

ポ
ー
ト
レ
イ
ト
小
前
史

浦
野
聡

プリニウスと肖像　ローマ元首政時代の元老院貴族、小プリニウスは、あるとき、友人ヘレンニウス・セウエルスからの頼みを、ウィウィウス・セウエルスという同名の別人にとりついた。ミラノ出身の作家二名の彩色肖像画を複製してくれないかという依頼である。これらの作家と同郷で、よく描けた肖像をいかにも収集していそうな人物として思い当たったのが、金満の名望家ウィウィウス氏だったのである。飾りのない調子で語りかけられている様子からすると、この人はプリニウスを主筋とあおぐ騎士級あたりの子分（「クリエンス」という）か、文芸サークルのとりまきのひとりであつたらしい。

学殖豊かなヘレンニウス・セウエルスは、自分の図書室に、あなたの町の出身のコルネリウス・ネポスとテイトウス・カテイウスの肖像を備えたいと熱心に願っています。もしあなたのところにこれらの肖像があれば——これはありそうなことなので——、模写し、着色すべく依頼してくれるようにとご所望しょうぼうです。…できるだけ、信頼のおける画家を採用してください。実物から似顔を描くのも難しいが、それより遥かに難しいのが、模写を模写することです。あな

たの扱んだ画家が、肖像と掛け離れて、よりよく描き過ぎないように気をつけてください。

『プリニウス書簡集』、第四卷第二八書簡、一七六頁以下。國原吉之助訳（二部筆者改訳）

いわずもがな、小プリニウスは、当代きつての碩学、大プリニウスの甥／養子だが、長じて一族随一の高位に達しても、広く知られた伯父の豊かな識見をしばしば鑑かがみとして恃たのむ中庸の人であった。^{*1}ここでも、伯父が、肖像を図書館に飾ることを、比較的近時にはじまった習慣としては、ごく趣味のよいそれとして称揚していたのを十分意識し、^{*2}すすんでコーディネーターの役を果たそうとしているものと見える。翻つて、依頼主ヘレンニウス氏は、敬称や尊称の使い方におさおさ怠りない書簡の名手小プリニウスから、「学殖豊かなドクテイシムス」という古今の文章に通曉つうきょうした人を示す敬称で呼ばれている。当世の古典に仲間入りしつつあった伯父プリニウスの著作にもよく通じていたと思われ、そうであればこそ、その甥がみずからの依頼をしかるべく尊重してくれるものとあらかじめ期待できていたにちがいない。さらに、依頼先のウィウィウス氏にたいするプリニウスのややぶつきらぼうな指示は、上述のような立場の上下差も反映しているようだが、同時に、「君もよく知つてのとおり」というニュアンスを込めてもいるだろう。つまり、これら三者のやりとりは懇願や説得を要する重大事の依頼ではなく、大プリニウスの『博物誌』に示されているような嗜好を踏まえた、ちょっとした挨拶の交換——相手の気持ちや思惑をあれこれ付度そんたくするまでもない、インテリ貴族同士の軽い調子の日常的な頼み／頼まれごと——だったと考えられる。こうし

た背景に照らせば、ここには、肖像をめぐる小プリニウス独自の創見そうけんというよりむしろ、気心の知れた保守的貴族同士が日ごろ確認しあうたぐいの了解事項が示されていると見てよい。

肖像——古代ローマと現代　ここに、わたしたちのとはちがった古代ローマ人特有の肖像のとらえ方を見出せるだろうか。一九〇〇年を超えてへだたる時を思えば、そうしたことは当然期待されてよいのだが、一読、プリニウスの書いていることにとりたてて意外に思われるところはない。散文と韻文とでそれぞれ名をなした同郷物故作家の肖像を図書室に備えたいという望みは、図書室という聖域にも擬せられる空間のなか、それらがもたらすであろう、ある種の尊く神秘的な力への期待に根ざしている。みずからがその文章を愛して止まない作家に奉げられた肖像を図書室におくことで、その不滅の魂から靈感を得たい、優れた作品を残した作家の個性がにじみ出るような肖像をとおし、その栄光にあやかりたいと願う気持ちであり、これは、今日、学校の理科室や音楽室に科学者や作曲家の肖像画の複製を飾ろうというのから、さほど遠くない心情といえる。なればこそ、ローマ時代の肖像は、古典的ギリシア彫刻におけるごとき、理想化や美化のプロセスを加えてモデルになる人物の個性を消し去るべきではなく、「画家が、肖像と掛け離れて、よりよく描きすぎないように」(直訳すれば、「よりよいものの方へそれていくことのないように」)配慮さるべきものとされたのだつた。

肖像とは「あるひとをその人自身としてみなす表象のことである。∴表象するとは、その人自身



図2 マミー・ポートルイト
ファイウム (120-130年)



図1 夫妻の肖像 ポンペイ (1世紀)

としてであつて、アトリビュートや帰属関係でもなければ、その人にかかわる行為や関係性としてでもない。肖像が対象とするのは、厳密な意味での絶対的な主体」である。これは、現代フランスを代表する思想家、ジャン・リュック・ナンシーが、自著『肖像の眼差し』の冒頭において言葉だが、もしプリニウスがこれを読むことができたとしたら、たぶん、彼なりの仕方によく理解できたことだったろう。^{*4} 彼が念頭においた肖像とは、いかにも作家然とパピルスやペンを手にし、『英雄伝』の作者」と銘打たれたネポスや、あるいは、紫綃で縁取られたトガをこれみよがしにまとい、朗々と詩を吟ずる様子の貴紳風カティウスの肖像画ではなく、百数十年前に生きた彼らの顔の特徴を、たぶんポンペイやエジプトで見つかっているような胸像の形で「図1、図2」、つまり、その人をその人としてのみ表象する形で写しとったものとしての肖像であつたらうから。

古代ローマの肖像観　しかし、だれかを「その人自身としてみなす表象」を生みだすやり方は、現在に於いてこうとひとつに定まったものではない。本書に収められたフォーサイス氏による近代以降の肖像の展開についての文章を写真とともに辿っていけば、この数百年間にくり広げられてきた肖像表現の多彩さにあらためて強い印象をうけられることと思う。ふたたびナンシーによるなら、肖像とは、「構成上の意図によって刻まれ、出現する」痕跡や線で、「形象のまわりに組織化」されたものでなければならぬ。肖像として構成し提示しようとする作者が意図し、線や造形によって肖像と見せるものを抽出することが、肖像を肖像たらしめるといふこの第二の定義は、いささか茫洋とした印象を与えるものであり、ナンシーの場合にはまた独特のところに焦点を結ぶことになるのだが、それはそれとして、少なくとも今日の幅広い肖像表現のスペクトラムを包括するためには、不可欠のそれといえる。

これにたいし、ローマ時代の肖像がもし定義されたなら——なんであれ抽象的思考になじまなかつたローマ人のことであるから実際にそうされることはなかつたが——、この面ではもつと狭く規定されることになっただろう。彼らにとつて、肖像は、東洋や日本で「肖像あやか」というのと遠からず、「イマー」imgoイメージ、「イマー」imageイマージュであると同時あやかに、「シムラークルム simulacrum」(似姿)であった。これらの語は、表象あやかがそれに相似通う(＝肖像)対象、つまり表象の向こうにある、現実に個性をもつて生きた(と信じられる)人格にこそ焦点を当てる言葉であつて、いかにその表象

が制作されたのか、制作者が対象をどのような表象にとらえ、提示しようとしたのかという面には、大して関心をもっていない^{キマ}。かけがえのない精神的・肉体的活動をおこなった人（偉人であれ、親族・友人であれ）がこの世に存在したという認識、その人を記念しあるいは崇敬・思慕するために肖像が奉げられるべきとする信仰、肖像を前にする人にパーソナルで親密な情感、時に人生の使命感や創造的靈感さえも掻き立てるであろうという期待が、肖像文化とも呼ぶべき芸術伝統が成立するための前提をなす。人の肖像は、むしろ制作者が（小プリニウスの心配したように）人為を加える方向を誤れば、期待される想念を生じさせそないかねぬ一方で、だれが手を加えずとも幻影などとして自ずと眼前や脳裏に浮かんで、視る者の心を揺り動かさうる。

たしかに、肖像がこの世の俗塵のなかに留まることを宿命とした人間の姿を写したものであれば、神々の像にくらべ、造作のうえで美的均整を欠くことは避けられない。しかし、このことは、肖像がそれを視る人、求める人にとって無二の人間個性の面影（「ウルトゥース像」）であり、描かれた人が肉体的に我々と同じく、時に平凡だったり醜かったりさえするにもかかわらず、神々以上に身近で忘れがたい存在であるという事実をかえって際立たせる。結局、肖像は、人——多くの場合、過去の人や遠くにある人——を尊崇／思慕するための、いわば窓のようなものである。そこに、モデルとなった人物の個性を示す、あるいはその人をアイデンティファイしている（と感じられる）「似姿」であることを超えて、視る人の意表をつくような表現、視る人がそれを「似姿」と認識するのを難しくするほど創意あふれる表現で制作されるのを許す余地はあまりない。実際、写実を基本に、

わずかに理想主義的方向か、表現主義的方向に揺れるにとどまったローマ時代の肖像のあり方を見れば、小プリニウスたちの念頭にあった肖像とは、モデルの外見に忠実であること以上に作為を意図しない、「似姿・似顔」として定義されるもの以外でありえなかつたと推察できる。

「ポートルイト」の出現 さて、ナンシーの第二の定義による「制作者の構成上の意図によつて形象の周りに組織された痕跡や線」という肖像認識が、ローマ時代には本質的に問題となりうるものではなかつたのなら、西洋で、肖像はローマ時代のそれとはなにか異なるものとなつてしまつたのだろうか。いや、しかし、冒頭のプリニウスの書簡がわたしたちにさほど奇異の観を与えなかつたとすれば、肖像は、この間、その核心において不変のものであつたと見るべきか。

このように問うとき、ただちに気づかれるのは、肖像を指す語として今日一般的に用いられているのが、フランス語・英語では「ポルトレ、ポートルイトportrait」、イタリア語では「リトラットritratto」という語であつて、ローマ時代の「イマーゴ」に由来する「イマージュ」や「イメージ」、あるいは「シムラークルム」に由来する「シミュラークル」ではないことだろう。語源辞典によれば、それらの語は、強調の接頭辞 *por* (= *pour, pro*) や *ro* を付せられているが、いずれも、もともと「引く」、「引き出す」という意味の「トレイルtraire」ないしは「トラツレtrarre」という動詞（元をたどればラテン語の動詞 *trahere*）に由来している。十二世紀には過去分詞「引かれたもの」、すなわち、*portrait* や *ritratto* が、一般的に絵図や彫刻などを、やがて十五世紀あたりから、特殊的に

人の肖像を意味するようになった。もちろん、辞典にあげられた用例を追ってみても、もともと「引く」、「引き出す」という意味から、いかなる転義の過程をたどってそうなったのか知りえない。それらは、古フランス語における初期の例（十二世紀末のクレティアン・ド・トロワの『エレクとエニド』*Èvec et Ènide* と『ランスロ』*Lancelot ou le Chevalier de la charrette* に現われる *porter*、十三世紀初頭、ヴィラール・ド・オンヌクルの「画帖 Album」における *portrait, portraiture*）においてすでに、「造形された（もの）」なり「絵柄」なりの意味で、とくに呼ばれた対象物が幾何術など讃嘆に値する技法で造形されたり作画されたりしていることを示す文脈において使われているようであるのだが（たとえば墓石の装飾や衣服の図柄（クレティアン）、像や装飾品のスケッチ（ヴィラール）を指すのに使われている）。「表象を形作る線」を絵筆や鑿などで「引く」ところから、「造形されたもの」「描かれたもの」という意味をもちはじめたのかもしれないし、あるいは現実にあるものの姿や、脳裏に浮かんだイメージを画布や織布、石の上に正確に「引き写す」というところから来たのかもしれない。また、それらの転義の過程が複合していた可能性もある。

そうした来歴を特定できぬもどかしさはあるにもかかわらず、これらの語の（新たな意味の）出現と普及に、中世ヨーロッパにおける絵画・彫刻や肖像、なにかんづくその制作者たちにたいする人びとの心的態度の変化が反映していたと、わたしたちは考えてよいものと思う。すなわち、それらの語を用いはじめるには、いずれにせよ、イメージの生成において、「引く」という人間の肉体もしくは精神の働きが果たす役割に光を当てようとする思考がなければならぬからだ。そこにはお

そらく、画家や彫刻家こそがその技術を駆使して正確に「引かれたもの」、「引き出されたもの」としての図像を生み出すという、人為の創造的な面に積極的価値を見出し、こうという意識が働いている。そして、ふたたびおそらく、図像をめぐるかかる意識上の変化は、現実の変化の反映でもあつただろう。古代ではごく稀にしか注目されることのなかつた絵画や像の制作者が、確かな（とあまね遍く感じられる）技法によつて表象表現をおこなう者としてまず中世に、次いで、さらにそのなかでも人物像の制作者として十五世紀には確実に、いまや、絵画（肖像）に描かれるもの（者）と、絵画（肖像）を視る者のあいだに重い存在感をもつて現われてきた。認識の変化の背後にあつたそうした現実の展開が、そこにはほのめかされている。

ヴィラールの「画帖」 表象をあつかいながら、言葉の話題にかたよつたので、ポルトレの技を駆使する芸術家の出現を示す好個の一例として、十二世紀から十三世紀初頭に生きたひとりの人物をあげておこう。ヴィラール・ド・オンヌクールは、ヨーロッパ各地を旅し、三十三葉からなる、やや気まぐれなコメント付の「画帖」のみを今日に残した謎の芸術家だが、上述のように、ポルトレの語を、幾何学的作図を示すのに用いたことで知られる最初期の人のひとりでもあつた。この人は、その冒頭に、みずからの魂のために読者が祈ってくれることを求め、次のように理由を述べる【図3】。

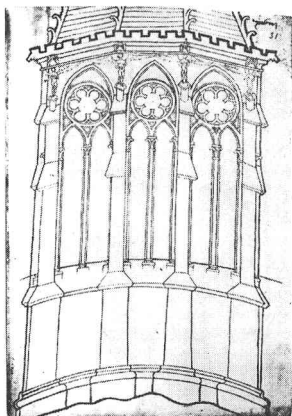


図4 ヴィラルール「画帖」、63
ランス聖堂立面図 (13世紀初)

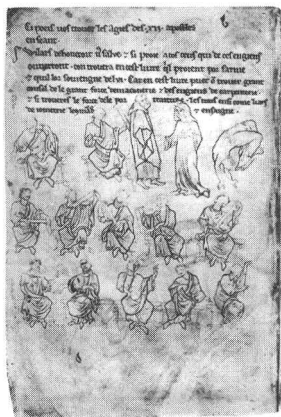


図3 ヴィラルール「画帖」、2
十二使徒像と名乗り文 (13世紀初)

ごく簡潔な一文ながら、ここでのみずからの芸術的才能や技能にたいする自負、またポートレイトのもつ力にたいする信念の率直さは、いかばかりであろう。かつて、この「画帖」が再発見された十九世紀には、そのなかの画題が当時続々と建設されていたヨーロッパ各地の代表的大聖堂の図面や細部にわたるスケッチにおよんだことから「図4」、当時の学者たちは、この人をゴシック芸術に指導理念を与えた建築理論家、大聖堂の建築家と見なし、「画帖」を、企図された建築学・芸術学の百科全書のわずか

：と申しますのも、この本の中には、石造建築と木造建築における有用性への多大なる力添えが発見されますし、またあなた（＝読者）は、幾何術が命じ、指し示すような、作図（portraiture）と描線（les traits）の力を見出すことができるでしょうから。

に残された一部分と見た。今日では——いささか夢を欠くといわねばなるまいが——、この人は、建築に興味をもった好事家か、芸術家だったとしてもせいぜい作品にその名を残さなかつた金細工師あたりとする見解もでてゐる。残されたスケッチは、とうてい体系的ななにかを示すものではなく、またランスの聖堂の立面図に顕著なように、一流の建築家では犯しえないような構造理解上のミスが散見されるからというのである。こうした最近の見解に分があるなら、当然、その「画帖」は当時の技術や芸術の最高水準を映しだしたものと見なしえないことになるけれど、たとえそうだとしても、上の一文を、ゴシック時代、作品によってのみみずからを表現した、すぐれて創造的な建築家や芸術家たちの思考のかすかな影といつて等閑に付すことはできまい。ヴィラールの見解が、今日には伝わらない創造的エリートの見解に影響をうけていたとすれば、技芸とそれに携わる者たちにたいする尊重の精神は、それだけ社会の広い範囲にうけいれられていたということの意味する。他方、この見解がその人の創見なら、技芸の非エリート層から独創的なポルトレの技にたいする自負がいつ生まれてもおかしくないほど、「芸術家と芸術」の時代が到来する機は熟していたということになるだろうから。ヴィラール自身が大建築家であつたなら、こうしたことはあらためていうまでもない。

古代においてはリテラエ（文芸）の貴族的世界からどこか疎外されていたアルテス（技芸）の担い手たちが、中世の真只中において、ヴィラールという個性を借り、また、「ポルトレ」という語に託して、みずからの思考を語りはじめた。右の言葉は、いずれにせよ、そのようにわたしたちに思

わせてくれる。ヴィラールの「画帖」とそこに付せられたランダムなコメントは、同時代史料のなかでも、いささか風変わりな孤立しており、それゆえにさまざまな解釈を許す余地がある。にもかかわらず、中世の人びとは、そうした彼の「画帖」とそこに書かれた言葉になにがしかの興味と意味を見出していたにちがひなく（十三世紀の終わりあたりに注釈がさらに書き足され、十五世紀には、新たに頁を打たれている）、そのような関心こそ、「画帖」を今日に伝えることになった。そこには、この時代におけるあらたな芸術観や芸術家の登場を告げるなにかがたしかに伝えられているものと考え、て間違いあるまい。

西洋中世の「肖像」このように中世に端緒が見られた広義の芸術家の出現は、おそらく上で示唆したごとく、近代以降、肖像表現において画家や彫刻家、つまり芸術家たちのイニシアティブ発揮の機会が増えていくことを予告するものだった。桑瀬氏が本書でとりあげている、時代の変化に人一倍敏感なルソーを不安と懷疑におとしいれ、（少なくとも、いくつかの肖像にたいする）はなはだしい嫌悪と切実な忌避に駆り立てるにいたった「肖像の増殖」という現象は、その顕著な一様相といえよう。

だがいまここでは、のちの時代の肖像についての議論は本書所収の諸論考（コルヌルー氏、桑瀬氏、藤巻氏、フォーサイス氏の近世・近現代をあつかった文章）に委ね、中世ヨーロッパの世界に、いますこしとどまりたい。西洋中世というこの時代は、「個人の肖像が存在しなかった」（アロン・グレーヴィ

チ「同時代人の見た中世ヨーロッパ」平凡社、四頁）時代だったといわれる。しからば、まことに興味深いことに、ポートルイトという語の出現は、今日肖像といえは真つ先に想起される個人の肖像の（再）登場に先んじていたということになる。ローマ時代にあれほど盛んに制作された肖像は、中世では、きれいさっぱり忘れ去られてしまい、近現代につながる肖像が、まったくそれとは異なる根源をもつものとして中世末に忽然と現われてきたとでもいうのだろうか。実際のところ、そうではなかった。後期ゴシック以前のヨーロッパ^{*11}においても、肖像——先ほどのナンシーの定義を離れ、個人の「絶対的肖像」だけでなく、人物を同定する意図をもつ表象表現をすべて広義の肖像と呼ぶなら——は、たしかに描かれ、あるいは浮き彫りや彫像などとして制作されていた。すなわち、画題がキリスト、聖母、聖人のいずれであろうと、それらの群像であろうと、キリスト教の神にまつわる人びとの描かれたイメージ、「イコン」に代表されるそれである。

以下で、そうした西洋中世の「肖像」をめぐる描く者と見る者の関係が変化し、個人の肖像としての「ポートルイト」が成立していった経緯を、やや立ち入って概観しておくことは、さまざまな時代、さまざまな地域間での比較を視野に入れて「肖像と個性」をめぐる議論や理解を深めていくための前提として有益と思われる。西洋中世という時代は、「肖像」が聖画や聖像と重なりあっていたという点で、近代や古代とは異なる独特の表象文化をもつ時代だった。そうした時代における「ポートルイト」誕生と、その背景にある人びとの心的態度とその変化のありように目を向けることは、なにより、現代の、わたしたち日本人の肖像文化にも大きな影響を与えている近代西欧の

「ポートルイト」を、「肖像」全般を考える際の絶対的参照軸とすることなく相対化して考えてみるようながすであろう。そうするなかで、絵画や彫刻における肖像だけでなく、レヴィック氏と藤巻氏があつかっている、言語による肖像についての理解を深めるためのきっかけを得られるかもしれないし、小峯氏や小嶋氏が論じている、アジア、とりわけ日本の肖像や表象表現の特徴や意味を考えていくのになにか有用な視点に気づくこともありうると思う。

肖像としてのイコン 七八七年、世にいう偶像破壊運動、イコノクラスムに決着をもたらしたニカエア第七公会議の決議の主要部は次のように定めていた。

キリスト、神の母、天使および諸聖人を、形象に表現することは許される。なぜなら、これらの形象を眺める者は、これらを通して、これらの形象によつて表現される本体への追想と模倣への思いを掻き立てられるからである。画像に対してあらわされる崇敬（アロスキシネス）は、表現される本体、すなわち原像に向けられている。これは、神のみがそれに値するところの礼拝（ラトレイア）と区別されなければならない。

（フーベルト・イエディン『公会議史』、南窓社、四五頁 CO2D, 111F）

この決議文には、古代末期の教父たち（カエサレイアのバシレイオス、アタナシウスら）が定立してき

たイコン制作のオルトドクシーとでもいふべきものが簡明に示されており、その原則は、こののち、中世をつうじて維持されることになる。キリスト教以前の世界からの連続という観点から眺めるなら、そこには、まず、描かれたものが、神的な原像に祈りを奉げるための窓にほかならない、という古い肖像観が息づいている。また、描かれるイメージが、視る人に倫理的模範として働きかけるだろうという期待にとりまかれていた点でも、そういえよう。他方、一神教の信仰のもとでは、神と神的存在への関心の集中が際立つことは当然ながら、イコンの制作が許されるといわれるだけで、いかにして制作されたイコンが原像＝本体の姿を写したものと見なされるのかという肝心の点については、なにも語られていない。

この点、一九九〇年代にイコンにかんする記念碑的大著をものしたハンス・ベルティングは、中世に広まった聖像・聖画に、ふたつの重要な起源があったことを指摘していた (cf. *Belting, pp. 49ff.*)。ひとつには、「人の手によらない *acheiropoieton*; *non manufactum*」像、たとえば、イエスの身体に直接触れて顔貌や姿が写しとられたとされる聖骸衣や聖顔布などであり、もうひとつには、イエス・キリストの弟子ルカが描いたとされる聖母の肖像のたぐいである。^{*12} これら原初の (と信じられた) イコンは中世の長い時代をつうじて複写されつづけたが、なによりイエスその人から直接顔貌が写しとられたという奇跡と、使徒という特別の霊的存在の手によって描かれたという伝説が、イコンがキリストやマリアの似姿であることの根拠とされた。それに加え、可視的な受肉のキリストは見えざる神の似姿であるという言説が、キリストとイコンの関係においてのみならず、原イコン

とそれにもとづいて作られたイコンの関係においても適用されていく。これは、真正とされたイコンだけでなく、そこから直接、間接に写されたイコンさえも神の似姿と見なされるための論拠を提供した (ibid., p.153ff.)。

秘儀としての聖画制作　このようなイコンⅡ「肖像」をとりまく、教義によく練りこまれた言説の成立は西洋中世に特有のものであった。イコンは、個性的な相貌上の特徴を引き写すべき生身の人間のモデルをもたない一方で、教義上、人性を超越したまったくの空想による神的存在のイメージであってはならない。形式化された迷信的な異教的偶像であるべきでないと同時に、たんに先人の追慕や記念のためのイマーゴでもない。人としてこの世の人びとの罪いっさいをひきうけ十字架にかけられたキリストという特別な神的存在と信徒が向き合うための象徴的媒体としての役割を担わされているから、イコンには、このような煩いうるさ制約が加えられるのだが、教会の権威者たちは、かくも言語表現によつてはネガティブ、ないしは禁止的にしか定義しえない表象表現を公認の奇跡と伝説によつて管理していくという厄介な任務をひきうけたのである。そうした任務に忠実になろうとした場合、その意識と、神学につうじていたわけではない一般信徒の意識とのあいだには容易に懸隔が生じえた。

実際、この時代の市井の人びとにとつては、聖像・聖画の真正性・神聖性は、原イコン生成にかんする教会公認の奇跡とは別のそれによつて保証されていた。すなわち、人びとの身の回りにある

聖像をめぐって実際に起こった(とされる)さまざまな奇跡である。聖像に触れて病が癒えた、聖母像が涙を流した、聖画が敵の攻撃から町を救った等、十三世紀あたりに説教のための「例話集」にまとめられることになった多くの奇跡譚は、聖像になにか特別の力が宿っていないければ奇跡は起こりえず、また現在あらたに制作されている聖像・聖画をつうじて、いつか神意が示されることがあるものと人びとに信じさせる。その結果、グレーヴィチの言を借りれば、「例話の中にかいま見ることができ意識のシステムにおいては、キリストや聖母とその彫像や肖像画とのあいだの懸隔は薄れてしまっているか、存在していない」(前掲書、二二二頁)かのようでさえあった。そうすると、人びとの目の前にある奇跡のアイコン、すなわち彼らにとって真実のアイコンにほかならないものが、原アイコン(聖骸衣やルカ由来とされるアイコン)に忠実に描かれたものであるか否かはあくまで二義的な重要性しかもたないことになるだろう。

かくして、あらたに聖像・聖画を制作することは——人為がいかに不完全にしかキリストや聖母の美や威厳を写しとることができないと感じられようとも——、たんなる機械的模写ではありえないということにもなる。それは、人びとにとっては不可思議の奇跡をひきおこしうる秘術、教会にとっては執行によほどの慎重を期さねば偶像崇拜を助長しかねない秘儀であり、写す者は、その秘儀の執行を託された祭司と見なされよう。実際、中世のアイコン・板絵の制作は、しばしば修道院や聖堂付の工房で、修道士があたっていたことが知られる。このことは、聖像・聖画の制作が、霊的生活と密接に結びついた営為であり、それには、真摯な信仰生活をつうじて神によみ嘉された特別の手

こそ必要と見なされていたということ、また、原イコンを忠実に写す技能だけが絶対的に重要視されたわけではなかったということを示唆している。^{*14}

たしかに、ベルティングが指摘するように (p.35)、イコンや板絵におけるキリストや聖母子のポーズやスタイルは、イコン制作の中心地ビザンツ帝国においても、またその影響をうけ、西欧でいち早く多数の板絵の聖画を生みだした十三世紀のイタリアのトスカーナにおいても、「原型」のそれらから容易に自由にならなかつた。教会による管理は、そのかぎりでは、ある程度の成功をおさめたといえる。しかし、本質的に言葉によらないイコン制作は、容易に異端的、異教的と難じられがたい、制作者の心や精神の、あまりに奥深くにかかわる営為であつた。姿形を忠実に写しとることを主として期待された古代の肖像制作者なら、モデルの外見のみに関心を集中し、その人となりや事績をたいして知らずにも制作をなしたであろう。^{*15} それにたいし、キリスト者、なかんずく特別の秘儀を委ねられた修道者としての中世の制作者たちが、キリストや聖母がいかなる存在であつたかに思いをいたさずそれを行うことはありえなかつた。また、その人たちは、古代の芸術家たちが神々の像に人間美の理想を表現しようとするのとちがひ、キリストや聖母、天使を、現世の人間とは区別して描きわけ、神的存在そのものとして表現する必要があつた。要するに、中世の画家や彫刻家にとって、描くべき対象は、ある意味では古代における以上に親密で特別、またみずからの魂のあり方に深くかわる内面的存在だったのであり、制作者の主観的な思索や神理解——もちろん時代精神や文化発展の影響をうけたものとしての——が、作品に反映するのは、いづれ避け

えぬことだったと見るべきだろう。

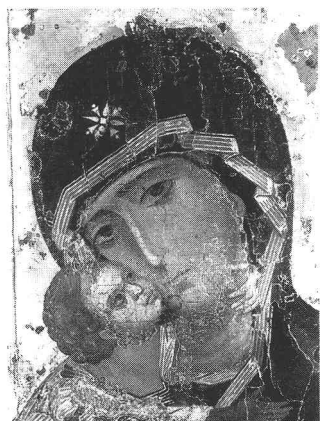


図5 ウラディミールの聖母(1100年頃)

制作者の主観と意図 画匠たちの神的存在にたいする内面的省察が画像表現に観察されるようになるのは、十二世紀以降のことである。それまで、なべて超然とした硬い表情、ないしは無表情で描かれたキリストやマリアの似顔は、やがて、たとえば聖母像の場合なら、「慈しみの聖母」や「悲しみの聖母」と呼ばれる感情を顕すスタイルで描かれるようになった。こうした変化は、図像をポートルイトの名で呼びはじめた中世における人びとの、あの精神世界の拡張と深化に関係しているように。すなわち、人びとが、人の精神にとって意味深いなものかを表象に表現しようとする画家たちの業に価値を見出しはじめたのに呼応して、画家たちは、人びとにたいしてみずからの意図がより明確に伝わるような、技法上、スタイル上の工夫をはじめ、そのような工夫がやがて聖画や聖像にもおよんだのである。この時代に属すると推定される通称「ウラディミールの聖母」〔図5〕には、光陰、視線の方向、身体の向きのほとんどレトリカルとも呼ぶべき表現の対比によって、無垢で生命力に満ちた御子とその受難を予見しメランコリーに沈む聖母を明確に描きだそうとする意図が感

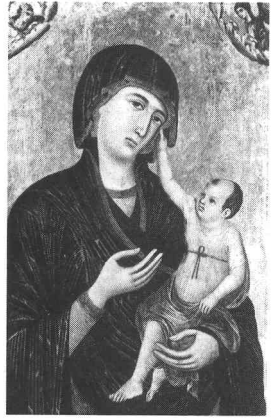


図6 クレヴォレの聖母、シエナ (1280年頃)

〔図9 cf. ibid. 375〕。それらの視覚的效果により、親密さが同時に表現されるようになる。

ゴチックも末期には、いよいよ絵画芸術にたいするこの時代の最大の貢献のひとつとされる、「絵画や線画の物質的な面を、非物質的な対象面と定義しなおす」(パノフスキー『ゴシック建築とスコラ学』一九頁)透視図法の絵画への応用がはじまった。それは、平行線の行き着く先に消失点を設けることによって、視る者に、無限の奥行き感じさせ、神の創造の御業みわざの限りなさを想起させることを可能にしたといわれる。そのこととらんで画期的だったのは、この図法が、「視られるものだけでなく、…それが視られる視られ方も説明」しえたという点だろう。すなわち、画面に提示された空間にたいする立ち位置や視線の向きを描き手自身がえらびとり、視る者に共有するよう強いながらも、ひとつの視角からは隠れたものは見えず、遠くのもの小さく見るといった自然主義的

知である (cf. Pelings, p.287)。十三世紀には、顔貌や衣服に表情をあらわす、いつそうよく計算された表現上の変化が現われた。視る者に共感を呼び起こす自然な感情表現、透明で輝く象牙色の肌が黒衣に生みだす光と影のコントラスト、それによっておのずと浮かびあがる神秘的な輪郭、衣服の流れるような襞、衣服のへりに示されたエレガントなりズムなど

な画面構成技法を採用することで、描き手の主観的な意図にもとづく図像配置や視点を、リアリティに富んだ、客観的に妥当なものと感じさせることを可能にしたからである。

この時代の画匠たちがみずからの画業をもって表現し、人びとに伝えたいと望んだものは、なにより、神の無限の愛や気高さであった。それらはすぐれて主観的に認識される徳性だが、いまやあらたな聖画においては、客観的な説得力をもつ表現によってそれを表わすことができると考えられるようになった。聖母子や天上の世界がごくナチュラルでリアリステックに描かれているのを視たとき、それまで、明示的な表情を欠いたり、ほかとバランスを失って大きく描かれたりするキリストや聖母のイメージしかもたなかった人びとが、そこに、神ばかりか、その愛の实在をこれまで以上にリアルに感じただろうことは想像にかたくない。そこには、時代精神に支えられた新しく普遍的な美意識の規範といったものが現われつつあった。

神の奇跡と芸術 今日に知られるかぎり最初に透視図法的解釈を聖画の世界にもちこんだドウツチオは、十四世紀初頭、シエナの聖堂のため、やがてみずからの代表作と見なされることになる巨大な祭壇画、通称「マエスタ」を描いた〔図7〕。視る者に向け、天使と聖人たちにかしずかれた玉座の聖母子が、高貴で慈愛に満ちたまなごしを注ぐ。最前列でひざまずくのは四人のシエナの守護聖人であり、もつとも遠くに居並ぶのは使徒たちである。この祭壇画の前に立ち、それを視る者は、あたかも、シエナを祝福するために集まった天上の会衆の一員であるかのようにみずからを感じることも



図7 ドゥッチオ「マエスタ」、ドゥオモ主祭壇の祭壇画、シエナ（1311年）

できただろう。この祭壇画は、たちまちイタリア中に知れわたるところとなり、ローマの枢機卿ステファネスキをして、「世界でもっともすばらしい祭壇画をもっている」という評判を、シエナから奪わんがため」、サン・ピエトロのためのその発注を決心させたほどであった（これは、ジオット、あるいはその一門により完成させられることになる）。(Betting, p.495)

このように、当代の俗人専門画家の手になる聖画が、その画家の名とともに、またたく間に高い評価を勝ちうるようになっていくのは、まさしくこの時代ならではの新しい現象であり、革新的で創造的な画像構成技法や意図への尊重が社会に急速にいきわたったことの現われだろう。^{*16}しかし、それにもかかわらず、わたしたちは、なお、この現象が、まさに中世特有の、神中心の思考の枠組みに深く根ざしていたということに留意する必要がある。すなわち、ドゥッチオにこの祭壇画を注文したシエナ市の契約

記録によれば、惜しげもなく使われるであろう高価な画材や絵の具のための出費や画家の才能もさることながら、あくまでこの祭壇画が一日当たり十六ソリダイもの支払いに値すると考えられたのは、ドウツチオがこれを「神の助けを借りて」完成させるものと信じられてのことだったのである。^{*17}

「神の助け」によるならば、芸術家たちの主観的な美的判断基準によって絵画にもたらされた表象表現上の革新も、伝統の枠を踏み越えたと感じられることなく、普遍的価値をもつものとして自然に受け入れられるものとなる。主観的な美意識や革新的図像表現様式を客観化し、普遍化していくメカニズムとしての「神の奇跡」。かつて、それは、聖堂におかれた図像そのものの神秘に帰せられることで、図像の「歴史的真正性」を保証していたが、いまや、制作者個人の技能や精神を支える神秘として、図像の「芸術的眞実性」を裏付けるものとなった。後者の考え方は前者をますます凌駕し、やがて神の恩寵の名のもと、芸術家たちの個性的表現を一気に開花させることになるだろう。

このような公的空間における画家と聖画の関係の変化と並行して現われたのは、それと対をなす、私的空間における視る者と聖画の関係の変化、とりわけ、信徒としての自意識の芽生えに基礎づけられた変化であった。この変化なくしては、「個人の肖像」が開花し急速に普及することは難しかったにちがいない。以下、聖画と肖像画、描く人の意図と視る人の意識のかかわりとその変化を概観し、個人のポートレート誕生に触れることで、すでにいささか長広舌となりつつあるこの「小前史」を結ぶこととしよう。

聖画の物語る世界 中世末期、ゴチックも後期になると、人びと——聖俗を問わず、とりわけ有産層——は、教会や公的空間におかれた聖像を崇敬するだけでは満足せず、自宅や自室に聖像をおき、瞑想をつうじてそれがみずから語りかけてくること、想像上の対話をすることを期待するようになった。それまでごく一部の、いわば信仰の達人たちのあいだでなされていたような種類の瞑想Ⅱ内面的対話が一般信徒にも広まる一方、対話がなされる場や機会も、公的空間から私的空間へ、ミサのかざられた時間から日常の祈りの時間へと拡張されていく。それにともない、私有されたイメージは、「内的生活の目に見える証しとなった」(Belting, p. 410) といいうるほどに普及する。

「教会は文盲の聖書」といわれ、その内部を飾る聖像や聖画が視覚イメージをとおして、聖書のメッセージを礼拝者たちに雄弁に語りかけた。私有聖像は、たんにこのような聖書教育の役割を家庭内で果たしただけではない。それはいったん私的空間におかれると、みずからその所有者の視線にさらすことで、さまざまな連想を呼びさまし、所有者の主観のなかで、聖書の物語を越え、その人を精神的に益するような逸話的物語が生じることを許す。十三世紀、人びとは、聖像をめぐる奇跡譚をきわめてリアルにうけとめたのと同様、聖像・聖画それ自体が物語る世界を、今日のわたしたちには想像しがたいほど、リアルでアクチュアリティに富むものとしてうけとった。それらは、教会で耳にする説教や例話とならんで、いや、むしろ、それらを補い、時に圧倒する視覚的な情報ソースとして、当時の人びとが、みずからの最大の関心事、死後の裁き(あるいは最後の審判)における自身の魂の救済の問題に向き合うう^{よすが}えで、比類なく大切な縁となったのである。人びとは、私

有聖像を前に祈り、冥想し、みずからの魂の救済を願いつつさまざまなイメージを脳裏に思い描き、幸運な場合には恍惚のなかで神の啓示を得た。

聖像・聖画の伝える視覚的メッセージが、そこに添えられるようになった短い詩篇の言語的メッセージとともに、個々人の魂の救済の問題にかかわるものと強く意識されるようになるとき、一般信徒にとって、それらと相對することは、みずからの魂の内奥に入り込んで、自身の信仰生活や日々の生活態度ばかりか、思考、人生のあり方までも深く省みることに等しくなる。そうなる、個々人にとっては、魂の問題について救いの道筋を示してくれるようなイメージをかきたてる聖画こそが崇敬に値するものであって、自室におかれるキリストや聖母像も、当時の公的空間を占領しつつあった聖像・聖画に倣って、自然でリアリティに富んで描かれていることが、いままで以上に重要と感ぜられてくる。のちのことではあるが、肖像画の發展史に大きな一步を記したヤン・ファン・エイクは、キリストの像を、その瞳に室内風景を映す、まるで室内に座す生きた人であるかのように描き、多くの人から歓迎された（ベルリンの「ヴェラ・アイコン」）。十五世紀には、聖画において、そこまでリアリスティックな表現が追求され、また人びとに受容されるようになったのだった。

ロレンツエッティの群像 いまや、制作者ばかりか、それを視る者たちも、聖像・聖画という視覚メディアのなかに、みずからの主体的で主観的な信仰上のメッセージを読みこみはじめた。そうしたなか、公私の場で日常的に聖像や聖画を目にし、キリストや聖母にいつその親近感を抱いた人



図8 ロレンツェッティ「群像」、聖フランチェスコ下教会、アッシジ (1320年頃)

の両脇にふたりの祈る市民の横顔——左手のそれは、いまは失われてしまっているが、おそらく右手の男性の肖像に対応する妻の顔——が、天上の人物たちの立っているバルコニーの外壁を飾る浮

びとが、イメージの物語る世界にみずからもかわっていることを何らかの形で表現したいという欲求をもちはじめのものも自然なことであつたらう。図8として示したものは、一三二〇年ごろ、アッシジの聖フランチェスコ下教会の胸壁にピエトロ・ロレンツェッティが描いた群像である。画面の中心で左腕に抱く幼子イエスに熱心に何事か語りかけている聖母が、ただちにわたしたちの注意をひくが、その両脇を固める使徒ヨハネ(右)と聖フランチェスコ(左)がその対話に強く引き込まれている様子も見てとれる。この絵画の主題は「天上のひとびとの対話」であり、その参加者たちは、「まるで生きているかのように見える」(Belting, p.417)。それにたいし、下から五分の二ほどには、中央に十字架上のキリスト、その両脇に家紋、さらにそ

き彫りでもあるかのように描かれる。ベルティングは、両端の肖像に描かれているのはこの絵の奉納者夫妻、家紋はそれぞれの出身家系のもの、また、中央の十字架上のキリストは、この夫妻がつね日ごろから祈っていた板絵の写しだろうと推測する。では、この絵画の主題である「対話」は、なにについてなされているのだろうか。マリヤは右手の親指で聖フランチェスコを指し、フランチェスコは、同じく右手で、下のほう、すなわち、夫妻のうち妻の横顔を指差している。これをベルティングは、聖フランチェスコとおしてもたらされた死せる妻の魂救済の願いを、マリヤがキリストに執り成している場面と見る。聖母による人びとの願いの執り成しは、十三世紀の例話でもよく見られるモチーフだった。

日ごろ、熱心に磔刑図を崇敬していた夫妻は、妻の死に際し、みずからの信仰の証としてこれを教会の胸壁に写し、その脇に祈りをささげる自身の肖像（とみずからの世俗的アイデンティティを示す家紋）を配置した。敬虔にこの世を生きた彼らのことを天界で神が真剣にとりあげ、天国に導いてくれることを祈って。天上の人びとの対話が天界で実際に起こっているように見せる一方、現世において実在する自分たちを天上における非実在の存在として描かせたのは、実際に天上でそうした対話がかぐり広げられていることを視る者たちに信じさせるためと同時に、それが実際に起こるべく願うてのことだろう。描いたロレンツェッティが、注文主の願いを鋭く洞察して図像表現に巧みに織り上げてみせた、といったほうがより正確だろうが。ともあれ、画中の登場人物たちの「会話の鎖」は、注文主＝奉納主のプロフィールを、神的存在の群像が物語る絵画の主題に巧みに関連づけ

ることで見事に完結しており、同時代の人びとは、この絵が伝える「個人の魂の救済」というテーマを、疑問の余地なく正確に理解したことであろう。^{*18}

個人肖像の誕生 みずからを肖像に描かせることができた富裕な人びとの自意識は、自身の魂の救済をもたらしてくれるだろう神や聖母との関連において築かれ、個人の肖像画の形で表現をみた。その流行は、ほどなく大きな奔流となつてルネサンスの大海に流れ込むことになるが、当初はそうしたものであつたればこそ、肖像画は、半身のみずからの信仰のよりどころである神のほうを向き、もう半身のみずからの「善行」を誇示する相手である視る人のほうを向くことになつた（上述のサン・ピエトロの祭壇画に、まさにその祭壇画自体を聖ペテロに跪いて奉納せんとする姿で描かれ（せ）たステファネスキも横顔で描かれている）。

今日知られるかぎり、正面方向に顔を向けた「個人の肖像 private portrait」の最初のものは、これら横顔による肖像画の出現から百年あまりのち、初期ネーデルランド派の始祖のひとり、「実験の画家」と呼ばれたロベルト・カンピンによつて描かれたブルゴーニュ公の廷臣ロペール・ド・マスマーヌのそれ「図9」だといわれる。恰幅のよいこの貴族の容姿を疣いぼのひとつにいたるまで、驚くほどリアルな（と思われる）タッチで陰影豊かに描いたこの作品を見ると、十四世紀から十五世紀にかけての百年のあいだに、人の肖像を正面方向に向かせたものは何だったのか、と問いたくなる。そこには、肖像の新時代を切り開かせるなにかが潜んでいたのではあるまいか、と。その答えを導



図9 カンピン「ロベール・ド・マスミーヌの肖像」(1425年頃)

くためのヒントは、十四世紀の半ば、ペトラルカがその愛をささげたラウラの肖像についてうたったソネット——^{*19}ベイヤーによって、ポートルイトにかんする近代最初の言明のひとつと評価されているものだが——に垣間見ることができよう。

ペトラルカは、一对のソネットの冒頭で、古代の彫刻家ポリュクレイトスを引き合いに出し、友人の画家シモーネ・マルティニが、「地上に(ラウラの)美貌の証拠あかしを留めよう」と：ありのまま紙に描いてみせた「*ritrasci*」(776-8 ペトラルカ「カンツォニエーレ」池田廉訳。以下同)ことに絶賛を惜しまない。彫刻家が「いかに眼をこらしても、…美のひとつかけらも眺め」(ibid.1-4)えないのは、その者たちが「魂のヴェールとなる」(ibid.11)肉体のみを見ているからだ。それにひきかえ、あたかも天上においてそれに接したかのごとく「気高いおもい想念を廻らせ」(782)る画家は、魂の美まで描きうる。だが、その画家の業でさえ、「天上にあつてこそまこと想い描ける作品」(779-10)であり、地

上においては不完全なものにとどまる。マルティニ二ほどの天才の絵筆をもつてしても、「声や知性も削り出せていたならば」(784)、と嘆息を誘わずにはおかない。すなわち優れた画家の技量は、描かれる人の内面にまで立ち入り、永遠の美をとどめることにおいて彫刻家のそれには勝るが、「あたかも愛おしげに耳傾けるやに思われて、…わがこ

とばに応え」(ibid.10-11) することがない、という点で、実物にたいしてももちろん、たぶん、詩(文學)にも劣る。

マルティエリの描いたというラウラの肖像同定の試みは、無為に終わっている。ペトラルカがこの詩を書いた十四世紀なかばにおける肖像のあり方を思えば、それは脳裏に思い描いただけの空想上のものであったかもしれないし、また、もし実際に描かれていたとしても、横顔の肖像にすぎなかつただろう。この時代、女性の肖像はほとんど知られない一方、現存する王や貴族、高位聖職者をモデルとする肖像は、いずれもプロフィールだった。しからば、わたしたちは、この時代の代表的知識人であるペトラルカにとって、半身が視る者の目から隠された肖像画でさえ、あられもない肉体や顔貌の自然のままの引き写しである(ギリシア・ローマ風の)肖像彫刻より、ずっと理想的なポートレイトと思われていたものと見なしうる。その理由は、画家がかけがえない人物の美と美德を表現しようと、その人の自然の輪郭や線のなかから正しく描線をえらびとつた結果、作品が成り立つという「ポートレイト」や「リトラット」の本質にこそ求められうるだろう(彫刻であつても、実際には輪郭や線は彫刻家によってえらびとられるものだが、ペトラルカはそれには見なさなかつた)。こうした考え方は、やがてルネサンス美術の展開に大きな影響力をもつたアルベルティの『絵画論』第三卷(一四三六年)に書かれた、次のような言葉によつていつそう明示的に宣言されることになる。いわく、「画家はすべての部分からそれらの類似を描き出すだけでなく、さらにそこに美を付け加えなければならぬ。というのは、絵画においては、優雅さが、要求されるに劣らず、享受される

のだから。古代の画家デメトリウスは、美しく描くよりも、むしろ自然に類似するように制作しようとしたために、最高の称賛を得ることはできなかった。

ルネサンスの、とりわけユマニストや芸術家たちにとっての美とはなにか、という深遠な議論に立ち入ることはできない。ここで指摘したいのはただひとつ、ペトルルカによって、芸術により写し、あるいは表現されるべきものと見なされた美が、古代においては小プリニウスによって「あまり美しい方向にそれていくことのないように」と釘をさされていたような外見上の理想主義的な美のことではなく、たとえ肉体的外貌上のものであっても精神の働きと密接不可分の、内面的美徳や美質を表現したものであるという美であったということだ。そうした内面美を写し表現するという目的においては、人びとが十三世紀の画匠たちの手になる聖画に求めていたところと何ら変わるところはない。これが、肖像画に描かれた人物が聖画の神的存在と同様、見る人に正面方向から相対することになるゆえんであったろう。翻つて、ちがいは、描かれる対象が神的存在であるか、俗世に生きる人間であるか、という一点に存するが、このことは、ポートルイトの目的が変化しなかっただけに、人間精神の発展の一步としては、きわめて大きな一步であった。すなわち、人間存在、それも個人の存在のなかに、神的存在のそれに匹敵して視られるに値する美徳や美質、精神の卓越がたしかに表現されえ、また実際にそれとして感得されうるものと考えられるようになったということなのだから。

聖画としての肖像画　個人の肖像画に読みとりうる、あるいは読みとるよう要求する、神にたいして敬虔な模範的信徒としての全き美德。もちろん、十五世紀にはなお、個人の肖像画とならんで聖画も相変わらず描かれつづけていた。しかし、すでにファン・エイクの、室内に座す生きた人のように描かれたキリスト像についてふれたように、この時代に、むしろ、聖画が個人の肖像画に接近する。その後、同じネーデルランドのメモリングは、左手のパネルに聖母子像、右手のパネルに手を合わせる注文主の肖像画を配した二連衝立画を描き、この形式の流行を導いた。そこにおいて聖画の世界と肖像画の世界は、なおくつきりと分かれつつも、同じ室内風景におかれて両者の密接な相関——モデルとなったこの富裕なブリュージュ市民の敬虔な信者としての姿と、その聖母子現前への切なる願いととのあいだのそれ——を明確に提示しており、この絵はまるで夫妻の一对の肖像画のようにさえ見える〔図10〕。かくして、聖画—肖像画は、いつそう明示的に個人の内面を表現するという目的に奉仕させられることになり、そうするのにより適した肖像画は——厳格なプロテスタントたちによる聖画・聖像禁止ともあいまって——ほどなく聖画を駆逐していくことになる。

ある人の言葉を借りれば、まだロペール・ド・マスマーヌの肖像やその同時代の肖像は、「見られるための肖像であって、何かを見ているそれではない」(cf. Beyer, p.38)。画家が肖像のまなざしを借りて、視る者にみずからの内面を見つめ返すよう迫り、視る者が肖像のまなざしに釘付けとなつて実際にそうするようになるまでには、なお数十年を要するだろう。しかし、ポートルイトが、この世に生きた個的人格、およびその美德・美質を示し、視る人に内省をうながすための、卓越した



図10 メムリング「マアルテンの二連衝立画」(1487年)

個性的芸術家による表象表現となったならば、そこへの歩みは、けっして遠くはない。

「絵画は、友情がそうであるのと同様、不在の人を出現させるばかりでなく、死んだ人を、ほとんど生きていくかのようにする神のような力を持っている」(三輪福松訳)。これはアルベルティが『絵画論』の第二巻の冒頭に近いところにおいた言葉だ。そこでは『友情について』でキケロがラエリウスに語らせた言葉、「(友人なるものは) 現前に見えずともそこに在り、…死したりといえどもなお生けるに等しい」が踏まえられている。前者は後者のたんなる引用にとどまらず、両者のちがいは明白であろう。古代の人なら、人物画を前にして、「彼はその友情ゆえに(あるいは愛情ゆえになど)、この絵を描かした」という以上の発想はけっして出てこなかったにちがいない。アルベルティにいたって、絵画はたんに徳性を表現するための手段ではなく、それ自体、友情

というかけがえのない美徳、いやそれどころか、神の位置にさえ登りつめている。ルネサンス人、とりわけ、もつとも鋭敏な感性の持ち主であった人物、自身芸術家であり科学者、人文学者であったこの人物がこの言葉に込めた自負と尊敬は、あまりの高みにあった、といわねばなるまい。「肖像のひとつひとは、神のありえない肖像、神の退隱や魅力を独自に演じている」(ジャン・リュック・ナンシー『肖像の眼差し』五四頁)。ヨーロッパのキリスト教社会にあつては、肖像＝ポर्टレイトは、聖画・聖像に端を發し、画家・描かれる者・視る者の三者が、それぞれの魂の眞實を追い求めてそれに相對するべき「神の奇跡」にほかならず、まさにそのような神聖な存在として出發したのであつた。

わたしは、冒頭で、小プリニウスの書簡を引用し、古代の貴族の図書室に著名作家の肖像画が飾られるのを、現代における音楽室で作曲家の肖像がそうされるのとなんら変わらないように思える、と書いた。ヨーロッパ人と肖像文化を共有しない東洋人のわたしであるから、そのように感じるのかもしれないし、他方、現代におけるメディア技術の爆発的發展によつて、学校の音楽室や理科室が、教会、あるいは万神殿の残影のようなものに過ぎなくなっているからそう感じるのかもしれない。ここまで多言を費やしてきたわたしとしては、後者の理由によつていると考へたいところだが、そうした期待もむなしく、いま祖述してきた西欧の肖像画に坎する前史は、まったくの絵空事で、肖像とは、古來どの国でも、その本質において何ら変わるところがないからそうなのだという可能

性も捨てきれまい。とまれ、「わたしたちにとって肖像とは何なのか」という問いかけにたいしては、本書の各論考で、それぞれの著者が、それぞれにヒントを与えているものと思うので、『肖像と個性』と題された本書に興味をもって手にとつてくださった読者諸賢には、通読されたら、どうか一度、あらためてこの問いに思いをめぐらしていただけたらと願う。肖像とは、比喩的な用語法にしたがうもの——ローマでは、ヘレンニウス氏にその肖像を求められた作家コルネリウス・ネポスによつて創始されたといわれ、近世ヨーロッパでは、ペトラルカによつて「絵画による肖像」よりもその価値を高く評価された「文章による肖像」——もふくめて、わたしたちそれぞれにとつて何であつたのか、何であるのか、そしてまた、なににならうとしているのか、と。

註

*1 タキトウスに乞われ、かのヴェスヴィウス火山噴火の折に落命した伯父の思い出を綴るとき、かくも奇怪な現象を間近に見る機会を逃してはならじと興奮して、少年に同道を求めた伯父にたいし、命じられていた宿題を理由に遠慮した、と告白するほどナイーブでもある。食事中も移動中も、奴隷に命じて書物を朗読させつづけたという伯父のこと、その保護下では、さぞ息苦しい少年時代をすごしたにちがいない。

*2 大プリニウス『博物誌』第三十五卷第九節。「不滅の精神が図書館に宿る人々に対し、金銀製ではなくにして、とにかく青銅製の像がそこにおいて奉げられるというような、これまた新規に考案さ

れた習慣は看過さるべきではない」。

- * 3 小プリニウスの同時代人タキトウスの言については、本書のレヴィック氏の文章（四五頁）参照。また彼らより数十年若の作家、ルキアノスは、誇張と虚偽、とりわけ阿諛追従あゆつしじゆうに満ちた歴史書を書く者たちを、「画家に頼んでできるだけ美しく書いてもらおうとする女ども」を引き合いに出して難じている。

- * 4 ナンシーのいう、「絶対的な主体」は、厳密には、もちろん、プリニウスには思いもよらない觀念だったろう。すなわち、往時にあつては、いささかでも尊重に足る主体性をもちうると見なされていたのは家柄や事績を誇りうる貴族、あるいは貴族的人格のみであり、「社会性」を剥ぎとられた人となりは大して意味をもたなかつた一方、ナンシーのいう主体は、ようやく近代以降に問題にされるにいたつた「エゴ」と関係を取り結ぶものだからである。ただ、ナンシーのこの定義を厳密に考えようとすれば、近代以降でも、音楽家や科学者の肖像などは、五線譜を前にしたりフラスコを手にもつていたりするだけで肖像とは呼べなくなつてしまふ。むしろ、この定義で重要なのは、「肖像を視る人の意識がどこに集中するのか」ということだろう。そう考えると、古代においても、社会的関係を抜きに「いかなる外在性も取り去つた主体」を肖像に見出す志向は、小プリニウスが買ひ求めた老人像に感じたように認められぬわけではない（Fig. 3.6）。

- * 5 ナンシーは、肖像の社会性については、これを本質的なものとは見なさず、哲学に対峙する芸術における表現としてのその意味にのみ光を当てようとする。芸術作品としての肖像の作者の意図をとりわけ重視するゆえんである。

- * 6 イマーゴには「貴族の」デスマスク」という意味もあり、本書に収められた文章でレヴィック氏も、肖像との関連性を指摘されている。五二頁参照。

*7 この時代、芸術の「イデア論」は、プラトン、アリストテレス、キケロ、セネカ、プロティノスら、諸家によってさまざまに論じられ、やがていわゆる「模倣論」に対峙するにいたったとされる（パノフスキー『イデア——美と芸術の理論のために』平凡社ライブラリー、二〇〇四年、二〇―五六頁参照）。だが、これら諸家の見解は、同時代の芸術に影響を与えたというより、むしろ、後世の議論に「足場を提供する」ことがもっぱらであったものと思われる。ベルティンクがその大著の冒頭（H. Belting, *Likeness and Presence*, University of Chicago Press, 1994 (originally, *Bild und Kult*, Becksche, 1990)) で印象深く述べているように、中世の神学者は、つねにイメージが増殖していくのを後追いつめるのに精一杯で、イメージのもつ圧倒的力を前にして、それらを「説明できる場合にのみ、満足する」にとどまった。古代の哲学者にも、中世の神学者たち以上のができたとは考えられない。

*8 Walter von Wartburg, *Französische Etymologische Wörterbuch, s.v. trahere*, XIII S.181. 『エレク』六六八一行では、衣服の「絵柄 portret」の精妙さを弁じた際、『ランスロ』一八八六行では、石棺に施された浮き彫りの「入念に造形された *bien portret*」様を描写する際に使われる。

*9 わが国では、藤本康雄氏がヴィラールについての屈指の専門家であり、詳しくは氏の三冊の研究書を参照されたい。『ヴィラール・ド・オヌクルの画帖』鹿島出版会、一九七二年、『ヴィラール・ド・オヌクルの画帖に関する研究』中央公論美術出版、一九九一年、『ヴィラール・ド・オヌクル画帖の研究Ⅱ』中央公論美術出版、二〇〇一年。

*10 ヴィラールの獨創性を高く評価する専門家たちは、残された三十三葉はこの人のゴチック人としての真価を正しく映したのではないと見る。すなわち、それ以外の、いまや失われた数十葉こそ、同時代人たちに強烈な刺激を与え、それゆえにひっぱりだことなって抜きとられ、散逸してしまったものと見なす。

* 11 前世紀を代表する美術史家のひとりパノフスキーによれば、「座ったモデルを描いて完全に個別化した肖像画」が静物画や室内画とともに現われたのは、ようやく十四世紀、ゴチック時代も後期になつてのことであり、これは、神の創造の無限の多様性を気づかせようとする唯名論の精神が反映したこの時代ならではの現象であつたという。さすがに、この偉大な専門家の指摘は、芸術と思想の絡み合いとしてとらえられたゴシックという文化現象のなかに、絵画の発展を位置づけてみせて鋭いが、いまここでは、そうした現象を準備した背景といったものについて祖述しようとしている。

* 12 「中世においては、神のイメージはふつうキリストのイメージであつた。なぜならキリストは、その聖性において神に相似たる者であり、神を自らの肉体において可視化したものと考えられたからである。彼の肉的身体は、かくして見えざる神の似姿を提供した」(Beiring, p.154)。

* 13 もちろん、聖人たちのアイコンには、古代末期の司教や修道院長の像に光背を描き足すかたちで発展したのが見られるが、やはり描かれた数からいっても、人びとに求められた熱心さの度合いからいっても、キリスト像と聖母子像が、中世を代表する「肖像」アイコンといえた。

* 14 グレーヴィチのとりあげる例話においても、修道士の画工の例をいくつか指摘しうる。たとえば、悪魔に足場を崩され、命を失いかけた修道士の画工や、道ならぬ恋におとしいれられた修道士など(Klapper, 1914, NS2, 77)。これらの修道士たちは、いずれも、実際に見たことのない悪魔をさわめて醜悪に、聖母をこの上なく美しく描くことに長けていたと語られる。それゆえ、悪魔の嫉視を招き、危機におとしいれられた、と。そうした例話の成立の背景には、一部の才能ある修道士に画工の、創造的技量にたいする当時の人びとの驚嘆の存在を指摘しうらと思ふ。

* 15 小ブリニウスの最大、かつ公然の政敵で、告発人として悪名高いレグルスは、みずからの権勢を誇示すべく、テイペリス川ぞいにある広大な邸宅の庭園に、川に向けてずらりと自身の肖像をならべ

ていた(註42)。この人は、まだ小さい息子を亡くした折には、高価な各種素材で息子の彫像を作らせたばかりか、その伝記(一)を一千部も写して配り、ローマ帝国各地の都市で朗読させたという(註43)。今日のわたしたちにとつては、およそやりすぎとしか思われないこうしたことすら堂々とまかり通ったローマ元首政時代、ありとあらゆる種類の彫像がその数を増し、都市ごとに、数十、大都市ともなれば、数百も、広場や公共建築物の内外を埋め尽くしていた。彫像制作者は、果たして、どれだけモデルとなった人物の人となりを理解し、あるいはしようとしていたのだろうか。

* 16 ベルティングは、社会的な観点から、都市の費用支出による新たな守護聖人としての聖母の導入に顕現した共同体意識の成長を理由にあげている。

* 17 J. White, *Ducio*, London, 1979 末尾の資料編参照。

* 18 妻の肖像を破壊したのはメッセージを正確にとらえた人びとの「嫉み」だったかもしれない、と想像をたくましくもしてみたくなる。

* 19 A. Beyer, *Portraits: A History*, New York, 2003, p.27.