

寓 意 画 の 構 造

金 田 音

1. 想像・象徴・寓意

寓意法の歴史は古い。それが貶価された現代においても、寓意的現象はいたるところに散在している。普遍を直観させるだけの飛翔力を特殊は既に失っているかに見える。特殊はただ普遍に奉仕するだけの記号あるいは符合になりさがっているかに見える。

十七世紀はだがこの寓意法の歴史の中で特別の位置を占めている。デカルトにはじまる合理論哲学にあって、寓意は推論の過程から駆逐された。寓意は象徴と同様に、意味するものと意味されるもの、感性的存在と理念的存在の二項的対立から成っている。その対立の厳しさにおいて寓意は象徴をはるかに凌いでいる。合理論哲学が感性的なものは感性的なものに、理念的なものは理念的なものに分極化させたとき、そもそも両者の複合的關係において成立する象徴や寓意に許容の余地は残されていなかった。

明晰判明な知覚 (clara et distinct a perceptio) を標榜するがぎり、知覚はその目標としての思念対象に直線的に関わろうとする。知覚の明晰性も判明性も、いずれも獲得された知覚像それ自体の対象の性格に所属するものであるが、知覚の作用性を隠蔽せざるをえない。作用の直進性と自己止場性が前提となっている。そのときフッセルが『フッセリアーナ』第23巻に収められた諸草稿の中で苦闘していた媒介的あるいは迂曲的意識^{インテリクト}、つまり想像的意識とも比喩的意識とも訳せるのだが、Bildlichkeitsbewußtseinが主題化されることはないであろう。

だから明晰判明な知覚を認識の雛型に見立てる合理論哲学にあっては、想像^{ビルト}あるいはイメージが、いつも思惟以前あるいは思惟以後にはずされてきたことは首肯できる。思惟以前とされるのは、想像^{ビルト}が概念的言語にくらべて、弁別能力 (distincta)、つまり対象を個々の諸特徴に分析し再構成する能力において劣等とみなされるからであり、思惟以後というのは、思惟の産出物を他者に伝達、説得するための方便とみなされるからである。前者は美学あるいは感性論 (aesthetica) の領分、後者は修辞学あるいは弁論術 (rhetorica) の領分とみなされた。観想的思索の領分は、あたかも三尊仏の中尊のように、その中央に位置されていた。だが両脇侍仏にたとえられる二つの領分は額縁の外に押し出され、観想的思索あるいは反省的論理にとって本質的な関わりをもたないものへと追放されたと言えなくもない。だが1枚のタプロオは、それをかける壁面がどれほど無性格で中立的であるように見えようとも、その壁面はなんらかのしかたでタプロオ自身に影を落しているはずである。否、それは本質的な意味でタプロオの性格を決定していると言ふべきであろう。反省的論理は、想像性を思惟の額縁の外に追放したことによって、逆に想像性によって外枠を締めつけられ、そのようにして想像の方から追放されつつ脅迫されるという宿命を担わざるをえなかった。

デカルトは『方法叙説』を構想するにあたって、「1人の設計家が図をひき、これを完成させた建物」あるいは「ただ1個の技師が広い野原で思うままに設計した規則正しい都会」に哲学の原イメージを求めた。かれはこうした建築家や設計者たちが白紙^{タブラ・ラーサ}としての平坦地の上に均質の煉瓦ブロックで都市を築いたように、己れの哲学の体系を構築しようとした（『方法叙説』落合太郎訳、創元社、10頁）。か

れは多かれ少かれ伝統や慣習的思考に依拠せざるをえない寓意法や修辞学を額縁の外に追放した。だがこのスティックなまでの姿勢が、またかれの反省的論理の性格を決定し、その基底に暗黙裡のうちに論理以前の想像性をすべりこませてしまっていることは覆うべくもない。

われわれはこの事態を逆転すべきではないのか。思惟以前とされた美学あるいは感性論、思惟以後とみなされた修辞学あるいは弁論術が、思惟そのものの囲いをなして、いわばそれを内に住ませる棲み処を構築しているのではないか。美的現象は特殊に終始するものではなく、特殊によって普遍を表示するのであれば、われわれはこれを象徴とよんでよい。修辞的現象は普遍に特殊の衣を被せるのであれば、われわれはこれを寓意とよんでよい（拙論『寓意の世界』『西洋思想史』所収、晃洋書房、40頁参照）。この2種類の想像意識で紡れた織物として、むしろ思惟は肉体をもっているのではないか。もちろんそこでは、近代のタプロオの補強材あるいは縁飾りとしての額縁が問題ではない。額縁を指示する西欧語 Rahmen, frame, cadreがいずれもそうであるように、額縁はそれに囲まれた内部の骨組みを意味しており、そうである以上、単に外枠としか普通みなされていない額縁はそれが取囲んでいるもののおすみずみにまで力を及ぼしているものであり、逆にまたその力は外的枠組のはるか外側にまで膨張してゆくのだと考えねばならない。そもそもキケロがその思考をラテン語に、ダンテ・アリギェリが『神曲』を俗語体にのせ、またデカルトが『方法叙説』をフランス語で綴ったとき、それぞれの国語はこれらの額縁であり、衣であり、織物ではなかったか。

このように考えてみると、象徴といい寓意という想像的（比喩的）思考は、思惟を構成する不可欠な事態としてクローズアップされてくる。

2. 寓意としての静物画

デカルトの時代にはなお寓意は生きていた。ここでは反デカルト主義を標榜したパスカルを含めた反宗教改革の思想にこめられていた寓意法には触れない。そうではなく、今日では寓意法の対極とみなされている静物画について考えることにしよう。デカルトの合理主義を育んだ北フランスにおいて、また世俗事から離れて思索に没頭できる地として師バルザックに書信で書き送ったアムステルダムを筆頭とするオランダの諸都市において、このころ静物画は絵画の一ジャンルとして認められるに至ったからである。ここではまた静物画の歴史、狙上にのせた作品の制作者たちの画歴や流派について詮索するつもりはない。そうではなくて、哲学の手法としての寓意法がしだいに後退してゆくのに反して、絵画の中でいわゆる寓意画がひとつの時代様式として確立され、絵画における寓意のありかたが一群の静物画の中で看取されると思うからにはかならない。まことにデカルトの生きた十七世紀にあって、寓意法は言葉（論理）から造形美術にその棲み処を替えたときえ言いうるのである。

リュバン・ボージャンは、絵画におけるカルテジアンとして、「チェス盤のある静物あるいは五官」（ルーヴル博物館、1630年ごろ）をわれわれに遺してくれる。それは絵画全体にむらなく照明がゆきわたり、冷いデッサンと抑制のきいた色調で描かれた諸物は俯瞰法的構図法の中で揺ぎなく配置されている。五官つまり視、聴、嗅、味、触の感覚器官はつぎにのべるように、すべて停止し、精神だけがこの静止した空間に君臨しているようにみえる。

テーブルの稜線は画面下縁に平行してどこまでも水平であり、その上に置かれた諸物はその安定性のゆえに永遠にその位置に凍てりついているかにみえる。この水平線は右方に置かれるチェス盤の横の水

平線に転調され、一段いちだんと画面内奥部へと高められてゆく。最奥部では二つの壁面を分ける垂直線がテーブルの水平の稜線と直交している。かくしてこの閉じられた室内空間は拡がりを表わす水平線、高さを示す垂直線、奥行きを示す斜線によって、厳密な幾何学的直方体として提示されている。その中に五官を象徴するものが描かれている。八角形の金属的光沢をもつ壁かけ（そこになにも映していない鏡板か）、ワインを注がれた円錐形のグラス、ガラス製の球形をした花瓶。壁かけは視覚の停止を、花瓶にさした花もその芳香を室内に漂わせるのではなく、それ自身の中に封印されている。嗅覚も停止している。ワインの香りについても同様のことが言える。放物線を描くリュートも裏返しにされていて、聴覚やそれに伴う一切の感動をすべてを拒否している。これらすべて、さらに他のすべてを包む輪郭線とガラスや水やチェス盤の金属製の留金に反射する光は、もちろん一切の触覚的喜びを禁じている。そこには一切を透視する絶対的視覚だけが君臨している。欲望もまた禁じられている。食欲を満たすはずのパンは、形こそ幾何学的に不整形であるが、石のように硬質で歯などたちそうにないし、所有欲を満たすはずの財布も、その中にどれほどの金貨が蔵められていようとも、円錐台の形をした上部は紐でしっかり閉じられていて、だれもそこから金貨がとり出せるなど思いもしないかのようなのである。しかもこれらはすべて相互に無関心であって、ただ絶対的視覚だけが全体に秩序を与えているかのようなのである。

だがわれわれは画面左下端部に眼を向けよう。裏返しのリュートの下にソルフェージュの楽譜が置かれ、その頁の僅かなめくれ上りが、われわれに風の起りを暗示している。そのめくれた頁の線はテーブルの稜線をはって、リュートの糸捲きに至る。その先端から弦が金属の屑糸のように捲きながら垂れている。それらは先きの冷い合理的秩序とは確かに異質であり、そのすぐ上の三段に切ったトランプのカードが暗示する堵けという偶然性へと誘われてゆく。トランプの横には、今は閉じられているが、それが開けば一挙に王、女王、塔、騎士などの戦場と化すチェス盤が描かれている。秩序と混沌の二者択一の瞬間がここトランプカードを軸にして凝結している。

ジャン・パリスはこの事態を、『空間と視線——西欧絵画史の原理——』（岩崎勉訳、美術公論社、189頁）でこうまとめている。「この絵はひとつの反対命題と、つまり知性によって決定される形態上の理想と実人生のなかのカオスの現実との葛藤を内包している…、ポージャンにとっての問題はそれ自体を否定することなく、反対物を包含できるような秩序の発見に帰着するということである。柔軟かつ微妙な秩序は、計算と予見不可能なものを両立させる二つの象徴、言いかえれば空間のなかに時間を絶対的支配のなかに自由をふたたび導き入れる二つの象徴によって暗示される」。パリスのあげる「二つの象徴」とは、「この場景が一種の視覚的ソルフェージュを形作ることをほのめかす」楽譜と、この静止した秩序空間を一挙に勝負の戦場に変えてしまうチェス盤である。「偶然性に関する省察と同時に絶対主義にたいする批判を要約しているこの作品は、それほど構造自体に書きこまれた形で、理性にたいする清澄な信頼を表明している」。

だがわれわれは、この理性がいかなる種類のものであるか、パリスの要約をこえて一步踏み出して問うてみよう。リュートの向う、画面上の視線の流れ（左下から右上へ）から一番遠いところに、パンとワインが置かれている。それは「最後の晩餐」においてイエスが12人の弟子たちに飲食をすすめた肉としてのパンであり、契約の血たるぶどう酒にはかならない。ポージャンの「静物」は、だから任意の一室の光景などではなく、人物の全然登場しない聖餐の決定的場面に変貌する。ユダの持物であった財布すらここでは完全に沈黙している。画面右部にまとめられるチェス盤は聖餐のあとのイエスの行末を予告している。堵けは既になされている。トランプカードは既に切られていて、画面中心軸より右側にそ

れて置かれているのではないか。理性はこの至高の瞬間に出頭し、契約の秘儀を、われわれに姿を見せないイエスや使徒たちと分有しているからこそ、その理性は「清澄な信頼」に価する。だからそれはたんなる理論理性、冷徹なる絶対視覚なのではなく、主体の道義性もしくは実存性がつねにさらされている敬虔なる理性である。

パリスは、このボージャンの「チェス盤のある静物」にデ・ヘームの「静物」（プラド美術館）を対置する。それは「雑然たる寄せ集め、いわば豊かさを誇示する子供っぽい仰々しさ」でみちており、「自分自身の成功に眼の眩んだ北国のブルジョワジーは、いかにも悦に入って銀細工、びろうど、ぶどう酒、果物、海の幸を見せびらかしているが、それらはいずれも記号として、経済の彼方の世界、いわば所有の快感に私たちを送り返す。一見して明かに画家は支配階級と同様、私的な、しかし同時にこれ見よがしの繁栄を喜んでいる」（189-90頁）。デ・ヘームはオランダのユトレヒトに生れるが、アントワープに修業し、その後各地で名声を博すが、そのゆえにポール・クローデルはかれをフランドル派にかぞえ、オランダ派に入れることを拒んでいる。だがかれの陽気さは、デカルトがバルザックにあてた書簡の中で描写したアムステルダム都市風景とぴったり合っている。そのヘームの、おそらく十七世紀後半に制作された「花瓶」（ワシントン国立美術館）において、フランドル派の陽気さの質を探ってみよう。

分厚い1枚板のテーブルの上にこぼれんばかりの花や麦やえんどう豆をさしたガラス製の花瓶が置かれている。テーブルの水平線と花瓶から白いカーネーションを貫く垂直線とが直交し、その安定感がフランドルのブルジョワジーの揺ぎない自信を示していると言ふべきか。黒いバックの中から毒々しいほどの鮮やかな花が画面一杯に拡がっている。

だが現実には、これらの花が同時に咲くことは不可能である。チューリップ、アネモネ、カーネーション、バラ、朝顔、黒いちご、スイートピー、おみなえし、紫陽花、等々。それらは少しずつ開花季節を異にしている。したがってヘームは現実の花の風景を描いたのではない。現実には存在しない花の集合によって、ヘームは全季節を1枚の絵の中に集めたのだ。しかもこのころ花の珍種の球根はきわめて高価であった。富の象徴として花ばなは描かれている。だが花はとにかく奢侈の象徴である。それに対して、えんどう豆と小麦は人間の食生活に不可欠である。この絵の所有者は、豊富な穀物の所有者であることを示している。かれはすべてを所有しているのだ。だがよく見れば、細密画風にかたつむりや蛙や蝶や毛虫が描かれている。それらが穀物や花を蚕食していても、所有者は無視する。かれには過剰といえるほどの富のゆえに、少々の損害に眼をつぶる度量をもっている。それと同時にこれらの富自身がその内部にさまざまな昆虫や両棲類を棲まわせて、その輝きを失わないばかりか、かえって一層の輝きをましている。満面、パリスが「子供っぽい」と形容した富への信仰と駈歌が拡がっている。植物や動物のアラベスクのような曲線模様がこの印象を一層強めている。

だがそのように眺めているとき、突然われわれは植物に覆われるようにしてある花瓶のガラスの表面に映る窓に気づく。そこには窓の棧を示す十字文が少し歪んで映っている。それは隠された十字架だ。そこにフランドルのブルジョワジーがどれほど富に囲まれていようとも、キリスト者の信仰を根底において失っていない、逆にこの信仰があるからこそ、繁栄がよびよせられたのを知っていることを示している。ヘームへの注文主、あるいはこの絵の所有者はどこにも描かれていない。だがこれは明かに肖像画である。

われわれはさらにオランダの風景画に向おう。フランドルではなく、オランダの風景画をこよなく

愛したクローデルは、フランドルの静物画が、「肉や野菜、魚、果実のあのいかにも食欲をそそってやまない堆積」であり、ヘームの別の絵をとりあげて、「メロンと葡萄と拓榴の中であって広口の器に盛られた桃で始まり、木蔓の這い昇る最中に、この世のものとも思えぬ透明な液体を満たしたクリスタルの小さな瓶で終る」世界の勝利を謳歌したとする。「オランダの静物画は、このような絢爛豪華な豊饒さという性質を持ってはいない。……静謐な提言の見事な奇蹟であり、肉体的想像力よりはむしろ魂を養う食事であるようなこれらの画面の上に、事実、われわれが見るものは何か？」、そうクローデルは問いかける。

その問いにわれわれは、ヘダの「静物」(ポイマン・ファン・ポイニンゲン美術館、1634)で応えてみよう。そこには花もなければ昆虫もいない。銀盃とグラスとこわれたコップとレモンと牡蠣と胡桃があるだけである。彩かな原色は意識的に回避されて、鈍い光沢が画面全体を支配している。フランドル派にあった目まぐるしい曲線の乱雑さもここでは回避されている。線や形は可能なかぎり明快で直線的であろうとする。すべてが静まりかえっている。

だがそこにドラマが出現する。それを予想させるのは基本的なモチーフ、パンと葡萄酒と魚貝であり、これは聖餐の秘蹟の素材にはかならない。それらは今にもテーブルからずれ落ちそうなテーブルクロスの上に置かれている。テーブルは相変らず稜線を水平に走らせ、それに吃立するようにワイングラスが置かれている。この丁字形が画面に不動の安定感を作っている。だがすぐその両側には割れたグラスと倒れた金属杯がある。手前にはレモンのむきかけた皮が螺旋状に外に垂れている。真珠母色の貝殻はテーブルから半分ほどせり出して、やっとなテーブルにのっかっている。それら不安定なかたち、たとえば手前のレモンが垂れた皮の重さで転げ落ちたとすれば、クロス自体もその上にのせている物も落ちてしまいかねない。画面はこの安定と不安定の微妙な均衡のうちに辛うじて身を支えている。それをクローデルは「解体しつつある配列」と美事に命名した。

だがテーブルにかけられたクロスは海原を象徴するといわれる。魚貝類はその海原からとられたにちがない。レモンや、倒れた金属杯に盛られていたであろう果実、それにグラスに注がれたワインは運河を通して運ばれてきたにちがない。そう思うと、これらは海上貿易において富を築いたオランダ商人たちの生きかたそのものを示しているといえる。波はそれに先立つ波を、そこにのったさまざまな波を打ちまくようにして起る。「背景にあるこの殆ど道徳的な不動性、なかば空気のような証人のこの整列こそ、前面にあるこれらの物質的地滑りのことごとくに、その意味を与えているものである。オランダの静物画は、解体しつつある配列であり、持続に責められた何物かである」(クローデル、100頁)。

ボージュンにしてもヘダにしても、その静物画は「最後の晚餐」図に等しい。だがそれらはルネサンス期の同図のように人物を登場させない。ルネサンス期の図は人物を描く。人物を描くことによって、観照する人物はその場から追放されざるをえない。観照者はただその図を類似の営みの空間、たとえば修道院の食堂の壁面に描くことによって、共に受苦しようとした。ルネサンス期の図では、聖餐と歴史的な事件と観照者の生きる空間とを結びつけるために建築空間は必須であった。

だが十七世紀における静物画にあっては、聖餐の空間とブルジョワジーの空間とは画面の中で融合している。画面の外を慮んばかる必要はもはやない。そのとき歴史的に限定する人物描写はかえって融合を妨げる。そこではどちらの人物も省略され、出来事を想起させる素材、モチーフだけが描かれる。静物画に描かれた諸物は二つの空間を媒介する記号であり、象徴であった。そこに寓意画の寓意性の真隨

がある。

ホームの静物画において、花や穀物は時間の推移と空間の充溢を誇示している。花瓶に映る窓の棧は十字架を象徴している。だがこうした自然的世界とそれを肖像とする人間精神とは相互に他を送りかえしている。その送りかえしの間に、諸モチーフはやはり記号の役を果している。

3. 寓意としての身体

聖餐をイエスや12人の使徒のいる風景として描けた時代は幸せであった。だがそれは同時に聖餐を過去へ歴史的事件としておしやることであった。画家が同時代の人物をその場に立会わせるとして、特定の似顔をその絵の中にしのびこませる方法をとった。その場合、同時代人は空間の一部分を占めるにすぎなかった。だが同時代人の心情を聖餐図にオーバーラップさせるとき、人物の具象的描写は消えざるをえない。反対にこれまでほんの説明的要素にすぎなかった種々のモチーフ、テーブルクロスや食器、ワインやパン、葡萄や小麦、果物や魚貝が、それぞれ意味的存在として自立してくる。それらは紀元一世紀に起った聖者の集団の出来事と十七世紀のブルジョワジーの経験する出来事とを繋ぐ媒介的存在である。あるいはこの二つの出来事を包むが故に身体となる。

この絵を観照する第三者にとって、これらは寓意となる。われわれ観照者にはまず物が現れる。だが物は思想の担い手として受けとめられる。そこに描かれる物はだが思想とぴったり符合する象徴としてあるのではない。思想を表現するためには、別のものが採られることもままある。また他の物を描くことでその物を描かないですますこともある。ワインと魚貝で聖餐を暗示することができれば、また倒れた金属杯で山と盛られた果物を暗示できれば、画家はパンを省略したり果物を省略したりすることができる。そこでは不在の存在までが世界を構成する重要な契機となっている。感性的形態と精神的内包の分離は、寓意という語にこそ適しい。寓意としてとらえることで、観照者はどこまでも精神的内包の世界に入ってゆくことができるのである。第三者としてのわれわれも、静物画に仮託された「最後の晩餐」図において、イエスや十七世紀のブルジョワジーと同じ権利でこの世界に入りこんでゆける。今や静物画に登場するさまざまなモチーフは、たんなる物体ではなく、思想の身体として生きはじめられるように思われる。