

壁面のアウラ

五十嵐 嘉 晴

はじめに

壁面と聞いて私がすぐ思い浮かべるのは、壊された建物に隣接していた建物が露呈する壁面である。

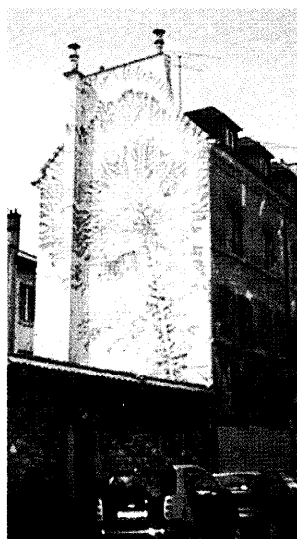
【図1-a, b】このそびえ立ち、圧倒的なインパクトを与える壁面を、フランス語では pan というが、この pan については後で論考する。また、パリの地下鉄プラットフォームの大広告紙を貼ったカーヴした壁も思い出される。私は、そのポスターのセンスにいつも感心していた。2001年の夏のこと、パリのメトロでとあるポスターが目についた。その上部には、「表現の自由は壁の上に生まれた。」と記されていた。【図2-a, b】しかしそのポスターは、ヴァカンスに出かける市民に、「ヴァカンス先でも、自分の家に居る如くに！ゴミを分別して出そう！」と呼びかけ、浜辺の砂にヴァカンス先の間取り（寝室

と台所）が輪郭で描かれ、2種類のゴミ箱が置いてある大きな写真がバックとなっており、下部には「ポスターは貴方を表現する可能性を提供する。」と記されているものであった。このように市民道徳とレジャーとユーモアと自由思想と宣伝の宣伝を合体させたセンスに、私はまた感心した。

“表現の自由と壁”というと、すぐにかつての北京の壁新聞とかベルリンの壁に描かれた絵が思い出される。表現の自由は、人類史上で勝ち取られてきたものであり、まだ今日も絶えず脅かされたり抑圧されている。表現の自由は、その抑圧を克服する挑

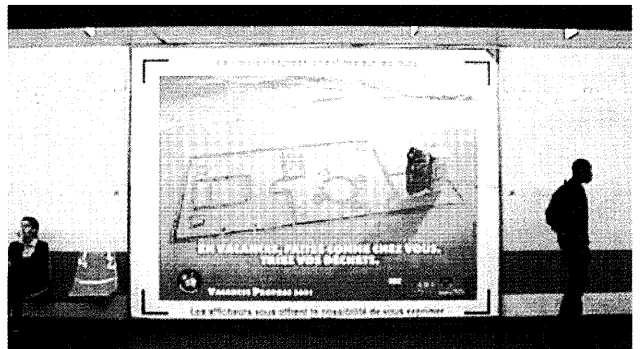


【図1-a】

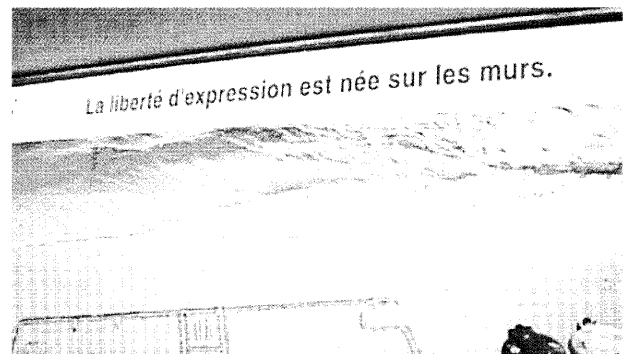


【図1-b】

パリの pan (壁面)



【図2-a】パリの地下鉄駅のポスター



【図2-b】上のポスターの部分拡大

戦の上に成り立ち、危険も伴う。表現の自由の中では、政治・社会・文化などの分野で制度的・秩序的なものを裂き拓くこうとする志向が強い。また表現の自由は、拘束を外し、革新として、これまで知られざるものを表し出し、好奇心を強くして未知・不可思議の探求を目指す面もある。かつて美学者中井正一は、『壁』と題した小論の中で、次のように述べた。「壁とは目を障えぎり、視覚を覆うものの所謂である。それを透して見んとする意志がかぎりなく働く。不自由と、必然を透して自由を得んとする努力、そこに芸術のもつ執拗性がある。」¹ しかし壁について論述した人は、意外に少ない。また『壁面』というテーマで研究されたものは、ほとんど全てが建築・デザイン関係となっている。

それに対して、壁を題とした小説などは、安部公房やサルトルの『壁』をはじめいろいろあり、『人間の壁』『火の壁』『海の壁』など『…の壁』と題するものはもっと沢山ある。壁にどう対処するのか。それを乗り越えんとする人、それを回避せんとする人、壁の圧迫に立ちすくむ人、越えられない壁に挫折感を持つ人や引き返す人も居ようが、それらは、壁の性格と対峙する人とその状況などによって異なるものである²。ありもしないのに壁を作りだしているとか、不可視な壁とかのテーマもある。この様な議論には今立ち入らないが、ともかく壁は関心をそそる。アントニ・タピエス (Antoni Tàpies) は“壁の画家”と呼ばれたが、絵描きなら多少とも壁をモチーフにするであろう。壁には、門戸もあろう。また布が壁になることもある。壁にはタイルなどが貼られることもある。壁とその関連領域は、広く多様である。

壁や壁面に対峙するとき、我々はそこに崇高さを感じたり、抵抗を感じたり、挑戦心あるいは挫折感を抱いたり、新鮮さとか歴史を感じたり様々である。壁と壁面では、少なくとも面の字が加わっているだけ異なっている。この面の性質は、単なる平面や多面体の面という幾何学的な次元に還元できない、もっと心理的なものがある。また実際の壁面ではなく、イメージの中の壁面ではさらに色々な問題が見出される。特に物質性を強く感じさせながら、逆説的に

その物質性を気化してしまうような魅力、思い起こさせたり予示するだけの媒体、何も表していない強い力、それ自体何の表現でもない表現などとも言えよう。でも表現であるなら何を表すのか？壁面は、門のように閉ざすものであると同時に開くものなのか？壁面の物質性と気性、隠蔽と開示はパラドックスなのか？先に壁と自由、探求のことに触れたが、このように批判しながら不可解なものを探る精神が、世界を拡げてゆくものであろう。

1. 日本における壁面の美学的考察

今日我々が用いる意味での“かべ”と言う語は、既に平安時代には存在していた。その語源として、‘か’はアリカとかスミカのかであるとか垣から来るかであるとの説が有力と思われる。‘べ’は隔(ヘダテ)から来ていると思われる。次いで漢字の壁を調べてみると、次のようなことが知れる。まず壁の脚部にある‘土’は、壁が土製である事を示している。このことは、壁の元々にパーティション的に可動性の間仕切りや布などを意味づけする意図でも持つのでなければ、いまここで特に問題とする事柄ではないであろう³。しかしその音符の‘辟’については、わきに寄る意味で、壁はへやのわきに土で作られたかべの意味である⁴。またある漢和辞典は、「風寒を避ける」ところからきており、この‘避ける’は、身をくねらせる所からきているとしている。「わきに寄る」という意味合いでは、僻(かたよる、ひがむ、さける)や癖の意味に納得が行く。

ところがこれらの語源である辟の字解では、蹲った人の腰の肉を‘辛’が象る利器で切り取る刑罰の凶である。それは罪の意味でもあり、また刑罰権を持つ君主の意味に通じ、‘辟’は、君主等、法、罪、よこしま・ねじれている・かたよる、退ける・よける・後込みする、開くの意味を派生している。こうして壁は君主の持つような立派な玉となるが、ねじ曲がりやさけるは避を生み、壁は劈という人を引き裂く刑罰から「裂く」の意味を取って一見裂けたようにみえることから来ているとされている。後に本

稿において我々は〈panの襷〉という概念を見ることになるが、その時この布を裂くという東洋の語義が思い出されるであろう。また霹靂の霹は、天を裂き開く現象を表している。また開闢とは、「とびらを門の両わきへ寄せて、ひらく」とされている。このような壁の持つ〈裂き、開く〉という意味については、本稿では特にテーマにしないがこの意味の包含には留意しておきたい。

さて壁と壁面では、一字多いから違いがある。壁の方が、内包が狭く外延が大きいともいえる。ある日本語辞典で壁面の項を見ると、「かべの表面 surface of a wall」とある。この表面と言うことの意味を探求することが、一つの課題となるであろう。そして壁面とはどのような性質を持つ表面かとか、表面に留まるものかが問題となろう。ところで面は、顔である。日本語である壁面という語は、漢字の辞典には見当たらない。ところが、壁間とは、「かべのあいだ。また、かべの表面」を言う。

以上のように調べられた壁について、そこに沈澱したものを強調して言うと、刑罰の悲痛や裂け目や開きを内包した面、顔である。そして壁面は、そのような表面であると共に間隙である。こうした性質全ては、後章で見るディディ＝ユベルマンの壁面の考察といみじくも一致している。

日本で壁のイメージを芸術学的に扱ったものとしては、かつてポーラ文化研究所の季刊誌『is』が1991年に特集「メタファーとしての壁」を組んだものがある。但しそこには、諸執筆者がそれぞれの専門から文を寄せたもので、メタファーとしての壁を特に意識していると思えないものもある。ただ編集者の巻頭言やまた“visual 壁のイリュージョン”に載せられた文は、この特集企画の意図をよく示している。それらの中から、本稿での関心に割合に近いものを拾うと、次のような指摘がある。「(人)壁に意味を付与するだろう。…自らが壁と一体化して、…壁を幻視して壁に溶け込み…(現代では)観念としての壁は表層としての壁になった。」⁵「壁の精神史 壁は人を拒みはねつけると同時に、もたれかかる支えでもある。人は対決しながらも、それを求め

ずにはいられない。つまり壁は心の中にある。せめぎあい、離反し、矛盾をはらみながら、〈壁〉となってわれわれの前に現れる。」⁶「壁とプライバシー 壁は濃密な秘密を育てる。そして秘密を知ることへの欲望をも同じ大きさで育てる。」⁷「呪縛・迷宮 壁は抜け道を持っている。それはぐるりと暗転して中に人を吸い込む。囚われ人の夢想は壁を通り抜け、内側と外側とを自由に行き来する。壁のパラドックス。壁から逃れようとしてかえって囚われ、分裂を収束しようとしてさらに分裂させられる。壁はそれ自体迷宮であり、脱出しようとするものを、その中へ誘い込むように入り口を開いている。白い壁の緑の扉…」⁸「表層としての壁 壁に見えない本物の壁と、壁に見える偽物の壁。人は目に映るものの〈表面〉を、そのままにとらえることしかできない。実像を虚像として、虚像を実像として、たとえば実際にはそれがどのような量と質を持っていようとも。壁はそれがあろうと思うところに現れる。壁は心の中にあり、常にメタファーとして存在する。幻の壁、あるいは表層としての壁。頭の中に壁を築き、目の中で破壊する。疑似の傍らで、虚と実のはざまで、人は見えない壁を幻視する。いや増殖させ続ける。」⁹

これら記述は特にそれ以上の論考へと続いていない語句であるが、探求すべき指摘である。このように壁はメタファーとして、さまざまな精神的な機能と現象を現出する。しかし本稿は、壁のパラドックスなどを後章において取りあげるが、上に指摘された観念や概念を念頭に置きながらも、ここでそれらの検討に入らないこととしたい。

ところで現代の壁に表層としての壁という指摘があったが、本稿の“はじめに”で引いた中井正一は、昭和の初期に次のように述べた。今やすべての壁は窓となりつつある。「硬質ガラスは窓であると同時に支柱としての壁をも意味することとなる。(中略)[ガラス越しの光景は、]光の画布(中略)動く壁画である。」¹⁰この言は取り立てて注目すべきものではないが、ともかく壁の透過性を指摘している。それに対して彼の次の言は、視線が壁の中を見透すことを述べている。「かつて人間が巖で囲まれていた時

は彼らは何ものかをその巖壁に刻み込んだ。彼らは壁の中にも常に何ものかを身透したかったのである。壁は人の歴史の上でいろいろの意味をもってきたことであろう。(中略)しかも、その平面を透して見んとする意志もまたそれみずから変容している。』¹¹この眼差しは、本稿の第2章の末部で挙げる自己視や第3章の終わりあたりから第4章でも引用するディディ＝ユベルマンの著書『我々が見るもの、我々を視るもの』(Ce que nous voyons, ce qui nous regarde)¹²において考察される壁面の現象学的様態に通じる場所があり、またベンヤミンも視線とアウラの関係を描き出している。続いて中井正一の『「見ること」の意味』(1937年)における考察を挙げておきたい。

見るということは、(中略)いわば客観を主観にうつしとる作用(中略)。しかし、このうつすということも、(中略)複雑なことを含んでいるのである。「うつす」という言葉には大体、映す、移す、といったように、一つの場所にあるものを、ほかの場所に移動または射影して、しかも両者が等値的な関連をもっていることを指すのである。

等値的関連をもっている意味では連続的であるが、二つの場所にそれが離れる意味では非連続的である。うつすということの底にはすでに、この連続と非連続の問題も深く横たわっているのである。したがって、見ることも、本質的に考えると、うつすことの行為の意味で、この問題の上に成立しているのである¹³。

「みる」という言葉の意味の中には、さらにこの肉体的な射影行動の意味ばかりでなく、やってみるといったように、験すとか、何か不思議に面しているような、好奇的なところもちも含まれている。この気分の中には、移るもの自体は、すでに行為的な流動的な時間的な、未来にのしかかっている移動もふくまれていて、うつすとかうつるとかに関連して、みるという気持が、行為的な速度を経験している。「見えている世界が神秘だ」というゴーチェーの言葉は、そんな意味で、現とうつというものがよくあらわれているリアルな表現であ

る。一瞬一瞬、自分がいつのまにかほかの自分になっている。この音もない移動、この移動を単なる運動とするのではなくして、「同一の自分」と「移る自分」とをつなぐ神秘的な重々無尽の鏡の間として、見ることに意味をもってくるのである。

しかし神秘的なものとするには、それはあまりにも日常の行動である。毎日やってみているのである。試みているのである。リアルな表現で荒っぽく取り扱えば、そのことは「否定を媒介としてみずからを対象化する」ことなのである。まじまじと驚きをもって現実に関することである。流動している現実を連続するのは一瞬一瞬の見ることの、すなわちこの切断の連続である。

さきの場合、うつすことは等値的射影であるということの意味する。したがって見ることは能動的に世界を映す鏡となる。それに対して、後の場合、うつすとは、否定を媒介としてみずからを対象とするということの意味するので、したがって見ることは能動的に世界に面するところのはみとなってくるのである。前者では静的であり、後者では動的となるのである。また前者では、非連続が連続的に取り扱われているに対して、後者では、連続が非連続的に取り扱われているのである。

(中略)一つの見かたそのものを、事実の否定を媒介として、さらに対象化して、見ることそのものを見ることのできる余地をのこす立場、すなわち主観ないし主体的立場の出現である¹⁴。

芸術の快感が、ほかの快感より異なっているのは、この正しい客観的現実、文化の背後のもの羽音を身近く感じている刺戟にほかならない。この気分は芝居だけでなく、すべての芸術の分野の「見ること」がもっている意味である。

「見ること」のはみをもって、自分自身がいつのまにかほかのものとなっていることを確かめる。「見ること」のはみをもって、自分自身を脱けだし、自分自身を対象化すること、「見ること」をはみとして、自分自身を自分自身に矛盾せしめ、自分自身をスプリングボードとして時の中に跳ねかえり、突きすすむ。これが芸術気分である。

「見る存在」の中に人間が身を置く時、時の中に
 蘗勃としてひろがっている自分と民衆に一樣に響
 きくる反響である¹⁵。

1937年に発せられたこれら言表は、中井の俊英さ
 を物語ると共に当時の学問の雰囲気も伝える。この
 中から例えば、後に挙げるディディ＝ユベルマンの考
 察と対比して、移を passage に、未来にのしかかる移
 動を protention に、機は契機などと訳したモメント
 moment (fragile) に照らしたり、不思議や驚きの指
 摘に注目することは出来る。しかしその十分な説明
 のためには、今ここではまだ考証への概念の量が蓄積
 されてないので、後章での考察に譲らねばならない。

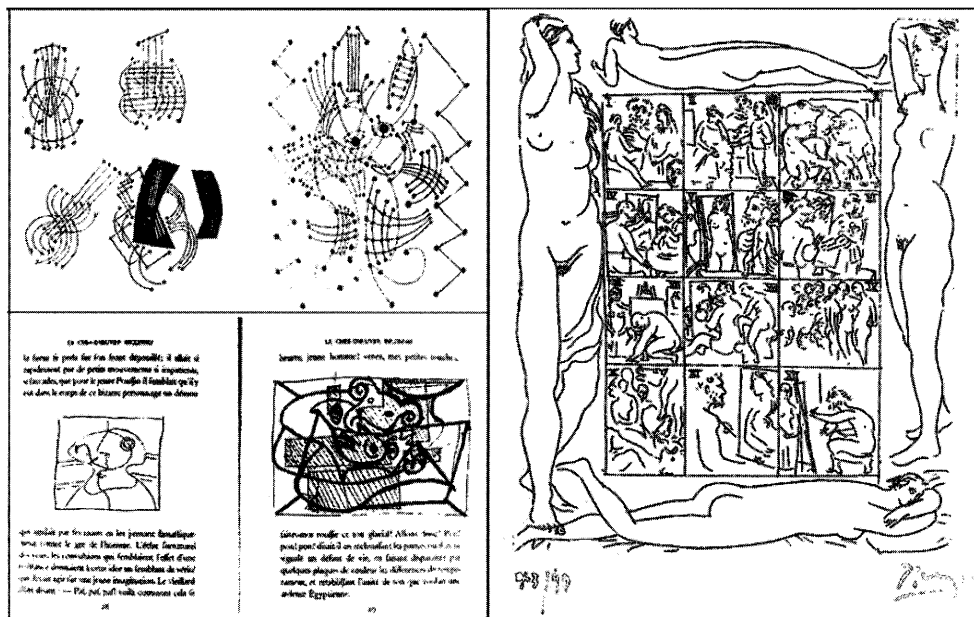
2. 『知られざる傑作』における《絵具の壁》

一昨年4月に本学の芸術学専攻に招聘されたフラ
 ンスの芸術理論家ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンに、『La peinture incarnée』(1985年)と題された
 著書がある¹⁶。この書名は『受肉した絵画』と訳せ
 るが、‘肉を得た／取った＝権化’という意味の
 incarné は、化身、体／具現、具象化とも訳せ、ディ

ディ＝ユベルマンはこれら全ての語義に、肉からく
 る‘鮮紅色＝incarnat’との関連なども含めて考察し
 ている。そしてこの本には、バルザックが1831年に
 表した小説『知られざる傑作』が付随している。そ
 れはディディ＝ユベルマンが、このバルザックの小
 説から問題を引き出しているからである。この小説
 の極く概略は、次の通りである。

17世紀のパリでプッサン (Poussin) と言う名の若
 き画家が、画業の上達を求めている、老画家フレノ
 フェル (Frenhofer) に会った。この人は、プッサン
 達を敬服させる卓越した技量と画論の持ち主であっ
 た。彼は画面で、理想的で真実の生き生きした女性
 (カトリーヌ・レスコーと名付けられている) の創
 造を追求したが、その作品に対して、他の人は何が
 描いてあるのかさっぱり分からなかった。「なんに
 も (Rien)」描かれてないと言う若い画家がそこに見
 たのは、「絵具の壁」になっているごちゃごちゃの
 色のキャンバスだった。フレノフェルは、その絵に
 はタッチと盛り上げを重ねて本当の光をつかんだと
 ころがあると言い、また絵具を滑らかにしてハーフ
 トーンに溶かし込んだところもあり、その仕事は傍

〔左〕
 N頁とO頁



〔右側の図〕
 エッチングの一覧表

〔左下〕
 28～29頁

【図3】『知られざる傑作』へのピカソの絵

に寄れば分かるが遠くからだと消えてしまうと語る。この様な事態に対してプッサンは、「彼は画家である以上に詩人です」と言うが、やがてフレノフェル自身も、「なにもない、なにもない！」との語を發し、泣き崩れ、まもなく絵を焼き死ぬ。

私にはこの作品は何か抽象表現主義みたいに思え、バルザックがこの狂気のような作品に、1831年に眨んだ見方を持っていないことに驚く。そして百年後の1931年に、この小説にピカソの図版が付いたものが出版された¹⁷。但しこのフレノフェルの不思議な作品にピカソがどの様な挿し絵を描いたかも、またそれについて描いたのかどうかも分からない。

【図3】

ところでディディ＝ユベルマンは、その絵を作った画家に「なにもない、なにもない！」と言わせ泣き崩れさせる衝撃を与えるところの、プッサンが「絵具の壁 (muraille de peinture)」と形容するものを、pan であると言う。このパンには色々な語義があり¹⁸、私は pan を正面にも通じる障面などと訳したいとも思ったが、ここでは〈壁面〉としておけば良いであろう。この pan を英語の辞書で見ると、section (of a wall)、(wall-) surface などになっており、ドイツ語では Fläche、Stück (-wand) などである¹⁹。これらの語は一定の空間的区切りを指示しても、フランス語の pan が持つ精神的な (パン／バンという音と共に) インパクトを与える語感を有していないので、ディディ＝ユベルマンの注目や論は、特にフランス語文化の中で関心が持たれることであろう。ディディ＝ユベルマンは、pan という語について次のように説明する。「それはそれ自体が、あの《対照句的 (antithétique)》と言われる語の選択的カテゴリーに属している。というのは、それは前も中も、布も壁も、そして特に局部も全体 (又はむしろ包括的なもの) も表すからである。と言うのも、それは切れっ端の語であると共にヒレ肉の語、従って構造の語であると同時にその引き裂きないし部分的崩壊の語であるからである。』²⁰

そして彼はフレノフェルが描いた「絵具の壁」を pan であると言う意味を、次のように説明している。

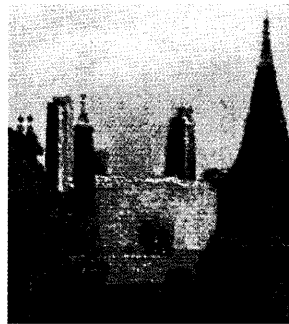
「pan とはここではその効果の語であり、構造的であると共に現象学的なもので、これによって絵の**拡がり** (extensum) が突如**プンクトゥム** (punctum) を作るが、また同時に**空間** (spatium) ——それに伴う、強度な、時間的な深さを作る。pan とは、絵画の変容能力、《平面における三つ編みの議論》の突き刺すような先端の名称であろう。それは、絵画がその**突き刺すような平面**の効果においての名かも知れない。これは、逆説的な効果である。それは、瞬間の、韻律強調 (scansion) の、割増しの、幻想の部類の何らかである。それは、パンチ (貫通、穴、斑、切り傷、刻印)、絵画の囲いの中での幻想の形像的パンチ (poinçon figural) を為す。それが係わるのは、細部、いやむしろ切れっ端、その閃光に係わるのである。バルトは**プンクトゥム**の《**拡張力**》を指摘することを怠らなかった。だからまたこの**拡張**が、絵具の壁面 (pan de peinture) にもはっきりあると言うべきであろう。変容の効果としては、pan は隠喩の手前 (その裏、その解体) である。それは、具象絵画のイコノグラフィックな要素の中に、濁水のように、さらに惨事の如くに介入してくる。突き刺すようにとしては、同じく平面と網目の手前、その《**局部的解体**》である。**プラヌス** (planus) とは、ラテン語で、平面、平坦、判然や明白、《**自明なこと**》を意味する。pan はむしろ明白を不正当にする効果であろう。これを私は暴力、離接的慌ただしさ (précipitation disjonctive) と名付けるだろう。我々はこの離接を相次ぐ次のようなものの内に探知するべきであろう。障碍と深さ、触覚的なもの視覚的なもの、身体と絵画、欲望と理想、見られたものと見られないもの、局部的なもの全体のもの、そして**美と喪**。』²¹ この説明は、翻訳のせいでもあるが原文でも難解であり、著者のさまざまな思考の理解なくしては不明であろうが、ともかくディディ＝ユベルマンが pan を、何か暴力的な運動として捉えていることが分かる。この諸語句については、本稿でのこれからの検討で徐々に理解されて来るであろう。例えば彼は pan の効果を、「**形象的な不確実さのショック**」と言い表している²²。

ところでディディ=ユベルマンは、表面とは組み構造になっており、従って絵画も表面と奥行きに入り組みであろうと考究していた²³。そのようなことから、ルネッサンス期のドルチェ (Lodovico Dolce) の画論なども引き合いにして次のように言う。「ドルチェは描かれた表面をピタゴラス数学のある面積のようにではなく、フレノフェルのように症候のある皮膚として考えようとした。」²⁴ さらに、バルザックが音楽について語った言葉などに準拠して、絵画とは襞、間隙の構造であるとしている。そして、この著作の主題となっている“incarnat (肉のような赤)”の問題には、面は面から皮膚の効果へと位相転向するというあの絶えざる要求が感じられるとし、それは、面の皴化、間隙化、滲出化、移行性（出現 épiphasis と消滅 aphanisis の継起）であるとする²⁵。

こうした pan としてディディ=ユベルマンは、フェルメールの絵にある小部分を挙げる。それはプルーストの『失われた時を求めて』の中の、次のような件から導かれている。尿毒症の小説家のベルゴットは、フェルメールの『デルフト眺望』【図4-a, b】のなかの黄色い小さな壁 (petit pan de mur jaune) を見に行き、目眩がひどくなったがこの絵を眺めて次のようにつぶやいた。「こんふうに書かなくちゃいけなかったんだ」、「おれの最近の作品はみんなかさかさしすぎている。この小さな黄色い壁のように絵具をいくつも積み上げて、文章そのものを価値あるものにしなければいけなかったんだ」。そして、「庇のついた黄色い小さな壁、黄色い小さな壁」とつぶやきながら崩れ落ち、新たな発作でこと切れた²⁶。この場面について、この黄色い小壁を pan であるとするディディ=ユベルマンは次のように述べる。「見えるもののこの打撃は運命のいたずらとして、悪夢、尿（黄色）と血（命、消えゆく命）というベルゴットの症状自体に、絵画の強烈な、しかし控え目な、でも致命的な打ち返しの如くに起きていたのであろう。」²⁷ ところでバルトのプンクトゥムの説明は、このベルゴットが目を凝らしたものに当てはまると思われる。すなわちバルトは、プンクトゥムを感知するには、分析的方法は役に立



【図4-a】
フェルメール
『デルフト眺望』



【図4-b】
上図の部分拡大
「小さな黄色い壁面」



【図5-a】
フェルメール
『レースを編む女』



【図5-b】
上図の部分拡大

たないが、思い出してみることはときとして役立つだろう、また写真はプントゥムの拡張力により、媒体としての自己を空無化し、記号であることをやめ指向対象（被写体）そのものになると言う。さらに彼によれば、現在であるプントゥムには、過去と未来がつまみついて時間の圧縮があり、そこから、めまいを感じる²⁸。このようにプントゥムは、極めて時空的な拡がりを持つ記憶的な概念である。その突き刺しと拡大と、想起と目眩などは、「小さな黄色い壁面」とつながる。フェルメールの絵では、ディディ＝ユベルマンは『レースを編む女』【図5-a, b】にある赤い糸の塊についても pan だとし、次のように言う。「実にとりわけ pan の効果であり、私にとって強度な、突然心を乱させる、めまいを起こさせる…」「その理由はまさに、それが何も表して無く、何のものにも、ほとんど何にも似ていないからである。」すなわち pan が見せているのは、症候であってミーメシスではないと言える²⁹。

壁面、pan は否応なしに押し迫って来るものであり、その近接の効力 (l'efficace de la proximité)、近接の圧制 (tyrannie de la proximité)³⁰ については、モーリス・ブランショ (Maurice Blanchot) の言を用いて、盲目化するものであるが、これは「もはや見る可能性の視界ではなく、見ないではいられない視界である」と説明される³¹。近接した面については、次のような解説もされる。「眼はこの空間ではなにも《所有し (possède)》ていない。眼は眼を失効させる視の効果によって所有を失って (dépossédé) いるかの如くである。それはむしろ《取り憑かれた (possédé)》かの如くである。このとき pan の効果は、触覚的機能の頂点を示すのであろう。それは、リーグルが語る《不透過の确实性》がそこでいわば突如な**突出**ないし空間の膨張の、混濁した明白さへと変身するモメントである。」³²

さらにこの近接は、様々な意味合いへと導く。

「近づくと、視界を障碍とすることになる。(中略) 近接した視は《見分けをつけること》ができなく、従って意味が分からない。(中略) 近接とは、暗き模糊であり、曇った明快である。(中略)

私は pan についてある何もない、あるいはむしろ模倣的なものがほとんどない効果の様に言っていた。ブロッホに従えば、pan とは絵画においては**ない**の概念そのものを表し出すと言えよう。《直接的な身近さは、その“そこに”との関係ではまだあくまで現れていないのであって、それゆえ実際のところ“ない”そのものである。{中略} 飢えおよび突き当たりとなって、まったく下方から駆り立てる。繰り返すその“である”に向けて取り出されますます述語づけられるように。このとき“ない”は、それまで達成された一切に満足せず先に進み、その“否”に弁証法的に〔モグラのように〕穴を掘らせる。このように、“ない”はけっして“無”ではなく、“無”はむしろ水泡に帰した生成、規定づけの挫折が前提となる。これに対して、身近さという直接的なもののうちにある“ない”はやはりいつも始まりにあり、他ならぬ“まだない”への前進と同盟している。たとえその後、つまり最後に、“無”がやってくることもありうるとしても。こうしてまだ生成せず、つまりなお開いて、鼓動する刹那がすべての開始する“いま、ここに”のうちで進行するが、これは流れているのではなく脈動しているのである。脈動しながらありとあらゆる言明のうちで進行し、そのなかでますます内容豊かにそこにありながら自らをとらえようと試みるのである。》かように pan の問題（無ではなく、《なにもない、なにもない!》、形象の無意味でさらに強化された明白さ）は、**名状し難きもの (je-ne-sais-quoi)** の古く常にもっともな問題の絵画的化身、すなわち、ない、絵における卓越したモメントとしてのまだない、であろう。」³³

このようにディディ＝ユベルマンの考究は、近く明白なものをそれ故に盲目化し、無意味化し、この無化（ない）ゆえに、生成の豊かさを示すものとしている。それはまた彼が、フレノフェルが求めた中心には様々な意味を持つ Venus 性があり、この女神の生成があるとするとする点からは、“絵具の壁面”に見えるのは、Gestalt ではなく Gestaltung だとも言えよう³⁴。

以上のような理解に立って、『知られざる傑作』のカトリーヌ・レスコーである“絵具の壁面”については、次のようにまとめることが出来よう。

「pan の効果は、平面から外へ、この平面の突き刺すような破片が《出ること》と定義されよう。すなわち、それはとりわけないの契機、否定の契機であり同時に移行の契機として定義されよう。pan はまだ平面から発出し（そのときそれはその全記号現象に累を及ぼす）そして幻覚から生じてはまだない（ここでは女の肌の幻覚）。このような現象学的な態様に応じてこそ、pan の効果が結節の契機、離接的な暴力、現実態のアポリア、臨界段階であり、それでも通過である。それが絵画において従って現前（*présence*）するのは、その様なものとしてである。——そして人は次のことを知っている。《*praesens* とは、ただ“そこにあるもの”が意味されるだけでなく、また“自分の前にあるもの”も、従って“切迫した、目の前の”、ほとんど英語の *ahead* のイメージを持っている。*praesens* なものは、猶予 [*dieculae*] がなく、語っている瞬間と間隔的に離れていない。〈中略〉従って *praesens* とは、眼の前にあり、見えていて、直接的に現前しているものに当てはまる〈後略〉。》ははっきりと言えば、pan とは第一に絵画の幻覚的な契機の切迫（ない、まだない）であろう。すなわち例えばカトリーヌ・レスコーの身体がそこにあり、私の前で、《手で触れられそう》で《起きてくる》確実性の契機である。その様なものとして、pan はセーマ (*séma* = 意味素、セーム)、形象性におけるソーマ (*sôma*)、すなわち身体、の幻覚の絵画的可能性の条件であろう。しかしこれは、可成り幻覚というものでしかない。すなわち、pan が勧めるのは可成り変身でしかなく、絵はそこで、ピークまたは極度の緊張の次元にあっても絵に留まる。第二には、pan は従って平面における《議論》の極限ということである。すなわちそれは既にもはや平面ではない。というのはそれは平面の明証性、その統一性の瓦解であるからである。しかしそこに現前 (*praesens*) の並外れ

た強度を持ってやって来るのは、なお何か平面のものである。だからそれは面と向かったものの突然な突出であり、それは絵自体の実に立ち向かい (*faire-front*) である。というのもそれは結局、平面の決め事の明らかな確実さと肌の幻覚的な確かさが明らかであることとの間の、絵の効果でしかないからである。これは、絵の出来事で、前なる [*praesens*] 空間、絵画の平面と、現れたり消えたりする、《慌てた》 [*praesens*] 切迫の時間性の根本的な組合せ紋なのである。pan とは、絵の実に症候に他ならない。』³⁵

また難解な文を引用したが、それは翻訳力のせいでもあり凝縮された文のせいでもあり、充分な理解のためには原著を参照するべきであろう。しかしその要約を紹介する面もある本稿は、pan が平静を乱す危機的な力を持つもの、立ちほだかるようでもあり通り抜けて行くべきものでもあり、そこには時間と空間の交差がある等々と指摘されていることを示し、形象の魅力を共に考えているのである。

ともかくフレノフェルにおいては、《pan に触の妄と共に疑惑癖の致命的な意味》があり、そこで意味も破滅するのである³⁶。このような pan は、また自己視 (*autoscopie*) かもしれない³⁷。そうした pan は、面の入り組み (*Ineinander*) の働きが突然悪化することでもあるとも述べられ、「それはここで位相的よりも時間的、さらに出来事的なカテゴリーである。」とされる³⁸。本稿の筆者にも、壁面が芸術となるのは、このような性格を持つ時と言えるのではないかと思われる。ディディ＝ユベルマンは、次のような言い方もする。「絵がその主題を《息づかせる》には、(中略) それを pan の中で藻掻かせるしかない。』³⁹

3. 果てしなき問題提起としての pan

ディディ＝ユベルマンは pan について、1986年にも論文『描写しない芸術』 (*L'art de ne pas décrire*) の中で考察した⁴⁰。この論文は題名から推定できるように、アルパースの『描写の芸術』 (*Svetlana Alpers : The Art of Describing, Dutch Art in the*

Seventeenth Century, 1983) に反論するものであり、その副題は『フェルメールにおける細部のアポリア』で、細部の記述 (décrire) と絵を描くこと (peindre) の区別を強調している。この論文と、さらにその後彼が述べたことを補って、pan の理解を一層進めることにしたい。

ディディ＝ユベルマンは、プルーストの小説の中の《petit pan de mur jaune》を翻訳するとき、黄色 (jaune) を壁 (mur) の付加形容とするか、pan に付するかを問うて言う。その絵画を見る人 (quelqu'un qui voit le tableau) は、仔細に指示物を探索し、壁に黄色を付すが、先に挙げたベルゴットのように、その絵画を**見る**人 (quelqu'un qui regarde le tableau) は、マチエール、絵具層が黄色いので、黄色いのはそうした pan であるとする。そうしたとは、「明白であり、輝き、知覚できると共におぼろげで、謎めいて、分析は特に意味論のないし図像的な言葉では難しい、いわば眼眩ませる働き。というのは、それは記述の記号としてのではなく、色彩を持った物質としての絵の働き、効果であるからである。」⁴¹ アリストテレス風な言い方としては、pan 的なものは、形相因や目的因よりも質量因と偶因とも言われる⁴²。そして pan は、また質量因の意味の絵の“症候” (symptôme) であるとされる。これは彼がヒステリーと症状について語った折りに、極端に言えば細部を詮索するのが物神崇拜的であるのに対して、pan において絵はヒステリー化すると表現しているのと通じる。この症候とかヒステリーの意味は、イメージの症候を視るという彼の芸術論の基本にあるものだが、ここではその説明を省きそれを註に記す文献等の参照に送っておきたい⁴³。ともかく pan が症候であるということは、身体に起きる症状がそうであるように、その「場と道筋が謎であるのと同じく意味作用の謎である。」⁴⁴ ところで偶因 (cause accidentelle) と記したことに続けて、pan の性質は次のようにも言われる。「**絵具の pan** は、偶発した表象と支配的な表現 (accident de la représentation <Vorstellung> et souveraineté de la présentation <Darstellung>) として絵画の中で強く振る舞う。」⁴⁵ この

様な pan は、現実態となった“無気味な (unheimlich) もの”の効果ともいえる⁴⁶。

さてディディ＝ユベルマンのこの論文は、細部のアポリアを論じたものであった。そして pan とは大壁面でなくとも小部分でもよく、むしろその効果を言い表すものとして既に理解されてきている。そこで絵における細部と pan の関係やむしろその対比について、著者の指摘を見ていくことにするので、まず次の引用を挙げたい。「細部では、部分は全体の明細部であろう。それに対して pan では、部分は全体をむさぼってしまう。(中略) [細部は計測可能なものである] その逆に、pan は**強度**の色帯として提示される。それはそのようなものとして、絵画の中で——延長ではなく——**膨張**の《法外で》計り知れぬ能力を持つ。それは(中略)物体以上に一つの出来事である。[細部は自らの場を有す] がその逆に、pan は対象をはっきり示すよりは潜在的力を生じさせる。すなわち何か、表象の空間の中で、**行われ**、通り行き、突飛であり、そして絵画の中に《取り込まれる》のに逆らう。というのはそれはそこで爆裂音をだす、あるいは**闖入**をするからである。」⁴⁷ このようなものは、細部の記号論的把握とは異なる。細部を見つけることは、良く見て見えたものの**名を挙**げることである。「それに対して pan は、よく見ることを求めない。それが求めるのは、視ること、明白で、そこ目の前にあり、目映いが、名状しがたい故に、《秘されて》いる何かを**視**ることである。(中略) pan は、ロラン・バルトが言った**扱いにくいもの**と係わるもので、従ってそれが眼と感覚を強く支配する。症状が身体に大きな力を振るい、充るとか、火事が町に猛威を振るう如くである。人は細部を、見出すために探求するのであるが、pan には思いも掛けずに、出くわすのであろう。(中略) pan は、絵画の大概は前面で、真正面に、遠慮なく**眼に飛び込んでくる**。でもだからといってそれは自分を分からせたり、絞り込ませたりしない。それは、見出されても問題を抱えている。」⁴⁸ pan と細部の対比は、次のように表すことも出来る。「細部を探る者は、(中略) 見えるものの謎には答えがあると考える。

(中略) それとは反対に、pan が作用を及ぼす人とは、意図的にまとまりのない視界で視る人である。その人は、見えるものについて論理的な答えを期待してはいない(彼はむしろ、見えるものが全ての論理をどれ程解体しているかを感じ取る)。(中略) [彼が見出すのは]、(中略) 果てしなき連鎖、問いかけのいたちごっこにおいて選り出された一契機だ。⁴⁹ さらにこの差異は、次のようにも説明される。「pan は、記号論的には不安定で開かれている。細部は、同一律の論理を前提とする。(中略) これは**所産的形姿**(figure figurée)、現実態で、見られたものについての存在判断の確かさを前提とする。pan の方が明るみに出すのは、**形象可能性**(figurabilité) それ自体、すなわち形姿の、プロセス、潜勢、まだない〔これはラテン語で *praesens* (現在) と言われる〕、不確かさ、**ぼぼ**なる存在である。ところで、pan がある程度の**不格好さ**(défiguration) として絵の平安を乱すのは、まさに pan が、作動している形象可能性——すなわち完了していなく、能産的な形姿 (figure figurante) で**予示形姿**(pré-figure) とさえ言えるかもしれない——を示すからである。この様なのが、この潜勢としての形姿のパラドックスである。細部は記述され、一義的なあるいはそのように望まれた仕方で帰属が定められるに対して(これは白い糸である。)、pan のほうが呼ぶのは、不安な類語反復(これは…**紅い**絵具の流れ)、あるいはやはり不安な矛盾である(これは…**生地糸の筋**…でも**血**…でもクッションから流れ出ていて… {中略} と続く)。(中略) [細部の解釈が論理的に組み立てであるに対して] pan は、もっと潜んだ——潜勢の形姿——もっと変容的な契機の標しであろう。⁵⁰

これらのことをもう一度、図像的な区別としてまとめて言い表している箇所は、次の文と言える。

「[最微細な見えるものを捕らえると言う意味で細部は図像記号の限界点を示すが]、pan は逆に、図像記号の破局ないし気絶を作り出す、すなわち模倣的装置の中で《余分な特徴》であると共に《欠如の指標》を作り出すという意味で、図像記号の限界点として考えられるべきであろう。pan は、

一義的に現実の対象を表してはいない。それが《具象的》であっても、先ず絵の行為の非図像的な徴として強い印象を与える。このため、pan は正確でもなく様子を表しさえしない。それは、…何でもない物として描かれる。それは、喫水線下に没した標で、剥奪された記号と言えよう。それはイリュージョンをもたらすのではなく、再現的なイリュージョンの**流失**、**妄想**⁵¹とも呼べるかも知れぬものをもたらす。その知覚的存在は、単なる視覚的存在よりも**触空間**とリーグルが呼んだ——**平面の圧碎と準触覚**を前提とする——ものに属している。pan は、細部の空間的座標を崩す。それは絵画において文字通り**面と立ち向かってくる**。かようにフェルメールの糸筋の流れは、絵画においてとりわけ移行として現れ出、そこでは絵具がもはや真似、自らの物質的存在について偽る振りをしない。そして従って絵具はこちらに面を向ける。pan は、**押し**かかって全てをむさぼり感染する色の暈光、あるいは液化、あるいは重みを通じて、**様相を破滅させようとする**。ここでは形式は内容である。というのは形式は表現しているよりは、物質と色のある不意の出現として自己呈示しているからである。

細部は有益である。それは、記述上(中略)あるいは図像学上(中略)の価値を持つことが出来る。(中略) 逆に pan は、**解釈学**を難儀させる。その理由は、それが提起するのは、**ぼぼ**、従って置換え、換喩、従って**メタモルフォーズ**でしかないからである。(中略) pan はこの意味で思考にとって一つの危険である。しかしこれは絵具が、前に出て、**面と立ち向かう**とき持ちかける危険そのものである。というのは、表現の素材が前に出てくる時、どんな表現されたものも崩壊の危険があるからである。そしてこの危険を、しかし解釈がしっかり認識しておかねばならないのは、その危険に挑むため、その対象が成している《扱いにくいもの》を示す——示すに過ぎぬとしても——ためである。(中略) 細部の対象は、(中略) **現実の対象**を(中略)前提し、その輪郭を追いそれが読解できるようにする。それに対して pan 的なものは、

絵画の表現システムへの絵的なものの割り込み——現前——として、pan 的なものは、ラカンが眼差しの《現実の対象》を絵画自体において《拍動し、輝き、呈示されている機能》として位置付けた意味において、絵の現実的なものであろう。すなわち、突如の現れ、困惑、邂逅、トラウマ、欲動に結びついた機能である。この《もの (objet)》においては、従って先ず投げる (jet) という語を聞き、そして我々が視るとき、我々の前面に置く行為、我々を面と向かわせる——我々を見つめる——行為を示すところのその接頭語を聞かねばならない。この対象は強烈であると同時に部分的で、偶発的ながら執拗で、この矛盾した対象の中に、形を崩すこと (défiguration) の、しかしそれは形象するとは何であるかを我々に教えてくれる、その壊れやすい契機を聞き取る必要がある。」⁵²

このように pan の説明は、前章で示したように対照句の合体であり、矛盾するものの同一体の説明であるからなかなか簡明には運ばない。またそれは、pan が分析を拒否しようとする面があるからである。なお pan のプンクトゥム的な力も先に挙げておいたが、pan と Punctum の違いはあるとディディ＝ユベルマンが言うとき、その違いは上に見る細部と pan の違いに類似した面があると思えるのでそれをここに付加しておく。すなわち彼は、プンクトゥムが世界自体の症候であるに対して、pan はイメージの症候であるとする。そしてそのような世界自体の症候はコード化された世界の問題であるに対して、後者はコードがないと言う⁵³。従って pan の前に立つときは、分析もコードもなく我々はいつも困惑せざるを得ないであろう。ディディ＝ユベルマンは、「pan の前にいるのは、問題の前にいる如くだ」とも語る⁵⁴。でもこの問題は、単に解釈学的に解かれるものではなく創造的に今後の可能性の提示によって進められるものであろう。何故なら pan の未来予持 (protention) を語る事が出来るからである。しかしここでは、ただその時間性が我々を凌駕していることだけを指摘しておく。すなわちディディ＝ユベ

ルマンはイメージの残存を探求する研究者であり、当然次のように言う。pan 的なイメージを前にするとき、現在や過去など多様な時間が交差するが、一時的・通過的でしかない我々に対して、それは未来の要素である。「形象は、それを視る存在者よりも多くの記憶と多くの将来をしばしば有する。」⁵⁵ このような形象の pan の体験は、先に挙げた触覚性と関連して、メルロ＝ポンティの言が援用され次のように言われる。「《われわれは、今や、見えるものはすべて触れられうるものの中から切り取られるのだし、触覚的存在はすべて何らかの仕方でも可視性へと約束されており、そして触れられるものと触れるものとの間にだけでなく、触れられうるものとそれに象眼された見えるものとの間にも蚕食とまたぎ越しがある (中略)、と考える習慣を身につけなければならない。》あたかも見る行為とは、我々の前にそびえる pan ——おそらく空隙の透かしがあり、加工された障害物——の触覚的体験にいつも至るかのようである。」⁵⁶ すでに分かってきたように、形式を壊し、絶えざる生成の、多時間的な pan の理解には、繰り返し同じようなことを言い方を変えて解説するレトリックが有効であるように思う。そこには、意味、概念間の移行、転移、シフトのレトリック、暗喩、メタモルフォーズが働いているし、また pan もそのような運動であるとも言えよう。

4. pan とアウラ

これまでの考察で、質量的、触覚的な pan は時間性も含み、その効果には破壊的な力などが認められていた。これらの属性に加えて、ディディ＝ユベルマンは以下のような性質を指摘する。

前出のフェルメールの絵画の部分は、彼によれば細部と対蹠的な pan であったが、彼はそのほかに pan の例としてフラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院の通路の壁に描いた石板を模すような装飾的な画面【図6】やアド・ラインハート (Ad Reinhardt) の黒い絵などを挙げている⁵⁷。後者について、彼は次のように述べている。「アド・ライン

ハートは一連の多少とも《神秘的な》解釈を招いた。それは、彼の絵画的《禁欲》自体の明らかに魅惑的で謎めいた性格に大いに起因している。黒い絵のこの *pan* のゆっくりとし至上な視的な変態には、《何も見るもの》が無く、徐々に沢山観るべきものがある。それは二重の距離、《平らの深さ》という要素の中であり、そこには暗の色彩が、深さの標と、諸色帯の差動をもった明示、これは常に表面そのものを指向する、との間で働いている。この視的な弁証法がはっきりとそのアウラの力を表明しているし、この事によって宗教的又は実存的な考察のテーマに属する。』⁵⁸ ここで‘暗’と訳した l'Obscur/the Dark は、ラインハートの色彩を指すと共に、この画家の著述における否定神学的な指示ともつながるものとして言われている。また《平らの深さ (la profondeur plate)》という表現は、ジャン・クレール (Jean Clay) から借りたものであるが、そこに含まれた二重の距離 (double distance) という概念は、ディディ＝ユベルマンが1992年に表した著作『我々が見るもの、我々を視るもの』においてアウラの性質であると論じるものである⁵⁹。

アウラについてのヴァルター・ベンヤミンの定義のようなものは、次の語句である。「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。」⁶⁰ ところでディディ＝ユベルマンは、この文の曖昧さを指摘する⁶¹。すなわち、ドイツ語原文で「それがどれほど近くであれ」と書かれているが、それ (sie) は現れ (Erscheinung) を指しているのか遠さ (Ferne) を指しているのか不明である。近いものが遠いとする事と、近くに現れているものの内容が遠いものとする事には違いがある。前者は心理的や弁証法的な思考を誘うが、後者はかなり日常的でもあり、ベンヤミンでは後に述べる《痕跡》に相当するかも知れない。しかしこの曖昧さそのものとその双方の意味が、またアウラのそしてひいては *pan* の属性を示していると我々は考えることも出来よう。いずれにしてもそれは《平らな深さ》、平らな近さと遠い深

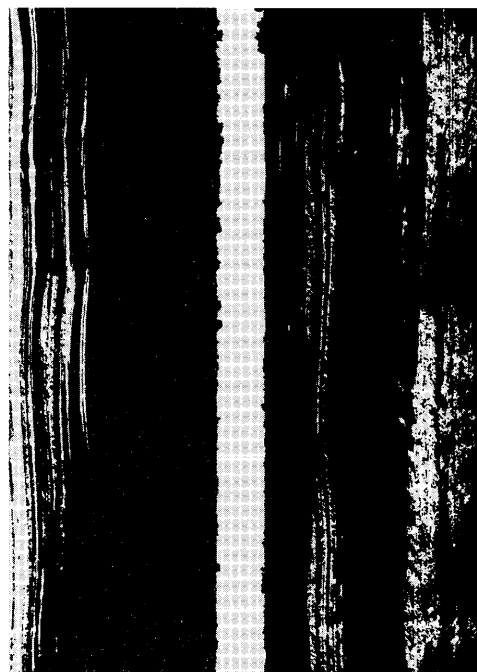


【図6】フラ・アンジェリコ
『影の聖母』の下部の一パネル
(サン・マルコ修道院)

さをもつ *pan* の性質に合致している。ディディ＝ユベルマン自身は、遠隔作用 *actio in distans*、そしてフレノフェルの《彩色された壁》は、アウラであると書いている⁶²。

そこでさらにディディ＝ユベルマンによるアウラの考究を辿ることにしたい。「近いと共に離れた、その近さ自体の内て離れている」アウラある対象について、彼は次のように言っている。「自らを提示し、近づきながら、しかしこの接近を至上な遠ざかり、至上な奇妙さないし余所者性の《ユニーク》[*einmalig*] で《変な》[*sonderbar*] と感じられる契機として生じさせる。(中略) 眼下で、視野の外である。何かここで付きまとう想念について、遠くから我々にやってくる、我々に関係するかも知れない、我々を視ると共に我々から逃げていくもののように、我々に語りかけるのである。」⁶³ アウラとは、そのようなパラドシカルなものなのであるとされる。またアウラについてのベンヤミンの別の言、《無意識ノ記憶に定住しつつ、観照のひとつの対象

のまわりに蝟集しようとするさまざまな心像を、その対象のアウラとよぶ》を挙げて、次のように考察が進められる。「従って、次のようなものがアウラ的であろう。その現れが、その物固有の視界を越えて、**その諸イメージ**と呼ばれるべきものを繰り広げるもの。このイメージは、綺羅星の如くであろうが雲がかかっているようが、関連した形姿で我々に押し迫り、湧き上がり、近づき遠ざかり、その外観と意味を詩化し、加工し、**拓き**、その無意識の作品を作るのである。そしてこの記憶とは確かに、直線的な時間に対して、アウラある視野が《客観的》可視性に対しての如くであろう。即ち、全ての時間がそこで編まれ、演ぜられ挫折し、反駁しあい過度に増大するであろう。』⁶⁴ 事物は記憶と結びついて、こうした時間的錯綜と変貌を得てアウラを有する。それがまた症候的なものであることについて、次のように言われる。「この時したがって、過去が未来の志向へと弁証法化し、そしてまさしくこの弁証法、この対立から、アウラの体験の出現的な——そしてアナクロニックな——現在が湧き上がる。それは無意識的な記憶のあの《ショック》であり、ベンヤミンはその症候の見地から、一般的にまたその語のあらゆる問題性ある外延において考察することを提案している。アウラについて語って彼は言う。《このプロセスは症候的である。[*der Vorgang ist symptomatisch*] その意義は芸術の領域を超え出る。』⁶⁵ 古代に微風、息吹を意味したアウラは、てんかんの発作をも指し、現代精神医学ではまた前兆、症候を指す。このアウラのショックとは、眼を瞠らせるものであるとも言えよう。なぜならベンヤミンは、次のように語っているからである。「視線にはみつめるものからみつめ返されるという期待が内在する。(狭義の視線においてと同様に、思考においても注意力の意欲的な視線に纏わる) この期待が実現されるとき、アウラの経験はその充実において視線にあたえられることになる。“感知可能性とは”とノヴァーリスは判断する、“注意力をいう”。かれがそう表現する感知可能性とはアウラの感知可能性にほかならない。したがってアウラの経験は、人間社会において一般的



【図7】

Barnett Newman, 『Untitled (Onement I)』
1947. 紙の上にインク、277×187mm

なある反応形式を無生物もしくは自然の人間にたいする関係に移しかえることにもとづいている。みつめられているひと、もしくはみつめられていると感ぜずのひとは眼を瞠く。ある事象のアウラを経験するとは、その事象に眼を瞠く能力をあたえることである。無意識ノ記憶の発掘物はこの能力に対応する。(ところで、それらの発掘物は一回的なものである、かれらは自分たちを同化しようとする追憶の手からすりぬけてしまう。その事実によってかれらは、アウラを“ある遠い現実の一回的なあらわれ”と理解するアウラ概念に根拠をあたえる。この定義にはこの現象の祭祀的性格を透視させるという長所がある。本質的に遠い現実とは近づきえない現実である、事実、近づきえないことが、礼拝の対象をなす聖像の第一の特性である。)⁶⁶

ところでベンヤミンは現代の芸術にはアウラが衰退しているとしているが、ディディ＝ユベルマンは次のように言う。「アウラの衰退は、ベンヤミンを(中略)よく理解しようとするれば、**形象の元来的な**

現象としてのアウラを、《果たし終えることなく》そして《常に開かれた》現象を想定している、すなわち、それを伴い、下に滑り込ませ、包み、ほのめかし、思うように織り込んでいる。(中略) アウラは従って、それ自体の衰退と系を成している。(中略) アウラは存続する。それはまさに想定 (supposition) として衰退に逆らう。⁶⁷ そして彼がバーネット・ニューマン (Barnett Newman) の作品『無題〈Onement I〉』【図7】を挙げてアウラを語るのは、この想定現代での展開としてであろう。このアウラの想定には、ベンヤミンの言い得たことを超えるものがあり、それがアウラ概念に対して行う寄与は、「それを修正し、それを変化させ、それを転移させることである」とされる⁶⁸。例えばディディ＝ユベルマンは、ベンヤミンが言うアウラの「遠さ」は遠近的なものではなく、『Onement (一体) I』では《場の深さ》の感覚に翻訳されるとし、次のように言う。「一種の場の弁証法。つまり、近いと共に遠い、面前と共に内側、触覚的と共に視覚的、現れ出と共に消え行き、開かれと共に閉じ、中空であると共に飽和した、等々。そしてこの弁証法が形象にその最も根本的なアウラ的な質を付与する。」⁶⁹ 既に我々はJ. クレーの言った《平らの深さ》について先に見たが、それはこのようなアウラとも言い替えられよう。さらにディディ＝ユベルマンは、現代のアウラを次のように解釈する。ベンヤミンでは、アウラは《近くにあることの現われ》である《痕跡》に対立するものであった。それ故しばしば、人間の手で作られてないと思われるもの(ヴェロニカの聖顔 Vera Icona がその最たる例)が、アウラ的であった。「この様な対象では、アウラは(中略) 形象化の方法が秘され、奇跡的で、及びもつかないままである限りにおいて、認められる。それに対して *Onement I* では、20世紀の他の多くの作品がそうであった様に、アウラは単純であり豊饒で、効果的であり曖昧な方法的な痕跡と共に眼差しの近さから生まれる、想定されるのである。そこではアウラと痕跡は分かれていなく、(中略) アウラ的痕跡と言える。」手が必ずしも直接介入していないが、方法的

実効性があり、それが遠くを現わして、深さに触れさせることになる⁷⁰。

かように物質的特性の強い壁面は、pan となると、心理的、現象学的な効果となって、氣的なアウラの属性と重なってくると言える。これらディディ＝ユベルマンの pan や形象についての思索は、彼のイメージ論の根幹を成す“症候としての形象”の認識がなければ十分には理解できないであろう。この点については、今のところ彼の著書そのものの参照に送るしかないが⁷¹、また機会を改めて紹介することとしたい。

(本稿は、2002年3月に石川県立美術館で開催された本学の教員作品展『壁面その表現』に、筆者が本稿のタイトルでパネル作成して参加したのを機会に執筆したものである。なお本稿の第2章以下は、既に『カリスタ 美学・藝術学論研究』No.9 [東京藝術大学 美学研究室内 美学・藝術学論研究会発行、2002年]に掲載したものを少々改変したものである。)

註

- 1 中井正一著『壁』(1932年)、久野収編『中井正一全集 3 現代芸術の空間』美術出版社 1981年に所収、p. 295
- 2 ポーラ文化研究所が発行した季刊誌『is』の53号(平成3年9月)に所収の中野美代子執筆「壁のうちそと」(pp. 14~17)や小森陽一執筆「近代文学と壁」(pp. 37~40)などに、色々示唆に富んだ指摘がある。
- 3 ゼンパーは、布を壁の起源に置いている。Cf. Gottfried Semper, *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre*(1853) in *Kleine Schriften*, Mäander Kunstverlag, 1979, S. 288
- 4 鎌田正/米山寅太郎著『大漢語林』大修館書店 平成4年
- 5 『is』前掲書 p. 1
- 6 同上書 p. 25
- 7 同上書 p. 27
- 8 同上書 p. 29
- 9 同上書 p. 32
- 10 『中井正一全集3』前掲書 p. 296
- 11 同上書 p. 294
- 12 Georges Didi-Huberman : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, 1992
- 13 『中井正一全集3』前掲書 p. 305
中井はまた『うつす』(1932年)と題する論文の中で、壁面に何も描かずに、ただ壁面を磨いていたインドの画家の話を持って、次のように述べている。「そこには描くことと映すことの内面にある芸術性への指示が潜んでいる。映すことの構造はうつすが示すように移す、映す、覆すなどの等値的射影を意味している。」同上書 p. 300
- 14 同上書 pp. 306~307
- 15 同上書 pp. 309~310
- 16 Georges Didi-Huberman : *La peinture incarnée, suivie de Le chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Editions de Minuit, 1985
- 17 Ambroise Vollard が刊行したこの書物には、線と点で構成された抽象的な図が載せられている他に、エッチングが各所に挿入され、また‘クラシック’と言われるデッサンや木版が文中挿絵風や図版頁としてある。その図柄は、種々雑多で挿し絵的でない。ピカソ自身は、自分は挿し絵はしていなく、ヴォーラルが持っていた版画をバルザックの小説の上に置いたのだと言っている。「Rien」の語は82頁に出てくるがその頁には絵はなく、その見開き右は「牛が馬を壁に押しつけている」ような絵のエッチングの頁となっている。「絵具の壁」の語がある83頁にも何の図もなく、またその見開き左はエッチングの裏で白紙である。
- 18 フランス語には、壁 (mur, muraille) と並んで、パン (pan) と言う語がある。このパンには、多面体の面や布端など色々な意味があるが、特に壁面を指す。パンは、語源的には断片から来ている。すなわち、ラテン語の pannus (布切れ) から来ていて、その現在での意味は次の様となっている。
① (布・衣類の) 端、垂れ、裾 ② (壁や空や山の) 面
③ 多面体の面 ④ (事の) 重要な一面、主要部分
⑤ (建築の鉄骨や木骨の) 軸組 ⑥ (臀部、肩ロースなど) 食肉の重要な部位
- 19 • *Harrap's Shorter French and English Dictionary* [first published 1982] では、pan (p. 524) のところに、次のように記されている。2 section, piece, surface, pan de mur=section of wall, pan de ciel=patch of sky, 3 face, side(of angular building, etc.)
• *Concise French-English Dictionary* [first published 1934], Oxford U.P. では、pan (p. 601) のところに、side, face, pane, section (of a wall, & c.) と記されている。
• *Grand dictionnaire allemand-français et français-allemand*, Edition Garnier Frères, 1962 [mise à jour 1979] では、pan (p. 469) のところに、次のように記載されている。2(de mur) Stück Wand. 3(côté) Fläche, Seite
• *Dictionnaire français-allemand* (par Pierre Grappin ; avec la collaboration de Jean Charue...[et al.]), Larousse, c1963では、pan (p. 565) のところに、技術語で Kante, Seite、建築語で Fläche, Seite、pan de mur は Wandfläche と出ている。
- 20 Georges Didi-Huberman : *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Editions de Minuit, 1990, p. 309
- 21 *La peinture incarnée*, op. cit., p. 44「平面における三つ編みの議論」(débat de la tresse dans le plan) とは、著者が絵画表面や pan 的なものに関して、ここまでに H. Damisch などの考察を援用して、平面とは入り組んでいて、三つ編み的なものでありまた討議するかのよう動きある性質があると指摘したことから来ている。
Punctum については、ロラン・バルト著 花輪光訳『明るい部屋 写真についての覚書』みすず書房 1985年 (Roland Barthes, *La chambre claire note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980) で知られる。
- 22 *La peinture incarnée*, op. cit., p. 58
- 23 ibid. p. 28
- 24 ibid. p. 32
- 25 ibid. p. 37
- 26 cf. 鈴木道彦訳『失われた時を求めて 9』〔第五篇 囚われの女1〕、集英社、1999年、pp. 290~294
- 27 *La peinture incarnée*, op. cit., p. 46
- 28 ロラン・バルト著『明るい部屋 写真についての覚書』前掲書 pp. 57, 60, 119~120 (Roland Barthes : *La chambre claire*, pp. 72, 77 et 150-151)
- 29 *La peinture incarnée*, op. cit., pp. 46-47, & p. 61
- 30 ibid. p. 50 & p. 52
- 31 ibid. p. 125
- 32 ibid. p. 55
- 33 ibid. pp. 53-54 Ernst Bloch からの引用は、次に拠った。エルンスト・ブロッホ著、小田智敏訳『世界という

- 実験：問い、取り出しのカテゴリー、実践』（叢書 ウニベルシタス 641）法政大学出版局 1999年 p. 81 [原著は、Ernst Bloch : *Experimentum Mundi : Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*] なお、“ない”は、原語では Nicht であり、フランス語では Pas と訳されている。“である”にあたる部分はドイツ語では Was であるが、フランス訳ではラテン語の quid とされている。“否” Nein は、フランス訳では négation、“無” Nichts は、フランス訳では Rien とか Néant、“まだない” Noch-Nicht は、フランス訳では pas-encore とされている。
- 34 *La peinture incarnée*, op. cit., p. 131
- 35 *ibid.* pp. 58–59 この翻訳には原文を付せばより分かりやすいであろうが、それは本稿のほとんどの引用文に必要であろうから止めておく。但し原文を付しても、例えば《慌てた》と訳した précipité に、何故 praesens が付されているかはなお不明かもしれない。この場合は、précipiter は praeceps (-cipitis) に由来し、頭の語の前に先 (prae-) があり、前進の意（本当は真逆さま）とも係わることを解説しなければならぬであろう。でもそのような語源的解説は、各所に註を増やし、あまりにも語の解説を並べることになるので省くことにする。なお文中の《praesens とは、…から～、…当てはまる（後略）》までは、E. Benveniste の *Le système sublogique des prépositions en latin*, 1940, in : *Problèmes de linguistique générale*. からの引用文である。
- 36 *La peinture incarnée*, op. cit., p. 128
- 37 *ibid.* p. 126
- 38 *ibid.* p. 45
- 39 *ibid.* p. 120
- 40 ベルギーの美術雑誌〈*La Part de l'oeil*〉, no 2, 1986, pp. 102–119に '*L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer*' のタイトルで掲載された論文の全体は、*Symboles de la Renaissance*, volume III, Paris, Presses de l'École normale supérieure に出すと予告されていた。しかし実際に1990年に発刊された *Symboles de la Renaissance*, volume III にディディ＝ユベルマンが掲載した論文は、別のものであった。しかし同年に刊行された自著 *Devant l'image*, Les Éditions de minuit の Appendice として載せられた Question de détail, question de pan が、ほぼ上記の *L'art de ne pas décrire* であり、その終章 Au-dela du principe de détail の前には、Le symptôme : le gisement de sens という章が加わっている。
- 41 *L'art de ne pas décrire*, *La Part de l'oeil*, no 2, 1986, p. 112
ディディ＝ユベルマンが voir と regard の意味を、一貫して統一的に区別しているとは考えられない。この論文では、décrire に対応して voir が、造形・芸術的視線として regarder が用いられているが、『*La peinture incarnée*』においては、フレノフェルないしバルザックの言葉から、voir が絵描きにとって必要なことで、regarder ではないとされている。cf, op. cit., p. 125
- 42 *L'art de ne pas décrire*, op. cit., p. 115
- 43 *Devant l'image*, op. cit., p. 308
ヒステリーについては、彼に次の著書などがある。
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画像集』リプロポート社 1990年
イメージを症候 (symptôme) と見ることについては、彼の著書の至るところでその説が知れる。この概念についての解説ではないが、今のところ次の拙稿も少々は理解を助けるであろう。五十嵐嘉晴「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－」の註30 『金沢美術工芸大学 紀要』No.46 平成14年 pp. 27～38
- 44 *Devant l' image*, op. cit., p. 313
- 45 *L'art de ne pas décrire*, op. cit., p. 117
- 46 *ibid.* p. 116. unheimlich については、次を参照のこと。五十嵐嘉晴「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－」の註30 前掲書 (p. 33 &) p. 37
- 47 *L'art de ne pas décrire*, op. cit., p. 118
- 48 *id.* なお感覚と訳した sens は、《意味》の意味にも通じる。
- 49 *id.*
- 50 *ibid.* pp. 118–119
- 51 délusion. 従って、語音は脱イリュージョンであるが、惑わしの意味である。
- 52 *ibid.* p. 119
- 53 *Devant l'image*, op. cit., pp. 311–312
- 54 Georges Didi-Huberman : *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, 2000, p. 14
- 55 *ibid.* p. 10
- 56 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 11
《》内は、M. メルロ＝ポンティ著、滝浦静雄／木田元訳、『見えるものと見えないもの』、みすず書房、1995年（1989年初版）、p. 186から転写した。
- 57 フラ・アンジェリコについては、Georges Didi-Huberman : *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。
- 58 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 150
- 59 *ibid.* p. 103
- 60 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. 0 36。この原文は次のようになっている。“Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst 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

(いがらし・よしはる 美学)

(2002年10月31日受理)

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

61 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 103, note 3.

62 *La peinture incarnée*, op. cit., p. 61

63 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 104

64 *ibid.* p. 105 ベンヤミンからの引用《》内の文は、ドイツ語からの次の邦訳に拠った。(但し「無意識ノ記憶」と訳された語は、ベンヤミン自身が *mémoire involontaire* というフランス語を使用していた。)ヴァルター・ベンヤミン著 円子修平訳「ボードレールのいくつかのモチーフについて」『ボードレール』pp. 205~206 (新編増補 ヴァルター・ベンヤミン著作集6 晶文社 1992年8刷)

65 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 107 ディディ=ユベルマンは、ドイツ語原文を付して《症候》のことを強調しているが、この部分の日本語訳では「このプロセスこそ、まさしく現代の特徴なのだ。」となっており、*symptomatisch* が意識されて、ディディ=ユベルマン的な観点は出て来難い。(『複製技術時代の芸術』前掲書 p. 15。)なおアナクロニクについての解説としては、拙稿『G. ディディ=ユベルマンの芸術論(1)ーアナクロニズムの勧めー』(前掲書)がある。

66 「ボードレールのいくつかのモチーフについて」前掲書 p. 208。

原文は、Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus Über einige Motive bei Baudelaire XI* in *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, Bd. I -2, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhauser, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 931, 1991, ss. 646-647

67 *Devant le temps*, op. cit., p. 236

68 *ibid.* p. 259

69 *ibid.* p. 254-255

70 *ibid.* p. 260. 《痕跡》の定義の部分については、次の邦訳に拠った。ヴァルター・ベンヤミン著、今村仁司、他訳、「M 遊歩者」[M 16a, 4]、『パサーージュ論』Ⅲ 都市の遊歩者、岩波書店、1994年、p. 134。この部分の原文は、次のものである。“*Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft ; in der Aura bemächtigt sie sich unser.*”, *Der Flaneur* [M 16a, 4] in *Passagen-Werk*, in *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* Bd. V - I, hrg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s. 560

71 cf. 松岡真一郎「記号と徴候」、小林康夫・松浦寿輝 [編]『表象のディスクリール』④、東京大学出版会、2000年、pp. 223~246