

# 「言語」そして／または「イメージ」

## —— 北斎を賞賛するヴァレリー

中村 俊直

本論文は、シンポジウム当日にフランス語でなされた口頭発表を基にし、さらにそれにいくつかの訂正を加えたものである。

### はじめに

本論文では、言語（言語活動、言語表現）、視覚イメージ（図像／映像）並びに現実（または現実の知覚）の三者の間の「関係」を考察することが課題である。このような問題の考察を深めるにあたって、フランスの19-20世紀の詩人で批評家のポール・ヴァレリーの美学におけるイメージの問題を、特に具体例の一つとして取り上げる。論点は次の三つに集約される。一つ目は言葉とイメージという二つの表現媒体の特質の比較である。二番目には日常言語による拘束から解放された知覚や思考と、それに基づいた人間精神の表現の可能性の追究である。最後には、言語表現やイメージ表現のそれぞれの現実への従属の強さの度合いの検討と、更に現実を超越した虚構の世界の構築の意味の考察とを行う。

ここでは「イメージ（イマージュ）」という語をその語源的な意味において、即ち、『リトレ大辞典』に従って、単に「再現しているもの（こと）、類似しているもの（こと）、類似」という意味で使用する。従って「精神や魂における対象の再現あるいは再現されたもの」という意味ではなく「対象の視覚的な再現」という意味、より具体的には「水や鏡などにおける対象の再現あるいは再現されたもの」又は「彫刻、絵画、版画、デッサンなどにおける対象の再現あるいは再現されたもの」という意味で使用する。

### 1 イメージのオリジナルに対する優位性

このように「イメージ」という語の語源的な意味を強調することによって、イメージを巡ってのヴァレリーの美学の重要な核心に直ちに触れることになる。即ち、ヴァレリーは対象とそのイメージとの間にどのような関係を見出そうとしているのか、という問題である。イメージそのものの特性をそれ自体において考察するのではなく、イメージの機能をそのオリジナルとの関係において明確にすることが問題となる。存在と

その外観との間の鏡像関係についてのヴァレリーの中心的な考えは、彼がギリシア神話のナルキッソスの物語に並々ならぬ関心を寄せた理由の中に見出される。このナルキッソス神話は我々にイメージまたは外観の機能について意味深い例を与えてくれるからである。

ナルキッソスにとっては、泉に映った彼のイメージは彼自身の現存の単なるコピーではない。というのもナルキッソスは、自分のイメージを見ることによって、自己のアイデンティティを確認するからである。泉に映った自己のイメージはナルキッソスにとっては必要不可欠なのである。そのイメージが欠ければ、ナルキッソスは自己のアイデンティティを失ってしまうだろう。それがナルキッソス神話のヴァレリー的解釈である。ヴァレリーはナルキッソスを主題とした長詩の中で、ナルキッソス自身に次のように言わせている。

夢見よ、私を夢見よ！ 美しき泉よ、あなた方なしには、わが美しさも、わが苦しみも、定めなきものになろう。（ヴァレリー『ナルキッソス断章』<sup>(1)</sup>

ナルキッソス神話を通じてヴァレリーは、イメージは現実を超えた力を持っていると考える。存在の真実性を保証するのはイメージなのである。イメージの方が、オリジナルとの関係において、優越した地位を有している。そして更に言えば、鏡像的なイメージは、単に忠実に対象を再現する以上に、その外観をより完全なものとするという考えである。それ故ヴァレリーは次のように言う。

その純粋な水面上では、姿を映す万象はそれ自体よりも完全に見える。そこでは、全自然がナルキッソスとなり、おのれを愛する。（ヴァレリー『水を讀う』<sup>(2)</sup>

このことに関して付け加えれば、ルネサンス期のイタリアの建築家にして人文主義者のレオン・バッティスタ・アルベルティは、その時代に既にナルキッソスが絵画の発明者であると主張していたことは興味深い。

それ故、私は自分の友だちの間では、詩人の詩句にしたがって、あの花に化身したナルキッソスこそ、絵画の発明者であったというのである。絵画がすべての芸術の花であるとすれば、ナルキッソスの物語こそ、そっくりそのまま、これにあてはまるのである。（アルベルティ『絵画論』<sup>(3)</sup>

このようにイメージのヴァレリーの美学は、彼のナルキッソス神話の解釈と深く結びついているのである。

## II 現実の対象の不在としてのイメージ

ところで、フランス17世紀の宗教思想家のパスカルが「絵画の空しさ」を批判したことはよく知られている。

絵画とは、なんと空しいものだろう。原物には感心しないのに、それに似ているとって感心されるとは。（パスカル『パンセ』<sup>(4)</sup>

パスカルが絵画を批判の俎上に載せるのは、まず第一に、あらゆる人間の行為は空しい、従って絵画も例外では無いという悲観的な人間観に由来しているからである。そして二番目には、絵画の空しさは、対象とその絵画的イメージとの間の類似性に存するからである。パスカルは絵画とはオリジナル（現実の対象）の単なるコピーであると主張し、そこに芸術家の自我の創造性を認めようとはしない。この点に関しては、ヴァレリーはパスカルを繰り返し批判し、パスカルとは正反対の立場に立つ。

しかしながらヴァレリーがパスカルの絵画観を批判する更により重要な理由がある。パスカルは「肖像画」に関して次のように言っている。

肖像画は、不在と現存(absence et présence)とを、喜びと不満とをもたらす。実物は、不在と不満とを取り去る。（パスカル『パンセ』<sup>(5)</sup>

この簡潔な肖像画の定義は、絵画の本質を、より一般的に言えば「イメージ」の本質をパスカル的な立場からではあるが、的確に指摘している。特にここではイメージというものは「不在と現存」とを併せ持つという指摘に注意しておきたい。

パスカルによれば、肖像画というものは、モデルの人物を描くことによって、その人物を画布の上に現存させる働きをする。しかし当の現実の人物はそこには確かに不在である。そして描かれた像を見ることは、

その人物を思い出して「喜び」を覚えるが、しかしやはりそれは現実の人物でないが故に、物足りなさや「不満」を感じるに違いない。実物を見れば、肖像画には現実の人物が「不在」であることや、どんなに似ていても肖像画はやはり現実の本人ではないが故に「不満」を覚える、ということもないのである。

このような「現存」と「不在」とに関していえば、ヴァレリーは、パスカルとは反対に「不在」を高く評価する。ヴァレリーはこの「不在」の上に「その原物が見えない対象のイメージ」の存在価値を基礎付ける。イメージがオリジナルに対して優越性を獲得するのは、イメージが対象を不在なるものとして提示するからである。

所有する喜びは、所有していない不安、あるいは、もはや所有しない不安にくらべれば強烈さに欠ける感覚である。というのも、喜びはこの苦しみのなかに現われ、苦しみは喜びの中に萌すからである。

欠如は、欠けている対象を、狂おしいまでに、この上なく熱い色彩の上に想像させる。

現存(la présence)は、それについて考えることを精神に免除し、精神を空虚なものとする。

不在(l'absence)のもつ力。

Cf. 絵画を貶めたパスカル。ひとつ絵画にとどまらぬ謬見である。その原物を眼の前にしているのではない対象の像に心を奪われることほど《人間的》なことはない。人は原物を眼の前にしても、描かれたり夢みられたりしたその模造品ほどにはじっくりと眺めたりはしないものだ。（ヴァレリー『カイエ』<sup>(6)</sup>

パスカルもヴァレリーも、画像を一つの「不在」として定義する。即ち、画像は現実の対象を再現するが、そこには確かに現実の対象は「不在」である。この不在性をパスカルはイメージが原物（オリジナル）よりも劣る根拠とするのであるが、ヴァレリーはこのような不在性を積極的に捉える。より一般的に言えば、ヴァレリーは「不在」、「沈黙」「空虚」などといった要素を高く評価する。これらの事象はパスカルの見地からは否定的な要素と考えられるが、ヴァレリーは反対に不在は現存よりも人間の精神に大きな力を及ぼすのだと主張する。イメージとはまさに原物がそこに不在であるが故に精神を刺激するのである。

そのことをもう少し考えてみたい。これはマラルメ的詩学の影響である。マラルメには否定性の主題系とでもいうべきものがあって、それが彼の詩学の重要な

原理の一つともなっていた。ここで否定性の主題系と呼ぶのは、「不在」、「空虚」、「沈黙」、「欠如」といった主題のことである。例えばマラルメは自己の詩論の一つで、詩作品においては、単に「文字＝言葉」だけではなく、それと同じか、或いはそれ以上に「余白＝沈黙」がいかに重要であるかを語っている。

詩編の知的骨組みは、詩節を切り離している空間の中に、そして紙面の余白の間に、隠され収められ——現れる——のである。それは意義深い沈黙であり、詩句と同様にその構成は重要な事である。（マラルメ『ポーについて』<sup>(7)</sup>

ヴァレリー自身、「私はマラルメが白紙の力、即ち産出する力についてしばしば語るのを耳にした」（ヴァレリー『カイエ』<sup>(8)</sup>）と証言している。このようにマラルメやヴァレリーは、「沈黙」、「不在」、「空虚」、「欠如」などの事象をきわめて積極的に捉え、そこに自己の詩学、美学の根本的な原理の一つを置いていたのである。

このように考えると、ヴァレリーがパスカルに対して行ったもう一つの厳しい批判も実は同じ態度に由来していることがわかる。即ち、ヴァレリーは『パンセ』の中の最も有名な断章の一つの「この無限の空間の永遠の沈黙は私を恐怖させる」<sup>(9)</sup>を取り上げて、パスカルは何故無限の空間から「沈黙」しか受け取らないのか、と問い詰める。「宗教的な人々」は、そして「キリスト教徒」は「神の声をきく」。ところが「この奇妙なキリスト者」パスカルは、「無限の空間から沈黙しか受け取らない」（ヴァレリー『「パンセ」の一句を主題とする変奏曲』<sup>(10)</sup>）と言って、ヴァレリーはパスカルを批判するのである。

結局のところイメージは現実の対象を再現し、そのことによって現実の代替物となる。しかしその存在は現実のオリジナルに類似しているという事実によって支えられる。イメージは従って現存と不在との間の不連続の往復運動に基礎を置いているということになる。

イメージにおける現実の対象の不在に関して言えば、フランス 20 世紀の哲学者・作家のサルトルもまた同じように、あらゆるイメージの本質は不在の対象を指向することに存すると次のように指摘している。

この三つの異なった場合（「心的イメージ、戯画、写真」のこと——中村注）に於いて、ある一つの対象物を《現前せしめること》がいつも問題なのである。その対象物はその場にはなく、そして私たちはそれがその場にはないことを知っている。それで、第

一に、私たちは不在の対象物に向けられた志向を見出す。しかしこの志向は空虚ではない。それは或る内容の上に向けられ、そしてその内容は何でもいいわけのものではなく、それ自体として、問題の対象物との何らかの類似を現していなければならない。（サルトル『想像力の問題』<sup>(11)</sup>

### III デッサンの賞賛あるいは日常的視覚への批判

ヴァレリーは若年期にレオナルド・ダ・ヴィンチのデッサンに感銘を受けて以来、繰り返しデッサン一般の重要性を強調した。それはヴァレリーにとっては、デッサンの問題は、視覚的知覚の問題と密接に結びついているからである。ヴァレリーによると、多くの事象が通常の知覚からは抜け落ちてしまう。それ故、デッサンするために外界の対象を見つめるということは特別な意味を持つ。それは、言うなれば、絵画的な知覚と言語的な知覚との差異である。

鉛筆を手にはせずして或る物を見ることと、それをデッサンしようとして同じ物を見ることとの間には大きな相違がある。

というよりも、それは、二つの全く異なったものを見ていることだと言った方が正確である。それがいかに見慣れたものであっても、それをデッサンしようと注意を集中させると、それは全く別なものになる。我々はそれを知らないのであって、それを本当に見たことはまだ一度もなかったことに気がつくのである。（ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』<sup>(12)</sup>

通常の知覚は言語による概念化作用から完全に自由になることはできない。抽象的概念化は可視的な対象を既成の記号の体系へと置き換えることである。言語は多かれ少なかれ生きられた知覚を概念の体系へと翻訳するのである。言い換えれば言語はそれほどに我々の知覚や思考を支配している。

ヴァレリーは繰り返し、言語によって抑圧され制限されている我々の日常的な知覚の様態を批判する。彼によれば、我々は通常、言語が精神に及ぼす反作用故に、事物を直接的には知覚せずに、言葉を通してする。我々の思考や知覚はその始まりからして既に言語によって変形されているというのだ。

ほとんどすべてを不明瞭にするものは、言語(le langage)である。——人が望みもしないのに、固定することを強い、一般化するものだからである。（ヴ

ヴァレリー『カイエ』<sup>(13)</sup>

言語(le langage)は無理強いに思考を組織する、——しかし合理的でなく、——或いは厳密でなく——或いは自然でもなく——歴史的なものである或るやり方で。(同)<sup>(14)</sup>

純粹な観察の結果を、日常言語(le langage ordinaire)——即ち、汚れた、雑多な、区別なしの使用によって作られた言語——によって表現するとは、何と邪道なことか。(同)<sup>(15)</sup>

外部世界それ自体は、混沌として無秩序的な連続体である。この外部世界に向き合って、我々は既に心の中に出来上がっている言語体系によって、この流動し生成している事物や事象を整理し、区分して概念化する。実用的な効率性の見地からすれば、これは確かに有効な方法である。しかしながら、言語によって概念化できない、又は概念化されない対象は認識され得ないということが起きる。それ故ヴァレリーは言語の日常的な働きから解放してくれる行為として、デッサンを評価するのである。デッサンが、更に一般化していえばイメージ表現がいかに重要であるかということになる。

このように、ヴァレリーは一方では知覚や思考の働きと言語活動とは、同一の精神活動であることは認めているのだが、しかし他方では、知覚や思考がその始まりの段階から、言語によって規制されることの限界を明確に意識し、言語、それも日常言語の拘束から解放された知覚や思考の活動の可能性を常に追究していた。

#### IV 写真、絵画、言語表現

ヴァレリーは写真に関しても同じような評価をする。彼は写真的イメージに、通常の視覚では捉えられない対象を、可視化するという特権的な手段を認める。

絵画と写真との影響関係の歴史において、アメリカ人の写真家マイブリッジが 1887 年に発表した連続瞬間写真集『アニマル・ロコモーション』は、非常に大きな衝撃を画家たちに与えた大事件であった。これは動物が走ったり鳥が飛んでいるところを撮影した写真集であったが、そこに写されている疾走する馬の脚の動きは、それまで大抵の絵に描かれていた馬の脚の動きとは、全く違ったものだったからである。それについてヴァレリーも「マイブリッジの写真によって、すべての彫刻家や画家が、馬の様々な姿勢を表現してい

た時に犯していた過ちが明らかになった。」(ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』<sup>(16)</sup>)と書いている。

このようにヴァレリーは写真術を一応は高く評価する。通常の視覚では把握できない対象の細部を、写真術は視覚可能にするからである。

写真術が発明される以前には、瞬間的な知覚を固定する術は存在しなかった。それ故、写真術の発明とその後の発達によって、人間の知覚や認識とは何か、その機能とは、その限界とは何かといった問題について、根本から考え直すことを迫られたのである。

ヴァレリーが日本の浮世絵版画家、特に北斎を評価するのはこのような観点からである。

私は序でに言うておくが、鳥の飛翔に関して言えば、レオナルド・ダ・ヴィンチがクロッキーの中で描き、日本人が浮世絵の中で描いた、飛んでいる鳥の画像は、連続瞬間写真がその正確さを立証したのである。前者は恐らく思索によって、そして後者は恐らく鋭敏な感覚と忍耐力をもって観察することにより、正確に描くことが出来たのだ。(ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』<sup>(17)</sup>)

この事に関して付け加えれば、ヴァレリーは 1883 年に出版されたルイ・ゴンス著の『日本美術』を見た可能性は高いと考えられる。その中に北斎の作とされる「月の上の鳥と雁」<sup>(18)</sup>の図版が含まれている。更に 1893 年にはレオナルド・ダ・ヴィンチの『鳥の飛翔に関する手稿』のフランス語訳が出版された。

ヴァレリーは写真の持っている現実の対象を正確に再現するという機能を高く評価し、そこから、言語表現の機能について反省を加え、写真では不可能な働きこそが、言語の本質的な機能であると考えに至った。即ち、現実の対象の外観を正確に再現するという目的においては、言語は到底写真にかなうものではない。しかし、言語表現は、高度に抽象的で複雑な観念や思想を陳述したり、単に情報を正確に伝達するという機能を超えて、表現それ自体をいかに美的な感動を与える構造体とするかという任務に向うべきであると考えた。

さらにフランス 20 世紀の批評家ロラン・バルトは、繰り返し、対象が過去に存在したということの証明こそが、写真の本質的な特性であると主張した。言い換えれば、写真はその指向対象(被写体)が、必ず過去において現実存在したということを証明している。そして、バルトはこのことによって、いかに写真が他の芸術ジャンルよりも現実と密接に関係しているか、

いかに、写真は現実をその存在の前提条件としているかを強調した。

この確信を書かれたものはどれ一つとして、私に与えることはできない。言語活動の不幸は、それ自身の現実性を証明できないところにある（しかしまた、おそらくそれが言語活動の逸楽でもあるのだ。）

[中略]あるいはさらに積極的に言えば、言語活動とは本来的に虚構である、ということなのである。言語活動を虚構でないものにしようとする、とほもなく大がかりな手段を講じなければならない。論理に頼るか、さもなければ、誓約に頼らなければならない。しかし「写真」と言えば、いかなる中継物とも無縁である。「写真」は何かを考え出すわけではない。それは現実性の証明そのものである。（ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』<sup>(19)</sup>

これに対して、言語表現の指向対象は、写真とは違って、現実存在しなくてもよく、全くの想像上の対象物でもよい。この意味において、絵画と写真とは、その視覚形式という共通性にもかかわらず、両者の間には本質的な差異が存在することになり、絵画はむしろ文学に接近するのである。なぜならば、画家は、自分の想像力だけで、実在しない世界をも自由に表現することができるからだ。

そうであるから、言語活動は、写真とは異なって、指向対象が確実に現実に存在したと証明することは不可能である。しかしこのことを積極的に考えれば、言語は写真と違って、言語記号の固有の組み合わせの規則によって完全に虚構の世界を創出する事が出来る。

写真という表現媒体は、現前する可視世界を正確に再現することにおいてはこの上なく大きな力を発揮するけれども、対象の不在や仮想を表すことは不可能である。確かに、最初に与えられた画像を加工して、最初の姿とは全く異なる様相を与えることは可能であるが、しかしそれでもなお、最初の出发点としては実在の対象を被写体として必要とするのである。それに対して、言語活動は、現実を自由に超越して、全くの虚構の世界をいつでもどこでも構築することができる。

そして人間はこのような働きを持った言語を主体的に用いることにより、現実にはとらわれない、無限の自由の可能性を手に行っているのである。

#### 注

- (1) P. Valéry, *Œuvres* (以下 *Œ.* と略記) (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Tome I, 1957; Tome II, 1960), I, p.122 / 『ヴァレリー全集』(以下『全集』と略記) 1巻(東京、筑摩書房、1967年) 159-160頁。
- (2) *Œ.*, I, p.202 / 『全集』1巻 480-481頁。
- (3) Leon Battista Alberti, *De la peinture / De pictura (1435)* (Paris, Macula / Dédale, 1992), p.135 / アルベルティ『絵画論』(三輪福松訳、東京、中央公論美術出版、1971年) 33頁。
- (4) Pascal, *Pensées* (Paris, Garnier Frères, 1964) / パスカル『パンセ』前田陽一、由木康訳『世界の名著24 パスカル』(東京、中央公論社、1966年)。以下『パンセ』からの引用はラフュマ版(L.)とブランシュヴィック版(B.)のそれぞれの断章番号のみを記す。L.40-B.134。
- (5) *Ibid.* / 同上。L.260-B.678
- (6) P. Valéry, *Cahiers* (以下 *C.* と略記) (Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Tome I, 1973; Tome II, 1974) II, p. 953 / 『ヴァレリー全集カイエ編』(以下『カイエ』と略記) (東京、筑摩書房、1980-1983年) 8巻 50頁。
- (7) Mallarmé, *Œuvres complètes* (Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945), p.872 / (拙訳)
- (8) Valéry, *C.*, II, p.1035 / 『カイエ』8巻 184頁。
- (9) Pascal, *op.cit.* / パスカル、前掲書。L.201-B.206。
- (10) Valéry, *Œ.*, I, p.461 / 『全集』8巻 88頁。
- (11) Sartre, *L'Imaginaire* (Paris, Gallimard, 1940) p.44 / サルトル『想像力の問題』(平井啓之訳、京都、人文書院、1955年) 41頁。
- (12) Valéry, *Œ.*, II, pp.1187-1188 / 『全集』10巻 40頁。
- (13) Valéry, *C.*, I, p.382 / 『カイエ』2巻 4頁。
- (14) *Ibid.*, p.385 / 同上、9頁。
- (15) *Ibid.* / 同上、10頁。
- (16) Valéry, *Œ.*, II, p.1191 / 『全集』10巻 46頁。
- (17) *Ibid.*, p.1192 / 同上、47頁。
- (18) Louis Gonse, *L'Art japonais* (Tokyo, Edition Synapse, 2003) p.347。
- (19) Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la Photographie* (Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980) pp.134-135 / ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』(花輪光訳、東京、みすず書房、1985年) 106頁。