッチング作品があるが、これについてはまた稿を新たに論じたい。とりあえず最近の拙論「レンブラントのエッチング「三本の十字架」(B. 78) あるいは芸

術作品のヒュポスタシスとしての不可視性」、『立命館言語文化研究』第13巻4号（京都2002年）、139-145において、不十分な形ではあるが問題を提起しておいた。

- 53) 「印刻されるもの」と同時に「タオル」を意味するἐκμαγέλιονについては、いわゆるキリストの聖顔布（マンディリオン）をめぐる H. L. ケッスラーの論を参照：H. L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, (Philadelphia 2000), 71 et pass.
- 54) この問題に関しては、『グラマトロジーについて』のなかでデリダが引いているパースの 'omne symbolum de symbolo' の構造をより立ち入って吟味する必要がある。（邦訳 p. 100）
- 55) Jean Clottes et David Lewis-Williams. *Les chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*, (Paris c1996).

文献補遺

より最近のディディ＝ユベルマンの著書『「時」の前で *Devant le temps*』（2000）については五十嵐嘉晴、その他による紹介がすでに書かれている。「G.ディディ＝ユベルマンの芸術論(1) —アナクロニズムの勤め」『金沢美術工芸大学紀要』46、(2002)、27-38. また、1999年に国立西洋美術館で開催された「記憶された身体 —アビ・ヴァールブルクのイメージの宝庫」展カタログに寄せられたディディ＝ユベルマンのエッセイ「形式的特異性の人類学のために」も彼の理論理解の助けになる。さらに岡田温司の『ミメシスを超えて』（2000）中の終わりの二章と「エピローグ」は、ここに述べたような現在の美術史学の面している課題に対する共通の関心を反映している。