

## ジャコメッティを見るサルトルとブランシヨ——距離について

これまでに書かれたそれなりに興味深いジャコメッティ論が、  
サルトルのそれにせよ、ジャン・ジュネのそれにせよ、  
むしろ文学者の仕事であったことはおそらく偶然ではない。  
宮川淳『鏡・空間・イメージ』

郷原 佳以

### 1. はじめに——サルトルーブランシヨ関係再考

本稿は、ジャコメッティをめぐるサルトルとブランシヨの評論を「距離」という観点から検討するものである。サルトルの二篇のジャコメッティ論、すなわち、「絶対の探求」(1948)と「ジャコメッティの絵画」(1954)はつとに知られており、今日でもなお、ジャコメッティに関心を持つ者ならば避けて通ることのできない基本文献である。対して、ブランシヨにジャコメッティへの言及があることはあまり知られていない。それどころか、ブランシヨが視覚芸術に言及していること自体が大方の読者には意識されていないだろう。それは無理もないことであり、ブランシヨは一度として視覚芸術を論文の主題としたことはなく——ただし、美術館は二度にわたって論じられており、そのなかには、ナンシーの肖像論に着想を与えることになる肖像についての記述もある<sup>1</sup>——、芸術家の固有名を挙げる場合にもたいてい通りすがりのように触れるだけである。そのなかで、しかし、ジャコメッティに与えられた位置は例外的である。『文学空間』の要の位置にその名が唐突に呼び出されるのに加え、「痕跡」と題された論文(1963)の冒頭の三ページほどが、ジャック・デュパンのジャコメッティ論(1962)への註釈という形のもとでジャコメッティに割かれている<sup>2</sup>。分量としてはごくわずかであるが、この例外的な位置は、ジャコメッティがブランシヨにとって特権的な芸術家であったことを示唆するに十分である。なぜ特権的だったのか。その理由は、この二つのテキストにはっきりと述べられている。すなわち、ジャコメッティの作品、あるいは作品鑑賞のうちに、書くことに通じる何かが見出されたからで

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, « Le Musée, l'Art et le Temps » (1950-1951), « Le mal du musée » (1957), *L'Amitié*, Gallimard, 1971. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, 2000. 『肖像の眼差し』岡田温司・長友文史訳、人文書院、2004年。

<sup>2</sup> 厳密には、さらにもうひとつ、ジャコメッティへの言及はある。晩年のルイ＝ルネ・デ・フォレへのオマージュ『他処から来た声』の冒頭で、ブランシヨは「セーヌ川の見知らぬ女」像(岡田温司『デスマスク』岩波新書、2011年、第8章参照)に触れ、それがジャコメッティを魅了したという逸話を紹介している。「自分の作品とはかけ離れていたにもかかわらず、ジャコメッティはその肖像に魅了され、そのあげく、死における浄福の経験を新たに試みることに同意してくれるような若い女を探し求めるほどだった。」*Une voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Forêts*, Éditions Virgile, 1992, p. 13. 『他処からやって来た声』守中高明訳、以文社、2013年、11頁。以下、本稿の引用訳文は、既訳がある場合には書誌情報を挙げるが、執筆者の翻訳によるものである。

ある。その何かとは、一言でいえば、「距離」である。さらに述べておけば、「距離」においてジャコメッティの作品とエクリチュールに共通性を見出すとき、ブランショがとりわけ念頭に置いているのはマラルメである。そしてジャコメッティからマラルメを連想することにおいて、数多のジャコメッティ論者たちのうちでブランショと共通しているのはジュネである。ディディ＝ユベルマンも注目しているように<sup>3</sup>、ジュネはジャコメッティのデッサンから『賽の一振り』の頁組を想起している<sup>4</sup>。「距離」の主題に戻れば、ジャコメッティ作品に「距離」を見出すこと自体はブランショの独創ではない。よく知られているように、「絶対の探求」でサルトルが指摘したのがこのことであり、「距離」は「ジャコメッティの絵画」でも引き続き主題となっている。とはいえ、サルトルだけでなくジュネも、また、ブランショが註釈しているジャック・デュパンも「距離」を見出しており<sup>5</sup>、そもそも、「台座の上の四つの女人像」の制作背景に「越えられない」「距離」の経験があったと書きとめているのはジャコメッティ自身である<sup>6</sup>。サルトルの「ジャコメッティの絵画」はその発言の引用から始まっており<sup>7</sup>、そしてこの論文はジャコメッティの校閲を経てお墨付きを得ているという<sup>8</sup>。ジャコメッティはまた、よく知られる逸話だが、若い頃、画家であった父親のように「実物大〔grandeur nature〕の林檎」を描くことができず、写生しようとするとうとう小さくなってしまおうという経験をし、それ以来、「人物像を実物大にすることはもはやけっしてできない」のだと語っている。そしてそれは、カフェにいて歩道を歩く人々を眺めているときに、人々が「非常に小さな人物像のように見え」、「距離を隔てての外見だけになっている」、その「すばらしい」「ヴィジョン」と同じなのだとして説明している<sup>9</sup>。したがって、「距離」は作家自身が明かしていた主題ないし方法である。しかし、いくつかの理由

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, 1993, p. 28. 『ジャコメッティ キューブと顔』石井直志訳、PARCO 出版、1995年、26頁。

<sup>4</sup> Jean Genet, « L'Atelier d'Alberto Giacometti » (1957), *Œuvres complètes*, V, Gallimard, 1979, p. 64. 『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』鶴飼哲訳、現代企画室、1999年、41頁。

<sup>5</sup> Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, Maeght, 1962, fourbis, 1991, p. 27. 『ジャコメッティ』吉田加南子訳、現代思潮社、1999年、45 - 46頁。とはいえ、ここでデュパンが述べているのはサルトルとまったく同じことである。「彼の彫像はおのれの内に、おのれの距離をもっていて、私たちに威圧するのだ。そして隔たりを介しての私たちの関係は、この像の全体性が、そしてこの全体性のみが現れ出るための、厳密に測られた空間を、再び創る。この像は、私たちの目が、ある一部分にとどまることを許さない。細部の一つ一つは、ただちに全体へと送り返す。[...] 像は、造形上の一続きの出来事として、調和に、諧和に辿りつく出来事として、姿を現すのではない。その、じかの存在において、吹き出すように突然現れるのだ。」

<sup>6</sup> Alberto Giacometti, *Écrits*, Hermann, 1990, p. 56-57. 『エクリ』矢内原伊作・宇佐美英治・吉田可南子訳、みすず書房、1994年、113頁。

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre, « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 347. 「ジャコメッティの絵画」矢内原伊作訳、『シチュアションIV』人文書院、1964年、296頁。「スフィクス楼で見たあの何人かの裸の女たち、私は部屋の奥に座っていたのです。私は女たちから強い印象を受けましたが、それに劣らず、私と女たちを隔てている距離そのものから強い印象を受けました（その距離というのは実はつやつやしている木の床で、私は横切っていくたくてたまらないのにこの床を越えていくことはどうしてもできないように思われたのです。）」

<sup>8</sup> 桑田光平「ジャコメッティと詩人たち (2)」『Art Trace Press』第2号、2012年、218頁。

<sup>9</sup> *Écrits*, op. cit., p. 289. 前掲訳書、433 - 434頁。

から、ブランシヨのテキストにはやはりサルトルのジャコモッティ論が影を落としているように思われる。よって、ブランシヨのテキストとサルトルのジャコモッティ論との関係を探り、同時にサルトルとブランシヨにおける「距離」の主題について検討することで、ブランシヨなりのジャコモッティの見方を浮き上がらせたい、それが本稿の目論見である。管見の限り、ジャコモッティをめぐる二人のテキストを比較検討する先行研究は出ていない<sup>10</sup>。しかしながら、先行研究という次元を超えたある書物のために、このテーマをめぐる私たちができることは限られている。それでも、遅れて来た者ができることも少しはあると信じて、検討を始めたい。

しかし、サルトルとブランシヨの接点とってまず思い浮かべられるのは美術批評ではないだろう。ジャコモッティをめぐる二人のテキストには美術批評以外の著作も大いに関係しているため、最初に、美術批評以外での二人の関係性について三点指摘しておきたい。全体として強調したいのは、サルトルとブランシヨの関係性は一般に思われているよりもはるかに複雑だということである。

第一に、サルトルとブランシヨは20世紀に同時代を生きた批評家にして作家として、活動形態や著作の領域においてはさきわめて多くの共通点をもちながら、いわばサルトルが陽でブランシヨが陰であるかのように、対極的な思想の持ち主だとみなされてきた。サルトルとブランシヨを主題的に比較検討する研究は意外なほど少なく、ブランシヨ研究においてサルトルとの関係が取り上げられる場合にも、サルトルは乗り越えられるべくして乗り越えられた論敵として否定的に捉えられる場合が大半である。サルトルには唯一のブランシヨ論として、ブランシヨの第二長篇『アミナダブ』への書評「『アミナダブ』あるいは言語として考えられた幻想的なもの」(1943)があるが、『アミナダブ』とカフカの『城』の類似を指摘するこの書評は、ブランシヨの長篇を「カフカ風の」月並みな幻想物語〔un poncif du fantastique « à la Kafka »〕<sup>11</sup>に還元したものとしてブランシヨ研究でははなはだ評判が悪い<sup>12</sup>。もちろん、サルトルとブランシヨが双方の思想について批判的であったことは、一部のテキストから明瞭に読み取ることのできる事実ではある。ブランシヨからサルトルへの批判としては、とりわけ、『文学とは何か』に見られるアンガジュマン理論や散文と詩の区別に関して、「文学と死への権利」(1947-48、『火の部分』所収)のな

<sup>10</sup>谷口博史「ブランシヨとジャコモッティ 類似の魅惑について」(『フランス現代作家と絵画』水声社、2009年)にはサルトルは出てこない。また、表題にもかかわらず、ジャコモッティをめぐるブランシヨのテキストのうち、扱われているのは『文学空間』の一節のみであり、ジャック・デュパンへの註釈は、最後に一文だけ引かれ、論全体の裏づけとされているだけである(144頁)。また、ジャコモッティについての検討はなされていない。

<sup>11</sup>Sartre, « « Aminadab » ou du fantastique considéré comme un langage » (1943), *Situations I*, Gallimard, 1947, « folio essais », 1993, p. 130. 「アミナダブ」佐藤朔訳、『シチュアション I』人文書院、1965年、113頁。「ブランシヨの誤りのために、いまでは「カフカ風」の幻想の月並みが生まれている。これは幽霊の出る古城とか、牛の肺臓のような怪物の出る月並みと同じである。」

<sup>12</sup>Cf. Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Le partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p. 205. 『モーリス・ブランシヨ 不可視のパートナー』上田和彦他訳、水声社、2014年、497頁。「物語の属性を「裏の世界」に送り返すということは、この書物の読解それ自体をあらゆるカフカの読解の亜流にすぎないものに還元し、強制してしまうということである。[...] 物語の読解を、ちょうど物語が面白くなるところで閉じてしまっている。」

かに批判が読み取られる。

しかし、これが第二点になるが、思想的対立という一種の先入観のために最近まで見逃されてきたことだが、ブランショはその文学論・言語論形成にあたってサルトルの著作を大いに参照し、その小説も高く評価している（「サルトルの小説」1945、『火の部分』所収）。他方で、サルトルによる前述の『アミナダブ』書評も、必ずしもブランショの小説を貶めるものではなく、カフカ作品の構造を読み解くと共に、『至高者』『白日の狂気』『望みのときに』といったブランショの後の作品を予見する鋭利な分析を行っている。『シチュアション』や他の文芸・芸術批評を読めばわかるように、対象の裡にある属性を看取り、その命題を最後まで維持したまま、その枠組みのなかで対象を論じきるとするのは、いかなる対象を相手にしていてもサルトルがつねに採る批評の方法であり、その読解が還元主義的であることは確かだとしても、それをもってサルトルの批評を無価値とみなすならば、対象からエッセンスを抽出するその非凡な技量まで見逃すことになる。この書評について言えば、そもそも、「幻想的なもの〔fantastique〕」というサルトルの語彙を還元主義的なレッテル貼りと受け取るべきではない。「イメージ」を意味するギリシア語「ファンタスマ」を語源とするこの概念は、サルトル自身のイメージ論と無縁ではなく、またそれは、「ねばねばしたもの」という形で、『嘔吐』から同年刊行の『存在と無』まで追究される彼のテーマそのものだからである<sup>13</sup>。サルトルにとって、ある小説を「ファンタスティック」という枠組みで考察することは、その小説に大きな可能性を認めることであつたのだが、そのことは十分に理解されてこなかった。私たちは、サルトル批評を還元主義、単純化として斥ける身振りそのものが還元主義になってはいないかと自問しなければならない。

ブランショの文学論におけるサルトルへの参照については、最近になってようやく、門間広明やアンヌ・オベルツ（Hannes Opelz）の論文によってその様態が詳らかにされ、ブランショが初期からサルトルの著作を参照し続けていたことがわかってきた。とりわけ門間の論文が明らかにしたのは、その多くが『踏みはずし』や『火の部分』に再録されたブランショの40年代の文学論が『想像力』（1936）や『想像的なもの』（1940）におけるサルトルのイメージ論を援用していたということである<sup>14</sup>。といってもそれは、サルトルの理論に沿った援用の仕方というわけではない。というのも、サルトルのイメージ論および『文学とは何か』においては、言語はあくまで記号とみなされ、イメージとは区別されていたからである。しかし、ブランショはその文学論・言語論の形成期において、言語について思考するための大いなるヒントをサルトルのイメージ論のうちに見出していた。

第三の点は、第二の点とも本稿の主題とも密接に繋がっている。すなわち、以上に述べた通り、サルトルとブランショは一般に考えられているよりも親和性が高いのだが、その接点は何よ

<sup>13</sup>カトリーヌ・マラブーは「ファンタスティック」という主題が『嘔吐』と『存在と無』を貫いていることを指摘している。Catherine Malabou, « Pierre aime les horranges : Levinas-Sartre-Nancy ; Une approche du fantastique en philosophie », *Le Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2004. 「ピエールは恐怖のオレンジを好む レヴィナス-サルトル-ナンシー、哲学におけるファンタスティックなものへのアプローチ」拙訳、『SITE ZERO / ZERO SITE』no. 2、メディア・デザイン研究所、2008年10月。

<sup>14</sup>門間広明「言語における想像的なもの——ブランショとサルトル——」『études françaises』第12号、2005年3月、早稲田大学文学部フランス文学研究室、195-198頁。

りもイメージ論にあるということである。サルトルのイメージ論のブランシヨの文学論への影響については触れたが、その後、50年代初めにブランシヨもイメージ論——「想像的なものの二つのヴァージョン」(1951)「イメージ」(1953)——を書くことになる。ブランシヨのイメージ論は、その名は挙げていないものの、明らかにサルトルのそれに応答するものである。このことは従来から認識されてきたものの、その応答は端的な反駁として理解されてきた。というのも、「想像的なものの二つのヴァージョン」は表題通り二種類の「想像的なもの [l'imaginaire]」を挙げているのだが、その第一のものがサルトル的イメージであり、ブランシヨはそれを否定していると考えられてきたからである。しかしながら、拙著第二章で論じた通り<sup>15</sup>、ブランシヨはサルトルの「想像的なもの」を否定してもう一つの「想像的なもの」——レヴィナス由来のものと考えられる——を選び取ったわけではなく、サルトルのテーゼを十分に認めたくえで別の「ヴァージョン」を提示し、最終的にも後者を選び取るというよりは二つのヴァージョンをいずれも維持している。この点は、明らかに反サルトル的なイメージ論「現実とその影」を書いたレヴィナスとの差異である。ブランシヨの眼目はサルトルの「想像的なもの」に対するオルタナティブを提示することにはなく、イメージの二重性を主張することにある。ブランシヨが論考の表題に「ヴァージョン」という語を用いたのもそのゆえであり、「ヴァージョン [versions]」という語は、この語の「回転する (vertre)」という語源を大きく響かせて用いられている。

さて、この第三の指摘がなぜ本稿の主題と関わってくるかということ、サルトルのジャコメッティ論はそのイメージ論と密接な関わりがあるからである。このことは一見、奇妙なことにように思われよう。というのも、イメージをその対象への意識の志向性によって定義するサルトルのイメージ論は、対象の明確な肖像写真や心的観念には有効であっても、対象の明確でない現代芸術、換言すれば、写実的な表象から解放された抽象芸術にはあてはまらないように思われるからである。ところが、『想像的なもの』の「結論」には芸術作品についての考察が収められており、そこでは、本論での議論が芸術作品に、さらにはキュビズム以後の絵画——具体例としてはマティスが挙げられている——にさえ通じることが主張されている<sup>16</sup>。ブランシヨが40年代に文学論において参照したのは主にこの部分である。門間が指摘するように、ブランシヨは「芸術作品」と題された節の冒頭に置かれた「芸術作品は非現実的である」という一文を1942年のヴァレリー論で引用し、サルトルの芸術作品論に寄り添う姿勢を見せている<sup>17</sup>。『想像的なもの』のこの結論部と、40年代後半からサルトルが美術批評に足を踏み入れることとはおそらく無関係ではないだろう。事実、サルトルのジャコメッティ論はそのイメージ論と見事に呼応している。つまり、サルトルはジャコメッティ作品に自らのイメージ論を体現するような「イメージ」を見て取ったのだと考えられる<sup>18</sup>。とはいえ、彼のジャコメッティ論には、そのイメージ論では排除された観点も組み込まれている。すなわち、「眼差し」である。『存在と無』の他者論の鍵である「眼差し」はサルトルの拘った主題の一つである。かくして、ジャコメッティ論には、イメージ論のサルトルと他者論のサルトルが共に顔を出しているのである。以上を踏まえれば、サ

<sup>15</sup> 郷原佳以『文学のミニマル・イメージ』左右社、2011年、第二章。

<sup>16</sup> Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940, « Folio essais », 1986, p. 361-373. 『イマジネール』澤田直・水野浩二訳、講談社学術文庫、2020年、417 - 429頁。

<sup>17</sup> 門間「言語における想像的なもの」、196頁。

ルトルのイメージ論を自らの文学論に援用し、その後、それを踏まえつつ更新するようなイメージ論を書いたブランショが、サルトルが自らのイメージ論の体現と捉えたジャコメッティ作品にどのような「イメージ」を見出したのか、ということは興味深い問いとなる。私たちのテーマは以上のような問題意識を背景としている。

## 2. 「イメージ」としてのジャコメッティ作品——サルトルからブランショへ？

先に、先行研究という次元を超えたある書物によって、私たちに為すべく残されていることは限られていると述べた。その書物とは、美術評論でも文芸評論でもなくイメージ（イマージュ）論こそを自らの領野とした人物によって、すでに50年以上前の日本で書かれたものである。ただし、1967年に出版されたその書物においては、ブランショのジャコメッティへの言及は取り上げられていない。ブランショがジャコメッティに触れた主たるテキストが収められた『友愛』が刊行されるのは1971年のことだから、それは当然である。それゆえにこそ逆に、ジャコメッティを中心に置いてサルトルからブランショへの線を引いて見せた著者の慧眼が証される。著者は、サルトルのジャコメッティ論およびイメージ論をジャコメッティ作品の解明としてはなはだ不十分なものとみなし、作品に唯一見合った言葉としてブランショのイメージ論を参照し、そこからジャコメッティを論ずることで自らのイメージ論を編んだのである。前述の通り、ジャコメッティの名が二つのテキストに現れることは、ブランショにおけるこの作家の例外的位置を暗示しているのだが、その事実を知らずにブランショのイメージ論をジャコメッティの作品へ結びつけたということは、著者の鋭い洞察力を証している。そればかりか、そこで展開されるジャコメッティ論は、著者がまだ目にしていない、ブランショのジャコメッティへの言及を予見するものとなっている。その著者とは宮川淳であり、その書物は『鏡・空間・イマージュ』、とりわけその第一部「鏡について」である。サルトル、ブランショ、ジャコメッティを問題にするならば、この「鏡について」を参照しないわけにはいかない。宮川の読解が、ジャコメッティをめぐるサルトルとブランショの関係について多くを教えてくれるからである。しかし同時に、そこで前提とされているサルトルとブランショの対立関係については、いささかニュアンスを付けておきたい。よって、以下では、宮川淳を批判的に読解しつつ、サルトルとブランショのジャコメッティ解釈を読解することを試みる。

『鏡・空間・イマージュ』の「鏡について」と題された第一部は、鏡を特権的なイメージの空間と捉えたイメージ論である。鏡が特権的なイメージの空間であるのは、それが表面であるにもかかわらず、降りてゆくことを夢想させる深みをもったものだからである。この第一部では、鏡のような空間の描写として、ソレルスやルイ＝ルネ・デ・フォレの小説も扱われているが、全体として特権的に参照されているのはジャコメッティの作品（彫刻・絵画）、および、それを生み出した背景としての作家自身の言葉、とりわけ「見える通りに」と「似ていること」という二

<sup>18</sup>永井敦子「サルトルの芸術論」によれば、サルトルの美術批評には、イメージ論における知覚と想像の対比とは別の論理が存在し、その論理は40年代の草稿にすでに見出されるということだが（『別冊環11 サルトル』藤原書店、2005年、88-89頁）、少なくともジャコメッティ論に関しては、イメージ論と通底する論理が展開されており、自らの命題を体現する芸術作品としてジャコメッティが選ばれているように思われる。

つのキーワードである。よく知られている通り、作家は「見える通りに」創ろうとし、「似ていること」<sup>19</sup>を目指した結果、作品はみるみるうちに小さく、また細くなった<sup>20</sup>。「見える通りに」と「似ていること」というこの二つの言葉は、宮川にとって、ジャコメッティの作品が「イメージ」に他ならないことの裏づけである。そして、ジャコメッティの作品およびこれらの言葉に対する宮川の読解は、一貫して、サルトルのジャコメッティ論およびイメージ論を斥け——とはいえ、そもそも宮川は従来のジャコメッティ論を概して評価しておらず、ジャック・デュパンにもミシェル・レリスにも不満を漏らしており、言及しているうちで批判していないのはジュネだけである——、対してブランシヨのいくつかのイメージ論に依拠するという形で行われている。なぜそのようなことが可能だったのかといえば、何よりも、『文学空間』に収められたブランシヨのイメージ論が、イメージをある特異な「類似」、すなわち、死骸をモデルにしながら、対象との類似ではなくそれ自身との類似として論ずるものだったからである<sup>21</sup>。その要諦は次のようなものである。すなわち、死骸は生きていたときの人間に似ているかといえば、そうは言えないのだが、しかし「似ているもの」ではあり、何に似ているのかといえば、それ自身に似ているのである<sup>22</sup>。そしてまた、「見える通りに」の解釈にあたっては、宮川は「距離」をめぐるサルトルとブランシヨのテキスト——サルトルの方はまさしく「見える通りに」の解釈である——を参照し、サルトルの方を否定しブランシヨの方を採ることでこの言葉の謎を解こうとしている。それぞれのテキストは後ほど確認するが、「見える通りに」という言葉に関してブランシヨのテキストを参照するのは一見すると逆説的である。なぜなら、当該のブランシヨのテキストは「見る」ことをめぐるものではなく、むしろ「見ることではない」限りでの「語ること」をめぐるものだからである。しかし、ブランシヨはそこで「イメージ」を「語ること」の側に置いて語っている。宮川は、したがって、ジャコメッティの「見える通りに」を、やはりブランシヨ的な「イメージ」として理解するのである。以上の構図は、しかし、宮川の読者にとってはそれほど明瞭ではなかったかもしれない。この書物が60 - 70年代の日本で人々を魅惑したのは、それが著者独自のイメージ論とみなされたからだろう。しかし、『鏡・空間・イメージ』の書物のブランシヨとの関係は、参照というレベルではなく、控えめに言っても依拠であり、ときには同一化とも呼べるものである。というのも、この書物は、確かにブランシヨの名をたびたび挙げてはいる

<sup>19</sup>「あらゆる絵画において私がもっとも関心を抱いているのは、類似、私にとっての類似である。それは、私に外部世界を少し発見させてくれるものである」(Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Julliard, 1959, p. 172)。以下の論文は、ジャコメッティにおける「類似」を「絶対的な類似」、「対象それ自体への類似」、「対象であることへの類似」とし、それは対象が視界から消え去る限界のところまで距離を取ったときの最後のフォルムによって得られるものだとする。橋本悟「〈顔〉への応答——アルベルト・ジャコメッティの実践」『美術史の七つの顔』未来社、2005年、173、174、180頁。

<sup>20</sup>Cf. Giacometti, *Écrits, op. cit.*, p. 287, 292-295. 前掲訳書、430、438 - 442頁。

<sup>21</sup>ただ、ジャコメッティ自身は「類似」について「現実との類似」と述べている (Cf. *Ibid.*, p. 295. 同前、442頁)。

<sup>22</sup>Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire » (1951), *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, « folio essais », p. 346-347. 『文学空間』粟津則雄・出口裕弘訳、現代思潮社、1962年、366 - 368頁。「死骸は、そうなのだ、完璧にそれ自身に相似している。それは自らに類似している。死骸は自己自身のイメージである。」(p. 347/367頁)

が、それが想像させる以上にブランシヨのテキストをなぞっているからである<sup>23</sup>。「イメージ」と並ぶ宮川の重要なテーマが「引用」だったことを想起して、括弧なしの引用に溢れていると言ってもよいだろう。たとえば、第一章の冒頭に続く一節、「鏡の空間はどこにあるのか」という自問に続く部分を読んでみよう。ここにはすでに「距離」の主題が現れており、ここから私たちの問題を概観することができる。

われわれはどこにいるのだろうか。それはここではない、とはいえ、他処でもない。どこでもない？ とすれば、しかし、それはそのとき、どこでもないところがここであり、ここがどこでもないところであるからなのだ。ここ、この現実の空間に重ね合わされ、それを蝕んでしまうもうひとつの曖昧な空間。ここであり、しかも、どこでもないところ。この空間はなお距離であるとしても、しかし、その距離はしたがって、決してのりこえることはできないだろう。そこから魅惑が生まれる。<sup>24</sup>

この段落はすでに、ブランシヨが『文学空間』の第一章「本質的孤独」(1953)のなかの「イメージ」と題された節で述べていたことを想起させる。「書くとは時間の不在の魅惑に身を委ねることである。[...] それは純粋に否定的な様態であるよりも、逆に否定なき、決定なき時間であり、そこではここがまたどこでもないところであり、あらゆるものがそのイメージのうちに引き下がり、私たちが現にそうであるところの「私は」が姿なき「〈彼〉は」の中中性のうちに沈み込みながら、そこに自らを見出すのである」<sup>25</sup>。「書く」ことによってもたらされる「イメージ」の経験についてのこの一節はまた、『文学空間』の補遺に収められたイメージ論「想像的なものの二つのヴァージョン」(1951)での「死骸」をめぐる一節と響き合っている。こちらの方はまさに宮川が「鏡について」の後ろの方で、「死骸」をめぐるジャコメッティのノートを論じながら引用する一節である。「死は場所との関係を宙づりにする。死者は自分に残された唯一の土台としてずっしりとそこにもたれかかっているにもかかわらず。まさしく、この土台が欠けるのだ、場所が欠落し、死骸はその場所にはない。死骸はどこにあるのか？ ここにはない、それでいて他処にあるのでもない。どこにもない？ しかしそれは、そのとき、どこでもないところがここだということだ。死骸の現前はこことどこでもないところの間に関係をうちたてる」<sup>26</sup>。宮川が「鏡の空間」を「こことどこでもないところ」が一致するような場所とするとき、彼は間違いなくブランシヨのこうした文章を参照している。続いて次のように「距離」の問題を提起するとき、宮川はまたしても暗黙のうちにブランシヨに依拠している。『鏡について』の通奏低音となる言い回しがここに登場する。

<sup>23</sup>この点は以下で論じた。Kai Gohara, « Atsushi Miyakawa et Maurice Blanchot – fascination de l'image », *Cahier de L'Herne Blanchot*, Éditions de l'Herne, 2014.

<sup>24</sup>宮川淳『鏡・空間・イメージ』水声社(1967年)、1987年、10-11頁。

<sup>25</sup>Blanchot, « La solitude essentielle » (1953), *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 26. 前掲訳書、22-23頁。強調引用者。

<sup>26</sup>« Les deux versions de l'imaginaire », *art. cit.*, p. 344. 前掲訳書、364-365頁。強調引用者。宮川の引用は『鏡・空間・イメージ』、63頁(途中省略がある)。

距離とは見ることの可能性である。見ることが可能になるためには、わたしと対象との間に距離を必要とする。それはわたしのイニシアチヴに属し、またそのこと自体によって、同時に対象に属するものともなる、いわば透明で、機能的な空虚ともいえるだろう。わたしはいつでも、その距離を消滅させ、見ることをやめる（それはあくまで見ることの可能性に属し、いやその可能性そのものを基礎づけている）ことができる。だが、この見ることの可能性にほかならなかった距離が、突如、ほとんど実体的な空虚として不透明に凝結し、わたしと対象との間に立ちはだかる。鏡。それはもはやわたしのイニシアチヴに属さないばかりでなく、また対象にも属さない。わたしは対象にふれることによってそれを消滅させること、つまり見ることをやめることができない。距離が見ることの可能性であるならば、〈見ないことの不可能性〉（モーリス・ブランシヨ）、それが鏡であり、その魅惑なのだ。なぜなら、魅惑とはまさしくわれわれから見ることをやめる可能性を奪い去るものにほかならないのだから。<sup>27</sup>

ここには確かに「モーリス・ブランシヨ」の名が引かれている。しかし、「見ないことの不可能性」という言い回しの出典としてのその挙げ方は、いかにも不十分である。なぜなら、実際には、この部分の全体にわたって、ブランシヨの二つの文章が参照されているからである。前半で参照されているのは、「語ることは見ることではない」と題された1960年発表のテキストである。この対話体のテキストにおいて、ブランシヨは見ることを書くことおよび夢に対比する。まず、見ることは次のように定義される。

－見ることが想定しているのは、測定された〔尺度のある〕、測定できる分離だけだ。確かに、見ることはつねに距離をもって見ることだが、距離を残しておくことで、距離が私たちから奪うものを私たちに与える。見ることは、目に見えないうちに、あらゆるものがとどまっている休憩のうちで行われる。私たちが見るのは、原初の剥奪の名において最初に私たちから逃れ去るものだけであり、あまりに現前しているものや、ものへの私たちの現前が差し迫っている場合には、見えない。

－しかし私たちには、あまりに遠いもの、つまり、遠いものからの分離によって私たちから逃れ去るものも見えない。

－ある剥奪、ある不在があって、まさしくそのおかげで接触〔le contact〕が達成される。ここでは隔たりは直接的な関係を妨げるどころか可能にするものだ。あらゆる光の関係は無媒介的な関係だ。

－ということは、見るとは、距離をもって無媒介的に捉えること〔saisir immédiatement à distance〕だね。

－……距離をもって、そして距離によって無媒介的にね。見ること、それは分離を利用することだ。とはいえ媒介としてではなく、無媒介の手段として、無媒介として。この意味でも、見ることは連続性の経験をする<sup>28</sup>こと、そして太陽を祝福すること、つまり、太陽

<sup>27</sup>『鏡・空間・イマージュ』、11頁。

を超えて〈一者〉を祝福することだ。<sup>28</sup>

「距離とは見ることの可能性である」から始まる先の宮川の一節の前半は、「見ること」をめぐるこのブランシヨの論理に沿ったものである。もちろん、距離が見ることの可能性であるという命題だけであれば、あえてブランシヨを参照する必要はない。すでにメルロ＝ポンティは『眼と精神』において、まさしくジャコメッティの言葉を引きながら絵画における視覚について追究し、「見ることは距離をとって持つことである」と述べていた。この定義が強調されているのは、メルロ＝ポンティがそれを「奇妙」だとみなしたからである。そして絵画とはこの奇妙な行為を、ただそれだけを極限まで推し進めることなのだから、ほとんど「錯乱」とも言えるものなのだ、と彼は考えている。「絵画は視覚という錯乱を呼び覚まし、渾身の力を振るってそれを保持する。錯乱というのも、見るとは距離をとって持つことであり、そして絵画とはこの奇妙な所有権を〈存在〉のあらゆる側面に押し広げるものだからである」<sup>29</sup>。メルロ＝ポンティにとっては、見るということ自体がすでに大なる逆説であり、絵画とはこの逆説の徹底である。ブランシヨはといえば、彼も見ることの逆説に注目する点では同じである。しかし彼は、その逆説がいささかも見ることを妨げないばかりか、見ることに奉仕する点に注意する。見る条件であるとき、距離ないし分離は「利用」されるにすぎず、それ自体としては無化される。そのことをブランシヨはメルロ＝ポンティとは異なる皮肉な仕方、「見るとは、距離をもって無媒介的に＝直接的に捉えることだ」と表現する。つまり、距離があるにもかかわらず、媒介＝間（*medium*）は無化され、対象は直接的に志向される。それゆえ、分離を介するにもかかわらず、見ることは「連続性の経験」に他ならない。それに対して、ブランシヨは続く箇所、距離ないし分離が無媒介性に奉仕することなくそれ自体として存在する場合を思い描く。というのも、ブランシヨにおいては、「見ること」についての考察はイメージについての考察の前提となっており、イメージについての考察においては、「見ることの可能性」であったこの「距離」が別の相貌をまとうからである。上記の対話は次のように続く。

—夢のなかでは、見ることは魅惑される〔*être fasciné*〕ことであり、魅惑が生じるのは、距離をもって捉えるところか、距離に捉えられ、距離に包囲されるときである。見ることにおいては、私たちは物に、私たちを物から遠ざける間隔〔*un intervalle qui nous en désempare*〕のおかげで触れるだけでなく、私たちはこの間隔に邪魔されることなく〔*sans être encombrés*〕物に触れる。魅惑においては、私たちはおそらくすでに可視－不可視の外側にいる。<sup>30</sup>

ここでは、通常の視覚と夢のなかでの視覚が「距離」の位置づけに関して対比的に捉えられ、

<sup>28</sup> Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir » (1960), *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 39. 「言葉を語ることは見ることではない」上田和彦訳、『終わりなき対話 I』筑摩書房、2016年、87-88頁。下線強調引用者。

<sup>29</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, « Folio essais », 1985, p. 26. 『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966年、263頁。

<sup>30</sup> « Parler, ce n'est pas voir », art. cit., p. 41-42. 前掲訳書、91-92頁。

視覚においては距離が「利用」されるのに対して、夢のなかの視覚においては距離が私たちに包囲し、そのときに「魅惑」が生まれるのだとされる。そのときひとは「可視-不可視」の次元に属さず、その「外側」にいるのだという。そしてこの「魅惑」は、『文学空間』の第一章「本質的孤独」の「イメージ」と題された一節において、「見ないことの不可能性」に結びつけられていたものである。先の一節で宮川がブランシヨの引用としていた表現は、このテキストが典拠である。

見ることは距離を、分離をもたらす決断を、接触しない権能を、接触において混乱を避ける権能を前提とする。[…]しかし、われわれが見るものが、距離を隔ててでありながら、驚くべき接触によって触れてくるように思われるとき、見ることのありようが一種の接触〔une sorte de touche〕となり、見ることが距離を隔てた接触となるとき〔quand voir est un contact à distance〕、いったい何が起っているのだろうか。[…]距離を隔てた接触〔un contact à distance〕によってわれわれに与えられるものはイメージである。そして魅惑とはイメージの受苦=情熱である。[…]魅惑は孤独の眼差し、たえまなきもの、際限なきものの眼差しである。そこでは盲目もまたひとつの視覚である。もはや見ることの可能性ではなく、見ないことの不可能性としての視覚、この不可能性は、終わることなき視覚のなかで、おのれに見させる、執拗に——つねに、またつねに——見させ続ける。<sup>31</sup>

先の引用では、イメージは「可視-不可視の外側」に私たちに導くのだとされていたが、ここからは、イメージが単に視覚の否定ではないことがわかる。むしろ、見ることはそれほど単純には放棄されえないとばかりに、「見ないことの不可能性」、盲目の視覚という逆説的な仕方、執拗なまでに視覚が問題にされている。それは、見ることの可能性としての視覚の裏面、あるいはむしろ、視覚の零度である。ここで強調しておきたいのは——というのも、宮川の読解がこの点を十分に顧慮していないように思われるからだが——、「見ないことの不可能性」が単純に「見ることの可能性」の対蹠点にあるわけではないということである。「見ないことの不可能性」は視覚の零度として見ることの可能性の条件であり、見ることの手前にあるイメージだということは可能だが、しかし同時に、「見ないことの不可能性」としてのイメージは、視覚すなわち見ることの可能性がなければやはりありえないのである。いわば両者は相互依存的な関係にある。導入部で「想像的なものの二つのヴァージョン」に関して強調しておいたように、ブランシヨの議論はつねにこのような二重性によって特徴づけられている。以上を踏まえた上で、先のテキストとの関係で考えれば、可能性としての視覚とイメージとの関係が浮き上がってくる。すなわち、視覚（見ることの可能性）においてもイメージ（見ないことの不可能性）においても「距離」が前提とされるのだが、視覚においては距離が媒介として十全に機能するがゆえに逆に対象との「無媒介性」、連続性の経験がもたらされるのに対し、イメージにおいては消失すべき距離が無限に増大して私たちに包囲し、私たちは対象の全体像を把握できない状態に陥る。しかし、だからといって見ないことが許されるのではなく、距離の只中で、それでも目を開けていることを余儀

<sup>31</sup> Blanchot, « La solitude essentielle », art. cit., p. 29. 前掲訳書、25-26頁。

なくされるのだ。それがイメージの受苦であろう。そのとき目はもはや対象を「無-媒介に」捉えることはできないが、その代わりに、何ものかの直接的な接触を受けることになる。そのとき、目に触れているものとは何だろうか。盲目の視覚において目に触れてくるものとは何だろうか。テキストに沿って言えば、それは、「われわれの見るもの」である。しかし、ブランシヨを援用しながら展開される宮川のジャコメッティ論を読めば、宮川がどのように考えていたかは明らかである。宮川は、盲目の視覚において目に触れてくるものは「距離そのもの」だと考えていた。確かに、上記の論理によれば、イメージにおいて私たちは距離に包囲されているのだから、私たちに触れてくるものは距離に他ならないとも言えそうである。しかし、ブランシヨが述べていたのはあくまで、「われわれの見るもの」が「接触によって触れてくる」ということであったことも念頭に置いておきたい。

ここで、最初に引いた宮川の手紙を改めて見直してみよう。「距離が見ることの可能性であるならば、〈見ないことの不可能性〉(モーリス・ブランシヨ)、それが鏡であり、その魅惑なのだ。なぜなら、魅惑とはまさしく私たちから見ることをやめる可能性を奪い去るものにほかならないのだから」。このように述べるとき、宮川の背後にはこれだけのブランシヨのテキストがあった。そして、このようにして開かれる『鏡・空間・イメージ』という書物の全体が、以上の論理を下敷きにして展開されている。「見ないことの不可能性」というブランシヨの言葉はもはや鉤括弧を付けずに繰り返し用いられ、そればかりか、「語らないことの不可能性」<sup>32</sup>、さらには、「存在しないことの不可能性」<sup>33</sup>といった仕方に変奏されてゆく。「～しないことの不可能性」という表現を、当時、宮川独特のものとして受け取った読者も多かったことだろう。

それでは、ブランシヨを元にした以上の議論と、サルトルとブランシヨを通じたジャコメッティへのアプローチはどのように関係してくるのか。宮川にとっては、サルトルによるジャコメッティへのアプローチは、いまだ以上の構図における「視覚」の論理——表象の論理、遠近法の論理——にとどまっておき、ブランシヨを通じたアプローチは「イメージ」の論理に達しているということになる。サルトルは作家の創造行為も鑑賞者の経験も視覚の論理で捉えているのに対し、ブランシヨはそのいずれもイメージの論理で捉えているということである。その理解は妥当だろうか。サルトルのテキストに戻って宮川の批判を検討することにしよう。また、ブランシヨに関しては、宮川の依拠している中心的なテキストはすでに挙げたので、宮川の挙げていないジャコメッティへの言及を検討することにしよう。

### 3. 彫刻の絵画化、絵画の彫刻化——サルトルのジャコメッティ論

サルトルのテキストに即して言えば、宮川における以上のような整理は正確ではなく、サルトルこそジャコメッティ作品を「イメージ」として捉えており、そのことがサルトルのジャコメッティ論を決定的なものたらしめている。どういうことか。サルトルの二篇のジャコメッティ論の要点を整理しながら検討してみよう。二篇のテキストは1948年と1954年と6年離れているものの、内容的にはセットにして読みうるものである。というのも、1948年の「絶対の探求」はジャ

<sup>32</sup>『鏡・空間・イメージ』47頁。

<sup>33</sup>同上、74頁。

コメッティの彫刻作品を、1954年の「ジャコメッティの絵画」は、その表題の通りジャコメッティの絵画作品を扱っており、前者の命題が、サルトル自身も要約として述べているように、ジャコメッティは画家として彫刻にやってきた、というものであるのに対し、後者の命題は、ジャコメッティはそのような彫刻家として絵画にやってきた<sup>34</sup>、というものだからである。では、この二つの命題はどのような関係にあるのか。

まず、サルトルの議論の前提として、芸術作品において現出するのは想像的なもの、言い換えれば、非現実的なものであり、イリュージョンである。絵画においては、このことははっきりしている。そこに描かれた人物は、私たちから一定の距離をとって想像的なものとして存在しており、その距離は、私たちが作品に近づいたり遠ざかったりしても変わることはない。そこには一つの統一された世界が存在し、崩れることはない。ところが彫刻においては、出現すべきは一個の分割不可能な生き生きとした想像的な身体であるにもかかわらず、素材の分割可能性と三次元性による像の相対化のために、その目的は叶えられておらず、結局のところ、死んだ身体しか生み出されてきていない。「大理石の現実の分割可能性が人物の分割不可能性を破壊する」<sup>35</sup>からである。対して、ジャコメッティは、文字通り見える通りに、すなわち、自分からの距離を含めて彫像を創ることにより、彫刻が長年煩ってきたこの病を回避し、石の物体性と三次元性にもかかわらず、生き生きとした動きのある統一的な想像的な身体、そのような意味でのイメージを創り出すことができた。論文の白眉といえる箇所を引いておこう。

古典主義を逆手に取って、ジャコメッティは彫像たちに、部分のない、想像上の空間を回復した。一気に相対性を受け入れて、絶対を発見したのだ。彼は初めて人間を、見たとおりに、つまり距離を置いて彫刻することを思いついたのである。彼は、画家たちが自分の絵画の住人たちに与えるように、自分の石膏の人物たちに絶対的な距離ともいべきものを与える。彼は「十歩の距離」、「二十歩の距離」の彫像をつくり、それはあなたがどこにいても、そこにとどまっている。それゆえ、それは突然非現実のなかに飛び込む。というのも、その彫像とあなたの関係は、もはやあなたと石膏の塊の関係には依存しないからである。つまり芸術は解放されたのである。<sup>36</sup>

かくして、彫刻を相対的なものではなく絵画のように絶対的なものにすること、それが、サルトルがジャコメッティの彫刻創作に見出した画期的な点、サルトルの言葉によれば、「ジャコメッティが彫刻に導入しようとしたコペルニクスの革命」<sup>37</sup>である。これは、『想像力』および『想像的なもの』で展開されたサルトルのイメージ論の用語で言い換えれば、彫刻を知覚から解放してイメージにすることである。イメージ論においてサルトルは、イメージを知覚から截然と区別し、たとえば、「絵画を通してイメージとしてのピエールを目指すときには、まさに

<sup>34</sup>Sartre, « Les peintures de Giacometti » (1954), *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 352. 前掲訳書、300頁。

<sup>35</sup>Sartre, « La recherche de l'absolu » (1948), *Situations III*, Gallimard, 1949, p. 298. 「絶対の探求」滝口修造訳、『シチュアションⅢ』人文書院、1964年、217頁。

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 299. 同前、217 - 218頁。下線強調引用者。

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 301. 同前、219頁。

そのことによって絵画を知覚することをやめるのだ<sup>38</sup>と述べていた。イメージ論においてこのような一文を書くとき、確かにサルトルの議論の枠内では、「絵画」の代わりに「彫刻」を置くことは困難であっただろう。彫刻の場合、人物の統一像を一瞬にして得ることはできないからである。『想像的なもの』において、サルトルは立方体を例に知覚とイメージの区別を説明しているが<sup>39</sup>、その区別で言えば、彫刻は知覚される立方体であり、把握するためには一周することを余儀なくされるということである。彫刻というジャンル全般に対するこのような批判的観点は、ボードレールの彫刻批判を思わせる。よく知られているように、この詩人は「1846年のサロン」において、「なぜ彫刻は退屈か」と題して彫刻の絵画に対する劣位を明言したが、その要点は、絵画が「排他的で専制的な」視点を持つのに対し、どうしても多くの面を持たざるをえない彫刻には一つの視点を採ることができないということであり、そこから彫刻の表現は絵画に比べて弱いとされたのであった<sup>40</sup>。モデルニテの詩人のこのような彫刻批判と絵画評価は、やがて瞬時による把握を重視するグリーンバーグのモダニズムやフリードのミニマル・アート批判に繋がってゆく。だとすれば、サルトルがすでに30年代にパリでグリーンバーグと面会しており、さらに40年代のニューヨーク滞在の折にはグリーンバーグらの活動に間近で接していたという事実<sup>41</sup>は、サルトルの彫刻観およびジャコメッティ評価の理解を助けてくれるものだろう。サルトルにとって、ジャコメッティは彫刻の弱点を克服した稀有な彫刻家であった。ジャコメッティ論はイメージ論の用語で説明されていないものの、イメージ論とジャコメッティ論が合致するのは明らかである。ジャコメッティ論が『想像的なもの』結論部の芸術作品についての考察に続くと考えられる所以である。そのうえで、そのような彫刻家ジャコメッティの絵画、たとえば、〈ディエゴの肖像〉はどのように考えたらよいのか、という問題が扱われているのが「ジャコメッティの絵画」である。この論文は「絶対の探求」での考察を踏まえ、距離についての以上の命題を繰り返すところから始まる。そのうえでサルトルは、距離を空虚と言い換えつつ、ジャコメッティは彫刻における探求を経て、空虚のなかに空虚が立ち現れる様をそのまま示したいと考え、額縁のある絵画に立ち戻ったのだ、と論ずる。〈ディエゴの肖像〉において、ディエゴは「空虚という巨大な額縁のなかにたった一人で現れる」とサルトルは言う。「ジャコメッティはその絵一つ一つにおいて、無からの創造の瞬間にわれわれをつれもどす。[...] この描かれた人物が強烈な印象を与えるのは、それが問いかける現れという形のもとに現れるからである」<sup>42</sup>。

では、以上のようなサルトルのジャコメッティ論に対して、宮川はいかにして、ブランシヨに依拠しながら批判を加えるのか。

#### 4. 「見ることの可能性」を「見ないことの不可能性」へ解き放つ——宮川淳のサルトル批判

「ジャコメッティの絵画」は、ジャコメッティのピエール・マティス宛書簡に添えられていた

<sup>38</sup>Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 231. 前掲訳書、279頁。

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 23-25. 同前、45 - 47頁。

<sup>40</sup>Charles Baudelaire, « XVI Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Œuvres complètes II*, Gallimard, « Pléiade », 1975-1976. 「なぜ彫刻は退屈か」阿部良雄訳、『ボードレール批評Ⅰ』ちくま文庫、1999年。

<sup>41</sup>永井敦子「サルトルの芸術論」、92頁。

<sup>42</sup>« Les peintures de Giacometti », art. cit., p. 354. 前掲訳書、302頁。

「台座の上の四つの女人像」の素描とメモ書きの引用から始まっている。サルトルはそれを受けて、「彼はこの女たちを、彼が見た通りに、つまり、距離があるもの〔*distantes*〕として描いたのだ。[…] 彼の眼には、距離は偶然のものであるどころか、対象の内的性質に属している。二十メートル距たったところにいる娼婦たち——越えられない二十メートル——、彼は彼女たちを達せられる望みのない欲望で照らして永久に定着したのだ」<sup>43</sup>と述べる。この下線部こそ、「絶対の探求」から引き継がれたサルトルのジャコモッティ論の核心なのだが、その後の部分でサルトルは、ジャコモッティが床を越えられないのは彼の「臆病さあるいは貧しさ」のためであるとか、「裸の女たちの豪華な肉体に触れたいという欲望を持っているから」<sup>44</sup>であると述べている。「鏡について」第一章で宮川はこれを「愚劣な解釈」だと切って捨てたうえで、ブランシヨの「想像的なものの二つのヴァージョン」から一節を引き、ジャコモッティが捉えられているのは欲望などではなく「イメージの経験」なのだと論ずる。続けて宮川が述べることは、先に確認しておいた、宮川の依拠しようとするブランシヨの論理——私たちは視覚においては距離を利用して無化し、イメージにおいては距離に捉えられ、「見ないことの不可能性」に逢着する——のジャコモッティへの見事な適用である。

もちろん、ジャコモッティは横切ってゆきたいにはちがいないが、しかし、イメージの魅惑、見ないことの不可能性にとらわれ、それゆえに、この距離を横切ってゆけないように感じるのだ。彼が描きたいのはこのイメージという体験なのだ。それを彼は、あの有名な〈似ていること〉といい、〈見えるとおりに〉というのである。いいかえれば、彼が表現しようとするのぞむのは、「遠ざかった同じもの」、つまり、二十メートル距たったところにいる娼婦たちではなく（それならば簡単なことだろう）、彼と娼婦たちの間に立ちふさがる距離そのもの、しかし、決して横切ってゆくことのできない距離（なぜなら「この事物自体が遠ざかり」だから）、透明な空虚（見ることの可能性）ではなく、不透明に凍った空虚（見ないことの不可能性）、この鏡にほかならない。<sup>45</sup>

宮川によれば、ジャコモッティの作品制作の背後にあるのは「見ないことの不可能性」という「イメージの魅惑」にとらわれる経験であり、彼が表現しようとするのはその「イメージの体験」である。しかし、ここで重要なのは、宮川がサルトルの命題の核心、つまり、「見える通りに」の解釈を否定していることである。サルトルはジャコモッティの「見える通りに」を、自分から対象への距離を定着させること、その距離を含めて対象を作品化することと解釈した。「似ていること」も同じように解釈されうるだろう。だからこそサルトルにとって、ジャコモッティの彫刻は絵画の彫刻化なのである。しかし、宮川はこの見解を拒否する。宮川によれば、ジャコモッティの彫刻は絵画の彫刻化ではない。もし絵画の彫刻化であるなら、そこには絵画を絵画たらしめる「見ることの可能性」がそのまま移植されていることになるだろう。しかし、そ

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 347. 同前、296–297 頁。下線強調引用者。

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 349. 同前、298 頁。

<sup>45</sup> 『鏡・空間・イメージ』、14 頁。強調引用者。

うであれば、絵画を制作すればよいのであって、あえて彫刻に取り組む必要はない。宮川の見解はサルトルの見解の対蹠点にある。すなわち宮川は、ジャコメッティの彫刻を、それが絵画を絵画たらしめてきた、言い換えれば、絵画を「制度化」してきた「見ることの可能性」からの解放であるがゆえに評価するのである。それゆえ、ジャコメッティの取り組みは「彫刻であるからこそ可能だった」<sup>46</sup>と宮川は言うのであり、だからこそ、サルトルとは違って、つまるところ、ジャコメッティの絵画を評価しない。なぜなら、彫刻の場合と同じ目論見をもって絵画制作に向かうとき、作家は空虚を閉じ込めようとして架空の縁取りを付けざるをえないが（〈坐った女〉など）、その結果、そこには視覚の可能性を強調するための古典的な手段が現れるだけであって、目論見はまったく無駄に終わるからである<sup>47</sup>。

かくして、サルトルを批判しながら宮川が行き着くのは、というよりも、彼のサルトル批判やジャコメッティ解釈を支えているのは、ボードレールともサルトルとも違って、絵画批判、とりわけ、遠近法による絵画の制度化への批判である。宮川ははっきりと述べている。「絵画はすでに、見ることの可能性としての距離を自らの裡に内在させているからだ。というよりも、絵画は、イマージュの危険な魅惑、見ないことの不可能性を見ることの可能性に馴化することによって、はじめて絵画として制度化されてきたのではないだろうか。（その典型的な例は透視法だろう。透視法が決して視覚の真実ではなかったことはすでに明らかだが、さらに、それはおそらく、この不透明な空虚を、測量可能な距離に還元することによって透明で機能的な空虚と化す、もっとも体系的な方法ではなかっただろうか）」<sup>48</sup>。宮川淳が美術批評ではなく「イマージュ」という定かならぬものをめぐって書くことに拘った理由はここに明らかである。彼は視覚の体制、「見ることの可能性」の体制からの解放を「イマージュ」に求めたのだ。実際、宮川は述べている。「これまでに書かれたそれなりに興味深いジャコメッティ論が、サルトルのそれにせよ、ジャン・ジュネのそれにせよ、むしろ文学者の仕事であったことはおそらく偶然ではない。なぜなら、このとき、ジャコメッティの芸術にもまして、ひとつの逆説と化さずにはいないのは美術批評そのものだからだ」<sup>49</sup>。

ようやく、「文学者」の一人であるブランシヨのテキストに入ることができる。宮川が依拠するブランシヨのテキストについてはすでにその要点を見たが、ジャコメッティに言及しているブランシヨのテキストはどのようなものなのか。そしてそれは、以上に辿った宮川の議論を裏づけるのか。

## 5. 絶対的に見る——ブランシヨによるジャコメッティ

確かに、裏づけると言うことができる。宮川はジャコメッティをめぐるブランシヨのテキストを見事に予見していた。これからその二篇を見ていくが、そのうちの一方に関しては、宮川が取り上げていないのが不思議なほどである。というのも、その一節は宮川がたびたび引用する『文学空間』のなかに読まれるだけでなく、そこには「『ここ』と『どこでもない』が一致する」と

<sup>46</sup>同前、15頁。

<sup>47</sup>同前、15-16頁。

<sup>48</sup>同前、16頁。

<sup>49</sup>同前、52頁。

いう宮川の好んだ表現が出て来るからである。それは1952年の論文「マラルメの経験」の結語である。

ジャコメッティの彫刻を眺めるときには、そこから見るとその彫刻が、もはや外観の揺らぎにも遠近法の動きにも左右されないようなある地点がある。そのときひとは、それらの彫刻を絶対的に見ているのである〔On les voit absolument〕。つまり、それらの彫刻は、もはや還元されたものではなく、還元から逃れたもの、還元しえぬものであり、そしてまた、操ることのできない、生命を欠いた〔non vivante〕深み、すなわち、想像的なもの〔l'imaginaire〕の深みに空間を変えてしまうというその力によって、空間を支配しているのだ。この地点、彫刻が還元しえぬものとして見えてくるこの地点は、われわれをたえまなき状態に置くのだが、この地点においては、「ここ」と「どこでもない」が一致する。書くとは、この地点を見出すことである。言語を、この地点と接触を保ち接触を引き起こすのにふさわしいものとしなかった者は、誰ひとり、書いてはいないのだ。<sup>50</sup>

本稿の冒頭で述べた通り、ジャコメッティへのブランシヨの言及の特徴は、ジャコメッティ作品を見る経験をエクリチュールの経験に重ね合わせることである。ここでは、書くことが、ジャコメッティの彫刻が還元しえぬものとして見えてくる地点を見出すことと同じだとされている。ここでの「絶対的に見る」という表現は、サルトルの「絶対の探求」における「絶対」を踏まえつつ、その意味をずらそうとしたものだろう。サルトルにおいても、ひとはジャコメッティの彫刻を「絶対的に見る」と言うことはできる。ただし、それは作者の用いた遠近法的な視点を唯一絶対とする限りでの「絶対」である。つまり、先に引いたサルトル自身の言葉にあるように、一度相対性を受け入れた上での「絶対」である。対してブランシヨは、遠近法に左右されない、作者の視点にも「還元されない」、そのような作品との関係性を「絶対」と呼ぶ。さらにブランシヨは、「想像的なもの」をもサルトルからずらそうとしている。サルトルにおいて、ジャコメッティの作品が「想像的なもの」であるのは、それが生き生きした人間の身体を、素材の分割可能性をもものともせず分割不可能な統一性において表現しているからであった。サルトルにとってジャコメッティの問いは、「石化させずに、いかにして石から人間をつくるか〔comment faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier ?〕<sup>51</sup>」だった。ところがブランシヨはそれを「生命を欠いた」と言ってしまう。ブランシヨにおいて、「想像的なもの」は石の無機質で分割可能な性質に対立しないのである。このようにして、ブランシヨはサルトルのジャコメッティ論を支える用語を、その意味をずらして用いることによって、その命題をいわば修正していく。とはいえ、サルトルのイメージ論、そしてジャコメッティ論がなければ、このような一節は書かれなかっただろう。

次に、もう一つのテキストに目を通しておこう。10年を経ても、ジャコメッティに対するブランシヨの見方は基本的には変わっていないことがわかる。1962年のジャック・デュパンによ

<sup>50</sup> Blanchot, « L'expérience de Mallarmé » (1952), *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 52. 前掲訳書、51頁。

<sup>51</sup> « La recherche de l'absolu », art. cit., p. 293. 前掲訳書、213頁。

るジャコメッティ論への註釈として書かれた三ページほどのテキストだが、そこから一節を引いておこう。「現前 [présence]」という語が頻出するのは、それがデュパンにおいて鍵語となっているからである。

その現前は距離によってのみ現前しており [La présence n'est présence qu'à distance]、そしてその距離は絶対である [cette distance est absolue]、すなわち、還元しえず、無限である。ジャコメッティがわれわれに与えてくれる贈物とは、世界の空間のなかに、そこから現前が現れるような無限の隔たりを開いてくれる——われわれのために、しかし、われわれがいないかのように——ことである。そう、ジャコメッティはわれわれにそれを与え、われわれを目に見えない仕方であの地点、唯一の地点へ惹きつけるのだ。現前する事物（造形的オブジェ、彫塑された彫像）がそこで純粋な現前、異質な〈他者〉の現前、すなわち、同時に徹底的な非-現前へと変わるようなあの唯一の地点へ。この距離（ジャック・デュパンは空虚と言っている）は、それが属している現前からまったく区別されないにもかかわらず、同時に他者という絶対的に隔たったもの [cet absolu distant qu'est autrui] にも属している。だから、ジャコメッティが彫っているのは〈距離〉そのものなのだと言える。そのようにして彼はわれわれに距離を解放し、われわれを距離に解放する。揺れ動きながら堅固で、脅威的でありながら温かで、寛容でありながら不寛容な距離、そのつどこれを最後に与えられ、そのつど瞬間のなかに沈み込むような距離。その距離は、現前の深みそのものであり、その現前は、まったく明白で、その表面に還元され、内面に欠けるように見えながら、しかし、〈外〉の無限に同一であるために、侵すことはできない。

[...] 人間の透明性のその不透明性における現前、「見知らぬ者の現前」、とはいえ、見知らぬ者としての人間の現前であり、それはたえず遠ざかるものをわれわれの方に向け、人間と人間の間にあるもの、絶対的な距離、無限の異質性へとわれわれを直面させるのである。<sup>52</sup>

ジャコメッティの彫刻が見る者を、その彫刻が還元しえないものになるような唯一の地点へと導くという論点は、1952年の一節と同じである。1952年のテキストの言葉で言えば、それは「絶対的に見る」ということである。また、ジャコメッティが彫っているのは〈距離〉そのものだという見解は、先に見た宮川の見解、すなわち、作家が表現しようとしたのは「彼と娼婦たちの間に立ちふさがる距離そのもの」だという見解を支えるものである。宮川の議論がブランショのテキストを予見しているというのはこの意味においてである。ただし、このテキストが1952年のそれと異なるのは、レヴィナスなどを通した60年代のブランショの関心事を反映し、「他者性」の思考がそこに入り込み、他者論ともなっていることである。そしてその他者は、絶対的に隔たったものとしての人間である。60年代に至ってジャコメッティの彫像に他者としての人間を見ると、ブランショは、おそらく『存在と無』の「まなざし」による他者論と無関係ではない仕方ジャコメッティ作品を見たであろうサルトルに、わずかながら合流する。もちろん、そ

<sup>52</sup> « Traces » (1963), *L'Amitié, op. cit.*, p. 248-249. 強調引用者。

れがわずかでしかないのは、彫像が孕んでいる絶対的な距離の、その「絶対」の意味が両者において異なっており、それゆえその他者性の性格が大きく異なっているからである。言ってみれば、サルトルの「絶対」は、作者の視覚という一つの視点を特権視する限りでいまだ相対的な「絶対」にすぎず、ブランシヨの「絶対」は、その視覚を可能にする距離そのものの現前である限りで、より絶対的な「絶対」、すなわち、「他者」であることになるだろう。

このように言える限りにおいて、サルトルのジャコモッティ論を暗黙のうちにブランシヨのイメージ論に依拠して批判する宮川淳の読解は確かに正当なものだろう。先に見たように、「ジャコモッティが彫っているのは〈距離〉そのものなのだ」というブランシヨの一文は、宮川のブランシヨ理解を正当化するものである。しかし、そのうえで、単純化の疑念を免れないのは、宮川におけるサルトルのイメージ概念と「ブランシヨ的」イメージ概念の対立である。すでに強調したように、ブランシヨのイメージ論「想像的なものの二つのヴァージョン」は、「二つのヴァージョン」を共に維持するものである。言語論においても、ブランシヨの議論はつねに二重になっている。今回問題にした「見ないことの不可能性」についても、それは「見ることの可能性」の単なる否定でも対蹠点でもなく、「見ることの可能性」があつて初めて存在しうるのである。確かにブランシヨは、「ジャコモッティが彫っているのは〈距離〉そのものだ」と述べた。しかし、この見解において、「彼はこの女たちを、彼が見た通りに、つまり、距離があるもの〔*distantes*〕として描いたのだ」というサルトルの見解は否定されるだろうか。そうではないのではないか。いったい、「〈距離〉そのもの」を、それだけを彫刻するとはいかなることだろうか。「距離があるもの」を彫ることなしに、「〈距離〉そのもの」を彫ることはできるのだろうか。

ブランシヨがマラルメを語りながらジャコモッティの彫像の「距離」を想起したとき、彼が「賽の一振り」の頁のことを考えていたことは疑いえない。「賽の一振り」は、なるほど、語と語の間、語群と語群の間に「隔たり」を孕んでいる。それは沈黙であるから意味を形成しない。むしろ、語と語の間を切り離すことによって意味の形成を妨げる分離である。しかしながら、その頁には「隔たり」だけがあるのではない。語群と語群をつなげてそこから意味や物語を読み取ることもけっして禁じられてはいない。少なくとも、ブランシヨはそうしたことを禁じる批評家ではない。ブランシヨにとってマラルメが特権的な詩人であるのは、マラルメが、意味も隔たりも含めて言語の「すべて」を舞台に上げる詩人だったからである。だとすれば、ジャコモッティがブランシヨにとって特権的な彫刻家だったのは、彼が「隔たり」だけでなく、見ることの「すべて」を彫刻した彫刻家だったからではないだろうか。「見ることの可能性」と、「見ないことの不可能性」との両方を。ブランシヨがサルトルを読み込んでいたと考える所以である<sup>53</sup>。

<sup>53</sup>本稿は、2015年1月31日に日仏会館で行われたシンポジウム「美術を哲学する——現代フランス思想とイメージ」での講演をもとに加筆修正したものである。

