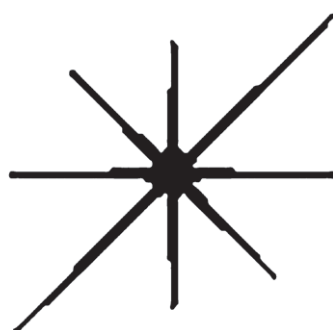


コメット通信 53

[’24 年 12 月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン，見ることへの細心さ

岡本源太——3

『イメージの前で』から『われわれが見るもの，われわれを見つめるもの』へ

江澤健一郎——5

隕石の墜落

郷原佳以——8

複製技術時代の美術アルバム

——ディディ＝ユベルマンのマルロー論

荒原邦博——11

ニンファ論をめぐって，あるいは鰻汁文体×ディディ＝ユベルマン節

伊藤博明——13

【連載】

扉は開かれているか，閉じられているかでなければならない

——本棚の片隅に 21

松浦寿夫——20

コメント通信（42-53号） 総目次——23

【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン、 見ることへの細心さ

岡本源太

見せたいものがある、見たくもないかもしれないし、見てほしいわけでもないけれど、見てもらわないといけない——見ることはひとつの身体技法であるとともに謂わば眼差しの取引でもあって、欲望と義務が交錯し、共感と反感が渦巻き、権力も暴力さえも働く。だから、見ていてもらえるだけで慰められ、見ただけでも傷つけることになる。そうした見ることの機微に、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンはつねに細心であろうとしているように思う。

イメージを何ものかの表象としてではなく、記号でも象徴でもなく、「残存」として見るという、彼がアビ・ヴァールブルクから引き継いだ観点にも、その細心さが特異な陰影を添えていよう。壁画の余白の白い壁（『イメージの前で』、1990年）、木や鋼の幾何学的な立方体（『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』、1992年）、写真画像の黒い緑（『イメージ、それでもなお』、2003年）など、それ自体では何の表象とも見なしがたい物質性の感覚的な現前に、ディディ＝ユベルマンは祈りを、怖れを、望みを見る。苦痛や不安や恐怖のなかで生きては死んだ人間たちが、姿を著しく変えつつも、そこに居つづけているのを見るのだ。このとき、残存するイメージを見ること自体が他者を承認する倫理になり、人間をまるでいないかのように扱う権力に抵抗する政治となる。

イメージは残存する、つまりイメージは形態も意味も変化させながら、それでも生き残っていく——ディディ＝ユベルマンにとって「残存」への注目は、芸術の歴史をおもに作品や作家の「影響」関係によって語ってきた美術史学に新しい方法論的展望を開くものでもあった。残存は影響よりも多様な変化を含み込む。イメージは影響の一方通行的な時間ではなく、古びたものと新たなものとが錯綜する残存のアナクロニックな時間のなかで形成と解体を繰り返す。それを言葉や概念でもって理路整然と把握できたりはしない。感情と想像力を巻き込み、身体性と物質性に根差し、個別性と具体性を手放すことのない、イメージに固有の思考がそこにある。

こうしたイメージの時間、イメージの思考の捉え方は、もちろんディディ＝ユベルマンだけのものではない。ユベール・ダミッシュやルイ・マラン、そしてダニエル・アラスも芸術のアナクロニズムを語っている。あるいはアンリ・フォションに遡ってもいいかもしれない。イメージを何らかの表象に還元してしまうことへの批判も、ピエール・フランカステルからこのかた深められてきた。フランカステルの「形象的実在」にダミッシュの「理論的対象」、もしくはより最近のベルトラン・プレヴォーの「美的強度」へと、ディディ＝ユベルマンの「残存するイメージ」もそこに連なるところのひとつの系譜がある。

とはいえ、イメージは残存するのだとディディ＝ユベルマンが繰り返すたび、そこには特異な含意が感じられる。彼自身はそれを「人類学的」と形容していよう。人類学的に捉えられたイメージの残存が示すのは、人間が生きて死んだというそのことであり、そのありようひとつひとつの特異性と多様性だ。彼が研究のためにつけている膨大なカードは——作者別の記録の2項目「知」「芸術家」のほかには——「物質」「場所」「身体」の3項目に大きくまとめられているという（『編集集』、2023年）。宗教儀礼から映画視聴まで、人類学的な諸実践の広がりの中で使用されているイメージは、たとえ何も表象せずとも、その物質性、場所性、身体性において意義をもち、祈願し欲望する人間の生に含

み込まれ、また思考し行動する人間の生を含み込む。

ディディ＝ユベルマンは、ヴァールブルク読解以前にはアンリ・マルティネの現象学やピエール・フェディダの精神分析から示唆を得ていたと思われるが、ヴァールブルクの美術史学にしても「情念定型」よりは「動く付帯物」からいっそうの着想を引き出しただろう。翻る衣服の襞、揺れる宝飾品の輝き、靡く髪の毛、そうしたルネサンス絵画のなかで身体を華やかに飾る付帯物の動きが、身体を生き生きと見せ、魂の情念を鮮やかに示し、場所を活気づかせ、絵画そのものに生氣を与える。生命が身体から物質や場所に転位し、ひるがえって物質や場所が身体に生命を賦与する。物質と場所と身体をあいだで、形態も意味も変わり果てながら、それでも生は残りつづける。

残存するイメージを見るとは、それゆえ人間と眼差しを交わすことにほかならない。最初の主著『ヒステリーの発明』（1982年）から最新の著書『分離した感情の製造』（2024年）まで、病患や戦乱や災害などの人類史上繰り返されてきた極限状況をめぐるイメージに、とりわけディディ＝ユベルマンの眼差しは注がれてきた。そのイメージを見ることは、ただそのような過去を知るだけのことではない。知るよりも見るこそそのものが問題だ。だから眼差しを交わしあう身体技法の細心さがものをいうのだ。

執筆者について——

岡本源太（おかもとげんた） 1981年生まれ。現在、國學院大學教授。専攻＝美学。小社刊行の主な訳書には、ユベール・ダミッシュ『[カドミウム・イエローの窓](#)』（共訳、2019年）がある。

【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】

『イメージの前で』から 『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』へ

江澤健一郎

個人的な思い出話になるが、記憶によれば、『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』は、私が初めて原書で読んだディディ＝ユベルマンの本である。それまでにも、たしか翻訳で『アウラ・ヒステリカ——パリ精神病院の写真図像集』を読んでいた。それに続いて未邦訳書を読むために、『われわれが見るもの……』と『イメージの前で——美術史の目的への問い』の原書をフランスから取り寄せ、まずは薄いほうを読んだと記憶している。次に、美術史については不十分な知識しかなかったが、『イメージの前で』を通読した。あるいは、刊行されたばかりの『不定形の類似あるいはジョルジュ・バタイユによる視覚的な悦ばしき知』を先に読んだのかもしれない。いずれにせよ、この3冊の読書は、私に決定的な覚醒をもたらした。それまで私は、ジョルジュ・バタイユを研究しながら、自分自身の仕事により大きな広がりをもたせたいと考えていた。ディディ＝ユベルマンの本は、その起爆剤になったといえよう。そして2001年に氏が来日して明治学院大学で講演を行ったとき、私は『われわれが見るもの……』を携えて会場を訪れ、懇親会の場で彼と少し言葉を交わすことができた。そのため、その本には彼のサインが記されている。当時刊行されたばかりの『時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム』ではなく、なぜその本を持っていったのかというと、1つ質問したいことがあったからである。それはモーリス・ブランショについての問いであったが、主賓と話をする時間はあまりなく、結局訊きそびれてしまった。

『われわれが見るもの……』に先行する『イメージの前で』は、美術史家が美術史学という学問の限界を批判し、美術史学の閉域を開放する試みであった。そこで著者は、具象画と抽象画の二項対立を超えて、具象画のただ中に存在する非具象的な要素について考察する可能性を提示していた。伝統的な美術史学は、「見えるもの」「読めるもの」「見えないもの」という3つの範疇によって絵画を分析して、そこにすべてを還元しようとする。それに対して彼は、「視覚的なもの」「徴候」という概念を突きつけていた。それらの概念が指し示すのは、具象的な「もの」ではない。例えばそれは、個別的な事物性を解体する「色の面」や「色斑」であり、まずは抽象的と呼びたくなる要素である。それは、フラ・アンジェリコが描いた《受胎告知》の白色の面、《影の聖母》下部の色斑などである。しかし、それらは幾何学的抽象ではなく、むしろ顕在的に具象化できないものを示す徴候であり、物化しえぬ潜在的な神秘の徴候を形成している。宗教絵画は、世俗的事物に還元しえぬ神秘を表すために、前個体的な脱形象化と形象化の過程を、そうして視覚的なものとして生成させようとしていたのだ。そして、同様に「朱色の面」が、フェルメールの風俗画《レースを編む女》に見いだされるとしたら、問題は宗教絵画に限定されるものではなく、徴候はイメージの力そのものにかかわる問いとして現れる。そうしてディディ＝ユベルマンは、徴候を思考できない美術史学という知を批判して、その閉域を外へと、非知へと開放しようとした。そうして彼は、新たな知の試みを開始したのである。そして、理論書である『イメージの前で』に加えて、実践の書である『フラ・アンジェリコ——神秘神学と絵画表現』を同じ年に刊行した。

それに続いて彼は、実践の書として『ジャコメッティ——キューブと顔』を刊行する。それは、この彫刻家の《キューブ》という抽象的な彫刻作品をおもに分析した本であった。そして同じ年に、彼

は理論的な本書『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』を刊行する。そこで彼は、ミニマル・アートについて論じていた。そうして彼は、おもにルネサンスの具象的なキリスト教絵画を論じた2冊の書物から、大きな転換を果たして、並行六面体による抽象彫刻、20世紀の現代芸術を論じていた。しかし、そこには強靱な連続性が存在している。宗教的な神秘の徴候は、世俗化した現代において消滅したのではない。それは脱聖化して、世俗化した形で現代芸術に残存するのだ。彼は、その残存形態をミニマル・アートの立体に見いだす。ドナルド・ジャッドが言説において論じた「特殊な対象」は、対象から夾雑物を除去して、それではないそれ、「見えるものは見えるもの」であるという同語反復、一義的な「単一性 (singleness)」が実現されることを主張していた。しかしディディ＝ユベルマンは、その言説と作品との間には齟齬があると論じる。その典型が、トニー・スミスの黒い立方体《賽子 (Die)》である。この題名が多義的であるのに加えて、視覚的な作品は両義的な「弁証法的イメージ」を形成している。モダニズムの運動が、いかにイメージを一義性に還元しようとしても、イメージには最小限度の両義性が残存せざるを得ない。黒い立方体は黒い立方体である、という等式は成立しない。そこで見えるものは、同時に深い暗闇として現れ、立方体の箱に潜在する内部、内奥の徴候となる。それゆえに見えるものは、同時に可視性から失われるものを潜在的に示し、近くて遠い二重の距離として視覚的に現れるのだ。それは、世俗化したベンヤミンの「アウラ」の現れである。そしてベンヤミンが言うように、アウラはわれわれを見つめる眼差しなのだ。そうしてディディ＝ユベルマンは、ヴァルター・ベンヤミンの概念を次々と大胆に導入する。とりわけ彼は、この時期からベンヤミンの「弁証法的イメージ」という概念を自家薬籠中のものとして活用していく。そしてこの本の刊行後には、バタイユ、ヴァールブルクの思想を大胆に取り入れ、彼らの概念も犀利に活用していく。

もう一度スミスの《賽子》に戻ろう。この立方体は人体が収まるサイズであり、棺を想起させる。それは幾何学的抽象形態だが、しかし指標的にわれわれに「類似」しているのだ。そこには形態的同一性はないが、それでもこの立方体はわれわれの非類似的な分身であり、われわれは自己という内部の深奥を、その立方体という外部に分身として見いだすのである。しかも、その非類似的に類似した分身は、そこにわれわれがいないゆえに、われわれの自己喪失、不在、死のイメージとして現れる。それは、フロイト的な「不気味なもの」である。この類似の問題は、初期から現在まで著者が探究する問題である。それは、今年刊行された2冊の『不安な類似』においてさらに探究される問いとなる。『われわれが見るもの……』は、そうして著者の転換と継続を示す重要な1冊である。

最後に、学生時代の私が、日本で出会った著者に尋ねたかったのは、この本で言及されなかったブランショの次の一文に関してである。「しかし、おそらく言い添えなければならない。イメージは、虚無を否定することができるが、虚無がわれわれに注ぐ眼差しでもあるのだ。イメージは軽やかで、そして虚無は果てしなく重い。イメージは輝き、そして虚無はなにも姿を現さぬ広がりゆく厚みだ。イメージは間隙であり、あの黒い太陽の染みであり、目眩く輝きという外観の下で、汲み尽くせぬ否定的な深みという否定的なものを、われわれに与える裂け目である」(ブランショ「美術館、芸術そして時間」、『友愛』)。その問いは開かれたままである⁽¹⁾。

注

- (1) 後にディディ＝ユベルマンは、モーリス・ブランショ論「類似から類似へ」において、この引用文の一部を引用して論じている。Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », *Maurice Blanchot*,

Récits critiques, dir. C. Bident et P. Vilar, Tours-Paris, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2003, p. 148 (*Phalènes, Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 255).

執筆者について——

江澤健一郎（えざわけんいちろう） 1967 年生まれ。現在，立教大学兼任講師。専攻＝フランス文学・思想。小社刊行の主な著書には、『[中平卓馬論——来たるべき写真の極限を求めて](#)』（2021 年），『[アンチ・ダンス——無為のコレオグラフィ](#)』（共編著，2024 年）などがある。

【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】

隕石の墜落

郷原佳以

25年ほど前、フランスで博士論文を準備しようとしていた頃にディディ＝ユベルマンの『受肉した絵画』（1985年）と『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』（1992年）に出会ってすっかり虜になり、その結果、モーリス・ブランショについての博士論文のなかでバルザックの中篇「知られざる傑作」に1章を割り、「文学のミニマル・イメージ」という概念を作り上げて全体の主題とするなどという、いまから思えばずいぶん無鉄砲なことをした。『受肉した絵画』が「知られざる傑作」をめぐる対話体のテキストであり、『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』がミニマル・アートをめぐる考察だったからである。ミニマル・アートの彫刻のようなものとして文学言語を思考することができるのではないかと、無謀にも考えたのだ。その後、2001年にはパリで絶滅収容所・強制収容所の写真展「収容所の記憶」が開かれ、ディディ＝ユベルマンは、1944年8月にアウシュヴィッツ・ビルケナウ収容所で「特別労務班」のメンバーが撮った4枚の写真をめぐる詳細な分析を行った（後の『イメージ、それでもなお』橋本一径訳、平凡社、2006年）。それをきっかけに、ディディ＝ユベルマンと、この展覧会に対して批判的な『ショアー』の監督クロード・ランズマンおよびランズマン派の論者ジェラルド・ヴァジュマンらとの間に〈アウシュヴィッツの表象〉をめぐる激しい論争が起こった。全体性に収斂しない断片、残りのものとしてのイメージをめぐるディディ＝ユベルマンの追究はその後も続けられ、その系統の1冊である『「それ」のあったところ 《ビルケナウ》をめぐるゲルハルト・リヒターへの4通の手紙』が最近邦訳された（西野路代訳、新曜社、2024年）。そんなわけで、2000年代前半は、1980-90年代の初期ディディ＝ユベルマンに没頭しつつ、同時代の活動を追っていたのだが、後者に比べると前者が翻訳紹介されるのには時間がかかったようで、ようやく2021年に『受肉した絵画』、そして今年『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』が訳されたのは本当に喜ばしいことである。

このほど『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』を読み直して、かつては思い込みで読んでいた部分があることに気づいた。かつては本書からミニマル・アート論を受け取っていたのだが、確かに本書ではトニー・スミス、ロバート・モリスを始めとしたミニマリズムの彫刻が論じられているものの——フランク・ステラは相対的に、その言説と相まって批判的に扱われている——、本書の議論は必ずしもミニマル・アートのみに特化したものではない。というのもまず、本書で問題になる〈私が見るものが私を見つめる〉経験において作動しているのは、このように視覚を分裂させる二重の距離である。そして二重の距離はミニマリズムの作品だけでなく、クリスチャン・ボヌフォワ、ジェイムズ・タレル、パスカール・コンヴェールらの作品にも見出されると著者は注記している⁽¹⁾。二重の距離を引き起こすのは、ベンヤミンの「写真小史」や「複製技術時代の芸術作品」に由来する「アウラ」——「空間と時間の織りなす不可思議な織物」、「どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているもの」（139-140頁）——であり、『パサージュ論』等に由来する「弁証法的イメージ」——「〈かつてあったもの〉は〈今〉と閃光のごとく一瞬に出会い、ひとつの星座を作り上げる」「静止状態の弁証法」（112, 181頁）——である。本書の教えをあえて乱暴に単純化するなら、ミニマル・アートの「単純な」物体は、信仰の対象がそうであるような、あるいは「あなたが見るものはあなたが見る

ものである」というフランク・ステラの閉塞的な同語反復が示すような「単純」なものであるどころかきわめて複雑であり、その複雑さは、「アウラ」のように近くにあっても遠さを孕むゆえに弁証法的であることにあり、ということである。そしてその弁証法は、本書では、フロイトの『快原理の彼岸』における子供の糸巻き遊び（フォルトーダー）の律動的運動によって描き出されている。幼児は愛するものの不在を自己に向けて反復的に演ずる。本書には、「根本的に思考すべきイメージは、」という文言が頻出するのだが、その第一の述語は、「快原理の彼岸 [……] にしかない」（76 頁）である。子供は糸巻き遊びによって作り出されるイメージによって「見つめられる」とき、喪失に見つめられているのだ⁽²⁾。

だとすれば、本書はミニマル・アート論でもあるが、それを超えて、「根本的に思考すべきイメージ」としての「弁証法的イメージ」論であり、同時期の著作としては、ヒステリーの症状を確定した医師シャルコーと患者たちの間にアウラ——ベンヤミンが唯一依拠しなかった医学的概念（285 頁、注 11）——としてのイメージの転移関係を見る最初の著作『アウラ・ヒステリカ——パリ精神病院の写真図像集』（1982 年）、本書と同様ベケットの一節をエピグラフに置き、本書と並行して執筆され、本書の「理論的提起の具体的な実践の試み」⁽³⁾であると序に明記されているジャコメッティ論にして、立方体ではないにもかかわらず「立方体」と名づけられた作品の制作をめぐる『キューブと顔——アルベルト・ジャコメッティの彫刻をめぐる』（1993 年）、そして、バタイユの『ドキュマン』をめぐる『不定形な類似——あるいはジョルジュ・バタイユによる視覚的な悦ばしき知』（1995 年）などと共に読まれるべき著作である。ジャコメッティ論でもバタイユ論でも焦点化されているのは弁証法的思考であり弁証法的イメージだからである。バタイユに関して弁証法と言えば、通常はコジェーヴを介したヘーゲル解釈に関わるものと考えられるが、ディディ＝ユベルマンの場合はそうではない。ディディ＝ユベルマンのバタイユ読解の特異性は、コジェーヴ講義以前の『ドキュマン』（1928-31 年）における造形芸術論に、矛盾を維持する終わりなき弁証法を見出すことにあるからである。実際、『不定形な類似』で著者は、『ドキュマン』のうちに「根底的に弁証法的な性質、すなわち、イメージの弁証法的な知にして手腕」を見て取った上で、「バタイユの思考は同時代のカール・アインシュタインやヴァルター・ベンヤミンの思考と大いに親近性がある」とし、さらに、「近代精神」についてのバタイユの論文 [……] がベンヤミンによる近代性一般の条件および彼が弁証法的イメージと呼ぶものの芸術と知における作品化についての考察といかに一致しているかを正確に突き止めることができるだろう」⁽⁴⁾と述べている。『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』でも、そこで一貫して問題になっている「弁証法的イメージとしての芸術形式」の追究は、「私がベンヤミンを（また彼の同時代人であるバタイユやレリス、カール・アインシュタインを）読んだ上で悦ばしき知識と名づけたいもの」（179 頁）においても行われるとされている。

以上を確認した上で、それでもやはり、冒頭で述べた無謀な身振りを繰り返しておくなら——ディディ＝ユベルマンとはどこまでも連想を誘う思想家なのである——、私は本書を、とりわけトニー・スミスの「Die」をめぐる分析を読みながら、ずっと隕石のことを考えていた。隕石といっても、マラルメが崇敬する詩人ポーの逝去の際に、そのオマージュ「エドガー・ポーの墓」のなかに書き込んだ「石塊 [bloc]」のことである。「不可解な災禍によって下界に落下した静かな石塊 [Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur]」⁽⁵⁾。マラルメは別のところでポーを「隕石 [aérolithe]」に準えており⁽⁶⁾、この「石塊」も、天空で生じた何らかの「災禍」によって落ちてきた「隕石」であると考えられるだろう。「落ちる (cadere)」ことは「死骸 (cadavre)」を生み出すが、「落ちる (tomber)」ことは「墓 (tombe)」

をも生み出す。イメージが「私を見つめる」経験は、本書においてまず何よりも、「墓を見る」ことにおいて見出されていた。しかし、キリスト教芸術やフランク・ステラの同語反復はそれを「単純」なものに回収し、視覚の分裂を塞ごうとする。けれども、本書によれば、「根本的に思考すべきイメージ」とはむしろ、見ることの傷口を開いてくる、「簡素ではあるが強烈に致死的な大きな黒いサイコロ」(90頁)、すなわち、トニー・スミスの「Die」なのだ。それは墓であるが、「遠くから戻ってくる」墓、そのうちで「喪失が往復する」墓、「イメージ——その稠密さそのもの——を、見ることの困難な、落下するもの」[ce qui tombe]の過程のごとく思考するよう強いる」(114頁、原語挿入は引用者)墓である。そこでディディ＝ユベルマンは、まさしく先の一節を引く。「不可解な災禍によって下界に落下した静かな石塊」(114頁)。「トニー・スミスとマラルメ」という架空の論文の存在を信じさせるのがディディ＝ユベルマンである。

注

- (1) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』松浦寿夫・桑田光平・鈴木亘・陶山大一郎訳、水声社、2024年、290頁、注54。以下、本書からの引用頁数は本文中に記す。
- (2) 本書を通して精神分析家ピエール・フェディダの重要性が痛感される。
- (3) Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, 1993, p. 12.『ジャコメッティ キューブと顔』石井直志訳、PARCO出版、7頁。
- (4) Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, Macula, 1995, p. 378-379.
- (5) Stéphane Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe » (1887), *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 38.
- (6) *Ibid.*, p. 1194.

執筆者について——

郷原佳以（ごうはらかい） 1975年生まれ。現在、東京大学大学院総合文化研究科教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な著書には、『[言語の中動態、思考の中動態](#)』（共著、2022年）、『[レトリックとテロル](#)』（共編著、2024年）、訳書には、クリストフ・ビダン『[モーリス・ブランショ——不可視のパートナー](#)』（共訳、2014年）、ブリュノ・クレマン『[垂直の声——プロソポペイア試論](#)』（2016年）、モーリス・ブランショ『[文学時評 1941-1944](#)』（共訳、2021年）などがある。

【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】

複製技術時代の美術アルバム

——ディディ＝ユベルマンのマルロー論

荒原邦博

アンドレ・マルローの『想像の美術館』（1947年）はそのタイトルばかりが有名だが、邦訳は1950年代のものから更新されておらず、内容についてはあまり知られていない。第二次大戦後にマルローの提案した新たな美術館をめぐるコンセプトは、スマホによるサイバースペースでの美術作品受容が日常となった今日を予見するものとしてしばしば取り上げられるが、その可能性の中心は実際のところどこにあるのだろうか。

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは『「想像の美術館」時代の美術アルバム』（2013年）において、それがマルローの前期と後期の中間にあり、美学的な前衛と後衛、政治的な左翼と保守のせめぎあいの上で危ういバランスを保つ何かであることを的確に見抜いている。写真イメージを活用することで、西洋圏と非西洋圏の美術作品との間にあった境界を乗り越え、マイナーな地域やジャンルの作品への新たな視点をもたらしたその成果を単に言祝ぐのでもなく、またド・ゴール政権下における文化大臣としての権威的なあり方を性急に批判するのでもなく、美術史家は「想像の美術館」が持つ効果の核心へと迫ってゆく。

本書のタイトルが示すとおり、マルローの構想はベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」（1936年）に由来している。同論を著者から献呈された抜刷りで読んだマルローが、そのアイデアを借りて「文化の継承について（あるいは、文化遺産について）」（1936年）を書いたことはよく知られている。マルローはなるほど1920年代初頭にカンボジアの寺院から女神のレリーフを切り出し、持ち出そうとしたものの、単なる山師ではなかった。クメール美術をめぐる当時の最新の知見にもとづく、植民地の美術行政に対する批判としての発掘という側面がそこにはあった。今度のマルローはそれとはいささか異なる形で、すなわちベンヤミンの発想を引き継ぎつつ、それを逆転しようとする。ベンヤミンの言う、芸術作品の「展示価値」による「アウラの衰退（礼拝価値の凋落）」に対して、「美術アルバム」として構想された「想像の美術館」においてマルローが「展示価値のアウラ」を提示していることは明かだ。写真イメージによる美術作品のクローズアップ、照明とフレーミングによって作品をまさに映画スターのように輝かせ、作品同士の新たな関係性である「様式」の発見へと導くその手つきはエイゼンシュテインのモンタージュを着想源の一つとしており、時代の先端をゆくイメージ体験の試みと同期するものであった。

マルローの偉業、それをディディ＝ユベルマンはベンヤミンの他のテキスト「生産者としての執筆者」を参照しながら、「美術アルバム」の製作総指揮者として手がけたモンタージュに見出す。とは言え、基本的には見開き2頁に向かい合って置かれた2点の作品の写真複製による演出が持つある種の固定性が、ヴァールブルクの「アトラス」の多中心性に対立するものであることも見逃さない。ディディ＝ユベルマンが『時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム』（2000年）におけるベンヤミン論で考察した、例えばブロスフェルトによる花の写真本にベンヤミンやバタイユが見出した「ごくしゃくした」弁証法的イメージを逆方向から照らし出すものとして、マルローの写真集はある。

さらに遡れば、ベンヤミンへのまとまった言及が登場する『われわれが見るもの、われわれを見つめるもの』（1992年）の二つの章「二重の距離」と「批判的イメージ」で、美術史家はベンヤミンに

おける映像体験から宗教的な超越性，ユング的な神話性が周到に回避されていることを指摘していたが，マルローによる演出の中にはそれが回帰していると言う。「展示価値のアウラ」の危うさはそこにある。したがって，本書はディディ＝ユベルマンによるもう一つのベンヤミン論としてあり，イメージの時間をめぐる彼の思考——「アナクロニスム」——の一つの中心をなすのがベンヤミンである以上，その思考の展開を捉える上で必要不可欠な書物なのだ。

文学史，美術史，映画史，思想史の交差するところで生み出された本書『「想像の美術館」時代の美術アルバム』は，そのいつもの領域横断的性格にもかかわらず，まったく難解ではない。それはルーヴルの一般聴衆を対象とした講座での連続講演を元に編集されていることに起因しており，ディディ＝ユベルマンへの入門書として最適である。『想像の美術館』をめぐるデュテュイやブランショとの論争，レネとマルケルによる映画《彫像もまた死す》（1950-53年）との対比など，簡潔にして細大を洩らさない記述もさすがである。美術史家によるとりあえぬ結論，すなわちマルローがそのモンタージュから取り逃がしてしまったのは「唯物論的歴史記述の基盤をなす」^{モンタージュ}「構成的な原理」（ベンヤミン「歴史の概念について」）である，から出発して，さらに読者はマルローによる美術書の持つ別の新たな可能性を探求し，ゴダールの映画と文章におけるマルローへの参照が見せる両義的性格と比較検討するといった展開もありうるだろう。マルローの『想像の美術館』への優れた序文として，本書の邦訳が待たれる。

執筆者について——

荒原邦博（あらはらくにひろ） 1970年生まれ。現在，東京外国語大学大学院教授。専攻＝近現代フランス文学，美術批評研究。小社刊行の著書には，『[ブルーストと芸術](#)』（共著，2022年）がある。

【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】

ニンファ論をめぐる、 あるいは鰻汁文体×ディディ＝ユベルマン節

伊藤博明

アビ・ヴァールブルクは1900年末にあるテーマをめぐる考察を開始した。その具体的な痕跡はロンドン大学ウォーバーグ研究所の文書庫にある「フィレンツェのニンファ（NINFA FIORENTINA）」と題が書かれたフォルダに見いだされる。そこに収められているのは、友人であったオランダ人の文学史家・美術史家アンドレ・ジョレス（1874-1946）との架空の書簡の草稿と多くのメモ類である⁽¹⁾。

最初のジョレスの書簡は甘美な調子で始まり、フィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂トルナブオーニ礼拝堂に、ドメニコ・ギルランダイオが1486-90年に制作したフレスコ画《洗礼者聖ヨハネの誕生》の右端に描かれた女性と恋に落ちたと告白する。

[……] このようにして果物を運ぶ娘は道の上を実際に歩いているのではなく、柔らかに漂う雲の上を女神がすべるように進んでいるようだ。彼女は、脚に翼をつけて明るいエーテルの中を飛び、あるいは、ゆっくりと押しは引く波の上を、海豚の背中のように湾曲して丸みを越えて、時には押し流されるように、時には自らの力で前進するようでもある。彼女からは、羽根を広げて悠々と飛ぶ大きな鳥の優雅さと同時に、帆を膨らませて力強い水面を律動的に切り拓いていくすらしとした帆船の優美さも感じられる。

ヴェールをまとって（に包まれて）走りこむ少女は、ジョレスの夢の中でさまざまに変容していく。好色な領主のもとに足取り軽く踊りながら登場するサロメ、陽気な足取りで殺した將軍の頭を町へと運ぶユディット、あどけない優美さをたたえる小さなトビアス、また神のもとへと飛んでいく熾天使セラピム、喜ばしい告知をするガブリエル、《マリアの婚約》の中で花嫁の介添えを務める少女、さらには《嬰兒虐殺》の中で死の恐怖を顔に浮かべながら逃げる母親」にもその姿が認められる。

このようにして「理性を失ってしまった」ジョレスは、一緒にこの絵画を見たヴァールブルクに少女の名前や来歴や身分について教えるを乞いながら書簡を終えている。それに対するヴァールブルクの返答は「いや（Nein）、わが友よ」で始まる、きわめて冷静な、あるいは冷淡なものである。ヴァールブルクによれば、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂内陣の壁画において、トルナブオーニ家の人々は、「処女マリアと洗礼者聖ヨハネを讃えて、ひとつの宗教劇を演じており」、そこには聖堂内の後援権と図像の装飾権を入手することに成功した、敬虔な都市貴族の誇らしい肖像画が認められる。しかし「果物を運ぶ娘」の面影はこうした歴史的考察の枠内に閉じ込められるものでは決していない。

結局、ヴァールブルクによるニンファ論は書かれなかった。ゴンブリッチはその要因についての確に推察している。「トルナブオーニのフレスコ画についての真の主題を形成しているのは、この美的な探究と歴史的な探究の間の葛藤である」⁽²⁾。とはいえ、ニンファをめぐる美的＝歴史的探究が放棄されたわけではない。そのことは、死を迎える日まで作業が続けられた、図像集成『ムネモシュネ・アトラス』のパネル46番「ニンフ。トルナブオーニ・サークルにおける〈足早に運ぶ女性（Eibringitte）〉。飼い慣らし」と47番「守護天使と女首狩り族としてのニンフ。首の運搬。異国での子供の保護としての〈神殿からの帰還〉（封建画としてのトビウツツォロ [小さなトビアス像]）」から明らかである⁽³⁾。

そして、ヴァールブルクの死後 80 年を過ぎて、あらためて彼のニンファ論を取り上げて、美的＝歴史的探究を縦横無尽に、あたかも自身がニンファのごとく展開したのがジョルジュ・ディディ＝ユベルマンである。彼は 2002 年に刊行された浩瀚なヴァールブルク論『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』において、「フィレンツェのニンファ」をめぐるジョレスとヴァールブルクの往復書簡に言及していた⁽⁴⁾。

そこでディディ＝ユベルマンは、ヴァールブルクにおけるボッティチェリ（1893 年）、ギルランダイオ（1902 年）、さらにレオナルド、アゴ스티ーノ・ディ・ドゥッチョ、マンテーニャ、デューラーへの関心を示しながら、「とくに歩みが舞踏と化するとき、強度化された身振りの問題が出現する」ことを指摘した。そして、このように概括する。「〈ニンファ（Ninfa）〉とはしたがって、踊る女性の〈情念定型（Pathosformel）〉の非人称の——というのも可能なかぎりでのさまざまな人物の化身が彼女に結びつけられるからである——ヒロインであろう」。

そしてディディ＝ユベルマンは、『残存するイメージ』と同じ年に（2002 年）、このテーマに関する比較的小ぶりの著書『ニンファ・モデルナ——包まれて落ちたものについて』を刊行する⁽⁵⁾。ここでも出発点はヴァールブルクのニンファ論であり、ウォーバーグ研究所の文書庫所蔵の「フィレンツェのニンファ」のフォルダの写真が冒頭に掲載されている（邦訳、10 頁）。しかし、ディディ＝ユベルマンの関心は、ボッティチェリの描く女神のパトスが転移した、「付随的」でありながら「運動する要素」である身体を覆う布が、身体を離れてゆっくりと落下する過程である。

それは、ピエロ・ディ・コジモ《ヴィーナス、マルス、およびクビド》（1505 年頃）、ティツィアーノ《パッカスの宴》（1518-19 年）、コレッジョ《ダナエ》（1531 年）ならびに《レダ》（1531 年）と展開し、ついにティツィアーノ《パッコスとアリアドネ》（1523 年）では、包まれた布がしわくちゃに積み上げられ、ニコラ・プッサン《パンの勝利》（1636 年）では、投げられた花々とコンメディア・デッラルテの仮面のかたわらに白い布地が打ち捨てられる。現代でそれに対応するのが、1928 年にパリの中央市場の一角に、捨て去られたゴミの間に見える襦袢布の写真であり（邦訳、102 頁）、それが「ニンファ・モデルナ」の、存在しないニンファを照射している。

ディディ＝ユベルマンは『ニンファ・モデルナ』以降、数々の刺激的な著作を次々と発表していたわけだが、その 13 年後、2015 年に続編と言うべき『流動するニンファ——包まれた欲望について』を刊行する⁽⁶⁾。冒頭にアルベルティ『絵画論』（I, 18）とマラルメ「半獣神の午後」（1865 年）から有名な一節が引用されている。

あのナンフたち、永遠に続けていたい。

なんと明るい

軽やかなあの肉色、今も空中を 舞い踊る、

生い茂る 眠りに沈む 大気の なかを。[……]

おお、ナンフたち、もう一度膨らませよう、様々に見える追憶を。

（渡辺守章訳）

そして、第 1 章が「失われた源泉を求めて（À la recherche des sources perdues）」と題されているのを見て、「陳腐」と評する向きも存在するかもしれないが、ここにはむしろ、ディディ＝ユベルマンの自信というか、余裕を感じ取られる。『流動するニンファ』はヴァールブルクの著名な処女論考『サンドロ・ボッティチェリの《ウェヌスの誕生》と《春》——イタリア初期ルネサンスにおける古代表象に関する研究』⁽⁷⁾の再読から着手される。冒頭部はジョレス＝ヴァールブルク風に次のように始まる。

常に逃げ去り、されども、常にそこにいる。近づきがたく、消えやすいが、再び現われては、つきまとい、万象につながり、溶け入る。ゆえに、本質的に〈流動的 (fluida)〉である。それが〈ニンファ〉、正体を見極めがたく、姿を描きがたく、物語を閉じがたい、この奇妙な被造物である。いかなる役柄でもなく、いかなる寓意でもなく、〈ニンファ〉は西洋の長期にわたるイメージ群の中の、1つのさまよう——しかしなんと執拗になのか——ライトモチーフである⁽⁸⁾。

彼の再読は二重であり、一方でヴァールブルクのポッティチェリ論のテキスト、メモ、草稿を、他方で2枚の神話画を徹底的に読解していく。前者の場合には、きわめて文学的＝文献学的なアプローチが取られ、後者の場合には、高度にイコノグラフィ的な作業が遂行される。彼がヴァールブルクの痕跡をたどって遡る「源泉」と「重層的決定」の対象は、前者では古代の文学（ホメロス、ルクレティウス、オウィディウス、プリニウス、ホラティウス）であり、後者では15世紀の「包まれたニンフ (Ninfa drapée)」のモチーフと形象のイコノグラフィ（ドナテッロ、フィリッポ・リッピ、ギベルティ、ギランダイオ）である。それに続く各章は「心を動かす動き——ニンファの付随物 (Mouvements emouvants : les accessoires de la nymphe)」, 「〈想像的な微風 (La “brise imaginaire”)〉」, 「〈多産なスピリトゥス〉, あるいは欲望の過流 (Genitalis spiritus, ou les turbuleces du desir)」と題されている。

長文の「後－書——万象の返す波 (Post-scriptum : le ressac de toute chose)」では、「流動するニンフ」の現代における痕跡がロベルト・ロッセリーニ『神の地、ストロンボリ (Storomboli, terra di Dio)』とジャン・ヴィゴ『アタランテ (L'Atalante)』まで辿られる。この冒頭では本書の「未完成な」状態について簡単な説明がなされている。すなわち、彼によれば、本書には、〈深みにあるニンファ (Ninfa profunda)〉とヴィクトール・ユゴーに基づく「回転しながら包まれたもの (drapé-tourmenté)」の数章が続くはずで、この書は〈ニンファ〉という形姿についての「開かれたシリーズ (feuilleton ouvert)」の来るべき1エピソードとなるはずである。

実際、ディディ＝ユベルマンは本書に続いて、矢継ぎ早に次の2つの著作を刊行した。

『深みにあるニンファ——包まれて回転するものについて』 (*Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmenté*, Paris : Gallimard, 2017.)

『苦痛のニンファ——ある身振りの記憶について』 (*Ninfa dolorosa. Essai sur le memoire d'un geste*, Paris : Gallimard, 2019.)

これらのニンファ論の刊行を受けて、2021年6月に発行されたイタリアの『エングラマ (engramma)』——「記憶痕跡」！——誌は、「それでは、ニンファとは何を意味するのか (Che cosa significa, allora, Ninfa?)」という特集を組んだ。ここにはルクレツィア・ノットによるディディ＝ユベルマンへのインタヴューが掲載されているが、そこで彼は驚くほど率直に発言している。

ノットは、『ニンファ・モデルナ』中の次の文章を手掛かりにして会話を切り出す。「大切なのは、ニンファが、どこで、さらには、いつ、その最期を迎えるのではなく、どこまで身を潜め、身を隠し、身をやつしうのかを知ることだ」(邦訳, 11頁)。そしてこう続ける。ニンファの出現、あるいは再出現は既視感 (déjà-vu) に伴われている。人々はそこで、彼女の姿の中に「親密な (heimlich)」何かを見いだす。それが原因となり、彼女の目撃者は「悪夢とおとぎ話の間で (zwischen einem bösen Traum und einem Kindermärchen j)」⁽⁹⁾ 平衡を失う。そしてノットは、造形的であると同時にエネルギー

ーを孕むこのパラダイムをめぐる探究のために、ディディ＝ユベルマンが用いた方法論的アプローチは何か、と尋ねている。

彼の回答については、逐語訳でなく要約して紹介したい（以下、「私」はディディ＝ユベルマンを指す）——私の仕事全般を特徴づける、厳密に方法論的な言葉で回答するのは困難だろう。というのも、私は自らが問いかけようとする対象を前にして、その都度、特殊なアプローチを創出しようと試みてきたように思われるからだ。あなたはアビ・ヴァールブルクを引用し、そして、ドイツ語の「親密な (heimlich)」という形容詞を持ち出すことでジークムント・フロイトを引き合いに出したようだ。たしかに、これらが二つの出発点となるだろう。

ヴァールブルクについては、彼の著作は私にとって、多くの基礎が画定されてはいるが、体系的に構築され、達成されてはいない大きな作業場として現われた。換言すれば、ヴァールブルクは自らの研究対象についての理論的な直観と天才的な洞察に溢れていたが、この直観はしばしば、草稿の状態で留まっていた。私は、ヴァールブルクの認識論について探究したのちに、彼が一般的な方向を、端緒だけを指し示した道について——もちろん、私流であるが——探究するのに専心した。

それがニンファというテーマの場合であり、彼の著作の中に遍在しているが、然るべきものとして、十全に展開されているわけではない。4冊がすでに刊行され、あと1冊が刊行の予定である私のプロジェクトは、様々な「パトスフォルメル」(情念定型)と様々な一般的形態学に沿って、ニンファの歩みを素描することであった。たとえば、第1巻の『ニンファ・モデルナ』は、一種の映画のように構想され、そこでは、あるイメージから別のイメージへと、ニンファが大地に倒れ、そして、自らのドラプリ(包まれたもの)の中に、ある意味で「溶け入る」のが見られる。『流動するニンファ』では、身体は空気の中に、ある意味では水の中に「溶け入る」。『苦痛のニンファ』では、悲嘆のイコノグラフィにおける、より体系的な行程が問題化されている。

フロイトについては、私は「親密な」ではなく、「不気味な (unheimlich)」と言いたい。すなわち、(ボードレールが見事な詩で述べたように)「過ぎ去る (passante)」ニンファすべてのイコノグラフィにおいて、別の空間から、別の時間から来るこの「移民」において、フロイトがとりわけ、〈グラディーヴァ (Gradiva)〉について分析することができたすべてが、また一般的に、不安をもたらす異質性／異邦性に結びつく問題すべてが見いだされる。この〈不気味さ (Unheimlichkeit)〉が、きわめて重大な美学的問題の1つを成しているように私には思われる——以上が、ディディ＝ユベルマンがインタビューにおいて、直接的に〈ニンファ〉のシリーズとそれにおける方法論について言及した箇所である。

ところで、アビ・ヴァールブルクは1906年11月24日の日記で、自分の文体を濃密な鰻スープにたとえて「鰻汁文体 (Aalsuppenstil)」と呼んでいた⁽¹⁰⁾。ゴンブリッチが『アビ・ヴァールブルク伝』の「序」で具体例を挙げて縷々説明しているように、ドイツ語の構造自体が孕む問題を超えて、ヴァールブルクが1つの語や文に多くの意味を担わせていたことがその主たる理由である。ゴンブリッチがヴァールブルクからの引用にあたって、ドイツ語と英語を併置したことは賢明な方策であった。たとえば、彼の中心的関心を示すキーワードである“das Nachleben der Antike”に相当する語は英語に、もちろん日本語にも存在しない。「古代の後生」では意味が変わるので、次善の策として「残存 (survival : survivance)」を取るほかない。しかし、これは「鰻汁文体」解説修業の始まりにすぎない。

一方、ディディ＝ユベルマンの文体と言え、夙に名高い「ディディ＝ユベルマン節」(田中純)は詩的・文学的言語と同時に哲学的・精神分析的用語を駆使しつつ、畳みかけるようにして突然休止し、考える間を与えずに疾走する、毎ページごとに見得を切りながら、しばしばアクロバティックに

展開する論述に、あたかも自らが酔っているがごときである。彼のディスクールはしばしば読者を「宙づり」の状態に置き、しばしば読者を置き去りにして進んでいく（おそらく）。そしてこの事態は翻訳者にとっても同様である（確実に）。天下無双の練達の士、宮下志朗氏も、「なによりも、凝った文章は……翻訳者泣かせだ」と慨嘆しているほどである⁽¹¹⁾。

したがって、鰻汁文体×ディ・ディ＝ユベルマン節を邦訳することは「受難（Passion）」とは言わずとも「受苦（passion）」であると断じてよいであろう。もしヴァールブルクが2025年1月に「再生」して『ムネモシュネ・アトラス』の作成を再開したならば、付加されたパネルの中には必ずや、〈ハラキリ〉（パネル79を参照）の末裔たちに憐れみをかけて、“Traduttore-Traditore : Das Leiden der Übersetzer”（翻訳家＝裏切り者——翻訳者たちの受苦）というパネルが見いだされるだろう。とすれば、誰が『流動するニンファ』の小十字架を背負って横浜の丘を昇ろうとするのであろうか。

おお、兄弟よ、悲しい百合よ、美しいが故に悩む僕、
君たちの裸体の中に我が身を求めたがため、
そして、ニンフよ、ニンフ、泉のニンフよ、君たちのもとに来て
僕は捧げる、純粋な沈黙に僕の空しい涙を。

（ポール・ヴァレリー「ナルシスは語る」、安藤俊次訳）

注

- (1) WIA, III, 55. Warburg and A. Jolles : Ninfa Fiorentina. 1900. Note and Fragments. In Aby Warburg, *Werke in einem Band*, hrsg. und kommt. von Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ledwig, Berlin : Suhrkamp, 2010, S. 198-210. [アビ・ヴァールブルク「フィレンツェのニンフ——ニンフ研究のための断簡」, 『ヴァールブルク著作集 別巻2 怪物から天球へ——講演・書簡・エッセイ』伊藤博明・加藤哲弘訳, ありな書房, 2014年, 178-195頁] Cf. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford : Phaidon, 1970, pp. 105-127. [E・H・ゴンブリッチ『アビ・ヴァールブルク伝 ある知的生涯』鈴木杜幾子訳, 晶文社, 1986年, 124-148頁] ならびに、田中純『アビ・ヴァールブルク 記憶の迷宮』青土社, 2001年, 160-175頁。
- (2) Gombrich, *op. cit.*, p. 111.
- (3) アビ・ヴァールブルク『ヴァールブルク著作集 別巻1 ムネモシュネ・アトラス』伊藤博明・加藤哲弘・田中純訳, ありな書房, 2012年, 368-389頁（田中純執筆）。
- (4) Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 255-270, 340-354. [竹内孝宏・水野千依訳, 人文書院, 2005年, 265-282, 359-376頁]
- (5) Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris : Gallimard, 2002. [森元庸介訳, 平凡社, 2013年]
- (6) Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris : Gallimard, 2015.
- (7) Aby Warburg, *Sandro Boticellis "Geburt der Venus" und "Frürling." Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frürenaissance*, Hamburg und Leipzig, 1893. [アビ・ヴァールブルク『ヴァールブルク著作集1』伊藤博明・富松保文訳, ありな書房, 2003年]
- (8) Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida*, p. 7.
- (9) Aby Warburg, *Werke in einem Band*, S. 201.
- (10) Gombrich, *op. cit.*, pp. 14-15.

- (11) 宮下志朗「あとがき」, ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『歴史の眼 I イメージが位置をとるとき』
宮下志朗・伊藤博明訳, ありな書房, 2016 年, 298 頁。

執筆者について——

伊藤博明（いとうひろあき） 1955 年生まれ。現在，専修大学文学部教授。専攻＝芸術論・思想史。主な著書には、『ヨーロッパ美術における寓意と表象——チェーザレ・リーパ『イコノロジーア』研究』（ありな書房，2017 年），主な訳書には，ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『アトラス，あるいは不安な悦ばしき知』（ありな書房，2015 年）などがある。

水声社の本

われわれが見るもの，われわれを見つめるもの《叢書 言語の政治》 ジョルジュ・ディディ＝ユベ
ルマン／松浦寿夫＋桑田光平＋鈴木亘＋陶山大一郎訳／4500 円

受肉した絵画《叢書 言語の政治》 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン／桑田光平＋鈴木亘訳／
3500 円

*

カドミウム・イエローの窓——あるいは絵画の下層《叢書 言語の政治》 ユベール・ダミッシュ／
岡本源太＋桑田光平＋坂口周輔＋陶山大一郎＋松浦寿夫＋横山由季子訳／4000 円

遠近法の起源 ユベール・ダミッシュ／鈴木亘＋伊澤択人＋杉野駿＋中西麻依他訳／近刊

[価格税別]

【連載】

扉は開かれているか、閉じられているか なければならない

——本棚の片隅に 21

松浦寿夫

オクタビオ・パスの『マルセル・デュシャン論』（宮川淳・柳瀬尚紀訳、書肆風の薔薇、1991年）と題された本書は、「マルセル・デュシャン、あるいは純粹の城」（1967年）と「★水はつねに★複数形で書く」（1973年）との2つの論考から構成されている。この2つの論考の書誌的な紹介は本書あとがきで阿部良雄氏が詳細に記載されているのでここでは繰り返さない。ただ、この2つの日付の隔たりが少なからぬ意味を帯びざるをえないのは、1968年のデュシャン没後に明らかにされたいわゆる「遺作」の公開という出来事が生じたからだ。つまり、最初の論考の執筆の時点で、パスはまだこの「遺作」の存在を知らなかったということである。そして、「遺作」の存在がデュシャンをめぐる様々な神話作用に大きな打撃を与えたことも事実である。とはいえ、このパスの2つの論考に対しての、「微妙なニュアンスの違いがあって、微笑笑を禁じえない」といった東野芳明氏の品位を欠く揶揄にもかかわらず（「パスとデュシャン」、『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』東野芳明、美術出版社、1990年、266頁）、パスの2つのきわめて優れた論考は、いかなる修正も要求する必要はなく、「遺作」以前の論考においてもその論旨に瑕疵を見いだすことはできない。もちろん、最初の論考では「遺作」への言及はなく、「大ガラス」の分析が重要な部分を占めるのだが、この論考の執筆の時点で「遺作」は未だ存在しない以上当然のことであって、むしろ驚嘆すべき点は、ここで、「大ガラス」とともに、「またこの作品を前にして、未来の絵画を始めなければならないだろう」と書く事によって、パスは「遺作」の到来を予告していたとすら言えることだ。

ところで、長くはないとはいえ、多くの注目すべき指摘を内包する本書は、様々な方向に思考を誘発する細部に満ち溢れているが、このごく限られた紙面では、2つの点についてのみ言及しておくにとどめたい。まず最初に、デュシャンの活動の結晶化としての「大ガラス」が、何らかの「観念」を主題とした西欧絵画の偉大な伝統に連なるものであるという指摘について触れておきたいと思う。近代絵画がこの伝統との断絶の徴のもとに形成されながら、メティエの伝統を受け継いだのに対して、デュシャンはこのメティエの伝統との断絶を強調すると同時に、観念の絵画という伝統に連なるという点で、「彼は西欧の芸術の伝統を継ぐ唯一の近代画家であり、かつ、われわれが伝統的に芸とか画家のメティエと呼ぶものと絶縁した最初の画家の一人なのである」という奇妙な位置にデュシャンの特異性を見出すパスは、このようなデュシャンの活動の先駆者をマラルメに、とりわけ、その『賽の一振り』に見出している。実際、「純粹の城」という論考の題名となった語群はマラルメの『イジチュール』の詩句から取られたものである（ここで、デュシャンの「階段を降りる裸体」が提示する階段の下降という場景の設定を『イジチュール』の反響とみなす誘惑に読者は導かれることになるかもしれない）。また、パスの議論から逸脱するかもしれないが、「芸術と民衆とを和解させる芸術家」としてのデュシャンというアポリネールの指摘、パスが何度なく取り上げるこの指摘の先駆的な事例を、例えば、マラルメの『ディヴァガシオン』や後期の散文に見出すこともできないだろうか。

何れにせよ、パスがデュシャンをマラルメに接近させる根拠を神話の「近代的な語り」という点に設定しているのだが、この意味で、「大ガラス」もまた神話の上演の試みであり、機械の使用説明書

の様相を呈する「グリーン・ボックス」の散逸的な記載もまた、演出の指南書として作用することになる。この点で、パスが強調するように、「大ガラス」は単に見られるべきものにとどまらず、解説されるべきものとなると言えるかもしれない。ところで、パスは『弓と豎琴』の「回転する記号」と題された章で、マラルメの『賽の一振り』に関して、「詩的記述は最高度の凝縮と最大限の散乱を達成している。と同時に、それは文学空間としてのページの最終点であり、別の空間の始まりである」と指摘している（牛島信明訳、岩波文庫、2011年、457頁）。そして、パスが詩的言語を拘束する継起性という制約の拘束からの離脱の方途の探索の過程で、マラルメの試みに語の分散性の空間、つまり別の空間の創設を見出したように、デュシャンの試みに、つまり、網膜性に立脚し、それに拘束された絵画をその拘束から別の地点に移動させる試みに、この両者の類似性を見出したといえる（なお、この点で、20世紀初頭の前衛的な風土における同時性、ないし同時主義的な試みが、この継起性からの脱却としては十分に作用しえなかった点に関してのパスの批判的な指摘は、その『泥の子供たち』に見出すことができる（竹村文彦訳、水声社、1994年、185-201頁）。なお、同訳書171-175頁で、パスはデュシャンの「大ガラス」を論じている）。

第二の点は、最初の「純粹の城」での「大ガラス」の分析に際して、パスがこういって良ければ、そのいくつかの登場人物たちの中でも「眼科医の証人たち」に、またその近くに描かれた鍵穴状の円環に注目している点である。そして、ベラスケスの「ラス・メニーナス」の事例をあげながら、作品の内部に作品を見る観者の位置が割り与えられている点、いわば見るという行為の反射性の次元が、「われわれ自身が見ているのを見る」という状況を構成する点を強調している。そして、このようなパスの理解が「遺作」の出現によって動揺させられることなく、むしろ、「遺作」の存在によって確証を与えられたとすら言えるだろう。そして、この点から、独身者たちの欲望の眼差しに映ずる自らの姿を目撃し、高揚する花嫁という出来事の表裏の関係のもとに「遺作」を解説し、それをピエール・クロソフスキーの『ディアーナの水浴』に隣接させることによって、デュシャンのこの2つの作品が、あたかも、ディアーナとアクタイオーンの神話の近代的な翻案の形姿を纏うかのようであり、本書でももっとも示唆的な部分となっている。そして、「ディアーナと〈花嫁〉のなかに、アクタイオンと〈眼科医の証人たち〉が包括される。ディアーナと〈花嫁〉の現れは、誰かが彼女たちを見ていることを必要とする。主体は対象の次元である。その反射の次元、その眼差しである」という一節は、当然のことながら、「大ガラス」のみならず、「遺作」にも妥当し、この場合、厚い扉の小穴から覗く観者がアクタイオーンの位置に置かれることになるはずだ。

ところで、パスはディアーナとヤーヌスとの関係を示唆し、デュメジルに依拠して、ヤーヌスが「通路」としての特性を備え、2つの領域の結節点、デュシャン的な語彙を用いれば「蝶番」の位置に立つものであることを示している。そして、この「蝶番の絵画」が「物理的に、かつ／または精神的に、開いたり、閉じたりしつつ、われわれに他の眺望を、同一の捕らえがたいオブジェの他の現れを示す」と指摘している。この点から、パスの言及していないデュシャンの「作品」のひとつについて触れておきたい。デュシャンは1927年に、当時の住居（パリのラレ通り11番地）の90度の角度で隣接する2つの部屋の接線の位置に扉をひとつ設置した。実用的な目的で行われたこの作業は、同時に思考の点でも興味深い装置を産出することになった。というのも2つの部屋の蝶番の位置に設置された扉によって、片方の部屋が閉じられているとき、必ず他方の部屋は開かれていることになるからだ（なお、この装置は1963年に取り外され、「扉、ラレ通り11番地」（1927年）と題された作品として展示されることになった）。この「二重の用途を備えた扉」は「開かれることも閉じられることもできる」ものであったが、この扉に関して、回顧的に語る場面で、「扉は開かれているか、閉じられてい

るかでなければならない」という諺を引き合いに出し、この諺を、その不正確さの「現行犯」で捕捉するものであったと指摘している。そして、ここで諺として引かれる文章は、1845年のアルフレッド・ド・ミュッセの戯曲作品の題名に他ならない。侯爵夫人が愛人関係にある伯爵に向かって、「これが私の第二の諺です」として上記の扉をめぐる格言が提示されることになる。それゆえ、扉は単に機能的な役割に集約されるわけではなく、情動的な、あるいは性愛的な次元をも内包することになるだろう。この点で、扉とガラス（ないし窓）は複数の含意で多元的に構成されている。

付記

本書で、パスは「メタ・アイロニー」という批評的な概念を駆使しているが、この点に関しては、デュシャンの「肯定のアイロニー」という概念の使用とあわせて検討すべきだろう。また、クロソフスキーの『ディアーナの水浴』との関連についてのパスの記述に大きく依拠した論考として、東野芳明氏の『マルセル・デュシャン』の「塩売りの商法」の章を参照していただきたい。蝶番については、ジャン＝フランソワ・リオタールの詳細な分析があり、全訳の刊行を期待したい（Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs duchamp*, Éditions Galilée, 1977）。また、パリの室内に設置された扉に関しては、ティエリー・ダヴィラによる詳細な論考がある（Thierry Davila, « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Note sur Marcel Duchamp et la co-intelligence des contraires », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro 155, printemps 2015）。

なお、本稿では触れることのできなかった「レディ・メイド」に関しては、ごく端的に、アドルフ・ビョイ＝カサーレスの『モレルの発明』の「刊行者註」という形式で書き込まれた、「もっとも信じがたいことが残っている。同じ空間内で、あるひとつの物体とその映像とが完全に一致するというのだ。この信じがたい事実、世界は感覚のみで作られているという可能性を示唆するものだ」という奇妙な一節を挙げておきたい。同一空間内でのひとつの物体とその映像とが完全に一致するという定式は「レディ・メイド」の最良の定式化と言えるはずだ。

最後に、本来であれば「オクタビオ」ではなく「オクタヴィオ」、「ベラスケス」ではなく「ヴェラスケス」と表記すべきだが、本書の訳者が採用した慣例的な表記を文中で採用した。

執筆者について――

松浦寿夫（まつうらひさお） 1954年生まれ。現在、多摩美術大学客員教授。画家、美術批評家。小社刊行の主な著書には、『小誌風の薔薇 シュポール／シュルファス』（1984年）、主な訳書には、ユベール・ダミッシュ『[カドミウム・イエローの窓](#)』（共訳、2019年）、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『[われわれが見るもの、われわれを見つめるもの](#)』（共訳、2024年）などがある。

コメント通信（42-53号） 総目次

第42号（1月）

中国杭州詩祭報告 野村喜和夫

【特集 ジャック・ランシエール】

〈窓〉とフィクション：ジャック・ランシエール『文学
の政治』の余白に 森本淳生
「洗練」とは何か 市田良彦
あれか、これか 熊谷謙介
非形而上学性とパフォーマティヴィティ：ランシエール
美学瞥見 鈴木亘

【連載】

生命の建築：本棚の片隅に19 後藤武
近年のフィリップ・グラスの音楽——ミニマル音楽から
オーケストラ音楽へ：ミニマル音楽の拡散と変容11
高橋智子
三瀬夏之介作品の形式について：絵画のモダン、ポスト
モダンのあとで2 榊田倫広

第43号（2月）

世界を切り／開く：白井美穂と豊嶋康子の個展から 沢
山遼

戦時下のロシア演劇：2022／2023年シーズン 岩田貴
いまこそペレックを再読しよう 松井茂
彫刻という、物言わぬ語り：2023年、ニューヨークで
の体験から 勝俣涼

【連載】

記憶の彼方へ：本棚の片隅に20 伊藤博明
アメリカ以外のミニマル音楽の動向 ミニマル音楽の拡
散と変容12 高橋智子

第44号（3月）

【特集 ニコラ・ブリオの思想的可能性】

ある関係的風景のラフスケッチ 辻憲行
「記号航海士」としてのアーティスト 武田宙也
関係性、けれどもグリッサンの…… 杉田敦

第45号（4月）

【特集 イタリアと日本の前衛芸術をめぐって】

前衛と投資？：ジャコモ・バッラの家訪問 鯖江秀樹
写真のプレをめぐって：『プロヴォーク』の写真家たち、
未来派の写真家たち 角田かるあ

【追悼 斎藤衛】

「大事なものは人だ」 櫻井正一郎

【連載】

落合多武の近年の絵画作品について——絵画のモダン、
ポストモダンのあとで3 榊田倫広
ブックフェア《邂逅の本棚——水声社の本》に寄せて：
営業部便り2 山口祐一＋村山修亮

第46号（5月）

【特集 吉田克朗 人と作品】

半透明の影：吉田克朗と「もの派」の超克 勝俣涼
吉田克朗さんの記憶 山梨俊夫

【祝！ AICT 演劇評論賞受賞】

今日の戦争は演劇によって表象できるか：『戦争と劇場
——第一次大戦とフランス演劇』をめぐって 横山義
志
戯れて曲がるイギリスの戯曲：『逸脱と侵犯——サラ・
ケインのドラマトゥルギー』をめぐって 小田島創志

【連載】

《叢書・二十世紀ロシア文化史再考》最後の一冊：Books
in Progress 33 板垣賢太

第47号（6月）

【特集 野村喜和夫の小説を読む】

世界の無意識に触れる 野村喜和夫×星野智幸 [対話]
〈歩き〉のディスコース：野村喜和夫の『観音移動』に
ついて 中村邦生
この世への二度目の誕生 桑田光平
シュール小説は口語自由詩の夢を見るか 森川雅美

【追悼 高橋巖】

高橋巖氏を想って 中谷三恵子

【追悼 川崎三木男】

魂の旅人、ミッキオの海 武田好史

第48号（7月）

【特集 アンチ・ダンスとは何か】

「アンチ・ダンス」と無為 國吉和子

こまのように 松田正隆
ズラす身振り，あわせの振舞い 砂連尾理
私にとってのアンチ・ダンス 安藤朋子

【追悼 ヘレン・ヴェンドラー】
「人が息をし，見るかぎり，この詩は生き，そなたに生命を与える」 佐藤亨
錬金術説明の難しさ：ある放送局のディレクターとの対話 澤井繁男
ロシア文化の現在：モスクワ生活編 伊藤愉

第 49 号（8 月）
M+：香港の新たなデザインミュージアム 暮沢剛巳

【ロシア演劇の現在】
亡命ロシア演劇 岩田貴
ドキュメンタリー演劇と「愛国劇」 伊藤愉

第 50 号（9 月）
【特集 シュルレアリスムと映画】
アルトーとブニュエル 四方田犬彦
シュルレアリスム宣言百周年と映画：起源のエピソード 塚原史
なんかたのしそうな「映画」：シュルレアリスムの映画実践 齊藤哲也
トワイヤンにおけるジェンダーとセクシャリティ：ジェンダーへの反抗と芸術的理念の外で 大平陽一
痙攣するロトスコープ：シュルレアリスムと映画／アニメーション 岩崎宏俊

【連載】
ポスト＝メディウム・コンディションにおける絵画について その 1：絵画のモダン，ポストモダンのあとで 4 梶田倫広

第 51 号（10 月）
【特集 今井祝雄】
物体と光の関係 加藤瑞穂
接触的映像：今井祝雄の映像作品の時間を考える 浅沼敬子
限らない世界：今井祝雄の芸術について 大島徹也

第 52 号（11 月）
音楽を聴くとき：ドゥルーズ＝ガタリの音楽論再読に向けて 平田公威
文学社会学への感謝：ランソンからサピロへ 関大聡
ハン・ガンの文学と美術：歴史と現実への感覚を開く 権祥海

【追悼 田中淳一】
1971 年の夏あるいは田中淳一先生のこと 朝吹亮二
規格外の翻訳を生んだ比類なき個性 塩塚秀一郎
回転扉とイマージュ 郷原佳以

第 53 号（12 月）
【特集 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン】
ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン，見ることへの細心さ 岡本源太
『イメージの前で』から『われわれが見るもの，われわれを見つめるもの』へ 江澤健一郎
隕石の墜落 郷原佳以
複製技術時代の美術アルバム：ディディ＝ユベルマンのマルロー論 荒原邦博
ニンファ論をめぐる，あるいは鰻汁文体×ディディ＝ユベルマン節 伊藤博明

【連載】
扉は開かれているか，閉じられているかでなければならぬ：本棚の片隅に 21 松浦寿夫

水声社の新刊

(2024 / 12 / 27)

【25 年 1 月の新刊（予定）】

コモン・グラウンドの倫理 《叢書言語の政治》

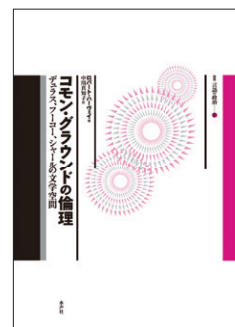
——デュラス、フーコー、シャールの文学空間

ロバート・ハーヴェイ 中川真知子訳

【1.24 発売】

▶「共有／分断」を鍵として、デュラス作品における災厄の痕跡へ肉薄し、シャールの詩作のうちに不朽の希望を探る。フーコー、アガンベン、ディディ＝ユベルマンとともに、フランス文学に刻まれた生政治の記憶を浮上させる試み。

A5 判上製／448 頁／6500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0840-3



【24 年 12 月の新刊（既刊）】

バルザック『あら皮』研究

——ダンテとラブレールから読み解く複合的構想

吉野内美恵子

【12.6 発売】

▶ダンテとラブレールの精読を経て、悪魔に魂を売った破滅の物語『あら皮』は、罪の浄化というもう一つの物語に反転する——「風俗研究」と「哲学的研究」の架橋をもくろむバルザックの広大な構想が明らかに。

A5 判上製／256 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0844-1



〈現実〉論序説

——フィクションとは何か？ イメージとは何か？

塚本昌則＋鈴木雅雄編

【12.12 発売】

▶人文学のラディカルな再編のさなか、イメージと言語、身体と表象の関係を再定義する、16名の倦むことなき横断的思考。人文知の地勢図を描きなおし、来たるべき〈現実〉論への途を示す前人未到の試み。

A5 判上製／512 頁／7000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0836-6



マヤ・デレン——眼差しは何を見ていたのか 《水声文庫》

石井達朗

【12.17 発売】

▶トロツキスト、ダンサー、実験映画作家、ヴァードゥーの研究者にしてその根っからの信奉者……現実と夢幻のはざまを鏡像のようにゆらめく激しい生のなかで、何を見つめ、何を求めていたのか。代表作『午後の網目』から人類学的な著作『聖なる騎手たち』までを含む全作品を網羅的に渉猟し、マヤ・デレンの知られざる全貌を明らかにする。

46 判上製／298 頁／3000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0837-3



点描の美術史——印象派から現代アートまで

加藤有希子

【12.17 発売】

▶世界を断片化する多焦点の表象——点描。鮮やかな色片に秘められた近現代の暴力性を、ダイナミックに描き出す。モネ／スーラ／ゴッホ／セザンヌ／マティス／ピカソ／ポロック／リキテンstein／ハースト／草間彌生……

46 判並製／250 頁＋カラー別丁 8 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0831-1



コリーヌ あるいはイタリア

スタール夫人 佐藤夏生訳

【12.27 発売】

▶桂冠詩人コリーヌは恋人の英国軍人オズワルドとともに、ローマ、ナポリ、遠くヴェネツィアまでも旅する。硬直した社会と、祖国への義務に阻まれ揺れ動く恋と苦悩を描く傑作小説。

A5 判上製／453 頁／5000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0845-8



グリルパルツァー戯曲選 リブッサ／夢は人生

城田千鶴子訳

【12.27 発売】

▶ 19世紀オーストリアの最高の劇作家と評される著者の代表作。死を前にして現世の愛を超越し、天命を取り戻す領主の娘をめぐる本邦初訳の悲劇「リブッサ」、古代ペルシャで王になりあがろうとした男の野望と挫折を描くメルヘン劇「夢は人生」の2篇を収録。

46判上製／335頁／4000円＋税 ISBN：978-4-8010-0834-2



エリック・ロメール——ある映画作家の生涯

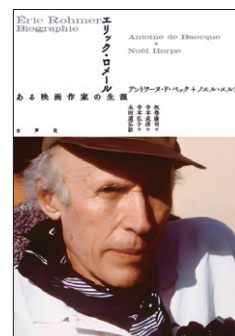
アントワーヌ・ド・ベック＋ノエル・エルブ

坂巻康司＋寺本成彦＋寺本弘子＋永田道弘訳

【12.27 発売】

▶ 映画作家と教師、批評家と小説家、リアリズムと夢想、ロメールとシェレール……同時に二つであろうとした、ヌーヴェル・ヴァーグの旗手の特異なる生。批評、書簡、証言、未刊行資料を縦横に結び、ロメールを現代に解き放つ初の本格評伝。

A5判上製／744頁＋別丁カラー16頁／10000円＋税 ISBN：978-4-8010-0826-7



水声社

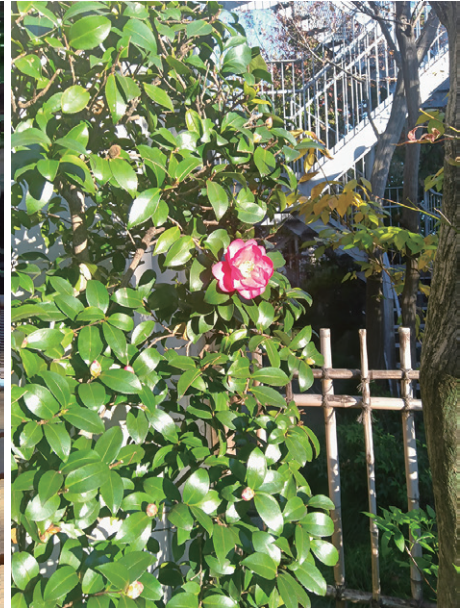
東京都文京区小石川 2-7-5 tel. 03-3818-6040 / fax. 03-3818-2437 eigyo-bu@suisaisha.net

ブックカフェ



本の庭
le Jardin des livres

本の庭



移ろいゆく季節を感じながら、緑と本に囲まれて、憩いのひとときをお過ごしいただけるように、都内でもまだ緑の多く残る山王にブックカフェを開き11月15日で一周年を迎えました。店内には水声社の本を展示販売しており、新刊は本屋さんの店頭に並ぶより、10日から1週間ほど早く入荷します。「できる限り手作りの物を」をモットーに、パニーニやケーキ、昔ながらのプリンなど、店内の本をご自由にお読みいただきながら召しあがれる軽食、焼菓子や各種スイーツは、窓辺の景色とともに季節を感じていただけるように、旬の果物を材料に展開しています。

Instagram もご覧ください。

【カフェの情報】

住所：東京都大田区山王1-22-16

アクセス：JR 京浜東北線大森駅 山王北口より徒歩7分

営業時間：11:00～18:00

営業日：木・金・土・日（詳しくは Instagram をご確認ください。）2025年1月は、9日より営業再開いたします。

TEL：070-4171-0860

店内設備：スロープを設置できますので、車椅子のままご来店いただけます。

Free Wi-Fi



本の庭
le Jardin des livres

(広告)