

画像の媒体性

— その現象学的分析の試み（フッサールとフィードラーに即して） —

田口 茂

「像」(Bild) のもつ特異な性格は、フッサールの哲学的関心を大いに刺激し、詳細な現象学的分析へと促した問題であるが、爾来、様々な現象学的分析がこのテーマに捧げられている。サルトルやメルロ＝ポンティの古典的な現象学的絵画論や、ミシェル・アンリ、ジャン＝リュック・マリオンらの比較的新しい現象学的絵画論は、なかでもとりわけよく知られたものだが、これらを含めた現象学的画像論・絵画論へと満遍なく眼を配ることは、筆者の能力を超えることでもあり、短い紙数で行うには意味のある試みとはいえないだろう。

ここでは、さしあたり単純な意味での像＝画像現象 (Bildphänomen) に眼を向け、幾分素朴に、「画像」のもつ特異な性格を確認する程度にとどめたい。だが、それだけでも、この問題系のもつ哲学的重要性へと注意を促すには十分であるように思われる。フッサールによる現象学的分析は、そのための有効な手助けとなりうる。

本稿では、そのような試みに接続して、画像の特異性の哲学的認識が芸術論にとってどのような可能性をもたらすのかに関して、若干の示唆を試みたい。というのも、画像のもつ「媒体性」(メディア性 Medialität) のあり方に眼を向けてゆくには、芸術としての絵画の性格が一つの有益な示唆を与えてくれるように思われるからである。最後にこの点に関して、コンラート・フィードラー (Konrad Fiedler) の芸術論にも言及したい。

ただし、いずれのトピックに関しても、十分に熟した研究成果というよりは可能な展開方向のメモといった程度のものであり、一種の研究ノートにすぎないということをお断りしておきたい。

1. 「画像」現象の特異性と三層構造

「画像」というものは、全く特異な存在様式をもつ。それは一つの物体であるが、他の通常の物体と同様の「単なる物体」にとどまるわけではない。それは、自らの「内に」、あるいは自らを「通して」、「何か別のもの」を現出させる。画像そのもの、たとえば一枚の写真は、物体としては、単に細かい模様のある小さな紙にすぎない。しかし、この紙を通して、われわれはたとえば、青空と海と砂浜を背景とした一人の人物を見る。しかし、われわれはその人物に呼びかけることはない。それが実在する人物ではないことを知っているからである。だが、われわれは、「その人物」が「誰であるか」、たとえば「若い頃の父」であるか、「死んだ叔父」であるか、などを見分けることができる。つまり、写真を通してわれわれが見る対象は、ある実在する対象に関係づけられている。

こうしてわれわれは、画像現象に即して、少なくとも三つの関係しあう項を区別することができる。これをフッサールは、(1) 物理的像 (das physische Bild)、(2) 像客体

(Bildobjekt)、(3) 像主題 (Bildsujet) と呼ぶ。

(1) 「物理的像」とは、特殊な紙としての写真、絵の具の塗られたカンヴァスといった実在的な物体を指す（現代では、テレビ受像器、コンピュータや携帯電話、ゲーム機などのモニター画面等もここに入れてよいだろう）。この意味での像／画像は、「折り曲げられたり、引き裂かれたり、壁に掛かっていたりする」（Husserl 1980, 19）。(2) しかしわれわれは、これらを単に物体として見るのみでなく、そこに「実在しない」像を見る。これが「像客体」、フッサールの言葉を借りれば、「特定の彩色や造形によってかくかくの仕方で現われている像客体」(ebd.) である。(3) この像客体は、具象的な絵画や写真の場合には、さらに「像主題」をもつ。像客体は、この像主題の「代理」(Repräsentant) であるような「模像」(Abbild) である。たとえば、写真を通して現われている像客体としての小さな像それ自体は「子供」ではないが（写真のなかに小人が住んでいるとは誰も思わないが）、それが像であることによって表わしているものは、一人の「子供」である。「事物としての写真は、現実の客体であり、知覚のなかでそのようなものとして受け止められている。しかし、かの像は、一度も実在したことはないし、決して実在することもない現出者、もちろんわれわれが片時たりとも現実と見なすことはない現出者である。つまりわれわれは、物理的像から、代表象する像 (das repräsentierende Bild)、模写する機能をもった現出する客体を区別するのであって、この現出する客体によって、像主題が模写されるのである」(Husserl 1980, 19)。

伊集院令子が指摘しているように、像現象に見られるこれら三つの契機を、異なった態度に応じて現われる三つの対象と考えるのはミスリーディングであろう（伊集院 2001, 53）。なぜなら、これらの三つの契機が、互いに差異化しつつ不可分の統一において現出したときのみ、フッサールのいういわゆる「像現象」ないし「像意識」が成立するからである。とりわけ、伊集院の指摘しているように（同書、第三章）、「像客体」と「像主題」との不可分性（相互浸透）が重要である。写真の上ないし中に、われわれが像客体を見てとるとき、その像客体を通して、あるいはそれと一つになって、われわれはすでに像主題を見てとっている。だから、「これは子供の写真だ」と言うとき、「子供」というのは子供のように見える姿をした像客体のことを言っているのか、その像客体がその像であるところの像主題、すなわち実在する子供のことを言っているのか、曖昧である。だが、この曖昧さないし両義性のうちにこそ、像という特異な現象が成り立っているのである。像主題なしの像客体、言ってみれば「何の像でもない像」というものが何を意味するのか、にわかには理解できないし、像客体なしの像主題は、ただの実在者、ないし実在者の表象一般と区別されえない。像主題は、「像客体を通して見られた像主題」としてしか像主題ではありえないし、像客体は、「像主題を代表象するものとしての像客体」としてしか像客体ではありえない。

このように考えると、「明確な像主題をもたない抽象絵画はどうなるのか？」という疑問が生じてくる。伊集院の解釈に対して最もしばしば寄せられた疑問もこれであったという（伊集院 2001, 238）。フッサールが三層構造によって際立たせた像意識を基準とするならば、抽象絵画は、具象的な絵画とは本質的に異なるものとして理解されねばならない。抽象絵画をも現象学的に理解しようようにするために、上述の三層構造に関して様々な解釈がなされてきたが、伊集院によればそのいずれも無理があるという（同書、131ff.）。絵

画の美的評価が主題との類似性によるわけではないということはたしかにその通りだが、模像性を全面的に排除するならば、もはや他のジャンルと区別されうる絵画の固有性は消滅してしまうのではないか、という問いを伊集院は提起している（同書、140）。「主題に対する類似性の度合いと芸術的呈示とを区別する」ということは、芸術の理解として当然のことであるが、このことは「模像性を放棄しなくとも十分可能」なのである（同書、73）。

このような伊集院の問いかけは、画像一般と、芸術としての絵画との区別をめぐる論点へとわれわれを誘う。

2. 「内的像性」と「外的像性」の区別と絵画芸術

現代芸術においては、抽象絵画において明確なように、「模像性」の排除という方向性が顕著であった。これが現代哲学における像＝絵画解釈にも影を落としている。しかし、フッサールの解釈するならば、ある種の「模像性」は、像＝絵画を像＝絵画たらしめる本質的なものに関わっているようにみえる。それは、像＝絵画の「フィクション」として性格（虚構性）にも関わっている。模像性が消去されるならば、像＝絵画にフィクションとしての性格を認めるいわれはなくなるように見える。

伊集院は、現代的に拡張された絵画概念から像現象一般を解釈すべきではなく、写真や図、テレビ画像などを含めた画像一般の性格を前提として、絵画芸術の特異性をも解釈すべきとみなしている（同書、190ff.）。模像性を基本にして像現象を解釈し、その一つの特異な発展方向として、絵画芸術を解釈するという方向性である。

この点に関連する論点として、フッサールの「内的像性」と「外的像性」との区別がある。「内的像性」とは、「われわれが像自体において主題を眺める」（Wir schauen im Bild selbst das Sujet）ような場合である（Husserl 1980, 50）。「外的像性」とは、像が外的対象の一種の記号・シンボルとして機能するような場合である（Husserl 1980, 35, 50）。この場合、われわれは像自体のうちに見入る（hineinschauen: Husserl 1980, 36）のではなく、「像はそれ自身から離れて外への指示を行う」（Husserl 1980, 83）。つまりそれ自身とは別のものを指示する記号として、いいかえれば、絵画とは別に存在する実在的事物へとわれわれの意識を向かわせる道具ないし通路として用いられるのである。

フッサールは、「内的像性」のうちに美的経験の特性を見ている。「これ〔内的像性〕だけが美的像鑑賞にとって一定の役割を果たすのである」（Husserl 1980, 36）。像意識の三層構造を崩しかねない契機として、伊集院はこの見方を問題あるものと見ているが、「内的像性」の内部に三層構造を維持するかぎり、二つの像性の区別は芸術の理解にとって示唆的なものを含みうる。

山脈を描いた精密な絵を見ると、山脈の形や傾斜を知るためにそれを見るなら、この絵は単に道具的に、山脈の代替物として用いられている。しかし、この絵がそれ自体として美的に鑑賞されるとき、鑑賞者は絵を手がかりとして絵の外にある何かを知ろうとするのではなく、つまり、絵を絵の外にある目的のために道具として用いるのではなく、絵そのもののなかに見入っている。といっても、物体としての紙を見ているわけではない。あくまで、当の物体「の内に」、その「上に」現出している「像」を見ているのである。

ここで、美的鑑賞においてわれわれは「像客体」のみを見ているのであり、「像主題」

はこの「像客体」から切り離すことができる、と考えるなら、伊集院が指摘する通り、像現象の本質的な構造を取り逃がしてしまうことになる。絵が実践的用途をもった単なる図としてではなく、芸術として見られるということは、像主題が消去されるということではない。先に見たように、像主題のない像客体は考えられない。それは像現象の破壊を意味する。「内的像性」そのもののうちに、像客体と像主題が成り立っており、それらはもちろん、それらを担う物体（物理的像）によって担われている。したがって、「内的像性」そのものの内に、像現象の三層構造が成り立っているのであって、三層構造から像主題だけを切り離すことによって、美的像経験が成立するわけではない。問題は、像そのものが、外的な用途のための道具として用いられるか、それとも、それ自体として経験の目標とされているか、という区別である。フッサールによる内的像性と外的像性の区別は、この点に関わっているとみなすことができる。とすれば、内的像性にのみ芸術的経験を認めるというフッサールの考え方は、それほど問題のあるものとは思われない。

（この場合、抽象絵画はどうなるのか、という問いに対しては、次のように答えられるかもしれない。すなわち、像において芸術性が認められるとすれば、それは内的像性という仕方においてのみであるが、そのみが芸術的であるというわけではなく、像性そのものを欠いた芸術もありうる。抽象絵画は、像性の概念を拡張することによってではなく、造形芸術の概念を拡張することによって、「像性に拠らない造形芸術」という方向性を開いたものと考えられる。この解釈は、「絵画」と「像」が同じ *Bild* という語で表現されるドイツ語では表現しにくい解釈だが、日本語なら比較的問題なく表現できる。ともあれ、この考えは単なる思考実験程度のものでしかない。）

3. 媒体性と芸術作品

さて次に、上記のような区別を、「媒体性」という側面から考え直してみたい。

先の三層構造からわかるように、絵画それ自体は物体だが、それが絵画（像）として見られるとき、それは物体として見られるわけではない。この特有の物体は、われわれに或る「視方」を指定してくる。その「視方」は、元来は習得されたものではあっても、いったん慣れてしまえば、それに逆らって見ることは難しい。絵の視方を知っているものにとっては、絵の前に立って、絵を純粹に物体として観察することは、かえって難しいのである。絵画が現出させる視覚的な対象に見入っている間は、物体としての物体は「見えない」。物体そのものは、一種の媒体と化している。すなわち、それ自体は見えないままに、何かを「見させる」働きをしている（この構造については、武内 1999, 275 も参照）。さらにいえば、像客体もまた、像主題を「見させる」媒体の働きをしていると言える。この媒体機能のあり方が、像の様々な性格を成り立たせていると考えられる。つまり、「像」的な対象を、「どのように」現出させるかによって、像現象の性格が異なってくるのである。

(a) まず第一に、道具的に用いられる像の場合、像＝媒体自身ができるだけ透明化した方が機能的である。たとえば、トイレのドアに描かれている、男性用・女性用の区別を示す絵が、あまりに詳細かつ印象的なものだと、かえって識別に迷う可能性がある。このような、特定の機能をもった記号としての絵は、色や形が単純かつ明快で、像自体が目立たないほど、よりよくその機能を果たすということができる。

写真も、何かや誰かを思い出したり、事件現場の状況を認識させたりするために用いられるならば、鮮明で明るい方がよく、そのことによって写真自体が「窓」のようにできるかぎり透明化の方が望ましい。書類のコピーになると、どちらが原像でどちらがコピーなのかがわからないほど、像としてのあり方が透明化している。よほど画像が悪くなければ、それが像であることすら気づかないほどである。

(b) これに対し、絵画芸術の場合、媒体そのもののあり方に注意が向く。媒体を通して見られる対象よりも、絵画そのもののあり方のほうに眼が向くのである。そこに現出する対象がどのような仕方で現われているか、どのような仕方で表現されているかが、関心の対象となるのであり、実在世界との関係性は、むしろ宙吊りにされる。たとえば、絵に描かれた人物が実在するかどうか、実在するとしても、その実在する人物に似ているかどうかは、芸術としての絵画の評価には関わらない。フッサールもこの点に注意を促し、像に関する芸術的・美的関心を、「現実存在を度外視し、現出様式 [現われ方] によって本質的に規定された仕方での〈気に入ること〉」(Husserl 1980, 145)として規定している(谷1998, 353f.も参照)。

写真芸術に関してもおなじことが言える。なるほど、そこに写っているのは実在物であるが、美的関心は実在物に向かうわけではない。当の写真が、それをどのように現われさせているか(アングルや構図の切り取り方、画質・色調・コントラストなど、それらが総体として発揮する効果)が、関心の対象となる。写真は、通常は日常的な道具連関に組み込まれており、その媒体性格そのものは目立たない(透明化している)が、芸術写真においては、写真そのものが注意の対象になる。といっても、一枚の紙としての、「物体」としての写真に目が向くわけではない。あくまで媒体としての媒体、媒体機能そのものに目が向く。

この解釈を、次のように要約することができよう。すなわち、芸術としての像を見るとき、われわれは物体を見るのでもなく、像の指示に従って対象(像主題)を見るのでもない。むしろ、「像性そのもの」「媒体(性)そのもの」を見ているのである。

造形芸術を鑑賞することは、まさに媒体として現出した媒体を経験することである。しかし、媒体というものが本来、テーマにならず、透明なものだとしたら、芸術作品においては、媒体はもはや純粋な媒体、道具的な媒体ではない。かといって、媒体性が完全に失われるわけではない。なぜなら、われわれは単なる物体を見ているわけではないからである。したがって、媒体がなおも媒体でありつつ、しかも単純な媒体であることをやめるのが芸術作品であるといえる。

媒体において、その媒体性そのものが純粋に浮かび上がってくるのが造形芸術作品のケースなのである。

4. 純粋な可視性——フィードラーの芸術論

このような解釈は、コンラート・フィードラーの造形芸術論を想起させる。ランベルト・ヴィージング(Lambert Wiesing)によれば、自然(自然事物)における可視性と、「純粋な可視性」(reine Sichtbarkeit)との峻別こそが、フィードラーの芸術論を特徴づけている(Wiesing 2008, 160)。絵画=画像こそが、「純粋な形での可視性に至る唯一の道」であ

る (ebd.)。自然事物において、可視性は、触われたり匂いを嗅いだり味わったりできる事物の、単なる一面にすぎない。これに対し、絵画においては、「或る事物の可視性はこの事物の実体的な現存から切り離され、解き放たれて、孤立した仕方では提示される」(ebd., 161)。

像＝画像は、触わることも嗅ぐこともできないが、ありありと現にそこに現われている対象として、「可視的なもの」を純化された仕方では提示する。ただし、触わることも嗅ぐこともできず、ただ見ることしかできないという性格自体は、どの像＝画像にも共通である。このような像＝画像一般に対して、芸術作品としての絵画を特徴づけているのは何であろうか。

それは、絵画芸術においては、可視的なものが、純粋な可視性そのものために提示されているということである。絵は、何か他のものを指し示したり、説明したりするための道具として用いられることもある。取扱説明書の説明図などがそれである。しかしこの場合、絵は可視的なものを純粋に可視的なものとして浮かび上がらせるというよりはむしろ、実在物の世界（自然）のなかの実践的連関のなかで、それに寄与する一項として機能している。この場合、すでに述べたように、絵それ自体は目立たず透明化していた方が、実践的な道具的連関のなかにより機能的に組み込まれることができる。これに対し、絵画芸術は、自然的な可視的世界のなかには全く存在し得ないような、全く新たな対象を現出せしめる。「芸術的所産がいったん成立すると、それは、通常目に見える自然と呼ばれているものとはもはや架橋できぬ深淵によって隔てられることになる」(『芸術活動の根源』Fiedler 1991-I, 187/邦訳, 137)。

この考え方からすれば、絵画芸術作品から単に「快い感覚」や「美的満足」を得るということも、それによって「何かを考えさせられる」ということも、絵画芸術の目標にはなりえない。それは、他の手段によっても達成されうることであり、そのような一般的目標に寄与するものとしては、絵画芸術作品は他のものといくらでも交換可能なのである。これに対し、芸術としての像＝画像にしかできないことは何か。それは、ある独特の複雑な過程をもった活動、しかも単に観念的ではなく身体的な活動によって、可視性を純粋に可視性として確立すること、「現象の可視性の純粋な表現を産み出すこと」(ebd., 189/邦訳, 139)である。「活動することによってはじめて事物の可視性に対する関心が分立され、それまで可視性の現われる場所となっていた対象の表象はまったく消え失せ、そしてこの可視性が独立したかたちを持つ存在となるのである」(ebd., 191/邦訳 141)。自然事物は、単に可視的であるばかりでなく、触覚や嗅覚などの対象でもあるからこそ、自然事物といわれるのであるが（このような複合的な多面性が、自然事物の現実性を成しているのであるが）、芸術家の活動によって、事物の可視性は自然の一部である可視性と同じものではなくなる。「こうした〔芸術家の〕活動においてのみ、可視的な事物においてその可視性を成している当のものが、事物から身を振りほどき、いまや自由な自立的形成体として姿を現わしてくる」(ebd.192/邦訳 142)。

芸術家は、われわれがあたりまえのように見ているものを、ことさらにねじ曲げているわけではない。むしろ、フィードラーによれば、われわれは自分があたりまえにものを見ていると思っているが、実際にはほとんど何も見ていないのであって、芸術家は、「見る」とはどういうことかを、純粋な可視性という形で、われわれの前にはじめて提示してみせ

るのである。フィードラーの遺稿『現実と芸術』に従うなら、このような芸術家の活動は、単なる娯楽を提供するものでも、人生の「意味」を悟らせるものでもなく（少なくともそれを本質とするものではなく）、他のいかなるジャンルの法則にも還元できないおのれ自身の内的な法則に従って、ただ冷徹に、厳密に、一つの「現実」を、絵画の場合「純粋な可視性」という現実を産出することにある。「芸術活動の原理は現実性の生産ということである。それは、芸術活動においては、現実が或る一定の方向において現実存在を獲得する、すなわち形態をとって現われてくる、という意味においてである」(Fiedler 1991-II, 111/邦訳 149f.)。

芸術活動によって、われわれは自分が、ほとんど何も見ていなかったことを悟る。樹木を見ながら、われわれはその視覚体験を、たとえば、ただ「そこに木が一本ある」という単純な文によって表現されうるような概念的事態に、ただちに置き換えて満足してしまう。自然と自然的生活とのなかに埋め込まれたそのような「見ること」は、芸術活動によって、はじめて「純粋な可視性」へと、独自の現実へのかかわりとしての「見ること」へと解放されるのである。

このようなフィードラーの芸術論は、「媒体性」そのものが純粋に際立ってくるという先ほどの造形芸術解釈と、同じ方向を向いたものだと私には思われる。絵画において、われわれは自然物体を見るのでもなく、外的に指示された対象を見る（絵を道具的に用いる）のでもなく、「可視的なもの」そのものへと眼を向けるという点を、フィードラーも強調する。それは、通常は透明な媒体として生き抜かれるにすぎないものが、まさしく「媒体的現実」として独自の存在性格を獲得してくるということではないか。ここにおいて、媒介を欠いた一重の、単層的な現実の視方が素朴なものとして否定され、「媒体性」そのものとして生きられているような多重的な現実の視方が、単に思想としてではなく、具体的なリアリティとして眼の前に迫ってくる。そのような体験として、造形芸術という現象を理解することができるのではないか。

以上は、きわめて荒削りな、研究ノートのものにすぎない。今後は、ヴィーゼンングら現代において像の理論 (Bildtheorie) と取り組んでいる論者たちの議論をも参照しつつ、上述のような解釈が現代においてどの程度まで有効であり得るのか、吟味・検証していくことが必要であろう。ヴィーゼンングは「仮想現実」まで含めた現代的な視覚可能性をも視野に収めて議論を展開しているし (Wiesing 2005 参照)、エヴァ・シュルマンは、客観的方向ないし主観的方向に偏った伝統的な視覚解釈から脱却して、世界を新たな仕方で開示するパフォーマンスな活動として「見ること」を解釈するような方向性を提示している (Schürmann 2008)。こうした現代の諸論調を検討するのは興味深い作業であるが、今後の課題として残さざるを得ない。

文献

Fiedler, Konrad (1991-I): *Schriften zur Kunst I*, 2. Aufl., 1991.

—— (1991-II): *Schriften zur Kunst II*, 2. Aufl., 1991.

Husserl, Edmund (1980): *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. 1898-1925*, Dordrecht 1980.

Schürmann, Eva (2008): *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008.

Wiesing, Lambert (2008): *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Neuauf., Frankfurt am Main 2008.

—— (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005.

伊集院令子 (2001): 『像と平面構成 I ——フッサール像意識分析の未開の新地——』 晃洋書房.

武内 大 (1999): 「フィンクにおける『像』の問題」、『哲学』第 50 号、274-283.

谷 徹 (1998): 『意識の自然』 勁草書房.

邦訳:

フィードラー, コンラート: 「芸術活動の根源」、山崎正和・物部晃二 訳、『世界の名著 81・近代の藝術論』中央公論社、1979、所収

—— : 「現実と芸術」、清水 清 訳、『フィードラー芸術論』、玉川大学出版部、1965、所収

(フィードラーからの引用は、できるだけ既訳を尊重したが、一部変更を加えたり訳し直した箇所がある。)