

Title	近代芸術の源流としてのキケロ『弁論家』(9-10)
Author(s)	伊達, 立晶
Citation	弁論術から美学へ : 美学成立における古典弁論術の影響. 2014, p. 16-37
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/54545
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

近代芸術の源流としてのキケロ『弁論家』(9-10)

伊 達 立 晶

序

古代ローマの弁論家・政治家として知られるキケロ (Marcus Tullius Cicero, 前106-前43) は、彼の著作『弁論家』(Orator, [46 B. C.] 9-10) で、プラトンのいう「アイデア」について言及している。しかしそこで言及される「アイデア」は、プラトンにおいて明確だった「真実在」としての性格を弱め、「観念」¹⁾としての性格をも帯びることになる。いわばキケロはプラトンの「アイデア」概念を曲解しているのである。しかしその曲解は、本稿でも検討するように、プラトン自身からは導き出せない造形制作論を成り立たせ、17世紀以降の古典主義を成立させる要因ともなり、また独創的な「アイデア」概念への変容さえ促すことになる。それでは、そもそもなぜキケロはプラトンの「アイデア」を曲解するに至ったのだろうか。そしてその概念はいかにしてさらなる変容を遂げたのだろうか。本稿は、この問題について検討するものである。

第一章では「アイデア」についての『弁論家』当該箇所における主張を検討するとともに、先行研究としてパノフスキーによる解釈を示し、そこに含まれる問題点をまず確認する。第二章と第三章では、パノフスキーが十分に検証しなかったキケロ自身の考え方に即し、その特異なアイデア論の成立事情を明らかにする。そして第四章では、キケロのアイデア論が造形制作論へと整備されていく17世紀における展開を追い、第五章では、「アイデア」概念が「アイディア」概念に変容する契機を検討する。以上の考察を通して、キケロによる「アイデア」概念の変容と、それが17世紀以降の西洋芸術にもたらした影響について明らかにしていきたい。

第一章 問題の所在

問題となる『弁論家』(9-10) は、同書のほぼ冒頭部に相当する。本章ではまず、その当該箇所に至る文脈について検討してみよう。同書では最初に、キケロが知人のブルトゥスから「弁論の最も良い理想像や典型のようなもの (optima species et quasi figura dicendi)」を示してほしいという困難な

1) 本稿では、どのように生じたか(獲得されたか)を問わず、心に宿る「idea」を「観念」として理解する。したがって、「観念」が形而上的な「アイデア」と重なる場合や、感覚的な事物の「似像」である場合のみならず、心の中で構成された「イメージ」である場合をも除外しない。また「理想的な弁論の観念」のような、必ずしも視覚的イメージとしての具体性をもたない場合をも含むものとするが、基本的には心にとらえられた何らかの対象の「像」であり、その対象との類似性をもつことを前提としている。その意味において、デカルト的な「観念」ではない。さらには、その「観念」が単純なものか複合的なものかといった議論も、ここでは前提としていない。

依頼を繰り返し受けていたことに言及し(1-2)、できるかどうかわからないがとにかくやってみよう
と決意表明している(2)。ここで「理想像」と訳した「species」は多様な解釈が可能な問題含みの
語であるため、あらためて本稿第三章で考察することにしよう。ともあれこの困難な課題を請け負う
キケロは、弁論の理想像を示すことによって逆に弁論家をを目指す学習者たちが気後れすることを案じ
つつも(3)、一流の者に近づくためには二流の者にさえ優れた例を示すべきだと主張する(4-6)。し
かし理想的な弁論が現にこの世に存在するとはいいがたいので、キケロはそうした理想の弁論につい
て観念的に説明するしかない(7)。そのような理想像は感覚によってとらえられるものではなく、そ
れに似た似像をつくってももとの原像(理想像)を凌駕する美質をもたないのだが、それでもなんと
かそのような理想像を示そうとする試みが古代ギリシアを代表する彫刻家フェイディアス(前5世紀)
の制作方法と似ているということで(8)、キケロは以下のように言及するのである。

たしかにその巨匠〔フェイディアス〕はユピテルやミネルウアの彫像を制作したとき、そこから
類似性を導き出せるような何ものかを参照することはなかったのであるが、彼の心の中にはある
特殊な美の理想像(species)があり、それを鑑み、技術や手をその類似性へとしっかりと適
応させたのである。このように、彫像や図像の場合は、完全で卓越した何ものかがあり、思考さ
れ模倣されるべきその理想像——それ自体目にはすることはできないのだが——を制作に向けるの
であるが、同様に完全なる弁論という理想像も、我々は心で見て、その似像を耳で求めるのであ
る。思想においてのみならず語りにおいても尊敬すべき権威であり師でもあるプラトンは、物事
のこのような諸形態を「イデア」と呼んでいる——これは生起することなく常に理性や認識によ
って保たれるところのものであり、それ以外のものは、生じ、滅び、過ぎ去り、消え去り、同一
の状態より長く存在し続けることはないのである。(9-10)²⁾

ここで述べられているように、造形作家はふつうモデルを参照し、それに類似したイメージをそ
こから導き出して造形するのであるが、フェイディアスは美しい彫像を制作する際、モデルを参照しな
かったという。むしろフェイディアスは心の中にある「理想像」を参照し、それに類似したものをつ
くったのである。いわば思考によってとらえることができ、目には見えないこの「完全で卓越した」
ものを、フェイディアスは模倣したわけである。同様に、完全な弁論について論じようとするキケロ
もまた、目には見えない(この世に存在しない)完全で卓越した弁論の理想像を心に抱き、それに似
たものを言葉で模倣しようとする。この完全不滅な理想像のことを、プラトンは「イデア」と呼ん
でいるというのである。

たしかにキケロのこの言及は、イデアについては概ねプラトンに即している。しかしもちろん造形
作家がイデアを模倣するという考え方は、プラトンの主張に即しているとはいえない。周知のように
プラトンは『国家』第十巻のいわゆる「三段の模倣説」において、詩人や画家が物事の本性をとらえ
ず、ただその見かけを模倣することしかできないと見なし、詩人や画家を批判していたのだった。そ

2) 煩雑になるので列挙するのは避けるが、キケロからの引用は主にロウブ版を参照し、適宜その英訳と邦訳
『キケロー選集』岡道男・片山英男・久保正彰・中務哲郎編集、岩波書店、1999-2002年を参照した。

れゆえキケロのこの評価は、アイデア論をふまえている点でプラトンの思想を受け継ぎつつ、それを曲解する点において独自の見解を表明したものだといえよう。

有名な『アイデア』においてアイデア論の変容について論じたパノフスキーは、その著作において『弁論家』の当該箇所を長々と引用し（Panofsky, 5-6）³⁾、その重要性を指摘している。パノフスキーの指摘しているのは、主に次の二点である。

第一点は、技芸に関する理解がプラトンとキケロとの間で異なっていることである（6）。こうした相違が生じた原因について、パノフスキーは、プラトン以後「ヘレニズム的ローマの環境における技芸と技芸作家たちに対する評価が強大になった」ことから説明しようとしている（ibid.）。つまりプラトンの時代には造形美術が低く評価されていたのでプラトンもまたそれらを批判していたのだが、ヘレニズム期に至ってその一般的評価が高まったので、あらためてキケロは「プラトンのな技芸理解が虚偽であることを暴露するために」こうした説明をしたというのである（ibid.）。

しかしこの主張は、十分な説得力をもつものではない。というのも、こうした評価の変化に関してパノフスキー自身が何も根拠を示していないのみならず、名匠として知られるゼウクシスやパラシオスはプラトンとほぼ同世代であり、当のフェイディアスにいたってはそれ以前の作家だったことが知られているからである。このことから明らかなように、造形作品に対する古代ギリシア人の評価はプラトンの時代においても決して低いとはいえない。むしろ詩人追放論によって詩人のみならず造形作家をも批判したプラトンの主張のほうが古代世界において特異であったことを確認しておくべきだろう。プラトン期の造形作品に対する一般的な評価についてはこれ以上本論では詳説しないが、キケロがフェイディアスを引き合いに出し、これを高く評価した理由は、別のところに求めなければならない。この問題については、第二章で検討しよう。

パノフスキーの指摘の二点目は、キケロにおける「アイデア」概念がもはやプラトンのものとは異なっているということである（ibid.）。すなわちキケロがアイデアを「形而上的『^{ウーシア}真実在』の地位から単なる『^{エンノエマ}観念』の地位に」近づけることが問題になるのである（9）。パノフスキーはこのキケロの概念操作を、プラトン説とアリストテレス説との折衷に求めている。すなわちアリストテレスはプラトンの「アイデア」を「エイドス（形相）」と読み替え、その「エイドス」を経験世界の事物に内在するものとして、あるいは作家の内面にあって作品化されるものとして理解していたのであるが、これをあらためて「アイデア」と呼ぶことによって、キケロはプラトンのな「アイデア」の性質（経験世界を越え、完全であること）を保ちつつ、それが造型作家によって構想しうるものでもあるという折衷的な概念に変容させたというわけである（9-10）。

キケロが「アイデア」に「観念」としての意味をもたせているというパノフスキーの指摘は、きわめて重要である。というのも、本稿第四章と第五章で論じるように、キケロの主張のまさにこの点が近代的な造形制作論に多大な影響力をもっていたからである。しかしながら、この主張がプラトン説とアリストテレス説との折衷であるとのパノフスキーの解釈についてもまた、十分な根拠が示されてお

3) Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2., verbesserte Aufl. Berlin : Bruno Hessling, 1960を利用するが、適宜、英訳（Erwin Panofsky, *Idea : A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J. S. Peake, U of South Carolina P, 1968）と邦訳（E. パノフスキー『アイデア』伊藤博明、富松保文訳、平凡社、2004年）も参照した。煩瑣なので典拠は原典の頁数のみ記す。

らず、単なる推測に留まっている。この点についても、キケロ自身のテキストに即して検証する必要があるだろう。この問題については、第三章で検討したい。以下、キケロの思考の流れを追う形で、この主張のなされるに至った経緯から考察してみよう。

第二章 『弁論家』へと至る理想の弁論家像

はじめに、キケロの最初期の著作である『発想論』(*De inventione*, 86 B. C.)を見てみよう。この著作では、第一巻で一通り弁論についての概説がなされ、序言、叙述、区分、確証、反駁、脱線、結語といった弁論の各部分について説明された後、第二巻の冒頭で、ギリシアの画家ゼウクシスに関する次のような逸話が語られる。女神ヘラを祀る神殿を彩るためにクロトンの地に招かれたゼウクシスは、美女ヘレネを描きたいという希望を現地の人々に認められるが、それほどの美女のモデルとなる女性がいるわけではなかった。現地の人々は彼を競技場に案内し、美しい男性たちを見せながら、彼らに姉妹がいることを伝えると、ゼウクシスはその姉妹たちを直接見せてほしいと要求する。そうして集められた女性たちの中から、ゼウクシスは五人の美しい女性を選び出し、その美しい部分を参照しながらヘレネ像をつくりあげたという(II, 1-3)。つまりゼウクシスがこのような方法を採用したのは、「美しさのために求めたすべてのものをそれらのうちの一つの身体に見出すことができないと思ったからであり、それは、自然があらゆる部分から単一の類へとつくり上げ洗練したことなどなかったから」なのである(II, 3)。

キケロがこの逸話を挙げたのは、自然界には完全なものが存在せず、理想的な弁論家もまたこの世に存在するわけではないので、様々な弁論家の美点を集約的に示す方法が適切であることを説明したかったからである。すなわち「語る技術について起草する際、どのような類に属するものであれ、そのあらゆる部分を表すことが我々に必要だと思える誰か一人の例を提示しようとは私にも思えず、あらゆる記述から一つの場にまとめられたものを、つまりそれぞれ適切に指示していると思われたものを選び出し、様々な天分からそれぞれ最も卓越したものを摘出したという思いが生じたのである」(II, 4)。

この記述は、当時二十才前後だったキケロにおいて、完全なる弁論家がこの世に存在しないという認識がすでにあったということを示している。そして、実際には様々な過去の事例を引き合いに出すという方法を採用するとはいえ、ヘレネという一人の人格を描く制作方法にそれを喩えていることから、完全なる弁論家を理想像として示したいという潜在的な志向を認めることもできるだろう。

こうした姿勢は、『弁論家について』(*De oratore*, 55 B. C.)で、より明確に示されるようになる。実在する過去の弁論家たちの会話をキケロが回顧するという形式で書かれたこの著作の第一巻では、会話の口火を切ったクラッススが人間に付与された弁論の意義を強調し、「たとえば、自然によってあらゆる人に付与されたものを、一人であれ少数の人とともにであれ、やりとげることができるような人が、無限に多くの人たちの中から一人現われるなら、ともかく驚嘆に値するのではないでしょうか」(I, 31)と述べて、弁論の能力を最大限にもつ一人の弁論家というものを想定している。「優雅で粗さのない言葉」こそ「人間性(humanitas)の特質」(I, 32)と考えるクラッススは、その特質を最大限に発揮しようとする人が現われてもおかしくない考えるのである(I, 33)。

この主張は「弁論家は、言葉と人間性のあらゆる類において完全である」という主張を含むものであり (I, 35)、弁論術が本来的には法廷や民会、元老院といった場での能力に限定されると考えるスカエウォラから反論を受けることになる (I, 41-44)。これに対しクラッススは本格的に自説を展開し始め、弁論家を「陳述によって説明されなければならないことが生じればそれが何であれ、洞察深く、整然と、文彩豊かに、記憶通りに、口演の品位をある程度伴って語るような人」(I, 64)と定義し、様々な職種の人に学びながらもそれらの専門家よりも説得的に語ることを弁論家に求めている (I, 65-69)。

クラッススの主張を聞くスカエウォラは、そのようなことができる弁論家が決して多くない現状をふまえ、「もしも(学術や学識の)すべてを受け入れた一人の人が存在し、またあなたのいう最も見事な弁論の能力をそれらに接合したとすれば、それが卓越し、称賛すべき人にはならないとは、私にもいえません。しかしそのような人がもし存在するなら、あるいはかつて存在したなら、つまりは存在しうるなら、それは間違いなくあなた一人なのです」(I, 76)と述べるのだが、クラッススは「私の能力についてではなく、弁論家の能力について語ったのです」(I, 78)と答え、自分もまたその域に達していないと謙遜してみせる⁴⁾。すでに当代随一の弁論家であったクラッススのこの発言により、ここにきて彼の主張が一種の理想論であることが明らかになる。つまりここでいう「弁論家」が、理想とされる架空の弁論家を意味していることは明白なのである。理想の弁論家を「完全な(perfectus)弁論家」(I, 197; III, 80)と呼んだり、「最高の(summus)弁論家」(III, 82, 84, 85)と呼ぶような例もあるが、上記のように形容語句を付けず単に「弁論家」と呼ぶ用法もまた、この後しばしば見受けられる (I, 118; III, 74, 75)。ともあれ、クラッススのみならず (I, 79)、その場に居合わせた現実的な弁論家アントーニウスも、そうした弁論家がいずれ現われるかもしれないという点では合意し (I, 95)、ここからクラッススによって理想論的観点から、アントーニウスによって現実的観点から、それぞれ弁論家についての本格的な議論が展開されることになるのである。

とはいえ、アントーニウスによる反論は、賛否双方の側から物事を検討するという弁論家の習慣に基づくものとも考えられ (I, 263)、またアントーニウス自身も後に矛先を緩めることになるため (II, 40ff.)、論の対立は解消されていく。たしかにアントーニウスは、弁論家を目指す学習者たちが学習することの多さに気後れするのを恐れ (II, 142)、またそれらの多くのことがわざわざ学習すべき知識であるかのように思われることを憂慮してクラッススに反論しているようであるが (II, 44-70)、実際にはアントーニウス自身が精力的に諸々の知識を学習しており (II, 59, 350)、諸々のことを知るために努力を惜しんでいないこともわかり (II, 362)、クラッススとさほど立場を異にしていないことが明らかになる。またアントーニウスにも理想とする弁論家像について語るというスタイルが見られ (II, 41, 85, 99)、著者のキケロ自身も同様の立場に共鳴している以上 (II, 5)、こうした見解がキケロ自身のものであることは明らかである。諸学に通じることを理想とするこのキケロの見解は、ルネサンス期の人文主義にも受け継がれていくだろう。

第一章でふれた『弁論家』が書かれたのは、その九年後のことである。ここでも冒頭から「弁論の最も良い理想像や典型のようなもの」を示すという課題が示され、当該箇所に関連していた。そして、

4) こうした態度を、クラッススは一貫として保っている (III, 74, 75)。

ここでも雄弁の第一人者だったアントーニウスが、自分やクラススさえ雄弁ではないと思いつつ、多くの「能弁な (disertus)」弁論家は見たことがあるが「雄弁な (eloquens)」弁論家を見たことがないと著作に記したことがあったとされている(18-19)。そのためそれ以降の箇所では弁論や弁論家の理想像は「アントーニウスの知らない雄弁」(33)あるいは「アントーニウスの見たことがない雄弁家」(100)と呼ばれることになるのだが、じつは先に見た『弁論家について』でもこのアントーニウスによる「能弁な」弁論家と「雄弁な」弁論家との区別について言及されており(I, 94-95)、問題意識が連続していることが確認できる。したがって、『弁論家』(9-10)においてフェイディアスが引き合いに出されていたのは、「弁論」ないし「弁論家」の理想像を語る方法について比喩的に説明するためにすぎなかったといえよう。プラトンによる技芸理解を批判するためにこのような議論が展開されたとするパノフスキー説が妥当ではないことは、いうまでもあるまい。

第三章 キケロにおける species

それではこのキケロの主張は、パノフスキーの考えるようにプラトンのアイデア説とアリストテレスのエイドス(形相)説との折衷によって生じたのだろうか。この問題を考察するにあたりまず注目すべきなのは、第一章で指摘したように、当の『弁論家』(9-10)においてこの「アイデア」を「species」という語で呼んでいることである。翌年の『トゥスкулム荘対談集』(*Tusculanae disputationes*, 45 B. C.)では、「彼〔プラトン〕はそれをアイデアと呼び、我々は species と呼ぶ」(I, 58)と述べ、同年の『アカデミカ後書』(*Academica*, 45 B. C.)でも同様の説明が為されている(I, 27, 30, 33)ように、キケロがギリシア語の「アイデア」に「species」という訳語をあてているのは慣例に従ったことだと、ひとまず考えることができよう。

一方、この「species」というラテン語は、ギリシア語の「エイドス」の訳語として用いられることもある。キケロ自身もまたその語法を採用しており、アリストテレスの『トピカ』の紹介を試みたキケロの『トピカ』(*Topica*, 44 B. C.)において、「エイドス」をいったん「forma」と訳した後(11)、それが「ギリシア人たちがエイドスと呼び、もしそれらを論じることになるなら、我々が species と呼ぶ」(30)ものであるとしている。「エイドス」がアリストテレス哲学において「形相」と和訳される語であるため、「species」概念を通じて「アイデア」と「形相」概念とが重なることになり、パノフスキーの推測は的を射ているようにも見える。

とはいえ実際には、ここでいう「エイドス」は「形相」というよりむしろ「種」と和訳するのにふさわしい語である。すなわち、キケロの『トピカ』における「species」は「類(genus)」との対をなす概念であり、そのような用法において「species」は「種」と訳するのが一般的なのである。それはアリストテレスにおいても同様で、「エイドス」はふつう、「ヒュレー(質料)」との関係において「形相」と訳され、類との関係において「種」と訳される⁵⁾。アリストテレスは独立した実在性をもつアイデアを認めず、つねに質料と相関する属性として形相をとらえるわけだが、この際、「種」こそ

5) アリストテレス『トピカ』102a33-34参照。アリストテレスのテキストについては、本稿では『アリストテレス全集』山本光雄編集、岩波書店、1968-1973年を参照する。

が具体的な個物をそのものたらしめる「形相」となるわけである。それゆえその考えかたを受け継ぐキケロが「種」の意味で「species」の語を用いる際も、そこに「形相」としてのニュアンスがまったく含まれないとはいえないだろう。

それではキケロは『弁論家』（9-10）においても、「species」に「種」ないし「形相」といった意味を含めて考えているのだろうか。この問題について検討するうえで避けて通れないのは、第一章で引用した当該箇所直結する次のような後続部分である。

それゆえ理論的に筋道立てて論及するところの何であれ、それ自体の類（genus）の究極の forma ないし species に還元されるべきなのである。（10）

先述の通り、類との関係で「species」や「forma」が語られる場合、それらはふつう「種」と訳される。したがってここでの「species」は、「forma」と同じく「種」と和訳するのが妥当だろう。後述するように、この少し後の箇所（16）で「類」と「種」との区別についての議論も展開されるため、なおさらここでの「species」や「forma」は「種」として理解される必要がある。そして、もしも仮に類が種に含まれる（つまり種のほうが上位にあり、類のほうが下位にある）とすれば、「多くの弁論家は個々に論じられるべきではなく、それらを包含する種において論じられるべきである」という主張として読解することになろう。実際『弁論家』では「弁論には複数の類があり、様々なそれらすべてが一つの種（forma）に落ちつくわけではない」と述べられており（37）、キケロが「類」の上位に「種」を置こうとしていることが確認できる。この場合、「アイデア」としての「species」が様々な類を包括する「種」としての「species」でもあるということになり、文脈は明瞭である。『弁論家』では弁論の「類」が「莊重態」、「簡明態」、「中庸態」の三つに分類され（20ff.）、その三つを兼ね備えた人物こそ理想の弁論家だとされているので（100-101）。これらの弁論の「類」をすべて使いこなす弁論家こそ、「種」としての理想的な弁論家だという解釈も可能だろう。『弁論家』（9-10）直前にも、類において完全なフェイディアスの彫像よりもアイデアが美しいことを示唆する一節もある（8）。またこのように考えるならば、本稿第一章の冒頭でふれた『弁論家』（2）の一文も、「弁論の最も良い種や典型のようなもの」と訳しても良いのかもしれない。

しかしながら、以上の解釈には大きな問題がある。それはアリストテレス論理学において「類」と「種」との包含関係はむしろ逆であり、種が類に含まれる（つまり類のほうが上位にあり、種のほうが下位にある）ということである。そしてキケロ自身がそのことについて無知であるわけでもない。たとえば『弁論家について』では、次のような文章も見ることができる⁶⁾。

類とは、一方ではある程度まで互いの類似を包括し、他方では種によって異なるものを、すなわち二つとかいくつかの諸部分を包括するものである。それに対し、（種は）そこから生ずるところのその類に従属させられる諸部分である（I, 189）。

6) キケロにおける「species」については、以下の文献を利用した。*Handlexikon zu Cicero*, H. Merguet, Geolm Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1962. ただしこのレキシコンは必ずしも網羅的ではなく、『弁論家について』（I, 189）における用例も挙げられていない。

またその第三章でも、彫刻家や画家、詩人と同じく弁論家はそれぞれ種として様々である一方、類において第一人者 (in genere princeps) である優れた者もいるという (III, 25-28)。「種」としての多種多様な個々の弁論家は、単数形で示される「類」としての優れた弁論家に含まれるのである。弁論の種 (forma) や形 (figura) は無数にあり⁷⁾、それらが「種においては相異なり、類においては称賛すべきもの」(III, 34) とする主張も、そのことを端的に示しているだろう⁸⁾。さらには当の『弁論家』(3) には、「雄弁のどのような類を私が最も称賛するか」という文章も見ることができる。したがって、もしも『弁論家』(10) において「類が種に含まれる」という主張が含意されているとすれば、それはキケロ自身の理解にさえ反する誤謬と見なされるべきではないだろうか。

それでは、もしもこうした類と種との本来の関係を誤ることなくキケロが『弁論家』の当該箇所を書いたとすれば、どのように考えるべきだろうか。「species」を「アイデア」と同一視した上で「類」を設定したとすると、完全なる弁論家のアイデアが複数あり、さらにそれらより上位の存在を想定しなければならなくなる。これではまったくおかしな文脈になってしまうだろう。

それでは、ここでいう「species」が直前の文脈とは無関係に (つまり「アイデア」を意味することなく)、単に「種」の意味しかもたない場合はどうだろうか。この場合でもやはり、「類の究極の種」という表現が不可解である。つまり「類」が「種」に含まれるという誤った用語法を採用しない限り整合的に理解できないのであり、いかに「究極の (ultimus)」という語を補ったところで、問題の解決にはならないのである。

あるいはまた、「species」などの語がここで分類用語として厳密に使い分けられていない場合はどうだろうか。すでに見たように、きわめて近い箇所で「species」と「genus」とが最も良いものに関して用いられていることもあり、こうした解釈は有効であるように見える。その場合は、前掲の『弁論家』(10) の文章も「それ自体の種類 (genus) の究極の形態 (forma) ないし理想像 (species) に還元されるべきなのである」くらいに漠然と訳すことになるだろう。しかし後に示すように『弁論家』(16) において「genus」と「species」とを「類」と「種」として明確に区別すべきことを論じているため、このような解釈も決定的とはいえないのである。

7) 本稿第一章の冒頭で挙げたように、『弁論家』(1-2) では理想像としての「figura」であるということなので「典型」という訳語を付け、この『弁論家について』(III, 34) では「類」に含まれるということなので「形」という訳語をあてている。

8) 理想とするものを「類」概念においてとらえようとする考え方は、本稿第二章冒頭で挙げた『発想論』(II, 3) やそれに続けて紹介した『弁論家について』(I, 35) のそれぞれの引用文からも読み取ることができる。また『弁論家について』とほぼ同時期に、キケロは「類」概念によって弁論家の理想を語る「弁論家たちの最高の類について」(“De optimo genere oratorum,” 46 B. C.) を書いている。それによると、詩人の場合は悲劇詩人や喜劇詩人のように類による区別があるものの、「完璧な弁論家の類はただ一つだけある」(3) とされ、類による区別がないという (邦訳が『キケロー選集』にはないので、次のテキストを参照されたい。キケロ「最も優れた弁論家について」渡辺浩司、戸高和弘、伊達立晶訳『古典弁論術 (レトリック) の理論と実践に関する歴史的・体系的な研究』(研究代表者: 森谷宇一、平成11-13年度科学研究費補助金、基盤研究 (B) (2) 研究成果報告書)、2003年、pp. 106-114。ただし本稿では訳語を変えてある)。翌年に書かれる『トゥスクルム荘対談集』には、自然が「各々の類において完全であることを求めている」(V, 37) という考え方も示されているため、そうした考え方に基づいて類の中に程度差を想定し、「完全なる弁論家」をその頂点に置こうと構想した可能性も考えられる。しかし類が一つである以上、「最高の類」について言及すること自体が不合理である。

キケロ自身もこうした論の乱れを自覚していたためか、これらの考え方が古代に基づく「やや曖昧な (subobscurus)」考え方だとしている (11)。だがその乱れは、かなりぞんざいにこれらの語を使い回し、種と類との関係の逆転をも許容してしまったキケロ自身の混乱に求められるべきではないかと思われる⁹⁾。

とはいえ、こうした論の破綻に陥りながらもキケロが主張したかったことは、おおよそ推察できよう。すなわち、理想の弁論家はこの世には存在しないという意味でアイデアの如き存在であるが、アイデアが感性的な認識によらず理性的な認識対象であるように、理想の弁論家については理性的に論じられなければならない。だが「species」を単にアイデア的なものと見なしてしまうと、それを言葉で説明することなどできないと思われかねない。単に存在した弁論家たちについて記述するのみならず、むしろ哲学の側からの考察が必要であり (11)、特にアカデミア派の哲学的考察に基づくべき (11-19) だと考えるキケロは、この理想的な弁論家について「哲学的」に論じなければならないと考えたのだろう。そして「哲学的教養がないと、類は何かの種と区別することができない」ため (16)、「species」を「類」との関連におくことによってこそ、弁論家の理想像 (species) を哲学的に取り扱うことができるようになるだろう。こうして「種」としての「species」と「アイデア」としての「species」とをなんとか重ねて説明しようとするうちに、こうした混乱に陥ってしまったのではないだろうか。いずれにせよ、先述した『トゥスクルム荘対談集』や『アカデミカ後書』のそれぞれの箇所においてキケロがほぼ誤りのない「アイデア」理解を示していることをもふまえるなら、本書での「アイデア」概念の特異性は、一時的な気の迷いの産物だったように思われる。

以上の考察から、『弁論家』(9-10)における「species」概念に「アイデア」のみならず「エイドス」というギリシアの概念が関与しているだろうということが明らかになった。「エイドス」を「形相」というよりむしろ「種」という意味に限定するなら、プラトンの「アイデア」とアリストテレス的な「エイドス」とが『弁論家』において折衷されているとするパノフスキーの解釈も、(彼自身が検証してはいないとはいえ) まったく的外れとはいえないかもしれない。

だがしかし、「アイデア」概念が「観念」としての性格を帯びた原因が、「アイデア」概念と「エイドス」概念との折衷によると結論づけるのは早計である。この問題を考えるうえでむしろ重要なのは、「species」が「アイデア」や「エイドス」というギリシア語の訳語であるのみならず、ラテン語として単に「視覚像」、「見た目」、「姿」、「外見」を意味する語でもあり、日常的に用いられる言葉だったことである。たとえば弁論をするスルピキウスの体の動きやたたずまいや姿について『弁論家について』でも「species」という語が用いられているし (I, 131)¹⁰⁾、身体的の外見という意味では、『カエリウス

9) 第一章で引用した『弁論家』(9-10)の「彫像や画像の場合は」と訳した箇所は、原文では「in formis et figuris」であり、複数の「forma」や「figura」などのうちに「species」があると読むこともできる。それゆえここでの「forma」や「figura」がやはり下位の項を意味し、上位の項を「species」と呼んでいる可能性も想定することはできる。しかしここまで見てきたように、「類」と「種」との関係でこれらの用語が用いられる際、キケロは「forma」や「figura」を「species」とほぼ同義語として用いているようであり、直後の「forma」の複数形 (引用文中では「諸形態」と訳した) が「アイデア」に対して用いられているため、この箇所では「類」と「種」の問題が扱われているのではないととりあえず判断し、このような訳語をあてた。

10) 他にも『弁論家について』には、剣闘士の競技において相手を傷つけることより「見た目に関して (ad speciem)」優勢であるようにするというように (II, 317)、あるいはまた弁論が「見た目のうえで (specie)」他

弁護』(Pro Caelio, [56 B. C.] 6)にも類例を見ることができる。他にも、戸外の光景について(『老年について』De senectute, 57)、彫像や絵画の「見た目」について(『ウェッレス弾劾』第二回公判 In C. Verrem actio secundo, I, 58; IV, 129)、より学問的に「視覚像」について(『運命について』De fato, 43、『予見について』De divinatione, II, 143)など、同様の用例は少なくない。特に注目すべきは、当該の『弁論家』において「species」と「forma」とを同等に扱いつつ、これを「見た目」の意味で用いている場合もあることである。すなわち弁論において何を、どのような順番で、どのように語るべきかを検討する際、その規則については言及せず、ただどのように見えるかという「species」と「forma」について論じようと述べられているのである(43)。同書で語られる「アイデア」や「種」としての性格は、ここに見ることはできないだろう。

さらには目の前の対象にとどまらず、空想的な対象に関してこの語が用いられることもある。思い描かれたポンペイウスの襲来のイメージについて「species」という語が用いられ(『アッティクス宛書簡』Epistularum ad Atticum, XIV, 22、前44年5月14日)、神々の姿についてこの語が用いられる場合(『神々の本性について』De natura deorum, I, 46-48, 78)が、その例として挙げられるだろう。これらの例に関して、特に「アイデア」概念と関連すると見る必然性はどこにもない。したがって、肉眼では見えない空想的な視覚像を「species」と呼ぶ用法は、アイデアのような特殊なものではないものに対しても、ごく普通に用いられていたと考えねばならない。本稿で『弁論家』(9)の「species」に「理想像」という訳語を当てたのは、その空想的な視覚像が理想的な弁論に関わるものだからであって、けっして「species」自体に必然的に「理想」というニュアンスがそなわっているわけではない。たとえば『フィリッピカ』では、キケロが元老院議員たちに対してマルクス・アントーニウスの蛮行を思い描くよう呼びかける際、その蛮行の様子に対して「species」という語が用いられている(Philippica, XI, 7)。つまり現実的なものであれ空想的なものであれ、理想的なものであれ厭わしいものであれ、視覚像全般が「species」という語で語られていたのである。

また、あえてアイデアとの対比を念頭においていうならば、speciesが実体を伴わない「見かけ」にすぎないことを強調する用例も、キケロに見ることができる。すなわち見かけ(species)の良さで人を魅惑しつつ有害であるものについてしばしば論じられる『義務について』(De officiis, [44 B. C.] III, 35, 46, 47)は、その好例だろう¹¹⁾。これらの例を考えるならば、「アイデア」や「エイドス」のようなギリシア語の訳語としての用例のほうがむしろ特殊だといえる。

したがって『弁論家』(9-10)での用法も、もともと「視覚像」という通常の意味で「species」という語が用いられ、これがこの箇所では「アイデア」と同一視されたのではないかと推測することができるだろう。

この推測をある程度まで裏づけてくれる用例が、『弁論家について』にある。すなわちここには、「完全なる弁論家という、あの光輝ある特殊な理想像を(illam praeclaram et eximiam speciem oratoris perfecti)」(III, 71)という表現が見られるのである。ここでは弁論家の理想像について、

の徳より美しく輝いているともされている(III, 55)。

11) 『予見について』(II, 50)、L. ムナティウス・プランクス宛の『書簡』(Epistularum, XIII, 29, 1)、『善と悪の究極について』(De finibus bonorum et malorum, IV, 61)、『フィリッピカ』(Philippica, VII, 13)など、これも用例が多い。

「特殊な (eximia)」という語を伴って「species」が用いられている。この表現は『弁論家』(9-10)においても見られ、フェイディアスの心の中には「ある特殊な美の理想像が (species pulchritudinis eximia quaedam)」あったとされている。肉眼によってはとらえられない「species」が「特殊な (eximia)」という語で形容されている点で両者は共通するのである。しかし『弁論家について』においては、プラトンの「アイデア」を意識していた形跡が全く見られない。ただ空想的な像について言及されているにとどまるのである。したがって、こうした弁論家像についての考え方が先行し、それが『弁論家』に至って「アイデア」概念や「種」概念と結びつけられたと考えたほうが自然なのではないだろうか。

以上のことをふまえたうえであらためて『弁論家』(9-10)の成り立ちについて検討するならば、その成立は三段階に分けて考えることができるだろう。まず最初に、弁論家の空想的な視覚像を「species」という語で表現する段階が想定される。すでに確認したように、キケロは前55年の『弁論家について』において、その弁論家の理想像に「species」という語をあてている。同じように前46年の『弁論家』で弁論や弁論家の理想像が「species」という語で語られるのも、そうした素朴な語法が根底にあると考えられる。次に、その「species」を「アイデア」の訳語として解釈する段階が想定される。『弁論家』(9-10)においてそのように論じられるのは、そうした弁論家がこの世に存在しないという理由に基づいているのだろう。そして第三段階として、その「species」に「エイドス」の訳語としての意味が付与されることになる。これは、その理想的な弁論家がただ憧れの対象に終わるのではなく、理性的に論じられるべきだという理由によるだろう。おそらくはこの三段階の考察を経て、『弁論家』(9-10)の「species」概念に混乱が生じてしまったのである。いずれにせよこのアイデア論が、キケロの確固たる思想に裏づけられた主張ではなかったということを確認しておきたい。

すでに見たように、「species」が「アイデア」や「エイドス」の訳語である以上、当該箇所における「アイデア」概念が「エイドス」概念と重なり合うとするパノフスキーの解釈も、たしかにまったく的外れとはいえない。しかしながら、この箇所の「アイデア」に「観念」としての意味合いが強い原因は、「エイドス」概念との折衷よりもむしろ、「species」というラテン語に「空想的な視覚像」としての意味があったことに求められるべきである。『弁論家』(9-10)における「アイデア」概念については、以上のように理解すべきであろう。

第四章 『弁論家』(9-10)とベッローリのアイデア論

ここまで見てきたように、キケロにおいて「アイデア」概念はプラトンの「真実在」という意味に加え「観念」という意味が付加されることになった。また後述するように、ルネサンス期に至ると「idea」概念は、真実在の意味をもたない「観念」として理解される傾向さえ見られるようになる。しかしだからといって、こうした傾向がすべて『弁論家』(9-10)に由来すると限定することはできない。ラテン語の伝統において「species」がプラトンの「アイデア」とアリストテレス的な「エイドス」との双方の訳語になり、かつ「空想的な視覚像」という意味をもつ概念だった以上、「アイデア」概念がたえず「形相」や「観念」などの意味の侵入にさらされてきたことは容易に推測できる。したがって、アイデア概念の変容がキケロの影響によるなどと過度に評価すべきではないだろう。

しかし造形理論という観点からとらえるならば、『弁論家』(9-10)の後世への影響は決して看過されるべきではない。いわばキケロは「species」が「イデア」か「観念」かという二者択一の議論をしていたわけではなく、また単に「イデア」概念を「観念」概念に引き下げただけでもなく、むしろ両概念を一致させることによって「観念」を「イデア」にまで引き上げ、作家個人の構想する能力を高く評価する可能性を開いたのである。造形美術を単なる手仕事と見なす根強い伝統に対抗する立場にとって、「イデア」を作品化する工匠としてのこのフェイディアス解釈は、きわめて魅力的な考え方になるのである。

もう一步踏み込んで、この主張のもつ意義を整理し直してみよう。そもそも観念の場が個人の心であるのに対し、イデアは心を本来の場とするものではない。むしろイデアは、個人の内面空間にではなく、自己の外部に広がるイデア界に本来の場をもつのであり、個人に依存することなく存在するものである。現代において我々は、心を一種の「空間」であるかのように考え、そこに膨大な諸観念を収蔵し、それらの諸観念を操作しているように考えるが、イデアとの関係においてプラトンの想定する「魂」は「空間」としての性質を前提としていないのである。逆にいえば、内に諸観念が貯えられることが想定されて初めて、個人の内的空間としての「心」が想定されたときさえ考えられよう。イデア論を否定するアリストテレスは、むしろこの意味での「心」を問題にしているのである¹²⁾。さて

12) 心を空間に喩える比喩は、感覚を通じて得られた情報の保持をめぐる思索から成立したように思われる。つまり文字や図といった物理的な大きさや形をもつ視覚的形象を心の中に位置づけることによって記憶が成り立つわけであり、取り入れた記憶情報は一定の場(トポス)をもつものと見なされるのである。詩と絵画との類似性を指摘したシモニデスが記憶術の開祖のように語られるのも(キケロ『弁論家について』II, 357)、おそらく同じ理由だろう。しかし感覚を通じて得られた知識を真なるものとは見なさないプラトンは、「魂について」という副題をもつ『パイドン』(385-380 B. C.)において、この世に生まれる以前に得た知識こそ大切なのだと論じつつ、その知識は魂が身体に宿る際に一旦失われるため、あらためて想起されねばならないという(75B4-77A6、プラトンのテキストについては、本稿では『プラトン全集』藤澤令夫編集、岩波書店、1974-1978を参照する)。一旦失われるならなぜ想起されうるのか、魂が身体と結ばれたときに本当にすべてが失われるのか、詳細は明らかにされていない。ともあれ感覚を通じて得られた知識への不信は『パイドロス』(385-375 B. C.)にも受け継がれ、書物に書かれた知識ではなく、魂に書き込まれる知識こそ大切なのだとされる(276A1-11)。ここでは知識を蓄える記憶が書物と対比されることによって、初めて記憶が空間的な場として考察されるようになるのである。すでに拙稿「プラトンの弁論術論『パイドロス』——文字文化との対決『古代ローマにおける弁論術の形成と発展』(研究代表者: 渡辺浩司、平成18-21年度科学研究費補助金、基盤研究(B)研究成果報告書)、2010年、pp. 27-49において、プラトンの(1)対話篇という著述方法、(2)イデア論、(3)詩や絵画の模倣論が、口承文化から文字文化への移行という大事件の影響下で生じた可能性について考察したが、これらに加え、(4)空間モデルの「心」という問題も、これに関連して考察されるべきだろう。『パイドロス』ではその記憶のしくみについて詳細に議論されることはないが、続く『テアイテトス』(370-368 B. C.)において、印形を蠟に押し当てて形跡をとどめるようなものとして記憶のしくみを理解する刻印モデルが検討されることになる(191C9-E2)。しかしここではそのモデルの不備が指摘されることになり(196B1-C3)、鳥を鳩小屋に「所有」するような場合と実際に手で「所持」する場合とが新たにモデルに採用され、所有している記憶が必ずしも明確に認識されていないことが説明される(197A9-199C7)。だがこの鳩小屋モデルにも不備が指摘され、記憶の場として心を空間的にとらえるプラトンの模索は頓挫することになるのである(199C7-200A11)。だがアリストテレスはプラトンが却下した刻印モデルを採用し、内的空間としての心という想定を確立させる。すなわち『靈魂論』では質料抜きで形相を受け入れる「感覚」が鉄や黄金という素材抜きで印形を受け入れる蠟に喩えられ(424a19-21)、『記憶と想起について』ではその刻印を保持することが記憶であるとされるのである(450a28-33)。この刻印モデルは、ストア派のゼノンにも継承される(ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝(中)』加来彰俊訳、岩波文庫、1995年〔7, 1, 45〕)。

「species」が視覚的な観念をも意味するキケロの時代においては、この閉ざされた内的空間としての「心」がすでに広く認められていたと考えられる¹³⁾。そうだとすると、その「観念」をさらに「アイデア」と重ねて考えるキケロの主張は、個人の内的空間として認められるようになった「心」を、個人の内でも閉ざされたものではなく、アイデア界にまで開かれたものとする新たな理解を生み出すことになるだろう。いわば個人の内面は、感覚のみを入口とする閉鎖空間ではなく、自己認識を越えて無限に広がる空間と見なされるようになるのである。したがって形而上的なものを構想し造形化するというこの制作論は、経験世界の模倣や伝統的なアレゴリー表現に飽き足りぬ人々にとってきわめて魅力的なものだったと考えられよう。

この点で特に重要なテキストは、パノフスキーも注目しているベッローリ (Giovanni Pietro Bellori, 1613-96) の「画家、彫刻家、建築家のアイデア——自然に勝る自然美の選択」(“L’ Idea del pittore, dello schultore e dell’ arcitetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura,” 1672) である。ここでは、神と同様に画家や彫刻家は心の中に形成したアイデアを吟味して作品を作るべきだとされ、そのアイデアが単なる観念ではなく、「永遠に最も美しく、最も完全」なものだとされている (Bellori, 131)¹⁴⁾。そしてこの考えの典拠として、キケロの『弁論家』の当該箇所が挙げられているのである (131)。このテキストが重要であるのは、プラトンの「アイデア」を造形作家が模倣すべきだという主張がここで整備され、その主張がフランスのアカデミーやドイツのヴィンケルマン、イギリスのドライデンらに受け継がれて、古典主義の基盤となったことである。先述のようにキケロの当該箇所では「species」概念に「アイデア」のみならず「種」の意味も付与されていたのであるが、ベッローリには「種」についての言及はまったくなく、その意味でも論点は明瞭になっている。

ベッローリは、『弁論家』(9-10)の主張を利用して、アイデアの作品化という制作方法が古代から採択されていたと主張し、その主張をさらに強化するために、『弁論家』以外にも多くの資料を列挙していく。問題となるのは、これらのテキスト解釈の信憑性である。

まず最初に検討すべきは、本稿第二章の冒頭で挙げたキケロの『発想論』(II, 1-3. ただしベッローリは、先の引用と同様に『弁論家』のテキストだと勘違いしている) である。ベッローリはこのテキストをふまえて、古代ギリシアの画家ゼウクシスがヘレネ像を造形する際、まず心の中のアイデアを観想してから、モデルとなる五人の乙女の美しい諸部分を組み合わせることで作品を制作したと論じている (131)。だがすでに検討したように、原典となるキケロの『発想論』では、ただゼウクシスがモデルとなる五人の乙女の美しい諸部分を組み合わせることで作品を制作したことしか論じられていない。つまり

13) 『弁論術の構成部分』(De partitione oratoria, 54B. C.) では、記憶が「ある意味で書き物の双子の姉妹」であるとされたうえで、次のように述べられている。「なぜならそれが書き物のしるしやそのしるしが刻印されたものによるのと同様、記憶という著作はあたかも蠟板のように場を用い、文字を配置するようにこれらの像の中にあるからだ」(26)。記憶を蠟板への書き込みに喩える比喩は『弁論家について』(II, 354, 360) にもあり、その前後でも記憶の場としての空間について言及されている。また刻印モデルについては、ゼノンの弟子でもあるストア派のクリュシッポスの学説として、「投げかけられた視覚像 (visum objectum) はたしかに心にその species を押し付け、いわば刻印する」と述べられている (『運命について』43)。ただし魂について最も詳細に論じた『トウスクラム荘対談集』第一巻ではプラトンの想起説にも多大な共感を示しており、それを前提とした上で刻印としての記憶を認めているようにも見える (I, 57-61)。

14) ベッローリのテキストは、Panofsky, pp. 130-139を利用し、出典は「Bellori」の名でページ数を示す。

ベッローリは、一つのモデルを写実しないということのうちに、アイデアの観想という側面を故意に読みとろうとしているのである。これが曲解であることはいうまでもない¹⁵⁾。

さらにベッローリは、人工的所産が自然的所産に劣ることを指摘するプロクロスの『プラトン「テイマイオス」注解』(*In Platonis Timaeum commentaria*, 2, 122B) や、複数の身体の美を一つの彫像に集約する技術に関するマクスィムス・テュリウスの『論説』(*Dissertationes*, 17, 3 [81-87])、同様の内容を記したクセノフォンの『回想録』(*Apomnemoneumata*, III, 10, 1) を列挙している(131)。しかしこれらのテキストのいずれも、アイデア論と関連づけられるわけではないのである¹⁶⁾。しかもここでプロクロスが引き合いに出されることによって、読者はベッローリの主張が新プラトン主義の伝統の延長線上にあるかのような印象を受けるのではないだろうか。この点については、少し説明を補っておこう。

新プラトン主義の伝統において、アイデアの写しとしての物質的美はあくまでも天上的な美の仲介にすぎず、物質である限りにおいて最終的には否定されるべきものである。むしろ物質世界に引き留められている人間は、たとえ物質的な美を仲介することがあったとしても、最終的にはより高次の美に憧れるのであり、覚醒や忘我的狂気といった特殊な状態において魂を物質世界から乖離させることが求められていたのである。いわばアイデアは「観念」のように容易に構想できるようなものではないのだといえよう。また地上世界の物質的な美は「流出」によって生じるものであって、個人の能力によって初めて実現するものでもない。それゆえこの伝統では、物質的作品を制作する特定の作家が称揚されることもないのである。

たしかにアイデアと造形技術とを結びつける考え方は、この伝統においてもしばしば見ることはできる¹⁷⁾。たとえばフィチーノは、『プラトンの「饗宴」注解、愛について』(*Commentarium in convivium*

15) ゼウクシスの逸話を扱ったプリニウス『博物誌』(*Historiae naturalis*, 77) 35, 36 (64) においても、アイデア論は関与しない(『プリニウスの博物誌』縮刷版第VI版、中野定雄、中野里美、中野美代訳、雄山閣、2013年)。アルベルティの『絵画論』(*Della pittura*, 1435) 第三巻では、最も美しい部分を観察するために美女たちを選んだのだという。ここでは自然観察の繰り返しによって「美のアイデア」がかりうじてとらえうると考えられており、ここでいう「アイデア」に形而上的性質を認めることは困難である(アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、pp. 67-68)。ただしベッローリ以前のジュリオ・カミッロの『雄弁のアイデア』(*L'idea dell'eloquenza*, 1528-30年代前半)でも、ゼウクシスが心中のアイデアを制作に生かしていたという(足達薫「記憶術師としての美術家——イタリア・ルネサンスにおける記憶・観念・手法」、『西洋美術研究』17、2013年、pp. 50-66より p. 61)。しかしこの場合、ゼウクシスがモデルを用いるのは、感覚にとらえられないアイデアを知覚可能なものにレベルダウンさせるためであり、モデルの理想化のためではない。

16) この点に関して注目すべきなのは、このあたりの記述に関して、おそらくベッローリが原典を直接ふまえているのではなく、ユニウスの『古代絵画について』(*De pictura veterum*, 1637) を種本に使っていることである。すなわち膨大な古典文献の引用を列挙する同書の第一巻第一章では、先述したマクスィムス・テュリウスの言葉、プロクロスの言葉、(キケロ『発想論』に基づく)ゼウクシスの逸話、クセノフォンの言葉がほぼ連続して挙げられているのである(I, 1, 3)。ユニウスはこれらをアイデア論の文脈で論じているわけではない。François du Jon, *De pictura veterum*, (The printed sources of Western art, general editor, Theodore Besterman, vol. 25) Collegium Graphicum Portland, Oregon, 1972.

17) 周知のように、ビザンツ帝ミカエル2世から仏王ルイ敬虔王に送られた偽ディオニシウス・アレオパギタの『天上位階論』(*Peri tes ouranias hierarchias*, 6c.) の写本が、それを収めたサン＝ドニ修道院の院長シュジェールに読まれ、そこに込められていた新プラトン主義思想が最初のゴシック様式の聖堂建築(1136年)に生かされている。ステンドグラスによって聖堂内に取り込まれ、色とりどりに輝く光は、それ自体は物質的な光であ

Platonis, de amore, 1469) 第五話第五章でアイデアに基づいて建てられた建築の例を挙げているが、その美的秩序を正しくとらえるためには、思惟においてその建築物から物質性を取り除く必要があると主張している (Panofsky, 124-125)。作品制作に関わるここでの主張も、結局はアイデアの観想を促すための思考実験にすぎず、作品制作論へと向かうものではないのである。ロマツォは『絵画聖堂のアイデア』(*Idea del tempio della pittura*, 1590) 第二六章で、彼にしては珍しくこの理念的な考え方を受け入れているが、彼にしてもそれを具体的な制作論に生かしきれているとはいえないだろう (Panofsky, 126-130)。その意味において、アイデアを模倣する制作論は、もともと新プラトン主義の伝統とは明らかに一線を画しているといわざるをえない。ルネサンス以降、新プラトン主義の教理を図像化する作品が数多く作られたため、アイデアの模倣という制作理論もまた新プラトン主義の産物であるかのように誤解されがちであるが、新プラトン主義はその本性上、物質的作品の産出を促進する方向とは対極にあり、そこからベッローリの制作論が直接的に帰結するわけではないのである。むしろベッローリが様々な系統のアイデア論を取り込み、自分自身の主張の権威づけに利用していることにこそ注目すべきだろう。

さてプロクロス、マクシムス・テュリウス、クセノフォンに続き、ベッローリのテキストでは美しくない作品を制作したために批判された作家の逸話が列挙されていく (Bellori, 132)。詳細については省略するが、これらも本来はアイデア論とは無縁であり、アイデアを模倣しなかったがゆえに批判されたというそこでの解釈がきわめて恣意的であることは否めない。

その後ベッローリは、再びキケロの『弁論家』(9-10)に言及した後、フェイディアスがアイデアを模倣していることを大セネカやフィロストラトスも指摘していると述べる (132)。しかし実際にはこれら二人もまた、フェイディアスの逸話をアイデア論とは結びつけていない¹⁸⁾。フェイディアスがアイデアを模倣していたと主張していたのは、キケロだけなのである¹⁹⁾。

ベッローリはさらにアルベルティやレオナルドといった、比較的時代の近い人物の主張を取り上げて論を引き継いでいくが (132-133)、これらの場合が本来はアイデア論の文脈ではないことは、その言及内容からも容易に推察できる。むしろより慎重に検討しなければならないのは、直接的に *Idea* をモデルにしたと主張するラファエロとガイ・ド・レーニである。

りながら、天上世界への魂の昇を促すものとして人々の心をとらえてきたのである。そしてルネサンス期にビザンツからフィレンツェに流れ込んできた新プラトン主義が新たな刺激をもたらし、フィチーノらの思想や文学、美術等に影響を及ぼしたことについても、多言を要しないだろう。

18) これらの記述に関しても、ベッローリはユニウスを参照しているだろう。ユニウスは『古代絵画について』第一巻第二章で、キケロの『弁論家』(9-10)を引用した後、(セネカのルキリウス宛『書簡』65をはさみ)大セネカ、フィロストラトスを続けて引用している (François du Jon, *op. cit.*, I, 2, 2)。しかしユニウスはフィロストラトスのいう「ファンタシアー」について議論を続けていき、アイデア論を展開させるわけではない。したがってこれらの記述をアイデア論にまとめあげた功罪は、ベッローリにかかっているといつてよいだろう。セネカの『書簡』65については註24でふれる。

19) 神像を制作する際にフェイディアスが人物モデルを用いなかったことについて、大セネカやフィロストラトスの他、『フィリップスの詞華集』(*Philippou stephanos*, [A. D. 1c] LXVII, 3082-83)でも、次のように語られている。「神が天上から大地に、自らの似像を見せに来たのか／それともフェイディアスよ、おまえが神のところにいったのか」*The Garland of Philip, and Some Contemporary Epigram*, I, eds. A. S. F. Gow and D. L. Page, Cambridge UP, 1968. この場合もアイデア論とは無関係である。

たしかにラファエロは有名なカスティリオーネ宛書簡で「一人の美女を描くためには、より多くの美女を見る必要があります。しかし美しい女性たちは少ないので、私は心の中に生ずるある Idea を使います」といった発言をしたとされ(133)、それが実際にラファエロ自身の言葉だったかどうかはともかく、Idea の作品化について意識的な言及が16世紀にあったことが確認できる。だが16世紀になるとすでに形而上学的な意味をもたない「idea」概念も用いられているため、プラトンの「イデア」概念をふまえていると明確に判断できる根拠がない限り、そのように特定することは難しい。パノフスキーがこの「Idea」に形而上的な意味合いを認めないのは(Panofsky, 32-33)、そうした時代背景をふまえているためだろう²⁰⁾。またガイ・ド・レーニも絵画を描く際に「Idea の中で自分のために確立した形」を利用したことに言及している(Bellori, 133)。このテキストでは、「醜さの Idea」さえ作品に見られるかもしれないことを彼が危惧しており(133)、この「Idea」にも形而上的な意味合いはないことが推察できる²¹⁾。しかしこれらのテキストを挙げることによって、ベッローリは、古代人のみならず自分たちの時代においても巨匠はイデアを模倣しているのだという印象を読者に与えるのである。

その後もベッローリは様々な例を列挙していくが、上述のような傾向に注意して読めば、どの例もすべて曲解であることは容易に理解できるだろう。ただしそのなかで、神がイデアを範型として世界を創造したというアレクサンドリアのフィロンの主張を示している点(135)については、若干のこ

20) ジョン・シヤマンは、この言葉がじつはカスティリオーネ自身の創作だと主張している(John Shearman, "Castiglione's Portrait of Raphael," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38, 1, 1994, pp. 69-97)。彼はカスティリオーネの周辺でジョヴァンニ・フランチェスコ・ピコが『弁論家』に基づくキケロのイデア論について言及していたことを挙げ、そのイデア論がこの言葉に反映しているという(op. cit. p. 80)。たしかにカスティリオーネも『宮廷人』(*Il cortegiano*, 1528)序3において、プラトンが完全な国家の「Idea」を見出し、クセノフォンは完全な王の「Idea」を、そしてキケロは完全な弁論家の「Idea」を見出したように、自分も完全な宮廷人の「Idea」を見出し、この自著の中に描きたいと述べている(『カスティリオーネ 宮廷人』清水純一・岩倉具忠・天野恵訳註、東海大学出版会、1987年、p. 14)。もちろん完全性をもつイデアを作品化するという考え方は、『国家』の著者であるプラトンや『キュロスの教育』の著者であるクセノフォン自身の認めるものではなく、カスティリオーネがキケロ『弁論家』から派生してこのように解釈しているにすぎない。したがって、もしもベッローリやヴィンケルマンの『ギリシア美術模倣論』(*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, 33)などで解釈されているように、ラファエロの言葉とされるこの言葉が形而上的なイデアについて語ったものであるとすれば、その特異な考え方がカスティリオーネを通じてキケロ『弁論家』(9-10)に由来するものである可能性も考えられよう。一つの可能性として指摘しておきたい。

21) ルネサンス期以降、Idea の模倣を説く主張はベッローリ以前にもあるが、そこでいう「Idea」がすでに形而上的な意味を失っている可能性が高いことに留意する必要がある。たとえば、造形美術制作における「Idea」を「内なる素描」として論じた有名なツッカーリの『画家、彫刻家、建築家のイデア』(*L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, 1607)では、その Idea が真実在として存在するのではなく、感覚をもとに形成されたものだとされている(Panofsky, pp. 48-49)。さらにパチェコの『絵画芸術』(*Arte de la pintura*, 1649)にいたっては、観念的な視覚像のみならず実際の視覚像も含め、あらゆる絵画モデルには「Idea」が認められるという(Panofsky, p. 105, n. 197。絵画の原型となるこうした「Idea」については、すでにセネカ『書簡』58, 19-20に言及がある。Seneca, *Ad Lucilium epistulae morales*, with an English translation by Richard M. Gummere, London: W. Heinemann, New York: G. P. Putnam, [The Loeb Classical Library] 1961。邦訳として『セネカ道徳書簡集——倫理の手紙集——(全)』茂手木元蔵訳、東海大学出版会、1992年も参照した)。繰り返すまでもなく、キケロやベッローリが問題にしていた Idea とは、こうした感覚的経験に由来するものではなかった。この違いを明確におさえておきたい。

とを付言しておきたい。

ベッローリが指摘しているように、フィロンは『モーセによる「世界創成」について』(*Peri tes kata Mousea kosmopoiias*)において、神がアイデア界をつくってからアイデアを範型として世界をつくったとし(Philo, 16)²²⁾、その喩えとして都市を設計する建築家の例を挙げている(17)。すなわち建築家は、土地の様子を見てまず都市の原型を自らの内に描き、それに基づいて都市を築くのであるが(19)、神による世界の創成もまたこれと同様のものなのである²³⁾。アイデアが神の内にあり、かつ人間にとっての観念のようなものだとする考え方自体は、アカデメイアの第三代学頭クセノクラテスにまで遡ることができるが²⁴⁾、フィロンの場合は、そのプラトンに由来するアイデア論や世界創成論がユダヤの神による世界創造に適応されていることに注目できる²⁵⁾。後にキリスト教神学に受け継がれるこの思想の伝統において、中世以降ではトマス・アクィナス『神学大全』(*Summa Theologica*, I, quaest. 15, art. 1-3)が特に重要であるが、その後もこのスコラの伝統はデカルトにいたるまで頻繁に見受けられるのである²⁶⁾。しかしこの伝統において、神が範型とするアイデアと造形作家が範型とする観念とはあくまでも別物であり、神を造形作家に、あるいは造形作家を神に喩えるのは比喩にすぎない。その意味では、造形作家さえも単なる「観念」ではなく形而上的な「アイデア」を看取するというベッローリの主張とは、決定的に異なっているといえよう。たしかにベッローリ自身もこの伝統に即

22) *Philo*, vol. 1, with an English translation by F. H. Colson and G. H. Whitaker, London: W. Heinemann, New York: G. P. Putnam, (The Loeb Classical Library) 1956. 邦訳として、アレクサンドリアのフィロン『世界の創造』野町啓・田子多津子訳、教文館(ユダヤ古典叢書)、2007年も参照した。

23) ここでは建築家の構想にも「アイデア」という語が用いられている(Philo, 18)。またこの建築家は、自ら構想した像をあらためて魂に刻印するとされ(18, 20)、観念を定着させることが蠟に印形を刻印することに喩えられている。この建築家が魂に刻印するものは、知覚された物質的対象ではなく、自ら構想した視覚像なので、註12と13で挙げた例とまったく同じとはいえないが、「アイデア」概念がすでに「観念」としての性格を帯びていることが確認できる。もちろんこの場合、神にとってのアイデアと建築家にとってのアイデアが同じものである保証はなく、あくまでも比喩によって語られる類比にすぎない。しかしここでは、建築家にとっての範型となったアイデアと対比されることによって、神にとっての範型であるアイデアが神の「観念」に相当するという理解が導き出されるだろう。ちなみに、神が「印章」のようにアイデアを物質に刻印することによって被造物を形成することも示唆されている(25, 134, 146)。この場合は観念への刻印ではなく、観念から物質への刻印であり、アイデアを印章に喩える同じ比喩でありながら用法が異なっている。

24) John Dillon, *The Middle Platonists, 80 B. C. to A. D. 220*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977, p. 29. 神が範型を参照したというプラトンの『ティマイオス』27A-52Bの宇宙創成説では、そのアイデアが神の内にあるものかどうか明言されていないが、その点が初期アカデメイアにおいて問題となるのである(掛川富康「キリスト教神論におけるヘブライズムとヘレニズム——K. バルトの神理解とアイデアリズムの問題」、『人文科学研究——キリスト教と文化』国際基督教大学学報 IV-B、21、1987年、pp. 27-75が参考になる)。神の内にアイデアを認めるこの考え方からも、アイデアを観念として理解する考え方が生じる可能性はある。フィロンと同じく、同様の観点に基づいて彫像作家と神とを対比するセネカの『書簡』65も、(アイデアを「教」としていること[65, 7]を含め)その延長線上に位置づけることができるのかもしれない。これに対しケロの場合は、たしかにアカデメイア派への関心こそ高かったものの、神の内なるアイデアについて言及することはない。彼の『弁論家』(9-10)は、やはりこの系譜に属するものではないと考えるべきだろう。

25) フィロン自身はアイデア界を「神のロゴス」とも呼んでおり(20)、後世のロゴス・キリスト論との関係が問題となる。アイデアをいかに物質に宿らせるのかという点で、造形論と「世界創造」解釈、さらには歴史的イエスをいかなる存在として理解するのかという問題とは同じ基盤を共有しているといえよう。

26) 特に Roger Ariew and Marjorie Grene, "Ideas, in and before Descartes," in *Journal of the History of Ideas*, vol. 55, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 87-106が詳しい。

して画家や彫刻家を神と対比しているのであるが (Bellori, 130)、しかしキケロという別の古代の権威を引き合いに出すことによって、その伝統の枠を破り、単なる類比の域を越えて、いかに制作すべきかという制作論を論じることが可能になったのである。ベッローリの主張が神と作家との類比という伝統にとどまらず、むしろそれを取り込む形で強化されていることに注目すべきだろう。

さて、このようにこれらの先人たちの名を引き合いに出すことによって、ベッローリはアイデアの模倣が古代以来の理想的な制作方法であるとする理論をまとめあげることができた²⁷⁾。だがすでに見てきたように、権威として挙げられた根拠のうち、形而上的なアイデアの模倣について明確に述べているテキストはほとんどなく、ベッローリがそれらを曲解して自説に取り込んでいたことは明白である。すなわち、新プラトン主義はもともと物質的作品への高い評価には結びつかないし、逆に作家による「Idea」の造形化について語っているテキストには、その「Idea」の形而上的性質を保証する言及がなかった。また、作家を神との類比において高く評価したとしても、それは作品制作の現状を神の業と比較しているにすぎず、いかに制作すべきかという制作論に結実するわけでもない。模倣すべき対象がプラトンのいう形而上的な「アイデア」であり、かつそれが制作者の「観念」でもあるという二重性を明確に述べているテキストは、唯一キケロの『弁論家』(9-10) だけなのであり、その制作論を権威づけうる古典的資料はそれしかなかったのである。逆にいうと、ベッローリはキケロのこの制作論を核とし、そこに拡大解釈した他のテキストを補うことによって、彼自身のアイデア論を確立したわけである。後世の古典主義理論を基礎づけるベッローリのアアイデア論は、『弁論家』(9-10) の主張を軸にして捏造された理論だったのだといえよう。

第五章 独創的な「アイデア」

ベッローリのアアイデア論を核とする古典主義理論がフランスのアカデミーで確立されていくにつれて、アイデアの似像が作品として成り立つことになる。キケロにおいては、いつもアイデアよりも美的に劣った作品しかつくりきれないとされていたのだが (『弁論家』8)、その制作論が定式化されることによって、あたかもアイデア自体が作品化されているかのように思われるようになり、本来の形而上的性格を弱めていくことになる。すなわち求められる理想像は、卑俗な事象ではないという点では理想的で

27) ただしパノフスキーは、ベッローリの「アイデア」概念が結局は自然界からの観察に由来するものと見なし (Panofsky, 60)、感覚を超絶したキケロの「アイデア」とは異なるものとしている (61)。つまりパノフスキーの理解において、ベッローリは自然観察の重要性を説くことによって否定し、アイデア論を説くことによって単なる自然模倣を否定していると解釈されるのである (60)。たしかにゼウクシスの事例についての解説に見られるように、自然のなかで完全性が保たれているわずかな部分の観察をも退けようとは、ベッローリも考えていない。またパノフスキーが論拠としているように、ベッローリはアイデアが「自然から発し、その起源を越えて諸技芸の原型になる」とも発言しており (ibid.)、それだけ見れば自然物の観察から「アイデア」を形成するかのようにも見えるが、しかしベッローリはこの文章の中で「自然」という語を、美的に修整されるべき所産的自然の意味のみならず、完全な美を生み出そうとする能産的自然の意味でも用いている (Bellori, 130)。それゆえ基本的にアイデアとは、能産的自然が本来意図して生み出そうとする限りにおける (物質性を帯びる以前の) 所産的自然であり、物質として月下の有為転変にさらされている自然のことではないと考えるのが適切であろう。それゆえ仮に現状の自然を目にするとしても、それに基づいて理想美を構想するのではなく、むしろそれを通して理想美を観想することが制作者には求められるのである。

ありながら、すでに古代人や巨匠によって作品として具体的に造形化されているわけであり、後世の作家はそのアイデアの模倣の成功例を先例として学習することになるのである。いわば古典主義が整備されるにつれて、制作論としては口実としてアイデアの模倣を標榜しながら、実際には先例主義に飲み込まれる傾向が顕著になっていくのだといえよう。また、理想美が「美しい自然」にあり、地上世界の自然の修整によってそれが求められるとされることも、アイデア本来の形而上的性格を弱める原因でもあろうし、過激な表現の回避を求めるアカデミーの中庸の精神も、これと無縁ではあるまい。しかし第四章の冒頭部でふれたように、もともとキケロの『弁論家』(9-10)の主張は個人的内面性を形而上的な世界へと開く可能性を秘めたものでもあり、必ずしも古典主義美術だけがその理論の必然的帰結ではない。本章では、17世紀末のイギリスで生じたこの理論のさらなる展開について指摘しておく。この問題についてはすでに主題的に論じたことがあるので²⁸⁾、ここではごく簡単に要約することにしたい。

17世紀以降のイギリスでは、フィッチャーノらの影響を受けたケンブリッジ・プラトニストらを中心として新プラトン主義の伝統が受け継がれていくが、OEDを見ると、すでに16世紀には形而上的な意味を失った「idea」の用法も一般に定着していることが確認できる。たしかにシェイクスピアにおいても、三例見られる「idea」は、いずれも「観念」や「イメージ」とほぼ同義で用いられるにすぎない(『リチャード三世』*King Richard III* [1591-93] III, 7, 13; 『恋の骨折り損』*Love's Labour's Lost* [1594-95] IV, 2, 67; 『空騒ぎ』*Much Ado about Nothing* [1598-99] IV, 1, 224)²⁹⁾。さらに半世紀時代が下れば、ホップズの『リヴァイアサン』(*Leviathan*, [1651])のような経験論的な文献において「観念」としての意味が定着していることも周知の通りである。また世界の制作者たる神の「観念」がプラトンの「アイデア」として扱われている例も、『リヴァイアサン』と同年のミルトンの『失楽園』(*Paradise Lost*, [1667] VII, 557)に見ることができる。このように、前章で見た「アイデア」概念の用法は17世紀後半にはイギリスでも出揃っており、文脈によって多義的に解釈されるべき状況にあったのである。

本章で中心的に扱うドライデン(John Dryden, 1631-1700)は、1695年の著作「絵画と詩との比較」(“A Parallel betwixt Painting and Poetry”)において、先述したベッローリのアイデア論の英訳を長々と引用し、絵画や詩がこのアイデアを模倣することによって理想化されるべきことを論じている。このアイデア論が、ドライデンのさらなる考察を経て、古典主義を覆す原理を形成するに至るのである。

ドライデンはこの「絵画と詩との比較」において、「天分(genius)」に恵まれた一部の詩人や画家

28) 「古典弁論術から近代美学へ——ドライデンにおける『発想』概念を中心に——」、前掲『古典弁論術(レトリック)の理論と実践に関する歴史的・体系的研究』pp. 72-105。厳密にいうとアイデア論に焦点を絞った論稿ではないが、ドライデンによる議論の詳細についてはこちらを参照されたい。

29) 語の検索には次の文献を利用した。Marvin Spevack, *The Harvard Concordance to Shakespeare*, Hildesheim, G. Olms, 1973。周知のように、ほぼ同時期のシドニーの『詩の擁護』(1595)でも、詩人が「Idea」を表出するとされており、その点で神と詩人とが対比されているが(C2)、この場合の「Idea」にもプラトンの意味があるとは断定できず、ただ内面的な視覚像を意味するにすぎない可能性が高い。仮にそこで詩人の「Idea」がプラトンの「アイデア」を含意していたとしても、前後の文脈でその主張が展開されているわけではない。Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, (The English Experience, its record in early printed books published in facsimile; no. 413) De Capo Press, Theatrum Orbis Terrarum LTD: Amsterdam, 1971, New York.

の「発想 (invention)」によってこそ、剽窃家や模写屋のレベルを超えた詩や絵画の作品制作が可能になることを、新旧論争や詩的靈感論を交えて主張している。この論稿で重要なことは、弁論術において弁論作成時の主題の構想を意味する「発想」概念が詩や絵画制作の構想段階に適用され、それが「天分」に基づくものと見なされたことである。こうした「天分」がない作家には、独自の作品をつくる「発想」が見られないというわけである。

この考え方が、1697年のドライデンの著作『『アエネイス』献呈の辞』(“Dedication of the Aeneis”)において、ベッローリのアイデア論と結びつくことになる。すなわち「発想」することのできない詩人(すなわち剽窃家)や画家(すなわち模写屋)にとっては先人の作品が「オリジナル」(original: 原像、模倣対象)であるが、「天分」をもち「発想」することのできる詩人や画家にとっては心の目によってとらえる「アイデア」が「オリジナル」となるのである。ここでは「アイデア」がプラトンの意味を帯びるがゆえに、そのアイデアの看取には特殊な「天分」が必要とされる。この限りにおいて、「アイデア」は誰もが想定できるような「観念」ではない。しかし同時に、そのアイデアは「天分」に恵まれた詩人や画家にとって、独自の「観念」でもあるという。いわばプラトンの「アイデア」でありつつ偉大な巨匠にとっての「観念」でもあるというベッローリの「アイデア」論が、「発想」や「天分」、「オリジナル」といった概念を巻き込んでドライデンに受け継がれるわけである。そしてドライデンは、その「アイデア」が特定の作家に固有のものであることを重視することで、誰にも思いつかなかったその作家の「発想」の新しさを強調することになる。

ここから、考察のキーワードとなった諸概念に意味の変容が生じてくる。まず「何らかの仕事をする際に従うべき、もって生まれた素質」を意味していた「天分」は、「発想することのできる限られた詩人や画家の独創的な才能、天才的能力」さえ含意しうる概念となる。これが後世の「天才」概念の端緒である。また新しい発想をする作家にとって「オリジナル(原像、模倣対象)」である「アイデア」は彼固有の「観念」でもあるため、「オリジナル」という語も「独創」を意味するようになる。さらに、当初は修辞学用語として採用された「発想」は、天才的能力をもつ詩人や画家の「独創的な考えを思いつく心の働き」を意味するようになる。こうして、「天才による独創的な発想」を重視する近代的な制作観が形づくられていくのである。いわばドライデンにとってベッローリの「アイデア」概念は、こうした諸概念の根本的な変化を生み出す触媒となったわけである。

さらには、「アイデア」概念が単なる「観念」にとどまらず斬新な「アイデア」を意味しうるようになった契機も、ここに求められるだろう。じつは OED でもこの系統の意味がいつ頃生じたのか、知ることができない。「new idea」、「original idea」、「sudden idea」のような用例では「idea」がただの「観念」という意味でも成り立つため、その語が単独で斬新な「アイデア」を意味するとは断定できず、その概念の変化を正確に見分けることはできないだろう。だが「idea man」などの語がある以上、「idea」が単に「観念」の意味にとどまらなくなっていることは明らかであり、それが近代以前に見られない用法であろうということも十分推測できる。この点の精査については課題を残すことになるが、プラトンの「アイデア」がキケロ、ベッローリからさらにドライデンを経て「アイデア」概念にまで変容した可能性は高いように思われる。

いずれにせよ、このドライデンの主張はアディソンやダフ、ヤング、ジェラードなど、後世のイギリスの文人に受け継がれるほか、ヤングの『独創的作品に関する考察』(Conjectures on Original

Composition, 1759) の独訳 (1760) を通じてドイツにも多大な影響を与えていく。シュトルム・ウント・ドランクやドイツ・ロマン主義といった運動、およびドイツ美学における制作論は、ここから生じてくるのである³⁰⁾。

結 び

すでに見てきたように、ケケロの『弁論家』(9-10) は心に浮かぶ理想的な観念をプラトンのアイデアとして理解するテキストだった。このケケロの解釈によって、アイデア論はプラトンの思想自体からは派生しえない作品制作論を成り立たせることになった。最後に、ケケロのこの解釈がもたらしたものについて、簡単にまとめておこう。

ケケロ『弁論家』(9-10) の主張は、いうまでもなく感覚的対象の模倣とは異質な議論である。そのため、ルネサンス以降にも支持されたアリストテレス流の模倣論を退けるものとなる。のみならず、模倣対象である観念が形而上的なアイデアと同一視されることによって、作品は観念表現の場としての性格を弱めることになる。従来ならば、「美德」のような非感性的な観念でさえアレゴリーを通じて図像表現されてきたのであるが、描写内容自体がアイデアの表現となることによって、個々の図像は諸観念の表現としての性質を弱めることにもなるのである。その結果、アイデアの模倣を基盤とする古典主義は、アレゴリー表現を完全に失うことはないにせよ、むしろ美的なものを顕在化することに重点を置くようになるのである。すでに16世紀には、詩画比較論を理論的根拠とし、また印刷技術にも後押しされて、エンブレム・ブックが流行したり、概念の図像化を利用する記憶術が発展するなど、図像が言語と並ぶ観念表現の手段として広く支持されていた。その傾向が教会や宮廷のための美術とも連動していたのであるが、アイデアの模倣という制作理論は、図像体系に関するこうした関心を減退させ、いかに美的な表現が可能であるかという関心を強化していくのである。いわば言葉に置換可能であった図像的観念表現が、「いわくいいがたい」美的表現へと移行するのである。こうした古典主義以降の傾向がなければ、造形作品に美的自律性が認められるようになることもありえず、感性学との間に接点をもつこともなかっただろう。

また模倣対象が制作者個人の心の中に求められ、かつ従来の図像体系から解放されることによって、制作者は自らの構想をいかに表出するかが問われるようになる。アイデアの実在をものは受け入れられなくなる時代にあっては、むしろ個人のアイデアにこそ価値が置かれ、古典主義をも覆す制作論を生み出すことにもなろう。芸術諸ジャンルにおいて独創的なアイデアを生み出すイマジネーションの働きが重視されるようになることもまた、こうした背景から理解されるべきだろう³¹⁾。従来、その歴史

30) ヤングの『独創的作品に関する考察』のドイツへの影響については、John Louis Kind, *Edward Young in Germany, Historical Surveys Influence upon German Literature*, New York, Ams, 1906, chap. 2参照。

31) 拙稿「『夏の夜の夢』における「イマジネーション」概念再考——創造的イマジネーション概念の成立をめぐって」『文化学年報』第61輯、同志社大学文化学会、2012年、pp. 149-195を参照のこと。この論文では、「創造的イマジネーション」について言及していると見なされがちなシェイクスピアの『夏の夜の夢』(V, 1, 1-27)において、実際にはとるに足らぬ心の働きが言及されているにすぎないこと、および独創的な発想を重視するようになったドライデン以後のイギリスにおいてこの箇所が誤解され、創造的イマジネーション論の生じる素地が形成されていったことを明らかにしている。ルネサンス期の造形技芸や文学に関わる今日の研究には、語意

的展開に即して、古典主義と独創性の理論とは対極にあることばかり強調されてきたが、そのどちらも、制作者の能動的な構想に価値をおくキケロの『弁論家』(9-10)に由来しているのである。そして作品化すべきものが単なる意図的な「観念」とは限らず、それを越えたものともされるため、その制作者の内面もまた未知の領域へと開かれたものと見なされることになる。パトロンの要求に応える「職人」から個性的表現を目指す「芸術家」への移行、さらには無意識的表現への関心といった現代にまで至る展開も、このような背景から考える必要があるだろう。

こうした歴史的展開をふまえるならば、キケロのアイデア論のはたした役割は決して看過されるべきではあるまい。キケロの『弁論家』(9-10)こそ、近代芸術の重要な源流と見なされるべきなのである。

の時代的变化を検討することなく文献中の「イマジネーション」や「アイデア」などの語を都合よく解釈したり、コンテキストを無視して「創造」や「芸術」などの近代芸術に用いる語を用いたりすることによって、あたかも近代的な思考がすでにルネサンス期に成立していたかのように過大評価しようとする傾向が、専門研究書においてさえ数多く見られるが、問題にする語がそれぞれどのような来歴をもち、どのような意味をもつのか、文脈や当時の用語法から慎重に検討する必要があるだろう。