

G. ディディ＝ユベルマンの芸術論（1）

— アナクロニズムの勧め —

五十嵐 嘉 晴

はじめに

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン(Georges Didi-Huberman)¹ には、『Fra Angelico』(1990年)、『La ressemblance informe』(1995年)、『Devant le temps』(2000年) など多数の著書がある²。彼の芸術論の内容は、現代の哲学、心理学、芸術史、芸術論などの広範な知識に裏打ちされているだけでなく、古典古代や中世の事物と文献、理論等についての深い教養が背景にあり、それらを駆使した論を簡単に説明するのは難しい。その上、彼の論点が意表を突くようであり極めて刺激的なことは、例えばフラ・アンジェリコについてのその著書の邦訳書の表紙の帯には、次のようなキャッチ・フレーズが記されていることから分かる。“跳ねる顔料、散乱する色斑。フィレンツェ、サン・マルコ修道院に遺された異形の「作品」は何を語りかけるのか。15世紀のジャクスン・ポロック？異質なものの遭遇の中に孕まれた形象の痕跡/アウラを手掛かりに、未踏の視覚世界の深奥を開示する野心的論考。”³ このコピー文には、確かに幾つかの彼の論の主要なキーワードが取り出されている。それらは、『異形、異質、遭遇、痕跡、視覚世界、深奥』などである。それらの意味とそれがどのように芸術論と美術史へ寄与するのかを理解するため、彼のその他の概念やその源泉などを加えて検討したい。しかしながら彼の論は本人も難しいという仕事を遂行するものであり、それを簡単に要約し論評するのは本稿の筆者の能力を超え出るものでもある。また詳しく検討するには、本稿に紙数の制約がある。そこで以下に掲載することは、まず彼の言う《アナクロニズム》の概念を中心とした紹介的な提示に留めることにし、その他の理論や

概念についての論考は、続けて次号や他の研究誌において発表する予定にしたい。そのため本論の本文は要訳的なものが主になり、註の部分に参照すべき事項を記すことが多くなる。

ディディ＝ユベルマンの理論の概要

それに先立って、彼の理論の全体が要領よく示されている紹介記事があるので、やや長いがそれを挙げて概観しておくこととする⁴。

「1982年に出版されたサルペトリエール病院の写真図譜の研究である **ヒステリーの創出**⁵ 以来、本から本へと、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは美学的であると共に哲学的で歴史的である、実に一種の《悦ばしき知識》⁶ を練り上げている。それは、見えるものではなく視的なもの⁷、《見せているもの》(ce qui se donne à voir)ではなく見られるべきであろう症候(symptôme)であり、形や記号や色が展開する《空間》ではなく時間のある凝結、異質な時間のある **モンタージュ**を形象(image)の中に追跡して行って、美術史に記憶と歴史の技(un art de la mémoire et de l'histoire)に〈再び〉なることを強く求める。《形象の前では、それがどんなに古くても、現在が絶えず再形成される。ただしこの目の奪われが、“専門家”のうぬぼれた慣習に完全に場を譲ればこうはならない。形象の前では、それがどんなに最近の、今日のものであっても、過去が同時に絶えず再形成される。というのは、この形象は、取り憑いた観念のではないとしても、記憶の構築の中でしか考えられないからである。結局(中略)、我々は形象の前で、もろい要素、通過的要素であり、形象は我々の前で、未来の要素、変化持続の要素(élément

de la durée) である。」

フィレンツェのサン・マルコ修道院に、奇妙な《ルネサンス期の絵の壁面》(pan de peinture renaissance) がある。フラ・アンジェリコの影の聖母の下部である。赤いフレスコの壁面で、《地》で、その上に明るい顔料が離れたところから雨のように振りかけ



られたらしく、無数の雑然とした星のようになってみただ。だから《絵画》(tableau) ではなく、《視的な物》(objet visuel) で、おそらく無視すべき、ともかく意味を欠いたように見え、フェルメールのレースを編む女の横に置かれたクッションの色から出る血色の《何も、ほとんど何も表していない》糸の、その飛び跳ねと同じように意味を欠いている⁸。それは《モチーフ》でも《寓意》でもなく、まして《主題》や《テーマ》でもない。そうすると美学の伝統によって開かれているどの道筋にも入り込めなく、ましてアーウィン・パノフスキーによって《基準的に》(canoniquement) 定められたイコノロジーの道もだめである。崇敬すべき聖人が無くなったら、全てをやり直さなければならないか、同じ問題に別の解答をもたらす替わりにその問題を変更してしまったところの、消し去られたか抑圧されてしまっている、一定の《認識論的な断絶》を少なくとも新たに操作させねばならない。今の場合、大プリニウスとヴァサーリによった《美術史の二重の誕生》も現代芸術に関する論議も理解するためには、世紀の初めにドイツで《その学のエピステメーに哲学的省察》を始めたあの思想家達に《立ち戻ら》なければなら

ない。それらは、ハインリッヒ・ヴェルフリン、アロイス・リーゲル、マクス・ドヴォルシャック、そして特にアビ・ヴァールブルク、カール・アインシュタインやヴァルター・ベンヤミンである。そして別の公理を設定する内では、次のものが肝要である。

《形象の前では、常に我々は時間の前にいる。》そうして、ディディ＝ユベルマンは、彼の《美術史の批判的アルケオロジー》を企てる事が出来るのである。これが困難な企てであるのは、片や視的で、他方は時間的という諸パラドックスの間の難路での運転を余儀なくされるからである。長い以前から眼差しに《手懐いている》と考えられるような作品の直中にも、決して《絵画》はなく、その意味作用を解体し、そして意味を謎、ヒント、波及、症候として成り立つ他の構造へ差し向けるところの、出現、突飛さ、進りがあることになる。どんな作品も《分かれ》(vue) さえない。というのは、決してイマージュは眼差しに完全には身を晒さなく、それは諸瞬間において、変化の流れにおいて、同時多発的に、遷移において、条件法的にそして前未来形的に語る。換言すれば、それは記憶に語るのである。一方では表象の流れが遮られ、他方では年代的な歴史の流れが遮られる。

そこでディディ＝ユベルマンが提議するものは、特に大胆である。ドゥルーズ的に言えば差異と反復で、症候とアナクロニズム、表象の無意識的なものと歴史の無意識的なものを含蓄するような形象の思考である。美術史においても歴史においても古典的あるいは《新しい》伝統の与党を侵害するこの方法論上の《侵犯》は、誰に利するのかはまだ分からない。とにかく一つ確かなことは、歴史家達はアナクロニズムの狼を彼らの羊小屋にたやすく入れさせようとはしないだろうということである。またこれも確かなことだが、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンと一緒に美術館に行くことに決して同意すべきでない。そこから出てくるのが、今日なのか、あさってか、おとといになりかねないのだ。」

この解説は実に良く要点を示している。しかし概略すぎるので幾つかの註を付けたが、まだ説明しな

ければ十分に理解できない彼の観点がある。それらは、症候、異質（な時間）、モンタージュ、記憶、美術史の二重の誕生や彼が名を挙げた美術史家や思想家達への彼の理解である。また、ここではあまり表面に表れていないが、ジグムント・フロイト、ジョルジュ・バタイユやヴァルター・ベンヤミンの思想との関係が、特に肝要なものである。これらについては注記で済まされる範囲を超える重要さがあるので、本稿では後に触れることもあるが、また今後において徐々に分析・説明等をしていくこととしたい。ところで上記の評論は、彼の著書『時間の前で』（Devant le temps, 2000）の出版を受けて出されたものであり、文末のジョークが示しているように、ここでは美術論に対する彼の提言が、奇を衒らったように逆説的で、愉快で覚睡的な概念、『アナクロニズム』の勧めとなっている。それは、単に“時代錯誤”の意味ではない。

アナクロニズム（anachronisme）の語源のうち、クロノス（χρόνος＝時）についてはこの際は説明を要しないであろう。接頭されたἀνάには、古代ギリシア語では〈後方に、逆に〉の意味だけではなく、〈下から上へ、新たに、再び、至る所で、ある時間のあいだ〉の意味もある。ディディ＝ユベルマンの言うアナクロニズムは、時代錯誤の意味も含まないわけではないが、上記の全ての意味を含めた現在の形象の中での過去や未来の共在の出没運動を表す現象学的なものとして捉えられており、筆者には上手く訳せない。それは、ちょうどベルクソンの《持続》が保存と共に変転等を含んだものとして理解されねばならぬのと似ている。ディディ＝ユベルマンは上記の語源に典拠してアナクロニズムの概念を提出する論述はしていないようであるが、当然ギリシア語のἀνάの意味には通じていたと思われる。しかしそれよりも、彼は形象を見、また形象についての他の学者達が行った鋭い分析の視点を参照するとき、この概念を確信したものと思われる。そこで前記の解説に続くインタビューの中で、自著『時間の前で』について自身で語る言葉を次に引用しておく⁹。

「この本は、10年前に出版された**形象の前で**（Devant l'image）の論理的続きです。私はそこで、形象を症候として理解することを主張していたのです。では症候とは何でしょうか？ 掻い摘んで言うと、それは身体とその視界を（最も軽い振動から貴方を崩壊させる動揺まで）揺るがしにやって来る記憶です。**アナクロニズム**のモチーフは、形象とは記憶に係わるものでただ歴史にのみ係わるものではない、と認めるとき現れ出るのです。もちろん形象は、諸出来事、『諸影響』とか、『諸時期』とか、『諸文化』の連続の中に場を有しています。従ってそれは歴史的で、**その時間の中に居る**。でもそれは、**その時間に逆らっている**。というのは、もしそれが記憶を運んでくるなら、このことは、それが異なった、互いに遠く離れた、不連続であるがしかし連合した諸時間の総体を取り扱うことを意味するからです。形象のアナクロニズムについて語るとは、それは形象を異質な時間のモンタージュとして先ず考察することです。フラ・アンジェリコにおける絵の表面は確かに15世紀に属するが、それはまた14、13世紀、さらにそれを越えてビザンチンから来る逆流で、『ルネサンス期』（époque renaissance＝再生の時期）を動揺させるのです。他の例では、マルセル・デュシャンが立体派の絵に決着を（**大ガラス**を作って）付けた仕方は、先端に出ることにあるだけでなく、彼の時代には時代遅れと見なされていた技術、ステンドグラスのことですが、それに戻ることにもある。アナクロニズムは、残存の長い変化持続と同時に歴史的時間の不連続性を言い表す仕方です。」「美術史がなお用いるありきたりの生物学的モデル（特に、成熟期さらには衰退期が語られるとき）に反対して、あらゆる家族的な小説（ヴァサーリの**列伝**がこの学の端緒となるジャンル）に反対して、ヴァールブルク、ベンヤミン、カール・アインシュタインは、作品に時間を複合的なものと考えた。即ち、渦動、万華鏡、糸玉、亡霊の仕業、等々。端的に言えば、ただ心的な言葉、無意識の言葉で考えられる事柄です。」「私が考えるには、アナクロニズムの「時間」モデルは従ってまた、『モダニズム』と『ポストモダニ

ズム》についての我々の今日の議論を乗り越えるツールを与える。」

ここで述べられていることは彼の論のまだ見出しでしかないが、それらの十分な解説は本稿の範囲には収まらないので、彼のフラ・アンジェリコの絵の研究やそれぞれ関連した論攷の参照に譲るしかない。ここでは、このインタビュー記事から、彼の美術とその分析態度をもう少し下に示しておくことにする¹⁰。

ディディ＝ユベルマンは、自分がいかに形象(image)に魅惑されその観察に熱中するかということ、ボードレールが『赤裸の心』に形象の崇敬を称えて書いた、「私の大きな、私の唯一の、私の最初の情熱」という言葉を引いて表明し¹¹、続けて次のように言う。「私は、視線をあらゆる類のものに留めるのが好きだ。それは、ヒステリーでの身の捻れやルネサンスの傑作とか、中世の奉納品やミニマリズムの彫刻、埃の中の跡、絵具のしみ、あるいは小枝と見まごう昆虫である。」彼はこの様に文化人類学的に視野を広げるだけでなく、ここで挙げた全てを実際に題材にして、芸術形象論を書いている。そして、それらに対する彼の関心と探求の姿勢は、形象が表象の基盤、我々の表現についての観念を移動させるものにあり、それは「限界状態」(états-limites)のもので¹²、大概そこには葛藤があると言う。「私はヒステリーの症候のうちに、身体が可能な模倣の極限(extrémité du mimétisme)を見出した。私は絵具のしみのうちに、ルネサンスの絵画に可能だった非類似(dissemblance)の極限を見出した。ジャコメッティとトニー・スミスのキューブに幾何学と人間形態主義(anthropomorphisme)が出会うというありそうもないラインを、パスカル・コンヴェール(Pascal Convert)の根茎に線(図形的なもの)と時間(系譜的なもの)の結びつきを、アンタイ(Hantai)の襞のうちに形跡(物質的)と転調(氣的)の結びつき、等々である。」¹³このような発見は、彼の次のような見方から来るものである。「形象を外観に還元する時、人はそれにあまりにも少ない問いかけをしている。そこに実在的なものそのものを探するとき、それにあまりにも多くを求め過ぎている。すべ

きなのは、我々がこれら全てを思考し直させる力を、形象に発見することだ。」これが、彼の形象を前にしたときの基本的な態度で視点である。

アナクロニクな美術史

ディディ＝ユベルマンはその『時間の前で』を、“拓き”(OUVERTURE)と題した章で始める。ouvertureとは、一般的には開幕、開始、オープニングの意味であるが、この語には既に彼の芸術論的な意図が込められている。形象の外面を開いて深奥を開示すること、形象の変貌の展開を感受すること、それは裂け目・裂傷(dechirure)に敏感であること、そして閉ざされた美術史と芸術論に対して新たな方法論を切り開くことである¹⁴。この章の副題は、“アナクロニクな学としての美術史”となっていて、その理由が述べられているので、以下にその内容を要約することとする¹⁵。

《フィレンツェのサン・マルコ修道院の抽象装飾的な壁面は大きなものだが(幅300cm、高さ150cm)、美術史家の関心を引いてこなかった。それは、知らなくて済まさせてきたという、認識論的な問題であり、美術史においてかような盲目化の条件、“見ない意志”とは何かを問わねばならない。主題やテーマ、アレゴリーなどが見出せぬものには、美術資料文献(Kunstliteratur)にその典拠や象徴を解く鍵を見つけれなく、イコノロジーが通用しない¹⁶。そこで、表現自体(représentation elle-même)を問題とせざるを得ない。美術史の批判的アルケオロジーを試み、人文学としての美術史というパノフスキー的な公準を変えていくのである。そのためには、美術史の対象であるArtに着せられている確実さを問題とせねばならない。》¹⁷このように著者は、表象の構成理由を探求すると共に、アカデミックな図像解釈的な方法の限界を越えようとする。またマルセル・デュシャンの様に反芸術の提示ではないが、美術史が芸術に纏わせてきた明証・確実性の批判を行うのである。その論拠は、下のように次々と説明される。《こうした壁面の前で立ち止まるとは、また時間の

前に立つことであり、歴史自体を問うことである。歴史家の一つ一つの行い、決定は、時間の選択に係わっている。過去の事物を理解する鍵はその対象と同じ過去自体の中にあるとする、この歴史家の定番な態度は、時のコンコーダンスを求めることであり、同時代的時宜に即させて (euchronique)¹⁸ の和合を求めるのであり、いわば時代精神 (Zeitgeist) の思考である。例えばバクサンドール (Michael Baxandall) はフラ・アンジェリコの絵について当時のランディノ (Christoforo Landino) の見解を引用しているが、それは画家の死後30年経ったものであり、時代状況はかなり変わっている。またランディノは人文主義者でラテン古典の教養を有し世俗語も重視したのに対して、フラ・アンジェリコは修道院的な中世的な世界の人だ。そこには本当の **アナクロニク** な溝があるし、フラ・アンジェリコ自体がアルベルティに比べてアナクロニクだ。彼らは同じ時間の中で考えていなく、同時代のアナクロニズムがある。》¹⁹

ディディ＝ユベルマンはこれは困難な仕事だと常に述べながら、その様な視点からの分析を敢行しなければならない理由を論じる。《アナクロニズムは避けがたい運命 (fatalité) なのだ。しかしそれは否定的なことではなく、形象の豊かさや多層性を知ることである。異質な時間の複合は、時間のモンタージュとも言える。従来の美術史は様式や時代といった静態的な統合をするのに対して、アナクロニズムの視点は、形象の時間の差動 (différentiels de temps à l'oeuvre) の混淆を見る。形象は時間的に多元決定されているから、記憶の動力学の中にこの多元決定の機能原理を認めていくことになる。過去が不十分にしか現れていなく、さらに過去の理解に障害を作っているときにこそ、アナクロニズムの視点は実りあるものとなる。アナクロニクな芸術家、自分の時代に反する芸術家の場合は特にそうである。過去の芸術家が、記憶的にさらに大過去時制の芸術家であることもある。同時代的な解釈 (passé euchronique) が大過去の理解に障害を立てるなら、それを突破するには、無意識的想起という **超現在時制** (le plus-que-présent d'un acte réminiscent) が必要で、それは

ブルーストやベンヤミンが無意志的な記憶として語るような、ある時間が沸き上がって現出することである。ブルーストやジョイスのようなアナクロニクなモンタージュのジャンルがある。だからサン・マルコの回廊に、転移した類似としてのポロックが見えたのである。無論、フラ・アンジェリコはアクション・ペインティングの元祖ではないし、ポロックはフラ・アンジェリコの解釈に役立たない。重要なのは、この様な突如の出現は、専門家のスタンダードな方法からは出てこない突飛さであり、それが美術史に新たな問題の構築を喚起するということである。アナクロニクな形象が、方法論に発見術的 (heuristic) な思考を促すのである。》²⁰

《美術史の方法を開いて行くには、アナクロニズムが逆説的で危険でも、虎穴に入らねばならない。形象の歴史は多元決定された対象の歴史であるから、この対象には多元決定の知が対応するが、それをどこまでまたどのように、受け入れるべきかを検討しなければならない。自分のこの仮説の時間的側面について言えば、形象の歴史は時間的に澄んだものではなく、複合的で多元決定された対象の歴史である。従ってそれは複年代的で、異年代的ないしアナクロニクな対象の歴史であると言える。美術史は、美術 (形象) が歴史 (時間) に、そして時間 (歴史) が形象 (美術) にという批判的回帰を有しているのだから、美術史を歴史の特定の一分支と見なすのでは不十分である。むしろ、歴史自体のエピステメーの図式を深く変更する必要がある。ヴェルフリン、ヴァールブルク、リーゲル達の時は、美術史が歴史に分析的な厳密さや概念上の創意のモデルを提供して、この時美術史は、哲学的に大胆であると共に文献学的にも厳密なことを示した。おそらくそこでは美術史が歴史学問一般に対して、言語学がやがて生まれる構造主義の時期に果たしたあのパイロットの役を演じることが出来たのである。》²¹ このようにディディ＝ユベルマンの姿勢は、逆説を好み、攻撃的で、ダイナミズムを捉えようとするものである。ここで言われる多重・多元決定については特にフロイトの理論、異質性はバタイユの思考に負うところが大き

いと言えるが、それらは多くの現代思想家の考えの内に共有されたものとなっている²²。

アナクロニズムの提唱は、まだ次のように続く。

《我々は、時間と歴史のまさに折り目に居る。歴史の学に、この折り目をどうしようとするかを問わねばならない。そこから現れ出るアナクロニズムを隠蔽して時間を歴史の下に黙って押し潰すか、あるいは折り目を開きパラドックスを花咲かせるかの分かれ目である。歴史をするとは、アナクロニズムを犯さないことだと言われるが、また過去に遡るのは我々の認識行為の現在をもってしか為されないととも言う。だから歴史をするとは、少なくとも一つのアナクロニズムをすることである。このパラドックスの前でどんな態度を取るべきか。黙して抗せず、仮面を付けたアナクロニズムを横行させたり、恣意的な歴史を許すのか。またこのようなアナクロニズムを、歴史の対象とする事も出来る。ところでアナクロニズムを毒だが分量をわきまれば良薬として、方法論的には間違いだとするが、アナクロニーは例えば芸術作品の存在論的時間性としてのように、時間の中の存在論的彷徨としては避けられないとする論もある。ともあれランシエール (Jacques Lancière) が言うように、時間性の諸線軸、同一な時代に含まれた時間の意味方向 (sens) 自体の多様性が、歴史的な動作 (agir historique) の条件である。だからアナクロニズムが、歴史的知においては実際の歴史の諸アナクロニーを考察に入れることを可能にする唯一の方法と言えよう。》²³ ここに要約した彼の思考を良く理解しようとすれば、幾つかの言葉に他の思想家達が提出した概念の裏打ちを知らなければならない。例えば折り目 (pliure) は、ドゥルーズの言う《折り畳み》とその拮抗としての《襞》(pli) を念頭に置いているし、その他ドゥルーズの言う生成する異質性、リゾーム (多数多様体) などである²⁴。彼は他の箇所でも、例えば次のような言い方をして、リゾームという用語を採用している。「美術史の対象は、記述される時期の統一性などでは全くなく、その力動であり、あらゆる方向での運動、張り合い、決定要因のリゾーム、現動するアナクロニズム、鎮められぬ矛盾を想定させるものである。」²⁵ また、過去と

現在についての形象における意味に関して、ディディ＝ユベルマンはベンヤミンの指摘を好んで取り上げているが、その参照はここでは註に送っておく²⁶。そしてこれらについてのさらなる検討は、稿を改めて論考することにしたい。

ディディ＝ユベルマンがマルク・ブロック (Marc Bloch) の指摘から展開する批判と方向は、次のようなものである。《ブロックは、歴史家のマスターキー的な言葉 (例えば“起源”) に、それはイドラを構築しているのだと言う。この指摘に従えば、彼がゲーテの言「現在はなく、生成しかない」を引いているように、現在もイドラと言えるかもしれない。さらに歴史的学の主要な対象である過去そのものも方法論的懐疑に晒され、「共通の性格としては現代 (同時代) ではなかっただけの現象を、前もっての整理 (décantage préalable) なしにどうして合理的認識の題材と出来ようか」と言う。歴史家の現在が過去の対象の構成に関与していることは一般に認められているが、過去自体が時間的パラメーターの安定性 (そこで歴史諸学が動くところの自然な要素の安定性) を失することはあまり認められていない。ブロックは、歴史が過去の科学と言えぬのは、①歴史的学の対象が正確には過去でないからであり、また②歴史家が行っているのは正確には科学ではないからだとする。①は、記憶、明澄ではないアレンジメント、時間の非歴史的モンタージュに係わる何かを理解させる。②は、詩学、知の明澄ではないアレンジメント、非科学的なモンタージュに係わる何かを理解させるものである。》²⁷ ここで言われるアレンジメント (agencement) は、ドゥルーズ/ガタリからの概念であろう。彼らは、欲望は生産する機械として考え、この複数の機械の結合の仕方を“組み込み” (agencement) の様態として分析する。それは、異質、多様な要素の結合が形作る協働的な複合 (体) で、秩序を前提とする構造的な視点に代わる実践的な概念である²⁸。

このようにディディ＝ユベルマンの論述を辿って考えていくと、彼がアナクロニズムを提唱するのは、むしろ正確に時間を捉えようとするからであると言

えよう。それは、イメージの非類似の中に類似を見、不連続な連続を洞察し、不可思議なものを不問に付さずに診断しようとする事になり、そこでどうしても記憶とか無意識の概念²⁹を導入してこなくてはならなくなるのである。彼のアナクロニズムの論の説明を、次のような要約でひとまず終えておくこととする。

《人々は多様で、替わっていくが、再生しながら時間の中で存続する。我々は過去の人間と他人でないだけでなくその末裔で、似ている。ここに、この不安な疎遠感 (l'inquiétante étrangeté)³⁰の中に、残存のハーモニックス (l'harmonique des survivances)、あの歴史を跨ぐ (transhistorique) ものが分かってくる。ここが明瞭に検証されるものの領域が止まり、アナクロニズムが入り込んでくる場であり、我々は日付の時間ではない時間の前に居ることになる。この時間の名は、過去ではなく記憶であり、それが過去の正確さは沈澱させその上澄みを取る (décante)。歴史は、記憶的で記憶術的ではない。歴史の記憶喚起的次元は、無意識とアナクロニズムの次元である。年代記的な対象も、そのアナクロニックな逆リズムにおいてしか考えられない。従って、二面性を持ちリズムで弁証法的なものであり、これを私は、症候という概念で捉えたい。

歴史の心理学には心的なものの理論が欠けていて、心理学と言っても、古い実証主義的なものしか念頭に置いていないから、袋小路の感じがある。形象の概念には、症候と無意識を含む心 (psyché) の思考が無ければならない。これは、表現の批判 (critique de la représentation) である。同様に、差異と反復、症状 (symptôme) とアナクロニズムを含む時間の思考も形象の概念に必要な。これは、外からではなく歴史家の実践の内部からなされる批判である。》³¹

おわりに

上に見てきたディディ＝ユベルマンのアナクロニズムは、従って“異時源解析法”とでも言える発見的な視点である。確かに彼は形象の多重性の精緻

な解析によって、ミニマル・アートやジャコモッティの〈キューブ〉の中の人間形態、フラ・アンジェリコの描画の神秘神学、またヴィーナスの美の残酷さの面などを探り出した。こうした分析が知を刺激し、美術史や芸術論における知見と方法を豊かにし革新せんとするものであることには、首肯できる。そこでの時間問題と無意識的なものの重要さにも、大いに教えられるところがある。しかしながら、それは着実なデータの蓄積の上での操作である。時間と切り離せないとはいえ、空間や社会や伝記などの研究は欠かすことが出来ない。アナクロニズムは絶えず失してはいけない視点であり、そしてそれ無しには解明に誤謬が生じたり、解釈が表面的に終わる恐れがある重要な思考であるが、探求上の補完要因であろう。また、彼は自説を強調するためしばしば科学を批判しているが³²、それは完全には科学的ではなく、一面的に偏向して形式主義的になった学や方法に対してのものと言える。むしろディディ＝ユベルマンの指摘には、科学の通俗的な概念からも本人からも了解されないとしても、筆者には科学的な精緻さが認められると考えられる。これらの根底には、彼の現象学的な思考の問題がある。現代の現象学的な分析と探求には、認識と解明の学にとって大いに学ぶべき点がある。しかしそのような観点を唯一の哲学や方法論とすれば、また基本的な点あるいは常識的な認識を軽視しすぎることにものなる。ディディ＝ユベルマンも望むように、議論は果てしなく続く。この様な問題について、また稿を改めて論じる必要がある。

註

- 1 1953年生まれ。現在、フランスの社会科学高等研究院（パリ）の芸術史・芸術論センターの助教授。（Maître de conférences, au Centre d'Histoire et Théorie des Arts, E. H. E. S. S. = École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris）
- 2 出版された著書のリストは、雑誌、美術展カタログ、解説書等に発表された多くの論文や共著を省いて、単著を挙げると以下の様である。
 - ・ *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982.
邦訳：谷川多佳子／和田ゆりえ訳、『アウラ・ヒステリカ：パリ精神病院の写真図像集』、リプロポート社、1990年。
 - ・ *Mémoire de la peste. Le fléau d'imaginer*, C. Bourgeois, 1983
 - ・ *La peinture incarnée, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Éditions de Minuit, 1985
 - ・ *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, 1990
 - ・ *Fra Angelico — Dissemblance et figuration*, Flammarion, 1990.
邦訳：寺田光徳／平岡洋子訳、『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』、平凡社、2001年。
 - ・ *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, 1992
 - ・ *Le Cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, 1993.
邦訳：石井直志訳、『ジャコメッティ キューブと顔』、PARCO 出版、1995年。
 - ・ *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende*, Adam Biro, 1994（R. Garbetta と M. Morgaine の短い緒言があるが、本体は Didi-Huberman が著している。）
 - ・ *La ressemblance informe, ou gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995
 - ・ *L'Empreinte*, Centre Georges Pompidou, 1997
 - ・ *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Éditions de Minuit, 1998
 - ・ *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, 1999
 - ・ *Devant le temps*, Éditions de Minuit, 2000
 - ・ *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains et Éditions de Minuit, 2001. この本は、ディディ＝ユベルマンが企画した展覧会『Fables du lieu』（Le Fresnoy の Studio national des arts contemporains で2001年2月10日～4月1日）の解説カタログと共に、そこに出品招待した5人の芸術家について、彼が以前から著した本を集結したセットの表題である。その構成内容は、解説カタログ以外に次の5冊で、いずれも Éditions de Minuit から出されたものである。
 - ・ *L'étoilement. Conversation avec Hantaï*, 1998
 - ・ *La Demeure, la souche. Appartement de l'artiste*, 1999
 - ・ *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, 2000
- ・ *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 2001
- ・ *L'homme qui marchait dans la couleur*, 2001
- 3 前掲書『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』。
- 4 『Libération』紙の2000年11月23日号の綴じ込み、§ 図書 §（Livres）の紙面に掲載された、ロベール・マジオリ（Robert Maggiori）による解説とインタビュー。文中の《》内の斜体は、ディディ＝ユベルマンの著述から引いているもの。なお、引用文中の註の番号は、本稿の筆者が付加したものである。
- 5 前掲書『Invention de l'hystérie』、邦訳『アウラ・ヒステリカ』。この本と関連して、ディディ＝ユベルマンがその2年後に復刻した『Les Démoniaques dans l'art, suivi de La Foi qui guérit de J. M. Charcot』（Macula, 1984）に載せた論文（Postface）『Charcot, l'histoire et l'art』と合わせて、その内容の石井氏による紹介を以下に簡単に示しておく。
精神科の医師で絵の好きだったシャルコーの診察室には、著名画家の「悪魔憑きの人物画像」が掛けられていた。そこではシャルコーとヒステリー症患者、描かれた悪魔憑きの三つの項によって成立する「転位の装置」が作動していたといえる。いいかえるなら、そこには「まなざしの対象とされる人間（ヒステリーの身体）、視線と知の主体あるいは統御の主体（医師）、そして側壁に飾られたイメージとしての形象」が共存していた。そして壁に掛けられたデモニッシュなイメージを軸に、登場人物たる医師と患者がこのイメージに同化するというドラマを展開していたにちがいないのである。シャルコーがヒステリーの患者たちを自分の似姿に変えていくとき、ヒステリー患者は絵に描かれたデーモンにとりつかれて、絵画のイメージを生きていたということになる。シャルコーはこの病院で、「イメージ形象を、フォルムをさらには絵画をヒステリー化（身体化）」していたと言える。彼は、「病の徴候を通して絵画のイメージを表象した」。ディディ＝ユベルマンが、「アウラ・ヒステリカ」、身体をなかを風のように通り抜けていく「徴候」とよんで表現したのは、こうした事態である。写真は、この「徴候」の痕跡として、あるいは患者たちの病んだ身体に残滓として、撮影され保存された。写真のイメージに見つめられていたのは身体に転移した絵画イメージであり、あるいはイメージと化した死体としての身体だったといえるだろう。「アウラ・ヒステリカ」という「徴候」が暗示しているのは、したがって、ヒステリーの身体、知のまなざし、絵画のイメージの混在と邂逅の場が生成されているという事実である。これら三項は相互に「転移」し、相互の内部を「循環」しながら、融合しているのであり、そうすることで、イメージとなり代わってしまうヒステリーという病の意味を示している。〔前掲書、石井直志訳『ジャコメッティ』の「訳者あとがき」より。pp. 243－244〕
- 6 ディディ＝ユベルマンは、バタイユが『Documents』誌で展開した思惟についての研究書『La ressemblance informe』（前掲書）の副題に、gai savoir visuel という語を使っている。《悦ばしき知識》（gai savoir）とは、中

世のトゥルバドゥール達が、神学や哲学の重く堅い知識に対して、自分たちの詩作をこう呼んでいたもの。バタイユの智は、博い碩学性と思想転回であり、その悦楽はブラック・ユーモアを超え出る痛烈な批判や裂傷を伴っている。バタイユは『無神学大全』の第1巻としての『内的体験』(L'expérience intérieure)の冒頭に、ニーチェが自著『悦ばしき知識』(Die fröhliche Wissenschaft [La gaya scienza])について述べた言葉を引用した。このニーチェの本は、日本では『悦ばしき知識』とか『華やかな智慧』と訳されている。

7 本稿では、le visuel を“視的なもの”、le visible を“見えるもの”＝可視的なもの、見えているもの、と訳している。石井直志氏は、前者を“視覚的に潜在しているもの＝視覚潜在的、潜在視覚的なもの”と訳している。(前掲書『ジャコメッティ』、pp. 62、77、123。この部分に対応する原書『Le Cube et le visage』での箇所は、pp. 64、76、123) また、『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』(前掲書)では、前者を“視覚的なもの”、後者を“見えるもの”と訳している。

8 フェルメールの〈レースを編む女〉は、『Ce que nous voyons, ce qui nous regarde』(前掲書、p. 51)でも取り上げられるが、そのときは糸玉についてではなく、その絵をただその女性に過ぎないとただ色面構成だとかと評するのは、トートロジーだと言うためである。これは、意味はモチーフでもなければ、表面上の構成でもなく、その内奥に触れるとき現出することへの認識を喚起するためである。なお、このトートロジーの説明については、別の機会にしたい。

9 前出『Libération』紙の2000年11月23日号の綴じ込み8図書8の紙面から。

10 同上。

11 Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, 38.

12 états-limites とは、精神医学では境界状態(精神病と神経症の境界にある状態)を指す。極限状況という境目に立ったものである。また臨界点を、フランス語では point critique というから、クリティック(critique=クリティカル、危機的で、重大で、運命を決するものである、と同時に極めて批判的・批評的)な性質も持つものであると言える。

13 ジャコメッティの〈キューブ〉についての分析は簡単に要約できるものではなく、上掲の著書の参照に譲るのが良いが、そのレジュメのようなものとして、次の言葉が挙げられよう。「一つの幾何学的ボリュームが、我々の視を不安にし、その消えゆく人間的なものの底から、その身の丈(stature)から、そして見えるものが飛散する一つの喪失を生み働かせる視的な非類似から、我々を視ることができるという、考え難いもの。」前掲書『Ce que nous voyons, ce qui nous regarde』、p. 102. Tony Smith のキューブと anthropomorphisme については、同上書の pp. 65-67 & 79-81、そして特に、Anthropomorphisme et dissemblance の章(pp. 85-102)に分析がある。Robert Morris については Rosalind Krauss の分析を引いて、またミニマル・アートそのものについては Michael Fried の指摘も応用して、特に Donald Judd

の意見とは裏腹に、それらが人間形態主義であることを指摘している。(同上書、pp. 46-47) また、スミスの形体については、méta-modernisme がある種の infra-anthropomorphisme にささげられたものという語を用いている。(同上書、p. 100) 黒人彫刻については、Carl Einstein による形態の人類学的論考が弁証法的であって、やはり幾何学的なもの人間形態的なものの対立を凌駕していると言う。(同上書、pp. 176-177) パスカール・コンヴェールについては、前掲書『La Demeure, la souche』、アンタイについては、前掲書『L'étoilement』がある。

14 前掲書『Ouvrir Vénus』(1999)のタイトルも、内容もこの概念に従っている。そして、この書の結論めいたものとして、ラカンの分析に触発されて次のように述べられている。「極言すれば、身体のエマージュは、**それみずからの想像力の開口**—負傷まで、切裂までもの襲撃—無しにはないと言えよう。これが、まさしくポッティチェリがそのマドリッドのパネルの中で作り出すことが出来たところのものではないか？」(同上書、p. 115) ここでの襲撃については、下記註24を参照のこと。

15 この章の内容は、1992年に発表されたものに、1999年で発表されたものを加えた注記されている。(前掲書『Devant le temps』、p. 261)

16 ディディ＝ユベルマンはポッティチェリの絵について論じるとき、例えば次のように言っている。「ヴィーナスの誕生のどんな人文科学的な資料源も、それ自体としては不正当なものではないと、私は言った。図像解釈学は、ただ文献や文脈を解釈のそれぞれ鍵として使用する時に、不当なものである。ヴァールブルクは、ポッティチェリについて、全く別のことをしている。彼は、文献的資料は単純化、さらには解決の道具になるよりは、もっと複雑化、さらには**多元解釈**の道具であることを完全に意識していた。多元解釈とは、あらゆる重層決定された現象に適切な解釈であろうという意味である。文献資料は、単なる鍵ではなく、新たな思考連想、新たな迷路に開く扉である。」(前掲書『Ouvrir Vénus』、pp. 31-32) 彼が使う多元解釈、重層決定という概念は、多分にフロイトの夢判断の理解などから来ているものである。

17 前掲書『Devant le temps』、pp. 11-12.

18 eu-chronic は、contemporain (同時代的)と考えてもよい。『Devant le temps』について日本で最近出された紹介では、「正しい時代」と訳している。(中島恵、「ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン〈時間の前で—美術史とエマージュのアナクロニズム〉」、雑誌『美学』、206号、p. 90、美学会編集発行、美術出版社、2001年9月30日。)そしてディディ＝ユベルマンが統合的な同調の概念を破ろうする態度は、例えばガフリウス(F. Gafurius)が、『Harmonia は、協和せる不一致(discordia concors)である』と言った事を悦意に取り出すところにも窺われる。(前掲書『Ouvrir Vénus』、p. 42)

19 前掲書『Devant le temps』、p. 13 & 15.

20 同上書、pp. 15-21。小説で、モンタージュのジャンルの件は、p. 39.

21 同上書、pp. 22-27。ディディ＝ユベルマンは、例え

ばアビ・ヴァールブルクがポッティチェッリのヴィーナスの誕生とプリマヴェーラについて書いた論文(1893年)で、その夢想的な美や雰囲気を描いていることについて、「ヴァールブルクは、フロイトの『夢判断』の7年前に、夢のパラダイムを完全に解釈軸として与える冒険をおかしていた。」として、ヴァールブルクの言葉を引用した後に続けて次のように言う。「この指摘の弁証法的な性格に驚かざるをえない。ヴァールブルクは、そこで夢を解釈の内容としてではなく、『解釈への働きかけ』として提議しているのであり、これは大いに違ったことである。それは些かも、ポッティチェッリに『夢の絵』、何らかの夢幻想を想定するのではない。そうではなくてヴァールブルクは、**表現**(représentation)への関係、一人体、構成された空間、説話的な本当らしさといった一見える世界の客観化の仕事は、ポッティチェッリのもとでは、**形像性**の反面のモチーフ、繰り返しあられ、波の如き症候に従っているということを、我々に示唆している。これは、幻映的な世界の主観化が繰り返される心的な働きである。ここで表現が**症候**に従っていると言うことは、その外面的安定性一形態のある程度の認識、一定の対象指示性を呼び起こすその使命一が、**不意の現れ**、表現されたものの組織において思いがけぬ、考えられない特徴の出現として、また同時に**隠蔽**、この特徴自体が考えられるかも知れない世界の消失として与えられる何物かに従っていることを確認することである。」(前掲書『Ouvrir Vénus』, pp. 29-30)ここでは、症候の概念が形像作用の力あるもの(figurabilité)として考えられ、それが surgissement であると同時に dissimulation であるという弁証法が指摘されている。なお、『解釈への働きかけ』(la sollicitation à interpréter)とは、P. Fédida の言葉を用いているものである。(Ibid., note 43)

22 例えばディディ＝ユベルマンは、次のように言う。「形象の弁証法を理解することとは、類比を差異の作用に関連して理解すること、相同を、ジョルジュ・バタイユが異質学と名付けたところのものに見出した作用一本質的に脅かしの作用である一との連関において理解することである。」(前掲書『Ouvrir Vénus』, p. 64)ここには、差異がソシュールの言語学的な指摘に始まり、デリダの差異の分析や『差延』やドゥールーズの『差異と反復』までの思考を内包していると言えよう。またバタイユの異質学は、『Dossier “Hétérologie”』(『écrits posthumes, 1922-1940』, (Œuvres complètes II, Gallimard, 1970, pp.165-202)で知られるが、日本語では『異質学の試みーバタイユ・マテリアリスト I (吉田裕 著・訳、書肆山田、2001年)がある。また心理学的な観点については、当然ラカンが挙げられる。

23 前掲書『Devant le temps』, pp. 28-33。また次のような言い方もしている。《人間の時間の通俗的ではない現象学、それは記憶の個的・集合的なプロセスに先ず注意を向ける。この現象学の視点からすると、歴史はクロノロジーを取り戻すという使命を十分果たしていない。おそらく、クロノロジーとアナクロニズムとのモンタージュ、リズムある作用、**コントルダンス**の中にか興味深い歴史はない。》(ibid., p. 39) ディディ＝ユベルマ

ンがアナクロニズムの語に肯定性(単に肯定的では無く分析的で、心理学的で、弁証法的で、発見術的な意味をもってであるが)を主張出来ると考えるのに援用されるのは、現代の諸歴史家達の歴史論の検討などからの分析的指摘もあるが、彼はしばしば直接にアナクロニズムの語を表題としている次の論文も引いている。Nicole Loraux, «Éloge de l'anachronisme en histoire», *le Genre humain*, n°27, 1993. また心理学者によるギリシア言語学的な研究であるが、Pierre Fédida, «Passé anachronique et présent réminiscent, Epos et puissance mémoriale du langage», *L'Écrit du temps*, n°10, 1986, pp.23-45.

24 Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, 1988 邦訳：宇野邦一、『襞ーライブニツとバロック』、河出書房新社、1998年。Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*, Éditions de Minuit, 1980 邦訳：宇野邦一、他、『千のプラトー』、河出書房新社、1994年。

25 前掲書『Ouvrir Vénus』, p. 27

26 それは、『Devant le temps』(p. 117)や前掲書『Ce que nous voyons, ce qui nous regarde』(p. 82)などに見られる次の引用文である。「過去がその光を現在に投射するのでも、また現在が過去にその光を投げかけるのでもない。そうではなく形象のなかでこそ、かつてあったもの〔das Gewesene〕はこの今〔das Jetzt〕と閃光のごとく一瞬に出あい、ひとつの状況を作り上げるのである。言い替えば、形象は静止状態の弁証法である。なぜならば、現在が過去に対して持つ関係は、純粹に時間的・連続的なものであるが、かつてあったもの〔das Gewesene〕がこの今〔das Jetzt〕に対して持つ関係は弁証法的だからである。つまり、進行的なものではなく、形象であり、飛躍的である。」(ヴァルター・ベンヤミン著、今村仁司、他訳、『N 認識論に関して、進歩の理論』[N2a, 3], 『バサージュ論』IV方法としてのユートピア、岩波書店、1993年、p. 16-17、より)

この形象の理解に関して、訳の難しさのことではあるが、次の注意をしておきたい。文の最後の部分はドイツ語では、“..., ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch : ist nicht Verlauf sondern Bild <, > sprunghaft.”となっており(『Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts』, [N2a, 3], in *Passagen-Werk*, in *Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. V-I*, hrg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s. 577)、ディディ＝ユベルマンが転記したフランス語では、“..., la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se découle, mais une image saccadée.”と訳されている。(W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, éd. R. Tiedemann, trad., J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p.479)日本語で見る「進行的なもの」(Verlauf)を、連続線的延長の意味に理解しておかなければ、ベンヤミンが次ぎに置いた語 sprunghaft との対比が鮮やかとなってこない。即ち、日本語訳の“飛躍”はフランス語では une image saccadée (とぎれとぎれの形象)と訳されているが、この様な形象の突飛な現れの理解が大切であろう。

- 27 前掲書『Devant le temps』, pp. 34-36.
- 28 Gilles Deleuze / Felix Guattari, *L'anti-Édipe (Capitalisme et schizophrénie I)*, Editions de Minuit, 1972.
邦訳: 市倉宏祐訳、『アンチ・オイディプス』、河出書房新社、1986年。
- 29 無意識に関しては、ディディ＝ユベルマンが引用しているのではないが、筆者にとって次のメルツァーの(Françoise Meltzer)の解説が意義深い。「リクールの指摘どおり、無意識は、指し示すことのできない何かであり、その存在が経験的に立証できないために、徴候から“診断する”ことしかできない。すなわち、無意識は定義上、見えないのである。(中略)皮肉なことながら、無意識は、“意識”の領域とその法則の助けを借りてはじめて記述できるし、理解もできるということだ。(中略)何かが存在していることに「主体」が気づかないとしても、だからといって、それが存在しないことにはならない」。(フランソワーズ・メルツァー「無意識」、『現代批評理論』第11章、平凡社、1994年、pp. 316, 317 & 320)
- 30 この用語はディディ＝ユベルマンが好んで用いるもので、例えばジャコモメッティの〈キューブ〉もしばしばこの語で形容される。(前掲書『Le Cube et le visage』, pp. 69-70, 82、特に222-223、邦訳書 pp. 68, 82, 220-221) この語はフロイトが考究した Unheimlich の概念のフランス語訳であり、ディディ＝ユベルマンは他の箇所でもフロイトの論文を参照しながら、ベンヤミンのアウラの形象の《奇妙》(sonderbar)で《独特》(einmalig)な性格を捉えるのに適していると次のように解説している。これが、「フロイトの不気味なものが《空間と時間の独特な編み物》である」ということは、フロイトがその語自体の逆説に注目したことで当初から推し量れる。unheimlich=不気味とは、先ず眼差しの語(それは、ラテン語の suspectus=怪しいなのである)と、場所の語(それは、ギリシア語で xénos [sic]=よそ者である)である。しかしこの語の両面性(アンビヴァレンツ)が、《以前から知られているもの、以前から慣れ親しんでいるものに遡るところのもの》という実に時間的な用語において分析されるに至る。第二に、不気味なものは、見る者への視られるもののあの力を示している。それを、ベンヤミンはアウラの事物の文化的価値の内に認めていたし、フロイトはもっと開かれた仕方でも、崇拜一般を強迫的な構造へ結び付ける《思考の全能》の用語において、ここで表す。不気味な対象は、我々の前であたかも我々の上に乗り出すかのようで、そしてこれがその対象がその視的な法則の前で我々を威圧する理由である。それは、我々を強迫観念へと引きずる。ラテン人なら、それは我々にとって superste=立ち会い残留人と言うだろう。即ち、それはそこに居て、証人であり同時に見下ろしている。彼は、あたかも我々の眼差しと我々自体に対してどうしても存続し、いわば我々が死ぬのを見るべきかの如くに、我々に対処する。ス様な一美とおののきが混じり合った一関係の伝統的な表現が、アウラの形象に付随する太古からの superstition=迷信と関係があっても驚くにはあたらない。」これに続けて不気味なものは、第三の性質

として記憶と未来志向の結びついた力として与えられ、この両者の間に反復と二重性が出てくることも指摘される。そして、「分身(le double)とは、即ち《自我の消滅に対抗して》もともと作り出された対象であるが、それが我々に現れて我々を《見る》時、我々の死というこの消失自体を意味しにやって来るところのものである。分身は、我々を常に《独特》(einmalig)な、特異(unique)で驚くような仕方でも見るが、その特異性自体が反復の力と我々の生命から自立した《命》の、さらに平静を乱すヴァーチャリティーによって《奇妙》(sonderbar)なものとなる。」(前掲書『Ce que nous voyons, ce qui nous regarde』, pp. 179-180)

上の文の説明として、次の註が必要であろう。まず、《空間と時間の独特な編み物》とは、ベンヤミンがアウラについて、「そもそもアウラとは何か。空間と時間の織りなす不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。」と言ったことである。(ヴァルター・ベンヤミン著、久保哲司 編訳、『図説 写真小史』、ちくま学芸文庫、筑摩書房、1998年、p. 036) この原文は次のようになっている。“Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.” (Kleine Geschichte der Photographie, s. 378, in Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. II-1, hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Surkamp, 1991) なおこの文は、次のようにも邦訳されている。「アウラとは何か? 空間と時間が織りなす、ひとつの特異なものであり、どんなに近くてもなおかつ遠い、一回限りの現象である。」(ヴァルター・ベンヤミン著、編集解説 佐々木基一、「写真小史」(田窪清秀・野村修訳)、『複製技術時代の芸術』に所収、晶文社、1999年、p. 75)

また suspectus とは、下から上を見上げる (suspecto) という意味もある語から出ている。なおディディ＝ユベルマンが xénos と記したのは、正確には ξένος のことである。フロイトは、次の指摘もしている。「しかしこの言葉 (unheimlich) の前綴 un は抑圧の刻印である。」「無気味なものとは、一度抑圧を経て、ふたたび戻ってきた“慣れ親しんだもの”であり、そしてすべての無気味なものがこの条件をみたしていることはどうやら確かなようである。」「(「無気味なもの」、『フロイト著作集』第3巻、人文書院、1989年〔初版1969年〕、p. 350。Sigmund Freud, Studienausgabe, Bd. IV, Psychologische Schriften, hrsg. von A. Mitscherlich et al., Fischer Taschenbuch Vlg., 1982, ss. 267 u. 268. なお、“慣れ親しんだもの”の原語は、das Heimliche-Heimische である。) ディディ＝ユベルマンが le double と記したのものに関して、次のフロイトの記述が参考になる。ドッペル・ゲンガーについて、オットー・ラングが指摘していることだが、「そもそもは自我の消滅にたいする保証、(中略)無限の自己愛、原始的自己愛の基盤の上に生じたものであって、この段階を克服すると、ドッペルゲンゲルの形にも変化が起って、かつては永生の保証であったものが、今は無気味な死の前触れとなるのである。」(同

上書、pp. 341－342)

- 31 前掲書『Devant le temps』、pp. 36－39&47－49. なお『Devant le temps』について雑誌『美学』に掲載された中島恵氏による紹介文は、下記のように見事にその論を要約している。

「《序章 アナクロニックなディシプリンとしての美術史》では全体を貫く問題意識が、《正しい時代 (euchronique)》すなわち同時代性への盲目的傾倒に対する懐疑と《アナクロニズム (ana-chronisme)》という時間モデルの要請として呈示され、自らの立場が美術史領域での《考古学》的实践として表明される。そして美術史における《アナクロニズム》の必然が演繹的に論じられる。第Ⅰ部《アナクロニズムの考古学》、第Ⅱ部《アナクロニズムの近代性》では理論的先駆者とみなされたアビ・ヴァールブルク、ヴァルター・ベンヤミン、カール・アインシュタインの思想の再読を軸に、広範かつ緻密な分析が大プリニウスからバーネット・ニューマンにいたるまで繰り広げられる。

だが、《アナクロニズム》とは何を意味するのか。そしてなぜ、美術史において《アナクロニズム》が有効なのか。著者の論は次のように展開される。アナクロニズム、すなわち時代錯誤、あるいは歴史家の現在を過去の対象に持ち込む行為は、歴史家が犯さざるべき過誤とされてきた。しかしアナクロニズムによる異質な時間の衝突、過去と現在との時空を超えた邂逅の瞬間は、避けようもなくわれわれを襲い、豊かな発見の機会をもたらす。暴力的で常軌を逸した時間の闘人は、時間を差異化し裂け目を穿ちながら新たな対象の出現を促し、隠蔽されていた対象の本質を暴く。美術史にとってこのアナクロニックな瞬間が有効であるのは、そもそも歴史に、そしてイメージにアナクロニズムが内在するからにほかならない。とりわけイメージは記憶の構築物でしかありえず、重層的に決定されたモンタージュであり、時間の差異化を内包する。またイメージは意識の統制を逃れて《面影を保ち (nachleben)》(ヴァールブルク)、変容を繰り返しつつ、症状(/徴候 symptôme)のごとく断続的に継承される。そして突如、アナクロニックな瞬間を生じさせるのだ。

精神分析学をひとつの立脚点とする著者の横断的理論は、鋭利な分析と徹底した考証に支えられ、われわれを納得させずにおかない。アナクロニックな瞬間に見出された新たなアスペクトは、フラ・アンジェリコ論などの個別研究が示すように衝撃的な作品解釈に結実する。著者は自ら唱導する美術史領域での認識論的組み換えをまさしく実践しているといえよう。」(前掲誌『美学』、[cf. 註18]。引用文中の鈎括弧は、《》に変更した。)

- 32 例えば、前掲書『Devant le temps』、pp. 35－38.

(いがらし・よしはる 美学)

(2002年10月31日受理)