

# 物質の蠱惑，絵画の恍惚

——『ドキュマン』における  
ジョルジュ・バタイユの唯物論的美学——

江澤 健一郎

## 序、イデアリズムとの対決——ギリシアに抗い<sup>いな</sup>嘶く馬

力強く大地を蹴り疾走する、ギャロップする馬は美しい。古代ギリシアやローマの貨幣にはそんな馬の姿が刻まれていた。それは天翔るペガソスのように理想的な形態で、南欧の太陽に照らされて高貴に輝いている。ジョルジュ・バタイユ (Georges Bataille, 1897-1962) はそのような貨幣の図像を「アカデミックな馬」と呼んでいた。彼によれば古典的でアカデミックな馬の形態は、〈プラトン哲学やアクロポリスの建築〉のように〈イデア的観念のもっとも完全な表現のひとつ〉<sup>1)</sup>であった。それは高らかに上昇する精神の動きに応じており、調和に満ちている。〈蜘蛛〉や〈カバ〉のように地面にはいつくばる愚鈍な生き物とは違うのだ。

高貴な馬の形態が刻まれた貨幣は、ギリシアの観念をともなって野蛮なガリア人のもとへも広まっていった。とりわけマケドニアのフィリッポス二世が発行したスタテール金貨が、そしてガリア人は自分たちで貨幣を製造し始める。ガリアの貨幣はさまざまな動物文、植物文、抽象文、象徴物によって彩られており独自の造形表現を備えているが、そのなかには馬の



ギリシアとガリアの貨幣（拡大） 図1

1. マケドニア - 2. リムーザン - 3. アルトワ

姿を刻まれたものも多いという<sup>2)</sup>。ただしその馬はもはや古典的というよりはバロック的であり、変質し、解体され、もはや形とはいえないような形にまで落ちぶれている。しかしそれはガリア人の造形技術の未熟さによるものではなく、積極的な造形表現であり、〈滑稽でおぞましい人間的な夜が観念論者の凡庸さや尊大さにたいしてあたえる決定的な返答<sup>3)</sup>〉なのである。ギリシア人の理想主義は高貴な観念に属さない醜い現実を排するが、ガリア人の野蛮な人間的現実を生々しい力に充ち、精気にあふれ、造形上の表現にその発露を見いだす。アカデミックな馬の変質という形で、ガリアの貨幣にあらわれている図像は、物質に刻まれたその変質の痕跡なのである。事務局長を務めた雑誌『ドキュマン』(*Documents*, 1929-1930)におけるバタイユの最初の記事は、そのような変質の力、反理想主義的な形態がもつ力を讃えていた。その25年後にアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) は「ガリア芸術の勝利」(« Triomphe de l'art gaulois », 1954)<sup>4)</sup> においてバタイユのこの古銭論を批判し、ガリア貨幣にみられる象徴性を重視しその洗練を讃えるだろう。変質そのものの力や変質した馬の形象のほとんど抽象的な怪物性を重視するバタイユにたいして、ブルトンは変質後に残存する形態の抽象性に象徴主義を見いだし、アンドレ・マルロー (André Malraux, 1901-1976) の『沈黙の声』(*Les voix du silence*, 1951) にならって、現実の外観から離脱したその〈フォルムの和音<sup>5)</sup>〉を称賛する。ここにも二人の違いがあらわれている。バタイユは物質の感触に惹かれ、ブルトンは非物質的なものに惹かれていく。

「理想主義=観念論 (idéalisme)」に対する批判は、ジョルジュ・バタイユのテキストを貫くテーマである。イデアリスムに対する彼の憎しみは、初期の『ドキュマン』においてすでに強固な形で現れ、晩年の『エロスの涙』(*Les larmes d'Éros*, 1961) においても激しく燃えさかっている。超越的な「理想」「観念」があるがままのこの世界に押しつける拘束や隷属、バタイユはそれに抗う。その彼の批判は、初期には「低次唯物論 (le bas matérialisme)」という形で展開された。そしてイデアリスム批判は『ドキュマン』においては造形上の問題として提出されている。では、それは美学的にいかなる問題をはらんでいるのだろうか。

## 物質としての太陽

アカデミックな馬と同様に、燦々と輝く太陽も理想的な観念を表している。太陽はいと高き彼方から世界を見晴かし、地上を明るく照らし出し、

見えるものにし、知りえるものにする。しかしわれわれは太陽そのものを見ることはできない。盲いることなしには、その意味で〈それはもっとも抽象的なものである〉<sup>6)</sup>。すなわちわれわれが太陽について抱いているイメージはこの上なく非実体的であり観念的である。それは光という太陽の効果から推論されている。それに対して実在的な太陽は怪物的で醜い。現実の太陽は光の過剰によって見るものの目を焼き潰し、光と知とイメージの連携関係を失効させる。そしてそれでも眼が見ようとするとき、盲目となった眼球が触れるのは絶えざる燃焼、消尽という現実であり、それはもはや例の円形の太陽などではなく、腐乱するように際限なく変質し形態を呑み込む不定形の物質、すなわち「腐った太陽」(« Soleil pourri », 1930)にほかならない。バタイユは『ドキュマン』1930年第3号「ピカソ称揚」(« Hommage à Picasso »)特集号における非常に短いテキストにおいてパブロ・ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)の絵画をそのような唯物論的太陽に喩えている。

しかしながらアカデミックな絵画が、ほどよい精神の高揚におおむね対応しているということができる。逆に現在の絵画においては、高揚の極みからの突如の落下や目眩<sup>めくるめ</sup>く爆発を探求することが、形態の構成あるいは分解の一要素となっている。しかしそれはかろうじてピカソの絵画において感じられるにすぎない。

(バタイユ「腐った太陽」)<sup>7)</sup>

アカデミックな絵画が観念的な太陽への上昇運動に対応しているとするならば、ピカソの絵画は現実的な太陽が放つような過剰な閃光をはらみ、イカロスを墜落させる。この目眩く物質の輝きこそがバタイユが絵画に見いだす魅惑の源泉にほかならない。

バタイユはピカソについてそれほど多くを語っていない。彼が直接ピカソに捧げたテキストは、この「腐った太陽」を除けば「ピカソの政治的絵画」(« Les peintures politiques de Picasso », 1945)<sup>8)</sup>のみである。しかしバタイユが『ドキュマン』において現代絵画の問題を扱うとき、念頭に置いていたのはおそらくまずピカソであった。『ドキュマン』1929年12月発行第7号掲載の「痛ましき遊戯」(« Le “jeu lugubre” », 1929)<sup>9)</sup>においても、バタイユはピカソの絵画における「形態の解体」を称賛している。そこにはもはや形態とはよべないような未知なるものが現れているの



サルヴァドール・ダリ 図2 『痛ましき遊戯』

である。ではその捉えがたいものは、バタイユのテキストにおいていかにして問題化されているのだろうか。

### ダリ事件

この「痛ましき遊戯」というテキストは、ピカソではなくサルヴァドール・ダリ (Salvador Dalí, 1904-1989) に捧げられたものであり、『痛ましき遊戯』は同年に制作されたダリのタブローのタイトルである<sup>10)</sup>。そしてこのテキストはシュルレアリスムとの関着のひとつの痕跡となっている。『ドキュマン』とダリとのかわりは1929年9月発行の第4号にまで遡る。この号でバタイユは「時評欄 (《Chronique》)」における「辞書 (《Dictionnaire》)」のコーナーに「眼」 (《CEil》, 1929) を寄稿しており、そこでルイス・ブニュエル (Luis Buñuel, 1900-1983) とダリによる映画『アンダルシアの犬』 (*Un chien andalou*, 1929) に言及しており、ダリの

3枚のタブロー『血は蜜よりも甘し』(*Le sang est plus doux que le miel*, 1927)『水浴する女達』(*Baigneuses*, 1928)『裸婦』(*Nu féminin*, 1928)<sup>11)</sup>の複製を掲載している。この映画は6月6日にステュディオ・ユルシュリースにおいて初上映されており、『ドキュマン』以前にもすでに『カイエ・ダール』(*Cahiers d'art*, 1926-1960)『ビフール』(*Bifur*, 1929-1931)<sup>12)</sup>『ヴァリエテ』(*Variétés*, 1928-1930)において言及されている。そして同年10月1日からステュディオ 28において公開される<sup>13)</sup>。この映画のシナリオが同年11月15日発行の『ラ・ルヴュ・デュ・シネマ』(*La Revue du cinéma*, 1928-1949)に載ることになるが、ブルトンのたつての願いを受けてブニエールはそれを撤回し、結局シナリオは12月15日発行の『シュルレアリスム革命』第12号に掲載されることになる<sup>14)</sup>。この号はバタイユたちを批判するブルトン著「シュルレアリスム第二宣言」(*Second manifeste du surréalisme*, 1929)が掲載された号であるが、ダリの2枚のタブロー『欲望の適応』(*Les accommodations des désirs*, 1929)<sup>15)</sup>と『照らし出された快楽』(*Les plaisirs illuminés*, 1929)<sup>16)</sup>が4ヶ所に掲載されている。ダリは『アンダルシアの犬』の撮影のため1929年3月から6月までパリに滞在し、シュルレアリストと接触している<sup>17)</sup>。ダリは一時は『ドキュマン』グループとも接近していたが結局はシュルレアリスムに加入した。同年11月20日から12月5日にかけてパリのゲーマンス画廊においてダリの個展が開かれ、タブロー『痛ましき遊戯』も展示された。この個展にはブルトンが序文を寄せているが、そこで彼はダリを取り巻きはじめた人びとを服に忍び込む〈ダニども〉にたとえ、『痛ましき遊戯』の〈糞まみれのシャツ〉(実際はパンツ)にうっとりするような害虫とは距離を取るようにダリに注意を促している。〈一方にはダニどもがいる。奴等は彼の衣服に入り込もうとして彼が外出するときにさえ離れようとはしない〉(「第1回ダリ展」)<sup>18)</sup>。この〈ダニども〉とは『ドキュマン』『トランシッション』(*Transition*, 1927-1938)この年に『ラ・ルヴュ・デュ・シネマ』に改名した『デュ・シネマ』(*Du cinéma*, 1928-1929)の面々であるが、これらの雑誌の関係者は重複しており人脈的にはドキュマン・グループの人びとといえる<sup>19)</sup>。そして〈ダニども〉〈ある種の唯物論者たち〉のおぞましさにたいして、ブルトンは〈希望〉をつきつけ、ダリを〈キンメリア(Cimmérie)〉〈財宝で満ちた土地〉へと誘っている<sup>20)</sup>。

そしてバタイユの「痛ましき遊戯」は同年12月に発行された『ドキュマン』第7号に掲載されたのだが、ダリが複製図版の掲載を拒否したた

め、タブローの構図を説明する図が掲載されるにとどまった(図3)。そして当初はダリの絵画を称賛する意図で書かれたこのテキストは、急転直下シュルレアリスムに対する批判文書へと変った<sup>21)</sup>。バタイユのテキストのなかに「ブルトン」という名は一度も現れないが、プレイヤード版『アンドレ・ブルトン全集』の註でエチエンヌ=アラン・ユベール(Étienne-Alain Hubert)が指摘するように、バタイユはブルトンの「ダリ展序文」を意識しており、彼が用いた言葉を批判的に使用している。彼はブルトンの〈希望〉に対して〈絶望〉を語り、〈キンメリア〉〈いっぱいの開いた心の窓〉といった語彙を批判する。そして最後にブルトンの言葉を引用しながら激しく罵倒する。〈しかしながら他のことはともかくとして、「詩」という「財宝で満ちた土地」へと退却し避難するものは、今後必ず公衆の面前で卑怯者扱いされるだろう(「痛ましき遊戯」)<sup>22)</sup>。〈消毒すること(stériliser)〉<sup>23)</sup>というダリの言葉をエピグラフとしているブルトンのダリ論は、〈キンメ

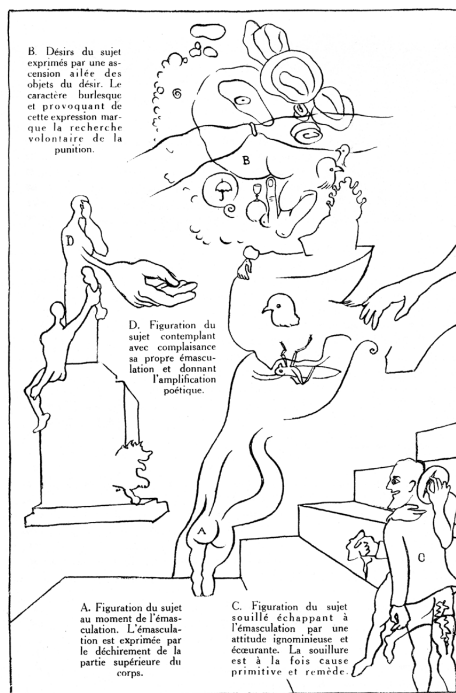


図3

サルヴァドール・ダリの『痛ましき遊戯』における主題の矛盾した形象の精神分析的図式

リア〉という理想的な場を想定し、〈ダニども〉〈シラミ〉のいない非現実「詩」という《財宝で満ちた土地》へと上昇するイデアリスムの傾向を示している。そのような衛生的なダリ論に対して、バタイユはダリの絵画の〈醜さ〉を強調し、プルトンができれば忌避しようとしていた糞まみれのパンツの〈おぞましい汚れ〉を重視し、最後に〈卑怯者〉という強烈な罵倒の言葉を投げつけている。草稿の挑発は更に辛辣だ。〈ゴキブリどもがデュカスのようなひとを詩的で宗教的なおぞましい偶像に仕立て上げているのは良くないことにおもえる〉（「痛ましき遊戯」草稿、傍点引用者）<sup>24</sup>。

### 夢の詩的使用に対する批判

そしてバタイユは「痛ましい遊戯」の草稿である「サドとともに吠えるダリ」（« Dali hurle avec Sade »）<sup>25</sup>において夢の詩的使用を批判している。

夢や幻覚の構成要素は置換によってできている。夢の詩的使用は無意識的な検閲を、つまり秘められた羞恥心や臆病さを聖別することにつながる。魅惑における現実的な要素が引き起こす恐怖は、しかも心理的存在を構成するあらゆる運動の結び目そのものなのであるから、いたるところに逃げ道があるとしても驚くことはない。そして各方面でいまだに評判の良い詩ポエジーというものは、ほとんどの場合もっとも下劣な逃げ道なのである。一方、魅惑が恐ろしいものでなくなることが問題なのではなく、恐怖が堪え難いものとなろうとも魅惑が最高に強烈なものとなることだけが問題なのである。

（バタイユ「サドとともに吠えるダリ」）<sup>26</sup>

『ドキュマン』における最後のテキスト「現代精神と置換の遊戯」（« L'esprit moderne et le jeu des transpositions », 1930）<sup>27</sup>において更に展開するように、バタイユはここで象徴による置換を、〈無意識的な検閲〉を批判している。フロイト（Sigmund Freud, 1856-1939）が『夢判断』（*L'interprétation des rêves*, 1899-1900）で分析したように、〈夢〉にあらわれる形象は抑圧された別の要素を代わりに表している。つまり〈夢の詩的使用〉とは象徴的な代用品をめぐる表面的な操作にすぎず、〈魅惑する現実的な要素がひきおこす恐怖〉は、夢においては置換され昇華されてしまう。〈幻覚〉における形象も同様の象徴化のシステムに属している。夢

や想像力を重視するブルトンは、先ほど触れた「ダリ展序文」でダリの芸術を〈もっとも幻覚的〉なものだとしているが、ここでバタイユはそれを意識しているのかもしれない<sup>28)</sup>。ブルトンにとって象徴主義は本質的な問題であり、それは晩年のジェラルド・ルグラン (Gérard Legrand, 1927-) との共著『魔術的芸術』(*L'Art magique*, 1957) においてもみられる。ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-1898) の〈神話的象徴主義〉、ゴッガン (Paul Gauguin, 1848-1903) の〈総合的象徴主義〉、ルドン (Odilon Redon, 1840-1916) の〈夢幻的象徴主義〉<sup>29)</sup> …そしてデ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978) の絵画はいまだ物体の外的様相を表しているが、それらの物体はもはや〈神経感覚的なもの〉を逃れ〈象徴表現〉と化している<sup>30)</sup>。ブルトンはそこに身体的なものを離脱した象徴の非物質性を求めている。それに対して「ダリとともに吠えるサド」の原稿裏面に記されたバタイユのメモ書きには〈詩とは果物の皮である〉<sup>31)</sup> という言葉が見られる。つまりバタイユにとって、夢や幻覚を活用した詩とは果肉を隠蔽した皮にすぎず、それは果肉という現実から逃避した非現実性にほかならない。そしてそのメモのすこし後には〈私と兎の皮剥ぎ〉と記されているが、バタイユは象徴的な被膜を剥ぎ取り、肉の現実、物質の現実に対する是認を要請する。皮を剥ぎ肉を刻む、バタイユがしばしば言及する「中国の百刻みの刑」の写真のように<sup>32)</sup>。ダリ論「痛ましき遊戯」においては、バタイユによる皮剥ぎはタブローの具象的読解として実行されている。ダリのタブローの象徴的被膜を引き剥がすとき、そこには〈劣等コンプレックス〉という恥辱にまみれた現実があらわれる。それはブルトンの詩的批評が避けて通った現実にはほかならない<sup>33)</sup>。ブルトンは書いていた〈おそらくダリとともに初めて心の窓が大きく開くのであり、黄褐色の空にあいた揚げ戸へと滑り込むように感じるようになるのである〉(第1回ダリ展)<sup>34)</sup>。それに対してバタイユは応じている〈このことからして真剣に問うことができるのだが、ここに初めて心の窓が大きく開くのを見るひとたち、恥辱に訴える明らかな必要性しか見られないところに去勢された詩的自己満足を見て取るようなひとたちは、一体なにを考えているのだろうか〉(「痛ましき遊戯」)<sup>35)</sup>。

バタイユはこの時点ではダリの絵画に魅了されているが、最晩年の『エロスの涙』においてはこの画家を批判しており、図版すら掲載していない<sup>36)</sup>。そして「痛ましき遊戯」でのダリ評価も、熱烈ではあるが図版掲載拒否事件のためあってどこか歯切れが悪い。バタイユによるタブローの図式的



読解は、ダリのタブローの可読性を示している。つまり彼のタブローは夢や幻覚のように象徴的〈置換〉によって構成されているのである。「サドとともに吠えるダリ」のメモ書きにはこう記されていた〈詩は非現実性への避難所であり人を欺くものである。ある種のタブローは別のものを表すための単なる宣伝看板、媒体なのである〉<sup>37)</sup>。バタイユはここで象徴的な絵画の間接性を批判している。そのすぐ後にはこう記されている〈ダリ一枚のタブローは内臓の美を宣伝している〉。この評価は微妙である。それは表皮を剥ぎ取った〈内臓〉という現実を表しているともとれるが、同時にその間接的表現に陥っているともとれる。これはしよせんバタイユのメモ書きでしかないが、「痛ましき遊戯」のダリ評価にはどこかこの種の危うさがある。確かなのはバタイユがまずなによりも絵画の直接性に魅惑されていることである。彼はダリのタブローにおける象徴表現の可読性よりもむしろその形象の醜さに、解体する形態の直接性に惹かれていたのではないだろうか。その直接性はブルトンの象徴主義が直視しない現実であり、そして彼が偏愛するコラージュという技法によっては掬い取れないものなのである。

## 形態破壊

マックス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) のコラージュ・ロマン第1作『百頭女』(*La femme 100 têtes*, 1929) は、バタイユの「痛ましき遊戯」と同時期の1929年12月20日に出版されているが<sup>38)</sup>、ダリの絵画も多様な形態をかき集めた一種のコラージュであるといえる。実際『痛ましき遊戯』には印刷物からの切り抜きが貼り込まれている。エルンストのコラージュは、デペイズマンによって夢の中でのようなオブジェの組み合わせを実現していた。日常的には無関係なオブジェがそこでは接触し、イメージとイメージが出会い、ひとつの驚異的なイメージへと総合される。バタイユはコラージュという技法には言及していないが、その論調からするならば、彼が造形芸術に見いだしている魅惑はコラージュ的なものにはない。彼はむしろイメージには還元しえないもの、形態の解体そのものに惹かれている。すでに触れたようにバタイユは「痛ましき遊戯」において〈身の毛がよだつほど醜い〉ダリの絵画とともに〈おぞましい〉ピカソの絵画を称賛している。

画家によって画布の上に集められた形態は反響を引き起こさなければ

ばならない。そしていま貪食——まさに知的な次元における——が問題となっているからいうのだが、たとえば頭の中で犇めきあっている恐ろしい亡霊たちや醜い歯をみせる顎がピカソの頭からその姿を現すのは、ひとを怯えさせるため、厚かましくもいまだに愚直にものを考えているような人びとを怯えさせるためなのである。そうでないとしたら、絵画は酒場やアメリカ映画のようにせいぜい怒り狂った人びとの気晴らしの役にたつにすぎないだろう。しかしピカソが描くとき、形態の解体が思考の解体を引き起こすのであり、そのことを指摘するのにためらう必要はない。つまり他の場合ならば観念に行き着くはずの直接的な知的運動は頓挫するのである。

(バタイユ「痛ましい遊戯」)<sup>39)</sup>

ピカソによって形態と観念の連合は引き裂かれ〈形態の解体が思考の解体を引き起こす〉。しかしそれは同定可能な形態をまた新たに生み出すためでも、断片的な形態をひとつのイメージへと総合するためでもない。同一の対象の解体のあとに同一性が再び回復することが問題なのではなく、むしろ形態解体の現実そのものがあらわれることが問題なのである。オブジェの同一性とは物質が帯びる非物質的な表情のようなものだ。コラージュはオブジェとして結晶化したその非物質的な被膜を組み合わせるが、その被膜の裏側には絶え間なく混淆しつづける物質が蠢いている。そして現代絵画は、被膜を引き裂きオブジェを溶解させ、その物質の現実の輝きを逆らせる。ではそのような物質とはいかなるものなのだろうか。

### 造形原理としての低次唯物論——闇の形象——

バタイユは観念ではなく物質の側につく。彼は『ドキュマン』1929年 第3号「時評欄」の「批評的辞書」(« Dictionnaire critique »)のコーナーに寄稿した短いテキスト「唯物論」(« Matérialisme », 1929)において「あらゆるイデアリスムを排する唯物論」を要請している。それは〈心理的あるいは社会的事実<sup>なま</sup>に直接基づく〉唯物論、〈生の現象を〉直接的に解釈する唯物論である。オーソドックスな唯物論や科学は事象を科学的に分析し、事物を操作し、無神論的に物質と対峙していると主張する。しかしそこで原理となっているのは〈物質の理想的=観念的な形態〉にはほかならない。つまりここでは物質は殺菌されており、観念や形態に対応する物質つまりは「素材」のみが迎え入れられる。物質は衛生化されるのである。

バタイユは後に『呪われた部分』(*La part maudite*, 1949) や『エロティスム』(*L'Érotisme*, 1957) を書き，この物質の問題を過剰なるエネルギーやエロティスムの問題へと敷衍していくが，バタイユが要請する唯物論は，観念には還元されえないものを対象とする。物質，それはつまりは身体的なもの，肉，性，汚穢，腐乱といったものであり，そして精神に対する無意識である。だからこそこでバタイユはフロイトを援用している。〈したがって誰よりもフロイトから——ずっと前に死去してその発想が今日常識となっている物理学者たちよりも——物質の表象を借りなければならないのである〉(『唯物論』)<sup>40)</sup>。

そしてバタイユは『ドキュマン』1930年第1号の「低次唯物論とグノーシス」(« Le bas matérialisme et la gnose », 1930) において，グノーシス主義にヒントをえて彼独自の「低次唯物論」を展開した。グノーシスに関しては，当時はまだエジプトのナグ・ハマディ文書は発見されておらず(1946年発見)，現在と比べればはるかに一次資料に乏しい状態であった。グノーシスの理論的著述の多くは敵対者たちによって破壊されており，19世紀までその教義は主に二次資料である敵対者たちによる批判文書によ



図4

鴨の頭をしたアルコーン。—グノーシスの沈み彫り刻印，高さ 27 m/m，賞牌部。

って知られていた<sup>41)</sup>。バタイユは同時代のウジェーヌ・ド・ファーユ (Eugène de Faye) やウイルヘルム・ブセット (Wilhelm Bousset) のグノーシス研究に依拠しているが、ここでグノーシスの文献資料を問題とするのではなく、「一次資料」としての「造形表現」を問題としている。グノーシスの図像には、鴨、鶏、驢馬といった動物の頭をしたおぞましいあるいは滑稽な神、そして多頭の神、無頭の神の形象化がみられる。バタイユは後に首長なき共同体を試みる時期にパンフレット『アセファル』(Acéphale, 1936-1939) で無頭あるいは〈双頭もしくは多頭〉<sup>42)</sup>の共同体を要請しているが、グノーシスの図像はそのモチーフのひとつとなるだろう。

唯一の頭部とは組織体にとって統合原理であり、超越的な高い価値を有する。神や首長はそのような頭部であり、理性、光、善、理想といったものを体現している。それに対してグノーシスの図像は、求心的な唯一の頭部を持たない無頭のあるいは多頭の神的な形象を表している。無頭、それは端的に言って高い原理の欠如、つまり悪の表明となっている。そして動物の頭をもった形象は、おぞましい愚劣な動物に付与された「低い価値」を頭部という高貴な場に導入する倒錯であり、神人同形的なアイコンに対する嘲弄である。高貴な価値を体現するギリシア的な馬の形象をガリア人が変形したように、グノーシスもまた神の「あるべき」形態にたいして「ありえない」「ありうべくもない」形態、つまり形態の名に値しない形態をつきつける。不定形の図像をいきり立たせながら、だからこそバタイユはそこに唯物論の表明を見いだしたのである。〈切断されたロバの頭は太陽の無頭の化身であり、不完全なものであろうともおそらく唯物論のもっとも毒気をはらんだ表明のひとつを表している〉(「低次唯物論とグノーシス」)<sup>43)</sup>。では、それはどのような唯物論なのだろうか。

キリスト教においては唯一神が天地を創造するが、グノーシスにおいては事情は異なる。世界は、デミウルゴスという劣った神によって超越神とは無関係に創造されるのである。つまりグノーシスにおいては二つの世界、二つの原理があるのである。アイオーンによって形成される天上世界であるプレーローマ、そして造物主デミウルゴスによって創造され邪悪なアルコンたちによって支配される劣等領域である物質界が<sup>44)</sup>。バタイユが指摘するように古代ギリシアにおいては物質や悪は高い原理からの零落、段階的墮落を表しているが、グノーシスにおいて被造物の世界である物質界は、超越神とは無関係であり、観念、善、理想、超越性、光といった高い価値から切断されている。物質や悪や闇はこの世の属性なのである。そし

て「グノーシス」という言葉は知りえない超越神についての「知識」を表し、その教義には知識による物質からの救済プログラムが含まれている。しかしバタイユはそのようなグノーシスにおける救済論的側面にはまったく注目せず、そこにみられる観念論と絶縁した唯物論、「低次唯物論」に着目している。

バタイユにとって物質とは暗闇に満ちた悪であるが、それは光の欠如や形態の欠如といった消極的な原理を表しているのでは決してない。

実際のところ、物質を積極的原理として考えている点をグノーシスのライトモチーフとして捉えることができる。この場合、物質は自律的で永遠な存在を有している。それは暗闇の存在であり（それは光の不在ではなく、その不在によって露となる怪物的なアルコーンたちであるだろう）、悪の存在である（それは善の不在ではなく、創造行為であるだろう）。物質についてのこの考え方は古代ギリシア的精神の原理そのものと完全に相容れないものであった。後者は根本的に一元論的であり、物質と悪を主に高い原理からの頽廢としてとらえる傾向にあった。

（バタイユ「低次唯物論とグノーシス」）<sup>45)</sup>

グノーシスにおいて物質という〈暗闇〉は単なる不在という虚無ではなく、怪物的な形象が浮かび上がる有である。そして劣等神であるデミウルゴスによる物質の創造が〈悪〉であるとするならば、悪とは積極的な行為、デミウルゴス的な創造行為にほかならない。

これを造形上の問題として考えるなら、芸術家がなすべきは物質的な創造行為という悪であり、それは超越的な価値や観念といったものから絶縁したものでなければならない。そして彼が創造するものは物質という暗闇だが、それは「無形態」では決してない。暗闇の中をアルコーンの形象が蠢いていたように、そこには形相の名に値しない「不定形」の形象が現れる。『ドキュマン』1929年第7号の「不定形」においてバタイユはそのような形象に言及している。

すべて哲学というものは他の目的を持つものではない。つまり存在するものにフロックコートを与えること、数学的フロックコートを与えることが問題なのである。それに対して、宇宙がなにものにも似てお

らず不定形でしかないと主張することは、宇宙がなにか蜘蛛や痰のようなものであると言うに等しいのである。

(バタイユ「不定形」<sup>46)</sup>

理性的な哲学は、明確な形態をもった事物が形成する秩序を想定して、世界を〈数学的フロック・コート〉で覆い、数値化されうるものとして扱う。しかしそのフロック・コートを引き剥がすと、コートの形態に覆われていた得体のしれない形態、形態以下の形態がそこに現れる。戦後に現れた美術運動としての「アンフォルメル」はむしろ「無形態」へと向かう運動であったが、ここでバタイユが論じている「不定形」は〈蜘蛛や痰のような〉侵犯的な形象を指している<sup>47)</sup>。そしてバタイユはグノーシスの唯物論をまさに侵犯的な形象創出の問題として提出している。

この比較〔グノーシスと現在の唯物論の比較〕は次の事実を考えるとさらに有効なものとなる。つまりグノーシス特有の反発は古代のアカデミズムとは根本的に矛盾する形態の形象化へと到っていたのである。それはこの低い物質のイメージを見えるようにする形態の形象化であり、突飛さと驚くべき無頓着を示すこのような形象化だけが、知性をイデアリスムの拘束から逃れさせるのである。さて、同じ意味で今日の造形的な形象は断固たる唯物論の表現となっている。それらの形象は、伝統的な実体を嘲笑し、ひとを驚愕させる案山子と無邪気に張り合いながら、既存の権力を形態面で危機に曝すあらゆる手段に訴える表現なのである。

(バタイユ「低次唯物論とグノーシス」<sup>48)</sup>

グノーシスにおいて物質とは〈積極的原理〉、つまり暗闇から浮かび上がる侵犯的な形象であり、超越的な観念とは絶縁した悪としての地上的な創作であった。そしてバタイユはここで具体的な美術家の名前を引いてはいないが、そのような唯物論的形象が〈今日の造形的な形象〉に見られるとするなら、それは案山子にも匹敵するピカソの怪物的な形象であるだろう。そして唯物論的形象はいたるところに見いだされるだろう。〈低い物質のイメージを見えるようにする形態の形象化〉、虚無ではない有としての暗闇の形象化、それをわれわれはたとえばゴヤ (Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828) が「黒い絵」において浮き彫りにした闇の形象に



図5 アンドレ・マッソン『絶望論(II)』

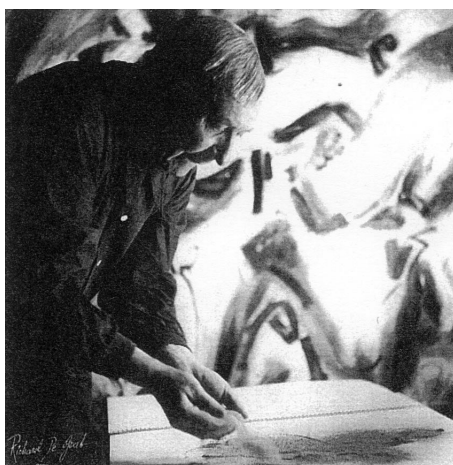


図6 アンドレ・マッソン，エクスにて，1963年

見ることができる。あるいはヴァン・ゴッホ (Vincent Willem Van Gogh, 1853-1890) は、まさに物質という暗闇を光り輝かせた。たとえば彼が油絵具というマチエールによって描き出した『星降る夜』(*La Nuit étoilée*, 1889)<sup>49)</sup> は、まさに燃えるような暗闇，光り輝く夜の形象にほか

ならない。そしてバタイユと深い友情で結ばれた画家アンドレ・マッソン (André Masson, 1896-1987) のタブローは、まさに混淆するマチエールの輝きを放っている。

### 変質、痕跡、タッチ

ざらついている。それは砂の触感だが、砂粒に擦られて色彩がざらついている。はじける。そこには無数の絵具の軌跡が刻まれている。躍動感をもって、絵具が流れて描かれた跡は、描く身体の動きを感じさせる。そしてそこにはなにかの形象が痕跡として残されている。不可解な徴として、アンドレ・マッソンのタブロー『絶望論 (II)』(*Traité du désespoir (II)*, 1961) (図5)<sup>50</sup> はそんなひりひりするような物質の感触を与える。それまで幾度もしてきたように、彼はこのタブローを制作するにあたって砂という素材を用いている。

さらさらするきめ細かい粒を両手に大事そうに持って、水平に広げられたデッサン帳の上へそれを撒き散らしていく。そんな身振りをした 1963 年のマッソンの写真がある (図6)<sup>51</sup>。この身振りがそして砂粒というすき間の多い物質が絵肌を波立たせ、マチエールの質感を浮かび上がらせる。これは60代後半を迎えた画家の姿だが、「砂絵」とよばれるものを彼が集中的に制作したのは1920年代のことである。

『ドキュマン』に先立つ1926年から27年にかけてこの画家は20点ほどの砂絵を制作している。砂絵は画布を床に水平に置き、そこに接着剤と砂をまき散らすことによって制作される。その上に油彩が施されるが、絵具が直接垂れ流されることもあった。砂、接着剤、絵具といった物質を、偶然が与える「ぶれ」にゆだねながら描くこの技法は、絵画におけるオートマティスムの実現の一つであり、後にジャクソン・ポロック (Paul Jackson Pollock, 1912-1956) のアクション・ペインティングにも大きな影響を与えたといわれる<sup>52</sup>。そしてマッソンのこの技法は、まさに絵画のマチエールを顕在化させ物質的イメージを実現する。しかも制作にさいしてマチエールは、重力と画家の身体の動きにしたがって揺れながら「下」へと墜落し、「低い」位置にある画布に定着する。つまり砂絵はまさに低い唯物論を具現しているのである。

マッソンはバタイユともっとも親しくしていた画家の一人であり彼といくつもの共同作業を行っている。バタイユがマッソンを高く評価していたのは確かだが、彼はこの画家について多くを語っておらず、いくつかの短



いテキストが残っているにすぎない<sup>53)</sup>。だから残念ながら、バタイユはマッソンの砂絵には言及していない。しかし彼は『ドキュマン』1930年第7号の「プリミティヴ・アート」(« L'art primitif », 1930)<sup>54)</sup>において、それと反響しあうような形象表現に言及している。それは「手の跡」である。

バタイユはこのテキストで G・H・リュケ (Georges Henri Luquet, 1876-) の『プリミティヴ・アート』(*L'Art Primitif*, 1930) や『化石人類の芸術と宗教』(*L'Art et la religion des hommes fossiles*, 1926) を援用しながら、先史時代や未開社会の絵画、そして子供の絵を論じている。リュケはこの本で二つのレアリズムを区別している。それは「視覚的レアリズム」と「知的レアリズム」である。前者はたとえば大人や西洋的な画家が描く絵にあらわれており、後者は子供の絵や未開社会の造形表現にあらわれている。つまり、絵を描くときに大人は見えるものを自然主義的に模倣しようとするのに対して、子供は見えるものよりもむしろ見えると思われるものを描く。つまり子供は一種の抽象化をもちいて必要な要素と不要な要素を取捨選択するのであり、実際には見えない要素が付加される場合もあるのである。たとえば横顔に二つの眼が描かれたり、建物や海の内部構造が見えるように描かれたりする。しかしバタイユはリュケのこの分類にたいして不満を表明している。まず、この「知的レアリズム」という概念は平面性を前提としており彫刻には適用されえない。そして次の点が重用なのだが、このリュケの公式は先史時代の絵画には適用されえないのである。確かにリュケが指摘するように、先史時代の絵画は知的レアリズムの要素を持ちながらも明らかに視覚的レアリズムに属する。バタイユのこのテキストは1940年のラスコーの壁画発見以前のものではあるが、先史時代の洞窟壁画には見事に写実的な動物の図像が見られることは知られていた。しかしそのように技術的には「視覚的レアリズム」が可能であるにもかかわらず、両義的なことにそこでは人間の図像は常に抽象的な変形をうけているのである。まるで「知的レアリズム」におけるように。この問題はバタイユが晩年の『ラスコーあるいは芸術の誕生』(*Lascaux ou la naissance de l'art*, 1955)まで引きずる問題だが、彼はこの謎めいた二重性に対してここでは回答を与えていない。それはともかくとして、バタイユは「視覚的レアリズム」には属さないこの人間の形象の〈不定形な〉<sup>55)</sup>変形を「知的レアリズム」の問題として扱うべきではないとしている<sup>56)</sup>。つまりこの造形表現で問題となっているのは、対象の具象化でなくむしろ「変質 (altération)」そのものなのである。〈というのは、学識によって練

り上げられたリュケのこれらの見解を離れて、もっとはるかに粗っぽい見方をするなら——その見方によるならば、誤ってプリミティヴと呼ばれている技法は、単に表された形態の変質という特徴をもっているにすぎないだろう——、そのような技法は始めから非常に顕著な特徴をもって存在していたが、この粗っぽいそして形を歪める技法は人間の形態の表象にのみ適用されたようである（「プリミティヴ・アート」）<sup>57)</sup>

そしてバタイユによるならばこの「変質」は図像表現の発生における本質的な契機となっている。それは先史時代の人間の図像においてのみならず、造形表現を始めた子供が戯れにするす手の跡にもみられる。〈とりわけ子供達は（…）色をつける材料、たとえば絵具壺のなかにすすんで指を入れるようになり、壁や扉といったものの上で指をはわせながら、自分が通った跡をつけるのである〉（同書）<sup>58)</sup>。リュケはここに〈それらの跡をつけた子供の個性の無意識的な表明〉<sup>59)</sup>を認めているが、バタイユは〈ここで問題なのは常に対象の変質である〉<sup>60)</sup>と強く主張する。それはまず壁や紙といった支持体の変質である。その支持体を変質させるのは、その上を動き回る手の動きであり、そこに刻まれる手の軌跡、手が残す窪みや穴、あるいは絵具の跡であるが、変質とは同時にそれらの痕跡の出現でもある。そしてそのような描線の繰り返しから図像が出現する。そして止むことのない手の動きは、つぎにはその図像を変形する。つまり芸術とは〈継起する破壊〉<sup>61)</sup>によってなされる。ならばここで問題となるのは「知的レアリズム」におけるような形態の模倣では決してない。問題は対象や人間の形態の具象化ではなく、あらゆる形態の毀損なのである。リュケの概念である「知的レアリズム」は、抽象化によって現実から認知可能な形態を取り出す技法を表すが、バタイユは変質作用そのものに注目するのである。そしてこの作用は認知可能な形態を解体し、不定形な形態を生み出す力であり、「知的」というよりもむしろ知性を抹消するような作用なのである。バタイユはそのような死体の腐乱にも比することができるような〈解体〉や〈破壊〉のプロセスが同時代の図像表現、〈腐った絵画〉にもみられるとしている<sup>62)</sup>。バタイユはここで具体的な名前を挙げていないが、彼がここで意識しているのはおそらくホアン・ミロ (Joan Miró, 1893-1983) なのだ。なぜなら子供達の絵を図版にしたこの「プリミティヴ・アート」の次の頁はミロの絵の図版とバタイユ執筆「ホアン・ミロ：最近の絵画」(« Joan Miró: Peintures récentes », 1930) によって占められているからである。

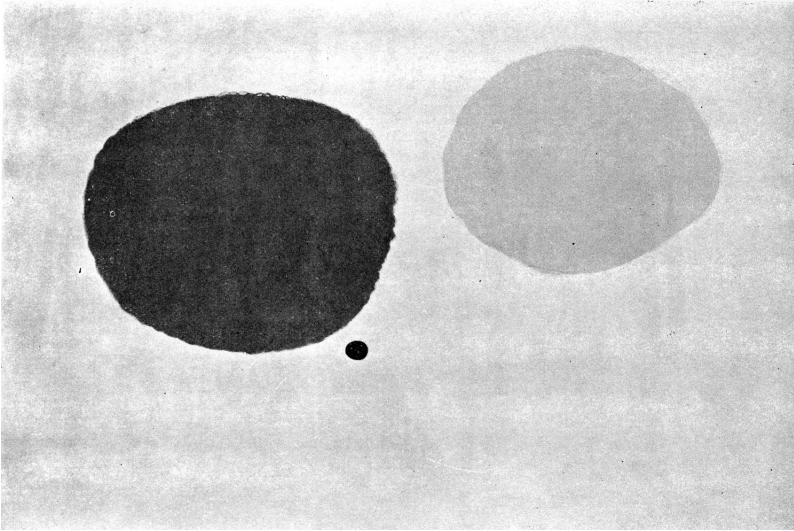


図7 ホアン・ミロ『絵』，1930年（150×250cm）．ピエール画廊

バタイユはこの記事でミロの絵画のそれまでの展開を段階的に分類している。

ホアン・ミロは、対象を細密に表象することから始めた。その表象は非常に細密であり、ある程度まで現実を粉々にし、陽光に輝く埃のようなものにかえていた。つづいてそれらの微細な対象そのものが、あらゆる現実からそれぞれ解き放たれ、大量の解体された要素として、それだけにいっそう動揺した要素として現れた。そしてミロ自身が「絵画を殺害する」という望みを表明していたように、ついに解体は推し進められ、もはやビックリ箱の蓋に（お望みなら墓石に）しるされたいくつかの不定形の色斑しか残っていない。つづいて怒りに充ち錯乱した微小な要素が新たに闖入したが、今では彼の絵からまた消え去っている。その後にはただ得体のしれない災厄の痕跡だけが残っているのである。

（バタイユ「ホアン・ミロ：最近の絵画」<sup>63</sup>）

ここで論じられているのは相次ぐスタイルの変質である。ミロは最後に



図8 ヴァンサン・ヴァン・ゴッホ、『刈り入れ』, 1889年9月  
(サン＝レミ); 34×42 cm, — A・M・ベルンハイム・ジュヌ.

は〈絵画を殺害する〉ことを望み、このテキストが掲載された頁の上半分を占める図版に見られるように、そのタブローにはただ〈いくつかの不定形の色斑〉だけが残ることになる。『ドキュマン』のこの号に掲載されたミロのタブローは、どれもただ『絵』(*Peinture*, 1930)と題されているが、どのタブローも刹那的な破壊の意志を示しており、どこか陰惨である。これは具象的な形態としては現れえない変質作用が残した破壊の跡、〈得体のしれない災厄の痕跡〉なのである。ミロによるこの絵画性の破壊は、おそらく変質を論じる『ドキュマン』美学のひとつの帰結なのだが、非常に魅力的であると同時にどうしようもない行き詰りを示しているようにもみえる。ミロは1930年におけるこの絵画性破壊の極みから回復しその後も造形表現を続けるが、ロザリンド・クラウス (Rosalind Krauss) が指摘したように、この1930年はミロ研究にとっても暗点となるだろう<sup>64)</sup>。

〈いくつかの不定形の色斑〉、絵具を塗った手の跡のような。そして手の跡は『ドキュマン』においてもう一度現れる。最終号である1930年第8号の「供犠的毀損あるいはヴァンサン・ヴァン・ゴッホの切られた耳」(« La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », 1930)

において、バタイユは先史時代の洞窟壁画によくみられる手の跡に言及している。後の『ラスコー』においても手の跡が再び問題となるが<sup>65)</sup>、このゴッホ論では、その痕跡から読み取れる指の毀損が問題となっている。〈洞窟の内壁に手を押し当てそこに絵具を塗ることで生み出される手の型には、1本以上の指骨の欠落が見られる〉(「供犠的毀損...」)<sup>66)</sup>。ヴァン・ゴッホが自分の耳を切り落とし、頭部の形態を変質させ、シメトリーな耳の配置を歪ませたように、先史時代に絵を描いた者たちにも身体毀損の跡が見られる。破線のない輪郭を描き閉じる身体、有機体としての統一性を誇る身体、そのような身体が同質的で全体的な個人の形態を示しているとするならば、毀損は身体を変質させ異質なものにする。そして身体に毀損の跡が刻まれたように、先史時代の洞窟には壁面を毀損した跡が、色彩に彩られた手の跡として残されている。壁面という物質は、身体という物質がもたらす圧力、吹きつけられる顔料という物質がもたらす動きによって毀損を被る。そしてこの毀損は、同時に痕跡の「出現」でもあるのだ。しかしそれは文字通りの「手の跡」の出現として有効であったのではおそらくない。つまり手の具象が問題であったのではなく、むしろ「跡がつけられる」ことこそが問題だったのではないだろうか。身体という物質が通過し、洞窟の内壁という物質と接触する。その物質的変形の痕跡は、通過する身体の運動の痕跡であり、その運動が行われた時間の徴となっているに違いない。そして絵画においてこの痕跡に相当するものがあるとしたら、それは「タッチ」なのではないだろうか。バタイユはそのようなタッチの問題に言及していないが、このゴッホ論とともに掲載されたタブローの複製図版は、白黒であることも手伝って絵具の起伏を、絵筆の軌跡をはっきりと顕在化させている。『刈り入れ』(*La moisson*, 1889)<sup>67)</sup>におけるマチエールは波立ち、渦巻き、画家の手の動きを感じさせる。それは画家の身振りを、そして身振りが生じた時間を見えるようにする徴なのである。タッチは、絵具による支持体の変質であると同時に、画家の身振りによる絵具の変質を示す痕跡である。絵画にとって潜在的な物質を、タッチは顕在化させ露にする。つまり絵画を裸にする。タッチとは、絵画を切り裂き、絵画の肉を外気に曝す裂傷なのである。

## 結

〈なによりも絵画が滅ぼそうとするのはイデアリズムである〉<sup>68)</sup>、最後の書物『エロスの涙』でバタイユはそう主張している。ここでバタイユは

最初期の主張を、たとえば「アカデミックな馬」における主張を再び繰り返している。彼のイデアリスム批判は、このようにまさに一貫した批判であった。それは『ドキュマン』においては、あらゆる観念性を排する物質的思考として、造形芸術をめぐる唯物論として展開されていた。バタイユは造形芸術の問題を晩年にもう一度『ラスコーあるいは芸術の誕生』や『マネ』(Manet, 1955)において取り上げさらに展開するが、われわれがその問題に接近するには稿を改めなければならないだろう。

#### 注

- 1) Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, n° 1, 1929, p. 28.
- 2) ケルトの貨幣については 1998 年の東京都美術館における展覧会のカタログ『ケルト美術展, 古代ヨーロッパの至宝』(朝日新聞社) 125-135 頁を参照。
- 3) Georges Bataille, « Le cheval académique », op. cit., p. 30.
- 4) André Breton, « Triomphe de l'art gaulois », *Arts*, Paris, 11 août 1954 [*Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, pp. 324-332].
- 5) *ibid.*, p. 328.
- 6) Georges Bataille, « Soleil pourri », *Documents*, n° 3, 2<sup>e</sup> année, 1930, p. 173.
- 7) *ibid.*, p. 174.
- 8) Georges Bataille, « Les peintures politiques de Picasso », *Actualité*: « L'Espagne libre » (éd. Calmann-Lévy, 4<sup>e</sup> trimestre 1945) [*O.C.*, t. XI, pp. 24-25].
- 9) Georges Bataille, « Le “jeu lugubre” », *Documents*, n° 7, 1929, pp. 369-372.
- 10) 板, 油彩・コラージュ, 21.3 x 34.9cm, 個人蔵。
- 11) *Le sang est plus doux que le miel*, 1927 年, 油彩, 元ココ・シャネル蔵, 現在は行方不明。 *Baigneuses*, 1928 年, 板, 油彩・砂, 63.5 x 74.9cm, セント・ピーターズバーグ, サルヴァドール・ダリ美術館。 *Nu féminin*, 1928年, 板, 油彩・砂・ジャリ, 52 x 71.7cm, セント・ピーターズバーグ, サルヴァドール・ダリ美術館。 後者 2 枚はチューリッヒのクンストハウス (Kunsthaus) における「抽象とシュルレアリスム芸術展」(« Exposition d'art abstrait et surréaliste ») に出品予定とクレジットされている。
- 12) バタイユは『ピフュール』の 1929 年第 2 号 105 頁としているが, 実際は 101 頁に蟻がたかった手のひらのスチール写真が掲載されている。 Cf. Georges Didi-Hubermans, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel*

*selon Georges Bataille*, Éd. Macula, Paris, 1995, p. 77.

- 13) アングスティン・サンチェス・ビダル著，野谷文昭・網野真木子訳『ブニユエル，ロルカ，ダリ，果てしなき謎』（白水社，1998年，457頁）[Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí : El enigma sin fin*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988]によれば以後9ヶ月間上映される。アンリ・ベアール著，塚原史・谷昌親訳『アンドレ・ブルトン伝』（思潮社，1997年，246頁）[Henri Béhar, *André Breton — le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990]では、『アンダルシアの犬』は10月1日に「ステュディオ・ユルシュリヌス」においてシュルレアリストのために「非公開上映」されているとなっているが，おそらく6月6日の誤りだろう。
- 14) *La révolution surréaliste*, n° 12, cinquième année, le 15 décembre 1929, pp. 34-37.
- 15) 板，油彩，22 x 35cm，個人蔵。
- 16) 板，油彩，24 x 34.5cm，ニューヨーク，近代美術館。
- 17) cf. アグスティン・サンチェス著前掲書，220-269頁。エリック・シェーンズ著，新聞公子訳，『岩波，世界の巨匠，ダリ』，岩波書店，1992年，15-23，141頁 [Eric Shanes, *Dali*, 1991, Fernand Hazan, Paris, 1991.]. イグナシオ・ゴメス・デ・リアーニョ著，佐和瑛子訳，『サルヴァドール・ダリ』，美術出版社，1988年，28-29頁 [Ignacio Gómez de Liano, Salvador Dalí, La Polígrafa, S. A., Barcelone, 1982.]. ロベール・デシャルヌ (Robert Descharnes) の『ダリ』によればダリのパリ行きは1928年冬だが（ロベール・デシャルヌ著，大島辰雄訳，『DALI』，美術出版社，1977年，22，64頁）誤りだろう。
- 18) André Breton, « Première exposition Dalí », *Point du jour*, N. R. F., 1934, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris, 1992, p. 307. プレイヤード版『ブルトン全集』の註によると，ブルトンはタブロー『痛ましき遊戯』におけるこのスカトロジックな描写にひどいショックを受けたという。cf. André Breton, *O. C.*, t. II, p. 1472
- 19) ブルトンが批判していると思しき『トランシッション』の特別号「言葉の革命」（18号，1929年11月）にはロジェ・ヴィトラック (Roger Vitrac, 1899-1952)，ロベール・デスノス (Robert Desnos, 1900-1945)，ジャック・プレヴェール (Jacques Prévert, 1900-1977) が寄稿しており，『デュ・シネマ』には1928年12月からジョルジュ・リブモン = デセーニュ (Georges Ribemont-Dessaignes, 1884-1975)，デスノス，フィリップ・スーポー (Philippe Soupault, 1897-1990) が参加している。いずれも『第二宣言』でシュルレアリスムから除名されるひとつとであり，スーポー以外は『ドキュマン』に寄稿している。cf. André Breton, *O. C.*, t. II, p. 1472.

- 20) 「キンメリア」は古代ギリシア人が西の地の果てにあると考えていた国。霧と雲に覆われており、冥府の近くにある。アルチュール・ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-1891) の『地獄の一季節』(*Une saison en enfer*, 1873) 「錯乱 II」(« *Délires II* ») にもこの言葉がみられる。ホメロス (Homère) 著『オデュッセイア』(*Odysée*) 第 11 歌でユリシーズはこの国へと赴く。cf. André Breton, *O. C.*, t. II p. 1473. Rimbaud, *Œuvres*, Éditions Garnier, Paris, 1987, p. 233, 475.
- 21) ダリをめぐるブルトンとバタイユとの関係についてはプレイヤード版『ブルトン全集』の註を参照。cf. *ibid.*, pp. 1470-1471.
- 22) George Bataille, « Le “jeu lugubre” », *op. cit.*, p. 372.
- 23) André Breton, *op. cit.*, *O. C.*, t. II, p. 307
- 24) cf. notes à « Le “jeu lugubre” », *O. C.* t. I, p. 652.
- 25) Georges Bataille, « Dali hurle avec Sade », *O. C.* t. II, pp. 113-115. バタイユは「痛ましき遊戯」のなかでもサドとダリを比較しているが、『ドキュマン』第 7 号においてこの記事はピエール・メナール (Pierre Ménard) の「サド侯爵：筆相学的研究」(« *Le Marquis de Sade: Étude graphologique* ») の後に位置しており、「痛ましき遊戯」の最初の頁の左頁はトイレット・ペーパーに書かれたサドの『ソドムの 120 日』(*Cent-vingt journées de Sodome*, publ. 1904) の原稿写真で占められている。
- 26) Georges Bataille, « Dali hurle avec Sade », *O. C.* t. II, p. 113.
- 27) Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Document*, n° 8, 2<sup>e</sup> année, 1930, pp. 48-52.
- 28) André Breton, *O. C.*, t. II, p. 309. ただし、「サドとともに吠えるダリ」がブルトンの「ダリ展序文」の後に書かれたかどうかは不確定である。
- 29) André Breton, *L'Art magique*, Éditions Phébus, Paris, 1991, p. 73.
- 30) *ibid.*, p. 83.
- 31) Notes à « Dali hurle avec Sade », *O. C.*, t. II, p. 427.
- 32) アドリアン・ボレル (Adrien Borel, 1886-1966) がバタイユに渡したという写真。cf. Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros* (nouvelle édition augmentée), Éd. Pauvert, Paris, 1981, pp. 234, 237-238.
- 33) バタイユのテキスト「痛ましき遊戯」は〈劣等コンプレックスについての未発表エッセーからの抜粋〉(*op. cit.*, p. 372) となっている。『松果状眼球』(*L'Œil pinéal*) 関係のテキストにも〈『痛ましき遊戯』というタイトルの未発表エッセーからの抜粋〉と記されたものがある。cf. *O. C.*, t. II, p. 41.
- 34) André Breton, « Première exposition Dali », *op. cit.*, p. 308.
- 35) Georges Bataille, « Le “jeu lugubre” », *op. cit.*, p. 372.



- 36) Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, p. 186.
- 37) Georges Bataille, Notes à « Dali hurle avec Sade », *O. C.*, t. II, p. 427.
- 38) Max Ernst, *La femme 100 têtes*, les Éditions du Carrefour, Paris, 1929.
- 39) Georges Bataille, « Le “jeu lugubre” », op. cit., p. 369.
- 40) Georges Bataille, « Matérialisme », *Documents*, n° 3, 1929, p. 170.
- 41) cf. Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, n° 1, 2<sup>e</sup> année, 1930, p. 4. ハンス・ヨナス著，秋山さと子・入江良平訳『グノーシスの宗教，異邦の神の福音とキリスト教の端緒』，人文書院，1986年，60-66頁。
- 42) Georges Bataille, « Propositions », *Acéphale*, n° 2, 21 janvier 1937, p.18 [*O. C.*, t. I, p. 469].
- 43) Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », op.cit., p. 2.
- 44) 以下を参照. ハンス・ヨナス著前掲書. マドレーヌ・スコペロ著，入江良平＋中野千恵美訳『グノーシスとはなにか』，せりか書房，1997年。
- 45) Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, n° 1, 2<sup>e</sup> année, 1930, p. 4.
- 46) Georges Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, p. 382.
- 47) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは，バタイユの概念「不定形」を「無形態」と厳密に区別する視点を打ちだしている. cf. Georges Didi-Hubermans, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éd. Macula, 1995, p. 22.
- 48) Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », op. cit., p. 8.
- 49) カンヴァス，油彩，73.7 x 92.1cm，ニューヨーク，近代美術館。
- 50) カンヴァス，油彩・砂・工業用塗料，88.0 x 130.0cm，個人蔵。
- 51) カタログ『アンドレ・マッソン&ロベルト・マッタ，それぞれの宇宙』，横浜美術館，1994年，M74頁。
- 52) 同書 36頁。アンドレ・マッソン著，東野芳明訳，『世界の記憶』，新潮社，1977年，141頁も参照。
- 53) cf. Georges Bataille, « Les mangeurs d'étoiles », *André Masson*, 1940, *O. C.*, t. I, pp. 564-568; « André Masson », *Labyrinthe*, n° 19, Genève, 1<sup>er</sup> mai 1946, p. 8. ちなみにマッソンは，1978年のポール・テヴナンによるインタビューにおいて，バタイユは絵画について文学的なつまり主題的な見方しかできなかったと回想している. cf. Paule Thévenin et André Masson, « Acéphale ou l'illusion initiatique », *Les cahiers obliques*, n° 1, 1978.[アンドレ・マッソン / ポール・テヴナン (インタビュー)，中沢信一訳，「『アセファル』あるいは秘密結社という幻想』，『ユリイカ』，1986年，2月号，188-203頁]
- 54) Georges Bataille, « L'art primitif », *Documents*, n° 7, 2<sup>e</sup> année, 1930, pp. 389-397.

- 55) *ibid.*, p. 392.
- 56) バタイユはこの「知的レアリスム」という用語を『ラスコーあるいは芸術の誕生』でも用いている。この用語は、そこでは洞窟の「井の光景」における野牛の図式的な描き方をさしている。cf. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Editions d'Art Albert Skira S. A., Genève, 1955, p. 117 [O. C., t. IX, p. 64].
- 57) Georges Bataille, « L'art primitif », *ibid.*, p. 392.
- 58) *ibid.*, p. 390.
- 59) *ibid.*, p. 396.
- 60) *ibid.*, p. 396.
- 61) *ibid.*, p. 396.
- 62) cf. *ibid.*, p. 397.
- 63) Georges Bataille, « Joan Miró : Peintures récentes », *Documents*, n° 7, 2<sup>e</sup> année, 1930, p. 399.
- 64) Rosalind Krauss, « « MICHEL, BATAILLE ET MOI » APRÈS TOUT », *Georges Bataille après tout*, Éd. Belin, 1995.
- 65) cf. Georges Bataille, *Lascaux...*, op. cit., p. 35, 139 [O. C., t. IX, p. 93].
- 66) Georges Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, n° 8, 2<sup>e</sup> année, 1930, p. 18.
- バタイユ自身が指摘しているように、この指の欠落の跡についてリュケは『化石人類の芸術と宗教』において「指が折り曲げられた」という説を採用している。バタイユはその説を説得力に欠けるとしている。しかしこの説を採用する研究者は多いし、説得力もある。たとえば港千尋 (1960-) 著『洞窟へー心とイメージのアルケオロジー』（せりか書房。2001年）によれば、アンドレ・ルロワ＝グーラン (André Leroi-Gourhan, 1911-1986) は洞窟における手の跡の統計的調査によって、欠落している指跡には折り曲げるのが難しい組み合わせ（人さし指と薬指や中指と小指といった）がないことを発見した。それを根拠として彼は「指が折り曲げられた」説を採用し、その手の形が一種の記号として機能していたのではないかと推測している。バタイユの説もリュケとルロワ＝グーランの説も先史時代にかかわる推測であるかぎり証明不可能だが、われわれはここではバタイユの説にそのまま従うことにする。われわれの問題はバタイユが指の欠損の痕跡に読み込んだものを明らかにすることにあるからである。
- 67) 油彩, 34 x 42cm, A・M・ベルンハイム・ジュース。このタブローはゴッホの作とされていたが、贋作とみなされ 1930年にド・ラ・ファイユ (J. B. de la Faille) のカタログから除外された。cf. *Tout l'œuvre peint de Van Gogh*, tome II, Flammarion, Paris, 1971, pp. 219-220.
- 68) Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, p. 172.