

## バタイユの構図

——労働、死、エロティスム、そして芸術

吉田 裕

### 1. エロティスムからの問いかけ

エロティスムというのは、バタイユにもっとも強く貼り付けられた付票であろう。私事になるが、私がバタイユを読み始めた1970年前後は、バタイユはそれなりに導入がなされていた時期だった。翻訳は『蠱惑の夜』（『C神父』のこと、翻訳は1957年、以下同）から始まり、『エロティシズム』（1959年）、『文学と悪』（1959年）、『エロスの涙』（1964年）、『マダム・エドワルダ』（1967年）、『有罪者』（1967年）、『青空』（1968年）、『内的体験』（1970年）があり、1971年からは二見書房の著作集が出始めていたが、これらの中でもっとも関心を集めていたのは、『エドワルダ』をはじめとするいくつかのエロティックな物語と、理論書としての『エロティスム』、それに神秘的経験探究の書としての『内的体験』であったろう。そしてそこから、バタイユ読解のキーとして、死とエロティスムの絡み合いという主題が了解され、結果として彼は秘教的な異端の作家として偶像視されていた。三島由紀夫はバタイユのことを「エロティシズムのニーチェ」と呼んだ。これらが当時のもっとも主要な受け取り方であったろう。死の意識に裏打ちされたエロティスムの姿は、確かに日本では見られない強烈さを持っていて魅力的であり、私にとってもそれがこの作家を読むきっかけだった。

けれども、上記のような書物に続いて『呪われた部分』（1973年）（またかなりのちになってだが、社会学研究会の記録である『聖社会学』（1987年））が翻訳され、同時にフランスで1973年から刊行され始めた全集を自分でも読み始めることで、バタイユが秘教的な作家であるどころか、多くの思想家・芸術家と

多様な交遊を持ち、政治の分野まで含めて歴史状況に積極的かつ実践的に関わろうとした作家であることを知り始めたとき、それまで抱いていた死とエロスの作家というのは部分的な見方であり、そのような見方を続ける限り、根源的な問題に触れたに違いない作家を、ディレッタント的に享受し、愛玩物として矮小化してしまうように見え始めた。フランス人の研究者と話したことがあるが、彼もフランスでの初期のバタイユの受け取り方はそのようなものであり、それが変わったのは全集の刊行によって全体が見え始めた以後だと言っていた。

バタイユにおいてはエロティズムと死は不可分に結ばれていると考えることを、間違いだとは考えなかったが、エロティズムが含む問題はそれだけではないと思えた。その可能性の全体を捉えるためには、何かはまだ欠けていると思われたのだが、それをのちに了解した言葉で簡単に言うなら、「労働」という問題だった。このように一見散文的に見える問題がもっとも秘教的とされていたこの作家に関わってくる、とりわけその中心にあるとされるエロティズムの思想に関わってくると考えることは、現在ならともかく、70年代から80年代にかけては受け入れてもらいにくい発想だった。自身のことを振り返るなら、この問題の所在に気づいた頃から、澁澤龍彦、生田耕作、出口裕弘など、先行する紹介者・研究者たちのバタイユとこの主題についての発言を読むとき、違うじゃないか、違うじゃないか、と呟きつつ、読まねばならなかった<sup>(1)</sup>。

まずはエロティズムについて、バタイユが負わされたこの看板を、彼の多様なその全体の中に位置づけてその意義を確かめ直そう。そうすると、問題がそれだけに留まらないようにも見え始めるだろう。エロティズムの背後には、より大きな構図があって、その関連のうちに置かなければ、個別の問題も十分には理解できないだろう。だがエロティズムは確かに導きの糸であり得る。であるなら、それを伝って可能な限り遠くまで行くことを試みる。

## 2. 動物から人間へ

出来るだけ簡潔に話を進めよう。上記の異和感に応じてくれる叙述は、実はすでに『エロティズム』（原著の出版は1957年、以下同）に明記されている。それは冒頭の「動物から人間への過程への決定的な重要性」と題された節の中の

次のような箇所である。

一言で言えば、人間は労働を通して自分を動物から区別するようになった。それと並行して、人間は自分自身に、禁止という名の下に知られている制約を課した。これらの禁止は本質的に——そして確実に——死者に対する態度に及ぶものだった。それらはまた同時に——あるいは同じ頃に——性活動にも関係していたようだ。死者に対する態度が古いものだという事は、その当時の人間によって集められた骸骨が多く発見されるという事実によって明らかである。(…) 性的禁止がこれほど遠く隔たった時代にまで遡るかどうかは確かではない。それは人類が現れた場所にはどこにでも現れているが、先史学のデータに依拠しなければならない限りにおいては、明白な証拠となるものは何一つないと言することができる<sup>(2)</sup>。

これは自然からの人間の成立過程についてのバタイユの考えが、もっとも簡潔明瞭に語られた部分である。人間は自然の中に過不足なく組み込まれた動物的存在である様態から自分を分離させ、人間として存在し始める。この最初で最重要の変容が上記のテキストの主題なのだが、注目すべきは「労働」と「死」と「性活動」の三つの問題が「禁止」という出来事を共通させて重なり合うものとして捉えられている点である。この重ね合わせ、とりわけ労働がそこに入っていることは、最初は意外だろう。だが、説明されてみれば、さほど理解しにくいものではない。

労働とは自然に対して働きかけ、自然を改変していくことだが、その改変のためには、人間が自然の中に包含され自然そのままであるのではない様態で、すなわち自然に対して距離をもって存在していることが必要である。その距離を介して自然を対象と見なすことが可能になり、この対象化を通して人間は自然に対して働きかけ、自然を変えていく。逆に見ると、人間——人間的であるがなお動物である割合が大きい——は、自然と接触し、変更を重ねることで、自然そのままではないあり方を実現して、人間となる。この二つの動きは相互媒介的で表裏一体をなして、本当は一つのものである。バタイユは、『エロティスム』にわずかに先立つ1955年と56年に二つのヘーゲル論「死と供犠」と「人間と歴史」を書いているが、「人間と歴史」で、この前者の人間を「自然的存在 l'être naturel」と呼び、それと対比的に後者を「本来いいうところの人間 *Homme proprement dit*」と呼んでいる。人間のこの成立は、人間の側からする

なら、自分は自然のままにならないという拒否の宣言であり、自然に対して再び同一化すること・連続的となることへの「禁止」として現象する。

禁止のこのからくりは、「死」をめぐっても同様に、だがもっと鮮鋭なかたちで現れる。生命体は、生まれ、持続し、やがては死んでいく。この生成と消滅が自然の動きである。しかし、人間は自分が消滅することに恐怖する。この恐怖は、この流れを意識することであり、それを拒否することである。彼はこの流れから離脱することは出来なかったが、それを押し隠そうとする。彼は死の現れとしての死体を排除するために埋葬を開始し、「汝殺す勿れ」を戒律とする。それが死に対する「禁止」である。この「禁止」を通して、人間という動物は自然をいっそう明瞭に拒否し、「人間」となる。

さらに同様のからくりが「性活動」を通して形成される。動物としての人間には、生命の交替を可能にするために生殖行為すなわち性活動が必要であり、当然ながらそれを持続させてきた。この場合の性活動は、自然的な活動の一つである。しかし、この行為は動物と変わらぬ行為であるので、そこにためらいあるいは恥じらい——拒否でないと——が生じる。それは労働における「距たり」、死における「怖れ」に相当する反応である。この「恥じらい」の感情が「性」における禁止の最初の姿である。

このように、労働と死と性という三つの水準で、労働を先行させつつ同じ性格の運動が生じる。そう述べた上で、バタイユは次のように総括する。

人間は労働しながら、自分が死ぬだろうということを理解しながら、恥じらいのない性活動から恥じらいを知った性活動へと移行しながら、動物性を脱したのであり、エロティスムは、この恥じらいを知った性活動から生じた<sup>(3)</sup>。

すなわち、バタイユにおいては、労働、死、性の三つの水準で禁止を媒介して、人間的な動物が自然から離脱して人間——「本来いうところの人間」——となると考えられている。であるから、人間であり続けるためには、どの水準においても自然に回帰することは「禁止」されていた。けれども同時に、自然が持った暴力的な力は人間の生命力の根源であることは感得されていて、それに対する記憶はつねに存続し、そのために、これらの場面のそれぞれにおいて、その起源に完全に復帰することはできないと知りつつ、ある一定の枠の中で、

「禁止」を破ってその力を回復することが許され、試みられてきた。それは労働の水準においては、生産物を生産に結びつかないやり方で消費する「遊び」——規模が大きくなったときは「祭儀」あるいは「祝祭」——であり、死の水準においては、自分ではその災厄を被らないまま他者の死を見る「供犠」であり、性の水準においては、恥じらいを共犯の感情を介して乗り越える「エロティスム」であった。これらの行為は総じて、「禁止」に対して「違反」(tansgression「侵犯・侵犯行為」とも訳される)と呼ばれた。そのことはすでによく知られているだろう。

これら三つの水準の継起を知るとき、私はかつて自分が持った、エロティスムがもっぱら死とだけ結びつけられることへの異和感を理解できる。それは、祝祭の場面にオルギアと呼ばれる性的な狂乱状態が時に伴うことは認められていたとしても、労働がエロティスムを位置づける全体的な視野から欠落していることへの疑問だった。エロティスムの問題は、同じ性格を持った運動がその背後に連動していることを知らないなら、十分理解できないだろうし、そもそもバタイユのエロティスムがあればほど苛烈なものになり得たのは、背後に人間の成立の過程へのより広い洞察が作動していたからである。彼の中には、自分はエロティックなものになぜこれほど惹かれるのだろう、そしてエロティックな経験はなぜこれほど苛酷なものになるのだろう、という問いがあった。その間に答えるために、彼は自分の問いの中に、「死」の問題のみならず、射程を拡大して「労働」の問題まで繰り入れねばならなかったのだ。後者がバタイユにおいて持った重要性は、彼が自分でエコノミー経済学と呼んだ研究にあれほどの力を注いだことに見ることが出来る。加えるなら、バタイユにあれほど強い共感を示した三島由紀夫も、エロティスムを成り立たせるいちばん広い背景である「労働」を参照することはなかった。それは彼の立場であったろうし、また彼の生前には、社会学的な著作は十分に翻訳されていなかったという事情によるのだろうけれども。

バタイユは、このように人間が人間としての存在を開始するための契機として労働、死、性の三つの水準における禁止とそれに対する違反の行為を最重要とした。だがこれらは平面的に重ねられているわけではない。注目したいのは、これらの水準の関係である。まず三つは、時間的な関係を持っていて、それは

先ほどの二つの引用にはっきりと読み取れる。三つを自然からの人間の離脱への関心で捉えるなら、離脱はまず労働の水準で、次いで死の水準で、さらに性の水準で起きた、とされている。この捉え方からすれば、バタイユは明らかにマテリアリスト唯物論者である。

では後から来るものは、先行するものの繰り返しに過ぎない、つまりエロティスムは労働あるいは死の水準の二番煎じ——三番煎じ——にすぎないのだろうか？ いやそうではない。エロティスムには固有の利点がある。同じく『エロティスム』でバタイユは、〈禁止と違反が交互する動きは、エロティスムにおいてももっとも明瞭となる。エロティスムの例がなければ、この動きについて正確な感覚を持つのは難しいだろう<sup>(4)</sup>〉と言う。性の水準における運動は、この運動全体の集約的な例証となる。恥じらいという拒否の身振りと、それを乗り越えようとする共犯の感情に衝き動かされる運動は、労働および死の水準での禁止と違反の運動を、もっとも明瞭にかつ人間に近いところで経験させるのである。

### 3. 芸術、違反行為としての

労働（と遊び）、死（と供犠）、性活動（とエロティスム）という三つの水準での禁止と違反の運動を取り上げた先ほどの『エロティスム』の一節は、バタイユ自身の記述の中で自分の関心事をもっとも広範にかつ簡潔にまとめた言明であろう。しかし、バタイユにおいては、無視できない重要な契機がもう一つ指摘できるように思われる。それは「芸術」という契機である。

絵画や写真など造型美術に対するバタイユの関心は、『ドキュマン』の時期から明らかだが、今はより簡潔に、原理的な思考が窺われる箇所に着目しよう。『エロティスム』の出版とほぼ同時期、正確にはその2年前の1955年に、バタイユは彼の芸術論の集大成と言うべき本を2冊出している。5月刊の『ラスコーの壁画』と9月刊の『マネ』である。前者は芸術の発生を、後者は近代芸術の成立を主題としているが、私たちの現在の関心から取り上げたいのは前者である。そこでバタイユは、芸術の発生とその位置を次のように述べている。

二つの決定的な事件が世界史の流れを区切っている。一つは道具（あるいは労働）の誕生であり、もう一つは芸術（あるいは遊び）の誕生である。道具の方は、もはや動物ではなく、かといってまだ完全には現行の人間ではない者、ホモ・ファーベルの手になるものである。一例があつたネアンデルタール人だ。芸術の方は、現在の人間とともに、ホモ・サピエンスとともに始まった。芸術は旧石器時代後期のはじめ、オーリニャック期に至ってようやく出現したのである。芸術の生誕は、それ自体、先行する道具の存在に帰せられねばならない。芸術は道具の所有と、道具の製作あるいは使用によって得られる手先の器用さを前提とする。だが同時に芸術は、有用な人間活動との関係においていえば、反対物としての価値を持つのである。それは、存在する世界に向って発せられる一つの抗議であるが、世界がなくては抗議そのものが形をなすことはなかったであろう。

芸術は何よりもまず、しかも常に、一個の遊びである。一方、道具は労働の原理だ。ラスコーの持つ意味を、いいかえればラスコーを帰結点とした時代の持つ意味をはっきりと掴むことは、労働の世界から遊びの世界への移行を認めることにほかならない。同時にそれは、ホモ・ファーベルからホモ・サピエンスへの、碎いて言えば下書きの段階から完成品への移行でもあった<sup>(5)</sup>。

続く節で、バタイユは、自分はまずこのラスコー人を、時間の秩序の中に、動物から人間への移行の中に位置づけねばならなかった、と書いているから、この指針に従って、右の引用に述べられていることを、これまで確認してきた私たちの関心にしがたって、整理し直してみる。

引用中でもっとも重要なのは、世界史の流れに二つの決定的な事件があるとして、一つを道具あるいは労働の誕生、もう一つを遊びあるいは芸術の誕生だと見なしている点である。これについては、私たちは、もう少し詳細に見てきたが、労働の誕生は、死の意識の形成と、性活動における恥じらいの発生に裏打ちされている。つまり、ここで二つの決定的な事件とは、自然に対する「禁止」の発生とそれに対する「違反」のことである。

であれば引用は、すでに述べられたことの繰り返しに過ぎないかといえば、そうではない。「違反」の運動は、労働に対して遊びがあり、死に対して供犠があり、性活動に対してエロティスムがあるにもかかわらず、さらにここで芸術が提起される。その意味は何だろう？ 芸術は労働に対置され、遊びの一種だとされているが、この労働と遊びの背後に死の意識とエロティスムがある。これらのおかげで人間には「違反」の行為があるのは明らかであるのに、なぜさ



らに芸術を持ち出さなくてはならないのだろうか？ それは芸術が人類史の上で持った重要性のためであり、労働に対立する遊びから導き出される——バタイユは芸術の発生には道具の存在が不可欠だったとしている——としても、供犠やエロティズムを受け継いで、それらを集約する最終的な「違反」の行為であるからだ。それは〈厳密な意味で、違反は芸術そのものが明白に姿を現す瞬間以後、はじめて存在する<sup>(6)</sup>〉からであり、〈下書きの段階から完成品への移行〉であるからだ。

簡単に言えば、芸術はまず違反行為の最終的な形式である。それは芸術が違反行為のあり方を集約的に示す能力を持つことを意味する。だが芸術の能力は、そこにとどめられ得ない。芸術は同時に、最後に到来したものとして、違反行為そのものの運命を、より延長して、つまりもっとも現代的な様態で（必要ならばその変容あるいは失墜に至るまでを）示し得る能力を持つのだ。そして、バタイユは、この後者の能力への関心を、とりわけ戦後に深めていく。少なくともその比重は増していくように見える。前述のように彼は、1955年に『ラスコー』と『マネ』を刊行し、そのあと57年に『空の青』（書かれたのは実際には30年代であるが）を、58年には『文学と悪』を、61年には生前最後の書物となる『エロスの涙』を刊行する。その間芸術論以外の著作の刊行は、大著とはいえ57年の『エロティズム』と59年の『ジル・ド＝レ』の二冊である（『至高性』は書き継がれているが）。この配置には芸術の問題への傾斜が見えると言って良いだろう<sup>(7)</sup>。

#### 4. 芸術と歴史の終わり

バタイユの関心が芸術へ移行することについては、すでに前著『バタイユ—聖なるものから現在へ』で、上記のような芸術を直接対象とした著作を通して検討しているので、今回はこの移行を、別の側面からで観察したい。対象とするのは、これら芸術論とほぼ同時期の1955年と56年に発表された「死と供犠」および「人間と歴史」という二つのヘーゲル論である<sup>(8)</sup>。

バタイユがヘーゲルを読み始めるのは1920年代に遡るが、この哲学者は、彼にとって、おそらく最強の対立者だった。そのために彼はこの時期に至って、



長年の角逐を確認せねばならなくなる。それが二つの充実した論考を生む。そこで彼は、ヘーゲル——コジェーヴに媒介されたヘーゲル——が、死の不可能性を確認することから出発して、一方で悟性を引き出して知の体系への可能性を開き、他方で労働を開始させて歴史を不可避のものとしたことを追尋する。その上で、この哲学者が知を絶対知にまで、また歴史を歴史の終わりにまで導くのを確認しつつ、この容赦のない論理をどうにかして転倒しようとする彼は、死をめぐるヘーゲルの論理には感嘆させられながら、そこから始る過程が、絶対知あるいは歴史の終りとなって完結してしまうことに、どうしても承服できなかった。この完結を、ニーチェの援用によってではなくヘーゲル自体を読み変えることで解き放とうとするのが、彼の試みであって、そのひとつが芸術論だったと言える。

この異議の申し立ては、主にヘーゲルの弁証法的展開に対して、フランス社会学の知見を媒介させることで為されようとする。まず「死と供犠」では、死の意味を知ろうとして死の中に歩み入ったとしても、主体が消滅してしまうなら死の経験は成立しないので、死の意味は、死の傍らにとどまりそれを見つめるという擬似的なかたちでしか成立しない、というヘーゲルの死の哲学は、実は供犠というかたちで人類学的に広範に実行されてきたことを対置する。〈いたるところでそしていつの時にも、ある迂回路を通して、死が人間に与え同時に人間から隠すものを捉えようとしたのは、ヘーゲル単独ではなく、人類の全体である<sup>(9)</sup>〉。供犠とは、同胞を衆目の下で死に処することで、それを見る者たちに、自分は死ぬことがないのに死んでいくような気持ちを持たせる装置、バタイユの表現では「策略 subterfuge」あるいは「見世物 spectacle」だったということだ。

注目したいのは、死についてのこうした社会学的視点からの分析の中に、バタイユにおける芸術の問題という現今の関心に触れるような動きが見えてくることである。「死と供犠」の最後の節は、「死の認識は策略すなわち見世物スペクタクルなしには為されない」という標題を付されているが、バタイユはそこで次のように述べる。

この困難によって、見世物、あるいは一般的に言って代行・表象の装置 represen-

tation が必要であることが告知される。それらを繰り返していなければ、死と直面しても、私たちは、動物たちがどうやらそうであるように、死に対して無関係で無知なままであるだろう。現実的なものから、遠くあれ近くあれ離れることで、死を虚構 フィクション fiction と化すことほど、動物性から離れるものはない<sup>(10)</sup>。

標題で策略と見世物はほぼ同義に使われているが、さらに一般化すると *représentation* であるとされる。この表現は示唆的である。*représentation* とは、辞書的には「再度提供する」の意味であり、そのために先行するものを「代行する」の意味を持ち、さらに本物あるいは実物の代わりをするために「表象を与える」の意味を持った。供犠が代行であるということは、まず、人間にとって自分自身の死は現実化し得ないものである以上、それを他人の死で代行させるほかないという意味合いを持つ。しかし、こうして死から始まった運動は、さらに先に進む。

供犠は、死の代行である限りは、反転して死に差し戻される可能性がある。しかし、この代行の装置は、引用中で述べられているように反復されることで、代行であるという性格を強め、その時ベクトルを反転させ、死そのものとの関係を指し示すというよりは死の反映であるような様態を取ることを専らとし始める、つまり表象となり始めるのである。

この *représentation* としての表象は、まず *fiction* という様態を取る、とされている。表象とは現実ではないもののことであるから、それを *fiction* と言い換えることが出来るだろう。そして、死から一歩退くこと、死との間に一線を画することが人間を成立させるとしたら、表象とは、単なる死の代用品ではなく、人間の根柢から生じたものであり、あるいは人間の根柢そのものであるということになる。それが〈死を *fiction* と化すことほど、動物性から離れるものはない〉ということだ。動物性から離れるというのは、もちろん人間性に近づくということである。

*fiction* という言い方を補足しておこう。この言い方がなされるのは、言語的な領域が想定されているからであろうが、もし造型的な領域に問題になる場合には、イマージュ *image* という言い方が為されることになるだろう。これらが「表象」という言い方の内実である。さらにこの内実のために、「表象」という表現は、ここでは言及されていないが、「芸術」も含意するだろう。

だから、〈死を fiction と化すことほど、動物性から離れるものはない〉というのは、芸術の根拠についての定義だということになる。しかもこれはきわめて重要な定義である。自然からの離脱は、供犠以上に、表象——fiction および image——を通して実行され、しかもそれは人間の根拠となる、ということであるからだ<sup>(11)</sup>。

表象の持つ作用のその後については、二つのヘーゲル論の中でことさらに追跡されているわけではない。だが、第二のヘーゲル論である「人間と歴史」では、自然に対立することで本来言うところの人間となった人間が労働を開始し、この労働によって自然を改変して歴史を作ること、さらにその労働によってこの距たりという対立を克服して自然の主人となり、したがって変化が無くなり、歴史が終わる、というヘーゲルの弁証法が明らかにされる。その過程にふたたびフランス社会学の「純粋な宗教的経験」を介入させることでヘーゲル批判が試みられるのだが、そのことは繰り返さない<sup>(12)</sup>。

興味深いのは、このように歴史の終わりに至ったときに、表象にまつわる問題がもう一度浮上する点である。この論文の後半をなす「歴史の終わり」の章でバタイユは、人間は今や、彼を前方へ運んできた運動から解き放たれようとする瞬間にいる、つまり歴史が終わろうとしていることを認めた上で、次のように述べる。

さらに、驚嘆すべき何ごともはやないということを告げるのがまさにその本性であるような出来事から、驚嘆すべき見世物スペクタクルを作り出せるかどうか私には知ることがないだろう<sup>(13)</sup>。

驚嘆すべきものとは、端的に言えば「死」のことである。死は自然の暴力であって、それを恐れそこから退くことで対立を介して自然を対象化する労働と歴史が始まったが、その対立が克服されて歴史が終わる時、「死」はもはや暴力的ではなくなり、したがって驚嘆すべきものではなくなっている。つまり、驚嘆すべきものを核としたかつてのような見世物スペクタクルはあり得なくなってしまうのである。

だから、簡潔に言うなら、問題は、もはや驚嘆すべき何ごともなくなったとき、表象はどんなものとなるか、である。バタイユの文章は懐疑のかたちを取っ

ているが、答はずではっきりしている。もはや通常の意味では驚嘆すべきであるような見世物スペクタクルはあり得ない。つまり、芸術はもはや語るべきものを持たない。もっと積極的に言えば、芸術は語るべきものを持たない芸術に変化し始めている、ということだ。そのことを、バタイユは次のように書き留めている。

とはいえ、その時が来ているのであって、私には、私たちの通常の思考の方法から抜け出て、私自身に対して、前もってこの見世物スペクタクルを与えることができる。それは閉じた眼だけが見ることのできる見世物スペクタクル、私がなお見つけているこの見世物スペクタクル、見開いている私の目の前で、驚嘆すべきものであると同じほどに苦悶させる見世物スペクタクルでもある<sup>(14)</sup>。

この spectacle という単語は、今は文脈上「光景スペクタクル」と訳した方が適合するように思われるので、以下はそうするが、それはどんな光景であるのか？

## 5. 絵画と文学、あるいは絵画から文学へ

表象の問題がこの地点で再浮上したことは、バタイユにおいて歴史の終わりは、もっぱらとは言わないとしても、より明瞭には表象の問題として現れている、ということだ。それが50年代に芸術の問題に彼が傾斜して行くことの原因である。であれば、この傾斜の具体的な様相を確かめなければならない。

芸術の発生の問題を捉えたのが『ラスコー』であったとしたら、『マネ』は、歴史の終わりが始まろうとしている時期の芸術の問題を問うている。まずは、この画家の表象のうちに死の問題が深く浸透しているのをバタイユが取り出していることを確認しよう。それは、死があからさまに主題にされた《マクシミリアン皇帝の処刑》のような作品についてでなく、一見風俗画と見えてしまいかねない《オランピア》についての記述である。バタイユは光景スペクタクルという表現を使って次のように言う。

《オランピア》全体が犯罪あるいは死の光景スペクタクルとはっきり区別できない……《オランピア》の中のすべてが美の無関心へと滑っていく<sup>(15)</sup>。

風俗を描いたと見える仕事の中に、死の光景が浮上する。それは、死を描くことを越えて、光景そのものが死を見ることから始まっているということを示すのである。この引用でもう一步進んで興味深いのは、『オランピア』がさらに「美の無関心」へと滑り落ちていくと述べられていることである。画家の眼差しは死の光景を浮上させつつ美への無関心へと滑っていく。それは美を見ているのが閉じた眼となり、そこに死の光景が現れるということだろう。

死の光景のこのような浮上については、バタイユの生前最後の著作、61年の『エロスの涙』でも起きている。これは標題が示すようにエロティックな造型表現を集めたものだが、よく知られているように、彼はその最後に彼を魅惑し続けてきたあの若い中国人の刻み切りの刑の写真を組み込む<sup>(16)</sup>。つまり、彼の造形芸術への関心において、表象化の作用の根本には死を見る経験があることが示そうとした、ということだ。

他方でこの時期のバタイユにおいて、歴史の終わりにおける表象という関心は、文学の領域へと転移していったように見える。そう思わせるのは57年の『文学と悪』の刊行であって、とりわけ、カフカについての論考である。『至高性』で、聖なるものの探求者としてのニーチェの挫折を確かめた後、バタイユは〈ここまで私はニーチェのことを語ってきたが、これから先はフランツ・カフカのことを語ろう<sup>(17)</sup>〉と言った。そのカフカについて『文学と悪』では、次のように述べられる。

『城』のK、『審判』のヨーゼフ・Kほどに子供らしく、また黙々として突飛な人間がいるだろうか？ この「二つの書物中の同一人物」である作者の分身は、おとなしいながらも攻撃的、<sup>アグレッシヴ</sup>計算も動機もなく攻撃的である。突拍子もない気まぐれと盲目的な頑迷さのおかげで彼は自分を駄目にしてしまう。「彼は、容赦のない権威からあらゆる好意を期待しているのに、まるでまったく恥知らずの放蕩者<sup>リベルタン</sup>かなんぞのような振る舞いを、旅館（しかも城役人専用の旅館）の広間のまっただ中で、学校の中で、自分の弁護士の家で、また裁判所の法廷の中でさえ、やってしまう」<sup>(18)</sup>。

元になった紹介者からの引用（ミシェル・カルージュの『カフカ』）を含むが、これがバタイユの見出したカフカである。カフカの主人公は、おとなしいながらも攻撃的、<sup>アグレッシヴ</sup>突拍子もなく気まぐれでかつ盲目的に頑迷である。またこ

の物語において、出来事はほとんど突発的に意味なく到来する。死でさえもそうだ。ヨーゼフ・Kは、死の接近を感知しながらも、怖れているふうでもなく、些細なことと見なしているようであり、避けようとしなない。問題はもはや死ですらないかのようだ。これがおそらく文学によって描き出された、驚嘆すべき何ごともはやないということ<sup>スペクタクル</sup>を告げる光景、閉じた眼だけが見ることの出来る光景だった。バタイユの考えでは、歴史の終わりについて、もっとも鋭敏に反応するのは芸術であり、さらに文学だったが、その作品が何を描き出すかのもっとも強い例証をカフカに見出したのである。

この小論の目的は、バタイユという多様な姿を持つ思想家を、できるだけ簡潔で大きな枠組みで捉え直すことだった。彼は自然からの人間の離脱と成立を、労働、死の意識、性活動の三つの水準で捉えたが、もっとも先行した労働の問題は、またもっとも包括性を持っていて、それは自身に対して、遊びあるいは祝祭というアンチ・テーゼを促すだけでなく、それらを越えて、遊びの一つとして——しかし単なる一例としてではなく、その集約態として——芸術を提起することで、それが歴史の終わりにもっともよく応える能力があることを示した。これは隘路であるに違いないが、最後期のバタイユは、この隘路に導かれつつ、それを突破することに思いを巡らせていたように思われる。

## 註

- (1) 澁澤龍彦は彼の翻訳『エロティシズム』（1973年、二見書房）の「あとがき」で次のように書いている。〈生来、観念を物のように、物を観念のように見ることを好む私にとっては、エロティシズムの問題は、どうしても避けて通ることのできない関門のようなものであり、私がサドの磁力に引き寄せられたのも、またサドからバタイユに近づくことになったのも、たぶん必然的だったのだろうと自分なりに考えている〉。これをはじめて読んだときの異和感を今も覚えている。バタイユが次のように書いているのをどう読んだのだろうか？ 〈一個の事物として知性によって考察されるエロティシズムは、宗教と同じ理由で、一個の奇怪な事物、一個の奇怪な客体に過ぎない。私たちが断固として内的体験の領域にこれを位置づけられない限り、エロティシズムも宗教も私たちには閉ざされたままである〉澁澤訳、二見書房、p.52。
- (2) 本書でのバタイユの著作への参照に関しては、翻訳がある場合は、それを優先

して出典箇所を指示する。引用に際しては、おおむね既訳を借用させていただいたが、文脈に合わせて変更したことがある。参照先については、バタイユの原著の場合は、*Les Oeuvres complètes de Georges Bataille, I-XII*, Gallimard, 1970-1988 による。巻数とページの指示は、*OC I*, p.1 のように行う。『エロティシズム』についての本論文での参照先の指示は、基本的には酒井健訳、ちくま学芸文庫、2004年、による。48ページ、*OC X*, p.34.

- (3) 『エロティシズム』、49ページ、*OC X*, p.35.
- (4) 『エロティシズム』、113ページ、*OC X*, p.73. また『至高性』では〈エロティシズムは、こうした場合のある個別の様相に過ぎない。しかしそれは試金石なのだ〉とも言う。湯浅博雄・中地義和・酒井健訳、人文書院、1990年、309ページ、*OC VIII*, p.436.
- (5) 『ラスコーの壁画』、出口裕弘訳、二見書房、1975年、61ページ、*OC IX*, p.28.
- (6) 『ラスコーの壁画』、93ページ、*OC IX*, p.41.
- (7) バタイユに関する最近の刊行物である『21世紀のマダム・エドワルダール・バタイユの現代性をめぐる6つの対話』、大岡淳編著、光文社、2015年、で、大澤真幸は、バタイユのインパクトは侵犯行為の主張にあったが、そのインパクトは、社会規範や権力や法やらのレベルからすると織り込み済みで、無効となっている、と指摘し、そのうえで〈近代的なものを乗り越えて、どちらかと言うと近代以前のプリミティヴな方向に答えを見つけようとしたのがバタイユだった〉と批判している。これはたぶん現在バタイユに向けられる典型的な批判だろう。しかし、芸術論を辿るなら、プリミティヴな方向に戻ろうとしたのではないバタイユ、現代という時代がもたらした不可能性に立ち向かおうとしたバタイユが見えてくるだろう。大澤は次のように言う。〈……バタイユのインパクトというのは、侵犯というか、ある種のタブーを侵すというか、それを徹底的にやっていくところにあると思うんです。そのやり方は、かつてなら確かにインパクトがあったんですよ。あったんだけど、しかし、今はそれが骨抜きになっている。僕たちの時代は、どんな「禁忌」に対しても、「それもありかな」とか、「セクシュアルオリエンテーションにもいろいろあるからさ」とか、そういう相対的な物言いが幅を利かせるようになってきているわけです。そうすると、侵犯が侵犯にならないんですね。……とすると、バタイユが狙っていたインパクトはね、今ではもう、社会規範や権力や法やらのレベルからすると、すでに計算済み、織り込み済みになっているのだと思う。もっとわかりやすく言うと、彼は、近代的なものを乗り越えようとしていたわけですね。近代的なものを乗り越えて、どちらかと言うと近代以前のプリミティヴな方向に答えを見つけようとしたのがバタイユだったと思うのです。それに対して近代を経験したことを前提に、前に乗り越え出ようとするとうどうなるかということを考えたいというのが、僕が思っていることなんです〉。ホストである大岡淳も宮台真司との対話で〈聖と俗を行った



り来たりすると言っているだけで、こんなものはすべて資本主義の運動の中にビルトインされているものに過ぎない。……だからバタイユが出した「蕩尽」という概念が、消費社会が肥大していく中で、あの頃にはもう現状を突き刺す思想とは言えなくなっていたのではないかと。たぶんこれらは、現在バタイユに対するもっともよく見られる批判であろう。確かに、バタイユを「侵犯」あるいは「蕩尽」の思想家と考える限りは、近代以前に回帰しようとした思想家、現代には直接の有効性を持たない思想家であるかもしれない。しかし、この小論でも示したように、1950年代からのバタイユにははっきりと、「侵犯」や「蕩尽」が不可能となって「歴史の終わり」に近づきつつあるという認識、そのとき人間はどのように存在するのか、という問いを問い始める。この認識と問いに対してももちろん批判はあるだろうけれども、バタイユが近代以前に回帰しようとした思想家だとした上での批判は、そもそも相手を十分に捉えてはいないと言わねばならない。

- (8) 『バタイユ－聖なるものから現在へ』は、名古屋大学出版会、2012年。以下のヘーゲル論の筆者の読解の詳細については、その第10章「慎ましくも破壊的なヘーゲル」を参照していただきたい。ここではバタイユのヘーゲル理解の中に現れる、芸術という問題に引き寄せ得るとされる叙述を検討する。付加すると、バタイユはニーチェの中にも芸術への移行の試みの痕跡を見出している。これについては第9章「ニーチェ論とその曲がり角」を参照していただきたい。
- (9) 『純然たる幸福』、217ページ、*OC XII*, p.337. 供犠において死からの後退があることについては、モース／ユベールも、別の視点からだが、同様の指摘をしている。〈祭主が儀礼の最後のところまで関与していくと、彼はそこに生命ではなく、死を見出すであろう。生贄はそこで彼の身代わりとなる。生贄だけは供犠のもっとも危険な領域まではいっていき、そこで死ぬ。生贄は死ぬためにそこに入る。祭主は庇護の下に置かれている。〉『供犠』、法政大学出版局、一〇六ページ。
- (10) 『純然たる幸福』、216ページ、*OC XII*, p.337.
- (11) 『文学と悪』収録の「ミシュレ」で、〈私たちのうちに、苦悩とその苦悩からの超出とを維持する諸芸術とは、実は宗教の後継者に他ならない……。私たちの悲劇や喜劇は、昔の供犠の延長にほかならない〉と述べている。それは単に、芸術は悲劇的な死等を主題にするということではなく、芸術が、フィクション化・イメージ化の作用において、宗教の延長上というよりはその拡大上にあることを言っている。ちくま学芸文庫、1998年、山本功訳、101ページ。同様の記述が『エロティスムの歴史』にもある。〈文学は宗教の動きを延長する以外のことはしなかった。文学は宗教の本質的な遺産相続人だった。文学が遺産として引き継いだのはとりわけ供犠である〉、湯浅博雄・中地義和訳、ちくま学芸文庫、145ページ、*OC VIII*, p.92.
- (12) バタイユは次のように書いている。〈私には個人的には、労働が奴隷化に先行

したに違いない、ということをおぼろげに忘れるのは難しいように見える。『精神現象学』で叙述されている諸形態の進展の中でもっとも奇妙なのは、打ち負かされた者たちを奴隷化するに先立って、本来的に人間的な存在があったことについての無知に関わる。この〈本来的に人間的な存在〉は階級への分裂に先立つものであり、〈純粹に宗教的な禁止の効果〉だと考えられている。『純然たる幸福』、245-246ページ、*OC XII*, pp.356-357.

- (13) 『純然たる幸福』、263ページ、*OC XII*, p.365.
- (14) 『純然たる幸福』、263ページ、*OC XII*, p.365.
- (15) 『沈黙の絵画』、宮川淳訳、二見書房、1972年、124ページ、*OC IX*, p.147.
- (16) 『エロスの涙』、2001年、森本和夫訳、ちくま学芸文庫。この書物の編集に不確実さがあることについては、筆者の「伝説の終わり？ 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、を参照して載きたい。
- (17) 『至高性』、湯浅博雄、中地義和、酒井健訳、人文書院、1990年、336ページ、*OC VIII*, p.456.
- (18) 『文学と悪』、山本功訳、ちくま学芸文庫、1998年、249ページ、*OC IX*, p.279. かつこ内はカルージュからの引用。Michel Carrouges, *Franz Kafka*, éd. Labergerie, 1949, p.26.