

# 『イメージの解釈学の成立』<sup>(註1)</sup>のための序説－1－

奥津 聖

イメージは多義的である<sup>(註2)</sup>。

わたしたちの探求は、しかし水平的なイメージの分類によるイメージの網羅的総括にあるのではなく、動態的に（エネルゲイアの眼差しの下に）<sup>(註3)</sup> 捉えられたイメージの勝義の意味の発見であり、バウムガルテンの感性学としての美学（aesthetica）<sup>(註4)</sup> とその点で通底する。かれの主題は、一連の声（oratio=series vox）を<sup>(註5)</sup>、あるいは言語を『聞くこと』による理解の構造（詩が分かるという事態はどのようにして可能なかという問題の解明）であったが、ここではイメージを『視ること（das Sehen）』、あるいはイメージによって『視られること（das Gesehen）』が主題化される。

イメージは多様に語られる、と同時に、『イメージは多様に視られる（τὸ εἶδαι ὁράεται πολλαχῶς）』<sup>(註2)</sup>

しかし『イメージの解釈学の成立』において問われるのは、『視ることによる理解の構造』ではない。

イメージの多義性は、一種の『造形的思索』<sup>(註6)</sup> によって、積分（integration）的に構造化される必要がある。

『イメージの解釈学』という命名は、それ自体パラドキシカルである<sup>(註5)</sup>。ここでの『解釈学』は、『理解』のための方法論に限定されない。

『イメージの解釈学』の対象は、イメージであり、かつあらぬ。このパラドクスは、方法論的にのみ克服されうる。イメージは対象であると同時にその探求の方法論をも規定するからである。<sup>(註7)</sup>

克服された『イメージの解釈学の成立』は、著述者によって一方向にのみ方位付けられた言語による静態的な論文形式だけで完結するものではなく、幾重にもリンクが張り巡らされたインターラクティブなハイパー・テキストとして、ヴァーチャル・リアリティー的な生の体験のプロセスとしてのみ本来的に成立しうる<sup>(註8)</sup>。

従ってそれは『生成的』かつ『藝術的』である<sup>(註9)</sup>。

## 序論 タウテゴリアとしてのイメージ

自分は自分でない自分になりゆくところの自分である。[埴谷雄高]<sup>(註10)</sup>

I am “I” who is becoming “I” who is not I.

これはトートロジーではない。わたしがわたしであるのはあくまでも括弧付きの『わたし』であることによってなのである。わたしはけっして『かつてそうであったしいまもそうである [アリストテレスの言う本質概念である <τὸ τί ἦν εἶναι> としての]』わたしであり続けているわけではない。

### 1 写真的イメージの第一次的タウテゴリア性

#### 1-1 「真を写す」

Photography を、日本では『写真』と呼ぶ。写真とは、『真を写す』ことであって、『光が描く』(φῶς γράφειν) という原義のロマンティックな内包(ロラン・バルトは、『ラテン語で言えば、〈写真〉は〈imago lucis opera expressa〉つまり、光の働きによって暴露され、〈引き出され〉、〈組み立てられ〉、〈搾り出された〉た像、ということになろう』<sup>(註11)</sup>と敷衍している)をいささかも含むことのない、現代においては無味乾燥な響きをすら感じさせる名辞である。

Photography が写真と訳されるに至ったのは何故にであろうか。

この言葉の最初期の用例は、一八世紀にまで遡ることができる<sup>(註12)</sup>。大槻玄沢の蘭学問答集<sup>(註13)</sup>の中に次のような問答が記載されている。

『外国製のもので、箱の中にガラスの鏡を仕掛けて、自然を映し出す器械がある。ひとはこれを写真鏡と呼んでいるが、これはオランダ語で何というものでしょうか。』という弟子の問いに対して大槻玄沢は、『それはドンケル・カーメル [donker kammer (camera obscura)] と呼ぶ器械である』と答えている。

携帯用の camera obscura が日本に初めて齎されたのはそれよりも一世紀以上も前のことである。1646年3月6日付けの『オランダ商館日記』に、オランダからの渡来品目録の中で、それはより原語に忠実に、『暗室鏡』と訳されて紹介されている。暗室鏡は、玄沢の師、杉田玄白によって『暗室写真鏡』と訳されたこともあったが、いつのまにか、より簡略に写真鏡の名で、一般に流布

し定着していったものと見られる。(一般に、とは言っても、西洋画を積極的に日本に移植させようと苦心していた一部の先鋭的なアヴァンギャルドな知識人の間において、ではあったのだが。)

さらに、大槻玄沢は『実に写真鏡の名、其所を得たりと云ふべし』という評語によってその問答を閉じている。camera obscuraの本来的な機能を見事に訳し取っているからである。

真を写すという時の真は、本来は必ずしも外形の真をのみ指すわけではない。むしろ広義の藝術を意味するギリシャ語のミーメシスの訳語にふさわしいタームですらある。しかしここでの『写真』はもっぱら『眼に映ずる客観的な形を忠実に写し取ること』の意味を与えられている。形而上的な(形を超えた)精神的な意味を直観的に捉えて表現するという伝統的な東洋の絵画の理想(写意)は、ややもすれば迫真的な対象の再現描写(写象)のための技法を軽んずる傾向をもたらし易い。眼に与えられている像(Gebilde)を写實的に写すことがなおざりになりつつあった時代に、線遠近法によって描かれたオランダ伝来の新しい絵画は、当時の日本人に驚嘆すべき新たな視覚体験をもたらしたのである。

初めて日本にダゲレオ・タイプのカメラが渡来したのは、予想以上に早い時期で、1848年のことであったが、10数年後には、既にそれはcamera obscuraと混同されて、写真鏡と呼ばれ始めてもいる(註14)。Photographyは、その後さまざまな呼び名を与えられながらも19世紀末にはほぼ現在の『写真』の名に落ち着いたようである。

アリストテレスはミーメシスの快樂の原因の一つとして、『これはあれだ(ὅτι οὗτος ἐκεῖνο)』(註15)という知的再認識(ἀναγνώρισις)の喜びを挙げている。当時の日本人は、オランダ伝来の絵画と写真との差異を自覚することなしに、伝統的な象徴的暗喩的な絵画とは異なる直示的な(「これはあれだ」ということが無媒介的に明示的である)イメージの在り様に端的に驚愕したのである。実は初めて西洋画が日本に紹介されたのは、鎖国制度を敷く以前の安土桃山時代であった。それはマニエリスムの宗教画であったために、描法の斬新さよりはむしろ、画像内容の奇抜さゆえに一部のキリシタン大名の愛好するところとなったが、アッレーゴリカルな絵画はしかし根付くことなくキリスト教の禁止と鎖国という不毛な政策の中で闇の中に忘失されていった。ルネッサンス以降の大文字の藝術のその後の歴史的展開のほとんどの重要な部分を欠落したまま、その黄昏の時代の、しかもオランダのただただ写実に徹した風景画が唐突な仕

方で日本に齎されたわけである。

モホリ・ナジは、『写真カメラの中に、わたしたちは客観的視覚の始まりに向けてもっとも信頼に値する手段を見いだすことができる。誰もが、なんらかの主観的立場を取る前に、視覚的に真実であるもの、それ自体として説明できるものを見ることを強いられる。』と語ることによって、『偉大な個々の画家たちによってわたしたちの視覚に刻印され、何世紀もその地位を奪われることのなかった』絵画的イメージの桎梏から開放されたことを素直に喜んでいる<sup>(註16)</sup>。それに対し、開放のための意識革命の深刻な道程を経ることなく、日本人は一挙に驚嘆すべき新しいおもちゃを手に入れたわけである。『視覚的に真実であるもの、それ自体として説明できるもの』とは何か。遅ればせながら、その問いを問う必要がある。

## 1-2 『それはモデルそのものである』

camera obscura と Photography のイメージの在り様は、当然重要な点において異なるが、むしろそれらといわゆる絵画的手法によるイメージのそれとの相違の方がより決定的である。わたしは前者の特質を第一次的なタウテゴリー性 (tautegoria) と名指すことにしたい<sup>(註17)</sup>。そのためにはこの語のいささかの語義内包の浄化の過程が必要である。もともとこのタームはシェリングの特殊な象徴概念を他と区別するために コールリッジ によって造られた a nonce word (O.E.D. によれば) である。たとえばこれをシェリングは、次のような仕方で用いている。

『神話はアッレゴリー的なものではなく、タウテゴリー的なものである (Die Mythologie ist nicht allegorisch, sie ist tautegorisch.)。神々は神話の現実的に実存する実体であり、他の何者かであったり他の何者かを示唆するものではなく、ただかれらがそれであるところのものそのもの (was sie sind) を指示する。』<sup>(註18)</sup> と。

これは以前の (晩年ではなく、『藝術哲学』を構想していた若き) シェリングであれば、tautegorisch ではなく、単に symbolisch とのみ記した筈のところである。

かれの当時構想された超越論的哲学体系において、寓意的に対置されるのは、図式的 (schematisch) であって、象徴的ではなかった (図 9-11)。これらの諸タームの関係をかれは、『そこにおいて普遍が特殊を意味するか、あるいは特殊が普遍を通して眺められる、そのような呈示 [表現] は、図式論

的 [Schematismus] である。しかしながらそこにおいて特殊が普遍を意味するか、あるいは普遍が特殊を通して眺められる、そのような呈示 [表現] は、寓意的である。そこにおいて普遍が特殊を意味するのでもなく、特殊が普遍を意味するのでもなく、むしろ両者が一体となっている、これら二つの統合は象徴的なものである。」<sup>(註19)</sup> という仕方でも規定している。ことにイメージを用いる藝術 (造形藝術) に関して、例えば、『造形藝術とはそもそも特殊を通じて普遍を呈示するものであるから、理念に到達し、現実的で可視的な形態によってその理念を呈示することのできる可能性は造形藝術には二通りだけしか与えられてはいない。造形藝術が普遍的なものを特殊によって指示させるというしかたかあるいは、特殊が普遍を指示することによって、特殊が同時に普遍自身であるといったしかたかのいずれかである。前者の呈示のしかたが寓意的呈示であり、後者の場合が象徴的呈示である』<sup>(註20)</sup> ということになる。藝術の神話化 (Mythologisierung der Kunst) とでもいうべき事態がここに既に想定されている。

かれは、そのようなイメージを用いる藝術における象徴の端的な例としてマグダラのマリアを挙げて『マグダラのマリアは単に悔悛を意味するのではなく、それは生ける悔悛そのもの (die lebendige Reue)』<sup>(註21)</sup> でなければならない、と言っている。かれは反例 (アッレーゴリカルな作品の例) としてグイド・レーニ [Guido Reni (1575-1642)] の作品を挙げて、ヴィンケルマンの理想を受け容れつつも、『単純さと共に明瞭性が生まれるが、当然それは相対的なものであり、余りに過度な通俗性をその明瞭性の内に求めるべきではない。たとえばそれ以外の点では余りに美しい悔悛するマグダラのマリアにグウイド・レーニが添えた一対のかぶらがマリアの厳しい生き様を暗示するためのものだと理解しうる場合のような。というのもそもそも悔悛するマリアも地上の食べ物を食べるという事実をこの藝術家がわざわざわれわれに思い起こさせる必要が一体どこにあるというのであろうか。』<sup>(註22)</sup> と述べてレーニの安易な解決を批判しているが、『生ける悔悛そのもの』であるような典型的な作品を挙げることはできなかった。シェリングの理想はむしろ東洋の絵画が追及したものであったのではなかったか。

現在のわたしたちから見ればこれらはいずれも、アッレーゴリカルな関係性の中に包括されうる事態である。アッレーゴリーの質的な差異こそがかれらの関心事であった。単に『悔悛を意味する』のではなく、『悔悛そのものである』という直示性に対して、この名辭が与えられたに過ぎない。イメージがイメー

ジ以外の他者を指し示すという点で何ら異なるところはないのだからである。この点ではパノフスキーが、最狭義のイコノロジーの目指すべき象徴としてのイメージの意味を問題にするのと同断である。両者の象徴概念の決定的な相違にも関わらず（パノフスキーに影響を与えたカッシーラー自身は、シェリングの象徴概念に注目して、再評価の企てを行っているにもかかわらず<sup>(註23)</sup>）、そうである。

allegory は、『他のこと (ἄλλοςあるいはより狭義には τὸ ἄλλο)』を『語る (ἀγορεύειν)』というギリシャ語から構成されており、それを踏まえて他のことではなく『同一のこと、あるいは自己自身 (τὸ ταυτό)』を語ることとして、*ταυτηγορία* [tautegory] というタームがコールリッジによって創案された筈である。そうであればわたしたちは『マグダラのマリアは単に悔悛を意味するのではなく、またあるいは生ける悔悛そのものであるわけでもなく、マグダラのマリアそのもの』でなければならない、と言うべきなのである<sup>(註24)</sup>。

コールリッジやシェリングの一種宗教的価値付けを払拭した上で、わたしはこの言葉の原義に忠実に従う仕方、現代藝術の状況に関連させうる新たなタームとして規定し直したい。それは『マグダラのマリアそのものとは何か』、『同一のこと、あるいは自己自身を語ること』とはいかなることであるのかという問いを問うことでもある。

モホリ・ナジの言う『視覚的に真実であるもの、それ自体として説明できるもの』、あるいはアンドレ・バザンが、『わたしたちの無意識の奥底には、事物について、その大ざっぱな転写などではなく、その事物そのもの、ただし一時的な偶然性から解放されたその事物そのものを、より完全に何かによって代用させたいという欲求があるのだが、そうした欲求を十分に《満足させる》ことができるような事物の画像をわたしたちに与えてくれるのは、写真レンズだけである。』と言い、『・・・写真のイメージは、まさにそれが生じたそのプロセスそのものによって、それが再現しているところの当のモデルの存在をわけて持っている。それはモデルそのものである。』<sup>(註25)</sup>と指摘する時に、かれらが思い描いているものこそ、わたしたちの言う意味でのタウテゴリカルな関係性であることは疑いえないであろう。

絵画においてそれを例示できなかつたシェリング自身が、『それはモデルそのものである』という典型例を、わたしたちに残してくれているということは、歴史の皮肉としか言い様がない。晩年のかれを無名の写真家が撮影した一葉のダゲレオ・タイプの写真をベンヤミンは絶賛している<sup>(註26)</sup>。1850年代と推定さ

れる異形の顔貌を曝したかれの写真を、かれ自身がどのように【視た】のか。残念ながらわたしは未だかれの証言を入手していない。しかし同時期に、ナダール [Nadar (1820-1910)] やエティエンヌ・カルジャ [E.Carjat (1828-1906)] らによって写真肖像を残したヴォードレルは、ベンヤミンの伝えるところでは<sup>(註27)</sup>、『藝術とは自然の厳密な再提示 (die genaue Wiedergabe der Natur) 以外のなにもものでもなく、それ以外にありえない』と信じ込んでいた凡俗の徒の願いを、復讐の神が叶えてくれた、と【1859年のサロン】で記している。すなわち【ダゲールがかれらのメシアとなった】と。かれの撮られた写真も、言うまでもなく、ダゲールの発明した、ダグレオ・タイプの写真であった。

写真は、第一次的なタウテゴリカル性をその本性として賦与されている。それは写真として定着される以前に、たとえば camera obscura が光によって結ぶ像も含めて、原初的な写真的イメージの本性として余儀なく賦与されて在るのである。それは線遠近法が目指して捉ええなかったものでもある。この没主観的なイメージは、その没主観性によって揺るぎない自己同一性を保証されている。

これらの原初的な写真的イメージは、プラトーンのエイコーン (εἰκὼν) と厳密には区別されなければならない。たとえば、かれは有名な洞窟の比喩に先立って線分の比喩を語る箇所で、洞窟の影の地上での対応物としてのエイコーン [映像・似姿・模像] を定義づけてソクラテースに次のように言わせている<sup>(註28)</sup>。

【わたしがエイコーンというのは、まず第一に影 (σκιά) のことであり、次いで水に映る像 (φαντάσμα) のことであり、明るく滑らかな固体の表面に映る像 [鏡に映るファンタスマ] など、このような類いのものすべてである。】

ここで具体的に指摘された三種類のエイコーン [影像・映像] は、スキア [影] とファンタスマ [像] とに大別されうるが、別のところでは<sup>(註29)</sup> 水に映った【神的な】像は、存在者の影 [σκιαί τῶν ὄντων] であるとも言われている。したがってこれらの全てが影であることは間違いのない。ただ地上における水や鏡に映った像が存在者の影であるのに対して有名な洞窟の比喩における洞窟の影は存在者の似像の影 [σκιαί τῶν εἰδώλων] である、とされることによってそれらの存在の位階にはレベルの差異が設けられる。【鏡映像】と言う場合には厳密には地上における【存在者の影】を指すべきであるが、結像の成り立ちの構造を顧みれば【洞窟の影】も広義の【鏡映像】と捉えることができる。なぜ

なら影もまた左右の逆転した図像だからである〔厳密に言えば、鏡映像は左右の逆転ではなく前後のベクトルの方位のそれであるが〕。すなわちプラトーンが問題にする影像はすべては、自然的に結像する影であり、鏡映像であるということになる。〔ただし心的イメージをも含めて、イメージ一般を指す場合はここでは問題にされていない。プラトーンの場合、そのようなイメージ一般を指す名辞は、ト・エイドーロン (τό εἶδωλον) である、と思われる<sup>(註30)</sup>〕

プラトーンの自然的鏡映像〔影像〕とわたしたちの言う原初的な写真的イメージ〔写像〕との相違は、一見、自然的であるか人工的であるかの相違のように思われる。しかしわたしたちは、自然的に結像する原初的な写真的イメージの例を知っている。たとえば雨上がりの朝に、雨戸の節穴から差し込む陽光によって窓の擦りガラス（あるいはそれに類する透過可能な表面）の上に上下左右が転倒した映像が結像されることは経験的に知られた事柄である。プラトーンはそれに触れることはなかったが、アリストテレスはそれを知っていた。エディンバラのアウトルック・タワー（図13）のカメラ・オブスクーラの歴史の展示（エディンバラのアウトルック・タワーの屋上には、市街を一覧可能な巨大なカメラ・オブスクーラの塔が立てられている。）も、カメラ・オブスクーラ現象の発見者としてのアリストテレスの功績から始められている。

両者の大きな異なりは、ピン・ホールを通すか否かにある。ピン・ホールとしてのレンズはある時には雨戸の節穴や、穿たれた小穴や、あるいはアリストテレスの場合のように木の節の小さな孔や木の葉の隙間でもありうるにしろ。これらは、左右だけではなく天地も逆転した像（上下左右転倒像）であることによって鏡に映る映像とはまったく異なる存在様態を示している。イメージネーションによって天地をもとに戻せば、わたしたちの眼を通して見慣れているそのままの外界のイメージを直ちに獲得することができるからである。

レンズを通してたとえば焦点合わせの擦りガラス〔ピント・グラス〕の上に結像するイメージは、視る者自身を除く外界のイメージであり、自己は自己自身を視ることができないという点は、鏡映像とのさらに重要な本質的差異を齎すものである。逆に、カメラを覗く者は、常に特権的に視つづける者であり、視られる者は、視られている自己を視ることを許されず、視られつづけるしかないのである。

### 1-3 「一目瞭然たること」

かつてパトリック・ゲデイスは、エディンバラの中心から全市街を一目瞭然



に見渡すことのできるアウトルック・タワーの存在に都市の構造の理想を見ていた。たとえばエディンバラ大学の哲学者マード・マクドナルドは、次のように述べている。

【・・・そこから世界の中へと打ってでる地点となっていく。これこそゲデイスのエディンバラのアウトルック・タワーの全ての意味である。ここから人は、地域的な可能性を、文化的にも物理的にも、直接感じ取ることができた。その中心がエディンバラであり、塔を下るにつれてあたかも同心円の環の中で、この地方性、この場の、スコットランド、ヨーロッパ、世界、さらに実に宇宙との関係をも直接感じ取ることが可能となったのである。】<sup>(註31)</sup>

ゲデイス自身、都市が都市全体を見渡すことのできる拠点を持つことの重要性を、アリストテレスの理想的ポリスの在りようによりまで溯源して説いている。ゲデイスの引用箇所は明示されていないが、『政治学』の推定される個所で、『一目瞭然たること (τὸ εὐσύνοπτον)』<sup>(註32)</sup> の意義が説かれている。そこでは、人口や国土の大きさが一目瞭然であることがポリスにとって重要であり、アクロポリスの丘からアテネ全体を見渡すことができることの軍事的な価値（援軍を得やすいという点）が称賛されている。

詩学では、この語は次のような記述の中で登場して来る。<sup>(註33)</sup>

【したがって物体や生物の場合、ある一定の大きさ (μέγεθος) を持たなければならず、しかもその大きさは一目で全体が見渡せるもの (τὸ εὐσύνοπτον) でなければならぬと同様に、悲劇の筋もある一定の長さ (μήκος) を持たねばならず、それは全体が一度に良く記憶されうるもの (τὸ εὐμνημόνευτον) でなければならぬ。】

なぜこのように言われるのかといえば、悲劇の筋が美しいものでなければならぬからである。この句の直前で<sup>(註34)</sup> アリストテレスは次のように言っている。これはかれの有名な美（抽象的な美ではなく美しいもの [ὁ καλὸςではなく τὸ καλὸν]）の定義でもある。

【というのは美 (τὸ καλὸν) は大きさと秩序のうちに (ἐν μεγέθει καὶ τάξει) 存するからである】

したがって美しいものであるためには、τὸ εὐσύνοπτονないしは τὸ εὐμνημόνευτον であらねばならない、ということになる。『一目瞭然たること』は政治的かつ美的に要請される一つの理想でありえたのである。『視ること』の一種の快樂との関りについての最初の無垢な示唆として読むべき箇所である。<sup>(註35)</sup>

しかし、アテナイやエディンバラの都市に象徴される、カメラ・オブスクーラと共有する原初的写真的イメージの構造は、ミッシェル・フーコーの描出するパノプティコンと呼ばれる監獄の構造でもある。

【ベンサムが考案した《一望監視施設 (Panopticon)》は、こうした組み合わせの建築学的な形象である。その原理はよく知られるとおりであって、周囲には円環状の建物、中心に塔を配して、塔には円周状にそれを取り巻く建物の内側に面して大きい窓がいくつもつけられる。……周囲の建物の独房内に捕らえられている人間の小さい影が、はっきり光のなかに浮かびあがる姿を、逆光線の効果で塔から把握でき……中断なく相手を見ることができ……。要するに、土牢の原理があべこべにされて、というかむしろ、その三つの機能——閉じ込める、光を絶つ、隠す——のうち最初のを残して、あとの二つは解消されている。土牢の暗闇の場合よりも見事に、相手を捕捉できる。……今や、可視性が一つの罫である。】<sup>(註36)</sup>

可視性という、美的であると同時に、あるいはむしろ美的であることによって危険な罫ともなりうるこの構造が、客観的な静止した世界の存立を保証している。それに対し、埴谷雄高がはじめて『自同律の不快』を意識化したのは、囚われの身となった監獄（パノプティコンではなく土牢の構造を持ったそれ）の中で、ひたすら眼前の壁面を凝視しつづけることによってであった。ここではマックス・イムダール<sup>(註37)</sup>の言うような『再認識的視覚』(das wiedererkennende Sehen)の働きは、他者認識の場合のような単純な認知の快楽をではなく、不快をこそ齎すであろう。自己を視ることの不快こそが自同律を最初に揺るがすものである。監獄の壁面は、ひたすら自己のみを心的に写しだす鏡の働きをしていたのである。

それに対して、いわゆる一般の鏡は自己をも含めてすべての世界を映しだすことができる。視る者は、視られており、視られている者は視ている。ここには監獄の監視の構造は存在しない。しかしそれはあくまでも現実を反転させた鏡映像である。

鏡は確かに創造主のように宇宙を創りだす。しかしそれは現実には存在しない宇宙である。それがプラトンの言うような存在者の影にすぎないからではない。マグリットが絵画平面上でさまざまな仕掛けを鏡に施すことによってそれとなく示唆するまでもなく、鏡にただただ普通に映るイメージそれ自体がすでにして、十分にシュール・リアリスティックな映像なのである。意識的自己

の映像は、本来的に虚構の存在である。アリスが遊んだのはそのような『さかしまの世界』であった。鏡のイメージは、最初から原初的なタウテゴリカル性を免れている。

この差異を、カメラ・オブスクーラのイメージの段階で意識化することは困難である。なぜならここにおいては未だ『自己とは何であるのか』という問いは成立しえないからである。

## 2 写真的イメージの第二次のタウテゴリア性

写真が写真と成るための、最初の最も重要な一步は、原初的写真的イメージを没主観的に定着させるそのプロセスにある。シャッターが押された瞬間にフィルムに投影された像は、存在する筈なのに現実には見るのできない像である。これは、レンズを通して投影された自己の姿を視ることができないという上述の意味で、視ることができない像であるわけではない。この場合には、自己は他者に現実的に視られうるし、自己がカメラを覗く側に立ちさえすれば、他者のイメージを現実的に視ることができる。最近のビデオ・カメラなら、レンズを自己に向け、液晶画面を反転させることによって、自己の映像を自ら視ることすら可能である。

### 2-1 フィルム上の潜在的イメージ

フィルムに投影された像は、だれの眼にも不可視の存在である。太陽の描いた絵柄がそこにはすでに刻印されている。しかしその刻印は現像液に浸されて化学的な処理を施されるまでは人の眼に現実に曝されることはないのである。このような仕方での《在りかつ在らぬ》存在者をわたしたちはアリストテレース的なデュナミス・エネルゲイアの対概念に従って《現実的な存在者》に対する《可能的な存在者》と見做すことは到底できない。両義的で中間的な在り様において両者は確かに似通ってはいる。しかし写真に纏わるこの第二の映像は可能的に在るのではなく、現に存在している像なのである。ただわたしたちの知覚によっては捕捉することができないという意味である種の非・存在の烙印を押されざるをえないのであって、現実的な非存在者（つまりは可能的な存在者）ではない。この地点に至って、写真的イメージとカメラ・オブスクーラのイメージとの間に決定的な差異が生み出されてくる。

このような存在の在り様をわたしはかつて字義通り《潜在的 [ラテント]》

と呼んだことがある。「写真のフィルム上の潜在的な像 (the latent image on a photographic film)」(註38)とは現像するまでは眼に見えない印画紙上の像のことであり、眼に見えるようになるためには現像するという時間的な過程が必要とされる。現像のプロセス。これは写真が、写真に成るために必要な最初の段階の優れて写真に特有な時間の様態である。写真は写真ではなく、写真に成り行くものとして考察されることによって初めてその特異性を露にする。

イメージという英語は多義的であり、辞書のイメージ (imagery ではなく image) の項目には、ほとんど水も漏らさぬほどに網羅的に、多数の意味が列挙されている。(註39)しかし写真的イメージは、光学的イメージと依然として混同されたままになっている。

Webster's Ninth New Collegiate Dictionary 1987における image の項目は例外的に

2a : 「(レンズあるいは鏡のような) 光学的な装置あるいは電気的な装置によって作り出される事物の光学的似像」

b : 「写真的素材上に作り出される事物の似像」(註40)

と、その差別化を早い時期に試みているが、これは稀である。もちろんここでも、写真のフィルム上の現像前の潜在的な像と、現像済みの写真との区別が意図されているわけではないが、少なくともレンズを通して光学的に結像する像と、写真的像の区別は明確化されている。新たな拡大されたイコノロジーの方法論を提唱する W.J.T.ミッチェルですら、かれのイメージの水平的分類の中に、光学的と区別された化学的ないし写真的イメージの入り込む余地はまったく残されていない。(註41) (図5-8)

《潜在的存在》という従来見過ごされて来た特殊な存在の在り様を写真はわたしたちに、実際には視ることの不可能な像として、逆説的に明確に見得るものとして、呈示しているのである。存在の様相におけるこの《潜在的》という在り様は写真という現象が齎した新しい存在論的対象であり、構造主義と解釈学の接点を形成し得る論題 [トポス] でもある。なぜなら構造主義が問題にするいわゆる《構造》もまたこのような潜在的な存在者であるからである。イメージの解釈学が構想される場合にアリストテレス以来の人間学的解釈学が主題としてきた《可能的存在》という範疇の中には取り込みえないこのような新たな《中間者》[文字どおりのメディウム]を無視することは不可能であろう。

わたしのイメージを取り込んでいる筈のブラック・ボックスは、わたしの視

線を拒絶している。わたしはわたしを視ることができない。

## 2-2 現像された写真的イメージの潜在性

現像された写真のイメージは、次の段階の潜在性を露にする。たとえばバルター・ベンヤミンは、『写真小史』において、毀誉褒貶の激しい有名な一節<sup>(註42)</sup>を残している。すなわち『カメラに語りかけるのは、眼に語りかけるのとは、まさしく別の自然である。すなわち取り分け異なっているのは、人間が意識を編み込んでいる空間 (ein vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkter Raum) の代わりに、無意識の裡に編み上げられた空間 (ein unbewußt durchwirkter Raum) が立ち現れてくるという点である。・・・この光学視覚的＝無意識 (das Optisch-Unbewußte) について、初めてひとが見知るの<sup>g</sup>は写真によってなのである。それは欲動的＝無意識 (das Triebhaft-Unbewußte) が精神分析によってはじめて知られるのと同様である。』

『光学視覚的無意識 (The Optical Unconscious)』という言葉を書名として、借用しつつ、ロザリンド・クラウスは、<sup>(註43)</sup>『疑いもなくマイブリッジかマレイの写真を念頭において、かれ [ベンヤミン] は最も普通の類の運動ですら肉眼はいかに見通すことができないものであるかについて語っている。かれは言う、「人が一步を踏み出す、その何分の一秒間の間に一体何が起こっているのか、わたしたちにはまったく解らない」と。ところが、写真は、「スローモーションや拡大といったその仕掛けによって、その秘密を暴きだす。この光学視覚的＝無意識について、初めてひとが知るの<sup>g</sup>は写真によってなのである。それは欲動的＝無意識が精神分析によってはじめて知られるのと同様である。」とかれは小躍りしている (he exults)。』と些かシニカルにこの個所の紹介を行ったうえで、写真と精神分析とのアナロジーに苦言を呈している。さらにフロイトを援用しつつ、視覚領域の中に無意識それ自体の等価物を認めることを否定し、ベンヤミンの言はフロイトには理解不能であろうとすら断じている。クラウスの『光学視覚的無意識』は、藝術家が意図的に藝術的に仕掛けることによって初めて立ち現れてくるものであり、ベンヤミンの言う、意図されることなく『無意識の裡に編み上げられた空間』の中に立ち現れてくるそれとは決定的に異なっていることは確かである。

それに対し、マーガレット・アイヴァーセンは『写真とは何か?』<sup>(註44)</sup>において、ラカンを援用し、視覚領域における無意識的なものは、ラカンにおいて『眼差し』として立ち現れると、解釈することによって、クラウスの批判か

らベンヤミンを救出する試みを行って成功している。アイヴァーセンのこの小論は、もともとラカンの『精神分析の四基本概念』の成果にどのように依拠してロラン・バルトの『明るい部屋』が書かれているかを解明しようとするものであり、その点でも成功を収めている。しかしこの成功は、皮肉なことに、『写真とは何か?』という自らの設問には答えることができなかったということをも同時に示している。バルトが写真における無意識的なものとして取り出してみせたプンクトゥムという特異点は、『写真をどのように見るか』という問題に深く関る重要な発見であり、わたしも度々この問題圏域に立ち戻るつもりであるが、しかしそれは写真にのみ特有のものではないからである。『わたしが何かを見ること』、『わたしが何かによって視られていること』その構造が問われているのであって、この何かは、ラカンにとって海に漂う光に煌めくオイルサーディンの缶でもありえたのである。『四基本概念』における『ラカンの視覚藝術への言及はほとんど絵画の歴史から取られている』と、アイヴァーセン自身も述べている(註46)。

ベンヤミンの『光学視覚的無意識』は『写真によってはじめて知られる』事態でなければならなかった。『写真小史』でかれの引くもう一つの例の重視が、バルトとアイヴァーセンを誤導し、その無視がクラウスの的外れな批判を招来したという可能性もある。ベンヤミンはまるでバルトのプンクトゥムの先駆とでもいべき写真における『目立たない個所 (die unscheinbare Stelle)』に言及しているからである。それは、ある写真家の妻が婚前に二人で撮った一葉の写真についてのベンヤミンの指摘である。彼女は六人もの子供を産んだ後に動脈を切って自殺している。そのことを知っているベンヤミンは、その写真を描写して、次のように言う。『ここで彼女はかれの傍らに居て、彼は彼女を支えているように見える。』実際、彼女の顔は確かに招来伴侶となるはずの彼女の方に向いているのだが、『しかし彼女の眼差しはかれの傍らを通り過ぎ、まがまがしい遥かな未来をむしゃぶりつくように凝視している。(ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet.)』と。

幼児が母の乳をむしゃぼり飲む (saugen) ように偏執的に、遥か彼方へと、ピンどめ (heften) され、そこに綴じ込められ、それを凝視し続けている、というベンヤミンの描写は、特異点としての彼女の眼差しの有り様を見事に描出している。

ベンヤミンは実際には、かれの『光学視覚的無意識』と関連する例 (写真によって出会う『何か新しく奇妙なこと』 etwas Neues und Sonderbares) を

三つ挙げている(註46)。それらは微妙に異なる在り方を示している。その三つとは、

- 1) 無名の人々を撮ったオクタヴィアス・ヒルの『ニューヘーヴンの魚売り女』
- 2) カール・ダウテンダイ撮影の『写真家カール・ダウテンダイとかれの婚約者』(上述のそれ)。
- 3) プロースフェルトの植物写真。あるいはクラウスの予測したような、名指されていないが、マイブリッジかマレイの写真。

1) には、『沈黙させることのできない何か (etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist)』が在る、とベンヤミンは言う。それは『無名の肖像画』がもはやモデル自体への関心を引かなくなっているのとは異なり、素朴な恥じらいによって眼を伏せている魚売り女は、あまりに現実的で、過去の遺物としての藝術の対象にはなりきれない。ベンヤミンは、この女性の『名前』を、その人にもみ付随している固有名詞を知りたいという欲求に駆られると、指摘する。

しかし、1) も 2) も、かつては絵画が持ちえていたが、写真の登場以来、その力を喪失してしまったもの、つまり直示的再現性(第一次的なタウテゲリア性)によって惹起される『見ること』の転換の体験と関る特異性に過ぎない。もはや写真が登場してしまった後には、絵画は、かつては担っていたその役割をもはや担いえなくなっているのである。その意味ではベンヤミンの二つの例も、優れて写真的現象(写真の出現によって見うるものとなった現象)の特性を捉えてはいるのだが、写真にのみ固有の現象であると言うことはできないのである。その意味で、クラウスの2)の無視は、正当ではある。

ベンヤミンの言う『光学視覚的=無意識』は『写真によってはじめて見知られる』事態であるという指摘こそが、重要である。ここでの『無意識』という事態への着眼は、かれが企図した雑誌に対する『Angelus Novus』(註47)という魅力的な名付けとも結びついているように思われる。この名称は、かれの死の逃避行中も携行していたのではないかと推測される、クレーの作品1920/32番(まだ無名であったクレーの作品をかれは若き日に購入し、生涯書齋に飾り、愛し続けた)の作品名でもある。ベンヤミンは、結局は日の目を見ることのできなかった雑誌『アンゲルス・ノヴス』の予告の中で、雑誌の本質を問題にすることによって、われわれの問題に『若いあるいは新しい天使』(註48)という示唆的なイメージを提供してくれているのである。かれはプログラム(政治的な基本綱領)が妥当性をもつのは『個人ないしは団体の目的意識をもった活動

【zielbewußtes Wirken】】にとつてだけであり、そのような『意志の表現 [Willensäüßerung]』に、『ある特定の精神の在り方の生の表現 [Lebensäußerung]』としての『雑誌』を対置して、後者は前者よりも『はるかに気まぐれで無意識的 [unbewußter] であるが、はるかに未来を豊かに孕み展望に富んでいる』と述べている。気まぐれで『無意識的 [unbewußter]』であることによって、充填された内容の欺瞞性の拒絶が目指されている。内容については何も語らず、形式についてのみ予告するというベンヤミンの態度は示唆的である。しかも、生まれいずるものをその瞬間においてそのつどある種の形式の中に取り込みうるためにこそ、その形式の空虚であること（対物レンズのように<sup>(註49)</sup>）が要請されるのである。『ある特定の精神』とは、ここでは雑誌が生きるその『時代の精神』であり、その現実 [Akutuarität] を把えて証言することが雑誌の真の使命であるというわけである。かれの『天使』はキリスト教の天使ではない。『タルムードの物語りに従えば、天使は——そのつどの一瞬一瞬に無数に群れをなして新たに——創造され、神のみ前で神を言祝ぎ歌い終えれば、息絶えて、無へと消え去る。』そのような儚い存在者である。真の現実 [Akutuarität] はまさにこのような天使としてイメージ化されたのである。このような天使は、一瞬の内に消え去っていくので、視ることの容易でない存在者である。現像された写真にかれが抱いた幻想は偶然ではない。

【人間が意識を編み込んでいる空間の代わりに、無意識の裡に編み上げられた空間が立ち現れる】という意味でのベンヤミンの『光学視覚的無意識』は、写された自己のイメージを考察することによってより明確なものとなるのではないか。たとえばわたしたちは自己の顔をどのようなものとして認識しているであろうか。日常生活の中で日頃見馴れた自己の顔は水や鏡に写った『鏡映像』である。自己の『鏡映像』はこのように見馴れた自己意識の反映像であり、不可能な存在しえない自己の像であるのに対し、自己の写真映像は他者の眼が捉えている自己の像である。現像された写真は自己にとって親しい存在ではなかった。

写真に撮られた自分の顔に奇異な見馴れぬ他者性を感じることの多いのも写真のこのような本性に由来するのである。他者から視られたわたしを、写真はわたしに残酷な仕方でも露にする。どのように残酷であろうと、しかしそれがわたしなのである。このように他者の眼差しによって構成される自己は自己によっては意識されざる自己である。

自己の肖像画の場合はこれと似て非なるものである。なぜならそれは他者に



よって理想化された、あるいは戯画化された自己にすぎず、一種の幻想にすぎないからである。だからこそ絵画ではなく写真が問題とならざるをえないのである。このようにして他者から見た自己の像を現代のわたしたちはすでに写真体験を通じて見知ってしまっているのである。それはわたしが見ていたわたしではない。

一方で、わたしの姿を露に映しだしている鏡の中のわたしはわたしではない。なぜそう言えるのか。わたしたちは既に写真と遭遇してしまったからである。この体験なしにこの認識は成立しない。その意味で、ベンヤミンの視覚的無意識というタームは、写真的映像の内在的構造を見定めるための重要なタームの一つとなりうるものである。

現像された写真は、わたしたちの日常的な眼差しから免れたある種の無意識を視覚化する。しかし全てが視覚化されているわけではない。たとえば、ここに一枚の第二次大戦中の 1943年にヨーロッパで撮られたスナップがある。運動会を楽しむ大勢の家族の団欒の風景が写されている。最も鋭敏な観察眼の持ち主であれば、晴れた空の一角に存在する一点の陰りを認めることもできるかもしれない。しかしどれほど拡大現像してもそれが何であるかは判明しない。このフィルムの情報の全てを化学的に処理しつくすことは現像液のレベルがフィルムの精度に追い付けないために不可能である。現代ではそれをコンピューターによって解析処理することができる。コンピューターはその陰りが戦闘機であることを明確に示してみせた。家族団欒の楽しいスナップはその持つ意味を一変させる。この戦闘機によってこの運動会場は血腥い大殺戮の現場と化したのだ。一葉の素人写真は現代であれば大スクープを齎すものであった。これはあるコミック (註50)のエピソードであるが、わたしたちの視覚の拡大の可能性は無限大であることを良く示している。拡大された視覚能力は、イメージそのものの意味を限りなく変質させていく。イメージの多義性の更なる拡張である。しかしコンピューターの齎したこの新しいイメージは本質的には現像された写真と異なるものではない。無意識的なものを視ることの可能性を段階的に進展させたに過ぎないのだからである。ベンヤミンは当然コンピューターの解析による写真画像を知らなかったが、『技術と呪術の境界線は、時代とともに変わっていく。』と指摘することで、この進展の未来をも予感していたことを窺わせている。ちなみに最新のコンピューター・タームにおいてイメージという用語は、「ファイルのデータを完全に複製して別の記憶媒体に格納したもの」といった意味で用いられる。これもまたイメージそのもののある種のタウテゴリカ

ル性と連関している。

見慣れた風景が、異質の見慣れぬものへと転化する、という体験は意図的な絵画によって、意識的に齎される場合もある。たとえば、リチャード・エステス<sup>(註51)</sup>のスーパー・リアリズム絵画の場合である。広島現代美術館の壁面に掲げられた、『広島の眺望』（1990）は、中央部を悠然と流れる川を挟んで、左手に原爆ドームのある平和公園、右手には広島の市街が描かれた大パノラマである。この写真と見紛う絵画を目前にして広島の人々は、『あ、これはわが広島だ。』と、そのあまりにもリアルな超精密描写に驚嘆の声を挙げたであろう。しかしその見慣れたはずの風景を微細な部分に至るまで眺め渡している裡に、なにかしら得体の知れない違和感を感じた人も少なくないはずだ。それは通常の視覚が捉えることの不可能な広島であり、非実在の風景であることに人はやがて気付くことになる。これは予期された相生橋からの現実の一眺望ではない。エステスは、相生橋の上を歩き回り、さまざまな地点からのカメラ撮影を行い、それらを合成して絵画化していたのである。わたしたちは一つの視点からしか視ることはできない。ピュタグラスのように、同じ時間に、多くの場所に同時に存在することなどはできないからである。わたしが視ていたはずのパノラマは、無気味な多くの視点をもった他者として、わたしの前に立ち現れる。わたしはそのパノラマに囲繞され、眺め回されていることに慄然として気付くことになる。このような惑乱の感覚は、ラカンが、*je suis photo-graphié*（『わたしは、写真化されてしまった。』『わたしは、光によって描かれてしまった。』『わたしは、光に取り込まれてしまった』）<sup>(註52)</sup>と慨嘆した時のそれといかにも良く似ている。エステスは、ラカンの他者の『眼差し』を写真イメージを補助手段として用いることによって、絵画イメージとして顕在化してみせたのである。このような意味で、この作品は、ロザリンド・クラウスの言う『光学視覚的無意識』の好例の一つともなりうるであろう。

かれの同様の手法で描かれた『新宿』（1989）と、トーマス・シュトゥルートの撮った『新宿（TDK 東京）』（1986）とを比較することによって、二つの『視覚的無意識』の在りようの異なりはさらに明確化される筈である。それはより高次のタウテーゴリア性を開示するものとなる。

### 3 写真のより構造化されたタウテーゴリア性

写真的イメージの構造を上記のように、そのタウテーゴリカル性に着目して、

タウテゴリカルな眼差しの下に取りだすことによって、ヴィクター・バーギンが提起するような、コンセプチュアリズムの洗礼を受けた後の現在において、はじめて問うことが可能となった問いに答えるための下地が整う筈である。

『今や、以前には考えることすらできなかった次のような問いを問うことができる』、とヴィクター・バーギンは記している<sup>(註53)</sup>。かれの問い、すなわち『主体という虚構が構築された後の視覚イメージの形式 (the forms of visual imagery) はどのようなものとなるのか?』に、80年代後半から、90年代にかけて、若い写真家やアーティストたちは可能なさまざまな解答を提示しつづけてきた<sup>(註54)</sup>。

ここでは取合えず、バーギンに倣ってわたしたちは『主体という虚構が構築された後の写真的イメージの形式 (the forms of photographic imagery) はどのようなものとなるのか?』と問うてみよう。

(この項続く)

#### 補遺的註

この論考は、既に発表した、あるいはこれから発表予定の論考と多くの点で、素材と表現を共有しているが、『イメージの解釈学』の成立に向けて、その重要な部分として、新たに構成されたものである。補遺的註は将来的な相互リンクの可能性を示唆するものである。(図12)

1) 『イメージの解釈学の成立』[“Entstehung der bildenden Hermeneutik”]は、ディルタイ (Wilhelm Dilthey 1833-1911) の『解釈学の成立 [“Entstehung der Hermeneutik”]』から標題を借用している。しかし『成立』の意味は全く異なっている。ディルタイの場合、かれの師であるシュライエルマツヒェル (Friedrich Schleiermacher 1768-1834) によって『成立』させられた Hermeneutik の成立の過程を記述したものである。わたしたちの場合、いまだ成立していないイメージの解釈学 (既存のイコノロジー、イコニック等々の批判的継承については後述) の成立の過程そのものに立ちあうことが目指されている。

ディルタイが『解釈学の成立』と題した小著を公刊したのは1900年のことであった。それはディルタイよりも11才年若のニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844-1900) の死んだ年でもあった。ディルタイ全集の編者はこの小著に公刊されなかった手稿を3つの補遺として付加している。その中でもとりわけ補遺の1はディルタイの解釈

学についての6つの(細分すれば7つの)命題を含むことによって重要な文献となっている。まずかれはその第一命題において『理解すること [Verstehen]』一般を次のように定式化している。すなわち、『理解とわれわれが呼ぶのは、感覚的に与えられた心的な生の表出から、このもの [心的生] がそこにおいて認識へと達するそのプロセスのことである。(命題1)』と。

わたしたちもまた理解すること一般の構造をこのようなディルタイ的な緩やかな規定を受け入れることによって、理解することとは『感覚的に [sinnlich] 与えられた』心的な生の表出一般を認識することである、ととりあえず規定しておくことにしよう。

ディルタイの解釈学はしかしながら『感覚的に [sinnlich] 与えられた心的な生の表出一般』を対象とするものではなかった。かれの第三命題においてかれの言う解釈 [Auslegung, Interpretation] の意味を、『文字に固定された生の表出の技法的な理解 [das Kunstmäßiger Verstehen von schriftlich fixierten Lebensäußerungen]』のことであると明確に限定しているからである。したがってかれの解釈学 [Hermeneutik] とは必然的に『文字に固定された生の表出の理解の技法の学 [die Kunstlehre des Verstehens schriftlich fixierter Lebensäußerungen (Satz 4b)]』にほかならないことになる。『文字に [文書的に schriftlich] 固定された』という限定によって、大文字の文書 [Schrift] である聖書を念頭に置きつつ、ディルタイは聖書解釈の方法論としての解釈学の出自をも引き受けつつ、小文字のシュリフトの、すなわち人間の手になる文芸作品一般(その最も洗練された形式としての詩作品)の理解のための技法の確立を目指したのである。このようなディルタイの規定に従う限り、われわれがここでその成立を目論む『イメージの解釈学』という表現(これはあくまでも仮設的表現にすぎない)はそれ自体の内に名付けの最初から矛盾を内包する表現であることを露呈せざるをえない。解釈学の対象は言語であって、イメージではないからである。ディルタイ的な語彙においては、そもそも『イメージの解釈』 [Auslegung des Bildes] という表現ですら不可能に見える。しかしながらディルタイが解釈学の伝統を踏まえ、その歴史を聴き取りつつ自己の解釈学を上記のものとして定式化することによって『イメージの解釈学』の成立を原理的に不可能なものとして排斥しているというわけではないことも自明なことがらである。アリストテレース的に言うならば、イメージは多義的に語られうるからである。われわれは視覚的イメージについてのみならず、言語の喚起するイメージについても、さらにまた聴覚的なイメージについても語りうる。あるいは逆説的に言えば、語りえないイメージこそが、この解釈学の対象である。

2) アリストテレース的に ( $\tau\acute{o} \delta\upsilon \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota \text{ π}\acute{o}\lambda\lambda\alpha\chi\acute{\omega}\varsigma$ ) 表記すれば  $\tau\acute{o} \epsilon\gamma\delta\alpha\lambda\omega\lambda\acute{\upsilon}\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota \text{ π}\acute{o}\lambda\lambda\alpha\chi\acute{\omega}\varsigma$ . となるであろう。『イメージは多様に語られる。』

3) アリストテレスの存在論的考察を方法的に吟味した結果、わたしはそこに一種の解釈学的転回を認めるに至った。それは「全体への眼差し」から「エネルゲイアへの眼差し」の下への転回である。(ある研究者は、後者の視点をアリストテレスのものとは認めていない。『形而上学』のデユナミス=エネルゲイア概念は、かれの後継者たちの思想だと言うのである。これは極論だが、別人の感を否定しえない程の根源的転回がここにあることは確かである。わたしはその乖離を整合させる試みを行った。)

『名付けに至る長い歴史的成熟の時が保証する名詞的事態の確からしきは、かくして動詞的諸事態の裡で解体され浄められ、今や新たな構成を待ち望んでいる。事態の定義づけは、新たな名詞の意味づけであり、真理をロゴスではなく、ロゴスを真理に再び位置づけ直す事である。ここには解釈学的転回とも言うべき視点の転換が介在している。この転換は、

- (1) 普遍から特殊への視座の転回であり、
- (2) 静態的構造分析から動態的本質解釈への移行であり、
- (3) 浄化の過程を経た特殊命題の現実的連関への組み込みである。換言するならばそれは
- (4) 命題論的解明学からエネルゲイアへの眼差しの下に於ける本質論的定義づけへの進展であり (Ont-logik から Ousiologie へ)
- (5) その意味でアリストテレスの構想する哲学体系に於いて中間的位置を占めるものである。

「エネルゲイア」への眼差しの下に事態を捉えるという事は、単に述定の諸形式に於いてではなく、当のそのものの現実的な働き (ἐργον) に着目して、しかもそのエルゴンの完璧に実現された相の下に於いて事態を見返す事である。その意味で「エネルゲイア」は単なる日常的現実ではなく、浄化された現実であり、乗り超えられた現実 (gesteigerte Wirklichkeit) である。

このような現実を獲得する為の視座、それがまさにロゴスが位置づけらるべき真理の場であるが、その確立は単に静観的なテオリアの可能な揚として想定されているのではない。それは日常的な解釈の営為の果てに獲得される非日常的視線である。人間的事態に関わる哲学に於いても類比的にこのような視座の獲得と、定義のそこへの位置づけが目論まれている。例えば、エネルゲイアへの眼差しの下での定義づけの完成した姿を我々は快樂論B (『ニコマコス倫理学』第十卷) の「快樂の本質論的定義づけ」の内に見出す事ができる。そこでは、快樂は動的連関のうちで捉え返され、他者の実現が直ちに自己の実現であるそのような完全な活動として定義づけられている。』(拙論「アリストテレスの解釈学的現実」岩波書店『思想』No.692, 1982年2月 p.47-8)。イメージ

の解釈の実践において、この視座の獲得は有効である。bildendes Bild の成立をその現場において、把握することが目指されているからである。

4) Alexander Gootlieb Baumgarten (1714.6.17-1762.5.27)は、1750年に *aesthetica* を出版。しかし1735年の『詩に関する諸点についての哲学的省察 (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)』において既に『より高級な能力によって知られるもの [noeta] は論理学の対象である [Sint noeta cognoscenda facultate superiore objectum Logices.]』が、『noeta [理性的に知られるもの] に対してではなく aistheta [感覚的に知られるもの] についての学問が必要である。したがって、感性的学問 [episteme aisthetike] がなければならない。』(// CXVI) という仕方、つまりギリシャ語の発音をラテン文字で表記するにとどまり、*aesthetica* とラテン語化はいまだなされてはいないが、美学・感性論の成立が要請されていた。完全な感覚的なオラチオである詩をわれわれはなぜどのようにして味読しうるのか、ということについての根本的な疑問が、その要請の出発点としてある。かれはまず、オラチオ [Oratio] とは一連の声 [series vox]、つまり意味の連結した表象 [repraesentationes connexas significantium] のことであると、規定し (// 1) 『(表象群の中で認識能力のより劣った部分によって整えられた) 表象群は感覚的 [Repraesentationes (per partem facultatis Cognoscitivae inferiorem comparatae) sint sensitivae.]] (// III) であり、そのような『感覚的な表象群によって成り立つオラチオ [Oratio repraesentationum sensitivarum]』は、当然『感覚的 [sensitiva]』(// IV) であると述べる。認識能力のより劣った部分によって [per partem inferiorem facultatis cognoscitivae] すなわち、感覚的認識 [cognitio sensitiva] によって獲得されるものこそ、詩 [poema] である。というのは、『完全な感覚的なオラチオが詩である。[Oratio sensitiva perfecta est poema.]] (// IX) からである。[上記註は、1970年ころに東京大学で講じられた今道友信師の『美学概論』の講義に示唆を受けたものである]。美学は詩学として要請されたという指摘は重要であり、これがディルタイの関心に連なるものであることは言うまでもない。

5) わたしはかつて Hermeneutik の語源となったアリストテレスのヘルメーネイア語群の用例を名詞と動詞の二つの側面から検討してみたことがある。

『(1) 名詞 (ἐπιηυεία) の代表的な用例の一つが『靈魂論』第二巻に於ける感覚論の記述の中に認められる。その第八章の主題は聴覚であり、音に続いて為された声についての論述の中で、この語はより始源的な意味を留めつつ登場してくる。そこでは、肺に吸い込まれた空気の果す仕事 (ἐργον) と、舌の働き (ἐργον) とがアナロジカルに夫々二つの働きを持つものとして捉えられている。二つの働きの一つは、生きてゆく為に最

低限度必須の働きであり今一つは、単に生きるのではなく善く生きる為にこそ必要とされる働きである。肺に吸い込まれた空気の場合の生存の為に必要不可欠の働きとは、生命維持の為に体温の保持であり、舌の場合のそれは、趣味的なものとしてではなく単に栄養摂取能力とのみ関わる限りでの味覚である。それに対し、肺腔に満たされた空気は「声」(φωνή)の為に利用される。呼吸時に於ける咳の如き単なる「音」(ψόφος)とは異なり、息を止め、止められた空気でもって気管中の空気を気管に打ちつける事によって発せられるのが「声」である。このような発声を促がす空気の働きが、善く生きる為の働きである。空気によって促がされた「声」の運動の分節化は舌に委ねられた仕事である。即ち、善く生きる為にこそ為さるべき舌の働きとは、「音の分節化」(διάλεκτος)である。この「ディアレクトス」という言葉は直ちに「ヘルメーネイア」と言いかえられている。それ故この名詞はここでは「分節化された音声を発する事」即ち「発言」を意味するものと考えられる。声を出してロゴスを形成する働き一般をアリストテレースは「ヘルメーネイア」と名指しているのである。(上記拙論「アリストテレースの解釈学的現実」p.41)

6)『造形思考』(bildendes Denken : Visual Thinking)という思索の在り方の多様性に関しては、『思索機械としてのイメージ [Imagery as Thinking Machine]』の項で扱う予定。(図1-4)

7) イメージは後述のように、アλληγοリカルな側面と、Ταυτεγοリカルな側面を持っている。そのようなイメージを取り扱う仕方にも、同様な二つの異なる態度が存在しうる。エルンスト・カッシーラーは、フリッツ・ランガーの『知的神話学 (Intellektualmythologie)』に言及しつつ、『シェリングが神話的形象の自意的 (Ταυτεγοリカル) 解釈を要求したのに対し、今また「寓意と寓意的解釈法」の一種の名誉回復がなされることになった。』(エルンスト・カッシーラー：シンボル形式の哲学第二部。引用は、岩波文庫、木田元訳。p.56。)と、述べている。「寓意と寓意的解釈法 (Allegorie と Allegese)」と「自意と自意的解釈法 (Tautegorie と Tautegese)」とが、対置されうることになる。自意的という言葉は、木田元が tautegorisch に与えた苦心の訳であるが、ゆえあってわたしは採用しない。神話のアレゴリーゼの立場とは、『もうとっくに克服されたものとみなされてきた純粋に「知的な神話学」の方式、つまり神話の核となるべきものは現象の合理的解釈のうちに探しもとめられねばならないとする見解』(同上)のことである。

Ταυτεγοリカルとアλληγοリカルあるいはシンボリカルという対比的性格は、作品の構造、生成、鑑賞、解釈の全ての領域にわたって有効で豊穡な対比の基盤となりうる。

- 8) 現時点では、インタラクティブ性に難があるが、『Expanded Book』化が最も現実的であるように思われる。
- 9) もちろんこれは非論理的な記述に対する前もつてのアポロジャイズではない。プラトーンの Poiesis の原義に立ち戻って、そのように言えるのである。
- 10) 出典個所を未だに確定できていない。清涼院流水『ジョーカー』講談社、1997 p.779の引用に依拠。英文は筆者の敷衍的翻訳である。
- 11) ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房 1985 p.100 (Roland Bartes “La Chambre Claire” parag.34 1980)
- 12) camera obscura の日本伝来の歴史等に関しては、中川邦昭『カメラギャラリー』美術出版社1991所収『XV 写真鏡と近世洋風絵画』および、中川邦昭『目の思索——映像の起源』美術出版社1997に依拠。
- 13) 大槻玄沢『蘭説弁惑』1788
- 14) 同上、中川邦昭『カメラギャラリー』p.156 の年譜1867年の項目に、ルネ・ダグロンの湿板写真の技術解説書が柳川春三によって『写真鏡図説』と題されて出版されたことが指摘されている。
- 15) Aristoteles “Ars Poetica” 1448b17-18。知的再認識 (*ἀναγνώρισις*) という言葉がここで使われているわけではない。模倣されて直示的に再現されたイメージを見て人が喜ぶこと (快樂すること [能動の快樂動詞、*τὸ χαίρειν*であって、中動相的快樂動詞 *τὸ ἡδεσθαι*ではないことに注意]) の理由を、アリストテレスは、『学ぶこと (*μάθησις*) は、哲学者にとってのみならず、他の人々にとっても、最大の快樂である』という点に置いている。一般的に、見知っているものの再現イメージを通して、何か新しいことをわたしたちは学ぶということはあるのであろうか。むしろ見知らぬものの再現イメージを通して、「ああ、これがあれなのか」と学ぶはずである。プラトーンは、このような『学び』の可能性自体を拒否している。その点で、エルズの指摘するように、ここでプラトーン批判が意図されていることも確かであろう。しかし、わたしはこの個所を別のコンテキストにおいて読み解きたいと思う。アリストテレスは、人が絵 (*εἰκῶν*) を見て喜ぶのは、描かれている個々のものがそれが何であるのかを、「ああ、これはあれだ」という仕方、[学んだり、推論したり (*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*)] しつつ、『視る (*θεωρεῖν*)] という、わたしたちの言う、知的再認識 (*ἀναγνώρισις*) の側面を指摘しつつ、他方で、見知らぬものの再現イメージを喜ぶ場合は、それとは別で、それがミーメシスであるからではなく、『仕上げの巧みさや色彩によって (*διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν*)、あるいはまたあれこれの別の理由によって』である、とも述べている。イムダールの *das wiedererkennende Sehen* と *das sehende Sehen* の



- 差別に通ずる異なる仕方での絵の見方が問われていると見ることができる。しかしこの箇所は古来疑義の多いところであり、慎重に検討される必要がある。この点は、Gerald F. Else “Aristotle’s Poetics” Harvard U.P., 1963, p.124-135を参照されたし。
- 16) Laszlo Moholy-Nagy “Painting, Photography, Film” M.I.T. 1973, p.28
- 17) 拙論『タウテゴリアとしての藝術』山口大学「文学会志」第43巻1992.12に詳論。
- 18) F.W.J.Schelling “Einleitung in die Philosophie der Mythologie, Erstes Buch” in “Schellings Werke, 7 Hauptband” S.197-8
- 19) F.W.J.Schelling “Philosophie der Kunst” in “Schellings Werke, Fünfter Hauptband” S.407
- 20) 同上 (“Philosophie der Kunst”) S.548
- 21) 同上 (“Philosophie der Kunst”) S.555
- 22) 同上 (“Philosophie der Kunst”) S.551-552
- 23) とりあえずは、本論註7を参照。
- 24) このように、タウテゴリアの意味内実を規定し直すとき、木田元氏の試訳『自意的』では、包括しえない部分が出てくる。『意』とのみ、限定することに問題があるからである。
- 25) アンドレ・バザン『映画とは何かII——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、1970所収『写真映像の存在論』（『絵画の諸問題』1945からの再録）p.20-22 [André Bazin, What is Cinema?, vol. 1 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), 9-16.]
- 26) Walter Benjamin “Kleine Geschichte der Photographie” in Walter Benjamin Gesammelte Schriften Band II-1, “Literarische und ästhetische Essays.” suhrkamp taschenbuch wissenschaft 932, Frankfurt am Main, 1977, S.375及び、挿入写真図版。浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション1』ちくま学芸文庫 p.562。
- 27) 同上 (“Kleine Geschichte der Photographie”) S.384-385
- 28) Platonis Opera IV “Politeia” 509e1-510a3
- 29) 同上 532c
- 30) Politeia 514a-515c および Sophistes 233d-236c において、その下位概念である *εἰκὼν* と *φαντάσμα* の同定（神的レベル）と差別化（人間的レベル）が試みられている。
- 31) “Edinburgh-Yamaguchi '95” YICA 設立準備会1996所収の、マーク・マクドナルド『視覚的な思想家：パトリック・ゲデイス』拙訳 p.13。アウトルック・タワーの構造については、図版の図13)を参照。

32) Aristoteles “Politica” 1327a1-4

33) Aristoteles “Ars Poetica” 1451a3-6

34) 同上 1450b36-37。

35) とは言え、『一目瞭然たること』が『見ること』そのものの純粋な快樂としてここで捉えられているわけではない。本論註15との関連は、今後の課題としておく。

36) ミッシェル・フーコー 『監獄の誕生——監視と処罰』 田村俶訳、新潮社、1977、p.202 [Michel Foucault: Surveiller et Punir – Naissance de la prison, Gallimard, 1975]

37) Max Imdahl, “Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei” Mittenwald, 1981, S.10ff. イムダールは、ドイツの若いコンセプチュアルな傾向を持ったアーティストたちにも、その講義と著作を通じて、多大な影響を与えた。わたしはかつて、Max Imdahl “Giotto Arenafresken” München, 1980を参照しつつ『マックス・イムダールは「ユダの接吻」という同じ画題を扱いながら同時代の凡庸な画家とはまったく異なる効果をなぜジョットが収めえたかをイコノロジーはついに説明しえないと述べ、画面構成そのものの指し示す意味を考察するイコニク (Ikonik) の必要性を提唱している。価値中立的な形態の記号学が作品の品質をどこまで査定しうるかは、かれの実験的試みが必ずしも成功しているとは思えないだけに、依然として疑わしい。とはいえかれの提起した問題は重要である。わたしの意図するイコニクは必ずしも作品の藝術的価値を問う美学的考察ではない。プログラムに従って作品が構成される時、その構成の仕方によっては作品そのもののメイン・テーマにすら係わるような新たな意味が生み出されてくる可能性がある。描かれた内容が示す意味ではなく描かれる仕方が示す意味、それは当然作品に形として実現された意味であり、それを追及するイコニクが必要である。』(拙論『預言者ヨナの幻視——ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画の構造について——1』山口大学「文学会志」第36号、1985、p.29) と記したことがある。「倫理学」や「論理学」に倣って、イコニクを強いて訳せば、「像理学」とでもなるうか。翻訳出版はまだなされていないようであるが、近年、かれについての紹介は精力的になされつつある。岩城見一編『感性論』の特に第II部、「感性論(美学)の系譜」は、イムダールに限らず、ドイツ語圏における『美術史的解釈学 (die kunstgeschichtliche Hermeneutik)』(Oskar Bätschmannの造語) 的な傾向について簡潔な紹介を行なっていて、参考になる。

38) 拙論『トーマス・シュトゥールト』所収『写真のパラドックス』 Gallery Shimada, 1991で指摘。

“Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English” by A.S.

Hornby p.476の例文から。

39) 『ランダム・ハウス英和大辞典』小学館、1994

40) Webster's Ninth New Collegiate Dictionary 1987, の image の項目。

2a: the optical counterpart of an object produced by an optical device (as a lens or mirror) or an electric device.

b: a likeness of an object produced on a photographic material.

41) W.J.T.Michell "Iconology: Image, Text, Ideology" Chicago, 1986 p.10  
[W.J.T.ミッチェル『イコノロジー：イメージ・テキスト・イデオロギー』1992 勁草書房 鈴木聡・藤巻明訳 p.12]

42) 同上 ("Kleine Geschichte der Photographie") S.371

43) Rosalind Kraus, "The Optical Unconscious", Cambridge, Mass., 1993, p.178

44) Margaret Iversen, "What is a photograph?" in "Art History" Vol.17 No.3 September 1994 pp.450-464

45) 同上、p.458

46) 同上 ("Kleine Geschichte der Photographie") S.370-371

47) Walter Benjamin "Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus" in Walter Benjamin Gesammelte Schriften Band II-1 "Aufsätze Essays Vorträge." suhrkamp taschenbuch wissenschaft 932 S.241-246 [1921年「雑誌『新しい天使』の予告」ベンヤミン著作集 13『新しい天使』編集解説 野村修 晶文社 p.10-17 所収]。

48) 野村修『ベンヤミンの生涯』平凡社によれば、ハーゼンベルクは 1934年以降の天使像がほとんどすべて『若い』『未熟な』天使であることに着目して、Novusは『新しい』ではなく『若い』と解釈している。

49) アンドレ・バザン『映画とは何かII——映像言語の問題』の訳者、小海永二氏は、レンズを仏語で、objectif と呼ぶことに注意を喚起しているが、欧州の言語のほとんどがそうである。Objectiv (独)、obiettivo (伊)、objetivo (西)、ノルウェー、デンマーク、スウェーデンが、objektiv、フィンランドが、objektiivinen、といった具合である。英語の場合、対物レンズを、an objective lens と呼ぶ。

50) さいとう・たかを『ゴルゴ13シリーズ第374話シャッター』Part3 『写真撮影マニア連続殺人事件』より

51) 『リチャード・エステス』展カタログ、広島市現代美術館編集、1990、p.88-89、図版58。

52) Jacques Lacan, ed. Jacques-Alain Miller, “Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI”, “Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse”, Paris, 1973 所収の IX Qu'est-ce qu'un tableau? p.121.

53) “It has now become possible to ask a question which could not previously even have been thought.—What are the forms of visual imagery consequent upon the forms of construction of the fiction of the subject?”

Victor Burgin “The End of Art Theory” Atlantic Highlands NJ, 1987. p.42

54) 先駆的には、既に60年代に、Dan Graham “Photographs of motion” 1969は美術作品として、写真論（わたしには未完のように見えるのだが）を呈示している。ダン・グレアムはこの時期、自らを『Writer-Artist』と呼び、精力的に論文を発表していた。若い作家たちの試みは、様々な形で為されている。たとえば、1987/88 Wilhelm-Hack-Museum における『Nikolaus Koliusis 展』や1989 Musée départemental de Rochechouart における『Ernst Caramelle 展』など。前者においてはインスタレーションの形で、写真映像の『潜在的な在り様』を顕在化させたし、後者はマン・レイの『諧謔的な瓢窃』（グイ・トサット）によって光が描き出すという写真の原義を文字通りの仕方でも再現して見せた。Nikolaus Koliusis は、山口大学の学生会館の二階ロビーで、ハリウッド映画が夜の情景を照度を落とさず撮影するために常套的に用いる、American Night と通称される手法を揶揄して、長大な青いフィルムを用いたインスタレーションを行ったこともある。あるいは、顕在的ではないにしろ、James Turrell の一連の光をテーマとするインスタレーションも、写真的映像の問題と密かに通底している。

その中で、真っ正面から写真イメージの問題を今日的な連関の中で取り上げているのは、トーマス・シュトゥルトであろう。BENJAMIN H.D.BUCHLOH “Thomas Struth's Archive” in “Thomas Struth: Photographs” The Renaissance Society at the University of Chicago, 1990 および “Interview between Benjamin H.D.Buchloh and Thomas Struth” in “Portraits: Thomas Struth” New York, Marian Goodman Gallery, 1990 p.29~40は、新世代と旧世代のコンセプチュアル・アートに対する態度の見事な擦れ違いによる対比を浮き彫りにしていて興味深い。

## 図版解説

ゲティスの手書きの『生の表記』の図版は、Edinburgh Review 88 pp.44-45に再録されている。図3）が、その完成図であり、その制作手順をかれの解説に基づいて表

記したものが図1)と図2)である。

図1)は、2枚の紙を用いて、生を表記する試みである。図2)は、その最初の部分の構成の解説である。

図4)から図8)は、ゲティスや今泉の表記法を参考にしつつ、多義的なイメージを図式化する試みである。

図5)のミッチェルの分類を、わたしの座標軸(その解説が、図6)によるマンダラ図に配置(図7)してみると、そこには多くの欠落部分が存在していることがわかる。それらが何であるのかを試みに考察した図が、図8)である。これは未完であり、たえず完成へと向けて、適合化が図られなければならない。それは、わたしのドクサ( $\delta\acute{o}\xi\alpha$ )のカタルシス( $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\iota\varsigma$ )の過程でもある。

図9)から図11)は、シェリングの藝術哲学の構成の仕方を図式化する試みである。図9)は、ストットの作成したシェリングの哲学体系の図表の翻訳である。図10)のように図式化することによって、そこにおいて藝術の占める位置の重要性が一目瞭然となる。おそらく晩年のシェリングにおいて、この藝術の占める位置は神話によって篡奪されることになる場であろう。

藝術哲学の体系の図式(図11)は、わたしたちに多くの課題の在り処を指し示すものとなっている。図のAの縦列は、空白のままである。A、つまりX2の縦軸は、イメージと言語の両方を用いる藝術、あるいはそれらのいずれをも用いない藝術が、占めるであろう空間であると想定されうる。シェリングの時代においては存在しなかったか、あるいは無視された何らかの藝術のジャンル、のみならずまだ存在していない藝術の可能なありようをも含めて、それらが何であり、また何でありうるのかを問う必要がある。

美術史およびその方法論の図式化の試みは、ベッチェマンがハンス・フライに触発されて行っている。(Oscar Bächtmann, "Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik" Darmstadt, 1986, S.157-8.)このマンダラ化も今後の課題として残されている。イメージ、藝術哲学、美術史的解釈学、等々から齎される平面図は、しかし立方体の一断面図に過ぎない。平面マンダラの3D化の手法が課題として残されている。

図12)は、現時点でのイメージの解釈学の子想される射程の見取り図である。この全体もマンダラ図式化される必要がある。

図13)は、エジンバラのアウトルック・タワーの図であり、Edinburgh Review 88 p.115 から採っている。一目瞭然たることの象徴である。

(山口大学人文学部)

図1) ゲディスの生のノテーションの作成手順1

The Notation of Life [生の表記] by Patric Geddes

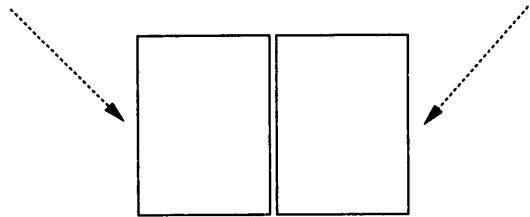
(1) our ledger of life [生の原簿] 二枚の紙を用意

for the more passive aspects  
man shaped by place and his work

[より受動的な側面のための(シート)  
場所とかれの仕事によって形成される人]

for action  
man guiding his daily life  
and remaking place

[行為のための(シート)  
日常生活を導き場所を作り直す人]



(2) the main chambers of human life

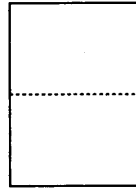
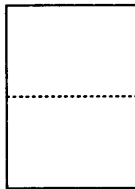
[人生の主要な部屋] それぞれを二つに折る

passive

active

the out-world  
[外界]

the in-world  
[内界]



(3) the general structure and relationships of the chart

[図表の一般的構造と関係]

simple practical life  
[単純な実践的生]

simple mental life  
[単純な心的生]

full effective life  
[充足した効果的生]

full inner life  
[充足した内的生]

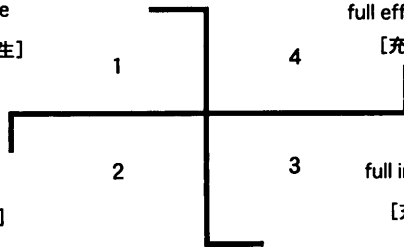


図2) ゲディスの生のノテーションの作成手順2 (生のマンダラ第1図)

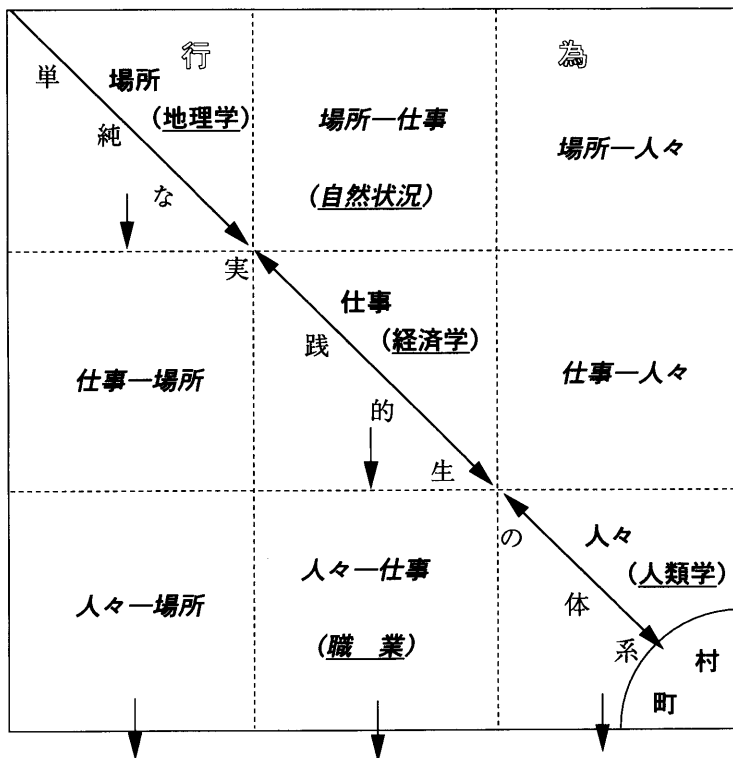


図1)の図表の一般構造の1に相当する《単純な実践的な生》の詳細図がこれである。4つの体系(コード)にはそれぞれ3つの主要ファクターが選択され、それらの相互関係が問題となる。ゲディスの選択基準は必ずしも自明的ではない。生のマンダラの第一図から第四図までのキーワードは以下の通りである。

第一図 PLACE (場所) WORK (仕事) FOLK (人々)

第二図 SENSE (感覚) EXPERIENCE (経験) FEELING (感情)

第三図 EMOTION (情動) IDEATION (イデア化) IMAGINATION (イメージ化)

第四図 ETHO-POLITY (倫理的政体) SYNERGY (共働) ACHIEVEMENT (達成)  
IMAGINATION はまた、IMAGERY (イメージ一般)とも言われている。

FORK は民族に限定されない広い概念。A-C は『場を共にする人々』を意味する。

GEDDES は『場所-人々とは natives or neighbours である。』と解説している。

生の図表の一般構造の4は、いまだ誰によっても十分に解説されていない。そこに配置された9人のムーサイたちの解釈が多様な可能性を孕んでいるからである。

図3) ゲデイスによる生の表記完成図

P. Geddes "The Notation of Life"

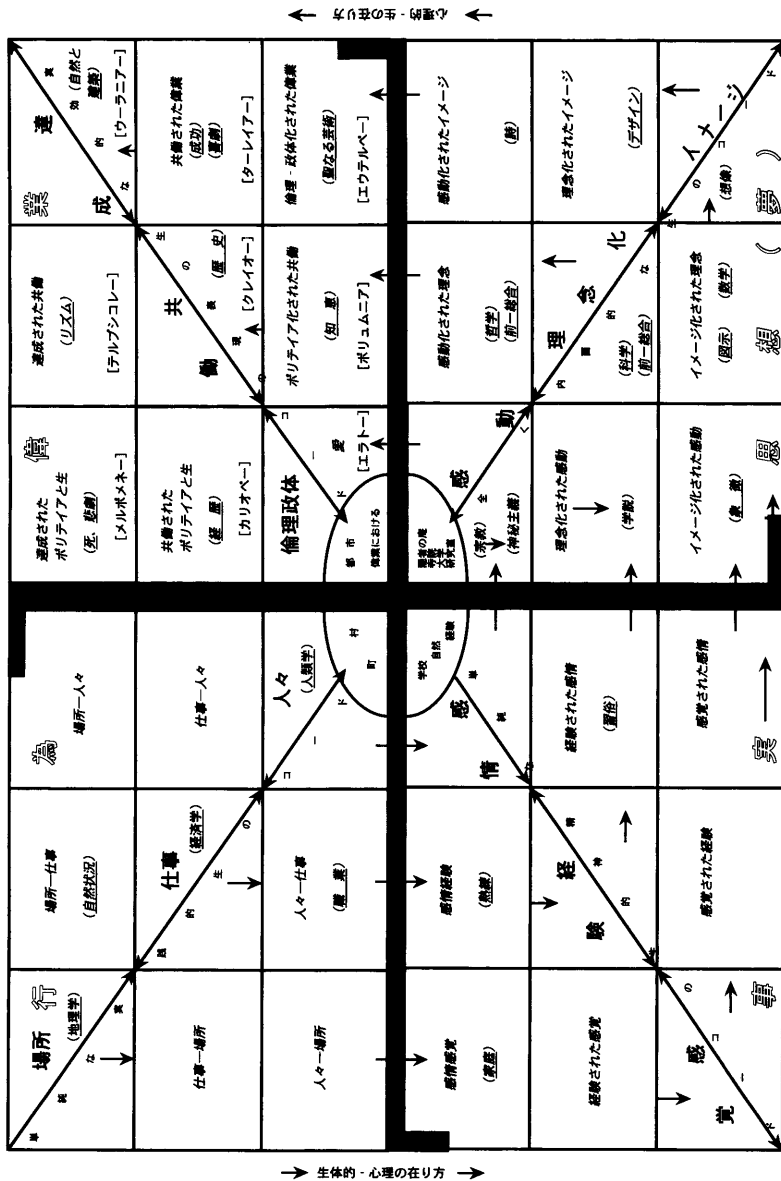




図4) ゲディスの生の表記と今泉のマンダラートとの異なり

GEDDES			今泉		
A	A-B	A-C	4	5	6
B-A	B	B-C	3	テーマ	7
C-A	C-B	C	2	1	8

ゲディスがこの図を『生のマンダラ』と呼んでいるわけではない。これは今泉浩晃氏の『マンダラート [Mandal-Art]』という発想法的技法で用いられる図形との類似からのわたしの暫定的な命名である。かれは、『超メモ学入門・マンダラート入門』や『英会話のためのメモ学入門』実務教育出版、1990 などで、思考するための道具としてのマンダラートを提唱している。これは、Mandala を使う Art (技術) という意味。九画の図形の中心に、テーマを置き、周りの八つの区画（これをセルと呼ぶ）から、そのテーマに四方八方から答えることで、セルが埋められる。成立したマンダラートは更なる思考を促すものとなり、一種の発想のための実践的な道具ともなる。

両者には異なる点も多い。今泉の場合、探求すべきテーマが図の中心に置かれそれが、八つの視点から多面的に考察される。それぞれのセルはさらにマンダラート化されることによって、立体的な構造を形成するように目論まれている。それぞれのセルにはヒエラルキーは存在しない。

それに対して、ゲディスの場合には三つの主要なファクター、ABCが選択され、それらの相互関係（A-B、A-C、B-C、等々）が問題にされ、最初のマンダラが描かれる。それはさらに次の表記へと連関され、反時計回りに読まれうるものとなる。ヒエラルキーは、第1図から、第4図へと登高し、最後の段階である偉業の達成は、それで完結するのではなく、さらに次の世代の単純な実践的生の基盤を準備するものとなる。

この永遠の循環の構造には、進化論を信奉する生物学者として出発したゲディスの理想が表現されている。

図5) 多義的なイメージ [τὸ ἐῖδωλον] の水平的分類の試み

ト・エイドローン

W.J.T. Mitchell "Iconology: Image, Text, Ideology" Chicago, 1986 p.10 より  
 W.J.T. Mitchell エル『イコノロジー: イメージ・テクスト・イデオロギー』1992 勁草書房 鈴木聡・藤巻明彦 p.12

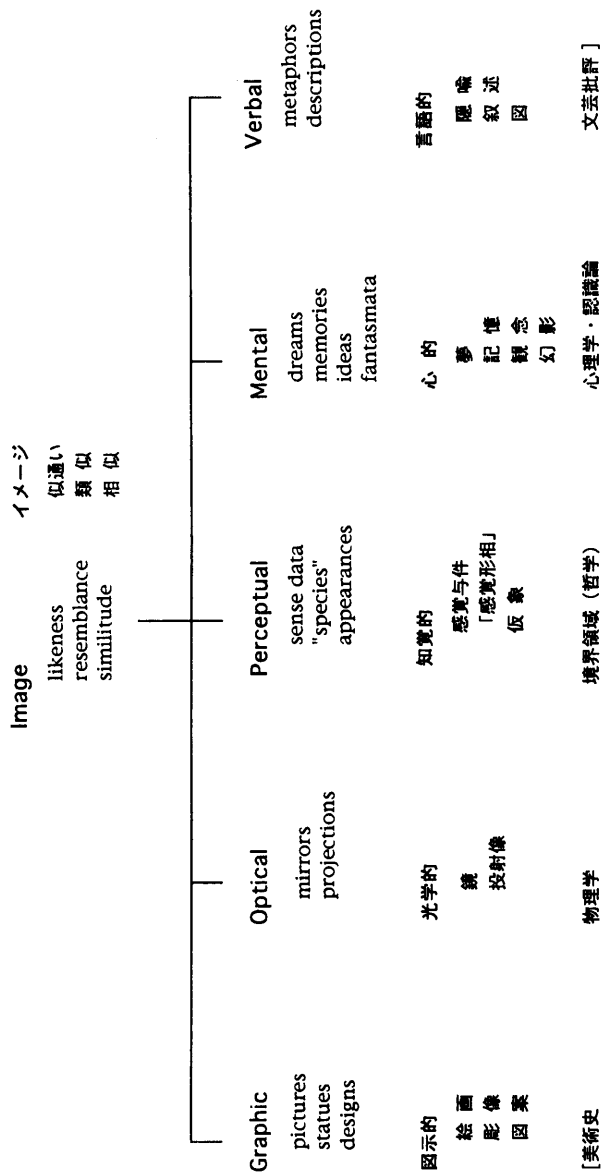
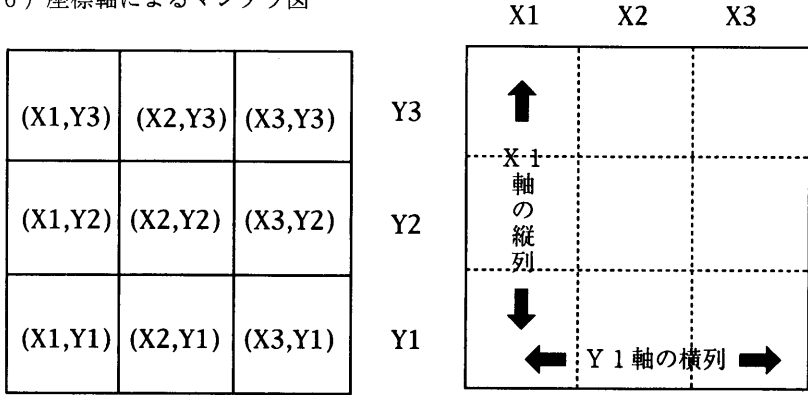


図6) 座標軸によるマンダラ図



両者のノテーションの仕方を参考にしつつ、多義的イメージの図式化を行うことにする。わたしの場合は、9つのセルの全てを均等に用いる。図6)のようなXY軸からなる座標軸によるマンダラである。

X1の縦の系列と、Y1の横の系列が交わってできるセルを(X1,Y1)と呼ぶことにする。以下も同じである。

X1とX3は対立関係にあり、X2は両者の中間者である。Y軸に関しても同様である。方位は上下左右両方向に読むことが可能であり、そこにヒエラルキーは存在しない。

図5)のミッチェルの分類を、図6)に代入すると、図7)が得られる。この配列自体が、既に先在するわたし自身の潜在的なシエマに基づいている。それを更に図8)のように、可能な限り空欄を埋めてみる。この図は、わたし自身の思い込み(ドクサ)のイメージ化である。

図7) ミッチェルの分類の座標軸への配置

Optical		
Perceptual		Mental
Graphic		Verbal

この Schematizing は、ゴンブリッチが、ポッパーに依拠して指摘するように、「適合化 (Matching)」の過程を経ることなく科学的な知となることはできない。その意味において、わたしの仮設的図式(これも一つのイメージである)は、わたしのドクサの浄化のためのシンキング・マシーンとして機能しうるのである。

図 8) ミッチェルの表のノテーション化の試み

1] 図式化 [Schematizing]

		外		内
自然		Optical	1	2
		Physical	人間的事態に関わる 哲学 anthropological philosophy Ontological	Metaphysical Ousiological
人間		Perceptual	3	Mental
		Perception	感性的認識論としての 美学 aesthetica Imagination	Unconscious
作品		Graphic	4	Verbal
		Tautegory	Allegory	Symbol
		Präfigration Ikonik	Iconography Pre-Iconology	Iconology
		形式		内容

2] 適合化 [Matching] のための試行錯誤

Y3軸は例えば、自然学から形而上学に至るあらゆる存在者を対象とする伝統的な学問の系列において取り扱われる種々のイメージを取り扱う系列であり、プラトンが問題にする鏡映像からイデアに至るイメージのありように対応する軸として読むことも可能である。さらにY1軸は、美術史的解釈学の領域と重なるであろう。1から4の欄は、名指されていないが、多くの試みに開かれている。

この図はたまたまミッチェルの表を契機として描かれたものに過ぎない。全く異なるマンダラも描画可能である。

写真的イメージがどのようにしてどこに配置されるのか？この問いに答える必要がある。

図9) Douglas W. Stott 作成図表

F.W.J.Schelling, "The Philosophy of Art" Translated by Douglas W. Stotto, Uni. of Minnesota press, 1989, p.1

絶対者 — 絶対的同一性 神 — 普遍 — 全体 自己-肯定					
		肯定された 現実性	肯定する 理想性	無差別 同一性	
諸能力		現実の全体 現実の世界 自然	理想の全体 理想の世界 精神	神 諸イデア	
現実		質料 — 存在者 寓意的	知識 図式的 反省	真	必然
理想		光 — 活動性 図式的	行為 寓意的 包摂	善	自由
無差別		有機体 象徴的	芸術 象徴的 理性	美	無差別
現実的能力 自然の哲学			理想的能力 超越論的哲学		
----- 無差別 芸術の哲学 -----					
絶対者が客観的になる					
芸術の現実的系列 現実化された理想 有限者化された無限者 特殊化された普遍			芸術の理想的系列 理想化された現実 無限者化された有限者 普遍化された特殊		
象徴としての現実的統一 象徴としての質料 肯定された状態			象徴としての理想的統一 象徴としての言語 肯定する行為		
イメージを用いる芸術			言語を用いる芸術		
現実 能力	理想 能力	無差別	現実 能力	理想 能力	無差別
音楽 寓意的	絵画 図式的	彫塑芸術 象徴的	叙情詩 寓意的	叙事詩 図式的	劇詩 象徴的

図10) Douglas W. Stottによるシェリングの哲学体系の表の図式化

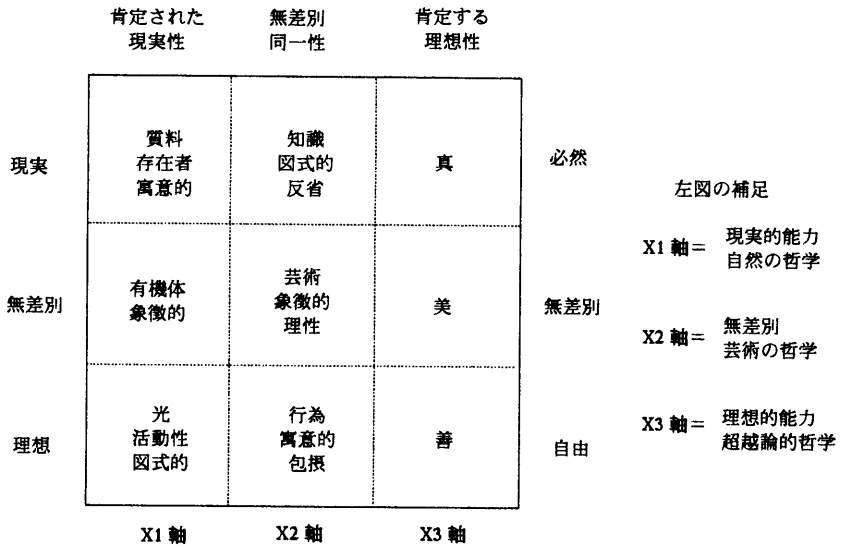


図11) シェリングの芸術哲学の体系の表の図式化

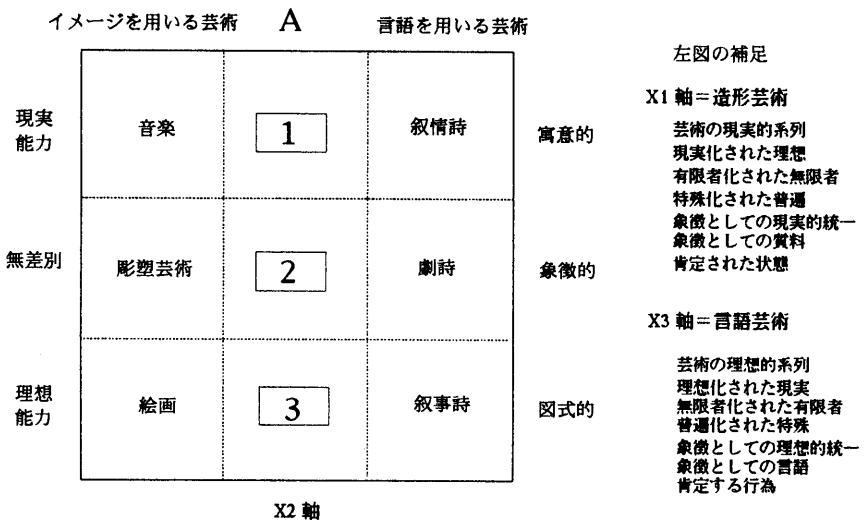


図12) イメージの解釈学の予想される射程の見取り図

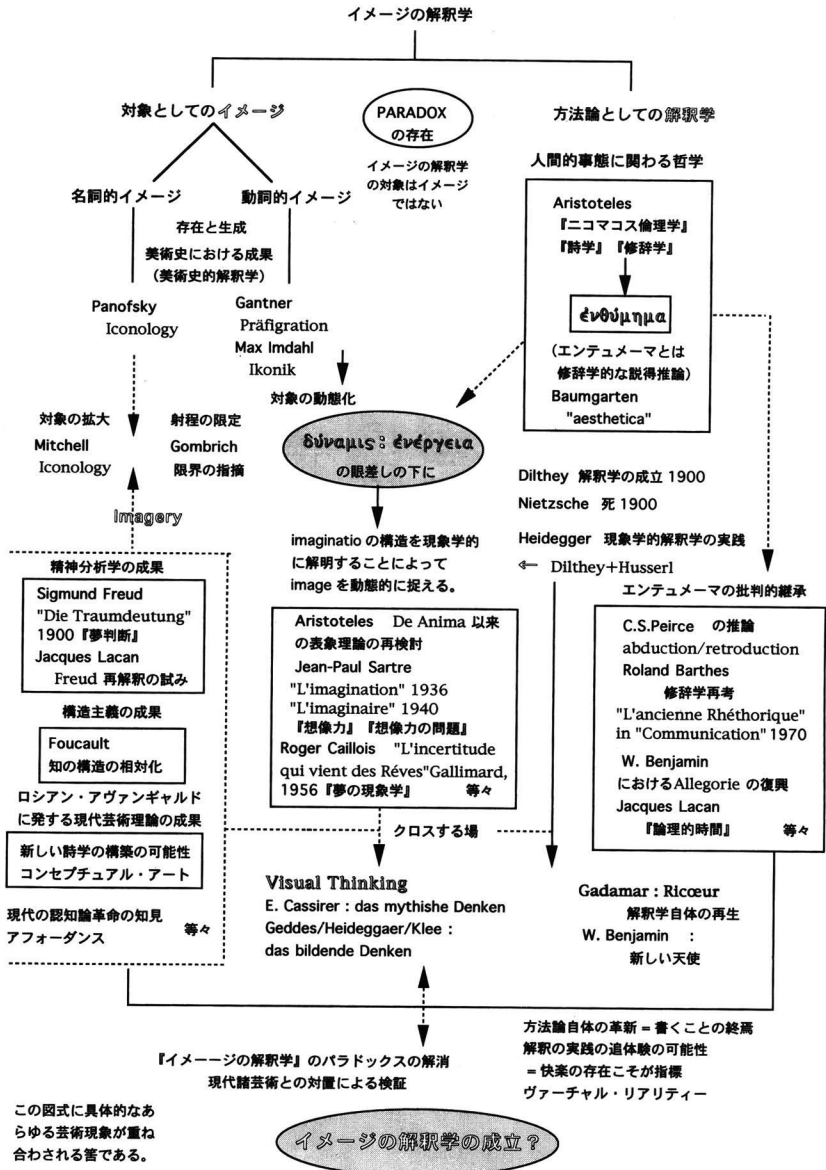
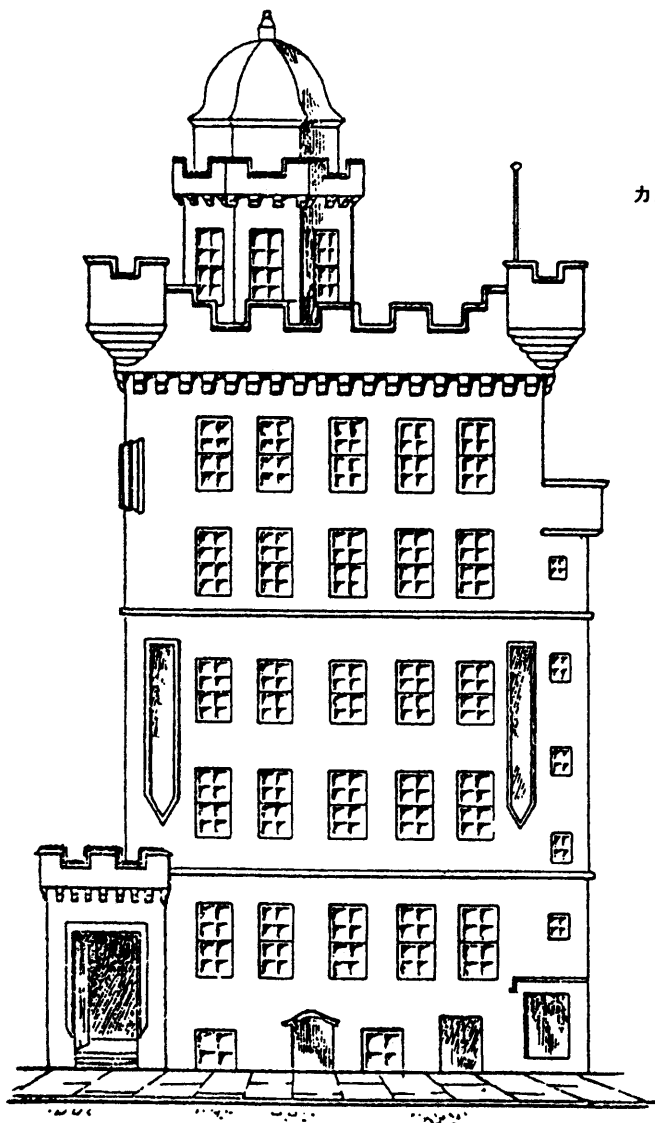


図13) エジンバラのアウトルック・タワー



カメラ・オブスクーラ

Camera  
Obscura

エディンバラ  
Edinburgh

スコットランド  
Scotland

言語 (英語圏)  
Language

ヨーロッパ  
Europe

世界  
World