

«GEORGES BATAILLE ET L'ART PREHISTORIQUE — SUR LA COMMUNICATION LOINTAINE»

〈目次〉

はしがき	4
0 序章あるいは「正誤表」	6
1 バタイユの著作、研究に関する概略	11
『ラスコー』と、その周辺のテキスト	11
『ラスコー』以前の先史時代芸術研究の概略	13
2 交感に至る全体へのヴィジョン(導入的考察)	15
2-1 全体としての壁画空間	15
「全体」としての壁画空間	15
大広間と奥洞の空間構成	18
2-2 二十世紀絵画と重ね描きの表現	19
透明の表現	21
侵食と錯綜	24
現代芸術と変質	27
3 先史時代の形象生成に関する諸考察	30
3-1 「変質」概念をめぐって	30
「原始芸術」への批判	30
人間の変質	32
「変質」概念について	33
3-2 動物の表象と人間の表象	35

「堅抗の場面」の発見	35
「堅抗の場面」の困難な解釈(奇異なる人間像への着目)	36
労働と結び付いた人間と芸術	38
羞恥、あるいはイメージの共有による同類意識	40
「人間」の形象(混淆的人間像)	41
3-3 仮面をつけた人間	44
羞恥心と仮面	44
仮面の復讐(近代的仮面への批判)	45
カオスとしての仮面	47
仮面のコミュニケーション	49
3-4 先史時代のエロティックなイメージについて	54
『ラスコー』における女性像	54
「理想主義」に関する遡及的概略	55
典型としてのヴィーナス像	58
ヴィーナス像における「産出機能」	60
欲望を喚起するイメージ	62
レスピュグのヴィーナス(最も直接的な意味作用と欲望の対象化)	64
グラハム夫人の肖像、あるいは娼婦	66
エロティックなイメージにおける顔の表現と非人格性	68
ヴィーナス像の現代的意味	70
3-5 動物のイメージ	72
人間と動物の友愛	72
獣的猛威の逆説	73
動物のイメージとモラル	77
4 呪術と芸術における「交感」について	81
先史時代芸術と呪術との関係についての諸見解	81
有用性と感覚的現実(壁画の呪術的解釈への批判)	84
壁画と儀礼空間(洞窟の照明についての考察)	89

集団性をめぐる中間報告	92
呪術の誕生と偶然の形象化	94
偶然から類似へ(イメージの呪術的利用)	97
意図のなかの「操作」(事後的な全体の効果)	101
創造としてのオペレーション、あるいは「天才」の瞬間	104
停滞からの脱却と世界の創造	108
轍なき歩みとラスコーの奇蹟	110
5 「私たち」の誕生と芸術による交感(結論に代えて)	113

はしがき

誰も興味がないだろうが、2007年11月23日の日記の引用から始めたい。ある試みの為である。ご容赦願いたい。

「11/23 朝食オレンジ、ホテルの Bar でカフェ 1€30

サンド 4€, りんご 50c を買う。

タクシーしか手段がなさそうなので i で呼んでもらう。

タクシー 60€ もう絶対に使わない。早く洞に着く。

昼食とりつつ

1時間ほど待つと小学生たち到着。先に Pech-Merle

の洞へ。それについては別のところで。見学後子供たち

から唄のプレゼント。ついでに同乗しようと思ったが

[…]

日記はまだまだ続くのだが、試みはどうやら不首尾、何も起こらないので、続きは叙述しよう。

ペッシュ＝メルル洞窟はカオールの街から車で 50 分ほどのところにある。洞窟見学を終えた僕は、街まで同乗の交渉を開始した。

しかし、結局雨の中、山を下り、近くの村落へ向かうことになった。たびたびヒッチハイクを試みるが失敗率 100 パーセント。二時間

ほど歩いただろうか、「バス停」である筈の場所に辿りつく。日記には「18h30 まで 1h ほど」とある。折しもフランスは国鉄のストライキ

真っ只中である。来るはずのものが来ないのは当然のこととして、しばらく待つことにする。

*

今度はカオールを発ち、数日後にレ＝ゼジーで書いたノートを引っ張りだしてみる。

ペッシュ＝メルルや、その後訪れた洞窟の、データや描写や感想にまじって、例えばこんなことを書いたらしい。「なぜ洞絵に魅せ

られるのか。何か純粋な創造を求めているのか。一儲けの食欲、歴史への野心、自らの芸術を守るための妥協と劣化、流通シス

テムへの迎合…そういった事柄とは無縁なもの？あるいはただ単に、世の中にもはや珍奇なものがないから？[純粋な創造など]

ガイドの案内によって、夢にすぎないことがすぐに分かる。もはや出会えないのだろうか。原初のままの洞絵との対面はほぼ不可

能である。それでは最も古いということに価値を認めうるのか。そのことによって洞は管理されているというのに。1950 年代に

B[ataille]が述べたように、洞窟はもはや沈思の場ではない。それでもなお…」

実際、ペッシュ＝メルル洞窟は、後日の僕の呪詛などとは無関係に、「それでもなお」美しかった、というよりも、美しいというだけ

では足りない何かを漂わせていたのだ。それを何とかして述べたいのだが、洞窟の叙述と想像に疲弊した僕の脳には、ほとんどそ

の力は残されていないようだ。そこで、当時の日記を引っ張りだし、何でもなしの日常が数ヶ月後に洞窟の感覚を甦らせるのではな

いかという、さもない試みを思いついたのだった。

*

ノートには、こうも書いてある。「おそらく、世界にはいくつかの位相がある。私たちは多重の世界を生きている。各位相を連結するのが宗教であり、各位相を際立たせるのが芸術であろう」。何か大発見のようにも思えたのが…ともかく、そんなことを考えていたのが、「バス停」での数時間だった。

道すがら、切り立った崖の間を、ドルドーニュ川はゆっくりと流れていた。少し遠くに目をやれば、霞のなかに重たい山々が鎮座し、流域を守っているかのようだった。辺り一帯は、先史時代の人々が辿り着いたシェルターである。石灰岩の岩壁には、小さな洞窟がいくつも覗いている。夜も更け、だんだんと遠くに見える明かりが消えはじめると、僕の想像の遊戯も変化し始める。気温は下がり、車は速度を上げて走り去る。鳥の鳴き声は、聞いたことのない獣の唸り声にとって代わる。

電話ボックスがひとつ置いてあるだけの T 字路で、来るかどうか分からないバスを待ちながら、深まりつつある闇を眺め、「これがオレの洞窟か」などと訳の分からないことまで口をついて出る。今思えば、とても理論化はできないのだが、あながち嘘ではないような気がする。実際僕は、真っ暗な空を見ながら、今頃は東京で寝ている人と、すでに亡くなった親しい人たちと、ついでにペッシュ＝メルルの画家たちと、この空で結びついているような気がしたのだ。僕の中の洞窟が、夜空につながったのだった。けれども、ついに、待ちに待ったバスが来て、この夢想は終わってしまった。

結局、今、ペッシュ＝メルルの洞窟について書けるのは、一緒に見学した 20 人ほどの小学生たちのことである。洞窟の中を駆け回ったり、僕に親切にいろいろ教えてくれたりしたガキどもが、彼らに同乗できない僕を気の毒に思っただけか、日本人が珍しいからか、理由は分からないが、見学後に僕に歌をプレゼントしてくれた。全員で歌う校歌である。自作らしく、「僕らは〇〇しょうがっこおー」という類の歌詞が 10 番ぐらいまで続く。今まさに、洞窟の美を思い出すべく試行錯誤する僕に甦ってくるのは、不覚にも、あのマヌケな旋律である。これもまた、僕にとっては、洞窟の秘密である。

レ＝ゼジー 2007 年 11 月 / 東京 2008 年 2 月

0 序章あるいは「正誤表」

本論は、ジョルジュ・バタイユの先史時代芸術に関する諸テキストを、そしてそこから派生するいくつかの問題を、「交感 communication」という視点から考察するものである。また、本論はもともと「バタイユの芸術論における交感の問題」を論じる計画の一部として構想されたものだったが、バタイユにとって先史時代芸術がもつ重要性は、結果的に、先史時代芸術論を独立した主題として取り扱うことを私に要請した。こうした事情から、私自身、この論考において「バタイユの芸術論における交感の問題」が、さらに一般的に「芸術のコミュニケーション」という問題が汲み尽くせるとは考えていない。しかしながら、先史時代と現代との距離を見据えつつ、「芸術のコミュニケーション」というテーマが含みうる最も遠い領域を、いわば「極限点」を示しておくことは、続く考察の道標として意義があるはずだ。そして、まさにその領域を目指すことに、バタイユの述べる「交感」の特異性は存する。つまり、少なくとも「先史時代芸術と現代人」(実のところ、交感の思惟はこうした項目設定への反省を促すのだが、冒頭からの繁雑さは避けたい)との交感を述べる点で、芸術論にとってもコミュニケーション論にとっても、バタイユの思想は価値をもっているのである。

巻では次のように言われる。現代の情報通信技術の発展(とは言ってもインターネットやメール、携帯電話を指すにすぎないことも多いが)によって、「コミュニケーションの危機」という状況が生じている、と。その一方で、いわゆる「現代美術」の領域に目を向けると、コミュニケーションを前提とした作品がますます増える傾向にある。こうした状況は、弊害か有効利用かを考えさせるのではなく、人間を取り巻くコミュニケーションの環境が、新たな局面に移行したということの意味するにすぎない。コミュニケーション可能な範囲はますます遠隔化し、おそらく、それ自体の質は、ますます非人称化し、非身体化し、非理性化するだろう。こうした状況を、芸術作品はすぐにも反映させるだろう。ベンヤミンが素早く見抜いたように、芸術は最新の技術と併走するのである。それは必然的な成り行きだろうが、言葉を持つものは誰でも、現代の状況に無批判であってはならない。果たしてこのままでいいのか、と多少負荷をかけて自問してみる。私はいわゆる「評論家」ではないし、メディア社会学の専門家でもなければ、もちろん予言者でもない。この時には気恥ずかしい私感を吐露する以外の方法を知らないのだが、少なくとも私は現代の「コミュニケーション」システムに、つまり、電脳機械ないしメディアに先導された「コミュニケーション」に支配されたくはないのだ。共感してくれる人もいだろうし、逆に反動的な姿勢だと思う人もいるかもしれない。しかし私は現代の情報通信技術を否定しているのではなく、技術の現在を統御し、時には無視できるだけの力能が、私たちには必要ではないかと問題提起しているのである。もっと簡単に言うなら、身体と身体、情動と情動の衝突を基盤としたコミュニケーションの重要性を主張しているのである。私たちはその可能性を十分に探究したのだろうか。その探究はすでに終わってしまったのか。終わっていないとしたら、いかなるコミュニケーションが可能なのか。私は、こうした問いのなかでバタイユを発見したわけではないが、バタイユの芸術論はこうした問いに応えることができるだろう。

バタイユが何度も書き記した«communication»(交感)という体験(できれば「概念」とは呼びたくない)を、分節し、分析し、文章のうちに分配するならば、バタイユの思想の尺度に合わせて、多くの項目が出来上がるだろう。悪、供犠、哄笑、伝染、粒子、共同体、祝祭、性交、神秘主義、沈黙…これら全ての「交感」としての側面を、それなりの特殊性を配慮しつつ、考察することは、それなりの時間と暴力を要する。それゆえ、本論の執筆にあたって、初めに何重かの限定と方針を設定した。

まず、基本的に、バタイユが芸術の文脈で述べている「交感」のみを考察することにした。しかし誤解を避けるために言うなら、芸術の交感を検討する時でも、それぞれの文脈には上述の様々な項(悪、供犠…)が関連している。というのも、バタイユの芸術論は、「非芸術的」な要素によって、芸術が芸術でなくなるような視点によって成り立っているからである。

そして「交感」という語の濫用はできるだけ避けた。それによって、論述を困難にし、テキストを難解にする弊害が生じたかもしれないが、それは辞典のような論文となることを回避するためであり、時流に則して言うならば、キーワード検索によって成立する知識への強い反発に起因している(私は、今のところさしたるメディア論を持っているわけでもなく、十分にネット検索システムの恩恵に浴している)、単なる天の邪鬼と言えなくもないが、それでも、検索に引っかからない行間の価値を捨てようとは思わない)。「交感」という語の使用をできるだけ差し控えたので、何度か主張しておく必要性を感じているのだが、本論の論旨全体が、間接的に、ほとんど常にバタイユの言う「交感」によって貫かれていること、あるいは「交感」のいくつかの様態を述べていることを初めに断っておきたい。この語の使用を全く差し控えないとすると、その非常な包摂性ないし全体性ゆえに、文章が「交感」という文字だらけになってしまいかねないというのも、節制理由のひとつである。それでもやはり、各章がいかなる「交感」に向けられているのか、何の説明もないのは不親切だろうから、簡単に述べておこう。

(実を言うと、この作業を始めると、「交感」が表しうる現象ないし感覚の広範さゆえに、混乱した印象を与えかねないという危惧が去来するのだが、できるだけ簡潔な説明を心がけたい)。第一章は、用いるテキストや研究の背景を述べているので説明の必要はないだろう。第二章の前半は、導入として、バタイユの『ラスコー』が「交感」に向けられたテキストであるということを概略的に、主に空間への着目という点において論じた。後半は『ラスコー』と同時代の絵画作品と、先史時代芸術との類縁性を検証したが、それは二十世紀の作品(もちろん『ラスコー』も含めて)が先史時代芸術との交感のネットワークに参与していることを示すためである。第三章では、先史時代芸術における様々な形象を、「芸術による交感」に具体性を与えるべく論じている。第三章一節は、二章で述べたような特異な交感を創出しつつ参与するための「技法」ないし「精神」として、「変質」を検討した。「変質」はバタイユの芸術論において最も重要な語のひとつであるが、彼の先史時代芸術論を理解するうえでの前提ともなる。「変質」の議論そのものは交感と直接的に結びつくわけではないが、本論の主眼が形象による交感にある以上、無視することはできない。第三章二節は、バタイユが先史時代芸術論において最前線に出すテーゼ、「表象における人間と動物の差異」を検討した。バタイユの先史時代芸術への視点において、このテーゼを除外することはできないという事情もあるのだが、ここで問題なのは、交感への欲望の基底、発端、条件を為す、人間的意識である。最大限に縮めて言うなら、交感に至る欲望と表現は透明ではない、ということが重要である。「人間」であることは不可避免的に交感の様態を規定しているのだ。第三章三節は、こうした「人間性」をもとに、仮面による交感を考察した。前節が動物に対して生じる交感の人的基底を論じたとするなら、この節は(動物性を認識した)人と人との交感が問題

になる。この節は交感そのものが論じられるため、「交感」の語が散見するだろう。バタイユの言う交感とは、仮面論の検討によって多少なりとも厳密な意味を獲得する。第三章四節は、あまり知られていない「レスピュージュのヴィーナス」というバタイユの論考を紹介する意図もあるのだが、エロティックなイメージによる交感、さらにはエロティスムにおける交感を考察している。交感に至るためには何らかの共有可能な領域が必要であり、バタイユにとっては性的世界こそがその最たるものである。イメージはその領域の感受を可能にし、交感可能な場を開くのである。第四章については、それほど説明は必要ないだろう。ここで論じられる「儀礼」や「作業」は、まさしく交感の技法である。また、バタイユの言う「呪術」も、その交感としての側面を検討することによって、正確な把握が可能になるはずである。先史時代芸術が私たちに残した、儀礼性、複数性、偶然性といった要素はどれも、二十世紀あるいは二十一世紀に芸術の交感を模索するうえで、非常に示唆に富んでいる。

何度も「交感」という語を用いて、論全体の見取り図を示したのだが、そもそも肝心の「交感」とは何かの説明が、疎かになっているかもしれない。それを説明しつつ、本論で提出したい「バタイユ」を呈示しよう。「交感」とは、フランス語で言う«communication»の翻訳である(バタイユのテキストの場合、「交流」と訳すのが現在の趨勢であり、「交感」はむしろ«communion»や«correspondance»に充てられる傾向が強いが、私は「感覚」としての要素を重視したいので「交感」の訳語を用いる)。もちろん、英語や日本語で「コミュニケーション」と言うときの語と同じ語である。この語のアカデミックな用法の、あるいはビジネス的用法の軽薄さと、バタイユの言う「交感」とは、同じであっても全く異なるという主張は、後述しているはずなので繰り返さないが、少なくとも「コミュニケーション」とは共時的な他者間の関係構築を表すという認識は、常識として根付いているだろう。この認識を批判するつもりはない。交感を述べる際、全く正当な認識だが、他者たちを見据え、その場で笑いや恍惚の体験が共有されるとし、瞬時に消え去る極限的な「コミュニケーション」を思惟したバタイユでさえ、表面的にはこの認識を基本にしていると言っていいだろう。バタイユが、一般的な「コミュニケーション」理解から距離をおき、ボードレールの「万物照応 correspondance」を思わせるような詩的次元において「交感」を叙述するとしても、やはりその体験は共時的なものである。例えばバタイユは、『空のやさしさ』が私へと伝わり[se communiquer]、私のうちにそれに応える状態をはっきりと感ずることができる¹のような体験を、次のように述べている。

私は、車に乗りながら、同じ種類の至福をかなり明瞭に体験したことを、想い出した。雨が降り、薄い葉むらにわずかに覆われた垣根や木々が、春霞から現れ、ゆっくりと私の方へと近づいてきた。私は露に濡れた木のそれぞれを所有し、悲しみなく別の木へと離れることはできなかった。この時、こうした夢のような享樂は私をいつまでも捉えて離さないだろうと、これから私は事物をメランコリックに享受し、その甘美さを吸い込む力をもって生きていこうと思った。今となっては私も、この交感の状態は稀にしか接近できないということを、認めなければならない。

Je me rappelai avoir connu une félicité de même ordre avec beaucoup de netteté en voiture alors qu'il pleuvait et que les haies et les arbres, à peine couverts d'un feuillage ténu, sortaient de la brume printanière et venaient lentement vers moi. J'entrais en possession de chaque arbre mouillé et je ne le quittais que tristement pour un autre. A ce moment, je pensais que cette jouissance rêveuse ne cesserait pas de m'appartenir, que je vivais désormais nanti du pouvoir de jouir mélancoliquement des choses et d'en aspirer les délices. Il me faut convenir aujourd'hui que ces états de communication

¹ «la «douceur du ciel» se communiquait à moi et je pouvais sentir précisément l'état qui lui répondait en moi-même» Georges Bataille, «L'expérience intérieure» (1943) in *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, 1973, p.131. (以下、OCと略し、巻号のみを記す。註において作者名がない文献はバタイユのものである)

ne me furent que rarement accessibles.²

もしかすると、こうした自然と人間との共時的交感を、まず第一に考察すべきだったかもしれない。同様の体験を述べている作家や思想家の文章を参照することもできるし³、何よりも体験自体が私たちに於いて実感しやすい。しかしながら、本論が最終的な論題とするのは、こうした交感ではなく、人間と人間との共時的交感でもなく、むしろ時代を距てた交感である。しかも「人類」の歴史の最初(先史時代)と最後(現代)が結びつけられる。バタイユ自身も、こうした交感の目も眩むようなスケールを、『ラスコー』以前から意識していないわけではない。彼は例えば、「交感の道(諸民族の根底的つながり)は苦悶のなかにある(苦悶や供犠は、あらゆる時代の人々を結びつける⁴)と述べている。しかし、「コミュニケーション」論として、これほど無理のある視点はないだろう(多くの参考文献、コミュニケーション論に裏切られた。むしろ「記憶」の問題にもっと気を配るべきだったとさえ思える)。言うなれば、ほとんど想定不可能な共通の空間が、「交感の四次元」が問題となる。論の立脚点の居心地の悪さは、逆に言えば、そして成功するならば、共時偏重の「コミュニケーション」論への批判的価値を帯びるだろう。コミュニケーションが必然的に孕むタイム・ラグは、他に向かう想像力と思惟が凝縮される可能性である。芸術作品は、他の何よりも、コミュニケーションにおける時間的ズレの豊かな可能性を、最も先鋭に示していると言えないだろうか。些か極端な発想とはいえ、バタイユが先史時代芸術を述べるということのうちには、遙か彼方のものとの交感の可能性と同時に、それを実現するものとして、芸術作品の創作と受容に関する新たな可能性も含まれているのではないだろうか。

バタイユの芸術論の特色をいくつか要約するならば、こうした交感としての側面、実はほとんど同じことの変奏として、聖なるものの探究、供犠、祝祭、蕩尽といった側面が関わる。そしてこれら全てに関わる要素として、「芸術作品の集団的受容」を加えることができる。とりわけ、近代における、大衆の時代の、芸術作品の受容については、彼の『マネ』を「交感」という視座において、例えばベンヤミンの思想を横目で見ながら、改めて読解する必要があるだろう(その点に関しては稿を改めたい)。しかし、先史時代芸術を述べる際にも、明確に論点とされてはいないとしても、作品の集団的受容、あるいは芸術の複数性といった問題は、バタイユの論を特徴づける要素となっている。「communication」という語が、(«communion」という語と共に)、「共通デアールコト communis」を基盤として、「共同体」を意味する«communauté」と結びつくことは、語形のうえからも明らかであり、今さら指摘するまでもないが、

² OCV, p.131.

³ 試みに、ベンヤミンのアウラ描写として有名な一節を引用しておこう。「そもそもアウラとは何か。空間と時間から織りなされた不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。夏の午後、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは憩っている者の上に影を投げかけている木の枝を、目で追うこと—これがこの山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである」(ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、『ベンヤミン・コレクション I』浅井健二郎、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年、592頁[Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» in *Gesammelte Schriften Band I-2*, Suhrkamp, 1991, p.440.]。先ほどのバタイユの引用と比較して、詩的ないし文体的な次元における差異を指摘することはできるだろうが、バタイユの言う「交感」は、通常の意味における「コミュニケーション」よりも、むしろ「アウラ」の体験に近いと言える。これでは何も言っていないに等しいが、「アウラ」は、見取り図の部分としては最も有効な要素であり、「交感」の特殊性を一言で示す利点がある。もちろん、交感ないしアウラをめぐるでも、ベンヤミンとバタイユの思想には論じるべき差異があるだろうから、本論でも何度か示唆するが、本格的な論及は稿を改めたい。

⁴ OCV, p.115. «la voie de la communication (lien profond des peuples) est dans l'angoisse (l'angoisse, le sacrifice unissent les hommes de tous les temps)»

芸術の供犠的性格は、バタイユ芸術論において最も重視すべき点のひとつであるが、『ラスコー』ならびに周辺のテキストの特徴は、供犠によって芸術を述べない点にある。同時代の『マネ』は供犠という語を用いて論じているので、問題は執筆時のバタイユの関心ではなく、論述対象による要請にあるだろう。交感に至る道は供犠だけでなく、先史時代芸術は「供犠」とは別の言葉が必要とし、さらに言えば、『ラスコー』から「供犠」と「死」は表面的には遠ざけられている。もちろん、背景に供犠の論理が透けて見えることはしばしばあるが、本論も別の言葉を用いて先史時代芸術に向けられたバタイユの思惟を追跡することを試みたい。

交感を思考することは共同体を思考することでもある。モーリス・ブランショやジャン＝リュック・ナンシーを経過して紡がれた多くの「バタイユ的共同体(共同性)」論は、「共同体」の不可能性と、その非実体的な可能性を十分に考察してきたのだが、バタイユの思い描く「共同体」の可能性を汲み尽くしたとは言い難い。本論は、こうした共同体論に対する批判的作業として書かれたわけではないが、先史時代芸術との交感を論じることは結果的にバタイユの考える「共同体」の範囲をほとんど限りなく拡大し、その意味に第四の次元を追加することになるだろう。バタイユが叙述した「交感」を、体験することはある意味で容易であり(例えば飲酒や喫煙と同じことである)、こうした形で論証することは非常に困難である。本論の文脈に沿って言うなら、究極的には、二万年前の塵芥を「私たち」と真剣に言えるかどうかの問題なのだから。

そして、先史時代芸術論特有の困難にも、私たちは直面せざるをえない。私たちがバタイユと共に、対象とするのは、根本的に未知の対象、人間の知を断念させるような対象である。バタイユを先史時代芸術論へと衝き動かしたのは、まずもって、壁画という対象がまさに眼前において具体的に出現していながらも、それが絶対的に未知のまま留まっているからではないだろうか⁵。単なる好奇心が問題ではない。むしろ、こうした対象の在り方はバタイユの思惟の条件と合致する、と言わなければならない。壁画とそれを創り出した人々が理性や科学の手の届かないところにあるということ、バタイユもまた知っていた。未知の領域へ、そこが接近不可能であることを知りつつ、接近することは、バタイユの思考の根本的運動である。具体的なものの未知なる相貌を見出す、ある種の唯物論的姿勢は、雑誌『ドキュマン』(1929-1930)におけるバタイユのテキストを特徴づけているが、先史時代芸術が表す未知は、既存の常識的言説の覆いを取り去るなどということではなく、裸の未知、近代の知性にとっては前人未踏の領域である。その領域で、バタイユの言葉は、不安に満ちた自由を謳歌するのである。バタイユにとって重要なのは、データを見極めての知的限界画定ではなく、もちろんその限界内での理性的推論でもなく、自らの体験から敷衍された、そして交感によって結び付けられる、先史時代人たちの感覚世界である。それゆえ、バタイユの論の最終的根拠を体験以外に求めることはできない⁶、バタイユに依拠して展開する本論も非論理を基盤とすることになる。バタイユの論における矛盾や飛躍は、時には批判の必要があるとしても、基本的には全て受け入れるかたちで本論は進められている。問題となるのは、未知のもの、交感の場へと接近するための言葉の逡巡と強度を検証することである。

⁵ この点について、バタイユの次の一節は重要である。「最終的に未知のまま留まるもの、それは同時に私にとって見覚えがあるものである。つまりそれは、確信が宙吊りにされた瞬間の私自身、私が愛する存在、スプーンの音、空虚、そういう姿の私自身である」(«Sur Nietzsche» in *OCVI*, p.87. «A la fin ce qui reste *inconnu*, c'est ce qu'au même instant, je reconnais : c'est moi-même, à l'instant suspendu de la certitude, moi-même sous l'apparence de l'être aimé, d'un bruit de cuiller ou du vide.»)。「未知のもの」と「見覚えがあるもの」が一致するという逆説。先史時代の諸形象が「未知のまま留まるもの」であるということが認められるなら、その形象は脱自、同一化、交感を経た「私」自身であるということになる。本論で提起される問題の全てがこの短い一節に集約されているといっても過言ではないだろう。

⁶ バタイユは、ホイジンガの歴史記述を、体験を反映させたものとして高く評価している。体験による歴史記述という姿勢は、バタイユ本人にも充分当てはまるだろう。cf. «Sommes-nous là pour jouer? ou pour être sérieux?» in *OCXII*, pp.100-125.

1 バタイユの著作、研究に関する概略

『ラスコー』と、その周辺のテキスト

私たちに残されたバタイユの著作を、最初から最後まで紐解いてみる。そのとき私たちは、何本にも枝分かれし絡み合った紐が、「先史時代芸術」において結ばれていることに気づく。彼の思惟全体における先史時代芸術の重要性は疑いの余地がない。とりわけ、未知なる世界への第一歩を分かち持つこと、それが「私たち」の問題であるという意味において。そして、こうした探究の中心は『ラスコーあるいは芸術の誕生』(1955)⁷(以下『ラスコー』に省略)である。『ラスコー』で論じられた先史時代芸術のテーマは、『エロティスム』(1957)や、遺作となった『エロスの涙』(1961)にも繰り返し現れるが、この時期、バタイユはそれ以外にも先史時代に関する多くの論考を残している。本論では、ほとんど重視されていないそれらの論考も随時参照することになる。1950年代のバタイユの比較的明快な文体は、読者の理解へと向けられ、そこには学問的言説への歩み寄りも窺える。率直に言って、テキストとしての『ラスコー』は表面的には退屈である。少なくとも、1930年代の衝撃的言辭も、1940年代初頭の果てることのない内省も、ここには無い。こうした傾向も手伝ってか、『ラスコー』が中心的に論じられる機会は少なく、時には軽視されることもある⁸。例えばミシェル・シュリヤによるバタイユの伝記は『ラスコー』とその時代にほとんど頁を割かず、シュリヤは、この洞窟絵画論は出版社の意向によって幅広い読者層に向けられていたため、バタイユの書物としては物足りない⁹と断じている。表面的には、確かにその通りだろう。しかし、仮に大衆に向けてメッセージを発信することが何らかの妥協を伴うのだとしても、実はバタイユの真のメッセージはあらゆる真剣な読者の想像力には届いているのではないだろうか。ただ問題はひとつ、それを明示するために、彼にどれだけの頁と時間があったのか。洞窟壁画は数千年かけて構成され、一万年以上かけて作品となった。ラスコー人たちと同じように、私たちが未完のテキストの上に別のテキストを重ね合わせてゆく。その時、その度ごとに明示される何かがあること、それこそが豊かなテキストの可能性であろう。

テキストの実践におけるこうした「重ね合わせ」そのものを如何に評価するかは別の問題として、ここでは単に、『ラスコー』読解の主要な例を紹介しておこう。ジャン＝ミシェル・レイは、フロイト(とエンゲルス)を参照しながら、ラスコーの壁画とバタイユのエクリチュールを「物質的刻印」として論じている。レイは基本的に禁止と侵犯の論理によってこのテキスト読解を行っており、それは禁止ないし抑圧された動物的暴力の痕跡が、迂回によって、象徴や徴候によって表出されるという図式にな従っている¹⁰。近年では、ジャン＝リュック・ナンシーが『洞窟の絵画』と題する論考で、怪物的かつ顕示的な人間のイメージを論じ¹¹、ジャン＝ロンバルディは

⁷ Georges Bataille, *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, A.Skira, 1955.

⁸ もちろんラスコー洞窟そのものについては膨大な研究があるが、その領域では「非科学的」なこの著作は重視されていない。この書物は研究の蓄積というよりもむしろ、想像力の度重なる喚起に寄与すると言えるだろう。

⁹ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, pp.563-564. シュリヤはむしろ、『ラスコー』の後にバタイユが書いた「人類の揺籃期」というテキストのほうを評価している。一言で言うなら、後者のテキストには「死の刻印」がある。私はむしろ「死」を背景に配し(しかし、やはり死が強力に叙述を支配していることは否定できないが)、生命の運動や驚異の共有を前景に配した『ラスコー』を重視したい。

¹⁰ Jean-Michel Rey, «Le signe aveugle», in *L'Arc*, n°44, 1971. 多くの示唆に富む論考であるが、フロイトの理論にかなり傾いている。この論の解釈によると、失われた起源(動物性、死)が否定的なものとして、象徴としての壁画に表出されるという。このことはバタイユの他の著作、とりわけ『エロティスム』を参照するならば、比較的納得のいく図式である。しかし、『ラスコー』には禁止されるべき死と性(タナトスとエロス)に関する叙述があまりにも少なすぎる。バタイユにしては異例のこのテキストは、問題を別様に、すなわち禁止と侵犯とは異なるかたちで考察することを要請している。ちなみに、レイが論考の題としている「盲目の徴」については、再び検討することになるだろう。

¹¹ Jean-Luc Nancy, «La peinture dans la grotte (sur la paroi de G.B.)», in *La part de l'œil*, n°10, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1994, pp. 161-168. エピグラフとして(?)「G.B.の岩壁の上に」と書かれているとおり、この論考は『ラスコー』論ないしバタイユ論というよりも、バタイユのテキスト(岩壁)への重ね書きである(ジャン＝ミシ

ルロワ＝グーランとの比較のもとで『ラスコー』について述べている。『ラスコー』をほとんど「弛緩」のようにみなすシュリアを批判しつつ、ロンバルディは、『ラスコー』はセクシュアリティの問題を喚起し(この認識ゆえにロンバルディの論の後半はルロワ＝グーランの仕事に捧げられている)、エクリチュールの快樂にも関わるテキストであり、それによって「先史時代はセクシュアリティのない無味乾燥な研究室から脱出する¹²⁾とし、それと同時に、バタイユ自身も(常に)失われた幼年期を見出すと述べている。もちろん、他にも多くの論者が『ラスコー』について言及している。バタイユの芸術思想を論じる際には『ラスコー』は避けて通れないテキストなのである¹³⁾。ただし、多くの註釈者たちは、禁止と侵犯、死、エロティズムと笑い、といったバタイユ読解にとっては常識的な視座(それはかなりの程度正しく、バタイユの思想の本質でさえある)から論じるに留まる。『ラスコー』という、バタイユの書物としては、その「明快、弛緩、退屈」によって、そしてその論点そのものによって特異な書物を論じるには、(もはや)既存のバタイユ読解の常識は振りかざすべきではない。少なくとも、まずは、壁画とテキストのなかから、あるいはその狭間から、いくつかの問題系を出現させるべく努めなければならない。

ごく緩慢に現れるであろう、これらの問題系の主調を簡潔に語る文章を、先取りして示しておこう。モーリス・ブランショは『友愛』と題された論集の中で、次のように述べている。「バタイユがラスコーに捧げることになったこの書物はあまりに美しく、私たちはそれが示す明白さに納得させられると言わざるをえない。私たちが見るもの、この書物が見るように仕向けるものについて——確かで、博識で、深いテキスト、だがとりわけ、ラスコーの図像によって閃く交感の状態にあり続けるテキストによって——私たちは肯定を認め、幸福を覚えることしかできない¹⁴⁾」。本論の導入に、これほどふさわしい一節はないように思われる。確かに『ラスコー』は明白であり博識である。しかしそれ以上に、イメージによってインスパイアされた、交感状態のテキストである。この網目に入ってゆこうとする私たちにとって、問題なのは情報の獲得ではなく、交感状態にある書物が見せるものを見ることである。このような書物において、何が行われているのか、何が起きているのか、私たちは何をしているのか、何が伝えられているのか。「交感」とは抽象的に作り上げられた単なる概念ではなく、常に、今、私たちが開始しつつある実践に他ならない(それゆえ「交感」と書いただけでは何の意味もないのだ)。おそらくは頁を開き、洞窟の写真を一目見るだけで、私たちはテキストがもたらす交感に入る準備ができてい

る。闇中の手探りが続くかもしれないが、徐々に何か浮かび上がってくるだろう。

まずは、バタイユが参与した文脈として、『ラスコー』が書かれるに至った前史と背景を簡単に示しておこう。

エル・レイが言うエクリチュールの実践も別のことではない)。ナンシーのこのテキストについては、荻野厚志「ラスコーの怪物-バタイユとナンシーの奇異なる人物像をめぐって」、『UTCP 研究論集』、第9号、91-103頁、2007年を参照されたい。

¹²⁾ Jean Lombardi, «Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage», *La part d'œil*, p.91. 先史時代芸術をいわば「性の体系」として考察したのはむしろルロワ＝グーランであり、『ラスコー』において性の問題は際立ってはいない。ただし、『エロスの涙』や同時代の他の関連テキストを参照するなら(本論でも部分的に検討することになる)、ロンバルディの見解は妥当である。

¹³⁾ ここで多くの論者の註釈を整理することはできないが、それぞれの業績に敬意を表しつつ、「バタイユと先史時代芸術」という観点から参考にした論のいくつかを挙げておく。本文で挙げた論については、私の論点を明確にするために好適だと思い、選択した。

江澤健一郎、『ジオルジュ・バタイユの《不定形》の美学』、水声社、2005年。

Gilbert Lascault, «Notueles pour les larmes», in *L'Arc*, n°44, 1971.

Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art*, L'Harmattan, 1997.

Georges Didi-huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.

¹⁴⁾ Maurice Blanchot, «Naissance de l'art», in *L'Amitié*, Gallimard, 1971, pp.10-11. «Il faut dire que le livre qu'il lui a été donné de consacrer à Lascaux est si beau qu'il nous persuade par l'évidence de ce qu'il montre. De ce que nous voyons et de ce qu'il nous invite à voir — par un texte qui est sûr, savant et profond, mais qui surtout ne cesse d'être en communication inspirée avec les images de Lascaux —, nous ne pouvons qu'admettre l'affirmation et reconnaître le bonheur.»

『ラスコー』以前の先史時代芸術研究の概略¹⁵

そもそも「先史」時代とは、文字資料のない時代のことを指すのだが、この語が用いられるようになったのは十九世紀中頃のことである。文字を少なくとも現代には残さなかった人々に関する研究は、比較的若い学問である。ちょうどこの頃、エドゥアール・ピエット¹⁶など先駆的な学者によって、ブラッサムプイの「女神像」など旧石器時代の動物や人間を象ったオブジェが次々と発見されている。そして、先史時代の人骨や人間生活に関する研究の進展と並行して、「先史時代芸術」が一つのジャンルとして認識される素地が作られていった。しかしこの頃「先史時代芸術」として認められていたのは、彫刻の施された骨や岩や木片、いわゆる「動産芸術 l'art mobilier」である。しかし、新たな発見が「先史時代芸術」の様相を一変させる。1879年のアルタミラ洞窟の発見は、後に洞窟壁画を先史時代芸術の中心に据えるだろう。だが発見当初には、見事なまでに写実的なアルタミラ洞窟の動物像の作者を、「野蛮で幼稚な」先史時代の人間に帰することには、つねに懐疑と抵抗が付きまとった。進歩史観や黄金時代への憧憬が想像力の欠如と結び付き、アルタミラの動物たちは、しばしば現代人ないし近代人の悪戯描きと見なされた¹⁷。けれども、二十世紀初頭にフランスでいくつかの洞窟壁画が発見され、事態は反転する。暗い洞窟の深部にこれほどの絵画が描けるはずはなく（洞窟の入口付近で人々が生活していたことは既に立証されていた）、現在まで保存されているはずがない、というのが、アルタミラ否定論の有力な論拠のひとつであったが、フランスで新たに発見された壁画はどれも洞窟の奥深くに描かれていたのである。しかも、地層の調査の結果、線刻の一部がマドレーヌ期よりもさらに古いグラヴェット期に属することが判明した（ピエットはアルタミラをマドレーヌ期に属するとみなしていた）¹⁸。すなわち、洞窟の最深部に図像を描くことは、アルタミラ以前にも、既に可能だったのである。こうして、洞窟壁画を旧石器時代に位置づける考え方が優勢を占めるようになる。当初、旧石器時代の壁画としてのアルタミラの図像を否定していたエミール・カルタイヤックは、1902年に「我が懐疑という罪」¹⁹を『人類学』誌に掲載し、立場を反転させ、先史時代の壁画の存在を認め、自らアルタミラ洞窟の調査をおこない、さらにはフランス南西部とスペインのカンタブリア地方を中心に点在する、多くの洞窟壁画の発見に寄与することになる。この時にカルタイヤックに随行したのがアンリ・ブレイユであり、彼の『壁画芸術の四百世紀』²⁰はこの分野における記念碑的著作となっている。とりわけ判読困難な壁画を模写したブレイユのデッサンは、『ラスコー』も含め、多くの洞窟壁画論が参照する重要な資料となった。

¹⁵ 先史時代芸術の研究史は本論の課題ではないが、主に参考にした文献を挙げておく。

木村重信、『木村重信著作集』、第一巻、第二巻、思文閣出版、1999-2000年。

Abbé Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal : les cavernes ornées de l'âge du renne*, Max Fourny, 1974 [1950].

André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Edition d'Art Lucien Mazenod, 1965.

Denis Vialou, «Préhistorique(art)» in *Encyclopaedia universalis*, 2002.

¹⁶ Edouard Piette (1827-1906)

¹⁷ とりわけイエズス会は、アルタミラにおける「先史時代芸術」を否認した。その一方で、ブレイユ神父をはじめ、多くの先史学者が聖職者であったことは興味深い(cf. OCIX, p.333.)。この問題の精査には、本来、社会史的な調査が必要であるが、とりあえずのところ、一九世紀後半フランスでは、とりわけ地方において（先史時代の洞窟はパリにはない！）、知の伝達は主に聖職者が担っていたことや、そしてもちろん、聖職者こそが「人類の起源」という問題に（時には否定的、被抑圧的なかたちで）敏感であったことなどが理由として考えられる。さらに指摘するなら、もし我々がバタイユを離れて、初期の聖職者兼先史学者たちのテキストを検討するなら、そこにある種のキリスト教的自己検閲が働いていることも見逃すべきではないだろう（キリスト教に背反しない先史学？）。ある意味で、キリスト教的限界から先史時代研究を開放した功績を、バタイユには認めてもいいだろう。

¹⁸ このとき発見されたのが、ラ・ムート、ペール・ノン・ペール、レ・コンバレル、フォン・ド・ゴームといった洞窟である（どれもフランス南西部にある）。洞窟発見の一連の経緯については、横山祐之『芸術の起源を探る』（朝日新聞社、1992年）に簡潔なまとめが為されている。

¹⁹ Emile Cartailhac, «Mea culpa d'un sceptique», in *L'Anthropologie*, Tome 13, 1902, pp.348-354.

²⁰ Abbé Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal : les cavernes ornées de l'âge du renne*, Max Fourny, 1974 [1950].

十九世紀半ばから二十世紀半ばにおける、洞窟壁画に対する理解の深化に、先史学、考古学、人類学が及ぼした影響は少なく見積もるべきではない。実際『ラスコー』にも、その知見を活用した跡が充分に見受けられる。だがバタイユはその恩恵を認めながらも、こうした学問的専門家とは別のところに自らを位置づける。彼がこの著作で示そうとするのは「美術史におけるラスコー洞窟の傑出した位置²¹」であり、ラスコーは美術史に強い関心をもつ人にとっては「比類無き意味 *un sens incomparable*²²」があると彼は主張する。学問的な観点からは、洞窟の発掘によって、先史時代の人間の生活様態等を再構成するための貴重な資料が獲得されたことに意義があった。一方、バタイユが「美術史家」を自認するのは、学問的観点に対して、現代の人間にとって壁画がもつ「比類無き意味」を呈示する点においてである。まずは、バタイユが明確な意志をもって、ラスコーの壁画を「芸術」に組み入れていることを確認しておきたい(それが芸術への回収を意味するのか、芸術の内破を意味するのかは、また別の問題である)。バタイユのこうした姿勢は、特筆すべきことではないように見えるかもしれないが、当時としてはそれほど常識的なことではない。ただ、バタイユの着想の独自性だけでなく、当時の美術通史の多くが(現在でもいくつかは)ギリシアから著述を開始するなかで、『ラスコー』から美術史の叢書をスタートさせたアルベール・スキラの炯眼を認めてもいいだろう。正当な美術として措定される地点からさらに一步進んで、芸術の普遍性を見据えた、先史時代美術と現代美術との比較は、『ラスコー』の後に、ギーディオン²³やゴールドウォーター²⁴が試みている。彼らの先史時代芸術への姿勢は、バタイユが直接参照したブルーユール・グーランよりむしろ、根本的にバタイユに通じるものがあるが、敢えて差異を指摘するなら、バタイユはむしろ、先史時代芸術そのものの現代性を追求したと言える。

しかし、数ある洞窟壁画のなかでも、なぜラスコーなのだろうか。たしかに、壁画の規模と良好な保存状態は重要な条件であり、バタイユにとってはラスコーが同時代の発見であることも看過できないのだが(ラスコーは彼の時代に出現したのである)、それだけでは「比類無き意味」という価値は生じない。それを見出すためには、決然とした闘への一歩が必要である。バタイユは、ラスコーの壁画は専門家の研究に向けられているだけではなく、現代の人間が「見る」ための条件を備えていると見なし、この壁画について語ることは、現代において「全ての人が関わるもの²⁵」について語ることであるという。現代に開かれたラスコーの卓越は、芸術受容の幸運が、あるいは「感じられる」可能性がもたらす卓越だとも言えよう。たしかに、あまりに楽観的な見立てかもしれないし、誰もが認める趣味や美を語ることも同様に曖昧な前提に立っているかもしれない。しかしバタイユにとって、その次元でなければ、感覚を揺さぶる幸運がなければ、芸術に意味などないのだ。『ラスコー』でバタイユが述べようとするのは、「人類にとって芸術作品がもつ一般的な意味²⁶」である。たとえ作品それ自体が、絶対的に明白であり、普く開かれているとしても、おそらくは共有可能な意味として感性に届かなければ、結局それは地中の空洞でしかない。

²¹ OCIX, p.9.

«la place éminente de la caverne de Lascaux dans l'histoire de l'art»『ラスコー』からの引用に関しては、参照の便宜を図って、全集の頁に従った。ただし、図版に関しては、限られたモノクロ図版のみを掲載している全集版ではなく、スキラからの単行本に掲載のものを見るべきであろう。とくにスキラ版を指示する場合には *Lascaux* とする。上述のブランシヨの評価も、スキラ版に対するものである。

²² *Ibid.*, p.9.

²³ Siegfried Giedion, *The Beginnings of Art*, Oxford University Press, 1962.

²⁴ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press, 1986.

²⁵ OCIX, p.9.«ce qui intéresse tous les hommes»

²⁶ *Ibid.*, p.9.

2 交感に至る全体へのヴィジョン（導入的考察）

2-1 全体としての壁画空間

「全体」としての壁画空間

スキラ版『ラスコー』の中心は、「洞窟の描写」と題された章が占めている。多くの図版を伴ったこの章の構成は、興味深い（叙述の平板さという印象は否めないのだが…）。初めに、おそらくは読者のための道標として、ラスコー洞窟の地図が提示される²⁷。見開きとなった地図の頁をめくると、左頁には（当時の）洞窟入口のモノクロ写真、右頁には洞窟への最初の一步と同時に展開される光景、「大広間 *grande salle*」全景のカラー写真が掲載されている（図1）。この全景の写真の下には、「大広間あるいは牡牛の間の全景」というキャプションが付けられ、さらにその下に、より大きな文字で、「この階段は、人間による最初で最も驚異的な創造のうちの一つ、ラスコー洞窟の驚くべき世界の核心へと導く²⁸」という著者によるコメントが添えられている。

階段を降り、驚異の世界へと導かれるのは、実際にこの地を訪れた者だけではない。『ラスコー』の頁をめくる読者もまた、驚異的な世界へと導かれるように、この書物は構成されている。おそらくは実際に著者が辿ったと思われる順序にしたがって描写は為され、この章のほとんど全ての頁ごとに描写に対応する写真が付されている。つまり、読者は洞窟訪問を体験する。著者の控えめな文体も、写真との関わりにおいて、頁全体の構成において評価すべきだろう。ブランショが言うように、「この本の大きな長所の一つは、地面から形象を引き剥がしているにもかかわらず、形象に暴力が働いていないことである²⁹」。脱文脈化にもかかわらず、文脈を破壊しないこと。一般化や抽象化にもかかわらず、具体性を失わないこと。それらは如何にして可能になるのだろうか。おそらく、少なくとも、それには洞窟そのものの驚異を我有化することなく伝えるエクリチュールが必要だろう（後期バタイユだけでなく、取るに足らない対象を読者に接近させるような、ベンヤミンのテキストを思い浮かべても良い）。洞窟を写した写真（の複製）³⁰の喚起力は、描写の文字によって弱められることはない。むしろその逆であろう。確かに、ある箇所では、テキストが読者の眼差しを導くこともある。しかし、この書物を通してバタイユは、おそらくは頁全体の構成を尊重しつつ、「取り除くやり方で *per via di levare*³¹」書くことで、先史時代の壁画とテキストが結びつく場を読者と共有しようと試みたのである。すなわち、イメージを含んだテキストを、交感状態におくのである。

²⁷ *Lascaux*, pp.42-43.

²⁸ *Ibid.*, p.45. «Ces marches mènent au cœur de l'une des premières et des plus merveilleuses créations de l'homme : le monde fabuleux de la grotte de Lascaux.»

²⁹ Blanchot, *op.cit.*, p.11. «l'un des grands mérites de ce livre est de ne pas faire violence aux figures qu'il arrache pourtant à la terre»

³⁰ 『ラスコー』に掲載された写真は、Hans Hinz と Claudio Emmer による。厳密に言えば、読者とのコミュニケーションを問題にするなら、洞窟壁画そのものではなく、その写真による媒介であることに留意しなければならない（複製によるコミュニケーションを論ずる場合、写真撮影はもちろんのこと、印刷や製本まで議論可能であろう…）。しかしここでは、実際にラスコー訪問したバタイユによる、仮定的なフレーミングと記憶による描写に焦点を絞ったため、これらの写真そのものについては論じない。

³¹ «*per via di levare*»というイタリア語は、彫刻の原理とされてきた。絵具を加えてゆく絵画の原理は「加えるやり方で *per via di porre*」とされ、対を為している。詳述はできないが、ヘルダーが言うように彫刻の触覚性を認めるなら、先史時代の壁画と結びついたバタイユのテキストもまた触覚的だと言えなくもない。絵画の触覚性については、Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Bayard, 2003.を参照されたい。

パタイユに従って、階段を降りると、まずは「大広間」に出る。「主洞」とも呼ばれるラスコー洞窟の主要部分、最も広い空間である。ほぼ円形の広間のほぼ全体が、巨大な「フリーズ」で飾られている。そこに描かれているのは、四頭の牡牛を中心とした動物群像である(図2)。

パタイユはラスコーの壁画を、どのように見て、読者にどのような見方を提示しているのだろうか。細部を無視するわけではないのだが、彼はこのフリーズを、まずは全体として、巨大な壁画として見ている。壁画には額縁があるわけではなく、強いて言うならば観者の連続的な視野のみが枠組みである。また、常識的なサイズのタブローと比べて、壁画一般は空間との強い相互関係を結んでいると言える。まさしく空間を支配する力が洞窟壁画にはある。パタイユが何とか描写し、伝えようとするのは、まさしくその力の波及である³²。巨大な壁画に取り囲まれたパタイユの視点を一言で特徴づけるなら、「全体へのヴィジョン」である。つまり、洞窟全体とまでは言わずとも、結局はひとつの「部屋」全体が、そこに施された装飾の全体が、鑑賞の単位[*unité*]となる。そして、実際、フリーズには不必要な余白は一切残されていないと言っても誇張ではなく、それぞれの形象を分断する区切りも存在しない。全体としての完成度、それはまさしくラスコー大広間の卓越した要素である。パタイユは次のように述べている。

偶然だけがこの部屋を整えたのだが、その均衡はあまりに美しく、その部屋を改良しようとして何かを変えてしまうことなど誰も思いつかなかった。絵画のある部屋で、これ以上幸運な全体を呈示するものはない。[下線部は引用者による。以降下線部は全て同様]

Le hasard seul a aménagé cette salle, mais ses proportions sont si belles que personne ne pourrait songer à quelque changement qui les aurait améliorées. Il n'est pas de salle peinte qui présente un ensemble plus heureux.³³

パタイユがほとんど述べることのない「美しい均衡」、ただし、それは偶然しか為しえない均衡である。この逆説めいた発想は本論で何度も検討することになるだろう。大広間に広がるフリーズ内部の形象の配置について、パタイユは「真実のところ無秩序な、秩序化³⁴」を指摘する。ここで言う「均衡」とは、古典主義的な意味ではなく、個人的な意図が生み出した均衡でもなく、むしろ自然が導く均衡³⁵、無秩序な寄せ書きの均衡、性急に言うなら神聖な均衡である。ラスコーの大広間が、宗教的畏怖との相互作用をもつ儀礼や集会の場であった可能性は、この「均衡」に表れている全体の力と無関係ではない(ここでは儀礼の内容ではなく、空間を問題にしたい)。パタイユは、証明不可能だと知りつつ、ラスコーの大広間にある種の「儀礼空間」として想像していた。

³² このように「雰囲気」を、少なくとも空間が醸し出す感覚を検討する美学は、実は開始されたばかりだと言わざるを得ない。別様に言うなら、現代美術の実践はこうした美学抜きでは理解できない。本論は、パタイユ的「交感」は、こうした美学の試みと密接に結びついている。例えばゲルノート・ペーメは、主体と客体が共有しうるような情動の経験を「雰囲気」として考察している(ペーメ『雰囲気的美学』梶谷真司、斉藤渉、野村文宏編訳、晃洋書房、2006年)。

³³ *OCIX*, p.44.

³⁴ *Ibid.*, p.44. «*l'ordonnance, à la vérité désordonnée*» パタイユの一貫した姿勢とも言えるだろう。無秩序のなかに秩序を捏造するのではなく、秩序に無秩序を見出す。少なくとも、秩序に見えるものは無秩序の結果に過ぎない。多くの気紛れにも拘わらず保たれた、洞窟の荘厳な全体を、パタイユは«*ordonnance*»という語で表している。その意味はいくつか考えられるが、単なる「秩序 *ordre*」ではなく、「秩序化 *ordonnance*」が含意されているということ、つまり秩序づける身振りが全体を目指しているということ、つまり全体へ向かう運動が問題になっているということがひとつ。そして、リトレによれば«*ordonnance*»とは「至高者による命令」を意味し、「神意 *décret*」と同じ意味に用いられる。

³⁵ 少なくとも、フリーズの「展開の規則性は、実のところ、絵の描かれた広間の壁面の規則性によって保証されている」«*La régularité du développement est à vrai dire assurée, par celle de la paroi peinte de la salle*»(*Ibid.*, pp.44-45.)。

幸福でありながら、宗教的畏れにも好都合な、ラスコーの広間では、おそらくたびたび集會が行われていたと思われる。いずれにせよ私たちが強調すべきは、明らかにラスコーの画家たちが常にもっていた配慮、つまり広間が形づくる聖域の簡潔で恐ろしい荘嚴さを残しておくという配慮である。広間の構成秩序を支配する、怪物じみた牡牛たちは、力一杯この感情を表している。

[Mais] des réunions dans la salle de Lascaux, si heureuse, pourtant si propice à l'horreur religieuse, paraissent probables. De toute façon, nous devons souligner le soin qu'apparemment les peintres ont toujours eu de laisser au sanctuaire qu'elle a formé sa simple et redoutable majesté. Les taureaux monstrueux qui en dominant l'ordonnance expriment ce sentiment avec force. ³⁶

私たちはバタイユと共に、ラスコー人たちの雰囲気への意志を尊重すべきである。というよりも、その意志を排除して、あの「空間」について何かを語ることは不可能である。動物たちに包まれている感覚に浸されるとき、個々の形象への分析など陳腐な愚行にさえ思えるだろう。大広間のフリーズが醸し出す「全体」の力を、バタイユは「荘嚴」と形容する。大広間に充満する空気、「聖域」で喚起される宗教的恐怖は、壁画の荘嚴さによって保たれる。しかし荘嚴さを保証する設計図はどこにもない。少なくとも「聖堂」は様式化されていない。ここで、バタイユが「画家たち」と述べていることに着目したい³⁷。問題となるフリーズだけに限っても、作者は一人ではない。ひとつの部分が数千年かけて、すなわち一個体の生命を遙かに超えて、仕上げられたということもあり得る。こうした「複数的制作」は混乱の秩序には好都合であり、あるいは人間の理性を超えた荘嚴な「均衡」の（発見当時の学者たちが、その均衡を認めることができなかったことを想起してもよい）唯一の条件かもしれない。いずれにせよ、複数的制作は先史時代芸術の際立った特徴のひとつであり、それについてバタイユは以下のように述べている。

これらの形象を次々に配列した人々は、諸形象全体を目指したわけではないのに、最終的にはあの全体が形成されるように、本能的に形象を配置した。おそらく間違いないことだが、彼らは全く違う時期に描き、[...]しばしば以前描かれた部分を侵食したにも拘わらず、広間の壮麗さに寄与していた以前の部分を邪魔することは滅多になかった。

[...] les hommes qui, l'un après l'autre, ordonnèrent ces figures, bien qu'ils n'aient jamais eu leur ensemble pour objet, les disposèrent d'instinct de telle sorte que cet ensemble à la fin se formât. Selon la vraisemblance, ils peignirent à des dates très différentes et [...] ils empiétèrent souvent sur les parties peintes auparavant, néanmoins ils dérangèrent rarement ce qui, existant avant eux, contribuait à la magnificence de la salle. ³⁸

おそらくは信じられないほど長期間に渡って、何の完成図もなく、何人もの画家が壁画に手を加えたにもかかわらず、それでも荘嚴な秩序が保たれているという事実をどのように考えればいいのかだろうか。ここで、ある種の文化的伝統や慣習、さらに言えば

³⁶ *Ibid.*, p.46.

³⁷ 本論とは別に、共時的視点からも言える複数性を補足しておこう。比較的高い位置に壁画が描かれたラスコーでは、足場設置の跡も発見されている。すなわち、規模から考えても壁画制作は集団的な事業であったと推測される。この場合、何らかの構想や計画性を想定するのが自然である。しかしながら、数え切れないほどの世代にわたる複数の作者の存在は、別の視点を要求するのである。

³⁸ *Ibid.*, p.45.

儀礼的絵画の制作を手がける工房の存在などが、私たちの脳裏をかすめる。数千年にわたって、何らかの儀礼が、複数の人々によって連綿と受け継がれていったのか。しかしパティユは、慣習に逃げることなく、画家たちの本能を見据え続ける。やはり問題は、それぞれの本能的な身振りが、既に描かれている壁面を侵食しつつ³⁹、いかにして洞窟の雰囲気を持続したかにある。人々は、たまたま先に描かれていた痕跡と共に、先人の身振りを引き継ぐように、しかしその都度、全体の形成に参加した。そしてその全体は私たちへと届けられる。はたして、あらゆる画家の本能を統御する「全体」などというものが、あり得るのだろうか。私たちは、それぞれの形象と、形象が加わるたびに变化する空間が、次の画家へと伝えているメッセージのようなものを想定せざるをえない。先立つ形象と、それによって常に生成する空間のなかに、ある種の設計図が含まれていたと考えることも、不可能ではないだろう。それは、ある一つの世界への接近するための地図であり、世代を距てた共感の徴のようなものではないだろうか。しかしそれは重ね合わされた形象の集積結果によってしか見ることはできないのである。

大広間と奥洞の空間構成

あまり先を急がずに、空間の主要な構成要素である壁画について、具体的な叙述で確認しよう。例えば、パティユは、ラスコー大広間左側の壁面の赤い馬の表現に注目し、その鼻先が第二の牡牛の角の間に置かれていること、第一の牡牛に重ならないように下半身の描写は中断していることを指摘している(図3)。そして、こうした配置法、本能的でありながらも構成の調和を乱さない配置法は、ラスコー洞窟の至る所で確認できるという。本能的な身振りの集積にも拘わらず、ここで保たれるある種の調和を、パティユは「全体の効果 *effet d'ensemble*」と呼ぶ。それが「効果」であるという点は重要なのだが、とりあえずここでは何となく保たれてしまう「全体」というパティユの発想を確認しておきたい。言うなれば、先ほど挙げた赤馬の作者は、二頭の牡牛(の描き手)が参与している構成ないし世界に共感し、あの位置に形象を思わず配置してしまったのである。ただし、多くの「侵食⁴⁰」の例が示すように、以前描かれた形象を手つかずのまま保つことだけが「全体の効果」に結び付くわけではない。例えばラスコーの「奥洞」に描かれた鈍重な赤牛は、牡牛たちの脚と胸部を侵食しているが、全体の繊細さを些かも損なっていない⁴¹とパティユは見ている(図4)。過去の形象と、最新の形象との関係は、分離して見事に配置されるだけではないのだ。

今度は、その先の「奥洞」へと歩を進めてみる。パティユの見方に従うなら、大広間と奥洞の空間構成は、いわば交差配列法の関係にある。重厚な大広間が「無秩序な秩序化」であるならば、軽やかな奥洞は「構成された無秩序⁴²」である。パティユは奥洞の天井画の構成を「引き裂かれた全体⁴³」と述べているが、動物群像による一つの大きな運動が壁面に現れる大広間とは異なり、奥洞に描かれた三頭の牡牛と一頭の馬は、「天井において、一つの中心点の周りに頭部を寄せ合うかたちで構成され、その中心から未完成の体躯が分岐している⁴⁴」(図5)。確かに、パティユが言うように、これらの図像には「重力と重みの欠如⁴⁵」が感じられる。

³⁹ 「侵食」であって「破壊」ではない。この論理はパティユの供犠の論理と同じ構造を持っている。「侵食」については度々述べることになるだろう。

⁴⁰ 「侵食 *empiètement*」とは、足を踏み入れること、以前あった図像に重なるように新たな図像を描くことを指す。ラスコー洞窟で典型的なのは、大広間のフリーズに描かれた、「第四の牡牛」の脚と胸先を侵食する赤牛、「第二の牡牛」と重なり合う「膝を折った赤牛」などである。「侵食」は、先史時代の壁画を最も有効に特徴づけると共に、現代美術への道を開く重要な概念である。

⁴¹ *Ibid.*, p.47. «les lourds bovidés rouges [...] qui empiètent sur les pattes et le poitrail des taureaux, sans rien gâter de la délicatesse de l'ensemble»

⁴² *Ibid.*, p.49. «désordre qui se compose»

⁴³ *Ibid.*, p.50. «un ensemble écartelé»

⁴⁴ *Ibid.*, p.50. «[Les autres] se composent, au plafond, autour d'un centre où les têtes voisinent, à partir duquel divergent des corps inachevés».

⁴⁵ *Ibid.*, p.50. «manque de gravité»

このような軽快な放射状の配置が、「引き裂かれた全体」である。

奥洞の構成は、全体的に引き裂かれている。確かに構成は存在するのだが、微妙なものであり、不調和な要素のモザイクとしてである。これらの要素は全体としては調和しているが、互いに依存し合うことは稀にしかなく、[広間のような]巨大な運動を決定づけるために依存し合うことは決してない。偶然と盲目の本能だけが意のままにする、こうした秩序化に由来する魅力を、私は強調したい。

[...] la composition y est [...] tout entière écartelée. Elle existe pourtant, mais subtile, en mosaïque d'éléments discordants. Ces éléments s'harmonisent dans leur ensemble, mais ils ne dépendent que rarement l'un de l'autre et n'en dépendent jamais pour décider un vaste mouvement. Je voudrais souligner le charme qui découle de cette ordonnance, dont seuls le hasard et un aveugle instinct disposèrent.⁴⁶

ここまでの検討で、バタイユの、ある種の「秩序」への注目、「全体」へのヴィジョンは十分に確認できるだろう。大広間と奥洞は異なる特徴によって述べられてはいるが、それはおそらく、大広間を述べる際に「秩序」を強調したために、次に奥洞を述べるにあたって、その「秩序」が本能に由来することを強調してのことだろう。つまり、「このような軽快な配置も、不調和な要素のモザイクも、引き裂かれた全体もまた、大広間と同様に秩序づけられている」と言うかのよう。奥洞の秩序は、バタイユが提示したい秩序の質を明確に示している。バタイユにしてみれば、ラスコーのあらゆる部屋が、引き裂かれていても構成であって、秩序化されていても盲目的である。むしろ、忘れないでおきたいのは、どの部屋にせよ「全体」こそがバタイユを魅了したということである。この「全体」は彼の眼に、何らかの「計算」が働いているとしか言いようがないほど、完璧なものに映った⁴⁷。「しかし、その計算は、後に芸術が重視することになる計算に引き寄せるべきではない。私たちは、ラスコーの画家たちが——決して打ち合わせることなく——結果に到達した方法、盲目の確信のなかに、ある意味で動物的な何かを見分けることさえできる⁴⁸」。こうした「盲目の確信⁴⁹」と「全体の効果」の結び付きは、『ラスコー』読解に限らず、バタイユ芸術論すべての要石だとさえ言える。そしてまた、「偶然による秩序」、「動物という人間」、「固定された流動」、「利益のない呪術」…等の逆説として変奏される、この結び付きこそが、イメージを共有する場を開くだろう。先史時代芸術に示される「盲目の確信」の生成と波及は、本論の主題をほぼ告げている。次節では、いわば「盲目の確信」を再発見したかのような、二十世紀画家たちの試みを検討してみよう。

2-2 二十世紀絵画と重ね描きの表現

先史時代絵画における「重ね描き」への着目は、必ずしもバタイユの独自性ではない。例えばルロワ＝グーランは、先史時代の

⁴⁶ *Ibid.*, p.51.

⁴⁷ バタイユは指摘していないが、大広間から奥洞へは下り坂になっている。斜面を下りきり、奥洞の奥から斜め上方を見上げると、奥洞の天井画と大広間のフリーズが一体となった光景を形成している（ラスコーで最も美しいアングルのひとつであろう）。けれども、光源の限界ゆえに、ラスコー人がこのような光景を見たとは思えない。

⁴⁸ *Ibid.*, p.46. «Ce calcul ne doit d'ailleurs pas être rapproché de ceux que l'art devait prendre plus tard à son compte. Nous pourrions même, en un sens, discerner quelque chose d'animal dans l'aveugle sûreté avec laquelle les peintres de Lascaux, sans l'avoir jamais concerté, atteignirent le résultat.»

⁴⁹ 素描と盲目の問題のさらなる考察は、Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990. を参照されたい。多くの箇所がバタイユの議論と噛み合っているのだが、ここでの議論との連関を取って探すならば、「描くという行為の非展望性 *l'aperspective de l'acte graphique*(p.48)」の議論などが糸口になるだろう。

壁面に見られる「重ね描き」の手法を三つに分類している⁵⁰。パタイユの独自性は、重ね描きにおいて表現された混乱が、動物や他者と共に生きる人間のパッションに対応するという点に存するだろう。それゆえ私たちはむしろ、パタイユと共に、「以前から存在していた形象」に対する画家の姿勢の、複雑かつ根本的な性格を把握するよう努めなくてはならない。こうした試みは、ある意味で、「パランプセスト⁵¹」の取り扱いに似ている。ここで言う「パランプセストの取り扱い」とは、直接的に言うなら、図像の表面だけでなく透けて見える背景を、図像の重なりあうプロセスを検討することである。そして、比喩的な意味で「パランプセストの取り扱い」と言うなら、それは消え去りつつあるもの、消え去ったと見なされているものに対する読解の姿勢であり、さらには文化や教養の堆積層の根底にある、殆ど判読不可能なイメージへの接近である。消滅したかのような最初のテキストないしイメージを、あるいは総体としてのパランプセストを読解可能とみなすか、感受可能とみなすかが、美学的姿勢の分岐点となるだろう。パタイユは不可能だと知りつつ、敢えて読解を試みる。

パタイユの芸術論は、酩酊や陶酔のなかで決然と、謙虚な暴力を形象に行使する非人称の芸術家(同年に出版されたマネ論とも響き合う)を主人公とする。先ほど見たように、パタイユによれば、ラスコー洞窟における「全体の効果」は、一人の画家の構想によって成し遂げられたものではない。端的に言えば、長期間にわたる、形象に対する気まぐれの集積から、生み出されたものである。制作過程だけに着目するなら、それはほとんど公衆トイレの落書きと同様であり、優れてコール・アンド・レスポンスや本歌取りの世界、以前から存在する表現は部分的に破壊されつつも受け継がれ、幸運が続けばさらに大きなネットワークとなる(それを抹消しようとするのは、むしろその場所の利用者や愛好者ではなく、「理想美」の狂信者、偽善的浄化の意図をもった人間である)。

壁面に描かれた動物たちの多くは、以前描かれた別の動物像に重なり合うように描かれている。それをパタイユは「侵食 *empiètement*」と呼び、近現代の一般的な絵画観からすれば、あまりに無分別で無頓着な「イコノクラスム」的な創作態度にもかかわらず、図像の「全体の効果」は損なわれないという事実を重視する。侵食とは、まずもって本能的な、あるいは衝動的な、ある意味で配慮を欠いた形象配置の原理である。しかし、この手法は、その無配慮そのものによって、芸術作品の複数的様態を、すなわち「共作」の方法論、過去とのある種「パロディ的」な結び付きをもった創作、ある形象が他の形象に侵入されながらも「生き残る」現象へと、私たちの考察を誘う

通常の絵画論の対象とはほとんどされてこなかった、先史時代の重ね描きの手法は、それが表す「全体」において、非人称的で無意識的な、言うなれば「原始的な *primitif*⁵²」秩序の存在を想起させる。だが、こうした秩序を、現代人の頭脳に合わせて、すぐさ

⁵⁰ ルロワ＝グーランの分類を簡単に示しておこう。ラスコーの後陣にみられるような「同時的重ね描き *superposition simultanée*」は、描写可能な壁面の範囲が限定されているために、描いたその場で新たな描線が加えられることである。「身振り」そのものの価値は、この作業によって最も強調しうるのである。一方、時差のある重ね描き「*superposition diachronique*」は二つに分類され、ラスコーでは「身廊」左壁に描かれた「交差する野牛」のように、部分的に以前の形象に重なるように描かれるのが「限定的カバー *recouvrement réservé*」であり、鹿の角や牡牛の眼を後から付け加えることが「加筆ないし修正 *surchage ou réfections*」とされる(André Leroi-Gourhan, *L'art pariétal : Langage de la préhistoire*, Jérôme Millon, 1992, pp.351-352)。ただし、こうしたルロワ＝グーランの分類は、「透明」の表現を位置づけられない点に問題がある。その点を補完するのがギーディオンの研究である。

⁵¹ 元来、貴重なパピルスや羊皮紙に書かれた文字を一度消去し、新たな文書が書かれたものを言う。

⁵² 「プリミティヴアート」という呼称ないし範疇は、パタイユ執筆当時から現在まで広く用いられており、先史時代芸術の学問的、美術史的な位置づけにも影響を及ぼしてしてきた。しかし一方で、現在の傾向として、「プリミティヴアート」は結局「非西欧的芸術」とほとんど同義に用いられ、先史時代芸術は「プリミティヴアート」の枠外ないし周縁部に置かれている。現代的視座から、現代美術との比較から「プリミティヴアート」を論じたものとしては、Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press, 1986.や、William Rubin, *"Primitivism" in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, MOMA, 1984.などが主要な文献となるが、先史時代芸術との対比は不十分である。とりわけ後者は、展覧会と共に、現代における「プリミティヴアート」をめぐるさまざまな議論の準拠枠となっているが、その題名にもある「類縁性 *affinity*」というアレゴリーの性急な適用を、その際の政治的配慮の欠如を、ジェイムズ・クリフォードは批判している(James Clifford, «Histories of th Tribal and the Modern» in *The Predicament of Culture*, Harvard University

ま合理化し定式化することは慎まなければならない。時間の隔たりと比例するかのように、私たちの先史時代についての理解進展は非常に遅く、今のところ、完全な理解は不可能であると言わざるをえない。それゆえ、論の位相を限定する必要がある。問題は現代における先史時代芸術の解釈である。壁画を前にした私たちの感性が呼応する諸要素を表すためには、壁画からイメージを借り、同時に壁画に言葉を貸し与えなければならないのである。先史時代の壁画が私たちに感じさせる「全体」も、それが私たちに喚起する原初の秩序も、新たに再創造されなければ地中の潜勢力でしかない。私たち自身がそのネットワークに侵入しなければ、自然の壁面の汚れ以上のものは認識できない。壁画を見た「現代最大の画家」は「このとき以来、人はこれ以上よいものを全く作っていない⁵³」と述べたという。バタイユが『ラスコー』の冒頭で引用しているピカソの発言である。現代人と「最初の人間」との出会い、先史時代芸術へとバタイユを駆り立てる最も重要な場面のひとつである。しかし、こうした関心はバタイユだけのものではなく、彼の同時代の画家たちは自らの身振りによって、夢のようなこの出会いに応答している⁵⁴。二十世紀絵画のいくつかの試みは、仮に画家たちが洞窟絵画を知らずとも、意識せずとも、ラスコー人たちに応えている⁵⁵。その幾つかの傾向ないし手法を見てみたい。

透明の表現

まずは「透明」の表現から検討したい。透明性は、「原始美術」における形象を分析する際の、一般的な視座のひとつである。リュケが知的リアリズム⁵⁶の典型としてまず提示するのが、ジャガイモ畑を描いた風景画(二十世紀オランダ、匿名の子供による)で

Press, 1988)。バタイユにおいても、まさしくこの「類縁性」の射程と内実が問題になる。実のところ、バタイユは「プリミティヴアート」に類する用語を敢えて遠ざけ、さらに先史時代芸術を現代非西欧世界芸術と峻別している(しかし通常「原始的」といわれる領域が明らかに問題になっている)。この姿勢は、バタイユの先史時代芸術論を方向付け、さらには上述の興味深い諸著作と本論を切り離すことを要請する。ここでは、ある種の「類縁性」、しかし別の「類縁性」を、先史時代芸術と二十世紀芸術との間に見出すことを試みたい。それは「原始的なもの」を別様に考察する端緒となるだろう。

⁵³ OCIX, p.9. «on n'a jamais rien fait de mieux depuis»

⁵⁴ 先史時代の絵画と現代芸術が出会う地点が本章のモチーフであり、先史時代の絵画と現代人との出会いが本論のモチーフである。バタイユの芸術論の通奏低音とも言うべきこのモチーフは(彼はそれに衝き動かされ、それを描写しながらも、理論化しなかった)、ヴァルター・ベンヤミンの「原史 *Urgeschichte*」という発想とも響きあっている。ある意味で、バタイユが呈示しようとしたのも「新しいものが古いものと浸透しあう場となる、もろもろのイメージ」であり、ベンヤミンによれば、生産手段の移行期に「古びたもの *veraltet*」から距離をとろうとする集団的意識は、つまり「新しいものに触発されたイメージの空想力は、はるか昔に消え去ったもの[*Urvorgang*]へと赴く」(ベンヤミン「パリ―十九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション I』訳浅井健二、久保哲司、筑摩学芸文庫、1995年、330頁[Walter Benjamin, «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts» in *Gesammelte Schriften Band VI*, Suhrkamp, 1991, p.47.])。そして、このとき浮かび上がるのが、「原史」に他ならない。通常、ドイツ語で「先史時代」を表すのは文字通り「*Vorgeschichte*」なのだが、「*Urgeschichte*」が(あるニュアンスと共に)先史時代を指すことも少なくない。「原史」を述べるベンヤミンがどこまで「先史」を含意していたかを論ずることはできないが、もちろんバタイユとの間に興味深い差異もあるのだが、少なくとも、太古と今とを結びつけるイメージの力を構想する点において、ベンヤミンの発想はバタイユの潜在的モチーフと本論の主張を十分に補強する。

⁵⁵ アンドレ・シャステルの現状認識によれば、「プリミティヴで、古代的で、野蛮な、諸宗教の特異性にたいする好奇心が広まっており、今日の芸術の潮流と仕事は十分にそのことを証言している(André Chastel, «Le jeu et le sacré dans l'art moderne» in *Critique*, n°96-97, mai-juin, Minuit, 1955, p.436.)。シャステルのこの示唆に富んだ論考は、バタイユの思惟とも密接に結びつく(より「美術史的」であるが)。特筆すべきは、同時代の、宗教性の復権を主張する反動的言説を、精査し、転倒させ、悪用し、「聖なるもの」の現代的表現を呈示する彼の方法である。また、西欧芸術内部の異質性に通じたシャステルの議論は、「プリミティヴアート」を単なる「アフリカの発見」に回収しない点で、豊かな射程を持っている。

⁵⁶ G.-H. Luquet, *L'art primitif*, G.Doin, 1930, p.67. リュケは、文明化された大人の絵画と、「原始芸術」(とりわけ子供と先史時代の芸術)を対置させ、前者を「視覚的リアリズム *réalisme visuel*」、後者を「知的リアリズム *réalisme intellectuel*」に拠るものとした。「大人にとっては、眼が見ているものを複製するときに、そのイメージは類似する[視覚的リアリズム]。原始人にとっては、精神が知っているものを翻訳するとき、そのイメージは類似する[知的リアリズム]」。リュケの論はリアリズム絵画という枠組みに留まった点において、限界があるだろう。一方、バタイユによるリュケ批判は後述することになる。しかし、これらの批判も、掲載された多くの驚くべき図像と、素描芸術一般に関する画期的な考察

ある(図6)。地中にあるはずの大量のジャガイモが画面一杯に広がり、眼に見えるはずのジャガイモの茎や葉は無視され、地面は透明に描かれている。「デッサンが含んでいるのは、モデルの見られていない諸要素、しかし芸術家が不可欠だと判断した要素である。反対に、芸術家は眼に入った諸要素を無視するのだが、芸術家はそれらに関心がないのである⁵⁷」。見えない欲望の対象を現前させることと利害関心との結び付きは、芸術の呪術的性質を示しているのだが、それに対するバタイユの姿勢は後で詳述したい。

「透明絵画」は母の体内の胎児を表現する際にしばしば用いられる⁵⁸。シャガールの《家畜商人》(1912)(図7)に描かれた、荷車を引く馬の胎内には、より小さな馬が透けて見える⁵⁹。リュケなどが言う意味での(つまり先史時代芸術に限定はされない⁶⁰)「原始芸術」においても、母胎から透けて見える胎児の表現は多くみられる。例えば初期キリスト教絵画において、アンナのマリア懐胎、マリアの「無原罪の宿り」、「訪問」などの主題⁶¹が、しばしば透明の表現の作例と結びつくことをリュケは指摘する。リュケ自身も述べているように、これらの懐胎表現が明らかにするのは、「透明の真の本質とその心理的意味作用」であり、「芸術家が母の身体の中に描くのは、彼女の現実的な中身ではなく、彼女の果実の完成形である⁶²」。根本的に、リュケは知的リアリズムの特性を、本質の主観的な抽出として考えているのだが、それは「あるはずのもの」、「あって欲しいもの」を「想像で *de chic*」描くことによって為される。ここで挙げた透明の例はどれも、不可視のものを現前させようとする意志が身体という覆いを透明にしているのであって、ラスコー奥洞の黒牛のように、透明な身体が他の身体を包み込むのではない。現前の過程は反転している(しかしながら、ラスコーの画家たちが、外皮としての母胎を描いたという可能性は皆無ではない)。また、獲物の内臓や骨格を透過させる、「エックス線」絵画も数多く発見されている。そこには、動物の体を槍や矢などが貫いている――つまり体に深く食い込んでいくはずの武器が透けて見える――表現も含まれる。一般的にこうした表現は、狩りの成功を願う狩猟民の呪術的意図を想起させる。

二十世紀の絵画においては、豊穡や狩猟に関する祈念よりも、ある意味で「原始的」な身振りの方が重要であった。眼を半開きにしたまま、相互に貫通し合う曲線を引くという作業を、妻と共に実践していたハンス・アルプは、ペシュ・メルル洞窟の壁画を見て、次のように語ったという。「暗い部屋では屋外よりも、内面的運動の導きを追うのがかなり容易である。内的音楽の指揮者、先史時代の図像の偉大なデザイナーは、内側へと向けられた眼で作業をする。彼の素描は透明性を増す。相互浸透[*interpenetration*]へと、突然の靈感へと、内的音楽の回復へと開かれる⁶³」(図8)。洞窟内部では、十分な光源を確保するのは困難だっただろう。

が為されているこの著作の価値を損なわせるものではない。

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 68-69. 「無関心」は美学の重要かつ古典的な美学のテーマであるが、バタイユにとっては利益効率への無関心が重要である。

⁵⁸ また、獲物の内臓や骨格を透過させる、「エックス線」絵画も数多く発見されている。それには動物の体を槍や矢などが貫いている――つまり体に深く食い込んでいくはずの武器が透けて見える――表現も含まれる。とりわけ後者の表現は、狩りの成功を願う狩猟民の呪術的意図を想起させるだろう。同様の表現はパウル・クレーの《射ぬかれた母獣》(1923)にも見られるが(黒い矢が母獣の体から透けて見え、その下方には、傷ついた母の乳房に口をつけようとする二匹の子供が描かれている)、クレーが先史時代芸術からの影響を受けていたとしても、それは形象の問題であろう。

⁵⁹ シャガールは《妊婦》(1913)においても透明な母と胎児を描いている。

⁶⁰ バタイユにとって「原始美術」というものは存在しないか、すくなくとも進化論的時代区分に基づいて当て嵌める様式ではない。つまり、先史時代美術に見出せる諸特性は最も完成した芸術にも見出せるということが、彼の主張である。

⁶¹ 洗礼者ヨハネを懐胎したエリザベツをマリアが訪問する場面。ポントルモやレンブラントの作品が有名である。ただし、「原始的ではない」作例においては、母の胎内が文字通りに透けて見えることはない。ただし、キリスト教の象徴体系に随伴しつつ練り上げられていった絵画技法の伝統全体が、ある意味で「胎内を見せること」を目指していると言えるだろう。例えば Jean-Luc Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, 2001. あるいは Hubert Damische, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Seuil, 1997. を参照。

⁶² Luquet, *op.cit.*, pp.109-110.

⁶³ Siegfried Giedion, *The Beginnings of Art*, Oxford Univ. Press, 1962, pp.55-56. 複製画をアルプに見せたのはギーディオンである。ギーディオン宛てのアルプの書簡からの引用である。

薄明かりの中で、モデルを眼前に置かず、しかし記憶を保ちつつ、内面の音楽、律動に従って手を動かすこと。そこで行われていることは、むしろ音楽の演奏と聴衆の関係に近い。後世に残すためではなく、その場の交感のために、線を演奏すること。相互浸透としての透明は、絵画の複数性と、盲目なる内面性の共有を示している。

二十世紀における「共作」の有名な例としては、シュルレアリストの「優美な屍体」というゲームがある。異なる作者が順番に、前に描かれた絵を見ることなく、絵を描き足して、思いがけない全体像を得るといった遊びである。そもそも、「シュルレアリスム絵画」の原理そのものが、自動筆記の応用、無意識への依拠、霊媒的手法などに依拠するが、一つの作品、一人の作者の枠内でも、複数のだと言って差し支えないだろう。その視点からシュルレアリスム絵画を検討することは、ここでは不可能であるが、技術とパロディにおいて、最も興味深い画家の例をひとつだけ挙げよう。シュルレアリストに分類される画家のなかでも、透明の表現によって、より可視的なかたちで作品の複数性を実現させた画家が、フランシス・ピカビアである⁶⁴。

ピカビアの透明絵画は、まず古典的な主題を選び、古典的な手法によって「下絵」を描き、その上に太めの黒い輪郭線によって人物の顔その他の全く別の図像を重ね合わせる（重ね合わせは数回に及ぶこともある）という特徴によって要約できる（図9）。異なった複数の「景 plans」が一枚の画布の上で重ね合わされ、数本の紐が置かれているかのように、輪郭線は下の図像を躊躇なく貫きながらも、侵食しながらも、輪郭内部からは下の図像が透けて見える。

ところで、ピカビアのいくつかのスタイルについて頻繁に指摘されることだが、彼の制作は既存の複製図像を元にすることが多い。「透明の時代」に先立つ「機械の時代」には実際の設計図を、直後の「具象の時代」には雑誌のヌード・ピンナップを用いていたことが確認されている。「透明の時代」には、例えばデューラー、ボッティチェリ、ピエロ・デラ・フランチェスカ、ティツィアーノなど、多くの作品が古典的な絵画を下敷きに行っていることが知られている⁶⁵。つまり、既存のイメージの上にイメージを重ねるのだが、「下絵」の方は他人の図像からの「引用」であり、少なくとも完全にピカビアに属しているわけではない。

最も単純なレベルでも、ピカビアが行った「引用」は、作者の複数性を示す作品である。ピカビアは、（デュシャンがジョコンダに髭をつけた時のように複製をそのまま下絵に用いるのではないのだが）、画集に掲載されていた複製写真を模写し、それを「下絵」あるいは背景のイメージとして用いた。彼は匿名者たちへと開かれた流通回路のなかでそれ自体匿名化したイメージを再利用しているのである⁶⁶。ピカビアの透明絵画からは、匿名性において伝達可能なイメージが、あるいは共有されたイメージの記憶

⁶⁴ ピカビアは数年単位で次々とスタイルを変える画家で、いわゆる「透明の時代」は1930年前後の五年間ほどである。彼の「透明絵画」は、親交のあったマン＝レイがしばしば用いた多重露光によるフォト・モンタージュと比較できる。cf. Beverley Calté, «La vie de Picabia», 「ピカビア展」カタログ、伊勢丹美術館、1999年8月-9月。

⁶⁵ 谷川渥「透明のアラベスク」『ユリイカ』臨時増刊号ピカビア特集、青土社、1989年9月号、77-78頁。「過剰なイメージの重なりとしての絵画」とピカビアの作品を評する谷川は、「透明の時代」に限定されないピカビアの透明性へのオブセッションを指摘している。

⁶⁶ ピカビアの作品だけに限らずとも、二十世紀絵画における複製の役割に関しては多くの議論が必要であろう。ベンヤミンの用語を用いるなら、ピカビアの試みは、複製絵画という「アウラ」を失った対象の再活性化ということが出来る。しかしそれは単に作品のアウラを回復させる試みではなく、もちろん伝統回帰を意味するのでもない。また、アウラのない複製品の交感可能性という点に関して、ベンヤミンは次のように述べている。「複製技術は複製に、それぞれの状況のなかにいる受け手のほうへ近づいてゆく可能性を与えることによって、複製される対象をアクチュアルなものにする」（ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」前掲書、590頁[Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» *op.cit.*, p.438.]）。このような作品こそが絵画を伝統のくびきから解放し、あるいは伝統そのものを震撼させる。ベンヤミンの考えでは、このとき芸術は、「儀式」からも分離する。このように述べるときまさに、私たちが検討しているバタイユの芸術論とベンヤミンの芸術論との間に亀裂がはしる。近代における「複製」の考察は『ラスコー』からは遠ざかってしまう。『ラスコー』では、ある意味で、アウラの誕生が直接的に現在に結びつく可能性が論じられている。逆の方向から見れば、複製技術の時代においてもなお、というよりも、そのような時代だからこそ、芸術と儀式を結びつけようとするバタイユの芸術論は、懐古的、反動的だと言えるのだろうか。彼の言う「コミュニケーション」への考察は、（長い道のりだが）この問いに基本的に否定で答えることになるだろう。それよりもむしろ、芸術に関わる

が、透けて見える。そして、抹消することなく古い図像を包み、貫き、侵食する輪郭線によって、図像全体はとりあえずの完成を見る。

ピカビアの透明絵画に、あるいはラスコー奥洞の牡牛の表現⁶⁷に、ある種の「イコノクラスム」に類する意図は確認できないだろうか。つまり、過去の図像を(部分的に)消去すること、否定することとの関わりである。二十世紀芸術においては、前述したデュシャンの《L.H.O.O.Q》(1919)や、ラウシェンバーグの《消されたデ・クーニング素描》(1953)などが、「イコノクラスム」の典型と言えよう。題名の通り、ラウシェンバーグは自らが敬愛するデ・クーニングの素描を貰い、それをほぼ完全に塗りつぶすことで作品としたのだが、デ・クーニングの痕跡は抹消されたわけではない。「デ・クーニング」の名は題名に反映され、デ・クーニングによる元来の線も僅かに透けて見える。この絵画も透明絵画のひとつであり、現代のパランプセストである。ただ単に塗りつぶして元の図像を消すだけなら、一時間もかからないであろうところを、ラウシェンバーグはオリジナルの微妙な痕跡を残すために、四週間を費やした⁶⁸。ラウシェンバーグの身振りは、むしろ背景の絵画を際立たせる綿密な作業に属している。もちろん、ラスコーの画家たちがそこまで計算していたかどうかは誰にも分からないし、彼(女)らが最初の画家であるなら、彼(女)らは「前衛」意識はおろか、美術史における自らの作品の位置づけすら、持てるはずがない。しかしながら、ラスコーの画家たちが「共作」の喜びを、古い画像を(相対的に自由に)用いて、新たな画像と共に現れる全体の効果を享受していなかったとは言えないのである。

侵食と錯綜

ラスコーを始めとする洞窟絵画の特徴の一つは、輪郭線の無防備だとも言える。形象の透過性が、存在と感情の透過性に対応するかのようである。輪郭線は、後続する輪郭線に開かれており、遺伝子のように引き継がれ、あるいは描く行為のうちには後の予期せぬ付加が含まれている。「侵食」はなぜ為されたのか。最も凡庸な(おそらく部分的には正しい)呪術的解釈をするなら、獲物の増殖への願望と形象の増殖のあいだに対応関係があったとすれば、限られた平面において形象を増やすためには、重なり合いは避けられない。大広間のフリーズにおいて、「牡牛たちの脚や胸先を侵食する鈍重な赤牛は、全体の精妙さを少しも損なうことなく、大群の感覚を強調する(あたかも、必然的に、この壁面は常軌を逸した豊穡の夢に答えなければならないかのように[...])⁶⁹」(しかし「豊穡の夢」は、「あたかも」でしかない。バタイユがここで留保している、壁画の呪術的意図は、『ラスコー』において最も微妙な読解を要する点のひとつである)。こうした解釈の是非はともかく、先史時代の絵画は形象の増殖によって特徴づけられる。そして、度重なる「侵食」は全体としては「錯綜 *enchevêtrement*」表現へと帰結する。

「技術」へのバタイユの鈍感さは、否定しようがないだろう(技術の問題を犠牲にして成り立つ、イメージの生成と交感に開かれた、彼の視野が明確になる)。

⁶⁷ ラスコー奥洞に、「透明な黒 *la couleur noire en transparence*」で描かれた巨大な牡牛からは、既に描かれていた四頭の黄褐色の牡牛の頭部、紫に縁取られた二頭の牝牛が透けて見える。バタイユは、この透明な黒い覆い自体も「躊躇なく一度で仕上げられたわけではない (*OCIX, p.51.*)」こと、最終段階になって初めて古い図像を覆い尽くしたことを述べ、図像全体について次のようにコメントしている。「これほどまでに混合的で混み入った絵画を想像することは不可能だ。とりわけ、私たちが絵画の横溢をここまでの強さで書き記すことはできないだろう。これ以上の甘美さをもって、これ以上の動物的で野性的な熱気をもって、私たちに訴えかけてくる現前の感覚は稀である。非人称的で無意識的な、遅しい動物性を持つ優しい何か、困惑させるほど正確に描かれたこの形象によって喚起される」。«Impossible d'imaginer peinture plus composite, plus chargée. Nous ne saurons surtout en marquer assez fortement la plénitude : rarement un sentiment de présence s'impose à nous avec plus de douceur, avec plus de chaleur animale et sauvage. Ce qu'a de tendre une animalité robuste — impersonnelle et inconsciente — est évoqué par cette figure avec une précision gênante.» (*OCIX, p.52.*)

⁶⁸ Dario Gamboni, *The Destruction of Art : Iconoclasm and Vandalism, since the French Revolution*, Reaktion Books, 1997, p.268.

⁶⁹ *OCIX, p.46.* «Même les lourds bovidés rouges [...] qui empiètent sur les pattes et le poitrail des taureaux, sans rien gâter de la délicatesse de l'ensemble, accentuent un sentiment de grand nombre (comme si, nécessairement, ces parois devaient répondre au rêve d'une abondance démesurée [...]).»

バタイユが「錯綜した enchevêtré」という語を用いるのは、「後陣 abside」と呼ばれるラスコーの小部屋の壁面を描写するときである(図10)。後陣の壁面は部分的に消えている膨大な彩色画と、「互いに互いを侵食する、無数の錯綜した線刻画⁷⁰」に覆われている。「これらの彩色画と線刻画の全体それ自体が、細心の注意を払って、絶え間なく壁面に動物たちを増殖させていった人々の、膨大な活動を表している⁷¹」。バタイユも認めているとおり、美的、絵画的な価値は乏しいかもしれないが、「錯綜」表現は身振りの複数的展開そのものであり、そして「線刻画の錯綜はそれだけで、糸のように生に絶えずまとわりつく配慮を表している⁷²」。むしろ問題は、絵画的な価値を超え、動物たちの世界に孤立した人間の複雑な感情にまで広がっている。

二十世紀における錯綜表現の典型は、「最初の身振りの画家⁷³」、アンドレ・マッソンの諸作品に見出すことができる。例えば、彼はアメリカ滞在中の1941年に、文字通り《錯綜》と題された小さなテンペラ画を制作している(図11)。全くの抽象画に見えるこの作品であるが、ウィリアム・ルービンによれば、実は狼犬の群に貪り喰われるアキレウスがモチーフとなっている⁷⁴。マッソンにとって「錯綜」は、構図であると同時にモチーフである。モチーフとしては、個体としての人間が、獣性の奔流の中で、あるいは死において、連続性へと回帰すること。構図としては、ほとんど判読不可能な無数の形象が重なり合い、焦点を欠いたまま同等の価値で広がり、ただ画面の全体が充たされる。この作品は1940年代前半のマッソンの典型的な作風を示しているが、同時期の他の素描などとも合わせて、この傾向をジャクソン・ポロックに引き継がれる"all-over"の先例と見なすこともできるだろう⁷⁵。例えばドライ・ポイントで制作された《暴行 Viole》(1941)(図12)や、インクによるデッサン《増殖 Multiplication》(1943)(図13)では、即興的に描かれた自由な線の交錯によって、諸形象は判読不可能になり、線によるリズムが画面全体を等しく支配している。こうしたマッソンの試みは、1930年代後半の具象的傾向⁷⁶への反動とも、20年代の「自動筆記デッサン」への回帰とも言える。しかしマッソンにとって、錯

⁷⁰ *Ibid.*, p.58. «innombrables gravures enchevêtrées, empiétant les une sur les autres»

⁷¹ *Ibid.*, p.59. «L'ensemble de ces peintures et de ces gravures représente lui-même l'immense activité de ceux qui, sans fin, repirent le minutieux peuplement de ces parois»

⁷² *Ibid.*, p.59., «l'enchevêtrement des gravures exprime seul un souci se mêlant sans finir à la vie, à la façon d'une trame.»
「錯綜」表現を、壁面を埋め尽くすという観点から見ると、ヴォリンガーの言う「空間恐怖」の別の展開だと言えなくもない。空間恐怖とはすなわち、ヴォリンガーによるなら「外界の現象によって惹起される人間の大きな内的不安」(Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, R.Piper & co., München, 1919, p.19. [ヴォリンガー『抽象と感情移入』草薙正夫訳、岩波文庫、1953年、33頁])であり、こうした感情は「抽象衝動」という芸術の起源に結び付いている。芸術の起源に人間の不安を見る点において、バタイユとヴォリンガーは一致するのだが、不安への対処と表現に関して、両者の考えは袂を分かたず。外界ないし自然のカオスに取り囲まれていることを知った人間はどのように行動するのか。そもそも芸術の起源をエジプトに設定するヴォリンガーは、人間の尺度において外界を「抽象」化、我有化することによって不安の克服が可能であったとする。それに対してバタイユは、不安の源泉である外界へと表現者と受容者を融解させる運動の痕跡を、先史時代芸術に見出す。単純化するなら、自然を支配するか、自然に溶け込むかの違いである。ここでバタイユが言う「生の配慮」とは不安の克服ではなく、不安の表現である。ヴォリンガーの言う起源における「抽象」については、後述しよう。

⁷³ *Mythologie d'André Masson* (par Jean-Paul Clébert), Pierre Cailler, 1971, p.34. マッソン自身の言葉である。

⁷⁴ William Rubin, «André Masson et la peinture du vingtième siècle», in cat. exposition *André Masson*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977, pp.65-67. この回顧展を監修したルービン自らがカタログ冒頭の謝辞で述べているのだが、彼の記述はマッソン本人へのインタビューに基づいている(回顧展開催時にマッソンは存命中である)。『イリアス』に端を発する伝統的な神話においては、トロイアの援軍として駆けつけたアマゾン族の女王ペンテシレイアは、ギリシアの英雄アキレウスに討たれる。討ち取ったあとでも憤怒と昂奮がおさまらないアキレウスであったが、ペンテシレイアの美しい死顔を見て、自らの殺害を悔やみ、運命に苦悩する。しかし、ルービンの指摘によれば、貪り喰われるアキレウスという、ほぼ正反対のモチーフは、クライストの『ペンテシレイア』(1808)を下敷きとしている。こちらでは、ペンテシレイアはアキレウスの美貌に惹かれながらも、彼を殺害する血の渇きも抑えることができず、彼女は狼犬たちの八つ裂きの群に加わるのである。こうしたエロティックな欲望と暴力との両義性は、マッソンが生涯追い求めたモチーフである。また、マッソンは『供犠』連作など、とりわけ三十年代に「神話の転倒」を頻繁に行っていること、苦悶に満ち悲劇的な《クライストの肖像》(1939)を描いていることを附言しておく。

⁷⁵ Rubin, *op.cit.*, pp.64-67. マッソンとポロックの関係については、cf. William Rubin, «Notes on Masson and Pollock», *Arts*, novembre 1959, pp.36-43.

William Rubin, «Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part III : Cubism and later Evolution of the All-over Style», *Artforum*, avril 1967, pp.18-31.

⁷⁶ この時期、マッソンの全ての作品が「具象化」した訳ではないが、スペインをモチーフにした作品群、神話をモチーフ

綜の表現は、造形上の要請というだけではなく、なによりもまず、彼を取り巻く世界、渴望と暴力が支配する世界の反映である。マッソンは、「私たちの時代は、あらゆる変身とあらゆる戦いの時代である⁷⁷」と述べ、その時代を描く。旧石器時代人たちが、自らの時代をそのように感じていたとしても、あの錯綜表現を見る限り、何の不思議もない。

パタイユが先史時代美術における「錯綜」表現の典型とみなしたのは、先ほど述べたラスコーの後陣だけでなく、アリエージュ県のレ・トロワ・フレール洞窟の壁画である⁷⁸ (図14)。パタイユがまず注目するのは複製図右端の「半人間」、混濁的で怪物的な、ミノタウロスを思わせる半人間である(この半人間は人類の密やかな誕生の形象化であるが、その意味は後述することになる)。この怪物は、「野生の運動によって立ち上げられる。しばしば互いの上に刻まれ、錯綜した、馬、山羊、野牛などの動物の群のなかで、この形象は途方に暮れているように見える⁷⁹」。ここで、パタイユが、動物たちの錯綜した運動の図像と、(半)人間の奇妙な形象を、質的に異なるものとして見なしていることを確認しておこう。暴力とエロスを含意させながらマッソンがしばしばモチーフとしたように⁸⁰、錯綜とは、解読も判別も困難な動物たちの世界の表現、混沌としたマチエールの世界の表現である。レ・トロワ・フレールの壁画においては、「訳の分からない深刻な乱闘が一この殺到には一頭のサイまでもがバロック的なシルエットを付け加えている—人間の形態のこっそり隠れた出現に、壮大な伴奏をつけている⁸¹」。ラスコー人にとって人間は取るに足らない存在でしかなかったとパタイユは考える。つまり、当時の人間は、少なくとも相対的な種であり、絶対的な種へと祭り上げられる前のプロトタイプでしかないと言える(表面的には「人間の歴史」とは「非動物の歴史」であり、その発展段階は、動物性からの脱却をもって測ることができる。抑圧された動物性が不幸な形で暴発する危険を抱えながら、現在でもその発展は進んでいるだろう。先史時代の壁画に見られる人間の「慎み深さ」は、現代に対するひとつのアンチテーゼである)。おそらく当時の「呪われた」画家が、つまり、いち早く自らの姿と意識の変貌に気づいた者が、「人間」になったばかりの生物の姿を描いたのだが、その認識を引き継ぐものは現れず、むしろその珍妙な「人間」を掻き消さんばかりに、やはり動物の形象による伴奏だけが重ねられた。「こっそりとした人類を果てしなく溺れさせる、この動物の交響曲よりも美しい絵画作品はほとんどない⁸²」。錯綜が音楽の比喩で語られているのは、偶然ではないだろう(レ・トロワ・フレールの半人間がミュージック・ボウを持っているという説すら根強い)。錯綜の表現においては、見えるものを結果として残すことよりも、むしろ、一回限りの、その場での、描く行為だけが意図されていただろうから。もちろん、現

フにした作品群、1936年のブルトンとの和解後のシュルレアリスムの傾向の連作《生きた家具》、フランコやヒトラーを諷刺した一連のデッサンなどにおいては、具象的傾向が強い。

⁷⁷ André Masson, «Origines du Cubisme et du Surréalisme», in *Le rebelle du surréalisme* (éd. par Françoise Levaillant), Hermann, 1994, p.23. «notre époque est celle de toutes les métamorphoses et de tous les combats»

エリアス・カネッティは、いわゆる「ブッシュマン」の変身能力について述べている。例えば狩人は、遠くにいるスプリングボックの存在を、自らの身体に感じる。このとき狩人は部分的にスプリングボックである (cf. エリアス・カネッティ『群衆と権力』岩田行一訳、法政大学出版局、1971年)。このことを「ブッシュマン・ペインティング」に適用するならば、シャーマンの人物の変身とヴィジョンを描き出すものとして壁画を解釈できるようになる (cf. David Lewis-Williams and T.A. Dowson, "The Sign of All Times : Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art" in *Current Anthropology* 29, 1988)。ルイス＝ウィリアムスが提唱する「内在光学」の壁画への適用は、壁画解釈を根本的に刷新する可能性を秘めている。非常に興味深い仮説であるが、パタイユと本論の方針により、民族誌的データについてはとらずに慎重な姿勢を保っておきたい(端的に言うなら、「ブッシュマン」がラスコーの壁画を描いたわけではないのだ)。そもそも、旧石器時代の壁画に語りしめる二十世紀のテキストが、本論の主たる対象である。

⁷⁸ Breuil, *op.cit.*, pp.176-177, fig.129, 139. ラスコーの後陣と同様に解読困難な、レ・トロワ・フレールの錯綜表現に関してはブルーユの解読と模写が為されており、パタイユはそれを参照している。

⁷⁹ OCIX, p.68., «L'une d'elles est soulevée par un mouvement de vie sauvage. Elle apparaît perdue dans la foule animale, chevaux, bouquetins et bisons enchevêtrés, souvent gravés les un sur les autres.»

⁸⁰ マッソンの場合、実際に動物が、あるいは「動物的な」人間や怪物が人間を食う様子が描かれる場合と、(動物的な)錯綜した世界の運動そのものがほとんど抽象画のように描かれる場合がある。モチーフないし意味と形態は分離できない。

⁸¹ *Ibid.*, p.68. «L'obscur et profonde mêlée — même un rhinocéros ajoute sa silhouette baroque à cette ruée — fait à l'apparition sournoise et voilée de la forme humaine un grandiose accompagnement.»

⁸² *Ibid.*, p.68. «[...]peu d'œuvres figurées sont plus belles, [à mes yeux], que cette symphonie animale à l'infini noyant l'humanité furtive»

代の私たちしてみれば、それを見て「美」を感じる可能性は充分にある。どちらかと言えば「音楽」に属する表現が、形象として残されること、先史時代的な錯綜表現の魅力はそこにあるのではないだろうか。意図と効果は別である。二万年の時差があるなら、尚更のことである。私たちが通常思い描く「持続的」な絵画と、こうした「錯綜的」な刹那の絵画の対比は、後で再び論じることになる。

現代芸術と変質

透明や侵食、錯綜などの表現は、先史時代芸術と、二十世紀美術の或る傾向との共通点を示している。それは、作品の増殖性、複数性、一回性などの類縁性と言うことができる。さらに(透明、侵食、錯綜と部分的には重なる特徴ではあるが)先史時代芸術と二十世紀美術双方に共通する半破壊的な側面を、「変質」という概念によって考察することも有効であろう。先史時代芸術を検討するにあたってバタイユは、類似の論理と自然主義の論理に代えて、変質の論理を導入したのである。あるいは、彼の周辺でまさに進行中の絵画的革新の試みが、この論理を鍛えたとも言えるだろう。

バタイユが、現代美術の傾向として破壊的な変質を挙げる時、彼が言わんとしているのは、最初の造形衝動を類似へと歪曲させることなく、真正なるオリジナルに従うことなく、形象ないしマチエールの変形を反復することであり、要するに、二十世紀美術は「分解と破壊の過程をかなり唐突に呈示した⁸³」のである。このようにして現れる形象は、可笑しなもの、不気味なもの、奇妙なもの、未完成なもの…ともかく何だかよく分からないものとなることが多いだろう。先史時代美術(と子供の絵画)の、こうした奇妙さを、リュケは「知的リアリズム」として分析しているのだが、バタイユはリュケの先駆的分析に批判を加えている。この批判が示すのは、二十世紀前半における美術の破壊的傾向をめぐる微妙な論点のひとつである。

リュケ氏の着想は、彫刻一般を考察することができないと同様に、こうした表現の現代的形態を考察することができない。なぜなら、この腐敗した絵画が前人未踏の暴力によって対象を変質させるならば、この絵画は、ほんの僅かな程度、知的リアリズムの現象を示すに過ぎないからである。

[...] la conception de M. Luquet ne peut pas plus envisager cette forme moderne de la représentation qu'elle ne peut envisager la sculpture en générale ; car si cette peinture pourrie altère les objets avec une violence qui n'avait pas encore été atteinte, elle ne présente qu'à un degré insignifiant des phénomènes de réalisme intellectuel. ⁸⁴

まず確認しておきたいのは、現代美術に適用できないような「原始美術」への視座は価値がないとバタイユが考えている点である。知的リアリズムは、非自然主義的な形象へと至るが、それでもリアリズムであって、意図と物質的欲求が優勢な主観的類似、言うなれば「類似の自己愛的様態」、現実的な欲望の表現である。一方、バタイユがリュケのリアリズムに対置させる「変質」は、未到達のものへ向けての暴力、絶えず再開される最初の暴力である。変質のプロセスにおいては、やっとなり立ったかのように思えた類似も、すぐさま暴力によって次の変化へと移行させられる。「暴力」という言い方は、『ラスコー』におけるバタイユの用語法にはそぐわないのだが、要するに、類似に対する、労働する人間に対する「否定」の要素が、取り返しがつかないほど際立つ瞬間があると

⁸³ «L'art primitif» in *O.C.I.*, p.253. («L'art primitif», in *Documents*, deuxième année, n°7, 1930,) «[les figures] ont présenté assez brusquement un processus de décomposition et de destruction»

⁸⁴ *Ibid.*, p.253.

パタイユは主張するのである。また、絵画だけでなく彫刻にも適用可能な原理として「変質」を位置づけることから、パタイユが、作品の視覚的要素だけでなく「触覚的要素」を重視していたことは間違いない。絵画とはマチエールに触れることであり、盲目の中の作業であるということが、彼の造形に関する基本的発想である。当時すでに進行中であったイーゼル画の衰退、さらに広く言えば芸術におけるジャンルの崩壊(絵画の彫刻化、触覚化)は、形象が破壊される傾向と一致している。現代美術の始まりにしる、芸術全ての始まりにしる、パタイユが考える芸術の最初の一步は、手に持っているものを破壊すること、気紛れなマチエールとの戯れである⁸⁵。

「原始芸術」が掲載された『ドキュマン』の同じ号で、パタイユはミロについて小さな記事を書いている。ここでも、分解と気紛れの要素は、現代美術を特徴づけている(図15)。

結局、「絵画を殺し」たいとミロ本人が公言しているように、びっくり箱の蓋の上(お望みとあらば、墓石の上)に不定形の染みのようなものしか残らないところまで、分解は推し進められた。そして、怒り狂った小さな諸元素が、新たな噴出へと進展し、そして何だかよく分からない災厄の跡だけを残しつつ、今日もまた、絵画の中へと消え去る。

Enfin comme Miró lui-même professait qu'il voulait «tuer la peinture», la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques taches informes sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices. Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissent encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre. ⁸⁶

この文章で注目すべきは、「びっくり箱」の比喩であり、まさしくおつかかなびっくりという絵画の特性が述べられている。この箱は、楽しい子供の玩具でありながら、同時にパンドラの箱でもある。そして、「びっくり箱の蓋」というのはタブローの表面のことであり、その上に、分解によって「染み」にまで変質した形象が現れる。また、「蓋」は「墓石」と言い換えられ、現れるのは分解された(絵画の)屍体である。引用の最後の一文で述べられているのは、まさしく、反復される変質の過程である。ミロによる絵画の殺害は終わることのない反復であって、絵画という殺害の跡を、災厄の跡を、果てしなく消し去ることに他ならない。このことは錯綜表現も想起させる。しかし箱の中には何が入っているのだろうか。ひとつの解釈ないし夢想として、蓋＝墓石の下には、先立つ諸形象の遺骸がまつまっている(現代の画家がそれらを墓室におしこめる)。殺害によって蓄積される、個人的ないし集団的な記憶のアーカイヴから、再びイメージを噴出させること、それがパタイユと現代画家の一致した見解ではないだろうか。

この「蓋」は形を変えて、『ラスコー』でも述べられている。その時の「蓋」は、ほとんど「禁止」の意味を持っている。「祝祭は煮込み

⁸⁵ デイディ＝ユベルマンのように、変質の「退行的 régressif」特徴を指摘することも可能だろう。cf. Didi-Huberman, *op.cit.*, pp.252-268.

⁸⁶ «Joan Miró : peintures récentes» in *OCI*, p.255. ちなみに、ミロを「先史時代の詩人」と評したレーモン・クノーは、パタイユとは異なった視点でミロの作品を見ている。「ミロの作品における記号の操作[manipulation]には、進展[allure]の自由があり、それによって彼は偉大な画家となっている。というのも、絵画の真の意味作用とは、一般的には長方形の平面の上に置かれた、ある『種類の』彩色文字[écriture]によって、交感可能な主観的世界を自由なものにすることだからである」(Raymond Queneau, *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Skira, 1949.)。パタイユの「原始的」図像に関する思惟においては(図像が明らかに記号的であっても)、基本的に、ヒエログリフやエクリチュールという観点よりも、生の痕跡としての観点が優勢である。先史時代の線刻をエクリチュールに結びつけるならば、André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1964. 特に第IV章を参照されたい。

鍋の蓋を持ち上げる⁸⁷。煮えたぎり、溶解しつつあり、溢れ出しそうなイメージのごった煮。マチエール化、液状化したイメージの噴出を辛うじて抑えていた蓋を、取り去ること。びっくり箱を染みが出たり入ったりすること。禁止の解除はまさにパンドラの箱の構造をもっている。祝祭と絵画の接点で、固形物と流動体の間で、変質は作用している。

「絵画の殺害」が微笑ましい様相を帯びることもある。パタイユは論考「原始芸術」の図版として、旧石器時代の作品ではなく、現代の子供の作品(アビシニアの子供たちの落書き、リリ・マッソンの水彩画)を選択した。この時(1930年)、パタイユは「原始芸術」の本質を解明し定義することよりも、『現代芸術』の問いの中に『原始芸術』の問いを論争的に位置づける⁸⁸ことを狙っていた。とりわけアンドレ・マッソンの娘の水彩画(図16)に関しては、絵画そのものの異質性よりも、絵画選択の異質性が問題である。何の言及もなく、一枚の作品に半頁を割り当て、きちんとキャプションをつけて、権威と名声のある画家と全く同等に、子供の絵画を掲載することは、それなりに非常識であろう。子供の作品への着目はリュケと同様であるが、パタイユの場合、画家の父親アンドレが共犯者であることはまず疑いなく、「原始的」な水彩画が「現代絵画」に他ならないことが、まさしく現代の芸術動向への介入において、実践として示されている。あらゆる巨匠の作品を墓穴に押し込め、リリ・マッソンは絵画の殺人者に仕立て上げられた。この作業は、『ドキュマン』という雑誌が行った、芸術の権威に関するバイアス調整のひとつだと言えるだろう。

あらゆる絵画をひとまず同じ技術的地平に並べ(ベンヤミンが映画という新たな技術の可能性を探った時期とほぼ同じ頃、パタイユは技術発展を否認するかのように子供の絵画の地位向上を目論んでいるのである)、その後にパタイユが提出するのは「形象の起源と意味⁸⁹」の問いである。パタイユは、芸術はその幼年期からすでに、現代と同じ水準にあり、形象の稚拙さは、歴史的、技術的な「進歩」とは無関係だと考えている。先史時代の芸術、非西欧世界の芸術、子供の芸術、二十世紀の「前衛」芸術、時代も背景も異なるこれら「芸術」に共通する何らかの傾向を、説得力あるかたちで抽出することは著しく困難であろう。少なくとも、パタイユはそれらの間に何かしらの共通点を感じ取っていた(幾つかの作例はパタイユの直観を補強する)。ある特定の精神の運動と、その表現が、常に反復され回帰していることを示すという点で、現代と結び付いた起源の探求は、パタイユのある種の普遍主義的傾向の基盤と成りうる⁹⁰。ただし、その起源は、「世界」として、一回限りの特別な体験として私たちに伝わらなければ、不可視のままである。伝わったところで、おそらくは不可知のままである。一目瞭然であるか、盲目であるかという究極的な次元を、芸術の交感という問いは含んでいる。パタイユのテキストに残されているのは、問いの再開の無数の痕跡でしかないだろう。しかし、私たちが探究を諦める必要はない、少なくとも彼は、接近不可能な領域に接近し、予測不可能なものを受け入れるよう、誰もが理解できるかたちで、私たちに呼びかけている⁹¹。

⁸⁷ OCIX, p.40. «la fête levait le couvercle de la marmite»

⁸⁸ Didi-Huberman, *op. cit.*, p.254.

⁸⁹ OCI, p.254.

⁹⁰ このことは、先史時代と「未開文明」との比較を抑制してきた私たちの立場と相反するように見えるかもしれない。しかし、ここで問題にしているのは、先史学者が民族誌学的な探求に求めた実証的データではなく、直観による共通性の認識である。パタイユはこうした普遍的視座が暴力的であること、非科学的であることを踏まえて一連の論考を行っていることは、決して忘れてはならない。それゆえ本論も、ある意味で文学論である。

⁹¹ パタイユのテキストだけでなく、二十世紀の芸術作品も、こうした「呼びかけ」の特徴を持っていると言えるだろう。先ほど引用した重要な論考で、シャステルは次のように述べている。「問題は個人的な沸騰に打ち勝ち、そこから抜け出すこと、交感[communion]の状態に接近し、他人に語りかけることである。こうしたコミュニケーションは初歩的でもある本質のうちに探求されなければならない」(Chastel, *op.cit.*, p.441.)。

3 先史時代の形象生成に関する諸考察

3-1 「変質」概念をめぐる

「原始芸術」への批判

バタイユが先史時代芸術について述べたのは、『ラスコー』が初めてではない。彼はすでに1930年に『ドキュマン』誌上に「原始芸術 L'art primitif」という論考を掲載している(前節でもとりあげたテキストである)。ラスコー洞窟の「奇蹟的な」発見が1940年なので、この論考を執筆する際に、バタイユはラスコー洞窟のことはまだ知らないのだが(彼が参照するのはアルタミラ洞窟や「ヴィーナス像」である)、この論考での発想は、『ラスコー』にも反響している。とりわけ、ここで提出された「変質 *altération*」という概念は、直接的にも間接的にも重要である。

この論考はリュケの『原始芸術』⁹²への批判という体裁をとっている。リュケは、西洋の大人(「文明人」)による芸術の対極として、現代の子供の芸術と「原始芸術」との共通点を指摘したのだが、バタイユにしてみれば、芸術の幼年期と幼児の芸術を類比することは、「個体発生[ontogenèse]は系統発生[philogenèse]を繰り返すという主張と同じように恣意的である⁹³」。それだけでなくバタイユは、子供の絵画が稚拙なことは認めても、芸術が稚拙な表現から徐々に進化した、現在の水準に至ったという考えは認めない。アルタミラなどの動物像を見るなら、「オーリニャック人は、生誕の段階から文明人の芸術が表している段階へと、ほとんど過渡期なしに移行したように思える。このように、今日われわれが芸術作品と呼ぶものを作りあげた最初の人々は、原始芸術というものを知らない⁹⁴」からである。つまり、現代の高名な画家の作品と先史時代の壁画は同じレベルにあるということ、さらに言うなら、未発達な段階というのは芸術にはあり得ないということが、『ラスコー』にまで持ち越される彼の基本的発想である。確かに、古典的絵画の伝統ないし規範に抵触するような芸術的傾向の存在は否定できないのだが⁹⁵、しかし、そのような非古典的傾向を「原始的」だと呼ぶべき理由は何もない。むしろバタイユは、このような「低劣な」傾向を最新、最後の傾向であると主張するだろう。そして、芸術は常に価値創出的であるが、その精髓は誕生以来何も変わっていないとさえ言えるだろう。

リュケ批判に戻ろう(前章と重なる部分もあるが、論の流れもあるので、ご容赦いただきたい)。リュケは、描写原理として、「原始人」と子供による「知的リアリズム」、大人による「視覚的リアリズム」という、対立する二つのリアリズム概念を提出したのだが、バタイユは、知的リアリズムによる図像が奇妙な表現となる点に注目しながらも、その不備を次のように指摘する。「リュケ氏がさまざまな描写芸術の分類に用いた知的リアリズムのような範疇は、彫刻には本質的に適用不可能である⁹⁶」。前述したように、バタイユは、さらに根源的で、適用範囲が広く、そして現代芸術を語るうえで必要不可欠な概念を提出しようとしている。ここで、バタイユの批判は、彫刻というジャンルの軽視に対するものではない。彼は、ある意味で、絵画も含めた芸術一般における触覚的要素⁹⁷を強調

⁹² G.-H. Luquet, *L'art primitif*, G. Doin & Cie, 1930.

⁹³ *OCI*, p.247.

⁹⁴ *Ibid.*, p.251. «Il semble donc que les Aurignaciens aient passé à peu près sans transition de la phase de genèse à celle que représente l'art des peuples civilisés. Ainsi les premiers hommes qui ont fait ce que nous appelons aujourd'hui *œuvre d'art*, auraient ignoré l'art primitif.»

⁹⁵ そればかりか、こうした傾向、つまり西洋美術史における異質な要素の再発見と再評価の試みは『ドキュマン』誌の方針そのものである。

⁹⁶ *Ibid.*, p.250. «une catégorie telle que le *réalisme intellectuel* de M. Luquet peut servir à classer les différentes œuvres de l'art graphique mais qu'elle est *essentiellement* inapplicable à la sculpture»

⁹⁷ 芸術学や美術史において、触覚的要素の重要性を主張したものとしては、J.G.Herder, «Plastik», in *Sämtliche Werke*, Berlin 1877-1913. [ヘルダー「彫塑」登張正実訳『ヘルダーとゲーテ』世界の名著38、中央公論社、1979年]。また、リーグル

しているのである。先史時代の壁画を一般的な意味における「絵画」として見ることは、そもそも知的怠慢であろう。

バタイユによれば、時代を問わず、あらゆる芸術の生誕は「対象の破壊 *destruction d'objets*」に関わる。インク壺に指を突っ込むことや、まっさらな紙を落書きで覆い尽くすことが、あらゆる作品の起源とされる。ミメシスがマチエールを必要とするのではなく、マチエールがミメシスを喚起するのであり、まずはマチエールに触れることが第一歩である。彼は、さまざまな落書きの例から、「重要なのは何よりもまず、手に持っているものを^{変質させる}ことである⁹⁸」という発想を導き出す。対象の変質(破壊)は、芸術の起源に関する、その生誕過程[*genèse*]と天賦の才[*génie*]に関する、彼の論考の出発点に位置づけられる。

造形に関する第一の衝動として措定された「変質」の例として、バタイユはまず自らの思い出、「最もたちの悪い至福⁹⁹」を述べる。「私は授業中ずっと、インクのついたペンで、前席の生徒の制服を汚していた¹⁰⁰」。バタイユ少年はさらに、ただ近くにあるものを汚すだけでなく、滑稽なイラストを描くようになるのだが、それは何時でも、どんな支持体でも構わないということではない。教師の指示に反して落書きをすることがバタイユ少年には重要だったのである。教科書に載っている歴史上の偉人、音楽室の偉大な作曲家たちの肖像、ドメスティックな偉人の胸像などは、変質の格好の餌食であろう。「変質」の根拠は、誰にでも思い当たるような、非常に子供じみた快樂と諧謔と反抗心に過ぎないだろう。しかしそれは、芸術創造の過程における「侵犯」の契機であり、既存の世界への異議申し立てである(子供たちなりの、^{労働の世界への}挑戦である)。こうした「変質—侵犯」の別の例として挙げられているのは、マルセル・グリオーが調査した、アビシニアの子供たちの「落書き *graffiti*」である(図17)。「濫書症にとりつかれたアビシニアの子供たちは、教会の柱と扉にだけ落書きをした。その件でつかまるたびに彼らは叩かれたのだが、教会の低層部は彼らの奇妙な労作で覆われてゆくのである¹⁰¹」。お祈りの時間に、手の届く範囲が次々と新たな図像で埋められてゆく過程は、まさしく先史時代の線刻画の錯綜表現に対応している。「変質」という発想の射程の広さが、徐々に見えてきたのではないだろうか。

『ラスコー』にも引き継がれる重要な視点だが、バタイユは先史時代芸術において、動物と人間の表象に差異があることを最も重視している。つまり、動物は写實的に描かれ、人間は単純化ないし歪曲化されて描かれているという事実である。視覚的リアリズムと知的リアリズムという概念を提出するリュケの図式は、対象が造形にもたらすこうした差異、「描写表現の起源における、明白で、衝撃的でさえある二元論¹⁰²」を捨象してしまっている。そこで(同時代の芸術的動向に応じて)、バタイユは「学問的に練り上げられた概念」に「ずっと粗野な視点¹⁰³」を対置させ、「原始芸術」ではなく「変質による芸術」という区分を提案するのである。結局のところ、変質の作用による破壊の徹底具合が、対象(動物と人間)によって異なるということである。

[...]濫用によってのみ原始的と呼ばれている芸術は、単純に、呈示された形態の変質として特徴づけられるだろう。そのよう

は芸術が触覚の様から視覚の様へと進展すると考え、その背後に集合的な芸術意志 [Kunstwollen] の存在を想定している (cf. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1927)。

⁹⁸ *OCL*, p.252. «Il s'agit tout d'abord d'altérer ce que l'on a sous la main.» バタイユは「野生の思考」を知らないだろうが、レヴィ＝ストロースが述べる「ブリコラージュ」は、ここでの発想に近い。レヴィ＝ストロースによれば、*bricoler* という動詞は「偶然の運動」を本来意味し、*bricoleur* は偶然集められた「持ち合わせのもの」の範囲内で創作する者である。彼の利用できる材料は、「以前に構築したり破壊したものの残り」である。レヴィ＝ストロースはこうした創作態度を、アール・ブリュットやシュルレアリスムの「客観的偶然」にも見出し、さらには「神話的思考」の構造にも適用している。文化的な古層を掘り起こし、忘れられた諸作品の残滓を偶然であるかのように寄せ集め、形象化することは、バタイユが先史時代芸術に見出した原理とそれほど遠くない。cf. Claude Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, pp.30-36.

⁹⁹ *Ibid.*, p.252. «une béatitude du plus mauvais aloi»

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.252. «je passai toute une classe à badigeonner d'encre avec mon porte-plume le costume de mon voisin de devant»

¹⁰¹ *Ibid.*, p.252. «Les enfants abyssins atteints de graphomanie ne charbonnent que sur les colonnes ou sur les portes des églises.

Chaque fois qu'ils sont pris sur fait ils sont battus, mais les parties basses des églises sont couvertes de leurs bizarres élucubrations».

¹⁰² *Ibid.*, p.251. «une dualité si évidente et même si choquante à l'origine de la représentation figurée»

¹⁰³ *Ibid.*, p.251. «ces conceptions savamment élaborées» «un point de vue beaucoup plus grossier»

な芸術は起源から際立った特徴をもって存在していたのだが、何かを変形させるこの粗野な芸術は人間の形態の表象に割り当てられていたようである。

[...] l'art qui n'est appelé *primitif* que par abus serait simplement caractérisé par l'*altération* des formes présentées, un tel art a existé avec des caractères très accusés dès l'origine, *mais cet art grossier et déformant aurait été réservé à la représentation de la forme humaine.* ¹⁰⁴

なぜ人間の形象だけが殊更に変質を施されるのか、という疑問への回答は、『ラスコー』を待たなければならない。むしろ、ここでのパタイユの意図は、歪曲された人間の形象を呈示することにある。「初めから、いつでも、人間の形象は歪曲されることになっている」とでも言うかのように(『ドキュマン』ならではの論調と言えよう)。歪曲が動かざる事実だとしても、それは如何にして為されるのだろうか。彼の論は、何故変質するのかという、変質の理由ではなく、変質の過程そのものの詳細な検討に移る。(芸術の起源における)造形や描写の第一歩が、「対象の破壊」であり、マチエールの変質と見なされていることは、先ほど確認したが、その次にはデッサンそのものの変質が生じるとされる。支持体の破壊、マチエールの変質(第一の変質)の後、

偶然によって、いくつかの奇妙な線から、反復によって定着しうる視覚的類似が引き出される。この段階は、言うなれば変質の第二段階であり、つまり破壊された対象(紙ないし壁)は、馬、頭、人といった新しい対象へと変形されるまで変質するのである。

Le hasard dégage de quelques lignes bizarres une ressemblance visuelle qui peut être fixée par la répétition. Cette étape représente en quelque sorte le second degré de l'altération, c'est-à-dire que l'objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à tel point qu'il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme. ¹⁰⁵

第一の変質によってマチエールが破壊され、第二の変質は何か類似した「新たな対象」として見なされる。問題はその「新たな対象」の処理である。ここで形象化、変形の過程は二つに分岐する。この過程如何によって、形象の結果に差異が生じるとパタイユは考えている。簡単に言うなら、完成された類似に向かうのか、なおも止め処ない変質を続けるのか、そのどちらかである。

まず類似へと向かう方向だが、この場合、マチエールの変化はモデルとの対照によって統御され、「反復の最中に、新たな対象を、表象されたオリジナルに対する適合へと徐々に従わせる¹⁰⁶」ことになる。つまり、オリジナルを想像しながら、馬なら馬のイメージになるべく近づかたちで変形を繰り返すのである。先史時代芸術における動物の写実的な表象は、このように為されたとパタイユは考えている(ここで同時に、なぜ人間の形象は類似へと向かわないのかと疑問を言い換えてもいいだろう)。

人間の変質

一方、人間の表象に用いられる手法は以下の通りである。

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.251.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.253.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.253. «[il est possible], au cours de la répétition, de le [=nouvel objet] soumettre à une appropriation progressive par rapport à l'original représenté.»

結局、反復の最中に、この新たな対象それ自体が、一連の解体によって変質する。そこには異論なく芸術があるのだから、芸術は連続的な破壊によって、この方向に進展するのである。ならば、芸術がリビドー衝動を放出するとしても、その衝動はサディスティックである。

Enfin, au cours de la répétition, ce nouvel objet est lui-même altéré par une série de déformations. L'art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu'il libère des instincts *libidineux*, ces instincts sont *sadiques*.¹⁰⁷

オリジナルなど存在しないものとして変質は進み、あるいは、一瞬何かに類似したイメージが現れたとしても、マチエールと一緒に破壊される。子供のように原初の造形的衝動に従うのなら、変質によって生じた形象それ自体が破壊され、新たな形象となり、またそれが破壊されて…というように変質は反復される。この過程においては、目的となるイメージは設定されず、眼の前にある支持体への(ときには盲目的)働きかけが、そして衝動によって創出される偶然の形象が、重視される。

以上の過程はあくまでも原理である。実際には、人間の形象においては変質の作用が際立つのであって、動物像にその作用が確認できないわけではない。逆に、人間の形象も類似の作用と無縁ではない。動物にせよ人間にせよ、どちらもいくらかは図式化されており、いくらかは写実的である。芸術作品において「変質」とは全般的かつ相対的な作用である。だからといって、それが空虚な概念にとどまるわけではない。まさに「変質」という言葉が当てはまるいくつもの図像を、複数の手による変質と全体的な変質の実例を、私たちは(パタイユの導きもあって)見出すのだから。例えば、多くの人々が次々と線刻を施していったラスコー後陣の図像のように、反復的な破壊が続けば、ますます図像は類似を覆い隠すだろう。「錯綜」の表現は、こうした破壊的変質の複数的展開であり、盲目の衝動の集団的精髓である。確かに洞窟壁画の錯綜表現を構成している動物たちの形象それぞれは、明らかに類似への傾向を示しているが、錯綜した図像全体を見た場合、つまり動物たちの「世界」の表現を見た場合、結果として、変質の効果が際立つ(完全な類似の意識が、他の形象との接触、侵食、重複を許容するだろうか?)。音楽的に見れば、描線それぞれが織りなすリズムによって生み出される形象と、その形象の転調[*altération*]が際立つ。個人の統御を越えた身振りの連鎖ないし集積を考察するとき、あるいは、造形の方向性が素材の既存の状態を変化させることに導かれているとき、そしてまた、単に複数的創作が為されるとき、「変質」は非常に有効な概念であろう。

「変質」概念について

リアリズムやミメーシスがもはや到達できない、複数的、半破壊的な造形原理として、そして形象の生成過程そのものを重視すべき場合には、「変質」は有効な考え方の一つとなる。この「変質」という概念は、とりわけ『ドキュマン』時代に多用され、パタイユの芸術論の特異性の証左ともなっているのだが、そのことは彼自身がテキストに付した以下の注記にも示されている。

変質という語は、屍体の分解に似た部分的分解を表すと同時に、プロテスタントのオットー教授が全き他者と呼ぶもの、つまり、例えば亡霊などのうちに現実化する聖なるものに対応する、完全に異質な状態への移行を表すという、二重の利点があ

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.253.

る。

Le terme d'*altération* a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le *tout autre*, c'est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre.¹⁰⁸

«*altération*»の基本的な意味は、物質が良い状態から悪い状態へと変化することである¹⁰⁹。「屍体」とのアナロジーで述べられる「部分的分解」によって示されているのは、完全な破壊ないし変形ではなく、物体が以前持っていた特質や形象が部分的に保たれるということである(死はマチエールを消滅させるのではない)。その点において、壁画全体から見れば、侵食や錯綜は変質の一種と言えるだろう。「第二の利点」については、多少説明を要する。「全き他者 *Das Ganz Andere*」とは、オットーが『聖なるもの *Das Heilige*』においてヌミノーズ(*das Numinöse*)¹¹⁰の対象として述べた概念である。それは宗教的な畏怖と驚嘆を同時に呼び起こす対象であり、原理的に説明も理解も不可能なため、常に類似的に、間接的に、あるいは否定的に指示される他はない(「聖なるもの *le sacré*」と別の事柄ではない)¹¹¹。

「全き他者」は実体をもたず、むしろ言い表すことのできない戦慄や、畏怖、驚嘆などといった感情の説明原理とまではいかなくとも、そうした感情を引き起こす何かであったと事後的に指示されるものである。つまり「全き他者」は亡霊のように(人間を想起させるイメージとして)現れるのだが、それは外在的な物質ではなく、圧倒され茫然自失した人間の経験がなければ現れることはない。だからといって、それが人間の主観的内面の産物に過ぎないとも言い切れない(「空想の産物に過ぎない」と言われるように)。とりあえずは、次のように考えておこう。人間の最も奥深い内部には、人間にとっての絶対的な外部があり、その外部こそが個体を超えて、他の個体や周囲の環境によって共有されると(お望みとあらば、フロイトの「不気味なもの」へと論を展開することも可能だろう)。いずれにせよバタイユは「変質」をマチエール(へ)の破壊として捉えていたのだが、そこに出現する「全き他者」は、芸術の交感的側面と無関係ではない。作品(対象の破壊)と共に作家(主観的内面)も変質し、受容者(内面の反映)なくして、変質は効果を及ぼすことはない。ある種の変化は確実に伝染する。おそらく「変質」という語が遠くから指し示すのは、物質や存在が常に生成変化に曝されているという事実の顕現と伝播であり、形象化された人間の「可塑性 *plasticité*」がもたらす広範な衝撃である。いかに非人間的なイメージを強調しようとも、バタイユは「これらの絵画を作者たちから切り離すことは、どうあってもできない¹¹²」と述べている。そこに「私たちから切り離すこともできない」と付け加えるべきだろう。亡霊のような、あるいは奇形じみた人間の姿は、私たち自身の変質をも告げるのである。

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.251.

¹⁰⁹ デイディ＝ユベルマンは、「*altération*」がいくつかの哲学用語の訳語として用いられていることを指摘している。例えば、アリストテレスの「形態に従った運動」、ヘーゲルの「*die Änderung*」、「対自的に生成であるところの、存在と虚無の統一」など(Didi-Huberman, *op.cit.*, p.262.)。そもそも、*alter*には「他」と「変」の両方の意味があるので、バタイユの連想も奇想天外なものではない(«*adultère*» [姦通]について述べなかったのが不思議なくらいだ)。

¹¹⁰ オットーがラテン語の *numen* から作った造語。敢えて訳すなら、「神聖なもの」という意味。

¹¹¹ バタイユの注記がどこまでオットーの文脈を反映させているかは判断がつきにくく、少なくともバタイユの記述はオットーの著作をかなりの密度で圧縮したように見える。実際のところ、オットーのテキストで「全き他者」と「変質」を結びつけるのは容易ではない(バタイユがそもそも数あるヌミノーズの要素から「全き他者」を選んだ理由もはっきりしない)。

¹¹² *OCIX*, p.43. «*Nous ne pouvons de toute manière séparer ces peintures de leurs auteurs*»

3-2 動物の表象と人間の表象

「堅抗の場面」の発見

1930年の「原始芸術」から、25年後の『ラスコー』に至るまで、表象における動物と人間の差異は、バタイユが先史時代芸術を考察するうえでの、最も根本的な論点であった¹¹³。あるいは、彼のほとんどのイメージ論が非人間的な人間の形象に関わっていると、言っても過言ではない。そしてラスコー洞窟で最も有名な「堅抗の場面」は、『ラスコー』だけに止まらず、他の論考でも繰り返し言及されることになる。この場面はバタイユと私たちに、最も謎めいたものを、理解へと誘惑する明白な曖昧さを届ける。あるいは、動物と人間の差異に関する何かを伝える限りにおいて、この場面は時代を距てた「人間的」交感の入口である。それは、謎のままであることがほぼ確定しているながらも、人間を自らの意味探究へと誘う、まさにそのことによって人間の端緒である。

バタイユは「原始芸術」において、「オーリニャック人を表象することを担ったデッサンや彫像は、ほとんど全てが不定形であり、動物を表象するデッサンなど[の動物らしさ]よりも、ずっと人間らしくない¹¹⁴」と述べている。先ほども指摘した、アルタミラ等の写実的な動物像と、歪曲された人間像の対比がここで為されている。人間の例としては、臀部の肥大した小立像「ホッテントットのヴィーナス」(図18)が、「人間の形態のおぞましい戯画¹¹⁵」として、挙げられている。バタイユのこの論考においては、動物と人間の表象における差異は指摘にとどまり(むしろ「変質」の物的証拠とされた)、結局その差異をもたらす要因については述べられなかった。

ところが1940年にラスコーの洞窟が偶然発見され、その「堅抗 puits」に描かれた情景(図19)は、バタイユのかつての直観に格好の論証材料を提供し、かねてからの彼の疑問を再燃させた。というのは、一枚のタブローであるかのように、動物像と同じ画面に歪曲された人間像が描かれていたからである。この壁画は、バタイユにとって最も重要な絵画のうちの一つとなるだろう。ここに描かれた人物像は、ラスコー洞窟に残された唯一の人物表現であり、先史時代芸術全体においても比較的稀な男性肖像画である¹¹⁶。この図像全体は、動物たちの世界における人間の「出現」を、両者の表象における差異を際立たせつつ、表している。そしてこの場面は、人間の自己呈示に関する重要な資料であり、壁画を見る私たちの姿を伝える。ひとまず、『ラスコー』における堅抗の場面の描写を引用しておこう。

¹¹³ バタイユは南アフリカの砂漠にサン族が残した壁画(いわゆる「ブッシュマン・ペインティング」)についても同様の見解を示している。そこに描かれた、「ある種の屑のような」人物像は、「動物たちや木々の存在を認め、自らの存在を否定する最初の運動」を示している。そして、「私たちがあまりに無感覚になってしまった、感性的体験に属する何か、自らを産み出した世界に対する自らの存在の紛れもない異質性は、私たちのなかでも自然のうちに生きた人々にとっては、あらゆる表現の基本であった」(«L'exposition Frobenius à la salle Pleyel» in *OCI*, pp. 116-117.)。ここに人間と自然の調和を見ることができる。しかしその調和とは、バタイユによれば、自らの出自にして環境(現代で言えば住処や教会などの「建築」)を殺害して喰らうことに他ならない。このことは、後に検討する、物質的欲求と感覚的世界との両義性に関わるだろう。ちなみに、バタイユが述べている「ブッシュマン・ペインティング」は、レオ・フロベニウス[Leo Frobenius 1873-1939 ベルリン生まれの民族誌学者。アフリカ各地の遺跡調査を行い、「文化形態学」を提唱した。「ネグリチュード」理論にも影響を与えたことで知られる]の調査に基づいて、サル・ブレイエルにおける展覧会で展示されたものである(この展覧会の詳細については不明)。また、サン族の壁画は異なる文脈にあり(何度も言うが先史時代美術との比較は簡単にはできない)、多くの研究もあるので、そしてバタイユの言及も少ないので、本論では取り扱わない。

¹¹⁴ *OCI*, p.251., «les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et beaucoup moins humains que ceux qui représentent les animaux»

¹¹⁵ *Ibid.*, p.251. «ignobles caricatures de la forme humaine» 「ホッテントットのヴィーナス」とは一つの彫像を指すのではなく、ブラッサムブイやヴィレンドルフ、レスピュグなど各地で出土した、オーリニャック期における臀部を強調した女性像の総称ないし様式を指す。「おぞましい戯画」と、たしかにバタイユはひどい形容をしているが、それを非難するなら、あらゆる芸術は写実的でなければならない。

¹¹⁶ レ・コンバレルやオルノス、後述するレ・トロワ・フレールにも人物像は発見されているが、この時代の壁画芸術全体からみれば、動物像の数と比較すれば、人物像はごく少数だと言える。ラスコーの人物表現の特異性は、人間像が光景に明確に参与している点にある。例えばレ・コンバレルには、多くの線刻による人間らしき形象が残されているのだが、そのいずれもが悪戯描きのように謙虚である(率直に言って、人物像かどうか非常に疑わしい)。

[...]壁面の一方にはサイが描かれ、もう一方には野牛が描かれている。二頭の動物の間、一本の棒の上に、半ば倒れた、鳥の頭部をもった一人の人間が描かれている。野牛は、怒りで文字通り毛を逆立て、尻尾を持ち上げ、振り出された腸は、肢の間で重苦しい渦巻きを為している。野牛の前景には、右から左へと投槍が描かれ、傷口の上部を横切っている。人間は裸で、勃起している。幼稚な手法で描かれたデッサンは、彼が長々と横たわっている姿を見せるが、それはあたかも彼がたった今、死の一撃を見舞われたかのようなのである。彼の両腕は広げられ、彼の掌は開かれているのである(指は四本しかない)。

[...]une paroi sur laquelle, d'un côté, un rhinocéros est figuré et, l'autre, un bison ; entre eux, à demi tombé, un homme à tête d'oiseau figuré en haut d'une perche. Le bison est littéralement hérissé de fureur, sa queue est dressée et ses entrailles se vident en lourdes volutes entre ses jambes. Devant l'animal, une sagaie est tracée de droite à gauche, coupant le haut de la blessure. L'homme est nu et ithyphallique ; un dessin de facture puérile le fait voir couché de son long, comme s'il venait d'être frappé à mort : ses bras sont écartés, ses mains ouvertes (celles-ci n'ont que quatre doigts).¹¹⁷

『ラスコー』における唯一の死の光景。「原始芸術」においては「変質」を立証するための見えない証拠写真として(それに関する図版は掲載されなかったのだから)採用されていた、表象における人間と動物の差異が、ラスコーの堅抗の発見によって一つの場面を与えられる。動物と人間が居並ぶ舞台は、単にそれらの差異を呈示するだけではなく、人間を主人公としたドラマ¹¹⁸において、差異の意味を探求するよう観客を誘うのである。どれほど謎めいていようとも、謎めいているからこそ、この場面は解釈に向けて呈示される。

「堅抗の場面」の困難な解釈(奇異なる人間像への着目)

実際、この、おそらく現存する最古の人間と動物の「ドラマ」については、多くの注釈者によって様々な解釈が提出されてきたが、バタイユにとっては、どれも満足のいくものではなかった¹¹⁹。『ラスコー』において、バタイユも、諸形象を配したこの場面がある種の物語性を備えていることを認めてはいる。しかしながら、そのドラマは形を為すことのないドラマであり、「場面の曖昧さ、謎とドラマはそのまますべき¹²⁰」だとして、場面に描かれた出来事の解釈についてはは早々と断念している。

¹¹⁷ OCIX, pp.59-60.

¹¹⁸ しかし、「ドラマ」としての見方と解釈を引き起こすのが、まずもって人間であるということが一般的に言えるのであれば、それは実は奇妙なことではないだろうか。動物はドラマを演じることはできないのだろうか。『ラスコー』から導くなら、おそらくそうである。このことは、実は私たちの視線と同一化の問題であって、私たちが本気で馬であるならば、馬のドラマは解釈を誘うだろう。

¹¹⁹ この場面の解釈について、バタイユが参照しているもののうちのいくつかを紹介しておこう(バタイユ自身が『ラスコー』の補遺でいくつかの解釈を批判検討している cf. OCIX, pp.94-95.)。ブレイユは、この場面を狩猟の最中の死亡事故を記念する[commémoratif] 絵画だと見なしている。人間は野牛に殺され、野牛はサイに殺されたとする解釈である(cf. Breuil, *op.cit.*, p.136.)。バタイユは、棒の上の鳥への解釈が不十分だとしながらも、この仮説を支持している。キルヒナーの解釈は、人間はシャーマンであり、死んでいるのではなくて恍惚的なトランス状態にあるとするものである。そしてキルヒナーは、ヤクート族の供犠との比較から、この場面を供犠の場面だと解釈し、「鳥」はシャーマンを天上へと運ぶ精霊だとする(cf. H. Kirchner, «Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus» in *Anthropos*, t.47, 1952)。しかし『ラスコー』の時点でバタイユは、興味深い説だとしながらも、サイを無視していることから、この説を支持していない。

¹²⁰ OCIX, p.60. «l'ambiguïté de la scène, énigme et drame, doit lui être laissée» この場面は、ドラマ性によって特徴づけられるだけでなく、ラスコー唯一の、壁画芸術全体を見渡しても稀な、死の場面である。『ラスコー』において「死」があまり述べられていないのは、死が唯一表されているこの場面の解釈を断念したことにも関わるだろう。

しかしながら、断念は暫定的なものであった(叙述はどこかで諦めなければならないのだが、どこかで再開することが許されているのだ)。謎めいた場面に言葉をあてがう試みは、二年後の『エロティスム』(1957)において、「禁止と侵犯の相互性によって示される視野¹²¹」のもとで、再開される。バタイユの基本的視座を要約しておこう。人間は、獲物の殺害(と性行為)を「禁止」というかたちで制限し、それに「侵犯」という意味を与え、こうした禁制を犯した神聖なる犯罪者は「贖罪」によって世俗世界へと復帰する。簡略化が過ぎるようにも思えるが、この場面では、こうした一連の宗教的心性の運動が形象化しているとバタイユは考え、後に問題になる「功利的呪術」とは異なる宗教的儀礼の可能性をここに見出す。すなわち、動物殺害後の贖罪の儀礼である(「この有名な絵画の主題は[...]殺害と贖罪であろう¹²²」)。この流れでゆくと、堅抗の場面は、「瀕死の野牛が、おそらく自らを殺害した人間に猛然と立ち向かい、画家はその人間を死者の姿で示した¹²³」ものとして解釈される。野牛の逆襲は自然の力の反攻の表現であり、稚拙な死者は人間の贖罪の表現であり、場面全体は償わなければならない違反のあり方を、あるいはそのような条件のもとでの人間の生を表している。

実のところ、自らのこのような見解にも、バタイユは納得していない。さらに四年後の遺作『エロスの涙』(1961)で、彼は再々度、堅抗の場面の謎に挑戦している。確かに、『エロティスム』でバタイユが提出した一応の見解、すなわち「殺害と贖罪」は、野牛と死者の狩猟関係を説明することにはなっても、鳥男の勃起した性器については遠くから説明するに過ぎない(死に結び付いたエロティスムをバタイユが言い忘れるとは!)。それゆえ、バタイユは、場面解釈にエロティックな要素を加味する。おそらく(死を前にして)、最も単純で、最も根源的な自らの発想に立ち戻ったのである。鳥男が性器を立たせているという「事実ゆえに、この場面にはエロティックな特徴がある。このことは明白であり、明らかに強調されているが、説明不可能である¹²⁴」。バタイユの最後の答えは、充分眼に見えるが説明不可能なエロティスムであった。このことは、絵画論にとって、さらには人間という存在にとって、いわば「可能事の極限¹²⁵」である。堅抗のドラマは、「暴かれるまさにその瞬間にヴェールに覆われる¹²⁶」。死とエロティスムは「明かされるまさにその瞬間に逃れ去る¹²⁷」。こうした運動は絵画一般と私たちの関わりについても、壁画を残した人々と私たちの関わりについても、何かを示唆しているだろう。明白な謎としての堅抗の場面は、こうした運動の窮極の例である、結局このように言わなければならない。そして、先史時代芸術をバタイユが探究するのも、同様に、それが謎の構造を先鋭に突きつけるからだと言えよう。すなわち、遠大な謎の最も明るい表面が私たちに残されたのである。

しかしながら、死とエロスのドラマにいかなる筋書きがあろうとも、それがどれほど謎めいていようと、バタイユにとっては、表象における動物と人間の差異こそが先史時代美術に関する中心的問いであったことを忘れてはならない。堅抗の人物像を、隣接する野牛の表現と比較するなら、人物表現の稚拙さはさらに際立つ。このことを一目で確認できるのは、ラスコーの堅抗の場面において他にはない。もう少し詳しく見るなら、確かに堅抗の野牛は、大広間や奥洞の牡牛と比べると、「形態の素朴で理解可能な図式化であり、外見の忠実で自然主義的な模倣ではない¹²⁸」。「しかしながら、人間に比べれば、この野牛は自然主義的に見える。同じように図式的な人間ではあるが、こちらは過剰なまでに不器用で、子供の単純化に類する¹²⁹」。要するに、動物の表現がどれほ

¹²¹ «L'Érotisme» in *OCX*, p.76. «la perspective donnée par l'alternative de l'interdit et de la transgression»

¹²² *Ibid.*, p.77. «Le sujet de cette célèbre peinture [...] serait le meurtre et l'expiation»

¹²³ *Ibid.*, p.77. «un bison mourant affronte l'homme qui peut-être l'a tué, auquel le peintre a donné l'aspect d'un mort»

¹²⁴ «Les Larmes d'Eros» in *OCX*, p.597.

¹²⁵ *Ibid.*, p.598. «l'extrême du possible»

¹²⁶ *Ibid.*, p.597. «De l'instant même où il se révèle, il se voile...»

¹²⁷ *Ibid.*, p.597. «ils se dérobent dans l'instant même où ils se révèlent...»

¹²⁸ *OCIX.*, p.64. «le schéma naïf et intelligible de la forme, non plus l'imitation fidèle, naturaliste, de l'apparence»

¹²⁹ *Ibid.*, pp.64-65. «Le bison néanmoins semble naturaliste en face de l'homme, également schématique, mais outrancièrement

ど「リアリズム」を逃れるとしても¹³⁰、人物像の歪曲は常に際立つということを、バタイユは強調している。人物像の子供じみた仕上げは、知的リアリズムや、一切の自然主義とは別の次元に位置づけられる。「動物の場合には驚くべき完成度に達した自然主義を、人間[の形象]は免れた¹³¹」とバタイユが言うとき、全く異なる二つの形象化のプロセスが想起されている。人間という対象に固有の、あるいは、自らの属した種を表象する場合に特有の形象化が示唆されているのだろうか。そこまでは言えなくとも、少なくとも、人間の奇形性とは、動物に対して生じることが暗示されているのである。

確かに、誰もが堅抗の場面に現れる謎に気づくに違いない。バタイユの指摘を待つまでもなく、自然主義的な意味で完成された動物の表象と、子供でも描けるほど単純な人間の表象、それらの差異が、絵画の起源を印す主要な謎の一つである。なぜ高度な写實的描写能力をもつ人々がこれほどまで稚拙な図像を残したのか。そして、こうした子供じみたイメージが私たちの感性に呼びかけてくるのはなぜだろうか。なぜ人間の形象だけがこのような破壊的変質を被ったのだろうか。人間の自己呈示が類似よりもむしろ変質によって導かれるのはなぜだろうか¹³²。問題は技術の優越ではなく、形象化の意志ないし方向性であろうか。バタイユは、誰もが共有する謎を、問題として明確化する。あるいは、解決しえないものを引き受け、それを交感に委ねるのである。堅穴の場面への一連の考察は、言説空間におけるバタイユの役回りを物語っているように思える。謎に気づくことと、謎を体験として問題の俎上に載せることとは、しかもそれを反復することとは、やはり大きな違いがある。バタイユほど、これらの問題の重要性を認識していた「洞窟訪問者」は、それほど多くはないはずだ。ここで列挙した問題設定からは、すでにバタイユの思惟と意志が透けて見える。常に強化されつつある問いかけというかたちで、バタイユは「人間」とその絵画を(再)創造するのである。

労働と結び付いた人間と芸術

バタイユにおいては、Homo faber から Homo ludens¹³³への移行そのものが人間像に反映されており(先史時代の人類の姿は、まさに資料不足ゆえに、イメージとして流通してきた¹³⁴)、このとき人間の自己呈示は、労働から芸術(遊戯)への移行という契機に関わる。芸術の誕生が問題になる限りにおいて、決して逆の移行(芸術から労働)ではない。芸術とは労働の乗り越えであり、人類の揺籃期においては、まず労働と道具の使用が開始され、次いで芸術が始まったのである。このことは考古学上の発見からも明らかであろう(狩猟の道具は壁画に先立つ)。そして、『ラスコー』の基本テーゼのひとつであるが、バタイユが現代人の「同類semblables」と見なす(彼にしてみれば誤って Homo sapiens と呼ばれている)人類の誕生は、芸術の誕生と軌を一にする。要する

maladroit, comparable aux simplifications des enfants.»

¹³⁰ 動物を描いた画家が「知的に」表現しようとした、野牛の「憤怒と混乱した巨大な苦悶 la fureur et la grandeur embarrassée de l'agonie」は、子供には表現不可能であるとバタイユは考える。ここでは、子供の絵画は「知的リアリズム」から除外されている。cf. *Ibid.* p.65.

¹³¹ *Ibid.*, p.65. «l'homme avait été préservé d'un naturalisme, qui atteignait, s'il s'agissait de l'animal, une perfection qui laisse confondu»

¹³² この問いに対する、バタイユの最も簡潔な回答は以下になるだろう。「動物は儀礼において、ある意味で現前するようになったはずですが。想像力への直接的な、非常に強力な喚起によって、感覚可能な表象によって現前するのです。逆に、人間の現前を感覚可能にする努力は必要ありません。実際のところ、人間はすでに現前しており、儀礼が完了するまさにその時に洞窟の奥にいますから」(«Conférence à la Société d'agriculture» in *OCIX*, p.327)。この講演でバタイユは、続けて、人間の図式的な形象が「理解可能な記号 un signe intelligible」であり、そこからエクリチュールへの道も開けていることを示唆している。しかし彼にとってそれは慣習化と規則化の道であり、描写芸術は別の方向性をとると語っている(*Ibid.*, p.328.)。

¹³³ Homo faber は道具を用いて労働する人間。Homo ludens は、ホイジンガによる造語で「遊ぶ人間」という意味である。通常、人類の誕生は知性によって印づけられるため、「現代人」には Homo sapiens が用いられる。芸術の遊戯性について述べる際に詳しく検討しよう。

¹³⁴ 例えば、園山俊二『ギャートルズ』全三巻、中央公論社、1996年。

に、バタイユにとって「人間」とは「芸術する動物」である。例えばバタイユは次のように述べている。

私たちが、確信をもって初めに、私たちに似ていると、明らかに私たちの同類であると言えるのは、結局、芸術作品を作り出した「ラスコー人」についてである。

C'est de l'«homme de Lascaux» qu'à coup sûr et la première fois, nous pouvons dire enfin que, faisant œuvre d'art, il nous ressemblait, qu'évidemment, c'était notre semblable.¹³⁵

しかしながら、「芸術の誕生そのものは、先行する道具の存在に結びつけられなければならない¹³⁶」。それゆえ、芸術とともに私たち人間もまた、労働と道具の使用に結び付いている。そしてまた、バタイユが「労働によって人間的な思考が与えられる限りにおいて、人間は動物から自らを分かち¹³⁷」と述べるように、私たちは労働によって「動物」から分離したのである。そして芸術によって「人間」となる(それでは、労働開始と芸術誕生の、非動物と人間の狭間を生きる生物は何なのか。まさにこのミッシングリンクのうちに、おそろしく緩慢に持続する、種としての自己同一性の不安のうちに、バタイユ的な存在の根底は位置づけられる。芸術誕生の間とは、この存在の営為を問うことに他ならない)。「芸術によって人間となる」、とは言っても、労働によって人間は自己を確立し、動物たちの混沌から解放され、自由に芸術を開花させた…バタイユはそのようには考えない。彼の思惟は、負債なき創造を肯定するほど(人間中心主義にとって)楽観的ではない。芸術と人類の幼年期は、ある意味で—技術の欠如、物質的不充足といった意味ではなく、現代人にも共通する意味で—不安定、不自由であり、苦渋に満ちていて、悲劇的な側面をもっている。というのも、労働によって自然の破壊が可能になった時、人間は、人間である限り永遠に、負債、罪、不安を背負い、自己との終わることのない闘争を余儀なくされるからである。そしてこのとき同時に、芸術は「今まであった世界に対する抗議である。しかしその世界がなければ抗議そのものが成立しないだろう¹³⁸」。この闘争と抗議の時代は、先史的には、ネアンデルタール人からラスコー人(クロマニヨン人)への移行として位置づけられる。ここで、バタイユの論の特殊性は、移行期間を、人類と芸術にとっての「停滞 stagnation」期間を重視することである。さらに言うなら、バタイユの歴史観の根本には、抑圧/反抗、圧縮/爆発、充電/放電という運動を認めることもできる。いずれにせよ、停滞とは懐疑を充填し、両義性を醸造し、慎み深い顕示を可能にするための、ドラマ全体である¹³⁹。芸術とは有用性が支配する世界への抗議である。芸術は有用な道具と労働を必要としつつ、それらを跳躍代にし、それらを否定するのである。抗議としての芸術、それは同時に、人類が負債にけりをつける試みでもある(この決着は容易なことではなく、少なくとも外部からもたらされ、安定した自己にとっては破壊的に作用するだろう)。その意味で、芸術は自由の実現

¹³⁵ OCIX, p.11.

¹³⁶ Ibid., p.28. «La naissance de l'art doit elle-même être rapportée à l'existence préalable de l'outillage.»

¹³⁷ Ibid., p.30. «Il se sépara de l'animal dans la mesure où la pensée humaine lui fut donnée par le travail.»

¹³⁸ Ibid., p.28. «c'est une protestation contre un monde qui existait, mais sans lequel la protestation elle-même n'aurait pu prendre corps»

¹³⁹ バタイユは先史時代における文明進展の速度が、著しく遅いことをしばしば指摘している。「解放された人類の最初の徴に、すなわち芸術の誕生に、最大限の重要性を付与するのは、端緒の極めつけの緩慢さである。文明発展のリズムは、今日私たちが知っているそれとは似ても似つかない。[...] 芸術の誕生は [...] 終わることのない停滞の時代に続くのである」(«La berceau de l'humanité : la vallée de la Vézère» in OCIX, p.354.)。バタイユの指摘は、考古学的なデータに根ざしているだろうが、彼の度重なる強調は、単なる事実と文明論的差異を越えて、この指摘の意味を考えさせる。芸術の「跳躍」には、それに先立つ「停滞」が必要だとバタイユは考えていた。(侵犯されるべき) 伝統や慣習が十分に構築される期間が必要だったのである「停滞」の緩慢さを強調することは、「創造」の突発性を強調する意味がある。私たちは『マネ』においてこの論理に再び出会うだろう。だがそれだけではない。とてつもなく長い時間が、一つのドラマのように、あるいは瞬間の出来事のように、凝縮され、感じられること、それは『ラスコー』における最も控えめな、しかし最も重要なテーマだとも言えよう。

へと向かうのだが、それは自己否定を含んだ自由である。

羞恥、あるいはイメージの共有による同類意識

逆説的に芸術の条件となる、有用性が支配する世界には、すでに要素として「人間」とその相貌が埋め込まれている、ということがバタイユの思惟からは敷衍される。労働の世界を作り出した自らの責任に、そして功利的計算に囚われかけている自らの存在に、同質化し荒々しい力を失いかけている自らの相貌に、人間は気づくのである。しかしながら、人間は同類たちと共にすでに(世界から孤立して)現前しているのであって、その事実を現実的に抹消することはできない。個体としても種としても、人間は(その孤立によって)生き延びることを既に学んでいるのだから。そして人間は、恥じらいに満ちた抗議として、最初で最後の望みを芸術に託すだろう。全的に存在するために、一度は捨て去ったまさにその世界のただ中に自らがいることを、絵画的な既成事実として呈示するかのように。こうした状況を、バタイユは以下のように述べている。

ある種の思いがけない幸福と共に、ラスコーの人々は、人間として彼らが私たちに類似しているという事実を感じられるものにした。しかし彼らがそれを行ったのは、彼らが袂を分かった動物性、そのイメージを私たちに残すことによってである。あたかも、彼らは、自分たちが失ってしまった動物的優美によって、生まれただの威光を飾り立てなければならなかったかのよう

Avec une sorte de bonheur imprévu, ces hommes de Lascaux rendirent sensible le fait qu'étant des hommes, ils nous ressemblaient, mais ils l'ont fait en nous laissant l'image de l'animalité qu'ils quittaient. Comme s'ils avaient dû parer un prestige naissant de la grâce animale qu'ils avaient perdue.¹⁴⁰

これほどまでに逆説的なイメージがあるだろうか(イメージのひとつの本質を言い当てているとも言える)。この論理に従うなら、「自画像」とは、非自己を自己の名のもとに呈示することではないだろうか。すでに「現代人」として、ラスコーの人々は、自らが失いつつあるもののイメージとして、自らの姿を交感可能なまま残した¹⁴¹。ラスコー人と現代人は、芸術をもっているという点において「同類」とみなされるのだが、それは芸術によって、イメージの共有によってのみ可能となる¹⁴²。しかしながらこのイメージは、人間自らを破壊する動物的カオスの反映でもある。すなわち、感覚において共有されるのは、人間的に言えば、破綻すべく定められた自己同一性のイメージである。このとき人間を獣皮へと導くのは、自らの人間性への「謙遜 *humilité*」や「羞恥 *honte*¹⁴³」だけではな

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.62. バタイユが明言しているわけではないが、生まれただの人類の自己表現には、二つの方向性がある。まずは歪曲による人間そのものの表現。第二に、動物という装飾、獣皮をまとった欠陥人類の表現(形象としては、要するに動物である)。第二の方向性について、ここで議論を急ぐべきではないが、この場合、必ずしも、単に動物として人間を描いたという意味ではない。そもそも両者の境界が現在と比べて曖昧である可能性は否定できないのだから。それならば、動物の形象と人間との間に自由に交換可能なメタファー的關係があったと仮説を述べたいところだが、それを立証するには人間側の資料が少なすぎる…

¹⁴¹ 「不在の形象化」という点において、プリニウスが述べた絵画の神話的「起源」(旅立つ恋人の影をなぞる)を想起させるが、事情は全く異なる。バタイユが述べる「起源」は、不在を代理することによる慰めではなく、むしろ自らの他性の召喚である。そして、洞窟絵画に「愛」が介在するとしても、バタイユが述べるのは動物と人間の友愛である。

¹⁴² 「芸術の創造者は、私たちの同類であり、現在の人類の起源である。そして、その驚嘆すべき創造は人類の運命を決定づけた。この出来事が生じて以来、人類は存在し、それ以来、人類はあるがままのものとして存在するようになった」(«Le berceau de l'humanité» in *OCIX*, p.355.)。

¹⁴³ *Ibid.*, p.63. 現代においては通常、恥ずかしいものとして隠される動物性を、ラスコー人は明示し、その一方で現代においては通常、堂々と曝し出されている顔などの部分が、先史時代の人物像においては隠されているという点を、バタ

く、失われた動物的優美の魅惑という肯定的側面でもある。先史時代の肖像画家とその怪物的自画像についてバタイユは、「[人間の生が]そうであるところのものを否定し、そうでないものを肯定する¹⁴⁴」と述べているが(壁画において人間性は否定され、動物性は肯定されている)、一般的に言っても、それこそがイメージの役割であり、ラスコー人のある意味で屈折した人間性は、イメージにおいて開かれ、「感じられるものになる」。私たちの一般的な把握では現前／不在に関わるはずのイメージ形成が、人間／動物という特殊な区分を伴うという事実を理解するためには、バタイユが設定したミッシングリンクあるいは「停滞」を、ラスコー人たちの人間的存在としての不安定さを考慮に入れるべきだろう(イメージ化はまずもって人間としての、あるいは動物としての自己同一性に関わる問題だったのである)。芸術誕生以降の人間の歴史は、卑小な自己同一性の追求に囚われ、こうした根底的不安に対する感受性を麻痺させることの歴史だったと言えるかもしれない。バタイユが見出す、人類誕生時の自己呈示は、論理によって残されたのではなく、むしろ、感覚的次元において、何らかの同類意識が形成された、と言うべきである。しかしこの「同類」という範疇を、実体的共同体の成員という意味で理解するべきではない。ここで問題になる「同類」とは、一万年以上昔の人間と現代人との交感によって成立する「同類」であって、この状況を、とりあえずは(自己に関する)イメージの感覚的共有による束の間の一体感として理解しておきたい。ラスコー人が描き出し、バタイユが提出する、現代人にも共感を呼び起こす「不安定な種」としてのイメージ、そしてこのイメージは全く非人間的で、稚拙なまでに変質しており、私たちの「同類」という認識は、自らの獣性の肯定となる。

「人間」の形象(混淆の人間像)

そもそも「先史時代の私たち」を主張するバタイユの立場は、「人間なるもの」への批判的眼差しにおいて、執筆活動を始めた頃から変わってないように思える。例えば、洞窟のガイドは誰でも次のように言う。「私たちは皆クロ＝マニョン人なのです」。しかしながら、バタイユとガイドが言っていることは、似て非なる発言である。バタイユは、旧石器時代の画家(の技術水準)を称揚し、クロ＝マニョン人を優れた現代人へと接近させるのではなく、ある意味で現代人をクロ＝マニョン人へと接近させる。すなわち、現代人にも不可解で謎めいた獣的な部分があるということだ。バタイユの主張は、安全安心な祖先探しとは程遠く、むしろ現代人を先史時代の謎めいた闇の中に投げ入れることを意味している。たとえ先史時代の画家の描写技術が明らかに優れていようと、それは現代人と同様に優れているのではない。初めから芸術はそのようなものだったに過ぎない。確かに、大局的に見るなら、自然や動物の力と人間の自己呈示との関係は、それを表現する手法は、時代や地域によって異なるだろう。しかし、イメージは、「人間なるもの」に変調をもたらす力を常に持っていたのではないだろうか。

ある意味で、先史学者たちの前に姿を現したラスコーの壁画と、ラスコー人は、バタイユがかつて述べた「弁士の鼻にとまった一匹の蠅¹⁴⁵」と言えるだろう。これは、『ドキュマン』所収の「人間の形象 Figure humaine」におけるバタイユの表現である。十九世紀の

イユは興味深い逆説と考える。禁止と侵犯との関連もあるので、詳しくは後述するが、こうした着衣／裸に関する交差配列法は相対的なものである。つまり、ラスコー人のような呈示と隠蔽の方法が、現代においては不可能であるとバタイユが考えているのではない。かといって、彼の発想をその方法への憧憬に還元すべきではない。最終的には、特定の時代における表象の体制を、禁止、侵犯、欲望、暴力のエコノミーを検討しなければならないだろう。

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.69. «de nier ce qu'elle était, d'affirmer ce qu'elle n'était pas»

¹⁴⁵ «Figure humaine» in *OCI*, p.183. (*Documents*, n°4 septembre 1929). «une mouche sur le nez d'un orateur» 様々な示唆に富んだ重要なテキストであるが、きちんと論じるためにはラスコー周辺のテキストとは異なる文脈を検討せねばならず、ここでは人間の自己呈示の問題を検討するための導入としてのみ用いる。また、バタイユが重視する前時代的な、恥ずかしい怪物的人間像をはっきりとイメージするためには、この雑誌に掲載されたナダールらによる写真を見るに越したことはないのだが、雑誌を参照して頂きたい。

婚礼写真が写し出す、得も言われぬ奇怪さ、時代錯誤の気恥ずかしさに(さらには各時代特有の倒錯したフェティッシュに)、バタイユは「人間の本质が在るということへの真の否定¹⁴⁶」を見出す(図20)¹⁴⁷。そこに写るのは、「半分だけ怪物的な奇妙な人物たち¹⁴⁸」であり、とりわけ新郎新婦は「野蛮で黙示録的な反抗の両親¹⁴⁹」である。私たちを動揺させる形象は不意に、連綿と、いつ何時でも出現するだろう。バタイユにとっては結局、非奇妙な人間など、完璧な人間など、不快なものを排除した抽象的論理の産物に過ぎない。一方で、奇怪な新郎新婦は「私という存在が理解可能な世界に場所を持たないのと同様に要約不可能な存在¹⁵⁰」、私たちの判断を宙吊りにする「非蓋然的な improbable¹⁵¹」ものの出現である。バタイユは、こうした予測不可能で理解不可能な存在の出現を、雄弁な論理的構築物を攪乱する小さな低劣を、「弁士の鼻にとまった蠅」と表現する。それこそが、彼の考える「人間の形象」である。バタイユの見立てによると、トマス主義、近代科学、ヘーゲルは、「合理的な」自然に適合することのない出現を、論理的矛盾として排除してきた。しかし自然の非蓋然性という原理を認めるならば、世界の中における人間の出現は、不安定であり奇妙なものとなるだろう。あの新郎新婦は自然と人間のあいだの「不均衡の具体的な形象¹⁵²」である。このように、直前の世代の人物像をも(弁証法的に言うなら、とりわけ直前の世代を)、現代に流布する理想的な「人間の形象」を攪乱する契機とするバタイユにとって、先史時代の人物像は、より明確かつ強烈な攪乱的価値をもち、所与のものとなった人間の自己呈示についての根本的批判となっても不思議ではない。バタイユにとって、先史時代の人物像は、少なくとも、視覚的な特異性が明らかなだけに、自らの論における説得的価値をもち、共有可能性に満ちているのである。

それでは、バタイユは、先史時代の人間の自己呈示かつ自己否定の例として、具体的にどのようなイメージないし形象を挙げているのだろうか。そもそもオーリニャック期のほとんどの人物像が「不定形」であり、「半動物」ないし「グロテスク」であるとバタイユは指摘する¹⁵³。例えば、先ほど見たように、ラスコーの「堅抗の場面」で勃起したまま横たわる男は、鳥の頭部を持っている。そして、続くマドレーヌ期¹⁵⁴に描かれたとされる、レ・トロワ・フレールの夥しい数の動物たちからなる錯綜表現¹⁵⁵のただ中には、ミノタウロス

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.182. «une véritable négation de l'existence de la nature humaine»

¹⁴⁷ バタイユの弁証法的芸術史にとって、両親の世代、一世代前である十九世紀は、実は重要な意味をもっている。現代が過去に向ける嘲笑や拒絶反応のうちに、彼は途絶えることのない芸術的革新の契機を見出すのである。「現代」はいつの時代でも、(過去からの)「非蓋然的なもの」の出現を可能性として持っている。単なる伝統の継承ではなく、現代において承認された伝統そのものを転覆させつつ、過去と現代を結びつけるような「怪物たち」の歴史は、「先史時代」の意義にも関わるだろう。アウラの芸術ではなく技術に依拠する点でバタイユとは異なるが、ベンヤミンの次の叙述は比較に値するだろう。「昔ながらの先史時代的な[urgeschichtliche]戦慄は、すでにわれわれの両親たちのまわりの世界も取り巻いている。なぜならば、われわれはもう伝統を通じては両親の世界と結びついてはいないからである。象徴化された慣例の世界はいっそう崩壊の速度を速め、その中にある神話的なものが、急速に、ますますはっきりと姿を現す。それよりももっと早くまったく別の象徴化された慣例の世界を作って、崩壊してゆく世界に対抗させなければならない。アクチュアルな根源の歴史[Urgeschichte]という観点から見れば、技術の加速的テンポはこうしたものである。」(ベンヤミン『パサーージュ論 IV』[N2a,2] 今村仁司他訳、岩波書店、1994年 Benjamin, *op.cit.*, [N2a,2] p.576.)

¹⁴⁸ *OCI.*, p.185. «étranges personnages, monstrueux seulement à demi» 同じ論考でバタイユは、「半分だけ分解された屍体 un cadavre à demi décomposé」(*Ibid.*, p.181.) についても述べている。

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.182. «le père et la mère d'une révolte sauvage et apocalyptique»

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.182. «une présence aussi irréductible que celle du moi n'a pas sa place dans un univers intelligible»

¹⁵¹ *Ibid.*, p.184.

¹⁵² *Ibid.*, p.183. «les formes concrètes de ces disproportions»

¹⁵³ *OCIX*, pp.65-66. バタイユはブレイユなどの著作中の複製図を参照している。(立っている動物に見えなくもない)これらの形象を「人物像」とする解釈は彼ら先史学者と同様である。バタイユはオーリニャック期の「半人間」の例として、他にもアルタミラ、オルノス、ペシュ・メルルなどの図像を提示している。

cf. H.Breuil, *op.cit.*, A.Lémozi, *La Grotte-temple de Pech-Merle*, Paris, 1929., E.Saccasyn-Della Santa, *Les Figures humaines du Paléolithique supérieur eurasiatique*, Anvers, 1947.

¹⁵⁴ 後代にあたるマドレーヌ期の壁画はすでに「起源」ではないので、別に扱うべきではないかという指摘も当然あり得るだろう。しかしながら、バタイユはオーリニャック期からマドレーヌ期にかけて、ほとんど様式の差異(「発展」)は見られないと考えている (cf. *OCIX*, p.66)。そもそも、バタイユは「誕生」を、非常に長い期間の出来事として捉えている。それゆえ彼は「停滞」を述べる必要があった。ここで旧石器時代の時代区分について註釈を加えておこう。バタイユは、基本的にブレイユの時代区分に従って、旧石器時代を、オーリニャック、ソリュートレ、マドレーヌ期と区分した

を思わせる、勃起した牛頭の怪物が現れる(動物たちの錯綜は迷宮である)。そこでは、「訳の分からない深刻な乱闘が[...]人間の形態のこっそり隠れた出現に、壮大な伴奏をつけている¹⁵⁶」。さらに、動物たちが織りなすカオスの上方には、「鹿の角をつけた人間(むしろ神)¹⁵⁷」、以前から「呪術師」、「レ・トロワ・フレール」の神(図21)と呼ばれてきた形象が孤立して描かれている。線刻された後に彩色されるという複雑な過程を経て仕上げられているこの形象は、鹿の角と耳をもち、顎髭を生やし、男性器を露わにし、ながら...ともかく奇妙な半人間が直立している。このように、肖像画の起源における人間の自己呈示は、しばしば動物的カオスの伴奏を響かせつつ、怪物的な、非人間性の露呈として為されている。こうした非人間的人間、「混淆的人間」について、バタイユは次のように述べている。

一般的に考えると、混淆的人間が意味するのは、人間性を練り上げる感覚の複雑な働きである。労働する者としての人間を、労働しつつ物質的行為の功利性を計算する者としての、人間を否定することが常に重要であった。つまり、推論も労働もしない動物に結びつけられる神的で非人間的な要素を優先させて、人間を否定することである。

A l'envisager généralement, l'homme hybride signifie le jeu complexe des sentiments où l'humanité s'élabora. Il s'agissait toujours de nier l'homme, en tant qu'il travaillait et calculait en travaillant l'efficacité de ses actes matériels ; il s'agissait de nier l'homme au bénéfice d'un élément divin et impersonnel, lié à l'animal qui ne raisonne pas et travaille pas. ¹⁵⁸

まず初めに労働があるということ、そして人間が動物化するのであり、その逆ではないということは、バタイユ的論理の一貫した方向性を示している。先ほど述べたとおり、人間が「人間」であることの条件には、初めから否定性が、罪の意識が、あるいは羞恥が含まれている。こうした感覚の複合体が「混淆的人間」として形象化される。おそらくは通念とは逆に、動物化によって人間は複雑かつ豊かな存在へと仕上げられる。バタイユが端的に述べた「動物を前にした人間の消去¹⁵⁹」とは、あくまでも部分的な「消去」であり(完全な消去は単なる動物化である)、少なくともイメージとしては、人間から動物への完全な移行を示すものではない。こうした部分的移行を認識しつつ、バタイユは、先史時代の「人物像」の頭部が動物の頭部にすげ替えられていることに、あるいは「顔の欠如」に着目する。実際、例えばレ・コンバレルの人物像が頭部を欠き、「ヴィーナス」と呼ばれる女性小立像が顔を欠くように、

(後にルロワ＝グーランによってさらに細分化された時代区分が提出される)。バタイユによれば、ラスコー洞窟はオーリニャック後期に属し、およそ二万年前、「最古の」壁画芸術とみなされても不思議ではない。しかし現在の学説では、ラスコーの壁画はマドレーヌ期に描かれたとされ、年代はおよそ今から一万七千年前と言われている。さらに、一九九四年のショーヴェ洞窟の発見は、先史時代芸術の年代特定の常識を覆すものであった。技術的にラスコーとも遜色のないショーヴェの壁画は三万年以上に描かれたという炭素測定の結果が報告されている。年代という点だけから考察するならば、今やラスコー洞窟をもって「芸術の誕生」を語ることはできない。しかし、本論で検討している「誕生」には、バタイユの主観ないし価値判断、というよりもむしろ交感の強度が含まれているのであって(そして前述のとおり彼は長期間の出来事を論じている)、仮にバタイユがショーヴェ洞窟を知っていたとしても、やはりラスコー洞窟を芸術誕生の典型ないし場として選択したかもしれない。ショーヴェ洞窟の発見はむしろ先史学への衝撃であって、バタイユが提出した論点や問題提起それ自体に変更を迫るものではない(ブルイユの著作によって、バタイユはラスコーと同時代の壁画が多数あることを知っていた筈である。それゆえ、バタイユはラスコーが最初期の壁画洞窟だと考えてはいても、年代からラスコーが最古だとは言える筈がない。そもそも、当時はスタイルによる年代特定に限られていたので、厳密な年代は問題にならなかった)。

¹⁵⁵ OCIX, p.67. 「レ・トロワ・フレール」の膨大な彫線からなる錯綜は、或る美に、人間的な意味作用に、例外的な豊かさに属している」«l'immense enchevêtrement de gravures de la caverne des Trois Frères est d'une beauté, d'une signification humaine, et d'une richesse exceptionnelles.»

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.68. «L'obscur et profonde mêlée [...] fait à l'apparition sournoise et voilée de la forme humaine un grandiose accompagnement.»

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.69. «l'homme (ou plutôt le dieu) aux ramures de cerf»

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp.69-70.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.63. «l'effacement de l'homme devant l'animal»

先史時代芸術における変質はとりわけ頭部に施される。人間は自らを、または自らの同類を造形する際、その顔を「神的で非人稱的な要素」で覆ったとバタイユは言う。この身振りは単に消極的な身振りではない。むしろ、非人稱的な要素によって、人間は波及の力を獲得する¹⁶⁰。神的な獣頭(バタイユにとっては「アセファル」であるとも言える)の意味は、いったん個別の問題として考察する価値があるだろう。

3-3 仮面をつけた人間

羞恥心と仮面

堅抗の稚拙な人物像も、レ・トロワ・フレールの牛男や呪術師も、非人間的、動物的なのは、とりわけその頭部である(頭部こそが人的聖性と獣的聖性のせめぎ合いの場である)。バタイユはこうした頭部を「仮面」と見なし、「人間は自らの相貌を動物の仮面で隠した¹⁶¹」と述べている。バタイユも指摘していることだが、男女を問わず、一般的傾向として、先史時代の人物像は性器を露出しつつ¹⁶²、顔を隠す。しかし、このことは単に人々の性に関する大らかさを意味するのではない。最初の人間が全裸であったと見なすことは、偏見に他ならぬ(氷河期の人々がどうやって全裸で暮らすのだろうか…)、むしろ旧石器時代の人々は自らの身体の一部を覆い隠すことを知っていたということを重視すべきである。しかしなぜ、現代人のように性器や乳房を隠すのではなく、壁画その他に描かれた人々は自らの顔を隠したのだろうか。歴史時代においては、日常でも、絵画でも、イメージによる同定は顔によってなされる(べつに性器や足がそのような役割を担ってもよかったのかもしれないが、人間はなぜか顔による識別体系を発達させた)。すなわち、仮面の着用は、あまりに人間的な自己同定と、人間的な社会意識への抗議ではないか(この問題設定によって、あわよけば太古の共時的な交感を敷衍しようというわけである。あるいはまた、バタイユの仮面に関する論の背後には、顔による識別体系への異議がある)。ただし、先史時代絵画における頭部への着目は、バタイユ特有の傾斜も含んでいる。それは「頭部」への強い懐疑である。おそらく先史学者たちは、洞窟に表された人物像に、あって然るべき頭部を懸命に探したに違いないのだが(あくまでも知的イメージ把握の比喩である)、バタイユはそこに頭部の変形と欠如を探していただろう。そもそも彼にとって頭部とは、人間的共同体の要石であり、それゆえに存在の正当性を疑われるべきものであり、来るべき共同体を構想する彼は、イメージの次元における「斬首」を繰り返してきた¹⁶³。それだけに、顔と仮面の問題は、ある程度の広がりをもって詳述すべきだろう。まずは、仮面を必要とする人間の心理的要因のひとつとして、羞恥心から検討したい。バタイユは次のように述べている。

¹⁶⁰ 演出家ジャン＝ルイ・パローは、「仮面」を用いた自らの演出について次のように述べている。「私たちは非人格的な仮面の探求をしていた。女性用のストッキングを頭にかぶることで、私たちは自分の顔を消去した。首が重要になり、もはや眼ではなく首が視るようになり、体全体が表現的になる」(Jean-Louis Barrault, «Le visage et le corps» in *Le masque. Du rite au théâtre*, CNRS, 1988, p.181.)。そして、「他者の顔をつけるということは、自らを乗り越えるよう、私たちが仕向ける」(*Ibid.*, p.182.)。仮面着用が、単なる変身ではなく、顔の消去による自己の変容であり、知覚交換の変化であるというパローの認識は、後述するバタイユの発想にも通じる。

¹⁶¹ *Ibid.*, p.63. «il dissimulait ses traits sous le masque de l'animal»

¹⁶² レ・コンパレル洞窟では、男女問わず、性器の線刻を多数見出すことができる。ここで興味深いのは、いくつかの線刻画においては、性器が人物像を伴っているという点である。つまり、比較的大きく、自然主義的に彫られた性器の傍らに、ほぼ同じ寸法(縮尺的にはかなり小さいことになる)の図式的(稚拙)な人物像が彫られているのである。レ・コンパレルの例からは、露出/隠蔽という問題から一歩進んで、まずもって性器が人間的表現であるという仮説が立てられる。

¹⁶³ ここで詳述はできないが、要するに「アセファル」という共同体と人物像が典型である。仮面着用と斬首は全く別のことだという意見もあるだろうが、頭部の変形が人間性の否定である限りにおいて、両者は同じ意味を持つ。ましてや、アセファル像の頭部は消滅したのではなく、きちんと「死の性器」として位置づけられている。

人間が自らの人間的形態を認める、まさにその時、彼はその形態を隠す。その瞬間に、彼は自らに動物の頭を与える。あたかも自らの顔を恥じているかのように、自らを指し示そうとしながらも、同時に別のものの仮面を自らに与えなければならないかのように。

[...] s'ils avouait la forme humaine, il la cachait dans le même instant ; il se donnait à ce moment la tête de l'animal. Comme s'il avait honte de son visage et que, voulant se désigner, il dût en même temps se donner le masque d'un autre.¹⁶⁴

自らの、あるいは同類の、姿を描きだそうと思いついた画家ではあるが、あまりに恥ずかしくて、自分の顔をありのまま描くことなどできなかった。周囲の人間の顔をそのまま描くことにも抵抗があった。人間の顔の描写は、その試みの最初から、抑圧されていたのである(身体の部位をずらすならば、精神分析的な意味で理解しても齟齬はないだろう)。画家は、人間なるものの「典型」を表す役割を担いつつある部位を、隠蔽と変形なしには描くことができなかった(仮面は顔の個人的な隠蔽だけではなく、類的存在の否認でもあろう)。ラスコーの人々は、明日の安定した生存のために労働する自らの姿を恥じた。その結果、おそらく技術的には可能であっても、人物像における写実表現は放棄され、形態には変質が施され、素顔は「仮面」の表現によって代替される。先史時代において顔ばかりが特に隠蔽される理由については後に検討するが、いずれにせよ、羞恥心が仮面の表現をもたらしたとバタイユは考える。

仮面の復讐（近代的仮面への批判）

しかし、羞恥心ゆえに素顔を隠す仮面という発想は、一般的かつ伝統的なものだろう。例えば、舞台上に登る役者たちが紅潮した顔を隠すように、世界という舞台上に登場するデカルトは「仮面をつけて進み出る *Larvatus prodeo*」¹⁶⁵。こっそりと世界に登場する最初の人間たち、その仮面はデカルトの仮面にもどこか似通っている。少なくとも、羞恥にもかかわらず自己呈示を可能にするという基本的役割において、二つの仮面は共通点をもつ。

しかしながら、バタイユは『内的体験』において、デカルトの仮面使用法を批判し、次のように述べている。「デカルトの格言「*Larvatus prodeo*」、仮面をつけて進み出る者、不安の中にある私は考える。私のうちの思考は、不安を中断させる¹⁶⁶」。バタイユによるデカルトの有名な格言の解釈は、このように、「思考としての仮面」を提出する。そして、世界という舞台上に登場する前の不安は、戸惑いによる顔の歪みは、仮面の着用によって解消される。バタイユにしてみれば、デカルトの仮面着用とは、「企て *projet*」の次元における「推論的思考 *la pensée discursive*」の条件に他ならず、それは「実存を誤魔化すこと¹⁶⁷」であり、その結果、不安に満ちた「生は先送りになる¹⁶⁸」。こうした演出によって、人は知的慰めと平穏な秩序を得るだろうが、その一方で、群衆のなかでの悲劇的な実存、不安と恐怖に曝された人間の生、一言で言うなら「内的体験¹⁶⁹」は中断される。

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.63.

¹⁶⁵ «Préambules», in *Descartes Œuvres philosophiques I*, F.Alquié, 1963., p.45. 「舞台上に登場する役者は、顔の紅潮を悟られまいとして仮面をつける。これまで私も観客に過ぎなかった世界という劇場に登場するとき、私は役者たちのように仮面を付けて進み出る」 «Les comédiens, appelés sur la scène, pour ne pas laisser voir la rougeur sur leur front, mettent un masque. Comme eux, au moment de paraître sur ce théâtre du monde où jusqu'ici je n'ai été que spectateur, je m'avance masqué».

¹⁶⁶ «L'expérience intérieure» in *OCV*, p60. «La devise de Descartes : «*Larvatus prodeo*» ; ce qui s'avance masqué : je suis dans l'angoisse et je pense, la pensée en moi suspend l'angoisse.»

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.59. «escamoter l'existence»

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.60. «la vie est remise à plus tard»

¹⁶⁹ 本論で内的体験そのものを論じることはできないが、例えば、「内的体験とは、休息の告発である。それは猶予なく存在することである」(*Ibid.*, p60. «L'expérience intérieure est la dénonciation de la trêve, c'est l'être sans délai.»)、とバタイユは

バタイユはこのような仮面を先史時代の怪物に見たのだろうか。共通点を全て排除するわけではないが、明確に「否」である。壁画のモデルは、思考する存在ではない(もちろん現代人も含めて、全てのバタイユ的仮面着用者に当てはまることだが)。図式的に言うなら、勃起した性器を露出させた怪物は人間性を恥じ、デカルトは動物性を恥じている。体験の追求という点において、デカルトの仮面は「逃避のうちでも最も狡猾なもの¹⁷⁰」であり、バタイユがしばしば用いる移行の論理に従うなら、デカルトの仮面は不安から知への移行(逃避)であり、怪物の仮面は知から不安への移行である。少なくとも、仮面に属するいくつかの積極的な意味を、結果的にデカルトの仮面は隠蔽してしまう。

「仮面」を表すラテン語には«persona»と«larva»があるが、「larva」には「亡霊」という意味もある。デカルトが用いている、その形容詞«larvatus»は、仮面をつけている状態だけでなく、亡霊に取り憑かれた状態(ある種の憑依と言ってもいいだろう。すぐさまシャーマンたちの仮面儀礼が想起される)を意味する。仮面の着用は亡霊の出現であり、顔の「変質」である(繰り返すが、バタイユによれば、「変質 altération」という概念は、部分的な分解と同時に、亡霊の出現のような、聖なるものへの移行を意味する¹⁷¹)。一方、フランス語の«masque»は、古いイタリア語の«maschera»から派生した語だが、「maschera」は「偽の顔」と同時に、邪悪さ、呪術、悪魔などを意味している¹⁷²。そもそも仮面は恐怖や不安と無関係ではない(«persona»を論じるなら——例えば神学的な——別の方向性もあるだろう¹⁷³)。

それでもやはり、バタイユの仮面批判は、デカルト批判のために為されたのではない。簡潔に言うなら、科学的、合理的思考に基づく近代西欧の社会秩序が、真の標的である。近代社会における仮面は、とりわけ西欧の伝統によって育まれてきた仮面(例えば仮面劇、仮装行列や仮面舞踏会の仮面)は、漠とした不安を感じさせることはあっても、強い恐怖を呼び起こしはしない。こうした感性の状況を、バタイユは仮面の「墮落 dégradation」と言う。「省察と慣習は、仮面が初めは持っていた『闇の恐怖』の力を失わせる¹⁷⁴」。このような仮面の墮落は、「知性の発展が、世界を人間化し、その形を予測可能にした¹⁷⁵」ことに起因するとバタイユは考える。人間的知性によって亡霊たちは世界から消え去り、仮面の出現は予測可能な範囲内の現象となり、弁士の鼻にとまった蠅が、非蓋然的なものが蓋然的なものとなり、法則と説明の対象となる。もはや仮面を恐れるのは「知的ではない」子供だけになり、そうなると仮面は慰物か玩具でしかない。

しかしそれだけではなく、有用な仮面とその倒錯的な使用法は、現代的秩序の規範のひとつともなる。「文明化した社会 société policée」ないし「計算の社会 sociétés à comptabilité」においては、制服が仮面に相当すると指摘するロジェ・カイヨフによれば、「人は制服の着用により、感染しやすい熱狂にとらわれることなく、公平かつ不動の規則の代表者、奉仕者となる¹⁷⁶」。現代においては、仮面の非人格性ないし匿名性は、不規則な闇の世界に結びつくのではなく、明快な規則の世界を利するものとなる。バタイユ

述べている。「休息」と訳した«trêve»には「休戦」の意味もある。戦火の下で書かれたこのテキストにおいて、「不安」は現実の戦争とも結びついている。

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.60. «la plus subtile des fuites»

¹⁷¹ cf. «L'art primitif», in *OCI*, p.251.

¹⁷² cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, p.1199.

¹⁷³ 例えば、坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、1976年、を参照。

¹⁷⁴ «Le masque», in *OCII*, p.403. «la réflexion et l'habitude font perdre aux masques le pouvoir de «terreur nocturne» qui leur avait tout d'abord appartenu» 「慣習」からの離脱は、バタイユが芸術にみる積極的価値のひとつである。最終章で論じることになるだろう。

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.403. «le développement de l'intelligence humanise le monde en rendant ses formes prévisibles»

¹⁷⁶ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1967, p.258. «Il fait de l'individu le représentant et le serviteur d'une règle impartiale et immuable, non la proie délirante d'une véhémence contagieuse.» カイヨフによれば、「文明化した社会」に対立するのが、「眩暈の社会 société à vertige」、あるいは「原始社会」を言い換えた「混沌の社会 sociétés à tohu-bohu」である。こうした社会(例えばドゴン族)では仮面儀礼による眩暈や陶酔が、政治制度ないし共同体の基盤を為すとされる。

がデカルトの仮面を批判したのも、「デカルトに続くのが『進歩』の世界、別の言い方をすれば、企ての世界であり、それが私たちの住む世界¹⁷⁷」だからである。バタイユには、例えば戦争がもたらす恐怖と不安のただ中であって、こうした明晰な世界は、捏造された規則にしか、わざとらしい演出にしか見えない。こうした世界に仮面が関わるとしても、それは墮落した「力のない仮面」に過ぎない。それに対して、バタイユが述べる新たな仮面使用法は時代に呼応しているとも言える。アフリカやオセアニアで実際に用いられている仮面の「発見」は二十世紀芸術を揺り動かすと同時に一仮面をめぐる思考にも変更を迫るはずだ¹⁷⁸。アンドレ・シャステルは、二十世紀美術と仮面の結び付きを論じるなかで、「社会的現実と共通経験から追い払われた仮面の最終的な報復¹⁷⁹」を指摘している。不安にさせる仮面、亡霊的な仮面が、再び社会のなかに現れつつあった、もしくはすでに現れていた。これから検討する「仮面」は、デカルト的な「墮落した仮面」とは全く異なる仮面である。

『ドキュマン』において「民族誌学的仮面」の探求に関わった後、おそらく『内的体験』の少し前に、バタイユは仮面論を書いている¹⁸⁰。仮面への子供じみた反応のなかに古来の隠された謎と恐怖を見出すバタイユの仮面論は、亡霊の出現と結びついた仮面の原義を取り戻す作業とも言えるだろう(そればかりか、そのような仮面が同時代の仮面儀礼や、先史時代の人物像と結びつくとき、所与の言語に限定されない、仮面の普遍的な「使用価値¹⁸¹」へと視界が開けるはずだ)。その仮面論において、バタイユは現代社会における仮面の出現を想像し、近現代的な(ひいては人間的な)コミュニケーションを批判し、いわば「仮面のコミュニケーション」を開こうとする。バタイユにとって、仮面は優れて現代的な問題であり、「交感¹⁸²」を可能にする表現技法なのである。この仮面論をもう少し詳しく検討してみたい。

カオスとしての仮面

すでに確認したとおり、バタイユは現代社会における「仮面の墮落」を認識している。しかしながら、同時に、彼は仮面の潜在的な力の出現もまた、確信している。「仮面は、明晰でありかつ退屈によって安堵させるこの世界の関に、カオスの不可解な受肉の

¹⁷⁷ OCV., p60. «A la suite de Descartes : le monde du «progrès», en d'autres termes du projet, c'est le monde où nous sommes. »

¹⁷⁸ 例えばドゴン族の儀礼における仮面に関する詳しい報告は、Marcel Griaule, *Masques Dogons*, Institut d'ethnologie, 1994. を参照。雑誌『ドキュマン』を中心とした、レリスやバタイユの仮面―皮膚を巡る思考については、真島一郎「頭蓋・顔・皮膚―フランス仮面論の一系譜」、『文化解体の想像力』(人文書院、2000年)が参考になる。民族誌学の展開と仮面の「復活」が、バタイユの思惟に反響し、豊かな材料を与え、それを刺激したことは、積極的に認めよう。しかし、何度も言うが、先史時代芸術を論じるバタイユは、民族誌学の対象となるような「プリミティヴアート」を敢えて遠ざけている。それらは結局ヒントでしかない。バタイユの慎重な態度を尊重するならば、例えばピカソの《アヴィニオンの娘たち》の「仮面」について人が語るように、ラスコーの仮面を語ることはできなくなる。いわゆる「プリミティヴアート」と先史時代美術は異なるという見解が、バタイユの美術史学への寄与であろう。バタイユの主張が功を奏したのかどうかは分からないが、現在「プリミティヴアート」といった場合、先史時代美術は含まれないか、周辺的な位置しかもたない。それゆえ、「プリミティヴアート」に関する膨大な文献は、比較対照の範囲を拡大するようバタイユを説得しない限り、あるいは何らかの操作(抽象化と一般化)を施さない限り、ほとんど役に立たない。本論の第二章において、先史時代美術の二十世紀における回帰を簡単に論じているが、それは「プリミティヴアート」をめぐる混沌への、ささやかな介入である。用語に問題はあがあるが、形態上の親縁性を認めるに吝かではないのだが、別の「プリミティヴアート」が現代にも生き残っているのではないかということである。

¹⁷⁹ André Chastel, «Masque, Mascarade, Mascaron», in *Fables, Formes, Figures I*, Flammarion, 1978, p.250.

¹⁸⁰ «Le masque», in *OCII*. 『ミノトール』誌へ寄稿するつもりで、1930年代後半に書かれたこのテキストは、大幅な削除を要求されたためか、結局未発表に終わった。

¹⁸¹ マルクスの用語だが、バタイユにとっても重要な概念である(cf. «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade», in *OCII*). ドゥニ・オリエは『ドキュマン』復刻版の序文で、当時のバタイユやレリスらの「民族誌学的」試みは、二十世紀前半に支配的であった「フォルマリズム的脱文脈化」への異議申し立てとして、「使用価値」を重視したと述べている。(Denis Hollier, «La valeur d'usage d'impossible», in *Documents*, Jean-Michel Place, 1991, pp. IX-X.) 簡単に言うならば、何らかの「美術品」は生や社会との関わりにおいて意味を持つという姿勢に他ならない(しかし有用性への還元ではない)。このことはバタイユの「作品」そのものへの無理解とも言えるし、ある意味で芸術社会学的な重要性とも言えるだろう。

¹⁸² 「交感」は、安定した理解の確立ではなく、さらには共時的な相互伝達にも限定されない。それはむしろ、とりあえずの定義としては、共時的かつ通時的なイメージの場への参与を意味する。

ように現れる力をいまだに持っている¹⁸³」。仮面は、秩序に覆われて隠された「カオス」を、再び白日の下に曝す。バタイユは、古典的な「世界」概念をなぞるかのよう、「コスモス(世界という秩序)」と「カオス(混沌)」を対置させているのだが、ここで述べられているのは、単にコスモスの外部ないし起源にカオスがあるという状況ではない。包含関係は思った以上に複雑である。近代的な仮面に復讐するかのように、カオスとしての仮面は人間の知的世界把握の限界を露呈させ、コスモスとその構成要素を覆う。「閼」とは世界の亀裂としての人間の身体の表面、すなわち、それぞれの皮膚である。ある人間の表面がカオスとなることで、「マイクロコスモス」がカオスに覆われることで、世界それ自体が変容する。ここで述べられている人間と世界との関係は、結論だけ見るならばレヴィ＝ブリュルの言う「融即」論理、あるいは集団と個人のトーマティックな関係性、部分と全体の一致に近い発想である¹⁸⁴。素顔の個人と安定した社会秩序、仮面着用者と不可知のカオスは、それぞれ分ちがたく結びついた二つの世界を構成しており、仮面はその閼であり、仮面の着脱は二つの世界間の移動をもたらす。

ところが、ここでバタイユが述べているのは、「未開社会」の心性ではなく、「原始社会」の出来事でもなく、まさしく現代の想像力である。「子供じみた無邪気へと自ら赴くままに、今、私自身が仮面着用者となることを想像するでしょう[……]」¹⁸⁵と述べるバタイユは、デカルトのように、しかし逆向きに、自らの顔を仮面で覆う。そして、仮面をつけた彼は、簡潔に述べる。「**仮面とは肉体となったカオスである**¹⁸⁶」。ここで「**私は死を前にした歓喜である**¹⁸⁷」というバタイユの告白を想起しても場違いではないだろう。バタイユにとって仮面とは、現代社会に関わり、その中で生きる自己に関わる存在である。そして、バタイユがしばしば用いる「私は一である」という定式、常に変化し自由に錯乱した自己同定は、「私は(他の何者ものでもなく)人間である、男である、一人である」という自己同一性への異議申し立てに他ならない¹⁸⁸。多くの鋭敏な精神がそうであるのと同様に、実際バタイユ自身もまた、自分が何者か分かっていなかったのではないだろうか。あるいはそれこそが彼にとって最大の謎だったのではないか。現代社会において仮面着用とは、こうした謎の形象化であり、つまり、不断に自らの人間性を疑いつつ存在すること、自己同一性の動揺、別の部分と全体の関係へと参与することを意味する。自己同定の壊乱は、自由な変身[métamorphose]を可能にするのだが、その自由は恐るべきカオスを伴う。「仮面の現前によって、カオスはもはや人間に疎遠な自然ではなくなり、人間を破壊するものを苦悩と歓喜をもって活気づける人間自身となる¹⁸⁹」。仮面の登場する場では、カオスは人間自身に宿る。逆に言えば、このとき、人間とは稼働中

¹⁸³ OCII, p.403. «Or le masque possède encore la force d'apparaître au seuil de ce monde clair et rassurant de l'ennui comme une obscure incarnation du chaos.»

¹⁸⁴ Lucien Lévi-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Librairie Félix Alcan, 1918, p.100. 「前論理的な心性の指導原理たる融即の法則は、集団の中の個人と、個人の中の集団を、何の困難もなく同時に考えることを可能にする」。「融即」の発想は本論でもしばしば問題になるだろう。レヴィ＝ブリュルの発想は当時の思想に大きな影響を与えたが、バタイユが無批判に参照しているわけではない。『ラスコー』においてバタイユは、少なくとも「前論理 prélogique」という考え方を退ける。ちなみにバタイユが対置する「後論理 postlogique」は、彼の呪術解釈の基本的発想とも結び付く (cf. OCIX, p.70)。

¹⁸⁵ OCII, p.404. «Si maintenant je prends le parti de me représenter à moi-même le masque en me laissant aller jusqu'à ma naïveté puérole [...]».

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.404. «LE MASQUE EST LE CHAOS DEVENU CHAIR»

¹⁸⁷ «La pratique de la joie devant la mort» in OCI, p.555. «JE SUIS la joie devant la mort»

あるいは「**私自身が戦争である JE SUIS MOI-MÊME LA GUERRE**」(*Ibid.*, p.557.)という言明も共に。

¹⁸⁸ 仮面を付けることは、人間的な視線と思考に染まった皮膚を、改めて係争に付すことに他ならない。「人間」とは、いかなる生物、いかなる存在なのだろうか。おそらくその定義の不可能は承知のうえで、バタイユは、多くの思想家が行ったように、「Homo」に続く形容詞を模索する(『ラスコー』では Homo faber と Homo ludens が論じられる)。こうした模索は、学問的に認められた Homo sapiens という呼称への異議に導かれている。ここで、Homo sapiens は、来るべき出来事の準備を可能にする科学の普遍の法則を信じ、安定した社会秩序(永遠不変の共同体)に安住する、「不死の老人 l'éternel vieillard」とされる。そして一方、この論で出される試案、Homo tragicus(私たちはバタイユの姿を想像することもできる)は、予測不可能な破壊の予感をもたらす不安に有限な自らを委ね、手懐けようのない時間による廃棄と再生を陶酔のなかで肯定する、「仮面をつけた、愛する若者 l'homme aimant, jeune et masqué (OCII, p.405.)」である。

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.404., «par cette présence le chaos n'est plus la nature étrangère à l'homme mais l'homme lui-même animant de sa douleur

のカオスであり、自己を破壊する謎である。

バタイユが「カオス」という語によって指し示している何か、つまり仮面が受肉し、人間を破壊し、亡霊のような表面をもって出現する何かは(そもそもあらゆる定義を逃れるものだろうが)、「自然」の領域に属している¹⁹⁰。それは、克服すべきものでもなければ、手懐けるべきものでも、秩序の起源となるべきものでもない(それゆえにバタイユは「自然科学」を批判する)。それは「動物性と死 l'animalité et la mort¹⁹¹」であり、生命体を死に向かわせる時間の流れ、その流れだけを唯一の法則とする動物たちの世界、Homo sapiens が支配を目論んできた自然が想起される。受肉したカオスとしての「仮面は、世界への人間の現れを、野生の自然の表現とする¹⁹²」。人間の精神の運動において、それが関わる世界は二つの様相を持っていると仮定しよう。一方を固定態、他方を流動態とする。世界と人間との関係性を固定態から流動態へと転換させることは、とりわけ芸術論におけるバタイユの思惟の根本的な方向性である。動物たちの錯綜の中にひっそりと姿を現す牛男のように、仮面をつけた Homo tragicus は、自然の表徴を自らの身体とすることで、流動する世界の構成要素となることを引き受ける。そればかりか、仮面着用者は自然の運動に「生命を与える」のであって、そこからバタイユは次の簡潔な表現に到る。「実のところ仮面は、世界を人間化するよりむしろ神聖化する¹⁹³」。民族誌学や人類学がもたらした仮面を思い浮かべるなら、極めて当然のことを言っているようにも思えるが、単に宗教的、呪術的儀礼での使用が問題なのではなく、問題は、バタイユが同じテキストでデカルトの仮面を引き合いに出しているように、参加者たちを包む世界の「秩序」の方向性を誘導することであり、世界の変化と様態を「神聖なもの」に向けて形象化することである。ともかく、バタイユの仮面が「聖性」に関わるということ、それが人間的世界の内部で人間的秩序から懸け離れる運動であるということは確認しておきたい。そして逆方向の運動として、バタイユは、「仮面が現れるとき、自然の動物性から発する神聖な力が明らかになる¹⁹⁴」と述べている。多少複雑な議論になったが、人間の「脱自 exstase」の体験は自然をして語らしめる、と考えても誤りではない。

バタイユにとって、こうした議論は、そのまま社会の問題である。仮面がもつ神聖な力は(おそらく異質なイメージの出現一般もまた)、人間の自己同一性と共に、安定した視認の社会秩序に、人間的知の流通に、亀裂を入れる。バタイユは仮面という「聖なる形象の『反社会性』¹⁹⁵」を主張する。ここで言う「反社会性」とは、社会からの孤絶や隠遁、単なる破壊行為を意味するのではない。そこには、ある種の「社会性」そのものの根本的な創造が目指されてはいないだろうか。次節で検討しよう。

仮面のコミュニケーション

世界の可知化がもたらす安定した社会秩序は、人間的見に基づいた「同類」意識によって支えられているとバタイユは考える。

et de sa joie ce qui détruit l'homme»

¹⁹⁰ ここでバタイユが述べていることを思想的に再構成するならば、最初に参照されるべきはヘラクレイトスであろう。有名な格言 *Panta rhei* 「全ては流転する」については、本来多くの註釈を必要とするが、そして様々な思惟が広がる筈だが、ここでは「全ては流転する」という真実だけ是不変であるとする解釈のみを提示しておきたい。cf. Héraclite : Fragments (établi par Marcel Conche), P.U.F, 1998, pp.467-470.

¹⁹¹ *O.C.I.I.*, p.403.

¹⁹² *Ibid.*, p.404. «il fait de la présence au monde d'un homme une expression de la nature sauvage»

¹⁹³ *Ibid.*, p.404. «Le masque à la vérité divinise plutôt qu'il n'humanise le monde.»

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.404. «une force divine sortie des profondeurs de l'animalité naturelle est manifeste quand il surgit»

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.404. «l'«asocialité» de ces figures sacrées» ここで詳しく述べることはできないが、仮面の「反社会性」、社会転覆的な性格は、カーニヴァルの仮面に関してもしばしば指摘されている。も有名なものとしては、ミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレールの作品と中世：ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳、せりか書房、1973年。また、ジェイムズ・アンソールの仮面がバフチンのカーニヴァル観を「絵画化」しているという指摘は、Timothy Hyman, «James Ensor : A Carnival Sense of the World» in *James Ensor : Theater of Masks*, Lund Humphries, 1997. アンソールが幼少期を過ごしたオステンドは現在でも「死んだねずみの舞踏」というカーニヴァルで有名なのだが、バタイユは近現代のカーニヴァルの仮面を必ずしも評価していない。

なぜ私は「私」であって、他の誰か(他の牛、他の石、他の洞窟…)ではないのかという実存的な問いは、不安や苦悶を伴って、しばしばバタイユに去来していた¹⁹⁶。バタイユの言う「孤独」とは、伝記的事実よりもさらに一般的かつ根源的な、言うなれば「先史時代」な孤独である。しかし、「人間的」な社会は、こうした実存的問いかけには猶予を、不安には慰めを与えてくれる。「人間が耐え難い孤独から抜け出るのは、その他全ての空虚から、同類のうちの一人の顔が現れるときのみである¹⁹⁷」。孤独の最中にある人間には、自らの帰属先、種としての限定、あるいは共同体は見えていない。それらはそもそも見えるものではない。しかし「同類」という意識は、他者との根源的差異を留保し、「人間的な視認」を強化し、巨大な類似の体系(その頂点はしばしば神である)へと各人を参与させる。素顔による同類の確認、こうした自己同一性の確認へと傾いた視覚の交換、それこそが通常の「コミュニケーション」だとバタイユは考える。バタイユにとって、このようなコミュニケーションは、人間的閉域を強化するものでしかなく、それは同類に対しては開かれていても、不安に満ちたカオスの謎には閉ざされている。バタイユの批判は、実体的な、変化することのない生と社会秩序に向けられる。

「コミュニケーション的な」開かれた顔によってある人から別の人へと伝えられるのは、人間の生は、個体の永遠なる落下と同じくらい実体的で、同じくらい真なる社会秩序のなかにあるという意識である。

Or le visage ouvert et «communicatif» fait passer d'un homme à l'autre cette conscience que la vie humaine est dans l'ordre social aussi substantielle, aussi vraie que la chute éternelle des corps solides.¹⁹⁸

人間的コミュニケーションにおいて、顔は人間的「永遠」の、あるいは「無限」の指標となる。有限な存在である人間は、顔を開いておくことで、「人間」という閉域を創出し、人間的閉域のなかでのみ通用する「無限」を、絶対的外部にある敵対的カオス(自然、時間、死…)の無限に対抗させてきた。そこには、明晰であることによる隠蔽がある。ここでいう「コミュニケーション」とは、例えばデカルトが構想したような「普遍科学」、体験ではなく実験によって成立する知の伝達を意味する¹⁹⁹。「一度だけ」という体験の性質は、

¹⁹⁶ 例えば、『供犠』の一節において、「私」の苦悶の理由は次のように説明されている。「私が帰結となる一連の出来事の最中に[私が産まれるまでの全ての過程において]、最も微細な差異が生じたならば、私であることを強く渴望するこの私の代わりに、『あるひとつの他者』がいたかもしれないのだ」(«Sacrifices» in *OCI*, p.89. «si la plus infime différence était survenue au cours des événements successifs dont je suis un terme, à la place de ce moi intégralement avide d'être moi, il y aurait eu «un autre»»). まさしく、この苦悶が、「非蓋然性」の問いとして提出されていることにも留意したい。私たちとしては、このような状態を知るあらゆる人間にとって、「コミュニケーション」とは何を意味しているのか、どこに至るのか、それが問題である。

¹⁹⁷ *OCII*, p.404. «L'homme ne sort de la solitude insupportable qu'au moment où le visage d'un de ses semblables émerge du vide de tout le reste».

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.404.

¹⁹⁹ 死すべき人間が、常に唯一で最後の出来事に条件づけられている一方で、科学的な知においては、「予見可能で、止むことなく反復可能な、諸結果が常に重要である。[...] 物体の落下を繰り返し、そこから加速度を予告することは常に可能である」(«Il s'agit toujours de résultats qui peuvent être prévus et répétés sans fin [...] Il est toujours possible de recommencer la chute d'un corps et d'en prédire l'accélération.» *OCII*, p.405.)。バタイユは、おそらくデカルト批判も含意しつつ、パスカルを援用して、人間的規範や理性と結びついた神を批判し、科学的抽象ではなく体験によってのみ感じられる神的なものを肯定しようとする。「[...] 人間的規範の野蛮な破壊——神的な自然に特有のものである——は、動物と仮面によって明らかになる。パスカルが侮蔑的に「学者の神」と名付けた、由緒正しいイメージの中では、この破壊は覆い隠されている」(«[...] la sauvage destruction de la normalité humaine — qui appartient en propre à la nature divine — est révélée par l'animal et par le masque, elle est voilée dans l'image vénérable à laquelle le mépris de Pascal donnait le nom de «Dieu des philosophes»» *OCII*, p.404)。「学者の神」とは、パスカルの有名な«Mémorial»の一節である (cf. Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, t.II, Gallimard, 2000, p. 851. «Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob, non des philosophes et des savants»)。もちろん、ここでバタイユはパスカルのように一神教の神について述べているのではないが、それでもパスカルとの親近性は否定できないだろう。バタイユの「パスカル主義」はしばしば批判の口実となったが、批判のなかには、彼の思惟における何らかの真実を言い当てるものもあった。例えばサルトルは、バタイユに「熱のこもった軽蔑と急いで言ってしまうと

征服されるべきものでしかない。というよりもむしろ、知性と労働によって自然ないし動物性から分離した存在、すなわち「人間」であるという類的意識が、すでにこうしたコミュニケーションに支えられている。しかしながら仮面は、その不気味な異質性によって、人間的閉域におけるコミュニケーションを寸断する。この契機を、バタイユは次のように述べている。

仮面によって顔が夜に返されるときの乱暴な決定によって、コミュニケーションが断たれるとき、人間はもはや自らに敵対する自然でしかない。そして敵対的な自然の全体が仮面をつけた人間の隠されたパッションによって活気づけられる。

Quand la communication est rompue du fait d'une décision brutale quand le visage est rendu par le masque à la nuit l'homme n'est plus que nature hostile à l'homme et la nature hostile est tout entière animée de la passion sournoise de l'homme masqué.²⁰⁰

仮面の着用によって、明晰な対面のコミュニケーションは寸断される。「顔が夜に返される」ということは、知覚とコミュニケーションが別の局面へ移行することを意味している。人間の視覚は闇の中での、闇の中からの視覚となるだろう。そして、こうした新局面によって、先ほど見たように、自然と人間との複雑な包含関係が明らかになる。人間の姿を保ちながらも「外敵」としての自然となった人間は、その存在の両義性において、自らもその一部分となった自然を活気づける(非人間的な世界への参与と、その鼓舞は、バタイユの芸術論にとって最も重要な契機のひとつである)のである。バタイユがここで述べている仮面着用者のパッションとは、自らが自らの外部へと部分的に同化しながら――その姿は混淆的人間として表象されるだろう――、既存の世界への異議提起として、外的世界の一要素として、外的世界の運動に加わるパッションである。確かにこのパッションは破滅的な、自己破壊的な、こういってよければ悲劇的なパッションだとも言えるだろう。しかし、カオスを受肉した存在が消滅してしまうわけではなく、ここで脅威に曝されるのは、安定したコミュニケーションを保証する人間の素顔であり、「普遍的」秩序が保証する自己充足的な主体である。部分的な破壊(カオスによる変質)によって、頭部の変容さえ十分に自由に為されるならば、人間は自然の運動に参与できる(バタイユが「祝祭」として述べるのは、こうした情況に他ならない)。同様に、仮面によって素顔のコミュニケーションは途絶するが、他者たちの存在が消滅してしまうわけでもなく、あらゆるコミュニケーションが失われるわけでもない。むしろ別の位相におけるコミュニケーションが、「交感」が開かれるのである。

仮面が交感させるのは、予見不可能で、死と同様に支えることの出来ない、突然の変化の不確実と脅威である。

Le masuque communiqué l'incertitude et la menace de changements subits, imprévisibles et aussi impossible à supporter que la mort.²⁰¹

仮面の出現を想像するために、「仮面とは肉体となったカオスである」というバタイユの定義を繰り返しておこう。仮面の周りには人々がいる。彼らが見ているのは、カオスの力によって変容する人物像、流転する世界の肉体化であり、人間的素顔による類似

する意志」という「パスカル的」特質を見抜いている (Jean Paul Sartre, «Un nouveau mystique», in *Situations I*, Gallimard, 1947, p.134. «ce mépris fiévreux, et cette volonté de dire vite»).

²⁰⁰ *OCL*, p.404.

²⁰¹ *Ibid.*, p.405.

の破綻が露呈することによって、彼らもまたカオスへと引き込まれる。仮面は科学化も法則化もできないものを、「突然の変化の脅威」、カオス、流転する世界の運動を交感させる。このコミュニケーションは、同質な人間の相互理解によって成り立つ社会的紐帯の創出ではなく、ジャン＝リュック・ナンシーの言葉を借りるなら、「社会的結び付きのコミュニケーションよりもずっと豊かなコミュニケーション²⁰²」であり、安定した理解を常に逃れ去るもの、把握不可能なものの交感である。それは「告白し得ぬもの *inavouable*」の交感である。いわば素顔の裏の素顔、こうした「有用でないものは(仮面の下に)隠されなければならない²⁰³」。

パタイユの考える「仮面の交感」は、理性的な相互認証を中断させたときに可能になる。そのとき、同質的な社会という既存の閉域は決壊し、さらには、類似者たちに支えられた永遠の自己同一性、「人間」である「私」は問いに付される。結局のところ、仮面の着用は、自己の他化[*altération*]であり、仮面の登場は他者の到来である。しかしこの他者は、ある国家や民族や部族の同質性を動揺させるだけではなく、おそらくはその始まりから同類意識による紐帯によって存在していた人間というもののある方(おそらくは解消不可能な孤独へと到るまでに)揺るがす。そのとき仮面が交感させる「突然の変化の不確実と脅威」は、カオスの運動は、何ら実体的なものではなく、その破壊の力が感じられる限りにおいて、そのイメージが恐怖や不安を呼び起こす限りにおいて、明らかなものとなる。

そもそも、恐怖や不安を証明することは不可能であろう(「仮面はカオスの運動を交感させ、そのことは人々の子供じみた恐怖に表れている」と言ったところで、誰がそれを信じるのだろうか)。しかし、そうした領域を経過せずに、パタイユの芸術論を理解することはできない。せめて、語り得ぬものの周りを流れる感覚の、共有回路を開くことができれば、それが出発点にはなるだろう。例えば、バルビエ＝ミューラー美術館所蔵の仮面コレクションの一部を眺めてみるだけで²⁰⁴、私たちは仮面が引き起こす不安と恐怖を垣間見ることができる。私は他者とこの感覚を共有しているかもしれない、同じ感情の渦のなかにいるかもしれない、むしろ確実にそうだと思う。しかし、そこで問題になるのはほとんど同定不可能な感覚であり、私と他者たちが同じ感覚を共有しているとは、少なくとも言表可能な同じ感覚を共有しているかどうかは全く疑わしい。

この仮面論でパタイユが述べていることは、彼がカオス表出の効果として、やむを得ず恐怖や不安などと述べているものは一最終的にはそれが「聖なるもの」(へ)の接近の徴候として示されようとも、根本的にはこうした不可能な次元にある。ならば、陶酔の奔流の中に僅かばかり残る「私」を辿って、例えばそこにあった仮面が導いたと思いき体験を、再び他者たち(読者)に向けて書いてみることに以外に、交感の問いを前進させる術はないだろう(解答は決して存在しないのだから)。例えば共有されたイメージに訴えることによって、同じ奔流から発する体験の異本を交感させることは可能であろう(ただし、そのためにはイメージは自由でなければならず、余白がなければならない)。

こうしたテキストの実践は、ギャンブルであり、あるいは体験の共有への呼びかけである。パタイユは、例えば、誰もが子供の頃に感じた、仮面(さらには亡霊)の恐怖、その曖昧な記憶をそのまま鮮明に引きずり出すことで、仮面の意味を(結局この仮面論にお

²⁰² Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christien Bourgois, 1986 (1990, 1999), p.34.

²⁰³ «Méthode de méditation» in *OCV*, p.196.

²⁰⁴ *L'homme est ses masques : Chefs-d'oeuvre des musées Barbier-Mueller*, Hazan, Musée Barbier-Mueller, 2005. このカタログに寄せられた長い序文の一節から、仮面による交感という発想を補強しよう。「顔は本来、非常に日常的な他者の顔に向けられるものだが、仮面とは、生者たちと同様に超自然の存在にも差し向けられる、ひとつの言語である。[...] 仮面は見えるものと見えないものの接合点であり、[...] 出現の秩序に、イコン的というよりも能動的な方法で聖なるものと仮面着用者を結びつける操作の秩序に属している。というのも仮面着用者は、人間的世界に到来することを受け入れてもらうために、超自然的実体に祈願しなければならないからだ。たとえ仮面着用者が、自らを隠すことで、あなたとの全ての関係を断ち切るとしても、あらゆる接触を切断するように思わせるとしても、仮面着用者は依然として交感を望んでいる。というのも、彼は別の岸からあなたに語りかけているのだから」(Alain-Michel Boyer, «Je est un autre» in *op.cit.*, p.18.)。

いては人間の意味を)問い直す。「私たちのうちの誰にとっても、子供じみたかたちで、仮面の恐怖感は意識の暗い領域のなかにいまだに生きている²⁰⁵」。意識の底で生き続けるこの恐怖、人間の内部で自然のカオスと結びついたこの恐怖とは、そしてその表象ないし形態としての仮面とは、いったい何だろうか。実のところ、こうした問いに対して、パタイユは解答を用意していない。敢えてそうしているようにも思える。しかし彼は仮面について述べることを止めるわけではない。パタイユによれば、仮面とは、人間的科学が隠蔽してきた、「いまだに生きている謎の、酔いどれの歩みにつきまとう謎の、古からの形態²⁰⁶」であり、「夜の幻影的な遊戯²⁰⁷」である。子供や酩酊者だけに到来する(しかしあらゆる人の記憶に残っている)この謎、根底の不安を呼び起こすがゆえに看過されてきたこの謎は、「自身の生が問いかけである、この人間とは何か²⁰⁸」という問いがもたらすのだとパタイユは考えている。不断に更新されるこの問いに解答がないことは、パタイユも分かっているだろう。だからこそ彼は、この謎への対応が仮面となって表れるとし、共有可能な体験へと呼びかけるのである。結局のところ、仮面とは人間という謎の形象化であり、カオス(子供じみた恐怖、自然、動物性、死…)に侵食された人間のイメージに他ならない。パタイユが描写しつつ依拠するのは、子供や酩酊者のヴィジョン²⁰⁹であり(夜中に目を覚ました子供や、悪酒で泥酔した者が、死んだ自らの姿を想像するかのように、「人間」になったばかりの画家は、自らの姿に仮面という動物性の痕跡を付け加える)、謎はイメージとしてただ現れるのみである。

しかし、仮面のイメージを、それだけで独立したものとして見ることに、ほとんど意味はないだろう。少なくとも、仮面の暗い背景、仮面を付けた身体とそれを取り囲む人々が想起できなければ、仮面による力の波及は理解できないはずだ。仮面着用者は、「時間の瀑布の上で、死に至る舞踏をする全てのものの、嵐のような陶酔を最初に見出すであろう²¹⁰」。この者は、最初に交感を変容させる者であり、自らの身体において(仮面だけでなく身振りや唸りも伴っていただろう)イメージの総体を創出し、カオスを謎のまま伝染させる。人間から動物へ、死から陶酔する生へ、仮面の交感とは逆転した時間の流れを人々に共有させる。

最終的には、このような仮面の交感を、先史時代のイメージに、混淆的人間の獣頭に結び直すことが必要である。確かに、先史時代の仮面の儀式について、私たちは何も知らず、その存在自体が疑わしい(当然、描かれた「仮面」が実際の仮面使用を立証するわけではない)。しかしながら、変容する身体のイメージとその交感という次元においては、そしてイメージの使用による謎への接近法として見るならば、自ら着用した仮面に関するパタイユの論は、先史時代の非人間的形象を(前もって)補足しつつ現働化していると言えるのではないだろうか。彼は自らと、人々の体験を記述することにおいて、イメージの現代的可能性を提案しているのではないだろうか。とりわけ、人間性の否認が、イメージの交感によって為されるという点は再度強調しておくべきだろう。

²⁰⁵ OCII, p.403. «Pour chacun d'entre nous, sous une forme puérile, le sens terrifiant d'un masque est encore vivant dans une région obscure de la conscience.»

²⁰⁶ Ibid., p.406. «la forme ancienne de l'énigme encore vivante et poursuivant ses démarches d'homme ivre»

²⁰⁷ Ibid., p.406. «jeux illusoires de la nuit »

²⁰⁸ Ibid., p.406. «cet homme que sa propre vie interroge»

²⁰⁹ ベンヤミンは、ハシッシュ吸引によって二つのものが見える現象が起きると(ただしベンヤミンのハシッシュによる知覚が一般的だとは必ずしも言えない)、とりわけ或る顔に別の顔の相貌が現れるとし、「ハシッシュの世界においてはすべてが顔なのだ」と述べている(ベンヤミン『バサーージュ論 III』今村仁司他訳、岩波書店、1994年、72頁 Benjamin, *op.cit.*, [M1a.1] p.526.)。そこからベンヤミンが引き出すのは、弁証法的ヴィジョンとでも言いうる、何らかの対象において、その対立物が現れ出るという発想である。パタイユが想像する、人間の顔が動物や怪物の顔に類似するという体験、安定した顔たちの世界に仮面という別の顔が出現する体験も、ベンヤミンの発想と懸け離れているわけではない。前述したように、パタイユは十九世紀の写真に「非蓋然的なもの」の出現を見たが、ベンヤミンにとってそれは、絵画と完全に分離できない写真のアウラを意味するだろう。そしてベンヤミンは、まさしく写真に映し出される「人間の顔貌」こそがアウラの芸術の基盤たる「礼拝価値」の「最後の砦」だと見なしている(ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」前掲書、599頁[Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» *op.cit.*, p.445.]。しかしパタイユはそれを「最後」だとは考えず、むしろ礼拝価値の現代的展開を、現代に甦るアウラの可能性を模索したのである。

²¹⁰ OCII, p.406. «il retrouvera le premier l'ivresse orageuse de tout ce qui danse à mort sur la caractacte du temps»

3-4 先史時代のエロティックなイメージについて

『ラスコー』における女性像

先史時代芸術におけるエロティズムを探究するバタイユの試みは、「未完に終わった」かのような様相を呈しているが、それでもやはり、バタイユが最後に情熱を傾けた試みである。『ラスコー』、『エロティズム』、『エロスの涙』は、その試みの一貫した流れを示している。本論は基本的に『ラスコー』に足場を置いているわけだが、今挙げた他の二著作は『ラスコー』をエロティックに補完していると言える。とりわけ遺作となった『エロスの涙』は、実質的には「エロティックな先史時代美術論」といっても過言ではない。逆に言えば、『ラスコー』を検討すればするほど、そして他の補完的著作を紐解けばすぐに、私たちはバタイユの「心残り」のようなものを感じないわけにはいかない。『ラスコー』の表面から私たちが簡単に得ることができる情報よりもずっと、バタイユは先史時代美術をエロティックなものとして見ていた筈である²¹¹。この点に関して、件の二著作はもちろん重要な補完テキスト足りうるのだが、『ラスコー』からの落丁であるかのような、テーマとしてより合致したテキスト、『レスピュグのヴィーナス²¹²』への検討が本章の中心となる。しかし、まずは『ラスコー』での数少ないエロティズムに関わる叙述を、前節からの流れで追ってみよう。

先史時代の混淆的人間像は、単に人間性への羞恥と動物的カオスへの渴望を表すだけではなく、彼らの勃起した性器は原初のエロティズムを想起させるに充分である。しかし先史時代におけるエロティックなイメージの総体を概観するためには、女性像の検討も為されなければならないだろう。とりわけ、バタイユのエロティズムにとって、女性像の役割は小さくない。それどころか、彼にとっては、女性像こそがエロティズムを表現すると言っても過言ではない²¹³。『ラスコー』では、非常に控えめに、エロティックな女性像が叙述されている。

バタイユはどのような女性像を採り上げ、そこにどのような特徴を見て取ったのか。先史時代芸術に関するバタイユの基本的着眼点、動物と人間の表象における差異という図式のなかに、女性像も組み入れることができる。自然主義的な動物像²¹⁴に、歪曲さ

²¹¹ たとえ『ラスコー』が去勢されたテキストであるという印象を与えるとしても、バタイユの思惟を去勢されたものとして呈示すべきではない。私の断言に然したる理由はないのだが、簡単に言えば、重ねるべきテキストのアクチュアリティの問題である。私は、時代の趨勢がどうであろうと、バタイユがエロティックな文筆家であることを否認するつもりはないし、また「エロティックなバタイユ」は多くの人が知っているからこそ、様々な視点から深く考察し、明確に呈示すべきではないだろうか。

²¹² «La Venus de Lespugue» in OCIX. まず留意すべきは、このテキストの原題『エロティックなイメージ L'image érotique』である。また、内容の重複からしても、このテキストは明らかに『ラスコー』の延長線上にある。全集第九巻の編者ドゥニ・オリエによれば、このテキストはパトリック・ワルトベルグが企画していた«Genèse」という雑誌（刊行は実現しなかった）に寄稿するはずであった。この論考の執筆時期は、本文で言及されているムージュルの『特性のない男』の仏語訳出版の時期から、1957年と考えられる。つまり、『ラスコー』執筆後に書かれた論考であろう。cf. OCIX, pp.482-483.

²¹³ 以下のような発言にバタイユの姿勢は表れている。しかし彼は、自らのエロティズムにおいて何が問題視されるかを分かっていたのだ。「[...] エロティズムの中心は男性よりもむしろ女性である。子供の世話をしなくてもよい限りにおいて、女性だけがエロティズムに身を捧げうる。その一方で、男は殆ど常に、まずは労働ないし戦争の動物である。私は基本的に男性の立場からエロティズムを語ってきたのだが、私が述べてきたそれぞれの状況を、女性の視点から考える必要はないと思われる。つまり私は、エロティズム全体の諸相を描写するよりも、エロティズムにおいて人間存在がその総体を見出す運動を把握したいからだ。」(OCVIII, p.103.)

²¹⁴ しかし自然主義的な動物像は、先史時代にさえ確認できる「侵犯が普遍的に存在していたこと l'existence universelle [...] de la transgression」(OCIX, p.71)の証左である。そして混淆的男性像には、動物の聖性が侵入しているとされる（それゆえの半動物化である）。今後の議論の対蹠点になるので述べておきたいのだが、バタイユにとっても、自然主義的な形象それ自体は慣習や規範への従属を示すものではなく、より人間的な表現様式だということでもない。むしろ自然主義的な動物像は、聖性のより直接的な表現だと言えよう。一方、人間像に見られる混淆や歪曲は、おそらく、人間が触れる聖性、あるいは外部の聖性と呼応する内的な聖性の残滓は、間接的にしか表現され得ないということ、変質の作用をうけるということを示しているのではないだろうか。

れた人間像が対置されているのだが、しかし男性像と女性像の「歪曲」は同様ではない。そもそも中心となる表現技法が異なっていると、つまり、男性像の多くが壁画に描かれる一方、先史時代の女性像の大半は小立像として残されているという点を指摘することもできるのだが²¹⁵、しかしバタイユが目にするのは絵画と彫刻という差異だけではない(バタイユにとって絵画も彫刻も同じ変質の原理に従うことは、先ほど見たとおりである)。

こうした女性像の特徴は、動物性の侵入や稚拙な仕上げを示すのではなく、胸や尻が過剰に張り出していることにある(とりえずは土偶を想像してもらっても構わない)。その特徴ゆえに、先史時代の女性小立像は一般的に「脂肪贅症の *stéatopyge* ヴィーナス」と呼ばれているのだが、それが施された「デフォルメ」の理由は多くの議論と憶測を呼んでいる²¹⁶。動物はあれほど自然主義的なのに、なぜ女性像の臀部、性器、胸(そして男性の性器も)がこれほどまでに強調されるのか、誰もが疑問に思うだろう。バタイユは、これら女性像について、男性像に見られるような「稚拙化」ではなく、現実の女性の写実的表現でもなく²¹⁷、「奇形性 *difformité*」となって表れる変形に着目し、次のように述べている。「これらの像は母性の特徴を際立たせている。私たちがさえ、それを理想主義的だと言っているだろう、その場合には、私たちに理想化が奇形性という方向には向かわないのであればだが²¹⁸」。この「理想主義」という言葉の解釈には細心の注意が必要である(理由は後述する)。ひとまずここで、バタイユは二つの「理想主義」を述べていることを確認しておこう。奇形性とは相容れない現代的な「理想主義」と、「奇形性」を含んだ先史時代の「理想主義」である。後者に関しては、奇形性を含んだどころか、(現代人にとっての)奇形として表される「理想主義」でさえある²¹⁹。

「理想主義」に関する遡及的概略

ここで私たちは、『ドキュマン』時代のバタイユの苛烈な理想主義批判を思い起こすこともできる²²⁰。二十年以上の隔りがある

²¹⁵ バタイユは女性像として「ヴィレンドルフのヴィーナス」、「レスピューグのヴィーナス」、「ブラッサムプイの小立像」などの例を挙げている。これらはどれも簡単に手で持ち運べるサイズなので、「可動芸術」ないし「動産芸術」に分類される。もちろん、女性像が壁画に刻まれていることもあり、男根状に彫られた動産芸術も出土しているので、絶対的な属性ではないのだが、やはり、質的にも量的にも、女性像は動産芸術だと言える。動物と男性に対する女性という表現技法上の差異は何を意味しているのか。洞窟の深部に不動のまま残る男性像に対して、持ち運び可能な女性像は、ある種の護符の役割を担っていたのだろうか。あるいは交換の対象だったのだろうか。こうした解釈については、(新石器時代クレタの彫像の分析なので同一視はできないのだが) ピーター・アッコアの論考が参考になる (Peter J. Ucko, «The Interpretation of Prehistoric Anthropomorphic Figurines» in *The Journal of Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol.92, No.1, Jan.-Jun., 1962, pp.38-54)

²¹⁶ 先史時代の「ヴィーナス像」のあのデフォルメに関する様々な見解を検討することは本論の意図ではないが、例えば青柳正規は、ヴィーナス像の輪郭と握斧の輪郭の相似を指摘している (cf. 「人類最古の美術」『世界美術大全集 1』小学館、1995年、11頁)。あるいは、そもそも「デフォルメ」ではなく、「妊婦の科学的表現である」とする説(木村、前掲書、157頁)も有力である。こうした問いを宙吊りにし、ヴィーナス像の意味の探究よりもむしろ、形象の各部分の比率から詳細なスタイルの分析を行ったルロワ＝グーランは、造形におけるリズムの重要性、「等尺的インターヴァル *intervalles isométriques*」の共通性を主張している (André Leroi-Gourhan, «Observations technologiques sur le rythme statuaire» in *Echanges et communicatins*, tome II, 1970, Mouton, pp.658-676.)。

²¹⁷ 「脂肪贅症」という語と結びついた「ヴィーナス像」の写実主義解釈については問題がある。背景としては、アフリカ南部に暮らすコイ族やサン族(いわゆる「ブッシュマン」)の壁画が、現存する民族による「最も古い芸術」とされ、先史時代芸術の解釈においてしばしば参照されることを指摘しておきたい。さらにこの部族の女性の身体的特徴が「脂肪贅症」を示していることも、「ヴィーナス像」の写実的解釈を支えているだろう。しかしバタイユは、後で検討する論考『レスピューグのヴィーナス』において、こうした解釈を退ける。

²¹⁸ OCIX, p.72. «Ces figures insistent sur les traits de la maternité : même nous pourrions les dire idéalistes, si, pour nous, dans leur cas, l'idéalisation n'allait pas dans le sens de la difformité.»

²¹⁹ 例えば、ここで言う「理想主義」を、リュケの言う「知的リアリズム」に近づけることもできるだろう。「芸術家は、自らが形象を考へるときに秩序に応じた、さらには自らが付与する重要性に応じた、あるひとつの秩序のなかで、形象の細部を描く」(G.-H. Luquet, *L'art primitif*, G. Doin & Cie, 1930, p.76.)。さらに敷衍するならば、眼に見えるものの写実ではなく、望ましい光景を前景に配置する描き方、欲望による傾斜を隠さない描き方である。

²²⁰ その例を挙げればきりが無いのだが、最も失礼な発言を引用しておこう。グループの求心力回復を目論んだブルトンは、「革命的傾向を持つ知識人」たちによる会合を開こうとし、共同行動に関するアンケートをバタイユにも送った。バ

はいえ、バタイユの芸術論において、この語を見過ごすことはできない。バタイユが「理想主義」と言うとき、どのような可能性があるのか、簡単な検討を試みたい。先ほどの『ラスコー』からの引用で、バタイユは二つの「理想主義」を示唆したのだが、混乱を避けるために、一方をバタイユの言い方にならって「奇形的理想主義 idéalisme difforme²²¹」（先史時代ゆえの不可解さがある）、他方を「古典的理想主義」（現代における通念にもなっている）と呼ぶことにする。バタイユの先ほどの言い方によれば、もし、形象の奇形性がなければ、あのヴィーナス像も、現代人の誰もが認めうる「古典的理想主義」の範疇に含まれることになる。バタイユは、『ドキュマン』誌上で、こちらの「古典的理想主義」を執拗に攻撃した。それは言うまでもなく、（プラトンのイデア論に始まり²²²、膨大な哲学的伝統を経て…）ラファエロやブッサンの絵画、ボワローやヴィンケルマンの美学に至る偉大な伝統を背景に、バタイユ自身はヘーゲル²²³にその帰結を見る、そのような「理想主義」を意味する。要約するなら、当時のバタイユにとって「理想主義」とは、唯物論に対立する考え方であり、思惟によってマチエールを抽象的な次元に還元する思想である。それに対して、いくつかの形象に現れるマチエールの要素、醜悪で、下劣で、不可解で、不定形な要素は、常に理想主義を壊乱すべく出現するものだと見なされていた。例えばバタイユは「アカデミックな馬」と題された論考において、ギリシアの貨幣に刻まれた馬と、それを模倣したガリア人の貨幣に刻まれた馬を比較し、前者は「例えばプラトン哲学や、アクロポリスの建築と同様に、**イデア**の最も完成した表現のひとつであり²²⁴」、醜くデフォルメされた後者、「さまざまな部族が想像した気違いじみた馬は、技術的欠陥というよりも、至るところで最初の図式的な解釈を最も不条理な結果へと至らしめる、積極的な常軌逸脱²²⁵」の表現だとする。そして、前者が「具体的な事柄の外側で[…]調和と不動のヒエラルキーを徐々に満足させる形態を目指す²²⁶」なかで、まさしく調和の外に排除された「具体的な事柄」が、「不条理な諸要素 éléments absurdes」が、「形態の狂奔 frénésie des formes²²⁷」へと至る。さらに付け加えよう。

ガリア人のおぞましいサル馬やゴリラ馬、名状しがたい習俗に属し醜悪さに満ちた動物たちは、それでも堂々たる出現であり、転覆的な驚異であり、理想主義者たちの凡庸と傲慢に対する、人間的夜の粗野で醜い決定的回答を表している。

Les ignobles singes et gorilles équidés des Gaulois, animaux aux mœurs innommables et combles de laideur, toutefois

バタイユの回答はただ一言、「理想主義の糞野郎どもにはうんざりだ」。cf. [Présentation et commentaires de José Pierre] Tracts surréalistes et déclarations collectives, tome I, Le terrain vague, 1980, p.104. 例えばシュリヤの見方では、バタイユによる理想主義批判の意図はブルトン批判に収斂するのだが(cf. Surya, *op.cit.*)、そしてそれはかなりの程度で妥当な解釈だが、ここでは語の適用ではなく材料を検討する。すなわち、ブルトンがどのように批判されていたかを論じることはしない。

²²¹ *OCIX*, p.72.

²²² *idea* というギリシア語そのものは、もともと「外見」を意味するに過ぎないのだが、現代でも広まっている形而上学的な意味（例えば「善や美を含んだ絶対的な原型」と言っておこう）はプラトンの用法に端を発する（cf. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., 1990, p.848.）。引用の必要はないと思うが、プラトンのミメーシス論、有名な寝椅子の比喻については、プラトン『国家』藤沢令夫訳、595-598（岩波文庫、1979年）を参照されたい。*idea*の形而上学化以前の意味を提示してはみたが、ここでバタイユの、いわばハイデッガー的な身振りが際立つわけではない。しかしながら、バタイユの「奇形的理想主義」は、少なくともミメーシスの論理には収まらない。むしろそれは、ミメーシスとイデアの結び付きを切断する身振りである。

²²³ 『ドキュマン』ではヘーゲルへの言及が一度ならずあるが、例えば、「グノーシスと低い唯物論」において、グノーシスが錬成した怪物じみた二元論的形而上学から、ヘーゲルへと至る「古典的哲学」は派生したと論じている。当時のバタイユは、「低い要素」を含んだ二元論としてヘーゲルの弁証法に一定の評価をしていたのだが、次のような註も書き加えている。「それゆえ、弁証法的唯物論をもってヘーゲルの理想主義に代えるとき（思想がもっていた役割をマチエールに与え、価値を完全に転倒させることによって）、マチエールは抽象ではなく矛盾の源泉となる」（«Le bas matérialisme et la gnose» in *OCI*, p.221 [Documents, 1930, n°1].）。当時のバタイユにとって、理想主義の問題は、マチエールを抽象的な思想に還元してしまうことであり、彼は具体的なマチエールが思想を壊乱することを説いていたのである。

²²⁴ «Le cheval academique» in *OCI*, pp. 160-161 [Documents n°1, 1929] . [le cheval] est l'une des expressions les plus accomplies de l'idée, au même titre, par exemple, que la philosophie platonicienne ou l'architecture de l'Acropole»

²²⁵ *Ibid.*, p.160. Les chevaux déments imaginés par les diverses peuplades ne relèvent pas tant d'un défaut technique que d'une extravagance positive, portant partout à ses conséquences les plus absurdes une première interprétation schématique»

²²⁶ *Ibid.*, p.161. «cherchait à satisfaire peu à peu à l'harmonie et à la hiérarchie immuables [...] extérieurement à des faits concrets»

²²⁷ *Ibid.*, p.161.

apparitions grandioses, prodiges renversants représentèrent ainsi une réponse définitive de la nuit humaine, burlesque et affreuse, aux platitudes et aux arrogances des idéalistes.²²⁸

初めて文章に触れる読者には何を肯定しているのかよく分からない。バタイユのこうした文章は、基本的には、醜悪さと野蛮さ(マチエールの表現)を称揚し、先ほど述べたように、古典的理想主義を糾弾しているのである。もちろん、1950年代になると、バタイユのテキストもより複雑に編まれるようになり、批判の手法も洗練されてくるので、あのヴィーナス像が「どちらの側」か単に選択することはできない。しかし、(これを証明するには複数のテキストを丸ごと引用する必要があるのだが)バタイユの念頭にある、均衡から不均衡へ、古典からバロックへという、いわば形態の弁証法としての美術史に照らし合わせるなら、あるいは単純に見たところ、あのヴィーナス像は、ガリア人の刻んだ馬に近いように見える。確かに、デフォルメが強調され、図式化やおぞましが述べられ、しかもそれらが単に技術的欠陥の結果ではないという点において、両者は共通の属性を持っている。ガリア人の馬と共に、「奇形的理想主義」という語が担っているのは、デフォルメされたもの、不定型なもの、「醜い」もの…の普遍性である、と断定できそうだ。

しかしながら、こうした解釈に問題がないわけではない。形態と歴史双方に関わる問題である。まずは、先史時代のヴィーナス像のほとんどが、不均衡というよりも、シンメトリーの構造をしている点である。それは「野蛮人」の気紛れというよりも、デフォルメの様式化である。そして、ガリア人の貨幣を述べるバタイユは、「古典的理想主義」と「あらゆるバロック的なもの、気遣いじみたもの、あるいは野蛮なもの²²⁹」との対立を、そして「造形的形態の周期的交代²³⁰」を論理の根幹に据えている。すなわち、古典期とバロック期の弁証法的な推移を、さらに彼の意図を汲み取るなら、混沌による調和の転覆を、もしも当てはまるなら「奇形的理想主義」による「古典的理想主義」の転倒を述べているのであって、先史時代を語る意味と困難がここに生じるのだが、ヴィーナス像はこうした弁証法的展開の外部に留まっているかもしれないのである。要するに、定義上、過去の様式へのアンチテーゼとしての先史時代芸術はあり得ない(ちなみにヴィーナス像は壁画よりもさらに古い)。

『ラスコー』のバタイユが、この問題をほぼ投げ出したように、やはり「古典的理想主義」から二万年以上遡る「奇形的理想主義」には少しも光明が差さないのだろうか。「奇形的理想主義」の論理は、ギリシアから西欧をへて私たちへ伝わった論理とは、それほどまでに懸け離れているのだろうか。けれども歴史の問題に関しては多少の挽回も期待できる。先史時代を語る文脈で、芸術とは「今までであった世界に対する抗議である²³¹」とバタイユが述べていたことを思い出そう。確かに先史時代のヴィーナス像は、以前の様式へのアンチテーゼにはなりえないが、それでも、それは以前の世界への抗議、人間という生物の外見(イデア)に満ちあふれつつある世界への抗議である。転倒するのは労働しか知らない人間の世界であり、現れるのは遊戯のようなエロスの表現である。もはや、狭義の「芸術」の枠内では問題を検討することはできないのは明らかだろう。

また、「奇形的理想主義」がそれでもなお、理想主義であることも看過できない。先ほどの引用では、「奇形的理想主義」は「母性」と結びつけられていた。そして、前述の『レスピューグのヴィーナス』においてバタイユは、「古典的理想主義」の路線に従うかのように、「理想主義」の議論をそのまま「典型」の議論へと接続している²³²。母性と典型は彼の思惟のなかでどのように結びつい

²²⁸ *Ibid.*, p.162.

²²⁹ *Ibid.*, pp.159-160. «tout ce qui est baroque, déments ou barbare»

²³⁰ *Ibid.*, p.159. «alternances de formes plastiques»

²³¹ *OCIX.*, p.28. «c'est une protestation contre un monde qui existait»

²³² cf. «La Venus de Lespugue» in *OCIX.*, p.346. バタイユの「典型」に関する一節はすぐに見るとして、ここでは「古典的」な「典型」の例としてプラトンの考えを示しておきたい。プラトンは「典型 *typos*」を、国家建設とその物語が依拠する

ているのだろうか。パタイユは、ある種の「原型としての母胎」が先史時代の人々の理想としてあり、それが「奇形的な」表現に結び付いていると考えているのだろうか。いずれにせよ、少なくともここでは、私たちは美術史的把握と近代医学の常識をひとまず離れなければならない。あのヴィーナス像が「マトリックス」であるなら、それは形態変遷の端緒ではなく、人間なるものの母胎である。それは、「私たちはどこから来たのか」という問いに対する応答である。形象は形象から産まれるものだと、人は卵子と精子の結合によって生を受け子宮から出てくるものだ、と考えるのは現代人だけである。先史時代において、おそらくは現代においてもなお、マトリックスはイメージでしかない。しかしながら、母性と典型を結びつけるのは、性急に過ぎるだろう。私たちはまだパタイユの「典型」の議論を聞いていないのだから。改めて言うと、「奇形的理想主義」における「典型」とは何か、ということが問題である。さらに言えば、古典的な「典型」の議論を、パタイユがどの時点で脱臼させるのか(しないのか)が問題である。

典型としてのヴィーナス像

具体的な事実を付加しつつ、もう一度確認しておきたい。先史時代のいわゆる「ヴィーナス像」は、ユーラシア大陸の広範囲にわたって出土している。例えば《レスピュグのヴィーナス》は、ヴィレンドルフやグリマルディなど他の地域から出土したヴィーナス像と、尻や胸だけが過度に強調されるという共通の特徴を示しており、パタイユもそれらの共通性に注目している。こうした共通性は、一般的にどのように考察できるだろうか。まずは、交通手段が非常に限られていたという問題はあるのだが(「足跡 typos」を辿ることだ)、ある様式の伝播を理由として挙げることができる。それならば「典型」を議論する必要はないだろう。しかしパタイユは、人類に共通の同時発生的な創造の息吹を見出すかのように、広範囲にわたって出土した女性像の共通な特徴を、通常の意味における「典型」として、つまり集合の総体を指示する形象として、あくまでも解釈する。

アルタミラの牡牛が任意の牡牛ではなく、同じ種に属する牡牛の集合と区別せずに検討された、厳密に「牡牛なるもの」であるのと同様に、《レスピュグのヴィーナス》は「ある一人の女性」ではない。《レスピュグのヴィーナス》は「女性たちの中のこの女性」ではなく、特殊な典型的側面から検討された「女性」である。

«Vénus de Lespugue» n'est pas «une femme» comme un taureau d'Altamira est n'importe quel taureau, à la rigueur «le taureau», envisagé indistinctement de l'ensemble des taureaux de même espèce. La «Vénus de Lespugue» n'est pas fidèlement «cette femme entre autres», c'est la «femme» envisagée sous un aspect typique particulier.²³³

先ほどの「母性」という解釈を補強するかのように、《レスピュグのヴィーナス》は「女性なるもの」の表現であるとされている。ここでパタイユは「原型」の存在を示唆することはないのだが、それでも「古典的理想主義」をそれほど裏切らないかたちで「典型」という語を用いている。私たちは「寝椅子の比喻」の原始時代への応用を検討しているに過ぎないのだろうか。「奇形的理想主義」はど

べき、神々の「規範 typos」とし、それは最も変化することのない一なる善であると述べている。そして芸術家(詩人)もまた、この「規範」に則って創作しなければならないとされる(プラトン『国家』379-380、前掲書)。非常に粗野なプラトン解釈をするならば、典型はアイデアと同じ役割を担っているように思える。そう考えると、パタイユの「典型」への論運びはまったく意外である。また typos の意味には非常に興味深いものがある。Bailey の希仏大辞典によれば、それは刻印された傷跡であり、足跡であり、ともかく彫り込まれたものをまずは意味する(表面的には、パタイユによるギリシア語含意の痕跡はない、しかし…)。プラトンの訳語として用いられている「規範」や、フランス語の type へと派生する「典型」としての意味は限定的なものに過ぎない。

²³³ OCIX, p.346.

こに行ってしまったのか。私たちが(おそらく不快感と疑念と共に)それを徐々に見出すのは、バタイユが性的欲望を導入するときである。

確かに、ユーラシア大陸各地から出土したヴィーナス像の、形姿の驚くべき一致は、「典型」という語を呼び寄せる。しかしその「典型」は、それ自体で絶対的なものとして、アプリアリなものとして、あるいは「善」として措定されているわけではない。バタイユによれば、あの奇妙なヴィーナス像の共通性は、それらがみな「性的欲望への応答」であることに由来する。そして、「私たちのもとへと届けられた、当時の女性像の総体は本質的にこの[=性的]役割を表している²³⁴」。むしろここで、普遍的な何かがあるとすれば、それは「性的欲望」が理想的女性を創出する様式であり、「典型」とはその様式の普遍的性格に他ならない。性的欲望への応答が理想的な典型として表される…高尚なことを言っているようにも見えるが、一般的なポルノと何が違うのだろうか。ポルノによる欲望喚起における文化的差異と普遍性…そのようなことが問題なのではない。私たちがまず考察すべきは、バタイユが用いた「性的欲望」という語の先史時代的な意味と、先史時代のヴィーナス像がもつ現代的な意味である。

一般的な解釈において、先史時代における「脂肪臀症の」女性像は、呪術に、母性や豊穡に結びつけられる²³⁵。人々は狩猟成功と子孫繁栄を願い、新たな生を宿し、産み出し、育む存在として、それゆえ「自然に近い」神秘的存在としての女性が、表現されているというわけだ。ヴィーナス像を「性的欲望への応答」と解釈するバタイユは、同時に「豊穡への欲望」も述べ、ヴィーナス像に関する一般的な解釈と同調しているかのようにも見える。性的欲望と、豊穡への欲望が、矛盾しないと考える人間も多いだろう。しかし、(敢えて「バタイユに言わせれば」を省くが)そこに何の矛盾も感じない者は、エロティスムとは無縁である。バタイユにとって、前述の二つの欲望は躓きの石と成りうる。問題は、生殖とエロティスム、有用な呪術と無用な遊戯が対立しながらも絡み合う領域に関わる。バタイユの微妙な立場は以下の文章に表れている。

これらの豊満な形象が豊穡の欲望に結びつけられるのも、もっともなことであった。たいてい、その乳房と外陰部は強調されている。私はただ、形象の魔術によって表されたこの類の探求それ自体は、有効な行為の領域とは懸け離れていることを指摘しておきたい。こうした探求は闇や深い無秩序に関わるのであり、それらは性的世界の本質と根底であり続ける。

Il était logique de lier ces formes abondantes au désir de fécondité. Les seins et la vulve en sont d'ordinaire accusés. Je rappellerai seulement qu'une recherche de ce genre, qu'exprimait la magie des figures, est elle-même éloignée du domaine de l'action efficace. Elle touche à l'obscurité, au profond désordre, qui demeurent l'essence et le fond du monde sexuel. ²³⁶

後で詳しく述べるが、私たちが『ラスコー』とその周辺のテキストにおいて、常に«*magie*»の両義性への考察を課せられる。ここでは、

²³⁴ *Ibid.*, p.346. «un ensemble d'images féminines de ce temps qui nous sont parvenues représentent essentiellement cette fonction»

²³⁵ 例えば矢島文夫は「太古の人類にとって最大の関心は、生き続けるための食糧を得ることと、子孫を残すために子供を得ることであった」と、何の根拠も示さずに断言している(『ヴィーナスの神話』美術出版社、1970年)。豊穡の女神としてのヴィーナスを創り出す、最古の根拠は原始人にあてがわれたイメージでしかない。原始人がいわば「下部構造」にしか関与していないという認識がその基盤である。無根拠にかけてはバタイユも同様であるが(あるいは彼の根拠は小立像のみだが)、正誤を超えた次元で、バタイユはむしろ原始人のエロティックな欲望を、生存配慮という一般的解釈に対置させるのである。農耕社会を背景とする多くのヴィーナス論での「豊穡」と、狩猟社会のヴィーナス像についてバタイユが述べる「豊穡」とは意味が異なることも留意しておきたい(ここではエリアーデやフレイザーですら殆ど援用できないのだ)。少なくとも、バタイユの念頭にあるのは農耕儀礼に結び付くヴィーナス像ではない。旧石器時代の女性像を「地母神」として解釈すること、狩猟社会の「芸術」を検討する際に、農耕社会の背景を用いることへの批判は、Ucko, *op.cit.*, pp. 38-54 を参照。

²³⁶ *OCIX.*, p.72.

その問題の異本として、多産や生殖をエロティズムの枠内でどのように位置づけるかが、つまり性的行為を導く精神における有用性と無用性の葛藤が、微妙な問題として浮上している。豊穡を司る「地母神」という解釈を、バタイユは完全には否定しない。過度にデフォルメされた身体表現には効果への意図があり、それが呪術[magic]に関わることも充分可能性がある。しかし結局のところ、バタイユが見据えているのは、「形象の魔術 magic」が表す、性的世界の、無秩序な根底である。矛盾した欲望を虚構において一致させることが許されるなら、「奇形性」として表れているのはエロティズムにおけるイメージ化の運動の両義性である、と言えないだろうか。そしておそらく、「典型」とされているのは、性的世界の無秩序な根底が欲望に応える一定の形式だと、ひとまず言うておこう。

ヴィーナス像における「産出機能」

『レスピューグのヴィーナス』においてバタイユは、先史時代のヴィーナス像の特徴を以下のように述べている。ヴィーナス像は、「本質的に、裸によっても美によっても基礎づけられない価値を持っている。それは、おそらく誤った言い方だろうが、私が奇形性だと思ひ浮かべるものである²³⁷」。「奇形性」がなぜ価値をもっているのかというと、それは、ヴィーナス像が「欲望を喚起するイメージ images qui éveillent le désir²³⁸」だからである。つまり、「奇形性」の価値は、欲望の喚起にある。こうした発想を、単に倒錯的な素振りに由来すると考えてはならない。先史時代と現代との距離を、性と生に関する趣向の配分の差異を考慮に入れなければならない。バタイユによる差異の認識は次の文章に表れている。

旧石器時代の人々は、私たちに与えては優雅さと逆の特徴を、産出機能を際立たせる特徴をより高く評価した。私たちに与えては奇形性という意味をもつ発達のなかにある、こうした特徴の重苦しさまで、彼らは愛でることができた。

[Mais] les hommes du Paléolithique purent apprécier davantage des caractères qui pour nous sont contraires à l'élégance, des caractères qui soulignaient les fonctions *génétiques*. Ces caractères ils purent les aimer jusqu'à la lourdeur, dans des développements qui ont pour nous le sens de *difformité*.²³⁹

実際、「奇形」に到るまで「産出的 *génétique*」特徴を際立たせた太古の彫像師たちが、尻、胸、性器に執着したことは、像にも明確に表れている。ここでバタイユはエロティックなイメージの「産出機能」を語っているのだが²⁴⁰、私たちとしては、女性を出産機能に還元するかのような、この「産出的」という語を前にして、躊躇せざるをえない²⁴¹。しかしながら一方で、この論の主題は「エロティックなイメージ」である。そもそも、バタイユにとって、「エロティズムが単なる性交と異なるのは、生殖と子供への配慮に示される自然の目的から独立した心理的探求だから²⁴²」であり、要するに単なる生産としての性交はエロティックではないということは、彼の思

²³⁷ «La Venus de Lespugue» in *OCIX*, p.344. «elle avait essentiellement cette valeur que ne fondaient ni sa nudité ni sa beauté, mais ce que, peut-être à tort, j'imagine être sa *difformité*»

²³⁸ *Ibid.*, p.344.

²³⁹ *Ibid.*, p.347. ヴィーナス像の特殊性を際立たせる為に、より一般的な視点におけるバタイユの記述も引用しておこう。「形姿が動物性から遠ざかる限りにおいて、男も女も一般的には美しいとされる」(*OCX*, p.142. «Un homme, une femme sont en général jugés beaux dans la mesure où leurs formes s'éloignent de l'animalité.»)

²⁴⁰ *OCIX*, pp.346-345.「私たちに届けられた当時の女性像の総体は、本質的にこの[性的]役割を表している」«un ensemble d'images féminines de ce temps qui nous sont parvenues représentent essentiellement cette fonction»

²⁴¹ バタイユは、同じテキストで、はっきりと「生殖 procréation」を想起させる形態」と述べている。cf. *OCIX*, p.352.

²⁴² «L'Erotisme» in *OCX*, p.17. «ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants»

想の最も基本的な原則である。先史時代だけを例外とするのでなければ、パタイユが生殖とエロティズムの矛盾をどのように把握していたのか、説明する必要があるだろう。さすがにパタイユも、一般的に見て、性交と生殖が分離されない場合があることを、無視するのではない。性的世界を全体として眺めるなら、性交の果実(子供)は無視できない要素となるのである。それゆえ彼も、「性の様相は根本的に両義的である。生殖的な目的から独立した性行為でさえ、やはり原理において増殖行為である²⁴³」と言わざるをえない。ただし、性交に起因する「増殖」は、或る共同体、あるいは人類全体の総計に与えるのみ意味があるのであって、あるいは目的となるのであって、性交そのものにとってそれは結果でしかないと言うこともできる。さらに言えば、生殖行為は、生物としての種全体にとっては有益であっても、行為の二主体にとっては損失、蕩尽に他ならない。

パタイユはこのことを端的に「生殖は非連続の存在たちを賭に投ずる²⁴⁴」と述べている。新たな生の誕生に寄与したつがいは自らの死へと向かっている。晩年のパタイユが好んだ、オーガズムを表す「小さな死」という言葉が示すように、性交は死と隣り合っている。また、生殖行為とは「非連続な discontinu」個体の融合であり、そこでは動物的な「連続性 continuité」が窮極的には目指されている。「無秩序的な性的世界」とはこの連続性と別のもではなく、それは、生命の起源であると同時に、死後の腐敗である。「私たちは、生体組織に、肉に、あらゆる血塗れの汚辱に由来していることを残念に思っている²⁴⁵」のであり、生殖に関わる器官と物質は、しばしば嫌悪と禁止の対象ともなる²⁴⁶。つまり生殖は、私たちの生と死の入口である性器かつ排泄器と不可分であり、それはむしろ、体液と腐敗が属する「マチエール」の世界から生起する。パタイユが「エロティックな」と言うときには、少なくともこうした背景があることを見逃すべきではない(同時に先史時代特有の事情も考慮すべきであるが)。仮に、生殖がもたらす両義性を、ヴィーナス像にあてはめてみるならば、次のように言うのが適切である。ヴィーナス像の脂肪贅が「産出機能」の表現であるとしても、「肉とは、恐るべき自由の回帰の表現である²⁴⁷」。

一端パタイユの思想から離れて考えるなら、そもそも、先史時代の人々が性交と妊娠の因果関係をどのように捉えていたか、そして性交と死の近さをどのように認識していたのか、私たちには知るよしもない²⁴⁸。例えばヴィーナス像が語りかけてくるに任せるか、幾分か曖昧な仮説を立てて像に問いかける以外にそれを知る手段はないだろう。少なくとも、彼らの知る因果関係は科学的なメカニズムではなく、性と生にまつわる「総体」だっただろう²⁴⁹。彼らにとって、女性器は新たな生命が現れる場所であり、乳房は生

²⁴³ *Ibid.*, p. 96. «l'aspect de la sexualité est, d'une manière fondamentale, ambigu ; même une activité sexuelle indépendante de ses fins génésiques n'en est pas moins dans son principe une activité de croissance.»

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 18. «La reproduction met en jeu des êtres discontinus.» ここで連続／非連続の議論を詳述することはできないが、「非連続」の存在とは端的に言って、他者を明確に意識した「個人」である。「連続的な」存在の状態は、究極的には死を意味するのだが、誕生前の状態や、動物の世界を含めてもいいだろう。「融合 fusion」や「祝祭 fête」も同じ価値を持つことがあるが、ここでは「性的世界の無秩序」、「カオス」が連続的な世界と密接に結びついている。

²⁴⁵ «L'Histoire de l'érotisme» in *OCVIII*, p.52. «nous sommes fâchés de sortir de la vie, de la viande, de toute une immondice sanglante». ここでパタイユは«inter faeces et urinam nascimur»(われら汚物のさなかより生まれ出づ)というアウグスティヌスの一節を参照している。汚物や穢れに対する嫌悪の感情は、パタイユのエロティズム論にとっては非常に重要なのだが、「ヴィーナス像」に関する論考においては、それほど強調されていない。もちろん「奇形」に対する現代人の反応、性的世界の「重苦しさ」などは、こうした嫌悪感と無関係ではない。

²⁴⁶ 「禁止」については、本来、詳細に述べるべきだろう。しかし本論の枠内で、パタイユが見出し、抽出した人類の多様で複雑な禁止の体系を述べることは不可能である。そして、現代人とラスコー人が同じ禁止の体系を持っていたと即断することは戒めなければならない。ただ、後に私はイメージと「対象化」について検討するが、そのとき問題になるイメージは、ある意味で「禁止された」イメージである。

²⁴⁷ *OCX*, p. 92. «la chaire est l'expression d'un retour de cette liberté menaçante»

²⁴⁸ 性交と妊娠の因果関係が科学的に立証される以前に、人々は性交と豊穡の関係を知っており、それを神話的、儀礼的に表現してきた。こうした認識と表現の膨大な実例は、フレイザーやエリアーデによる報告が広く知られているだろうが、ここでは特に以下の著作が参考になった。碓井益雄『子づくりの博物誌』工作社、1994年。

²⁴⁹ 「総体」をパタイユに送り返すなら«ensemble»となる。この語を濫用するのは気が引けるのだが、ここでは生産的な側面も含めて両義的な「性的世界」という意味で用いている。自らの語彙不足を嘆くべきかもしれないが、ある精神世界の全体を一言で述べることは容易ではない。

命を育む部分であって、その意味では生殖的、産出的である。あるいはまた、死の意識が豊穡の理想を強化したと考えることもできる。しかし、生命の産出に関わるのと同時に、何よりもまず、その器官は欲望の対象に他ならない。性器と乳房のまわりで、生命を育む醜悪な自然への理想と、死へと向かう不安な欲望が、区別されることなく、総体としてのイメージを形成する。こうした視野においては、子作りが排除されるわけではないが、それは副産物でしかない。性と生と死に関する不分明な総体こそが欲望されるのであり、それが「典型」として、「奇形的理想主義」として現れたのではないだろうか。ヴィーナス像の「産出的 *génétique*」役割とは、欲望に関わるこうした総体をイメージとして創造することではないだろうか。

欲望を喚起するイメージ

おそらく、先史時代のヴィーナス像の真の姿を見るためには、少なくとも旧石器時代人のように見るためには、エロティックな意味作用を相対化されている必要がある。例えば、身体の何処を隠して何処を露出するか、どれほど動物的か知的か…欲望を喚起する合図には多様な可能性があり、少なくとも現代的な常識を先史時代に当てはめてはならない。つまり、「エロティックな意味を決定する外観は、時代や場所によって変化する²⁵⁰」のである(バタイユが言う「理想」を、エロティックなサインの「様式」と考えてみるなら、『エロスの涙』におけるバタイユの「エロティック美術史」再構成は試みは、こうしたサインの変遷を追跡することであったろう)。ヴィーナス像特有のサインについては後述することとして、まずは、バタイユの言う「欲望を喚起するイメージ」がどのように機能するかを検討したい。

バタイユは、性的世界の根底(連続性、カオス、粘液、マチエール、腐乱した屍…)への参与、端的にはエロティスムの極点を、欲望の「最終目的 *le but final*」と考える。しかし、イメージによる意味作用は、根底とは別の次元で作用する。欲望が喚起されるのは、まずはイメージによってであり、その合図に導かれて、私たちは「最終目的」へと向かう。このとき、イメージと欲望の「最終目的」との間には常に「ズレ *décalage*」が生じることをバタイユは指摘している。バタイユは男女の駆け引きを例に挙げ、次のように述べる。「一般的に考えて、男の欲望は完全に直接的なのではない。女と男はあらかじめ、ある種の慣習的駆け引きに同意している。この駆け引きにおいて、初めから最終目的が現れているのではない²⁵¹」。欲望されるのはイメージ＝駆け引きであり、誘惑の場面において、欲望の「最終目的」は呈示されながらも、隠されている。ある意味で、このことがエロティックな意味作用の全てであり、他者とのエロティックな関係においては常に「目的を告げながら、しかし露骨な外観を控える、中間項が必要である²⁵²」、とバタイユは考える。「オーリニャック期の女性像はこうした中間項という意味をもっている²⁵³」のであって、つまり先史時代のヴィーナス像は、単なる性器への「原始的」かつ純粋な渴望の表出ではなく、「最終目的」に到達するための、女性の身体との交渉の結果であり、デフォルメという創意工夫による、あの性的世界の入口へのオマージュである。バタイユの見方に従うなら、先史時代において既にイメージの遊戯は存在したのであり、というよりも、バタイユにとっては、こうした遊戯なしに芸術は存在しないのである。

このように生殖の化身のように見えるヴィーナス像も、実は、両義性の実現であり、欲望の喚起と回避、性器の露呈と隠蔽の駆け引きの形象化である。豊満な尻や胸は性的な特徴を表し、生殖を暗示しながらも、性器そのものは脂肪贅に埋もれている。それ

²⁵⁰ *OCIX*, p.344.

²⁵¹ *Ibid.*, p.350. «Envisagé généralement, l'objet qu'envisage le désir masculin n'est donc pas tout à fait direct. Les femmes et les hommes sont à l'avance d'accord pour une sorte de ballet conventionnelle. Dans ce ballet le but final n'apparaît pas tout d'abord.»

²⁵² *Ibid.*, p.350. «Un moyen terme est nécessaire, annonçant le but, mais en réservant l'aspect brutal.»

²⁵³ *Ibid.*, p.350. 「オーリニャック期の女性像はこうした中間項という意味をもっている」 «les images féminines aurignaciennes ont le sens de ce moyen terme»

はバタイユがかつて述べた花の形姿と同様であり、「花冠は、花そのものを台無しにしてまで器官を浮き彫りにせず、特定の器官の周囲に広がっている²⁵⁴」。つまり、バタイユは性器そのものがエロティックだとするのではなく、隠蔽と露呈の駆け引きが織りなすイメージの全体的構成を問題にしている。美しい花冠は、醜い生殖器を取り囲んで保護し、その美によって欲望を視覚的に惹起する。同時に、生殖器ゆえに花冠は輝く。しかしながら、このとき、欲望はまず形象の意味作用に触れるのであって、「最終目的」に触れるのではない。結局、エロティックなイメージとは、欲望喚起のサインと目的との「ズレ」をもたらす、ある特殊な意味作用である。このことを、バタイユの叙述でもう一度確認しておこう。

意味作用が豊かではあるが、直接的対象が隠蔽されているわけではなくとも後景に置かれているところの、欲望への応答と、この直接的対象が初めに考慮される瞬間との、このズレは、性的関係のあらゆる段階において見出される。

Ce décalage entre une réponse au désir, riche de signification, mais où l'objet direct est sinon dissimulé, laissé au second plan, et le moment où cet objet compte en premier lieu, se retrouve à tous les degrés dans les relations entre les sexes. ²⁵⁵

こうしたバタイユの発想において興味深いのは、欲望への応答と欲望の目的のあいだのズレが、同時に、具象表現における意味作用と対象のあいだのズレに対応している点である。要するに、男女のエロティックな関係によって、イメージの遊戯を説明しようとする試みである。バタイユは現実に培われてきた性的関係の駆け引きが、エロティックな総体が、典型としてあのヴィーナス像に表されていると考えていた。結局のところ、バタイユにとって、現実の形姿であろうと、彫像や絵画であろうと、同じ隠蔽と露呈の駆け引きに従うのであって、着飾っているならもちろんのこと、裸体でさえも、イメージの次元で流通する(私たちが欲望するのは、おそらくは愛するのも、当人のイメージに過ぎないのではないだろうか)。裸体でさえもイメージにすぎないのであれば、「最終目的」として欲望を牽引するものは、エロティックなイメージの根源とは、何であろうか。例えば、バタイユが「裸体それ自体もまた、緩和された形態であって、それは、私たちが恐怖させ魅惑するところの粘着質の内容物を、露呈させることなく告げる²⁵⁶」と述べるように、やはりマチエールの世界をあてはめるべきだろう。「粘着質の内容物」という言葉を、比喩として読むならば、性器と体液が指示されているように思える。しかし、さらに一步踏み込むならば、マチエールの無限定の世界と浸透し合う、体内に沈殿した液体にまで至るだろう。もはや、問題は視線が耐えることのできないものを表現する技法である。バタイユが「最終目的」として設定する領域を鑑みるなら、その技法を「妥協」であるとは言いにくい。

意味作用とは、イメージ化とは、中間項であり、必要不可欠な緩衝材である。人が欲望を喚起される美は、欲望の最終目的ではない。逆に言えば、最終目的に向かう人が欲するのは、その外皮にすぎない。もちろん先史時代のヴィーナス像も例外ではなく、欲望の目的としての性器と生殖は、過剰な脂肪贅によって、形態の「奇形性」によって示されながらも、後景に退いている。あたかも満たされない欲望が脂肪贅となって噴出するかのように…

²⁵⁴ *Ibid.*, p.350. «la corolle s'épanouit autour des organes spécialisés sans les mettre en valeur au détriment de la fleur elle-même»

²⁵⁵ *Ibid.*, p.350.

²⁵⁶ «L'Histoire de l'érotisme» in *OCVIII*, p.129. «La nudité elle-même [...] est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent.»

レスピューグのヴィーナス（最も直接的な意味作用と欲望の対象化）

絵画や彫刻において、衣服や手による性器の隠蔽は常套手段である。しかしながら、あの過剰な肉の覆いに対しては、私たちが奇異の念を禁じない。それは、ヴィーナス像の脂肪贅による意味作用が、ズレの構造そのものが、私たちにとって不可解かつ過剰だからである。この意味作用について、バタイユは「これらの像がエロティックな意味作用をもつとして、明らかにその意味作用は相対的に直接的である²⁵⁷」と述べている。「相対的」というのは、欲望を喚起するあらゆるイメージは、多かれ少なかれ常にズレを含んでいるからである。また、こうした「相対的」視座によって、バタイユが理解と共感の可能性を保持していることは重要である。それでもやはり、先史時代の女性像における対象と意味作用の関係は、私たちの理想からすればあまりに「直接的」である。とりわけ、『レスピューグのヴィーナス』、あるいはそれに類似したイメージは、最も直接的な形態のみを表している²⁵⁸とバタイユは見ている。脂肪贅をヴェールとした「脂肪贅症」のヴィーナス像は、ズレが極小となる例であり、現代人にとってそれは、ほとんど性器と生殖そのものを意味しているように見えるだろう。先ほどの議論を活かすなら、あまりにマチエールのそばで、イメージが生起しているのである。

ここで言うズレとは、(エロティックな)イメージの運動そのものである。ここでは、ズレの生成を、露骨さの加減法を、別の視点から補っておきたい。問題は、女性の「対象化」ないし「事物化²⁵⁹」に関わる(再び重苦しい性の領域に、あるいは論争的な場に踏み込まなければならないのだが)。バタイユは、エロティズム(の歴史)が問題になるとときには、女性が「事物」となることを認めている²⁶⁰。歴史的に見て、「一般的に男たちは女性のなかに事物を見る傾向があり²⁶¹」、「エロティズムの充実化は、女性を所有の対象へと還元することを必要とした²⁶²」。このことは、先ほど見た「産出機能」や「性的機能」という看過できない言葉の理解にもつながる。それ自身欲望を持った主体としてではなく、対象ないし事物として交渉相手を欲望することは(実際には相手は欲望をもった主体であり続けるのだから、闘争となるだろう。そうならない場合、こうした欲望の措定は虚構に過ぎない)、何らかの暴力によって、相手を上述のような機能に参与させることになる。どれほど非人間的に見えようとも、バタイユにとっては、これが人間的なエロティズム

²⁵⁷ OCIX, p.349. «Si ces images ont une signification érotique, évidemment celle-ci est relativement directe.»

²⁵⁸ Ibid., p.350. «La «Vénus de Lespugue», ou les images qui lui ressemblent, ne représentent que la forme la plus directe.»

²⁵⁹ もうひとつ別の論争を、というよりもこちらはテキスト解釈における用語の混乱を指摘しておきたい。ここでは、「事物 chose」とは非人格的な対象を、欲望と表象の条件を意味しているのだが、バタイユにおいてこの語は、対象の有用な世界における様態を意味することが多い。例えばバタイユは次のように述べている。「供犠や犠牲のように、芸術はその対象を事物の世界から引き出す」(«La laidier belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature» in OCXI, p.421.)。語の二つの用法から、少なくとも矛盾なく言えるのは、芸術(供犠)は対象を世俗の世界から引き離すということである。ここで生じた問題を用語の混乱と見るべきか、芸術における異なる二契機として見直すべきか、今のところ回答は留保しておきたい。

²⁶⁰ バタイユは次のようにも述べている。「身体の側に位置づけられた私たちの性的行動は、ある意味で事物として考えることができる。性とはそれ自体が事物である(それ自体が事物である身体の部分である)。この行動は、性がそのものである事物の機能的行為を表している。結局のところ、性とは、足と同様に事物である(厳密に言うと、手は人間的で、眼は精神的生を表すが、私たちは非常に動物的な性器と足を持っている)。(«L'Érotisme» in OCX, pp.150-151.) 「事物化」の問題は、本論においては、あくまでも「欲望の表現」としての側面からしか述べられていない。しかし、このことは人間の自己認識にも深く関わっており、バタイユの考察は遙かに複雑である。とりわけ«Théorie de la religion» (in OCVII)の第一部が参考になる。

²⁶¹ OCVIII., p.120. «les hommes ont généralement tendu à voir des choses dans les femmes»

²⁶² Ibid., p.121. «l'enrichissement de l'érotisme voulut cette réduction des femmes à l'objet d'une possession»

バタイユが述べている「事物化」は、彼の独断という訳ではない。ベンヤミンは次のように述べている。「蒐集家は、太古の[archaische]潜在的な所有のイメージを現在に呼び起こす」(ベンヤミン前掲書 Benjamin, op.cit., [H3a.6] p.277)。ベンヤミンによれば、この所有は、原始的タブーに起源をもっている。そして、それは事物の聖化を意味している。つまり、蒐集家的な事物の所有は、他者にとって「触れることのできないもの」による空間を構成することである。バタイユには、こうした蒐集への視点もなく、閉じた空間への考察もない。むしろ彼は無限に広がる空間をヴィジョンにもっている。もちろん、ベンヤミンの事物化が聖化であるという発想は、バタイユの論を補強するのだが、バタイユの場合には、そこに暴力が介在するだろう(それが供犠である)。

のあり方である(男女の逆転した付置は考察可能だろうか)。動物は欲望の対象を措定しない。逆に人間は「対象」によってしか、イメージの意味作用によってしか、動物的な連続性(のようなもの)を取り戻すことはできず、性的世界の根底には到達できないのである。『エロティズムの歴史』でバタイユは次のように述べている。

動物の生体組織を直接的に刺激するものが、人間に到達するのは、象徴的形象を通してである。それはもはや別の分泌物を誘発する分泌物の臭いではなく、要するに女らしさの本質を意味する、作り込まれたイメージである。しかも女らしさは、エロティックな対象を緩和された形態へと還元することに参与しているのであって、この緩和された形態は打ちのめすことなく魅了する。

Ce qui excite directement l'organisme des animaux [...] atteint les hommes à travers des figures symboliques. Ce n'est plus une sécrétion dont l'odeur en provoque une autre, mais une image élaborée, significative en somme de l'essence de la féminité. La féminité participe d'ailleurs à cette réduction de l'objet érotique à des formes adoucies, qui charment sans briser.²⁶³

あのヴィーナス像が、典型として、奇形的理想主義の形象化として考えられていたことを、ここで思い出しても無駄ではない。イメージこそが、欲望を刺激する。それは野生の臭いではなく、臭いを抽出した^{エッセンス}精髄、あるいは性駆動の^{エッセンス}燃料である。確かにイメージは、動物性の緩和された形態にすぎないかもしれないが、対象の特質を濃縮して抽出する。そしてまた、肉のヴェールは、覆い隠すことによって、最終目的への渴望を強化するのである。動物性とそのイメージ、性器と美のズレは、緩和と凝縮、隠蔽と露呈の運動において考察しなければならない。

ヴィーナス像が「相対的に」直接的だとして、エロティックな意味作用の相対性をバタイユが強調するとき、こうした運動のバランスがもたらすイメージの両義性をバタイユは見ている。動物性がなければエロティックな欲望は喚起されず²⁶⁴、全的な動物性はイメージを残さない。要するに、イメージと動物性のどちらが欠けてもエロティズムは実現しない。しかし、どちらかの極性が著しく際立つこともあるだろう。例えば、『エロティズムの歴史』においては、エロティックな欲望の「対象」となる女性(娼婦が典型とされる)が、マイナデス²⁶⁵と対比されている。「遊女のめかし込んだ美を、マイナデスの錯綜した動物性に対照する必要がある²⁶⁶」。「美」として把握可能な「対象」は、エロティックな機能に参与するものとして、練り上げられ固定された形態として、欲望を喚起する。その一方で、形態として固定されない「マイナデスは無秩序に逃げ去る²⁶⁷」。そして、「欲望の対象を定めるということは、夜のなかでマイナデスを眩惑していた閃光が、明晰で判明なる対象の世界へと射し込むことであり²⁶⁸」、こうした閃光の迂回をバタイユは「美」と呼

²⁶³ *Ibid.*, p.128. 同じ頁の次の叙述も参考になる。「男にとっての女性的魅力は-女にとっての男性的魅力は-エロティズムにおいて、動物性的の本質的形態を表しているのだが、しかしそれを根本的に修正しながらである。」*«L'attrait de la féminité pour les hommes—celui de la masculinité pour les femmes— représentent dans l'érotisme une forme essentielle de la sexualité animale, mais en la modifiant profondément.»*

²⁶⁴ cf. *OCX*, p.142. 「まず初めに示される、欲望をそそる女性のイメージは、もしそれが、より重くのしかかる、秘められた動物的様相を同時に告げるのでなければ、露呈させるのでなければ、味気ないものとなるだろう-それは欲望を喚起しないだろう。」

²⁶⁵ ディオニュソスの巫女。バタイユにとってはオルギアを司る存在である。単数形ではマイナスというが、この巫女が複数であることは、数え上げるのでできない複数であることは、要するに無限であることは重要である。また、ニーチェのアポロンの/ディオニュソスのものの対比も、バタイユの念頭にはあるだろう。

²⁶⁶ *OCVIII*, p.121. *«Il est nécessaire d'opposer la beauté apprêtée de la courtisane à l'animalité échevillée des ménades»*

²⁶⁷ *Ibid.*, p.121. *«Les ménades fuyaient en désordre»*

²⁶⁸ *Ibid.*, p.125. *«La position de l'objet du désir est l'entrée dans le monde des objets claires et distincts de la fulguration qui laissait les Ménades éblouies dans la nuit.»*

ぶ。

グラハム夫人の肖像、あるいは娼婦

こうした、固定的で明晰な美(娼婦)と流動的で暗い動物性(マイナデス)の相対的な対比秩序に、「レスピューグのヴィーナス」も位置づけられる。言うまでもなく、脂肪贅を際立たせた先史時代のヴィーナスたちは、どちらかと言えばマイナデスの極に位置づけられ、一方、その対極の娼婦の側に位置づけられるのが、ゲインズバラの描いた《グラハム夫人》(図22)である。パタイユによる対比を見てみよう。

一方では[レスピューグのヴィーナス]、産出的、機能的特徴が際立っている。最終目的はおそらく後景にあるが、こうした特徴は最終目的を直接的に表象している。繁殖力の喚起が性的魅力と何ら矛盾しないということは注目に値する。

他方では[グラハム夫人]、産出的なものは可能な限り覆い隠されている。生殖を喚起させる形態は、生殖的側面があまり感じられない形態を際立たせるために、軽視されている。

D'un côté, les caractères génétiques, fonctionnels, sont accusés. Le but final est peut-être au second plan mais ces caractères le représentant directement. Il est remarquable que rappel de la fécondité ne s'oppose en rien à l'attrait sexuel.

De l'autre, ce qui est génétique est le plus possible voilé. Les formes qui rappellent la procréation sont dépréciées au profit de celles où cet aspect est moins sensible.²⁶⁹

《グラハム夫人》において、夫人の胸や尻など「二次的な性的特徴²⁷⁰」は全く強調されておらず、その代わりに「最終目的」に最も遠い身体の部分、顔の描写に力点が置かれている。ある種の厳しさを窺える洗練された相貌、優美な衣服、華やかな装飾…こうした人為性、人工性を「対象化」だとするならば、欲望の対象としては接近が容易であるかのようにも思える²⁷¹。しかしながら、やはり、こうした人為性、作り込まれた特徴は、欲望にとっての「障害」ともなる。確かに「最終目的」は覆い隠され、遠ざけられているが、このことは、「夫人」が全く欲望を呼び起こさないということではなく(むしろ魅力的な女性像の近代的典型である)、その距離は、洗練され屈折した欲望を強める効果をもたらす。パタイユは《グラハム夫人の肖像》について次のように述べる。

全体として、これらの外観は欲望を目覚めさせる可能性に応えているのだが、その外観が欲望を目覚めさせるのは、障害の

²⁶⁹ OCIX, p.352. 対極的に位置づけられる二種類のヴィーナス(アフロディーテ)については、『饗宴』においてプラトンが述べている(『饗宴』八、久保勉訳、岩波文庫、1952年)。彼がファイドロスに語らせる演説によれば、アフロディーテには「万人向きのもの」(パンデモス)と「天上のもの」(ウラニオス)がある(後の時代にはラテン語でそれぞれ«Venus naturalis»、«Venus coelestis」という言い方がされるようになる)。パタイユの言う「二極」を、プラトンの言うこの分類に還元することはできないだろう。あるいは、パタイユは両者の価値を逆転させている。パタイユに従うなら、「天上のヴィーナス」は「自然」から生まれたのであり、その「自然」を覆い隠している。また、こうした二種類のヴィーナスの造形表現の歴史については、Kenneth Clark, *The Nude A Study of Ideal Art*, Pelican Book, 1960, pp. 64-161. が参考になる。「nude」を理想的なもの、「naked」を肉体的なものとして区別するケネス・クラークは、ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》を、理想的な「天上のヴィーナス」の典型とみなす。それに対して(パタイユと同じ方向性である)、ディディ＝ユベルマンは、十五世紀ヴェネツィアのヴィーナス像が「肉」の表現でもあることを論証している。Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus — Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, 1999.

²⁷⁰ OCIX, p.350. «caractères sexuels secondaires»

²⁷¹ cf. OCIX, p.142. 「女性の姿勢のエロティックな価値は、自然の重苦しきの消去に結びついているように思える」。

網目を通してである。実のところ、障害は欲望を高めるのだが、それはまず、欲望を抑制された賛美へと変化させておくのである。

Dans leur totalité, ces aspects répondent à la possibilité d'éveiller ce désir, mais s'ils veulent l'éveiller, c'est à travers un réseau d'obstacles qui peuvent éventuellement l'exalter, mais qui d'abord le changent en admiration réservée.²⁷²

端的に言えば、侵犯は典型として固定された美しいイメージを必要とする²⁷³。バタイユは、人間の身体の醜悪さは顔や装飾品の美によってのみ耐えうるとするレオナルド・ダ・ヴィンチの文章を受けて、次のように述べている。「レオナルドは、美しい顔や美しい衣服の魅力も、この美しい顔が衣服の覆い隠すものを告げるからこそ機能するということを見ていない。問題は、この顔と、その美しさを冒流することなのである²⁷⁴」。美はそれ自体において価値があるのではない。美とは嫌悪すべき世界の可視的な誘惑である。そして美とは、欲望の障害であって、禁止であって、それは汚されるために輝く。このことは、バタイユの次の簡潔な言明によって言い当てられている。「禁止を意味する人間性は、エロティスムにおいて侵犯される。人間性は侵犯され、冒流され、汚される。美が大きければ、それだけ汚れも深くなる²⁷⁵」。バタイユのエロティスム論をさらに追跡するなら、以降、(性交における)侵犯の暴力性が問題になってくる²⁷⁶。しかしここでは、彫像と絵画が問題であり、イメージによる欲望の喚起に留まろう。バタイユの芸術論理解において、「侵犯」という視点よりも有効な視点がある。人類が、一万年以上にわたって、イメージによって快楽の爆発の威力を高めることに、どれだけ知恵を絞り、どれだけ技術を磨いてきたことが…それは馬鹿げたことではない。

バタイユのエロティスムにおける要石の一つ「圧縮から爆発への移行²⁷⁷」を、イメージに適用してみよう。バタイユは次のように述べている。

あらゆるエロティスムのサインが一個の対象 [= 娼婦] に凝縮するということは、明らかに決定的な重要性をもっている。人間

²⁷² OCIX, p.351.

²⁷³ 禁止と侵犯の問題を全く述べないわけにはいかない。『レスビュグのヴィーナス』で述べられている「両極」は、禁止と侵犯の運動全体に組み込まれている。ここでは要約せざるを得ないが、この運動は「人間」の誕生を徴づけると共に、その時以来、止むことなく繰り返されてきた運動である。人間が動物たちから袂を分かつのは、労働によって自らの母胎である動物的自然を否定することによる。この時、動物性にまつわるもの（性器、糞便、血、屍体…）、それゆえに進化した人間にとって、嫌悪と吐き気を催す忘れない過去であると同時に窃かに渴望されているものが、「禁止」の体系を生み出す（第一の否定）。しかし、この禁止を遵守できるのは人間としての人間だけであって、動物としての人間は、自らの母胎への、失われた連続性への郷愁を捨てきれず、動物性への回帰の運動を試みるだろう。その際の禁止の乗り越えが、「侵犯」である（第二の否定）。

²⁷⁴ OCX, p. 144., «Léonard ne voit pas que l'attrait d'un beau visage ou d'un beau vêtement joue dans la mesure où ce beau visage annonce ce que le vêtement dissimule. Ce dont il s'agit est de profaner ce visage, sa beauté.» 問題となるレオナルドの『手記』の一節は、『エロティスムの歴史』のエピグラフに採用するなど、バタイユが好んだ一節である。バタイユが用いているフランス語訳ではあるが、引用しておこう。「交接行為ならびにそれに用いられる器官はあまりに醜悪なので、相貌の美、当事者たちの装飾品、抑えがたい跳躍がないとしたら、自然は人類を滅ぼすだろう」(cf. *Ibid.*, p.144. «L'acte d'accouplement et les membres dont il se sert sont d'une telle laideur que s'il n'y avait la beauté des visages, les ornements des participants et l'élan effréné, la nature perdait l'espèce humaine.»)

²⁷⁵ *Ibid.*, p.144. «L'humanité significative de l'interdit, est transgressée dans l'érotisme. Elle est transgressée, profanée, souillée. Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure.»

²⁷⁶ 例えば『エロティスム』の少なからぬ部分（サド論）が、侵犯の暴力そのものの考察に充てられている。本来、これらのテキストで論じられる「暴力」の検討を経ずに「侵犯」を語ることはできないので、対象化と固定に、「侵犯」の前段階に焦点が当てられているここでの考察は、その点については不十分だと言わざるを得ない。絵画史において、こうした「固定」を乗り越える試みは、例えばマルセル・デュシャンやアンドレ・マッソンなどによって為されているが、ここでは示唆に留めたい。

²⁷⁷ *Ibid.*, p.144. «le passage de la compression à l'explosion» 同じ運動を、生産ないし蓄積と消費との関係に置き換えることも可能であろう。最も知られたバタイユの発想のうちのひとつであるが、ここではそれをイメージの次元において考察している。

の性生活の反応を司り、動物的な性の駆動サインに取って代わる、あのさまざまな形象の起源は、この凝縮にある。

Cette condensation en un objet de tous les signes de l'érotisme eut évidemment l'importance décisive : elle est à l'origine de ces figures qui commandent les réactions de la vie sexuelle de l'homme, qui se substituèrent aux signes moteurs de la sexualité animale.²⁷⁸

「娼婦がドレスを脱ぐように私は考える²⁷⁹」と述べる思索者にとって、娼婦とは圧縮の決定的なメタファーであり、私たちが「絵画とは娼婦のドレスである」と言い添えるとしても、それほど齟齬はないだろう。レスピューグのヴィーナスがマイナデスではないように、グラハム夫人も娼婦ではない。しかし《グラハム夫人の肖像》は、娼婦のように、濃密であり、そして美しい。もちろん、厳密には「圧縮 compression」と「凝縮 condensation」は同じ意味ではない。文脈的には、前者は欲望の抑圧を、後者は記号の集中を意味している。しかし、イメージによる欲望の喚起に関して、両者は一連の作用である。凝縮とは常に、多かれ少なかれ間接化、欲望のイメージの次元への移行であり、濃密なイメージは距離とズレにおいて欲望を抑圧する。この運動は欲望の消滅を意味するのではなく、逆説的に、必然的に、エロティズムの精髓として「祝祭 fête」への道を開く。このとき、「抑圧によって増大した運動の力は、より豊かな世界へと生を投げ入れる²⁸⁰」のである。

エロティックなイメージにおける顔の表現と非人格性

近代的な美的規範(おそらく私たちは、いまだにそこに服属している)においては、こうした圧縮と凝縮の中心は顔である。《グラハム夫人の肖像》が、「最大の価値をおくのは、顔、つまり『最終目的』に最も遠い様相である²⁸¹」。一方、先史時代のヴィーナス像は、性器周辺の「二次的な性的特徴」、つまり尻や胸を強調しながらも、その「いくつかは無頭である。確かに、それらの殆どには顔があるだろうが、たいていその顔は一樣であり、眼も口も耳もない²⁸²」。性器とその周辺を隠し顔を際立たせる《グラハム夫人》と、性器とその周辺を強調し顔を消去された《レスピューグのヴィーナス》との対照関係は明確である。しかしどちらも、エロティックなイメージとして、欲望を喚起するサインの凝縮という点において変わりはない。ただ、露呈すべきものと隠すべきものが、圧縮が施される身体的部位が、欲望に向けた意味作用の直接性が異なるのである。パタイユは次のように述べる。

ある種の性の開花というものが、それは尻と胸の発達を表している。脂肪で溢れかえる髒のなかには、性表現の開花がある。逆に、個人的な表情は消去されている。

Il y a une sorte d'éclosion du sexe que manifeste le développement du bassin et des seins, il y a une éclosion de la sexualité dans les replis abondants des chaires grasses. Au contraire l'expression personnelle est supprimée.²⁸³

パタイユの思想と、彼のイメージのストックにおいて、顔(頭部)は重要な意味をもっている。というよりも、《グラハム夫人》のような近

²⁷⁸ *Ibid.*, p.122.

²⁷⁹ «Méthode de méditation», in *OCV*, p.200. «Je pense comme une fille enlève sa robe.»

²⁸⁰ *OCVIII*, p.81. «la force d'un mouvement, que le refoulement a décuplée, a projeté la vie dans un monde plus riche»

²⁸¹ *OCIX*, p.351. «elle donne [...] la plus grande valeur au visage, c'est-à-dire à l'aspect le plus loin du «but final»»

²⁸² *Ibid.*, p.72. «Certaines sont acéphales. Sans doute, la plupart ont-elles un visage, mais ce visage, le plus souvent, est une surface uniforme, sans yeux, sans bouche et sans oreilles».

²⁸³ *Ibid.*, p.348.

代的肖像画において、あるいは近代的人間の同一性確証と美的評価において、顔は特権的な位置を占める。バタイユは、芸術、哲学、日常生活における、こうした「顔中心主義」に対する異議提起を、絶えず行ってきた²⁸⁴。ここでは、先史時代の女性像における「顔の欠如」という事実から、バタイユは、エロティックなイメージの非人格性、非個人性、さらには非人間性へと向かう²⁸⁵。非人格化については、「産出機能 *la fonction génétique*」という些かショッキングなバタイユの言明が思い起こされる。だが、この引用によって、それが「個人の消去」と結び付いていることが分かるだろう。バタイユが主張しているのは、イメージによって連続性へと至ることであり、誕生と死が結び付く性的根底への非人格的な参与である。「匿名で、無限なる生の、おぞましい自然と化膿を私は再び見出すだろう。その生は夜のように広がり、それは死である²⁸⁶」と述べるバタイユには、生命の誕生が死による腐敗に結びつくという基本的な発想がある²⁸⁷。あるいはまた、レスピュグのヴィーナスを思い浮かべながら、供儀に関するバタイユの以下の文章を読んでみたい。「その時、血液で膨張した器官の充溢が、生の非人格的な充溢が現れる²⁸⁸」。「奇形性」と「顔の欠如」は、あるイメージに託された、表裏一体の反応である。ヴィーナスの脂肪贅もまた、「生の横溢する力の肯定的しるし²⁸⁹」であると同時に、切り刻まれ噴出するマチエールである。

これら全てはイメージでしかない。しかし「性表現の開花」はイメージと共にあった。確かに、美に包み隠された動物性が自然回帰への欲望を突き動かすのだとしても、人間は人間のままであり、胎児が母の胎内に戻れないのと同様、人間は動物には戻れない。バタイユは次のように述べている。「問題になっている自然とは、人間が没入するよう促されている自然とは、人間が出てきた自然ではないのだ。それは神聖化した自然である²⁹⁰」。非人間性はもはや人間的なものでしかなく、人間的な禁止を経過しなければ出現しない。この契機は、バタイユの芸術論にとって、思いのほか重要である。動物的な力によって人間的な事物の世界を粉碎することが、要するに自然の爆発力が、バタイユの最終的なヴィジョンだとしても、芸術は(破碎されることを承知のうえで)この契機を、すなわち虚構による固定の契機を無視することはできない。完全なるカオスは形象を残さない。「喪失は原則的に消え去るのであり、焰が集められ固定される可視的な発火源がないならば、消費の魅惑も伝染の力を持ち得ないだろう²⁹¹」。それゆえ、造形芸術が固定であり対象化であることを、まずは認めた上で、それぞれの表現がカオスと通じる一縷の望みに、その可能性に賭けるべきではないだろうか。

²⁸⁴ 『眼球譚』における「対象」としての眼、「アセファル」における頭部切断のイメージ、仮面への着目、『ドキュマン』における下半身の称揚…一貫した論として成立するだろう。

²⁸⁵ ここではやむを得ず、この身体イメージを非人格性に還元しているのだが、バタイユの着想する身体イメージを簡略化し矮小化する意図はない。逆に、「顔の欠如」そのものを、別の次元、別の観点から論じる必要があるということだ。それだけでは充分だとは言えないが、本論「仮面」の章はこの問題に一步踏み込んでいる。

²⁸⁶ «L'Histoire de l'érotisme», in *OCVIII*, p.70. «Je retrouverai l'abjecte nature et la purulence de la vie anonyme, infinie, qui s'étend comme la nuit, qu'est la mort.»

²⁸⁷ *Ibid.*, p.70. 「[腐敗の産出力という発想は] 明らかに、人間は自然から作られたという発想の根本である。あたかも、結局のところ、私たちの生まれ出た世界を、私たちが帰り着く世界を、腐敗が要約しているかのよう。その結果、羞恥が、そして恐怖が、死と同様に生と結びつくのである」 Mais elle est assurément la base de l'idée que les hommes se sont faite de la nature : comme si la corruption résumait à la fin ce monde dont nous sortons et où nous rentrons de telle sorte que la honte — et l'horreur — se lie également à la mort et à la naissance.

²⁸⁸ «L'Érotisme», in *OCX*, p.92. «alors apparaissait la pléthore des organes gonflés de sang, la pléthore impersonnelle de la vie»

²⁸⁹ *OCVIII*, p.127. «le signe positif des pouvoirs débordants de la vie»

²⁹⁰ *Ibid.*, p.113. «la nature dont il s'agit, dans laquelle il est proposé à l'homme de sombrer, n'est pas celle d'où il est sorti : c'est la nature divinisée» 同じ方向性において、バタイユが祝祭について述べた次の一節は、ヴィーナス像の描写と見まごうばかりである。「見知らぬ何か、理解に苦しむ何か、生まれた。それはもはや単なる自然ではなく、変形された自然であり、聖なるものである」 (*Ibid.*, p. 80. «Quelque chose d'inconnu et de déconcertant naissait, qui n'était plus simplement la nature, mais la nature transfigurée, le sacré. »).

²⁹¹ *Ibid.*, p.123. «la perte en principe disparaît et, s'il n'était ces foyers visibles où ses feux se condensent et se fixent, l'attrait de la consummation n'aurait pas ce pouvoir contagieux»

ヴィーナス像の現代的意味

先史時代のヴィーナス像が、「エロティックなイメージ」であるということの、(現代的な)意味をもう一度考えてみよう。『エロティスム』冒頭の以下の一節は、重要に思える。

裸体は閉じた状態に、つまり非連続的な実存の状態に対立する。それは交感の状態であり、それによって、自閉を超えた、存在のあり得べき連続性への探求が明かされる。猥褻という感覚を私たちに抱かせる密かな導きによって、身体たちは連続性へと開かれる。

La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi. Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité.²⁹²

バタイユの思惟から具体的な側面を取り除くべきではない。ここで彼はまずもって性交について述べている。確かに性交そのものと、それを導き強化するイメージは同じことではないが、イメージを欠いた性交はエロティックではない。「猥褻という感覚を私たちに抱かせる密かな導き」は、露呈しつつ隠蔽し、爆発に向けて圧縮するイメージの働きではないだろうか。確かに、猥褻さによる導きが、秘められたものであることを、おそらく猥褻であればあるほど隠蔽されることも、バタイユも認めている。レスピューグのヴィーナスは、イメージの秘められた運動を、まさしくその裸体の際立つ猥褻さ(奇形性)によって、(幸運な)現代人たちに啓示するだろう。それは、先史時代人にとっては「理想的」形象だったかもしれないが、別の駆け引きに慣れ親しんだ現代人にしてみれば、美が感じられないばかりか、嫌悪の対象ともなりうる。秘められたイメージの運動は、肉の露呈によって明らかになる。「自閉 repli sur soi」、「自己へと向かう襲」と対峙するかのよう、ヴィーナス像の「脂肪で溢れかえる襲」は、マチエールの世界が噴出するイメージであり、その世界への標識ないし連絡路である。この開放された襲は私たちに密かにを誘惑している。

実のところ、バタイユにとって、ヴィーナス像を生み出した実践そのものは、それほど特異なことではない。もし、先史時代のヴィーナス像が、現代人の欲望を喚起し、エロティスムを感じさせるとすれば、それは奇蹟的であり且つ当然ではないだろうか。バタイユは、「はるか昔から人類は、感受性に訴えかけるイメージのうちに、自らの姿を表してきた。これらのイメージは時には笑いを呼び起こし、時にはエロティスムの無秩序を呼び起こした²⁹³」という。「人間」であることは常にイメージを伴う。とりわけ、生まれたての人間にとって、「人間」であることが信じ切れない人間にとって、自己のイメージ化は必要不可欠であり、またその行為は不安な分だけ創造的だっただろう。これらのイメージは「感受性」に向けられており、ある種の「意味作用」を持っている。おそらく、先史時代の人々にとっても、笑いや涙そして性にまつわる感覚は、曖昧模糊とした世界に属していただろうが、人々はその領域をより強く感じられるものにし伝達することを欲した。

あの奇妙なイメージに触れる「感受性」から、私たちの感受性を除外する理由は何もない。おそらくは制作者の意図の外部で、私たちがまた受容者の列に加わっている。気づかないふりをしているだけで、私たちは根底において、太古の人々と同じ感覚を呼び起こされているだろう。しかし、想像はできるとしても、一万年以上の時差を越えて、私たちはエロティックな感受性を、美的理想

²⁹² OCX, p.23.

²⁹³ OCIX, p.344. «Dès les temps très reculés, les êtres humains se représentèrent eux-mêmes en des images qui s'adressaient à la sensibilité. Souvent ces images appelaient le rire. Souvent elles appelaient le désordre de l'érotisme.»

を、諸々の感覚を共有できるのだろうか(あるいはエロティスムに人間的な普遍性があるのだろうか²⁹⁴)。この問いに、条件付きではあるが、バタイユは肯定で答えるだろう。

実際、私たちの感受性は、ヴィーナス像を着想し制作した先史時代の人々のそれとはほとんど関わらない。しかし、作者とその作品の美的な力を語るならば、私たちが完全に誤っているということはないだろう。この像を生かしているのは芸術の魔術である。私たちが、自分たちの判断に対応する女性美の表現を、そこに見出そうとするのを止めるとき、この像は私たちの眼にも素晴らしく映るだろう。

Il est vrai notre sensibilité a peu de chose à voir avec celle de l'homme préhistorique, qui sut la concevoir et l'exécuter, mais si nous parlons du pouvoir esthétique de cet homme et de son œuvre nous ne pouvons nous abuser entièrement : c'est la magie de l'art qui anime cette figure ; dès le moment où nous n'y voulons plus trouver l'expression d'une beauté féminine répondant à notre jugement, elle peut être admirable à nos yeux.²⁹⁵

共有の条件は、ある種の「タブラ・ラサ」であり、あるいは不埒な自己の認識、「芸術の魔術」に眼を閉ざさないことである。確かに現代人の眼には、これらの像はあまりに珍妙であり、あまりに大らかに全裸なので、それがすぐさま欲情を掻き立てる心配はないだろう。「エロティックな意味作用を決定する外観は、時代や場所によって変化する²⁹⁶」のだから、それも当然のことである。しかし一方で、脂肪贅の認識は、新たな意味作用の回路へと道を開く。あるいは、問題は、公的に認められた「美」に安住するか否かである。

芸術がなおも慣習的な身体美の再生産に従属していたならば、この像が発する輝きは気づかれまいままだっただろう。現代絵画は伝統的所与を超える美を把握する精神を可能にしたが、この精神だけが、この本質的にプリミティヴな芸術に、私たちとは全く異なる慣習をもった芸術に開かれている。

Un rayonnement émane de cette figure, qui aurait laissé insensible, alors que l'art était encore asservi à la reproduction d'une beauté physique conventionnelle. Seul l'esprit auquel la peinture moderne permet de saisir la beauté au-delà de données traditionnelles peut s'ouvrir à cet art authentiquement primitif, à cet art dont les conventions sont pleinement étrangères aux nôtres.²⁹⁷

「芸術の魔術」と抱擁は同じ領域へと向かうだろう。「抱擁において、欲望の対象は、それが宗教や芸術の対象であるように、常に存在の総体である²⁹⁸」。私たちは旧石器時代の誰かを抱擁する。交感へ向けて、限界を知りつつも限界を超えようとする、他

²⁹⁴ 結局のところバタイユは、エロティスムに、さらに言うならマチエールの世界に、普遍性を設定していたと考えていいだろう(しかし、その表出の相対性を指摘していることも忘れてはならない)。多くの思想家が、ある種の跳躍や直観によって、さまざまな「普遍的次元」を設けて、論の(密かな)基盤にしているとは言えないだろうか。バタイユに劣ることのない烈しい跳躍を、巨大な概念を示すのは、例えば、「言語一般および人間の言語について」におけるベンヤミンの「言語 Sprache」であろう (cf. 『ベンヤミン・コレクション I』 浅井健二郎、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年)

²⁹⁵ OCIX, p.345.

²⁹⁶ Ibid., p.344. «les aspects qui décident de la signification érotique varient suivant les temps et les lieux»

²⁹⁷ Ibid., p.345.

²⁹⁸ OCVIII, p.100. «dans l'étreinte l'objet du désir est toujours la totalité de l'être, comme il est l'objet de la religion ou de l'art»

者の宇宙へ繋がること、その欲望の表現をバタイユはヴィーナス像に託したのではないだろうか。

3-5 動物のイメージ

人間と動物の友愛

洞窟壁画における中心的主題は「動物」である。このことに異論はないだろう。バタイユにとっては、先史時代の人物像でさえ、その主要モチーフは「動物的なもの」である。つまり、労働に従属する自らを恥じた男性の形象は半獣となり、女性像においては「動物的」身体が際立っていた。人間は動物であり、「人間」とは動物ではないことを意味する。旧石器時代には、人間であることを信じるための「人間性」の意図的な練り上げは、まだ幼年期にある。しかし、私たちの最初の懐疑は、芸術作品に示されているのである。この時代、あらゆるイメージは不可避免的に動物性に関わり、常にその賭金は獣性であった。ここでは、私たちに類似した動物たちの世界に生きる存在についての試行錯誤を辿り、イメージとなった動物と人間の交流を検討したい。

旧石器時代の人々の動物との関係について、バタイユの見解の要点は、以下の二点となる²⁹⁹。まずは、その関係が飼育ではなく「友愛」によって成り立っていたということ。次に、それゆえ人間の近くに動物は存在していたのだが、(それにもかかわらず)動物は「至高な」存在と見なされていたということである。まずはバタイユのこれらの発想を検討するが、この問題は人間の世界への働きかけの問題を、さらに言うなら呪術と芸術の関係を予告している。

先史時代に関わるあらゆる現実の再構成と同様、近似値でしかないことを認識したうえで、動物と人間の関係について、バタイユはエヴリーヌ・ロット＝ファルクのシベリア民族に関する知見を参照している。バタイユの着目した点を要約するなら、狩猟を生業とするシベリア民族において基本的に人間と動物は対等であり、人間はその(有用な)技術においてのみ動物に優越する。一方で動物は、自然への帰属そのものが人間に対する優越であり、神聖なものにより近い存在と見なされている³⁰⁰。こうした関係は、狩猟の、人間的位置づけ、世界における意味、そこで生起する心性を規定している(あるいは狩猟の実践が関係性への説明を要請した)。ユカギールに伝わる次の言葉が、この心性を明確に伝えている。「馴鹿が狩人を愛さないならば、狩人は馴鹿を殺すことはできないだろう³⁰¹」。殺害には同意が必要であり、獲物は狩人の為に自らの命を捧げ、狩人は獲物への感謝と贖罪を祈る。あるいは、動物の肉は神聖な贈り物である。このことを、単に利己主義的、人間中心主義的な動物殺害への言い訳と見なすのは、動物と人間の対等な関係を忘れた態度であり、こうした心性への理解を欠いている。神聖な存在が身近な人々にとって、動物の殺害は、ある意味で同胞の殺害であり、少なくとも現代の屠殺場より気軽なことではない³⁰²。ここでは、狩人の傲慢を糾弾するのではな

²⁹⁹ バタイユはその立場を取らないのだが、獲物かつモデルとしての動物を、トーテム動物と見なすことも可能である。何らかの儀礼において形象化されるトーテム動物は「部族の表徴 [emblème] に、つまり自己固有のイメージに類似する(Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, puf, 1979, p.318)」がゆえに、食べてはいけないもの、触れてはならないもの、聖なるものである。ここでのバタイユの論においては、人間は人間性によって規定されるのであって、動物との集団的同一視は、「人間」の置かれた「引き裂き」状態を、動物と人間の友愛の暴力性を、軽視することになってしまう。それもあって、『ラスコー』のバタイユは「トーテム」について言及すらしないのであろう。

³⁰⁰ cf. Evelin Lot-Falck, *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*, Gallimard, 1953, p.19. 極北地方の諸民族の慣習(供犠、シャーマニズムを中心として)から、先史時代の生を解明しようという試みは(気候条件の類似も手伝って? 狩猟中心の生活様式ゆえ?) 少なくない。この「類推」に関して、ロット＝フラックは「再生への願望」こそが両者に共通であると述べている。cf. *Ibid.*, pp.218-219.

³⁰¹ OCIX, p.75. (Lot-Falck, *op. cit.*, pp.55-56.) ユカギールは、独自の言語と文化を持つシベリアの先住民族で、現在では千人ほどに人口が激減していると言われている。

³⁰² 「私たちは多くの動物を屠殺場に送り、それを何も気に懸けません。確かに、少し前にドイツで、私たちの同類の何者かが他の者たちに同じ事をしましたが、それは結局巨大なスキャンダルであり、そして、それでもなお、同じくらいに衝撃的な修正をさせてもらえるなら、ドイツでは、そこに動物だけしかない場合と同じ方法で、身体を利用しようと考えた人は誰もいなかったのです」(OCIX, p.326)。

く、神聖な世界への蹂躪が伴う不安を認め、「人間」という免罪符の通用しない、生と死を貫く、ある種の「友愛」の関係を考察すべきであろう。

動物と人間の関係についてのロット＝ファルクの見解を受け、パタイユは、こともあろうに「狩人と獲物との関係は、ある意味で誘惑者と熱望される女の関係に似ている」と、ヴィーナス像やドン・ファンを語る時のように、誘惑の偽装[hypocrisie]について述べる。すなわち、この関係はエロティックな関係と同様であり、「どちらの関係も等しく偽装である³⁰³」。この叙述の審級を見誤らないために補足するなら、ここで「獲物」と「女性」とは、神聖な世界の、他者によって開かれる内奥性の、マチエールのカオスの、表面なしい可視的形象に他ならない。ここでも、最終目的は不可視の内奥であり、その領域は、常に偽装ないし虚構として表明され、拒絶され、同意され、共有される。ただし、偽装だからといって、狩猟の周辺で表明される友愛をパタイユが糾弾している訳ではない。人間が、あの領域に接近する方法は、偽装以外にはないのだから。もし狩猟に虚構の領域が介在しないのであれば、ライオンがシマウマを狩って食べるように、殺害と捕食の繰り返し以外には何も生じない、少なくともそこから芸術と文化は派生しない³⁰⁴。そもそも、動物たちの親密さにおいて他者と交わることが(融合ないし合一)究極的には不可能であるならば、少なくともそれが人間性の完全な剥奪を意味するならば、偽装は人間が動物の領域と交わる条件である。それゆえ、動物に対する人間の態度は、芸術や詩、あるいはイメージに関わる。しかし、この連結はあまりに唐突に思える。もう少し穏やかに論を進めたい。

獣的猛威の逆説

パタイユは、しばしば動物性を「猛威 déchaînement³⁰⁵」として述べる。1950 年前後のパタイユは、ほとんど反復強迫的な動物イメージをもっていた。

レールの敷かれた舗道の上を、白い泡を口から垂らして、嵐のような速さで突進する暴れ馬を見て呆気にとられた子供は、母親の嘲弄を伴った悲鳴のなかで、存在の可能な猛威から消去できないイメージを受け取った。

L'enfant éberlué qui sur des pavés sertis de rails voit filer dans un train d'orage un cheval emballé, dont la bouche perd une bave blanche et que les cris des mères accompagnent de dérision, a reçu du déchaînement possible des êtres une images

³⁰³ *Ibid.*, p.76. «les relations du chasseur et de la proie sont-elles en un sens semblables à celles du séducteur et de la femme désirée. Les unes et les autres sont d'une égale hypocrisie»

「hypocrisie」は「偽善」と訳されることが多いが、必ずしも善悪を述べる語ではない。語源としても(ギリシア語 hypokrinesthai から派生)「演技する」「一ふりをする」という意味に力点をおきたい。「ギリシア語で、当初、「hypocrite」は想念、悪夢、ヴィジョンを代弁する者、つまり彼方からの語りかけに応答する者、さらには他者から直ちに『分離された』者であった」(Alain-Michel Boyer, «Je est un autre» in *L'homme est ses masques*, Hazan, 2005, p.54.)

³⁰⁴ 「奇しくも」と言うべきか、ベンヤミンはテクストの経験を、「狩猟」になぞらえて述べている。「経験[Erfahrung]がもともと存在していなければならない唯一の労働活動は、狩猟である。そして狩猟は労働としてはきわめてプリミティブなものである。痕跡を追いかける者の経験は、なんらかの労働活動の結果であるとしても、それとはほとんど無縁であるか、まったくそれと切り離されているかである。[...] 経験はどんな結果ももたらさないし、体系ももっていない。経験は偶然の産物であり、本質的な未完結性を帯びている。これが、無為に過ごすことが好んで引き受ける義務の特徴である」(ベンヤミン、前掲書、352-353 頁 Benjamin, *op.cit.*, [m2.1]p.963.)。ベンヤミンは、無為を意味する「体験 Erlebnis」との対比で、労働の結果を「経験」と定義するのだが、狩猟は無為な「経験」として特殊性をもっている。その両義性を、パタイユの考える「呪術」とどのように対比させられるか……しかし難解な一節なので、これ以上の言及は場を改めたい。

³⁰⁵ «déchaînement»をとりあえずは「猛威」と訳出したが、不十分である。この語は「鎖から解き放たれる」こと、束縛を逃れることではあるが、(感情の)「爆発」や、そして「荒れ狂うこと」のニュアンスまでパタイユは込めているだろう。文脈に則して適宜これらの訳語を用いる。

ineffaçable.³⁰⁶

まず指摘すべきは、軌道(レール)と無軌道(馬)の対比である。芸術における無軌道なものがどのようにして私たちへと到達するかが、軌道なき軌道が、まさしく本論の主題となりうるからである(「轍」を論じる際に検討することになる)。また、獣性の猛威を前にして唾然とする子供の姿を、パタイユ自身に重ね合わせることもできるだろう(訳知り顔の「大人」は、獣性の出現に嘲弄で反応する)。というよりも、その姿は、現代人とその芸術に残された可能性を告げているようでもある。おそらく場面の現代的設定は意図的であり、そこでは、人間と動物との関係が成立する状況の変化と、昔の人間を恐れさせていた自然の猛威が現代に回帰が示されているのだ。そして、荒れ狂う力の「消去できないイメージ」が残される。

人間は冷静な傍観者として、安全な無関心によって、荒れ狂う獣性に関わることも可能なはずである。しかし、そのような態度は猛威をイメージの対象とはしないだろう。子供と母親の反応の違いが際立たせるのは、子供の呆気によってパタイユが示そうとするのは、猛威の受容のかつ創造的側面である³⁰⁷。母親のように嫌悪の眼差しを向けることもできる³⁰⁸。しかし、「存在とは[...]まさしく自ら荒れ狂うこと」であり、「まさにそれゆえに、私たちは眼にした猛威によって心を打たれる。それは私たち自身の猛威ではなくとも、私たち自身の猛威がかくあらんと知らしめてくれる³⁰⁹」。つまり、「私たちのうちの、あの未知なるもの³¹⁰」が、私たちの内面的な猛威が、外部から到来する獣性のイメージのうちに呼び覚まされる³¹¹。

ここで、パタイユのヴィジョンは、イメージの生成における受容という契機の必要性を見据えている。イメージ生成のためには、自らのうちに鎖を断ち切る可能性がなくてはならない。イメージの生成とは、他の猛威が、ひとつの猛威の可能性に反応することである。逆に言えば、私たちはイメージによってのみ、自らの猛威を感じることができる。個的閉域を破壊する誘爆の痕跡、このように洞窟に描かれた牡牛を見ることはできないだろうか。

人間の内奥が(普段は忘れ去られていても)呼応する絶対的な外部の領域、パタイユはこの領域を常に追い求め、さまざまな異本のもと、言葉の限りを尽くした。この文脈では、例えば動物たちの「内在性 immanence³¹²」を想定することもできるし、直裁に「神聖な³¹³」世界と言われることもある。また、『ラスコー』の叙述によれば、この領域は「動物が不可侵の尊厳を纏った世界³¹⁴」であり、

³⁰⁶ «L'amitié de l'homme et de la bête» in *OCXI*, p.168. 実際、動物のイメージがパタイユの思想形成に果たす役割は非常に大きい(例えば、ロンドン動物園の猿の肛門 cf. 「松毬の眼」«L'œil pinéal» in *OCII*, p.19.)。パタイユは別の論考においても「一匹の馬の路の通過は子供たちを驚かせる。かつての人間が飼育者だとすれば、現代人はまずもって冶金工である」と述べている(「飼育」«L'élevage» in *OCXII*, p.186.)。動物一般ではなく「馬」であることにも意味はある。つまり人間が飼い慣らし、最も有効利用してきた動物が、制御不可能な獣性を顕現させるのである。そこには支配と被支配の逆転の運動が認められる。

³⁰⁷ 仮面の章でも論じたが、パタイユの諸テキストにおいて、こうした自然の力に参与するのは、まずもって子供である。しかし、そこに「子供の無垢」を見るのは、誤りではないが単純すぎるだろう。とりわけ『ラスコー』関連のテキストにおいては、旧石器時代人と子供との比較の是非、「個体発生と系統発生」、芸術の幼年期とは…といった諸問題が関わってくる。

³⁰⁸ 母親が爆発に無関心で、全くその力に関与していないということではない。猛威への人間的反応は常に両義的であって、母親も侮蔑や嫌悪によって反応しているのである。

³⁰⁹ *OCXI*, p.168. «Etre [...], c'est précisément se déchaîner. Mais pour la même raison nous sommes touchés par le déchaînement que nous voyons, qui n'est pas le nôtre, mais nous fait savoir qu'il pourrait l'être.»

³¹⁰ *Ibid.*, p.167. «cet inconnu en nous»

³¹¹ 本論全体としても、最も重要な箇所である。「交感」はこのように理解したい。こうした爆発の連鎖をパタイユはしばしば「伝染 contagion」と呼ぶのだが、それは通常私たちが笑いや涙や欠伸で体験することと別のことではない。別のところで詳しく述べよう。

³¹² cf. «Théorie de la religion» in *OCVII*, p.292. 動物たちの「内在性」とは、簡潔に言うなら「水が水の中にあるように存在すること」、互いが互いを食べる状態である。

³¹³ パタイユは動物の猛威の「神聖さ」を次のように述べている。「この無制限の放出は、むしろ夢の領域に属している。

それゆえ先史時代において動物は、王や神と同様に「至高 *souverain*」であったとバタイユは述べる³¹⁵。つまり動物は、飼ひ慣らされるのではなく、自らのうちに目的をもち、何ものにも従属しない存在であった。けれども、そのような動物を、先史時代の人々は殺害し、生活の糧としていた。人間にとって動物は、荒れ狂う神的な力であると同時に、自らの生存にとって有益な存在であった。このことは、明晰な意識と労働によって飼ひ慣らした動物の猛威によって、逆に人間は支配されているという逆説に帰着する(明確な対象把握とカオスへの没入との相剋、それはバタイユにとって、まさしく芸術の賭金でもある)。

狂気と冷静、猛威と対象把握、支配と被支配などによって構成される動物と人間の逆説的關係、「これらの衝撃的眞実は、やはり、人間と動物の友愛についての深い意味を基礎づけている³¹⁶」。もちろん、この友愛は予定調和的な感情がもたらすものではなく、あるいは、そこに(現代では非常識な)同類意識が介在しているとしても、それだけでは条件として不十分である。バタイユにとって、動物と人間の友愛とは、爆発への契約である。「馬と人間のあいだで結ばれた契約は、少なくとも、爆発的諸力がもつ緊張を優越させる下で生を維持する³¹⁷」。芸術に関わる言説においても、しばしば獣性、暴力、物質性、身体などが語られるが、バタイユの視点によって明らかになるのは、自らの獣性を暗黙裏に知っている人間は、自らを超える獣の世界へと通じるための回路を維持しようと、どこかで望んでいるということである。動物性への回帰が虚偽であることを知っているということである。その実践のひとつが芸術であり、詩である³¹⁸。

『ラスコー』では、動物と人間の関係を述べた後、すぐさまエリュアールの詩集『動物たちとその人間たち』が言及される。当然だと言わなければならない、この急展開の中にも、前述した多くの省察や妄想が込められている。むしろ、論の広範かつ厳密な展開を犠牲にしても、バタイユは動物と人間の関係とその表現を、そのままエッセーに結びつける。

最も偉大なフランスの詩人が私たちに残した、この詩的な寸言を、私たちが鍵として用いるならば、おそらくラスコーの洞窟は私たちに開かれるだろう。人間の、より適切な感情が詩の条件である。その感情はまた、もし私たちが洞窟の沈黙した教えに閉じこめられたくないのなら、払わなければならない対価である。

Peut-être la caverne de Lascaux nous est-elle ouverte à la condition que cette formule de la poésie, que l'un des plus grands poètes français nous laissa, nous serve de clé. Un sentiment plus juste de l'homme est la condition de la poésie : c'est aussi le prix qu'il faut payer si nous ne voulons pas nous fermer aux enseignements silencieux de la caverne. ³¹⁹

詩作と同じ感情が、ラスコーの意味を開示する。人間の「適切な *juste*」感情とは、言うなれば「身の丈に合った」という意味であり、人間的な自意識の肥大と傲慢さに対立している。エリュアールの言葉が「適切」なのは、まずは人間が動物に属しているということ

それは神聖なる可能性を定義している。太古の時代、神は動物的神秘を人間的尺度に対立させていなかっただろうか。その本質とは、聖なるものであるということ、怖ろしく、把握不可能なことである。」(OCXI, p.167.)

³¹⁴ OCIX, p.76. «monde où l'animal est revêtu d'une dignité intacte»

³¹⁵ Ibid., p.76.

³¹⁶ OCXI, p.170. «Ces vérités choquantes n'en fondent pas moins le sens profond de l'amitié de l'homme et de la bête.»

³¹⁷ Ibid., p.170. «Les pactes scellés entre le cheval et l'homme maintenant du moins la vie sous le priant d'une tension des forces explosives.»

³¹⁸ この実践は、例えば岡本太郎の作品に受け継がれる(どれほど好奇の眼に曝されようとも、「芸術は爆発だ!」という彼の有名な言葉は、真剣なものであると私には思える)。

³¹⁹ OCIX, p.76.

が示されているからである³²⁰。人間の羞恥と慎み深さが示されているからである。こうした「適切な」感情は、詩の条件であると同時に、ラスコーの沈黙を開く鍵である。あの壁画は詩のごとく現れる、しかしそれは無償ではない。ラスコーの壁画を真の意味で受け取るためには、何かを代償にして、おそらくは幾ばくかの人間性を代償にして、それを条件として初めて共有を許される感情へと、参与しなければならない(エリュアールの詩はこうした参与における「適切な」入口のひとつである)。しかし「払わなければならない対価」、それはいかなる感情なのだろうか。

「対価」の意味が、まずは人間性の部分的喪失だとしても、この喪失は表現されなければ何ものでもない。対価としての感情は、両義的なものとして、人間の非人間的な表現によって明らかになる。ただし、ここで言う「表現」とは解決や救済ではなく、単なる美学的用語への回収でもない。表現することは、自らの腫れ上がった自我への有罪宣告であり、「虚偽の王国³²¹」への集団逃亡である。バタイユは詩人一般について、次のように述べている。「詩人は少なくとも狂奔に開かれているが、彼の狂奔は、うわべだけのものにならないために、それでもまずは狂熱的ではない者の意識に向けられる。狂奔はまず、その正反対にある、逃げていなかったら存在していないであろう冷静な意識を必要とする³²²」。人間が、獣性の狂奔や猛威のイメージを要求している点において、バタイユにとっては、芸術に関しても事情は同じである³²³。芸術において、ある種の間項が、ある種の間接性が、(明晰で冷静な)対象化とイメージが介在することは前述したが、ここで重要なのは、芸術作品に不可欠な持続的、固定的、冷静沈着な側面を「狂熱的でない者」が担っているという点である。つまり、芸術には、狂奔の外部での支持が、客観的な視座が、要するに(詩人、制作者、演者自身も含めて)「観客」が、必要だということをバタイユは明示している。

礼装の男たち、ダイヤで輝く気取った女たち、私たちの猛威[déchaînement]に対立する法の、公然たる共犯者たち、彼らが悲劇の「上演 représentation」に無感動なまま列席しているとしても、彼らは芸術の障害ではなく条件である。まさしく冷静な観衆とは、自らが明晰であるために排除した存在そのものを結局は反映している、明晰な意識である。

[...] ces hommes en habit et ces femmes apprêtées, brillantes de diamants, complices avoués des lois qui s'opposent à nos déchaînements, s'ils assistent impassibles à la «représentation» d'un tragédie, ne sont pas l'achoppement de l'art mais sa condition : l'assistance calme n'est rien moins que la conscience claire à la fin réfléchissant l'être même que, pour être claire,

³²⁰ 詩の一節を引用できればよかったのだが、解釈の論述が重なることを避けるため、エリュアールの意図が明示されている「序文」から引用する。「虚栄は、これが美しいと醜いとかを人間に語らせ、それを決定するよう仕向ける。文学的な多くの時代の、そこでの感傷的興奮、それが帰結する混乱の、洗練された過誤の根底には、この虚栄がある。」(Paul Eluard, «Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux» in *Œuvres complètes t.I*, Gallimard, 1968, p.37. «la vanité qui pousse l'homme à déclarer ceci beau ou laid, et à prendre parti, est à la base de l'erreur raffinée de plusieurs époques littéraires, de leur exaltation sentimentale, et du désordre qui en résulta.») 詩集の題名については、実を言うとバタイユの引用には「人間たちとその動物たち」が抜けている。おそらく論旨強化のための意図的、戦略的な見落としだと思われる。しかしながら、いずれにせよ、人間を動物の方に引き寄せ、動物を人間の方に引き寄せるエリュアールの意志と言葉は、バタイユの主調と矛盾するものではない。

³²¹ *OCXI*, p. 171. «le royaume du mensonge»

³²² *Ibid.*, p.171. «voulant répondre à l'exigence qu'il a reçu, le poète du moins s'est ouvert à la frénésie, mais sa frénésie, pour n'être pas feinte, s'adresse cependant, dès l'abord, à la conscience de qui n'est pas frénétique, elle appelle dès l'abord cette conscience calme, son contraire, qui n'existerait pas si elle n'avait fui»

難解な箇所だが、「冷静な意識」を「イメージ」として考えていいだろう。正確には、それは共有、把握、固定、残存可能なイメージである。しつこいようだが、このように把握されたイメージも、安全とは程遠く、有罪である。

³²³ 証明するのは困難だが、多くのテキストでの並列を鑑みるに、バタイユの論において、詩と造形芸術は、動物性(内奥性、連続性、カオス、マチエール…)への接近と、その人間的かつ必然的な虚構性、欺瞞性において、本質を等しくすると見なせる。別様に言えば、造形芸術たいするバタイユの興味の中心は、その「詩的」側面にあった。

elle avait exclu.³²⁴

この文章を実体的にとらえるなら、バタイユはブルジョワジーと袂を分かっている、近現代における芸術受容の在り方を彼らの姿に託しているという指摘もできる。あるいはむしろ、この紳士淑女たちは「人間」の典型であり、蕩尽に参加する蓄積の姿を表しているようにも、獸性を排除した時代のモラルを体現しているようにも見える。芸術作品が他者に向けられているということ、観衆の存在があって初めて成立するということは、別の箇所でもいくつかの観点から検討することになるが、ここでは「観客」の存在によって示される、芸術の、ある意味での妥協、依存、虚偽性と、それらが引き起こす複雑な「感情」に焦点を絞っておきたい。

動物のイメージとモラル

『人間と獣の友愛』というテキストにおいてバタイユは、こうした獸的猛威の反映としてのイメージを、「モラル」との関わりにおいて述べている。

[...]モラルとは決して規範ではなく、真実のところ、ひとつの芸術でしかあり得ない。同様に、芸術とは、その目的が猛威の何らかの可能性を開くことにあるなら、ひとつのモラルであり、最も要求の多いモラルである。しかし芸術は、最も純粋なモラルの要請であり、そしてまた、その最も虚偽的な要請でもある。芸術が開く[猛威の]可能性、それが開かれるのはイメージのうちでのみ、観客たちの「反映」へ向けてのみである。

[...] la morale n'est jamais un règle et ne peut être en vérité qu'un art : de même l'art ne peut être qu'une morale et la plus exigeante, si sa fin est d'ouvrir quelque possibilité de déchaînement. Mais l'art étant ainsi la plus pure exigence morale en est aussi la plus trompeuse : la possibilité qu'il ouvre, il ne l'ouvre en effet qu'en «image», à la «réflexion» de spectateurs.³²⁵

イメージとモラルの結び付きは自明ではなく、検討を要するだろうが、ここでバタイユ的モラルの全体像を論じることはできない³²⁶。それよりも、芸術とモラルとの結び付きは、芸術の社会性を示唆しているという仮説を提出したい。少なくとも、ここでは、芸術(動物のイメージ)との関連で、「モラル」が何を意味しているかは検討したい。まず、固定した唯一の善と結びつくモラルを想定するなら、大きな誤解を招くだろう。バタイユの時代には、少なくとも、相対的なモラルを考える素地は出来ていた。デュルケムによれば、「実際、法とモラルが社会のタイプによって異なるということだけでなく、集団の存在条件が変われば、一つのタイプの中でも法とモラルが変化するという事は、今日ではもはや異論の余地がない³²⁷」。ここで言う「モラル」に、可塑性、特殊性といった性質を認めてもいいだろう。「習俗 moeurs」と近い意味にもなるが、モラルとは、ある時代、ある集団、ある社会のモラルである(先史時代のヴィーナス像が慣習との関わりで述べられていたことを想起されたい)。

また、「モラルとは決して規範ではない」というバタイユの言葉には、非常に強い意味がある。そもそも、モラルとは、一般的理解

³²⁴ *Ibid.*, p.171.

³²⁵ *Ibid.*, p.171.

³²⁶ 要するにバタイユにとっての「悪」の問題系全てが関わるからである。善と結びつかない「モラル」への省察は、サドとニーチェを引き継ぐバタイユの真骨頂であるが…また、ここで言う「モラル」とは、日本語の「道徳」という語が思わせるように、毫碌した教条が押しつけるように、「善行」へと人を導くものとは限らない。

³²⁷ Emile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Félix Alcan, 1895, p.87.

に従うなら、どう転んでも規範を意味するからだ。例えば『リトレ』では、「morale」とは「人間の自由な活動を導くべき規範の総体」と定義されている。バタイユ自身も次のように述べている。「反省的思考はモラルの諸規範を定義し、個々人と社会の間に、あるいは個人相互間に、普遍的な義務の諸関係を言明する³²⁸」。相変わらずモラルとは規範である（その集団的な価値は常に認めておくべきであろう）。しかしながら、バタイユは敢えて「規範ではない」モラルを、芸術と共に、別のモラルを呈示するのである。とりあえず、やむを得ず、半歩だけバタイユの悪の世界に足を踏み入れたい。

「交感」において欲されているのは、本質的には、存在の乗り越えである。悪において本質的に拒絶されるのは、来るべき時への配慮である。まさしくその意味において、絶頂への渴望は、悪の運動は、私たちのうちのあらゆるモラルを構成するのである。モラルがそれ自体として価値（強い意味で）を持つのは、来るべき時への配慮を棄て、存在の乗り越えに加担することによってのみである。ひとつのモラルは、私たちが自らを賭けに投ずることを促す限りにおいて価値がある。そうでなければモラルは利益の規範でしかなく、そこには昂揚という要素が欠けてしまう[...]

Ce qui est voulu dans la «communication» est *par essence* le dépassement de l'être. Ce qui est rejeté, *par essence*, dans le mal est le souci du temps à venir. C'est en ce sens précisément que l'aspiration au sommet, *que le mouvement du mal — est en nous constitutif de toute morale*. Une morale en elle-même n'a pas de valeur (au sens fort) que faisant la part au dépassement de l'être — rejetant le souci du temps à venir. *Une morale vaut dans la mesure où elle nous propose de nous mettre en jeu*. Elle n'est sinon qu'une règle d'intérêt, auquel manque l'élément d'exaltation [...].³²⁹

非常に明快な叙述なので、「悪」の深みにはまらないよう、簡潔に述べたい。バタイユには「悪のモラル」がある。この引用からも分かるとおり、安全と蓄積と規範（「来るべき時」）に向かうのではなく、存在を乗り越えることのモラルが、蕩尽、昂揚、猛威（「絶頂」）へと向かうモラルがある。（善と有用性を追求する「卑属なモラル³³⁰」がそれに対立している）。ここで述べられている「悪のモラル」が適用可能な限りにおいて、「芸術とはモラルである」というバタイユの命題も理解可能になるだろう。そして、労働する自己とその姿を乗り越えようとした、そして「無秩序の秩序」に従って壁画を描いた、ラスコーの画家は、ただ動物のモラルにだけ従った、とここで言うことはできないだろうか。労働の世界の力が徐々に復権するにしたがって、この動物的、芸術的モラルは、悪のモラルと呼ばれるようになったのではないだろうか。しかし、いずれにせよ、モラルであることは、共有においてのみ意味がある。

モラルは、内面において共有された行動の導きでありながらも、それは、人々の「反省＝反映 *réflexion*³³¹」に向けて、共有可能なイメージとして外的にならない限り、何も残さない。ここで導き出される逆説は、芸術作品に触れる者の、最も単純な、内面的運動である。卑俗なモラルに拘束されている自らを「反省」する契機を人間に突如もたらすという、獣性のイメージの役割を認めないならば、これまでの議論は抽象的な駄弁に過ぎなくなる。バタイユが述べたいのは、芸術が抱える、こうした根本的な二律背反、両義性に他ならない。私たちは人間である以上、究極的な猛威が映し出された「虚偽の王国」に留まらなければならない。それで

³²⁸ «Théorie de la religion» in *OCVII*, p.324. «La pensée réfléchie définit des règles morales, elle énonce des rapports universellement obligatoires entre les individus et la société ou les individus entre eux.»

³²⁹ «Sur Nietzsche» in *OCVI*, p.50.

³³⁰ *Ibid.*, p.50. «morale vulgaire» 言うまでもなく、こちらが通常の意味での「道徳」である。

³³¹ 『人間と獣の友愛』では一貫して«réflexion»の語が用いられているので、あくまでも「反省」が意味されているのだが、このことを「受容」のひとつの在り方として考えることもできるだろう。

すら、簡単なことではないのだ…(結局、モラルとしての芸術とは表現された犯罪である、と言ってしまふのが最も正確かもしれない。バタイユの言う「交感」への省察も、彼の思考が常に反抗への意志に、規範への安住を信じて疑わない現代社会への異議提起に、そしてそのような世界に生きることの苦悶に導かれていることを忘れるならば、その学問的構築物には何の意味もない)。芸術は虚構であっても、虚構であるからこそ、悪と反抗を欲する。

解放と爆発の力に憧れた人間が動物に仮託するイメージをもう一度呼び戻そう。

本当の馬ではない「ペガソス」の悔悟と、なにはともあれ滑稽な特徴はそこ[詩や芸術の逆説]から生じる。本当の馬の絶対的な猛威は何も目指さないのだ。ダダは明らかに、あの悔悟によって自身との調和を演じていたが、ダダとはお馬さんだろうか？さもなければひとつの喜劇にすぎなかったのではないだろうか？

D'où les remords et le caractère comique, malgré tout, de «Pégase», qui n'est pas le *vrai* cheval, dont les déchainements absolus ne visent rien. *Dada* évidemment jouait l'accord avec lui-même de ce remords, mais *Dada* fut-il Dada? ou n'en était-il pas qu'une comédie?³³²

ポエジーの象徴である「ペガソス」は、同時に、馬のイメージである。しかしペガソスが現れなかったら、馬の詩的な表情に誰も気づかなかっただろう。ダダ(既成の道徳と芸術への徹底的な反抗の典型と見なすなら)でさえも、芸術運動である限りにおいて、造りものの馬でしかなく、お馬さんのイメージでしかなく、猛威の喜劇にすぎない。バタイユはダダを批判しているのだろうか、芸術の欺瞞を嘆いているのだろうか。確かに共食いする動物に比べれば、人間的限界はある。しかし、ここで否定的なニュアンスだけを見て取る必要はないだろう。バタイユは芸術への諦念を語っているのではなく、芸術(運動)の条件を語っているのだ。確かにバタイユの感性の先には、動物のみに許された爆発と解放の領域が現れている。しかし、芸術についてのバタイユの思惟はそれほど単純ではなく、芸術それ自体も有罪であり、少なくとも両義的である。この複雑さ、両義性は、「悔悟 *remords*」という語が先鋭に表している(ダダの悔悟とは何を意味するのか)。

何度も述べていることだが、動物でしかない人間(この言い方自体に問題は集約されている)は、動物を横目に見ながら、獣性を渴望しつつ、人間であるために、カオスに呑み込まれないための逃避手段を案出し、持続的世界を構築してきた(例えばこのテキストでは「反省」が該当する)とバタイユは考えている。

こうして貧血、憂鬱、軽薄、虚偽、さらには見せかけの獣性などが、人間の本質的態度に与えられる。その態度は、出来る限り存在を、自らに開かれている可能事を、隠蔽する。それゆえ、人間的には、価値は常に違反の性質を帯びている。それゆえ、空が鳥のものであるように、悔悟は、その二つの意味は、人間のものである。

Ainsi la chlorose, l'ennui, la futilité, le mensonge et même une bestialité affectée sont-ils donnés dans l'attitude humaine essentielle, qui dérobe l'être, autant qu'il se peut, au possible ouvert devant lui. C'est pourquoi la valeur, humainement, participe toujours du délit. C'est pourquoi le remords et *dans les deux sens*, est à l'homme ce que l'air est à l'oiseau. ³³³

³³² *OCXI*, p.171.

³³³ *Ibid.*, p.170.

この節の序盤で、動物に対する人間的感情が問題であると述べたが、それを「悔悟」とも言えるだろう。「悔悟」は「モラル」と密接に結びついた語であり、つまり集団的に認められた何らかの規範を違反することによって生じる、罪や羞恥の感情である。「人間」である限りにおける私たちの生の基本的様態を、バタイユが逃避や隠蔽の側に位置づけていることに注目したい。普通に生活している人間に爆発は関係ないと見なされている。だからこそ、違反には「価値」があり、その価値は悔悟の念と切り離せない。どのような犯罪者(=価値創出者、芸術家、詩人)も人間的基盤に後ろ髪を引かれている。非人間的な欲望を実行してしまった。それゆえの悔悟である。しかし、バタイユは「悔悟の二つの意味」を指摘している。もう一つの悔悟とは、ペガソスやダダのように「虚偽の王国」に逃げ込んでしまったことへの悔悟である。猛威を喜劇にしまったことへの悔悟である。この二つの悔悟は人間的モラルの帰結であり、これ以上明確に動物に向けた人間的感情を説明する言葉は(少なくともバタイユのこのテキストにおいて)見出すことができない。二十世紀最大の芸術道徳への反抗を浮き彫りにしたバタイユの駄洒落に敬意を表しつつ、第三の悔悟を付け加えてみよう。獣を論じたこのテキストにおいて、「remords」とは「(再び) 噛みつく」ことではないだろうか³³⁴。空中の鳥、水中の魚のように、モラルの中の人間は噛みつき、悔悟し、再び噛みつく…このことに理由を求めても無駄だろう。あえて説明をするなら、人間は馬だから何度も噛みつくのである。

先史時代の動物の形象には人間の「羞恥」が関わっていることは先ほど確認したが、それを(事前の犯罪を匂わせることで)「悔悟」として読み替えることもできる。芸術が常に人間的な規範意識との相関関係にあるのなら、動物(非人間)の形象は、その関係性における(創作においても受容においても)、最も明白な相剋の最前線となるだろう。モラルについては、それ自体を、さらに詳しく述べるべきかもしれない。しかしながら、やはり本論では、こうした人間的反応の虚偽性と、形象の周りで生起する集団的感情に焦点を合わせつつ論を進めたい。悔悟を伴う虚構の表現、ある種の演劇性、集団への伝染、これらの問題は芸術の儀礼性抜きに考察することはできないだろう。ここでの議論は、次章での呪術の議論に結びついている。

³³⁴ 語源的にも、remords は remordre から派生したとされている。

4 呪術と芸術における「交感」について

先史時代芸術と呪術との関係についての諸見解

芸術の始まりがどのようなものであったか、最初の絵画における生との連関、誕生時にこそ示される「絵画」の本質…十九世紀後半に遡るアルタミラ洞窟の発見以来、多くの知性が古くて新しいこの謎に惹きつけられてきた。しかしながら、知性がどれほど科学的な正確さを追求しようとも、謎は謎にとどまり、推測と仮説だけが堆積した。そこで知性の無力に絶望するのはむしろ傲慢である。初めから問題は驚きであり、想像力であり、太古の絵画に引き寄せられた思惟の飛翔である。

先史時代芸術をめぐる言説はしばしば曖昧さと自由を伴うが、討議の場が成立しないわけではない。例えば「呪術的起源」という芸術の試金石の、鑑定と価値付けについて議論は為されるだろう。実際のところ、十九世紀末から現在に至るまで、先史時代芸術は「呪術」を中心に考察されてきた。壁画を残した旧石器時代の人々が狩猟によって生活の糧を得ていたこと（狩猟の場面を思わせる描写も壁画に残されている³³⁵）、彼らが人工的な光源を頼りに敢えて暗い洞窟の奥深くに、ある種の「聖域」に壁画を残したということ、これらの比較的確実な証拠から、壁画を狩猟と宗教的儀式に結び付けて解釈するのは、ある意味で当然とも言えよう。

先史時代芸術における呪術的要素は、かなり早い時期から認められていた。例えば、サン＝ジェルマン博物館³³⁶で最初期の先史時代美術のコレクションに接したサロモン・レナック³³⁷は、「馴鹿時代における芸術の大いなる跳躍は、狩猟・漁労部族の研究において浮かび上がるような、呪術の展開に結びついている³³⁸」と述べている。ここでレナックが述べている呪術とは、トーテム信仰³³⁹における「類感呪術 Homoeopathic Magic³⁴⁰」の実践を指している。こうした呪術の説明

³³⁵ おそらくラスコーより後代になるが、例えばニオー洞窟には、矢に射ぬかれ血を流している獣が多数描かれている。cf. Breuil, *op. cit.*, pp.180-184.

³³⁶ «Musée de Saint-Germain」と通常呼ばれる（バタイユもそう呼んでいる）のは、パリ近郊の Saint-Germain-en-Laye に建つ「国立古代博物館」を指している。ナポレオン三世は、ガロ＝ロマンとケルトの遺物を国家的遺産として展示することを目的に、古城を改装し博物館とした。十九世紀後半に発展した考古学は、先史時代まで領域を広げ、博物館に新たなコレクションをもたらした。この時に多大な貢献をしたのが、フランス先史時代の父とも言われる Jacques Boucher de Perthes (1788-1868)や、Gabriel de Mortillet (1821-1898)、Edouard Piette (1827-1906)などの考古学者とその所蔵品であった。もちろんコレクションの中心はいわゆる「動産芸術」であった。

³³⁷ Salomon Reinach(1858-1932)フランスの考古学者。ギリシア文化や宗教（ユダヤ教徒であったが、多くの”異教”に通じていた）、神話、美術を横断する著作を残している。後述する国立古代博物館にも関わっている。

³³⁸ Salomon Reinach, «L'art et la magie», in *Cultes, mythes, et religions*, t.I, Ernst Leroux, 1905, p.136. レナック主たる叙述は「動産芸術」を念頭においたものだが、既に発見されていた（ラスコー以前の）洞窟壁画への言及もある。

³³⁹ レナックのように、壁画に描かれた動物を「トーテム」として解釈することも不可能ではないだろう。しかし、とりわけバタイユの論にとってはトーテムとしての解釈は様々な不都合を引き起こす（実際彼が、壁画の動物をトーテムとして述べることはない）。そもそも、様々な見解が存在するトーテムイズムを検討し取捨選択するのは芸術論の役割ではないだろうし、先史時代美術の解釈に人類学の知見を適用することに彼が批判的であったことを忘れてはならない（それゆえ本論は、人類学を横目で通り過ぎるばかりになる）。『ラスコー』は人類学による推測よりも、人類誕生の弁証法的過程が際立っている。それゆえ、トーテムよりもタブー（労働）が重視されている。しかし、膨大な人類学者の定義の試みを通り過ぎて、原父殺害への罪悪感に発するトーテム共同体（cf. フロイト「トーテムとタブー」、『フロイト著作集3』西田越郎訳、人文書院、1969年 [Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, 1912-1913.]）は、僅かにバタイユの論に反映されていると言えなくもない。「深い類縁が私たちと私たちの原父を接近させている。[...] 私たちの父親が愛するもの [動物=父] を殺すのに—そして殺さなければならなかったことに—恥辱を感じていたのと同様に、私たちはラスコーの洞窟で、何があっても私たちが従わなければならない労働に理性によって従属しているという状態に恥辱を感じる(«Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilisé se retrouve homme de désir» in *OCXII*, p.292).」とバタイユは述べている。原罪は私たちが理性に従属させるのだろうか。

としては、バタイユその他への後の影響力を鑑みても、フレイザーの明確な定式を参照したい。レナックの同時代人であるフレイザーは、膨大な神話伝承や調査資料をもとに、様々な社会における「共感呪術 Sympathic Magic」の実践を指摘した。フレイザーによれば、共感呪術とは「秘密の共感を通して、離れた事物が互いに影響し合うことであり、私たちがある種の不可視のエーテルと見なしうるようなものによって、一方から他方へと衝撃が伝達されること³⁴¹」である。共感呪術はさらに二種類に分類され、一方が接触と隣接を原理とする「感染呪術 Contagious Magic」であり、他方が類似を原理とする「類感呪術」である³⁴²。とりわけ「類感呪術」は、絵画が類似の技術とされてきた社会においては、壁画解釈において最も納得しやすい原理となるだろう³⁴³。

実際のところ、呪術的絵画という発想が、壁画の内在的解釈に由来するとは言いにくい。偶然の一致と言うべきか、先史時代芸術の研究が開始された十九世紀後半から二十世紀前半は、人類学（民族誌学）の黎明期でもあった。初期人類学と先史学の相互関係を、ここで包括的に述べることはできないが、例えばレナックがアボリジニに関する民族誌³⁴⁴に依拠して先史時代芸術とトーテミズムの関係を推論するように、バタイユがシベリア少数民族に関する民族誌から獣と人間との友愛を導出するように、先史時代芸術の解釈は、数少ない「資料」として、少なからず民族誌学の成果に依拠せざるを得なかった。つまり、現代の「未開民族」の慣習や儀礼が、「原始」芸術の解釈に適用されていたのである³⁴⁵。おそらく同時代の思潮が社会進化論³⁴⁶から決別していたとしても、壁画解釈を行う先史学者は、「未開民族」の絵画と儀礼からの類推に少なくとも部分的に頼らざるを得なかった。この点に関しては、『ラスコー』の基本的データを支え、そればかりでなく二十世紀における先史時代芸術研究の基本的枠組みを確立したアンリ・ブルイユも例外ではない。ブルイユは以下のように述べている。「大規模な狩猟の時代には、日々の獲物の追跡と、自然のなかでのそれらの増加、狩猟遠征の成功が、一番の関心事であった。獲物が豊富なこと、繁殖して、十分に捕獲できることは、大切なことであった。それを実現するためには、舞踏や儀式 [cérémonie] などの儀礼 [rites] が必要だった。あらゆる狩猟民族が無数の実例を

³⁴⁰ Reinach, op.cit., p.133.

³⁴¹ James Frazer, *The Golden Bough* [abridgement], WordsWorth Editions, 1993 [1922], p.12. ここでフレイザーが述べていることは（これだけなら）「交感」の発想に近いが、問題はもう少し微妙である。

³⁴² 具体的には、例えば、感染呪術とは自らの身体を離れた爪や髪などへの危害が自らに及ぶことであり、類感呪術は「模倣呪術 Imitative Magic」と同義であり、類似したイメージに働きかけることによってイメージのオリジナルに効果をもたらすこと、この文脈では、イメージの殺害は獲物の殺害を、イメージの繁殖は獲物の繁殖に結び付く。フレイザーの定式を詳述することはできないが、彼の発想が進化論的だと批判されていることは付け加えておかなければならない。フレイザーにとって、呪術とは「誤った科学であり、同様に、挫折した芸術である」(Ibid., p.11)。バタイユがラスコーの壁画を賞賛する背景のひとつである。

³⁴³ フレイザーの「共感呪術」論は、壁画解釈だけでなく、芸術の起源をめぐる言説にも影響を及ぼしている。例えば、芸術の起源について、遊戯やエロティックなものなど、興味深い視点をいくつか提示しているイルジュー・ヒルンは、フレイザーとダーウィンに依拠しつつ芸術と呪術の関係を論じている(Yrjö Hirn, *The Origins of Art*, Macmillan, 1900, chap.XX.)。ヒルンは先史時代芸術には言及していないが（時代的制約もある）、大局的視点から見れば、アルタミラやラスコーの発見が「芸術の起源」をめぐる思惟に決定的な、しかし暫時的な転換をもたらしたと言えるだろう。少なくとも、ラスコーの壁画によって、進歩すべき起源という考えは否認されることになる。言うまでもなく、バタイユの『ラスコー』の意義は、実証性よりむしろ、この点の強調にある。

³⁴⁴ cf. Walter Baldwin Spencer & Francis James Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*, Macmillan, 1899. スペンサーとギレンのアボリジニに関する調査は、フレイザーやデュルケムにも強い影響を与えた。

³⁴⁵ 現代に至るまでの、「primitif」という形容詞の不毛さが状況を物語っている。この語は、もはや作り替えなければ使用に耐えうるものではない。

³⁴⁶ イギリスの社会学者スペンサー(Herbert Spencer 1820-1903)が提唱した理論で、ここでは先史学と人類学への影響という点において、その負の側面のみに着目している。「未開社会」の「劣った」慣習や思考体系を、文明社会の「起源」として研究するという意味で、初期の人類学（タイラーやフレイザー等）には社会進化論的な発想に基づいている。こうした発想からの脱却は、続くデュルケムに帰せられることもしばしばであるが、自らの立ち位置も含めて、私たちが常に定位し直さなければならない問題であろう。本論とはあまり関連しないが、同質性から異質性への移行、天体を含めた有機体としての社会など、スペンサーの思想は、変形や転倒を経てバタイユに届いている可能性があるように思える。

示しており、そこでは自然の力を支配する『大精霊』が召喚され、殺害された動物たちの魂の再生が促された。儀式の途中でこうした信仰の司祭が登場し、エジプトやギリシアや我々の大聖堂の芸術家と同様に専門的な技術と手法を有する芸術家によって、彫り込まれた壁画が仕上げられた³⁴⁷。ここで、狩猟民族という共通点のみに基づく不確かな同一視を批判することもできるだろうが、ここでは壁画と呪術の関連が指摘されていることを再確認しておきたい。おそらくはブルイユの影響力によって、バタイユによる『ラスコー』執筆当時から現在に至るまで、壁画の功利的・呪術的解釈は有力な仮説となっている³⁴⁸。

一方、子供の絵画³⁴⁹からヒントを得たリュケの見解は多少異なり、「原始的な」イメージの生成に焦点を当てたものであるが、彼も同様に先史時代芸術の呪術的性格を指摘している。「馴鹿時代の多くの野蛮人においては、初めは利害関心のなかった[désintéressé]図像芸術も、呪術的目的を持ちうるようになった。[...]しかし利害関心のない芸術も、その呪術的使用の萌芽を含んでいた。[...]例えば馬の浮彫りや彫像を作った芸術家は、模造の馬ではなくて、本物の馬の創造者であり主人であると自認する。図像芸術の創造的特性の共通の基盤は、まずは芸術家にとって利害のない魅力であり、次にその呪術的効力への信仰である³⁵⁰。結局は彼も「類感呪術」に類する着想に行き着くのだが、リュケの見解において興味深いのは、絵画の段階的な生成への着目であり、先史時代芸術を効用のみから説明するのではなく、「利害関心のない désintéressé³⁵¹」段階を、言うなれば遊戯的性質を、芸術的創造に認めている点である。リュケによれば、先史時代における絵画制作は、少なくともその幼年期には、偶然と遊戯に依拠した、利害関心のない行為である。バタイユの立場もこれに近いのだが、後に見るように、バタイユは有用性と無用性の対立をより際立たせることになる。利害関心の欠如は（美の条件というよりも）呪術的芸術の賭金である。

以上、先史時代の壁画解釈における「呪術説」のいくつかを恣意的に選んで（もとより網羅的リストを作成するつも

³⁴⁷ Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal : les cavernes ornées de l'âge du renne*, Max Fourny, 1950, p.123.

³⁴⁸ 先史学の領域における、呪術的解釈への批判的検討と方法論的転回は、その後のルロワ＝グーランを待たなければならぬ。ルロワ＝グーランの立場は以下の文章に表れている。「いったいどうやったら、オーストラリア人、エスキモーたちの影以外のものを、つまり我々が調査した或る呪術師の影以外のものを、我々が視野に入れることを望めるのだろうか。おそらく、先史時代人に尋ねることもできるだろう。おそらくは、説明的な仮説から、資料となるものを厳密に切り離すような研究方法を採用しないかぎり、返答をもたらすことのない死者と会話することは困難である」(André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Edition d'Art Lucien Mazenod, 1965, p.32.)。端的には、壁画の呪術説は「西洋的思想の臃気な記憶 réminiscences」でしかない(Leroi-Gourhan, *L'art pariétal*, op.cit., pp.295-296)。バタイユにとっては、ある意味で、この「臃気な記憶」の普遍的な次元における回帰が問題になる。先史時代固有の記号体系が存在していたとしても、明白に伝わるイメージの説明にはならない。この点で、バタイユとルロワ＝グーランの立場は決定的に異なる。ルロワ＝グーランの膨大な研究成果をここで論じることはできないが、呪術説批判の帰結として、網羅的な資料探索と科学的態度によって、彼は先史時代芸術の体系化へと向かう。彼の結論を一言で言うなら、あらゆる洞窟は男と女の二種の記号からなる宇宙である。記号学、統計学的に導き出された、いわば「セクシャル」な洞窟という見地への、バタイユの応答を知り得ないのは残念である。

³⁴⁹ ただし、子供の無垢な創造から大人の計算されたイメージへの移行を、旧石器時代の壁画芸術に適用することに関しては、問題が残るだろう。バタイユは、明らかにリュケを意識して、現代の子供とラスコー人との類比を「洞窟の作品を子供の鉛筆画に比較するのは奇妙なことである(OCIX, p.26.)」として批判している。あの壁画は決然とした、”大人の遊び” だということだ。

³⁵⁰ Luquet, op.cit., pp.249-250.

³⁵¹ «désintéressé»は利益や興味に関わる«intéressé»と対立し、「無関心な」、「純粋な」という意味もある。もちろん、遠くからのカント的「無関心」の反響を指摘することもできる（「カント」というよりも、既に「無関心」はカントに発する美学用語であり、芸術のある種の純粋性を示す用語である）。カントにとって美と趣味判断の条件は無関心であり、目的なき合目的性である…と議論を始めてもいいのだが、カントとバタイユの関係はあまりに未開拓の論題である。確かに、カントが開いた美学的領域の内部にバタイユの用語の幾つかは位置づけられるが、あるいは既存の美学全体への批判としてバタイユの芸術論を読む試みも興味深いが、やはり両者の思惟を噛み合わせるためには余りに距離がある（例えば、バタイユがカントに言及することは殆どない）。美学史的に特化して述べるべき問題であろう（ちなみに本論との関わりでは、とりわけ、自然の崇高を論じた『判断力批判』二八、二九章が重要である）。

りはない) 紹介したが、バタイユによる批判と継承の背景としては充分であろう。一般的な「呪術説」は、少なからず物質的必要性と利益追求の強調へと行き着くが、バタイユは、そうした見解をそのまま受け容れはしない。少なくとも、呪術的絵画は両義的であり、物質的必要性を越える要素を含むのである。

有用性と感覚的現実（壁画の呪術的解釈への批判）

当時優勢であった壁画の呪術的解釈に対して、バタイユは理解を示しつつも批判的な姿勢をとる。「理解」というのは、単に考古学のデータに従ってのことではなく、呪術的芸術が芸術と生との結び付きを取り戻すかのように思えるからである。バタイユは「芸術の為の芸術 *l'art pour l'art*」という発想には常に懐疑的であり³⁵²、カントを批判しつつ「関心深い」芸術を主張するニーチェや、「魔術的」な文化ないし演劇を模索したアルトーと立場を異にするわけではない。しかし、ニーチェやアルトーの考えをここで詳述することはできないが³⁵³、少なくともバタイユにとっては、芸術の生と同様に、芸術の無益な消費という側面、利益関心のなさも重要であった。それゆえ、個人にも、現代における儀礼の実践にも、もちろん有用性にも依拠することのない、バタイユによる芸術の生を取り戻す行程は、曲がりくねった隘路を辿ることとなる。

文脈を戻そう。壁画の、利害関心のない側面(偶然、遊戯、祝祭)と、利害関心のある側面(意図、利益、計算)という両義性を先史学者たちが認識していたことはバタイユも認めており、そしてまた彼自身も壁画が功利的呪術に関与していることを否定しない。彼の先史学者への批判はむしろ、壁画解釈における呪術的意図の優越に向けられている。この批判には、二重の意味がある。まずは、壁画そのものの価値に関して、そして、現代的知性の偏向に関してである³⁵⁴。つまり、壁画それ自体がそもそも利益追求に

³⁵² ブルイユは、もし壁画が単に呪術的目的に還元されないなら、「芸術の為の芸術」でもあり得ると考える。「第四期の芸術とは、美についての芸術家の自発性の成果なのか、言うなれば『芸術の為の芸術』の成果なのか、さもなければ、獲物を増加させ、捕獲を保証し、猛獣を破壊するという、呪術的実践的目標によって作られたのではないか、ということがしばしば議論されてきた。実際、これら二つの要素は対立しあうのでも排除しあうのでもなく、それぞれ補完関係にある(Breuil, *op. cit.*, p.123.)。一方バタイユにとって「芸術の為の芸術」は補完項としては不十分である。彼は「芸術の自由に関する議論において、芸術家と芸術そのものが常に従属させられていたことを、一瞬でも忘れることができようか(«L'utilité de l'art» in *OCXII*, p.209.)」と述べている。彼にとって、「芸術のための芸術とは封建制への郷愁に込められたものであり [...] 芸術のための芸術の主役たちは、純粋なる至高性とは無縁な目標を自らに課した社会の関心事から逃れようとしているだけである(«La souveraineté» in *OCVIII*, p.446.)」。簡単に芸術の自律性を述べることへの批判は、後期バタイユにとって重要なテーマなのだが、実はここで述べてもあまり意味はない。「芸術の自律性」とは近代特有の問題であって、先史時代芸術にそれを適用することは初めから問題外である(「自律的」でないからこそ、バタイユは先史時代芸術を述べる)。ちなみに、アニミズムにおける「観念の万能」を芸術へと展開させるフロイトは、まさしく呪術的芸術について述べている。「願望に胸をこがす人間が満足に似たものを創りだし、こうした遊戯が-芸術的幻影のおかげで-まるで実在のものであるかのように感情的効果を生み出すということは、芸術においてのみ行われることである。[...] 芸術はむしろ、芸術のための芸術として始まったのではなく、もともと、今日ではその大部分が消滅してしまった諸傾向に奉仕するものであった。これらの傾向の中には、さまざまな呪術的意図が想像されるのである」(フロイト前掲書 223 頁)。

³⁵³ 『道徳の系譜』第三論文で、ニーチェはカントの「無関心性」に、(スタンダールに依拠しつつ) 芸術の受容における個人的な体験、欲望、驚愕、驚喜を対立させる(『ニーチェ全集 11』「道徳の系譜」三-6、信太正三訳、ちくま学芸文庫、1993年 *Zur Genealogie der Moral, Dritte Abhandlung: Was bedeuten asketische Ideale?* §6)。カントとスタンダール(ニーチェ)の立場の間には、ショーペンハウアーが位置づけられるのだが、ショーペンハウアーの「意志からの解脱」とは、そして性的煩惱からの解放としての美とは、責苦から逃避という関心に他ならないとニーチェは言う。一方、アルトーは腐敗し、非力で、「無関心な」西洋芸術を否定し、魔術的な、利己的の欲望を隠すことのない非西洋の儀礼を演劇に導入することを主張する(それゆえ芸術ではなく「文化」と言う)。しかし、アルトーの主張はバタイユと相反するわけではない。アルトーの言う「利害関心」とは、芸術から世俗的な利益を捏造することではなく、「力の熱狂」と交流することへの渴望である (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard(folio) 1964, p.17.)。美学における「関心」の復権の見取り図については、ジョルジョ・アガンベン『中身の無い人間』第一章、多賀(岡田、岡部)訳、人文書院、2002年 (Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Rizzolo, 1970.) が参考になる。

³⁵⁴ 「先史時代の発見は、旧石器時代後期において呪術的着想が支配的であったことを明確に示している」という H.クーンの文章を引用した後バタイユは、「こう言ったほうが正確だろう、先史学研究が発展して以来、今日まで、旧石器時代後期に関しては、呪術的着想が支配的であった」と述べている(«La religion préhistorique», in *OCXII*, p.505.)。「劣った科

還元されるべきものではなく、ましてや現代人による呪術的意図への還元は彼らの知的怯懦に他ならない。バタイユは壁画の本質に接近すると同時に、壁画の知的把握を批判しているのである。バタイユは次のように述べる。

先史学者たちの考えにおいては、呪術的意図や、それによる利益があまりにも頻繁に優越してしまっている。彼らは常に、おそらくは臆病さゆえに、自由な創造と祝祭の要素を、留保つきで、二次的にしか語りたがらない。いわば神聖な、あのイメージは、それを描いた人々にとって、自由な創造と祝祭の要素を表しうるものだった。先史学者たちが強調するのは、共感呪術が定義するような方法で、求められた結果に従って、つまり突き刺さる矢と共にしばしば表象される動物を、仕留めることへの関心である。

Je crains toutefois que l'intention magique, et par elle l'intérêt, l'emporte assez souvent dans leur pensée. Toujours ils tendent, me semble-t-il, peut-être par timidité, à ne parler qu'avec réserve, en second lieu, d'un élément de libre création et de fête, que purent représenter pour ceux qui les figurèrent ces images en quelque sorte divines. Ils insistent sur le souci d'atteindre, dans la voie que la magie sympathique définit, des animaux souvent représentés, selon le résultat cherché, portant les flèches qui les atteignent.³⁵⁵

ここで問題なのは、二つの価値によるシーソー遊びである。バタイユの批判は、具体的には、先史学者たちが「自由な創造と祝祭の要素」(遊戯)を副次的なもののみなし、「偏狭にも物質的な意図³⁵⁶」や功利的な要素を強調することに向けられている。先史学者自身の利益偏重ないし結果主義が、現代的偏見ないし知的怯懦が解釈にも反映され、自由な創造への決然たる一歩を妨げているのである。おそらくバタイユは、労働ではなく遊戯を、計算ではなく無秩序を、手段としての「共感呪術」ではなく目的としての「自由な創造と祝祭」の可能性を、壁画に見出したいはずだ。しかしながら彼も、人類学や民族誌学の成果を参照せざるをえないなら尚更、壁画における呪術的要素の存在は認めなければならず、それだけではなく、ある種の宗教的可能性において呪術的解釈は魅力的にさえ映るだろう。先史時代芸術を論じるにあたって、こうしたダブルバインドを抱えたバタイユが、提示する発想は次のように要約できる。まず、芸術とは、遊戯による、労働への侵犯であり、労働からの脱出である(そもそも利益に対立している)というのが第一点目、そして、いかなる(無)意図によって作品が制作されようとも、それは作品の効果とも、利用とも無関係である、というのが第二点目である。以下で詳しく見ていこう。

バタイユが芸術誕生の前段階として労働を設定していることは些末なことではない³⁵⁷。労働による不満足、実存的喪失、動物性

学」を用いているのはラスコー人ではなくて、学者である。

³⁵⁵ OCIX, pp.36-37. 矢の刺さった動物像の例としては、おそらくラスコーより後代のものだが、アリエージュ県のニオー洞窟に描かれたものが明瞭である。矢ではないが、ラスコー洞窟の有名な「堅抗の場面」でも、槍と思しき武器が野牛に突き刺さっている。

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 37. «une intention étroitement matérielle»

³⁵⁷ もしかすると、このことを明確なかたちでは指摘していなかったかもしれないので、ここでまとめておこう。まず、バタイユはネアンデルタール人をホモ・ファールベル、例えばクロマニヨン人(ラスコー人)をホモ・サビエンスとして、後者をほぼ現代人と見なしている。前者は道具と労働の誕生を、後者は芸術と遊戯の誕生を担っている。「芸術の誕生は、それ自体、先行する道具の存在に帰せられなければならない。芸術は、道具の所有と、その製作あるいは操作によってつかわれた器用さを前提とするだけでなく、有用な活動に対する対抗という価値をもっているのである。[...] ラスコーの意味を決定することは、つまりラスコーに辿り着く時代の意味を決定することは、労働の世界から遊戯の世界への移行に気づくことである」(*Ibid.*, p.28.)。こうした、芸術の誕生を印す契機についてバタイユは、気候の温暖化、事物の客体化の開始、自己の有限性の認識(死の意識)、禁止の意識など、多角的な説明を試みている。そして「労働から遊戯への移行」はこれら全ての要素に関わるだろう。しかし、芸術論として最も有効な視点は、直接芸術に結び付く

へのノスタルジー…いずれにせよ、明確な結果を意図した労働のなかから、労働に対して、遊戯と偶然を要素とする芸術が誕生したのである。この順序が重要なのは、芸術の根本的方向性を示すからである。さらには、芸術をもっているという点においてラスコー人が私たち(バタイユ)の同類であるなら、彼らの芸術は私たちの芸術の問題でもある³⁵⁸。一方、バタイユが批判した先史学の一般の見解に見られるように、子供から大人へ、「未開人」から文明人への移行という図式は、遊戯から労働への移行という図式と重なり合っている。利益を重視する思考が、現代に「呪術的絵画」を再生産したとも言えよう。しかし、なぜ旧石器時代人だけに簡単に物質的欲求の優位をあてがうことができるのか、私たちの芸術とはそのようなものに過ぎないのか…いずれにせよバタイユにとって芸術とは、常に労働や利益に対立する何かであり、彼が芸術から祝祭や遊戯という要素を取り除くことはない(ある意味でバタイユの主観に過ぎないだろうが、ラスコー人からの伝達に支えられた主観である)。同時にバタイユは、壁画が労働から持ち越した、計算や固定といった要素を認めざるを得ない。芸術の両義性は、その誕生の運動において既に刻印されていることを、バタイユは示唆している。

始まりの意味は、[幼虫]状態からの脱出にある。たとえ、その結果として、遊戯—本質的にはそれだけが芸術の価値をもつ—の意味に直面しながらも、私たちが呪術的意図の部分を一—それを通じて利益の計算を一—保持しなければならぬとしても。

C'est la sortie d'un tel état qui a la signification première, même si nous devons par la suite réserver en face de celle du jeu, qui seule, à proprement parler, a valeur d'art, la part de l'intention magique — à travers cette dernière, celle du calcul intéressé.³⁵⁹

動物から脱した人間が動物性を欲するように、労働を脱した人間は労働を忘れ去ることはできない。『ラスコー』における、壁画の遊戯的かつ宗教的要素を述べた章(「禁止の乗り越え:遊戯、芸術、宗教」)で、バタイユが一見唐突に「誕生の意味を、それに先立つ幼虫状態から分かつことはできない³⁶⁰」と述べるのは、芸術誕生の消去できない背景としての利益計算(呪術的意図)を気に懸けてのことである³⁶¹。本質的には遊戯であっても、壁画は物質的欲求から逃れることはできず、おそらく絵画は計算と固定³⁶²か

は、やはり「労働から遊戯への移行」という視点であり、本論はこの視点を重視せざるを得ない。例えば他にも、ルロワ＝グーランは、経済的、物質的な余剰が芸術を産み出し、受容する社会的背景となったと主張する(Leroi-Gourhan, *L'art pariétal*, op.cit., p.350)。彼の主張も、おそらく誤りではないだろうが、実際には根拠薄弱である。バタイユが、当然想定可能な、このような「富の浪費」モデルを、そのまま用いなかったことには(彼は、例えば「冬から春の移行」という言い方をするのみである)何らかの意味があるだろう。本論全体に関わることだろうが、少なくとも、余暇や「消費」のみによって芸術を説明することはできない。むしろ『ラスコー』でのバタイユの立場によれば、芸術は、物質的渴望とも無関係ではないのである。

³⁵⁸ 異なる時代や民族の「同一視」や恣意的な類比が「共感呪術」としての壁画解釈を産み出したことは既に述べたが、バタイユの「同一視」(芸術を知るあらゆる現代人、「私たち」とラスコー人)は、更に一層、科学的には無根拠である。この姿勢が先史学者からバタイユを距てている。つまり観察対象と観察対象の類比ではなく、謎めいた他者たる「同類」への、「同類」との共感が重要である。

³⁵⁹ *Ibid.*, p.36.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.36. «nous ne pouvions séparer la signification de la naissance de l'état larvaire qui la précéda»

³⁶¹ 別の言い方をするなら、芸術の誕生は、労働と禁止の原理に対する侵犯である。しかし、その侵犯は、自らが犯した当の対象(禁止)を持ち越し、引きずり、隠し持っている。ここに、ヘーゲル的(デリダ的)な「止揚 *relèvement*」の論理を指摘することもできるだろう。

³⁶² 究極的には「瞬間的恍惚」への運動に依拠するバタイユの芸術論のなかで、(音楽や舞台芸術のような「時間芸術」ではなく)少なくとも「固定(構成と計算)」と無縁ではない「絵画」が中心的な位置を占めていることは、本論にとつての最大の逆説であり懸念である。逆に言えば、バタイユの論には、絵画を固定から解き放ち、稼働させるという利点があるのだが…ここでの議論はこうした問題に関わっている。固定の中に運動と瞬間を現出させるという不可能が、絵画には賭けられている。

ら逃れることはできない。結局のところ、持続的存在としての人間は労働から逃れることはできない。それでもやはり、芸術の誕生を決定づけるのは、労働からの脱出であり、労働から派生する価値の乗り越えだと言わなければならない。

それでは、実際に、壁画が呪術的儀礼に関わった場合、その有用な側面を、バタイユはどのように位置づけるのだろうか。

あらゆる儀礼的作業において、明確な目標の追求は、とりわけ作業する人々の意図のなかで働くに過ぎないということを、結局私たちは認めなければならない。これらの意図は常に、宗教的で感覺的(美的)な現実全体を含んでいるのだ。

Nous devons bien admettre enfin qu'en toute opération rituelle, la recherche d'un but précis ne joue jamais qu'entre autres dans les intentions de ceux qui opèrent : ces intentions englobent toujours la réalité entière, religieuse et sensible (esthétique).³⁶³

ここで「明確な目標の追求」とは、具体的には狩猟の利益を指している。要するに労働の利益追求である。儀礼的作業において意図されている利益は、実のところ儀礼の執行者だけに関わるのであって、部分的に作用するに過ぎない。利益という明確な目標が執行者のみに関わる一方で、「宗教的で感覺的な現実」は執行者以外の存在にも関わることが暗示されている。複雑な包含関係ではあるが、「宗教的で感覺的な現実」は執行者の意図の裡にありながらも、執行者個々人の意図を超過する「全体」である。しかし、功利的意図の裡にあって意図を超過する「宗教的で感覺的な現実」とは何を意味しているのだろうか³⁶⁴。すぐに解答へと向かうのは憚られるが、おそらく、バタイユや私たちの場所が、その「現実」であろう。つまり、当時の物質的必要性に無関心な受容者へと届けられる「現実」である。このことは繰り返し述べることになるだろう。いずれにせよ、バタイユが問題視するのは、儀礼における過剰な要素の功利的矮小化であり、壁画が私たちに届けられたときの感覚の等閑視である。

こうした「感覺的現実」の認識という契機は重要である。物質的必要性は、結果を意図しつつ、神的世界への働きかけに至る。しかし同時に、人間はその世界の途方もない力に気づき、あるいは気づく間もなく、世界によって凌駕される。感覺的現実の認識は、ある世界からもう一つの世界への(労働から遊戯への)移行の契機となる。このとき、価値の天秤が傾き、手段と目的の関係は逆転するだろう(脱出の際に付着した労働の名残を目的と見なすことは、倒錯でしかない)。「絵画の誕生」とは、共感可能な「傾斜」への移行と、その伝達可能な形態の置き忘れではないだろうか。決して二者択一ではなく、労働という過去が消去されるわけではないが、要するに、感覺的現実という新たな目的によって導かれる移行は、芸術にとって決定的な契機となる。呪術の秩序において結局は優越する価値を、バタイユは以下のように述べている。

確かに呪術的行為は、結果追求への執着を示しているが、それは諸価値の秩序において、世俗的なものに対する聖な

³⁶³ *Ibid.*, p.37. 用語の違いはあるが、呪術における部分と「全体」の関係性については、ユベールとモースも同様の指摘をしている。バタイユの謎めいた叙述を理解する助けになるだろう。「呪術は至る所に拡散している。個別な場合において、人は一つの全体[un tout]に直面する、それは言うなれば部分よりも現実的な全体である」(Hubert et Mauss, «Théorie générale de la magie», *op.cit.*, p.87.)。

³⁶⁴ ここでバタイユが述べる「宗教的で感覺的(美的)な現実全体」は、多くの憶測を伴う曖昧な概念だと言わざるを得ない。しかしこの概念は、むしろ方法論に関わり、あるいはモースに従うなら、「発見の原理 *principe heuristique*」として捉えるべきであろう。もちろん、バタイユの述べる「全体」が、モースの「全体的社会事実」から少なからぬ影響を受けていることは否定できない。モースによれば、「全体的社会事実 *faits sociaux totaux*」は社会や制度の全体を動かすものであり、それは同時に法律的、経済的、宗教的、形態学的、政治的な側面を持っている。しかし、モース自身が『贈与論』の結論部で述べているように、その「美的」な側面は十分に検討されておらず、ある意味で、その検討はバタイユが引き継いでいるとも言えるだろう (cf. Marcel Mauss, «Essai sur le don» (1923) in *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1968, p.274.)。

るもの、理性の計算に対する欲望の無秩序の、慎ましい利益に対する幸運、手段に対する目的の優越を告知する。

L'opération magique, il est vrai, témoigne de l'obstination dans la recherche du résultat, mais elle annonce un primat dans l'ordre des valeurs : celui du sacré sur le profane, des désordres du désir sur le calcul de la raison, de la chance sur l'humble mérite et de la fin sur les moyens.³⁶⁵

パタイユは呪術的絵画の両義性を呈示して満足するのではなく、それ自体が目的となりうる諸価値が優越する世界を想定する。呪術的絵画の意図を越えた目的としての感覚的現実とは、こうした価値比重の転換を伴う。私たちがラスコー人が労働の世界にいるとして³⁶⁶、呪術的絵画の意味は世界の変革である。「芸術が恒常的に対象としてきたこと」は、「人間存在の本質に含まれる驚異への欲望に応答する方向で世界を変化させつつ、感覚的現実を創造すること³⁶⁷」である。呪術的芸術の唯一の目的は、驚異的な世界の創造ではないだろうか。あるいは、たとえ呪術が利益を追求していたとしても、変革された世界のなかで驚異への意志によって結びつけられ、感覚的現実のなかに共存する私たちにとっては、利益への意図など卑小な説明に過ぎない。パタイユ的な作品鑑賞法に従うなら、私たちは作品と共に、感覚的現実へと導かれる。それこそが芸術の対象である。

この対象の恒常性と普遍性を考慮に入れるなら、某かの芸術作品に特有な意図の、微弱な影響力を見ずにいられようか。この対象を逃れる芸術作品が存在するだろうか。結局のところ私たちはこの対象のために、芸術作品に示される孤立したものの、けちくさいものを常に無視しなければならない。孤立した要素は生き残らない。驚異への意志は、忘却された意図を無視できる者にいつも感じられている。

Comment ne pas voir la faible portée des intentions particulières à telles œuvre d'art, si l'on envisage la constance et l'universalité de cet objet? Est-il une œuvre d'art qui lui ait échappé? Toujours, en conséquence, nous devons négliger pour cet objet ce qui dans l'œuvre d'art est donné d'isolé, de mesquin. L'élément isolé ne survit pas, jamais la volonté de prodige ne cesse d'être sensible à celui qui peut négliger l'intention tombée dans l'oubli.³⁶⁸

³⁶⁵ OCIX, pp.77-78.

³⁶⁶ パタイユの芸術論において、見過ごされやすい点なのだが、大抵の場合パタイユは、満ち足りることのない（労働の）現在を背景として肯定し、定位させ、そこから脱出の可能性を芸術に求める。芸術がある種の「革命」であることを、パタイユが手放したことはない。しかしながら、パタイユの叙述においては、現状への批判的認識と、彼が意志する宗教的、芸術的狂奔の状態とが交互に現れるため、移行そのものが、芸術作品の射程が捉えにくくなっている。しかし、それこそが芸術の両義性の証左ではないだろうか。

³⁶⁷ *Ibid.*, p.37. « ce que l'art eut constamment pour objet : la création d'une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain. » 実のところ、ここで芸術の対象とされているもの、そしてその対象へと導く「驚異への欲望」は、ラスコーをめぐるパタイユの思考における、いわば「最後の語」であって、説明されることはなく、また説明不可能であろう。あとはラスコーの複製から私たちが感じるほかないのである。しかしながら、驚異への欲望によって生じる交感については、後ほど検討してみたい。

³⁶⁸ *Ibid.*, p.37.

ここでパタイユが価値づけている芸術作品とは、ベンヤミンの言葉では「弁証法的形象」にあたるのではないだろうか。とりわけ現代における意図の乗り越えという側面において。ベンヤミンの一節は以下のとおり。「形象が歴史的な指標を帯びているということは、ただ単に形象がある時代に固有のものであるということのみならず、形象というものはなによりもある特定の時代においてはじめて解読可能なものになるということの意味している。しかも「解読可能」になるということは、形象の内部で進展する運動が、特定の危機的な時点に至ったということである。そのつどの現在は、その現在と同時的なさまざまな形象によって規定されている。そのつどの今[Jetzt]は、ある特定の認識が可能であるような今なのである。この今においてこそ、真理には爆発せんばかりに時間という爆薬が装填されている。（他でもなくこの爆発こそが意図の死なのである。そしてこの死と同時に真に歴史的な時間、真理の時間が誕生するのだ。）」（ベンヤミン前掲書 Benjamin, op.cit., [N3-1]）

ここでのパタイユの発想は、壁画に内在する本質をもとにしているのではなく、豪華に開陳された壁画を、自らに伝わり、自らが感じた壁画をもとにしている。あの壁画を目にして、まず旧石器時代人の物質的欲求に、利益を導いた「共感呪術」の存在に、想いを馳せる者がどれだけいるだろうか。太古の食欲も、現代の知識欲も、壁画を見る現代人にとって何の意味があるというのか(功利的な知識欲が食欲を発掘したと言えよう)。単なる物質的欲求は、少なくとも時代を距てて、伝わることはない。このことを言うために、パタイユはメンヒルを例にとる。

メンヒルの驚異的な配列が、それを建てた人々にとって、小さな意味を無視したところで、結局何の問題があるだろうか。しかし彼らはメンヒルが驚異的であることを欲した。まさにそのことによって、彼らの常に生ける意志が、私たちの心の底へと達するのである。

Que nous importe à la fin d'ignorer le sens étroit qu'eurent pour ceux qui les édifièrent de prodigieux alignements de pierres levées? Mais ils les voulurent prodigieux : c'est par là que leur volonté toujours vivante nous atteint dans le fond du cœur.³⁶⁹

洞窟壁画に関しても同様である。闇の中の視覚へと伝えられる「驚異への意志」は、感覚的現実に参加させる。その意志が孤立せずに生き続けているのは、共感へと投げ出され、共感されているからである。「驚異への意志」というある種の「非知」に基づくパタイユのヴィジョンは、私たちにむけて、洞窟という空間を、利害に関わらない、共有可能な世界において開く。こうした、現代人にも関わる、時差を貫く空間については徐々に、後で述べることにしよう。しかしながら、むしろ壁画はまずもって同時代的な感受性に関わっていたはずであり、儀礼と呪術的絵画が現実の空間や雰囲気を作り出すことも愚直に認めるべきであろう。壁画がもたらす「四次元空間」を考察する前に、三次元空間を、共時的な驚異を実現するための装置としての壁画空間を検討しよう。そこで、「驚異への意志」は全体として作用するはずである。壁画は額縁に限定されるのではなく、洞窟の壁面を覆うように描かれている。そして卑小な利害を忘れ、感覚的現実に向かうための「聖域」が洞窟である。

壁画と儀礼空間（洞窟の照明についての考察）

先史時代の洞窟は、しばしば教会建築の比喻によって語られてきた。おそらくはブルイユの用語法を反映させて、パタイユもラスコー洞窟各部分の名称のいくつかを教会建築の用語を転用している(nef[身廊]、abside[後陣])。そして彼もまた、ラスコー洞窟のとりわけ「大広間」を、教会の空間に重ね合わせる。例えば、獣脂ランプの明かりによる「フリーズ」制作と鑑賞は、夜の教会で「大蠟燭」を灯して執り行われる典礼に類比される³⁷⁰。ここで重要なのは、その場所が居住空間ではなく、ある種の「聖域」であるということ、絵画と共に、人々が集い、宗教的な儀式に参加しているイメージである。

ラスコーの画家たちが描くのは、それ自体で完結した(純粋で自律的な)絵画作品ではない。人々が集まる「聖域」に、おそらく何らかの宗教的儀式が執り行われていた場所に、壁画が描かれたとパタイユは考える。そして壁画制作は、集会を導く感情と同じ感情によって、空間そのものの荘厳さに寄与するかたちで行われる。ラスコーの壁画作者が、大聖堂の内部装飾を任された職人

³⁶⁹ OCIX., p.37.

³⁷⁰ Ibid., p.45. 壁画制作における光と闇の関係については後述する。ちなみに、大蠟燭は復活祭の典礼の際に重要な役割を果たす。

的芸術家の姿に重なるとしても、それほど奇妙なことではないだろう。

しかし、洞窟絵画の壮麗さを形容する一般的な比喩に関して、さらには理想美と結びついた絵画の規範に対して、そして洞窟絵画の宗教性を浮き彫りにしつつ従来の宗教絵画と差異化を図るために、バタイユはシステイーナ礼拝堂の例を挙げる。例えば「先史時代のシステイーナ礼拝堂」というクリシェがあり、それは洞窟を飾る壁画の高度な仕上げと、洞窟という空間の荘厳さを讃えているのだが、バタイユは、「システイーナはおそらく、より劇的であり、より慣習的な配置を示している。魅力と意外性はラスコーのものである³⁷¹」と述べ、洞窟の宗教的雰囲気と伝えと共に、教会化を周到に回避しようとする。

システイーナ礼拝堂はとりわけ、ミケランジェロによる天井画《天地創造》[1508-1512] (図23) によって知られているが(祭壇画《最後の審判》[1508-1512]も同様に有名)、ラスコーと同様にホール全体が壁画によって覆い尽くされているような印象を与える。ラスコーの大広間側面のフリーズは、垂直の壁面に描かれているわけではないので、半ば天井画のようにも見える。バタイユは《天地創造》への言及はしていないが、結果的に、二つの「人類の誕生」が暗黙の裡に対比されている。かたやバチカンにおいて、人類の誕生は意図されたモチーフとして、神話的なフィギュール(アダムとイヴ)として、既存の教義に組み込まれるものとして描かれている。一方ラスコーにおいては、フィギュールとしての人物が不在のまま、おそらくは「人類の誕生」という発想すらないまま、動物の形象によって人類の誕生は記されている。しかし、バタイユもそこまでは明言していない。彼の関心はむしろ、装飾された空間がもたらす「全体の効果」の質的差異である。システイーナ礼拝堂と同様、ラスコーの大広間も何らかの「全体の効果」をもたらす。しかし一方は「慣習的な配置」によって、もう一方は「意外性 *l'imprévu*」によって、観者も画家も予測できない要素によってある。

ラスコーの大広間がシステイーナ礼拝堂に比すべき「全体の効果」を感じさせるなら、あの動物たちのフリーズが《天地創造》に匹敵する完成度を備えているなら、何らかの構想や効果の計算があっても不思議ではない。バタイユは動物たちのフリーズに、ある種の秩序を、全体としてのみ感知可能であり、共有可能な、感覚ないし意味の秩序を認めている。いかなる典礼書にも書かれていない、こうした秩序が、儀礼空間を演出している。

バタイユは、荘厳な壁画、人間がもつ根源的な闇への恐怖、獣脂ランプの微光といった要素から、洞窟内における集団的儀礼の実践と宗教的感情の発露を想像する³⁷²。実際には、太古の儀式の様子を知ることはおろか、その実践を証明することすら、誰にもできないだろう。しかし、実証ではなく、壁面と空間に残された感覚こそが真実である。自ら望んで盲目となり、微光のもとで新たに視覚を獲得する。複数の視覚は共通の世界を再び新たに感じとる。そのとき確かに儀式は存在している。太古の儀礼に関するバタイユの現場検証は以下のとおりである。

百人を超える人間を詰め込むことのできる、この広間で開かれていた集会について、実のところ私たちは何も知らない。しかし、居住の場ではなかった、絵画の描かれた洞窟(外気に近い所だけがしばしば居住に用いられた)は、本来人間がもつ深

³⁷¹ *Ibid.*, p.44. «[Mais à mes yeux,] la Sixtine, dont sans doute les figures sont plus dramatiques, offre un arrangement plus conventionnel : le charme, l'imprévu, sont à Lascaux.»

³⁷² 集団的な儀礼にはおよそ不向きな場所にも壁画が描かれていたことは、バタイユ自身も指摘している。例えばラスコー洞窟の、猫科の動物の線刻が施された「猫の部屋」は、「一人の人間がようやく滑り込むことのできるほどの片隅」である(*Ibid.*, p.46)。かといってバタイユは、壁画の「呪術的」要素そのものに疑いを差し挟むのではない。一人で行う「呪術」的行為も充分考察可能である。また、このような制作も鑑賞も甚だ困難な場所に残された壁画について、港千尋は「見てはいけない芸術」という興味深い指摘をしている(港千尋『洞窟へ、心とイメージのアルケオロジー』せりか書房、2001年、76-84頁)。

い闇への恐れゆえに魅惑するということを、私たちは想定しなければならぬ。恐怖は「聖なるもの」であり、闇は宗教的である。洞窟の景観は、呪術的な力の感情を、当時は絵画の対象であった接近不可能な領域へと介入しているとの感情をもたらした。

Des réunions qui eurent lieu dans une salle où pourraient tenir cent personnes serrées, même un peu plus, à vrai dire, nous ne savons rien. Mais nous devons supposer que les cavernes peintes, qui n'étaient pas des lieux d'habitation (seules les parties proches de l'air libre ont parfois servi d'habitat) attiraient en raison de l'horreur que l'homme a naturellement de l'obscurité profonde. La terreur est «sacrée» et l'obscurité est religieuse : l'aspect des cavernes contribua au sentiment de puissance magique, d'intervention dans un domaine inaccessible qui était en ce temps l'objet de la peinture.³⁷³

多くの人々が洞窟の奥に集まり、闇の中で何らかの儀礼³⁷⁴が執り行われ、微光が照らし出す壁画を前にした人々は恐怖と魅惑の感覚を共有する。先史時代の儀礼にとって、バタイユの呪術的絵画論にとって、洞窟は特別な場所であり、壁画のエレメントである。確かに、洞窟だけが壁画の奇蹟的な保存条件をもっていたに過ぎないと、科学的に言うこともできよう。しかしながらバタイユにとって「洞窟は、魅了しつつ心を締めつける、感動的な何かをもっているのであって、その本質からして洞窟は、聖なる儀式の不安に好適な場所である³⁷⁵」。偶然からか、奇蹟からか、洞窟で絵画が誕生したように想えること、それはバタイユにとって啓示的な価値をもつ。

しかし、この啓示の光はゆらめく微光である。強烈な科学技術の光は、壁画を損なう。当時の壁画の「展示」状況と、現代の壁画解釈における謎と曖昧さが、バタイユの叙述のなかで奇妙な一致を見せている。光と闇は、呪術的絵画の同時代的条件であるとともに、知と意味[=感覚 sens]の比喩である。ここでは条件と比喩(現代における受容)は別のことではなく、闇に描かれる意味は共有される。(闇の中の微光に照らし出されていたのは壁画だけではない。人類の誕生も「闇」の中の曙光に照らし出される。もちろん二つの「照明」は密接に結び付いているのだが、繁雑さを避けるために、ここでは壁画への照明に焦点を合わせておこう。)

旧石器時代の洞窟絵画は、微光のもとで制作され受容された。洞窟壁画に関して、これ以外の環境を設定することができる

³⁷³ OCIX, pp. 45-46.

³⁷⁴ 具体的にバタイユがいかなる洞窟の儀礼を思い描いていたかは、結局定かではない。留保つきであれば、狩猟儀礼、さらに言うなら狩猟に結び付いた供犠がそれにあたるとも言うるが、しかしそれも曖昧な推測のままに留まる…こうした曖昧さこそが、宙吊りにされた状態こそが、先史時代の芸術、宗教、儀礼に対するバタイユの思惟であり、私たちが読んでるのは、すでにかなり限定されたうえでの曖昧さであろう。実際にはいくつかの儀礼解釈の方途もあったはずである。例えば、誰もがまず思いつくのは洞窟と通過儀礼の関係であろう。指摘の例は枚挙に暇がないが、通過儀礼の要素の一つとしてユペールとモースは「地下へ降りること、偉大な神とその分身の啓示」(Huber et Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Félix Alcan, p.157.)を挙げている。

³⁷⁵ OCIX, p.46. «Les cavernes ont gardé quelque chose d'émouvant, qui envoûte et serre le cœur : ce sont encore, en raison de leur nature, des lieux propices à l'angoisse des cérémonies sacrées [...]»
バタイユが洞窟に感じ取った「感動的な何か」、あるいは先ほどの一節の「呪術的な力の感覚」、要するに儀礼の雰囲気、ベンヤミンの言う「アウラ」と同一視することは容易いが、その発想の源泉が共通することまで踏み込むならば、興味深い差異も見いだせるだろう。ベンヤミンはまさしく芸術の礼拝価値の根源を、先史時代の儀礼的芸術に見て取る。「芸術作品が伝統連関に埋め込まれているもっとも根源的な様態は、礼拝に表現されていた。最古の芸術作品は […] 儀式に用いられるものとして成立した。最初は呪術の儀式に、のちには宗教的な儀式に用いられるものとしてである。決定的に重要なのは、芸術作品のこのアウラ的な存在様式が、その儀式機能から完全に分離することは決してないということである。別の言い方をすればこうなる。〈真性〉な芸術作品の比類のない価値は、つねに儀式に基づいている。」(ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」前掲書、394頁 Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» *op.cit.*, p.441.)。バタイユはベンヤミンの著作をおそらく読んでいただろうが、『ラスコー』の重要な点は、ベンヤミンへの応答であるかのように、壁画が儀礼との密接な繋がりを持ちながら、つまりアウラを、礼拝価値を失うことなく、伝統や慣習から脱却する可能性が示唆される点である。本論最終章を参照されたい。

うか。こうした壁画は、絵画というよりも、映像に近いだろう(暗がりの中で明滅する焔に照らし出された断片的な、幻影的なイメージ)³⁷⁶。洞窟の闇中で微光に照らし出される壁画、それと同時に、私たち現代人のうちにも洞窟があることをバタイユは示唆している。洞窟と、見学者うちの洞窟が、微光によって結ばれる。「ラスコーが私たちに初めに与える返答は、私たちのうちに闇のままどまる。闇というのは、半ばまでしか理解できないということだ。それは最も古い、最初の返答であり、その返答をもたらした時間の夜は、夜明けの朧気な微光によってのみ心をかすめる³⁷⁷」。ラスコーの壁画が(後で述べるが誕生の光が)、そしてその制作と受容が、謎にとどまるということをバタイユは言い続ける³⁷⁸。しかし、彼は真実を語れないことの言い訳をしているのではなく、謎の積極的な意味を語っているのだ。実際、現代人は壁画について何も知らず、微光とそれが照らし出すイメージを感じ取るのみである。しかしながら、「これらの影は美しく、私たちの眼には、美術館でも最も美しい絵画と同じくらい美しく映る³⁷⁹」。美術館の傑作について私たちがもつような前提知識(作者、時代、主題…)を悉く欠くにもかかわらず、先史時代の壁画はそれでもなお美しいのであって、その美が伝わるためには、知識やデータではなく、別の回路が必要となる(言うなれば「情動が合流する領域」の必要性を先に示唆しておこう。程度の差こそあれ、このことは全ての芸術作品に当てはまるだろうが、先史時代芸術に関しては殆どその回路しか残されていない)。それゆえに、知的把握できないことが明らかであるがゆえに、バタイユは壁画とそのヴィジョンを、「奇蹟」や「驚異」として述べることになる。

バタイユの言う呪術とは、究極的には「接近不可能な領域」への接近ではないだろうか。呪術的絵画とは、その領域への道筋(回路)を照らし出し、恐怖や不安の中で人々を導く微光ではないだろうか。バタイユは、芸術の対象としての感覚的現実とほとんど同じ意味で、絵画の対象を「接近不可能な領域」としている。ここで検討してきたように、「洞窟」は、闇と微光は、多義的である。ある種の儀礼によって、呪術的絵画によって、私たち(バタイユ)とラスコー人は、場所的、時代的、知的、精神的な意味において「接近不可能な領域」へと、導かれるだろう。

集団性をめぐる中間報告

絵画の儀礼的使用と集団的受容について。先の引用でも、確かにバタイユは複数の人間が関わる儀礼の実践、群衆による壁画の享受を示唆しているが、壁画をめぐるバタイユの思惟における「集会」の位置は明確ではない。「集会」は単なる付随的事実なのか、群衆は壁画のエレメントなのか、バタイユが自らの芸術論の中で「群衆」の必要性をどこまで感じていたか、集会における集団的受容は「感覚的現実」に結び付いているのだろうか。やはり、ラスコーその他の洞窟にも、『ラスコー』その他のテキストにも、集団的な生と感覚の痕跡はあまりに少なすぎる(究極的にはあらゆる受容美学が直面する問題に通ずるだろう)。「伝染」の痕跡はやはり見いだせないのだろうか…集団は既に前提条件だったの

³⁷⁶ 港千尋は、ショーヴェ洞窟の壁画についての叙述で、獣脂ランプの微光の効果を次のように述べている。「ゆらめく炎によって照らし出された動物たちは、動いている。[...]生きて動いている像の上に、それを描き見ている人間たちの影が動く。このゆらめき動く『影』が、すべての像のオリジンではないだろうか。彼らは揺れ動く自らの影を見つめながら、これらの像を描きつけたのだ」(港、前掲書、148-149頁)

³⁷⁷ OCIX, p.13. «la réponse que Lascaux nous donne, en premier lieu, demeure obscure en nous, obscure, à demi intelligible seulement. C'est la réponse la plus ancienne, la première, et la nuit des temps dont elles vient n'est traversée que d'incertaines lueurs de petit jour.»

³⁷⁸ バタイユにとって、このことは、あらゆる芸術作品にも当てはまる。「芸術作品が問題になるなら、私たちは議論を棄てなければならない(Ibid., p.13.)」。

³⁷⁹ Ibid., p.13. «ces ombres sont belles, aussi belles à nos yeux que les plus belles peintures de nos musées»

かもしれない（先史時代に「個人」が存在していたらどうか）³⁸⁰。いずれにせよパタイユは芸術の集団的受容そのものの考察を断念したのだろうか、別のかたちで述べているのだろうか。

まえもって補助線を引いておこう。そして論の向かう方向を示しておこう。オーストラリアにおける「擬態的儀礼 *rites mimétiques*」を検討したデュルケムは、呪術儀礼におけるイメージの使用を「誤った類似の適用」とみなすフレイザーの類感呪術を、さらには彼の「共感呪術説」全体を批判している。デュルケムは、オリジナルないしモデルへの呪術的影響力という発想を退け、呪術を「全く新しい何かの創造」と考える。「動物を表象する事実だけが、この動物を誕生させ、それを創造する」。彼が見てきた「擬態的儀礼においては、モデルは存在せず、イメージだけが与えられている」のであって、そこには類似ではなく「固有な意味での創造³⁸¹」があるのみである。後で詳細に検討するように、「創造」の強調という点において、この立場はパタイユの呪術観に近いのだが、両者は、このように創造されたイメージの伝染（交感の次元）を考察する段になると、袂を分かち、デュルケムにとって、こうした動植物の形象ないし記号は、トーテムの確認、同じ道徳的共同社会の成員であることの証明、「教会 *Eglise*³⁸²」の設立行為に他ならず、結局のところ「聖なる存在と、それが象徴する集団的理想と、交通する[*communier*]手段」、「神に似たる者[*omoiosis to theo*]の最初の形態³⁸³」である。確かに、世俗的欲求を乗り越えて、聖なるものとの交通ないし交感を目指す点において、「全体」へと向かう点において、パタイユも相変わらずデュルケムに近い主張をしているように思える。しかし、パタイユが先史時代芸術にトーテムを認めないということが決定的な差異となるだろう（そしてデュルケムは真面目すぎる。遊戯に高邁な目的などないはずだ）。イメージが人々と聖なる世界を結びつけ、人々のあいだに伝染すること自体にパタイユも異論はないだろうが、少なくとも絵画は宗教的共同体という目的のための手段ではない。そして、イメージによる紐帯は地域的なものでも空間的なものでもなく、四次元的なもの、瞬間的でありながらも生き残るもの、知的把握が不可能なものである。パタイユが現代人とラスコー人との交感を述べる時、まさしくこのことが賭けられているのである。

論旨を戻そう。とりあえずここでは、仮定と可能性として、中間の要約も兼ねて、問題の存在を以下のように述べておきたい。

パタイユにとって呪術的絵画は、複数の生による作品享受の可能性を示唆するがゆえに、そして「接近不可能な領域」へと人々を導くがゆえに、現代的な可能性に満ちた、非常に魅力的な対象であった。しかしながら、その反面、先史学

³⁸⁰ ユベールとモースにとって、呪術はアプリオリに、あるいは定義において社会的、集団的である。すなわち「呪術が存在するためには、社会が現存していなければならない」(Hubert et Mauss, «Théorie générale de la magie» in *L'année sociologique*, t.VII, Félix Alcan, 1902-1903, p.128.)。あるいは「呪術は社会的現象である」(*Ibid.*, p.122.)。このときユベールとモースが立脚するのは、或る集団が共有し、受け継いできた「価値判断 *jugements de valeur*」、「社会的な感覚」であり、呪術とはこうした「感覚」の表現に他ならない。ユベールとモースによれば、こうした感覚を表すために「行動の原理と手段が社会的に精練され、伝統的に伝えられる」点で、「科学と芸術はまさしく集団的現象である」(*Ibid.*, p.88.)と云うのであって、結局「呪術的芸術」を彼らに従って要約するなら、アプリオリな集団的「価値判断」の表現と伝統と言えるだろう。例えば『ラスコー』において、ユベールとモースへの言及は見受けられないのだが（実際ユベールとモースは芸術についてはほとんど述べていない）、パタイユが「伝統なき創造」を主張する際、ユベールとモースへの批判が、少なくとも伝統によって継承される無意識的な「価値判断」（ユベールとモースも理性や思弁とは区別している）の表現として見なされる芸術への批判が、明らかになる。

³⁸¹ Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, puf, 1979, p.510.

³⁸² デュルケムの言う「教会」とは「構成員が同じ手法で聖なる世界を、聖なる世界と俗世界との関係を思い描き、この共通の表象を同一の実践に翻訳することによって結びつく、そのような社会のことである」(*Ibid.*, p.60)」。厳密に言うなら、デュルケムは宗教と呪術を区別し、こうした「社会」は宗教の特質であり、呪術を非社会的なもの、その意味で反宗教的なものと見なしている。しかし、パタイユは宗教と呪術を（さらには芸術も！）区別しておらず、ここでデュルケムの言っていることは、パタイユの言う「呪術」にも適用可能である。

³⁸³ *Ibid.*, p.511.

者や人類学者が収集した呪術の（歴史上の）実例を参照するなら、あらゆる呪術の実践は何らかの利益を得ることを目的としていた。バタイユにおいては、この「反面」という付置が重要である。ある種の伝染性宗教と利益追求が相反するという事は、先史学者のあいだでは問題にされてこなかったか、少なくとも副次的な問題であった。誕生時に芸術が感じさせる差異は、「魅惑し、感情から生まれ、感情へと向けられた、サインの無用な形象化を、有用な活動に對置する³⁸⁴」。バタイユはまさしくこの対立から出発するのであり、この問題をあくまでも対立として、^{アボリア}困難として、先鋭化せざるを得ないような思惟を既に二十年以上重ねてきている。「芸術」と「美学」の閉域を内部から、始源から突き崩す「呪術的壁画」の重要性を彼は疑っていないが、しかしその一方で、彼は芸術の有用性をどのように考察するのだろうか³⁸⁵。途中ではあるが、本章の意図をこのように要約して提示しておきたい。呪術はバタイユの芸術思想の試金石である。

呪術の誕生と偶然の形象化

ここまで、呪術的芸術の「全体」へと向かう傾向、空間を構成する力を中心に述べてきたが、呪術的芸術を考察する際には、「偶然」という要素を無視することはできない。バタイユが際立たせようとする意味における「呪術的」芸術は、偶然へと向かい、偶然に導かれ、偶然を形象化する側面をもっている。以下、呪術的壁画の生成における偶然との関わりを検討しよう。

再度確認するが、バタイユにとって、「呪術とは常に、利益ある結果を求める人間の行動である³⁸⁶」。先史時代の人々の利益とは、まずもって生活の糧としての動物である。しかし、狩りが常に成功するとは限らない。獲物が見つからないことも、見つけた獲物に逃げられることも、獲物の反撃にあつて死者がでることもあっただろう。そこで、狩人たちは、槍や弓に細工を凝らし、動物行動学を練り上げる（実学と *Homo faber* の誕生）。それでも、どうにもならないこともある。相次ぐ狩りの失敗は、自然の力を前にした人間の労働の無力を痛感させただろう。自然と技術、二つの力は同種の力ではない。人間たちの合理的な力は、自然の「偶然 *aléa*」の力に對置される³⁸⁷。「幸運は、労働と技術の世界よりも強力な世界に、論理的効率性の感覚に染まった労働姿勢の人間には閉ざされた世界に属している³⁸⁸」。ならば、手をこまねいているだけが、労働の世界に留まるばかりが能ではない。もしくは、膝を折つても偶然と幸運に訴えかけなければならない時がある。そのとき、全能であるかのような、「接近不可能な領域への介入³⁸⁹」が要請されるのである。バタイユの基本的な呪術観は以上のようにに要約できる³⁹⁰。両義的な呪術的作業において、人間の利益への最

³⁸⁴ OCIX, p.13. «elle [=différence] oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle»

³⁸⁵ バタイユが芸術一般の本質を「無用性」に見ていたことは、多くのテキストが示している。ところで何の用途もない、何の利益もないエネルギーの蕩尽を述べた代表的著作が『呪われた部分 *La part maudite*』と題されていることは、愉快な混乱のもととなる。「*maudire*」とは神が人間を「呪う」というニュアンスであつて、人間が神聖な力や自然に働きかける「*magique*」とは全く意味（方向）が異なる。少なくともここでの文脈では「呪われた部分」が論じられているわけではない。要するに、「神」に先立つ状況をバタイユは考察しようとしている。これらの語の差異は、そして日本語に轉換したときの「呪い」と「魔術」の差異は、複雑に絡み合いながら、神聖なもの人間との相互関係における差異を暗示しているのではないだろうか…

³⁸⁶ OCIX, p.77. «La magie est toujours la conduite de l'homme recherchant un résultat intéressé.»

³⁸⁷ ここで述べられている偶然に対する無力と呪術の関係について、バタイユはマリノフスキを参照している。バタイユは文献を明示していないが、例えばマリノフスキは、「幸運や偶然という要素が、希望と恐怖の間の感情的遊戯が、広範な領域をもつあらゆるところで、我々は呪術を見出す」と述べている(Bronislaw Malinowski, «Myth in Primitive Psychology» (1926) in *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Anchor Book, 1954, p.139-140)。ここでのマリノフスキはメラネシアの例に基づいているが、理論的にはフレイザーに依拠している。マリノフスキも功利的呪術という発想を強化していることに変わりはない。

³⁸⁸ OCIX, p.77. «La chance dépendait d'un monde plus puissant que celui du travail et de la technique, d'un monde fermé à l'homme dans l'attitude du travail, imbu du sentiment de l'efficacité logique.»

³⁸⁹ *Ibid.*, p.77. «intervenir en ce domaine inaccessible»

³⁹⁰ バタイユにおいて、呪術とは労働が芸術へと横滑りする契機だと言える。繰り返すが、労働から（呪術を経て）芸術

終的な懇願ないし欲求は、非人間的な世界へと向けられている。人間は非人間的なものに愛されることを欲した。

人間が交渉を試みるのは、計量、解析、分類可能な自然ではなく、気紛れな恋人のように予測不可能な、感情的な自然である。この比喩が不適切ではないことは、バタイユの次の文章が示している。「人間は、深く、内密で、自分たちに類似した実存を、この[自然の]世界にも当てはめた。人間はこの世界に、欲望、憎悪、羨望、憤怒、友愛の運動を想定したのである³⁹¹」。このように(非人間的であるにもかかわらず)擬人化された感情的自然³⁹²は、敵意だけでなく好意を持ってくれるようにも思える(動物との友愛はその顕著な例である)³⁹³。それゆえ、人間は自然と対話し(比喩ではない)、自然に懇願し、自然の歓心を惹かなければならなかった。偶然と混沌を愛すべき同胞とするために、世界へと贈り物を手渡ししなければならなかった。接近不可能な領域に接近しなければならなかった。それならばいかにして接近するのか。まさにこのことが、呪術的絵画において賭けられている。おそらく、この「接近」は空間的移動ではなく、自らを取り囲む世界を変容させることである。そのとき既に自然との対話は始まっているのであって、壁面に触れる身振りそのものが自然の呼びかけへの応答である。

ただし自然と人間との対話は、必ずしも対等な立場で行われるのではない(一度は突き放され、屈服した相手である)。あるいは、何らかの誤魔化しが必要ならば、対話は成立し得ない³⁹⁴。問題になっている自然は、神聖な、懸け離れた世界、接近不可能な領域である。この隔たりを埋めるためには、いくつかの装置(洞窟、光、歌や舞踏、そして絵画)が必要となるだろう。そもそも、例えば「偶然」という、姿のない相手との交渉ほど気の滅入るものはない。力や世界との接触を試み、働きかけの宛先を模索するとき、(抽象的な対象の定立だけではなく)具象的な表現が、ある種の虚像が宛先を作るということもある。動物や怪物の形象をこのように位置づけることは出来ないだろうか。呪術的絵画の意味のひとつは偶然の形象化である。ある価値の転倒によって接近不可能な偶然の世界が優位を占めるとき、人間はその世界の力を動物の形象として表現する(おそらく「あなたは私の同類ではないのか」と動物に語りかけながら)。バタイユの明言は以下の通りである。

呪術的作業は、手段の勤勉な世界よりも、神聖な目的の世界(聖なるもの)に、より多くの力と真実を認める人間の行動である。この人間は、労働の人間の態度とはあまりに異なるために、動物として表現される自らを超える至高な力に屈服している。いずれにせよ、形象となった呪術的作業(しかしおそらくは気紛れに、哀れな必要性なく)は、ふだん私たちが(道具のよう

へと向かう運動がバタイユの論を特徴づけている。知から非知へ、理性から陶醉への移行、侵犯の運動と言ってもいいだろう。別の方向性は、例えばデュルケムによって示されている。デュルケムは、原始の(アニミズム的)心性には「事物の自然な秩序 *ordre naturel des choses*」がないのだから「超自然なもの *supernaturel*」も「奇蹟」もないと考える。それゆえ「人々が、事物の秩序の不変性と固定性を知らないかぎり、そこに偶然的意志の作用 [*œuvre*] をみるかぎり、偶然的意志が任意に秩序を変更できるとみたのも当然である」(Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, puf, 1979, p.36.)。すなわち、先史時代に現代人と本質的に変わらぬ理性を認めるバタイユに対して、デュルケムは原始の心性に、労働と遊戯との相剋、理性や意図を乗り越える運動を認めていない。こうしたデュルケムの発想から導き出される揺籃期の芸術は、単に原始的思考の表現手段のひとつでしかない。「人は五感を魅了する美しい形態を木や石に固定するためよりも、むしろ自らの思考を物質的に翻訳するためにデッサンを始めたに違いない」(*Ibid.*, p.180)。ただし、興味深いのは、デッサンと書字の混淆した起源も同時に示されていることである。しかしながら、バタイユは少なくとも思考の表現手段としての書字を、先史時代のデッサンに見ることはない。

³⁹¹ OCIX, p.77. «Il prêtait à ce monde une existence profonde, intime, analogue à la sienne : il lui supposait des mouvements de désir et de haine, de jalousie, de colère, d'amitié.»

³⁹² しかし、先史時代の図像から確認できるのは、自然の擬人化だけではない。人間の自然化、動物化も明らかな傾向である。そこで私たちは、人間と動物の差異が意味を為さない表現領域を想定することができる。

³⁹³ さらに言うなら供養と贈与も、こうした自然との交渉に関わる。

³⁹⁴ 『ラスコー』において、芸術の虚構的、欺瞞的な要素はそれほど強調されていない。しかし次のような一節も確かに見受けられる。しかも重要である。「少なくとも人間は、自らを超える力の高みへと登るふりをしなければならなかった。その力は何も計算せず、遊戯でしかなく、動物性と別のことではない。」(*Ibid.*, p.78. «Du moins devait-il feindre de s'élever au niveau d'une puissance qui le dépassait, qui ne calculait rien, n'était qu'un jeu, et dont l'animalité n'était pas distincte.»)

な) 手段について思い描くような発想には、まったく応えていないのである。

L'opération magique est la conduite d'un homme qui prête au monde de la fin divine (au sacré) plus de force et de vérité qu'au monde laborieux des moyens : cet homme s'incline devant une puissance qui l'excède, qui est souveraine, si étrangère à l'attitude humaine du travail que l'animal en peut être l'expression. Aussi bien ces opérations magiques qu'étaient les figures (mais sans doute l'étaient-elles capricieusement, sans nécessité misérable) répondent bien mal à l'idée que nous nous faisons d'ordinaire des moyens (tels les outils).³⁹⁵

動物の力を前にした人間の「羞恥」が、半獣半人の表現となって表れることは既に見たが、ここでも同じ感情が働いていると考えられる。人智を超える偶然の力に屈服した者は、自らの非力を感じた者は、形象において自らの力を取り戻した(ふりをする)。そのとき、動物を表現することで、人間は「神聖な目的の世界」へと自らを導く³⁹⁶。しかし、「形象となった呪術的作業」というこの発想には、考察の余地があるだろう。優越する世界へ導かれることと、何らかの形象を残すことは同じではない。そのとき何故描くのか。至高性は本質的に形象を必要としているか…偶然に理由はないのであって…そこで、ラスコー人たちは動物的世界が命ずるままに、動物のように描いたと仮定してみる。それでもやはり、動物のような気紛れな身振りと、例えばラスコーの大広間に描かれた「自然主義的」動物像のあいだには、相当の隔たりがあるように思える(偶然に導かれているとしても、類似への意図は否定できない)。ここでは少なくとも、動物的世界が形象を要請するという仮定のもとで、バタイユにとっての呪術的作業が常に両義的であることを確認しておきたい。つまり壁画を描くという作業は、気紛れな遊戯であり、且つ、計算、類似、構成に支えられた「自然主義的」造形である。

しかし両義的でありながらも、傾きは明らかである。バタイユは、壁画がどれほど「自然主義的」であっても、偶然の要素を第一に考えている。類似と模倣と利益の芸術に対して、バタイユが主張し続けるこの要素は、芸術(の起源)についての彼の立場を最も明確に表している。バタイユにとって、芸術の誕生の起源は、同時に、現生人類誕生の契機は、偶然と戯れることによる労働の乗り越えに、自らを超えるものの認識に他ならない。というよりもバタイユは、そのような行為と生物を「芸術」や「人間」と呼ぶ(それゆえ彼にとって、現代芸術における偶然と遊戯の要素は何ら新奇ではない、あるいは芸術はその度ごとに新奇である)。バタイユは、Homo sapiens (sapiens)という学名ではなく、「遊ぶヒト」を意味する Homo ludens というホイジンガの造語を、ラスコー人と現代人に当てはめ、次のように述べている。「製作物によって人間的真理に芸術の力と輝きを付与する人間に Homo ludens という名称が当てはまるだけではなく、人類全体がまさしくその名称によって指し示される³⁹⁷」と述べている。つまり、遊びと芸術と人間は助け合い

³⁹⁵ Ibid., p.78.

³⁹⁶ 先ほどの引用では「conduite」を「行動」と訳したが、この語は「導くこと」を意味している。呪術的行為が人間を先導するという含意もあるだろう。呪術の問題系において、バタイユはこの語を頻繁に用いるが、いずれにせよ、ある方向への意志を伴った行動を想起されたい。それゆえ、移行や接近が問題になっているとも言える。

³⁹⁷ Ibid., p.39. «Homo ludens ne convient pas seulement à celui dont les œuvres donnèrent à la vérité humaine la vertu et l'éclat de l'art, l'humanité entière est exactement désignée par lui.» バタイユによる『ホモ・ルーデンス』の読解と「遊戯」概念の詳しい検討は、「Sommes-nous là pour jouer? ou pour être sérieux?» in *OCXII*, pp.100-125. を参照。この論考で、バタイユは遊戯における「規則化」の側面を強調するホイジンガを批判し、遊戯とは「限界づけられた無秩序」であると主張している。バタイユは、ヘーゲルの主人と奴隷の弁証法に依拠しつつ、例えば闘牛に見られるように「生死を賭けた」要素こそが遊戯の真の力であるとする。それゆえ(先史時代の)狩猟が遊戯へと横滑りすることも理解できるだろう。闘牛においては、「遊戯は参加者たち(演者と観客)の過剰なエネルギーを具体化する」のだが、しかし死の恐怖が優越するとき、それはもはや遊戯ではないとされる。結局のところ、「遊戯とは可能な浪費の限界である」。

ながら産まれた三つ子であり、そのとき「労働は遊戯によって、芸術的活動というかたちで乗り越えられる³⁹⁸」。この瞬間を何よりも重視し、そして現代において、人間の意味とともに、その瞬間を何度でも甦らせようとするからこそ、芸術をめぐるバタイユの思惟は偶然と遊戯を決して手放さないのである。

ともかくバタイユにとって、芸術とは遊戯であり³⁹⁹、遊戯とは労働の乗り越えである。彼はその真実をテキストで伝えなければならなかった。しかし、その真実を感覚的にもたらず諸形象、例えば見事に構成されたラスコー大広間のフリーズから、労働(計算と技術)の要素を排除することは、一見にして不可能である。ここで、先ほど論じた労働から遊戯に移行する局面とは逆の、というよりも、その次の局面が、遊戯から労働への揺り戻しの可能性が、浮上する⁴⁰⁰。このように、私たちは、結果的に完璧に計算されたかのように見える壁画を知っているが、かといって偶然の痕跡は計算によって根絶されはしない。人間の「移行」は、自らが否定した当のものを持ち込む。というよりも、「進歩」にもかかわらず生き残る痕跡が移行の動力となる。ここでバタイユの思惟は、このしぶとい残滓を例証するための具体的な壁画をもっている。

偶然から類似へ (イメージの呪術的利用)

バタイユが遊戯の最初の痕跡として挙げるのは、「マカロニ」と呼ばれる指の跡である。指に顔料をつけて壁面をなぞるか、柔らかい粘土質の壁面を引っ掻くかして、数本の指を熊手⁴⁰¹のように用いて、平行な曲線を描く。この技法によって描かれた図像を「マカロニ」と呼ぶのだが、正確な定義が為されているわけではなく、図像としては大概、メアンダーや螺旋、あるいは、単に無秩序な曲線を指している⁴⁰²。例えば、ベシユ・メルル、オルノス、ガルガス、アルタミラなどで発見されたものが通常「マカロニ」と呼ばれている⁴⁰³。バタイユは『ラスコー』において、ボーム＝ラトンス洞窟の象や蛇らしき図像(図24)を、「マカロニ」の例として挙げている。いかにも中途半端な彼の選択には、説明が必要であろう。というのも、例えば、無秩序においてはベシユ・メルルの無数の指跡

³⁹⁸ OCIX, p.39. «le travail fut dépassé par le jeu, sous forme d'activité artistique, celle-ci tout d'abord était travail»

³⁹⁹ プラトン以来、「遊戯としての芸術」は多くの者が論じてきた。その系譜を論じることはできないが、バタイユの立場に近い、『人間の美的教育について』におけるシラーの発想を簡単に紹介しておこう。シラーは人間の根本的衝動を感性衝動と形式衝動に分類する。前者は感受性や時間的変化に関わり、後者は理性や時間的固定に関わる。これら二つの衝動を統合し、作用するのが、「遊戯衝動 Spieltrieb」だとされる。バタイユとの詳細な比較は差し控えるが、少なくとも、芸術が孕む両義性を遊戯の自由において総合的に把握する試みは、シラーによって先取りされていた。(cf. Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» §14-§16, in *Schillers Sämtliche Werke*, Leipzig, M.Hesse, 1910.)

⁴⁰⁰ バタイユが考えていた黎明期の芸術に起きた変化を図式化するなら、労働から遊戯(第一の移行、偶然の造形)、遊戯から労働(第二の移行、類似的造形)が重要な契機となろう。狭義の「芸術の誕生」とは第一の移行を指しており、この移行の痕跡は実のところ以後の移行にも現れ、おそらく造形芸術全体を規定し続けることになる。それゆえバタイユは労働から遊戯への方向性を、すなわち「誕生の起源」に見られる運動を重視するのである。

⁴⁰¹ 比喩が現実を引き寄せてしまう減多にない例なので指摘しておこう。熊の爪痕の模倣を、マカロニの起源とする説も有力である(バタイユはこの解釈を採らない)。こうした形象と、その比喩における「熊」の重要性、人間の想像力と表現における「熊」の位置は、例えばアイヌの儀礼などとの関わりを考えると、些末な問題ではない。

⁴⁰² 「マカロニ」という呼び方は広く用いられているのだが、ブルイユの『旧石器時代芸術の四百世紀』ではピレタ洞窟(スペイン)の不完全な動物像にたいして用いられているのみである(Breuil, *op.cit.*, p.394.)。ブルイユ自身は同様の技法が用いられた図像にたいして「錯綜 entrelacs」という語を用いるのを好んでいるようだ。バタイユも同様である。本論にとっては本質的ではないので未調査だが、「マカロニ」は、おそらく命名の奇抜さと親しみやすさから、一人歩きした語であろう。それよりも重要なのは、「マカロニ」を「抽象的」図形と見なすか否かである。性急な軽口でないならば、絵画の誕生の起源に「抽象」を見るためには、それなりの手続きが必要であろう。バタイユの論に従うならば、「マカロニ」は断じて「抽象」ではない。

⁴⁰³ さらに広範囲に、手を用いた落書きの痕跡を探すなら、その例は枚挙に暇がない。全く単純に想像して、「マカロニ」などと言わずとも、壁面に指をなぞって遊んだ旧石器時代人が何人いただろうか!また、ガルガス洞窟で大量に発見された、いわゆる「ネガティヴ・ハンド」まで手の痕跡とするなら、さらに多くの、広範囲にわたる例を扱うことになるだろう。「ネガティヴ・ハンド」は非常に興味深い技法ないし身振りのひとつなのだが、もちろん遊戯としての側面も充分あるだろうが、名称のとおり「吹きつけ」の技術(細い管と粘度の低い顔料)が用いられたと考えられており、偶然性による図像の例としては扱いにくいので(『ラスコー』ではそのようなものとして述べられていない)、ここでは考察の範囲外とした。

が、遊戯性においてはガルガスのメアンダーの方が、パタイユの挙げる例よりもはるかに雄弁だからである。

しかし、パタイユは、偶然から形象(類似)への移行を示すために、敢えて「過渡期⁴⁰⁴」の図像を、動物になりかけの平行線を選んだ。「時にはこれらの線は形象となる。壁面の偶発的な線それ自体が、「形象化の」出発点として用いられる、ある解釈の対象となり得た⁴⁰⁵」。パタイユがもうひとつの例として挙げるのが、バイヨル洞窟に残された鹿の図像(図25)である。この鹿は典型的な「マカロニ」とは言いがたいが、パタイユは、この鹿が「壁面の自然の浮き彫りを利用して⁴⁰⁶」、言うなれば自然との共作によって描かれていることに注目する。いずれにせよ(自然への爪痕にせよ、自然へのアレンジにせよ)、パタイユは、人間が自然に突き動かされ、自然と共に残した痕跡を、そのようなものとしての遊戯を、絵画の誕生の起源に位置づけるのである。

偶発的な遊戯の例として「マカロニ」を挙げるパタイユの脳裏に、二十年以上前に自らが語った「落書き」と「変質」の概念が去来していても何ら不思議ではない。『原始芸術』においてパタイユは、「まずは、手にあるものを変質させることが重要である⁴⁰⁷」と述べている(変質の第一段階)。このことは、「マカロニ」についても十分に当てはまるだろう。しかしながら、最初の変質だけでは動物らしき形象は見えてこない。マチュールへの働きかけと、その反復による痕跡は、偶然に類似を出現させる(変質の第二段階)。何度も言うが、絵画の誕生が問題になっている以上、こうした方向性は些細なことではない。絵画の誕生の起源は類似ではなく、偶然との戯れ、対話、交信である。先史時代の画家はまず偶然に働きかけるのであって、何らかの(類似への)意図はその後作用する。画家は、素材や自然との戯れを続けることもできるだろうが、それを繰り返すうちに類似への横滑りが起きることもある。「反復の行程で、表象されるオリジナルへの漸進的適合[=所有 appropriation]へと対象を従わせることも可能である。こうした手段によって、大雑把な形象化から、例えば動物の標準的なイメージへと、非常に素早く移行する⁴⁰⁸」。壁面に残された「呪術的」かつ「自然主義的」な動物の形象は、所有と類似への欲望によって特徴づけられるだろう。しかし、それが「遊戯」の横滑りであることを忘れてはならない。「ともかく人間は、もともとは動揺と夢中という態度の対象だった動物たちを、ある日、随意に出現させる力を手中に収めた。人間は随意に動物を出現させる力を、遊戯によって出現させる力を持った⁴⁰⁹」。絵画生成のこの段階は、偶然と計算が

⁴⁰⁴ 「過渡期」と書いたが、必ずしも歴史的に位置づけられる訳ではなく(そもそも議論に余地のある年代測定や時代区分は他の論考に委ねたい)、むしろ創作態度の変化ないし様式の変化を意味する。しかし、更に注意を喚起したいのだが、様式変化は芸術の発展ではない。確かにここでも類似と計算への方向性は明らかなのだが、それによって発展するのはむしろ労働である。

⁴⁰⁵ OCIX, p.38. «Parfois ces lignes prennent figure. Les lignes accidentelles des surfaces rocheuses purent elles-mêmes être l'objet d'une interprétation servant de point de départ»

⁴⁰⁶ Ibid., p. 85. «à l'aide du relief naturel de la paroi». パタイユ自身は E.Drouot, «Les Peintures de la grotte Bayol à Collias» in *Bulletin de la Société française préhistorique*, 1953, n° 7-8, p. 392-405, fig.8 を参照している。

⁴⁰⁷ «L'art primitif», in OCI, p.252. «Il s'agit tout d'abord d'altérer ce que l'on a sous la main.» パタイユがルドルフ・オットーから発想を得た「変質」という概念の重要性は、再度強調する価値があるだろう。この概念は、部分的な破壊による異質な状態への移行、「完全なる他者」すなわち「聖なるもの」の出現を意味している(cf. Ibid., p.251.)。まさしくここで述べられているイメージ生成の段階が問題なのだが、その後、変質は破壊の方向(人間の形象)と、類似の方向(動物の形象)に向かうことをパタイユはこの論考で指摘している。これら二つの方向性は、それぞれ供養と呪術に道を開くと仮定することもできるだろう。しかし、実際のイメージや儀礼においては、この二傾向は混在する筈である。

⁴⁰⁸ OCI, p. 253. «[...] il est possible, au cours de la répétition, de le soumettre à une appropriation progressive par rapport à l'original représenté. On passe par ce moyen, assez rapidement, d'une figuration approximative à l'image de plus en plus conforme d'un animal, par exemple.» この論考でパタイユは、変質の第二段階には二つの方向の可能性があると述べている。一方は動物の「自然主義的」形象に見られるような、類似への方向であり、他方、「奇形的」な人間の形象に見られるような破壊への方向である。後者はむしろ原初の、素材と自然への働きかけとしての、変質を反復し続けることだと理解できる。この場合、一度は偶然によって類似が見られるとしても、その類似は再び気紛れな破壊を被ることになる。パタイユが同時代の絵画の傾向として挙げているのは、こうした「破壊的変質」の方である。絵画における無意識的、非個人的、表現主義的な要素の強調が、パタイユのこうした認識を導いているのだが、その問題に関しては、二十世紀絵画と先史時代芸術との関連を述べた章で部分的に論じているので、そちらを参照して頂きたい。

⁴⁰⁹ «La religion préhistorique» in OCXII, p.507. «Toujours est-il que l'homme, un jour, eut dans les mains le pouvoir de faire apparaître à volonté ces animaux qui, d'avance, étaient l'objet d'une attitude à la fois trouble et passionnée. Il eut le pouvoir de les faire apparaître à volonté, de les faire apparaître par jeu.»

混じり合った遊戯として見る事ができる。しかし、根本的には、描く自由と所有の自由は同じことではない。偶然との戯れという遊戯の本質を忘れた適合への意図は、自らの手と世界との対話が「兎戯」と見なされるための、最も古い根拠となるだろう。

ここで再度、パタイユとヴォリンガーを比較してみたい⁴¹⁰。「芸術」の根源に「抽象衝動」を見るヴォリンガーは、フランス南西部(アキテーヌ地方)で続々と発見されていた自然主義的な動物像を、「芸術」から除外する。例えば彼は次のように述べている。「アキテーヌの穴居民族のこれらの自然主義的形態は、[...]模倣衝動、すなわち観察の確実性の純粋な産物である⁴¹¹」。そしてヴォリンガーは、抽象衝動すなわち「空間恐怖」の克服に基づく、「芸術」の起源をエジプトのピラミッドに求めるのである。そして、ラスコー洞窟が、非常な説得力をもって、先史時代における自然主義的芸術の高い水準を証した後でも、ヴォリンガーはエジプトとギリシアに由来する西欧美術と、先史時代の身元不明な芸術を峻別する⁴¹²。ヴォリンガーは、先史時代の洞窟壁画は現代において「完全に継承者なし」と断言するのである⁴¹³。パタイユが(ピカソらと共に)ラスコーの自然主義的な動物像を、現代の技術的水準に並ぶか、それを上回るものとして評価するとき、暗黙に批判の対象となっているのはまさしく、ヴォリンガーのような見解である。批判の直接的対象は、ラスコー人たちの壁画が「芸術未満」であり(「芸術」であるか否かはある意味でどうでもいいことなのだが)、劣った表現だと見なされることである。しかし根本的には、「模倣」から「抽象」への移行という図式が、そもそも芸術における「抽象」という発想が、パタイユにはない。ラスコーにも描かれている矩形などの幾何学的形象は脇に置いておくとして⁴¹⁴、パタイユにとっては、自然主義的な動物像(「模倣」)にしる、歪曲された人間像(「抽象」)にしる、あらゆる形象は変質の、一連の破壊衝動の、マチュールとの対話の、一つの局面に他ならない。そして言うまでもなく、変質の過程は、ヴォリンガーの言う「抽象衝動」、すなわち「人間存在一般における偶然的なもの[...]を放棄しようという衝動⁴¹⁵」、そして幾何学的抽象による人間の安定した幸福とは正反対の運動を示している。こうしたパタイユの立場は、アンフォルメルやアクション・ペインティングを予告していると言いうるだろうし、ピカソ、マッソン、ミロなどの「抽象的」傾向を言い当てているだろう。いずれにせよ偶然と破壊の要素において絵画をみる事が、パタイユの限界でもあり、現代的可能性でもある。

文脈を人類学的基盤に戻すなら、フレイザーが「類感呪術」によって類似と呪術を結びつけたときに、さらには、こうした「呪術」

⁴¹⁰ パタイユが『ラスコー』を書いた1940年代まで、先史時代壁画芸術に関する論考がそれほど提出されているわけではない(繰り返すが、アルタミラ壁画の承認は二十世紀初頭、ラスコー洞窟の発見は1940年である)。いくつか残された同時代の先史時代芸術に関する叙述で、しかもパタイユが当然参照したであろう文献のなかでは(パタイユ死後の研究を含めても)、パタイユの論と噛み合った対立を為すのは、ここに挙げるヴォリンガーの論である。

⁴¹¹ Worringer, *op.cit.*, p.69. [ヴォリンガー、前掲書、80頁]。

⁴¹² ヴォリンガーは、先史時代芸術や民族的オブジェの美学的再評価に対して「境界解消の愚行」とも述べている(ヴォリンガー「ARS UNA?」『問いと反問』土肥美夫訳、法政大学出版局、1971年、199頁)。しかしこのことを単なる偏見と捉えてはならない。少なくとも、人類学的オブジェを単なる芸術品とする見方は、人類学からは充分批判の対象となるのだから。

⁴¹³ 『抽象と感情移入』1959年版の跋文(『問いと反問』土肥美夫訳、法政大学出版局、1971年)には、ヴォリンガーの立場が明確に示されている。彼はラスコーその他の洞窟の発見以降、自らの抽象起源説が批判されていること知ったうえで、そうした批判への論駁を試みている。彼のひとつの論拠は、先史時代芸術の不可知性、つまり、陽光のもとで消え去った先史時代の抽象図形も存在したかもしれず、洞窟壁画のみによって先史時代芸術の全体、あるいは芸術の起源そのものを規定はできないということである。また、「継承者なし」という見解は、現代芸術に先史時代との類縁性を見出すギーディオンやパタイユの立場とは鋭く対立する。彼が美術の発展史の頂点に印象派を設定していること(1959年に!)が、こうした見解を導く要因のひとつであろう。こうした西欧美術における発展史に拘る限り、二十世紀に「芸術は死んだ」と言わざるを得ない。そうではなく、不可知の「生き残り」が甦るといふ発想が、パタイユの現代芸術観を言い当てている。

⁴¹⁴ あたかも「抽象」の問題に関心がないかのように、こうした幾何学的形象について、パタイユは僅かしか触れていない。(狭義の)記号や文字へと論を発展させないのも、彼の同じ姿勢に由来しているだろう。この点でパタイユの姿勢はルロワ＝グーランとは全く異なる。パタイユの友人であったマッソンやミロが、その絵画制作において書字への傾倒を示していただけに、パタイユの沈黙は意外であり、残念である。しかし逆に言えば彼の絵画観が、この事実によって際立つとも言えよう。

⁴¹⁵ Worringer, *op.cit.*, p.31. [ヴォリンガー、前掲書、43頁]

が先史時代の壁画解釈に適用されたときに、(抽象あるいは)説明による偶然の消去というシナリオは出来ていたのかもしれない。パタイユは先史学者たちの呪術的壁画解釈を、「イメージの出現とその呪術的利用とを分かち、長い道のりを見ないのは奇妙なことだ⁴¹⁶」として批判している。イメージは類似に向かうだけではなく、その出現と利用は時間的に隔たっている。先史時代の諸形象が(功利的な意味での)「呪術」に関わることになるとしても、イメージの出現とその利用とは別のことだと、少なくとも別の時間に属していると、彼は考える(先取りして言うなら、既に描かれたイメージが有効利用されようが、感動を呼び起こそうが、出現そのものと作品のその後は無関係であるか、その関係は説明不可能である)。誕生が手段で利用が目的ではなく、誕生が目的で利用が結果である。あるいは、闇に囲まれた誕生が有用であるなら、驚異の回路への参与という目的に到達するはずもなく、人間的閉域の出来事になってしまう。パタイユはこのことを次のように述べている。

なぜ私たちは、こうした暗闇の起源のあちこちに説明をつけなければならないのか。まさしく、彫像や絵画によって動物の姿を模倣する芸術は、存在する前に利用されるはずがなく、存在するためには、最初にそれを行使した人々が、偶然まかせに、遊戯によって、導かれる必要があったと思えるというのに。

Pourquoi devrions-nous, dans ces origines obscures, placer une explication partout? Quand justement il apparaît que l'art d'imiter par la gravure ou la peinture l'aspect des animaux ne put être utilisé avant d'être et que, pour être, il fallut que ceux qui s'y exercèrent les premiers aient été conduits au hasard et par jeu.⁴¹⁷

イメージの出現は、その利用に先立つ。偶然が導いたのであれば、誕生は曖昧な闇の中にある。理解可能な事後的データによって、不可解な現象の起源を説明してしまうのは人間の悪癖である。偶然と遊戯が芸術を産み出したのであり、たとえ芸術が自然の形象の模倣に、その結果、対象の所有に、功利的呪術に行き着くとしても、その地点から誕生を語ることは知性による篡奪でしかない。少なくともイメージ出現の瞬間に眼を向け、あくまでも不可知のものとして誕生の瞬間を感じる他はない。この引用を、既存の呪術的芸術解釈に対するパタイユの返答のひとつと考えてもいいだろう。より明快な別の一節で補足するなら、「遊戯だけが、まず最初に、この揺籃期の表現へと導くことができた。冷静さ、有効な行為への意図は、遊戯の贈与を用いることでしかありえなかった⁴¹⁸」。そしてまた、とりわけ私たちにとって、壁画という偶然の痕跡は、ただ単に驚異のサインである。もう一度メンヒルの例を思い出してもいいだろう。「あらゆる文明は実際、異なる口実のもとに、芸術作品を作りだした。しかしあらゆる芸術作品は同じ結果に、

⁴¹⁶ OCIX., p.507. «il est étrange de ne pas voir le long chemin séparant l'apparition de l'image et son utilisation magique»

⁴¹⁷ Ibid., p.37.

再びベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』を対置してみよう。「芸術生産は、呪術に用いるための形象とともに始まった。これらの形象においては、存在するということが重要なのであり、見られることは重要ではない。石器時代の人間が洞窟の壁に模写したオオシカは魔術の道具であって、それが仲間の前に展示されるのは偶然にすぎない。他人にそれを見せることは重要ではなく、せいぜいのところ霊たちに見せることが重要なのであった。そのようなものとしての礼拝価値はまさに、芸術作品を隠された状態に保つことを要求する」(ベンヤミン前掲書、596頁 Benjamin, *op.cit.*, p.443)。作品は、まずはじめに存在するという認識は共有されているが、パタイユは「展示」ではなく「利用」を問題にしている。さらに微妙な解釈を要求するのは、ベンヤミンが明確に否定した壁画の集団的受容である。パタイユの考えによれば、呪術師＝画家の身振りが、ともかく受容されることで「作品」となるということになるのだが、それは必ずしも集団的受容を前提とするわけでもなければ、画家の身振りがすぐさま隠匿に結びつくことを想定しているわけでもない。ベンヤミンは、(先史時代絵画の)礼拝価値と(現代芸術の)展示価値の区別を強調しすぎていると言えなくもないが、壁画が「見るため」ではないという指摘は、正しい正しくないというより、パタイユの発想にも部分的に通じているだろう(彼はすぐ後で、呪術的壁画はタイムラグを経て「作品」となるという指摘もしている)。

⁴¹⁸ OCIX, p.38. «Le jeu seul pouvait, en premier lieu, conduire à ces balbutiements. Le calme, l'intention de l'activité efficace, ne purent qu'utiliser le don du jeu.»

それを作った口実がもはや意味を為さなくなった後も持続する結果に到達する⁴¹⁹。いかなる文明が、いかなる理由で作りだした芸術作品も、「驚嘆させる力を共通に持っている⁴²⁰」。結局のところ、作品が私たちにもたらす感動は、驚異にたいする私たちの欲望と共感、作者の物質的欲求とは、作品の利用とは無関係である⁴²¹。

意図のなかの「操作」（事後的な全体の効果）

バタイユは、形象の生成における偶然の要素を、あるいは画家たちの盲目的に驚異へと向かう意志を強調する。偶然の要素が介入する瞬間、贈与の瞬間は、それをもたらす驚異への意志は、最初に画家を導いた物質的欲求とも、「完成した」壁画の事後的な利用とも、区別される。このことは、「先史時代の教会」における空間構成に、「全体」としてのみ効果を現す「呪術的」な諸形象の配置に関わる問題である。確かに、バタイユは、個々の形象というよりも、壁画が織りなす宇宙に、その雰囲気、そこに残存する感情に導かれて筆を進めたように思える。というよりも根本的には、あの壁画に「個々の形象」を見出すことは無意味であろう。形象と形象、線と線、身振りと身振りは分かちがたく結び付き、ある「全体」を構成している。しかし、この全体は意図されたものではあり得ず、偶然の結果であるに過ぎない。あの驚嘆すべき効果は、人間の盲目的身振りの集積である。もしくは、ラスコーの画家たちを全体へと導いた何らかの秩序を想定することもできるが、この秩序は初めから人間を乗り越えることを目的とした秩序であり、それは原理的に説明不可能である。呪術の結果への期待を可能にし、宗教的畏怖を感じさせ、後代の人間を驚嘆させる、あの空間はどのようにして生み出されたのだろうか。ラスコーの大広間についてバタイユは次のように述べている。「ここでは、諸要素は全体の効果に従属している。実際には、効果が完全に現れるのは、長い時間を経た後でしかない。効果が現れるのは、四頭の牡牛の計算された構成の後である…⁴²²」。ほとんど説明不可能な「計算」による「全体の効果」が、ラスコーの壁画を特徴づけている。やはり私たちは、共有可能な、常軌を逸した秩序を想定せざるをえないのである。もう一度、呪術的空間を、「全体の効果」を、その生成という側面において検討したい。

ラスコーで—大広間あるいは奥洞の秩序化において、全体の効果への配慮が明らかになった。しかし確実に二次的にである。作業だけが意図に応えていた。洞窟の荘厳さは、偶然の贈与のように、あるいは神聖なひとつの世界の徴のように、続いて現れた。

Le souci d'un effet d'ensemble se fit jour à Lascaux — dans l'ordonnance de la grande salle, ou du diverticule. Mais à coup sûr en second lieu. L'opération répondait seule à l'intention. La majesté de la caverne apparût par la suite, comme un don du hasard ou le signe d'un monde divin. ⁴²³

⁴¹⁹ «Conférence du 18 janvier 1955» in *OCIX*, p.340. «Toutes les civilisations ont fait œuvre d'art en effet chacune sous un prétexte différent. Mais les œuvres d'art aboutissent toutes au même résultat, à un résultat qui d'ailleurs dure après que le prétexte de les faire n'a plus de sens.»

⁴²⁰ *Ibid.*, p.340. «[des œuvres qui] ont en commun le pouvoir d'émerveiller»

⁴²¹ 非常に不正確な言い方である。厳密には無関係ではない。人間は物質的欲求に従って生活しつつ、常にそれを乗り越えようとする。呪術的作業を導く物質的欲求には、それ自体を乗り越える可能性（全体的現実）が常に含まれている。呪術から芸術作品が生起する場合にも、物質的欲求を乗り越える祝祭の瞬間が、創造の瞬間が、全く介在していないとしたら、あるいは驚異への意志が痕跡として残されていないとしたら、受け取る側が感動することはあり得ない。瞬間こそが持続的な共感因子として生き残るのである。

⁴²² *Ibid.*, p.46. «Ici, les éléments se subordonnent à un effet d'ensemble. Il est vrai, l'effet ne se dégage tout à fait qu'à la longue : il se dégagea tardivement de la composition calculée des quatre taureaux...»

⁴²³ *Ibid.*, p.79.

ある意味で先験的には、パタイユの結論を窺い知ることはできる。誰もが先駆者として、不安の中で盲目的な身振りを続けることだけが、奇蹟を生み出す…しかしながら、そもそも「全体の効果」について述べることができるのだろうか。私たちは「偶然の贈与」や「幸運」がもたらす結果を余すことなく語る言葉を持っているのだろうか。驚異、奇蹟、美…このような形容がせいぜいのところではないだろうか。おそらくは人間である私たちにしてみれば、人間的限界において、しかし物質的必要性の彼方へと、自らを乗り越えようとする意志を、全体の効果に結び付く僅かな痕跡(パタイユが「不可能」と呼ぶものである)を述べるべきではないだろうか。パタイユの芸術論は、創造と効果の間の隔たりに読者を彷徨わせる。もちろん、ラスコーの画家と話す機会に恵まれ、その創作について尋ねたところで、効果については何の解答も得られないだろう。

むしろここでは、壁画が「呪術的」であったことを想起しつつ、「作業だけが意図に込めていた」という文の解釈に時間を費やそう。この一節は、「形象となった(しかしおそらくは気紛れに、哀れな必要性なしに)呪術的作業は、ふだん私たちが(道具のような)手段について思い描くような発想には、応えていない⁴²⁴」という一節と対応関係にある。まずは形而下的な解釈を施そう。呪術の儀式は確かに何らかの意図(物質的欲求)のもとで執り行われたかもしれないが、それが狩りの成功など諸々の利益に対して直接的効果をもたらしたとは、現実的には考えられない。つまり、手段としては結果を残さなかった。そのような呪術ではなく、「形象となる呪術的作業」が問題である。結局、「呪術的作業」が残したのは壁画のみである。確かにそう考えるなら、呪術に関わる諸々の意図なかでも、結果的に壁画を描くという「作業」のみが意図に込められていると言える。

しかし、「*opération*»(「作業」とは何か⁴²⁵、「*intention*»(「意図」とは何か、復習も兼ねて、もう一度見直してみたい。『ラスコー』におけるパタイユの用語法で、「意図」とは「呪術的意図」である。呪術的意図とは有効な行為の追求であり⁴²⁶、とりわけ先史時代の芸術を呪術的意図に還元してしまう見解を批判する際に用いられていた。しかし、儀礼的作業を行う者の意図の中には、常に宗教的で感覚的な現実全体が、つまり、「芸術がいつも対象にしてきたこと、つまり感覚的現実の創造が、人間存在の本質に含まれる、驚異への欲望に応える方向で世界を変化させること⁴²⁷」が含まれているとパタイユは述べている。要点は、意図には感覚的現実の創造が潜在的に含まれているということである。

一方「作業」とはまずもって、両義的な「呪術的作業」であり、それは「結果追求への執着を示しているのだが、それは価値の秩序における、世俗的なものに対する聖なるもの、理性の計算に対する欲望の無秩序、慎ましい利益に対する幸運、手段に対する

⁴²⁴ *Ibid.*, p.78. «Aussi bien ces opérations magiques qu'étaient les figures (mais sans doute l'étaient-elles capricieusement, sans nécessité misérable) répondent bien mal à l'idée que nous nous faisons d'ordinaire des moyens (tels les outils).»

⁴²⁵ «*opération*»という概念が、とりわけ五十年代のパタイユにとって持つ重要性は、筆者の予想を上回るものであった。それゆえ整理は不十分かと思うが、論の後半ではそのことを強調しておきたい。「*opération*」とは基本的には、結果ないし効果を目指した行為を意味する。そしてラテン語の「*opus*」を介して、「*œuvre*」や「*ouvrage*」とも結び付く。しかし初歩的な疑問として、パタイユはなぜ、芸術作品を論じる際に、「*création*」でも「ポイエーシス」でもなく、単に「*faire*」でもなく(それ以外にも様々な代替案はあるのだが)、敢えて「*opération*」を主に用いるのだろうか。本論は以降、この疑問に間接的に答えることになるだろうが、ここで予告するならば、第一の要因は「芸術」に伴う行為の拡大解釈であろう。ここでは呪術や儀礼と共通の行為として、芸術的行為を考えるために、この語が適用されたと思われる。第二には、結果を為すことの逆説ないし両義性を示すためであろう。「作戦」としての「*opération*」は明確に結果を意図しているが、一方で、単に「行われる、生起する *avoir lieu*」という意味で、すなわち「意図の外で」*opération*」が用いられることもある。また訳語の問題であるが、このような意図性と非意図性、能動性と受動性を同時に意味する日本語が見あたらないため、芸術との関わりを意識して基本的には「作業」という訳語に統一した(両義性という点においては、「働き」という語が適当かもしれない)。

⁴²⁶ 例えば次のような表現において。「呪術的意図-それを通して利益をともなう計算の部分」、「呪術的意図、それによって利益」、「密接に物質的な意図」、「有効な行為への意図」…cf. *Ibid.* pp.36-38.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.37. «ce que l'art eut constamment pour objet : la création d'une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain»

目的の優位を告知する⁴²⁸。この優位の告知には、次のような意味がある。「結局のところ労働と技術の人間は手段に還元され、その目的は、技術なき動物的存在、労働に従属しない存在である⁴²⁹。このような存在は何をするのかといえば、気紛れに、惨めな必要性なしに（結果的には動物を）描く。つまり従属しない限りにおける「呪術的作業は形象となる」。労働の世界の果実が利益ならば、無秩序の世界の果実は形象である。「これらの形象は、動物が持っているはずの神聖さにより大きな価値を人間が認める瞬間を表していた⁴³⁰」。呪術的作業とは、従属しないことを欲した存在が至高の価値を認める瞬間の、形象による表現である。

結局のところ、総合して考えるなら、両義的な呪術的作業の「神聖な」価値の表現は、諸々の意図によって導かれる儀式のうちのある瞬間に位置づけられる⁴³¹。「形象を描き出すことは、それだけではおそらく儀式ではないが、それは儀式の構成要素の一つである。重要なのは、宗教的ないし呪術的な作業である⁴³²」。儀式に反映された、作者というよりも捕食者の物質的欲求への意図が、時間と共に、他者にとってはますます無意味なものになる一方で、意図に含まれる、意図せざる盲目的「作業」だけが、それが「全体」に関わるがゆえに、感覚的現実を創出するがゆえに、遅効性の結果を残した。「作業だけが意図に応えた」とは、意図が潜在的に孕む異質性（度重なる盲目的作業）によって、形象の「重ね描き」によって、意図そのものが乗り越えられる事態を指し、意図の否定性に作業は応えたのである。

（「*L'opération répondait seule à l'intention.*」という一節を、より比喩的、唯物論的、医学的に解釈し、翻訳するなら、「手術だけが癒合に応えていた」、と言うことも可能である。芸術はある種の治癒として述べることは、本論の意図ではなく、パタイユの根本的思想に背反させざるだろうが、少なくとも「手術」というニュアンスは無視するべきではない。パタイユが芸術に認める、唯一の意図的な部分が「手術」であるという仮説は、例えば人体などの対象を、出来る限り物質化したイメージにおいて取り扱うことではないだろうか。すなわちマチエールの世界へと個的存在を返却することである。パタイユの最初期の芸術論、「供犠的自己毀損とヴィンセント・ヴァン・ゴッホの切られた耳」（1929）において、ゴッホの創作原理と見なされた耳切＝供犠が、「*opération*」として述べられているのは偶然ではない⁴³³。ゴッホの耳切は供犠という「手術」である。自己毀損という狂気に至るまで、画家はタブローと絵具によって「手術」を重ねていたのである。このゴッホ論に関しては稿を改めたいと思うが、少なくともここでは、パタイユにおいて「*opération*」が、機械的かつ自動的なニュアンスにも拘わらず、儀礼とも絵画とも矛盾しないこと⁴³⁴、聖性へと向かう身振りであるこ

⁴²⁸ *Ibid.*, pp.77-78. «L'opération magique, il est vrai, témoigne de l'obstination dans la recherche du résultat, mais elle annonce un primat dans l'ordre des valeurs : celui du sacré sur le profane, des désordres du désir sur le calcul de la raison, de la chance sur l'humble mérite et de la fin sur les moyens.»

⁴²⁹ *Ibid.*, p.78. «L'homme du travail et de la technique se réduit à tout prendre au *moyen*, dont l'être non assujéti au travail, dont l'être animal, sans technique, est la *fin*.»

⁴³⁰ *Ibid.*, p.78. «Ces figures exprimaient le moment où l'homme avouait la valeur plus grande de la sainteté que l'animal devait avoir : l'animal dont peut-être il cherchait l'amitié, dissimulant le grossier désir de nourriture qui le commandait.»

⁴³¹ 幾つかの相違を除けば、ユベールとモースにも同様の発想は見受けられる。「技術が呪術的であると同時に技術的であるとき、呪術的部分とは、こうした定義を逃れる部分である」（Hubert et Mauss, «Théorie générale de la magie», *op.cit.*, p.15.）。パタイユとの相違は分割線の位置である。ユベールとモースによれば、芸術は原因と結果の関係が明らかな「技術」のひとつであり、一方で呪術は理解可能な原因と効果の関係を逃れる、「一種独特な[sui generis]効果の伝統的行為」（*Ibid.*, p.15）である。それならば、技術の先で、パタイユが芸術と呪術を結びつけることは常識的なことでも無意味なことでもない。「伝統」であるかどうかはさておき、パタイユは、知的把握が困難な、別の受容回路を要する、芸術の「一種独特な効果」を述べようとするのである。

⁴³² *OCIX*, p.79. «Tracer une figure n'était peut-être pas, isolément une cérémonie, mais c'en était l'un des éléments constitutifs. Il s'agissait d'une *opération*, religieuse ou magique.»

⁴³³ «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh» in *OCI*, p.269.

「人間の周期において投げ棄てられたものが全く困惑させるかたちで変質するからこそ、作業の最後に聖なる事物が介入してくるのである C'est en raison du fait que dans le cycle humain tout ce qui est rejeté est altéré d'une façon tout à fait troublante, que les choses sacrées interviennent au terme de l'*opération*.」

⁴³⁴ というのも、モンタージュ（映画）に新たな芸術の可能性を見出したベンヤミンが、画家に対する撮影技師（*Operateur*）、呪術師に対する外科医という図式を提示するからである。もちろんパタイユは画家＝呪術師の創作それ自体のうちに

とを確認しておこう。)

創造としてのオペレーション、あるいは「天才」の瞬間

«opération»とは、呪術的儀礼における意図に還元されない要素であり、壁面の生成において世界に働きかける身振りそのものである。身振り自体の重視は、事前の構想からも、事後の効果からも独立した「芸術」を導き出す。「opération»には微調整を加えるべきだろう。キリスト教の文脈においては、聖母マリアが処女懐胎する際の精霊[Esprit]の奇蹟的な「働き」を«opération»という。『ラスコー』の最終章で、「opération»はイタリックで表記されるようになるのだが、とりわけその場合バタイユは、こうした宗教的含意を転用を示していると考えて間違いないだろう。しかしながら、この話によってバタイユが述べようとするのは、キリスト教の根源ではなく(仮に『ラスコー』の叙述がキリスト教(徒)的だとしても、それを示すには相当の論証が必要である)、むしろ芸術に向けて換骨奪胎した「御業 opération»であり、「精神 esprit」の働きによる奇蹟的な着想と創造である⁴³⁵。

あるいは、いったん壁画から離れるならば、バタイユの思惟の内部にも、「作業」を理解するための糸口は示されている。上述のイタリックへの使用に見られるように、バタイユは二つの「作業」を念頭に置いていた。サルトルのボードレール論を検討する中で、「融即⁴³⁶」によってボードレールの詩を擁護すべく、バタイユは次のように述べている。

«opération»の可能性を見出そうとしている。それでは先史時代芸術に関心をもつバタイユが、あくまでも絵画に拘り、映画に無関心であったかということ、そうでもない。実現はしなかったのだが、バタイユはラスコー洞窟を映画化しようと短いシナリオまで制作していたのである(cf. *OCIX*, pp. 319-324)。ここでは、多少長くなるが、ベンヤミンのテキストを引用しておこう。「外科医はある意味で、呪術師の対極をなしている。病人の体の上に手を置くことによって病気を治す呪術師の姿勢は、病人の体内に介入する外科医の姿勢とは異なる。呪術師は、自分と患者との自然な距離を保つ。もっと正確に言えば、その距離を一手を置くことによって一少しかだけ縮め、そして一自分の権威によって一大きく広げる。外科医のやり方は逆である。外科医は患者との距離を一患者の体内に介入することによって一大きく縮め、そして一彼の手が患者の内臓のあいだを動くときの慎重さによって一少しかだけ拡大する。一言でいえば、呪術師(臨床医のなかにはまだその名残がひそんでいるが)と違って外科医は、病人と人間対人間の関係で向き合うことを決定的な瞬間に断念し、むしろ手術という操作によって患者のなかに侵入するのである。一呪術師と外科医の関係は、画家とカメラマンの関係に等しい。画家はその仕事において、対象との自然な距離を観察する。それに対してカメラマンは、事象の組織構造に深く侵入してゆく。それぞれが獲得するイメージは、はなはだしく異なっている。画家によるイメージが全体的なものであるのに対し、カメラマンによるイメージはばらばらに寸断されたものであり、その諸部分は、のちにある新しい法則にしたがって集められる。」(ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」前掲書、六一五頁[Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» *op.cit.*, pp.458-459.])

⁴³⁵ 相変わらず「芸術」としての見解ではないのだが、ユベールとモースは儀礼を導き、神と人間との仲介をする「ダイモン daimon」としての「精霊 esprit」を述べている。「精霊は自律的な奉仕者であり、呪術的作業[opération magique]においては、偶然的部分を表している」(Hubert et Mauss, «Théorie générale de la magie», *op.cit.*, p.80.)。彼らの見解に沿うなら、例えばレ・トロワ・フレールの「神」などに結実する形象化は、神との仲介者を召喚することに他ならない。こうした把握は、バタイユの発想に近いようにも思えるが、しかしながら、あまりに自然主義的ないし類似偏重の解釈である。この解釈では、多くの「落書き」を説明することはできない。むしろ捧げられるのは身振りであろう。

⁴³⁶ バタイユはこれから検討する引用の直前で、「詩的なもの le poétique」に類する例として、「カッシーラの神秘的なもの [le mysthique ママ。神話的なもの le mythique が正しいと思われる]、レヴィ＝ブリュルの原始的なもの [le primitif]、ピアジェの小児的なもの [le puéril]」を挙げている。それゆえ、「participation»は伝統的な意味での「分有」というよりも、レヴィ＝ブリュルが述べる「融即」のニュアンスが強いようにも思える。しかしその一方で、バタイユはレヴィ＝ブリュルの「融即」の考え方を、とりわけ歴史的な意味において批判している。このことは労働から遊戯への移行の論理にも関わるのだが、要約するなら、最初の人間は理性によって労働を可能にしていた(バタイユにとって、ラスコー人は原始的ではない、あるいは現代人は原始的であるというのが一つの重要なテーゼである)。それゆえ、「融即」を「原始的思惟」、「前論理」、合理的思惟の起源と見なすことはできない。ただし「融即」という発想そのものはバタイユ積極的に認めており、むしろカッシーラが言うように「神話的思惟」と言うならば、「合理的思惟」と並置することができる(cf. «Erotisme» in *OCX*, pp.47-48)。こうしたレヴィ＝ブリュル批判は、ダーウィニズムの人類学への批判であり、原初の二元論の指摘、現代における「融即」の可能性を主張する意味があるだろう。「融即」をめぐるバタイユの思惟は首尾一貫していないようにも思えるが、少なくともレヴィ＝ブリュルの「融即」とは、歴史的契機における位置づけが全く異なるのである。ピアジェについても補足しておこう。バタイユの言う「小児的なもの」がピアジェの膨大な著作のうちのどれを参照しているかは不明だが、例えば『子供による世界の表象』(1926)において、ピアジェはレヴィ＝ブリュルの「融即」を参照しながら、呪術的思考と子供の「自己中心的」認識との関連を論じている。ピアジェによれば、認識のこの

融即とは現在のなものである。期待通りの未来からそれを決定することなど問題外である(同様に、原始人の呪術においても、作業[opération]に意味を与えるのは効果ではなく、作業は、たとえ影響を及ぼすためであっても、効果から独立し、即融の生き生きとした鮮烈な意味を、まずは持たなければならない。逆に、矢印の作用[opération]は、主体にとって、未来としての意味しか、それが導くルートとしての意味しか持たない。[...]詩的作業においては、記憶された対象[=客体]の意味は、主体の、現在のな浸透によって明確になる。私たちは、詩作とは創造であるとする、語源学の指摘を無視することはできないだろう。

La participation est actuelle : nous n'avons que faire pour la déterminer d'un futur escompté (de même, dans la magie des primitifs, ce n'est pas l'effet qui donne un sens à l'opération, même, afin qu'elle agisse, il faut qu'elle ait d'abord, indépendamment de l'effet, le sens vivant et saisissant de la participation ; l'opération de la flèche au contraire n'a pour le sujet d'autre sens que le futur, que la route à laquelle elle conduit). [...] Dans l'opération poétique, le sens des objets de mémoire est déterminé par l'envahissement *actuel* du sujet : nous ne saurions négliger l'indication donnée par l'étymologie, selon laquelle la poésie est création.⁴³⁷

ここから、さまざまな議論を展開することもできるだろうが、ここでは二つの「作業＝作用」に注目したい。道路に設置された矢印は、運転手の進む方向や目的地を教えてくれる。このように矢印が「作用」するとき、運転手は矢印という客体に、さらに言えば、運転手の現在が矢印が示す未来に従属している。一方、詩的作業の場合、矢印という対象でさえ、厳密に現在においてのみ運転手(詩人)と関わりを持つ。このとき、矢印は目的地を示す道具ではなく、単なる世界の一部として、未来と有用性から切り離される。このとき詩人は、サルトルが言うように、日常の世界から切り離され、消え去りつつある対象[=客体]を眺めながら、実は「己を眺める」ばかりではない⁴³⁸。見ている自分を見るばかりではない。バタイユがサルトルの論に補足して述べるのは、この眺める主体の不安であり、消え去る客体への主体の「同一化」である。要するに、詩的作業においては、主体もまた客体と共に消滅し、詩的ヴィジョンにおいては、「見る」ということは主体的な「盲目」において見ることに他ならない。「現在」とは究極的には、盲目的な他者との接触の瞬間に他ならない。こうした文脈で、バタイユは「融即」を強調する。このとき、「主体と客体の融合は、他との接触によって、それぞれが己を乗り越えることを意味する⁴³⁹」。バタイユはまさしくこの点に、ポイエーシスを、「創造」を位置づけるのである。しかし、バタイユがどれほど詩と絵画を同一視していようと、私たちは詩学の壁画への適用には慎重であるべきだろう。「opération」

段階において、子供は諸対象と「未分化」であり、自己と世界とは一体である。ちなみに、ピアジェが、子供の「中心なき中心化」という自らの見解をフロイトの言う「ナルシズム」とは区別していることにも留意したい(cf. Jean Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, PUF, 1947[1926], 1-IV-§2-3)。ちなみに、ピアジェの心理学は「操作 opération」という概念が中心になっているが、この語の使用に関して、ピアジェがバタイユへ及ぼした影響を見出すことはできない。成長するにつれて子供の「自己中心的」言葉が消滅してゆくというピアジェの基本的発想を批判した論考としては、レフ・セミョーノヴィチ・ヴィゴツキイ『記号としての文化』柳町・高柳訳、水声社、2006年、第二章を参照。

⁴³⁷ «La littérature et le mal» in *OCIX*, p.196.

⁴³⁸ バタイユがサルトルの論において着目する重要な点を補足しておきたい。こうした消滅する客体の意味、つまり詩的ヴィジョンにおける対象の意味は、日常的に為されるように、単に未来によって規定される「超越性」ではないとサルトルも指摘するのだが、ボードレールの詩における超越性の意味、不在となった対象の意味、「未来の亡霊」の意味が「過去」であるという彼の解釈は、融即による現在の優位というバタイユの反論を導く。バタイユによれば、「詩は過去への未練では決してなく」(*Ibid.*, p.196.)、最も簡単に言えば主客の融合、超越的なものによる主体的表現という「不可能」を目指すものである。

⁴³⁹ *Ibid.*, p.196. «La fusion de l'objet et le sujet veut le dépassement de chacune des parties au contact de l'autre.»

に関する、これらの議論を踏まえて、壁面と、それに関するテキストに戻ろう。

前述したように、「*opération*」が創り出すのは、意図の裡から意図を乗り越える「感覚的現実」であり、神聖な価値が優越する世界である。馴鹿時代の「画家たちは、現実の日付がいつであろうとも、革新した。一から十まで、画家たちは描くことによって世界を創造した⁴⁴⁰」。このとき形象全体は、むしろ結果であり(それこそが感動させるのだが)、ラスコーの意味は、世界創造の瞬間における人間の奇蹟的な身振りにある。あるいは、ラスコー人たちは、絵画を生み出したというよりも、絵画によって芸術のある世界を生み出したのである。ラスコーの壁画に通常の絵画的規範(とりわけ保存理念)を当て嵌めてはならない。宗教的、呪術的な「*opération*」によって為された「イメージは、描かれたものにせよ、彫られたものにせよ、エジプトの神殿や墓に、ギリシアや中世キリスト教の聖域に、はっきりと表れている永続的装飾という意味をおそらく持っていなかった⁴⁴¹」。この類比は、ラスコーの壁画が「神聖な」イメージであることを示している。実際『ラスコー』では、「聖性」や「神聖」が述べられることは、それほどないのだが、その代わりに、バタイユは太古のイメージの偶然性、意外性、刹那を示すのである。ここで想起されるのは、ラスコー「後陣」やレ・トロワ・フ・ルールに見られる「錯綜」表現である。

錯綜は、新たなイメージが描かれる瞬間には、すでに存在している装飾は無視できるということを意味する。その瞬間に、新たなイメージが、より古く、おそらくはより美しいイメージを破壊するのかどうかは二次的な重要性しかもたなかった。

L'enchevêtrement signifie que les décorations existantes étaient négligeables au moment du tracé d'une image nouvelle. A ce moment, il n'importait que secondairement de savoir si la nouvelle en détruisait une autre plus ancienne, et peut-être plus belle.⁴⁴²

この一節だけを読むと、画家の「聖像破壊」的な身振りが際立つが、というよりもまさしくこうした盲目の身振りが「無秩序な秩序」、「全体の効果」、「感覚的現実」を生み出すのである。身振りのみによって世界を創造すること、バタイユはそれをラスコー人たちの「*génie*」に帰着させる⁴⁴³。「生まれつつある芸術は、天賦の才と呼ぶにふさわしい、従属しない自発性の運動を必然的に要請した⁴⁴⁴」。

「*génie*」とは、単に「天才」を意味するのではなく、また、「天賦の才」と言ったところで不充分である(「賦与される」という含意はこの上なく重要であるが)。ここで、「*génie*」の語源へと遡り、その意味を広げるなら、先史時代芸術とその誕生に関するバタイユの思

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.80. «[Mais] quelle qu'en fût la date réelle, elles innovaient : de toute pièces, elles créaient le monde qu'elles figuraient.» このことを更に哲学的に展開するなら、ジャン＝リュック・ナンシーの論考が参考になる。ここでは指摘に留めておくが、ナンシーはバタイユを引用しつつ、芸術において重要なのは「遠く離れた起源への、その隔たりそのものにおけるアクセスであり、独異な根源への複数の接触である」と述べている(Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, Galilée, 1996, p.33. «c'est l'accès à l'origine écartée, en son écart même, c'est la touche plurielle à l'origine singulière»). そして、「芸術は常に世界発生の論的である」(*Ibid.*, p.33. «L'art est toujours cosmogonique»).

⁴⁴¹ *OCIX*, p.79 «Les images peintes, ou gravées, n'avaient sans doute pas le sens de décoration durable, qui leur fut expressément donné dans les temples et les tombeaux d'Égypte, comme dans les sanctuaires de la Grèce ou de la chrétienté du Moyen Âge.»

⁴⁴² *Ibid.*, p.79.

⁴⁴³ このように解釈すると「*opération*」と「*génie*」は共に「産出＝創造」を意味することになるが、やはり「創造行為 *opération*」と「創造能力 *génie*」という異なる含意と射程には留意すべきである。「*génie*」は「*opération*」の能力だと言えるだろう。「*génie*」の意味をバタイユの別のテキストから補足しておこう。『詩的創造』はあらゆる民族に見出すことができ、それはあらゆる人間に共通である。しかしラスコーでは、誕生特有の、ある種の破砕音と共に、それは顕示された(«Le berceau de l'humanité» in *OCIX*, p.365. «Le «génie poétique» se retrouve dans tous les peuples, il est commun à tous les hommes, mais il s'est manifesté à Lascaux avec cette sorte de fracas qui est le propre de la naissance.»)。

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.80. «Inévitablement, l'art en naissant sollicitait ce mouvement de spontanéité insoumise qu'il est convenu de nommer le génie.»

惟は、「génos」ないし「genius」を中心に巡っているとさえ言えるだろう⁴⁴⁵。「génos-génie」とは産出ないし創造であり、「genius-génie」とは運命と感情を共有する神である。「génie」とは結局、未決定で不確定な共感への創造ではないだろうか。私たちに向けて、「人間」を産み出したのはまさしく「génie」である。「馴鹿時代の作品のうちに、私たちが内密な類似の証拠だけでなく、天賦の才の明証性を見出すとしても、それは驚くべきことではない⁴⁴⁶」。

「génie」の運動は、次の一節に集約されているように思える。

稲妻を思わせる屈折した光の軌跡が、歴史の不確かな流れのなかで、ある種の魔術を止むことなく示す。何度も繰り返される征服の運動が、人類に可能事の扉を開き—微睡眠から抜け出るかのように、これまでは逃れ去るばかりであったものへの到達を可能にし—彼らを精神的に駆り立てた。人間の変化は、冬の停滞から春の開花への急な移行は、常に陶酔のように生起するだろう。あたかも、加速した運動が突然生み出されるように、酔わせ、アルコールのように力の感覚を与えてくれる、予期せぬ乗り越えのように。あるひとつの新たな生が始まる。この生は物質的貪欲をその本質として持っていた。そのような生とは常に無謀な闘いである。しかしそれがもたらす新たな可能性は、魅惑の味わいをもっている。

Un tracé de lumière brisée, rappelant une ligne de foudre, ne cesse pas de donner au cours incertain de l'histoire une sorte de magie. A diverses reprises, un mouvement de conquête a porté moralement l'humanité, ouvrant pour elle les portes du possible — lui permettant de parvenir, comme à la sortie d'un sommeil, à ce qui jusque-là n'apparaissait que furtivement. Le changement de l'homme, le passage de la stagnation de l'hiver à la rapide efflorescence du printemps, semble toujours avoir eu lieu comme une ivresse. Comme si, soudainement, une accélération des mouvements se produisait, un dépassement inattendu qui grise et, comme un alcool, donne un sentiment de pouvoir. Une nouvelle vie commence : cette vie a gardé l'âpreté matérielle qui en est l'essence, c'est toujours un combat hasardeux, mais les possibilités nouvelles qu'elle apporte ont la saveur d'un enchantement.⁴⁴⁷

『ラスコー』においては例外的とも言える詩的表現によって（非知へと向かう比喩の使用はバタイユの昂揚感を伝える）、壁画を描き、芸術を生み出した人々の精神の運動が述べられている。解釈を施すというよりも、続く論述において徐々にパラフレーズすることになる。だが、アルコールの比喩については先に述べておきたい⁴⁴⁸。世界を創出する「魔術」とは、陶酔である。この「陶酔」は

⁴⁴⁵ ギリシア語の *génos* は「産出」の意味であり、ラテン語の *genius* は「個人の運命を司る霊」をまずもって意味している。個人はそれぞれの *genius* と、生と感情を共有し、時には供犠を捧げる。*génie* はもちろんのこと *génétique* や *hétérogène* もこれらの語からの派生である。あるいはまた、語源的には疑わしいが、*génie* からは、主にアラブ文化圏で「精霊」を意味する *djinn*（魔法のランプから出てくるジン…『ラスコー』で言及されている『千一夜物語』にも登場する）がすぐさま思い浮かぶだろうし、アルコールとしてはジンが想起される。駄洒落が文化の詩的側面を形成することを軽視してはならないだろう。少なくとも共有され、波及するなら、駄洒落は意味連関の過程のひとつとして認められるべきである。

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.19. «Aussi bien ne devons-nous pas nous étonner de trouver, dans les œuvres de ce temps, non seulement la preuve d'une intime ressemblance, mais l'évidence d'un don génial.»

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp.22-23.

⁴⁴⁸ バタイユにとって、とりわけ彼が自らの「体験」を語る際に、「アルコール」がいかに重要か指摘せずに済ますことはできない。枚挙に暇がないが、例えば次に引用する『有罪者』の一節は、同様の思考の運動を示しているように思える。「結論？私は自分の思考に一杯の酒をふるまおう。晴れやかな意識への回帰だ！私の思考の流れは、哲学的不幸というよりも、思考の—明らかな—破綻への幸福な恐怖である。私に酒が要るのは、他者たちの埃にまみれるためである」(«Le coupable» in *OCV*, p.281.)。

空虚な概念ではなく、現実に戻り返されている。アルコールが喚起する何か、バタイユの言う「陶酔」とはそれ以上でもそれ以下でもない。「労働者が奮発して一杯やるのは、自分が飲むワインの中に、味わいという奇蹟的な要素が入るからである。まさしくそれが至高性の根本である⁴⁴⁹」。アルコールが奇蹟や至高性という感覚をもたらすと、バタイユが本気で考えていたことは強調しておきたい⁴⁵⁰。ラスコーにおける第一歩も、アルコールが教えてくれる。時には、我を忘れて杯を重ねて陶酔へと至るだろう。酔いもいつかは醒めるだろうが、しかし人はさらなるアルコールを欲するのである。停滞から開花へ、惰眠から覚醒へ、何度も繰り返される「*génie*」の運動は、酔いととも、常に新たな生の始まりを告げる。ラスコーにおける「誕生」とは、私たちが繰り返し行ってきた、これからも繰り返される「世界の創造」、芸術的^{オペレーション}産出、反復される陶酔の、始まりである。

停滞からの脱却と世界の創造

私たちはある種の「美術史」を考察することになるだろう⁴⁵¹。人間が芸術を知らなかった時代、ネアンデルタール人(*Homo faber*)の時代を、バタイユは「停滞 *stagnation*」の時期と見なしている⁴⁵²。人々は、停滞の「轍 *ornière*」に付き従うのではなく、理由はなんでもあり、日々の必要性から解放されうる世界を欲し、芸術のありうる生を欲し、笑えることを欲した。見知らぬ未来⁴⁵³に向けて創造する運動があった。「私たちは、その人間を掻き立て、停滞から引き剥がした運動に、気を留めなければならない⁴⁵⁴」。それはとりわけ、この運動がラスコー人と現代人を同類にし、この運動の意味において私たちの誕生を印すからである。言い換えれば、「不

⁴⁴⁹ «La souveraineté» in *OCVIII*, p.249. «si l'ouvrier s'offre le verre, c'est qu'il entre dans le vin qu'il avale un élément *miraculeux* de saveur, qui justement est le fond de la souveraineté»

⁴⁵⁰ ボードレルは、トマス・ド・クインシーを論じるなかで、阿片による幼年期の回帰を述べている。そして、天賦の才は、まさしくこの回帰に存する。ボードレルによれば、「天賦の才とは、己を表現するための男性的で力強い器官に恵まれ、明瞭に表明された幼年期でしかない」(Charles Baudelaire «Paradis artificiels» in *Œuvres complètes* t.I, Gallimard, 1961, p.445.)。天賦の才と幼年期の関係についてボードレルは、ほとんど同じ言い方で、別のところでも述べている。「天賦の才とは、随意に、再び見出される幼年期でしかない。それは今や、己を表現するための、男性的器官と、意図されずに堆積した物質の山を整理する分析的精神に恵まれた幼年期でしかない」(Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» in *Ibid.*, p.1159.)。おそらくはロマン主義的「天才」概念とは距離を置き、現代生活におけるある種の「触媒」、要するにドラッグによる、天賦の才の発現を確認する点で、そしてそこに感受性と理性の相剋を見る点で、詩人の立場はバタイユに近い。しかし、問題は「幼年期」をどこまで文字通りに捉えるかである。

⁴⁵¹ あくまでも「美術史」であり、歴史一般の問題は本論の範囲ではない。しかし、当時のバタイユが「世界史」ないし「普遍史」に関心を持ち、その文脈でも先史時代が特別な意味を持っていたことは指摘しておかなければならない。「先史時代は優れて世界史である。それは、地域的意味ではなく、まず惑星の意味を持っており、最初の定義からして、人間の未来全体が問われている。最も古い石器が私たちに関わるのは、それが、私たちが私たちと言うときに指し示される世界を開くからである。それは、あらゆる時代の人間の総体によって構成されている、私たちという世界的主体に特権的に結びつけられる最初のオブジェ [=客体] である。初めから、オブジェはこの総体を告知する。この総体は主体に結びついており、主体は限りなくこの総体に結びついている。それは主体を告げ、私を告げ、私たちを告げるオブジェである」(«Qu'est-ce que l'histoire universelle» in *OCXII*, pp.420-421. «La préhistoire est par excellence histoire universelle : elle a dès l'abord un sens planétaire et non régional et, dès la première détermination, l'avenir entier de l'homme est en cause : ce qui fait l'intérêt *pour nous* de la pierre taillée la plus ancienne, c'est qu'elle ouvre le monde désigné si nous disons *nous* : c'est le premier objet se rapportant d'une manière privilégiée à ce sujet universel, que compose l'ensemble humaine de tous les temps. Dès l'abord, il annonce cet ensemble, qui reste solidaire de lui, dont il est solidaire sans limites. C'est l'objet qui annonce le sujet, qui annonce le *je*, qui annonce le *nous*.»)

⁴⁵² それでは、*Homo faber* とは、ネアンデルタール人とは如何なる人間なのかという問いが当然生じるだろう。彼らに死の意識(埋葬の習慣)と労働の意識があったことをバタイユは認めている。しかし「芸術作品が人間の本質的特性であり」(«Conférence du 18 janvier 1955» in *OCIX*, p.333.)、芸術に先立ち、芸術の条件となる労働が人間の誕生を印すのではない…バタイユの部分的回答は以下のようなものだろう。つまり、「ネアンデルタール人は私たちと同じ属[*genre*]ではあるが、同じ種[*espèce*]ではない」(*Ibid.*, p.333.)。呪術を論じる際にも用いられた、部分と全体の関係は、先史時代を論じるバタイユの主要な論理である。様々な両義性もこの関係に起因していると考えていいだろう。

⁴⁵³ バタイユが好んだニーチェの一節が想起される。「盲目を悦ぶ。[...] 私は未来について無知であることを愛する *Ich liebe die Unwissenheit um die Zukunft*」(ニーチェ『悦ばしき知識』信太正三訳、ちくま学芸文庫、1993年。Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, §287.)。

⁴⁵⁴ *OCIX*, p.27. «nous devons avoir présent à l'esprit le mouvement qui le portait et qui l'arrachait à la stagnation»

確定な何か⁴⁵⁵を抱えている点で、停滞に安住せず、轍に従わない点で、ラスコー人は現代人であるとバタイユは考えている。そのような存在は、不確定なものが到来するという予兆を確信しつつ、世界の変化を内面化する。「世界は私たちのうちで変質し変化する。それと同様に、少なくとも馴鹿時代の初期からラスコー洞窟の開花に至る契機において、世界は変質し変化していた⁴⁵⁶」（二十五年前に遡る概念規定を適用することは恣意的ではあるが、「変質」を世界に適用するなら、新たな生を育む屍体の部分的「分解」が「聖なるもの」を出現させるように、「夜明けの分解した光⁴⁵⁷」が新たな世界の到来を告げる）。

変化のみに従いながら、変化を創造すること、この創造の瞬間が現代人にとっていかに重要か、バタイユの主張はその点に向けられている。しかし、簡単に理解できることではなさそうだ。”何の文明も科学も持たない野蛮人”による創造が、複雑極まりない現代社会に関わるはずがない……そこでバタイユは、曖昧に流布する「天才 génie」という語を用いて、人間の精髓[*génie*]は何も変わっていないことを示唆する。そうした観点からすれば、ラスコー人に何ら野蛮なところはなく、さもなくば現代人は野蛮である。つまり、世界を創造する欲望において、人間は何も変わっていないのである⁴⁵⁸。

確かに世界を創造するなど、途方もない試みに思える。しかしバタイユにとって、こうした試み自体は身近であり(社会主義やシュルレアリスムの存在を思えば充分だろう)、彼が現代における芸術(運動)の争点のひとつに「世界の創造」を含めるのも不自然ではない。例えば、「ブルトンが自分が感じたことをサドに託して」述べた一節、「いわば自分以前に生起した全てのことに依存しない、事物の秩序を創造すること⁴⁵⁹」とは、現代における(再)創造の欲望に他ならず、確かにそこには創造主たる傲慢と過去への無知が窺えるとしても、それは「逆に、こうした感情への応答としてあのようにならなければならなかった[動物から自らを距てた]最初の人類の意味を理解する助けになる⁴⁶⁰」とバタイユは考える。創造の波及力が弱まるごとに、人類全体が惰眠を貪るようになるたびに(停滞)、新たな創造が要請されるのであり、それゆえ「生とは結局連続的な創造でしかあり得ないだろう⁴⁶¹」。さらに「創造」のニュアンスを追求するなら、生とは「創造の止め処ない刷新の運動⁴⁶²」であり、それは「深い革命⁴⁶³」に他ならない。こうした「創造」の第一歩を、バタイユはラスコー人に帰着させる。ラスコー人の創造以来、「これ以上転覆的で輝かしい瞬間を、それ以来人間がもつことは決してなかった⁴⁶⁴」。ラスコー人たちの親密な歩みは、私たちが繰り返す歩みとほとんど変わらないが、しかし特別な一歩である。バタイユは、この一歩に人類の可能性の全体が含まれていたと考えている⁴⁶⁵。それ以降人類が止むことなく探

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.27. «quelque chose d'indéterminé»

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.27. «le monde s'altère et change en nous, et de même, le monde s'altérerait et changeait, tout au moins du moment qui va des débuts de l'Age du renne à l'épanouissement de la caverne de Lascaux»

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.27. «la lumière décomposée d'une aurore»

⁴⁵⁸ 別の側面から言うならば、造形的「パランプセスト」だけではなく、精神的な、記憶に関わる「パランプセスト」として問題を考察することもできるだろう。再びボードレールが述べた阿片の効能から。「宇宙的活動の渦中に投げ入れられるなら、あらゆる活動それ自体は、その起こりうる結果を除外するとしても、撤回も修正も不可能である。それと同じように、あらゆる思考は消去不可能である。記憶のパランプセストは破壊不可能である」(Baudelaire, *op.cit.*, p.452.)。ボードレールは第一に個人的な思考の断層を問題にしているのだが、こうしたパランプセストの複数的展開こそが、芸術による交感の賭金ではないだろうか。

⁴⁵⁹ André Breton, «Second manifeste du surréalisme», in *Œuvres complètes*, t.I, Gallimard, 1988, p.827. «de créer un ordre de choses qui ne dépendît pour ainsi dire pas de tout ce qui avait eu lieu avant lui»

この箇所は、「第二宣言」でブルトンがバタイユを糾弾した有名な文章(「サド論争」とも言える)の一部である。ブルトンは、図書館で病的かつ醜悪な夢に浸るだけのバタイユとは違って、サドには、社会的道徳的な乗り越えの意志が、あらゆる慣習の鎖から人間の精神を解放する意志があると述べている。自らに向けられたこの苛烈な糾弾の一節を、バタイユは引用しているのだが(«Histoire de L'Erotisme» in *OCVIII*, p.63.)、皮肉や応酬の意図はもはやないだろう。

⁴⁶⁰ *OCVIII*, p.64. «nous aider au contraire à comprendre la signification du premier homme, qui dut être tel en réponse à un tel sentiment»

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.63. «la vie pourrait n'être en somme qu'une récréation continuelle»

⁴⁶² *Ibid.*, p.64. «mouvements incessants et renouvelés de création»

⁴⁶³ *Ibid.*, p.66. «révolution profonde»

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.63. «jamais l'humanité n'eut depuis mors un moment plus renversant, ni plus glorieux»

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.65. 「思うに、少なくとも私たちまで至る展開全体の可能性が、その行使した跳躍によって、最初の人間の歩

求することになる、動物と自然からの分離、労働、死への意識と感情、そして芸術を、一挙に生起させた最初の人類の歩みが、他のいかなる歴史的契機よりも輝かしいのは、それが「轍」なき地点からの第一歩だからである。

轍なき歩みとラスコーの奇蹟

バタイユの考えでは、激動期の芸術は常に轍を外れるものであり、そして、「ラスコーの芸術と、激動期のこの上なく深く創造的な芸術の間には、密かな類縁性があり、力強く轍を外れる生まれつつある芸術のなかに、ラスコーの解放的芸術は甦る⁴⁶⁶」。しかしながら、他の時代の諸芸術からラスコーの第一歩を分かちつのは、ラスコーの時代には「いかなる轍も形成され得なかった⁴⁶⁷」点である。つまり、ラスコーの芸術は初めから、伝統や慣習とは、あるいは目的地への道標とは無縁であった。そして残存する「無軌道」の要素こそが、諸芸術における創造の源泉だと言えないだろうか。確かに、各地で出土した先史時代の遺物それぞれには共通の特徴があり、さらに、前述したとおり、壁画には「全体の効果」を見出すこともできる。先史時代芸術にも何らかの規範ないし規則を想定せざるを得ない。しかし、先史時代には、「規範は外部から受け取られた⁴⁶⁸」。これこそ、『ラスコー』でバタイユが最も言いたかったことの一つであり、これまで私たちがおこなってきた考察に、確固たる基盤をもたらす言葉である。この言葉を言い換えると、「馴鹿時代の芸術の規則は、伝統ではなく自然によって与えられた⁴⁶⁹」のである。轍なき歩みとは、このことに他ならず、そのとき「芸術作品はそれ自体のうちで自由であり、内部から作品の形態を決定する方法、作品を慣習に還元する方法には依存しない⁴⁷⁰」。確かに、「方法は存在しており、間違いなく、当時の人々はそれが伝わっていたのだが、それが芸術作品の形態、様式、把握不可能な運動を決定することはなかった⁴⁷¹」。ここでのバタイユの主張で最も重要なのは、外部の規範に従った芸術作品こそが、私たちへと伝えられるということである（その時は私たちも外部へと赴く）。そしてまた、こうした轍なき歩みは、その呆れ果てた波及力ないし包含力によって、バタイユが『ラスコー』冒頭で述べた「芸術作品が人類一般にとって持つ意味」を告げることだろう。ここで、前述した«opération»や«génie»の意味、「無秩序な秩序」や「盲目の計算」意味も、強力な支えを与えられ、具体的にはラスコーのフリーズはもちろんのこと、ヴィーナス像、堅穴の場面、錯綜表現などに与えられた心許ない解釈も、明確な視点を得るだろう。一言で言うなら、バタイユは自己に従属しない自由を芸術に見出し、外部の未知なる規範を芸術による交感の場としたのである。この「外部」の力は、バタイユに「奇蹟」を語らせることになるだろう。

また、こうした芸術の誕生に関する問いは、「私たち Homo ludens とは誰か」という問いに常に随伴し、どちらも等しく外部からもた

みそれ自体の裡に開かれるのでなければ、現今の人類が告げられることはなく、そして人類の未来が事前に定められることもなかった」（«[...] l'humanité actuelle, autant qu'il semble, ne put être annoncée, et son avenir réglé d'avance, que si les démarches des premiers hommes avaient en elles-mêmes, en raison d'un saut qu'elles effectuaient, ouvert la possibilité de l'entier développement qui va tout au moins jusqu'à nous [...]»）。

ここでバタイユの歴史観を論点とすることもできるが、最初の一步の価値付けに論を絞りたい。論じるのであれば、ヘーゲル（コジェーヴ）との厳密な対照が主な作業となるだろう。バタイユは『エロティスムの歴史』における当該箇所でも、創造という運動の最初の形象は既に自己意識であったと述べている（*Ibid.*, p.64）。『精神現象学』の「自己意識の自立性と非自立性、主と僕」を述べた部分に結び付くだろう（G. W. F. ヘーゲル『精神現象学』榎山欽一郎訳、平凡社、1997年、218-234頁）。

⁴⁶⁶ *OCIX*, p.81. «Il y a [...] une secrète paernté de l'art de Lascaux et de l'art des époques les plus mouvantes, les plus profondément créatrices. L'art délié de Lascaux revit dans les arts naissants, quittant vigoureusement l'ornière.» ここで、前述した、二十世紀芸術のいくつかの例を想起して頂きたい。

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.80. «nulle ornière n'avait alors pu se former»

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.80. «la norme ait été reçue du dehors»

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.80., «la règle de l'art de l'Age de renne était moins donnée par la tradition que par la nature»

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.80. «en elle-même l'œuvre d'art était libre, qu'elle ne dépendait pas de procédés qui en auraient déterminé la forme du dedans et l'aurait réduite à la convention»

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.80. «Il y avait des procédés et, sans nul doute, les hommes de ce temps se les sont transmis, mais ils ne décident pas de la forme, du style et de l'insaisissable mouvement de l'œuvre d'art.»

らされる。そして、その時見るべく示される外部とは、二十五世紀ほど人類が自認してきたよりも、暗く、不安定で、錯綜し、流動している。こうした基本的発想は、パタイユが現代人の「同類」誕生を、ギリシアからラスコーへとずらす身振りにおいて窺い知ることができる。「獣から人間を区別したものは、実際私たちにとっては、奇蹟の劇的な形態をとった。しかしそれは[...]ギリシアの奇蹟というよりも、ラスコーの奇蹟であった⁴⁷²」。

「ギリシアの奇蹟」とは、芸術、哲学、政治、科学等がギリシア古典期に一挙に開花したという発想であり、現代生活の基盤と、現代人の祖先をギリシアに帰する考え方である⁴⁷³。パタイユは、「ギリシアもまた奇蹟の感覚を私たちに与えてくれる。しかしそこから発せられる光は、昼の光である。昼の光は把握しにくい。しかしながら、閃光の時、光はさらに一層目を眩ませる⁴⁷⁴」と述べている。解釈が困難な一節ではあるが、(ラスコーがすでに照らし出した)光の中にある光と、闇を突然射ぬく閃光の対比として解釈してみよう。「夜」(労働と道具と禁止の世界)に面していたのは、ラスコーであって、ギリシアではない。ラスコーの曙光、「黎明の分解した光⁴⁷⁵」は、闇の中で輝くがゆえに、把握しにくいというよりも、眩惑するということを、パタイユは言いたいのではないだろうか。

しかし、ラスコーの閃光は私たち(の知性)にとっては「微光」に過ぎない。パタイユは、二万年程の時差と、私たちの知性と感受性を考慮に入れるよう促す。ラスコーにまつわる根本的な不可知というパタイユの認識は度々指摘したが、繰り返すなら、「ラスコー人が私たちに与える応答はまず、私たちのうちで闇に、半分だけ理解可能な闇に留まる。それは最も古い、最初の応答であり、応答をもたらす時代の夜は、薄明の不確かな微光によってのみ貫かれる⁴⁷⁶」(後述するが、実は私たちの「友愛」に対する応答である)。こうした条件にもかかわらず、輝き、伝わり、驚かせる何かを認めるからこそ、不可解でありながら魅惑的だからこそ、パタイユは「ラスコーの奇蹟」を語る。

パタイユの言う「ラスコーの奇蹟」とは、ある意味で「応答」の奇蹟である。ラスコーの尋常ではない洞窟は、「あの奇蹟への期待

⁴⁷² *Ibid.*, p.9. «Ce qui différencie l'homme de la bête a pris en effet pour nous la forme spectaculaire d'un miracle, mais ce n'est pas tellement du miracle grec [...] que du miracle de Lascaux.»

⁴⁷³ 例えば、アテネのアクropolisを訪れたルナンはこう書き残している。「しかしここで私にとっては、ユダヤの奇蹟の傍らにギリシアの奇蹟が位置づけられることとなった。ギリシアの奇蹟とは、一度しか存在しないもの、決して見られることのなかったもの、再び出会うことのないものである。しかし、その効果は永遠に続くだろう。つまり私が言わんとするのは、地域的あるいは国家的ないかなる任務もない、永遠の美の典型である。[...]ギリシアは科学、芸術、哲学、文明を創造したのだ」。(Ernst Renan, *Prière sur l'Acropole*, Edouard Pelletan, 1899, pp.11-12. «Or voici qu'à côté du miracle juif venait se placer pour moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale. Je savais bien, avant mon voyage, que la Grèce avait créé la science, l'art, la philosophie, la civilisation [...]」ここでルナンは、ユダヤ・キリスト教の奇蹟に並ぶものとして「ギリシアの奇蹟」を位置づけているが、その点を詳述することは避けたい。

⁴⁷⁴ *OCIX*, p.16. «La Grèce, elle aussi nous donne un sentiment de miracle, mais la lumière qui en émane est celle du jour ; la lumière du jour est moins saisissable : pourtant, dans le temps d'un éclair, elle éblouit davantage. »

この「目を眩ませる」閃光に関しては、解釈が難しい。つまり「閃光の時」がギリシアなのかラスコーなのか、判断が付きにくい。『ラスコーの壁画』(二見書房、1975年)の出口裕弘の訳は、ギリシアという解釈だろう(31頁)。しかし、閃光の瞬間とは天才的閃きの瞬間を想起させ、ラスコーの発見が嵐と結び付くこと、ラスコー人の創造の瞬間が雷の比喩で語られていること、ラスコー洞窟が知的な闇、盲目との結び付けられていることから、ラスコーの閃光としての解釈を採用したい。「ラスコーでは、現代において[...]最も有名な画家が、壁画の完璧さと力強さに目眩[éblouir]、このとき以来、人はこれ以上よいものを全く作っていないと述べました」(*OCIX*, p.340.)というピカソにまつわる挿話を想起してもいいだろう。もしくは、この«éblouissement»を、富の蕩尽と結びつけて考えることもできる。パタイユは次のように語っている。「人間相互の交感、富を必要とします。人々は互いに祝祭の眩惑[éblouissement]のなかで交感するのであって、それは常に、こう言ってよければ、宝石の流れるような煌めき[ruissement de pierreries]のように、富が湯水のように使われる[couler à flots]ことを要請するのです」(*Ibid.*, p.338)。洞窟に最初に入った子供たちは、富の流動に立ち会ったのである。眩惑、蕩尽、流動する世界、パタイユにとってこれらが芸術とその交感の風景である。

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.27. «la lumière décomposée d'une aurore»

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.13. «la réponse que Lascaux nous donne, en premier lieu, demeure obscure en nous, obscure, à demi intelligible seulement. C'est la réponse la plus ancienne, la première, et la nuit des temps dont elle vient n'est traversée que d'incertaines lueurs de petit jour»

にいつでも応えるだろう。奇蹟への期待、それは芸術あるいは熱情における、生の最も深い渴望である⁴⁷⁷」。あるいは、紛れもない二万年前の人類の痕跡は、「人間の本性である驚嘆したいという欲望に応える⁴⁷⁸」。ラスコー洞窟が「予期せぬもの l'inespéré⁴⁷⁹」に応えるのは、もちろんあの驚異的な壁画によって、あるいは遙か昔の痕跡によってであるが、それだけでなく、その出現によってである。バタイユにとって洞窟発見は奇蹟の構成要素であった。嵐がもたらした根こぎ跡の裂目を偶然発見し、勇気を持って洞窟に分け入り、微光に照らし出された動物の大群を目にした少年たちの驚異の体験は、やはり特別な意味をもっている。これこそが洞窟からの最初の応答であり、バタイユの言わんとする「幸運」を、まさしく彼らが体験したのである⁴⁸⁰。

けれども、少年たちだけではなく、現代に開かれたラスコーが一般に感じさせる「奇蹟の感覚」は、そこで動物たちの「諸形象を創作していた時代に生きていた人々の目にさえ形象がもっていると映った、前代未聞の特徴という感覚に重なり合う⁴⁸¹」。そもそも、ラスコーの壁画が現代の驚異への欲望に「応える」というのは奇妙なことだ。一般的語法に従うなら、何らかの過去の行為や事実に対して「応える」のが道理である。ましてや、二万年後の欲望を、ラスコーの画家が見越していたとはとても考えられない。それゆえ、「応える」ことを、別様に考えなければならない。上記の引用の意味はそこにある。壁画は応える意図がないという点において応えるのであり、ただ「予期せぬもの」を欲することが、奇蹟の感覚の共有が、生き残った形象において「応える」のである。あるいはまた、轍なき歩みが甦るのは、「私たちが不可能だと見なしていたことに到達する⁴⁸²」欲望が、新たな世界において共有される瞬間であろう。

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp.15-16. «elle [caverne] ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie».

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.15. «répondre au désir d'être émerveillé qui est propre de l'homme»

二万年ほど前の人類の痕跡が、贋作でも模作でもなく残されているということ、すなわち作品が真作であるということはバタイユの論旨にとっては案外重要である。ラスコーが後年の捏造であったら、バタイユの『ラスコー』は成立しない。二万年前の人類が透けて見えるからこそ、彼は壁画に見せられたのである。極端な物言いかも知れないが、バタイユがフォルマリズムの対極に位置していることの証左であろう。ともかく、「交感」が問題になる以上、人間や世界を欠いた純粋な形象（実際には不可能…）に意味はないだろう。

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.16.

⁴⁸⁰ よく知られたラスコー洞窟発見の経緯については、「Lascaux」 in *OCIX*, p.15., pp. 90-91.を参照されたい。奇蹟的な発見の挿話がバタイユにとって重要だということは、『ラスコー』出版時(1955)に収録されたラジオインタビューからも窺える(Michel Surya éd. *Georges Bataille Une liberté souveraine*, Farrago, 2000, p.121.). 現在は閉鎖されているラスコー洞窟だが、バタイユの時代にも多くの見物客が訪れていた(勝手な言い分かとも思うが、バタイユはそれを嘆いている)。洞窟は沈思や交感、驚異には不向きな状況に置かれていた。それゆえ、バタイユにとって洞窟を発見した子供たちは窮極の財宝発見者であり、彼は「現代人が最初に洞窟に入って行ったときのことを、思惟によって、常に思い返す」(*OCIX*, p.336)のである。

⁴⁸¹ *OCIX*, p.16. «se double [...] du sentiment d'un caractère inouï qu'eurent ces figures aux yeux mêmes de ceux qui vécurent au temps de leur création»

⁴⁸² *Ibid.*, p.16. «d'atteindre ce que nous avons tenu pour impossible»

5 「私たち」の誕生と芸術による交感(結論に代えて)

轍がないこと、奇蹟であること、「天賦の才 *génie*」の運動であること、こうしたことが芸術の誕生を徴づけている。パタイユがラスコー洞窟で見出したのは、ある種の«*creatio ex nihilo*»であるが、しかしそれは、私たちにも共有可能な世界の創造である。*Homo ludens* たるラスコー人が、この世界に「決然と踏み込んだので、手練と天分[*génie*]に満ちた芸術は、明らかに最初の素描から遅れることなく生じていたのである⁴⁸³」。ラスコー大広間の動物たちの形象が示す高度な描写技術や、先史時代芸術一般における表現の現代性をパタイユが主張するのは、何もかもが懸け離れ、謎めいている人々と私たちの間で、世界が共有される可能性を見出しているからであり、正確に言うなら芸術作品のなかにその僅かな可能性が「生き残っている」からである。『ラスコー』が呈示する交感の問いとは、こうしたものに他ならない。パタイユは次のように述べている。

「ラスコー人」は無から芸術の世界を創造し、そこで精神の交感が始まる。「ラスコー人」はこの方法で、彼にとって遙かな後代である現在の人間とさえ、交感する。時間の際限のない持続によって損なわれることのなかった壁画が、昨今の発見によって遂に現在の人間に届けられたのである。

L'«homme de Lascaux» créa de rien ce monde de l'art, où commence la communication des esprits. L'«homme de Lascaux» communique même, de cette manière, avec la lointaine postérité que l'humanité présente est pour lui. L'humanité présente, à laquelle sont enfin parvenues, par une découverte d'hier, ces peintures que n'a pas altérées la durée interminable des temps. ⁴⁸⁴

ラスコー人が創造した世界は確かに現代人の世界であり、「ラスコーの奇蹟」が「時とともに継起する展開のあらゆる原理が、初めからその変化の中に与えられていた⁴⁸⁵」ということの意味するのだとしても、すなわち私たちの世界全体がラスコーにおいて予告されていたとしても、その「世界」とは思いがけず発見された、生ける「芸術の世界」に他ならない。(良かれ悪しかれ)それ以外の洞窟世界は、私たちに届けられることはなく、少なくとも私たちの関心と琴線に触れることはない。こうした「芸術の世界」において、既に述べた言い方では「感覚的現実」においてのみ、精神の交感が生起する。このこと自体はパタイユがあらゆる芸術論で述べていることだろう。しかし、『ラスコー』における「交感」とは、ここで述べられているように、現代人と旧石器時代人の交感、正確には、「人間」が持ちうるなかでも最大限に隔たった交感である(それゆえこの交感は時間的な意味で窮極の交感であり、もし時差が意味を為さないとしたら、それもまた交感を思惟する端緒となるだろう)。窮極の時差を貫く交感、イメージの生き残りという問題、芸術作品において半永久的に共有可能な要素という問題に結び付いている。芸術作品の創造とは、時間に抗い、時間を征服すること、不死の虚構を人間に与えるものなのだろうか。多くはそうかもしれないが、ラスコーの壁画はそうではない。その画家たちは、ただ単に世界と結びつくことだけを、自らを乗り越えることだけを望んだ。

けれども、私たちは洞窟の幸運な保存状態等を科学的に立証し、それをもって「ラスコーの奇蹟」を説明することもできる。しかし

⁴⁸³ *Ibid.*, p.38. «Il s'engagea si résolument qu'un art plein de maîtrise — de génie — ne tardera pas, apparemment, à découler des premières ébauches.»

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.12.

⁴⁸⁵ *OCVIII*, p.62. «de tout le développement qui se succéda dans le temps, le principe était donné dans le changement»

物質的な状態は交感の実現に関わる一条件であって、交感そのものではない(それだけのことなら「芸術」を語る必要はないだろう)。交感とは、何らかの遺物を客観的に見ることではない。さらに言うなら、バタイユは「芸術作品」に類する対象へのこうした接し方を暗に批判している(主に先史学者たちに向けられている)。少なくとも、かつて動いていた感覚によって、私たちの感覚が動揺し、不安になり、歓喜する…こうした受動性に開かれているのでなければ、交感などあり得ないだろう。「洞窟は、この新たな人間 [=ラスコー人]と私たちのあいだの、最も感動的で最も緊密な結び付きであり、今日の私たちがラスコー人についてまず知っているのは、その驚異的な天賦の才である。天賦の才と、それに驚嘆させられる者との投合は、この上なく真性な友愛と親愛に属する何かをもっている⁴⁸⁶。もはや、物質の観察が問題でないことは明らかだが、ここで注目したいのは、創造する天賦の才と私たちが、「驚異的なもの le merveilleux⁴⁸⁷」によって結び付けられているということである。予期せぬものに接したときの情動を形容するいくつかの言葉のなかから、バタイユがとりわけこの語を選ぶのは⁴⁸⁸、穿った見方かもしれないが(だが少なくとも、しばしばバタイユが芸術の文脈で用いる「反映 réflexion」という語は、観者と対象との相互の視線を示している)「鏡⁴⁸⁹」を持ち出すためではないだろうか。私たちが驚嘆するのは、壁画に映し出されたラスコー人の姿を、自らに重ね合わせるからではないか、要するに作品という鏡に「私たち」を映しつつ眺めてるからではないだろうか。生き残った作品とは「私たち」の鏡である。

バタイユは交感と「生き残るもの」の関係について、次のように示唆している。

私たちは、ラスコー以前に、この内的生命の反映に到達したことはなかった。芸術は、芸術だけが、こうした内的生命の交感を引き受け、そして芸術とは、その熱気のうちで、不滅の表現ではなくとも(壁画と私たちが示す複製図像は際限なく持続するわけではないだろう)、少なくとも持続可能な生き残りである。

Jamais nous n'atteignons, avant Lascaux, le reflet de cette vie intérieure, dont l'art — et l'art seul — assume la communication, et dont il est, en sa chaleur, sinon l'expression impérissable (ces peintures et les reproductions que nous en donnons n'auront pas une durée indéfinie), du moins la durable survie. ⁴⁹⁰

ここで、芸術には二つの役割がある。「内的生命の交感を引き受ける」こと、そして「生き残ること」である。常識的な発想ならば、「生き残ったもの」だけが、残っているからこそ、何かを伝えるということになるだろう。しかしバタイユの考えは逆である。伝えることに捧げられるからこそ生き残るのである(「芸術作品」のひとつの定義である)。先の引用からも分かるとおり、創造の時に交感が始まるのであって、壁画を描くことは、「内的生命の反映」は、既に交感に開かれている。それならば、交感し、作者の内的生命の交感を引き受け、私たちが関わるからこそ、作品は生き残るとは考えられないだろうか。最も単純に言って、何かを伝えようとするのでなければ、あれほど多くの痕跡を残す必要はないのである。

⁴⁸⁶ «Le berceau de l'humanité : la vallée de la Vézère» in *OCIX*, p.363. «Entre cet homme nouveau [de Lascaux] et nous, elle [la grotte de Lascaux] est le lien le plus émouvant et le plus étroit, ce que, dès l'abord, aujourd'hui nous connaissons de lui est le merveilleux génie. Et l'accord du génie avec celui qu'il émerveille a quelque chose de l'amitié, de l'intimité la plus vraie.»

⁴⁸⁷ ラスコー人の天賦の才とは、その豊かさとは「予想外のもの、驚異的なもの」に到達する力 *le pouvoir qu'elle avait d'atteindre l'inspéré, le merveilleux*」であるとバタイユは述べている(«Lascaux» in *OCIX*, p.16.)。

⁴⁸⁸ 『ラスコー』では«prodige»が用いられることもあるが、«merveille»ないし«émerveiller」と比べると使用頻度は著しく少ない。

⁴⁸⁹ «merveille»はラテン語の *mirabilia* (驚くべきもの) から派生した。「mir」という(サンスクリット)語根は、「驚きをもって見る」という意味であり、そこからフランス語で鏡を意味する«miroir»や先ほどから散見する«miracle»も派生する。バタイユのテキストにおいては、「miracle」と«merveille»の結び付きは明らかに意識されている。

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.12.

しかし事態はそれほど単純ではない(ここに、現代的に固定された作者と受容者の関係を、つまり作者による受容者への配慮と、受容者による期待の地平を当てはめるべきではない)。先ほどの引用冒頭にある「私たち」という語は、若干不自然ではないだろうか。この「私たち」は、二万年の時を距てて分裂しているようにも見える。現代人としての「私たち」は、奇蹟的な発見によって、あの壁画に到達し、その作者たちの世界に加わることができた。しかし、「ラスコー以前」という叙述からは、到達する「私たち」とはラスコー人であるかのようである。しかし、分裂などしていない(分裂という見方は偏見か傲慢、あるいは無知である)。何度も指摘していることだが、バタイユに従って、ラスコー人とは私たち現代人であり、私たちラスコー人は現代人であることを認めるなら、驚異的なものに目を閉じないのであれば、「私たち」は二万年かけて常に創造しつつ受容していることになる。

こうは言えないだろうか、交感とは、発信と受信の交換ではなく、「私たち」による自己放棄ないし自己贈与の幸運な漂着であると(同類の意識が、最悪の場合には「私たち」という閉域が、交感を基礎づけている。しかし、ここで言う「私たち」とは、瞬時の虚構でしかなく、芸術が感じさせる一体性である。それが実体化したところで、すぐに次の創造によって解体されるだろう。そもそもバタイユが言う「私たち」とは人類のことなのだが…)。そして作品という鏡の遊戯は、私たち自身の奇蹟的な振る舞いを映し出し、驚嘆させるのである。驚異的なものに触れるとき、自らのものとも他者のものとも判別できない情動が交感するとき、人は「歓喜の叫び」を挙げるだろう。「それだけが何千年ものあいだラスコー洞窟で私たちを待っていた光景に唯一応える力を持つ。この叫びをもたらすのは、精神がこれ以上隔たった時は想像できないほど長い時間をかけて、私は自分に似た者を確認するという幻想である。私が確認したと思うのは、実は私自身であり、私自身と、夢の力に結びつく驚異の世界である。この世界は、時代の底の人間と私に共通するものである⁴⁹¹」。

驚異的な芸術の誕生と、「私たち」という感覚(人間の誕生)は、このように深く結び付いており、この紐帯において、というよりも解きほぐせない錯綜において、交感が始まる。全く見知らぬ人間と、存在するかどうかも定かではない人間と、共有可能な世界を創出することが芸術であり、芸術や笑い、涙、性交、酩酊などによって、その世界に参加することが交感である⁴⁹²。とりあえずはこのよ

⁴⁹¹ «Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilisé se retrouve homme de désir» in *OCXII*, p.290. (1953年に«Arts»誌に寄稿されたこの論考、題名を訳出すると「ラスコーでの邂逅において、文明人が自らが欲望の人間であることを見出す」となる。) «[...] ce cri de joie qui a seule la force de répondre à la vision qui depuis des millénaires nous attend dans la caverne de Lascaux. Ce qui l'arrache est l'illusion qu'à travers un temps si long que l'esprit n'imagine rien de plus éloigné, je reconnais celui qui me ressemble... C'est moi-même en vérité que je crois reconnaître, moi-même et le monde merveilleux lié au pouvoir de rêver, qui m'est commun avec l'homme du fond des âges».

⁴⁹² 「交感」を実証的に定義することは不可能であり、無意味である。しかし、ユベールとモースの言う「マナ」は多少なりとも補足になるだろう。モース等によれば、「マナとは、何らかの種の行為、つまり共感する存在同士の間で産み出される精神的行為である。それはまた、不確定で交感可能な、ある種のエーテルであって、自ずと拡散するものである。さらには、マナとはひとつの環境であり、より正確には、マナであるところの環境において機能する。それは内的かつ特別な一種の世界であり、そこではただマナだけが稼働しているかのようである」(«[...] le mana est d'abord une action d'un certain genre, c'est-à-dire l'action spirituelle à distance qui se produit entre des êtres sympathiques. C'est également une sorte d'éther, impondérable, communicable, et qui se répand de lui-même. Le mana est en outre un milieu ou, plus exactement, fonctionne dans un milieu qui est mana. C'est une espèce de monde interne et spécial, où tout se passe comme si le mana seul y était en jeu.» Hubert et Mauss, «Théorie générale de la magie», *op.cit.*, p.112.)。あるいはまた、結局のところ「集団的な諸力について、私たちはその生産を呪術と、その表現をマナの観念と言う」(*Ibid.*, p.123.)。メラネシア語に由来する「マナ」を翻訳することはそもそも不可能であり、定義すらかなりの抽象を要求するだろう。モース等の要約は、バタイユの言う「交感」との関連を示唆するが、それでもやはり定義への意志が優っているように思える。いずれにせよ、ここでの問題は、なぜバタイユが「マナ」には一言も触れずに、「交感」と言い続けたのかである。詳細な議論が必要だろうが、結局「マナ」を語ることは「前論理」の措定となること、聖なるものの力を観念に回収してしまうこと、あるいはまた「コミュニケーション」の問いを開いておくこと…などが理由として考え得る。レヴィ=ストロースは、「(全ての芸術、詩、神話的かつ美的な発明の保証でもある) [...] 浮遊するシニフィアン」として、モースの言う「マナ」を解釈している(Calude Lévi-Strauss, «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss» in Mauss, *op.cit.*, p.XLIX.)。この場合、シニフィエとシニフィアンのあらゆる(量的)不均衡が、「マナ」において象徴化されることになるが、すぐさまシニフィアンの恣意性ないし人為性を強調するレヴィ=ストロースの立場は、芸術への問いを導き出さない。

うに言うておきたい。しかしこれまで述べてきたことは樂觀的に過ぎず、交感を導くための重要な要素を欠いているだろう。端的に言えば、交感とは人間性の否定であり、非人間的な存在同士のカオスへの融解である。自らも知らない獣性を創出し、受け取ることで、自己(私たち)を更新することである。それでも私たちは人間である…こうした「引き裂き」の状態⁴⁹³、少なくとも「宙吊り」の状態を検討しなければならない。

繰り返すが、芸術をもっている点において疑いなく「人間」ではあるが、全く見知らぬ謎めいた存在、得体の知れぬ「私たち」との、私たちの交感が問題である⁴⁹⁴。このことはバタイユの以下の引用において確認できる。

ラスコーが私たちにもたらすのは、最も古い絵画のうちでも、最も美しく、最も手つかずの全体のみである。それゆえ、超然とした芸術作品という、自分たちの深く、しかし謎めいた交感を私たちに与える力を初めてもった人々の生と思惟について、私たちにこれ以上のことは何も教えられないと言える。私たちの前にある壁画は奇蹟的であり、私たちに強く親密な感情を交感させる。しかし壁画は同様に理解不可能である。これらの壁画は、生きるための獲物の殺害に貪欲な狩人たちの呪いに関係するとも言われるが、私たちは彼らの貪欲さには無関心であっても、そこに描かれた形象は私たちの心を動かすのである。それゆえ、この比類無き美は、それが私たちの裡に呼び醒ます共感、かろうじて宙吊りのままになる。

Lascaux ne nous apporte des peintures les plus anciennes que l'ensemble le plus beau, le plus intact. Si bien que sur la vie et la pensée de ceux qui eurent les premiers le pouvoir de nous donner d'eux-mêmes cette communication profonde, mais énigmatique, c'est une œuvre d'art détachée, nous pouvons dire que rien ne nous renseigne davantage. Ces peintures, devant nous, sont miraculeuses, elles nous communiquent une émotion forte et intime. Mais elle sont d'autant plus inintelligibles. On nous dit de les rapporter aux incantation de chasseurs avides de tuer le gibier dont ils vivaient, mais ces figures nous émeuvent, tandis que cette avidité nous laisse indifférents. Si bien que cette beauté incomparable et la sympathie qu'elle éveille en nous laissent péniblement suspendu.⁴⁹⁵

ここで、(芸術作品を受容する)人間の「宙吊り」状態を示すために、交感するものと交感しないもの、あるいは生き残るものと生き残らないもの、という単純な対立図式を仮に適用してみたい。バタイユは交感の範囲を質的に限定しているとも言える。私たちにもたらされるのは、壁画の「全体」のみであり、今までの議論のなかの言葉では「感覚的現実」に対応し、「全体の効果」と言うときの「全体」である。「超然とした芸術作品」とは全体に関わる力をもった作品を指示することになるが、この何気なく見える「超然

⁴⁹³ 『ラスコー』とその周辺のテキストでは、交感における「傷口」、「裂け目」などの側面はそれほど強調されていない(交感のこうした悲劇的側面についてはむしろ『有罪者』を参照のこと)。もちろん、人間による自らの獣性の認識は、ほとんど同じ帰結に至るだろう。しかし、根源的に傷を負った者同士の陽気な友愛も、それとして述べなければならないだろうが、本論の範囲ではない。

⁴⁹⁴ ほとんど誤植のような、「私たち」にまつわるこうした言い方は、決して誤りではないが、議論を著しく困難にする。そして、こうした「私たち」が生起するのは奇蹟的なことであり、存在の常態ではないことを確認しておきたい。それゆえ、再び「私たち」を分割して論証することになるが(バタイユもそうしている)、それは常に他者の立脚点へと反転可能な「私たち」である。このことは、バタイユの「主体」把握にも関わる。(至高なる)主体は、最も内密な自己の外側への散乱(それが「私たち」である)によって生起する。「主体の領域を、孤立した個人の領域と混同するべきではない。私の裡の主体は常に、他の主体たちと交感状態にあるのだ」(«Qu'est-ce que l'histoire universelle?» in *OCXII*, p.415. «La sphère du sujet ne doit d'ailleurs en aucune mesure être confondue avec celle de l'individu isolé. Le sujet en moi est sans cesse en communication avec d'autres sujets.»)

⁴⁹⁵ *OCIX*, p.14.

détaché」という語は、実は重要である。「détaché」⁴⁹⁶とは、結びつけられていないことであり、人間に関して用いられれば友愛の欠如を意味する。壁画が「親密な感情」、すなわち親しく近い何かを交感させると述べられているだけに、多少恣意的ながら、無視できない逆説である。しかし、ここでまず重視すべきは、物質的必要性への無関心、非執着である（「至高な」と言い換えてもいいだろう）。一方で、結局のところ、交感しないものとは、物質的必要性に「執着したattaché」ものだと言えよう。壁画が「親密な感情」をもたらすと言われるとおり、私たちは壁画の作者にも感心を抱き、作品の仕上げは「同類」としての意識を確認させることだろう。しかしながら、ラスコー人たちとその壁画は、私たちにとって謎のまま留まる。壁画は、いうなれば「感動」以外の何も伝えないのである。確かに、呪術的壁画という説明が為されることはあるだろうが、極論するならバタイユにとってそのような説明は芸術作品とは無関係であり、少なくとも、物質的必要性に繋ぎ止められた壁画の諸要素は、交感状態にある私たちには伝わらない⁴⁹⁷。それゆえ、知的把握の欲求にとっての闇と、内的感情の明白な動揺（交感）が、謎に包まれた共感と、異論の余地のない驚異が、私たちが宙吊りにするのである。結局のところ、ひとつの言い方としては、先史時代人の「精神」であれ「内的生命」であれ、最も謎めいたものを明白に伝えるのが「交感」であると、まずは凡庸に主張しておきたい。

論旨を「宙吊り」に留めつつ、おそらくは必要な寄り道をしてみたい。驚異に直面する受容者としての私たちが宙吊りにするのは、創造者としての私たちの奇蹟的な身振りの反復である。謎めているが明白であり、刹那であるが生き残る、こうした逆説を実現し交感させるのは、先ほど論じた「作業 opération」に他ならない。交感には「横滑り」が起きているはずだ。ラスコー人たちが意図していたのは、むしろ狩猟成功や豊穡祈願であって、保存され保護される何かではない。彼らは確かに、信仰を見守り、強化する空間を損なうことはなかった。しかし彼らが保存したのは、常に変化の途上にある全体、ある種の雰囲気と言えるだろう。また、侵食や錯綜の例が示すように、ラスコー人たちには、「作品」を残そうという意図はなく、ましてや彼らが二万年後の人間のことを考えて壁画を制作していたとはまず考えられない。

それゆえ、「作業」という語でバタイユが表していた、意図的な産出行為における盲目性、思わず世界を造ってしまう気紛れな身振りをもう一度検討しておこう。先ほど論じた限りでは、功利的意図のうちにありながらも、偶然性と驚異への欲望によって意図を逃れ、その効果において何らかの痕跡を残すことが「作業」であった。それゆえ「作業」には、両義性の一方の側面として、「産出」ないし「創造」の意味があるということだった。しかしバタイユがわざわざ「作業」という語を使った理由は、偶然の創造を述べるためだけではなく、彼がこの語を敢えて用いるのは、（結局は同じことになるだろうが）「作品」⁴⁹⁸の限界を、交感状態にある作品の（不

⁴⁹⁶ ちなみにこの語は、絵画においては形象の際立ちを、宗教においては「解脱」を意味する。

⁴⁹⁷ ラスコーほど謎めいた、原初的な例を示すのではないが、バタイユは教会を例に挙げて、交感について重要な指摘をしている。注目すべきは、「憐憫 commiseration」と「交感」との差異である。バタイユの考えでは、「キリスト教は不幸な者への憐れみから人間相互のコミュニケーションを引き出そうとした」（*Ibid.*, p.338.）。しかし、バタイユにとっては、こうした「憐憫」よりも、蕩尽ないし驚異の奔出による「交感」の方が重要である。その点において、（しばしば誤解されているのだが）バタイユは教会建築にも重要な位置を与えている。教会建築は、民衆の貧困を尻目に、莫大な富を浪費した上でそびえる、無用なモニュメントである。こうした無用なモニュメントによって、「過去は私たちと交感する」（*Ibid.*, p.339.）。そして、「これらの教会は、当時の人々相互の交感を保証するだけでなく、悲惨への憐れみを越えて、かつての群衆と私たちの間に、深い共餐の感覚を保つ」（*Ibid.*, p.339. «Non seulement ces églises ont assuré de leur temps la communication des hommes entre eux, bien au-delà de la pitié pour la misère, mais ils maintiennent entre les masses de l'humanité d'autrefois et nous un sentiment de communion profonde.»）のである。憐憫に対する交感の優位は、物質的利益に対する感覚的現実の優位に対応している。ここで、バタイユの芸術論があまりに貴族的だという批判もあり得るだろう。しかし彼は、悲惨な状況にある民衆が芸術と無関係だと言っているのではない。彼らへの物質的現況への配慮を芸術は超過し、彼らを交感へと導くと言っているのである。芸術は彼らに決してパンをもたらすことはないという意味で、悲劇的ですからある。しかし貧困を忘れることを、人間は権利としてもっている。

⁴⁹⁸ «opération」と«œuvre」の語源を遡るなら、両者はまずラテン語の«opera»（活動ないしその生産物）において出会う。

可能性⁴⁹⁹を示すためである。文学(ジュネ)に関する言及なのだが、バタイユの次の一節は、彼の「作品」観を示している。「文学的創造とは[...]至高の作業であり、それは解き放たれた交感を、ある種の作品のうちに、同時に読書のうちに、瞬間の安定のように—あるいは一連の瞬間のように—残しておく⁵⁰⁰」。交感が瞬間にしか生起しないのであれば、バタイユが「作業」に託して述べていることが、どれほど奇蹟的なことか明らかだろう。すなわち、彼の言う創造的な「芸術作品」とは、は固定しえぬものを固定し、持続しえぬものを持続させることである。そして、バタイユの言う「作業」が「至高の作業」だと言えるなら、それは、「何にも従属しないだけでなく、それがもたらす効果に無関心であり⁵⁰¹」、「ある種の内的な照明以外の効果をもたないエネルギーの消費⁵⁰²」である。このような「作品」がどれだけ不安定なことか…しかし、その分だけ「内的な照明」は(主体的作者の傷口から)漏れ出で、こうした条件下におかれた「作品」こそが放擲と委ねの力によって生き残り、交感を開くのである。

こうした作業によって、私たちという存在そのものを宙吊りにする「作品」とは、ラスコー人からの(コミュニケーション論としては至極まっとうな語法なのだが)「メッセージ」である。バタイユは次のように述べている。

他に例を見ないこのメッセージは、私たちの裡に存在全体の集中を呼び醒ます。ラスコーの地中奥深くで私たちが彷徨わせ、変容させるのは、最も遠くからのヴィジョンである。しかもこのメッセージは非人間的な奇妙さによって重苦しくなっている。私たちはラスコーで、壁面に連なるある種の輪舞を、動物の行列を見る。しかし、そうした動物性も、私たちが宇宙に現前していることの、やはり私たちにとっては最初の徴であり、盲目の徴、しかしながら感覚可能な徴である。

Ce message, à nul autre pareil, appelle en nous le recueillement de l'être tout entier. A Lascaux, ce qui, dans la profondeur de la terre, nous égare et nous transfigure est la vision de plus lointain. Ce message est au surplus aggravé par une étrangeté inhumaine. Nous voyons à Lascaux une sorte de ronde, une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois. Mais une telle animalité n'en est pas moins le premier signe *pour nous*, le signe aveugle, et pourtant le signe *sensible* de notre présence dans l'univers. ⁵⁰³

ここで述べられている「メッセージ」とは、具体的には洞窟に残された壁画であり、「最も遠くからのヴィジョン」である。「通常認められていることとは異なり、言語は交感ではない⁵⁰⁴」。このメッセージは何らかの徴ではあっても、言語ではない。もう少し詳しい読解

⁴⁹⁹ 「そのようなものとしてある」ことが予測できるという意味では「可能性」という語は、ここでは全く不適切である。唯一「可能性」と言いうるのは、それを為す人ではなく、それを外部から眺め論じる人間にとってである。こうした予測可能性に根本的に対立するという意味において、作品は「不可能」なのだが、むしろ「幸運」や「非蓋然性」という語のほうが当てはまるだろう。

⁵⁰⁰ «La littérature et le mal» in *OCIX*, pp.300-301. «La création littéraire — qui est telle dans la mesure où elle participe de la poésie — cette opération souveraine, qui laisse subsister, comme un instant solidité — ou comme une suite d'instant — la communication, détachée, en l'espèce de l'œuvre, mais en même temps de la lecture.»

⁵⁰¹ «La méthode de méditation» in *OCV*, p.216. «non seulement opération souveraine ne se subordonne rien, elle est indifférente aux effets qui en peuvent résulter»

『瞑想の方法』における叙述からは、「至高の作業」が他に目的を持った「隷属的作業」との対立において提出されていることが分かる。しかし「瞑想」や「内的体験」とも言い換えられるこの「至高の作業」は、バタイユ自身が思惟の限界に位置づけているものであり、結局は彼もそれを固定することはなかった。それを論じることに不如意を感じないわけではないが、少なくとも芸術作品との関わりという限定において、示すべき参照項ではあるだろう。そして、それもまた、「醜酷」との類比に委ねられている(cf. *Ibid.*, p.218)ことを指摘しておきたい。

⁵⁰² *Ibid.*, pp.218-219. «consument de l'énergie sans autre effet qu'une sorte d'illumination intérieure»

⁵⁰³ *OCIX*, p.12.

⁵⁰⁴ «Le coupable» in *OCV*, p.308. «Contrairement à ce qui, d'habitude est admis, le langage n'est pas la communication [...]»

このことに関して述べることは膨大にあること、恣意的な引用であることを知りつつ、交感に関するひとつの結論のよ

を施そう。ここでメッセージが呼び醒ます「recueillement」とは「瞑想」、外界から孤絶した精神の集中をも意味する。このメッセージは沈潜を導く、異形、あるいは不定形の徴である。交感によって、最も遠い過去の洞窟から発せられるメッセージの受信者は、自らの裡の暗い迷宮へと迷い込み、自らを変貌させる。私たちは、あの奇妙な人間なのだろうか、あの優美な牡牛なのだろうか、私たちはこれほどまでに非人間的で謎めいた存在なのだろうか、私たちはなぜこのような壁画を描いたのか、この晴れ晴れとした不安は何なのか…瞑想者が発するこうした問いは、自閉的なものではない。『「交感」は、引き裂かれ、宙吊りになり、互いの虚無へと身を乗り出す、賭けに投じられた二つの存在の間でのみ、生起する⁵⁰⁵』のだから。しかし、洞窟では、宙吊りや引き裂きよりも、闇を切り裂き、目を眩ませる閃光について述べる方がいいだろう。同様に、「人々は眩惑のなかで互いに交感する⁵⁰⁶」のである。「盲目の徴」は、「感覚可能な徴」と同じ壁面で考えなければならない。私たちという謎めいた存在の出現を告げ、痕跡を残すという意味において、両者はほぼ同義である。謎めているが明白に感覚に訴えかけるもの、啞然とさせるが親しげなもの、典型的には芸術作品の眩惑は、ラスコーに始まり、今でも繰り返されている。暗い洞窟の奥深くに、内面の底に、私たちは歩を進める。闇の底には微光⁵⁰⁷に照らされた鏡がある。そこに映し出されているのは、盲目となった私たちの姿であり、それは穏やかな陽光のもとにいる自分とは何かが違うように思える。それは、閃光の余波と共に生きる私たちの徴であり、予測し得ぬものへの欲望の徴、私たちが流転する世界のなかでも自らの存在を感じられることの徴である。

最も謎めいて最も沈黙した絵画へと、私たちは自らも与り知ることのない濁流を、常に生成状態にある世界を、持ち込む。この濁流は、熱狂の痕跡から、過去の身振りそのもの、世界への参与を甦らせる。まさにそのとき、私たちは自らの裡の奔流に、裡なる絶対的外部に気づき、私たちの世界そのものが豊かに変貌しているのを感じる。交感の第一の意味とは、こうした流動する世界との一致である。(ありきたりの結論かもしれないが、おそらくバタイユの思想に背反するものではない。この見解が運良く適切で、バタイユの言う交感がそこにほとんど合流するのだとしても、それは、私たちがこれまで見てきたように、彼がさまざまな切除、決断、遭遇をジグザグに巡りながら辿り着いた結果にすぎない。それまでの歩みがどれだけ、どのように結果に凝縮されているのか、それを検証するのが本論の試みであった。むしろ、結果そのものは単純であるべきだろう。)本論の結論部としては、次の一節が最も重要であろう。

ラスコーで感じられるもの、私たちに触れるもの、それは動くものである。惰性ではなく、熱狂的な運動から美を放射するこれらの作品の前で、精神の舞踏という感覚が私たちが昂揚させる。壁画を前にした私たちが強いられるのは、存在とそれを取り巻く世界との自由な交感であり、人間は自らが発見した豊かな世界と一致することで、その世界へと自らを解き放つ。陶酔した舞踏の運動は、芸術が受け入れ、宗教と呪術が導いた、従属的労務の彼方へと芸術を高める力を常にもっていた。また逆に、存在とそれを取り巻く世界との一致は、芸術の変容——それは天賦の才の変容である——を呼びよせる。

Ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche, est ce qui bouge. Un sentiment de danse de l'esprit nous soulève devant ces

うな外観をもつがゆえに引用した文章である。ちなみに、それでは交感とは何か、文章の続きは「自らの裡に男性器を入れ陶酔する美しい娘の裸体」を示唆する。バタイユの思想を希釈しないために指摘しておく。

⁵⁰⁵ «Sur Nietzsche» in *OCVI*, p.45.

⁵⁰⁶ *OCIX*, p.338. «les hommes communiquent entre eux dans l'éblouissement»

⁵⁰⁷ ここに至っても、微光と閃光の矛盾(?)は解決していない。黎明期の微光と、最初の創造の閃光、その双方を述べる『ラスコー』でのバタイユは、混乱のもととなる比喩を用いてしまったのだろうか、読解が行き届いていないだけなのだろうか…仮定としては、「微光」が物理的な光と知性の光であり、「閃光」が感性の光であると解釈することもできるし、外的微光がイメージ生成において内面的閃光となるとも解釈できる。残念ながら、こうした解釈を支える叙述をバタイユのテキストに見出すことはできなかった。

œuvres où, sans routine, la beauté émane de mouvements fiévreux : ce qui s'impose à nous devant elles est la libre communication de l'être et du monde qui l'entoure, l'homme s'y délivrer en s'accordant avec ce monde dont il découvre la richesse. Ce mouvement de danse enivrée eut toujours la force d'élever l'art au-dessus des tâches subordonnées qu'il acceptait, que la religion ou la magie lui dictaient. Réciproquement, l'accord de l'être avec le monde qui l'entoure appelle les transfigurations de l'art, qui sont les transfigurations du génie.⁵⁰⁸

ここで問題になっているのは、単に「見ること」ではなく、感じること、触れることである。凝視は絵画にはふさわしくない。確かに絵画の経験において、人は一度は見るだろうが、その後、私たちは目を閉じ、自らの網膜の記憶を見るのではないだろうか、これが不正確な言い方であっても、まさしく線と色彩と素材と空間が私たちを絵画の背後へと導くのではないだろうか。私たちは絵画に導かれて想いに耽る。絵画というメッセージが喚起する「沈潜 *recueillement*」とはこうした状態ではないだろうか。しかし、絵画が導くこの領域は、表面の絶対的な沈黙にもかかわらず、その内面は瞑想を妨げるかのような奔流である。この奔流に到達するときが、「私たち」、ラスコー人と動物たちと世界と私たちが蜂起する瞬間である。

バタイユがまず伝えたかったのは、世界との一体感であり、遠く離れた過去の熱狂が生き生きと感ぜられるという奇蹟である。熱狂する私たちは世界でありその感覚はラスコー人の盲目の創造であり私たちの盲目はラスコー人の沸騰であり沸き立つ驚異は野牛でありラスコー人は私たちでありマンモスの創造は…文章が追いつくはずもない。実際、交感には常に眩暈を伴うだろう。私たちは自らが一致する世界を創造するが、世界との一致は創造する私たち自身を変容させる。「変容 *transfiguration*」とは単なる「変形」ではなく光り輝く変形であり、それが芸術生誕の輝きを、そして芸術が生き残り、再び動き出すときの輝きを、貫いている。深淵の燠火が絶やされないかぎり、「私たち」の舞踏は続くであろう。ボードレールの詩（「生きた炎 *Le flambeau vivant*」）の一節を借りるなら、「私の存在全ては生きた炎に従い」、私たちが分かち合う世界は、「いかなる太陽もその焰を損なうことのない天体⁵⁰⁹」である。ゴッホやマッソンも同じ太陽を見たのだろうか、あるいはマネも…しかし、獣脂ランプの明かりが導いた、世界と私たちの変容、眩しい交感の瞬間を、バタイユが感じていたことは、次の詩句からも窺える。今のところ、それに付け加えることは何もない。来るべきテキストに繋がるように、論を閉じたい。

一杯のジンに
祝祭の夜
空から星が降り注ぐ

私は雷光をがぶがぶ飲み続け
爆笑するだろう
心の中の雷光を

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p.81.

⁵⁰⁹ Charles Baudelaire, «Les fleurs du mal» in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1960, pp.41-42. «Tout mon être obéit à ce vivant flambeau», «Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme!»

dans un bol de gin

une nuit de fête

les étoiles tombent du ciel

je lampe la foudre à longs traits

je vais rire aux éclats

la foudre dans le cœur.⁵¹⁰

⁵¹⁰ «L'Archangélique» in *OCIII*, p.82.