

2014 年度
博士論文

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンとジャック・ラカンの理論における
「見ること」の分裂

武蔵野美術大学大学院造形研究科
ロディオシ トロフィムチェンコ

はじめに
閉じた目の三つのペア

マーティン・ジェイは、プラトンからポストモダニズムまでの視覚論の流れを分析する中で、フロイトの夢を取り上げている。「父の埋葬の日前夜、私は印刷された板、立て札、掲示板——ちょうど駅の待合室にある禁煙の張り紙のようなもの——を夢に見た。そこに書いてあったのは、両目を閉じてくださいであるまたは、片目を閉じてくださいというものであった。これを私のいつもの書き方で次のように呈示してみよう。

片 | 両
目
を
閉
じ
て
く
だ
さ

い。」¹というものである。そして彼は、フロイトとラカンの理論における「反視覚的な含意 *antivisual implication*」²、「フロイトの理論における視覚に対する敵意 *hostility to the visual in Freud's work*」³、または「自覚的に反視覚的な精神分析 *self-consciously antivisual psychoanalysis*」⁴について論じている。さらには、フロイトの「目を閉じる」という場面を取り上げ、精神分析の言語的転換、つまり「反視覚的」、「反眼球中心主義的 *antiocularcentric*」、「アンチミメティック」な精神分析について考察している。

ジェイは、シャルコーの臨床的な観察という研究方法における「視覚のヘゲモニー」から、視覚に現れた症状（例えば夢）の言語分析への、フロイトの方法論のシフトを取り上げる。この時彼は、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの「ヒステリーの発明」という概念を参照する⁵。矛盾するのだが、美術史家・理論家ディディ＝ユベルマン自身は、ジェイの論じた「反視覚的な」フロイト・ラカンの理論を適用しながら、「強烈な形 *forme intensive*」の理論、「視覚的な症状 *symptôme visuel*」の理論を提案している。彼にとってのフロイトは「見えるものの現象学に非常に注目しながらも疑っていたある人物」⁶であ

り、「決定的に新しい見る方法」⁷を見出した人でもある。

フロイトが表象の箱を破壊したのは、夢によって、そして徴候によってである。彼がイメージの概念を切り開いたのは、つまり引き裂き解き放ったのは、それらによってである。⁸

ディディ＝ユベルマンの理解においては、フロイトは夢を、翻訳的な「判読性 *lisibilité*」（例えば「ワイン＝血」というような判断の方法を支える、確定的な意味を持つ記号が登場する場としての夢）をもつものとしてではなく、「可視性 *visibilité*」を目指す形象的な絵と考えるのである。つまり、表象化の手段に関するフロイトの分析は、夢の論理のメカニズムを明らかにするだけではなく、形象化のメカニズムをも明らかにしているとディディ＝ユベルマンは論じている。従って、ディディ＝ユベルマンの理解における精神分析は、「反視覚的」だとは言いがたい。では、視覚論においてディディ＝ユベルマンの精神分析とジェイの精神分析は、なぜこれほど異なるのだろうか？

ジェイの理論的なプロジェクトの目的は「視覚と言語」、「光学と記号学」、「見ることと欲望」の不可分性を精神分析学が証明したことを示し、そして、ある主体が自分の周りを見ると言う行為が、象徴的な機能に依存するというところを、視覚論の歴史における一つのステップとして提示することである。精神分析家は、単に知覚されているものを受けとって判断するのではなく、知覚を構造化し、「見えること」を構成する言語的な無意識的なメカニズムを発見し、そこから視覚に現れてくるものを認識するというところをジェイは示そうとする。従って、ジェイのディスクールにおいては、「視覚対言語」、「可視対不可視」、つまり「精神分析に敵対するものとしての視覚」という対立構造が核となっているのである。

ディディ＝ユベルマンは、もちろん視覚を構成する構造を否定しない。しかし、彼は次のように議論を展開する。つまり、確かにジェイの論じるように見える世界は言語で構成されているとしても、言語のシステムは完全性をもつものではなく、欠

如を孕むものである。そうだとすれば、言語が構成する視野も完全性を持たず、裂け目を持つことになる。言い換えれば、(例えば夢に見られるように) 裂けたロジックは、裂けた視覚と一致することとなる。とすれば、裂け目としてのイメージ自体を考えなければならない。「可視対不可視」という対立を廃止し、「見える」ことの一部として「見えない」こと(論理・視覚の裂け目)がある、「見える」ことの内部に「見えないこと」があるというように考えなければならない。美術作品との対峙に関するディディ＝ユベルマンの美学的な思想は、「反眼球中心主義的」かつ「アンチメティック」であるが、「反視覚的」だとは言えない。彼は美術作品に現れる「見えない」ものも「見える世界」の一部として考えている。

織物(表象の織物)をその裂け目とともに思考すること、機能(表象的機能)をその中断とともに、あるいはその先天的機能障害とともに思考すること…⁹

ジェイは、フロイトの文脈における「目を閉じる」行為を、言語的依存を示すものとして解釈しているが、ディディ＝ユベルマンにとっては、それは言語の意義を認めた上で、「視覚」に新たな道を開くものなのであり、「知」(見ること、意識できること)の領域に「不知」(見えないこと、意識しないこと)の侵入を許すものなのである。

ディディ＝ユベルマンは、フロイトではなく、ジェイムス・ジョイスの『ユリシーズ』の中の「視覚の不可避のモダリティ ineluctable modality of the visible」に関する段落の最後にある「目を閉じて見ろ」と言う言葉を取り上げ、見えるものにおける「空^{くう}vide」「喪失perte」を、「物が見える」という現象自体と結びつけて、視覚に「書き込まれた非視覚」という考えを導入する。

我々は、見るためには目を閉じなければならない。見る行為が、我々をある「空」へと指向させ、我々を見、我々に関わり、そしてある意味では我々を構成している、この「空」に我々を開く時には。¹⁰

ディディ＝ユベルマンは、この「空」を『ユリシーズ』の主人公スティーヴン・ディーダラスの目を通して見ている。ディーダラスが死んでいく場面、つまり人生の表現が消えていく身体を、性格がなくなる目を、空虚になる母親の体を見ている場面である。そして、ディーダラスの夢の中に母としての海を見ている場面である¹¹。それは、(母親の)不在を形にした存在の表現、つまり海を見る瞬間である。それは見えるものの視覚的な表面ではなく、視覚の力、不安にさせる深さのパワーを示す空虚な海(母親の喪失を孕む海)によって我々が見られている時の我々の視覚体験である。

こうして分かることは、あらゆる見えるもの(たとえ表面的には静かで、ニュートラルなものに見えようとも)を喪失が支えているならば(観念の単純な、しかし強制的な連想によってであれ、言葉遊びによってであれ)、我々はもはやそれから逃れることはできないということである。つまり、それは我々を見、我々を巻き込み、我々に取り付くのである。¹²

イメージに直面する時、目を開いても、目に見えるものの中に見えないもの、つまり喪失されているものがあり、この見えないものが、我々を見ているのである。ディディ＝ユベルマンによれば、目を閉じてそれを見たようなイメージの見えない部分は、可視ではないが、視覚の一部分として認めるべきであり、かつそれだけではなく、この見えない部分を視覚の力動的側面と経済論的側面の不可欠の要素だと理解しなければならないのである。

しかし、ディディ＝ユベルマンの目的は、「見ること」における分裂(つまり、我々が見ている物が我々を見ていること)を示すだけではなく、美術・芸術作品をめぐるディスクールにおいて、この視覚の二重性を取扱う弁証法を生み出すことである。つまり存在/不在、見る/見えない、知/不知などのうちから一つのタームのみを選んで作品を記述するのではなく、相反するタームの両方を孕む弁証法を生み出し、イメージ自体をターゼ/アンチターゼの総合のプロセスの効果として理解すべきだとディディ＝ユベルマンは考えている。この視点から見ると、ジェイが(精神分析における)「視覚/言語」という対立において「言語」というタームを選択した時、それは「視覚対言語」、「イメージを所有するような視覚対視覚の喪失」といった弁証的な関係のための用語体系を構成しそなったのである。実のところ、ジェイのテキストの中には「視覚/否視覚」のうちから一方のみを選択するのを許さないような例を見つけることができ、それはディディ＝ユベルマンのディスクールにおいては弁証法化された一例だとみることができるのである。一つめの例は、夢で登場した造形の言語化・物語化の文脈の中で

ジェイが取り上げたフロイトの「夢におけるへそ」である¹³。「夢におけるへそ」とは、多様な解釈を許す夢の表象体系の中には解釈不可能な核心があって、それは意識の反抗を引き起こすところであるということである。そして、これはディディ＝ユベルマンの「知と不知の共存」、「見ることと見られることの同時性」の好例になりうる。二つめは、フロイトの精神の光学的な比喩から、よりスクリプチュアルな (Scriptural) 比喩への移転の文脈においてジェイが取り上げた『不思議のメモ帳』¹⁴、つまり直接の表象化を逃れる蠟の平板の上につけたビニールの透明な薄皮としての視覚装置である¹⁵。そして、書いた／描いたものを抹消しながらも、(ビニールの下に) それを保存するこの視覚装置は、ディディ＝ユベルマンの「喪失で支えられた見えるもの」に当てはめることができる。後者はある意味で「目を閉じて見る」(それは、反視覚性ではないが、反眼球中主義である) だけではなく、「見えない部分は視覚の一部だ」と認めた上で、見る主体・認識の主体の中心的な位置または自意識的な立場を強迫する視覚性を記述するディスクールを打ち立てる。その理由で彼は単なる学問的なカテゴリーになりがちな「美術作品」という用語ではなく、「イメージ」という言葉を使って、美術、その主体とその経験の性質を、目を使わずに見えるイメージ (夢) に探すことにする。その上で、具体的な美術作品に、以前から成立してきた美術史の思考に反対している側面を見つけて、そこから思考を発展させ、「イメージはこのようにも存在できる、このようにも主体に直面できる」という全体の結論を得ながら、美術史の認識論を発展させるのである。

「目を閉じる」ということは、視覚における「眼差し regard」の機能、つまり視野に見える対象の中に主体が見られると示すものの登場を認めることである。眼差しは見えない。眼差しは、主体の目から逃れるが、視覚の基礎にあるのは、視覚可能性 visible ではなく、眼差しのほうである。目と眼差しは分裂している。視野における見る主体の視線への眼差しの侵入は (見える世界と主体の存在の両方に) 欠如を示し、表象の元にある喪失を前景化する。しかし、視覚欲動は、眼差しが引き起こす主体の落下を見えなくさせる。視覚欲動は、去勢の印としての眼差しを避けようとする。

まさにこうした意味でこそ【人は見えないために目を持つ】という福音書の言葉は理解されるべきです。何を見ないためでしょうか。まさに、ものが人々を視ているのを見ないためです。¹⁶

視覚性とは、私が見ることだけではなく、私が見られていることでもある。見られることは、主体が見ることを麻痺させる。したがって、眼差しまたは視覚における見えない部分を「見る」ために、まず「目を閉じ」なければならないのであり、そしてこれまでの視覚論における対立を超えて、見ることと見えないことの両方の現象の視覚性が表現されなければならない。それは「閉じた目」の三つ目のペアとなる。フロイトの言語の意義を認めた上で、「視覚」に新たな道を開くものとしての閉じた目、ディディ＝ユベルマンの可視ではないイメージの見えない部分を視覚の一部として認めるための閉じた目に、それに近いラカンの閉じた目も考えたいと思う。それは視覚論だけではなく、形象の基本、形の誕生を理論化するためのジャック・ラカンの「閉じた目」である。アナモルフォーズなどの美術の働きにおける視野の支配者としての見る主体ではなく、視覚に取り込まれた「主体」、つまり見られている主体を「見るため」のラカンの「閉じた目」なのであり、「見ること」の分裂を意識するためのラカンの「閉じた目」である。

精神分析家ラカンは視覚の分裂を分析するにあたって、芸術の領域へ目を向ける。美術史家ディディ＝ユベルマンは視覚の分裂を分析する時に精神分析の領域に目を向ける。彼らの学際的な出会いは、いわば視覚の「ダークサイド」で行われる。つまり視覚における不透明性、見ることにおける見えないこと、視線における眼差しの登場を取り上げる時に二人は出会い、見えないことも視覚の一部だと強く主張する時に、または見るために目を閉じる時に、二人は出会うのである。この瞬間、つまり視覚の「ダークサイド」におけるラカンとディディ＝ユベルマンが出会う場と時に、本研究の問題点が構成されている。

興味深いのは、ディディ＝ユベルマンの理論を精神分析の観点からさらに考察し、この学際的な結びつきをより豊かにすることである。本博士論文の目的は、第一に、彼の美術史・美術理論における精神分析的視覚論を明らかにし、彼が美術理論の領域で取り上げる視覚の問題を精神分析学の視点から考えていくことである。ラカンとディディ＝ユベルマンの視覚論における共通点は、「見ること」の中に「見えないこと」を捉えること、そしてそれに関連する「空」、「喪失」、「眼差し」の概念である。まずこの視覚と美術・芸術との関わりの基本的な問題を理解し、明らかにする。第二の目的は、彼らのテキスト (概念と作品解釈) を分析し、視覚性の構造を表現するためのディスクールを構成することである。ラカンの美術に対するアプローチ、そしてディディ＝ユベルマンの作品解釈の方法を分析した上で、「見ること」の一部としての「見えないこと」といった新たな概念を作品分析に適用する。

第1章
喪失にささえられるイメージ

1.1. アナディオメンの動き

1990年に出版された『イメージを前にして』の中でディディ＝ユベルマンが論じた「アナディオメンの動き *mouvement anadyomène*」とは、形象を見ることの特徴や視覚表現自体（の存在）の特徴を表すための弁証法的なフィギュールである。精神分析への多くの明示的な参照がある文脈で説明されている美術理論のターム、つまり精神活動と表現機能の交差点に位置づけられる「アナディオメンの動き」は、本研究の格好の導入となるだろう。

「アナディオメン」とはギリシャ語で「(水の中から)上がってきて、現れた者」のことであり、重層的な両義性(二重性)、つまり「内」と「外」、「深さ」と「表面」、「隠れた状態」と「明らかな状態」、(姿の)「不在」と「登場」を示している。「動き」は、この二重性の特徴を持つ状態の表現に、力動論的な側面と推移的性格を加える。さらに、現れてくる(見えない深さから突き出てくる)表現の「不在」に、或いは消えていく(沈んでいく)表現の「存在」に、不確定性を与える。つまり、現れてくる造形は(視覚経験から)消える運命にあるため、「不在」を孕む存在であり、「存在」するイメージは必ず消えていくのである。また現れてくるイメージには、予感や予想が孕まれており、消えようとしているイメージには、喪失感が孕まれている。つまり「アナディオメンの動き」を行うイメージは、欲望(=予感、予兆)とメランコリー(=喪失感)の両方へ開かれている。

そこには奥底から現れる運動のようなものが、水没したものが一瞬再び現れ、すぐまた水没する前に生起するアナディオメンの動きがある。つまり、それは形態から現れるときは不形態の物質(*materia informis*)であり、表面から現れるときは現前化であり、透明性から現れるときは不透明性であり、見えるものから現れるとき視覚的なものである。¹⁷

このテキストからは、テーゼ/アンチテーゼを総合しようとする姿勢を明確に読み取ることができる。しかし、また一方では対立性も強調されている。ここには、一つの実体とその反対側の実体を通して現れ、見えてくることメカニズムが記述されている。なぜディディ＝ユベルマンはこのように複雑な視覚構造を提案するのか。それを理解するために、彼が「アナディオメンの動き」について論じている文脈を見てみよう。

ディディ＝ユベルマンによれば、美術作品について考える者が「見ることなしに知る *savoir sans voir*」か「知ることなしに見る *voir sans savoir*」という厳しい選択に直面する時¹⁸、「アナディオメンの動き」、すなわち形象の特徴について考える方法が構成されるのである。「見ることなしに知る」ことを選択する者は、作品を文学的ソースと結びつけてモチーフを固定し、象徴的意味を言語に翻訳し、イコノグラフィ上での図式を取り出し、「ジントーゼの統一性」を完成させる。ここで、ディディ＝ユベルマンはラカンの用語を使って説明している。この「対象を再発明するディスクールの象徴界的な囲い(*clôture*)の中で、対象の現実界が失われることになる」。言い換えれば、理論家が意図的に「ジントーゼの統一性」へ向かう時、その者は形象の解釈不可能な断片や言語化されないシミには目を向けず、それを見ていないのである。あるいは、作品の物語化された過去(=歴史)のなかに、実は一貫性のない複数の歴史的(=物語化された)発展を表す多数の線があることを見ていないのである。

つまり、歴史は一つではなく、並行的に幾つかの歴史が存在できることを見ていない。イメージの制作者の思考における矛盾を、解釈の理論・テキストの領域から押し出してしまい、それを見ていないのである。象徴界的な布で、形象の全体を包み込むような行為が行われている。それは、完全な「知る主体」、「認識の主体」になるために、言語化されえないシミを「見ない」ということである。しかし、それは「ずるい理論家」、つまり「ある既に理解されている真実を隠そうとする理論家」では決してなく、「知ることができない、『シニフィアンの外』の真実を、美術作品とは関係がないものとみなす理論家」なのである。

「知ることなしに見る」場合においては、作品の孕む(視覚的な構造または理論の構造自体の)対立しあう要素、あるいは絵の具の素材が「不適切に」強調されている色斑、あるいは造形的組み立てにおける隙間などを見ることによって、「閉じた(「知」または「美」の)世界の統一性」が失われ、意識的な主体としての存在が中断されて、形象に関する固定化したシニフィエを成立させるディスクールが消滅し、象徴界の失敗/ずれとしての現実的なものが現れる。主体は、無言の「見る行為」あるいは逆に無限の意味の生成のプロセスのなかで、その主体性を奪われることになる。

まさにここで、総合は破壊にいたるまで弱体化する。そしてまさにここで、見ることの対象は、場合によっては現実的なものの先端によって接触されて、単なる理性を何か裂け目のようなものに委ねて知る主体を解体するのだ。¹⁹

作品の視野または象徴的な体系における「裂け目」とは、「アナディオメンの動き」への第一歩となる。海の造形を例にと

れば、海のリズム、海のボリュームの動き、見る主体と海自体を分ける境界線のあいだでの往復運動のリズムの中に、海の皮膚のように連続した表面に、海の統一性を破る、裂け目を示すものが見えてくる。この裂け目を示すものは、ある具体的な対象でもなければ解釈可能なディテールでもなく、固定点を決められるものでもない。むしろ海の計算不可能な深さを前面に出し、波打つ表面の背後にある「空」へと指向させるものである。「アナディオメンの動き」は、海を観察する認識の主体の視野に異質性を与える。例えば海のような作品のイメージ、つまり表象体系の「表面」に断片性を与えるものがあり、それがイメージの首尾一貫性を浸蝕する。同時に断片はイメージに関する用語体系（理論）に侵入し、認識主体は中心的な位置から外れる。認識主体が視線で支配する（「持つように見る」、つまり名を与えて象徴界に書き込みながら、見・取る）視野の中に、見る・認識する・名を与えることが不可能な斑点（シミ）が侵入し、視野をかき乱す。それによって、主体は視野の座標の中心から外されて視野の一部に変えられる。こうして、見る主体は見られる対象へと変換する。

「アナディオメンの動き」を構成する一つの要素、つまり裂け目とは、「中断」である。イメージの想像的な平面の「中断」、つまり形象・絵の見えるコルプス (corpus) の寸断である。あるいはイメージの象徴的な統一性の一時的な挫折である²⁰。しかし、ラカンによれば、無意識の現れ方自体が「中断」の結果である。「中断」のように現れる無意識の登場を、彼は開閉機能をもつ「割れ目 la fente」²¹のイメージで説明している。これは、ディディ＝ユベルマンが使っている「割れ目 la déchirure」というものの機能的な側面、現象学的な側面と、同じことを指す表現である。つまり、無意識は不連続性として現れるということ強調する表現である。しかし、主体が中断として現れたものの把握を完遂しないうちに、割れ目²²は閉じてしまう。従って、「無意識が現れて来る」とは言えるとしても、無意識の存在論を打ち立てることはできない。無意識とは存在するものでも、存在しないものでもない。存在するためには、一旦表象として存在しなければならず、表象として存在していなければ、不在となるからである。それゆえ無意識は実存しないものに属しているのである。

ディディ＝ユベルマンが論じるイメージの「アナディオメンの動き」とは、イメージにおける「中断」、つまり無意識としての開閉機能を行う割れ目／裂け目を前景化し、強調する現象を指している。そしてこの現象にラカンの「開閉機能」と無意識の存在論的不可能性の関係を引き込むことで「アナディオメンの動き」が視野に導入する「喪失」をより深く理解することができる。シニフィアンを列を一瞬中断させて現れるものはすぐに消えるが、だからといって、現れてきたものはもともと存在しなかったとも言えないのである。ここでは、存在論も、それを否定するものどちらも成立しえない。現れてきたものは、穴、裂け目としてしか気づくことができない無意識なのである。喪失は絶対的である。なぜなら、喪失したものを見つけることはできないが、喪失の痕跡あるいは喪失の代理物は存在しているからである。それは、ディディ＝ユベルマンの「アナディオメンの動き」によって見える「裂け目としてのイメージ」、あるいはラカンの開閉機能を行う割れ目自体である。したがって無意識の存在を論ずるのは不可能だが、無意識が現れた痕跡の存在を論ずることは可能である。それゆえ「無意識の機能における存在的なもの、それは割れ目」²³なのである。無意識の機能の痕跡に注目し、無意識の機能を意識するというフロイトの精神分析の基本は、ディディ＝ユベルマンの美術に関する理論の軸の一つである。

しかし、ラカンが「割れ目」という形象について論じる時、彼はそれを局所論（ある表面における「穴」）に限ることはせず、無意識の力動論的側面も示すものとして扱っている。つまり、彼は「開閉機能を行う『割れ目』」としての無意識に「『拍動』な機能 la fonction en quelque sorte *pulsative*」²⁴、「主体の中断の中で揺らいでいる何か ce qui vacille dans une coupure du sujet」²⁵などのトポスではなく、行為性や変化や流れを強調する特徴を加える。マックス・エルンストのコラージュにおける手の意義を分析したロザリンド・クラウスの議論の中に、ラカンの「割れ目」としての無意識の登場が持つ力動論的側面と局所論的側面を総合させるような文章を見つけることができる。

それは視野における中断あるいは言語の流れにおける中断であり、それを表すのに「対句 distich」、つまり詩の二つの行の間の裂け目であり、詩を分けると同時に繋げることを意味する用語を使えるであろう。「直示的 deictic」と「対句 distich」。ほぼ韻を踏んでいる。²⁶

詩の二つの行の間の中断、それは詩を読む行為を分ける「空」であると同時に、詩全体（または詩の連続性）に不可欠な一部となる「空」である。なぜなら、リズム自体は、この断片あるいは聞こえる声の流れに起こる「裂け目」、つまり二つの行の間に突き出ている「空」によってしか生まれないのである。つまり、詩は喪失で支えられているのである。「アナディオメンの動き」が表面化させる「裂け目」は、形象が絶対的に孕んでいる喪失のしるしの突発的な現れであり、「空」をめぐる組織されたイメージの「空」を示している。また同時に作品の象徴的な平面性（または人工性）を表すものである。

「裂け目としてのイメージ」あるいは裂ける行為としてのイメージは、「見ることなしに知る」か「知ることなしに見る」というラディカルな選択からの「出口」である。無意識的な機能を見ずに意識可能なことだけを知ろうとするのは可視性の土

台を無視することである。それは詩の行を裂く「空（くう）」を見ずに、詩のテキストの固定された内容を知ろうとするのと同じことだ。一方、象徴界の裂け目だけを見るということは、「認識の主体」を不可能にするだけでなく、「主体」自体を削除することになる。これは詩の行の間にある「空」だけを見るのと同じである。ディディ＝ユベルマンは美術作品と対峙するために弁証法を採用したが、それはすなわち、彼の方法論が「空」を見ない／「空」だけを見る、のどちらでもないことを意味する。彼にとって、対立したテーゼの片方を切り捨てることには理論的な価値がない。目的は「見る」と「知る」というジレンマの狭間にとどまるための方法を生み出すことである。「アナディオメンの動き」とは、作品と直面する主体がもつこのジレンマの両極を関係づけるための理論的なツールである。その弁証法によって、「知ることなしに見る」という事と同時に「見るることなしに知る」という事の対立のジンテーゼが成立するにいたる。

重要なのは、ただ弁証法化することである。つまり、定立を反定立とともに思考し、建築をその亀裂とともに、規則をその違反とともに、言説をその誤りとともに、機能をその機能障害とともに（中略）、あるいは織物をその裂け目とともに…思考しなければならないのだ。²⁷

ディディ＝ユベルマンは「アナディオメンの動き」の必要性について述べる中で、さらにふたつの分裂についても論じている。

ひとつめの分裂は、ディディ＝ユベルマンが、「アナディオメン」（「海から現れてくること」）だけではなく、「動き」の意義についても説明をする箇所でも論じられている。その際、彼は、「イメージの単純な概念」の分裂、つまり「形象化された形象」から、未だ定まっていない（形象化されていない）イメージにまで戻る必要があると、「形象化されていく形象」としてのイメージ、つまりプロセス、通路としてのイメージについて考えなければならないと指摘する。言い換えれば、見える形象ではなく、描き込まれた表面に「現れてくる可能性があるもの」にまで戻らなければならないのである。美術作品に見えるイメージを、海のように動いている、つまり構成されていく形象として見れば、この動きによって視野の中で突き出ているもの、見える対象の「空」や「深さ」を感じさせるものが現れてくる。イメージを動かさなければいけない。このイメージの動きの中で、未だ見られていないということを通して見えること、あるいは形象化のプロセスを通してしか見ることができない形象化不可能なものを、ディディ＝ユベルマンは「視覚性 le visuel」と呼ぶ。つまり、可視性から現れるときの視覚性である。

二つ目の分裂は「ロジックの単純な概念」の分割である。ディディ＝ユベルマンは「イメージの世界は（中略）けっしてその対象を命題——正しかろうが間違っているが、正確であろうが不正確であろうが——で表せる論理の項目としてはわれわれに示さないからである」²⁸と述べているが、イメージのロジックを拒絶しているわけではない。イメージのロジックを拒絶することとは、つまり、論理に基づかない反理性的な鑑賞を行うことであり、言い換えれば、それは、「経験論的」鑑賞なのである。しかし、「経験論的」鑑賞と「理性的」鑑賞の対立を超える必要があると、ディディ＝ユベルマンは主張する。これによりイメージはロジックから逃げるのではなくロジックの構造を開く、つまりこの構造に開口部を残すのである。そしてこの開口部はイメージにとって「否定の力 pouvoir de négation」なのである。

しかし、ここで「アナディオメンの動き」が働かせる「否定の力」を、「欠如」の意味で捉えるのは間違っている。視野の裂け目は我々を不十分なイメージではなく、むしろ強化されたイメージへと導く。形象の構造の中に現れた開口部は、見る主体の平穏を壊し、主体がイメージを完全に見尽すことに抵抗するのである。「アナディオメンの動き」が我々の見ているイメージに開いた「空」は、我々を見ている。そうして「イメージの視覚」は強められる。それは既に視覚の対象ではなく、視覚という出来事である。このように、ディディ＝ユベルマンの「裂け目としてのイメージ」の理論は、フロイトのメタ心理学における精神活動を分析するための三つの側面を結合しているのである。この三つの側面とは、第一に「アナディオメンの動き」における相互関係で結ばれた、喪失・「空」で支えられたイメージの局所論的な側面、第二に拍動の性格を持つ裂け目を孕んだイメージの力動論的な側面、そして第三に主体が視られていることによって強化されたイメージの経済論的な側面である。

1.2. 子供が見る／取る糸巻きの「アナディオメンの動き」へ

「アナディオメンの動き」は、象徴作用によって巧みに覆われたものを見えるようにするが、そこからディディ＝ユベルマンは「退行」についても論じている。形象が根源にある喪失を示す時、それは「形象化されていく形象」、つまり形象・シニフィアンになるプロセスを隠さないままに現れる。それは、象徴的な形、つまり形象の「判読性 lisibilité」機能が作動する「前」の状態であるという意味で「退行」なのである。しかし、これは単純に通時的に理解された時間における退行、つまりいわゆる「心理的な成長」における前の段階に戻るということではない。ディディ＝ユベルマンの「退行」とは、主体が形象を眺める瞬間に判読可能なイメージ、言い換えれば透明なイメージから、解けない斑点、不透明な部分が現れる瞬間である。すなわち、イメージの「形象化された形象」が、「形象化されていく形象」との関係を失わないままに現れる瞬間である。

具体的な例を取り上げてみよう。それによって「アナディオメンの動き」とともにディディ＝ユベルマンが引用したラカンの「現実界」と「象徴界」をある程度説明することができるだろう。それは欲望と視覚を結び合わせているもので、言語的な対立と、子供とゲームに関するものである。

フロイトは、1歳半の子供の遊戯をしばらく観察していた。その子供は、ひもを巻きつけた木製の糸巻きを持っていた。母親がいないときに、子供はひもの端を持って、自分の寝台の柵の向こうに、その糸巻きを巧みに投げた。こうして糸巻きが姿を消すと、子供はオーオーオーオ（ドイツ語の「fort いない」に近い発音の音）と言い、それからひもを引っ張って糸巻きをふたたび寝台から出し、それが出てくると、こんどは嬉しそうに「da いた」という言葉でむかえた。それは消滅と再現とを表す遊戯だったわけである。

フロイトにとっては、これは「子供の大切な文化的達成」²⁹であった。つまり母親が出かけるのを反対せずに許した子供は衝動放棄（衝動満足に対する断念）を行ったのである。なぜ彼は母親の留守、母親との分離を超えることができたのだろうか。「その子は、同じ消滅と再来を、自分の手にしうる事物を用いてみずから上演することによって、断念のいわば埋め合わせをしていたのである」³⁰。対象の消失と回帰の演出は母親の不在を償わせる。不在が舞台化されたといってもいい。フロイトはこの遊戯に三つの解釈を試みている。一つ目に、彼は子供が母親の代理物としての糸巻きを投げて、母親・糸巻きの回帰を再生したのではないかと考えた。二つ目には、子供が母親と同一化した上で自分自身としての糸巻きを投げたのではないかと考察した。つまり子供は「受身であって、体験に子供はみまわれた。それがいまや、不快なものである体験を、不快であるのもかわらず、遊びの劇として反復することによって、子供は自分に能動的な役を果たさせようとする」³¹ということである。そして三つ目の解釈は、子供が糸巻きを母親として投げて、復讐の意図を実現させたというものである。

フロイトの分析に基づけば、この遊戯では形象が母親の不在に基づいて、構成され、機能し始めるだけではなく、(母親の)³²不在を覆いながら、その不在を反復させる。すなわち、この遊戯において糸巻きという形象は(母親の)消失を象徴化し、再現している。しかし、母親の不在と「fort」という言葉をともなった糸巻きの消失はイコールではない。糸巻きの消失は既に象徴界の一部であり、そこには「fort」と「da」というふたつの相反する単語に対応するという対立構造に書き込まれている。言い換えれば、子供の遊戯における消えた糸巻きは、現れてきた糸巻きと同様に象徴的な存在を持つのである。見えない糸巻き、存在しない糸巻き(「fort」)は存在する糸巻きと共に存在論の一部であり、シニフィアンとして存在するそれに対し、消失した母親は絶対的に失われている対象である。子供は糸巻きの不在を覆うために「fort」「da」という象徴的な対立を生み出すことで、現実の母親とのあいだを言語(という幕)で隔てた。そのため、現実界(母親)と象徴界(糸巻き)はもはやこの幕の裂け目でしか会うことができない。この例をとったラカンは、観察可能な形象を作り出すという行為のなかで、人は急速に主体へと移行していくと指摘している。それは言語の領域における欲望の主体、そして欲望の機能とは切り離すことの出来ない見る主体の誕生である。

フロイトが、天才的直観で、我々がある事実を認識するために創り出してくれたものが、そのような物を隠す遊びなのである。その事実とは、欲望が人間化される時とは、子供が言語活動の中に誕生する時点でもある、ということである。(中略) このように象徴は、まず、物の殺害として現れる。この死が主体の中に彼の欲望の永遠化を構成するのである。³³

ここからラカンは、フロイトが論じた遊戯における不在と表象の関係をさらに急進的に展開させていく。ラカンは糸巻きを母親の象徴として理解したフロイトに同意しながら、母の象徴としての糸巻きの機能は二次的であるとしている³⁴。ラカンは児童心理学者アンリ・ワロンの研究を参照した上で、子供に関して真っ先に着目すべき点は、その子が母親の去った扉を見つめ、再び彼女が現れるのを待っているということではなく、母親が自分を置き去りにして離れていったということであると言う。

ラカンは以下の三点を強調している。第一に、糸巻きが機能させる言語的な対立の反復(遊戯)による「母親が行ってしまった」ことに対する反応、つまり受け身からの能動的な役割への変化は二次的な問題であるということである。ここで重要なのは、糸巻きの働きが母親の不在、「母親に残された」ことに対応するのではなく、子供の領域に母親の消失が残した「溝」、つまり子供の目の前に現れた「空」に対する答えであるということである。糸巻きの形象は、母親の代わりとして機能する以上に不在の穴をふさぐものなのである。この「空」を埋める形象としての糸巻きというロジックは、「否定の力」の働きを示している。第二に、ひもで持たれた糸巻きは主体から切り離されても主体に留め置かれている。子供は糸巻の不在をはっきり把握しており、いわば子供という主体によって手なずけられた不在である。このとき、不在とは想像界の次元、ひもで子供の身体と結ばれた「隠れた存在」であるだけではなく、象徴界の次元、「fort-da」という言語的な対立によって子供の世界に書き込まれたシニフィアンでもあるのだ。第三に、ラカンは「母親の不在によって生じた裂け目はしっかりと開いたままであり、

それこそが糸巻き投げの原因です」³⁵と述べ、裂け目は決して埋めることが出来ないと論じている。不在自体は遊戯、つまりごく初期の正常な活動、心的装置の働き方を生み出す。そして、母の消失が残した「空」を完全な表象で繕うことの不可能性がシニフィアンの反復を引き起こすのである。

では、ディディエユベルマンが「アナディオメンの動き」を論じるにあたって「糸巻きと母親の消失」という事象に関心を抱いたのはなぜだろうか。本論文ですでに言及した内容に則して、形象における「アナディオメンの動き」と糸巻きの関係性について考えてみたい。

第一には、糸巻き遊びには、「動き」がある。ただし物質上の動きだけではなく、「アナディオメン」と強い関係を持つ「海」のような動きである。それはリズム、反復、そして主体と対象の間の距離が再現されている変化である。もう一つの糸巻きの動きは、「形象化されていく形象」としてのイメージの動きである。子供は物をゲームに書き込みながら、この物に一定の形を与え、形の機能や意味や意義を付与する。子供はイメージを作る (faire une image)。第二に、糸巻きという形象が明らかに不在によって支えられているということである。不在が、動いている造形としての形象を構成するだけではない。形象自体が自らの根源にある「空」へと向かい、母親の消失(フロイト)あるいは母親が残した「溝」(ラカン)を指し示すのである。表象化は主体に向かってリズムの中に生きている分裂、反復している分裂を与える。この簡単な子供の遊戯における形象の存在から、絶対的な不在、覆い隠すことのできない不在が突き出してくるのである。第三に、喪失が開いた裂け目を完全に繕うことは絶対に不可能である。この不可能性は象徴界が機能するための条件であり、「アナディオメンの動き」と「裂け目としてのイメージ」は象徴界が機能している限りつねに不可能となる。

ディディエユベルマンは、フロイトが分析した糸巻きを「純粋な視覚的な傷 pure blessure visuelle」と呼び、相対する形象のあいだの往還的リズムとして説明する。例えば、「普通のものとおauraがあるもの」または「日常的なものと昇華したもの」の間の動きがあるとして、この糸巻きは「(自己)変化の力 pouvoir de (auto)altération」を持っており、常にばらばらに分解したり、紛失したり、破壊したりできるし、もちろん織ることもできる。それと同時に、糸巻きは何かの作業のために機能するものとしてではなく、イメージとして機能するものとして昇華されたものである。この時糸巻きは「空」を繕う対象になるが、次の瞬間には再び簡単に「単なる糸巻き」に戻ってしまう。糸巻きの力、糸巻き自体はいつでも「亡くなる」ことができる。対象が遊戯に引き込まれることと、対象が遊戯から降りること。変わりやすさという力を持つ対象、つまり消えて現れる/現れて消える対象の「心」の中に、子供を視ている喪失、「空」が開かれている³⁶。

次に、ディディエユベルマンは、昇華された対象の根源にある喪失だけではなく、上に述べた母親の消失と糸巻きの関係を示す。彼は表象化と欲望の関係に注目し両者がなんらかの関係をもっていることを認めた上で、ボリュームをもつイメージ、見る主体を誘惑する「空」を持つイメージについて論じる。

糸巻きは不在を形象化するためにしか「生きていない」し、踊っていない、あるいは欲望を永遠化するためにしか「遊戯しない」。水死者の死体を飲み込む、あたかも生きているかのような海のように、生きている人間のために死んだ人を永遠化する墓のように。³⁷

対象は、自らの不在を背景にして生きている。まず、子供の目の前の糸巻き (「da」) は投げられた糸巻き、見えない糸巻き (「fort」) という背景を持ち存在している。そして「見える糸巻き - 見えない糸巻き」、言い換えれば「da-fort」のどちらでもあり、またどちらでもない糸巻きは、母親の不在という背景を持ち、遊戯を行う。さらに、昇華された対象 (auraを持つ対象) は、子供が気にしない対象だという背景を持っている。

この背景と対象の相互関係のなかで、「アナディオメンの動き」が行われる。対象は背景となることができる。また背景から見る主体の前に戻ることもできる。それは形象の往還的リズムであり、イメージの動きである。しかし、この動き、このイメージの往還には何か突き出たものが現れる。イメージの動きの中で全く動いていないもの、慣性の空洞という核が現れてくる。対象と背景のあいだを往還するリズムのなかで動かないものこそが、形象それ自体の背景つまり不在であり、子供の目の前に母親の消失が残した不在、子供の中に残された不在でもある。それは、「見ること」と「見えること」を分裂させる。消失を繕うイメージにはつねに裂け目、つまり喪失の「点」が残っている。この喪失がイメージの核である。核は動かない「点」である。主体は物を見ているが、物の核心となっている喪失から視られてもいるのだ。

スティーヴン・ディーダラスは彼を不安にさせ、彼を見る死んだ母親を背景として、不動の海、動いている海を見ている。糸巻きを持つ子供は彼の遊戯を、反復している不在を感じるように、つまり遅かれ早かれ固定の、不可避の、決定的な不在の反復、母の不在の反復のように見る。³⁸

1.3. 子供が引く線・ひもから

ディディ＝ユベルマンの理論における「見ることの分裂」を説明するにあたり、我々は「アナディオメンの動き」によって、美術作品に直面する鑑賞者から、単純な造形を見る子供へと「退行」した。ここからは、ふたたび作品を見る主体/作品について考える主体へと戻ろう。しかし、同じ道を引き返すわけではない。ここまで、我々はディディ＝ユベルマンの論理を通じてフロイトの糸巻き遊びへと至ったが、ここからはラカンの論理を通してフロイトの糸巻きへと返ることとする。ディディ＝ユベルマンは作品を読み取ることのできる次元に閉じこめる美術史家を批判するが、ラカンは視覚を見える世界に閉じこめる現象学者に批判の目を向ける。ここではこのラカンの視点を基盤とする。その上で、「見ることの分裂」における二重性についても探っていくこととする。これまで我々は視覚性の可視/不可視の分裂における「喪失」、「空」、「見られること」をめぐる考察を行ってきたが、それらと同じように分裂における「見えること」についても考えながら、作品を見る主体/作品について考える主体へと立ち戻ることにしよう。そのためには、視認可能な対象としてのものに開かれた裂け目から主体を視ている「空」ではなく、何が裂かれているのかということへ目を向けなければならない。復路でラカンの論理を辿っていくにあたって、引き続き糸巻き遊びを例にとる。しかしここで注目するのは、糸巻きがはじめからもっている空間性(空間という「空」を覆う性質)を成立させている視覚装置のもうひとつの要素である「ひも」である。

糸巻きに巻きついたひもは機能的な役割を持っている。子供が糸巻きを持つとき、彼は「ひもを持つ」ことで糸巻きを持つのである。つまり、「持つ」という動作はひもによって起こされる。さらに、投げられて主体から切り離された糸巻き(fort)が、手元にあり主体に留め置かれている糸巻きと同様に主体によって支配されているということも、ひものもつ機能のおかげである。言い換えれば、子供はひもで糸巻きの不在を持つのである。したがって、ひもは視覚化された言語的な対立自体を支えている。「存在」/「不在」を繰り返す糸巻きは前言語的に母が残した「空」を指し示すのにたいして、ひもは見えており、子供を象徴界に基づいた視覚的な世界へと導く。反復行為を行う糸巻きは主体を「空」に向かわせるが、ひもは主体を完全な連続性を持つ視覚へと向かわせる。

ひもの役割には、さらにいくつかの視覚的特徴がある。子供は糸巻きを(ひもで)持つといったが、それと同時に子供は糸巻きを見る。この場合、「持つ」と「見る」は一体となる。子供は「母親と自分」の関係性における自分を、「自分と糸巻き」の関係性における糸巻きに同一化する。そして子供は、「糸巻き・自分」を投げ/残す。したがって投げられ/残される糸巻きは子供のイメージであると言える。この場合の「糸巻きは子供のイメージである」という表現は、子供が「糸巻きと同一化する」、「(母の欲望を受け取り、自己としての)糸巻きを望む」、「糸巻きを持っている」、「糸巻きを見ている」、という少なくとも四つの意味を含んでいる。ここから、「形象と同一化できる」と「形象を持つように見る」ことの関係性について、条件付きではあるが考えることができる。

ひもは糸巻きの登場を視覚化する。しかし、それだけではない。ひもは糸巻きとの接近を表す。または、糸巻きに子供の接近を視覚化させる。「糸巻きを投げる」と「糸巻きを引く」のは対照的な行為ではない。後者は快樂を引き起こして、快樂を伸ばす。

ひもは対象と主体の間に対立を生む。ひもは「スラッシュ」に近いものである。もちろん、他者の欲望を受け取った子供、つまり母の立場を取って、糸巻きと同一化し、「自分」を投げて戻すという行為を行う子供は、「主体」と「他者」を動かし混乱させる。ひもというスラッシュの両端は入れ替わるが、象徴的機能が働くことにより一体にはならない。ひもは(スラッシュと同じように)結びつけながら、同時にまた対立させる。

ひもは距離を生み出す。しかし、それは子供と母の間の計算不可能な「溝」のような距離ではなく(子供と母の間に距離があるという事自体言えない)、いわば「目の前の距離」である。それは、触覚的な距離であり、ひもまたは線でしるし付けられている。ひもは手に取ったり見たりできる、対象化された距離なのである。しかしひもによって、「空」が埋められてしまうため、主体は「視覚性」を失うことになる。なぜなら、主体の視覚性とは、「空」に「見られる」ことによって支えられているからである。この「視覚性の次元」を区別し、見える世界におけるひもの役割を分析するために、ラカンは子供が作り始める空間を「視覚の幾何学的な空間³⁹ l'espace géométral de la vision」と名づけた。

ひもは子供と対象(=糸巻き)をつなぎ、ひも自体もひとつの対象を構成すると述べたが、同時にまた見るという行為の「点」を構成してもいる。言い換えれば、視点の誕生である。対象とつながったひもは子供を視覚の中心に置き、子供を「幾何学的点 point géométral」、「遠近法の点 point de perspective」として生み出す。「デカルト的省察を把握する主体」は「裂け目」がない空間を、「視野暗点 scotoma」がない透明な視覚を、意識が完全な特権を持つ世界を目指し始める。この時に子供は眼として出現する。生理学の機能としてではなく、心理的な機能としての眼が誕生する。自分と対象の間にひも・(視)線を引く子供は「自分は遠近法が把握される幾何学的な点に見出される点状の存在である」という幻想を打ち立て始める。

分析は意識を、徹底的に限定されたものと見なし、意識を、たんに概念化の原理としてだけではなく無視

(méconnaissance)の原理として、また、視覚の領域を参照することによって新たな評価を持つ用語を使っていえば「視野暗点 scotoma」として考えています。⁴⁰

したがって、子供が、見えるものを「幾何学的点」としての自分の目の前に組織するという事は（それを目からあらゆる方向へ広がっていくひもというイメージとして想像してもいい）、意識の成立と関係があり、主体自体を誕生させる出来事なのである。しかし、ラカンが、このことを、「意識と見ること」へではなく、「意識と無視」に関係づける。つまり遠近法的な空間を打ち立てる子供は「見ないため目を開く」のであり、それは「知るために目を開く」ことでもある。すでに述べたように、糸巻き遊びをするなかで子供が知るのは言語的な対立、象徴的な遊戯の働きであり、子供が見ないのは象徴化された不在と存在の対立の背景にある把握できない絶対的な喪失である。

幾何学的な遠近法または空間という構成物は視覚と無関係だと述べるために、ラカンは、ディドロの『目の見える人々のための、盲人に関する書簡』を参照する。盲人も視覚の幾何学的な空間を完全に再構成し、想像できるのであり、その時、盲人が空間を想像するための道具がひもなのである。盲人に空間を想像させるために、奥行きを効果を生み出す、たとえば楽器のリユートのイメージを想像させるために、絵と対象の間にひもを伸ばして、盲人に、このひもに触れさせて、対象と絵の点の関係と距離を感じさせることは十分可能である。幾何学的な空間は単なる位置決定である。

したがって、盲人に空間を「見せる」ための装置は、遠近法を確立するための装置と同じである。リユートの例に関連して、デューラーの「小さな門」という装置がある⁴¹。この装置を見ると、視覚性を打ち立てるための道具は視線の役割を演じるひもであるということがだけわかるのではなく、ひもが描かれている空間自体がひものような線によって構成されている。奥行き効果は線によって発生するだけではなく、面も線の組み合わせである。それは布のような視覚、触覚で把握できる視覚である。「小さな門」はラカンが提案している「幾何学的空間」の好例であり、ディディ＝ユベルマンが論じる「裂け目」のない、完全に「見／取る」視覚の例である。

フロイトの分析した糸巻き遊びを、デューラーの発明した対象を「写実的な絵」として描くための装置へと置き換えるためには、子供の目と糸巻きのあいだのひもが交差する点に網を差し入れるだけでよい。子供が対象を「見／取り」成立させる知覚も、デューラーが小さな門を使って「見／取る」リユートの描き方も、視覚性から離れるのである。したがって、デカルトのヴィジョン、言い換えれば、「幾何学的点」で支配されている領域に視覚の基礎を見ようとする理論家は、暗い部屋の中で網を使って黒い猫を捕まえようとしているようなものである。つまり彼らは知覚という現象を捉えてはいるものの、それが視覚とは全く関係ないということが見えていない。

知覚に関する（中略）古典的な考え方のごまかしの仕掛けは、実測的な視覚、つまりその本性上視覚的ではない空間に位置しているかぎりでの視覚を扱っていることにあるのです。見かけと存在との関係、哲学者が視覚の領域を征服することによって簡単にその支配者となってしまったこの関係の本質は、もっと他のところにあります。その本質は線の方にあるわけではありません。⁴²

ラカンは幾何学的な遠近法が発展した時代と、デカルト的主体つまり視覚の中心としての意識的な主体の登場とを結びつけ、視覚の中心に位置する主体が行う無視をひもの機能によって説明した。そしてさらには、美術史や思想史における主体の誕生と心理的な発展における主体の誕生も類似しているのである。どちらの場合においても、意識（同時に無視）の成立の際に、ひも／線のように構成された見方が重要な役割を果たす。どちらのプロセスにおける結果も「手に持つような」表象であり、支配者のように見ることの主体であり、イメージの基本にある喪失を覆うための手段を見つけた主体である。

ラカンは絵画の歴史を「この時期を過ぎると（人は）ある結び目に搦めとられ、この空の意味からどんどん逃げ出したように思われます。（中略）絵画は次第にこの空を支配し、それを追い詰めてほとんどそれを空間錯覚という形で固定するまでに至っているからです」⁴³と述べているが、糸巻き遊びの子供は同様に、「空」を空間に織り合わせると言えるし、子供は母親が残した「空」を「結び目に搦めとる」と言える。イメージの「アナディオメンの動き」は失われていく。つまり、「形象化されていく形象」としてのイメージではなく、象徴的な完全性を示すイメージになる。見えるものは、多くの視覚を分析する理論家が使う表現を思い出せば、「組み合わせ模様 entrelacs」として機能する。主体は自分と対象の間に線を引き、視野を空間に分節し、座標の中心に視点を置くことになる。しかしまた、フランス語の「entrelacs」の「lacs」には「罨」という意味もある。ラカンは主体が織り成す「幾何学的な空間」はひとつの「罨」、言い換えると「迷宮」にもなりうるのである、と論じている。ひも・線は、世界の完全性を壊す裂け目が現れる可能性を常に孕んでいる。つまり、見る主体がその中心的な位置を失う「ところ」となりうるのである。

ラカンは、喪失／「空」から逃げるのではなく、喪失／「空」を孕んだ表現を探し求めて、美術の領域に目を向ける。そし

て、遠近法が成立した時代、つまり「幾何学的な空間」が支配し始める時代の裂け目としてのアナモルフォーズの存在を指摘し、芸術の役割自体を喪失／空と関係づけようとする。

その後の形態の様々な戯れや様々な手法へのバロッキ的回帰—そのうちでもアナモルフォーズは、芸術的探求の真の意味を再度確立するための勢力です—において、芸術家たちは線のもつ様々な特性の発見に没頭し、まさしくどこに眼をつけてよいか解らないところに、つまりどこでもないところにある何ものかを再び出現させようとしてきました。⁴⁴

1.4. まとめ 二つのイメージをほどく

ディディ＝ユベルマンは、芸術作品を見ることを指示する。したがって我々は、具体的な芸術作品をめぐって「不知」、「見えないこと」が現れるまでイメージを見て、「形象化されていく形象」を示さねばならない。イメージを動かし、開口部、裂け目によって見られるまで見ることによって、作品を「出来事」として捉える必要がある。

1.4.1. 田口和奈《その悲しい知らせ》に見られる

まず、田口和奈の作りだしたイメージを見てみたい(図1)。このとき形象の「判読性」に従うとすれば、まず表現されている女性の姿、つまりモチーフの輪郭をはっきり決定する。そのうえで文学的典拠との関係があるなら、その「典拠」に固定し、作家がイメージに与えるミメシスの強さを確かめ、あるいは可能な解釈学的作業を行い、イコノグラフィ的図式で覆い、作品を「ジンテーゼの統一性」に閉じることになる。言い換えれば、糸巻き遊びをする子供のように、まるでひもでイメージを持つようにイメージを知覚する。しかし、それは「見ることなしに知る」ことである。ディディ＝ユベルマンの意図は、上に述べた言語的な作業を行いながらも、イメージの現実界を、イメージの「視覚性」を失わないところにある。言い換えれば、糸巻き遊びの場面での形象(糸巻き)が(母親の)不在によって生み出されていたように、形象を支える喪失によってこそ見ることが可能になっているのだということを忘れてはならないのである。

イメージに目を向けてみよう。それは肖像であり、写真である。表現された姿は、落ち着いた表情をしており、口を少し開いて見る者の方へ観察的な注意と眠気を含んだ視線を向けている。肩の表現は困惑を示している。少女性と女性性、厳しさと優しさの併存は見る者を誘惑し、見る者とイメージとを結び付けているが、同時にまた両者を隔てている。しかし、このようなイメージの見方は形象と見る者とともに固定的に捉えており、その形象を「持つ」のである。そうではなくて、喪失を前面に出すためにはこのイメージを動かさなければならない。形象の「アナディオメンの動き」を生み出さなければならない。顔を眺める者の目は、一番焦点が当たっている部分、つまり髪の毛のウェーブが発生する分け目にとどまる。髪がうねるように広がる場所、つまり線の複雑な模様、髪の毛が落ちながら顔を縁取る弧の模様へと目を走らせる。しかし髪に向けた視線を下げながら見続けると、線はぼやけてくる。線は東になりながら、ひとつの淡く塗られたストロークになっていく。そして、カメラから等距離の部分異なるフォーカスで現れてくる。不思議なことに、髪よりカメラに近い女性の左肩はよりいっそうぼやけている。そして、左肩はこの女性の身体に不自然に繋がっている。肩は胸よりやや前に位置づけられている。それによって二つの肩の間の空間は凹形となっている。上体は、この凹形と胸のふくらみとともにある。この上体自体は不自然に小さく、両肩を結ぶ斜めの線を見てみると、そこから想定される位置に頭が位置していない。この時、イメージは解体し始める。頭と上体の間のスペースも、視線で容易にとらえられるような首になっていない。ここに、このイメージにおけるひとつの裂け目がある。裂け目は見ることの体験を見られる出来事に変える。見る者は女性の視線をとらえ、彼女の生き生きとした目を楽しむが、女性の両目はそれぞれ異なる方へ向って分裂しているため、視線として成立していない。目と目の間は広く、この「間」を「眉間」として見なすことはできない。顔の中心、つまり目と額と鼻の間にも名前を与えることのできない部分がある。鼻は両目の間から伸びるのではなく、頭の中から生えている。顔を囲う髪の毛の線の後ろでは、見る者から向かって左側の髪のかすんだ部分に、斑点が「突き出て」いる。つまり、形から現れるときの不定形の物 *materia informis* を見る経験となる。現実界、シニフィアンの外のもので触られた対象である。このようにして見る者はコラージュ的なイメージとシミ、不一致によって混乱させられ、最後に女性の顔の皮膚にテクスタイルのような細かい模様があることに気づく。それがキャンバスの網目に見え始めるとき、写真としての女性から絵としての女性が現れる。実際には、これはキャンバスに描かれた絵を写真に写したものである。《その悲しい知らせ》は存在する対象の記録ではなく、不在／喪失に基づくイメージである。田口の絵のモデルも、雑誌やウェブサイトなどから切りとった部分部分をつなぎ合わせた結果、生まれたものなのである。従って、対象は絶対的に失われている。

「形を持った姿」と「裂け目を持った姿」、「誘惑する美女」と「寸断された化け物」、「写真のイメージ」と「絵画のイメージ」、「東洋人」と「西洋人」などの相反する形象の間に「動いているイメージ」が成立する。この「形象化されていく形象」のイメージの中で、見る者をイメージの空、このイメージの背景にある喪失に開いているものが「突き出て」いる。それゆえ、

このイメージの動きは「アナディオメンの動き」である。



図1. 田口和奈、《その悲しい知らせ》、ゼラチンシルバープリント、
122.7×103.6cm、2006年

1.4.2. 槇原泰介の折れたつえに見られる

次に、槇原泰介の「手作り」の折れたつえ／補修されたつえのイメージを見たい（図2）。ディディ＝ユベルマンの表現を使えば、この折れたつえは透明ではない。つまりシニフィエまたは意味されるものを、残滓なしで観客に渡すことはない。「折れたつえ」という言葉は「折れている、折れたままのつえ」を意味しているのだろうか。あるいは「補修されている、折れたことがあり、折れた後の跡を孕んでいるつえ」であろうか。補修されたつえは、折れていると同時に折れていない。「折れたつえ」という表現自体が、「見ること」の分裂を示しながらいくつにも折れ曲がっているのである。

槇原は、補修とは単にものを直す技術ではなく、存在論上の出来事であることを示している。補修はものが故障したことを認める方法であり、補修されるものを、シニフィアンとして、文化／言語の次元で機能している単位として成立させることである。単なる物質／ものは故障／補修不可能である。槇原は補修されたつえではなく、補修されているつえを制作する。つまり、提示されているのは「補修」である。

補修は物の存在を中断させる。作家の言葉を使えば、物に（物の時間に）隙間を入れる。観客が見るつえは一つではない。補修されたつえは「元々の完全なつえ」、「折れたままのつえ」、「補修されているつえ」という三つのつえを示す。現在のつえの状態は見えない元の状態を想起させるものの、この状態に戻ることはできない。このつえの二つの表象の間に裂け目があり、つえの歴史にも、つえの形にも連続性がない。

折れたつえのイメージが分裂し、動き始める。つまり、「折れる前のつえ」を指向し、「折れたままのつえ」を想像させ、「折れて、補修されたつえ」を表す。しかし、この動きはある喪失を示し、観者につえを持つように見ることを許さない。「補修前のつえ」と「補修後のつえ」が異なるつえであるならば、二つのつえがあるはずだが、二目のつえはどこにあるのだろうか。ここで行われる「アナディオメンの動き」は、折れたつえのイメージの中に、失われている対象によって残された裂け目を開く。この失われている対象は、現実的に失われているのではなく（現実的であれば、失われているものを見つけることが可能となってしまう）、象徴界において失われているのである。言い換えれば、この対象は地球のどこかではなく言語的な裂け目の中に失われている。したがってこの喪失は絶対的であり、失われている対象をひも・視線によって持つことはできず、この対象との間に距離が成立するのも不可能なのである。



図2. 槇原泰介、《untitled 補修》、木／鉄、110×15×10cm、1999年

槇原の「補修」は空を裂け目／隙間として提示するために、田口の《その悲しい知らせ》よりも言語的な機能を働かせている。しかし、先に述べたようにラカンとディディ＝ユベルマンによって、言語上の割れ目／裂け目は視覚に対する「否定の

力」を与えられた。田口の作品において「鼻」、「額」、「眉間」というシニフィアン、または「連続／不連続」という象徴的な機能なしに総合されながら分割されていく女性を見るという経験は不可能である。それと同時に、折れたつえと想像界的な同一化をすることなく、つえが折れるということを理解することはできない。つまり、美術作品を見る経験において象徴界と想像界を分けるのは不可能である。しかし、「アナディオメンの動き」を提案するディディ＝ユベルマンは作品の想像界と象徴界の次元に注意しながら、現実界に属するもの、つまり「喪失」、「空」、「失われている対象」、「裂け目」という用語で表すものを失ってはならないと主張している。田口の作品に現れた、肖像を見る者の少女を切り分けて現れる眼差し、つまり見る主体に、その視野に欠如を与えるものが現れる。それによって、見ているイメージは逃れられないものになり、イメージはこの不可避性によって見る者を視ているのである。楨原の折れたつえは空で支えられ、見る主体に絶対的な喪失の働きを与える。それによって、主体が見るイメージは不可避になり、観者を見ている。ラカンは、それを目と眼差しの分裂として説明し、ディディ＝ユベルマンは視覚に不可避のモダリティとして説明したのである。

第2章
蝶としてのイメージ

2.1. 飛び立つイメージ

イメージに直面するために、イメージを蝶として見るという方法を選択してみたい。イメージを蝶として見るとは、並行した多数の解釈に沿って固定されたひとつのコンセプトや安定した名/モチーフに閉じこめずにイメージを見る方法であり、それはイメージに羽ばたきのような視覚性の四散を許す。その際、イメージは完全なものとしては見られず（たとえば、構造に開口部を持ち）、見る者の目をくらませるので（たとえば、過度の不可解な色彩の斑点を持ち）、見る者は騒がしく苛立たされるようなイメージの性質を受容せねばならない。それはイメージに「生命」を持つことを許す。つまりイメージを蝶として見ることは、イメージに直面するにあたり、確信をもった断定を捨て、イメージを固定されたものではなく今現在も一定の可能な形と意味へ向かっている活動を行う行為体として見ることである。見る者のピンセットから飛び去り、見失う可能性があるとしても、イメージが「動く」ことを認めねばならない。

ディディ＝ユベルマンは、このようなイメージに対する認識論的な「立場」を——いや、イメージに従うための認識論的な「道」を——提案する。彼はイメージを分析するにあたって解釈を固定させず、「総合性の同一性」の中に形象を閉じこめようとはしない。そうではなくて、「形を得ること」と「形を失うこと」、「形象化して観客に捉えさせること」と「非形象化して観客から去ること」の間を揺れ動くイメージの性質を探ろうとする。イメージは観客に「見ることを促すが、ディディ＝ユベルマンが目にするのは、その直後に形象化のプロセスの中断と欠如を導入し、観客に「眼差しの効果」を感じさせる視覚性である。

ディディ＝ユベルマンは、見る者がイメージと対峙するとき、上に述べたような二重性のあいだの動きの中にある形象、「喪失で支えられた形象」とその運命について考えることができると指摘する。

もちろん、多くの場合において我々の「見ることの経験」は、我々に何かを所有しているという感覚を与える。普段何かを見るときに、我々はなにかを獲得するという印象を持つ。しかし、見ることは、我々から何かが不可避免的に消え去ることを意味し、言い換えれば、見るものが失うことを意味するとき、可視のモダリティは避けがたいものになり、存在のありようと関わりを持つことになるのである。⁴⁵

2.2. ディディ＝ユベルマンの思考が描き出す蝶の軌道

美術作品を「生きているイメージ」と考えるディディ＝ユベルマンの考察は、多くの場合においてある具体的な場所に向かっている。「知」と「非-知」の両方を孕むものとしての美術作品という彼の美学、その動きの一例を、フィリップ＝アラン・ミショーの『アビ・ヴァールブルグと運動するイメージ』⁴⁶に彼が寄稿した序文に掲載された写真から読みとってみようと思う。

まず、この（「昆虫学的な」）旅は、表紙の赤い色に沈む多数の蝶のイメージから始まる。それはこの本の（美術史において可能な一つの研究方法から、ヴァールブルグ個人の歴史に登場する蝶の妄想までの）全体的性質を表す写真である。ディディ＝ユベルマンにとって、ヴァールブルグは分析対象を開き、解釈上の選択肢や研究方法の問題点など哲学的課題を美術史学にもたらし、そこに緊張と動きとを与えた研究者である。表紙の次に載っている写真はヴァールブルグ自身のイメージである。しかし、単なる本人の写真ではなく切り取ってパネルに貼り付けられた紙のシルエットである。つまりそれ自体がすでにものを写しとったものであり、現実であるふりをすることのない、イメージであることを明示するイメージである。そしてこの「自らをイメージであると明示するイメージ」とは、同書のテーマであるヴァールブルグ研究者としての姿勢を表現するものにほかならない。

ヴァールブルグの思想における「動き」という概念の重要性を強調した上で、ディディ＝ユベルマンは「知の運動」を証明できるイメージへと移行する。ヴァールブルグ研究における「延長された知識」、「連想に基づいた解釈」、「絶え間なく再開されているモンタージュ」を裏付けるため、すでに定着している「一本の線の歴史」、「固定された概念上の箱に閉じ込められた概念」、「安定化された（哲学的など）基礎に結ばれている考え方」を超越する写真に至る。その写真とは、ヴァールブルグによって紡がれた図書館のコンセプトを説明する図像的なアーカイブパネル「ムネモシュネ・アトラス」である。それはパネルに貼付けた写真により、文書なしで美術史を構築する試みであり、時間の流れではなく、モンタージュ、テーマ、連想に基づいた美術作品の画像を総合的に提示する。「ムネモシュネ・アトラス」が引き出す作品の見せ方／考え方は、動くイメージと同時に、動く思考と「目」自体の動きをも引き起こす「美術史学的メカニズム」である。ディディ＝ユベルマンの「蝶として

の思考」は、しばらくのあいだ「ムネモシュネ・アトラス」を構成する多数のイメージの網にとどまる。異質な時間性を重ね合わせる（美術史の）研究方法は、歴史を時間軸に沿ったものとして考える方法論を脅かし、美術史の枠組みを揺らがせ、学問的思考の構造に動きを与え、結果として「異常な関係性」を導く。ディディ＝ユベルマンはヴァールブルグの過剰性に注目し、ヴァールブルグの研究方法は「歴史」自体を分解し、再構成する「症状」を孕んでいるという。ディディ＝ユベルマンにとって、ヴァールブルグの研究において重要な点は、彼がパトスとパソロジー、つまり症状を通して美術の歴史を考えたということである。

一本線の歴史に沿って画像を並べるのではなく渦のようなイメージを成立させるということは、作品と同時にそれに対する思考があらゆる人類学的な側面と関係を持つことを意味する。この動きは、実証主義的な美術史家にとっては逃れたいくなるようなパトスを引き起こし、「知識の主体」を、「学問的な自己参照」を失う危険性を生む。さらにディディ＝ユベルマンは、ヴァールブルグを「動きとしての知」的な研究方法を提案する人物としてだけでなく、彼自身がその「動きのパトス」自体へ潜り込んだ者だと述べている。ヴァールブルグは、自己の喪失に至った研究者であるとも考えられる。彼は「パラノイアの妄想」および「精神運動動揺」であると診断され、およそ5年間にわたって精神病院に入院し、担当医師であるルードヴィヒ・ビンスワングーは回復の見込みなしと判断していた。このエピソードを巡って、ディディ＝ユベルマンは入院中のヴァールブルグが長い時間蝶と話したという場面を思い出す⁴⁷。

その瞬間、ディディ＝ユベルマンの理論における例えとしての「蝶」が歴史における「具体的な」蝶と重なる（しかし、その「具体的で、歴史的な」蝶もまたヴァールブルグの妄想であり、症状を「裏切らない」蝶でもある）。認識論的な転回を行い、構成する美術史を他の学門と人類学的な問題に向かって開こうとするヴァールブルグにとって、「長い時間蝶を見る」ことは彼「個人の」心的な症状だけではなく、美術作品を見る／考える方法でもある。

ヴァールブルグはイメージから治ろうとしなかった（したくなかった）と言えるだろう。そして蝶と長い時間話すのは、イメージに問をかける一つの確実な方法だと言えるだろう。生きているイメージで、博物学者のピンなら殺すしかならない羽ばたくイメージのことである。（…）この蝶に魅惑された状態のなかに、比喩的な意味での昆虫と、イメージという概念自体の共謀を認めないわけにはいかないだろう。⁴⁸

「蝶」に問いかける行為は、単に美しい比喩であるだけでなく、イメージを考える方法でもある。ディディ＝ユベルマンは我々に「昆虫言語学的な」ヒントを与える。「Imago」と言う言葉自体が「変態を終えた成虫」を意味し、言語的な側面からもイメージ（Imago）は変態した昆虫、たとえば蝶になることができる。それを踏まえうえて、ディディ＝ユベルマンはヴァールブルグの妄想上の蝶にとどまらず、ヴァールブルグが探求していた美術のパトスと症状を通して、その症状を精神分析によって理解する。ディディ＝ユベルマンにとって「動いている痕跡」として理解されたフロイトの症状は「一点からまた一点までの物語」としての美術史と違って、「ジャンプ」、「カット」、「モンタージュ」、「反復」などと考えることのできる美とその歴史を導いている⁴⁹。彼は「記憶の作用は肉体的(corporéel)」になったり、「出来事の連続性において症状」が現れたりする思考へと向かう。症状という「橋」を渡って、ディディ＝ユベルマンは美術史の領域を通して精神分析に至る。序文の最後のイメージはフロイトのウィーンの書斎にある寝椅子の写真である。自分の夢を口に出す場、ヒステリーと痙攣が発生する舞台、記憶に潜り込むための心理的なからくり、目を閉じて自分の中の他者性を示すイメージを見るための視座となるベッドである。

その場面、その瞬間に本章の関心も明らかになる。それは蝶のイメージと向き合うディディ＝ユベルマンが、フロイトが精神分析を行うためのベッドに見つけたことを把握することである。ディディ＝ユベルマンが精神分析の中の夢や妄想などの視覚的症状から学んだことを探究しながら、その精神分析的な力を得た美術作品解釈のディスクールを使って、第1章と同じように日本の現代の作家の作品が解放するイメージを「蝶採り」してみたいと思う。

2.3. 主体の構造の転回を発生させるフロイト

ディディ＝ユベルマンが唱える「見る経験」は、見る主体とその視野／イメージの関係を問題化する。ディディ＝ユベルマンは、「見る経験」において主体はすでに視野の中心（見えるものを把握できる立場）からはずれており、見えるものを支配する位置に立つことは不可能であるという。このような主体の捉え方は精神分析と関係しているが、フロイトが説明する「支配者としての位置を失った主体」という構造は、フロイト以前の精神分析に反するものであった。フロイトは新たに見出した主体の構造をユベルニクスの発見になぞらえて説明する。

意識的な自我と強大な無意識との関係について精神分析が提起した見地は、人間の自己愛にとって手ひどい侮辱を意味するというものであった。これを、私は心理学的な侮辱と呼び、そして、進化論による生物学的な侮辱、さらには

それ以前のコペルニクスの発見による宇宙論的な侮辱と同列に置いたのだった。⁵⁰

16世紀、ニコラウス・コペルニクスは当時主流だった天動説を覆す地動説を唱え、宇宙全体の中で地球／人間が中心的位置にあるとする通説を覆した。さらに19世紀にはチャールズ・ダーウィンが進化論を発表し、生物は自然選択のプロセスに基づいて進化していることが明らかとなった。進化論によって人類の誕生にまつわる宗教的な理論が崩され、人間は絶対的中心としての地位を失うこととなった。そして、フロイトは精神／心理の統一性／一体性の認識を超え、無意識の発見、つまり「意識／自我は精神のすべてではない」という前提のもとに「人間は自分の精神でも主人ではない」として人間を「侮辱」した⁵¹。フロイトの理論は心理的な現象（夢あるいは他の視覚的な現れをもつ症状を含む）についての思考自体の「総合性」も超え、無意識の弁証法を提案した。この「コペルニクスの転回」は、ディディ・ユベルマンの理論全体または「蝶としてのイメージ」の基礎をなしていると言えるだろう。この文脈におけるディディ＝ユベルマンの役割とは、精神分析による「コペルニクスの転回」を美術史に導入することであると言えるのではないだろうか。彼はイメージを見る者、イメージを解釈する者の思考のプロセスを「中心からはずれた位置」におくことで、イメージの世界とその歴史に、見ることを支配する主体とは異なる場所からアプローチしようと試みている⁵²。

2.4 「コペルニクスの転回」に基づいた作品解釈の試み

このフロイトによる主体の構造を把握した上で、次のように言うことができるだろう。つまり、我々はイメージを見る者または分析する者の位置を「客観的で超越的」とするのではなく、逆に解釈者をイメージと関わり「視野に参加しながら見る」存在とみなさねばならない。言い換えれば、見る者は固定された存在ではなく、またイメージは「不動の目」の周りを動いているというようなモデル（天動説）ではない。我々は主体を含めたすべてのシステムそれ自体が動いている（地動説）と考えねばならない。

フロイトはこう言っています。主体というものは、彼の知性ではなく、知性と同一軸の上にあるものでもなく、中心をはずれている、と。主体としての主体、主体としての機能体は、適応する生物とは別のものです。主体は他のものです。そして聞く術を知るものにとって、主体の全行動は、我々のとらえることのできる軸、それも我々が個体の機能として考えたときに、つまり個体の「アレテー」（徳）について何らかの関心を持つことでとらえることのできる軸とは別のところから語ります。⁵³

精神分析の目的とは主体を外的な世界に適応する有機体として把握することではなく、想像界的な構成と象徴界的な連鎖の連携によって成立する機能を持つ独特の構造物として理解することである。精神分析家は人間の行為を考える際に「人間の自然」や「本能」、「三番目の目と第七の感覚」といったものを「自動的に参照すること」を拒絶し、「私は一箇の他者である」というテーゼを前提にしている。このようにフロイトの精神分析は、「生物学的視点からはずれた仕組み」と「自然なものと考えられてきた心理的枠組みから逸脱した装置」を働かせながら人間を自然から切り離し明らかにすること目的とする。それと並行して、美術は（デザインや広告とは異なり）象徴界的な構成と想像界的な同一化を使用するだけではなく、学問的な枠組みを超越して「知性の軸には存在しえない何か」を明らかにすることを目指しているのだと言えよう。言い換えれば、美術は無意識の働きを——無意識のエフェクトを失うことなく——前面に表出させる。ここでは、フロイトのコペルニクスの理論とラカンのいう見る主体の分割を主軸にしてひとつの作品を見てみたい。

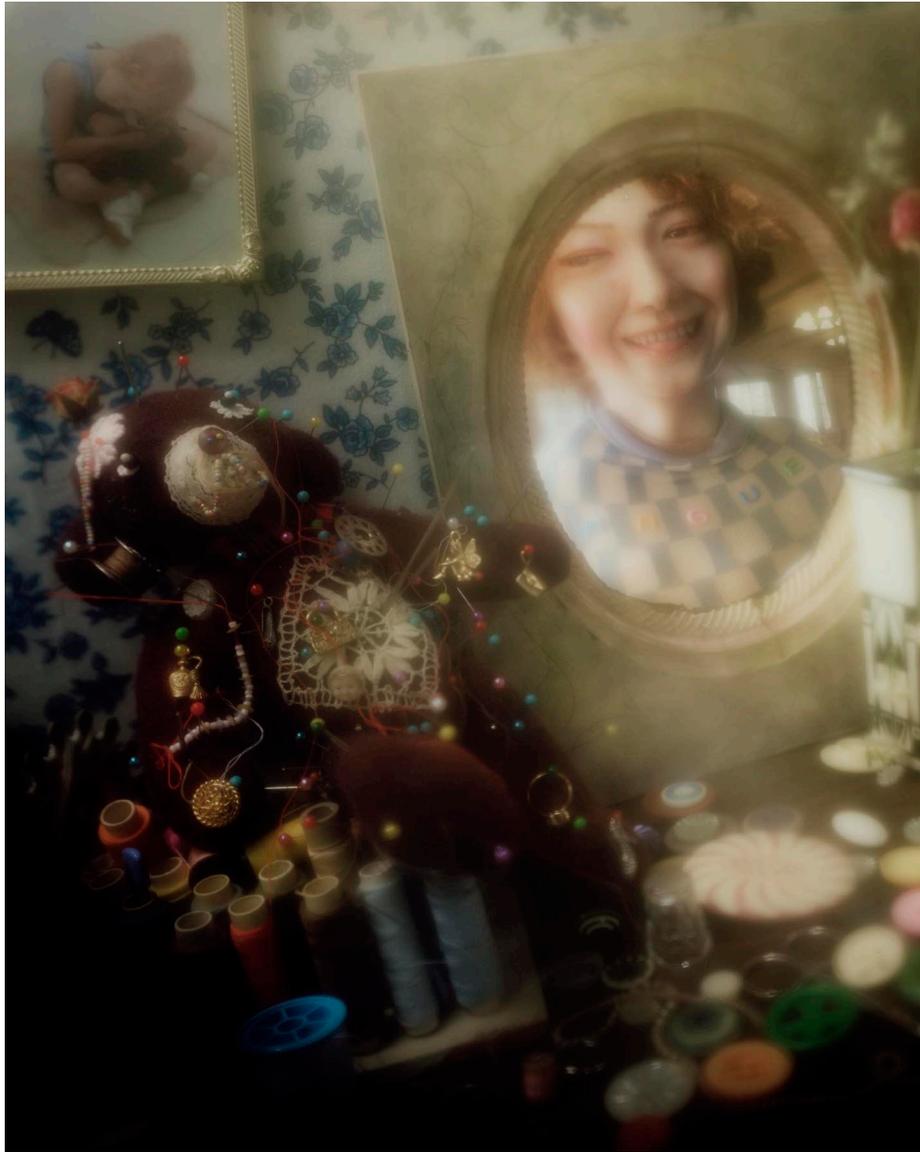


図3. 関本幸治、《Scars from Tender Spines - Smile Practice》、
クローム紙にラムダプリント、146×120cm、2007年

写真家である関本幸治の《Smile Practice》シリーズに収められた《Scars from Tender Spines》である（図3）。確かにこの作品はスマイルから始められるように思われる。しかし、ひょっとするとそれは勘違いかもしれない。鏡に写った少女は本当にほほえんでいるのだろうか。それは自分の可愛い顔を見て満足した表情であろうか。それともぬいぐるみのくまを見て笑っているのだろうか。あるいは人形の為にどんなドレスを作ろうかと考えて楽しんでいるのか、ともすればぬいぐるみの動物をいじめる想像に耽り歯をむき出しているのかもしれない。ここで作られているのは、歯の矯正装置を付け普段人前で笑うことのできない内気な少女が、鍵をかけた自室の鏡の前で密かに、なかば忘れかけた自分だけの笑顔を楽しんでいるという場面であろう。しかし、このことを理解してもなお描かれたシーンは二重性を保ったまま生きつづけ、今度はぬいぐるみのくまが鏡のように二層化する解釈を我々に押しつける。糸巻き、ネックレス、くまの体に刺された金の飾りやカラフルなピンの数々、それらは少女のぬいぐるみに対する愛情の証だろうか、いや、彼女のマゾヒスティックな遊びのツールであろうか。あるいはその両方を孕んだ、ぬいぐるみに対する相反感情が表出しているのかもしれない。このイメージからは同質性が失われ、逆に二重性と矛盾を孕んだ同時性が増大していく。そして我々は女の子が果たして本当の「女の子」なのだろうかという疑問を抱くことになるのである。彼女の人工的に紅潮した頬を見ていると、カメラの切り取った作画的な空間だとしても、彼女の様相はことさら不自然に硬直していることに気づく。

そう、彼女はくまと同じように人形であろう。すぐに関本がジオラマ写真の作家であると判明し、この写真に写っている「女の子」の身体から壁紙まですべてが作られたものだともわかって、さらに言えば、この部屋／場面はあらゆる意味で作家によって完全に作られたものなのだと理解してもなお、「メッギー」という名前が書かれたセーターを着た人形は見る者に不安を

与え続ける。はじめはなんらジレンマを抱くことなく作品を見ていたとしても、しだいに我々は連続して問いを投げかけざるをえなくなってくる。このエモーショナルなシーンに引きこまれた我々は、すでに「フォト-グラフィー photo-graphy」ではなく、「シーノ-グラフィー scenography」に引っかかっている。メッギーは一体どこに立っているのだろうか。一見すると「笑顔」をつくりながらはっきりしない意図を示す少女は、(我々の視座がカメラの位置にあるとすれば)「私」の右隣に立っている。ぬいぐるみの上方の壁に貼られた写真のなかでは、地べたにすわったメッギーがぬいぐるみをギュッと抱え込んでいる。この写真は、メッギーがこのくまを愛している、あるいは窒息させている(または窒息させるほど愛している)姿を示している。想像界的な構成の中だけにとどまらずに、このシーンが提示する象徴的なゲームと物語性に巻き込まれた「私」は、メッギーがぬいぐるみに近づくの邪魔する位置に自らがあることがわかる。しかし、鏡に映る少女の位置関係から、私の隣に立つ見えない少女という位置関係に意識を移してみると、両者の視線は一致しないことになり、このシーンが彼女の欲望と同様に矛盾を孕んだものであることがわかる。構図は新しい問いを前にして崩壊していく。つまり、私達が鏡と思っていたものは、本当に鏡なのだろうか。仮にそれを「単なる壁に空いた穴」だと考えてみたとしても、容易に結論が出るわけではない。私とメッギーが壁の向こう側にいるとして、こちら側を向いたメッギーがカラフルなピンの突き刺さったぬいぐるみと私をつかまえたなら、どうなるのか? 結局、右側に少女がおらず、なおかつ壁の上に鏡があることにすると、私自身が相反的な意図のもとにぬいぐるみを眺めているメッギーであることになる。我々が行った解釈の構造自体を精神分析に基づいて述べると、「私」/「作品を見る主体」は「自然」からかけ離れた存在、いわば人形であり、動物のように完全に外界に依存するわけではないにせよ、自分が「環境に適応する優れた能力」を持っているとするのではなく、他者のイメージと言語の次元に依存しており、自分は想像界的、象徴的な機能に依存しているのだと認めるときに「生きている主体」になりうるのである。

次に、上述の「作品解釈」から離れ「解釈」という行為について分析しながら、美術作品の認識論に関するディスカールに戻ることにする。まず、イメージ自体を「動かす」上で、その解釈(の仕方)に関する幾つかの側面、特にディディ=ユベルマンが彼のディスカールの中で強調するポイントを整理してみたい。第一に、見る/考える者は『イメージ』対『目』という対立を守るのではなく、イメージの前の位置から離れ、イメージに関わりながら、絵をある迷宮として想像する。第二に、その解釈における脱中心化は、見る者の想像的な動きを伴い多数の移転を生み出す。イメージ(の動き)は「渦巻」になり、美術作品の視覚性は眩暈を引き起こす。第三に、そのイメージは、「不確定/不確信」を生起させる。ただしその「疑い」は思考のプロセスをブロックするのではなく、見るという行為を強烈なものにし、イメージの力動を生み出す。第四に、イメージは決定な形をもたず、絶え間なく変化し続ける。同時に、我々が想像する作中の人物の心理は絶えず変化し、それに伴い見るもののイメージに対する欲望も変形し続ける。

「イメージ上の人物といくつもの可能性をもって同一化する」「見る者の位置が不確定である」「見る者の欲望との間に関係性を見出す」などが「コペルニクス的転回」を裏付ける要素となり、ディディ=ユベルマンの理論における「蝶としてのイメージ」を理解する上で重要な役割を果たす。第一に、見る者はイメージの解釈をめぐるいくつもの並行した線の上に立ち、イメージをひとつの固定したコンセプトに閉じこめるのではなく、常に変化し続けるディスカールを生む装置として構成する。これは、「生命感」をもって動いているイメージである。第二に、美術作品の「見える」側面と同等的に「見えない」側面に注目する。これは見る主体から逃げているイメージである。最後に、イメージは(単に見えない様相を持つだけではなく)見る者の目に抗い、ある意味(知性の)目をくらませることで、観客/解釈者を苛立たせる。イメージは羽ばたきのような視覚性をもっている。

改めて関本の作品に立ち戻って考えてみると、彼の作品のイメージはまさにディディ=ユベルマンが述べるように、実証的なピンで固定されたものではなく、生きながら飛んでいる蝶であると言えるだろう。

2.5. フロイトの「蝶としてのイメージ」

次に、上に述べた「コペルニクス的転回」の文脈の中で、フロイト自身が発するイメージとその見方に目を向け、視覚における「脱中心化された主体」に注目したいと思う。その際にはフロイトが示したいいくつかのコンセプトおよびそれを立証するケースを取り上げるが、ここではそれらの例の完璧な分析を目指すのではなく、イメージに対する精神分析家の認識論的なスタンスのみに集中する。

2.5.1 「五月の甲虫」の夢と縮合工作のプロセス

『夢解釈』(1900年)の「夢工作」という章において、フロイトは夢における縮合工作、遷移工作、呈示の手段という(夢の)イメージの基礎にある三つの働きを説明する。「五月の甲虫」の夢は縮合工作を示す三つ目の例として登場する。それは重い不安状態に陥り精神分析の治療を受けていた患者が語った夢であり、性的な思考材料を豊富に含んでいた。

夢の内容：自分はどうか箱の中に二匹の五月の甲虫を入れて持っているようだが、それを自由にしてやらなければならない、さもないと窒息して死んでしまいそうだから。箱を開けてみると、虫たちはもうぐったりしている。一匹は、開いた窓から飛んで行った。もう一匹は、彼女が誰かに言われて窓を閉めようとしたとき、開き窓の一方にぐちゃっと押し潰されてしまった（気持ちが悪かった）。⁵⁴

フロイトは分析を行いながら、「五月の甲虫」に縮合された表象（五月の甲虫が同時に代表している多数の表象）を文書に列挙し、夢のイメージ（症状のイメージ）を解きながら、イメージを見る主体の欲望に導く。

まず、なにが夢を引き起こしたのかを調査し、彼女が前日にとった行為が夢の具体的な形の構成に関わっていることが判明した。前の晩、女性の娘が彼女のコップに蛾が一匹落ちていると注意したが、彼女はそれを取り出すことなく就寝し、翌朝に哀れな虫を見て後悔した。また、彼女が宵に読んでいた本には小僧どもが煮えたぎる湯に猫を放り込む話が書かれており、猫がもがき苦しむ様子が描かれていた。どちらも些細な出来事だが、これらが夢のきっかけとなったのである。

前日の出来事は記憶にある表象と結びつき、自由連想によって浮かび上がり、抑圧された内容を導く。動物たちへの残虐さがさらに彼女の心を捕らえる。それよりも数年前のことだが、ある土地で夏を過ごした際に、彼女の娘が虫の小さな命にひどく残虐な仕打ちをしたことがあった。娘はそのとき蝶を集め、蝶を殺すために砒素を買ってほしいと言った。「虫」はより潜在内容の核心に近い「砒素」の方に飛んでいきながら、昆虫をめぐるさまざまな視覚的イメージに強く訴えかける。あるときは、一匹の蝶がピンを体に刺されたまま長時間部屋の中を飛び回っていたことがあった。またある時は、サナギになるのを期待して飼っていた四匹の幼虫が飢え死にしているのが見つかったこともあった。さらに幼い頃には、娘は甲虫や蝶の羽をむしるのを常としていた。

しかし、フロイトはイメージを考える時に、形によって成り立つ無意識にある表象のリンク、または連想を導く節を示すだけではなく、より形式的な（虫の）表記、つまり言葉の次元にも注意を払う。「五月の甲虫」は言語的な次元で五月と関係している。これについて、まずフロイトは彼女が五月生まれであることを指摘する。それと同時に、彼女の記憶には五月に結婚したことが浮かんでくる。このプロセスを通じて、「五月の甲虫」は彼女の夫に関するコンテクストを導くのである。窓を開けるか閉めるかは、彼女と夫がいつも言い合いになる問題なのである。彼女は眠るときに外気を求め、夫はそれを嫌がる。

分析は再び「砒素」に戻る。「砒素」はすでに殺すためのものではなく、正反対の（性的な）力を与える役割を持つものへと転化されている。彼女はあることで自分を責めている。彼女の娘たちの一人が、モーパッサンの書いた良からぬ本を手に入れていたことである。そして、モーパッサンの『ナバブ』に登場するモーラ公爵が若返りのために使用したのが砒素の丸薬であり、彼女の娘がせがんだ砒素はこの丸薬を想起させたのである。「砒素」はネガティブな意味と同時に若返りというポジティブな意味を持つことになる。さらには、砒素は並行して彼女の夫に対する行為にもつながるという二重性を有していた。彼女は留守中の夫をめぐる不安と心配のうちに日々を送っている。旅の途中で夫に何か降りかかりはしまいかという怖れが、日中の数多くの空想の中に現われてくる。また、これより少し前に行われた分析の際に、彼女は自分の無意識の思考の中に、夫の「年寄りくささ」への不満があることを発見した。さらに、夢を見る数年前のことであったが、彼女は仕事している最中に突然、自分が夫に向けて「首を吊ってください」という命令を思い浮かべていることに気づき、愕然としたという出来事があった。彼女はその数時間前に、何かで縊死の際には男性器が激しく勃起するという事を読んで知った。「首を吊ってください」という命令は、「どんなことをしてでも勃起してちょうだい」と言うメッセージとはほぼ同義だったのである。フロイトによれば、彼女が想起した『ナバブ』に出てくるジェンキンス博士の砒素丸薬はここに繋がっている。彼女はまた、最も強力な強精剤であるカンタリーデが甲虫（いわゆるスペイン蠅）をすり潰してこしらえるということをも知っていた。夢内容の主成分が向かっているのは、この意味方向である。フロイトの他の「研究書」についての夢の解釈を想起しつつ言えるのは、「五月の甲虫」のイメージまたはほかの夢に登場する要素が「夢の中に取り入れられたのは、ほとんどの夢思考ときわめて豊に触れ合っているからであること、すなわち、この要素は夢解釈に際しては多義的に動くものであるがゆえに、それらは、夢思考の非常に多くのものが合流する結び目の点となったのだということである。この説明の基盤となっている事実、別の仕方でも述べるができる。すなわち、夢内容のあらゆる要素は、多層決定されている、すなわち夢思考の中では幾重にも代理されている」⁵⁵。

彼女の夢の中に幾重にも分岐するイメージはまるで「多足類」のようである。イメージのすべての「足」は様々な隠れた思考に起因する。「五月の甲虫」の表象は前の日に「コップに落ちた蛾」、小説で読んだ「猫に対するいじめ」、昔彼女が住んでいた場所にあった「五月の甲虫の害」などに基づいて夢に登場するのである。

この様な多数性／同時性／並行性、または精神分析理論の用語を使えば「重層決定」は、単なる夢／イメージの一つの特徴ではなく、ある表象が夢の一部分に絡みつくために検閲を通過するさいに必要な条件のひとつだと言える。言い換えれば、重

層決定は夢のなかにイメージが登場するための一つの経済論的な条件として存在する一方で、重層決定自体が夢のイメージをめぐる思考／解釈の仕方に影響を与える。ここで取り上げた、フロイトが解析した症状の成立過程および彼の論法は、ディディ＝ユベルマンの「蝶としてのイメージ」のコンセプトと関連づけられるものであるが、フロイトはここからさらに「イメージ」と「それに対する思考」の関係を複雑化させる。

こうして私は、夢内容と夢思考の関係がどのような様式のものであるのかがわかってくる。すなわち、夢の諸要素が夢思考によって、幾重にも決定されているばかりではなく、個々の夢思考もまた、夢において幾つかの諸要素によって代理されている。連想の道は、ある一つの夢要素から幾つかの夢思考へと、また一つの夢思考から幾つかの夢要素へと通じている。⁵⁶

つまり、夢の中の一つの表象は複数の無意識の思考と繋がっているだけではなく、思考自体が夢に登場する複数の異なるイメージ／表象に関わりうるということである。イメージが「多足類」として存在しているように、思考もまた「多足類」として存在しうるのである。たとえば、「五月の甲虫の夢」においては、「夫の勃起を望む」という思考は、スペイン蠅という媚薬を連想させる「箱の中の五月の甲虫」として現れ、さらには「窓を閉める時に一つの五月の甲虫を潰す」という行為、つまり媚薬の作り方を連想させるイメージとしても浮かんでくる。つまり、「イメージ」と「夢の中の思考」は複雑なネットワーク、多数の相互リンクを持つシステムとして動いているのである。したがって、それらはイメージの分析を行う者もその「視覚的な組み合わせ」を解釈するという責務を負うことになる。

次に、夢の表象システム全体の特性だけではなく、その表象の間のリンク自体にも注目したい。夢の工作、つまり潜在内容の表象選択は、視覚的な類似に従うだけではなく、言語上の合致にも起因する。五月の甲虫のイメージで言語上の一致を導くのは、昆虫の名前である言葉としての「五月の甲虫」は「五月」の発音によってリンクを繋いでいく。「五月」は夢を見る女性の誕生日であり、結婚した月でもある。なおかつ、抑圧された欲望の圧力によって「五月の甲虫」という表記自体も（結婚した月を通して）夫へと繋がられていく。つまり、夢の工作（それは判じ絵と同じ機能である）が表象の幾つかの次元（視覚的とともに言語的な次元）を用いながら、非常に形式的な作用を生むのである。

ここに至って、我々はイメージに直面する方法における別の重要点に気づく。夢に現れる表象の極端に形式的な側面に注意を払いながら、フロイトは絶え間なく「欲望」の機能に注目し、それに従おうとする。イメージの成り立ち、発展、広がりには視覚的な要素（昆虫と箱の形、潰す行為など）と言葉と発音の特徴（「五月の甲虫」）に基づいているが、それを動かし導くものは夫の勃起、性的な満足と不満という欲望である。フロイトの思考においてつまり夢の形式的側面と経済的側面という二極は同時に存在し、注目される。

しかし、フロイトは「五月の昆虫」または他の夢の解釈を「欲望を孕んだ重層決定のネットワーク」として構成するだけではなく、（ディディ＝ユベルマンが批判する、〈想像上の〉作品分析を完全に統合しようとする美術史家とは異なり）思考の構成に対して意味作用を引き起こし続ける開口部／広がりを消去しない。

一つの夢を全体に解釈し尽くしたという確信に至ることは実際無理な話であるということ、われわれはすでにいつておかなくてはならなかった。解決が噴漏なく満足の行くものであるようにみえたとしても、その同じ夢から、さらに別の意味が現れ出る可能性は常に残されている。したがって一厳密に言えば、縮合の割合は決定できないのである。⁵⁷

これはディディ＝ユベルマンが強く批判する「イメージに直面する思考者の確信的口調」とは正反対の、フロイトや精神分析家の立場を示す言葉であり、フロイトの開いた思考・ディスカール・学問の証明である。

2.5.2 フロイトの「ジガバチ」

さて、ここまで我々は「五月の甲虫」の分析をするフロイトの「イメージへの向かい方」（表象の関係性や縮合の工作や表象の間の接続の特徴）と、夢における「多重性」の可能性を追ってきた。しかしそれにとどまらず、フロイトは『夢解釈』に続く理論でもイメージを考える方法を発展させ、視覚における意味作用のシステムについて思考することをやめようとはしない。

1914年に発表した「ある幼児神経症の病歴より（狼男）」という論文では、セルゲイ・パンケーエフという患者の症例が取り上げられている。フロイトは患者が話すイメージを分析しながら、精神分析における視覚論／表象論の色を提示し続けた。ここでは、それはパンケーエフの心に不安を引き起こす「蝶のイメージ」の思い出である。彼は大きな羽の先端がギザギザと

尖った、美しく大きな黄色い縞模様の蝶を追っていた。ところが蝶が花に止まると、突然彼はこの動物に対してぞっとするような不安にとらわれ、叫びながら走って逃げたという⁵⁸。

この思い出はフロイトが分析を行っているあいだ幾度も回帰することになるが、解析しようにも長いこと説明がつかなかった。フロイトはこのような些細な事柄が記憶のなかで一定の場を占めているのは、その事柄自体が独立して存在しているのではなく、遮蔽想起として、それが何らかの形で結びついている何か重要なことを代弁するためであるということをはじめから想定していた。つまり、フロイトはイメージを何か闘争／コンフリクトに基づいたものとして見ており、(抑圧されている)イメージの中に書き込まれたものを取り出そうとする。

「五月の甲虫」の夢の中で、「五月の甲虫」と「五月」が視覚的な形ではなく発音の次元で連結したのと同じように、「狼男」の場合にも「蝶」と「女」は言語的な次元で結ばれている。蝶は、パンケーエフの母語であるロシア語では「バボーチカ(бабочка)」といい、それはロシア語のバブーシュカ(бабушка)、つまりおばあさんを意味する。それと同時に日頃から彼にとって、蝶は女性や少女を思わせ、カブトムシやイモムシは少年を連想させるものであった。フロイトはあの不安の場面では誰かしら女性にまつわる思い出が呼び覚まされていたに違いないと推測する。

パンケーエフの夢を解釈するうえで、フロイトは視覚的な形と言語／音声上の連動に限らず、「蝶のイメージ」の中での動き(「イメージ自体の動き」とも言える動き)の次元における類似性に目を向ける。

全く別のつながりで、何か月もしてから患者は、蝶がとまっているときの羽の開閉が彼には不気味な印象を与えていた、と述べた。それは婦人が脚を開くみたいで、そうすると脚の形はローマ数字のVとなる。周知のように、これは、すでに少年時代、しかしいまでも、彼の気分がいつも陰鬱となり始める時刻であった。

これは私には思いもよらない思い付きであったが、このことのうちでは暴かれた連想経過は極めて幼似的な性格を持っていることを考慮して、この思い付きの価値を評価できるようになった。私自身よく目にしたように、子供とは静止した形態よりもはるかに運動によってその注意力を惹き付けられ、運動の類似性をもとに頻繁にその連想を組み上げるものだが、われわれ成人の方はそういうした連想を蔑ろにしたり中断してしまう。⁵⁹

蝶の羽の動き自体が、女性の足のエロティックな動きと重なり、それと同時に気分が陰鬱になる時間を示す数字であるVの形とリンクしていることが明らかとなる。フロイトは視覚的なものを取り上げる際に、まずイメージの構成に着目し、続けてイメージを考察(解釈／分析)する方法自体へと意識を向ける。この行為を通じて、彼は成人の意識とは異なるイメージの成り立ち、子供の心(または無意識の中)のみがなし得る表現の成立方法に気づき、この「他性」を自分の理論(分析者の位置)に与える。

このように、フロイトは「イメージに直面」するときイメージの動きに着目しているが、このフロイトの態度はディディ＝ユベルマンの理論形成に強力に働きかけている。動きとはディディ＝ユベルマンにとって知性の中に不知の存在を認める方法であり、動いているイメージはイメージを意識化しようとする人から逃れようとする。つまり動いている「蝶のイメージ」は、第一にイメージを見る／考える人(イメージをつかまえようとする人)に不安を与え、第二に動くという性質によって理論的立場や考え方を揺るがす。フロイトが自身の認識論のなかで示す「動き」は、実証主義に基づいた美術史と闘うディディ＝ユベルマンの主要な武器になる。パンケーエフの蝶はイメージの「動き」を総合的に表しているという点で視覚論において重要な位置をとり、精神分析と美術史を理論的に結びつける上で有用性を発揮する⁶⁰。

フロイトがパンケーエフの夢を分析していくなかで、蝶のイメージはしだいに複雑(多数の成分を持つよう)になっていく。パンケーエフは最初の領地にある、収穫された果物の貯蔵倉のことを思い出し、ある種のとびきり美味な梨、皮に黄色の縞がある大きな梨のことを話した。パンケーエフの母国語であるロシア語で梨の名称はグルーシャ(груша)であり、これは子守の少女の名前と同一であった。こうして、黄色い蝶採りの遮蔽想起の背後には黄色い梨と同じ名前を持つ子守の少女への記憶が隠れていたことが明らかになった。パンケーエフが少女を連想したのは、彼女が黄色い服を来ていたからという視覚的要素ではなく、彼女の名前が黄色い梨と同一であるという言語的要素によってであった。パンケーエフの記憶における表象は遷移のプロセスから影響を受けるとともに、その遷移自体が視覚的なものと同時に言葉上の連想による表象の連鎖に従い、絵と言葉の両方に関わる視覚表象のシステムを生み出す、グルーシャとの場面の思い出に欠落していた部分を埋めてくれるものであった。グルーシャが床の水掃除をするのを眺めていたとき、彼は部屋に放尿した。すると、彼女は冗談めかしながら去勢の脅しを口にした。蝶採りの時に彼が感じた不安にまつわる解釈は、他の症状の分析と並行的にパンケーエフが経験したある場面とそれに対するトラウマを導く。

少女が這いつくばって、床の水洗いにとりかかり、ひざまずきながら臀部を突出し、背を水平にしているのを見た

き、彼は彼女に、性交場面で母が取っていた姿勢を再び見いだしたのであった。少女は母となり、あのイメージの活性化の結果、性的興奮が彼を虜にし、彼は少女に対して男として、父のような挙動に出た。父の行動を彼は当時、単に放尿としか理解できなかったのである。床に放尿するというのは本来誘惑の試みであり、少女はそれに、わかったといわんばかりに去勢の脅しで応えたのである。(中略)後の愛の対象はすべて、偶然の状況のために母の最初の代替となっていたこの一人の女性の代替人物であった。蝶に対する不安の問題に関する患者の最初の思い付きは事後的に、現場面へのはるかな当てこすりとして認識される。⁶¹

蝶のイメージ自体は多数の層をもつ連鎖に沿って母の代替として現れたものであり、蝶の羽ばたきは性交の動きを示すことが明らかになった。グルーシャとの場面が去勢の脅しと関係することは、パンケーエフの意味深長な夢によって確認された。この夢を彼はみずから翻訳してみた。

彼は言った、ある男がエスペから羽をむしり取る夢を見た、と。エスペだって、と私は尋ねずにいられなかった、それはどういうこと？——そう、体に黄色い縞があって、刺すかもしれない昆虫だよ。これはグルーシャ、つまり黄色の縞の梨をあてこすったものに違いない。——じゃ、ヴェスぺ (スズメバチ) のことを言ってるんだね、と私は訂正することができた。——ヴェスぺというの？てっきりエスペというのだと思っていた。(彼は他の多くの人と同様に、自分の外国語使用を逆手にとって、症状行為の遮蔽のために利用していた。)でも、エスペは僕、S.P. (彼の名前のイニシャル) のことだよ。エスペ [Espe] はむろん毀損したヴェスぺ [Wespe] である。夢が明快に言っているのは、彼がグルーシャの去勢の脅しに復讐しているということである。⁶²

これは、自ら飛び回り、張り裂けていくようなイメージである。まず羽をむしられた状態の昆虫はパンケーエフ自身であるといえる。羽を切り取るという行為は去勢を指しており、羽のついた黄色い縞のある昆虫はグルーシャ本人と去勢の脅しの場面を表している。さらには言葉の次元でも Espe はパンケーエフの代替となり、「Espe」すなわち切断された「Wespe」は喪失を意味している。つまり、「スズメバチの羽をむしり取る」イメージは去勢という行為を表している。しかし、同じく「スズメバチの羽をむしり取る」というイメージはまた、それとは逆流した真逆の意味作用を伴う。(彼女の名前と同じ名を持つ果物のような)黄色い縞の蝶は去勢の脅しを行うグルーシャであり、パンケーエフは夢の中の男として、グルーシャにダメージを与え、去勢を不可能にさせる行為、逆にグルーシャを去勢させるような行為を行う。フロイトが分析するこの蝶のイメージは、顕在内容と潜在内容の表象の間の多数のリンクや、潜在の要素の間のリンクを持つだけではない。イメージは(縮合工作によって)正反対の表象と行為を孕み、一つの要素で「攻撃」と「受け身」の両方を表現する。驚くべきことに、イメージの中で対立とそれに関係している緊張感は同一の表象内に表れている。スズメバチの動きとは、真逆の方向へ向かうふたつの動きを孕むイメージである。その蝶はイメージについて考える者の解釈や思考自体にも逆方向のふたつの動きを与えようとしている。その蝶の動きを追う解釈者は止まることはできない。

最初に取り上げた蝶に対する不安も、この点で明らかになる。フロイトはそれが去勢に対する不安だという結論に至る。しかし、ここで解釈を終えるかと思いきや、フロイトはなおも「コペルニクス的転回」を起こす思考を継続させる。そして最後にイメージの発展の時間性を根本的に捉え直そうとする。つまり、フロイトはイメージの形式とその意味の成り立ちの間に時間的なずれがあると考えたのである。

すなわち、少女がひざまずいて床を洗っている最中の少年が立ったまま放った小便に、少年の性的興奮の証拠を見ることは正しいのか。(中略)それとも、状況はまったくたわいないものであった、放尿は純粋な偶然であり、全場面は、類似の状況は重大なものだと認識された後になって初めて思い出の中で性化されたのであろうか。⁶³

フロイトが心理的なプロセスに基づいて発見した「事後性」というのは、イメージとその意味・内容をすくい上げることである。ある経験、印象、記憶痕跡は新たな経験または心的発達により、新たな意味と同時に異なる心的な効果を付与される。したがって、フロイトの最後の仮説が正しければ、パンケーエフの分析に浮かんでくる蝶のイメージ(の形式と内容)の意味自体が、イメージが生成した時点からみると未来の時制に与えられるものであるということになる。パンケーエフの蝶のイメージとそのイメージの構成に関わる要素はトラウマの要因(実際の出来事)を見るという経験をしたのちに現れてきたものであり、その時に夢の中の視覚要素は新たな意味をもって登場してくる。つまり、イメージ自体の中で遡及的な動きがあり、そのイメージは物理的な時間とずれのある、ある意味自立した時間を孕んでいる。「コペルニクス的転回」を行うフロイトの思考において、見る者とイメージまたはその成り立ちの時間は「主人—奴隷」の関係にあるのではなく、蝶のイメージは見る主

体自体を「分裂した主体」として絶え間なく揺さぶり続ける。フロイトの理論において、イメージを見ることは「掴む」よりも「失う」ことに関わっているのである。

2.6. ラカンと「コペルニクスの転回」

1954年11月「フロイトの理論と精神分析技法における自我」というセミナーを開始したラカンは、精神分析学に「コペルニクスの転回」を起こしたものとして、フロイトの理論における「自我」の分析を開始した。フロイト派のラカンは、改めて「脱中心化された主体」を強調する。

私はフロイトの発見を形容するのに、コペルニクスの転回という言葉を使いました。そうはいつでも、コペルニクスのでないものはただ一つしかないわけではありません。人間はつねに、この大地が一種の無限な平面だと信じていたわけではありません。どこかに境界があるだろうとか、様々な形、時には御婦人の帽子のような形だろうと考えていたこともあるでしょう。しかし、結局のところ、下の方、中心と言ってもいいですが、に何かがあって、世界の残りはその上に築かれていると考えていました。つまり、ソクラテスの同時代人が自分の自我についてどう考えることができたのか我々にはよくわかりませんが、それでもやはり中心にあるべき何かがあるということをソクラテスが疑っていたとは思えません。⁶⁴

もちろんソクラテスの時代に考えられていた自我は、16世紀半ばから17世紀初頭の周辺に萌芽した近代という時代の自我とは異なるものであったが、ラカンはそれでも何らかの自我が中心的な基礎にあったと確信している。彼にとって、このような思想に対するものとしてのフロイトの発見は、コペルニクスの発見がもたしたものと同じく、脱中心化を引き起こすものにほかならなかった。

しかし、18年間後の1972～1973年に行った「Encore」というセミナーでは、ラカンは一転して、フロイトの「コペルニクスの転回」には「脱中心化」が認められないと述べ、異なるベクトルに向かう作用へと注意を促す。ラカンによれば、「転回」が生じたとしても、それはコペルニクスによってではない。「すべての星は太陽の周りを回っている」という言説はコペルニクス以前に既にみられたものであった。あるいはそれを差し引いたとしても、彼の発見は「脱中心化」または主体/世界の構造の新しい認識を導き出すという役割を果たしてはいない。コペルニクスは「中心」という概念、あるいは中心によって主体/世界の全体が構成されているという構造そのものを完全に打ち砕くことはできなかったのである。

コペルニクスの転回は、字面は同じでも「革命」だというわけにはいきません。円の中心が「主の点」を構成しているのだということが、アナロジーに過ぎない話の中で、想定されるのだとしたら、この「主の点」を太陽から地球に置き換えてみたからといって、それ自体では、「中心というシニフィアン」がおのずから保たれているということそのものを転覆させたことにはならないのです。人間は—この言葉で指示されること、つまり、意味を作り出すものとしての人間は—、地球が中心にないという発見によって動揺させられたりはしなかったのです。人間は単に地球を太陽にうまく置き換えたただけだったのです。⁶⁵

コペルニクスの発見は、確かに地球を中心とした位置関係を転覆させましたが、その発見は中心に「主の点」を求めるといって人間の考え方を定めるものではなかった。人間は地球に替わるものとして太陽を中心に位置づけたに過ぎず、「中心」というシニフィアンとそれと関係している認識論はあくまで遵守された。中心というコンセプトの破壊を疑うラカンは、そもそも異なる側面から転回の本質を探ろうとする。転回は「全体の中で中心を移動させる」ということではなく、「回転」という現象そのものに対して行われなければならない。ラカンは「転回は—それがあつた瞬間、確かに起きたのだとすれば—回転が行う中心的な点の変更にあるのではなく、『回転 tourne』を『tombe 落ちる』に入れ替えることにあつた」⁶⁶と考へ、「中心に関する議論」という文脈において、「地球の公転」に対する根本的に新しい発見はコペルニクスではなく、ヨハネス・ケプラーによってなされたとする。ケプラーは、第一に地球の公転をコペルニクスとは異なる指標の上に描き出した(図4)。ケプラーは地球の公転は円形ではなく楕円形の軌道に沿った運動であるとした。ケプラーが導入した楕円形によって、中心の概念は再び問題化された。地球は楕円形の「フォーカス」(中心点ではなく、太陽がある場所としての点)に向かって「落下」していくが、その「フォーカス」は「主の点」すなわち中心点ではないので、対称点にはなにも存在しない、という構造が生じてくる。この発見が中心点を疑わず揺らぐことのない思想に衝撃を与えたことは確かである。

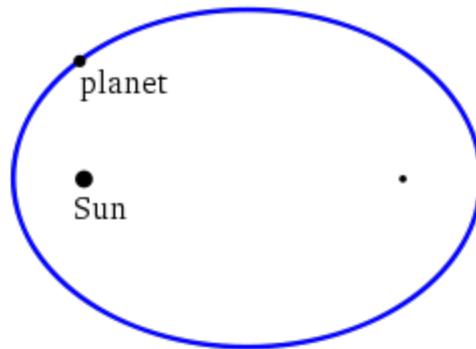


図4. ケプラーの第一法を説明する図

そしてラカンが、「落下」という概念は下記の定理を導いたという点に核心があると主張している。

$$F = G \frac{Mm}{r^2}$$

ケプラーの理論は物体の「自由落下」の研究、そして「重力加速度」とそれを表記するGの導入へと繋がられていった。その結果、ニュートンが上に示した定理、つまり万有引力の法則を構成した。すなわち「2つの物体の間には、物体の質量に比例し、2物体間の距離の2乗に反比例する引力が作用する」という法則である（万有引力の大きさFに対し、物体の質量はMとm、物体間の距離はrと表記される）。この定理によって、我々は「回転」という想像界から抜け出すことが可能になる。つまり、無意識の思考をも支配していた「中心」のある構造を脱し、象徴界の次元に置いても中心点をともなわない太陽と地球の位置関係の説明を獲得したのである。その表現が自立したシニフィアンで形成されているという側面を見逃してはならない。この点において、精神分析のディスクールとの共通性が明らかになる。精神分析家は経験のみに基づいて解釈／思考を行うのではなく、(フロイトの夢分析において明らかにされた)シニフィアンの効果を意識せねばならない。象徴界とシニフィアンの機能にも注意を払うフロイトは、主体の「脱中心化」、「落下」という現象を象徴界的な方程式のようごとき表現でも説明する。

最後にラカンは（天文学においてはコペルニクス、ケプラー、ニュートンがしたように）、フロイトによる精神分析以前に認識されていた想像的構造を次のようにまとめている。

全体的なるものとして思念された世界は、人がどんな開かれた点をそれに与えようとも、何らかの制限を受けたものという含みを持ってくるのでありますから、それは、一つ概念化されたものであり、あるいはまさにあてはまる言葉で言うなら、想像的な一つの視界、まなざし、とらわれであるのです。しかも、このことから、奇妙なままになっているあることがらが帰結してきます。それはこうです。この世界の一部である誰かが、そもその初めにおいて世界というものについて認識を得ることができたはずだということです。この「一者」は、存在と呼ばれるあの状態にあります。というのも、もしこの者が存在しているのではないのだとしたら、どうしてその者が、認識を得ることの支持体となることができたりするのでしょうか？ ここには、ずっと昔からの行き詰まりがあります。世界というものを許容することからなる宇宙論からは、動揺が結果するからです。これとは反対に、分析の語らいの中には、われわれを次のことに導き入れる何かが存在しているのではないのでしょうか。つまり、世界がそのようなものとして持続あるいは存続するなどということは、破棄されざるをえないということです。⁶⁷

総合性に基づいて世界／全体を意識しようとする主体もまた、その世界／全体の一部であるはずだ。しかしながら、世界の一部として内側にありながら外側から全体を意識することは不可能であり、その矛盾を解決しようとするれば想像界の構造を超えねばならなくなる。天文学と同様に、ケプラーやニュートンの方程式のような象徴界的次元で「主体とリアリティー」や「主体と見えるもの」の関係を考えなければいけない。

ここからイメージの歴史また美術作品に関する思考においても同じ転回が起こるはずである。ディディ＝ユベルマンはラカンと共通性をもったディスクールを使って、「世界」を攻撃し、「イメージ」を「落下」と関係づける。著書『イメージの前で』

における「裂け目としてのイメージ」という章の冒頭で、ディディ＝ユベルマンはイメージ／ロジックの「開き」に注目し、イメージに関する思考も（ヴァールブルグの研究方法与理論的な立場と同様）開かなければならないと主張している。この理論を転回させるにあたって、まずディディ＝ユベルマンはパノフスキーが唱えた「世界に対する目の関係は、実際には目が見る世界に対する魂の関係である」⁶⁸というテーゼから出発する。パノフスキーのテーゼにおいては、美術作品（世界）とそれを見る人の文化や社会や心理的な文脈が注目され、見る者の文脈（「魂」）が目に影響し、作品の知覚に関わると強調されている。しかし、ディディ＝ユベルマンはその理論を承認しつつも、「魂」と「目」の間にあるのは意識的な関係だけではなく、主体の無意識も関わっていると主張する。主体は全てを意識で把握しているわけではなく、「魂」と「目」の関係性は統一性をもっていないわけである。したがって「目」と「世界」の関係性にも裂け／開口部があり、ディディ＝ユベルマンはパノフスキーのロジックをフロイトの理論的なメスで開けようとしているのである。

「目が見る世界に対する魂の関係」は、意識と無意識の間で引き裂かれた審級そのものの非 - 総合でしかありえず、ただある地点までしか体系をなさず、その先においては理論が亀裂を、その構成的亀裂を見せつける、そんな「世界」の非 - 総合でしかありえないからである。⁶⁹

美術史家ディディ＝ユベルマンのディスクールも「コペルニクス的／ケプラー的転回」を起こし、「中心」と「全体性」に基づいて一体化している「世界」（意識、総合性）のコンセプトを無意識または主体自体の分裂によって破壊し、ラカンが示す「回転」／「落下」を前面に出す。イメージの概念を分裂させるために、ディディ＝ユベルマンはイメージに関するディスクールにおいて「想像性」、「複製」、「図像学」、「具象的な様相」といったすでに「形象化された形象」または「表象的对象」から成り立っている形象から、プロセスに沈み未だ（形象とその文脈）の認知が固定されておらず、絶えず問いかけ続ける形象へ向かっているイメージに、つまりイメージの「回転／落下」に目を向ける。それは「世界」を把握する目というより、予期する目であり、イメージと一緒に落下する「見る主体」のである。

イメージの世界は——それを世界と呼べるならだが、むしろ特異なイメージの噴出や、雨のように振り注ぐ特異なイメージの星々と言おう——けっしてその対象を命題——正しかろうが間違っていようが、正確であろうが不正確であろうが——で表せる理論の項目としてはわれわれに示さないからである。⁷⁰

ディディ＝ユベルマンは「完全に知性的なものとしてのイメージ」を拒絶する。しかし、それと同時に「経験的性格」つまり感動だけに基づいた知覚も支持しない。そしてイメージの「知性的性格」と「経験的性格」という対立自体を超えようとする。ディディ＝ユベルマンは天文学の文脈へ立ち返り、イメージを「世界」としてではなく「星の雨」⁷¹と捉え、中心がなく、裂けて散らばっていくような開かれた構造を持った、裂け目を孕んだイメージを想像させる。

イメージの「世界」は、論理の世界を拒絶するどころか事態はまったく逆である。イメージの世界は論理の世界を利用する、つまり何よりも前者は後者の内部にもろもろの場を生み出すのであり——機械装置の部品の間「遊び」があるという場合のように——、それらの場で、イメージの世界は、否定的なものの力として与えられる自分の力を汲み取るのである。⁷²

まさにこの地点においてディディ＝ユベルマンは「知における非 - 知の作用を思考しうる知 un savoir capable de penser le travail du non-savoir en lui」⁷³を強調する。そしてまた精神分析自体も「知における非 - 知の作用を思考しうる知」であるとすれば、この地点はディディ＝ユベルマンのディスクールと精神分析の理論の交差点でもある。

では次に、ディディ＝ユベルマンが示すイメージの星の雨を眺めながら、ラカンにより「回転／落下」する蝶のイメージを見てみたい。

2.7. 環境に落ちる虫／背景に落ちる視点：ラカンと「擬態」という現象

ラカンが説明する「コペルニクス的・ケプラー的転回」を、フロイトまたは精神分析全体の理論的文脈ではなく、視覚と美

術のコンテクストのなかで取り上げるのであれば、1964年の「精神分析の四基本概念」というセミナーで行った「対象『a』としての眼差しについて」という理論について触れねばならないだろう。

上に述べた天文学の文脈を意識しながら、ラカンはこのセミナーで視覚における主体の「落下」や「全体の中の一部と全体の関係」や「見る視点の脱中心化」を本格的に考え、視覚の成り立ちにおいて目よりもむしろ眼差しが先立つことを主張するようになった。ラカンは二人の思想家の言説を参照し、「目と眼差し」の理論を展開させ始める。

まず、セミナーと同年の1964年に出版されたモーリス・メルロ＝ポンティの『見えるものと見えないもの』⁷⁴を取り上げ、著者が見えるものの現象学的限界を押し広げていると述べる。「見ること」あるいは「目」よりも、「見えるもの」こそ先に考察されるべきであるという。

彼の指し示す道を通してしっかりと捕えなくてはならないのは、眼差しはあらかじめ存在しているということです。つまり、私は一点だけから見ているのに、私は私の存在においてあらゆる点から見られているのです。⁷⁵

精神分析の視点から見ると、視覚における分裂にとっては、「見えるもの」と「見えないもの」の間の距離というより、むしろ上に示した「目」と「眼差し」の間の裂け目のほうが重要である。その分裂、または眼差しの現象を鮮明に享受するため、ラカンは「擬態」現象に話を持っていく。

擬態を視覚論の観点から分析するために、ラカンは初めに擬態は防御のためのメカニズムであるという説を拒絶し、ロジェ・カイヨワの「擬態と伝説的精神衰弱」⁷⁶という論文を参照する。カイヨワによれば、擬態が有効なのは視覚によって捕食する食肉類に対してだけであるが、実際には嗅覚によって捕食する食肉類の方が一般的である。しかも、食肉類は動かない餌食には注意をとめない。したがって、動かないことこそ、食肉類に対する最良の防御法である（昆虫にはせ屍体硬直という手段などに訴える）。さらに、他にも自身を見えないようにする手段はあり、たとえばジャノメチョウ科の一種(Satyride asiatique)に属する斑のある翅は、休息時にはとまっている花に対して直角をなして、ほとんど厚みのない、気づかれないほどに薄い線状に化する。

これらの疑問点は、ジャッド⁷⁷とワーシェ⁷⁸の実験によってすっかり解決することとなる。ラカンも参照している彼らの実験は、食虫性昆虫は保護形態にも、あるいは保護色にも、けっして騙されることはないという結論を得た。食虫性昆虫は柏の葉にまぎりこんでいるバッタ科の虫(Acripien)や、小石に似ている象鼻虫といった、人間の目にはまったく見えないものを食べており、食虫性昆虫の胃袋の中にはその他にもたくさんの擬態昆虫が見受けられるのである⁷⁹。

この実験を参考にして、ラカンはいわばコペルニクス／ケプラーのような立場から防御法としての擬態という仮説を崩そうとする。つまり、この視覚的な現象における「見るもの(虫)」と「見えるもの(環境)」の間に成立するとされている「中心——致する世界」という構造に反対しようとするれば、防御法としての擬態という説を認めることはできない。擬態に対する最大の疑問は、擬態という行為が、生体そのものが備えている形成能力によるものであるとしても、なぜ我々に見えるように現れてくるのだろうか、ということである。もしそうだとするならば、どのような回路を通してこの能力は擬態化された身体形態そのもののみならず、身体と環境との関係までを制御すること(se trouver en position de maîtriser)ができるのかの説明されなくてはならないだろう⁸⁰。

仮に防御のために擬態するのであれば、擬態する有機体には自分自身の形態だけでなく、その形態と環境の関係を把握できる能力があるはずだが、この論理はラカンのロジックと一致しない。防御法としての擬態はコペルニクスの転回が起こる以前の構造で説明がつく。コペルニクス以前の理論に基づけば、環境の中心にある身体が環境を支配し、目は視野の中心で視野全体を把握することが可能であり、昆虫の本能は身体の形状(中心)と環境／視野(全体)との関係を調節しながらある種の総合性(防御法)に至る。これに対して、天文学に対するラカンの指摘を思い出すと、防御法としての擬態は中心と「全体」として理解された世界の存続性／継続性に基づいており、天文学と同じように行き詰まってしまう。つまり、「これはおかしい状況です。つまり、誰か(quelqu'un)が世界の一部でありながら、この世界を意識できるということです」⁸¹。このようにしてラカンは天文学の文脈と同様に、視覚論においてもラカンは主体を脱中心化と落下に導く。

ラカンの視覚論を通してカイヨワのテキストを読むときには、次の概念に注目しなければならない。まず、カイヨワは擬態を光と関係させて、「写真化された身体/主体」について論じている。ここで問題とされているのは環境の生物に対する直接作用(侵害的作用)であり、与えられた色彩の光刺激に対する生物の反応は、それと同じ色彩の分泌であるとされている。その現象のメカニズムは体表面への網膜映像の一種の写真電送として、網膜から皮膚への拡散転移として定義された。そうであるとすれば、擬態の目的は光を避けることである。要するに、昆虫が環境を把握し順応するのではなく、環境が昆虫に光で攻撃を与え、生物は色彩を変えるしかないという状況が発生するのである。これは(ラカンも参考している)キューエノの定義した反スペクトル保御色であり、昆虫においては「安楽感」の追求に相当する。

カイヨフは擬態を「空間の誘惑 *tentation de l'espace*」の表現として、または食虫性昆虫ではなく空間からの防御反応として擬態を説明し、その現象を精神衰弱、つまり生物と環境との区別、意識と空間の特殊な点との関係として人格感情を失う精神的な状態と結び付ける。

私は自分がどこにいるか知っています。けれど私は自分が現にいる場所にいるという気がしないのです。こうした、感覚を奪われた人々にとって、空間とは食欲な力を思わせる。空間はその人たちを沿いかけ、包囲し、巨大な食細胞の活動によって消化してしまう。⁸²

見られることが見ることに先立つとき、見られること（ラカンによれば「眼差し」あるいは「シミ」）が侵略するかのように見る主体（擬態においては身体自体）を「把握」し、攻撃することが起こりうる。見る者の視点の想像的に優先的な位置を壊す全体（環境）において、世界が見られているという視覚現象を示す眼差しが登場するということがありうるのである。しかし、「目」と「眼差し」の区別を守るのは（精神衰弱のケースでも問題になっている）「意識」自体である。眼差し／シミの機能は「自ら意識であると想像することだけで充足してしまっている視覚という形での把握をつねに逃れているもの」⁸³である。

意識は「中心を持つことなく、見せられている視野を視覚に浮かばせる眼差し」と「中心を持ち、統一的に視野を纏める目」の間のブロックとしての役割を果たし、視覚から「眼差し」を抜き出し知覚することを阻む。なぜなら意識はそれ自体へと立ち戻ることができるのだから。つまり「私」は見ている時に、何かを見ている「私」として自身を捉えることができる。その関係性においては「眼差し」の機能に気づくことはできない。

そのことを明らかにするために、ラカンは二つの正反対の例を取り上げる。一つは「統一性を持つ視覚」を示すケース、ナルシズムの状態である。その状態においては、主体は鏡像（自分のイメージ）に参照点を持つという構造にしながら、自己満足の状態にある。その場合、見ることの主体は完全に（視覚的な）支配の位置を取り、全体性／連続性を得る。逆に、視野全体または美術のイメージ自体を全体的構造で把握しようとしている主体を（道徳的な意味ではなく）ナルシズム、つまり自己（自分のイメージ）を中心においた構造へと結び付けることができる。そして、ラカンが示す構造を視覚論に限らず、認識論または美術史の領域と関係づけるのも、すべからず有意義であろう。

一方、意識すなわち見る主体が不在のまま見えるものしかない状態は夢の中に存在するものだとラカンは言う。覚醒状態においては眼差しの省略があり、「それが視ているということの省略だけではなく、『それが現れる *ça montre*』ということの省略があるのです。逆に、夢の領域では様々なイメージの特徴とは、『それが現れる』ということですよ」⁸⁴。

全面的に「それが現れる」と、主体のズレが起こる。夢における「それが現れる」ことの特徴とは、覚醒状態において熟視されているものなら持つはずの地平という性質を持たず、閉じているということ、陰影をなしたり、シミになったりするという性質、さらにはそれらのイメージの色が強調されたりする、主体はどこに至るのかを知らないままについて行くということである。

ラカンの言う「主体のズレ」とは見る主体（意識の主体）の落下、見る主体の不在ということである。夢を見ながら夢の外の立場を取ったり、夢の「全体」と同時に夢を見ている「私」を把握したりするというのは不可能である。意識の主体は寝ている、意識がない状態に置かれているからだ。夢の状態においては、自己参照が不可能になっている。見るという現象においては「自らを把握することができない」瞬間に蝶が現れる。

夢の中で彼[主体]は蝶々です。それはどういう意味でしょうか。それは、眼差しという現実性において蝶々を見る、ということですよ。それほど多くの人の姿、画像、色彩が現れると言うのはどういうことでしょうか。それはただ「見せる *donner à voir*」ということにほかなりません。そこは眼差しの本質的な始原性が現れています。⁸⁵

この考えを説明するために、ラカンは三つの具体的な蝶のイメージに言及する。一匹は、すでに取り上げたセルゲイ・パンケーエフの前に現われる蝶であるが、パンケーエフが見る蝶というよりも、蝶に「見られる」パンケーエフにパニックを起こさせ、主体のズレ、去勢に対する不安を引き起こすイメージである。蝶の現れる場面で、パンケーエフは「落下した主体」となる。「フロイトのコペルニクス的／ケプラー的転回」、「中心／視点がない視覚構造」で、「視覚／イメージの世界／全体が成り立たない見方」とは「転回というより落下を起こす見る行為」なのである。これらの特徴は、他の二つの蝶の場面にも当てはまる。

二匹目は荘子が見た夢に登場する蝶である。それは荘子が蝶になって飛んでいる夢から目覚めたとき、むしろ蝶々の方が荘

子になった夢を見ているのではないかと訝ったという逸話であり、夢と覚醒状態における視覚の区別を改めて強調するために取り上げられている。荘子が荘子でありながら蝶を見ていることを証明するために、ラカンが再度意識と覚醒状態における視覚の特徴を確認する。意識は、覚醒状態においてのみ自己参照のもとに自らを把握できるのであるから、「蝶が荘子になった夢を見ているのではないかと」という荘子の疑いは起きている状態でしか生じえない。逆にいえば、夢の中の荘子が目覚めた蝶として「むしろ荘子の方が蝶々になった夢を見ているのではないかと」と問いかけることはありえないのである。心理的な構造において夢の中でこの問いを立てることは不可能であり、従って夢の中の蝶はあくまで夢の中の蝶でしかなく、それが証明される。すなわち、夢と覚醒状態は対照的なものではない。夢では、見る主体（この場合には訝る主体とも言える）は存在せず、見ることは「目」自体がないために「見られること」、「現れること」、「見せること」は純粋な生きている蝶のイメージとして存在し、主体を自分の本質へと導く。

さて、夢の中では主体のずれが起こることが明らかになったが、ラカンの目的は覚醒状態、つまり日常的な場面で主体の落下を示すことである。そのために、ラカンは20世紀後半の美術論または視覚論において非常に有名になった「サーディン缶」について語りながら、蝶をよりラディカルな試みへと落とし込んでいく。

よく知られている話だが、ラカンは二十代の頃に色々な経験をしようと、小さな魚港の魚師と一緒に小さな船で魚釣りに出かけた。天気の良い日に彼らが網をあげようと待っていた時に、プチ・ジャンと呼ばれていた男が波間に浮かぶ何かを指差した。それは小さな鯛缶であり、その缶は太陽の光を浴びてキラキラと光っていた。そして、プチ・ジャンがラカンに「あんたあの缶が見えるかい。あんたはあれが見えるだろう。でもね、やつの方じゃあんたを見ちゃいないぜ」と言ったのである。プチ・ジャンはこのジョークを大変面白がったが、ラカンにとってはさほど笑いたくなるような場面ではなかった。

プチ・ジャンが私に缶の方は私を見ていないと言ったことが意味を持つのは、第一にある意味で、それでもやはり缶は私を視ているからです。その缶は光点という意味で私を視ているのです。私を視ているものすべてはこの光点という水準にあります。これは決して比喩ではありません。⁸⁶

それは見ることの経験で、「イメージを知覚する」ことだが、形象化ということ言えば正反対のプロセスを示す場面である。前に示した「羽ばたきのような視覚性」つまり見るだけでなく、見えないことも関係する視覚経験である。自分を見る者に一定の形で与えるイメージではなく、見える物に対して見る者が破壊するイメージである。つまり、上に挙げた例と同様に「持つこと」というより「失うこと」、「喪失」と繋がっている「見ること」である。見る主体の構造において、「一点の目」であり、たとえば遠近法でレイアウトされた視野を把握する物ではなく、見える「絵」の中に入れ込んだものとして自分が記述される。見える物は見る目の間の距離を失い、「対象」としてではなく、「表面の輝き」として見る主体を吸い込む。

ラカンは改めて「コペルニクス／ケプラーの転回」を呈する視覚構造を示す。それは中心を消失した構造で、(視野だけではなく、ラカンの物語自体においても主人公としての)「点—主人 le point-maitre」が失われた構造によって構成されている視覚経験である。つまり、主体の「落下」が起こる視覚ということだ。

このサーディン缶の場面で、ラカンは写真の一部として撮られたような経験をしたと言えるだろう。彼は画面の外部という立場を失い、光を反射する物、その視野から見られることによって写真化された身体／主体となり、絵の中にシミとして取り込まれる。これは環境の中に擬態する生き物という文脈を指し示しながら、ラカン自身が蝶のイメージに変身してしまった瞬間である。

2.8. 日本の現代美術の蝶イメージに沿いながら

つづいて、精神分析における蝶としてのイメージ及びその見方を提示した上で、さらにディディ＝ユベルマンの美術理論のディスクールを使いながら、宮澤男爵と古林希望の作品を解釈していきたい。

まず、宮澤男爵のデッサンでは何が提示されているのだろうか(図5-7)。泡だらけの汚い水たまりに反射した消えて行く人間の姿なのか、それとも香料の煙に現れて出る幽霊の姿なのだろうか。あるいは、それは単に予測できない線が融合し、「目」のような二つの点、「鼻孔」のような小さなシミ、「唇」のような線という比較的明確な要素が「身体」を示すなにかに過ぎないのだろうか。



図5. 宮澤男爵、《ga-ga no. 1》、紙／水彩、66.5×48.5cm、2008年
Courtesy Tokyo Gallery+BTAP



図6. 宮澤男爵、《wa-ga no.1》、紙／水彩、66.5×48.5cm、2008年
Courtesy Tokyo Gallery+BTAP



図7. 宮澤男爵、《nin-nin no.1》、紙／水彩、66.5×48.5cm、2008年
Courtesy Tokyo Gallery+BTAP

そして、古林望美のデッサンでは何が提示されているのだろうか(図8-9) (彼女の作品において「何が象徴されているのか」とは言いにくいだろう。「象徴されている」ものとは、他のところにある何かを参照しているが、このイメージは今の瞬間ここで行われる個人的な経験を引き起こすものである)。それは、細胞や分子のような最小単位の実在なのだろうか。そうであるならば、フルーツの細胞か、それとも腫瘍の細胞なのだろうか。または身体の構成に存在する組織化された星座なのか、それともフレーム化されていない、絶対的な偶然性へ向かっている、汚された有機体のシミなのだろうか。



図8. 古林望美、《はじまりのはじまり 007》、紙（桃はだ）／鉛筆、
69.5×50cm、2008年 Courtesy Tokyo Gallery+BTAP

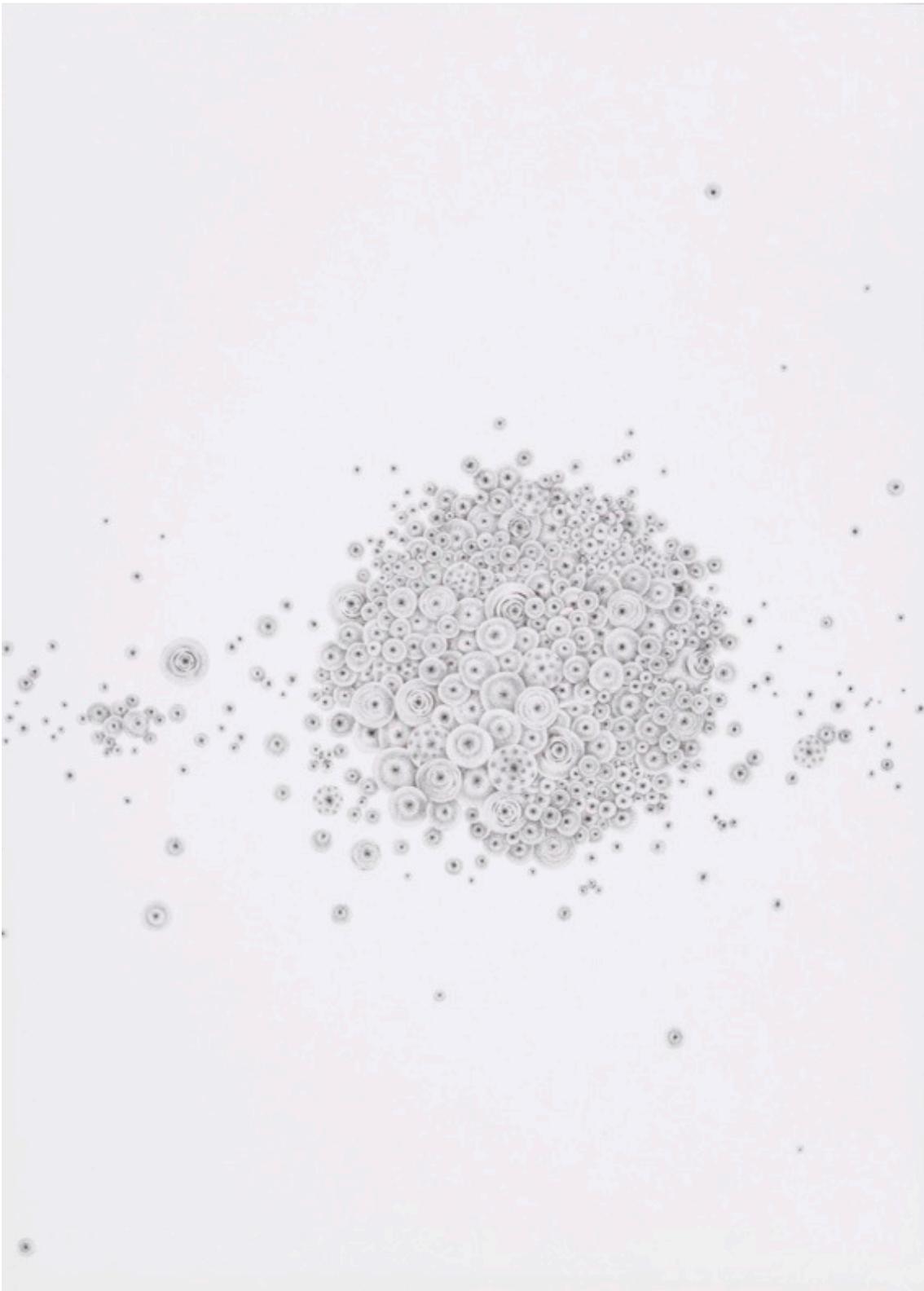


図9. 古林望美、《はじまりのはじまり 001》、紙（桃はだ）／鉛筆、
69.5×50cm、2008年 Courtesy Tokyo Gallery+BTAP

こうした問いは、イメージに直面する観客からの一定の答えを求めるものではない。それらは、宮澤や古林の作品の前にいる観客の視覚経験を形成するものである。上に示したすべての「あるいは」は、もちろん「そして」または「さらに」に変わるはずである。観客は問いの中で揺れ動き、形象を把握するよりも、形象が「前方へ動き」、「消え去る」のを見なければならぬ。つまり絵の生む「蝶のエフェクト」に気づかなければならぬのである。視覚性の決定不可能な部分を切り捨てず、逆にイメージを不確定な問題として保持しなければならない。さらに言えば、鑑賞者は芸術作品を「疑問を生じさせるもの」として保持しなければならないのである。宮澤と古林の両者はかつて美術の表現の基礎と義務として宣言された「可視」を、「ミメシス」を、「形象性」を、「判読性」を疑問化する。彼らの作品においては、不可視（それは宮澤の作品内容、古林の作品に残された白い空間といったわかりやすい意味も含む）が効果を発揮する。彼らの作るイメージは、それ自体がコピーや象徴にはなりえない（上に述べた通り、彼らは「原形・モデル」を参照しない）。これらのイメージはおどけているかのように、決定可能で確定的な形象を差し出したかと思うと、すぐに観客から形象を奪い取り非判読性へ溶け込ませてしまう。その意味で、彼らの作品は簡単に掴むことのできない蝶としてのイメージを生み出す。そのため我々は予期するものとして、宙づりになる位置から、形象という確定されたものではなく、形象化のプロセス、イメージの羽ばたきについて考えなければならぬ。イメージを見ることとイメージと動くことを同時に行わなければならないのである。

それは「形象化された形象」——つまり表象的対象へと固定された形象のことである——をいまだ前提とすることなく、ただ形象化しつつある形象だけを、つまり過程を、道程を、色彩化され、量塊化された言動的問いを前提とするイメージの問題へ回帰することとなるだろう。つまりそれは、ある描かれた表面やある石の壁においてまさに見えるようになりうるものを知るための、いまだに開かれている問いなのだ。⁸⁷

2.8.1. 宮澤男爵：第一の実証的な接近の試みと円、バルーン、泡

ここで我々は問題としての作品、またはタスクとしての作品に直面している。我々は、人間学的な経験に我々を巻き込み、表象作用の基盤を揺さぶるような絵画に出会っている。

宮澤と古林が形象性と媒体、そして意識の主体/知識の主体に挑んでいるということが真実であれば、我々は彼らの作品に挑み返すことができるだろう。この蝶のようなイメージを掴み取るために、彼らの「消える/現れる」のリズムを持った動きを止め彼らの形象化/非形象化の羽ばたきの効果をにぶくするために、実証主義的方法の一つを適用してみたい。それはつまり、彼らのイメージを「細部化」する試みである。

ディディ＝ユベルマンの指摘に沿って考えてみると、「細部にわたり作品を見る」という手順に基づく「美術の科学の小さな原則」には、三つのステップがある。つまり、「近づく」、「切り取る」、「合計する」である。我々はこの三つの手順を踏むことで「徹底的な記述」の理念を構成する⁸⁸。宮澤と古林の作品に描かれた形象を近くから詳細に眺め、彼らの「絵画の背後」にある性質とはなにか決定しながら、切り取った断片を作品の「見渡された完全性」/「調査された完全性」（つまり「世界」）へ総合させてみよう。

このような実証的な接近の試みは、はやくも我々を多数の障害と矛盾に至らしめる。幾つかの例を示そう。宮澤の作品が輪郭線を守らず、イメージを形象の消失点として描くことは明らかだが、我々はこのイメージでディテールを見つけれないというわけではない。逆に、宮澤の輪郭線を破り身体の表象を損なうのは、ディテールに他ならない。第一に、揺れ動く形象がもたらす不安定な全体は細心の注意を払って描かれた断片と出会い、「ディテールの強迫性」は、全体の不確実性へと展開する。第二に、このイメージにおいてはディテールが身体の表象を「壊す」のか、あるいはディテールが身体を構成するのかがはっきりしない。細部に基づいた見方は、イメージの動きによって「来る」「行く」、「現れる」「消える」といった矛盾のかつ同時的な動きによって押し流されてしまう。最後に、グラフィックな側面から宮澤が身体を作る要素に注意してみると、重要なパラドクスが明らかになる。すでに見てきたように、宮澤の作品は決定的に「正しい」ミメシスの結果としてのイメージではなく、したがって「手」、「足」、「指」などといった名称を与えられるようなものではない。しかしそれはアルチンボルドの人物画のように「部分部分は異質な形象でありながら、それらが組み合わせられ全体を決定する形象（部分的に見ると野菜の寄せ集めでしかないが、総合的に全体を見ると身体が形成されている）」でもない。宮澤の輪郭線を超えるものとは何であろうか。宮澤が作り出す身体のディテールは円（輪、バルーン）である。それでは、円/輪/バルーンとは何であろうか。それは輪郭線しか持たない形象である。したがって、宮澤の形象の輪郭線を超えるのは、輪郭線自体なのである。輪郭線がない形象は、輪郭線しか持たない形象として表現されている。宮澤の多くの作品において、身体の変形はシミ/斑点にといった輪

郭線のない形象ではなく、線の特性を探究すること、あるいは線が何を描いているのかを探究することにより、人を「線」それ自体を越えてしまうという経験へと誘い込む。

このように、我々の直面する形象は、「細部の観察」という分析のメカニズムに反抗しながら、美術史において伝統的な問題である線を再考、最低でも再見させるのである。言い換えれば、これらの形象は我々を認識論上の論議へと引き込む（ところで、そのような形象の呼びかけは、この形象を提案する作品の価値決定のための役割を果たすかもしれない）。

次に、線に関するいくつかの文脈を取り上げながら、上記のパラドクスを明確にしていきたい。ディディ＝ユベルマンは次のように述べている。

絵画において、線が定義という特権を持つ道具であるならば、それは、線が境界を示すという徳を持ち、区別の徳を持つからである。（中略）線はその効果において、多かれ少なかれ暴君的で、命令的である。形を生み出すという点において、線の能力は偉大である。線は、どうにかして目から逃れようとするほとんど非物質的なエレメントの中にあつてさえ、いかにすればその作用を果たすことができるかを知っているからである。⁸⁹

宮澤の線は、狭義かつ厳密な意味で境界と区別を示している。彼の線は「何もないところ」を限定して「内」を生み出し、この内を外と区別する。したがってこの身体は、多数の内から、何万もの区別から、無限の境界から成り立っている数知れないバルーンである⁹⁰。暴君の役を演じるはずの線、形を規定し合法化する線は、逆説的にこの身体を開く。この線は形象に寄生し、腐食していく。宮澤の絵における線は、目から可視性を奪い取る。つまりこの線は、可視性を生み出す道具ではなく、可視性を取り除き、可視性に喪失を導入するものである。言い換えれば、この線は目をくらまし、見る主体の「落下」を引き起こす。

ラカンも美術批評において線について触れている。彼は線の否定的な側面を取り上げているが、模写のような形象 についてではなく、我々が線という文脈を辿ることで「存在しない場所」について考える方法を提案する。

その後の形態の様々な戯れや様々な手法へのバロック的回帰——そのうちでもアナモルフォーズは、芸術的探求の真の意味を再度確立するための努力です——において、芸術家たちは線のもつ様々な特性の発見に没頭し、まさしくどこに眼をつけてよいか解らないところに、つまりどこでもないところにある何かものかを再び出現させようとした。⁹¹

ここで語られている（バロックの）線とは、ラカンが批判したルネサンスの作家と線遠近法の探求とは違っている。「線のもつ様々な特性の発見 la découverte des propriétés des lignes」という表現は、「持つように見る」態度に関するものではない。それは視覚経験と喪失を関係づける美術という側面に立っている（引用の前後の文脈では、円柱の鏡に反映させると、ルーベンスの十字架にかけられたキリストのイメージになるキリスト昇天が現れる染みについて語る）。したがって、この「線の特徴」は線を単なる二つの点の間の距離を結ぶものとは違うものとして提示する。美術と科学、美術と幾何学工学、線遠近法、視覚において中心的に位置づけられる主体などとは関係しないことを特性とする線があるのだ。ある「線の特性」は「無に変えられた主体」を示す、つまり認識の主体（見るものに対する明確かつ総合的な知識を持つ主体）と見ることの主体（見えるものを把握するための明確なかつ総合的な視座をとる主体）の両方を抹消し、同時に視覚経験自体を強化させる線があり得るのである。

実証的なディテールだけではなく、境界／区別を作り視座を与えるものとしての線に抗う宮澤の身体をどのように捉えればよいのであろうか。どうすれば、この沸騰した湯に沸き上がってくるようなバルーンと、逆巻く線の身体について考察することができるのだろうか。または輪郭線を過剰なほど引き、輪郭線自体を超えた身体についてどのように考えるべきなのだろうか。形象化の主なツールである線を増やし、加速させ、強迫したすえに形象を超えてしまった形象を捉えるにはどうすればよいのか。それは、泡である。宮澤の形象は泡、泡になる身体なのである。次のディディ＝ユベルマンの言葉を読めば、泡とはいかに反動的、反逆的、反射的な性質を持ち合わせているのかを理解することができる。

泡とは何だろうか？揺れる、温められ、発酵させられた液体の水面に発生する白いあぶくである。深みから浮かびあがる危ない渦が見える物質である。泡は海の水面に散在する。死体から、てんかんの口から、怒り狂う口から、野性をむき出した動物から、息を切らした馬から発散し、浮かび出るものである。表象的に、泡は浪費、スラグ、残り、寄せ集めを意味する。総合的に、泡はすべてのもののもっとも不潔な一部である。ある意味において、我々が美の最初の瞬間に先立つエピソードを思い出せば、泡は特にトラウマ的な物質である⁹²。

この言葉では、泡をめぐる二組のリンクが並列されている。一方は泡を症状につなぎ、もう一方は泡を美の誕生につなぐ。後者は、ギリシャ神話の女神、アプロディタの誕生を指している。アプロディタは去勢されたウラノスの男性器が海に落ちたときに流れ出た血から発生した泡（アプロス、aphros）から生まれた、愛と美と性を司る神である。アプロディタの物語は、宮澤がつくり出すバルーンの身体を「美しさの出現」と「物質的消耗」の両方にリンクした形象として見るためにふさわしいコンテクストである。この身体は、心身症状の形象化としてみられるべきものである。心身症状とはすなわち、身体に存する形象、物質におけるイメージである。イメージを症状として見ることは、それは、触覚的な、ほとんど耐え難いまでに物質的で身体的な手段を通して、それでも何かかに言及し、何かを指し示しているような何ものかとして、それを見るということである。

宮澤の描く身体がある種の症状であるならば、その正体を探り、それが何の兆候なのかを知らなければならない。泡のじみ出る「文脈をまとった身体」が内包するコンフリクトとはなにか、相対する二つの要素をどちらも排除せずに三つの解釈を示すこととする。

第一に、形象化された症状の「文脈をまとった身体」とは、作家自身だと考えられる。宮澤は以下のように言う。「私の絵が持っている『人』と『円』という二つの内容が絵の画面にある状態が示す事のひとつには中間性と中途半端があると思っている。それは現在おかれている自分の状態が自分でも知らないうちに表れているのではないだろうか。テレビを見て映画を見てインターネットをやり現実の中にバーチャルが入り込んでこの状態である。現実だけにもなれず、もちろんバーチャルだけでもなれない。このような状態で現実の物や出来事を見た時にそれを本当にそのまま見ているのだろうかという疑いが生まれる。そういったことを感じたときのまったく身動きがとれず閉じた世界にいるような感覚。そのようなものが絵に現れてくるのではないか？」⁹³。作家が向き合っているのはまさに線の問題性であり、先に分析した美術作品の線とまったく同じ意味を持っている。両者とも、境界線であり、現実とバーチャル、見えると見えない、見ることの主体と見ることの対象の間の区別を示すはずである。ところがそうした前提をよそに、宮澤の線は区別を示さない。宮澤は線に関して、いくつもの失敗談を語っている。彼は輪郭線、内外の境界線、空間ではない形象のシルエット、「あなた」と「私」の区別に失敗したのだという。彼の作品では、線の「失敗」はヒステリーとして表現されている。沸点に達し、激怒するヒステリックな線である。「まったく身動きがとれない感覚は、この線においてまったく正反対の形象に出会う。すなわち泡、バルーン、円からできたこの上なく流動的な身体である。

第二に、この症状は線の認識論上にある身体のものであると解釈する。それは「ヒステリックな線」であり、対象をできる限り厳密に模倣し、監視することを目指す「科学的な手」が描く線、さらに正確に言えば「科学的な手」が伸ばす線に対する（ひもでつながれた形象）に対するヒステリックな行為としての線である。宮澤の「ヒステリックな線」は、もつれた線として提示される。つまり、見えない部分、不透明な箇所、不成形を孕んだ線である。そのイメージをほどこくことはできない。糸玉／形象、縮こまり／形象である。

第三に、多くの日本の現代美術（とりわけ海外で紹介されており、商業的なレベルで成立している日本現代美術）の創造性に対抗する、症状的で反抗的な形象として位置づけてみたい。この芸術の流れは、ポップカルチャーとプロダクト・デザインの視覚化のメカニズムに支えられた、イメージ・キャンディー、心理的につかえなく、すんなりと飲み込むことのできるイメージである。それらが表象しているのは、分厚い輪郭線、濃淡さえも持たない明確なかつ決定的な色彩の配分、誰もが乗り気になり、パトスとエロスが支配する刺激をもち、「不気味さ」や「不安」も収納された「かわいい」衣装棚のようなイメージなのである。遅延のない同一化のために英雄的なキャラクターを提案する形象の世界である。宮澤の身体は、この境界でも沸き立ち、泡立つのである。反応が起きるのである。輪郭線は「追いつくことの不可能性」へねじれる。ヒーローは未確認ヘブワブと変形する。パッケージはバルーンになる。掴んでみて！

2.8.2. 古林望美：第二の実証的な接近の試みと細胞、毛、はねちらし

古林の作品についても同じ手順で解釈を試みる。彼女の作品を細部まで観察し、実証的に接近してみると、宮澤の場合とは完全に異なるパラドクスが浮かんでくる。

第一に、作品全体のディテールを切り取るために、まず「全体」（または「世界」）を決定しなければならない。宮澤の場合には描かれた身体を境界付ける揺れている線が作品のフレーム自体を支えていたが、古林の場合においては全体を決定すること自体が困難である。宮澤はディテールを強調し極限までに押し出すが、古林は「全体」そのものを急進化させる。それにより、両者は「ディテールー全体」という対立を問題化させることになる。

宮澤が輪郭線を作品の概念的な軸として導入し、過剰さによって輪郭線を破壊するならば、古林はフィールド、例えば「現時点で決定的な」—「現時点で不決定的な」ベクトルの粒子が散りばめられた磁場のようなフィールドを設置する。「この世界をかたちづくる全ては、小さいらしい不揃いの粒子が特別な磁場のようなものに惹かれ合い結ばれ合って、繋がって、広

がって、そして意思を持った粒子はいつしかヒトや木や雲と呼ばれる形になる。それぞれは違うものであるけれど同じものもあって、なにかの拍子でその磁場を失うことがあれば全ては崩れて消失してしまう。かたちを失い、意思を失った粒子は再びその一粒一粒に還り、散る。だから今ここに在ること、それはとんでもない奇跡で。そうやってかたち作られている一部である自分だからこそ、その繋がり軌跡をもっと知りたいんじゃないかと、表現したいんじゃないかとは思っている」⁹⁴と古林は言う。

古林の作品に関しては、展示された作品を見てすぐに輪郭が問題化される。紙に描かれたこの作品を一枚ずつ壁に貼るとすれば、絵で描かれた細胞のような形象はすぐに背景に溶け込んでしまう。つまりギャラリーの壁にある出鱈目のシミ、ひび、穴と一体化してしまう。そうなると、見る者はこの作品に気付かない。しかし、逆にこの作品をフレームに入れれば、作家の立場に反する。この作品を展示する際には、紙の一枚を吊るすしかない。その時我々には、会場の中央に作品を吊るすか、あるいは紙一枚分だけ離して壁に吊るすかという両極の選択肢しか残されていないのではないだろうか。宙ぶりの効果、つまり作品の不安定な境界線を保護するためには、紙一枚を吊るすしかない。矛盾を孕みつつこの作品の性質を要約すると、古林の作品では、完全体がすでに断片なのである。しかし、作品そのものが断片として存在しているにもかかわらず、一部を切り取ることはできず、見る者を永遠の完全体に向かって開かせるため、完全体である作品から断片を取り出すことはできないのだ。

だが、我々はあきらめない。この作品の紙の一枚を大胆に完全なものとして受け取り、描かれた粒子をディテールにした上で、綿密に調べてみよう。このように作品に近づき、ディテールと「親しい関係」を作ってみてくるとは何であろうか。我々は何を見ているのだろうか。古林の作品によくよく目を凝らして最終的に見えてくるのは、毛である。

古林はデッサンのため「桃はだ」という特殊な紙を使っている。それは桃のように少しけばたつた表面がある紙である。近くに寄って観察しても、視覚に現れる「桃はだ紙」は描かれた形象を物質的に邪魔することはなく、媒体（紙）は知覚されたからといって媒体の中に保持されているもの、つまり絵画の想像的な要素を減らすことはない。逆に、紙・媒体・物質は作品の力動性に関わっている。

第一に、近くから見ると古林の作品の粒子は二次元的ではないことに気づく。鉛筆という物質は紙の層でそれぞれ異なっている毛に跡を残し、したがって引かれた線は平面上だけではなく、深さに向かっても広がることになる。古林の分子は一枚の紙の上にあるのではなく、一枚の紙の中にあるのである。この粒子のはねちらしは、桃はだ紙の中で行われる。描かれた粒子は深さを持っているという点で二次元を超えているのだが、かといって絵画上に三次元的効果を生みはしない。「毛皮」のような紙の媒体には、鉛筆で届けられた、触られた、印を残された底があり、紙の深さに対して形象が守る限界がある。細胞は深さと同時に、見える底があるものの中にまき散らされている。つまり細胞は平面にあると同時に「毛皮」の層の中にもある。それは皮膚の次元、つまり平面でありながら、それと同時に立体なのである。そのことを意識すれば、先に提案した古林の作品の展示方法は変更せざるを得ない。観客は桃はだを手を持ちながらはねちらしを見なければならぬ。触感は視覚性を豊かにさせるはずだが、古林の作品に対する触感は、直接接触するという行為が与える感覚ではなく、視覚を通じて生じる触感であって、個人が作品に目を凝らし「手で持つ」意味を認識することで実感されるのである。それは喪失を含んだ視覚経験に反することなく、イメージを掴むことと何ら関係のない触感である。つまり、視覚から生まれる触感は桃はだ紙の中に描かれた、掴むことの出来ない描かれた粒子のはねちらしを手で持つことである。その時に我々は微細なりん光の粒子のような、発光するクラゲが指の間からこぼれ出すような身体を、視覚を通じて「手で持つ」という体験をするだろう。

媒体（紙かカンバス）がイメージの深層に侵入するという、つまり紙の毛が、描かれた粒子に刺し込むということは長期にわたって西洋美術を支配してきた原則とは相反するものである。さらに言えば、我々は形象の背景とは単に形象の重大性を伝えるだけの無意味な場所であると信じていた。背景は二次的で、形象は絶対だと思われていたのである。それに対して、ディディ＝ユベルマンは次のように述べている。

形象は地と違って意味を与えるものとして、われわれにある物語を語ることのできるものとして定義されているであろう。それに対して地の方は、この意味を、この物語を「容れる」場であり、それに甘んじているであろう。⁹⁵

桃はだ紙は視覚的次元において、絶対的な粒子のための従属的な容器ではない。なぜなら、古林の作品に現れる形象それ自身が「あるものが容器に入っている」または「あるものが容れられている」という概念を超えようとしているからである。形象は「毛」のようにはねちらす。つまり、形象は「毛」のように、もの・物体であると同時に空間になろうとしている。物体であり、空間であり、形象であるという背景と形象が区別できないイメージである。はねちらされている形象は、背景に溶けながら見る者を覆い、包み、把握し、見る者を観る。

最後に、桃はだ紙が知覚に関与するもう一つの次元を示そう。それは桃はだ紙の名称に関わる、このタイプの媒体の言語的な次元においてである。古林の作品の毛むくじらの平面を記述する「桃」、「肌」、「紙」という三つの言葉の組み合わせは、

イメージという名の蜃気楼あるいは幻想を活動させる。筆者が「桃はだ紙」を何度も繰り返すたびに、読者はなんらかの視覚的に何かを連想しただろうか。それは例えば毛羽立った桃の表皮でほほをなでるイメージと、それに伴う痛みかもしれないし、同じように毛羽立った桃に噛りついたあとにすぼめる唇のイメージとその感覚かもしれない。あるいは口ひげをたくわえた男性にキスをするイメージ・感覚であろうか。そのイメージが食事であれエロティックであれ、間違いなく古林の作品を物質たらしめる「桃はだ紙」によってなんらかの視覚的連想を経験したはずだ。

2.9. 呼吸している形象

宮澤男爵と古林希望の作品、さらに厳密に言えば、彼らの「蝶イメージ」が生み出す「行くー来る」動きは、ある意味で形象-非形象な呼吸をしている。それらは「見える対象」として死に、「知覚できる何か」としてよみがえり、イメージは「死ぬ」「生きる」、「消える」「現れる」、「行く」「来る」の表出となる。

宮澤と古林のイメージを引き合わせると、両者の形象化のプロセスに潜んでいるイメージが顕在化し、共時的かつ反対のベクトルへ向かう多数のイメージの動きが発見される。古林のシミが不可解なものとして分散するとき、宮澤の形象は決定的な身体として集合し、その逆の事態も起こりうる。古林の形象が収縮するとき、宮澤の形象は拡張しまた同じように逆の事態が発生する可能性もある。宮澤の形象が息を吐き出すときに、古林の形象は息を吸い込む場合もあり、両者が同時に吐き出すか、吸い込むかすることもあるだろう。彼らの作品は生きており、呼吸している。彼らの作品を分析する意義とは「唯一の結論、両者間の差異、一定の特徴」を読者の頭に入れ、読む／見る者にイメージを読み取る方程式を提案するに留まらず、「動き」、「流れ」、「来る／行くイメージの流動」を強調し、イメージを蝶として飛び回らせることに他ならない。

第3章
開かれたイメージ

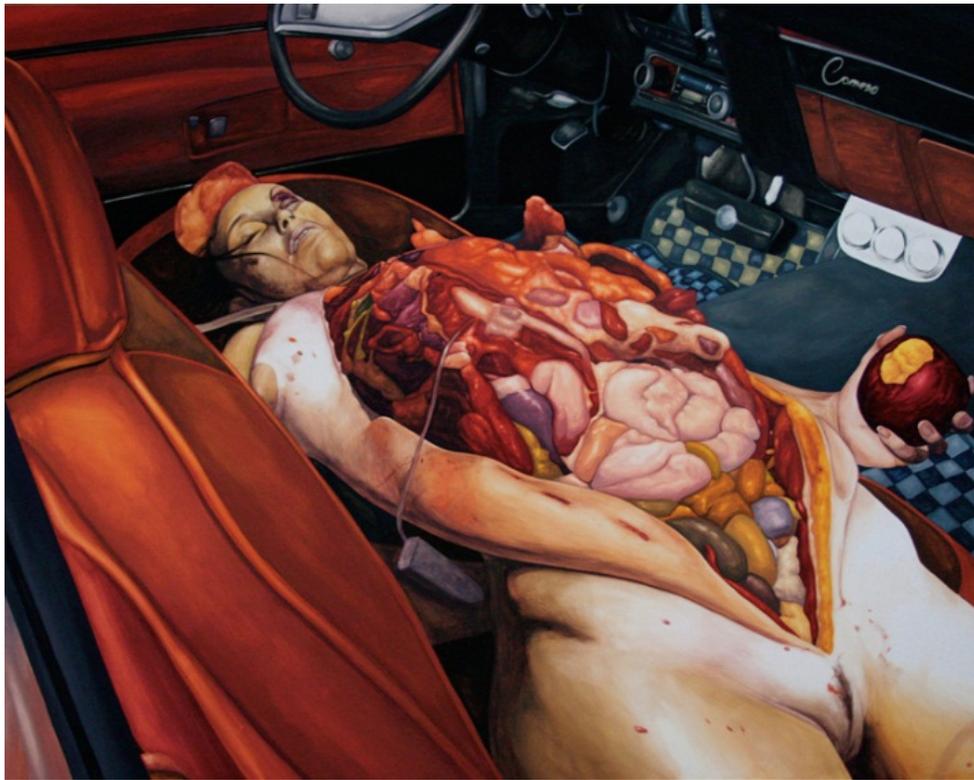


図10. 笹山直規、《Egocentric Story》、水彩／紙、130.3×162 cm、2009年

3.1. 開く身体 — 閉じる身体

身体の「外部」へ出されたその「内部」。ボタンをはずしたコートのように開かれた皮膚は、究極の裸のイメージを見せる。細かく描かれた自動車の複雑な機器と運転席のデザインを背景にして、アンフォルムな人間の姿が提示される。それは、交通事故ないしは殺人事件の果ての身体のようなのだが、どちらにしても、笹山直規の《Egocentric Story》（自己中心のストーリー）（図10）において、その身体は、単に中が見える物体であるとともに、「開きのジェスチャー」としても現れている。

この場合、画面を／描かれた空間を／自動車の中を見るということは、身体の内を向けることと同義である。皮膚をさっと開くモーションの雰囲気、内に隠れていた輝く内臓の分散／広がり／流れ、そしてその豊かな色彩と生き生きとした質感は、中身のアクティブな性格を表し、「外」に対して攻撃を仕掛けるような「内」のあり方を見せている。イメージ全体の構成に目を向けてみれば、身体自体が画面の大半を占めているが、「開きのジェスチャー」が中心から盛り上がり、広がって、絵画空間全体を覆おうとしているように見える。それは、何か内側にある隠れた物を覗き見させる類いのイメージではなく、解放され出現する無形な中身の広がりが、その外にあるものを侵略するという、「開き」こそを描くイメージである。そして、想像的なジェスチャーによって裏返されようとしているのは、身体だけではなく、そのイメージ全体だろう。描かれた肉体の変化によって引き起こされるのは、絵画自体の裏返しなのだ。実際、そのモチーフを物語のロジックという側面から見てみても、ある違和感（たとえば「なぜこの女性は裸で車の前席にいる〈いた〉のか？」）というような疑問は避けられないし、それが論理を無視する（非）存在、つまり「開き」の存在感を強くさせる。そのようにして、笹山の身体の「開き」は、「死体の写真」というものを超え、「開き」のダイナミクスを引き起こし、その動きに絵画空間そのものをも巻き込む。場面の前後のストーリーやロジック自体に、その破綻という開口部を示すことで、視覚と同時に思考においても無形なものの侵略を試みるのである。描かれた死体だけではなく、絵画全体の「開き」があり、それは見る者自体を開こうとしている。

しかし、その描かれた中身は、出現すると同時に覆われてもいる。その身体の「開き」のラディカルな働きは、閉じる行為をも行うと考えられるのだ。まずその内臓のイメージは、彼の作品のシリーズにおいて一つのテーマである「交通事故」を巡る絵画の連続の中に挟まれており、「シリーズの全体的なコンセプトという背景」と、「他の作品との相互リンクという参照的な働き」の中に沈んでいる。第二に、作品は中身を見せながら、「象徴のからくり」を展開する。というのも、死体の手が持つリンゴは、「身体」を「主人公」、つまり「白雪姫」という表象に結びつけ、中身を覆うという象徴を生み出している。その象徴が生み出す二重性が、このイメージには導入されているのである。

また一方で、笹山は「死」と「深い眠り」の間に橋を渡してもいる。彼は、死体写真家・釣崎清隆の、事故を起こして死んだ人はまるで自分が死んだ事に気づかず眠っているようだ、という死体写真の制作上における視点の一つを想起させるように、

死体の「永久的な睡眠」を表現している。実際、「白雪姫」のような昔話の導入は、その鑑賞の経験をもう一つ別の次元に導き、象徴的なドレスや「眠り」というイメージで、人間の中身を「覆う」ことに一役買っている。また、内蔵を描いた絵の具の性質は、「作品のシリーズ/その連続」や「象徴/物語性の布」を加えて、傷つけられた身体イメージに対する耐え難さから見る者を解放させる。作家の用いる自家製水彩は、油に近い濃さ、物質性、触覚感を持ち、非常に柔らかく、温かい色を放出している。このいわば「丁寧な質感」と「優しい色彩」で描かれた傷は、身体の極端な裸性ではなく、逆に身体の表面、開口部/切れ目のない境界の感覚を持っている。このように、身体イメージ、その裸性と「開き」は、他方で隠れつつ、閉じようとしている。「開き」のジェスチャーと同時に、そこには身体イメージを閉じこめようとする意図が存在する。見る者は、開かれるイメージと同時に、距離を感じさせる、閉じるイメージも経験するのである

上に示したような、「裸性の再開鎖」とそれに関する批評の試み、「極端な裸体」と「イメージの開き」の弁証法は、ジュルジュ・ディディ＝ユベルマンによって論じられている。しかし、我々が取り上げた作品より、ディディ＝ユベルマンのアプローチは一層極端で、出発点となるヌードの代表的な例はもっと無慈悲なものだと言えるだろう。ディディ＝ユベルマンは（裸性の）美と、その背景にある残酷性の不可避な関係性を示すために、サンドロ・ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》（図11）に目を向けた。「ボッティチェリのヴィーナスは裸であり、なおかつ美しい」という、当たり前のようにも聞こえる発言から始めて、美術史の流れにおける「裸体の再開鎖」、「裸性の洗練化」、そして「開いたイメージの鎮静」を明らかにする⁹⁶。

ディディ＝ユベルマンによれば、ボッティチェリのヴィーナスという、ローマ神話における愛と美の女神の表象であり、「美の誕生」を表現する裸体は、美術史のディスクールの中で、彼の理想化に従いながら、イメージとヴィーナスそのものの根元にある（たとえばウーラノスの去勢などの）残酷性との関係性を忘れ、幾重もの「衣装」をまといわされてしまった。

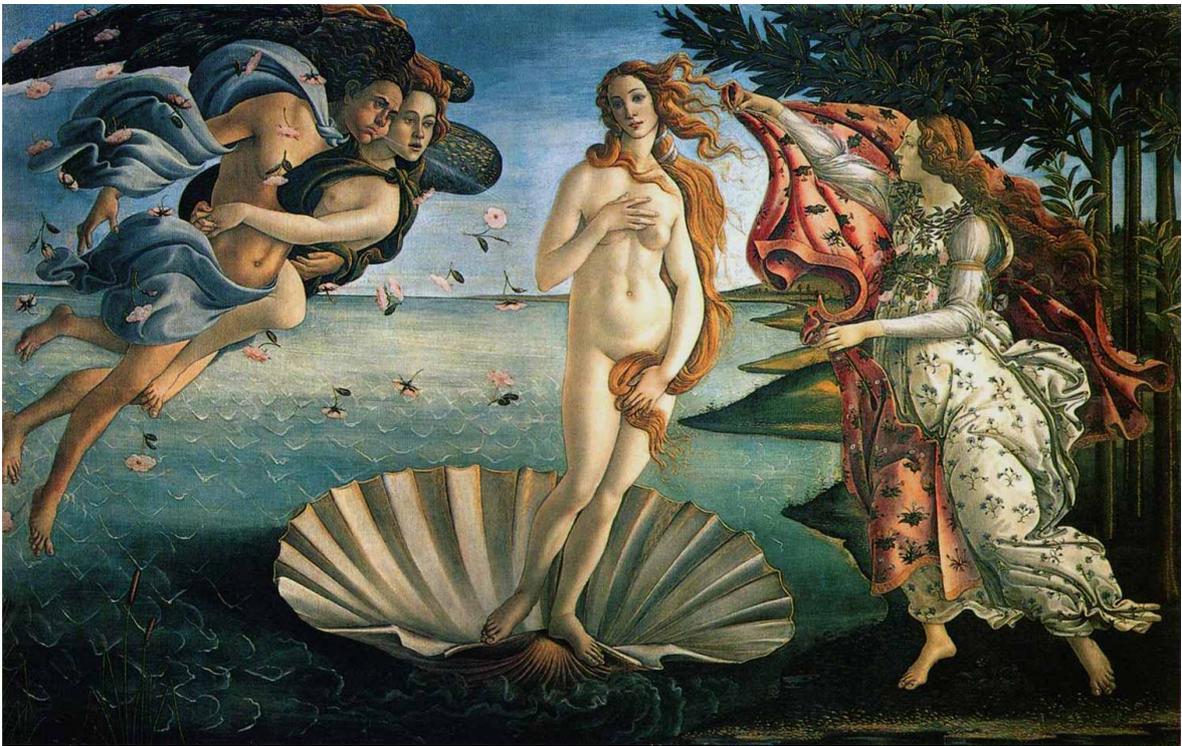


図11. サンドロ・ボッティチェリ、《ヴィーナスの誕生》、
キャンバスにテンペラ、172.5×278.5cm、1483年

まず、そのヴィーナスは非常に鋭く、しっかりした輪郭線で描かれ、背景から切り出されていて、レリーフのような構成に近い。輪郭だけではなく、ヴィーナスはその（大き目の）スケールと、（不透明で、石のように濃い）色彩という特徴によっても「彫られている」、古代彫刻との関係が強調されている。この特徴と、それが導く思考の方向性は、ヴィーナスとその裸体を「性」から離れた神性さと結びつけ、それを超越、昇華、理想といったものとの関係に基づいて理解させることになった。その過程で、ヴィーナスと美術作品における裸体には、二重性が誕生する。つまり、「美術という領域に入るためにはまだ教養がないもの」であり「性的にわずらわしいものとしての裸体」と、古代ギリシャ彫刻やイタリアのオペラのジャンルにあるような「理想的な美術の形」としての裸体に分かれていく。つまり、羞恥心をあわせ持つ状態の「裸体 (nudité/nakedness)」

と、美術の形式としての自信を持つ、晴れやかな「ヌード (nu/nude)」という分割が起こってしまうのだ⁹⁷。後者のそれは、「発掘された古代大理石像という衣裳」と「ジャンル化の衣裳」とをまとっているのである。

ディディ＝ユベルマンの目的は、作品そのものの分析だけではなく、作品を分析する美術史という学問の基礎に働きかける考え方/ディスクールの分析、つまり認識論的な分析にある。そこで、彼は裸体のディスクールが発生している美術史の二つの理論的な領域を示した。そのひとつは、新ヴァザーリ主義である。つまり、イタリア語で言うところの「ディゼーニョ *diseigno*」の重視を確立させた考え方だ。それは、「構成」や「デッサン」といった要素を、他の要素より優位に置こうとする動きであり、当然 *diseigno* は、「知性 *intelletto*」、「着想 *concetto*」、「アイデア *idea*」、「判断 *guidizio*」という言葉と深く関わっている。それと並行的に、ヌードの理想化においては、新カント主義という文脈も重要だ、とディディ＝ユベルマンは言う。つまり、イメージに関して、あらゆる「感情移入」を拒否し、むしろ美的「判断力」こそ重んじる、という考え方を確立させた動きだ。しかしそれは、ヌードを裸体から切り離し、「形」と「欲望」を分けようとする美学上の力でもある。つまりその場所において我々は、「ヌードを前にしながら、判断力を保持して欲望を忘れ、概念を保持して現象を忘れ、象徴を保持してイメージを忘れ、デッサンを保持して肉体を忘れることがありうるということなのだ」⁹⁸。しかし、ディディ＝ユベルマンはこうした言説に賛成できず、そうした美術史上の認識を批判しながら、それを「デッサンと理想美という衣裳」と呼ぶことにする。

結局、「ヴィーナス」は、「神話的な物語や文献的記述」の衣裳を着せられる。つまり、裸より「典拠」が前に押し出された、言葉による表象の絵解き、二次的な現実に変身してしまうのだ。それは、神話/文学/物語といった文献的な原典の「イラストレーション」であり、存在しているボッティチェッリのヴィーナスは、存在していないアペレスのヴィーナスから始まった、「ディスクールの連鎖の形象上の結果」として理解されてきたということだ。「要するに、間にスクリーンを置かなくては行けなかったのだ。『裸体の現象学』の前に、なんとしても『ヌードのシンボリズム』が立ちはだかることが求められた」⁹⁹と考えられるのである。

ディディ＝ユベルマンは「理想化されたヌード」の理論を説明するために、改めて精神分析的な視点を借りて、いわば「フロイト的な二重のステップ」を行う。以前の美術史のディスクールにおける、性的な文脈から区別され、裸体性を抜かれた理想化されたヌードを成立させた思想、つまり裸体のモニュメンタルないしは隠喩的な側面に限って行われる思考のプロセスは、『制止、症状、不安』という有名な論文でフロイトが説明した「隔離」という心理的な現象と同様のものだ、と位置付けられる。「隔離」とは、「とりわけ強迫神経症によくみられる防衛メカニズムであって、特定の思考や行動を隔離して、他の思考や、主体の存在の残りの部分とのつながりを分断してしまうこと」¹⁰⁰である。この心理的なプロセスと同じように、美術史のディスクールの問題は、裸体を単純化、図式化したことにある。すなわち、防衛メカニズムの働きによって、ヌードを裸体から隔離させ、「理想的な形」として成立させた、ということにあるのである。

しかし、フロイトの説明自体においても、ディディ＝ユベルマンのそのフロイトへの言及においても大事なものは、隔離のみならず、その隔離に関係して美や裸体のディスクールから抜かれた、「欲望→接触→残酷」という不可避の連続である。ディディ＝ユベルマンはそのフロイトの「隔離」の理論を使い、それを展開させて、すべての可能性に開かれた裸体、非理想化に向かう身体の方角を示す。フロイトは隔離というものを、欲望に対する古い禁止である「触ることのタブー」という角度から理解していたからである。

[...]こうして、思考における結合である連想を防げようとして、自我は、「触ることのタブー」という、強迫神経症によってもたらされるものとしては、もっとも古く、根本的な命令にしたがうのである。触れること、接触すること、汚染されることを回避する行為が、なぜ神経症では、これほど大きな役割を演じ、その中味が複雑なシステムを有することになったのかといえば、それは、触れること、つまり身体的接触が、対象への、攻撃的な感情の帰結や情の帰結至近の目的にほかならないからだ。エロスとは接触を欲望するものである。というのもそれは、ひとつになること、自我と愛する対象とのあいだの空間的な境界の消去を希求するのであるから。その一方、破壊行為もまた、飛び道具が発見されるまでは、対象に接近して行われたのであるから、必然的に、手を出すという身体的な接近を前提としていた。「女に手を出す」というのは、日常の言葉づかいでは、女性を性的な対象とすることの遠回しな言い方である。[...]強迫神経症は、まずエロティックな接触を追求し、ついで退行を経て、攻撃というかたちの、為装された接触を追求するのであるから、強迫神経症ほど、この身体的接触を強く禁止するものはないのだし、禁止システムの中心を占めるのにこれほどふさわしいものはないのだ。とはいえ、「隔離」とは接触可能性の消滅であって、物をあらゆるたぐいの接触行為から引き離す手段なのである[...]。¹⁰¹

ディディ＝ユベルマンはその精神分析的なベースから、裸体と欲望の分断を壊し続けた。彼は、アビ・ヴァールブルグによる《ヴィーナスの誕生》の分析と「情念定型 *Pathosforme*」、ボッティチェッリの《ナスタージョ・デリ・オネスティの物語》

と「夢と症状に取りつかれた美」、クレメンテ・スジーニの《腹を裂かれたヴィーナス》(図12)と「優雅さの中の恐ろしさ／形の中の無形」の分析を行い、「裸な身体／死を与えられた身体／開いた身体」を、より明確な理解に導いた。我々はまだこのような歴史を持たないものの、再び笹山直規による開いたイメージへと意識を向けることにしよう。

以下の議論ではまず、日本の現代アートの作家の一人である笹山による裸体のラディカルな表現、彼の「イメージの開き」を明らかにしたい。笹山の描く裸体を考えることは同時に、ディディ=ユベルマンの「開いたイメージ」という概念のキーポイントをはっきりさせることにもつながるだろう。つまり、ディディ=ユベルマンの「弁証法のからくり」を使いながら、イメージの「開き」を解釈するためのディスクールを明確にし、彼の美術作品と美術史に対する視点を理解しながら、著者自らによる作品の解釈／認識論を発展させること。これが、本章の目的である。



図12. クレメンテ・スジーニ、《腹を裂かれたヴィーナス》、
蝋に色彩、1781～82年

3.2. 交通事故とその現場

さて、笹山の作品の解釈に戻って、そのイメージの「開き」の「構成」と「機能」、つまりその「開き」を一種の現象として見てみたい。ここで重要なことは、究極の裸体を理解するためには、そこにある「欲望」の作動に注目しなければならないということである。写実、ミメシス、表象の構造を壊して開口部を開く制作上の出来事、作品の視覚的次元に出現するファンタズムの働きの結果としての「裸体」と「開き」を理解することが求められる。つまり「これは模倣の限界を探るファンタズムなのだ。その限界というのは、動くイメージ、つまりは触覚的で欲望しているイメージ、そして見る者の体へとおのれの体を開くイメージというフィクションのもとで、乗り越えられてゆく限界」¹⁰²である。これを探さなければならない。

先に取り上げた《Egocentric Story》という作品は、すでに示した通り2004年から作家の中で大きな位置を占め始めたテーマ、つまり最も濃縮された命の瞬間、最後の運命的で致命的な出会いを扱った「交通事故」というシリーズの中の一作である。



図13. 笹山直規、《Sky is crying the tears, I cannot cry out》、
水彩／紙、130.3×130.3cm、2005年

そもそも、交通事故(traffic accident)とは何だろうか?現代英語の「accident」は、言葉の構造の上では、偶然の流れの結果を指す。その語源のラテン語「*accidens*」は、「*accidō*」(＝「行われる」)といった語から派生し、分解すれば「*ad*」(へ)＋「*cadō*」(落ちる)といった意味を持つ。つまり事故／アクシデントは、主体が(運転についてだけではなく)あらゆるコントロールを失う瞬間であり、偶然性の侵略によって、現実や出来事に関する計算が不能になり、主体(性)が喪失される瞬間なのだ。

事故／アクシデントは、それがどんなものであっても、一種の出会い、極端な出会いだと言えるだろう。つまりそれは、予想されなかった、他の(人であれ機械であれ)偶然的な力との遭遇であり、時間を「出会いの前」と「出会いの後」に(事故の場合「その前の生」と「その後の死」に)分けるような出来事である。この決定的な偶然性こそが、アクシデントと呼ばれるのだ(図13)。

事故に遭うということは、ある意味、極端に触覚感的な出来事でもある。スピードとそれが与える衝撃力は、視覚／知覚の強化を導くだけではなく、ラディカルな接触を発生させる。この交通事故による「タッチ」は、人生のレイアウトを変えてしまうだけではなく、事故に遭ったもの(人にしても機械にしても)のアウトラインをアクシデンタルに、つまり企図なしで分解／総合させるものである。事故は、我々の見慣れた物の区別、(輪郭)線などを再構成する。そしてその偶然性によって、構造を持たない、非構造的な「模様」を生み出す。事故のシーンは、鮮やかなカーペットのようだ。それは、はっきりとしない境界、明確なアウト(外)ライン(線)のない、構造と構成が極小化した状態で現れる。交通事故の視覚的な側面は、アラビア模様を連想させる表現や、非形象的で抽象的な、独特のイメージにある。

ここまでで示した事故の三つの特徴——「偶然による主体性の喪失」「極端な出会い」「視覚における触覚性の浮上」——は、当然、事故現場をモチーフとした絵画にも現れる。そのとき我々は、「交通事故」というモチーフを、単なるモチーフを超えた役割を持つものと考えなければならない。事故のイメージは、描かれた現場の「模倣」や「表象」といった次元に留まるものではない。それは「快樂」を超えて、見る者の主体性を刺激し、緊張感を引き起こすものになるはずである。

「交通事故」という出来事のモチーフ化は、こうして、見る者の視覚、そして見られるイメージの(再)構成といったまた別の出来事への強い誘因となる。ゆえに、ディディ=ユベルマンも、この致命的な事柄を美術／イメージの基本的な問題を巡る議論のために取り上げる。彼は交通事故を、イメージの三つの運命を示す比喩の役割を演じるものだと考えた。「類似したものと同時のもの」(“*Simulair et Simultané*”)という短いエッセイにおいて、ディディ=ユベルマンは、「類似したもの」が同時に偶然性に触れたとき、それぞれの結果には大きな違いが生じ得る、と述べる。さいころを投げるというゲームはそのままも分かりやすい例だが、ディディ=ユベルマンはさいころの代わりに衝突——「盲目の衝突ですが、すべてをきめる衝突」¹⁰³——によって投げ出された、車中にいた(「類似したもの」としての)3人の命の、ありうる三つの結果を例に出す。

それは「運命」「負傷」「死」、そしてそれぞれに対応するものとしての「視線」「嘆願」「無」である。黒煙の上がる自動車の瓦礫から掘り出された一人は無傷で生き残り、自分がいた場所をショックを受けながら見る。また一人は、重傷を負い、ずたずたと引裂かれ、命は今にも尽きるということを意識もせずに、歩きながら助けを懇願し、視覚に入るものを「見える」と意識している余裕はない。そして最後の一人は、車内に残され、その金属の山の下に自らの血を広げている。同じ場所（それは自動車であると同時に、運命の手のひらの中という場所でもある）にあった類似のものは、偶然（accedo＝「へ」＋「落ちる」）事故（accident）に出会い、皆同時に投げ出されたわけだが、その後の結果は、それぞれ完全に異なる形をとることになってしまう。三人目は、シミという人体の面影を残さない形にまで縮小されて、もはや死の世界に入り込み、現実世界では動くことができない。二人目は、正気を失い、身体的な痛みで埋没している。一人目は命拾いをしたものの、惨状を見なければならぬという視覚的攻撃を与えられた。このように、事故という偶然性の及ぼす暴力のような出来事は、あるものの運命、その形と身体、その見るという行為の性格を、一つの結束から違う方向に向かって分かれていく紐たちのように広げてしまう。こうした性格を持つがゆえに、「交通事故」というテーマは、美術史家ディディ＝ユベルマンの理論においても重要な位置づけを与えられている、と考えることができる。

本論も、上述のような視点を考慮に入れるのなら、笹山の描く事故を、モチーフといった観点からのみ捉える視座を超えなければならないはずだ。真っ先に述べておくべきなのは、極端な言い方になるが、笹山の絵画は事故の写しとしてではなく、事故そのものを起こそうとしているものだと思える必要がある、ということである。作品の前にある空間を、作品を見るための空間を、美術館またはアートギャラリーのスペースを、一瞬、偶発的な事件の空間として想像してみること。我々と美術作品との出会い自体を、「事故」として考えてみる。つまり、人を捉え、動かし、跡を残す出会い、交通事故の現場に溢れる「白熱」「軋み」「金切り声」を引き起こす出会いとして、アートやイメージとの出会いを捉えれば、どうであろうか？美術作品の前の空間を、我々のすべてが木っ端微塵になる場として捉えれば、どうであろうか？普通のこと／慣れたこと／日常的なことを破壊し、錯覚／ファンタジー／欲望に人を向かわせるもの、そして形／象徴／メッセージを根底から覆し、歴史／参考／カテゴリーを再構成させるものとして、笹山の作品を考えてみたい(図14)。笹山の絵画と本論の議論は、そうした根本的な疑問を、作品を見る者、そして読者の空間へと投げかけるものになるはずである。



図14. 笹山直規、《Hansel and Gretel》、水彩／紙、91×72.7cm、2005年

我々が笹山の作品の中から取り上げることにした、「交通事故」に等しい出会いとしての絵画、という文脈は、ディディ＝ユベルマンがその解釈論において示した、「出会いの現象」としての美術作品、または「出会いの効果」としての美術作品といった観点と深い関係を持つ。しかし、ディディ＝ユベルマンの使う「出会い」という語は、エルヴィン・パノフスキーがアメリカ移住ののち、英語版『イコノロジー研究』に新たに追加した「序論」において使ったような「出会い」とは、性質の異なるものである。パノフスキーは、解釈学の手順を説明するなかで、道で出会い、挨拶として帽子を上げる人のイメージを取

り上げる。彼は、(上げられた帽子の)イメージに、(挨拶の)象徴的なフォームを読み取ろうとする。そのイメージは彼にとって、(中世の西洋において、人と会う際に兜の前面を上げるのと同じような習慣だという意味で)歴史的かつ文化的な文脈へと人を導くイメージであり、彼と読者との楽しい出会いや良いコミュニケーションを象徴するイメージでもある¹⁰⁴。

一方ディディ=ユベルマンの「出会い」とは、一説によれば、同じくアメリカの聴衆に自分の学問を紹介する際に、「彼らは私がどの疫病を彼らにもってきたのかまだ分かっていないでしょう」と言ったフロイトの使う「出会い」に近いものである。言い換えるならば、ディディ=ユベルマンにとっては、人が美術作品と「出会う」ことは、人が作品に「ぶつかる」ことに近いのである。この出会いは、予期できない偶然性にゆだねられている。美術作品と出会うことは、相手に帽子を上げて挨拶することより、むしろ交通事故に近い、と彼は言う。それは、交通事故が、さまざまな境遇が流れ着いた先の場所であり、表象化できないトラウマや物質的な残滓、歴史、出来事、イメージの集まる場所であるからだ。ディディ=ユベルマンにとっては、それらとの「出会い」こそが、美術作品との対面にとって重要なのである。記述や歴史化はおろか直接的に考えることすら不可能であり、偶然的かつ外傷的にシニフィアンの列に組み込まれながら、ときおり象徴的な皮膜をまとった物質として観者に触れ、吹き出してくるものとの出会いこそが――。

本章の最初に取り上げた笹山の《Egocentric Story》における開いた身体と、「開き」のジェスチャーは、この交通事故の特徴との類似といった文脈において捉えられなければならない。それは「事後的なジェスチャーaccident's gesture」の結果としての開いたイメージである。このような解釈は、ディディ=ユベルマンが行った「開く」ということへのいくつかの定義付けを参照することで、導かれる。

第一に、笹山の描く身体は「出産」を連想させる。それは、ディディ=ユベルマンによる「開く」の定義のひとつである「始まる」と結びつく。笹山の絵画は、身体を生むために開いた身体の、具体的なイメージでもあるのだ。ディディ=ユベルマンは改めて「imago」という言葉の成り立ちを思い出しながら、「イメージ」とは変身し、開いた繭から飛び出る蝶と関係していると述べる。それを踏まえれば、《Egocentric Story》における強い色彩、生々しい水彩のシミで表現された身体も、開かれることによって無形の内蔵を露出させているだけではなく、いやまさしくそれによって、件の例における蝶、つまりイメージという名の蝶を飛翔させようとしている、と言えるのではないか。つまり、開かれた身体を通して「出生」と関わり、そのことによって作品全体を「開いたイメージ」としようとしているのではないか、ということである。

さらに、「開く」とは「掘る」という言葉とも重なる、とディディ=ユベルマンは言う。「壁や墓」を作ることは、死者を新しい世界、死後の世界へと送るために、土を掘ることだ。このとき「掘る」ことは、同時に異なる世界への入口を「開く」と同義である。ディディ=ユベルマンは、美術が先史時代の洞窟やカタコンブの廊下で始まったことを想起させ、また古代エジプトにも遡りながら、死の世界とのコンタクトを開こうと、閉まった棺の上に描かれる絵を参照してもいる。そして、イメージにおける「開き」という観点を、西洋美術史の長大な変遷のあちこちに見出していく。

この意味において、開きという所作ぬきではイメージは存在しない。なぜなら、開くということはそのとき覆いをとるということと等しいからである。それは、見ることを妨げていたもの―扉であれカーテンであれ―を払いのけることであり、それはまた、以降は「開かれて」あるそのものを、内部と外部を交通させるような空間の関係の中に配置し、提示することである。その場合の内部とは、囲まれたイメージを保管していた暗い空間のことであり、外部とは、見るということの共通性に属する明るい空間のことである。¹⁰⁵

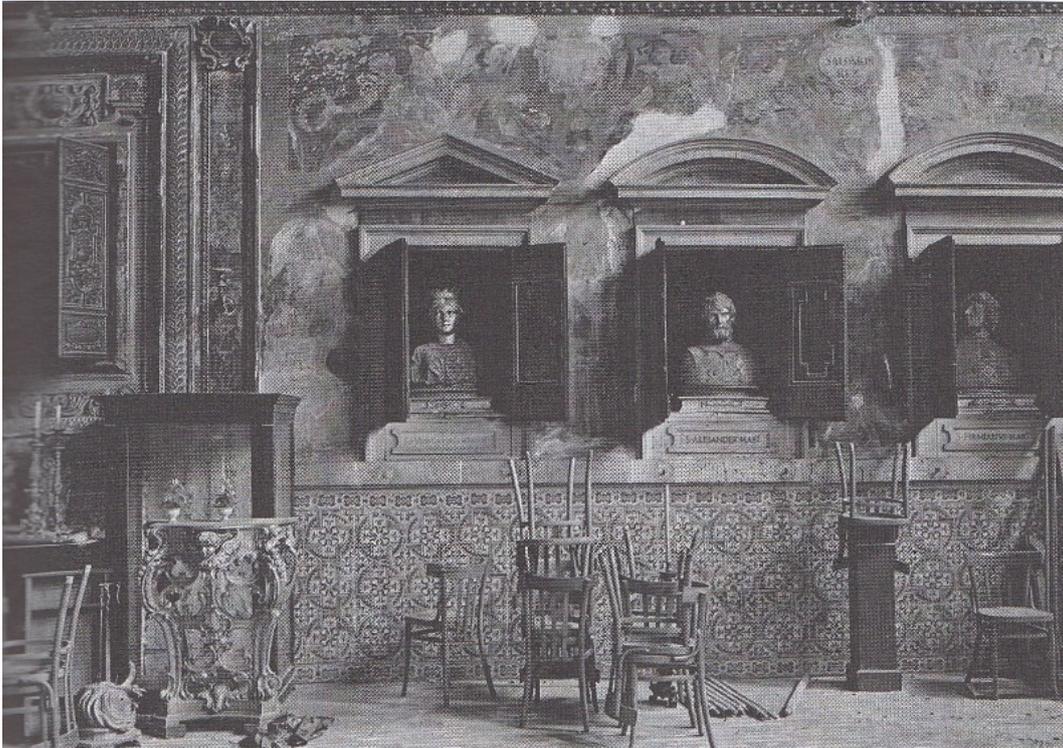


図 15. アヌツィアータ教会の聖具室、ナポリ

閉まった扉によって隠された古代の鏡（自分のイメージを開くための装置）アイコン、めったに行わない儀式の中で剥がされるために被されたヴェロニカのヴェール、儀式に際して開かれ閉じられる教会の祭壇画の扉、開かれることを待つ宗教的な本などはすべて、人々が「イメージの前で」、ほとんどの場合信仰心ともいべき神妙な感情を伴いながら、開くという行為を行ってきたことを伝えてくれる（図 15）。ディディ＝ユベルマンは、このイメージの前で行う行為を、その触覚性を強調しながら記述している。イメージに近づいた見る主体は、儀式のような非日常的なプロセスと、作品を見ることへの心の準備で緊張しながら、それを開く。そのとき「イメージは目のように、口のように、手のように、性器のように、内臓のように開く」¹⁰⁶。開かれたイメージと見る者の間にはこのとき、一種の縫合面が現れ、その境界においては、「開き」は対象と同時にそれを見る主体、作品と同時にそれを見る者自身も絡めとり、両方の区別をある特別な一瞬、消滅させてしまう。これは宗教美術の文脈において、祭壇画の扉が開かれるということが、十字架の上のイエスを信者に向かって露にすることであると同時に、沈思するその信者の心をイエスに対して露にすることでもある、ということの双方向性を考えれば分かりやすいだろう。

イメージは、現実の奥にある真実を孕み、見る者は、その中を見ようとする。イメージの「開き」を見るという行為は、結局は自分を開くということにつながっているのだ。その「開き」の先には、「対象 — 主体」の区別を超えた瞬間があり、イメージの「開き」は自分の「開き」を見られることでもある。しかし笹山の場合、イメージは観者にとっての「自分」を開く以前に、作家自身にとっての「自分」を開いてしまった。これはどういうことであろうか。先に進む前に、まずその作家自身の「開き」に触れたいと思う。

3.3. 自己の事故

笹山は 2003 年から多数の自画像を制作し始め、「交通事故」というテーマと並行して、自分の内的な事故を、直に怪我として絵画に表現してきた。そこでは、心理的なトラウマは、肉体的なトラウマとして表現される。若い作家の内的な軋轢、疑いと自滅への衝動を、傷、切断、腐敗という形で自画像の中の自分の身体上に表すことによって、「開かれた」、「衰弱」、「分離」といった心理的な問題が極端かつ率直に表現されている（図 16）。



図 16. 笹山直規、《無題》、水彩／紙、41×41cm、2007年

ナルシシズムのメカニズムと想像的な自傷行為の結果としての自画像は、それと、笹山の「開いたイメージ」の背景にある欲望との関係を示し、また実際に、作品上で視覚化されたシムptomとして表出する。コントロール／計算不可能な力による自画像上の「交通事故」は、同様に偶然的な力を持つ瀬病のようなシミで表現される。他者に対して同様、人の自己の表れでもある外見を無視する潰瘍の働きは、何の企図／目的／方向も持たず、顔を、つまり自己のイメージを変形させ、非形象化させる。これはまさしく自己イメージに対するアクシデント、その偶然化である。この視点から見れば、「交通事故」は、「顔（自己イメージ）の事故」または「体の輪郭とフォルムににとって致命的なものとしての皮膚の事故」と深く結び付いている。それは主体性の喪失の場面、心理的な不安が害毒の（無）形をとって「自我」の「顔」をついばんでいく、偶然性による主体性の喪失の場面である。

笹山の傷つき蝕まれた自画像は、「交通事故」のイメージと同じように、写実やミメシス、表象の構造を破壊し、そこに開口部を穿とうとする制作上の出来事とともにあり、自らの身体を観者の身体に向けて開いている（図 17）。他者に向けられた一種のイメージであり、他者から同一化を得るプロセスの要のイメージでもある顔は、人間の精神的な生活において、形象性（フィギュア、キャラクター）と一番深い関係を持つ身体の部分である。目に映るあらゆるものが一種の顔を持たされることが可能なのは、そこに人間の顔との類似があり、心理的な投影と擬人化のプロセスが引き起こされるからだろう。したがって、笹山が行う顔を開くという行為は、単にイメージ上の出来事であるだけでなく、もっと広い意味における形象そのもの（物の顔）の「開き」をも、視野に入れている。つまりそれは、安定した形象としての世界に、開口部を開こうとしているかのようなのだ。



図 17. 笹山直規、《無題》、水彩／紙、116.7×91cm、2004年

自画像シリーズの多数の作品で注目すべきは、描かれた人物の目線である。作家は一人で表現されているが、画面の中の笹山はある種の「極端な出会い」を探しているようも見える。それは、パノフスキーの良いコミュニケーションと新しい聴衆との楽しい出会いを示す帽子の例よりも、フロイトの語る疫病との出会いの例に近いイメージである。つまりその自画像は、読み取りやすい表象としてではなく、欲望の働きの中にある作家自身と、異化され続ける（非）形象の現れる場として、そこにある。

イメージの世界は、物たちの〈美しい顔〉だけをわれわれに見せるようには作られていない。その世界の力はむしろ、それが見えるようにしているその物を、批判し、そして開くことから成り立っているのである。その世界は、われわれがあらゆるものごとを、その二重の顔あるいは二重の底に従って眺めるように強いるのである。この二重性は、まさに馴染みのものの下にある不気味なものであり、また、人が見かけを再び引き裂こうとすればたちまち浮上してくる形なき物のことである。¹⁰⁷

先に挙げた《無題》という作品は、見せるだけではなく、見ることも行っている。しかし、その視線は三重のレイヤーを持つ。まず見る者を、作家の像のまだ形が保たれている右目が見る。しかしその次には、鑑賞者をイメージの肉自体が見る。どういうことか？ここでは、ディディ＝ユベルマンの理論における「開く」の（「出産」「掘る」に続く）もう一つの意味を参考にすることができる。「開く」とは、中へのアクセスを可能にするパサージュをつくることであり、またはそれとは逆に、何かを閉じこめていた力を破壊することでもある。つまり、「開花による増殖」といったイメージに近いものが、「開く」という言葉にはある。今まで閉められていたものを散開させ、釈放させ、広げること¹⁰⁸。笹山の自画像には、自己のイメージ、その顔の形象を燃やしながらか増殖する潰瘍があり、あるいは次々と連続する皮膜で覆われた肉の広がりがある。「開き」という言葉のこの側面では、始まってしまったプロセスの中断の不可能性と、広がる「開花による増殖」の「伝染性」という特徴が強調される。広がるイメージの「開き」は、見る主体に影響を与え、見る者の知覚構造に不可避的に罅（ひび）をもたらす。最後に、この自画像における観者をまなざす視線の第三のレイヤーとは、作家の「自我」の中の想像不可能な奥ゆき、その闇、

症状の無形さが与えるものである。つまり、イメージの「開き目」、形象／肉の「開き目」から、作家自身の「開き」、作家のイメージの中の表現不可能なトラウマがこちらを見ているのだ。このように笹山の自画像に向かうときには、「顔が見ている」－「肉が見ている」－「開きが眼差している」という、作品の構造に基づいた見方が行われることになる。



図 18. 笹山直規、《無題》、水彩／紙、72.7×50cm、2007年

笹山のイメージは我々のために開く。その「開き」は、極端に肉体的な意味での「内臓の出現」から、心理的かつ感情的な意味での「正直な自分の悩みと苦しきの現れ」まで、その間のさまざまな意味を含む「開き」である。しかし、イメージの働きによって知覚からいつも逃がれてしまう眼差しと同じように、「我々のために開いたイメージ」は次の瞬間、「我々が閉めるイメージ」になってしまう。2007年の水彩による自画像は、改めて「開き」と「閉め」の永遠的な反転運動を見せるものだ(図18)。自身の中身を大胆に開いて見せる裸体は、性的でありながら、「死的」でもある。このイメージはエロスに触れていながら、タナトスにも触れると言える。そして、この作家の自画像が我々の気に触れるとすれば、その触れ方、そのタッチの仕方は感情的であると同時に肉体的であり、視覚の上で「生」と「死」の反転ゲームを行うのである。

それは、新しい自分が生まれては消え、生まれては消えを繰り返す、要するに「開き」と「閉め」の往復を引き起こし続けるその動き自体を扱ったイメージなのだ。マトリョシカまたはチャイニーズ・ボックスの構造のように、自分の中身、主体の真実、あるいはイメージの本質は、無限の反復を運命づけられ、見る主体から逃げていく。それは、開かれていると同時に得がたく近づきたい、乗り越えられない邪魔な存在としてのイメージである。

つまりそれは視覚的な自家撞着に陥っているのだが、開いた身体その先には、何かを包んでいるものとしての腸、つまりさらなる中身を想像させる中身(だったもの)がある。踏み込んだ先で、呼吸に震えながら、さらなる中身をその内に隠す腸は、肉体の中にあつた開拓の結び目として、再び開き／広がりの可能性を示唆するだろう。扉を開けられた自我の中にはまた

閉じた扉が現れ、何かを包み込む胎児の姿のように待っている。そして、このイメージの「開き」-「閉め」の反転／反復運動によって、主体の同一化は損なわれ続けるのである。

3.4. ディゼーニョの事故、傷の拡散

上の自画像を描いた動機については詳細な記憶がないというが、笹山はあらゆる場所でそのイメージの「崩壊」という側面を強調してきた。「絵では解り難いですが、スクラップ工場の中にいる、という設定です。壊れた自分は病院ではなくスクラップ工場にいる、という絵ですね」¹⁰⁹。

スクラップ工場……それは自動車を分解し、ばらばらにする場所で、いわば「物体が切断され」、あらゆる「暴力的な」行為が行われる空間である。笹山はその残酷な場所で、自動車のように分解させられる自身の身体を想像する。自分の身体を断片に、また切り取られたものにし、自分のパーツをゴミになったスクラップとして想像する。彼はこの、自らが見るファンタズムの中の「自身の身体」と「自動車のボディ」の同一化を、絵画の制作にも持ち込んだ。そして、その二つをつなぐものとして「事故」や「分解」がある、と示唆する。しかし、これらの作品の文脈を丁寧に読み解くならば、そこには「偶然的に現実に起こる(ac)cedo 交通事故」から「作家の身体／自己の事故」へ、といった方向の変換があるだけではなく、その表象の連鎖の上に逆の移転を見出せもすることがわかってくる。笹山は、「交通事故」という絵画のモチーフを、運命／偶然性によって破壊される身体を想像するためのからくり、つまり自己障害の視覚的かつ想像的なイメージを連想させるメカニズムとして選択し、構成する。「自動車」は「身体」で、「交通事故」は想像上の「自己損傷」の空間である。

しかし我々が、その表象上の縫合面を心理的な領域だけではなく、作家である笹山の次元、つまり美術イメージの次元で見れば、どうなるだろうか？ 笹山の「作家的なストーリー」は、「自己の境界を破壊する」ことを巡り、狭義では（絵画に描かれた身体の表象の）輪郭線の碎け、広義では（心理的な自我の視覚的な纏まりとしての）境界（線）、自己表象の視覚的組立の分解を示す。それと同時に、この心的な過程はあらゆる擬人化のメカニズムを働かせながら、自動車のボディとその形象の破壊、自動車の形象とその形骸へのダメージの強迫的な再制作と、そしてファンタズムとしての「交通事故」という場面の再・再生へとつながっていく。身体のデザイン……自動車のデザイン……その致命的な崩壊の場面の――。

我々が笹山の作品を前にして目にしているのは、ディゼーニョ *diseigno* 自体に対する攻撃、ディゼーニョの陥落なのではないだろうか？ 作家の「心理的なストーリー」とその構成、そこに働いている欲望、「交通事故」と損傷した顔という自画像のモチーフの選択、そしてそれらの間に起きる同一化などは、その絵画におけるディゼーニョの性質にある種の流れ、統一感（いわば無意識的な意図を実現させる混在）を与えることになるだろう。言い換えれば、笹山の作品において「身体」は、ディゼーニョによって表象されたもの、読み取ることのできる分かりやすい形象としてのみ理解するのではなく、まさしくそのディゼーニョの構造を壊す力を宿すものとしても考えなければならない。つまり、硬いミメシスにがんじがらめになるのではなく、ディゼーニョとは異なったルートを選ぶ「身体性」も考えなければならない。



図 19. 笹山直規、《Entrance》、水彩／紙、162×130cm、2004 年

2004 年の《Entrance》という作品に見られる自動車の「開き」は、あるジェスチャーを見せている（図 19）。鋭いナイフで切られたように、あるいは激しい衝突によってその内容物を維持できなくなったように、破裂した自動車の外形には縦に三本、横に（それよりは幅がある）一本の切れ目が入れられ、中身を世界に露出させている。その「開き」は、事故前の自動車のスピードと破壊の徹底ぶりを感じさせる。

物体は、肉体的な動きと重力を示す。ずんぐりした車体の外形は実は薄くて、柔らかく見える虚弱な皮膜で包まれているのだが、事故はその重々しい中身を開放させると同時に、イメージそのものからもその中身を放出させてしまっているようだ。長方形の幾何学的な外形は、中の無形なものたちの緊張に対抗できずに負け、「腸」を放り出し、自分の形やそこにあった線をズタズタに失わされている。ここにあるのはそんな、いわば「非姿」ともいべき物の存在である。

外と中の色彩は極端に異なり、自動車のボディは優美な皮膚のような浅い白さで表現され、一方の中身は暗いトーンで、「汚れ」の雰囲気を持つ不明確な色で示されている。色彩は、外の「形」と中の「無形」の対立／組合せを強調する。

ジェスチャーや動き、色彩の働きによって生じる「開き」にとって、その対象が身体であるか自動車であるかという問いは二次的なものである。むしろその「開き」は、（人間の身体と、自動車をはじめとしたあらゆるものとの間に同一性を与える行為の基本にある）ディゼーニョ自体に、形象自体に「開き」を与える。絵画空間の中心的な位置にあるモチーフは形を失い、偶然の無形なもの発生によって、読み取ることのできる／認識できるモチーフは破壊される。この形象の破壊、あらゆる差異の破壊においては、自動車と身体（と他の一体的全体）の間の区別は弱くなり、形象の構造と輪郭は消失し、形と無形、外と中、無機物と有機的なもの、空間と傷の間の境界線は消えていく。



図20. 笹山直規、《Black Horse》、水彩／紙、116×91cm、2005年

トラウマの無形の圧力によって、描かれた対象自体のディゼーニョだけではなく、(たとえば遠近法のような前景／後景を構成させる)空間の構造が破壊され、境界も際限も持たない身体性が絵画のスペース全体を覆ってしまったとしても、驚くには値しない。作家がモチーフを形作ることができなくなり、絵画自体もある意味で形象を持たなくなるとき、ミメシスという営みは、ある程度の差異とある程度の読み取りができる形象を残しながらも、傷を負わされることになる(あるいは、傷を負うことによってしか、発展できなくなる)(図20)。その時、イメージは「全体的な傷 total wound」として生まれ変わっていく。絵画は「身体空間 bodyspace」、「空間-傷 space-wound」として立ち上がる。開かれた自動車は、開かれた自我とその身体とを統合しながら、開かれた傷としての空間へと展開する。

笹山の開いたイメージは、新ヴァザリ派のような美術史上のディスクールによって抑えられることはない。つまり「欲望」という暗黙の枠組み、あるいは絵画における「肉体」の現象学にかかわるものすべてという、より明白な枠組みに反抗し、イタリア語の「ディゼーニョ」disegnoが意味する「構想」desseinならびに「デッサン」dessinの優位を確立しようとする動き¹¹⁾によって、笹山の事故を捉えようとするのは不可能な試みである。もっとも表面的で形式的な次元においても、もっとも内的な領域でも、笹山の美術は「反ディゼーニョ」の動き(「ディゼーニョ」の不能)を示す。「デッサン」dessinや「構想」desseinと同じく「ディゼーニョ」disegnoを語源とする「デザイン」も、そこでは力を失う。自動車の「デザイン」(機能と「見た目の良さ」を支える構成)と、そしていわば身体のデザインは、隠さないといけないもの(枠を付けて覆っておかないといけないもの)に形を与えることができず、それによって自己のデッサン dessinも優位を失うことになる。笹山が選んだ「ディゼーニョ」の失敗を引き起こす出来事である「交通事故」のモチーフとは、「構想」dessein自体を偶然性の力で超えることであるだろう。その定義を改めて考えてみても、「事故」とは意図に従わない、計画を持たない、すべての可能性へと開かれている反構想である。「交通事故」という笹山のプロット(=構想 dessein)は、物語の構造にも、そこに開く表象のイメージにも(「なにかに」ではなく、「なんでも」あるいは「なんであろうと)開口部を与え、反企図性を孕んだプロットを発展させる。そのデッサン dessinの中の崩れ、構想 desseinの中の意外性を通じ、作家自身の「自己の事故」と身体の崩れが現れてくる。そうした過程を経て、ディゼーニョの「開き」は我々を表象ないしは美術の新たなスタイルにではなく、作品が孕んだ肉、傷、症状へと向かわせる。欲望を脱色させられた裸体ではない、症状との関係を保っている身体へと。

笹山の作品は、ヴァザリ派のディスクールが提案する対立、つまり「肉に対するディゼーニョ」、「裂け目または身体の『症状』に対するアイデア」という対立のどちらか一方には属することがない。従ってその画面に向かい合うときには、ディディエ＝ユベルマンが語った、フロイトやラカンが用いるような認識の方法、つまり一層弁証法的なアプローチをとる必要がある。

イメージの中の開きは、構造による一つの事実であり、支えであり、また活性化の原理である—それは私がモチーフと名付けるものである。といってもそれは図像学的にあるいは位相幾何学的に扱うべき単なるテーマではない。むしろ、次のようなパラドックスと面と向かい合うことが必要である。すなわち、開けとは単に一つの事実的状态ないしは人が「配置」と呼んでいるようなものではないのだ。それは一つの行為であり、変化のプロセスである。したがって、それは構造を損ねるような構造的事実である（ついでながらこのことはまさに、臨床的ではなく批評的な意味での、症状の定義ともなりうるであろう）。¹¹¹

それは、笹山の作品におけるディゼーニョを理解するのに相応しい思考方法だろう。物語の構想の中の「交通事故」という「開き」、自動車のデザインの中にある開口部、同一化による変形プロセスの中に生きている身体のデザインと同一化に反する境界線、そして形容自体がデッサンの破壊という様相の変形のプロセスである。そこにあるのは、絶え間なく欲望と症状がリンクし、構造の中にトラウマという名の反構造を浮上させる、絵画上の弁証法である。この様に、笹山の描く「事故」は、自動車の形（交通事故）、自分の身体（自己の事故）といった具体的な次元から、形象自体、ディゼーニョ自体の事故にまで発展させて考えることができる。それは、形自体のカタストロフィの現れである。だとするならば、笹山のイメージを前にして見る者は、「知性」から「形象」まであらゆる意味合いを持つ「ディゼーニョ」を超えた、絵画空間全体を覆っていく裸体、その無形の傷に直面するしかないのである。

3.5. 事故としての絵、肉の出現

モチーフ、自己のイメージ、デッサンの基礎を壊していく「肉」は、どこまで発展し続けるのであろうか。2004年の《Entrance》の構成における、「包み／平面」と「中身」の関係性の複雑さに注目すれば、「破れやすい表面」と「外に出ようとしているはらわた」は、作品を支える媒体自体の次元においても特別な働きをすることがわかる。水彩の基本的な技法に従い、笹山は、白の部分を紙自体の色で表現している。つまり、形作られる形象やミメーシスの意図な営みは、絵の具を用いない、媒体自体の扱いによっても構成されているのだ。言い換えれば、《Entrance》に描かれたその真っ白なボディは、「輪郭out-line」を描かれることによって、ライン（line）を引きつつ色／絵の具を外（out）に押し出し、それを形象の外部に維持したままにする、という対立を生み出している。しかし、その対立は、内にある「肉の突破」や、その緊張感をさらに極端に際立たせる。紙の色自体で表現された形象は、輪郭線／外形を守り、形象として存在し続けるために、絵の具に直面／反発しなければならないが、イメージの「開き」はなにも象徴的な次元でのみ行われるのではなく、表現の基礎的な部分に矛盾を持ち込むことで、作品の物質的な側面においても実現されている。

このパラドックスは、恐るべき事実を明らかにする。笹山の作品における開かれた白い表面とは、モチーフ／自動車の外形だけでなく、同一化と擬人化によってそこに結びつけられる身体の皮膚だけでなく、あるいは形象とその認識の基礎にあるディゼーニョの枠組みだけでなく、いやこれらすべてと同時に、作品の「被膜」それ自体でもある……。

物質は空白を開く。笹山の自作のどろどろした濃い絵の具は、普通的水彩、つまり「水っぽい色彩」ではない。それは「水の彩」というより排泄物や排出物に近い性質を持ち、美術一般の昇華された「精神上」の次元とは正反対の次元にある、作家の手、物質的な肉体の作業によって生み出されたマテリアルである。笹山は（モチーフにすでに限らない）致命的な出来事を表現するために、アラビアゴム水溶液、砂糖水、グリセリンなどを調合して作られたメディウムで顔料を練り、非常に濃密な水彩顔料を自ら作る。ここでは、視覚的な効果と区別できないその物質自体の侵略が考えられている。自動車のボディ、自己の身体、形象の枠をさらに突き詰めれば、そこに見えてくるのは、絵画自体の身体とその「開き」を生み出すといった課題である。我々は再び、新たな意味での「生きている絵画 tableau vivant」へと近づいてきた。

表象の次元への物質（不可視の存在としてミメーシスを支える物質ではなく、ただそのものとしての物質）の出現は、表象のメカニズムに危険性を与え、写実を行う描く主体の行為の中に、異質的な「未定」を導入する。「交通事故」をテーマにした絵画における媒体の次元の特徴は、改めて「偶然性」事、絵画の「事故」ということについて考えさせる。

予見する一様相のもとで図式とか定義とかを一ではなくて、むしろ「投げる jeter」という言葉の物質的な意味において、「投げかけ、投射する projeter」ということだ。定式をつくるのではなくて、賭けるのだ。こういってよければシミのために全体を賭けるのだ。¹¹²

普段イメージの上では意識されることの少ない、ミメーシスの原則によって抑えられた絵画の「物質的な原因 cause matérielle」は、笹山の作品において絵画の「形式的な原因 cause formelle」から剥がれて、視覚の次元に自律的に機能し始める。それは表象と同時に描く主体の企図／意識／中心性を攻撃し、絵画を意外性へと「開き」、作品自体に向かってアクシ

デントを投げかける。ボディのダメージとイメージの「開き」は、自動車、身体、形象、そして作品自体にも広がるのだが、先の引用における「与える/投影する (projeter) - 投げる jeter」ということも、笹山の作品の場合にはまた一つの意味を引き受ける。というのも、強烈な色彩を放つ物質を作品に「与える/投げる」行為によって、それは事故の瞬間に起こる現象の力強い具体化を行うからである。交通事故の瞬間の、運命に投げかけられた (projeter) 者のイメージは、絵画に物質を投げる projeter 行為によって一やはり表象されるのではなく、むしろ一體現される。作品自体が事故と偶然性を孕まされることで、作品に直面する視覚的経験も、事故に投げかけ projeter される。

自作の絵の具、それによって示されたものを見てみよう。破壊された自動車の切り口から見えるものではなく、衝突によって開かれた外形それ自体に溢れ出しているのは、モチーフの部分や絵画のディテール、つまり「理解の一助となるような意味作用の一部」としてのディテールではない。見えているのは形象化あるいは理解のためのアトムではなく、また孤立化の可能なパーツでもない。絵画の表象上の網において、物質性が強い濃い色彩の絵の具の部分は、記述不可能な断片である。交通事故によって車の中で投げ出され無形となった身体同様、絵画の上の絵の具は投げつけられている。事故の後の崩壊した(自動車の)形からにじみ出る「身体」は、絵画の媒体、その白い紙から染み出る。表象と描写に限らず、ミメシスは機能していて、絵画全体で事故の「シミ」と「スクラップ」を表す。モチーフとしての事故の恐るべき結果は、現に存在する絵画自体の存在の次元へと迫り出して、画中のアクシデントは作品自体と絡み合う。笹山の表現とそれがもたらすシンプトムは、改めてリミットの問題を浮上させ、境界を超えることを要求する。ディディ=ユベルマンの言葉を見てみよう。

肉、あるいは肉体、それは、いずれにせよ、血まみれの絶対、無形、あるいは身体の白い表面の対極としての身体内部を、指示しているものではないだろうか。その一方で、なぜ肉体は、画家たちのテキストの中では、彼らの大文字の他者を、つまり皮膚を指示するために、いつも呼び出されているのであろうか?¹¹³

このパラドクス、この対立は、笹山の作品の中の「血まみれ」という状態の表現において、明らかになる。文字通りの肉はその他者である白い皮膚を裂き溢れ出て、絵の具の物質はその他者である白い紙の奥から浮かびあがる。濃い色の面は前面に出、色は想像的な空間あるいは描かれた造形から、さらに媒体である紙自体の全面にも広がってくる。「類似したものと同時のもの」というエッセイにおいて、交通事故の場面を文学的に描くディディ=ユベルマンは、似たようなイメージを想像している。あらゆるリミットを超えながら、霧のように白く沈んだ車のジャンクの下に、コンクリートの上に、流れる血が広がっていく¹¹⁴。何と絵画的な交通事故の瞬間なのか。

白い空間・平面に赤が広がっていく。絶対的な沈黙の状態から、この絵画はある瞬間、視覚をありえないほど集中させる。絵画は、(現実のコピーとしての)実体のない状態から、あるとき、改めて超物質的な状態、「肉」の状態へと近づいていく。

笹山の絵の具はどのように作られているのか。まず、砂糖(20g)と水を混ぜる。アラビアゴム(30g)と水(100g)を混ぜ、それをさきほどの砂糖水に加える。さらにグリセリンとオックスゴールリキッドを加え、水彩絵の具の伸びと、湿潤性をよくする。こうすることで、それは紙上でウオッシュに適すようになる。木の乳棒を使い、大理石の板の上で顔料の粒をすり潰し、ピグメントと接着剤を混ぜる。このような方法で制作された水彩は、普段使用しない際には、腐敗を避けるために低い温度で保存される。ピグメントは有機体であり、腐敗するわけである(図21)。





図 21. 笹山直規による水彩絵の具の制作方法

コンタクトの優先。その絵の具は、表象 (re-presentation) のために色をつけられた何かではなく、事故の提示 (presentation) のために「ごちゃ混ぜ」にされたものである。偶然に翻弄された身体の実現は、笹山自身の肉体の関与から始まるのだ。白い紙に広がる身体の実現は、笹山がテーブルの上で行う、混ぜる行為によって出発する。彼の場合、事故における最終的なコンタクトは絶対的な力を持っているが、それは作家の精神のシグナルと同時に、絵の具を作るという極めて現実的で、直截的な意味でのコンタクトにおいて成り立つ。アクシデントに巻き込まれた人間の身体の中身の現れと、その形象の混乱の実現は、(ピグメントの) 有機体をこねることから始まる。こうした偶然の原因 (cause accidental) との関わりによって、その絵画的な行為 (l'act picturale) は、絵画の物質的な原因 (cause materiel) の中に潜り込んでいく。

このような過程を経ることで、笹山の作品において色は、身体を「開き」、視覚表象の布としての絵画に開口部を与える役割を果たしている。そのとき我々は、色を何かが付随する二次的なものというより、むしろそれ自体として現れてくるものとして、理解する。

<肉体を、きれいなドレスに>してしまうということが、してはいけないことだとすれば、それは、色彩によって身体にドレスを着せてしまうということが重要ではないからである。色彩は服ではない。色彩は、体の上に、まるで覆いのようにやってくるべきものではない。というのも、色彩が覆いになるようなことになれば、色彩は経帷子か化粧でしかなくなるからである。¹¹⁵

化粧ではないものとしての色は、もはや覆いものではなく、現れるものである。色彩は表面の特徴ではなく、また単に表面に取り付けられたものでもない。色は表面に浮き出た特質 (la qualité d' un passage dans les surfaces¹¹⁶) を持つものである。そのようにディディ＝ユベルマンは、「色化粧」ないしは密集するものとしての色と、裂け目としての色を分けて考える。

... それは、ある種の色症状とでも言ったほうがいいのかもかもしれない。色というものを通じて、絵画は、自分を症状に恵まれたものとして夢想したりするのだ。つまりエピファシスとアフアニシスに恵まれたものとしてである。人は、このエピファシスやアフアニシスを、身体が、苦悩に、あるいは気分の変転によって住みつかれ、横切られ、憑りつかれているときに、その身体の上に認める。色というものを通じて、絵画は、自らが身体でありまた主体であると、夢想することができるようになってきているのだろう。すなわち、運命の色であり、欲望への目覚めの色である。絵画が眠り、目覚め、苦しみ、反応し、拒み、変容しあるいは色を変える、そういったことは、愛する人に見つめられていることに気づいた愛する女性の顔のようであるが、それこそが、イメージがどうして実効性があるのかということに関して、人々が夢想しているすべてのことである。[...] というのも、人は、見つめられるためにしか見つめない (たぶん描かない) からである。¹¹⁷

笹山の「色症状」は滲み出ると言った。しかし、具体的にどこへ出現するのであろうか。それはまさしく、こちらに、である。笹山の絵画は、すでに何か向こう側に、作品の「後ろ」にあると想像されるシニフィアン連鎖によって表象された何かを表

すのではなく、事故によるコンタクトを見る者がいる空間自体に持ち込む。彼の絵画は、すでに想像的な空間へと開かれた窓として機能しているのではなく、見る者を絵画のすぐ前の次元へと押し出そうとしている。

すでに述べたように、笹山の絵画におけるあらゆるレベルでの事故は、まず交通事故といったモチーフ、次に車体と同一化した身体、さらにディゼーニョによる形象、そして最後に（もはや表象とは言えない）物の次元へと迫り出す。そして笹山自身が練り込んだ絵の具、いわば彼の血と汗が染み込んだ有機体としてのピグメントによる絵の具は、その色を、ある程度の偶然性を伴いながら、絵画の媒体である白い皮膚の上に広げている。車の瓦礫、車の中に見える身体の残りは、絵画の上にも存在している。事故はこちら側にある。「事故的な」（すなわち偶然性をその核心に持つ）出会いは仮説的なものではなく、目の前に存在している。かくして場面、時間、身体は開かれる。

このように笹山の「イメージ・コンタクト」は、絵画を浄化させる表象的な機能と距離を「開き」、私たちに近づいてくる。笹山の描いた事故現場は、絵画の前の空間に広がり、我々に触れようとしている。その身体は開かれ我々に向かい、我々を巻き込もうとしている（図22）。



図22. 笹山直規、《Matin Feerique》、水彩／紙、60.6×41cm、2012年

私に近づく身体。自動車の骨組みと搭乗者のイメージは、錯乱に突入するだけではなく、非常に強い打撃を受けた金属は肉体性で満ち満ちているように見える。惨事である事故の空間は、柔らかさ、暖かさ、人間性で満たされる。このように、死体と崩壊した機械の重苦しい風景を提示するはずの「事故現場」は、どこか鮮やかな生気で溢れており、事故の「生」と「死」、その両方を感じさせる。このことにおいて、形象とその後ろの背景は新たな関係を持つことになる。形象は背景になってしまったとは言えないが、それでも空間全体は傷を受けた身体、トラウマになる。ただ、先に触れた物理的な次元との関わりを考えれば、笹山の作品における開いた身体は背景を占領するだけではなく、絵画の平面を覆い、その全面を統合しながらも、絵画の次元から出ようとしている。開いた肉は、形象と背景、前景と後景の安定した関係を失わせるよう、働く。背景は存在しない。背景は肉体として出現しているからである。

肉体は出現する。しかし、具体的な形、はっきりした意味を読み取れる表象としてではなく、可能性としての何か、形を失いまた別のものになりかかろうとしている何かとして、近づいてくる。ここで言う身体／イメージの「開き」は、偶然と無形への、形象の可能性へ開かれているものとして見えてくる。その未決定性、いわば「未決定の形象」、その可能性に溢れた現れは、出来事であると言える。事実というより、見る者の実存に引っかかってくるもの。ディディエ＝ユベルマンの「開き」の理論において「開き」と「現れ」は、単に「身体を切れれば内情が見える」といった平凡さを超える新たな意味合いを持つ。

モチーフである事故という出来事に伴う動揺は、表現行為に伴う不安のシンプトムとともに、作品の上に物質の動きとして現れる。形は泡立つ。描かれた事故現場の中の混乱したあらゆる形は、絵画の手前のこちら側の空間でも、作品の上の生々し

く肉体的な「絵の具」の混ぜ合わせとして出現する。衝突の瞬間に最高度まで高められた視覚と触覚の交差は、こちらの空間では、作家の体温すらも混ざった色彩に富む液体と泥のような物質によるタッチという、イメージの誕生への画家の身体的関わりを通して表現されている。事故に遭った車内と現場全体に散らばっている身体の小片は、(絵画に近づけば見えてくる)イメージにばらまかれた溶けきっていないピグメントの有機体の細部によって、出血している。それは描かれたモチーフではなく、絵画の上の事故そのものになってしまう。光を浴びた「はらわた」は、写実によるコピーとしてではなく、見る者に向かい、見る主体をむさぼり食おうとしている。つまり、本来はそこにはないはずの内臓、例えば腸などとしてではなく、ある程度の形を残しながらも生き生きと変化し続ける無形なものとして、こちらへ行為を起こしてくる。腸は作品の中に収まっているのではなく、絵画自体が腸なのである。目の前で呼吸している深い奥行き (profondeur)、我々が普段触れることのない中身、事故の時にしか現れてこない我々の基幹として。恐るべきアクシデントは、かつて起こり記録されたわけではない。衝突は、今である。

3.6. 見る主体の事故

形は渦巻き、絵のマテリアルは荒れ狂う。偶然性により、事故現場のイメージは顔つき (aspect) を失い、目に映るものは表象の性質をとったり、反対に読み取れる形を失ったりしながら、絵画自体を事故現場にする。この作品は形態のミメシスではなく、対象の具体的な描写抜きに類似 (ressemblance) を行う。模様のように表現されているのは具体的な身体ではなく、「肉体的な変換」の行為が導いたものである。このような視覚と肉の関係においては、「身体のイメージ」から「イメージとしての身体」までが問題となるだろう。描かれた出来事とその結果現れる非形は、症状的な力を孕ませながら、絵画の実際の存在の次元にまで入り込む。それは、絵画よりこちら側にある傷の場であり、それこそが「開き」の空間なのである (図23)。

色の面 pan は、何かを表象しようとして、見る者の方へ前進し、見る者を目指す。未定の細部、切れ端、制作上の行為に伴う奥行きは、絵画の全面を覆いながら、同時に作品の前へと進み出て、見る者を触ろうとしている。それは、その外側と関係することのない絵画の姿 (aspect) ではなく、外と内、その両者を関わらせる肉の出現した絵画の姿である。トラウマは象徴的なものとしてではなく、想像の外にあるのものとして、症状的なものとして、具現化されたものとして動き始める。傷を表現した絵画は、傷としての絵画になる。「傷絵画」とも言えるであろうか。



図23. 笹山直規、《Watcher》、水彩/紙、162×130cm、2009年

「開き」は対象化を拒絶し、全体へと拡散する。裸体は極端な非形の姿をとる。前面へと動き始めた傷は、絵画の前のスペ

ースを占有しようとするだけではなく、絵画に直面している主体、イメージと出会った鑑賞者にも絡み、その出来事のただ中へと導く。イメージは形の描写というより、形成と非形成の入れ替わりの過程、つまり絶え間ない変形の過程を示すものになる。ならば次には、ここまでで語ったすべての意味での「事故」の起こる場としてのイメージに直面する見る主体と、その運命にも目を向けてみなければならぬ。表象的な傷ではなく、「生きている」傷、どこか現実離れた場所にあるものではなく、肉体化されたトラウマに向かい合う主体の状態を考えること。笹山のイメージはどのようにして展示空間でアクシデントを再生し、見る主体のカタストロフを引き起こすのだろうか。

すでに示した通り、物質的な原因 (cause materiel) の出現と同時に進行されるディゼーニョの破壊は、単なる「見慣れた形の崩壊」を意味するのではなく、ヴァザーリの掲げる「知性 intelletto」、「着想 concetto」、「アイデア idea」、「判断 guidizio」の崩壊まで広がりを持つ、と理解することが可能である。イメージにおける変形、症状の構成のような自動車＝作家の身体＝作品自体のボディの同一化、その「開き」と物質による逃れがたい働きは、いわゆる「見た目の綺麗さ」を侵略するのではなく、作品のストーリーを読み取ろうとする者の読解能力、作品の一要素たる形象への理解と、その背後のメッセージの解釈の可能性にこそ攻撃を仕掛ける。見る主体は、直面するイメージを把握できず、そのイメージの主としての立場を失い、主体として落下する。

イメージの中のシンプトムは、作品と鑑賞者の間の距離に働きかける。つまり、作品のリミットが問題なのだ。交通事故を見るこの視覚経験においては、崩壊の現場と見る者の位置の間に絶対的な境界線は存在しない。このイメージは、「事故」が絵画の奥の想像的な次元で起き、現実からはっきり区別されているという絶対性、安定性を見る者に与えることはしない。肉体とそのアクシデントは動いていて、呼吸している。つまりそれは、見る者に近づいたかと思えば離れる運動を行うのであり、そのとき主体の視覚経験の中心は揺れ動く。見る者は肉体から解放された、昇華された存在として見るのではなく、自分の内奥に関わる経験をする。事故のイメージ/イメージの事故は、作家の身体による絵の具の生成と、作品が提示する物質性を通し、作品の前に身体として存在している主体まで変動させている。「ac-cedo. (へ-落ちる)」。アクシデント。主体は落下する。見る者は裸になる。見る主体は開かれる。

開いた身体から開いた自我へ、そして開いた絵画へ、さらには見る者の「開き」への進展が、そこにはある。交通上の支障である事故は、表象の意味作用を消失させることにより、ナレーションとしての絵画の経験の崩壊を行う。いわば事故は、ストーリーの故障であるだろう。絵の具のはねかけ、ピグメントは、表象の平面、(シニフィアンとその)連鎖にアタックを仕掛け、シミや色の面は行動に出る。その過剰、症状、消失は、それを支えるディスクール自体にまで広がる。イメージは形の破壊を目的とするというより、知性自体、判断自体の可能性を崩壊させようと目論む。「交通事故」のシリーズの作品は、「主体のカタストロフ」を引き起こす。

本章の最初に取り上げた《Egocentric Story》に戻り、その「開き」を再度考えるなら、描かれた裸体の本質的な意味と、その「開き」との関係性は明らかであり、裸体は形象性の安定性を侵略すると同時に、明確な象徴から逃げる存在である。

その主な理由は、裸体が存在を揺動させ、欲望させ、「横滑り」させるからであるし、この横滑りそのものを、存在の豊かさに満たされた力性に、開かれた力性にしてしまい、思い描こうとしても、ふつうは「未定め」がたいものとするからである。裸体が世界で最も不明確であるのは、その本質において、裸体がわれわれの世界を開くからにはほかならない。¹¹⁸

この文脈においてディディ＝ユベルマンは、「さらにもう二つの意味」というより) 弁証的な対立におけるまとめのような役割を果たす「開き」の定義を提示する。ありがちな「選択」ではなく(選択とは「開き」とは反対に、「限定する」、「閉める」という事を意味するのだから)、両者の意味の働きを強調する。つまりここでの「開く」とは、場を開き、無数の可能性を開くような、「開く」である。そして、身体を傷つけ、器官の全体を供犠に付すように、「開くこと」もある。笹山のイメージは、このように皮膚を服のように脱がせ、裸体を「すべての可能性」へと開かれたものとする。この瞬間にイメージは、エロチシズムと死の衝動の不可分な現れを示し、エロチシズムの身体はその終りへ、その死への「開き」を持っていることが見えてくる。この「すべての可能性へ開かれた」イメージは、その表象的なボディに無形の面を入れることにより、断片でイメージの全体を覆う。エロスと死の軽い接触は、最終的に主体の全体的な消失を導く。

それは、魅惑として、部分から全体へと、侵入してくる戯れである。それは一つのパニック panique 効果である。それは、絵画における絵画性の、<全体に拡大してゆく>効果である。それは「病 mal」の特異的な効果である。この「病」という言葉を、われわれは運命の、シミの、角膜の濁った眼の、限界の言葉であると知っている。つまり絵画的なものそれ自体の言葉であると知っている。¹¹⁹

フランス語の「Ma」は「害」を意味するとともに、「悪」、「苦しみ」とも訳すことができる。はじめは些細で二次的だと思われているイメージの部分、現れる瞬間を待つ覆い隠された「悪」のような形象として読み取れる色の面は、見る主体の注目を奪い、絵画の表象的画布に「(障)害」を与え、絵画自身すらも含む「全体性」を破壊させる。このような絵画的な「病 Ma1」は、角膜の濁った目で見ると、見る主体の視覚、つまりものを意識に基づいて見る可能性を麻痺させる。笹山の場合、ディテールから全体へ、という基礎的な対立の境界を崩すものは、絵画的な「病 Ma1」ともって根本的な関係を持たせられている。絵画において、件の角膜の濁った目の働きと同じ働きをするのは身体の開きであり、あるいは傷と、そこから「外化」された「内的無形」である。「精神的な苦しみ」を表す透明で実体のない記号によるイメージではなく、それは「生きている傷」としてのボディを持つ「開き」であり、見る主体そのものと、彼の開かれた絵画の解釈の仕方を促すイメージである。つまり、それは「病」と「絵画」の関係に対する、正反対のパースペクティブである。ヒステリーの患者を長い時間観察し、多数の写真を撮ることで、「臨床の視点」から「病の模倣」を撮ろうとしていたシャルコーと自身の立場を対比させながら、ディディエ・ユベルマンは「批評的な視点」から「模倣の病」について考える方法を探したいと主張している¹²⁰。

視覚経験に開口部をもたらす傷の過剰は、パニックの効果を導く。ディディエ・ユベルマンの言う「パニックの効果 un effet panique」という表現は、また二つの意味を持つ。恐慌の状態と、その原因の le pan, l'effet de pan、つまり解読不可能な「面」、いわゆる「面的効果」である。つまり、グローバルなものに対するローカルなもの、全体に対する断片的なもの、その結果という意味である。「開き」の働きによる力で、絵画全体が面に犯され、イメージがディテールによって取り憑かれること。

こうした「面の恐慌の効果」こそ、つまり単に「切られた身体から腸が見える」という「悪い具象」が問題視されるからではなく、見る者の主体性自体が危険に晒されるということこそが、美術館のような一般の組織において笹山の作品の展示が制限される理由である(図24)。展示空間において、彼の絵画は他の作家の作品から分けられ、スペースは壁で隔てられ、「衝撃的な内容を含むので、ご注意ください」というような「警告」がスペースの入り口に表示されることになる。その説明はもちろん従来と変わらず、いわば伝統的なものだ。つまり、子供がこの作品を見た場合、まだ完全に成長しきっていない彼らの心は、暴力的な衝撃を受けることになる、というのである。成長しきっていない心は、「不完全な身体」とその恐ろしさに対して、まだ免疫を持っていない。運良く、筆者はさまざまな国や文化的背景を持つ場所で、笹山の作品の前に長い時間立ち説明をする立場を得て、豊かな色彩で描かれた外に飛び出た内蔵を持つ身体のイメージに直面し、その「開き」に触れる子どもの様子を観察することができた。

「事故現場」への子供の関わり方は、様々なエモーションを見せるものの、決して恐怖ではない。それはまさに好奇心そのものではないか。彼らの実存全体を持ってして、身体やイメージ、それらの境界の性格を確かめようとする興味。それこそ、子供の事故のイメージに対する向かい方である。彼らの視覚経験は、「暴力」の表現に対する道徳的な疑いや、写実の正確な「美」の優先の貫徹に対する疑問へと向かうことはない。イメージを前にして彼らは、そこで変形し続ける身体の動きを見ながら、形象のゲームの中に生きている「絵画的な悪」を自分の相手にする。「外」と「中」、「その後」と「その前」、「車」と「人間」、「死体」と「生きる人」など、固定化されることのないカラフルな対立とその不断の再構成は、「まだ完全に構成されていない心理」を惹き付ける。子供は、昆虫を殺したり、猫の死体にスティックで触れたりする。このような多様な方法で「死による静止」＝「動かない／死んでいる」と「動く／生きる」との間のトランジションや、その意味、そのルールを、自身の身体に当てはめながら探す子供たちは、記号的な具象性や教義上の「恐ろしさ」とは正反対のものに惹かれる。つまりイメージの不安定な特質、身体とそのイメージの変更し続ける未完成性に惹かれるのである。



図 24. 「Oxidized Reality」 展示風景、2010 年、
群馬県立近代美術館（写真：木奥恵三）

「事故現場」と向かい合う子供については、ディディ＝ユベルマンが幾つかの論文に取り上げている子供の行為と、彼の視覚論におけるその大切な意義に関する思考を参照する必要がある。これは、ディディ＝ユベルマンのイメージの認識論ならびに解釈方法の研究における、児童心理学との結びつきの2つの大きな柱となるものである。その一つは、1853年にシャルル＝ピエール・ボードレールが書いた「玩具のモラル」というエッセイで説明される子供と玩具の出会いで、それをボードレールは「形而上学的傾向」と呼ぶ。人形を手に入れた子供は魂を探し始める。

大部分の子供たちはとりわけ魂を見ることを欲する。ある者たちはしばらく使った後で、ある者たちはただちに。この欲望がどの程度速やかに侵入してくるかによって、玩具がどれほど長生きするかが決る。私は子供のこの奇癖（アニマ）をとがめ立てする勇気が自分の心に感じられない。これは最初の形而上学的傾向の一つなのだ。この欲望が子供の脳の髄に入りこんでしまうと、それは子供の指と爪とを、独特な敏捷さと力で満す。子供は自分の玩具を裏返し、またひっくり返し、引っ搔いてみたり、搔ってみたり、壁にぶつけてみたり、床に投げてみたりする。時々、機械的な連動をまたやらせてみる、時としては逆の方向に。驚異的な生命は停止してしまう。子供は、チュイルリー宮を攻囲する民衆のように、最後の勢力をこころみる。ついに子供は玩具を半ば開いてみるのだ、なんといっても自分の力が強い。だが魂はどこにある？また中には、玩具がかれの手の中に置かれるか置かれぬかに、それを検めるか検めぬかに、すぐこわしてしまう子供たちもいる。そしてこういう者たちについては、彼らを行動させる不可思議な感情の何たるかを私は知らぬと白状しよう。人類を模倣するこれらささやかな物体たちに対して彼らは迷信めいた怒りとらえられるのか、それとも彼らは、この物体たちを子供の生活に導き入れるに先立って、それらに一種のフリーメーソンの試煉を受けさせるのであろうか？—答えようのない問題である！¹²¹

もう一つは、フロイトが観察し、考えた、「Fort-Da」という、ひもを巻きつけた木製の糸巻きを使ったゲームを行う1歳半の子供の場面である。自分の寝台の柵の向こうに、糸巻きを巧みに投げ、糸巻きが姿を消したり、現したりするのに対し、子供は異なる二つの音で反応する。フロイトによれば、この対象の消失と回帰の演出は、母親の存在と不在の代替物であり、子供は自分の手の届くもので、おなじ別れと再会を演出してみせ、衝動の放棄（衝動の満足に対する断念）を行うのである¹²²。この遊戯における糸巻きという形象は、(母の)消失を象徴化し、再現している。フロイトが解釈したこの糸巻きを、視覚論においてディディ＝ユベルマンは取り上げている。糸巻きの動きは、いわば「形象化されていく形象」としてのイメージの動きと対応している。子供は身近な物をゲームへと巻き込みながら、この物の絶え間なく変化する状態や性質に対し、繰り返し

その機能や意味を反転させ、形象を与え続ける。

「大人」や「成長しきった心」などという精神分析では認められない視点からではなく、つまり「まだ成長しきっていない心」という文脈からではなく、フロイトの分析したこの子供の糸巻き遊びについてディディ＝ユベルマンが語った「純粋な視覚的な傷 pure blessure visuelle」という文脈からこそ、笹山の作品を見なければならぬ。笹山の身体のイメージとイメージの身体は、子供の糸巻きのように「普通のものとおauraがあるもの」、または「日常的なものと昇華したもの」の間の動きに巻き込まれている。糸巻きは「(自己) 変化の力 pouvoir de (auto)altération」を持っており、ばらばらになったり、無くしたり、壊したりできるが、同じようにイメージは変化の力を持つ。言語と象徴の世界における対立の構成を組み替える視覚的なゲームのように、それは子供の興味を引く。つまり子供にとってゲームに使う糸巻きは、母親の不在／「空」を代替する対象になるが、次の瞬間、再び簡単に「単なる糸巻き」に戻ってしまう。糸巻きの力、糸巻き自体は、いつでも「消失」可能である。生きた対象は、死んだ対象にもなる。この変わりやすさといった性質を持つ対象、つまり消えて現れる／現れて消える対象の「心」の中に、子供の見る喪失が開かれている。

上に述べた子供のゲームと、笹山の作品への子供の接近の文脈においては、イメージが引き起こすパニック／面的な効果と、見る主体のカタストロフの性質が明らかになる。笹山の作品を「まだ成長しきっていない心」の名の下に子供には隠すキュレーターの理屈から考えれば、それらはさかさまの事態を示すものになるだろう。展示空間と見る主体に事故を投げかけることは、「すべての可能性への開き」を引き起こすアクシデント（偶然性）であり、壊れる人形と糸巻きのゲームのような「形象化していく形象」は、それとは正反対に「形象化された形象」、「完全に完成された（完全に成長しきった）」読み解ける象徴としか考えられず、イメージを見取ろうとする主体（性）を事故のように分解させ、開く。このイメージの変形の力は、作品の「症状的な価値」と関係しており、シムptomから変形の可能性の能力をもらう。

ここで表象が症状に規定されているというのは、表象の外観上の安定性—その使命は、形態をなんらかのかたちで認知し、特定の指示対象へ送り返すべく要求することにある—が「出現」 surgissement にして、同時に、「隠蔽」 dissimulation でもあるようなものによって規定されているということにほかならない。ここでの「出現」とは、表象の織物のうちに、思いもやらず、予期せぬ要素が現れることであるし、「隠蔽」とは、この要素を思考可能なものとしている世界が消失してしまうことである。¹²³

このようにして、笹山の作品は絵画への基本的なチャレンジを乗り越える。つまり、「事故現場」のイメージは、絵画は単なる写実的模倣であり、単なる見た目であり、真実と関係を持たず、本質を持たないものであるという、絵画に対する基本的な印象を破壊し、開く。ここで取り上げた作品と、ディディ＝ユベルマンの理論に沿って見た認知的な立場とイメージの解釈方法は、絵画は精神と同時に身体を関わらせるものであることを示し、さらにカタストロフィのような「交通事故」を引き起こす作品は、イメージの空間、そして最終的には見る主体にまで、その攻撃の手を広げ得ることを示した。その瞬間、そのようなかたちで、イメージの「事故」はあなたを開く。

このアクセントは、内的経験のリズムを与える。その経験はまさに自分の自我を顧みたり、自我を閉じ込めたりすることではなく、自我に傷を負わせ、現実界の他者性を自我に入り込ませるために自我を大きく開くということに存している。このときイメージは、われわれの非-慰めの対象になる。なぜならイメージは、自分の—われわれの—固有の構成の、無形のものを、開いてくるからである。¹²⁴

第4章
「空」をめぐるイメージ

イメージは開かれている。しかし、どこへ向かってだろうか。開かれたイメージが「視覚的な布」としてのイメージと根本的に異なっているのであれば、それはなぜ異質なのであろうか。

ディディ＝ユベルマンの理論におけるイメージの局所論からも、ラカンの理論における美術作品のイメージのメタ心理学全体からも、我々はイメージの核心に近づいてきた。イメージにアナディオメンの動きを発生させ、その動きによって基盤にある喪失が現れる。蝶のように生き生きとした、動いているイメージは見る主体をコペルニクスの転回へと引き込み、イメージ、見る主体の構造、そして視覚自体を開く。その瞬間に、我々は本論文の最終章へ向かうことになる。そして、イメージの「開き」について論じねばならない。イメージはいったいどこへ開かれているのだろうか。美術作品の「開き」はどのように組織され、見る主体をどこへ開くのであろうか。

これまで、フロイト／ラカン／ディディ＝ユベルマンの閉じた目から始まり、イメージを認識的な視点から開けるように見、さらにはその開かれたイメージに見られるように見なければならぬと指摘した。「我々を見るためには目を閉じなければならない。見る行為は我々をある『空』に指向させ、我々を見、我々に関わり、そしてある意味では我々を構成している、この『空』に我々を開く時には」¹²⁵とはディディ＝ユベルマンの方法論の核心であり、本論文はその方法論上の前提からスタートしている。イメージの空の性質、その作りを把握するために、もう一度フロイトと一緒に目を閉じ、「フロイトの閉じた目」で本論文を終わりたいと思う。精神分析の理論の出発点であり、その成立過程で重要な役割を演じた夢（イルマの注射の夢）を考察し、続いてラカンによる二つのセミナーでの「フロイトのその夢に対する解釈」の解釈を強調し、そして最終的にはふたたび、ディディ＝ユベルマンの「開かれたイメージ」の理論と、同名の著作のエピグラフでのその夢への参照箇所へと注意の目を向けてみたいと思う。

4.1. イルマの注射の夢とその解釈

1895年7月23日から24日にかけてフロイトが見た夢は、彼の精神分析の理論において中心的な位置をとった。その後も、彼はその夢に繰り返し戻っていくことになる。フロイトの理論におけるキーポイントを多数含むこの夢は、欲望の実現としての夢という仮説を証明するものである。

大きなホール。われわれはたくさんの客を迎えている。その中にイルマがいる。私はすぐさま彼女を脇の方に連れ出して、いわば彼女の手紙に答えるかのように、彼女が例の「解決法」をまだ受け入れていないことを非難する。私は彼女に言う、「まだ痛むと言ったって、実のところそれは君のせいではないか。」彼女は答える、「今だってどんなに痛いか、あなたにお分かりいただけたらね。頸とか胃とか、それにお腹全体が、締め付けられるようなんですよ。」私は驚いて彼女をよく見る。彼女は青白く、それにむくんで見える。私は思う、それではやはり、私は何か器質的なものを見逃していたのか。私は彼女を窓辺に導いて、喉の中を観察する。そのとき彼女は、入れ歯をしている女性のように、少しいやがる。彼女にはそんな必要はないのに、と私は心の中で思う。一するとしかし、口が大きく開いた。右側に大きな白斑があり、他の場所には、見たところ鼻甲介のような形をした、しわになった異様なできもの、あるいは広汎な灰白色のかさぶたが見えた。私は急いでM博士も診察を繰り返して、それを確かめた……。M博士は普段とはまるで違って見える。ひどく青白く、足が不自由で、あごひげがない……。いつのまにか友人オットーが、イルマのそばに立っている。友人レーオポルトがイルマの小さな身体を打診して、左下に濁音部がありますか、と言う。レーオポルトはさらに、左肩の、浸潤した皮膚部分を指摘する（これについては、彼と同じく私も、彼女が服を着たままでも感知した）……。M博士は言う。間違いはない、これは感染病だが、何でもない。さらに、赤痢も合併してくるだろうが、毒物は排泄されるだろう……。われわれは感染がどこから来たのかを、直接に知っている。それほど前のことではないが、彼女の具合が悪かったときに、友人オットーが彼女にプロピル製剤の注射したのだ。プロピレン……プロピオン酸……トリメチルアミン（その化学式が、太字で印刷されて私の目の前に見えた）……このような注射はそんなに軽はずみにはやらないものだが……。たぶん注射器も清潔ではなかったのだろう。¹²⁶

イルマの治療は困難であったが、フロイトはイルマの治療に関してよい解決方法を与えたと思っていた。フロイトはその時にすでに治療から身を引いていたが、イルマに関する知らせは友人であるオットーから受け取っており、その治療と方法に疑問を抱いていたのだ。このことに関して、ラカンはドイツ語で「解決 Lösung」という言葉が二つの意味を持っていることを指摘している。つまりこの語には葛藤の解消という意味と同時に、注射器の溶液という意味もあるのだ。この点で、イルマの注射の夢はすでに象徴的な意味を持っていることが明らかになる。

フロイトが夢を見た 1895 年とは彼が精神分析理論の主な発見をした時期であり、基本的な方法に対して強い衝動をともなった疑いの感情を抱いていたはずである。フロイトはフリースに宛てて、この夢を見たベルヴューの別荘の入り口に「ここで 1895 年 7 月 24 日、夢の謎がジグムント・フロイトによって初めて明らかにされた」という言葉がいつの日か刻まれるだろうという内容の手紙を送っている。この時期、フロイトは夢解釈の方法論に自信を持ち始めた時期であり、それゆえに自身の基盤を確立しようという時期にオットーからこのような疑いと不承認を浴びたのは彼にとっては大きな悲劇であった。そして、この悲劇が「イルマの夢」のきっかけとなったのである。そして、この夢はイルマの治療の失敗に対する自責の念から逃れたいという欲望を満たすものでもあった。

その夢の内容を見てみると、展開される視覚的な物語の中心的な位置をイルマがとり、彼女をとりまいて多数の人物が動き回っている。フロイトが自由連想による解釈を始めると、夢の登場人物たちは開かれ多数化していく。イルマのイメージには他にも二人の人物が隠されている。イルマのイメージはフロイトの妻と別の患者を代理しており、二人ともがフロイトとエモーショナルな関係にある。ここで「女」——およびフロイトとイルマの関係——は扇子のように開き、職業的関心から想像的幻影にいたるまでの広い選択肢を得るに至る。

イルマという女性と同じように、彼女が最初に(口/身体を)開けることに反抗する(白い膜に覆われた鼻甲介が見える)口にもありとあらゆる意味が圧縮されている。口から女性器に至るすべてが、この像の中に混ざり合い、連続している。ここには鼻も含まれて、フロイトがこの時期の直前から直後にかけて、鼻甲介の手術を受けているという事も関係している。

そこには恐ろしい発見があります。一度も見たことのない肉の発見、物事の奥底、表面とか顔の裏側、すぐれて秘密のもの、神秘の最も深いところすべてがそこからでてくる肉、苦しんでいる肉、形のない肉、形があったとしてもその形がまさに不安を引き起こすような肉。不安の視覚化、不安の同定、「お前はこれだ」という極端的な啓示、つまり「お前はこれだ、つまりお前から最も遠いもの、最も形のないもの」。¹²⁷

その瞬間に夢には極端な変更が加えられ、フロイト自身の姿は消えて M 博士、オットー、レーオポルトの三人がフロイトの代わりとなって彼の役を演じ始める。フロイトというイメージは友人の「三位一体」に取って代わられてしまう。三人のトリオはイルマの周りを旋回しながらさほど意味のない会話を続ける。彼らの姿を分析しながら、フロイトは各人物の前景に他のフロイトの人生においては大事な役割を演じた人を見つける。彼らは一見無意味な話をしているように見えて、実は「神経症の意味とはなにか」、「治療の意味とはなにか」、「自分の神経治療の本当の基礎は何なのか」といったフロイトにとって重大な問いを投げかけていたのだ。フロイトは夢の中で誤った治療をオットーの責任にして、彼が注射を打ったことにしている。オットーが打った注射は「プロピレン……プロピオン酸……トリメチルアミン(その化学式が、太字で印刷されて私の目の前に見えた)」であり、イルマのイメージとフロイトの自我イメージが三つの単位に分解されていくさまは化学式のイメージによって表現されている(図 25)。

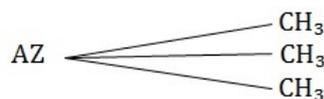


図 25. トリメチルアミンの定式

ラカンの場合は、夢の意味はこの化学式にあるとしながら、その意味は化学式の中ではなく形にあることを強調している。つまり繰り返し現れてはイルマの周りを旋回するトリアッドに、無意識という主体の外にあるものが存在しているのである。これは夢を見ている本人の自我とは別の存在であり、イルマと対話しているフロイトではないフロイトなのである。無意識の主体とは自我が極端に解体され、あらゆるものと同一化してしまう不安を孕んでおり、まさにその状態にあるのが、フロイトではないフロイトである。開いた身体、開けた口を見たあと、彼は文字通りイメージ/夢から消え、舞台から逃げ出し、自分の背景に(後ろに立っている三人に)分解されていく。そして最後に別の声が始める。その無意識的な主体は夢の構造自体を見せている(図 26)。

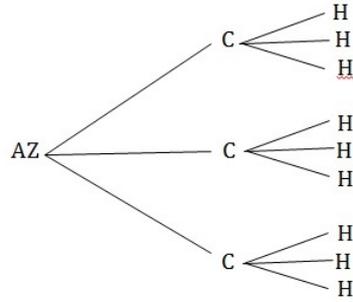


図 26. トリメチルアミンの定式

このように、ラカンにとってこの夢の意義は「夢の機能の中で働いているものは、『エゴ』の向こう側にあつて主体の中で主体に属していながら主体に属していないものであり、それが無意識だ」¹²⁸ということである。

夢は明確に二つのパーツに分かれている。第一の部分にはメドゥサの頭のように恐怖と不安を引き起こすイメージが出現する。文字通り名づけられないもの、つまり喉の奥の露呈で、喉の開きで終わる。それはすぐれて原始的な対象をなしている。つまり、すべての生命がそこから出てくる女性性器という深淵、すべてが飲み込まれる口という深淵、そしてまたすべての人生が終わりに至る死のイメージである。フロイトは命取りになりかねなかった娘の病氣と、その病氣の前後に体験したある女性患者の死と関連づけている。

つまり、そこには不安をかき立てるイメージの出現があります。それが結局のところ示しているのは、現実界の露呈です。いかなる媒介も不可能な現実界、究極の現実界、もはや対象ではない本質的な対象、しかもその前ではすべての言葉が止まり、すべてのカテゴリーが座礁するもの、極めつきの不安の対象です。¹²⁹

夢の最初の部分においてフロイトは、情熱的な研究者という現実生活とまったく同じスタイルを保っている。夢の意味の一つはここで明らかになっている。つまり問題は注射器が汚れていた（病気の物質的な原因であり、フロイトではなくオットーのせいだとされる）ということである。しかし、開いた身体を見てからのフロイトは深淵的な解体を通り、主体は完全に変化してしまう。主体はまったく別のものになり、もはやフロイトはいない。「私」と言うことができる人物はもはやいない。自我機能の様々なスペクトルへの解体が行われる。一連の自我が現れる。しかし、自我は主体の人生の各時点で、そしてまた状況に存在して、主体にとっての本質的指標を示してきた一連の同一化によってできているとラカンは指摘している。この夢は一体化した想像界の次元に属している。同一化は解体されていて、その解体自体は想像界に基づいている。

主体の構成における想像界の機能は「夢の解釈」の後に行われたフロイトの新しい研究段階である「ナルシズム」という論文／コンセプトと関係しており、その研究はラカンの理論にも重要な位置を占めているのみならず、美術作品と昇華の性質分析においても大きな役割を演じている。想像界の制度とナルシズムのメカニズムはフロイトの夢における自己イメージの解体または主体の落下とも言える働きを明らかにさせることである。「鏡像段階」¹³⁰理論でラカンは説明している通り、人間が諸々の対象の中に知覚するあらゆるまとまりの源は彼自身の身体のイメージであり、この自分自身との二重の関係のために、人間世界のあらゆる対象の構造化は、つねに自分自身の自我という彷徨う影をめぐっている。

人間世界の対象はすべて根本的に擬人化された特徴（ラカンは「擬エゴ化」とも言う）を備えている。この知覚においては、人間にとって彼の理想的なまとまりというものがたえず呼び覚まされているが、しかしそのような理想的なまとまりには決して辿りつけず、それはつねに人間の手から逃げていく。対象は人間にとっては決して最終的な対象ではない。したがって対象は人間がそこから癒しがたく引き離されている対象として現れ、人間に内的な世界における裂け目の姿そのものを示す。つまり、人間の対象はその本性上人間を破壊し、不安にする対象であり、人間はそれと一つになることはできない。人間は対象において、欲望の平面での世界との和解、癒合、完全な補完性を真に見いだすことはできない。欲望は根本的に引き裂かれている。フロイトの夢においてこの現象は明らかになる。夢は不安の次元まで至り、最終的な現実界の接近が体験されるまで進みうるという意味で、我々は想像的崩壊を見る。それは、知覚を構成しているものの露出にすぎない。

というのも知覚は一枚の絵に対する全面的な関わりだからです。その絵のどこかに人間はつねに自分自身を認め、しばしば複数の点に自分自身を見させます。この絵が主体によって非現実だとされないのは、この絵が主体の自我の多数化したイメージを表す要素を、また繋がりや安定化や慣性の点でもある要素を含んでいるからです。そういうふ

うに夢を解釈することを私はスーパーヴィジョンで教えています。つまり、患者の自我がどこにあるかを認識することです。¹³¹

このメカニズムのお蔭で、フロイトの夢は夢を見る人、フロイト自体を幾つかの登場人物の背後に見つけることができる。元も深いところで現実的な何かに触れられたときに、イルマの注射の夢の第二部分は、ナルシシズム的な関係が構成する知覚世界の根本的構成要素を明るみに引きずり出す。主体の反映つまり主体の鏡像が、あらゆる知覚の絵の中に常にどこかに見出され、この絵が主体のイメージに特別な慣性や質を与える。主体が世界に対して引き裂かれ分離されていることを経験する不安の点に触れるときには、夢のイメージは開かれる。世界に対する人間の関係は、そもそもの始めから深く損なわれたものを持っているということが前面に出てくる。

主体が多頭に置き換えられるとき、何が起きているのだろうか。多頭の主体というのは、彼の周りにいる友人、主体の想像的複数性、「エゴ」の様々な同一化の展開や開化からできている「集団的なもの」である。こういった主体の多頭性はラカンの理論においては「無頭 acéphale」に由来しているように思える。ラカンは無意識についてのフロイトの思考を表しうるイメージがあるとすれば、それはまさに無頭の主体、もはや「エゴ」を持たない、「エゴ」の対極にあり「エゴ」に対して中心のずれた「エゴ」ではない主体のイメージであると述べている。しかし、一方でこの主体は話す主体である。なぜならば、この主体が夢の中に登場するすべての人物にあのようなナンセンスなディスクールを語らせるのである。これらのディスクールはまさにそのナンセンスな性質によって、その意味を持つ。判じ絵のように意味はいわば絵の「中」ではなく、絵の形式自体にあるかのように、夢の意味もイルマの周りにいる医者たちの話の「中」にあるのではなく、イメージの形式、登場人物の関係性、現れる化学式自体に見つけることができる。そうして現れるのが、主体が解体して消えるということである。この夢には、ある限界を超えてしまった主体の根本的な無頭性という認識がある。その時主体の「私」はトリメチルアミンの化学式の「AZ」にあるとすら言うことができる。

イルマの注射についての夢はディディ＝ユベルマンの理論全体そして「開かれたイメージ」という概念の中心的な位置を取っている。彼は『ヴィーナスを開く』の中で何回もその夢に立ち返り、ラカンが言うところの「お前はこれだ、つまりお前から最も遠いもの、最も形のないもの…」という夢の主体への指示を『開かれたイメージ』のエピグラフに添えた。しかし、ディディ＝ユベルマンの思想を、ラカンの発見した絵／イメージをめぐる精神構造に基づいたイメージの「世界」であるとしてしまうと矛盾が生じる。

第二章で説明した通り、「世界」という言葉は中心／限界／安定という特徴に基づいており、対するラカンとディディ＝ユベルマンのイメージは「むしろ特異なイメージの噴出や、雨のように振り注ぐ特異なイメージの星々」¹³²であると考えられ、裂け目／絵を見る者の転移可能であり、変化／イメージの様相と意味が多数化するという思想が根本にある。精神分析における主体とイメージ／世界／絵の関係は、不安定性に基づいた構造と分離できず、そのことがディディ＝ユベルマンの「アナディオメンの動き」というイメージの性質と絵を見る方法を生む。形象の中から出現する無形／無知なものを見、それが導く見る主体の根本的な変化、無意識の働き、「イメージの狂気」を経験することは「イルマへの注射」の夢の視覚経験と同時に、「アナディオメンの動き」に沈んだイメージの見方へと繋がる。それは時間の流れ、または形象と見る者の間の関係を、直線の構造に基づいて語ることが不可能な学問的領域である。

ラカンも強調したように、イルマに関する夢の最初の部分でフロイトは現実と同様、研究者に近い位置をとっているものの、夢の分析者としてのフロイトはイメージを、透明で限定され、固定された形象をもった変化不能な「過去／歴史のもの」にはしない。フロイト／ラカンの精神分析理論、ディディ＝ユベルマンの美術理論に見られるイメージは、科学者のピンでカテゴリー表に留めらることはない。太陽の光の下を飛んでいる蝶の色の変化と同様に、登場人物の意味は変化し続け、見る主体の位置は絶え間なく移動している。イメージの意味とそれに対する思想はいつも「他」に開かれている。そのランダムな動きはカオスのような「他」へ開かれているのではなく、むしろ逆の（ディスクールの）コスモスへと開かれている。しかし、それは地動説のようなコスモスではなく、主体の中心主義を超えた構造で主体の落下を考えるコスモス、「コペルニクスの転回」後のイメージのコスモスである。そのとき、我々はイメージを流れ星として捉えねばならない。

「イルマへの注射」に対する解釈はイメージをめぐる思考のコペルニクスの転回の可能性を明らかにする。本論の第二章でディディ＝ユベルマンの美術理論の文脈に沿って関本幸治の写真作品解釈を試みたが、この試みとフロイト・ラカンが行った夢の解釈の間には原則的な類似性があると言える。

第一に、ラカンの「主体をさがせ」という言葉、関本の作品《Scars from Tender Spines — Smile Practice》を解釈するための出発点であったその言葉に従って、我々は関本のイメージにおける「見えるものはなにか」、「見えるものはどこにあるのか」、「見る主体の位置はどこにあるのか」を探った。

第二に、独特のカメラアングルと、偽の鏡の機能、そして登場人物の総合的關係によって、見る主体／見える女の子／快樂

の対象であるぬいぐるみのくまの「位置」は空間の次元を超えて、イメージに対する欲望をも位置づけ、機能させる。その「パッシヴ—アクティヴ」／「見る—見られる」／「サディズム—マゾヒズム」の間に並行的に存在している多数のポジションとその緊張感はイメージと視覚経験を構造化させ、作品の解釈から切り離すことはできない。

第三に、視覚対象の分解（それは人形なのか人間なのか、鏡なのか穴なのか、こちら側にあるのか、それともあちら側にあるのか）、見る主体の分解（どこの／誰の位置を取っているのか、欲望関係のどの役を演じるのか）によって蝶としてのイメージの動き、イメージの中の止まらない移転が生成される。主体は巡回しており、イメージの核心または自らの視覚経験の一定した性質を把握することはできない（この場合、主体は「見ることなく知る」を原則とする者ではなく、「見ることなく知る」、「知ることなく見る」の両者を弁証法的に働かせる者である）。

そこでは「イルマへの注射」と同じように、登場人物／主体の中心、物語自体の中心に、無形で把握不可能なものが出現する。イルマの夢では「最低の像」つまり白い腫瘍が不可知の無形として現れたが、関本の写真においては中心で機能している不可知のものは完全に視覚と関係しているわけではなく（しかし一方でディディ＝ユベルマンは見えないものを見えるもの／視覚経験の一部とみなしているため、関本の写真の中心で機能している不可知のものを完全に見えないと断言することはできない）、指差すことのできないイメージの裂け目、シチュエーションと構造の不一致、鏡・カメラ・自我の肖像的な位置とそこで回転する欲望の中央にある「ひび」として（非）存在している。言葉としても、具体的なシニフィアンとしても表現できないことだが、そのまわりで起こっているものを通して示すことができるものである。

第四に、中心に表れた裂け目は主体を解体し、物語と視覚経験を根本的に変化させる。矛盾に沈んだ主体はすでに中心的な位置を取って透明なイメージを把握することができず、分解しながら落下する。イメージは具体的な意味を生み出しながら主体のまわりを動いているのではなく、主体自体が動きに加わって知性に関わる権利を完全に失ってしまう。

第五に、ディディ＝ユベルマンの理論に沿って考えれば、イメージがこうした構造をもって発展していくことによって、主体はイメージを見るだけでなく、見られることになる。

あらかじめ述べておくと、関本の《Scars from Tender Spines》は「イルマの夢」と同じように、ラカンとディディ＝ユベルマンの美術理論の基本的構造に近い様相を見せている。そのイメージは空っぽの壺であり、その壺の外側は円形で形象／物語／登場人物の連続が続いている。視覚的な次元においてもアクティヴな空は上に説明した通り見る主体を分解し、動かし、その壺としての全体のイメージは把握不可能な空によって主体を見る。イメージのバトス、壺の「形象的なヒステリー」は何もないところ／どこにもない真ん中のところをめぐるって沸騰する。

「イルマへの注射」の夢とそのラカンの解釈は美術理論、美術作品の理解のためにこれほど重大な役割を持っているからこそ、ディディ＝ユベルマンは「イルマ」に立ち返り続けるのである。

ラカンがこの事例に見出しているのは、「想像界がみずから解体する可能性」にはほかならないと思われる。「われわれがこうして想像的なもの解体に立ち会うのは、夢というものが苦悶の次元を果てしなく亢進していくものであって、現実的なものの究極との接近¹³³を体験することになるからにはほかなりません。¹³⁴」身体のイメージなるものも、結局のところは、「みずからの想像力」を、それが傷つき、切り裂かれるほどに祈り広げて「開く」ことなしには存在しないのだ。¹³⁵

「想像界がみずから解体する可能性」とは、本論文で取り上げたイメージとディディ＝ユベルマンが参照する美術作品のどちらにも含まれている。関本の写真のように、その可能性をもったイメージは、「鏡の世界」、心理学的な機能としての投影、想像的に演じる役、「場をとる」メカニズム、結局快樂自体の滑らかな回転を混乱させ、「現実的なものの究極との接近」によって想像界に裂け目を導入し、主体の解体と不安に導く。田口和奈の作品でも同様に「現実的なものの接近」が行われている。顔の写真としてイメージを見ている主体の視覚経験（先に示したその同一化、想像的な関係性を働かせるシンパシーなどのエモーション、イメージの形象の擬人化など）にとって、田口の作品は初めのうち写真に写されたかのようなイメージを見せるが、しだいに構造に不自然に一致しない点が現れ、その点を見る者の三次元の知覚にまで広がっていく。そうして物質感の失われた「女の子」からカンヴァスの「縫い目」、紐を編んだ平面的な網が浮かび上がり、想像界を解体するとともに主体とイメージの関係性にも異変が起こる。田口の作品は視覚経験を完全に破壊するのではなく、アナディオメンの動きを発生させ、（写真の）写す機能を逆手にとることでイメージを開き、裂け目のように把握不可能なもののまわりを回るイメージが構成されるのである。

それはたとえば、「イルマへの注射の夢」というあのまなざしと恐怖の夢の分析において、フロイトが「そして口が大きく開いた」と再述しているときに、起こってきたことである。夢に現れる暴虐なるイメージは「知ることので

きないものに属している」という意味において、フロイトは、「どんな夢にもまだ説明されていないものがあるという感情」を持っているのであるが、このフロイトの感情が、ここで一気に打ち明けられている。¹³⁶

「現実的なものの接近」を考察することで、我々はフロイトの夢の核心と同時に、ラカンの美術理論の中心とディディ＝ユベルマンがイメージに直面する方法へとアプローチした。そしてラカンによる昇華の理論によって、「知」の中の「不知」の機能、見えるものの一部として了解された見えないものという空を孕んだ夢／美術作品／イメージが論理的な繋ぎ目となることが明らかとなる。

4.2. 昇華の理論における対象の重視

昇華と美術作品の構造分析は「イルマへの注射」、つまりナルシズムの関係とその破壊である。ラカンは、口が見せる身体の空、トラウマの核心の象徴化、表現化不可能な現実的なものの「開き」へと話を展開させていく。彼が行ったセミナー「精神分析の倫理」は大部分が美術における昇華に割かれており、まず精神分析における「対象」を分析する。

フロイトは「明らかに性的目標を目指してはいない欲望に支えられたある種の活動、たとえば芸術創造や、知的研究、一般的にいて、その属する社会から大きな評価を与えられているような諸活動を、経済論的力動的観点から説明する時に、昇華の概念」¹³⁷を使っている。昇華された活動の範囲がはっきり限定づけられなかったフロイトの理論からスタートして、ラカンは美術の構造を明らかにするために、「対象との関係」をナルシズムという想像的な関係の中で取り上げる。

この水準において対象は、主体が自身のイメージに抱く愛と絶えず交換される限りにおいて、導入されます。「自我リビドー」と「対象リビドー」が、それぞれ「理想自我 Ideal-Ich」と「自我理想 Ich-Ideal」との差異、つまり自我の幻覚と理想形式との差異との関係において導入されているのです。この理想は単独で固有の領域を持っており、主体にとって好ましい存在となるもの、そして主体がそれ以後従うようになるものを主体の内部に具現化させます。同一化という問題は、この心理的な二重化と結び付いており、この二重化が主体を理想化され強制された自身のイメージに依存させます。フロイトはその後も常にこの点を大きな拠り所にしています。¹³⁸

自我の構成における心理的な二重化、つまり同一化を支えている「実際に存在している対象」または「想像された対象」との関係は、結局自我が自分の位置を変えることができるステージ、様々な移転や移り変わりゲーム (transitional games) や同一化、パラノイアの症状などが可能になるステージを作る。こうした二重の性格を持ち、他者 (のイメージ) と共存しうる関係における移転という特徴によって、対象の定義が導入される。しかし、ラカンにとっては、美術作品という「対象は、欲動傾向の地平に目指されているものと同じではありません」¹³⁹という。ラカンを美術の領域の対象に導くのは、ナルシズムの関係に基づくものではなく、想像的なインスタンスの間で行われる動きをブロックする「対象性を持つ対象」である¹⁴⁰。

ラカンは昇華に関してフロイトの言葉に注目しているが、中でも以下の三点が重要である。

第一に、フロイトは『性欲論三篇』の中でキリスト教以前の時代の人々と現代の人々の愛情生活の相違に言及する。フロイトによれば、古代人が欲動傾向自体を重視していたのに対し、現代人は欲動傾向の対象を重視するという。しかし、ラカンは「〈古代人〉は欲動傾向を祝祭で祝い、また欲動傾向を媒介にして、たとえ価値の乏しいものでも共有できる価値をもつ対象には敬意をあらわしたのに対して、我々は、欲動傾向の顕現の価値を縮小し、対象そのものが優れた価値をもつことを必要としています」という意見に異を唱える¹⁴¹。彼は昇華に至るまでの構成要素である対象——それらに対する態度については差異があるとしても——は古代と現代ともに重視されているとしている。

第二には、フロイトは先の考えを「おそらく逆転した形で表現した」と言うが、それは〈古代人〉において欲動傾向舞台化されるのは、対象が——女性、美術上の対象または聖の性格を持つ対象であるにしても——重視されていないということではなく、むしろ儀式やカルトの重要性は、演劇化された欲動傾向の「舞台」の中心に特別な対象が存在することを示す点にある。〈古代人〉は対象の価値を縮小させたわけではなく、欲動傾向を重視することで主体が対象に近づく過程を複雑化させているのである。結局、現代における「欲動傾向の装飾」、つまり「求愛行為の工夫」、「喜びの先取りの長詩」、「先送りの性欲」の不在は、愛欲関係の退化、減少ではなく、対象の危機を示している。

第三に、ラカンは対象を極端に対象化し、有用性を拒否する。ラカンの理論においては、社会的に有用な対象を認可することで社会的意義をもった対象を生むことが重要なのではない。彼が目を向けるのは社会性ではなく、例外的対象のファンタズムという想像的機能である。

上に示した三つのコメントは明らかにディディ＝ユベルマンの理論と強い関係をもっている。快楽原則と想像界の関係をイメージの視覚経験とそれに対する思想の基礎に置くのではなく、見える対象との関係にブロック、ある意味のしきいを導入す

る。ラカンとディディ＝ユベルマンのディスクールを合流させてみると、彼らのいう美術作品の経験とは、ナルシズムの働きに「開き」を与える。だからこそ、ディディ＝ユベルマンは「イメージを見る」のではなく「イメージに直面する」のだと強調する。鏡の想像界が浮かび上がらせる対象が主体の間に移転するときに異質なものが加わることで、我々はイメージを「見る」のではなく、対立が強化され、同一化／一体化に抗ってイメージに「直面する」。ディディ＝ユベルマンが「イメージに直面する」というとき、ラカンの美術論におけるナルシズムと美術作品の経験を区別するうえでの重要なポイントが明らかになる。そしてそのポイントが、彼らの美術理論、美術批評の核心なのである。

4.3. ラカンの第一の対象：マッチ箱

ラカンはコレクションおよびコレクション行為、つまりコレクターの欲望と「いかなる領域であれ、欲動に満足を与える想像的固着点」を持たない対象についての話を始める¹⁴²。ラカンは初歩的な形態のコレクションとして、彼の友達でシュルレアリスト、詩人で、映画作家であるジャック・プレヴェールの蒐集物を取り上げている。当時は第二次大戦中であり、高価なものをコレクションすることが困難なために、プレヴェールは安いマッチ箱を蒐集していた。

すべて同じ箱で、とても感じ良く並べられていましたが、一つ一つが内箱を少し引き出して繋げられ、一本の帯のようになっていました。そしてその帯は、暖炉の縁を走り、壁に登り、長押をつたい、扉に沿って降りていました。¹⁴³

プレヴェールのマッチ箱のコレクションは、ラカンにとって昇華された対象、オーラを持つ対象であり、マッチ箱という対象の構造を分析する必要がある。

第一に、箱は全て同じものであり、異なるマッチ箱のコレクションではなかった。この対象において、多様性また変化性、つまりラカンが他のセミナーで「目のための餌」と呼ぶものは重要ではなく、逆に箱の列の視覚的な単調さこそが、ものの昇華に——つまり日常的な機能から区別を作り、特別な（もっと「高い」）位置を与えるプロセスに——働き掛け、重大な存在感の力を持つ対象にさせる。この対象は圧倒的な数をもって提示され、「その蒐集の全く無償で、増殖し、無駄で、ほとんど不条理な性格」を持ち、反復構造、再生のダイナミズムによってマッチ箱を「現象」にする。

第二に、コレクションの対象の価値が非常に低いということである。プレヴェールがマッチ箱を蒐集していた頃は「ペタン政権下のあの大いに恥ずべき時代、労働・家族・党の時代、そして耐乏の時代」であった。プレヴェールのコレクションは貧困の中でごくわずかな対価しか有さないものから成り立っており、対象の視覚的な豊かさを拒絶すると同時に金銭的な貧しさが見てとられる。

第三に、プレヴェールのコレクションの対象は機能性を持たない。とりわけこの場合はマッチ箱という日常的な有用性のためだけに存在している対象が選択されていることで、ことさらにわざとらしく有用性が拒否され、対象の機能的な豊かさも取り消されている。

第四に、ラカンは対象の特徴について、さらに次の「無から *ex nihilo*」の創造について」というセミナーにおいて、マッチ箱は空であり、この空であることが必要不可欠であることに言及する。ラカンは上記の三点に加えてこの特徴が「独立の対象」、「存在の一貫性を持っている対象」、という最も日常的なもの、なじみがあるもの、手許にあるものに関係していると述べている。その対象は装飾、金銭的価値、有用性が完全に不在の対象でありながら、この「おちぶれた」対象の卑小さは空を孕み「昇華の最も無垢な形」でありえるのだ。そしてこの空こそが、昇華された対象と美術作品の構造の中心にある。

4.4. ラカンの第二の対象：壺

次にラカンは、表象の形成を分析するためにマッチ箱よりも単純な形体である壺を取り上げる。壺とは人間が最初につくり出した工芸品のひとつであり、それは疑いもなく人間の存在を示している。

私は長年皆さんに次のような考えに親しんでもらいました。それは皆さんにとって今でも一番重要な考えのはずです。つまり、シニフィアンそのものを構成しているのは対立構造であり、その出現によって人間世界は根本的な変容を被る、という考えです。もちろん、それらのシニフィアンは、個別にみれば、やはり人間によって造り上げられ、おそらく人間の魂というよりは手によって造り上げられてきたものです。¹⁴⁴

創造行為は、表象の誕生と美術における昇華の双方に共通性を持ち、創造された対象こそ、把握できない「無」、作品に高邁な性格を与える空を代表象することができる。壺を道具としてではなく、シニフィアンの機能という側面から見たとき、壺という対象は何を生み出すのだろうか。壺は「空無を造り出し、この空無によってこそ、空を満たすというパースペクティヴ

そのものが導入されます」¹⁴⁵。壺が世界に「空」を造り出すことによって、「空」に対する「充溢」というシニフィアンの関係の中でしか存在できないシニフィアンが生まれ、現実界に「空虚」－「充溢」という対立が刻み付けられる。壺の創造に結び付いている「空虚」と「充溢」の誕生の同時性は根源的な問題として提起される。それらは他の存在・シニフィアンに依存せず、ただ互いに照合し合うことによってのみ担保されているという意味において、基盤を欠いているかのように思われる。しかし「空虚」－「充溢」というシニフィアンは次元の裂け目に基盤を置いて「現実的な世界」の「上」に浮遊しながら、象徴界という他の次元を誕生させるのである。¹⁴⁶

壺は世界に未知の「空」を導入する。壺の誕生以前には、手作りの空虚によって生まれる「空虚」－「充溢」は存在しなかった。人間のつくる「空虚」は、例えばビーバーのつくる穴とは全く違っている。ビーバーの空っぽな穴が手作りだとしても、シニフィアンの対立基盤にはならないため、昇華された対象のモデルとして取り上げることはできない。ビーバーにとって「空」は象徴界における一つの対象としては機能しないのである。しかし、陶工が「空」を造り出す瞬間、「空虚」が「充溢」と同時に生まれる瞬間に、人間は永久に「ビーバーの穴」を失い、もはや主体はビーバーが穴を見るように壺を見ることはできない。

「空虚」－「充溢」の対立は具体的かつ物質的なものを通して現実界に書き込まれる。したがって、具体的な空虚を探すには、昇華された最も簡潔な対象である粘土の壺の中を見ればよい。お互いを照合するこの二つのシニフィアンの根底にある裂け目、空は、壺の形に視覚化された。壺は空を生み出すだけではなく、シニフィアンの構造の中にある空を代表象する（模写するのではない）。それによって、壺はラカンに対して美術作品のもっとも簡単なフォーミュラを示すことになる。つまり、「美術はすべて、この空をめぐる組織化の一様態として特徴づけられます」¹⁴⁷。

これは榎原泰介の「手作り」の作品と強い関係をもっている。榎原は揃った金属の部分から「折れた杖／補修された杖」を作り、物理的に隙間／空を持つ対象を生み出し、象徴界において「折れる前の杖」と「復元された杖」の対立を強調する。物理的な世界で「壊れたしば」が存在していないように、物理的に折れた棒の元に象徴界の「折れた杖」と「補修」自体の文化的機能が「建て載せられた」。杖はシニフィアンの対立を生み出しながら、すでに把握できない（象徴化された）空／隙間を象徴界の中に持ち続ける。観客の目の前にある補修された杖は「元の完全な杖」、「折れたままの杖」、「復元された杖」という三つの杖へと解体されてしまう。そして、「補修前の杖」と「補修後の杖」が異なる杖であるとするれば、ふたつの杖があるべきにもかかわらず、依然としてひとつの杖しか見つけることができないという矛盾が、ナルシシズムに基づく想像界の関係性がスムーズに機能することを阻む。このようにして象徴界にある喪失は「イメージを見る」ことを「イメージに直面する」ことに変える。結果として補修された杖と異なり、はじめから「補修された杖」として作られた榎原の作品は、上に述べた矛盾を全面に出し、喪失と失われた対象を視覚経験にはっきりと訴えながら、それを我々に押し付ける。榎原の作り出す対象は、空をめぐる組織化されるものである。

4.5. ラカンの第三の対象：円筒形のアナモルフォーシス（サン・マルコ寺院、洞窟）

美術作品の局所論は文明の最初期のものである壺だけではなく、初めて美術が作られた場所である洞窟（ここでラカンが指しているのはアルタミラ洞窟である）という特殊な空間に光を与えることができる。

なぜ美術作品を作るために、暗く危険で入りづらい、最も作品を見るのにふさわしくない空間が選ばれたのであろうか。それは美術とその行為の構造自体がこの場所に導くからに他ならない。原始的なイメージにおいて、美術作品の内密な外部（*exteriorité intime*）である外密 *extimité*¹⁴⁸は、具体的かつ初歩的な形態で表されている。洞窟に入り込み、重く沈んだ闇につつまれて、照明を当てても絵を描くスポットしか見えないなか、壁に向かってラカンが言うところの「試練 *épreuve*」（日常の狩猟など）のイメージが描かれている。壁全体と同時に、イメージは描く人の後ろにも向かっており、空と闇は把握不可能なもの、描いた後には主体を超えるものとなる。それはいわば、大きな壺の中で、壺の外ではなく内側からイメージをつくるのと同じことである。

洞窟／壺（＝美術作品、夢）の中にはまず内的な空間があり、その空間はある意味で主体によって充当される。しかし、その形を与えられ、具体化され、把握された「全体」にはまだ「外」があり、内的で内密的な「外」が機能しているという独特な構造をもっている。この文脈において、ラカンの「空」とフロイトの「イルマへの注射」の夢は、造形上、思いがけないほどに合致する。イルマの肉体的な「壺-喉」の内側の壁には、洞窟の内側の壁に表れる原始的美術と同様に、「最低の形象」である白い突出物が「排泄」される。ラカンは、光の届きにくい暗闇の洞窟にイメージを描くこともまた試練であると同時に、描かれるシーンは原始人にとっての別世界／神聖なものや、狩猟という危険な行為といった日常の「限界」を示すものであるという。これに対してイルマの喉とその壁で画かれたものもフロイト自体のリミットを指し、夢を見る主体の内的なエッジを示すものである。これらの現象はともに外密を孕んで現れる。

榎原の作品においては、原始的な壺の構造に含まれる「空」、つまり繋げられた異なる金属の棒の間の隙間と同時に、現代

の美術作品の構造に適合する、象徴界における矛盾／ズレと想像界の解体——想像的な関係に基づく統一化とその統一性の割れ——によって発生する「空」（それは視覚的にも、知性的にも掴むことはできない）が存在する。この視点に限って見れば、牧原の「補修されたつえ」はある意味で壺であり、洞窟であると言ってもよいだろう。

同じように第二章では泡を内包する宮澤男爵の作品を取り上げた。彼の作品では輪郭／丸が形式的に発展する過程で形成する身体表現が空を含み続けながら現れ、消え、そしてまた現れてくる。このとき、身体表現は模写や身体を写し取るという行為ではなく、形象の限界を把握し主体の外密の化身たらしめるのである。

また、アナモルフォーシスは空をめくり組織化した壺から美術作品への道を辿ろうとする際にも有効である。その最たる例として、円筒形を利用したアナモルフォーシス、つまり壺のような彫刻としての要素をもつ一方で、絵画の効果を生み出す現象を出現させる作品を取り上げたい。それはラカンが知人のコレクターから借り受けたもので、形状がさだかではない平面図から、ルーベンスの《キリスト昇架》のイメージが出現するというものである（図27-28）。



図27. ピーテル・パウル・ルーベンス、《キリスト昇架》、木／油、462×341cm、1610-11年



図28. 円筒形のアナモルフォーシス

円筒形のアナモルフォーシスは、曲面に描かれた陶磁器の絵付けと似かよった性質を持っている。それは単なる形式的な類似ではない。見る者の前でテーブルの上に立っているアナモルフォーシスは明らかに物質的である。円筒自体には質量があり、立体的な感触を覚える三次元の存在であるにもかかわらず、それがテーブルに描かれた形のないシミの中心に置かれたとたんに、我々の視覚経験には物質的なボリュームを失った聖書の場面が浮かび上がってくる。壺と同じように、円筒のアナモルフォーシスが生むシニフィアンの対立は、何かに基づくのではなく何も無いことに基づいている。プレヴェールのマッチ箱を思い出してみると、彼のコレクションもまた空っぽの対象が「暖炉の縁を走り、壁に登り、長押をつたい、扉に沿って降り」ながら単調に繰り返され、空に基づいて幻覚を作り出したのであった。

「物理的な背後」と断絶すると同時に、美術作品は象徴のカテゴリーからも離脱し、対象としてのそれ自体を閉じてしまう。そして「社会的意義」、「合致のパラメーター」、「合理性」といった「それ自体のテリトリー」に隙間を空ける。光学の次元においては、円筒の下にあるシミと浮かんでくる絵の間に一定の関係があっても、鑑賞者の美的な経験においては、宙づりになったイメージが成り立つ光の複雑な幾何学を見とることができない。このようにアナモルフォーシスは「キリスト昇架」の自律的な性格を示めす。

アナモルフォーシスを作り出した作家たちはラカンにその行為自体を見せたのである。

線のもつ様々な特性の発見に没頭し、まさしくどこに眼をつけてよいか解らないところに、つまりどこでもないところにある何ものかを再び出現させようと思いました。¹⁴⁹

本論文で取り上げた作家たちのタスクも「場」を持たず、どこでもないどこでもなさや投げどころとするものを生み出すことである。壺の場合にも、「空虚」－「充溢」というシニフィアンは互いをしか照合せず、特異な象徴的な「地域」を組み立てる。プレヴェールのマッチ箱のコレクションにおいても、対象の意義は、社会的な有利性、機能性、金銭的な価値を持たず、なにかしらの文脈を参照することによって構成されるのではなく、まったくゼロから、論理的な必然性の不在と多数の解釈に向かって開かれたパラドクスを孕んだ作家の意思によって生まれるものである。

我々が錯覚のうちに探しているものは、錯覚それ自体がシニフィアンとしてあることを示すことによって錯覚がいわば自らを超越し自壊する場であることを、類似的に (analogique)、あるいは類型態的に (anamorphique) 明らかにしているということです。¹⁵⁰

錯覚が自らを超越するとは、騙すことをやめ、現実の一部としてのふりをしないということであり、錯覚が自壊するとは、それ自体が明らかに錯覚であって「集まったものの総体」ではなく、「シニフィアンのネットワーク」であるとはっきり表すことである。とりわけアナモルフォーシスが生み出す錯覚において美術は人工的で、見えるものは現実からはがれ落ち、あからさまに想像されたものとして見えてくる場である。ラカンにとって美術作品とは、現実の模倣としての錯覚を生み出すのではなく、現実の世界から離脱し、さらには想像の世界にも存在しないものを代表する錯覚を生むものである。

4.6. ラカンの第四の対象：幽霊と注射器

ラカンにとって、「シニフィアンの形成」は「現実界に裂け目・穴を導入すること」と同じであり、美術作品独自のシニフィアンが裂け目・穴とイコールであるのならば、作品の空はシニフィアンの構成に基づいた裂け目・穴からひっぱりだされて表面に連れられてきたと言える。美術作品の空はシニフィアンの空と共存している。

彼[フロイト]は「表象」に哲学者の思いつかないような性質を極限まで割り当てました。つまり、空っぽの身体、幽霊、世界との関係の青白い夢魔、やせ細った享楽、といった性質であり、これが哲学者フロイトのあらゆる問いを通して、「表象」の持つ本質的な特徴をなしています。¹⁵¹

なぜ表象は空っぽの身体なのか。これまで述べてきたように、表象には指向対象がなく、すべての表象が同じ平面上にあるゆえに、互いを照合することでしか意味が生まれえない。では、このことが幽霊、つまり肉体を持たないイメージへと繋げられていくのはなぜだろうか。フロイトは表象を、実際にあるかのように快樂原則を始動させながら、決して主体が満足することのできないシニフィアンの列へと追い込んでいく。

この夢魔は空を吸い込むはずであり、つまり自分の幽霊の性格を明らかにし、自分の基にあるものを巻き込み、働かせなければならない。ラカンは円筒形のアナモルフォーシスは「空」を吸収することによって通俗と違う次元に移動する注射器の形象

を想像する。

これは私には、一種の注射器、自由に連想することをお許しくださるなら、一種の血液採取装置であり、聖杯の血を採取する装置のように見えるのです。聖杯の血こそ、聖杯に欠けているものだということをよく思い出してください。

152

決して存在しえないなにかを採取する装置、それこそが美術作品という注射器なのである。

結論

本論文がラカンの「聖杯の血を採取する注射器」に辿りついたのは偶然ではなく、驚くことでもない。注射器はここで論じた思想家にとっての基本的な理論的な道具である。フロイトにとっては、イルマの夢に登場した「注射器」は、彼が生み出した精神分析理論自体を正当化するイメージと象徴として機能しており、ラカンにとって「一種の血液採取装置」とは美術作品のモデルであり、その独特の性格と構造を例えるものである。

ディディ＝ユベルマンはこのモデルを美術作品の解釈、イメージの認識方法に当てはめた。「聖杯に欠けている血を採取する一種の注射器」というイメージは「見えるものの一部である見えないもの」、「知ることなしに見、見ることなしに知る」彼の方法論を総合する弁証法的なイメージである。弁証法に基づく形象と同時に弁証法を生かせる言葉の表現だと言える。このようにして、ディディ＝ユベルマンは美術作品へと接近していく。

弁証法的なイメージは、弁証法的な解釈と総合的な、または実証的な基礎と違う柱に立っている文書に至る。ラカンの表現と彼の試みがそうであるように、ディディ＝ユベルマンの思考と言葉は、論理的に解決しがたい対立を掴み、伝えようとしている。それは美術作品自体の構造に不可欠のものを掴む方法である。

我々は、このように論理的意味作用の不透明さに触れる思想の源を知っている。ディディ＝ユベルマンの先導者であるフロイトとヴァールブルグが打ち立てたパラドクスとそれをひき起こす欲望／パトスを分析する理論がディディ＝ユベルマンを既存の態度に抗う運命へ導いたのである。1990年に出版された彼の『イメージの前で——美術史の目的への問い』に対する反応は理性的なものだけではなく、そう簡単に受容されもしなかった。研究前提とプログラム全体によって、彼がアカデミックな領域における好ましからざる人物の立場に立たされたことは想像に難くない。なぜなら、ディディ＝ユベルマンの出発点は不満足そして疑いにあるからだ。

たとえば、『イメージの前で』の同年に出版された『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』では、自身の研究は驚きから生まれたと説明している。その驚きは、ある日フィレンツェのサン・マルコ修道院の回廊で1400年代に描かれた絵画に二、三の不思議なものを発見したときに起こった。それは、美術史家の眼がふつうこの時代に制作された作品に期待しうるようなものではなかった。一般的なルネサンス期の芸術作品にあるような何かを再現したもの——びたりと枠に収まるもの——とは似ても似つかなかったのである。

この二、三の不思議なものは、言葉では言い表しがたいのだが、修道院の厳格な白の中でひどく奇妙であった。それは、斑点、さまざまな色をした太い帯状の斑点であった。これに関しては、「主題」とか何かの模様とか形象という私たちの通常のカテゴリーは、座礁せざるをえないと思われた。なぜなら、それはすべてにはどんな「主題」もなく、何かを正確に模様しているとも少しも見えず、結局、この時代としては奇妙に「非形象的」だと思われたからである。しかし、調べていくうちに、これらの最初の印象はみな覆らざるをえなかった。なぜなら、底には「主題」や模様や形象化の行為が見出せるのみならず、またそこで何かを理解しようとすれば、実際に美術の専門家たちの世界で通用している意味に逆らって、そのようなカテゴリーそのものについて特に考えてみなければならないということに気づくに及んだからである。¹⁵³

この好奇心は、明らかにフロイト的なスタンスである。意味を持たないもの、関係ない汚れのようなシミ——イメージの中のシミ、またはヒステリーの患者の白い皮膚に表れるシミ——が、学問的な視点の枠から引き出すものに注目し、理解した上で、学問の枠自体を考え直し、学問の思考の基礎に触れるということである。ラカンの示す通り、無意味に見えるものの中に意味の深層を見る思想は、反抗のアビスを生み出すしかないかもしれない。こうしてディディ＝ユベルマンの研究上の道りは、1900年の『夢の解釈』出版から始まった精神分析の歴史と非常に類似している現象から始まった。

本研究はディディ＝ユベルマンが戦いを開始してから、七年間にわたっての彼の思考とその研究、論法の発展、そして同時に、彼の思想がどのように受け止められるのかという問題も追いつけてきた。論文の中では、ディディ＝ユベルマンとラカンの視点から、見る主体の働きを通じて作品の構造に接近する認識上のさまざまな可能性を探りながら、ディディ＝ユベルマンの思想がアカデミックな分野にどのような反応を引き起こしたのかを見ることができた。

そして論文を終わらせる前に、筆者自身が辿ってきた道も見返したいと思う。まずはじめに、イメージに近づくときの知性に対して「確信的な口調」を抑えて、イメージを完全に掴める対象ではなく、知る主体に抗う部分を持つものとして見てみた。それにより、主体は見えるものを完全に支配することの不可能性を許容せざるをえなくなる。

第1章ではイメージの不知の部分をつかまざる「アナディアメンの動き」について論じ、ディディ＝ユベルマンの「知るこ

となしに見る」と「見ることなしに知る」について考えた。選択自体を拒絶し、意識と無意識の間で変動する「立場」から、弁証法的方法を提案しつつ、裂け目としてのイメージについて触れた。

こうした無意識の機能を、その開閉機能を行う割れ目／裂け目として扱ったのはフロイトとラカンの精神分析理論であり、我々はディディ＝ユベルマンの「裂け目としてのイメージ」を理解するために、それをフロイトのメタ心理学の視点から、つまり局所論的、力動論的、そして経済論的な側面から考察した。本論文の核となる三人の研究にとって重要な「糸巻きゲーム」を例として、イメージとその構成自体にある喪失の働きを明らかにし、それを強調するために喪失を覆ってしまう視覚、つまり「視覚の幾何学的な空間」を取り上げ、「組み合わせ模様」としてのイメージについて考えた。そしてイメージの中で働く裂け目と喪失とそれに下線を引く作品解釈を強調するために、田口和奈と榎原泰介という二人の日本の現代アーティストを取り上げ、ディディ＝ユベルマンの方法論に従いながらイメージに視られているように分析してみた。

その流れに沿って不可能な痕跡を見出し、それを論じる方法を構成したのち、第2章ではイメージを実証主義的なピンから外し、生き生きとした、羽ばたくものとして見ることを試みた。その際には、作品解釈の多数性／並行性とその関係性を強調するために改めてフロイトとラカンに立ち返り、精神分析理論における視覚症状（例えば夢）におけるイメージの変身とそれを把握する思考の回路を明らかにした。さまざまに色を変えながら羽ばたく蝶としてイメージを見るためには、対象ではなく、主体の位置に目を向けねばならない。

そこでフロイトが行った「コペルニクスの転回」に基づいて関本幸治の作品解釈を試み、見る主体がとりうる構造上の位置、イメージに対する複雑な関係性とその関係における欲望の動きを示した。フロイトによって分析された「五月の甲虫」と「ジガバチ」の夢を例に、「欲望を孕んだ重層決定のネットワーク」として構成された解釈方法を調べた。

さらに、ラカンの「コペルニクスの転回」の理解とその発展に目を向けて、彼が考えた主体の落下の可能なシステムを明確にするために、擬態という現象そしてラカン自信の視覚経験における（擬態と光の関係の）主体の落下の出来事を説明した。この主体の位置の変化とイメージの変形を明らかにするため、第2章の終わりでは宮澤男爵と古林望美の作品を取り上げ、「形象化された形象」ではなく、「形象化されていく形象」として、彼らの作るイメージを蝶のように捉えた。

美術作品を「視点—主人 le point-maitre」という二極からではなく、落下する見る主体の視点で見、そして動きに沈んだ意味作用と解釈の視点から移動し、不動に不安にさせるディディ＝ユベルマンの「イメージの開き」というコンセプトとその作品の理解に注目した。

第3章では笹山直規の《Egocentric Story》（自己中心のストーリー）を出発点として、「開かれたイメージ」という現象を明らかにしながら、彼の作品における「事故／トラウマのイメージ」の変形、つまりモチーフから自己イメージへ、自画像からディゼーニョへ、ディゼーニョの破壊から事故としての絵画へ、そして最終的には絵画自体の「開き」から見る主体の事故へ至る過程を辿った。

ここでは、ディディ＝ユベルマンの「開き」はイメージの成り立ちの基底にあるトラウマの機能をなしており、イメージを見・取ろうとする主体（性）を事故のように分解し、開く。笹山の作品の解釈によって、このイメージの変形の力と、作品の「症状的な価値」の関係を明らかにした。

この様にイメージ、その制作と視覚経験の構造の中に「開き」ができ、我々は第4章で美術のイメージの根本的な構造、その中心と形成的な力の分析に移った。ラカンとディディ＝ユベルマンの理論にとって重要な位置を占めるフロイトが見たイルマへの注射の夢に現れる恐ろしい開いた身体は、夢の中心になった心理的な状況を反映していた。その夢に関する思考をラカンの解釈と合わせつつ、トラウマ上の把握不可能な空を中心としてそのまわりに形象上のパトスを発生させる、イメージと同一化可能な単位が分岐していく構成を分析した。イルマの夢と同じ構造を持ち、ラカンが美術作品の構造に当てはめた「空をめぐる組織化した壺」を用いて、本論文で取り上げた作品それぞれをディディ＝ユベルマンの視覚／美術論から考察するとともに、ラカンのいう視覚の分裂に不可欠な空の働きと壺の構造を示した。そしてそれを明らかにするために、ラカンの述べる美術作品の構造を明らかにさせる対象、つまりプレヴェールのマッチ箱、壺、円筒形のアナモルフォーシス、幽霊と注射器を取り上げ、ラカンとディディ＝ユベルマンの理論における美術作品の構造と、視覚経験の分裂を前面化した。

こうして数年間にわたり筆者がディディ＝ユベルマンの思考にアプローチしている間にも、彼の研究／認識方法は変化していき、それにとまって外部からの彼に対する反応、受容、認識も大きく変わった。*Phasmes. Essais sur L'Apparition* と *Phalène. Essais sur L'Apparition*, 2の二冊は、そのことを如実に示している。

1998年に発表された *Phasmes Essais sur L'Apparition* では、ディディ＝ユベルマンは「偶然的認識の対象」、「研究の道で予期せず出会ったイメージとその理解」をめぐる論じている¹⁵⁴。イメージの研究者は、自分がまだ掴んでいない、自分から逃げていく、自分が望んでいるものを探しているのである。研究者は動きながら望んでいるものを追跡し、決定された道（＝方向、方法、仕方）に従い、その道自体の一定性を必死に守ろうとしている。しかし、ディディ＝ユベルマンはその一定性を阻むものの現れを指摘し、次のように書いている¹⁵⁵。

時々、彼は彼の道で行く手を阻まれ止まる。彼が予期していなかった他の物が、突然 彼の目の前に現れるからだ。彼の根本的な探求の物自体ではなく、道の中で見つけられ、思いもしなかった偶然的なもの、爆発的、または細心なものである。¹⁵⁶

偶然的なものは研究のプログラムを中断させ、彼の方法論を脅かす。爆発的なものは時間を止めてしまい、研究し、思考する主体に攻撃を仕掛ける。しかし、ディディ＝ユベルマンは偶然見つけたものを、偶発的なものをうち捨てることをしない。弁証法によって「方法の忍耐」と「偶然性がひき起す焦燥感」の両者のどちらをも保持するという課題に立ち向かい、イメージを「出会い」として、「出会い」を新しい知識体系である「偶発的認識」として考える。その「偶発的認識」の瞬間に、研究者がたどる道の途中で見つけたもの (choses de passage)、現れるもの (choses apparaissantes) と、それらが引き起こす「失見当識」は、研究者の思考を開き、研究の視点、その方法、その進むべき道自体に光を当てる。

このようなイメージへのアプローチとその主体に関する思想は、*Phasmes. Essais sur L'Apparition* の序章で述べられている。フランス語の「phasme」はギリシャ語の「phasma」に由来しており、「形」、「現れ」、「幽霊」、「予感」などを意味する。一般名詞としては日本語で「ナナフシ」（「たくさん足の節を持つ虫」）と呼ばれる昆虫である。結果としてディディ＝ユベルマンが最も好む動物となった Phasme だが、彼は長い間ナナフシに気づくことができずにいた。そしてそれはパリ植物園でまったく特異で、逆説的な視覚経験によって発見された。ナナフシが持つ擬態に基づいた視覚的な特徴によって、その生物は「認識とエクリチュールの偶然的なジャンル un genre *accidental* de connaissance et d'écriture」と結びつけられ、ディディ＝ユベルマンが分析する「現れたもの」（写真、玩具、シミ、絵画の部分、虫など）の群れを集めた本のタイトルになった。この本はまったく虫のように、ディディ＝ユベルマンが以前、必ずしも美術史と関係を持たない雑誌に発表した（できた）論文から章立てられている。この本で彼の理論のキーポイントとなる論文は、*Antigone. Revue littéraire de photographie, Théâtre de la Bastille - Revue, Comédie française, Artistes* といったファインアートの専門と違う領域の雑誌で発表されたものである。

しかし2013年に、15年の月日を経て、*Phalène. Essais sur L'Apparition, 2* が出版された¹⁵⁷。このタイトルを *Phasmes. Essais sur L'Apparition* と関係付けてみると、イメージを分析する態度が大きく変わっていることに気づく。第一に、前書ではディディ＝ユベルマンの研究方法の核にあるヴァザーリがイメージを窓として捉えていることに倣い、対象を散らばった虫のように扱っていたが、*Phalène. Essais sur L'Apparition, 2* での彼は星の雨のように構造を隠し持って動くものとしてイメージと出会う。その瞬間に *Phasmes* の構成も「二次的なもの、関連した、付帯のもの」ではなく、ディディ＝ユベルマンの「核心的な」イメージと、それに対する思考方法自体が「付带的」であるとわかる。フロイトと同じように、彼も意識の中心からある程度離れて、認識可能なものに限らずにイメージを見ており、「サイド」のものこそが彼の研究の核心であることが明白になる。

第二に、「Phasmes」はナナフシだが、「Phalène」は蛾、つまり夜の蝶である。この昆虫学的な展開は一見平面的に思えるが、非常に深い問題である。ディディ＝ユベルマンの理論において、蝶は「イメージ」自体の比喩である。イメージを実証主義者のピンで留められた虫としてではなく、生きていて羽ばたく効果を生み出す蝶として見なければならぬ。さらに、ディディ＝ユベルマンは *Imago* という言葉自体が「変身した昆虫、たとえば蝶になれる」ということを意味することを思い出させる。「Phalène」は、ある意味変身して蝶になったディディ＝ユベルマンの研究方法自体を示している。蛾を夜の蝶と呼べば、なおのこと無意識の関係、理解に抗うイメージとの関係が強調されることだろう。

それだけでなく、蝶というのは、ディディ＝ユベルマンとアビ・ヴァールブルクの学問的な関係とも繋がっている。「Phalène」の中で「蝶と話す」ディディ＝ユベルマンの位置はさまざまな側面から、パノフスキーの対極にいるヴァールブルクの位置と重なる。ディディ＝ユベルマンのプログラム全体の目的の一つはヴァールブルクの位置をとって、ラカンがフロイトに戻ると同じように、ヴァールブルクの思想に光を戻すことである。「Phalène」はその関係性と目的の成果を示すと思う。

最後に、もう一冊の本のタイトルに注目したい。*Phasmes. Essais sur L'Apparition* と同年の1990年に、ある領域で多いに反感を買った『イメージに直面しながら：美術史の目的への問い』（*Devant L'Image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*）である。同著には本論でもたびたび触れてきた。ディディ＝ユベルマンはこれまでの500年にわたる美術史において、研究方法／研究者のスタンスを支配してきた見えない原則を明らかにした。その後、2011年にはテリィ・ダヴィラ (Thierry Davila) とピエール・サヴァン (Pierre Sauvane) の編集による *Devant les Images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman* (幾つかのイメージに直面しながら ディディ＝ユベルマンと美術と歴史について考えながら) という本が日の目を見た¹⁵⁸。その中では作家、美術史教授、学芸員、精神分析家、哲学教授たちが、イメージに対してディ

ディ＝ユベルマン的な立場を取り、その思考を発展させて自らも研究を行っていくという意思を表示している。たとえば、アウローラ・フェルナンデズ＝ポランコ (Aurora Fernandez-Polanco) は論文「歴史に直面する映画」の中で、イメージに触るようにイメージを見ることについて著述している。テーリ・ダヴィラもまた、「美術の(全体の)歴史、作品の歴史。『マルセル・デュシャンと一緒にジョルジュ・ディディ＝ユベルマン』」においてデュシャンが美術史に挑んだ戦いと、ディディ＝ユベルマンの思考を比較している。モード・ハゲルスタイン (Maud Hagelstein) は「コンテンポラリーアートと現象学。場のコンセプトについてディディ＝ユベルマンと考えながら」の中で空間と場の違いについて論じ、物を場として考えることを試みている。

しかし、「Devant les Image」から「Devant les Images」への発展、つまり「イメージ」の単数から複数の変化において、研究対象が多くなったことが大事なのではない。ディディ＝ユベルマンの仲間は増えたということも一番重要なことではないだろう。大事なのは「devant」、「直面」ということである。何が複数になったかといえば、イメージに直面するような研究の立場、つまり美術作品を透明なものではなく、作品の中にある認識自体に反抗している部分を受け取りながら作品について考え、見る主体をある意味攻撃し、彼の認識的な位置を揺さぶるものを通して、見る立場が増えたということが重要なのである。そのディディ＝ユベルマンの20年間の道の上で、本研究も「イメージに直面している」ようなものの一つになったと思う。

-
- ¹ ジークムント・フロイト「夢解釈Ⅱ」（1900年）、新宮一成訳、『フロイト全集5』、岩波書店、東京、2011年、52頁
- ² Jay, Martin, *Downcast Eye: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkley, 1993, p.330
- ³ *Ibid.*, p.330
- ⁴ *Ibid.*, p.331
- ⁵ *Ibid.*, p.331
- ⁶ ジュルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で 美術史の目的への問い』、江澤健一郎訳、法政大学出版局、東京、2012年、246頁 Didi-Huberman, Georges, *Devant L'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Édition de Minuit, Paris, 1990, p.176 "...un homme très attentif à la phénoménologie d'un visible dont il se méfiait pourtant..."
- ⁷ 同上、247頁 *Ibid.*, p.176 "Manière décisive et nouvelle de voir..."
- ⁸ 同上、同頁 *Ibid.*, p.176 "C'est avec le rêve et avec le symptôme que Freud a brisé la boîte de la représentation. Avec eux qu'il a ouvert, c'est-à-dire déchiré et dégage, la notion d'image."
- ⁹ 同上、246頁 *Ibid.*, p.175 "Penser le tissu (le tissu de la représentation) avec sa déchirure, penser la fonction (la fonction symbolique) avec son interruption ou son dysfonctionnement constitutionnels..."
- ¹⁰ Didi-Huberman, Georges, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Les Édition de Minuit, Paris, 1992, p.11 "...nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue."
- ¹¹ ジェイムス・ジョイス、世界文学全集 Ⅱ-13『ユリシーズ』、九谷才一他訳、河出書房、東京、1975年
- ¹² Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, p.13 "Alors nous commençons de comprendre que chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient *inéluçtable* lorsqu'une perte la supporte – fût-ce par le travers d'une simple association d'idées, mais contraignante, ou d'un jeu de langage -, et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante."
- ¹³ Jay, *Downcast Eye*, p. 334
- ¹⁴ ジークムント・フロイト「『不思議のメモ帳』についての覚え書き」（1922-1924年）、本間直樹訳、『フロイト全集18』、岩波書店、東京、2007年、317-324頁
- ¹⁵ Jay, *Downcast Eye*, p. 335
- ¹⁶ ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』、小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、岩波書店、東京、2000年、143頁 Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p.100 "C'est dans ce sens qu'il faut entendre la parole martelée dans l'Évangile – *Ils ont des yeux pour ne pas voir*. Pour ne pas voir quoi? – justement que les choses les regardent."
- ¹⁷ (6) に同じ、244頁 引用にあたって、訳文の一部を変えた。Didi-Huberman, *Devant L'image*, p. 175 "Il y a là comme un mouvement *anadyomène*, mouvement par lequel ce qui avait plongé resurgit un instant, naît avant de replonger bientôt: c'est la *materia informis* lorsqu'elle affleure de la forme, c'est la présentation lorsqu'elle affleure de la représentation, c'est l'opacité lorsqu'elle affleure de la transparence, c'est le visuel lorsqu'elle affleure du visible."
- ¹⁸ (6) に同じ、245頁 *Ibid.*, p.175
- ¹⁹ (6) に同じ、240頁 *Ibid.*, p.172 "...c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement; et que l'objet du voir, éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure."
- ²⁰ しかし、想像界の次元と象徴界における連続の中断を分けることはできない。「連続」自体、欠如と同じように象徴界の働きなしには不可能である。ラカンは「象徴界」、「想像界」、「現実界」という心理の機能の三つのレジスターを分けると同時に総合させる。それはラカンの理論における総合・分割思考構造を超える意図の証明の一つである。レジスターの総合と同時に分割を表す彼の思考形象の一つは「ボロメオの環」である。このラカンの理論化の特徴はディディ＝ユベルマンの弁証法との一つの共通点である。
- ²¹ (16) に同じ、41頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 33

²² 開閉機能を強調するラカンのコンテキストでは「割れ目」という言葉を使うが、本論文全体では（そのタイトルも示すように）ディディ＝ユベルマンの「裂け目」を基本的に用いる。

²³ (16) に同じ、40 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 33 “Ce qui est onctueux, dans la fonction de l’inconscient, c’est la fente...”

²⁴ (16) に同じ、57 頁 *Ibid.*, p. 44

²⁵ (16) に同じ、34 頁 *Ibid.*, p. 29

²⁶ Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1993, p. 87

²⁷ (6) に同じ、246 頁 Didi-Huberman, *Devant L’image*, p. 175 “Il s’agit seulement de dialectiser: penser la thèse avec l’antithèse, l’architecture avec ses failles, la fonction avec sa transgression, le discours avec son lapsus, la fonction avec sa dysfonction [...], ou le tissu avec sa déchirure...”

²⁸ (6) に同じ、243 頁 Didi-Huberman, *Devant L’image*, p. 174 “Car le monde des images [...] ne nous propose jamais ses objets comme les termes d’une logique susceptible de s’exprimer en propositions, variées ou fausses, correctes ou incorrectes.”

²⁹ ジークムント・フロイト「快原則の彼岸」（1919-1922 年）、須藤訓任訳、『フロイト全集 17』、岩波書店、東京、2006 年、64 頁

³⁰ 同上、同頁

³¹ 同上、65 頁

³² 一才半の子供にとっては、母はまだ表象とはなっていない。従って、子供が不在の属性を決定するのは不可能であり、母を括弧に入れる。

³³ ジャック・ラカン「精神分析における言葉と言語活動の機能と領野」（1949 年）、宮本忠雄他訳、『エクリ』、弘文堂、東京、1977 年、435 頁 Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions de Seuil, Paris, 1966, p. 319 “Ce sont ces jeux d’occultation que Freud, en une intuition géniale, a produits à notre regard pour que nous y reconnaissons que le moment où le désir s’humanise est aussi celui où l’enfant naît au langage. (...) Ainsi le symbole se manifeste d’abord comme meurtre de la chose, et cette mort consitue dans le sujet l’éternisation de son désir.”

³⁴ (16) に同じ、82 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 60

³⁵ この言葉はもちろんあらゆる実証的な研究の基本に対する厳しい批判である。それと同時に、反実証的なディディ＝ユベルマンの美術史の研究方法を支える一つの土台でもある。ラカンの原因論から見ると、美術作品の原因は前世代の影響、文学的源泉、注文、技術の変化ではなく、作家の心理的な経験における「裂け目」、または理性的な流れにおける隙間、または作家の精神活動における矛盾している考えとして考えられる。

³⁶ 『拍動的』な機能を参照しながら、ディディ＝ユベルマンが述べる「心」は物（糸巻き）の「常に問題をはらむ内部 intérieur toujours problématique」と「アナディオメンの動き」が開く遊戯の根元にある不在、という「心」の両方を指し示している。

³⁷ Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, p. 57 “C’est que la bobine n’est “vivante” et dansante qu’à figurer l’absence, et ne “joue” qu’à éterniser le désir, comme une mer trop vivante engouffre le corps du noyé, comme une sépulture éternise la mort pour les vivants.”

³⁸ *Ibid.*, p.60 “Stephen Dedalus regardant la mer immobile et mouvante sur le fond d’une mère morte qui le regarde et le moie dans l’angoisse; l’enfant a la bobine regardant son jeu comme on subit l’absence répétée – et tôt ou tard fixée, inéluctable, définitive – d’une mère.”

³⁹ 「実測的空間」とも訳される場合がある。

⁴⁰ (16) に同じ、110 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 78 “L’analyse considère la conscience comme bornée irrémédiablement, et l’institue comme principe, non seulement d’idéalisation, mais de méconnaissance, comme – ainsi qu’on l’a dit, en un terme qui prend valeur nouvelle de se référer au domain visual – comme *scotome*.”

⁴¹ ラカンが取り上げる、ハンス・ホルバインによる《太使たち》におけるアナモルフォーズの関係に関しては、Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus oticus Les perspectives dépravées –II*, Flammarion, Paris,

1996, pp.125-160

⁴² (16) に同じ、124 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 87 “Tout le jeu, le passez-muscade de la dialectique classique autour de la perception, tient à ce qu'elle traite de la vision géométrale, c'est-à-dire de la vision en tant qu'elle se situe dans un espace qui n'est pas dans son essence le visuel. L'essence du rapport de l'apparence à l'être, dont le philosophe, conquérant le champ de la vision, se rend si aisément maître, est ailleurs. Il n'est pas dans la ligne droit...”

⁴³ ジャック・ラカン『精神分析の倫理』(上)、小出浩之他訳、岩波書店、東京、2002 年、206 頁 Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p.162 “A partir de ce moment-là, on est enserré dans un noeud, qui semble de plus en plus se dérober au sens de ce vide.”

⁴⁴ 同上、同頁 *Ibid.*, p.162 “Et je crois que le retour baroque à tous les jeux de la forme, à tous ces procédés, dont l'anamorphose, est un effort pour restaurer le sens véritable de la recherche artistique – les artistes se servent de la découverte des propriétés des lignes, pour faire resurgir quelque chose qui soit justement là où on ne sait plus donner de la tête – à proprement parler, nulle part.”

⁴⁵ Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, p. 14 “Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir*: en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devant inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est center que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c'est perdre. Tout est là.”

⁴⁶ Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Translated by Sophie Hawkes, Zone Books, , NY, 2004 この本の英語版とフランス版の画像のレイアウトが違うので英語の翻訳を参考にする。フランス版は Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14 *Ibid.*, p.14

⁴⁸ *Ibid.*, p.14 “One might say that Warburg never managed – or wanted – to cure himself of his images. Was not speaking to butterflies for hours on end the definite way of questioning the image as such, the living image, the image-fluttering that a naturalist's pin would only kill? (...) And how not to recognize, in this fascination with butterflies, the complicity of the metaphoric insect with the notion of the image itself?”

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16

⁵⁰ ジークムント・フロイト「精神分析への反抗」(1922-1924 年)、太寿堂真訳、『フロイト全集 18』、岩波書店、東京、2007 年、336 頁

⁵¹ 「心というものは、それ自体としてはむしろ無意識であり、意識されているというのは、単に心の個々の振舞いに付随したりしなかつたりするひとつの質に過ぎず、たとえこの質が現れなくても、それは心の振舞いに何の変化も与えない。」同上、330 頁

⁵² この文脈において、ディディ＝ユベルマンが提案する理論における現在の美術史という学門に対する反抗の理由と、フロイトが説明した精神分析への反抗の理由との関係は見えやすいと思う。つまり、ナルシシズムへの侮辱の問題が関わることは明らかだろう。

⁵³ ジャック・ラカン『フロイト理論と精神分析技法における自我—1954-1955』(上)、小出浩之、鈴木國文、小川豊昭、南淳三訳、岩波書店、東京、1998 年、12 頁 Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre II Le moi dans le théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse*, Édition du Seuil, Paris, 1978, p.17 “Freud nous dit – le sujet, ce n'est pas son intelligence, ce n'est pas sur le même axe, c'est excentrique. Le sujet comme tel, fonctionnant en tant que sujet, est autre chose qu'un organisme qui s'adapte. Il est autre chose, et pour qui sait l'entendre, tout sa sonduite parle d'ailleurs que de cet axe que nous pouvons saisir quand nous le considérons comme fonction dans un individu, c'est-à-dire avec un certain nombre d'intérêts concus sur l'arété individuelle. Nous nous en tiendrons pour l'instant à cette métaphore topique – le sujet est décentré par rapport à l'individu. C'est ce que veut dire *Je est un autre*.”

⁵⁴ (1) に同じ、18 頁

⁵⁵ (1) に同じ、10 頁

⁵⁶ (1) に同じ、11 頁

⁵⁷ (1) に同じ、5 頁

⁵⁸ ジークムント・フロイト「ある幼児神経症の病歴より (狼男)」(1914-1915 年)、須藤訓任訳、『フロイト全集 18』、岩波書店、東京、2010 年、123 頁

⁵⁹ 同上、95 頁

⁶⁰ フロイトとディディ=ユベルマン以外に、モーリス・メルローポンティとジャック・ラカンもパンケーエフの蝶に参照している。

⁶¹ (58) に同じ、98 頁

⁶² (58) に同じ、100 頁

⁶³ (58) に同じ、102 頁

⁶⁴ (53) に同じ、10 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre II*, p. 15 “Nous avons employé le theme de révolution copernicienne pour qualifier la découverte de Freud. Non pas que ce qui n’est pas copernicien soit absolument univoque. Les homes n’ont pas toujours cru que la Terre était unse sorte de plateau infini, ils lui ont cru aussi des limites, des forms diverses, celle d’un chapeau de dame parfois. Mais enfin, ils avaient l’idée qu’il y avait des choses qui étaient en bas, disowns au centre, et que le reste du monde s’édifiait au-dessus. Eh bien, si nous ne savons pas très bien ce qu’un contemporain de Socrate pouvait penser de son moi, il y avait quand même quelque chose qui devait être au centre, et il ne semble pas que Socrate en doute.”

⁶⁵ Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre XX: Encore*, Édition du Seuil, Paris, 1975, p. 42 “La révolution copernicienne n'est nullement une révolution. Si le centre d'une sphère est supposé, dans un discours qui n'est qu'analogique, constituer le point-maître, le fait de changer ce point-maître, de la fair occuper par la terre ou le soleil, n'a rien en soi qui subvertisse ce que le signifian centre conserve de lui-meme. Loin que l'homme – ce qui se désigne de ce terme, qui n'est que ce qui fait signifier – ait jamais été ebranlé par la découverte que la terre n'est pas au centre, il lui a fort bien substitué le soleil.”

⁶⁶ *Ibid.*, p. 43 “La subversion, si elle a existé queslque part et à un moment, n'est pas d'avoir changé le point de verée de ce qui tourne, c'est d'avoir substitué au ça tourne un ça tombe.”

⁶⁷ *Ibid.*, p. 43 “Ce monde conçu comme le tout, avec ce que ce mot comporte, quelque ouverture qu'on lui donne, de limité, reste une conception – c'est bien là le mot – un vue, un regard, une prise imaginaire. Et de cela résulte ceci qui reste étrange, que quelqu'un, une partie de ce monde, est au départ supposé pouvoir en prendre connaissance. Cet Un s'y trouve dans cet état qu'on peut appeler l'existence, car comment pourrait-il être support du prendre connaissance s'il n'était pas existant? C'est là que de toujours s'est marquée l'impasse, la vacillation résultant de cette cosmologie qui consiste dans l'admission d'un monde. Au contraire est-ce qu'il n'y a pas dans le discours analytique de quoi nous introduire à ceci que toute subsistance, toute persistance du monde comme tel doit être abandonnée?”

⁶⁸ Panofsky, Erwin, *Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst*, Aufsätze, Berlin, 1915, p. 22

⁶⁹ (6) に同じ、242 頁 Didi-Huberman, *Devant L'Image*, p. 173 “Car le rapport de l'âme au monde L'oeil” ne saurait être que la *non-synthèse* d'une instance elle-même déchirée entre conscience et inconscient, et d'un “monde” qui ne fait système que jusqu'à un certain point seulement, au-delà duquel la logique montre sa faille, sa faille constitutionnelle.”

⁷⁰ 同上、243 頁 *Ibid.*, p. 174 “Car le monde des images – si on peut appeler cela un monde, disons plutôt: le déferlement, la plue d'étoiles des images singulières – ne nous propose jamais ses objets comme les termes d'une logique susceptible de s'exprimer en propositions, varies ou fausses, correctes ou incorrectes. “

⁷¹ ディディ=ユベルマンが提案する「星の雨」としてのイメージと (ラカンが考えた星座としての日本人の精神的な構造/同一化の構造に基づいた) 日本の作家のイメージを関係させると、日本の文脈に限った「ラカン〜ディディ=ユベルマン」のテーマも発展させることができるが、それは次の研究のタスクにする。「ラカンによって日本の心理的な構造はすでに星座として構成されているなら、日本美術史において現在中流になっているパノフスキーのイコノロジーと彼の『世界』の概念をつか

って、日本の美術作品を分析することは（相応しいかどうかというより）可能かどうか」という問いをかける意味はあると思う。

⁷² (6) に同じ、244 頁 Didi-Huberman, *Devant L'Image*, p. 174 “Le “monde” des images ne rejette pas le monde de la logique, bien au contraire. Mais il en joue, c'est-à-dire, entre autres choses, qu'il y ménage des lieux – comme lorsqu'on dit qu'il y a du “jeu” entre les pièces d'un mécanisme -, lieux dans lesquels il puise sa puissance, qui se donne là comme la *puissance du négatif*.”

⁷³ (6) に同じ、246 頁 *Ibid.*, p. 176

⁷⁴ メルロ・ポンティ『見えるものと見えないもの』、滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、東京、1989年

⁷⁵ (16) に同じ、95 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 69 “Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la préexistence d'un regard – je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout.”

⁷⁶ ロジェ・カイヨワ『神話と人間』、久米博訳、せりか書房、東京、1975年、96-135頁

⁷⁷ 同上、119頁

⁷⁸ 同上、同頁

⁷⁹ 同上、111頁

⁸⁰ (16) に同じ、97 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 70 “Le problème le plus radical du mimétisme est de savoir s'il nous faut l'attribuer à quelque puissance formative de l'organisme même qui nous en montre les manifestation. Pour que cela soit légitime, il faudrait que nous puissions concevoir par quels circuit cette force pourrait se trouver en position de maîtriser, non seulement la forme même du corps mimétisé, mais sa relation au milieu, dans lequel il s'agit soit qu'il se distingue, soit au contraire qu'il s'y confonde.”

⁸¹ Lacan, *Le Séminaire Livre XX*, p. 43 “Et de cela résulte ceci qui reste étrange, que quelqu'un, une partie de de ce monde, est au départ supposé pouvoir en prendre connaissance.”

⁸² (76) に同じ、116 頁

⁸³ (16) に同じ、99 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre XI*, p. 71 “ce qui échappe toujours à la saisie de cette forme de la vision qui se satisfait d'elle-même en s'imaginant comme conscience.”

⁸⁴ (16) に同じ、99 頁 *Ibid.*, p. 72 “...dans l'état dit de veille, il y a élisioin du regard, élisioin de ceci que, non seulement ça regarde, mais ça montre. Dans le champ du rêve, au contraire, ce qui caractérise les images, c'est que ça montre.”

⁸⁵ (16) に同じ、100 頁 *Ibid.*, p. 72 “Dans un rêve, il est un papillon. Qu'est-ce que ça veut dire? Ça veut dire qu'il voit le papillon dans sa réalité de regard. Qu'est-ce que tant de figures, tant de dessins, tant de couleurs? – sinon ce *donner à voir* gratuit, où se marque pour la primitivité de l'essence du regard.”

⁸⁶ (16) に同じ、126 頁 *Ibid.*, p. 89 “D'abord, si ça un sens que Petit-Jean me dise que la boîte ne me voit pas, c'est parce que, en un certain sens, tout de même, elle me regarde. Elle me regarde au niveau du point lumineux, où est tout ce qui me regarde, et ce n'est point là métaphore.”

⁸⁷ (6) に同じ、242 頁 Didi-Huberman, *Devant L'Image*, p. 173 “Ce serait revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait pas *encore* la « figure figurée » - je veux dire la figure fixée en objet représentationnel -, mais seulement la *figure figurante*, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, fait volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien, dans telle surface peinte ou dans tel repli de la pierre, *devenir visible*.”

⁸⁸ ジュルジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』、寺田光徳、平岡洋子訳、平凡社、東京、2001年 Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris, 1995

⁸⁹ Didi-Huberman, Georges, “La Couleur d'Écume ou Le Paradoxe d'Apelle”, *Critique*, Juin-Juillet 1986, Tome XLII- No 469-470, pp.617-618 “Si le trait, la ligne, constituent l'instrument privilégié de la définition, en peinture, c'est justement parce qu'ils ont la vertu de tracer des limites, de séparer. (...) La ligne, en effet, plus ou moins tyranniquement, légifère. Tant est grande sa capacité d'engendrement des forms, qu'elle sait opérer jusque dans l'élément, quasi immatériel, de ce qui échappe à l'oeil.”

⁹⁰ 多数のバルーンから構成されている身体とはなんと素晴らしい蝶・イメージの例だろうか。つまり空気の中で、自由に動きながら身体のイメージになっていくソーブのバルーンの群れを想像すれば、光が生み出す全ての色と戯れる身体で、偶然性の運命に完全に委ねられた身体で、把握し、捕まえ、手に入れることを誰にも許さない形象である。ついていくしかない。

⁹¹ (43) に同じ、206 頁 Lacan, *Le Seminaire Livre VII*, p. 162 “A partir de ce moment-là, on est ensermé dans un noeud, qui semble de plus en plus se dérober au sens de ce vide. Et je crois que le retour baroque à tous les jeux de la forme, à tous ces procédés, dont l’anamorphose, est un effort pour restaurer le sens véritable de la recherche artistique – les artistes se servent de la découverte des propriétés des lignes, pour faire resurgir quelque chose qui soit justement là où on ne sait plus donner de la tête – à proprement parler, nulle part.”

⁹² Didi-Huberman, “La Couleur D’Écume”, p. 611 “Qu’est-ce que l’écume? C’est l’espèce de mousse blanchâtre qui se forme à la surface des liquids trop agites, rechauffes ou en fermentation. C’est la matière visible, hasardeuse, des remous des profondeurs. Elle extravague aux surfaces de la mer. Elle transpire ou dégoutte des corps, des bouches épileptiques ou furieuses, des animaux sauvages, des chevaux exténués. Au figuré, l’écume signifie le rebut, la scorie, le reliquat, le ramas: c’est la partie la plus vile de tout ensemble. D’une certaine façon, l’écume est aussi la matière traumatisante par excellence, si l’on pense à l’épisode terrible qui présida aux premiers instants de la Beauté.”

⁹³ 筆者によるインタビューより引用。2010年5月12日

⁹⁴ 筆者によるインタビューより引用。2010年6月7日

⁹⁵ (88) に同じ、28 頁 Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 435 “Une figure se défénirait comme ce qui donne sens, est susceptible de nous livrer une histoire, par différence avec un fond, un lieu qui, lui, “contient” ce sens, cette histoire, et s’en contente.”

⁹⁶ ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『ヴィーナスを開く 裸体、夢、残酷』、宮下志郎、森元庸介訳、白水社、東京、2011年 Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999

⁹⁷ ディディ＝ユベルマンは Kenneth Clark *The Nude: A Study of Ideal Art*, Penguin Books, London, 1985 を参考とし、裸体の現象の「浄化」と「美術の形への整理」の思考プロセスを示す。

⁹⁸ (96) に同じ、15 頁 Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 16 “Cela signifie que l’on pourrait, devant chaque nu, garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l’image, garder le dessin et oublier le chair.”

⁹⁹ 同上、18 頁 *Ibid.*, p.18 “Il s’agissait, en somme, d’interposer un écran: il s’agissait que le symbolisme du nu pût s’imposer devant la phénoménologie de sa nudité.”

¹⁰⁰ ジークムント・フロイト「制止、症状、不安」(1925-1928年)、大宮勘一郎、加藤敏訳、『フロイト全集 19』、岩波書店、東京、2010年、9-101 頁

¹⁰¹ 同上、同頁

¹⁰² Didi-Huberman, Georges, *L’Image Ouverte: Motifs de L’Incarnation dans Les Arts*, Gallimard, Paris, 2007, p. 31 “[...] un fantasme exploratoire quant aux limites de limitation: limites franchies dans la fiction d’une image animée, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur.”

¹⁰³ Didi-Huberman, Georges, *Phasme: Essais sur L’Apparition*, Les Éditions De Minuit, Paris, 1998, p. 21 “C’est l’image d’une collision, une collision aveugle mais qui décide de tout.”

¹⁰⁴ Panofsky Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, 1939, p. 3

¹⁰⁵ Didi-Huberman, *L’Image Ouverte*, p. 42 “En ce sens, il n’y a pas d’image sans le geste de son ouverture. Parce qu’ouvrir équivaut alors à dévoiler. C’est l’acte d’écarter ce qui, jusque-là, empêchait de voir – porte ou rideau -, et c’est disposer, présenter la chose désormais “ouverte” dans une relation spatiale qui fait communiquer un intérieur et un extérieur, l’espace obtus qui tenait l’image enclose et l’espace obvie de la communauté spectatrice.”

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 44 “Alors elle s’ouvrent comme des yeux, comme des bouches, comme des bras, voire comme des sexes, voire comme des viscères.”

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 58 “Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la «belle face» des chose. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à *ouvrir* cela même qu'il rend visible. À nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son double fond, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence.”

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 46

¹⁰⁹ 筆者によるインタビューに基づいた見解。2013年2月13日

¹¹⁰ (96)に同じ、14頁 Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 15 “consiste à vouloir fonder la prééminence du *dessein* – ou du *dessin*, selon les deux significations conjuguées du mot *diseigno* – sur un encadrement implicite du *désir* et sur un encadrement, plus explicite, de tout ce qui, dans la peinture, toucherait à une phénoménologie du corps et de la *chair*.”

¹¹¹ Didi-Huberman, *L'Image Ouverte*, p. 32 “L'ouverture est dans l'image un fait de structure, un *portant*, un principe d'animation – ce que j'ai nommé un *motif* – et non un simple thème à traiter iconographiquement ou topologiquement. Mais il faut affronter ce paradoxe: l'ouverture n'est pas seulement un état de fait ou un “dispositif”, comme on dit. C'est un acte, un processus d'*aléation*. C'est donc un fait de structure qui porte atteinte à la structure (voilà, d'ailleurs, exactement ce que pourrait être une définition opératoire, critique et non Clinique, du symptôme).”

¹¹² Didi-Huberman, *L'Image Ouverte*, p. 92 “Non pas prévoir – un schéma, une définition aspectuelle -, mais lancer, projeter, au sens matériel du mot *jeter*. Non pas légitimer, mais risquer: risquer le tout pour la tache, si l'on peut dire.”

¹¹³ Didi-Huberman, Georges, *La Peinture Incarné*, Les Édition de Minuit, 1985, p. 22 “Et la carne, la chair, n'est-ce pas ce qui désigne en tout cas le sanglant absolu, l'informe, l'intérieur de corps, par opposition à sa blanche surface? Alors, pourquoi les chairs se trouvent-elles constamment invoquées, dans les textes des peintres, pour désigner leur Autre, c'est-à-dire le peau?”

¹¹⁴ Didi-Huberman, *Phasmes*, 21

¹¹⁵ Didi-Huberman, *La Peinture Incarné*, p. 21 “S'il ne faut pas faire «de belles robes de chair», c'est parce qu'il ne s'agit pas d'enrober les corps dans de la couleur. La couleur n'est pas une robe: la couleur ne devrait jamais venir sur les corps, comme un recouvrement: lorsqu'elle le fait, elle n'est qu'un linceul, ou bien qu'un fard.”

¹¹⁶ Didi-Huberman, *Phasmes*, p.105

¹¹⁷ Didi-Huberman, *La Peinture Incarné*, p. 26 “...il vaudrait mieux dire que c'est un coloris-symptôme. C'est un coloris à travers lequel la peinture se rêve comme douée de symptôme, c'est-à-dire douée des capacités d'épiphasis et d'aphanisis que l'on reconnaît à un corps lorsqu'il est habité, traversé, hanté par les tourments, les virements de l'humeur. C'est un coloris à travers lequel la peinture aura pu se rêve comme corps et comme sujet: coloris de la vicissitude, donc de l'éveil au désir. Qu'un tableau dorme, s'éveille, souffre, réagisse, se refuse, se transforme ou se recoloré comme un visage d'amante lorsqu'elle se sait regardée par l'aimé – c'est tout ce qu'on peut rêver quant à l'efficacité de l'image... [...] Car on ne regarde (et peut-être ne peint-on) que pour être regardé.”

¹¹⁸ (96)に同じ、110頁 Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 95 “...pour la raison principale qu'elle met l'être en mouvement, en désir, en «glissement», et parce qu'elle fait du glissement lui-même une dynamique d'exubérance ontologique, une dynamique d'ouverture que la représentation échouera généralement à “distinguer”. La nudité est la chose du monde la moins définie pour la raison essentielle qu'elle *ouvre notre monde*.”

¹¹⁹ Didi-Huberman, *La Peinture Incarné*, p. 54 “C'est un jeu qui, en tant que fascination, vient donc envahir, du détail, le tout: c'est un effet panique. Effet «totalitaire» du pictural dans le tableau, effet spécifique du Mal, - mot que l'on sait être un mot du sort, de la tache, de la maille, de la limite, mot de pictural comme tel.”

¹²⁰ Didi-Huberman, *L'Image Ouverte*, p. 30

¹²¹ シャルル=ピエール・ボードレール「玩具のモラル」（1853年）、阿部良雄訳、『ボードレール全集』、筑摩書房、東京、1985年、120頁。ディディ=ユベルマンによるボードレールのコメントはここで読むことができる。Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, p. 58

¹²² (29) に同じ、64頁

¹²³ (96) に同じ、32頁。引用にあたって、日本語の訳文の一部を変えた。Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 30 “Dire ici que la représentation est soumise au *symptôme*, c'est constater que sa stabilité aspectuelle – sa vocation à susciter une certaine reconnaissance des formes, une certaine référentialité – est soumise à quelque chose qui se donne à la fois comme *surgissement*, l'apparition d'un trait inattendu, impensable, dans le tissu du représenté, et comme *dissimulation*, la disparition du monde où ce trait lui-même serait pensable.”

¹²⁴ Didi-Huberman, *L'Image Ouverte*, p. 62 “Cet accent donne le rythme d'une *expérience intérieure* qui ne consiste justement pas à réfléchir son moi, à le confiner, mais à le blesser, à l'ouvrir grand pour y laisser entrer l'altérité du réel. L'image devient alors notre objet de non-consolation. Parce qu'elle *ouvre sur l'informe* de sa – de notre – propre constitution.”

¹²⁵ Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, p. 11 “...nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue.”

¹²⁶ ジークムント・フロイト「夢解釈Ⅰ」（1900年）、新宮一成訳、『フロイト全集4』、岩波書店、東京、2007年、145頁

¹²⁷ (53) に同じ、258頁 Lacan, *Le Séminaire Livre II*, p. 186 “...Ce qu'il voit au fond, ces cornets du nez recouverts d'une membrane blanchâtre, c'est un spectacle affreux. Il y a à cette bouche toutes les signification d'équivalence, toutes les condensations que vous voudrez. Tout se mêle et s'associe dans cette image, de la bouche à l'organe sexuel féminin, et passant par le nez – Freud, juste avant ou juste après, se fait opérer, par Fliess ou un autre, des cornets du nez. Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.”

¹²⁸ 同上、264頁 *Ibid.*, p. 191 “Ce rêve nous enseigne donc ceci – ce qui est en jeu dans la fonction du rêve est au-delà de l'ego, ce qui dans le sujet du sujet et n'est pas du sujet, c'est l'inconscient.”

¹²⁹ 同上、273頁 *Ibid.*, p. 196 “Il ya donc apparition angoissante d'une image qui résume ce que nous pouvons appeler a révélation du réel dans ce qu'il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence. ... Il apparaît alors que le sujet se décompose et disparaît.”

¹³⁰ ジャック・ラカン「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡象段階」（1949年）、『エクリⅡ』、佐々木孝次他訳、弘文堂、東京、1977年、123-134頁 Lacan, Jacques, *Écrits*, Édition du Seuil, Paris, 1971, pp. 93-100

¹³¹ (53) に同じ、277頁 Lacan, *Le Séminaire Livre II*, p. 199 “Car la perception est un rapport total à un tableau donné, où l'homme se reconnaît toujours quelque part, et se voit même quelquefois en plusieurs points. Si le tableau du rapport au monde n'est pas déréalisé par sujet, c'est qu'il comporte des éléments qui représentent des images diversifiées de son moi, et sont autant de points d'attache, de stabilisation, d'inertie. C'est bien ainsi que je vous apprends dans les contrôles à interpréter les rêves – il s'agit de reconnaître où est le moi du sujet.”

¹³² (6) に同じ、243頁 Didi-Huberman, *Devant L'Image*, p. 174 “Car le monde des images – si on peut appeler cela un monde, disons plutôt: le déferlement, la pluie d'étoiles des images singulières – ne nous propose jamais ses objets comme les termes d'une logique susceptible de s'exprimer en propositions, variées ou fausses, correctes ou incorrectes. “

¹³³ 心理全体は象徴界などのメカニズムを使いながら、主体と現実界の間に「距離」を守ろうとしているので、その失敗の時に現実的なものは侵略する。ディディ=ユベルマンとラカンがよく使う「現実的なものの接近」という表現における「接近」は上の説明を意識すれば分かりやすいだろう。

¹³⁴ (53) に同じ、277 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre II*, p. 199

¹³⁵ (96) に同じ、133 頁 引用にあたって、訳文の一部を変えた。Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 112 “Ce que découvre Lacan dans cet exemple n'est rien moins, me semble-t-il, que *la capacité de l'ordre imaginaire à se décomposer lui-même* : «C'est pour autant qu'un rêve va aussi loin qu'il peut aller dans l'ordre de l'angoisse, et qu'est vécue une approche du dernier réel, que nous assistons à cette décomposition imaginaire.» A la limite pourrait-on dire qu'il n'y a pas d'image du corps sans l'ouverture – le dépli jusqu'à la blessure, jusqu'à la dilacérations – *de sa propre imagination*.”

¹³⁶ Didi-Huberman, *L'Image Ouverte*, p.34 “C'est ce qui se passé, par exemple, lorsque Freud, dans l'analyse de ce rêve de regard et de peur qu'est le “Rêve de l'injection d'Irma”, redit que “la bouche s'ouvre bien alors” pour confier, sans transition, son “sentiment [qu'] il y a dans tout rêve de l'inexpliqué” en ce que l'image violente qui y survient “participe de l'inconnaissable.”

¹³⁷ J.ラプランシュ、J.B.ポンタリス『精神分析用語辞典』、村上仁監訳、みすず書房、東京、1977年、221頁

¹³⁸ (43) に同じ、146 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre VII*, p.117 “A ce niveau, l'objet s'introduit pour autant qu'il est perpétuellement interchangeable avec l'amour qu'a le sujet pour sa propre image. *Ichlibido* et *Objektlibido* sont introduits par Freud en rapport avec la différence de *l'Ich-Ideal* et de *l'Ideal-Ich*, du mirage du moi et de la formation d'un idéal. Cet idéal prend son champ tout seul, vient à l'intérieur du sujet donner forme à quelque chose qui devient préférable et à quoi il va désormais se soumettre. Le problème de l'indification est lié à ce dédoublement psychologique, qui place le sujet dans une dépendance par rapport à une image idéalisée, forcée, de lui-même, dont Freud fera toujours si grand état par la suite.”

¹³⁹ 同上、147 頁 *Ibid.*, p. 117 “Mais cet objet n'est pas la même chose que celui qui est visé à l'horizon de la tendance.”

¹⁴⁰ ラカンは、フロイトによる昇華と理想化の違いを対象の役割で示している。理想化は主体を対象との同一化に導き、昇華は完全に違う方向を向かわせる。

¹⁴¹ (43) に同じ、147 頁 Lacan, *Le Séminaire Livre VII*, p. 117 “Les Anciens entouraient de fêtes la tendance, et étaient prêts aussi à faire honneur, par l'intermédiaire de la tendance, à un objet de moindre valeur, de valeur commune, tandis que nous, nous réduisons l'avaleur de la manifestation de la tendance, et nous exigeons le support de l'objet par les traits prévalents de l'objet.”

¹⁴² 同上、169 頁 *Ibid.*, p. 135

¹⁴³ 同上、170 頁 *Ibid.*, p. 136 “Seulement, les boîtes d'allumettes se présentaient ainsi – elles étaient toutes les mêmes, et disposées d'une façon extrêmement agréable, qui consistait en ce que, chacune étant rapprochée de l'autre par un léger déplacement du tiroir intérieur, elles s'enfilaient les unes les autres, formant comme une bande cohérente, laquelle courait sur le rebord de la cheminée, montait sur la muraille, affrontait les cimaises, et redescendait le long d'une porte.”

¹⁴⁴ 同上、179 頁 *Ibid.*, p. 144 “Pendant de longues années je vous ai pliés à la notion, qui doit rester première et prévalente, de ce qui constitue le signifiant comme tel, à savoir les structures d'opposition dont l'émergence modifie profondément le monde humain. Il reste que ces signifiants sont, dans leur individualité, façonnés par l'homme, et probablement avec ses mains plus encore qu'avec son âme.”

¹⁴⁵ 同上、181 頁 *Ibid.*, p. 145 “C'est bien le vide qu'il crée, introduisant par là la perspective même de le remplir.”

¹⁴⁶ 「進化論的モデルは皆さんの思考にとって最もポピュラーなモデルと考えられていますが、これは皆さんにとっても現代人の誰にとっても、宗教的な理想への固執の一形態であり、防衛の一形態です。」 同上、190 頁 *Ibid.*, p. 152 “Ce que vous croyez être le modèle le plus familier de votre pensée, à savoir l'évolutionisme, est, chez vous comme chez tous vos contemporains, une forme de défense, de cramponnement à des idéaux religieux, qui vous empêchent de voir ce qui se passé dans le monde autour de vous.”

¹⁴⁷ 同上、196 頁 *Ibid.*, p. 155 “Tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour de ce vide.”

¹⁴⁸ 同上、211 頁 *Ibid.*, p. 167

¹⁴⁹ 同上、206頁 *Ibid.*, p. 162 “...la découverte des propriétés des lignes, pour faire resurgir quelque chose qui soit justement là où on ne sait plus donner de la tête – à proprement parler, nulle part”

¹⁵⁰ 同上、178頁 *Ibid.*, p. 163 “... il s’agit, d’une façon analogique, ou anamorphique, de réindiquer que se que nous cherchons dans l’illusion est quelque chose où l’illusion elle-même se transcende en quelque sorte, se détruit, en montrant qu’elle n’est là qu’en tant que signifiante.”

¹⁵¹ 同上、90頁 *Ibid.*, p. 75 “Et c’est là ce qui est remarquable – il lui assigne jusqu’à l’extrême le caractère auquel les philosophes précisément n’ont pu se résoudre à la réduire, celui d’un corps vide, d’un phantôme d’un pâle incube de la relation au monde, d’une jouissance exténuée qui en fait à travers toute l’interrogation du philosophe le trait essentiel.”

¹⁵² 同上、215頁 *Ibid.*, p. 170 “Devant cette sorte de seringue qui, si je me laissais aller, me paraîtrait une sorte d’appareil à prise de sang, à prise du sang du Graal? – si voulez bien vous souvenir que le sang du Gaal est précisément ce qui, dans le Graal, manque.”

¹⁵³ (88) に同じ、10頁 Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p.10 “Ces deux ou trois choses déconcertantes, difficiles à décrire, extrêmement singulières dans la stricte blancheur du couvent, étaient des taches des grandes zones de taches multicolores à propos desquelles nos catégories usuelles de “sujet”, d’imitation ou de figure, semblaient bien devoir échouer. Car tout cela semblait sans “sujet” aucun, tout cela enfin semblait rien imiter de précis, tout cela enfin semblait étrangement, pour l’époque, “non figuratif”. L’enquête pourtant devait inverser toutes ces impressions de départ: non seulement en trouvant un “sujet”, un acte d’imitation et une pratique de la figure, mais surtout en découvrant qu’il fallait, pour y comprendre quelque chose, penser de telles catégories *au contraire* de leur acception courante dans le monde actuel des spécialistes de l’art.”

¹⁵⁴ Didi-Huberman, *Phasmes*, p. 21

¹⁵⁵ ディディ＝ユベルマンの『イメージの前で 美術史の目的への問い』（（6）を参照）という本は、そのサブタイトルが明らかに示しているように、その研究方法の認識論を巡るものである。つまり、美術史学の歴史において、美術史家がその「目的」に向かって進むために、自らの研究方法（＝道筋）を懸命に守り、そのせいで研究対象の別の側面をどれほど無視していたかということが明らかにされている。

¹⁵⁶ Didi-Huberman, *Phasmes*, p. 9 “Parfois, dans sa course, il s’arrête, interdit: un *autre chose* tout a coup est apparue sous ses yeux, qu’il ne attendait pas. Non pas *la chose en soi* de sa quête fondamentale, mais *une chose fortuite*, explosive ou bien discrète, une chose inattendue qui se trouvait là, sur le passage.”

¹⁵⁷ Didi-Huberman, *Phalènes*, p. 384

¹⁵⁸ Davila, Thierry / Sauvanet, Pierre (ed.), *Devant Les Images Penser l’art et l’histoire avec Didi-Huberman*, Les presses du réel, Paris, 2011, p. 363

図版リスト

- 図 1. 田口和奈、《その悲しい知らせ》、ゼラチンシルバープリント、122.7×103.6cm、2006 年
- 図 2. 榎原泰介、《untitled 補修》、木／鉄、110×15×10cm、1999 年
- 図 3. 関本幸治、《Scars from Tender Spines – Smile Practice》、クローム紙にラムダプリント、146×120cm、2007 年
- 図 4. ケプラーの第一法を説明する図
- 図 5. 宮澤男爵、《ga-ga no.1》、紙／水彩、66.5×48.5cm、2008 年
- 図 6. 宮澤男爵、《wa-ga no.1》、紙／水彩、66.5×48.5cm、2008 年
- 図 7. 宮澤男爵、《nin-nin no.1》、紙／水彩、66.5×48.5cm、2008 年
- 図 8. 古林望美、《はじまりのはじまり 007》、紙／鉛筆、69.5×50cm、2008 年
- 図 9. 古林望美、《はじまりのはじまり 001》、紙／鉛筆、69.5×50cm、2008 年
- 図 10. 笹山直規、《Egocentric Story》、水彩／紙、130.3×162cm、2009 年
- 図 11. サンドロ・ボッティチェッリ、《ヴィーナスの誕生》、キャンバスにテンペラ、172.5×278.5cm、1483 年
- 図 12. クレメンテ・スジーニ、《腹を裂かれたヴィーナス》、蝋に色彩、1781～82 年
- 図 13. 笹山直規、《Sky is crying the tears, I cannot cry out》、水彩紙、130.3×130.3cm、2005 年
- 図 14. 笹山直規、《Hansel and Gretel》、水彩／紙、91×72.7cm、2005 年
- 図 15. アムンツィアター教会の聖具室、1984 年、ナポリ
- 図 16. 笹山直規、《無題》、水彩／紙、41×41cm、2007 年
- 図 17. 笹山直規、《無題》、水彩／紙、116.7×91cm、2004 年
- 図 18. 笹山直規、《無題》、水彩／紙、72.7×50cm、2007 年
- 図 19. 笹山直規、《Entrance》、水彩／紙、162×130cm、2004 年
- 図 20. 笹山直規、《Black Horse》、水彩／紙、116×91cm、2005 年
- 図 21. 笹山直規による水彩絵の具の制作方法
- 図 22. 笹山直規、《Matin Feerique》、水彩／紙、60.6×41cm、2012 年
- 図 23. 笹山直規、《Watcher》、水彩／紙、162×130cm、2009 年
- 図 24. 「Oxidized Reality」展示風景、2010 年、群馬県立近代美術館（写真：木奥恵三）
- 図 25. トリメチルアミンの定式
- 図 26. トリメチルアミンの定式
- 図 27. ピーテル・パウル・ルーベンス、《キリスト昇架》、油彩／木、462×341cm、1610～1611 年
- 図 28. 円筒形のアナモルフォーシス

参考文献

日本語文献

- ロジェ・カイヨワ『神話と人間』、久米博訳、せりか書房、東京、1975年
- ジェイムス・ジョイス、世界文学全集 II-13『ユリシーズ』、九谷オ一他訳、河出書房、東京、1975年
- ジュールジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』、寺田光徳、平岡洋子訳、平凡社、東京、2001年
- ジュールジュ・ディディ＝ユベルマン『ヴィーナスを開く 裸体、夢、残酷』、宮下志郎、森元庸介訳、白水社、東京、2002年
- ジュールジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で 美術史の目的への問い』、江澤健一郎訳、法政大学出版局、東京、2012年
- ジークムント・フロイト「快原則の彼岸」(1919-1922年)、須藤訓任訳、『フロイト全集 17』、岩波書店、東京、2006年
- ジークムント・フロイト『「不思議のメモ帳」についての覚え書き」(1922-1924年)、本間直樹訳、『フロイト全集 18』、岩波書店、東京、2007年
- ジークムント・フロイト「精神分析への反抗」(1922-1924年)、太寿堂真訳、『フロイト全集 18』、岩波書店、東京、2007年
- ジークムント・フロイト「夢解釈 I」(1900年)、新宮一成訳、『フロイト全集 4』、岩波書店、東京、2007年
- ジークムント・フロイト「ある幼児神経症の病歴より(狼男)」(1914-1915年)、須藤訓任訳、『フロイト全集 18』、岩波書店、東京、2010年
- ジークムント・フロイト「制止、症状、不安」(1925-1928年)、大宮勘一郎、加藤敏訳、『フロイト全集 19』、岩波書店、東京、2010年
- ジークムント・フロイト「夢解釈 II」(1900年)、新宮一成訳、『フロイト全集 5』、岩波書店、東京、2011年
- シャルル＝ピエール・ボードレー「玩具のモラル」(1853年)、阿部良雄訳、『ボードレー全集』、筑摩書房、東京、1985年
- モーリス・メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』、滝浦静雄、木田元共訳、みすず書房、東京、1989年
- ジャック・ラカン「精神分析における言葉と言語活動の機能と領野」(1949年)、宮本忠雄他訳、『エクリ』、弘文堂、東京、1977年
- ジャック・ラカン「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡象段階」(1949年)、佐々木孝次他訳、『エクリ II』、弘文堂、東京、1977年
- ジャック・ラカン『フロイト理論と精神分析技法における自我—1954-1955』(上)、小出浩之、鈴木國文、小川豊昭、南淳三訳、岩波書店、東京、1998年
- ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』、小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、岩波書店、東京、2000年
- ジャック・ラカン『精神分析の倫理』、小出浩之他訳、岩波書店、東京、2002年
- J.ラプランシュ、J-B.ポンタリス『精神分析用語辞典』、村上仁監訳、みすず書房、東京、1977年

欧語文献

- Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus oticus Les perspectives dépravées – II*, Flammarion, Paris, 1996
- Davila, Thierry / Sauvanet, Pierre (ed.), *Devant Les Images Penser l'art et l'histoire avec Didi-Huberman*, Les presses du reel, Paris, 2011
- Didi-Huberman, Georges, *La Peinture Incarnée*, Les Édition de Minuit, Paris, 1985
- Didi-Huberman, Georges, “La Couleur d'Écume ou Le Paradoxe d'Apelle”, *Critique*, Juin-Juillet 1986, Tome XLII- No 469-470, pp.617-618
- Didi-Huberman, Georges, *Devant L'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Édition de Minuit, Paris, 1990
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Édition de Minuit, Paris, 1992
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris, 1995
- Didi-Huberman, Georges, *Phasme: Essais sur L'Apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999
- Didi-Huberman, Georges, *L'Image Ouverte: Motifs de L'Incarnation dans Les Arts*, Gallimard, Paris, 2007

-
- Jay, Martin, *Downcast Eye: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1993
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions de Seuil, Paris, 1966
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1973
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre XX: Encore*, Édition du Seuil, Paris, 1975
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre II: Le moi dans le théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse*, Édition du Seuil, Paris, 1978,
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Édition du Seuil, Paris, 1986
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Translated by Sophie Hawkes, Zone Books, , NY, 2004
- Panofsky, Erwin, *Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst*, Aufsätze, Berlin, 1915
- Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, 1939