

空間の輻輳に関する試論 II

吉 田 裕

第3章 マネをめぐる二つの考察

1 バタイユの経済学とマネ

私たちは村上春樹から始めて現代日本の幾人かの作家の作品に、空間が陥没しまた浮上することで複層化するという現象が起こっていることを見て、さらによく似た現象が写真の領域でも起こっているらしいを見た。私たちの主な目的は文学の上にあるが、そうであるとしても、隣接する領域に触れて見ること、その中に多少でも足を踏み入れてみることは、目的とするものを違った視点から眺めてみることであり、より良く知ることにつな

がるだろう。今回提案したいのは、絵画というジャンルであり、その中で、フランス十九世紀の画家であるエドゥアール・マネ（一八三二—一八八三年）の作品を検討することである。この世紀のフランスは、革命を経て共和政を成立させ、王政あるいは帝政への揺り戻しを経験しつつも、ブルジョワ社会を爛熟させ、近代の先端にあった。

マネはこの時代における芸術の問題をもっとも尖鋭な状態で担った画家である。彼の父親は第二帝政の法務省高官、母親は外交官の娘という裕福で恵まれた家庭だった。彼は親の意向に従って海軍士官を目指すが失敗し、

それを契機に生来の関心事であった絵画の道に入り込む。彼の画業について美術史的に言えば、彼は絵画をドラクロワ（一七九八—一八六三年）から印象派のモネ（一八四〇—一九二六年）、ドガ（一八三四—一九一七年）、ルノワール（一八四一—一九一九年）たちへと、つまり近代から現代へと橋渡しをし、変革を担った。彼の作品、たとえば《チュイルリー公園の音楽会》（一八六二年制作）、《草上の昼食》（一八六二—一八六三年制作）、《オランピア》（一八六三年制作）は、それぞれ大きな反響——スキャンダル——を引き起こした。ごく簡単に振り返れば、《チュイルリー公園の音楽会》は、画廊で公開されたが、山高帽に代表される現代的なオブジェが大胆に取り入れられたこと、古典主義的考えからすると未完成と見える色斑による描き方によって議論を引き起こした。《草上の昼食》はその二ヶ月後のサロンで落選し、落選者展に出されたが、当代の衣服を着けた男たちの間に裸婦を置く構図で激しい批判を引き起こした。《オランピア》は、選定基準がゆるめられたことで六五

年のサロンに入選とされるが、同時代の娼婦と見られる裸体を描いて、近代絵画史上でもっとも有名なスキャンダルを引き起こした。

右の記述は、芸術作品を事件として見た場合のクロニクルふうの観察に過ぎない。ただ、これらの作品は、それが何か分からないまま、確かに、誰の目にも大きな変化であると見えたのである。この章で主に取り上げるのは《オランピア》になるので、またこの作品を対象としたスキャンダルは、近代絵画の歴史の上でもっとも大きなものであったから、当時の評をいくつか参照しておく。

マネ氏が奇矯さによって注目を集めようとしたのなら、望んだ以上の成功を収めたことは確かだ。なぜなら、彼の《オランピア》ほど、多くの笑いと嘲弄と罵声を引き起こした絵画はかつてなかったからである。とりわけ日曜日にはおびたしい群衆のために絵に近づくことも、また頭文字Mの部屋を歩き回ることすら

もできなかった。

通りかかった女たちは目を背け、男たちは立ち止まったが、それはあらゆるやり方で抗議を表すためではなかった。⁽¹⁾

この作品に関しては、右の評のほかにも、複数のカリカチュアが出回るほどであった。それほどの評判を取った大画家——というよりも問題提起的な画家と言うほうが適切なように思える——であるから、研究書は汗牛充棟であるが、研究というものは、過去の作品を対象としながら、否応なしに研究者の同時代的な問題意識を浮かび上がらせてしまうことがあり得る。マネに関する論考

を多く読んでいくわけではないが、今は、読み得たものの中で、今日的な問題を示唆すると思える二つの論考を参照したい。それはジョルジュ・バタイユの『マネ』⁽²⁾

(邦訳名『沈黙の絵画』、原著の出版は一九五五年)とミシェル・フーコーの『マネの絵画』⁽³⁾(元は講演で一九七

一年に行われた)である。これら二つの考察を重ねまた接続することで、第一、第二章で探り当てた私たちの疑問により明らかに答え、かつ視野をより拡大することが出来るように思われる。

バタイユは、この画家が絵画および芸術の変容の上で果たした役割を、極めて高く評価し、論考を次の様な断言から始める。へマネの名が絵画史の中で持つ意味は別格である。マネは単にきわめて偉大な画家であるばかりでなく、彼以前の画家たちとはっきりと断絶した⁽⁴⁾。この断絶はどのようなものだったか。またそれはどのようにして実行されたのか。バタイユはまず、次のようにこの画家の歴史的な位置を定める。

土台がゆっくりと地滑りを遂げてしまった一つの世界の変化にマネは参与した。その世界とはかつて「神」の教会の中や王たちの宮殿のなかで組織されていた世界であったことを、まず述べておこう。それまで芸術は、圧倒的で否定し得ないある威厳、人々を統

一していた威厳を表現するつとめを持っていた。しかし今や、群衆の同意を受け、職人が仕えることが出来るような威厳のあるものは、何も残っていないかった。

かつて石工や画工であった——同じく書記役でもあった——職人たちは、結局、自分たちが何者であるかを表現するしかなかった。今度は自分たちが至高なやり方で存在しているということを、である。芸術家という曖昧な名は、この新しい尊厳と正当化し難い一つの自負とを同時に証言している。⁽⁵⁾

この位置づけを知るためには、バタイユの歴史的な視点を知る必要がある。彼の歴史観は、独特の経済学に基づいていて、いささか複雑になるが、本書の展開の基礎ともしたので、これを確認しておこう。彼の経済学は、通常この言葉から連想される、数量的な分析、政策の立案、投資、収支決算などというものとは全く別のものである。人間のうちには、彼を動かす力が作用しているが、この力は何処から来て何処へ行くのか、というの

がバタイユの経済学である。もう少し詳しく言えば、次の様である。バタイユは自分のうちに、そして人間のうちに、故知らず人を突き動かす不可解な力が働いているのを感じる。それはたとえば、祝祭のうちに経験される集団的な高揚であり、性の衝動であり、また突然人を捉える破壊と破滅の欲望である。この力は合理的な判断を越えて働く。そのために彼は、この力を過剰な力だと考える。つまり、人間には、理性の枠に収まらないという意味で過剰であるようなエネルギーが作用している、というのが彼の根本的な確認だった。そうであるなら、このエネルギーの理由と作用を明らかにしなければならぬ。

エネルギーの拠ってくるところについては、彼は幻想的な光景を提示する。彼は人間のこの過剰さは、太陽から来していると考ええる。太陽において、熱は、太陽が自らを破壊することで作り出されている。それは、ほかのところから補給を受けてその結果として作り出されるエネルギーではないということ、つまり過剰なものとして現

れ作用するエネルギーであるということだ。この熱は、宇宙に向かって発散され、地上に降り注がれる。そしてこの熱によって地上に生命体が生じる。つまり、生命は過剰さによって産み出されたのであり、したがって生命の本質は過剰である、ということになる。

では、生命体の中に委ねられたこの本質は、どのようにして実現されるか。その実現様態は、繁殖の中に見受けられる。生命体は自己を保存するために繁殖するが、それは過剰さを持つために、常にそれまでであったよりも多くの数と量の生命体を生み出す。

そして重要なのは、この過剰生産の可能性は、質的な変化をもたらすということだ。何が起きるかというところ、この繁殖する生命体は、元あった生命体を基盤とし、その過剰分を集約することによって、より高度な生命体を生み出すのである。

この過剰さの譲渡によって、たとえば、植物の繁茂は、それを摂取する動物すなわち草食動物の存在を可能とする。だが草食動物の頭数が元あった頭数よりも多く

なるとき、今度はその過剰分を主食として、肉食動物が出現することが可能になる。このような過剰なエネルギーの集約と受け渡しの頂点に現れるのが人間である。だから人間の中には、過剰さが集約されていることになる。つまり、過剰さのもたらす可能性が、集約された強さを持って人間の運命の中枢を作りなしている。したがって地上にエネルギーは過剰で、それが人間を動かしているが、ではこの過剰なエネルギーはどのように現れ作用するのか、というのが、バタイユの関心事となる。

この過剰さは、必要事のための消費を越えたところに形成されるものであって、人間の水準では、現実的には「富」という形態を取る。では「富」である過剰さは、人間をどのように動かしているか？ 私たちは通常、人間は労働し生産するが、生産するのは、その成果を享受し消費するためであり、次いで、消費するのは翌日に労働し生産するためだと考える。この考えの中では、生産と消費はバランスを取ってサイクルを作っていて、人間には過剰なエネルギーがあるという考えは、気づかれて

いない。

しかし、過剰さがあるということ認めると、バタイユ的な視点によるなら、このサイクルを逸脱する、つまり生産に有効に作用するのではないような、エネルギーの使い方の可能性が人間にはある、ということになる。であるからには、この使い方を実現しなくてはならない。ではどのようにか？ 過剰さの本質を損なわないように実現するとは、この過剰さを生産に還元されないようなやり方で使用しなくてはならない、ということだ。つまり過剰なエネルギーは、有効性の外で、無意味に使われなくてはならない。彼の経済学の宣言と言うべき一九三三年の「消費の概念」で、次のように述べられている。

人間の活動は、生産と保存のプロセスにすべて還元されるものではなく、エネルギー消化の活動は、はっきりと弁別される二つの部分に分割される。第一の部分は、何かに還元可能なものであって、一定の社会に属する諸個人が、生命を存続させ、生産活動を持続さ

せるのに必要な最小限に生産物を使用する、という行為によって表される。それはすなわち、生命の存続と生産活動の維持のための基本的な条件である。第二の部分は、非生産的と言われる消費によって表される。

すなわち、奢侈、葬儀、戦争、祭礼、壮麗な記念物の建立、賭、見世物、芸術、倒錯的な性行動（生殖という目的から外れた）などが示すのは、少なくとも原始的な環境のうちでは、目的をそれ自体のうちに持つ活動がかなり多くある、ということである。（第二章「損失の原理」⁽⁶⁾）

奢侈、祭礼、賭など、という様態を取る活動は、確かに生産には寄与しない。こうした消費活動の第二の部分、バタイユは「非生産的消費」と呼び、それを実行することに人間の根本的な存在理由があると見なした。そしてそのような消費活動が、人類史の中に、一貫して見られることを明らかにした。そして、それらの中で、彼がもっとも重要な実現形態と考えたのは、宗教であっ

た。なぜなら、宗教は、もっとも原始的には、集団的な精神の高揚を源に持ったが、この高揚は、獲得し蓄積したエネルギー——食料や飲料など——をある特定の時刻と場所で集約的に消費することに拠っていたからである。

この急激な消費がなぜ宗教的であると見なされるようになったかという点、この消費は、その大きさと強さのために、合理的で有用な使用方法から逸脱するものだったが、それによって、何かを実現しようという目的意識に宰領された労働という行為から人間を解放し、人間に自由と喜びの感情を与えたからである。過剰さの消費によるこのような高揚の経験は、時間的には短く、場所も限定されていたけれども、その魅惑のために「聖なる」という修飾語を冠され（のちにこれは「至高な」とも表現される）、反対に制約の中で行われる労働は計算と実益に支配されて「俗なる」という修飾語を冠された。

したがって、人間の生活は、ある面では、労働と祝祭というかたちで「俗なる」時間と「聖なる」時間上の交

替として、またある面では、労働を担う農民という「俗なる」階級と農民の作り出す富を搾取してただ消費するだけの祭司あるいは領主階級という「聖なる」階級の二つに空間的に分割されて、実現された。この構造は古代的な人間の共同体の構造であり、中世まで維持された。

ところがこの構造が大きく変化する。それが近代であり、バタイユがマネについて言った地滑りとは、この変化のことを指している。何が変わったかと言えば、右のように、富が有用な目的を持たず生産に還元されないように消費されていた状況に対して、それは浪費であって、避けなければならず、「富」はもっと有効に使われねばならない、と考えられるようになったのである。それは工業や通商、また交通が発達した社会から生じる必然的な要求でもあった。こうして過剰さつまり「富」は、無用に消費されるのではなく、ふたたび生産構造の中に投入される。具体的には生産設備の増強のために投資される。それが資本主義と呼ばれるあたらしい経済制度である。その結果、生産力は飛躍的に拡大される。こ

れが近代という時代の始まりである。

2 《オランピア》は何を示すか？

『マネ』は芸術論であるが、芸術もまた社会の変動と不可分であり、したがって右に見た過剰さにまつわる変容の中に深く巻き込まれている。というのは、芸術は、それ自体生産力を持たないことは明らかだが、それを別にしても、まずは「聖なるもの」に仕える活動だったからである。物語を語るとしたら、彫像を作るとしたら、絵を描くとしたら、それは神々の運命を讃えるため、イエスの受難あるいは聖者たちの殉教を語るためだった。また宮廷恋愛の優美を伝え、戦士の勲を描くためだった。これらの仕事によって、芸術に従事する画工や記録係たちは、「聖なるもの」の末端に属していた。しかし、近代という時代の始まりにおいて、芸術のこのあり方は根底から変化する。なぜなら、「聖なるもの」を成り立たせていた過剰さの非生産的な消費という社会的制度が根本では消滅しようとしていたからである。王や貴族

あるいは教会が持っていた聖なるものに由来する威厳は、かたちは保ったものの、内実を失い、空洞化してしまふ。脱聖化と言われる時代である。そのとき、芸術はどんな運命に見舞われるのか。簡単に言えば、彼らは、語るべきもの描くべきもの、それまで価値を保証されていた主題を失ってしまう。その時芸術はどのような変容を遂げねばならないか？ その変容をもっともよく表したのが、バタイユによればマネである。

マネはどのような状況にいたか？ 聖なるものが持っていた威厳は根拠を失っている。それをかつて担っていた階級つまり王侯貴族や祭司たちは、それが存続していると信じ込んでいるか、あるいは存続を疑いながらも自分の疑いを押さえ込んでいる。一方新興のブルジョワたちは、彼らの出現によって聖なるものを否定しながら、聖なるものの残影に参与して自分たちも高貴な存在だと思込もうとしている。それが〈地滑りを起こしてしまつた一つの世界〉の意味である。こうした条件の中で、絵を描く人間の鋭い感覚は、彼自身の意識すら越え出

て、聖なるものの没落を描き出してしまふ。押し隠されていた聖なるもののこの不在を人々の目に暴き出してしまったこと、バタイユによれば、それがマネのスキャンダルの本質的な理由である。

バタイユは、『オランピア』の分析によって、右のような性格を持つマネの仕事を明らかにする。横たわる裸婦を描いたこの作品は、一見したところ、女性の持つ美を神話の女神に託して描くというギリシア以来の西欧の伝統に属するように見える。事実、マネはこれを若い時代にイタリアに旅行して見たティツィアーノの『ウルビノのヴィーナス』をモデルとして描いた。しかし、これと『オランピア』二つを比較してみれば、違いは歴然としている。前者はルネッサンス期にあって半ば逸脱しつつはあったが、女神の裸体であるという合意の下に書かれていて、バタイユによるなら「神聖な形象の持つ非現実的なまでの：甘美さ」^⑦を持っていた。だが後者は、どう見ても女神ではない普通の女の裸身であり、花束、猫、首飾り、黒人の召使いなど、散りばめられた小道具

類から見れば、間違はなく娼婦であった。さらに彼女は、ふくらみを持たせることを拒否した平塗りと呼ばれた手法によって描かれた。そのために、この女はランプの厚みしか持たない、とこき下ろされたが、それは形象の背後に、美の理念——隠された「聖なるもの」——などありはしない、という主張であった。

そのことは、同じ頃制作されて、皇帝ナポレオン三世お買い上げとなったカバネルの『ヴィーナス誕生』（一九六三年）、またウージェニー皇后の買い上げとなったボードリーの『真珠と波』（一八六二年）など作品と較べてみればよく分かる。皇帝夫妻の買上げとは、それらが公認の美意識に適合していたということだろう。これらの作品において裸体は天使たちに見守られて波の上に横たわるなどして、また丸みを帯びていかにも柔らかな肌をして、明らかに神話の美神を示している。それに較べると『オランピア』は、「黄色い肌のオダリスク」「死体公示所にいる」と、また下腹部に置かれた「恥じらいのヴィーナス」を示す手はこわばっていて「ヒキガエル

のようだ」と擲擻された。だがそこで明らかにされたのは、栄光に満ちた美の女神は消失し、画家にとって描くべきものとしては、彼の目の前に居る生身の女だけであり、その女を、どんな意味も付加せずあるがままに描くしか残されていなかった、という画家の現実であった。

バタイユはこの作品について「そこにあるのは、飾りを剥ぎ取られて取り戻された威厳^{マジェステ}である。それは誰でもないものの威厳、いやさらに何でもないものの威厳である……」と言う。この言明はまず、そこにあるのはもはや神の教会や貴族階級が持っていたような神聖な威厳ではない、ということだ。この作品を見て、おそらく誰でも「威厳」を感じるだろう。しかし、それが神聖さから来る威厳ではないことも感じるだろう。この威厳は、描くべきものを、保証されたものではなく、自分自身の現実の中に見出し、それがあるがままに描くという画家が決意が実現したところのものである。そして、この仕事を引き受ける者こそが、近代的な意味での芸術家という呼称——価値を保証された主題を描くのは職人にす

ぎない——を受けるのである。

3 麻酔と痺れ、そして疲労へ

《オランピア》で代表させるが、マネの仕事について、彼は主題を神話的なものからその時代の現実的なものに変更し、美の女神を現実の女に置き換えることで、現代性を確立した、ということは、すでに言われていることであって、バタイユの分析は、同じことを多少違った視点、社会的な要素を加えた視点によって補強した、ということになるのだろうか？ そのように見なされ得る側面はもちろんある。過剰なものが生産と消費のシステムの中に繰り入れられることで、過剰なものの消費に根拠を持っていた「聖なるもの」が消えていった、というところまでは、おそらく重なっているだろう。しかし、生起した動きは、主題が置き換わったというだけには終わらないのだ。過剰なものの作用を根底においてバタイユの分析は、マネに起きた変化を、《オランピア》以後の作品にまで延長し、さらにマネを越え出ると

ころまで拡大して捉えることを可能にする。彼の分析が興味を引くのはこの点によってである。

バタイユの記述を辿っていると、神聖さを剥ぎ取られた威厳は、なお変容し、新たな事態を引き起こすように、読み取られている。ほとんど彼の意志に反してまで、と付け加えておきたいほどであるが。そのことが見

えてくるのは、《オランピア》の四年後の一八六七年に描かれた《マクシミリアン皇帝の処刑》についての分析である。この作品の素材になっているのは、ナポレオン三世によってメキシコ皇帝として擁立されたマクシミリアンが独立を求める民族主義的反乱によって殺害された事件（一八六七年）であって、フランスの外交の失敗を意味するために、マネの作品は当時公開禁止になった。マネは伝えられる処刑の光景を、これも若い時期にスペイン旅行で見たゴヤの《一八〇三年五月三日》（制作は一八一四年）——侵入したナポレオン軍に抵抗して蜂起し捕らえられたマドリードの市民が銃殺される場面を描いた——を下敷きにして構図を作った。同じような構図

で描かれた二つの絵画を較べると、《ウルビノのヴィナス》と《オランピア》の対比がもっと深められたのを見る事が出来る。《五月三日》では高揚の果てに死にゆく者たちを描いて、作品は悲劇にまで達している。それに対し、《マクシミリアン》についてバタイユは、次のように言う。

ア・プリオリに言って、兵士たちによって方法的に、冷酷に与えられる死は、無関心アパシイには不向きである。それはずっしりと意味を担わされ、激しい感情を生み出す主題である。しかし、マネはこの主題を不感無覚なものとして描いたように見える。観客はこの深い無関心の中を彼についてゆく。このタブローは、奇妙にも歯の麻酔を思い出させる。このタブローからは、拡がってゆく痺れの印象が発散してくる。まるで熟練した臨床医が朝飯前といった調子で、丹念に、「雄弁を捕まえ、その首を折りたまえ」というあの第一の掟を適用したかのように⁸⁾。

バタイユはこの作品に「無関心^{アパシシ}」を、とりわけ「痺れ」を感じ取っている。たしかに、ゴヤの作品では死にゆく者の叫びが聞こえるようだが、半世紀を隔てた——さらにスペインとフランスの歴史的社会的条件の違いも考慮しなくてはなるまいが——上で、殺される者も殺す者も棒のように突っ立っているマネの作品には、人々の関心を強く引き寄せる高揚が消え去っている。この光景には死を高貴なものと化する作用は現れず、かつ求められていない。それが「痺れ」をもたらす。

しかし「痺れ」の理由はそれだけではない。「痺れ」はどこから来るのか? 《オランピア》から《マクシミリアン》に至る過程で、なぜこのような変化が起こったのか? 『マネ』という著作でバタイユがこの変化を正面から叙述しているわけではないから、以下は推論だが、変化は、彼の思考のもっとも広範な基盤となった、そして先に見たように冒頭で仄めかされている経済学の考えを取り入れるならば、理解可能となるように思え

る。

つまり、人間が生み出す富は、近代になって、非生産的に消費されることから転用されて、ふたたび生産のプロセスの中に繰り入れられるのだが、富の本来の性格は過剰さであるゆえに、繰り入れられたとしても完全に消化されることはできないのではないか? そうであるなら、生産のプロセスの中で一種の消化不良あるいは鬱血のような症状を引き起こしたのではあるまいか? それは、通常の経済学でならば、資本主義経済に周期的に現れてくる過剰生産とそれによる不況という現象のことであろう。この不全さは、キャンバスの中に潜在化し、見えないながら基盤を揺るがし始める。ついで「痺れ」となって現れてくる。省みるなら、《オランピア》にもすでにその徴候はあったと言えるかもしれない。というのは、この作品は、その出現の時すでに、身体の描写がぎくしゃくしていることが批判され、下腹部を隠す手はヒキガエルのように、とも言われた。バタイユは特に言っているわけではないが、指摘されたこれらの様態は、こ

の痺れに起因していたと考えてもよいだろう。

さらに《マクシミリアン》では、被刑者と銃殺隊は通常もっと間を置くはずであるのに、キャンバスという制約から、距離を圧縮して銃口が被刑者に触れるほど近くに設定されているが、よく見ると、照準は、被刑者の正面に向かっているというよりも、わずかだが左側にずれている。これは距離の圧縮——その最初の現れが痺れだが——のために、被刑者たちのいる空間と銃殺隊のいる空間が陥入し合って重複してしまったためであるように見える。

その上でマネの最晩年の重要な作品《フォリ・ベルジェールの酒場》（一八八二年）に読み取られているのは、「痺れ」のもう一步先の状態である。これはブルジョワたちの集まるパリの高級ナイトクラブ——当時カフェ・コンセールと呼ばれた——で、酒類を供する仕事をする美貌のバー・メイドを、大きな鏡を背にした正面から描いて、爛熟したブルジョワ社会の歓楽の場を描いた華麗な風俗作品、マネの傑作のひとつと見なされている

作品である。バタイユはそこにへ大きな鏡の戯れが送り返す光の魔法》を見る。それは最大級の贅辞であるが、彼はさらに次のように加えている。

彼女は確かに大柄で快活だが、どこか火が消えたように、視線はブロンドの髪の毛の縁の下で疲労と倦怠に曇っている。⁽⁹⁾

華やかな色彩の下に、無関心、疲労、倦怠が女の表情に表れる、とバタイユは読むのだ。ではそれらの特性はどこから来ているのか？ おそらくこの放心したような冷たさは、《オランピア》で予感のように滲出し、《マクシミリアン》でいっそう露わになるあの「痺れ」から受け渡されたものだろう。限度を超えて繰り返し込まれた過剰さは、鬱血を越えて、美貌のバー・メイドに疲労と倦怠をもたらす。それがバタイユの見るところ、マネという時代を画した画家の最後の作品なのである。

4 フーコーによるマネ、三つの問題系

バタイユのマネ論の論旨は、『オランピア』から『マクシミリアン皇帝の処刑』を経て『フォリ・ベルジェールの酒場』へと受け渡される。過剰なものの繰り入れが行われるが、それがある限度を超えれば、鬱血状態が起きる。それはまず画面に痺れをもたらし、次いで疲労と倦怠の様相を与える。しかし、この過程は、そこで終わるのだろうか？ 安定しないとしたら、その先で何か別な出来事あるいは変化が起こるのではないだろうか？ この動きは、描かれたものの様相を変えてきたが、次には、ひよっとすると、さらに次元を別にする変化を引き起こすかもしれない。バタイユの関心は、もっぱら『オランピア』に集中され、それ以後はむしろ付随的な変化のように見なされるようだが、マネに関して、バタイユ以後的などいふべき変容に反応を返してくれるような論考がないわけではない。フーコーの『マネの絵画』である。

フーコーは、青年時代にマネに強い関心を持ち、マネ

論を書くこととしたらしいが、結局論考としてまとめることはできなかった。ただいくつかの講演を行い、その中のひとつ一九七一年にチュニジアで行った講演から起こされたテキストが、彼の死後の一九八九年に公刊される。この論考は、特にバタイユのマネ論を引用したりしているわけではないが、バタイユが見出したマネと共振し、さらに現在の関心を引き出すよう作用してくるように見える。

フーコーの論考は、一見して、バタイユのそれと大きく異なっている。後者は、見てきたように、歴史的な条件を背景に置き、ほぼ編年的に進行したが、前者においては、こうした参照の仕方は棄却され、分析は、画面の構成という問題に集中される。何が描かれているか、どんな時間上のつながりがあるかという問題は、ほとんど問われることがない。マネから十三の作品が選び出され、画面構成という関心から、三つの問題系によって捉えられる。しかし、三つの問題系は、ただ並置されているのではなく、フーコーの問題意識に従った展開を示し

ていて、そこにバタイユによって触発された問いを受け継ぐものがあるように見える。そのように取り出してみよう。

「キャンバスという空間」と題した第一の問題系について、フーコーは、マネがキャンバスにおいて、表面、高さ、横幅といった物質的特性をどのように用いたかという観点から、八点の絵を例証として取り上げる。全部を紹介する余裕はないので、バタイユの論の中で引き合いにされた作品を優先的に取り上げよう。最初は《チユイルリー公園の音楽会》である。フーコーは、初期に属するこの作品において、この画家の特性がすでに表れていることを指摘して、次のように言う。

それでもすでに、ここでいくつかの点を指摘すべきでしょう。マネが主要な垂直の線を強調している、それがこの絵では木によって表現されていることが分かります。そしてこの絵は、画面奥の方の、二本の主要な軸によって構成されています。一本は水平な軸で、

いちばん後ろの人物たちの頭によって示されています。もう一つは垂直な軸ですが、いくつかの軸がここに示されており、その軸を繰り返し、むしろ強調するような具合に小さな光の三角形が「画面中央上方に」描かれていて、そこからすべての光が注がれて、この情景の前面を照らし出しています。鑑賞者ないし画家は、この情景をごくわずかに俯瞰的な視線で見たり、それゆえ後ろの方を少しは見る事ができます。しかし、よく見るといっわけではありません。奥行きがあまりなく、前景にいる人物が後ろのようすをほとんど完全に覆い隠してしまっています。⁽¹⁰⁾

この作品では、チユイルリー公園の林の中に、音楽を聴こうとして集まったブルジョワ群衆が描かれている。フーコーが見出すのは、まず男たちのシルクハットが連続して画面の中央を横切って作る黒い水平の線である。次いで、書き込まれた立木は垂直の線をなしている。マネの作品にフーコーがまず見出すのは、垂直と水平の二

つの線の存在である。その上で、奥行きがあまりないこと、つまり前景の人物あるいは人物で画面の底が塞がれていることが指摘される。

続いて取り上げられる作品にも同じ構図のあることが指摘される。《オペラ座の仮面舞踏会》(一八七四年)では、両側に垂直な二本の柱があり、水平には横に延びる梁がある。その上この空間は、着飾った男たち女たちによって奥行きが塞がれてしまっている。三番目に取り上げられるのは、《マクシミリアン皇帝の処刑》だが、《小銃の描く水平線と兵士たちの垂直の姿勢：タブローの内部でキャンバスの水平・垂直の大きな軸を増殖させ、繰り返している》⁽¹¹⁾ことが指摘される。そして奥行きは壁によって塞がれている。

続く五つの作品についても、同じような動きのあることが指摘される。では問題は何か？ フーコーは、《キャンバスとこの四角形の空間的特性は、こうしてキャンバス自身に描かれているものによって表象され、明示され、強調されている》⁽¹²⁾のだと言う。もっと簡

潔で印象的なのは、次のような一節である。《タブローを二重化するような小さな情景が再び見られる》。二重化とは何か？ それぞれのタブローには垂直と水平に走る線があつて四角形が区切られ、さらに底を塞ぐのだが、こうした動きによって、タブローは、自身の内部にもう一つの空間を括りだし、その空間を外部に向かって送り出そうとする、ということだ。

第二の問題系は「照明と光の問題」と名付けられている。フーコーはまず人物が宙に浮いているかのように描かれた《笛を吹く少年》(一八六六年)を取り上げて、タブローの奥行きが完全に切り除かれたこと、つまり奥行きが塞がれたことを確認した上で、このタブローの空間においては、照明がほとんどあるいはまったく影をもたらしなさいことを指摘する。《この絵にほとんど唯一描かれている影は、笛吹き少年の手の下にあるこの小さな影です……》⁽¹³⁾。このような影のない空間は、どのようにして出現したかについて、フーコーは次のように言う。伝統的な絵画においては、時には絵の内部に、時に

は外部に何らかの光源があるが、それはいずれにせよ、作品とのつながりの上に光源があるということだ。しかし、この作品においては、光源のあり方は根本的に変わってしまう。バタイユは「内部の照明は取り除かれ、外部正面からの光に置き換えるというラディカルな技法」⁽¹⁴⁾が実行されている、と言うが、この場合外部は、内部との連続性を拒否する外部、逸脱による外部なのだ。

同様の——ただし一步進んだ——事情を、フーコーは《オランピア》に見出す。《ウルビノのヴィーナス》においては「上方左の方に光源があって、それが優しく女性を照らし出している」⁽¹⁵⁾が、《オランピア》においては、照明は次のようである。

さて一方 マネの《オランピア》が目に見えるのは、ある光があたっているからだということがお解りでしょう。その光は、優しく慎重深い側面からの光ではまったくなくて、非常に暴力的に、真正面から照らす光です。つまり、指し示されている光源、女性を照

らす照明そのものによって前提とされている光源は、まさしく私たちがいる場所でなくて、一体どこにあると言えましょう。

なぜ、正面から照らされると見えるような出来事が起こるのか？ 講演であるためか、フーコーの説明はそれほど緻密ではないが、先立つ第一の問題系と、後から来る第三の問題系の間はこの出来事を位置させるなら、以下のように推測することができるのではあるまいか。つまり、タブローの中で縦と横の線によって区切られ、底を塞ぐことで切り出された空間は、タブローの枠を越えて外部に逸脱するに至ったと、そしてこの空間の示すのは外部というどこでもない場所であるけれども、他方で、画家の視線によって切り出されたために画家と切り離し得ない絆を持つのだと、つまりこの絆は画家の視線となり、その結果真正面から来る暴力的な照明として現れてくるのだと。

画家の視線はまた鑑賞者の視線でもある。だから《オ

ランピア》を見る鑑賞者は、対象を客体として鑑賞するのではなく、視線とタブローとのこの不可分性により、直接的に見えるように強いられる。すなわち、裸体を直接的に見るように強いられる。フリーコーによれば、それがスキヤンダルの理由であった。

しかし、照明の問題は、より基本的には先ほど見たように空間の二重化の問題であって、照明だけには留まらない。この問題系の最後にフリーコーは《バルコニー》（一八六八―六九年）を取り上げる。このバルコニーにいる男一人女二人の人物を描いたこの作品でも、両側の緑の日除けの作る垂直線と手すりの作る水平線によって空間は二重化され、室内は闇に沈んで背景は塞がれている。大きな白いドレスの広がりには影はなく、つまり光はバルコニーの正面から当たっている。しかし、今度はこの正面からの光にもかかわらず、キャンバスの反応が前と同じではない。フリーコーは次のように言う。

そしてここでも、三人の登場人物がそれぞれ別の方

向を見ており、もちろんわれわれには分からない強烈な光景に心を奪われていることによって不可視性が示されているようです。それぞれ別の光景、というのも、一つはキャンバスの前に、もう一つはキャンバスの右、三つ目は左にあるからです。いずれにせよ、われわれには何も見えておらず、ただその眼差しだけが見えます。⁽¹⁶⁾

なぜそのようなことが起こるのか？ それは第二の問題系で示された画家の視線すなわち照明の位置の性質による。この照明は不思議な照明である。なぜなら、真つ向から来ているにもかかわらず、どこにも影を作らないからだ。それはこの「正面」が、実はどこでもないが、またどこでもあり得る地点であることを示している。それはつまりタブローの延長ではないところの「外部」から来ているということだ。この性格がタブローを揺さぶるのである。

登場人物たちの視線は、同じ方向を向いておらず、同

じものを見てはいない。だから、それぞれの視線に対しては正面という位置を想定できるとしても、タブローそのものあるいはその全体に対して見返す視線は、単一のものではなくってしまう。だから、タブローに対する鑑賞者の視点は、定まりきらないものになる。そういう出来事をフーコーは見出しているようだ。

5 《フォリ・ベルジュールの酒場》の示すもの

この動きはさらに進行する。「鑑賞者の位置」と題された、最後の第三の問題系で、フーコーが取り上げるのは、《フォリ・ベルジュールの酒場》だけである。マネの最後のこの作品にも、まずは横の線と縦の線によるキャンパス空間の反復と繰り返し出しが認められる。横の線としては、下方にカウンターの縁があり、その奥に横に延びる鏡の下端があり、今度はその鏡の中に、カウンターの縁が移っており、さらに映し出された酒場全体の光景には、席を区切る腰板がある。縦の線としては、太い大きな柱が映っている。それに加えて、これらの光景

は、実は鏡によって奥を塞がれているのであって、鏡に映し出された光景は、区切られて繰り返された空間、反復された空間にほかならない。

しかし、私たちは、この画面に不可解なところがあることに気がつく。それは特に難しいことでなく、誰でも気づくことで、この作品が発表されたときから、揶揄を込めて批判されてきたことだが、そしてバタイユはこの点についてはまったく言及しないのだが、鏡の反映の仕事は、光学的に不自然であるのだ。カウンターと鏡は平行に置かれ、かつ正面に向けられ、バー・メイドも同じく正面を向いているからには、背後に映った彼女の姿はその真後ろに映っていて見えないはずであるのに、鏡の右側にずれて映っており、そしてその眼前には話しかける男の姿もある。これは常識的に言えば、明らかに不可解であり、この作品の制作中からそれを見た友人たちに指摘されたようだ。けれども、マネは修正しようとはしなかった。

この不自然さについてフーコーは、そこから三つの不

可能性が現れてくる、と言っている。一つめは、このバー・メイドが後方の鏡の右方に映るためには、画家あるいは鑑賞者は、同じように右方にずれていなければならぬが、画家はこの女を正面から見ているからそれはあり得ない、という点、二つめは、鏡にはこの女に話しかけている男が映っている、しかしそうであるなら、この男の影が女性に映るはずだが、そのような影は現れていない、という点、そして三つ目は、この男が画家であるとしたら、その視線は、鏡の像の示すところに従えば、女を見下ろす俯瞰的な視線であるはずであるのに、実際の作品の中の画家あるいは鑑賞者の視点は、女の視点と同じかむしろ下にあるという点である。したがってこの作品の空間には三つの不可解な点があることになる。フーコーはそれを「三重の不可能性」⁽¹⁷⁾だと言っている。この不可能性によって、絵を見る者の位置はずれざることを余儀なくされ、不安定なものとなる。

この動揺の中に、第一と第二の問題系で明らかにされてきた出来事が、累乗されているのを見ることができ

のではないだろうか？ 第一の問題系では、タブローの空間は、二重化され繰り出されることになった。第二の問題系では、それがタブローという想定された空間を越え出ることがありうるということ、そのとき、タブローは単一の像を返してくるのではなく、ことが示された。そして第三の問題系では、タブローのこの動きにさらに反応して、画家および鑑賞者の視点が不安定化し、複数である可能性が現れる。そしてこの複数性のために、タブロー自体が揺れ動く不定なものとなる。そんなことが起こっている。フーコーは次のように言う。

このマネの作品のような場合、人物がこんなに近くに描かれていて、すべてが間近にあって何やら手で触れられそうな印象を受けるといふのに、それにもかかわらず、あるいはひょっとしたらそれゆえに、いずれにしてもそうした印象を持ちつつも、画家がこのような絵を描くためにどこにいたのか、また、このような光景を見るために私たちはどこにいるべきなのかを知

ることはできないのです。……そのとき絵画は表象作用が私たちに押しつけ、鑑賞者にただ一つの鑑賞点を押しつけるような、いわば規範的な空間ではなくなります。タブローはひとつの空間として現れ、人はその前で、またそれに対して動くことが可能になります。⁽¹⁸⁾

画家と鑑賞者の視点は複数になることを促される。すると、タブローの前で鑑賞者は動くことが出来るようになる。否むしろ、一点に留まる事を許されなくなる。それがマネの絵画のもたらす経験だと、フリーコーは考える。彼の分析は説得力を持っている。では、その動き引き起こしたのは何だったのだろうか、ともう一度問い返さずにはいられない。『マネの絵画』では、フリーコーはそれを、へタブロー自体の内部、それが表象するものの内部で、自分が絵を描いているまさにその空間の物質的な性質を用い、またいわば機能させることをあえて行った⁽¹⁹⁾ことによる、と述べる。内部で、という言い方に注目したい。それは、よそから持ち込まれたものではなし

に、絵画を制作するまさにそのことのうちに、なにかそれまでの安定した空間を揺るがしてしまいう動きが生じた、ということだ。それは空間を成り立たせる本質——つまり縦の線あるいは横の線——を組み直すというかたちを取りつつ、かつその支配に甘んじない何か余計なものにより明らかに露呈させることだった。そしてこの余計なものとは、バタイユがつねに関心を持って、システムの中に注ぎ込まれるのを確認したあの過剰さであったと考えてみたい。

強引さを承知で言うと、バタイユは絵画史において、マネの内にこの過剰さが一際強く働くのを見出し、この作用は主題の選択や捉え方を変える、とした。彼はある章を「主題の破壊」と名付け、そこでへ私たちはマネにこそ、描くという術以外の意味作用を持たない絵画、すなわち「近代絵画」の誕生をまず帰さねばならない⁽²⁰⁾と書いた。しかし、「描くという術」の変化の帰結は、主題の破壊に留まらず、マネにおいてもさらに進行了。つまり、それはまず内部に「麻痺」を育んだのだが、そ

それは「疲労」となって表層に浮上し、亀裂をもたらし、二重化し、その中に複数の空間がせめぎ合うようなタブローを産み出した。フーコーの分析はこの後者の過程を明らかにするものであるように思える。

6 マネ以後

では、この動きは、マネのところで完成するのだろうか？ 当然ながら、そのようなことはあり得ない。私たちは、この動きがいつそう強められて、至るところに浸透していったに違いない、と考えるべきである。その全体を見渡すことは不可能だが、絵画という領域で考えられるその進行を、知見の範囲で掬い上げてみたい。

マネの中に、複数の空間が相互に重なり合い浸透し合うのを見るとき、まずはセザンヌ（一八三九—一九〇六年）のことが思い浮かぶだろう。この画家は、おそらく一八六五年のサロンで、ゾラとともに《オランピア》を見てゐる。ゾラはマネ擁護の論文を翌年発表し、六七年にはかなり長い「絵画における新しい流儀・エドゥアール・

ル・マネ」を刊行するが、セザンヌもこの作品をモチーフにした《モデルヌ・オランピア》を、一八七〇年頃と一八七三—七四年頃の二度にわたって制作している。セザンヌはマネに対して賞賛と反発の入り混じった複雑な感情を持ち続けたが、セザンヌの上に落ちたマネの影は、マネのより後期の作品を通して、またセザンヌのより後の時期に、濃くなっていたように見える。セザンヌは、どこかで「見るためには血が出るほど見つめなければいけない」と言っていた。そして彼を訪ねてやってきた若い画家エミール・ベルナルに、次のように語る。

進歩を実現するためには、自然しかありません。自然との接触によって、眼がしつけられます。眺め続け働き続けるおかげで、眼は集中力をもつにいたります。すなわち、オレンジでもリングゴでも球でも顔でも、そこには一つの頂点 point culminant というものがあるのです。そしてこの点は、光や影や彩られた感

覚がおよぼす恐るべき影響にもかかわらず、われわれの眼に最も近いのです。⁽²¹⁾

セザンヌにおいては、自然の事物が存在する力が次第に強まってキャンパスの平坦性を押し破って前面に現れ、画家にそれぞれを固有の仕方で見つめることを要請し、結果として画家は安定した立場から世界を見ることが出来なくなる。それはまず静物画——たとえば《果物籠のある静物》(一八八〇—九〇年)——の中に見られる、テーブルの左右の稜線の食い違いのようなデフォルマシオンとしてあらわれるだろう。次いで風景画——たとえば《レスタック岩》(一八八二—八五年)など——に現れる、岩山の稜線や石切り場の切開面、家々の屋根あるいは壁面がそれぞれの存在を主張してせめぎ合うような姿が現れてくる。これはマネ的な空間の変容のいっそう顕著な姿である。

次にはピカソ(一八八一—一九七三年)に目を向けよう。マネからピカソへの道筋はあまりにもしばしば指摘

されていて(たとえば具体的な例では、彼は一九〇一年に《オランピアのパロディ》を描き一九五九年になって、マネの《草上の昼食》のモチーフとして一四〇点に及ぶ連作を作っている)、繰り返しにしなければならないとしても、やはり確認しておきたい。彼のキュビズムは、異なった視線の組み合わせなどではない。順序は逆であって、彼のキャンパスの中で、まずある動きが起こり、キャンパスを揺さぶる。動きはキャンパスに亀裂を生じさせ、断片化し、ついで引き裂かれた複数の空間は、前にもまさる圧力を受けて、ひしめき合う。するとこれらの空間は相手の上に乗るかかり、また下に潜り込み、重なり合う。その結果がとりあえずキュビズムという形で捉えられる。

一九〇七年の《アヴィニヨンの娘たち》によって開始されたキュビズムは、立ち上がってくる空間の動きを自在に加速させ、空間を無限に複数化するような方向——それは分析的キュビズムと呼ばれる——に進んだが、比較的シンプルに実践された一九三〇年代の作品である、

たとえばマリー・テレーズをモデルにした《座る女》（一九三七年）や娘をモデルにした《人形を抱くマイア》（一九三八年）を見つめるとき、とりわけ描かれた女たちの眼を見つめ返そうとするとき、彼女らの二つの目が微妙に異なる方向から来ているために同時に両方を見返すことが出来ず、右側の眼に視線を合わせれば左側の眼に幻惑され、左側の眼に視線を合わせれば右側の眼に幻惑される。視線はどうしても揺れてしまう。そして結果的には、見る者の位置は不安定なものとされてしまう。これはこれらの作品を見る誰もが知る経験だろう。ピカソは自在に自分の方法を変え、また元の方法に立ち戻りもしたが、彼のもう一つの大きな造形上の実験は、カラージュであろう。《アヴィニヨンの娘たち》のあと、一九一〇年代前半に、彼はキャンパスの中に、出来合いのオブジェを張りつけることを始める。それらは新聞紙、楽譜、また包み紙であり、椅子の座部の籐の織物が張り込まれることすらあった。《籐椅子のある静物》（一九二二年）がそうである。また金属や着色した

木塊が張り込まれた作品《グラス、パイプ、トランプ》（一九一四年）もある。これらも外部にあるオブジェが持ち込まれることであるが、もっと正確に言えば、そのような操作を可能とする空間の複数性がキャンパスの内部にあり、その複数性はキャンパスという臨界線を越えて外部に進出し、通路を開き、今度はこの外部をキャンパスの内部に導入することを可能にしたのである。

ピカソによるキャンパスの外への通路の開削と、それによる外部との通底は、マルセル・デュシャン（一八八七—一九六八年）によっていっそう拡大されたと言えるだろう。彼は青年期には油絵を描き、ピカソのキュビズムから強い影響を受けたが、かなり早い時期に油絵を放棄し、オブジェの制作に関心を移す。制作と言ったが、それは既成のものをそのままか、あるいは若干手を加えたものをオブジェと見なすもので、彼はそれを「レディ・メイド」と呼んだ。その最初の作品は一九一三年の《自転車車輪》である。それは白く塗った台の上に、背もたれのないスツールを置き、さらにその上に自転車の車

輪ひとつを取り付けたものだった。それは日常の中に埋もれている事物のあり方を変えることで、そこに「美」というよりも（美がどんなものであるか実現する前には分かりはしないのだから、それを目的とすることはできない）、少なくとも「驚き」を引き起こそうとするものだった。しかしこれを現在の私たちの文脈で捉え直すなら、所与の空間に別の空間を持ち込むことだったといえるだろう。これをほぼ同時代だったピカソのカラージュとの比較に置くなら、ピカソにはなお出発点となるキャンバスが存在し、それとの関係において外部は存在したのに対し、デュシャンにおいては、その外部がもはや外部だけで存在するようになってしまったというふうにも見える。

こうした実験の中で、もっとも有名になったのは、つまりスキヤンダルを引き起こしたのは、なんとと言っても一九一七年の《泉》だろう。彼は横倒しにした男子用小便器に R.Mutt と署名して、つまり自分の名前を隠して、自分が展示委員をしていたニューヨーク・アンデパ

ンダン展に出品する。当然のことながら、この作品は拒絶されたが、デュシャンはこれに対して作者としては匿名も守ったまま、展示委員として次のような抗議文を新聞に掲載した。

マット氏が自分の手で『泉』を制作したかどうかは重要ではない。彼はそれを選んだのだ。彼は日用品を選び、それを新しい主題と観点のもと、その有用性が消失するようにした。そのオブジェについての新しい思考を創造したのだ。⁽²²⁾

日用品をその用途から離脱させることで「新しい思考」を作り出すことを試みたのだが、これをピカソ的なカラージュとの関係の中に、そしてデュシャン自身のレディメイドの履歴の中に置くなら、このオブジェは、まず、美術館という空間に対するカラージュであったように思える。というのは、美術館は、フランス革命によって王や貴族の館から接收した美術品を、国民の誰もが鑑

賞できるようにとルーブル宮に展示したことに端を発するが、そのように一元的に展示されることは、さまざまの出自をもった作品を新たな理念——たとえば美術史というような——に沿って秩序づけてしまうことになった。だからデュシャンが便器をオブジェとして美術館あるいは美術展に送りつけたとき、それはキャンパスに対してコラージュによって持ち込まれる事物と同じ役割を果たし、整序された理念を攪乱し逸脱させる作用を果たすことが目論まれていたに違いない。

もう一つ注意したい点がある。それはこの新しい思考が〈有用性が消失することによって生まれたとされている箇所である。この転換は、便器を横に置いて實際上の機能を停止させることで為し遂げられたが、有用性の消失という言葉で私たちは、この章の冒頭で、バタイユが芸術の根拠をエネルギーの非生産的かつ無効な消費活動に関連づけた上で、このような活動が近代以降次第に有用性の網の目の中に注ぎ込まれ、それによって美そのものをも変質させられてゆくのを見たことを思い出

す。二〇世紀の初め、美はやはり、有用性による覆いを取り払ったところに現れるのだが、現れたのは、美の女神でないことは当然として、もはや女ですらなく、便器というこれ以上なく俗なるオブジェだった。

これは極端なケースだったかも知れない。しかし、聖なるものが消滅した世界で俗なるものを引き受けねばならないという了解、その時空間は不思議な屈折と重複のうちに現れるだろうという了解は、芸術家たちの深くに浸透した。そのことを確認した上で、私たちは、この世紀の芸術を、いくつかの側面から捉え直してみたい。

第4章 小説の冒険

1 時間芸術の中に現れる空間性

芸術にはさまざまな様態があり得るが、それらのほとんどで、十九世紀の後半から二〇世紀の初めにかけては、私たちの現在に通じるさまざまな徴候が出てきた。これらのすべてを網羅することは、不可能である。だから、自分の関心の強さにしたがってそれらの中からある

領域とある主題を選ばなくてはならない。この論考で選んだのは、領域としては私たちの時代の日本の文学、主題としては「空間の輻輳」と名付けることが出来そうな変化である。

この変化をまずは日本の現代作家たちの文学作品（短編小説）の中で検討し、次いで同じ関心を造形作品——写真と絵画——に振り向けた。造形芸術——とりわけヨーロッパの——に手を伸ばしたのは、力には限りがあるとしてもヴァリエーションをつけたかったからであり、また日本以外の参照先を導入することで中心にある関心事をより多面的に検討できるようにしたかったからである。造形芸術の本来の領域は空間であり、「空間の輻輳」という関心を持つなら、造形芸術の中に、そのような変化の現れをより具体的に见ることが出来るだろう、と考えられた。そしてバタイユに従ってだが、主にマネを検討することで貴重な示唆を得たと考える。

その上で、この章では、マネの後継者たちと同時代の、つまり二〇世紀の前半の西欧の小説作品を取り上

げ、そして続く章では映画作品を取り上げたい。そこで着目したいのは、絵画という空間を主戦場とする芸術に對して、小説と映画が、異なった芸術のジャンルであるけれども、時間に基づくという点で共通するジャンルだということである。絵画あるいは造形的作品は一時に全体を見ることが出来る（最近はこの性格を越える造形芸術が現れている）が、小説や映画は、時間にしたがってその制約の下で読まれ、鑑賞されねばならない。そのとき、空間の輻輳という事態は、それがどのような芸術ジャンルにも浸透しているに違いないとしたら、どのように現れてくるかを見たいのである。

2 小説はパロディから立ち上がる

マネをめぐって、バタイユの論旨から引き出せるのは、近代芸術は、教会によってであれ、また貴族階級によってであれ、かつて君臨した「聖なるもの」の凋落として現れるということであり、フーコーの論旨から引き出せるのは、その結果、この凋落は二重化あるいは多層

化という形態を取ることだ。この二つの性格を備えたものとして、パロディという見方をしてみよう。辞書によれば、パロディとは「文学作品の形式の一種。他人の荘重な詩文をたくみにまねて、滑稽な主題を扱うもの」とある（岩波国語事典）。真似ること、優越的であった相手を愚弄し、滑稽化することだ。そうではないとしても、価値を変更してしまうことだ。そして操作は文学作品に限られるというわけではあるまい。《オランピア》は《ウルビノのヴィーナス》の、また《マクシミリアン》は《五月三日》のパロディであったが、その反復の中で、美の甘美さは苛烈な生々しさに、死の崇高な叫びは言葉のない麻痺状態へと変容した。まず確かめたいのは、マネに典型的に見られたこの変化は、彼の同時代——幅はもっと広くとろう——の文学にも見出しうるらしい、という点である。

マネの身近でなら、彼の十歳年長で保護者的な存在であったボードレールの『悪の華』（一八五七年）は、阿部良雄によれば前世代の文学がもった優美・均整・信

仰に対するパロディであった。〈…『悪の華』はマネの『オランピア』がティツィアーノの《ウルビノのヴィーナス》などのパロディーと見なされ得るのと同じ意味で、過去の文学のさまざまな伝統に対するパロディー的な関わり合いを基本とした書物として、まさにひとつの「老衰」の土壌の上に咲き出た花であった〉⁽²³⁾。

同じことはもっと遡って近代文学の始まりとされるセルバンテスの『ドン・キホーテ』（前編一六〇五年、後編一六一五年）にも言うことが出来る。自分を騎士と思い込み、怪物と闘い女性を敬うことで騎士道を実践しようとして、結果的に奇行を繰り返す老人を描いた書物は、現在においてしばしば〈永遠の理想と希望の騎士「ドン・キホーテ」についての物語〉（ミュージカル『ラ・マンチャの男』の宣伝文から）だと見なされているようだが、当時の文脈では、中世的な騎士の道徳——つまり聖なるものに奉仕することに由来する価値——がもはや消滅し、それを求めることは時代錯誤の滑稽譚になるほかないことを暴露した物語だったはずだ。

それに『ドン・キホーテ』のパロディ的性格は、この騎士物語のパロディから出発して、さらに強化される。

それは聖書中の福音書で語られる弟子を連れたイエスの宣教の旅のパロディでもあった。イエスの物語が旧約の預言を引き継ぎ実現するためであったように、ドン・キホーテの物語は、先行する騎士物語を引き継ぎ実現することだった。だが『ドン・キホーテ』の場合は、この反復行為は、さらに累乗される。というのは、この作品は一六〇五年に出版されるが、その十年後の一六一五年に後編が出版され、しかも単なる続編ではなく、後編の登場人物は、前編を読んでいるのである。後編は前編を下敷きになっている、つまりパロディ的構造が内在的にも作用している。

この反復的パロディの構造は、近代文学を告知したほかの作品にも見ることが出来る。フロベールの『ボヴァリー夫人』（ボードレールの『悪の華』と同じ一八五七年の刊行である）で、エンマは、夫となったシャルルの凡庸さに落胆し、情熱的な恋愛にあこがれるが、ロドル

フは田舎貴族の漁色漢に過ぎず、またレオンも若いだけの狡く優柔不断な男に過ぎなかった。そこには悲劇にまで至るような高揚した恋の感情は現れることがない。エンマの恋は騎士道恋愛のまたロマン派的恋愛のパロディであり、彼女はそれらの不毛を明らかにして自滅してくだけだ。

『ドン・キホーテ』をはじめとして、キリスト教もパロディ化の対象になる。ドストエフスキの『白痴』（一八六八年）もこの系譜に入れることができるだろうか？ この作品を執筆中に彼は姪に手紙を書いて、自分は〈無条件に美しい人間〉²⁴を描きたいのだ、と言っている。そしてこの人間をキリストだと言っている。このようなモチーフの元に語られた物語は、最終的には、主人公を再び白痴状態に陥れることで終わる。これはパロディではないのかもしれないが、否応なしにその近くにまで押しやられているように思える。

ニーチェの『ツァラトゥストラはかく語った』（一八八三―一八八五年）は、これはもう明らかに新約書に対するパ

ロデイの試みである。それは伝道の物語となつて、キリスト教に代わる新しい福音をもたらすはずだった。しかし、ニーチェは、自分が聖者になれず、道化でしかないことを自覚する。彼は自分で「私は聖人になりたいとは思わない、それくらいなら、道化にでも見られるほうがいいだ」(『この人を見よ』)と言う。道化とは聖者のパロディにほかならない。この哲学者はバタイユの最重要の参照先の一つだったが、そのバタイユによれば「ニーチェは孤独であり、彼の教えは、キリストのそれに較べれば、不幸な冗談であつて、誰もそれを真に受けることはなかった」ということだ。ニーチェの時代には、もはや福音をもたらすような条件は消滅していた。

英雄の武勲の物語のパロディは、二〇世紀になつて徹底される。例証はジェームス・ジョイスの『ユリシーズ』(一九二二年)である。ユリシーズは、オデュッセウスの英語名だが、トロイ戦争からからの帰途、女神アテナの復讐のために一〇年間海上を彷徨わなければならなかった古代ギリシャのこの英雄の冒険譚は、一九〇四

年六月一六日の早朝から深夜までのほんの一日の物語に、しかも広告取りを仕事とする冴えない中年男レオポルド・ブルームの物語へと変容させられる。この平凡な男は、知人の葬式に参列し、図書館へ行き、酒場で喧嘩し、娼家に入り込むのだが、彼の行跡を記す章のすべてに《オデュッセイア》にちなんだ題名が付けられていて、その対応関係とパロディ性は明示されている。そして挙げ句の果ての帰宅の場面で、共通性と相反性ははっきりと示される。オデュッセウスは貞淑な妻ペネロペイアに待たれているのに対して、当代のユリシーズを家で待つのは、浮気の止まない妻モリーであり、彼は妻の情事が終るのを待たねばならない。そこではもはや英雄が武勇を証し立てる冒険譚が成り立たないことが示されている。

これらのパロディ性は、先行する物語をとらえて、その反復としてもう一つの物語——しかし変質した——空間を提示するという方法によっている。だが、パロディ性が圧縮を受けてひとつの作品の中で実践されるという

こともあり得る。取り上げてみたいのは、レイモン・ルーセル（一八七七—一九三三年）の例である。彼は生前に『アフリカの印象』（一九〇九年）を始めとするいくつかの小説を書き、それらを演劇化して上演したが、シユルレアリストたちを別にして、ほとんど認められないまま、自殺らしい死を遂げる。だが彼は死後公開を条件として「私はいかにしてある種の本をかいたか」という文章を残していて、自分の創作方法を詳細に説明した。それに拠るなら、彼はほとんど同一でありながら、ほんのわずかな部分が違うだけで、全体の意味が大きく異なってしまう二つの文章を設定し、一方で始まり、他方で終わる物語を作り出すというものだった。彼が例として挙げているのは、短編「黒人たちの間で」の場合だが、*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*.（古い玉突き台のクッションに書かれたチヨークの文字）という文章は、その最後の *billard* の一文字を変えて *pillard* にすると、「老いた盗賊の一味について書かれた白人の手紙」の意味に変化してしまう。これら二

つの文章の間隙から、彼は物語を紡ぎ出す。

この操作を先に見たパロディという視点から捉え直すことができる。つまり「古い玉突き台のクッションに書かれたチヨークの文字」という記述は、「老いた盗賊の一味について書かれた白人の手紙」という記述をパロディとして持ったのであって、この作品は二重化しており、作家が二つの記述の間をつなごうとしてさまざまな記述を行ったとしたら、それは二重であるということの根拠と帰結を確かめようとする試みであった。

ルーセルはさらに、死の前年である一九三二年に『新アフリカの印象』で新たな実験を残している。彼によると、一〇〇ページに足りないこの作品には十三年の歳月が費やされ、彼の作品の中でもっとも異様なものが出来る。全体は、十二音綴から成る四つの詩で構成されているのだが、いたるところに括弧が開かれ、その中にさらに括弧が開かれてゆき、読者は意味の連関を失って、言葉の内部の迷宮の中に迷いこんでしまう。レリスによれば、〈文章を次々ときりもなく二重底にしてしま

い、最後に解体させる⁽²⁶⁾のである。

これは「アフリカの印象」と原理的には同じ運動である。「アフリカの印象」においては、ひとつの文章が並行に分割されたが、今度はあらゆるところに亀裂が走り、分割が行われ、重複は限らないものとなる。二重底になってしまうというのは、縦の線と横の線で平面を区切り奥行きを塞いで別の空間を繰り出したマネのやり方と似ているのではないか？あるいは通風口という狭い開口部から覗き込んだ「象の消滅」の語り手は、同じことを試みたのではなかったか？

ヨーロッパの二〇世紀にはこのような特性をもつ作家が、多くはないとしても、あちらやこちらに見受けられる。始まりと終わりの類似ということなら、ルーセルの近くに巨大な例が見られる。プルースト（一八七一一—九二二年）の『失われた時を求めて』（一九一三—二七年）である。この物語はベッドにいる著者の姿から始まり、よく知られているように、紅茶に浸したマドレーヌの食感によって、数十年の昔の記憶を甦えらせ、いかに

して一人の少年が作家になるかを描き出しつつ、最後はこの少年ののちの姿である現在の話者の姿に戻ってくるという構成を持っている。それは第三共和政下の旧貴族とブルジョワたちの社交生活を通して一人の小説家が生成する物語であるように見せながら、私たちの辿ってきた関心にも十分に答を返してくる。たとえば、記憶の最初の想起についてへいまや、私たちの庭やスワン氏の庭園のありとあらゆる花が、ヴィヴォンヌ川に浮かぶ睡蓮が、村の善良な人たちとそのささやかなまいが、教会が、コンプレ全体とその近郊が、すべて堅固なかたちをそなえ、町も庭も私のティーカップから現れ出たのである⁽²⁷⁾と書かれている。これは入り口は狭いとしても、そこから別の空間が生成してくることにしているの物語である。あるいは別の視点を促されることもあり得る。『失われた時』は通常円環構造——最後に最初の場面に戻ってくる——を持った作品だとされるが、それはむしろ、半睡状態でベッドにいる一人の人間の姿を二つに分割することで始まる作品だと見なすことも出来る。そしてそ

の間を繋ぐ物語が紡ぎ出される。この点で、ルーセルの例に似ていると言えるのではないか？

3 カフカの『審判』

ジョイスとブルーストという英語で書かれた文学とフランス語で書かれた文学でモダニズム文学の頂点となった作家に触れたとしたら、ドイツ語で書かれたモダニズム文学における頂点であるカフカにも同じような出来事が起きていないだろうか、という疑問が起きて不思議ではない。そして実際にそのような好奇心に応えるような出来事をカフカに見出すことが出来る。

それはカフカの『審判』の場合である。一人の男が、罪状を明らかにされないまま逮捕され、裁判所で争いながらも要を得ず、そのまま殺害されてしまう、という不可解な物語は、全体主義社会を前もって象徴するものであるとか、現代生活の不条理を如実に描いたものであるとか、実存の不安を象徴的に語ったとかの解釈がなされたが、一九七〇年代になって始まった草稿研究によって

別の様相が浮かび上がってきたようだ。この作品は、不思議な始まり方と、不思議な終わり方をしている。冒頭の「逮捕」と題された章の全体を引用することは出来ないが、そのまた始まりは次の様である。

だれかが誇ったにちがいない。悪事をはたらいた覚えがないのに、ある朝、ヨーゼフ・Kは逮捕された。グルーバツハ夫人に部屋を借りており、その料理女が毎朝八時には朝食をもってくる。それがこの朝は来なかった。Kはなおしばらく待ちながら、枕に頭をのせたまま向かいの建物の年とった女をながめていた。いやに目を光らせて、じっとこちらをうかがっている。そのうち飽きたし腹もへったのでベルを鳴らした。すぐさまノックの音がして男が入ってきた。これまでの建物で、ついで見かけたことがない。細身だが、がっしりしていて、からだにびったりの黒い服を着ていた。旅行着と似ていて、いろんなひだやポケットや留め金やボタンがついており、それぞれの用途はともか

くも、なかなか実用的な服に見えた。

「どなたですか？」

Kはすぐさまベッドの上で身を起こした。⁽²⁸⁾

「当番のかた？」

Kがたずねた。兩名はうなずき、一人が手の山高帽で、もう一人を指した。

これに対して最終章である「最期」は次のように始まる。

三十一歳の誕生日の前夜——九時すぎ、通りに音が絶えたころ——二人の紳士がKの住居にやってきた。

ともにフロックコートを着て、青白い顔で肥っており、見たところ固そうな山高帽をかぶっていた。玄関を入るにあたり、はじめての訪問におなじみの儀式張ったしぐさをして、Kのドアの前では、さらに念入りにくり返した。二人の来訪は予告されていたわけではなかったが、Kはただちに黒服に着かえ、戸口に近い椅子にすわり、新しい手袋をゆっくりと指先びったりにはめた。ついで立ち上がり、もの珍しげに二人の紳士を見つめた。

冒頭の章の引用では、男は一人だけだが、隣の部屋でもう一人の男（おそらく前者の上司）が待っていて、ヨゼフ・Kを逮捕に来たのは二人である。最後の章では、最初から二人で現れている。これらの部分で、冒頭の二人は〈細身だが、がっしりしていて、体にびったりの黒い服を着てい〉るが、最終章の二人は〈ともにフロックコートを着て、青白い顔で太って〉いる。迎えるヨゼフ・Kは、冒頭の章では、すぐ後に〈Kはベッドから飛び出すとズボンをはいた〉という一節があるから、パジャマだったに違いない。最終章では彼は〈ただちに黒服にかえ〉る。日付については、冒頭の章ではやがて〈今日が三十歳の誕生日〉であることが明かされるが、最後の章では、三十一歳の誕生日の前夜であることが最初に明示される。時刻については、前者では朝であり、

後者では夜である。逮捕のとき、向かいの建物の窓から、年老いた女がこちらを眺めていたが、石切場での処刑の際には、隣り合った建物の窓が突然開いて、誰かが身を乗り出し、両腕を差し出す。

二つの部分は明らかに対照を成している。これは不思議なことではないか？ どうしてこんなことが起こったのだろうか？ 池内紀によれば、草稿の研究のおかげでわかったことであるが、カフカは最初と最後を同時に書いたのである。逮捕の章を仕上げた後、トランプのカードをめくるようにして、処刑の場を書いた。もしかすると、最後の章を決めた後、それをくると裏返しにして、最初の章に取りかかったのかもしれない、と池内は言う。

これはひとつの場面を並行する二つの場面に分割したという意味では、ルーセルあるいはブルーストと深く共通する試みであるだろう。その間に語られる出来事は、類似しながら異なる場面を繋ぐ試みである。最初の場面は、やがて来る、自分とは少し違った場面と合致できる

ように、手探りで進み、最期の場面は、自分の源泉オリジンであったかもしれない場面を、間違いない受け取れるように、いや間違うことを承知で受け取るように到来するのである。

その間に語られるさまざまな興味深い出来事、つまり裁判所での問答、レニとのアバンチュール、錠の門の話、などは、実存主義ふうには、また全体主義の予感として、あるいは精神的に解釈されるとしても、それらの全体が、並行する二つの場面に引き裂かれたその間に生じた空間の中で、つまり、二重性を本質とした出来事として生起しているのだと考えねばならない。

細く切り開かれ、そして押し拡げられるこの狭間で、何が起きるのだろうか？ あるいは何が示されるのだろうか？ 挿話のように語られる錠の門の話に着目してみよう。これは単独でも取り上げられる、カフカの中でもっともよく知られた挿話である。ヨーゼフ・Kは、芸術好きのイタリア人顧客を大聖堂に案内する役を引き受ける。その仕事をやり遂げようとして、思わぬ行き違いや

出来事に遭遇する。彼はイタリア語がかなり出来たはずであるのに、このイタリア人の話をうまくできない。待ち合わせの時間は十時であったのに、彼は十一時に到着して、時間びったりに来たと思ひ込んでいる。

そして聖堂の中で、初めて会った聖職者から名前で呼びかけられる。この聖職者は教誨師なのだが、彼はKが告訴され、訴訟が不利になりつつあることを知っている。この教誨師からKは、不思議な話を聞かされるのである。錠の門——裁判所のことであろう——の前に、田舎から一人の男がやって来て、門番に入れてくれるように繰り返して頼むが、門番はいつも、今はだめだと答える。門の小口を通して何かが煌めくのが見えることもあって、男は長く待ち続けるのだが、次第に衰えていく。死にかけているその男に向かって門番は、「ほかのどれひとり、ここには入れない。この門はおまえひとりのものだった。さあ、もうおれは行く。ここを閉めるぞ」と告げるのである。この不可思議な物語について、教誨師とKの間に問答があって、それはさまざまに解釈される

のだが、今は気になる部分を一つだけ取り出しておう。教誨師は、門番の「いまはだめだ」という言葉と「この門はおまえひとりのものだ」という説明の間に矛盾はない、とした上で、「一つのことを正しくとらえるのと、同じことを誤ってとらえるのとは、相互に排除し合うものではない」と語る。つまり、ここには正しさと誤り、つまり自己に対する同一性と差異性が共存しうるような世界が垣間見られているのだが、それこそが始まりと終りの類似とずれの根拠になっている。

カフカの作品では、夢幻的な出来事がきわめてリアリステイックな文体で語られる。彼の文学のもっと重要な特性であるこの夢幻とリアルの二重性もまた、右に見たような、正しさと誤りの両立可能性に根拠を置いているに違いない。

またこれらのずれは、言語そのものに内在するずれから来ているのかもしれない。ジル・ドゥルーズの指摘が興味深い。彼は『カフカ—マイナー文学のために』で次のように言っている。カフカはユダヤ人で、加えるにプ

ラハというチェコ語使用の環境にいなからドイツ語で書いたが、それはドイツ語というメジャーな言語に対して、マイナーな言語を作り出すことであり、それは後者によって前者に闘いを挑むことだった。へこれはマイナーの文学にとつての問題であるが、また私たちのすべてにとつての問題でもある。つまり、自分たちの言語から、その言葉を深く掘り上げることができ、冷静で革命的な線にしたがって、その言語を展開させることができるようなひとつのマイナーの文学をどのようにして作り出すかという問題である。どのようにして、自分自身の言語の遊牧民・移民・ジプシーになるか。ゆりかごから子どもをさらい、ぴんと張った綱の上で踊ることによって、とカフカは言っている。カフカの文学で、言語は重層を成している。マイナー文学とは、パロディそのものではないか？

これら三つの作品は、実はかなり近い時日に書かれている。ルーセルの『アフリカの印象』は一九一〇年、カフカの『審判』一九一四年である。そしてブルーストの

『失われた時』は一九〇九年頃開始され、一九二二年の作者の死まで改稿が続けられる。これらの作家たちは、お互いのことを何も知らなかったに違いないが、どこか共通する問題に打ち当たっていたように思われる。そしてその問題は、また文学以外の芸術にも共有されていた。つぎに検討したいのは、映画である。

第5章 映像の冒険

1 ベンヤミンの映画論

ここまでのところで、近代および現代の芸術の中で、至高なものの存在が消滅し、それを支えてきたエネルギーが潜在化され、それによって空間が不安定になり、二重化あるいは多重化されるのを、文学、写真、絵画、といった領域で見えてきた。だがその傾向が近代芸術に特有のものであるとしたら、それは、近代に特有の、つまりこの時期になって現れた新たな芸術のジャンルにおいては、もっと顕著に現れてくるだろう、と予測できるかもしれない。考えられるのは、映画という形式である。

人間の目には、対象が実際に存在したよりもわずかな時間だが長くその像が残るといふ特性、つまり視覚が残像を伴うという性格が発見されたのは、十九世紀の初めのことであり、この性格を利用して、わずかにずれた静止画を連続させることで、動きを表現することが試みられ始めた。この静止画は、最初は手によって描かれていたが、連続写真にとって替われ、ついでフィルム上に定着された像を光線によって投影することが考案される。一八九五年、フランスでリュミエール兄弟によってプリンター、カメラ、映写機の機能を備えたシネマトグラフが発明される。同時にある程度の長さをもった物語の展開が可能になって、映画が成立する。映画は、まず娯楽としてアメリカとヨーロッパで盛んに制作され、享受の容易さから大衆の間に広く浸透する。音声に関しては、初期はサイレント映画で、弁士の声を必要としたが、一九二六年にトーキーの技術が導入され、一九三五年にカラー映画が現れる。

このような発達の上で、映画は、それまでの既存の芸

術のジャンルと競合関係にあること、芸術の新しいジャンルであることが分ってくる。そうした時期に映画の持つ芸術の新たな姿を鮮明に示す論考が書かれる。ワルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」（一九三六年）である。ドイツ系のユダヤ人であるベンヤミンは、ナチス政権の成立とともにパリに亡命している。

「複製技術時代の芸術作品」はパリで書かれ、ほぼ同じ時期にドイツ語とフランス語で発表された。仏訳を受けたのはクロソウスキーであって、ベンヤミンはそれを通じて、バタイユ、カイヨワ、そしてレリスたちの「社会学研究会」——現代世界において聖なるものを探求することを主題とした——の活動と接点を持つ。彼はバタイユたちのうちに前ファシズム的傾向があることを危惧したが、それでも、彼らとの間にある種の共通する時代感覚を持っていたのは確かである。

ベンヤミンが提示するのは、近代における複製技術の発展という問題である。同一の作品を複数個作ることが出来るこの技術は、石版画に始まるが、石版画は隣り

に写真によって追い越される。複製はもっと容易にそして広範囲に拡大される。その結果複製という性格は至るところに、もちろんながら芸術の中にも浸透してくる。では複製の登場によって、芸術において何が変わったのか？ よく知られていることだが、ベンヤミンは次のように指摘する。

どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品の持つ「今—ここ」的性質、それが存在する場所に一回的に在るといふ性質である。⁽²⁹⁾

芸術作品には、今ここにあるという一回性、つまりほかのありようができないという絶対性がある。それは代替されることが出来ない。そのために芸術作品は、唯一であることが持つ高貴さを帯び、魅惑する力を放った。この魅力は、アウラと呼ばれる。しかし、そのアウラは、そもそも一回性に背反する複製においては、当然のことながら消滅する。アウラのこの消長は、あきらかに

バタイユが聖なるものの消長という状態で見ていた出来事と呼応している。端的に言えば、アウラとは芸術において現れた聖なるものの経験である。そして消滅に向かうこの変容は、複製の技術が発達するとき、いっそう加速される。その時、芸術とされていたものは芸術でなくなる、あるいは少なくとも、かつてままの芸術であり続けることは出来ない。

技術とはまず石版画であり次いで写真であるが、その可能性を頂点に押し上げたのは、映画である。では映画は複製技術によるとして、それは何か新たなものを産み出したのだろうか？ それを見るためには、複製が不可能だった時代の芸術、一回性に基づく芸術のありようから出発しよう。ベンヤミンは、古代ギリシアにおいては、修正が効かないゆえに彫刻が諸芸術の頂点を占め、それは永続性を目指して制作することを可能にしたと見なし、このようなあり方と映画のあり方を較べて、次のように述べる。

私たちの立脚点がギリシア人のそれと対極にあることは疑いない。今日ほど芸術作品の技術的複製が高度に、そして広範に可能となったことはかつてなかった。その芸術性格が徹頭徹尾、複製可能性によって規定される形式を、私たちは映画においてははじめて持っている。この形式をギリシア芸術と細かく比較するのは無意味であろう。しかしながらこの比較は、ある厳密な一点に関しては示唆に富む。すなわち映画とともに、芸術作品にとってある性質が決定的なものとなったのだが、この性質は、ギリシア人ならばおそらく芸術作品にもっとも認めがたい性質、あるいは芸術作品のもっとも非本質的な性質と見なしたであろうものである。その性質とはつまり、より良く作り直される可能性である。完成した映画というのは、一息に創造されたものではまったくない。それは数多くの映像とそのつながりからモニタージュされたもので、モニタージュする人は、どの映像、どのつながりを採用するか、選択することができる。しかもその映像はもとも

と撮影の過程で、最終的にうまく撮れるまで好きなか
け撮り直すことが出来たのである。⁽³⁰⁾

ギリシアの芸術から今日の芸術への変移は、複製の不可能から可能への変移にある。その上で、確認すべきことを拾い上げてみよう。まずは、複製の可能性がもっとも高められたのが映画であって、そのこの性格は、映画においてはモニタージュという方法によって実行されている、という点である。映画における複製は、写真という性格を拡張して、それらを組み合わせることによるモニタージュという様態を取ることにある。ではモニタージュとはどんな方法なのか。この方法については、一九二三年のチャップリンの『巴里の女性』が例に挙げられている。この作品は三千メートルのフィルムで出来ているが、制作には一万二千五百メートルのフィルムを使った。それは一つの主題を異なる位置から、別々の時間に、あるいは異なる場所で撮影し、それらのフィルムを取捨選択し繋ぎ合わせてひとつの物語を構成する、とい

うことが行われたからである。

この方法の中に、映画のもっとも重要な性格がかたちを取って浮上してくる。一つは、保存可能なフィルムという媒体の使用によって、編集作業を別に行うことが出来るようになったということである。ついでこの編集作業の中で、さまざまな視角を繰り入れることが可能になった。そのために、映画においては一回限りの勝負が挑まれるのではなく、〈作品をより良く作りかえていくことを可能とする性質〉が生じたということだ。

この性格は、まずは利点であろう。作品は、熟慮されて、よりいっそう美しいものへと鍛え上げられる能力を得たということであるからだ。しかし、反面からすると、これは奇妙な性格でもある。まず第一に、幾重にも捉えられまた捉え直すことが可能になったとき、そこにはわずかながら差異が生じるのであって、そうである以上、捉えられる一つの主題がある、とは言い切れなくなるからだ。主題は拡散し、同一性を失い始める。

またこのように無限の改変の可能性が生まれたという

ことは、かつての一回的な芸術が持っていた完成という性格が消え去ったということであり、作品それ自体が、どこまでも不安定で不確実なものとならざるを得ない、ということである。

私たちは、もう一つの疑問に捕らわれる。つまり、古典的な芸術作品は、それが存在する場所に一回限り存在することでアウラを持ち得ていたとしたら、隅々まで複製技術によって浸透された映画は、当然アウラを失う。だが、それは魅力を失うことを意味するのだろうか？ いや、映画は魅力を持っているのではないか？ 私たちは心を躍らせて映画を見る。だとしたら、それはアウラでない魅力、アウラに代って現れた魅力ということになる。ではそれはどんな魅力なのだろうか？ ベンヤミンがイリュージョンという言い方をしているものが、この魅力に当たるように見える。彼は映画のイリュージョンは劇場におけるイリュージョンと深く異なると考える。劇場の場合、俳優は、背後に演出家や装置があるとしても、観客席の観客にむかって演技し、観客はそ

れを受け止めるという相互交感があることで、イリュージョンを形成することが出来る。それに對して、映画の場合は、撮影の現場において、俳優はただカメラに向かって演技するのであって、観客との交流はなく、そのために彼はイリュージョンを成立させ、自ら経験することは出来ない。イリュージョンの可能性は、奪われ抑圧される。だから、もし映画にイリュージョンがあるとすれば、それは別のところから生まれていると考えねばならない。ではどこからか？ それは——それもまた——モニタージュからだ、とベンヤミンは言う。

映画のイリュージョン性は二次的に獲得された性質である。それはフィルム編集の産物である。その意味するところはこうである。映画スタジオにおいては、器械装置が現実の奥深くまで侵入しており、そのありようはといえば、現実の純粹な相、器械装置という異物から解放された相は、ある特殊な処理の産物、つまりその目的のために特別にセットしたカメラで撮影し

たものを、同種の他の撮影フィルムとモニタージュした結果なのである。リアリティの器械から解放された相は、ここでリアリティの最も人工的な相となり、なまの現実の光景は、技術の国の青い花となった。⁽³¹⁾

分かりやすく言えば次のようなことであろう。映画は写真すなわち機械による現実の直接的な反映——化学反応——を根底に持っている。器械装置が現実の中に入り込んでいて、とはそのようなことだ。であるから、それはどんなイリュージョンももたらしようがない。しかしながら、あるフィルムを、別の視点から撮影したフィルムと、また別の時間別の場所で撮影されたフィルムと組み合わせることで、不思議な動きが生じる。これらのフィルムは、互いに働きかけ合うことで、相手をまた自分を現実の直接的な反映であることからおびき出し、また引き剥がしてしまふ。この相互干渉によって映像は、リアリティへの服従から解放される。映像には自由が与えられ、映像だけで成り立つ世界を作り出すことができる

ようになり、「青い花」が可能になる。この操作を行うのが、モニタージュである。そしてこの自由こそが映画だけが持つ、少なくとも映画が先頭に立って所有するに至った可能性なのだ。そしてこの動きの中には、私たちの基本的な関心に触れてくるものがある。つまりこれは、圧迫され潜在化されてしまった過剰さ、かつてアウラであったものを潜在的なままに作動させることだったのではないだろうか？

モニタージュから来るこの魅力は、目新しさのせいであつたかもしれない。だがそれだけではあるまい。あえて言うと、モニタージュから魅惑が生じるとしたら、モニタージュがたんに技術の問題ではなく、私たちの時代の本質と深く関わっているからだ。つまり、これまで見てきたように、過剰なものを注ぎ込まれた私たちの時代の空間は、麻痺と疲労を経て別の空間を析出し、ある種の重複現象を起こすに至ったが、現実の反映に過ぎないフィルム上の映像をモニタージュを通して揺り動かし、イリュージョン化するという映画の本性は、この現象の

いっそう現代的な姿であるのだ。そしてそのために映画作家はイリュージョンを産み出すこの動きに関心を持ち、むしろそれに捉えられ、それをいっそう活性化しよう促される。他方で、観客がそれと意識しないとしてもそこに魅惑を感じ惹きつけられるのは、作動しているこの現象が時代の底流であることをどこかで感じ取っているからだ。

現代の映画作家たちは、このイリュージョンを、いっそう明瞭に魅惑として感じ取り、実現しようとしているように見える。そのような例として、取り上げてみたいのは、デビット・リンチ（一九四六―）の二〇〇一年の作品『マルホランド・ドライブ』である。この作品は、モニタージュという映画の原理にその出発点を置きながら、おそらくはベンヤミンの予想を越え出るところまで映画を引っ張ってゆく。リンチの作品には謎めいたところが多いが、これは彼のその中でもっとも謎めいた作品である。

2 剥離するイマージュ「マルホランド・ドライブ」

これは二時間半近くのかなり長い作品だが、一時間半くらいのところで明らかな転換があつて、前半と後半の二つに分かれている。その前半と後半の關係が不思議なのだ。前半はとりあえずはサスペンス映画として見始めることが出来るとしても、後半に入ると、それが普通のサスペンスではないことに気づかされ、挙げ句の果てには明瞭であるように見えた前半も謎めいたものへと変容してしまう。この映画は奇妙なやり方でねじれていく。

まず、前半と同じ俳優が登場するので、続きであるように見える。けれども、俳優たちが演じる役柄あるいは名前は、前半部とは違ったものとなっている。だが別の物語が始まるのかと言えば、そうではなくて、明らかにいくつかの側面で継続している。この作品では、物語の途上である中断が起こり、再開してみると、俳優たちはつながりのあるらしい物語を演じながら、役柄および名前を交換する。しかも、単純に交換するのではなく、一部を受け継ぎ、かつ連鎖的に交換するので、作品全体にわ

たつてある種のずれや重複が露わになってくる。

もし近似的にでも物語だけを掬い上げるとしたら、それは野心を持ってハリウッドにやってきた若い女の挫折と破滅の物語だと言えるかもしれない。まずはそのような仮説の上に鑑賞すると、梗概は次のようになる。登場人物だけでなく、俳優の存在も重要であるので、その名前を記しておこう。括弧内はその役を演じる俳優名である。

ハリウッド郊外。真夜中のマルホランド・ドライブを一台のリムジンが走っている。車は突然止まり、乗っていた女（ローラ・ヘリング）は前部席にいる男から拳銃を突きつけられるが、暴走車が前方から激突してきたおかげで助かる。男たちは死ぬ、負傷した女は山を下り、ハリウッドの町にはいり、偶然の隙を見つけて、とあるアパートに入り込む。撮影旅行に出ようとしている映画女優ルースのアパートである。

ルースの姪のベティ・エルムス（ナオミ・ワッツ）が、留守中のアパートを借りることになっていて、カナ

ダからやってくる。彼女は女優になることを夢見ていて、オーディションを受けようとしている。アパートに入ったベティは見知らぬ女がいるのに気づく。女は記憶を喪失しており、リタだと名乗る。彼女のバッグを開けてみると、多額の札束と謎めいた青い鍵——断面が三角——が入っている。ベティはリタに同情し、記憶を取り戻す手伝いをしようと決意する。

映画監督のアダム・ケシャーは、新作を準備している。カスティリアーニ兄弟というマフィアの出資者から、カミラ・ローズという新人女優（メリッサ・ジョージ）を起用するよう脅迫される。アダムは拒否するが、その後資金を締め上げられ、奇怪なカウボーイ姿の男にも脅されて従う。そのオーディションをベティは見学し、そのときアダムはベティに興味を持つ。

リタはベティといっしょに近くのレストランに入り、ウエイトレスが Diane という名札をつけているのを見て、自分がダイアン・セルウィンという名であるらしいこと思い出す。二人は電話帳でその名の番号と住所を調

べ、電話をする。留守番電話が応えるだけだったが、住所を元に郊外のアパートを訪ねる。そこで女の腐乱死体を発見する。その夜、興奮したリタは髪を切り、金髪のカツラを着用する。ベティとリタはレスピアンの関係にはいる。

夜更け、リタは「クラブ・シレンシオ」を思い出し、二人はそこに行く。録音によるシヨールが行われている。ベティのバックから三角の鍵穴のある青い箱が出てくる。隠しておいた鍵を試そうと家に帰る。リタが隠してあった鍵を取り出した時、ベティは消えてしまっている。リタは鍵を差し込んで回し、ふたを開ける。空白。カメラはその中に入り込んで、暗転する。以上が前半部である。

暗転の後、場面が大きく転換している。同じく寝室だが、前半部でベティとリタが尋ねたアパートであるらしい。カウボーイがやって来て、死体に「起きよ」と呼びかける。起きてくるのはナオミ・ワッツだが、今回彼女の役は、荒廃した生活を送る大部屋女優のダイアン・セ

ルウィンである。ローラ・ヘリングは売り出し中の映画女優のカミーラ・ローズである。ダイアンの語るころでは、二人は同じ映画のオーディションに応募して親しくなり、レスビアンの関係になる。その後カミーラは主役を射止め、他方ダイアンは端役にとどまる。カミーラはダイアンを離れるが、ダイアンは執着する。

ある日カミーラはダイアンをアダムの家でのパーティーに招待する。アダムの家はマルホランド・ドライブにある。車は冒頭と同じ途中で止まる。しかし今回、それは近道を取るためであって、ダイアンは迎えに来たカミーラと一緒にアダムの家へと登ってゆく。アダムとカミーラの婚約が発表される。レスビアンの関係にあったダイアンを捨てたのはこのためである。けれどもカミーラはレスビアンを続けているらしい。その新しい相手をメリッサ・ジョージが演じているが、彼女の名前は明かされない。

嫉妬に狂ったダイアンは殺し屋を雇ってカミーラの被害を依頼し、ウィンキーで大金を渡す。殺し屋は青い鍵

——ただし普通の平たい鍵である——を見せ、仕事が決んだら置いておくと約束する。場面がアパートに戻るころ、その鍵はダイアンの前にある。カミーラ殺害は成功したのだろうか？ 刑事が彼女の動向を探っているらしいことを隣人から知らされる。それに怯え、妄想に駆られて、ダイアンは自殺する。以上が後半部である。付加すると、前後を通じて、ウィンキーの裏に現れる浮浪者風の男や、背後の黒幕のような小男のミッキー・ローク、間抜けな失策をおかす殺し屋など、どのように結びつけて良いのか分からない場面がたくさんある。

前半から後半への変化は、主に二人の女主人公の身上に起きている。まずはそこに絞って確認しよう。前半で若くはつらつとしていたベティは、疲れ果てた大部屋女優ダイアンとなっている。演じるのは共にナオミ・ワッツである。一方ローラ・ヘリングの演じていたリタ（本名はダイアン・セルウィンであるらしい）は、新進女優カミーラ・ローズとなり、それは前半でメリッサ・ジョージが演じていた役名である。だから、冒頭で殺害され

ようとした彼女は、後半で、ダイアンが殺し屋を雇って殺害しようとした、成功した女優カミィラ・ローズ——ともにローラ・ヘリングが演じている——であつたようにも見える。前半と後半の間でもっとも目に付く違いは、二人の女主人公の間での役柄のずれ——後で見るとそれは単なる交換ではない——である。このようなずれが引き起こされる、切り替えの十五分ほどは、きわめて興味深い。それをもう少し詳細に見てみる。

3 移行

この切り替えの部分では、さまざまな剝離現象が起きる。それをリンチは、官能的で多様な映像を駆使して展開する。善意に溢れるベティと、自分がダイアン・セルウィンではないかと考えたリタは、電話が通じないと分かると、直接アパートをめざす。しかしその敷地内に入ったところから、ある変容が起こる。ダイアンは、一二号室から一七号室へと隣人とアパートを交換している。これも剝離現象としてのずれであろう。一七号室に向か

った彼女らは、死体を発見する。その時、より恐怖が強いのは、リタの方である。彼女にとって死体は自分の名前を僭称していたらしい女であり、死んでいるのは自分であるように思えたからである。それに死んだ女も、リタと同じく黒い長い髪を持っていた。この時彼女のアイデンティティは大きく揺らぐ。そのことは端的に映像で表される。死んだ女のアパートを恐怖に駆られて走り出たリタの顔は、映像的な操作によって、数秒の間二重三重に分離して揺れ動くからである。

仮にこれをアイデンティティ——役のアイデンティティのことである——の揺らぎと呼ぶとすると、同じ性質の変容が彼女の上に連続する。二人は帰宅するが、打ちひしがれたリタは、自分の髪を切ろうとする。死体との類似を打ち消そうとするのである。彼女を押しとどめたベティは、代わりにカツラをリタに使わせる。リタは似合うかどうかを確かめようとして、ベティと並んで鏡を覗き込む。カツラは金髪で髪は短い。ところでベティは、もともと金髪で短髪の髪型をしている。だから、こ

の時、彼女らは似てしまうのである。しかも、この類似は、二人が鏡の中にいることによって確認される。正確に言えば、彼女ら自身が直接映し出されることはなく、ただ、彼女らが並んで立つ鏡の中の映像がカメラに捉えられる。つまり、彼女らはカツラによって互いに似ているという関係の中に入り込むが、この類似は、鏡による反映という出来事によって累乗される。

類似はさらに加速される。その夜彼女らはレスビアンとの関係にはいるが、レスビアンとは同一の性の間の関係である。すなわち、二人はますます共通性を深めていき、その分二人のアイデンティティは揺らぎ、反対に類似はさらに増幅される。

二人はまどろみに落ちるが、その時リタは譎言のように「シランシオ」という言葉を、そして「楽団はいません、オーケストラはいません」という言葉を、スペイン語で口にする。なぜそういう言葉を彼女が思い出したかについては、説明されない。スペイン語は、ハリウッドが合衆国西岸にあり、またリタのラテン的な容貌からし

て、異和感を抱かせることはない。「シランシオ」とは劇場の名前であって、二人は真夜中の町を出てタクシーを拾い、そしてリタは金髪のカツラをつけて、この劇場に向かう。

劇場の場面はきわめて興味深い。ここでは奇妙なショーが行われている。音楽が流れているが、舞台には司会らしい黒服の男が一人いるだけである。彼は音楽に合わせて英語とフランス語で、*There is no bande. Il n'y a pas d'orchestre. It's all recorded. It's all a tape. It is an illusion.* (楽団はいません。オーケストラはいません。これはみんな録音です。これは仮象なのです)と繰り返している。これは先にリタが口走ったと同じ言葉である。背後の赤い幕の間からトロンボーンを持った男が出てきて、メロディを奏でるが、彼が楽器を口から離しても、音楽は続いている。音と演奏は剝離している。青い髪の女が棧敷席に現れ、雷鳴が聞こえ、座っているベティは突然震え始める。この震えはなぜなのか何の説明もないが、死んだ女のアパートから恐怖で走り出たリタ

の顔が幾重にも重なって写し出されたのと呼応しているだろう。リタに起こったアイデンティティの揺らぎは、カツラやレスピアンを経由してベティにまで及んで来たということだ。

舞台では、黒服の男が煙と共に消えてしまい、今度は赤服の男が現れ、女歌手レベッカ・デル・リオを紹介する。彼女が歌うのは別れた男と再会して想いを甦らせる女の歌である。この歌は、後半で別れたカミーラと出会うダイアンの心情を予告しているのだろうか？ その彼女の頬には黒い涙、つまり作りものの涙が光っている。途中で彼女は倒れ、舞台の奥に運び去られるのだが、それでも歌唱は続いている。歌唱と歌手は分離している。考えてみれば、劇場という場所そのものが仮象を本質とする世界であって、その中でベティとリタはいっそう深くもう一つの世界へと踏み込んでいったということだろう。

女の歌を聴いて二人は涙しているが、ベティがハンカチを取り出そうとしてバッグを開けると、小さな青い箱

が入っている。これにも説明はない。そしてこの箱には三角形の穴が開いている。これを見た二人は、リタが持っていたバックに入っていた青い鍵を思い出し、それをこの穴に試して見るべく、アパートに帰ってくる。

部屋に入って、リタは隠しておいた鍵を取り出そうとまわりを見るが、ベティの姿は見えない。リタは鍵を一人で試してみる。それはびったり合う。そして蓋を開けると、場面が暗転する。ルース叔母が帰ってくるほんの短い場面が挿入される。部屋は使われた形跡がない。床に落ちていた青い箱もない。ベティもリタも存在しなかったと暗示されているのだろうか。そして再び暗転し明るくなって、後半が始まる。

後半部への転換には映画固有の技術が巧妙に使用されている。それは俳優と役柄と名前の関係である。これら三つは、普通は、一義的に結びついている。二役を演じることがあるとしても、役の混同が起こらないように時代や社会を変えるなどの設定が取られる。しかし、『マルホランド・ドライブ』ではこの一義性が揺らぐ。私た

ちは、スクリーン上で、俳優を見ているのだろうか？

それとも登場人物を見ているのだろうか？ まず観客は、俳優の容貌にしたがって映画を見ているだろう。だがこの作品においては、観客の視線は、いわば俳優に引きずられることによって、彼らが別の役柄と名前を持つ別の物語——だがどこか似た物語——の中へと引き込まれていくのだ。これはもっとも表層に現れるずれである。

このずれは、前半でのベティとリタの関係からのずれに集約的に現れる。だがそれは二人の外にも波及する。つまりずれは二人だけの問題ではない。もう少し範囲を拡げて検証しよう。二人の類似とその間のアイデンティティの移動は、前述のようにカツラを被った容貌の変化とそれが鏡によって反映されることで行われるのだが、この容貌の類似には、もう一人の女が入ってくる。それはメリッサ・ジョージの演じるカミィーラ・ローズズである。彼女もまた金髪の前髪と短髪という髪型をしている。そしてこの類似を通して、その名前とオーディションに合格して成功する女優という役柄を、後半ではロー

ラ・ヘリングに譲り渡すのである。そして彼女自身は名前を持たないままに、ベティ（ナオミ・ワッツ）から、カミィーラのレズビアンの人愛人という役柄を奪取する。他方ベティは、リタが持っていたらしいダイアンという名と死体となるという役柄を受け継ぐ。前半でベティは、見学したオーディションで監督であるアダム・ケシャーの注目を惹くが、それはひょっとしたら、ベティが後半の成功した女優の役割を受け持ち得たかも知れないことを暗示する。つまり、後半のカミィーラは前半で仄めかされたベティの運命を略奪したのでもある。

さらに重要なことは、この切り替えによって、それまで解決されるべきでかつ解決可能な謎の物語のように見えていた前半部に向かって、後半部が反転し、前半部を不可解なものに変えてしまうことである。後半部は、単に時間的に後に位置するのではなく、逆流して前半部に覆いかぶさり、十分現実的で明快に見えていた世界を謎めいたものに変えてしまう。前半部は壊乱され、ありそうに見えた真実は、あり得ないものへと変貌し始める。

たとえば、前半冒頭の深夜のマルホランド・ドライブで殺されそうになる女は、後半が反映したときには、共にローラ・ヘリングが演じていることもあって、ダイアンが殺し屋を雇って殺害しようするカミーラ・ローズであるように見えてくる。彼女ら二人は、車が止まろうとするとき、同じ「What are you doing? We don't stop here」という言葉を発するからでもある。ただし、車から降りた後、前半では女は山を下って行くが、後半では登ってゆく。二つはびったりとは重ならない。

深夜のマルホランド・ドライブを車で行く女というこの光景は、ルーセルやブルースト、またカフカに見たような、分割に拠る始まりと終わりなのかもしれない。だが他方で、この場面はベティおよびダイアン（共にナオミ・ワッツが演じる）の没落と殺意のあとでしか起こりえないはずであって、冒頭の女には十分には重ならず、また後半で青い鍵がダイアンのテーブル上に置かれていることから判断すれば、カミーラは殺害されているのだから、この接続はなお不可能であるようにも見える。観

客の推測は促されながらも、ずれに押し流され、逸脱あるいは途絶を余儀なくされ、ただ謎だけが深まる。また先に、浮浪者風の男など、どうにも解決のつかない細部が幾つもあることを見たが、それはこの分割の前には一体であったはずのものが、本当はそもそも一体性を欠いていて、分割されたものもうまくは重ならないことを示しているのだろう。

4 相互浸透

『マルホランド・ドライブ』は、映画であるから、時間の上で展開され、前半と後半はその順序に見なければならぬという「弱点」を持っているが、本書で主題とする空間の輻輳という問題を、もっとも可視的かつ明瞭に示す例である。前半と後半は、ほぼ重なる。俳優、役割、筋書きは、少しずつれながら重なり合う。しかし、どちらがオリジナルであるかをいうことはできない。今見たように後半は逆流して前半を攪乱するからだ。そしてマネの《フォリ・ベルジュール》がそうであ

ったように、鑑賞者が安定した位置に居座ることを許さないからだ。

前半と後半の間は、現実と夢でもなく、オリジナルとコピーでもない。深夜のドライブと停車という場面で二つが表裏を為しているのを見たが、同様の出来事はさまざまなところに見出され、この作品を前半と後半という安定した枠組みに落とし込むことを妨げる。そうした場面をほかにいくつか確認しておこう。今同じ言葉が違った——けれども類似した——場面で使われるのを見たが、同様の例がもう一つある。前半でカステイリアーニ兄弟がアダムに新人女優カミーラ・ローズの写真（映っているのはメリッサ・ジョージである）を見せて採用を強制するとき、彼らは「この娘だ『This is the girl』という言葉を繰り返す。この言葉は、同じ前半のオーディションの場面で、カミーラが唱っている最中にアダムがマネージャーを呼んで選択を告げるときに使われるが、さらに後半で、ダイアンが殺し屋にカミーラの写真（今度はローラ・ヘリングである）を見せて殺害を依頼する

ときにも繰り返される。分かるように、同じ名前だが、名指される女は違っている。つまり、前半と後半は、どこかで癒着し、通じ合っている。

癒着は、行動によってもなされる。前半で、ダイアン・セルウィンという名前を頼りに、電話を掛けるが、留守番電話の応答を聞いたリタは、自分の声ではないが、聞いたことのある声だ、と言う。この通話は、おそらく、後半でカミーラがダイアンに、パーティーへの出席を促すためにかけてきた電話と裏腹になっている。後者ではダイアンは、かつての恋人（リタ、演じるのはローラ・ヘリング）からの誘いを受ける。だから、前半でリタが、留守番電話の声を聞いて、自分ではないが聞いたことのある声だというのは、すでに知り合いになっているベティが将来交替するダイアンの声、つまりナオミ・ワッツの声を聞いているからであろう。さらに後半部で、ダイアンのアパートに、かつて自分が使っていた道具類を取りに来た隣人の女が、刑事が来てたわよ、というその刑事とは、前半でダイアンを尋ねてきたベティとリタの転

移であるように思える。だが連結が失敗する場面もある。前半で、リタ（ローラ・ヘリング）はウィンキーのウェイトレスが Diane という名札を付けているのを見て自分がダイアンという名前であったことを思い出す。

同様の場面は後半にもあって、ダイアン（ナオミ・ワッツ）は、おなじウィンキーで殺し屋にカミィラ殺害を依頼するのだが、そのときやはりウェイトレス（前半と同じ女優が演じている）が近づいてくる。このウェイトレスも名札を付けていて、今度は Betty と書かれているが、ダイアンは、それが前半での自分の名前であったことを思い出さないのである。

したがって、前半部と後半部は、重なり合い、呼び交わしながら、それでも完全に重なり合うことはない。そして、この映画では、前後二つの部分が重なり合うようになってはいるが、この二つの部分は、おそらくは無限定に続く、類似した空間の重なり合いの中から任意に取り出された二つの空間であるのだ。それは、中心を為すが、ナオミ・ワッツとローラ・ヘリングの二人ではな

く、その名前の交換の中に先に見たようにメリッサ・ジョージが介入してくること、つまり交換は二人ではなく、三人の間で行われ、ほんとうはさらに輪を拡げていく、という点に十分に予測することができるのである。

付け加えておくと、『マルホランド・ドライブ』という映画作品は、この本の最終章の主題に予定している村上春樹の『アフターダーク』との間に、多くの共通点を持つている。改めて指摘するつもりだが、そのためには、この章でこの映画作品に見出した諸特性をできるだけ記憶に留めておいていただきたい。

注

- (1) 吉田典子「オランピア、ナナ、そして永遠の女性―マネ、ゾラ、セザンヌにおける絵の中の女の眼差し」、『言語文化』(29)、「明治学院大学、二〇一二年、一六三ページからの再引用。そのほかマネに関しては、三浦篤「マネ『オランピア』―横たわる裸婦像の集約と解体」、浦一章他著『ヴィーナス・メタモルフオーシス 国立西洋美術館『ウルービーノのヴィーナス展講演録』、三元社、二〇一〇年、収録、を参照した。

- (2) ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画』、宮川淳訳、一九七二年、二見書房。ただし原題である『マネ』と呼ぶことにする。
- (3) ミシェル・フーコー『マネの絵画』、阿部崇訳、二〇〇四年、筑摩書房。
- (4) 『沈黙の絵画』、十五ページ。
- (5) 『沈黙の絵画』、二五ページ。
- (6) 「消費の概念」はジョルジュ・バタイユ『呪われた部分』に収録。二見書房バタイユ著作集、生田耕作訳、二六七ページ。
- (7) 『沈黙の絵画』、九三ページ。
- (8) 『沈黙の絵画』、七三ページ。
- (9) 『沈黙の絵画』、一四五ページ。
- (10) 『マネの絵画』、八ページ。
- (11) 『マネの絵画』、十二ページ。
- (12) 『マネの絵画』、十一ページ。
- (13) 『マネの絵画』、二六ページ。
- (14) 『笛を吹く少年』については『マネの絵画』、二二六ページ。『草上の昼食』については二八ページ。
- (15) 『マネの絵画』、三〇ページ。次は三二ページ。
- (16) 『マネの絵画』、三六ページ。
- (17) 『マネの絵画』、四三ページ。
- (18) 『マネの絵画』、四四ページ。
- (19) 『マネの絵画』、五ページ。
- (20) 『沈黙の絵画』、六九ページ。
- (21) 一九〇四年七月二五日付け。ジョン・リポルド編『セザンヌの手紙』、池上忠治訳、美術出版社、一九八二年、二四一ページ。
- (22) 『マルセル・デュシャン全著作集』、北山研二訳、一九九六年、未知谷、ページ。
- (23) 阿部良雄、『群衆の中の芸術家』、中央公論社、一九七五年、一五九ページ。
- (24) 妹の娘であるソーニャ・イワーノワ宛て、一八六八年一月一日付の手紙。『ドストエフスキ全集』、新潮社、第二巻、一九七九年、原卓也訳、一四六ページ。
- (25) ジョルジュ・バタイユ『至高性』、湯浅・中地・酒井訳、人文書院、一九九〇年、二六七ページ。
- (26) 岡谷公二、『レーモン・ルーセルの謎』、一九九八年、国書刊行会、三一ページからの再引用。『新アフリカの印象』の実際については、北山研二『新アフリカの印象』または極限のエクリチュール』参照、『L'AZUR』、成城大学フランス語・フランス文化研究会、創刊号および第二号、二〇〇〇年。
- (27) 『スワン家のほうへ』、吉川一義訳、岩波文庫、二〇一〇年、一一七ページ。
- (28) 池内紀訳、白水Uブックス。また以下の手稿に基づく研

究については、池内紀、『カフカの書き方』、新潮社、二〇〇四年、『審判』の構造』による。手袋の表と裏のようにつながっている、あるいは、右と左の靴のように作られている、とも言われている。

(29) 「複製技術時代の芸術作品」の引用は、『ベンヤミン・コレクションI』、浅井健二郎・久保哲司訳、一九九五年、ちくま学芸文庫、による。この引用は五八八ページ。

(30) 「複製技術時代の芸術作品」、六〇一ページ。

(31) 「複製技術時代の芸術作品」、六一五ページ。