

ヴァールブルクの挑戦

The Challenge of Aby Warburg

(2000年3月31日受理)

齊藤 真奈美

Manami Saito

Key words : ビルトアトラス, ニュー・アート・ヒストリー, 対立物の調和

「記憶された身体」展

昨年(1999年)の夏、国立西洋美術館において、一つの特別展が開催された。この特別展の次にはオルセー美術館展が開かれており、一般の注目度や観客の動員数は無論のこと、桁違いであった。

しかしながら、この特別展はそれまでの展覧会にない、非常に特異なコンセプトのもとに開かれており、その点で注目に値する。この展覧会の題名は「記憶された身体—アビ・ヴァールブルクのイメージの宝庫」となっている。⁽¹⁾ 実際の展示は主にウィーン国立アルベルティーナ版画素描館の版画作品から構成されているが、その作品の選定には一人の美術史家、アビ・ヴァールブルクの影響が大きく関わっている。また、それのみならず、この展覧会の最終セクションにはヴァールブルクの影響を視覚化したものといえるビルトアトラス(これについては、後述する)の、写真の一部が紹介されているのである。

このように、一人の美術史家の思索をメインテーマとして美術展が開かれるということは大変に珍しいのではないだろうか。しかも、ヴァールブルクはごく一部の人には知られているが、体系的な思想を残したわけでもなく、美術史の本流に輝くあまたの巨星との距離も大きい。たとえば現在のところ、彼の著作は翻訳出版されていない。彼の伝記を著わしたゴンブリッチ等によると、ヴァールブルクはいくつかの論文のほか、膨大な数の覚え書きをほんの思いつきのメモにいたるまで捨てることなしに残したが、それらは出版に耐えるものではなく、結局彼の著作としては、数編の論文を掲載した選集があるのみで、本国ドイツにおいても大戦等による中断をへて、ようやく全集が計画されつつある段階であるという。

このような状況であるから、正直なところ、ヴァールブルクの影響の研究を主に行っている筆者がなによりも驚いている。しかし、彼の影響の特異性、重要性を確信するものとして、今回の展覧会に大変勇気付けられたのも確かであり、この展覧会を総覧することから始めて、前回の論文で踏み込むことのできなかつた、ヴァールブルクの影響の現代における意義を探ってゆきたい。

アルベルティーナ版画素描館には他に類をみない、質の高い作品が保存されているが、今回の展覧会では15、16世紀の西洋の版画素描が主に選ばれている。15、16世紀という時代は周知のとうり、中世と近世との分かれ目であり、この展覧会は、展示作品を順を追ってたどることにより、当時の人々が、この二つの大きく異なった時代のはざ間で自らをどう表現したか視覚的に理解することを第一の目的としている。

そして、この問題こそがヴァールブルクの最大の関心事であった。中世から近世への過渡期は西洋の歴史において、最も大きな転換点といえる。キリスト教がすべてを支配する（ただし表向きは、であるが）中世を経て、個人が自らを主張し、古代の思想がその過程で再びよみがえってくるというこの転換期において人々がいわばどう折り合いをつけたのか、ヴァールブルクは図像を探ることで彼らの心的な動きを解明できると信じていたのだ。すなわち、彼は図像の変化を純粹に形態上の問題として扱うのではなく、心理的、社会的状況の変化の表われと捉えていたのである。

先に触れたビルトアトラスはそのためのツールであり、アルベルティーナの作品を含むさまざまな絵画、版画、スケッチ、彫刻、タピスリ、果てはポスターや切手、コインの類のありとあらゆる視覚的イメージが写真に収められて、ヴァールブルクの思考の流れに沿って貼り付けられたものである。今回の展覧会のカタログに論文を寄せているイルゼビル・バルタ＝フリードルによると、ヴァールブルクはフィレンツェのアリナーリのような写真販売会社等と契約を結んでいて、さまざまなテーマの写真が彼のもとに送られてくるようになっていたという。それらの写真の内容は艦船や航空機、ボクシングの試合、バレリーナ、売りに出されたアフリカ女性、芝居、裁判沙汰、殺人犯、戦争の描写等々で、それらの中から、彼のアトラスを形成するのに適切なものが適宜採用されていた。なお、ビルトアトラスについての詳しい説明は前回の論文で述べたのでここでは省かせていただくが、今回の展覧会に出品されたものからいくつか具体例を見ておこう。

たとえば、パネル37は略奪、戦闘、追跡—ルネサンスにおける古代風の身振り言語と命名され、ゴシック末期の彩色彫刻、ルネサンス期のフレスコ画、版画類の写真が貼り付けられている。このパネルによってヴァールブルクは、略奪や戦闘をあらゆる古代風の形態がゴシック期には彩色彫刻の細部に取り入れられ、それがルネサンス期にはいつてマンテーニャ、ポライウォーロといった作家によって本来の異教的なダイナミズムと身体性を獲得してゆくさまを解明した。一つ付け加えると、今回の展覧会では、このパネルに貼り付けられていたマンテーニャのエングレーヴィング作品が展示されている。パネルそのものは先述の通り、ヴァールブルクが作成した実物が展示されているわけではなく写真であり、これは蛇足かもしれないが、実際のパネルに貼り付けられた作品も勿論、写真である。すなわち写真の写真（更に正確を記するならば、展示されたパネルは3度複製されている）と本物の作品とが比較対照されるという、かつてない試みがここでもとられ、この展示のありかたがまさしくヴァールブルクの現代的意義と交錯している。（この点については後述。）いずれにせよ、このようにして彼は、ある身振り、しぐさが時代を超えて何度も変奏される様を視覚的イメージに見出し、ビルトアトラスというパネルによってそれらを解明していった。

また、パネル77は、「近代におけるパトスフォルメルに残存、神話の通俗化」と命名された比較的

良く知られたもので、これにはドラクロワの『メディア』と『キオス島の虐殺』、ゴルフクラブを振り上げる女性の写真、女神ニケを模した主婦が描かれたトイレットペーパーの広告写真等が登場している。このパネルでは、現代において神話的な人物像がさまざまに表現され、今なおその効果を失っていないことをいわんとしている。

前述のイルゼビル・バルタ＝フリードルは、このようなビルトアトラスについて、次のように述べている。

ヴァールブルクにとって重要なのは、いつどのような感情がどのようにしてなぜ表現されることになったのかという歴史学的で人類学的な関心である。⁽²⁾

「歴史学的で人類学的な関心」という一節から明らかなように、ヴァールブルクは作品の美や様式的な変遷を論じるそれまでの美術史家と決定的にたもとを分かっている。確かに切手や広告写真の類までを思索の範疇に入れるということは伝統的な美術史では考えられないことであった。さらに、ヴァールブルクの関心は中世から近世への過渡期というある一時代を考察することのみならず、最終的には図像の生成が文明社会においていかなる機能を持っていたのかという問題にまでひろがっていったのである。

ヴァールブルク・ハウス

異端の、ほとんど忘れられた一美術史家の復権を担う垂直軸をこの展覧会であるとするなら、水平軸にあたるのは1996年のヴァールブルク文化学図書館の設立である。ロンドンのヴァールブルク研究所はつとに有名であり（ただし、これとてもその礎を築いたヴァールブルク本人の名前は忘れ去られていると、彼の伝記を書いたゴンブリッチも述べている。）、この研究所からは多くの優れた学者が輩出されている。⁽³⁾

ヴァールブルクの収集した膨大な数の書物は彼の死後、第二次世界大戦の難を逃れるためロンドンに運ばれ、そこで安住の地を見出したわけだが、今日、ヴァールブルクの故郷、ハンブルクに再建されたヴァールブルク文化学図書館（ヴァールブルク・ハウス）は、佐藤直樹氏の紹介によると、ロンドンの研究所とはいささか趣を異にしている。⁽⁴⁾

ヴァールブルク・ハウスに設置されたインデックスは政治図像学（Politische Ikonographie）と呼ばれるプロジェクトを念頭に置いて整理されている。すなわち、ロンドンの研究所との違いをはっきりとさせる必要性もあってか、キリスト教及び神話のイコノグラフィーではなく、政治的に使用された図像をテーマにしたものになっているとのことである。

しかしそこにはヴァールブルクのビルトアトラスをほうふつとさせるパネルも展示されており、インデックスに収められた写真類も、ヴァールブルクが収集したと同じく、芸術作品であろうとなかろうと、テーマを端的に表している視覚的イメージは分け隔てなく整理されている。ただしそれらの視覚的イメージは、政治的なテーマを軸に選ばれている訳である。すなわちロンドンの研究

所の場合は古代のイメージの変奏を探ることを第一目的に設立されたのに対し、ハンブルクではあくまで政治的に利用されたイメージに限定して図像、図書を整理しているのである。特にヴァールブルク・ハウスでは絵葉書が重要な地位をしめているがそのことについて佐藤氏は以下のように評価している。

絵葉書の図柄から政治図像学を作り出す試みは、美術史 (Kunstgeschichte) からイメージ研究 (Bildergeschichte) へと流れる現代の美術史学の方位とも合致しており、ドイツの美術史学に一石を投じるであろう。

もうひとつ、ハンブルクの研究所について特筆すべきは、ここに収められた図像が将来、インターネットを通じて世界中に発信されることを目的としている点である。ヴァールブルクのビルトアトラスはその実物を見たいと思ってもそれはなかなか困難であった。ビルトアトラスをムネモシュネという名のもとに体系的にまとめることはヴァールブルクのライフワークではあったが、彼が病に倒れたことによってついに日の目を見ることはなかった。彼の遺志を継いだザクスル、ビングらも、ムネモシュネの出版を強く望みながらもそれをなしえなかったため、ビルトアトラスに集められた図像を参照しようとすれば、ロンドンのヴァールブルク研究所の写真資料室におもむくか、でなければヴァールブルク選集やゴンブリッチの伝記等に付属した数枚の小さな写真に頼るほかなかったのである。しかしハンブルクの研究所に集められた図像は世界に開かれるわけで、そのことにより新しい解釈の可能性は格段に広がったといえる。

過去のヴァールブルク評価

ここでもう一度立ち返ってこれまでのヴァールブルクの位置付けをここで再確認しておきたい。出版された著作の少なさや、大学教授のポストにたつて権威付けをしたいという気持ちとも無縁だったせいで、美術史の世界で彼が今までなみいる有名学者と肩を並べることはなかった。

しかし、彼は、今の美術史の重要な流れの一つであるイコノロジーの創始者としてその名前だけは知られていた。現在、イコノロジーといわれているものは周知の通り、パノフスキーが完成させたものである。多くの人々が、膨大な数の史料を駆使して構築されたパノフスキーのなぞ解きに感心し、圧倒されてきた。一種の熱狂が過ぎ去った現在、イコノロジーに関してはあらゆる角度からの批判がなされているとはいえ、今なおそれが無視できない大きな影響力を持つことは疑いのない事実である。そしてその場ではヴァールブルクは、単にイコノロジーの創始者としてうやうやしく(半ばよそよそしく)紹介されているにとどまる。

ロンドンのヴァールブルク研究所長を長く務めたゴンブリッチにはヴァールブルクはもう少しましな扱いを受けている。なによりゴンブリッチはヴァールブルクの伝記を上梓しており、その中で彼は、最も重要な後継者の一人として、ヴァールブルクの複雑な思想体系を整理しようと努力している。しかしゴンブリッチは理論的な説明を優先したがために、ヴァールブルクの思想に潜在する

ダイナミズムを結果として無視することになった。ゴンブリッチのヴァールブルク伝を読むと、いたるところで、これは美術史の領域ではない、またはこれ以上は読者を混乱させることになるであろう、といった記述が出てくる。⁽⁵⁾ また、バルタ＝フリードルは、ムネモシュネの出版の計画が進められて行く際に、その最高責任者であったゴンブリッチがやはり合理的な説明を優先していくつかの図版をカットした事実を述べている。⁽⁶⁾

ヴァールブルクに関してゴンブリッチの残した最も大きな功績は、彼がヴァールブルクの思想を理論付ける根拠となった19世紀当時の先端科学についてひとつひとつ丁寧に掘り起こしたことであろうと思われる。ゴンブリッチのヴァールブルク伝を読むと、ムネモシュネというヴァールブルクの非常に特異な構想が、ランプレヒトの科学的心理学、ゼーモン・ムネメ理論、といったものを下敷きにしていることが良くわかる。しかし同時にそのことによって彼がヴァールブルクを過去の人物としてほこりをかぶった図書館の片隅に片付けてしまいたいと思っている印象を筆者は強く持った。⁽⁷⁾

ふたたびイコノロジーとパノフスキー、そしてヴァールブルクという問題に戻ろう。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、今回の展覧会のカタログに『形式的特異性の人類学のために』という論文をよせている。この中で彼はある図像の主が誰であるのかという点をテキストから同定する方法をヴァールブルクの論文の一節をとって「探偵作業」と呼び、じつはこれはヴァールブルクの思想の出発点にすぎないと主張する。しかしパノフスキーはゴンブリッチと同じく、ヴァールブルクの未完の多い雑然とした思考を過度に哲学的に整理してしまい、そのことによって、イコノロジーに内在していた可能性の芽を摘んでしまった。⁽⁸⁾

この点についてディディ＝ユベルマンは次のように述べている。

歴史によって何かを特定する想起や「客観的な」想起を探し求める探偵作業を実践しようとするイコノロジー的伝統とは逆に、言うなれば、特定しない記憶を「引き上げ」させる特別な想起を、ヴァールブルクの発想の中に見出さなければならない。記憶は事実の客観的想起を獲得することとは全く別のものである。記憶は、「残存」や忘却の弁証法の奇妙な経験である。その時、時間は「時代錯誤の過去」と「おぼろげな記憶の現在」との間でもつれ合い、また、「犯人」の名前がわかっているても何も解決せず、解説される古文書は問いに答えを出すよりもそれを複雑にする。イメージが歴史的参照である客観的な想起に「立ち戻らせる」ものであるよりも、再び記憶する一作り上げ、変容し、ずらす一ものであるということを、ヴァールブルクはフランセス・イエーツより随分前に、我々に教えているのである。⁽⁹⁾

『美術史の終焉?』の中でベルティングが「彼(ヴァールブルク)は、世界文化内の象徴言語全系列の一つとして、美術を文化表現の諸形式の広大な目録の中に位置付けようとしたのである。しかしこの研究方法はそれ以上発展せず、代わりに人文主義時代の美術作品に問いを発するための方法に限定されてしまった。」と述べたように、パノフスキーとゴンブリッチという二人の後継者は、

ヴァールブルクの持つ革新性におそらく気が付きながらも、敢えて火中の栗を拾おうとはしなかったのである。⁽¹⁰⁾

こうした、現在から見るとやや偏ったヴァールブルクへの評価は時代の制限や、彼自身の思想のわかりにくさを考慮すれば無理からぬものだったかもしれない。しかし、だからこそ今、もう一度彼を評価しなおす作業が進み、今回のような特異な展覧会が開催されるまでにいたったといえるだろう。

ヴァールブルクの現代的意義

それらの再評価の中で最も重要なのはやはり、デイディ＝ユベルマンやベルティングが指摘した点、いわばイメージの生成と変遷についての研究という、現代の美術史学の主流となりつつあるものの先鞭を彼がつけた点である。また、もう一つ忘れてはならないのは、ビルトアトラスに見てきたように、視覚的イメージを分け隔てなく考察することによって図像の奥底に流れる思想を汲み取る方法論そのものに対する評価である。

しかし、この方法論は当然のことながら難しい局面をもはらんでいる。その最たるものが、果たして芸術作品と非芸術作品を十把ひとからげに論じてよいのかという問題である。佐藤氏はこの点について、確かに安易な作品比較が蔓延する危険性を指摘しつつも、この方法論の可能性をそれがために狭めるべきではないとしている。

実際、今日の美術史の方向性は、これまでのいわゆる伝統的美術史研究への批判をもとに形成されることが多くなっている。⁽¹¹⁾ こうした新しい動きはニュー・アート・ヒストリーと呼ばれるもので、過去の美術史を因習に凝り固まったものとして断罪し、新しく台頭してきたフェミニズムや精神分析、非ヨーロッパ圏の文化研究の成果を踏まえたまったく新しい美術史を標榜している。さらに先鋭化した一部の学者は従来の美術史においては当然のごとく主人公であった作者を問題にすることすら廃し、美術史はイメージの歴史にとってかわられるべきとまで言い切っている。もしそうであるならヴァールブルクの方法論が芸術と非芸術を十把ひとからげに論ずるなどということは全く心配無用になってしまう。

むしろ、ニュー・アート・ヒストリーの考え方を推し進めるにあたり、ヴァールブルクのムネモシユネのようなツールはおそろしいほどにぴったりしているといえるかもしれない。たとえば、グリゼルダ・ポロック、ロジャ・パーカーはフェミニズムの観点から過去の美術、美術史を糾弾したかなり挑戦的なその著書、『女・アート・イデオロギー』の中で、歴史的にアートとクラフトとが区別されていった経緯を説明し、アートを上位概念とした過去の美術史を女性差別とからめて手ひどく批判しているが、ムネモシユネの中においてはすでに見てきたようにアートもクラフトも全く同等に扱われているわけである。

しかもここ数年のコンピューター、インターネットの爆発的な普及により、われわれはヴァールブルクの時代では考えもつかなかった迅速さと豊富さで図像を手に入れ、それをコンピューターの中に取り込み、整理し、その時々テーマによって入れ替えることができるようになった。(ヴァー

ルブルクのムネモシユネもテーマによる入れ替えを前提にしたものだった。)

過去の美術史の行き詰まりと、それを打開するものとしてのニュー・アート・ヒストリーの日本における紹介者である加藤哲弘氏がここ数年、ヴァールブルクに着目し、今回の「身体の記憶展」開催についても大きな役割を果たしておられるのは、以上のことから納得がゆく。⁽¹²⁾

対立物の調和

ここまで、ヴァールブルクにおける現代的意義についてまとめてみたが、以下ではヴァールブルクの思索において重要な点でありながら再検討の課題からはずされた点について考察を加えてみたい。

それはもしかすると、今まで述べてきたヴァールブルクの再評価の動きにむしろ逆行するといえるかもしれない。ただし論者は、決してこれらの再評価を否定するつもりはない。むしろ積極的に評価してはばからないが、その上で、もう一度、ヴァールブルクの書き残したものの、彼の伝記、最近出版された彼の一族についての評論等を俯瞰すると彼のもう一つの側面が見えてくる。

ヴァールブルクは様式史の中で一人の芸術家とその作品を論じるといった旧来の方法を取る美術史家と自らの距離の大きさを認識してはいたが、芸術作品とそれを生み出した芸術家を彼なりの方法で評価していた。なるほど、ビルトアトラスに貼り付けられた写真を見ると、ポライウオーロ、ボッティチェルリ、レオナルド、それにデューラーの作品もメダルやタピスリ、ヴァールブルクの時代のポスターも優劣の差なく同等に扱われている。ムネモシユネはあくまでもシンボルの歴史を探ることを目的にしたものであるから、この扱いはその文脈の中では十分に理屈が通るものである。

しかし、一美術史家として、彼が別格の評価を与えていた芸術家を列挙し、彼らについての彼の著作や言動を見てみると、彼がムネモシユネというプロジェクトを援用しつつ様式史的な美術史家とは違った切り口で芸術家の評価を行っていたことがわかってくる。

具体的に彼が積極的に評価していた作家を挙げてみよう。まず彼が最大級の賛辞を贈っているのがレオナルドであり、続いて、デューラー、レンブラントといった巨匠、さらに同時代のベックリンやクリンガー、ヒューゴー・レデラーといった面々である。

このうち、論文が残されているのはデューラーについてのみで(“Dürer und die italienische Antike”-1907)、その他の作家についてはゴンブリッチの伝記の中にある記録や引用に頼らざるをえない。伝記中には、レオナルドについてはその名をつけられた覚え書きの一部が、レンブラントについては「レンブラントの時代におけるイタリア古代」というテーマでおこなわれた連続講演の概略が紹介されている。また、ベックリン等については、彼が残した言葉が記録されている。それらを突き合わせてみると、それぞれが全く違った個性を持つ作家ではあるが、そこにある一つの共通項が浮かび上がってくるのだ。すなわちそれは、情念の定型に溺れることなく、神話的な力の持つ詩的な魅力をあますところなく表現している点である。これをヴァールブルクは対立するものの調和と呼び、作家個人のみならず、イタリア・ルネサンスや宗教改革といった文化的背景のなかにもこれを見出していた。ヴィンケルマンやヘーゲルから始まったそれまでの理論的美術史が、画一的

様式というものを大前提にして論を構築していたことを思うと、彼のこの時代の枠組みを超えたアプローチのしかたというものはやはり特異といわざるを得ない。

レオナルドと、デューラー、またフランチェスコ・サセッティというルネサンス期の文化人については前回の論文の中で論じたので、ここではレンブラントについて述べてみたい。⁽¹³⁾

ヴァールブルクは精神疾患に長く苦しんだ後、1924年、ハンブルクに戻り、以前にも増して精力的に研究を進めていたが、その2年後、1926年、三週間にわたるレンブラントについての連続講演をおこなっている。この講演のために選ばれた作品は、《プロセルピナの略奪》、《クラウディウス・キウィリス》、《メデア》のエッチングである。また、講演全体のテーマは「古典古代の伝統のどのような要素がレンブラントの時代にあれほどまでに深い関心を呼び起こした結果この時代がそうした伝統の芸術的表現の様式を創り出すに至ったのであろうか？」というものであった。

ヴァールブルクはまず、17世紀の平均的な人間が古代の主題によって何を理解していたかを当時の古典劇、著作の挿し絵に探る。彼はイタリア人アントーニオ・テンペスタの挿し絵を比較対照の材料に選び、(レンブラントは彼のエッチングを二百点以上所有していたことがわかっている。)彼の古代観がイタリアのバロック期の修辞に富んだものであることを述べている。そしてテンペスタを「情念の定型的表現」の「最上級の表現」の本質を理解することなく、その劇的な表面だけを借用した安易で多産な芸術家と断じている。これに対して、レンブラントは華やかだが空虚な表現を採用せず、神話の詩的な力を自らの作品の中に再現しようと努力している。たとえば、復讐の鬼となった《メデア》を描く場合、ヘレニズム的なバロック芸術では当然の事ながら、劇的な場面、すなわち殺害の場面やメデアの逃亡の場面が採用されたが、レンブラントはそれをせず、構図の中心にはイヤソンとクレウーサの婚礼の場面を描き、復讐を誓うメデアは前景の影の中におかれている。しかし、当時の人々は華麗な、しかしわざとらしい修辞に富んだテンペスタ流の絵画を好んだ。その理由としてヴァールブルクは《クラウディウス・キウィリス》の制作をレンブラントに頼んだアムステルダム市が完成した作品をすぐに取り外し、売却してしまった事実を述べている。この売却の詳しい経緯は定かではないが、少なくともアムステルダム市庁舎の装飾を特徴付けるバロック的華麗さをレンブラントの絵が持っていなかったことは確かである。しかしレンブラントは同時代の空虚な「最上級表現」を採用せず、高い精神性に支えられた作品を生み出して行く。このようなレンブラントのあり方についてヴァールブルクは次のように述べている。

精神の表現的価値がそこで形成される、半ば地下世界へのこのような旅が、美学的価値への純粹に形式的なアプローチを抑え、人間的表現のダイナミクスの理論への道を準備する助けとならんことを。(中略)ヘーリオスと共に太陽に向かって上ることとプロセルピナと共に深淵に下ることとは、呼気と吸気のように人生のサイクルに分ち難く結びついている二つの段階を象徴している。

このように、ヴァールブルクはレンブラントが時代の要請におもねることなく、激しい感情を理

性的に処理していること、動と静という対立するものを見事に調和させている点を高く評価する。

対立物の調和について、ゴンブリッチはこの考え方が、彼の独創ではないこと、19世紀のロマン派に愛好されたものであることを指摘し、その流れに彼も同調しているにすぎないとしているが、ヴァールブルクのこれに対するこだわりは並々ならぬものがある。⁽¹⁴⁾

この点について上山安敏氏は、やはり対立するものの調和を扱ったサセッティについてのヴァールブルクの論文を評して次のように述べている。

中世の騎士フランチェスコ・サセッティの遺言状に見るように、中世と近世、異教とキリスト教、宗教的義務と人間の権利とが格闘し、共存している。ヴァールブルクのイコノロジーによる謎解きは、この人間心理のアンビヴァレンツの透視を抜きにしては考えられない。この「両極性（ポラリテート）」こそヴァールブルクがルネサンス人の芸術家的嗜好と気分の中に見つけた基本的概念であった。⁽¹⁵⁾

更に付け加えるならば、この「両極性」という概念は彼にとつてはルネサンスのみならず、文化全般を評価する重要なキーワードだったといえるだろう。従って、彼は両極のバランスを欠いたものを非常に嫌っていた。それがたとえば、ラファエル前派の神話的象徴を気安く使った絵画であり、人間の抑圧されていない面のみを表現したシュールレアリスムの作品であった。また、ロン・チャーナウは彼が古代からの象徴を気安く使う広告会社に対してかみつき、ウォーバーグ商会の金融力の総力をあげて挑戦すると脅迫したと述べている（それが今回の「記憶する身体」展に出品されたパネル77にある、航海する女性像である。）⁽¹⁶⁾

筆者は前回、この対立物の調和という概念についてユングの個性化という問題と絡めて論じたのだが、現在でもヴァールブルクのいう対立物の調和が個性化過程の美術史の分野における具体例であると考え。そしてこの、対立物の調和という概念が、現代の美術状況の中でも十分機能しうると思っている。

現代美術の混沌たる状況は周知のとおりであり、筆者も全ての作品が対立物の調和というキーワードを唯一の価値基準として語られうるはずもないことは承知している。たとえば、イメージの無価値化、無根拠化を追求したコンセプチュアリズムの作家たちの作品では当然、対立物の調和どころか、あらゆる感情が廃されている。しかし、本当に現代という時代はイメージの無価値化、無根拠化を永遠に進めてゆくのだろうか。一見、キュビズムの到来以前と以降の間には深い断絶があるといわれてはいるが、イメージの無価値化、無根拠化の担い手であったコンセプチュアルアートに対してイメージの多様性の奪還をはかるニューペインティングという動きがほどなく現れたように、人間の本質はたいして変化していないのではないか。人は相変わらず聖と俗、恐怖とそれの克服、日常的行為と非日常的儀礼等々の間で右往左往している。芸術作品も同じで、われわれは知の勝ったものを見て面白いと思ひ、情に勝ったものを見て驚かされ、しかし美術館を出た瞬間、それらをいとも簡単に忘れてしまう。しかし時に忘れられない作品は確かにあるのだ。ヴァールブルク

の場合はそれが対立物の調和を成功させたものだったわけである。そして、もしユングの個性化という概念が有効であるならば、ヴァールブルクの執着した、対立するものの調和という価値基準は精神的なアンバランスに悩まされた彼の特殊事情によるもの、あるいは彼の趣味の域を出ないものとは言い難くなってくる。更に言えば、高い評価を与えられる作品は何もファイン・アートに限らない。陶磁器、写真、織物、キルトなど、あらゆるジャンルの作品の中で他を圧倒するものに出会うことがある。その圧倒の理由としては、色彩や技巧の素晴らしさも勿論あるだろうが、その背後に聖と俗、激しい感情と理性、清らかさと悪魔的なものといった対立する要素の調和を見て取ることができるのがままたまある。ギンズブルグはヴァールブルクと後継者たちを扱った論文の中でヴァールブルクの研究計画には本来の審美的評価が欠けているとみじくも指摘しているが⁽¹⁷⁾、審美的評価などというものが機能しない現代の状況においてはむしろ、ヴァールブルクの価値評価の方に普遍性を見出すことができる。

その審美的評価が機能しないがために伝統的美術史が無視してきたさまざまな芸術作品（あるいはこれまでは芸術の領域外にはじき出されていたもの）の復権の主張はかなり成功しつつある現在、そろそろ次の段階に進むべきではないか。すなわち、なんらかの価値基準を持たなければ、しいたげられてきたものはその事実だけで無批判に受け入れられ、優劣も重要性の差もない、いわば混沌とした仲良し状態が続くことになってしまう。それはさまざまな現代芸術とて同じことである。ベルティングのいうように「美術史家の多くは西洋美術のオーソドックスな理解を過激に再検討するよう促すことになったかもしれないモダニズムの挑戦に参加するのを拒絶した」わけであり、モダニズム以降もその状況は変わっていない。この後も「アヴァン・ギャルドのスローガンを単に繰り返したり喧伝するだけになりがちな美術批評のなすがままに」⁽¹⁸⁾なり続けるならば美術史には確かに未来はない。ヴァールブルクが終生変わることなく持ち続けた対立物の調和という価値基準はこの危機的状況を乗り越えるうえで一つの示唆を与えてくれる。その意味でもヴァールブルクと彼の思想は今日性を失っていないと筆者は考える。

注

- (1) まず最初に断らなければならないが、筆者はある物理的条件により、今回の「身体の記憶」展に赴くことができなかった。今回の展覧会のカタログを送付し、展覧会の様子を教えてくださった上川ご夫妻に心より感謝いたします。なお、“Warburg”の日本語表記は前回の論文では「ワールブルク」としたが、最近の表記は圧倒的に「ヴァールブルク」が多く、筆者も今回これに倣って表記を変更させていただく。
- (2) イルゼビル・バルタ＝フリードル 「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（なお、以降、カタログとのみ表記。）1999, p.213
- (3) 古くはカッシーラー、フランセス・イエーツなどから、無論のこと、パノフスキー、ゴンブリッチ、そして最近ではルネサンス期の社会史をもとに当時の絵画について新しい解説を

おこなったバクサンドールなど。

- (4) 佐藤直樹 1999, カタログ p.231ff.
- (5) たとえば伝記中においてゴンブリッチは次のように述べている。「彼は迷路に入り込んだ者であり、本書の次の章に取り組もうとする読者もまた迷路に入り込むであろうことを警告しておく必要がある。」『アビ・ヴァールブルク伝』ゴンブリッチ 1986, p.167 鈴木杜幾子訳 晶文社
- (6) イルゼビル・バルタ＝フリードル *ibid*, p.220
- (7) なお、19世紀科学とヴァールブルクの関係については上山安敏氏の『時代精神の中のヴァールブルクの文化科学』1998参照
- (8) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン 1999, カタログ p.240ff.
- (9) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン *ibid*, p.241
- (10) ハンス・ベルティング 1994, 『美術史の終焉?』 p.22, 元木幸訳, 勁草書房
- (11) 美術史の危機的状況については『芸術学の軌跡』(1992, 勁草書房)の中に掲載された加藤哲弘氏の論文, 『美術史学の「危機」とその克服』を参照。
- (12) ちなみに加藤氏はヴァールブルクの現代的意義として、記憶についての記憶装置としてのムネモシユネ, ポスト構造主義との関係性, ヨーロッパ統合によるアイデンティティーの問題の3点を挙げている。
- (13) 対立するものの調和に関してヴァールブルクは「アポロンのなものとディオニソスのなものがデューラーにはある。」(Dürer und die italienische Antike) また、「アテネはアレクサンドリアからふたたび奪還されるだろう。」(Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten)といったアレゴリカルな言い回しで何度も触れている。
- (14) 以下、レンブラントについての考察は『アビ・ヴァールブルク伝』(ゴンブリッチ, *ibid*)による。
- (15) 上山安敏『ヴァールブルク学派』p.117, 1998, 平凡社
- (16) ロン・チャーナウ『ウォーバグ ユダヤ財閥の興亡』p.422, 1998, 青木榮一訳, 日本経済新聞社
- (17) カロ・ギンズブルグ『神話・寓意・兆候』p.65, 1988, 竹山博英訳, せりか書房
- (18) ベルティング *ibid*, p.41