

屹立する塔と落下する壁

— デューラー版画における欲望の形象とその運命 —

松原知生

1. 窓による昇華／窓からの逃走

西洋美術史をめぐる小林康夫氏のテキスト群をひもとくと、或るイメージに特権的な地位が与えられ、頻繁に論及されていることに気づく。それは、アルブレヒト・デューラーの著作『測定法教則』第2版（1538年）に挿図として掲載された版画である（図1）。

そこには、右腕と左脚のみを衣で覆って横たわる裸婦をペンで素描する男性の姿が描かれている。モデルと画家は同じテーブルに位置を占め、両者の間には——『測定法教則』における語を借りれば——「黒くて丈夫な燃糸」を「格子状」に張った、ガラスの入っていない「窓枠」が置かれ、画家は今「窓枠の格子間にみえるもの」を、手元の「紙の格子間に転写」しているところである。



図1 アルブレヒト・デューラー《横たわる裸婦を素描する男性》、同『測定法教則』第2版（ニュルンベルク、1538年）より

視点を固定するために、画家の目の前には尖塔のような形状の「照準器」が置かれている。このようにすれば、三次元の「立体物 (corpus) [= 肉体]」を二次元の表象へと正確に置き換えることが可能となるわけである¹⁾。

この版画は、アルベルティが『絵画論』(1435/36年)において論じた、透視図法(この場合は短縮法)による作画法をきわめて明瞭に図示したものとして、ルネサンスにおける遠近法の成立について論じた研究において、たびたび言及されてきた。他方、従来の美術史学の男性中心主義的な言説のあり方に異を唱えるフェミニズムやジェンダー論の視点からは、芸術の歴史における両性間の不均衡を分かりやすく例示したものとして、しばしば採り上げられる。着衣で背を伸ばして制作に没頭する男性が「文化」の能動性の側に位置しているとすれば、裸体でしどけなく横たわるモデルの女性は受動的で怠惰な「自然」に属する、というわけである²⁾。一見正反対の議論に思われるが、いずれもこの版画を特定の思想を「図解」した「記号」として扱い、その裡に秘められた奇妙さ、いわく言いがたい違和感を「表象」のレベルで解明しようとしなない点では一致している。

他方、小林氏は表象文化論の視点から、より大胆な議論を試みている。バラスケスの《ラス・メニーナス》を古典主義時代における表象(作用)それ自体の表象とみなしたフーコーのひそみに倣い、氏は、デューラーの版画もまた近代的な意味での表象そのものの表象にほかならないと述べている³⁾。すなわちこの図は、幾何学と光学の理論に基づくルネサンスの科学的な表象システムを、まさしくその同じシステムを用いて表象した、一種のメタ表象なのである。ここでは表象の普遍性を担保するために、画家は身体をもたない一個の単眼的な視点へと還元され、女性の裸体を前にした画家の欲望は、「照準器」の先端に宙吊りにされている。

小林氏はさらに一步踏み込んで、このような視覚的還元の操作によって、画家の「主体」とその「個別的な固有性」が完全に「追放」あるいは「省略」され、その「不在」と引き換えに、「主体から自由な純粋な表象」が成立したのだと述べている⁴⁾。たしかに、「照準器」—— デューラーはその先端に「小さな

覗き穴」をとりつけることを推奨している——がカメラのファインダーを、「窓枠」がそのフレームを想起させるとすれば、この装置はカメラによる写真イメージの機械的・自動的生成を先取りしていると言えなくもない。だが、それをもって、本図から主体の身体性や欲望がことごとく排除されていると極論することには、若干の躊躇を覚える。というのも、氏自身が明敏に観察しているように、画家の目の前に立てられた「上げ下げ」可能なオベリスク型の「照準器」は、「屹立する〈男根〉⁵⁾」を否応なく想起させるものだからである。氏の指摘をさらに敷衍するならば、この奇妙なオブジェは、表象の知的操作によっては完全に統御し排除できなかった画家の性的欲望が、画面の中に形象として回帰し姿を留めた「残余」と言えるのではないだろうか。しかし、それこそが「窓枠」と共謀することで、画家の身体と欲望を固定し、彼を裸婦から遠ざけ、表象に科学的な客観性を付与するという、両義的な存在となっているのである。

一方には固定化された——そして眼を固定化する——ペニス状の「照準器」があり、他方には自由に動き回るペンがある。さらに、画家が腰に帯びているものを剣とみなす小林氏の指摘⁶⁾が正しいとすれば、ここでは男性性を象徴する剣は鞘におさめられ、水平に寝かされ、その先端は裸婦とは反対に向けられている。画家は剣ではなくペンを選んだ、というわけである。ペンと剣は言うまでもなく、ペンとペニスの間にも、何ら語源的な関連性はなく、単なる語呂合わせの言葉遊びにすぎない。だが、このような形象の並置から、フロイトの「昇華」理論を連想することは自然であろう。つまり、ここで画家は、裸婦を前にした自らの性的欲望を芸術作品へと昇華させているところであり、格子の入った「窓枠」は、欲望の客体、あるいは主体の欲望そのものを拘留し馴致するための「檻」としても機能しているように見えるのである⁷⁾。

ところで、ペンと「窓枠」による性的欲望の昇華という見立てから、われわれは時間と空間を超えて、15世紀イタリアの画家フィリッポ・リッピについてヴァザーリが書き残したエピソードへと導かれる。ここでは今しばらくこの逸話へと迂回することで、デューラーの版画に秘められた欲望のエコノミーを理解するための手がかりとしたい。尼僧と駆け落ちして子供までもうけたこの画

僧について、ヴァザーリは次のように書いている――

彼はひどく好色な男で、気に入った女を見かけると、ものにするためにありとあらゆる手を尽くしたという。それでも叶わないときには、その女の肖像を絵に描くことにより、愛欲の炎を理性でなだめるのだった。彼はこの欲望に深く心を奪われていたので、そんな気分のあるときに仕事を始めると、作品にはほとんど、あるいはまったく手がつかなかった。こうしたことは一度ならずあったが、或るとき、自邸で絵を描かせたコジモ・デ・メディチは、フィリッポが外をほっつき歩いて油を売らないよう、部屋に閉じ込めた。彼は2日間そこにいたが、けだもののごとき愛欲の激昂に突き動かされ、或る晩、はさみでベッドのシーツを切り裂いて何本か帯をつくり、[それをつたって]窓から外にするすると下りて、何日ものあいだ快樂にふけた。フィリッポがいないことに気づいたコジモは、彼を探させ、ようやく仕事へと連れ戻した。コジモとしては、フィリッポの狂気と、それがもたらしかねない危険とを慮って、彼を閉じ込めたのだが、そのことを深く後悔した彼は、それからというもの、好きなように外出する自由を与え、その後も彼を手元におくために、常に優しい心配りを忘れなかった。かくしてフィリッポの方も、よりてきぱきとコジモに仕えた。コジモいわく、類い稀なる才能の素晴らしさは、天から授かったかたちであって、荷車を引く驢馬ではないのである⁸⁾。

物語に精彩を加えるためには脚色をも厭わなかったヴァザーリであってみれば、もちろんこのエピソードも彼の語るままを鵜呑みにすることはできない。だが、自身メディチ家に仕える画家であり、芸術がはらむ欲望のエコノミーを十分に理解していたに違いないヴァザーリの記述を念頭に置きながら、改めてリッピ作品を見てみると、彼が「窓枠」を通じてモデルをフレーミングし、欲望を作品へと「昇華」すると同時に、その「窓枠」の境界がしばしば曖昧なやり方で侵犯されていることに気づくのである。

たとえば《男女の肖像》(図2)を見てみよう。男性が「窓枠」を介して水



図2 フィリッポ・リッピ《男女の肖像》
1440年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図3 フィリッポ・リッピ《聖母子と天使たち》1457年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

平方向に女性を見ているという構図は、デューラーによる版画と一致している。しかしここでは、男女の間の距離ははるかに縮まり、男性は「窓枠」に首を突っ込み、両手を挿し入れることで、2人を分かつ表象の（あるいは欲望の）境界線を侵犯していることが分かる。男性の所作はいささか不躑躅な印象をわれわれに与えるが、2人の視線や手の位置がずれている点、女性の方が異様に大きく描かれている点、男性だけに投影影が描かれ、女性は影を伴っていない点などから、この絵はもしかすると、単に男性の欲望が形象化されたものではなく、すでに故人となっていた女性に対する男性の思慕を描いたものではないか、と私は想像している。

他方、モデルと「窓枠」に対する観者の位置関係を90度回転させたのが、ウフィツィ美術館にある名高い聖母子像である（図3）。こちらは観者が絵の中

に「入る」のではなく、画中の人物の方が絵から「出て」いる。すなわち、表象の客体として「窓枠」に収まるべき聖母マリアは、ここでは枠からはみ出し、さらには自らの影をフレームの上に落としている。彼女の左足は隠れているが、表象の内部になお留まっているかに見える。これに対し、マリアはやや足を開き（両足にはさまれるように天使が立っている）、右膝を「窓枠」の外、観者の方へと向けている。さらに、類似した形の柔らかそうなクッションが、膝に隣接して絵の最前方に並置されることで、見る者の視覚のみならず触覚をも刺激しかねない、いささか曖昧な描写となっているのである。このようにリッピにとって、表象の「窓枠」とは、欲望とその対象を内に密閉あるいは外に排除するための「檻」ではなく、実際の「窓」から逃げ出して欲望を成就することを延期するための「弁」のごとき存在だったのではないだろうか。

以上のような迂回を経て、今一度デューラーの版画（図1）に返ろう。イタリアの破戒僧リッピが、修道院の戒律やメディチ家の邸宅の窓のみならず、表象の「窓枠」をも自由に侵犯していたのに対し、デューラー描くところの謹厳なるドイツ職人は、しどけなく横たわる裸婦を前にしてすら、科学的表象の「窓枠」と距離を生真面目に遵守して、性的欲望を完璧に統御し、「もれ」なく「昇華」しているように見えなくもない。しかし、果たして本当にそうだろうか。

2. 嬖の誘惑

ここで描く男性の側から、描かれる女性の側に目を移してみよう。積み重ねられた2つの柔らかそうなクッション——これもまた触覚を刺激する道具立てである——に頭を休ませた裸婦が、右腕と左脚だけを布で隠した、ほぼ全裸の姿で横たわっている。女性は画家が描いているのと同じテーブルの上に、彼に対して足元から垂直方向に身を横たえており、画家がここで短縮法の習練に勤しんでいることが分かる。

画家はモデルが横たわるのと同じ（水平の）テーブルに着座しながらも、「窓枠」と「照準器」という二重の（垂直の）装置によってモデルから隔てられ、

遠ざけられている。これに対し、絵を見るわれわれ観者にとって、この女性はより近い位置にいるように感じられる。彼女がテーブルぎりぎりに身を横たえているせいもあるが、その印象をさらに強めているのが、テーブルの側面の縁、すなわち表象の内部と外部を隔てる境界線をはみ出した衣の縁とクッションの存在である。ここではこれらの一見取るに足らないディテールに少しこだわってみたい。というのも、かかる細部こそ、小林氏が指摘した男根を思わせる「照準器」とともに、欲望の残余のもうひとつの形象であるように思われるからである。

ここで再びイタリア絵画へと迂回するなら、画面の内から外へと流れ落ちようとする衣襷は、主題の聖俗を問わず、きわめて頻繁に認められるモチーフである。たとえば中世において、聖母マリアの青いマントは、信者たちがすがりついて庇護を求める、神の母の慈悲の象徴であった。シモーネ・マルティニーによる有名な《受胎告知》(図4)では、そのマントの先端(および大天使のリボンの折り返し)が、画面の最下方に水平に走る表象の境界線を越えてこちらに垂れ下がり、その先に触れるよう信者=観者をいざなっている。冷やかな表情のマリアはわれわれを見ていないようであり、実はその慈悲深いマントを現実空間へと「流出」させてくれているのである。

他方、同じ聖母マリアを描いた作品でも、すでに登場したフィリッポ・リッピの場合は、いくぶんエロティックなニュアンスが加味されている。まさしくコジモ・デ・メディチの注文で描かれた《ノヴィツィアート祭壇画》

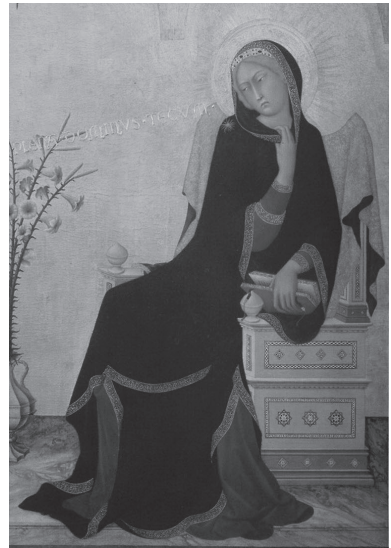


図4 シモーネ・マルティニー《受胎告知》1333年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、部分

(図5)では、聖母の身体に長く透明なヴェールが巻きついている。その襷は、幼児キリストが両手で抱えるマリアの乳房に「触れ」、そのままゆるやかに垂れ下がり、床の上で折り重なっている。信者=観者の目の前に差し出されたこの半透明の「帯」は、画面下部の境界線を越えてこちらに向かって突出する台座とも協働しながら、それをつたって表象の中に入り、聖母の身体を上り、慈悲深い乳房に「触れる」よう、われわれをいざなっているのである。それはちょうど、リッピがシーツを切り裂いて「帯」をつくり、それをつたってコジモ・デ・メディチの邸宅の「窓」から脱出した際とは逆の、イメージの内部へと至るための上昇運動となるだろう。

聖母像の対極にあるというべき世俗的な裸婦像においてもやはり、流れ落ちるドレープによる境界の侵犯という同様の現象は、近世から近代に至るまで頻繁に見出される。同様のモチーフをアナクロニックな視点から追跡したデイディ=ユベルマンによれば、16世紀初頭、それまで身体に絡みつき、そのパトスを「凝縮」していた衣の襷が、身体から流れ落ちて床あるいは地面に広がることで、身体を「受け容れ」てこちらに「差し出」すための「器」あるいは「場」になったのだという⁹⁾。このような変容は、ティツィアーノによる《アンドロス島の人々》(図6)と《ウルビーノのヴィーナス》(図7)を比較すれば、明瞭に理解されよう。そしてデューラーの版画は、両者のちょうど中間に位置を占めている。《アンドロス島の人々》の画面最前方、その縁ぎりぎりに迫り出すかのように観者のまなざしに供された扇情的なポーズの裸婦は、片腕に衣を絡ませつつ、その上に体を横たえているが、このよう



図5 フィリッポ・リッピ《ノ
ヴィツィアート祭壇画》
1445年頃、フィレンツェ、
ウフィツィ美術館、部分



図6 ティツィアーノ《アンドロス島の人々》1523-26年，マドリッド，プラド美術館



図7 ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》1538年，フィレンツェ，ウフィツィ美術館



図8 図7の部分

な位置やポーズは、デューラー版画におけるモデルのそれと比較することができる。

他方、《ウルビーノのヴィーナス》とデューラー作品の間には、裸婦が上半身を休める2つの重ねられたクッション、左右に分割された背景とそこに開いた窓、窓辺に置かれた観葉植物の存在など、さまざまな類似性を認めることができる。ところで《ウルビーノのヴィーナス》において最も強くわれわれを打つのは、女神の裸体そのものよりも、その下にある、波打つ髪とまばゆい白さが印象的なシーツに包まれてほとんど官能的な存在感を放つ、柔らかなマットレスの質感である（図8）。ヴィーナスの身体との接触を通じて、その換喩ともなっているこのマットレスからは、さらにシーツが垂れ下がり、その目の覚めるような白が絵の境界線を越えて、こちら側のわれわれの方へと雪崩を打って落ちかかってくるかに見える。これに対し、デューラー版画におけるドレープのはみ出し方はより控えめではあるが、それを引き下ろしさえすれば女性の上半身がすべて露わになるという意味で、やはり無視できない存在となっているのである。

《ウルビーノのヴィーナス》における髪の落下が、ヴィーナスの右手からこぼれた薔薇の花の落下と対をなしているとするれば、約3世紀ののち、マネがティツィアーノ作品を「本歌取り」して描いた《オランピア》（図9）においては、

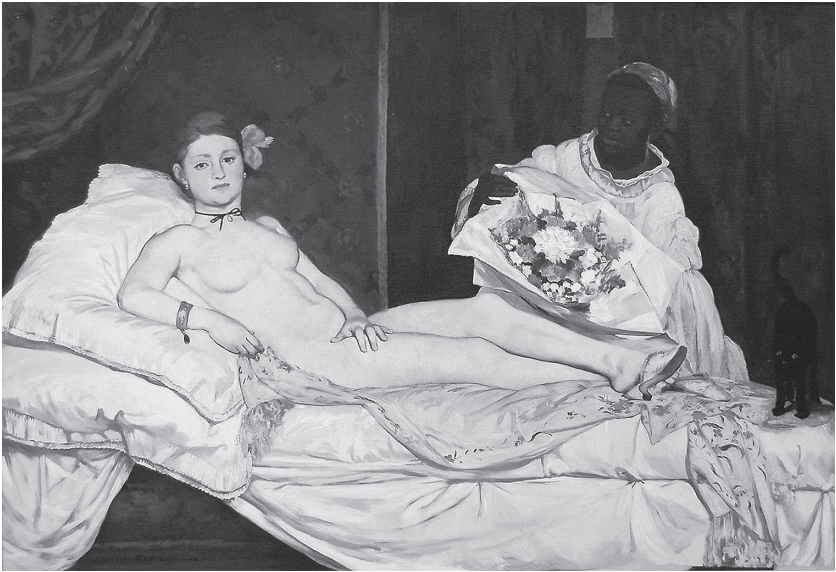


図9 エドゥアール・マネ《オランピア》1863年，パリ，オルセー美術館

花と嬖がまさしく一体化し、マットレスの境界線を越えて、画面の外、観者の目の前へとこぼれ落ちようとしている¹⁰⁾(図10)。小林氏は『絵画の冒険』において、黒人の召使が捧げ持つ白い紙に包まれた花束は、同じく白いベッドに横たわるオランピアの身体そのものであるという、興味深い解釈を提示している¹¹⁾。この花束が、客たる観者が画中のオランピアへと贈り届けたものであるとすれば、手前に垂れ下がる花柄のある布は、花束（そして札束?）と引き換えに、オランピアの身体という花=嬖が画面の外へと「流出」しつつあるものとみなすことができるかもしれない（ちなみに画面の最下辺、布が垂れ下がった先のみ極端に黒く塗られているが、これは布の影だろうか、それとも嬖が画面外へと逃れ出るための「穴」だろうか）。さらに、ここで嬖の落下がサンダルの落下と対をなしていることにも注意したい。このモデルニテの女神は、早くも左足のサンダルをベッドの上に脱ぎ捨て、右足のそれは宙ぶらりんの状態で、今にもベッドの手前、画面のこちら側にぼろりと落ちてきそうなのである。



図10 図9の部分

次の瞬間の観者に求められるのは、もう一方の端をオランピア自身が握っている垂れ下がったドレープをたぐりよせ、それをつたって表象の「窓枠」の中へと入り込むこと（すでに見たフィリッポ・リッピの聖母像〔図5〕におけるように）かもしれないし、あるいはまた、オランピアの右足から脱げ落ちて絵のこちら側に転がり出たサンダルをひざまずいて拾い上げることかもしれない。いずれにしても、襪もサンダルも、オランピアの肉体に接触し、その温もりや匂いを帯びた正真正銘のフェティッシュなのであり、それらの落下と流出は、視覚へと還元され抑圧されていたはずの観者の欲望を目覚めさせるトリガーともなりうるのである。

床へと垂れ下がる襪、またこれとは対照的に、まっすぐに背を伸ばし尾を立てる黒猫という、相反する上下のベクトルに分裂したこれら隣接する欲望の形象を通じて、われわれはみたびデューラー作品、そこに描かれた屹立する塔＝「照準器」と落下する襪に戻ろう（図1）。以上の考察を踏まえるならば、デューラー版画から読み取れるのは、これまで再三言われてきたような、科学的表象システムによる欲望の昇華と視覚の専制の確立ではなく、むしろその失敗、あるいは触覚的な欲望の残留なのではないだろうか。すでに述べたように、この版画は、『測定法教則』の初版には掲載されず、デューラーが死去して10年後に出版された第2版、しかもそのテキストの末尾に付け足されたものであ

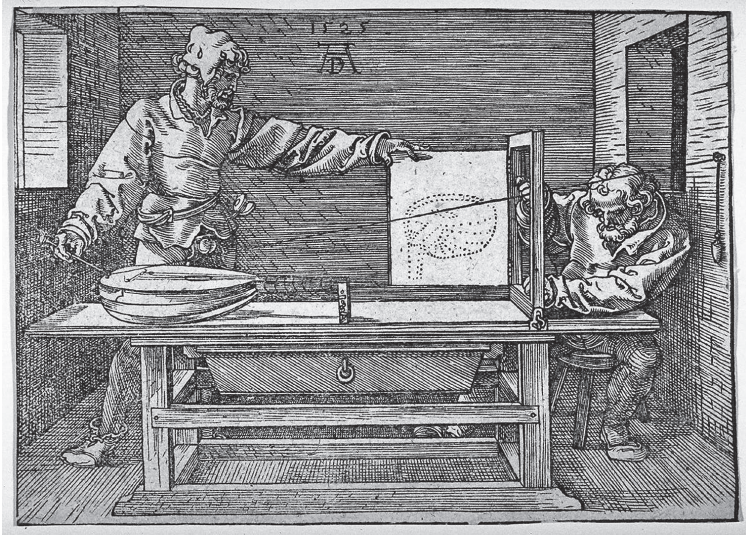


図11 アルブレヒト・デューラー《リュートを描く男たち》、同『測定法教則』初版（ニュルンベルク、1525年）より

り、デューラー自身の教育的意図に適ったものかどうかさえ定かでない怪し気なバラテキスト、いわば奇妙でグロテスクな「蛇足」なのである。テキストからのその「はみ出し方」は、テーブルの縁からはみ出して落下する襷のそれに似ているといえ、レトリカルに過ぎるだろうか。それらはいずれも、安定した表象の枠組から逸脱する欲望が凝縮された、ヴァールブルクの言う「運動する付随物」あるいは「パトスフォルメル」を形成しているのである。

3. 独身者の機械

デューラーに続く画家たちは、その「教則」に背き、女性の裸体をこのような角度から決して短縮法で描くことはせず、欲望の対象との正面衝突を拒んだ。この点、『測定法教則』初版に例示された短縮法によるリュート¹²⁾(図11)が、15世紀のマザッチョから16世紀のホルバインを経て、17世紀の静物画家たちに



図12 アンドレア・マンテーニャ《死せるキリストへの哀悼》1475-78年頃、ミラノ、ブレラ絵画館

至るまで、多くの画家たちによって繰り返し描かれてきたこととは対照的である。もちろん、短縮法による男性像であれば、よく知られた偉大な先例が存在する。マンテーニャはすでにデューラー以前、死せるキリストをその足元から大胆な短縮法で描き出していたのである（図12）。キリストの枕元に置かれた香油壺らしきものの存在が暗示するように、これは生前キリストの足を取りわけ愛し、復活したキリストの肉体に触れることを切望した、マグダラのマリアの眼に映った光景を描いたものではないだろうか。もしもそうだとすれば、デューラー版画における男女、主客の関係は、ここではちょうど反転していることになる。

とはいえデューラーも当初、版画以前の素描段階では、短縮法で描かれるモデルを女性ではなく男性として構想していたようである（図13）。『測定法教則』初版の余白にデューラー自身が描き込んだこのペン素描¹³⁾におけるモデルは、男性器の存在から明らかに男性であることが分かるが、版画において恥じ

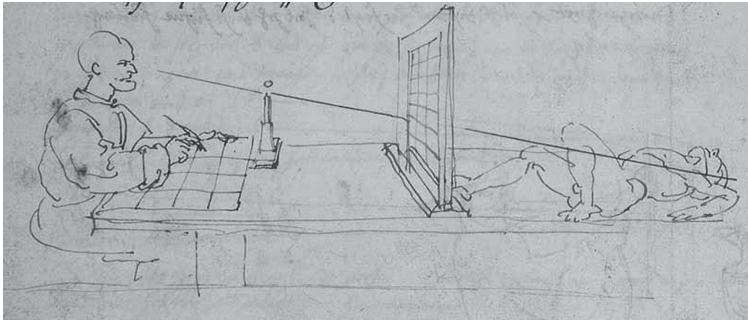


図13 アルブレヒト・デューラー『測定法教則』初版に描き込まれたペン素描

らいながら身をよじる裸婦とは異なり、完全に脱力し、胸郭が異様にふくらみ、腹は落ち込み、腕は奇妙にねじれて折れ曲がっているため、マンテーニャの描くキリスト同様、すでに息絶えた遺骸のようにも見える。素描から版画へと移行する中で、デューラーは男性を女性に、屍体を裸体に、タナトスをエロスに転換したのだろうか。他方、物語画における「デコールム（適正さ）」をたびたび侵犯したカラヴァッジョですら、マンテーニャ作品から靈感を得たことが明らかな《聖母の死》(図14)において、マリアの亡骸を真下から短縮法で描き出すことはせず、視点を斜めにずらしている。横たわった裸婦の全身がデューラー的な視点から短縮法で表象されるには、20世紀前半のフェリーチェ・カゾラーティによる諸作例を俟たなければならない(図15)。

しかし、デューラー版画における画家の視点に実際に身を置いた場合、目の前に広がるのは、カゾラーティが「広角」で俯瞰的に描いたような、全身像の裸婦が横たわる部屋の眺めではなく、むしろ、クールベが《世界の起源》(図16)においてやや仰視的な角度から「接写」したような、裸婦の顔も見えず、白い襩に包まれた女性器のみがクローズアップされた、正視することもためらわれるような光景だったのではないだろうか¹⁴⁾。そして、このショッキングな光景から、デュシャンの遺作である《与えられたとせよ 1. 落ちる水 2. 照明用ガス》(図17)までは、ほんのあと一歩である。デューラーとデュシャンの作品の類縁性についてはすでに指摘されている¹⁵⁾が、両者の類似は単に形態上



図14 カラヴァッジョ 《聖母の死》1601-05/06年，パリ，ルーヴル美術館



図15 フェリーチェ・カズラーティ 《眠る少女》1932年，個人蔵



図16 ギュスターヴ・クールベ《世界の起源》1866年、
パリ、オルセー美術館



図17 マルセル・デュシャン《与えられたとせよ 1. 落ちる水 2. 照明用ガス》
1946-1966年、フィラデルフィア美術館

のそれに留まらず、観者もまた期せずして「窃視」の共犯者として「事件」に巻き込まれる点で共通している。ここではさらに次の点を付け加えたい。すなわち、デュシャンの「遺作」が秘密裡に制作され、その死後に初めて公開されたことは、件の版画がデューラーの死去した10年後に初めて著作の挿絵として出版されたことと、偶然とはいえ意義深い一致を示しているのである。

デュシャンとデューラーの2つの「遺作」とその公開の「遅延」について触れたからには、前者の起源たるデュシャン呼ぶところの「ガラス製の遅延」、すなわち《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》

(通称「大ガラス」)についても、最後に言及しないわけにはいかないだろう(図18)。

デューラーの描く格子枠と同様、立てられた「窓枠」を思わせるこの作品は、デューラー版画の構図が左右にはっきりと分割されているのと同様、中央で上下に截然と切断され、上部は「花嫁」のいる不可侵の領域、下部は終わることのない無意味な回転運動を続ける「独身者たち」の領域となっている。横長の雲のような姿の「花嫁」は、デューラー版画の裸婦を囲む白いドレイパリーとクッションの織りなす襞を思わせる、形ならざる形、アンフォルムをなして宙に浮かぶ。デューラー作品において流れ落ちる襞のように、「花嫁」から「独身者たち」の方へと垂れ下がる細長い部分を、デュシャンが「欲望の磁気発電器」と名づけていることは意味深長である。「独身者たち」は、この部分を介

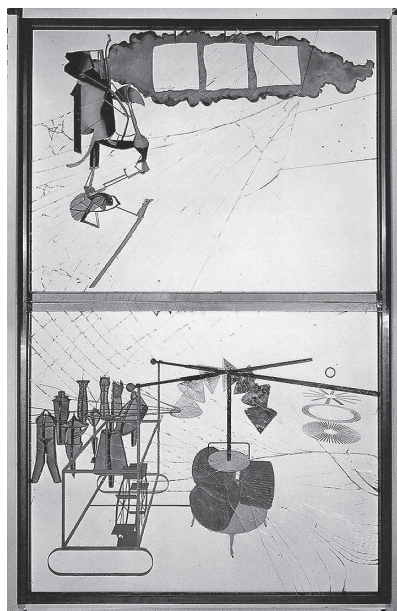


図18 マルセル・デュシャン《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》1915-23年、フィラデルフィア美術館

して「電氣的」にのみ「花嫁」とつながり、彼女を電気によって「裸体化」するのだという。しかし「花嫁」との婚姻は決して果たされず、「独身者は自らそのチョコレート¹⁶⁾を挽く¹⁶⁾」。その形象が、画面右下にある奇妙な「チョコレート粉砕器」である。垂直に長く伸びたその中心軸をデュシャンは「銃剣」と名づけている¹⁷⁾が、それは、デューラー作品の素描家が腰に帯びる「剣」(?)にも、またその目の前にファルスのように屹立する「照準器」にも似ている。デュシャンの「大ガラス」越しに見た場合、デューラー版画において「窓枠」越しに裸体を描くこの男もまた、「花嫁」を裸にしながらも、肉体とまなごしを自ら固定し、その欲望が決して充足されない「独身者」として立ち現れるのであり、彼の欲望は「照準器」の先に宙吊りにされ、身体はその周囲を空転する。そして、絵を見るわれわれも、画面のこちら側に落下する驥を引き剥がすよう誘惑され、「花嫁」を裸にする「独身者たち」の一員となるのである。

近代的な絵画表象の起源に位置するデューラーの版画と、その終焉を告げるデュシャンの作品はいずれも、宙吊りにされることで逆説的に維持された欲望により駆動する「独身者の機械」であるという点において、時間を超えて結びつく。2つの作品がとり結ぶ奇妙な共犯関係は、西洋の絵画表象の歴史を貫く欲動とその運命の一端を、はしなくもわれわれに垣間見せるのである。

註

- 1) 『アルブレヒト・デューラー「測定法教則」注解』下村耕史訳編、中央公論美術出版、2008年、192頁。同様の記述は以下にも認められる。『アルブレヒト・デューラー「絵画論」注解』下村耕史編、中央公論美術出版、2001年、325頁。
- 2) 典型的な発言としては以下を参照。リンダ・ニード『ヌードの反美学——美術・猥雑・セクシュアリティ』藤井麻利・藤井雅実訳、青弓社、1997年、28-29頁。
- 3) 渡辺保・小林康夫・石田英敬『新訂表象文化研究』放送大学教育振興会、2006年、13頁。小林康夫『表象文化論講義 絵画の冒険』東京大学出版会、2016年、24頁。
- 4) 同『表象の光学』未來社、2003年、17-18頁。同『新訂表象文化研究』前掲書、15頁。同『絵画の冒険』前掲書、23頁。
- 5) 同『表象の光学』前掲書、17頁。
- 6) 同上。

- 7) 格子を介した眼差しについては、文脈は異なるが、以下も参照。Victor I. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris 2015, pp. 11-19.
- 8) *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori, ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Tomo II, Firenze 1906, pp. 616-617.
- 9) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『ニンファ・モデルナ——包まれて落ちたものについて』森元庸介訳、平凡社、2013年、17頁。
- 10) 《ウルビーノのヴィーナス》と《オランピア》のアナクロニクな照応性については、ダニエル・アラス「カッソーネのなかの女」『なにも見ていない——名画をめぐる6つの冒険』宮下志朗訳、白水社、2002年、121-173頁を参照。
- 11) 小林『絵画の冒険』前掲書、157頁。
- 12) 『アルブレヒト・デューラー「測定法教則」注解』前掲書、174-175頁。
- 13) これについては、Gilbert Riedelbauch氏による以下のホームページを参照（図13の画像もここから使わせていただいた。2016年11月30日閲覧）。<https://virtualterritory.wordpress.com/2008/10/05/one-of-duerers-prints-in-the-context-of-gender-feminism-and-other-theories/>
- 14) 一見露骨な本図におけるクールベの「自己検閲」=「形象上の陰唇切除」については、ミシェル・テヴォー『不実なる鏡——絵画・ラカン・精神病』岡田温司・青山勝訳、人文書院、1999年、90頁を参照。
- 15) たとえば以下を参照。Jean Clair, “Marcel Duchamp et la tradition des spectateurs”, in *Marcel Duchamp : Abécédaire*, Paris 1977, pp. 124-159.
- 16) 『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995年、139頁。
- 17) 同138頁。

【附記】

本稿は、本学国際文化学部国際文化学科創立40周年記念関連企画「絵を見る—絵を読む 小林康夫『絵画の冒険』をめぐる」(2016年10月23日、於西南コミュニティーセンター2階会議室)において行なった発表の原稿に若干の修正を加え、註と図版を付したものである。文章の性質上、註は最小限に留めた。コメンテーターを務めて下さった小林康夫先生(東京大学名誉教授)、シンポジウムを企画された同僚の西山達也先生と森田團先生、司会の労をとって下さった井口正俊先生に、末筆ながら謝意を表したい。