

「近代アジア世界における自画像／他者像の形成・受容過程の研究」

イメージ（像）からアイコン（聖像）へ：表象論の成立

From Image to Icon: Making of the Idea of Representation

鐸木道剛

像（イメージ）とは何か？ イメージは実物とは違う。「違う」とはどういう意味か？それは、実物は生きているが、イメージは生きていないから。しかしそれは実物が生きている場合であろう。それなら「生きている」とはどういうことか。とりあえずは動くものということだけでよい。実物は動くが、その像は動かないのである。ならば机を描く像はどうか。机の場合の「違い」は生きているかどうかではない。実際の机は三次元で立体的、引き出しも引き出せるし使える。しかし像は二次元であり、その上にもものが置けないし、引き出しはあっても引き出せず使えない。つまり机として使えない。昔、40年前ベオグラードに留学していたとき、同じ日本人の留学生仲間が、どうしても日本食が食べたい。そこで日本食を絵に描いていたことがあった。かつ丼や寿司を絵に描いていたのである。思い出しながら、舌なめずりしながら丁寧に描いたという。今ならベオグラードにも日本食のレストランはあって（あるらしい）、それらしきものは食べられるのだろう。ヨーロッパ全体も40年前と違って、日本の食品はずっと容易に手に入るはずだ。4年前は、例えば生姜はウィーンの市場（ナッシュマルクト）にまで行かないと手に入らなかった。生姜があれば、簡単にポークジンジャーができるのに、セルビアでは手に入らなかった。ウィーンでは醤油も買えた。今はずっと日本の食材はゆきわたっているだろう。留学生もいまなら、日本のお正月は世界でも特別だからと、お正月だけ日本に帰るといった贅沢もできる。40年前は不可能ではないが、やはりそれは贅沢だった。それで日本食に飢えて絵に描く。しかし絵に描いたかつ丼はやはり食べられなかった。「絵に描いた餅」との言い回しは日本語でも昔からある。「絵に描いた餅」と実物の「餅」と違って食べられない。

以上、実物と絵とは違うということは常識であろうか？つまりオリジナルとコピーは違う、それは「存在論的に違う」というのだろうが、それは当たり前のことであろうか？全くそうではない。それは近代人の物質観でしかない。それが近代人の物質観でしかないことを発見したのはジークムント・フロイト（Sigmund Freud 1856-1939）の天才であるが、日本人にはフロイトは不要である。日本人は日常生活において、オリジナルとコピーを混同する生活を実践しているから、発見するまでもない。我々の近代が表層だけだったことに気付くだけである。これは有名な話で、カール・レーヴィット（Karl Löwith 1897-1973、日本滞在 1936-41）が仙台で記した通りで、日本人は二階では西洋哲学を勉強しているが、一階での日常生活とは関係がない、一階と二階を繋ぐ梯子はないのである。オリジナルとコピーの混同する生活を実践しているとは、つまり人形が棄てられないことがまずそれである。筆者はこういうテーマで授業をして、もう15年以上になるが、授

¹ 日本人だけではなく、ユダヤ・キリスト教の外にある世界（異邦人の世界）ではすべて、オリジナルとコピーを区別する論理はない。中国のコピー建築は悪名高いが、我々の問題でもある。Bianca Bosker, Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China, University of Hawaii Press, 2013

業で学生にレポートを書かせると、まず全員が、捨てられない昔の人形がまだ家にあるという。これは理屈としては全員同じはずだ。なぜなら日本に旧約聖書は受けいれられていないから。人形が捨てられない。これは人形を生きていると思うからである。人間の実物のコピーである人形を人間と思う。オリジナルとコピーを同一視している。ちなみに日本に来ている西洋人（旧約聖書が関係すると書いたから、旧約聖書を踏まえているはずのキリスト教を背景にもつ外国人）に尋ねてみると、人形に思い出があって、捨て難いことはあるが、しかし捨てるときは捨てるという。日本に来ている西洋人だから（それに尋ねてみた西欧人は日本人と結婚しているので、半分日本人なのであるが）、日本のことはよく知っているし、日本語もある程度できる。ということは日本人の思考もしている人である。そういう人でも人形は抵抗なく捨てるという。

オリジナルとコピーが存在論的に異なることは、8世紀のイコン論で明言されている。そしてその根拠は旧約聖書にさかのぼる。8世紀のイコン論とは第2ニケア公会議の決定である。受肉した神である人間イエス・キリストの肖像画であるイコンへの祈りと、イエスへの祈りは、前者はラトレイア、後者はプロスキネーシスと区別している。すなわち、受肉によって神イエス・キリストの肖像画は可能になるとしたあとで、「我々がイコンに捧げるのは「接吻 (ασπασμος)」と「畏敬のプロスキネーシス (τιμητικη προσκυνησις)」であって、「我々の信仰による真実のラトレイア (η κατα πιστιν ημων αληθινη λατρευια)」ではない。ラトレイアは神性のみにもふさわしいもので、我々がイコンに捧げるのは生命を与える貴い十字架の像や聖なる福音書やその他の敬虔な捧げものに対するのと同じプロスキネーシスである。またイコンの礼拝には、昔の人々が敬虔な習慣としていたように、香や蠟燭が捧げられるべきである。なぜなら「イコンへの畏敬は原型に至る (η γαρ της εικονος τιμη επι το πρωτοτυπον διαβαινει)」からである。だからイコンに対してプロスキネーシスしているひとは、「そこに描かれた原型のヒュポスタシス (εν αυτη του εγγραφομενου την υποστασιν)」をプロスキネーシスしているのである」²と宣言する。

第2ニケア公会議に影響したヨハネス・ダマスケヌスは『聖像画論』のなかで、ラトレイアについて「ラトレイアは、その本性においてプロスキネーシスされるべき唯一の神に対してのみ捧げる (λατρευιαν, ην προσαγομεν μονω τω φουσει προσκυνητω θεω)」³と記す。さらにラトレイアの例として、その種類を記す。つまり「礼拝」、「驚嘆」、「感謝」、「嘆願」、「悔い改め」である⁴。それに対してプロスキネーシスの対象として、ヨハネスが挙げるのが、「聖母」、「聖人」、「聖地」、「聖遺物」、「イコン」、「友人」、「目上の人」、「主人」である⁵。つまり、ラトレイアは神のみに捧げる礼拝で、プロスキネーシスはそれ以外の聖なるものに捧げる礼拝であり、前者を「絶対的礼拝」、後者を「相対的礼拝」と訳すのがいいだろう。「崇敬」と「崇拜」、あるいは英語でも *adoration* と *revelation* と訳し分けたりすることがあるが、意味の違いはやはり説明せねばならない。ラトレイアの対象に対してはいついかなるときでも礼拝の姿勢である。しかしプロスキネーシスの対象に対しては、礼拝するが、場合によっては礼拝しなくてもよい。場合によ

² J.D.Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol., 13, Graz, 377C-380A

³ Johannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, besorgt von Bonifatius Kotter, Berlin, 1975, III, 28

⁴ 同、III, 28-32

⁵ 同、III, 33-39

ては、とは、神から見れば、である。この世のレベルでは礼拝の対象であるが、神から見れば、この世のものでしかなく、礼拝の必要はない。聖母や聖人、聖遺物やイコンがこのプロスキネーシスの礼拝の対象であるとされていることは重要である。「踏み絵」は日常生活のなかでは礼拝するが、神の視点からは踏んでもいいのである。イエス・キリストのイコンは、イエスを通して神に至る門あるいは扉であり、この世では礼拝すべきである。しかし神の視点からは朽ちてゆく「もの」でしかない。こういう構造がビザンティン8世紀で成立していたとは驚くべきことである。

仏教美術でもそのような例がある。仏教美術の研究者の長岡龍作は、鎌倉時代14世紀の『法然上人絵伝』の来迎の場面で、光が、仏画からではなく、仏画を通してかなたから来迎する仏から来るように描かれた例をあげ、また中国の唐時代初期の慧沼(648-714年)の『十一面神呪心経義疏』を挙げて次のように論じる。これは仏教図像学でもしばしば引用される個所であり、すなわち「問木是无心。何故動而出聲耶。答此有三義故動而出聲也。一者行人心誠。二願強盛故。三菩薩願重故也(木はこれ心無し。何の故にか声を出だすや。・・・行人の心の誠なること、・・・行人の誓願の強盛なること、・・・菩薩の誓願の重いこと)。」⁶長岡龍作はそれを次のように記述する。「仏像を礼拝する場面で起こる奇跡は、像の力が起こすのではなく、礼拝者自身の誠が背後にいる仏を呼び出すことによって起きる。」⁷これは全くユダヤ・キリスト教的解釈であって、涙をながすイコンについて、イコンに描かれた、たとえば聖母が涙を流しているのではない。神が流させているのだと解釈するのと同じ論理である。

この『十一面神呪心経義疏』を踏まえてであろうか、わが国の『日本霊異記』(8-9世紀)にも同じような記述がある。「木是无心、何而出声。唯聖靈示。更不应疑也(木は是れ心無し、何にして声を出さむ。唯し聖靈の示したまへらくのみ。更に疑ふべからず)」⁸。仏像は単なる木である、あるいは絵でしかない、つまり意識のない(insentientな)「もの」でしかないことは判っている。しかしそれが声を出すことを認めている。さらに下って鎌倉時代の明恵(1173-1232年)も、生身仏について次のように記す。「木に刻み絵に書きたるを生身と思えば、やがて生身にて有るなり」⁹。これも仏像や仏画が木や紙であることはわかっている、しかし生きるようになると言っている。これらのテキストは、仏像や仏画は単なる「もの」であると言っているだろうか?最終的にはやはり「生身」なのではないか?

そもそも仏教にオリジナルとコピーを区別する考えは根拠付けられているだろうか。ユダヤ・キリスト教では、旧約聖書が徹底的に「もの」は被造物であって、あくまで命はないと、人間に命令する。「もの」に命がないことには人間のレベルでは根拠がないからである。旧約聖書の『詩編』に言う。「国々の偶像は金銀にすぎず、人間の手が造ったもの。口があっても話せず、目があっても見えない。耳があっても聞こえず、鼻があってもかぐことができない。手があってもつかめず、足があっても歩けず、喉があっても声を出せない」(115篇4-7節)。また『知恵の書』に言う。「命のないものに(εν νεκροῦ)望みをかける人々は惨めだ。彼らは、人の手で造られたものを神々と呼ぶ」(13章10節)、「何の役にも立たないねじ曲がった、節目だらけの木片を注意深く彫つ

6 『大正新脩大蔵経』第39巻1010頁

7 長岡龍作『日本の仏像 飛鳥・白鳳・天平の祈りと美』中公新書、2009年、259頁

8 『日本霊異記』(中26)

9 明恵『梅尾明恵上人遺訓』岩波文庫

て造りあげた木像は、自分では何もできず、像にすぎないので、魂がない (τω αψυχω)」（13章13-17節）、「愚か者は、魂の欠けた、命のない肖像 (νεκρας εικονος ειδος απνου) にあこがれる」（15章5節）。そしてそもそも十戒の第2戒の偶像崇拜の禁止「あなたはいかなる像も造ってはならない。上は天にあり、下は地にあり、また地の下の水の中にある、いかなるものの形も造ってはならない。あなたはそれらに向かってひれ伏したり、それらに仕えたりしてはならない」¹⁰とはこのことであった。つまり作ってしまうと、拝んでしまうので、最初から作るなどの命令である。旧約聖書全体が、この魔術的なアニミスティックな感受性の否定である。命ある神と命のない被造物を区別すること、これが最も重要な旧約聖書のメッセージであった。

それが仏教世界では、「もの」であることがわかっている、「祈り」ゆえであれ、最終的にそれが声を出す、つまり生きていることを否定はしない。キリスト教にはじまり最後には仏教にいきた柳宗悦（1889-1961年）は、それを最晩年のエッセイで「無對辭文化」と記すが¹¹、その前年の『美の浄土』でも次のように記す。

大体キリスト教は、神の「存在の有無」がいつの時代でも大きな中心問題でありましたが、それはいつも、ものを二つに分けて考えた事から起る結果だと思われます。神（造物主）と人（被造物者）、又は神（審判者）と人（被判者）とはいつも相対します。・・・処が仏教ではかかる二元にもものを分けずに、未だ二に分かれない境地に真理を見つめます・・・・・・・・それで「美の浄土」と申しますのは、一切のものを洩れなく美しさに受取る国と解していただいてよいのであります¹²。

そして小林秀雄（1902-83年）も次のように記している。

ヴェーダの哲学から発した仏教の仏は、人格は勿論、何も彼もそのなかに解消しなければならぬ。宇宙の絶対的秩序なのである。人格さえ侮蔑するのだから、偶像など勿論問題ではない。絶対的な軽蔑は、戦いさえ生まぬ。そこから偶像などあってもなくても構わぬという寛大な態度が生まれてきたのだと思う。偶像崇拜が異端という強い意味合いを持つ事が、私達東洋人には容易に呑み込めないのも、そういう処から来ているであろう。¹³

これを要するに、鈴木大拙（1870-1966年）は、「分割的知性」は「東洋では重んぜられなかった」と喝破する¹⁴。

ユダヤ・キリスト教の分割的知性が魔術を否定し、科学を生んだ。それが近代である。マックス・ウェーバー（Max Weber 1864-1920年）はそれを次のように要約する。「現世を魔術から解放す

¹⁰ 『出エジプト記』20章4-5節

¹¹ 「無對辭文化」1961年

¹² 『美の浄土』1960年

¹³ 『偶像崇拜』1950年

¹⁴ 「東洋文化の根底にあるもの」1958年、『東洋的な見方』（岩波文庫）

るという宗教史上の偉大な過程、すなわち、古代ユダヤの預言者とともに始まり、ギリシャの科学的思惟と結合しつつ、救いのためのあらゆる呪術的方法を迷信とし邪悪として排斥したあの魔術からの解放の過程は、ここ（カルヴァン主義）に完結を見たのである（Jener große religionsgeschichtliche Prozeß der Entzauberung der Welt, welcher mit der altjüdischen Prophetie einsetzte und, im Verein mit der hellenischen wissenschaftlichen Denken, alle magischen Mittel der Heilssuche als Aberglaube und Frevel verwarf, fand hier seinen Abschluß）」¹⁵。内村鑑三（1861-1930年）のキリスト教信仰は、まさにその福音であった。すこし長文になるが、引用しておく。

宇宙には一つの神があるだけである。以前に信じていたように多数—八百万以上—でないことを余は教えられた。基督教的唯一神教は余のすべての迷信の根に斧をおろした。余が為していたすべての誓い、怒れる神々を宥めようとして余が試みつつあった種々雑多の礼拝形式は、この一つの神を認めることによって今や不用とすることができた、そして余の理性は良心とは唱和した、「然り！」と。神は一つ、そして多数でないことは、じつに余の小さな靈魂に喜ばしい音ずれであった。四つの方位に位置する四つの群れの神々に毎朝長い祈りを捧げ、途上に通る過ぎるすべての神社に長い祈りを反復し、それぞれに特別な誓いと断ち物をもってこの日をこの神に、かの日をか神のために守る必要は、もはやなかった。余が祈りを言わないからとて彼らはもはや余を罰することはできないという確信にみちて、直立した頭と澄んだ良心とをもって、神社また神社を、ああ、如何に余は昂然と通過したことよ、余は余を後援し支持したもう神々の神を見出したからである。・・余の友人たちはただちに余の気持の変化を認めた。余はこれまでは神社が見えてくるやいなや胸の中でそれに祈りを言わなければならなかったから、会話をやめるのが常であったのに、登校の途上ずっと余が愉快に談笑しつづけて行くのに彼らは気づいた。余は「イエスを信ずる者」の契約に署名するよう強制されたことを悲しまなかった。唯一神教は余を新しい人とした。余は豆と卵とを再開した。余は基督教の全体を悟ったと考えた、それほどに一つの神という観念は感激的であった。新しい信仰によって与えられた新しい靈的自由は、余の心と体とに健全な感化を与えた。余の勉学はよりいっそうの集中をもって行われた。新しく賦与された肉体の活動力を受けて、余は山野を跋涉し、谷の百合、空の鳥を観察し、天然を通して天然の神と交わらんことをもとめた。¹⁶

以上のユダヤ・キリスト教の論理は、超越的な命令に従って、世界を分断してゆくもので、人間の感受性を無視し、それを動物的として否定している。近代は人間の本能を否定する冷酷なものである。しかしそれによって我々は動物状態から脱して自由となる。人間は食欲にしろ性欲にしろ動物として生きていることに間違いはないからである。絶対的な神のもとで被造物は無であることに

¹⁵ マックス・ウェーバー『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』（1904/05）第2章1（梶山力、大塚久雄訳）岩波文庫（下）26-27頁。Max Weber, Die Protestantische Etik und der Geist des Kapitalismus, zweite Kapital, 1, Tübingen, 1920(1904/05), S. 94-95

¹⁶ 内村鑑三『余は如何にして基督信徒となりし乎』（鈴木俊郎訳）岩波文庫、1938年、25-26頁

よって平等思想も根拠付けられる。福音によって、我々は本能による動物的生活から解放される。キルケゴール (Søren Kierkegaard 1813-55) は動物的感受性を子供の感受性として、次のように記す。

自然のままの人間とキリスト者との関係は子供と大人との関係のようなものである。つまり、子供のこわがるものを、大人は何とも思わない。子供はその恐るべきものが何であるかを知らない、大人はそれを知っていて、それをこわがるのである。子供の不完全な点は、まず第一に、恐るべきものを知らないということであり、次に、その結果出て来ることであるが、恐るべきものでないものを恐れるということである。自然のままの人間も同じことで、彼は恐るべきものがほんとうは何であるかを知らない。しかも、それだからといって、恐れることを免れているわけではなく、それどころか、恐るべきものでないものを恐れるのである。異教徒の神に対する関係も同様である。異教徒は真の神を知らないばかりではない、彼はそれに甘んずることなく、偶像を神としてあがめるのである。¹⁷

しかしこのユダヤ・キリスト教の合理主義は、ルネサンスとプロテスタンティズムで達成された後、後退したのであろうか。たとえば、合理的で魔術否定のイコン論（「もの」であるイコンが神を表象し、万人に明らかとなる）は8世紀のビザンティン教会で成立したのであるが、それを受け継ぐロシア教会では16世紀以降、イコノスタス（聖障）が発達し始め、ふたたび聖なる場所である祭壇を見えなくする。前述した江戸時代の踏み絵も8世紀のビザンティン以来、プロスキネーシスの対象であるから、神からみれば単なる「もの」であり、キリスト教徒なら踏めるはずである。しかし遠藤周作（1923-96）の『沈黙』（1966年）では、ロドリゴは踏めない。それはどうしてであろうか？オリジナルとコピーを区別する論理のない日本人仏教徒が、キリシタンになったからといって日本語で培われた感受性がなくなるはずはなく、踏み絵を踏めないのは分かる。しかし遠藤周作の『沈黙』では、日本人の奉行と通詞のほうが、むしろ「形式だから踏んでよい」といい、オリジナルとコピーを区別し、ユダヤ・キリスト教の表象論に従って行動している。これは逆転しているのではないか。マーティン・スコセッシ (Martin Scorsese 1942-) の映画『サイレンス』（2016年）では、まさにその逆転が描かれていたように思われる。冷静な奉行と通詞に較べて、ポルトガルの宣教師ロドリゴと日本人キリシタンがなんと一途なことであろうか？¹⁸ 踏み絵を踏んで仏教徒となったフェレイラは仏教に屈服している。つまり、この小説の内容は、エジプト的感受性をもつ日本人が、キリスト教徒ならばすでに克服しているはずの感受性ゆえに苦しみ、神はその苦しみをも担っているという結末となる。ちょうどモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-91) のオペラ『ドン・ジョヴァンニ』（1787年）で、石像を生きていと怖れるレポレッロやドンナ・エルヴィーラを罵倒し、あくまで石像を「もの」と考える悪漢のドン・ジョヴァンニ

¹⁷ キルケゴール (榊田啓三郎訳) 『死にいたる病』（1849年）『キルケゴール全集 24』、筑摩書房、1963年、20-21頁

¹⁸ 鎖国中のオランダ人は迷わず踏み絵を踏んだという。モンタヌス (Arnoldus Montanus, 1625-83) によると、オランダ人は「王」が望むなら、聖像を粉みじんに破壊もした。Thomas DaCosta Kaufmann, *Designed for Desecration: Fumie and European Art, in Toward Geography of Art*, Chicago, 2004, pp. 309-310

が、唯一、魔術を否定し「もの」に命はないとする近代人であったことに気付くように¹⁹、キリスト教に無理解な奉行と通詞の行動のほうがむしろキリスト教的なのである。

以上のようにユダヤ・キリスト教は「もの」に生命を認めず、魔術的感受性を退け、そのうえに立って受肉論を根拠に、神を「もの」で表象できるとし、「もの」が神あるいは永遠に繋がることを根拠付けた。再びキルケゴールははっきりと『あれかこれか』のなかで、「感性・・・は、キリスト教によって措定され、代表（表象）の理念はキリスト教によって世界に持ち込まれた」と書いている²⁰。「もの」が神を描けること、しかしその「もの」は神の国そのものではないこと、つまりオリジナルとコピーは同じではないこと。これが芸術の成立なのであるが、超越的なキリスト教によって芸術が成立したという考えは、キリスト教受容の歴史はわが国より遙に長い欧米でもあまり受け入れられていないようである。

たとえば、ハンス・ベルティング（Hans Belting 1935-）は中世における「芸術（art）」の存在を否定する。「芸術（art）」の観念はいつ成立したか。ハンス・ベルティングは、今日の美術史で扱われる芸術は中世でも存在したが、「芸術」とは偉大な芸術家によって制作されたものであり、そういう「芸術」の観念はルネサンスにおいて成立したという。だから「美術史」は「美術の歴史」と言うよりは「芸術家の歴史」であったとする。しかし像（イメージ）についてはどうか。ベルティングは「芸術」の時代に先駆けて、イメージは人を表象するだけでなく、人として敬われ、あるいは軽蔑され、典礼において行列で運ばれた聖像であり、社会的文化的にルネサンス以降の「芸術」とは全くちがった種類の意味があったものとする。その像の歴史は、キリスト教が古代末期に異教の祈念像を、「元の姿勢と全く逆の姿勢で（in a complete reversal of its original attitude）」受け入れたことに始まる²¹。「元の姿勢と全く逆の姿勢で」とベルティングが記すのは、旧約では画像を否定していたのに、新約ではそれを認めたとの意味である。ルネサンスと宗教改革の時代において「像」は「芸術作品」として再び肯定されたとする。「像（イメージ）」の歴史は先史時代にもさかのぼり、また今日にも、さらに人類が存続する限り続く。イメージについての問は人類学の研究対象であるという。そして後日、『イメージ人類学（Bild-Anthrologie）』（2002）を出版することになる²²。すなわち像（イメージ）とは、ユダヤ・キリスト教以前からあり、そこには歴史はないというフリードバーグ（David Freedberg 1948-）の考えと同じである。

チャールズ・バーバー（Charles Barber 1964-）は、古代末期の様々な偶像を「もの」として否定したユダヤ教のあと、キリスト教はその受肉論によって、父なる神・永遠に繋がる「もの」として「芸術」は成立したとする²³。「イコンは、神学のメディアとして、そして宗教的ツールとし

¹⁹ 拙稿「<もの>としてのイコン：旧約からの系譜」『エイコーン』第 39/40 合併号、新世社、2009 年、18-26 頁

²⁰ キルケゴール（浅井真男訳）『著作集 1 あれかこれか』1963 年、白水社、108 頁

²¹ Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990（英訳 *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1994, pp. xxi-xxii）

²² 邦訳は、仲間裕子訳『イメージ人類学』平凡社、2014 年。

²³ その際、バーバーは 9 世紀のコンスタンティノーブル総主教ニケフォロスのテキストを引用して論証した。

ての機能を果たすために、まず芸術作品、人工物として確立されねばならなかった」²⁴。つまりハンス・ベルティンクの「像」の解釈は、中世の像は祈念像とし、近世になっての芸術家の自己表現で「芸術」が成立したとして両者を区別し、そこに受肉論はないのであるが、パーバーは、イコンを「もの」として、しかし受肉論によって、その「もの」が神を表象することができるようになった。これが「芸術」の謂であるとパーバーは考える。

であるから芸術は超越であり、成立事情を超えているものである。しかし近代になって成立した美術史学は、人間中心主義（ヒューマニズム）の産物であり、作品の成立事情の研究である。ハインリヒ・ヴェルフリン（Heinrich Wölfflin 1864-1946）が『美術史の基礎概念（Kunstgeschichtliche Grundbegriffe）』（1915年）に記す方法論は次のようである。「美術史は様式をまず第一に表出として、つまり個人の気質の表出、時代的気分の表出や民族的気分の表出として捉えるのである（den Stil in erster Linie als Ausdruck faßt, als Ausdruck einer Zeit- und Volksstimmung wie als Ausdruck einer persönlichen Temperaments）」²⁵。つまり美術史学は美術を、それが成立した時代、場所、そして制作者に従って理解することである。しかし続けて次のようにも書く。「芸術家は美術史家と違って、ラファエロとレンブラントが、どこで異なるかではなく、二人が異なる道を通っていかにして同じもの、すなわち偉大な芸術を生み出したかを示すことが肝心な点であるとする」²⁶。これが中世的なものである。キリストの顔を描く。中世の画家たちは、できるだけ本当のキリストの顔を描こうとする。定評のあるキリストの肖像画を模写するのである。その際、作品に違いが生ずれば、それはマイナス評価である。できるだけ手本に忠実に描くことが重要なのであった。そこに画家の個性の介在はまったくない。であるから人間中心主義の美術史学には、そもそも神中心の芸術である中世美術は理解の範疇にない。ロシアの恐ろしく厳しいキリストの顔【図1】も、ビザンティン帝国のかつての首都のイスタンブール（コンスタンティノープル）のハギア・ソフィアに残る威厳あるキリスト像【図2】も文人のテオドロス・メトキテス個人の礼拝堂であるカリエ・ジャーミの高貴なキリスト像【図3】も、そして山下りんの描いたキリスト像【図4】も、いずれもキリストの真性の肖像画であるマンディリオン複製なのであって、同じキリスト像なのである。様式の違いは本来あってはならないのであって、画家の力量の不足を示すものでしかない。美術史研究は、その違いに注目して、画家の手（制作者）の違いや、時代様式に言及するのである。

それゆえ近年喧しいサイト・スペシフィックな芸術は形容矛盾でしかない。作品の成立はサイト・スペシフィックではあっても、成立事情を超越して始めて芸術となるのである。古楽器による演奏もそうである。素朴な響きを楽しむのはよいが、楽器の制約、土地の制約、この世の諸条件を超えて始めて芸術になる。古楽器によって制作当時の響きを再現できたとしても、聴く我々の耳が当時の感受性のままではないのだから、いずれにしても歴史の再現は不可能である。高村光太郎（1883-1956）の至言をいまいちど想起しよう。

地方色の価値をかなり尊重している人は今の画界に中々多い事である。日本の油絵具の運命と

²⁴ Charles Barber, Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm, Princeton, 2002, p. 11

²⁵ 『美術史の基礎概念』（海津忠雄訳）慶応義塾大学出版会、2000年、15頁

²⁶ 同、16頁

いうものは、この日本の地方色との妥協の如何によって定まるものと考えている人もあるようである。……僕はその地方色というものを無視したいのである。芸術家の立脚地に立って言をなしている事はいうまでもない。²⁷

であるから「文化財はもとの場所に戻ってこそより価値を発揮すると思う。故郷に戻れば、仏画も穏やかな気持ちでいられるでしょう」²⁸などという表明は、仏画に命があるアニミスティクない方をしていることからわかるように、芸術についての表明ではない。芸術はその成立場所を超えるのであって、むしろ国宝級の日本美術の作品が、フェノロサやビゲローの尽力によってポストン美術館に所蔵されていることは、日本美術を広く世界に知らしめていることに大きく貢献している。

しかし内村鑑三（1861-1930）は、キリスト教に関して、こう書く。

対米問題が持上つて以来、私は屢々日本諸教会の教師方の口を通うして聞いた、「日本的基督教と云ふが如き者はない、基督教は世界的であつて、之に国境が在つてはならない」と。実に諸氏の言う通りであることは私も克く知つて居る積りである。「主一つ、信仰一つ、パプテスマ一つ、神即ち万人の父一つ」である。之に日本的又は米国的の別なきは克く判つて居る。然れども万有は一であつて多様である。其処に万物の美が存し、能が在る。……論より証拠である。基督教を其一面の神学より見て之に独逸神学、和蘭神学、英吉利神学等の在るは何人も疑はない。恰も芸術に国境なしと称せられるも、實際的に国別あると同じである。そして斯くあるのが当然であつて、斯くなくして進歩も改善もないのである。日本人が実に基督教を信ずれば日本的基督教が起るが当然である、其の起こらざるは未だ基督教が確実に日本人の心の中に植付からない何よりも確かな証拠である。²⁹

これは高村光太郎の記すところとは全く逆である。人間的にみると地方色は重要であろう。しかし神の眼からみると、地方色は意味を失う。ラトレイアとプロスキネーシスの構造がここにもある。内村鑑三は自身も書いているように、キリスト教に国境があつてはならないとは判っている。しかしそもそもキリスト教はこの世に根付くものであろうか？ それは「目がまだ見ず、耳がまだ聞かず、人の心に思い浮かびもしなかつたこと」（「コリント人への第二の手紙」2章9節）であり、誰にとっても理解不能なもの、つまり「ユダヤ人にとっては蹟き、ギリシア人にとっては愚か」（「コリント人への第二の手紙」1章23節）なのではないか？ だれにとっても異物であるからこそ、誰にとっても等しく開かれている。それが表象論である。

²⁷ 高村光太郎「緑色の太陽」1910年

²⁸ 朝日新聞 2014年2月18日付、韓国の群山（クンサン）市の東国寺の住職の言

²⁹ 「日本的基督教に就て」（1924）『内村鑑三全集 28』岩波書店、1983年、381頁

図版出典

【図1】『激しい目の救世主』、板絵、14世紀中 ウスペンスキー大聖堂（モスクワ、クレムリン）В.Н. Лазарев, Московская школа иконописи, Москва, 1980, таб. 13

【図2】『デイシス』のキリスト、モザイク壁画、1261年（?）、アヤ・ソフィア大聖堂、イスタンブール 筆者撮影

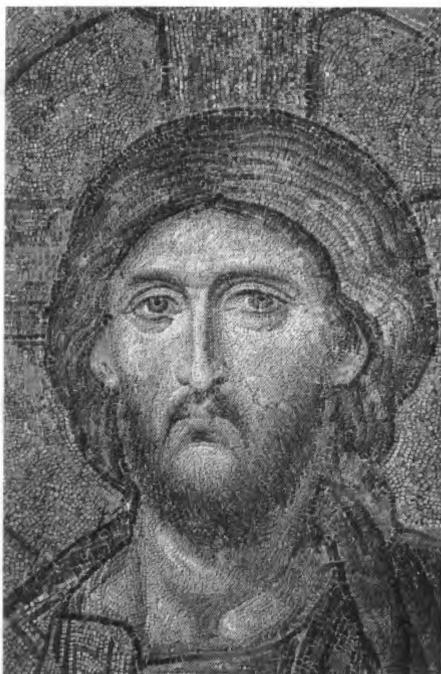
【図3】『キリスト』モザイク壁画、1321年、カリエ・ジャーミ、イスタンブール 筆者撮影

【図4】山下りん画『ハリストス』、キャンバスに油彩、1900年前後、高清水ハリストス正教会 佐久間康郎氏撮影

図1



図2



【図1】『激しい目の救世主』、板絵、14世紀中 ウスペンスキー大聖堂、モスクワ(クレムリン)
 【図2】『デイシス』のキリスト、モザイク壁画、1261年(?)、アヤ・ソフィア大聖堂、イスタンブール
 【図3】『キリスト』モザイク壁画、1321年、カリエ・ジャーミ、イスタンブール
 【図4】山下りん画『ハリストス』、キャンバスに油彩、1900年前後、高清水ハリストス正教会

図3

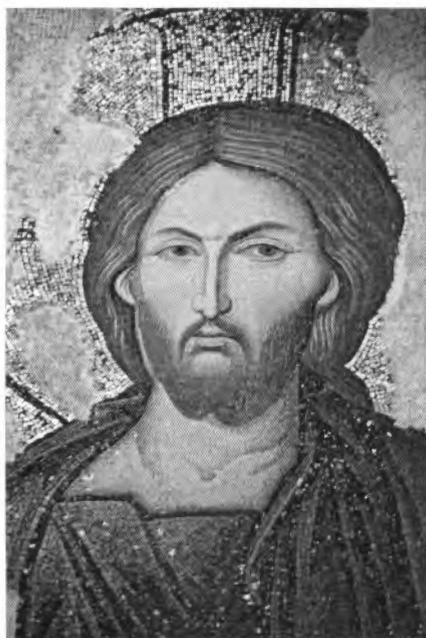


図4

