

イマーシュの経験

——バタイユ『先史時代の絵画 ラスコー 芸術の誕生』

吉田 裕

1. 芸術論としての『ラスコー』

バタイユというと、神秘体験とかエロティズムとかのイメージが強いが、それと並ぶほどに造形芸術に対する関心を強く持っていたこと、とりわけ戦後の晩年期にそうであったことは、すでによく知られているだろう。1920年代から30年代にかけて、彼はシュルレアリストたち、とりわけマソン、エルンスト、ダリといった画家たちと交わり、『ドキュマン』の編集に関与していた時代には、写真や形象に関する論考を多数書いている。その後、戦争下では、造形芸術への言及は一時なりを潜めるが、戦後になって、それまでの欠如を埋め合わせようとするかのように、大きな絵画論を二つ書く。『先史時代の絵画 ラスコー 芸術の誕生⁽¹⁾』と『マネ』で、同じ55年の5月と9月に、共にスイスのスキラ書店から刊行される。さらに生前最後の著書は、61年に刊行のエロティックな絵画のコレクション『エロスの涙』である。

二つの時期は共通の関心でつながる（あとでその一部を見る）が、代表作として55年の二つの論考に注目するなら、バタイユは『ラスコー』については、その副題が示すように芸術のはじまりを、そして『マネ』では対比的に近代芸術の出発を検討し、併せて芸術の歴史を大きく総括しようとした。同時に、前者の題名からして、ニーチェの『悲劇の誕生』に対抗し、より遠くまで視線を届かせて芸術の起源を捉えようとしたのも確かだろう。彼は49年に経済学の視点から『呪われた部分』を刊行し、それをより拡大して宗教や社会を含み歴史全体を包括する『至高性』を書き続けている。後者は完成には至らず草稿のまま残されたが、その流れと呼応させて芸術も捉えられようとしていた。本論考

では、この視野の中で『ラスコー』を取り上げる。

よく知られているように、ラスコーの洞窟壁画は、戦争中の1940年に発見される。そして世相が多少落ち着く戦後の52年に、先史時代絵画研究のこの時期の集大成としてアンリ・ブルイユの『洞窟絵画の400世紀』が刊行され、それを契機としてさまざまな論考が現れる。それらの中でバタイユの論を眺めたいけれども、まずは『ラスコー』を中心にしてバタイユの立論を辿ることにしよう。先史時代に関する知識は、バタイユの時代と較べるなら、現在は格段に精密になっていて、彼が依拠した科学的な知見には修正が必要だが、芸術の誕生という思想的な問題においてはその所論はなお有効であろう⁽²⁾。

バタイユのもっとも大きなモチーフは副題の通りだが、さまざまなレベルで捉えられる。それは彼の経済学的あるいは社会学的な関心と連動しつつ、もっと遠くまで広がる視野の中に置かれる。そのことは目次を見ただけでも分かる。基盤にあるのは、この時代の人類史的な位置づけで、その分析が全体のほぼ半分を占める。その確認の上にイメージ形成の分析が行われる。

まずは前者を確認しよう。バタイユは、ラスコーの住人が、形質的にはネアンデルタール人の後のクロマニヨン人であり、そこで現在言うような人間が現れたのだと考える。そして文化的にはその移行を、労働を開始したホモ・ファールベルとしての人間から、知恵を持つホモ・サピエンスとしての人間への移行だと考え、さらに後者は労働の否定としての遊びを開始し、その遊びが芸術を作り出し、そこで人間は私たちと同じという意味での人間に達した、と考える。彼はこれらの変化を巨視的に次のように述べる。

二つの決定的な事件が世界の流れを区切っている。最初のもは道具（あるいは労働）の誕生であり、第二のもは芸術（あるいは遊び）の誕生である。道具の方は、ホモ・ファールベルの、すなわち、もはや動物ではないが、まだ完全には現行の人間ではない者の手によっている。それはたとえばネアンデルタール人である。芸術の方は、現在の人間、ホモ・サピエンス、すなわち、旧石器時代後期の初め、オーリニャック期に至ってようやく出現した人間と共に始まった。芸術の誕生それ自体は、道具が先行して存在していたことと関係づけられねばならない。芸術は道具の所有と、道具を制作することあるいは使用することによって得られる手先の器用さを前提とするばかりではない。芸術はまた、有用な人間活動との関係において言え

ば、それに対立するという価値を持つ。すなわち、それはすでに存在している世界に対する一つの抗議である。しかし、この世界がなかったならば、抗議のものが形をなすことはなかったであろう。

芸術が最初に何であったか、そして他のものにして何であり続けているかと言えば、それは一個の遊びなのだ。他方で、道具は労働の原理である。ラスコーの持つ意味、つまりラスコーを到達点とする時代の意味のことだが、それを明確に把握することは、労働の世界から遊びの世界への移行があったと認知することである。この移行は同時に、ホモ・ファールベルからホモ・サピエンスへの移行、身体的に見ても下書きから完成品への移行でもあった⁽³⁾。

人間は自然に包摂されたあり方を拒否し、自然の外に出ることで、今度は自然を対象と見なして、働きかけ改変することが出来るようになる。彼は自然とは違った世界を作り始める。だが、彼はこの形成に満足することは出来ない。なぜなら、彼は自分が拒否したにもかかわらず、自然が生命力を暴力に至るほどまでに充溢させているのを見て郷愁を持つからだ。彼は苦しい労働の世界を転倒して、自然に復帰しようとする。この志向は、労働の成果を解消することすなわち生産に結びつかないやり方で消費することによって実行される、とバタイユは考え、その形態を非生産的消費と呼んだ。祭儀、戦争、記念物の建設、賭け、芸術などがそれに該当すると考えたが、中でもっとも基本的な一つが「遊び」だった。遊びとは何かの価値を作り出すことのない無償の行為だったからである。

よく知られたバタイユの言い方を引くなら、労働は生命力という暴力的なものを内包する自然を制御することによって守られた世界だが、遊びとはその制御すなわち禁止を破ることである。だが禁止を一時的に破ったとしても、完全かつ持続的に自然に復帰することは出来ず、それは逆に復帰の不可能の確認ともなり、そのことによって逆説的に労働という人間的な世界の不可逆性が確認される、というのがバタイユの思考のもっとも大きな枠組みであろう。この過程は、そこから禁止と侵犯の相互作用、聖なるものの意識の形成、動物になお優位を認めていた人間、といった考え生じるのを示しつつ、『ラスコー』の前半の半分を費やして説明される。

以上の論理は、それなりに知られ理解されている。しかしバタイユが『ラス

コー』で行ったのは、その論理の芸術への応用とどまるものではないだろう。ラスコーによってもたらされたのは描くこととして現れた芸術の姿であり、芸術が遊びをエッセンスとして含むものであるとしたら、その最初の姿を読み解くことは、人間が人間となる根拠を取り出すことであり得る、というのが、すなわち芸術の発生は、芸術の姿を根本から捉えることであると同時に、人間の姿をもっとも基本的なかたちで明瞭にする瞬間であるはずだ、というのがバタイユの直観だった。

『ラスコー』については、いくつかの論考があるが、知見の範囲では、バタイユにおける芸術の発生論を人類学的なレベルでの分析の把握に留めてしまうことが多いと思われる。たとえばブランショは翌年書評「芸術の誕生」を書き⁽⁴⁾、〈ここで始まりつつすでにずっと前から始っている芸術〉という興味深い視点を提示するが、マルロー的美術館への彼自身の関心に引き寄せられてか、バタイユが芸術のはじまりをある特定の時期に位置づけたことを批判し、そのイマージュ形成に関する記述については、中心的問題とはされない。バタイユ死後の ARC 特集号のルネ・ド・ソリエの「ラスコーの人間」も、標題の通り人間論以上には出ない。あるいは近年の論考であるミロ・スウィドラー「バタイユと最初の人間⁽⁵⁾」では、これも題名にあるとおり、「人間」を問題にするに止まっており、芸術の問題には深入りしない。日本におけるラスコー論としては、酒井健が、〈ラスコーの動物画はそれぞれ「動こうとするもの」を表している⁽⁶⁾〉と指摘してイマージュ論へと向かおうとするが、本論中ではルロワ＝グーランの成果を利用した比較が行われるものの、形成過程についてはさほどページが割かれぬ。江澤健一郎は、形象の「出現」と描くという「操作」に着目し、ラスコーの経験とは〈外から図像を見るというよりは、絵画空間の中に取り込まれ⁽⁷⁾〉ることだという結論に達して興味深いのが、描く行為の最初のモチーフについては、〈ラスコーの壁画を領しているのが動物の図像であったとするなら、それはラスコーの人間の宗教的な感情に込めていたのが、超越性ではなく動物的な内在性であったからではないだろうか〉と言う。動物的な内在性とは自然の中に包含されて充足した生命の営みを享受している、ということだろう。私にはそうではなくて、描くことの根底には死に対する恐怖があるように思われる。これについてはもう少し先で問うことにしよう。

ともあれ行いたいのは、完成された図像の体系的な整理に止まらず、確かにある時期に起きた、描くという営為の発生について、それがどのように実践されたとバタイユが考えたかを取り出すことである。

2. マカロニから錯綜する描線へ、そしてシルエットへ

バタイユが芸術の誕生を問題にするとき、その芸術はのちに絵画と呼ばれることになる芸術で、最初の様態は「描く」という行為である。では描くことはどのようにして始まったのか？ 無償の行為としての遊びが描くという行為を導き出した、と彼は考える。

バタイユは「補遺」の章中の「先史絵画の技法」で、研究者たちの分析にしたがって、洞窟画の作製の姿を描き出す。旧石器時代後期において、彩色の材料は地層から取れるものを砕いて水あるいは動物の油に溶かして作られ、絵の具を塗りつける場合に最初は指が道具だった。〈最初は指が道具であって、それを使って絵の具が塗りつけられた⁽⁸⁾〉と述べ、本論第2章「ラスコー人」で次のように展開する。

動物の声あるいはしぐさを真似ることから、ある物体の表面にそのシルエットを描く作業へ導かれたというのはあり得ることだ。この可能性は、粘土の上に指によっていちどきに何本もの指によって窪みとなってつけられた線や、岩の上に絵具に塗れた指によって残された線を解釈変えることに委ねられる。これらの行為の痕跡は、あちこちの洞窟で、ことにラ・ボーム＝ラトロンヌの洞窟で発見されていて、それを先史学者たちはマカロニと名づけている。時にはこれらの線が^{フィギュール}像をなすことがあった。岩の表面に偶然できた線が、それ自体が解釈の対象となり、出発点の役を果たすことがあり得た。それがあのガール県コリアスにあるバイヨル洞窟の、嘆賞すべきシカ科の動物である。この像はおそらく、ラ・ボーム＝ラトロンヌ近辺の洞窟のマカロニの紋様と同じ時代に遡るが、岩の壁の表面に自然にできた凹凸から出発してそれをなぞり、絵具でつましやかに際立たせたものである。ただ遊びだけが最初に、こうしたたどたどしい行為へと人を導くことがあり得た⁽⁹⁾。

バタイユはラスコー画像の形成を、狩猟の獲物の多さを祈念するためといった、有用性の原理に基づく理解を退けるところから始める。彼は出来あがった

像が後になって祭儀などの目的に利用された可能性は認めるが、描くこと自体は、計算のない遊戯的活動によって始められた、と考える。これは人間の活動の根本には功利性・合理性に還元されない活動があるというバタイユの基本的な考えを受けている。興味深いのは、岩の上に描かれた線がそれ自身を解釈の対象とし、新たな出発点の役を果たすことがあり得る、とされている点である。偶然出来た線は、描いた人間の反省意識を呼び起こし、その作用によって、線はどこか異なった方向へと差し向けられる。そのような動きが触知される、とバタイユは考える。

描くことの痕跡はこの時期の洞窟画に広範囲に見られる。ラスコー以外の同時代の洞窟画も参照される。引用で言及されているバイヨルの洞窟画は、ブレイユによって明細画へと転写されたものだが、バタイユは、複数の線の中から次第にひとつの形象——この場合はシカの姿——が現れてくる様を見ることが出来る、とする。描線は錯綜しつつ、動物の姿を取りはじめる。『ラスコー』の4年後の1959年、バタイユは、ヨハンネス・マリナーの著書『先史時代の宗教』の翻訳出版に際して書評を書き、線描の中から動物が現れ出るさまを捉えたこの先史学者の叙述を引用して、明快さにおいても表現力においてもこれほど優れたものに出会った記憶がないと賞賛しているのを、それを参照してみよう。

人間が遊びの中で手に粘土や自然の色素を塗りつけて、洞窟の滑らかな壁にそれを押し当てることで絵画を発見した、ということは、きわめてあり得ることである。このようにしながら、彼は最初の絵画を手にいれた。あるいは、岩を覆う粘土の上に熊の爪が残した痕跡を認めて、おなじ陶土の上に三本の指の先で、時として「マカロニ」になぞらえられる線模様を刻みつけて、その痕跡を模倣しようと試みた。しかし、熊の爪あとを再現しながら、彼はその構図を変化させた。うねりや螺旋や円を描くと、それらは交叉し合い、切断し合い、絡まり合った。ついのある日、彼は、茂みの中からのように、突然動物の頭に似たあるかたちが現れ出るのを見た。やがて彼は、あらゆる種類の獣たちを意識して描き始めた⁽¹⁰⁾。

簡単に言えば、マカロニから錯綜する線描へ、そして動物のシルエットの出現へ、というのが、『ラスコー』でまず提示されたイマージュの生成過程である。

確かにこんなふう¹¹⁾に動物たちは壁面に現れたのであろう。ここで洞窟絵画が話題になるときの重要な問題のひとつが現れる。最初の形象は、圧倒的に動物の形象であり、人間も半獣半人の姿で、あるいは仮面をつけたような容貌で描かれるのだが、これは何故だろう？これについては、いかにもバタイユらしい



《井戸の場面》

説明がなされる。この時代は、人間は自分が自然から出たという記憶を保持して、自然への郷愁ノスタルジーを持ち、人間であることよりも動物であることのほうが優位にあると見なされていたからだ、と彼は考える。

そのことは、ラスコーに関して言えば、人々の好奇心を掻き立てた形象、つまり、もっとも奥に位置する「井戸状空間」の底に描かれ、数百に及ぶ洞窟の形象のなかで唯一の人間の形象が稚拙な描き方がされていること——〈動物に関しては呆然とさせるほどの完成度に達していた自然主義的手法から、徹底的に人間だけは除外しようとしたかのような⁽¹¹⁾〉とバタイユは言っている——についての疑問に、反対側から答えるものである。つまり、この時期、人間はまだ自分を動物に対する優位に位置づけてはいなかった。〈神的なものの最初の姿は動物的であった〉と彼は言う。人間は、動物に対するような敬意を自分に授けることはしていなかったのである。

この図像は、バタイユにおいて実は不思議な処遇を受けている。『ラスコー』において、彼は人間の画像の描き方については上記のように推論するが、補遺の章のそのまた最後に置いた「井戸の光景の解釈」で、この図像を今度はそれが何を意味するかという視点から取り上げる。しかし彼は、狩猟中の事故だとするブレイユらの意見の妥当さを認め、また忘我の瞬間にあるシャーマンだとするドイツの人類学者キルヒナーの解釈を好奇心をそそるとしつつも、自分の考えを確定し得ない。そして問題を2年後の『エロティスム』に先送りする。今度は『エロティスム』においては、前著では個人的な仮説を提出することを断念していたことを認めた上で、〈この有名な絵は、無数の相矛盾し根拠の薄弱な説明を生み出したが、その主題はおそらく殺害と贖罪であろう⁽¹²⁾〉と述べる。だが言及は短く、解釈もこれ以上展開されていない。

それがある程度明確になるのは、ようやく4年後の『エロスの涙』においてである。この書物は必ずしも完全にバタイユの手にもものとは言い得ないようだが、現状のままで取り上げよう。バタイユは、構成からすると人間すなわち瀕死の男の手が投げたであろう槍が野牛の傷の原因であり、場面は永遠に説明が付かないかもしれないが、犀は主要な場面から独立しているように見える、としたうえで、野牛と男に焦点を絞り、〈もう一度言うが、この画は鳥の顔を持った一人の男を表していて、その男はおそらく死んでいるのであり、ともかく、猛り狂っている瀕死の野牛の前に転倒している⁽¹³⁾〉と強調する。一人の狩人が、自分が傷つけ死につつある野獣の前で、その罪を贖うために自分も獣(鳥)に変容しながら、すなわち自然と同一化しながら死のうとしてしている。だがそのまま死んだきりになるのではなく、この光景は描かれるのであって、描かれることで贖罪が完成される。バタイユはおそらくそのように考えていた。その儀礼の情景は、狩人が性器を興奮させていることによって、エロティスムへと通底するとされるが、これについては別の問題としよう。

この経過から何が読み取れるか？ バタイユは『ラスコー』で洞窟画を論じつつ最後に、いちばん奥底にある鳥人間の情景に辿り着いたが、それを論じることが出来なかった。そして問いは『エロティスム』から『エロスの涙』へと受け渡されて、ようやく「死」とそれを描くことの間いであることを明らかにしたのではあるまいか。この遠くに見透される発見は、『ラスコー』という書物の論旨を前もってもっとも深い処から動かしていたと考えてみたい。

3. 死の不可能からイマージュへ

上記の過程を砕いて言えば、子供のどろんこ遊びのような振る舞いの中から、描くという行為が生まれ、その描線が何がしかのかたちを為すまで成長したということだ。この概略の上で『ラスコー』は、複雑に枝分かれする洞窟のそれぞれの箇所、動物の描き方、分布、組み合わせ等を分析し、像の形成はこの時期からすでに最高度に達していたことを証明する。けれども、このプロセスを捉えるバタイユの叙述は、同時に、より掘り下げた方向への理解を促しているように思える。

この誘惑は、結局は同じ一つのことにつながるだろうが、二つの部分に分けて考えることが出来る。ひとつは、以上のプロセスのはじまりに置かれたマカロニから複数の描線の錯綜へという様相は、なぜ起こるのだろうか、という問いであり、もうひとつは、このプロセスは最後にシルエットの出現というところで完了するのだろうか、という問いである。

前者の問いから始めよう。バタイユは最初の引用にあるように、芸術は一個の遊びだ、と言った。では「遊び」とは何だろう？ 一聴したところのどこにも聞こえてしまうこの言葉は、バタイユにおいては、もっと困難な問題を孕んでいる。

先ほど見たように、遊びは「労働」の反対側にある。人間のかたちをした動物は、自然から出て、自然に働きかけ変容させること——労働——によって、人間である世界を作り始めるが、反面で、自然という分離以前の充実した世界へ帰りたいたいという欲望を持つ。この欲望のもっとも基本的な形態が、労働が生み出した価値を解消するために意味なく消費することであり、それは遊びとして実現される。

しかし、価値を作り出すことのない消費行為を問うなら、そのさまざまな形態をバタイユが考えたことを私たちは知っている。さきほどはそのヴァリエーションを見たが、今度は集約してみよう。生産の反対としての「遊び」をより集約するなら、見出されるのは、できあがったものを無に帰する行為としての「破壊」である。この過程はさらに進められると、労働の結果として形成された人間を対象とすることになって、すなわち「殺害」となる。その中で根本的な役割を果たすものとして「死」が浮上してくる、というのがバタイユの考えていたことに違いない。これを現在の私たちの関心に引き寄せて読み込むなら、遊びの中には、遠くはあれ死の経験が含まれているということだ。そして芸術が遊びであるなら、そこには死の経験が作用しているとバタイユは考えていたろう、ということだ。

では芸術の中に、死はどのように作用して来るのか？ 問題が死という形態にまで煮詰められたとき、そこにある難問が生じる。それは死は不可能だという逆説である。このような言い方をすると何か深遠な真理のように聞こえるが、謎めかす必要はない。ロジックは明確で説得的なものだ。ある主体にとってもつ

とも大きく無意味な消費は、主体自身の破壊すなわち死であるけれども、死はその経験の担い手である主体の消滅をもたらすために、死の経験というのは主体にとっては成立せず、実は誰にとっても享受され得ない、ということだ。だから死は経験とはなり得ない。では人間は何を死の経験と考えたかという、死を見ることをその経験であると見做した。そして見られる死とは、自分の死ではなく、他人の死でしかあり得ない。これは欺瞞である。その欺瞞を、バタイユはすでに『内的体験』の時期に認識している。〈死とはある意味でひとつの瞞着である⁽¹⁴⁾〉と言うのがその確認だった。そして他人の死を見るという転化は、人類学的には、同胞を衆人環視の前で殺害する供犠という宗教的儀礼によって実行されてきたと考えた。

この考えをバタイユはヘーゲルから、正確にはマルクスとハイデガーを経由したコジェーヴのヘーゲル講義——1934年から39年まで——から学んでいる。『ラスコー』でヘーゲルの名前が引かれることはないが、その影は、先ほど見た自然からの人間の離脱の分析に明らかである。『ラスコー』とヘーゲル理解の結びつけは、状況的にも考慮が可能である。コジェーヴの講義は、聴講者の一人でバタイユの友人でもあったレイモン・クノーがとったノートを整理して47年に『ヘーゲル読解入門』として刊行される。バタイユはそれをきっかけとしてヘーゲルを再読し、「ヘーゲル、死と供犠」と「ヘーゲル、人間と歴史」という、彼のヘーゲル論の総括となる二つの論文を書くが、実は前者は55年10月、後者は56年1月のことである。特に前者は、人間が死に惹かれながらその不可能の認知を通して自然から離脱すること、そしてそれが人間の不可避の本質にほかならないことを読み取ろうとした論文である。同じ時期に追求されていたこの論理が『ラスコー』に波及していたと考える可能性は十分ある。また彼は、『ラスコー』の5年後、そして死の2ヶ月前の61年6月、コジェーヴに次のような手紙を書く。〈けれども私は何とかして、あなたの『ヘーゲル読解入門』に対するある種の対比をやってみたいのです。しかしそれはかなり独断的なものになるに違いありませんし、またとりわけ、ヘーゲルが知らなかったかあるいは無視したもの（先史時代、現在、また未来という時代などのことです）の上に根拠を置くことになるでしょう〉。二つのヘーゲル論には、この哲学者に魅惑されながら抱いた批判を十分実践できなかった焦慮が見えているが、先史学はヘー

ゲル批判の新たな契機のひとつとも考えられていた⁽¹⁵⁾。

私の論考の本題は、実はここからはじまる。なぜこのような死の不可能性とイマージュの生成が結びつくのだろうか？ バタイユは『ラスコー』では、image という表現をさほど採用していないが、彼が forme、figure、silhouette と言うとき、それらをイマージュという表現で総称しよう。彼は『ラスコー』の内でもまたその外でも、必ずしも明示的にはイマージュを死に結びつけるようにして問題を提出していない。だから、これから述べることは、さまざまな視点からの類推をまとめたものに過ぎないが、そのような問いがバタイユにあったことは確かだと私は思う。

上述のように、人間が死という出来事に魅惑されながら、自分では自分の死を経験できないことを悟ったとき、その不能の認識は他人の死を見る供犠という形に転化されるのだが、この転化を人類学的にはなしに読んでみよう。今の私たちの関心から言えば、この転化は根本的には、人間は死の不可能の経験を通して、自分では実現し得ない出来事に会おうという経験をした、ということだ。そのとき編み出された自分の死を他人の上実現して眺めるという方法は、欺瞞だが不可避でもある。だがあり得ないものを見るというその欺瞞の中から、見ることの経験そのものとしてある視像が析出される。その視像はまず死の光景の視像であるほかなかった、ということだろう。この視像がイマージュというものだ。「死と太陽は見つめていられない」というラ・ロシュフーコー(1613-1680年)の箴言^{マクシム}をバタイユはどこかで引用していたが、このように見つめていられないものを見つめ続ける中で、捉えきれないものの視像が形成されるのだ。

この形成過程からして、イマージュとは、死を対象とする場合を離れた場合も、形こそ似ているとしてもけっして対象に結びつくことはなく、根本的に対象を持たないものである。そこから次のようなことが結果する。対象という支えを持たないということから、この視像はつねに不安定であり、そのために自分を確認しようとして、虚しいと知りながら繰り返してこの対象と考えたものを捉えようとし、なぞり、反復する。それはどこまでも揺れ動き続けるだろう。それがイマージュというものに本来的に付随する性格である。このような動きが、ラスコーの形象の始まりに彼が見た、描線の錯綜からシルエットが出現す

るという事態の核心にある。

イマージュの生成の最初の姿をそのように想定することは、バタイユの思想的な履歴の初期に属する興味深い主張、イマージュに関するもう一つの主張を思い出させる。それは『ドキュマン』の批評辞典の一項目として書かれた1929年の「不定形」^{アンフォルム}と題された短文である。そこで彼は〈世界は何にも似ておらず、アンフォルムでしかない⁽¹⁶⁾〉と宣言していた。世界を捉えようとフォルムを与えようとするとしても、そのフォルムは決して対象に合致することがない。この場合のアンフォルムとはイマージュのことだと考えてよい。言明はコジェーヴの講義に出席する前のことだが、だとすると、イマージュは何に対してもかたちを取ることがない、という彼の認知は二十年前からのものであって、ヘーゲル／コジェーヴに補強されながらラスコーの壁画に触発されて浮上した、と言うべきである。

イマージュは実現されることのない対象を捉えようとする運動であり、そのために描線は反復されて錯綜し、その中から仮象としての形象が現れる。形象出現のプロセスとして捉えられるこの運動と死の作用と関係については、先述のように、バタイユ自身は特に明白には記述していない。だがそれを窺わせる記述がないわけではない。前述の書評「先史時代の宗教」で、動物の形象の出現について、バタイユは次のように書く。

闇の中でたいまつあるいは獣脂ランプのゆらめく光に照らされながらのこの出現は、両義的なものだったが、この両義性はさらに、それが必然的に目覚めさせる荒々しい反応と二重になっていた。すなわち、その出現は狩人の殺戮への情熱を呼びさします。生きている動物が出現したが、その動物は、あらかじめ死の見通しのうちに置かれていたのだ。野牛やシカは、まさに死ぬためこそ出現した⁽¹⁷⁾。

イマージュの生成は死の衝動と結ばれている。動物の形象はあらかじめ死の見通しのうちに置かれているとは、形象の生成の中にはあらかじめ死が作用しているということだ。形象は死の予感から生まれ、描かれた動物たちは死の方に運ばれる。そのことのためにこの動物たちは、描く者たち——狩人たち——のうちに暴力と殺戮への情熱を呼び覚まし、狩りの獲物の豊富さを暗示する作用を持ち、付随的にはあれ、後に呪術的に使用されることを可能にした。

イマージュと死の結びつきは、近代絵画を論じることの中にも現れる。冒頭に述べたようにバタイユは同時期に『マネ』を書くが、この画家の仕事の中に死が浮上するのを感知する。中心に置かれるのは《オランピア》だったが、作品中にとくに死を思わせる形象は描かれていないのに、彼はほとんど唐突に《オランピア》全体が犯罪あるいは死の光景とはっきりとは区別できない⁽¹⁸⁾と書きつける。さらにそれはバタイユ自身の傾向でもある。『エロスの涙』では、エロティックな造形作品を先史時代から収集しながら、最後に刻み切りの刑に処される中国人の写真を、刑を見つめる男の拡大写真とともに掲載する。造型の作業は最後には死を見つめることに帰着する、と述べるかのようだ⁽¹⁹⁾。

イマージュとは造形芸術上の用語であろうが、死の不可能に基づく以上のような形成を知ると、ほかの領域の場合と比較したくなる。最初は演劇の場合である。バタイユはすでに『内的体験』で「演劇化」という言葉を使い、〈生贄が屠られる瞬間に演劇化は最高の強度に達する⁽²⁰⁾〉と言っている。死に立ち会うことが演劇を可能にするのだ。「死と供犠」の中で、死は瞞着だとかつての確信をいっそう強めて、〈人間は死のうと生きようと、直截的に死を認識することは出来ない〉と言い、そのうえで〈死の認識は、ごまかしの手段、つまり見世物なしにはあり得ない〉と加える。現実的には供犠のことが考えられているのだろうが、不可能な死は、それを身振りで模倣すること、つまり演技によって擬似的に経験されるほかない、ということでもある。これが演劇という芸術を開始させただろう。

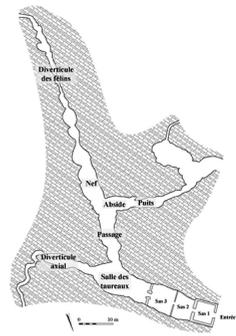
同様のことは、言語の領域でフィクションというあり方の中に現れる。言葉は、一半では対象を指し示す作用を持つが、この対象化は自然に対して距離を置くことに根拠を持っている。自然に対するこの拒否の底には死の忌避があって、そのために言葉は死に到達することが出来ないものとなり、ひいては言葉は本質的に何かを表現することができないことまで含意される。そのような言葉によって紡がれる物語は、フィクションとなるほかない。そのことは、彼の小説作品の代表の一つである『マダム・エドワルダ』(1941年)を発端とする10年後の連作である『聖なる神』の試み中の、いずれも草稿の状態に残された『わが母』と『シャルロット・ダンジェルヴィル』に見ることが出来る。両者とも『エドワルダ』の作者とされたピエール・アンジェリックを主人公とし、前者で

はその青年期の性的な遍歴から母との近親姦に至る経緯が、後者では従姉妹であるシャルロットに向けてのその経緯の告白が語られる。そこに見えてくるのは、もっとも重大な違反を犯して自死に踏み込もうとする母に追従出来ないこと——裏切りといわれている——を認めた後、主人公がその経緯の語り手となり、さらに小説の作者へと変貌する過程である⁽²¹⁾。

つまり死は不可能であって現実となることはなく、見られ、真似られ、語られるという欺瞞的な、けれども人間にとって不可避で、その故に本質的な様態によってしか経験されない。そこにイマージュ、スペクタクル、フィクションが生まれ、造形、演劇、物語という芸術の主要な三つの領域が形成された。パタイユは芸術に多大の関心を持ったが、その根底にはこの死を根底に置いた以上のような考えがある。

4. 揺れ動くものへ

著作としての『ラスコー』は、先述のようにまず前半部でラスコー人を人類学的に位置づけた後、第3章以降は、さまざまな図像の分析に充てられる。パタイユは洞窟入り口から「牡牛の広間」に入り、ついで奥の二つの開口部の左側の「軸状ギャラリー」へと入る。その後引き返して右側の開口部の「通路」に入り、「身廊」「ネコ科の部屋」まで進む。その行き止まりから引き返し、「通路」まで戻って左側に開けた「後陣」と「井戸状の空間」を見た後、「広間」に戻って探索を終える。彼は描かれる動物の種類、大きさ、仕上げ、配置等を問



「洞窟全体図」

う。しかし私たちはそれら洞窟の記述を追認するのではなく、イマージュの生成はどのように捉えられているか、という関心から彼の記述を読み解きたい。

芸術が遊びであることの根底に死の経験があると見なすことで、遊びという表現が持つかもしれない、ある種の緩さが乗り越えられる。遊びであるなら遊んでも遊ばなくても良い、という恣意性は許されず、死の作用が絶対的な私たちで及んでくることに立ち会わなくてはならなくなる。死を根拠に持つものと

してのイマージュはけっして固定されない。したがってイマージュは、不断に揺れ続けるものとなる。

イマージュの持つこの性格は、『ラスコー』での図像の読解に深く作用している。簡単に言えば、最初に見たマカロニから錯綜する描線へ、さらにシルエットという過程は、その発端に死を媒介することで掘り下げられ、シルエットの段階を揺り動かし、シルエットがどれほどみごとなものになっても、そこで完了しない、という結果をもたらす。これまでの『ラスコー』の読み方は、多くの場合、バタイユがラスコー人の芸術的達成を読み取り賞賛したと認めることで終わっている。しかし、イマージュとは動き続けるものであるとしたら、それは出来上がったと見える図像をも安定させることがない。バタイユがラスコーという図像群に惹かれたのは、そこにこの運動の持続が良く見えていたためだったし、彼はその点を手放すことはない。53年の「動物から人間への移行と芸術の誕生」に次のような記述がある。

さらに、私たちの見るところでは、洞窟芸術のこの奇妙な相貌は、多くの意味を持つ。それらの作品は、どのような度合いにおいても、どのような瞬間においても、芸術上の対象であったことはなかった。あらゆる時代の制作物のなかで、これほど事物という名称にふさわしさからぬものはない。それらの作品の意味は出現にあるのであって、出現のあとにも存続する持続的な事物にあるのではない。私の考えでは、それこそが壁面の未聞の混乱状態にあればほど大きな魅力を付与しているものである。それは、持続する事物に対するどこまでもいきいきとした否定である。つまり、どんな図像もどうしてもそのような事物になってしまうのだが、図像がそこで失われてしまう錯綜状態というあり方は、けっして事物にならない。——なぜならこの状態は、事物というものが持つ意味の単一性に還元され得ないからだ⁽²²⁾。

この一節は、『ラスコー』にまっすぐ通じている。洞窟の図像において重要なのは「出現」という運動にあるのであって、それが不変の「事物」となるという結果にはない、とされているところだ。通常何かが描かれるとき、描き手はまず一本の線を引くだろうが、それだけで何かが捉えられることは稀で、この捕捉をもう一度、さらにもう一度と試み、その中から明瞭なシルエットが定まってきた、それが作品となる、とされる。これに対してバタイユは、イマージュとはあり得ないものを見ようとする試みである以上、それは安定状態に落ち着し

た図像ではなく、出現状態のなかで捉えられて変容し続ける図像のことだと考えるのだ。

上の引用で事物になってしまうと言われている図像とは、『ラスコー』でシルエットと呼ばれるものことだ



《泳ぐシカ》

ろうが、このシルエットは、どのようにして事物であることから逃れるのだろうか？ 『ラスコー』ではその動きが二つの側面で捉えられているように思われる。最初は空間的な動きで、図像の複数化というべき現象である。「身廊」には同じ方向を向いて川の流れを押し渡っているような5頭のシカの像がある。これについてバタイユは次のように述べる。

一瞥して驚嘆させられるというのではないが、これらのシカの像は、輪廻するような、動物的な優美さに満ちた不思議な感覚を私たちのなかに残す。あたかも画家自身が人間であるかわりに一頭のシカとなって、目覚めきっていない混融した意識の瞬間にそれらの絵を描いたかのようだ。これらの絵は、それ自体、半睡状態のような印象を与え、ある滑り行きのうちに境界という感覚を消去してしまう。すなわち、これらの生き物たちを見つめる視線と見つめられるこれらの生き物たちとのあいだに、どんな差違もなくなってしまう⁽²³⁾。

描線の錯綜の中から、複数の頭部が現れる。それは重なり合うと一頭になったかもしれないが、複数のままさらに拡散していく。そのように定まりきらない像のあり方は、描き手自身のありかたに起因する。彼にはあのシカとこのシカの区別がなかったと同様に、自分とシカたちの間の区別もなかった。この混融状態は人間が死をまだ客体化し得ていないことから来ているのだろう。彼はその中で死の恐怖から身をもぎ離そうともがいていて、それが描線を反復させ、複数の像が形成される。重なり合う複数の動物像は、バタイユ死後の1994年に発見され、3万6千年前とされてラスコーよりも古いショヴェの洞窟では、より多く発見されているが、そのことは先立つ時期においては、単独の像の定着よりも像の形成過程が重視されていたということだったのかもしれない。

この複数性は、時間の上でも現れてくる。それは重ね描きといわれる描き方

である。ラスコー人たちは、長い時間を通じて異なった時期に図像を描いたが、その際、既存の図像の上に別の図像を重ねることを厭わなかった。第5章「ラスコーの動物芸術」に、次のような記述がある。

錯綜状態は、現に描かれてある装飾が、新しい図像イマージュを描こうとする瞬間には無視し得るものだったことを意味する。その瞬間には、新しい図像が、より古くそしてより美しいかもしれない別の図像を破壊するかどうかを知ることは、二義的な重要性しか持たなかった⁽²⁴⁾。

今度は別の図像が重なり合う。ある図像が先行するから、またより美しいからと言って優先権を持つということはない。私たちが通常考える時間と空間あるいは優劣というの秩序の意識は、作用していない。この重ね描きの効果が最もよく認められているのは、さきほどバタイユが強く惹かれるひとつとした「軸状ギャラリー」の牡牛の像である。それは洞窟中でもっとも新しい像のひとつであるらしいが、牡牛の背中の上方には、別の牡牛のものらしい角の先端が単純な描線で描かれ、手前下方には、小さい赤褐色の二頭の牝牛が前後して牡牛に重なり合っている。これらは時代を違えて描かれ、その過程で図像はずれ、複数となり、重複する。この重なり合う全体についてバタイユは次のように述べる。



《大きな黒い牡牛》

牡牛フォルムの形状は、再度着手され、手直しされる。これ以上混合的で、これ以上重なりあった絵を想像することはできない。私たちはこの絵に見られる充溢ぶりを十分に強調することはできないだろう。何かが見現しているという感覚が、これ以上の優しさをもって、またこれ以上の動物的で野性的な熱気をもって、立ち現れることはめったにないだろう⁽²⁵⁾。

これは個別の図像についてのもっとも熱烈な賞賛である。



《大きな黒い牝牛》

反復がもっとずれていくこともあり得る。反復の中から別種の動物が現れる、あるいは反復のおかげで別種の動物が入り込んでくることも可能になる。この重なり方は、たとえば「身廊」の左壁の「大きな黒い牝牛」に見られる。体長2メートルになるこの牛の背後には、小さな馬が20頭ほども、方向を違えて描かれている。〈雌牛の図像はおそらく、それを取り囲む馬たちの群を消去しようとする意図がある。だが馬たちのうち何頭かは、牝牛の黒い彩色が他の色に較べて透明なために、再び姿を現す⁽²⁶⁾〉。複数の描線と多様な色彩が助長し合いかつ打ち消し合いながら揺れ動き、増殖し、別の図像と連結し合うさまが見出されている。こうした動きを読む試みは、やがて明らかになる死の運動と連動している。

5. 洞窟空間との共鳴

定立されたと見える図^{フィギュール}像も、それにとどまるのではなく、なお揺れ動きながら、ほかの図像と呼び交わし、交錯する。ただこの動きは、像の動きであるだけではなく、もう一つの空間へと及んでいき交錯するものでもある。もう一つの空間とは、図像が置かれた洞窟という場のことだ。私たちは図像というと、通常二次元的な平面に描かれたものを思い浮かべるが、ラスコーにおいて図像は、洞窟の壁と天井——境界をはっきりと分けることができない——に置かれる。顔料を壁に塗りつける行為は、壁面の凹凸に促されて増幅されることを見たが、今度は描かれた図像が眺められるときも、この凹凸によって見えるものが変形する運動のあることが気づかれる。洞窟の不規則な形状によって、見る位置は微妙に変化し、そのことが図像の生成を加速する。そのうえに照明の問題が加わるだろう。この時期に照明としてあったのは、獣脂を使ったか細いランプだけだった。この照明の下で作画が行われ、眺めるときもこの照明を必要とした。焰は揺らめき移動し、それにしたがって図像も変容したことだろう。この条件は単に外的のものとしてあったのではなく、図像を形成し眺めるといふ振る舞いと不可分であり、本質の一部をなしていたはずだ。

バタイユは、図像が獣脂による照明の下で制作され鑑賞されたという点について特に叙述してはいないが、意識はしていたろう。彼は『ラスコー』を書く準備として、1952年5月に、刊行者となるアルベール・スキラと洞窟を訪れ、

写真撮影にも立ち会っている。閉鎖される前のことだ。後者はその時の経験を序文として寄せ、次のように語っている。

ラスコーの絵画は動的なものと言わねばならない。それらの絵画は、平面であれば、2、3メートルの距離で正面から見て完璧な見方をすることが出来るだろうが、そのような平面としては現れない。洞窟の芸術家たちは、広間における視野のひろがりを生かしたと同じように、だが内壁の立体感と起伏から、驚くべき効果を引き出した。というのも、一歩動くたびにすべてが姿を変えるのである。この牡牛は、どっしりとしているように見えるが、横にか後ろにかほんのわずかずれるだけで、突然横たわって長い首を持った動物に変容する⁽²⁷⁾。

この揺動の感覚は、バタイユをも捉えていたことだろう。彼は前述のような経路で、洞窟の各部分の図像を記述する。これらの記述のうち、「広間」には一角獣の、「身廊」には五頭のシカの、「井戸状空間」には例の唯一の人間の図像があって、彼の特別な関心を引くが、図像群の形成という点から注目を集めるのは、「牡牛の広間」から「軸状ギャラリー」へと進んでいくあたりだろう。研究者たちの評価が高いのもこれら二つの部分だが、バタイユの叙述もこの二つの箇所ですべての頂点に達する。

洞窟中で最大の空間で最多数の図像を備える「牡牛の広間」（奥行き18 m、幅7 m、高さ4-5 m）について、バタイユは、名前の由来となった四頭の巨大な牡牛の図像の見事さを讃え、壁画の豊かさという点で洞窟中の最重要の部分であることを認める。ついで彼は図像全体の構成に関心を向け、次のように言う。〈これらの図像を定着していった人々は、全体の構図を目標としたことは一度も無いにもかかわらず、本能的に、後にはその全体の構図が形づくられるようなやり方で図像を配置した⁽²⁸⁾〉。知らず知らずのうちに全体に及ぶ構図が構成されてしまったことが認められている。

興味深いのは、観察の進行につれてこの評価が少しずつ変化していくことだ。ラスコーの洞窟——とりわけ「軸状ギャラリー」の部分——は、その壮麗な図像群によって「先史時代のシスティナ礼拝堂」と呼ばれたが、バタイユは二つを比較して〈私から見るとシスティナ礼拝堂の画像はラスコーよりもっと劇的であり、かつ、より因習的な配置法によっている。見る者を魅惑する力、予想外のものと

いう印象、それはラスコーのものである⁽²⁹⁾〉と言う。因習的というのは、中央にキリストを置く配置のことだろう。「広間」に関して次のような指摘がある。

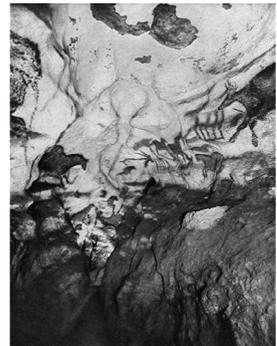
ところでこの計算は、後代の芸術が自身に引き受けねばならなかった、各種の計算に類すべきものではない。私たちはある意味では、ラスコーの芸術家たちが決して互いに打ち合わせたのではないのに、成果に辿り着いた、その盲目的な確実さのうちに、何かしら動物的なものを嗅ぎ出すことさえ出来るだろう⁽³⁰⁾。

計算があるにしても、それは後世の人間的な計算ではない、無意識の計算である。そしてそれが何かしら動物的なものだと言われていることに注意しよう。その性格は「軸状ギャラリー」（奥行き18 m、幅1.5-2.5 m、高さ4 m）に入るといっそう強められる。〈いたずらっぽい要素〉という表現があり、〈何か動くもの〉という表現が数回現れる。この部分の入り口の写真に付けられたキャプションで、彼は〈諸図像の幸福なほど乱雑な配置〉が現れることを予告している。この洞窟が「広間」ほどの大きさも壮麗さも無いことを認めた上で、これまででないものが現れていると言う。



《天井の牝牛と馬》

「軸状ギャラリー」においては、「広間」に見られるあの単一の運動も、絢爛たる騎馬行列も見られない。そこでの運動は逆にあらゆる方角へと駆け上がり、「全体」への可能性はひっくり返され、跳躍の唐突さに打ち当たる。牝牛たちは、軽やかになって、跳躍というまさに突飛な姿態で描かれ、そして八つ裂きの印象は、一番奥の、頭を下にして投げ出される一頭の馬の驚くべき表象で完全なものとなる⁽³¹⁾。



《ひっくり返る馬》

牝牛たちは、「軸状ギャラリー」に入ったばかりの左右に、天井まで及んで描かれている。一頭は、首から上が黒く足から頭まで欠けるところがなく、完成された図像である。もう一頭は、小さな馬の群

の上を跳ねている。さらにあるものは胴体の部分で天井を横断しつつ、不動の画像ながら途中で断ち切れ跳躍の相をまざまざと見せている。これら牝牛の像は、「ギャラリー」の入り口にあり、すでに散乱するような運動をはっきりと表している。

パタイユの記述は、描写に止まらず、彼の関心に呼应し、振幅を拡げる。もう一つ人目を惹くのは、像の重複の例としてあげた黒い牡牛の像で、その美しさを言うのに彼は、これ以上混合的でこれ以上重なりあった絵を想像することは出来ないと言っていた。像の混合と重複は、ラスコーのこの部分でこそ十全に実現されたのだ。

この洞窟は、奥に向かって少しずつ下っていて、細くうねる行き止まりの回廊へと入っていく。その奥の地点には、引用にあるように、入り口の牝牛たちの像と対比するように、墜落する馬の像がある。その部分についてパタイユは次のように言う。〈「軸状ギャラリー」を進むにつれて、その最終部分に、劇的な構図で訪問者の驚嘆を掻き立てる二つの図像が現れる。豊かなたてがみを持つ黒い馬の頭部が、紋章の役割を果たすかのように、もう一頭の馬が墜落するのを見下ろしている。後者は頭を下に、前足の蹄を天に向けて表されている⁽³²⁾〉。この構図は、動物を崖の上に追い詰めそこから追い落とすという狩猟方法に関係している、と彼は考えるが、それを承知した上で、動物がイマージュそのものとなって、統御できない運動に身を攫われてしまうのを見ているようだ。

これらの叙述の中には、これまでとは異なる運動の生じていること、パタイユがその動きに魅惑されていることがはっきりと見えている。「広間」の運動は壮麗だが——あるいは壮麗である故に——単一の運動になろうとする。それに対して、奥洞の運動は、あらゆる方向に引き裂かれ、散乱する。それは次のような様相にまで達する。

そこでは構成が、前述のように全体的に引き裂かれている。構成は存在するが、不協和な要素のモザイクとして、巧妙なやり方で、である。諸要素は全体としては調和している。しかし互いに依拠しあうことは稀だし、依拠し合って一つの巨大な運動を作り出すということは決してない。私はこうした配列から生れる魅惑を力説しておきたい。ただ偶然と盲目的な直観だけがこの配列を定めた。「軸状ギャラリー」では、私たちはもう感動に「掴まれる」ということはない。見世物めいた全体が驚嘆を

強いるということもない。ただ動物的生命の星座が方向を変えつつ私たちのまわりで揺れ動き続ける⁽³³⁾。

おそらくこれがバタイユのラスコー論のもっとも集約的な確認であろう。ここではイマージュが壁面で始まって拡大され、その運動が空間の全体と共振し、見る者をも巻き込み、定まりきることのない揺動をもたらすことが語られている。ラスコーの洞窟画のもたらす経験が、システイナ礼拝堂に見られるような神を中心にした教会的な統一性への、そしてヘーゲル的な全体性への反証として読まれている。イマージュとは、生成するものであるばかりでなく、散乱し続ける運動であり、まさにその力によって見る者を誘い続ける。イマージュのこの記述に、戦後のバタイユの関心がはっきりと見えている。

註

- (1) 本書でのバタイユの著作への参照と引用に関してはおおむね既訳を借用させていただいたが、変更したことがある。翻訳の参照先は主に「バタイユ著作集」、二見書房、の『ラスコーの壁画』、出口裕弘訳、1975、と『神秘／芸術／科学』、山本功訳、1973、である。前者に章番号は付されていないが、出典箇所を簡潔に示すために番号を付す。原著は *Les OEuvres complètes de Georges Bataille, I-XII*, Gallimard, 1970-1988で、巻数とページの指示を *OC I*, p.1のように行う。
- (2) バタイユは『ラスコー』の2年後の「世界史とは何か」で、大局を把握しようとする哲学者と専門的な知識に関わる科学者は補完関係にあり、前者が科学的な知見に欠けるとしても、その仕事を無視することは出来ないという立場を表明している。バタイユについてもこの立場に倣う。以後の科学的研究からのバタイユへの批判は、酒井健「ラスコーの壁画をめぐる——ジョルジュ・バタイユとアンドレ・ルロワ＝グーラン」、『バタイユ』、現代思潮社、1996年、収録、が詳しい。ラスコー研究の現在については、2017年に東京・仙台・福岡で開かれた「ラスコー展」のカタログに掲載された海部陽介、五十嵐ジャンヌらの論考から多くを学んだ。洞窟の各部分の名称などはこのカタログに従う。壁画の成立時期について、バタイユはオーリニャック期としているが（「ネアンデルタール人からラスコー人へ」）、オーリニャック期とは約3万年前である。カタログでは年代の推定にさまざまな揺れがあったことを認めた上で、〈現在ではラスコー洞窟の洞窟壁画の制作年時期は2万年前とされている〉とある。これはマドレーヌ期と呼ばれる時代である。
- (3) 『ラスコーの壁画』、p.61, *OC IX*, p.28.

- (4) Maurice Blanchot, Naissance de l'art, in *L'Amitié*, Gallimard, 1971.
- (5) René de Solier, L'homme de Lascaux, in *L'ARC*, no32, 1967. Milo Sweedler, Bataille et le premier homme, in *Écrivains de la préhistoire*, PUM, 2004.
- (6) 前出書、p.196.
- (7) 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの〈不定形〉の美学』、水声社、2005年、p.202、次はp.187。バタイユの造形芸術論についての包括的な研究書で、参考になった。
- (8) 『ラスコーの壁画』、p.209, *OC IX*, p.93.
- (9) 『ラスコーの壁画』、p.84, *OC IX*, p.37.
- (10) 『神秘／芸術／科学』、p.192, *OC XII*, p.507. 次は『ラスコーの壁画』、p.174, *OC IX*, p.71.
- (11) 『ラスコーの壁画』、p.157, *OC IX*, p.65.
- (12) 『エロティシズム』、酒井健訳、ちくま学芸文庫、2004年、p.121, *OC X*, p.77.
- (13) 『エロスの涙』、森本和夫訳、ちくま学芸文庫、p.44, *OC X*, p.587.
- (14) 『内的体験』、出口裕弘訳、平凡社ライブラリー、1998、p.165, *OC V*, p.83.
- (15) これについては吉田裕『バタイユ—聖なるものから現在へ』、名古屋大学出版会、2004年、参照、p.479.
- (16) 『ドキュマン』、江澤健一郎訳、河出文庫、2014、p.114, *OC I*, p.217.
- (17) 『神秘／芸術／科学』、p.193, *OC XII*, p.508.
- (18) 『マネ』、江澤健一郎訳、月曜社、p.57, *OC IX*, p.147.
- (19) これについては吉田裕「伝説の終り？ バタイユと「刻み切りの刑」の写真」、*AZUR15号*、成城大学フランス語フランス文化研究会、2014年、参照。
- (20) 『内的体験』、p.38. *OC V*, p.23. 『純然たる幸福』、p.213, 216, *OC XII*, p.336, 337.
- (21) この変容については『バタイユ—聖なるものから現在へ』で触れた。pp.237-245, pp.386-387.
- (22) 『神秘／芸術／科学』、p.90, *OC XII*, p.274.
- (23) 『ラスコーの壁画』、p.138, *OC IX*, p.58.
- (24) 『ラスコーの壁画』、p.191, *OC IX*, p.79.
- (25) 『ラスコーの壁画』、p.122, *OC IX*, p.52.
- (26) 『ラスコーの壁画』、p.137, *OC IX*, p.57.
- (27) *OC IX*, p.421.
- (28) 『ラスコーの壁画』、p.105, *OC IX*, p.45.
- (29) 『ラスコーの壁画』、p.104, *OC IX*, p.44.
- (30) 『ラスコーの壁画』、p.108, *OC IX*, p.46.
- (31) 『ラスコーの壁画』、p.117, *OC IX*, p.49.
- (32) 『ラスコーの壁画』、p.123, *OC IX*, p.52.
- (33) 『ラスコーの壁画』、p.121, *OC IX*, p.51.