

造形に於けるシンボルとイメージ — 反エッシャー考として —

久保 村里 正*

A Study of the Symbol and the Image in Art and Design A Refutation to a Study of M.C. Escher

Risei Kubomura

抄録

作家の内的なイメージは、作品中にシンボルとして表現される。故に作品の中にあられたシンボルは、作者の内的なイメージを見る人に伝える働きを持っている。しかし、そのイメージの伝達は、作者の内的なイメージが社会・文化を背景として、どの程度普遍性を持っているかによって変わってくる。そこで小論では、M.C.エッシャー (Maurits Cornelis Escher) とシュールリアリストの作品を例に挙げ、造形作品に於けるイメージとシンボルの関係について明らかにしたい。

はじめに

先稿の「造形に於ける錯視的視覚効果 II 錯視的視覚効果によるエッシャー作品の分類」¹⁾では、エッシャーの作品を、その作品を構成する造形要素の面から考察を行い、エッシャー自身の数理的なものへの志向と、作品制作のメソッド、試行錯誤の過程にみられる、彼自身の研究者的な側面について、中心に論を進めてきた。

しかしエッシャーの作品を、制作の方法論から分類したものの、その様な研究者的な側面だけで考察していくことだけでは、エッシャーの作品全体を明らかにするには、不十分

であることに気がついた。

エッシャーの作家としての作品スタイルというと、すぐに数理的・幾何学的な研究者的な志向が思い浮かぶだろう。しかし、エッシャーの作品の製作過程に於いて、そのイメージとシンボルの形成過程は、マグリットやダリといったようなシュール・リアリストとの類似性が多く見受けられ、エッシャーが作品の表現様式に錯視的な幾何学的形体を用いたということを除けば、作品の内に潜む内的なイメージは、むしろそちらの方に近いといえるだろう。

しかしエッシャーの作品が、これらのシュールリアリストと同じ範疇に含めて考えられるかということ、そういう訳でもない。そのことについてブルーノ・エルンストは、以下のように述べている。

*くほむら りせい 文教大学教育学部
(非常勤助手)

「もしエッシャーの作品を、かりにその一部でも、美術史の流れの中で眺めようと思えば、シュールリアリズムの背景と対比させてみるのが最上の方法だろう。といっても、エッシャーの作品が美術史家のいうような意味でのシュールリアリズムだからではない。」²⁾

しかしエッシャーの作品が、シュールリアリズムの範疇に含まれるような作品でなかったとしても、エッシャーがダリを好み、マグリッドの作品を高く評価していたという事実からも、エッシャーの嗜好がシュールリアリストのような精神的・神秘世界にあったことに違いないだろう。そしてエッシャーとシュールリアリストの間に、作家の内的なイメージ世界に於いて、共感する部分が多くあったことは想像に難くない。

しかし先稿では制作の技術的な方法論に着目した為、その作品制作の背景となる作家の精神世界については省略し、作家の内的なイメージは造形要素に含めて考えた。そこで小論では、先稿で敢えて割愛せざるおえなかった、作家の内的なイメージと造形の関係について主題とし、エッシャーの作家としての異なった側面を、エッシャーの発想の原点ともいえる作家内形成されたオカルトやファンタジーといったイメージと、エッシャーが作家として表現したシンボルを中心に、先稿に対する反エッシャー考として、考察を進めていきたい。

I シンボルとイメージ

作家が作品を創造する過程に於いて、それを形成する元となっているものは、作家の内的なイメージである。そしてそのイメージの元、ある程度の普遍性をもって共通してあらわれた像が、シンボルなのだと考えられる。しかし、この様なシンボルの元となるイメージは、多くの場合ある段階に於いて、それぞ

れの国家や民族の持っている社会・文化によって異なっており、同じ国家・民族であったとしても、世代や性差によって異なっている。

1 イメージの普遍性

例えばルネッサンス以前の中世、西洋に於いては、宗教・キリスト教の教えが背景となるイメージが社会・文化を支配しており、それがシンボルの形成の背景となり、様々な芸術作品が制作されていた。その様なキリスト教絵画は、共通の文化背景を持たない異文化圏の人々には、ある段階に於いてロゴスとイコンの関係を理解することが困難となる。又、科学の発達により、中世の様にキリスト教の影響が文化に及ぼす影響が小さくなった現代に於いては、西洋人であってもキリスト教の持っていたシンボルの意味は、消極的なものとなっている。

しかし、人間の持っているイメージやシンボルの様なもののすべてが、この様な歴史的に形成された文化を背景として、分化されていくかということ、必ずしもそうとはいききれない。例えばオルガ・フレベ＝カプティンの提唱したエラノス (eranos) の場に於いては、人間の持つイメージやシンボルは原形的な領域に於いて相互の関連性をもっていると考えられており、東西文化・宗教を越えた、普遍的なイメージへと帰着させている。

又、普遍的なイメージ・シンボルは多くの場合、原始的なアニミズムやシャーマニズム等にもみとることができる。それは古代のアニミズムやシャーマニズムが、細かな事象の重なりを経験則として人間に内的なイメージを形成させ、シンボルへと昇華させているからだと考えられる。

2 イメージと創造

造形活動に於いて作家の内的なイメージは、表現段階で一般に対するある程度の共通性を持ち、イメージを主体するメタファーを

持ったシンボルとなる。その形成されたシンボルの意味の度合いは、そのイメージがどの段階で普遍性を持っているのかによっても異なってくる。つまり先に述べたように、社会背景によって作られたイメージなのか、原形レベルにまでの普遍性を持ったイメージなのか、その段階によってあらわれたシンボルの意味も大きく変わってくるのである。

例えば前者のような社会文化を背景として発生したものとしては、中世のキリスト教文化を背景とした図像解釈、イコノロジー的なものが考えられる。イコノロジーで用いられる図像は、単なる無意味な記号ではなく、キリスト教文化を背景としたシンボルによって共通のイメージを暗喩している。

しかし、これらの社会・文化を背景とした図像解釈は、一つの鑑賞法ではあるものの、実際には作者がシンボルにどのようなメッセージを込めたのかは、ティピカルなものでないかぎり、解釈は極めて困難なものとなる。

この様な図像解釈はエッシャーの作品についても、度々が試みられているが、エッシャーの作品が、その様なある一定の社会・文化的解釈法によって、意図して制作されたものではないことは、エッシャー自身が何度も繰り返し強く否定していることから明らかである。彼の作品がこの様な図像解釈の対象になり易いのは、彼の作品の表現が見る人に奇妙なイメージを抱かせるからであり、そういう意味では、彼自身が意図していない無意識レベルでの、普遍的な人間の持つ原形的なイメージから形成されたシンボルの発現であったといえる。

II エッシャーの造形活動

一般的に作家の造形活動に於いては、内的イメージが創造活動への動機づけとなり、創造過程の中で更なるイメージがビジョンに形を与えながら自己を深化させていくというプ

ロセスをとる。その様な作家個人のイメージの形成には、自身のパーソナリティーが重要であり、そのパーソナリティーには個人の生活背景が大きく影響を与えている。

1 エッシャーのパーソナリティー

M.C.エッシャー (Maurits Cornelis Escher 1898-1972) は、1898年6月17日、オランダ北部のレーワルデンで生まれた。彼の父ジョージは優秀な水力工学の技師で、非常に厳格に息子をしつけ、将来は建築家を嘱望していた。しかし、あまり優秀でなかったエッシャーはドロップアウトして版画家となってしまい、父の期待を裏切ってしまった。しかも父の意志に反して画家となったにもかかわらず、作品の売れなかった初めの頃は、父から経済的な援助を受けなくてはならなかった。そういう意味ではエッシャーは父にとってでの悪い息子であり、エッシャー自身も、それが少なからずコンプレックスになっていたと思われる。そして後年、エッシャーは幾何学的な繰り返し文様を利用した作品を多く制作し有名となったが、数理的な研究の側面を強く持つ彼の制作スタイルは“Pedantic Illustrator”とあだ名されたように、少なからず父の教育の影響を受けたものであった。

しかし、彼の本来の嗜好が必ずしもその様な数理的な研究のみに向いていたかという点、必ずしもそうとはいきれない。それは彼の初期の作品に於ける、叙情的な風景画や、神話やおとぎ話をモチーフとしたオカルト的な作品を見ても分かるように、彼、本来の作品は、内的なイメージを題材に、非常にシンボリックに表現したものが多く、そこには後にみられるような、研究者の側面は全く伺えない。

又、エッシャーは後年になっても、繰り返しあらわれるそのパターンのモチーフに、魚や鳥などを初めとする、奇妙な生き物を多く用いており、幾何学的なものに対する嗜好は

薄く、ブリジット・ライリーやヴィクトール・ヴァザルリの様な幾何学的な表現への志向は少なかった。そういう意味では、彼の作家としての本質は、幾何学的な錯視画の研究者というよりも、内的なイメージやシンボルを、精神的な内的世界として表現することに志向があったと思われる。

2 内的イメージの形成

エッシャーが初期の頃に制作した版画の中に、ヒエロニムス・ボス (Hieronymus Bosch 1455頃-1516) の作品、『快樂の園』の複製版画 (図.1) がある。ボスはセルトヘンボスで生まれた画家で、数多くの宗教的主題の絵画を制作しているが、その作風は異形の悪魔的でグロテスクなモチーフが多い。この様な一種異様なモチーフは、エッシャーのモチーフに通ずるところがあり、エッシャーのイメージの形成を探る上で、非常に興味深い。

そういったボスの描く悪魔像について東野芳明は、以下のように述べてる。

「一応、聖書の戒律に従った振りをしているようにも見えるが、実はここでは、ボッシュははっきりと反教会の世界を思

う存分に展開し、「神」にも「人間」にも組みせず、「悪魔」の側にたっていると思われる。悪魔どもは実に即物的な近代的な物体間を帯びて明るく描かれ、ひよわな「人間」や無表情な「神」たちを嘲り笑うように、のびのびと暴れまわっている。」³⁾

しかし、ボスは悪魔を多く好んで描いていたものの、彼自身は「聖母マリア兄弟会」の熱心な会員であり、反教会主義者などとは無関係の深い信仰心を持った作家であった。ところが、当時1500年頃の欧州には、世界の終末思想といったものが社会に蔓延しており、混沌した時代を迎えていた。⁴⁾ボスはその様な中、社会から感じ取ったネガティブイメージを反映し、異様な悪魔像を描いていったのである。そしてルネッサンス以降、ボスはその中世的な陰鬱なイメージとグロテスクさ故、彼の絵は黙殺されたのである。しかし20世紀にはいるとイコノロジーによる研究が進むと共に、シュール・リアリストたちの間で、ボスの絵の持つ奇妙なイメージが注目されはじめた。

そしてエッシャーもシュールリアリストたちと同様に、ボスのこの様なイメージに魅せ

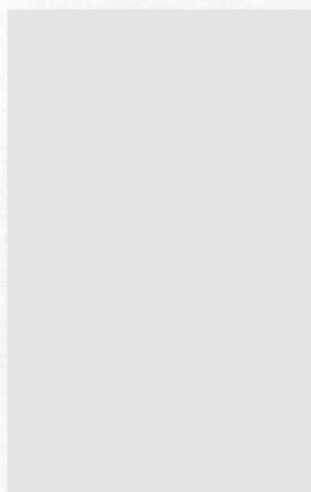


図.1 The Garden of Delight

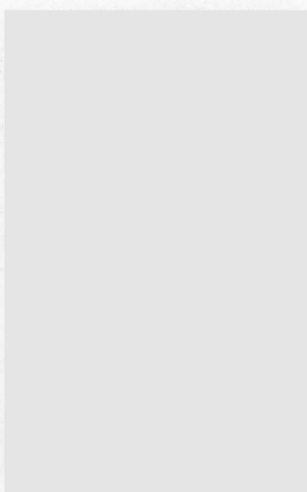


図.2 The Sixth Day of the Creation

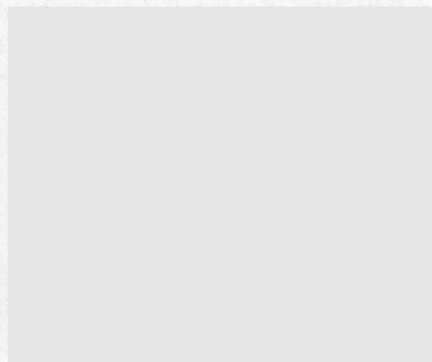


図.3 Reptiles

られていたのであろう。実際エッシャーの初期の作品には、ボスのようにキリスト教を題材とした作品(図2)が多く作られ、キリスト教にそのイメージの源泉を求めていたことが分かる。又、後年になってもボスのように、悪魔(異形の生き物)の中にモチーフを見出し、多く描いている。(図14)おそらくこの様なエッシャーの作品は、彼自身も述べているように、何ら宗教的、思想的背景がないことに間違いなだろう。又、キリスト教を主題としたものであっても、キリスト教の教義的な内容面というよりも、その持つ神聖なイメージ神話的な物語が、エッシャーの嗜好に合致したにすぎない。そういう意味では、エッシャーの作品は実質的な内容面に於いて、ボスと大きく異なっている。彼にとっては宗教も、彼の好んだルイス・キャロルの小説や、ダリ、マグリッド等のシュールリアリストの絵と同じく、自分の内的世界のイメージと同じ世界を感じさせるものでしかなかったであろう。エッシャーはこういった自分の内的世界と、イメージを同じくするものに接し、シンボルとしての作品を作り上げていったのである。

Ⅲ シンボルのメタファー

作品に於ける内的なイメージは、表現される段階に於いて、ある程度の普遍的な形をとってシンボルとなる。そのシンボルのメタファーは、作家の内的イメージのあらわれであると共に、見る側にとっても認知できる意味内容を示している。故に、あらわれたシンボルをみることによって、作家の内的なイメージを考察することができるのである。

小論では作品の表現を、造形構造とシンボルという二つの枠組みで考え、それぞれ、造形構造は画面全体の構成を、シンボルは画面を構成している個々の像を示している。

1 造形構造のメタファー

1) 二元構造

エッシャーは版画というメディアの作り出すコントラストに、自己の世界を投影していた。その様な版画に対する哲学的な制作態度は、彼に師であるS.イエルスン・ド・メスキータ(S. Jesurun de Mesquita)の影響が大きかったようで、エッシャーは二元性について、以下のように述べている。

「善は悪がなくては存在しません。従って、神という観念を受け入れるのなら、同様に悪魔の存在も仮定しなければなりません。これが釣り合いというものので、この二元性が私の人生です。— (中略) — つまり白と黒や昼と夜といった対比で、版画はこの対比の上に生きているのです。」⁵⁾

しかしエッシャーが自己の世界に確立していた対立的な二元性は、土方が指摘しているように、初期のキリスト教に於いては、必ずしも絶対的な関係ではなかった。

「初期キリスト教が善と悪の相克のペルシアの二元論的な観念を同化したとき、悪魔は神の道具にすぎないとするヨブ記(旧約聖書の)のヘブライ的な一元論を放棄してしまった。」⁶⁾

又、古代エジプトでも二元性は「西欧の人々が相反するシンボリズムとして見ているものは、エジプト人にとっては相補うシンボリズムであった。」⁷⁾というように、対立的な関係ではなかった。それは原始的なアニミズムやシャーマニズムも同様で、そういった絶対的な対立する二元性は見られない。

そう考えると、エッシャーが対立的な二元性という世界観を絶対視するのには、西欧的な観念以外にも、彼のパーソナリティーに何らかの要因が存在しているのではないだろうか。つまり先にも指摘したような彼自身の中に存在する、異なる相反する二つの側面が、

その背景にあったと思われる。

2) 円環構造

「爬虫類」(図.3)は、シンボルである鱈が円環構造で構成された作品で、終わりのない無限構造を示している。この作品についてエッシャーは輪廻転生をあらかじめ意識して描いたものでないと述べているが、そういったイメージがエッシャーの中に存在したことは、次のようにエッシャー自身も認めている。

「この作品にはなんのお説教も象徴的な意味も込められていたわけではありませんが、数年経ってから賢明なお得意さんのひとりに、それが靈魂再來說の見事な挿し絵になっているという話を聞きました。つまり人間というのは、その意味が分からなくても象徴は伝わるようになってきているのです。」⁸⁾

元々、東洋思想に於ける輪廻転生というのは、魂の生まれ変わりの思想なのだが、おそらくエッシャーは、これを魂と限定せず世の中の理として考えたのであろう。エッシャー自身は円環構造に、二元性ほどの哲学的な信念は持っていなかったようだが、少なくとも円環構造に、一つの完成された美意識を感じていたようである。

2 シンボルのメタファー

1) 建築物

エッシャーの木版画「空中の城」(図.4)を見たある批評家は、その作品について「反教会権威主義が提示され人間に迫る終末観を暗示したものである」⁹⁾と述べている。

確かに城が空中に浮かんでいるということは、権威を象徴しており、それに手の届かないということは、閉ざされた教会と解釈できないこともないだろう。しかしエッシャーはこの批評について、「あのプリントは、父が私の小さい頃、よく読んでくれた一番好きな童話『失われた王女』を絵にただけなのです」¹⁰⁾と、その意図がなかったことを述べている。つまり、実際にはその様なアレゴリーは無かったと考えられる。

この様にエッシャーの作品は、ある種の深読みをされ、度々誤った図像解釈がなされてきた。しかし、批評家もエッシャーの作品すべてについてアレゴリーがあったとは思っていなかったはずである。つまりエッシャーの作品の、一番大きな危険性は、中世キリスト教絵画のように、解釈できるかのような錯覚を与えるという点にあったといえよう。

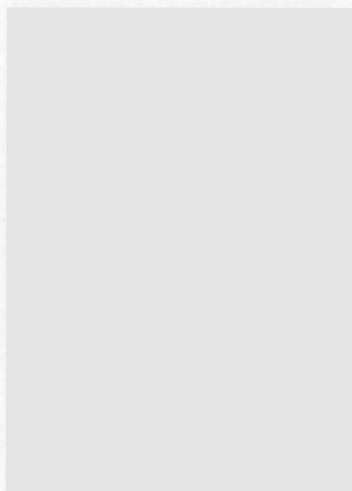


図.4 Castle in the Air

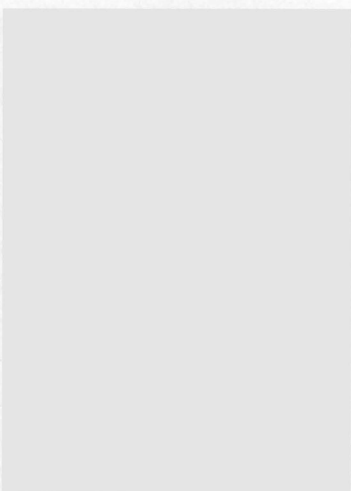


図.5 ピレネーの城

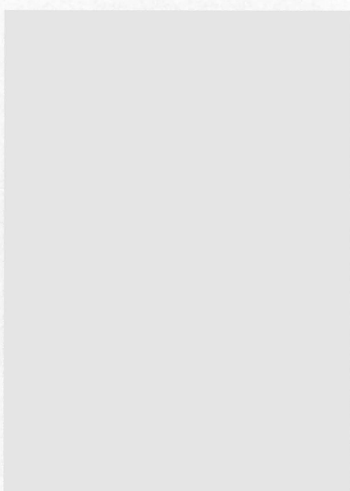


図.6 Other World

それではなぜエッシャーの絵がアレゴリーにみられるのかというと、それはエッシャーが表現的にボスの影響を受けたということもあるだろうが、それよりもイメージをシンボル化していくという制作スタイルが、それらと似通っていたからということが大きいと思われる。

アレゴリーを前提として描かれた絵とエッシャーの版画は、イメージをシンボル化していくという過程に於いて同じである。しかし、その両者の間にある大きな違いは、アレゴリーの場合には、ロゴスを共通の決まり事の中でアイコンとするのに対し、エッシャーの場合には、自分の中のイメージを自分なりのシンボルとして表現をしているのである。

マグリッドも同様に、類似の絵画『ピレネーの城』(図.5)を描いているが、彼もまた自分の絵を分析されることを望まなかった一方で、彼自身は非常に自分の絵を分析した上で描いていたという。¹¹⁾ そういった作家のスタイルには、自らのイメージを理解してもらえない、作家のジレンマが伺える。

2) 窓・扉

エッシャーの作品の中には窓を描いたものが多く存在(図.6)するが、心理学者のフロ

イトは扉と窓を女性の性的シンボルと解釈し、同じくユングは外部の世界を理解する能力と解釈した。¹²⁾

マグリッドもこの様な多くの窓を描いた作品(図.7)を残しているが、これも単なる視覚上のゲームなどでなく、窓の持つイメージを象徴したものである。一般的に建物は自分自身をあらわし、建物の中から開かれた窓は自己を外世界へと解放することをあらわしている。そして窓は内なる世界と外界をつなぐ象徴としてだけではなく、窓の先の風景である未来をも暗示しているのである。

3) 鳥・魚

エッシャーは自作のモチーフに魚や鳥(図.8)を度々用いているが、そのことに関してエッシャーは、以下のように述べている。

「私の体験から分かったところは、すべての生物のなかで、移動している鳥や魚のシルエットが、平面分割のゲームで使うのになによりありがたいものだということでした。」¹³⁾

しかしエッシャーは、この様な利便性だけで魚や鳥をモチーフに選んだ訳ではないだろう。人間にとって身近な生き物である魚や鳥は、古くからシャーマニズムや宗教にも、シ

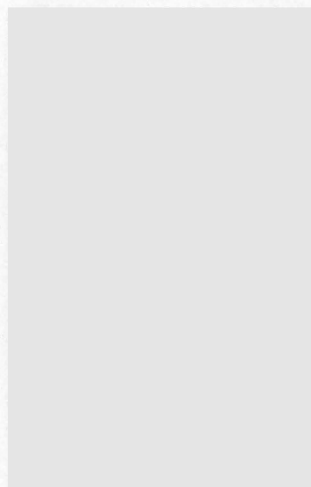


図.7 人間の条件

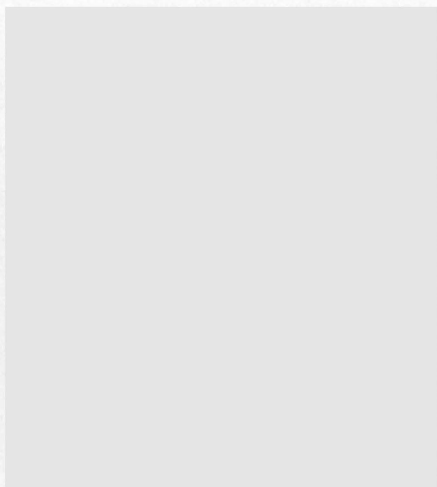


図.8 Sky and Water I

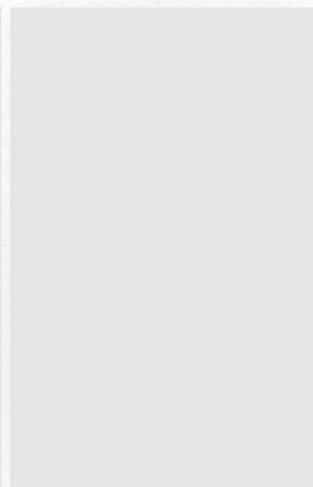


図.9 七つの大罪

ンボルとして用いられてきた。古代エジプトのパピルスには「そのバーは鳥となって、天へ飛んで行った。肉体は魚であり、バーは鳥である。」¹⁴⁾と書かれており、魚を肉体・身体、鳥をバー(≒魂)と解釈している。

これらのイメージはエッシャーの鳥や魚に対するイメージにもおそらく反映されており、エッシャーの魚や鳥に対する嗜好もこちら辺にあると思われる。

又、キリスト教に於いても魚は、初期の頃から存在する最古のエンブレムの一つであった。初期のキリスト教ではギリシア語の魚を「(イエス・キリスト・神の・子にして・救い主)の頭文字の集合体」¹⁵⁾と解釈され、後に意味が転じて、聖体の象徴として解釈されていた。

又、キリスト教では鳥を古代エジプトと同様に、靈魂を象徴しているものとして解釈していた。鳥はマックス・エルンスト(Max Ernst 1891-1976)の作品(図.9)にも度々描かれている。エルンストの描いた鳥はボスの描いた悪魔と同様に人型をしており、悪人・罪人といったネガティブなイメージで扱われている。これはホルス神(図.10)などの鳥の顔をした異教徒の神を、キリスト教に同化

させていく過程で、悪魔として扱った為だと考えられる。

4) 幾何学立体

ロバート・ロウラーが「このような幾何学的図像に没入することは一種の哲学的瞑想に浸ることなのだ。」¹⁶⁾と述べているように、幾何学的なものや数理的なものには、東洋の曼陀羅などのように、ある種の哲学的な世界観を映し出すことができる。

しかし、幾何学的な模様を持つ構成美は、普遍的な秩序を生み出すが、同時に機械的・無機的な冷たさが感じられる。エッシャーの場合は、純粋な幾何学的形体に対する嗜好が薄かったようで、生物などと組み合わせることによって、エレメントの一つとして有機的に取り入れている。

この様な幾何学的な画面分割を、エッシャーが作品に取り入れはじめたのは、アルハンブラの壁画のモザイク画をきっかけにであった。エッシャーが、この様な幾何学的なものに対する興味を示した背景には、おそらく幼少時に於ける、父親の影響が大きかったからであろう。技師である父親の緻密な仕事を見ながら育ったであろうエッシャーは、その資質の一部を父親から受け継いだのである。

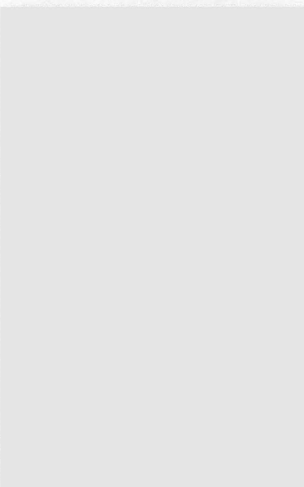


図.10 ホルス神

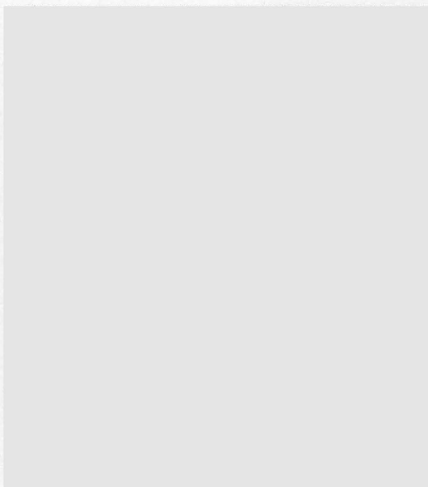


図.11 涙の味

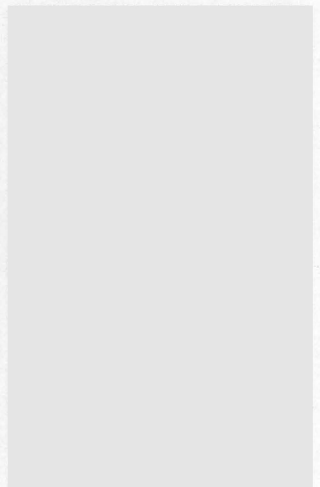


図.12 Rind

5) 変容

エッシャーの作品は多くの場合、変容は漸進変化の様式をとる。(図.8) その変化の仕方は、図が地になり、地が図になる。あるいは、あるシンボルから、あるシンボルへと形を変えていく。又、漸進変化による変容は、画面にリズムを与え、画面上に歪みを生む。そしてリズムを持った歪んだ画面は、空間の歪みを感じさせ、四次元空間のイメージを生み出している。

又、エッシャーの作品の中には、図像が単一で変容を起こしているものもある。マグリッドも同様の作品を多く残しており、この様な場合は、元のシンボルと変容していくシンボルの関係が、イメージの解釈に重要となってくる。例えば『涙の味』(図.11)は、葉が鳩へとメタモルフォーシスしているが、葉は自然・社会をあらわし、鳩は平和をあらわしている。そしてその葉が虫に食われているということは、平和の阻害を暗喩している。

6) 帯

エッシャーの作品の中に、帯構造を持った人物を描いた作品(図.12)があるが、その作品について、エッシャーの幼少時代の友人B.キストは以下のように述べている。

「なかでもH.Gウエルズの『透明人間』は忘れません。モーリッツがいつか白状してくれたのですが、『表皮』と『婚姻のきずな』という二つの作品はこの映画から生まれたと言うのです。透明人間が頭から包帯を取るあのシーンがモーリッツには忘れられなかったのです。」¹⁷⁾

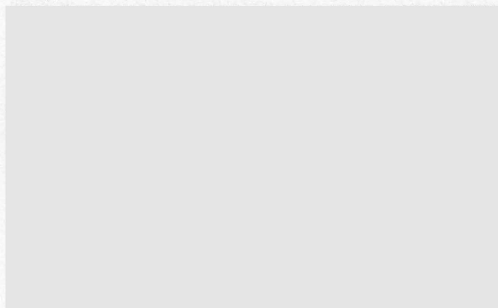


図.14 Magic Mirror

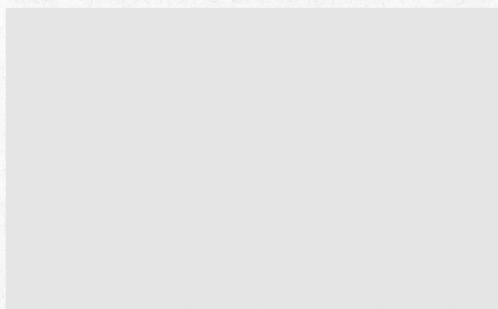


図.16 Three Spheres 「

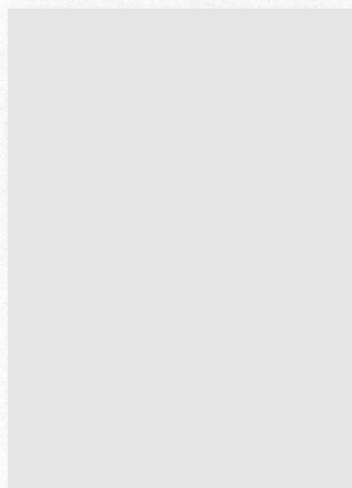


図.13 疾走するラファエルのマドンナ

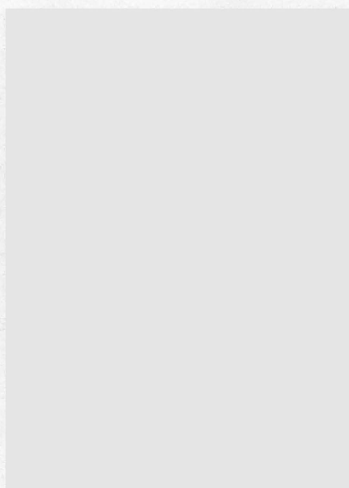


図.15 Still life with Mirror

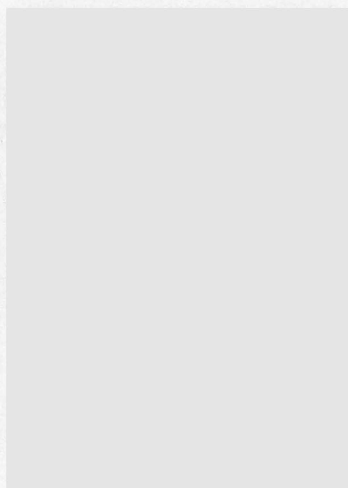


図.17 Balcony

エッシャーは帯構造を用いることにより空間や時間をあらわした。そして帯が円環構造をとることにより、循環する時間の永続性を表現している。

又、ダリも同様に帯構造の作品(図.13)を残している。但しダリの場合は、エッシャーのように帯で空間を充填する像を作り上げているのではなく、ある元々のシンボルを削り取り、分解し、新たなシンボルとして作り上げている。つまり、それは元の像の崩壊と混乱を意味している。そういう意味ではエッシャーとダリとは、似たようなシンボルでも正反対のイメージから形成されたものなのである。

7) 鏡面

鏡には二つの象徴性があるといえる。一つは窓と同様に外界との接触点、異世界へ通じる門を意味している。しかし窓は現実世界でも外界との接触点であり得るが、鏡の場合は少々異なり、非現実性を伴う。そういう意味では、鏡は、より空想的な世界、ファンタジーの世界との接触点を象徴している。(図.15)

二つめは白雪姫に登場してくる鏡のように、鏡は魔力を宿すと考えられていた。一般的に東洋に於いて鏡は破邪なる神聖なものとされている。しかし西洋に於いて鏡は、以下の指摘のように、人を惑わす好ましくない魔力を宿すと解釈されたいようである。

「“鏡”は、単にものを正確に映すというよりも、いろいろな象徴(たとえば、人の心をうつしたり、悪魔的なものを宿したり、錯覚を生ぜしめたり…をになったものであり、むしろその象徴のほうが重視される傾向にあった。』¹⁸⁾

その様な鏡の持つイメージは多くの作家によって象徴的に用いられている。例えば、エッシャーの(図.16)の作品では、室内に置かれた鏡があらぬ風景を映し出している。

8) プリズム

不純物のない透き通ったプリズムは、神聖

なものを象徴している。又、その屈折により歪みを生むことから、呪術的なもののシンボルとしても用いられてきた。

プリズムはエッシャーが好んだ題材の一つで、作品中にも度々モチーフとして登場している。(図.16) そのプリズムについてエッシャーは、手紙で次のように書いている。

「プリズムの屈折作用がとてもすばらしいので、腕ならしを少しやってみたいと思います。—(中略)—こんな現象がどうして私たちを、こんなにも感動させるのでしょうか。それはきっと、子どものような驚きの心が必要なのでしょう。そして、この驚きの心なら、私は十分に持っています。驚きこそ地の塩なのです。」

¹⁹⁾

プリズムによる光の屈折が生み出すその視覚効果は、エッシャーの興味を強く引きつけた。この視覚効果は後に、座標変換によるデストーションの表現へと結びついていった。(図.17)

おわりに

以上、シンボルとイメージについて述べてきたが、この様なイメージの表現過程について、土沼雅子は次のように述べている。

「内的なイメージが豊かな人ほど、それらに呑みこまれないように、それを表現していく手続きやフォームが必要であり、社会文化的には慣習や儀礼・儀式なども、ひとつのフォームと制限の意味も含まれている。」²⁰⁾

これは冒頭で述べたエッシャーという作家の矛盾を、見事に説明したといっても良いだろう。

エッシャーはペダナンチック・イラストレーターと呼ばれ、秩序と理論を信奉していたが、内には内的なイメージで溢れていた。しかしエッシャーは、彼自身が本来持っていた内的

なイメージが、神秘的・オカルト的なネガティブなものだと感じており、そしてそれは必ずしもエッシャー自身にとって好ましいものではなかったはずである。なぜなら彼のパーソナリティーに影響を与えた、幼少時に於ける父親のモラリストともいえる性質は、その様な強いイメージを表現には、あまりにも正反対の性質であったからである。そこでエッシャーは、その様な内的なイメージを、幾何学的形体に象徴されるような統制された秩序の元に置き、自己表現をある規範にのせることによって、自己のイメージを表現することができるようになったのである。

つまりエッシャーは自らの内的なイメージを、父親の表現様式をとることによって、自己の二つの側面・矛盾を見事に一本化したのである。そういう意味では、エッシャー内なる二面性は、彼自身が述べていたような対立的な関係ではなく、相補うものだったといえよう。

註

- 1) 久保村里正、「造形に於ける錯視的視覚効果 II 錯視的視覚効果によるエッシャー作品の分類」、『文教大学教育学部紀要第 31集』、文教大学、1997
- 2) ブルーノ・エルンスト、坂根巖夫、『エッシャーの宇宙』、朝日新聞社、1983、p.104
- 3) 東野芳明、『ファブリ世界名画集 ボッシユ Bosch』、平凡社、1970、p.3
- 4) 粟津則雄、「審美逍遙」、『美術の窓 No.164』、生活の友社、1997、p.95より一部引用
- 5) 上掲書、2)、p.28
- 6) 土方定一、『ヒエロニムス・ボス紀行』、(株)平凡社、1978、p.87
- 7) マンフレート・ルルカー、山下主一郎、『エジプト神話シンボル辞典』、大修館書店、1996、p.39
- 8) M.C.エッシャー、坂根巖夫、『無限を求めて エッシャー、自作を語る』、朝日新聞社、1994、p.69
- 9) 新藤信、「M.C.エッシャー イメージの円環」、『みずゑ NO.853』美術出版社、1976、p.40
- 10) 前掲書、p.40
- 11) 高橋幸次、「マグリッドにもっと近づくための10の鍵穴」、『美術手帖 No.757』、美術出版社、1998、p.39
- 12) D.フォンタナ、鏡リュウジ、『夢の世界』、河出書房新社、1997、p.129
- 13) 上掲書、7)、p.155
- 14) E.ベンツ・他、藺田坦・他、『人間のイメージ I』、(株)平凡社、1992、p.152
- 15) ジェニファー・スピーク、中山理、『キリスト教シンボル辞典』、大修館書店、1997、p.91
- 16) ロバート・ロウラー、三浦伸夫、『神聖幾何学・・・数のコスモロジー』、(株)平凡社、1992、p.9
- 17) 石川元、「鏡と人間」、『現代のエスプリ 鏡と人間の心理』、1980、p.57
- 18) 上掲書、9)、p.37
- 19) 上掲書、2)、p.28
- 20) 土沼雅子、「内的世界のイメージ」、『イメージの人間学』、誠信書房、1989、p.145