

アントナン・アルトーの自画像または他者の風景の解体⁽¹⁾

北 山 研 二

1. はじめに

筆者は、2004年に論文「演劇の可能と不可能 — ジャリ、コポー、アルトー」⁽²⁾によって、アルトーの目指す演劇は西洋演劇の内部では原理的に不可能であることを論究した。西洋演劇において上演 *représentation* が反復的再現的であるのは、キリスト教文化では神の国を追放された人間には反復し再現する劇場しか認められないからであり、文化を支える演劇には反復によってしか表象再現と普遍性が保証されないからなのである。そうであれば、一回性を一回性として肯定する、あるいは表現するものと表現されるものが分離されない次元を想定する、あるいは言語のレベルならば、シニフィアンとシニフィエが一致していて分離しない状態（舌語・異言 *glossolalie*⁽³⁾ 等々）を確信するという、アルトー的な（残酷の）演劇は実現不可能なのである⁽⁴⁾。それでも、ニーチェがしたように文化全体を否定的に編成し直すのを目論むではなく、演劇という肯定的空間の創出の連続によって崩壊＝創生を開示しようとし続けた。それは、オリジナルのない分身、分身＝オリジナルを開示するはずなのである。

ところで、アルトーは1936年にアイルランド旅行中に強制送還されそのまま精神病院に収監され、1947年に退院するまで、演劇の上演（反復的再現）可能性を奪われた。しかし、一種の精神療法として与えられた鉛筆と紙があらたなアルトー的な上演の場になる。しかし、その劇場では、多様な対象を描きながら、その図像的对象を指でねじ伏せねじ曲げ、火で焼き切り、釘で穴をこじ開けるため、描かれる対象はその過程で、そのアイデンティティーが失効し、モデルのない対象としていやそこに誕生する新たな事物として現前するようになる。とくに人物像や自画像に関しては、オリジナル（モデル）と

その描写画像、あるいは指や火や釘によって損壊されてオリジナル（モデル）から離脱する描写画像、予めオリジナル（モデル）も想定していないで描かれたかのような人物像や自画像などでは、まさにアルトーが考案したアルトー的（残酷の）演劇の自画像版が実践されていたのではないだろうか⁽⁵⁾。

しかしながら、アルトー的演劇の自画像版をただちに展開することもまた難しい。その延長上にあると思われる晩年のデッサン類は、描線と舌語・異言に満たされ解読しがたいものだが、「これを芸術作品だとか、現実の美的模倣をめざす作品だとか見なす連中には災いあれと言いたい」⁽⁶⁾とアルトーが言うように、とくに自画像に隠されてきたもの、つまり自画像をモデルの不在の現前とする仕組み⁽⁷⁾を拒否し、まさにそこに図像的に現前する「解体し集積する自己」つまり他者としての自己を作り出している過程のように思えるからだ。それは、*je*（主語としての「私」）はひとつの像として同定されるものではない⁽⁸⁾とアルトーが言うからには、もはやいわゆる自画像そのものではなく、生成しつづける自画像、廃棄され続ける自画像、仮象としての自画像なのかもしれない。ともあれ、アルトー的自画像は予め想定された「自己」の模倣ではない。それは、描かれる自分を線描で現前させてはじめて、アルトーが少なくとも図像的に統御されない＝解体された自己を、そこに認めることができたものなのだろう。あるいは、認めようとし続けたのだろう。それは、自己統御しようとしながら統合失調症者特有の茶漉し状の穴だらけの自己を認定しようとしているのに似ているからである。それは他者化した自己（の風景）なのだろう。しかし、ほんとうにそうだろうか。そのような図式でアルトーの自画像を了解してよいのだろうか。

アルトーの自画像論についての言及は、アルトー研究者も尻込みする。「これを芸術作品だとか、現実の美的模倣をめざす作品だとか見なす連中には災

いあれと言いたい」とアルトーが言うからには、美術史の自画像論をただちに援用することは避けるべきだろう。それは、19世紀に近代歴史学の大家ヤーコブ・ブルクハルトが『イタリア・ルネサンスの文化』⁽⁹⁾で言う「ブルジョワ的主体」を根底においた人間観（個性・自意識・自立等のキーワードが示すような人間観）から逃れない自画像論に閉じこもることになるからだ。たとえば、三浦篤編『自画像の美術史』⁽¹⁰⁾も、田中英道『画家と自画像』⁽¹¹⁾も、そうした自画像論の分類法の延長でしかない。では、どうすべきなのだろうか。晩年のアルトーが頭部の支配（つまり理性／感性、内部／外部、支配／被支配等の構造が生み出す支配）から逃れるために「器官なき身体」を着想したように、あるいはアルトーに強い親近感を抱き、その一枚のタブローを持っていたアンドレ・マッソンとジョルジュ・バタイユが1936年に「アセファル」（無頭人）⁽¹²⁾を構想したように、西洋のロゴス支配からの脱却に同意すべきなのだろうか。あるいは、ドゥルーズ＝ガタリは『千のプラトール——資本主義と分裂病』（宇野他訳、河出書房新社）で言うような顔の重要性を承認すべきなのだろうか。ドゥルーズ＝ガタリはこう言うからである。「顔を解体すること、これは決してささいなことではない。狂気に陥る危険も多分にある。精神分裂病者が自分の顔についても他人の顔についても等しく、顔の感覚をなくすと同時に、風景の感覚、言語と支配的な意味作用の感覚を失うのは偶然だろうか。つまり、顔とはひとつの強力な組織作用なのだ」⁽¹³⁾と。いや、それはむしろ「器官なき身体」の顔なのだ、「アセファル無頭人」の顔なのだというべきなのだろうか。

それらに答えるには、むしろ、アルトーが意識せずに描いていた一般的自画像から1946年5月11日のいわゆるアルトー的自画像への転回で何が起きていたのかを考察すべきであろう。さもなければ、アルトーの（残酷の）

演劇理論 = 自画像論を了解したことになるだろう。

2. なぜアルトは早くから自画像を描いたのか

1919年頃の《自画像》⁽¹⁴⁾は、まるで美学校生が描きそうな自画像である。顔をやや斜め向けているが、眼球は正面を向いているので、鏡を見て描いたことを隠さない。精悍な感じはするが髪はやや伸び放題で後ろにかき上げていてやや不安に満ちた相貌にみえる。それは自分の将来への不安でありながら、今ある自己は肯定しているように見える。画面右上からやや太くて薄い斜線が描き込まれているのは、冬の寒い感じを出したいのか、やや暗い部屋にいるあるいは憂鬱な気分の中にいる自分を描きたいのだろうか。1920年頃の《自画像》A⁽¹⁵⁾は、スーツにネクタイ着用で髪はポマードで整髪して顔をやや斜め右前方に向け、厳しい目つきで、こちらを警戒するかのように見据えている。実際は鏡を見ているのだろうが、もうひとりの自分（冷静に自分を描こうとする覚めた非主観的な自分）に対して、身構える演技が入っているのだろう。1920年頃の《自画像》B⁽¹⁶⁾は、ペン画らしい軽快に生きている自分の横顔である。自分の写真を元にして描いたのだろうか。美学校生が描きそうないたずらの自画像に見える。自己自身への悩ましい視線はない。むしろ演じる自分と対話をしながら、その場を楽しむ雰囲気がある。1920-21年の《自画像》A⁽¹⁷⁾は、やや左前方に顔を向けて、眉間に皺を寄せ、口元を締めている。眼球は正面を見ているので、鏡を使用しているのだろう。もはやその場を楽しむ雰囲気はない。なにやら行き場を失った感情に耐えているのかのように見える。やややせ気味で疲れている。1920-21年の《自画像》B⁽¹⁸⁾は、全身の正面図と側面図だ。ユーモラスな自画像だ。正面図はウ

サギになったアルトー自身なのだろう。側面図は、髪の毛を烏の頭とくちばしのような形にして、巨大化した足で大腿で歩いているように見える。しかし、自分を笑いの対象にできるほど自分の状況をやや白け気味に自嘲的に描いているのだろう。ほんとうは深刻な状態にある自分を、はたと笑い飛ばすもうひとりの自分がある。ヴィルジュイフ病院の処方箋の裏、というこの自画像の支持体からすると、医学的処方では改善しない症状を前にして、もてあましきみなのだろうか。1921年頃の《自画像》⁽¹⁹⁾は、やや老けて疲れた様子が見える。眼球は正面を見ていない。鏡を見ないで描いたのだろうか。それとも、鏡を使ったが、最後に眼球の向きを変えたのだろうか。改善しない事態に困りながらも何かを考えているのだろうか。対象を見据えようとしているかのようにも見えるし、対象を見ていて見ていないようにも見える。1923年11月頃の《自画像》⁽²⁰⁾は、眼球は正面を見ていない。うつろだ。鏡の前でも眼をやや伏せていたのだろうか。もはや何も見ていないようだ。悲しむふうでもある。なにか終わりかけていたものへの哀惜の情の告白か。心理内の自分をただぼんやり見ているのだろうか。1923年11月28日の《自画像》⁽²¹⁾は、ピエロを演じる自画像だ。ピトエフ一座によるコメディ・デ・シャンゼリゼの初演のアレクサンドル・ブロックの『小さなぼろ家』の「第一の神秘家」の役柄のアルトーだ。演じられる役と自分の一致を図像化したのだろうか。それにしては、ひどくもの悲しい自画像だ。そして、1923年12月26日の《自画像》⁽²²⁾は、典型的なピエロ像だ。前作よりさらにも悲しい自画像だ。ピトエフ一座によるコメディ・デ・シャンゼリゼの再演のレオニ・アドレイエフの『びんたを喰らう男』の「ジャクソン道化」の役柄のアルトーだ。いずれも、演じられた自己の自画像だ。自画像とは演じられた自己の自画像だという主張があるのだろうか。おそらく、そうとは意識しては

いないだろうが、役柄と自分の心情を重ねて漠然とそれに気づきつつ描いたように思える。1924-26年頃の《自画像》⁽²³⁾は、顔を右斜めからやや中央に向けているが、眼球は左に逸れている。正面を見たくないといった風だ。鏡を使っているが、それを見たくない感じを出したいのだろう。見るからに何かに行き詰まっている。もはや何も信じていない、信じられないという不信の表情だ。

ここまでの自画像は、一般的な自画像だろう。雰囲気や一種の心象風景が現れ出るような自画像だ。すでに鏡や写真で承知している自分の像を元にして、それぞれの自画像が描かれるときの自分の状況を直観的に把握してそれが画面に出るように描いているのだろう。おそらく、手紙や評論等では書けないことを自画像として、友人たちにも話せないことを自画像として、あるいは手紙や評論等や友人との話題のために自画像を制作したのだろう。自画像の原理でもある、モデルとの類似性について言えば、これは自分であるというモデルに似せた自画像を描いているように思える。それぞれの自画像のモデルは、現実のものであれ想像のものであれ十分想定できる。それゆえ、表現するものと表現されるものが分離されているし、実物とその再現的表現の関係が成り立っている。これらの自画像を描いていたときのアルトーは、自画像そのものがはらむ諸問題、つまり自画像はどのような自己(自我)を描くのか、現実の鏡に写るような自己(自我)の像か、心理的あるいは理想的自己(自我)の像か、哀れなあるいは唾棄すべき自己(自我)の像か、自画像とは何か、見る自分と見られる自分との関係とは何か等々の諸問題を考えていたようには思えないからだ。少なくとも、一般の絵画と同じように、見られる自分に対して、見る自分が託したいメッセージを描き込んでいるのは確かだろう。ただし、本論では、当時のアルトーは残酷の演劇構想に没頭

していてさまざまな計画が思い通りに進行していなかったから、あるいは友人や恋人ジェニカ・アナタジウとの関係がかなり危機的だったから、そのような自画像になった、等々の解釈はしない。アルトーの実証研究をするかのように、大量の実証的資料を集めそれのできる解読コードを使って自画像を読み直すべきはないだろう。もしそうしてしまうと、それは自画像論ではなく、アルトー評伝のために自画像を使うことにしかならないからだ。自画像は、たしかに図像でありディスクール空間に組み入れられて初めて語られるものではあるけれども、図像に描かれた対象とその再現的表現の関係を問題にするかぎりには、評伝的実証研究とは一線を画すべきだろう。

3. 自画像らしくない自画像

アルトーは、1937年から1946年までロデーズの精神病院で治療（あるいは治療とは言えない非治療）を受け、多くのデッサンを制作したが、退院直前の1946年5月11日に、自画像らしくない自画像（**図1**）を描いた。それは、鉛筆画で、署名と日付が付けられた唯一の自画像だ。見るからに自画像らしくなく、恐ろしく異質なものだ。心象風景や心情告白など無縁な自画像だ。ところで、この自画像に関しては、いまだに解明されていない事情がある。

ロデーズの精神病院の院長ガストン・フェルディエール医師がこの自画像を所有していて、1959年に『火の塔』誌第63-64号⁽²⁴⁾にそれを初めて公開した。その図の写真版の下にキャプションには、「アントナン・アルトーの自画像群、1944年にロデーズで制作され、触覚的体感的な幻覚群を衝撃的にしている」と、そして左下には、「医局看護師」と書かれている。写真版では、下の一部がカットされて、署名は判読できなくはないが、日付は不

明だ。カットがない完全写真版では、アルトー自身の手で記入された「1946年5月11日」の日付が読める。『火の塔』誌は1977年、2002年に再版されたが、変更されないままである。フェルディエールが改竄したのだろうか。アルトーとは晩年に親しくなり、死後の書籍出版権が託されたポール・テヴナン（医学部卒、女優志向、アルトーの「心の娘」）は、フェルディエールが記入した制作年を誤植とした。どちらが正しいのだろうか。考えられる

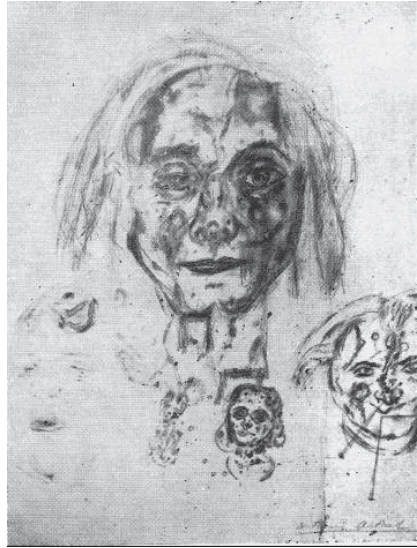


図1 *La Tour du feu*, no.63-64, décembre 1959, p.24/rééd., 1977, no.136, p.119より転載

可能性は二つある。まず考えられる可能性として、アルトー自身が1944年にこの「自画像」を描き始め1946年に完成し署名したというもの、あるいは、1944年にこの「自画像」をすでに終えていて、署名だけを1946年にしたことをフェルディエールが承知していて、描き始めの年にこだわったというものである。ありえなくはない。しかし、そうであれば、キャプションにそのように書くのが普通ではないだろうか。次に考えられる可能性として、フェルディエールが改竄したという説である。退院許可した後（5月11日以後）も、幻覚的デッサンを描いていると困るし、退院後（5月26日）のアルトーは健康になったのだから、1944年であれば、この「自画像」等による芸術療法の成果を強調できると言いたかったのではないかというものだ。最初の可

能性には無理がある。フェルディエールは、同じ『火の塔』誌に「私がアントナン・アルトーを治療した」というエッセーで、自画像を破り捨てるアルトーからこの「自画像」を救いだし、これをもたらったと言うが、1947年5月のピエール画廊の個展では、アルトーはこの「自画像」を「アントナン・アルトー、ロデーズ」というタイトルで出品リストにいていたので、彼は破るつもりだったとするには無理がある。フェルディエールは何かを隠しているようだ⁽²⁵⁾。しかし、研究者のあいだでは、制作年に関していまだに決定的な解決ができていない。

フローランス・メルデュエは、『アントナン・アルトー、肖像と護符』で、「中央はフェルディエール院長で、周囲は医療スタッフである」⁽²⁶⁾という説を出したが、ポール・テヴナンの反論とフェルディエールの消極的な固有名特定（中央はアルトーの自画像、左下は病院看護師、中央は婦長等々）によって、撤回したらしい。しかし、ポール・テヴナンは中央はアルトーとは似ても似つかないと言いながら、1947年5月のピエール画廊の個展では「アントナン・アルトー、ロデーズ」というタイトルの自画像がこの自画像らしく、1946年12月17日の自画像や1947年12月頃の自画像の髪・眼・口元が似ていることからこれは「疑問の余地ない」自画像そのものだとしている⁽²⁷⁾。「似ても似つかない」あるいは「似ている」自画像とはいったいどう考えればよいのだろうか。そもそも、「似ている」とは、「似ていない」ところがあるから「似ている」といえるのだろうか。おそらく、ポール・テヴナンが密かに抱くアントナン・アルトー像とは、彼の個性や文学的活動や彼との交流から形成された固有のアントナン・アルトー像であり、それはデッサンでは図像化されにくい、いや図像化（可視化）できないのだろう。心像 image と、デッサンの image とは根源的に異なるようだ。ポール・テヴナンが抱くアルトー

の心像がオリジナルで、それと比べてこの自画像は似ていないというのだろうか。しかし、ポール・テヴナン自身は、アルトー自身が描く自画像から推測し実証していくと、それは「疑問の余地ない」自画像となる。なんと矛盾した言い方だろうか。こうした事情を前提にして自画像の問題を解こうとした荒井潔「アントナン・アルトーにおける自画像の問題」⁽²⁸⁾は、アルトーの既知のコード、つまり自我像を拒否して変化する「私」、描かれた像ではなく描く行為のアルトー、自画像の穴と統合失調症、魔術対魔術、面から線へ、主体の崩壊・統一という流れで解き明かそうする。しかし、アルトーの文脈に合わせれば合わせるほど、矛盾による意味作用の相殺こそアルトー的展開であるがゆえに、どうしても自己言及的な論理矛盾に陥りかねない。では、1946年5月11日の自画像をどのように考えるべきだろうか。

それは、晩年のアルトーが言語の残酷な使用とは、そのシニフィアンとシニフィエの完全な一致で現前しなければならず、意味作用をなして消えていくことがあってはならないとしているように、価値関係やコードが失効して、ただただそこにバラバラなもの集積として「ある」だけの自明性としての自画像と見るべきなのだろうか。自画像は一般的に鏡や写真の自己像をモデルに描かれた肖像画だが、自画像をシニフィアンの表象表現と見立てれば、そのモデルはシニフィエ的な表象内容ということになる。しかしながら、アルトーにあっては自画像は表象表現＝表象内容になっていなければならないのである。そして、いわゆる記号としてメッセージが伝達されると消滅するというように意味作用をなして消えていくことがあってはならないということは、たとえば、意味が分からず不愉快な音が残り続ける異言・舌語のダイナミックな使用が実現しているのと同じである。そうであれば、自画像はそのモデルの反映ではなく意味するものでもなく、見る者を居心地の悪さや即

物的辛さ等へと投げ込んでしまう巨大なブラックホールのように自分と他者がアマルガムの力となった自己の像つまり自画像それ自体の生成＝現前の一時的な像であると考えざるべきなのだろうか。少なくとも、解釈される、解釈できる、解釈すべき像ではなく、だれにも所有されず、自分からも所有できずに、価値関係などすでに解体し、ただただ図像でありながら事実としてそこにバラバラなものの集積として「ある」だけの自明性としての像と見るべきなのだろう。鷺田清一が『顔の現象学』⁽²⁹⁾で、ガブリエル・マルセルの『存在と所有』⁽³⁰⁾に関して言うように、顔は自分のものだが、自分の意のままにならないからこそ、その事実から出発すべきなのだろう。それゆえにこそ、アルトーはこうした解体した顔を「アルトー・ル・モモ」(痴者としてのアルトー、と訳すべきか)⁽³¹⁾ というのではないだろうか。知者ではなく、痴者でなければいけないのだ。あるいは、ル・クレジオは、そこに蕩尽した顔を見る。「アントナン・アルトーはあまりにも強力な電流が通るモーターみたいであり、その貫流のためにつくられた回線は数秒間で焼きつくされてしまう。その電撃的なドラマはその顔に描かれている。(……) 墮落したのでもなく、年をとったのでもなく、まるで努力によって変形し、風や疲労や心労のために疲れ切ったスポーツマンの顔みたいに、やつれ、実質を失った顔」⁽³²⁾ だと言う。自明性の自画像をスポーツマンの顔の比喩で分かりやすくしたものだだろう。

しかし、顔論・顔貌論にせよ、アルトーの自明性の自画像にせよ、やはり自画像で何が問題になっているのかは了解できないだろう。いずれにしても、意味の読み取りや意味の形成の延長では、自画像の問題は解けそうにない。おそらく、自画像には自伝文学以上に、時間的空間的な来歴的個人・想定される統一的軌跡を描く伝記的主体・自我、つまり自己探求の対象としての内

面的人格が集約的に提示されているだけではなく、厄介な美学的哲学的イデオロギーの諸問題が隠されているために、アルトーの自画像を問題にするときには、「似ている」「似ていない」という堂々巡りの表象再現の問題ではなく、結局は自画像の問題（「自画像とは何か」）を問題にせざるをえないのではないだろうか。ともあれアルトーの自画像では原理論的な問題に焦点が当たっているのである。自画像は、美術史的視点からすれば、美術史の基層を露呈させる。だれが絵を見るのか、だれが買うのかという権力構造を顕わにするだけでなく、モデルが観念でしかない神ですら図像化するキリスト神学やプラトン美学、アトリビュートのコードで形成される民族的・ナショナル主義的背景すら暴露するからである。そして、自画像の問いは、言語（と表現意図）と表象（とオリジナル）の問題を再提起するからである。言語についてさらに言えば、固有名詞は指示作用しかないのに、固有名詞と結びつく自画像は、指示作用と意味作用が同時に認められ本人を指示しながら、本人が不在であるために、意味作用を生み出してしまうからである。

4. 自己＝他者像、他者の風景

顔は、人物の特定に用いる。顔がなければ、DNA 鑑定しないと特定できない。顔によって人は相互交流し、顔によって相手の状況や相互理解の程度を知る。他者との意思伝達は、身体の中では圧倒的に顔が重要である。それは、他者との交流のための情報の窓なのだろう。それゆえ、顔は社会的であり、共同体的であり、ある程度コード化されうる。しかし、統合失調者は、統一の基盤の各所に穴が開き、社会的ではなく、共同体的でもなく、ましてやコード化が破綻している。アルトーの 1946 年の問題の自画像がそうだ。強力な

組織作用としての顔の重要性はすでにドゥルーズ＝ガタリが『千のプラトール——資本主義と分裂病』で言うところだ。

ところで、顔の図像的起源は、肖像画の起源に等しい。肖像画の起源といえ、プリニウス(22/23-79)の『博物誌』(35巻43)の逸話(外地に赴く恋人の影をなぞったというもの)が図像的起源である。それは、不在の恋人の痕跡=代替になるものだ。その痕跡のなぞりがあるのだから、確かに恋人はいた。それゆえ、不在ではあるが、激しく愛情を注げるフェティッシュ的な影像なのだ。恋人は不在だが、痕跡はあるのだから、フェティッシュ的な影像は現前しうるとも言える。いや、本人には影像的に現前していたのであろう。岡田温司が『肖像のエニグマ』⁽³⁴⁾で解説するところによると、古代ギリシャでは、死者になりかわり立てられた人像柱コロソスは死者の分身であり、その心理的次元では、幻、夢、霊プシュケーだが、現代的意味はなく、物質的現実で、行方不明と出現を同時に表示する「不気味なもの」だという⁽³⁵⁾。それは、肖像の原型をなしうる。肉体の分身像だからである。プラトンならば、靈魂の亡霊のような分身としての肉体と言うのだろうか。

美術史は19世紀後半から歴史学から独立し、明瞭な学的体系化へ歩み出したといわれているが、肖像画に関しては、岡田温司によると画家の独創性とモデルの個性・内面性との問題になるという。つまりは、モデルの個性・内面性つまり内面的な生を再現表象するその手腕や独創が評価の対象になる。しかし、19世紀後半以後、とりわけファン・ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ等の後期印象派以後は一般的には風景画や静物画では、再現表象を放棄する。肖像画でさえ、次第に新造形創出型に変化した。その原因は、肖像写真の大流行による。いはば肖像絵画はモデルの外面的再現表象はすでに放棄していて、むしろモデルの個性・内面性つまり内面的な生の典型づくりに励ん

だというべきところなのだろう。問題になったのは、不可視な内面的な生の再現表象性と言い換えるべきかもしれない。そのとき、ジャン＝リュック・ナンシーがヘーゲルを取り上げる理由が判明する⁽³⁶⁾。周知のように、ヘーゲルは（その時代としては）炯眼にも肖像画ジャンルの地位の低さに異議を唱え、むしろこのジャンルに絵画の真の到達点を看取していた⁽³⁷⁾。この到達点は、「内面的な生」あるいは「性格的なもの」の表出と結びついている（これはまた、絵画が外面性と内面性のあいだの均衡点であるという意味において、ヘーゲルの言う、芸術一般の中間的な立脚点であるとも言えよう）。この「表出」とは、ヘーゲルによれば、画家の巧みな技によって精神的な生を翻訳し複製することである。また、ナンシーが技の巧みな画家にティツィアーノ・ヴェチェッリオ（1490–1576）を例に挙げる理由は偶然ではない。ルネサンスの画家こそ、肖像画や自画像を多く描き、ブルクハルトのいう個性・自意識・自立を体現するかのような個人主義的主体を表示したからだ。それゆえに、美術史学の重要な任務は、画家が肖像画を描く理由探し、モデルの出自と環境、思想性的の実証的な資料収集となった。ヘーゲルの言う「画家の巧みな技」の程度が画家の評価に関係するのである。ブルクハルトのいうルネサンスの個人主義的主体、その延長にある近代のブルジョワ的主体を典型とする肖像画、とりわけ肖像写真は、たとえば、肖像画に影響されたナダールやカルジャの写真等が典型例だが、19世紀後半の国民国家の時代では国民（あるいは民族）を代表する個人を称揚した。その例として、やはりナダール（本名ガスパール＝フェリックス・トゥールナション、1820–1910）の名前をあげるべきだろうか、あるいは名刺型小型肖像写真の開発者ディスデリ（本名アンドレ＝アドルフ＝ウジェーヌ・ガスパール・ディスデリ、1819–1889）の名前をあげるべきだろうか、あるいは有名人、王侯貴族、成功者の

ブロマイド的な写真の狂信的な収集ブームをあげるべきだろうか。とりわけ肖像写真は、犯罪学の発展に大いに寄与した。実際パリ・コミューン後のコミューン派捜査には写真が大いに活用された。捜査に活用されたり、優生思想の実践的実験に応用されたのも、肖像画・肖像写真とモデルの出自と環境、思想性的実証的な研究に裏付けられるというイデオロギーがあったからでもある。岡田はこれはイタリア美術史家のモレッリ式、フランスの犯罪学者のペルティヨン式と言う。「モレッリは描かれた人物の耳、小鼻、目尻、爪先にこだわったように、ペルティヨンは、とりわけ耳に執着し、膨大な数の細部写真のアーカイブを作りあげた。顔の細部は、人物全体の特徴、ひいてはその内面までもそっくり写し出す兆候と見なす」⁽³⁸⁾と。

では、ヘーゲルのブルクハルト的モレッリ的な美術史が教えてくれる自画像の歴史的繋がりはどうなのだろうか。アルブレヒト・デューラー(1472-1528)までは、そのように見える。もっとも、デューラー自身というよりは、あるべき、期待される、見せたいデューラーがそこにいる。しかし、レンブラント(1606-1669)になると、まるでレンブラントが多様で、これこそレンブラントとはいえないほど変幻自在なのだ。まるで新しい自画像を描くごとに仮面を取り替えているかのようだ。仮面は18世紀以前は、真実を隠すものではなく、顔のひとつであったようだし⁽³⁹⁾、古代では仮面プロソポンは顔と同列のものであった。ここには、不可視な内面性と可視な外面性という関係ではなく、多くの仮面=顔があるだけなのだ。こうして、レンブラントの自画像を見ると、彼はそのときそのときの状況や心的変化に合わせて、自嘲気味に自画像を作り上げているように見える。スティーヴン・グリーンブラットの『ルネサンスの自己成型』⁽⁴⁰⁾ならば、岡田温司が要約するように「操作可能な技術的過程としてアイデンティティーをたえず成型し続けた」⁽⁴¹⁾と

いうのだろうか。そうであれば、ヨーロッパの有名な肖像画・自画像の登場人物を次々と演じて写真に撮り展示するアーティスト森村泰昌（1951-）はどうだろうか。森村は、肖像画・自画像・肖像写真の不可視で不在のモデルを、すべて可視化し現前させて、似ている／少し似ていない肖像画・自画像のトリックを暴露しているのだろうか。

5. 肖像画とアイコンとしての像

肖像画とそのモデルが問題になるときこそ、ナンシーにならってアイコンとキリスト教の捻れた関係の解説を試みるべきなのだろうか。一般に肖像画にはモデルがいる。しかし、肖像画にはモデルによく似た人物像が描かれているが、その当の人物がいるわけではない。それなのになぜ肖像画は喜ばれるのだろうか。肖像画の起源は、プリニウス逸話とは別な起源が想定できる。キリスト教におけるアイコンだ。アイコンは、可視と不可視を媒介する図像であり、不可視なものへと送付する象徴的な役割を与えられた「顔」である、あるいは「顔」があるという約束である。アイコンをめぐる議論には偶像破壊論者と偶像崇拜者（偶像肯定者）の対立がある。偶像破壊論者にとって、アイコンの図像それ自体は拒絶しないで、その指示性つまり不可視なるものや神聖さの次元へ向かう指示性を拒絶する。アイコンが図像や可視的であることではなく、可視なるものが不可視なるものの媒介を経て超越的象徴的な価値を持ちうることを拒絶するのである。こうした媒介は言語や非造形的記号が担うべきなのだ。他方、偶像崇拜者（偶像肯定者）は図像は可視性を越えて象徴的な価値があるから正当化される。聖像論争で、第二ニカイア公会議（789年）で確認されたのはその点だ（聖像崇敬は聖像や聖画そのものを拝むでな

く、それを媒介として神的なものの像を心に生じさせるから偶像崇拜ではないとして、聖像破壊運動は否定された)。それゆえに、キリスト自身が神聖なるものの受肉であるから、イコンであり、イコンとその崇拜の正当性を象徴する。受肉は一回性の出来事で複製できないが、その象徴的なしるしによって、可視的なものは不可視なるもの想起(の契機)になりうる。それゆえ、イコンは原型としての想起であるし、永遠なるものの時間的実現なのである。しかし、これはキリスト教に固有なものではなく、プラトニスム等に近い考えでもある。それゆえにこそ、西洋の図像(絵画)の原理になってきた。ところで、ここでは微妙なずれが生じている。キリストが神の受肉であるから、キリストにおいて神が可視的になること、そしてキリストが図像において可視的になることは、同義なのだろうか。聖画像の擁護者ヨハネ・ダマスケヌス(676-749)は、イコンにおける類似と完全な一致とは区別した。十字架を担うキリストの顔を拭った布にその顔が写し取られたというヴェロニカの布とは異なる。ヴェロニカの布は、キリストの痕跡と不在なる死の現前を示すからだ。類似と痕跡の差は決定的な差であるにもかかわらず、イコンにおいては忘却された。ここでこそ、アルトーの自画像を論じ直すべきではないだろうか。アルトーは、みずからの平面空間に線や鉛筆の濃淡だけではなく、手でこすり、傷を付け、アルトー自身の生死をかけて、一回性の自画像、似ていない自画像(1946年5月11日の自画像)をつくりだしているからだ。それはキリストの汗と同次元ではないのだろうか。そうであれば、アルトーが神になり、キリストになるというのは、冗談ではなく字義通りのことなのだ。それゆえ、ここではモデルとその像、自己と、理想化されたり過小評価されたり感情表現の媒介にされたり人間関係の図像的表示にされたりする自己像、さらには表現されるもの・指示されるものと表現するもの・指示する

もの、意味するものと意味されるものが区別されない現象が起きていることになる。

6. 見られる自己と見る自己が一致するとき

自己と自画像の関係は、見る自己と見られる自己との関係と相似的に重なる。アルトーは、両者の一致、両者の非分離融合の現前を、その(残酷の)演劇で探求したが、実現できなかった。しかし、1946年5月11日の自画像で唯一一回だけ実現した(異言・舌言は言語の変形態なので、意味するものと意味されるもの一致とはかならずしも言えない)。ところが、アルトーが精神病院から退院して書きたいいわゆる自画像は、ポール・テヴェナンがいうようにアルトーの写真と似ているため、またしても一般的な自己と自画像の関係に戻ってしまった。それは、1946年5月11日の自画像のように破壊と生成、ばらばらな自己の集積というふうには決して見えない。なぜなのだろうか。おそらく、緩慢な死(内蔵疾患)は意識していたであろうけれども、瞬時の死が遠ざかったからだろうし、鉛筆と紙以外の表現(非表現)探求の可能性が再び立ち現れたからかもしれない。

見られる自己と見る自己の一致、両者の非分離融合の現前の一回性をアルトー以後に問題にした作家がいた。サミュエル・ベケット(1906-1989)だ。ベケットは一回だけ映画を撮影した。それは、『フィルム』(1964)⁽⁴²⁾である。まるで、見られる自己と見る自己の一致は一回以上は起きえないし、起きたらもう絶対的切断が世の中で起きてしまいすべてが停止するしかないとも言わんばかりなのだ。

映像は見られなければ映像としては存在しない。この論理を拡大すると、

映像に映る対象は見られなければ映像に映る対象としては存在しない。では、一般に対象あるいは存在は、見られなければ対象あるいは存在としては存在しない、と言えるだろうか。他者に見られて、私は存在するのだろうか。ここで他者とは、現に存在する「自分」を、見ている「自分」(もうひとりの自己)ということにしておこう。

『フィルム』の約 20 分の展開を辿ってみよう。筋は簡単である。「カメラ」(CEil, Eye という眼が後方 45 度から追いつける)の視線を逃れようとする男(老いたバスター・キートン、無声映画時代のコメディ俳優)の話である。

1) 皺だらけの目が開閉している。その目は拡大し、その視線が壁に衝突する。壁の向こうには行けない。壁にそって上部を見る。ニューヨークらしい。男は顔を隠して、後方から彼を追跡するカメラの視線から逃れようとする。立話をする男女の間を突き抜けようとする。男女ははねとばされる。二人は文句を言うが、男の何かに気が付き驚く。男は逃げる(カメラ・アイは後方から 45 度の角度を越えない)。建物に逃げ込む。脈を診る(生きているか)。花籠をもつ老女が階段を降りてくる。男を見て驚き。倒れ込む(死んだか)。男は急いで階段を上がり、鍵を開けて部屋に入る。鍵を閉める。

2) 男は部屋の中に逃げ込む。目には、壁にピンで留めてある人形の絵、鳥かご、鏡、犬猫が入っている籠、窓、ベット、犬猫、鏡、鳥かご、犬猫、窓が映る。男は壁にそって窓のカーテンを閉める(外部を遮断する)。鏡に背を向けて、ベット上にあるコートを手にして、窓からの視線を避けてコートで鏡を覆う。犬猫の視線に気がつき、犬猫を廊下に出す。猫が戻る、猫を廊下に出す。犬戻る。犬出す、猫戻る。猫出す。やっと閉め出して、鍵を閉める。鞆に気づく。そのとき、鏡からコートが落ちる。コートを掛け直す。ロッキングチェアの背の最上部の飾りが人の目に見えるが、まあいいかとそのま

まにしておく。壁にピンで留めてある人形の絵が気になり、破り捨て脚でくちやくちやくにする。鞆から封筒を取り出すが、二つの目に見える円形のフックが気になる。急に鳥かごのインコの目が気になる。自分のコートを脱いで、鳥かごを覆う。金魚の目が気になる。二つの目に見える円形のフックが気になる。金魚の目が気になり、鳥かごに掛けたコートをひっぱって、金魚鉢を覆う。二つの目に見える円形のフックが気になるが、封筒を縦にし二つの目に見えないようにして写真を取り出す。男が誕生してから、成長し、結婚し、子供ができて、それに続く最近までの写真らしい。すべて破り捨てる。脈を診る。

3)男はやっと安心できたからだろうか、それとも視線から逃れることができたからだろうか、ロッキング・チェアで寝てしまう。カメラ・アイが壁にそって、男の前に立つ。ついにカメラ・アイによって正面から捉えられてしまう。その瞬間、見られる目(自分)と見る目(自分)が衝突する。絶望、すべての停止してしまう。見られてこそ人間は存在するのに、見られる目(自分)と見る目(自分)が合体すれば、見られる目(自分)も見る目(自分)も存在できないからだ。

ベケットは台本の冒頭に「存在することは知覚されることである」というパークリーの言葉を引用し、「動物、人間、神など、あらゆる外的なものによる知覚を抹殺したとしても、その場合なお、自己による知覚は存在しつづける。外的なものによって知覚されることから逃れて、非存在を求めようとする試みは、結局、不可避的な自己知覚に直面して、挫折する」と言う。それゆえ、ベケット自身は、見られる自己と見る自己が一致しても、頭蓋の内部の目は消えないということなのだろう。事実、ベケットは、『マロウンは死ぬ』(1951)⁽⁴³⁾では、私は閉じた眼の後ろでもう一つの眼が閉じると言う

し、『名付けえぬもの』(1953)⁽⁴⁴⁾では、眼球がなくなっても涙を流し、眼を閉じても開いても同じ物を見つめるという。いわば頭蓋の内部での内的知覚が問題にされるからだ。しかし、晩年の『見ちがい言いちがい』⁽⁴⁵⁾になると、眼が人間の眼とは思えないほど自由に時空間を移動し、幽霊のように出没する老婆の様子をうかがう。しかし、語り手がこの眼を監視する。眼は涙を流し、呼吸し、消化もする。そして、ちゃんと対象を見ているのか見ていないのか、ちゃんと語っているのかいないのか分からない。見ることと見られること、言うことと言われることが切断されているかのようだ。見られることが存在することだとすると、見られるものが存在したりしなかったりするらしい。そうすると、もはや見ることと見られることは対等ではなくなり、見られることも見ることも同一次元では成立せず、見ることと見られることの一致の問題と同じことが起きるのである。

アルトーは、表現することと表現されることの一致を(残酷の)演劇で追求した。そして、1946年5月11日の自画像で自己を解体しばらばらになった自己を集積して一回限りの「私」の行為としての(残酷の)自画像を制作した。しかし、それはベケット『フィルム』が証明しているように、二回はできない制作なのである。自己は自己像との対の中でしか、表現とは表現することと表現されることの対の中でしかできないことを実践的に証明したからだ。それは、西洋の表現=再現的表象の原理からの逸脱なのだから、西洋自体の内的解体がないかぎりには持続できない実践なのだろう。

註

- (1) 本論文は、成城大学特別研究助成金「他者の風景」(平成20年度～21年度)

の成果として書いたものである。

- (2) 北山研二「演劇の可能と不可能 —ジャリ、コポー、アルト—」『岩波講座「文学5」』、岩波書店、2004年、pp.165–186。
- (3) glossolalie とは一般には宗教的な恍惚状態で発せられる叫び、言葉、呪文あるいは精神医学・精神分析で夢遊病状態で発せられる解釈不能な叫び、言葉、呪文をいう。ここでは、言語的解釈ができないが、ある種の音を伴う文字をいい、それらの何かしら拒否できない持続的現前をいう。
- (4) アルト的な(残酷の)演劇の実現不可能性については、北山研二「演劇の可能と不可能 —ジャリ、コポー、アルト—」、pp.173–184を参照せよ。
- (5) この時期のアルトのデッサンと肖像画類は、アルト／デリダ『デッサンと肖像』(ポール・テヴェナン編、松浦寿輝訳、1992年、みすず書房) [Antonin Artaud, Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Antonin Artaud Dessins et portraits*, Gallimard, Paris, 1986]を参照せよ。
- (6) Antonin Artaud, *Dessins*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.50.
- (7) ジャン＝リュック・ナンシーは、肖像画における類似の問題の重要性にまずは注目する。Cf, Jean-Luc Nancy, «Le visage plaqué sur la face d'Antonin», *Antonin Artaud*, catalogue de l'exposition «Antonin Artaud», sous la direction de Guillaume Fau, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2006, pp.15–16.
- (8) アルトは、「『私』 *je*、それで私には十分だ。／(改行) 私の認識ではなく／『私』という行為」、Antonin Artaud, *Œuvres complètes XXI*, Galimard, Paris, p.306.
- (9) ヤーコブ・ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』(1、2)、柴田治三郎訳、中公クラシックス、2002年 [Jacob Burckhardt, *The Civilisation of the Renaissance in Italy*, 1878 [first published in German, 1860].
- (10) 三浦篤編『自画像の美術史』、東京大学出版会、2003年。
- (11) 田中英道『画家と自画像』、講談社学術文庫、2003年 [初出、日本経済新聞社、1983年]。
- (12) Georges Bataille, Pierre Klossowski et André Masson, *Acépahale*, no.1, Éditions G.L.M, 1936; *Acépahale Religion Sociologie-Philosophie 1936-1939*; réédition, Éditions Jean-Michel Place, 1980].

- (13) ジル・ドゥルーズ＝フェリクスガタリは『千のプラトー——資本主義と分裂病』宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出書房新社、1994, pp.213–214. [Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, coll. «Critique», Paris, 1980, p. 213].
- (14) 《自画像》、1919年頃、木炭、署名なし、日付なし、23.5×15.5cm、アンリエット・ラミー蔵、フランス。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.255。
- (15) 《自画像》、1920年頃、木炭、署名なし、日付なし、『火の塔』誌第63–64号、1959年12月に所収、寸法不明、旧マリー＝アンジュ・マルセナ夫人蔵、現在所在不明。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.256。
- (16) 《自画像》、1920年頃、ペンとインクか、署名なし、日付なし、ダニエル・アンドレ＝カラズ『アントナン・アルトーの内的体験』（書肆サン＝ジェルマン・デ・プレ、1973年）に収録、寸法不明、旧マリー＝アンジュ・マルセナ夫人蔵、現在所在不明。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.256。
- (17) 《自画像》、1920–21年頃、青鉛筆、署名なし、日付なし、11×6.5cm、個人蔵。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.256。
- (18) 《自画像》、1920–21年頃、鉛筆、署名なし、日付なし、17×15cm、個人蔵。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.256。
- (19) 《自画像》、1921年頃、鉛筆、署名なし、日付なし、18.8×12.8cm、個人蔵。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.257。
- (20) 《自画像》、1923年11月頃、鉛筆、署名なし、日付なし、21×13.5cm、個人蔵。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.258。
- (21) 《自画像》、1923年11月28日、ペンとインク、1923年11月28日投函の手紙で、署名はあるが日付のない手紙の2枚目に描かれている、27×21cm、個人蔵。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.258。
- (22) 《自画像》、1923年12月25日、ペンとインク、1923年12月25日投函の手紙で、署名はあるが日付のない手紙の3枚目に描かれている、27×21cm、個人蔵。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.258。
- (23) 《自画像》、1924–26年頃、鉛筆、署名なし、日付なし、マルセル・ベアリユ作／掌篇／『開いた口』／アントナン・アルトー／自作の／未発表肖像画を巻頭に掲げる——に収録されたもの、複製画の写真寸法23×14.5cm、現在所在不明。Cf. アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、p.258。

- (24) *La Tour du feu*, no.63–64, décembre 1959, p.24/rééd., 1977, no.136, p.119.
- (25) フェルディエールのエッセーは、Gaston Ferdière «J'ai soigné Antonin Artaud», *La Tour du feu*, pp.24–36 を参照せよ。この辺の事情は、荒井潔「アントナン・アルトーにおける自画像の問題」『防衛大学校紀要』（人文科学分冊）第100（22・3）、pp.31–36 に詳しく解説されている。Cf. ポール・テヴェナン「失われた世界の探求」、アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、pp.9–44。
- (26) Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, Portraits et gris-gris*, Blusson, 1984, p.69. しかし、再版2008年度版にはこの主張部分は見あたらない。この大胆な主張は撤回されたのだろう。
- (27) ポール・テヴェナン「失われた世界の探求」、アルトー／デリダ『デッサンと肖像』、pp.9–44。
- (28) 荒井潔「アントナン・アルトーにおける自画像の問題」、pp.31–58。
- (29) 鷺田清一「顔の所有」『顔の現象学』、講談社学術文庫、1998、pp.60–72。Cf. 鷺田清一『見られることの権利〈顔〉論』メタログ、1995。
- (30) ガブリエル・マルセル「存在と所有」（渡辺秀・広瀬京一郎訳）、『マルセル著作集』2（春秋社、1971年）所収。Cf. 鷺田清一「顔の所有」、pp.68–72。
- (31) アントナン・アルトー「アルトー・モモのほんとうの話」『アルトー後期集成III』（監修／宇野邦一・鈴木創士、訳／鈴木創士・荒井潔・佐々木泰幸、河出書房新社、pp.10–58。Cf. Antonin Artaud, «Histoire vécue d'Artaud-mômo», *Œuvres complètes XXVI*, Galimard, Paris, 1994, pp.9–193; Jonathan Pollock, *Le rire du mômo*, Éditions Kimé, Paris, 2002.
- (32) J.M.G. ル・クレジオ「呪縛された顔」（望月芳郎訳）、『ユリイカ』第六卷十号、青土社、1974年、p.138。
- (33) Cf. プリニウス『プリニウスの博物誌』〈I・II・III〉（中野定雄・中野里美・中野美代訳）、雄山閣出版、1986年（新版1995年）。
- (34) 岡田温司『肖像のエニグマ』、岩波書店、2008年、pp.238–241。
- (35) Cf. Jean-Paul Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, Paris, 1966, p.251ff.
- (36) ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』（岡田温司・永友文史訳、人文書院、2004年、p.21–22 [Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, pp.27–28]）。

- (37) Cf. 『美学』 第三部第一章二、3 「芸術的構想・構図および性格描写」、竹内訳『ヘーゲル全集 20b』岩波書店、1975。
- (38) 岡田温司『肖像のエニグマ』、pp.245–246。 Cf. 西村清和『視線の物語・写真の哲学』講談社選書メチエ、1997年、p.151–164。
- (39) 岡田温司『肖像のエニグマ』、pp. 263。 Cf. ジョルジョ・アガンベン『開かれ——人間と動物』岡田温司・多賀健太郎訳、平凡社、2004年、pp.48–51。
- (40) スティーヴン・グリーンブラット『ルネサンスの自己成型』高田茂樹訳、みすず書房、1992年。
- (41) 岡田温司『肖像のエニグマ』、pp.254。
- (42) サミュエル・ベケット『フィルム』(1964)、無声映画、監督アラン・シュナイダー、主演バスター・キートン、上映時間20分。 Cf. 田尻芳樹『ベケットとその仲間たち』論創社、2009年。ジル・ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』財津理・斎藤範訳、法政大学出版局、2008年[Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1983]。
- (43) サミュエル・ベケット『マロウンは死ぬ』高橋康也訳、白水社、1960年[Samuel Beckett, *Malone meurt*, Éditions de Minuit,1951]。
- (44) サミュエル・ベケット『名づけえぬもの』安藤元雄訳、白水社、1970年[Samuel Beckett, *L'innommable*, Éditions de Minuit,1953]。
- (45) サミュエル・ベケット『見ちがい言いちがい』宇野邦一訳、書肆山田、1981年[Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit,1983]。