

可視的なものと不可視的なもの

—フーコー 絵画論の含意—

Visiblens and Invisiblens: The Implication of Michel Foucault's Theory of the Picture

今 村 淳

Jun IMAMURA

(日本女子大学学術研究員)

要 約

ミシェル・フーコーは、十七世紀から二〇世紀の歴史的絵画である、ベラスケス、マネ、マグリットの作品に関する言表をおこなっている。そこでは、絵画の表象に存する可視的なものが言表されることによって、その表象に内包された、不可視的なものの存在が共示されている。彼にとって「見ること」とは、みずからの哲学的思考を介する歴史観と直結する行為である。フーコーによる絵画論は、可視的なものから不可視的なものを覚知することを促すものであり、現実の世界（社会）における専制的に固定化されたものごとを原理的に問いなおす芸術的行為論と捉えられるのである。

[Abstract]

Michel Foucault discusses historical paintings from the 17th to the 20th centuries, such as works of Velazquez, Manet and Magritte. Here Foucault tries to analyze into the visible surfaces of their paintings and to illuminate invisible meanings there. For him “to see” is the same meaning of the act based on both his philosophical thought and his historical viewpoint. His argument of these paintings guides us to see visiblens as to know invisiblens. It represents the act of rethinking the power of social definitions through art.

本論では、学術・思想領域から発せられる、芸術に関する理論的営為および実践的活動に注目する目的から、ミシェル・フーコー（1926-1984）による、十七世紀から二〇世紀の歴史的絵画作品に関する論考を取り上げてみたい。哲学者であるフーコーにとって、絵画は、ある意味で異領域とも捉えられるものだが、「見ること」とは、彼の哲学的な思考および歴史観と直結する行為であるといわれる¹⁾。フーコーによるこれらの絵画に関する言表は、作品の表象に在る可視的なものから不可視的なものを覚知することを促し、現実の世界のあり様そのものを問いなおす芸術的行為論といえるのである。

そこで、フーコーによるベラスケス、マネ、マグリットの絵画に関する言表に注目したい。はじめに、ベラスケスへの言表から考察を進めてゆくことにしよう。

1. 歴史的絵画への言表

フーコーは、『言葉と物』の第一章「侍女たち Les suivantes」において、ベラスケスの《ラス・メニーナス *Las Meninas*》(1656年)(図1)に関する言表をおこなっている。ここでフーコーは、構図、光の方向、人物たちの容姿といった、ベラスケスによって描かれたさまざまな可視的要素を、ひとつひとつ詳細に分析しつつも、それらを取り巻く歴史的事実や社会的背景に関するデータの分析的な再考を通して、可視的なものに内在している不可視的なものの顕在化をおこなっている。周知のように、《ラス・メニーナス》は、宮廷画家であったベラスケスが、フェリペ四世の依頼を受けて描いた王女マルガリータを中心とする肖像画である(そのタイトルが示すように、複数の人物が描かれた、肖像画と呼ぶにはあまりにも広大な空間の存在が重用視されている)。

その空間の下方部には、王女、侍女たち、そして、制作中であるベラスケス本人を含めた十一人(鏡に映る国王夫妻を含む)の姿が描かれている。この様相から、ベラスケスが制作をおこなっている現場に、まるで引き込まれるようにして集う人物たちの姿や、「画家の視線、パレット、休止した手から、描きあげられたいくつもの絵まで、アトリエの周囲をまわる大きな螺旋運動のなかで、表象関係が生れ、完成され」²⁾た、作者を取り巻く空間(現実の世界)全体を包括する群像画や風景画として理解することも可能であろう。

ここで注目すべき点は、この「表象関係」を形成するさまざまな可視的なものが、さらなる重要性をもつ不可視的なものを内包していることである。このことをもっとも明らかにする表象が、画面の中央に描かれた鏡である。フーコーはこの鏡について以下のように説明している。

…この鏡は、絵そのものが表象するどのようなものも見せてはくれない。その不動の視線は、絵の手前、その外部にある正面を形づくる、とうぜん目には見えぬあの領域に、配置されている人物をとらえようとするのである。つまりこの鏡は、目に見える対象のまわりをまわるかわりに、そこで捕捉しうるものをも無視して表象の場全体をよこぎり、あらゆる視線の外にあるものにたいして可視性を回復させてやるのだ。しかし鏡が克服するその不可視性は、隠されたものの不可視性ではない。鏡は、障害を迂回するわけでも、パースペクティブをまげるわけでもない。それが向いているのは、絵の構成からいっても、絵画としての実在からいっても、目に見えぬ、そのような何かにたいしてなのだ³⁾。

ここで述べられる鏡のなかには、国王夫妻がこちらをむいて映っている姿が描かれている。そこで、最初にこの絵を見る者は困惑する。なぜなら、鑑賞者は自分がこの情景を見ているにも関



(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>)

〈図1〉ベラスケス《ラス・メニーナス》

1656年、キャンバスに油彩、320.5×281.5cm
プラド美術館、マドリード

ならず、その鏡に映っているのが国王夫妻だからである。しかしながら、鑑賞者はただちに、国王夫妻が見ているのは人々が集うベラスケスのアトリエであって、実物の絵ではないことに気づくであろう。このような鑑賞者の認識プロセスから明らかになることは、鏡に映る国王夫妻が示唆しているのは、「王が王妃とともに君臨している場所は、同時に芸術家のいた場所でもあり、鑑賞者のいる場所」⁴⁾でもあるということである。つまり、この鏡が描かれた目的とは、アトリエを見ている国王夫妻の姿を視点の仕掛けめいた方法で映し出すことではなく、そこに国王夫妻の姿を映し出すことによって、絵の表象の「あらゆる視線の外にあるもの」、すなわち「目に見えぬ、そのような何か」「にたいして可視性を回復させ」ることなのである。そして、この「不動の視線」をもつ鏡は、「絵の構成からいっても、絵画としての実在からいっても、目に見えぬ、そのような何かにたいして」真正面にむけられている。その角度は、絵の表面と平行関係にあり、その鏡が象徴的に構図全体の中心にそなえられることで、まるで絵の表象すべてが鏡面であるかのような錯覚を起こさせる⁵⁾。したがって、その絵の表象とは、絵（＝鏡）のまえに無限に広がる「鑑賞者のいる場所」、すなわち「目に見えぬもの」そのものの存在を示唆することを目的として描かれた「見えるもの」といえよう。

これらの内容に関連して、フーコーは、次のように述べている。

この絵がいわばその本質をあきらかにしているあらゆる表象関係におけると同様、見えているものの底知れぬ不可視性が一鏡や反映や模倣や肖像にもかかわらず一見る人の不可視性と固く結びあっているということであろう。なるほど、場面のまわりには表象関係のおおくの記号とその継起する諸形態が配されてはいる。けれどもそのモデル、その至上なる君主にたいする、その作者、および絵を捧げられる人にたいする、表象の二重の関係というものは、かならず断ち切られているのだ⁶⁾。

ここでいわれるように、表象（鏡面）に描かれている（映っている）可視的なものが示唆する「見えているものの不可視性」は、「表象関係のおおくの記号とその継起する諸形態」がもたらす、ベラスケスを取り巻くさまざまな人々が生きた現実の世界と関係する不可視性をあらわすと同時に、別の次元で、不特定の「見る人の不可視性と固く結び」つく、「底知れぬ不可視性」を内包しているのである。つまり、時空間を超越して、さまざまな見る人たちが生きる、絵のまえの底知れぬ現実の世界という不可視的な存在そのものと「固く結び」ついているのである。

フーコーによる《ラス・メニーナス》に関する言表は、以下の言葉をもって閉じられている。

おそらくこのベラスケスの絵のなかには、古典主義時代における表象関係の表象のようなもの、そしてそうした表象のひらく空間の定義があると言えるだろう。じじつその表象は、…自己をこの絵のなかで表象しようと企てているのだ。だがそこでは、表象がその全体を結集するとともに展覧する、こうした分散状態のなかで、いたるところから厳然としてひとつの本質的な空白が指し示される。その空白こそ、表象を基礎づけるものの消滅—表象がそれに類似する者と、その眼には表象が類似物にすぎぬところの者との、必然的な消滅にほかならない。この主体そのもの—それはおなじひとつのものである—が省かれているのだ。そして

自分を鎖でつないでいたあの関係からついに自由となって、表象は純粋な表象関係として示されることができるわけである⁷⁾。

ここでいわれる「古典主義時代における…表象のひらく空間の定義」とは、先述した、表象の鏡面化によってもたらされる、不特定の「見る人の不可視性と固く結びあ」う、絵のまえの現実の世界としての「底知れぬ不可視性」を「ひらく空間の定義」といえるものである。つまり、あの鏡によって、「表象がその全体を結集するとともに展覧する」ことが可能になり、それによってもたらされる「分散状態」のなかで、「表象を基礎づけるものの消滅」、すなわち視点をひとつに固定するような、「主体そのもの」の省略としての「本質的な空白」化が示される。そして、「自由」の身となった表象は、「純粋な表象関係として示される」ように、「底知れぬ不可視性」を「ひらく空間」をわれわれのまえに呈示するのである。

「古典主義の時代以降、ベラスケスの《ラス・メニーナス》、そして絵画一般はひとつの可視的な場のようなものになるのだが、その場は、絵画についての実践、そして可視性全般が「思考されうるもの、思考されなければならないものとして」現れてくる際に抛り所とする、もろもろの形式を可能にする場⁸⁾」になったといわれる。すなわち、ベラスケスによって描かれた絵画の表象という「可視的な場」は、そもそも「思考されうるもの、思考されなければならないもの」として、「底知れぬ不可視性」の内在を「可能にする場」なのである。したがって、絵画について言表する意味とは、「主体」を「絵のなかで表象しよう」と企てている」その表象を消滅させ、「思考されうるもの、思考されなければならないもの」を解き明かすことであり、そこに内包された「ひとつの本質的な空白」の存在を覚知する（させる）ことなのである。

フーコーは絵画に関する言表を通して、「『表象』の体制からの絵画の解放」をおこなったといわれる。この「絵画の解放」とは、言表が「絵画の作り出す表象空間に侵入し、それに亀裂をもたらす」ことで達成される。そして、この達成は、フーコーによる「言語が表象の専制から逃れ、それ自体から出発して展開する」という「外の思考」に起因している⁹⁾。すなわち、絵画は言表されることによって、「主体そのもの」が企てる「表象の体制から逃れ、それ自体から出発して展開する」という自由をえるわけである。フーコーは絵画について言表をおこなうことで、歴史的価値をもつ絵画をみずからの解釈で再び価値づけようと目論んでいるのではない。彼は、「主体」を表象しよう」と企てる専制から自由になった表象が、あるがままの「純粋な表象関係として示される」ように促しているのである¹⁰⁾。

このことから、フーコーの哲学的思考を掌る「歴史化すること historiciser」という言葉の意図が照射される。「今日では、歴史とは、〈記録〉を〈モニュマン〉に変換するもの」であると、フーコーはいう¹¹⁾。この言葉は、歴史を既に記録化されたものとして、そのまま捉えるのではなく、その組みあわされた（記録化された）歴史の連なりを一旦分解し、それぞれのピースを分析的に再考することによって、歴史そのものを、「専制から逃れ、それ自体から出発して展開する」ものとして捉えなおすことを意味している。フーコーは、絵画の表象そのものを「歴史化すること」で、まさしく「専制」によって幾層にも塗り固められた表象に対して、それが「主体」から逃れ、われわれが生きる現実の世界としての「底知れぬ不可視性」をひらく「純粋な表象関係として示される」べく、言表をおこなうのである。

2. 絵画のオブジェ化

本題に入るまえに、フーコーの『言説の領界 *L'ordre du discours*』のなかで述べられる、次の一文に注目しておきたい。

科学的言説の領界において一人の作者に帰することは、中世においては必要不可欠なことでした。というのも、その時代にはそれこそが真理の指標であったからです。一つの命題は、その科学的価値を、その作者そのものから得て保持するとみなされていたのでした。十七世紀以来、作者のそうした機能は、科学的言説においては絶えず消え去っていきました。つまり、作者はもはや、定理、効果、実例、症例群などに名を与えるためのものとしてしかほとんど機能しなくなるということです¹²⁾。

ここでの要点は、十七世紀以来、「科学的言説」において、「一つの命題」の「真理の指標」を与えるために作者へ帰属する必要性がなくなったことである。この状態は、専制化を企てる「主体」（「作者」）の消滅とも換言することができるものであるが、ここには、以下に見られるような、イタリア・ルネサンス期の絵画事情との関連性がうかがえる。

…フーコーは、絵画における言葉をもたない「語り」[dire]、すなわち言説的次元を、知の実定性から抽出することを提案している。この知は絵画を貫いているもので、今日芸術の科学や制作学と呼ばれているものが対象とするものだが、しかしとりわけ、科学の理論と人文主義の画家たちの理論的实践とが新しい絵画的表象の利用と軌を一にしていた、イタリア・ルネサンスという範例的な時期を想起させるものである。それは、芸術における見ることと知ることがひとつになることのできた時代ではないだろうか。マネの絵画によってもたらされた変革を論じるときと同様、またしても、フーコーの輪の背景となるのはイタリア・ルネサンスなのである¹³⁾。

フーコーは、イタリア・ルネサンス期に、十七世紀以来見られた「作者」の消滅、すなわち絵画的表象の真理が、ひとつの固定化されたものごとに専制（帰属）されないという、倫理的ないし「範例的な時期」を見ている。それは、このような「科学の理論と人文主義の画家たち」との一致がもたらす、「芸術における見ることと知ることがひとつになる」、「理論的实践」と「新しい絵画的表象」との同一性によっている。そして、彼は、この同一性の再来をマネの絵画に発見するのである。

1971年にチュニスでおこなわれたマネの絵画に関する講演は、初期から晩年までの十数枚の絵（《草上の昼食 *Le Déjeuner sur l'herbe*》(1863年)、《鉄道 *Le Chemin de fer*》(1872-73年)、《フォリー・ベルジュールのバー *Un bar aux Folies Bergère*》(1882年) (図2) など) がスライドで順次に映しだされ、そこでフーコーがそれぞれの絵に対して言表するというものであった。ここでも、《ラス・メニナス》でおこなった言表と同様に、絵画表現における空間処理や照明の問題および絵（の主題）を取り巻く歴史的背景に関する分析的な再考がおこなわれている。すなわち、

フーコーによる絵画に関する言表では、対象となる作品に対して、つねに、絵画における「言説的次元」を「知の実定性から抽出すること」が念頭におかれているといえよう。

フーコーは、この講演のなかで、「マネが行った…いわば、タブローに表象されているものの内部において、絵画そして絵画の伝統がそれまでかわし、覆い隠すことを使命としていた、キャンヴァスの物質的特性、性質、そして限界を、再び出現させた」¹⁴⁾ ことに注目している。マネは、「少なくともルネサンス以来あるいはクワトロチェント以来、タブロー自体の内部、それが表象するものの内部で、自分が絵を描いているまさにその空間の物質的な性質

を用い、またいわば機能させることをあえて行った最初の画家だった」¹⁵⁾ といわれる。十五世紀以降の西洋美術史のなかで、マネは、彼自身がむかいかう現実空間に存在するキャンヴァスという物質を、みずからの絵画作品として用いた、まさしく最初の画家だったのである。

フーコーは、「キャンヴァスという空間」、「照明」、「鑑賞者の位置」に関する検討を通して、「マネの絵画はすべて表象的」であり、「非表象絵画を発明したわけでは」ないという。つまり、マネは、「キャンヴァスの基本的な物質的諸要素を表層の内部において用いたのであり、…〈オブジェとしてのタブロー〉、〈オブジェとしての絵画〉を発明しつつあった」のである。この「オブジェとしての絵画」は、「人がいつか表象そのものを捨て去り、空間がみずからの純粹で単純な諸特性、その物質的諸特性そのものと戯れるがままにする」ことを、根本的な目的として描かれている¹⁶⁾。したがって、マネの絵画の表象には、不可視的なものを示唆する可視的なものは描かれていない。しかしながら、その表象には、キャンヴァスという、不可視的なものを示唆する可視的なものが「こざれている」のである。すなわち、彼はキャンヴァスという物質そのものも、その絵画の表象に介在させることによって、オブジェ的な性格を示唆する実物として扱ったのである。そして、鑑賞者は、その実物（絵画）の表象を直接的に見ることによって、キャンヴァスという「物質的諸特性そのものと戯れるがままに」される。これは、鑑賞者が絵画の表象に、（絵が描かれている）キャンヴァスという「新しい絵画的表象」をもつ、現実の世界に存するオブジェ（実物）そのものであることを知ることである。

このような、マネによる絵画のオブジェ化という、「芸術における見ることと知ることがひとつになる」、「理論的实践」と「新しい絵画的表象」との同一性の試みは、以下に示すような長いあいだ蔓延っていた絵画表現の歴史的慣習を覆す変革だったといえよう。

十五世紀、つまりクワトロチェント以来、西洋絵画においては、ある空間の一断片、それはフレスコ画の場合のように壁であってもよいし、木の板でもよいし、キャンヴァスでも一枚の紙であってもよいわけですが、その空間上に絵画が置かれ、あるいは描き込まれているものだという事実を忘れさせ、覆い隠し、巧みにかわすように努めるのが伝統でした。つまり、



(<https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-foles-bergere>)

〈図2〉マネ《フォリー・ベルジュールのバー》

1882年、キャンバスに油彩、96 × 130 cm
コートールド・ギャラリー、ロンドン

程度の差はあれ長方形で二次元のこの表面に絵画が依拠しているということを忘れさせ、その絵画が置かれている物質的空間を表象された空間へと置きかえ、その表象された空間が、画家の描いている空間それ自体を、言ってみれば否定していたわけです。こうしてクワトロチェント以来、絵画は、それ自体二次元の平面に位置しているにもかかわらず、三次元を表象しようとしてきたのです¹⁷⁾。

十五世紀以降の西洋美術史において、マネによる絵画の変革とは、キャンヴァスそのものという（歴史的慣習からすれば）本来隠されているべき物質を露わにしたことであり、「長方形で二次元の」表面に、三次元的に「表象された空間」を、三次元の「その絵画が置かれている物質的空間」へと置きかえたことであった。これは、「表象された空間」が、「画家の描いている空間それ自体」、すなわち、われわれが生きるこの現実の世界そのものであることの肯定だったといえるだろう。鑑賞者は、マネの絵画の表象に、キャンヴァスという物質を見ることによって、その絵画が三次元の「空間上」で画家（現実の世界に生きる人間）によって直接「描き込まれ」たものであるという事実、ならびにそれが実物として三次元の「空間上」に配置されているという「物質的空間」性と現在それを見ている、その「空間それ自体」（われわれが生きるこの現実の世界）とを知ることになるのである。マネによる「新しい絵画的表象」では、画家が直接関わる現実的（物質的）な空間が可視的な実物（キャンヴァスそのもの）として呈示されることによって、鑑賞者がその絵と直接関わる現実的（物質的）な空間、すなわち不特定の「見る人の不可視性」である、オブジェ的絵画を取り巻く底知れぬ不可視的な場所（＝現実の世界）が開示されているのである。

3. 画像と文の相関性

フーコーは、『これはパイプではない *Ceci n'est pas une pipe*』において、マグリットの絵画についての言表をおこなっている。ここでも、ベラスケスの《ラス・メニーナス》やマネの作品と同様に、作者のある特定の作品が取り上げられ、その表象への「知の実定性」を介する分析的な再考がなされている。その作品とは、1926年から開始されたといわれるシリーズ作品《イメージの裏切り *La trahison des images*》（図3）である。これらの作品の表象には、パイプの画像とともに、次の一文が記されている。「これはパイプではない」と。鑑賞者はその同一の表象に、明らかにパイプである画像を見るとともに、その画像を否定するかのような文字も見ることになる。そして、鑑賞者は、このような画像と文字とをともに見ることによって、両者の関係性から生みだされる矛盾性に気づきはじめるのである。

しかしながら、フーコーは、この画像と文とが生



(<https://collections.lacma.org/node/239578>)

〈図3〉マグリット《イメージの裏切り》

1929年、キャンバスに油彩、60.3 cm × 81.1 cm
カウンティ美術館、ロサンゼルス

みだすこの矛盾性を否定する。

ところでこの図の異様さを作っているのは画像と文とのあいだの「矛盾」〔対立する言い方〕ではない。それもそのはず、矛盾は二つの言表のあいだ、あるいは同一の言表の内部にしかあり得ないからだ。ところでここには一つの言表しかないこと、そしてそれが矛盾するものではあり得ないことは明らかである、命題の主語が単に一個の指示詞〔=これ〕なのであってみれば。それならその言表は虚偽なのであろうか、その「指示対象」—誰が見ても一本のパイプ—がそれを証明していないのであってみれば？¹⁸⁾

ここで疑問符が打たれているように、フーコーのいう、「矛盾 contradiction」ではない画像と文とがつくる異様な関係性は、何を示唆しているのであろうか。フーコーは、このように「人を途方にくれさせるのは、文を画に関係づけ立ち戻らせることが不可避的である（指示詞と、パイプという語の意味と、図像の似ていることとがわれわれをそう仕向けるように）」ということであり、しかもこの言表が真であるとか、偽であるとか、矛盾しているとか言うことを可能ならしめるような平面を定めることが不可能であるということなのである¹⁹⁾と説明する。ここでの「人を途方にくれさせる」画像と文との相関的な関係性では、表象の存在そのものを「定めることが不可能である」状態にすることが試みられている。この試みこそ、先述した「表象を基礎づけるものの消滅」化、すなわち「主体」の消滅としての「本質的な空白」化なのである。

この《イメージの裏切り》における「本質的な空白」化では、まず、画像と文による「主体」の主張によって、両者間に一旦矛盾するという状態が引き起こされる。しかしながら、そもそもこの矛盾は「二つの言表のあいだ、あるいは同一の言表の内部にしかあり得ない」ものであり、ここには「一つの言表しかない」ことの認識によって、矛盾そのものが否定される。すなわち、この矛盾の否定によって、表象を形成する両者の対立構造そのものが崩壊（「主体」の消滅）し、両者の「本質的な空白」化が引き起こされるのである。このような表象における画策と行為は、まさしく絵画が「表象の専制から逃れ、それ自体から出発して展開する」という様相を端的にあらわしているといえよう。

フーコーは、このような画像と文との「悪企みがあるのは、結果の単純さのせいで目に見えなくなっているものの、それだけがこの結果の惹き起こすはっきり定まらない居心地の悪さを説明できる、そんな操作の中にある」と述べている。そして、「その操作とは、マグリットによって秘かに作られ、ついで注意深くこわされたカリグラムである」と説明する²⁰⁾。フーコーは、この「カリグラム」の特性を「同義反復」にあるとして、マグリットは「示すことと名ざすこと、象ることと言うこと、再現することと分節すること、模倣することと意味すること、見ることと読むことといった、われわれのアルファベット文明の最も古くからの対立を、遊戯的に抹消しよう」としていると分析する²¹⁾。また、フーコーは、「千年にもわたる歴史において、カリグラムは三重の役割を担っている」と指摘し、それら三つの役割について、「アルファベットを補完すること、修辞学の助けを借りずに反復すること、物を二重の書法の罫にかけること」とを挙げている²²⁾。マグリットは、《イメージの裏切り》の表象において、「遊戯的に」このような「カリグラムの三つの機能を引き継ぎ、それでいてそれらの機能を倒錯させ、そのことによって言語と

画像の伝統的關係全体を脅か²³⁾しているのである。

フーコーは、ここでいわれる《イメージの裏切り》における「カリグラム」の機能が、どのようにして「言語と画像の伝統的關係」に脅威をあたえているのかについて説明する。

カリグラムにおいては、一個の「まだ言っていない」と一個の「もはや表象していない」とが互いにせめぎあっていた。マグリットの「パイプ」では、これらの否定が生まれてくる場所と適用される地点とがまるで異なっている。形態の「まだ言っていない」は裏返されて、正確には肯定ではなしに二重の位置となる。片や上方にはなめらかで、一目瞭然の、もの言わぬ形態があり、その明々白々さは尊大かつ皮肉たっぷりに、文に言いたいことを、何でもいい、言わせておく。そして片や下方では、その内在的法則にしたがって繰り返された文が、自分の名ざすものに対するわれとわが自律性を断言している。カリグラムの重複語法は排除の關係にもとづいていた。マグリットにおける二つの要素の乖離、画における文字の不在、文において表明される否定は、二つの位置を断言＝肯定的に明示しているのである²⁴⁾。

《イメージの裏切り》では、「同義反復」という「カリグラム」の特性を利用しながら、その表象にある画像と文字との対立構造が設定される。そして、画像と文字のそれぞれにみずからの「自律性」を「断言」させることによって、「カリグラム」そのものの特性が崩壊させられるのである。つまり、この両者が発する自律的な「断言」によって、両者の対立が生まれるそもその原因それ自体も発生しないというわけである。フーコーは、「これはパイプではない」のあらゆる要素が発する言説は、うわべは否定的に見えながら一なにしろ類似によって、それが包含する現実の言明を否定することが問題となっているのだから、一結局のところ肯定的なものであるのかも知れない²⁵⁾と結んでいる。マグリット絵画における「底知れぬ不可視性」は、画像と文字という両者の自律的な「断言」によって、「注意深くこわされたカリグラム」が引き起こす、両者の「主体」の消滅による、遊戯的もしくは肯定的な意味あいにおける「はっきり定まらない居心地の悪さ」という、「ひとつの本質的な空白」化において、その存在が覚知されうるのである²⁶⁾。

ところで、ここでの《イメージの裏切り》における「断言＝肯定」の図式は、われわれが生きる現実の世界（社会）においての、人間同士（自己と他者）の倫理的な關係性のあり様へと発展する可能性を秘めているのではないだろうか。異なるもの同士でありながらも、自己の「自律性」を主張する「断言」は、その性格上、他者による「断言」も同等のものであると捉えられる。それは、自己と他者という、異なる「二つの要素」の差異性が引き起こす「乖離」や、他者に対する一方的な否定ではなく、先行的な他者への理解や尊重を通じた自己の否定（消滅）を介して捉えかえされる。したがって、ここでの、他者からの肯定的姿勢をもたらす、自己という「主体」の消滅としての「本質的な空白」化に、自己とは異なる他者との倫理的な共存性のあり様を見出すことも可能であろう。

結論

アーサー・C・ダントーは、次のように述べている。「ほとんどの芸術において、目に見える

事実の認識は、芸術を定義づけることではない」²⁷⁾。この言葉は、二〇世紀初頭に誕生した、レディメイドと呼ばれる既製品を用いた美術作品に対する芸術的価値の検討から発せられたものである。別言すれば、ほとんどの芸術において、単に見るという行為によって、その作品のもつ芸術性のすべてを規定することはできない、と捉えることもできるだろう。これは、日常で目している既製品と（見た目にはそれと同じものだが）芸術作品としてその価値が与えられているもう一方との差異が、「種々の芸術理論および歴史的コンテクストとそれとの照合＝解釈」²⁸⁾に基づいていることを示唆している。しかしながら、ベラスケス、マネ、マグリットの絵画は、いうまでもなくレディメイド作品ではない²⁹⁾。彼らの作品は、画家みずからキャンヴァスの上に、絵具を用いて描き、完成させた作品である。では、このような彼らの作品を、単に見ることによって、その芸術性のすべてを知ることは可能なのであろうか。

確かに、本論で論じてきた作品は、西洋美術史の重要な位置に組み込まれ、美術館が所蔵する芸術作品として、今日において高い評価をえているものである。このように、彼らの作品に対して、既に芸術的価値がそれなりに定められた環境においては、単にそれらの作品を見ることで、その芸術性を感じることは可能であろう。しかしながら、この見るという活動のみをもって、これまで検討してきたような、フーコーが言表するベラスケスの「鏡」、マネの「キャンヴァス」、マグリットの「カリグラム」といった、それらの表象が示す「底知れぬ不可視性」を、はたして知ることができるのだろうか。マグリットはいう。「『侍女たち』はベラスケスの眼に見えない思考の眼に見える像です。眼に見えないものはそれではときとして眼に見えるのか？それにはその思考がもつばら眼に見える形象だけから成っていることが条件です」³⁰⁾。すなわち、ベラスケス、マネ、マグリットの絵画においては、単にわれわれ人間の目に見える世界のみが描かれているのではない。そうではなく、人間の思考という（鑑賞者だけでなく作者ですらも）目に見えないものを内包する、目に見えるものが描かれているのである。そうであるがゆえに、作品の表象に秘められた思考は、単に見るという行為からは到底知る由もないのである。

フーコーは、「知の実定性」を介する絵画作品の言表によって、それらの表象に描かれている可視的なものから、その表象に内在化させられた不可視的なものを明らかにしていった。これは、絵画の表象に在る「思考されうるもの、思考されなければならないもの」を解き明かすことであり、そこに内包された「底知れぬ不可視性」の存在を覚知することであった。フーコーによる、このような絵画への姿勢は、そのまま彼の哲学的思考を掌る「歴史化すること」の姿勢と同様のものであり、絵画の表象を、われわれが生きるこの現実の世界のあり様そのものとして捉えようとする構えなのである³¹⁾。

では、この、「底知れぬ不可視性」を内包する絵画の表象として置き換えられる、現実の世界に内包されるものとは一体何であろうか。それが、まさしく「主体」の消滅としての「ひとつの本質的な空白」にほかならない。この「本質的な空白」とは、われわれの「目に見える現実の世界の認識は、この世界を定義づけることではない」ことを示唆するものといえる。すなわち、われわれが生きるこの「目に見える現実の世界」を「ひとつの本質的な空白」を内包する、「思考されうるもの、思考されなければならない」ものとして捉え、この現実の世界のあり様そのものを改めて見直す（再考する）という行為が望まれるのである。フーコーによる絵画への言表とは、専制的に定義された「主体」的（可視的）状態を見ることから「空白」的（不可視的）状態を知

るという行為、すなわち、この現実の世界（可視の状態）を「見ること」と、そこに内在する「本質的な空白」（不可視の状態）を「知ること」との同一性を促す理論的営為および実践的活動という芸術的行為なのである。

註

- 1) Rajchman, J. Foucault's Art of Seeing. In; *The MIT Press*, October (Vol.44). The MIT press, 1988, p.88. Vgl. Deleuze, G. *Foucault*. Les Éditions de Minuit, 1986, p.57. ジル・ドゥルーズはフーコーを評して以下のように述べている。「フーコーが、言表する喜び、他者の言表を発見する喜びをもつのは、彼がまた見る情熱ももっているからなのだ。何よりもまず彼を定義するのは、声、そしてまた眼である。眼、声。フーコーは、たえず見者であり続け、同時に言表の新しいスタイルを哲学にもたらした。異なる一步とともに、二重のリズムとともに、二つの事を実現したのだ」(Deleuze, G. Ibid. p.58 (『フーコー』(宇野邦一訳) 河出書房新社, 1987年, 81頁))。ここで述べられる「実現」は、まさしくフーコーによる歴史的絵画への言表において可能となるといえよう。
- 2) Foucault, M. *Les mots et les choses*. Gallimard, 1966, p.31 (『言葉と物—人文科学の考古学—』(渡辺一民ほか訳) 新潮社, 1974年, 40頁)。
- 3) Foucault, M. Ibid., pp.23f (32頁)。*《ラス・メニーナス》*の鏡とヤン・ファン・エイクの*《アルノルフィーニ夫妻の肖像 Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw》*(1434年)に描かれた鏡との比較は興味深い。*《アルノルフィーニ》*では、*《ラス・メニーナス》*と同じく構図の中央に鏡が配置されているが、その鏡は凹凸レンズであり、そこには夫妻の背後の姿が映っている。つまり、ここでの鏡が描かれた目的は、そこでおこなわれている婚約儀式や室内の様子を別(背後)の視点から見せることであり、鏡の上の銘文(「ヤン・ファン・エイク、ここにありき」)も含めて、画家みずからが立会人として、「婚約を表象する一枚の絵を結婚証明に変形」(Derrida, J. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978, p.399 (『絵画における真理(下)』(阿部宏慈訳) 法政大学出版局, 1998年, 282頁))させることへの試みといえる。
- 4) Foucault, M. Ibid., p.30 (39-40頁)。
- 5) ここでの言及には、クラウス・モレンハウアーが*《ラス・メニーナス》*の鏡について述べた以下の一文との類似性が見られる。「この絵は、絵を描くさいに出来たそのシーンの鏡像を、画家がいかに描いたかを示していることになる。すべてが鏡像なのだ。ほとんどすべてが!」ところで、モレンハウアーは、*《ラス・メニーナス》*のなかに、「当時のヨーロッパの状況を特徴づけるような、教育理論的な伝達内容が暗号化されている」と指摘している(Mollenhauer, K. *Vergessene Zusammenhänge: Über Kultur und Erziehung*. Juvena, 1985, S.65 (『忘れられた連関〈教える—学ぶ〉とは何か』(今井康雄訳) みすず書房, 1987年, 74頁))。
- 6) Foucault, M. Ibid., p.31 (40頁)。
- 7) Foucault, M. Ibid., p.31 (40-41頁)。
- 8) Triki, R. Foucault en Tunis. In; Foucault, M. *La Peinture de Manet: Suivi de Michel Foucault, un regard*. Seuil, 2004, p.60 (『チュニジアのフーコー』『マネの絵画』(阿部崇訳) 筑摩書房, 2006年, 61頁)。
- 9) 武田宙也『フーコーの美学』人文書房, 2014年, 50頁。
- 10) ジャック・デリダは、みずからの絵画論について、「私は額縁職人にはよく知られているパス＝バルトゥーの上にじかに書くのである。それも、この白紙の〔処女の〕と言われる面、一般的には四角い厚紙に切り抜かれ、作品を見せるためにその「中心 [milieu]」が開かれている表面を、じかに切り開く〔始める〕ために」と述べている。そして、「作品の方はどうかといえば、作品は、第一、その時々によって、このような形でパス＝パストゥーの中に「事例」としてもぐり込まされる別の作品に取って代わられることもある。このような点では、パス＝バルトゥーは、根底において可動的な構造であり続ける」といわれる(Derrida, J. Ibid., p.17 (『絵画における真理(上)』(阿部宏慈ほか訳) 法政大学出版局, 1997年, 21-22頁))。デリダは、可動性ならびに流動性をもつ「パス＝バルトゥー」というフレームの上から、絵画作品に接近している。この特徴から、デリダの視点は、対象となる作品ならびにそのフレームに対して、正面(垂直)性をもつものと考えられ、あくまでもフレーム

- 上から見た鑑賞者（外部）からの間接的視点での言表が試みられている。一方、フーコーの言表は、そのフレームが外され、作品の内と外がともに露わになった表象へと肉薄するものであり、「絵画の作り出す表象空間に侵入し、それに亀裂をもたらし」、直接的視点によっていると捉えられよう。
- 11) Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969, pp.14f (『知の考古学』(中村雄二郎訳) 河出書房新社, 1995年, 15-16頁) ならびに石田英敬「歴史性の理論の「前史」—M・フーコーの初期著作における夢と狂気の問題」『ミシェル・フーコーの世紀』(蓮實重彦ほか編) 筑摩書房, 1993年, 136頁を参照。
 - 12) Foucault, M. *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971, pp.29f (『言説の領界』(慎改康之訳) 河出文庫, 2014年, 35-36頁) .
 - 13) Triki, R. *Ibid.*, p.59 (60頁) .
 - 14) Foucault, M. *op.cit.* (註8参照), p.23 (6頁) .
 - 15) Foucault, M. *op.cit.* (註8参照), p.22 (4-5頁) .
 - 16) Foucault, M. *op.cit.* (註8参照), p.47 (44-45頁) .
 - 17) Foucault, M. *op.cit.* (註8参照), pp.22f (5頁) .
 - 18) Foucault, M. *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, 1973, p.13 (『これはパイプではない』(豊崎光一ほか訳) 哲学書房, 1986年, 18頁) .
 - 19) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.14 (19-20頁) .
 - 20) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.14 (20頁) . ここでいわれる「カリグラム」の具体例としては、ギヨーム・アポリネールの「カリグラム (視覚詩)」が挙げられる。アポリネールの『カリグラム *Calligrammes*』(1918年)のなかの作品「エッフェル塔」では、詩によって謳われる世界とむかいあうパリの印象がエッフェル塔の形状に当てはめられ、言語と画像の伝統的関係性に基づく、「同義反復」という「カリグラム」の特性が示されている。
 - 21) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), pp.15f (22-23頁) .
 - 22) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.15 (21頁) .
 - 23) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), pp.16f (25頁) .
 - 24) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.20 (32-33頁) .
 - 25) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.46 (81頁) .
 - 26) ここに、マグリット絵画における美的なものを見出すのであれば、モレンハウアーの次の言葉が参照できよう。「美的経験は、形が引き起こす感覚的情感と言語的に可能なコメントの間の、記述しがたい中間領域にある」(Mollenhauer, K. *Grundfragen ästhetischer Bildung: Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*. Juventa, 1996, S.259 (『子どもは美をどう経験するか—美的人間形成の根本問題』(真壁宏幹ほか訳) 玉川大学出版部, 2001年, 203頁))。
 - 27) Danto, A.C. *What Art Is*. Yale University Press, 2013, p.5.
 - 28) 山田忠彰『エスターエティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版, 2009年, 244頁。
 - 29) マネがおこなった、キャンヴァスが有する「物質的特性」への注目は、レディメイド作品の誕生へと繋がる、まさしく西洋絵画史における重要な「変革」であったといえる。クレメント・グリーンバーグは、「あらゆる芸術において、そのメディアムに起こったこと、私はこれこそがモダニズムの起源を確定するのに最も重要である」と述べ、その「モダニズムの到来は、一八六〇年代初めのマネの絵画を措いて他にない」と指摘している (Greenberg, C., Morgan R.C.(ed.) *Late Writings*. University of Minnesota Press, 2003, p.36 (『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄編訳) 勁草書房, 2005年, 51-52頁))。ダントーは、このグリーンバーグの「メディアム」への注目に対して、「実際には、“ジオットからクールベ”にかけての絵画の偉大なる創造性の到達にとって必要不可欠な状態であった、幻想的空間 (illusory space) を否定していることになる」(Danto, A.C. *Ibid.*, p.109) と反論している。
 - 30) Foucault, M. *op.cit.* (註18参照), p.58 (103頁) . ここでの言及は、マグリットによる『言葉と物』についての考察が記されたフーコー宛の手紙 (1966年5月23日) からの引用である。
 - 31) これこそ、まさしく「外の思考」を介する、「絵画を見ることから、われわれが生きるこの現実の世界 (社会) の外 (別) に在る「空白」を見る」(Rajchman, J. *Ibid.*, p.117) という、フーコーによる絵

画論が意図するものにほかならない。ところで、モレンハウアーは、《ラス・メニーナス》と同様に、《イメージの裏切り》についても言及しており、「これはパイプではない Ceci n'est pas une pipe」をもじって、「今日教育における代表的提示がいかなるものでありうるかを示す基本公式があるとすれば、…「これは世界ではない Ceci n'est pas le monde」がそれである」(Mollenhauer, K. op.cit. (註5参照), S.77 (90頁))と述べている。また、ここでの教育への言及と以下のハンナ・アーレントの教育認識との関係性を捉えることも可能であろう。「それは、社会的なるものの勃興によって複数性という人間の条件が解体し、公的世界における多元的な平等に代わって単一の尺度にもとづく近代社会の画一的平等が支配していく過程と、近代教育が体现している普遍性との間の通底性に対する、批判的視座にほかならない」(小玉重夫『難民と市民の間で—ハンナ・アーレント『人間の条件』を読み直す』現代書館, 2013年, 153-154頁)。

