The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	形象という問題
Author(s)	ゴットフリート，ベーム；三木，順子
Citation	形象. 2016, 1, p. 10-28
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75782
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

形象という問題

ゴットフリート・ベーム
三木　順子　訳

一

形象はこのところ景気がいい。一九八〇年代以降、形象は文化の「パラダイム」に担ぎ上げられ、しかもそのパラダイムの広がりは、これまでになく遠くにまで及んでいる。いわゆる「グーテンベルクの銀河系」――すなわち、活字に基づく書物の時代――に別れが告げられたことは明白である。すでにいわれているように、この決別をとおして、形象という媒体が手にする新しいアクチュアリティの素地が固められていった。さまざまな事物が、エレクトロニクスを駆使した画像技術によって表現される。こうした状況のなかに「イコンの時代」の到来をみてとるシミュレーション理論が、周知のとおりさかんに唱えられている。人間の身体の反応とぴたりと一体化した画像が組織される、いわゆるサイバースペースは、認識論や文化批判に広く寄与するものとして注目されている。そこでは、「リアルなものの断末魔」（ボードリヤール）や「野蛮な存在論」（フーコー）といったフレーズで、記号の指示作用がことごとく倒壊していることが云々されている。

八〇年代に新表現主義の荒々しい絵画が登場して以降、形象の「多幸症」が蔓延しているのは明らかで、新しい美術館が次々と開館し、おびただしい数の造形物が文字通りの意味で「化石化」されている。ヴィルヘルム二世やヨーゼフ一世の統治下の泡沫会社乱立時代に、歴史主義の兆しが見え始めるなかで、今日と似た状況が起こっていた。当時、演劇と音楽が文化において優勢を示す一方で、造形芸術も大いにもてはやされていた。今日のこの尋常ではない状況を、理路整然と説明し尽くすことなどとうていできない。本論とて、文化批判がすでに導き出している数々の成果に、さらに何か新しいことを付け加えようとしているわけではない。もう足を踏

み入れてしまったこの文明の変動の意味を見定めることが容易ではないのは、承知のうえである。

それでもなお、形象が晒されている現実のなかへとさらに深く踏み込んでいくと、問われるべき多くの事柄が見えてくる。言語については、特にロマン主義以降、言語哲学、一般言語学、言語学、翻訳理論などの理論が打ち立てられ定着していった。しかし、その一方で、形象という媒体には言語と同等の注意が払われてこなかった(1)。「形象論」や「形象学」と呼べるような議論の展開は、どこにも見あたらない。美術史の方法論であるイコノロジーは、その名称からすれば、先頭を切って「形象の論理」を要請する企てのように思われるかもしれない。だが、そこでなによりもまず拠り所とされているのは、形象と言語の照合関係であり、形象の可視的な現前そのものはさして重視されていない。形象について十分な反省がなされてこなかった理由として、言語こそが高次の決定機関だとみなされていたことも挙げられよう。加えていえば、形象についての理解は、「語ること」をとおしてこそ共有されるものでもある。形象なるものの性格ついて、無言のまま、厳密な意味で視覚的に省察することは、これまでの歴史――そのなかでも特に、モダン・アートの歴史――が示すとおりけっして不可能なわけではないが、そのような考察はあくまでも副次的なものに留まっている。

「眼と形象の学」の広大な領域が浮き彫りになった。だが、それは、あくまでも試みとして大雑把に探られたものにすぎない。眼と形象の学にはありとあらゆる専門分野が関与し、その領域は、学問というものの既存の輪郭を越えて広がっている。以上で大まかに示した考えの前提となっているのは、メルロ＝ポンティ、ガーダマー、カッシーラー、ネルソン・グッドマンらによる形象への理論的な取り組みというよりは、むしろ、近代という時代における意識転換とともに生じた美術史上の事柄である。セザンヌ、デュシャン、マレーヴィッチ、モンドリアン、ニューマンら以降、形象は自明のものではなくなった。二〇世紀の画家たちは、描く前に、あるいは描きながら、「形象」とは何なのか、形象は何をいかに扱うものなのかという問いをたて、みずからその問いに答えなければならない。この自問自答のプロセスの段階的な展開が、二〇世紀の美術史の歩みを特徴づけている。自問自答は実に多様で、キュビズムにおける形象のオブジェ化から、デュシャンによる形象とのアイロニカルな決別を経て、ポロック、ニューマン、ボイスらによる究極的な企てに至るまで種々さまざま

である。それらの様相は、近年の展覧会で幅広く紹介され議論されている[2]。以上で述べてきたことを、次のように要約して確認しておこう。近代以前は、芸術と理論のあいだにはおきまりの関係しかなかった。だが、近代という時代の兆しがみえてくるにつれ、形象の創造は変貌し、創造と省察はともに、造形活動に不可欠の要素となった。このような状況の変化は、作品そのものにはっきりと現れている。

自明性の喪失と同様に伝統の喪失もまた、現にすでに進行し、深刻な影響を及ぼしている。そう考えるならば近代とは、たんに芸術のコンセプトや思索の上の問題に留まるのではない。近代とは、むしろコンセプトや思索をかなぐり捨て、シュルレアリスト的な精神の放浪やアクションとしての芸術という手段にうったえ、根源的で本性的たらんとする自暴自棄な試みでもあった[3]。要するに、イコン的なものについての意識転換が生じたのである。以下では、この転換を前提として議論を進めることとする。この前提のもとで根本的に探られるべきは「形象」とは何か、形象は何から出来ているのか、形象はどのように機能し何を伝達するのかである。

モダン・アートは、因習的な形象概念を批判的に問い直すための格好の場を提供してくれる。因習的な形象概念は、「模像」という理念に方向付けられていた。そこでは、あらかじめ前提された実在が、模像としての形象のなかに――いかに歪んだ仕方であるにせよ――反映される。すでに知っている事柄が、視覚的な記号という一段と劣ったかたちで、われわれのまえに再び現れでてくる。模像の本質は、どのような場合であれ、その二重性にある。模像としての形象のなかに、事柄が反映され再現されている。模像が、その意味を、自己自身のうちにではなく、そこに反映されている事柄の内容のほうに持つことは、疑いようのない事実であろう。模像としての形象概念は、再生メディアの恩恵を被って拡張の一途をたどっているが、一方でそれは、好ましいとはいえないやり方で現象世界を縮減してしまっている。古い芸術であれ新しい芸術であれ――もっとも、遠い昔の高等文化における像の役割は別として――、それらは、模像という慣用的なモデルに則って理解されている。だがわれわれは、模像とは異なる観点に立つこととする。われわれがここで正面から向き合おうとするのは、イコン的なものそのものが有する驚くべきリアリティである。そもそもなぜ、たんなる物質――漆喰、カンヴァス、銅板などの支持体のうえに筆で載せられた絵の具――が、宗教や精神の、あるいは美的な陶酔の奥深い神秘

を表しうるのか。絵の具の滲みが、まさしく錬金術的で魔術的な仕方で形を造る能力をもった媒体であるということを、どのようにすれば証明できるのか。形象は、どこからその「力」を得ているのか。

二

これらの問いをさらに議論するのに、ヨーロッパ - 地中海文明のなかで形象の問題を扱ったもっとも古いテクスト、すなわち旧約聖書の偶像禁止の物語を引き合いにだしてくるのは、いささか不可解に思われるかもしれない。われわれが近代という時代の前提とみなしているものは、あの古い神学のテクストとどのような関わりを持っているのだろうか。偶像禁止の物語は、形象への理論的な関心に対して何を開き示すのだろうか。いくつかの点に注目するならば、この偶像禁止の物語のなかに、古めかしい宗教意識に関わるのみならず、むしろ、形象の問題に属するような洞察が含まれていることがわかってくる。

偶像禁止の物語は、一定の枠構造に則って語られている(4)。モーセは、エジプトで囚われの状態にあった民を約束の地へと連れ返す。この帰還は、神学においてシナイ契約と呼ばれるものを導く、宗教的な移住を意味している。この新しい契約を結ぶために、モーセは、イスラエル十二支族の民から離れて山に向かう。シナイの山の上で、神ヤーヴェはモーセに語りかけ十の戒律を託す。十戒では、初めに神の比類のなさが求められ、その比類のなさが、偶像禁止という仕方で保証される。不可視の神ヤーヴェは、いかなる原像ももたない。むしろ神は、言葉を語ることにおいてその恩寵をモーセに示す、把握し難い、一種の威力なのである。その威力は、山の上にかかる雲や燃え上がるいばらの茂みといった、力の集積としてみずからを現しだす。

モーセがシナイの山から携えてきたのは、神の姿や存在の等価物などではなく、形をもたず、形というものからかけ離れた在り方をした通告である。それは、石の板のうえに書かれている。当時の文化においては、他の時代と同様に、聖なる神を具体化するために、崇拝するにふさわしい偶像やシンボルが用いられていた。このような偶像やシンボルの領分に、言葉による命令が踏み込んでくる。不可視の神は、行為を命じるという抽象的な仕方でみずからを現しだす。神は命じる。

「汝、〜すべし。汝、〜してはならない」と。これらの戒律のなかに、何にもましてはっきりとみてとることができるのは、形象の領分にイコノクラスムの力が介入してくるさまである。出エジプト記の第二〇章四節ではこう語られる。「汝、いかなる像も造ってはならない。…それらのまえにひれ伏し、それらを崇拝してはならない。汝の神ヤーヴェは、嫉妬深い神なのだから」。

この尋常ならざる禁止がいかに厳格なものなのかは、次のような枠物語で明らかになる。モーセは山に登っているあいだ、せっかちな民の統率を兄のアロンに託していた。人々は、形象をとおして神を崇拝したいという古来の欲求を抑えることができない。アロンはどうすればよいのかわからず、人々の沸き立つ欲求を聞き入れ、金の仔牛を鋳造させた。聖書のこの暗示に満ちたエピソードから、金の仔牛という造形物が、距離をとって崇められる対象ではなく、むしろ放縦な儀式と一体化したものであったことが伺える。作曲家アーノルト・シェーンベルクは、この偶像禁止の物語の意味を顧み、聖書が伝える事柄を、オペラ《モーセとアロン》の台本のなかで、さらに性の合一の儀式や生贄のファンタジーとして膨らませている。シェーンベルクのこのオペラ作品は、芸術というものが持ちうるかぎりの自由を駆使して、古いユダヤの教えにおける形象の問題のなかに、近代という時代における形象の問題を示唆深く映しだす。

偶像禁止の物語から、いったい何を学ぶことができるのだろうか。なによりもまずこの物語は、形象をめぐる神学的、文化的、あるいは政治的な闘争の歴史の源泉となっている。闘争の歴史は、ビザンチンの聖像論争や宗教改革の時代のすさまじい聖像破壊を経て、二〇世紀に政治的な意図をもってなされた芸術作品の破壊にまで及ぶ。だが、われわれの議論が目指すのは、歴史を辿ることではない。むしろわれわれが問おうとするのは、この物語が、形象の歴史の源泉であると同時に形象論の源泉として、形象というものの理解にどのように寄与しているのかである。

対立しあう二つの衝動が、モーセとアロンという司祭の兄弟として擬人化されている。モーセとアロンは、たんに、血を分けているが性格の異なる兄弟として引き合いにだされているだけなのではない。両者を照らし合わせてみると、互いの考えが矛盾しあっているのがわかる。

出エジプト記は、矛盾を表すことをとおしてイコノクラスムの問題を調停する。遠く、近づきがたく、目には見えない

ユダヤの神は、みずからに相応するものを人間世界のなかに何も持たない。そのゆえにこそ、神は、人間世界に対して決定的な優位性を保つ。神を表すためにいかなる形象を打ち立てたとしても、それは、把握することができず底知れない神の威力を縮減してしまう。

だが、それでもやはり、神のために形象を打ち立て、把握できる形をとおして神を崇拝したいという欲求は消え去らない。この欲求は、すでに、神の似姿として人間が造られたことを伝える創世記のなかに、繰り返し兆候としてあらわれている(5)。神の像を刻むことが禁じられるのは、創造主と被造物とのあいだの必然的で不可欠なアナロジーを、倒錯することのないように保とうとするがゆえにほかならない。人間は、自己自身の姿から神の姿を演繹してはならない。神と人間とのあいだのアナロジーは、全能なる創始者である神の手にのみ委ねられている。創造主である神が人間を創造し、人間のなかに神という原像が刻印されているからこそ、両者のあいだにアナロジーが生じる。だが、これとは逆に、人間のなかにみいだされる神の反映を手掛かりにして神のリアリティを形作ろうとし、異質なものであるはずの神に人間や動物の形姿を当て嵌めようとするならば、それは、とんでもない試みとみなされねばならない。そのような目的で形象を打ち立てることは、いかなる事情があるにせよ、大きな危険を引き起こすこととなる。

偶像禁止の物語には、神学上の教義だけでなく、形象の特性についての洞察も含まれている。なによりもまず、そこでは、形象に「甚大な力」が認められている。それゆえにこそ、禁止という方法で形象に対処することが必要となる。形象の是非について云々する神学的な議論の次元を捨象し、戒律という、絶対的な否定の次元に歩み入ることが必要なのである。だがそうだとすれば、そもそも、形象の力はどのようにして生じてくるのだろうか。これについて、旧約聖書は明白に語っている。形象は、把握できない遠くの存在を現在化し、現前させ、その現前で人々が見ている空間をあますところなく充たす。形象の力とは、このような能力に源をもつものにほかならない。形象は、神のアナロジーとなることにおいて力を孕み、表現内容である神と等価なものを生みだす。黄金の仔牛は——儀式的な眼差しのもとでは——、神である。形象とその内容は、区別できないまでに溶け合っている。

厳しい禁止の一方で、モザイク模様を許容する神学においては、必要とあらば、弱々しい形象が容認されていた。テク

ストのなかではっきりと言及されているわけではないが、対象をぼんやりと喚起させるにすぎないモザイクの形象ならば危険ではないとみなされていたことは、想像に難くない(6)。もし黄金の仔牛が、アナロジー化の能力を欠き、その内容について魅惑的に示唆する力を持たない、弱く小さな像にすぎなかったとしたら、モーセは仔牛を造り崇めることを禁じはしなかったにちがいない。モーセがシナイの山から携えてきた、言葉が刻まれた石板は、禁札としての指示力は持つものの、形象としてはなにもまして小さく弱い。言葉が刻まれた石板は、抽象的でそっけない。そこでは、眼を誘惑するような手練手管は控えられ、何かをそこに見いだしたいという眼の欲求も鎮められる。言葉が刻まれた石板は、そこにおいて語られていることに内的に耳を傾けさせ、従わせる。

モーセの伝えた偶像の禁止は、「表現不可能なもの」があるということ、つまり、形象というものの射程を超え出たところに位置し、何ものにも喩え難いものがあるということを明るみにだす。それゆえに偶像の禁止は、これまで、卓越した洞察として大いに評価されてもきた。一方、形象を巡る論争におけるアロンの立場は、おそらく、もっと古くから続いてきた立場であったといえよう。形象というものを理解するには、しかし、そのアロンの立場こそが不可欠であるように思われる。旧約聖書を源泉とする禁止の神学は、時代が下るにつれ、キリスト教の否定神学や、近代の形象破壊のストラテジーと近い位置にある否定美学や、とりわけ、崇高なるものの経験を目指して形象を解放しようとする究極の努力――そうした努力は、バーネット・ニューマン以降の戦後アメリカ美術の随所に見いだされる――において、意味合いを新たにしていくこととなる。崇高なるものを一定の形として規定することができるのは、すでによく知られているとおり、事象と観照者のあいだに認識の「不均衡」が生じるからにほかならない(7)。

アロンは形象を打ち立てる。それを礼拝する者たちは、それが人工物であることにまったく囚われることなく、内容そのものと出会う。神学的にいうならば、形象は「受肉」し、「魔術的」とでもいうべき仕方でリアルに現前しようとする。形象についてのこのような理解は、ニーチェが、古代のディオニュソスの祭儀のなかに見いだしたものと結びつく。ディオニュソスの祭儀のクライマックスにおいては、秘術を窮めた者と、その者が表現する神という内容との区別は取り払われ、表現は文字通りの意味での「現在」において絶頂に達す

る。ニーチェはこの高められた現在のなかに、悲劇が、ひいては芸術が誕生する固有の場をみいだした。悲劇の主役であるプロタゴニストは、神の顕現を担い、神が為すとおりのことを為す[8]。

ここにきて、モーセの主張とアロンの主張の親近性が明らかになる。黄金の仔牛は、人々から集めた金で鋳造された人工物であり、その意味ではたんなる物体にすぎない。だが黄金の仔牛は、現前すると同時に、現前を越えて屹立しようともする。最も厳格な偶像破壊論者でさえも、逆に、次のことを認めざるをえない——宗教的な信条を貫き、偶像破壊をいかに徹底しようとしても、目に見える形と神とのあいだのあらゆるアナロジーを崩壊し尽くすことはできないのである。はるか遠くに隔たったところに位置するものは、形象を、無味乾燥でみずからに似つかわしくないたんなる代理物とみなしたがり、形象を、なんの変哲もない記号や標識にすぎないものとして片付けたがる。だが、それはまさに、もし形象が根本的な隔たりを「架橋」すればどうなるのか、あるいは、もし形象が受肉したらどうなるのかが、よくわかっているということにほかならない。たんに代理すること——つまり、まったく似ておらずイコン的に区別されていること——と、イコン的に区別できないまでに同一化することとのあいだに、形象の表現能力の領野が広がっている。形象の歴史は、この領野のなかから、見渡すことのできないほど豊かな可能性を展開させてきた。以上のように考えるならば、次のことが明確になる。形象は、あらかじめある実在をそっくりそのまま反復する、固定された鏡のように機能しているのではない。形象は代役ではない。そっくりな模像は、たとえそれが広く行き渡っているものであろうとも、形象としてはもっとも凡庸でもっとも空虚な表現に留まっている。それに対して、実際の形象においてわれわれが期待するのは、すでに知っていることの再確認などではなく、むしろ、すでに知っていること以上のさらなる価値、すなわち「存在の余剰」（ガーダマー）[9]とでも呼ぶべきものなのである。したがって、実際の形象は、われわれがここでみてきた二つの相反する契機——受肉することと代理すること——のイコン的なコントラスト作用のプロセスを、みずからのうちに孕んでいる。形象に固有のこの内的なコントラスト作用を顧慮することによって、はじめて、たんなる物質から成る形象がいかにして意味というものを呈示しうるのかが明らかになる。すでに古代のギリシャの人々は、形象をまぎれもなくそのような

ものとして扱い、形象を「Zoon (zōion) = 生き生きとしたもの」と名付けていた。

三

この「生き生きとしたもの」は、歴史のなかで、常に新たな形式を獲得してきた。そうした形式は、特に近代化の流れにおいて多様化していくこととなる。例えば、形象はみずからがそこにぴったりとくっついていた平面という聖域を超え出て、物体と混ざり合ってオブジェ芸術となり、さらには一回的なアクションとなる可能性を孕み、ランドアートへと拡張していく。このような多様な現象とその特色を、ひとつの理論的な概念へと収斂させることは難しい。そのような多様性は、むしろ、解釈のプロセスを重視することを要請する。解釈のプロセスという観点に即して、考察をさらにもう一歩進めることとしよう。ここまで明らかになったことは、過去の芸術の観照をもより豊かなものにしてくれる。

例としてまず取り上げる二つの作品、ルネ・マグリットの《人間の条件Ⅰ》【図1】とロベール・ドローネーの窓の絵画【図2】は、近世以来の芸術の歴史をほのめかしながら、同時に、その歴史から距離をとる。マグリットは、「画中画（形象のなかの形象）」のアイデアを作品に潜ませる一方で、それとは別に、アトリエ画というジャンルを連想させる。ドローネーは、壁に穿たれた窓としての絵画という、ルネサンス以降に堅固なものとなった形象の理想をいったん呼び出したうえで、透視図法的な眺めを巧みに歪め、これまでとは異なる仕方で知覚されるものへと変容させる。ついでに言えば、これら二つの作品は、形象の「自己参照」と呼ばれるものの好例でもある。われわれの眼は、形象という媒体そのものへ

【図1】ルネ・マグリット《人間の条件Ⅰ》1933年、油彩、カンヴァス、100 × 81 × 1.6 cm、ナショナル・ギャラリー、ワシントン D. C.

と差し戻され、あちらこちらを動き回りながら、そこに見いだされる諸要素のあいだにコントラスト現象を打ち立てていく。形象を「視ること」とは、形象に潜勢する連関を実現することにほかならない。マグリットの作品では、コントラストは一種の飛躍の現象としての性格を帯び、ある見方が、意外な見方によって遮られ、取って代わられることとなる。ドローネーは、色彩のファセットを組み合わせることをとおして絵画を構築していく。ファセットの組み合わせの動力学が、観る者の眼差しにリアリティの増大をもたらす。だが同時に、増大したリアリティは、その構成要素であるファセットへと解体していく。マグリットもまた、慣習的な見方を遮り「異化」をさしはさむことによって、彼自身が「不可思議」と呼ぶものを直観化ようとしている(10)。マグリットにとっては、この不可思議こそが、リアリティを支える一種の基盤なのである。不可思議は、説明されえず理論的に規定されえない。不可思議が現れる場は、形象をおいてほかにはない。不可思議は、眼に見えるが把握できないという、「矛盾背理」の論理構造を持つ。合一することができないものが、それにもかかわらず出会う。この矛盾した事態が形象において起こるとき、そこに、不可思議が輝きでてくる。

【図2】ロベール・ドローネー《街に面した同時的な窓》1912年、油彩、カンヴァス、板、40×46cm、ハンブルク美術館

ドローネーのポストキュビズム的な構成は、形象の詩的な能力を強調する。色彩のファセットの多義的で力動的な布置をとおして、可能性に充ちた領域が形象の内部に立ち現れ、リアリティを示しだす。作品とは、メタファーである。リアリティは、そこにあるのではなく、そこで流動している。創造とは、すでに成し遂げられているのではなく、われわれの眼の前でまさに起こっているのである。したがって、窓のなかに現れるのは、事物の眺めなどではなく、事物の力動的な潜勢力にほかならない。ドローネーは、「自然」というものについてこう述べている。それは、「ひとつのリズム法で充

たされている。だが、そのリズムの多様性はけっして切り詰められるべきではない。芸術は、この点において自然を手本としている。共時的な作用が、絵画の本来の、なおかつ唯一の主題とみなされねばならない。絵画の主題とは、たんなる皿のうえのリンゴなどではないし、エッフェル塔でもなければ、街路でも、屋外の眺めでもない。われわれが描くのは、人間の心臓の鼓動そのものである」(二)。

ドローネーのこの手短な示唆をとおして、イコン的なコントラストとでも呼ぶべきものが明らかになってくる。マグリットは、矛盾背理という手段で、このコントラストを作品に導き入れている。カンヴァスの上に描かれたカンヴァスは、窓の手前に立てられ、それ自身もまたリアルな窓となる。カンヴァスと窓という二つの次元のリアリティが反転的に相克し合うなかで、「窓としての絵画」という慣習的な絵画の見方が増長されていく。だが、われわれは、慣習的な見方に則っているにもかかわらず、けっして安定した状態に落ち着くことができない。ドローネーは、絵画を要素へと分解するという、モダン・アートにおいてよく用いられる方法をとっている。同時的で詩的な視覚の働きが、分解された諸要素に基づきながら、そこから仮想的なリアリティを紡ぎ出していく。そのリアリティは、みずからがもともと有している根本条件にけっして逆らうことはない。

次に、これら二つの絵画から喚起される、歴史的な事柄に目を向けてみよう。これら二つの作品は、透視図法で描かれた絵画を思い起こさせる。そのような絵画のリアリズムは、一般的にいわれていることに従うならば、ルネサンスの芸術家たちが目指していたものにほかならない。当時の絵画が新しい仕方で可視的な世界と対峙していたことは、疑いの余地がない。だがそうだとしても、当時の絵画は、完全な模倣を創造しようとしていたのだろうか。形象にとって、イリュージョンを引き起こすことが重要で、もし、形象とそれが表現する実在とがもはやまったく区別されえなくなることが理想とされるのであれば、形象という媒体は、その目的を達成したとたんに自己自身を止揚してしまうことになるであろう。そうだとすれば、なくてはならないのは実在のほうであり、形象は、別段なくてはならないわけではないということになる。より正確にいえば、形象は実在にならなければならない。このような考え方を突き詰めると、驚くべきことに、完璧な模像をつくりだす「イリュージョニズム」が、徹底した「イコノクラスム」へと収斂していくことに気付く。よくできた

模像のまっただ中に、形象を止揚する力が巣くっている。

模像への関心は、なによりもまず、ルネサンス期の絵画によく表れている。デューラーの木版画《素描家》【図3】[12]では、描写方法を示すことをとおして、とりわけ、その方法において何が主題化されているのかを示すことをとおして、模像への関心の在り方が説明される。デューラーがその著書とそこに収められた挿図で扱っているのは、数学的に整えられたパースペクティヴを理想とする、新しい合理的な描写方法である。この新しい絵画理解の大きな特徴は、いうまでもなく、絵画平面とガラス板――より具体的にいうならば、ガラス板のうえのグリッド――を同一視している点にある。ガラス板は芸術家とモデルのあいだに立てられ、モティーフの輪郭をこの上なく正確に写し取る。実際に素描家の肩越しにガラス板を覗いたならば、そこに実在が再現されるのが認められよう。ここにきて、われわれがすでに述べてきたことが明白になる。いったいこれは、模像と呼べるようなものだろうか。いや、そうではあるまい。測量実験という考え方のなかに、像というものへの敵意が隠れているとはいえまいか。ヴィルヘルム・ディルタイの哲学仲間であったヨルク・フォン・ヴァルテンブルク伯爵は、ルネサンス芸術にみられるこの傾向を見抜いていた。彼はイタリア紀行に次のように記している。「近世初期の絵画は、形象において形象性が解消するという矛盾にみちた課題をみずからに課し、それを解決している」[13]。

【図3】アルブレヒト・デューラー《素描家》1525年、木版画、『測定法教則』に所収

もっと詳しく見るならば、デューラーの木版画において透視図法で形象を描く素描家の眼差しは、さらに別のことをわれわれに教えてくれる。正しい眺めは、芸術家が、一定の秩序に則って「歪める」技術に習熟してこそ成立する。歪みという偽りを受け入れることが、形象における「リアリスティック」な視覚、すなわち「正しい」視覚の前提条件となる。よく知られているとおり、すでにプラトンは、絵画が虚偽であることの証しがこの点にあることを見抜き、論駁した[14]。「pro-spectiva」という語は、ルネサンスにおけるその意味を

鑑みるならば、「歪みの規則」に精通することによって、ある眺めを可能にすることと解されよう。そこでは、四角形を認識させるべく台形が呈示され、円や円筒を認識させるべく卵形が呈示される。平面は目に見えない――というのもそれは、ガラス板から成るとみなされているので――が、それにもかかわらず、それを平面として可視化し強化する、さまざまな特徴が描き加えられる。例えば、マザッチオの三位一体のフレスコ画【図4】のようなルネサンス絵画を観る者は、うまく規則づけられた「誤り」が、模像やイリュージョンとは逆のベクトルで作用するのを知ることとなる。マザッチオの関心は、神聖な三位一体を純粋なイリュージョンとして現象させ、それを脱神話化することにあるのではない。イリュージョニストと呼ばれる画家（例えば、ローマの聖イグナツィオ教会の天井画の作者であるアンドレア・ポッツォ）は、イリュージョンを打ち立てる要素と形象を強化する要素とを巧みに使い分けて戯れる[15]。メイヤー・シャピロは、このことを、他の近世の芸術形式をも十分に特徴づけることのできるようなものとして概念的に規定しようとした[16]。シャピロによれば、ミーメーシス芸術の条件とは、その非ミーメーシス的な特徴――すなわち、平面に関連づけられていること――にある。アーサー・C・ダントーは、形象の透明性の理論と不透明性の理論を区別した[17]。われわれが議論してきたとおり、適切な形象理解は、まずもって、ミーメーシスと非ミーメーシス、あるいは透明性と不透明性といった、異なる二つの要素の結び付きによってこそかたちづくられるものなのだといえよう。

【図4】マザッチオ《聖三位一体》1426－28年頃、フレスコ、667 × 317 cm、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会

透視図法による形象の合理化は、影響力のある魅力的な出来事であった。それは、われわれの日常の視覚や凡庸な再生メディアを支配し続けている。近代の芸術は、このような合理性を打ち砕こうと、懸命に、また徹底的に努力してきた。過去の芸術にとっては、透明なガラス板は、事物や空間が平

面上にうまく投影されているかどうかを吟味するための、技術上の補助手段であった。このことをふまえたうえで、デュシャンはあえてガラス板を固有の表現領域として用い、そこで、透視図法を、これまでとはまったく異なる新しい条件のもとへと引き入れた【図5】。慣習的な絵画の場合、形象の皮膜が不透明であることは必然的に明らかで、だからこそその皮膜は、絵画世界の眺めを開くことができた。これに対してデュシャンは、その皮膜そのものを透明なものとして扱った。透明性は、いうまでもなく何も生みださない。デュシャンのガラス板を観る者の眼差しは、形象を突き抜け、形象の背後に、空虚な壁や他の観照者など、偶然にそこに居合わせるものを認める。透視図法で描かれた輪郭は、場所をもたず浮遊するものとして現前してくる。その輪郭が開く空間は、あくまでも中立的なものに留まる。そのような空間は、前から観照しても後ろから観照しても、同じようなもっともらしさを示す。デュシャンはここで、形象には不可避のものであった正面性を止揚している。

【図5】マルセル・デュシャン《鱗金属製の水車のある滑溝》1913‐15年、油彩、半円形ガラス、鉛、鉛線、147 × 79 cm、フィラデルフィア美術館

このように自己自身を超克していこうとする形象の試みに促され、絵画は、二〇世紀をとおしてその可能性を新たに展開させていくこととなる。比較的新しい例として、マーク・ロスコがあげられよう。ロスコは、「画中画（形象のなかの形象）」の構造を思い起こさせるような、イコン的なコントラストを打ち立てる【図6】。内側に位置する平面は、釣り合いのとれない不安定な状態でその上に重なっていく色彩をすべて含み込み、色面としての形象の厚みを、その都度、まるごと受け入れていく。色彩は、いくつもの半透明の層の重なりを組織していく。色彩は、あらゆる絵画の原リアリティの一つとでもいうべき消滅の論理に従いながら、みずらを現し出す。遠い昔の名もない画家が遺そうとした色彩の最初の痕跡がすでにそうであったように、表現というものの最初の

【図6】マーク・ロスコ《黄色の上の白とオレンジ》1953年、テンペラ、紙、100.7 × 67.3 cm、個人蔵

層はみな、形象の地色を否定すると同時に、新たに地色を生みだすものであった。内側に挟まれた層は、それより深いところに位置する層を覆い隠すと同時に、形象の平面全体を呈示する。隠し、否定することが、あらゆる形象が現象するための基盤となっている[18]。

ロスコの色彩のおぼろげな光は、源泉といえるようなものをもってはいない。非物質的な浮遊の状態が生じ、呼吸する微かな光が空間の延長を生みだす。色彩の論理に従って、形象は、隠れながら現れでてくるものの総体としてみずからを呈示する。それは、カーテンあるいは光の壁を連想させる。このような形象の経験は「ヌミノーゼ」と呼ばれているが、そのヌミノーゼという名称はまた、この経験をカテゴリー化することが困難であることを意味してもいる。ロスコが、個々の形象を、一つの連続体の一部とみなしていたことはよく知られている。そのような連続体は、テキサス州ヒューストンのロスコチャペルで、もっとも端的に実現されている。そこでは観照者は、みずからが、美的ヌミノーゼに囲まれ、包み込まれている――まるで疑似宗教的な天幕で包まれているように――のを感じ取ることとなる。ヌミノーゼというメタファーを文字通りの意味に解釈するならば、それは、ゲシュタルトを持たず、色彩のうごめきにおいて現れ、雰囲気を醸し出すものとしか言いようのない神のことを指している。ここでいうところの神は、ヤーヴェと同様に、姿をみせず把握しがたい。だがここでいわれる神は、ヤーヴェと違って、感性的で美的な存在である。そうだからこそロスコは、イコノクラスムの戒律と、それにみあうだけの強靱さを備えた形象の実践とを、うまく調停することができているのだといえよう。現前の力と拡散の力――拡散とは、自己自身以外の存在へとみずからを明け渡すこと、つまり、「他在」のための場となることを意味する――が、謎めいた仕方で互いに均衡を保っている[19]。

バーネット・ニューマンは、ユダヤ人という出自に由来する衝動に促されて制作した、アメリカの芸術家たちのうちの一人である。ニューマンは、いうまでもなくあらゆる点においてロスコとは異なる方法をとっている。われわれはニューマンの作品において、ロスコの場合のように浮遊の状態にあるものではなく、平板で不透明な色面と向かい合うことになる。ロスコの均衡のとれた構成とはうってかわって、ここでは色彩は、互いに弱い関係性しかもたず、極度の垂直性をもって組織されている。攻撃的で過剰な色彩のエネルギーは、耐え難いまでに増強される。このエネルギーを束ね、そこに均衡をもたらすことができるものなど何もない。この形象は、近い位置から視るように要求されており、そのようにして観照する者は、否が応でもある状況に巻き込まれることになる。視ているうちに、視覚は形象を見失ってしまう――われわれは普段は、距離をとって眺めることをとおして何かを把握し理解しているのだから、極度に近い位置から視るならば、そうなるのは当然である。ニューマンの形象のストラテジーは、「限界を越えること」という概念で特徴づけられよう。そこで意図されるのは、形象の条件であるところのあの同時的な知覚を、不意に停止させることである。形象の前に立つ観照者の失敗が、予め計算されている。この計算された失敗は、観照者の意識を観照者自身へと差し戻す。ニューマンの作品における観照者のこのような自己理解の行為は、崇高なるものの経験の構造と関係している[20]。崇高なるものの経験の構造の特徴は、極端に大きなものに際して、認識能力に過大な要求がなされていることにある。極端に大きなものを前にして、認識はその無力さをさらけだすことになるが、そのことによって、思いがけず得られるものがある。カントによれば、崇高なるものは、人間が自己自身に対してもっている自由の経験を開く。ニューマンの形象は、何も呈示しようとしない――そうかといって、たんなる色面を呈示しようとするわけでもない――。だがそれゆえに、形象は、純粋な形式において作用し、観る者の内部で何かを解き放とうとする。そのことがうまく成し遂げられる瞬間に、形象は、形象としての自己自身を完全に止揚する。

カントの崇高論のなかに、われわれを再びイコノクラスムというキーワードへと連れ戻し、偶像禁止の物語の意義を確証するような示唆が見いだされるのは、おそらく偶然ではないだろう。カントによれば、崇高の感情とは、確かに消極的な表現でしかありえないが、「しかしまたそれが、心を拡張

することになるのである」。カントはこう続けている。「恐らくユダヤの律法書には、『汝、おのれのためにいかなる形像をも造るなかれ、……似姿をも造ることなかれ』という掟にもまして崇高な章句はあるまい」[21]。

註

（1）本稿が所収されているゴットフリート・ベームの編著『形象とはなにか』の、ベーム自身による巻頭論文「形象の回帰」、およびそこで挙げられる参考文献を参照。（Gottfried Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder", in: *Was ist ein Bild*, hrsg. G. Boehm, Fink Verlag, München, 1995, S. 11-38.）

（2）一九九二年にバーゼル美術館で開催された展覧会「トランスフォーム ――二〇世紀の形象・オブジェ・彫刻」のカタログを参照。（Transform : *Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert*, hrsg. Theodor Vischer, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, 1992）
また同様のことは、一九九三年にヴェストファーレン州立美術館／ライプツィヒ造形美術館で開催された展覧会「開かれた形象 ――一九四五年以降のヨーロッパにおける近代の諸相」でも提示されていた。（Ausstellung, *»Das Offene Bild: Aspekte der Moderne in Europa nach 1945«, Münster/Leipzig, 1993.*）

（3）このような根源性を求めようとする動きがあったことの証拠は、美術史のなかに多くみいだされる。例を挙げるならば、ゴーギャンの南方の海辺の生活から、フォーヴィズムが隠喩として用いたパラダイスを経て、夢と意味を求めて理性をかなぐり捨てたブルトンのシュルレアリスムの綱領に至るまで、枚挙にいとまがない。そうした例は、幼児の芸術実践のなかにもみいだされる。

（4）旧約聖書「出エジプト記」第二〇章四節を参照。

（5）旧約聖書「創世記」第一章二六節／二七節を参照。

（6）オットマール・ケールはこのことについて、考古学調査の近年のデータに基づきながら説得力をもったかたちで説明している。O・ケール『旧約聖書の象徴世界 ――古代オリエントの美術と「詩編」』山我哲雄訳、教文館、二〇一〇年を参照。（Ottmar Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament*, Zürich/Einsiedeln, 2.Aufl. 1977）

（7）崇高は、ポストモダンがそれをテーマとして見いだす以前に、すでに戦後美術において主題化されていた。バーネット・ニューマンとならんでウォルター・デ・マリアもまた、崇高を主題に据えたことで知られている。

（8）フリードリヒ・ニーチェ「音楽の精神からの悲劇の誕生」浅井真男訳（『ニーチェ全集　第一巻（第一期）』浅井真男・西尾幹二訳、白水社、一九七九年、二五－一七一頁に所収）を参照。（Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig/Fritzsch, 1872.）

（9）ハンス・G・ガーダマー『真理と方法』轡田収ほか訳、法政大学出版局、一九八六年、二〇四頁を参照。（Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen/Mohr, 1960, S. 133.）

（10）マグリットのこのような観点は、ミュンヘンで一九八一年に『著作集』というタイトルで出版され、不可思議についての問題を形象と連関させながら繰り返し扱っている理論的なテクストのなかにみいだされる。（René Magritte, *Sämtliche Schriften*, hrsg. André Blavier, München/Hanser, 1981.）

（11）ロベール・ドローネーの言説は、ヴァルター・ヘス編『近代絵画を理解するための資料』から引用。（*Dokumente zu Verständnis der modernen Malerei*, hrsg. Walter Hess, Hamburg/Reinbek, 1956, S. 67ff.）

（12）この木版画は、デューラー自身が一五二五年に出版した『測量法教則』に掲載されている。アルブレヒト・デューラー『測定法教則　注解』下村耕史訳編、中央公論美術出版、二〇〇八年を参照。（Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, Dietikon-Zürich/Stocker-Schmid, 1966.）

（13）パウル・ヨルク・フォン・ヴァルテンブルク伯爵『イタリア日記』ダルムシュタット、一九二七年、二一五－二一六頁を参照。（Graf Paul Yorck von Wartenburg, *Italienisches Tagebuch*, Darmstadt/Reichl, 1927.）

（14）プラトン『国家』の五九六ａ、六〇二ｃ－六〇三ｂ、六〇五ｃ／ｄおよび『ソフィストたち』二三五ａおよびｃ－ｅを参照。邦訳：『国家』（上・下）藤沢令夫訳、岩波文庫、一九七九年および『プロタゴラス　ソフィストたち』藤沢令夫訳、岩波文庫、一九八八年。

（15）マイケル・ポランニーの論考「絵画とは何か」を参照。（Michael Polanyi, “What is a Painting”, in: *British Journal of Aesthetics*, vol. 10(3), 1970, p. 225-236.）

（16）メイヤー・シャピロの論考「視覚芸術の記号論のいくつかの問題について」を参照。Meyer Schapiro, “On some problems in the semiotics of visual art”, in: *Sign, Language, Culture*, ed. Algirdas J. Greimas/Roman Jakobson. Den Haag/ Mouton, 1970, p. 487-501.）

（17）アーサー・C・ダントーの著書『ありふれたものの変容』一五三頁を参照。（Arther C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Massachusetts/Harvard University Press, 1981, p.159）

（18）ゴットフリート・ベームの論考「イコノクラスムと超越」（ヴィーラント・シュミート編『永遠性の現在　――今日の芸術における超越的なものの痕跡』に所収）を参照。（Gegenwart, Ewigkeit: *Spuren*

des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, hrsg. Wieland Schmied, Stuttgart/Cantz, 1990, S. 27-34.)

(19) 「形象をもたないもの」と形象とのあいだを調停することについては、アドルノが『美学理論』のなかで重要な考察を行っている。だが、アドルノだけでなく、近代の多くの芸術家たち、そのなかでも特に抽象芸術の作家らの造形実践もまた、この調停を目指していた。アド・ラインハルトがそのシリーズ作品〈ブラック・ペインティング〉のなかで、また、シリーズ制作に伴う省察のなかで、このことを問題化していることは、とりわけ重要であろう。(Ad Reinhardt, *Schriften und Gespräche,* hrsg. Thomas Kellein, Schreiber/ München, 1984.)

(20) バーネット・ニューマンのエッセイ「崇高は今」を参照。(Barnett Newman "The Sublime is Now", in: *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews,* ed. John P. O'Neill, Berkeley, Los Angeles/University of California Press, 1992, p. 170-173.)

(21) イマヌエル・カント「判断力批判」のなかの崇高の分析、B一二四／一二五(『判断力批判』篠田英雄訳、岩波文庫、一九六四年、一九六－一九八頁)を参照。(Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: *Immanuel Kants Werke,* Bd.5, hrsg. Otto Buek, Hildesheim/Gerstenberg, 1973, S.346-347.)

＊本翻訳は、ゴットフリート・ベームが編纂している叢書「形象とテクスト」の一冊で、ベーム自身が編集したアンソロジー『形象とは何か』のなかに掲載されている論考を和訳したものである。(Gottfried Boehm,"Die Bilderfrage", in: *Was ist ein Bild,* hrg. G. Boehm, München/Fink, 1994, S.325- 343.)