

テ아트ラリアにおける諸芸術とその共生

—— 技芸（アルテス・メカニケー）から美的芸術へ ——

齋 藤 稔

序

今日のように分断化された諸芸術の状況はその歴史の必然的展開として理解され、それぞれの存在理由は十分に認められるところである。そして現代芸術は各領域でさまざまに人間の生と存在の表現あるいは開示として容認されてきている。しかしだからと言ってあらゆる芸術現象、とりわけ余りにも自己表現に墮して何らの共感も得られないことなく、社会的意義をも果たせない芸術存在をそのまま認められるかという疑問もある。たしかに発生論(Genealogie)上に成立の基盤がなく、位相論(Topologie)において存在の根拠を失い、凶像論(Ikonologie)としても意味を見出しえない作品が数多くあることも事実である。

そこであらためて、芸術創造は何のために、どのように生み出されるのか、その成立と展開を辿り、また共同社会のためにどのような意義と機能を有するかを基本問題として思考することも無益ではあるまい。そのために芸術の発生期的な存在方式を問い、芸術存在の自然的方式を探

求することを試み、あわせてその方式の中で重要な美的機能をもつ諸工芸の位相を検討することにした。これらの問題提起と考察が本論稿の目的である。

昨年発足した広島芸術学研究会の成立総会において、私は『諸芸術の饗宴』のテーマで基調講演を行った。人びとが共同体意識に結ばれて神々をほめたたえ、神々に祈り、そのもとで豊穡、多産、戦勝などをこいねがう祭りは歌や音楽、身振りや舞踊、言葉や演劇を伴う儀式であり、それは共同社会全体のために一心同体となって成就すべき厳粛な行事であった。また集団の共同の情緒の表現として、多くの場合一種のパフォーマンスと言える美的芸術的行為であった。しかもその総合的表現により現実においてべき出来事を模倣し再現する。祭式では音楽、舞踊、演劇、造形美術等が相互に作用し合う共生(相互補完作用)として複合形態を示し、その中でそれぞれの領域が他との緊張関係で機能を発揮しつつ、美的な成熟をとげていくのである。祭事のために自然の人間の生成を通じて成立した諸造形形式もテ아트ラリア(theatralia、演劇的場)にお

いて芸術的特性を勝ち得て次第に独自のジャンルを形成していく。

芸術は無から創造されるわけではない。ピュシスとしての自然の人間化にはじまり、日常の現実から出発しつつそれを超えて別の現実、新しい人間存在の広がりを作りあげる。ここでは詩が本源的契機として働き、そのもっとも喚起力のある隠喩的転用によって意味深い創造を促す。詩は人間を野性から解放し宗教性へと導き、その自己実現の可能性を切り開いていく。しかも秩序ある共同社会を実現するための尺度や基準を用意する。これをもっとも典型的に推進されるのは祝祭においてである。今日では祭りは年中行事として社会的に制度化されてしまっているが、人間的生におけるその本来的意義はなお生き続け、その美的可能性は変わることなく潜在しているだろう。

一 祭式における諸芸術の共生

どの民族の芸術文化もその原初的でしかも根源的な方式は祭礼または祝祭の行事において示される。人びとは一定の魔術的な儀式、あるいは宗教的祭式において自分らの共同社会における生存の課題の現実化をはかろうとし、諸芸術を演じ合い協調させ合って、神聖なる共生 Symbiosis として繰り広げる。多くの場合、建築的構成体を基体に形像的要素（絵画や彫刻の諸形式）、装飾的要素（建築や他の構成体の表面を飾る文様や装飾形式）、工芸的要素（礼拝用道具や器具、衣服、調度品など）が祭事の場合を占める。その核心に祭儀や礼拝があり、そこで歌や音楽、身

振りや舞踊、ミックや劇が行われる。さらに燈明や芳香などが与えることもある。それら諸芸術は祭事に作用し合って、共同社会の本質的活動を担う構成要素となる。それらは有機的にまとまった生動的な意味的統一体をなしている。ヘルムート・クーンによると、そのような諸芸術の複合体の理想的モデルをその頂点に達した祭式としてみるかぎり、祝祭は芸術とは言えないが、人間の生における芸術の自然な場であり、母胎である。⁽¹⁾

洋の東西を問わず人びとが共同体としての自覚に結ばれて営む共同社会において、祭事は共同の情緒の表現の場であり、集団の生を高揚するパトスの表出の機会であって、総じて共同社会全体の美的な共同体験につながる行為である。歴史時代に入っても、共同社会において人びとはその伝統的祭事を継いで諸芸術の饗宴ともいべき共生を促進し、共同社会の目的に適う人間の生の表現を目指した。またその祭事は個別的作品の出来事とは違った総合芸術的な形式を志向するイベントである。祭儀においては本質的には表現者と観賞者の区別は止揚され、参加者は共同社会の成員として歌い手や演奏者であったり、踊り手や役者であったりして一体化されて一つの存在となる。もし、その区別がどうしても必要なときは一人の役者が仮面をつけて神に扮し、そのミーメシスの踊りと歌で神的出来事や神頭を示すことになる。古代ギリシャのディオニュソスの祭礼ではディオニュソス自身が姿を現わしたと信ぜられ、これが当初のギリシャ演劇につながる。⁽²⁾ 祭式が直接芸術的形式の成就になることもあり得るが、問題なのは祭式はその中で芸術が発展することのでき

る枠組みを備えており、一つの芸術形式や作品が作られるところでは、祝祭をとりまく雰囲気からそれが培養されるという点である。

祭式が行われる場所は人間的生における芸術の場所であり、それは個人のみならず集団の生にとっても拠って立つべきトポスである。大抵は聖域であり、神殿や寺社の建築物の堂内や面前、また壁や扉や天井など境界 *temenos* で取り囲まれた内部である。神殿や寺社などの建築物は基本 *Substrat* であり、年中行事の繰返しの指標となり、また空間的に秩序の刻印を共同社会の生にきざむ。つまり建築物は秩序のために持続的な枠組みを形造っている。象徴的には神の住む家として小宇宙を構成する。その内側の中間地帯には形像的作品や装飾的文様構成、それに諸工芸品や調度品が置かれている。それらは神聖侵すべからざる聖域にふさわしく、また年中の礼拝行事のために深く関連する表現として装備されている。その配列は聖域の中で、各祭式において種々様々になされる。祭式を中心では、言葉の本来の意味でのドラマ、つまり人間の現実的生活の基本的課題の現実化あるいは再現実化としての劇が演ぜられる。音楽も舞踊もそこで奏され、演ぜられる。諸造形形式は中心で行われる祭事のミユトスを反映して表現され、同時に形成された素材として基体空間の中に据えられている。装飾は中心から中間を経て境界に至るまでの建築装飾、他の形成体の表面、祭事を演ずる人びとの衣裳や道具などにあらわれ、諸造形形式と参加者との固有な連関を織りなしている。⁽³⁾

そして諸工芸品もその例外でなく、これらの制作は祭式や祝祭につながるることによってよりすぐれた作品に結実される。諸工芸品は祭事や祝

祭行事のための器具や道具としてセットされ、あるいは持ち運べる用具として祭礼に供される。祭事のための衣服や装身具も包含される。これら諸工芸品は各祭事で異なるが、礼拝行事で実際に使われてこそ独特の生き生きした美的機能を発揮する。もし聖域に聖なる形像や神体がない場合には形像的表象に代わってその要素を含む諸工芸品が聖像の代役をなすこともある。

以上のような諸芸術の複合現象としての共生は、芸術が諸ジャンルに分断された近代美術の成立以前にはごく一般的な自然な存在方式であった。たとえば古代ギリシャでは、共同社会における魔術的祭事としてのドローメノン *dromenon* を受けついだ春祭りであるディオニソス祭（酒神を讃え、豊穣や繁殖や再生を祈念する祭り）が行われていた。しかし紀元前六世紀のペイストラトス以後、都市国家としての政治体制を整えたアテネでは、守護神アテナ女神を祀るパンアテナイア（全アテネ）の祭りが催され、犠牲を捧げ、体育、劇、音楽、弁論などの競技が開かれた。四年毎の大祭には女神のために乙女たちが新たに織った衣ベプロスを奉獻する行列が盛大に執り行われた。このようにドローメノンに発する春祭りは何よりも重要な祭事であり、そこからやがて悲劇の形式のドラマが発生したといわれる。そして次第に民族としての自覚が生じた都市国家アテネの共同社会の主要な祭事は造形形式にも反映されている。聖域アクロポリスの丘に立つパルテノン神殿がその好例である。⁽⁴⁾

周知のように、同神殿は紀元前四四九年アテネが僭主ペリクレスのもと、他の都市国家と同盟を結んで宿敵ペルシャを下した記念として、守

護女神アテナへの感謝から建立された。神殿はドリス式とイオニア式の折衷による壮大高雅な古典的建築様式で形成されている。その内陣には高さ十二メートルもの女神アテナ・パルテノスが本尊として安置された。内陣外壁のフリーズ（梁部裝飾帯）を東西南北一六三メートルにわたってパンアテナイアの祭りが浮彫りで彫刻されている。ここでは全市民が守護女神をことほぎ、乙女たちのペプロス奉献の行列や供物の奉納、騎馬隊や戦車隊の入場、全会衆の雑踏、犠牲祭りの共同の饗宴等、最後に神々の面前に迎えられる。

また神殿外側の東西南北四面のメトープ（軒下梁部）にはギリシヤ人の四大戦争の勝利を同じく浮彫彫刻であらわしている。

神殿東側破風（三角形切妻）にはギリシヤ神話によるアテナ女神の誕生、西側破風には海神ポセイドンに対するアテナ女神の勝利が表現されている（紀元前四三二年竣工）⁽⁵⁾。

こうしてギリシヤ民族を勝利に導いた守護女神への讃仰とそのため全アテナの祭事は大理石で形象的にかたどられた。祭儀の出来事は十分に再現され表現されて、⁽⁶⁾ 実在的な現前を呈示しつつ、記念碑に結晶している。形造られた彫刻はすべて女神に奉獻されている。古典前期の嚴格様式を示すそれら浮彫彫刻群を支える建築物は基体（母体）であり、端正にして雅趣にとんだ裝飾が基体を潤化し、それらに祭礼用具が供されて祭式を美的機能的に担う。そして神殿全体が諸造形形式の複合体としてアテナ女神を祀る共同社会の信仰精神の表明をなすのである。

神殿の建立の後も年祭そして四年毎の大祭が神殿の前で行われたが、

全アテナ祭の舞踊や歌舞や合唱が加わり、あらゆる芸術の饗宴とも言うべき諸芸術の共生が実現された。そこは市民たちの生の諸力が直接に総合される場、凝集された行為が高揚する時となる。何よりも祭事は諸芸術の結合の核心であった。

祭りは共同体に生きる人びとの誉れ高い行事であった。その場に根拠づけられて、古代のアテナでは共同社会が成熟し、多くの制度が進められ、やがて民主的都市国家が成立するに至る。この点でも諸芸術の共生を促す祭式は喚起的であり、パルテノン完成の時期には自由な市民社会の美的饗宴となった。

建築を基体として彫刻や絵画の形象、裝飾や諸工芸、さらに音楽や舞踊など諸芸術が、一つの複合的形成品をつくる共生というのは、わが国でも芸術存在の自然な方式であった。神社や寺院、御所や離宮なども西洋の場合と同じように、各種の芸術形式の共生というあり方で十分な統一をみせている。

われわれに親しみ深い宮島の敝島神社はその興味深い事例である〔第一図〕。宮島は御山を中心とする靈感みなぎる島として、先史時代から自然神崇拜の対象となっていた。いわく（神の石座）信仰の後、主祭神として「市杵島姫命」（いちきしまひめのみこと）が、福岡県玄海町の宗像大社から遷座したのは、推古天皇のころと社伝が伝えている。⁽⁷⁾

敝島神社が現存の遺構を備えたのは、平清盛の敝島信仰以来のことである。その大部分は室町時代以後の改築と言われている。もともと、山

が海に張り出し入り江になっている地形を巧みに利用し、山と海を抱き込むようにして社殿を築いた。清盛は仁安二年（一一六七年）太政大臣に任ぜられた後、いよいよ信仰を深め、翌年には平安時代の寝殿造りを採用し、壮大な構想のもと、本社本殿をかなめに客神社と大國神社を配した。

その間に平舞台、高舞台などを設け、それらをつないで東西に一八〇間の回廊をめぐらした。本殿の拝殿前方の海中には大鳥居を建て、こうして霊所として変化に富んだ自然に、造形美の調和をはかって、より一層神聖な御社に形成した。

これ以前に清盛は、平家一門の結縁書写と彩飾による平家納経（法華経三十卷、阿弥陀経一卷、般若心経一卷、清盛願文一卷）を奉献した。平安後期の卓越せる芸術的成就を示す華麗にして典雅な彩飾経典は、清盛の敬虔な信仰心と、切なる祈願に貫かれた比類ない美的結晶である。

また清盛は京都文化の一つとして栄えていた舞楽を、大阪の四天王寺から叡島に採り入れ、楽所を設け、奉納舞楽として上演した。平氏が神社に奉納した舞楽面のうち七面には承安三年（一一七三年）の銘がある。それ以来、高舞台で四海太平、国家安泰、五穀豊穰、雅音成就を祈願する舞楽が演ぜられている。同神社の年中行事の一つ、管弦祭も清盛が主祭神を慰安するため、ご神体をご座船に乗せ、船上で管弦の演奏を行ったことに由来している。

加えて、叡島に奉納されている諸工芸品は、平家一門によるものだけでなく、でもあらゆるジャンルを含み、上記以外にも紺紙金字法華経、観音賢経

などの写経、携帯用厨子、金銅密教法具、燈籠、松扇、舞楽装束、七弦琴やその他の楽器、刀剣、甲冑、古神宝類など数多い。神仏習合を理想にすえた清盛は豊かな教養人であり、またすぐれた審美眼を備えていたことが知られる。

叡島神社にはご神体をあらわす形像はないが、それに代わって諸工芸品が美的な表象を担っている。とりわけ、平家一門の叡島信仰から制作された経典類、祭礼用具、調度用具など、それらは小さな形成体であり、何れも技法的には工芸特有の手法とともに、彫刻的手法や絵画的手法によって形成され、加飾された聖なる形成物である。しかも多くは形象的な彫刻や絵画が表わすような意味形象であり、それに装飾的要素が合体して一つの統一体をみせている。

毎年正月には、神衣の献上や年始の神事奉納も行われる。年中行事の諸祭式には舞楽や管弦や神能などが演ぜられる。これらに伴って、それら諸工芸品もそれぞれの祭礼や祭事に実際に使われてこそ、独特の生き生きとした美的芸術的機能を発揮するものである。こうしてこそ諸芸術の共生が可能となる。祭事において叡島は人びとのさまざまな表現力の総合の場であり、また美的共同体験からの凝集された行為の高揚する時である。今日なお叡島ではその種の美的饗宴が繰り返されている。

洋の東西を問わず、人間の共同体がその固有の祭式において展開したものは、諸芸術を糾合した総合的な共生であって、そこでこそ人間的生の表現と共同社会の目的が融合する。

二 自然の人間化としての技アルテス・メカニケ 芸

祭式において音楽、舞踊、演劇、造形美術はそれぞれ独自の作用を果たしつつ、自然的体系といへば、諸芸術の複合形態を構成し、いわば「聖なる遊び」*Iudus sacer*の恍惚たる変容において生々とした共生を担っている。その統一的契機は讃歌、祈禱、祝詞、念仏などに歌われるように、詩である。とくに祝祭において頌詞 *enkōmion* や讃歌 *hymnos* は、一つは人間の本質に、他は神性に向けられた称賛である。こうして詩は美的世界を、これとともに諸芸術の共生を促がし、本来的にすぐれて魔術的な力を發揮するのである。⁽⁸⁾

古代ギリシャの祭式、ドローメノンから発展したアテネの春祭りとしてのディオニュソス祭では、神々をほめたたえて盛大な歌や笛、踊りや合唱の祭典が催された。たとえば、ピンダロス *Pindarus* がアテネの人びとのために書いたディテュランボス *dithyrambos* (ディオニュソス神を讃える詩) がある。町の中央市場で歌われた頌詩は、春の訪れを祝って催されるディオニュシアのために作られたとされている。それはおよそ次のように歌われる。

「栄えあるオリュンボスの神々、急ぎ、

芳しい香りにあふれ、豊麗さただよう

聖なるアテネの市場に集いて、

すみれの花綱と春の讃歌を受けたまえ。

赤紫色のローブに身をつつま、

そのふさふさした髪に、すみれやばらの

花房が巻きついて、ホーライ、

不死なる地に群がり、

歌声はフルートの響きに和し、

セメレーをたたえる踊りは輪になって。⁽⁹⁾

神の祭典のために笛が旋律を彩り、舞踊が感動を造型しながら五〇人の合唱舞踊隊によって歌われ、その上演形式は詩人が一人で合唱隊と呼応しながら展開した。⁽¹⁰⁾ 何れにせよ、五世紀の都市国家の共同社会でも、新たなディテュランボスの詩が祭式の中核的役割を演じていたことが知られている。

造形美術の領域において、一方では持続的に、他方では一時的に共同作用を果たす絵画や彫刻、装飾や工芸もその詩的讃歌に導かれてあらゆる祭礼行事に参与している。神をほめたたえ、神に祈る言葉の行為として、諸造形形式も共同作用において表現——つまり意味をもった作品となる。そこでは詩は神と人間の一切の事象のミーメーシスを行うことができる。⁽¹¹⁾ この意味は祭りにおいて不可視的なのが言葉、音、身振りになされるように、形象で模倣的に再現・表出されるということである。

これは本来的にミーメーシスの祭祀的機能によっていることなのである。⁽¹²⁾

こうして祭式に促され、啓発された諸造形形式も新たな生命を得て共生を担うことになる。しかしその場合、絵画や彫刻、装飾や工芸がそれ

それ各種の形式において現象するというのではなく、むしろ形像的なものと装飾的なものが基本的形式としてあらわれる。諸工芸形式は装飾的な要素として機能することがしばしば見られる。

ところで、諸造形形式はどのようにして成立し、成熟し、共生に参与するのだろうか。まず技芸 *artès mechanics* に属する諸造形の基本的形式から検討することにした。

人間は生存の欲求の充足から自然を改変してさまざまな機械、道具や器具などの工作物を制作する。これは意味論的な隠喩の活動と同じく、自然的なものにおける精神的なものの類似点 *similitudo* の発見、つまり関係が見出されることである。これを可能にするのは不可視的なものをわれわれに観想させる能力としての想像力 *phantasia* の働きである。機械や工作物だけではなく、絵画や彫刻、装飾や工芸も想像力によって生み出された現実の変容の例証である。これらのうち諸造形美術は、後述するように、テアトラリア（祝祭的な領域としての美的技術で、とくに祭式におけるようなドラマ、ミュートス、解釈者による表現段階）において新たに喚起され再構成されて美的芸術として出現する。⁽¹³⁾

なお、かつてA・リーグルが工芸品の名称のもとで包括した家具、道具、器具、衣服、装身具などは、それぞれの積極的作用から絵画や彫刻などの形像的なものと同格の装飾的なものに含めておく必要がある。

一般に、人間は自然の中でそのさまざまな事物や事像のエネルギーを利用し改良しあるいは加工して生活を維持してきた。たとえばかつては

粉をひくために、川の水力で動く水車や風力で動く風車を用いた製粉機を發明し、動力による穀物の製粉を行うようになって、人間生活に大きな利便をはかった。このように人間は自然の中に生きながらそこから何かを実現しようとして、当初の困難を克服し、何らかの方法（アポリア）を考案する。ここに当然のごとく技術が必要となる。アリストテレスにおいては、われわれの困難を助けてさまざまな方法を適えさせる技術がテクネー *technè* であり、その一つがメーカーネー *mechanè*（機械、工作）と呼ばれる。何かを作り出す（ポイエーシス）過程としてのテクネーはその部分にメーカーネーをもち、自然との対決からわれわれを助けるものである。⁽¹⁴⁾したがって、メーカーネーは人間生活の必要を充たす点で自然 *physis* に意味を転移したものである。そうしてメーカーネーは自然ではない人工的な工作物（エルゴン）、つまり機械を作るわけである。ここに機械的環境が生み出される。⁽¹⁵⁾

製粉機の場合、水のエネルギーを使って製粉という一定の目的を果たすわけで、両者の関係から水の重力にはある一定の意味が与えられたことになる。原理的にはこのような「意味の付与」を通じてあらゆる技芸、アルテス・メカニケーも成立することになる。

この点に関し基本的に重要なことは、古典学的テーゼが教示するように、人間の根源的能力としての想像力が類似性を発見することにはじまる、という点である。類似点をもとに関係を発見することは、アリストテレス的には隠喩的な詩的活動である。⁽¹⁶⁾この意味の移行としての転用（エピフォーラ）を、ポナヴェントゥラは感覚的現象が媒介するものと

生存が必要とするものとの類似関係 *similitudo* に基づく、と見た。そしてこの類似関係によって対象に還帰することでの新しい知覚が生起する。彼によるとアルテス・メカニケーは物質的の必要を充たすところにその第一の意義がある。ここからそのさまざまな形式、職業あるいは作業の形態が導かれる。すなわち現実生活の便益あるいは充実を意図して衣服とか食料、住居とか用具などの供給や調達に役立つことで各種の作業、農耕、狩猟、織物、武器等が生じる。アルテス・メカニケーはそれらの作業において材料に応じた客観性がはつきりしている。作業の素材は随意なものではなく、確固とした素材機能をもつからである。しかもアルテス・メカニケーとしての作業というのは有機的存在の根本的出来事であることが認められる。つまり植物も動物も人間もその活動はつねに素材の質と量とに関係し、素材は決してその活動が独立した実在性と見られることはない。結局自然とは異った一つの環境世界 *Umwelt* が成立するために寄与するすべての作業の過程では次の三要素が本質的なものである。すなわち、意味の担い手としての素材、材料を媒介にしてそれを變形する制作行為、そしてそれぞれ要求を充足させることにつながる活動の目標である。これら三要素の範囲内でアルテス・メカニケーの制作が可能となる。⁽¹⁷⁾

しかしメーカネーを人間の作業にとってのみ特殊なものにとらえることはできない。動物でも同じような仕事を実現するからである。問題はアルテス・メカニケーに関わる人間的ファンタジーである。たとえ人工的なものであれ、芸術的なものであれ、メーカネーによって形成された

作品を構想する純粹に人間的能力としてそこにファンタジーが機能する。⁽¹⁸⁾

この想像力としてのファンタジー *phantasia* (*imaginatio*) に関して、感覚的印象をその前提条件とするプラトン、印象を再現する能力の成果としての記憶に結びつけるアリストテレスの伝統的見解をうけて、ポナヴェントウラは感覚的現象と生存の欲求との類似関係の発見、すなわち意味の転移による根源的で独創的能力とした。他方、ストア派のように、対象や実在性とは関わりない純粹なファンタスマ(幻想)から新しい段階を形成する自然の力の表現として鋭い形象的性格を与える。何れにせよ、ファンタジーはその本質から隠喩 *metaphor* の詩的な言語活動であり、人間精神の力 *vis mentis* であって、存在論的機能をもった根源的能力であることは言うまでもない。しかもそれは人間の生のすべてに浸透する力、すなわち自然の人間化の表現として生ずる。こうして純然たる人間的能力であるファンタジーは人工的芸術的世界を生み出すのである。⁽¹⁹⁾ それではファンタジーが基づく自然とはどのように認識されるか。

何よりも無限なる全一 *Ein und Alles* としての自然がある。われわれはこの全一存在には決して到達することはできない。それは、われわれに対して素材を仲介の過程で提供するだけにしか過ぎない。それゆえ生は全く一定の自然な前提条件を処理しなければならぬ。他は発生し成長し消滅していくピュシス *physis* としての自然で、想像力による全一的自然からの切断あるいは意味の転移など人間的な生成によって作り変えられた世界 *Umwelt* として存在する環境であり、人間化された自然

である。想像力を通じて自然は変容し、日常の現実⁽²⁰⁾は転移して別の現実となる。

しかしながら人間的生成としてのピュシス——自然から作り変えられた環境、あるいは意味の転移によって変容した世界——を生み出す際に想像力は何をどのように見るのか。ここに根源的視の能力としてテオリア *theoria* が問われることになる。

テオリアとは何か。このギリシャ語の概念は三つの基本的な意味をもっている。第一に、それまで導き出せなかったものがイメージとして見えること、つまり未だ引き出せなかったせいで根源的なものが直観的にとらえられうること。それゆえ合理的理論的な思考の対象などではなく、神的なものと合致する原初のもの、未だ導き出せなかったものを見ることである。第二に、祝祭の総括概念として、それ以上に縮小され得ない状態で見えること、すなわち日常的なものの祝祭的な止揚および意味づけとしてとらえられる。プラトンによると、人間は労苦のために生れてきた種族であり、神々はその人びとを憐れに思っ、気晴らしのために集って祝い祭りを贈物にした。人びとはそこで心の糧を与えられ、そして本来のものとの結びつきを経験し、かくして元気を奮い起すのである。第三に、本来のものに関しての視という意味であり、これは予期されないもの、未知なものの経験と関係する。それは遠いところに遣られている事態に名付けられる。たとえば旅するもの⁽²¹⁾のことで、ひっきょう旅びとは旅の体験を通じて変貌する。その場合彼は十分な余暇をえて他の人びとの行為を知ろうとするが、とくに崇高な神的な素質をもつ人

びとを知ることが価値あることである。

要するに、テオリアは本来的に神的なものの視、祝祭的なもの⁽²¹⁾のしるし、そして予期されざるものの経験であり、これが感覚的な現象の枠内で、すなわち生存を通じて実現された全一的自然からの分断として可能になり、ピュシスにおいて成長し、生成するところのものにおいて示される。

テオリアがピュシスの重要な契機として自然の人間化を行うとき、こでもっとも基本的な類似関係 *similitudo* に関してあらためて検証する必要がある。すなわちファンタスティックな視とそれにもなう関係の発見あるいは洞察としての転移はどのようなものか、また転移としての意味の付与は感覚器官とどのように関連するのか。

転移ということの原理的な存在論的機能について、ポナヴェントウラは知覚の本質の分析に拠って追求している。まず重ねて確認されることは、転移 *transicio* は感覚現象が媒介するものと生存が必要とするものとの間の類似性に基づいて起り、これが器官と能力とのつながりを確立するときのみ知覚行為の成就に導く、という点である。この統一ができる限り、新しい知覚 *nova perceptio* が生起する。つまり類似関係によって対象へ還帰することで新たな知覚ができる。こう理解される新しい知覚とは、純粹に機械的な関連がその特定の意味を、感覚現象と生存が必要とするもの⁽²¹⁾の間に立てられる「類似性」によってはじめて与えられるということであって、したがって類似性はよく誤解されるように、模倣などではない。けだしその点に関する認識は感覚によって仲介され

たものでなく、また外部のすでに形成された世界の模像でもなく、生存から開かれた機械的環境の「新しい」知覚であり、その環境は生存との類似性によってその意味が授けられたのである。この点から、転移 *reductio* はボナヴェントウラが生活感覚 *sensus cordis* と呼んだものに関して起る。⁽²³⁾

あらゆる有機体にとって環境は生物学的に確定された環境関連の特性に応ずるものであり、あらゆる生物の環境の構造は根本的にその種の生物学的配備によって予め規定されている。意味の付与は欲求にかられてはじまる人間と外界の出来事との一種の対話であって、この欲求からられて人間は、ある意味で外界に対してその別の出来事からその欲求が充足できるか否かを尋ねはじめ。外界の出来事が適応するかしないかで意味の付与をおこなう。ピュシスは人間の根源的能力によって成立する環境世界として、生命器官が選択して媒介するものにそれぞれに異った意味と秩序を授け、それを見えるような形態に現わすわけである。すなわちピュシスは生物学的ファンタジーなのである。⁽²⁴⁾

以上を要約するならば、人間は生存のためにその欲求に応じ感覚的現象が媒介するものとの類似関係を見出し、全一的自然からの切断において、メーカナーによって意味の付与を行って技芸作品を獲得する。そこではテオリアが重要な契機になって介在し、ピュシスとしての人間の生成、つまり自然の人間化が認められる。このように自然の改変によって意味のある作品あるいは機械的環境を制作することは、意味論的には隠喩的活動であり、したがってアルテス・メカニケーは生存のメタファー

として得られるものである。⁽²⁵⁾

機械的工物物にせよ、芸術的形成物にせよ、アルテス・メカニケーが成立する要件は整った。しかしテオリアが認められるこの段階であって、末だ両者の区分はなされない。つまり機械的作品や環境から芸術的作品、少なくとも形像的なものおよび装飾的なものを分ける段階にはない。この問題は次節で検討される。

三 テアトラリアと美的芸術

ところで、純粋な人間的能力であるファンタジーは生存の欲求からピュシスとしての自然に働らきかけ、それを生かすメーカナーが生物学的次元での類似性によって意味の転移を可能にし、ここからアルテス・メカニケーが実現されるようになるが、しかしそれだけでアルテス・メカニケーが完全な人間的能力だとするわけにはゆかない。動物も本能的な能力からその種の形成を行うからである。欲求の充足がアルテス・メカニケーの第一の目標であるなら、第二の目標は何か。再びボナヴェントウラによると、それは気晴らし *solutium* (または明朗、娯楽、快適) であるかメランコリーの克服である。⁽²⁶⁾ したがって問題は決定的に人間の世界、それとともに深く精神に関わる。

ボナヴェントウラにおいては諸技芸の出発点を考慮するにさいして、機械的なものはその創作者の精神に予め見出される類似性に基づいて生起する。この類似性によって創作者はある作物を生み出す前にそれを見

出し、それによって彼が企図したようにその作物を形成する。芸術家が
出発する類似性も彼の精神の中に成立する。そこにおいて彼は感覚現象
を新しい関連におき、それに作品によって表わす意味を与えるのであ
る。⁽²⁷⁾

そこでは、主体の活動の本来的なものとしての個性が成就されるが、
ここで個性の内的生を規定するのは欲求か、感情か、情熱かである。し
かし芸術家の個性を自からの中に実現する類似性（その中に転移の能力
としてのファンタジーがある。）は、生物学的な生存に対して、その欲
求の中に、つまりその「新しい」情熱の中に根ざす。悲しみ、疑い、楽
しみ、喜びといった経験を、彼はいまや新しく意味として利用し、形成
する感覚の素材を通じてその作品の中に表現しようとするのである。こ
の経験は人間の新しい根本状況をあらわすゆえに、その作品によって、
言い換えれば、ファンタジーによって人間の世界が切り開かれる。これ
は動物の世界とは本質的に異なるものである。⁽²⁸⁾

ここにおいて芸術家は自由の本質をなす選択の可能性を前にしている
が、人間の世界に踏みこむ最初の段階においてテアトラリア *theatralia*
の世界に入りこむのである。グラッソはボナヴェントウラのテアトリア
を一種のミュトス、寓話的劇として *Schauspiel* 見せる遊戯と規定する。
もとよりこれは劇や舞踊のみでなく音楽や造形芸術等芸術一般をさして
いる。われわれはここから重要な示唆を受けることができ、さしあたり
テアトリアを美的技術（美的アルス）と呼びたい。テアトリアは、
その表現素材として音響（声であれ言葉であれ）、光（色）、リズムと

メロディー（テンポまたは声の高低）など詩的なものの新しい意味付与
によっておこる。しかもその表われは内面的な感情からであり、ここか
ら人間に独自の本来的な問いが可能になる。すなわち人間が自然から
抜け出る要因は何か。端的に動物と異って人間の本性に与る力が作用す
るか、ということである。言うまでもなく、人間の理性的な能力につい
て言えば決定的な結論が導かれる。しかし問題は、理性 *ratio* がある根
元への還帰を通じて解明を成し遂げる能力を意味するとき、この論理の
課題にファンタジーの課題が先行するということである。まさにファン
タジーは理性的な考量の出発点を形成する本来的な意味の解明を輪郭づ
けるのである。この点を十分に顧慮することができる。⁽²⁹⁾

感情の諸経験を通じて、人間の世界を開くそのようなファンタジーは
『気晴らし』あるいは『メランコリーの克服』につながるが、ボナヴェント
ウラはこれをアルテス・メカニケーの第二の目標とする。このテアトラ
リアに踏み込んだとき、それはもはや非技芸的なアルスである。美的ア
ルスであるテアトリアは演劇的領域であって、そこに歌唱 *cantus*、
器楽 *organum*、造形芸術 *pigmentum*、ミミック *gesticulatio corporis*
が個々に含まれる。ボナヴェントウラの規定では、さまざまなるアルスは
劇芸術的枠内で見せるドラマ、演劇として包括される。ドラマ、一つの
行為は見せしめられる。これは一定の可能な「状況」の素描に基づいて
のみ起るが、これに閉じてはじめて言葉、思考、熱情、態度、人間をと
りまく対象物さえ、そして場所と時間もその意味を保つことができる。
この状況は「統一」の素描に基づいた意味深い関係にある。ドラマ、つ

まり行為が生ずるこの統一的な関係はギリシャ人がミュトスと呼んだ寓話 *Fabel* の本質をあらわす。この可能な寓話においてミュトスが非聖化されたとしても、寓話は拘束力のある枠を形づくっており、そこでテアトラリアとしてあげられるさまざまな要素がそれらの意味を保つことができるのである。要するに、ミュトスも、その世俗的な形式である寓話もその状況の緊張関係を見せている。問題なのはこの状況に適応し、それに関して感覚現象に意味を転移することである。さまざまな芸術作品の素材（音、色、動き等）はその意味を「寓話」の統一において獲得するのであり、しかもあらわされた人物が実現可能かあるいは実現不可能かに関しての指示がなされるのである。⁽³⁰⁾

ここで容易に、ボナヴェントウラのテアトラリアと芸術を「行為の模倣」 *mimesis tes praxeos* とするアリストテレスの規定の間に一つの関連をみることが出来る。すなわちはじめに芸術的創造者によって素描された寓話があり、寓話は一連の可能な状況の統一であり、考え、態度、言葉、音、動きに関してそれらの意味を保っている。そこで特に重要なのは素描された寓話（ミュトス）と描写されているものとの類似を実現すること、これとともに可能な人間の行為 *conducta* の意味に達することである。寓話は行為のミーメシス、模倣につながる。⁽³¹⁾

グラッシンにおいては、演劇において、ということとは可能な人間のドラマ（行為）の例示的な演劇において——非聖化されたミュトス（ファベル）の素描にもとづいて——感覚現象に意味が転移され、それによって作品として可視化される事態がみられる。この場合、演劇の解釈者つま

り演出家は非聖化された占師の役割を担う。テアトラリアは人間の可能態の素描である。ゆえにそれは個人的ファンタジーの表出としてあらわれる。ミュトスの非聖化によって今やファベルの解釈は「予見」の課題を充たさなければならぬ。占師は人間の未来の可能態の解釈をなすことによって、歴史的な実在性への現実のつながりを示すドラマを提供する。このような芸術的な転移が未来の可能態に向けられるという局面のもとで、芸術は本質的な歴史的役割を引受ける。したがって芸術にはそのもっとも深い本質において、それぞれ具体的な歴史的状況の受容から発する積極的関与が近づいていく。それゆえ究極的に芸術は純粹に「見る遊戯」でも、純粹に審美化の作品でもあり得ない。芸術はその歴史的課題に基づき、またその荘重な手段に基づいて浄化の、純化の機能を充たすのでなければならぬ。この機能をもって芸術は純粹に気晴らしの見ものの境界を越えるのである。⁽³²⁾

以上から、一種のミュトスあるいは寓話を構成するゆるぎない演劇的領域としてのテアトラリアとは、その特有の美的素材と人間感情の諸経験をを通じて人間の想像力の世界を開き、芸術的意味の付与を行って、気晴らしや「メランコリーの克服」を果たす。そこでは個性的芸術創造の自由が促される一方、人間の生、日常の現実が取り込まれ、行為の再現実化がはかられ、未来の可能態も予示されて、かくして歴史的課題をも担うことになる。そのミュトスはさまざまな表現手段から成る一連の可能な状況の統一であって、つねに緊迫せる関連におかれている。

このテアトラリアは、容易に推察されるように、諸芸術の共生が自然的体系としてはかられる祝祭において發揮されることは言うまでもない。各表現素材としての言葉や音、身振りや動き、色や形は基本的には音響的なもの、身体的なもの、形象的なものを構成し、一貫せる劇的筋に従いつつ、相互関連において役割を担っている。祭りは人間的生における芸術の場所なのである。

アルテス・メカニケーである機械的工作物と芸術的形成物はテアトラリアに包摂されるか否かで区別される。つまり個性的な想像力による「見せる遊戯」としてのドラマ、つまり人間の行為の模倣（ミーメーシス）が表現されているかどうかで決まるのである。芸術的形成物のうちで絵画や彫刻を含む形像的なものと装飾品と工芸品を含む装飾的なものは、そのような指標を伴うミュトスに貫かれているのであり、本来的にそれぞれの形式に転移されたピュシスとしての自然の人間の生成に属する。これら両要素は基本的形式として、とくに祝祭においてむしろ未分化な状態で積極的機能をあらわすことが多い。

装飾的なものを基本的契機とする工芸品と装飾品はアルテス・メカニケーの枠内で特別な位相を占めている。それらは成立の段階で機械的工作物に近いが、形像的なものと同じように、ミュトスあるいは寓話い裏付けられて行為（ドラマ）のミーメーシスを伝えている。

たとえば、厳島神社に収蔵されている国宝『紺糸威鎧』（平安末期作）は大荒目の革と鉄を一枚交りの小札にして紺糸で威した鎧で鍍銀二方白十八間の星兜と大袖、柵檀板、鳩尾板を備え、平氏着用（重盛着用説）

を想わせる勇武豪壯の趣きをたたえる逸品である。³³⁾

同じく、四季折々の風物、八重桜、雪持笹、鳳凰を象った『紅地桜雪持笹鳳凰文唐織』の能装束（第二図）、また柳と鶯を文様にして大らかな繡であらわした狂言装束（第三図）などはその秀抜な作例である。同神社の宝物の中には、潮の干満、長浜に打ち寄せる波など自然のリズムを抽象的パターンに構成した装飾文様の注目すべきものが見られる。ここでは装飾文様にも隱喩的に転移されたピュシスとしての自然、その人間的生成としての装飾的形式を認めることができる。

このように工芸品と装飾品も自然の人間化の一つの形式として出来上がったものである。しかもそれらの制作の経緯に照らしてみても、祝祭に結びつくことによってより一層見事な作品に結実している。それらが厳島神社の祭礼時の演劇的テアトラリアにおいて機能するとき、あらためてそれぞれの美的な生命が生き生きと輝くのである（第四図）。

工芸品が祭式に求められてより美的な機能をみせる例は枚挙にいとまがないほどである。西欧中世の初期ロマネスク教会堂、ヒルデスハイムのザンクト・ミヒャエル聖堂には有名な『ベルンヴァルトの円柱』（一〇二〇年頃作）が祭壇近く右側廊に立っている。有名なプロンズの門扉とともに、この円柱は司教ベルンヴァルトが古代ローマの記念柱にあやかり、自から技術的な指導を行って、キリストの事蹟と受難の場面を連続的に螺旋伏に構成し表現している。柱頭には十字架が載っている。これはプロンズの鑄造技術を採り入れて新しいザクセン様式を形成したモニュメントであるが、何よりも同聖堂で行われた共同社会の典礼儀式に

おいて美しく神聖な光彩を放ち、コンスタンティヌス大帝以来のビザンティンの光栄ある芸術にも匹敵する神の国のイデーの表象と感ぜられた。けだし古代の円柱における皇帝の英雄的事蹟のように、同円柱は救世主キリストの事蹟がしるされていゝる。しかもそこでは人間的に英雄化された神の栄光を讃える記念柱として形成されている。このことを皇帝年代記が伝えている。⁽³⁴⁾もとよりこの円柱は単なる工芸品ではない。キリストの事蹟を浮彫彫刻で図像表現している形像と装飾的要素が複合した形成体である。

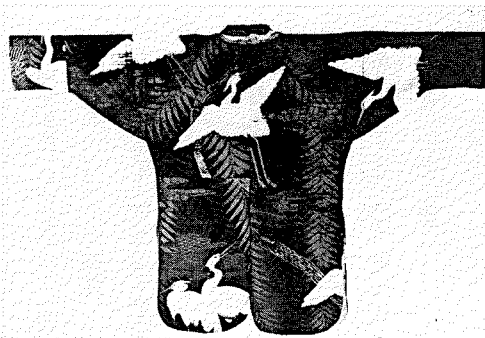
もう一つ注目すべき作例を示したい。パリ郊外サン・ドニ修道院長シュジュール(一〇八一〜一一五一)は同修道院教会の改修と祭壇や典礼用具の制作を行った。その事情は彼自らが書き記した『統帥記』*De rebus in Administratione sua gestis* に詳しく述べられている。たとえば主祭壇の制作にさいして、王候貴族や信者らが自分たちの装身具にしていた金・銀・銅・宝石類を積極的に供出してそれまでにない豪華な祭壇形成体が出来上がったこと、それは神聖な光と色の結晶体であり、高貴で華麗で洗練された形式に仕上がったことを伝えている。その祭壇は現存していないが、その当時の他の祭壇から類推してみて、すぐれた工芸形成体であったことが想像できる。それが典礼の中心にあつて荘厳なミサが営まれた時、神聖なる美が光り輝いたことだろう。同祭壇の前面に、守護聖人サン・ドニの加護のもと新装成つた聖堂には天国のものに相応しい祭壇がしつらえられ、喜悦に満たされていることが記録されている。⁽³⁵⁾



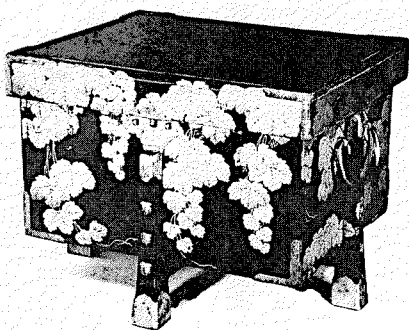
第一図



第二図



第三図



第四図

注

- (1) 祭式における芸術の存在方式と機能に就いては、H. Kuhn, Schriften zur Ästhetik, München, 1966, S. 218-35; 同著者 Zur Ontogenese der Kunst, in: Festschrift für Hans Sedlmayr, 1962, S. 13-55; J. E. Harrison, Ancient Art and Ritual, Oxford, 1951 (7. ed.); H. Sedlmayr, Idee einer vergleichenden Kunstwissenschaft, Tokyo, 1974, S. x-xiii; 邦訳(齋藤・越訳)「比較芸術学の理念」『比較芸術学研究』第一集『芸術と人間像』(美術出版社) 二二—二五頁他を参照。
- (2) H. Kuhn, op. cit., S. 226. W. Weidle, Le langage mimétique, Tokyo, 1977, S. xxiii; 邦訳(五十嵐・佐々木訳)「ミーモシス言語活動」『比較芸術学研究』第5集『芸術と表現』(美術出版社) 七〇頁。
- (3) H. Kuhn, Schriften zur Ästhetik, München, 1966, S. 228-32.
- (4) J. E. Harrison, op. cit.; 邦訳(佐々木理訳)『古代芸術と祭式』(筑摩書房) 1964. 拙稿「諸芸術の共生」広島大学教育学部紀要 第二部 第三十六号(一九八七)。
- (5) パルテノン神殿に就いては Boardmann u. a., Die Griechische Kunst, München, 1966; K. Scheffold u. a., Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 1, Berlin, 1967. 松島道也「クラシック時代」『ギリシヤ美術』体系世界の美術 5 (学研 編集 村田潔) 他を参照。

- (6) 「実在的現前」 *présence réelle* のことば W. Weidle, op. cit., p. xxviii, 同邦訳 七九頁。
- (7) 厳島神社の建築、年中行事、宝物等に関しては、同社務所編『伊都岐島』一九七六年 松島・定宗編『広島美術と文化』学研一九八四年を参照。
- (8) H. Kuhn, op. cit., S. 231, 241. H. Sedlmayr, op. cit., S. xi, 同邦訳 二四頁参照。ちよび詩および詩人の役割と社会的作用について E. Grassi, *Rhetoric as Philosophy, The Humanist Tradition*, 1980, pp. 75-; 拙稿「西欧人文主義社会の基礎と芸術」「芸術学研究双書」『芸術と社会』（玉川大学出版部）一九八七年一〇六一—一〇七頁。
- (9) The Odes of Pindar, english translation by J. Sandys, Loeb Classical Library, p. 552-55. J. E. Harrison, op. cit., p. 77-78, 同邦訳 六三—六四頁。B. Snell(ed.), *Pindari Carmina cum Fragmentis*, B. G. Teubneri, 1955, p. 240-41.
- (10) アリストテレス全集 一七 今道友信訳『詩学』（岩波書店、一九七二年）訳註 一一〇頁（第一章 一〇）。
- (11) W. Weidle, op. cit., p. xxiii-xxiv, 同邦訳 七〇—七二頁。
- (12) W. Weidle, op. cit., p. xxii-xxiii, 同邦訳 六九—七〇頁。
- (13) E. Grassi, *Die Macht der Phantasie*, Frankfurt am Main, 1984, S. 161-68.
- (14) アリストテレス全集 一〇 副島民雄訳「機械学」（『小品集』、岩波書店、一九六九年）一五九頁。E. Grassi, op. cit., S. 161-62.
- (15) E. Grassi, op. cit., S. 161.
- (16) アリストテレス全集 一七 今道訳前掲書。隠喩や転移の問題に關しては、P. リクール久米博訳『生きた隠喩』（岩波書店）一九八四年。佐藤信夫『レトリック感覚』（講談社）一九七三年。中村雄二郎「記号・論理・メタファー」（新岩波講座『哲学』三）一九八八年、他参照。
- (17) S. Bonaventura (ca. 1221-74) はパリ大学で行った講義 'De reductione artium ad Theologiam' における、転移すなわち隠喩 *metapherein* の存在論的機能を分析し、類似性 *similitudo*、想像力 *imaginatio*、アルテス・メカニケー *artes mechanicae*、トポテリア *theatralia* の諸問題を論究している。この講義は S. Bonaventura, *Tria Opuscula ad Theologiam Spectantia*, Roma/Firenze, 1925 に収載。これらの事項に關して特に同書 p. 374 (viii), p. 365-67 (ii). E. Grassi, op. cit., S. 156, 161-62. 類似性による新しい知覚の成立に關して *illa autem similitudo non facit completionem in actu sentiendi, nisi uniatum cum organo et virtute. アルテス・メカニケーの種類 lanificium (羊毛織り) armatura (武装) agricolura (農業) venatio (狩猟) navigatio (航海) medicina (医術) theatrica (演劇) 物質的欲求の充足に關して propter suppledam corporis indigentiam repertae, dicitur lumen artis mechanicae.*

- (18) E.Grassi, op. cit., S.161-62.
- (19) ファンタジーの能力としてのイメージと想像について E.Grassi, op. cit., S.157-60. 及び同著者 Rhetoric as Philosophy, p.94-101.
- (20) ヴェヒニスとしての自然、その有機的なものの本質について、プラトン「ピレホス」一七二〇章参照。ヴェヒニスの現象における意味の転移の生物学的機能について E.Grassi, op. cit., S.150-52.
- (21) E.Grassi, op. cit., S.143-45. 神がみの贈り物とある祝祭については、プラトン「法律」第二巻 六五二A—六五三C 参照。
- (22) 新しい知覚とそれに基づく対象への還帰の点について Bonaventura, op. cit., p.374 (viii), nova fit perceptio, et per illam perceptionem fit reductio ad objectum mediante similitudine. E.Grassi, op. cit., S.155-56.
- (23) Bonaventura, op. cit., p374-75 (ix) . E.Grassi, op. cit., S.156.
- (24) E.Grassi, op. cit., S.157.
- (25) E.Grassi, op. cit., S.162.
- (26) Bonaventura, op. cit., p.366-67, quoniam omnis ars mechanica aut est ad solatium, aut ad commodum, sive aut est ad excludendam tristitiam, aut indigentiam. E.Grassi, op. cit., S.163
- (27) E.Grassi, op. cit., S.163-64.
- (28) E.Grassi, op. cit., S.164.
- (29) Bonaventura, op. cit., p.366-67 (ii). E.Grassi, op. cit., S.165.
- (30) Bonaventura, op. cit., p.367-68 (ii) . E.Grassi, op. cit., S.165-66.
- (31) E.Grassi, op. cit., S.167.
- (32) E.Grassi, op. cit., S.168.
- (33) 岐阜神社社務所編前掲書及び松島・定宗編前掲書参照。
- (34) 拙稿「社会様式と美意識」科研費総合研究報告書「芸術と様式」—比較芸術学研究(研究代表者 山本正男 一九八〇)所収 五九—六二頁。
- W.Haftmann, Bernwardssäule, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 8, 1939, S.151-58. H.Jantzen, Ottomische Kunst, München, 1963 (26. Ausg.), S.119-20.
- (35) E.Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures, Princeton(New Jersey), 1946, p.54-57. (やぶらぎのみのる 広島大学教育学部)