

# 「複製のアウラ」は「アウラの消滅」を超えるか——野間宏、デュシャン、杉本博司

塚 原 史

## 緒 言

2020年から2023年頃まで続いた新型コロナウイルス（COVID-19）の地球規模の蔓延は、世界中で700万人近くの死者を数える大災厄となった。世界保健機構（WHO）が緊急事態宣言を発したのは2020年1月30日、地球規模の感染を「パンデミック」と認定したのは3月11日で、2023年5月5日に緊急事態宣言の終了を勧告したから「緊急事態」が3年3か月ほど続いたことになる。日本社会で「コロナ禍」と呼ばれる感染拡大は2023年秋現在なお終息せず、過去形で語れるほど歴史の遠景に去ってはいないが、本稿では、まずはじめに、「コロナ禍」がもたらした新たな社会現象である「美術館のシミュラークル化」ともいえる事態に、注意をうながしておきたい。日本ではあまり目立たなかったようだが、美術館・博物館などの文化施設の運営と発展が国家的事業の中核のひとつであり、パリだけでも、ルーヴル、オルセー、ポンピドゥーなどの超大型館が毎年数百万、全国では数千万規模のビジターを集めるフランスで、ミュージアムがコロナ禍にどのように対応したのかを、ごくてみじかにふりかえっておこう。

フランスの場合、WHOパンデミック宣言の5日後の3月16日、エマニュエル・マクロン大統領が国民に対してTV演説を行い、「我々は戦争状態にある。公衆衛生の戦争（la guerre sanitaire）である。〔…〕目に見えず、捕捉できない敵が前進しつつあり、そのことが我々の総動員を必要としてい

る」(エリゼ宮大統領府公式サイト)と呼びかけた直後から2021年5月にかけて「全国ロックダウン」(confinement national)つまり全国規模の都市閉鎖が3回実施されることになった。

第1回全国ロックダウン(2020年3月17日～5月11日)

第2回全国ロックダウン(2020年10月30日～12月15日)

第3回全国ロックダウン(2021年4月3日～5月3日)

ロックダウン期間には事実上すべてのミュージアムが閉鎖されることになり、ミュージアムのスタッフたちがピンチをチャンスに変えるアイデアを模索したのだが、観客を館内に入場させることが不可能なので対策の選択肢は当然限定されるから、どのミュージアムや文化施設でもヴァーチャルなデジタルに工夫を凝らすことになった。いくつかの実例を現地メディアの当時の報道から紹介しておこう。

「フィガロ+ AFP 通信」(Le Figaro+AFP:有力日刊紙と国際的通信社の合併ウェブサイト、2020年11月14日)

《ミュージアムはロックダウン中に新機軸のヴァーチャル展示のメニューを競い合う》

ルーヴル＝ランス美術館(Louvre-Lens)、ギュスターヴ・モロー美術館(musée Gustave Moreau)、ロマン主義ミュージアム(musée de la Vie Romantique)、ジャック・シラク・ミュージアム(musée Jacques Chirac:人類学的資料を展示するパリのブランリー・ミュージアム)など、フランス中の美術の展示場は公衆衛生の危機〔コロナ禍〕の最中にも有効な想像力の働きを実証している。土曜の夜、伝統的なミュージアム・ナイトのために、文化大臣ロズリーヌ・バシュロ(Roselyne Bachelot)はヴァーチャルな祝祭のダンス会を開催し、パリのギュスターヴ・モロー美

術館 (musée Gustave Moreau) とロマン主義ミュージアム (musée de la Vie romantique) の2つの館＝アトリエで夜の親密な雰囲気を楽しむよう視聴者を誘った。ルーヴル＝ランス美術館では、インターネット利用者は松明の明かりに照らされたナイトミュージアムの見学を体験した。最初のロックダウン期間中に、ルーヴル美術館のウェブサイトは71日間で1050万人の訪問者を迎えた (2019年は年間1400万人)。そのうち、アメリカ合衆国からのビジターは17パーセント、フランス国内は16パーセントだった。「新しいメディアの利用は創造性と楽しみを共有する精神を刺激しています」とヴェルサイユ宮殿館長カトリーヌ・プガール (Catherine Pegard) は語り、ポンピドーセンター館長セルジュ・ラヴィーニュ (Serge Lasvignes) はロックアウトが「とくに若い世代の参加で〔ミュージアムや文化施設の〕再創造」を促進したと述べている<sup>(1)</sup>。

その後、第3回全国ロックアウトが解除されると、ルーヴルやオルセーなどフランスの主要ミュージアムの多くは2021年5月19日から条件付きでリオープンすることになった。(33) 戦時中を除けば前例のないミュージアムのロックダウンという異常事態に積極的に対応するヴァーチャル・ミュージアムなどの多様な試みは、「オリジナル」の画像化・映像化による「複製」の活用という意味では「作品のシミュラークル化」つまりジャン・ボードリヤールが先駆的に論じた「オリジナル不在の複製としてのシミュラークル」の次元と重なる要素があり、フランスばかりでなく世界中のミュージアム、さらには美術作品の創造から受容にいたる過程の新たな可能性を問いかけている<sup>(2)</sup>。

## 1 ボードリヤールとシミュラークルの3段階

いま不用意に使った「シミュラークル」という語は、ラテン語 (simulacrum) 起源のフランス語 (simulacre) のことで、本来「異教の

神の偶像（似姿）」を指し、その後「現実と称して提示される知覚可能な外観（みせかけ）」（Apparence sensible qui se donne pour une réalité）あるいは「別物に似せた物体＝対象（まがいもの）」（Objet qui en imite un autre）などの意で用いられている<sup>(3)</sup>。本稿で「シミュラークル」は、もちろん、フランスの社会学者（というより社会哲学者）ジャン・ボードリヤール（Jean Baudrillard 1929-2007）が1976年の『象徴交換と死』や1981年の『シミュラークルとシミュレーション』で上述のとおり「オリジナル不在の複製」として再定義した用語であり、広範なメディアですでに定着しているだろう。英語では simulacrum（単数）・simulacra（複数）である<sup>(4)</sup>。

ここで、ボードリヤールのシミュラークル論の展開に少しだけ立ち入っておけば、彼はまず『象徴交換と死』で、シミュラークルの歴史的展開を次のように素描する。

ルネッサンス以降、価値法則の変動過程に並行して、シミュラークルの3段階があいついで出現した。

第1段階：「模造」（contrefaçon）はルネッサンスから産業革命までの「古典的」時代の支配的図式である。

第2段階：「生産」（production）は産業革命時代の支配的図式である。

第3段階：「シミュレーション」（simulation）はコードによって管理される現段階の支配的図式である<sup>(5)</sup>。

ごく粗雑な要約になるが、西欧社会では14～16世紀頃のルネッサンス期に始まる「封建的秩序の解体と、（生活の多様な場面に登場するモノの）差異表示記号レベルでの競争」とともに初歩的な技術による「模造」の過程が増殖し、チープな模造品の出現と流通を通じて「あらゆる社会階級」が「オリジナル」をベースに記号化されたモノを利用できるようになる。だが、この段階の質の悪い「複製」は「オリジナル」の価値を損なうことはなく、むしろ

ろその絶対的威信を高めさえするだろう。

とはいえ、18～19世紀の産業革命の時代とともに工場制機械生産が支配的になってゆくと「記号とモノの新世代」が出現し、機械によって精密な複製品が大量生産されるようになると、あらゆる「オリジナル」の特性を吸収し、見た目の差異が極小化される「複製」の時代が公然と幕を開け、技術を起源とする記号としてのモノの支配が始まる。

第1段階と第2段階の本質的な差異を、ボードリヤールは「自動（からくり）人形」と「ロボット」の対比によってあざやかに解き明かす——「これら2種類の人造人間はそれぞれまったく別の世界に属している。自動人形は演劇的な模造品、時計仕掛けの人形であり、そこでは技術はアナロジー（類似）と幻影の効果に全面的にしたがっているのだが、ロボットはテクノロジーの原則に全面的にしたがっており、そこでは精密機械が優位を占めている。自動人形（オートマツト）は〔…〕市民革命以前の演劇的・社会的遊びの一要素だった。ところがロボットのほうは、その名が示す通り（ROBOTの語源はチェコ語の「強制労働」）、遊びではなく労働を行うのだ。演劇の時代は終わり、機械人間の時代が始まったのである<sup>(6)</sup>。」

第2段階のシミュラクルは20世紀の二度の世界戦争と戦後の消費社会の地球規模の発展（アマゾン奥地の住民もペプシのTシャツとリーヴァイスのジーンズを着ることができる）をへて、あるいは並行して「あらゆる指示とあらゆる回答がひそかに準備されるコードのブラックボックス」（コンピューター）の支配が始まる。記号のあらゆる意味作用がオリジナルとの鏡像関係を越えてデータ化されて、2進法コードへの書き込みと解読の作業の中に吸収される、「オリジナル不在のシミュラクル」の出現である<sup>(7)</sup>。

この第3段階のシミュラクルの時代から「もうあと戻りはできない」とボードリヤールはいうが、本稿の主題は《「アウラの消滅」を超える「レディ・メイド」のたくらみ》なのだから、このへんで「あと戻り」して、第2段階のシミュラクルに関して、ボードリヤールがベンヤミンを援用して

いたことを思い出そう。

「〔機械化された〕技術と大量生産の時代の複製」について、ボードリヤールはこう述べていた。

この複製の原則の本質的意味あいを解明しようとした最初の試みは、ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術の時代における芸術作品』である。複製が、生産過程を吸収して、それを合目的な過程に変化させ、生産物と生産者の地位をとりかえてしまうことを、彼は芸術（映画や写真）の領域で示したのだった。なぜなら、この種の芸術こそは、20世紀に入るとすぐに複製の刻印を押されることになった、「古典的」生産性の伝統をもたない、新しい領域だからである<sup>(8)</sup>。

こうして、私たちは芸術作品の技術的複製をめぐる、ベンヤミンと、なぜか、まず野間宏に接近することになる。

## 2 ベンヤミン「アウラの消滅」と野間宏「暗い絵」

### (1) ベンヤミン「複製技術時代における芸術作品」と「アウラの消滅」

ボードリヤールが「第2段階のシミュラクル」と名づけた産業革命以降の機械化された大量生産時代の複製、とりわけ複製技術の発達と芸術作品の関係を最初に「解明」したのが、ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin 1892-1940）の「複製技術時代における芸術作品」だったことはいうまでもない（以下の引用は『複製技術時代の芸術作品』中の佐々木基一邦訳による<sup>(9)</sup>）。

1936年に最初に発表されたこの評論（第1章）で、ベンヤミンはまず「芸術作品は、原理的には、つねに複製可能であった。人間が製作したものは、たえず人間によって模造されえたのである」と述べてから、ボードリヤールの「第1段階のシミュラクル」よりはるかに時代をさかのぼり、古代ギリ

シア人が「鑄造と刻印」という「複製技術」によってブロンズ像や硬貨を製造していたことを指摘する。その後、時代をワープして、木版印刷によって「はじめてグラフィックという複製技術が可能になった」と述べてから(グーテンベルクの『四二行聖書』は1455年頃刊行)、「中世の間に、木版に銅版と腐蝕銅版(エッチング)が、19世紀初頭には、石版(リトグラフィ)が加わってくる」と俯瞰する。さらに「この石版をもって、複製技術は根本的に新しい段階に到達」するが、「それも石版技術の発明から数十年経つと、今度は写真技術によって追い越されてしまう」ことに注意をうながす。

そして「この写真技術によって人間の手が形象の複製のプロセスのなかでこれまで占めていたいちばん重要な芸術的役割から、はじめて解放されることになった」と強調してから、ベンヤミンはやや唐突に「複製技術は、1900年をさかいにしてひとつの水準に到達し、従来の芸術作品全体を対象として、その有効性のなかにきわめて深刻な変化をあたえはじめたばかりでなく、それ自身、もろもろの芸術方法のなかに独自の地歩を占めるにいたったのである」と、ひとまず結論づけるのだが、「唐突に」といったのは、「1900年」を複製技術の臨界点に特定する根拠が明示されていないからである。というのも、ベンヤミンは「芸術作品全体」に「深刻な変化をあたえた」写真(ダゲールのダゲレオタイプは1838年)や録音(エジソンのフォノグラフは1877年)、さらには映画(リュミエール兄弟のシネマトグラフは1895年)などの発明を示唆しているわけだから、新世紀を迎える年である「1900年」という表現には、「複製技術時代」の幕開けとしての象徴的な意味がこめられているのであり、この年に画期的な出来事が起こったわけではなかった。イタリア15世紀ルネサンスをクアトロ・チェントと呼ぶように、ヌオヴェ・チェントは20世紀の「新時代」を指すことになる。

そのうえで、ベンヤミンはあの記念碑的な「アウラの消滅」について、次のように説明する(同上書第2章)。

どれほど精巧につくられた複製の場合でも、それが「いま」「ここ」にしかないという芸術作品特有の一回性は、完全に失われてしまっている。〔…〕ここでぐらつくのは歴史的証言力だけではない。それにつれて作品のもつ権威そのものがゆらぎはじめるのである。〔…〕ここで失われてゆくものをアウラ (Aura) という概念でとらえ、複製技術の進んだ時代のなかで滅びてゆくものは作品のもつアウラである、と言い換えてもよい。〔…〕アウラの定義は、どんなに近距離にあっても近づくことのできないユニークな現象、ということである<sup>(10)</sup>。

あまりにもよく知られた箇所だが (かなり恣意的に省略して引用)、この定義には著者自身による先例があり、ベンヤミンは1931年の『写真小史』ですでに、フランスの写真家ユージェーヌ・アジェ (Eugène Atget 1857-1927) について、こう述べていた——「行方知れずになったもの、漂流物のようになったものを探しだした」アジェの「こうした写真は現実からアウラを搔い出す。そもそもアウラとは何か。空間と時間の織りなす不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。」もっとも、この箇所の少し前には「写真家たちのほうは1880年以降の時期、むしろアウラを捏造することに自分たちの使命を見ていた。〔…〕ことにユーゲント様式において、調子を全体的にぼかし、人工のきらめきをちりばめた写真が流行した」とあり、ひと気のないパリの裏町をほとんどそのまま (文字どおりの意味で) 不細工に撮影したアジェの場合は、いわば当時の反時代的写真だったのである<sup>(11)</sup>。

ここであらためて確認しておく、「空間と時間の織りなす不可思議な織物」という『写真小史』の「アウラ」の定義は芸術作品を直接対象とするものではなくて、この定義をベンヤミンは「複製技術時代における芸術作品」では、「歴史の場にもちこまれたアウラを自然界におけるアウラの場合によって補足説明」して、「どんなに近距離にあっても近づくことのでき



ないユニークな現象」と再定義する。そのうえで、彼は芸術作品の場合に焦点を絞って、「《ほんもの》という概念は、オリジナルの《いま》・《ここ》にしかないという性格によってつくられる」と、あらかじめ指摘していた。

こうした事態の帰結として、「複製技術はオリジナルの模造品をオリジナルそのものではとうてい考えられない状況のなかにおくこともできる」から「写真のかたちであれ、レコードのかたちであれ、オリジナルそのものを視聴者のほうに近づけることが可能となる」のだが、芸術作品のオリジナルの「いま」「ここにしかない」という性格だけは、ここで完全に骨抜きにされてしまうのである。この点に関して、ベンヤミンは少し先（第4章）で、「写真の世界では、展示的価値が礼拝的価値を全面的におしよけはじめている」ことを強調して、芸術作品のオリジナルのアウラを「礼拝的価値」と言い換えたうえで、複製（写真）が「展示的価値」をもつことをはっきりと認めていた。

このことに関連して、その5年前の『写真小史』では次のように言い換えられている。

像においては一回性と持続性が密接に結びついているとすれば、模像においては一時性と反復可能性が同じく密接に結びついている。対象をその被いから取り出すこと、アウラを崩壊させることは、ある種の知覚の特徴である。この知覚は、この世に存在するすべて同種なるものに対する感覚をきわめて発達させているので、複製という手段によって、一回的なものからも同種なるものを獲得する<sup>(12)</sup>。

ここで「ある種の知覚」とは「視覚」のことであり、機械による技術的複製が（物体としての）オリジナルの芸術作品のアウラを消滅させるとしても、人間の視覚はその「模像」（この場合は写真による複製）を「一回的な」（いま、ここしかない）作品の「同種」として認識するのだから、私たちは「模

像」つまり「複製」をつうじて、オリジナルと重なる印象を受けとることになるだろう。

ここで、ようやく野間宏が登場する。というのも、オリジナルと「同種」の印象に関しては、野間宏「暗い絵」冒頭の、ブリューゲルの複製画の緻密な描写が想起されるからである。

## (2) 野間宏「暗い絵」と「複製」のアウラの可能性

野間宏（1915-1991）は京都大学文学部を1938年に卒業して太平洋戦争に従軍後敗戦をへて、学生時代や戦争体験の複雑で錯綜した局面を描いて注目された小説家であり、『真空地帯』や『青年の輪』などの大作で知られたことは、おそらく20世紀末頃までは周知の事実だった。『暗い絵<sup>(13)</sup>』は、戦前の関西地方の左翼革命運動諸派の深刻な対立と、その渦中で自己形成を模索する学生たちの群像を主題とした小説集で、1947年に出版されて「戦後派文学と呼ばれる新しい文学の波動」（黒井千次）を先導し、ベストセラーとなったという。

この短編集の巻頭作品「暗い絵」は、よく知られているように（以前はよく知られていた、というべきかもしれない）、16世紀の画家ペーテル・ブリューゲル（父）の絵画の克明な描写で始まるが、それは野間自身の言葉によれば「フランドルの画家、百姓ブリューゲルの絵画集（真白のフランス綴の分厚い菊版大の絵画集）から〔作品の主人公〕深見進介が得た印象<sup>(14)</sup>」だったので、まずその箇所を引用しておこう。

草もなく木もなく実りもなく吹きすさぶ雪風が荒涼として吹き過ぎる。はるか高い丘の辺りは雲に隠れた黒い日に焦げ、暗く輝く地平線をつけた大地のところどころに黒い漏斗形の穴がぼつりぼつりと開いている。その穴の口の辺りは生命の過度に満ちた唇のような光沢を放ち。堆い土饅頭の真中に開いているその穴が、繰り返される。[……] どういう訳で、ブリュー

ゲルの絵には、大地にこのような悩みと疼きを感じ、その悩みと疼きによってのみ生存を主張しているような黒い円い穴が開いているのであろうか。〔…〕この醜い大地にぽっかり開いている穴は、ようやく人類のルネサンスを迎えようとする歴史の中で、ズタズタに切り刻まれたアミーバーがなおも生き続けるようによく生まれ始め発生しつつあった個人、個体の跡形だというのであろうか<sup>(15)</sup>。

「暗い絵」冒頭のこの描写は、米軍爆撃機のたびかさなる空襲（とりわけ1945年3月から終戦前日の8月14日まで繰り返された大阪空襲）によって焦土と化した都市の惨状と重なるものであり、執筆時期については、野間宏自身が「冒頭には、ブリューゲルの画集によって刻み込まれた消えることのない主人公の印象が連ねられている。〔…〕この作品に取りかかったのは、1945年の秋、つまり日本が敗戦を迎えた、8月15日より、1カ月ほどしてからのことなのである」と書いたとおりだ。もっとも、「下村正夫が貸してくれたブリューゲルの画集を手元におき、書きだした」ものの「最初の一行が出て来ない」日々が続いたが、その頃、画集をめぐる「言葉の断片」を以前書きつけておいた数枚の原稿用紙のことを「ふとした拍子に思いだした」というから、当初のきっかけは大阪空襲の激化に先立つ時期の印象だったことになる。この草稿を発見した野間は「それに接しているうちに〔…〕それらの言葉の切れはし、断片は、私のうちで次第に熱を帯び油をそそがれ、姿を変えだした」と興奮気味に当時を回想している。

こうして、この強烈な内的体験がしだいに無条件降伏直後の日本の情景と重なり、さらには戦時中の学生運動の挫折のなまなましい記憶（作中人物の多くが逮捕されて獄死）につながって「暗い絵」が書かれたわけである<sup>(16)</sup>。下村正夫（1913-1977：京大美学1940年卒の演出家、「真空地帯」など上演）が貸してくれた画集には「ブリューゲルの描いたタブロー・版画などすべてが集められて」いたというが、作品冒頭のあの「黒い穴」の絵は1558年の作

品「七つの大罪・憤怒」（『暗い絵』初版カバーの図版参照）であり、絵のラテン語の銘文には「憤怒は口を膨らせ、精神を苦くし、心を冒し、血を黒くする」と記されている。

文学作品としての「暗い絵」自体は本稿の対象ではないが、その結語を再読する時、この作品はブリューゲルの複製画のイメージばかりでなく、むしろ、モノ (objet) としての「白い画集」への狂おしいほどの執着によって成立していることが、あらためて実感されるだろう——「彼は、右手に握りしめているブリューゲルの画集を、まるで哀れなしかし、いとおいしいけだものをつ撫でるかのよう、しばらく左手でなでさすっていた。そして、再び山道に向うへ、彼の下宿のある方へ、下って行った<sup>(17)</sup>。」つまり、野間の分身である深見進介にとって、「ブリューゲルの画集」はオリジナルの「模像」としての「展示価値」をはるかに超える実体を備えた「礼拝的価値」を獲得していたのであり、それはすでに「複製のアウラ」と呼べるものだったのでなかっただろうか。

ここでベンヤミンに戻れば、「複製技術時代における芸術作品」には「複製技術は、オリジナルの模造品をオリジナルそのものではとうてい考えられない状況のなかにおくこともできる」とあり、深見進介が下宿から出て吉田山へ向かう坂道に立って「握りしめているブリューゲルの画集」はまさにこの状況に置かれているのだが、ベンヤミンが「写真の世界では、展示的価値が礼拝的価値を全面的におしのけはじめています」と強調した事態とは異なり、「暗い絵」では、「複製」の画集が作家の分身にとって「礼拝的価値」をともなう、こういってよければ「心の支え」になっていたのである<sup>(18)</sup>。

この点に関して、ベンヤミンの優れた理解者だった佐々木基一が同上訳書「解説」で、次のように述べていることに、筆者は以前から気になっていた——「複製技術は作品と鑑賞者との距離を抹殺することによって、鑑賞者を「散漫な試験官」にし、逆に作品を鑑賞者の魂から遠ざける作用をする、という逆説が、今日依然として未解決の問題として残されている<sup>(19)</sup>。」「作品

と鑑賞者との距離を抹殺する」とは、作品が複製を通じて美術館や画廊、あるいは教会などから出て鑑賞者の手に渡ることのネガティブな感情的表現と読めるが、「暗い絵」の最後の場面で、若き大学生深見進介にブリューゲルの画集を「握りしめ〔…〕、なでさす」らせた執筆当時三十歳の野間宏にとって、「七つの大罪・憤怒」のあの複製画は彼の魂から「遠ざかる」どころか、むしろ魂に密着していたのではなかっただろうか。画集を手にして山道を登る主人公が「次第に生き生きと若者の心を取り返してくる」と書いた時、野間は画集の手ざわりの記憶を敗戦直後の彼自身の心境に投影させていたのである。

野間宏が「暗い絵」でみごとに描き出したブリューゲルの「絵」は、もちろんオリジナルの複製の言語化されたイメージであり、作家が「カラー印刷の」複製画に「展示的価値」以上の特別な価値を実感したとしても、それ自体は文学の領域の出来事だったから、ベンヤミンの「アウラの消滅」とは次元が異なることは事実だ。とはいえ、この文学的出来事は、友人から「無期限」で借りた「写真版の画集が、〔B29の〕油脂焼夷弾の飛び火を浴びて、綴り合せた絵の一枚一枚が、流れる黒い液体のような炎の中に焦げて剥れながら燃えて行った」と作家がなまなましく描写した体験に密着しているのだから、私たちは「複製のアウラ」が限界状況で体感された実例を「暗い絵」冒頭の描写のうちに発見することができるだろう（前述のとおり、戦後の執筆時に「ブリューゲルの画集を手元におき」と野間が回想しているので、実際には画集は焼けずに残ったようだ）。

もっとも、ブリューゲルの絵は戦後文学の傑作とされる「暗い絵」のきわだったモチーフではあるが、小説全体を通じた主要なテーマは、白井吉見（1905-1987）が1965年に野間宏との対談で指摘したように「日本において社会革命と自己完成ということを実現しよう、と考えている主人公の青年」を描き出すことだったとあってよい。白井は、さらに続けて「あれは素朴に言えば、野間さん自身と考えていいと思うんだが…」と語っていた<sup>(20)</sup>。

### 3 デュシャン「泉」と「アウラの消滅」の乗り越え

#### (1) モダンアートと「アウラの消滅」

ここからは、モダンアートと「アウラの消滅」という問題に接近してみよう。

「モダンアート」(modern art/art moderne) の定義は立場によって異なるが、本稿では、フランスの国立近代(モダンアート)美術館(Musée national d'art moderne) 初代館長ポントゥス・フルテン(Pontus Hulten 1924-2006) が同館を主要な構成部分とするパリ・ポンピドーセンター(Centre national d'art et de culture Georges Pompidou) 開館の年、1977年に述べた次の言葉に、ひとまず従っておく。

今日のモダンアート美術館は同時代〔この場合は20世紀〕の創造の主要な潮流を展示しようと努めなくてはならない。20世紀初頭のフォーヴィスムとキュビスムは印象主義の諸結果に直接接続し、デ・スタイルと構成主義がそのあとに続いた。ダダとシュルレアリスムは多様な視覚的発想の〔現代への〕架け橋を確保し、詩や絵画や造形の着想を媒介する手段となったのである<sup>(21)</sup>。

「ダダとシュルレアリスム」が「架け橋＝中継点」(relai) とされているのは「モダンアート」を切断ではなくて連続として位置づけるフルテンの立場を明示して印象的だが、ここで思い出されるのは岡本太郎の「アヴァンギャルドとモダニズム」に関する発言である。よく知られているように、岡本太郎は評論集『今日の芸術』(1954年初版)で「独自に先端的な課題をつくりあげ前進していく芸術家はアヴァンギャルド(前衛)です。これにたいして、それ〔先端的な課題〕を上手にこなして、より容易な型とし、一般によろこばれるのはモダニズム(近代主義)です」と述べ、さらに「ほんとう

の芸術家はつねに批判的で〔…〕反時代的な形で、自分の仕事を押し出していくのです。だれもがそうしなかった時期に、新しいものを創造していくからこそ、アヴァンギャルドなのです」と強調していた<sup>(22)</sup>。

まさに「切断型」の現代芸術論だが、フルテンがポンピドーセンターのモダンアート美術館開館時に、こういってよければ「アヴァンギャルド」をあえて封印して「接続型」のモダンアートの方向をめざしたことは、作品の保存と継承という美術館の社会的使命に忠実な、そして高騰する美術市場の維持にとって「賢明」な選択だったといえるだろう。とはいえ、本稿の主題との関連では、「ダダとシュルレアリスム」というより、むしろダダイストたちがそれ以前の芸術運動との「切断」をめざしたことを想起すれば、フルテンのモダンアートの定義はかなり意図的であることを指摘しないわけにはいかない。チューリッヒ・ダダの（反）ヒーロー、トリスタン・ツァラ (Tristan Tzara 1896-1963) は「ダダ宣言1918」でこう叫んでいたのだから、ダダイストたちはむしろ退路を断つことを選択していたのである。

これまでの絵画や造形のあらゆる作品は無用の長物だった。作品は、卑屈な精神を恐れさせる怪物になる必要がある (qu'elle [toute œuvre picturale ou plastique] soit un monstre qui fait peur aux esprits serviles)。人類という悲しい寓話の挿絵にすぎない、人間という服を着た動物たちの食堂を飾るような、弱々しいものであってはならないのだ<sup>(23)</sup>！

## (2) デュシャン「泉」(Fountain) とレディ・メイドの射程

そのことを確認したうえで (オリジナルの)「アウラの消滅」と「モダンアート」の関係を探ろうとするとき、1917年のニューヨークで起こった小さな大事件にふれないわけにはいかない。マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp 1897-1968) の「泉」事件である。偽名の作家の冗談めかした「作品」が無審査の公募展で拒否されただけの「小さな」事件ではあったが、そ

の後の「モダンアート」の方向を決定づけた「大事件」だった。もちろん、よく知られた出来事だが、てみじかにプレイバックしておこう<sup>(24)</sup>。

・「泉」事件のてんまつ：1917年4月3日前後（展覧会の始まる1週間ほど前）、デュシャンが友人（アレンズバーグ、ステラ）とニューヨーク市5番街のモット（J.L. Mott）鉄工所に行きベッドフォードシャー型小便器を購入、アトリエで左下の縁に黒い文字でR.MUTT 1917と書き入れる。この便器が第1回独立美術家協会展会場に配達され、添付の封筒には架空の人物R[Richard]・Mutt（マット）の名前とフィラデルフィアの架空の住所、そして「泉」という作品名が書かれた紙と6ドル（出展費用）が入っていた。アレンズバーグを含む理事たちは激論の末、この作品を展示しないことを決定する。

4月10日、第1回独立美術家協会展一般公開が始まるが、「泉」（Fountain）は出品リストに掲載されなかった。翌4月11日独立美術家協会（SIA: Society of Independent Artists）は、プレス・リリースでR・マット氏の「泉」を展示しなかった理由をひと言で次のように説明する——『「泉」は…いかなる定義によっても芸術品ではない。』その直後にアレンズバーグとデュシャンは理事を辞任、「泉」は数日間会場の隅の間仕切りの裏に放置され、一週間後には、アルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz 1864-1946）が「ギャラリー 291」に「泉」を引き取って写真撮影。SIAに送られた署名入りの便器は結局行方不明になったので（廃棄されたともいわれる）、スティーグリッツの写真だけが「オリジナル」の「泉」を現在に伝えている。この写真は、デュシャンとアンリ＝ピエール・ロシェの編集でベアトリス・ウッズが5月に発行する雑誌The Blind Man 第2号（最終号）に掲載され、「《泉》R・マットによる」と注記されたから、この時点では《デュシャンの「泉》》ではなく、架空の「作者」による「作品」だったことになる。



・「作家」の不在と「作品」の消滅

こうして、デュシャンが署名入りの便器を「美術品」化した行為は、当時の美術（ファインアート）と美術業界（アートシーン）の信用を失墜させることを狙っていただけでなく、それが誰の作品なのかという美術作品の「作家性」に対する挑戦でもあった。デュシャンの当初の意図は、「無審査・無表彰（無賞金）」（no jury and no prizes）で作品を作家名のABC順に展示するSIAの原則を試すことであり、「泉」応募の際に偽名を使ったことについて、デュシャンは「私自身が協会に所属していたので〔SIA 理事〕、あえて実名で署名しなかった」と述べている。SIAの美術展開催からしばらくの間「泉」の作者は「リチャード・マット」だと信じられていた。デュシャンの友人ロシェからニューヨーク・ダダの雑誌 *The Blind Man* 第2号を送られたパリの大詩人で美術批評家のアポリネール（Guillaume Apollinaire 1880-1918）が「泉」について書いた評論も「リチャード・マット事件」と題されている（1918年6月 *Mercur de France* 誌に掲載）。

アポリネールは「独立美術家協会の見解はまったくばかげている」と書いて、フランスで最初に「泉」を擁護した発言者となったが、その数か月後の1918年11月11日に、当時地球規模で感染が拡大していたスペイン風邪（インフルエンザ）で没したので、「泉」がデュシャンの「作品」だと知る機会はなかったかもしれない。それでも、すでに1913年の評論集『キュビズムの画家たち—美的省察』で、いち早くデュシャンに注目して「階段を下りる裸体」（1912）などに言及していたアポリネールは、この評論集の末尾で「美的気づかいから解放され、力強い表現（エネルギー）に専念するマルセル・デュシャンのようなアーティストには、おそらく、芸術（美術）と民衆を和解させる（réconcilier l'Art et le Peuple）役割が用意されているだろう」と書いている。「和解」の意味は、引用箇所少し前に「マルセル・デュシャンのような画家は、自然から知的な普遍化ではなくて、まだ概念化され

ていない集合的なフォルムや色彩を引き出すことを目的とするような芸術を〔…〕実現しようとしている<sup>(25)</sup>」とあることから、少しははっきりするかもしれない。

この点については、アメリカのクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg 1909-1994) が1969年にデュシャンに関して指摘した言葉が参考になるだろう。「アヴァンギャルドとキッチュ」などの論考で知られる鋭利な美術批評家は、こう述べていた。

〔美術作品の〕質 (クオリティ) という問題を避けることが可能かもしれないという考えは、どんなアカデミックなアーティストや美術界の人間 (any academic artist or art person) の精神にも決して入りこむことがないだろう。この考えを最初に着想することは、私が「民衆的」アヴァンギャルド (“popular” avant-garde) と呼ぶ人々にゆだねられたのだった。この種のアヴァンギャルドはマルセル・デュシャンとダダとともに始まった<sup>(26)</sup>。

グリーンバーグを援用してかなり短絡的にいえば、「普遍化」や「概念化」にもとづく「質」の次元を超えて、芸術 (美術) を民衆 (「美術界」の外部の「一般人」) に近づけようとするのを、アポリネールは「芸術 (美術) と民衆の和解」と表現したと考えられるだろう。それから4年後の「泉」事件は、ある意味で (アーティストを「美的気づかい」から解放する試みという意味で) アポリネールの期待に応える企てではあった。

さらに重要なのは『キュビズムの画家たち』で、アポリネールがデュシャンの作品 (絵画) とタイトルについて「デュシャンは、概念的になりかねないあらゆる認識から彼の芸術を遠ざける目的であえて選んだタイトルを、作品の〔カンヴァスの〕上に書きつける」と述べたことで、たしかにこの時期 (1911~1912年) の絵画には、画布 (表面) の片隅に画家の署名と並

んで *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* 「急速な裸体たちに囲まれるキングとクイーン」や *Nu descendant un Escalier* 「階段を下りる裸体」などのタイトルが直接手書きの文字で記入されている。アポリネールはさらに論を進めて「マルセル・デュシャンは、彼の絵画の具象的な構成に極度に知的なタイトルを対置する。この方向で、彼はできるかぎり先に進んで、絵画を晦渋とはいわないまでも秘教的にしている (*faire une peinture ésotérique, sinon absconse*) という非難を受けることを恐れはしないのだ<sup>(27)</sup>」と続けるのだが、デュシャンが絵画のタイトルに込めた独特の意味作用に、この時期すでに注目していたのは、おそらくアポリネールだけだったと思われる。また『キュビズムの画家たち』には、デュシャン論に加えてデュシャンの1ページ大のポートレートが掲載され、アポリネールが当時25歳の若きアーティストに寄せた期待感が伝わってくる。

デュシャンは「階段を下りる裸体」(No. 2) を1912年3月パリのアンデパンダン展に応募したが、グレーズ (Albert Gleizes 1881-1953) らキュビストたち展示委員会のメンバーは「不快感を抱いた」という。その理由は不明のようだが、作品がイタリア未来派に接近しすぎるとみなされた可能性があり、また「カンヴァスの下部〔裏ではない〕にデュシャンが大文字のブロック体でタイトルを書いた」ためだったかもしれないと、フィラデルフィア美術館のマシュー・アフロン (Matthew Affron 1963-) は推測している<sup>(28)</sup>。

絵画の表面にサインだけでなくタイトルを書きつけるこのスタイルがなぜ重要かといえば、デュシャンは絵画 (絵の具を用いた油彩絵画) をある種の「レディ・メイド」とみなしていたからである。1961年10月、ニューヨークのMoMA (近代モダンアート美術館) で開催された「アッサンブラージュ美術展」(Art of Assemblage) の一環として開催されたシンポジウムで、彼はこう語っていた——「芸術家が使用する絵の具のチューブは製品であり既製品 (*tout-fait*) であるのだから、世界中のすべての油絵は、《手

加えたレディ・メイド》(Readymade aided)〔状況に応じて短い文や図形をつけ加えたレディ・メイド(デュシャンの言葉)〕であり、アサンブラージュの作品だと結論づけなければならない<sup>(29)</sup>。こうして、タイトルとサインがカンヴァスに書き込まれた「階段を下りる裸体」(No.2だけでなく1911年のNo.1にも書き込みがある)、「処女から花嫁への移行」(Le Passage de la Vierge à la Mariée)、「急速な裸体たちに囲まれるキングとクイーン」などの油彩画は、「自転車の車輪」(Roue de bicyclette)や「空き壺掛け」(Porte-bouteille)以降の日用品のレディ・メイドに引き継がれ、1917年の書き込み入りの「泉」へとつながることになる。

### (3) レディ・メイドの起源とアウラの定義の反転

ここで、レディ・メイドの起源としてのコラージュ(collage)、つまりカンヴァスに新聞紙や切手や壁紙の切れ端などを貼りつけた作品の起源を確認すれば(collageは「糊付け」を意味するフランス語の動詞collerが語源)、1912年5月ピカソ「籐椅子のある静物」(Nature morte à la chaise cannée)が最初の作品だった。ほぼ同時期(1912年秋)のブラック「果物皿とグラス」は紙(papier/paper)を切り貼りした作品であり「パピエ・コレ」(papier collé)と呼ばれることは周知のとおりだ。ここで当然、画布上に異物を持ちこんだコラージュ(パピエ・コレも含む)は絵画(painting)なのか、という素朴な疑問が生じるが、グリーンバーグが1949年に「新しい彫刻は、実際にはブラックとピカソのキュビズム的コラージュとともに始まる<sup>(30)</sup>」と述べたように、コラージュは絵画の新たな可能性を開く「彫刻」(sculpture)であると同時に、それ自体が「彫刻」の定義を新たに拡張するものだった。

パリ・ダダと初期シュルレアリスムの中心人物で、1930年代以降コミニズム詩人に転じたアラゴン(Louis Aragon 1897-1982)は、1965年の著書『コラージュ』で過去の美術評論をまとめて発表し、まず「1923-1965年」の

章で「1910年頃キュビストたちによって、ある種の自己批判として (comme un autocritique) パピエ・コレの名で導入された絵画のシステム」に言及してから、1930年の評論「絵画への挑戦」(La peinture au défi) を再録してコラージュの起源にふれ、「ブラックかピカソのどちらが最初に、窮余の一策として (困り果てて)、出来合いの (tout fait) 壁紙や新聞紙や切手を用いて、一枚の絵 (un tableau) を補うか、描き始めるかしたのか、私は知らない…」と述べていた<sup>(31)</sup>。

重要な指摘だが、アラゴンのテキストで気になるのは、コラージュの素材となる新聞紙などを指して tout fait という英語の readymade の同義語を用いたことである。というのも、この語は「最初のレディ・メイド」について回想したデュシャンの発言中にも出現しているのだ——(1913年の「自転車の車輪」の)「一年後、既製品 (tout fait) を使おうと考え BHV (パリの実用品デパート) で空き瓶掛け (porte-bouteille) を買い、それが最初のレディ・メイドになりました<sup>(32)</sup>。」デュシャンがアラゴンのコラージュ論を読んだかどうか定かではないが、既製品の二次利用という点で、コラージュとレディ・メイドに関連性があることは否定できない。ただ、アポリネールとグリーンバーグの表現を借りれば、デュシャンのレディ・メイドは「美的気づかい」の枠内にとどまった感のある同時代のキュビストたちのコラージュをはるかに超える「民衆的アヴァンギャルド」の実践として、「美術と民衆を和解」させようとしたという点で、既製品 (tout fait) の再利用の新たな次元を開いた試みだったといえるだろう。

ここで再び「泉」に戻れば、レディ・メイドとしての「泉」、つまり工場で大量生産される「複製」であるこの便器の「オリジナル」は、上述のとおり展示拒否をめぐる騒動のあと文字どおり「消滅」したので、現在ニューヨークの MoMA やパリのポンピドーセンターなどに收藏・展示されている「泉」は、1960年代に画商の求めに応じてデュシャン自身があらためてサインした数点のレプリカ (前述のステイーグリッツの写真にもとづいて製作さ

れた便器)であり、1917 R. Mutt というデュシャンの(偽名の)署名だけが(美術品としての)オリジナル性を保証している。そして、これらのレプリカ自体が1917年のサイン入り陶製便器のコピーなのだから、この「世紀の傑作<sup>(33)</sup>」の「アウラ」(礼拝的価値)は、まさにボードリヤールの第3段階のシミュラークル、つまり「オリジナル不在のコピー」に由来することになるだろう。こうして、失われたレディ・メイドの「複製」、つまり「複製の複製」にすぎない現存する「泉」(Fountain)のレプリカは、ベンヤミンの歴史性と一回性に関するアウラの定義(「いま、ここ hic et nunc にしかない」オリジナルの霊的価値)を反転させて、反復可能な(recyclable)「いま here」と遍在する(ubiquitous)「ここ now」の性質をあわせ持つ先端的なシミュラークルの新たな「アウラ」を獲得しているのである<sup>(34)</sup>。

#### 4 杉本博司の「本歌取り」と「今冥途」のたくらみ

ここまで、ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」で先駆的に論じた機械による精密な複製の出現によるオリジナルの芸術作品の「アウラの消滅」に関連して、この種の複製自体が新たな「アウラ」(礼拝的価値)を帯びる可能性を、野間宏「暗い絵」の「ブリューゲルの画集」と、マルセル・デュシャンの「泉」をはじめとする「レディ・メイド」について検討してきたが、最後に視点を変換して、写真家杉本博司(1948-)の写真作品による「本歌取り」の試みに、少しだけ接近することにしたい。

そのきっかけは2022年9月~11月に姫路市立美術館で開催された「杉本博司 本歌取り—日本文化の伝承と飛翔」展に由来する<sup>(35)</sup>。というのも、この展覧会は「時間の性質や人間の知覚、意識の起源といった杉本が長年追求してきたテーマを内包しながら、千利休の《見立て》やマルセル・デュシャンの《レディメイド》を参照しつつ独自の解釈を加え、新たな本歌取りの世界を構築する」企画だったからであり、「初公開となる屏風仕立ての写真作品《天橋立凶屏風》とその発想の源泉となった颯川美術館旧蔵の重要文化財

《三保松原図》（兵庫県立美術館蔵）や、春日大社に関わりのある重要文化財《金銅春日神鹿御正体》（細見美術館蔵）とそれを本歌とした《春日神鹿像》など、杉本作品と共に、その本歌となった様々な作品が展示されたのだった（姫路市美ホームページ<sup>(36)</sup>）。

・杉本博司による「本歌取り」の精神のヴィジュアルな継承

本題に入る前に、なぜ「本歌取り」が複製なのかという問題について、科学哲学者吉田夏彦（1928-2020）の評論集『複製の哲学』（1980年初版）にふれて、ごくてみじかに検討しておこう<sup>(37)</sup>。

吉田は「複製」の概念を拡張し、美術品の場合、原像を「そっくりそのままうつしたのではないが、とにかく原像があり、そのうつしになっているという複製」の存在を指摘する。そしてこの種の「複製」は言葉による記録の場合にも可能であり、それが「原像のせまい意味での複製」になっていないとしても、言葉による描写が「描写として通用しているかぎりには、やはり、この記録はひとつの複製なのである」と続ける。

そのうえで、和歌の「本歌取り」について、やや詳しくこう述べている。

和歌の世界でも、先人の名作をふまえて詠むということは、かなり古くから行われていたが、新古今和歌集〔1210年頃完成〕が著された鎌倉時代などになれば、はっきりした規則をもった手法として確立され、「本歌取り」と呼ばれるようになる。たとえば同集の恋の部におさめられている、藤原家隆の、「逢ふと見てことぞともなく明けぬなりはかなの夢の忘れ形見や」は、古今集に出ている小野の小町の、「秋の夜も名のみなりけり逢ふといへばことぞともなく明けぬるものを」の本歌取りである。これは、本歌と主題も同じであり、ことばづかいもほとんど同じもの、「ことぞともなく明けぬるものを」を抜きとって、場所だけかえているが、〔…〕本歌との二重うつし的な構造を意識してとっていることにはかわりはない。

そして、「芸術の世界では、先人の作をふまえ、これをなぞりながらも、それ自体独立したものとしても鑑賞できるものをつくりだし、二重うつし、場合によっては三重うつし、四重うつし、の効果をあわせてねらう、ということが、古くから重要な技巧のひとつとして行われていたのである」と吉田は書いて、「本歌取り」の言葉による「複製」としての機能を評価するのである。

吉田夏彦が強調する「先人の作」の「二重うつし〔…〕の効果」は、狭義には言語（和歌）による複製の効果を指すが、杉本博司は「本歌取り」の精神をヴィジュアルな方向に発展させて、こうやってよければ写真を通じた「複製のアウラ」の新たな創造に挑戦しているように思われ、「二重うつし、場合によっては三重うつし、四重うつし」という吉田の表現は杉本の写真と奇しくも重なっている。

こうして、杉本博司は尾形光琳の「紅白梅図屏風」（国宝）を「本歌取り」した大判モノクローム・プラチナ・パラディウム・プリントの写真作品《月下紅白梅図屏風》（MOA 美術館蔵）などを制作してきたが、最近では姫路城そのものを「本歌」とした超大型写真の屏風《姫路城図》や、姫路市の書寫山圓教寺の「性空上人坐像」を「本歌」とした写真作品「性空上人像」などを発表し、これらの新作が2022年秋の姫路市美展につながったわけである<sup>(38)</sup>。

#### ・杉本博司とデュシャンのヴァーチャルなコラボレーション

杉本博司の写真作品の「本歌取り」のアイデアに沿ったこうした展開は、当然デュシャンのレディ・メイド、とりわけスティエグリッツの写真だけが「オリジナル」の実像を伝える「泉」のレプリカを連想させるが、杉本自身も、2010年シドニー・ビエンナーレの際にこう述べていた。



デュシャンの「泉」〔1917〕以来、美術の展覧会は様変わりをした。あれから九十年以上も経つというのに、現存作家たちはいまだにデュシャンの呪縛から逃れることができず、悶え楽しんでいる。なにを隠そう。私もその一人だ。アートとはアートと呼ばれるものがアートになるのだ。その意味ではボーヴォワールの言説「女は女に生まれるのではない。女になるのだ」に近い。世界は虚飾の外皮に包まれている。その虚飾の外皮を一枚ずつ剥いでいくと、何気ないものが突然アートに変身する<sup>(39)</sup>。

「デュシャンの呪縛」に悶え苦しむのではなくて「悶え楽しむ」とは実感のこもった言葉だが、杉本発言の意図から離れるとはいえ、ベンヤミンが「複製技術時代における芸術作品」で80年以上前に論じた「アウラの消滅」にやや強引に結びつけてみると、「悶え楽しむ」とは、「いま、ここ」にひとつしかないという意味で「オリジナル」な芸術作品の「礼拝的価値」が、原理上は「いつでも、どこにでも、いくつでも」存在可能な複製の出現によって事実上消滅する状況を、デュシャンがレディ・メイドの提案によって反転して、「展示価値」しかないと思われていた（オリジナルの）複製自体に「礼拝的価値」をもたらした歴史的展開があらためて想起される表現である。「アートとはアートと呼ばれるものがアートになるのだ」という逆説は、もともと大量生産される工業製品にすぎない白い陶製の便器がFountainと題されて偽名のサイン入りで美術展に出品され、展示を拒否されたスキャンダル（それ自体がパフォーマンス・アートだ）を背景として、Non-artがArtに変身するサクセス・ストーリーの本質を鋭く突いている。

このことについては、杉本自身の次の言葉が重要な意味を持つだろう——「デュシャンの業績でいちばん有名なのは、レディーメイドという概念を、美術の世界に持ち込んだことであろう。日常的な「物」に署名を付すことで、その「物」を美術品に換えてしまう。利休が一介の瓦職人、長次郎を使って焼かせた楽茶碗を、天目茶碗にも匹敵するものとして茶席に持ち込んだ驚き

は、デュシャンの「泉」がニューヨークのアンデパンダン展で展示拒否に遇った時のインパクトに匹敵するようにも思われる<sup>(40)</sup>。」

デュシャンの「泉」は工業的に生産された製品だが、千利休（1522-1591）が日常的に用いられる楽茶碗を「天目茶碗にも匹敵するものとして茶席に持ち込んだ」場合、作家は京都の陶工長次郎（1516?-1589）であり、「千利休プロデュース<sup>(41)</sup>」の作品ではあったが、それ自体はもちろん複製ではない。それがなぜ比類のない「驚き」をもたらしたのかといえば、日常と非日常、アートとノン・アートを逆転するたくらみという、いわば無形の「オリジナルな」アイデアに長次郎が日用品としてのかたちを与えた「楽茶碗」を、利休がスノッパな「茶席に持ち込んだ」からであり、無審査とはいえ「美術品」の展覧会に「泉」という異物を持ち込もうとしたデュシャンの陰謀を、利休が（ある意味では）数百年前に先取りしていたからではなかっただろうか。この点について、杉本はこう説明している——「利休は桃山時代の日本にあって、最高の価値を持つとされた美術品のかわりに、どこにでもある日常のものを以て、等価、いやそれ以上のものとしたのです<sup>(42)</sup>。」

今、あえて「先取り」といったが、この章の最後に、杉本博司が2011年ニューヨーク市マンハッタンに開いた茶室「今冥途」の「茶室披のご案内」で、デュシャンを千利休と結びつけて、こう述懐していたことを思い出しておこう。「いつの世にあって、新しい価値を捏造する」アートとは、まさにレディ・メイドの定義そのものではないだろうか。

わたしはマルセル・デュシャンを思う時、四百年近くの歳月を隔てて生きた千利休のことをも思います。アートとは、いつの世にあって、新しい価値を創造する、または、捏造するという行為なのです。私は〔ニューヨークの〕茶室を命名するにあたって、デュシャンのレディーメイドをそのまま日本語にあてて「今冥途」としました。その日本語の語感には、天上界がいまここにあるような、死後の世界をいま生きているような、不思議

議な語感があります<sup>(43)</sup>。

「捏造」とは強烈な表現だが、杉本はその少し前の文章で「茶を喫するという日常的な行為を、アートへと高めた」千利休が、茶室の書画や花、茶碗から料理までの「取り合わせから生まれる予想外な美」を客とともに楽しんだ例を引き、「予想外とは、価値の転換であり、捏造をも意味します」と述べている<sup>(44)</sup>。時代も状況も異なるが、デュシャンが一世紀ほど前に仕掛けた「価値の転換」との重なりをあきらかに意識して、杉本博司は「泉」事件の舞台となった都市の中心で、時空を超える「今冥途」（いまめいど＝Readymade now）の茶室というラディカルなチャレンジを仕掛けたのだった。

## 結 語

再度プレイバックすれば、本稿では、20世紀初頭以降の（実際にはもっと前から）「機械化された複製」（reproduction mécanisée<sup>(45)</sup>）が伝統的な芸術制作に及ぼした影響に関して、ヴァルター・ベンヤミンが1936年の論考「複製技術時代の芸術作品」で先駆的に展開した「いま、ここ」にひとつしかないオリジナルな（ほんものの）作品の「アウラ」（礼拝的価値）がその技術的コピーを通じて失われてゆくという主張の再考を試みて、機械化された「複製」自体が、ベンヤミンの「アウラ」の概念を反転し、拡張する新たな「アウラ」を生み出しているのではないかという筆者自身の仮説にしたがって、野間宏「暗い絵」の「ブリューゲルの画集」、マルセル・デュシャンのレディ・メイド「泉」そして杉本博司の尾形光琳を「本歌取り」した写真作品「月下紅白梅図屏風」などに接近してきた。

だが、すぐに気づかれるように、それぞれの場合、「複製」の媒体は、野間が「カラー印刷のブリューゲルの画集」つまり紙の書物（言葉による絵の描写）、デュシャンが（前述のとおり）工業的に大量生産された陶製便器

(サイン入り)、そして杉本は高精度の写真(屏風仕立てのプラチナ・パラディウム・プリント)だったから、三者の組合せがまったく恣意的であることを告白しなくてはならない。また「オリジナル」が「芸術作品」なのは、野間のブリューゲルと杉本の尾形光琳他の場合で、デュシャンのレディ・メイドは日用品のいわば再利用(リサイクル)であり、ありふれた「複製」が稀有な「芸術品」になったことになる。つまり、「泉」は、オリジナルの「アウラ」の消滅とは異なる次元で、オリジナル不在の複製の「アウラ」(「世紀の傑作」)の最初の実例となったのである。

また、「暗い絵」は文学作品であり、この小説冒頭のブリューゲルの複製画「七つの大罪・憤怒」の言語による表現自体は、もちろん絵画の「複製」ではない。それでもなお「機械化された複製」である画集が、戦時中の極限的な状況下で「オリジナル」を見たことのない日本の若者(作家の分身である深見進介)に「哀れな、しかしとおしいけどもの」のようなリアルな存在感を抱かせたという「事実」(作中の出来事ではあるが、野間の実体験にもとづくことは戦後の回想にもあきらかだ)は、複製の画集が特殊な場面で新たな礼拝的価値を獲得したことを物語っている。さらに、杉本の「本歌取り」的作品は「本歌との二重うつしの構造」(吉田夏彦前出)を最新の写真技術によって実現した、それ自体がオリジナルな作品ではあるが、それが「本歌」の、まさに「二重うつし」の鏡像だったとしても、杉本の不思議な「鏡」は「本歌」からは感得できない、こういってよければ「複製のアウラ」を映し出しているのである。

結局、私たちは「芸術作品の複製」はそれ自体が「複製芸術」なのかという素朴な難問にひきもどされることになるが、この問題について、ベンヤミンにまったく言及することなく、明快に論じた書物がある。多田道太郎(1924-2007)の『複製芸術論』(1962年初版)である。

その冒頭で、多田は「複製芸術とはオリジナルのない芸術、ぜんぶが複製である、たとえば映画のような芸術を指す。映画だけではない。近代文学、

写真、電子音楽などもこれにふくまれる。それらはみなオリジナルをもっていない。『戦艦ポチョムキン』のオリジナルは何処にあるか。何処にもありはしない。レニングラード〔現サンクト・ペテルブルク〕で保存されているフィルムも、日本にただ一本輸入されたフィルムもひとしく複製である」と述べてから、「複製芸術」を次のように定義する。

「複製芸術」とはふつうオリジナル芸術の複製品として解されている。〔…〕しかしわたしは、完成した芸術品の大量複製ということ、そんなことだけに「複製芸術」はとどまるものではないと思うのである。最初にいったように、複製芸術をオリジナルのない芸術と定義すれば、それはかつての芸術のもたなかった新しい可能性をはらむものとして現れるのである<sup>(46)</sup>。

多田による「オリジナルのない芸術」としての複製芸術の定義は、ベンヤミンがオリジナルのアウラ（礼拝的価値）を脅かす存在と規定しながら、それ自体の芸術的価値を認めようとしなかった技術的複製の位置づけを芸術の「新しい可能性」のほうに近づけた点で画期的であり、その意味で、複製の「アウラ」に芸術的価値を認めた重要な発言だったといえるだろう。

複製芸術の「新しい可能性」として、多田は上記の引用に続けて次のように書いた。コンピューター（AI）とインターネット（SNS）が支配的な現代社会のアートをすでに予測させる発想である——（複製芸術には）「第一に、オリジナルのないという、そのことのゆえに万人が平等の資格で参加しうるインターナショナルな芸術が未来にひらけている。〔…〕第二に、コミュニケーション技術の発展と密接にむすびついているゆえに、旧芸術のワクにとらえられない自由な表現可能性があたえられる（〔…〕音楽における楽器の破棄、など<sup>(47)</sup>。）」

ここで、戦後間もない時代にさかのぼるが、中井正一（1900-1952）も

1951年の名著『美学入門』で、「この五十年の間に〔20世紀初頭以後〕、しかし機械が自分みずからで芸術を創造しつつあることを、私たちは案外驚いていないのである」と述べて、「複製」という表現は用いずに、当時の人々がすでに「機械化された複製」の出現を抵抗なく受け入れていることを示唆していた。中井はさらに、映画が「まことに多くの面をもった芸術である」ことを強調してから、「またそのことは、歴史の聖なる一回性を、物質のもつ率直性でもって把えることができ、〔映画の場合には〕ニュースの領域で、大きな信用を人類に与えつつあるのである<sup>(48)</sup>」と述べている。まさに「複製芸術時代における芸術作品」と重なる指摘であり、ベンヤミンの主要なテーマが映画論だったことを想起するなら、中井正一の『美学入門』でベンヤミンは参照されていないとはいえ、潜在的には、15年ほどの時差をともなって「複製芸術時代における芸術作品」に接続していたとも考えられるだろう。

多田道太郎『複製芸術論』から、その後のベンヤミン邦訳や研究書刊行以降の新たな「複製芸術論」へと進むのではなくて、あえて中井正一『美学入門』へと時代を逆行したのは、「芸術の複製」から「複製芸術」への展開が日本で注目され始めたルーツを確認するためでもある。すでに見たとおり、中井も多田もベンヤミンにひと言もふれていないのだが、当時の「現代思想」の、こうした「空白」に関しては本稿の範囲を超える複雑な事情がありそうなので、ここでは、少し長くなるが、川村二郎（1928-2008）が1965年の評論「文学における経験と原理——ルカーチとベンヤミンをめぐって——」で述べた言葉を引用するにとどめておく。21世紀の日本で、ベンヤミンは「ほとんど未知の名」どころではなく『パサージュ論』をはじめ多くの訳書や研究書があるが、かつて『歴史と階級意識』などで「名声を博した」ルカーチ（György Lukács 1885-1971）は「現代思想」のはるか後景に遠ざかり、1960年代に川村が鋭く素描した二人の位置関係はあきらかに逆転している。

ベンヤミンが日本でルカーチのような名声を博することができなかった（どころか、ほとんど未知の名とっていいだろう）理由は、大きく分けて二通りに考えられる。第一には、本国のドイツにおいてさえ、彼の名が熱狂的に語られるようになったのはここ十年ばかりのことなので、戦前すでにいくつかの邦訳をもっていたルカーチとはかなり紹介のための条件にへだたりがあるということ。しかしより大きいと思われる第二の理由は、彼がルカーチのような厳密な（したがって理解に便な）体系を編みだしていないということである。これは理論をもたないということではない。〔…〕それにしてもこの若い哲学徒〔青年期のベンヤミン〕が、たえず具体的な経験の総体に力点を置いていたことは明らかである<sup>(49)</sup>。

本稿に結論があるわけではないが、少しだけ付言すれば、野間宏、マルセル・デュシャン、杉本博司の三人を引き合わせる無謀な荒業は、ロートレアモン（本名はイジドール・デュカスだが19世紀後半のパリで「ロートレアモン伯爵」と名乗ったあの若者）の記念碑的名句——「手術台の上での、ミシンと雨傘の偶然の出会いのように美しい」を意識しているといえないこともなさそうだ。時空を超えるパースペクティブに強引に位置づけるなら、時代背景もおそらく世界観も異なる野間（「暗い絵」）と杉本（「本歌取り」）を、デュシャン（「泉」）という危険な「手術台」（table de dissection は「解剖台」でもある）の上で「偶然」を装って隣りあわせる陰謀を通じて、「複製」にひそむ未知の想像力と創造力を探ることが、本稿のひそかなたくらみだったのである。というのも、ロートレアモンの「手術台」も「ミシン」も「雨傘」も、どれもが「機械化された複製」だったのだから、それらの「ように美しい」（beau comme…）という『マルドロールの歌』（1869年初版）のあの表現は、すでに「複製芸術」の出現を告知していたことになりはしないだろうか。

そればかりではない。このあまりにも有名な箇所直前には「彼〔メル

ヴァン、あの金髪のイギリス女の息子〕は、〔…〕むしろ、動物が捕えられるたびごとに、いつでも仕掛けなおされる〔…〕永久鼠取り器のように美しい」と書かれていたのであり、この「永久鼠取り器」(ce piège à rats perpetuel)こそは、その数十年後、デュシャンが彼に続こうとするアーティストたちに「呪縛」を掛けた罫となるレディ・メイドのプロトタイプだったのかもしれないことを、最後につけ加えておこう。「泉」の R. Mutt がデュシャンの偽名だったように Lautréamont もまたイジドール・デュカスの変名だったのだから。

Il [Mervyn, ce fils de la blonde Angleterre] est beau, […]plûtôt comme ce piège à rats perpetuel, toujours rendu par l’animal pris, […] et surtout comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie! (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 1869<sup>(50)</sup>).

【付記】本稿は筆者が2022年12月10日姫路市立美術館で行った講演「本歌取りの精神を考える——デュシャン、マグリット、そして杉本博司」にもとづき、マグリットに関する部分を省略して改稿し、新たに書き下ろしたものである。同館の不動美里館長はじめスタッフの皆様にあらためて御礼申し上げたい（早稲田大学名誉教授 塚原 史）。

注：本文中の〔 〕内は筆者による補足または省略。ベンヤミンのドイツ語テキスト以外の邦訳は筆者による。下線部は強調箇所。

- (1) Figaro+ AFP <https://plus.lefigaro.fr/tag/AFP> (14-11-2020)
- (2) 「緒言」中、コロナ禍のフランスの美術館に関する記述は早稲田大学都市と美術研究所編『危機の時代からみた都市』（坂上桂子所長編、水声社2022）掲載の



拙論「モダンアートの「反転」とミュージアムの変容——ダダからパンデミックへ」(p.389-416)と一部重なっている。

- (3) ロベール大辞典参照 (*Le Robert VIII*, 1985, p.781)。
- (4) Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976 ; *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981.
- (5) ボードリヤール『象徴交換と死』(今村仁司・塚原史訳、ちくま学芸文庫 p.118)。
- (6) 同上書 (p.126)。
- (7) 同上書 (p.137-138)。
- (8) 同上書 (p.132)。
- (9) ベンヤミン「複製技術時代における芸術作品」は『複製技術時代の芸術作品』の巻頭評論。以下の引用は同書佐々木基一訳による(晶文社1970年初版)。
- (10) 『複製技術時代の芸術作品』(p.12-16)。
- (11) 『写真小史』(久保哲司訳、ちくま学芸文庫 p.36, 31-32)。
- (12) 同上書 (p.37-38)。
- (13) 野間宏「暗い絵」は『暗い絵・顔の中の赤い月』(講談社学芸文庫)から引用、『暗い絵』初版(眞善美社1947年)を参照。小説集『暗い絵』には「暗い絵」、「二つの肉体」、「顔の中の赤い月」、「肉体は濡れて」の4編が収録されている。
- (14) 『暗い絵・顔の中の赤い月』(講談社学芸文庫 p.11)。
- (15) 同上書 (p.7, 10)。
- (16) 野間宏『「暗い絵」について』(同上書 p.324)。
- (17) 同上書 (p.109)。
- (18) 『複製技術時代の芸術作品』(p.13,21)。
- (19) 同上書訳者「解説」(p.164)。佐々木基一解説のこの箇所はベンヤミンが「複製技術時代における芸術作品」中で映画と観客を評した次の文章にもとづく——「映画は、礼拝的価値をよせつけない。それは、単に映画が観客に審査員の姿勢をとらせるからだけではない。映画館内でのこの観客の姿勢がいかなる精神の集中をも必要としない、という事情に基づいているのだ。観客はいわば試験官である。だが、きわめて散漫な試験官である」(同上書 p.44)。
- (20) 前段落からの「暗い絵」の引用は『暗い絵・顔の中の赤い月』(講談社学芸文庫 p.108-109, p.11)による。野間宏と臼井吉見の対談は野間が1964年に日本共産党から除名された直後のもので、以下に収録:野間宏「日本共産党の中の二十年」(『展望』76号、1965年4月号、筑摩書房 p.13-14)。
- (21) Pontus Hulten, "Introduction", *100 œuvres nouvelles 1974-1976*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, p.3) ポンピドーセンター開館前の1976~77年にパリの国立モダンアート美術館が新たに取得した作品展

図録の序文から引用（邦訳は筆者）。この「序文」でフルテンがデ・スティルや構成主義に言及しているのは、彼が構成主義を主要な研究テーマとしていたことに由来すると思われる。引用原文は以下の通り。Un musée d'art moderne d'aujourd'hui, doit s'efforcer de montrer les grands courants de la création contemporaine. Au Fauvisme et au Cubisme qui, au début du siècle ont fait suite aux conséquences immédiates de l'Impressionnisme, de Stijl et le Constructivisme. Dada et le Surréalisme ont assuré le relai des idées visuelles qui sont devenues le véhicule de la pensée aussi bien poétique que picturale et plastique.

- (22) 岡本太郎『今日の芸術』（光文社文庫 p.91）。「アヴァンギャルドの切断」については塚原史『言葉のアヴァンギャルド』（講談社現代文庫 p.51-134）・『切断する美学』（論創社）参照。
- (23) ツァラ『ムッシュー・アンチピリンの宣言 ダダ宣言集』（塚原史訳、光文社古典新訳文庫 p.29-30）。原文の引用は以下の文献による。Tristan Tzara, *DADA EST TATOU. TOUT EST DADA*, GF-Flammarion, 1996, p.206.
- (24) デュシャン「泉」事件の詳細については、塚原史『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』・「終章 ダダイズムの現代性」（岩波現代全書 p.226-244）参照。
- (25) Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes Méditations esthétiques*, Pierre Callier, Genève, 1950, p.76：初版は1913年（Eugène Figurière & Cie, Paris）。あまり知られていない箇所なので原文を引用しておく。Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple. アポリネール自身によれば、この文章は「1912年秋」に書かれている（同上書 p.76）。
- (26) Clement Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties" (Power Institute of Fine Art, University of Sydney, 1969), *The Collected Essays and Criticism, Volume 4*, The University of Chicago Press, 1993, p.301. 初出は1968年のシドニー大学講演。「民衆的前衛（ポピュラー・アヴァンギャルド）」という表現がデュシャンとダダに関して用いられていることは、アポリネールの「芸術と民衆の和解」を連想させる。グリーンバーグは、ここでアポリネールを参照項としていたわけではないが、別の機会に「ボードレールとアポリネールをつうじて、フランスの詩は二人の卓越した美術批評家を我々に提供している」と述べていた（"Review of Eugène Delacroix: His *Life and Work* by Charles Baudelaire", *The Collected Essays and Criticism, Volume 2*, The University of Chicago Press, 1986, p.155）。
- (27) アポリネール前出書（p.75）。Marcel Duchamp oppose, à la composition

concrète de ses tableaux, un titre intellectuel à l'extrême. En ce sens, il va aussi loin que possible et ne craint pas d'encourir le reproche de faire une peinture ésotérique, sinon abscone.

- (28) マシュー・アフロン『デュシャン 人と作品』（フィラデルフィア美術館監修「デュシャン 人と作品」展図録）、東京国立博物館2018（p.27-28）。注（27）に引用したアポリネールの文章の英訳からの邦訳が同図録（p.31）に掲載されているが、フランス語原文とやや異なる箇所がある。une peinture ésotérique, sinon abscone が図録では「秘教的、あからさまに難解な絵画」と訳されているが、sinon...は「…ではないとしても」の意である。なお、アポリネール『キュビズムの画家たち』中のデュシャンのポートレート写真は1912年にミュンヘンでドイツの写真家ハインリッヒ・ホフマン（Heinrich Hoffman 1885-1957）によって撮影されたが、ホフマンはその後ヒトラーの専属写真家となった（図録 p.28 参照）。
- (29) 『デュシャン全著作』北山研二訳、未知谷1995（p.288-289）。アサンブラージュ（assemblage）は「異なる要素の集合から効果を引き出す三次元の作品」で、この場合はデュシャンの言葉どおりレディ・メイドを含む（訳者の北山研二氏は優れたデュシャン翻訳者・研究者で、筆者の長年の友人だったが2023年に急逝された）。
- (30) Clement Greenberg, “The New Sculpture” (*Partisan Review*, June 1949), *The Collected Essays and Criticism, Volume 2*, The University of Chicago Press, 1986, p.317.
- (31) Louis Aragon, *Les collages*, Hermann, 1965, p. 10, 43. 河本真理『切断の時代』ブリュッケ（2007）参照。
- (32) シャルボニエ『デュシャンとの対話』北山研二訳、みすず書房（1997, p.68-69）。原書：Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Dimanche, 1994.
- (33) BBC (Duchamp's urinal tops art survey: 1 December, 2004) によれば、2004年ターナー賞発表前のイベントとして英国の美術関係者500人が選んだ「20世紀の傑作」のトップはデュシャンの「泉」だったという（2位はピカソ「アヴィニョンの娘たち」、3位はウォーホル「マリリン二連画」）。<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm>
- (34) 2006年1月4日、パリ・ポンピドーセンターのダダ回顧展で、「泉」（1960年代のレプリカ）を暴漢が隠し持った小型ハンマーで破損する事件が起こった（筆者は当時パリに滞在中で、事件の翌日会場を訪れた際に作品は姿を消していたが何の説明もなかった）。「犯人」は現代美術作家（パフォーマンス・アーティスト）

ピエール・ピノンチェリ (Pierre Pinonchelli 1929-2021 : 当時77歳) で、ポンピドゥーセンターは「泉」の評価額を280万ユーロ (当時のレートで約4億円) と算定したという。塚原史『ダダイズム』(岩波現代全書)、『ル・モンド』紙2006年1月6日・25日電子版参照。

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/01/06/m-pinoncelli-et-duchamp-frappante-charite\\_728163\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/01/06/m-pinoncelli-et-duchamp-frappante-charite_728163_3246.html)

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/01/25/le-casseur-de-la-fontaine-de-duchamp-condamne\\_734353\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/01/25/le-casseur-de-la-fontaine-de-duchamp-condamne_734353_3246.html)

この事件を含むデュシャン「泉」(Marcel Duchamp, “Fountain”) と知的財産法の関連については、米国ジョージア大学ロースクール『知的財産法ジャーナル』(University of Georgia School of Law, *Journal of Intellectual Property Law*, Volume 29, Issue 1, October 2021) 所収の次の論文が参考になる。Connely Doizé, “Destruction, The Rebirth of Art: Analyzing the Right of Integrity’s Role in Modern Art” (<https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1484&context=jipl>)

- (35) この章の記述は筆者が2022年12月10日姫路市立美術館で行った講演「本歌取りの精神を考える—デュシャン、マグリット、そして杉本博司」を大幅に改稿して書下ろしたものである(「付記」参照)。
- (36) 姫路市立美術館アートアジェンダ参照。 <https://www.artagenda.jp/exhibition/detail/7538>
- (37) 吉田夏彦の引用は『複製の哲学』(TBS ブリタニカ1980. p.40-47) による。
- (38) 杉本博司の「本歌取り」作品は上記「アートアジェンダ」及びMOA美術館ウェブサイトを参照。 <https://www.moaart.or.jp/events/atami001/>
- (39) 杉本博司『アートの起源』(「鸚鵡島の鳥籠」、新潮社2010. p.98)。ポーヴォールの引用の解釈については、ひとまず保留しておく。
- (40) 同上書 (p.138)。
- (41) 藤田美術館ウェブサイト中の表現。 <https://fujita-museum.or.jp/topics/2021/04/23/1439/>
- (42) 『アートの起源』(前出書 p.142)。
- (43) 『アートの起源』(前出書 p.142)。茶室「今冥途」の写真図版は同書に掲載 (p.141)。
- (44) 『アートの起源』(前出書 p.142)。
- (45) ベンヤミン「複製技術時代における芸術作品」の最初の草稿はフランス語版であり、表題は *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* だった。*Écrits français par Walter Benjamin*, Gallimard, 1991, p. 140.

- (46) 多田道太郎『複製芸術論』（勁草書房1969年版から引用 p.3, 39）。
- (47) 同上書（p.39）。「音楽における楽器の破棄」といえば、ツァラが1919年のダダ宣言「気取りのない声明」で叫んだ言葉（「音楽家諸君、君たちの盲目の楽器をステージで破壊せよ！」）（『ムッシュー・アンチピリンの冒険 ダダ宣言集』塚原史訳、前出書 p.45）や、ミケランジェロ・アントニオーニの1966年の映画『欲望』でジェフ・ベックがギターを破壊する場面などが思い浮かぶが、時期的には後者は『複製芸術論』初版以後であり、多田がツァラを参照した形跡も見あたらない。
- (48) 中井正一『美学入門』（初出河出市民文庫1951）、『中井正一評論集』（岩波文庫 p.365-366）。中井は「委員会の論理」、「絵画の不安」、「芸術的空間」などの評論でハイデッガーをしばしば援用しているが、ベンヤミンへの言及は見あたらない。
- (49) 川村二郎「文学における経験と原理——ルカーチとベンヤミンをめぐって」（『展望』76号、1965年4月号、筑摩書房 p.144）。もちろんルカーチが忘れられてしまったわけではなくて、『小説の理論』邦訳（ちくま学芸文庫）や池田浩士『ルカーチとこの時代』（インパクト出版会）などが今も刊行されている。
- (50) Lautréamont, “Les Chants de Maldoror, Chant VI-I”, *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, 1967, p.322. 栗田勇訳『マルドロールの歌』（現代思潮社第三刷、1970. p.292）により一部改変。Comte de Lautréamont は Isidore Ducasse (1846-1870) の筆名だが『マルドロールの歌』に続く詩論 *Poésie I/II* (1870) はデュカス名で発表された。

