



# ジョルジュ・バタイユの反視覚性—20世紀フランスにおけるイメージの破壊と再生—

唄, 邦弘

---

(Degree)

博士 (文学)

(Date of Degree)

2013-09-25

(Date of Publication)

2014-09-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6211号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006211>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



2013年9月24日

# 博士論文

ジョルジュ・バタイユの反視覚性  
——20世紀フランスにおけるイメージの破壊と再生——

唄邦弘  
神戸大学大学院文化科学研究科（博士課程）  
社会文化専攻 064D714H

## 目次

序論	バタイユとイメージ	…3
第一章	ジョルジュ・バタイユにおける形態の弁証法 ——シュルレアリスムと『ドキュマン』——	…8
	はじめに	
	1：シュルレアリスムのモンタージュ	
	2：形態の弁証法	
	3：不均衡な類似	
	おわりに	
第二章	開かれた身体 ——内的体験と盲目的な視覚——	…27
	はじめに	
	1：供儀としてのイメージ	
	2：フィクションの身体	
	3：見るという激しい欲望	
	おわりに	
第三章	イメージの起源への探求 ——初期先史学のイメージの発見とその「真正性」——	…40
	はじめに	
	1：イメージの歴史としての先史学	
	2：ブルイユの転写法	
	3：壁画生成の身ぶり	
	おわりに	
第四章	洞窟壁画に対峙するバタイユ ——イメージの生成からアンフォルムな痕跡へ——	…53
	はじめに	
	1：芸術誕生の瞬間	
	2：壁画空間における「全体の効果」	
	3：アンフォルムとしてのラスコー	
	おわりに	
結論	バタイユの反視覚性	…66
注		…70
参考図版		…82
図版資料出典		…92
文献一覧		…93

## 凡例

- ・ジョルジュ・バタイユの『ドキュマン』に掲載された論文は、すべて *Documents, par Georges Bataille, Michel Leiris, préface de Denis Hollier, Jean-Michel Place, 1991.* から引用した。その際 1929 年に出版されたものを *D1* とし、1930 年に出版されたものを *D2* とした。また ( ) 内の数字は号数を表している。
- ・『ラスコーあるいは芸術の誕生』に関しては Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955. を用い、引用の場合は *Las* と略記する。
- ・その他のバタイユの引用は Georges Bataille, *Œuvres Complètes, I-XII*, Gallimard, 1970-1988. による (引用の場合には *OC* と省略)。
- ・原注に挙げられた文献について、邦訳のあるものはできる限りそれを併用するようにした。ただし、場合によっては筆者が翻訳し直した部分もある。

## 序論 バタイユとイメージ

本論の目的は、フランスの思想家ジョルジュ・バタイユ(Georges Bataille, 1897-1962)の思想を美学という視点から考察することで、たんに哲学的、文学的に解釈するのではなく、イメージや表象、あるいはそれによって生じる身体的感覚とともに論じていくことにある。またそれは、バタイユの言葉とイメージの関係、さらには彼自身の視覚的な欲望そのものに対する飽くなき追求を明らかにするものである。バタイユはつねに、言語を介して視覚的なイメージを論じつつも、その背後に隠された不可視なものによって視覚的な欲望を掻き立てられてきた。そのため、彼の思想において、言語は自らの経験を語るものでありながらも、何よりも乗り越えなければならないものだった。

バタイユのイメージに対する関心は、初期の『ドキュマン』(1929-1930年)から晩年の『ラスコーあるいは芸術の誕生』(1955年)に至るまで、終始絶えることはなかった<sup>1</sup>。そしてそれは、キリスト教的イメージから人類学的イメージに至る広範囲なものであった。にもかかわらず、バタイユがイメージを論じる場合、決してイメージそのものを対象としているわけではなかった。むしろ彼にとって重要なのは、それによって引き起こされるエロティックな欲望であり、身体的感覚である。バタイユはイメージによる視覚的欲望の経験を言葉によって捉えることに終始していたのである。こうしたバタイユの視覚論的な美学を考察するために、本論ではバタイユが生涯のなかで論じたさまざまな芸術作品について分析していく。

近年、バタイユの芸術への関心は、シュルレアリスムとともに美術史において議論されるようになってきた。そこで注目されているのが、バタイユの「アンフォルム」(『ドキュマン』1929年第7号)という語である。

アンフォルム——辞典というものは、それがもはや意味ではなく、諸々の作用(besognes)を示すようなときに、はじめて始められるだろう。したがって一般的にどの事物もそれなりにフォルムをもつことを要求するのであるから、アンフォルムとは、たんに何らかの意味を持ったひとつの形容詞ではなく、それらの分類をかき乱すのに役立つ言葉なのである。

Informe——Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus les sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme.<sup>2</sup>

このアンフォルムをめぐっては、さまざまな解釈がなされている。その主要な研究としてふたつを挙げることができる。一方は、ロザリンド・E・クラウス (Rosalind E. Krauss, 1941-) を中心とするアメリカのポスト構造主義以降の美術批評である。彼女は、クレメント・グリーバークに代表されるモダニズム批評を乗り越えるべくシュルレアリスム写真に注目し、理論的中心にバタイユを位置づけた<sup>3</sup>。他方は、フランスの美術批評家ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン (Georges Didi-Huberman, 1953-) の『アンフォルムの類似あるいはジョルジュ・バタイユにおける喜ばしき視覚的知』(1995年) によって展開された『ドキュマン』のイメージ分析である<sup>4</sup>。ディディ＝ユベルマンによれば『ドキュマン』には多様なジャンルのイメージが掲載され、一見すると相互のつながりを欠いた雑多な図像が並置されている。だがそれによって、イメージは互いにモンタージュされ、ある種の図像学をかたちづくり、「人間的形象の解体」という主題を浮かび上がらせている。ディディ＝ユベルマンが主張するには、「それゆえバタイユ的なアンフォルムが指し示すものは、わたしたちが「侵犯的な類似」あるいは過剰な類似(*resemblances par excès*)、という表現によって目指したもの、つまりすべての形態に非類似なもの力そのもの(*le pouvoir même du dissemblable*)を課すことができる一貫した接触以外の何ものでもないであろう」<sup>5</sup>。

本論文では、これらの研究を前提としつつも、それとは異なる視点から、「アンフォルム」を論じる。そこで重要なのが、暗闇での盲目的な視覚の経験である。バタイユのテキストに頻出する暗闇という言葉は、彼の盲目的なまなざしを暗示するものであり、それはときにメタファーとして、ときに実際の視覚を眩ませる経験として論じられている。彼にとって、「見ること (*voir*)」を「知ること (*savoir*)」と同じように重要視してきた視覚中心主義的な対象の理解は、世界を純粋な形式的=形態的秩序によってひとつの固定的な意味へと還元しているにすぎない<sup>6</sup>。闇のなかでの視覚は、そうした可視的な世界に不可視的な世界、つまり見ることを奪取された本来のイメージを浮かび上がらせるのである。そこでバタイユの提示した「アンフォルム(*informe*)」は、「見ること」によって獲得された純粋な「フォルム(*forme*)」に対して疑問を投げかけ相対的に捉えようと試

みる。それによって、諸感覚の中で最も高貴なものとみなされていた視覚は、その特権的地位を奪われ、他の身体器官と同じ次元へと引き戻されることになる。

以上のような射程のもと、本論文では反視覚中心主義的考察を、ポスト構造主義的に解釈されることのないバタイユの美学の出発点に位置付ける<sup>7</sup>。

第一章では、シュルレアリスムとの対立を通じて、『ドキュマン』のなかでバタイユがどのようにイメージを捉えていたかを考察することを目的とする。『ドキュマン』において、バタイユが批判したのは、ものの形態や人間の身体に対して、人間が理念的に作り上げた理想的形態であった。バタイユは、この人間的形態をシュルレアリスムのイメージにも見出している。彼は、こうした理想的な形態をたんに物質と対立させるのではなく、「低級な物質」へと接近させることによって、その背後に潜む、醜悪とみなされるような形態を引き出そうとする。バタイユが呈示した「形態の弁証法」とは、まさに彼の主張する形態の変容を視覚的に再現しようとするものであった。さらにバタイユは『ドキュマン』において、そうした形態を、視覚的な次元にとどめることなく、読者の身体そのものをも脅かすかのようにレイアウトしたのである。

第二章では、バタイユが終始手放すことのなかった中国で撮影された処刑写真について論じる。彼にとってこの処刑写真は、供儀の一形態として苦痛や嫌悪感を想起させる暴力的なものでありながらも、自らの欲望を掻き立てる魅力的なイメージでもあった。バタイユはそのイメージに対して、あたかも追体験するかのように自らを没入させ、死の不安による恐怖のなかで存在の消滅を経験し、同時に何らかの身体的な震えを感じたのである。彼にとって、そうした欲望は主体の経験の限界を超え、存在そのものを死の恐怖へと陥れるものとなったのである。

バタイユは晩年、先史美術、とりわけ洞窟壁画について論じている。20世紀初頭に端を発する洞窟壁画研究は、考古学界のみならず、広く一般に人類の起源についての関心を集めることになった。1940年フランス南西部のヴェーゼル渓谷近郊、ラスコー洞窟内でのイメージ群の発見は、その規模や保存状態の良さから、人類の起源そして人間そのものについて知ることができる重要な手がかりとなった。彼はこの洞窟の発見後、『ラスコーあるいは芸術の誕生』と題された大型美術図版を出版する。彼は実際にラスコー洞窟を訪れ、壁画内部に描かれた動物画や人物像などの先史時代のイメージを通じて、独自の芸術論を展開している。

第三章では、バタイユのラスコー論を議論するために、さしあたり洞窟壁画

とは如何なるものなのかを論じる。後期旧石器時代(約4万年前～約1万年前)に誕生したと考えられているフランコ＝カンタブリア美術の洞窟壁画には、先史学の成立とともに、これまで多くの解釈が与えられてきた。とりわけ考古学的研究を基礎とする先史学は、有史以前の人々が残したさまざまな痕跡を頼りに歴史以前の歴史を明らかにすることを目的としており、対象を解釈するよりも遺物に対するより包括的で客観的な記述が求められていた。その先駆けとなるのが、「先史学の最高権威」とも称されるアンリ・ブルイユ(Henri Breuil, 1877-1961)による精力的な洞窟壁画調査とその年代特定である。なかでも、彼の1902年のアルタミラ洞窟壁画の発見は、先史学の研究を大きく飛躍させることとなった。彼は、これまでその存在は知られていたものの、価値が認められないままであったアルタミラのイメージ群を個別に分析していくことで、それが後期旧石器時代に描かれたイメージであることを立証したのである。

しかしながら、彼の先史学の科学的客観性は、洞窟壁画を覆う暗闇の空間を抜きにして語ることはできない。当時洞窟壁画の発掘は多くの場合、僅かな光の下で行われる非常に困難な作業であった。ブルイユは、そうした暗闇での作業の困難さを回避するために、イメージに触れ、かつての人々と同じような身ぶりを行いながら壁画をトレースしていった。そのため、暗闇での経験に基礎を置く彼のイメージの把握方法は、安定した主体のまなざしのなかで捉えられる対象のあり方、つまり、身体とイメージが切り離され、厳密な意味での考古学的資料として分類されていく対象の捉え方とまったく異なっている。このようなブルイユの身ぶりによって、洞窟が非日常的な空間を生み出す反視覚的な空間であることを明らかにするのが本章の課題である。

ラスコー洞窟壁画を論じるバタイユも、洞窟という暗闇の空間に惹きつけられたひとりである。彼にとってラスコー洞窟は、人類の歴史を証明する過去の遺物である以上に、盲目的な視覚を経験することができる特異な空間であった。

『ラスコー』においてバタイユは、暗闇に立ち現れるイメージが一般的な視覚的認識を越え、感情的に訴えかけてくることを論じている。実際彼は、イメージが遍在しながらも見事に配置された洞窟内部の様子に驚きを覚えずにはいられなかったのである。第四章の目的は、こうしたラスコー洞窟において経験されるバタイユの盲目的なまなざしを明らかにすることにある。

本論において一貫しているのは、バタイユのテキストをそこに示された概念から理解するのではなく、視覚的なイメージにより喚起される身体的身ぶりを伴うテキストとして理解することである。実際バタイユは、さまざまな対象を論じるなかで、自らの理論を確立していった。こうした視点に立つことで、これま

での解釈とは異なるバタイユの反視覚的美学を明確にするのが本論の試みである。

## 第一章 ジョルジュ・バタイユにおける形態の弁証法 ——シュルレアリスムと『ドキュマン』——

### はじめに

第一次大戦の衝撃は、ヨーロッパの人々にとって、これまで体験したことのないほど強烈なものであった。大戦の終結とともに、芸術の領域では、機械によってもたらされた新しい価値観のもと、時代に見合った芸術の構築を目指し、崩壊した社会を回復させようとする芸術家が出現しはじめる。そのような状況のなか、1920年代はじめにシュルレアリスムがアンドレ・ブルトン(André Breton, 1896-1966)やルイ・アラゴン(Louis Aragon, 1897 - 1982)などの文学者や詩人を中心に結成された。シュルレアリストたちは、大戦の喪失から立ち直るため、人間の自由を追求し、革命を試みる。彼らは、日常のなかに非日常的なもの、超現実的なものを見出すことによって、従来の西洋的な論理や価値観を覆そうと試みた。

こうした変遷の過渡期に雑誌『ドキュマン』(全15号)が「考古学」、「美術」、「民族誌」などの複数の学問領域を網羅する学術雑誌として創刊された<sup>1</sup>。当時、パリの国立図書館賞牌部に勤務していたジョルジュ・バタイユは、この雑誌の編集長として、独自の思想を展開している。彼の民族誌に対する態度ゆえに、この雑誌は、次第に当初の目的とは異なり、それまでの芸術や学問のあり方を問い直すものとなった。

また美術雑誌であるにもかかわらず、この雑誌には、顕微鏡写真、民族誌写真、劇場ポスターなど雑多な分野の写真図版が用いられている。シュルレアリスム運動からの離反者の参加も多く、たとえば J=A・ボワファール(Jacques-André Boiffard, 1902-1961)らによるシュルレアリスム的な写真イメージも数多く掲載されている。

一方、シュルレアリスムの活動の多くも、テキスト+イメージによって構成された雑誌を中心に行われた。とくに写真は、アンドレ・ブルトンを中心としたシュルレアリスム運動を表象するための重要なメディアであった。独自の方法によって生み出されたシュルレアリスム写真は、さまざまな雑誌を介して人々に提供されることとなった。なかでもシュルレアリスムの起点となる『シュルレアリスム革命』誌(以下、『革命』)には、数多くの写真が用いられた。

しかしながら、この二誌を比較すると、バタイユとシュルレアリスム、とくにその中心人物だったアンドレ・ブルトンとの視覚イメージに対する考え方はまったく異なっている。ゆえに本章の目的は、雑誌『ドキュマン』のなかでバタイユがどのようにイメージを捉えていたかを、シュルレアリスムにおける写真イメージとの比較によって考察することにある。

『ドキュマン』にてバタイユが批判したのは、ものの形態や人間の身体に対して、人間が理念的に作り上げた理想的形態であった。そして、この人間的形態をシュルレアリスムのイメージにも見出している。バタイユは、こうした理想的な形態をたんに物質と対立させるのではなく、「低級な物質」へ接近させることによって、その背後に潜む醜悪とみなされるような形態を引き出そうとする。バタイユが呈示した「形態の弁証法」とは、まさに彼の主張する形態の変容を視覚的に実践しようとするものであった。さらに、バタイユは『ドキュマン』において、そうした形態を視覚的な次元に留めることなく、読者の身体そのものをも脅かすかのようにレイアウトしたのである。

以上のような議論のために本章では、バタイユとシュルレアリスムによるモンタージュ写真をめぐる論争から始める。そこには、それぞれの写真イメージに対する対照的な態度がよく表れている。次いで、バタイユが呈示する理想的な形態を逸脱するモデルについて、『ドキュマン』の写真図版を通じて考察していく。そして最後に、バタイユとシュルレアリスムにおける視覚的認識の差異を示す例として、手のイメージの表象の仕方についてそれぞれ具体的に分析していく。これらを踏まえて、本論では『ドキュマン』におけるテキストとイメージの力学を明らかにするとともに、バタイユの観念論批判を「観念」へと回収することなく、より具体的な実践として捉えていく。

## 1 シュルレアリスムのモンタージュ

シュルレアリスムは、無意識、夢、狂気、エロティックなものなど、文学や思想においてこれまで眼を向けられていなかった領域を逸脱することによって、従来のブルジョワ的思考を超えようとした。そうして彼らは、これまで自己を保証するものとして人間の存在の中心にあった主体を問い直し、「理性」には到達できない自由を獲得しようとする。

『革命』創刊号(1924年)には、シュルリアリストたちの写真が掲載されている。中央に女性テロリスト、ジェルメーヌ・ベルトン(Germaine Berton)が配され、そ

れを取り囲むようにして 26 人のシュルレアリスト、そしてシュルレアリスムが連帯を望む二人の人物の写真が並置されている。またそのイメージには、「その女性は最も大きな闇と最も大きな光を私たちの夢の中に映し出す人物である。Ch.B.」<sup>2</sup> というボードレールのテキストが添えられている【図 1-1a】。

ベルトンは、1923 年 1 月 23 日、右翼系新聞「アクション・フランセーズ(*L'Action Française*)」のオフィスを襲撃し、王党派の指導者、マリウス・プラトー(Marius Plateau)を射殺する。そして彼女は、翌年 11 月 1 日、服毒自殺を計った。シュルレアリストたちは、この女性の政治的犯行をシュルレアリスムが目指す革命と同じようにみなし、ブルジョワ社会を破壊する革命家として彼女を英雄視していた。しかしその一方で、彼女のイメージは、別のトピックと関連している。本誌の序文には、「自殺は解決となり得るのか?」<sup>3</sup> という問いが投げかけられており、本文には何の注釈もつけずに当時の新聞に掲載された自殺に関する記事が再録されている。ルイ・アラゴンは、彼女のプラトー殺害だけではなく、自殺という自身の殺害に対して「幸福というおぞましい嘘に対して、世界に向けて提出された最も美しい抗議」<sup>4</sup> と賞賛する。また彼女は、若き活動家のフィリップ・ドーデ(Philippe Daudet)との仲が噂されていた<sup>5</sup>。そのため、シュルレアリストたちにとってベルトンという女性は、革命のアイコンにとどまらず、死とエロスが結びついた最もシュルレアリスム的な女性像になり得た。彼女に見出された破壊的なエロスの観念は、まさに革命のライトモチーフとしてシュルレアリスム運動の求心力となったのである。ボードレールのテキストが示すように、「その女性」つまりベルトンは、男性シュルレアリストの夢のなかに闇と光をもたらす最も理想的な存在だったのである。

ブルトンが文学的な自動記述を「写真の思考」<sup>6</sup> と定義したように、シュルレアリスムにとって写真の機械的な現実の記録は、人間の手から離れて、意識には届かない心的イメージを生み出す自動記述に等しいものであった。ブルトンは、写真が現実を超えて人間の意識では捉えることのできない無意識の世界を表象することができるかと捉えていたのである。

ロザリンド・E・クラウスは、写真の記号論的諸機能に基づき、こうしたシュルレアリスム写真を「再現＝表象としての現実(reality as representation)」という言葉によって定義する。シュルレアリスム運動の中心的理念である「驚異的なもの」や「痙攣的な美」は、この再現＝表象としての写真を通して実現される。

シュルレアリスムの美学を一般化しなければならないとすれば、「痙攣的な美」という概念がその美学の根底に据えられる。そのときシュルレアリス

ムの美学は、再現＝表象に変換された現実の体験へと還元される。超現実とは、いわば、ある種のエクリチュールへと痙攣した特性である。写真はこの経験に対して、現実的なものに対する特別の通路を持っている。そのとき写真にできる諸々の操作とは――私たちが二重化と間隔化と呼んでいるもの――これらの痙攣的なものを記録するよう見える。

If we are to generalize the aesthetic of surrealism the concept of Convulsive Beauty in at the core of that aesthetic: reducing to an experience of reality transformed into representation. Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing. The special access that photography has to this experience is its privileged connection to the real. The manipulations then available to photography – what we have been calling doubling and spacing – appear to document these convulsions.<sup>7</sup> [下線筆者]

ここでの二重化とは、写真の記号論的な意味でのアイコン／インデックスに対応している。クラウドによれば、シュルレアリスム写真家たちは、一方で写真のインデックス的な性質を利用し、主観的な理性の介入を否定する。ここでは写真の直接性、無媒介性が重要視される。つまり写真は、光の刻印のみがイメージを生み出す。この特性にもとづき、写真はシュルレアリスムの中心的理念である自動記述のひとつの方法として用いられる。他方で、彼らは、写真のフレーミングによって排他的に対象を選択し、そのイメージの内部にある種の時間的な遅延 [ズレ] や、意味を内包させた。すなわち、イメージと現実とのつながりを切り離し、写真のフレーム内に新たな意味を生み出すように構成したのである。クラウドは、これをデリダの言葉に従って「間隔化(spacing)」と呼ぶ。これによってシュルレアリスム写真は、写真のインデックス的な特性を利用しながらも、従来のスナップショットのようなストレート写真を否定する。たとえば、《自動記述》(1938年)と題されたブルトンのポートレートは、そのフレーム内で「自動記述」という言葉とともに、前景のブルトンと背景の女性とを合成することで、現実そのものをシュルレアリスム的なイメージへと置き換えていると言えるだろう【図1-2】。

ブルトンのポートレート写真を、前述の組写真と比較してみるならば、そこにはある種の共通点が浮かび上がる。誌面上の組写真は、シュルレアリストたちを紹介するためにレイアウトされたイメージ群であるように見えながらも、中央にエロティックな女性テロリストの写真、そして下にはテキストを並置し、関係づけることによって統一性が与えられている。そのため、このページでは諸々の

観念が混在し、実際にはありえないはずの集団が無時間的に交錯している。シュルレアリストたちは、それぞれの肖像を証明写真としてレイアウトするだけでなく、複数のイメージとテキストをモンタージュすることによって、ページ全体をシュルレアリスムのイメージとして機能させたのである。

それとは相反して、バタイユの論文に引用された肖像写真は、『ドキュマン』執筆者の姿でも、ましてやバタイユの姿でもない。その被写体は、ナダールのスタジオで撮影されたベル・エポック期に活躍した舞台俳優、公爵といった過去の偉人たちである<sup>8</sup>【図 1-3】。中央には、書割を背にしてジュピターの衣装をまとった俳優の写真がオリンポスの神話を演じているかのごとく配置されている。

バタイユが主張するには、彼らの写真は、「全体的に見て人間の構想した偉大で強烈なすべてのもののなかで、古びた嘲るべきものとして人間的形態がはっきりと見て取れる唯一の時代」<sup>9</sup>を写したものだ。現代の人々は、これらの写真の姿を過去の遺物として切り離すことで、笑うべきもの、あるいは「異常者」として否定的な意味しか与えようとはしなかった。そのため、演劇的なセットやポーズ、時代遅れのファッションによって作り上げられたこの写真には、たんなる人物の記録というよりも、ブルジョワ階級の典型的なイメージとしての神話的・虚構的な意味が与えられているのである。おそらくそれらの写真は、シュルレアリスムにとっても同様に否定され乗り越えられるべきブルジョワ階級の典型的なイメージだったと言えるだろう。しかし、バタイユは、あえてこうしたふたつのモンタージュに対して類似関係を与えることで、シュルレアリストたちが、結局のところ、ある種の権威的なアイデアをもったブルジョワ的イメージを生み出していることを示唆したのである。それゆえ、バタイユにとってシュルレアリスムのモンタージュ写真は、シュルレアリスト個人というよりも「シュルレアリスム」という権威そのものを直接イメージ化したものだ。彼らの姿は、神話に現れる神の姿のごとく、理想化された人間の姿だったのである。それを暴くために、バタイユはこのような演劇的な肖像写真を呈示し、間接的にシュルレアリストを「演じられた」芸術家像としてパロディ化したのである。

『革命』最終号(1929年12月15日)の論文「シュルレアリスム第二宣言」のなかでブルトンは、こうした『ドキュマン』の運動をあからさまに批判している。しかしながら、ブルトンがバタイユに苛立ちを覚えたのは、モンタージュ写真に対してではなかった。ブルトンは、『ドキュマン』のなかでバタイユが行ったようなイメージ戦略に対してはほとんど無関心であった。

では一体、何がブルトンをそこまで憤慨させたのか？それは、シュルレアリスム運動から離脱して『ドキュマン』へと活動の場所を替えたボワファールやロベ

ール・デスノス(Robert Pierre Desnos, 1900 -1945)などの何人かのシュルレアリストに対するものでもあった。しかしながらそれ以上に、ブルトンの怒りに触れたのは、バタイユがこの論文で書いた「演説家の鼻先にとまったハエの出現」という表現であった。

バタイユによれば、人間は、自然と対立する「人間の本性(nature humaine)」のようなものを想定することで、自然を合理的秩序へと組み入れようとしてきた。それによって生み出された人間の「自我」は、世界のあらゆる矛盾を認識可能なものへと置き換えることで、自己と非自己のアンチノミーを論理的に還元可能なものにしてきた。ヘーゲル弁証法は、こうしたごまかしの操作を行うために意図的に考えられたものである。だが、この矛盾した関係は、抽象的な表現でしか表されないものであり、実際それは「人間と自然の間の全般的な不均衡のある様相のひとつ」<sup>10</sup>を示しているにすぎない。

バタイユにとって、このような「全般的な不均衡」を暴露するものこそが、このハエなのである。ハエが鼻先に留まるという偶然の出現は、「形而上学全体のなかでの自我の出現」という哲学的な論理的矛盾とはまったく異なっている。それは、自我と非自我のアンチノミーを還元してしまうような合理的秩序とは対照的に、非蓋然的なものであるがゆえに、還元不可能なものである。バタイユは、ハエを自我へと還元するという逆操作を行うことによって、形而上学における自我とハエが同じものでしかないことを明らかにする。もちろん、ここでバタイユはハエによって世界を認識しようとしているのではない。それは、ハエという低俗なものに価値を与えてしまうことを意味するだろう。そうではなく、ありそうもないハエの出現を、人間中心的な世界認識によって隠蔽された人間の姿に関係付けることで、そこに表れる「不均衡」を暴露しようとしたのである。そのため、「周知の通り、白人の男女は、頑固にも、努力して何とか人間の姿を取り戻そうとしていた」<sup>11</sup>と述べるように、自らの姿を理想的なものへと作り上げることによって、ハエのような醜悪なものから逃れようとしてきた人々にとって、このありそうもないハエの出現は、人間の顔を醜悪なものとして映し出すことになるのである。

対照的に、ブルトンは人間にまとりつくハエを追い払おうとする。

私たちがこのように長い間ハエについて語っているただひとつの理由は、バタイユ氏はハエが好きだからである。私たちはそうではない。私たちが好きなのは、古の降神術者の法冠、前面に金の羽根が着けられ、そしてハエを追

い払うために清められており、そこにハエが留まることができない、穢れのない麻布の法冠なのである。

Nous ne parlons si longuement des mouches que parce que M. Bataille aime les mouches. Nous, non : nous aimons la mitre des anciens évocateurs, la mitre de lin pur à la partie antérieure de laquelle était fixée une lame d'or et sur laquelle les mouches ne se posaient pas, parce qu'on avait fait des ablutions pour les chasser.<sup>12</sup>

ブルトンは、自らの姿を「古の降神術者の法冠」と形容し、醜悪さを引き起こすハエを追い払う。その身体は、決してハエが留まることができない穢れなき身体である。

この『革命』最終号には、創刊号と同じ形式のモンタージュが添えられている【図 1-1b】。その中央には、マグリットによる愛の女神、ヴィーナスと「森に隠れた女が私には見えない」<sup>13</sup>というテキストが配置され、その周りには、16人の新たに選ばれたシュルレアリストたちが眼を閉じた姿でアルファベット順に並べられている<sup>14</sup>。そもそも愛のアレゴリイ的形象として描かれたマグリットのヴィーナス像とその周りを取り囲むシュルレアリストたちの写真は、「愛についてのアンケート」という設問の返答として製作された<sup>15</sup>。その問いは、自分の自由や信念を捨て去ってまでも愛を選択するかどうかである。自問自答のような問いに対してこのモンタージュは、シュルレアリストたちの集団的な解答を表している。それは、愛を選択するというシュルレアリスムの明確な意志の表明である。

しかし、そこに写る彼らの眼は閉じられている。また、愛の対象となる女性を見ることもない。「森に隠れた女が私には見えない」というテキストに示されているように、彼らはまだ愛を発見しておらず、目覚めてはいないのである。むしろ、彼らが追及したのは、ヴィーナスのような女性ではなく、ヴィーナスという愛の概念だった。「今日あらゆる精神が合意している現実的な諸価値を絶対的に修正する必要に答えるべく、造形作品はしたがって、純粹に内的なモデルに従うだろう、さもなければそれは存在しないであろう」<sup>16</sup>と主張するように、シュルレアリストにとって、その絵画は、「内的モデル」を表す超現実的なイメージなのである。それゆえに、ヴィーナスを中心として、彼らの閉じられた眼や沈思した姿が、シュルレアリスト自身の内的モデルを示すかのように表象されたのである。そこには、自由を捨て去り自己を犠牲にしてでも愛を選択するという意志が示されているのである。

こうした『革命』のイメージに対して、バタイユを含め多くの元シュルレアリストたちは、ブルトンへの応酬として小冊子『死骸(*Un cadavre*)』(1930年)を出版する【図1-4】。この小冊子のなかでバタイユは、「牛のブルトン、老いぼれ審美家、キリスト面したえせ革命家、ここに眠る」<sup>17</sup>とブルトンを揶揄する。シュルレアリスムの代表であるブルトンの姿は、キリスト教と同じように、グロテスクな危険を前にしてそこから逃避するために、偽りの世界、つまり「神話の領域」へと逃げ込み、そのなかで生きる人間の姿でしかない。それは、もはや死骸同然のえせ革命家でしかないのである。

またタイトルは、シュルレアリスムの誕生としてアナトール・フランスの葬儀の際に出版したものを真似てつけられている<sup>18</sup>。それは、アナトール・フランスという権威的な存在を死者として埋葬することで、当時の伝統的な文化、あるいは社会を乗り越えようとするものであった。それに対して、バタイユらによる冊子の表紙には、「死んだ後まで、この男の遺骸を残しておくことはない」というかつてブルトンがアナトール・フランスに対して書いた結論と同じ文章が添えられた。そして先のブルトンの写真がキリストのごとく茨の冠を被せられ、またその下にはシュルレアリスムのオートマティスムを皮肉って、「自動預言(AUTO-PROPHÉTIE)」という言葉が添えられている。そして、ボワフェールによって製作されたモンタージュ写真は、死者の如く眼を閉じたブルトンという偽善革命家を、権威的なアナトール・フランスの時と同じく死者として葬り去ってしまうのである。

以上のように、シュルレアリスムのイメージは、そのイデアリズム的観念以上に、バタイユにとって苛立ちを覚えるものだった。彼は、それに対して、テキストのみならずイメージで応酬することで、シュルレアリスム運動そのものをパロディ化したのであった。

## 2 形態の弁証法

『ドキュマン』を中心に、バタイユのシュルレアリスム批判は、たんにシュルレアリスムのテキストだけではなく、彼らが呈示したイメージにまで及んでいたことが窺える。その一方でバタイユは、そうした観念論へと陥ることのない独自の唯物論を展開する。

そのため、バタイユはまず従来の哲学的伝統に基づく唯物論と自身の唯物論とを区別することから始める。バタイユにとってこれまでの唯物論者は、諸々の

事物の本質ないし原理として物質を捉えることで、あらゆる精神的なものを排除しようとした。にもかかわらず、そこに固有の価値を与えてしまい、結局のところ観念論的な体系に陥ってしまっていると彼は考える。そうした唯物論は、物質が「そうあるべきもの(*devoir être*)」という統一的なヒエラルキーの頂点へと向かうべき強迫観念に服従せざるを得ず、死んだ物質に理想的な形態を与えている<sup>19</sup>。

後年バタイユは、こうした観念化されることのない唯物論を「異質学(*hétérologie*)」という「まったく別ものの科学(*science de ce qui est tout autre*)」によって理論的に展開している<sup>20</sup>。この論文は、バタイユのサド解釈に対するブルトンの批判への反論として書かれたものである<sup>21</sup>。バタイユによれば、ブルトンにとってサドの破壊的行為は、道徳的には否定的な価値しか与えられず、フィクションやポエジーのような抽象的な表現へと置き換えられることによって始めて価値を持つ。そのため、彼がサドの行為を美徳への反論として捉えるに留まり、実際には排泄物そのものを見ようとはしていないのである。

対照的に、バタイユは、異質なものが「違和体(*corps étranger*)」<sup>22</sup>とみなされる限りにおいて、それが「聖なるもの(*sacré*)」のように、汚れたもの(精液、経血、尿、糞便)であれ、神聖(神的、驚異)なものであれ、主観的には同じものであること主張する。そのため、バタイユにとってサドが示したようなサディズム的な汚辱と残酷さへの意志は、同質的世界を覆す物質的な力をもっていた。サドの小説で表現された排泄された糞便を食らうという排泄と獲得のプロセスは、彼が異質なものと呼び得るものを的確に表している<sup>23</sup>。それは、同質的なものと対立させられるものではなく、むしろ、同質化のプロセスのなかで、還元不可能なものとして排出され、異質なものへと転化したものである。言い換えるなら、それは一方で「排泄する力の突然の侵入」として、他方で「この侵入に抵抗して設定されたものすべてを的確なやり方で限界づけ、厳しく支配下に置く」<sup>24</sup>ものとして現れる。この意味において、異質学は、何よりも世界を同質的な方法によって再現するようなすべての哲学的体系や学問と対立するのである。したがって、「客観化された異質性は、抽象化された形態のもとでしか考察されていないという欠点を持つ。それに対して、特殊な要素をもつ主観的な異質性は、実践的には唯一具体的である」<sup>25</sup>と述べるように、バタイユにとって、異質なものは理性によって抽象的に捉えられるものではなく、主体によって実践的且つ具体的なものとして捉えられるものでなければならない。その結果、異質なものは、同質的な世界のなかで「まったく別なもの」として絶えず不安定なまま留まることができるのである。バタイユにとって、まさにサドが排泄物に対して行ったような背徳

的行為こそが、同質的世界のなかで作られた社会的必然性、人間的尊厳などの虚偽を暴こうとする実践的な行為だったのである。

『ドキュマン』においてバタイユの唯物論は、こうした異質学を具体的に実践しようとするものだったといえる。なかでも、バタイユが呈示した「低級な唯物論」(1930年第1号)はそれを明確に著している。この唯物論は、正統派のキリスト教徒からは異端視されたグノーシス派の二元論的な世界観をもとに展開している。バタイユの分析によれば、グノーシス派の善悪の二元論は、闇を光の不在とみなすのではなく、光の不在のなかで見ることができる積極的な原理として捉えていた。これは、悪と物質を高次の原理(善、形相)の不在ないし、低次なもののみならずギリシア精神以来の一元論的思考とは対立する。そのため、バタイユが主張する低級な物質とは、「人間のイデア的渴望の外にあって異質なものであり、そのような渴望の結果としての存在論の尊大な機構に還元されることを拒否する」ものである<sup>26</sup>。存在論的に物質を捉えるということは、自己の存在とそれを保証する理性に偽の権威を与え、その理性によって規定された物質をひとつの高次の原理として捉えることである。この意味において、低級な物質は、理性のような抽象的な概念によって捉えられるのではなく、むしろ「諸々の心理学的あるいは社会的事柄」<sup>27</sup>に基づいて捉えられなければならないとバタイユは主張する。

さらにこの論文でバタイユは、グノーシス主義の原理に従いながらも、その二元論的な考えを自らの形態学にひきつけている。そこでバタイユが取り上げた図版は、ローマ期に活躍したグノーシス主義の四枚の石版であった——「アヒルの頭をもつ執政官」「イアオ・パンモルフ神」「動物の二つの頭を戴いた無頭の神」「足は人間、胴体は蛇、頭は鶏の神」——【図 1-5】。そこには、動物の頭をもった人間や、その他にも動物と人間から構成された神の姿が表されている。バタイユは、ギリシア精神とグノーシス主義の形態を比較しながら、この図版資料について以下のように述べる。

このような比較の重要性は、グノーシス派特有の反応が、古代のアカデミズムと根本的に対立する形態の形象化に行き着いていたために、よりいっそう増大する。それは、低級な物質のイメージを見出すことができる形態の形象化であり、それこそが唯一その愚劣さと無礼さとによって、知性が観念主義の拘束から逃れることを可能にしていたのである。

L'intérêt de ce rapprochement est augmenté du fait que les réactions spécifiques de la gnose aboutissaient à la figuration de formes en contradiction radicale avec l'académisme antique : à la figuration de formes dans lesquelles il est possible de voir l'image de cette matière basse, qui seule, par son incongruité et par un manque d'égard bouleversant, permet à l'intelligence d'échapper à la contrainte de l'idéalisme.<sup>28</sup> [下線筆者]

バタイユが主張するには、ギリシア精神にもとづくアカデミックな形態に対してグノーシスの形態は、醜悪な形象を表している。バタイユにとってグノーシスのこうした形態の形象化は、低い唯物論としてその他の観念主義的な形態の拘束から逃れることを可能にする。物質を積極的な原理として捉えるバタイユにとって、観念的な形態を物質的な次元へと接近させることは、諸々の事物の形態を「低級な」次元へと導くことを意味していた。そのため、グノーシス主義より導かれた二元論的思考は、決して物質を観念へと還元することなく、常に「低級なもの」として形態そのものを脅かし、観念的なフォルムを持つことはないのである。

バタイユはさらに、「アンフォルム(informe)」という言葉により、そうした観念論へと陥ることのない具体的な形態について次のように論じる。彼が主張するには、「アンフォルム」という語は、確定的な意味をもつことなく、「無(rien)」という非形象的な次元と「何か(quelque chose)」という形象的次元を媒介するひとつの働きであることを意味している。そして彼はこの論文の最後に、「宇宙が何ものにも類似せず、アンフォルムなものでしかないと断言することは、宇宙が蜘蛛や唾にも似た何かであると述べていることになるのである」<sup>29</sup> [下線筆者]と結論づけている。この文章からも明らかなように、アンフォルムとは、フォルムの否定ではない。また古典的な唯物論が主張したように、フォルムをマチエールへと還元することでもない。むしろ「何ものにも類似しない」ものでありながらも、「似た何か」という語であるために、アンフォルムとは、一定の方向＝意味をもつことなく常に変化し続け、言語そのものやフォルムそのものの分類をかき乱す語として作用する。したがってグノーシスの低級な物質の形態は、形態そのものの分類をかき乱し、低級な物質のイメージを生み出す、ただ「アンフォルム」と言うことしかできないものである。そのイメージは、抽象的に形態を理想化する人々にとっては、形態を「低級なもの」へと貶める醜悪なものとなる。まさにアンフォルムという語で示したように、バタイユは物質を形態へと接近さ

せることで、アカデミックな理想的形態というものが、それ自体の内部に醜悪な形態の変形を含んでいる、ということを示唆したのである。

バタイユは、論文「自然の逸脱」(1930年第2号)において、こうした視覚的次元における形態の問題を、弁証法によってさらに理論的に展開している。それを示すために、バタイユは、18世紀に製作された奇形学の図版を掲載し、「時代によって、現れ方がいろいろ変化するとはいえ、人類がそれらの怪物を前にして冷淡ではいられなかった事実」<sup>30</sup>を明らかにしようとする【図 1-6】。ルニョー夫妻の著作『自然の逸脱』(1775年)から引用されたこれらの図版のなかで、ある者は別の身体と合体し、またある者は頭や手足が切断されている。にもかかわらず、それらの身体は丘の上でポーズをとったり、ソフィストのように座して、人間的な性格が与えられている。バタイユ曰く、人は自然から逸脱した身体に対して、不安を感じずにはいられないために、あえて理想的な身体ポーズを与え、怪物を人間的に表出させようとするのである。「怪物」と呼び得るものは、このように「反」人間的なものを人間的に表出させようとする人間の内に潜む矛盾した欲望のなかから生まれる。そこには、怪物にさえも人間的形態を与えようとする「神人同形論的」な欲望が表れているのである。

ここで問題となるのは、以上のようなバタイユの形態における逸脱の論理が、<形態の弁証法>にもとづいて考えられているということである。

形態の弁証法を問題にするならば、第一に逸脱のようなものを考慮せねばならないのは明らかであろう...

s'il peut être question de dialectique des formes, il est évident qu'il faut tenir compte au premier chef de tels écarts.<sup>31</sup>

この形態における結合と、そこから逸脱するものとの弁証法的関係は、ヘーゲル的な弁証法を基礎にしている。しかしバタイユが行ったのは、ヘーゲルのテキストの厳密な解釈ではなく、ヘーゲルの弁証法を従来の伝統的な哲学を越えることができるひとつの新しい思考様式として取り入れることだった。

たしかに、一般的に言われているように、1930年前後のフランスにおいて、ヘーゲルの思想の紹介は、1934年から開始されたアレクサンドル・コジューヴ(Alexandre Kojève, 1902-1968)の『精神現象学』の講義が大きな転換期となっている。講義のなかでコジューヴは、存在に対する人間の行動の二重の否定によって達成されるヘーゲル哲学を「否定性の哲学」と規定した。主人と奴隷の弁証法に示されるように、承認をめぐる闘争は、労働によって自然を否定すると同時に、

人間そのものの存在を否定する。コジューヴは、この否定する行動によって直接的な存在(l'Être)が否定され、そこから媒介されたものとして実在(le Réel)を備えた総合へと至るプロセスこそがヘーゲル弁証法だと考える。またこの否定性こそが人間の歴史を作り出すものとなる。そしてこの人間の歴史があらゆるものを否定し、それが終結したときに人間の歴史は完了するのであり、それこそがヘーゲルの絶対知なのだとコジューヴは結論づける<sup>32</sup>。

しかし、バタイユは、こうしたコジューヴの弁証法における否定の否定のプロセスを受け入れながらも、それでもその後には「使い道のない否定性(une négativité sans emploi)」<sup>33</sup>が消滅することなく残ると言う。その否定性は、ヘーゲル弁証法の総合へと至るプロセスのなかで、捨象され、乗り越えられることによって使い道なきものとして残されたものである。その否定的なものの働きこそ、バタイユがヘーゲル的弁証法のなかから引き出したものなのである。バタイユにとってその弁証法を規定する否定性は、総合(全体性)なき弁証法として、安定した統一を獲得することなく、絶えずその否定的な働きによって全体性を脅す。言い換えるならば、バタイユは弁証法を、絶対知へと向かう「総合」とはまったく異なった次元で、さまざまな事物や事象に元来内在的に備わっている、否定性を認識することができる新しい思考様式として捉えたのである。

『ドキュマン』時代バタイユは、弁証法をこうした否定性の働きを理論的に展開する方法として積極的に取り入れたのである。そのため、この論文に掲載されている図版は、彼独自の弁証法を視覚的に図解したものとなっている。そこには、人間的な形態を保ちながらも、常に引き裂かれ、あるいは接触しあう怪物的な人間の姿が示されている。

この論文でバタイユは、こうした弁証法的形態をふたつのモンタージュを比較することによって明らかにしている。そのひとつは、フランシス・ゴルトン(Sir Francis Galton, 1822-1911)の優生学による複合的な顔のモンタージュであり、もうひとつはセルゲイ・M・エイゼンシュテイン(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948)によるものである【図 7a-b】。ゴルトンのモンタージュは、複数の顔を合成することによって、平均的な理想の顔を生み出す。バタイユによれば、このモンタージュによって合成された美しい顔は、諸々の差異を捨象し、理想的な形態を示すものであるが、そこに映し出されている人物は、決して具体的な一人には還元することができない。それとは対照的に、実際人間の顔はそれぞれ、こうした共通の顔から逸脱しているものであり、またその意味で多少なりとも怪物的なのである。

対してエイゼンシュテインの呈示するモンタージュは、そうした差異を排除

することなく、総合不可能な多数性を保持したまま眼に見える具体的な形態によって示される。「諸々の形態による哲学的弁証法」と述べるように、バタイユにとってエイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』(1925年)に見られるような形態の弁証法は、実際に視覚芸術を通じてバタイユが考える弁証法を表現したものとなった。1930年第4号では、こうしたモンタージュを示すためにエイゼンシュテインの『全線』(1929年)のフォトグラムが見開きで配されている<sup>34</sup>。このフォトグラムは、エイゼンシュテインが1930年(2月17日)のソルボンヌ大学での講演会で上映中止になった映画を『ドキュマン』の紙面上に公開したものである<sup>35</sup>。そこでは、多様な顔がフレームによって切り離されると同時に組み合わせられている。しかしながら、ここで行われている弁証法的対立は、論理的なものではなく、断片と断片を非合理的に結びつけるものであり、それぞれの差異が保持されたままとなる。したがって『ドキュマン』のイメージとイメージの相互関係は、決して理想的な身体へと形成されることなく、異質に接合されながらも互いに対立し反響し合うのである。このようにバタイユは、『ドキュマン』のなかで異質なイメージ同士を組み合わせることによってこそ、はじめて理想的な身体というものを破壊することができる考えたのである。それゆえ、それぞれのイメージは反響し合いながらも、「自然の逸脱」に掲載された引き裂かれた人間の姿のように、決してひとつのイメージへと還元されることなく、複数のページのなかで生み出される。そこでは、ゴルトンやシュルレアリスムに見られるような「空間的な」モンタージュというよりも、むしろ「時間的な」モンタージュによって絶えず視覚的な衝突が生み出されているのである。

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンによれば、『ドキュマン』のこうした配置によって、いわば神人同形論的な類似概念は視覚的に解体されることになる。

「人間の姿」で主張されたように、人間が理解しようとする自然は、諸々の形態を人間的な自然へと類似させることで、同じものの類似として捉えられた自然でしかない。だがそれは、人間的な価値判断による「人間と自然の間の全般的な不均衡」がひとつの形態へと解消されたある様相にしかすぎないのである。

バタイユはこうした神人同形論的な類似概念を、雑誌のレイアウトによって解体しようとしたのである。美術雑誌である『ドキュマン』にとって、民族誌はここで重要な役割を果たす。この雑誌に並置された写真資料は、従来の芸術的イメージとともに、民族誌的なイメージを挟み込んでいる。『ドキュマン』は、時に「民族誌的」に、時に「美術的」というように、さまざまなカテゴリーの視覚的イメージを寄せ集めることで成立している。だが、当時の人々にとって、そこに提示された民族誌的イメージは、決して自明の事柄ではなかった。そのため、

イメージそれ自体が決して一義的な意味に収斂することなく、各々がまさに「不均衡な類似 (ressemblance disproportionnée)」<sup>36</sup>を生みだし、認識そのものを混乱させるような視覚を苛立たせる類似へと形態が侵犯されていくのである。その結果、そうした民族誌的イメージと一般的な美術的イメージが同一平面に並置されることは、ミシェル・レリス (Michel Leiris, 1901-1990) が述べるように「苛立ちを与える芸術作品」<sup>37</sup>として読者に提示されることになるのである。

### 3 不均衡な類似

上述したように、バタイユの低級な唯物論とは、諸々の理想的な形態を物質的な次元へと接近させることで、それを視覚的に捉えようとする具体的な実践だった。当時紹介され始めていたヘーゲルの弁証法は、決して抽象的なものではなく、むしろ「形態の弁証法」として、諸々の形態を捉える実践的なものとして展開された。そのため、こうしたバタイユの視覚的形態における表象の仕方は、シュルレアリスムのそれとはまったく異なっていたと考えることができる。彼らのそうした違いは、手の表象においてより明らかなものとなる。

シュルレアリストたちにとって手のイメージは、それが切断されることによって、象徴的に身体の破壊を意味し、無意識的な心理への架け橋となるような特別な意味を持っていた。多くのシュルレアリスム芸術には、切断された手が頻出する。一例として、マックス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) の《シュルレアリスムと絵画》(1942年)を挙げることができる【図 1-8】。ここでは、身体は変形し、右上から伸びる手だけがオートマティスムを実践するかのように描かれている。オートマティスムによる夢の思考のなかで、何ら概念的な思考を持ち得ないとき、そこに残されているのは、描くという行為そのものである。そのとき手は身体から切り離され、無意識の表現を引き出す唯一の手段となる。エルンストが絵画にて示したように、自動記述の実践においてシュルレアリストたちがあらゆる思考の介入を退けたとき、手は身体への隷属的な手段として用いられるのではなく、むしろそれ自体が独立したものとして自由にエクリチュールを行うことができるのである。

またシュルレアリスム写真においても、手のモチーフは重要な意味をもっていた。1924年のマン・レイ (Man Ray, 1890-1976) による作品では、切断された手が椅子と重ねられて表現される【図 1-9a】。多重露光によって幽霊のように浮かび上がるその手は、現実的な手でありながらも奇妙に幻想的なものとして再

現されることで、フロイトが言うような「不気味なもの」として立ち現れる<sup>38</sup>。フロイトにとって不気味なものとは、かつて親しんでいたものが抑圧によって疎外されたものである。それゆえ、クリステン・ホーヴィング(Kirsten A. Hoving)が述べるように、去勢コンプレックスのような不安を連想させる手は、観者に親しみの感情と自己分裂的な恐怖の感情を同時に引き起こすことになる<sup>39</sup>。それはオートマティスムと同じく、不気味な手として、意識的な身体の抑圧から無意識を解放する。身体から切り離された手のイメージは、不気味なものとして現実と夢の対立が解消する超現実的なイメージとなり、それ自体が合理性から離れた自立的なイメージとして立ち現れるのである。言うなればその手のイメージは、エクリチュールによるオートマティスムによって身体から切り離されると同時に、写真によって真の現実に触れることを可能にするシュルレアリスムのアイコンとなったのである。

『ドキュマン』にも、切断された四肢のイメージが掲載されている。ただしシュルレアリスムにとって手が統一性をもった身体イメージを解体する器官であったのに対して、バタイユにとってそれは足の親指であった。論文「足の親指」(1929年第6号)には、それを例証するためにボワフェールによって撮影された足の親指の写真が掲載されている。それは、カメラのフレームによって切り取られ、切断されたイメージである【図1-10】。バタイユはこの論文で、歴史のなかで性器と同じように足の親指が如何に魅力的で人間的な部分であったかを論じている。一般的に、人間の足は低級なものであるがゆえに、人間的な精神とは対極にある。そのため、足の親指が示すような低級な次元においては、「そうあるべきもの」のような理想的な身体イメージを持つことはない。しかしその対立関係は、人間的な価値判断によって決定されたものであり、日常生活においては、「汚物から理想へまた理想から汚物への往復運動」<sup>40</sup>が常に繰り返されている。

この論文で、イメージはページの全面にテキストの間に挟まれて掲載されている。そこで、読者は先にテキストを読み進めることになる。しかし、次のページを捲った瞬間に突如、雑誌の見開きに配置された足の親指のクローズアップを目の当たりにする。読者は、背景を黒で覆い被写体を浮き立たせることによって突付けられた切断された足の親指に直面し、これまで「見ないように」避けてきた足の親指から目が離せなくなってしまう。もはやそこには、安定した遠近法を確保するような視覚的距離が存在しない。それはあたかも、「足の親指の前で目を大きく見開かざるを得ないような」<sup>41</sup>状況へと読者を陥れるのである。

たしかにバタイユの「足の親指」の写真は、シュルレアリスムのアイコンとなるような不気味な手と形容することができるかもしれない。あるいは、クローズア

ップによる写真の提示方法は、その他のシュルレアリスム雑誌において数多く見出すことができるかもしれない。しかしながら、それぞれの写真が用いられたコンテキストを通してみれば、「足の親指」の写真図版は、シュルレアリスムのそれとはまったく異なった方法で読者に衝撃を与えている。

そもそもこのマン・レイの作品は、ブルトンらを中心として、シュルレアリスム運動の発端を担った『革命』の創刊号に掲載されたものである。おそらく、この〈無題〉の作品は、手と椅子のモチーフによって、英語の「arm/chair」という語呂合わせを連想させるものとして制作されている。そこには、マン・レイという作者の意図を明確に読み取ることができるだろう。だがこの誌面ではマックス・エルンストのイラスト(左下)には作者名が記されているにもかかわらず、このマン・レイ作品に対しては、タイトルも署名も記されていない【図 1-9b】。そのため、この作品は、その他のテキストのなかで意味を生み出す視覚的資料として用いられていると考えることができるだろう。実際このイメージの横にある「私は通りすがりの女性を捉えて離さなかった。その手とその前腕は、…」<sup>42</sup>というジョルジュ・マルキヌ(Georges Malkine, 1898-1970)のテキストを読めば、マン・レイの作品がテキストと相互依存的な関係でレイアウトされているということは明らかである。

したがってこの写真イメージは、多重露光によってシュルレアリスム的イメージでありながらも、『革命』という雑誌メディアにおいては、オリジナルの意図を超えてテキストによって厳密に意味を与えられ提示されているのである。つまり、雑誌のなかでこの写真は、不気味なもののシュルレアリスム的アイコンというよりも、むしろシュルレアリスム的な言語によって明確に認識可能な手の視覚的な資料としてレイアウトされているのである。たとえ如何に切断された不安定な身体が再現されようとも、それは常に言語によって意味を持つものへと組み替えられ、シュルレアリスム的的身体として可視化されるのである。言うなれば、シュルレアリストにとって可視的なものの視覚的証拠としての手のイメージだけが、超現実的なものとなったのである。そこには、シュルレアリスムによって新たに生み出された理想的な人間的フォルムが与えられているのである。

それに対して、『ドキュマン』で用いられた足の親指の写真は、270×210(mm)という雑誌のサイズのほぼ全面に拡大されており、被写体である足の親指はその本来の大きさよりもさらに大きくクローズアップされている。ディディ＝ユベルマンは、この足の親指の写真が、雑誌空間内において具体的に形態の類似を引き起こしていると考え<sup>43</sup>。読者にとってその写真は、たんに「足の親指」のテキストを補完するような視覚的イメージを提示するだけではない。この雑誌

空間においては、足の親指が全面に配置され、他の対象と比べ得るものが何もないために、唯一その雑誌を持って写真を読む／見る読者の手の指との間に形態の類似が生み出される。つまり、足の親指対手の親指という類似が引き起こされるのである。ここでは、読者が雑誌を持つという経験的な次元において初めて形態の類似が引き起こされるのであり、それは形態学、さらに言えば視覚的次元以上のものを要求する。

バタイユ自身、このふたつの指の関係をその一方〔足の親指〕が「遅鈍と低俗な愚劣さ」を意味し、他方〔手の指〕が「器用な動きと確固たる性格」<sup>44</sup>を意味すると考えている。読者がこのページに指を置いた瞬間、このふたつの指の高貴／卑俗、上／下の二項対立は、形態の類似によって同じ次元へと引き戻される。すなわち、そのイメージは読者の眼を眩ませ、身体を類似へと引き込ませる「ドキュマン=資料」として、つまり「現実」そのものとして、絶えず視覚的認識を分散し、複数化する「イメージを侵犯することができるイメージ」<sup>45</sup>となるのである。低級なものへの触覚的な接触によって、その形態の視覚的認識は不安定になり、そこで読者は、足の指と手の指、言うなれば視覚イメージと他の身体器官の不均衡な類似を体験し、それとともに「汚物から理想へ、また理想から汚物への往復運動」を目の当たりにするのである。そのため、足の親指のイメージは、もはやシュルレアリスム的な可視的証拠としての意味をもつことなく、アンフォルムな形態として読者に触覚的な接触を引き起こすことになるのである。

## おわりに

本章では、『ドキュマン』を通じて提示したイメージを例に挙げ、バタイユが如何にして可視的に意味を与えられたフォルムに対してアンチテーゼを呈示したのかということ明らかにした。グノーシスの図像の変容に示されるように、バタイユの形態に対する考え方は、形態そのものが低級な物質へと貶められることによって、それ自体の内に逸脱する形態を備えているというものだった。まさにエイゼンシュテインのフォトグラムの「形態の弁証法」は、視覚的な次元において諸々の形態の関係のなかで生じる引き裂きの状態を論理的に展開したもののなのである。さらにそれは、誌面上だけではなく、それを読む／見る読者の身体までをも脅かすものだったのである。

もちろん、シュルレアリスムの運動そのものを完全に否定するわけではない。第一次大戦後パリにおいて、ダダの衰退とともに現れたシュルレアリスムの実

践は、従来の伝統やブルジョワ的思考を超えようとする。その方向性は、バタイユと通底している。写真イメージによるシュルレアリスムの実践は、バタイユのイメージに対する認識に大きな影響を与えている。元シュルレアリストであるボワファールによって呈示された足の親指写真が、シュルレアリスムのレトリックによって構成されていることも当然明らかであろう。本章で明確にしたのは、雑誌というメディアを対象とすることで、シュルレアリスムという芸術的文脈では決して見えてこなかった部分を浮き彫りにすることであった。当時写真について論じていたジークフリート・クラカウアー (Siegfried Kracauer, 1889 - 1966) が述べるように、グラフ雑誌の流行による写真イメージの氾濫は、シュルレアリスムに限った話ではなく、その時代の文化的状況にも当てはまる<sup>46</sup>。実際に彼が批判したのは、当時の一般的なグラフ雑誌の誌面に現れた、オリジナルなき複製された世界ではなかったか。こうした議論を踏まえれば、バタイユのシュルレアリスムへの批判、さらにそれに対する『ドキュマン』での応酬は、決してシュルレアリスムの・反シュルレアリスムのという対立関係だけに還元されることのない、さらに周縁的な状況までも拡張する可能性を呈示する。

またそれとともに、バタイユのアンフォルムという考え方に含まれるもうひとつの不均衡について明らかにする必要があるだろう。アンフォルムという考え方は、たしかに諸々の形態の差異と類似を同時に引き起こし、それ自体に明確な可視的な意味を与えることはない。それは、一般的な視覚的認識、あるいは人間の認識自体の持つ不均衡を明らかにするものだといえる。だが、果たしてそれが、たんに「形態の弁証法」に示されるような視覚的次元にとどまるものなのか。あるいは触覚的な接触の次元にかかわるものなのか。さらにバタイユ自身がそれらをどのように使い分けていたのかということは明らかにされていない。

次章では、こうしたバタイユの視覚性を一枚の処刑写真とともに論じる。彼はその苦痛を伴いながらも視覚的欲望を喚起する写真に取り憑かれ、その経験を自らの経験に位置づけようと終始試みていたのである。

## 第二章 開かれた身体

### ——内的体験と盲目的な視覚——

#### はじめに

バタイユは、自らの経験を「内的体験」と語っている<sup>1</sup>。それは通常の主体—客体の厳格な境界によって限界づけられた存在のあり方を否定し、人間の存在そのものを揺るがす経験であるという。なかでも中国での公開処刑の様子が写された写真との出会いは、こうした経験を決定づけるほど衝撃的なものだった。彼は、この中国の磔刑のイメージに、イエスの磔刑のイメージを重ね合わせている。彼にとってそれは、供儀の一形態として暴力的でありながらも自らの欲望を掻き立てる魅力的なイメージであった。バタイユはそうしたイメージに対して、あたかも追体験するかのように自らを没入させ、死の不安による恐怖のなかで存在の消滅を経験する。それは経験の限界を超え、主体の存在そのものを死の恐怖へと陥れるものだった。そのときバタイユの身体は、主体の認識を司る身体(crops)とはいえず、もはやたんなる肉体(chair)となる。

本章の目的は第一に、イメージを介して引き起こされるバタイユのこうした「経験」を彼の身体とともに明らかにすることにある。また同時にバタイユの言葉とイメージの問題、さらには彼自身の視覚的欲望そのものに対する飽くなき追求を明らかにするものとなる。というのも、バタイユがイメージを論じる場合、決してイメージそのものを対象としているわけではなかったからである。むしろ彼が望んだのは、自らの身体をも破棄するイメージとのエロティックな関係である。それゆえ、欲望を掻き立てるイメージは、彼に視覚的に認識可能なものというよりも、その背後に潜む闇という不可視なものの存在を暴露したのである。

#### 1 供儀としてのイメージ

バタイユは、比較的若い時期に精神分析学者アドリアン・ボレル(Adrien Borel, 1886-1966)から精神分析を受けていた<sup>2</sup>。ボレルは、1925年に治療方法の一環として、彼に中国、北京での公開処刑の写真を提供している【図 2-1】。肘と膝の

部分が切断された残酷なこの写真は、1905年に撮影された「百刻みの刑」での処刑写真であることが分かっている<sup>3</sup>。バタイユはある意味でこの写真に取り憑かれ、それについて記述している。

一枚の処刑のイメージが目の前におかれるとき、私は恐怖から目をそむけてしまうこともできる。しかし、ひとたびそれを眺めれば、私は我を忘れる... 処刑の恐ろしい眺めは私という個性が閉じこもっていた(私を制限していた)領域を開く。それは暴力的にその領域を開き、引き裂くのだ。

Qu'une image de supplice me tombe sous les yeux, je puis, dans mon effroi, m'en détourner. Mais je suis, si je la regarde, *hors de moi* [...] La vue, horrible, d'un supplice ouvre la sphère où s'enfermait (se limitait) ma particularité personnelle, elle l'ouvre violemment, la déchire.<sup>4</sup>

それはバタイユにとって、暴力的な苦痛を伴いながらも、恍惚的な魅惑を引き起こすイメージだった。彼は、この写真から自らの矛盾する視覚的な欲望を描き出そうとしている。だがそれ以上に、この写真はバタイユに、キリスト教における供犠というさらに重要な問題を突きつけた。キリスト教における供犠とは、キリストが磔刑にはりつけられ、死を迎えるまさにその瞬間である。彼は、この写真を前にして、そうしたキリスト教の磔刑とのアナロジーを想像したのである。

バタイユは論文「聖なるもの」において、キリスト教について、それまでの宗教とは異なり、神に複数のペルソナ[位格]を与えることによって、一人の創造者として、また超越的存在として神を生み出したと定義する。彼が述べるには、そもそも本質的な宗教活動とは、特定の対象に向けられるものでも、超越的な存在に向けられるものでもなく、人間にとって把握不可能な聖なるものの領域に属することを意味していた。そして人間は聖なるものという感情のなかで、人間的な存在を放棄し、ある種の無力な恐れを味わうのである。それに対して、バタイユは神にペルソナを与えたキリスト教を「聖なるものを実体化」した初めての宗教だと分析する<sup>5</sup>。彼によればキリスト教は、「超越的な実体」として神を措定することによって、聖なるものの本来の意味を歪めてしまった。すなわち、キリスト教においては、実体化された神が唯一の聖なるものであり、ゆえに聖なるものと俗なるものは切り離され、神以外はすべて俗なる世界へと退けられることになった。

キリスト教イコンの歴史を振り返ってみれば、そのイメージの背後には、無数

に象徴的意味がはりめぐらされていることが明らかとなる。マリ＝ジョセ・モンザン(Marie-José Mondzain, 1942-)が指摘しているように、それは三位一体論にもとづく神の受肉とその受難の物語に対応しているといえる。三位一体とは、ペルソナのそれぞれが差異を維持しながらも一体性を保っている状態を意味するものである。父なる神の完全なる似姿として誕生したキリストは、キリスト教の歴史において、イコンの対象であった。しかし、モンザンが言うように、キリスト教における神がまさにその死によってしか自らを証明できない以上、キリストは不在の対象として形象を与えられているといえる。その理論により、キリストは神のイコンとして表象され、モデルとしての父なる神とその子の同一性は回避される。そこではイメージが、神の実体を身体的に現前化させる装置として機能しており、それを通じて人々は神のイメージを見たり、感じたりすることができるのである。それは不可視の神が如何にして肉体を宿し(受肉し)、また目に見える像が如何にして不可視の像(神、神の死)になり得るのかというキリスト教イメージの歴史に対する返答として示されたものである。それこそが、意味そのものから分離した指示記号としてイメージを象徴的に受容するキリスト教イコンの歴史なのである。つまり、キリストのイコンは、決して表象されたイメージのみならず、その背後に隠された意味作用をめぐって具現＝受肉される形象性の問題を含んでいるのである<sup>6</sup>。

バタイユ自身、こうしたキリスト教イメージそのものを否定しているわけではない。彼にとって供犠(キリストの受難)は、そこで演じられる他者の死を前にして、生きながらも、死それ自体の認識を可能にする重要な契機であった。むしろその背後に隠されたさまざまな言説こそが、彼にとって耐え難いものだったのである。バタイユの言葉では、そこではつねに「ドラマ化」が行われているのであり、それによって実体化された神は、聖なるものとして権威を与えられるのである。ドラマ化が最も顕著な例として、聖イグナチオの恍惚的経験が挙げられる。

人々はドラマ化することによってしかこの点に到達することができない。ドラマ化とは聖イグナチオの『心霊修行』に追従する信仰者たちが行っているものである(しかし彼らだけではない)。そのドラマの場所と登場人物を、そしてドラマそのものを想像してみよう。それはキリストが導かれたあの処刑だ。聖イグナチオの弟子たちは彼ら自身で自らの劇を再現して見せたのだ。

On n'atteint le point qu'en dramatisant. Dramatiser est ce que font les personnes dévotes qui suivent les *Exercices* de saint Ignace (mais non celles-là seules). Qu'on se figure le lieu, les personnages du drame et le drame lui-même : le supplice auquel le Christ est conduit. Le disciple de saint Ignace se donne à lui-même une représentation de théâtre.<sup>7</sup>

中国の処刑写真を通して明らかになったのは、十字架に架けられたキリストの像がたとえ残酷な死を表しているとしても、それは最終的に哀れみや慰めという意味が隠された象徴的な供犠を表わしている。バタイユはそうした供犠のイメージをキリスト教の言説、つまり「ドラマ化」から解放し、そのうえでもう一度、キリストの死にまなざしをむけたのである。それに対して、「百刻みの刑」を前にしての彼の体験は、写真における痕跡を頼りに、生々しい現実を呼び起こし、没入的に被写体が生きた死の苦痛を思い描こうとするものである。だがそこには、いかなる慰めもなく、またいかなる復活の可能性もなく死んでいく、見るに耐えない凄惨な姿しか映し出されていない。彼は、そうした供犠のモデルに直面し、死にゆく存在と自らを同一化することで、あたかも自分が死ぬかのように模擬的に死を体験したのである。それによって、キリスト教的な意味での受肉を引き剥がし、不在の現前としてのキリスト教的アイコンをイメージの現前性そのものへと開き、神の受肉を死の不安を引き起こす供犠へと貶めたのである。それゆえ、バタイユにとってその供犠のイメージは、神聖であると同時に冒瀆的であり、また魅力的で欲望を呼び起こすと同時に恐怖を覚えるイメージとなったのである。

## 2 フィクションの身体

前述のような供犠のイメージを如何にして経験することができるのか、おそらくそれはバタイユにとって重要な課題のひとつであっただろう。彼はこの感覚的経験を何とかしてディスクールへと置き換えようとしている。その契機となったのが、ロード・オーシュ[*Lord Auch*]という著名で出版した処女作の『眼球譚』である<sup>8</sup>。そこでは抑えきれない欲望が身体を崩壊させ、たんなる肉体へと変貌させられている。

この孤独で「性的な事柄に悩まされ続け」てきた 16 歳の若き少年の物語は、中国の処刑写真と同じく、極度の躁うつ状態にあったバタイユが精神分析の治

療の一環として出版した半自伝的小説である。「私は逃げ出す努力もスキャンダルを治めることもしなかった。それどころか自分から扉を開けに行った。それは前代未聞のスペクタクルであり、喜びであった」<sup>9</sup>。友人マルセルの両親の登場によって終わりを迎えるこの場面では、主人公である私が目の前で繰り広げられる二人の少女の性的で暴力的な出来事を前にして、あたかもそうした恐ろしい出来事を自ら望んでいるかのように描かれている。それは既成の秩序に対する主人公の反抗であると同時に、狂気じみた快楽、理性的には認識できない身体の強烈な動物性の噴出を表している。

この物語は、つねに語り手の「私」の視点を通じて物語が展開されている。さらに一人称で書かれたこのフィクションには、一種の自伝的註釈が添えられ、話者という架空の〈私〉と、現実の〈私〉とがほぼ重ね合わされている。こうした物語構造に関して、エマニュエル・ティブルー(Emmanuel Tibloux)は、バタイユのフィクションでは、「登場人物=物語の主人公」「物語話者=物語の語り手」、「著者=現実の作者」、「個人=自伝的な物語の主体」という四つの「私」が現実の世界とフィクションの世界を意識的に交感させることによって、フィクションの経験と現実の経験を混同させていると分析する<sup>10</sup>。すなわち、登場人物の私と実際の私を混在させることで、物語の語り手と書く行為とを同じ次元へと移行させているのである。『眼球譚』では、新たにロード・オーシュという「作者」を作り上げ、それを自身と同一化させることで自己の存在を示そうとしている。

ティブルーは、この「説明不可能な現実的現前」を読者に体験させるバタイユのテキストの提示の仕方について以下のように指摘する。

すべては実際、バタイユが劇場を目の前にして書いたかのように起こる。より正確に言うと、バタイユのテキストは、劇的な表象あるいは現前のある分野——悲劇的、供儀的——とある様式——スペクタクル、感覚的——を含み込み、同化させたかのように見える特異なテキストなのである。

Tout se passe en fait comme si Bataille écrivait au bord du théâtre. Plus précisément le texte de Bataille a ceci de singulier qu'il semble avoir intégré, assimilé un certain genre ——sacrificiel, tragique ——et un certain mode ——spectaculaire, sensible —— de représentation ou de présentation dramatique.<sup>11</sup>

ティブルーによれば、バタイユの劇的なテキストの提示の仕方は、初期の『眼球譚』から晩年の『エロスの涙』まで一貫したものであった。それは現実とフィクションを組み合わせることによって効果的に展開される。「現在、私は自分が取

り返しのつかぬ《盲人》であることを、Nでの父のように、この地上に《置き去りにされた》人間であることを知っている」<sup>12</sup>と序文で、バタイユの実際の経験が述べられ、その「私」がそのまま物語上の私の経験として語られている。そもそもロード・オーシュとは、「便所にしゃがんだ神」という意味でつけられたものであり、それはまた排泄時の父の姿でもあった。梅毒におかされ盲目となり、戦地に置き去りにされた父が排泄時に見せるその断末魔のような苦痛の姿にバタイユ少年が恐怖を覚えたことは間違いないだろう。

さらにジュリア・クリステヴァ(Julia Kristeva, 1941-)が指摘するように、この物語が精神分析の一治療として構成されている以上、それはバタイユという主体の多様な欲望の記号と意味の生成の場として考えることができる<sup>13</sup>。この物語で主題となっているエロティシズム、卑猥さ、暴力、不安や死というさまざまな観念は、こうした自己分裂的な欲望の主体を概念化する装置となる。すなわち、バタイユの無意識内の欲望や去勢を言語的構造に置き換えていくことによりこの物語は成立しているのであり、物語自体が父の死というオイディプス的な主体の統一と対応している。またクリステヴァは、この物語が欲望を対象とすることで、言語それ自体の不可能性が暗示されていることを指摘する。「文章によって導かれる感情。私は文章を忘れた。諸々の連鎖を切り取るカメラのシャッター装置のように、それは感覚的な変化を伴っていた。」<sup>14</sup>と語るように、バタイユ自身、フィクション=現実を通じて語られる言語が、さまざまな引き裂きの支持体でしかなく、それは逆説的にそのなかに隠された欲望を明るみに出すことを意識していた。それゆえ、彼にとってはエクリチュールそのものが身体を脅かすことになるのである。

したがって私は他の人々が生きたものを記述するのではなく、私自身が生きるものを記述するのだ。それも、この生命が喪失の極限にまで追いやられたあの極度の興奮状態とともに。

Je dois décrire ainsi non ce que d'autre ont vécu, mais ma propre vie – la fébrilité avec laquelle cette vie était placée à la limite de la perte.<sup>15</sup>

すなわち書く行為(=エクリチュール)とは、記述する主体が感覚的な意味生成の場を維持しながらも、身体そのものの崩壊の可能性を秘めているという矛盾を抱えているのである。すなわち、この物語=フィクションは主体の身体を介して、意味を生成すると同時に身体を脅かす、欲望し—物語る主体の物語となる。それはまさに論理的、知性的認識として日常を生きる存在とはまったく異なる、異質

な存在として感覚的経験を行うのである。

要するに、異質な存在は、通常(日常)の生活に対して、全く別なものとして、計り知れないものとして表されるであろう。そしてそれは情動的な生きた経験においてそうした語に肯定的価値を与えるのだ。

*En résumé, l'existence hétérogène peut être représentée par rapport à la vie courante (quotidienne) comme toute autre, comme incommensurable, en chargeant ces mots de la valeur positive qu'ils ont dans l'expérience vécue affective.*<sup>16</sup>

バタイユにとってフィクションとは、エロティシズムや死への不安の感情を通じて、思考や言語の限界の経験を引き出すだけではなく、それ以上に書く行為自体が過剰な欲望によって不可能性の体験を身体に課す。そのためバタイユが考える経験とは、たんなる情動や欲望ではない。逆に身体を脅かすほどの過剰さを伴う、異質な存在としての経験である。そうした状態のなかで、彼は自己の喪失ともいうべき肉体(chair)となった身体に肯定的意味を与えている<sup>17</sup>。「私は感覚的経験を生きているのであって、論理的解釈を生きているのではない」<sup>18</sup>と語るように、感覚的現前を直接的・实际的に経験する瞬間、身体は「まったく別なもの」「計り知れないもの」という異質な存在へと変貌するのである。彼にとって欲望を掻き立てるものが、不安やエロティシズムという自己の安定した統一と相容れない感覚である限り、身体は自己の存在を不可能なものにすることによって死の恐怖を呼び起こす「異質な身体(corps étranger)」<sup>19</sup>となる。それは意識的身体へと直接的・現実的次元で働きかけることによって、諸感覚の通常のを解体し騒乱状態を呼び起こす。言うなれば、バタイユの経験とは、言語的・認識論的なすべての知の認識や現実から解放された身体的＝肉体的経験だったのである。

それゆえ、「ドラマ化」という言葉によって彼が暴こうとしたキリスト教イコンの問題は、言語自体の可能性の限界にあると言えるであろう。それは一時的にイメージに言葉や意味を与えるにすぎず、結果として欺瞞的解釈に陥ってしまう。反対に彼が試みたものとは、何よりもイメージから言語を引き離すことであり、それによって欲望の対象との直接的な経験を実行することであったのである。

だが忘れてはならないのは、バタイユが言語そのものを否定しているわけでは決してないということである。西洋の哲学的伝統に基づく理性的・知性的世界

認識に対抗すべく生み出された経験は、エロティシズムや死の不安という自らの感性的・情動的な経験を契機としている。彼のディスクールは、決して合理的な知性そのものを否定することなく、知性的認識を認めながらも、その価値を転換させることにある。というのも、言語の否定によって異質性や〈非知〉そのものを肯定することは、結局〈非知〉を新たな知の次元へ位置づけているにすぎず、もはやそこでは異質性は維持されなくなってしまうからである<sup>20</sup>。重要なのは、合理的な認識の世界に留まりながらも、極限においてそれを越えてしまうある種の過剰さを伴う経験である。したがって、残忍な処刑写真を前にして「彼らが生きていたもの」をもう一度経験すること、それはまさにキリスト教的な慰めの言葉を意識しながらも、それを放棄することによって、苦痛でありながらも恍惚を引き起こす異質な身体を感性的に捉えることだったのである。

### 3 見るという激しい欲望

バタイユは異質な身体としての体験を、イメージによって掻き立てられる感性的な体験と結びつけ考察している。『内的体験』のテキストでは、精神を眼にたとえ、知覚される対象と知覚する主体との関係を、スペクタクルとそれを映し出す鏡というひとつの視覚装置として描いてみせる。この視覚装置のなかでは、主体は何らかのスペクタクルによって「見るという激しい欲望(*un âpre désir de voir*)」<sup>21</sup>を掻き立てられると同時に不安に陥ってしまう。そこでは世界を照らし出す光が消え、世界はもはや何も見ることができない夜の闇に覆われることになる。だがそのとき主体のまなざしは、視覚的な欲望を失うことなく、夜の深い闇のなかでスペクタクルの対象を捜し求める。

しかし、こうして夜のなかに消え去ったこの実在の欲望は、恍惚の対象にもとづいている。欲望されたスペクタクル、つまり眼球が飛び出すほど激しい熱狂によって渴望される対象は、「私は死なずに死ぬ」と[私が先に]語ったところの由縁である。この対象が消えると、そこに夜がある。不安は私を拘束し、憔悴させる。だが対象に替わるこの夜は、今や唯一私の渴望に答えるこの夜は[どうなのか]? 突如私はわかったのだ。叫びだすことなくそれを言い当てたのだ、私が待ち望んでいたのは対象ではない、まさに〈夜〉だったのだ! もし私が対象を求めなかったとしたら、私は夜を見つけることはなかっただろう。( [ ]内筆者補足)

Mais le désir de l'existence ainsi dissipée dans la nuit porte sur un objet d'extase. Le spectacle désiré, l'objet, dans l'attente duquel la passion s'exorbita est ce pourquoi « je meurs de ne pas mourir ». Cet objet s'efface et la nuit est là : l'angoisse me lie, elle me dessèche, mais cette nuit qui se substitue à l'objet et maintenant répond seule à mon attente ? Tout à coup je le sais, le devine sans cri, ce n'est pas un objet, c'est ELLE que j'attendais ! Si je n'avais pas cherché l'objet, je ne l'aurais jamais trouvée.<sup>22</sup>

バタイユが考える夜とは、対象を見ようとする欲望によって初めて見出される。だが眼によって欲望された対象は、鏡としての私の存在を映し出すものでありながらも、夜の闇のなかでかき消されてしまう。その瞬間、眼は対象を知覚することなく、私の存在は不安に陥る。まさに見るといふ欲望によって対象を捉えようとする最中に、闇のなかでは視覚装置自体が消失してしまうのである。もちろん、ここでスペクタクルと鏡とが一体化しているわけではない。つまりバタイユは、見る主体の存在そのものを否定しているわけでも、闇が無であると言っているのでもない。彼にとって、夜それ自体は何ものでもなく、対象を求めなければ、それはただたんに光の不在にすぎないものである。ここでは、闇での盲目性という「別の視覚」を獲得することが重要なのである。仮に対象を前にしての恍惚が第一に与えられ、その後にその対象が夜のなかで消滅したとしても、バタイユは見るという欲望を掻き立てる対象を決して捨て去ることはなかった。現前する対象が消失する夜のなかで、現前の不在として対象を盲目的に追い求めることこそが重要なのである。そこでバタイユが見ようとしたイメージは、たんなる視覚的認識の対象であることをやめ、激しく欲望を掻き立て、自らの存在を脅かすイメージとなるのである。

また眼＝光という器官に関して言えば、それ自体がルネサンス以来続く遠近法的な視覚的認識と対立するものとして理解することができるだろう。なぜなら遠近法とは、主体と対象との距離を保ち、均質的・統一的で完全に認識可能な世界を把握する主観的視覚経験だからである<sup>23</sup>。反対にバタイユの眼は、夜の闇のなかでもはや何も見ることもなく、何も知ることのない眼である。それゆえ、光学的・視覚的認識によって保持された主体は、たんなる対象の認識に留まることなく、如何なる対象も認識不可能な盲目的な体験をするのである。

バタイユは、こうしたイメージを『ドキュマン』のなかで具体的に論じている。たとえば、論文「現代精神と置換えの手法」(1930年第8号)では、ハエ取り紙に絡まったハエや頭蓋が安置された教会の写真図版から人間本来に備わっている

死や腐敗の危険性を見出している。そのような写真について次のようにバタイユは説明する【図 2-2】。

しかしながら、いくつかのイメージ[=写真]に挿話的関心以外のものを向けることができないとしても、それらのイメージは、あらゆる種類の置換えをひとつひとつ抹消していったときに残るはずのものを、漠然と想定させるのに役立つことができるのだ。( [ ]内筆者による補足)

Toutefois s'il est impossible de prêter autre chose qu'un intérêt épisodique à quelques images, elles peuvent servir à laisser vaguement supposer ce qui resterait si l'on supprimait d'étape en étape toute espèce de transposition.<sup>24</sup>

この論文自体は、象徴的に置き換えられた芸術、とくに絵画の形式に対する批判を行っている。バタイユはそれに対して、置き換え不可能なハエや頭蓋のイメージを提示する。彼が主張するように、それらは、死や腐敗の恐怖を引き起こすものであり、私たちはレトリックによってしかその恐怖について語るができない。ましてやハエが触れたものは、不潔で腐敗した意味しか与えられることはない。わたしたちは、ハエに触れるような不潔さや死から逃れようと、日々石鹸や歯ブラシやあらゆる医薬品を溜め込んでいるのである。そのため、わたしたちは腐敗のイメージに向き合おうとはせず、常に否定的な意味しか与えることはない。バタイユは、このような腐敗のイメージこそが置き換えることができない本来の生を示すものと考ええる。

また、この視覚的欲望による経験は、何らかの欲望とその欲望の対象との関係によって説明される。彼によれば、わたしたちは何らかの対象に対して欲望を感じるとき、そこでは常に矛盾したふたつの感情が体験されるという。一方でわたしたちは、対象を捉えるために理性的な精神によって対象に明確な形を与えるのであり、それは対象を理解可能なものとして認識することを意味している。他方で、わたしたちが何らかの対象に対して過剰な欲望を感じる場合、それは人間の生を不安に陥れるほど激しいものとなる。そこでは、対象の認識を可能にする人間的理性が放棄され、主体はもはや知への意志をもたず、同様に対象も明確な客体となり得ない<sup>25</sup>。バタイユにおいて主体と客体の関係は常に、こうしたオルタナティブな関係のなかで捉えられる。

したがって、バタイユにとって欲望の対象=イメージと主体の認識の関係は鏡像的な関係にあるということが出来る。しかしヘーゲルにとって、欲望の対象が自己意識を構成する契機にすぎず、最終的には否定されるのに対して、バタイ

ユの対象はたえず彼の欲望を掻き立てる<sup>26</sup>。すなわち、バタイユの論じる欲望の主体と対象の関係は、ヘーゲルのように絶対知に至るための弁証法的な関係ではなく、相互に破壊し合うような歪曲した鏡像の関係にある。そこでは、対象が破壊されると同時にバタイユを破壊するかのよう、認識を放棄した〈非知〉の主体と、理性的な知には至らない未知のものとの直接的な出会いがもたらされるのである。それは人間の生の限界を越え出るものであり、人間存在を死へと導くものとなる。

バタイユはそうした欲望を掻き立てるものの例として、美的対象を挙げている。だがバタイユの場合、人間の誕生と芸術の誕生とを同じ次元で捉えており、美もまたそのプロセスで生み出されたものと考えている。ではいったい、彼にとって人間的象徴としての美とは如何なるものであったのか。

彼にとって人間性とは、何よりも乗り越えるべきものであった。人間性とはまず死を克服することから始まったとバタイユは考える。言い換えるなら、それは「死に対する意識」であり、それによって人間は動物性を放棄し、人間性を獲得したのである。その結果、わたしたちは死や動物的な暴力を自らの存在を脅かす恐怖の対象として遠ざけたのである。だが、そうした動物性を否定することによって獲得された人間性はさらに否定される。というのも人間と動物、このふたつは決して厳密に対立することなく、むしろ人間の保持する人間性とは、人間が否定する人間的な動物性を否定することによって始めて獲得されるものだ、と彼は考えたのである。その動物性を完全に人間から排除してしまえば、人間性を保障するものは何もなくなってしまうのである。バタイユは人間でも動物でも、ましてや神でもない人間化した動物性とその動物性から作られる人間性との間の緊張関係のなかで存在する「否定的な」存在として、人間を定義したのである。

こうした否定的な存在としての人間性において獲得された美こそが、バタイユの欲望を喚起させるものとなる。そのため彼にとって美とは、必ずしも純粋な美しさを意味するのではない。むしろそのなかに隠された部分、言うなれば「汚れ」の部分暴露のために存在するのであり、また唯一汚されるという意味において重要なのである。バタイユはそうした美を暴露するために、女性の裸体について以下のように語っている。

だが一般的に言って、男の前で服を脱ぐ女は、男の無作法きわまりない欲望に対して自らを開いているのだ。それゆえ、裸体は、全くの猥褻さといわぬまでも、ひとつの横滑りを意味するのである。… [中略] …そして実を言うと、裸体の本質とは、この横滑りにあって、であればこそ、この欲望の対象

は、現実においては挑発的なものでありながら、明確な表象から、たえず逃れ去ってしまうものなのである。

C'est possible, mais en règle générale, une femme se dénudant devant un homme s'ouvre à ses désirs les plus incongrus. La nudité a donc le sens, sinon de la pleine obscénité, d'un glissement. [...] C'est à la vérité le glissement qui la constitue, et le glissement est la raison pour laquelle l'objet du désir, dont la réalité est provocante, se dérobe néanmoins sans trêve à la représentation distincte.<sup>27</sup>

裸体とは、単純に性的な猥褻さを意味するものでも、あるいは理想的な形態としての美的ヌードを意味するものでもない。裸体は見る者の欲望を掻き立てると同時に、それに対して自らの内部を開く。その内部は決して「明確な表象」をもつことなく、たえず眼差しを与える者の欲望をはぐらかし、横滑りしていく。さらにその欲望の対象は、エロティックなものであるがゆえに、美しければ美しいほど、見る者に内部の汚れた部分を露わにする。したがって「私はひとりの娼婦がドレスを脱ぐように思考する」<sup>28</sup>と語るように、こうした内部を暴く裸体のイメージとはバタイユにとって、言葉の比喩に留まることなく、ひとつの思考モデルとしてイメージや言葉に隠されたものを明らかにすると言える。それは『マダム・エドワルダ』に登場する娼婦マダム・エドワルダを彷彿とさせる。この物語で、彼女は神として描かれる。そして、衣服を脱ぐという行為により、隠された裸体＝内部が露となる。それは、神の内部を開くこと、慰めの言葉によって隠されていた本来の姿を暴くことなのである。バタイユにとってキリストの身体は、美的対象としての女性の裸体と同じく 決して形象可能なものとして固定されるものではなく、むしろそれ自体が自らの内部を開き、明らかにするひとつのプロセスでしかなかったのである<sup>29</sup>。さらに裸体の陰部を「生々しい傷口」として誇示するその姿は、バタイユが終生取り憑かれてきた十字架に架けられたキリストの傷口を連想させるのである。裸体を前にして、バタイユは自らの思考のヴェールが剥がされ、暴力的で、驚異的な肉体の震えを感じざるを得なかったのである。

## おわりに

バタイユにとって問題だったのは、決して言葉やイメージそのものではなく、それによって引き起こされる主体の現前と喪失、あるいは知と非知という矛盾した経験である。イメージであれ言語であれ、彼にとってそれらはともに「見ること(voir)」=「知ること(sa-voir)」によって知の主体を確立するための概念的思考に基づいたものにすぎない。むしろ、バタイユはあえてそれらの関係(言葉/イメージ)を組み合わせ、混乱させることによって、そのふたつに通底する知そのものの不可能性を暴こうとするのである。またそれゆえに、バタイユにとって、視覚的欲望の経験は、自身の存在を脅かし、死の恐怖に陥れると同時に、その視覚的欲望の対象となったもの自体も破壊され、醜悪な姿となってしまう、まさにそうした瞬間となり得たのである。

次章では、バタイユのラスコー洞窟壁画研究を論じるために、まずは洞窟壁画とその分析方法とは如何なるものかを明らかにする。というのも、後期旧石器時代に登場した洞窟壁画は、一方で人類の起源を明らかにするとともに、他方で芸術の起源を問い直す重要な契機となったからである。バタイユは、実際多くの先史学研究を参照しながら、自らの芸術論を確立していったのである。

### 第三章 イメージの起源への探求

#### ——初期先史学のイメージの発見とその「真正性」——

##### はじめに

後期旧石器時代(約4万年前～約1万年前)に誕生したと考えられているフランク＝カンタブリア美術の洞窟壁画には、先史学の成立とともに、これまで多くの解釈が与えられてきた。その発端となるのが、「先史学の最高権威」とも称されるアンリ・ブルイユ(Henri Breuil, 1877-1961)による精力的な洞窟壁画調査とその年代特定である。なかでも、彼の1902年のアルタミラ洞窟壁画の発見は、先史学の研究を大きく飛躍させることとなった<sup>1</sup>。彼は、これまでその存在は知られていたものの、価値が認められていないままであったアルタミラのイメージ群を個別に分析していくことで、それが後期旧石器時代に描かれたイメージであることを立証した。

ブルイユが壁画調査を行う頃には、先史学はひとつの学問として承認されつつあったが、その成立には同時代の科学が密接に関わっている。ローレンス・ダストンとピーター・ガリソンが指摘しているように、19世紀半ば以降、科学者らは、各々可能な限り主観的な解釈を排し、対象を客観的に観察しなければならないという科学的客観性の使命感に捕らわれていた。そのためには、観察者自身が機械の一部としてそれに従事する記録者となること、さらにはそのデータの有用性を客観的に判断していく専門的な能力を身につけることが求められた<sup>2</sup>。とりわけ考古学的研究を基礎とする先史学は、有史以前の人々が残したさまざまな痕跡を頼りに歴史以前の歴史を明らかにすることを目的としており、対象を解釈する以上に遺物に対するより包括的で客観的な記述が求められていた<sup>3</sup>。

こうした科学的客観性を前提にすると、ブルイユの客観性は奇妙な曖昧さをもっているように思えるかもしれない。というのも、多くの場合、彼は洞窟壁画の分析を自らの手を用いるトレースにより行っていたからである。おそらく、現在の先史学研究から見れば、それは図像学的にイメージが抽出されるというよりも、ブルイユ自身の想像あるいは理想に従ったフォルムが作り出されているということが出来るかもしれない。しかし、実際彼が残した資料を見れば明らかのように、ブルイユにとって洞窟に描かれたイメージは、十分な光の下で見出される単一のフォルムではなく、かつての人々が経験したであろう闇に映し出さ

れる無数のイメージ群だった。ブルイユはトレースによって、それらの洞窟壁画を忠実に再現していったのである。彼の先史学の科学的客観性は、洞窟壁画を覆う暗闇を抜きにして語ることはできないのである。

本章は、ブルイユの描いたイメージをたんに視覚的な次元で捉えるだけではなく、洞窟という特異な条件下で生じる彼自身の身体的な経験とともに捉え直す。というのも、暗闇での経験に基礎を据える彼のイメージの把握方法は、安定した主体のまなざしのなかで捉えられる対象のあり方、つまり、身体とイメージが切り離され、厳密な意味での考古学的資料として分類されていく対象の捉え方とはまったく異なっているからである。ブルイユにとって、トレースは自らの身体的経験に基づき、闇に隠された過去の痕跡に直接的に触れることができる優れた方法だった。さらに言えば、トレースを介してイメージが生み出される瞬間を捉えようとさえしている。その過程でブルイユは、洞窟壁画をかつての機能を失った遺物ではなく、現在のわたしたちにまで影響を及ぼす呪術的力を具えたイメージとして捉えたのである。こうした視点に立つことで、ブルイユの複製をいわゆる主観的な解釈というよりも、身体を通じて物質に刻まれた過去を明らかにする身ぶりの複製として捉え直していくことが可能となるであろう。

## 1 イメージの歴史としての先史学

アルタミラ洞窟のイメージ群発見の経緯を鑑みるとき、そこに当時の歴史認識が大きく反映していることがわかる。この洞窟はすでに、1866年にアマチュア考古学者によって発見されていた。だが1902年にそれが人類の起源につながるイメージであると正式に承認されるまで、約40年経過している。というのも先史学の黎明期、学者らは先史時代の存在を認め始めていたものの、この洞窟壁画に関しては信憑性に欠けていたのである<sup>4</sup>。それが過去のイメージと認められるには、ある認識の変化が必要だった。

アルタミラ洞窟のイメージが人類最古の絵画として認められる前年、ブルイユは他の研究者——ルイス・キャピタン(Louis Capitan, 1854-1929)ら——と共に、フランス・ドルドーニュ地方にてコンバレルとフォン・ド・ゴーム洞窟の彩色画と線刻画を発見し、それが後期旧石器時代のものであることを科学アカデミーで発表した<sup>5</sup>。彼らは、これまでに発見されていた動物の骨などの動産芸術<sup>6</sup>と壁画の写実的描写の類似性を強調することで、それらの作品が同時代に作成されたものであることを主張した。

これらの図形の真正性(authenticité)は疑う余地のないものであろう。その動物を複製する技術や方法からも、これらの図形が非常に古く、本国で発見された骨の線刻と同時代のものであることがわかる... [中略] ...さらに、図像化の正確さからも、それらが動物を見て、再現した芸術家らによって作られたであろうと断言することができる<sup>7</sup>。[強調筆者]

ブルイユによれば、当時の人々は日常に存在する動物を「見たまま (de visu)」描いたのであり、彼らはそれを再現したにすぎないのだという。つまり、先史人が現代のわたしたちに識別可能なほど、技術的に優れた能力をもっていたと主張したのである<sup>8</sup>。ブルイユらの図像解釈には、当時盛んだった民族学研究が大きく関わっている。というのも、彼らはアフリカやアメリカ、オーストラリアの原住民のプリミティブ芸術の壁画と有史以前の洞窟芸術とを比較可能だと考えたのである。その比較によって、両者が、洞窟内の図像が個人的な行為によるものではなく、「真の精神的統一性を示す社会的、集団的行為」<sup>9</sup>によって作られたものと解釈され、同時に、壁画が描かれた洞窟が、狩猟祈願を目的とした呪術的な活動の場であり、近寄り難い非日常的な聖なる空間と考えられた。

こうした解釈の変化は、19世紀後半の「実証主義精神の高まりとともに、歴史や起源に対する関心の増大」<sup>10</sup>という認識の変化と密接に結びついている。その背景には、自己を他者と同一化する生物学的、社会的進歩史観が存在している。なかでもチャールズ・ダーウィンが『種の起源』(1859年)において提唱した進化論は、人類とサルとのミッシング・リングを作り出す契機を与えるとともに、人類の起源を探究する試みを可能にした。またジョン・ルボック(John Lubbock, 1834-1913)はダーウィンの理論を実証するために、文明の起源を進化論的あるいは民族学的に分析している。著書『先史時代』(1865年)において、ルボックはヨーロッパの先史人と非西洋の「未開人」を同一視することで、これまでまったくの他者でしかなかった異質な存在がわれわれの祖先と共通する特徴をもつことを明らかにする<sup>11</sup>。その結果、他者を研究することが逆説的にわれわれ自身の理解につながるという新たな認識を導くこととなった。当初民族学と同様に、先史学は人類の根源に他者を位置付けることを実証するべく推し進められていたのである。

ブルイユもまた自ら作成したコンバレル洞窟壁画のトレースを提示することで、こうした認識の実証を試みている<sup>12</sup>【図3-1】。彼の描いた複製図版では、数

種類の動物の線だけが実際の岩のテクスチャーから切り離されて可視化されている。なかでもマンモスの図像は、体毛や耳の形、鼻の大きさなど細部まではつきりと描き出されている。今では絶滅したはずの動物の詳細な描写が、結果としてこのイメージの真正性を保証する決定的な証拠となったのである。

上記のような先史学の黎明期における認識の変化、および洞窟壁画発見に際しての挿話が明らかにしているのは、イメージとはそれが発見されて、なおかつ歴史の一部と認識されることで初めて、有用な価値をもつということである。一見すると、洞窟壁画のオリジナル／コピーの関係は、ヴァルター・ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」(1936年)において論じた芸術の「礼拝価値」と「展示価値」の関係と類似している<sup>13</sup>。この意味において、洞窟壁画はある種のアウラをもっているということができるとであろう。だがここで注意すべきは、そもそもオリジナルとはコピーにより発見されてこそ意味を持つのである。なぜなら、オリジナルをコピーすることは、複製される対象の一回性を否定することになるが、同時に複製される対象そのものを意識させることにもなるからである。実際、先史学のアカデミーにおいて、イメージの起源の真贋問題をめぐる論争がブルイユの複製を通じて行われている。つまり、19世紀後半の進化論的人類学の科学的実証性に基づく認識論的な転換期において、先史学によって発見された洞窟壁画が、まさに発掘者が再現したイメージを介して事後的に再発見されたのである。

このブルイユたちの発見以降、それまでの研究対象であった動産芸術に加えて、洞窟全体が新たな読解可能な空間となり、そこに現れるすべての対象が何らかの意味をもつ記号となった。ブルイユは、どのような場所にイメージが描かれ、配置されているのか、また全体のなかでイメージが相互的にどのように作用しあっているのか、といった空間内での相対的な分析をトレーシングによって忠実に再現していく。それは、指でなぞるだけの単純な線や点画のようなものから、リアリズム的描写の段階へと徐々に進化していく歴史的变化のなかで捉えられる<sup>14</sup>。明らかに彼の歴史認識は、ダーウィン以降の進歩史観にもとづいている。だが、こうした認識の変化によって彼は、後期旧石器時代の人々を他者として自分たちの歴史の根源に位置付けたのである。さらに重要なことは、先史学における洞窟発見の歴史のなかで、ブルイユ自身があくまでも一人の観察者となり記録したイメージが、過去を表象し得るメディアとして機能していたことである。そこにはイメージを媒介とした新たな認識が生じていたのである。このイメージを介してはじめて、先史学者らはそれまで認識不可能であった過去のイメージに真正性を与えることができるようになったのである。

## 2 ブルイユの転写法

今日、ブルイユに対する批判は、彼の壁画分析方法とそれにもとづく歴史認識に向けられている。多くの場合、彼の複製図版は曖昧なものを排除し、恣意的に選択された線だけが描かれた、科学的客観性に欠けたものと解釈される<sup>15</sup>。そうした批判を受けながらも、当時その重要性が認められつつあった写真による複製に頼ることなく、ブルイユは独自の複製方法をより正確な分析方法として利用していた。

彼は壁画を複製するために、主にふたつの方法を用いている。一方は、壁面が脆い場合などに用いられるクロッキーによるデッサンである。その方法は、三角測量により壁画の見取り図を描き、その後、パステルで色づけを行うものであった。他方は、先のマンモスの複製のような、直接トレーシング紙を壁に押し当て図像を透写していく方法である。この方法には、補助のために光源をもつ人物と、時にはトレーシング紙を押さえるもう一人の人物が必要であった【図 3-2, 3-3】。

当時ブルイユは多忙を極めていたため、トレースは清書の段階で何年もの間手付かずのまま放置されることもあれば、他の人の手を借りて行われることもあったという。だが実際は、洞窟へは行っていなかったり、版画の知識をもっていなかったりする者までおり、彼らはブルイユが残した注釈や図の指示を自分で解釈せざるを得ないこともあった。その結果そこに別の手が加わり、時間の隔たりが誤った線を描くことも当然起こってしまっていた<sup>16</sup>。

このようにブルイユの複製は、より明確に認識可能なイメージになるように加筆修正が頻繁に行われていた。先に述べた数々の批判の理由は、こうした点にあると考えることができる。つまり、機械的にイメージを再現すること以上に、如何にして壁面に刻み込まれた無数のイメージを眼に見えるようにするのが課題となったのである。彼にとって実際壁画が描かれている自然の形状はそれほど問題ではなく、むしろ「技術やスタイルの進化」<sup>17</sup>に見合った形象のみを忠実に再現し、解釈可能なイメージとして選別していくことこそが重要だったのである。

しかしながら、そもそも洞窟壁画発見の挿話が示唆しているように、文字をもたない有史以前の人々が残した物質や痕跡を分析する先史学にとって、洞窟に無数に点在するイメージや線刻の機能や正確な意味を読み取ることができず、表象されるものを必ずしも正確に理解することができない事態は当然起こり得る。また洞窟内の光の少ない状態では、人工的な光の強さによって図像の見え方はまったく異なってしまう。壁に描かれた模様がイメージであるのか無いのか、

つまりそれが自然にできた形なのか、何らかの人為的な行為によるものなのかといった、イメージの境界の判定はその時代のイメージに対する認識のあり方に委ねられるのである。

ブルーユは洞窟内の作業工程について、以下のように語っている。

それら(洞窟壁面の線刻)は非常に細かいものであり、少しでも離れてしまったら見えなくなってしまう。見失ってしまうと、場合によっては見つけ出すのに苦心するのだ。その後、それらの線刻はどのように装飾的な役割を果たすのだろうか。さらに言えば、それらがまったく別な用途をもっているとも考えてしまう<sup>18</sup>。 [筆者補足]

ここで語られているのは、発掘を行う際の困難な状況である。一度暗闇のなかにイメージが隠されると、それはまったく別な形へと変化していく。ブルーユが発掘を始めた当時、光が十分には供給されず、ほとんどの場合がロウソクやランタンの光を頼りに作業が行われていた。またあまりに強い光源では光が反射して、微妙な色の変化や線が見えなくなってしまう<sup>19</sup>。このような状況を考えれば、洞窟の暗闇において、視覚的認識だけでイメージを捉えていくことが如何に困難であるかがわかる。さらに平面的な絵画とは異なって、小さなランプを持って壁画に近づけば、岩の凹凸や、光の屈折、あるいは自分の影の変化に応じてイメージにヴォリュームが生み出され、イメージの見え方はまったく変わってしまう<sup>20</sup>。つまり、洞窟の暗闇のなかでは、イメージは必ずしも一定の視覚的認識によりまなざされることはなく、見る者と対象との偶然的な位置に応じて、ある場合には物質的なものとして、また別の場合には何らかの記号として、形体ないし図像的意味をその都度変えるのである。

こうした視覚の偶然性を補うべく、ブルーユは半透明のトレース紙を直接壁に押し当てる方法をとった。彼は意図的に取捨選択しながらも、トレース紙に表れる線だけを機械的になぞっていく。その過程で自然の壁面に描かれた壁画との接触によって浮き上がったイメージが、視覚的に認識可能なフォルムとして抽出されるのである。偶然的な知覚経験が常に介在する洞窟内では、視覚的認識に依拠しながらも、線刻をなぞることで生み出されるオリジナル/コピーでの物理的接触が、たんなる視覚的認識とは異なる、客観的なヴィジョンをブルーユに与えたのである。

このある意味で「機械的」な複製方法が、ブルーユの「科学的客観性」の一部を担っていた。1906年に出版されたアルタミラ洞窟の図版は、そうしたトレース

スの真正性を証明するかのように、転写方法を再現している【図 3-4】。そこでは、複写方法を再現するために写真を下地にして、その上にトレーシング紙を重ね、読者自身が動物の形象をなぞることができるように構成されている。読者は、ほとんど識別困難な写真図版に、ブルイユが見出したイメージを重ね合わせることで、ブルイユの経験したイメージの痕跡を追体験するかのように後期旧石器時代のイメージを発見する。それは、ブルイユの図版が恣意的な解釈によって描かれたものではなく、洞窟に実際に現前する過去のイメージをなぞった、より客観的なイメージであることを示しているのである。

しかしながら裏を返せば、このような構成から分かるように、ブルイユ自身、接触によって生み出されたオリジナルの複製がさらに印刷され、複製されてしまえば、それは全く異なったイメージになってしまうことを意識していた。彼はそのオリジナルと、コピーのコピーの隔たりを補うために写真の再現性に頼らざるを得なかったのである。だがブルイユには、当時のモノクロ写真は、資料としては不十分だった。それを補うため、彼はトレース紙と写真をさらにもう一度重ね合わせ、接触させることでひとつのイメージを認識できるように工夫し、読者はそうした半透明のページから二枚同時に図を参照する、あるいは二枚のページを往復し、比較することで洞窟内に描かれたフォルムを発見したのである。

これらの比較から、明らかにブルイユが直接オリジナルに触れたトレースには、その他の複製技術とは異なり、それ自体にある種の物質性が備わっていたとすることができるであろう。というのも、物理的接触によって過去の痕跡がトレース紙を介して転写される時、その再現する形象そのものには、ある種の真正性が付加されるからである<sup>21</sup>。つまり転写による複製は、接触による対象の痕跡であり、たんなる対象のコピーではなく、対象から離れ、物理的あるいは心理的距離が保持された瞬間に、対象の痕跡として真正性を帯びるのである。そのため、たとえそれが彼自身の手によって描かれた複製であろうとも、イメージの痕跡に触れることで、いふなればアウラのようなものがそこに付着し、それ自体が真正なものとして表象されるのである。それはオリジナルのコピーでありながらも、それ自体がオリジナルの特性を具えている。その意味で、ブルイユの描いたイメージは機械的で、客観的な価値を与えられるのである。

### 3 壁画生成の身ぶり

ここまでの議論で明らかになったのは、先史学の父と言われるアンリ・ブルイユの客観的志向性は、今日の視覚的な認識に基づく客観性ではなく、既存の機械的という語の意味とは異なる、物理的接触に基づく「機械的」な方法だった。洞窟内の暗闇では、視覚的認識は絶えず不安定なものであり、偶然性を伴っていた。ブルイユはそれを補うために、対象との物理的な接触を意識しながら、トレース紙に浮き上がる線をなぞることで客観的にイメージの判定を行っていた。ただしブルイユは、イメージに真正性のみを求めていたわけではない。むしろ彼は、洞窟の暗闇のなかでどのように後期旧石器時代の人々がイメージを作り出し、それを経験していたのかを自らの身体を通じて捉えようとしていた。とりわけ彼の芸術起源論は、注目に値する。この起源論において彼はかつての人々のイメージ生成を追体験しようと試みているのである。

ブルイユは芸術起源論のなかで、イメージの発生のプロセスに関して以下のように語る。

二次元の造形芸術は、…〔中略〕…同じく手によって作成された刻印とは別のカテゴリーから発展したものである。それはもはやこうした四肢の規則的な刻印というよりも、粘土の上に残された数々の指の線や、何らかの方法を用いて岩の表面に残った線を解釈することから発展した。そこで粘土や顔料によって汚れた手が最初は偶然に、その後は自発的に諸々の線を描いた。つまり、最初は偶然に、その後一定方向に向けられる諸々の線の遊び(jeu)が二次元の輪郭を実現したのである。

L'art figuré à deux dimensions [...] s'est développé probablement à partir de certaines autres catégories d'empreintes faites aussi par la main, non plus l'impression régulière de cette extrémité mais bien par l'interprétation de lignes laissées par des doigts, soit sur l'argile, en en prenant pour quelque usage, soit sur une face rocheuse où les doigts souillés d'argile ou couleur ont d'abord accidentellement, puis volontairement, tracé lignes ; leur jeu, accidentel d'abord, puis dirigé, a réalisé des silhouettes à deux dimensions [...].<sup>22</sup>

ブルイユにとって、過去の痕跡はひとつの「遊び」であり、また「偶然」のなかで生み出される。つまりイメージは、偶然的な手の動きに応じて生み出され、そこから徐々に明確なフォルムが生成される。後期旧石器時代人の手による偶

然的なプロセスが、結果としてその時代の人々が描いたイメージとなるのである。

このような考え方は、決して突飛なものではない。同時代の先史学者であり心理学者でもあるジョルジュ＝アンリ・リュケ(Georges-Henri Luquet, 1876-1965)は、その著書『原始美術』(1930年)において、子供の絵や未開美術、そして先史美術を比較するなかで、同じようなイメージの生成プロセスについて論じている。リュケによれば、人間が何らかのイメージを生み出す際には、段階的にふたつのリアリズム(「視覚的リアリズム」と「知的リアリズム」)が存在する。「視覚的リアリズム」とは、たとえば大人や一般的な人間が描くような、目に見えるものを視覚的な認識に基づき、写実的に模倣する絵画のことを示している。それに対して、「知的リアリズム」とは、未開人や子供、あるいは先史人が描くような、目に見えるものよりもむしろ意識のなかで感じられたものを描く未熟な段階でのリアリズムである。そのリアリズムはまさに、手の運動により線を描くことから始まる。

線を描くこと。それは手の運動を行うことである。さまざまな道具を持った手の運動が紙のような支持体に、以前には存在していなかった目に見える線を残すのである。

Tracer des traits, c'est exécuter des mouvements de la main qui celle-ci étant munie d'accessoires variés, laissent sur un support tel qu'une feuille de papier des traces visible qui n'y étaient pas auparavant.<sup>23</sup>

それは、視覚から捉えられた対象を再現するのではなく、意識に表れたものだけを描く物理的な身体運動である。人間は、この未熟なリアリズムの段階から、理性の発達とともに目に見えるものを正確に描く技術を獲得し、写実的に現実を再現することができる視覚的リアリズムへと移行する。したがって、リュケの視覚的／非視覚的経験の分析と照らし合わせれば、先史学におけるイメージは視覚的認識のみに依拠するのではなくむしろ、心のなかで認識されたものが手の運動を介して生み出される全く別のリアリズムを要請する。そこには偶然的な手の動きが介在しているのである。

これらのイメージ生成をめぐる「遊び」や「偶然性」は、まさに暗闇で作業を行うブルイユのトレース経験そのものに結びついている。実際彼は、何千年も前に作り出され、現在まで存在する美的で神秘的なイメージを前にして、まさしく先史時代の人々のイメージ生成プロセスに強いシンパシーを感じずにはいられ

なかった。洞窟内の視覚的認識の困難な状況のなかで、イメージをトレースする経験は、ブルイユにかつての人々と同じ身ぶりを体験させたのである。「芸術家は、その場所に決めた後、片手に鑿をもち、もうひとつの手に明かりを持ち、予め考えたプランにしたがって作業を行った」<sup>24</sup>様に彼自身も、複雑に入り組んだ岩壁のなかで芸術家と同じ身ぶりを想像しながら線刻をなぞっていった。つまり、ブルイユは手の偶然的な動きに従いながら、かつての人々が描いたものと同じイメージをトレース紙に再現していったのである。それは、過去の痕跡を複製し、それをイメージ化するための身体的身ぶりの模倣である。そうした身ぶりを追体験することで、ブルイユはある種の創造的な感覚に捉えられ、後期旧石器時代の技術的洗練性と芸術的創造行為の意図を経験するのである。

人類学者マイケル・タウシグ(Michael Taussig, 1940-)は、こうした身ぶりの模倣による認識を主体と客体、自己と他者の対立に見られるような近代的な主体性を乗り越えるミメシス的な他者認識として再評価している。クナ族の治療用の木像の例を挙げながらタウシグが論じたのは、民族学に見られるような近代科学のなかで確立した、観察者と観察されるものとの乖離した状態が接触領域において崩壊していく様だった<sup>25</sup>。それは第一に視覚中心的なイメージ論から距離をとり、見る主体と見られる対象の関係に代わって、イメージを身体の感覚的経験を通じて捉えていくことにある。タウシグによれば、模倣の能力とは、「他者に身を委ね、他者になること」<sup>26</sup>であり、それは、接触と類似による共感呪術な方法によって行われる。ジェームズ・フレイザー(James George Frazer, 1854-1941)の理論に従いながら、タウシグは共感呪術を主に、物理的な接触による「感染呪術」と、似たものは似たものを生むという類似を原理とした「類感呪術」に分類する<sup>27</sup>。言い換えるなら呪術的实践とは、コピーがオリジナルの特性を共有、あるいはそれと同一化する、つまり表象するものと表象されるものが同じ実体となることを意味する。だがタウシグにとって、この他者との同一化を引き起こすミメシスこそが、主体と見られる対象の決定的な差異を明らかにする。

ミメシスは同じものとまったく異なるものとの間で揺れ動くこうした錯覚を引き起こす。それはありえないが、不可欠でまさに日常茶飯事に起こっている。ミメシスは同一性と差異を、つまり似ていることと別のものであることを同時に示す。他者のようになること、そして他者になるという同一と差異の両方を含むものとして示される。このような不安定性から安定性を作り出すことは簡単なことではない。しかし、あらゆる同一化の形成は常々この架け橋の活動に関わっている。その活動において肝心なのは、同じ状態

のままでいることではなく、他性(alterity)を通じて同一性を維持することである。

[...] mimesis plays this trick of dancing between the very same and the different. An impossible but necessary, indeed an everyday affair, mimesis registers both sameness and difference of being like, and of being Other. Creating stability from this instability is no small stack, yet all identity formation is engaged in this habitually bracing activity in which the issue is not so much staying the same, but maintaining sameness through alterity.<sup>28</sup>

ブルイユはたしかに、先史学の権威として考古学的あるいは民族学的に洞窟壁画をトレースした。しかし同時に彼は、線をなぞるミメシス的な行為によって、後期旧石器時代の呪術的な力に取り憑かれてもいたのである。「わたしたちが壁画洞窟を訪れると、聖域に至る。そこでは、何千年もの間、聖なる儀礼がその時代にイニシエーションを受けたであろう人物によって執り行われ、次に、新参者に彼らの人生を営んでゆくのに必要な基本的教育を受けるように導かれる」<sup>29</sup>。先に示したように、ブルイユは、殆どの後期旧石器時代の作品が、宗教的な聖なる場所において行われる芸術的活動のために作られたものと解釈した。「数々の記号が配置されている状況、そのすべては現代の訪問者の心を打ち、かつての人間の生活や生活習慣に成りきろうと強いるのだ」<sup>30</sup>と述べるように、ブルイユは洞窟内に描かれた壁画イメージを過去の遺物としてのみ捉えていたのではなかった。それ以上に彼にとって、壁画に描かれたイメージは、儀式的な身ぶりの痕跡だった。彼は聖なる空間である洞窟内で、呪術的な感覚に捉われながらイメージに触れ、身ぶりの模倣を再現することで、おそらく先史人が過去にまなざしたであろうイメージを同じようにまなざし、それを身体を通じて現在に転写していくのである。そこでは知覚はもはや視覚的なものではなく、行為そのものに結び付けられる。そのミメシス的な行為が、ブルイユとかつての人々を同一化させながらも、模倣される対象を真正性を帯びた他者として喚起させるのである。

これまで論じてきたように、ブルイユのトレースは、もはや主観的解釈が介入しているかどうかは問題ではなく、模倣的な身ぶりによって、半ば機械的に生み出されたものであった。だが、むしろ彼のトレースにおいては、想起という時間的契機をもつ過程こそが重要だった。ミメシス的に他者を捉えていくことで断片的に過去の時間を再現していくこと、あるいは旧石器時代の人々が壁画を描くその瞬間を再現していくことこそがブルイユのトレースにおいて志向されていたのである。したがってその複製は、過去にすでに作り出されたイメージの

再生産ではなく、過去と現在のあいだで身体的に経験される痕跡の再生の痕跡である。そうした実践は、トレーシング紙というメディアを媒介してイメージを生み出し、現在のなかに遠くの過去の記憶を近くへと引き寄せて想起する身体化のプロセスである。言い換えるなら、洞窟におけるブルイユのトレースとは、暗闇内の特別なイメージ空間において、身体そのものをひとつのメディアとすることで、過去の痕跡を現在に呼び起こす、視覚的認識を越えた身体の痕跡として作られたイメージだったのである。

## おわりに

今日の先史学において重要なのは、メディアでもミメシス的身ぶりでもなく、主体性を可能な限り排除したイメージのアーカイブ化であり、そうしたイメージによって科学的資料を正確に分析していくことにある。このような方法で発見された遺物は、過去を認識するための資料となり得る。しかし、アルタミラをはじめとする洞窟壁画発見の挿話が明らかにしているように、このような方法は過去の遺物をアクチュアルなものとして現在に呼び覚ましはするが、それと同時に、保存すべき過去の対象として遠ざけることを意味している。考古学と同じく、その起源から先史学は、このような矛盾を抱えて成立してきたのである。ブルイユの方法論は、この矛盾に対するひとつの解答だったといえるだろう。

その身ぶりは、洞窟という非日常的な空間のなかで、否応なしに意識されるイメージと身体の関係、つまり、イメージの視覚的認識とは異なった身体的イメージの認識方法であった。ただし、ブルイユは近代に成立した学問を自ら構築していくなかで、客観的なイメージを取り出すという使命に従いながらも、同時に後期旧石器時代の壁画イメージに残された歴史の深淵に触れる彼自身の身体的身ぶりを通じてそれを行った。そうした摩擦により生じたイメージこそ、ブルイユが真正性をもったイメージとして作り出したものだったのである。さらに言えばこの意味で、数々のトレースは、ブルイユ自身の身体的身ぶりが書き込まれ、言説のなかでの摩擦を表象する、物質的なメディアだったのである。

周知のように、アンドレ・ルロワ＝グーラン(André Leroi-Gourhan, 1911-1986)が著書『身ぶりと言葉』において論じたのは、人間の進化の過程で獲得された人類の根源的な身ぶりについてであった<sup>31</sup>。彼によれば、人間的な身ぶりは、直立歩行と手の解放という人間的知性と、それを可能にする技術的知性によって実現される。ベルナール・スティグラー(Bernard Stiegler, 1952-)が的確に指摘して

いるように、ルロワ＝グーランにとってそうした身ぶりは自然と文化、主体と対象の対立を乗り越えるもの、すなわち、言語を含めた技術の発展こそが人間の進化のプロセスそのものであるとする人間中心的解釈を否定するものである<sup>32</sup>。アンリ・ブルイユの身体とイメージの問題も、ルロワ＝グーランの考古学分析に共通点を見出すことができるかもしれない。

しかしながら忘れてならないのは、ブルイユのトレースは、さらにもうひとつの身体をわたしたちに垣間見せるのである。つまり、現代のわたしたちが彼のトレースをまなざすとき、そこには有史以前の人々の身体的イメージだけではなく、ブルイユ自身の身体的イメージを、さらにはわたしたちの身体とイメージの関係をも意識せざるを得なくなってしまう。本章は、こうした視点からブルイユのイメージのもつ物質性が歴史のなかで単線的に並置される過去と現在の時間的な隔たりを無効にするとともに、それが想起させる、イメージ経験を明らかにしたのである。

1950年に出版されたブルイユの『壁画芸術の四百世紀』は、これまでの洞窟壁画研究を集約した歴史的な大著となった。なかでもラスコー洞窟壁画に関しては、1940年に発見されて以降、初めての本格的な研究本となっている。その5年後、バタイユはアルベール・スキラの依頼により、美術史全集の第一巻を飾る『ラスコーあるいは芸術の誕生』<sup>33</sup>を出版し、ブルイユの洞窟壁画研究を引き継いでいる。しかし、序論においてバタイユは、ブルイユの著作に触れながらも、本書を先史学や考古学に立脚する専門的な学問研究とは異なった「ラスコー洞窟壁画の美術の歴史に占める傑出した位置を、より一般的に言えば人類の歴史のなかに占める位置を明らかにする」ものとして位置づける<sup>34</sup>。つまり、バタイユは、ラスコー洞窟壁画を芸術として論じるのである。

## 第四章 洞窟壁画に対峙するバタイユ

### ——イメージの生成からアンフォルムな痕跡へ——

#### はじめに

20世紀初頭に端を発する洞窟壁画研究は、考古学界のみならず、広く一般に人類の起源についての関心を引き起こすこととなった。1940年、フランス南西部のヴェーゼル溪谷近郊、ラスコー洞窟内でのイメージ群の発見は、その規模や保存状態の良さから、人類の起源、延いては人間そのものについて知ることができる重要な手がかりとなった。先史学者ブルイユによる大著『壁画芸術の四百年紀』<sup>1</sup>の出版後程なくしてバタイユは『ラスコーあるいは芸術の誕生』(1955年)と題された大型美術図版を出版する。彼は実際にラスコー洞窟を訪れ、壁画内部に描かれた動物画や人物像などの先史時代のイメージを通じて、独自の芸術起源論を展開している<sup>2</sup>。

だが、これまでラスコーに関する彼の主張は、先史学や美術史、さらには、バタイユ研究においても重視されることはなかった<sup>3</sup>。彼にとって、ラスコーは、動物とは異なる存在として人間が誕生したことを示しており、それは同様に、芸術＝遊びという人間固有の行為が誕生したことをも意味していた。にもかかわらず、多くのバタイユ研究者は、彼のラスコー論を「禁止と違反」「死とエロティシズム」といったバタイユの人類学的思想を補填する一要素としてのみ捉えた。また、芸術の誕生を人類の誕生に結びつけるバタイユのラスコー論は、先史的視点から見れば、科学的論拠を欠いた、極めて思弁的なものとして軽視されている。

本章の目的は、こうしたバタイユの経験的なラスコー論を独自のイメージ論として解釈することにある。バタイユのラスコー論を精緻に読み直してみれば、バタイユがまず何よりも、このきわめて優れた状態で残された壁画イメージが、芸術作品として現在の理解を越えたもの、わたしたちの判断を停止させるものとして感情的に訴えかけてくることを強調しているのは明白である。実際、彼は、イメージが時に重なり合いながらも複雑に配置された洞窟内部の様子に驚きを覚えずにはいられなかった。彼にとって洞窟壁画とは、たんに人間や芸術の歴史を証明する過去の遺物では決してなかったのである。ラスコーにおいてバタイユは立ち現れた先人らの痕跡を前にして、彼らの起源を辿りながらも、そこから

喚起されるさまざまな感情を論じていくのである。

## 1 芸術誕生の瞬間

先史時代に芸術がどのように誕生し、またどういう意味を持っていたのか、これまで先史学で論じられてきた問題をバタイユは再考する。ブルイユを代表とする先史学者らの解釈は、洞窟壁画を呪術的な儀礼を行うためのアイコンとして捉える。たとえその始まりがたんなる個人的な行為によって行われたとしても、最終的には「真の精神的統一性を示す社会的、集団的行為」のために利用されるという<sup>4</sup>。

洞窟壁画の社会的機能を論じるブルイユの先史学的解釈に対して、バタイユはある種の論理的な飛躍を見出している。というのも、先史学の解釈では壁画の意味は理解できたとしても、先史人がなぜ図像を描いたのかは説明できないからである。先史学者らは図像を出現させることと、それを呪術として利用することとを混同しているのである。言うなれば、彼らは祈禱を目的とする手段として洞窟壁画を解釈することで、暗闇のなかで壁画を描くという本来の意図を無視しているのである。それはあくまで、現代に残された過去のイメージを解釈可能なものとして事後的に捉え、本来の洞窟壁画の目的とその利用手段とを取違えてしまっているのである。

バタイユは以下のように述べる。

先史学者らの考えにおいては、呪術的意図やそれによる利益があまりにも頻繁に優位を占めてしまっている。つねに彼らは、おそらくは臆病さから、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。そうしたいわば神聖なイメージ群は、それらを描いた人々にとって自由な創造と祝祭の要素を再現し得るものだった。

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.<sup>5</sup> [下線筆者]

ここでバタイユは、呪術的解釈そのものを否定しているわけではない。むしろ、

呪術的解釈に終始することで、何らかの呪術的意図やそれによって得られる利益を重視する先史学者らを批判しているのである。少なくともイメージが出現する前にそれを利用することは不可能であり、イメージが存在するためには、最初にそれを生み出した身ぶりが必要なのである。彼らの議論では、「呪術的意図」ばかりを問題にして、洞窟壁画が秘める神聖さは看過されているのである。

またここで「自由な創造と祝祭の要素」という表現は重要である。バタイユのラスコー論では、人類における動物から人間への移行は、道具の使用と労働から芸術や遊びへの移行に結び付けられる<sup>6</sup>。第一章で論じたように、バタイユは、アレクサンドル・コジューヴのヘーゲル弁証法に基づいて人間の歴史を規定した<sup>7</sup>。人間は労働と道具の使用によって動物から放れ、人間性を獲得する段階で捨て去った動物性に禁止を与える。コジューヴは、この否定を経てより高次の統一へと展開する運動をヘーゲルの止揚として論じる。ヘーゲル弁証法は、こうした総合へと至るプロセスであり、弁証法が完了するときに絶対知がもたらされ、歴史は完了する。

翻ってバタイユが論じるには、この否定によって捨象された動物性を忌避したために、今度はそれが魅惑的なものとなる。ラスコー論において、芸術活動＝遊びは、この動物性を回帰させる契機となる。「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」<sup>8</sup>と述べるように、人間は有用な目的を前提とした労働を否定することで、自由な芸術＝遊びを行うことができるのである<sup>9</sup>。ラスコーにおける壁画制作は、こうした労働の世界から遊びの世界への移行を示しているのである。

形象の描線を描くことは、おそらくそれだけでは儀式ではなかったが、儀式の構成要素のひとつではあった。それは宗教的あるいは呪術的な操作であった。…〔中略〕…全体の効果への配慮は、ラスコーでは大広間や奥洞の秩序化において明らかとなった。しかし、確実に二次的である。操作だけが唯一意図に込めていた。偶然の贈与のように、あるいは神聖な世界の徴のように洞窟の荘厳さが現れたのだ。

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. [...] 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 apparut par la suite, comme un don du hasard

ou le signe d'un monde divin.<sup>10</sup> [下線筆者]

ここでバタイユは、イメージが出現する際の生成過程そのものに注目している。線を描く行為とは、「宗教的あるいは呪術的な操作」であり、その後に残った図像は全体への配慮がなされ、もはや二次的にしか意味を成さない。それは、描く行為が終わり、完成した何らかの痕跡に他ならない。バタイユにとって、芸術＝遊びとは形象を描く行為そのものであり、それによって形象を出現させることだったと言える。

ここで特筆すべきは、『ドキュマン』の論文「原始美術」(1930年第3号)において論じた「変質(alteration)」という概念である。ドゥニ・オリエが指摘しているように、バタイユによるこの変質という言葉は、フロイトが用いた二重の意味を持つ〈altus〉に多くを負っている<sup>11</sup>。フロイトは「原始語の反対の意味」において、「聖なるもの(sacré)」が「神聖なる／呪われた」という二重の意味をもつと同じように、この〈altus〉に「高い／低い」という二重の意味を与えている。変質(alteration)とはラテン語の〈alter〉に由来する語であるが、バタイユ自身はこの言葉を死骸のような部分的な腐敗を表すと同時に、「まったく別のもの(tout autre)、たとえば幽霊によって具現されるような聖なるものに通じる…〔中略〕…完全にある異質な状態への移行」<sup>12</sup>を表す語として用いている。したがって、バタイユの変質とは、腐敗のような破壊を意味するのみならず、「まったく別なもの」へと形態を変質させる移行プロセスそのものである。

この論文でバタイユは、リュケの『原始美術』(1930年)を援用しながら、先史美術や子供の絵画における変質の作用について論じている<sup>13</sup>。彼によれば、リュケは大人の「視覚的リアリズム」と子供の「知的リアリズム」というふたつのリアリズムの対立を提示しているが、この対立は必ずしも先史美術には適用され得ない。リュケ自身指摘しているように、たとえば先史時代の芸術は、知的リアリズムの性格を持ちつつも、明らかに視覚的リアリズムに属しているという。とくに先史時代芸術の人間の図像においては、著しい変形が加えられている。もはやそれは知的リアリズムでも視覚的リアリズムでもないという。むしろこの造形的表現において問題となるのは、「変質」そのものだとバタイユは論じるのである。

さらに彼は、この図像の発生の契機となる「変質」のプロセスを三つに分類する。

- (1) 壁や紙といった支持体の破壊
- (2) 類似した新たな対象を生み出す偶然の反復
- (3) 反復的な対象の個別化

バタイユによれば、それらは相互に関係し合っている。第一の変質によって支持体が破壊され、第二の変質において何かに似た「新たな対象」を生む。ここで第三の変質である更なる類似と、第一の変質に戻る方向に分岐する。後者は、一度類似したイメージが再び支持体とともに破壊され、第一の変質へと回帰する。対して第三の変質では、支持体を破壊することなく、「近似的な造形からたとえばある動物についての漸進的に合致したイメージへの移行」<sup>14</sup>が行われるという。したがってここで問題となる形象の変質は、破壊することで形象を無へと還元することでも、変質によって「まったく別なもの」へと変形することでもない<sup>15</sup>。形象の解体と、そこから偶然の反復によって類似した形態へと変化する過程こそが重要であり、バタイユはこの概念によって破壊から再生へとという形象の誕生を論じているのである。

この論文から20年を経てラスコー洞窟壁画を論じるとき、バタイユがこの「変質」概念を想定していたと考えられる。形象の生成プロセスについて彼が例に挙げているのは、《マカロニ》と呼ばれる岩肌を指でなぞった線で描かれた図像である<sup>16</sup>【図4-1, 4-2】。バタイユの説明によれば、最初は偶然にその手の動きが線を描き、「時にこれらの線が形象となる。そして、壁面の偶発的な線それ自体が(形象化の)出発点の役割を果たすある解釈可能な対象となった」<sup>17</sup>。最初は、支持体としての岩肌に指をふれ、その反復によって類似を偶然に出現させる。こうした一連の身ぶりは、変質の第一段階から第二・三段階へのプロセスを前提としていたのである。

「こうしたたどたどしい行為に駆り立てたものは、遊び以外にはないだろう」<sup>18</sup>と述べるように、バタイユは、これらの形象を生成するための衝動が芸術的活動である「遊び」によって起こったと考える。それは労働の乗り越えであり、「宗教的あるいは呪術的操作」として、如何なる意図からも解放されているのである。したがって、このようなイメージ生成論をバタイユの芸術論のひとつとして考えることができる。それは人間の誕生であり芸術＝遊びの誕生でもある。

## 2 壁画空間における「全体の効果」

イメージの変質＝生成論と並行して、バタイユは洞窟壁画を見るまなざしについても論じている。当然ながら、洞窟の内部は、外部の光から遮断され闇に覆われている。そのなかで図像が全体に多様な大きさに描かれているのである。壁画が制作された旧石器時代に、この非日常的な空間で何らかの集団的儀礼が行われていたことをバタイユ自身も認識している。

[しかし]壁画洞窟は居住場所ではなく（外気に近い部分だけが時として、住居の役割を果たしたであろう）、本来人間がもつ深い闇への恐れゆえに魅惑していたということを、わたしたちは想定しなければならない。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いう感情をもたらした。

[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'habitation), 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.<sup>19</sup>

しばしば、こうした宗教的な儀礼が執り行われる「聖なる空間」として、ラスコー洞窟はシステーナ礼拝堂に喩えられる。16世紀初めにミケランジェロによって制作されたこの教会の大天井画は、『聖書』を題材にした9つの場面によって構成され、ホール全体に一定の大きさに配置されている。一面に配置された絵画は、バタイユの言葉に従えば「よりドラマ的で、より因習的な」<sup>20</sup> 聖書の物語を描き、礼拝堂を訪れた人々は、そのキリスト教的イメージに包まれながら物語を解釈していくのである。

それに対して、たとえば四頭の巨大な牡牛が壁面全体に描かれた大広間と呼ばれる空間について、バタイユは以下のように述べている【図 4-3】。

これらの図像を次々に配置した人々は、諸形体の全体のまとまりを決して目指したわけではないのに、最終的にはその全体が形成されるように、本能的に図形を配置したのである。おそらく彼らは全く異なった時期に描き、…〔中

略] …しばしば、以前に描かれた部分を浸食したにもかかわらず、広間の壮麗さに寄与していた以前に存在していた部分を邪魔することは滅多になかった。

Ainsi 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'instinc(t) de telle sorte que cet ensemble à la fin se formât. Selon 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.<sup>21</sup>

ラスコー壁画の配置は、本能的な身ぶりによって描かれ続けたにもかかわらず、そこにはある種の統一性が存在する。それは、システーナ礼拝堂の空間とはまったく異なっている。というのも、システーナ礼拝堂の天井画は、キリスト教の歴史を概観するべく「因習的な配置」により構成されているのに対して、ラスコー洞窟は無計画な共同作業から生じたイメージが、全体を構成している。そうした複数のイメージが折り重なり遍在する空間は、長きにわたって新しく描かれる図像がかつての図像の上に描かれており、まったくの無秩序であるように見える。また洞窟の不規則な地形が、全体的なヴィジョンをより困難なものにしているようにも思える。

だがラスコーの大広間では、この無秩序状態のなかでそれぞれの図像は以前のものを消し去ることなく描かれている。たとえば、赤色に塗られた馬の図像は、鼻の先が別の牡牛の角の間に描かれ、またその他の図像に配慮して、頭部と腰部だけが彩色されている【図 4-4】。ラスコー洞窟では、至るところでこうした配慮が見受けられる。バタイユ曰く、「ここでは諸要素は、全体の効果に帰属している」<sup>22</sup>。つまり、ラスコー洞窟では、各々の図像が全体へと寄与することで、統一的な空間が保持されているのである。本節の最初の引用にもあるように、こうした「洞窟の景観」がわたしたちの呪術的な感情を引き起こし、「接近不可能な領域」へと介入しているかのような感情を喚起させるのである。

彼は、このきわめて優れた状態で残された壁画イメージが、芸術作品として現在の理解を越えたもの、わたしたちの判断を停止させるものとして感情に訴えかけてくることを強調する。

これらの壁画は、奇蹟としてわたしたちの前に存在し、わたしたちに強く親密な感情を交感 (communiquer) させる。しかし、その分よりいっそうそれら

は理解不可能なものなのだ。それらの壁画は、生きるために獲物を殺害する貪欲な狩人達の呪術的效果に関係するとも言われるが、わたしたちが彼らの貪欲さに無関心であっても、それによってわたしたちは心を動かされるのである。それゆえ、図像の比類なき美と、その美がわたしたちに引き起こす共感、胸苦しくも宙吊りのままになる。

Ces peintures, devant nous, sont miraculeuses, elles nous communiquent une émotion forte et intime. Mais elles sont d'autant plus inintelligibles. On nous dit de les rapporter aux incantations 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.<sup>23</sup> [下線筆者]

ここで語られているのは、壁画を理解することの困難さ、また壁画の呪術的機能（効果）に対して無関心であることである。一般的に先史学で論じられるような祈禱を目的とした呪術的解釈に依拠せずとも、洞窟壁画においては美的体験が行われるという。しかし、このラスコー洞窟壁画を前にして経験する「親密な感情」を引き起こしながらも、宙吊り状態にあるとは如何なるものなのか。

バタイユの言葉に従えば、洞窟壁画には「宗教的で感性的（美的）な」作者の意図が刻まれており、そこには「芸術が常に変わらず目的としてきたものが含まれているのである。すなわち、〔それは〕人間存在の本質に含まれる驚異への欲望(désir de prodige)に応答する仕方世界を変革させつつ、感性的現実を創造すること」<sup>24</sup>である。もちろんここで芸術とは、描き手のことを示唆している。しかし、同時に作品にも芸術概念が与えられている。したがって、作品と鑑賞者の関係性が問われている。バタイユの作品鑑賞法に従うなら、驚異的なものへ惹きつけられた鑑賞者には、作品とともに感性的現実が引き起こされる。それは、芸術が恒常的に目的としてきたものである。

この目的の恒常性と普遍性を考慮に入れるなら、何ら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。この目的を逃れる芸術作品が存在するだろうか。結局のところわたし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、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 telle 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.<sup>25</sup>

バタイユは、作品に対する制作者の意図や、それがどのように利用されたのかなどのコンテキストや意味づけを放棄するよう主張する。そうすることにより、わたしたちは、その作品を前にして驚異を感じるができるという。

したがって、ラスコーの図像を前にしてわたしたちが陥る「親密な感情」とその宙吊りの状態とは、過去と現在のふたつの時間を越えて生み出される、形象との感情的な交感＝コミュニケーションを表しているのである。仮に洞窟壁画という芸術作品がその誕生において「感情から生まれ、それ自体が感情へと訴える」ものだとするなら、先史時代の人間によって経験された感情の痕跡を捉えなければならないのである。

以上のように、バタイユのラスコー論には、ふたつの観点が存在している。一方は、描く行為そのものと形象の生成過程としての壁画であり、他方は統一空間としての壁画ならびにその観賞方法である。つまり、壁画の作者と受容者とを同時に思考しているのである。次節では、さらに彼の洞窟体験をもとに、洞窟壁画を見るもうひとつのまなざしについて論じてみたい。

### 3 アンフォルムとしてのラスコー

上述したように、イメージの生成的価値と観賞的価値を同時に論じるバタイユの議論によれば、ラスコーのイメージは、その誕生において意味を持つと同時に、それらが痕跡としてわたしたちの感情に訴えかけてくるのである。しかしながら、実際、如何にしてわたしたちはこうしたイメージの痕跡から過去の身ぶりを想起することが可能なのだろうか。というのも、ラスコー洞窟全体を見れば、必ずしもすべての図像が統一性を持って配置されているわけではないからである。むしろ、大広間以外の場所では、至るところに図像が混在して描かれているのである<sup>26</sup>。引き続きで、こうしたバラバラに配置された洞窟壁画がわたしたちにどのような感覚をもたらすのかについて考察する。

第三章で論じたように、洞窟内には、さまざまな人々によって描かれた図像が無数に点在している。そのため、図像の配置はわたしたちにとって予測不可能なものである。また自然の凹凸が、全体的なヴィジョンを困難なものにし、一般的に美術館で絵画を見るような一定の方向や距離を保つことが非常に困難である。

バタイユによれば、とりわけ大広間から続く奥洞では、大広間のようにそれぞれの図像が全体へと寄与することなく、無秩序な配置が成されているという。ここでは「構図はたしかに存在するのだが、微妙なものであり、不協和な要素のモザイクとして存在」<sup>27</sup>しており、それが大広間とは異なった印象を与えているのである。

そこでバタイユは、奥洞左側の重なり合った牡牛の図像を例に挙げている【図4-5】。この大きな黒い牡牛のなかには、小さな四頭の牡牛の頭部が黄褐色の線だけで描かれており、牡牛の背部から角だけが突出している。また、赤色に塗られた別の二頭の牡牛が、牡牛の胴体部分に重なり合う。

その形態はそのとき手直しされ作り変えられるのだ。これほど混成的で込み入った絵はないとあっていいだろう。とりわけその充溢をそれに見合う強烈さで言い表すことはできないだろう。現前の感覚がこれほどの甘美さ、これほどの動物的で野生的な熱気をもって現れるのは、稀である。頑健な動物性——非人称的で無意識的な——に含まれる優しさがこの図像によって当惑させるほどはっきりと表されている。

La forme en fut alors reprise et remaniée. Impossible d'imaginer peinture plus composite, plus chargée. Nous ne saurions 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.<sup>28</sup> [下線筆者]

この図像では、それぞれが纏れ合いながら幾層にも重なり合い、もはやひとつのイメージを正確に見出すことが困難である。時間の経過のなかで、あるイメージは他のイメージを覆い隠し、あるいはその一部として取り込む。それによりまた別のイメージが生み出される。大広間とは異なり、ここでは全体への配慮には欠けている<sup>29</sup>。また過去のイメージの生成過程を読み取ることすらできない。にもかかわらず、バタイユはこの錯綜したイメージを高く評価している。

ではいったい、なぜこのようなひとつの形を成さないイメージに対してバタ

イユはこれほどまでに関心を示したのであろうか。彼にとって、重ねられたイメージからは、他の壁画が与えるような「親密な感情」は得られないのではないだろうか。

ここで、かつてバタイユが『ドキュマン』で論じた「アンフォルム」(1929年 第7号)の概念を再考する必要がある。

〈アンフォルム〉——辞典というものは、それがもはや意味ではなく、諸々の作用(*besognes*)を示すようなときに、はじめて始められるだろう。したがって一般的にどの事物もそれなりにフォルムをもつことを要求するのであるから、アンフォルムとは、たんに何らかの意味を持ったひとつの形容詞ではなく、それらの分類をかき乱すのに役立つ言葉なのである。... [中略] ...宇宙が何ものにも類似せず、アンフォルムなものでしかないと断言することは、宇宙が蜘蛛や唾にも似た何かであると述べていることになるのである。

*Informe*——Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus les sens mais les *besognes* des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme [...] affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.<sup>30</sup> [下線筆者]

「アンフォルム」とは、決してフォルムの反対でも、それを否定し、無へと還元することでもない。むしろ、「一般的にどの事物もそれなりにフォルムをもつ」とあるように、アンフォルムとは、フォルムの内部から生み出されるものである。それは、「何ものにも類似しない」ものでありながらも、「似た何か」という語である。要するに、一定の方向＝意味をもつことなく常に変化し続け、言語そのものやフォルムそのものの分類をかき乱す語として作用する。

こうしたアンフォルムの概念を考慮すれば、バタイユによるラスコーの重複するイメージに対する評価を理解することができる。そこには、一定のフォルムは存在していないのである。本来は何らかの意味を持ったイメージ(たとえば、牡牛)は、新たなイメージが与えられることで、その意味を保持しつつも別のイメージとしてフォルムを変えていく。形象の誕生する瞬間において、それは遊戯として機能し、後には持続的なものとして呪術に利用される。しかし、その次には、他の人がその上にイメージを描く。それによって最初のイメージは、持続的

な力を失う。それらが何度も繰り返され錯綜状態が生まれる。しかし今度は、その錯綜状態が与えられると、イメージはその全体において別の機能を生み出すのである。バタイユにとってそれはまさに、変化する「アンフォルム」な壁画なのである。

バタイユは、こうした錯綜状態のなかで経験されるイメージの変化に魅了されていた。

ラスコーで感じられるもの、わたしたちに触れるもの、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わたしたちを昂揚させる。壁画を前にしたわたし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。

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 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.<sup>31</sup> [下線筆者]

バラバラにイメージが配置された洞窟内では、観者の多様な視点により、イメージはその形を変え、新たな姿で立ち現れる。また岩肌の隆起や陰影の変化がイメージを変化させる。かつては洞窟の暗闇のなかで照らされる光の揺らめきがイメージに動きを与えていたのかもしれない。それは瞬間的にイメージに運動を与える。その運動こそが「動くもの」として観者を惹きつけられるのである。

ここにバタイユのもうひとつのラスコー論を読み取ることができるであろう。それは、アンフォルムとしてのラスコー論である。「これらの壁画は、奇蹟としてわたしたちの前に存在し、わたしたちに強く親密な感情を交感させる。しかし、同様にそれらは理解不可能なものなのだ」と述べるように、過去に描かれたイメージに対してバタイユは明確な解釈を与えることを放棄している。だが、厳密な意味を与えることなくイメージをまなざすことは、フォルムに多様な様相を提示する。こうしたバタイユのラスコー論は、洞窟という特異な空間においてこそ可能だったのである。

## おわりに

ここまで論じてきたのは、芸術と人間の誕生であり、それをまなざす身ぶりである。バタイユが論じたように、ラスコーがわたしたちに示しているのは、動物から人間への移行のなかで、一度は否定した動物性を再び取り戻す先史人らの身ぶりであった。後期旧石器時代において、彼らはイメージを生み出すという芸術＝遊びによって、一度は否定した動物性を再び獲得する。そして遊びの痕跡であるイメージは、無数の人々の手によって洞窟空間を神聖なものへと変貌させるのである。

たしかに以上のような考察は、かなり限定的なバタイユ解釈にすぎないかもしれない。先に述べたように、バタイユのイメージ生成に基づく芸術論は、人類の起源を暗示するとともに、禁止と侵犯という彼の理論を補強するものとなった<sup>32</sup>。またイメージの発生をミメシスではなく、「変質」概念に基づいて偶然の反復として定義したことは非常に重要であろう。

しかし、本章の意義は、バタイユのラスコー論において、イメージそのものよりも、如何に洞窟壁画という空間メディアが重要であったかを考察することであった。というのも暗闇に覆われた壁画が、何万年もの時を経て現在のわたしたちに異質な空間として提示されたとき、それはバタイユ曰く、美的な感覚を引き起こすからである。そうした状況でバタイユは、認識を越えて感じられる経験がある意味素直に語っている。ラスコーにおいて、時に明確な形象として、また時にアンフォルムなものとして、バタイユは、驚異とともにイメージをまなざしていたのである。したがって、彼にとってラスコーが意味を持つのは、たんにそれが人間の起源を明らかにする人類史的な証拠としてではなく、時間の偏差のなかで現代のわたしたちにまで訴えかけるイメージの変質作用を生み出していたからではないだろうか。そうしたまなざしは、バタイユのテキストを介して、現代のわたしたちをラスコーへと誘うのである。

## 結論 バタイユの反視覚性

『ドキュマン』の図像分析から出発した本論文は、概観的にバタイユの著作を考察することで、彼の一貫した視覚に対するアンチテーゼを読み取ってきた。とりわけ、バタイユの「経験」を主体と対象、自己と他者、作品と観者という関係から捉えなおすことで、バタイユのテキストをより具体的なコンテキストとともに論じた。これらのプロセスは、写真、文学、(洞窟) 絵画など多岐にわたり、一見すると異なった主張であるが、そこにはつねに何らかの視覚的欲求が存在していた。こうした議論のもと本論は、バタイユの逸脱の理論に基づく否定性の働き、イメージを介して引き起こされる身体的経験、視覚と時間の関係を明確にしてきた。最後に、本論の要点を章立てに基づき整理し、今後のバタイユ研究に関する展望について論じてみたい。

第一章で論じたのは、ブルトンとバタイユとの間で展開されたイメージ論争である。写真が一般的に撮影されるようになった大戦間期、あらゆるものが写真を介して可視化された。そのなかでバタイユは、可視化を阻むような低級な対象を取り上げた。こうした点に注目するバタイユ研究において、ロザリンド・E・クラウスらのオクトーバー派は大きな起点となった。とりわけ、クラウスとイヴ＝アラン・ボワによるパリ・ポンピドゥーセンターの展覧会カタログ『アンフォルム 無形なものの辞典』(1997年)<sup>1</sup>は、バタイユの理論を美術史に応用したという点で評価することができる。しかし、翻訳者である加治屋健司らが指摘しているように、彼女らの構造主義的なバタイユ読解は、当時のアメリカの美術批評の状況と切り離して考えることはできない。なかでも80年代のクリステヴァ／オブジェクト・アート論との係争において、バタイユは戦略的に用いられた。そのため、彼女らの議論では、アンフォルムが一切の意味作用や参照対象から切り離され、純粹に理論的な語として用いられる<sup>2</sup>。だが実際バタイユは、アンフォルムをオブジェクションとみなしうるような対象と結び付けているのである。

対して、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは『アンフォルムの類似』(1995年)<sup>3</sup>において、クラウス／ボワのバタイユ読解を真っ向から批判している。ディディ＝ユベルマンは、『ドキュマン』のイメージ分析を通じて、そこに「人間形象の解体」と呼べるような主題が頻繁に用いられていることを指摘する。ボワも

指摘しているように、ディディ＝ユベルマンのバタイユ研究において「アンフォルム」という語は、神の似姿としての人間の形象を逸脱させ、歪曲させる語となる。つまり、ここでのアンフォルムは、「似た何か」という側面を強調することによって、諸々の形態の類似を引き起こすと同時に、そこから生み出される非類似を導く変形的作用となる。それについてボワは、彼の分析がアンフォルムそのものが抜け出ようとした観念——ここでは変形の観念——を再び導入していると批判する<sup>4</sup>。ボワによれば、ディディ＝ユベルマンが考えるアンフォルムは、バタイユの主張するアンフォルムとは異なり、「何ものにも類似しない」ものまでもが、「形態の侵犯」を生み出す類似／非類似のひとつとみなされる。ディディ＝ユベルマンの議論では、専ら形態学が中心となってしまい、アンフォルムはその形態の変形のメタファーとして用いられているのである。

いずれにせよ、第一章では、こうした論争に対して必ずしも明確な返答を与えてはいない。ただ言えるのは、第四章で明らかにしたように、バタイユが一概にフォルムの破壊や変形ということに固執していたわけではないということである。「変質(alteration)」という概念が示すように、バタイユはフォルムの変質＝破壊と同時にそれが別のフォルムになる可能性をも与えているのである。ラスコー論におけるイメージの起源の追求は、そうしたフォルムの可能性を問うていたのではないだろうか。

第二章において俎上に上げたのは、バタイユの主著となる『内的体験』を視覚的欲望の経験として読み解くことであった。処刑写真の生々しい死の表象に対して、彼は恐怖とともに視覚的欲望を感じた。彼はそのイメージに取り憑かれ、自らも死の恐怖を経験したのである。ここで、バタイユは内的体験という言葉によって、対象を放棄し内在的な自己へと回帰することなく、常に主体と対象の間での限界経験を論じたのである。

第三章は、バタイユのラスコー論を分析するための布石として先史学の歴史について論じたものであるが、それにも増して、洞窟内での視覚の放棄という点で興味深い。洞窟内の特殊な空間はそのほとんどが暗闇に覆われており、ブルイユが行ったトレースは、視覚よりも触覚を頼りに描き出されたものである。それは、後期旧石器時代の人々の身ぶりに触れ、過去の記憶を想起させるものだったと言えよう。ブルイユと同じように、バタイユの「内的体験」においても、闇はひとつのテーマであった。「私が待ち望んでいたのは対象ではない、まさに<夜>だったのだ！もし私が対象を求めなかったとしたら、私は夜を見つけることはなかっただろう」<sup>5</sup>と述べるように、ここで言う夜とは、対象を見ようとする欲望によって初めて見出される。だが、眼によって欲された対象は、鏡としての

私の存在を映し出すものでありながらも、夜の闇の中でかき消されてしまう。その瞬間、眼は対象を知覚することなく、私の存在は不安に陥る。まさに見るといふ欲望によって対象を捉えようとする最中に、視覚装置自体が消失してしまうのである。

このようなアンリ・ブルイユによる洞窟壁画の発掘と分析は、歴史に対する考えのみならず、従来の芸術そのものに対する認識論的な変化をも引き起こしたといわれている。そのため先史美術は、20世紀の芸術家にとって、自らの新しい表現方法を見出す重要な手がかりとなったのである。一例を挙げるとするならば、ジョアン・ミロの初期作品《絵画》(1933年)の単純化された動物の形態や無方向な空間構成は、洞窟壁画のイメージから強く影響を受けているということが出来るだろう<sup>6</sup>。おそらくミロは、当時の雑誌イメージを介してプリミティヴなものとして先史美術に魅了され、それを自らの理念に反映させていったのである。こうした先史学のコンテクストを踏まえた上で、バタイユとシュルレアリスムを論じることは今後の課題である。

また近年の先史美術研究の飛躍的な発展にも注目すべきである。ロック・アート研究者デヴィッド・ルイス＝ウィリアムズ(David Lewis-Williams, 1934-)が指摘しているように、壁画研究において私たちは「芸術」が普遍的な現象として存在するという先入観を簡単には拭い去ることはできない<sup>7</sup>。そのため、非西洋的なコンテクストにアートという概念や意味を当てはめ、西洋的な文化概念の枠組みで後期旧石器時代のイメージを理解するという過ちを犯しているのである。それに対してルイス＝ウィリアムズは、心の発生の起源に立ち返って先史美術の誕生を論じようと試みる。彼の理論によって、洞窟という闇の空間を問い直すことが可能となる。

第四章では、主にふたつの観点からラスコー論を分析している。ラスコー洞窟壁画におけるイメージの生成と、後の痕跡としてのイメージ群である。それらは、芸術作品の制作と受容の問題に置き換えることができる。本論の観点から言えば、注目すべきは後者である。バタイユのラスコー論では、動物から人間への移行は、労働と道具の使用から芸術(遊び)への移行である。芸術(遊び)は労働を乗り越えるときに生まれる。別の言い方をすれば、芸術の起源はまさにそのイメージが誕生する瞬間に位置づけられる。では、こうした刹那のイメージをどのように見るのか。バタイユの回答は、イメージを再び呼び覚ますことだった。洞窟内部は、さまざまなイメージが遍在しており、それらは見る人の動きによって変化していく。そのような変化と共鳴して立ち現れるイメージは、かつてのイメージの役割を終え、他のイメージと混ざり合いながら新たなイメージとして生ま

れる。それは、アンフォルムのごとく絶えず形を変え続けるのである。

以上のような議論を経て、本論はバタイユの「反視覚性」を明らかにすることができた。もちろんバタイユの視覚とは、距離を置いて対象をまなざすようなものではない。まして、本論のタイトルである「反視覚性」とは、視覚の否定ではない。むしろ過剰なまでに見ること、あるいは見ることを放棄しつつも視覚的欲望に惹きつけられることである。マーティン・ジェイ(Martin Jay, 1944-)は、バタイユによるアンフォルムと視覚の関係についての的確に論じている。

彼[バタイユ]は、物質の視覚的イメージにもとづいた唯物論を拒否し、物質性の身体的経験から生じる唯物論に賛同する。同様に、彼は、視覚的距離にかなり依拠した古典的——これは高級モダニズム的でもある——形態=形相(form)のフェティッシュも拒絶する。それに代わって、彼は「アンフォルム」——痰や腐敗において明らかな形なきもの——を特権視する<sup>8</sup>。

([ ]内筆者による捕捉)

バタイユは視覚を中心にした観念論、さらには唯物論をも否定する。これは、従来の哲学的伝統が、「見ること(voir)」を「知ること(savoir)」と同様に重要視してきたことを意味している。彼にとってそれは、視覚的認識をもとにして作り上げられた、理想的な形式=形態(フォルム)を意味するものでしかなかった。対して、アンフォルムは、対象との距離を破棄し、視覚さらには身体そのものへと働きかける。そこでバタイユは、身体的経験から生じる唯物論——彼の言葉では「低級な唯物論(bas matérialisme)」——を主張する。アンフォルムとは、まさにバタイユのこうした視覚に対する考え方の核心を突いているのである。主体と対象との距離を置いてフォルムを理解することと、それをまなざすこととは、決して同じではない。そこには常に相反する力が働いているのである。つまり、フォルムを理解すればするほど、視覚的欲望が喚起され、フォルムを理解することが困難となる。バタイユの暗闇での反視覚的経験とは、こうした視覚のあり方を問い直す試みであり、それが彼に新たな身体的身ぶりを引き起したのである。

本論で展開してきたのは、バタイユの哲学的思考を解釈することよりも、知性=視覚による世界認識を越え出ようとする彼の認識論的な態度を明らかにすることである。本論はそれを「反視覚性」と称することで、わたしたちのまなざしをめぐるかくも不確かな現実を開示させることとなるだろう。

## 注

### 序論

1. *Documents, par Georges Bataille, Michel Leiris, préface de Denis Hollier, Jean-Michel Place*, 1991 (『ドキュマン』は以下のサイトで閲覧することができる。<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>.)。Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955.
2. Bataille, « Informe » in *DI(7)*, p. 382.
3. クラウスは、1983年に発表した論文「ノー・モア・プレイ」において、アルベルト・ジャコメッティの作品《見えないオブジェ》(1934年)がブルトンの夢に基づくシュルレアリスム理論よりも、バタイユのアンフォルム理論の文脈で作られたことを強調し、当時『ドキュマン』とバタイユの影響が如何に大きかったかを論じている。Rosalind E. Krauss, “No more play”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, pp. 42-85. (「ノー・モア・プレイ」『オリジナリティと反復』所収、小西信之訳、リプロポート、1994年、45-71頁。) cf. Rosalind E. Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, 1985. Rosalind E. Krauss, “Antivision”, *October*, Vol. 36, spring, 1986, pp. 147-154.
4. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.
5. *Ibid.*, p. 135.
6. cf. Martin Jay, “The Disenchantment of The Eye”, *Downcast Eyes-the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994, pp. 211-262.
7. バタイユのポスト構造主義的解釈の代表として、ミシェル・フーコーの論文「侵犯への序言」を挙げることができる。バタイユの死後まもなく論文を発表したフーコーは、バタイユの『エロティスム』(1955年)の解釈において、「侵犯」という概念を後期ハイデガーの存在論につながる「限界に関わる行為」として捉える。フーコーによれば、バタイユの限界の経験は、モーリス・ブランショやピエール・クロソフスキーと並ぶ「外の思考」をもたらす絶対的な思考の外部を探求する哲学となる。しかしながら、本論では、バタイユの経験をフーコーが論じた消滅する主体のような外部性として論じるのではなく、むしろ、彼の経験にともなう身体や感覚を論じなければならないと考える。Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique n° 195-196 : Hommage à Georges Bataille*, Éditions de Minuit, 1963. (「侵犯への序言」『フーコー・コレクション 2 文学・侵犯』所収、小林康夫他訳、筑摩書房、2006年、60-92頁。), Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Dits et écrits Tome I*, Gallimard, 1986, p. 549. (「外の思考」、同書、313頁。) その他にも、バタイユの経験を外の思考として論じるいくつかの著作が挙げられる。Robert Sasso, *Georges Bataille: le système du non-savoir, Une ontologie du jeu*, Éditions de Minuit, 1978. François Warin, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, Paris, P.U.F., 1994.

## 第一章

1. 『ドキュマン』の出資者である画商のG・ウィルデンシュタインは、「民族誌」が従来の「美術」と同じように、厳密な学問となることを望んでいた。しかしながら、当時民族誌は決して従来の芸術の枠組みに収まるものではなく、むしろその枠組みを破壊するほどの力を有していた。詳しくは以下を参照。ジェームズ・クリフォード「民族誌的シュルレアリスム」『文化の窮状－20世紀の民族誌、文学、芸術』所収、人文書院、2003年、151-193頁(James Clifford, *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press Cambridge, 1988.)。
2. *La Révolution Surréaliste : Collection complète*, Jean Michel Place, 1975, p. 17. (以下雑誌『シュルレアリスム革命』はRSと略記し、数字は号数を表す) « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. Ch. B. ».
3. 全文は以下のようにになっている「アンケート:人々は生き、そして死ぬ。こうしたすべての内で如何に意志を共有することができるのか? 私たちは夢を見るような仕方、自らを殺すことができるように思われるが、それは、私たちが問うているような道徳的な問題ではない。:自殺は解決となりえるのか?」RS1, p. 2.
4. *Ibid.*, p. 12.
5. フィリップ・ドーテは、王党派のジャーナリストであり作家であるレオン・ドーテ(Léon Daudet)の息子。父レオンはベルトンが殺害したプラトーと同僚だった。
6. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, vol.1, Marguerite Bonnet, éd., Paris Gallimard, 1988, p. 245.「写真の発明は、旧来の表現様式に致命的な打撃を与えてきた。これは絵画のみならず、詩についても同様であって、19世紀末に現れた自動記述はまさに思考の写真に等しいものである。」
7. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, p. 113. (『オリジナリティと反復』所収、小西信之訳、リブロポート、1994年、92頁。)
8. 『ドキュマン』に掲載された注釈によれば、中央はジュピターを演じる俳優ムネ＝シュリー、その周りには19世紀の作曲家や舞台俳優などが並べられている。
9. « Figure humaine » in *DI(4)*, p. 194. « une seule époque où la forme humaine s'est accusée dans l'ensemble comme une dérision gâteuse de tout ce que l'homme a pu concevoir de grand et de violent ».
10. *Ibid.*, p. 196. « un des aspects de la disproportion générale entre l'homme et la nature ».
11. *Ibid.*, p. 200. « ... personne n'ignore que, depuis lors, les efforts les plus obstinés ont été poursuivis par le blanc et la blanche pour retrouver enfin *figure humaine* ».
12. Breton, « Second Manifeste du Surréalisme » in *RS12*, p. 16.
13. *RS12*, p. 73. « je ne vois pas la cachée dans la forêt ».
14. この絵画のモデルは、マグリットの妻であるジョーゼットといわれており、またそのポーズは、ボッティチェリの『ヴィーナス誕生』を模している。cf. David Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, pp. 148-153.
15. *RS12*, pp. 65-76. このアンケートの第二設問は以下のように始まる。「あなたは愛の思想から愛する行為への移行をどのように考えますか。愛のためにあなたの自由

を、心からにせよ心ならずにせよ、犠牲にしますか。…」RS12, p. 65.

16. Breton, « Le surréalisme et la peinture » in RS4, p. 28. « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas. »

17. « Le Lion châtré » in OCI, p. 21. « *Ci-gît le bœuf Breton, le vieil esthète, faux révolutionnaire à tête de Christ.* »

18. 1924年10月に出版される。このパンフレットには、総勢20名の元シュルレアリストが参加し、そのうちの6人(ロベール・デスノスやレリス、ジョルジュ・ランブール、ジャック・バロン、リブモン＝デセエニュ)は、『ドキュマン』執筆者だった。またブルトンのフォトモンタージュは、ジャック＝アンドレ・ボワファールによって製作された。

19. « Matérialisme » in DI(3), p. 170.

20. « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade: Lettre ouverte à mes camarades actuels » in OCII, pp. 55-69. この論文は未刊行であるが、1932-33年ごろに書かれたといわれている。

21. 論文「花言葉」(1929年第3号)において、バタイユは花の象徴的な意味を汚すものとしてサドの有名な逸話を引用した。「*Le langage des fleurs* » in DI(3). それに対して、ブルトンはバタイユを「糞便哲学者」と批判し、「第二宣言」のなかで以下のように反論している。「けだし、サドの場合は、その精神的・社会的解放への意欲は、バタイユ氏のそれとは反対に、はっきりと人間精神をしてその鎖をかなぐり捨てさせる方向を目指しており、その行為を通じてひたすら詩的偶像を非難しようとした、つまり好むと好まざるとにかかわらず、一輪の花を、誰でもそれを贈りうるという限りでは、最も低俗な感情と同様に高貴な感情のきらびやかな伝達手段に仕立て上げるあの常套的な「美德」を非難しようとしたと考えざるを得ない。」Breton, RS12, p. 17.

22. Bataille, *op.cit.*, p. 59.

23. この論文でバタイユは、マルキ・ド・サドの小説『新ジュスティーンヌあるいは美德の不幸』の一節を引用している。*Ibid.*, p. 59. 「ヴェルヌイユは、ひとに排便させた。彼はその糞便を食べ、そして彼のものを人が食べてくれるように望むのだった。彼が自分の糞を食べさせた女は、嘔吐したが、彼は女が吐き出したものを飲み込んだ。」

24. *Ibid.*, p. 56.

25. *Ibid.*, p. 63.

26. « Le bas matérialisme et la gnose » in D2(1), p. 6.

27. « Matérialisme » in DI(3), p. 170. « les faits psychologiques ou sociaux ».

28. D2(1), p. 8.

29. « Informe » in DI(7), p. 382. « ...affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat ».

30. « Les écarts de la nature » in D2(2), p. 79. « Il témoigne surtout du fait que, d'une façon ou de l'autre, à une époque ou à l'autre, l'espèce humaine ne peut pas rester froide devant ses monstres. »

31. *Ibid.*, p. 79.

32. とりわけ第八章「ヘーゲルにおける実在するものの弁証法と現象学の方法」を参照。アレクサンドル・コジェーヴ『ヘーゲル読解入門—『精神現象学』を読む』上妻精/今野雅方訳、国文社、1987年、248-359頁。

33. « Le coupable » in *OCV*, p. 370.
34. このフォトグラムに対して、ジョルジュ・アンリ＝リヴィエールとロベール・デスノスが記事を寄せている。Georges Henri Rivière et Robert Pierre Desnos, « La ligne générale » in *D2(4)*, pp. 217-221.
35. 反ソ的なムードが高まっていた当時、フランスの検閲機関は、ソルボンヌ大学で『全線』の上映を許可せず、同年3月14日にはエイゼンシュテインにフランス退去命令を通達している。以下を参照。セルゲイ・M・エイゼンシュテイン『エイゼンシュテイン全集 第1部人生におけるわが芸術 第1巻自伝のための回想録』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1973年、151-214頁。またソルボンヌ大学での講演の一部がセルゲイ・M・エイゼンシュテイン『映画の弁証法』佐々木能理男訳、角川文庫、1953年(「知的映画」)に収録されている。
36. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 39.
37. ミシェル・レリス「不可能事バタイユから途方もないドキュマンへ」『獣道』所収、後藤辰男訳、思潮社、1986年、322頁。
38. フロイトは論文「不気味なもの」(1919年)のなかで、ヴィルヘルム・ハウフの小説『切り離された手の物語』における手の切断の話について触れながら以下のように述べている。「ハウフの童話に描かれたような切り取られた手足、斬られた首、腕から切断された手首、シェーファーの前述の小説に描かれたような勝手にひとりで踊る脚のようなものは、どこか異例な不気味さをそなえている。」ジークムント・フロイト「不気味なもの」『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』所収、中山元訳、光文社、2011年、183-184頁。
39. Kirsten A. Hoving, “Blond Hands over the Magic Fountain’: Photography in Surrealism’s Uncanny Grip”, *Speaking With Hands: Photographs From The Buhl Collection*, 2004, pp. 93-95.
40. « Le gros orteil » in *DI(6)*, p. 297. « un mouvement de va-et-vient de l’ordure à l’idéal et de l’idéal à l’ordure ».
41. *Ibid.*, p. 302. « Les écarquillant ainsi devant un gros orteil ».
42. *RSI*, p. 12. « J’ai conservé la passante. C’est une main et son avant-bras,... ».
43. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 34.
44. « Le gros orteil » in *DI(6)*, p. 300. « tel que les doigts des mains signifient les actions habiles et les caractères fermes, les doigts des pieds l’hébétude et la basse idiotie ».
45. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 61.
46. ジークフリート・クラカウアー『大衆の装飾』船戸満之/野村美紀子訳、法政大学出版局、1996年、28-29頁。フランスでは、1928年に一般的週刊誌『ヴュ (Vu)』が刊行されている。編集長リュシアン・ヴォージェルが主張するように、この雑誌は文芸誌や風刺雑誌などの従来の「読む」という形態とは異なり、「見る」ことを中心とした雑誌形態を用いている。

## 第二章

1. Bataille, « L’expérience intérieure » in *OCV*, pp. 7-190.
2. ミシェル・シュリヤによれば、アドリアン・ボレルは、パリ精神分析会の創設メンバー

であり、麻薬中毒の専門家としてサン・タンヌ病院に勤務する。また彼は、フロイト派のなかでは異端であったと言われており、バタイユが受けた治療は、本格的な精神分析とは言い難い。ミシェル・シュリヤ『G・バタイユ伝』、西谷修、中沢信一、川竹英克訳、河出書房新社、1991年、131頁。

3. 処刑されたのは、王族アオ＝ハン＝ウアンを殺害したかどで有罪となったフー＝チューリという名前の男である。この写真は1905年4月1日の処刑当時、現場に居合わせたルイ・カルポーとジョルジュ・デュマによって持ち帰られた。シュリヤ、同書、125-128頁を参照。
4. « Le coupable » in *OCV*, p. 272.
5. « Le sacré » in *OCI*, p. 562. « Le christianisme a *substantialisé* le sacré... ».
6. Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, p. 104. また、キリスト教イコンにおけるイメージの変遷については岡田温司『キリストの身体 血と肉と愛の傷』中央公論新社、2009年が非常に参考になる。とりわけ第三章「肖像と形見」を参照。
7. « L'expérience intérieure » in *OCV*, pp. 138-139.
8. « Histoire de l'œil » in *OCI*, pp. 9-78. ロラン・バルトは、この眼の物語を小説の登場人物についての物語ではなく、対象(*objet*)、つまり眼とその対象に起こることについての物語と分析する。ここで眼は、ものを認識するという特権的な地位を奪われ、その形態と内容の類似によってあらゆる対象の隠喩と換喩の一機能として変形される (*varier*)。球体の要素として眼は、卵や睾丸、太陽として隠喩的に変形し、さらにこの丸くて白い眼球は、シモーヌのしゃがみこんでいるミルクプレートへと結び付けられる。それと同時に、流体を含んだ眼は、卵黄、小便、涙、精液へと換喩的に別の意味へと移行していく。また単に形態の隠喩だけではなく、*couille*(睾丸)のような語は、*cul*(尻)と *œil*(眼)のアナグラムによる音韻的な結合関係によっても結び付けられる。そのため、眼は、性器などの他のものと等価に扱われ、エロティックなアクションを生み出すひとつの要素として描かれている。ロラン・バルト「眼の隠喩」『バタイユの世界』第3版所収、清水徹・出口裕弘編、青土社、1995年、201-213頁。
9. *Ibid.*, pp.21-22. « je ne songeai pas un instant à fuir ou à diminuer le scandale. Tout au contraire, j'allai résolument ouvrir la porte. Spectacle et joie inouïs ! »
10. Emmanuel Tibloux, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *L'Infini*, No.73, printemps, 2001, p. 59.
11. Emmanuel Tibloux, « Le Tournant de Théâtre, Numance 1937 ou « les symboles qui commandent les émotions » », *Les temps modernes*, no.602, 1998-1999, pp. 121-131.
12. « W.C., préface à Histoire de l'œil, *Le petit* » in *OCIII*, p. 61. « Je me sais « aveugle » sans mesure, l'homme « abandonné » sur le globe comme mon père à N. » この論文は、『眼球譚』の発表の一年前に『W.C.』というタイトルで出版されたものであり、後に『眼球譚』の序文として再録された。
13. Julia Kristeva, « Bataille, l'expérience et la pratique », dans *Bataille*, éd. Philippe Sollers, Paris, 1973, p. 283.
14. « L'impossible » in *OCIII*, p. 204. « Sentiment introduit par une phrase. J'ai oublié la phrase : elle s'accompagna d'un changement perceptible, comme un dé clic coupant les liens. »
15. Notes de « L'Histoire de l'érotisme » in *OCVIII*, p. 526.

16. *OCI*, p. 348.

17. バタイユは、「肉体(chair)」と「身体(corps)」という言葉に厳密に使い分けてはいない。しかし、多くの場合、「肉体」という言葉は、精神から切り離された動物的な力を持ったものとして用いられている。以下の引用が参考になる。「この瞬間に、エネルギーの充溢した肉体の生は、精神の抵抗にぶつかる。精神の表向きの同意ですら十分ではない。肉体の痙攣は、この同意を超えて沈黙を要求する。精神の不在を要求する。肉体の運動は、人間的な生が沈黙し不在になりさえすれば、人間的な生の外部で荒れ狂う。このような運動に没入するものは、もはや人間ではなく、獣たちのように盲目的な暴力そのものになりきっている。」 Bataille, « L'érotisme » in *OCIX*, p. 114. « À ce moment, la vie pléthorique de la chair se heurte à la résistance de l'esprit. Même l'accord apparent ne suffit pas : la convulsion de la chair, au delà du consentement, demande le silence, elle demande l'absence de l'esprit. Le mouvement charnel est singulièrement étranger à la vie humaine : il se déchaîne en dehors d'elle, à la condition qu'elle se taise, à la condition qu'elle s'absente. Celui qui s'abandonne à ce mouvement n'est plus humain, c'est à la manière des bêtes, une aveugle violence qui se réduit au déchaînement, qui jouit d'être aveugle, et d'avoir oublié. »

18. « L'expérience intérieure » in *OCV*, p. 45. « Je vis d'expérience sensible et non d'explication logique. »

19. « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade: Lettre ouverte à mes camarades actuels » in *OCII*, p. 56.

20. バタイユは、内的体験を説明するために、〈非-知〉という独自の言葉を用いている。「内的体験」のなかでは、以下のように説明している。「非知は恍惚を交感させる——だがそれは、恍惚の可能性(運動)が、すでにある程度まで、知識を脱ぎ棄てる者に帰属しているときに限るのだ。」 « L'expérience intérieure » in *OCV*, p. 45. « Le non-savoir communique l'extase — mais seulement si la possibilité (le mouvement) de l'extase appartenait déjà, à quelque degré, à celui qui se déshabille du savoir. »

21. *Ibid.*, p. 144.

22. *Ibid.*, pp. 144-145.

23. ジョナサン・クレリーは、「近代化する視覚」のなかで、17、18世紀におけるカメラ・オブスクーラが科学者や芸術家にとって客観的真理を保証する光学装置だったことを論じている。とりわけデカルトの場合、カメラ・オブスクーラは観察者が「精神の知覚によって」世界を知る方法であり、世界に対する絶対的な視点＝孔を提供したと言える。ジョナサン・クレリー「近代化する視覚」『視覚論』所収、ハル・フォスター編、樽沼範久訳、平凡社、2007年、53-74頁を参照。

24. « L'esprit moderne et le jeu des transpositions » in *D2(8)*, p. 49.

25. cf. « L'érotisme » in *OCX*, pp. 140-141. 「決定的な一歩を踏み出そうとすると、欲望は私たちを外へ投げ出し、そうなると私たちはどうすることもできなくなり、私たちを運ぶ運動に身を任せてしまう。この運動は、私たちが自分を壊すことを望んでいるのだ。だが、このような過剰な欲望が向かう対象、私たちの眼前にあるこの対象は、欲望が越えようとするその生に私たちをつなぎとめておく。…[中略]…極限に赴きながら死んでゆく、欲望の過剰な暴力に従いながら死んでゆくということをせずに、この欲望の対象の前に長く留まり、生の内に自分を維持するのは、何と甘美なことだろう。」 « Au moment de faire le pas, le désir nous jette hors de nous, nous n'en pouvons plus, le mouvement qui nous porte exigerait que nous nous brisions. Mais l'objet du désir

excédant, devant nous, nous rattache à la vie qu'excède le désir. [...] Qu'il est doux de rester longtemps devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cédant à l'excès de violence du désir. »

26. G.W.F.ヘーゲル『精神現象学 上』、檜山欽四郎訳、平凡社、1997年、序文を参照。

27. « L'Histoire de l'érotisme » in *OCVIII*, pp. 129-131.

28. « Méthode de méditation » in *OCV*, p. 200. « Je pense comme une fille enlève sa robe. » ジャン＝リュック・ナンシーは『逃れる思考』において、バタイユの「裸性」を他者との関係において自らを開く重要な概念として論じている。「また同時にそれ (dérober)は裸性が開かれているということ、あるいはむしろ、それが開かれであるということの意味している。そして同様の働きとして、それは裸性が他者と触れているということの意味している。孤独な裸性など存在しないのだ。仮に私が裸で一人であるなら、私はすでに私自身とは別のもの、私自身とともにいる他者なのである。裸性は本質的に他者の裸性に触れているのだ。それはもはや見ようとするのではなく、触れよとし、裸性の夜の中へと入ろうとするのだ。裸性はその裸性に触れ、それに対して開くことによって、その裸性を開くのだ。しかし、本質的には、曖昧で底なしの裸性は、その閉じられたものしか開かない。つまりそれは夜に通じる。しかしそれは通じるのだ。」Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Galilée, 2001, pp. 35-36.

29. 茫然自失のなか主人公は、娼婦街のなかでマダム・エドワルダと出会う。主人公を前にして彼女は、自らの陰部を誇示しながら彼を誘惑する。「私のぼろぎれが見たい？」／両手でテーブルにすがりつき、おれは、彼女のほうに向きなおった。腰をおろして、彼女は片足を高々と持ち上げていた。それをいっそう広げるために、両手で皮膚を思いっきり引っばった。そんなふうには、エドワルダの《ぼろぎれ》はおれを見つめていた。生命であふれた、桃色の、毛むくじらの、いやらしい蝟。おれはしおらしくつぶやいた。「いったいなんのつもりだ？」／「だって」と答える。「私は《神》だからよ…」／「おれは気でも狂ったのか…」／「いいえ、正気よ。見なくちゃ駄目。見て！」…[略]…「接吻して！／「だけど」おれはたじろいた。「人前でかい？」／もちろんよ！／おれはふるえた。彼女をみつめた。平然と、いともやさしく微笑みかけられ、俺の体を戦慄が走った。けっきょく、おれは、ひざまずき、よろめきながら、なまなましい傷口に唇をおしあてた。」(ジョルジュ・バタイユ『眼球譚／マダム・エドワルダ』生田耕作訳、河出書房新社、2003年、151-152頁を参考にした。) « Madame Edwarda » in *OCIII*, p. 21.

### 第三章

1. Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillana, près de Santander (Espagne)*. Monaco, Imprimerie de Monaco (Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques), 1906.(以下 CA と略記)

2. Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, 2007. またジョナサン・クレーリーは、フェナキスティスコープを例に挙げて、19世紀以降にテクノロジーとともに登場する「観察者＝遵守者(observer)」の三つの様態を明らかにしている。それは「観客であり、経験科学的な探求と観察との主題であり、かつまた機械生産の一要素であるような個人身体」であり、クレーリーはそこに17、18世紀のカメラ・オブスキュラをモデルにした視覚理論との決定的な断絶を見出している。ジョナサン・クレーリー『観

- 察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知己訳、以文社、2005年、168頁。
3. 例えば、先史学者ドゥニ・ヴィアルは先史美術の方法論について以下のように定義する。「これからは、分析や記述、目録、分類が動産芸術や洞窟壁画の複製物の解釈に先行しなければならないことは明らかであろう。それは言葉を発しない作者にわれわれの言説や理論を押し付けるよりも、そのすべての正確な特徴と考古学的・年代的なつながりのなかにそれらの資料を出現させるためである。*Dictionnaire de la Préhistoire*, Albin Michel éd., Collection Encyclopaedia Universalis, 1999, p. 874.
  4. アマチュア考古学者のマルセリーノ・サンス・デ・サウトウオーラが1880年に考古学学会でアルタミラ洞窟の発見を発表した際、多くの反論を受けることになった。例えば、エミール・カルティアックは、先史時代の人々は洞窟の入り口近くの明るい場所を主な居住空間としており、光がまったく存在しない洞窟内に壁画を描く必要性がまったくなかったと指摘する。その他にもフランスの学者エドゥアール・アルレが指摘しているように、仮にその壁画が先史時代の人によるものだとしても、その絵を描くためには、松明、脂灯などの人工的な照明が必要であり、洞窟内には相当量の煤が存在しているはずである(Édouard Harlé, « Grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme, 2ème série, XII*, 1881, p. 280ff. )。さらに実際、これほど壁画が鮮明な状態のまま現在まで残っているとも考えられなかった。というのも、アルタミラ洞窟にある幾つかの線刻は岩の非常に脆い部分に描かれており、それが完全な形で残っていることはありえないと考えられたからである。
  5. 注意すべきは、コンバレル洞窟もブルイユらに発見される以前の1891-94年の間に、エミール・リヴィエールによって発掘されていたことである。しかしこの洞窟も同じようにブルイユによる発見までは正式に評価されていなかった。ブルイユは、コンバレル洞窟の発見の経緯と発掘状況について詳しく説明している。Henri Breuil, *Quatre cents siècles de l'art pariétal : Les cavernes ornées de l'Âge du Renne*, Centre d'Études et de Documentation préhistoriques, 1952, pp. 91-105. (以下QCと略記)
  6. 動産芸術(l'art mobilier)とは、もとは法律用語であったが、彫刻を施された小石、骨、小像など一般的に手で持ち運び可能なオブジェを意味している。
  7. Louis Capitan et Henri Breuil, « Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne) », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Vol. 46, No.1, 1902, p. 55. (a)
  8. Louis Capitan et Henri Breuil, « Les Gravures sur les parois des grottes préhistorique : La grotte des Combarelles », *Revue de L'école d'anthropologie de Paris*, Vol. 12, 1902, F. Alcan-Paris, p. 34, p. 37. (b)
  9. QC, p. 22.
  10. 竹沢尚一郎『表象の植民地帝国—近代フランスと人文諸科学』、世界思想社、2001年、104頁。
  11. ルボックによるダーウィン理論の人類学への応用については以下を参照。Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge University Press, 1989, pp. 114-118.
  12. 「わたしたちはすべての動物を帯状に再現した。それは高さ12センチ、長さ12メートルに及ぶものであり、実際のサイズの十分の一に当たる。わたしたちはそれを27の基本的なトレーシングと一緒にアカデミーに提示したのだった」。Louis Capitan et

Henri Breuil, *op.cit.*, 1902(a), p. 51.

13. とりわけ第六節でベンヤミンは、呪術の道具のために利用された石器時代の洞窟壁画を「礼拝価値」の例として挙げている。Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1989. Bd. 7, S. 357-360. (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1』久保哲司訳、筑摩書房、1995年、595-599頁。)

14. 初期の研究では、主に4つの段階に分類されたが、その後ブルーユはその図式をさらに発展させ、それぞれ独立した洞窟美術の二周期式を提案した。第一期がオーリニャック=ペリゴール期、第二期が、ソリュートレ=マドレーヌ期であり、それぞれが発展と後退を繰り返したと考えられた。cf., Henri Breuil, « Chronologie et évolution » in *QC*, pp. 37-45.

15. 例えば、地理学者ウォルター・アベルは以下のように批判する。「破損したものや一般的には知覚困難なものを含む事例を複製するなかで、ブルーユはそのドローイングのときに実際に見えるものよりも、諸々のオリジナルから彼が選別したものを取り出しているように見える。その場合、ドローイングは実在する人工物の文字通りの複製として情報を与えられた観察者によって再構成されるのである。」Walter Abell. « Art History and Prehistory », *Art Journal*, Vol.12, No.3, Spring, 1953, p. 229.

16. 以下の指摘による。Gilles Tosello et Carole Fritz, « L'abbé Breuil et les relevés d'art paléolithique », *Sur les chemins de la préhistoire : L'Abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogy, 2006, pp. 106-110.

17. *CA*, p. 65.

18. *Ibid.*, p. 60.

19. Henri Breuil, « Observations techniques. Ma méthode de relevé des roches peintes », *Bibliothèque du Musée d'Archéologie Nationale*, fonds Breuil boîte 7-32, 1950, pp. 1-2.

20. 小川勝は、「統合」という概念により、洞窟内の自然の形状や内部空間が如何に壁画制作に影響を与えていたのかを綿密に分析している。Ogawa Masaru, « Integration in Franco-Cantabrian Parietal Art : A Case Study of Font-de-Gaume Cave, France », *Aesthetics and Rock Art*, John Clegg and Thomas Heyd ed., Ashgate, 2005, pp. 117-129.

21. ジョルジュ・ディディ=ユベルマンは、貨幣や聖蓋布などの押し型の物理的接触によって生じるアウラについて詳細に論じている。Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, 2008, pp. 71-91.

22. *QC*, pp. 21-22.

23. Georges-Henri Luquet, *L'art primitif*, G. Doin & cie, 1930, p. 19.

24. *CA*, pp. 56-57.

25. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity, A Particular History of the Senses*, Routledge 1993, chap1. タウシグによると、クナ族(パナマ)が治療の儀式に用いる木像には、17、18世紀頃のヨーロッパの衣装が身に付けられている。クナ族では、病気は身体的ではなく精神的な病を意味する。シャーマンは悪しき精神をこの西洋的な木像に憑依させることで治療を行うという。

26. *Ibid.*, xiii.

27. James Frazer, *The Golden Bough, part I, The Magic Art and the Evolution of*

*Kings, 3rd edition*, London, Macmillan, 1911, p. 52. また 1903 年には、すでにサロモン・レーナックが旧石器時代の芸術の呪術的解釈を行っている。Salomon Reinach, « L'art et la magie. À propos des gravures de l'âge du Renne », *L'anthropologie*, T. XIV, 1903, pp. 257-266.

28. Taussig, *op. cit.*, p. 129.

29. *QC*, p. 23.

30. *CA*, p. 65.

31. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, I. : Technique et langage*, Albin Michel, 1964-1965, pp. 261-267. (アンドレ・ルロワ＝グーラン『身ぶりと言葉』荒木亨訳、新潮社 1973 年、189-193 頁。)

32. Bernard Stiegler, *La technique et le temps. Tome 1: La faute d'Epiméthée*, Editions Galilée, 1998, pp. 153-155. (ベルナール・スティグラー『技術と時間—エピメテウスの過失』石田英敬監修、西兼志訳、法政大学出版局、2009 年、210-213 頁。)

33. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955. (以下 *Las* と略記), *OCIX*, 1979, pp. 9-81.

34. *Ibid.*, p. 7. (*OCIX*, p. 9.) « Dans ce livre, j'ai voulu montrer la place éminente de la caverne Lascaux dans l'histoire de l'art et plus généralement, dans l'histoire de l'humanité. »

#### 第四章

1. Henri Breuil, *Quatre cents siècles de l'art pariétal : Les cavernes ornées de l'Âge du Renne*, Centre d'Études et de Documentation préhistoriques, 1952.

2. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955, *OCIX*, 1979, pp. 9-81.

3. バタイユのラスコー論に関わる、いくつかの文献を挙げるができる。Youssef Ishaghpour, *Aux origines de l'art moderne. Le Manet de Bataille*, 3éd., La Différence, 2002. (『現代芸術の出発—バタイユのマネ論をめぐって』川俣晃自訳、法政大学出版局、1993 年。)、Vincent Teixeira, *Georges Bataille, La part de l'art, La peinture du non-savoir*, L'Harmatte, 2001. 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』、水声社、2005 年。

4. Breuil, *op cit.*, p. 22. 詳しくは、第三章を参照。

5. *Las*. p. 34. (*OCIX*, p. 36.)

6. 先史学者ミシェル・ロルブランシュは、バタイユに代表されるホモ・サピエンス(ホモ・ルーデンス)による芸術起源論を批判している。ロルブランシュの議論によれば、芸術は、先人のネアンデルタール人との共存のなかで誕生したのであり、必ずしもホモ・サピエンスだけが芸術活動を行っていたわけではない。Michel Lorblanchet, *Les origines de la culture, Les origines de l'art*, Editions de Le pommier, 2006.

7. 詳しくは、第一章「2 形態の弁証法」を参照。

8. *op cit.*, p. 37(*op cit.*, p. 39.) « le travail fut dépassé par le jeu, sous forme d'activité artistique, celle-ci tout d'abord était travail ».

9. バタイユは、このような移行によって登場した人間を、ホイジンガに習って「ホモ・サピエンス(遊ぶ人)」と名づけた。バタイユのホイジンガの読解と詳しい遊戯論については、「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、ホイジンガにおける遊戯の「規則」を批判し、逆に遊びを「制限された無秩序」と定義している。

10. *op cit.*, p. 129. (*op cit.*, p. 79.)

11. ジークムント・フロイト「原始語の反対の意味」『失語症と神経症』所収、安田一郎編訳、誠信書房、1974年。また以下を参照。Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974, p. 240.

12. « L'art primitif » in *D2(7)*, p. 397. « 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. »

13. Georges-Henri Luquet, *L'art primitif*, Paris, G. Doin & cie, 1930. リュケの「視覚的リアリズム」と「知的リアリズム」の詳しい説明については、第三章を参照。

14. *op cit.*, p. 396. « On passe par ce moyen, assez rapidement, d'une figuration approximative à l'image de plus en plus conforme d'un animal, par exemple. »

15. ロザリンド・クラウスとイヴ＝アラン＝ボワはこの「変質」概念を対象の完全に異質な状態を表す語として用いている。そのため彼女らの議論では、変質の第三段階、何らかの形象化のプロセスは排除されている。「変質」という語には二つの使い方がある…[中略]…。だが何よりもまず、この語自体が反則技を意味している。」イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム 無形なもの事典』加治屋健司/近藤學/高桑和巳訳、月曜社、2011年、52頁。

16. フランス南部ガール県近郊のボーム＝ラトヌ洞窟の象や蛇と、バイヨル洞窟の鹿の群れの例である。

17. *Las*, p. 35. (*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 ».

18. *Ibid.* (*Ibid.*), « Le jeu seul pouvait, en premier lieu, conduire à ces balbutiements. »

19. *Ibid.*, p. 56. (*Ibid.*, pp. 45-46.)

20. *Ibid.*, p. 53. (*Ibid.*, p. 44.) 「だが、私から見るとシステイーナ礼拝堂の画像はラスコーよりもドラマ的であり、またより因習的な配置を提示している。」« Mais à mes yeux, la Sixtine, dont sans doute les figures sont plus dramatiques, offre un arrangement plus conventionnel ».

21. *Ibid.*, p. 53. (*Ibid.*, p. 45.)

22. *Ibid.*, p. 59. (*Ibid.*, p. 46.) « Ici, les éléments se subordonnent à un effet d'ensemble. »

23. *Ibid.*, p. 13. (*Ibid.*, p. 14.)

24. *Ibid.*, p. 34. (*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. »

25. *Ibid.*, p. 34. (*Ibid.*, p. 37.)

26. 通常ラスコーは、雄牛の広間(大広間)、軸の間(奥洞)、通路、後陣、立坑、身廊、ネコ科動物の洞室の7つのセクションに分類される。以下を参照。デヴィッド・ルイス＝ウィリアムズ『洞窟のなかの心』港千尋訳、講談社、2012年、421-461頁。また以下では、ラスコーの全体図をグラフィックによって確認することができる。

<http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/00.xml>

27. *Ibid.*, p. 83. (*Ibid.*, p. 51.) « Elle[la composition] existe pourtant, mais subtile, en mosaïque d'éléments discordants. »
28. *Ibid.*, p. 86. (*Ibid.*, p. 52.)
29. 荻野は、バタイユのラスコー論においては、奥洞も含めてすべての壁画の配置が全体への効果へと帰属していると考え。それに対して本論は、たとえ洞窟内に描かれた図像が共通の秩序を持っているとしても、それぞれの空間は異なった印象を与えるのではないかと考えている。荻野厚志「ジョルジュ・バタイユにおける「呪術的芸術」について」『美学』第59号、2008年、21頁。また以下も参照。荻野厚志「ジョルジュ・バタイユと先史時代芸術 — 遙か遠いコミュニケーションについて—」一橋大学大学院言語社会研究科博士論文、2008年。
30. « Informe » in *DI*(7), p. 382.
31. *Las*, p. 130. (*OCIX*, p. 81.)
32. cf. « L'Erotisme, chap.6 » in *OCX*, pp. 73-82.

## 結論

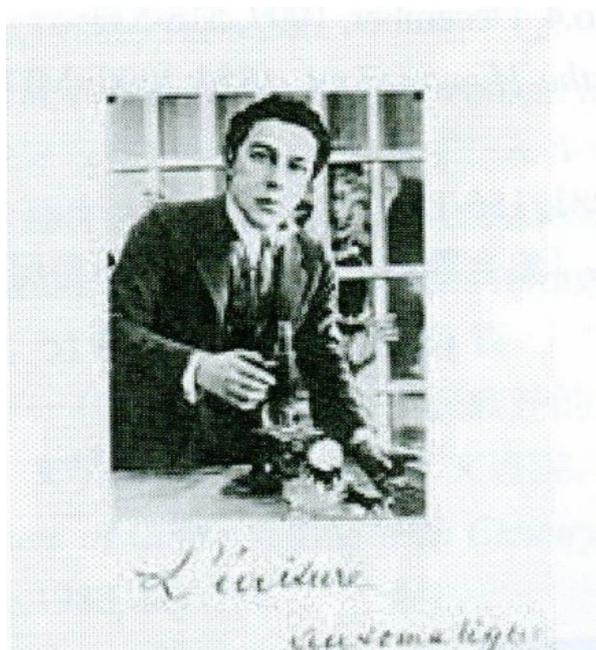
1. Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, 1997. (イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム 無形なものの事典』加治屋健司/近藤學/高桑和巳訳、月曜社、2011年。)
2. 「翻訳者あとがき」より。ボワ、クラウス、同書、295頁。
3. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.
4. Bois and Krauss, *op cit.*, p. 80. (ボワ、クラウス、同書、92頁。)
5. Bataille, « L'expérience intérieure » in *OCV*, p.144.
6. エヴァン・モーラーが論じるように、この作品は、1930年に発売された雑誌『カイエ・ダール』第2号に掲載されたアルジェリアの岩壁画のイメージにインスピレーションを受けて制作されたと言われている。エヴァン・モーラー「ダダとシュルレアリスム」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親和性—II』ウィリアム・ルービン編者所収、淡交社、1995年、576-577頁、580頁。
7. デヴィッド・ルイス＝ウィリアムズ『洞窟のなかの心』港千尋訳、講談社、2012年、68-69頁。cf. Colin Renfrew, *Prehistory: The Making of the Human Mind*, Modern Library, 2008. (『先史時代と心の進化』溝口孝司監訳、武田ランダムハウスジャパン、2008年。)
8. Martin Jay, *Downcast Eyes—the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994, p. 228.

図版

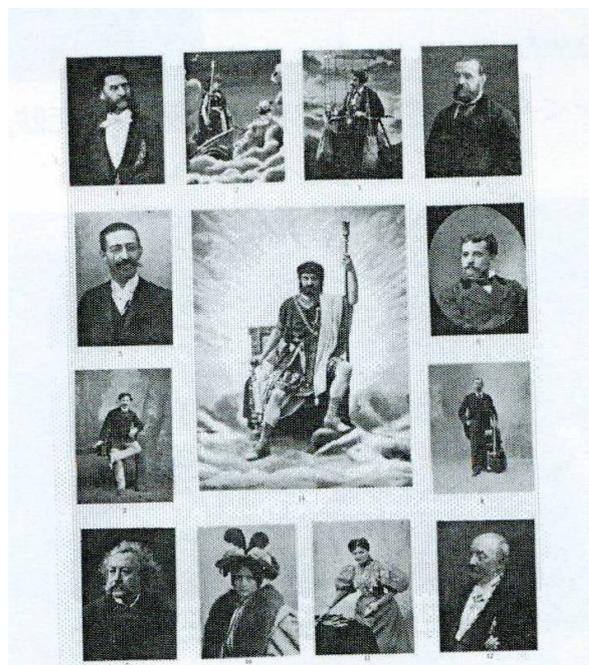


【図 1-1a】『シュルレアリスム革命』第 1 号、17 頁(左)

【図 1-1b】『シュルレアリスム革命』第 12 号、73 頁(右)



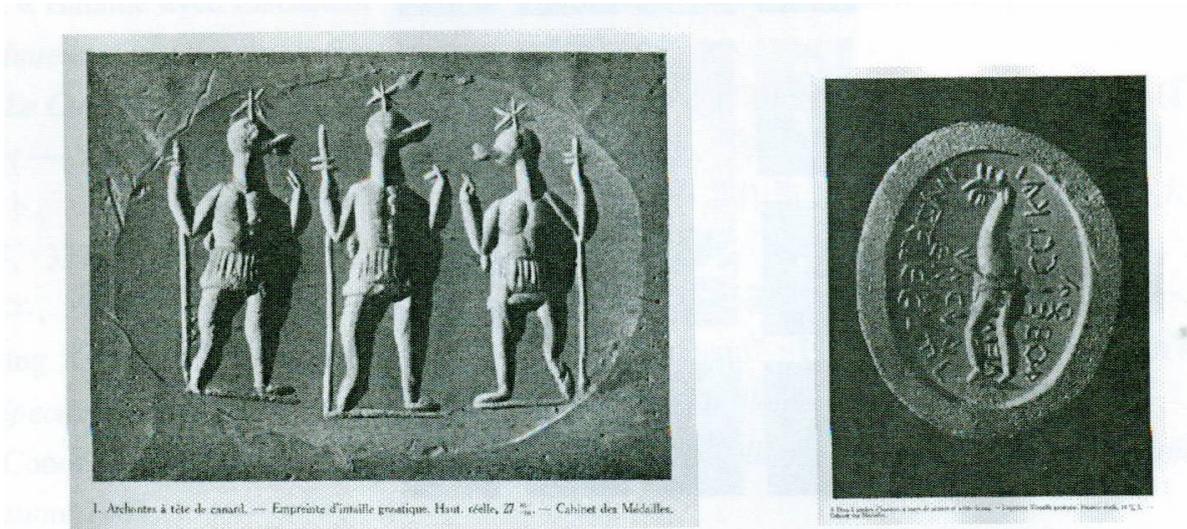
【図 1-2】アンドレ・ブルトン〈自動記述〉(1938 年)



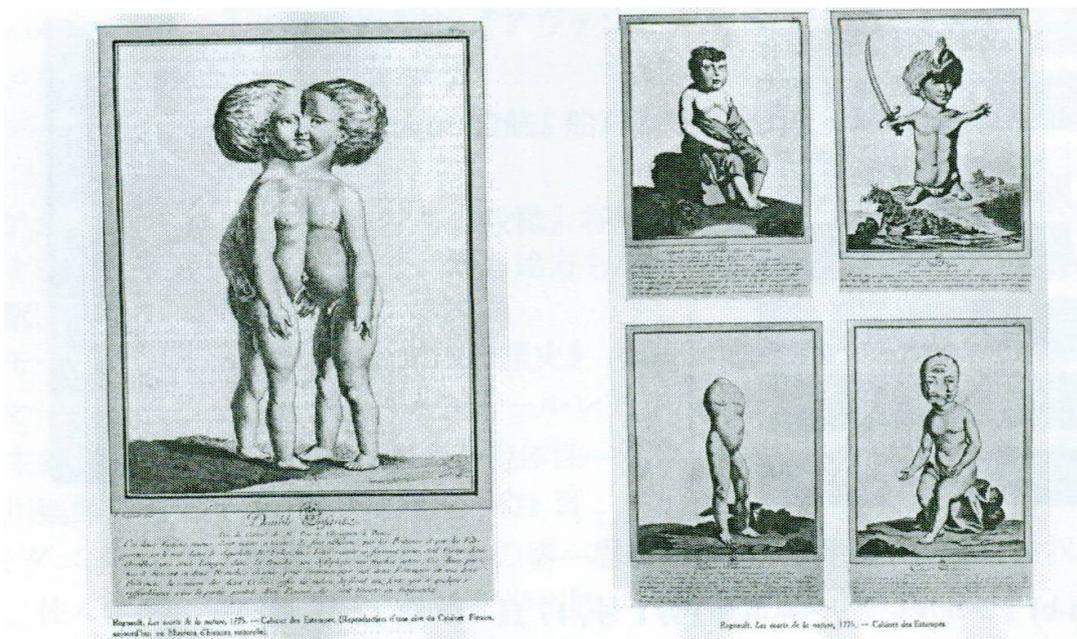
【図 1-3】「人間の姿」『ドキュマン』1929 年第 4 号



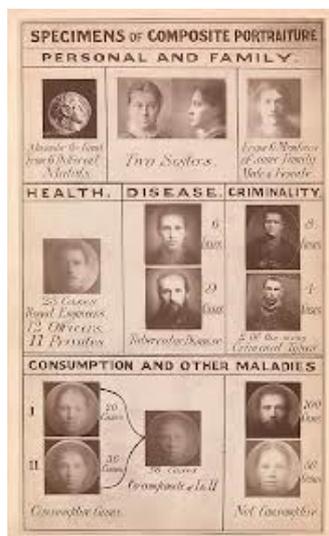
【図 1-4】『死骸』(1930 年)



【図 1-5】「アヒルの頭部をもつ執政官」(左)「足は人間、胴体は蛇、頭は鳥の神」(右) 『ドキュマン』1930 年第 1 号



【図 1-6】「自然の逸脱」『ドキュマン』1930 年第 2 号



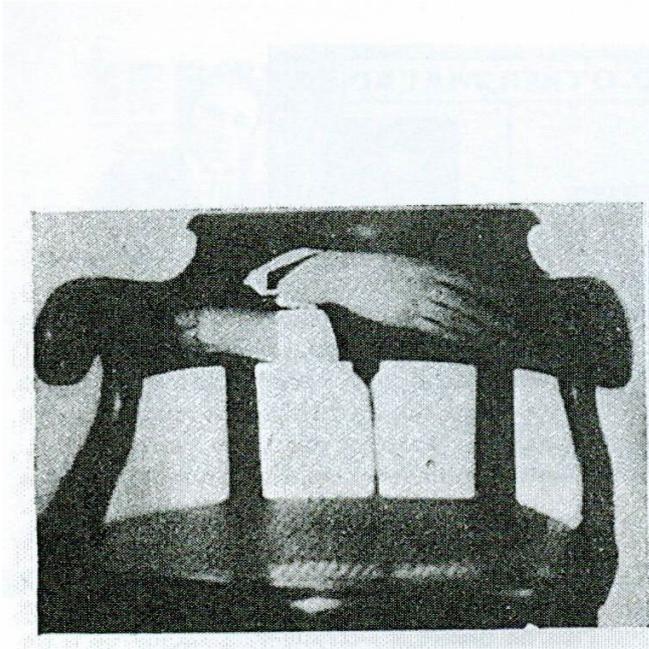
【図 1-7a】 フランシス・ゴルトン『人間能力の探究』(1883 年)、部分



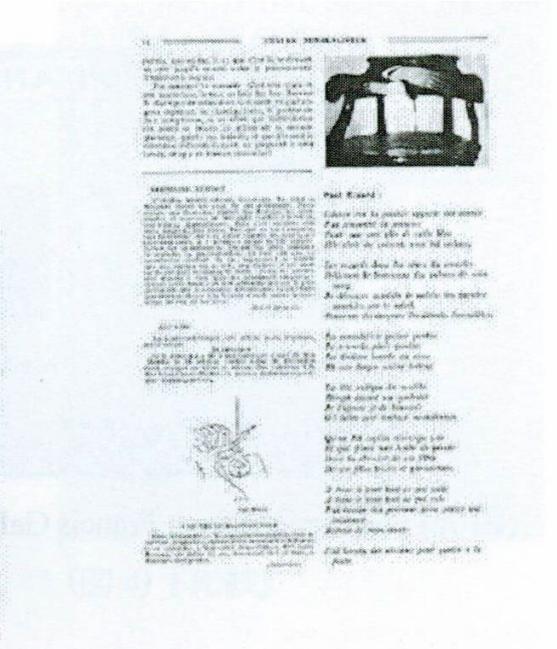
【図 1-7b】 エイゼンシュテイン『全線』のモンタージュ『ドキュマン』1930 年第 2 号



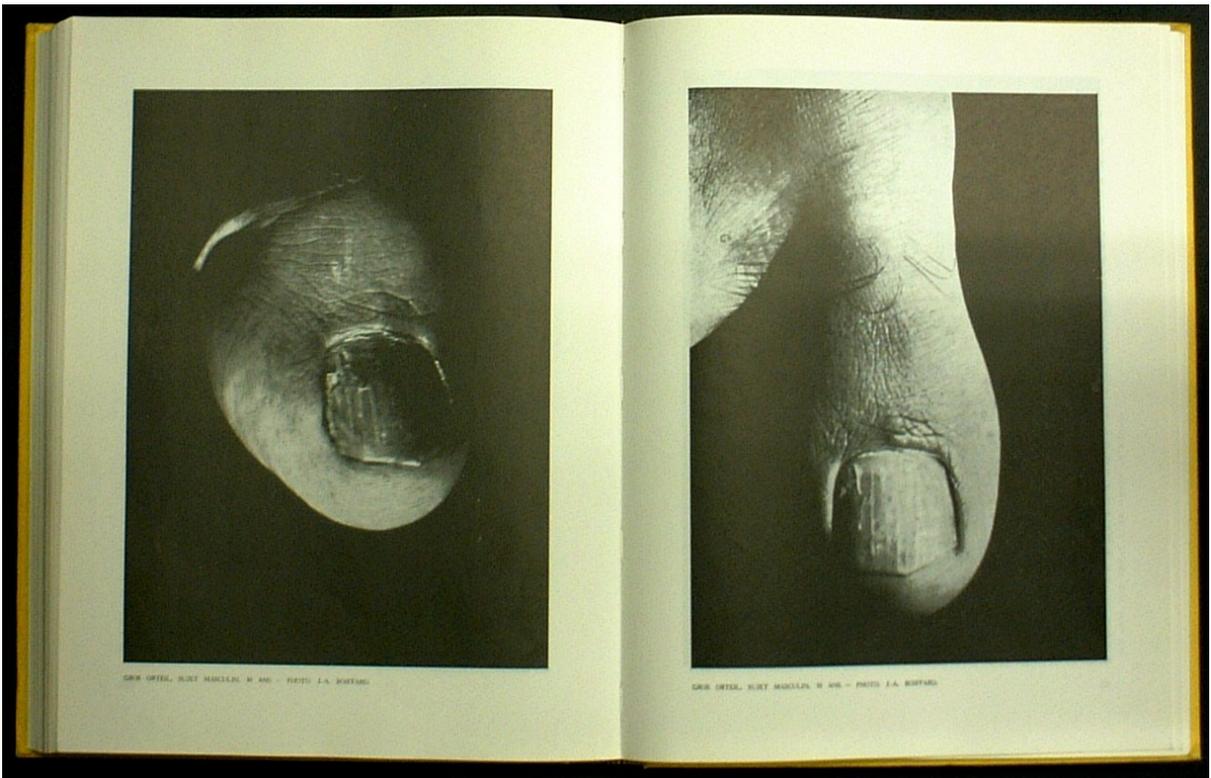
【図 1-8】 マックス・エルンスト《シュルレアリスムと絵画》(1942 年)



【図 1-9a】 マン・レイ 〈無題〉 (1924 年)



【図 1-9b】 『シュルレアリスム宣言』第 1 号、12 頁



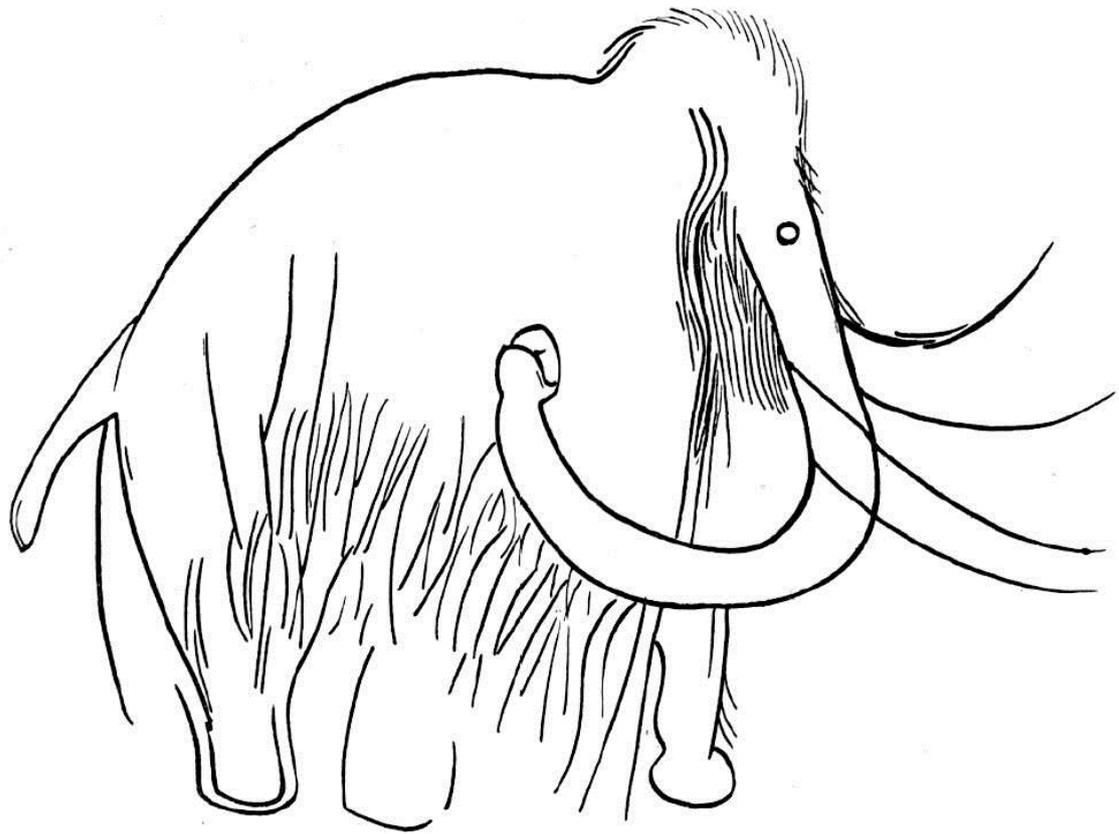
【図 1-10】 「足の親指」 『ドキュマン』 1929 年第 6 号



【図 2-1】 中国の処刑写真（撮影者不明）



【図 2-2】 「粘着紙とハエ」『ドキュマン』1930年第8号  
(撮影：J.-A・ボワファール)



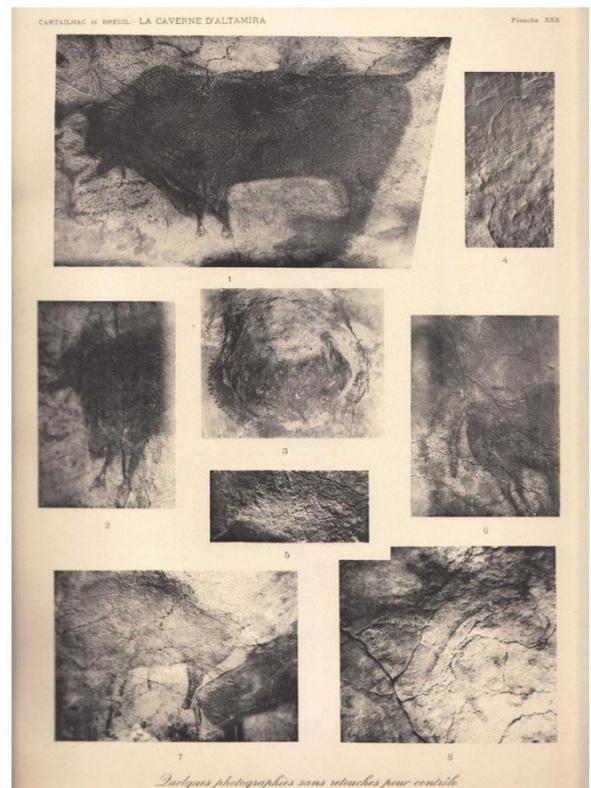
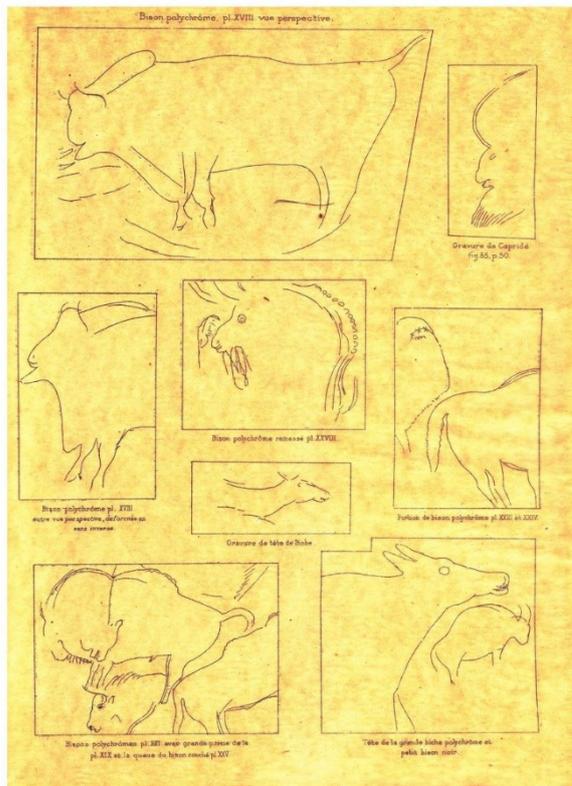
【図 3-1】 ブルイユによるコンバレル洞窟の壁画のトレース(1902年)



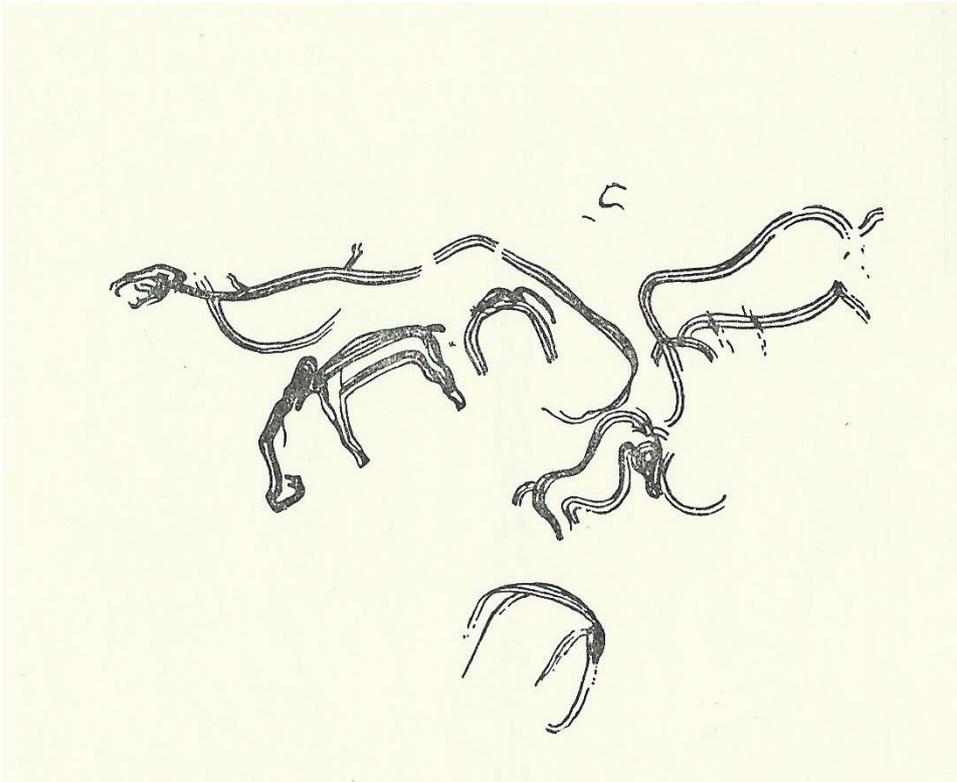
【図 3-2】 レ・トワ・フレール洞窟で発見された半獣半人の壁画のトレース



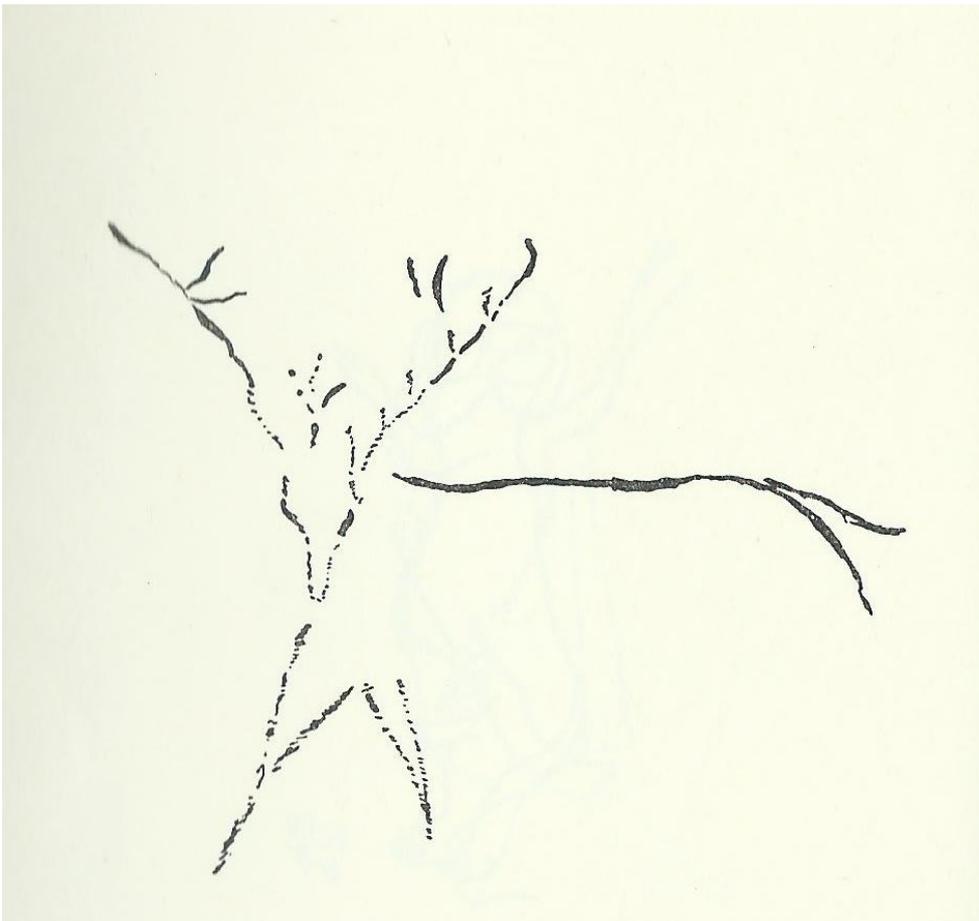
【図 3-3】 ブルイユのトレースの様子 (1948 年・撮影者不明)



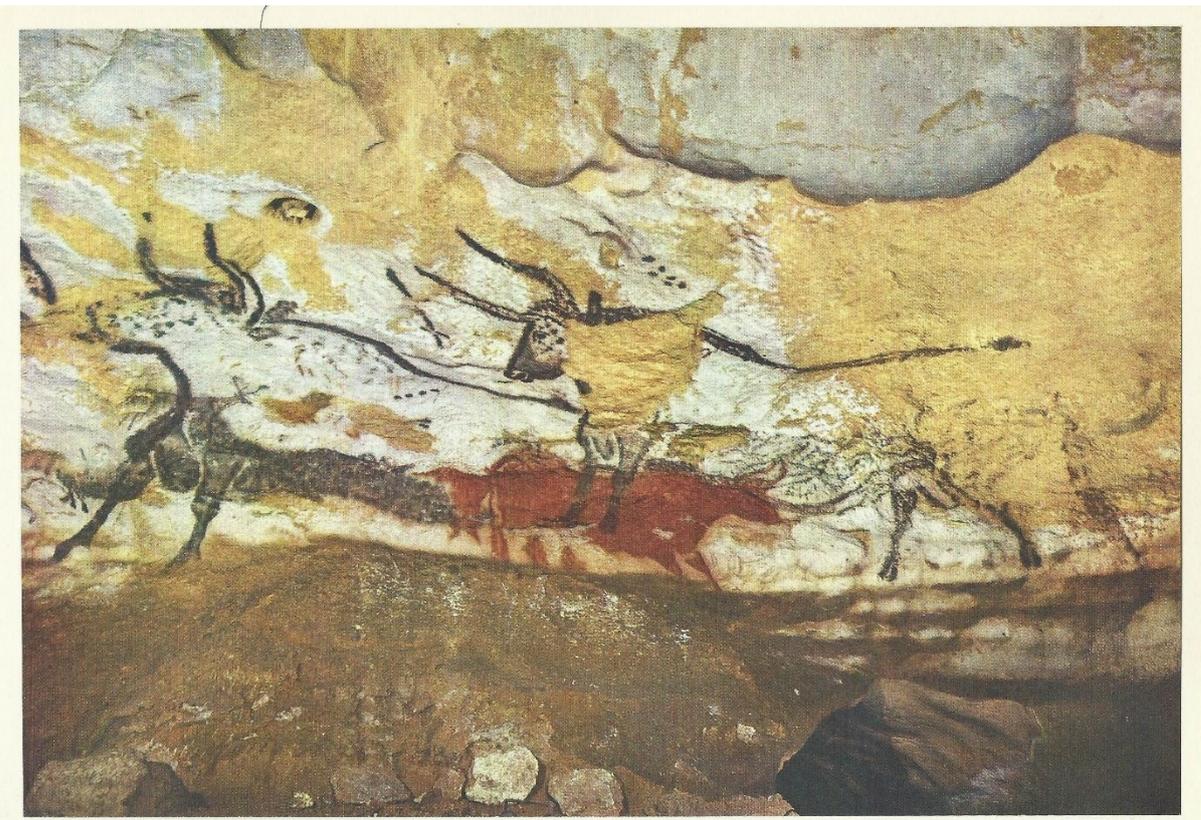
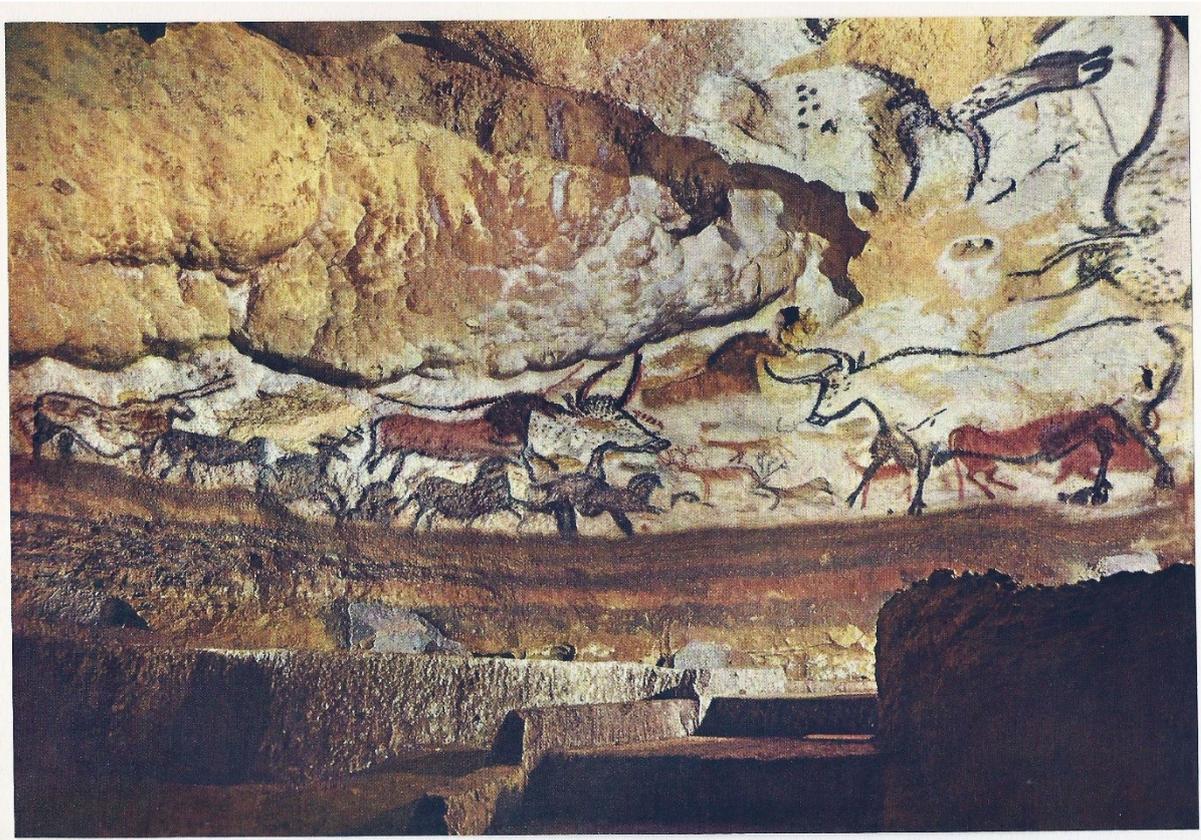
【図 3-4】 ブルイユによるトレースの複製と下地となる写真



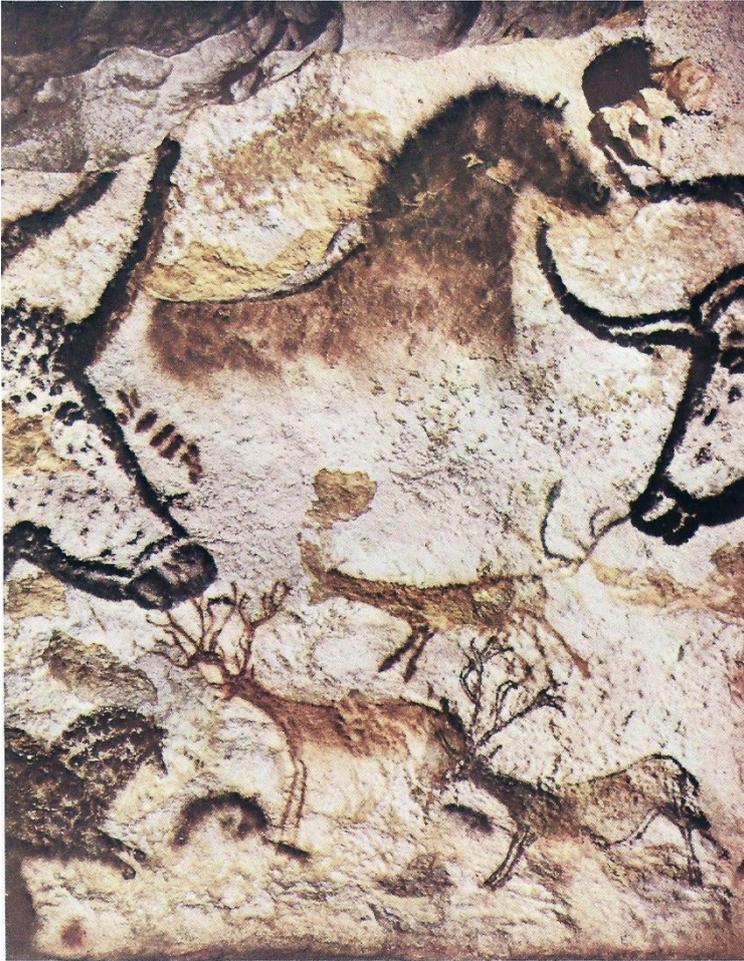
【図 4-1】ラ・ボーム＝ラトローヌ洞窟の象と蛇



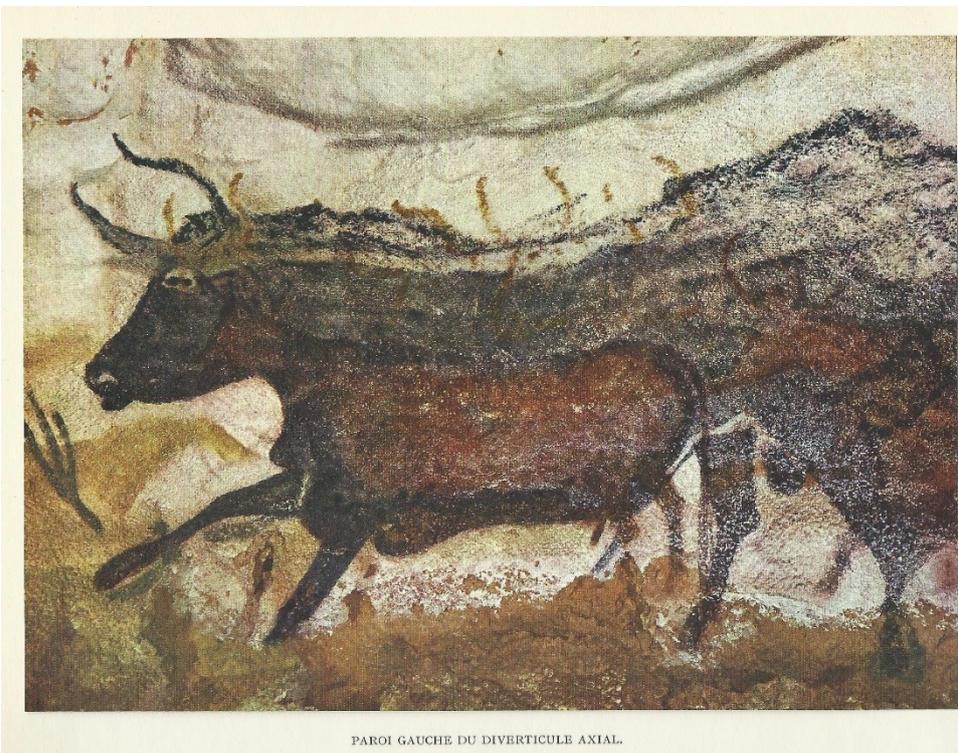
【図 4-2】バイヨル洞窟の鹿の群れ



【図 4-3】ラスコー洞窟の大広間左壁(上)と右壁(下)



【図 4-4】 ラスコー壁画の一部分(大広間)：全体への配慮がなされている



【図 4-5】 ラスコー壁画一部分(奥洞)：重なって描かれた牛の群れ

## 図版資料出典

- ☒ 1-1a : *La Révolution Surréaliste : Collection complète*, Jean Michel Place, 1975, no. 1, p. 17.
- ☒ 1-1b : *La Révolution Surréaliste : Collection complète*, Jean Michel Place, 1975, no. 12, p.73.
- ☒ 1-2 : Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985, p.104.
- ☒ 1-3 : *Documents*, no.4, 1929, p. 201.
- ☒ 1-4 : Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Bataille, Robert Desnos, Georges Limbour, J.-A. Boiffard, et al. *Un cadavre*. Paris, January 15, 1930. Photomontage by Jacques-André Boiffard.
- ☒ 1-5 : *Documents*, no.1, 1930, p. 1, p. 3.
- ☒ 1-6 : *Documents*, no.2, 1930, pp. 80-81.
- ☒ 1-7a : Alan Sekula, “The body and the archive”, *October*, vol. 39, MIT Press, p. 45.
- ☒ 1-7b : *Documents*, no.4, 1930, pp. 218-219.
- ☒ 1-8 : マックス・エルンスト 《シュルレアリスムと絵画》、1942年、キャンバスに油彩、140×195cm, Menil Foundation, Houston.
- ☒ 1-9 : *La Révolution Surréaliste : Collection complète*, Jean Michel Place, 1975, no. 1, p.12.
- ☒ 1-10 : *Documents*, no.6, 1929, pp. 298-299.
  
- ☒ 2-1 : Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 234.
- ☒ 2-2 : *Documents*, no.8, 1930, p. 488.
  
- ☒ 3-1 : Henri Breuil et Louis Capitan, « Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 46e année, No. 1, 1902. p. 52.
- ☒ 3-2 : Grotte des Trois-Frères (Montesquieu –Avantès, Ariège), « Dieu corne » ou « Sorcier » du grand panneau de la paroi droite, 1920-1933, graphitite et crayon bleu sur calque, 92,5 62, BCM, fonds iconographique Breuil, nos 54 4653-15, 54 4653-16 et 54 4653-17.
- ☒ 3-3 : *Sur les chemins de la préhistoire : L'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogy, 2006, p. 107.
- ☒ 3-4 : Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillana, près de Santander (Espagne)*, Monaco, (Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques), 1906.
  
- ☒ 4-1 : Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955, p. 133.
- ☒ 4-2 : Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955, p. 133.
- ☒ 4-3 : Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955, pp. 46-47.
- ☒ 4-4 : Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955, p. 52.
- ☒ 4-5 : Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955, p. 70.

文献一覧(邦訳があるもの、もしくは原著の発表年は括弧内に記している。)

## 欧文文献

### A

Abell, Walter. « Art History and Prehistory », *Art Journal*, Vol.12, No.3, Spring 1953, pp. 222-231.

Abadia, Oscar, Gonzalez Morales Manuel R. « L'art paléolithique est-il un "art"? Réflexions autour d'une question d'actualité », *L'Anthropologie*, no.111, 2007, pp. 687-704.

A. Hoving Kirsten. “Blond Hands over the Magic Fountain' : Photography in Surrealism's Uncanny Grip”, *Speaking With Hands: Photographs From The Buhl Collection*, 2004, pp. 93-113.

Ades, Dawn ed., *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery Publishing, 2005.

### B

Barthes, Roland. « La métaphore de l'œil », *Essais critiques*, Edition de Seuil, 1964, pp. 238-245. (「眼の隠喩」『バタイユの世界』第3版所収、清水徹/出口裕弘編、青土社、1995年、201-213頁)

Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire, The Conception of Photography*, The MIT press, 1997. (『写真のアルケオロジー』前川修他訳、青弓社、2010年)

Bataille, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955. (『ラスコーの壁画』出口裕弘訳、二見書房、1975年)

Bataille, Georges. *Les Larmes d'Eros*, Jean-Jacques Pauvert, 1961. (『エロスの涙』森本和夫訳、筑摩書房、2001年)

Bataille, Georges. *Œuvres Complètes*, I-XII, Gallimard, 1970-1988. (本文内ではOCと略記する)

Bate, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, 2004.

Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1989. Bd. 7, S. 357-360. (「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション1』久保哲司訳、筑摩書房、1995年、583-640頁)

Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*, Torrent Jean trans., Editions Gallimard, 2004.

Beltrán Antonio. ed., *Altamira*, Seuil, 1998. (『アルタミラ洞窟壁画』、ベルトラン、アントニオ監修、大高保二郎/小川勝訳、岩波書店、2000年)

Berghaus, Gunter. ed., *New Perspectives on Prehistoric Art*, Praeger Pub, 2004.

Bois, Yve-Alain and E. Krauss, Rosalind. *Formless: A User's Guide*, Zone Books, 1997 (originally published as *L'informe; mode d'emploi*, Centre Pompidou, Paris, 1996.). (『アンフォルム 無形な

ものの事典』加治屋健司/近藤學/高桑和巳訳、月曜社、2011年)

Breuil, Henri. « Observations techniques. Ma méthode de relevé des roches peintes », Bibliothèque du Musée d'Archéologie Nationale, fonds Breuil boîte, 7-32, 1950.

Breuil, Henri. *Quatre cents siècles de l'art pariétal: Les cavernes ornées de l'Âge du Renne*, Centre d'Études et de Documentation préhistoriques, 1952.

Breuil, Henri. « L'évolution de l'art pariétal des cavernes de l'Age du Renne », *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique*, 13, Monaco, 1906, pp. 371-377.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme, éd. Complète*, Jean-Jacques Pauvert, 1972. (『シュルレアリスム宣言／溶ける魚』巖谷國士訳、岩波書店、1992年)

Breton, André. "Max Ernst", *Œuvres complètes*, vol.1, Marguerite Bonnet, éd., Paris Gallimard, 1988, pp. 245-246.

Breton, André. « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, vol.1, Marguerite Bonnet, éd., Paris Gallimard, 1988, pp. 311-346.

## C

Capitan, Louis et Breuil, Henri. « Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 46e année, No. 1, 1902, pp. 51-56.

Capitan, Louis et Breuil, Henri. « Les Gravures sur les parois des grottes préhistorique : La grotte des Combarelles », *Revue de L'école d'anthropologie de Paris*, Vol. 12, 1902, F. Alcan-Paris, pp. 34-37.

Cartailhac, Émile et Breuil, Henri. *La caverne d'Altamira à Santillana, près de Santander (Espagne)*. Monaco, (Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques), 1906.

Chiba, Fumio. « De la dialectique des formes dans la revue *Documents* », 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、51号、2005年、39-59頁

Clegg, John and Heyd, Thomas ed. *Aesthetics and Rock Art*, Ashgate, 2005.

Clifford, James. *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988. (『文化の窮状－20世紀の民族誌、文学、芸術』所収、人文書院、2003年)

Coye, Noë. Dirigé, *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n° 106, MSH, 2007, pp. 5-33.

## D

Daston, Lorraine and Galison, Peter. *Objectivity*, Zone Books, 2007.

*Documents*, par Georges Bataille, Michel Leiris, préface de Denis Hollier, Jean-Michel Place, 1991. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>.)

Didi-Huberman, Georges. *Le Cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Albert Giacometti*, Mcula, Paris, 1993. (『ジャコモ ヲ ヲ キューブと顔』石井直志訳、PARCO 出版、1995年)

Didi-Huberman, Georges. « Bataille avec Eisenstein : forme - matière - montage », *Cinémathèque, Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 1994, no. 6, pp. 15-38.

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

Didi-Huberman, Georges. *Phasmes: essais sur l'apparition*, Editions de Minuit, 1998.

Didi-Huberman, Georges. "The index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)", In Annette Michelson et al. (eds.), *October : The first Decade*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1988, pp. 39-57.

Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, 2008.

Derrida, Jacques. « De l'économie restreinte à l'économie générale », *L'écriture et la différence*, Sueil, 1967. (「限定経済学から一般経済学へ ある無際限のヘーゲル主義」『バタイユの世界』第3版所収、清水徹/出口裕弘編、青土社、1995年、15-76頁)

## EF

Fraenkel, Béatrice. « L'invention de l'art pariétal préhistorique : Histoire d'une expérience visuelle », *Gradhiva*, 2007, no.6, pp. 18-31.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, 1993.

Foucault, Michel. « Préface à la transgression », *Critique* n° 195-196 : *Hommage à Georges Bataille*, Éditions de Minuit, 1963. (「侵犯への序言」『フーコーコレクション2 : 文学・侵犯』所収、西谷修訳、筑摩書房、2006年、60-92頁)

Frazer, James. *The Golden Bough, The Magic Art and the Evolution of Kings, 3rd edition*, London, Macmillan, 1911.

## G

Golton, Francis. *Inquiries into Human Faculty and its Development*, First Edition, Macmillan, 1883.

Guerlac, Suzanne. "Bataille in Theory Afterimages (Lascaux)", *Diacritics*, Vol. 26, No.2, summer, 1996, pp. 6-17.

Guerlac, Suzanne. "The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte", *Representations*, Vol. 97, No. 1 Winter 2007, pp. 28-56.

Guy, Emmanuel. « Esthétique et préhistoire », *L'Homme*, no.165, 2003, pp. 283-290.

## H

Harlé, Edouard. « Grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme, 2e série, XII*, 1881, 280ff.

Heyd, Thomas and Clegg, John. *Rock art and Aesthetics*, Ashgate Pub Ltd; illustrated ed., 2005.

Hurel, Arnaud. *La France préhistorienne de 1789 à 1941*, CNS Editions, 2007.

Hollier, Denis. *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974.

Hollier, Denis. « Le Matérialisme Dulaliste de Georges Bataille », *Tel Quel*, 25, 1966, pp. 41-54. (「ジョルジュ・バタイユの二元論的唯物論」門間広明訳、『水声通信』no. 30, 水声社、2009年、78-98頁)

Hollier, Denis (dir.), *Georges Bataille après tout*, Belin, 1995.

## I

Ishaghpour, Youssef. *Aux origines de l'art moderne. Le Manet de Bataille*, 3éd., La Différence, 2002.  
(『現代芸術の出発—バタイユのマネ論をめぐって』川俣晃自訳、法政大学出版局、1993年)

## J

Joyce, Conor, *Carl Einstein in « Documents » : And His Collaboration With Georges Bataille*, Xlibris Corporation, 2003.

Jay, Martin. “Modernism and the Retreat from Form”, *Force fields : Between Intellectual History and Cultural critique*, New York : Routledge, 1993, pp. 147-157. (『モダニズムと形式からの後退』『力の場—思想史と文化批判のあいだ』所収、今井道夫/吉田徹也/佐々木啓/富松保文訳、法政大学出版、1996年、232-250頁)

Jay, Martin. “The Disenchantment of The Eye”, *Downcast Eyes-the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994, pp. 211-262.

## K

Krauss, Rosalind E.. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986.  
(『オリジナリティと反復』所収、小西信之訳、リプロポート、1994年)

Krauss, Rosalind E.. “Antivision”, *October*, Vol. 36, spring, 1986, pp. 147-154.

Krauss, Rosalind E.. Livingston, Jane, Ades, Dawn. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, 1985.

Krauss, Rosalind E.. *The Optical Unconscious*, October Books, 1993. (『批評空間』1995年臨時増刊号「モダニズムのハードコア」小俣出美/鈴木真理子/田崎英明訳(部分訳)、第6章、小西信之他訳、『重力』展カタログ所収、国立国際美術館、1997年)

Klossowski, Pierre. « A propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille », *Critique* n° 195-196 : Hommage à Georges Bataille, Éditions de Minuit, 1963. (『ジョルジュ・バタイユの交感におけるシュミュラークルについて』『バタイユの世界』第3版所収、清水徹/出口裕弘編、青土社、1995年、77-91頁)

Kristeva, Julia. « Poésie et négativité » *L'homme*, vol.8, no.2, 1968, pp.36-63.

Kristeva, Julia. « Bataille, l'expérience et la pratique », dans *Bataille*, éd. Philippe Sollers, Paris, 1973 pp. 267-317.

## L

*La Révolution Surréaliste : Collection complète*, Jean Michel Place, 1975.

Leiris, Michel. « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents », *Critique* n° 195-196 : Hommage à Georges Bataille, Éditions de Minuit 1963. (『不可能事バタイユから途方もないドキュマンへ』『獣道』所収、後藤辰男訳、思潮社、1986年、316-329頁)

Leroi-Gourhan, André. *Le Geste et la Parole, 1. : Technique et langage, 2. : La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964-1965. (『身ぶりと言葉』荒木亨訳、新潮社、1973年)

Leroi-Gourhan, André. *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965.

Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Thames & Hudson, 2002. (『洞窟のなかの心』 港千尋訳、講談社、2012年)

Lorblanchet, Michel. *Les origines de la culture, Les origines de l'art*, Editions de Le pommier, 2006.

Lombardi, Jean. « Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage », *La Part de l'œil*, n°10, 1994, pp. 83-107.

Luquet, Georges-Henri. *L'art primitif*, G. Doin & cie, 1930.

(<http://luquet-archives.univ-paris1.fr/document.php?domaine=anthropologie&fichier=769&lg=fr>)

## M

Michel, Albin. ed., *Dictionnaire de la Préhistoire*, Collection Encyclopaedia Universalis, 1999.

Mithen, Steven. *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, Phoenix, 1998. (『心の先史時代』 松浦俊輔/牧野美佐緒訳、青土社、1998年)

Mondzain, Marie-José. *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996.

Mondzain, Marie-José. *Homo spectator*, Bayard, 2007. (部分訳「われわれ人間を誕生させるイメージ」『SITE ZERO/ZERO SITE No. ヴァナキュラー・イメージの人類学』所収、長友文史訳、メディア・デザイン研究所、2010年、246-284頁)

## N

Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1983. (『無為の共同体—哲学を問い直す分有の思考』 西谷修/安原伸一朗訳、以文社、2001年)

Nancy, Jean-Luc. « Peinture dans la grotte » (avec François Martin), *La part de l'œil* n°10, Bruxelles, 1994.

Nancy, Jean-Luc. *La pensée dérobée*, Galilée, 2001.

## O

Olivier, Laurent. *Le sombre abîme du temps : Mémoire et archéologie*, Seuil, 2008.

Ottinger, Didier. “Isorateur et court-circuit”, *Les temps modernes*, no.602, 1998-1999, pp. 66-77.

## PQ

Powell, Kristen. “Hands-On Surrealism”, *Art History*, vol.20, no.4, December, 1997, pp. 516-533.

## R

*La Révolution Surréaliste : Collection complète*, Jean Michel Place; First édition, 1975.

Reinach, Salomon. « L'art et la magie. À propos des gravures de l'âge du Renne », *L'anthropologie*, T. XIV, 1903, pp. 257-266.

Renfrew, Colin. *Prehistory: The Making of the Human Mind*, Modern Library, 2008. (『先史時代と心の進化』 溝口孝司監訳、武田ランダムハウスジャパン、2008年)

Rubin, William. *Miro in the Collection of the Museum of Modern Art*, MOMA, 1984.

## S

Sartre, Jean-Paul. « Un nouveau mystique », *Situations I*, Gallimard, 1947, pp.133-174. (「新しい神

- 秘家」『サルトル全集第11巻 シチュアシオン I』清水徹訳、1965年、115-159頁)
- Sasso, Robert. *Georges Bataille: Le Systeme du Non-Savoir*, Editions de Minuit 1978.
- A. Sobieszek, Robert. *Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850-2000*, MIT Press, 1999.
- Sollers, Phillippe. « Le toit », *Tel Quel*, no.45, 1967.
- Stiegler, Bernard. *La technique et le temps. Tome 1: La faute d'Epiméthée*, Galilee, 1994. (『技術と時間—エピメテウスの過失』石田英敬監修、西兼志訳、法政大学出版局、2009年)
- Sur les chemins de la préhistoire : L'Abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogy, 2006.
- Surya, Michel. *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, Libr. Segquier, 1987.(『G・バタイユ伝』西谷修/中沢信一/川竹英克訳、河出書房新社、1991年)
- Sylvester, David. “The Great Surrealist Icon”, *Res.1*, Spring, 1981, pp. 156-158.

## T

- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity, A Particular History of the Senses*, Routledge 1993.
- Teixeira, Vincent. *Georges Bataille, La part de l'art, La peinture du non-savoir*, L'Harmatte, 2001.
- T. Fitch, Brian. *Monde à l'envers, Texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, Lettres modernes: Minard, 1982.
- Tibloux, Emmanuel. « Le Tournant de Théâtre, Numance 1937 ou « les symboles qui commandent les émotions » », *Les temps modernes*, no.602, 1998-1999.
- Tibloux, Emmanuel. « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *L'Infini* No.73, printemps, 2001, pp.49-63.
- Thérond, Roger. *Surréalisme*, Édition du Chêne, 2001.
- Tosello, Gilles et Fritz, Carole. « L'abbé Breuil et les relevés d'art paléolithique », *Sur les chemins de la préhistoire : L'Abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogy, 2006, pp.106-110.
- Trigger, Bruce. *A History of Archaeological Thought*, Cambridge University Press, 1989.

## UVW

## XYZ

- Zervos, Christian. *L'art de l'époque du Renne en France*, avec une étude de l'abbé Breuil, Les Cahiers d'art, 1959.

## 和文文献

- アッコー、A. ローゼンフェルト『旧石器時代の洞窟美術』岡本重温訳、平凡社、1971年
- エイゼンシュテイン、セルゲイ・M・『エイゼンシュテイン全集 第1部人生におけるわが芸術 第1巻自伝のための回想録』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1973年
- エイゼンシュテイン、セルゲイ・M・『映画の弁証法』佐々木能理男訳、角川文庫、1953年
- 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』水声社、2005年
- 岡田温司『キリストの身体 血と肉と愛の傷』中央公論新社、2009年
- 荻野厚志「ジョルジュ・バタイユと先史時代芸術 — 遙か遠いコミュニケーションについて —」一橋大学大学院言語社会研究科博士論文、2008年
- 荻野厚志「ジョルジュ・バタイユにおける「呪術的芸術」について」『美学』第59号、2008年、15-28頁
- ギーディオン、ジークフリート『永遠の現在＝美術の起源—不変と変化に関する一考察』江上披見/木村重信訳、東京大学出版会、1968年
- クレーリー、ジョナサン「近代化する視覚」、『視覚論』所収、ハル・フォスター編、樽沼範久訳、平凡社、2007年、53-74頁。
- クラカウアー、ジークフリート、『大衆の装飾』船戸満之/野村美紀子訳、法政大学出版局、1996年
- ゴーチエ、グザヴィエル『シュルレアリスムと性』三好郁朗訳、平凡社、2005年
- コジェーヴ、アレクサンドル『ヘーゲル読解入門—『精神現象学』を読む』上妻精/今野雅方訳、国文社1987年
- ジェイ、マーティン「モダニズムと形式からの後退」『力の場—思想史と文化批判のあいだ』所収、今井道夫/吉田徹也/佐々木啓/富松保文訳、法政大学出版、1996年、232-250頁
- ジェイ、マーティン「ルフェーブル—シュルレアリスムとフランスにおけるヘーゲル主義的マルクス主義の受容—」『マルクス主義と全体性—ルカチからハーバーマスへの概念の冒険』所収、荒川幾男訳、国文社、1993年、431-471頁
- 竹沢尚一郎『表象の植民地帝国—近代フランスと人文諸科学』世界思想社、2001年
- 田淵晋也『「シュルレアリスム運動体系」の理論と成立—「集合離散」の論理』勁草書房、1994年
- チャドウィック、ホイットニー『シュルセクシュアリティ—シュルレアリスムと女性たち、1924-47』伊藤俊治/長谷川祐子訳、PARCO出版、1989年
- 中沢新一『芸術人類学』みすず書房、2006年
- ナドー、モーリス『シュルレアリスムの歴史』稲田三吉/大沢寛三訳、思潮社、1966年
- ヘーゲル、G.W.F.『精神現象学』、櫻山欽四郎訳、平凡社、1997年

フロイト、ジークムント「原始語の反対の意味」『失語症と神経症』所収、安田一郎編訳、誠信書房、1974年

フロイト、ジークムント「不気味なもの」『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』所収、中山元訳、光文社、2011年、128-216頁

モーラー、エヴァン「ダダとシュルレアリスム」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親和性—II』ウィリアム・ルービン編者所収、淡交社、1995年、535-594頁

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

松田和子『シュルレアリスムと手』水声社、2006年

ルヴァイアン、フランソワーズ『記号の殺戮』谷川多佳子他訳、みすず書房、1995年

吉田裕『異質学の試み—バタイユ・マテリアリストI』『物質の政治学—バタイユ・マテリアリストII』、書肆山田、2001年