

ヴィーナスとナルキッソス：屈折する感覚と表象

鈴木 繁 夫

1. 視線に取りこまれる主体

裸体と慣例

ルネッサンスの肖像画については、フランカステルやキャンベルが肖像画の標準的見方ともいえるべき肖像画取扱書を著しているが、そこには不思議なことに裸体画はほとんどはっていない。¹ ポープ＝ヘネシー自身が述べているように、肖像画とは、ある人物の姿に焦点をあてて、その人物の固有性を画面上に刻みつけることを第一目的とした絵画である。² 固有性とは、女性の場合、外見の美しさ、内的な静謐さや清らかさであり、肖像画はそうした固有性が個人の固有名と分かちがたく結びついていることを顕示する。顕示されることによって、描きだされた人物の画像を見る人は、その固有性を観照することが可能になり、それはひるがえって、肖像画が人々の心や口伝えを媒介として時間の風化に抵抗する道具としての機能をもつことになる。

肖像画の機能として、描きだされた個人の固有性顕示、固有名の同定可能性、風化の抑止効果ということがあげられる。ところがルネッサンス期の固有名に関していえば、一世代前の父母や親類の名がそのまま子に付けられたから、固有名は個人を他から区別する機能をはたしていたにもかかわらず、それは家の中の一員としてもう一度繰り返される普通名詞のようなものでもあった。現在のように比較的ユニークな固有名（場合によってはアカウント名や納税者番号）によって一対一対応で個人を特定できるという世界ではなかったのだ。固有名そのものを特定できることよりも、その固有名によって名指されているその人が肝心なのであった。つまり「名前のかなになにがあるというの。バラと呼んでいるものを別な名前でも呼んでも、同じようによい香りがするじゃない」（シェイクスピア『ロミオとジュリエット』2幕2場1行）という名言は、固有名に先立つ個人、その個人に化肉化している固有性こそが重要なのだと教えている。

固有名よりも人物その人、そしてその人の固有性を現前化させるために画像が制作されるなら、描かれる人物が着衣であろうと裸体であろうとかまわないはずだ。ところが個人肖像画の点数が一躍増えるルネッサンスをあつかう肖像画研究書には、裸体画はまず収録されない。もっともキャンベルにはクロー「風呂の女性」が掲載されているし、ポープ＝ヘネシーにはバルトロメオ・ヴェネトの薄着の女性像が収録されているが、

これはそれぞれ数百枚収録した肖像画本のなかのただの一枚だけだ。念のためだが、この二枚の肖像画のモデルが誰なのかは同定できていないから、これらのセミ裸体画が他の肖像画群に仲間入りしているのは、やはり画像の人物が自らを他と区別する個人としてそこに存在している固有性が絵から発出しているからだろう。³

ではクローヤヴェネト以外の女性裸体画には、たとえ人物同定が不可能であるとしても、固有性が顕在化している例はないのだろうか。ルカース・クラナハの太い腰を曲げて屋外で立つ女性、ラファエッロの胸の豊かさを誇張する「フォルナリーナ」、ロレンツォ・コスタの豊満だが気品を感じさせる女性、ペッリーニの神秘的雰囲気漂う髪をとく女性（「化粧をする女性」）——これらは、他と互換できないような固有性をもっているのではないか。にもかかわらずこれらの女性裸体画は、肖像画のジャンルに参与する権利がないかのように排除されている。

その原因は、肖像画研究者たちが「お上品な伝統」を受け継いでいるからということではかならずしもない。⁴女性の裸体画は、神話像やアレゴリー像として提示すれば、裸体であってもとりあえずは鬻鬻をかわないという防護が15-16世紀に確立していた。そのために、裸体女性の肖像画であるはずのものが、神話画やアレゴリー画という別な文脈に仮想的に置き換えられていた。⁵さらにモダンの美術史では、神話画やアレゴリー画を肖像画と分けて別枠で取り扱い、同一書のなかには混在させないという、必然的理由を欠いた強固な慣例がいつの間にかできあがっていた。だから私たちが「ヴィーナス」として絵画タイトルの原題だと思こんでいるものは、仮につけた題名であったり、対象のある原理の元において具体的に吟味する美術史という学問言説のなかで流通させるためのものであったりするのだ。

こうしたよじれによって、肖像画というジャンルから排除されてしまっているのが裸体画である。しかし非宗教化時代に生き、アレゴリーという言葉の意味すらわからなくなり、モラリストであることに恥ずかしさを覚える現代社会のなかでは、神話やアレゴリーへの知的隔絶が無視できないほど大きなものになっている。この大きな隔絶によって、神話画、アレゴリー画として伝統的に意識されてきたもの、あるいはそう意識するように誘導され続けてきたものが、皮肉なことに恥ずかしげもなく裸体画、より正



図1 ティツィアーノ
「ウルビーノのヴィーナス」1538年

確には裸体女性の肖像画としてみえてきてしまう。ただしこの世俗化された見方はかならずしも的はずれではない。はたして依頼者、製作者をふくめた当事者たちが裸体の女性を「ヴィーナス」だと心底から信じていたかどうかは危ういからだ。その例が私たちがここで取りあげるティツィアーノのヴィーナス（図1）である。⁶

「ウルビーノのヴィーナス」という名前で現在ではよばれているこの絵画は、制作当初にはそのような名称はもっていなかった。完成したこの絵が飾られたのは、ペザーロ近くの別邸の寝室であり、ウルビーノの宮廷内ではなかった。ではなぜウルビーノか。この絵の誕生は、ウルビーノ公フランチェスコ・マリアの息子グイドバルド・デッラ・ロヴェーレがティツィアーノに制作を依頼したことにはじまる。制作依頼の動機として、父親が同じくティツィアーノに依頼し1536年に完成した「美人」(La Bella)とよばれている着衣像をグイドバルドは見て、それに魅惑され、着衣像とは別な裸体の像を所望したのだった。グイドバルドは制作完成の督促にあたって、この作品を「裸の女」(donna ignuda)と言及していた。この「ウルビーノのヴィーナス」は着衣像のヌード版なのだ。「ウルビーノのヴィーナス」は、この画家の「聖愛と俗愛」において同一女性の着衣姿と裸姿がペアになっているように、ペア版の裸像であり、後にゴヤがマハの着衣像と裸体像を描いたように、同一人物のペア像なのだ。だからなおさらヴィーナスを意識して依頼したとか、ヴィーナス像を意図して画家が描いたという積極的根拠は乏しい。この絵が「ヴィーナス」と言及されるのは、制作後約30年して美術家の列伝を書いたヴァザーリが初めてであった。⁷

裸体肯定

ではこの「ウルビーノのヴィーナス」は固有性顕示の肖像画のなかでどのように位置づけられるのだろうか。女性は男性の価値をひきたたせる装飾としての値打ちがルネッサンス期では増し、容姿にかぎらず礼儀作法から物腰にいたるまで優雅であること、また性的には貞淑であることがよしとされたから、女性肖像画一般にかんしていえば、そのような価値観に合致するような個性としての女性が描きだされる。もっとも女性の装飾性は、男性が生活世界をうまく操縦したり渡っていくための存在として利用されたから、女性の姿を過剰に誇張し、生活世界からいっけん遊離した状況なり新世界なりにおいて女性を描きだすことへの心的障壁は低かった。だから一方においてギルランダイオーやバルドヴィネッティの女性肖像画のような容姿端麗、貞淑を強調した個性的な肖像画が出てくると同時に、他方においては恋愛詩のなかで歌われたり神話世界を彷彿とさせるような肖像画が制作された。

ところが1480年頃を分水嶺として、女性の美しさをあらわそうとするなら裸体がもっともアピールするという男性の動物的ともいべき感性が、フィレンツェやヴェネツィ

アでの絵画慣習として定着してくる。⁸ ボッティチェッリの「ヴィーナス誕生」(1485年頃)はその典型である。この絵のヴィーナスにしてもコジモの女性にしても、巻き毛のブロンド、それも大きく束ねられか波打つように垂れ下がる奔放さが誇示され、顔立ちもすました顔ではなく、気取りがないように見えて、軽やかな優美さを備えたものになっていく。⁹

この美的女性裸体画への目覚めは、15世紀のルネッサンス都市国家が構築した重要な慣習、一大発見とまで主張する研究者がいる。¹⁰ 大航海時代の大発見や地球球体の確認がヨーロッパ人にとってマクロレベルにおける新開地への開眼であるとする、女性という男性にとってきわめて身近であるはずの存在がどういう姿であることを美としてとらえるべきなのかが、着飾った姿ではなく裸体にもあるとした、もうひとつの開眼があったのだ。11そして地球儀や地図が書斎などの一室に置かれ飾られたように、女性の裸体美という「偉大な発見」は、個人の邸宅の寝室、収集物を飾る客間などを飾った。たとえば収集家オドニーは、ジロラーモ・サヴォールドーに依頼した裸体画を寝室に飾っていた。¹²

ボッティチェッリから25年後に描かれたジョルジョーネの「ヴィーナス」になると、裸体の官能性は増してくる。この裸婦は表面的にはまるで相手の視線を忘れたかのように寝ており、その静かな姿は半諧調の色彩と背景の誰もいない村が醸し出す静謐さと呼応している。しかし陰部におかれた左手は、陰部をさらけ出すことに恥辱心を感じて思わず隠してしまう古代ギリシアの「恥じらいのヴィーナス」のあの左手とはたして同じ意図をもっているのだろうか。¹³ 右手を頭頂から左耳にかけて曲げながら寝入ることはいったい本当にできるのだろうか。¹⁴ ベッド¹⁵の上で寝ている人間がわざわざ体全体を右に傾けながら、しかも右脚を左脚の下に入れたままの姿勢でいられるだろうか。体が傾むくことで、顔立ちはもちろんのこと、両方の乳房がはっきりとみえ、しかも陰部が挑発的に鑑賞者に向かうのではないだろうか。そう考えると、寝入る女としては不自然な右手も、脇の下にくぼみという性的挑発をもたらすポイントを鑑賞者に見せつけるための手段ではないかと思えてくる。とするとジョルジョーネのこの女性は、静かに寝ているポーズをとっているだけで、性欲の動にたいする幻想的な静も、荒々しい性のうごめきとは対照的な優美さも、いずれも見せかけであり、じつは性欲を喚起しそれを発散することへと誘っていると推測できるのだ。

ティツィアーノの「ウルビーノのヴィーナス」をジョルジョーネの裸体像と較べてみると、屋外ではなく室内、^{ひとけ}人気のなさに対して侍女と高級種の犬、そして体を横たえているだけでなくその左手は挑発的である。マルキド・サドはこの絵について、『悪徳の栄え』の主人公に次のようにいわせている。

ヴィーナスは白い寝床に横たわり、片手で花を散らし、もう片方の手で、そのかわいらしい小丘を隠しています。そのポーズがあまりにも官能に満ちているので、この絶品ともいえる絵の細部をためつすがめつして飽くことがありません。¹⁵

サドのこの発言を触発しているのは、たんにこの女性が美しい、豊満だといった表層に「萌え」たからではないはずだ。この裸体女性の肉体が放つ固有の性的なものが、この女性の肉体そのものに顕在化し、裸体の描写ではなく性的なものの描写になっているからだろう。女性の美しさが美として観念の世界からこの地上に降りてきて、特定の女性の体の中に分与されているというのが、プラトニズムの考え方である。ルネッサンス・イタリアの知的サークル、つまり絵画を受容する層のあいだで流行した思想のひとつが、そのプラトニズムであった。この絵では、性的なものが強度をもって分与されている特定の女性の体を描くことによって、性的なるものへと鑑賞者を引き上げるように描かれている。その生々しい性的なものがあるからこそ、サドは敏感に反応しているのだろう。この絵では女性は公的空間にではなく私的領域にいる。屋内で裸体をさらし、その投げかける視線によってこの絵の前に立ったものを釘づけにする。裸体を見られることを予期しているヴィーナスは、裸体は本来は無性的ではなく性欲を呼び起こすものだという前提をあきらかに知っている。

この前提は、このヴィーナスと同じく裸姿で屋外を過ごすことを標榜する近代のヌーディストが主張するような、「きちんと教育を受けた人なら、どこかで人間の裸の部分を見ても性的に刺激されはしないだろう」という肉体への非エロスの態度とは逆をいくものだ。¹⁶ 裸体から性愛へという流れにたいして、このヴィーナスはその流れを堰きとめる関の高さがきわめて低いのだ。低いだけではなく、屋外という本来は性的な行為と結びつくことがまれな公的領域にではなく、侍女がカツソーネから衣服を探し出し、もう一人の侍女が絢爛な女性衣装を肩から背負っていることが示しているように、これは私室、それも寝室での裸体なのだ。ということは性的な連想はさらにいっそうかき立てられ、性愛への流れは節制の鋳型をはずれて身軽になり、加速力をともなっていく。しかもその流れを感じている鑑賞者は、視覚による呪縛、のぞき見の感覚をぬぐえない。

性的コミュニケーション

そもそも猥褻感覚を引きおこす形像や文字情報をポルノグラフィーとして一括するようになったのは19世紀であったが、それ以前には官能、歓楽といった異なった含蓄をともなったさまざまな名称でよばれていた。しかし19世紀のこの用語を作る「売春婦^{ポルネー}」よりも「描^グ書^ラかれたもの^{フオス}」にアクセントをおいて考えれば、「書描」と密接に関連し

ているのは視覚である。のぞき見ることの喜びとそこから生じる性的興奮が、この絵によって蘇ってくる。フロイトは、小児においては男女の性器同士の合一という正常な性目標に向けて統一されておらず、口腔、肛門、眼などといった特定の身体部位が性感帯の役割を果たし、それらの器官に刺激・興奮が与えられることが欲動を生み出す源になっていると述べた。¹⁷ だから子供は、見ること、とくにのぞき見をするに快感を覚えるのだという。とするとこの絵がもたらすのぞき見快感は、小児の多形倒錯素質が大人である鑑賞者の心のなかにせり出してくるといってもよいことになる。外からの視線をさえぎる閉ざされた壁の向こう側にある内的領分、またカーテンを隔てた側にある私的領域、あるいは衣服という絢爛なプロケードで視線を釘づけにして衣服下にある肉体へと視線を誘い、見ることで興奮をしてしまう磁場へと鑑賞者は連れていかれる。

しかしこの絵の鑑賞者は男性だけなのだろうか。それならばこれは魅惑的な裸体ピンアップと大差のないことになってしまう。¹⁸ ピンアップなのではなく結婚のお守りだったという強力な説がある。この絵の依頼主グイドバルドはこの絵が完成する4年前の1534年に、強制的に10歳の娘と結婚させられている。その年齢からもわかるように、結婚式は挙げて結婚は即座には完了しなかった。同じ邸宅内でベッドをともにしない生活を続け、初潮のあとにベッドで結婚成立となるという形は貴族の間では珍しいことではなかった。この絵が邸宅に飾られた頃には、グイドバルドの妻は結婚成立の年齢に達していたはずだ。この絵に描かれている植物はバラ（女性の右手中）とギンバイカ（背景窓の棧）だが、この二つはいずれも夫にたいする貞節をあらわす象徴として当時は通用していた。またヴィーナスの持物としてはなじまない子犬が足下にいるが、犬も貞節の象徴であった。裸の女性の後ろにいる侍女たちは、結婚のときに女性が持ちこむカッソーネのところにおいて、この裸の女性が既婚であることを示唆している。¹⁹ グイドバルドの幼い妻が、この絵の裸体女性に、自分自身を投影して眺めるという可能性は充分にあった。

当時の医学書には、肝臓の体内での位置から、右が左よりも体温は高いと教えていた。また男女でいえば、男は女よりも体温が高いことになっていた。そこで男の子が欲しいなら、性交の最中やその直後に女性は右脇を下にすべきだと説いた。だからティツィアーノの裸の女性のまわりに妻である象徴が散りばめられながら、その姿勢としては右を向き、体の右側が下になっているというの、嫡出の男子を家系存続のために必要としていた貴族の家では妻としては自然な姿勢なのだ。しかも話はそこで終わらない。受胎の瞬間に女性が美しい裸体像を見ていると、生まれてくる子供はよけいに美形になるという迷信があった。²⁰

顔立ちまで問題にしない場合でも、女性が確実に妊娠するためには、女性は快樂の絶頂になくはならず、そのためにも性交前の自慰行為も勧められていた。このヴィーナ

スの手の仕草はまさにその行為を彷彿とさせ、その行為へとこの絵を見る女性を誘っていると推測できる。それがわかると、この女性の腹部が、腰がくびれて細いというタイプではなく、ぼったりとふくよかなのは、この女性が受精力も多産力もあることを暗示している。

結婚の第一目的は、夫婦間の愛を育むことだというのは19世紀が生み出した観念である。古代ローマからこのルネッサンス期にかけては、結婚目的は子孫の連続による家産の維持が基本であった。²¹とするとこの種の絵画は、結婚本来の目的のはたすために、今の私たちからは想像しがいほど必要性が高い教育画であったのだといえることになる。

2. 視覚と触覚の狭間の主体

二つの空間

性的コミュニケーションやお守りといった観点からの解釈は、知識の蓄積をバネにして当時の絵画の意味を復元する試みの一環だ。過去の事実らしきものを現在のハビトゥスから照射し、知識における百科全書的快楽に私たちをひたらしてくれる。この快楽を学術的にいいかえれば、「意味をもった言説のなかへとイメージを刻みこもうとする歴史的記述はすべて、自分の時代が要求するイデオロギーへ応答していることはもちろん、対象とする芸術作品によってあらかじめ決められている形像の論理にも応答している」ということになる。²²ここでいう「応答」とは、自らが生きている社会が暗黙のうちに提供している参照枠組みに心地よくおさまるような差しさわりのない応答である。

ところがフランスの先鋭的美術批評家アラスは、共通している者同士ではなく自分と異質な他者へと出会いうるような関係のなかで生じる応答を志向する。まず、歴史社会のなかで起こった出来事を、現代からみれば特殊な風俗といった奇異な光のもとにおいて、独特な過去事例として隔離する解釈に異議申し立てをする。かわってこの絵には、歴史のなかで画家が敏感に感じとり、自らの作品のなかで繰り返していくメタ絵画の構造が圧縮されていると主張する。²³

ベッドが床に置かれているように



図2 ティツィアーノ「聖なる会話」1513年

みえるが、16世紀では床から布団までの距離は高かったという事実にあわない。またヴィーナスの後ろの黒い幕は、ベッドを四方から囲むカーテンのようにみえるが、ヴィーナスの恥部にまっすぐに突き刺さるようになっており、この垂直の縁は布としてはあまりにも不自然である。第一、画面左上には緑色のカーテンが巻きあげられているのだから、この黒いものはカーテンではありえない。これは裸体の女性の存在を明瞭に鑑賞者に提示するためのスクリーンと考えられる。あれほど自然描写を重んじたルネッサンス時代に、絵画空間を形作っている日常性に違反するような不自然なものが、その空間内に描きこまれることは不自然に思われるかもしれない。しかしティツィアーノはすでに別な作品のなかで、スクリーンが本来ありえないはずの場に存在しているものとして登場させている（図2）。とすると「ウルビーノのヴィーナス」でも、この場にはそぐわないスクリーンがわざわざ描きこまれているとする解釈は一応成り立つことになる。

この黒い面が果たしている機能は、ベッドの位置からして、裸体の女性が横たわる場所と、侍女たちがいる部屋との境界を定めることだ。それも連続していない別々の空間を区切っていることが、意図的にわかるような仕切りとしての機能だ。スクリーンは、人がこの仕切られた空間の一方の側から他方の側に物理的に移動することができないことを教えている。アラスにいわせれば、この絵の鑑賞者が、「この部屋の空間的まとまりを、首尾一貫して思い描いたり、『思考する』ことは不可能なのです」ということになる。²⁴

人が行き来することのできない異なった二つ空間が、絵画という閉ざされたメタ空間のなかに同時に共在しているのだ。そもそもこの絵での線遠近法は画面全体にいさわたっているようだが、線遠近法が厳密に成り立っているのは侍女たちがいる部屋だけである（図3）。裸体のヴィーナスがいる空間では部分的にしか通用していない。裏からいえば、侍女の大きさが、鑑賞者にとって、この絵を見るとき規準になる。この規準から裸体女性の大きさを推定してみると、侍女たちは鑑賞者のいる地点からかなり遠くに離れているが、それにたいして裸体女性は著しく鑑賞者の側に近く、むしろこちら側にせりだしてきていることになる。さらに画面にたいして鑑賞者の視線の高さを決

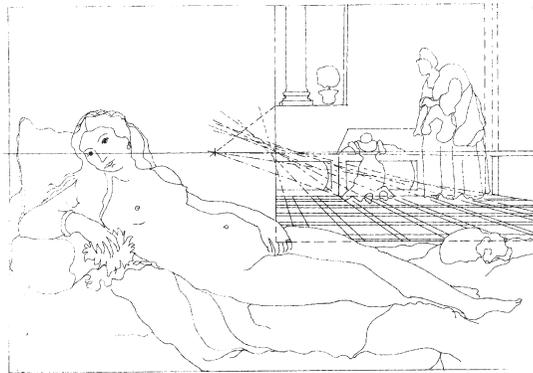


図3 スザンヌ・L・フィリップソン制作
「ウルビーノのヴィーナス透視図」

定する消失点を、侍女の空間から判定していくと、スクリーンの上、裸体女性の左腕中央の上が消失点の位置になる。その消失点の高さは、透視図からもわかるように、侍女空間ではひざまずきカッソーネのなかをのぞいている侍女の腰の高さにあたる。鑑賞者は、ちょうど侍女が箱のなかを覗きのぞいているように、裸体女性のベッドのそばにいて覗いてヴィーナスをのぞき見ているということになる。

拒絶と対面性

侍女の行為を鑑賞者は繰り返すが、それが行われるのは遠近法が貫徹している空間とはまた別な、女性が寝そべるベッドがおかれている空間においてなのだ。ベッドが占めている空間は、その女性をのぞき見ている私がいまここに立っている、絵の外部の空間とは異なっている。この外部空間は遠近法によって絵画の内部にくみとられ、私たちの意識としては遠近法によって把握されうる空間であるから、遠近法が貫徹している侍女の空間と親近性がある。ということは外部空間—ベッド空間—侍女空間という関係は厳格な三項対立ではなく、外部空間と侍女空間という互いに隣りあった空間の割れ目上にベッド空間があることになる。

ではなぜヴィーナスをのぞき見るように鑑賞者は誘われるのか。それはヴィーナスの手の動きが教えてくれるというのだ。手が陰部におかれている置き方は、従来からの解釈ではすでに述べたように「恥じらいのヴィーナス」の類型だというのが一般的である。陰部を誰かにみられることへの恥じらいの気持ちのあらわれというのが、一応の共通理解になっている。とすると、ウルビーノの裸体女性も、見られてしまう恥ずかしさを少しでも和らげるために、こういう手の置き方をしていることになる。ところがこれも先に述べたように、この女性の寝方は内的恥じらいがあるようなポーズではありえず、あの目つきからもわかるように、むしろ鑑賞者を性的に挑発する大胆さがある。とするとこの手は陰部を隠すためにおかれているのではなく、動いているのであって、「彼女は誰かにさわってほしいと期待して、こちらを見ながら自慰行為をしている」と推測できるのだ。²⁵

しかしのぞき見た鑑賞者は、この女性の体に触れることができるのだろうか。鑑賞者のいる空間と連続しているのは侍女たちの空間であって、彼女が寝そべる空間ではないから、体に触れる可能性は強力に否定される。寝そべる空間



図4 マネ「オランピア」1863年

で今まさに起きている出来事は、鑑賞者を誘いつつも、それに続いて起こるはずの出来事に至ることを拒んでいるのだ。

ティツィアーノがこの絵について言及している記録は、現在まで発見されていないが、この絵の制作意図は別な画家が教えてくれる。このヴィーナスの絵の構図をそっくり模倣した裸体像「オランピア」(図4)を描いたマネだ。

1860年代のマネは、絵画は見られるためにあるという西洋絵画の根幹にかかわる暗黙の約束(メタ概念)を、絵画制作において具現するという意図をもって自覚的に仕事をしてきた。マネがひそかに嫌悪したのは、とりわけルネッサンス以来つづいてきた、古典的主題やそれにとまなう道徳的意味を付与することを常識とする絵画作法である。その悪弊を破るものとしてマネが追求したのは、そのような社会的媒介なしに絵画と鑑賞者との間にありうるはずの、絵画が直接鑑賞者と向き合う「^{フェイスンゲネス}対面性」、そしてその「対面性」によって生じる緊張感であった。²⁶「オランピア」について当時は酷評ばかりが飛びかい、この絵が展示されたサロン会場では、この絵に向かってステッキで殴りかかる者もいたという。²⁷それは、寓意、神話、歴史事件といったオブラートをかぶらず、自分たちと同じ生活空間にいる女性が裸で衆目にさらされること、しかも自慰を思わせるしぐさをしている若い女性がそこに描かれていることへの憤りといってもよかった。「出産を間近に控えたご婦人と良家の子女はよろしく避けて通るべき作品」ということになる。

しかしこの絵が描かれた時代における性への態度とは別に、芸術表現の観点からすると、マネの盟友クールベがこの絵を評して「湯上がり後のスペードの女王」といったように、輪郭線は明瞭、人物は平面的、色彩は原色に近く、なるほどトランプカードの絵のようである。もちろんトランプ絵とは違って、この女性像は正確なデッサンを元にしていて、肌のクリーム色は固定しておらず、色調が微妙に変化することによって女性の立体性がそれなりに確保がされている。しかしその立体性は、平面性と手を携えて、たとえばオランダ17世紀絵画に見られるような、三次元空間そのものと三次元空間の中の物体とが、二次元平面のキャンバス上に表象再現されるリアルさと同じ種類のものではない。しかも彼女が鑑賞者にあからさまにむける視線によっても、また彼女の足下にいるネコの視線に



図5 ティツィアーノ
「ヴィーナスとリュート奏者」1565年頃

よっても、この絵が描かれている空間のなかに鑑賞者がすんなりと精神的に没入することには一旦停止が強いられる。

ティツィアーノの「ウルビーノのビーナス」においても、マネの対面性とそこから生まれる一旦停止が生じているのだ。これはティツィアーノのこの作品にかぎったことではない。画面のなかへと招きつつ、画面のなかに物理的には入ってこれないことを鑑賞者に感じさせるようなモードになっているものは他にもある。²⁸たとえば「ヴィーナスとリュート奏者 1565年頃」(図5)では、鑑賞者は、画面の前面で寝そべり、性器を画面中央でむき出しにしているヴィーナスの姿勢によって、画面のなかへと視線を誘われ、画面の世界と結びつく。しかもその結びつきは、たとえばまだメロディーを奏でられていない楽器によって、この楽器を弾くのはこの絵を見ているあなたですよとあって、さらに誘われ強固になる。画面が持つそれ独自の額縁という境界も、また画面そのものは鑑賞者とは異質な二次元の平面であることも、鑑賞者はこの視線によって越えまたぎ、画面内世界と結びつく。そしてひとたび画面内に展開している空間のなかに鑑賞者が入れば、鑑賞者のいる日常空間とは違った軸で、絵画空間内部でおこっていることが物語りとして展開する。しかしその空間内部にひたりきったところで、鑑賞者はいつまで経ってもこのヴィーナスの体に触れることはできない。ヴィーナス自らが手にしているリコーダーからの音楽も、いやもっとあからさまに描かれているリュート奏者の楽の音も聞くことができない。

このような誘引と停止は、二次元の絵画平面に、三次元の空間や対象が現前しているという仮想が虚構であることを教えるように機能する。しかもその機能は、偶然に生まれたものではなく、画家は作為的に鑑賞者にむかって提起している。この提起によって、鑑賞者は日常把握されている空間の延長上にある空間のなかに没入して、絵画からなにかを学びとることに満足する地点にとどまっていはならないことになる。いや、そういう満足を得たいのなら、物語を聞くなり読んだりすればよいのであって、絵画という芸術にたよる必然性はない。二次元平面の絵画と向きあっているという日常空間ではありえない特異な経験をしていること、さきほどの言葉でいえば、「対面性」による緊張感をいやおうなしに抱く、つまずきにも似た経験をしていることを意識化させられる。

マネの仕事は、ティツィアーノの作画意図を論理的に把握することがなかったとしても、ティツィアーノの仕事の後を受けて可能になったという現実がここにはある。そしてこの現実、この二人の画家をつなぐ線を過去に伸ばしていくと、実はあのナルキッソスにいきつくのだ。

ナルキッソスの緊張

線遠近法を西洋絵画に持ちこんだことにくわえて、論理的にその作画法を流布した功

績は、ルネッサンス的の万能知識人アルベルティにある。彼の『絵画論』のなかで絵画の創案者としてあがっているのが、ナルキッソスだ。絵画は古人たちによって芸術の華だと讃えられてきている。建築や彫刻などの製作者が「職人」とよばれているのにたいして、絵画制作者はそのような卑近な名でよばれてはならない。だからこそ、「花に変身したナルキッソスこそが絵画の創案者だと、自分は友人に吹聴している」という。そしてそれに続けてこう述べている。

絵画はすでにあらゆる芸術の華であるのだから、ナルキッソスの物語はきわめて的を射ている。泉の水の表面に現存しているものを、技法を用いて、ナルキッソスと同様に^{アブラッチャーレ}見渡す以外のいったい何だと、絵画をよびえようか。²⁹

^{アブラッチャーレ}「見渡す」という言葉は「抱擁する」という意味でもあるが、ナルキッソスは水面を鏡として現存する姿に^{アブラッチャーレ}「触れよう」としても、また^{バッチャーレ}「キスしよう」としても、それはどちらも実現しなかった。³⁰ナルキッソス(図6)は泉に身をのりだすという行為によってひとつの姿を現前させることはできたが、その姿に欲情を感じても、姿に触れてキスすることはけっしてできなかった。のりだす行為は絵画の場合には描くということ



図6 アルチャート『エンブレム集』
エンブレム69番1577年

であり、見渡すことは描かれる対象との間に距離おくことにあたる。描き距離をおくことをひとたびやめて、ナルキッソスのように対象を抱擁し、キスしようとすれば、それは絵画ではなくなってしまい、物理的にはキャンバスが破れるなり、キャンバスの表面の色が落ちるなりしてしまう。とすると「ナルキッソスと同様に見渡す」ということが意味している内実は、視覚が要求することに主体が誘惑されながらも、誘惑から生じる欲望にまかせて触覚を働かせようとすれば対象が崩れてしまうから、「見渡す」という距離がいつも必要だということだ。視覚と触覚は、ここでは共同するのではなく、競合していることがわかってくる。

ナルキッソスが最終的に変身して華となったのは、彼が鏡像に触れなかったからだ。触れなかったが触れたいという接触願望は心から離れ去ることはなかった。接触願望を

抱きつつも、その願望を抑えて対象との間にあえて距離を保ち、その対象を見たいという視覚的欲望を抱き続けていたのだ。とすると、視覚によって生じた欲望を自制して、触ることからあくまでも見る地点にとどまっている内的緊張を維持することが芸術の核心だと、この天オルネッサンス人は把握していたことになる。そしていうまでもなくこの人のエンブレムは翼のついた眼であり、その銘は「次はなにか」(QUID TVM)であった(図7)。³¹



図7 マテオ・デ・パッシ
「アルベルティ メダル」1446-50年頃

ルネッサンス絵画の特質のひとつ

は、二次元平面に描かれている対象を三次元空間のなかに実在するものとして感じさせることにある。バナード・ベレンソンは、その実在感、鑑賞者の網膜像に「触覚値」を与えるように画家が構成しているから生まれるのだという。³²手で触れられるような幻想を喚起し増幅させる機能をルネッサンス絵画がもっていたが、それは視覚と触覚の共同作業だと説明した。しかしここで私たちが了解すべきなのは共同作業のつぎに待っているのは触覚の抑制だということだ。接触値がどれほど高くとも、鑑賞者の側は触覚の欲望を一時的に抑止して、その代理となるような視覚欲望で満足しなくてはならないということだ。そしてこのメカニズムは、ティツィアーノのこの絵に限定されるものではない。なぜならアルベルティ・モデルの触覚値の透視画法とは、のちにデューラーが図示(図8)によって示したように、この緊張を、画家が絵筆を動かしている瞬間に抱いているからだ。対象から性的刺激を受けるとしても、見るだけでけっして触れないという了解なしには、透視画法はそもそも成り立ちえない。水準棒の切っ先ぎりぎりに画家は眼をあて、画家は自分に向かって脚を開く裸体女性を眺めるが、画家の手は女性にむかって伸びるのではなく、画ペンを握りながら、机上の格子上に女性を写しだす。

眼が水準棒から離れても、ペンを握る手を離しても、その瞬間から画家は裸体女性を芸術的に表象することはできなくなってしまう。芸術家の側に要求され



図8 デューラー『計測教本』1538年

る緊張感は、透視装置という物材によって支えられながら、芸術家の側の性的欲望を統制する自己克己によって保証されている。³³

欲望への抑止とイメージの芸術

しかし芸術一般が、そもそもこのような実際行動へと駆り立てる欲望を一時的に抑止することなしには、生まれえないのではないか。触覚欲望の抑止と視覚願望の持続のバランスは、ティツィアーノのこの絵に特殊なことではなく、芸術と古典的によびうるものが内部にもっている構造から出てくることではないか。たとえば一世紀前の浩瀚なギリシア宗教学者ジェーン・ハリソンは、次のように述べている。

誰かがいみじくもいったように、視覚とは「距離をおいた触覚」なのである。……芸術家は見ることのためにすることを諦めるのだ。³⁴

芸術に造詣の深いブルームスベリー・グループの一人であったハリソンは、ちょうど放浪の宗教学者エリアーデが失われた原初の原型に執拗にこだわり、その原型をめぐる膨大な著述を残したように、自然が人工へと変貌する臨界点にある「芸術」の本質を著述の原点においていた。芸術家というのは、自然から示唆を受け、また自然のなかに素材をみいだして、自然のなかから洗練された人工的なかを産出するのがその仕事だという見解、つまり自然模写説は見当違いだとハリソンはいう。

人間の振る舞いをひとつの行為として切りだして、そこに働いている能力と機能を観察してみると、人間には外部から刺激を受けてそれを認知する知覚があり、その認知からさまざまな感情が感性において生じている。次に感情をまとめあげ整理して、どういう行動をとるかを判断し、最終的に身体を動かしていく。こうした人間の振る舞いの叙述はかなり粗雑だが、それでも知覚の最終はけ口が行動であることは確認できる。「知覚→行動」というこの結びつきは、動物行動学でしばしば指摘されるように、動物が本能にしたがって振る舞いをしているときに典型的にみられるものである。人間が本能的に行動しない場合には、「知覚→行動」の矢印部分は、こういう知覚にはこういう行動といったような一対一対応にはならない。今まで経験した感情群のなかから、今感じている感じを同定化し、複数の行動の選択肢のなかからどの行動を選ぶかを定めるために、いつも「一呼吸」が入っている。

この一時的な休止状態においてこそ、われわれのあらゆる精神生活、イメージ、観念、意識は、そしていうまでもなく宗教や藝術は、形成されるのである。…衝動と反応のあいだの空隙から観念ないしく表

現」が生まれてくる。《表現》とは、せじつめれば、引き延ばされ、強められた欲望のことにすぎないといえよう。つまり、実際の充足が妨げられて、《表現》というかたちをとった欲望である。³⁵

この「一呼吸」なしに感情をそのまま行動に移すのは発出であって、表現ではない。知覚によって受けとられた感情を、思考を介してある一定の形となった行動として送りだしてやることに芸術の原型がある。

そしてここからギリシア学者ハリソンの面目躍如たるところなのだが、祭式と芸術との間に明解な一線を画する。祭式にしても芸術にしても、そこにはなにかを模倣するという志向はあるのだが、それは「一呼吸」のない模倣、単純な外面の模倣から生じているのではない。祭式や芸術に共通している模倣とは、外界の事実、出来事、活動をそのまま写すことではなく、その事実、出来事、活動にともなって、主体が内界において抱いた感情を再現することである。戦いの儀式は過去の戦闘場面をいまこのときに再現化することだが、儀式という言葉の含蓄が伝えているように、戦闘そのものをまねることに主眼があるのではない。あの戦闘にかんして参加者が抱いた密度の高い高揚した感情を、参加者と同じ共同体に属している別の人々が儀式を通じて共有し、儀式という神聖な場に顕現させ、その感情とともに生きることである。しかし儀式では祭司なり芯の踊り手なりの誰か特定のリーダーが、人々にその感情を生きingことを指揮していく。感情はこのリーダーを中心に形成され、集団全員の共有財となるが、リーダーこそは

記憶され、思い浮かべられ、イメージ化されるのだ。年ごとの知覚の対象となっていた彼は、遂に概念化の対象となるに至るのである。³⁶

リーダーはその特定の感情を背負う擬人像となる。ここにハリソンは、儀式で感情を共有するという実用性とは別に、イメージ化、つまり過去を回想し夾雑物を捨象し抽象化が行われる起源をみる。イメージと私の間には、あの原初の「一呼吸」なしには生じえなかった距離がいつもある。芸術を儀式から分離する線は、イメージを見つめる私の目と、イメージとのあいだの距離が保たれているのかいないのかということにある。その距離は、日常生活における実用性に癒着することを許さない間隙だ。いいかえるなら、芸術の世界はイメージ世界だが、このイメージ界こそが芸術にとっては現実なのだ。

3. 視線によって分解する主体

純化イメージと日常の断片

抑制と間隙によって芸術の資格が担保されるとするイメージ礼讃は、象形文字の価値を低くみて表音文字を優位におく言語論を暗黙のうちに踏襲している。象形文字を使用して言語活動を行っていない西洋人にとっては、象形文字は、対象を簡略化して書き写すという原理にしたがって産みだされた、粗悪なイメージの一種として理解されてしまう。³⁷ 象形文字によって世界の事物を名指し、象形文字を使って世界について何かを語ろうとすると、その人間の頭のなかは象形文字であふれかえり、ひるがえってその人間に見えてくる世界とは象形文字がまんべんなく覆っているイメージ世界だということになる。³⁸ たしかに象形文字はイメージ化へと人間の思考を促すが、象形文字は指し示すものとの関連性をいつも引きずってしまうため、抽象度の高い純化されたイメージへと人間の思考が離陸することへの足かせにかえってなってしまう。それにたいして表音文字は、対象と関連づけられた図示をあきらめるが、そのかわりに音を書き写すことで、表音文字のひとつひとつは指示対象との直接の関係から手をきる。文字が組み合わせりまとまった音となることで、指示対象は純粹に近い凝縮されたイメージとして喚起される。このイメージは観念の一種だが、具体的な個物のもつ形によって牽引される力からほとんど自由になった、純度の高い観念である。だから「個々の文字は観念を表示しないとはいえ、それらは観念と同じように組みあわせられ、観念はアルファベット文字と同じように結合され分離される」。³⁹

文字や音声といった記号表現は、記号表現から独立したイメージからなる記号内容にたいして、同時的ではなく「一呼吸」おいている。その「一呼吸」の間は、表音文字では象形文字よりもはるかに短し、ずっと軽やかな隙間でしかない。表音文字はもちろんのこと、表音文字によって裏づけられる音声も、ともにそろって純化されたイメージにたいして、事物にたいしてそれをしようと思えばとうてい不可能なはずの自由な結合や分離ができる。ハリソンのいう「実用性から分離したイメージ」こそが芸術だという議論に戻ると、それこそハリソンがイメージしているのは、象形文字に潜在的にあるようなイメージでもなければ、イメージを指示するどす黒い痕跡をもつ象形文字でもない。現前性へと漸近する表音文字であり、表音文字によって喚起される、純化されたイメージの再現前化や、それらイメージの結合分離による新イメージの再現前化である。

ところが象形文字がそうであるように、画家は指示する対象を自らが描く形によって模倣する。抽象絵画を知らない画家が、表音文字が支持する迫真的な現前性へと向かおうとするなら、対象を模倣するために絵画が抱えこまざるをえない装飾性をはぎとらなくてはならない。装飾性とは、たとえばリアリズム重視へと舵をきりつつあったマネの

時代には、日常生活から直接には縁のない物語や、教訓がちりばめられている寓意といったものの表象であった。装飾性のかわりに求められたのは、「手で持ち歩ける、自己充足的で、美的にも自立した」絵画であった。⁴⁰

このタイプの絵画は、たとえば歴史画や宗教画とはあいられない。歴史画・宗教画の場合には、そこに刷りこまれている歴史記述、歴史文脈、教義を知らずにその絵を鑑賞することはできないから、「自己充足的」ではない。「手で持ち歩ける」とは、歴史画のように、官邸や貴族の広間、宗教画のように教会といった、絵がおかれる場所が公に決まっているのではなく、酒場であろうとアパートの一室であろうと私的な場所にもっていても、その作品がその場の雰囲気^{モル}に溶けこんで違和感がないということである。違和感なく溶けこむこのタイプの絵は、当然のことながら、普通の人々が日常生活において出会う場面場面、つまり「かけら」を描いたものとなる。⁴¹たとえば、祈る最中の修道士を描いた場合でもそうだし、ベッドから半ば身を起こした娼婦オランピアもその例外ではない。脱げたシルク色のサンダル、黒く細い首リボン、耳元の大きなピンク色の花、艶のよい黒猫、そして裸体のまま横たわる姿は、高級娼婦の日常の一場面のイメージの再現前化である。こうして絵画は、純化されたイメージの芸術になるべく、即自的に理解できる日常場面の再現、それも表音文字が音をあらわす機能に徹して、自らの存在を音の背後に隠してイメージを現前化させるように、絵画も対象を鑑賞者の目の前に誘い出すための道具となっていく。そしてルネッサンス期においてそのような即時性、現前性に近づこうとしていたジャンルが、宗教とも歴史ともかかわりが希薄な肖像画であった。⁴²

底なしの代補と浮上する不在

芸術作品には、「一呼吸」おいてから作られことで、はじめて芸術作品たりうるといふ基本的構造があり、作品として送りだされるタブローは表音文字がその機能としてもっている純化されたイメージの再現前化であることが望ましく、しかも物としての作品は表音文字のようにイメージと即自的に軽やかに結びつき、自らの存在を隠そうとする方向に進む。この地点において、視覚と触覚は、芸術に一旦停止が要請されているために、「視覚→触覚」という時間的な前後関係におさまらないのはもちろんのこと、触覚にたいする視覚の絶対的優位が確保されてしまう。それだけではない。このような議論から導きだされる視覚の優位は、触覚だけでなく、聴覚にたいしても、視覚が優位であることを証明する必要が生じてくる。なぜなら、象形文字にたいする表音文字の優位は、文字にたいする音声の優位へと連なり、純化されたイメージを芸術とする主張は、即時性と現前性において、紙や絵の具といった物質的媒介に依存することの少ない音声によるイメージ喚起の優越へ、という議論になってしまうからである。

視覚にたいする音声優位の見方は、デリダが音声優越主義として西洋形而上学の根本概念として批判した議論である。⁴³ 音声においては、主体が対峙する対象は主体に直接に現前しているが、「書／描かれたもの」によって指示される対象と、「書／描かれたもの」との間には、時間においても空間においても隔たりがあり、指示される対象は、「書／描かれたもの」によって、暗黙のうち不在であることが認められてしまっている。即時性と現前性において勝る音声にこそ、^{オリジナル}起源を反復し、今この場のこの時点において^{オリジナル}起源にもっともふさわしい^{コピー}模像を提供できるというのが、西洋形而上学の信念だ。

起源をそのままコピーする忠実度にこだわる音声優越主義の観点からするならば、花に変身し自らが見る自分ではなくなるナルキッソス（図9）は、水面の姿を見ている主体と水面の姿とい



う客体との二項対立を解消させ、起源とコピーとの二項関係を擬似的にであれ消したことになる。ナルキッソスの変身は、絵画はキャンバスや絵の具という物材から構成されているが、そうした物質性をもった描かれた客体と、肉体をもちながら画像を見ている主体との二項対立が、最終的には解消し、主体が消えてしまうことが理想だという、まさに「代補」(supplément)を嫌う音声優越主義を教えているのだ。

「代補」とは欠けていることを補って完全にするという補完ということと、もうひとつ、ここにあるものが別なものにとって代わるという代替という、二つの異なった意味が共存している。記号学者パースによれば、記号（パースの言葉では「表象・再現前体」representamen）とは、誰かに差し向けられると、ある対象がその人の目の前に実在物として現前してはいないのに、あたかもそこにあるかのように再現する働きをもっている。⁴⁴ 記号は誰かのために、あるものをその「不在のうち」に置き換える機能を持ち、なおかつ起源が不在である、そういう場所と時において意味をもつ。記号は、そしていうまでもなく絵画も、まぎれもなく「代補」である。

「詩は絵画のように」というホラティウスの伝統的芸術論の傍流として、ルーキアーノスは『肖像への試み』のなかで、修辞を駆使した文字を連ねることによって対象となる人物を描くことがもつ力と、その人物を画像によって表現することで喚起される力とを対比させている。⁴⁵ 画像描写と文字描写との優劣は、じつは代補としての優劣を競っているにすぎない。そしてたとえば絵画論において、画像描写が文字描写よりも現前性

において勝っているとはいっても、画像描写は、その画像を主体が見ている瞬間においてすらも、画像が指示している起源が物理的には不在であることを裏書きしていることになる。画像は、ペトラルカがいうように、起源となっているラウラその人の「声や知性も作り出す」（『カンツォニエーレ』78歌4行）ことができず、主体からの呼びかけにたいして起源から応答はないのだ。

この点ではアルベルティの絵画にかんする指摘は、裏返された意味をもってしまふ。なぜならアルベルティは、「絵画は真に神的な力をもっている」といっているが、その根拠は、「不在を…現前させるだけではなく、何世紀も経ても死者を生者たちに現前化させるからだ」と述べている。⁴⁶ アルベルティのいう「真に神的な力」は、特定の作品に宿るオリジナリティの感覚、「アウラ」とベンヤミンがよんだものにほぼ等しいだろう。⁴⁷ しかし絵画が「代補」でしかありえないのだから、絵画の神聖な力をともなって表象・再現前化がはたされ、起源がどれほど絶妙に美的に模写されていようとも、絵画によって視覚に生じる現前化は、じつはそこに描かれているものが不在であることを教えてしまふ。鑑賞者にたいしては、そこに描かれている人物と自分との間の触れられない距離があることを気づかせてしまふ。絵画はその本来の運命として、不在と距離を鑑賞者に無意識のうちに伝達してしまふ。文字も音声もいずれも、不在を現前化させるが、視覚に即時的に訴えかけて、起源の現前化がまるで完成したかのような印象をあたえる絵画こそは、不在であることを主体に教え、起源と模写との亀裂がいかに埋めがたい溝であるかをそれこそ見せつけるのだ。

肖像画とは、人物の個性的外見を提示し時間にたいして痕跡を残し、このような素晴らしい人がいたのだという理念的範例を示し、普遍性にたいして個性の痕跡を刻みつける。今一度、ギルランダイオーの女性肖像画（図10）と彼女の背後に描かれた銘文（図11）を思い出してみよう。銘文は、「芸術よ、人柄と心との描きだすこ



図10 ギルランダイオー「ジョヴァンナ・トルナブオーニの肖像」1488年

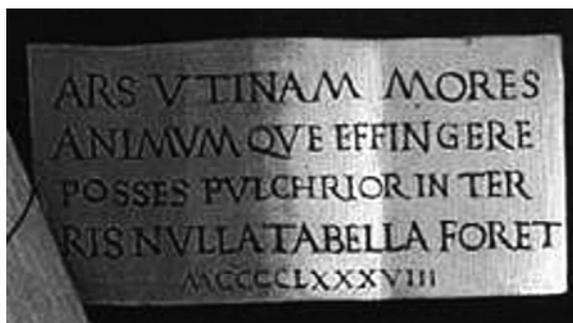


図11 ギルランダイオー「ジョヴァンナ・トルナブオーニの肖像」部分

とを、もしも君ができるなら、これよりもさらに美しい肖像画はないだろう」となっている。これはローマ時代の風刺詩人マルティアーリス『エピグランマタ』(10巻32行)の復元である。ギルランダイオーは、詩の文言を絵画のなかに刻みつけることで、ここに描かれているジョヴァンナの肖像が、その人の内的美しさも外的な美貌も、ともに写しだしていることを鑑賞者に伝えている。まるで、鑑賞者がこの絵を見ているいまここに、それも目の前に、ジョヴァンナの真の姿が再現化されていると、自信を示しているかのようなのである。しかしマルティアーリスはこの風刺詩で、ある老人が、若者であった頃の自分の肖像画を見つめて、今の自分の醜い姿を内省する、そういう姿を歌っている。もはや取り戻すことのできない、現前化されていたはずの姿を絵画は示してしまうと教えている。そしてギルランダイオーも、引用文の終わりに、『エピグランマタ』が出版された年ではなく、わざわざジョヴァンナが没した年 MCCCCLXXXVIII (1488年)を明記している。それは、この姿が彼女の痕跡であって、彼女がここに現前しているのではないことを示している。絵画は、表層では起源への接触へと鑑賞者を押しやるが、深層においては起源との決定的な断絶、つまり見ている対象が実は鑑賞者が芸術家の力を借りて頭のなかに喚起した幻想的イメージ像にすぎないことを伝えてしまう。

鑑賞者は、絵画を介して、いまここにはない不在の対象へと向けて、対象と触れたいという欲望を喚起させられる。それと同時に鑑賞者は、絵画という代替なしにはその不在の対象が現前化するという錯覚を抱けないから、絵画という補完なしにはその錯覚世界に生きることはできない。そのために代補としての絵画にナイーブに触れれば触れるほど、現前の領域にも不在の領域にも属していない中間地帯に鑑賞者はとどまることになってしまう。その機能を裏側から保証しているのが、絵画、言葉、音声といった代補を必要としなかったはずの「インファンス」(infans)、つまり代補という存在すら知らず、自己と外との区別がなく自然と一体であったという、もうひとまわり大きな幻想である。⁴⁸

「インファンス」が、人間がなにげなく歴史上に想定してしまうユートピアにおいて実現していたとか、深層心理学的に証明しうる個人史として「赤ん坊」に特定される事実だとかいう証明を振りかざすのは、遅れてきたロマン主義者のすることだろう。いやそれは大きな幻想ではなく現実だと声高に主張してみたところで、誰もその一体に戻り一体のなかで表象活動することができない。問題となるのは、一体であったという輝かしいイメージそのものが、人間の性^{さが}として手に入れることのできない何かとして外部におかれ、人間にとって手に入れたいくなる強い願望の対象となっていることだ。

死と破戒

その願望は、直接には代補からの完全な自由の獲得だが、深層においては死からの逃

走になっている。一体であったというイメージは、花になったナルキッソスの姿であり、彼を恋し声に変身し消えてしまったニンフ・エコーの状態でもある。観るものと観られるもの、愛するものと愛されるもの、起源と模写、作者と作品、作品と観賞者といった二項対立の間に、美とか裸体といった、



主体の深層において欲望をかき立てる強度のあるなにかが走ることで、輝かしいあの一体のイメージがまるで現実中存在しえたかのような幻覚を一時的に確信させる。

ナルキッソスという特異点を中心にして、主体の外に想定される自我は溶解し、ゼロ時間が生じるが、それは死の別名でもある（図12）。「インファンス」というのは、代補の消滅であると同時に、実は自我の死でもあるのだ。描きだされた対象は、対象の不在とその連続上に想起される死とをかかえこんでいる。⁴⁹

人間は死の不安を一時的にであっても打ち消すために、いまある日常性を意識的に破ることから生じる精神的陶醉にひたろうとする欲望を潜在的にもっている、と指摘したのは、バタイユであった。⁵⁰ 多くの人間はこの日常性を超え出るような可能性を自分自身の力だけでは容易に作り出すことができないために、社会が人間に突きつける掟や慣習を一時的に破ること、すなわち禁忌を犯すことによって、擬似的に陶醉感をえようとする。禁忌とは文化人類学的にいえば「超自然的な懲罰への怖れによって強制される」禁制であり、しばしば不浄という規範をとっている。⁵¹ しかし禁止されている事物（バタイユの言葉では「死のしるし」）に触れるとき、人間の精神は活性化し感情は高揚する。社会の中で禁忌が果たしている役割は、何かを制御するためにあるのではなく、禁じられたことを侵犯し、祝祭へと燃え上がらせるための準備である。

女性の裸体について、バタイユはとくに、「明解な表象から、たえず逃れ去る」ような「横滑り」として了解できるとしている。⁵² その理由のひとつを説明しているがフロイトの弟子フィレンツィである。フロイトは『夢判断』のなかで、裸体に関連した夢類型を研究し、人間には露出という快楽があるが、この快楽が検閲という機制によってストップをかけられていると説明した。無意識の欲動に従うなら、裸はそのまま丸ごと是認され、露出を継続することになるが、検閲機制はそれが間違いであり即刻隠さなくてはならないと教える。こうして裸体の夢をみる人は、露出への快楽と露出禁止の抑圧という二極に引き裂かれ、場合によっては身動きがとれなくなってしまう。フィレンツィは、

裸体は露出をする本人だけではなく、裸体を見る側も二極に引き裂くのだと指摘した。見る側は露出されている裸をみて欲動のエネルギーが備給され、裸をみる喜びに浸るが、そのような喜びを感じることは道徳に反するという理由から、苦しみを感じるようになる。「このとき、裸体はメドゥーサと化して、これを見た人間が… [裸体へと惹かれる] 磁力を [裸体にたいする] 攻撃的なまでの反発力へと逆転させてしまう」。⁵³ 裸そのものは、美しさゆえに人の心を動かすものと思われているが、それは性的な誘惑であるとともに検閲による自己処罰から死へ道筋を準備している。裸とは、淫猥な性徴表現（社会化された人間の偽装本能）である以前に、戸惑いと欲望をかき立てる何かであり、それに触れようとしても、心底から恐怖と戦慄を感じて触れてはならないなにかなのだ。裸体をみるという経験はこうして、「死のしるし」に触れることと同義になる。

見えるもの（絵画上の裸体の表象・再現前）から見えないもの（「インファンス」としての死と禁忌としての死のしるし）という牽引が裸体肖像画には働いている。見えるものがまずあり、その背後には、その小さな見えるものから単刀直入には想像しえない、大きな見えないものが控えている。そのいずれが優位かを決定する審級はない。なぜなら眼前の小さな見えるものに直観的に触発されて、見えないものに至ることがあっても、それを見た瞬間にただちに恐怖との同化、死への溶解という恐ろしい変身が待っている。再び見えないものを感じつつ、見えるものを見るという横滑りの運動に入ってしまうからだ。裸体肖像画にたいしては、ただの矮小化された感情移入を積み重ねることしかできないというのが実情なのだ。

私たちは自覚無自覚にかかわりなく、代補－死－破戒という覇権争いの延長線上にのっている。この回路から逃れることに積極的な価値を見いだすのか（シュールレアリスム）、逃れてもその先に別な着地点がなければ現実的に機能しないことになるから逃れることをマイナスだと考えるのか（スーパーリアリズム）、あるいは逃れることそのものを放棄してその回路が幻想であることをいつも意識しつつ遊びつづけるのか（マネエリズム、シミュレーションイズム）、いや遊ぶのは不謹慎だとして懐疑主義の泥沼なり迷走感覚のなかに身を沈めていくのか（バロック）。いずれにせよ、ここでこのような問題を出し、それにたいする回答をつぎつぎと懐から出し続けたところで、この文章を読んで理解すること自体が、起源（私の意味）と反復（文字の列を追って意味をたどる）という回路のなかでの出来事になってしまっているのだから、自虐的な滑稽を演じることになってしまう。かといって起源－反復回路から逃走することそのものが、かぎりなく不可能に近いという状況認識に執拗にこだわって、自閉のメランコリー気分ひたつたところで、「リアリスト」によるアジェーションで社会や政治はすでに動いてしまっている。私たちがすでに起源－反復回路のマインドセットを信奉する世界に巻きこまれていることは、リアルなものとして迫ってくる。だから、そのリアルがじつは現実では

なくひとつの幻想なのだということを忘れないために、私たちはそういう回路について思考し、肖像画にむかって語り、語りかけられるという行為をあきらめずに遂行していくのだ。それはサドのような狂気へと導く引き金にもなるが、ナルキッソスのように自らが別なものに死して変身するという可能性へとも開けている。

¹ ガリエンヌ・フランカステル『人物画論』（天羽均訳、白水社、1987年）。Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries* (New Haven: Yale University Press, 1990); Nobert Schneider, *The Art of the Portrait*, trans. Iain Galbraith (Koeln: Taschen, 1994); John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1966). ただしイタリア系のもはこの限りではない。Giuseppe De Logu e Guido Marinelli, *Ritratto nella Pittura Italiana* vol. 2 (Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1975) 61–64.

² Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, xi.

³ Giovanni Pozzi, “Il Ritratto della Donna nella Poesia d’Inizio Cinquecento e la Pittura di Giorgione,” *Lettere Italiane* 31 (1979) 29–30 文末注6。ただし女性画の多くは、依頼者の欲求に応じて画家が想像して描いた架空の女性像であるという推論もある。Elizabeth Cropper, “The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture” in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, eds., *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) 178–179. ティツィアーノのそのような例としては「イザベラ・デステ」がある。Rona Goffen, ed., *Titian's “Venus of Urbino”* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) 20 (Note 14).

⁴ アメリカにおける裸体画アレルギーは19世紀初頭に克服されつつあった。E. McSherry Fowble, “Without a Blush: The Movement toward Acceptance of the Nude as an Art Form in America, 1800–1825,” *Winterthur Portfolio* 9 (1974): 103–121.

⁵ 対象を仮想的に読みかえるこの防護策があっても、裸体顯示にたいして強い糾弾は消えたわけではない。その傾向は、ティツィアーノの同時代人エラスムスにもあったが、トリエント宗教会議（1560年）以降に加速する。David Freedberg, “Johannes Molanus on Provocative Paintings. *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Book II, Chapter 42,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971): 229–245; Beverly Louise Brown, “Between the Sacred and Profane” in *The Genius of Rome 1592–1623* (New York: Abrams, 2001) 276–278.

⁶ ティツィアーノの標準的肖像画論にもこのヴィーナスは収録されていない。Luba Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995).

⁷ 「若いヴィーナスが横になり、そのまわりには花と、きわめて美しく仕上がりのよい素敵な掛け布がある」(Giorgio Vasari, *Le Opere di Giorgio Vasari*, ed., Gaetano Milanesi (Firenze: G.C. Sansoni, 1973) 7: 4443)。引用は次書による。Rona Goffen, *Titian's Women* (Ithaca: Yale University Press, 1997) 150, n. 144. Rose-Marie Hagen and Rainer Hagen, *What Great Paintings Say*, trans. Karen Williams and High Raw Green, vol. 1 (Köln: Taschen, 2005) 247.

⁸ 男性裸体美は、すでに1470年代にマンテーニャやアントネッロ・ダ・メッシーナのセバスチアノス像にみられる。

⁹ フランカステル『人物画論』（天羽均訳、白水社、1987年）103。

¹⁰ Norbert Huse and Wolfgang Wolters, *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1490–1590*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1990) 259.

¹¹ 「私たちは、この像〔プラクシテレスによるヴィーナス像〕に服を着せるべきなのでしょうか、それとも着せないでおく方がよいのでしょうか。……ここで結論を言うならば、もし皆さんが私の忠告に従われるとすれば、けっして愛らしいこの女性の肖像に衣服を着せようなどとなさる必要はない、と申し上げます。かくも美しい女性ならば、装飾を凝らした衣服を身につけているよりも、裸の方がずっと美しいことを、このように皆さんにはっきりとお見せしてきたのですから」(フェデリコ・ルイジーニ『女性の美と徳について』(岡田温司, 水野千依 編訳, ありな書房, 2000年) 75, 77. 貴族ルイジーニによる女性美についてのこの対話編の原題は『美人についての書』で1554年に刊行されている。

¹² Alessandro Nova, rev. of *Savoldo. Brescia and Frankfurt*, ed. Bruno Passamani, *The Burlington Magazine* 132 (1990) 431–434.

¹³ 「右手は隠し、見ている人にその手の後ろになにがあり、それがどんなに大切なものかを無理に空想させ気づかせる。右手の位置は、女神の「慎み」にスクリーンをおく働きをあきからにするとともに、その部分をたたえるデザインとなっている」(Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995) 36)。

¹⁴ 「寝入る」タイプのヴィーナスはこれまで典拠なしとされてきたが、文学上の典拠がアンダーソンによって発見された。Jaynie Anderson, "Giorgione, Titian, and the Sleeping Venus," in *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976* (Vicenza: Neri Pozza, 1981), 333–42.

¹⁵ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette (1ere Partie)* in *Oeuvres Completes T. 8* (Paris: Tête de Feuilles, 1973) 22–23. 訳文は次書からの引用。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』(宮下志朗, 森元庸介訳, 白水社, 2002) 139 ページ。

¹⁶ ハンス・ペーター・デュル『裸体とはじらいの文化史』(藤代幸一, 三谷尚子訳, 法政大学出版局, 1990) 158. 引用原典は次書。William Leach, *True Love and Perfect Union: The Feminist Reform of Sex and Society* (London: Routledge, 1980) 26.

¹⁷ Sigmund Freud, *Three Contributions to the Theory of Sex*, trans. A. A. Brill (New York: Nervous and Mental Disease Publishing, 1920) (<http://www.gutenberg.org/files/14969/14969-h/14969-h.htm>); Bruno Bettelheim, *Freud and Man's Soul* (New York: Alfred A. Knopf, 1983) 90–91. ルネッサンスの盗み見伝統については、デュル『裸体とはじらいの文化史』36–40 ページ。

¹⁸ この絵にかぎらずティツィアーノが描いた女性裸体像をピンアップととらえる立場は従来からかなり支配的である。Rona Goffen, ed., *Titian's "Venus of Urbino"* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) 16; Charles Hope, *Titian* (New York: Harper & Row, 1980) 62; Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art* (London: Thames & Hudson, 1991) 171–173. またマーク・トゥエインもこの見方をしている。A *Tramp Abroad* Chap. 50 "Titian Bad and Titian Good" (<http://twain.thefreelibrary.com/Tramp-Abroad/0-50>).

¹⁹ こうした持物はたんなる装飾か別な寓意であり、無名の女性をモデルにしたピンアップだという主張もある。Charles Hope "Problems of interpretation in Titan's Erotic Paintings," *Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976* (Vicenza: N. Pozza, 1980) 118–120.

²⁰ Goffen, *Titian's Women*, 155; David Rosand, "So-And-So Reclining on Her Couch," in Goffen, ed.,

Titian's "Venus of Urbino," 48.

²¹ John Halkett, *Milton and the Idea of Matrimony: A Study of the Divorce Tracts and "Paradise Lost"* (Yale University Press, 1970) 13–30, 59–65. Cf. John T. Noonan, Jr., *Contraception: A History of Its Treatment by the Catholic Theologians and Canonists* (Cambridge: Harvard University Press, 1966) 312–330.

²² Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image* (Ithaca: Cornell University Press, 1996) 24.

²³ ダニエル・アラス「カッソーネのなかの女」所収『なにも見ていない：名画をめぐる六つの冒険』（宮下志朗訳，白水社，2002年）121–173；Daniel Arasse, “*The Venus of Urbino*, or the Archetype of a Glance,” in Rona Goffen, ed., *Titian's "Venus of Urbino,"* 91–107.

²⁴ アラス 144–145。

²⁵ アラス 158。

²⁶ Michael Fried, *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) 6–18, 265–267.

²⁷ Charles Harrison, Paul Wood, and Jason Gaiger, eds., *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1998) 514–518; Monica Bohm-Duchen, *The Nude* (London: Scala Books, 1992) 43. 高階秀爾『続 名画を見る眼』（岩波新書，1971年）177.

²⁸ David Rosand, “Ermeneutica Amorosa: Observations on the Interpretation of Titian's Venuses,” in *Tiziano e Venezia: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976*, ed. Massimo Gemin and Giannantonio Paladini (Vicenza: Neri Pozza, 1980) 377–378.

²⁹ Leon Battista Alberti, *De Pictura* (<http://www.filosofico.net/albertidepictura.htm>) II. 26. 英訳 Leon Battista Alberti, *On Painting*, ed. and rans. John R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1956) 64.

³⁰ アラス 170。

³¹ 「目はなによりも素早く [動きつかみ]、大変な価値がある。それに付け加えて、人間の諸部分のなかの神、筆頭の主要な王のようなものだと見える」（アルベルティ『印章付き指輪』*Anuli*）。Renée Watkins, ‘L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his Name, Leo,’ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1960): 257.

³² Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance* (New York: Meridian Books, 1976) 62–65.

³³ デューラー自身、裸体女性にたいする自己克己をこう賞賛している。「裸の女と裸で寝ながら、頑張って自分の心が動かないよう自己征服する男には…敬虔な人間としての勇気がある」（Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1993) 446）。

³⁴ ジェーン・ハリソン『古代藝術と祭式』『近代の藝術論』所収（喜志哲雄訳，中央公論社，1979年）223, 225。

³⁵ ハリソン『古代藝術と祭式』193, 200。

³⁶ ハリソン『古代藝術と祭式』211。

³⁷ John DeFrancis, *The Chinese Language: Fact and Fantasy* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1984) 133–148; Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore:

John Hopkins University Press, 1976) 291–295.

³⁸ 中沢新一『イコノソフィア』（河出書房新社，1986年）9–28。

³⁹ ミッシェル・フーコー『言葉と物』（渡辺一民，佐々木明 訳，新潮社，1983年）139。ただしこの考え方はコンディヤック『文法』にもとづいている。

⁴⁰ Fried, *Manet's Modernism*, 268.

⁴¹ Fried, *Manet's Modernism*, 558 (n. 7).

⁴² Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, xv–xix,

⁴³ Derrida, *Of Grammatology*, 30–44, 295–302.

⁴⁴ Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Principles of Philosophy and Elements of Logic*, vol. 2 (1931; Cambridge: Harvard University Press, 1987) 228.

⁴⁵ *Lucian* (Loeb Classical Library), trans. A. M. Harmon (Cambridge: Harvard University Press, 1987) 4:257–295.

⁴⁶ Alberti, *On Painting*, II. 25.

⁴⁷ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」所収『ボードレール 他五篇』（野村修編訳，岩波文庫）64–68。

⁴⁸ *infans* とはラテン語で「しゃべれない」という意味だが、フランス語の子供 *enfant* の連想がある。「人間が言葉を獲得し、社会化されるために、絶えず殺し続けなくてはならない根源的なナルシズムの形像」（小林康夫「無の眼差しと光輝く身体——ミッシェル・フーコーのインファンス」所収 蓮見重彦・渡辺守章編『ミッシェル・フーコーの世紀』（筑摩書房，1993年）183）。また古典で嬰兒を表現するときには、「しゃべることを知らない子供」（“*nescius fari puer*” ホラーティウス『歌章』4巻7歌18行参照）、「いまだにしゃべっていない子供」（“*nepion teknon*” ホメロス『イーリアス』22巻63参照）という言い方をする。

⁴⁹ Derrida, *Of Grammatology*, 152–157, 183–187. 蓮見重彦『フーコー・ドゥルーズ・デリダ』（朝日出版社，1978年）198–202

⁵⁰ バタイユ『エロティシズム』（澁澤龍彦訳，二見書房，1973年）50–56, 119–125, 203–206.

⁵¹ メアリー・ダグラス『汚穢と禁忌』（塚本利明訳，思潮社，1995年）34。

⁵² Georges Bataille, *L'Histoire de l'Érotisme*, 129–131. 引用は次書による。ディディ＝ユベルマン『ヴィーナスを開く』111。

⁵³ ディディ＝ユベルマン『ヴィーナスを開く』103ページ。原著では根拠としてフィレンツィの論文を引用しているが、フィレンツィ自身の立場は慎重。「これら二つの観察から、裸は子供を脅したりこわがらせたりするための適切な手段となりえていないかどうかを考える必要がある」(Sándor Ferenczi, “La Nudité comme Moyen d’Intimidation,” in *Psychanalyse 2, Œuvres Complètes- Tome II 1913–1919* (rpt: Paris, Payot, 1970) 340)。