

ジョルジュ＝ディディ・ユベルマン『イメージの前で』補遺

2017年5月21日 読書会 (担当：森田俊吾)

ディテール パン
細部の問い、面の問い¹1 ディテール アポリア
細部という難問

- ★ 絵画全体は見ることはできても注視はできない → 詳細に渡って見ることになる
- 哲学的常識... 細部は3つの過程から成る：1. 接近 (細部に立ち入る) 2. 分割 (裁断) 3. 総和 (収支勘定ならぬ細部勘定) → 全体は細部の総和
- ▷ 実証的主義的方法：目に見えるものは全て描写可能で分割・再構成も自在 (思い通りの立場)
- ⇔ フロイト主義的方法：全体ではなく細部で解釈する：(思い違いの立場)

フロイトはある連続性の中で細部 (シニフィアンのか細い流れ) を見てきたが、^{イコノロジー} 図像学的方法論は隠された^{fin mot} 真実を暴きたがり、絵画を一つの暗号として理解してきた。

- 明確かつ精密な認識 vs 近似的認識 (バシュラール)

▷ 観測側の移動による対象の変化によって、細部の問いは「どこから見るか」となる

- バシュラールは細部を「個人的なものから対物的なものへ」向かう過程と捉え、そこに近似的認識主体の分裂を見た

▷ 認識の分裂はラカンの「疎外=自己喪失」(「金か命か」図1参照) に倣って言えば「絵画か細部か」という強いられた選択 → 絵画は選択により失われるが、失われることに^{ドラマ} 悲劇がある

- 絵画の構成因 (アリストテレス)

▷ 絵画の近似的認識はアリストテレス的には形相因と質料因の対立を解きほぐすこと

▷▷ 一般的に ^{peinture} 絵 は形相因 (ものの本質を説明する類概念) ではなく質料因 (ものの素材) を見せる → アリストテレスは質料因を全体に対する部分と捉えている

▷▷▷ 絵画が見せるものにおける質料因の優位 → 質料が形相の制約的論理の枠外にある = 質料因の^{désire} 欲望的作用

- ★ 結論：絵画の近似的認識のアポリアは、より詳細な形式を求めようと近付いて注視しても、^{マチエール} 質料と^{フォルム} 形相を解きほぐせないどころか、質料が与える欲望の圧力に押しつぶされてしまうこと → 細部の分割も網羅的総和もありえない、単に未決定的な、^{protension^{sic}} 未来予持としての質料があるだけ

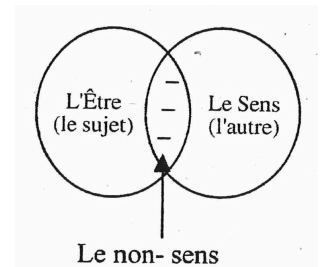


図 1: この場合 Être=金、Sens=命

2 ^{peindre} 描くか、^{dépeindre} 描写するか

- ★ 絵画の細部は重層的決定されており、そのたびごとの絵画の「描写の語り」を考えなければならない

- 絵画が^{マチエール} 質料因であり、認識が近似的という自明の理をこれまでの美術史は無視してきた：美術文献は^{énonciation} 発話作用や^{jet} 噴出効果、^{subjectivité} 基底材性を無視してきた²

¹ 【初出】1985年7月に開かれたルイ・マラン主催のシンポジウム「断片／断片的」での発表 (後1986年に雑誌収録) が基。元題：「描写しない芸術 フェルメール作品における細部のアポリア (L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer)」

² これらの諸概念については『受肉した絵画』(La peinture incarnée, Minuit, 1985, p. 37-39) を参照とのこと

▷ パノフスキーの『イコノロジー研究』の三段階の方法論は、「である／でない」の二分法であり、「^{quasi}ほぼ」の判断はない

パノフスキーは「男が小刀を持っていたら聖バルトロマイで、栓抜きだったら聖バルトロマイではない」という、1か0かの判断を下す。図像解釈学における細部概念は、こうした図像記号のミメシス的な透明性・明証性を前提としている。

● ブリュエゲル『イカロスの墜落のある風景』における細部としての「羽」



図 2: ブリュエゲル『イカロスの墜落のある風景』(一部)

▷ この絵ではイカロスが海に飲み込まれているが、これだけで完全に飲み込まれたとは言えない(図2参照)
→ 沈む男の周りで補足的に描かれている羽との随伴関係によって初めて理解される

▷▷ 「羽」という細部に注目したとき「泡」との区別がつかない → この質料は「ほぼ羽」と言うしかない

▷▷▷ 羽と泡を区別するのは海／船の背景の違いにもよるが、これでもまだ羽と断定できない → 赤枠の羽は図2赤枠内の梯子を登る人間と同じ大きさで、現実の羽のミメシスとは考えられないため

● アルパースの「描く=描写する」と指示対象の問い(フェルメール『デルフトの眺望』)

▷ S. アルパースはこうした図像解釈学を絶対視せず、「絵画は何も語らない」と宣言した

▷▷ 17世紀のオランダ絵画には、歴史や神話への参照や、隠喩的意味はない「詩は絵のように(ut pictura poesis)」の限界)

▷▷▷ 絵画は「^{décrire}描写」であり、『^{Vue de Delft}デルフトの眺望』は「^{vue}眺望」のまま描写されている → 「絵のように、そのように見る(ut pictura, ita visio)」の発想(⇔「^{quasi}ほぼ」の発想)

⇒ 指示対象の優位、起源・絶対的存在としての「現実世界」の想定

- アルパースの議論では、絵画の正確さと真正さを保証するものとしてそれぞれ「カメラ・オブスクラ」と「地図」という二つの道具の歴史的役割が強調されている

アルパースは『デルフトの眺望』が「地図」のようであると、普通の地図にはないフェルメール独特の色彩のゆらぎについては、彼の非凡な視覚によって「現実世界を言祝ぐ地図」になっていると言う。『デルフトの眺望』をデルフトという町の地図、観察、すなわち「細部」として理解するのは、カメラ・オブスクラ的な技術的「正確さ」と、地図の形而上学的「真正さ」に起因する。

⇒ ここでもやっぱり指示対象としての世界が絶対的であることが前提とされている

3 アクシデント マチエール きらめき 偶発事：質料の閃光

★ 細部の偶発的な出現によって局所的部位と総体的部位の関係が破壊されることがある

- アルパースが『デルフトの眺望』を論じるときクローデルの『眼は聴く』は引用しても、プルーストの有名な『デルフトの眺望』を引用しない

⇒ クローデルとアルパースの共通点：眼差しの絶対性・純粋性を強調しており、それを非人間的な「欲動なき器官」として捉えている

- プルーストは「二つの対象を取り上げ(メタファーによって)結びつける」ことで書くことと記述することを区別した作家

▷ 『失われた時を求めて』の『デルフトの眺望』論では、matière 質料・couche 材質と層が問題とされている (図3)

やっとヴェール・メールフェルメールの絵の前に [...]、petit pan de mur jaune 黄色い壁の小さな面のマチエール貴い材質の前に来た。めまいが強まっていく。彼[ベルゴット]は、子どもが黄色い蝶々を捕まえようとするときのように、貴い黄色の小さな壁の面へ眼差しを注いだ。「こんなふうを書くべきだった」と彼は言った。「私の近年の本は無味乾燥だった。この黄色い壁の小さな面のように、私の文章も、色のcouche層を幾重にも重ねて、貴いものにすべきだったんだ」。その間も、激しいめまいが彼を襲い続けた。[...] 彼は繰り返す。「底のある黄色い壁の小さな面、黄色い壁の小さな面」。(『囚われの女』より)

- プルーストはここで、明白さの光とその眩しさによって暗くなりわからなくなるという、絵画のéblouissementめまいの働きをメタファーとして用いている

どれが形容詞なのかわからない « petit pan de mur jaune » という語の多義性は、絵画の近似的=接近的認識と関連している。アルパースやクローデルの眼からするとその黄色は、フェルメールが1658-1660年頃に見た現実世界のデルフトの壁面の黄色が閉じ込められているだろうし、ベルゴットの場合は、絵画の特異な細部である黄色い面patricolareに視線を注ぎ、パニック心を乱し、見ている自分が外傷を負い、死ぬことになる。

- フェルメール『レース編みの女』：モチーフも描かれているものも一見明白に見える

▷ クローデルは細部に着目するが、描かれてすらいらない針や青い目の瞳孔を「見よ！(Voyez)」という命令法によって想像させている

⇒ 細部を見ることは干し草の山から針を探るか、形式の迷宮で糸を見つけることに近い → 細部のアポリアの極限としての不可視性

- クローデルが着目していないaccident souverain至上の偶発事→クッションから赤い絵の具が流出する恐怖の面(図4赤枠内)

▷ 現実には赤い糸だが、描かれている絵には不確かなfil糸も見える



図 3: 『デルフトの眺望』(一部)

▷ アルパースもこの点に気づいているが、この偶発事をカメラ・オブスクラの光の当たらない範囲の必然的帰結と捉える ⇔ 至上の偶発事の赤は、フロイト的な「不気味なもの」の効果から絵画全体を侵食するもの

● この不確かな赤い糸の出現によってこれまで明白だったものも不安定になる

▷ 緑の敷物に血の斑点がつき、左側のクッションの房は透明になり、右側の房は不明瞭に見え、レース編みの髪は首を締め付ける鳥に見えてくる

▷ 至上の偶発事は、部分的強度として、瞬間的出現可能性を秘めている

フェルメールのあらゆる作品の細部に見られる赤を考え直す必要が生じて来る。『赤い帽子の女』はその典型である。帽子の赤が髪の毛と混ざっており(図5赤枠内)、帽子の右と左で形状が違っている。その結果、巨大な唇にも、翼にも、ただの大量の赤にも見えてくる。

★ こうした偶発事のイメージは、フロイトの ^{attention flottante} 平等に漂う注意と同じ意味で、^{visibilité flottante} 平等に漂う可視性に属している

4 ^{symptôme} 徴候 — 意味の地層

● 至上の偶発事とはひとつの徴候である：ヒステリーの痙攣／何の模倣でもない身体の身振り／「肉体を持つ ^{カオス} 混沌」(バタイユ)

▷ フロイトはヒステリーの衝動の偶発徴候の瞬間に、ある隠れた構造が働いていると考えた

▷ 徴候は目に見える強烈な閃光=破片と、無意識の願望充足の幻想の ^{ファンタズム} 隠蔽の2つによって特徴づけられる

▷▷ パンの概念も、^{タブロー} 絵画全体における ^{マチエール} 質料因としての ^{symptôme} 絵の徴候と理解できる：絵の質料において欲望の論理(欲望因)が作動する

● パンと混同しやすい2つの概念：バルトの ^{punctum} プンクトゥムと M. シャピロの ^{champ} 場

1. プンクトゥム(写真の持つコード=スタジオウムを壊す小さな穴)が対象とするのは、現実世界・指示対象の徴候で、イメージの徴候を扱うパンとは異なる → コード(ステュディオウム)と脱コード(プンクトゥム)の間にあるのがパン



図 4: フェルメール『レース編みの女』

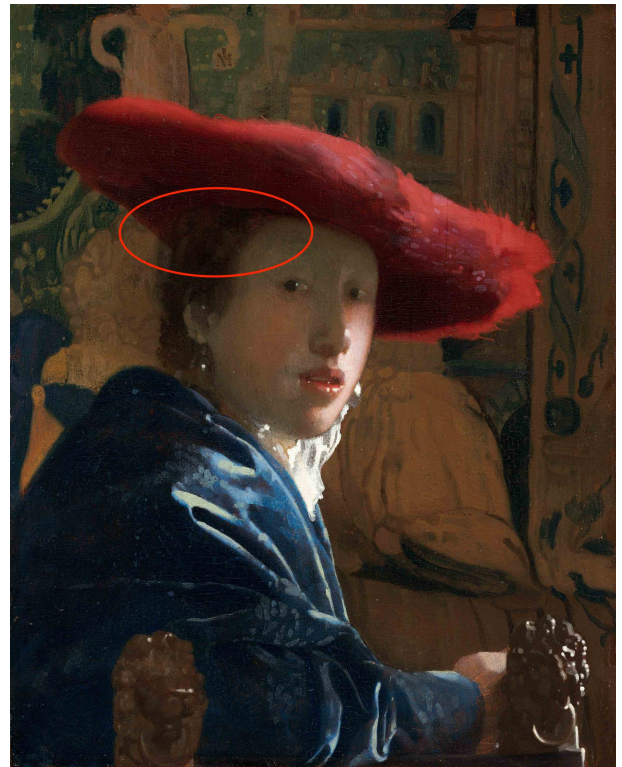


図 5: フェルメール『赤い帽子の女』

2. パンは「図像学的記号の非模倣的要素」という点で、シャピロの場合(イメージが持つ構造)の問いと共通するが、シャピロは偶発性を問題としていない → シャピロは作品の特異性よりも知覚する観点による変化する要素の一般的規則を問題にしている

▷ パンは別の角度から見た絵画を映すのではなく、絵画の別の状態を映し出す: 地層の露出

★ プルーストはヴァントウイユのソナタの「さりげない一節」が「めまいを覚えるほどの建造物」になる瞬間を「不安定な至上性」と呼んでいた

★ プルーストはフェルメールの作品は「世界そのものの断片」と言うが、これは現実世界のことでなく「題材=織物や場所のある種の色彩」、すなわち絵画そのものが世界なのである

5 細部原則の彼岸

● 細部とは糸であり伸びていくものとして計量可能 ⇔ パンは色彩の強度であり、膨張していくものなので計量できない

▷ 細部は識別可能で、隠されているものを見ること ⇔ パンは隠されたものを見るのではなく注視させようとする

▷▷ パンは細部=糸のように解き解くのではなく、染みをつける=場にそぐわないものである

▷▷▷ 細部: ホームズ的 ⇔ パン: デュパン的

★ 細部とパンの対象も、異なっている: 細部の対象は可視的世界の表象だが、パンは不意に出現する「現実対象」(ラカン)に属している