

# 『精神分析の四基本概念』で 用いられる芸術の喩えについて

伊集院 敬 行

はじめに

第一章 遠近法とアナモルフォーズ

第二章 パラシオスのヴェールの絵画について

第三章 ヴェールとアナモルフォーズの共通点

第四章 「現実は辺縁的である」とは何か  
おわりに

はじめに

1964年のラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）のセミナーの講義録である『精神分析の四基本概念』（1973）の「対象 a としての眼差しについて」（第6回から第9回の講義）では、アナモルフォーズ、遠近法、ゼウキシスとパラシオスの絵の腕比べの物語、セザンヌ、マチス、抽象表現主義など、芸術にまつわる様々なものが喩えに用いられている。

ところで一般に喩えとは、難解な物事を説明するとき、それと内容や性質が似通った他のものごとを用いて説明を具体的に分かりやすくするものである。だから、難解な文章に喩えがあれば、我々は喩えに用いられたものの性質を思い浮かべ、それを頼りにその文章を理解しようとする。このように喩えは、内容の伝達と理解を助けるものである。しかし、ラカンの喩えの場合、その内容が理解できないばかりか、喩えの理解にそれで説明されるべき精神分析理論の理解を求められる。また、喩えとそれを用いてラカンが語る理論が、それぞれの箇所では整合性を持っていても、それら複数の喩えの間に整合性が無いように思えることがある。

難解な理論を理解するための手助けになるはずの喩えが、かえって読み手を混乱させるのなら、それはもはや喩えではない。ラカンの場合、喩えはそれを用いて説明しようとする理論に従属しているというより、むしろその理論で解釈されるものとしてある。そのため、喩えとそれを用いて説明される理論とが、

互いに解釈の手がかりという関係となっており、読み手は堂々巡りに陥ってしまうのである。

では、なぜラカンはこのような書き方をしたのだろうか。それは、精神分析理論の喩えとして用いられる芸術作品もまた、彼の考察の対象だったからではないだろうか。もちろん、ラカンが用いるこれらの喩えはなによりも彼の理論の説明のためのものだろう。しかし、理論を喩えの説明と見做すなら、「対象 a としての眼差しについて」の言説を、精神分析的芸術解釈として読むことも出来る。そこで本論は、喩えに理論を理解するための手がかりを直接求めるといふより、「対象 a についての眼差し」で用いられる芸術の喩えが、ラカンの精神分析理論をどのように喩えているのかを考察し、さらに喩え同士が矛盾せず、整合性を保つためには、どのようにそれらを理解すべきかも考察してみたい。

## 第一章 遠近法とアナモルフォーズ

『精神分析の四基本概念』の第 8 回目「線と光」と第 9 回目の講義「絵とは何か」でラカンは、彼の理論において重要な概念である「対象 a としての眼差し」を説明するために、左広がりと右広がり of 三角形を用いたいくつかの図を描いている（図 1、図 2）。その説明でラカンは、これらの図のうち、左広がり of 三角形を遠近法の作図装置とした（図 1 上図と図 2 の一部）。遠近法とは、対象を眼に見えるような距離感で描く技法であり、古くはギリシャ・ローマ時代の壁画にもみられるが、幾何学的な正確さを持つ線遠近法として理論化されるのは、ルネッサンス期に、ブルネレスキ（Filippo Brunelleschi, 1377-1446）の実験を踏まえてアルベルティ（Leon Battista Alberti, 1404-1472）が『絵画論』（1435）を執筆したときとされる。

この『絵画論』でアルベルティは、「絵画とは、与えられた距離と視点と光に応じて或る画面上に線と色を以て人為的に表現されたピラミッドの裁断面にほかならない」<sup>1</sup>と述べる。このフレーズは、人間の視覚における遠近感を平面で表現する方法を説明している。このフレーズを説明すると次のようになる。

対象から発した光は目に集まるのだから、もし対象の各点と目を結ぶ光を線と見做すなら、そのような線の集合は、目を頂点とした錘状の形になる。これを視錐（Visual Pyramid）という。そして目の網膜を平面と見なし、その面と平行にこの錘状体を切断するなら、その切断面には人間の視覚の遠近感に忠実に平面化された対象が、平面と線の交点として現れる。

この視錘の切断面として絵を描く方法が線遠近法である。アルベルティの遠近法は、平面上に消失点を設定してそこから放射状の補助線を引き、それに従って同じ高さのものを手前のものは大きく、奥のものは小さく描くというものである。よってアルベルティの遠近法は、視錘の切断面と同じものを作図するために幾何学を利用した図学であって、視錘の切断面そのものを描いてはいないことになる。

ところでこの消失点が無限遠にある点を表していることから、消失点へと収束していく補助線の束を、視錘と反対のピラミッドとして想定し、視錘とこのピラミッドとが重なる平面を絵画とする記述をしばしば見かける。しかし、このような記述は次の二点において矛盾している。第一に、無限遠を表す点もそこから延びる補助線も、それらは現実の空間を表しているのだから、それらをピラミッドと見做すことは、絵画で立方体として表現されるものが現実の空間では先端を切断された錘状体ということになりおかしい。第二に、消失点と補助線はあくまで画面上にあるのだから、これをピラミッドという立体として見做すこともおかしい。

にもかかわらず、このような視錘と逆向きのピラミッドが思い描かれるのは、消失点が無限遠を表すことを、無限遠の位置に消失点があると誤解してしまうからだろう。『絵画論』を読んでも視錘と逆向きのピラミッドという記述はない。よって前もって断わっておくが、ラカンの右広がり三角形（図1下図と図2の一部）を、消失点を頂点とするピラミッドとして理解してはならない。

さて、視錘の切断面を得るためのもう一つの方法は、実際に視錘の切断面そのものを描くことである。これがデューラー（Albrecht Dürer, 1471-1528）の遠近法であり、ラカンが念頭に置いているものは、アルベルティの遠近法ではなく、このデューラーのものだ<sup>2</sup>。デューラーによる四枚の版画には、視錘の切断面そのものを描くために様々な装置を使う男達の試行錯誤が描かれている。（図3～6）。これらを単純化したものが、ラカンの左広がり三角形に一致することは容易に分かるだろう。どの版画も視錘の切断を行っているが、この四つの版画のうちの最後のもの（図6）が一番スマートな方法である。この版画で示される遠近法の装置では、対象を格子越しに見ながら格子が描かれた紙にそれを写していくことで、人間の眼の遠近感に忠実な像が得られる。

では右広がり三角形は何か。ラカンはこれを、15世紀末から16、17世紀に絵画技法を支配した「遠近法の逆の使い方を示している操作的モンタージュの

中で使われている光学」を図示したものとし、アナモルフォーズと言う<sup>3</sup>。

一番簡単なアナモルフォーズは、遠近法の場合と異なり、視錘の中心軸に垂直ではなく、斜めに切断することで作り出すことが出来る。この場合も問題となるのは実際にその切断を行う方法である。ラカンがアナモルフォーズの参考書として挙げる、バルトルシャイティス (Jurgis Baltrušaitis) の『アナモルフォーズ』(初版1955)には、エマニュエル・メニャン (Emmanuel Maignan) がデューラーの遠近法の二番目の版画 (図4) の装置と同じ構造を持つ装置 (図7) を用い、遠近法を応用 (もしくは逆用) して像を歪曲した方法が紹介されている<sup>4</sup>。

ラカンの右広がり三角形は、この図の装置を単純化したものと一致する。しかし、メニャンのアナモルフォーズの作図装置を図解した三角形をそのままデューラーの遠近法の装置を図解した三角形と比べるわけにはいかない。なぜなら遠近法とアナモルフォーズは、その作図の方法において共に視錘の切断という原理に基づいているので、それぞれの原理を図解した三角形は同じ方向に広がることになるからだ。しかし、このように考えることは、遠近法の装置を図解した三角形とアナモルフォーズを作図する装置を図解した三角形が、ラカンの図では逆向きに配置されていることと矛盾する。では、なぜラカンはこれらを逆向きに配置したのだろうか。

## 第二章 パラシオスのヴェールの絵画について

遠近法の装置を図式化した三角形とアナモルフォーズの作図装置を図式化した三角形が、どちらも視錘を表しているにもかかわらず、ラカンはそれらを互いに逆向きになるように配置している。よってラカンがそのような配置をしたことには、遠近法の幾何学的、光学的原理とは別の理由があると考えられる。

まず思いつく理由は、「遠近法と逆の使い方を示している操作的モンタージュの中で使われている光学」というフレーズにある「逆の使い方」の意味で、遠近法の装置を図式化した三角形とアナモルフォーズの作図装置を図式化した三角形を逆向きに配置したというものだ。しかし、この「逆の使い方」の意味は、アナモルフォーズを遠近法の本来の目的から逸脱した方法で用いるということだから、残念ながらこの意味ではアナモルフォーズを作図する装置を図解した三角形と遠近法のそれとを逆向きに配置できない。

この疑問を解くヒントとなるのが、ラカンが『精神分析の四基本概念』で二

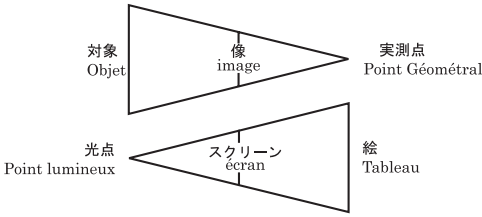


図 1. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p85.より

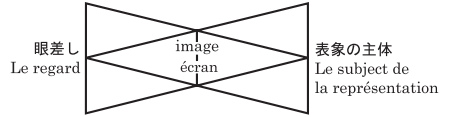


図 2. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p97.より



図 3



図 5

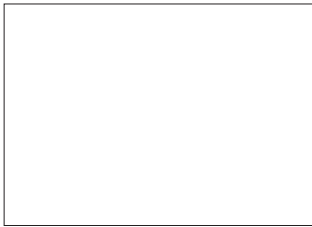


図 4



図 6

図 3-6. Albrecht Dürer, *Illustrations to the Treatise on Measurement*, 1525.

図 5、図 6 は、2nd Edition (1538) 初出。



図 7. エマニュエル・メニャン、ローマのサンタ・トリニタ・ディ・モンティの大型アナモルフォーズ、その装置と製作法、1648年。

回言及する、古代ローマの博物学者、プリニウス（Gaius Plinius Secundus, 23-79）が『博物誌』に記した、古代ギリシャの画家のゼウキシスとパラシオスの絵画の腕比べの物語である。それは次のような物語である<sup>5</sup>。

ゼウキシスとパラシオスは、どちらの絵が上手いかを勝負することになった。ゼウキシスの描いた葡萄はあまりにも本物のように描かれていたので、鳥がそれを啄ばみに来た。勝利を確信したゼウキシスはパラシオスに言った。「さあ、その覆いをあけて、キミの絵を見せてくれ」と。しかし、そのヴェールこそが絵であった。

ラカンが、遠近法とアナモルフォーズを比較して「目と眼差しの分裂」を説明し、ゼウキシスとパラシオスの物語を「目」と「眼差し」の勝負として語っている。つまり、これらの喩えは共に、ラカンの概念である「目」と「眼差し」の考察のために用いられたものである。よってラカンの理論において、ゼウキシスとパラシオスの描いた絵の違いは、遠近法とアナモルフォーズの違いと一致するはずである。そして、ラカンは「眼差し」が「目」に勝利すると言うのだから<sup>6</sup>、この勝負でパラシオスの方が勝った理由を考えることは、ラカンが遠近法とアナモルフォーズを互いに逆を向く三角形として図式化した理由を考えるための手がかりになると思われる。

では、なぜパラシオスの方が勝ったことになるのだろうか。または「この勝負では、ゼウキシスの絵は鳥を騙し、パラシオスの絵はゼウキシスを騙した。よってこの勝負は引き分けではないか」と問われれば、どのように答えれば良いのだろうか。

ゼウキシスの絵とパラシオスの絵がどのようなものだったかを想像してみよう。一方のゼウキシスの葡萄の絵は、鳥がそれを絵と気が付かずに間違っ啄ばみに来たことから、鳥の目を騙すほどの立体感、すなわち奥行き表現に優れていたものであったと思われる。ギリシャ・ローマ時代には幾何学的な線遠近法の初期段階のものも見られるし、陰影による立体感の表現もあった。二次元の平面に奥行きを表現するようなイリュージョンを作り出す技術を遠近法と呼ぶなら、ゼウキシスの絵は遠近法的に優れた絵だったと考えられる。

他方のパラシオスのヴェールの絵は、ゼウキシスがそれを本物と間違えたことから、この絵は布地の質感の再現に非常に優れた平面的な絵だったと考えられる。よってヴェールの絵がゼウキシスにその向こう側を想像させようとも、それは視覚的にはその画面の向こう側の奥行きを表現していないのだから、ゼ

ウキシスがヴェールの絵に見た向こう側は、葡萄の絵に作り出されたイリュージョンとしての奥行きと同じものではない。

アルベルティの『絵画論』では絵画が窓に喩えられるように、遠近法のイリュージョンにおいて、絵画の画面自体は透明なものとして見做される<sup>7</sup>。そのため絵画を見る視線は絵画の表面を超えてその奥へと進み、画面がその視線を遮ることはない。それに対しヴェールは視線を遮る<sup>8</sup>。そしてそこで視線が遮られるからこそ、その向こう側に見ることができない何かが生れる。そのとき、ヴェールの向こう側に隠されたその何かは魅力という光を放ち始め、それが見る者を惹きつける。しかし、ヴェールに阻まれ、我々はそれに近づくことができず、その気配をヴェール越しに感じるのみである。

だから、もし我々がこのヴェールを突き破るなら、ヴェールの向こうで魅力的な光を放っていた何かは消えてしまうだろう。ゼウキシスとパラシオスの物語の場合、ヴェールが絵であることが判明したことで、その向こう側はないことが明らかになり、ヴェールが隠していたはずの絵は消えてしまった。

ゼウキシスの絵もパラシオスの絵も、描かれたものを本物と思わせて見る者の視覚を欺いた点では優劣はない。しかし、ゼウキシスはパラシオスの絵に視覚的に騙されただけでなく、ヴェールにも騙されてしまった。つまりヴェールが欺いたものは、人の目ではなくその心である。このヴェールの構造を単純に図解しよう（図8）。隠された何か放つ魅力という光線を三角形で表すなら、それは隠された何かを頂点とする二等辺三角形として図解できる。そしてその底辺に見る者が位置づけられる。よって光学や幾何学の原理ではなく、騙される方法においてならば、遠近法とヴェールは互いに逆向きの三角形である。

以上のことから、パラシオスとゼウキシスが絵画で競っていたのは、絵画における視覚的な部分、たとえば再現能力、立体表現、質感表現、色彩、構成ではなかったことになる。そして、パラシオスがゼウキシスに勝ったのは、絵画が目を騙す技法ではなく、心を騙す技法であることをパラシオスが心得ていたからである。つまりこの物語は、騙される心があるかないかが、人間と動物の違いであり、芸術は目だけでなく、心まで騙すものと語っているのである。

これを踏まえて、この物語には書かれていないが、ゼウキシスの絵をパラシオスが見たとき、パラシオスはどのような反応をしたかを想像してみよう。パラシオスはこの勝負に勝ったとはいえ、鳥が啄みに来るほどの絵を描いたゼウキシスの技量に感心したことだろう。ではパラシオスの絵に鳥は騙されたのだ

ろうか。もし鳥がヴェールの向こう側に囚われるなら、鳥に心があることになる。こうなると鳥と人間の区別がなくなり、この物語の面白さは成立しない。そして、鳥はヴェールの向こう側に囚われないのだから、ヴェールが本物か絵かは、鳥には関係がない。

さて実際にラカンがこの物語に言及するとき、以下の引用のように鳥が葡萄の絵に騙されるには、そこに葡萄の記号があれば十分としている。このことは、ゼウキシスとパラシスの物語の本論での解釈で、葡萄の絵で鳥は目を騙され、ヴェールの絵で人は心を騙されたとすることと一致しないように思える。

鳥たちが、啄むことのできる葡萄と絵を取り違えてゼウキシスのキャンバスへとやって来る、という驚くべきことが起こるためには、なにも葡萄が、ウフィツィ美術館のカラバッチョのバックスが手に持つパン籠の葡萄のように見事に再現されている必要はありません。もしその葡萄がカラバッチョのように描かれていたとしたら、鳥が騙される可能性は少ないでしょう。なぜなら、このような天才的的技巧に鳥たちが葡萄を見ることなどないからです。鳥たちにとって葡萄と見えるものには、もっと単純な、もっと記号に近いなものかなくてはなりません。一方、これに対してパラシオスの例が明らかにしていることは、人間を騙そうとするなら、示されるべきものは覆いとしての絵画、つまりその向こう側を見させるような何かでなくてはならない、ということ<sup>9</sup>。

しかし、ラカンが用いる「記号」が視覚的なもの (le imaginaire=想像界) であるのに対し、ラカンにとって記号に対立する概念である「シニフィアン」は象徴的なもの (le symbolique=象徴界) であることを踏まえれば、「鳥たちにとって葡萄と見えるものには、もっと単純な記号に近いなものかなくてはなりません」が器官としての目を騙すことを意味し、「人間を騙す」が心を騙すことを言っていることが分かる。

記号が、対象の命名によって成立すると考えるにせよ、言葉の網の目によって世界が分節されることで成立すると考えるにせよ、どちらの場合も見える世界と記号の表わす世界はぴったり重なっている。この点で記号と対象の関係は、図6のデューラーの遠近法の作図装置を示す三角形における、格子越しに見られる対象と描かれる絵が一致することと同じと考えられる。つまり遠近法の作



図装置を図解した三角形は、想像界と記号の構造を表している。このように、記号は視覚的なものしか表わさないのだから、存在しないものや目で見ることができないものを命名したり、分節したりして表現することができない。

それに対しラカンにとってのシニフィアンは、存在しないものや目で見ることができないものを表現できる。なぜならシニフィアンの網の目としての言語は、シニフィアンによって引き起こされた去勢によって生じた欠如を中心に構造化され、かつ、その構造が欠如を穴として維持するからだ。言語に「穴」のような単独で存在できず、目で見ることができないものを表現できる語があるのはこの構造のおかげである。つまり言葉は心の目なのである。

もちろん、動物も人間も記号を使うと言えるが、その性質は大きく異なる。それゆえラカンは記号とシニフィアンを区別する。記号を用いる限り、動物は見ることができないものを意識することはないが、言葉を喋る人間は、器官としての目では見えないものも心の目で見ることができる。そのため人間は、見えないはずのヴェールの向こう側を見てしまう。鳥も人間も視覚に騙されるが、ヴェールに騙されるのは人間だけである。ラカンは、そのようなものとして精神分析で論じる主体を位置づけようとしたのだろう<sup>10</sup>。

### 第三章 ヴェールとアナモルフォーズの共通点

次に、ヴェールの構造を図解した三角形（図8）と、アナモルフォーズを作図する装置（図7）を図解した三角形（図1下図）を重ね合わせてみよう。ヴェールの向こう側から見る者を引き付ける魅力という光を放つものとその光線は、アナモルフォーズを作図する際、それが正しく見える位置に立つ者とその視線として代用する紐と一致する。そして、ヴェールにおいては隠されたものが放つ魅力という光に囚われた者が占める場所に、アナモルフォーズを作図する装置における作図中のアナモルフォーズがある。

このように、アナモルフォーズを正しい位置から見る者の眼とその視線がヴェールに隠されたものとそこから発する光線と一致するのなら、その眼と視線は遠近法の実測点に立つ人間の目ではない。このことから、人間の目とは反対側にあるとする「眼差し」を喩えるために、アナモルフォーズを作図する装置におけるアナモルフォーズを正しい位置から見る者の視線やパラシオスのヴェールの絵を、ラカンが喩えとして用いたことが分かる。これが、遠近法を作図する装置を図解した三角形とアナモルフォーズを作図する装置を図解した三角形と

を、ラカンが逆向きに配置した理由であると考えられる。

図1、2を見よう。遠近法の実測点の位置でスクリーン（＝ヴェール）を見（voir）る我々は、スクリーンの向こうにある「何か」としての「眼差し」に見（魅）入られるのだから、「眼差し」は我々を視（regarder）ている。この意味で、我々は確かに「眼差し」にとって「絵」である。このように考えるなら、二つの三角形を重ね合わせた図（図2）で、「対象」と「光点」が「眼差し」に、「実測点」と「絵」が「表象の主体」となり、「眼差し」と「表象の主体」が、「像」と「スクリーン」が重なったものを挟んで向き合っていることが理解できる<sup>11</sup>。

さて、この作図で得られる絵はアナモルフォーズなのだから、我々が「眼差し」に見られる絵だとしても、それは単なる絵には留まらない意味が出てくる。ホルバイン（Hans Holbein, 1497-1543）の《大使たち》（1533）（図9）のアナモルフォーズがラカンの念頭にあったことを踏まえて、ラカンがアナモルフォーズの作図装置を喩えに用いた理由について考えてみよう。

製作中のホルバインは、二つの位置から常に絵の出来栄を確認していたはずである。一つ目は、アナモルフォーズが正しく形を成す位置である。その位置からだけ見えるもの、それは髑髏である（図10）。つまり「眼差し」にとって、我々は死んだものとして見えていることになる。しかし、二つ目の位置、アナモルフォーズを描く位置、すなわち「眼差し」に見られる実測点の位置からでは、それは何か分からないのだから、我々は自分が死んでいることに気付いていないことになる。

先に述べたように、ラカンにとって遠近法を作図する装置は、視覚だけからなる世界の構造を表しており、その図における実測点に立つ者は、視覚だけの世界（視覚と記号の世界、想像界）に住む者である動物や、ラカンの用語なら「鏡像段階の幼児」や「自我」に相当する。それに対しアナモルフォーズの作図装置を表す三角形は、去勢された、すなわち言語を獲得した主体と言語の関係を示しており、アナモルフォーズが正しく形を成す位置にいる人物の眼は「眼差し」を、「絵」すなわちアナモルフォーズは、精神分析理論における「主体」を喩えている<sup>12</sup>。よって二つの三角形の違いは、去勢前後の世界の違いということにもなる。ラカンの精神分析理論の場合の去勢について簡単に説明しよう。

人間の幼児は未熟なまま生まれてくるため、幼児にとって母と自身は分かち

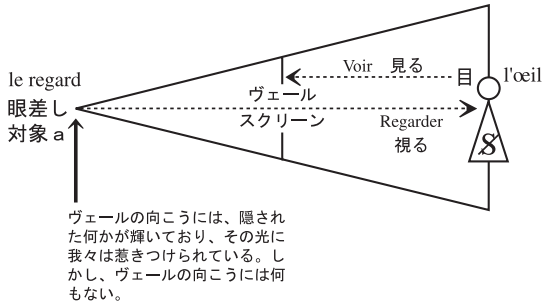


図8. ヴェールの構造を図解したもの

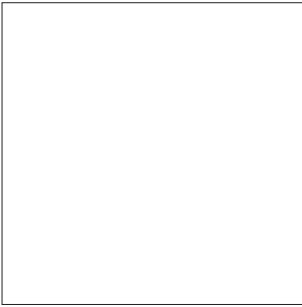


図9. ハンス・ホルバイン《大使たち》  
Jean de Dinteville and Georges de Selve  
('The Ambassadors') by Hans Holbein, 1533.

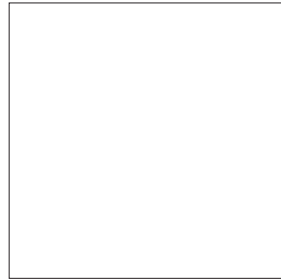
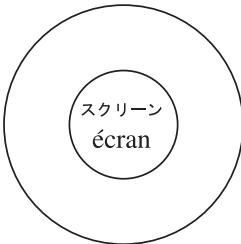


図10. 《大使たち》のアナモルフォーズ



現実とは辺縁的である  
La réalité est marginale

図11. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*,  
Seuil, 1973, p99.

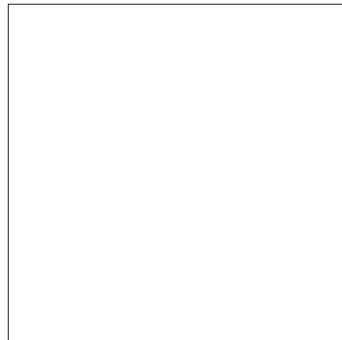


図12. Pollock painting, 1950.  
Photograph by Rudolph Burckhardt.

難しく結びついていた。このように母と融合し完全だった幼児（この状態を Subject の頭文字をとって S と記号化する）であるが、次第に両者の隙間に気づく。そこで幼児は、解剖学的に母に欠けた部分があることに気づき、自分自身をその欠けた部分として見做し、母と再び融合することを試みる。しかしそれは叶うはずがない。次に幼児は言語によって自らの半身としての母を捉えようとするが、その試みはあべこべに母から切り離されてしまう結果となる。

その大切な半身である母を失い、欠けた存在であることを受け入れる代りに、幼児がスクリーンとしての言語（シニフィアンの網の目）の向こう側に捉えるようになるもの、これが対象 a や「眼差し」と呼ばれるものである。つまり「眼差し」とは母の眼差しであり、それはかつての自分の半身でもあったのだから自分自身の眼差しでもある。幼児は欠けて穴が穿たれ、完全なものとしては死ぬが、語る主体として象徴界に生まれ直す。こうして、目に見えるものとして、原初の母を探していた幼児は、その探求に終止符を打つ。これが去勢である。

去勢を図 8 で確認しよう。去勢によって主体 (S) は二つに切断され、言語というスクリーンを挟んで、対象 a としての「眼差し」と切断されて斜線が引かれた主体 (S) へと分裂する。こうして主体は切断された半身としての対象 a を、シニフィアンの網の目の彼方に捉えるように、すなわち心の目を持つようになる。ラカンは、去勢による主体のこの分裂を「目と眼差し」の分裂と呼んだ。

よって《大使たち》を見ることは、我々を「眼差し」の位置に立たせ、去勢されて「死んだ」または「無化された」自分自身を視ることを疑似体験させることになる<sup>13</sup>。つまり、《大使たち》のアナモルフォーズがファリックな形をしており、それが髑髏であることは、母のファルスとして母と一体化していた幼児が去勢により無化されていることを教えてくれるのである。

このように考えれば、ホルバインの《大使たち》のアナモルフォーズ＝髑髏が画面に溶け込まず浮いているのは、去勢された我々が絵の中の不調和な染みとして浮いているとラカンは述べることに一致する<sup>14</sup>。しかし、図 1、図 2 においてスクリーンの位置が「眼差し」＝「光点」に視られる絵の位置とは違うにもかかわらず、ラカンは「私もし絵の中の何かであるとすれば、やはりこのスクリーンという形を取っています。そのスクリーンをさきほど染みと名づけたのです」<sup>15</sup>とも言う。

このような不整合が起こるのは、ラカンが、「眼差し」に視られるものとしての我々を喩えるために用いていた絵を、ここでは実際に我々が鑑賞するものとして論じているからだ。よってこれらを混同すると辻褄が合わなくなる。そして、このフレーズにおいては、ラカンは絵を図2のイメージとスクリーンの位置に置いていると考えるなら、ここでも《大使たち》は、このフレーズの具体的例として相応しい。

《大使たち》におけるアナモルフォーズも、作品の中の不調和な染みである。なぜなら、絢爛豪華な衣装を纏い、知と権力を誇示する人物を描いた絵に浮かぶ染みが髑髏を表すと知ったとき、この絵の意味は変わってしまうからだ。そして、この絵の染みが髑髏＝死であることは、ヴェールやスクリーンがその向こうに何も隠していないことと一致する。

スクリーンの向こうに隠された何か＝「眼差し」を直接見ようとスクリーンを持ち上げるなら、そこに隠されたものはその瞬間消えてしまい、そこには何も残されない。母から切り離されて個となり、さらに、見るができないもの、存在しないもの、すなわち無を知ったことで、人間は死ぬ存在となる。このような人間にとって、ヴェールの向こうに隠されたものと出会うということは、素晴らしいものとの出会いであると同時に死との出会いでもある。つまりスクリーンはそのような恐ろしいものから私たちを守ってもいたのである<sup>16</sup>。このように、スクリーンがかつての我々の半身を恐ろしくもなつかしいものとしてほめかすことから、この意味で我々は「スクリーンという形を取って」と言えるだろう。

先に《大使たち》の絵が、「眼差し」に視られる対象としての我々の喩えとして用いられていること、次いで我々が《大使たち》を見るとき、《大使たち》が我々を「眼差し」の位置に擬似的に位置づけることを確認した。さらにここでは《大使たち》の染みがスクリーンとして機能していることを確認した。つまり《大使たち》は三種類の説明のために用いられていたのである。

#### 第4章 「現実は辺縁的である」とは何か

我々が絵を見るとき、目はスクリーンの向こうの「眼差し」と向き合っている。しかし、そのような「眼差し」は絵のどこにも描かれていないし、その後ろにも無い。目はスクリーンに騙され、「眼差し」に惹きつけられ囚われている。このように絵には、何が描かれているかという視覚的な機能と、描かれて

いない何かを感じさせるスクリーンの機能の部分がある。ラカンはいずれの機能のうち後者のものを絵画の目的と効果と考え、絵を二つの円で図解し、真ん中の円に「スクリーン」と書き込み、その図の下に「現実はいずれの機能である (La réalité est marginale)」とした<sup>17</sup> (図11)。この図を穴あきドーナツとするなら、食べる部分がいずれの機能などところだと考えられる。

ラカンが何度も取り上げる《大使たち》は、まさにこの図と同じ構造を持っている。先に述べたように、大使たちの画面の下の方にあるアナモルフォーズは、絵にとっては不調和な染みであり、スクリーンのようにそれを見る者の視線をそこで止める。そして、それ以外の残りの部分は、遠近法に適った写実的なものとして「現実」に確かに対応する。

しかし、ラカンが言及するパラシオスの絵や抽象表現主義の絵のように、明確にスクリーンの場と「現実」の場を分けることができないものもある。たとえば抽象表現主義を代表する画家であるジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) のオール・オーバーなドリッピング絵画は、イリュージョンとしての奥行きも平面構成としての中心もない (図12)。これはパラシオスの描いたヴェールの絵と同じで、絵画全体がスクリーンの働きをしている。しかし、ポロックの一連の作品においてもパラシオスのヴェールの絵においても、絵の視覚的な表面と、それがスクリーンとして機能することを分けて考えることはできる。

よって二重の同心円の図が示していることは、絵画の画面にそのような場が具体的にあるというより、絵画において重要なのは視覚的な部分や再現能力ではなく、それによって生み出されるスクリーンの機能であることを意味している図として捉えるべきだろう。

ところでラカンは以下の引用のように、このドーナツの穴の部分、すなわち二重の円の中心部分の円を一方でスクリーンとしながら、他方で穴、瞳孔<sup>18</sup>とも言う。

実際、絵の中には不在を感じさせる何かがあります。それは知覚の場合と逆で、知覚ではまさに中心の領野でこそ、目の分別能力が最大限に発揮されています。絵の場合ではどんな絵でもそこは不在でしかありえず、それは穴で置き換えられています。結局のところそれは瞳孔の反映であり、この瞳孔の背後に眼差しがあるのです。したがって、絵が欲望と絡んでくる

限りにおいて、中心のスクリーンの場が現れ、それによって私は絵の前で実測平面に有る主体としてはまさしく消え去られています<sup>19</sup>。

穴、瞳孔は通過するもの、スクリーンは塞ぐものなのだから、同じものを喩えるには矛盾があるように思える。しかし、ラカンは穴とスクリーンを同じものの喩えに用いているのだから、これらには共通するものがあるはずである。そして、ラカンはスクリーンが見えないものに関わることを強調したのだから、穴にその機能があるかと問うために穴について考察し、それとスクリーンとの共通点を確認しよう。

「穴を描きなさい」と言われれば、我々はおそらく円を描き、穴を描いたとするだろう。では「この円は穴の縁である。それを描かず、穴だけを描きなさい」と言われれば、どうすれば良いだろうか。穴を描くには穴の縁としての円を描くしかなく、穴だけを描くことは出来ない。つまり穴とは実在する物の名前ではなく、そこに何か欠けているという意識のことだと言える。

穴の縁がそこに何か欠けたものを感じさせるなら、それはスクリーンと同じである。穴の縁はそこに欠けたものを、スクリーンはその向こうに隠されたものを作り出す。それらは共に目には見えないものである。縁はスクリーンに、穴はスクリーンの向こう側に対応する。このように考えるなら、スクリーンと穴という、一見矛盾するものが同じものを喩えていることが分かる。

またラカンは完成した絵だけではなく、製作中の絵についても以下のように言及している。

さてここで、セザンヌの「小さな青、小さな白、小さな茶」に戻しましょう。あるいはモーリス・メルロ＝ポンティが『シーニュ』の中で話のついでにひじょうに見事な例として挙げた例、つまり描いている最中のマチスをスローモーションでとった映画の奇妙さへと戻しましょう。重要なのはマチス自身がそれを見て驚いているということです。モーリス・メルロ＝ポンティはこの身振りのパラドクスを強調していますが、時間が極端に引き伸ばされているので、一つひとつのタッチは完璧に熟考されたものであろうと想像させられます。しかし、それは幻影にすぎないと彼は言います。雨が降るように画家の筆から小さなタッチが迸り出て、奇跡のように一枚の絵となります。この一つひとつのタッチは選択とは違った何か別のもの

です。この別のものが何か、ということはぜひとも定式化しなくてはなりません<sup>20</sup>。

製作中の画家の絵筆から雨のように降るタッチを、枠の中に敷き詰められた正方形のコマに描かれた絵を、マス開けた穴を利用して絵を崩し、再びコマを移動させて絵を再び完成させるパズルにおけるコマの移動で喩えてみよう(図13)。すでに絵が崩されたこのパズルにおいて、最初に抜いたコマがどのような絵柄であるかは、パズルが完成するときまで分からない。よってこのとき穴はむき出しで塞がっていない。そこでパズルの穴を塞ぐためにその周辺のコマを動かしてそれを塞ごうとしても、その穴を塞ぐまさにその瞬間に別の場所に穴が生まれ、穴は無くなることはない。

しかし、パズルの絵が完成すれば穴は開きながら塞がれる。なぜなら絵が完成したとき、開いた一コマ分の穴の周辺の絵柄から、最初に抜かれたコマの絵柄を想像することが出来るので、その絵に開いた一コマ分の穴には見えないコマが現れ、穴は塞がれるからだ。

この完成したパズルは完成した絵の喩えとして用いることができるだろう。完成したパズルの絵の中にある穴は、そこには存在しないコマの図柄を想像させるのだから、その穴をスクリーンと見做すこともできる。よって完成したパズルは、ラカンの二重の同心円の図と同じ構造を持っていることになる。なお、このパズルのすべての実在のコマをシニフィアンと見做すなら、このパズルは、穴という不在を中心に構造化され、穴を作り出すと同時に穴を塞いでもいる言語の構造を図解している<sup>21</sup>。

一方、完成したパズルに対して未完成のパズルは未完成の絵の塗り残しに対応し、絵柄が想像できない穴も、塗り残しもむき出しの穴と考えることができる。その穴から我々を魅惑する「眼差し」の光が差し込む。それは同時に死を思わせる無気味な「眼差し」が覗く穴でもある。この矛盾した「眼差し」が覗く穴を塞ぐために、パズルの場合は穴の周りのコマを動かし、絵の場合は絵の具を塗る。しかし、パズルと同様に絵の場合も、穴を塞いでもすぐに新たな穴が生まれる。なぜなら絵が完成していくにつれて、すでに描いた箇所が未完成となり、それが穴となるからだ。絵はタイルを敷くようには完成しない。穴は一筆ごとに現れ、それを塞ぎながら絵は完成していく。

画家の筆から小さなタッチが迸り出るのは、画面に開いた穴、魅惑的だが危



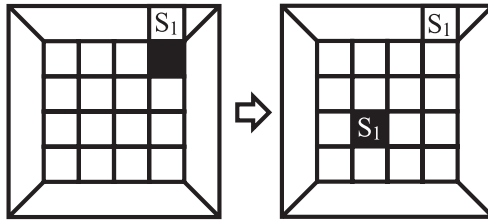


図13  
ゲームを始めるには、あるマスを外枠に移動させねばならない。移動したコマを  $S_1$  とする

パズルが完成すれば、どのようなコマを抜いたかを想像することができる。

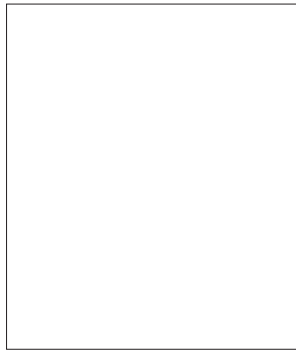


図14. マーク・ロスコ  
Rothko before No. 7, 1960.

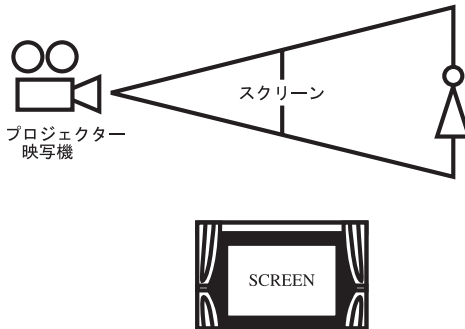


図15. リア・プロジェクションの仕組み

隙な穴を一刻も早く塞ぐようにと穴が画家を急き立てるからではないだろうか。タッチはフランス語で *touche*、染みは *tache* である。絵筆の *touche* が迸り出て、小さな *tache* をキャンバスに付け、それが積み重なってキャンバスはスクリーンになる。

つまり絵画制作とは、魅力的で無気味という不安定なものと触れ合いながら、それを安定した美しいものとしてのスクリーンへと変える作業と言えるだろう。そして、このとき画家は絵を支配しているのではなく、絵に支配されている。このように考えるなら、製作中の画家が触れるものは非常に危険なものだ<sup>22</sup>。ラカンが第8回目の講義「線と光」で喩えに用いる抽象表現主義の画家達の多くが不幸な最後を遂げた。ポロックはアルコール依存症となり、スピードを出しすぎ交通事故で死んでしまった。幾重にも絵具の層を塗り重ねて巨大な染みの絵を描いたマーク・ロスコ (Mark Rothko, 1903-1970) (図14) は、自身が描いた絵の前で自殺をしてしまった。彼らは作品製作によってスクリーンの向こうにある、恐ろしくて魅惑的なものと触れ合うことで作品のヴィジョンを得て美しいスクリーンとしての絵を描き、それと引き換えに命を落としたのかもしれない<sup>23</sup>。

### おわりに

以上、『精神分析の四基本概念』(1973)の「対象 a としての眼差しについて」でラカンが用いた芸術にまつわる喩えについて考察した。最後に、ラカンが「眼差し」を説明するために喩えとして用いるものがアナモルフォーズであること自体の違和感について考えてみたい。

デカルト (René Descartes, 1596-1650) の哲学と遠近法が分かちがたく結びついているように、それぞれの時代の思想や人間主体のあり方と視覚表現の方法には深いかかわりがある。しかし、このように考えるなら、ラカンがデカルト的主体に対し精神分析的主体としての無意識の主体を説明するために、遠近法に対しアナモルフォーズを喩えに用いたことに違和感を覚えないだろうか。なぜなら精神分析が登場した時期とアナモルフォーズが用いられた時期には、ずれがあるからだ。ラカンがデカルト的主体に代わる主体のモデルのために参照すべき視覚表現の方法は、精神分析を生んだ時代と同時代のものでなければならないと考えるほうが自然である。

そこで、右広がり の図と「遠近法の逆の使い方を示している操作的モニター

ジュの中で使われている光学」というフレーズにのみに注目し、それに相応しい20世紀の視覚表現の方法は何か考えてみよう。広がり三角形には「光点」、「スクリーン」という語が書き込まれている。これらの語は映画を連想させないだろうか。この図の「光点」をプロジェクターの光に、この図の「スクリーン」を映画のスクリーンとして見なせば、この三角形は映画の技法であるリア・スクリーンに一致する（図15）。

リア・スクリーンとは、俳優の背景にスクリーンを置き、スクリーンを挟んで俳優の反対側から映像を映写し、俳優とスクリーンに映った映像を撮影することで俳優と映像を合成するという技法である。このリア・スクリーンは、スクリーンの向こう側に映写機が置かれることが特徴であるが、映像を上映する原理としては一般映画館の映写の場合と同じものである。リア・スクリーンと一般の映画館における上映の違いは、スクリーン上に結像する映写機から発した光を、同じ側から見るか違う側から見るかの違いにすぎない。よって、このアナモルフォーズの装置を図解した三角形は、映画の映写の原理を図解したものとしても見做すこともできる。

映画とヴェールにも共通点がある。リア・スクリーン式の上映の場合、スクリーンの背後にある映写機の光を直接見ても何も見えない。しかし、スクリーンが光を遮ることで、そこに像が浮かぶ。これはパラシオスのヴェールよりも「眼差し」の喩えに相応しい。また、このフレーズの「操作的モンタージュ」という語は、深読みだとしても、映画の編集を意味する語としてのモンタージュを思い起こさせる。

このように、映画は「遠近法の逆の使い方を示している操作的モンタージュの中で使われている光学」というフレーズに適っている。もしかするとラカンはこの三角形を映画として考えていたかもしれない。ちなみに、ラカンのファミリーアルバムの写真に写っているスチル・カメラやムービー・カメラを構えるラカンの姿から、ラカンはかなり写真や映画の機械の扱いに詳しかったと思われる<sup>24</sup>。

ところで、ハル・フォスター（Hal Foster）編の『視覚論』（1988）でジョナサン・クレリー（Jonathan Crary）は、遠近法で用いられたカメラ・オブスキュラが発展したものとして写真や映画を位置づけることに反対し、デカルト的遠近法主義に対抗するものとして写真や映画を位置づける。また、同書でマーチン・ジェイ（Martin Jay）もクレリーと同様の視点から、写真や映画に先

行して、すでにバロックに見られる歪んだ形態や、対象の表面の質感表現に執着するような17世紀のオランダの絵画に、デカルト的遠近法主義に対抗するものがあつたことを指摘する<sup>25</sup>。クレーリーやジェイらがラカンから影響を受けているとしても、彼らの指摘はラカンのアナモルフォーズの三角形を映画として読むことの可能性を示している。

そして、遠近法の作図装置における格子の向こうには目に見える現実があるのに対し、ヴェールもアナモルフォーズも映画のスクリーンもその向こうには何もないのだから、しばしば否定的な意味で虚構と言われるインターネットやデジタル・メディアの空間とそこに生きる主体の考察と評価にこそ、精神分析理論は相応しい。優れた分析理論として精神分析理論を応用して作品分析するとともに、ラカンの理論とそこで喩えに用いられる芸術との関係を逆転し、ラカンの言説を一つの芸術論として読むなら、そこに映像的主体と精神分析論的主体の相似性や、映像メディアの構造と無意識の構造の相似性が見えてくるのである。

## 註

- 1 アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版社、1971年、20頁。
- 2 ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、2000年、岩波書店115頁、参照。Jacques Lacan, *Le Séminaire XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris Seuil, 1973.
- 3 『精神分析の四基本概念』、122頁。
- 4 『バルトルシャイティス著作集2 アナモルフォーズ—光学魔術—』高山宏訳、国書刊行会、1992年、74頁。「実際、瞳目すべき装置ではあるまいか。それがまさしくデューラーの「窓」(1525)と知って驚かされ、あまつさえ、それが遠近法を実現するのではなく歪曲するのに徴用されていることを知って二重に驚かされるのだ。構造は同じである。(棒こそないが) フレーム、蝶番つきの開閉度、そして紐——視光線の紐と「案内役」の紐——の構造は後、アコルティによって完成される(1625)。
- 5 この物語は、バルトルシャイティスの『アナモルフォーズ』でも、ホルバインの《大使たち》(1533)を論じるために引用されている。このホルバインの《大使たち》は、『アナモルフォーズ』を参照するラカンが『精神分析の四基本概念』で、アナモルフォーズの例として挙げたものである。
- 6 『精神分析の四基本概念』135頁。「眼差しの目に対する勝利です」。
- 7 アルベルティ『絵画論』26頁。「私は自分の描きたいと思うだけの大きさの四角の枠(方形)を引く、これを、私は描こうとするものを通して見るための開いた窓であるとみなそう」。

- 8 アルベルティもピラミッドの裁断面にヴェールを張るが、この場合は、ビジュアルピラミッドの裁断面を絵にするためのもので、向こうが透けて見えるほどの薄いヴェールである。すなわち、四角い枠に張った碁盤の目の網の目と同じ働きをするものである。アルベルティ『絵画論』39-38頁を参照。
- 9 『精神分析の四基本概念』146-147頁。
- 10 この章後半で述べた、記号とシニフィアンについては、石田浩之『負のラカン』誠信書房、1992年を参照した。
- 11 『精神分析の四基本概念』143頁。「視の領野においては、あらゆる事柄が二律背反的に作用する二つの項によって分節化されています。ものの側には眼差しがある。つまりものの方が私を視ている。しかしそれでも私はそれを見ている」。
- 12 『精神分析の四基本概念』140-141頁。「表象の哲学のパスベクティブで見れば、表象を目の前にしたとき私自身が、それは表象でしかなく、その向こうにももの、ものそのものがあると知っている意識である、と結局は確信することになります」
- 13 『精神分析の四基本概念』、117頁。「こうしたことすべてが示していることは、主体というものが輪郭を取りはじめ、実測光学が探求されるまさにその時代のさなかにホルバインはあるものを我々に見るようにしたということです。それは無化されたものとしての主体にはかなりません。無化されたと言いましたが、正確に言うところでは、去勢という「マイナス・フィー (- $\phi$ )」を像によって実体化するという形での無化です」
- 14 『精神分析の四基本概念』、126-127頁参照。ただし、ラカンはアナモルフォーズを絵画の中の「染み」と直接に比較していない。だが、スラヴォイ・ジジェクが、『斜めから見る』(鈴木晶訳、青土社、1995年)で、アナモルフォーズを「染み」と呼んでいるように、文脈上、アナモルフォーズと絵画の中の染みは同一視できると思われる。
- 15 『精神分析の四基本概念』127頁。
- 16 ラカンは基本的に「スクリーン」をヴェールのような遮るものという意味という意味で使っているが、一箇所だけ、遠近法の作図に用いる網の意味でも使っている。同じ、スクリーンの語であるが、文脈からどちらの意味か区別しなければならない。それは、邦訳123頁の場合である。「・・・光というこの糸が我々を対象のそれぞれの点に結びつけ、我々がその上に像を見出すスクリーンの形をした網をそれが横切るとことで、まさに糸として機能しています」の箇所「スクリーン」は「網」なのだから、本論でのヴェール、スクリーンではない。このように、口述したものを記したという性格上、『精神分析の四基本概念』には、何箇所かこのような用語の不統一が見られる。
- 17 『精神分析の四基本概念』142-143頁。
- 18 瞳孔とは、光が入ってくる量を調節する虹彩の穴である。この光彩は、明るいときには閉じ、暗いときには開くことで目の中に入る光の量を調節するものだから、光を減少させるという意味では、光彩はスクリーンの役割を果たしていると言える。
- 19 『精神分析の四基本概念』143頁。
- 20 『精神分析の四基本概念』149-150頁。
- 21 本論のこの箇所は、J=D・ナシオ『ラカン理論 5つのレッスン』姉齒一彦、榎本謙、山崎冬太訳、三元社、1995年 (J-D Nasio, *Cinq Leçons sur la Théorie de Jacques Lacan*, Edition Rivages, 1992.) の77頁の図に基づいて、絵合わせパズルの喩えでシニフィアンの構造の説明を試みた。図16参照。

- 22 ポロックの絵画は、アクション・ペインティングとも呼ばれるように、ポロックは完成より製作中のアクションを重要視した。
- 23 スラヴォイ・ジジエク『斜めから見る』鈴木晶訳、青土社、1995年、46-47頁を参照。また、本論のように考えるなら、『精神分析の四基本概念』の99頁の「世界はすべてを視ている者であって、露出症者ではありません。というのは世界は我々の眼差しを挑発するわけではないからです。もし世界が眼差しを挑発しはじめたなら、そのときは無気味さもまたはじまります。」の場合、「眼差し」は「目」の方が相応しいのではないだろうか。
- 24 Jedith Miller, *Album Jacques Lacan Visages de Mon Père*, Seuil, 1991.
- 25 ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社2000年。 *Vision and Visuality*, edited by Hal Foster, Dia Art Foundation, 1988.

構造のマトリクス：全体、穴、一者  
Structural Matrix : the Whole, the hole, and the One

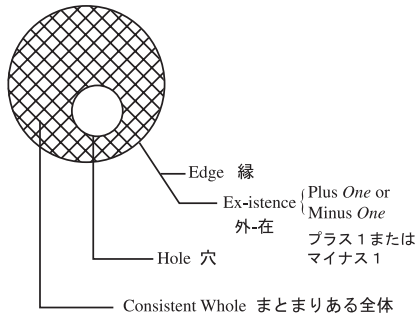


図16. Juan-David Nasio, *Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*, Trans. David Pettigrew and François Raffoul, State University of New York Press, 1998, p.56.

## 図版リスト

- 図3～6. *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, 1471-1528*, Edited by Dr. Willi Kurth, Dover, 1963, Plate. 337-340.
- 図7. 『バルトルシャイティス著作集2 アナモルフォーズー光学魔術ー』高山宏訳、国書刊行会、1992年、74-75頁掲載図版。
- 図9. *Jean de Dinteville and Georges de Selve ('Ambassadors')* by Hans Holbein, the Younger, 1533, The National Gallery, London.
- 図12. Justin Spring, *The Essential Jackson Pollock*, Abrams, 1998, p. 82.
- 図14. *Catalogue of the Exhibition Mark Rothko* organized by the National Gallery of Art, Washington, 1998, p. 348.