

パーヴェル・フロレンスキイの造形芸術論における「東」と「西」

——表象、身体、人格の視点から——

貝澤 哉

はじめに

本稿の目的は、ロシアの宗教思想家パーヴェル・フロレンスキイ（1882-1937）の造形芸術論の特徴を、とりわけその東方正教美術と西欧近代美術との対比に着目しながら検討し、彼の芸術論が孕む問題意識と、われわれにとってそれが持つ意義を「表象性」や「身体性」という視点からあきらかにすることにある。

フロレンスキイにとって「美」の問題がきわめて重要であり、彼の宗教思想そのものの根幹をなすテーマであったことはよく知られている。「正教的神義論の試み」として書かれた主著『真理の柱と基礎』（1914）においてすでに彼は、教会性を「美」という理念のもとに包括的に語ろうと企てていた。

それ〔教会〕になんらかの概念を適用しなければならないとすれば、それにもっともふさわしい概念は、法的なものでも考古学的なものでもなく、生物学的、美的なものである。——教会性とはなにか——それはあらたな生、「聖霊」における生である。その生の正しさの基準とはなにか——美である。そう、特別な霊的美が存在し、そしてそれこそが、論理的形式によってはとらえがたいけれども、同時に、なにが正教的で、なにが正教的でないかを決定する唯一確かな道なのである。¹ [強調引用者]

すでに多くの研究者が指摘しているように、美は「教会」、「真理」、「愛」、「ソフィア」といったフロレンスキイの他の重要なテーマをつらぬくもっとも中心的な主題であるといっても過言ではない。グリュガも言うように、「美学は、フロレンスキイの全宇宙の中心」なのである。²

¹ *Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 7-8.*

² *Гулыга А.В. Эстетические идеи П.А. Флоренского // П.А. Флоренский: философия, наука, техника. Л., 1989. С. 35. フロレンスキイの正教思想にとっての「美」の重要性については他に、Кравец С.Л. Место эстетики в философии П.А. Флоренского (к постановке проблемы) // Там же; Бычков В.В. Умозрения Павла Флоренского – венец православной эстетики // П.А.*

このようなフロレンスキイが、その生涯をとおして美学、芸術研究の分野にも大きな関心を寄せ、芸術論、なかでも造形芸術にかんする研究で多くの業績を残したのは偶然ではない。『真理の柱と基礎』、『イデアリズムの意味』(1914)などにおいても、すでに造形芸術への言及は頻繁になされていたが、周知のように彼は革命直後の1918年、トロイツェ＝セルギエヴァ修道院の文化財保護委員会のメンバーとなって同修道院所蔵の聖像画を記述した論文や報告を残しており、また1920年にはモスクワ歴史芸術研究・博物館学研究所(ミヒム)に勤務、さらに1921年には高等芸術技術工房(ヴフテマス)教授に就任して、聖像画や美術作品の空間性にかんする研究、講義などをおこなっていた。彼の造形芸術論の代表的著作とされる『逆遠近法』(1919)、『イコノスタシス』(1921-1922)、『造形芸術作品の空間性・時間性分析』(1924-1925)も、いずれもこの時期に構想・執筆されたものなのである。

造形芸術を論じるさいに彼が扱った素材は古代エジプト美術からモダニズム、アヴァンギャルド美術まで多岐にわたっているが、とりわけ有名なのはその聖像画(イコン)論であろう。とくに『逆遠近法』、『イコノスタシス』においてフロレンスキイは、東方正教会のイコンの造形的特徴やその理念的意味を西欧近代美術、なかでもルネサンス以降の絵画と対比するかたちであきらかにしようとしており、そこには、西欧近代美術の透視遠近法的描法や投影的な写実主義、イリュージョニズム、そしてそれを支えるユークリッド＝カント的空間理解を痛烈に批判し、それに対立するものとして、生きた真理＝美の直接的・具体的発現である像・イメージとして中世東方正教のイコンを高く評価する彼の姿勢があざやかに示されている。

東西の芸術の対比にもとづいたイコンの美的優越性にかんするフロレンスキイのこうした議論はこれまで、おもにつぎのようないくつかの方向からとらえられてきた。一方ではそれは、伝統的東方正教にもとづいた美学の確立、あるいはロシア宗教思想や独自の民族文化の復興・再評価という文脈に位置づけられ評価されてきた。また他方では、その近代的遠近法の拒否や、多視点性、プリミティヴィズムといった特徴の強調から、彼のイコン論を、同時代のモダニズム・アヴァンギャルド美術と共通の志向を持つものとして理解しようとする方向も根強くある。またある時期には、イコンの空間性や象徴性についての彼の分析が、サイバネティクスや記号論・構造主義の先駆として華々しく紹介されたことさえある。

しかしわれわれの見方では、たがいに相反するときに感じられるこのような理解はいずれも、フロレンスキイの造形芸術論が持つより普遍的で広範な射程を、かならずしも的確にとらえてきていないように思われる。イコン論を中心とした彼の造形芸術論において問題とされるのは、けっして正教・ナショナリズムやモダニズム、あるいは記号論・構造

Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995. С. 381-397; Victor Bychkov, *The Aesthetic Face of Being: Art in the Theology of Pavel Florensky* (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1993); 小林南「フロレンスキー神父の美学——シンボリズムと「二つの世界」」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第44輯、第2分冊、1998年、43-51頁などを参照。

主義のような狭い枠組みへと還元される事柄のみではない。なぜなら、現代の文化理論のタームへと翻訳するならば、フロレンスキイの造形芸術論において真に問われているのはまさに、造形芸術全般にかかる大きな二つの領域、すなわち①表象・リプレゼンテーションをどうとらえるのか、および②芸術における身体性をどのように考えるのか、という領域に直接かかわる問題にほかならないからだ。

そしてこの「表象・リプレゼンテーション」や「芸術における身体性」というふたつの大きな問題を問い直すフロレンスキイの芸術論の根底にあるアイディアは、彼独自の「人格」理解であり、またそうした人格理解は、それを可能にする彼の独自のアイデア論、つまりアイデア＝エイドスをあくまで受肉した「もの＝身体」のうちに見ようとする彼の態度とも深くかかわっていると思われる。

そこで本稿では、『逆遠近法』、『イコノスタシス』、『造形芸術作品の空間性・時間性分析』を中心とするフロレンスキイの造形芸術論を「表象・リプレゼンテーション」と「芸術における身体性」という二つの観点から再検討し、東方正教美術と西欧近代美術を対比させたことの意味をこうした視点からあきらかにするとともに、そのような芸術理解において、彼の人格論やその背後にある「もの」、「身体」についての彼の独特な見方がどのような役割を演じているのかを検証したい。

1. イコン論における「東」と「西」

1-1. 遠近法批判とイコンの優位性

フロレンスキイが、中世東方正教のイコンにおける造形的特徴への高い評価を、ルネサンス以降の西欧近代美術における透視遠近法やそのイリュージョニズム、ユークリッド＝カント的な空間感覚との対比のなかではっきりと打ち出した最初の著作は『逆遠近法』である。そのなかでフロレンスキイは、イコンに特徴的に見られるいわゆる「逆遠近法」的描法（遠近法の逸脱や無視）が、西欧近代絵画の遠近法に比してけっして遅れたものでも劣るものでもないこと、むしろ、西欧近代美術を支配する遠近法のほうが歴史的に例外的で特殊な描法であり、それはわれわれの生の真なるリアリティを表現する力をそなえていないことを説き、逆に遠近法から逸脱するイコンこそ、そうした生のリアリティを十全に描きうる優れたものなのだと主張する。

直接的な芸術的知覚にとってもっとも創造的なイコンは、つねに遠近法的「欠陥」を持っているものである。一方遠近法の教科書をより満足させるようなイコンは、生気が感じられず退屈である。遠近法の形式的要請をほんのいつときすっかり忘れ去ってしまうことができれば、直接的な芸術的直感によって、だれもが、遠近法を守っていないイコンのほうがはるかに優れていることを認めるだろう。³ [強調原著者]

³ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (1). М., 1999. С. 47.*

彼にとって遠近法は、きわめて狭い形式的な枠のなかに世界を閉じこめ孤立させるものだったが、それはルネサンス以降、西欧近代のユークリッド＝カント的空間把握の規範化にともなって支配的となったものである。

これ〔遠近法における画家〕は、自分からは世界になにももたらさず、自身の個々ばらばらの印象を総合することもできない観察者であり、世界との生きた接触に踏みこむことも、そのなかに生きることもなく、自己自身のリアリティをも自覚しないが、にもかかわらず、高慢にも世界から孤立しながら、自分を最終審級であるかのように思いなし、そしてこの泥棒のような経験にもとづいて、客観性という口実のもとに現実をすっかり、観察されたその微分のなかに押し込めることで、現実をすべてつくりあげようとする観察者である。まさにこのようにしてルネサンスの土壤に生まれてきたのがレオナルド＝デカルト＝カントの世界観なのであり、そして、造形芸術におけるこうした世界観の等価物——遠近法もまた生まれてきた。ここでは芸術的象徴は遠近法的でなければならないが、なぜならそれは、カント＝ユークリッド的關係の統一的で断ちがたく破りがたい網として世界を理解するような仕方で、世界についてのあらゆる観念を統合する方法だからである〔…〕。⁴

西欧近代美術を支配する遠近法は「現実性を欠いており」、「非有主義と非人格主義の表現」であって、中世のリアリズムと神中心主義の終焉とともに現れたものなのだと彼は言う。こうしたルネサンス・西欧近代美術批判は、のちの芸術論、イコン論においてもさらに展開されている。たとえば、西欧の宗教画についてフロレンスキイは『イコノスタシス』のなかでつぎのように述べている。

西欧の宗教絵画はルネサンス以降、まったくの芸術的偽りであり、表現される現実への近さや忠実さを言葉のうえでは唱道しながら、芸術家たちは、自分たちが不遜にも描きうると思いこんだあの現実とはいかなる接点も持たなかったのに、イコン描画法の口伝、つまり精神世界とはなにか、という知識のあのわずかな教示にたいして注意を向ける必要を認めなかった——カトリック教会がそれを彼らに伝えたにもかかわらず。それにたいしてイコン画は天なる像を定着し、雲のように王座を囲む生きた証人たちの群が板のうえに形をとったものである。⁵〔強調原著者〕

彼によれば、ルネサンス絵画の世界理解とは結局のところ、「みずから自己を生みだし、みずから自己を分節する世界のオントロジー的な一次性と自己充足性」であるのにたいして、イコンは「神を信じ、世界をその被造物と認める」という点で優れているのである。⁶

⁴ Там же. С. 90.

⁵ Флоренский П.А. Иконоста́с. М., 1994. С. 66.

⁶ Там же. С. 137.

『造形芸術作品の空間性・時間性の分析』やそのほかの論攷においても、ルネサンス以降の西歐美術の「写実主義」と「遠近法」は似たような批判にさらされている。⁷

1-2. イコン再評価の歴史的コンテクスト——東方正教とモダニズム・アヴァンギャルド

このように、フロレンスキイは一貫してルネサンス以降の西歐近代美術、とくにその遠近法的空間理解やその写実主義、非人格性、現実性の欠如を厳しく批判し、中世東方正教のイコンを、真に人格的でリアルな生きた世界をじかに把握する芸術としてとりわけ高く評価するのだが、もちろん彼のイコンにたいするこうした高い評価の背景には、この時代特有のコンテクストも存在した。

周知のように 20 世紀初頭のロシアでは、それまであまり注目されていなかったイコンを芸術作品として再評価する機運が高まっていたのであり、M. モロゾヴァなどの蒐集家の出現、1913 年の中世ロシアイコン研究協会設立、ロマノフ王朝 300 年祭にともなう初のイコン展覧会開催、1914 年の S. マコフスキイによる文集『ロシアイコン』全 3 巻の刊行などによって、イコンは、ロシア国内のモダニズム美術家たちの関心を惹いただけでなく、マティスをはじめとする外国の美術作家たちにも知られるようになっていた。⁸ ロシアのイコンにおける逆遠近法を東方正教・ロシア的な特徴としてとらえる見方も、バクシンスキイなどの研究者によってすでに表明されていた。⁹

そうしたなか、フロレンスキイの芸術論、イコン論の意義は、時代とのかかわりにおいて、おもに二つの観点から考察されてきた。ひとつは、ロシア・東方正教の伝統的思想文化の再興という観点、もうひとつは、当時のモダニズム芸術運動との同時代性、平行性を重視する観点である。

実際彼のイコン論はしばしば、一方では広い意味での西歐文明批判やロシア固有の文化、とりわけ東方正教思想の再評価という時代思潮と結びつけられるかたちで理解されてきた。たとえばイローナ・キシユは、『イコノスタシス』を一種の正教護教論のように理解し、フロレンスキイの言うイコンの「記号」は西歐キリスト教文化における記号とは異なっており、東方正教信者でない者にはイコンは見えないのではないか、との疑問を投げかけている。¹⁰

⁷ *Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.* М., 1993. С. 260-261; *Флоренский П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.* М., 2000. С. 274-275. などを参照。

⁸ *Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX века.* М., 1985. С. 226-227; John Lindsay Opie, “«Ikonostas» and its Context”, in *П.А. Флоренский и культура его времени*, Marburg, 1995, pp. 433-434.

⁹ Nicoletta Misler, “Pavel Florensky as Art Historian”, in Pavel Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (London: Reaktion Books, 2002), p. 91.

¹⁰ *Киш И. Видна-ли неверующему Троица Рублева? // П.А. Флоренский и культура его времени.* Marburg, 1995. С. 399-410. 小林南もまた、フロレンスキイの芸術論を東方正教典礼の美的な側面を理論化したもの、つまり「正教美学」の表明ととらえている。小林南の

もちろん、こうした見方はけっして間違っているわけではない。実際フロレンスキイは、自己の思想的プロジェクトの全体を包括的に記述した文章のなかでも、文化を時間空間における単一プロセスとする見方を退け、西欧ルネサンス文化の終焉と、そのロシア東方・中世的タイプの文化への交代をはっきり宣言している。

フロレンスキイの文化・歴史的観点における主導的テーマは、時間および空間における単一の過程としての文化を否定すること、さらにそこから文化の進化、発展を否定することである。個々の文化のありかたについて、フロレンスキイは、中世タイプの文化とルネサンスタイプの文化のリズミカルな交代にそれらがしたがっているという考え方を展開する。第一のタイプの特徴は限定性、客観性、具体性、自己集中性であり、第二のタイプのそれは——分断性、主観性、抽象性、表面性である。ヨーロッパのルネサンス文化は、フロレンスキイの主張によると、20世紀が始まるまでにその存在を終え、あらたな世紀の最初の数年には、文化のあらゆる路線で、ちがったタイプの文化の最初の芽生えを見ることができる。

自分自身の世界観をフロレンスキイは、その気質において14-15世紀のロシア中世のスタイルに一致するものと考えている […]。¹¹

上記のような見解から考えれば、フロレンスキイがフランス、ドイツの体系的思考様式を否定し、「アングロアメリカ的、そしてとりわけ東方的思考様式にくみする」¹²のも納得できる。こうしてみるとたしかに、彼の思想的プロジェクトの核心部分に西欧文化批判と東方・ロシア回帰という大きな図式が存在することは否定できないだろう。¹³

もうひとつの主要な流れは、西欧近代美術への批判とイコンの再評価というフロレンスキイの芸術論の主張を、当時、やはり西欧近代美術の写実的様式や美的制度の破壊をめざし、イコンやプリミティヴな芸術、非写実的表現への傾斜を強めていたモダニズムやロシア・アヴァンギャルド美術の運動と連動させ、そのかわりのなかでとらえようとする議論である。

たとえばレオニード・ゲレルは、フロレンスキイの芸術論において「総合」が重視される点について、フロレンスキイは西欧美術を批判しているが、じつは「これらの論文が書かれた時期には《芸術における総合》は、西欧においてもロシアにおいても前々から時代

前掲論文を参照。

¹¹ *Флоренский П.А.* П.А. Флоренский (Автореферат) // *Половинкин С.М.* П.А. Флоренский: Логос прогив хаоса. М., 1989. С. 6.

¹² Там же. С. 7.

¹³ フロレンスキイのこうした「東方的思考様式」への志向について、彼の芸術的知覚にかんする議論が、L. トルストイを経由して入ってきた古代インド思想に由来するのではないか、という見方もあるが、説得的な根拠はあまり示されていない (*Глинская И.Л.* Эстетические воззрения П.А. Флоренского. М., 1991. С. 17-18.)。ここで「東方的思考様式」とフロレンスキイが言うのは、これまでの文脈からもあきらかなように、東洋・アジア一般ではなく東方・ロシア正教文化を念頭においたものと見るのが自然であろう。

のスローガンになっていた」と指摘する。彼はゴーギャン、ボナール、ドニらが「綜合主義」を標榜したこと、ロシア・アヴァンギャルドの美術作家たちがイコンに傾倒したこと、マチューシン、マレーヴィチらによるオペラ『太陽への勝利』が綜合スペクタクルを目指したことなどを例にあげながら、それらをフロレンスキイにおける「芸術の綜合」とおなじ志向を持つものとして語ろうとするのである。¹⁴

ビザンチン文化の専門家ヴィクトル・ブイチコフもまた、フロレンスキイの美学が正教を基礎にしたものであることを認めながらも、やはりそれが、同時代のアヴァンギャルド美術運動とかかわりを持つものだと考えている——「20世紀初頭のしかもロシアの土壤に実現したのが、最後の完成段階にあった正教美学と、ヨーロッパ芸術アヴァンギャルドの主要傾向——芸術における精神的なものへの欲求[...]との出会いであった」。彼によれば、西欧の芸術・美学思考は、19世紀にいたってふたたび「絶対的精神性」を渴望しはじめ、「20世紀初期のアヴァンギャルド（とくにロシアの）の有力な代表者たちの理論と実践のなかで、そこに回帰しようとした」のだという。¹⁵ ブイチコフは、とくにカンディンスキイの『芸術における精神的なもの』とフロレンスキイの芸術論が類似していると主張する。

またこれら二つの主要な観点以外に、1960年代後半には、フロレンスキイのイコン論をサイバネティクスや記号論の先駆として位置づけようとする試みも見られた。もともと彼の『逆遠近法』がはじめて活字化されたのは1967年のタルトゥ大学記号体系論集においてであったが、そこでは、フロレンスキイのイコン論における象徴の理論は、イコンの「記号的本質」の研究として理解されていたのである。¹⁶

1-3. フロレンスキイのイコン論における「表象性」と「身体性」

しかしこのいずれの観点も、フロレンスキイの造形芸術論、イコン論がそなえているより広範で普遍的な問題意識を的確にとらえきれているとはかならずしも言いがたい。こうした理解はどれも表面的である。というのも彼の造形芸術論は、たんなる東方正教への伝統回帰や、モダニズム・アヴァンギャルド美術の伝統破壊や革新志向、また記号論・構造主義的な脱人間主義・コード化といった狭い枠組みに収まりきるものではけっしてないからだ。

たとえばキシユが述べるように、信者にしか知覚できない特殊な正教美学をフロレンスキイが主張したと考えるのは妥当ではない。少なくともフロレンスキイにとって、「芸術はその作品によって哲学のおよび科学的世界理解のあらゆる傾向をきわめて繊細なかたちで

¹⁴ Геллер Л. К дискуссии о синтезе в искусстве. Эстетические изыскания о. П. Флоренского и их место в культурном контексте эпохи // П.А. Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995. С. 357-358.

¹⁵ Бычков В. Указ. соч. С. 387-388; Вучков, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶ Дорогов А.А., Иванов Вяч. Вс., Успенский Б.А. П.А. Флоренский и его статья «Обратная перспектива» // Уч. зап. тарт. ун-та. Вып. 198. Труды по знаковым системам. 3. Тарту, 1967. С. 378-380.

示す」¹⁷ ものであり、「イコンは存在の形而上学——抽象的形而上学ではなく、具体的なそれである」¹⁸ のであって、その意味で芸術はきわめて普遍的かつ具体的なものとして存在している。むしろ彼の主張では、近代西欧美術とそれを支える空間理解（遠近法）こそが、芸術の本来持っている普遍性・現実性を非常に狭い感覚的世界（写實的イリュージョン）へと限定し、みずからそのなかに囚われてしまっているのである。

さらに、ゲレルやブィチコフの言うモダニズム・アヴァンギャルドとのつながりも、あくまでおおまかな時代のコンテクストという範囲にとどまることは明白だろう。なぜなら、フロレンスキイはそうしたモダニズム・アヴァンギャルド的傾向にはつねに批判的だったからだ。ゲレルやブィチコフは「総合」や「絶対的精神性」を志向する点で両者は共通すると考えているが、重要なのは、フロレンスキイはアヴァンギャルドがしたように「総合芸術」をゼロから創造しようとしたわけではないし、「絶対的精神」を自由な抽象的形態のなかで純粋に表現しようとしたのでもない、ということである。そのことは、フロレンスキイが『造形芸術作品の空間性・時間性分析』において、シュプレマティストらの作品や活動を、「芸術作品ではなくたんなる機械」、「芸術ではなく、魔術的技術」だと批判したり、¹⁹ 『イデアリズムの意味』のなかで、キュビズム期のピカソに一定の評価を与えながらも、彼の絵には「本当の生が感じられない」と指摘したりしていることからもうかがい知ることができる。²⁰ また、アヴァンギャルドの美術作家たちの結集していたヴフテマスで教鞭をとっていたフロレンスキイは、同僚たちから「観念論者」「反動家」「神秘家」と見なされ、つねに厳しい批判にさらされていたのだ。²¹

もちろん、フロレンスキイのイコン論はいわゆる記号論とも関係ない。というのも、彼の言うイコンの象徴性は、記号論的な「記号／指示対象」、「意味するもの／意味されるもの」といった二元論とはまったく相容れない、というより、むしろ、こうした記号論的二元論そのものを真っ向から否定するものにほかならないからだ。フロレンスキイがイコンの象徴性にこだわるのは、それがもとの「対象」や「感覚的所与」をそれとはべつの「イメージ」や「記号」によって描写・指示・複製するものではないからである。

ものの画像は画像という意味でやはりものであるのではまったくなく、もののコピーでもなく、世界の一角を複製するのでもないが、しかしオリジナルをその象徴として指示しているのである。²² [強調原著者]

イコンに描出されたものはすべて、あらゆる細部にいたるまで偶然的ではなく、原初の世界、

¹⁷ *Флоренский П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. С. 272.*

¹⁸ *Флоренский П.А. Иконостас. С. 107.*

¹⁹ *Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени. С. 128.*

²⁰ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (2). М., 1999. С. 101.*

²¹ *Misler, op. cit., p. 76.*

²² *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (1). С. 79.*

山上、天上の本質の像でありあるいは引き出された像 *отображение*、エクタイプ (*εκτύπος*) なのである。²³

彼にとって、イコンの象徴性は、なにかある感覚的対象をべつの記号によって表象・代理するのではなく、あくまでも「オリジナル」から直接「引き出された像」、「本質の像」であり、象徴をとおした「オリジナル」自体の指示である。ここには、東方・ロシア正教の伝統文化や、モダニズム・アヴァンギャルド、記号論との表面的な類似よりもはるかに重要で本質的な問題がひそんでいる。それは、表象・リプレゼンテーションとはなにか、それをどうとらえるのかという、文化・芸術の一般理論にとってきわめて原理的な問いである。

フロレンスキイにとって重要だったのは、イコンにおける表象のありかた、とくにオリジナルとその画像との関係が、西欧近代美術において常識的に考えられているような、客観的な感覚的所与（視覚像）とその近似的再現、代理物、投影（コピー、偽物としてのイメージ）という関係とはまったく異なっているという点なのである。すでに見たようにイコンでは、画像は視覚像を近似的に切りとった客観的再現物なのではなく、描く者や見る者が、それをとおして「世界との生きた接触に踏みこみ」、「そのなかに生きる」という意味でじかに「現実と接触」し、その空間・時間に直接参入するような、それ自体人格化された具体的実在としての生きたリアリティである。その意味で、アヴァンギャルド、記号論や正教的ナショナリズムよりもむしろ、フロレンスキイのイコン論は、40年ほども後になって書かれたメルロ＝ポンティのつぎのような一節とはるかに響き合うものを持っている。

ご覧のように、問題はもはや、画布の二つの次元にもう次元を付け加えるといったことでもなければ、その完成ができるだけ経験的視像に似ることであるような錯覚ないし対象のない知覚を組み立てることでもない。[...] 画家の視覚は、もはや〈外なるもの〉へ向けられたまなざし、つまり世界との単なる「物理的・光学的」関係ではない。世界は、もはや画家の前に表象されてあるのではない。いわば〈見えるもの〉が焦点を得、自己に到来することによって、むしろ画家のほうが物のあいだから生まれてくるのだ。²⁴ [強調原著者]

絵画の画像は物理的・光学的像（つまり客観的投影＝遠近法）ではなく、画家と無関係に成立する自足的な視覚表象でもない。それは、描かれたものの世界との生きた接触をとおして、画家自身がおのれの生きた実在性を獲得する場なのである。「画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵に変える」²⁵ のだ。このような視点からも、20世紀初期

²³ *Флоренский П.А. Иконостас. С. 108.*

²⁴ М. メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、1966、288頁。

²⁵ 同書、257頁。もちろん、後に論じるように、ここでメルロ＝ポンティが依拠している

のモダニズム・アヴァンギャルド美術とフロレンスキイの違いは明白である。モダニズム・アヴァンギャルド美術は伝統的遠近法や写実主義の廃棄を主張しはするが、非具象や抽象芸術をその究極の到達点とするかぎり、そこで目指されているのは、実在の世界と画家の具体的な身体のような人格的で有機的な接触や相互関係ではありえないからだ。²⁶

このことは、フロレンスキイの芸術論、アイコン論におけるもうひとつの重要な特徴、つまり、彼の芸術論が身体論的な問題設定にきわめて近いところにあることを示唆している。彼のアイコン論における表象・リプレゼンテーションの独自なとらえ方の背後には、芸術の空間・時間を具体的人格の身体性との生きた接触のなかでとらえようとするフロレンスキイの強い志向が存在するのであり、そして、こうしたユニークなアプローチを可能にしている源泉こそ、東方正教の神学的伝統を基礎とした、彼独自の人格理解なのである。じつは、フロレンスキイの思想全体が美的な問題を中心に展開されるのも、もともとその基礎にある彼の宗教的人格論が、真理をつねに具体的、身体的、感性的なものに受肉した形あるものとしてとらえようとする結果なのである。というのも、感性的、身体的に造形された真理をあつかうものこそまさに美学であり芸術にほかならないのだから。

そこで、次節以降では、フロレンスキイのアイコン論を「表象・リプレゼンテーション」と「芸術における身体性」という二つの観点から、彼の人格理解とのかかわりのなかで、より具体的に検討してゆくことにしよう。

2. イメージの表象と人格性

2-1. 「人格性」——表象を超えるものとしてのイメージ

すでに述べたように、フロレンスキイはルネサンス以降の西欧近代美術における遠近法的・写實的描画法を、感性的見かけ、現実の「外皮」をコピーし、偽りの本当らしさをよそおうものとしてくりかえし批判した。彼にとって本来絵画のイメージが表象するべきものは、現実の物理的・光学的見かけではない。「芸術作品は、われわれを感性的には達しえない現実とめぐり合わせる——これがあらゆる芸術的リアリズムの形式的前提である〔…〕」（「リアリズムについて」1922）、²⁷ 「芸術の目的は、偶然的なものの感性的見かけ、写実主義的外皮を克服し、現実において安定した、変わることなく普遍的な価値と意義をそなえたものをあかみに出す」（『芸術作品の空間性・時間性分析』）²⁸ ——このように彼は芸術が感性的見かけを超えるものであることをくりかえし主張するのだが、なかでも

カトリック圏の芸術の可塑性や世俗的身体性と、東方正教のよりメタフィジカルでグラフィックな図像のありかたをフロレンスキイが区別している点に留意する必要がある。*Флоренский П.А. Иконостас. С. 195.*

²⁶ もちろん、ディディ＝ユベルマンが言うように、モダニズムの作品（たとえばミニマリズム）であっても、それが作家の意図にかかわらず身体性を持ってしまふことはありうる。

Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. を参照。

²⁷ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1995. С. 529.*

²⁸ *Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени. С. 70-71.*

『イコノスタシス』のなかのつぎの文章は、芸術作品における表象についての彼の考え方をとりわけあざやかに示すものとして興味深い。

あらゆる絵画の目的は、観る者を感性的に知覚しうる色彩やカンヴァスの境界を超えてなんらかの現実性へと引き出すことであり、そのとき絵画作品は、すべての象徴がもともとそなえ持つ基本的なオントロジー的性質——すなわち、それらが象徴しているところのものとなる[である] *быть тем, что они символизируют* ということ——を分かちあう。²⁹ [強調原著者]

翻訳するとわかりにくくなってしまうが、フロレンスキイが示唆するのは、芸術における「象徴」は、もともになる対象が、記号やイメージといった代理的な表象によって指示されたり再現されたりするのではなく、オントロジー的に、それが象徴化したもとの対象（この場合なんらかの現実性）に「なって」しまう（＝存在論的に、もとの対象そのものである）ということだ。つまり絵画においては、イメージはけっしてなにかの視覚像の表象・代理物なのではなく、超感性的な現実性それ自体「である」のであり、それが芸術の「目的」だというのである。このようにイメージが即その示すものの存在論的現れであるという点に、これまでの芸術表象にたいする常識的な考え方を一変させる、フロレンスキイの芸術論の特異性がある。スティーヴン・キャシディがフロレンスキイのイコン論について端的に述べているように、「ふつうの絵画とちがって、イコンは表象 *represent* するのではない」³⁰。たとえば、イコノスタシス [聖障] とは聖人を描いたものではなく、「聖人たちが自身である [強調引用者]」³¹。

それにしても、こうした断定は、一見きわめて強引でまた不条理に見え、キシユも述べていたように、結局、超感性的現実、すなわち神的なリアリティの存在を信じるかどうかという信仰の問題に帰してしまうのではないかと思われるかもしれない。だが、芸術象徴にかんする彼のこのような議論は、けっして恣意的な弁神論や信仰告白なのではない。なぜなら、なにかのイメージ、似姿がそのままそのオリジナルである、という矛盾、アンチノミーの構図は、じつはフロレンスキイの思想全体をつらぬく基本的コンセプトなのであり、その根底には、有限者（身体的存在者）の存在構造のなかには、必然的に無限者（神）の臨在が組み込まれてしまっているという根源的なアンチノミー、つまり人格的存在者のアンチノミーがひそんでいるからだ。

たとえばフロレンスキイは、『真理の柱と基礎』のなかで、「私」と「私」はイコールなのではない、「私」は「私」ではないと言う。

²⁹ *Флоренский П.А. Иконостаc. С. 64-65.*

³⁰ Steven Cassedy, "P. A. Florensky and The Celebration of Matter", in Judith Deutsch Kornblatt and Richard F. Gustafson eds., *Russian Religious Thought* (Madison and London: The University of Wisconsin Press, 1996), p. 102.

³¹ *Флоренский П.А. Иконостаc. С. 62.*

「A=A」の法則は、自己確認のまったく空虚な図式となってしまう、いかなる現実的要素も自己によって綜合しない——「=」でつながべきなものもないのである。「私=私」はあからさまなエゴイズムの叫び——「私だ！」でしかない。というのも差異が存在しないところには、結合もないからだ。[…]「私」は「今」「ここ」という死せる荒地となる。³² [強調原著者]

「私=私」「A=A」はなぜ「死せる荒地」となるのだろうか。無限者（神）の存在はとりあえず脇に置いて、「私」という生きた人間的存在者について考えてみよう。それは生きている以上当然身体をもち、具体的な空間・時間のなか限定された有限の存在者であることになるだろう。ところで、もしこの空間・時間の限定をうけた有限な存在者 A が、その空間的・時間的座標のなかで客観的に A だと同定された（A=A）としたらどうなるだろうか。そのときこの存在者 A は死んでいることになる。というのも、身体を持った限定的存在者が生きるということは、時間を推移し、空間を移動し、自身も成長や老化などの外的変化や、また改心などの内面的変成によって生成変化してゆくということにほかならず、またそうした変化をみずから選び取る意志、欲望、自由、理想の領域を持っているということであるはずだからだ。「純粋な人格」という意味での人格とはまさに、それぞれの「私」にとってひとえに理想——欲求と自己構築の最終地点 [強調原著者] ³³ なのである。だとすれば、有限な存在者 A は生きている以上 A でなくなる（A と同定できなくなる）可能性を潜在的に持っていなければならない（A=非 A）。「生とは、流動する非自己同一的なものである […]」³⁴。

しかもこの潜在性の領域は、原理的には無限でなければならない。なぜなら、はじめから可能性が限定されていれば、それは結局 A の領域があらかじめ決定されていること（A=A）と変わらないからだ。ゆえに、有限の人間的存在者は、それが意志や欲望や自由を持つかぎり、つまりみずから考え行動する人格を持った存在者であるかぎりにおいて、どんなに矛盾しているようであれ、有限な自己のうちに無限な領域を持っていないということになる。「私」という有限者はじつは有限者ではない——フロレンスキイが述べていたのはこのような人格のアンチノミーについてなのである。彼は言う——「もし身体が象徴的に考えられるならば、その全体が、そのあらゆる細部にいたるまで、人間の人格の霊的イデアを目に見えるようにあらわすのである」³⁵ と。

そしてこのような人格論的観点からすれば、そもそもわれわれの認識とは、死んだ客体の把握などではありえない。

このように、認識とは死んだ客体を肉食獣のごとき認識論的主観が奪い取るのではなく、人格たちのあいだの生きた倫理的交流であり、その一人ひとりがおたがいにとって客体にも主

³² *フロレンスキイ П.А. Столп и утверждение Истины. С. 28.*

³³ *Там же. С. 79.*

³⁴ *Там же. С. 29.*

³⁵ *フロレンスキイ П.А. Иконостас. С. 110.*

体にもなる。本来の意味で認識可能なのは人格だけであり、人格によってだけである。

いいかえれば、認識主体の行為と見なされている本質的な認識と、認識される現実的対象と見なされている本質的真理——この両者は、抽象的悟性においては区別されているが、現実にはまったく同一のものである。³⁶ [強調原著者]

認識とは、死んだ客体を一方的に認識することなのではなく、生きた人格どうしの相互的行為であり、それは真理（つまり超越的なもの）の把握と同義である——こうしたフロレンスキイの人格論、真理論から、遠近法によるイメージ表象の客観的投影の批判や、感性的（つまり有限）であるはずのイメージが同時に無限の超越的現実性で「あり」うるといふ彼の芸術論までの距離は、それほど遠くないことがわかるだろう。常識的には遠近法的なイメージ表象は、オリジナルな対象のたんなる客観的写像と考えられているために、 $A' = A$ （記号＝指示対象）つまり死んだ対象となってしまう。だから、遠近法の消失点は「始まりでなく終わり」であり「非在」であって、「現実性を消失させる機械」なのだ。³⁷ しかしフロレンスキイにおいては、芸術的認識もまた人格的にしかなされえないはずであり、対象は自己自身と一致しない（ $A \neq A$ ）、つまり有限な自己自身のうちに、超越的現実性を組み込まれてしまっているのである。フロレンスキイにとってイメージとは、それ自体人格化されたものなのである。

[...] 芸術作品におけるイメージ образ の生は、それがかならず coincidentia oppositorum [反対物の一致]、矛盾のあからさまな同居、同一律のあからさまな転覆であるということによって達成されるのである。³⁸

このアンチノミー、つまり「有限なもの、身体的なもの」が潜勢的に「無限な実在性」でもあるというコンセプト（人格性）こそ、彼の思想全体、そして芸術論をも規定するものとも基本的なイデーである。見かけ（つまり有限な空間性）を遠近法によってそのまま写像的に写し取るだけのユークリッド＝カント的投影、すなわち写実的な画像が厳しい批判にさらされるのはそのためだ。実際、『逆遠近法』においてフロレンスキイも指摘するように、遠近法そのものには人間の身体（＝人格）は参与する必要がない。それは光学的装置によって投影された像なのであり、身体を持った実際の人間の視覚とは見え方が異なっているからだ。

画家の仕事は抽象的論考ではなく絵を描くこと——つまり彼が実際に見ているものを描くことだ。彼が見ているものとは、その視覚器官の造作そのものからみて、カント的世界ではまっ

³⁶ *Флоренский П.А.* Столп и утверждение Истины. С. 74.

³⁷ *Флоренский П.А.* Сочинения. Т. 2. С. 584-585.

³⁸ *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени. С. 256.

たくない。したがってユークリッド幾何学にはまったく従わないなにかを描かなければならぬのだ。³⁹ [強調原著者]

身体を持ち、眼という器官の身体的制約（＝有限性）のなかでしかものを見ることのできない人格的存在者にとって、現実に見えているものは、光学的視覚とは一致しない。なぜなら、フロレンスキイによれば、生きた身体を持つ以上、人間という人格的存在者にはそれぞれの具体的視点があり、全員がおなじ視点に一度に立つことはできないし、また身体の構造上眼は二つあり、その見え方は光学的な視野と異なっているのであり、さらに画家が生きて身体を持つ以上、その視点自体がつねに動かざるをえず、それに応じてまた描かれる対象も当然生き、変化するはずだからである。⁴⁰ このように、有限の身体をもって世界に参入すること、世界と主体との具体的な接触やかかわりのなかでこそ、生、変化、欲求（理想）といった潜勢的な無限的実在性の臨在を見てとることが可能になる。ここにもフロレンスキイにおける芸術イメージの基本的考え方の現れを見ることができるのである。

画像、イメージを無限な実在性のあらわれと見るフロレンスキイのこうしたイメージ理解の根底には、世界、そしてそのなかの物（有限者）を神のエピファニーにとらえ、物質的世界を尊いものとして把握する正教神学の伝統が存在すると S. キャシディは指摘する。⁴¹ そして S. ハッチングスが言うように、その背景にはあきらかに、神であると同時に人である（肉化され身体を持つ）というキリストの位格の持つアンチノミーがあることもまちがいない。⁴² フロレンスキイにとって、超越的なもの、イデア的なものは、つねに具体的でフィジカルな物質的形態のなかにしかあらわれないのであり、だからこそ神やイデアは、フロレンスキイの思想のなかでは、なによりもその身体化（肉化）、具体化、形態化としての創造行為つまり美学・芸術的存在としてクローズアップされることになるのである。⁴³

³⁹ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (1). С. 93.*

⁴⁰ Там же. С. 93-95. パノフスキイもまた、1924-1925年に発表した有名な論文「〈象徴形式〉としての遠近法」において、遠近法の光学的視覚像が人間の実際の網膜像や知覚と異なるものであることを詳細に論証している（E. パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元、川戸れい子、上村清雄訳、哲学書房、1993年を参照）。

⁴¹ Cassedy, *op. cit.*, p. 98.

⁴² Stephen C. Hutchings, "Making Sense of the Sensual in Pavel Florenskii's Aesthetics: The Dialectics of Finite Being," *Slavic Review* 58, no. 1 (Spring 1999), pp. 98-99.

⁴³ フロレンスキイにおいて、イデアがつねに物質的形態や身体性のなかでとらえられていること、またそれが正教における「位格＝人格」理解と関連していることについては、貝澤哉「パーヴェル・フロレンスキイのプラトン論——身体、視覚、美とのかかわりをめぐって」(21世紀COEプログラム スラブ・ユーラシア学の構築 研究報告集第12号『プラトンとロシア』、北海道大学スラブ研究センター、2006年、75-96頁)を参照。

2-2. 「顔」とイメージの人格性

フロレンスキイの造形芸術論におけるイメージのこのような人格的存在構造をとりわけあざやかに示しているのが、アイコン論、造形芸術論において執拗にくりかえされる「顔」についての彼の議論であろう。「顔」はフロレンスキイにとって、つねに重要なテーマのひとつであった。1914年に発表されたプラトニズム論『イデアリズムの意味』において、すでに彼は「顔」の問題を詳細に論じていた。

それではこの、すべての知識の基礎にある具体的普遍、あるいは観られうる *universale*、あるいはさらに、目に見える *εν και πολλα* [一かつ多] をいったいどのように理解すべきだろうか。その理解へと近づこうとしながら、われわれはいつも生命の問題につまずいてきたが、一方この問題は身体の問題へと移行していった。後者はといえばこれもまた、顔 *лицо* の問題へと濃縮されてゆくのだった。そして顔の秘密は顔貌 *лик* へと先鋭化していった。⁴⁴ [強調原著者]

「一かつ多」つまり超越的現実性（普遍）であり同時に有限な個々の存在者（具体）でもあるようなものは「生（命）」「身体」の問題にかかわるのであり、「目に見える」超越性としてのイメージであるわけだが、彼によれば、イメージの持つそうした有限と無限のアンチノミーが集中的に収斂してゆく点こそまさに「顔」なのである。

だが、なぜ彼にとって「顔」はそれほど重要なテーマだったのだろうか。「顔 *лицо*」がフロレンスキイにおいて重要なのは、それがやはり正教神学における「位格」の問題と密接にかかわっているからだ。ふつう「位格」と訳される *ипостась*（ヒュポスタシス）は、「プロソポン」「ペルソナ」とも言い換えられるが、「プロソポン」「ペルソナ」にはもともと「顔 *лицо*」「人格 *личность*」「仮面 *личина*」という意味が含まれており、それらは神やキリストの人格が「顔」と深い関係にあることを示している。その意味で、「顔」こそがまさに、もののイメージにおける人格性（つまり、有限のなかに無限が臨在すること）のあらわれなのである。

『イコノスタシス』においては「顔」のそうした特質が、上の引用でも使われている「顔 *лицо*」と「顔貌 *лик*」の区別を明確化することによってさらに鮮明に語られている。彼によれば、顔 *лицо* とは、日中の経験における現れとしての顔であり、一方、顔貌 *лик* とは、神の似姿のオントロジー的なあらわれであって、顔 *лицо* はその神の似姿を目指して、顔貌 *лик* へと変化してゆくのだという。

顔貌 *лик* とは顔のなかに実現された神の似姿である。われわれの目の前に神の似姿があるとき、われわれは言うことができる——これぞ神の像 *образ* だ。神の像とはつまり、その像により「像に描かれたもの *Изображенное*」だ。その第一イメージ *первообраз* なのだ。そしておのれの顔を顔貌へと変容させた者たち *преобразившие* は、見えざるものの世界の秘密を、言葉で

⁴⁴ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (2). С. 125-126.*

はなくおのれの姿で告げ知らせる。⁴⁵

また反対に顔が神の似姿＝顔貌へとみずからを開くことをやめ、たんなる表皮、偽りとなったものは仮面 *личина* と呼ばれる。このように、顔・顔貌とは、超越的なもの、神の似姿がフィジカルな身体にあらわれたものであり、イメージの持つ、有限のなかへの無限的実在の臨在（＝人格性）というアンチノミーの究極の表現なのである。

このためフロレンスキイにとって、絵画とはつねに顔・顔貌における有限者の内的な生（「私」と、無限な外部（「非私」との接点なのである。アイコンにおける「顔 *личное*」と「顔以前 *доличное*」の描画の区別に言及しながら彼はつぎのように言う。

しかしさらにアイコン画の彩色された部分は「顔」と「顔以前」に区別される。この——たいへん深い意味を持つ区別は——内的なものと外的なもの「私」と「非私」——すなわち、内的生の表現としての人間の顔と、顔でないものすべて、つまり人間の生が発現する条件となるものすべて——人間のために創られた世界全体——という原理に基づいている。⁴⁶

彼が、近代絵画における肖像画と風景画の分離を批判するのはそのためだ。アイコンが顔とそれ以外の部分の調和を保っているのにたいして、

反対に、近代芸術における被造物の罪深い細切れ化、人間と自然の対置がきわめて明確に完成されたのは、風景画と肖像画へと絵画が分化したときであり、そのうえ前者では、人間は初めのうち抑圧されていたが、その後アクセサリとなり、結局風景から完全に排除されたし、後者においては周囲のものはすべておのれの生を生きるのをやめ、たんなる背景となり、さらにそれにつづいて身体も世界全体から抽象された顔のみを残して肖像から消え、顔はただ表情をあらわすことだけが目的となる。⁴⁷

このように、アイコンにおいては人格性のイメージとして、有限者と無限者、内面と外部の接点として機能してきた「顔」が、近代芸術において外部の現実性との接触を失い、しだいに自己の内面のうちにのみ後退してゆくという考え方は、『造形芸術作品の空間性・時間性分析』でも、やや異なる視点から詳細に展開されている。

そこで問題となるのは顔の向きなのだが、フロレンスキイは、顔の方向を言語の人称 *лицо* と連動させ、正面像を「観相する顔」つまり主体的な顔＝「私」、見られる像を＝「彼」、斜めの像を世界との相関関係＝「おまえ」として分類する。

⁴⁵ *Флоренский П.А. Иконостас. С. 52.*

⁴⁶ *Там же. С. 128.*

⁴⁷ *Там же.*

この意味で正面像というものはすべてコンポジションにおいてはイコンの範疇に属するのであり、したがって画家の構想のなかには描かれるものの理想化、その神的規範への、それについての神の御心への上昇が含まれているはずである。そこでは顔は顔貌へともたらされ、したがって、こうした肖像は祝福や称賛と見なさなければならない。⁴⁸

このように、イコンの正面像が、超感性的現実性への観相を含んだ「顔貌」としてのイメージであるのにたいして、近代絵画に特徴的なものとして提示されるのが、斜め向きの肖像、とくに4分の3斜め向きの肖像である。フロレンスキイによれば、斜め向きの顔は、インティームで主観的な弱さと動揺をおびている。

[...] 正面像はあまりに厳格で、自己との戯れを許さないように感じられ、そこで近代芸術は肖像画だけでなく聖像画においても正面像を避けて、宗教のなかに主観性と曖昧さを残しておく。くりかえすと、近代人に重要なのは、なんらかの規範としての完全なものに自己の面前で直面することではなく、自分自身や、自分の繊細な心の動きに見とれることであり、それにとっては真理などたんに口実や刺激にすぎない。⁴⁹

イコンにおいて「顔」とは「完全なもの」との「直面」であるが、近代絵画においては、顔を斜めに傾けることでいわば視線をそらし、他者・外部との直面を避けようとする。この感覚がわかりにくければ、たとえばマイケル・フリードのように、これを描かれた顔と観客との関係に置き直して考えてみればよいだろう。

フリードは、18世紀フランス啓蒙主義期の絵画に特有の、観客に視線を向けず、なにかに没頭する人物像のありかたを「アブソープション（没頭）」と名づけたが、そこでは「こうした対象は絵の前に立っている観客を含んでいなかった。それゆえ、人物、あるいは人物たちは、アブソープションのイリュージョンが成立していたとするなら、観客がいることを忘れてるように見えたはずである」。⁵⁰ フリードは、人物の視線をそらすことによって、外部の視線がなくても画像がそれ自体で成立するようなモデルが、この時期に成立したと考えているが、⁵¹ それはまさに、フロレンスキイが指摘する、顔の斜めへの振り向けによる自己・内面への後退の問題と響き合うのである。⁵²

⁴⁸ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени. С. 144.

⁴⁹ Там же. С. 172.

⁵⁰ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), p. 66.

⁵¹ 岡崎乾二郎は、フリードのアブソープションによる画像の自己生成を「カメラ・オブスクーラの」だと述べているが、そのことは、顔をそむけた人物像が、遠近法的な画像の非人称的な自動的生成とも連動していることを示唆しており、フロレンスキイの遠近法論と顔論の関係を考えるうえで興味深い(松浦寿夫、岡崎乾二郎『絵画の準備を！』SAISON ART PROGRAM、2002年、58頁)。

⁵² ジャン＝リュック・ナンシーも、肖像画とはもともと現前不可能な聖なるもののあらわ

このように眺めてくると、フロレンスキイの造形芸術論において、表象・イメージの「人格化」がいかに中心的な問題であり続けたかが理解できるだろう。しかし、このような絵画空間の人格化を、たとえばゲニサレツキイの言うように、単純に「人間中心主義的」と考えるのは正しくない。⁵³ なぜなら、フロレンスキイにおけるイメージの「人格性」の議論がかりに「人間中心主義」的であるとしても、それは、これまでずっと述べてきたように、ルネサンス的な「人間中心主義」とはまったく異なっているのであり、それどころか「人間中心主義」こそが彼にとってもっとも厳しい批判の対象だったからである。厳密に言えば、イメージの人格化とはイメージの「人間化」ではない。人間であれものであれ、その有限のイメージが超感性的現実性を臨在させているということが「人格性」の意味なのであり、だからこそ、外部の視線を拒否して自己の内面に沈潜、没入（アブソープション）しようとする人物像は、たとえそれが人の像であったとしても、フロレンスキイにとってはかならずしも人格的ではないのである。

2-3. 「グラフィック」なイメージと「可塑的」なイメージ

こうした、「自分自身に見とれ」「自己と戯れる」内面性や、外部の現実性との直面を避ける消極性、受動性を別の面から検討するため、最後に、グラフィックなイメージと可塑的なイメージのちがいにかんするフロレンスキイの議論をかんたんに一瞥することにしよう。

たとえば『イコノスタシス』において彼は、西欧近代のカトリック圏の美術にとっては油彩画が、プロテスタント圏にとっては版画がもっとも特徴的なジャンルであることを論証しようとする。彼によれば、「版画はイメージの見取り図であり、論理学の法則——同一律、矛盾律、排中律——のみにもとづいて構築されていて、この意味でドイツ哲学と深い関係にある」。版画においては像の合理的再構成が問題となるのにたいし、「油彩のタッチが求めるのはイメージの再構成ではなく、それを模倣し、自分がそれにとって代わること——合理化するのではなく感覚化し、現実のイメージよりさらに想像を感覚的に刺激的なものにすること」なのであり、⁵⁴ その結果ルネサンス以後の油彩画は、極度に感覚的で「したたるような揺れ動き」をたたえたものとなる。⁵⁵

じつはこの主題は『造形芸術作品の空間性・時間性分析』でより詳細にとりあげられており、そこでは版画と油彩の対立は、「グラフィック」なイメージと「可塑的」なイメージの対立へと置きかえられているのだが、それを読むと、フロレンスキイがこうした区別を

れ（アイコン）であり、それが脱聖化されることで肖像画に移行するのだと論じている（ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司、長友文史訳、人文書院、2004年、46-47頁）。

⁵³ *Генисаретский О. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренсконо // Флоренский П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. С. 31, 39.*

⁵⁴ *Флоренский П.А. Иконостас. С. 101-102.*

⁵⁵ *Там же. С. 195.*

導入する狙いをより明確に理解できるようになる。彼はそこで、グラフィックなイメージをアクティブなもの、絵画の可塑的イメージをパッシブなものとして規定する。

たとえば、グラフィックにおいて本質的なのは方向と運動であり、いったいどのような受動的に知覚された記号を使うことで、画家がこの方向やこの運動をわれわれの意識にもたすか、ということは本質的ではない。言いかえれば、グラフィックは運動的感覚に基づいており、したがって運動的空間を組織する。その領域は、世界へのアクティブな関係 [の領域] である。ここでは画家は世界から取るのではなく世界に与えるのであり、世界の作用を受けるのではなく、世界に作用するのである。⁵⁶ [強調原著者]

これにたいして油彩画のような絵画的なものにおいては、

画家が提示するのは、世界が彼にどう襲いかかってくるかである。この世界のパッシブな知覚のひとつひとつのモメントは触れること、接触によって与えられる。このパッシブな空間は触覚によって形づくられているのである。——触覚が前提するのは、外の世界にわれわれが干渉するのを可能な限り少なくしながら、世界がみずからを最大限に発現できるようにすることなのだ。⁵⁷

この油彩画の可塑的イメージの受動性が、先に見た近代美術における斜め向きの顔の持つ受動性や消極性と響き合っていることに注意しなければならない。グラフィックな線描においては、合理性、論理性によって世界をメタフィジカル（つまり超感性的）に抽象し再構成しようとする積極性のみがきわだっており、世界の「したたるような」感覚的身体性、フィジカルな生の肉感性が消されてしまっており、また逆に油彩のような可塑的イメージにおいては、世界のなまなましい肉体の感触、フィジカルなその身体性をまるで触るかのように感覚的に受け入れる消極性、受動性が支配的であって、超感性的現実性はそのあふれるような感性的身体性の氾濫のなかにすっかり埋没してしまう。

ここまで考えてくれば、グラフィックなイメージと絵画・可塑的イメージを区別することが、フロレンスキイにとってどのような意味と狙いを持っていたかを理解するのはさほどむずかしいことではない。重要なのは、グラフィック＝プロテスタント的造形も塑造・絵画＝カトリック的造形もともに、身体的なものの中に超感性的なものが臨在するという人格性のイメージの要件を満たすものではないということである。だとすれば、アイコンがこの二つのタイプのイメージの中間に位置するものであることは、すでにあきらかだろう。だからこそ、フロレンスキイは「アイコンとは存在の形而上学だ」と言うのである。

⁵⁶ *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени. С. 77.

⁵⁷ Там же. С. 80.

アイコンとは存在の形而上学なのである——抽象的形而上学ではなく具体的〔形而上学〕だ。油彩画がもっとも得意とするのが世界の感覚的所与を伝えることであり、版画ではそれは悟性的図式なのだとすれば、アイコン画はそれが描いたものの形而上学的本質が目に見えるかたちであらわれたものである。そしてもし、絵画、版画、グラフィックの手法がまさに文化のしかるべき要求を念頭において生みだされ、その時代の文化の持つ精神のなかで培われた、しかるべき探求の濃縮物なのだとすれば、アイコン画作法の手法は、世界の具体的形而上性を表現するという要求に規定されている。⁵⁸

実際アイコンの制作においては、線と色彩というこの二つの要素が同居している。フロレンスキイ自身が解説しているように、もともと壁画であるアイコンは、まず壁に見立てられた板に、針状の道具で版画のように輪郭を刻むことから始まる。しかも彼によれば、背景をなす彩色は、ものの色そのものではなく光なのである。⁵⁹ アイコンがメタフィジカルな線描性を保ちながら、具体的で身体的なイメージ性を獲得し、なおかつその身体性に埋没しないのは、輪郭をとる手つきと、もの（つまり身体的存在）自体の色ではない光のこうした組み合わせによるのである。

興味深いのは、アイコンのイメージの持つこうした輪郭のトレースと光との組み合わせが、美術史における絵画の起源についての神話を思い起こさせることである。ヴィクトル・ストイキツァはその著書『影の小史』のなかで、プリニウスの『博物誌』において絵画の起源が、もともと壁や地面に落ちた人の影の輪郭を呪術的になぞることから始まったとされていることを紹介し、現代にいたる絵画の歴史とは、そうした「光／闇」のなかからのほとんど呪術的・神的な輪郭の切り出しという絵画の起源が、「鏡像」（ナルシスの神話）によって隠蔽され、人の鏡像的イメージによってその人の内面のみを表象する絵画へと変質していった歴史だと論じている。⁶⁰

フロレンスキイによればアイコンには光だけがあり影はないので、そこには一定の留保をつける必要はあるが、それでも彼の論じる人格的イメージが、鏡像化、内面化された「自分自身に見とれる」「自己との戯れ」よりも、ストイキツァの言う輪郭の切り出しとしてのイメージにより近いものであることは、以上の議論からあきらかであろう。そもそもロシア語の「イメージ образ」自体、語源的には、об+резать つまり、「輪郭を切り離す」という意味なのである。フロレンスキイにおけるイメージは、ある距離を隔てた視覚像ではなく、輪郭を直接なぞるという意味で、触覚化、身体化された視覚像なのだが、しかしそれは同時に、たんなる肉体ではなく、神的な現実性の輪郭を直接に切り出すイメージなのであって、近代美術における受動的な光学的投影、表象・代理としてのイメージとはまったく異なった存在なのであり、もしかしたら絵画の起源におけるイメージにより近いものな

⁵⁸ *Флоренский П.А. Иконостас. С. 107-108.*

⁵⁹ *Там же. С. 126-129.*

⁶⁰ *Стоикита В. Краткая история тени. СПб., 2004. を参照。*

のかもしれないのである。

3. 芸術における身体の運動性と時間性

3-1. 内的リズムの定着——イメージにおける時間性

身体性の問題については、すでに前節の表象性にかんする議論のなかでも、フロレンスキイにおけるイメージの人格性と関連してかなり詳しくとりあげてきたが、ここでは、イメージの表象性そのものの問題、つまり、イメージとそれが表示する対象との関係以外に、人格的イメージの身体性において生じてくるもうひとつの重要な問題——造形芸術における運動性、時間性について検討してゆくことにしよう。

すでに述べてきたように、フロレンスキイにおいてイメージは人格化、身体化されており、有限な身体性のなかに超感性的現実性（無限なもの）をあらわすものである。ところで有限な身体性のなかに無限の領域が組み込まれているということは、まさに生き、そして生成変化する無限の可能性、潜勢性をそなえているということであった。つまり身体を持った人格的存在者は、空間を移動し、時間の推移とともに変化するものであり、だとすれば人格的イメージは、その根源的存在様態において、つねに運動性、時間性のなかでとらえられなければならないということになる。

実際、フロレンスキイは、遠近法的イメージが人格的でない偽りの像である理由として、視点が固定していて動かないこと、また世界が変化しないという前提などをあげていた。

第四に、画家はひとつ所に座っていようと、たえず動いており、眼、頭、身体を動かしている、その視点はたえまなく変化している。視覚的芸術イメージと呼ばれるものは、多様な、しかもつねに二重の視点からの、数知れないほど多くの視覚的知覚を心理的に総合したものである。〔…〕

また他方、**第五に**、事物も変化し、動き、見るものにさまざまな面を見せ、成長してはしほむ。世界は生であり、凍り付いた不動性ではない。したがってここでも画家の創造的精神は現実の個々の局面や、その瞬間的切片を時間軸に沿って積分し総合しなければならない。⁶¹ [強調はすべて原著者]

現実のわれわれの視点はつねに動き、また対象となる世界も刻々と変動している。したがって、身体を持った人格的存在者において見られたイメージは、それがどんなに空間的で静止した芸術（絵画、彫刻）であろうと、運動性、時間性がそこに含まれていなくてはならない。

このことは、フロレンスキイの写真にかんする議論のなかにもよくあらわれている。彼は、瞬間を切りとり定着させるだけである写真の画像を、芸術的なイメージとは異なるも

⁶¹ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (1). С. 94-95.*

のとしてとらえている。すでに『アイデアリズムの意味』のなかで、彼は写真イメージの無時間性、不動性を批判しているのである。

瞬間的な写真は、瞬間と点を人工的に定着し、死と不動性のイリュージョンをつくりだす。反対に芸術家は、「空間と時間の二重の境界を／白鳥の翼で飛び越え」、死んで動かないマテリアルのなかで、動きを受肉させる。そしてこうして芸術家により知覚された存在は、総合的な知覚能力をほとんど持たない者たちにすら、絵の具、大理石あるいはブロンズを透かして見える。芸術家は生の姿を創造するのである。⁶²

『造形芸術の空間性・時間性分析』においても、写真はほぼ同じようにとらえられている。

それ〔写真に撮られた瞬間〕は自己充足し、悟性的な同一律に正確にしたがっている。時間にかんしては、瞬間的な写真は自己のなかに矛盾を持っていないが、しかしまさにそのために、具体的に知覚され思考される現実のイメージとはいかなる関係も持たないのであり、純粋な抽象性として姿をあらわすのである。⁶³

だがそれでは、常識的にはやはり静止したイメージとしか思えない絵画や彫刻などの造形美術作品は、具体的にはいったいどのようにして、この無時間的な「死と不動性」を超えた、生きたイメージをつくり出すことができるのだろうか。たとえば、ある作品に向かうとき、われわれはすでにそれをその作品に特有のリズムで受けとるのである。

しかし、もし私が芸術作品としてそれに近づくなら、恣意的でない直感によって私は、まずどこからはじめなければならないか、そしてそのつぎに続くものを見つけだし、無意識にそれを導く図式にしたがって、それを内的なリズムにしたがって展開する。作品は、この図式からリズムへの移行がおのずとなされるようにつくられている。〔…〕

このように、造形的作品はイメージによるある種のリズムを記録した以上のものではなく、そして記録自体のなかに、それを読む鍵が与えられている。⁶⁴ [強調引用者]

造形作品のなかのこうした複数のイメージのリズミ的な展開が作品を時間性として構成するのである。造形芸術作品は、不動の静止した空間性や視覚像の再現ではなく、作品そのもの、イメージそのものがある内的リズムをそなえており、見るものは、そうしたリズム、脈動のなかで知覚を運動させる。

⁶² *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (2). С. 91-92.*

⁶³ *Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени. С. 255-256.*

⁶⁴ Там же. С. 231-232.

動く対象の知覚が芸術的となるのは、外的運動の法則がわれわれの内的生の独特なリズムとして理解され獲得されて、動く対象が精神のなかにとけこみ、その運動をある種のヴァイブレーションとして精神に伝えるときである。芸術的意味では、外部の対象の運動が意味するのは、不動の精神の震えおののきであるにすぎない。そして画家の課題は、この内的リズムを震えおののく魂のなかに定着することである。⁶⁵

「不動の精神」（超感性的なもの）のリズム、ヴァイブレーションを「魂」（身体的なもの）へと定着すること——それが、芸術的イメージの人格的実現を可能にするのである。

われわれがよくわきまえている、この地上におけるこうした深化の限界、あらゆる運動がめざし、その内的意味にしたがって結集しようとする内的リズムの集結点とは、自分自身を自己意識化している人間の人格である。またこうした内的運動すべての目に見える象徴とは、顔である。だからこそ、とりわけ芸術的肖像こそが、他のあらゆる造形芸術ジャンルをしのいで、運動の課題を解決しなければならないのだ。⁶⁶

3-2. 肖像的ジャンルと運動性

イメージの人格性を重視するフロレンスキイにとって、肖像的ジャンルはきわめて重要な意味を持っていた。実際彼が、こうした「内的リズム、ヴァイブレーション」のイメージ化を解説するための実例として持ち出すのも、肖像的ジャンルの造形芸術作品なのである。『イデアリズムの意味』や『造形芸術作品の空間性・時間性分析』のなかでフロレンスキイは、ロダンの彫刻やクリスチアンゼンの肖像画論をつぎのように説明する。

たとえば、ロダンの彫刻は、ひとつの彫像の全体が、人の動きのうちのある一瞬だけを切りとって定着させたものなのではない。『青銅時代』は、観るものが視線を足元から上方へ移動してゆくにしたがって、まどろみのなかでふらついていた像が、徐々に覚醒し、その輪郭を強固なものにしてゆく。

またクリスチアンゼンによれば、よい肖像画とはある瞬間の表情を静止させたものではない。優れた肖像画は顔の部分によって表情を微妙に変えてあり、全体としては矛盾した表情となっているのだが、観客はそのなかで視線をさまよわせ、それを表情の動き、変化として受けとるのである。その意味で肖像画はある程度大きな画面のほうがより生氣あるものとなる。なぜなら、観客が視線を動かす余地がそれだけ増加するからである。⁶⁷

このように優れた造形芸術作品は、すでにそのなかに運動性や時間性を包含している。だから、芸術作品とはけっして予定調和的ななかではなく、むしろ（もちろん作品のコンストラクツィヤ意味的統一は必要だが）「表情の多様な特徴や器官どうしのこうした矛盾性こそが芸術性の

⁶⁵ Там же. С. 267-268.

⁶⁶ Там же. С. 268-269.

⁶⁷ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (2). С. 94-95; Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени. С. 269-272.*

条件なのである」⁶⁸。

しかし原理的にはこうした運動性、時間性は、ひとつひとつのイメージのうちですでに含まれているのでなければならない。なぜなら、すでに見てきたように、フロレンスキイにおいては、イメージはそれ自体人格的であり、生きて運動性を孕み、有限と無限のアンチノミーを抱えたものだからだ。風景画における複数のイメージの時間的継起について語ったあと、彼はつぎのように述べている。

このように、[風景画の]描写の統一性はここでは一目瞭然に与えられているが、しかしその時間における統一性は、それが達成されるためには、他の座標におけるより多くの知的努力を必要とする。だから、さらに一目でわかる時間の稠密化について語る必要があり、そのときプロセスのさまざまな瞬間がひとつのイメージの枠内にあつて、このイメージの一目瞭然性によっておのずと一目瞭然に統合される。

あきらかなことだが、ここでは、ひとつのイメージ全体が個々の瞬間の描写という役目をはたすことはできない。しかしその必要もないのだ。というのも、あれこれのプロセス、あれこれの運動を知覚するとき、動いているイメージを、ひとつひとつの瞬間に、そのあらゆる項目にわたって見渡す能力はわれわれにはないからだ。⁶⁹ [強調原著者]

われわれは、たとえひとつのイメージであっても、それを一挙にすべての面にわたって見ることはできない。イメージもまた生きて運動しており、それ自体がすでに自同的なもの(A=A)ではないからだ。だから、「われわれは、ひとつのイメージ全体を見るのではなく、それをよくよく見渡してみるのである、つまり視線によって部分部分を把握するのであり、しかも一定の順序で主要な諸部分にそつて注意を動かす」⁷⁰。

ひとつのイメージによるこうしたプロセスの伝達は、フロレンスキイによれば「映画的」な断片化・分節化として導入される。⁷¹ ベンヤミンの「散逸的知覚」を思わせるこうした議論は、しかしフロレンスキイにおいては、たんなる知覚の問題ではなく、イメージそのものの根源的な人格性、身体性、アンチノミーにもとづくものである。というのも、すでに見たように「芸術作品におけるイメージの生は、それがかならず *coincidentia oppositorum* [反対物の一致]、矛盾のあからさまな同居、同一律のあからさまな転覆であるということによって達成される」⁷² からだ。

フロレンスキイにおける造形芸術作品の時間性についての議論をこのようにたどつてくると、彼の遠近法批判、近代西欧美術における写実主義批判の意味はよりいっそう明白になるだろう。そこには人格的イメージの身体性(空間的・時間的限定性)にもとづいた、

⁶⁸ *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени. С. 269.

⁶⁹ Там же. С. 253-254.

⁷⁰ Там же. С. 256.

⁷¹ Там же. С. 234, 255.

⁷² Там же.

生きた運動性、時間性がまったく欠けている。幾何学的、光学的に産出される遠近法的空間は、カメラ・オブスクーラや写真と原理的にはまったくおなじように、無時間的瞬間の写像であり、人格的・身体的運動性を完全に欠如させているのである。

しかしいずれにせよ、それ [写実主義] は、その方針として、みずからの世界理解の流儀で、遠近法を勝ち取り、時間を退けるために——どちらもほとんどおなじことだが——たたかうだろう。歴史的に写実主義、遠近法、そして時間という深さとのたたかいは、共同で姿をあらわす。⁷³

このすぐあとで、彼はルネサンス初期の建築家レオン・バティスタ・アルベルティが、動きを描写しようとする画家たちのやりかたを「無手勝流で粗野な習慣だ」と非難している言葉を引用するのだが、こうしたルネサンス以降の西欧美術における「時間との闘争」にたいして、時間性、運動性を最大限にイメージ化するのが、フロレンスキイにとってアイコンであることはいまさら言うまでもない。

3-3. アイコンにおける時間の総合

聖者の顔・顔貌を描くアイコンは、その者の生涯における変化を、その頂点 *ακμη* においてとらえなければならない。つまりその伝記の全振幅をひとつのイメージへと総合しなければならないのだ。これは、世俗的肖像画には不可能なことである。

肖像画は上に述べた意味でこの大きな運動 [人格の全生涯の振幅] をとらえることができるのか——こうした問いに抽象的に答えるのはむずかしい。しかしこうした肖像画が存在しないことから判断すれば、これほど幅広い総合は肖像画家の手には負えない。こうした試みがなされ、いかほどにせよそれが成功したとすれば、それは肖像画をアイコン画の道へと導き、有無をいわず絵描きをアイコンの技法の利用や、事物をアイコン画的に見る方法の習得へと押しやったのである。⁷⁴

ではこうした、人格の全生涯の振幅という「大きな運動」をとらえる画像とはどのようなものなのか。そのような全一的画像においては、生のあらゆる瞬間がそれぞれの場所を見出すのでなければならない。

こうした画像では、その人格の全年齢、成長の全段階における深いあらわれのすべてを感じ、知ることができる。しかし、それをあれこれの部分的局面と同一化しようとするなら、描画の課題そのものをまったく理解していないことになったことだろう。この顔は若くもなく老いて

⁷³ Там же. С. 260.

⁷⁴ Там же. С. 273-274.

もおらず、個々のどんな経験のなかにあるのでもなく、しかしもちろん、それやこれのあいだにあるなにかでもない。これはすべての諸状態の抽象化された共通性ではなく、それらの具体的で一目瞭然な統一、つまりその人格の精神的姿 *облик* なのであり、プラトンの意味でのそのアイデア、あるいはエンテレケイアなのである。⁷⁵

フロレンスキイによれば、たとえば、羽化した蝶は芋虫の本来の容貌、その生涯のエンテレケイア（現勢態）であり、その意味で芋虫自身よりも芋虫に似ている。だから、肖像画の本来の課題とは、非時間的画像ではなく人格の超時間的統一をめざすことであり、オントロジカルには、それは、あらゆる年齢をその内に包括する、復活した身体の姿 *облик* にほかならない。

このようにイコンは、造形芸術作品のなかで最大限の運動性、時間性をどのように実現するか、という課題を考えるうえで、近代芸術の遠近法や写実主義における非時間的均質な視覚空間へのオルタナティブとしてきわめて重要な位置を占めているわけだが、しかしもちろん、この時代において、視覚空間の統一や安定性にたいする異議申し立てや、時間性導入の試みは、なにもフロレンスキイだけの関心事であったわけではない。たとえば、ロザリンド・クラウスは、視覚の自律性というモダニズムの志向に対抗して、視覚的空間の安定性やその形態の統一性を破壊するために、「リズム、ビート、パルス」を導入する試みが、エルンスト、デュシャン、ジャコメッティ、そしてピカソらによって、20世紀初期からくりかえしなされてきたことを論じている。⁷⁶

すでにふれたように、フロレンスキイも『アイデアリズムの意味』のなかで、ピカソのキュビズム期の静物画における運動感覚導入の試みについて言及していた。しかし、フロレンスキイにとって、キュビズムのこうした多視点性は、「四次元」（つまり時間の次元）への「強制的な移行」であり、そこには「本当の生が感じられない」のであって、それが、人格的イメージにそなわっている、有機的な生きた身体性のなかへの超感性的現実の臨在でないことはあきらかだろう。⁷⁷ フロレンスキイにとって、イメージの人格性の理想的な現実化とは、なによりも世界に参入する身体としての「顔」なのであり、その時間性、運動性のなかで変容しあらわれるエンテレケイアとしての「顔貌」、つまりイコンのイメージだったのである。

⁷⁵ Там же. С. 274-275.

⁷⁶ ロザリンド・クラウス「見る^{インパルス}衝動／見させるパルス」、ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2000年、75-107頁。

⁷⁷ *Флоренский П.А. Сочинения. Т. 3 (2). М., 1999. С. 101.*

おわりに

フロレンスキイの造形芸術論は、広い意味では、近代西欧美術の規範とは異質な東方正教美術を再評価する試みであり、ロシアの伝統的な宗教美術や宗教思想を擁護するために張られた論陣であったと見ることもできよう。しかし、そうした狭い枠組みを超えて、彼の芸術論はイメージ、視覚表象、あるいは芸術における身体性といった造形芸術理論の根幹にかかわる領域で、既存の概念に大胆な変更をせまり、イメージの本質について、われわれにとってきわめて興味深くまた重要な考え方を数多く提起している。

彼の造形芸術論の根底にあるのは、第一に、イメージがたんなる表象や記号、写像ではないという問題である。彼によればイメージはオントロジカルに人格化され、フィジカルで有限な身体の内かに無限の超感性的実在を臨在させる非自同的でアンチノミックなものである。

そしてこのことから、第二の重要な問題が引き出される。それはイメージの身体性という問題である。造形芸術において、イメージは、つねに世界に参入する身体によって立ち現れてくるものであり、そのため人格化されている。そこではイメージ・像とは光学的な視覚性や「鏡像」ではなく、究極的には顔・輪郭へのオントロジカルな接触、トレースであり、触覚的な視覚性であり、もともとロシア語の образ が、投影像でなく輪郭の直接的な切り取りであることにも呼応している。

さらに、このイメージの人格性、身体性から、造形芸術イメージの運動性、時間性の問題が派生する。身体的、人格的で非自同的なイメージは、変化し運動するものであり、したがって絵画や彫刻など造形芸術のイメージは、それがいかに空間的で静止的、瞬間的に見えようと、運動性、時間性をそのなかに孕んでいなければならない。

フロレンスキイの芸術論には、本稿ではとりあげる余裕がなかったが、このほかにも、「コンポジション／コンストラクション」の区別、アイコンにおける衣服の「襷」や「光」の役割など、重要なテーマが数多く含まれている。だが、こうしたテーマを含めて、フロレンスキイの芸術論でとりあげられる問題すべての根底にあるのは、彼の思想全体の基本的コンセプトである、アイデア・超越的なものの身体性、物質性というイデーなのである。たとえば彼によれば、言葉とは神的なものの身体化されたあらわれであり、またアイデア、エイドスはつねに顔、身体の内かに目に見えるものとしてオントロジカルに実在するのだが、これらすべてが彼の神学思想とも直結していることは容易に見とることができる。だが、こうしたさまざまな主題のなかでも、造形芸術はフロレンスキイにとって、やはりきわめて特権化されたテーマだと言わざるをえない。なぜなら、目に見える形態の内かに美を扱う造形芸術こそまさに、物質化・身体化され可視化された超越的なもののあらわれにほかならないからだ。

フロレンスキイによれば、美は物質的なものにおける神的なもののあらわれであり、人間が美を見たときに経験する「喜び」は、神認識の道のひとつである。

このように、お馴染みの^{エステティック}美学的カテゴリーである^{クラソター}美は、フロレンスキイにおいてはオントロジー的意義を獲得し、しかもその美的特質を失わないのである。⁷⁸

まさにこのような美とオントロジー的実在との結合のなかに、彼の思想の核心をなすものがある。そしてそのことが、フロレンスキイの芸術論を、われわれにとって興味深く意義あるものに行っているといえるのである。

⁷⁸ *Кравец С.Л.* Указ. соч. С. 36-37.