

# 絵画の中に描かれた<sup>けだもの</sup> 獣

—ジャック・ラカンのまなざし、ルアー、凹面鏡—

中原 雅人

## 要旨

Although a number of researchers have interpreted what J. Lacan had said about vision, most of their interpretations seem to be insufficient to grasp the essence of the Gaze (*regard*). This paper explains Lacan's concept of the Gaze through four steps: First of all, accounting for the function of "Lure" using an ethological study of Nicolas Tinbergen. Second, relating some examples of the Gaze referring to Sartre and Merleau-Ponty in the aspect of self-awareness. Third, distinguishing the Picture (*tableau*) from Painting (*peinture*), the Gaze from the eye by relating to the mimicry which is advocated by Roger Caillois. Finally, this paper integrates the arguments above and explains the painting contest of Zeuxis and Parrhasios. Therefore it reveals the meaning of "a triumph of the Gaze over the eye" and the object a. We find a relationship between the Gaze and the Idea designated by Plato.

**キーワード:** ジャック・ラカン, 眼差し, 視覚論, ルアー, 動物行動学, 江戸川乱歩『鏡地獄』, ロジェ・カイヨワ, アイデア, 対象 a

## 1. はじめに——「まなざしの目に対する勝利」へ向けて



コフクロチョウの眼状紋 (ロジェ・カイヨワ『メデューサと仲間たち』より)

突然のまなざし。射すくめられ、目を奪われる。こういう効果をもつまなざしとは、

いったい何か。ジャック・ラカンのまなざしをめぐる議論や応用が盛んであるにもかかわらず、その精髓はなお汲み尽くせていない。眼差し論の骨子は1963年に行われたセミナー XI『精神分析の四基本概念』にあるが、中でもラカンは例のごとく博引旁証に徹している。例えばゼウクシスとパラシオスが絵を描いて勝負をした話を引く。これは出典が示されていないが、プリニウスの博物誌である。

記録によると、この最後の人 [=パラシオス] はゼウクシスと技を競った。ゼウクシスはブドウの絵を描いて、それをたいへん巧みに実現したので、鳥どもが舞台の建物のところまで飛んで来た。一方パラシオス自身は、たいへん写實的にカーテンを描いたので、鳥どもの評決でいい気になっていたゼウクシスは、さあカーテンを引いて絵を見せよと要求した。そして自分の誤りに気が付いたとき、その謙虚さが賞揚されたのだが、自分は鳥どもを瞞したが、パラシオスは画家である自分を瞞したと言いながら、賞を譲った、という<sup>1</sup>。

ラカンは同じ挿話を噛み砕いて語った後、「これによって、目を騙すことこそ問題だということが示されています。まなざしの目に対する勝利です」と言う。どういう意味か？この例自体説明されることが少ないうえ、仮にまなざしやそれに類する概念を適用するとしても、「無数の記号のスクリーン<sup>2</sup>」とか、「まなざしは目によって、つまりそれ自身の器官によって覆い隠される」もしくは「彼自身の絵 (picture) の内部、すなわち彼自身の視野と規定される空間の内部<sup>3</sup>」といった通り一遍な解釈が、ここに合致しないのは明らかである。これは彼の言ったことが、いまだ十全に理解されていない証左であろう。

その理由のひとつは、ラカンの用いる知識が広範囲に渡っており、分野をまたいでそれを総合する試みが、ほとんどまともになされないことにある。そこでわれわれは、彼が何気なく使う語の意味や源泉を注釈しつつ正確に読みとることで筋道を立て、絵画対決の挿話まで一貫した理論の中に位置づけようと思う。そのさい注目するのが、虫や魚、馬や蛇といった動物たちの世界である。ラカンが1936年にマリエンバード第14回国際精神分析会議で初めて発表した鏡像段階論では、アンリ・ワロンによる、鏡を使った猿と人との自己認識の差異に関わる実験に影響を受けていたことが知られている。また「(私) の機能を形成するものとしての鏡像段階」(1949)において、ゲシュタルト心理学者のケーラーを初め、ハトの性的成熟やバツタの独居性から群居性への移行に同種個体のイメージに関わる実験に言及していることが、しばしば指摘されていた。それは「イメージの外在性の重要さ」を示すためだと言われる<sup>4</sup>。『ラカン派精神分析入門事典』を編集したエヴァンスは、当時は心理学者に無視されていたローレンツなどの動物行動学にいち早く関心をもったラカンの先見性を評価している<sup>5</sup> (ただしエヴァンスの場合、その後に確立された進化心理学によって、生物学と手を切ったラカン理論を全否定する

ためであるが)。

しかしラカンは、けっして人間を特権化するために動物行動学を援用していたわけではない。もし人間に特別な地位を与えるとしても、人以外の生き物を蔑ろにせず、その所属している領域を広げることと並行して行われた。鍵となるのは、擬態に関わる考察を通じて、生物学が前提する適応という考え方から抜け出していたロジェ・カイヨワである。だがまずは、出発点にある動物行動学から読解を始めよう。

## 2. ルアーを見損なう——ティンバーゲンから凹面鏡モデルへ

人が見ることによって魅せられる仕組みを解き明かしていく前に、押さえておかねばならない概念がある。「ルアー<sup>leurre</sup>」だ。セミナーを通してラカンが好んでよく使った言葉であるが、ゼウクシスとパラシオスの絵画対決も「ルアーの自然な機能と騙し絵の機能という二つの水準が曖昧になっていることをはっきり示した」(P102/146 頁<sup>6</sup>)ものとして顧みられているし、別な箇所ではこうも言っている。

したがってルアーはここで本質的な機能を果たしています。それはまさに臨床経験のレベルで我われが把握していることにほかなりません。というのは、男性を女性へと結びつける魅力について想像してみると、「<sup>トラヴェステイ</sup>仮装した人」として現れる方が優勢であることを我われは知っているからです。仮面の仲介を介してこそ男性と女性は疑問の余地なくもっとも激しく、もっとも熱烈に出会うことができるのです。

ひとり主体だけは——人間の主体、人の本質である欲望の主体だけは——動物とは違って、この想像的捕獲に全面的に捕らえられてしまうということはありません。(P98-9/141 頁)

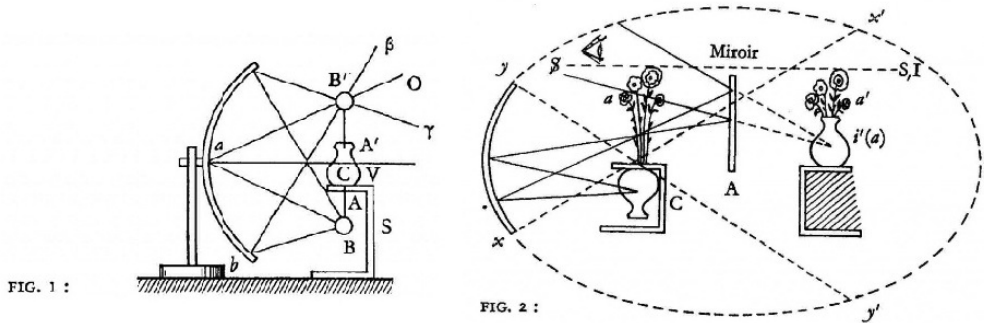
男が<sup>トラヴェステイ</sup>仮装した女に誘い寄せられやすいことをルアーの機能に喩えつつ、「動物」が比較に出されるのは気まぐれではない。「ルアー」という語の特別な意味を知るには、かつてラカンが参照していた動物行動学の知見に遡る必要がある。よく禽獣は人と比べて自然を自然のまま、あるがままに受けとめているかのように想定されるが、それはまちがっている。虫や魚、獣もまた、自然そのものではない何かを見て、そのイメージに囚われるのだ。ラカンがセミナーI (1953~4) で述べるトゲウオが好い例である。

例えばトゲウオの場合、メスとの交尾のダンスが始まるためにはオスの腹や背に綺麗な色彩が出現しなければなりません。しかし切り抜き細工に或る「Merkzeichen」、マークさえつけておけば、——少々できが悪くても——メスに対して本物のオスのトゲウオとまったく同じ効果を及ぼすような細工を簡単に作ることができます。性行動はとりわけルアーにかかりやすいのです。このことは性倒錯や神経症を研究する上で

私たちにとって重要な教えです<sup>7</sup>。

同じセミナーの中でラカンが名指した動物行動学者の1人ティンバーゲンによれば、トゲウオ目トゲウオ科のイトヨは、繁殖期に卵で腹のふくれたメスが近づくと、腹が赤く背が青白く変色したオスはジグザグ状にダンスをして求愛し、一定な行動の連鎖に従って排卵と受精を行う<sup>8</sup>。そのさい行動の連鎖が触発されるために肝要なことは、相手の色や形である。だから細部まで精緻でリアルな模型より、全体が歪つてあっても特定な色や形の特徴を備えた模型の方がよほど配偶行動や、攻撃行動を引き起こしやすい<sup>9</sup>。ふくらんだ腹や派手な色が反応の鍵となる刺激になっているわけだ。これら行動を触発する刺激は信号刺激 (sign stimulus) とも呼ばれ、ジグザグ・ダンスのように動作が合図となることもある。このように特定な合図=記号によって、偽物であっても本物と同じ反応を誘発する模造品、およびその効果がラカンの言う「ルアー」である<sup>10</sup>。

よって動物も物そのものを認識しているわけではなく、その像を見ていると言えよう。セミナーⅢでも軽く復習しているように、想像界とはべつに人に特有な領域ではない<sup>11</sup>。この現れに違いがあるとはいえ獣も人も共通してもつ想像界を形象化するとすれば、「ダニエル・ラガーシュの報告についての考察」(1960)で「象徴界と想像界の分割が条件づけている屈折効果との類似<sup>12</sup>」に着目して採り上げられた光学モデルが相応しかろう(左図)。みかけは難解な図だが、順序立ててみればなんのことはない<sup>13</sup>。



まず机の上に花瓶を置いたところを想像してもらいたい。だが花はそこに活けず、机の裏面にぶら下げておく。そして花が映る位置に大きな凹面鏡を置いてみよう。すると反射した光は実像を結び、観察者の目がその光線同士によって規定される或る範囲内( $\beta$ と $\gamma$ の間)にあるかぎり——これが後々大切になってくる——あたかも花瓶の中に本当に花が活けてあるかのように見えるのである。ラカンが「重要なのはそれが実像であるということだ」と言い、「通常用いられるスクリーンの媒介なしに、この像は目によって現実の中で固定される<sup>14</sup>」ことに注意を促しているように、見えているのは初期の鏡像段階論とは異なり鏡に映った像ではないのがこのモデルの要だ。赤子が鏡を見て自己のイメージを先どりする場合でも、鏡に映っているのはわれわれがふだん平面鏡で見るの

と同じ虚像であって、発散した光線が実像を結ばない代わりに、それを逆向きに延長した点に虚像は出来る。だが凹面鏡モデルの場合、反射した光は像を結び、現実空間中に実像を形成する。よって花はあたかもホログラムのような立体映像として現れるのだ。

ここに実像の写真を掲げても感動は薄かろう。なぜなら反転しただけで、みかけは実物と同じなのだから。それよりも、この現象の不可思議な驚きを仮想体験できる日本語の小説を引こう。江戸川乱歩の『鏡地獄』（「大衆文藝」大正15年10月）である。

「このお札を取ってごらん」

その箱を私の前に持出して、彼は何食わぬ顔で紙幣を取れというのです。そこで、私は言われるままに、手を出して、ヒョイとその紙幣を取ろうとしたのですが、何とまあ不思議なことには、ありありと目に見えているその札が、手を持って行ってみますと、煙の様に何もありませんか。あんな驚いたことはありませんね。

「オヤ」

[...] 種はやっぱり凹面鏡なのです。[...] 普通の鏡ですと、決して本物がそこにある様には見えませんが、凹面鏡では、不思議にもそんな実像を結ぶというのですね。本当にもう、ありありとそこに在るのですからね<sup>15</sup>。

結末に友達が入っていく巨大な球面鏡が注目されやすい『鏡地獄』だが、その「悪夢の世界」が成立する前に、彼は「凹面鏡」に傾倒していた。ここで「私」がつかもうとしてつかめなかったのが、まさしく紙幣の「実像」なのである。

だが人がこのようにおずおずと、しかし好奇心や促しによって手を伸ばすのとは違い、動物のイメージへの囚われは完全である。獲物が接近して鍵刺激を得た瞬間に、自己内の像と一致して跳びかかるであろう。それはいま見た、実像の水準にある光学モデルに近い<sup>16</sup>。しかし人の場合、たとえ外界のイメージに魅せられたとしても、その刺激の結果すぐさま決まった反応を起こすわけではない。自然から信号<sup>サイン</sup>によって遠ざけられた動物の想像界、そこからさらに隔てられた場所に人間の自我はある。この事態はさきの図を上書きすべく進展させた光学モデルにはっきり表されるだろう（右図）。今回は物の位置を交換して、花を机上に立て花瓶を机の裏に吊そう。そして観察者が凹面鏡と同じ側に立つとする。するとさきに述べたように、目が反射光線によって規定される範囲内になければ花瓶は像を結ばないのだから、当然実像は見えなくなる。だがそれでも<sup>イメージ</sup>像を見る手があるのだ。花束のむこうに鏡を置けばいい。すると光はさらに平面鏡に反射して観察者へ向かい、目が規定範囲に収まることになるので、鏡の中に実像ではなく虚像が現れるのである。すなわち、ほんらい凹面鏡によって実像を結ぶはずだった花瓶は、間に置かれた鏡によって隔てられ、鏡の中に虚像として認められるようになるのだ。この花束を包む花瓶の虚像が、自我を包む身体であり、そのイメージである。これ

は想像界を正確に位置づける「他者との同一化」であり、「この同一化によってこそ人間は相手の場所から「見る」ことができ<sup>17)</sup>」ようになる。

しかしいまや辛うじて自己自身を間近く示していた実像さえなく、実像の虚像が見られるだけだ。しかもやはり目が決まった範囲から出ると像は消失するように、ここには他者のイメージを介して確立する自我の不安定さが表れている。いま一度乱歩の『鏡地獄』を思い返そう。その結末で「中空のガラス玉」に入って「発狂」した友達は、まさにそのような自我の崩壊に直面してしまった。彼はおそらく鏡の表面に映った虚像だけを見たのではない。実像と虚像、そして実像の虚像を互い違いに見たことだろう。それは『鏡地獄』の語り手が言うように「凹面鏡の恐怖」をいくつにも倍加させた、「所謂ゆる凹面鏡によって囲まれた小宇宙」だったのだから。逃げようとすればするほど位置次第で瓜二つの己の姿を、鏡の中に、中空に、切れ切れに見ることになる。『鏡地獄』はベルクソンやドゥルーズに重ねる興味ある読解が行われている<sup>18)</sup>が、そこで乱歩が参照したと指摘されている1926年の「科学画報」の記事が、球面鏡の中で見える像を予想して「実像」と「虚像」を注意深く書き分けていることに、新たに注意を喚起しておこう。これに目をとめるならば、われわれはラカンの光学モデルに非常に近い装置と、その暴走による自我の崩壊を『鏡地獄』に読みこむことができるだろう。探偵小説らしい想像力を働かせるなら、実は彼はガラス張り球体の中に平面鏡をも持ちこんでいたのだが、「私」が球体を割って彼を救出したおりに、砕かれていたその破片と混ざってしまったという可能性だって否定できないのだ。

さて『エクリ』によれば、凹面鏡の実像から平面鏡を挟んだ虚像へのモデルの進展は、以下のように記述される。

じっさい  $i'(a)$  には、たんにこのモデルの主体が期待していたものがないというだけではなく、すでに他者の形があり、それは堂々たる風貌 (*prestance*) の関係性の作用がそこに介入してくるのに劣らず、誤った支配権と根本たる疎外の源として、まったく別な一致を要する総合の中にそのプレグナンツ (*prégnance*) が導入するものなのだ。

像  $i(a)$  の幻想をモデルの出発点に置いたのは、この一致の諸条件をそれらの原則としての先行性において表すためである<sup>19)</sup>。

$i'(a)$  は鏡の中の虚像のことであり、主体はいくら純然たる己の姿を見ようとしても、凹面鏡を介した自己の像しか見れない。そこにはすでに他者が侵入しているのだ。

だがそれはどのようにしてだろう？ 「まったく別な一致を要する総合」とは、動物にも人にもある第一ナルシズムを指していると考えてよい。むろん「総合」には主体の弁証法における〈合〉の響きを聞き否定性の刻印を認めるべきだが、おそらくは威厳あ

る風采を表す *prestance* との言葉遊びで対比されている *prégnance* の語にも、その独自の形態を見なければならぬ。プレグナンツ (*prägnanz*) とは『生まれる』とか『膨らむ』といった意味をもつゲシュタルト心理学の用語で、その創始者ヴェルトハイマーは「知覚された体制化における単純で統一的な結果を実現させる傾向」をプレグナンツの原理と呼んだ<sup>20</sup>。メルロ＝ポンティも晩年『見えるものと見えざるもの』でとり組んでいたこのモチーフの含蓄をいま掘り下げることは控えるが、単純化を恐れずに言えば、知覚には対象を秩序づける法則があるということである。例えば「○○○ ○○」で丸の数は五つではなく三つと二つにまとまって見えるし(近接の要因)、温泉で湯気に岩肌や植木や戸がもやもやと不分明になっていても、簡潔な形として人影を見いだすことができる(良い形態の要因)。こういった群化の要因として、視覚が全体として最も簡潔なまとまりをなそうとする傾向がプレグナンツの原理だ。鏡像による自己自体の否定(止揚)によって主体が構成される過程で、他者の形は、或る簡略化の法則に従ってやってくる。われわれの理路からは、すでに他者を認めるおりにさえ、存在感ある他者の形そのままではなく、あくまでその体制化された形を把握していることに注意しておこう。それによって実体をつかむこととは程遠い偽りの支配権が掌握され、根本たる疎外の源になるのだ。

かくして動物にはない過剰を抱えこんでしまった人間。これはいかなる過剰なのか？われわれの考究からすれば、それは、目ではなくまなざしである。

### 3. 気づけば俯瞰で見つめている箱——ラカンの眼差し論精読

いままでラカンがまなざしについて『精神分析の四基本概念』で挙げるいくつかの例は、各々が別々な概念を——まなざし、シミ、スクリーン、絵などを——抽出しようとしているかのように読まれ、どれかが任意に採り上げられるか、さもなくば無理な縫合が行われてきた。ラカンも脱線であることは否めないと言うだけに、そうされるのも無理はないほど散逸した印象を受ける。だが或る視点に立てば、これらを見晴るかすことができるのではないだろうか。そこでラカンが語る例をいくつか、折り目もつけぬまま要約して列挙しよう。

(イ) サルトル『存在と無』より、覗きを見るまなざし

狩りのおり突然する木の葉の音や、廊下で不意に聞こえる足音についてサルトルは述べている。誰かが鍵穴から中を覗いている時、まなざしが不意打ちを喰らわせて動転させ、彼を恥の感情にしてしまう。(S.XI, P79-80/112 頁)

(ロ) 漁師の真似事と波間に浮かぶ缶

20代の若いインテリであったラカンは、狩りや漁といった実践に憧れ、漁師たちと

もにブルゴーニュの海に船出する機会を得た。或る日、海の波間に缶が浮き、キラキラ輝いていた。友達だったプチ・ジャンがおもしろがって言った、「あんたあの缶が見えるかい。あんたはあれが見えるだろ。でもね、やつの方じゃあんたを見ちゃいないぜ」。だがラカンは大しておもしろくなかった。というのも、「第一にある意味で、それでもやはり缶は私を視ているからです。その缶は光点という意味で私を見ているのです」。ラカンは「実に不調和な絵をなし」て、「シミ (tache)」になっていたのだ。ここで輝きは「透過不能」であることによって機能する「スクリーン」である。(P88-90/125 頁)

(ハ) メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』より、ゲルプとゴールドシュタインの実験

メルロ＝ポンティが収集した例によれば、ミルク色のコーンとして現れる照明が、照らされているものを見るのを妨げている場合、「小さなスクリーン」をコーンの中に入れて、その光が隠していた対象を現れさせることができる。(P99/142 頁)

(ニ) 絵画のまなざし

ラカンは「絵 (tableau) においてはつねにまなざしという何かが確実に現れる、というテーゼ」を提出する。画家は必ずまなざしの或る様式を選択することになる。絵画 (peinture) にはつねに、オランダ絵画やフランドル派の風景画においてさえ、まなざしがそこにあるかのように感じる。おそらく錯覚でしかないにせよ。(P93/132-3 頁)

これらのピースをひとつの絵にするために、まずは「スクリーン」の概念を明瞭にしよう。メルロ＝ポンティが引くところによって補えば、ゲルプとゴールドシュタインは、黒い円盤を回転させ、そこにアーク光 (円錐形の光) を正確に当てる実験をした<sup>21</sup>。すると円は元の黒色ではなく、部屋の他所と同じく弱い光が当たっているように見える。だが不思議なことに、円盤の前に「一片の白い紙片」を置くと、ただちに円盤は〈黒く〉、紙は〈白く〉、あたかも新しい円盤が現れたのではないかと思うほどはっきりと照らし出されて元あったように見えるのである。

ここからラカンの掲げた、大円の中に小円を重ねた図「現実<sup>レアル</sup>は辺縁的である」でなぜ小円の方にスクリーンと銘打ってあるのかが判明する。大きい方ではなく、この小さな紙片が「スクリーン」なのだ。スクリーンは必ずしも大きな平面として投射された影を映す必要はなく、小さい夾雑物としてただ一寸挿し挟まれるだけで、背景である円盤の色である黒という現実<sup>レアル</sup>の姿を——現実界との刹那の出逢いとともに——露わにするのである。

となれば (ロ) の海に浮かんだ空き缶は、まさしくスクリーンである。目に映るものはすべて光であるはずなのに、なお光が光としてあふれ出す、場面にそぐわない異物だ<sup>22</sup>。だが缶の燦めきというスクリーンの挿入によって、海上では何が明らかになったのか？



また、缶の光が私を見ているとはどういうことか？ その理解のために、(イ)覗きと(ニ)絵画を見る2つの視線を結ぼう。

鍵孔を覗いていて、足音がしたように覚える。びっくりして見回すが、気のせいだった、という体験。これについてサルトルは語っている、「他者は、私の気のせいだとわかったときに、同時に消失してしまったところか、いまや、いたるところに、私の下に、私の上に、隣の部屋に、存在する。[...] 私が鍵孔の方へ身をかがめることは、いまでは、顔を赤らめることである<sup>23</sup>」。他者のまなざしを感じることによって、私はもはやそれ以前と同じではありえない。ラカンの言葉を借りれば、「鍵孔からの覗きという行為において彼自身が露呈する時」(P79-80/112頁)が来るのだ。覗こうとしても絶えず他人の視線を意識して恥ずかしくなってしまうこの状態は、いわば『己がいま覗きをしていることを自覚してしまった』ということにほかならない。まなざしを感じるによって初めて、私は覗きという恥ずべき行為をしている現実を自ら見るようになったのだ。あたかも静寂に紛れこんだ足音が、スクリーンとして介入したかのように。

己が何をしているかを気づかせるまなざしの機能は、絵画の鑑賞においても不可欠である。(ニ)のフランドル派の風景画にさえ感じとれると言った謎めいた絵画のまなざしを、ラカンが実際に機能させてみせるのは1週間後のセミナーである。

トロンブ・ルイユ  
騙し絵において我われを誘惑し満足させているものは何でしょうか。どのような時に、それは我われを魅惑し喜ばすのでしょうか。それは、我われのまなざしを移動させてみても、その像が動くことはないし、ただ騙し絵だった [=目が欺かれていただけ] ということに気づく時です。というのは、この時に絵画は、それがかつてそう見えていたものとは別なもの (autre chose) として現れているからです。あるいは、むしろそれは今やこの別なものとして見えてくるからだ、と言った方がよいかもできません。(P102-3/147頁)

例えば、われわれは初め椅子を見る。座ろうと思って回りこもうとするが、奇妙なことに見る角度が変わったのに椅子は別な側面を見せない。われわれは気づく、『なんだ絵を見てたのか、騙された』と。こうして欺きの快感とともに絵画は人々を喜ばすのだ。

この瞬間、介入しているのはスクリーンとまなざしである。というのも、『絵を見ていたのだ』と自ら理解するためには、その部位が周囲から隔絶されキャンバスが露わになっていれば一目瞭然だろうが、それはこの透過不可能な面すなわちスクリーンが、絵画であることを否定なく暴くからだ。たちまちわたしは、『わたしはいま絵画を見ている』という鑑賞者に不可欠な態度へ導かれる。こうした了解がなければ絵画はたんなる風景の一部として見過ごされ、特別な鑑賞も評価もされないだろう。しかし絵画を見ている自覚が生ずるために、べつに他人が居合わせ主体にまなざしを向けている必要はない(わ

れわれは部屋に籠もり1人でじっくり絵画を眺められる)。すると絵を見ている意識へとわれわれを導くまなざしは、絵画自体に備わっているとみなされねばならない。これが風景画にもあると言うまなざしの正体である。絵画は見る者を身構えさせる、まるでむこうも見返しているかのように。スクリーンはわたしを見る＝わたしにわたしを見させるのだ。ここまで理路を通じればラカンの謎めいた発言の数々も意味が闡明されるだろう<sup>24</sup>。

さて、いまやわれわれは、ラカンが海の上で味わった体験<sup>25</sup>を追体験することができる。たいがい引用に際して省略されているが、ここでラカンが「若きインテリ」であったとか、缶の存在が「缶詰工場があること」やその「消費者」を示しているとか細々とした事柄を述べているのを見逃してはならない。駆け出しの知識人ならば誰もが直面する無為の悩みに駆られて、ラカンは漁師とともに船出することで実践に乗り出したつもりでいた。書斎では味わえない程よい疲れを覚えた身体を潮風にさらし、日の光の中で額の汗を拭うインテリ青年にプチ・ジャンが言う、「おまえは缶を見てるけど、缶はおまえを見ちゃいないんだ」と。プチ・ジャンにとって、それはいつもの、のっぺりした風景に浮かぶ缶にすぎなかっただろう。ところがラカンには、そうは見えなかった。奇妙にも輝き放つ缶が見返しているように覚えた。それは漁師として日ごろ魚を捕って生きている皆と違って心にゆとりがなく、ちょっとした物が景色の中に溶けこまず事物として気になってしまっていたということだ。そこでふと気づく、己は漁師ではないということに。結局魚の缶詰の消費者にすぎないことを缶が示していたからこそ、ラカンは全体を俯瞰するような視点に立って描き出してしまうのだ。「厳しい自然の中でやっとの思いで生きているこれらの人々に混じってさっき言ったとおりになっていた私は、実に不調和な絵 (*tableau*) をなしていた、ということです」と。同じ場所で同じことをしているようでいながら、そこで調和することができない。「私は絵の中であって多少ともシミ (*tache*) になっていた」とは、こういうことである。(そうしてこの話を語っている現在のラカンはといえば、フランス精神分析学会を破門された後であった。)

シミは絵の中にしかと存在しながら、本来は絵にそぐわないものだ。たったひとつの缶はスクリーンとなって輝き、わたしにまなざしを向け、現実を——学知の煩悶を味わった以上いまとは違った生活に憧れていること、しかしそれは真似事にすぎないこと、欲望とその頓挫、あるいはあるべきわたしの姿を——露わにしたのである。刹那な現実界との出逢いの後には、ほどなく波風の立たない、いつもの風景が戻ってくるだろう。

#### 4. 絵画の中に描かれた獣

しかし、まだ追究をやめるべきではない。なぜ「私は絵の中であって多少ともシミになっていた」と奇妙な表現がされていたのか？ われわれは光学上の実測点からあふれ出たもの、すなわちスクリーンの燦めきをとらえるために、具体例を並べて見通す視点

を見つけた。だがわれわれの目から逃れていくのは、またしても獣たちなのである。

ラカンの理路を忠実に追った論考でさえ、多く動物を誤解していることには注意しなければならない。というのも、彼らが別な何かを真似ること、すなわち擬態は、だんじて「適応 adaptation」はないからだ。たしかに、ティンバーゲンなどの動物行動学にはそのような考えが見受けられる。本当は無害なツリアブはスズメバチなどに擬態することで蜂の危険を知った鳥に対し危険であるように見せかけ、ハツカネズミの色が地面の色に似ているのは身を隠し捕食者の目を眩ますためである。獣たちはいかに環境に適応できるかに生き残りを賭けていると言うわけだ。よってアンコウが頭に付けた擬餌に小魚がやすやすとおびき寄せられ食べられてしまうということは、「キアンコウはえものとなる小魚どもの特殊な感覚に巧く合ったリリーサーを発達させてきたが、小魚どもの方はキアンコウに対して上手に反応するように適応してはこなかったということになる<sup>26</sup>」。こうした説明は、動物が無用な煩いも意志ももたず生存だけを目的に合理的な進化を遂げてきたと考える人間にとって見やすい道理だろう。

しかしセミナー XI でラカンが準拠するロジェ・カイヨワは、擬態を適応によって説明しない。例えば蝶の模様がかくままでに美しく多彩なのは、あきらかに生きるためには無益ではなからうか？ だが疑問を覚えるのも、われわれが偏った人間中心主義によって、自然に種の保存は認めても美の秩序を認めないせいにはすぎない。蝶の羽根の美しさは、その実在を証しだてる。蝶は、種を通して絵を描いているのだ。なぜ動物は盲目に生きることしか眼中にないと考えねばならないのだろうか。何か目に見えない美の秩序があってそれが自然界を通じて実現されるのだと、すなわち自然が藝術を知っているとみなして、いけないことはないはずなのに<sup>27</sup>。

『メデューサと仲間たち』はこのような考えの下に、虫や獣が行う3つの擬態、すなわち トラウエステイ 変装、カムフラージュ 偽装、アンティミダシオン 威嚇を解いてゆく。中でも威嚇は己が有害かどうかに関係なく、相手を脅えさせる効果を言う。その好い例が眼状紋だ。大きくて円く、内に種か何か埋め込まれたかのようなぎょろりとした不気味な形態を、クスノキアゲハの幼虫や、スズメガの羽根は模様としてもって、それが敵を威嚇する。こうした眼状紋の効果は通常、猛禽類のフクロウに似せているなどと説明される。しかし模様を目に頭を嘴に見立てるとしても、昼に飛ぶフクロチョウがわざわざ夜行性のフクロウに似かよったのは奇妙だし、しかもフクロウは攻撃を受けやすい鳥なので、捕食者が襲えば別な獲物が捕まって驚きながらもめでたしめでたしということになるだろう。

ゆえに事物同士の単純な近似に惑わされずラカンは問うていた、「カイヨワが指摘したように、[...] 眼状紋が問題となる場合、その模様が衝撃を与えるのは [...] 目に似ているからなのか、あるいは逆に目が魅惑するのはむしろ眼状紋と形が似ているからにすぎないのか、という点を明らかにしなくてはならないでしょう。いいかえれば、この問題については目の機能とまなざしの機能とを区別しなくてはならないということになるの

でしょうか」(P70/98頁)と。事の本質を突く問いだ。しかも器官である目と眼状紋を、それぞれ目の機能とまなざしの機能として区別しようとしていることに注意しておこう。その意味は後で見るが、この二者択一については実はカイヨワが答えまで出している。「なるほど眼状紋は目に似ているが、私の考えでは、目に似ているから威嚇作用をおよぼすというのではない。むしろ私は、逆に、目の方が眼状紋に似ているので威嚇作用をもつのだと断言したいほどである<sup>28</sup>」。人々は目という器官が恐ろしいのでそれを真似たのが眼状紋だと考えたがる。が、そうではなくて目という器官は人に、と言うより生き物に恐怖を覚えさせる形をとったので、目の形状になったと考えるのだ。それが、かの円くぎよろりとした不気味な形にほかならない。

カイヨワは主に威嚇についてそう述べているが、ラカンも偽装についてもこの論理に則って説明する。そこでは形を敷衍して、現実の背後にある(といっても〈物自体〉ではない)何かが想定されている。例えば「主体が絵へと挿入されるべき次元」について、それは「人間の戦争の作戦において偽装の技術が機能している仕方とまさに同じ」であり、「背景と調和することが問題なのではなくて、まだらな背景の上で自身がまだらになることが問題なのです」(P92/131頁)と言う。これはたぶん迷彩服のことを指しているのだろう。迷彩服はべつだんジャングルに生えている植物の形態を正確に真似ているわけではない(もし真似ていたら、それが「背景と調和すること」に当たる)。しかし均一な緑一色に塗られるのでもなく、濃淡をもってまだらに色づけられている。シマウマやボア(ヘビ)が、かの一見目立ちそうでありながら景色に溶けこんでしまう斑模様をもっていることを思い出そう。物そのものに似ていなくとも、或る形式をとれば隠れおこせる。見る者に対して対象物をばらばらにし分散させるこのような模様は〈分断色〉と呼ばれるが、ラカンはこのカイヨワのたどった道を継承しつつさらに、あるがままな現実の背後には何か物を見せる特別な機制があるという点において発展させていく。

そこで注目するのが甲殻類のワレカラである。ワレカラはよく海藻に付いたまま食卓にあがってしまうので、ラカンは知らなかっただろうが日本語では『我から』の意をもつ掛詞となって古くから短歌の題材になっているほどだ<sup>29</sup>。こうして奇しくも己に別な意味をもたせて和歌の意味の中に溶けこむと言えるワレカラは、現実にもアマモなど海藻にしがみつ、まさしく「シミとなり、絵となり、その絵の中に描きこまれる」(P91-2/130頁)のだ。この絵(*tableau*)は、絵画(*peinture*)とは異なる。われわれはむろん物自体を見ているのではないが、かといって目に映る物をそのまま見ているわけでもなく、何か物を見せるように見ている。それは蝶や蛾、魚がもつ眼状紋であり、シマウマや蛇がもつまだらである。けっして自然に似ていないが、自然の背後に広がって、あるように見せるのではなく見えるように見せる世界だ。また人が描く一枚の絵画と、そこに片鱗を見せ何らかの世界を開示している絵とは異なる。ゆえに同語反復に聞こえてもこう言ってよい、人は絵画の中に描かれた絵を見る、と。獣たちも知っている絵が、

絵画の中には描かれている。そしてこの絵を見るのが、まなざしの機能なのである。

さきの論点と統合してみよう。一枚の絵画は、実はキャンバスに描かれた絵の具やチャコールの跡にすぎない。ペンとインクによるマンガや、画素の集積であるアニメ・CGでも同じである。にもかかわらず、われわれにはそれが何かに見える。人や木や建物に。ここには特異な意識状態が、つまり絵画（紙と描線）であることを了解しながら、それが同時に何か（人や木や建物）であるのを見る、という高度な認識が成立している。捏ねられた粘土、掘られた石や木は、同時にキリストやヴィーナスや仏である。この二重性を理解する能力は実像の虚像化モデルによって示された自己との隔たりの、また己が何をしているかを見出すまなざしの賜物であると言えるだろう。だから眼状紋は、まなざしの機能として目から区別しなければならぬ。模様にはすぎないとわかっているはずのものが、それでも眼球のように見え脅威となるように、人のまなざしは物のむこうを見る。したがってラカンはこう言うことになる、「みかけのむこう側には、物それ自体はないにしても、まなざしがあります」（P95/136頁）と。

いまや、われわれがたどってきた道によって、ゼウクシスとパラシオスの絵画対決を完全に読み解くことができるようになった。

ゼウクシスとパラシオスに関するあの古い寓話において、ゼウクシスの良いところとしてはせいぜい鳥を惹きつけるほどの葡萄を描いたくらいです。ここで強調すべきは、この葡萄が完璧な葡萄であったということではなくて、鳥の目を欺いたということです。その証拠は、パラシオスがゼウクシスに勝ったということです。つまり、相手パラシオスは壁の上に覆いを描き、その覆いがあまりに本物らしかったのでゼウクシスは彼の方を向いて「さあ、見せてくれたまえ、君がこのむこう側に描いたものを」と言うほどだったのです。これによって、目を騙すことこそ問題だということが示されています。まなざしの目に対する勝利です。（P95/135頁）

ラカンはまた、鳥がブドウに寄ってくるためには、「なにも葡萄が、ウフィツィ美術館のカラバッチョのバッカスが手に持つパン籠の葡萄のように美事に再現されている必要はありません」（P102/146-7頁）とも述べる。なぜゼウクシスの描いたブドウには鳥が集まったか、「鳥たちにとって餌のブドウと見えるものには、もっと単純な、もっと<sup>シニョ</sup>記号に近いなにかがなくてはなりません」。ここでルーアのことを思い出そう。そう、鳥はイトヨが配偶行動や攻撃行動を起こしたのと同じようにただ<sup>シニョ</sup>合図に反応したのだ。歪つなルーアでも鍵刺激となる条件を満たせば特定な行動を引き起こせるのは見たとおりである。そのような条件を満たしただけではゼウクシスの絵を巧い絵とは言えない。しかしパラシオスは人であるゼウクシスの目を欺いた。「あまりに本物らしかった」というのは、記号＝合図ではなく、絵を——獣たちも知ってはいるが、蝶の羽根や擬態によつ

て表現されている藝術と呼ぶべき領域を——描いたということにほかならない。この覆いは紛れもなく覆いに見えるほど巧みであるうえに、絵画の展示を求められる場に置かれることによって、まさしく覆いに擬態しているのだ。勝利の予感と、敗北が描かれているにちがいない相手の絵を早く見たいという欲望に駆られて、ゼウクシスは『見せてくれ、そのむこうを』と手を伸ばす。しかし手は何もつかまない。ただキャンバスというスクリーンに阻まれる。——私は絵を見ていたのか、やられた。たちまち驚きとともに己が見返され、私は絵を見せられていたことを理解する。それは絵画であるにもかかわらず、覆いに見えるのだ。『私は絵を見ていたのか』と気づくのは、目を欺かれていたことが、まなざしによって明らかになる瞬間である。これぞ、「目に対するまなざしの勝利」だ。

ここまでくれば、われわれもまた気づくだろう。この絵が、かのアイデアに限りなく似ていることを。目の前にあるものが思っていたものと違って絵画だった、と気づいた瞬間が喜ばしいのが騙しトロンブ・ルイエ絵であった。というのは、

というのは、この時に絵画は、それがかつてそう見えていたものとは別なもの（*autre chose*）として現れているからです。あるいは、むしろそれは今やこの別なものとして見えてくるからだ、と言った方がよいかもしれません。絵はみかけ（*apparence*）と競合するのではなくて、プラトンがアイデアと呼んだ、みかけを越えたものと競合するのです。プラトンがまるで彼自身の活動と競合するものに対するかのように絵画に抗議するのは、絵はみかけであり、このみかけこそが、みかけをみかけたらしめている当のものであることを我われに告げているからです。（P102-3/147 頁）

よく知られているように、プラトンは絵画や文学（詩）を真似事として非難した。「本性（実在）から遠ざかること第三番目の作品を生み出すものを、〈真似る者〉（描写家）と呼ぶ<sup>30</sup>」ので、実在する寝椅子はアイデアから一段階下落し、さらにそれを真似て描いた寝椅子の絵は3番目に位置づけられるほど劣化していることになる。こうした理由でプラトンは絵を糾弾するのだが、ラカンによれば真相はちがう。絵は、実物以上に或るものの「みかけ」を表現する。それは本来ならばみかけを越えているはずのアイデアと競合してしまうのだ。これっぽっちの紙切れや鉛筆の跡に、何人たりとも触れられないはずのアイデアが脅かされる。その防衛のためプラトンは絵を攻撃せざるをえなかったのだ。

絵画とは絵を描くものだ。絵画が細部までリアリスティックに描かれている必要はない。写実主義に基づかない絵画も含めよう。われわれはそれを目の当たりにして一瞬、『なんだ、これは』と思う。驚き、悲哀、衝撃、酔い痴れ、絶望、歓喜。色と、形と、人や物、風景に見えるあるいは見えない筆の生な跡から、筆舌に尽くしがたい感情が呼び醒まされる。みかけであってみかけ以上のもの、アイデアとも呼ばれうるものとの、一瞬

の邂逅だ。しかし、『絵画を見ているだけだ』と了解した途端、一切は芸術を鑑賞するまなざしへ——絵を見ている自分、そんなものにただ感動していることを恥じさせるまなざしを含んだまなざしへ——収斂する。残されたのは一枚の絵画、すなわちかつてあったわたしを揺るがす何かとは「別なもの」である。この残滓こそが、対象 a だ。

この別なもの、それが小文字の a です。この「a」をめぐる或る戦いが繰り返され、騙し絵がこの戦いの魂となっているのです。(P103/147 頁)

こうして体験から切断され作品を鑑賞する態度に収斂したまなざしは、対象 a となる。客観やメタ意識を自称する主体によって作品が戦いの場となっている場面ならば、アイデアを守ろうとしたプラトンに限らず、また絵画かを問わず、小説だろうが映画だろうがアニメだろうが音楽だろうがわれわれは飽きるほど見てきただろう。しかし始めに作品はなく、ただ体験があったはずなのだ。己にしか訪れえぬ内なる体験が。それによって残ったもの、いま目の前にあるものは対象 a にすぎないかもしれない。だが過ぎ去った感情はなんだったのか。その正体は。なぜわたしは、それにむかって、そういうふう感じたのだろうか？ わたしたちは絵画を見ながら、自ら絵の中へ入ってゆく。われわれが見るべきものは、目の前の対象ではなく、わたしの中に見つけられるだろう。

## 註

\*本稿は日本学術振興会科学研究補助金（特別研究員奨励費）による研究成果の一部である。

- <sup>1</sup> 『プリニウスの博物誌 III』（中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣、昭和 61 年 5 月）、1421 頁。この出典に関しては東京大学総合文化研究科の院生である西澤満理子氏に教示を得た。記して感謝したい。
- <sup>2</sup> Norman Bryson, *The Gaze in the Expanded Field, Vision and Visuality : Discussions in Contemporary Culture* (Hal Foster, ed.), The New Press, 1998/ノーマン・ブライソン「拡張された場における〈眼差し〉」、ハル・フォスター編『視覚論』（樽沼範久訳、平凡社ライブラリー、2007 年 4 月）
- <sup>3</sup> Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, 1993/スラヴォイ・ジジェク『否定的なもののもとへの滞留：カント、ヘーゲル、イデオロギー批判』（酒井隆史・田崎英明訳、ちくま学芸文庫、2006 年 1 月）128、375 頁。和訳は原文を参照して表現を変えたところがある。ほかの引用についても同様。
- <sup>4</sup> 田村大江「精神分析から見たエゴイズムの起源：パラノイア的人格構造と攻撃性」（『実践哲学研究』1994 年）
- <sup>5</sup> Dylan Evans, *From Lacan to Darwin, The Literary Animal* (J. Gottschall and D. Sloan, ed.), Northwestern University Press, 2005/エヴァンス『ラカンは間違っている』（桜井直文監訳・富岡伸一郎訳、学樹書院、2010 年 3 月）

- 6 Jacques Lacan, *Le Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973 / 『精神分析の四基本概念』小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳、岩波書店、2000年12月。以下この著作のみページ数を本文中に示し、セミナーは略号をS（巻数）とする。
- 7 Jacques Lacan, *Le Séminaire I : Les écrits techniques de Freud*, Seuil, Paris, 1975, P141-2 / 『フロイトの技法論 上』小出浩之・小川豊昭・小川周二・笠原嘉訳、1991年10月、岩波書店、198頁
- 8 N. Tinbergen, *Social behaviour in animals*, Methuen & Co. Ltd., 1953, P8-14 / ティンベルヘン『動物のことば』（渡辺宗孝・日高敏隆・宇野弘之訳、みすず書房、1955年11月）11-18頁
- 9 Ibid, P26-27 / 35-36 頁、P65-66 / 89-90 頁
- 10 もちろんこれ以後のセミナーなどでラカンが「ルアー」と言う場合、どこまで厳密に動物行動学を意識していたかは問題となるが、なお想像界と関わりをもっていることは疑いない。性愛関係において人は多くイメージに囚われる。仮装した女を見る男について言えば、彼が対話する相手は現実な対象ではなく、想像上の対象である。
- 11 「想像界については、動物行動学、つまり動物の行動をその自然な目標へと導くルールをなししている魅力的で騙取的な外形についてお話した時、この想像界が現れるのをご覧になりましたね」（*Le Séminaire III : Les psychoses*, Seuil, Paris, 1981, P17 / 『精神病 上』小出浩之・鈴木國文・川津芳照・笠原嘉訳、岩波書店、1987年3月、12頁）
- 12 Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, P672 (poche.2, P149). 『エクリ』の引用は拙訳による。
- 13 同じ図を原和之「表面のメントーラカンによる『侍女たち』—」（仲正昌樹編『美のポリティクス』御茶の水書房、2004年1月）が絵画の装置への通過点として紹介しているが、ここでは動物の位置を定めながら解説しよう。
- 14 Lacan, op.cit., P672 (poche.2, P150)
- 15 『江戸川乱歩全集 第3巻』（光文社文庫、2005年11月）
- 16 このアナロジーはセミナーIの発言によって裏書きされる。「この第一ナルシズムは、私のシェーマでは実像の水準に位置するものと言っていいでしょう。というのは、この実像があらかじめ形成された幾つかの枠組みの中で現実全体を組織化してくれるからです。もちろん、この第一ナルシズムの働き方は人間と動物とは全く違います」（*Séminaire I*, P144 / 上、201頁）
- 17 S.I, P144 / 上、202頁
- 18 中川成美「視覚性のなかの文学—江戸川乱歩「鏡地獄」の世界—」（『日本文学』2011年4月）
- 19 Lacan, *Écrits*, P675 (poche.2, P152-3)
- 20 菅野理樹夫『見るちから【増補2版】』（北樹出版、2012年4月増補）
- 21 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945 / M・メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』（中島盛夫訳、法政大学出版局、1982年5月）503頁
- 22 例えばわたしが子供の頃に、集合団地の出し物で観た『アンパンマン』のアニメは、スクリーンがなかったので団地の白い壁に投射された。映像はテレビ画面よりも際立ち、特別な映画であることを思わせた。スクリーンの存在はテレビやパソコンでも、それが映像を映し出す媒体



であるという異物性によって、いま見ているのが何か——目の当たりにしているのは映像の中で展開している出来事ではなく、展開している出来事の映像である——を局限するのである。

<sup>23</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943 / ジャン＝ポール・サルトル『存在と無 II』(松浪信三郎訳、ちくま学芸文庫、2007年12月) 154-155頁

<sup>24</sup> 「自分を見ている自分を見る」という意識の錯覚」とは、なるほど錯覚にちがいない。自己の視線のみで自己を見るなど不可能であるからだ。そのあいだ、自己は想像上他者になっているのでなければならない。このことはサディズム-マゾヒズムおよび窃視症-露出症の解釈まで延長できるだろう。また「絵はたしかに私の目の中にあります。しかし、私はといえばその絵の中にいます」という発言は、哲学史においてはメルロ＝ポンティの強調した「奥行き」と関わる(谷川多佳子「遠近法・視覚・主体—デカルト、ラカン、メルロ＝ポンティ、そしてライブニッツをめぐる—」、「哲学・思想論集」2004年)。しかしラカンの理路の中で見ればこれは、己の認識の中に、眼前の光景のみならず己自身(がしていること)が含まれているということにはほかならない。ちなみに「もし私が目を見れば、その時はまなざしが消えてしまう」という有名な提言も、冒頭で紹介した「まなざしは目によって、つまりそれ自身の器官によって覆い隠される」というようなおおよそ実感をもちがたい事態ではなく、目を合わせさえすればもはやどこに視線があるかとやきもきせず済むようになるという、われわれが誰しも経験していることを指しているにすぎない。

<sup>25</sup> この場面をめぐるのは前掲のようにブライソンが「無数の記号のスクリーン」を、谷川が「奥行き」を認めているほか、福原泰平『ラカン 鏡像段階』(講談社、2005年4月)は「この光り輝く点こそ[...]みずからの無を可能性のうちに与える対象aのこと」と解釈している。

<sup>26</sup> N. Tinbergen, op.cit., P93 / 127頁

<sup>27</sup> Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris, 1960, P52-53 / ロジェ・カイヨワ『メドゥーサと仲間たち』(中原好文訳、思索者、昭和63年10月) 50-54頁

<sup>28</sup> Ibid, P118 / 120頁

<sup>29</sup> 江川紳一郎(葛西臨海水族園飼育展示係)『東京ゾーネット』2009年7月3日更新、[http://www.tokyo-zoo.net/topic/topics\\_detail?kind=news&link\\_num=11931](http://www.tokyo-zoo.net/topic/topics_detail?kind=news&link_num=11931) (2014年7月1日取得)。

『伊勢物語』から一首引いておこう。「恋ひわびぬ 天の刈る藻に宿るてふ われから身をもくだきつるかな」(石田穰二訳注『新版 伊勢物語』角川ソフィア文庫、昭和54年11月)

<sup>30</sup> プラトン『国家 下』(藤沢令夫訳、岩波文庫、2008年12月改版) 347頁 (597E)