

美学. 第50巻2号(198号)1999年9月30日刊行.

像・イメージ・かたち

はじめに

西欧の翻訳文化を背景に形成されてきたわれわれの思考は、一つの事象を言い当てようとして、訳語の差異にふりまわされる。表題の像・イメージ・かたちも例外でない。同じ事象を言い当てているようであって、しかも微妙にずれている。像やイメージは、とにかく何かの像やイメージであり、非自立的でどこか揺らいでいる感じがあるのに対し、かたちはそれ自体で有意味的で、安定性、恒常性をもつように思われる。それにもかかわらず、この三つの語をあえて並列させるのは、像やイメージを、たんなる表象あるいは心的イメージとしてでなく、物質に担われたいわば客体として存立する像やイメージとして考察したいという思いが筆者にあるからである。

だがそれは、筆者の恣意的な思いこみだけというわけでない。英語やフランス語の文化圏に親炙している者にとって、像の対応語は *image* である。イメージと片仮名書きをすれば、頭に浮かぶ表

象、内的イメージを思い浮かべやすいが、原義はどこまでも外的な存在であった。たとえば古代ローマでは戦場で敵に突きつける楯面に祖先の肖像が薄浮彫りで彫られたが、その肖像は *imago clipeata* とよばれた。ドイツ語圏に親しむ者には、「像」とはなによりも *Bild* の訳語である。それは、絵画や写真のような平面、比喻のような言語的形姿、さらには脳裡に思い浮かぶだけの表象や内的イメージにいたるまで多様な意味があるが、原義は彫刻のような立体物をさしている。

そもそもドイツ語 *Bild* は語源的に *billig* (公正な *angemessen*) と共通していて、古高ドイツ語 *billich* に由来し、*entsprechend* (対応、呼応) を意味していた。一七世紀までのドイツ語やその一方言であるネーデルランド語 *beeld* は本来「物質的に把握できる像作品、つまり今日風に言えば彫塑や彫刻」を意味している。そのように物的素材に担われる像やイメージは、一定のかたちをとるはずである。像に照準を当てた拙論が表題に「かたち」を追加した理由である。

金田 晋

一、像問題への定位

像が心の中での写しとみなされ、心像、表象、内的イメージなどをさすようになるのは近代的出来事である。幻想やまぼろしは、この心的な像の極北に属する。Bildを含む動詞 *einbilden* は、神秘論者の間で「魂に刻印する」という原義でつかわれていた。その能力としての *Einbildungskraft* は、一七世紀にラテン語の *vis imaginatio* の直訳語として、「幻覚とか錯覚というあやまった表象をおこす力」という意味でつかわれたが、やがて「想像力」というポジティブな意味をあたえられるようになり、一八世紀末以来のロマン主義美学の中では超越的飛翔力をこめた芸術創作の創造的能力として称揚されるようになった。⁽¹⁾ しかし二〇世紀への転換期、この想像力 *Einbildungskraft* はもう一度クローズアップされる。デイルタイは一八八七年「詩人の想像力」によって、想像力を根底においた詩学の構想を提唱した。かれの言う想像力は、多分にロマン主義的残響をとどめていたとはいえ、言語という物的素材と結合することによってはじめて発揮される能力とされた点で、時代の要求を共有していた。

一方、像 *Bild* は、想像 *Phantasie* や幻覚 *Illusion* と紛れながらも、現実から隔絶された虚構を創設する能力として、その原義である物的素材との結合軸で関心をひくことになった。これは世紀末から興る印象派以降の芸術制作と理論の両面にわたる表現主義的革新運動とも繋がっているであろう。

われわれはそのような大きな運動のなかで、フツセルの像意識論

も典型的な例として、視野に入れることができる。かれは、ブレンターノのファンタジー論の影響を受け、最初の名著『論理学研究』の執筆準備期に、想像や像的表象についての長大な論文（一八九八年）を執筆していたが、一九〇四／五年冬学期にはゲッティンゲン大学で「現象学と認識理論の主要問題」を講義し、「知覚」、「注意」につづく第三章として「想像 *Phantasie* と像意識 *Bildbewusstsein*」の分析をおこなった。注意してよいのは、かれは想像力 *Einbildungskraft* の語を避けて、想像とか空想にあたる *Phantasie* に対比させて *Bildbewusstsein* という聞き慣れない語を使用した点である。これは、かれが感性的認識から概念的認識へと移行させる図式的能力としての想像力よりも、像を構成する意識作用を分析することに主眼をおいたためであろう。⁽²⁾ 像が本源的活動として認知されるのは、二〇世紀の出来事である。

一九八〇年代以来、像問題への関心をリードしてきたG・ベームは、この問題への現象学の貢献を高く評価する。視覚に受動的役割しか認めなかった従来からの心理学主義的知覚論に対して、現象学がはじめて能動的な視覚分析をおこなったからであり、その線上で像への反省の方向性を示したからである。しかし、かれは、フツセル自身は「われわれの意味での像問題にほとんど関心をよせていなかった」と指摘する。その後継者であるR・インガルデン、F・カウフマン、E・フィンクラーも像への深い関心をよせていたが、あくまで「像は窓をモデルにして理解されるべし」という前提にとらわれ、像を模像 *Abbild* ととらえる旧来の考え方から踏み出ることができなかった、と批判する。ベームは、現象学のがわから像問題に

ついでの新しい局面を切り開いたのはメルロー・ポンティである、と言う。⁽³⁾

ただし、かれが「われわれの意味での像問題」にフッセルが関心をよせていなかったというのは、フッセルが模倣・写像 *Abbild* としての像観から解放されていなかったという意味で正当であるとしても、「像問題にほとんど関心をよせていなかった」とするのは極論である。かれが知覚と想像から区別された第三の意識領野として、像意識を明示した意義を過小評価してはなるまい。たしかに初期の名著『論理学研究』や『イデーエン』では、像意識が前面に出ることとはない。後者では、想像と像意識が混同されて論述されることが多かった。それは、かれが意識の原型をあくまで知覚としながらも、その知覚対象になされている實在措置を現象学的還元によって排去せんとした際に、その還元は、想像において私たちが自然的に遂行しているとした。そこではむしろ想像のほうが重要だったのである。その論述の過程で、第三の意識様態としての像意識をあえて挟む必要はなかった。

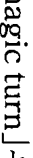
しかしながら、フッセルは先にあげた「像意識」講義で、知覚と想像の中間に、その複合領野として像意識をとりあげ、むしろこれを芸術の分野における想像力に相応しいと考えていたことを、過小評価してはならない。たとえば、一枚のタブロオは、その前で鑑賞者が風景を思い浮かべるといっただけでは十分でない。鑑賞者は壁にかかっている物理的存在としての制作物を知覚して（紙なのか絹布なのかキャンバスなのか、油彩なのか水彩なのかを調べ、ときには絵の具の剝落や亀裂も確認しながら）、そこに呈示される像世界を受受する（想像する）。⁽⁴⁾ この思想は、フッセルの初期の弟子 W・コン

ラートの「美的対象」やインガルドの「志向的对象性」としての芸術作品、さらにはフランクの像分析へとつながってゆく。

像についての問題意識は今世紀を通じて引き継がれてきたが、世紀を終わろうとしている今日、ふたたびその議論は熱を帯びてきた。一つには自然あるいは人工的な光源を媒体とする機器とメディアの開発という背景があり、情報が氾濫しているという社会状況があげられる。視覚にかぎっても、写真、映画、テレビ、ビデオ、LDといった多様な機器が普及し、その日々革新され増大するメディアの種類と量の洪水に圧倒されんばかりである。さらにさまざまな分野において、未来的未決定性をとりこまなければならぬ分野においてシミュレーション的手法が開発され、本来企投的側面があるはずのわれわれの未来への行動があたかも既定の道を歩むかのようにならされてくる。われわれはそのような日常生活において、テレビの画面に映る地球の裏側の映像に、眼前に実際に演じられる場面によりも現実的な対応をするということを、日々経験するようになっている。ヴェルシュがエステイク（感性）とアネステイク（無感性）の対比図式で、現代社会の危機を問題視しているように⁽⁵⁾、知覚と想像の、現実と像の境目が見えなくなっているということなのか。像の問題をめぐって、画像や映像情報が増えればよいと言っただけではすまない局面に、われわれは立たされている。

一九六〇年代の終わりに、ローティが『言語論的転回 linguistic turn』という表題の論文集を編集刊行し、「哲学のすべての問題は言語の問題である。」という命題を提出した。以後この語は今世紀後半の哲学の基本方向をきめたといえる。⁽⁶⁾ それに先立って、ガーマーの『真理と方法』（一九六〇）もまた、同様の問題意識をもとに

して解釈学の再興をこころみ、ヨーロッパ近世哲学の伝統を継承しつつ、この哲学的運動の一方の先導役を果たした。⁽⁷⁾つまり、文化、社会制度の根底に言語論的基層のあることに注目し、その言語の解釈学を目指したのである。

ローティのこの用語法にならって、F・フェルマンは像、イメージが社会生活の中で、ますます重要な役割を果たすようになった時代状況に眼を向け、一九九〇年代初頭、そのような時代の根本的特徴を「イメージ的転回とよんだ。かれはここで、イメージの記号的性格、統語論的構造を分析し、新たな認知科学の可能性を展開しようとしたのである。⁽⁸⁾

ベームもまた、既に一九七〇年代後半から、近現代の造形美術への反省を足場にしながら、積極的に(画)像の解釈学の方面を開拓してきたが、とくに一九九〇年代には、視覚の論理に注目したフィードラーの著作の復刻編集の出版(一九九一)をはじめとして、「眼の論理」としての像論をきわめて精力的に展開してきた。「像は景気が良い。八〇年代以来、像は文化的『パラダイム』へと昇進した。その兆候は一般の大衆も気づいている。いわゆる『グーテンベルク銀河系』からの離別——文字の規範性や書物の時代からの——が語られたのはなお記憶に新しい。この離別によって、像というメディアの新しい現実に基づき用いられることになった。」かれはこうした機運を一挙に盛り上げたものとして、シミュレーション理論をあげ、以後「アイコン的時代」に入ったと診断する。⁽⁹⁾

かれは『像とは何か』(一九九四)という像に関するアンソロジーの巻頭論文「像の復帰」において、前世紀末からの像(あるいは比喩)についての論説を問題史的にふりかえる。かれも「アイコン的

転回 *ikonische Wendung, iconic turn*」の語をつかって、言語モデルによる従来の論理学に対する像モデルによるもう一つの論理学を提唱する。

かれによれば、こうした像問題への注目は、言語領域の中で起こり、既に一九世紀初頭のフィヒテやシェリングなどの哲学にその兆候が見られるのであるが、ニーチェによって明確なたちをなすにいたった。像 *Bild*、この場合には比喩(メタファー)は、長く修辞学の方面で取り上げられるだけで、哲学的認識の真理論と結びつけて論じられることがなかったが、ニーチェにおいてはじめて「古代修辞学のすぐれた知識がメタファーの哲学的利用と結合された。しかしそのメタファーが哲学的議論を積分する成分となるがゆえに、これまでの通念を打ち砕く力を獲得する」。かれの遺稿「非道德的意味での真理と虚偽」は、「メタファーが哲学的思考の中心にもちこまれたインクナベルである」⁽¹⁰⁾と言われた。

前世紀末以来、ソシュールやフツセル等は意義作用を本質とする言語理論を展開し、二〇世紀言語学を領導した。だが言語の像的要素がどうしても言語の論理規則に入りこんでくる。カルナップやラツセル等の論理規則の議論は、その精密化に集中していた。ヴィトゲンシュタインは、逆にどれほど厳密な概念の運用を試みても、それらの結合の根底に日常言語が働いており、そこに蓋然性をこととする修辞学の領分が広がっていることを指摘し、「言語遊戯」や「同族的類似性」をキーワードとする新しい論理学を構想した。つまり言語のわからずも、像の不可欠性が明るみに出されることになったのである。

像問題は、このようにして新しい真理論、論理学への道を開く領

域として、クローズアップされている。(11)

二、知覚と像あるいは想像意識——サルトルに即して——

現象学が像論あるいは想像力論に果たした役割は大きい。その中でもサルトルの想像力論が長くもつともよく知られ、またもつとも影響力をもっていた。かれは『想像力の問題』⁽¹²⁾の中で、像あるいはイマジユについて、それが一つの意識(対象を志向する)であること、それが準観察の現象であること、それが対象を無として措定する意識であること、自発的意識であること、の四つの特徴をあげて、その特徴規定をおこなった。

(イ)、その第一の特徴は、イマジユが対象に到達する知覚と並ぶもう一つの意識回路である、ということである。それは、知覚よりも弱い、輪郭の薄れた意識内容とか、所有の目的語(「イマジユをもつ／もたない」)ではなく、意識作用の一樣態、正確には「想像意識あるいはイマジユ的意識 conscience imageante」とよぶべきことを提唱した。ピエールのイマジユとは「像としてのピエールについての意識 conscience de Pierre-en-image」ではなく、「ピエールについての想像的意識 conscience imageante de Pierre」であると注記している。サルトルが言いたくて、しかも正当なのは、イマジユという想像意識は、それも意識内容に解消されない志向的对象をもっていることを明確にした点である。しかしサルトルは、この思想をフツセルの『イデーエン』第一巻から学んだ。そのためかれの「イマジユ」はフツセルのいう「想像」に近く、「像意識」から遠い。

(ロ)、サルトルのイマジユの第二の特徴は、「一種の本質的な貧困

性」である。像あるいは想像の貧困さという指摘は、サルトルだけでなく、ブレンターノにはじまる現象学的想像論のポイントであり、ロマン主義的美学と一線を画するところである。ヤウスやイザールの受容美学につながるインガルデンのいう、作品テキストに本質的な「未規定箇所」という思想もこれに根ざしている。知覚の場合、志向的对象はその都度一つの射映、一つのプロフィールをとおして示され、みずからの充実に供されてゆくが、つねにその射映から溢れ出て、他の射映によるさらなる充実に向かつて行こうとするのに対して、イマジユの志向的对象はそこに示された射映がすべてであるとされた。このイマジユの貧困性が芸術創作の原動力となることのパラドックスがここでは肝心なのである。

(イ)、サルトルがあげるイマジユの第三の特徴は、イマジユは「想像的意識 conscience imageante」であり、その対象は無として措定されるということである。想像的意識は対象をどこか他のところに存在する、あるいは「現存するものとして措定しない(中和する)」という仕方では措定する。この特徴によって、イマジユの世界の虚構性が保証されることになった。「私の抱くピエールの像 image とは、ピエールに触れず、かれを見ないことの一つの在り方である」と、サルトルは言う。精確には「私がピエールを想像するとは、ピエールに触れず、ピエールを見ないことの一つの在り方である」と言うべきであろう。ピエールは私が所有したりしなかったりするのではなく、志向的存在として私によって狙われるのである。

サルトルのイマジユ論ではアナログンという思想が重要であり、これによって現象学的像意識論につながってゆく。アナログンとは「知覚の等価物として働く何らかの素材」⁽¹³⁾、あるいは「対象物

の類同的代理者 *representant analogique* としての資格であらわれて、そのもの自体としてはあらわれない物的、あるいは心的な内容¹⁴⁾と定義される。アナロゴンは非在あるいは不在の対象を呼び出すための知覚の等価物としてはたらく。ただしサルトルの定義で混乱をおこすのは、アナロゴンに「心的内容」が加えられることにある。心的内容は知覚の等価物とはなりえない。物的内容についてだけアナロゴンをかざるべきである。ベルリンにいるピエールを思い浮かべるとき、アナロゴンはない。シャルル八世の肖像画の場合、キャンバスの上に絵具で描かれた眉や頬や唇の図像がアナロゴンである。絵具やキャンバスは「それ自体としてはあらわれない」。しかしこれらがアナロゴンとなるのは、実在したシャルル八世に思いを馳せているときであり、そこにただのキャンバスに塗られた絵具しかみないときには、アナロゴンは成立しないのである。サルトルは、定義的には区別しておきながら、実際には心的イマージュとか心的内容というふうに物的イマージュと類比的にとらえようとしたために、混乱した想像力論になった。

E・フィンクは先述の論文「現前化と像」において、フツセルが意識作用、ノエシスの中和性変様について多くを論じたが、対象物つまりノエマ的側面の変様についてはじゅうぶんな分析をしていない、と批判したが、これはサルトルにもあてはまる。フィンクは、サルトルのように知覚と想像の二つの回路を峻別し、後者だけで像問題を説明したりはしない。一枚の壁にかかるタブロオを見ると、私は壁を見て、その延長としての額縁とその額縁に囲まれたキャンバスとその上に塗られた絵具を知覚している。一方で、私はそのキャンバスをまるで窓のように眺めている。そこに像世界が現出す

る。したがって像は、現実的知覚によって把握される画面とその画面を物的基体として展開される非現実の像世界との重層構造として理解されるべきである。しかし「像世界とその支持体としての画面の間にはいかなる統一もなく」、両者は分裂したままである。両者は、一方が顕在化すれば他方が被覆される *verdeckt* という二者択一的関係にある。画面は像世界の成立とともに消滅するのではなく、むしろ「現れ—隠れる」という仕方、像現象全体の中におけるを示しているというのである。画面は像世界の開示される場である。しかも像世界は、それがどれほど非現実のものであっても、非現実の宙空をさまようのでなく、現実界の中に投錨され、開示の場をもたなければならぬ。フィンクは、それを像現象の窓的性格 *Fensterhaftigkeit* とよんだ。サルトルのアナロゴンは対象物に向かつて一方向的にしか働かなかつたのに対して、フィンクの像論は物的基体と像世界の動的な構造を示していた。

三、メルロ＝ポンティの *voir* の論理

メルロ＝ポンティは、一九五〇／五一年冬学期のパリ大学での講義「人間の科学と現象学」において、以上に検討したサルトルのイマージュ論を批判した。サルトルは『想像力の問題』において、第一部でおこなったイマージュの本質分析をひっさげて、第二部の経験象の記述に入っていくのだが、こうした概念操作を先行させる論の立て方自体に、メルロ＝ポンティは反駁する。だから知覚とイマージュの境を定かにしえない幻覚の問題にいたって、サルトルは立ち往生してしまっている。メルロ＝ポンティはむしろ想像され

たものと知覚されたものとの区別以前の状況に立ちもどり、問題を裂開して行くことをすすめる。どこまでが知覚であり、どこからが像であるかさだかでない、あるいはそれらが交錯し浸透し合っているからこそ成立している、そうした状況から出発するべきである、かれは言おうとした。

『眼と精神』に記された「ラスコー」の一節を読もう。そこにはこうある。「ラスコーの洞窟に描かれている動物は、石灰岩の亀裂や隆起がそこにあるのと同じようにそこにあるわけではない。といって、それらの動物がどこかへほかのところへいるというわけでもない。この動物たちは、それらが巧みに利用している岩の少し手前、あるいは少し奥に、しかもその岩に支えられながら、そのまわりに放散しており、眼に見えないその繫索をひきちぎることはないのだ。」⁽¹⁵⁾

ここには知覚と像がその境を区切ることができないような仕方であり組んでいる。岩の隆起は動物の腹部へとつながり、もう一度岩肌となる。またこうも語られる。「私が眼差しを向けている *regarder* タブロオがどこにあるかというものは、たしかに骨がおれる。それというのも、私はタブロオに、物に向けるようには、眼差しをむけてはいないし、タブロオをその置かれている場所に固定したりはしないからだ。私の眼差し *regard* はまるで、存在の輪光の中をさまようように、タブロオの中をさまようのである。私はタブロオを見るというよりも、タブロオに沿って、タブロオとともに見る *voir* ののである。」⁽¹⁶⁾

今、*regarder* と *voir* を、前者は「眼差しを向ける」、後者は「見る」と訳し分けた。*regarder* は対象物を目指しており、目的語を獲

得して役を完了する他動詞である。それと区別してメルロ＝ポンティは一つの見る働き *voir* について、「タブロオに沿って、タブロオとともに見る」というふうには、「存在の輪光の中をさまようように」、目的地を確定しきれない本来的な意味での自動詞としてつかっている。タブロオは私の前に対象物、あるいはそれをおして遠方を眺める窓として置かれているのではなく、*voir* のさまよいをゆるし、包みこむドームのようだと、かれは言っている。

メルロ＝ポンティは、ヴァレリーの言葉を借りて、「画家は身体を携えている」とし、「画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵 *peinture* に変貌させる」と言う。この変貌に、かれは、聖餐のパンと葡萄酒をキリストの肉と血に変化させることを指す *transubstantiation* (化体、基体の乗越え) という語をあたえた。これを理解するためには、「視覚 *vision* と運動とのより糸であるような身体を取り戻さなければならない。」⁽¹⁷⁾

かれはこうした身体を、視覚や聴覚といった諸感覚の集合体としてでなく、身体図式 *schema corporel* とか体位図式 *schéma postural* とよばれるものを介してあたえられるもの、と考える。⁽¹⁸⁾ 「私が物に追いつき、物に到達しうるためには、それを見るだけで充分であり、へ中略へ私の動く身体は眼に見える世界 *le monde visible* に属し、その一部をなしている。だからこそ、私は自分の身体をへ見えるもの *visible* の中へ導くことができるのである。他方また、視覚が身体の運動に依拠していることも事実である。ひとは、眼差しを向けるものをしか見ない。眼の運動をまったく伴わない視覚などというものは、いったいどんなものだろうか。」⁽¹⁹⁾

私たちは、クワトロチェントの絵画史において、アルベルティの

透視画法の理論とウツチェロの透視画法の実践をもっている。前者では固定した一点(視点)を設定して、画面を構図することを説く。ウツチェロは、画面の中に奥行きに向かつて、視点が移動して行くように構図する。サルトルの *regarder* の論理とメルロ・ポンティの *voir* の論理を、二つの透視画法に重ねて考えることができないか。

J・B・ポントリスの言を借りれば、メルロ・ポンティは「検閲に供される定義された命題よりも、詩的表現により近い言葉をよしとして、テーゼとアンチテーゼをいつもまるで消しゴムで消していくかのような知者」²⁰であった。ポントリスは、メルロ・ポンティが画家たちへの異常な賛辞によって自分の仕事を画家のそれと同化したのは、画家が知覚を実行していたからであり、それを表現へと昇華していたからであり、美的感動や幻想を呼び起こしたからではない、と言いつ切る。

メルロ・ポンティもまたイマジユを否定したわけではない。「想像するということは、不在の対象とのある関係を設定することである」、かれはそれを認める。しかしその場合でも、身体の全体的運動から措定的意識としての視覚的知覚だけを抽象して、その中和性変様としてのイマジユの本質分析をしたところで、それがなんになるかと、かれは反論した。

「眼は世界を見る」。しかしその眼はただ世界を眼底に映しているだけではない。「タブプロオになるためには世界に何が欠けているか」、「タブプロオであるために今タブプロオに何が欠けているか」を見るのであり、パレット上に眼を移しては「タブプロオが期待している色を見るのであり、タブプロオが仕上がったときにはこれらすべての

欠如に応じきれたことを見る。」²¹

メルロ・ポンティは、世界のタブプロオへの *transubstantiation* が成就するために欠如しているものを見るとき言う。しかしそれを見取る眼は動く眼であり、運動する身体をともなっている。欠如を思い浮かべる像自身がどれほど非現実的であっても、欠如を補填する眼差しと動く眼、またそれにとまなう身体はいずれも現実的である。画家はタブプロオの欠如態にパレットナイフで色を重ねてゆく。

「私の運動は視覚の自然な継続であり、その成熟である。」²²

四、イメージの再現性の拒否

メルロ・ポンティには、「模像・写像」という意味でのイメージ観はない。既に前世紀末に、あのデューラーの透視画法の図解にあったような、壁に打ち込まれた鉤を比喻とする固定した一点から眺める写像への信仰は崩れていた。メルロ・ポンティも引き合いに出すが、ロダンは人体のムーヴマンを出すためにどうすればよいかを語る。運動を見せてくれるもの、それは腕、脚、胴、頭をそれぞれ別の瞬間にとらえたイマジユであり、身体をそれがどんな瞬間にもとつたことのない姿勢で描き、身体の諸部分を虚構的に繋ぎ合わせたようなイマジユである。まるでこの両立しえないもの同士を突き合わせることでブロンズの中や画布の上に推移 *transition* と持続 *durée* を湧出させることができ、またそうすることによってしか湧出させることができなかったようにである。メルロ・ポンティはこの事態を「人間に空間を跨ぎ越すことをゆるす身体の時間的遍在性」とよんでいる。「タブプロオはその内的不調和によって運動を見

させる」と言われる。ジェリコーの「エプソム競馬」を、私たちは思い出せばよい。たとえマレーの連続写真によって走る馬がそのようなポーズをとる瞬間がないことがわかつて、ジェリコーの馬は私たちに受け入れられている。⁽²³⁾速度を描き出すとき、イマー・ジュが崩れるということになる。

線は、アルベルティによれば、主として輪郭線、すなわちイマー・ジュの外的限界をなぞるものとされていた。バロック期にはその輪郭線が背後に退いてゆくが、世紀の転換期に新しい意味での線に注意が向かう。クレーはアンソールやゴッホの作品に、自然主義的絵画では知らなかった新しい線がある、と記す。メルロ・ポンティはマチスの描く女性はその輪郭を「物理的・光学的」な境界としてでなくて、静脈や動脈として、肉体的な能動・受動の軸として見られるべきだと語る。「線はもはや物の模倣でもなければ物そのものでもない。⁽²⁴⁾線はもはやイマー・ジュをなぞるものでなく、むしろ「白紙」というイマー・ジュ再現には無関心なものの中に引き起こされたものとも寡黙な平衡感の破壊である。⁽²⁵⁾

絵画がイメージを再現する行為であるという神話を打ち破った出来事は、デュシャンのレイディメイド「泉」の出品という事件であった、とジョン・B・ブラウは言う。⁽²⁶⁾一九一七年の、ニューヨークのアンデパンダン展にR. Muttの署名で応募して、審査委員会がその出品を拒否した事件である。これはイメージ喚起を第一とする伝統的な芸術観への挑戦であった。

デュシャンの活動の近くにいたルネ・マグリットも、一九二六年ごろから絵の中に文字を入れはじめた。そのことによつて、絵の中にイメージとの葛藤を現出させ、イメージのとらわれから解放でき

ることを実験したのである。かれはこう言う。「物の名前はときにイメージにとってかわる。言葉が現実世界における物にとってかわることがある。逆にイメージが言語的命題にとってかわることもある。⁽²⁷⁾

一九六〇年代、かれは「これはパイプでない Ceci n'est pas une pipe」という文を入れたパイプを描いた作品シリーズを作った。私たちはふつう描かれたパイプを見ると、本物のパイプを思い浮かべる。模像と実物の関係を信じている。しかしここではその信頼が崩され、パイプの絵はパイプではないというまことに自明な事実を突きつけられる。しかも奇妙なことに現実のパイプがかえって生々しく現れてくる。それは描かれたパイプに妨げられているから、独自のイメージを切り結ぶことはできないが、それでも概念ではないなにかが現れている。その一方でパイプの抜け殻となった絵の方はどうだろうか。描かれた像と文字がそこに今度はイメージの関係としてでなく現前している。

ベームは先述の論文で、次のような指摘を行っている。Bildをここでは画像と訳す。

「まさに画像の創造的（ポイエティックな）働きが一九世紀末の芸術のモットーとなった。それが抽象芸術にとつて、シュールレアリスムの無意識の芸術にとつて、キュビズムの世界構築にとつて、一層顕著になっていった。〈中略〉画像の本来の働きは、模像の無力化 Entkräftung des Abbildes である。⁽²⁸⁾

五、「眼の論理」

ゲーテは、眼と耳と口を比較して次のように言う。「耳は口が利けない stumm、口は聞くことができない taub。だが眼は知覚し(聞き分け) nehmen、ものを言う(spricht)。この眼の中に外から世界が映し出され、内から人間が映し出される。」⁽²⁹⁾ 眼は外部と内部の両方を映す spiegeln という意味で、他の器官からの優位性を示した。眼は映す(画)一面となり、この(画)一面に映し出されるものが Bild を切り結ぶ。主観と客観、人間と外界という二つの世界を媒介し、互いに他を送り届ける機能を、像は果たしてきた。この像には、知覚と想像の区別はない。むしろ両者の区別を無にするところに、像は成立すると言える。像は、比類のない特権的性格をもつにいたる。

G・ベームは一九九五年春、フィードラー没後百年の記念コロキウムで「眼の論理」と題する講演をおこない、フィードラーを一九世紀の体系的哲学が埋められなかった歴史的理性批判の空白部に「眼の論理」を創設せんとした最初の思想家として位置づけた。見るといふ活動は身体を巻き込んだ眼が行う活動であり、だから世界と歴史の中で遂行されると説いた。かれは「眼に自発的な行為を承認し、眼を活動として理解し、同時に眼を奉仕的役割から解放して眼に独自の論理を發揮させ」ようとしたのである。⁽³⁰⁾ かれにとって「表現活動」とはたとえばフィヒテのように観念的行為などではなく、見ることを内容とし、見ることの展開を内在の領域で確認しつづける行為である。見ることは模像をあたえることなく、実在をくりひろげることであり、自己自身を表現してゆく実在である。「眼は見たものを規定する。眼は見えるものを再現するのではなく、見えるようにするのである。そのためには見ることは触れる手にゆだね

なければならぬ。」また、こうも言われる。「自発的活動の能力は、造形する手の領分の中で完全に実行される。そして造形する手は、手そのものが視の領分の外にあるからこそ、目標に達するのである。手がそうであることが、眼の表現活動をいわば延長して、その自然な限界を超えてゆくことをゆるすのであり、特定の芸術家と特定の時代の条件の下で、すなわち個別的に、手に自己表明することを許すのである。」⁽³¹⁾ セザンヌ、ポロック、ニュートン、モネ、ロスコ、レームブルック、ボイス、ガリ・ヒル、こうした作家たちの名をあげながら、ベームは、かれらがいずれも(画)像の創造性の開拓に専心した芸術家であった、と評価している。

身体は「視覚と運動のより糸」、運動は視覚の継続である、そうメルロ＝ポンティは語る。その意味でかれはフィードラーの継承者である。だが、視覚を身体とか運動とかと連続させるといつても、もし眼で見たものを手や絵筆をつかっただけで表現するという事実的な継続をいつているだけだとすれば、それはまことに陳腐であり、取り立てて言うことでもない。視覚自身が運動であり、身体の全体的行為であり、手を動かすことができることであるという内的連関が必要である。むしろ身体の全体的運動が、眼と手に局在化して突出したと
言うべきか。

六、画像の論理

俗に脳裡に思い浮かぶと言うたんなる内的イメージと、画像とのちがいは、後者がそれが現出する画面をもつということである。画面は、紙やキャンバスといった現前する実在的物体の表面ではない

が、鑑賞者の志向的意識において構成される、「あたかも穴を穿たれた壁のように」あるいは「あたかも開いた窓であるかのよう」あるいは「その上を散策する大地であるかのよう」に「準現前する（現前化された）平面である。ひとはそこに個々の像・イメージを位置づけ、かつイメージ間の関係を主題化することができる。画面の布置の記号論的性格については、拙著『芸術作品の現象学』の第七章「画面——構図の基底にあるもの」で論じたので、ここでは省略する。⁽³²⁾ 画面の上に配置する諸像の関係と論理については、イムダールは論文「イコニク（図像学）」の中で、西欧中世のミニアチュール絵画、ジオットのパドヴァ・アレーナ礼拝堂に描かれた連作壁画『キリストの生涯』中の「キリストの逮捕」、ロイスダールの「ウイック村の水車」の作品分析を通じて、試論をおこなっている。⁽³³⁾ かれは、パノフスキーの提唱したイコノグラフィ（図像の事実記述）、イコノロジー（図像解釈学）をこえて、画像の視覚的論理を明らかにするイコニクの必要を説いている。

画面を構成する身体は、画像の呈示する準空間の中の人物像に乗り移り、その身ぶりとなり眼差しとなりながら、他者から働きかけられ、働きかけて行く。「キリストの逮捕」では、キリストは一方で敗者でありながら、ユダへの眼差しの視線が画面の主導的軸線に転調しながら、勝者となってゆく。敗者であり勝者であるという対照関係を、画像の論理は同時に見えるようにする。線的にしか展開できない言語の論理学に対する独自性があるというのである。言語の比喩もまた、その概念と像（比喩）との重なり合いにおいてその豊かさを発揮するのである。

言語の論理学に比べて、いまだ画像の論理学は若い。しかしなが

ら、視覚中心の文化が盛業する今日、たんにこれを個人の美感だけにまかせないで、この論理学を内実化してゆくことが望まれるところである。

註

- (1) K.Bauch, *Imago*, in: G.Boehm, *Was ist ein Bild?* W.Fink Verl., 1995, S.275-9.
- (2) 金田督, 芸術作品の現象学, 一九八八, 七一—一四〇頁参照。
- (3) G.Boehm (hg.), *Was ist ein Bild?* W.Fink Verl., 1995, S.17.
- (4) 金田督, 前掲書, 七一—一四〇頁参照。
- (5) W.Welsch, *Ästhetisches Denken*, Reclam, 1990. W・ヴェルシュ, 小林信之訳, 感性の思考—美的リアリティの変容—, 勁草書房。
- (6) Richard Rorty(ed.), *The Linguistic Turn. Essays in philosophical Method*, Chicago, 1967.
- (7) H.-G.Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 2 Aufl., J.C.B. Mohr, 1965.
- (8) Ferdinand Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus*, Reinbek bei Hamburg, 1991.
- (9) Boehm, op. cit., S. 325.
- (10) ebenda., S.15.
- (11) 一九九〇年代に相次いでドイツ語圏で出された。Bild論のアンソロジーとして、次の三冊が私の手元にある。
Volker Bohn (hg.), *Bildlichkeit (Reihe Poetik, Vol.3)*, Suhrkamp, 1991.
Gottfried Boehm (hg.), *Was ist ein Bild?* 1994.
Klaus Sachsus-Hombach (hg.), *Bilder im Geiste—Zur kognitiven u. erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen*, 1995.

- (12) J. P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940. サルトル、平井啓之訳
想像力の問題、人文書院。
- (13) サルトル、同右書、三八頁。
- (14) サルトル、同右書、四二頁。
- (15) M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964. 滝浦静雄
訳 眼と精神、みすず書房、二六一頁。
- (16) メルロ＝ポンテイ、同右書、同頁。
- (17) メルロ＝ポンテイ、同右書、二五七頁。
- (18) メルロ＝ポンテイ、幼児の人間関係、眼と精神所収、一三四頁。
- (19) メルロ＝ポンテイ、前掲書、二五七頁。
- (20) J. B. ポンタリス、加藤精司訳 現前・記号の間・不在、現象学
(モーリス・メルロ・ポンテイ特別号) せりか書房、一九七六、三
二頁。
- (21) メルロ＝ポンテイ、前掲書、二六二―二三頁。
- (22) メルロ＝ポンテイ、同右書、二五八頁。
- (23) メルロ＝ポンテイ、同右書、二九三―四頁。
- (24) メルロ＝ポンテイ、同右書、二九六頁。
- (25) メルロ＝ポンテイ、同右書、二九二頁。
- (26) John B. Brough, Image and Artistic Value, in: J. Hart &
L. Embree (ed.) *Phenomenology of Values and Valuing*, 1997.
- (27) R. Magritte, Les Mots et les images, in: *La Révolution
Surréaliste*, Paris, vol.5. no.12, Décembre 15, 1929.
- (28) Boehm, op. cit., S. 16.
- (29) V. Bohn, op. cit., 1991. S.7より転用。
- (30) ヘーム、井面信行訳 眼の論理 理想556、理想社 一九九五、五六
頁。
- (31) ヘーム、同右書、五七頁。
- (32) 金田晉 前掲書、二三九―二七六頁参照。
- (33) M. Lindahl, Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Boehm, op.
cit.