

| | |
|------------------|---|
| Title | A.ヴァールブルクの「文化学」について |
| Sub Title | Über die "Kulturwissenschaft" bei A. Warburg |
| Author | 茂木, 博(Moghi, Hiroshi) |
| Publisher | 三田哲學會 |
| Publication year | 1978 |
| Jtitle | 哲學 No.68 (1978. 10) ,p.27- 49 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | Aby Warburg (1866-1929) nennt seine Renaissance-Studien kulturwissenschaftliche Forschungen. Was ihn dabei beschäftigt, sind vor allem jene kunst- und geistesgeschichtlichen Phänomene, die mit der Spannung einer bestimmten Polarisierung hervorgetreten sind. Diese Polarisierung in der Renaissance kann man als eine Folge von dem sozialen Gedächtnis betrachten, das seit der Antike immer vermehrt in den tieferen Schichten der Bewusstseins wiedergelegt worden ist. Ein typisches Phänomen dieser Polarisierung ist nichts anderes als jene Auseinandersetzung der Renaissance-Menschen mit den "Pathosformeln" sowie astrologischen Bildern, die seit der Antike durch die gesteigerte Emotion und die magische Macht getragen wurden. Ein "Symbol" heisst das Bild, das solche eine Polarisierung in sich verkörpert. Die Menschheit schreitet eben mit diesen symbolischen Bildern weiter. Auch die europäische Kultur entwickelt sich dadurch, dass sie pendelnd zwischen den weitgespannten Gegenpolen von der kultischen Praktik und der mathematischen Kontemplation, lebt. Die "Kulturwissenschaft" oder "Ikonologie" bei A. Warburg ist es, die die Wandlung dieser symbolischen Formen in der Renaissance untersucht. So ist es sein Ziel, eine historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks durch die Studien über das Nachleben der Antike zu errichten, dass heisst, durch die Erklärung der Wirkungsweise der Antike auf die Renaissance. |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-0000068-0027 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

A. ヴァールブルクの「文化学」について

茂 木

博*

Über die „Kulturwissenschaft“ bei A. Warburg

Hiroshi Moghi

Aby Warburg (1866–1929) nennt seine Renaissance-Studien kulturwissenschaftliche Forschungen. Was ihn dabei beschäftigt, sind vor allem jene kunst- und geistesgeschichtlichen Phänomene, die mit der Spannung einer bestimmten Polarisierung hervorgetreten sind.

Diese Polarisierung in der Renaissance kann man als eine Folge von dem sozialen Gedächtnis betrachten, das seit der Antike immer vermehrt in den tieferen Schichten der Bewußtseine wiedergelegt worden ist. Ein typisches Phänomen dieser Polarisierung ist nichts anderes als jene Auseinandersetzung der Renaissance-Menschen mit den „Pathosformeln“ sowie astrologischen Bildern, die seit der Antike durch die gesteigerte Emotion und die magische Macht getragen wurden. Ein „Symbol“ heißt das Bild, das solche eine Polarisierung in sich verkörpert. Die Menschheit schreitet eben mit diesen symbolischen Bildern weiter.

Auch die europäische Kultur entwickelt sich dadurch, daß sie pendelnd zwischen den weitgespannten Gegenpolen von der kultischen Praktik und der mathematischen Kontemplation lebt.

Die „Kulturwissenschaft“ oder „Ikonologie“ bei A. Warburg ist es, die die Wandlung dieser symbolischen Formen in der Renaissance untersucht. So ist es sein Ziel, eine historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks durch die Studien über das Nachleben der Antike zu errichten, daß heißt, durch die Erklärung der Wirkungsweise der Antike auf die Renaissance.

* 慶應義塾大学文学研究科博士課程美学修了

A. ヴァールブルクの「文化学」について

本稿は、美術史家アビィ・ヴァールブルク Aby Warburg (1866—1929) が標榜した文化学 Kulturwissenschaft——「文化科学」としない理由は序々に明らかになるだろう——が何を目差していたかを明らかにしようとするものである。彼はルネサンスにおける古代の復活、特に美術におけるその様相が、古代の形象を手本とした極めて特殊な性質のものであることに気づいていた。その特殊性を解明する道程から彼の文化学は誕生した。それはまことにユニークであり、個人神話的趣きさえある。

筆者は以前ヴァールブルクの美術研究について報告をしているので、⁽¹⁾ここでは彼の美術研究の詳細には触れない。なお、著作集に見られないヴァールブルクの思想については、主にサー・E. H. ゴンブリッチの Aby Warburg, An Intellectual Biography, London 1970⁽²⁾に多くを負っている。

1

その研究のほとんどが美術史、それもルネサンス美術史に関わっているヴァールブルクの著作集 A. Warburg, Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der Heidnischen Antike (異教古代の革新)⁽³⁾の副題がことさらに「ヨーロッパ・ルネサンス史への文化学的諸寄与 Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance」とされていること、彼がハムブルクに創設した Bibliothek Warburg (1934年ロンドンに移されてからロンドン大学付属ウォーバーグ研究所となる) やその出版物に Kulturwissenschaftlich という形容詞がしばしば冠せられることがまず手掛りとなるように思われるかも知れない。しかしながら、彼は文化学が何であるかを、公刊した論文で体系的に示しているわけではないので、こうした命名の由来は彼の仕事とその方法の解明からしか知ることができないのである。

Kulturwissenschaft という語は、Bibliothek の創設計画そのものに深く結びついている。1900年6月30日付の弟マックス宛の手紙で、ヴァール

ブルクは文庫を持ちたい希望を伝え、「後日私の本が J. ブルクハルトの『イタリア・ルネサンスの文化』を補完するものと言われるなら、私とあなた方がしたことは報われるのです⁽⁴⁾」と書いている。同年8月4日の日記にも、「マックスと Kulturwissenschaft のためのヴァールブルク文庫の理念について相談した⁽⁵⁾」と記されている。ここから、Kulturwissenschaft がブルクハルトの文化史の理念と密接に関わっていることがわかる。ポッティチェルリの作品の成立に影響を与えたフィレンツェの人文主義的環境を実証的に研究したヴァールブルクの学位論文『サンドロ・ポッティチェルリの《ヴェヌスの誕生》と《春》、イタリア初期ルネサンスにおける古代の表象の研究』(1893年出版)を著者から贈られたブルクハルトが、ヴァールブルクを自分の普遍性への努力の後継者と認めた礼状(1892年12月7日付)を出しているのを考えあわせれば、文庫創設へのブルクハルトの影響は当然であるかも知れない。

ではヴァールブルクは、Kulturwissenschaft でブルクハルトの文化史のようなものを構想していたのだろうか。ブルクハルトは『ルネサンス文化』で、ルネサンスに現われた生のさまざまな形式——美術は扱われていない——の総体を文化と捉えて叙述している。しかし、彼はその生の諸形式の相互連関には触れない。『肖像美術とフィレンツェ・ブルジョワジー』(1902)のまえがきでヴァールブルクは、ルネサンス人(『ルネサンス文化』)とその産物である美術(『チチェローネ』)が分離しているとしてブルクハルトの方法を批判する⁽⁷⁾。なるほどブルクハルトは、創作に関わる制約と芸術の全体を支配する衝動力の解明を課題とする体系的美術史を考えていた。その後 H. ヴェルフリンが、内的形式としての視(表象)形式説を提唱し、この構想を発展させた⁽⁸⁾。しかし、ヴァールブルクは、ヴェルフリンとは反対に、ブルクハルトの構想を文化史的側面から受け継ぎ、生の諸形式と美術作品との連関を重視した、Kulturgeschichte のような美術史を考えたのだろうか。

A. ヴァールブルクの「文化学」について

そうではないであろう。端的な例をあげよう。両者は「古代の復活」をどう考えていただろうか。ブルクハルトは——本質的にはヴァールブルクにとってもそうなのだが——それをルネサンス文化にとっての栄光と考えていた。だがヴァールブルクは、古代の復活を、一面で、人類史の薄明期の恐るべき暗い衝動に誘う危険性を蘇えらせるものと見ているのである。このような方向の違いは、ブルクハルトの文化史観に多くのものを負っていたとはいえ、ヴァールブルクが美術作品と形象 Bild の本質に関して、ブルクハルトとは異なった見解を抱いていたためであることを、彼の研究が示している。この問題を考えるためには、ヴァールブルクのアート研究では何がどう扱われているかを、代表的論文で簡単に見ておく必要がある。

1. 学位論文『ボッティチェルリ⁽⁹⁾』。ボッティチェルリが2枚の絵、《ウェヌスの誕生》(1482年、ウフィーツィ)と《春》(1478年頃、ウフィーツィ)を構想した際に彼に影響しえたと思われる形象の源泉が、ポリツィアーノら文学者をはじめ当時のフィレンツェの人文主義的ミリュールに求められる。高められた生命感情を表現する時に用いられた装飾的なものへの感情移入は様式成立——古代の表象を手本とする——の契機となりうることを強調している。

2. 「フランチェスコ・サッセッティの遺書」(1907)⁽¹⁰⁾。フィレンツェのサンタ・トリニタ教会のサッセッティ礼拝堂にあるギルランダイヨ作の壁画(1480年代)と G. ダ・サンガルロ作とされる教会のパトロン、サッセッティの墓の研究である。ここでは人間の魂と造形作品における対立を含んだ平衡という両立的状況が解明されている。遺書、手紙、紋章、蔵書票の研究によれば、サッセッティという人物の魂には、一族への忠誠心に溢れた敬虔な中世的精神と、個人主義的で世智に長けた意志的なルネサンス人が矛盾なく同居している。同様の平衡状態が祭壇上の《牧人の礼拝》にも見出される。それは異教的モチーフによる装飾に囲まれたサッセッティ⁽¹¹⁾の墓と、その上にある敬虔な《聖フランチェスコの死》のフレスコの

間の対立を止揚しているのである。H. ヴァン・デル・グースから借用されたフランドル的な、敬虔な牧人のモチーフと、まぐさ桶となっている石棺(銘文「この石棺は神を容れるであろう」がある)の示すキリスト教が、石棺や背景のローマ風の廃墟の示す古代を克服している。

この研究以前に、聖母マリアと洗礼者ヨハネを讃えてはいるがやはり世俗的色彩の濃いギルランダイヨの一連のフレスコ(1485-90年、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェルラ教会、トルナブオーニ礼拝堂)に、一族の肖像という署名を持った、絵としての寄進状という性格をヴァールブルクは見ている。そこでは、肖像画を教会に掲げるというルネサンス的行為が、原始的魔術に通じる、教会の聖人に自分のワックス像を献げるという宗教的行為に近いものであることが指摘されている⁽¹²⁾。

3. 「フェラーラのパラッツォ・スキファノアのイタリア美術と国際的占星術」⁽¹³⁾(1912)。ヴァールブルクは、F. コッサが描いたフレスコ《三月》(1470年代)の中段(白羊宮)の左端の人物にインドのデカン——占星術における10日間の支配者——を発見した。これがきっかけとなって、ボルソ・デステが描かせた一連のフレスコは、ヘレニズム時代の宇宙論に基づいていることが解明された。ルネサンス人が古代の遺産とみなしていた占星術の形象には、アラビア人がヨーロッパに伝えたオリエントやヘレニズム時代に起源を有する魔神性が存在するのである。ルネサンス人の感情はここでウェヌスにオリュンポス十二神としての古典的形姿を復活させる一方、ヴィンケルマン的な古代理解、「高貴なる単純と静かなる偉大」を感じさせる古代の形象ではない、こうした占星術の魔術的形像にも左右されていたことが解明されている。

4. 「ルター時代の言葉と形象に見られる異教古代的予言」⁽¹⁴⁾(1920)。この研究の素材は混乱した宗教改革時代に、相手を攻撃するために用いられたパンフレットの版画などに求められている。イタリアではオリュンピアの神々が、占星術のオリエント的、魔神性格を脱しているにもかかわらず、

A. ヴァールブルクの「文化学」について

ドイツでは人々の魂の中でまだ二つの力——魔術を志向するものと数学的論理を志向するもの——が争っている。そこにはルターの誕生日を占星術の予言に合わせようとする動きがあったり、占星術を信じていないルターも、占星術を信じているメラnhitonも教皇攻撃に占星術を利用したりする状況がある。デューラーは例外的に、占星術に由来する形象を、その魔力に屈しないで表現することに成功した。《メランコリア》(1514年)では、魔法陣——土星の力を平衡させる、「合」にあるべき木星の代りとなる東方伝来のもの——によって憂鬱をもたらす力を中和された土星の子は、天才の印であるコンパスを持った冥想的人物として表現されている。だが、メランコリア——古代の河神のポーズをとる——はまだ憂鬱除けを頭に付けているし、魔法陣を必要としている。近代は迷信への戦いを始めたばかりとされているのである。

ここに紹介した研究から、ヴァールブルクがルネサンス人の持った形象というものをいかに把握していたかが理解される。そこでは、視覚的形象の物質化としての美術作品を、彼は静的に見たのではない。対象となった作品はいずれも彼によって、その視覚的形象が成立した時点まで戻され、その形象が成立した時点での経験が蘇えらせられて解釈されている。そこでは、作品にまで結晶してゆく視覚的形象が美術家の構想力においてその形をとるに至るまでに協働している諸表象の力動的連関こそ本質的なものとして意識されている。ポッティチェルリの絵の成立に働きかけた文学的形象、ギルランダイヨやスキファノイア宮の壁画作者に影響した魔術的、儀礼的、宗教的形象や観念、宗教改革時代の版画やデューラーの銅版画の制作契機となっている占星術的、数学的形象や表象、このようなものが視覚的形象の構想作用に働いている。そこに働いている、形象への感情移入的作用は、物質化された作品の様式を決定することにもなるのである。

ヴァールブルクは生の諸形式としての文化の相互連関を、視覚的形象の構想とその作品化の過程にみることで、結果としての生の諸形式を扱う文

化史的な研究と別れ、視覚的形象の形成における表出の本質的寄与を重視する点で、形象形成における純粹視覚的要素を強調する形式主義的把握と全く異なる立場に立っている。ヴァールブルクは次のように記している。

「唯美主義的美術史には、正直いって、愛想をつかしていた。形象への形式的アプローチ——宗教と芸術の間の産物としての形象の生物学的必要性の理解を欠いている——は単なる不毛な言葉の弄びにしか導かないように思われた⁽¹⁵⁾」と。

2

ルネサンス人は、高揚した自己の感情を表現したい時にはいつも古代の形象を手本としていた。風に靡く髪や衣のような装飾的なものをはじめ、戦闘の場面、勝利のポーズ、殺人などの行為は、その表現の多くを古代の手本に拠って行っている。神々の形象——占星術に関わっている——を描く場合も同様である。このような手本は、それらを見る美術家や人間の魂や行動にいかなる作用をしているのであろうか。

ヴァールブルクによれば、デューラーは、形象のもつ土星の魔力を平衡させることができたが、スキファノイア宮の壁画を描いた美術家たちは、古典的形姿のオリュンピア十二神とともに、オリエント伝来の伝統に従ってデカンを描いている。ローマのヴィラ・ファルネジーナの天井画（ペルッツィ作、1511年頃）は、占星術とは無縁のような、古典的なペルセウス像を登場させている。だが、天井画は A. キージの誕生時のホロスコープ⁽¹⁶⁾なのである。ボッティチェリの《ウェヌスの誕生》と《春》に登場するウェヌス——ヴァールブルクは、《春》の主題はウェヌスの治国であり、《誕生》に続いてウェヌスが治国に現われたところとする——も、占星術の伝統を離れた古典的形姿を造形しているにもかかわらず、ルネサンス人はそのうちに占星術の四月の支配神を見てしまう、とヴァールブルクは指摘する。サッセッティの墓では古代のモチーフをキリスト教的形

A. ヴァールブルクの「文化学」について

象と調和させることができたギルランダイヨも、《幼児虐殺》（前述トルナブオーニ礼拝堂）では調和を失って恐るべき殺戮場面を展開させている。

このように、古代に由来する形象は、それに接触する美術家や人間に、またそれによって造形された作品を観照する者に、反応と行動を分化させるように働きかける。論文「サッセッティ」で考察された礼拝堂の状況も、論文「ルター時代」に見られた時代状況も、このような極性化した反応を示している。極性化をひき起こすこうした形象の性質は何であるのかという問題が、ヴァールブルクにとって切実なものとなった。また、それらがなぜルネサンスの人間や美術に大きな力を振うことができたのかという点にも、彼は重大な関心を寄せた。彼の文化学は、この二つの主要問題を解決する「象徴」と「記憶」の機能を探究する途上で形成されてゆくのである。

上述のようなさまざまな極性化をひき起こす、古代に由来する形象、それに触発されて美術家が構想する形象、それが造形された作品に見られる形象は、象徴 Symbol に他ならない。なぜなら、極性化する傾向は象徴となっている形象に内在するものだからである。カーライルは彼の『衣服哲学 Sartor Resartus』で、象徴が外付的価値と内在的価値を有することを指摘している。⁽¹⁷⁾ 見る者の反応を極性化させる作用は、象徴となっている形象そのものの力なのである。ヴァールブルクは形象の中に協働している諸要素を分析したが、それはこうした形象本来の象徴的機能によって作品にもたらされたものである。

ヴァールブルクが形象を象徴と把握するに至る背景がここで考えられなければならない。そうすることによって、象徴としての形象の意味と、構想力による美術活動が宗教、科学等の文化諸形式の体系の中でどのような位置を占めるか、が明らかにされるからである。

ヴァールブルクの思想は、Fr. Th. フィッシャーの象徴概念に基礎を置いている。しかし、彼の考えていたのは現象への象徴概念の適用ではな

く、研究によって象徴概念の内実を充実させることであった。フィッシャーによれば、象徴とは比較点 Vergleichspunkt によって形象 Bild と意味 Bedeutung が結合したものとされる。象徴には三つの段階が区別される。第一は、牛が強さと生殖力ゆえに根源的力の象徴となって崇められる場合とか、再生・不死の象徴としてのさなぎを飲むことでそうした力を獲得しようとする場合のような、宗教に見られる、暗い混同的 dunkel-verwechselnd 段階である。そこでは形象と意味は一体化している。第二は、キリスト教の聖体 Eucharistie のように、パンとワインが第一の場合のような神秘的な力を持たないで——フィッシャーは聖体も上述のさなぎと同じだとする——物と意味が一体化した象徴が、知的に理解される記号 Zeichen——神学的概念の——となっている、つまりアレゴリー Allegorie となっている論理的・分離的 logisch-sondernd 段階である。

フィッシャーは、この中間を留保的 vorbehaltend 段階とする。そこでは、形象の魔術的な力は人間に信じられてはいないが、まだ人間に結びついている。詩人が沈む太陽をみて、「予感にみちた」照明を語るような場合である。こうした分類によれば、象徴は、象徴の材料から離れて純粋な概念になっているものから、象徴そのものの力に促され、それを握み飲み込むような儀礼まで、多様な存在方式を有している。仮象創造としての芸術、特に美術の形象が存在するのはこの中間領域である。そこでは、心的反応の結果としての形象は、記号化の力と儀礼活動へと促すメタファーの結合力の緊張のうちに生起し、記号とも形象とも見える象徴を形成する。⁽¹⁸⁾

ヴァールブルクが青年時代にオライビ（ニューメキシコ）のプエブロ・インディアンのもとで体験し、後に⁽¹⁹⁾（1923）講演した、蛇儀礼の行為は、この象徴概念を確信させたものである。インディアンは雨の恵みに乏しい地方で生活している。だから、雨をコントロールできたらと願っている。雨が降る時には必ず雷光が見られる。彼らには雷光をコントロールすることが雨をコントロールすることだ、と思われるのである。蛇儀礼では、捕

A. ヴァールブルクの「文化学」について

えられたガラガラ蛇が飲み込まれ、蛇と一緒に踊りが行われる。蛇はインディアンの祈りを取りなすものであり、彼らは蛇によって雨をコントロールし、豊穡を期待する。このように、蛇は雷光と同一視され、インディアンの崇拝されている。インディアンの絵は雷光を蛇で表わしている。雷光の形象は象徴となっているのである。雷光を蛇と見る心性は、蛇儀礼において象徴と一体化しようとする暗い衝動に向っている。しかし、雨の原因とみなす蛇への変身によって自然現象をコントロールしようとする意志は、自然科学的因果関係によるコントロールとは全く異なるが、それに通じる素朴な態度とも考えられる。雷光は、彼らの脳中では、現実的形象とも文字とも表象されていない。それは読まれるべき何かとしてのヒエログリフとして現われ、蛇の形象がそこに読み込まれるのである。

ヴァールブルクは次のように考えるのである。インディアンの儀礼活動がどれほど美術の世界と隔っているように見えようとも、構想力による視覚的形象の形成という点では極めて両者は類似している。もちろん、芸術や宗教は、こうした原始的一体化の衝動とは内的昇華を経ている点で異なっている。美術は対象から距離を取り、その輪郭を——手探りによって——決定しようとすることで言語による概念的把握に近づいている⁽²⁰⁾。しかし、美術は対象への没頭を要求し、作品を所有したいという気持ちを起こさせる点ではやはり魔術的世界に通じている。美術活動を象徴形成とするなら、それは同じく象徴形成の活動である美術以外の人間の精神活動との連関の中で考察されるべきなのである。このことはヴァールブルクに強く意識されており、彼の研究の道具である文庫の分類に具体的に現われている。そこでは、「哲学に関する書籍の隣りに占星術、魔術、民俗学の書籍が置かれ、美術に関する書籍は文学、宗教、哲学と結びついていた⁽²¹⁾」。哲学は原始心性の研究と切り離しえないし、宗教、文学、芸術における心像の研究に密接に結びついているからである。インディアンの心性においてその反応を極性化させる、象徴として機能するような形象は、文明社会にお

いても厳然と存在している。美術に現われた、占星術に影響された神々の形象は、ヴァールブルクにとって、象徴となっている形象の機能を考察する絶好の素材となったのである。

ところで、象徴のさまざまなあり方を図式化して歴史的に発達したものと考えれば、儀礼的象徴活動は人類の初期の段階に、概念的思惟としての象徴活動は進歩のより後の段階に指定される。進化論的図式に従えば、外界の刺激に反応する人間の行動は、動くものを間髪を入れずに捕えるというような、刺激への直接的反応から、観照へと進むとされる。つまり、身体的運動を何ら伴わない観照へ至るまでに人間は、刺激に対して体の筋肉を使って反応する段階を経験するのである。ところが、この身体運動は身体的目的のために行われると同時に、ミミックのように表出のためにも行われている。つまり、筋肉による身体運動はメタファーに似た機能を持った象徴的運動になるのである。さらに、人間は身体的目的をより効果的に達成するためとともに、表出手段を拡大するために道具を使うようになる。衣裳や仮面を着用したり装飾を用いたりするのは後者の例である。道具や装飾の使用には、機能の拡大以上の意味がある。

刺激に対する反応としての身ぶりによる表出 *Ausdrucksgebärde* には、激しい興奮による早い、大きな身ぶりからほとんど興奮の見られない相貌まで多様な形式が存在する。また道具使用について見れば、直接手によって対象を捕える段階からそれと距離を取って考察する段階まで、同じようにさまざまな程度の違いがある。この身ぶりによる表出と道具使用の段階を中間段階とする、行為から観照への人間の進化をもたらしたものは、刺激に対して反応するまでに間を取る「熟慮」*Besonnenheit, Sophrosyne* という自制の行動に他ならない。したがって、身ぶりによる表出には、直接反応である行為とは異なり、常に熟慮⁽²²⁾が働いているのである。

ここで、歴史的に図式化した象徴の存在方式を上述の進化の図式と重ねてみることにする。象徴と一体化する儀礼活動の段階と対象を直接反動的

A. ヴァールブルクの「文化学」について

に捕える段階が対応し、儀礼活動化と記号化の緊張のなかで揺れる象徴としての象徴の段階と道具を使い身ぶりによる表出を行う段階が対応し、記号化された純粹な概念による思考の段階と対象との間に距離を取る観照の段階が対応することになる。これらの対応を成立させ、両系列を結びつける原理が導かれるかどうかは問題として残されるが、外界に対する人間の反応と精神的方位決定 *Orientierung* はこのような方向で行われ、進化をもたらしたものは熟慮であり距離を取ることである、とヴァールブルクは考えたのである。彼が身ぶりによる表出の象徴を執拗に追究したのは、道具を使って対象から距離を取り、象徴がメタファーとも記号ともなりうる象徴形成のこの段階に美術活動が位置づけられ、ルネサンス美術——特にそこにみられる古代に由来する象徴——がその具体的状況を展開させていると見ていたからである。ヴェルフリンがデューラーの芸術の、秩序ある世界を作り出そうとする精神に倫理性を見たように⁽²³⁾、美術活動はヴァールブルクにとって、進化の観点から見て対象から距離を取らなければならない、熟慮を要する道徳的問題となるのである。美術家の対決する象徴は、観照の対象となるべきものなのである。

3

人間の芸術活動のうちでも、象徴を作り出す美術は上述のようにはなはだ不安定な立場にある。そこでは絶えず熟慮と距離を取る感覚が働かなければならない。ヴァールブルクがこのような様相をルネサンス美術において探るために主に対象としたのが、「パトス定型 *Pathosformel*」——激しい身ぶりによる表出や魂の苦悩を表わす古代のモチーフ——と占星術の象徴であった。初期ルネサンスの美術家が高揚した感情を表出しようとする時に古代の手本に頼っていたことは既に述べたが、古代の象徴に情動表出のモチーフが多いのは偶然ではない。それは古代人の生活がまだ原始的なものの残滓を残しており、殺人等の血生ぐさい出来事や恐怖の感情に

取り囲まれていたからである。宗教や芸術の位置する領域や、表出と原始的な人間の情動との関係もこのことを確信させるであろう。このような体験の刻印は古典的とされる古代遺品には全く無縁だというわけでもなく、その残響が影のようにそこに見出されるであろう。こうした身ぶりによる表出を中心としたモチーフが一定の表出を表わすものとして古代において固定され、後にルネサンス人によって再び表現に取り入れられるのである。

ヴァールブルクはこのようなパトス定型を類型的に追跡し、いかなる心理のもとにそれらがルネサンスに受け入れられ、新たに活用されたかを探究した。その研究で彼が見出したものは、意味の逆転、内容のない、モチーフのみの借用（インフレーション）、残忍なエネルギーの圧倒等であった。つまりパトス定型そのものは、ニュートラルな、もしくは価値両立的な性質を有していたのである。このように象徴として極性的に機能している、古代に由来する形象が、時代を跳び越えてルネサンスに影響していることを彼は重大に考え、それを可能にするものが何であるかを追究したのである。占星術の形象に関しても状況は変わらない。古代においては魂の飛行を助ける印であった星の形象は、ヘレニズム化し東方化したために人間の運命を支配する魔神的の神々の形象となった。この暗いエネルギーに充ちた象徴がヨーロッパに伝えられ、広く信じられていた。その形象はルネサンス人にはヒエログリフのように思われ、占星術的に支配する形象にも、数学的抽象により天文学への道を指示するものともなったのである。歴史感覚も人文主義的学識もあり、自己の表出を自由に表現できるルネサンス人がなぜ表出に際しこれらの時代を隔てた特殊な形象に拠らざるをえなかったのかを考えたヴァールブルクは、その答えを「記憶」の作用に見出すのである。

1907年の日記に、ゲーテの自然科学論文「植物の変態」を読んだ感想として、彼は次のように記している。

A. ヴェールブルクの「文化学」について

「とりわけ自分が考え出したものとばかり思っていた極性 Polarität の概念が、ゲーテの思想の中核でもあることを知る。ルネサンスの問題は、極性化 Polarisierung によって引き起こされる、人間の個人的自己感情 Selbstgefühl のエネルギーの変態 Metamorphose として表現される。その極性化とは、古代になされたエネルギー高昇 Steigerung の記憶像 Erinnerungsbild の再招集によって引き起こされるのであり、簡単に言えば、回復された記憶によるダイナミックな極性化である。⁽²⁴⁾」

ここでは記憶による極性化が明確に規定されている。記憶は、人間に働いている生物学的機能なのである。学位論文に付された四つのテーゼには III として、「新たな印象を統覚し、一般的な動的状態を作り出す記憶像は、後に美術作品において無意識に理想化する輪郭として投影される⁽²⁵⁾」という命題がすでにある。記憶に関するヴェールブルクの考えが、諸作品の研究によって確証され、精密化されて日記の内容となったことがうかがわれる。だが、記憶の機能に関する日記の記述はもっぱらルネサンスの現象に限られ、しかも主体内のことに留まっている。彼の記憶の把握はさらに変化している。この「記憶」が、有機物の記憶を遺伝へ還元するヘリングの説やゼモンの「エングラム」——有機物に残されたエネルギーを保持している痕跡——に示唆されて、社会的記憶 Sociales Gedächtnis とされるのである⁽²⁶⁾。つまり、社会的記憶は人間に最も残りやすい、古代さらには原始から蓄積されている暗い情動を保持している、とされるのである。このことは、我々現代人が精神的パニック状態に陥った時に現われる「原始心性」的なものを考えてみれば了解しやすいかも知れない。

表出衝動に襲われた美術家は、この社会的記憶の作動により、視覚的形象を極性化させるように形成することになる。記憶形象とのこの対決において、人間の「熟慮」は記憶の作動とともに働き、選択意志によってこの強烈なエネルギーを保持した穏やかな表出の形象をもたらす。もし、そこに熟慮が欠けてしまえば、形象は古代から伝わる激しい表出を見せるもの

となってしまうのである。したがって、美術家に対決する記憶形象のみならず、視覚的形象が現実化された結果としての作品も、このような社会的記憶の凝固したものであり、エネルギーを保持している象徴として存在していることになる。社会的記憶は人間の意識の深層に保持されるとともに、作品化された形象として人間文化の歴史のうちにもいつも存在し続けているのである。

このような社会的記憶のエネルギーがうまく機能した例として、ヴァールブルクはゲーテの話をあげている。1772年7月のヘルダー宛の手紙で、ゲーテはピンドロスのオリュンピア頌歌に見られる四頭立ての馬車の形象が支配・統御の道徳的メタファーとして自分に映り、それまでの統制のない生活を変える契機となったことを報告している⁽²⁷⁾。サー・ゴンブリッチは、ヴァールブルクの記憶説に近いものとしてラフカディオ・ハーン（小泉八雲）の一文を引いている⁽²⁸⁾。

「自分の中に受け継がれた理想美の輪郭にほのかに通う美しさが客観世界の中に認められるや、直ちに祖先たちの感動の波が、久しく闇の中に埋もれていた映像を浸し、その形を明確にし、その上それを明るく照らし出す——こうして五官の迷いが生ずるのである。——それというのも、感官に映った客観世界の生きた女がいつとき主観の幻影と——何兆何億という記憶から成る美しい光の霊と——混じり合うからである。⁽²⁹⁾」

ハーンの仏教的色彩の濃い見方とヴァールブルクの見解——極性をそこに見る——を同一視はできないが、記憶の作用を考える参考にはなろう。筆者には、ヴァールブルクの記憶説はむしろ分析心理学者 C. G. ユングの集合的無意識 *das Kollektive Unbewußte* と原型 *Archetypus*——人類に普遍的にある表象可能性の遺産が集合的無意識、それが意識されると原型的形象として現われる——の考え方に近いと思われる。ヴァールブルクは、遺産として伝えられた記憶は表出衝動——目前の古代の形象によることもある——が起こると、対決すべき形象を復活させ、それを極性化させ

A. ヴァールブルクの「文化学」について

るように作用するととらえたのである。記憶による形象は、反応とその結果としての形象を極性化させる象徴となるのである。

4

ルネサンス、殊に初期ルネサンスにとって古代の影響とは何であったかという積年の課題を究明したヴァールブルクは、影響が「社会的記憶」の作用によるものであると結論した。記憶である以上「影響」はルネサンスの任意の選択ではありえず、古代とルネサンスに共通する情動体験の結果に他ならない。選択は記憶が形象を回復した後の、主体と記憶形象との対決において行われる。記憶は熟慮の働きによって古代の神々の本来の晴朗な形姿や、穏やかな表出の形象を作品の中に結晶させる。一方、熟慮が欠如すれば、記憶は奇怪な占星術的神々の形姿や、表出過剰の形象を作品にもたらし、宗教と芸術が緊密に結びついていた古代に形成された形象は、極性化させる傾向を内在させた象徴として、後の時代の魂に記憶を通じてその力を振っている。異教的古代は、形象に内在するエネルギーによって長い年月を生き残ったのである。

ヴァールブルクが公刊した諸研究で究明したのは、こうした「影響」の結果である、ルネサンス美術における具体的諸例であった。したがって、「パトス定型」や占星術的形象の研究は、必ずしもこれまで述べてきた背景を明らかにしてはいない。もちろん、この背景を考慮しなくとも、彼の研究は十分価値あるものである。「パトス定型」の研究からは、身ぶりによる表出そのものの類型学やその歴史——ヴァールブルクはその心理学を考えている——が、占星術的形象の研究からは、神話的形象の変遷史が取り出せよう。このような諸形象の起源・変遷とその象徴的意味を文化的伝統を背景として探究する方法は、後にパノフスキーらによって「イコノロジー Iconology」として整序され一般化されることになる。

しかし、ヴァールブルクが試みたものは、単に形象の変遷の刻明な跡づ

けとその象徴的意味の解明だけではなかった。また、ルネサンスの啓蒙的努力による、ヘレニズム的、オリエント的魔神的形姿からのオリュンピアの神々の復活にみられるギリシア精神の解放の証明でもなかった。もちろん、象徴と対決する人間の進化論的發展でもない。彼にとっては、すなわち彼の文化学にとっては、古代の生き残り *Nachleben der Antike* の根拠の探究、つまりルネサンスにとって古代の影響の本質は何かという探究の結果見出されたものこそが問題なのであった。つまり、「社会的記憶」と人間の対決が産み出すものこそが彼の問題であり、彼はそれを十分検討するために形象を精力的に研究したのである。

「オリエント化している占星術」(1926)——オリエント学者の会合での講演——の最後で、ヴァールブルクは次のように発言している。「展示された一連の図像から、精神史的観点のもとで、オリエント化している占星術が、古代の遺産に対するその時点での選択力であったと証明されるでしょう。そのことが、異教文化をヨーロッパがその極的緊張の全体性の中でとらえることができないことを、宇宙論的方位決定の活動における偏向した『社会的記憶』の典型的機能として理解させるのです。……中略……(オリエント化している占星術がヨーロッパに伝播した里程標を定めることによって) 占星術的方位決定の試みが考察される限り、我々はその友も敵も探してはならず、むしろ広大な両極の間を往復するがそれ自身統一している魂の揺れ——偶像崇拜的魔術から数学的観照を行ったり来たりする——の徴候を求めるべきプロセスであるヨーロッパ文化が対決の所産として極めて明白になってくる、それがヴァールブルク文化学文庫の希望です。」⁽³⁰⁾ また、「ルター時代」の結論では宗教改革時代について、「デモーニッシュな古代の復活は、我々が見たように、感情移入する形象記憶の一種の極性作用によって実現される。我々は、そこでは近代の科学者が——魔術と宇宙論的数学の間で——自己と対象との間に熟慮の思考空間 *Denkraum der Besonnenheit* を獲得しようと努めていた、ファウストの時代にいる。

A. ヴァールブルクの「文化学」について

アテネは常に新たにアレクサンドリアから奪還されている必要がある⁽⁸¹⁾と述べている。

このような発言から考えて、ヴァールブルクが構想していた文化学とは、衝撃に対する反応を、形象としての原因指定とサインとしての原因指定の間の振り子運動的な体験として経験するヨーロッパ人の魂の状態の中に探究しようとするものであると理解される。そして、その経験の結晶である極性化している形象と人間の意識状況がルネサンスに特徴的に見られるゆえに、ルネサンスが彼の文化学の対象となり、ルネサンスによるオリエンタ的なもの、ヘレニズム的なものの克服が追究されたのである。

ところでヴァールブルクは、論文「スキファノイア」において自己の美術史観を披瀝している。そこでは、古代・中世・近世を連続する画期とみなすこと、どんな応用的な作品も表出の記録として最も自由な芸術作品と同等の価値を持っていること、綿密な個別的解明から普遍的発展のプロセスを明らかにすべきことが強調されている。そして、こうした解明をなすものがイコノロジー的分析であると言う。彼はこの基礎の上に、「人間の表出の歴史心理学 Historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks」⁽⁸²⁾を樹立しようとするのである。ヴァールブルクは、文化学のもとに、古代の遺産に対する、記憶を通じての人間の反応である、形象そのものの機能の分析によって、極性化する人間の魂の状態を探ろうとしたが、それこそがイコノロジー Ikonologie であることがここに明らかにされている。このイコノロジーの対象がルネサンス美術における古代の復活である限り、そこでは必然的に美術史と宗教学が、形象の分析に必要とされるであろう。

文化学には、さらにもう一つの方向が付け加わる。ヴァールブルクは文化学を人間の魂の状態を測定するものと考えていた。しかし、文化学的探究そのものが、彼に人間精神の直線的発展を考えることを許さない結果をもたらしたのである。「蛇儀礼」の最後に、次のような発言が見られる。

「自然力はもはや擬人的な姿で見られない、それは人間の手に従う無限の波の連続と考えられる。こうした手段により機械文明は、神話から生まれた自然科学が骨折って征服した専心の聖域、観照に必要な隔たりを破壊する。現代のプロメテウスとイカロスであるフランクリンとライト兄弟は、地球をカオスに導くおそれがあり、我々の距離感覚の宿命的破壊者なのだ。電報と電話はコスモスを破壊する。⁽³³⁾」

この奇妙な発想が決してアナクロニズムでないことは、現代の我々が一番よく承知しているであろう。この発想は「ルター時代」に述べられている、「論理学と魔術がトロープスとメタファーのように『一つの幹に接木されて花を咲かせている』(ジャン・パウル)画期は本来無時間的なのだ。そして、こうした極性の文化学的叙述には、純粹に時代概念的に制約されている発展説を持つ歴史叙述の深化された積極的批判に寄与する、これまで知られていない認識価値がある⁽³⁴⁾」という認識に基づいている。ちなみにヴァールブルクは「ルター時代」のモットーに、ゲーテの『ファウスト』第二部の言葉、「過去帳でも調べてみなくちやなるまい、ハルツからヘラスにかけてこう親類が多くちやな⁽³⁵⁾」を選んだが、「蛇儀礼」の同じモットーではその後半を変形して、「アテネからオライビまでみんな親類だ」と、記している。これらの言葉には、文明化を推進する、熟慮による啓蒙の脆弱性への危惧と、形象が内在させている力の再確認による発展的歴史観への疑問が表明されている。しかし、これは深化を残した予見に留まっていると見るべきであろう。

つまるところ、ヴァールブルクの文化学とは、ヨーロッパの精神史を、象徴との対決を喚び起こす記憶による極性化の諸相の中に探究することで、歴史の把え直しをも意図していたものとされよう。その探究では美術作品における形象の成立と機能が中心的指標となっている以上、その究明は必然的に美術史の上にしか成立しえないのである。これは極めて困難な課題であったと思われる。人間の表出の歴史心理学を目差すヴァールブル

A. ヴァールブルクの「文化学」について

ク美術史としての文化学は、図版を主とした『ムネーモシュネー(記憶)』の未完成により断片に終わってしまったのである。サー・ゴンブリッチによれば、形象に反映したヨーロッパ文化の「魂の歴史」を開示するその本は、「夢に織り込まれたような一学者の生涯の記憶」⁽³⁶⁾を思わせる秘教的なものだそうである。それも当然かも知れない。ヴァールブルクは亡くなる年には、研究に対する自分の基本的立場を次のように記している。

「装飾的な線の感覚的美しさで形式変化を説明する美学者は歓迎されるかも知れないが、そういう人は香りのよい美しい植物の植物誌に満足していればよい。しかし、それは決して樹液の循環や上昇を説明する植物生理学には導かないのだ。なぜなら、そうした植物の現象は、地下の根にまで下って生命を探究する人にこそ、初めてその秘密を明かすのだから。」⁽³⁷⁾

5

ヴァールブルクの文化学の構想は以上のようなものであった。Kulturwissenschaft という名称を採用しているにもかかわらず、彼の目差したものは、自然科学に対する方法論上の要請を受けて「文化価値」を問題にするリッケルト流の抽象的文化科学とは全く異なることは明らかである。(Kulturwissenschaft を文化学とし、文化科学としなかったのもこれによる。) たしかに、ヴァールブルクはルネサンスの達成した「啓蒙」の価値を高く評価していた。だが、彼はその裏に「未開」に通じる要素も見出してその成果を相対化させてもいる。この点から見れば、彼の研究は今日の文化人類学的研究の先駆とも言うことができる。また、彼の文化学は、時代精神を究明しようとする方向を完全に捨ててているわけではないが、そこに統一的精神を読み取ろうとはしていないのである。まして、歴史や美術の発展を概念的な構成から導出しようとはしていない。

しかしながら、ヴァールブルクの文化学の構想が、記憶を仲介とした一種の歴史哲学と化している恐れは多分にあるだろう。だから、そこから美

術史に有益なものを汲み取ることが以前から行われ、現在も続けられている。しかし、彼の研究には、美術史に限定されない豊富な示唆がある。我々はその「歴史哲学」性を批判するよりも、概念的無内容を嫌った彼の研究の細部の豊かな成果を活用することに意を用いるべきであろう。象徴論、「トポス」に通じるパトス定型の問題、ユングの原型論と関わる記憶の問題、記憶と関連した視覚的形象と美術の問題、メディア論、オリエントを含めた地中海世界のとらえ方、そして古代の諸影響一般の問題等、美術史における「イコノロジー」を別にしても、現在検討されつつあるものばかりである。⁽³⁸⁾ これもひとえにヴァールブルクの文化学が、世界に対する人間の反応の本質を、人間の最も素晴らしい能力のひとつである形象形成の中に探ったからに他ならない。文化における形象の肥大化が警告されている現在、彼の研究の意義は先駆的と言う評価に留まらないであろう。

〔注〕

- (1) 「アビィ・ヴァールブルクの美術研究について」(美学会発表要旨)『美学』第103号(1975冬)所収。
- (2) 以下 GAW と略記する。
- (3) 1932年に2巻本として出版されたものが1969年(Nendeln)合本として再刊されている。戦前刊行されたものは全集(計画では六部に分たれていたが中絶)の第1部であった。以下 WGS と略記する。
- (4) GAW p. 130.
- (5) GAW pp. 130-131.
- (6) W. Kaegi, Das Werk Aby Warburgs, in: Neue Schweizer Rundschau, N. F. Vol. 1, No. 5, 1933, p. 285.
- (7) WGS p. 93.
- (8) H. Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, 中村訳, pp. 11-12.
- (9) WGS pp. 1-59.
- (10) WGS pp. 127-158.
- (11) 墓を囲む壁の装飾に、兵士の古代的形姿がグリザイユで描かれているが、《聖

A. ヴァールブルクの「文化学」について

フランチェスコの死」の示すキリスト教に対するこの古代の形象のグリザイユによる影のような従属的性格が、*iknologisch* と言われている (WGS p. 157.).

- (12) WGS p. 99, GAW p. 119.
- (13) WGS pp. 459-481.
- (14) WGS pp. 489-558.
- (15) GAW p. 89.
- (16) WGS p. 511.
- (17) 岩波文庫, 石田訳, p. 302 以下.
- (18) Fr. Th. Vischer, *Das Symbol*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 4, pp. 420-456. ここでは E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 25, Beiheft, 1931, pp. 163-179 に多く扱っている.
- (19) A. Warburg, *A Lecture on Serpent Ritual*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 2, 1938-39, pp. 277-293. この講演原稿が英訳され雑誌に掲載された 1939 年は、ヒトラーがチェコに侵入した年である.
- (20) GAW p. 252-253.
- (21) F. Saxl, Ernst Cassirer, in: P. A. Schilpp (ed.), *The Philosophy of Ernst Cassirer*, LaSalle 1949, p. 47.
- (22) 表出についても前掲 Wind 論文に多く扱う.
- (23) H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1971, p. 20.
- (24) GAW p. 241.
- (25) WGS p. 58.
- (26) GAW p. 239-259. 参照.
- (27) GAW p. 267.
- (28) GAW p. 240.
- (29) 小泉八雲「美は記憶なり」, 河出版『小泉八雲作品集』第 2 巻, p. 293.
- (30) WGS pp. 564-565.
- (31) WGS p. 534.
- (32) WGS pp. 478-479.
- (33) Warburg, *op. cit.*, p. 292.
- (34) WGS pp. 491-492.

- (35) 中公文庫 (手塚訳), 第二部 (上) p. 221.
- (36) GAW p. 302.
- (37) GAW p. 245.
- (38) 社会学との関連から見ると, プーアスティン, ボウルディングらの形象論やマクルーハンのメディア論が, その他にも藤岡喜愛の精神人類学的形象論, バルブーの歴史心理学等が問題となりうる.

注記した以外の主な参考文献

- U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien u. Düsseldorf 1966.
- L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, München 1967.
- W. S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1967, pp. 239-262.
- K. W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the social Mediation of Images*, in: *Daedalus*, Winter, 1976, pp. 169-176.
- J. Bialostocki, *Iconography and Iconology*, in: *Encyclopedia of World Art*, vol. VII, pp. 769-786.
- E. Wind, *Einleitung*, in: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike I*, 1934, pp. V-XVII.
- F. Saxl, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*, in: *Bericht über den XII Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg von 12-16 Apr. 1931*, pp. 13-25.
- F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922*, pp. 1-10.
- Unfinished Business: Aby Warburg and his Work*, in: *Times Literary Supplement*, 25, 6, 1971.