

形なきものをつむ

ジョルジュ・ティティ・ユベルマン（フランス社会学高等研究院助教授）

（小林新樹・訳）

レヴィ 今回ティティ・ユベルマンさんに来ていただいたに本当に嬉しく思っています。ティティ・ユベルマンさんは、今まで二十冊ほどの本をお出しになっていて、それをみな紹介していくととても時間がないので、簡単な紹介をさせていただきます。

最初の本は『Invention de l'hystérie（ヒステリーの発明）』という題で、『アウラ・ヒステリカ』という題名で日本語に訳されました。それ以来、数々の本をお出しになっていて、ここでは様々な分野 哲学、美学、美術史は当然、そして歴史 を横断しながらイメージ（形象）を追求してこられました。それから最初の本のシャルコをめぐる研究がそうであったように、精神分析を取り入れてイメージを分析していくという姿勢は一貫しています。例えば、symptôme（病候）という概念を様々な形で生かしながら、最新の『時間を前にして（Devant le temps）』という

作品の中でも、時間と症候をめぐって特異な議論を展開されてきています。

この『Devant le temps』という去年お出しになった作品ですが、タイトルは時間を前にしてという意味です。それより十年ほど前に書かれた『Devant l'image』これはイメージを前にしてという意味ですが、この「前にして」という前置詞が非常に重要に思えます。もう一つ、ご本人も引用されているアンリ・ミシヨの『Devant ce qui se dérobe（逃げていくものを前にして）』というタイトルがあります。まさにイメージ・写真でもそれを前にして何を見るか。それが visio（見えるもの）ではなく、visuel、一つの可能性 puissance という言葉も使えるかと思えますけれども、その絵がはらんでいゝ、これから見えるかもしれない、その可能性を持つものを追究していく構えが

あるのではないかと思えます。そして、この *visuel* という言葉が、今言った *symptôme*、*カド*にはアナクロニズム (*anachronisme*) に対応します。『*Devant le temps*』という作品の中では、ヴァルター・ベンヤミンの仕事を読み、そこからアウラの分析に基づいて、異質の時間の衝突としてアナクロニズムの概念を展開していくのですが、そういうような仕事はずっとされてきたのです。

きょうの講演ですが、『*La draperie de l'informe*』というフランス語の題名を、「形なきものをつつむ」と動詞で訳しましたが、これは少し修正しなければなりません。すなわち、ここでいう *draperie* はむしろ「襷」に近い意味なのですけれども、「襷という形」といいいいのが、「襷」としてあらわれ、広がっていく、「広がり」というふうにもとれるのではないかと思えます。畳まれたものが広がるという、*deplier* という動きが含まれています。

そしてまた、非常に重要なディディ・ユベルマンさんの仕事である、バタイユ、カール・アインシュタイン、ミシェル・レリスを中心としたシュールレアリズムから離れた人たちが編集した、一九二九年の『*ドキユマン*』という美術誌を徹底的に分析していく『*La ressemblance informe* (無形、不定形の類似)』という本があります。そこで繰り広げられる *informe* をめぐる議論が、また再び違う形で今日お聞きになれるのではないかと思えます。

ディディ・ユベルマン 皆さん、こんばんは。今回言語文化研究所から招聘を受けまして、日本に参りました。非常に歓迎していただいて、まずそのことについてお礼を申し上げます。います。

実は日本には数週間前から来ておりまして、東京ばかりではなくて、金沢や京都にも参りました。金沢では美術学校、これは五十嵐先生のご招待ですけれども、それから京都では京大でいろいろな方たちと非常に知的な対話をさせていただく機会がございました。それから、今のレヴィ先生のご紹介で私はよく感じたのですけれども、今回私を招いてくださるに当たって、私の日頃の研究をよくご覧いただいて、そのことで何度もお手紙をいただいたりしております。そのことについてもお礼を申し上げたいと思えます。Anagagozainashia。というわけで、これが私の知っている唯一の日本語でございます。

今回、私が既に研究を完了した事について総括的なお話をするよりも、現在進行中の研究の一部を紹介するという形でお話したほうがよいと思えます。進行中の研究について具体的な幾つかの部分をご紹介したほうが、皆さんにとっても、これからお話しするいろいろな作品あるいは文章がより身近なものに感じられるのではないかと思つたのです。

ただ、私がお話することは少しあちこち話が飛びますので、そのままでは少し理論的つながりが見えにくいのではないかということもあります。そこで、これから皆さんに



図1

一九二〇年、三〇年代の前衛写真家、あるいはボードレール、バタイユ、こういった人たちについて少しずつ述べていくのですが、それらをつなぐ形で、本論に入る前にその位置づけをまづお話ししたいと思います。

私がこれから論じてみたいと思う中心的なテーマは何かと申しますと、この二〇年代、三〇年代にかけて特にフロイト、ワールブルク、あるいはベンヤミン、こういった人たちが時間のモデル、それから時間とともにイメージのモデルというものを非常に根本的な形で変えてしまった。そのあたりを理解してみたいと思っています。今挙げたこの三人の研究者たちが、私の専門である美術史というものに対して、フーコーの表現をかりると、認識論的断絶をもたらしたと思っっているのですけれど

も、そういったことについて私は考えているのです。それで、数年前から認識論的断絶にも相当する変化について考えている間に、ワールブルクの提唱した概念、日本語で存続あるいは死後の生と訳されている *Nachleben* というものに非常に関心を持ちました。私としては、彼の存続あるいは死後の生という概念がいかにユニークであるか、そしていかに的を射たものであるかということをご皆さんにご説明したいと思っております。実はこの概念というのは、ワールブルクに範をとっていると称している、パノフスキーとかゴンブリッチといった研究者から今や放棄されてしまっている概念なので、あえてそれを強調したいと思っております。

この存続という概念は、そういう文脈の中で非常に理論的にも大きな価値を持っていると同時に、その価値云々について非常に論争があるところです。私は、この概念が現代アートのモダニズムとかポストモダニズムといったことについての議論の中で、取り上げられるべき概念であると思っております。

「ご存じのように、この写真(図1)ですが、フロイトが言った事と同じようなことを、グラデーヴァという形象についてワールブルクは言っております。彼はそのときに自分の提唱した概念の存続というものを体現する一種のヒロインとして、ある形象を取り出してあります。右側に写っている人です。この人物を彼はニンファ、フランス語でいうニンフ、いわゆる水の精とか森の精と呼びました。非常に美しい女性であって、彼

にとつては一種の女神のような存在です。彼の書いたもの、あるいは彼のいろいろなイメージのコレクションの中に頻繁に出てくる人物で、女性の亡霊といましようか、彼にとつては「存続」という概念を体現するものであり、特に肉体の動き、あるいは衣の襞といったものをあらわしてあります。右側に写っておりするのは、草稿のままです。このニンファという人物だけを取り上げた本を彼が一九〇〇年頃に用意しております、その表紙でござります。それで、右側に写っておりますのが、フィレンツェにありますギルランダイオのフレスコ壁画の一部です。というわけで、このニンファというのは、彼にとつては、存続という概念を体現するヒロインということになります。言いかえますと、非常に一般化された移動のヒロインということになります。

今、移動と申しましたけれども、まるで幽霊が壁を通り抜けるのと同じように、ニンファという存在はいろいろな垣根を通り抜けて移動していきます。例えば時間の垣根、それからまた意味の垣根、イコノグラフィといったものの垣根も通り抜けていきます。

ということ、このニンファという存在を出発点として、私自身一つの体験をしてみようと考えました。すなわち、ワールブルクの生きていた当時に既にあつたいろいろな画像、あるいはイメージ、しかし彼には直接知られていなかったもの、そういうものの中に、私自身が今度はこのニンファという存在を

探し当ててみようとしたのです。

私が特に探究したのは、このニンファという存在が一体どこまで変化していけるか。どこまでその姿を隠していけるのか。そして、さらに言うならば、どこまで落ちていけるのかということを探し求めたのです。ニンファがどこまで落ちていけるかとまで申しましたが、これはヴァルター・ペンヤミンの言っている、いわゆるアウラの衰退という概念がありますが、このアウラの衰退という概念をもって、現代におけるニンファの運命というものを私は理解しようとしたのです。私はこの衣の襞が地に落ちる、床に落ちる、そういうモチーフを問うことによつて、肉体、それからあらわにされた裸体、そういうものとの関係を問うてみました。

私の出発点はいわゆる古典主義ですが、その古典主義から出発してヒューマニズムに移ったのです。一方はティティアンの絵です。それから右側はブッサンです。そして、ヒューマニズムから今度はバロック様式に。左側はベルニーニ、それから右側はモデルノ。今度はバロックからロマン主義へ。ゴヤとフュスリです。それから、今度はリアリズムへ。クールベとかドラクロワです。そして、今度はモダニズムのマネ。あるいはドガとかロダン。それに続いてポストモダニズム。左がステイーブ・マックイン、右側がアラン・フレイシエルです。

このように時代を通じて、衣の襞というのが、次第次第に床あるいは地面に向かって落ちていくというか、つぶれていく、

そのさま。あるいは、肉体自身が地面に向かつてつぶれていくそのさまを追いかけていくうちに、結局町の中の通りを見つめるようになりました。通りといっても、さらに排水の流れる側溝とかあるいは下水の入り口、こういったところまで見るようになりました。今、通りあるいは側溝、下水と申しましたが、左側が一九二五年にモホリ・ナジが撮した写真、右側が一九二九年にケルテスが撮した写真で、その中にそういう下水のようなどころでありながら、何か襲のようなものが見てとれます。しかしながら、一九二〇年代のパリの通りをこのようにして眺めるうちに、やはり悲惨さとか犯罪、あるいは犠牲、そして形なきもの、そういったものにも出会いました。そういったものについてこれからお話ししたいと思います。

現代のニンファがどこにいるかという点、通りに、そしてその悲惨な生活の中に、犯罪の中に、犠牲、そして形なきものの中にあると思います。そのように現代にニンファというのが存在しているとすれば、彼女が動かしているのは、どのような衣の襲なのだろうかというのが問題です。そして、見えてくるのは何かといえますと、ワールブルクは結局、いわゆる古代とルネッサンスの間に存続という概念で表現できるようつながりがあるということを書いたのですが、そのようなつながりあるいは存続というものが、ボードレールによって別の二つの時代の間で打ち立てられているのです。ボードレールの場合には古代と近代であり、さらにボードレールが寓意アレゴリー(の形で述べ

ていたことが、今度は二〇年代に撮られた写真、いわゆるリアリズム的、あるいはシュールレアリスム的な写真の中に再びあらわれていると考えます。

この寓意というのは、ボードレールにとつて、古代が近代の中に存続している、その存続そのものであるわけです。この一九二〇年代というのは、ヴァルター・ペンヤミンが、まさにボードレールの寓意といったものにいろいろコメントをしていた時代です。美術の近代にとつて、寓意というものがいかに基本的な役割をなしているかということ、ペンヤミンは解説したのです。

こちらはジェルメンヌ・クルール。彼女がその当時の知識人たちの最もすばらしい肖像画を撮っております。左側が一九二六年のペンヤミンです。右側は一九二九年のジャン・コクトーの写真です。というわけで、ジェルメンヌ・クルールという写真家は、ニンファという存在を、美しさ、そしてまた悲惨さのあらゆる形の中に写真としてとらえようとしたのです。裸体として、あるいは襲のある衣を着た状態で。次は一九二四年ですが、これも、劇中の人物として、あるいはポルノ的な人物として一九二八年にはまた様々な汚物に囲まれて、あるいは物ごいに囲まれたような形で写真に撮っております。

それから、ゾラが「パリの腹」と呼んでいる、昔レアルという市場のあったところであるいろいろなごみが残っているところを、一九二八年に、全く形のない山として写真に撮っております。

す。この写真の中でジェルメンヌ・クルールは、彼女の撮ったイメージに寓意的な力を与えております。その寓意的な力によって、彼女の写真はブッサンのある絵画と結びつけることができます。それをまさに、ボードレールがいろいろな形なきもの、あるいは死をうろつき回らせていたものを通して行っております。古代に発する詩的ないろいろなモチーフがありますが、それをボードレールが使うときに、いつもそういった形なきもの、あるいは死のさまよう形として表現しております。

ということ、これから皆さんと一緒に考えてみたい問題は、幾つかの実例を参考にしながら、形なきものというものを眺めてみたいと思います。現在の支配的な学説　つまりアメリカの学説と違っていいわけですけども、これによれば、形なきものというものは、全く絶対的な断絶という観点からしか見られていないのです。それに反対して、私はむしろこのパタイユの言っている形なきものを、ワールブルクの言っている存続というものと結びつける形で考えてみたいと思います。

それでは、まずボードレールに戻らなければなりません。ボードレールにおいては、死というものがいろいろなところをうろつき回っております。あらゆる衣服の襞にしみ込んでいるといつてもよいでしょう。あらゆる切れ端にしみついているといつてもよい。あるいは折り目に忍び込んでいます。死そのものが、折り目をつける動作と同じように、広がっていくわけです。これはジル・ドゥルーズの言っている概念ですけども。

すなわち、内在的な力で拡大し強まっていくのです。そして、死をもたらす抱擁の中に人の肉体をとらえていってしまう。こはちよつとフランス語の言葉遊びの要素があるのでですけども、この死の否定的な働きというものが、常に布から布へと渡っていきます。すなわち、普通の衣服の布から人の肉体のテクスチャーといいますが、それもフランス語では同じ「tissu」という言葉であらわされるので、そういうことになります。

ボードレールにとって芸術というのは、美と優雅さに対する信仰に加えて、死の襞をその手におさめたのです。ポツティチェッリあるいはギルランダイオ、さらにさかのぼって古代の死者の彫像、あるいはディオニソスの像の中に、ワールブルクが見出して感嘆したモチーフ、こういったものがすべてボードレールの作品の中にもあらわれます。それを先ほどの言葉を使えば、ボードレールの中に存続していると言つことができます。

どのような形で存続しているかというと、亡霊のまとう死者の衣にくるまれて、また悪魔の手でもみくちやにされ、そして破壊の風に揺すられて存続しております。最初の実例です。ボードレールにおいて髪に対する信仰があります。ポツティチェッリの「ヴィーナスの誕生」(図2)という絵画の中で、非常に美しい髪の毛の房が見えますが、こういった髪の毛の房というものを、ボードレールは本当にとことん好んでおります。その髪の毛の房を指して、ボードレールは、悠然と思ひ出の酒を飲むと言っております。すなわちボードレールにとって、髪



図2

の毛の髷の中に思い出が集まっているというわけです。

しかしながら、ご存じのとおり、ボードレールにおいては、ミューズ（詩の女神）は病んでいます。

「哀れな私の詩の女神よ、今朝はいつたいどつしたの。あなたのおぼんだ両眼は夜中の幻でいっぱいだ。お顔の上には冷や

やかで無言の狂気と恐怖とが、かわ

るがわるに広がって

いくのが見える」。（鈴木信太郎

訳）したがって、このボードレール

という近代詩人の美的経験は、浮浪

者や年取った放蕩者、悲しみに沈む

人、密航者、そういった人たちの経験に似通つたもの

となります。「老いたる娼婦

の殉教の乳房に口づけ、胸をかむ貧

しき蕩児さながらに、路上ひそかに歡樂を我等は盗み、ひからびしオンレージュのごと絞りまする」。

この髪の毛の房の後に来るのは、衣の髷です。ボードレールにおいては、この髷というものは、あらゆるところに見られます。『悪の華』の中で、ボードレールはこのようにうたっています。「無名画伯のデッサンにしたがって、殉教の女の豪華な髷。こういつたものをうたっております。

今申し上げていることは先ほど読んだ二つの節をこらんなるとわかると思うのですけれども、この叙情的な調子が、一方では『地獄に落ちた女たち』で梓をはめられて、一方では破壊の血にまみれた狂気によって、梓をはめられているのです。ここでは汚れた衣装が傷口をあいた傷と韻を踏んでおります。

もう一つ例を挙げますと、今度は先ほどのニンファに対する崇拜といいますが、愛着といいますが、このニンファに対する彼の信仰のような気持ちというのが、頂点を極めるのが、『悪の華』の中にあります相続く三つの詩にあらわれております。

そこでボードレールは、アウラの衰退の弁証法的な図式を描いているように思われます。弁証法というときには、三つの項目がそこにあるのです。その第一のものが、先ほどから申しているニンファです。昔からの文学的伝統によって、読者にはすぐわかる存在です。引用ですが、「波打って螺鈿（もくろ）のように光る衣装、女が歩くときでさえ踊っていると思われそう」というニンファです。

二番目の項として、今度は女は踊る蛇に変身します。このボードレールの詩を先ほどのワールブルクが読んだとすれば、身震いしたのではないでしようか。彼にとつては、この蛇とニンファは、いずれも頭を離れなかつたテーマです。この「踊る蛇」という詩の中では、リズムへの賛辞があります。肉体の動物性もあります。そして、いわゆる原罪というものが持ち出されていきます。

弁証法の第三項。三つ目の詩になります。今まで言ったそういったものがすべて、文字どおり屍しかばねのイメージの中に落ち込んでいきます。彼の詩からの引用ですけれども、「とある小道の曲がり角で偶然目に触れた醜怪な腐れかかつた獣の死骸」。そして、ここで衣装の襷のモチーフというものが相変わらず存続して、あらゆる予想に反して、醜悪さを倍化する役割を果たしています。しかし、ここで出ている襷というのは、獣の分解しつつある器官の襷です。また引用ですけれども、「悪臭の充満している腹が一輪の満開している花のようなポロポロの生肉の上を伝つて」。

詩の三つのパラグラフを読みます。「波のようにこれらすべてのウジ虫は低くなつてはまた高まり、ぱちぱちと音を立てながら這つていた。腐つた肉は漠とした息吹によつて膨らんで、繁殖しながら生きていたよつでもあつた。また、この世界が奏でていた不思議な楽は流れる水や風によつ、あるいは箕ひらで蹴る百姓が律動的な運動で箕の中に揺り動かして、あおつたり、躍

らせたりする麦粒の音によつ。形態は崩れて消えて、もう夢となつてしまつた。忘れられた画布の表にただ思い出を頼りに画家が描き続け、ためらいがちに浮かび出る一枚の素描にすぎない。」

少しコメントをしますと、ここにすべてが含まれていると思います。すべてというときに私の言いたいのは、フォルムの生と死、形と形なきものとの不可避の、そしてとめることのできない弁証法といったものすべてを、ボードレールはポロポロの生肉という表現で、実によく示唆しております。ポロポロのいつているのは、なぜなら、生きている形が引き裂かれて死骸の中で分解していくからです。

一方、生肉、あるいは生きているとは、形なきものも固有の変容を続けていくからです。目に見える塊が波のように高まつては低くなり、ほとばしり出では沈み、繁殖しながら生きている。分解というものの矛盾した営み、うようよする群がり、繁茂、その律動的な運動によつて、精気を与えられているかのようです。

ボードレールは、形態は崩れていく、消えていくと言っています。しかしながら一方では、何か生まれ出ようとすること、ごとく、再びあらわれてきます。目に見えるものの病に注意を払う画家の手で、ためらいがちに浮かび出る一枚の素描のように。決して、本当には完成しない何か、ボードレールがここで繰り返しているように、幻想と思ひ出をつくり上げる中でしか、

その形象を見出さないであろう何かです。

一言で言うならば、この生けるものの形は、死に至ると何かを生み出します。しかし、その何かというのは、単なる否定、消失、欠落による形なきものではなくて、生き残り、残存による形なきものです。この形なきものには、無数の微生物、うようよする蛆虫の山、蠅の群れ、亡霊の一団、こういったものが示すような、繁殖の能力が備わっております。

ところで、この過程において、髒というのがいたるところに見られます。人の形象においては、髒というのが優雅さを加えたわけですけれども、動物の死骸においては醜悪さを加える髒になります。ニンファの転落とともに、髒は死そのものの拡大、反映、示唆、内在性をあらわすものとなります。ここでもドウルーズの言っている、死の髒というものが出てきます。

一方、ボードレールの生きていた時代の十九世紀の風俗画を見ますと、逆にニンファを三面記事的な事件の中に描くことも好んで行われました。左の写真は、おわかりのようにレイプとか殺人といった事件に関してのイメージです。この左側の図というのは、アドルフ・フレデリック・ルジユン又という、ほとんど知られていない画家がかいたものです。ただ、その複製がエドワルト・フックスの有名な『エロチッ



図3

ク芸術の歴史』という本の図版として載っております。一九二八年の本で、ベンヤミンも非常によく引用している本です。

同じ一九二八年にパリでは、ジョルジュ・バタイユ、ミシェル・レリス、それからカール・アインシュタインの三人を中心とするシュールレアリズム分派が、形の増殖というものに正當な敬意を払おうとしました。そして、この形の増殖というものを取り扱う際に、例えば美術史といったような、特定の専門分野の間の垣根を一切無視しようとしたのです。

右側はジョルジュ・バタイユが『ドキュマン』という雑誌の中に掲げた写真で、タイトルは、「エックス・マックス・スポーツ」(図3)です。これはいわゆる探偵物を取り上げている雑誌

のものですが、この形の増殖に敬意を払おうとして実現したのが、雑誌『ドキュマン』です。この画像と文章が乱雑なほどに盛り込まれた雑誌の中で、形は文字どおり爆発しております。この雑誌の中でいろいろ異なる形が互いに打ち消し合い、引き裂かれ、切り取られ、変化させられ、爆発するかのごとく巨大化し、引つかかれ、つぶされております。

ワールブルクが考えた図鑑があります(図4)。まさに『ムネモジー又

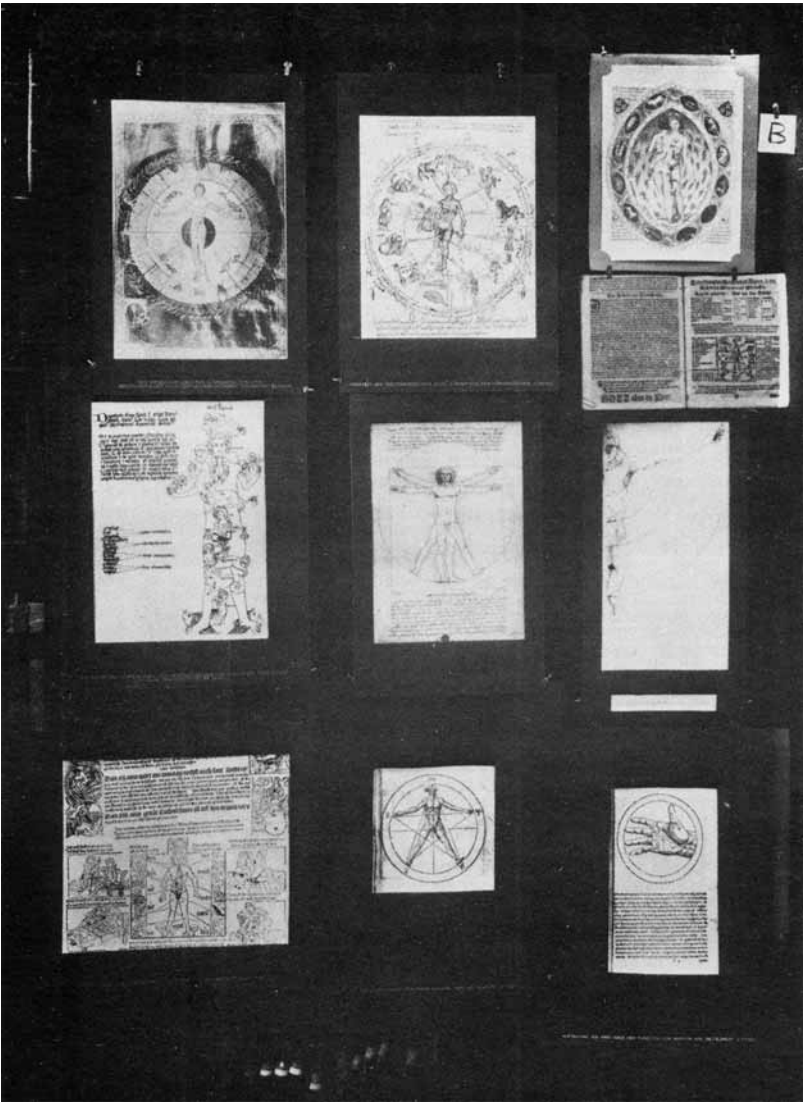


图 4



図5



図6

『Mnemosyne』という図鑑と同じように、「伝統の記号としての、つまり伝統の存続としての古代のいろいろなものに関する記録が見られるのではなくて、形なきものの記録が、不安を引き起こさせるような永遠の現在として見られるようになっていきます。」

いかに多様な形がこの『ドキュマン』の中にあらわれているかという一つの例を申しますと、ハ工取り紙の布地(図5)が

一方にあり、そのすぐそばにいわゆる倒錯的なサド・マソ行為のための仮面の皮の地(図6)が並べられているのです。そして、こういったいろいろな形の中で、結局大衆向け雑誌の様々なイメージ、画像が中心的な地位を占めております。具体的に申しますと、いわば優雅さの極と醜悪の極の社会的形象、つまり一方では映画スターが、そしてもう一方では犯罪者が肩を並べて姿を見せているのです。



图7

同じ『ドキュマン』の中で、バタイユがセル・ソレルという女優の装飾品と、人を殺して自殺を図ったクレパンという男の奇怪な包帯姿を同じ解剖台の上に並べてます(図7)。先ほどまでポードレルの視線に従ってものを見てきましたが、今度はそれにかわってジョルジュ・バタイユの視線をもつて、地に落ちた襷の持つ思考の力を問うてみなければなりません。欲望や優雅さに結びついたパトスと、それから死者に対する畏、さらには残酷さと結びついたパトス。この二つのパトスの間の転換を行う、交換あるいは形の上での転換を行う力を見てみたいと思います。

一九二九年の『ドキュマン』という先ほどの雑誌の中に、「批判的辞書」という文章がありまして、その中に「不幸」という題の短い文章が含まれております。その文章と対をなす形で、ジョルジュ・バタイユがこの二つの写真を載せております。この二枚の写真を見ていると、一方からもう一方へ移るのに必要な一連の視覚的变化と、そして物語を復元してみたくありません。

少し簡単にするために、この右側の二つの写真だけコメントします。ある町の界隈に、グラマーで有名なドラーシュ夫人というのがあります、それをここでは女優のベティ・コムソンの顔をかわりに使っております。これから申し上げるのは、ジョルジュ・バタイユがその二枚の写真をつなげるために、つくり上げたストーリーです。そのドラーシュ夫人という非常に

グラマーな女性は、クレパンという、かつては美男子でドンファンでならした男をとりこにしたのです。この写真を見ていると、まずドラーシュ夫人の着ているガチョウの羽の部屋着が床に落ちていく、その衣の襷が足元に崩れ落ちていきます。現代の小柄なニンファが、一糸まとわぬ姿となり、二人は唇を重ねて濃厚なキスをします。そしてチヨコレートを一緒に両側でかむのです。しかしながら、この愛の物語は不幸な結末に終わります。なぜかという、ある日このクレパンという男が、ドラルシュ夫人が別に愛人をつくったというので激高してしまい、銃で彼女を殺してしまいます。そして、さらにバタイユの語るところによりますと、クレパンは、それから今度は銃口を自分の口にくわえます。口にくわえて撃つたにもかかわらず、彼は結局、命を取りとめます。顔の半分を吹き飛ばされてしまうのですが、それでも一命を取りとめて、このオアーズという県の裁判所に白い包帯を巻いた亡霊のごとき姿で出廷します。

同じ年にマツコルランが今度は、『クラブイヨ』という別の雑誌に司法警察から持ち出してきた写真を掲載いたします。左側です。それとの類似、そして比較をするために、やはり司法警察から出ているもう一つ別の写真を右側にお見せしております。しかしながら、先ほどのマツコルランが掲載してコメントしているのは左側の写真です。何が写っているかという、人が寝た後の乱れたベッドです。乱れたシャツ、そしてこれは白黒でよくわからないのですけれども、当たり一面に散った血液

が写っているようです。それ以上のことはこの写真からは何もわからないのですが、私どもの想像力によって見えてくるのは、ニンファのような女性がスラム街の女たらしか倒錯趣味のブルジョアに殺されたのであろうと察しがつきます。

この写真を選んだ理由として、マッコルランは、この何のデータもついていない、そして単なる資料としての写真に、死をつくり出す比類のない力を備えた偉大な芸術家があると言っております。私に言わせれば、これはむしろ死の襲を伸ばしている、伸ばす力だということになります。つまりこの死の襲を伸ばし、広げる力がそこにある。死の拡張、強度、内在性を繰り返す力と言いたいのです。ここにも先ほどと同じように、ドゥルーズの言っている死の襲というものがあります。一言で言うならば、死をもって形なきものを包み込む襲とする力であると思います。

お配りした資料の四番目の文章です。「現代の社会的幻想という日ごろ私がかけているテーマについて、以上述べた考察の具体的事例として、一切のデータなしで写真を掲げたのは既に文学作品などに用いられた逸話で膨らませたりせず、写真そのものが持つインパクトを感じて欲しかったからだ。

ここにはホテルの一室が写っている。フランシス・カルコが喜びそうなサイズのホテルだ。惨劇の主人公たちはもういない。残っているのは人の血とそれが引き起こす様々な思いだけだ。精神的肉体的な嫌悪感もあれば、この単純な場面に至るである

う恐ろしい行為を細部に至るまで想像したりもする。ほとんど描写しようもないほど単純なこのイメージも、思いをめぐらせれば恐れとねつとりした熱いおいと不安がいっぱいに詰まっている。

ここにあるのは、ある事件に関する芸術家の解釈でもなければ、現実の等価物を提供するイメージでもない。この殺戮の場面に生命を与えていた力が、一時的に死んだことで顕現した現実が移っているのみだ。」

ここは少しわかりにくいのですが、「この死、一時的なこの不動性によって、胸のむかつくような俗悪なイメージにあつて、人の心に作用する不気味な要素が見えて来、それを分離することができ。それはカメラのレンズを通して直接この部屋を見るよりも、はるかに深く、はるかに明瞭に想像力を刺激する。」

私はこの一節を少し意味が明瞭にはわからないと、先ほど一言差し挟みましたが、通訳が読んでも理解できなかったと言っていたものですから。翻訳する人間のほうが、場合によっては著者が無意識的に書いたことを、もしかしたら何か示すことがあるかもしれないと思いました。

通訳がよくわからないと言った部分を、私なりに解釈してみたものをこれからお話しします。一時的な死によって顕現した現実といっている部分ですけども、私なりに解釈するならば、これは存続という先ほどの概念が、とてもまともには見据えら

れないような現実というものを、この写真によって明らかにしてくれるということなのではないかと。バタイユ、あるいは彼の友人たちは、このような論理を否認しなかったでしょう。

そのように私が考えているのは、この形なきもののドキュメントである『ドキュマン』を理解する、写真でいえば現像するには、先ほどちょっとふれた図鑑『ムネモジュー』、つまり形の記憶の人類学の助けがいると思うからです。

バタイユは、この形なきものというものが、ある概念の永続性・不動性といったものの内に実体化されることはないということをよく理解しております。彼が書いた「形なきもの」(『forme』)というテキストがあるのですが、この中で彼は形容詞しか使っておりません。すなわち、哲学的な意味で偶発時の印である形容詞しか使っていない。名詞というものを一度も使っておりません。

ロザリンド・クラウスが言っているように、この名詞というものは非常に概念的なものであるというわけです。この偶発的であるという条件、私の表現を使えば、つまり形なきものの兆候を示すだけのものですけれども、その偶発的であるということによって、形なきもの一般について語ることはできないのです。人間の身体、あるいは布の切れ端、そういったものをもつて一時的に形なきものとする個別の出来事についてしか語ることはできません。したがって、バタイユの言うところによれば、この形なきものというものは、時間の理論を必要とする。さら

に言うならば、時間的なモンタージュの理論を必要とします。

この時間の理論というのは、つまり、二つのものを同時に取り扱う発想で、一方には破壊・不可能性というものがあります。

フロイトはこれを、無意識の記憶は破壊されることがないと言っております。もつ一度言いますと、二つのものを同時に取り扱う発想で、一方には存続、あるいは生き残ったもの、この破壊・不可能性であり、フロイトはこれを無意識の記憶は破壊されることがないと言っているわけですが、一方では、変容の可塑性があり、これをフロイトは、無意識の形成には可塑性があると表現しています。

いま私が申しました二つのプロセスというものは、互いに協力して作用します。一つの音楽的な構成の中の、二つの異なるリズムのように協力して作用します。それがよくわかるのは、一九二九年に『ドキュマン』という雑誌の中で、メタモルフオーゼ、変形あるいは変身の力について書かれた文章の中によく見てとれます。いま申しました文章というのは、三つの部分からなっており、それを順にマルセル・グリオル、それからミシェル・レリス、そしてジョルジュ・バタイユが書いている共著の文章です。マルセル・グリオルは遊びについて、ミシェル・レリスは幻想について、バタイユは行為について書いています。

マルセル・グリオルが遊びについて書いているのは、今のエチオピアのアビシニア地方の民間伝承に関する調査(図8)



図 8

を彼がしており、それが背景にあります。人間が動物に変身する話がありますが、これは民間占いにも使われますし、また、のろいの擬人化にも使われている。これは神話的なものですが、れども、余り意味のない子供をおもしろがらせる遊びにも使われる。

お配りした五番目の引用ですけれども、「逆に女子供を笑わせたときには、伝説の中では、災難続きのお人よしの鳥、ホロホロ鳥の形をかりる。それには、両手を短い棒に結びつけて、長い衣を身にまとう。そうすると、ひし形の頭とその下に長い首ができて、腕と体は衣で覆われます。こうして、ホロホロ鳥になった人は、ひじを床につき、頭をすくめるようにして四つんばいになる。そこで、ひじから先を上げたり倒したりすると、頭が前後に揺れて、ホロホロ鳥が餌をついばむ様子にそっくり

になる。」

ここですぐご理解いただいたように、この変形・変身というのは、まさに衣の褻、折り目の問題です。変装させる、あるいは見た目をがらりと変える、あるいは人間的なところを隠して動物的なものを前面に出させるためには、何度も何度も布地を折る必要があります。

先ほどの三人の共著の論文で、ミシェル・レリスはもつと先へと論を進めます。すなわち、幻想によって変身・変形がさらに効果的なものになります。古代の詩人でオウディウス、あるいはアプレイウスが、ここでこの詩的な宴に呼び出されることになりました。この宴の中で最も肝心なのは、自分から抜け出すこと。あるいはレリスの表現をかりれば、自分の皮膚から抜け出すことです。というわけで、私どもを最も直接的に包み込ん

でいる皮膚が切り開かれて、襞を解いて、そして別の形で様々に折り曲げられることよって、形なきものとなる、あるいは非人間的なものとなることを求められています。しかしながら、そのようなことが起こるためには試練がある。私は症候と言いたいと思いますけれども、強い輝き、激しさ、あるいは暴力的なもの、そして感情の発作的な極み。こういったものが必要です。

六番目の引用。「オウディウスの変形譚、あるいはアプレイウスの『黄金の驢馬』あるいは変形の物語は、いつまでも人間間の精神が生んだ最も詩的なもののうちに数えられるであろう。まさに変身がこれらの作品の基礎をなしているからだ。一生の間に一度も身の回りの物体に変身してみたいと思ったことのない人を、私は気の毒に思う。テール、いす、動物、木の幹、一枚の紙、何でもよいのだ。そういう人は、自分の殻から抜け出してみたいとはつゆほども思わない。いかなる好奇心にも乱されることのないこの安らかな満足感こそは、大多数の人間につきものの鼻持ちならないうめぼれの最も明白なるしである。皮袋に入ったワインのように、わが身の肌の中でおとなしくじっとしている。それはあらゆる情熱と逆の、したがって意味のあるいかなる存在とも相反する態度である。(中略)人をして文字どおり我が身の外に飛び出させてしまふ力を持たないものには、何の意味もない。物質的な成分であるうとなかろうと。人生の中で、何らかの形で鮮やかな激しい感情の極みを引き起

こすようなもの以外は。」

そして例のごとく、論理の進展に結末をつけるというより、むしろ極限まで押し進めるのは、バタイユの役割となります。遊びについての文、それから幻想(ファンタズム)についての文、それに続いて、今度は行為が登場します。鋭い狂気の行為です。つまり人間の内に潜む動物に行動を起こさせる、侵犯といますか、違反行為です。

七番目の引用。「ある種の逸脱状態のときに、わけのわからない鋭い狂気が出現するが、それは変身と関係がある。変身への強迫観念への定義として、人間性が要求する動作や姿勢を突然放棄したくなる激しい欲求ということができよう。これは、我々の動物的な欲求のどれかと一体化してあらわれる。例えば、室内で他人のいる前でいきなり床に腹ばいになって、ドッグフードを食べ始めるといったケースだ。このように、一人一人の人間の中には、囚人のごとく牢屋に閉じ込められた動物が生きており、牢屋の扉を少しでもあけると、出口を見つけた囚人のように飛び出してくる。そのとき、一時的に人間は死に、動物は動物らしく振る舞う。」

バタイユが決定的な発作状態と呼んでいます。そのような状態において人間は抜け落ちてしまいます。ここで人間が抜け落ちてしまふというのは、人間性そのものが地面に投げ捨てられて、形をなさぬぼろきれのようになっていく状態と理解すべきでしょう。これは一種メタファーのように聞こえますけれど

¶ Un' altra delle molte immagini di questi Sorvanni i Capanni di quella che basò fin piggiare nella guerra, e quelle mostrano nel punto del loro tempo
 e in fine d'un loro malgrado, e si chiamano in mano una rotella piccola, e un bastone corto, per la si difendono da lui "repasser" così capitan
 vorrebbe pigliare la sua rotella grande, e una vitina, come marcia, e una forma di vesce, e in quel modo uomini combattono con quella fin a tanto
 che la forma si muove, e così correndo di sangue, questi "Baj" lo dettano in che del tempo due lo dettano, e uno lo scappano a guai. Le faccende
 dipingono 4 o 5 giorni ai quali se usano con la anima del demonio o cui si faceva la festa, e in qualche luogo, piggiavano la forma con acqua e
 guajano co' vestigi e nel punto della festa loro usano la festa con fiamme bianche.



Questi tre li modo di scappare gli scappano e quelli che gli scappano calano con questi e con altri scappano e quelli che gli scappano
 volando sono i medesimi che sono morti, giacché sopra le loro scappature ballavano e correvano i scappi di sopra, sono i Baj eguali
 dettano scappano e in la da mettere che non i scappano che facciano sopra i loro scappi, quelli che scappavano, non sono
 per che erano uolenti a loro scappano, non per che si tennero a quel tempo. I Baj erano che facessero questi scappano, e ballavano
 da scappano loro di via.

も、バタイユの場合には、メタファーは単なるメタファーではなくて、いつも必ず実体的な意味を持っています。

人類の長い歴史を見ますと、多くの人間がほかの人間たちによって、肉を包む形のない髒の集積に変えられてきています。

一九二八年に書いた論文の中で、バタイユ自身がそのことを語っていますけれども、アステカ族のいけにえの儀式が、人の形にどんな運命を強いていたかということです(図9)。右側にこの問題についてレリスが書いたもう一つの文章がありまして、その挿絵を今右側に映しております。

バタイユの書いたアステカ族のいけにえの儀式に戻ります。引用です。「投げ落とされた屍は、重そうに階段の下まで転がっていく。夕方になるとすべての屍は皮をはがれ、分割され、



図10

火にかけられ、神官が来て食べる。」

ご覧になったとおり、最初はマルセル・グリオルの遊びについての文章から始まって、人が見て笑い転げる変装の衣の髒、そこから死者を包む衣、さらには神話や儀式、あるいは戦争、そういったものの形を破壊する暴力の犠牲になった肉体そのものがぼろぼろの形になる。そういうもう一つの髒に移ったわけです。先ほどの、人間が変装してホロホロ鳥になるという話が書いてある二ページ前、ほんの直前にバタイユはもう一つのイメージを掲げております。先ほどの『ドキュマン』という雑誌の中の話ですけれども、現実の動物 おそらくは牛の、目をそむけたくなるようなイメージを掲げております(図10)。フランスのラ・ヴィレットという屠場が昔ありましたけれども、



図11

その血まみれの床に皮とともにぼろきれのように形なきものへと帰した動物が写っています。エリ・ロタールが写した最初の一枚の写真に加えてもう二枚。一方は屠場の屠夫の作業を上から写した写真。それからもう一つは、壁に一列に立てかけられた二十八本の足の奇妙な写真(図11)。これが屠場に関するバタイユの論文の挿絵として使われています。屠場に関するバタイユの論文の中では、食肉工場 つまり屠場ですが、これは最初から現代の産業都市に関する宗教人類学的考察の中でとらえられています。

九番目の引用です。「屠場は宗教の次元に属する。現代のヒ

ンズー教についてもいえることだが、古代の寺院は、神に嘆願する場であると同時に屠畜の場でもあった。そのために、おそらく現代の屠場の混乱した様相からも見てとれることだが、神話的な神秘性と血の流される場所に特徴的な陰鬱な偉大さの間には、人の心を揺り動かすような一致が見られるのだ。」

バタイユにとっては、形なきものの領域というものは、同時に先ほどから言っている存続の場でもあります。このエリ・ロタールの写真を見ますと、そこにあらわれているのは、叙事詩的あるいは神話的といってもいいぐらいの、激しい表現でありまして、純粹に資料としての写真なのに、そのような表現の激しさがそこにあります。このような表現力というのは、アイゼンシュタインの一九二四年の映画『ストライキ』の中の屠畜のシーンにもありました。左側が一九二九年エリ・ロタールの屠場の写真です。右側がアイゼンシュタインの一九二四年の『ストライキ』という映画の中のスチール写真です(図12)。一方では叙事詩的な、あるいは神話的な表現の暴力性、そしてもう一方では機械化の暴力というものがそこに見てとれます。いずれも一九二一年から二年ごろにかけてモホリ・ナジが映画のシナリオとして予定したシーンの中で、既にこの二つが示唆されています。『大都市のダイナミズム』云々という映画のシナリオです。

これは金沢の学校でこのモホリ・ナジの映画のシナリオについて話をしたときに言ったことですからけれども、ここで作用して



図12

いる弁証法というもの、つまり存続というもののメカニズムとその表現がそこにある。この存続というものについてのメカニズムと表現、この二つの弁証法というものが、モホリ・ナジの友人でもあるジークフリート・ジディオーンが、その著作『権力における機械化』という大著の中で綿密に分析しています。この『権力における機械化』という本の中に、既に層場の問題が提起されています。

ここで、エリ・ロタールあるいはモホリ・ナジの写真を見ますと、前衛アーティストたちが、現代都市の風景について考古学的、人類学的考察をしているのがわかります。そのような考察の根本的課題がまさに同じ

時期にベンヤミンによって提起されているのです。

ジョルジュ・バタイユのためにエリ・ロタールが、ラ・ヴィレットとつかつての層場についていろいろな調査をしているわけですけれども、その調査というのが、都市を一つの織物と考えますと、そういう織物に関するさらに広い探検の一部になつていくというのは、驚くには当たりません。都市という一つの織物に関するもっと広い探検の中で、例えば風に吹かれる布の襞、洗濯ひもにかかっているシーツのたぐいですが、それから地面のこみ、七月十四日革命記念日の残滓、こういったものが隣り合わせになつていきます。あるいは、無数の足でいっぱい歩道が非常に近い距離から写されています。このラ・ヴィレットという層場の、非常に恐ろしい写真、イメージというものは、一九二九年の雑誌『ドキュマン』のあちこちに出ているばかりではありません。先ほどからお話ししているこの調査のほかのときに撮られた写真が、もう二つ別の挿絵入り雑誌でも取り上げられています。こちらは『Vu』、見たというか、見えたというか、そういうタイトルの雑誌に取り上げられた写真です。先ほどは一九三一年、もう一つは一九三〇年に挿絵入りの雑誌『Variétés』に掲載された写真です。

ここでは再び血で光っているコンクリートの床、あるいは側溝のさま。そしてまた動物の皮がぐるぐるとか巻かれて胸のむかつかような有機物の襞をなしているさまが見えます。カルロ・リムがこの雑誌の一つ『Vu』で、今お見せしたような種類の

イメージにコメントをつけていますが、一方では例えばはその屠場の屠畜するある区画、非常にテクニカルなチームを使ってコメントをしたり、あるいはまた立ち入り禁止のほとんど神聖な場所というような神話的な表現を使ってもコメントしています。コメントの一つですけれども、まず彼は次のようなことを理解しています。血にまみれたこの場所の強烈なアナクロニズムというものを非常によく理解しています。彼が言っていることに、ユダヤ教徒用の一角では、ひげを生やした祭司が、古代の聖書どおりの、あるいはペルシアの太陽神ミトラのための犠牲の儀式を思わせている。また、死にゆく牛がほとんど現代ジャズを思わせるサクソフォンのような音を出していると言っています。しかしながら、この屠場が我々の目に提供しているイメージというのは、何よりも物質、つまり生と死が入りまじったようなこの物質、そして形なく赤く内臓に覆われている、そういったものが至るところに逆流してくる幻覚のような光景です。

十番目の引用です。「ここではすべてが赤い色をしている。

(中略)ここははるか昔に神々から見放された無数の祭壇の並びぶ寺院であり、休みなく機械的な動作で工場のようなリズムで目隠した家畜を生贄に供している。家畜たちは、恐ろしい血のにおいに奇妙なあきらめを感じているようだ。(中略)家畜を連れてくる人の青い作業着に屠夫の血まみれの前掛けが続く。(中略)私は動物の腸が息切れた古タイヤのように積み上げである脂ぎったコンクリートの床の上で、バランスを崩すので

はないかと感じる。巨大なかまの中で汚い腸や穴のあいた胃が泡立ち、その表面から女たちが黄色味がかつた脂をすくい上げている。(中略)

屠夫は一人一人せつせと担当の部位の皮をはいでいる。花嫁の身繕いからはほど遠い場面だ。(中略)しかし別の場所では殺戮が続いている。聞こえるのは打ち下ろされる刃物の鈍い音。屠夫の罵りの言葉。死にゆく家畜が血を吐き出す側溝の、つばやくような神経にさわる音ばかり。この流血の場に無関心な空は、ブリキの色をしている。朝日が無感動に上ってくる。薄い霧の中で三人の警官がクロワツサンを食べている。腸の処理工が果てしなく長い内臓のリボンを引きずりながら通り過ぎる。」

人を本当にうるたえさせるような襲撃です。これはかつてワールブルクがよく取り上げた、優美さを加える、動くアクセサリー、あるいは裸体を微妙に包み込む、そういった襲撃ではありません。今見ている襲撃というのは、もちろん動くアクセサリーには違いがありませんけれども、恐ろしさを加える要素としてのものです。

動物としてのむき出しの状態が内的に内臓を排泄してきます。今日にしているイメージというのは、動物がそのような状態になっているのですが、ジョルジュ・バタイユが強調しているのは、感情移入によって我々はいく擬人化してしまう傾向があつて、結局我々自身の裸体が切り開かれた状態を思い浮かべてし



図13

まつことです。すなわち、バタイユが言っているのは、動物を写しているイメージには違いないけれども、我々人間のことをまさに語っているのであると。というわけで、バタイユは自分で書いた「人間」と題した文と対比させる形で、すぐそばにラクダのような動物が本当に地面にべちゃんこになるようにつくまっっている、その形の崩壊を語っているのです(図13)。まさにそのような理由で、「人間」と題したこの文章の中で、バタイユはシカゴの大量生産的な屠場の恐ろしさについて語っています。その挿絵としてバタイユは、モンタージュ写真を掲げています。つまり、動物園で地面に本当にべちゃんこのように

なつて寝そべっている状態のラクダと、毛皮商人の作業台の上で皮をはがれた状態の動物を併置して掲げている。残念なことにもこの二枚の写真は、実はバリーにありまして、今はお見せできません。

もう一回、申しますけれども、バタイユにとつては、この屠場の動物を示している写真・イメージというのは、まさに人間のことを語っているのです。現代都市における屠場は、まさに大量生産的な動物の虐殺です。これが二度の世界大戦におけるすさまじい人間の破壊というものを想像させる手だてとなっているのは、理由のないことではありません。メタファーといつてもよいわけです。この二度の世界大戦における人間の破壊といふのは、まさに極度まで押し進められたものですけれども、まさにそのためにそれを表現する言葉、表現といふのは、常に低いほう、低俗なほうへと流れていきました。特にフランスの場合は、第一次大戦のほうが被害が大きかったのですけれども、第一次大戦のときに、人間の破壊について肉屋とか、大砲の餌食えじきだとか、集団虐殺場に追い込まれた人間たちというような表現が使われています。先ほどのヴァルター・ベンヤミンが、一九三三年 ナチが権力をとつた年ですけれども、そのときに第一次大戦について書いていることに、第一次大戦は、伝達可能な経験に関する限り人間を貧しくしてしまつた。

十一番目の引用です。「一つ明らかなのは、経験というものの相場が下落してしまつたことだ。それも一九一四年から一八

年にかけて世界史の中でも最も恐ろしい出来事の一つを経験した世代においてである。それはしかし、驚くには当たらないかもしれない。当時戦場から戻ってきた人々は、口を閉じて語るうとしなかったではないか。伝達し得る経験という意味では、より豊かになるどころか貧しくなって帰ってきたのだ。(中略)技術の恐るべき展開が、人間を全く新しい種類の貧困に陥らせた。(中略)それはつまり、新しい種類の野蠻さである。(中略)こうして我々は確かに貧しくなってしまった。人類の遺産を少しずつまき散らしてしまった。この宝物を百分の一の価格で質屋に置いて、かわりに手に入れたのは、今現在という小さなコインだった。ドアの向こうには経済不況が待ち構えており、後ろには暗闇が、来るべき戦争が待っている。「これを一九三三年にベンヤミンが書いたのです。

この屠場というものを、一種インターフェイス(媒介物)として、私どもはアウラの衰退の最も暗い側面に立ち会っているのであると思います。この第一次大戦を経た人間たちは、大量虐殺というものを経験の一つの形として考えることができないうのです。ヴァルター・ベンヤミンは一九三三年にこの文章を書いたのですけれども、一方では屠場というものがあって、そしてそれとつながる形で、人間が虐殺場に連れ込まれたような第一次大戦があるわけです。

さらにその先に来るもの。我々がそれより十二年後に発見することになる、恐るべき襲撃の集積というものが待っているのだ。

す。この襲撃の集積の中で、人間の肉体であった部分と衣服であった部分は区別がつきません。この新しい種類の野蠻さというものについて、ハンナ・アレントが戦争後になって非常に綿密な分析をしています。これについてベンヤミンは、このような形で我々は人類の遺産をまき散らしてしまったと言っているのです。すなわち、記憶と引きかえに今現在という小さなコインを手に入れたと。そのような今現在というものが社会を支配している中で、つまりそのような阻害の中で、前衛アートが何かの役に立つとすれば、それは一つの経験の泡、ある記憶のぼるきれを我々が受け入れられるように存続したものを起き上げらせていくことではないかと。

この同じころにベンヤミンは、前衛アーティストたちについて次のように書いています。「アーティストたちは、判別と断念に基づいた根本的に新しい可能性を探る役目を引き受けた。人類はたとえ文明が減びても、建築物、絵画、物語等々の中に生き残ろうとしているのだ」と。このベンヤミンの書いた一文の中に、アーティストのなすべきことが一つ見えてきていると思えます。

ベンヤミンがアーティストたちの役割と言っている主張は、前衛とかあるいはモダニズムとかについて一般的に言われていることとは全く逆の考え方であり、それはボードレールの場合にも言えることです。つまり、ベンヤミンにとってもボードレールについても、前衛のアーティストたちがするべきことというの

は、物を忘れていくことではなくて、むしろ存続しているものを起き上がらせていくことだというわけです。このアーティストたちのすべきことは、記憶を助けるイメージをアナクロニズム的に歴史的現実の直接的な現在性よりも長続きさせることであるということです。すなわち、先ほど出てきた貧しさというものを、経験の不在とは違う何かにすることで。物ごいやくず屋のあり方を再発見することです。物ごいあるいはくず屋といった人々は、わずかなもので身を養って、ごみ集めをして知り出す(SAVE)をつくりだし、廃棄物に手を加えて美的な世界をつくり出しています。そういつとときに初めて、アウラの衰退というものも、そのもう一方の側面、つまり光り輝く側面を見せてくれるのではないかと思えます。つまり、生命が町の通りに落ちているちっばけなぼろきれにも何気なく込める、神秘的な美しさが引き出される時といつとであり、これがそのような美しさを引き出す。これがボードレールにとっては近代芸術であるということになります。ここでボードレールが説明しているのは、結局、そのような形でモダニズムというものが古代を再び存続させるものとなるという主張でありまして、それは記憶の芸術といつてもいいわけです。

ここで、非常に大事なことですけれども、記憶の作業、これは過去の修復や復元ではありません。そうではなくて、記憶の作業を行うためには、ベンヤミンの表現を使いますと、休みなく「根本的に新しい可能性を探らなければならない」。すなわ

ち形を新しくつくり出さなければならぬのです。そして、一九二〇年代にジェルメンヌ・クルールあるいはエリ・ロタールといった写真家が行った作業は、まさにこのような課題に十分こたえていたと思えます。この作品を製作する、さらに言えば傑作をつくり出す、しかし、それをまさに歴史のごみでつくり出すということが、現代のアーティストに課せられた本質的にアナクロニズム的な務めであると思えます。

古代ギリシャ彫刻に表現されている衣の襞、非常に崇高な神々しいような襞というものが、今や大都會の側溝に崩れ落ちてしまっています。写真家たちはその落ちたものを美しく飾ることなく、しかし愛情を込めて、つまりファッションモデルのドレスの折り目を、写真を撮る前に直すように構成し直したりもせず、形が豊かにあふれるその動きにびったり合わせつつ作品に取り込みました。記憶と形。以上、ご清聴ありがとうございました。

レウイ これから、皆様からの質問を受けたいと思います。実はご存じのように、ポスターにも書かれています。この土曜日に本日の講演を受けてシンポジウムが開かれます。そのときに四人の方に来ていただいて、きょう展開されてきた存続、アナクロニズム、そして形なきもの、襞について、それぞれパネラーから独自の視点をもって、そしてその方々の今進行中の仕事とあわせて、刺激的な興味深い議論が行われると確信してお

りますので、皆様にも来ていただきたいと思います。では質問を会場のほうから受けていきたいと思えます。

ディディ・ユベルマン 再び皆さんにご清聴ありがとうございます。通訳にねぎらいの言葉をいただきました。

通訳 一応レヴィ先生のおっしゃったことをちょっと申し上げておきますと、生存とかアナクロニズムというのは、非常に抽象的な言葉に聞こえたかもしないけれども、ユベルマンさんのお見せになった写真とか文章、引用を見ることによって、実体のあるものとしてとらえられるようになったのではないかと思います。

質問者 A まさにイメージの文化人類学という言葉を使っているらしいんですけども、大変刺激的な講演でとてもおもしろかったです。

ワールブルクにおける存続というのは、ごく表面的に見れば古代の存続ということで、具体的にいえば古代の美術にある情念の定型的表現、すなわちパトスフォルメル(Pathos Formel)とワールブルクは言っておりますけれども、その継承ということだと思えます。現在のワールブルク研究所の図書の一部立てなどは、その古代のパトスフォルメルの継承ということで、近代美術までそれで結んで図書が配列されています。様々な時代にある *informe* のパトスフォルメルと重なる部分が多いと思うのですけれども、ディディ・ユベルマンさんはそれをもっと広げられまして、いわば様々な時代にある *informe* のイメージを

いわば哲学的、心理的なレベルでつなげていって作例をお見せいただいたと思えます。

質問というのは、そういったディディ・ユベルマンさんが様々な *informe* のイメージを結びつけていらっしゃるその心理学的なレベルの結びつけというものが、ワールブルク自身にもあったとお思いかどうかということですが、それとも、ワールブルクの結びつけということと、ディディ・ユベルマンさんの結びつけというのは違うものなのだろうか。大変ややこしいことですけれども、そういうことを伺いたいと思います。

ディディ・ユベルマン 内容の豊かな、そして具体的な質問をいただきましたありがとうございます。ご質問を言いかえるならば、私が行っている分析というものが、本当にワールブルクの延長上にあるものかどうかということになるかと思えます。非常に難しいご質問です。

ご存じのとおり、ワールブルクは一つの新しい分野をつくり出しましたし、その発展のために図書館をつくり、そして研究所をつくりました。ワールブルクが展開した新しい分野というものも、その弟子たちが引き継いでわけですけれども、その弟子たちが彼の教えを引き継いで発展させた形というのが、彼を直接には知っていない私には納得できないものです。非常に広範に及ぶご質問ですので、ごく一部にだけ限ってお答えしたいと思えます。すなわち、三度にわたって言及された言葉です。連続性、それから結びつけるという言葉を何度もお使いになっ

た。この連続性というのはつまり存続のことです。そして結びつけるという表現を使っておいでです。そういう質問からしますと、フリッツ・ザクスの書いた本にあるアブローチと非常に近い考え方をなさっているのではないかと思えます。すなわち、『Change and continuity in the history of arts (美術史における変化と連続性)』の中で彼が展開している考え方です。ザクス自身が考えているその連続性というものを、二つの側面からとらえることができます。一つは実証主義的なつながりのつけ方ということでありまして、影響やソースをたどることによって、古代からルネッサンスの間に連続性があると実証しようとするものです。

二番目の連続性というのは、ワールブルクに関してザクスルが、いわば暗示的な形で言うことですけれども、結局ユング的な原型アルケタイプの考え方です。そういう観点から、例えば古代からルネッサンスにかけて、あるいはインドからギリシャにかけて、形が存続して結局同じことを意味しているケースがあるということですが、残念ながら、私は連続性というものについての二つの見方のいずれにも賛成できません。第一番目の連続性について賛成できないというのは、古代からルネッサンスに至る間をよく見てみると、本当は伝統というものが完全にはつながらっていない。どうしてもその間にあいているところ、ミッシングリンクというものがあります。

二番目の心理的なレベルの連続性をユング風の原型といった

ものとして挙げていますけれども、そういう意味での連続性にも私は賛成できないのです。なぜかという、形というものは、時代が変わり、場所が変わり、歴史が変わっていくと、同じ形に見えても、意味は変わっていくからです。まずこの実証主義的な見方からする連続性というものは、本当に今身ぶりで示したようなものですけれども、それは実際にはなかった。それからユング的、心理的な連続性の原型というのは、つまり表にあらわれない、裏のほうで続いていくという考え方ですけれども、それも私はないと思っております。つまり、今手で示したような形でしかつながないと私は思います。この存続という概念についての理論的な次元での難しさというのは結局、そこに辛抱強く何かがついている、あるいは時間的には不連続な点がありながら続いていくという、そこをいかにとらえるかということ、つまり表面にあらわれたり、底に潜ったり、いろいろしながら続いているわけです。

今まで理論的なモデルとして提起されているものは、私が考えているような存続性を十分に把握しきれないと思います。そのような外にあらわれたり下に潜ったりいろいろして、あるいは時間的な不連続性があるものを本当に存続としてとらえるためには、フロイトがワールブルクと同じ時代に提唱した症候(symptome)という概念が必要であると思えます。フロイトが言っている症候というのは、結局、時間的な非連続性の中で何か潜在的な形で記憶が残っていく、破壊されたい形で記

憶が残っていく。それをとらえるのがこの症候という概念であると思います。

というわけで、私が考えているモデルというのは、弟子たちよりもワールブルクにもっと近いものではないか。彼の弟子たちは、残念ながらだれもフロイトが好きではありませんでしたので、結局このモデル、つまりフロイトの概念を援用しなければならぬモデルを全員放棄してしまっただ。ゴンブリッチとかザクスルという人たちは全部このモデルを放棄してしまっただですが、私が思うに、このモデルこそがワールブルクの当時の本当にそのままのモデルではないかと思うのです。もう一言言いますと、ワールブルクにとって、美術史というのは亡霊の歴史である。つまり、亡霊というのは、結局いつもそこにいるというわけではなくて、ある時間だけ私どもが予期しないときにまさにあらわれてくるものなのです。そういう形で存続というものは行われている。この存続というのは、私が考える上に、結局辛抱強さといいますが、それから破壊・不可能性、そして非連続性というのが重要な要素であると思います。

まだ延々とお話しできますけれども、最後に一つだけつけ加えます。このワールブルクの言っている存続というものをいかに把握すべきかというその際に問題なのは、結局のところ彼が言っている存続というのは、要するに単なるいわゆる伝統のことだけを指しているのか、それとも私が考えるようにあくまで形と時間の無意識的な存続なのかということに帰着すると思

います。そして、その時間と形の無意識的な存続というのが彼の意味していたものであるならば、そこにはやはり非連続性があると。ご質問ありがとうございます。この伝記を訳された方にお目にかかれて、大変うれしく存じます。皆さんご存じのとおり、ゴンブリッチというのは、結局自分が意見を同じにしていなかった人の伝記を書いたわけですね。しかし、だからといってもちろん彼の伝記に価値がないということではなくて、彼の伝記には非常に大きな価値がありますし、彼の誠実さにも私は敬意を表しております。

質問者 B 大変刺激的なお話を聞かせていただきました。レリスであるとかバタイユであるとか、『ドキュマン』という雑誌をいろいろのぞいたりして、そういうものを考えるときに非常に刺激的なお話でした。

簡単に質問します。この質問は自分でもまじめな質問なのか、まじめな質問なのかちょっとわからないのですけれども、非常に単純なことなのです。天使の翼について、ちょっとお伺いしたいのです。セシル・ソレルの写真がありまして、そこに何かへんてこな天使の翼がくっついていっているのです。それについて、要するに「La draperie de l'informe」という「ディ・ディ・ユベルマン」さんの問題設定の中で、何か天使の翼に対して与えるべき位置というものがあのかどうか。本当に簡潔な形でちょっとお伺いします。

ディ・ディ・ユベルマン 私の見たところでは、これは蝶の羽の

よつに見えたものですから。

質問者B 三枚、別の四つの写真がありまして、その全体を見ると、例えば蝶の羽であるとしても、全体としてやはり天使の翼というものを想定してそいつの図ができたのではな
いかと思つたのですけれども。

デイディ・ユベルマン いずれにしましても、一方では高く舞い上がろうとし、一方ではどうしても地面に落ちてつづれてしまふのです。これをパタイユではどういふふうにとらえているかというところ、哲学的な理想主義というものが非常に低能というか、ばかげたことであるという見方をしています。お答えになつているかどうかわかりませんが、いずれにしても、ご質問をありがとうございます。

質問者C 講演の中では、ボードレールから出発して、二〇年代、三〇年代のイメジャリーの中が問題になりましたが、そこでは死を介して人間と動物の間のリミットを消去させるというコメントについて、デイディ・ユベルマンさんが指摘なさつたと思います。

私は逆の方向に時間軸をたどつて考えることがありまして、それは動物と人間とがある種の *in forme* なものの中で、その両者の境界が消えてしまふといった局面についていえば、おそらくシャルダンやゴヤといった比較的新しい、近世の画家たちの中に一つの連続性があるのではないかという気がするのです。もちろん、ご存じのようにシャルダンは静物画の中で、有名な

魚のエイの死体を描いたわけですし、またゴヤは牛の頭部や何かであったと思いますけれども、そのエタラージュ (*et alage*) というものを描写しています。そうした絵の中に、ある種のアントロポモルフィズムがあるということは、幾つかの論者によつても指摘されているかと思ひます。

また他方、この連続性の中で考えると、十九世紀に入つてテオドール・ジエリコという画家がおります。彼は、人間の死体を切斷しながら描いた幾つかの静物画を製作しています。そこではむしろ、人間の皮、人間の肉体というものが動物の肉体に近づくとつて契機が見られるだらうと思つたのです。いささか参照項としては、本当にアカデミックかもしれないのですけれども、もしもこうしたある種の肉の描き方の系譜というものと、ボードレールから今展開されたような一九二〇年代までのイメージの展開というものに関係を与えられるとすれば、どういふふうにご存じのことが出来るのかという点について、もしも何かご意見がありましたら、お伺ひしたいと思ひます。

デイディ・ユベルマン 今まで伺つた二つの質問と同じくらいに複雑なご質問をいただきました。まず連続性・非連続性の問題がそこにあります。私の見るところでは、きょうの講演をお聞きいただいて、ボードレール流の美学とシュルレアリスト分派の間に一種の連続性があるということをお見せできたのではないかと思つています。その両者をつなぐかための位置にあるのが、まさにベンヤミンです。この連続性というものが、一つ

の単語によって表現されています。この単語はボードレールでもシュルレアリストでもそれからベンヤミンでも共通に使われている単語であって、それが *moderne* (近代性) という言葉です。

一方では、一つの大きな非連続性の要素があると思います。それは、何と何の間かということ、著者たちによって近代性と主張されている近代的なイメージ・画像と、それから本当の古代ローマ・ギリシャという意味での、その古代の作品が形成している非常に幅広い作品群です。その間には非連続性がある。

ボードレールは非常に寓意というものを多用したわけですが、でも、それを通じて存続というものの彼なりの理論ができるのではないかと考えたのだと思います。図書館の中では、一方ではヘシオドス、そしてもう一方ではボードレールの本を単純に隣り合わせて置くということは非常に簡単です。

しかしながら一方では、ポストモダンのアーチストとして挙げたステイブ・マッククイン、こういう人に古代のアートとどういふ関係があるかと聞けば、当然全くないと答えると思います。つまりステイブ・マッククイン自身は、自分が撮っている写真というのは、まさに自分を取り巻く同時代の文脈にかそのソースを持っていないと思っているわけです。トニー・アレンとかそういう人たちが、自分の周りにいる人たちが、いわばソースというか……。しかしながら、彼の写真には、結局のところ無意識的な形で、過去とのつながりがある。それを彼

は知らないのです。

存続の要素がステイブ・マッククインのような作品にあるとすると、つまり地面にうつ伏してもみくちやにされたような肉体の中に古代の芸術というのはどのような形であるかというふうに、私は彼の写真を見るのです。ということ、最初にいただいたご質問とつながると思うのですが。

二番目のご質問というのは、非常に広範にわたるご質問ですが、私も、私はそれを逆の観点から見たいと思うわけで、つまり人間がどのような形で動物に接近するかというかわりに、動物がどのような形で人間に接近するか。それを可能にするのが感情移入の概念だと思います。これは非常にワールブルクにとつても重要な概念でありました。特に形なきものについて感情移入の問題を考えるとということが、先ほど挙げたクラウスという人と私の立場の違う一番かなめの点です。クラウスにとつては、形なきものというのは、根本的にラジカルに異なつたものなのです。ということ、クラウスによれば、形なきもの同士の間で、類似ということは全く語ることができません。

先ほどからいろいろご覧いただいたようなイメージを前にして、私にとつて非常に重要なモメントというのは何かかということ、例えば地面に全く不定形なものとして積み上がったようなもの、そういうものを前にして、もちろん自分とは全く根本的に違う形をしているものですが、なかかつそれを前にして、これはもしかすると私なのかもしれない。あるいは、私

もそうなるのかもしれないと思う、その瞬間が非常に重要だと思えます。その瞬間に形なきものが私に似てきて、そして形なきもののほうで私を見つめるわけです。

今申し上げた形なきものが自分に似てくる感じがするというのが、まさにこのジェリコの場合に起こっていることではないかと思うのです。ご存じのとおり、ジェリコは最初動物の死骸を描いたりするのです。死んだ馬の頭の部分とか、ストックホルムの美術館にあつてすばらしい絵ですけれども、それに続いて今度は人間も含めて、いろいろな生物の死体を描き始める。例えば人間の切断された頭部とか。そして三番目の時期に、今度は自分が死の床にあるときに、自分の手を描きます。つまり、まもなく亡きがらになるべき自分の手を描くのです。

最後に一言。聞いていて余り気持ちのよくないことをいろいろお話ししましたことを、おわび申し上げたいと思います。

レヴィ このように質問を受けて続けられますけれども、もう時間も八時を過ぎましたので、今のデイディ・ユベルマンさんの結論をもって終わりたいと思います。しかし、今の対話は土曜日に続けていただくということになります。きょうはありがとうございました。（拍手）

（終了）

La draperie de l'informe

Georges Didi-Huberman

明治学院大学言語文化研究所招待研究講座二〇〇一年四月二五日