The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	素描と身振り : 形象の「動力因」を求めて
Author(s)	三木, 順子
Citation	形象. 2017, 2, p. 72-91
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75797
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

素描と身振り
——形象の「動力因」を求めて——

三木　順子

はじめに

数学や自然科学では、論証のために図形やダイアグラムが描かれ、ミクロの生体組織やマクロの銀河系の構造を説明するためにモデルが作成される。可視的なイメージは、古くから知の営みの手段として利用されてきた。一方で二〇世紀にはいって以降、メディアとテクノロジーの発達をとおして、イメージは、現実と呼ばれるもののなかにくまなく、重層的に浸透するようになった。現実を科学的に分析するにせよ、思惟するにせよ、われわれの探求はもはやイメージと無関係には成り立ちえない。いかなる問いであれ、それは、必然的に「イメージとはなにか」という問いを含むこととなる。今やイメージは、知の手段ではなく目的そのものとなっている。哲学の問いが言語についての問いへと収斂していった「言語論的転回」に取って代わって、イメージへと問いが差し向けられる新しい転回の時代が到来している。

そもそも言語論的転回において目指されていたのは、言語を、思考の手段として思考に従属している状態から解放し、言語自身へと連れ戻すことであった[1]。それは、言語が言語として、どのようにみずからを自律的に語りだすのかを解明しようする試みにほかならない。そうだとすれば、イメージへと問いが差し向けられている今日、まず求められるべきは、イメージをイメージ自身へと連れ戻すことであろう。ゴットフリート・ベーム（Gottfried Boehm 1942- ）は、一九九四年に編集したアンソロジー『イメージとはなにか』のなかで、イメージをイメージ自身へと連れ戻すこと、つまり、イメージをほかのなにものにも還元されえない「イコン」としての在り方へと回帰させることが学問的に要請されていると説き、芸術研究における「イコン的転回 ikonische Wende / iconic turn」を提唱した[2]。

キリスト教の東方正教会においては、イコンは、たんなる装飾や儀式のための道具でもなければ、聖なる出来事を図示するものでも、聖なるものの似姿でもない。信徒らは、イコンに祈りイコンに接吻する。イコンは、聖なるもの「そのもの」である。イメージをイコンとしての在り方に回帰させることとは、イメージが、なにかに類似したりなにかを言い表したりする以前に、すでにそれ自体でみずからを現し出しているさまに注目することにほかならない。イメージがイメージ自身として現れ出てくる様相を、以下では、「形象 Bild」と呼ぶこととしよう。形象はみずから立ち現れる。とはいえ、紙やカンヴァスや絵の具といった物質的な素材から成る形象は、物理的には動くことはない。ならば、形象が立ち現れる、その力と動きの契機はどこに求められるのだろうか。

本考察は、形象が現れ出てくる、その「動力因」を探りだそうとするものである。事物の立ち現れは、フッサールをはじめとする現象学の流れのなかで問われ、記述されてきた。フッサールによれば、事物は、われわが、それについてのあらかじめの先入見や固定観念を括弧に入れ「エポケー」することをとおして、はじめて、ノエシス—ノエマの純粋に志向的な相関関係として構成され、意識のなかに現れ出る。これと同様に、形象は、形象に先立って形象の外側で機能している価値観や嗜好や造形法則をエポケーするときに、はじめて意識にもたらされ、はじめて見えてくる。形象は、一定の視覚効果として最初から見えているのではない。むしろ形象は、フッサールのいうところの「現象学的還元」という操作にともなって、はじめて見えるようになる。

もっとも、形象の立ち現れは、生活世界における事物一般の立ち現れと同じではない。形象が見えてくるという現象には、紙やカンヴァスや絵の具といった事物が、たんなる事物であることの限界を踏み越えていく——ちょうど、ヴェロニカのヴェールが、たんなる白い布ではなく、キリストの顔を浮かび上がらせる聖骸布となるように——という不可思議がつきまとう。形象の立ち現れは、物質から成る形象が、物質であることの限界を踏み越え、たんなる物質より以上のものへと向かう、その飛躍のダイナミズムのなかにこそ求められねばなるまい。以下では、白い紙のなかから形象が現れ出てくるプロセスそのものが主題化された、「素描」というジャンルを糸口として、形象の立ち現れのダイナミズムとその意味を尋ねることとする。素描において形象がみずからを現し出すさまは、われわれの身体が、なにかの姿や動きを真

似たりなんらかの感情を表したりする以前に、すでに、さして積極的な内容をもたないように思われる種々の徴かな「身振り」をとおして、みずからの「佇まい」というべきものを醸しだしはっきりと可視化しているさまに類比されよう。議論は、素描から身振りへと展開していくこととなる。

一．素描の原初性

素描は、西欧の歴史のなかで様々な役割を担ってきた。世界というものについての認識の始まりを示す「地図製作法(Kartographie)」は、初期ルネサンスの時代に、素描という技術をとおして本格的に確立されていった。子供が描く素描は、自我の形成とその社会化の始まりを意味する。人間の身体のスケールを凌ぐ巨大な空間を打ち立てる建築の設計は、常に小さな素描から始まる。素描は、人間の理知的な営みの基礎を成すものとして機能してきた。

絵画の歴史においては、素描は、「描く」という営みの基礎を成すものとみなされてきた。だが、その場合の基礎とは、あくまでも初歩的な「第一段階」という意味での基礎にすぎなかった。素描は、着想を描き留めるためのメモであり、モデルや巨匠を模写して技巧とセンスを磨くためのエチュードであり、彩色画のタブローの構図を確認するためのエスキスであった。着想や技巧がタブローへと結実し、タブローが完成していくにつれ、素描は背後に退き表舞台から姿を消す。このような消極的な役割に甘んじてきた素描を、むしろ積極的な意味をもつものとして再評価したのは、モダンアートの画家たちであった。モダンアートの展開をとおして、伝統的な再現描写が打ち捨てられていくなかで、画家たちは、絵画というものが、模倣という仕方で何らかの対象と結びつくことを放棄したとしても、あるいは、あらかじめの造形法則に依拠することを止めたとしても、なお、そこに現れ出てくる純粋な可視性――われわれの文脈でいうところの形象――を母体として成り立つ媒体にほかならないことを自覚しはじめる。画家たちは、素描を、たんなるエチュードやエスキスや下絵などではなく、むしろ、形象が形象として見えてくる場と時と事態をもっとも直截に主題化する、独自の意義を持つジャンルとして意識していくこととなる。

重要なのは、人物や風景をモティーフとしたセザンヌの具象的なデッサン【図1および図2】であれ、ヴォルフの抽象

的な描画【図3】であれ、薄い鉛筆で短いタッチで描かれたものであれ、濃いインクでしなやかに伸びる線で描かれたものであれ、素描というものは、われわれがそれをいくら注意深く見続けたとしても、いま見えている以上に判明には把握されえない点である。素描は、どこまでも不確かなものに留まっている。そこでは形象は、生成の途上にあり、いまだ完成していない。形象は、「形ならざるもの」から「形」へと向かう移行の状態にある。素描に目を向けることは、形象が見えてくる、その始まりの現象に立ち会うことにほかならない。素描とは、形象が見え始めるさまへ、すなわち、形象の「原初性」へと遡る、一種の考古学（アルケオロジー）だといってもよかろう。

素描においては、形象は、見え始めの状態でいつまでも持続している。「始まりの持続」という特殊な時間性が、素描を充たしている。素描における形象の考古学は、画家のペン

【図2】 ポール・セザンヌ 《樹木》
鉛筆，紙 1892-95

【図1】 ポール・セザンヌ
《ルーベンスの模写》
鉛筆，紙 1989-91

【図3】 ヴォルス 《無題》
ペン，インク，紙 1942-43

が進んだ道筋を、順次逆向きに辿るというような、継起的で線的な連続性を前提とするのではない。むしろ形象の考古学は、ミシェル・フーコーが現代的な「知」の方法として語る考古学のような、非連続のアーカイヴを本質とする[3]。素描においては、目で辿ることのできる線が必ずしも重要なわけではない。例えばスーラは、継起的な線を一切用いることなく、コンテのぼかしの微細な点の集積だけをとおして、形象のぼんやりとした見え始めを持続させている【図4】。

素描とは、原理的には、線や点を紙に書き記す一種の「書記術（Graphik）」である。紙に記された「書記素（Graphem）」としての点や線は、紙とのあいだに見え方の差異を生み出し、その差異が母体となってコントラスト現象が引き起こされる。形象とは、このコントラスト現象において見え始めるものにほかならない。差異を生み出す書記素は、途切れたり続いたりする線や、集まったり散らばったりする点だけではない。線や点に還元することのできないもの、例えば、あらゆる造形要素から取りこぼされたようなぼかしや、ハッチングの面、コンテやクレヨンのテクスチュアなどもまた、紙とのあいだに見え方の差異を生み出し、コントラスト現象を引き起こし、形象が立ち現れるその「始まり」の場と時と事態を担う。

【図4】 ジョルジュ・スーラ 《エコー》
水浴図のための下絵
コンテ，クレヨン，紙　1883

素描というジャンルに触発され、モダンアートのタブローもまた、形象の立ち現れの「始まり」を志向していくこととなる。アド・ラインハートは、画面を縦横それぞれ三列に分割し、九つの矩形を、わずかに色価の異なるごく限られた種類の黒の絵の具で塗り分けた。一見したところ均質な広がりのように思われる画面の内部で、九つの色面が互いに弱々しいコントラスト現象を引き起こし、大きな黒い画面のなかから黒い十字形がごく微かに現出してくる。その十字形は、しかし、暗闇のなかで次第に目が慣れてくるときのように、時

間がたつにつれ鮮明になっていくわけではない。十字形は、見え始めの不安定で微かな状態のまま、いつまでも持続している。ラインハートは、このようなタブローを《ブラック・ペンティング》と名付けてシリーズ化し、形象の見え始めに無限のヴァリエーションがあることを示してみせた。サイ・トゥオンブリは、クレヨンや鉛筆で、ほとんど判別できないほど荒っぽく書き殴った数字やアルファベットの上に、大きな刷毛で絵の具を荒く塗り重ねる。刷毛の塗り跡の下から、消え入りそうになりながらもかろうじて、いまだ文字の形を成さない文字、文字になる途上の文字とでもいうべきものが見えてくる【図5】。

【図5】 サイ・トゥオンブリ 《無題》
油彩，クレヨン，カンヴァス 1963

素描の原理である「書記術（Graphik）」の語源であるギリシャ語〈glyphō〉は、彫り刻んで「痕跡（Spur）」を残すことを意味する。ぬかるみを走り去る車は車輪の跡を残し、泥棒は指紋を残し、動物は縄張りに体臭を残し、香水を纏う女性が去ったあとには残り香が漂う。痕跡とは、もはや去りゆきここには居ないものが、かつてここに確かに現前していた徴（しるし）にほかならない。ドイツ語で、「徴（Zeichen）」と「素描（Zeichnung）」が語根を同じくしているのは、たんなる偶然ではあるまい。イコン的転回を唱えたベームは、この、古いギリシャ語に由来する、「痕跡」という概念から素描の本質を説き起こしていく[4]。痕跡をひとたび感知した者は、それを辿り遡るように促される。だが痕跡は、徐々に消えていくことを宿命づけられており、いま以上に鮮やかになることはない。しかも痕跡は、抽象的で断片的なもので、参照すべき具体的な情報をなんら教えてはくれない。痕跡を辿ろうとする者は、みずから、あちらこちらを彷徨うよりほかない。ベームは、痕跡を辿ることを意味する英語〈trace〉の語源であるラテン語〈trahere〉にも目を向ける。〈trahere〉は、何かを引っ張ることや、引きまわして轍をつけること、さらには、天空の星が軌道を描くことを意味し、その過去分詞〈tractus〉

は、広がりや秩序を意味する。痕跡を辿ることにおいて必要なのは、あちらこちらを彷徨い、みずからの活動領野を広げていくことにほかならない。

どの方向に、どの順番で向かうのは、あらかじめ決定されてはいない。とはいえ、安穏と気の向くままにふらつくことが許されているわけではない。痕跡を辿ろうとする者には、未規定の方向へと進むことが強いられている。未規定の方向に進むためには、あらかじめ決められた方向に進むときのような惰性は許されず、常に状況を鋭く嗅ぎ回ることが必要となる。

> 痕跡は、未規定という仕方で規定されているもの（das Unbestimmt-bestimmte）を感受する「知覚（Gespür）」に呼びかける。そのような知覚としてよく引き合いにだされるのが、嗅覚である。[5]

感性的認識の学としての美学は、周知のとおり、古くは知覚全般を扱う学であった。美学の文脈では、通常、知覚は〈Wahrnehmung〉という術語で表される。それにもかかわらず、ベームがここで、知覚を表すのに、あえて〈Gespür〉という語を用いていることは重要である。〈Gespür〉の動詞形〈spüren〉は、触ったり味わったり嗅いだりすること、すなわち、触覚や味覚や嗅覚といった「低級感覚」で何かを感知することを意味する。素描を視る眼は、あちらこちらを嗅ぎ回る鼻となって、形象の立ち現れを嗅ぎつけねばならない。〈Spur（痕跡）〉としての素描は、低級感覚としての〈Gespür（知覚）〉を要請している。

素描は、形象の見え始めへと遡及する考古学であった。同時にそれは、形象を視る眼が、鼻という感覚器官をモデルとする、より低級な――その限りにおいて、より原初的な――知覚へと回帰していく、もう一つの考古学を意味しているといえよう。

二、嗅ぎ回る「鼻」とまさぐる「手」

素描を視る眼は、未規定という仕方で働くよう規定されている。「規定されているが、未規定の」という矛盾した様相は、バウムガルテンによって基礎づけられた感性的認識が、そもそも、「明晰であるが、渾然とした」というねじれた図

式のうえに成り立つものであったことを思い起こさせよう。感性は、矛盾や非合理に即応し、多様性を許容する。それゆえにこそ感性は、悟性に対して一段と劣った認識能力と位置づけられながらも、一方で、時として、深い意味での人間の知性と重ね合わされてもきた。カントが啓蒙の標語として掲げたラテン語〈Sapere aude（あえて賢くあれ）〉[6]で、知恵や分別を意味する〈sapere〉という語は、もともとは、さまざまな料理の味わいに通じているさまを表す語であった。素描を視る眼は、あちらこちらを彷徨い、状況をくまなく嗅ぎ回る鼻となる。嗅ぎ回る鼻は、味わう舌と同じく低級な感覚器官に数えられるが、嗅覚には、味覚にはない空間的な運動性が備わっている。それだけではない。嗅ぐことは、隔たっているもの、姿をあらわさないもの、徴候としてあるものや、ジャック・デリダが「差延」という概念で論じたような、遅れてやってくるものにも向かっていく[7]。嗅覚は、空間と時間の膨らみのなかに生きている。素描において、そのような膨らみ――すなわち、嗅ぎ回る鼻となった視覚が活動する領分――を生みだすのは、紙地にほかならない。

モランディの晩年の素描では、連続して伸びていく一本の線が、異なる二つの花瓶を一度に際立たせ、互いの隔たりや、各々の異なるヴォリュームや、それぞれにおける光の様相を同時に現しだすさまが、いたるところに見いだされる【図6】。一本の線は、一つのモティーフの輪郭を示すことに終始しているのではない。たとえいったんはそのように見えたとしても、線は、そこから常に逸脱していく。この逸脱に応じて意味合いをその都度変化させていくのが、はっきりとしたものがなにも記されていない、一見したところ消極的なものに思われる、「間」や余白である。間や余白は、いくつもの可能性を潜在させ、常に、別の可能性に向かって自己を開いてい

【図6】 ジョルジョ・モランディ 《静物》
鉛筆，紙 1962

く。紙は、一定の面積のたんなる平面なのではない。むしろ紙は、別の見え方、別の意味へと開かれた、ある種の膨らみとして現れ出る。紙に残された痕跡がわずかで希薄であればあるほど、逆に、紙の潜勢力は濃密化し、緊張の度合いを増す。

素描に求められるのは、描写の正確さではない。むしろそこで目指されているのは、紙に潜勢しているものを顕在化するための、必然的で決定的なコンステラシオンを探りだすことにほかならない。そうだからこそ、アトリエのなかで何十年にもわたって繰り返し描き熟知した単純なモティーフを前にして、線はなお、躊躇し、やり直し、迷い、ためらう。アンリ・マティスは晩年、女性モデルを木炭で何度も修正を施しながら描いた一枚のスケッチと、そのあとに引き続いて、今度はペンや鉛筆で、同じモデルを類似したポーズで次々と描いた一連のデッサンから構成される、素描シリーズ《テーマとヴァリエーション》【図7】をいくつも制作し、一九四三年に素描集として出版した[8]。マティスのアトリエを訪ね、素描シリーズの制作を間近で見ていたリディア・デレクトルスカヤによれば、マティスは、木炭での作業を終えてペンや鉛筆でのデッサンに移行したあとは、三、四〇分から一時間の制作のあいだ、モデルに対してはほんの一瞥を与えただけであった[9]。マティスが取り組んでいたのは、紙に向き合うことの謎、つまり、すでに熟知したモティーフを描く場合でも、なおそこに新しい迷いとためらいが生じてくる、素描というものの謎であったといえよう。マティスは、このシリーズについての覚え書きにこう記している。

紙片の上をたどる私の鉛筆の道のりは、暗闇のなかをまさぐり進む人間の動作とどこか似たところがある。つまり、私の行路は全く予測されたものではない。[10]

【図7】 アンリ・マティス
シリーズ《テーマとヴァリエーション》
木炭，ペン，インク， 紙 1942

われわれが論じてきた、「嗅ぎ回る鼻」というメタファーは、ここでさらに、「まさぐる手」というメタファーへと延長されていくこととなる。だが、暗闇をまさぐる手を、触覚のこととみなしてしまってはなるまい。まさぐる手とは、いまだ触角として洗練されていない、もっとも原初的な器官とみなされねばならない。まさぐることとは、力と動きによる知覚にほかならない。デリダは『盲者の記憶』のなかで、目で視ることなしに素描することについてこう語っている。

> 見ずに書くとき、何が起きるのか？　盲者の手は、孤独に、あるいはひとり離れて、境界の定かならぬ空間を当てずっぽうに動く。探り、触り、書きこみ、また愛撫する。……まるで一つの目が、目蓋なき目が、指先に開いているように。この余分な目は、爪の先に生えたばかりの一つ目であり、隻眼の者の、あるいはキュクロプスの目だ。それが線の跡を導く。[11]

目蓋のない一つの目、すなわち盲目の手は、距離を測ることができない。盲目の手は、明確な輪郭をもたない空間を、そこに入り込むことによって感じとる。

盲目の手にとっての空間と同様に、素描における紙は、はっきりとした形を成さない膨らみとして、あらゆる動きを受け入れ呑み込んでいく。線は、この膨らみのなかをまさぐりながら進み、そこから、生き生きとした脈動を引き出し、アーティキュレーションを組織していく。〈articulate〉という語は、「はっきりと区別すること」を意味するとともに、その語源〈artus〉が関節や節目を指すことからわかるように、「接合すること」をも意味する。線が紙にもたらすものは、輪郭や陰影などではなく、分離と結合の相即というパラドクスであり、そこから生じてくる抑揚にほかならない。マティスはいう。

> 私は多少厚みのある線によって、またことに線が白い紙の上に区切る面によって抑揚をつけるのである。私は白い紙のさまざまな部分を、それに手を加えるのではなく、その隣接関係によって変化させるわけである。[12]

マティスはその晩年に、多くの切り絵を制作した。そのなかの一つ《ブルー・ヌード》のシリーズでは、白い紙は、時には線となり時には面となり、時には突出し時には背後に退き、

時には人体の輪郭を際立たせ、時には人体のヴォリュームを誘い、またある時には未規定の、しかしながら、不可欠の空白となって連なり、流動的な緊張作用を組織していく。色のついた紙を切り抜いてはピンで留めていく制作プロセスは、ペンや鉛筆で線をひくのとは別の仕方で、つまり、色面を並べ組み合わせるという仕方で、白い紙の可変性の脈動をまさぐりだすことを意味しているといえよう。実際、《ブルー・ヌード》シリーズの四番目のヴァージョン【図8】では、何度も切り直しや貼り直しを施しながら空間がまさぐられた跡が残されている。

素描における紙は、タブラ・ラサではない。むしろ紙は、力と動きの無限の可能性がそこに潜勢しているカオスである。素描することとは、紙のなかから、いまだリズムとも旋律ともいえない力と動きを引き出し、アーティキュレーションを組織しながら、カオスをコスモスへと移行させていくことだといえよう。素描を視る眼は、盲目の手となって、紙の表面を突き破りそのカオスのなかに入り込み、カオスからコスモスへの移行の出来事、すなわち、「創造」という出来事の原初のうごめきを感じとらねばならない。重要なのは、この原初のうごめきが、紙のなかに、つまり形象自身のなかに、可能性としてすでに潜勢していることである。形象は、可能態（デュナミス）から現実態（エネルゲイア）への生成変化として立ち現れてくる。形象は、みずから現れ出るための動力因を自己自身のうちにもつ。素描の特徴は、間や余白において、力と動きの出来事がより直截に可視化してくる点にある。素描における形象の立ち現れは、形象がみずからの動力因（arkhē）を顕在化する、自律的な自己回帰の実践であるといえよう。

【図8】 アンリ・マティス
《ブルー・ヌード Ⅳ》 切り絵 1952

三、人差し指の詩学 ――「表す」ことと「現れる」ことの二重性

形象は、力と動きの契機をみずからのうちに潜ませ、たん

なる物質であることを踏み越えたエネルギーとして現出し、固有の「生気(Lebendigkeit)」を醸し出す。画家にとって素描は、形象の生き生きとした力と動きの、その現象と知覚のメカニズムを純粋に探求する場となる。モダンアートが、形象の純粋な可視性を追求していた限りにおいて、そこで、素描が自律したジャンルとして自覚されていったことは必然的なことであったといえよう。

形象は、それ自身で活動している。かつてヴィルヘルム・フォン・フンボルトは、「言語そのものは作品ではなく、一つの活動性である（エルゴンではなくエネルゲイアである）」[13]と主張した。フンボルトが強調したのは、言語が、思考を映し出す固定的な鏡などではなく、みずから行為する力動性をもつものであることであった。言語がみずから行為するものである根拠は、例えばエミール・バンヴェニストが詳しく論じた、インド＝ヨーロッパ語の古語にみられる「中動態」に求められよう[14]。中動態とは、主語が表す主体が、動詞の表す動きのプロセスの内側にあって、「生まれる」、「眠る」、「成長する」のように、主体自身が動きの「座」となりみずから変化することにおいてなにかを為すさまを意味する動詞の態である。主体が動きの内部にある構造は、ドイツ語の再帰動詞――例えば「sich erinnern（みずからに思い起こさせる）」、つまり「思い出す」――の用法にみられ、実際、再帰動詞の多くは中動態に由来する。形象が現れ出てくることは、まさにこの再帰動詞を用いて、形象が「みずからを呈示する（sich zeigen）」ことと言い換えることができよう[15]。

そもそも、みずからを呈示することとはどのような行為なのだろうか。ベームは、形象の自己呈示を、人間の「身振り」との類比において説き起こそうとしている[16]。そこでベームは、あえて、論争を呼ぶにちがいないハイデガーの有名な対談の写真をひいている【図9】。ハイデガーは一九六六年九

【図9】 シュピーゲル誌と対談するハイデガー
1966年9月23日撮影

月二三日、自分の死後に内容を公開するという申し合わせのもとに、シュピーゲル誌の要請した対談に応じた。そこで、この哲学者自身の口から、はじめて、みずからの過去の政治的な言動についての釈明がなされ、みずからの正統性が主張されることとなる。申し合わせどおり、対談の内容と写真は、一九七六年にハイデガーが亡くなってすぐにシュピーゲル誌に掲載された[17]。それ以降、一連の写真は、「いかにも」ハイデガーらしい、権威的で自己中心的で、立派な本棚と書斎机の傍らに座る哲学教授然とした態度を表すものとして、冷ややかな眼差しで受け止められ広められていくこととなる。ベームはいう。

> 身振りは、単独で現れるのではない。身振りと一緒に、身振りを発し身振りに付き添う、あの身体の全体性も現れてくる。[18]

素描において、線や点を、それが記された紙から引き剥がして眺めることなどできないように、身振りもまた、身体からは引き剥がされえない。身振りの一連の抑揚は、それが紡ぎだされてくる身体との相即的な連関において現れでて、「佇まい」とでもいうべきものを醸し出す。身体と身振りの関係を、固定した原型と、そこから派生してくる多くのヴァリエーションとみなしてしまってはならない。身体とは、パスポートの無味乾燥な写真がしばしばそうみなされているような、固定した「型」などではない。身体は、さまざまな身振りをそこから発するが、その身振りによってみずからの見え方を変化させもする。身体は、常に見え方を変え、動きの流れとしてしか現れえない。ベームはいう。

> 身体とは、その性質からして、エネルギー論的な意味での一種の大きさである。[19]

いかに矛盾して聞こえようとも、身体は、明確な輪郭をもってはいない。身体とは、ちょうど素描の紙のように、力と動きの多様なベクトルを潜在させている「場」にほかならない。常に、今あるのとは別の見え方へとみずからを開いていく身体は、みずらを延長する、その「余剰(Überhang)」のエネルギーとして可視化されていく。エネルギーとしての身体は、たんなる肉体というよりは、受肉の意味を含みもつフランス語の〈chair〉の概念に近い。

ベームは、身体という場に潜在しているものを、古いギリシャの音楽用語で「身体のトノス（tonos）」と呼ぶ[20]。トノスとは、ある音階や旋律の特徴を決定づける音域、さらには、その音域を構成する基本音の「高さ」を意味する。際だった身振りは、身体のトノスを背景として、そこから突出してくる。例えば、ハイデガーの手は、時には相手のほうに差し向けられ、時には自分自身に添えられ、またあるときは、相手でも自分でもない方向へと人差し指が突き立てられる。「人差し指（Zeigefinger）」という呼称がいみじくも意味しているとおり、身振りは、多かれ少なかれなにかを指し、「なにかを呈示する（etwas zeigen）」。だがそのとき、身体は、背後に退いて気配を隠しているのではない。むしろ身体のトノスは、もはやたんなる音の高さではなくなり、身体から満ち溢れてくるリアルな響きとなり、そのエネルギーで身振りを活気づける。身体は、それ自身で活力をもって行為するものとなり、力強く立ち現れる。身体は、「みずからを呈示する（sich zeigen）」。身振りをする身体においては、表すことと現れること、「何かを呈示すること（etwas zeigen）」と「みずからを呈示すること（sich zeigen）」は、相即的な反転関係をなす。

なにかを表す身振りは、他者に向けられるにせよ、内省的に自分自身に向かうにせよ、また、他者に促されるにせよ、自発的であるにせよ、あるいは、意識的であれ無意識的であれ、必ず身体という背景から発せられる。だが、同時にその身体は、みずから行為するものとなり、たんなる背景であることを踏み越え、現前する。舞台に立つ俳優の演技は、この、表わすことと現れることの二重性、つまり、身振りと身体の二重性を前提にして成り立つものにほかならない。俳優は、みずからの身体を晒しだすことにおいてなにかをリアルに演じている。

表すことと現れることの二重性は、旧約聖書の「出エジプト記」のなかの、アロンの仔牛のエピソードにおいて[21]、すでに典型的な仕方で示唆されていた。ユダヤの神ヤーヴェは、不可視にして唯一の神である。ほかの何者とも比較することのできない超越性と絶対性をもつ神の類似物となるには、人間のつくった形象は、あまりに小さく弱い。それゆえに、神は形象をつくることを厳しく禁止する。だが、それでも人は、具体的な形をとおして神を崇めたいという欲求を拭い去ることはできない。モーセが神の言葉を聞くためにシナイの山に登っているあいだに、モーセの兄アロンは、人々が身につけていた黄金を集めて仔牛をつくり、人々はそれを崇めそれに

ひれ伏した。山から下りてそのことを知ったモーセは、怒って仔牛を燃やし砕いた。だが、人々にとって、仔牛は、神の類似物でもなければ、神を説明するものでもない。仔牛は神で「ある」。宗教感情に突き動かされる儀式的で不自由な仕方ではあるが、仔牛が表すものと仔牛の現れは完全に溶け合い、仔牛は受肉し、神のリアルな現前を担う[22]。

神ヤーヴェは、捉えがたく、遠い。神とアロンの仔牛は、とてつもなくかけ離れている。だが、かけ離れているからこそ、仔牛は、神の類似物などではなくなり、神を指し表しつつも、みずから現れることができるといえよう。表すことと現れることの二重性は、表されるものと現れるものがかけ離れ、互いに遠く隔たった状態をあくまでも保持することを条件として、はじめて成り立つものにほかならない。神と仔牛のあいだに類似や説明といった対応関係を打ち立て、隔たりを合理的に埋めようとするならば、形象は、たちまち小さく弱い模像になってしまう。形象は、対応関係や合理的な因果関係を断ち切ることを契機に、みずからにおいて一種の飛躍を成し遂げる。

アロンの仔牛は、神で「ある」。この飛躍は、形象が、不在のものや不可視のものを、遠く離れたところから指で差すことによって呼び出し、みずからにおいて現前させる力を持つことを示している。なぜ形象は、そのような力を持つことができるのだろうか。最後に問われるべきは、この人差し指の力である。

指差すことは、その方向にまっすぐ目を向け、眼差しの新たな活路を切り開く、視覚的な作用にほかならない。エルンスト・カッシーラーは『シンボル形式の哲学』のなかで、指し示すことの視覚的な作用が、意味作用として比類のない強さをもつと指摘する[23]。指し示すことを意味するギリシャ語〈deixis〉に、「〜から離れて」という意味の接頭詞〈apo〉がついた〈apo-deixis〉は、「明白で疑いの余地のない立証」や、「確実な必然性をもった論証」を意味する。あるいは、ドイツ語の〈weisen（示す、見せる）〉という語から派生してきた〈beweisen〉は、もとの語よりも意味を強め、「証明する」ことを意味する。カッシーラーが見つけだしたこのような意味の強まりは、指し示すことが、古い時代からすでに、たんに眼差しの活路を切り開くだけでなく、物事のありさまを少しも減じることなくそのまま明らかにする、「明証的（deiktisch）」な力をもつとみなされてきたことを伝えている。

「明証的（deiktisch）」という形容詞の語源であるギリシャ

語の〈deixis〉は、現在では、言語学の用語となっている。言語学で「ダイクシス（直示）」と呼ばれるのは、指示代名詞「ここ」・「それ」・「あの」などのように、それ自体は内容をもたず、それが指し示すものが位置する離れた場所の文脈と直結することによってはじめて内容をもつ語である。ダイクシスの内容は、ダイクシスが属する文における主辞と賓辞の意味作用の外側に位置している。ダイクシスにおいては、語とその内容が空間的に隔たっていることが条件となり、語は、主辞と賓辞の因果関係を越えて飛躍することによって内容を得る。ダイクシスの用法のなかに、言語が、空間的で視覚的な性格、すなわち、形象的な性格をもっていることがみてとれよう。

指し示すこととは、明証的な力と作用においてなにかを表現することにほかならない。この人差し指の詩学（ポエティック）は、言語のなかに、主辞と賓辞の関係に基づく一般的な意味作用を越えた、空間的で視覚的な性格を刻印し、形象と言語が出会うトポスを形成しているといえよう。形象における「表現」とは、何かを指し示す直証の力とみずから現れ出る可視的なエネルギーとがアマルガム化すること、すなわち、人差し指の詩学の「顕現（Epiphanie）」の出来事なのだといってよいだろう。

結び

一九九四年にベームが唱えたイコン的転回は、なによりもまず、イメージをイコンとしての在り方、すなわち純粋に可視的な形象へと連れ戻し、芸術における形象の可視性が何を意味するのかを改めて問おうとするものであった。同じ年、W・J・T・ミッチェル（William John Thomas Mitchell, 1942-）は、ベームとは異なる観点から別の転回を唱えた。ミッチェルが主張したのは、芸術作品だけを特権的に扱ってきた従来の美術史学からも、また、イメージを合理的な手段として消費する自然科学からも等閑視されてきた、日常的な視覚文化における広い意味での画像（picture）へと目を向ける「ピクトリアル・ターン」の必要性であった[24]。日常的な画像においては、人文科学の伝統が軽んじてきた大衆のイデオロギーが働いている。それらの画像は、意味を伝達する媒体としては不完全だといわねばならない。だが、まさに何かが欠落しているからこそ、画像は、みずから要求し欲望する主体としての生気を帯びることとなる。そのような画像全般を解釈の対象とするピクトリアル・ターンが開いたのは、伝統的な学問のヒエラルキーを脱構築した新しいイコノロジーの可能性

であった。さらに英語圏では、イコンや画像などといった歴史の手垢のついたカテゴリーを捨て、視覚的なものを「ヴィジュアル・カルチャー」という概念で広く総括し、社会におけるその機能をくまなくあぶりだそうとする動きが高まっている[25]。このような流れを鑑みるならば、ベームが主張するイコン的転回は、いまだに芸術を特権化し、その自律性や純粋可視性を追求する、時代遅れで狭窄なスローガンのように聞こえるかもしれない。

だが、イコン的転回の射程はけっして狭いものではない。画家が描く形象は、はじめから見えているのではない。形象は、見えてくる。イメージを形象へと連れ戻し、形象を徹底して視ることは、形象が、その都度、新たに、生気とエネルギーをもっておのずから現れてくるところ、すなわち、形象の「根源」へと遡る、一種の考古学を意味している。形象の根源を明るみにだそうとする姿勢の早い例は、芸術学の父と称されるコンラート・フィードラー（Konrad Fiedler, 1841-1895）の有名な論考「芸術活動の根源」のなかに認められよう[26]。フィードラーが見極めようとした根源とは、芸術が、人間のほかの諸活動から袖を分かち、独自の活動として分岐してくる点であった。だが、これとは違って、われわれが本考察で省みてきた形象の根源は、形象がむしろさまざまなものと必然性をもって「出会う」場所であった。形象は、素描において、低級感覚としての嗅覚と出会い、いまだ触覚へと洗練される以前の「手探り」の力動性と出会い、何かを指し示しながらみずからを現し出す、人間の根本的な身体表現である身振りと出会うこととなる。あるいは形象は、指を差すという人間のごく初歩的な身振り――手の届かないところにあるものを、絵で表したり言語で名付けたりすることがまだできない、幼い子供の身振り――へと遡るとき、視覚的な性格を帯びた言語と出会うこととなる。形象がみずからの可視性の根源へと回帰することは、形象が排他的に自己を閉ざすことを意味しているのではない。形象はむしろ、自己自身を、根本的な仕方で身振りや言語へと開いている。カッシーラーは、指を差す身振りが人間に特有のものであることを強調している[27]。人間と霊長類は、どちらも、近くにあるものを手で掴む。だが、掴むことのできない離れたものに対する態度を、指を差すという形式へと展開させたのは人間だけである。カッシーラーはここに、指を差す身振りが、これもまた人間特有の営みである言語と結びつく根拠をみいだそうとしている。カッシーラーよりもさらに積極的に、身振りのな

かに人間と動物の分かつ点を見いだし、身振りから、発音としての言葉と象形文字としての言葉がともに生まれてくることを炙り出したのは、文化人類学者のアンドレ・ルロワ＝グーラン（André Leroi-Gourhan, 1911-1981）であった[28]。形象の根源を明るみにだすこととは、形象が、古い時代から言語や身振りと同じトポスを共有し、人間の生を根本的な仕方で意味づけているさまを見極めることにほかならない。その限りにおいて、形象の考古学は、人間とは何かを尋ねる人間学の問いを内包している。

人間とは、言語をとおして思考するホモ・ロークエンスであり、道具を作り用いるホモ・ファーベルであり、自発的に遊戯するホモ・ルーデンスである。それだけではない。人間は形象を描き、それを視る。イコン的展開の射程の先には、描く人、すなわち「ホモ・ピクトル」としての人間の意味を尋ねる、新しい人間学的美学の可能性が広がっている。

註

1 cf. Richard M. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago University Press, Chicago, 1967. ローティが編集したアンソロジーをとおして広く知られるようになった「言語論的転回」は、広義では、哲学や人文諸科学の問いが言語についての問い（すなわち、言語論的な性格の問い）へと収斂していった一九世紀末から二〇世紀初頭の状況を指す。だが、重要なのは、言語についてどのような視点から問うのかである。言語論的転回が、厳密には、言語論という方法に関心が集っている状況ではなく、言語自身に関心が向った状況を指すことについては、以下を参照。石黒ひで「言語論的転回とはなにか」、『言語論的転回』岩波講座 現代思想 第四巻、新田義弘ほか編、岩波書店、一九九三年、八七―一一六頁に所収、特に八八―八九頁。

2 cf. Gottfried Boehm (hrsg.), *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994. とくにイコン的転回については、同書に所収されているベーム自身の以下の論文に詳しい。G. Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder" in: *op. cit.*, SS. 11-38.

3 〝シェル・フーコー『知の考古学』中村雄二郎訳、河出書房新社、一九七〇年（原書 *L'archéologie du Savoir* は一九六九年刊行）を参照。

4 cf. G. Boehm, "Spur und Gespür" in: *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, 2007, SS.141-158.

5 G. Boehm, *op.cit.*, S.147.

6 イマヌエル・カント「啓蒙の弁証法」福田喜一郎訳、『カント全集』第一四巻、岩波書店、二〇〇〇年、二五頁。

7 ジャック・デリダ『声と現象』林好雄訳、ちくま学芸文庫、ちくま学芸文庫、二〇〇五年を参照（原書 *La Voix et le Phenomene: Introduction au Problème du Signe dans la Phénoménologie de Husserl* は一九六七年に刊行）。

8 cf. Henri Matisse, *Dessin: Thèmes et Variations*, Martin Fabiani, Paris, 1943.

9 イザベル・モノ＝フォンテーヌ「『テーマとヴァリエーション』一九四一年―一九四三年」関直子訳、マティス展「*Matisse Processus/Variation*」カタログ、国立西洋美術館、二〇〇四年、二一二頁。

10 アンリ・マティス「素描シリーズ『主題とヴァリエーション』についてのマティスの覚え書き」（一九四二年）、マティス『画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、一八九頁。

11 ジャック・デリダ『盲者の記憶 ―― 自画像およびその他の廃墟』鵜飼哲訳、みすず書房、一九九八年、五頁（原書 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et Autres Ruines* は 1990 年刊行）。

12 マティス「自分のデッサンについての画家の覚え書き」（一九三九年）、マティス前掲書、一八三頁。

13 ヴィルヘルム・フォン・フンボルト『言語と精神』亀山健吉訳、法政大学出版、一九八四年、七三頁（原著 Wilhelm von Humboldt, *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java* は一八三六年に刊行）。

14 エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』岸本通夫監訳、みすず書房、一九八三年、一六九頁以下（原著 *Problèmes de linguistique générale* は一九六六年に刊行）

15 能動態でも受動態でもない、第三の態である中動態を、芸術というものを読み解く鍵となるカテゴリーとした先行研究として、以下を参照。森田亜紀『芸術の中動態 ―― 受容／制作の基層』萌書房、二〇一三年。ただし、そこで中動態的な在り方をするものとして論じられるのは、形象そのものというよりは、むしろ、観照や制作の経験である。

16 G. Boehm, “Die Hintergründigkeit des Zeigens” in: *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, 2007, SS. 19-33.

17 *Der Spiegel*, Nr. 23/1976, S. 212. 邦訳「シュピーゲル対談」は、マルティン・ハイデッガー『形而上学入門』川原栄峰訳、平凡社ライブラリー、一九九四年に付録。

18 G. Boehm, *op. cit.*, S. 24.

19 *Ibid.*, S. 26.

20 *Ibid.*, S. 27.

21 旧約聖書「出エジプト記」第三二章を参照。

22 アロンの仔牛のエピソードのこのような解釈については、以下を参照。G. Boehm, “Bilderfrage” in: *Was ist ein Bild?*, G. Boehm (hrsg.), Wilhelm Fink Verlag, München, 1994, SS. 325-343, esp., S. 329f. 邦訳

は、ゴットフリート・ベーム「形象という問題」三木順子訳、『形象』第一号、二〇一六年、一〇—二八頁、とくに一三—一四頁。

23 Ernst Cassirer, *Philosophy der Symbolischen Formen; Erster Teil, Die Sprache*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985(1923), S.127-129. 邦訳は、エルンスト・カッシーラー『シンボル形式の哲学（一）』生松敬三・木田元訳、岩波文庫、一九八九年、二一四—二一七頁。

24 cf. Mitchell, William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994.

25 ジョン・A・ウォーカー、サラ・チャップリン『ヴィジュアル・カルチャー入門 —— 美術史を超えるための方法論』岸文和、前川修、佐藤守弘、井面信行、青山勝訳、晃洋書房、二〇〇一年（原著 *Visual culture : an introduction* は一九九七年に刊行）。

26 Konrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Hirzel, Leipzig 1887. 邦訳は、K・フィードラー「芸術活動の根源」山崎正和、物部晃二訳、『近代の藝術論（世界の名著八一）』、中央公論社、一九七九年、五七—一六九頁。

27 E. Cassirer, *ibid.*

28 アンドレ・ルロワ＝グーラン『身ぶりと言葉』荒木亨訳、ちくま学芸文庫、二〇一二年（原著 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole* は一九六五年に刊行）