

潜在的統一性の考察

ブランディの理論と芸術作品の定義

池 上 英 洋

1 はじめに

芸術家の手によって制作されつつある作品があったとして、はたしてそれはどの時点から「芸術作品」となるのか。作者が「これで完成だ」と思った時点からだろうか。作者以外の誰もが「これは芸術作品ではない」と感じて、もそれは芸術作品なのだろうか。あるいはまた、レディメイドの食器を買ってきて飾っただけでも、それは並べた人の作品となりうるのか。便器をそのまま展示したデュシャンの行為は、こうした「作品の定義」に対する挑戦だった。

こうした問いは、作品が壊れて断片となってしまうはもはや作品ではなくなるのかという問いにつながる。そしてまた、芸術性は素材に宿るのか、それともその意匠に宿るのか。どこまで他人の手が加えられれば、オリジナリティは失われたことになるのか。実際、最初にこうした一連の問いを真正面から投げかけたのは、修復家のバイブルともなっているブランディの『修復の理論』だった。

本稿ではブランディの難解なテキストを解読しつつ、作品の本質とその自立性について考えてみたい。しかし一方で、修復に関する書を相手にしながら、ここではその技法などの実践面にはほとんど関心を払わない。ひたすら考えるべきは作品が持つ「潜在的統一性」についてである。それはすなわち、何をどこまで直すべきかを判断するための前提となる、「芸術作品をそれとして成立せしめるための条件とは何か」という、より根源的な問いにほ

かならないからである。

2 「修復の目的」の規定

ローマの中央修復研究所の初代所長だったチェザレ・ブランディは、『修復の理論』を1963年に（1977年に再版）著した⁽¹⁾。同書は今日、修復の目的や手段の理論的根拠を最初に定義した書としての地位を確立しており、1972年に制定された『修復憲章』においてもその骨子が採用されている。また同時に、同書は芸術作品自体の定義を試みた古典的教本でもある。修復そのものについて考察し定義する行為はすなわち、対象となる芸術作品そのものを定義づける行為に等しいためである。

“修復”とは一般に、人間が作り出したものを、もと通りの状態に戻すために施されるあらゆる処置を指すものとして理解されている (p 27)

当然ながら修復とは「何かを元に戻すための行為」を指すが、それが単に「機能性の回復」でないことは、この行為を「修理」とは呼ばないことから明らかである⁽²⁾。ここで回復されるべき「元の状態」とは単純に考えて「オリジナルな状態」を意味しているように最初は思えるが、しかしことはそう単純ではない。

多かれ少なかれ、作品は作者による創造行為の段階を離れた直後から変化を始める。この変化をすべてキャンセルすることがすなわち「オリジナルな状態の回復」であるならば、この変化が不可避なものでありかつ「完全なる回復」をなしえないかぎり、それは達成不可能なものであるといえる（たとえそれが可能だとしても、完全回復をしてはならない事例は後で見る）。

つまりは、作品は必ず欠けていく運命にあるのだ。しかし、たとえ一部が欠けたとしてもその美的価値は失われないとすれば、はたしてどこまで欠けたならば、その芸術作品は「美的価値を失う」（同書ではこれを「廃墟」と呼んでいる）のか。そして廃墟となればいったいどう扱われるべきなのか。そのままにしておくべきなのか、それとも、それでもオリジナルな状態へと

戻すべく試みられるべきなのか。また、芸術作品に生じた欠損部分は、どう扱われるべきなのか。まわりと似たようなものを補うべきなのか、それとも何か別のもので空間を埋めるべきなのか。

芸術作品とは(中略)、各個人の意識世界においてはじめて芸術作品たりえるのである(p 29)その認識の瞬間においてこそ、芸術作品は世界に再登場する(p 31)

芸術作品の成立条件とは何か。ここに展開されている考えは、芸術作品は、作家が創った時点で作品として成立するのではなく、それを観て再認識する人がいてはじめて作品となるという考えである。単純化しすぎることを恐れずに例示するなら、ある彫刻家が金属を用いてある作品を創ったとする。その後、それを観た人がそれを芸術作品としてとらえて脳内で認識すれば、それは芸術作品としてその価値をいわば再獲得する。しかしそうした認識がなされないかぎりには、それはやはりただの金属の塊にすぎないという考えである。

ここで明らかなように、ブランドィがその思想的な拠り所としているのはベネデット・クローチェの哲学である。クローチェによれば、芸術作品はただ物理的に存在しているだけでは意味を持たず、私たちの意識の内において内的に表現され=直感された瞬間にはじめて芸術作品として成立するものとされている。実際の創造過程における試行錯誤と実践は芸術作品の本質においてなら関わりを持たず、ただ作り手と受け手の認識によってのみ芸術作品は芸術作品たりえるとするのだ³⁾。

言い換えるならば、本質的に絶対的な芸術作品など存在せず、ただ物質として存在するだけでは、それはあくまでただの物質であって「潜在的なレベルにおいてのみ」芸術作品たる可能性を有しているにすぎず、それを芸術作品として認識する美的判断を経てはじめて、それは認識者にとっての現実的な芸術作品となるのだ。

修復は芸術作品を対象とする以上、その行為も芸術作品の成立条件たる美

的認識を念頭に置かなければならない。なぜなら、芸術作品をそれとして成立させるために「認識」が不可欠であるなら、修復とは未来においても同様の「認識」を可能にするための努力となるからである。

修復は、芸術作品を未来へと伝達することを目的として、芸術作品の物理的実体と、対極をなす美的および歴史的な二面性において芸術作品を認識する方法論的な瞬間を成り立たせる (p. 32)

修復の目的とは、芸術作品の再創造たる認識を、未来においても可能にすることである。その際、作品における歴史的要件と美的要件のいずれもが満たされなければならない。そして当然ながら、芸術作品の認識段階においては、美的判断がなされる美的側面こそが重要である。その一方で、伝達すべきイメージを形成しているのは物理的実体にほかならず、当然ながら修復の行為はその実体に対して適用される。

しかしこの「未来への伝達」とは儚いものである。ある時点である個人が、ある作品を芸術作品として認識し享受したとして、未来のある別の人がやはりその作品をまったく同じように認識して享受するという保証は実のところ何も無い。そこにあるのはただ、未来の別人もやはり自分同様に認識するだろう、という期待にすぎない。しかし時を隔てたこの両者が、共通の文法によって同様の認識をするだろうという予想　これこそが「普遍的な意識」にほかならない　への期待によってこそ、すなわち、「コードの共有」を期待して、未来における再認識に託すのである⁽⁴⁾。

3 木の文化と石の文化　物質の問題

さてこうした考え方が、日本においても同様に有効かどうかを考察してみよう。

西洋の建造物は、石でできている。一方、日本古来の建造物の材質は木である。また彫像の場合にも、西洋のその多くは大理石などを材料としているが、日本の場合、その多くは木造彫刻である。石が材質であっても風雨に

よる浸食や化学的变化などの経年変化は避けられないが、材質が木である場合にはその変化は一層顕著で進行速度も速い。

そのため、日本の神社仏閣などでは、腐敗した木製部品の交換を数十年ごとにおこなう⁽⁵⁾。錆によってもろくなる鉄製の部品も極力使わないために、木製部品は複雑なデザインによって接合固定される。この高度な技術は宮大工たちによって伝承される必要があり、そのため木製部品の交換の間隔は、ちょうど職人たちによる技術伝承と世代交代のために必要な時間にも一致している。

ある古代のモニュメントに使われた石材を採り出した採石場を特定できたというだけの理由で、そこから石材をさらに切り出してそのモニュメントの再建に使ってもよいと信じている人がいたとしよう。しかし実際にはそれはあくまで補填であって、修復ではないから、物質が同じであるという事実から彼が修復であると主張してみても、正しいと認められないであろう (p 41)

ブランディによる「物質のオリジナリティ」の規定は、実に厳格なものである。同じ採石場から切り出した石であれば化学的組成はほぼ同一のものであろうとも思えるが、それですら置き換え材料としては認められないのだ。この定義から見れば、一定期間毎に構成素材をすっかり入れ換えてしまう日本の木製建造物は、すでに本来のオリジナリティを失ったものとされるだろう。

しかし、例えば日本で「伊勢神宮のオリジナリティはとっくの昔に失われた」などと言う人がいるだろうか。ここにあるのは、用いる材料の違いによって生じた、物質に対するとらえ方の差にすぎないのだ。

日本でも今日では、木造彫刻などの修復に際して、使用可能な構成材料はできるかぎりそのまま使用して再び組み上げる努力はなされている。つまりは日本でも物質そのものにオリジナリティが宿っているとは一応見なしているわけだ。しかし、一般的にすべての日本美術、とりわけ日本建築において

は、オリジナルのデザインとそれに内包される精神性こそがオリジナリティの骨格をなすのであって、輪郭と構造を司る素材自体にはあくまでも従属的な価値しか認めていない。この点で、輪郭と輪郭を形成する構造の素材自体にオリジナリティの重要性を持たせているブランディの、そして彼にかぎらず西欧一般の考えとは大きく立場を異にしている。

この違いは、半永久的保存があらかじめ期待できる「石の文化」たるイタリア美術を背景とする思考の立場をよく示している。一方で、腐敗する運命にある「木の文化」にほかならない日本美術が持つオリジナリティの概念とは、激しい対立をなしている。けだし、「木の文化」においては「芸術性は意匠のみに宿る」のであり、「石の文化」では「芸術性は物質にも宿る」と言うことができるだろう。

イメージの表出のために必要となる物理的媒体は、あくまでも手段であって目的ではない (p. 36) 物質は「イメージの顕現に奉仕するもの」(p. 37) イメージとしてそれは外観と構造との二つに分かれ、かつ、それは構造を外観に従属するものと規定する (p. 41)

実際には外観を形成する物質がイメージを与えるのであって、イメージと物質とを切り離して扱うことは不可能である。同時に、物質を内部構造と外観とに明快に分けることも実際には困難なことである。これは、フレスコ画などの例を想起すれば明らかなように、どこまでが「外観」あるいはイメージの顕現の場と定義できる部分で、どこからがそれを裏から支える「内部構造」なのか、一般的にそれら両者を完全に分かつことは困難なためである。あるいは、タブローなどで、絵具の一番表面だけがイメージを担って、その下の絵具とキャンバスはすべて内部構造だ、といった明快な区別をすることも実際にはほとんど不可能である。

その条件下にあって、ブランディが続けて主張するのは、「外観に影響を与えないかぎりであれば」補強などのために内部構造を置き換えることができるという点だ。

先ほどは「物質を取り替えてはならぬ」と規定されていたが、これはあくまで外観を構成する物質の場合であって、壁面や円柱を、外側だけ残して内部を置き換える例なども示されている。実際、今日のイタリアにおける「建築」とは、その大部分が古い建物の内部のリフォームを意味している。古典的な外観を保っている建物に一步足を踏み入れれば、その内部には非常に近代的な空間が広がっていることにしばしば驚かされる。

外側に見える部分の保存を第一にして、内部に隠れた部分の保存は重視しないというこうした考えは、当然ながら外側に見える部分は置き換えてはならないことを意味しており、結果的に、全面的な材料の交換という保存方法の厳格な否定と矛盾してはいない。

しかし同時に、切り出された大理石はただの物質にすぎず、作者によって彫像となって初めて芸術作品として変容することも強調されている。よって、材料自体がもともと芸術性を内包していたと考える「内在性の幻想」は誤りとされる。だからこそ、原材料と同じだという理由でその物質を補って再建することは、補填であって修復ではないと断言されている。つまり、それらはたとえ化学的には同じであっても、属している歴史性が異なるのである。ここにおいて、芸術作品が創造行為の後から身にまとう経年変化や歴史的変遷が、その芸術作品の芸術性の一翼を担うという重要な規定が登場する。この点に関しては次項において扱う。

芸術作品と物質の関係を見る上でまたひとつ興味深いのは、物理的実体が見えにくいタイプの芸術ジャンルにおける考察である。たとえば音楽では、音符は実際に演奏されて音になってこそ作品となるのであって、それまではただの記述にすぎず、芸術作品それ自体としての物理的実体ととらえることはできないと定義されている。

しかし、この考えには再検討が必要となるだろう。ブランディは極論すれば、「楽譜」のままではそれを作品とはみなさないと考えている。演奏されてはじめてそれは作品として再登場するとみなされるのだ。

筆者はこの考えには率直な疑問を抱かざるをえない。音楽のような「再現芸術」は、たしかに演奏されて音となった時点で「再現作品」として各個人

の意識下において再認識される。しかし、それはあくまでも楽譜の形式で表出された芸術性が音波の衣を身にまとったにすぎない。真にオリジナリティを認められるべきは楽譜のほうであって、決して再現者による再表現の瞬間ではない。

同様に、ブランディは詩に関しても、それ自体には作品としての価値を全面的には認めていない。ブランディにとって詩は、書かれているだけでは最終的な表現形式に至っていないとみなされているのだ。実際、イタリアでは、今でも声に出して朗々と誦みあげることが詩の正当なる鑑賞方法と考えられている。つまり詩を詠んで声に出し音にする瞬間を、詩という芸術作品の顕現だとみなす文化なのだ。

詩に関しても、筆者はブランディとは異なる立場をとる。詩は文字として筆記された時点でほぼ作品としての創出は完了しており、読者がそれを読むのは、彫像を観て作品を再創造する認識の瞬間に等しい。ましてや、声に出してそれを詠むことに、全面的に作品成立の重責を負わせる考えは受け容れがたい。詩にとっての文字は、音楽における楽譜の役割を、あるいはそれ以上の機能を持っているはずである。

4 芸術作品の「潜在的な統一性」

修復は、芸術作品の潜在的な統一性を回復することを目的とする(p. 35)

最も重要な概念である「潜在的な統一性」についての規定は難解なものである（イタリア語では *Unita' potenziale* と表記される）。

ブランディが定義した「修復の目的」とは、すなわちこの潜在的統一性を回復することにある。ここで、回復すべきものを「オリジナルな状態」や「元の姿」、あるいは「本来その作品が持っていた外観」ともいえる当初の姿（*Unita' originaria*）と単純には呼んでいない点が重要である。もともと持っていた姿へ、現在ある姿から近づけるべきは、厳密な「最初の姿」よりもむしろ、「本来持っていた美的価値」であり、その後加えられたものも含めて、作品全体で持っている「全体性」といったような価値であるべきだ。

これを、「作品全体が本来備えている統一感」と言ってもさして遠いものとはならないだろう。

この「潜在的な統一性」という考え方の拠り所となっているのは、フッサールにもまして、ヘーゲルによる芸術の定義である⁽⁶⁾。ヘーゲルによれば、芸術にはまず形になる前の「理念」(精神的內容)といったものがあり、それに対して感覚的に直観できる「形態」(感覚的形式)が与えられ、これが具体的な「形象」(心像)としてようやく目に見えるものとなる。やや単純にすぎることをおそれずに言うならば、つまり美の表現には段階が二つあることになる。まずは頭で考えられたアイデアがあり、それをイメージとして形に変換し、実際の表現形式として具体化されたものが芸術作品だ、ということになる。作品として鑑賞者が目にしているものは、あくまで根本にあった「理念」が具体化された状態のものを見ているにすぎない。それであれば、オリジナルな状態として最も重要なのは、作品として具体化された時点の作品の形態ではなく、あくまでも作り手の意識の内にあった理念こそである。

こうしたヘーゲルの考え方は、クローチェを介してブランディに影響を与えている。だからこそブランディは、修復によって回復すべきは創造された直後の状態ではなく、厳密に言えばそのもとの理念たる作品が持つ潜在的な統一性なのだと強調しているのだ。この文脈に立てば、修復の目的を、「理念の再構築」と言い換えることも可能だろう。

芸術作品の統一体を、量的なものではなく質的な統一体として定義
(p 44) 芸術作品は、[部分の集合としての]総体において達成される統一体のことではなく、完全なもの (=全体) を意味する統一体のことである
(p 45)

「全体と部分」についての考察は、単純化すれば、部分だけでは作品は成立しない、という結論へと至る。詩を単語にばらしてしまえば作品としての価値を失うといった意味である。あるいはモザイク画を、ガラス石片のピー

スという「部分」へと戻してしまえば、当然ながらもはや作品とは呼べない。

しかしもし「総体」として成立できる芸術作品があるとすれば、作品を構成する部分が単独でも作品として成立するような、例えばアンソロジーや、びっしりと隙間無く神像彫刻で埋められたヒンドゥー教の寺院建築のような、ある種の「集合芸術」であるケースに限られるだろう⁽⁷⁾。

この世の日常的な存在において、常に存在する物事同士を結びつける関係を認識する必要がある（中略）こうした科学的な推考を重ねて、いわゆる法則が立てられ、そしてそれに基づいてはじめて予想が可能となる（中略）しかし、芸術作品が形づくるイメージの場合、こうしたわれわれの経験の領域は、ひたすらイメージの形象性に守られた認識の機能にだけ限定されることになる（p 47）

例えば木の葉は、葉だけで自立して存在しているのではなく、枝の存在があってこそ木の一部となることができる⁽⁸⁾。こうした「常識的な」関係性があるからこそ、「欠けた部分」があれば、関係性から類推をおこない予測や想像が可能となる、とブランディは説く。これが潜在的な統一性を回復するためになされる思考の根本の説明でもあり、また失われたものをただ単に想像で補う行為は修復では無いことを強調もしている。

この世のいかなる事象も、結びつきによって得られた経験的な法則から「予測」を可能なものにする。これにより、ある物体の「一部」から「欠損部分」を補って「もとの状態」を想像することができる、と説明されるのだ。

しかし、肉屋の店頭に置かれた肉片からもとの全体を想像するような、「欠損を復元する」単純な予想は、イメージの世界にあっては、より限定された機能しか持つことができない。なぜならイメージが持つ全体像とは、イメージが内包し、イメージとして認識されることを期待している象形性に、より依存しているからである。

イメージは、ただ単にそこに見えるものでしかない、そのため想像が介入

する余地など無い、というこの厳密性を述べるために、ブランディは「現象学的な“限定”」という用語を用いている。これで想起されるのはストア派のゼノンらによる「エポケー」の概念である。表象自身に把握的表象（真理の印）をもたない場合におこなう判断停止のことであるが、ここから認識論へと展開されてクリュシッポスによって体系化された概念は、後にカルネアデスらの懐疑主義によって、真「らしき」ものしか導かれないものとして疑念を持たれた。これを再び採り上げたのがフッサールにほかならないが、彼の現象学とは、つまりは意識のうちに対象をもともと含んでいるので、よって認識とは、意識によって対象に意味を付与する作業にほかならないことを意味する。よって、こうした外的実在としての対象をはじめから意識のうちに内包すること、すなわち「エポケー」こそが、彼の現象学の根本となっているのだ。

後に転回するまではフッサールの弟子と言っても良いハイデガーも、『存在と時間』の中でこの思考に基づいて「存在」の規定をしており、それがブランディによる論考の根底にも流れていると見てよい。ハイデガーにとって「存在」とは、存在についての問いかけをする人間の存在があつてこそ成立するものであり、よって人間（現存在）こそが唯一「実存」といえる存在だと言うことができる。ブランディもクローチェを介してこの思想系統に属しているため、芸術作品もその物質的存在だけでは成立せず、現存在たる人間の意識によって意味を付与されてはじめて存在として認識されるものとしているのだ⁹⁾。

絵に描かれた一本の人間の腕があるととして、そこに描かれていない残りの一本の存在を鑑賞者が再構築しないことは、もはや明らかである。描かれたイメージであるかぎり、肉屋の店頭に並んでいる動物の腕のように、見えない部分を想像で補うような行為はここでは求められていない¹⁰⁾。つまり、絵に描かれた一本の腕は、その腕がついているもとの人間を想像させるために描かれているのではなく、その絵の中で委ねられている一本の腕としての意味内容として機能しているにすぎない。

逆に、描かれた「人体のある部分」が、私たち観る者に「切断された部分」

であることをわざわざ想起させることを意図した作品もある。切断されたばかりの生々しさをも描き込むことや、描かれた場面に関するエピソード自体の存在によって、その類推を容易ならしめるケースがある。例として挙げられているのは洗礼者ヨハネと聖ディオニージ（聖ドニ）である。なるほど、切断されたヨハネの首は、それが切断された部分として描かれているからこそイメージが期待する効果を喚起しうるのである（図1）。

ここまで見てきたように、潜在的統一性を回復することは、元の姿へもどせという意味ではない。もし、ある壁画の「オリジナルな状態を回復せよ」という命題が修復の使命だった場合には、当然ながら「本来どうであったか」だけが重要となるので、例えば後世手直しが加えられていても、それは完全に除去すべきものとなる。しかし、後世の加筆にもさまざまなものがある。筆者がイタリア滞在中に遭遇した興味深いケースを最後にひとつ見てみよう。

イモラから南に下ると、カマッジョーレという名の小さな町がある。その



図1 フィリッポ・リッピ、ヘロデ王の宴、1453年頃、ドゥオーモ、プラート、部分



図2 カマッジョーレのキリスト磔刑像、全体像、修復前

町のピエーヴェに、一体の木製のキリスト磔刑像があった（図2）。同教会は1991年に盗難にあい、内部を飾っていた数々の美術品が奪われた⁽¹⁾。十字架部分で最長3メートル近い大型の磔刑像は難を逃れたが、保管上の理由により同教会から移管された。その後1999年にサン・ジョヴァンニ・バッティスタ教会に移されるまでの間、同作品に対して、丹念な修復と調査がおこなわれた。

修復を終えて現れた姿は衝撃的なものだった（図3）。霏か煙がかかっていたような白灰色の色彩は跡形もなく消え去り、色鮮やかな肌や衣が姿を見せていた。そしてとりわけ驚きをもって注視されたのは、修復後のキリストでは目がくっきりと開かれている点だった。キリストの顔は、修復前は目を閉じていたのだが（図4）、修復洗浄中に目には後世の加筆が加えられていたことがわかり（図5）、それを取り除く処置を施された（図6）。

単純に、長年の汚れを落としたら、下から開かれた目が出てきたわけでは



図3 カマッジョーレのキリスト磔刑像，
全体像，修復後



図4 カマッジョーレのキリスト
磔刑像，頭部，修復前



図5 カマッジョーレのキリスト
磔刑像，頭部，修復中



図6 カマッジョーレのキリスト磔刑像，頭部，修復後

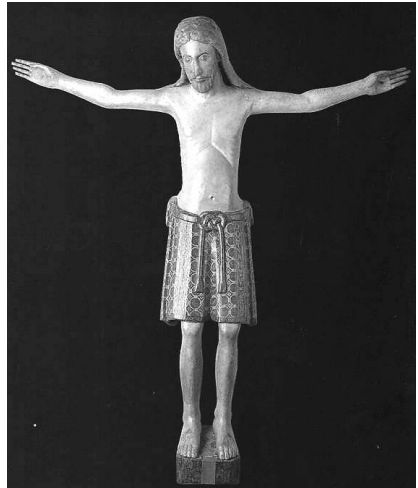


図7 勝利者としてのキリストの磔刑像，12世紀末，ドゥオーモ美術館，アレツォ，全体像



図8 勝利者としてのキリストの磔刑像，12世紀末，ドゥオーモ美術館，アレツォ，頭部

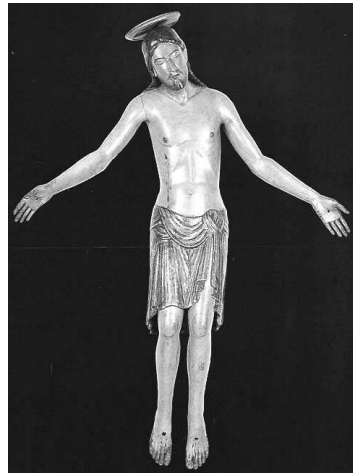


図9 人間的なキリストの磔刑像，13世紀前半，サン・ロッコ教会，サンセポルクロ，全体像



図10 人間的なキリストの磔刑像，13世紀前半，サン・ロッコ教会，サンセポルクロ，頭部

ない。キリストの顔は、もともと開いた形で描かれていながら、ある時点で、わざわざ閉じているように見せるために彩色を施されていたのだ。つまりこの事実は、その間のキリスト磔刑像のイメージの変化、その宗教観の劇的な違いを見事に示している例だったのだ⁽¹²⁾。

事実、イタリアにおけるキリスト磔刑像は、12世紀から13世紀にかけて、大きな変遷を迎えている。例えば、アレツォに残る12世紀末のキリスト像は、観る者へ強い視線を投げかけている（図7，図8）。その一方で、13世紀前半に制作されたサンセポルクロの磔刑像では、キリストは眠れるかのごとく静かに目を閉じている（図9，図10）⁽¹³⁾。

前者はいわゆる「Cristo Vincitore（勝利者としてのキリスト）」の表現であり、カッと見開いた両目で正面をまっすぐ睨み、我が身を貫く肉体的な痛みになど一切心を乱されることなく超然としている。後者は「Cristo Umano（人間的なキリスト）」にほかならず、肉体的な苦痛や精神的な弱さをさらけ出す人間的なキリストの解釈の上に立っている。この結果、カマッジョーレの磔刑像は、もともとは12世紀後半に制作されたロマネスク彫刻で、その後13世紀の初頭に加筆されたという、おおよその年代特定がえられるに至った⁽¹⁴⁾。

カマッジョーレの例は、修復によってこうした宗教観の変遷の具体的な証言を得ることができた貴重なケースとなったのだが、さてひとつ考えるべきは、取り去られたほうの後世の加筆に関してである。これが単なる汚れやさして明確な意図のない「イノセントな」加筆であったなら、カマッジョーレで実際なされたように、完全に取り除かれてもなんら問題はない。しかし、修復後に、最初の「目を開いたキリスト」が出てきたことはポジティブなこととして、その後になされた「目を閉じさせた加筆」はこれで完全に失われたことになる。言い換えれば「宗教観の変化に忠実に従った」実践の証拠が

ひとつ姿を消したことになる。そのような貴重な歴史的痕跡を消し去る行為は、はたして完全に「正当な」ものだろうか。

もちろん、両方残すことは不可能である。ならば、どうすべきだったか。

筆者は個人的に、修復中の「両方の顔が半分ずつ」の状態（図5にあたる）のまま残すべきではなかったか、少なくともその時点でより深い議論がなされるべきではなかったかと考える。もちろん、右と左で表情が異なる状態は当のキリスト像にとって申し訳ないが、しかしこの方法であれば、少なくとも、ひとつの磔刑像になされた、まったく異なる二つのキリストイメージの共存が可能となっていたものと考えられるからである。

こうした、歴史的経緯によってダブルイメージが共生しているような場合には、回復すべき潜在的な統一性とはいったい何か。筆者はそれを、ダブルイメージのどちらか一方に求めるべきではなく、「共生していた事実」自体に求めるべきだと主張するものである。このことは、今後もさまざまな視野から検討を加えながら続けていくべき問題だろう。

5 おわりに

ブランディの理論の解題をおこないながら、筆者は本稿で芸術作品の定義についての再考察を試みた。芸術作品は観る者の意識の中で再認識されてはじめて、芸術作品として存在するという特質を持つ。このサイクルを未来においても可能とさせるための行為が修復にほかならないが、しかし修復が回復を目指すべき状態は創り手が創造過程を終えた瞬間にあるのではなく、その作品が内包する統一性にこそあるのだ。

今回の考察は、しかしこの「潜在的統一性」の姿を構築する上で無視できない要素を見落としている。それは古色やくすみといった経年変化であり、生じてしまった空白に関するものである。あるいは、作品を含む空間の問題であり、廃墟となる程度の問題である。こうした要素の再考察によって、芸術作品の本質がより明らかなものとなるだろう。ひきつづき、今後の検討課題としたい。

注

- (1) 小佐野重利監訳，池上英洋・大竹秀実訳，チェーザレ・ブランディ『修復の理論』，三元社，2005年。原題：Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Roma 1963, Torino 1977.
本稿における引用箇所はすべて同書からの引用である。
- (2) ブランディがいうところの芸術作品の芸術性にあっては，機能性は従属的なものでしかない。

しかし芸術作品を対象とする場合には，建造物やいわゆる応用芸術と呼ばれる工芸品のように，たとえ機能目的性を構造として抱えている場合でも（中略），機能性の復元自体はやはり二義的で付随的な側面でしかなく（p 28）

ここには純粹芸術と応用芸術とを区別する明確な思想がある。フッサールをはじめとした現象学はブランディの思想背景に濃い影を落としているが，その現象学ではこの区別をしばしば話題として扱っている。フッサールの系統に属するコンラッドによれば，純粹芸術と応用芸術との本質的な区別は「枠」の有無となる。つまり純粹芸術には，芸術作品をその周縁の空間から切り離す枠が設定されているという意味である。演劇における舞台や，平面絵画における額縁など，なるほど枠が芸術作品を自立させていると思える例も存在するが，彫刻や建築の分野になるとこの論は途端に怪しくなってくる。

こうした考えやブランディの論において一貫しているのは，純粹芸術を応用芸術の上に置くという確固とした価値判断の存在である。「必要性にこそ美が宿る」としたロドーリや，その後の機能主義と未来主義の考え方とはまったく正反対な捉え方であり，当時のイタリアの思想界における中心的な考えでもあった。この点で，日本刀や茶器など，応用芸術の機能性そのものに美を見出していた日本古来の芸術思想とは大きな違いがある。

この点に関しては、立松弘孝訳、エドムント・フッサール『現象学の理念』、みすず書房、1965年、を参照されたい。

- (3) 長谷川誠也・大槻憲二訳、ベネデット・クローチェ『美学』(撰集)、ゆまに書房、1998年、を参照されたい。

この点に関してブランディは、ヘーゲルやクローチェに至る観念論の立場をとっても、あるいはそれほど遠い立場にあるデューイやジェームスらの実用論によっても、こうした芸術作品の認識という本質に等しく至ると述べている。

- (4) 小林英夫訳、フェルディナンド・ソシュール『一般言語学講義』、岩波書店、1986年、を参照されたい。

ソシュールによるシニフィエとシニフィアンとの関係と同様に、当然ながら、実体としての物質を抜きにしてイメージの伝達は不可能である。

イメージの伝達をゆだねられている物理的な媒体は、イメージと別個に存在するものではなく、むしろ両者は共時的な関係にあるといえる (p 33)

もともとクローチェによっても芸術全般は言語の一形態として分析されているため、その系統に立つブランディが芸術に対して言語学的な分析を加えているのは至極当然のことといえる。

- (5) 伊勢神宮本殿の「式年遷宮」は二十年ごとにおこなわれている。これは一般的な木材の耐久年数よりも短いため、技術伝承の目的とともに、儀礼的な意味合いがあるとされている。
- (6) 長谷川宏訳、ゲオルク・W・ヘーゲル『精神現象学』、作品社、1998年を参照されたい。
- (7) ブランディは著書の中でプロティノスの名前を挙げている。プロティノスはプラトンの後継者たちが設定した上位概念である「知性」が、知ると知られるという両側面を持つ複数の概念であったことに批判を

加え、自らはさらにその上に「一者」を置いた。「善」の同義語でもあるこの一者は、文字通り分かつことのできない「単独のもの」であり、このことからブランディは「分かつことのできない」ものの範例としてプロティノスに触れている。

プロティノスに関しては： 水地宗明ほか編訳、『プロティノス全集』、中央公論社、1986 1988年。

- (8) ブランディは、自然のあらゆるものは「モナド」としては成立しない、と述べている。これは、実在を構成する究極的物的・心的要素のことを「モナド(単子)」と呼んだライブニッツの考えをうけている。

ここでブランディがわざわざモナドを引用しているのは、モナドがたんに不可分な最小単位であるためだけではなく、それが「統一性を有したもの」としてすでにライブニッツによって定義されているためでもあると考えられる。ここから展開される、何事も他との関係性において存在するという概念は、これも当然ながら、ハイデガーの『存在と時間』に見られるような、存在論における人間存在についての定義を借用している。

ライブニッツのモナドに関しては： 清水富雄ほか訳、ゴットフリート・ライブニッツ『モナドロジー』、中央公論新社、2005年、を参照されたい。

- (9) 言うまでもないことだが、19世紀末から登場したクローチェの思想のほうで、20世紀初頭から登場したハイデガーの思想よりも、時間的に重なってはいるがやや先行している。単純化すれば、先にクローチェがいて、その後継者たるブランディらイタリアの思想家たちがいて、その間にハイデガーらによって実存論的思想が体系化されたのをうけて、その骨格をブランディらが借用しているという図式になっている。

細谷貞雄訳、マルティン・ハイデガー『存在と時間』、筑摩書房、1994年。

- (10) 画家はもともと、自然物たる有機体としての人間の体に基づいてその

一本の腕を描いたのは当然である。しかし観る人がもしそれを、元の人間の体を想像する方向へと関心を向けるならば、その行為は、自然界への回帰という、イメージが期待していない逆方向への行為といえるものとなる。このことから、ブランディはそうした類推行為を「芸術作品が生まれた地点への逆方向の操作」と呼んで否定している。

- (11) Maria Matilde Simari, “Le pieve di Camaggiore e il suo Crocifisso romanico”, in: AA. VV., *Il Crocifisso di Camaggiore ritrovato*, Imola 2000.
- (12) Hidehiro Ikegami, “Gli occhi del Cristo –Cristo ‘umano’ e Cristo ‘Vincitore’–”, in: *Portici*, V-2002, Bologna 2002.
- (13) AA. VV., *La bellezza del sacro: sculture medievali policrome*, Arezzo 2002.
- (14) Enrica Neri Lusanna, “Il Crocifisso di Camaggiore nel panorama scultoreo dell’età romanica”, in: AA. VV., *Il Crocifisso di Camaggiore ritrovato*, Imola 2000.