「静穏なる水面　蛇の蠢く闇――T. J. クラーク『死の光景』を読む」『SITE ZERO』vol. 1、メディアデザイン研究所、2007年9月20日、258－285頁

静穏なる水面　蛇の蠢く闇

T・J・クラーク『死の光景』を読む

A Calm Mirror of the Water and the Dark Realm of the Serpent: A Reading of T.J. Clark's *The Sight of Death*

稲賀繁美
Shigemi Inaga

1

北米合衆国西海岸の富の象徴といってよいポール・ゲッティ・センターは、一九七四年に開館した。有数の石油タイクーンにして、一九五一年には米国籍を離脱した大富豪の所有する超一等地の丘に位置した高台からは、ロス・アンゼルス市内が一望に見下ろされ、その遥か先には、カリフォルニアの太平洋の波が明るく輝く。ロス滞在では、「絶対に見逃せない」観光名所。そこには美術研究者のための設備も整えられ、著者T・J・クラークはここの研究機関に、二〇〇〇年初旬から半年の、同業者の端くれとしては羨望を禁じえぬ、贅沢な滞在の機会を得る。美術館には、三年前に購入されたニコラ・プッサンの《静穏な風景》(*Landscape with a Calm*。以下、《静穏》と略す)がやすらっており、その反対側には、たまたまロンドンのナショナル・ギャラリーから貸し出されていた《蛇に殺された男のいる風景》(*Landscape with a Man Killed by a Snake*。以下、《蛇》と略す)が掛かっていた。別にそれらを眼にすることを期待していた風情でもない著者は、それらを眼にして気づいたことを、日記体で綴ってゆく。日記の記載は西暦二〇〇〇年一月二〇日に始まり、四月二四日まで続いたあたりで小休止し、そのあとは、離任後の翌年の三月に重要な加筆がなされるほか、断続的に記載が加わりつつ、二〇〇三年一二月一四日にロンドンで、仮展示室に逼塞している《蛇》に別れを告げるところで、終わる[二]。

このたった二枚の絵画作品のために、約二五〇頁の紙幅が費やされる。日記体でまとまりもない感想や発見を書き連ねただけの本？ それが市販の書籍として、エール大学出版局という、定評ある老舗から出版される。くわえてその挿絵は原則としてすべて原色であり、絵画の細部拡大写真が、惜しげもなく展開される。巻末に二〇頁ほどの註はあるが、通常の学術書の体裁はとっていない。加えて索引完備(?: これについては後の註一八を参照)。あたかも、名声を得た特権的な学者にのみ許された、閑雅にして贅沢このうえないブルジョワ趣味の権化？ そもそもプッサンなど、クラークが相手にするなどとは到底考えられない、「反動的」(viii。以下、同書頁数)で「権威主義的」な主題ではないか。一瞬、そんな当惑に囚われる向きもあるだろう。

そう、いまからはや三〇年近くまえに、ブリストル生まれのイギリス人青年クラークは、二〇代半ばでパリ・六八年の革命騒ぎに立会い(日本では「五月革命」と称し、これが世界に飛び火して大学紛争となった)、そのなかで、一八四八年の二月革命を背景として、『民衆のイメージ』『絶対的ブルジョワ』といった革命的な著作を準備していた[三]。弱冠三〇歳の七三年にこれらの著作が世に問われるや、それは熾烈な論争を巻き起こした。教条的なマルクス主義の機械的な適用は避け、むしろ写実主義の画家ギュスターヴ・クールベや、戯画批評家オノレ・ドーミエの時代このかた、百年以上にわたって検証されることもなく忘れられていたに等しい一次史料を、執念にも似た探索によって発掘し、それを根拠に芸術を社会環境のなかに位置づけなおす。その精緻にして果敢な方法論の実践は、もっぱら政治を敬遠して造形的価値の究明に専念していた当時の高踏的・講壇的な美術史研究の世界に対する、意識的な侵犯行為とも見える振る舞いだった。有閑階級の子弟の暇潰しといった風情も残していた美術史研究の世界は、一方で構造主義革命の洗礼に晒されるとともに、他方ではクラークに代表される社会史的な掘り下げよって、それまでの暗黙の行動規範に問い直しを迫られることとなったからだ。

そのクラークが、なぜフランス古典主義絵画の牙城といってもよい、プッサンなどに手を伸ばしたのか。かつての学問の

革命家は、常夏のカリフォルニアに移住して、北米のエスタブリッシュメントとして確固たる名声を得、大富豪の慈善事業の恩恵に与って、体制の申し子へと「反動的」変貌を遂げたのだろうか。なんらの予備知識もないままに、本書の書評を依頼され、アマゾン経由で送付されてきたハードカヴァー三〇ドルの堅牢な書籍を手にして、まずそんな疑念が浮かんだ。おりからゲッティ財団は、マリブーの地所に新設の、シルヴェッティ設計によるヴィラの一般公開直前の二〇〇五年には、不法購入や脱税絡みの醜聞にまみれ、役員辞任など、設立以来最大の危機に瀕していた[三]。

2

日記体の著作で近傍に見つかる先行例としては、たとえばジャック・デリダの『絵画における真理』(高橋允昭+阿部宏慈訳、法政大学出版局、一九九七)や、同書の献辞に名前が(なかば抹消されて)刻まれたジャン=クロード・レーベンシュテインによる「ポントルモの日記」といった(読者なら先刻ご承知のとおりの、異様な)著作が脳裏に浮かぶ。突飛な連想を連ねるなら小熊英二の『インド日記――牛とコンピュータの国から』(新曜社、二〇〇〇)を挙げてもよいだろうか。第一印象はその場で書き連ねておかねば、翌週にはすでに色褪せる。下手に知識が豊富になって、判断の公準ができあがると、理性で理解可能な事態は、もはや記述に値する価値を保持しなくなる。だが重複覚悟で記述を重ねてゆくと、かえって変化しないはずの画面が示す変化に気づくことになる。というより、同一のはずの光景を眼にしながら、同一の記述など繰り返せないことが見えてくる。

ゲッティ・センターでのクラークの日記の記載は、その冒頭に、その日その日の光線の具合と、それによる画面の変化が、著者みずからも煩雑すぎる、と断るほどに記述される。絵を鑑る環境によって映像は変貌し、それが鑑賞者の心理にも影響を与える。ロンドンの曇天と、カリフォルニアの春の午後の陽光とは別である。光の変化は、錯誤や誤認を悟らせてくれる(131)。そして容易に記憶される映像もあれば、注意しても記憶に保持することが難しい性質の特徴もあることも、見えてくる。画面の構成要素や、登場人物の交錯する視線は記憶にたやすく刻まれるが、それらを隔てる距離、さらには互いに説話論的には無関係に配置された逸話相互の関係、あるいはそれらの乖離・散乱の様は、ほとんど記憶には残らない(119)。さらに画面の大きさなどは、実際に計測してみると、主観的な感覚との隔たりに驚かされる(102)。加えて、若いころに初見で感動した「傑作」が、年を経て再訪すると、人生経験を蓄えた老境の眼には、かつての輝きを失ったり、別物に変貌したりすることもあるだろう。

『死の光景』は、題名のとおり「死」すなわち不動にして硬直した事態を描いているはずだ。一度完成した絵画作品は、描かれた情景を不動の「死」の状態に保つ。さらに「死」は、視覚研究一般の比喩でもある。対象となる光景を記述により固定し、決定的な解釈により確定する。こうしていわば死体処理を済ませ、死体標本よろしく分類整理することで、イメージに決着をつける。ともすれば映像を扱う商売が当然とするこの習慣には、虚偽がある。元メトロポリタン美術館館長トマス・ホウヴィング(白水社邦訳書の表記では「ホーヴィング」)は、ミイラにダンスを踊らせた、と豪語した。その、いささか下品な地口にクラークは追従しない。死体はダンスを踊る。イメージは次々と変貌を遂げる。それを言語によって固定することなど不可能だ。その「動物」(63)的生態を、『死の光景』はその記述を通じて、みずから実証してゆくだろう。

「黙したものを相手にするのが、私の職業だ」(3, 106)とプッサンは友人に語っている。物言わぬ絵画。だがその沈黙が、もてる力を発揮した時、それにはいったい何が可能なのかを示したい、と著者は語る(12)。絵画という沈黙した物体を語らせることとは何なのか。否むしろ、ルードヴィッヒ・ヴィトゲンシュタインも言うように、絵画が言語を捕えて離さないのではないか。一幅の絵が言語を虜にし、言語をして、繰り返しその絵を語らしめるようにと、容赦なく言語を責め苛なむのではないのだろうか(x)。

今から三〇年前の日本では、ケネス・クラーク(一九〇三―一九八三)の著作からの抜粋が、大学教養課程の読本として

頻繁に利用された。BBCの教養番組「The Civilisation」の成功と、その端整なエドワード朝仕込みの教養主義が、西欧世界への憧れとまだ結びつきえた幸福な時代だった。偶然同じ姓をもち、ケネス・クラークとはちょうど四〇歳、年齢に差のあるT・J・クラーク(一九四三―)は、現在、英語によって著述する美術史家としては最高の知性との賞賛を浴びて久しい。だが、その著作が、かつてのロンドン・ナショナル・ギャラリー館長の著作のように、世界中でもて囃されることはないだろう。それはなにも西欧中心の普遍的教養がすでに二世紀初頭の世界では通用しない、という理由からだけではない。ふたりのクラークを隔てる大きな距離は、同時にこの四〇年間で人文学が体験してきた危機をも照らし出す。

たしかに、この四〇年のあいだに、知的な読書というかつての閑雅な生活習慣は衰退し、読書は(一般人のみならず、大学博士課程在籍者も含め)資格試験に追われる受験者たちの情報摂取技術に座を譲った。クラーク卿の英語は読者に安心をもたらし、共有を保証し、その著書は、中産階級の客間にふさわしい調度となった。だが四〇歳年下のT・J(ティモシー・ジェイムズと呼ばれることはほとんどない)の英語は、格調高い文体などはなから無視し、俗語表現や口語的言い回しを縦横・変幻自在に駆使する。それは、不安を招き寄せ、断絶と動揺と決定不能(217)を読者に突きつける。マネと印象派の周辺といえば、いまだに展覧会のドル箱だが、この時代を扱った『現代生活の絵画』[四]にしても、古典との評価の確立した今日なお、日本語では翻訳ひとつ登場しない。専門家の議論が、大衆の求める安直な教養とは決定的に乖離したことも、あるだろう。だがそれに輪をかけるように、クラークの言語態は、この国では、大学教養課程で使用可能な英語であるどころか、大学院専門課程でも、生半可な学生には、ひととおりの意味をとることすら容易ではない。英語遣いの大半は英文学か英語学専攻だから、フランス美術などに手を出しても業績にはならない。反対に美術史専攻の学生は外国語にはさほど堪能でない場合が多い。そんな事情も、背後にはあろうか。さらに『死の光景』でのクラークは、自己の言語表現の臨界を模索する。眼が画面にしかと認めた観察を、言葉に移すことが、どれほどまでに困難か。その試行錯誤が、執拗なまでに探求される。著者の記述には、記述の失敗や、ようやく見つけ出した言葉遣いの不適切さに関する自己批判が、休みなく挿入され、観察の精妙さが輝けば輝くほど、一般的要約を断固拒絶する。いったい何が著者をして、こうした不可能にも近い、不自由な労苦へと誘うのか。

3

《静穏さのある風景》(と訳してみようか)[一]は、たとえば安野光雅の『旅の絵本』(福音館書店)のように意図的な騙し絵やトリックを縦横に張り巡らし、隠した画面とは異なる。高さ九七センチに幅一三一・五センチほどの作品は、しかし細部を検討すると、さまざまな謎を隠している。画面左には厩と水場が見えるが、切妻とみえた鈍角の屋根は、よく観察すると壁に立てかけた斜めの屋根に過ぎず、反対側に傾いで見えた「屋根」は、実際には、手前の屋根が後壁に投げた影法師に過ぎない(34)[2]。そう気づくと、それまで画面のなかでごく自然に見えていたこの厩舎の構造そのものが、不可解な謎に変貌する。さらに、著作も一五〇頁を過ぎて、クラークは不意に気づく。水辺の向こうを歩む羊と牛の群れのなかで、どうしたわけか、中央の巨大な雄牛だけは、水面に影を落とし

1――ニコラ・プッサン《静穏さのある風景》(ボール・ゲッティー・センター) 引用出典=T. J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, 2006.

ていない(156)[3]。プッサンはこうした「気づかれぬものの画家」なのだ。「静寂」を描くために、静寂ならざるものが「意味なく」描かれる。その無意味さこそが、描かれねばならなかった、と筆者は観察する。そしてそんな観察に熱中する自分のうちに「狂気の兆候というか、おそらくパトス」を読むでもあろう読者の姿を肩越しに推察する(42)。その一方、「何もいい加減にはしない」症候群を呈しているかのような謹厳なるプッサンが、ときに山羊に笑い顔をさせたり(47)、ときに手抜き工事で「角をきちんと曲がらず」に済ませたりするのを眼にすると、思わずほっと安心させられる(160)。

こうして、細部の観察から見えてくる局面は、ある距離からの視点を絶対視した哲学的解釈といったものを探そうとする人間の営みの限界をも照らし出す(48)。画面には、前もって準備された目的論的思考ではなく、一筆一筆の絵具の着地により実現される思考が生起する。だがプッサンにおいてそれは、知的範疇に信頼を寄せるあまり視覚的な不注意を許容する知性主義でもなければ、逆に絵具という嘘への誠実さに徹する職人芸でもない(60)。そのどっちつかずの振幅の近似値をプッサンの頭脳と腕は探る。だがそうした「心」と「手」とが出会う地点を何と呼ぶべきか、人は言葉に窮する。物質性と表象性とのあいだの微妙な振動、絵筆を持つ手の振るえ。それは、歴史的事実に照らすなら、プッサンがローマで感染し、終生完治することはなかった梅毒と、あるいは何らかの関係をもっていたのかもしれぬ(57)。

こうした(複製ではわからない: 119, 166, 201, 221)画面に密着した省察が威力を発揮し始めるのは、すでに本書も三分の一を経過したあたりからだ。いままでのプッサン研究は、こうした勘所をことごとく見落としている。まず槍玉にあがるのが、ルイ・マランの『崇高なるプッサン』(矢橋透訳、みすず書房、二〇〇〇。原著一九九五)[五]。たしかにマランも細部の事故や擾乱を観察してはみせる。だがそれらは最終的には画面全体の対立関係に包摂され、還元されて解釈されてしまう。これとは違って、作品を理論に解消するのではなく、逆にいかに作品から理論が生成するかを描きたい、とクラークは宣言する。マランに代表される構造主義的structuralistな絵画読解に対して、クラークは絵画の物質的達成materializationという、いまひとつ別の織物structure、生成の跡をなぞり描く野望を対置させる(82)。こうして唯物主義者materialistの信条を吐露する反面、著者は脱構築をも批判する。擾乱disturbanceというなら、絵を描くこととは、常に定義として擾乱だろう。だが擾乱の観察は、必ずしも脱構築的手法をまかり通らせるものではあるまい。《静穏》にあって、鑑賞者の理想の視点がどこに設定されているのかは、画面をつぶさに観察し、透視図法を考察すればするほど、かえって判然としなくなる。だがそれが「静穏」に対する擾乱を構成しないことにこそ、《静穏》がプッサンたる所以もあるのだから。

つぎに再検討されるのが、アーウィン・パノフスキーの有名な論文「我モマタあるかでぃあニアリキ」("Et in Arcadia Ego")[六][4]。石棺の碑文を読もうとする羊飼いたちのうち、左端に佇む男を、パノフスキーは「挽歌の感情を隠さず」表明している、とみなす。だが、この判断は論者の希望的観測を登場人物にいささか手前勝手にtraject(投擲?)してい

2——《静穏さのある風景》部分1 | 3——《静穏さのある風景》部分2 | 4——ニコラ・プッサン《われ、また、アルカディアにありき》(ルーヴル美術館) いずれも引用出典 = T. J. Clark, *Ibid.*

るのではないか、とクラークは疑う(95)。パノフスキーの見解は、結局のところ古典古代の文学的源泉によってプッサンの絵画を限定解釈する図式に囚われているだろう(164)。たしかにヴェルギリウスの偉大なる達成は、挽歌の感情の発見であった。だがこの偉大なる達成を、敢えて峻拒したところに《静穏》や《蛇》が出現する。クラークは彼一流の切り替えしの文体を駆使し、パノフスキーの見解を一蹴する(イギリス流の屈曲文体が、北米の学会で生き延びた、これは稀有な例だろう。パノフスキーそのひとも、亡命先の北米で、平易な英語表現の自由に驚いた人物であり、彼の使うproject(投射)ならぬtrajectなどという動詞も、英語としては破格だったはずだが)。クラークがパノフスキーの解読格子に抵抗したのは、《我モマタ》に描かれた左端の羊飼いと右端の女性との関係(視線投擲のすれ違い)が、《蛇》に描かれた目撃者の男とその警戒信号に気づく洗濯女との距離へと翻案されている、と見るからだ。と同時に、クラークはパノフスキー論文初版での解釈を重視するマランの見解を梃子にして、パノフスキーの観察を《蛇》読解の糸口として巧妙に活用する。すなわちギリシア古典彫刻の線刻とヴェネツィア派の色彩とを和解させたプッサンは、それによって彫像的孤立と絵画的融合を二つながら回避した――とするパノフスキーの見解は、排除された対立項の狭間に行き来するプッサンの弁証法を、見事に射抜いている(96-97)。そしてクラーク自身は、マランとパノフスキーという二人の論敵を、否定の弁証法によって止揚することで、ヴェルギリウスの「ネガ」として、《蛇》の描く生と死の弁証法を構築する。マルクス主義の敗北と退潮というご時世にあって、この美術史家が唯物論的弁証法をアドルノ流に駆使して、「なんら自明ではない」プッサンの絵画世界(127)に接近しようと腐心していることは、もはや自明だろう。

-

4

-

《静穏》は、静穏ならざる要素を密かに隠しもちながら、それらが気づかれぬように競合して静穏をもたらしていた。これと対置してみると《蛇》(縦一二八センチ×横一九八センチ)[5]は筆者に著しく対比的な印象をもたらす。クラークは画面の意味論が掴めないと自白し、この絵の記述を始めた「今朝は、いままでで一番書きにくい朝だ」と告白する(100)。空間の構成も判然とはせず、その紆余曲折は、いわば前景で屍体に絡みつく蛇に類似していて、文字通り「容易に呑み込み難い」。前景左手前の、内臓露出よろしき暗黒(蛇の領分[6])と構図のうえで対置されているのが、右手中景の若木の木立だが、それらは前景の濃密な闇とはとても対峙できない脆さを露呈し、結果として人間の脆弱さを際立たせることに参与している[7]。とはいえ、おぞましい事件に気づいた男は、災厄から逃れる道筋を、すでに知っている。屍体の光景に凍りついたこの男は、同時に生気に満ちて疾走してもいる。死と生との閾にあって、釣り合いが取れているわけでも、釣り合いを失っているわけでもない。現場にあるのは、活力でも死後硬直でもない。「死へ

5――ニコラ・プッサン《蛇に殺された男の居る風景》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)|6――《蛇に殺された男の居る風景》部分
1|7――《蛇に殺された男の居る風景》部分2　いずれも引用出典=T. J. Clark, *Ibid.*

と沸き立つ肉体、あるいは吊るされて不屈の生を生きる死体」(131)。それを語ることができたなら、という夢想に著者は誘われるが、読者のなかには、これでは修辞学でいう撞着語法の臭気がやや鼻につく、という向きもあろうか。蛇のように蛇行し、蝶番をはずされた《蛇》の空間構成は、言葉以前の世界と、言葉による叙述の世界との断絶をも暗示している[七]。そして両者を隔てる中景の遮蔽幕は、著者に突然、印象派の画家、カミーユ・ピサロの木立を思い出させる(171)[八][8]。そしてピサロが政治的には無政府主義を標榜していた事実も、クラークのピサロ愛好の理由として、またこのプッサンの絵の読解のうえで、思想的に無視できない。この画面統辞上の亀裂(あるいは無政府状態)は、作品の発話体制と結びつく。《蛇》には事件が人間の声によって伝達される寸前の情景が凍結されている。記号化された身体表現が表象されていながら、それらを記号と呼ぶのは安全ではない。走る男は、口にはできないような経験を眼にして、そこから脱出しようとし、記号の世界へと戻るその途上にある。あたかも地下の国でエウリュディーケーの、見るに耐えぬ姿を眼にしてしまったオルペウスのように、とクラークは述べる(106)。

日本でいえば『古事記』のイザナミ、イザナギの逸話に相当する禁忌破りの場面を想起するのは、見事な比喩というべきだが、その瞬間、クラークはそうした比喩の危険にも気づく。光景は言語を絶した悲劇の様相を呈しているというのに、神話の形象に頼ると、記述は、突如メロドラマへと変貌する。物語の世界では、一瞬後には、男が警戒の声を発し、洗濯物を抱えた女性や水辺の男たちにそれが伝達され、蛇退治が始まるだろう……。だが、そうした「未来時制」が、この画面では束の間宙吊りにされ、直前で永遠に停止されている。言語を仕向けてそれを時間軸に再生させようと強いた途端、叙述は叙述特有の演劇性を帯び、と同時に、絵画が見事に達成していたものを、無残にも解体してしまう。

プッサンはシャントルーに向かって、自分は「言葉より明らかなものに専心する」と語っているが(106:索引より脱落)、ここにその顕著な「例証」がある——「例証」という言葉を

使った瞬間に、ポール・ド・マンがそれを「冷笑」で迎えたことを、クラークは忘れず追記しているが(175 : ド・マンも索引からは脱落[九])。そしてその「言葉より明らかなもの」を描いた《蛇》では、まだ言葉は発せされていない。それこそ《蛇》とおそらく同じ一六四八年に制作された《ディオゲネス》[9]の登場人物が見出した、かの「真実の瞬間」だったのではなかったか。

「アキレスと亀」の逆説を論破すべく、ディオゲネスは、世界の「不動」を唱えるゼノンを、自ら歩き回ることで、反駁した。だがこの言葉以前の「真実の瞬間」の意味を伝えるには、皮肉にも哲学者は、それを言語によって「語る」ことによって裏切らねばならなかった(105)。しかるに画家は、その「真実」を、絵画の沈黙のうちに開示することができる。さらに、ここではまだ「何も発生していない」。文字通り画面は固定され、凍結されているのだから。美術館の引率指導で、気も向かないのにこの絵の前に連れてこられ、何が起こっているのか記述しなさいと命じられ、二二歳くらいの学童が、困惑し、ぽつりと漏らす。「でも何も起こってない」(135)。まだ「何も起こってない」言葉以前の瞬間を描きとめる、絵画の沈黙の力が、そこに充実している。

言語で述べるのはほとんど不可能なほど、きわめて複雑なことが、ここには、わずかな筆捌きと明暗のうちに実現さ

8——カミーユ・ピサロ《エルミタージュの上り坂》(ブルックリン美術館)／9——ニコラ・プッサン《ディオゲネスのいる風景》ルーヴル美術館　ともに引用出典＝T. J. Clark, *Ibid.*

れている。プッサンがここに張り巡らしたもの。それは、同時代の天文学者にして哲学者ピエール・ガッサンディや、『エセー』の著者として名高い、モンテーニュの文章に匹敵する、精密なる巧緻である(164:索引無記載)。なのに、今まで美術史家たちは、それを見落としてきた。クラークはここに絵画の経済学を見る(109)。この簡潔さ、手段の極度の節約が、強度と手を取り合って芸術の実現をもたらす。なぜそれが可能なのか、自分には理解できない。だが、その節度と貞淑とに、一六世紀以来、近代の終局に至るまでの、西欧による世界制覇の蕩尽、放縦の無節操に対する、倫理的な裏面を探り当てることができまいか(125)。こうして、プッサンの世界に沈潜することの意義が、ようやく読者にも解き明かされる。誰もまだ知らぬままに、二〇〇一年九月一日がひそかに近づいていた。そのSep.11以降の世界政治を、左翼の視点から批判的に考察することと、プッサンを論ずることとは、だから、けっして無縁ではない(vii-viii)。両者は車の両輪をなす[10]。ルイ一四世治下、一六四〇年代のフランス絶対王政確立期の美術を考察するなど、一見、反革命的、反動的にみえる。だがそれは現今の視覚の支配体制に対する逆襲を含みこんだ、意図的な営みだった。

- 5

ここで、読者は初めて、著者と《蛇》との出会いが、偶然の無垢な遭遇ではなかったことを明かされる。六〇年代の革命的状況下、ロンドンはナショナル・ギャラリー入り口のライオンの前で、革命には必然の偶像破壊が議論となった。そのとき若きクラークが血祭りにあげるべきだと何度も主張した「革命の寓意」が、《蛇に殺された男のいる風景》だった。記憶はないものの、友人の文学史家・美術史家、ジョン・バレルから何度となく、そうだったと聞かされたというのだ(114)。無論、抹殺の対象となるべきは、その喪失がもっとも遺憾に思われる作品でなければならない。《蛇》という作品は、恐れと絶望とを、あたかも自然の道理であるかのように表象する。だがこのあやかしに、たやすく説得されてはならない。イメージ即ち現実の表象は、人を直接行動から隔離し、耐え難い現実をなんとか許容可能なものへと変貌させる。つまりイメージは、人々の政治参加を妨害する詐術として糾弾されねばならない。そのようにイメージに有罪宣告を突きつけた時代があった。そんな時代を、過ぎた過去とはいうまい。だがそれから三〇余年が経過した現代、表象と行動との関係はさらに錯綜し、いまやイメージは覇権政治と野合を遂げ、真実を覆い隠し、抹殺する策略に体よく貢献してしまっている。

こうして本書の「政治的責任」が明確にされる(121)。いまさらプッサンに関心を寄せるなど、選民思想であり、異性愛志向(あるいは同性愛志向—論理的にどちらも可能)、排他的な、所有欲への嗜好と指弾されかねまい。だがそれは、そうした情緒や衝動強迫に「汚染」されていないと言い張る類の「科学的」な関与などよりは、はるかに人間的だろう。かつては、世間の雑踏や猥雑な現実から隔離されて美の殿堂に鎮座し、忘我の対象よろしく崇められていた芸術作品こそが、敵だった。初期のクラークは、取り澄ました美術鑑賞の偽善性を暴いた。作品存在の高尚さの裏に、社会の「取引」や論争や信仰が隠されており、作品がその争点であり、「政治」にほかならぬことを示そうとした。作品は世界に所属する。そのことを信じない人など、いまやいまい。だが芸術は、象牙の塔から引きずり降ろされるや、今度は政治とイデオロギーの手段に貶められ、その隷属ぶりが賞賛される、という倒錯した事態とあいなった。

自分は——とクラークは言う——「反動的」reactionaryであるどころか、常にこうした状況に対して「反応的」reactiveな美術史を目指してきた。プッサンなど過去のむなしき郷愁に過ぎないと言う向きもあろう。だがそれは、PCの端末で映像操作の罠に鎖でつながれていながら、自分が電気刺激やモルヒネで操作されている実験動物と変わらない隷属状態を生きていることにも気づかぬ二一世紀の知識人の、言葉の正当な意味での「盲目さ」にほかなるまい。「凝視」gazeも流行語だが(121:これをはやらせたノーマン・ブランソンへの言及は、本書には見られない)、いたずらに「凝視」しても、何かが見えてくるどころか、かえって言語には還

元できない視覚の特性は隠されてしまう。今大切なのは、視覚媒体が言語態から取る距離であり、そこに現今のメディア支配に対する抵抗の可能性があるはずだ。言語による世界からイメージによる世界への移行といいながら、それは実際には映像を言語記号学の論理に切り詰めているだけではないか。こうしたイメージ操作が、偽ユートピアの策略であることにも気づかず、これを素朴に寿ぐがごとき陳腐にして致命的な妥協ほど、苦々しいものはない(ここに仮想敵の名前は明記されていないが、たとえばB・スタフォードやJ・クレイリーほかがT・J・クラークの敵か味方か、は一考に値するだろう。献辞解読の政治学、という課題がここに開かれるが、今は措く)。

作品の細部を観察し、視点をさまざまに変えて思索をめぐらす著者の態度は、一見対象への「没入」absorptionとも見紛う(123)。「没入」は、もちろん盟友たるマイケル・フリード愛用の言葉(232)だが、「演劇性」(113)も含め、フリードの流行らせた言葉遣いが、よく考えると意味不鮮明なことを、クラークは暗に揶揄しているようだ。このように近傍の同僚たちをも敵に回しかねないクラークの批判的精神の裏には、現今のきわめて楽観的で体制迎合的な映像研究に対する、クラークの苦々しさの感覚がある。それがクラークをプッサンへと立ち返らせる。《静穏》を仔細に分析すれば、午後遅くの陽光に映える風景と納得される。これに対して《蛇》の画面では、朝闇のなかに、陽光が差し込み始めた瞬間が捕らえられている。「夜明けは近い」。革命への夜明けは間近、と告げるプッサンの《蛇》だが、まだ闇の刻にあって、敵から生命を奪い取り粉砕したい、という若き革命家の暗いパトスをも、《蛇》は同時に宿している。

6

分節言語は線状をなし、読解には時間を要する。これにたいして絵画は情報を一瞬にして了解にもたらす、といわれる。言語の障害に対する映像の透明性とは、よく用いられる比喩だ。だが果たしてこうした対比は正しいのだろうか(175)。一方で絵画は、自らの表面のうちに記憶の層を宿している。他方、絵画を見る観者の側も、絵画との邂逅のなかに自らの記憶の襞を刻んでいるのではないか。今ここでの絵画との対面は、筆者をこうして次の次元へ、不透明な時間へと、ゆっくりと導いてゆく。

《蛇》の背景の空に注目しよう。そこには、絵筆の節約とは逆に、制作準備に費やされた知的背景の厚みが隠れている。ジョルジョーネの空、ティツィアーノの空、ベルニーニの空。少なくともロンドンのナショナル・ギャラリーで「引掻き屋と詰物屋」が仕事をするまえには見えていたと(回想のなかで幾分かは理想化されてはいるだろうが)クラークが記憶する雲の陰影や色彩の余韻が、《蛇》の背景の空に透視される(123)。舞台として想定された古代における「現在」の空のうえには、異なる時代の「現在」の空が重ねあわせにされ、組み合わされていて、鑑賞者は複数の時間性を経験しつつ、夢想の迂回を経てはじめて、今この絵を眼にしている現在に至りつく。そうした倒錯した時間軸の背景が、現代美術の世界には、あまりに欠けていて、退屈な思いをさせる、とクラークはひとりごつ。「引掻き屋と詰物屋」(186)という揶揄からは、修復に対するクラークの意見も見える。修復は作品を当初の状態に復元すると言い張りながら、絵画の経験した時間の堆積、その褶曲や断層(波打つ画面や罅割れ)を抹消し、登場人物を亡霊化する(235)。そしてひいては画家が画面に託したはずの、時間の成層までもが消去されてしまう。そう明言はしていないが、著者は修復による記憶の抹殺を断罪する。

記憶とは、絵を見る記憶でもある。映像が記憶に深く刻まれれば刻まれるほど、かえってその原初の映像——つまり原作——に立ち返る必要を感じるのはなぜなのか。そして芸術作品はなぜ問えば問うにしたがって、無尽蔵に与えてくれるのか。この問いは、先に触れた「凝視」の一回性の不十分さを物語る。分析的な絵画の読み解きではなく、累積的な経験の記述が必要となるからだ(120)。だが同時にこれは、すでに絵画そのものの存在論に限定された問いではない。絵画に対面する観者の実存が、絵画を読む行為のなかに、いやおうなく投入されることになる。さら

にそれは、観ることと、書くこととの関係にも波及する。書くことは、「最も偉大な絵画が時にもたらす、見ることの絶対的な受身の姿勢」を崩してしまう、とクラークは警戒する(131)。なにかを書くために見ようとする姿勢をクラークは抑圧し、そうしたい気持ちを「悪い兆候」(133)だと反省する。だが、現象学も教えるとおり、純粋な受動性を視覚に要求することは困難だろう。対象から発するノエマと、視覚が求めるノエーシスとの交わりは、「網膜」(93)の人クラークの営みにあっても無視できまい。そしてそれは、プッサンがaspect(163)とprosepect(191, 199)と呼んでいたものではなかったか。クラークはメルロ=ポンティが倦まずに語った、鑑画体験における一種の脱魂作用(237)に触れておきながら、なぜかプッサンが構想していたと想定される、視覚の受動面と能動面への対の認識を、組織的には追求していない[二二]。

このように、整合性には生成途上の部分も残るが、本書は、プッサンの絵画制作のなかで理論が立ち上がる様を擬似的に追体験し、擬態することを通じて、クラークの観察のなかからいまひとつの理論が浮上してくる過程をも描いてゆく。そうした生成の軌跡として、本書の記述が具体化されてゆく。だがそこで見えてきた脈絡を事後的に整理整頓してしまえば、著者が論難したマランの轍を踏むことになるだろう。いささか先回りするなら、ここには北米の大学で推奨される理論とその図式的な適用への、クラークの異議表明が、周到に仕込まれているのではないか。それはひいては、本書の取り上げる二つの作品を、クラークの理論の例証ではなく、鑑ないし(ポール・ド・マンの定義する)寓意として扱うことの作用を問い直す(216)、という、いまひとつ別の次元での、理論的な問いを内側に秘めている。

そこには精神分析と分析哲学もかかわってくる。実際、《蛇》には、無意識と意識との閾が顔を見せている。それもさまざまに重層的に過剰決定されて。画面の意味論の次元ならば、それは前景左手の闇という「蛇」の領域と、そこから脱出して理性、言語の世界へと戻ろうとする男との関係に託されている。だが要素論には還元できない色彩と光の効果がそこに競合する。この光景は、おそらく「夜明け」を描いているが、夜明けとは、物事の輪郭が徐々に明らかになってくる時刻、「かはたれどき」であり、判然としない様相が意識に確固たる姿を呈示し始める移ろいの時でもある。英語の自動詞としてのdawnに宿るこの意味をクラークはヴィトゲンシュタインの『哲学探究』の英訳者、エリザベス・アンスコンブの創発的翻訳に見出し、それを梃子に自らの「探求」を進めてゆく(123, 156, 167, 173, 221)。発見に関する認識そのものが、夜明けのように徐々に明らかとなり、さらには自らに課した問いを忘却していたという認識そのものが、夜明けのように意識に昇る状態まで、冷静に観察される。走る男の脚は文字通り「脚光」(フットライト)を浴びている。水面に落ちた朝日の照り返しが、人の足元に反射光の余剰を提供する一方で、水面下の闇の世界に深みを付与する(160)。闇に対する光の勝利(174)。その予感が、時の移ろいに託して、描写されている。

その闇の世界にとどろを巻く蛇とは何か。それを探ろうとするあたりで、著者はまるで偶然のように北米原住民ホピの岩山に休暇を取りにゆく(168)。一八九一年にドイツの美術史家、アビ・ヴァールブルクがホピの蛇儀礼を知ろうとして、ニューメキシコを訪れたことは、今日美術史の世界では常識となっている。註を見ると(249)、スピロス・パパペトロス(Spyros Papapetros)がカリフォルニア大学バークレー校に二〇〇一年に「無機物の生気づけについて」('On the Animation of the Inorganic: Life in Movement' in the Art and Architecture of Modernity')に関する博士論文を提出しており、ここに(おそらくは指導教授か論文審査担当者)クラークの発想源もあるようだ。蛇足でなく、書き加えておくなら、パパペトロスはディディ=ユベルマンの*L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes, selon Aby Warburg*(邦訳=『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』竹内孝宏+水野千依、人文書院、二〇〇五)に対して、辛辣だが一番真つ当な書評を書いた人物でもある[二三]。パパペトロスも正当に指摘するとおり、

7

ディディ=ユベルマンはヴァールブルクをフロイトに引き寄せすぎて、その両義的極性を見落とす半面、ヴァールブルクの手稿をまったく読まずに放置している……)。

ヴァールブルクは後年の講演で、蛇を仲立ちとしてホピの人々が、通常の社会的規範の制約を乗り超え、環境との自由にして開放された関係性を回復しようとする様を叙述する。エリッヒ・キュスターは一九二三年の著作 *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion* ([Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Bd.13, 2.Heft]. Alfred Töpelmann Verlag, Gießen 1913)で、古代ギリシアを例にとり、蛇が死者と生者との交流を仲立ちする役割を担っていたと主張している。善悪の彼岸を媒介する霊としての蛇にまつわる象徴体系を、プッサンの描いた《蛇》を理解するために動員するのも、あながち牽強付会とばかりは決めつけられまい[10]。

実際ヴァールブルクは、蛇に関する人類学的な経験が、美術のなかで造形的に「情念定型」をなして憑依してきた、との仮説を展開していた。古代の石棺で男根とも密接に結びつき、脱皮することで自己再生し、また自分の触れた物体の形を模倣する蛇。とぐろを巻くという自己言及性からは、人間が最も両義的な存在として蛇を把握していたことも納得される。自分で自分の尾を噛むウロボロスには、「因果」causationの肉体的な具現をみることも許されよう(178)。変形自在とは、一定の形を取らないことであり、それがひいては「悪」の究極的定義、さらには寓意ともなる。魅惑fascinationの語源であるラテン語のfascinusは、そのままphallusを意味するが、その男根とも類比される蛇は、戦慄と忌避の感覚をほとんど本能的に惹起させる。《蛇》において黒い大蛇が描かれた理由もそこにあるだろう。一八世紀の批評家、ドニ・ディドロが、蛇に扼殺される人物を女性と見誤った(113)のも、批評家の深層心理を物語るだろう。そこに描かれた黒ぐろと濡れて光沢を放つものは、実際の蛇というよりは、むしろ人間が無意識の裡へと葬りさろうとするなにものかの表象だろう(81)。あたかも自らの内臓を外界に露出したような粘性・捉えどころのない流動性が、蛇という姿で描かれている。《蛇に殺された男のいる風景》は、かつて《恐怖の効果》と名づけられたこともあるが、「恐怖」ではあまりに人間的だ、とクラークは考える(181)。「恐怖」などという名前を与えることもできない、それ以前の根源的な、「死」の生ける姿、言語道断、言語による把握を拒むその「もの」性が、見る人を竦ませ、その抗いがたい闇の無意味な世界への吸引力に対して、人間は理性による抵抗へと駆り立てられる(それは一五〇六年に発見された《ラオコーン》群像の造形する蛇と人間たちとの闘争だ[172]。そして、ここまで来ると、先に批判した生と死にまつわる「撞着語法」が、戯れでなかったことに気づかされる。憑依霊の形象化という解釈も可能だろうが……)。

8

蛇は「冷たい」とクラークは言う(166)。これは実際の蛇を親しく知っている者には、いささか納得がゆくまい。だがなぜ「冷たく」なくてはならなかったのかは、クラークの精神の内面が明かされるにしたがって、納得されてくる。そしてその鍵となるのが、走る男の左手にいて、異常を察知し、両手を広げる洗濯女だった(この先は、読書の楽しみを奪いかねないので、本文通読を意図される読者は、読後にお読みいただきたい。もっとも評者の読みも、既にこのあたりから、クラークの原文を不誠実になぞる「擬態」は放棄して、評者自身の妄想の領域へと、すこしづつ逸脱してゆくことになる)。

著者が本書で精神分析へと屈曲するきっかけが、どうやらユベール・ダミッシュとの会話に起因するらしいのは、兆候的といってよい。ダミッシュという、いまや現役最長老とな

10——ニコラ・プッサン《蛇》素描(ルーヴル美術館)
引用出典 = T. J. Clark, *Ibid.*

ろうとしている美術史家は、自分自身、師匠だったピエール・フランカステルときわめて濃密な精神分析的関係を結び、そこからの脱却に長い年月を要した人物だが[一三]、自分の周囲にも同様の反復強迫を遅延して撒き散らす、強烈なオーラのもち主といってよい。そのダミッシュから、まだ「言い間違い」lapsusを見つけないのか、と叱責されたあたり(190)から、クラークの行文は今までの軌道を逸脱し、自分の過去へ、幼少へと回帰する。二〇三頁の拡大図をご覧頂くのがよいだろうか[一一]。おそらくこれらの図版のトリミングには、クラーク自身の具体的な指示があったはずだが、右手の走る男が(おそらく)子供としてのクラーク自身であり、その左手で両手を拡げ、異常を察知した仕草をする女性は、その母親なのである。

クラークはどこにもそう明言はしていないが、《蛇》が彼にとって「革命の寓意」へと成長を遂げた起源のひとつは(これは、あくまで連想が意識化されて後の、遡及的な合理化による外傷形成に典型的な論理だが)、彼がこの画面に見える女性に、その手のしぐさ、そして表情に、自分の母の姿を投射していたからだろう。そこには、もはや何をしでかしたのだったか、記憶には残っていないが、少年が犯した過ちに対しての母の怒りが封印されていた。それが彼女にとっても脅威であり、取り返しのつかないものであり、それゆえ、少年の感じた恐怖には、無限の優しさと懇願とが、分離しがたく結びついていた。その経験はクラークの内面でも深く抑圧されていたのであろう、連想が意識に昇ったのは、二〇〇一年三月六日、日記の記載が始まって一年以上を経過した頃の、不意の出来事だった[一四]。

だがここからのクラークの思索は、よくあるように、外傷の原光景を特定して求刑論告する方向へは伸びてゆかない。《蛇》はすでにほぼ一年前の四月二四日にはゲッティ・センターを後にしており、連想がクラークに生まれたのは、実物の作品ではなく、複製を眺めているときのことだった。複製作品を集めて思考実験を繰り返すと、操作が容易であるだけに、メロドラマ的な物語をなす連想が容易に繁殖する(222)。これは(評者の勝手な脱線だが)ヴァールブルク晩年のムネモシュネーの企画にも、あるいは内在する危険ではないだろうか。とまれ「これで本質的には物語はおしまい」(200)と宣言した後になって、筆者にとっても思いがけず、母親の追憶が到来した、という。

問題は観念連合の根源に遡及することではない。むしろ作品を前にして、そうした連想が作品に対して有効に働くかどうか、その妥当性を確かめることが、次なる任務となる(210)。そこには、伝統的な図像学(アイコノロジー[日本では通常「イコノロジー」と発音するが、それでは北太平洋文化圏では通用しない])への強烈なる違和感も投影されているだろう。つまり、絵画が先行するどのような文学的源泉に基づいているかを探りあてることで、あたかも絵画の意味を極めつくしたかのように振舞う文献主義への、クラークの根本的な疑念が、自らの精神分析においても、貫徹される[一五]。母が子をいとおしむ気持ち、そのやさしさ、配慮、気遣いが、それゆえ落胆に、そしてさらにはその原因をつくった子たる自分に対する自己懲罰に結びつく。そうした情感を洗濯女の姿に読み込みたいのは、あくまでクラークの側の投射(あるいはtraject?:)ということになるだろう。その是非に「誠実な回答」を寄せることは、原理的に無理な相談だ。予言破りの自由と同様に、設問条件によって事態が必然的に歪曲を蒙ってしまうのだから(221)。にもかかわらず、この解釈に「縷の希望を託す姿勢(217)は、クラークの学問に対する根本姿勢とも密接に呼応するようだ。即ち、学問とは(ここでW・ベンヤミンが言及される)、知られざるものという暗黒の穴(ブラックホール)の周囲を、あたかも崖っぷちを経巡るように周回しているものなのだから(164)[一六]。それなのに、昨今の(訴訟社会北米ならではの?:)学会では、学説の自己主張の正当化にばかり力点が置かれて、その結

11——《蛇に殺された男の居る風景》部分
3　引用出典＝T. J. Clark, *Ibid.*

果がいかなる意味をもつかには、さして注意が払われない(163-164)。そうした学会力学の風潮に対する不信感も、本書の通奏低音のひとつだろう。

9

蛇の冷たさ、それはどうやらクラークが自らの母の死を看取ったときの、霊安室で感じた「冷たさ」の投射だったように、評者は読んだ(229)。「氷のような」という形容詞は、つまりは言葉では触れえぬ領域から、死という現実を奪還するための、理性による試みの痕跡にほかなるまい。《蛇》の画面にみえる洗濯女の首の周辺の衣服の斑に、ロラン・バルトが『明るい部屋――写真についての覚書』(部屋はcameraで、これを用いた英訳題名は、一読写真論とわかる仕組み。ちなみに仏文原題*La chambre claire*のサブタイトルには*note sur la photographie*とある)で提唱したプンクトゥムを見るクラークの主観(222)もまた、バルトがその文学批評の出発点で表明した「絶対零度」の感覚、すなわちカントの表現でいうならば、「物自体」Ding an sichに触れたときの不気味さに通ずるものだろう。クラークにとって《蛇》とは、このように、意味の世界には回収されない原体験の軌跡trajectoryであり、死という形象を生ける表象のうちに宿した、力動性の凍結――《「死」の生ける様》というおぞましさ――であり、意味という衣では包むことのできない、得体のしれぬもの、恐怖と名づけることすら憚られる黒い無を湛えた原初的な絵画だったらしいことが、本書の終末にいたって判明する。そして、このようなリビドーの底辺に接した絵画的記憶喚起の器と、いわば対をなし、だがこれとは対極で、言語の彼方に究極の「平穏」を指し示すのが、《平穏》の、今は何も映していない水面を構成する、「類比を絶した青の色彩」だった、ということになる。

10

二〇〇三年九月二一日、《蛇》に思いを馳せていたクラークの脳裏には、アメリカ独立戦争発端となったコンコードやレ

キシントンの戦場跡の墓石に刻まれた「悲痛」afflictionの文字が浮かぶ。そこにバッハの《哀悼行事》Actus Tragicusのカンタータが聞こえてくる。ディートリヒ・フィッシャー=ディースカウの声が耳朶を打つ。「いまや、いまや、汝、我とともに天国に在らん」。この対比が、筆者を政治的な想念へと誘う。暗黒と取り返しのつかなさの感覚なくしては、昇天もまたありえない。日々の悲痛、憎悪と忌避のまっただなかで、それに決着をつける知恵。プッサンの世界はそれを湛えていた。だが現在の新たな宗教戦争にあって、プッサンの「世界への信頼」(195)は回復不可能なまでに喪失した。

ここに来て、不意に「社会主義」という言葉が、初めて登場する。本書も残すところ本文あと二頁になって、「いまだにそれをそう呼んでよいならば」という保留とともに。そしてクラークはこう続ける。思えば社会主義もまた、災厄と苦悩と死のなかに生れ落ち、敗退の時に出発したのではなかったか。悲痛と非道なまでの不条理こそが、常にユートピアの本当の顔だったことを、いまふたたび学び直す時ではないか。このように言葉で表現すれば、あるいはそこに《蛇》という一幅の絵を、乱暴かつ強引にもひとつの「寓意」に仕立てようとする、絶望的な企てを見る人もあるだろう(240)。こんなことは言わずもがなであってほしい。むしろ、プッサンの絵に、より良い、あるいはより化け物じみた「生」への親密な告知がなされている――ということを見ることができなかったら、どうだろう、などとは、できれば考えたくない。そこには、少なくとも(クラークが一九八五年の著書で分析した)「現代生活」の弁証法的反定立が、何によってつくられているかが示されている。現在には未来を夢見ることなどできはしないのだ。なぜなら「現在」は、まだ存在していない現実realをつくる材料としての「過去」を宿してはいないのだから、と。

11

布を木枠に貼り付けて、それを油性の絵の具で覆った存在。そんな絵画は、しょせん無防備でひ弱な存在だ。年

月のうちに絵の具は変質し、鏝を当ててアイロンで伸ばし、上から筆を被せる乱暴な修復によって、その精妙な仕掛けは容易に台なしにされてしまう(188, 235)。しかしそれでも、彼らは過去の災厄を生き延びてきた貴重な生き残り、死線を超えて、かつての世界を証言する生存者survivorsでもある。生き延びたイメージimages survivantesに託され、それが可能にしてくれる批判的考察を、本書は模索してきた。たしかにそれは、誇り高き直接行動などに比べれば、所詮「弱い政治」でしかあるまい。しかしそれは現代社会を支配しようとしている視覚文化なるものに抵抗、あるいは「反応」し、そのエートスの欺瞞性をしかと認知するだけでも、いまや汗牛充棟の様を呈している「視覚文化研究」と称するあまたの民俗学的記述の「反動性」とは、その志を異にする。そう、クラークは宣言したいようだ(185)。潜在的な可視性が、ヴァーチュアル・リアリティの名でテクノクラートによる世論操作の道具へと簒奪されながら、それがあたかも民主主義の実現でもあるかのように巧妙にも変装し、自由な解放区という虚偽をまかり通らせる現代。時代への、静かな怒りが、行間から伝わってくる。

T・J・クラークという、六八年の生き残りであり、左翼であることを誇りにする文化人が、プッサンをいとおしまねばならない時代に、我々は生きている。ひとつの文化の死を前にして、その死と向き合う「倫理」が、ここには慎ましく実践されている。"Les travellings sont affaire de morale". これはマルグリット・デュラスの、本邦では無残にも不道徳的に『二四時間の情事』と改題された映画作品『ヒロシマ、我が愛』をめぐる、ラウンド・テーブル「ヒロシマ、我らが愛」席上の、ゴダールの発言だ[二七]。すなわち「移動撮影は美学の問題ではない、道徳の問題だ」、と未来の『映画史』編集監督者は主張する。プッサンに向き合うたびに、この言葉がethicsと英訳されてクラークには想起される(36)[二八]。「移動撮影の倫理」。特権的な視点を排除し、視線の移動に身を委ね、言語の線状性を犠牲にし、絵画の物質性に密着し、絵画の実現に言葉を失う経験を通して、言語の明示性の限界を露呈させる(216)。ときに絵が言語のように見えるのは、まさに我々にその「読めなさ」を警告するためではないか(175)。ある日、ふと気づくと絵画の表面が自分の背後にあって、いつしか絵のなかに取り込まれている(135, 237)。そんな瞬間の到来を密かに夢見ながら、「絵について書く」のではなく、「絵を書く」という倒錯的実験(216)。絵に沿った移動撮影の旅程が描く倫理的な軌跡。そこに「死の光景」に立ち向かうひとりの美術史家の、真摯な心情告白と、託した希望のありかを認めることができるだろう。

*

本来書き連ねるべきことは、ほとんどすべて筆のあいだをすり抜けて逃げてしまったような印象が拭えない。初歩的な読解の手引きを不器用に与えたにすぎないが(そしてそれがあらぬ方角を指してはいないことを、祈るばかりだが)、ここでいったん筆を擱くこととする。意識的、無意識的に抑圧し、検閲して排除した部分、逃走した観念(とりわけ詩)を追い損ねるさらなる試みは、他日を期したい。

[ワシントンにて 二〇〇七年二月一日]

[註]

一——T. J. Clark, *The Sight of Death, An Experiment in Art Writing*, New Haven and London: Yale University Press, 2006. また以下の註では、出典記載は、原則として著者名、題名にとどめる。

二——*The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-51*, 1973. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, 1973. なお、本稿準備中にその逝去の報に接した阿部良雄氏は、この時代のクラークの「戦友」であった。阿部良雄『西欧との対話——思考の原点を求めて』(レグルス文庫、一九八九。原著一九七二)の一章がクラークへの書簡の体裁を取っており、この間の事情を証言する。

三——Martin Filler, "The Getty: For Better and Worse," *The New York Review of Books*, Vol.LIII, No.18, Nov. 16, 2006, pp.47-54.

四——*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, 1985.

五——Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, 1995.

六——Erwin Panofsky, "Et in Arcadia Ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau," in Raymond Klibansky and H. J. Paton. Eds. *Philosophy and History: Essays Presented to Ernest Cassirer*, Oxford, 1936, pp.223-252. 邦訳=「われ、また、ア

ルカディアにありき」土岐恒二訳（『視覚芸術の意味』中森義宗＋内藤秀雄＋清水忠訳、岩崎美術社、一九七一）。

七――《蛇》の空間に蛇行曲線figura serpentinataを見る見解は、サイモン・シャーマの圧倒的な大著『風景と記憶』（高山宏著＋椹正行訳、河出書房新社、二〇〇五。ここでは原著561-562）にも見える。だがシャーマの才気あふれる筆も、クラークの執拗な分析のまえでは、いかにも軽妙で良識的な、話の枕扱い程度の修辞に変貌してしまう。

八――ピサロの作品の記憶の最初の兆候は一〇二頁に記されているが、これは、多くのほかの重要な固有名詞同様、マーガレット・ビンス作成の索引からは、不注意に脱落している。この索引の杜撰さについては、註一八参照。

九――クラークは、Barbara Cohen, J. Hillis Miller et al, eds., *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, 2001に“Phenomenality and Materiality in Cézanne”を寄稿している。

一〇――この点については、序文にも言及があるように、Retortの集合著者名による、*Afflicted Powers: Capital and Spectacle in the New Age of War*, 2005. Afflictionという言葉については、本稿最後で手短に触れる。題名に見えるspectacleからはGuy Debordのことが容易に推察できるが、この点は本書p.185参照。

一一――この点はT. J. Clark, “Phenomenality and Materiality in Cézanne,” in op. cit.（註九）も参照のこと。

一二――Spyros Papapetros, “The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg’s Revival,” *Oxford Art Journal*, 26 no.2, 2003, pp.169-176. 本書評の決定不可能な振幅への執着は、あるいはクラークの方法が伝染したものか。なおディディ＝ユベルマンへの拙書評は「イメージはいかにして生まれ、伝播し、体験されるのか」（『図書新聞』二七八九号、二〇〇六年九月九日付）、および「イメージ解釈学の隠蔽に西欧二〇世紀文化史の犯罪を摘発する」（『あいだ』一三二号、二〇〇六年一二月二〇日付、八―二七頁）。

一三――ダミッシュの『透視図法の起源』（*L’Origine de la perspective*, 1987）の一起源が、フランカステルの『絵画と社会』（*Art et société*, 1951）にあり、父親殺しがその意図だったことは、ダミッシュにより慎重に検閲抹消されているが、余りにも明白である。

一四――なお、この両腕を広げた女性の仕草は、伝統的な身体言語では説明がつきにくいが、新古典派のJ・L・ダヴィッド《サビニの女たち》（Les Sabines）の中央に立ち、対立する男たちの軍勢に割ってはいるヘルシニアの動作が、あるいはプッサンの《蛇》のこの中央の女性に由来するかと思われるほど類似している[12]。なおクラークは、このダヴィッドの作品を*Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, 1999で取り上げたほか、本書脱稿後と推察される以下の論文がある。“The Sabine Women and Lévi-Strauss,” in Peter de Bolla, Niegel Leask and David Simpson, eds., *Land, Nation and Culture 1740-1840: thinking the republic of taste*, 2005.《サビニの女たち》も、クラークの内面で重層決定されていた。

一五――とはいえ、これはクラークが文献学的探索を蔑ろにしていることを意味しない。《蛇》の中景左手で、絵の具の変質のためもあって判然としない、暗闇の野原の上に戯れる三人の人物の仕草を、ルイ・マランの指摘に従い、フェヌロンの著作『死者たちの対話』（*Dialogue des morts*）から「モラの遊び」と見て（206）、そこに孕まれた未来予測の不可能を条件とした遊戯――時間の比喩――に、手前の死の場面の、凍結された時間の遠い隠喩あるいは、隠された提喩を読む執念、そこにキーツの詩を援用する著者の狡知を見よ。

一六――ここでクラークは、黒い蛇もまた、もうひとつの「母」であるという驚くべき観察を書き付けるが、これを展開はしていない（209）。だがたとえばわが子を貪るカーリー女神の破壊性に根源的な創造への力動性を見るマーヤー解釈（A・K・クーマラスワーミーの『シバの踊り』[*The Dance of Siva*, 1918]など）へと連結すれば、無意識の闇の穴への、もうひとつの（危険な）通路がここに仄見えてくるだろう。

一七――«Hiroshima ‘notre amour’», *Cahier du cinéma*, no.97, July, 1959.

一八――だが、本書を横断trajectして間歇的に噴出する、この大切な「倫理」感の発想源であるゴダールの名前も、ベンヤミンの名前同様、索引からは脱落している。この見事なまでの不作為は、入念に彫琢された本文をいやましに際立たせる意味では、逆説的に、比類なく道徳的だ。読者には自分なりの索引を編む愉しみが残される。

12――ジャック＝ルイ・ダヴィッド《サビニの女たち》（中央部分、ルーヴル美術館） 引用出典＝http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/neocl_dav_rape.html