

芸術作品と精神分析

高瀬博文

1. はじめに

私は以前「ジャック・ラカンにおける対象 a の論理と芸術」¹ や「父—の一名の問題と芸術作品」² において、欲動や症状の観点から芸術作品を論じたことがあるが、その延長上で無意識の観点から芸術作品を捉える研究をしてきたので、ここでその一部を報告しておきたい。

ジャック・ラカンは、主著『エクリ』において繰り返し「無意識とは他者のディスクールである」と述べている。³ この主張は、彼が無意識を定義的に述べている処だが、これだけでは含意が広いので、ここでは『セミネール第 11 巻』の中の無意識をめぐるコント（小話）と関係づけて理解したいと思う。⁴ それは次のようなコントで、以前私はデカルト的主体に対するラカンの主体を論じた際言及したことがある。⁵

列車に乗っている二人のユダヤ人の一方が、「私はこれからレンベルグへ行きます。」と言うと、他方がそれに応じて、「どうして君は本当にレンベルグへ行くからそう言うのに、そう言いながらも君は私にクラクフへ行くとおぼせようとしているのですか。」と答える。

以上を私は、意識—身体—無意識の三者関係として解釈したいと思う。それは日常一般的に意識が身体にメッセージを送る形で身体を統御しているとすれば、無意識はその意識—身体のラインに介入し、逆転したメッセージを送り出すというものである。上のコントにおいては、前者のユダヤ人の発言を、意識が身体に発するメッセージ、後者のユダヤ人のそれを、無意識が意識—身体の方へ向けて返すメッセージといえよう。すなわち、意識が身体に「A 地点へ行きなさい」とメッセージを発する時、もし身体がそれに抵抗したいならば、無意識が出来し「B 地点に行くことも可能である」という逆転したメッセージを送り返すわけである。重要なのは、その結果身体が解放され、自身の本来的な自由を再確認することである。

こうした解釈は、意識—身体—無意識間の関係を単純化した図式で捉えているに過ぎないのだが、無意識の作用が理解しやすくなる上、さらにこれを芸術作品解釈に応用してみると、作家や作品について少し見通しが良くなるように思われる。

2. エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》をめぐって

マネが、1881年～1882年に描いたこの作品における一つの問題は、画中の紳士は何処にいるのかであろう。それについての最近の注目すべき研究は、ミシェル・フーコーの「マネの絵画」とティエリー・ド・デュヴの「「ああマネね…」——マネはどのように《フォリー・ベルジェールのバー》を組み立てたか」である。⁶

この作品について、私は『造形原理』の中で、画中のバーメイドの後ろの鏡に映る彼女と紳士の鏡像に対して、紳士と鑑賞者（絵の前に立って見る者—画家も含む）とを同一視する見方が一方にあり、他方の見方として、画中の鏡の中のバーメイドと紳士の距離の近さから（絵の前に立って見る場合、自分と絵の中のバーメイドとの間に距離を感じることに対照させて）、紳士は鑑賞者の前に立っている可能性があるという解釈を述べた。⁷ この解釈は、当初から一部の人によって言われていたことであろう。フーコーも基本的にこの解釈を語っている。

またド・デュヴは、フーコーの解釈を上書きするように論を展開する。すなわち、一つにはこの作品の1881年の習作のように、中央のバーメイドから右にずれた位置に紳士が立っていると考え、他方で鏡の上に絵画の中心線を垂直投影した線（鏡の上に引かれた絵画の中心線）を軸に鏡を回転させて（右側を前方へ左側を後方へ）、紳士の鏡像を描いていると考えるのである。ただ後者の場合、紳士はバーメイドの前近くに移動していることになる。（この論文では、ド・デュヴはこの点を指摘するにとどめている。）

私としては、後者の解釈もあり得るとはいえ、フーコーの解釈に同調しておきたい。というのも、無意識の作用という観点からこの作品を見たとき、鑑賞者と画中の紳士との関係として、次の3つを考えることができるからである。それらは、(1) 鑑賞者と紳士は同じ場所に立っており同一人物と見なせる、(2) 紳士は鑑賞者の前に立っている—だから二人は別人である、(3) 絵の中に鏡はなく（鏡の金色の枠としていたのは単なる仕切り、またバーメイドのイヤリングが一方にはあり他方にはない）紳士は画中のその場所にだけいる、という3ケースである。この絵を見る場合、意識が身体に「これ（画中の紳士）はお前の鏡像である」とメッセージを送ったなら、忽ち無意識が出来し「いやこれは別の人物である」と、二通りの仕方で逆転したメッセージを送り返すという仕掛けを演出していると言えるのではないだろうか。それこそ先に書いた無意識の作用である。

追記しておくなら、この絵画はベラスケスの《ラス・メニーナス》と構造的に類似点があるので、マネは後者を参考に行っている可能性がある。

後者における謎（絵の中キャンパスの表面のイメージ）に対する二つの答えは、(1) 王と王妃の肖像画（後壁に鏡がある）、(2) この絵自体（後壁にあるのは肖像画）—描き方は絵の内部

のように人や物を配置し、その前に巨大鏡を設置し反映像を描く一である。

そうすると、(1)と(2)のどちらが正しいかを決めかねる故、無意識の存在(AとBとを同時に肯定する)を感じ取ることになる。

3. マルセル・デュシャン《レディメイド》をめぐって

デュシャンのレディメイド(既製品)を、無意識の作用の観点から見ると、デュシャン=無意識という等式が成り立つと思われる。

それは、意識—身体—無意識の三項図式と相関的に、芸術観念—芸術共同体—デュシャンという三項図式を設定すれば明らかになる。ここで芸術観念は、20世紀初めの頃芸術を支配していた観念であり、芸術共同体はその観念に拘束されていた芸術家、芸術批評家、芸術研究者、その他芸術に関心を持つ人々からなる集団である。芸術観念—芸術共同体のラインが意味するのは、その頃の芸術観念が「こういう作品が芸術であり、そういう作品はそうではない」というメッセージによって、芸術共同体を統制していたということである。

デュシャンは、そのラインへレディメイドによって介入する。つまり《泉(男性用便器)》(1917)などのレディメイドこそが、芸術作品であると主張したのだ。これは当時の芸術観念自身のメッセージ、「そういうもの(既製品)は芸術作品ではない」に対する逆転したメッセージであったであろう。またデュシャンは、有名なメモ集『グリーンボックス』の中に「レンブラントの作品をアイロン台に使用する」というメモを残している。⁸これは「レンブラントの作品こそ芸術作品である」という当時の芸術観念に対して、先と同様に逆転したメッセージとなっていよう。こうしたデュシャンの振舞の結果、当時の芸術共同体が支配的芸術観念から解放され、そこに自由な雰囲気生まれたとみられるのではないだろうか。

そうであるなら、デュシャンは芸術史において形式的に無意識の立場を占めたといえよう。

ただデュシャンは、最初からそのことに自覚的ではなかったようである。例えばカバンヌとの対話で、彼は初期のレディメイドである《自転車の車輪》(1913)などを、芸術作品とは見なしていなかった旨を述べている。⁹しかし、後に彼は《L.H.O.O.Q.(髭を付けたモナリザ)》(1919)などを「芸術品」と呼ぶようになるのである。¹⁰それが書かれている書簡は、1940年のものであるため、その頃までにデュシャンは自身が演ずる無意識の立場に自覚的になったのであろう。

註

- (1) 高瀬博文(1993年)「ジャック・ラカンにおける対象 a の論理と芸術」『美学』173号 24頁～35頁
- (2) 高瀬博文(2001年)「父一の名の問題と芸術作品」『美学と病理学 a』平成 9 - 12 年度科学研究費補助金(基盤研究(A)(1))代表者 京都大学文学研究科岩城見一 137頁～145頁
- (3) Jaques Lacan (1999), *Ecrits I*, TEXTE INTEGLAL, POINTS, P263等
- (4) Jaques Lacan (1973), *LE SEMINAIRES livre II*, Seuil, P127~128
- (5) 高瀬博文(1991年)「ジャック・ラカンにおける他者と主体の論理」『美学論究』第8編 関西学院大学美学研究室 27頁～40頁
- (6) 両者ともミシェル・フーコー他／阿部崇訳(2006年)『マネの絵画』筑摩書房 フーコーの論文は3頁～45頁、ド・デュヴのものは109頁～137頁
- (7) 高瀬博文(2001年)『造形原理』大阪芸術大学 29頁～32頁
- (8) マルセル・デュシャン／瀧口修造編訳(1982年)『マルセル・デュシャン語録』美術出版社 28頁
- (9) マルセル・デュシャン ピエール・カバンヌ／岩佐鉄男 小林康夫訳(1999年)『デュシャンは語る』ちくま学芸文庫 91頁
- (10) マルセル・デュシャン／北山研二訳(2009年)『マルセル・デュシャン書簡集』白水社 250頁