

fate は単数で用いるし、ここでは鮫も一匹なのだから、とうぜん 12 行目の “Fates” は単数形を用いるべきである、それなのにここで複数形が用いられているのは、“gates” と韻を踏むためにすぎず、徹底的に推敲をする気力を欠いていると、いかにも詩の実作者らしい批判を述べている。

シャーは、まず Maldive=mal (evil) + dive というパンを読みこみ、次に 1 行目の “Phlegmatical” という言葉から、メルヴィルの愛読書、パートンの *Anatomy of Melancholy* 中の粘液質の人間についての描写の一節を引用、そこにも “pale”, “sot”, “ghastly”, “white”, “dotard”, “lethargic”, “dull” という表現が用いられていることを指摘する。そしてこのような一連の言葉が用いられている他の詩にふれた後で、いずれも背後に『悪魔の実体』を秘める「ボール紙の仮面」を描いているとする (137-39 頁)。

スタインは、「罪の意識におびえる性的欲望を示すもの」とこの詩をうけとり、ゴーゴンに女性のエロスの否定的側面を、鮫の口にヴァギナ・デンタータを見る。案内魚にはとうぜん男根を、そして鮫と案内魚との親しい関係に、罪の意識からのがれた性的充足感を読みとる。さらに続けて、“Where is the world we roved, Ned Bunn?” にはじまる次の 2 スタンザ 9 行は、罪の意識なく性の愉悦が与えられる南太平洋の島々の土人たちの至福の生活をうたったものである、もし前半 16 行が、自分の解釈を施したような性的意味を秘めたものでないとするれば、とつぜんこんなに話題が変わることは説明できないと断言する。しかし、この後半の 9 行は、ヴィンセントの版でこそ “The Maldive Shark” の続きとなっているが (そしてそれはヴィンセントの言に従えば、メルヴィル在世中に出版されたテキストの忠実な覆刻ではあるが)、じつは、

次に印刷されている “To Ned” という詩の冒頭に来るべきものだというのが今日では定説であり、筆者の目にした最近のテキストではすべて、“The Maldive Shark” からは省かれている。もちろんスタインはそれを心得た上で、信じるころがあってあえて上記のような解釈を提出しているのであろう。しかし独自の解釈を追うのに急なあまり、テキストの問題に一言も触れぬのはスタインの学風をよく示しているようである。話がこういうテクスチュアル・クリティシズムの問題になると、日本にいるかぎりお手上げということになる。それにしても、メルヴィル再評価がはじまってすでに半世紀以上もたつというのに、いつまで信頼できるテキストを待たねばならぬのであろうか。

“Oh, Time, Strenght, Cash, and Patience!”

Robert Penn Warren ed., *Selected Poems of Herman Melville: a Reader's Edition*, Random House, 1970

William Bysshe Stein, *The Poetry of Melville's Late Years: Time, History, Myth, and Religion*, State University of New York Press, 1970.

William H Shurr, *The Mystery of Iniquity: Melville as Poet, 1857-1891*, The University Press of Kentucky, 1972.

Georges Bataille:
*La Peinture préhistorique,
Lascaux ou la Naissance de
l'Art*

出口 裕 弘

フランス南西部ドルドーニュ県、ヴェゼー

ル川の溪谷に、壁画で有名なラスコーの洞窟がある。近くのモンティニャック村に住む四人の少年たちが、1940年9月のある日、たまたま根こそぎに倒れた大木のあとの虚へ入ってみたことから、この洞窟は世界的な脚光を浴びることになった。およそ二万年前と推定される洞窟壁画が、子供たちの気紛れのおかげで世に出たわけだが、それがただの壁画ではなかった。奇蹟としか呼びようのないほど保存状態がよく、まるでつい昨日描かれたような新鮮な作品の群れだったのである。馬も牛も鹿も、あまりの新鮮さに偽造をいいたてる者が出るほどあざやかな色彩をまとうて、つぎつぎに姿を現わしたのだ。洞窟壁画そのものはほかにいくらでもあるが、ラスコーほどのなまなましい色彩の現存は類例がない。スキラ書店から出たこの大版の写真集は、前例のない大撮影陣をくりだしたと刊行者が自負するだけあって、その奇蹟に擬せられるラスコーの壁画を、一見して誰しも息を呑むほど華麗に、みずみずしく、書物のなかで再現してみせたものである。ほぼ70点に及ぶ色彩写真は、2万年の昔にすでに「芸術家」が存在したことを明瞭に告げている。優れた現代画家なら、この原始壁画集を繙いただけで、人間にはもはやこれらの「作品」を超えることはできないのではないか、というひそかな絶望に捉えられるかもしれない。

普通の美術史家ではなく、作家ジョルジュ・バタイユがこの原始美術の祝祭の祭司役を買って出ている。すぐ予想のつくように、彼の文章はとても解説などというものではない。ラスコーの壁画に魅了されながら、一方、久しく説きつづけてきた自分の思想の総仕上げをやったのけつといった趣のものである。人間を動物から分かつのはむしろ労働だが、人間を真に人間たらしめるのは遊びだ、という簡明な思想を、バタイユは生涯を賭けて主

張しつづけた。芸術の起源を論ずるのは、バタイユにしてみれば世の功利主義者たちとあらためて——しかも最終的に対決するための絶好の機会と見えたことだろう。以下、要点をすぐって彼の説を紹介してみたい。

「二つの決定的な事件が世界史の流れを区切っている。一つは道具（あるいは労働）の誕生であり、もう一つは芸術（あるいは遊び）の誕生である。道具の方は、もはや動物ではなく、かといってまだ完全には現行の人間ではない者、ホモ・ファールベルの手に成るものである。一例があゝのネアンデルタール人だ。芸術の方は、現在の人間とともに、つまりホモ・サピエンスとともに始まった。芸術は旧石器時代後期のはじめ、オーリニャック期に至ってようやく出現したのである。芸術の生誕は、それ自体、先行する道具の存在に帰せられねばならない。芸術は道具の所有と、道具の製作あるいは使用によって得られる手先の器用さとを前提とする。だが同時に芸術は、有用な人間活動との関係においていえば、反対物としての価値を持つのである。それは、存在する世界に向かって発せられる一つの抗議であるが、世界がなくては抗議そのものが形をなすことはなかったであろう。

芸術は何よりもまず、しかもつねに、一個の遊びである。一方、道具は労働の原理だ。ラスコーの持つ意味を、いいかえればラスコーを帰結点とした時代の持つ意味をはっきりと掴むことは、労働の世界から遊びの世界への移行を認めることにほかならない。同時にそれは、ホモ・ファールベルからホモ・サピエンスへの、碎いていえば下書きの段階から完成品への移行でもあった。」(27 ページ)

「先史学者たちは、共感呪術の指示する道に従って動物たちを射とめようとした配慮を強調する。たしかに獣たちは、成果次第で、

軀に狩獵の矢を射込まれた姿で描かれている。これらの絵の幻惑的魅力を通して、厳密に形而下的な意図が追求されているのは明白であり、認めざるをえない。呪術がラスコー人の精神のなかで占めていた位置は、古代史や民族誌学の研究対象となる人びとの精神のなかで占めていた位置と似たようなものだったにちがいない。しかし、有効な行為への意志に多大の意味を持たせようとする習慣に対しては、抗議する必要があるだろう。さらにいえば、典礼的行為における明確な目的の追求は、執行者たちの抱くさまざまな意図のなかで、何分の一かの作用しか持たぬことを認めるべきである。彼らの意図にはつねに全的な現実が、宗教的、感性的（美的）現実が包みこまれているのだ。それはいたるところで、芸術がつねに変わらず目的としてきたものを包みこんでいる。すなわち、人間存在の本質に含まれる驚異への欲望を充たす方向で、世界を修正してゆく一個の感性的現実の創出である。こうした目的の恒常性、普遍性を考えれば、しかしかの芸術作品の個別の意図がいかに少量であるかを、どうして見ずにすまされるだろう。この目的から逃れることのできた芸術作品が存在するだろうか。私たちはいつでも、この目的の方を採って、芸術作品のなかの孤絶したものを、卑小なものを無視しなければならない。孤絶した要素は生き残ることができない。驚異への意志は、すぐ忘れられる個別的意図など無視することのできる者には、つねに生き生きと感じとれるにちがいないのである。」(34 ページ)

「ラスコー以外の地にも、呪術の計算づくの単純さには還元できないかずかずの画像があるのだ。なぜ私たちは、どちらとも決しがたいこれら原初の事象に、いたるところで説明を持ちこもうとするのだろう。線刻画や彩色画によって動物の諸相を写そうとする術は、

できあがる前には使用されることはありえなかったのだし、それができあがるためには、最初にその作業にたずさわった者は行き当たりばったり、ひとつの遊びとして、道をたどってゆくほかはなかったはずではないか。」(35 ページ)

「いずれにしても人類学者たちのいうホモ・ファール（労働の人間）は、遊びが誘っていったかもしれぬ道の方には踏みこまなかった。あとから来たホモ・サピエンス（知識の人間）だけがその道に踏みこんだ。その踏みこみかたは断乎としており、手練に輝き天分に充ちた一個の芸術が、おそらく最初の粗拙からしてただちに生まれ出たのである。こうした形でホモ・ファールの狭苦しい世界を開放した者に、私たちはホモ・サピエンスの名を与える。だがこの名称はあまり的を射たものとはいえない。〔……〕ホモ・サピエンスという名称は、知識こそ人間を動物から隔てるものだと、人びとが今日よりもっと一途に思いこんでいた時代の証言となるものである。〔……〕ホイジンガのホモ・ルーデンス（遊ぶ人間、特に、驚異に充ちた芸術の遊びを遊ぶ人間）という美しい表現の方が、ラスコー人にはふさわしいし、唯一の適切な表現でさえあるだろう。この表現だけが、ネアンデルタール人というホモ・ファールに対応する像を、この上なく正確に刻むことができる。」(35 ページ)

「かくて画像制作という呪術的な作業は（ただし、それらの制作は、おそらくみじめな必要性をぬきにして、気紛れから行なわれたものだろう）、私たちがつねづね手段について（たとえば道具について）抱く観念とは呼応しそうもないのだ。これらの画像は、動物が持っていたにちがいない聖性というより大きな価値を、人間たちが認めた瞬間を表現している。おそらく人間は、自分を支配し指揮し

ている、栄養摂取のみもふたもない欲望を隠しつつ、動物の方からの友情を求めたのだ。そうした欲望にヴェールを被らせた偽善には、ある深い意味があった。それは一つの至高の価値の認識であったのだ。こうした行動の両義性にはより大きな感情が透けて見える。すなわち人間は、自己よりも高いところまで昇りつめることができなければ、狙った的に到達することができないと判断したのである。少なくとも人間は、何ごとをも計算せず、ついに一個の遊びでしかなく、動物性と弁別することのできないような、自分たちを超越する力の水準まで昇りつめるふりをしなければならなかった。」(127—128 ページ)

バタイユの論旨は完全に一貫しており、その一貫性は、単にこの書物のなかだけのことではない。彼の小説も、詩も、内的日記のたぐいも、作家論も、むろんエロティシズムの哲理も、以上引用したような論旨から外れたことは一度もない。功利主義の否定、すべてはこの一点にかかっている。バタイユは 20 世紀という辛辣な時代の思想家だから、19 世紀のナルシシックな詩人たちとちがって、いたずらに感情的な芸術至上主義を振りまわしたりはしない。彼はサルトルに「科学主義者」などとからかわただけあって、考古学も生物学も民族誌学も、可能なかぎり利用して自分の反功利主義を理論的に補強しようとする。それはあの大著『エロティシズム』を精読した人なら誰でも知っていることだ。彼は終生、したたかな論客であった。

バタイユはこの美術書のテキストの部分を担当しながら、引用したような抽象的論議にばかりうつつをぬかしているわけではない。この本の中軸をなす「洞窟の全容」と題された一章では、「主洞」「奥洞」「身廊」「後陣」などの壁面に線刻され彩色されたおびただし

い動物たちについて、一つ一つ、丁寧に、熱烈に、あきらかに円熟の相のにじみでた優しい口調で語っているのである。おそらくどんな考古学者も、どんな美術史家も、ラスコー洞窟の一頭の馬、一頭の鹿について、バタイユのように実のある口調で語りはしないだろう。そういう意味でこれは、高名なスキラ書店の出した数ある美術書のなかでも、ほとんどバセティックと称したいほど個性的な書物なのである。その実例として、最後にもう一節だけバタイユの文章を引いておきたい。「身廊」の壁に描かれた 5 頭の鹿について記したものである。

「右手には五頭の鹿の頭部が、まるで川の水面から揃って顔を出したような様子で、身廊の奥の方へと進みながら、壁面の浅い浮彫の上の方に姿をつらねている。一瞥して驚嘆をそそられるという画像ではないが、これらの鹿の絵は、輪廻転生に似た動物の優しさという、奇妙な感動を私たちのなかに残す。あたかも描き手自身が人間ではなく一頭の鹿で、はっきりめざめていない混濁した意識の瞬間にそれらの絵を描いたかのようだ。これらの絵は、それ自体、半睡状態のような印象を与えるものであり、一種の滑り落ち現象のなかで事物と事物との境界という感覚を消去してしまう。このとき、画像をみつめる視線とみつめられる生きものとのあいだに、なんの差違もなくなるのである。」

描き手自身が人間ではなく一頭の鹿で……というところに、あえて詩人を自称しなかったバタイユのボエジーを見るべきであろう。

Georges Bataille: *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la Naissance de l'Art*. Skira, 1955.