

見ることの避けがたい分裂

われわれが見るものが、われわれの眼にとって価値をもつ——生き生きしている——のは、ただ、われわれを見つめる（「われわれに関わる」）ものよってのみである。しかしながら、われわれの中で、われわれが見るものとわれわれを見つめるものとを隔てる分裂は避けがたい。それゆえ、見るという行為は二つに分断されることで初めて展開されるという逆説から、絶えず出発しなくてはならないだろう。避けがたい矛盾——『ユリシーズ』の長大な悲劇が幕を開ける章の、あの有名な一節で、ジョイスは巧妙にもそれを「視覚世界の避けがたい様態」と記している。

視覚世界の避けがたい様態。他はともかく、少なくともそれだけは、ぼくの眼を通して思考されたものだ。ぼくはここであらゆるものの署名を読み取るよう呼びかけられている。波が運んできた魚の卵や海藻、満ちてくる潮、あの赤錆色の短靴。痰の緑色、青い銀、赤錆。色のついた記号たち。透明なもの限界。しかし彼は、

物体における、と付け足している。だから、彼は色がついた物体を知る前に物体そのものを知っていたことになる。どうやって？ もちろん、自分の頭をぶっつけてさ。《この物知る人々の師》は禿げ頭で大金持ちだった。物体における透明なものの限界。どうして、におけるなんだろう？ 透明な、不透明な。五本の指が通れば、それは格子戸だ、そうでなければドアだ。眼を閉じて見ろ。

ここでは、視覚世界の避けがたい様態が、何をわれわれの眼差しに押しつけてくるのが表明され、言語化されている。避けがたくかつ矛盾しているとは、避けがたいがゆえに矛盾しているということである。ジョイスはわれわれに思考について語っているが、そこで思考されている事柄は、身体への通過としてみ立ち現れてくるものであり、格子戸に手を通すように、何かが眼を通過しているのである（「ぼくの眼を通した思考」）。ジョイスはわれわれに、解読すべき記号について語っているのだが（「ぼくはここであらゆるものの署名を読み取るよう呼びかけられている……色のついた記号たち」）、それと同時に、動物の生殖（「魚の卵」）、廃物、海から打ち上げられたもの（「海藻」）などに結びついた、みずばらしい物質についても語っているのである。さらにここでは、アリストテレスというほとんど悪魔的な權威のもとに、透明なものが、次いで直ちにその限界が（「透明なものの限界」）——そして最終的にはその否定すらも（「透明な、不透明な」）哲学的に想起されているのである。

視覚はつねに、人間の身体という避けがたいヴォリュームに衝突する。物体における、*(in bodies)*と書いたジョイスは、すでに次のことを暗示していたのである。すなわち、

あらゆる認識やあらゆる可視性にとつて最初の対象となる身体は、触れたり、撫でたりするものであり、「頭をぶつける」障害物（「自分の頭をぶつけて」）であるのだが、同時にまた身体は、そこを何かが出入りするものでもあり、口、性器、そしておそらく眼そのものといった有機体固有の間隙、くぼみ、容器を備えたヴォリュームでもあるのだ。こうして、あの執拗な問いが浮かび上がってくる。すなわち、われわれが眼前にあるものを見るとき、なぜ必ず他の何かがわれわれの方を見つめ、くにおけるを、すなわち、内部を押しつけてくるのだろうか？ ジョイスは自問している、「どうして、におけるなんだろう？」と。何行か後には、原初としての母の腹をじつと眺めることが問題になる。「妊娠のためいっぱいに膨れ上がった腹、ぴんと伸びた子牛革の盾か、いやそれは、今だけでなくずっと永遠に、暁の輝きや真珠の光沢をとどめた一粒の白い小麦だ、罪の子宮」、地獄のるつぼ。こうしてわれわれは、いつも自分の家の格子戸やドアを通るときにするように、「五本の指を——通したり——あるいは通せなかつたり」する多くの事物と同様、身体、とりわけ女性や母の身体が、その可視性の避けがたい様態を押しつけてくることを理解するのである。「眼を閉じて見ろ」——それが、この有名な一節の結びである。

この結びは何を意味しているのだろうか。少なくとも二つのことを意味している。まずそれは、たいへん古くからある形而上学的かつ神秘主義的な命題を、皮肉な仕方でも再演し、転倒させることよって、見る、という行為が思考され、体験されるのは、最終的には触るという経験においてでしかないことをわれわれに教えるのである。この箇所ではジョイスは、いづれあらゆる知覚についての現象学が受け継ぐことになるものを前もつ

て指摘したにすぎない。メルロ＝ポンティは次のように述べている。「われわれは今や、見えるものはすべて触られうるものの中から切り取られるのだし、触覚的存在はすべて何らかの仕方でも可視性へと約束されており、触られるものと触るものとの間にだけではなく、触られうるものとそこに嵌め込まれた見えるものとの間にも侵食とまたぎ越しがあるという考えに慣れなくてはならないのである」⁽⁵⁾。あたかも、見るといふ行為は最終的には必ず、われわれの前に立ちはだかる面を、すなわち、おそらく数々の間隙があつて、向こう側が見えるような障害物を、触覚的に体験することに行きつくようだ。「五本の指が通れば、それは格子戸だ、そうでなければドアだ」……だがこの素晴らしいテクストはまた、別の教えを示してくれてもいる。すなわち、見るといふ行為が、われわれを見つめ、われわれと関係し、ある意味でわれわれを構築するようなある空虚を開き、そこにわれわれを差し向ける場合、見るためには眼を閉じなくてはならないという教えである。

いかなる空虚なのか。『ユリシーズ』という虚構^{フィクション}は、すでに物語の観点から正確にこの空虚を配置していたのである。例えば、ダンテとアリストテレスを読み、ジョイスのテクストの迷宮の中で、「視覚世界の避けがたい様態」に関する、あの一人称で書かれた一節（「ぼくの眼」）を生み出したステイヴン・ディーダラスは、瀕死の母の眼が自分に向かつて何かを——ひざまずくこと、あるいは祈りをささげること——嘆願するのを眼にしたばかりであった。いずれにせよ、その場ですくんでしまった彼はその嘆願を拒否することになるのである。

さまざまな記憶が突然襲いかかってくる。母が聖体拝領の後に、台所の水道から汲んだコップの水。「……」死の奥底から、ぼくの魂を揺さぶり従わせようと見据える母のよどんだ眼。ただぼくだけを見据えている。彼女の苦悶を照らし出す亡霊のような蠟燭。その亡霊のような青白い光が苦痛にゆがむ顔を照らしている。皆がひざまずいて祈っている間、恐怖にあえぎながら、母のしゃがれた息遣いが鳴り響いていた。母の眼は、ひざまずかせようとしているかのように、ぼくを見据えた。

このあと、ステイヴンは母の眼が永遠に閉じるのを目の当たりにする。そしてそのときから、「ゆるい死衣にくるまれた、やせ細った」母の身体はそっくり彼の夢の中に現れ、その後ずつと彼を見据え続けることになる。⁽⁸⁾ あたかも、母が本当に彼のことを見始めるためには、彼女の眼は閉じられなくてはならなかったかのように。こうして、デューダラスにとって「視覚世界の避けがたい状態」は、見る者を不動化する存在論的な拘束の形をとるのであり、そこでは、眼にするものはすべて母の喪失に関わっている。「母の喪失に見つめられている」のである。それは、母の喪失の執拗でこの上ない状態なのであり、ジョイスはそれを目立たない箇所で、ただ簡潔に「彼の心にひらいた剥き出しの傷口⁽⁹⁾」と呼んでいる。母の眼が決定的に閉じてしまった分、決定的に剥き出しになった傷口。そのとき鏡はひび割れ、鏡のなかにステイヴンがなおも探し求めているイメージを分裂させることになる。「誰がこんな顔を選んでくれた？」彼は鏡の割れ目を前にそう尋ねた。⁽¹⁰⁾ 当然、ここで母は、根底にある類似と分裂とが入り混じった鏡の底——誕生と喪失が入り混じった鏡の底から、彼を見つめているのである。

しかしそれ以降、世界の光景一般が、その色彩やリズムを変えてしまうことになる。視覚一般に関するあの一節の、「波が運んできた海藻」や海魚の卵に対する、あれほど異様な執拗さはどこからくるのか？ なぜ「満ちてくる潮」なのか、そして、なぜ「痰の緑色」などという奇妙な色調なのか？ その理由は、ステイヴンが、彼が行って見なくてはならなかった「大いなるやさしい母のような」緑がかつた海を、夢の中で見たからである（「青っぱなの緑の海……海はわれらの大いなるやさしい母なんだよ。まあ、来て見ろ」）。そしてまた、「湾と水平線の形づくる円環が、くすんだ緑色の水の塊をかかえていた」からである。あるいはまた、現実において、「臨終のベッドの横においてある白い陶器のボウルに、緑色のどろどろした胆汁が入っていて、母が嘔吐の発作が起きるたびに呻き、腐りかけた肝臓からこの胆汁を引きむしり吐き出していた」⁽¹⁾からであり、彼の母が眼を閉じる前に緑の体液（粘液）が込み上げてきたため口を開けたからである。こうしてステイヴンはもはや、眼一般を青緑の海の斑点としてしか、また、海そのものを、寄せては返す「苦い水をたたえたボウル」、広がりの中を打ち寄せる (batant) 「暗い波」、つまり、「視覚をかき乱し、眼の中をすぎぎ打ちつけるもの (batant)」⁽²⁾としてしか見なくなつたのだ。

そこで、以下のことがわかってくるだろう。すなわち、見るものすべてが、それがあつた喪失によって支えられている場合——それが、強制的ではあるが単純な観念連合を通してであらうと、あるいは言語遊戯を通してであらうと——、つまり、その喪失がわれわれを見つめ、われわれに関わり、われわれにつきまとい離れない場合、どれほど穏やかで中性的な様相を呈しているも、それは避けがたいものとなつてしまうのである。

ステイヴン・ディーダラスが眼前に広がる風いだ海にじつと眼をやるとき、海は単にそれだけで申し分なく「超然と」視覚を満たしてくれるような特権的な対象というだけではない。海は、彼の視覚性には、一様なものとしても、抽象的なものとしても、「純粹な」ものとしても現れない。ディーダラスにとつて、海は体液と予期された死とをたたえたボウル、人を脅かす陰鬱な水平面となるのであり、妊娠と来るべき死とでいっぱい膨れた「びんと伸びた子牛革の盾」として彼が想像したあの母の腹のような表面にすなわち、平らであるあまり、海には深さがあり、それが海を動かしているということを隠しつつ同時に示して、しまう表面になるのである。

われわれの前にありありと広がる、慣れ親しんだ海から、あの不気味な内奥の力を示すものが、「波が運んでくる」律動の戯れや、「満ちてくる潮」でなければ一体何だというのだろうか。われわれが見る単純な視覚面から、われわれを見つめる（＝われわれに関わる）視覚に訴えかける力を導き出すためのあらゆる理論的要素を、「視覚世界の避けがたい様態」に関するジョイスの一節は明確な形で示してくれることになるだろう。というのも、まさにその視覚に訴えかける力が、表面と内奥、潮の干満、線描と消去、出現と消滅といった、律動的な浮き上がり、の作用を作動させるのだから。波や「満ちてくる潮」の永続的な運動、愛撫しつつ脅かすというこの不断の運動の中には、確かにあの母の息切れが認められる。それは、ステイヴンのこめかみで——つまり、ちょうど彼の眼と耳のあいだで——、母の死が永遠に彼を見つめているということを示し、ささやくのである。したがって、ステイヴンの前で息づく海が打ち捨てる、魚の卵や海藻の中には、ある人の吐き出した緑がかつた苦しみのすべてがあるのである。ステイヴン

はその人から、生まれたのだが、その人がステイヴンの前、——分娩の作業と呼ばれるのと同様——自分自身の消滅の作業を行なったのである。そして今度はこの消滅がやってきて、ステイヴンの中で、彼の眼と耳のあいだで、脈打ち、彼の母国語と視覚をかき乱すのである。

したがって、視覚世界の様態がそのようなものとなるのは、心的審級が避けがたいものとなる時、つまり、症候が発現し、われわれが見ているものが、ある喪失の作用によって支えられ（そして、そこへと送り返され）る場合なのだ。この症候の働きは、視覚世界一般に、そしてとりわけ、ものを見ているわれわれ自身の身体に襲いかかるのである。それは病のように避けがたいものであり、そして、いざれわれわれが臉を永遠に閉じるのと同様に避けがたいことである。しかしまったく同様に、ジョイスの一節の結び——「眼を閉じて見ろ」——は、われわれが海や、死にゆく存在や、あるいは芸術作品に眼を向けるときに行なうはずの視覚の働きを形式化する場合、簡単にひっくり返されると思われ、それが曲解だとは思われない。眼を開けて、われわれが見ていないものを感じ、われわれが今後もはや見ないであろうものを感じる——あるいは、われわれが（視覚的に）はつきりと見ていないものが、それにもかかわらず、喪失の（視覚に対する）作用としてわれわれを見つめているということを感じる。当然のことながら、見るものに対するわれわれの習慣的な経験は、たいていの場合、所有（*avoir*）を生じさせることになるだろう。何かを見る際、概してわれわれは、何かを得たような印象をもつ。しかし、視覚世界の様態が避けがたいものとなるのは——つまりそれが、存在の問いへと捧げられるのは——、何かを見て、われわれから何か避けがたく逃れ去って

いるのを感じる場合であり、言い換えれば、見るものが喪失であるときである。すべてはそこにあるのだ。

さらに、このような視覚世界の避けがたい様態が、もっぱら古い時代のもので、またもっぱら近代や、モダニズム等々に属するものでもないのは明らかである。この様態は単に、それを生み出す矛盾を形式化しようという実践的・理論的試みの長い歴史を経てきたに過ぎない（つまり、それはひとつの歴史を、だが常に時代錯誤な歴史を有している）のであり、ヴァルター・ベンヤミンに倣って言えば、常に「逆なで」の歴史を有しているのである⁽¹⁵⁾。例えば、中世においてすでにこのことは問題となっており、神学者たちは像 (*imago*) の概念を、遺跡、形跡、残骸といった痕跡 (*vestigium*) の概念と区分する必要性を強く感じていた。彼らはそれによって、われわれの前に、そしてわれわれの周りに見えているもの——自然、身体——が、なぜ、墮落し迷えるものとなった類似物の痕跡、つまり、罪の中で途方にくれた神の似姿を留めたものとしてのみ見られなくてはならないのかを説明しようとしたのである⁽¹⁶⁾。

置かれていた文脈も、賭けられた主張も、明らかに共通するところは無いのだが、五〇年代にアメリカの有名な前衛芸術家の一人が「オブジェの喪失、破壊、消滅について語るオブジェ」の制作を主張することができたのも、なお避けがたい視覚世界の様態が問題となっていたからである……おそらく彼は、「オブジェや身体の喪失、破壊、消滅を示す視覚的オブジェ」と言ったほうが良かったであろう。

つまりそれは、遠くから見、近くで触れるべきもののものであり、愛撫したいと思わせるもの、あるいはそれができないもののものである。それは、障害物であると同時に、

その中を出入りできるような事物、つまり、空虚を備えたヴォリュームのことなのだ。ここで再び問いを明確にしておこう。身体の喪失を、この語のほとんどヴァイトゲンシュタイン的な意味で示す (monter)⁽¹⁸⁾ ようなヴォリューム——身体はすでにヴォリュームである——とはいったい何なのか。空虚を留め、空虚を示すようなヴォリュームとは何なのか。どのようにして空虚を示すのか。そしてどのようにして、空虚を示すという行為に、ある形を——われわれを見つめる〔「われわれに関わる」〕ようなひとつの形を与えるのか。