

ワールブルクとその学術的意義

—ユング心理学との接点を探る—

Aby Warburg and his Achievement :
In Connection with Jungian Analysis

(1997年4月2日受理)

齊藤 真奈美
Manami Saito

Key words : イコノロジー, パトスフォルメル, 集団的無意識

1 ワールブルクとイコノロジー

Aby M. ワールブルクは明らかに美術史上、最も重要な人物の一人であるが、その名を知る人は決して多くはない。彼の名を知る人があるとすればそれは、彼の提唱したイコノロジー、そしてまたロンドンにあるワールブルク研究所に関連してのことであろうと思われる。

しかし彼の研究者としての重要性はこの二つだけとはいえないのではないだろうか。本論の目的はワールブルク的美術史上、あるいは文化史上における特異性とその持つ意味とをいま一度捉えなおすことである。更に、ユング心理学との接点を探ることにより、ワールブルクの理論を心理学的に再構成してみたい。

しかしまず、何といたっても美術史の分野において大きな一石を投じたイコノロジーについて触れないわけにはゆかない。イコノロジーの定義については、パノフスキーの有名な「イコノロジー研究」序論に詳しいが、それについてはのちに触れることにしたい。

さて、そのイコノロジーの現在であるが、前述の「イコノロジー研究」を皮切りに、主にワールブルク研究所に直接、間接に関った学者達によって実に多くの刺激的な研究が次々と発表されている。そしてその研究の対象は圧倒的にルネサンス前後の絵画、建築と言って良いだろう。大変おざっぱな言い方をすれば、それは以下のような方法論を持つ。すなわち、当時の絵画に描かれた対象のうち、現代に生きる我々には理解しがたいもの、または自明であるように見えても実際には当時、今とは全く違う意味を持っていたものについて、当時の様々な文献や思想を追うことによって明らかにしてゆくのである。或は更に踏み込んで、図像、建築物中に表現されている象徴的、教義的、神話的意味をも理解しようとするものである。⁽¹⁾

この方法論は勿論、ワールブルクが研究者としての道を歩みはじめて以来、考察を重ねながら築き上げていったものの延長線上にあり、それがきちんとした論文（実際には、ローマで開催された

国際美術史学会での発表)の中で展開されるのは、“Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (1912)である。

しかし、ウトケによれば、イコノロジーの用語そのものはもっと以前、既に1903年という早い時期に使われている。ただしこれは、メモの中で単発的に使われているにすぎない。そして、フェラーラのスキファノイア宮の Fresco 画についてのイコノロジー的分析の5年前に発表された、“Francesco Sassetis letztwillige Verfügung” (1907)が、イコノロジーの語が使われた最も早い時期の論文ということになる。

更にウトケは、ワールブルクがイコノグラフィー、イコノロジーのいずれかの用語を使った箇所のうち、年号を知りうるものを23件、列挙しているが、それによると、イコノグラフィーの用語の最初が1889年前後、その後、1901年、1902年、更に1908年にも現れる。しかし、残りの19件は全て、彼の死の一年前に至るまでイコノロジーの語が使われている。⁽²⁾

ここで有名なパノフスキーのイコノグラフィー、イコノロジーの両定義に簡単に触れておこう。彼は美術作品の主題、意味の中に三つの層を区別する。

1. 第一段階的・自然的主題。これはさらに事実的主題と表現的主題に二分されるが、いずれにせよ、それらは人類に普遍的に認知される形の世界の問題であり、美術上のモチーフの世界を取り扱うものである。この段階をパノフスキーは「イコノグラフィー以前」と呼んでいる。
2. 第二段階的・伝習的主題。十字架に架けられている若い男性がキリストであり、その下で嘆き悲しむ女性がマリアであるというように、一定の伝統や習俗、習慣（この例で言うと、キリスト教の）を理解して初めてわかる主題の段階である。これを彼は「イコノグラフィー（図像学）」と呼ぶ。
3. 内的意味・内容。パノフスキーはこの段階を次のように定義している。

これは、国家・時代・階級・宗教的もしくは哲学的信条などから成る基礎的態度を現す根本的原理——無意識に一個の人格によって具体化され、一個の作品のうちに凝集される——を確認することによって把握される。(中略)これらの「象徴的価値」(普通、美術家自身には知られていないものであって、彼がはっきりと意識して表現しようとしたものと著しく異なっている場合さえありうる)を発見し解釈することが、われわれが、「イコノロジー」と呼ぶにふさわしいものの目的なのであるが、これは分析よりも総合として生じる解釈方法なのである。(下線論者)⁽³⁾

このパノフスキーの定義は広く知られており、イコノロジー的研究を標榜する者は、この定義に触れると触れざるに関らず、ある程度これを踏襲しているといえるだろう。

これに対し、ワールブルクは残念ながらこのような定義づけをおこなっていない。従って、彼がイコノグラフィー、イコノロジーの用語を使うとき、その語にどのような意味合いを持たせていたのかは確かではない。しかし、用語の変化は、明らかに方法論の変化を意味しているのであり、そ

の変化は、ワールブルクの高弟パノフスキーの定義を先取りしたものといえるだろう。

ウトケも次のように述べている。

パノフスキーの言うようにイコノロジーが次のところに存在するなら、すなわち、イコノグラフィーが孤立化した状況を抜け出し、他の方法、——例えば歴史的、心理学的、哲学的といった——と合一化され、イコノロジーがともかくも解釈方法であるなら、それは分析ではなく、総合に由来するものである。とすると、そう銘打たずとも、ブルクハルトらによって言われてきているし、ワールブルクによってそれは完成されてもいる。方法は従って、概念が作られる前にあったのだ。(下線論者)⁽⁴⁾

ワールブルクには、自らが全く新しい美術史研究の方法論を作り上げたという自覚は恐らくなかったのであろう。ワールブルクが登場するまで、イコノロジーという語は、C. リーパの“Iconologia”(1603)に代表されるように、例えば貞節、欺瞞といった概念の擬人像を集めた一種の手引書を意味していた。それに対し、イコノグラフィーはE. マールの中世キリスト教美術の研究に代表されるように、方法論としてワールブルクの時代、すでに確立をみていた。

ゴンブリッチは伝記の中で「彼が図像学(イコノグラフィー)的研究を多くの仲間たちが探究している分野とみなしている一方で、自分自身はその中に数えていないということは指摘される価値があろう。」(括弧内論者)⁽⁵⁾と述べている。これはワールブルクが1903年に書き記したものに基づいた記述であるが、その同じ1903年、彼が初めてイコノロジーの語を使い、それはさきほど述べたそれまでの伝統を破った使い方であることは示唆的である。

それでは彼は自分をイコノロジーの美術史家とみていたのだろうか。残念ながら、答えは否である。もしそうであれば、彼はパノフスキーがおこなったようなイコノロジーの語の概念付けをするべきであったし、するはずである。しかしながら少なくとも、彼がイコノロジーの語を使いはじめたとき、この語に新しい意味を持たせようとしたことは確かである。

それでは彼は、この歴史的なイコノロジーの語の転換についてなぜパノフスキーのおこなったような概念化を無視したのだろうか。

まず第一に考えられるのは、彼の主たる関心がそこになかったことである。ウトケは次のように述べている。

彼はそれ(イコノロジー)を発見したが、それを自己目的としたわけではなく、目的への手段と見ていた。ワールブルクとイコノロジーとの混同は誤っている。(括弧内、下線論者)⁽⁶⁾

なるほど彼がスキファノイア宮の「月暦の間」のフレスコ画に描かれた、それまでは全く謎とされていた人物をF. ボルの「天球論」などの当時の書物を手掛かりにギリシャ神話の中のペルセウスが古代、中世と長い旅をし、変わり果てた姿で表わされたものであることをつぎとめたその方法

論はまさしくイコノロジーの面目躍如たるものといえる。

それは、例えばパノフスキーが「フィレンツェと北イタリアにおける新プラトン主義運動」の中でフィツィーノの哲学体系を縦横無尽に駆使しながらボルゲーゼ美術館所蔵の「聖愛と俗愛」(ティツィアーノ)に描かれた二人の女性をアフロディテ・ウラニアとアフロディテ・パンデモスであると論証してゆく方法の先駆である。

そして同様にイコノロジーのこのような方法論を使った数多くの論文が今日に至るまで発表されてきている。しかしながらそうした研究者達がイコノロジーを方法論であるとともに目的としていたのに対し、ワールブルクのイコノロジーはあくまで方法論であり、彼が目的としていたものはまた別にある。

2 古代の再生とパトスフォルメル

ここでわれわれは、このスキファノイヤ宮の論文においても、またそのほかの論文においても、更にいうなら彼が生涯考えつづけた問題に行き着くことになる。すなわちその問題とは古典文明の残存、ワールブルクが言うところの「古代の再生」(das Nachleben der Antike)の問題であった。この問題は、1888年、彼がポッティチェリに関する学位論文を書いた研究者としての最初の日々から、ムネモシュネと名付けた最晩年のプロジェクトに至るまでの全てを貫いている。それは、ある時は主旋律であり、またある時は通奏低音であるが、いずれにせよ、決して彼の頭を去る事はなかった。これがワールブルクの研究の最も重要な、第一の柱である。

そして、この「古代の再生」という問題の最も根本にある更なる問いにまで、彼は踏み込んでいく。その問いは、1923年、ワールブルク文庫の目的として念頭に浮かんだものを記した中にある、以下のような問いである。

言語的、図像的表現はどのように生じるのか。意識的、無意識的のどのような感情、観点によるのか。それらは思考の Archiv に保管され、それらの表現が却下され、再び浮上する法則というものが存在するのか。⁽⁷⁾

この問いをもって彼は決定的にその他の美術史家と袂を分かつのみならず、美術史の範疇そのものをも逸脱したといえるだろう。

実際、彼の最後にして最大のプロジェクトであるムネモシュネは、明らかに美術史の領域を越えた試みである。これは、Bildatlas (絵地図)によって先に述べた彼の根本的問いに答えようとするものといえる。ゴンブリッチはビルトアトラスについて、次のように説明している。

具体的にいえば、彼はスクリーン上に適当と思われる写真をピンで止め、彼の二つのテーマの一方がある時には彼の心を占め、また別の時にはもう一つのテーマが心を占めるのに従って、写真の

位置を始終入れかえていたのであった。ワールブルクが没した時そのようなスクリーンは40に上り、そのうちの多くは1000近くにもなる大小の写真でいっぱいになっていた。⁽⁸⁾

その写真は、例えば「ニンファ（古典期、あるいはルネサンス期の絵画、彫刻等に現れる衣服の裾をなびかせて表現される動的な女性像）」という、ワールブルクを良く知る人にとっては大変馴染み深いテーマを持つビルトアトラスについて見るなら、彼が「ニンファ」と名付けた、すばやく動く女性を表わした古代のレリーフ、メダル、本の挿絵、そして勿論、ニンファ研究の中心的存在であったギルランダイヨの「洗礼者ヨハネの誕生」、ボッティチェリの「マリアのお告げ」や「キリストの誘惑」といった作品の写真、で構成されている。更に、ワールブルク自身が撮影した農婦の写真から、これは「ニンファ」のビルトアトラスではないが、それぞれのアトラスのテーマに沿った図像を持つポスター、切手の意匠、広告といったものまで集められている。

すなわち、あるイメージの発祥とその伝播、変遷について徹底的に見てゆこうとすれば、芸術作品のみにその考察の範囲を限定することができないことをワールブルクははっきりと悟っていたのである。ゴンブリッチも次のように述べている。

文明史家が偉大な、ないしは「純粋な」芸術の創造物だけに注意を向けてはならず、調査の領域を広げて象徴主義の異なる形式もそれに含めなくてはならないということは、つねに変わることなくワールブルクの研究のプログラムの主要な教義であった。ページェントや宮廷の祝祭などの後に残らぬ芸術は、ワールブルクが歴史家たちの注意をむけさせようとしたそのような分野の一つであり、戦闘的な宣伝パンフレットもその一つであった。

さらにまた彼は、余りに卑近なものであるという理由で見過ごされたり軽く見られたりしてきた分野である、切手やその他の官公庁関係の象徴が極めて興味深いものである可能性を示唆したのであった。⁽⁹⁾

まさに、ワールブルクの座右銘、「神は細部に宿り給う」が、このビルトアトラスに実践されているといえるだろう。⁽¹⁰⁾ 特に、ページェントや祝祭の研究は今でこそ、花盛りの観さえあるが、ワールブルクの視点の新しさはここにも見られる。ただしあくまで彼は自身を美術史家と考えていたし、様々なイメージが最も鮮烈な形で表わされるのは何といても芸術作品以外にないことは明らかである。

いずれにせよ、彼はこのビルトアトラスというプロジェクトに心血を注ぎ、これが人類の壮大なイメージのドラマの謎を解く鍵になると考えていた。しかしながら、1929年、彼の死によって、このプロジェクトは中断をやむなくされる。ビング、ザクスルといった彼の後継者たちは、このプロジェクトの独創性に陶醉しきっており、彼の死後もその刊行を目指して奮闘したと伝えられるが、結局断念している。このプロジェクトの頓挫は無論、ワールブルクの死が最も大きな要因ではあるが、それとともに、以下のような、二つの要因が別に考えられる。一つには、ゴンブリッチも述べ

ているように、それがあまりにもワールブルク自身の個人的な要素を含みすぎていることである。ゴンブリッチは次のように述べている。

われわれは既に、ワールブルクの苦悩に満ちた体験、彼の進化論的思索の多くの部分がそれに基づいているあの「恐怖症的」反応についてのコメントを行う機会をもった。恐怖の克服は彼にとって、理性の目的の一つであり人類の文明の勝利であった。⁽¹¹⁾

ゴンブリッチが「既に」コメントしたと述べている「恐怖症的反応」とは、実は先程述べた、彼の生涯のテーマ、「古代の再生」に、深く関与している。彼の言う「古代の再生」とは、正確には「異教的古代の再生」であり、更に言うなら、「激しい情念を持つ古代の再生」であった。

それは、レッシングやヴィンケルマンが賞揚した、抑制と調和に満ちた古代観とはまったく違ひ、むしろそれと対立し、あるいはそれを補完する古代観であった。ビルトアトラスの重要なテーマであった「ニンファ」も、この、「激しい情念を持つ古代の再生」の現れの一つである。この情念こそが、中世からルネサンスを分けたのであり、人間を解放する鍵であると彼は認識していた。しかしながら、そのエネルギーはマイナスの方向にも働きうる。それはちょうど、ルネサンス絵画に鮮烈な新しさをもたらした愛くるしい「ニンファ」が、一方で、オルギーに駆られ、オルフェウスを撲殺する「マイナデス」として描かれたようにである。

激しい情念（この情念が視覚化されたものが、彼の有名なキーワードの一つ、「パトスフォルメル」Pathosformelである。）は、人類の解放に必要な不可欠なものではあるが、それに取り込まれることによって、逆に破滅に導かれることもある。そして彼は、このような性格を持つパトスフォルメルに、一方で魅惑され、他方でそれを恐れ続けた。

ビルトアトラスはこうした彼の情念との戦いの記録ともいえるのである。勿論、個人的背景を全く持たず、すべての価値判断に対して完全に中立な研究者は存在しない。ゴンブリッチがいみじくも指摘しているように、「各人の興味は究極のところ個人的で無意識的な決定要因をもっているし、また歴史家の名に値するいかなる歴史家も、彼の生涯とエネルギーを、意識的にもまた無意識的にも没入していない主題に捧げたとは思われないのである。」⁽¹²⁾

そして今一つ、大きな要因として、K. フォスターも指摘している現代のイメージのインフレがある。ワールブルクは当時の先進技術であった写真を大いに利用したわけだが、その技術によって、それまでとは比べようもないほど、イメージの伝播の速度は増し、イメージそのものも氾濫することになった。そして更に彼の死後、マスメディアの進歩によって、ほとんどタイムラグなしに無数のイメージが世界中から届く時代に入っている。わずかな知識階級が、わずかな芸術作品や挿絵入りの本を独占し、一つのイメージが長い年月をかけて伝播していった時代とはもう、イメージというものの質も全く変化してしまっているといえるだろう。写真技術の発明と同時に変容しはじめたイメージの性格は、ビルトアトラスという枠の中にもう、おとなしく収まりきるものではなくなってしまったといえよう。

もしもそれを、「古典期からルネサンスにいたる、」といった、時代を限定するものとすれば、充分完成度の高いものとなったであろうが、それではワールブルクの意図に全く反することになりかねない。

なぜなら、彼が目指していたのは、ある限られた時代の芸術の研究ではなく、何よりも「芸術の生成についての科学的心理学であった」からである。⁽¹³⁾ パトスフォルメルにしても、それは様式的現象というより、むしろ心理学的兆候と彼は捉えていた。

彼がこの難問題を解く鍵になると考えていたのは、記憶と遺伝とを一つのものとして考えていたヘリングと、その同調者、ゼーモン⁽¹⁴⁾の理論であった。ゼーモンは、人類の記憶は「エングラム（記憶の痕跡）」に保存され、適当な条件のもとに、再び浮上してくる可能性があると考えていた。しかも「エングラム」に結晶するのは、圧倒的な力を持つもの、例えば原始的儀式のようなものであり、それらは社会的記憶となって、個人のみならず、ある一定の集団の無意識の中に継承されてゆく。この理論に出会った時、ワールブルクは、「ニンファ」に代表されるパトスフォルメルが、時代を越えて繰り返し現れる理由が説明されたと確信する。

3 ユング心理学との接点（1）

こうした彼の思索の経緯は「ムネモシュネ」序文のための覚え書きによってもわかるが、前述のとおり、「ムネモシュネ」は、未完のままに終わる。従って、最終的に、彼がこの問題をどのように発展させるつもりであったかはわからないが、彼の求めていた理論とC. G. ユングの確立した分析心理学との類似性を認める人は少なくないだろう。実際、ワールブルクとユングの考え方の類似は、複数の研究者が指摘している。（例えば、ピアロストック、フランクフォート、ポヒャート、ゴンブリッチ）

ワールブルク自身には、ユングについての記述はないが⁽¹⁴⁾、確かに、ユングの提唱した集合的無意識という概念と、ワールブルクの最大の関心事であった古代の再生という問題に接点を見出すことができよう。奇しくもユングは、集合的無意識の定義付けをおこなうという重要な論文の冒頭で、レオナルドという、ワールブルクの最も賞賛する画家を例にひいている。

それは、“Der Begriff des Kollektiven Unbewussten（集合的無意識の概念）”と題された論文の中であり、ここで彼は、恐らく彼の提出した理論の中で、最も有名であり、最も示唆に富み、しかも最も多くの論争を巻き起こした「集合的無意識」という概念について説明を試みている。

ユングは言うまでもなく、フロイトに次ぐ精神分析の始祖であり、あくまで患者とのかかわりにおいて、自らの理論を構築してゆく。集合的無意識についての最も一般的な批判は、それが証明不可能であり、あまりに神秘主義的すぎるというものである。

しかし、実際に患者の治療を進める上で、患者との語り、患者の観察を通して、この理論に行き着かざるを得なかったと彼は語っている。彼もワールブルクとはほぼ同時代人であり、その当時の研究者の例にならって、科学的根拠を求めようと努力している。しかし、彼が集合的無意識の理論

を提出するに至った経緯やその科学的根拠については本論の意図からはずれるのでここでは割愛したい。

ともかくも彼は、フロイトのいう抑圧に起因する個人的な無意識の層のもう一つ下に、個人的ではない、人類に普遍と言いうる別の無意識層を見出し、それを「集合的無意識」と名付けたのである。

そして次に、個人的無意識と集合的無意識の違いについて具体的に見てゆくわけだがここで彼は、レオナルドの「聖アンナと聖母子」の絵についてのフロイトと自身の解釈を比較展開してゆく。まずフロイトだが、彼は、1910年に発表された「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年時代の思い出」と題された論文の中で、次のような解釈を披露している。この絵に描かれた聖アンナが、祖母であるにしては不自然なほど若いということは既に指摘されていたのだが、フロイトはその理由を、レオナルド自身に二人の母親がいたせいだとするのである。(レオナルドの父親は少なくとも三回正式な結婚をしており、レオナルド自身は私生児である。彼は本当の母親とは暮らさず、本当の母親に会ったことがあるかどうかも定かではない。) こうした事情から、フロイトは、この絵に描かれた聖アンナとマリアとを、彼の本当の母親と継母であるとする。⁽¹⁵⁾

それに対して、ユングの方は、全くこれとは違う解釈をしている。彼は神話や宗教の分野において、しばしば二人の母親というモチーフが現れてくることに着目する。

二重の血筋というものについて例をあげてみよう。これはすなわち、人間と神の親という血筋なのである。それは、ヘラに心ならずも養子にされ、不死を獲得したヘラクレスのようなものである。これはギリシャ神話だが、エジプトにもそうした儀式がある。エジプトではファラオは本質的に人間性と神性を存在の本性としている。エジプト神殿の産室にはファラオの二番目の、つまり神的な妊娠と誕生が壁に描かれている。すなわち彼は、「二度生まれる」のである。このことはキリストを含めた全ての再生の基礎となる概念である。キリスト自身、二度生まれている。ヨルダン河における洗礼によって彼は水と精神からの再生を達成する。⁽¹⁶⁾

すなわち、ユングは、画面に表わされた聖アンナをレオナルドに母親が二人いたからであるとする個人史的な解釈ではなく、集合的無意識にその源流を持つ、二重の血筋というイメージ(ユングはこれを、元型イメージと呼んでいる。)から解釈しているのである。集合的無意識は、普通はまさしく意識にのぼらない状態にある。それは、個人のレベルにおいても、また社会というレベルにおいても意識されないのであるが、ある創造的な能力を持つ人々によって元型イメージという形で言語化、可視化されたのである。

このような集合的無意識の概念が、ワールブルクの根源的な問い、すなわち、あるイメージの浮上と沈潜、再浮上という問題に答える手掛かりを与えてくれるのではないだろうか。

ワールブルクとユングの考え方の類似性は全くの偶然の可能性もあるが、現実には二者は接点を持っている。それは、ワールブルクにとっての不幸な事件、すなわち精神の病に起因する、ピンスワン

ガーの病院での療養生活である。ピンスワンガーは、ユングの高弟の一人であり、後に現存在分析を打ち出して彼から離れてゆくとはいえ、その病院に全くユングの影響がなかったということは考えにくい。

更に両者とも、アメリカのプエブロ・インディアンのもとを訪れた際、そこで見た蛇儀式に大きな感銘を受け、象徴の成立とその作用について思索をめぐらしている。更に興味深いことに、ワールブルクは病の癒えた証明として、この療養所で、プエブロ・インディアンについての講演を行っており、この講演の成功をもって研究生活に復帰するのである。

実は、先に述べた彼の「恐怖症的」反応というものも、彼のこの病気に深く関っている。彼の病は、神経症のかなり深刻なもの、あるいは精神分裂病と考えられるが、それは恐らく、彼がパトスフォルメルに取り込まれてしまった結果といえるだろう。（彼の発病は第一次世界大戦におけるドイツの敗北と時期的に重なっており、この事も大きな要因となったことは確かである。）発病の前、彼はルターとその時代についての研究をおこなっていたが（“Heidnisch—Antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten”1920），そこに彼が見出したものは、この時代になってもまだうごめく中世の影であり、魔術的な占星術や原始的な呪術的精神の支配であった。彼は、神秘主義によりかかったカトリック教会に真っ向から対立して宗教の世界にも理性と合理主義を持ち込んだはずのルターが、当時の占星術にしたがって、自らの生年月日を偽っていた事実をつきとめる。当時、大きな事件が起こるとそれを、惑星同士の占星術的解釈に結び付けることがあったが、その解釈にのっとって、ルターは自らの誕生日を偽ったのである。もちろん、宗教改革の祖として彼は、表向き占星術に代表される中世的な非合理に反対を唱えてはいたが、その実、古代から連綿と続いていた呪術的なものにたいして畏怖の念を抱いていた。

そして、ワールブルクはこのような暗い情念の支配に対して決然と立ち向かっていたのがデューラーであるとしている。そのことを最も良く表わしているのが、彼の代表作の一つ、「メランコリア」である。この版画については、パノフスキー等が、イコノロジーの観点から詳細な研究をおこなっているが、ワールブルクの分析はそれを先取りする性格のものといえる。すなわち、彼はこの版画に描かれた主題が、木星と土星の占星術的解釈であるとしている。しかしデューラーはここで、古代からの魔術的占星術に縛られた人間を描くのではなく、その束縛から逃れようと努力する近代的魂の萌芽を見事に描ききっている。しかしワールブルク自身はデューラーの側に与することができず、この研究の後、すなわち1918年以降、クロイツリンゲンの療養所において、5年にわたって療養生活を送ることとなる。

4 ユング心理学との接点（2）

彼が生来持っていた恐怖症的傾向は、彼の研究への没頭と戦争という事態によって大変不幸な結果を生んだわけであるが、それゆえに美術史という自身の分野においても、パトスフォルメルを重要な要素と認めつつも、それにとり憑かれたような作品を第一級のものとは認めなかった。逆に、

パトスフォルメルと理性的な表現という、対立するものを見事に融和させていることこそが、最も優れた芸術の形であると結論付けていた。そして、そのような最高の芸術を実現させた画家として、デューラーや、あるいはレオナルド、レンブラントといった人々を高く評価し、対立物の結合という観点からそれぞれの画家についての論文を発表している。(ただし、レオナルドについての論文は未発表。)

この、「対立物の結合」に対する高い評価が、「古代の再生」と並んで、ワールブルクの研究におけるもう一つの柱である。そして、彼のこれらの画家に対する評価もユング心理学のまた別の重要概念から説明することが可能である。それは、「個性化」と呼ばれるものだが、これに関しては、E. ノイマンがユング派の立場からやはりレオナルドを例にひいて詳しい分析をおこなっているので、今度はそちらをみてゆこう。⁽¹⁷⁾

ノイマンは、ユングの説に更に踏み込む形で、聖アンナの謎の微笑とモナ・リザのあまりにも有名なあの微笑との関連から、これらがヨーロッパ文明が突き詰めていった究極の女性像であるとしている。

この絵（「モナ・リザ」）の中で女性的なものは、天上の女神でも大地の母でもない独特の方法で、心的なもの、人間的なものとして現れている。そこでは、天上的なものと地上的なものがあらためて統合されているのである。あいまいさ、決め難さ、捉え難さ、神秘性、魅惑、不可思議に満ちた豊かな肉感などが、モナ・リザにはある。⁽¹⁸⁾

ノイマンは、このモナ・リザと同質の女性心像、グノーシスのいうところのソフィアを聖アンナに見出す。すなわちノイマンは、聖アンナとマリアを、デメテル・コレー神話に見られる元型的な像であるとするユングの解釈を更に進めて、レオナルドの描いた聖アンナに、その元型の究極的に止揚された形を見出しているのである。

更にノイマンは、レオナルドの自然科学に対する圧倒的な博学、発明への意欲について言及し、彼がいかに精力的に世界の神秘に触れようと努力していたかを詳しくみている。

「彼自身は意識していないのだが、彼の全生活は、人格の統合という方向に導かれていた。それは、天と地、上なるものと下なるものを自らの中で一つにする、神の似姿において自らを経験することである。この全一性の原理を、数百年後分析心理学が個性化の原理として公にするのだが、それはマンダラ、——大女神のように——天と地を包含した大いなる円として現れる。」⁽¹⁹⁾

ノイマンは、この著書の冒頭で、「レオナルドの本質の途方もない大きさは、いつになっても遠くから予感することしかできない。」というブルクハルトの言葉を引いて自らを戒めているが、少なくとも、彼のこれらの解釈は、ワールブルクのレオナルド観に非常に良く合致している。ワールブルクは「個性化」というユング心理学における最も重要なキーワードを知らなかったであろうと

思われるが、彼が、レオナルドを第一級の芸術家とみなしていた理由は、この「個性化」という概念で非常に良く説明できる。

次のようなワールブルクのレオナルドに関する言葉を見ると、彼の考えがユングやノイマンにいかにかかったかがわかる。

イタリア美術が、一方では心の安らぎを求めすぎることによって感傷的なマニエリスムの犠牲になるという危険に、また他方では整わない輪郭線をもった装飾的マニエリスムの過剰な追求を行おうとする欲求に駆られるという危険に脅かされるようになっていた時代に、レオナルドは偏狭さや逡巡を自分に許さず、心理的状态を表現する新しい絵画的な方法を発見したのであった。⁽²⁰⁾

ルネサンス美術は、神学的挿絵の役割から己を解放した。「岩窟の聖母」を理解するために必要とする伝統とは、唯人間性の理解に優れた人の心と眼とのみである。⁽²¹⁾

個性化は、ユング心理学においては、いわば人格形成の最終目標といえるものである。それは、個人の中の、あるいは社会との様々な葛藤、意識と無意識とのぶつかりあいなどから最終的に得られる境地である。個性化という概念もやはり、ユングが患者との関りの中で形成したものである。様々な矛盾や葛藤に押し潰される形で心を病んだ人々が再び心の平衡を取り戻す際、例えば自分の無意識の中に潜む暗い情念を見つけたとしたなら、それを攻撃し、放逐してしまわずに、それも自らの一部として受け入れることによって、治療の一步が始まるとユングは考えていた。そして、激しい心の葛藤を十全に止揚しつつ治癒に向かう人が時にいることを観察し、その過程を個性化過程と名付けたのである。個性化は全ての治癒過程に見られるものではなく、むしろ稀であるとユングは言っている。そして、同じような人格形成を、特に芸術家などの優れた才能の持ち主に見出している。

レオナルドは、このような個性化をなし得た人々の中でも、特に傑出した人物といえるだろうが、ワールブルクが、尊敬と畏敬の念を持って著作中に描き出している、デューラー、レンブラント、サセッティといった人々も、個性化という点から捉えなおすことができよう。

レンブラントは別にして、レオナルド、デューラー、サセッティと、ルネサンスの人物ばかりなのは、ワールブルクの研究分野の問題のみならず、なんといっても、ルネサンスという時代の特異性にある。

人文主義が花開き、理性と知性が重んじられ、人間が開放された光り輝くルネサンスという、俗流のルネサンス観からワールブルクは大変遠いところにいた。彼が最も顕著にその時代に見出したものは、様々な要因の激しいぶつかりあいである。古代と中世、北（フランドル、ブルグンド）と南（イタリア）、宗教的生活と商人としての計算高い現実的生活、カトリックとプロテスタント・・・数えあげれば、まさにきりがなくらいである。ワールブルクにとって、ルネサンスとはこうした相反するものが最も激しく対立している、稀に見る時代だったのである。

ルネサンスに生きる人々は多かれ少なかれこの対立を身を持って経験していたであろうし、歴史上、名をなしたような人々であれば、なお一層のこと激しい対立を知っていたはずである。しかもその対立は、我と彼の間のみならず、一人の人間の中にも相対立する感情が渦巻いていたことをワールブルクは見抜いている。そして、一個の人格の中にそうした対立を見事に融和させていることに、驚嘆している。

デューラーの「メランコリア」については既に触れたが、その他にも彼は、“Dürer und die italienische Antike”(1906)の中で、デューラーが、イタリア留学中、パトスフォルメルを表現した絵画にいかんか感銘を受けたか、しかしそれに流されることなく、彼独自の抑制のきいた、高貴な画風をいかに作り上げていったかについて述べている。

彼は、芸術家のみならず、そのパトロンにも光をあてている。“Francesco Sassetis letztwillige Verfügung”(1907)では、商人であり、芸術家達のパトロンでもあったサセッティを通して、当時の絵画や彫刻の注文主達の心情を分析している。(ちなみに、作品や作家のみならず、パトロン達にまで目を向けたのも、ワールブルクの大きな功績の一つである。)彼が、サセッティ研究の中で見出したものは、現世の成功に酔うパトロンが、傲慢に振る舞い、芸術家を困らせている図ではなかった。彼らパトロン達は、敬虔な宗教画の画面中に自らの姿を描かせたが、そうしたことは、ワールブルク以前には彼らの宗教的無関心、世俗性の現れとされてきた。しかしそうした肖像の侵入こそが、彼らの敬虔の証しであると彼は言っている。更に彼は、残されている当時の文献から、サセッティが、自らの墓所を変更した事実を突き止めるが、その理由は、彼の祖先から引き継いできた墓所の所有者、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会が、彼の名前の聖人、フランチェスコのフレスコ画を拒否したためなのである。(サンタ・マリア・ノヴェッラは、ドメニコ修道会派であり、彼らにとってフランチェスコの名は、勿論、最大のライバル、フランチェスコ派を意味していた。)サセッティは、自らの守護聖人を拒否されるくらいならば、墓所を変えることを選んだわけであり、ワールブルクはここに彼の、聖フランチェスコに対する敬意と教会の権威主義に対する毅然とした態度、強い意志を見出したのである。

ここに、ワールブルクのサセッティ研究の全容を記すことはできないが、ともかくも彼がこのルネサンス人に見たのは、商人としての世俗的生活とクリスチャンとしての敬虔な気持ちを見事に折り合わせ、激動に満ちた時代を生き抜いた偉大な個人であった。

こうしたワールブルクの一連の研究を、ユング派の立場から捉えなおしてみよう。ユングは、正統(ヨーロッパの場合、父権的キリスト教)に対する影として抑圧されたものが古代の神々であるとする。それらの神は、集合的無意識の中に眠ることとなるが、グノーシス、マリア崇拜、或は錬金術といった姿を借りて、歴史の時々顔を出す。これらのものは父権的ヨーロッパを硬直から救い出す一方、その行き過ぎがコントロール不能な情動となることもあった。美術史の中で解釈するなら、これはまさしく、ワールブルク言うところのパトスフォルメルの姿といえるだろう。

ルネサンスはこのような異端的なものが正統の歴史の舞台に踊り出してきた時期であり、その異端の持つ魅力に取り憑かれてしまったものも多い中で、両者を見事に統合させたものもいた。それ

が個性化の達成であり、具体的にはワールブルクの称賛する、レオナルドをはじめとする人々なのである。

平凡に生き、平凡に死んでゆく多くの人々は、一部の限られた人々が経験するような激しい心の葛藤とは無縁の人生を送るのであり、したがってユングの言う、個性化とも無縁である。しかし個性化だけが尊いという訳ではなく、平穩無事な人生も（程度の差はあるにせよ）それなりに十分価値がある。ただ、個性化というものに到達した人間、あるいは芸術に接したとき、やはり圧倒的な力を感じるのには確かだ、そのことは、レオナルドの作品が何よりも雄弁に語っているといえるであろう。

ワールブルクがレオナルドに見ていたものも、この、対立物を全て統合させ、全く揺らぎのない超越的とさえいえる完成度であったと思われる。そしてもし、彼がユング心理学という道具を持っていたなら、よりすぐれた分析を行っていたであろうと想像できる。

桂芳樹氏は、ヴァールブルク・コレクションの中の一冊、「ルネサンス精神の深層」（アンドレ・ジャステル著）の訳者あとがきに、ワールブルクの時代、彼と同じような問題意識を持った学者が輩出したことを次のように述べている。

このような異なった学知の領域でそれぞれ独立したものでありながら共通の意識が働き、時代を動かす結果になるというのは、時代精神と言うべきものなのであろうが、このような現象はそれ以上に、はるかに根の深い「共時性」（これも、ユング心理学の重要タームである）とも言うべきものを含んでいよう。（括弧内論者）⁽²²⁾

氏は更に続けて、ワールブルクと同じ時期のユングの思想変転について述べ、次のように結論づけている。

このように考えてくると、図像学的関心から出たにせよ、臨床心理の実践から出たにせよ、存在論的関心から発生したにせよ、あるいはまた古代思想の研究から生じたにせよ、いかに表面的には相隔てるところが大きくとも、これら二十世紀初頭の思想の動きは、神話的象徴的思考、形態論や形象論、元型論的深層心理的解釈、人類学的記憶の説などにおいて内的関連があり、同根である。さらにこれらのものを結びつける絆は、西洋の古き知恵に学ぶことと、東洋の知恵に学ぶことであったと言うことができるであろう。以上のように考えると、ヴァールブルク学派、ユングの分析心理学、観念史学派ならびに関連の分野の運動によって、今世紀の20、30年代に一種の知的な革命が西欧精神の深層においてひそかに成就したと明確に言うことができるであろう。⁽²³⁾

すなわち氏は、ワールブルクとユングとが、現実的な接点を持ったか否かに関らず、その思想には絶対的な類似性があるとしているのである。しかもそれを、西欧精神の深層における知的革命とまで言い切っている。

論者も実は、恐らくかなり大胆と思われるこの結論に賛成の意を表する者だが、ユングが、この知的革命の一方の立て役者として確実な評価を得ているのに対し、ワールブルクはどちらかという忘れられた存在であることは残念である。ゴンブリッチもその辺りの事情をやや皮肉って次のように述べている。

創立者の当初の関心事からは当然のことながら遠く隔たって来ている路線に従って現在ワールブルク研究所で研究に従事している学生、職員、利用者にとっては、ワールブルクというのは一つの名称にしか過ぎない。かなりの数の人々がそれを銀行だけに結びつけ、この研究所もまた裕福な出資者の記憶を永遠にするために遺された、例の組織の一つであろうくらいに考えている。⁽²⁴⁾

しかしこれまで見てきたように、ワールブルクの研究は、図像の中のイメージがくり返し現れることに着目した点、デューラー、レオナルド、サセッティ、レンブラントらの偉大さに関連性を見出していたことなどで、歴史的に大きな意味を持っている。特に後者の、「対立物の結合」という観点から、これらの芸術家を捉えてゆくという考え方はワールブルクに独特のものである。そしてこの二点がともにユング心理学によって補完されうることを見てきた。更に、ワールブルクという美術史家は、ただオマージュとして祀り上げるのではなく、その現代的意味をも考える必要があると思われる。この、現代的意味という問題については、本論では残念ながら十分に触れることができなかった。この点を論者の今後の課題としたい。

注

- (1) イコノロジーの方法論に関しては賛否両論様々であり、更に、その理解についてもかなりの個人差が見られる。詳しくは、“Aims and Limits of Iconology” (Gombrich)、「芸術の記号論」(加藤、谷川、持田、中川共著)等を参照されたい。
- (2) Dieter Wuttke “ABY・M・WARBURG Ausgewählte Schriften”1980, Verlag Valentin Koerner S.630 なお、本論で言及しているワールブルクの論文は、全てこの選集による。
- (3) E. パノフスキー 「イコノロジー研究」1987, 浅野他訳 美術出版社 p.6ff
- (4) Wuttke, *ibid*, S.637
- (5) E. ゴンブリッチ 「アビ・ヴァールブルク伝」1986、鈴木社幾子訳 晶文社 p.165
- (6) Wuttke, *ibid*, S.603
- (7) Syamken “Athen, Oraibi, Altes Vetten” S.30
- (8) ゴンブリッチ, *ibid*, p.308
- (9) ゴンブリッチ, *ibid*, p.312
- (10) この文の出典は、はっきりしていないようである。ゴンブリッチはフロベールではないかと述べているが、パノフスキーは、フロベールの作品にはどこにもこの表現はないとし、O. プ

レンデルは、考古学者H. ブルンに出典を求めている。

- (11) ゴンブリッチ, *ibid*, p.331
- (12) ゴンブリッチ, *ibid*, p.332
- (13) ゴンブリッチ, *ibid*, p.335
- (14) 逆に、ユングの側にもワールブルクについての記述は見られない。また、ピアロストックキや
フランクフォートは、ユングには批判的な立場からの指摘である。
- (15) フロイトのこの解釈は様々な批判を浴びている。特に美術史の名家からは、図像研究の前提
(ジャンルやデコラム) を全く踏まえていないとされている。これに対し、以下に述べるユン
グの解釈はその様な批判にも耐えうるのではないだろうか。
- (16) C.G.Jung “Die Archetypen und das kollektive Unbewusste” 1980, 4 Auflage Walter
Verlag S.57ff.
- (17) 以下、ノイマンの分析は全て, “Art and the Creative Unconscious” 1974, 3rd print
Bollingen Series 61 Princeton Univ. Press による。
- (18) ノイマン *ibid*, p.53
- (19) ノイマン *ibid*, p.28
- (20) ゴンブリッチ *ibid*, p.120
- (21) ゴンブリッチ *ibid*, p.121
- (22) (23) A. シャステル 「ルネサンス精神の深層」1989, 桂芳樹訳 平凡社 訳者あとがき
より
- (24) ゴンブリッチ *ibid*, p.31