

ベケットとベイコンのさかさまの十字架——受苦の共同体¹

山口 恵里子

はじめに

サミュエル・ベケットが1906年アイルランドのダブリン州フォックスロックに生まれた3年後の1909年、フランシス・ベイコンはアイルランドのダブリンに生まれた。両者はともにアイルランドを出てロンドンやパリに暮らしながら、1920年代末から創作活動を試み、30年代に一方は作家として、他方は画家として歩みだした。ベイコンはある対談で、ベケットと自分が比較されることに驚き、「ベケットがやりたかったことと僕がやりたかったことでどこに関係があるのか、さっぱり分からないんだ」と話している（アルシャンボー 94）。同じアイルランドの生まれだが、ベイコンはみずからをアイルランド人だとは認めず、アイルランド人としてはベケットとの共通性はないと話した。また、ベケットの作品についてはこのように述べている。

ベケットは、余計なものをいっさいそぎ落とすために、あたうるかぎり削除することで表現力を高めようとしたんだと思う。考え方としては面白い。絵だといつも残すものが多すぎて、なかなか削除できないものだけど、でもベケットには、自分のテキストをそぎ落とそうとするあまり何も残らず、この無が結局は空しく響いて、何もかもが完全に空っぽになっているという印象が始終するんだ。彼は非常に込み入ったものを単純にしたかったんで、アイディアはいいかもしれないが、でも彼の場合は、頭脳がそれ以外のものに対してあまりにも勝ちすぎているんじゃないかと思うんだ（アルシャンボー 93-94）。

ベイコンのアトリエにはしかし、自分の写真と並べてベケットとバスター・キートンが飾られていた（*Francis Bacon in Dublin* 6）。これは、何らかのつながりをベイコンが意識していたことを示すものなのかもしれない。ベケットとベイコンについて論じるためには、二人にみられる「アイルランド性」について分析をすべきだが、本稿では伝記的要素と作品の関係というよりは、二人の作品にみられる身体性を比較し考察することとなる。

ベケットの最初の長篇小説『並には勝る女たちの夢』（*Dream of Fair to Middling Women*, 1932年執筆）で、美学者のリュシアンについてこう述べられる部分がある。

彼は移ろいやすさの^{るつほ}坩堝（ブラヴォー！）であり、瞬間ごとに開花し、彼の輪郭は絶えざる浸食にさらされていた。恐ろしいことだった。彼の顔を見ると、ちょうどレンブラントの描いた兄の肖像のように容貌が開花するのが見えた（中略）。彼の顔は波のように押し寄せ、止まることなく、バラバラになりながら、空気を侵害する、それは運動する肉の赤い裂開である。（中略）彼の身体全体が分裂と流動のシチューだった。（中略）彼がどうやってまとまりを保っていたのかは謎の一つである。当然、彼は粉々に碎けて、空中の埃のもやになっていてしかるべきだった。彼は分解するガラクタだった（E.116-7：140）。

美学者の身体は「分解するガラクタ」になってしまう。レンブラントの肖像画のようだと述べられる顔の描写は、およそそれまでのヨーロッパ芸術の規範とされるような描写ではなく、顔も身体全体も輪郭が崩壊し、浸食に曝されている。反美学の身体イメージがここには現れているのである。

この小説の主人公ベラックワもまた後に、レンブラントの兄の肖像画に「解体、^{デズユニ}分裂、^{ウンゲブント}ほころび、^{フロットマン}揺らぎ、振動、震え、トレモロ、分解、崩壊、開花、組織の分解と増殖、芸術の浸食性の大波」（E.138-39：163）を見いだしている。近藤耕人は、これらの言葉によって表される絵を、ベケットが「言葉の絵具を捏ね」、「掬い取り」、「押し潰して」「描いた言葉の絵」としてみる（近藤 74）。この言葉は、ベラックワが「語句と語句の間に」ある「沈黙」のなかに読者の経験を生み出す本を書こうと語った後に記されるものであり、その「沈黙を^{ステイト}叙述する」ことをベラックワは（そしてベケット自身も）目指そうとしていた。そのとき、ベラックワはレンブラントの絵にある「裂開、ダイナミックな^{デクスユ}ほころび」を思い出し、彼が理想とする「沈黙の叙述」をレンブラントの絵の裂け目に重ねたのである。絵具をあるいは捏ね、あるいは押し潰しながら、キャンヴァスに裂け目を残す。この裂け目が、語句のあいだに残される沈黙に重なっていく。ベケットの文体は、先の引用でバイコンが言ったように、「余計なものをいっさいそぎ落と」したかのようにおもわれるが、近藤は、「言葉の泥＝絵具を掻き分けて進む筆＝指＝身体がベケットの散文の世界である」という（近藤 74）。もがき進むような身体的な運動から、ベケットの言葉は紡ぎだされている。泥のような絵具のなかを這いまわるようにして、ベケットは文字を刻んでいったのだ。

レンブラントの肖像画のようだと述べられるリュシアン¹の描写は、バイコンが描いた肖像画を彷彿させる。バイコンも絵具を、捏ね、掬い、押し潰し、ときには投げて描き、後にみるように、そうして描いた身体はまさにベケットの泥の絵具を用いて描いたかのように溶解し、揺らぎ、ふるえ、崩壊し、「運動する肉の赤い裂開」をみせる。バイコン作品に特徴的な、一見一様にみえる背景には、筆の跡も、塗り残しもあり、それらが一様に見える背景に「裂け目」を与えている。そして、彼もまた、

歪み、解体していく顔や身体、叫ぶ人びと、同性愛者の性行為、殺人を描いて言語を／が续べる社会、そして美学とも格闘したのだった。

このような両者の作品の身体性を考察するにあたり、ここでは、登場人物の身体を支える道具として頻繁に現れる椅子に注目したい。まず、ベケットの長編小説『マーフィー』(Murphy, E. 1938 : F. 1947)²をとりあげ、精神的安息を求めて揺り椅子にすわるマーフィーが、その揺れのなかで経験する精神と身体の遊離、そして揺り椅子があらわにしたマーフィーの臀部の痣が意味するものについて考察する。次に、ペイコンの作品に描かれる身体の崩壊とその身体を支える椅子についてみてゆく。マーフィーは、揺り椅子がひっくり返り、十字架に縛り付けられたような姿勢でさかさまになる。またペイコンも、さかさまにしたチマブーエの磔刑図を参照して、みずからの磔刑図を描いた。なぜ二人は十字架をさかさまにしたのか、またなぜその十字架に人物のからだを縛り付け、あるいはその十字架から人物のからだを吊るしたのか、本稿ではこの問いを追ってゆきながら、両者の作品が描写する落下してゆく身体感覚が読者／鑑賞者の感覚を触発して、感覚の共同体とよびうるものを出現させる過程をみてゆきたい。

1. ベケットのさかさまの十字架

1.1 すわることと待つこと

『マーフィー』の主人公マーフィーは、肉体から精神が解放される境地を、チーク材でできた揺り椅子に求める。その椅子は「一度も彼から離れたことのないもの」(E.1: 5)であった。マーフィーは陽光が遮られた部屋の隅で、裸身をスカーフで揺り椅子に縛りつけてすわる。

向こう脛すねを揺り子に結ぶのに二本、太股ふとももを座部に結ぶのに一本、胸と腹を背もたせに結ぶのに二本、うしろ手に筋かいに両手首を結ぶのに一本。もっとも局部的運動だけが可能であった。体じゅうから汗があふれ出、結び目がきつくなる。呼吸の様子はない。目が、鷗かもめのように冷たくすわった目が、天井蛇腹じゃばら一面に拡散した虹色の輝きの、収縮し色あせるのをじっと見あげている (E. 1-2 : 5-6)。

マーフィーがこの揺り椅子にすわる理由は次のように説明される。「彼がこうして椅子にすわっているのも、もとはといえばそれが彼に喜びを与えるからであった! 第一にそれは身体に喜びを与え、身体を静める。そして次にそれは彼を精神のなかに解放する。」(E.2 : 6) 身体を椅子に縛り付けることによって、マーフィーは身体に喜びを

与え、かつ精神のなかに解放される喜びにも浸ることができるのである。

マーフィーは、この椅子に無性にすわりたくなる。たとえば、恋人のシーリアにいわれて仕事を探して雑貨屋に面接に行った帰り、雑貨屋で嘲り笑われたマーフィーは、すわる場所を探し、「いますぐに自分の揺り椅子のところまで吹き送られ、五分間でも体を揺ることが許され」ることを願う (E.48:85)。そうできたら、ベラックワの胎児的休息もあきらめるといふほど、椅子を求める。ベラックワは、先にふれたベケットの最初の長篇小説の主人公の名前でもあるが、その人物はもともとダンテの『浄罪篇』第四歌に登場する。ダンテが師ヴェルギリウスから山は登るにしたがって苦勞が減じてくることを諭されていると、ふいに「たぶん／きみはそれ以前に腰を下ろさねばなるまい」(98-99行)という声を聞く。その声の主が、岩の影に「疲れ果てた顔で／腰をおろして、／両手で膝を抱え／両膝の間に顔を低く垂れていた」(106-8行)ベラックワだった(ダンテ127)。。ベラックワは、怠惰の罪ゆえに浄罪界前域で生前の時間と同じ時間だけ待たなければならない。その胎児のような姿勢で彼は待っているのである。彼は、マーフィーに「幼児のようなすなおさで受精囊じゅせいのうから火葬場までもう一度繰りかえして夢に見てしまうまでは、罪滅じゆめつぼしをけっしてする必要のない」幻想を与えてくれた (E.48:84)。胎児のような姿勢で、幼児のようにく待っている>状態が、マーフィーにとっては休息であり、その「胎児的休息」のほうが罪滅ぼしよりも、したがって救済よりも優先される。マーフィーは、天国への山登りの苦しさを前にして、ベラックワのように胎児のような姿勢ですわって待つことを欲する。この休息を、マーフィーは揺り椅子と引き換えに放棄してもいいとおもったのだ。揺り椅子は、ベラックワ的休息にも、そして救済にも勝る喜びを与えてくれる。

マーフィーはそのように椅子を求めているうちに、すわるだけでは十分ではなくなり、「是が非でも横にならなければならぬ」気持ちになる (E.48:85)。けれども、「横になる前には腰をおろさねばならぬ」いと、マーフィーは昼食をとることを考え、ある店に入る。そこで彼は、すわる行為の「やさしさ」にふれる。

力なく垂れさがった臀部でんぶがついに椅子の腰掛け部分と接触する、その感覚があまりにも甘美であったので、彼はすぐに立ち上がり、もう一度、ゆっくりと、注意を一点に集中して、すわる行為をやりなおした。こういうやさしさを受けることはマーフィーにはめったにないことだったので、それをなにげなく受け流すことはできないのだった。しかし、二度目の着席は大きな失望であった (E.49:86)。

なぜこんなにマーフィーはすわる行為に「やさしさ」や「失望」を感じるのだろうか。冒頭で揺り椅子がマーフィーの身体に喜びを与え、そして彼を精神のなかへと解放してくれる椅子であることを述べたが、身体と精神の関係について詳しく述べられる有

名な箇所をここで確認しておこう。

マーフィーは精神と身体の関係性を三つの層に分けて認識し、精神的にも身体的にも経験したものと、精神的にだけ経験したものを区別する。上層の第一の光 (light) の層には、「対応をもった諸形式」(E.65:116) があり、精神と身体の形式が対応した交渉をしている。身体は多様な「配列」にそなえて有効で従順な要素になり、「ばらばらになった玩具のように分解した身体の世界」(E.65:117) をみせていた。たとえば、マーフィーの身体が受ける足蹴は、精神の作用によって、そのたびに足蹴の方向が修正されているのだった。

最下層の暗闇の層は「精神的個室」ともいわれ、この部屋でマーフィーは精神のなかに解放される。だが、ここで精神がすべて解放されて運動するようになるためには、身体を休息させなければならない。そのために、マーフィーは、「身体自身の都合のためと、精神の運動とのために、睡眠の停止ほどには不安定でない停止のなかに横たわることがますます多くなった。」(E.65:115) こうしてマーフィーは横たわり、暗闇のなかで、「休まない、無条件の、線の発生と消滅の一点」(E.66:117) となる。彼は、「無意志状態 (the will-lessness)」で「絶対自由の暗闇のなかの微片」として過ごすのである (E.66:117)。精神と身体の形式は、流動と集散を繰り返すだけになる。

このような第一と第三の層の間に、半影 (half light) の層が差し挟まれる。ここでは精神と身体の形式が対応せず、互いの矯正を必要ともせず、「ベラックワ的至福」があるという (E.65:116)。雑貨商との面接の後で、マーフィーが揺り椅子を求めたさい、ベラックワの「胎児的休息」を焦がれたことを想起すれば、第二層のベラックワ的至福 (休息) にも揺り椅子が連想される。またその揺り椅子は、マーフィーの身体に喜びを与え、彼を精神のなかに解放する椅子だった。このときの身体と精神が別々になった状態が、精神と身体が形式が対応しない第二層で実現されるものであることをふまえば、第二層を体現する姿勢は、揺り椅子にすわる姿勢であるといえるだろう。第一層では精神と身体が呼応して足蹴りや立位、歩行を可能にし、第三層では身体を休息させるために横臥の姿勢がとられた。その立位と横臥の中間の姿勢である坐の姿勢、しかも揺り椅子で揺られている坐の姿勢が第二層の姿勢であり、ベラックワ的至福をマーフィーに提供するのである (実際は、先にマーフィーが示したように、揺り椅子はベラックワ的休息よりも勝る喜びを与える)。だから、すわる行為はマーフィーに「やさしさ」を与えるのであり、それに恵まれないとき彼は「失望」するのだ。

第二層、そして揺り椅子のなかでは、マーフィーの身体と精神は遊離し、彼は「たがいに対応のない天福 (beatitude) から天福へと、つぎつぎに思うさま動き回る自由があると感じていた。」(E.65/116) この自由は、第一層でも第三層でも得られるものではない。その自由こそが「ベラックワ的至福」であり、彼を精神の領域に導きつつ、

身体にも喜びを与える。第二層でマーフィーはいっぼうで精神の観照(contemplation)の快楽を感じ始めながら、いっぼうではスカーフで椅子に縛り付けた身体の局所的な運動を感じている。マーフィーが感じる身体の喜びは、この局所的なかすかな運動のなかに見いだされるものであり、また「自由」もこのきわめて不自由な運動のなかで得られるものなのだ。

このようにマーフィーが揺り椅子でベラックワの胎児的の休息を求める状態について、田尻芳樹は「揺り椅子にみずからを縛り付けて人為的に「墓胎 (wombtomb)」の状態を生み出そうとしている」と述べている³。この状態の希求の裏側には、女性(シーリア)の身体性からの逃避願望がある。だから、揺り椅子は「独身男性の機械(machine)」になり、「「墓胎」へ帰ろうとする反エロティックな傾向を示す」ことになるという(Tajiri 33-34)。この視点に立つと、揺り椅子は、厄介な(女性の)身体性から離れた第三層の精神の領域——それこそが「墓胎」なのであるが——へとマーフィーを導く道具である。

他方、第二層ないしは揺り椅子のなかでマーフィーは精神の自由のみならず、身体の喜びと自由を感じていたことをおもいだすと、揺り椅子は彼を女性の身体性から逃れさせて精神のなかへと誘いはするが、その過程で彼にみずからの身体を忘れさせたりはしない道具でもあるといえる。椅子は、「機械」でありながらも、彼の身体に「至福」の局所的な感覚をもたらす道具なのである。その感覚のなかで得られる身体の自由とは、自己の精神からも、女性の身体性からも解放された自由なのだ。マーフィーの外出中に揺り椅子にすわったシーリアも、暗闇と光がつくる渦巻きが「自分の不安を取りまく羊膜を作りあげていく」のを感じ、マーフィーのように裸になってからだを椅子に縛りつけたいという衝動に駆られているが(E.42:73-74)、これも、揺り椅子が(「独身男性」に限らず)シーリアにもマーフィーとおなじ感覚、すなわち精神の形式から、そして他者の身体性からも解放されたみずからの身体の自由をもたらす道具になっていることを示すものである。

精神のコントロールから離れた身体は、独自の形式をもって「自由」になるのだが、揺り椅子につねに揺られているため境界が定まらず、それゆえ一定の形式をもつことはない。一定の形式をもたない身体は、歪んだフォルムを現すことになる(第一層の精神が作用する立位や歩行の姿勢も、第三層の不動の横臥の姿勢も、身体の「歪み」を呈することはない)。この歪みのなかで、マーフィーは身体の、しかもごく限られた感覚をかすかに知覚しながら、ベラックワのように<待っている>。

ここで次のようなマーフィーと彼の師であるニアリーの会話をおもいだしたい。

「あらゆる生は形相と土台だよ、マーフィー。」

“Murphy, all life is figure and ground.” (E.6:8)

「ではなくて家を求めての放浪でしょう」とマーフィーが言った。

“But a wandering to find home,” said Murphy. (E.6 : 8)

「顔」とニアリーが言った、「あるいはにぎやかに花開く大混乱を背景にしたいいくつかの顔の配列。わしはミス・ドワイヤーを思い出す。」

“The face,” said Neary, “or system of faces, against the big blooming buzzing confusion. I think of Miss Dwyer.” (E.6 : 8)

(La figure, dit Neary, ou le système de figures, devant l'énorme confusion bourgeonnante et bourdonnante. Je pense à Mademoiselle Dwyer.) (F.9)

生を、「形相」と「土台」に求めるというニアリーにたいして、生を家への放浪に求めるというマーフィー。そのマーフィーの言葉に答えてニアリーは“the face”と言い、「形相」と「土台」を「顔」に言い換えている（フランス語版では figure のまま）。ニアリーはさらに次のように続ける。「・・・ミス・ドワイヤー以外のものはすべて浮きかすみたいなのだからということとは厳然たる事実なのだ。荒野のなかの一個の閉ざされた形相、形もなく、そして空虚!」（“... the fact remains that all is dross, for the moment at any rate, that is not Miss Dwyer. The one closed figure in the waste without form, and void!...”）(E.7 : 9) ニアリーは、形の無い、空虚な場にある、唯一の閉ざされた「形相」としてミス・ドワイヤーを思い浮かべる。「形相」は、閉ざされた、完結した figure である。その「形相」をニアリーは「顔」と言い換えたのだ。この「顔」とは、骨と肉からなる形をそなえ、眼、鼻、口によって方向性を与えられた顔、「形相」である。マーフィーはしかし、そのような「形相」ではなく、放浪しながら「家」を探す。むしろ、「浮きかす (dross)」でしかない空虚な荒野をマーフィーはさまようのである。

揺り椅子に揺られて行ったり来たりする運動は、その放浪に似る。そして、放浪は、＜待つ＞ことに似ている。待っている人や出来事が来れば、待つことは終わってしまうが、それによって待つという行為そのものが完遂されたことにはならない。放浪もまた、「家」に辿りついたことによって、その行為が遂行されたことにはならない。だから、さまよう人は、「家」を求めながらも、そこに至ることはない。マーフィーは、揺り椅子にすわる姿勢に、ベラックワのように＜待つ＞姿勢を重ねていた。その姿勢にこそ、マーフィーの身体の自由があったのだ。そうして揺れて歪む身体は、荒野で放浪している。その荒野の先には「家」がある。揺り椅子の揺れがマーフィーを「墓胎」へと誘うように。

1.2 歪んだイメージとスティグマ

雑貨商との面接の帰り、甘美なる「すわる行為」をやり直したマーフィーは、昼食

をとる。そこに現れた詩人ティックルペニーから、マーフィーは精神病院での病室係の職を紹介される。マーフィーはその病院につとめることになるが、患者の世話をすることは「身がわりの自己研究 (autology)」(E.107: 191) でもあった。患者たちは「彼のなかにかつての自分たちを感じ、彼は彼らのなかに将来の自分を感じていたのだ。」(E.104: 186) マーフィーは疲労しながらも、患者たちのいる病室を離れることを残念におもい、一人で精神の世界の喜びに浸ることもなくなってゆく。夜間勤務が近づき、患者たちと過ごす時間がなくなり、疲労もしなくなるとおもったマーフィーは、自宅から揺り椅子を病院の自室として使っていた屋根裏部屋に運ぶ。精神の飢えを椅子によって満たそうとしたのだ。

マーフィーは患者のなかでもエンドン氏と結ばれていると感じていた (E.104: 187)。夜間勤務になったマーフィーは巡回中、エンドン氏を寝かしつけることになった。しばらくエンドン氏の目をことこまかに点検する。

深く^は嵌め込まれていて同時に飛び出しているその目は、実にみごとな形をなし、^{がんか}眼窩をあまり離ればなれに設置しすぎたために、エンドン氏の額と頬骨とは陥没してしまっただけに見えるという、例の自然のいたずらの一つであった。(中略) 四枚の^{こうかつ}瞼はすべて、狡猾、退廃、恍惚とした注意力などのまじりあった偉大な表現力の外反としてめくれかえっていた。さらにその目に近づいて見てマーフィーは、^{めやに}目脂の赤いふち飾り、上の^{まつげ}睫毛の根もとの大きな一個の^{ものもらい}麦粒腫、足の爪に刻まれた《主の祈り》のような血管の線条細工、そして角膜には、おそろしく縮小し、ぼやけ、ゆがんだ自分自身の姿 (horribly reduced, obscured and distorted, his own image.) を見ることができた (E.140: 253-4)。

この場面について、前出の近藤耕人は、当初「顔は容貌というよりも造作の部分の組み立て」だったが、次第に「持主の人物像を離れてただの物や性質の名前」になり、そして「造作の部分の名称を超え、目脂とにきびと血管模様の不定の現象」の記述になると指摘した(近藤 77)。マーフィーが見ているのは、ニアリーが見るような「容貌」ではない。後でみるようなペイコンが描いた肖像画のように、エンドン氏の額と頬骨は陥没している。目は「内臓を剥き出したような生なましい表面」の描写ともなっている(近藤 77)。マーフィーはそのような「内臓的」な目の角膜に、みずからの歪んだイメージを見るのである。

マーフィーはベッドのかたわらに跪いて、エンドン氏の唇や鼻、額にみずからのそれらが接触しそうになるまで顔を近づけてなおもエンドン氏の目を覗き込み、「こちらを見てはいない相手の目のなかにスティグマ化されたおのれの姿を見ている」(...seeing himself stigmatized in those eyes that did not see him.... E.140: 254)。エン

ドン氏はマーフィーを見ていないが、そのエンドン氏の目のなかに、マーフィーの姿が歪んだイメージで刻印されている (stigmatized)。その後、マーフィーは「口にされることを強く訴えかける言葉」を耳にし、それらの言葉をエンドン氏の顔にむかって語りかける。「ついに見えた彼の最後／おのれには見えざる彼自身／そして彼自身の最後」(“the last at last seen of him/ himself unseen by him/ and of himself” [E. 140 : 254-5])

そして、マーフィーは自分が「エンドン氏の見えざるもののなかの一個の斑点 (a speck)」(E. 140 : 255) であることに気づくと、立ち上がり、建物を出てゆく。彼は、裸になって自室にたどりつき、病院を出る決心をして、揺り椅子にすわってからだを揺する。病院を出る前に少しの間だけからだを揺すって精神的な解放を求めようとしたのだ。椅子の揺れは早くなり、だがまもなくして停止し、身体も静かになった。その後、ガス爆発がおこり、彼はそのまま椅子の上で焼死してしまう。「エンドン氏についてマーフィーが見た最後はエンドン氏に見えないマーフィー氏。これはまたマーフィーがマーフィーについて見た最後でもあった。」(E.140 : 255) と書かれているように、エンドン氏の角膜にスティグマ化された歪んだ「イメージ」、それは「一個の斑点」でもあるのだが、そのイメージでもある斑点がマーフィーがみずからを見た最後の姿になった。

スティグマは、十字架にかかったキリストが負った傷と同一形状の傷が現れる聖痕をも意味する。マーフィーがエンドン氏の目に映る自分の歪んだイメージをスティグマ化されたものと見ていたことをふまえると、マーフィーがみずからの最後の姿に受難のキリストを重ね、スティグマ化されたイメージないしは斑点を聖痕にたとえてみると捉えることも可能である (speck には、「きず」の意味もある)。この視点からみると、この徴は、「見ないことの条件で見えた聖痕」(近藤 77) であり、「「見ること」の否定の契機、それによって初めて見える自己の歪曲した映像」と指摘されるように、形を見ない目に映る、歪曲化した身体のイメージであるといえる。

マーフィーの視覚については、マーフィーと同様にニアリーの生徒の一人であったワイリーの視覚との相違が述べられていた箇所がある。この二人の視覚の違いは、ワイリーの視覚が「光、客体、視点などなどに依存する視覚 (vision)」であるのに対して、マーフィーの視覚が「それらすべてのものによってまごつく視覚とを区別するだけに用いたもの」であるというものだった (E.54 : 96)。たとえば、それは次のように述べられている。「マーフィーがミス・クーニハンを見ることに関心を寄せていたころには、彼は目を閉じなければ相手を見ることができなかった。そしていまでも、彼が目を閉じるとき、そこにミス・クーニハンが現前しないという保証はない。」あるいは、こう述べられる。「彼が視覚で捕えるためには、あたりが暗いだけでなく、彼自身の暗闇がなければならないという本能の警告を彼女 [シーリア] が受けていた

かのものであった。マーフィーは自分の暗闇にまさる暗闇はないと信じこんでいた。」(E.54:96) このように、目を閉じなければ見えないもの、暗闇がなければ見えないものは、目の前にある形をなぞって見えるものではない。また、そうして見えるものは、おのずと形を歪められたものである。「見ないことの条件で見えた聖痕」は、こうしたマーフィーの視覚をとおして見えたものなのである。

マーフィーの最後のスティグマ化された歪んだイメージは、このように、キリストの聖痕と重ねられるのだが、いっぽうで、スティグマが病理学的には、血液の管外遊出か毛細血管の鬱血によってできる紅斑のことを指し示すことをふまえると、マーフィーのスティグマ化されたイメージが聖痕以外のものとしても見えてくるようにおもわれる。マーフィーが揺り椅子にすわっているときに、心臓発作に襲われ、それを静めようともがいているうちに、両手両足を縛り付けたまま、椅子がひっくり返ってさかさまになったことがあった。この場面からスティグマに込められた別の意味を探ってみよう。

1.3 マーフィーの臀部の痣

シーリアはマーフィーに仕事につくことを勧めたが、マーフィーは就職することで二人の関係が終わると仕事に烙印を押した。それ以来、マーフィーに会っていなかったシーリアは、「執達史の立会人 (bumbailiff)」として (E.19:32)、彼に会いにやってきた。だが、やはり帰ろうとした瞬間に、マーフィーの部屋から度肝を抜くような、そして「絶望的な特性」をそなえた音が聞こえたため、助けに向かう。そこで目にしたのは、揺り椅子にすわったままひっくり返っていたマーフィーの姿だった。

さかさまになっているため、彼が直接床と接触するのは顔面だけ、その顔がまた床にごりごりこすりつけられていた。彼の姿勢をおおざっぱに言えば、たいへん未熟なダイバーがまさに水にはいらんとする姿勢であったが、ただ違うのは、衝撃を防ぐために両腕が伸ばされているのではなく、それがうしろ手に縛られていることであった。もっとも局所的な運動だけが可能であった、唇をなめるとか、埃^{ほこり}に反対の頬を向けてやるとか、などなど。鼻血があふれ出ていた (E.20:33)。

シーリアは、スカーフをほどいて、椅子を持ち上げてやる。

縛^{きずな}ってある絆がはずれるにつれて、各部分ごとに体は下に落ち、最後には、十字架にかけられた格好に、べったりとはいつくばってあえいでいた。(he lay fully prostrate in the crucified position, heaving.) 尻の右側の頂点に巨大なピンク色の

痣^{あざ}を発見して、彼女は魔法にかけられたようにその場に立ちつくした。いままでどうしてこれに気がつかなかったのか理解できなかった。(A huge pink nævus on the pinnacle of the right buttock held her spellbound. She [Celia] could not understand how she had never noticed it before.) (E.20 : 33, 下線は山口)

シーリアがスカーフを取り除くにつれてマーフィーはさかさまに「十字架にかけられた格好」になる。このとき、シーリアはそれまで気がつかなかったマーフィーの臀部にある大きなピンクの痣に気づく。

マーフィーの「十字架にかけられた格好」は、1950年代初頭にベケットが書いた断片に登場するアーネストの磔にされた格好をおもいださせるものである。この断片は、M. ブライデンがベケットにおける磔刑のテーマを論じたさいに分析したもので、アーネストとアリスの会話からなる。アーネストは、一日の時間帯によって上下する機械製の十字架上に磔刑にされた格好になる。アーネストの格好を見たアリスにとって、その十字架は苛立ちの原因以外の何ものでもない。だが、ブライデンは、アリスがアーネストを「わたしのかわいいキリスト」と呼び、十字架の足下にいた彼女の役割を重視する (Bryden [1992] 48) ⁴。彼女は、ゴルゴタで磔刑になったキリストに付き添っていた女の役割を担っているのである。

ブライデンは、このアーネストとアリスがそれぞれ表す受難者と付き添い者が、断片の写本に残されたベケットの手による落書きに描かれていることに注目した。落書きには、キリストの磔刑像、キリストと同時に磔刑にされた二人の強盗、キリストの磔刑に立ち会った女性たち、ワインをしみ込ませた海綿をもつ者らが描かれている。受難者と付き添い者の関係はベケットの他の作品にもみられるのだが、ブライデンがとりわけ注目するのは、その関係が苦しさを互いに分かち合うサポーターな関係ではないということだ。十字架ないしは他の状況に縛り付けられたもの (たとえば、アーネストや『勝負の終わり』[*Endgame*, 初演 1957] のハム、『幸せな日々』[*Happy Days*, E. 1961, F. 1963] のウィリー、『わたしじゃない』[*Not I*, 初演 1972] の口) は、からだ動かないかほとんど動かない状態にあるが、付き添い人(アリス、クロヴ、ウィリー、聴衆)は、常に付き添っているわけでもなく、苦しみを和らげることに頼着しない (Bryden [1992] 59)。

この関係は、マーフィーとシーリアにもあてはまるだろう。磔刑にされた格好でひっくり返ったマーフィーを見たのは、シーリアだった。シーリアは即座にマーフィーを助けようとしたが、マーフィーの臀部に痣を見つけ、あえぐ彼を忘れて、しばしその場に立ち尽くしてしまった。その後、シーリアはあらゆる救助法を用いてマーフィーを助け出すが、マーフィーがあのような格好をとるに至った過程を説明して「きみがいるとしないとではぼくにはどんなに違うことなのかが」わかっただろうとシーリア

にいうと、シーリアは顔をそむけてしまう。マーフィーの就職に関わる占いが書かれたものが入った封筒をバッグから取り出すために (E. 21:35)。このようにマーフィーが磔刑の格好になった出来事は、シーリアによって日常の出来事へといったんは移行してゆくが、後にマーフィーの死へと直結することになる。先に述べたように、マーフィーは揺り椅子にからだを縛り付けたまま焼死するのだが、その遺体確認の決め手になったのは、マーフィーがひっくり返ったさいにシーリアが発見した臀部の痣だった。その痣を遺体に認めたのもシーリアだったのだ。

遺体の臀部の痣を見たキリークランキー博士と検死官は、この痣を血管腫の症例 (a port-winer) と認める (E.149:271)。その血管腫は症状によっては紅斑ができる。先にふれたように、スティグマが紅斑を示すことをふまえると、マーフィーの臀部のピンクの痣を「スティグマ」ということもできる。マーフィーが揺り椅子の上で心臓発作のために死んで、さかさまにならなかったら、この痣も発見されなかっただろう。つまり、シーリアが発見したマーフィーの痣は、生きていてさかさまになったからこそ発見された徴でもある。すなわち、痣は、マーフィーが活着している徴でありつつ、死の証ともなったのだった。じっさい、ベケットは、“birthmark deathmark....” (「生まれつきの痣、いやつまり死の痣が一生の最後をこうして飾る」) (E.150:272) と書いている。揺り椅子は、そのような生命と死の証拠となる痣を (「受難」の付き添い者のシーリアにたいして) あらわにした道具でもある。

スティグマを聖痕としてかんがえるばあい、マーフィーの特異の視覚によって暗闇で見えるもの、ないしは見えないことにおいて見える形 (すなわち、精神のコントロールから離れた歪んだ形) に重きが置かれるが、スティグマに臀部の痣を重ねるばあい、揺り椅子にすわる身体、歪んだイメージ、十字架、臀部の痣、スティグマといった連なりが大切になる。エンドン氏の目には、マーフィーの歪んだイメージがスティグマとして映っていた。そのスティグマは、聖痕であると同時に、マーフィーにあっては臀部の痣、しかもマーフィーがさかさまになって「十字架にかけられた格好」になって発見された痣だった。このとき十字架の役目を果たしたのは、揺り椅子であり、その椅子と接する身体の部分にスティグマがあることになる (椅子の背あてのひとつの原型は十字架だとされる [Eiekhoff 91])。その椅子はまた、マーフィーの身体を縛り付け、身体と精神を遊離する装置だった。聖痕としてのスティグマは、キリストの「精神」をその傷に映し出すものだが⁵、マーフィーの臀部のスティグマは精神を象徴する頭部とは遠く離れた下半身の裏側にある。精神的な解放を求めるマーフィーの「裏側」に、身体が活着している徴が刻印される (stigmatize)、しかもさかさまの十字架上で、あたかも「精神」をさかさまにしたかのような状態で、「執達史の立会人」のシーリアによって臀部にその徴が発見されたのだ。

このようなマーフィーがエンドン氏の目にスティグマ化された自身の最後の姿を見

たのだが、ベケットが、その歪んだイメージを、聖痕としてとらえる見方の裏側でも、その「聖痕」をひっくり返した見方をも呈示しているようにおもえてならない。ベケット作品ではしばしば頭蓋骨の内部が精神を表す「空間」となるのだが（Tajiri 159）、その頭の骨から遠く離れた臀部の肉に痣（スティグマ）がある。しかも、それはマーフィーがさかさまになり、さらにシーリアが遺体をひっくり返してもらわなければわからない痣であり、精神を象徴する顔が方向付ける正面でもなく、どこか滑稽な、下半身の背面にある痣なのだ。その痣はまた、ニアリーがいったような「顔」という精神を象徴するフォルム／形式としての「形相」（figure）を見ない目に映る、歪んだイメージとしてスティグマ化されたマーフィーの姿に重なってゆく。

前出のブライデンによれば、ベケット作品では磔刑は「多様に機能する枠組み」になり、その枠組みのなかで磔刑は日常のレベルへと引き戻される（Bryden [1992] 51）。マーフィーが磔刑にされた格好でさかさまになったように、キリストは「神性も、苦境を克服する力もそなえていない」者であり、「いつの時もどこの場所にでもいる人間の受難者の典型」である。そのようなキリストの磔刑による死は、「神の企図の実現としての救済をもたらす重責としてみられるものではない。」（Bryden [1992] 53-55）。さらに、ベケットは、『詩篇』で「わたしは虫けら、とても人とはいえない。人間の屑、民の恥。」（22：7）と記されるような人ではないキリスト、すなわち「物」としてのキリストに関心を寄せたという。キリストは「神／人間ではなく、特権的な存在でもなく、救済の体现者でも施与者でもなく、極端なたちでの人間の苦しみを表す認識しうる典型」（Bryden [2004a] 163）なのである。

マーフィーは神学生だったころ、キリストが十字架上で息を引き取る直前にいう言葉「成し遂げられた」（『ヨハネによる福音書』19：30）をキリストの「捨て台詞」としてかんがえたりしたことがあったが（E.44：78）、その言葉もマーフィーにとっては、「いまだ苦しみのなかにいる受難者にたいして放った別れの言葉」である（Bryden [1992] 54）。苦しみにから逃れるけれども、それは宗教上の意味をともなった「救済」なのではない。苦しみながら死んでゆく先には「救済」は待っていないのだ。ブライデンは、見捨てたことを神に問いながら死んでゆくキリストのその叫び（『マタイによる福音書』27：46）が、ベケット作品にさまざまに反響していると論じている（Bryden [2004a] 163）。

こんなふうにかんがえてくると、マーフィーが磔刑になった格好でさかさまになったのは、十字架上にさかさまになり、いわばそこから落下してゆく姿を、シーリアという磔刑の付き添い者に見せることによって、その磔刑が「救済」へと向かうものではないこと、天上の天国へと向かうものではないことを示す出来事だといえるだろう。「執達史の立会人」として来て「受難」に立ち会ったシーリアは、マーフィーの苦しみを忘れてその痣に見入っていた。苦痛は、他者にはすべては知覚されないものであ

り、また日常へと回収されてしまうものでもある。マーフィーはベラックワのように十字架の揺り椅子にすわって<待っている>が、その先には「救済」をみてはいない。だから、逆に、ベラックワのように待っていなければならないのだ。そして、その姿勢にこそ、「救済」に勝る彼の至福がある。

1.4 マーフィーの消滅とクーパーの着座

マーフィーの死がきっかけとなり、それまですわることのできなかった者がすわることができるようになる。ニアリーの命を受けてマーフィーをロンドンに探しにきた、ニアリーの下僕のクーパーである。帽子をかぶることがなかったマーフィーにたいして、クーパーはすわりもしなければ帽子を取ることもなかった (E.34:60)。

クーパーがけっしてすわらないというのは事実であった、彼の着座不能症〔アカシジア:acathisia〕はたいへんに根深く腰をおろし、長くたつ症状であった。立っ
ていようが寝ていようが彼にはどうでもよいことであったが、すわることだけは
できなかった (E.69:123)。

マーフィーが帽子をかぶらなかったのは、とくに帽子を脱いだときに、出産時に赤ん坊の頭を被っていることがある羊膜の一部である大綱膜 (caul) の記憶がよみがえるからだだった (E.45:79-80)。マーフィーが揺り椅子に連想するベラックワの姿勢が胎児のような姿勢であったこと、また揺り椅子が「墓胎」幻想をもたらすものであったことをおもいだすと、マーフィーが帽子をかぶらなかったことと揺り椅子にすわることとはともに「胎児的休息」に関連してゆく。他方、帽子を脱ぐことがないクーパーは、「アルコール性鎮静剤」を求めて酒瓶を探す男である (E.34:60)。しかし、そのクーパーが、揺り椅子にすわったままさかさまになったあのマーフィーのあえぎ声を聞き、その姿を目撃していたのだ。クーパーがこれを殺人未遂事件と思い込んでマーフィーの部屋から出た後、シリーアが現れたのだった (E.71:125)。このクーパーが、マーフィーの遺体確認に向かう車のなかですわることができるようになる。さらに、死体仮置き場でクーパーは、帽子も脱ぎ、長年、すわることと頭を剥き出しにすることを禁じていた感情から解放されてすわる⁶。

古風な山高帽の山を上に向けて石段に載せ、高い位置で腰をかがめ、^{またぐら}股座の間から慎重にねらいを定め、^{せきがん}隻眼を閉じ、^{ぐい}歯をくいしばり、^け両足先を前方に高く蹴上げ、基礎杭を打ちこむみたいに力いっぱい尻もちをついた。第二打の必要はなかった (E.153:279)。

あたかも、すわることが不可能となったマーフィーから、クーパーがすわることを引き継いだように、あるいは、マーフィーがすわることができなくなったことが、クーパーに着座を促したように、彼はすわったのだった。頭部を守る帽子もクーパーは脱いでしまう。マーフィーの遺灰を受け取ったのは、そのクーパーだった。

けれどもクーパーはその後、「アルコール性鎮静剤」を求め、20年以上ぶりに居酒屋のカウンターに向かって腰かける。そうしているうちに、クーパーはマーフィーの遺灰を取り出して、自分を侮辱した男に投げつける。遺灰は、サルーンの床にばらまかれ、ビールやガラス、マッチ、唾などとともにいっしょに吐き捨てられてしまう (E.154:280-81)。マーフィーの身体はその精神と靈魂とともに、文字通り「微片」、あるいは「浮きかす (dross)」となってしまったのだ。マーフィーにとって揺り椅子は、身体を静めさせた後、さらには「微片」としてしまうものだった。いま、マーフィーの痕跡として残ったものは、まさにその「微片」であり、そうして彼の身体をばらまいた者がマーフィーの座を受け着いたクーパーであったことは興味深い。

これから見てゆくフランシス・バイコンの最晩年の作品の一つ、《床の上の血——ペインティング》(1986, *Blood on the Floor—Painting*, キャンヴァスに油彩とパステル, 198 × 147.5cm, ロンドン, リチャード・ナギイ) には、身体の痕跡が血痕として木の台の上に残されている。

2. バイコンのさかさまの十字架

2.1 バイコンの歪んだイメージ

ベケットが『マーフィー』を執筆した 1930 年代、バイコンは磔形のテーマを描き始める。1993 年、ハーバード・リードは、バイコンの《磔刑》(1933, *Crucifixion*, キャンヴァスに油彩, 60.5 × 47.5cm, 個人蔵) を、雑誌『アート・ナウ』に寄せた「現代絵画と現代彫刻の理論入門」にコメントなしで掲載している (Read, pl. 106)。この磔刑図には、両手を広げた白い物体が黒を背景とした十字架に吊るされている。手脚は白い線が引かれているだけで、顔も白い小さな円形としてのみある。からだは白いベールで覆われているかのようで、その輪郭はない。アンドリュー・シンクレアは「心霊のような青ざめた亡霊の絵」であると述べている (Sinclair 66 : 76)。

シンクレアによれば、バイコンはこのほかにも二枚の磔刑図と「テーブルの上の包帯を巻かれたキリストの死体の絵」を描いていた。二枚の磔刑図のうちの一枚は、監獄の格子のなかで、一人の人物が、磔になったキリストの脇腹に自分の足を突き刺している絵で、もう一枚は両腕を後ろ手に縛られた「歪められた、骨張った生物を描いたものだった。バイコンは、これに、購入者が送ってきた購入者の頭蓋骨のエクス

線写真の映像を描き加え、さらにそこにピンク色の唇を描き入れたという。「あたかも欲望が思考を予示し、身体が精神に先行するとでもいうように。」(Sinclair 66: 76) バイコンは後にみずからの磔刑図の宗教性を否定するようになるが、この時点ではキリストの磔刑像に、「自らのセクシュアリティの秘密と貧困に由来する自らの苦痛を見ていた」という (Sinclair 68: 79)。

1944年、バイコンはトリプティック《磔刑の基部の人物像のための三枚の習作》(図1)を描く。三枚のパネルには、オレンジ色を背景にして、人間とも動物ともつかぬ物体が描かれている。左パネルの金属製の台の上に乗った物体は、頭には髪は生えているが、両肩の部分で羽が付け根から切断されたかのようなのである。その下には、シャワーカーテンかパジャマのズボンのようなものを巻いている (Russell 10)。中央の物体は、下方に伸びた長い首の付け根に包帯のようなものを巻き、頭部には口と歯だけが描かれている。からだは鳥のようで、細長い脚がみえる。脚は台の上には乗っておらず、台の下方へと伸びている。右パネルには、片足を草の上に置いた物体が口を大きく開いている。口の脇には耳が描かれている。この物体の首も長い。手も描かれていない。

ジョン・ラッセルは、「バイコンはこれら[の物体]が「[キリストの]磔刑 the Crucifixion」ではなく、「一般的な磔刑 a crucifixion」の観客であることを明らかに示そうとした」と述べる。1945年、ムッソリーニの銃殺死体は曝され、ヒットラーは自殺、またルーズヴェルトも死去するなど、死がいたるところで目にされた (Russell 11)。手や脚を切断した人、包帯を巻いた人、苦痛に叫ぶ人もまた無数いた。この絵はこうした当時の状況を背景にしており、その意味で「磔刑」の宗教性を読み込むことは可能だろう。

だが、バイコンは後年の1966年のインタビューで「磔刑図は宗教とは無関係だ」

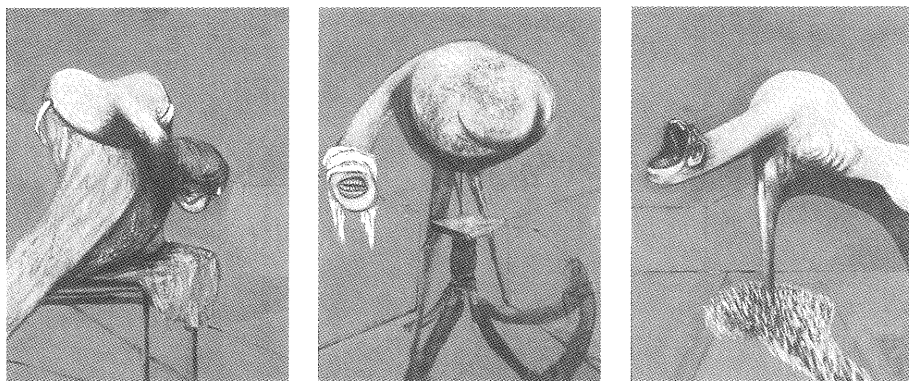


図1 Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).
ボードに油彩 各パネル 94 × 73.7cm. ロンドン, テイト

© Tate, London 2008

と述べている。「人間のある種の感情や行動を表現するうえでこれほど適切なテーマが、今のところほかに見つからないのです」ともいう。彼にとって、磔刑のテーマは、「あらゆる感覚や感情を託すことのできる壮大な枠組み (armature)」なのである (Sylvester [2] 44:50)。ラッセルが言う a crucifixion は、このバイコンの言葉にふれる。フランスの精神分析家ディディ・アンジューは、バイコンはまだ磔刑にされていないだけで、いつかは磔刑にされるという苦痛を描こうとしたと述べた (Anzieu 71:43)。私たちはいつかは磔刑にされる。そのときを＜待ちながら＞生きている。だから、「そのとき」は「あらゆる感覚や感情を託すことのできる壮大な枠組み」になりうる。

先の磔刑の基部に描かれた物体は、アイスキュロスの『オレスティア』に登場する「復讐」の女神「エウメニデス」(エリニュエス)である (Sylvester [4] 112:124)。バイコンは、聖書が語るキリストの磔刑に付き添った女性たちではなく、ギリシア神話の「復讐」の女神を磔柱の基部に描いたことになる。彼は、磔柱をとりまく枠組み (armature) を描いて、それにエウメニデスを乗せようとしたのだという。あらゆる感覚の枠組みを、絵画上の工夫である枠組みに投影しようとしたわけだ。その感覚として、バイコンは「復讐」を選んだのだった。バイコンは、エウメニデスがアテネの神殿にオレステスを追いつめたときにいう台詞「人間の血の匂いが私に微笑む」をししばしば引用するほど好んでいた (ペピアット 92)。

先にふれた磔刑図にバイコンがみずからの苦痛をみていたように、この作品においてエウメニデスが磔刑の付き添い者として描かれた背景にも、バイコンの自伝的要素も指摘もされている。それによれば、オレステスはバイコン自身であり、エウメニデスは、同性愛的傾向をそなえたバイコンのリビドーの力を抑圧するものであり、バイコンと専制的な父親との確執による罪の意識と家族からの心理的な面での迫害を表すものであるという (バイコンは父親からその傾向ゆえ家を追い出されている) (Lossøe 28-29)。こうした視点によれば、バイコンの磔刑図は、父—息子のトラウマを伴った関係、およびバイコンのリビドーを無意識的に表すものとなる。性的欲望に由来する専制的な父による追放＝磔刑というこの自伝的、精神分析的な解釈は、バイコンが「磔刑図を描くということは、実際、自分の感覚と感情について描く」ことであり、「自画像を描くのに近い」(Sylvester [2] 46:52) と話したことにも拠る。磔刑図は、「あらゆる感覚や感情を託す」枠組みでありながら、いやだからこそ、自画像にもなりうるのである。逆にいえば、バイコンが個人的なトラウマや苦痛に基づいて磔刑図を描いたとしても、それは「あらゆる感覚や感情」へと響いてゆくものであった。

このように、バイコンにとって磔刑はキリストの犠牲によって人間を「救済」へ導くものではなかったことは、ベケットとの呼応をかんがえても、いくら強調してもしすぎることはないだろう。磔刑は、「救済」をもたらすものではなく、「復讐」をつき

つけるものだ。この絵には、磔刑にされたキリスト／オレステスが描かれていない。ペイコンは、立てられようとしている十字架上にいる「イメージ」がエウメニデスに囲まれて絵の中心に位置している絵を構想していたのだが、結果として絵はそのようにはならなかった (Sylvester [4] 112: 124, 128)⁷。その「イメージ」——キリストにしてもオレステスにしても——が描かれたとしたら、宗教的あるいは神話的な物語に折り込まれる救いが喚起されるだろう。ペイコンの磔刑図には、そうした物語は不要である。ペイコンは「大勢の人物が登場するにもかかわらず、物語 (a narrative) を伴わない絵を描きたい」と述べ、それは「物語を避けたがっている」のではなく、「相手の感覚に何かを伝えて退屈させないことを強く望んでい」るからだという (Sylvester [2] 63-65: 69-72)。ペイコンは、人間を待ち受ける「復讐」を、そして「復讐」を受ける苦痛を、エウメニデスに表したのだ。

しかし、1946年、十字架上のイメージが、肉の塊となって《ペインティング》(図2)に現れる。あばら骨をむきだしにして磔刑になった身体は、1933年の《磔刑図》に描いた「抽象的」な身体が肉化したもののようである。この肉には、レンブラントの《屠殺された雄牛》(1655, 板に油彩、94 × 67cm、パリ、ルーヴル美術館)の吊り下げら



図2 Francis Bacon, *Painting* (1946).
198 × 132cm. リネンに油彩とパステル
ニューヨーク近代美術館
© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved.
DACS 2008

れた雄牛の肉の描写の影響が指摘されているように (ツインマーマン 34)、ペイコンは磔刑にされた人間の身体と動物の肉を重ねている。ピンク色の背景には、濃いピンクのブラインドが三枚かけられている。その前にあばら骨がみえる肉が両腕を広げた形で吊るされ、上には内臓の連りのようなものがかけられている。肉の前には、黒傘をさし、白衿をみせた黒服を着用し、胸には黄色の花らしきものをさした専制的な「独裁者」が口から白い歯をみせながらすわっている (Russell 24-28)。叫んでいるのかもしれない。独裁者は、後のペイコン作品に頻出するようになるレールのような開いのなかに入っているが、そのレールの左右には肉塊のようなものが見える。つまり、独裁者の背後にも側にも肉の塊が置かれているのである。独裁者がそうして他の人間を肉と化したことを表すように、あるいは彼もまたその肉でしかないことを示すかのよう。

ペイコンは、大きな店の「巨大な死のホール」にある「動物や魚や鳥などの死骸」を見て、「画家

であれば肉の色の美しさを想起すべき」だという。しかも、肉屋に行くと、そこにある肉が自分のものではなく、動物のものであることに驚くという (Sylvester [2] 46:52)。さらに、バイコンは、屠殺場や肉を見てキリストの磔刑を想起する。

いつも屠殺場や肉の写真に心を動かされます。そして、私にとってはキリストの磔刑も同じカテゴリーに入るのです。動物が屠殺される直前にとったすさまじい写真があって、死のにおいがします。もちろん本当のところはわからないけれども、その写真を見ていると、動物はこれから自分がどうなるのか気づいているみたいで、必死で逃げようとしているように思えます。(中略)「磔刑図」にとても近いものがある気がするのです (Sylvester [1] 3:28)。

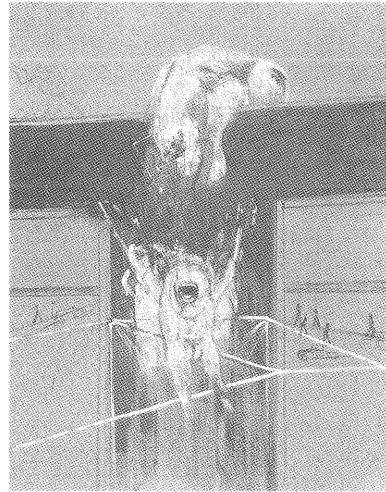


図 3 Francis Bacon, *Fragment of a Crucifixion* (1950).
キャンヴァスに油彩と原綿 140 × 108.5cm. アイントホーフェン, 市立ファン・アッペ美術館
© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved.
DACS 2008

このように動物の肉に人間の肉を重ねたバイコンは、いつかは動物のように私たちも磔刑にされるということを磔刑図に描いたのだ。1950年の《磔刑の断片》(図3)でも、十字架の前で人間と動物の混合体が口を開けて叫んでいる。翼が生え、女性の性器がみえるこの混合体は、後の作品で現れるような「復讐」の女神のフォルムをそなえている (Brighton 55)⁸。上方から犬のような物体が、この混合物を狙っている。血痕がその物体の頭部と混合体の翼に見える。磔刑にされた身体はすでになく血痕だけが残され、その血痕は「復讐」の開けた口に流れ落ちている。けれども、このむごたらしい光景の背景には、道を行き交う人々と車、そして海が描かれている。磔刑の裏側では何事もないかのような日常世界が営まれているのだ。じっさい、バイコンは、「ギリシア神話は、私たちにとってキリスト教より距離があります」と話している (Sylvester [2] 46:50)。「復讐」の女神も遠い神話に登場する女神である。だがその隔たりが、ギリシア神話から「復讐」を離して、私たちの日常へと近づけている。

2.2 さかさまの十字架——垂直性の放棄

動物の肉と磔刑図との連関は、1962年の《磔刑図のための三枚の習作》(図4)に濃厚に現れる。バイコンはこの磔刑図を描くさい、チマブーエの《磔刑図》(1272-74,

木にテンペラ, 336 × 267cm, アレッツォ, 聖ドメニコ教会)と「十字架を這い降りる芋虫のイメージがずっと重なっていた」という。そこで「もぞもぞと虫が十字架を降りてくるイメージを絵にしようとした」のだった (Sylvester [1] 14 : 15)。ベケットはキリストを人ではなく「虫けら」のような「物」として捉えたが、ベイコンも磔刑図の右パネルに、芋虫が十字架を降りてくるかのように、肉の塊が吊り下げたのである。肉が引き裂かれてあばら骨が見え、頭部の開いた口は叫んでいるようだ。その口には歯が見える。架台の背後に白い骨が連結されたようなサークルが描かれ、下方には黒い影が見える。肉は右側にかしいで吊るされているが、その傾きは、チマブーエの絵をさかさまにしたときのキリストの身体の傾きと似る。ただし、顔は逆方向を向き、手は形を失っている。さかさまになった十字架が肉を吊るす架台となり、十字架の上部にあたる架台の土台に肉が流れ込んでいる。中央パネルのベッドには、この肉が吊るされる前の事件をおもわせるように、血まみれの屍体が歪曲したまま横たわり、左パネルには二人の男があたかも磔刑の付き添い者のように立っている。

ベケットのマーフィーは揺り椅子にすわったままひっくり返り、さかさまに十字架に磔にされたような格好をみせたが、このベイコンの磔刑図のキリストもさかさまになった十字架に吊るされている。マーフィーのばあい、その姿勢があらわにしたのは、キリストの「傷」のステイグマがそなえる精神性をひっくり返してしまうような臀部の痣だった。ベイコンの磔刑図では、すべてが肉になり、その肉も動物の肉のように引き裂かれ、骨から分離し、流れ落ちている。ベケットにとっての十字架上のキリストが救われることなく苦しみ叫ぶ者だったように、ベイコンの磔刑像も、落下した肉の頭部のかろうじて形をとどめる口から叫んでいる。「救済」へと向かうことなく落下する身体は、苦痛のなかに囚われて、あくまで日常へと沈んでゆく身体である。



図4 Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion* (1962).

キャンヴァスに油彩と砂 198 × 145cm.

ニューヨーク, ソロモン・R. グッゲンハイム美術館

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2008

肉が落下することによって、身体の垂直性も崩壊する。E. スキャリーが論じたような、信仰を支える神（の言葉）と人間（の身体）の「垂直的」な関係も断ち切れる（Scarry chap. 4）。身体の垂直性が維持されなくなると、身体は転倒し、崩れ落ちてしまう。前出のディディ・アンジューは、バイコンの描く人物は垂直に立ち、歩行するという人間の謂れを否定していると述べた。人物は、不安定で、足をひきずり、頭部と手足は、「胴体との関連から見て、ねじ曲がっている。」「手足の支えが失われ、身体は荒廃しはじめ、人間存在に垂直の支点を保証し、人間存在を思考可能な動物にするあの軸にしっかり固定されなくなる。維持するもの、支えるもの、肉体と精神が立ち上がるためによりかかることのできるものが変調をきたす。」（Anzieu 17: 9）⁹

このような垂直性の放棄は、身体に開けられる穴とも関係している。まずバイコンは、顔に「穴」を開ける。口、眼窩、頬、鼻、耳と、バイコンは顔に穴を開け、顔面を破壊し、顔を顔でなく、頭部としてしまう。たとえば、《眼鏡をかけた男の肖像 III》（1963, *Portrait of a Man with Glasses III*, キャンヴァスに油彩, 33.7 × 28.7cm, 個人蔵）では、眼鏡を表す黒い穴が眼窩の穴になり、その歪みが鼻、頬をもえぐってゆく。

このようにバイコンが肖像画の顔にあける穴について、アンジューは次のように述べる。「穴という穴が、行き当たりばったり、いたるところで、あらゆるやり方で口を開ける。滑りだし、流れだす口ー耳、空っぽの眼窩、切断された鼻孔。顔はすなわち、位置を変える諸々の開口部のための強制収容所である。」（Anzieu 25: 13）しかも、口は話すための口ではなく、鼻は呼吸のための鼻ではなくなる。こうして顔から骨が消え、顔は頭部になる。「骨は顔面に属しており、頭部に属しているのではない」（Deleuze [1981] 1.21: 25）からだ。ニアリーのいう「形相」と「土台」はもはやここにはなく、顔は土台の骨を失い、エドモンドの目に映ったマーフィーのイメージのような歪んだ形を呈することになる。（レンブラントの兄の肖像画のように）このような頭部の歪曲が全身に広がってゆく。

バイコンは、「対象をとほうもなく歪めて描きたい」（What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance.）と話した。歪んだ身体を描くことによって「リアルな姿かたちを記録したい」（Sylvester [2] 40: 44, 46）からだ。バイコンにとって「現実」は、非写実的な描写、すなわち対象を歪めた描写でしか表現できないものだった。

思うに、写実的な絵（an illustrational form）は、描かれている形態が何なのかを知性を通して直接的に伝えますが、一方、非写実的な絵（a non-illustrational form）はまず感覚に作用し、それからゆっくり少しずつ現実の姿（fact）と溶け合ったイメージを形成するのです。どうしてそうなるのかは、わかりません。現

実自体が非常に多義的であり、姿かたちも実はたいへん曖昧なのだ、ということに関係があるのかもしれませんが。だから、非写実的で曖昧な記録のほうが現実に近いけるのでしょう (Sylvester [2] 56 : 63-64)。

「非写実的で曖昧な記録」のほうが、現実の姿かたちに近いのだという。ペイコンが現実を表そうとすればするほど、「たえず浮かんでくるイメージは、具体的な (formal) 形態をもち、人間の身体に基づいているにもかかわらず、それからかけ離れたもの」(Sylvester [4] 114 : 128) になってゆく。

そのイメージを表すために、ペイコンは「非論理的な方法で論理的な結果をもたらそうと試み」た (Sylvester [3] 106 : 120)。その方法として、ペイコンはたとえば布でキャンヴァスをこするといった「偶然」を利用し、「デフォルメし再構成した姿かたちを描く方法を見つけようとし」たのだ (Sylvester [3] 106 : 120)。「偶然が生み出したフォルム」とは写実からはかけ離れたものだったが、そのようなフォルムのほうがペイコンにとっての「現実」であり、それゆえに「神経組織をより強烈に刺激する絵ができる」のだという (Sylvester [3] 104 : 116)。ペイコンは、身体を歪めることによって、その身体の感覚を強烈に表現しようとしたのだ¹⁰。

そのようなフォルムを得るために、ペイコンは偶然を偶然のままにしておくのではなく、偶然に手を入れた。ペイコンが描いた歪んだ身体は、偶然にただ任せられた身体なのではなく、歪みがコントロールされた身体である。そのコントロールは、身体の外側からも椅子という道具によっても加えられる。次節では、ペイコン作品における椅子の作用についてみてゆこう。

2.3 崩れゆく身体を支える椅子

立っていられなかったり、転んだりすると、人はすわるか、蹲るだろう。ジル・ドゥルーズは、ペイコンの作品では、このすわった身体、蹲った身体のなかに、最大の力がかかっているという。「最大の暴力は、すわったあるいは蹲った**形体**の内にみられることになる。それら**形体**は、いかなる拷問も、いかなる暴行も受けてはいない。そこには、眼に見えるものは何も生じてはいない。」なぜなら、身体が被っているのは「感覚の暴力」だからだ (Deleuze [1981] 1.29 : 37)。しかも、「異なった次元の複数の感覚が存在するのではなく、唯一で同一の感覚の異なった次元が存在する」のであり (Deleuze [1981] 1.28 : 36)、その感覚がそれぞれの次元で作用し、移行してゆくため、その移行にあわせて身体が歪んでゆく。そうして身体にかかる感覚の力を、ドゥルーズは「感覚の暴力」と呼ぶ。

《蹲る裸体の習作》(1952, 図5) は、レールの上に蹲る裸体の男を描いた作品である。両手両足を細いレールに乗せているため、からだは不安定なポジションにお

かれ、緊張している。身体の境界は明示されておらず、筋肉の動きだけが描かれている。ドゥルーズは、バイコンが表そうとしているのは運動そのものではなく、「その場での動き、痙攣」であるという。それは、「感覚の暴力」という「みえない力の身体への働きかけ」によって起こるものである (Deleuze 1.31:40)。たしかに男は、じっと蹲っているが、まったく動いていないというわけではない。かすかに振動しているようにも見える。そのようなかすかな動きをみせて、いまにも崩れ落ちそうな男の身体は、直方体のケースのようなものに入れられている。そのケースは、イメージを明確化し、彼の緊張ないしは痙攣を、私たちが注視するように仕向ける装置でもあるが (Sylvester [1] 22-23:26, レリス 201)、彼が受けている「感覚の暴力」を拡散させないように、また崩れゆく身体を支えようとして身体を外側から境界づけているようでもある。だが、じっさいに男の身体を支えているのはレールである。そのレールから延長された円を描くレールが彼を取り囲む。円を描くレールは、ベージュの円柱の空間を画面上に出現させ、その空間全体を遮蔽カーテンが被う。この絵に描かれたようなレールが、背景色とは異なった色を用いた円形ないしは楕円形の輪郭へと発展してゆく。

トリプティック《ルシアン・フロイドを描いた三枚の習作》(1969, 図6)では、ルシアン・フロイドがすわる床部分の薄い緑色の空間が、そのような輪郭にあたる。その上には壁にあたるレモンイエローの背景が広がる。バイコンはトリプティックでこうした曲線で床と壁を区切る手法を用いたが、このカーヴした区切りについては、バイコン自身が、母方の祖母の家の背面がカーヴした部屋の影響を認めている (Farr 143, no.46, アルシャンボー 114、ペピアット 23)。フロイドは、直方体の箱に囲まれながら、バイコンのスタジオにあった椅子に似る籐製の椅子に脚を組んですわる (Farr 143)。箱の背後にはベッドのあたま板が描かれている。組んだ脚は、箱から出ており、またその箱の一辺は顔を分断する。

これらの作品に見たレールや曲線による区切り、直方体の箱について、D. シルヴェスターとのインタビューからバイコン自身の言葉を拾ってみよう。バイコンは、彫刻と絵画を比較し、絵画のほうが納得した作品ができるとしたうえで、それは「い

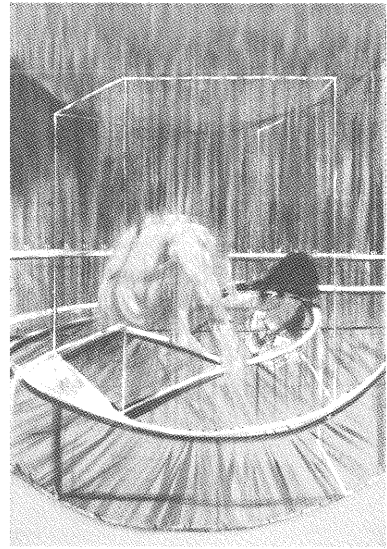


図 5 Francis Bacon, *Study for Crouching Nude* (1952).
キャンヴァスに油彩, 198 × 137.2cm. デトロイト・インスティテュート・オブ・アーツ
© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved.
DACS 2008

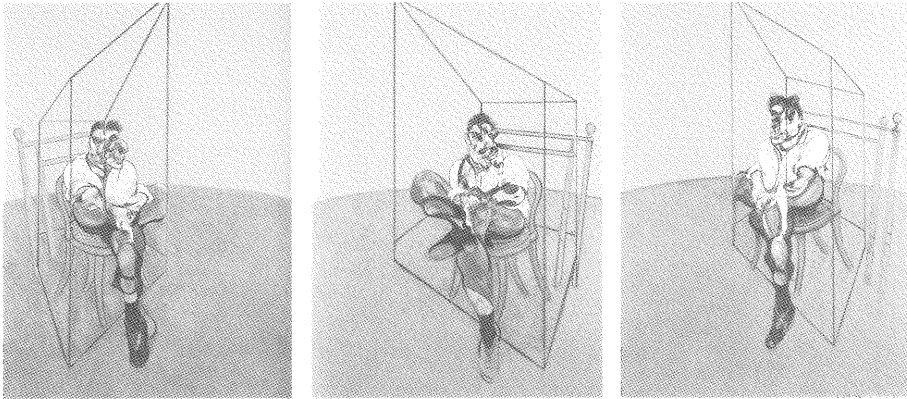


図6 Francis Bacon, *Three Studies of Lucian Freud* (1969).
キャンヴァスに油彩 各パネル 198 × 147.5cm. 個人蔵
© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2008

わば彫刻のような構造のある絵」であり、そのなかに「イメージは言ってみれば肉の川からモチーフが浮かび上がるような絵になるでしょう」(It would be a kind of structured painting in which images, as it were, would arise from a river of flesh.) と話している (Sylvester [3] 83 : 94)。シルヴェスターがフォルムについて問うと、「構造の上に浮かび上がるはずです (They would certainly be raised on structures)」と答え、さらにこうもいう。

自然主義的に描かれた背景から歩道がくっきり浮かび上がります。そして、その背景から人物が浮き出てくるのですが、その様子はまるで肉の池から人間の姿が浮かび上がり、日課どおりに散歩しているような感じになるでしょう (...as though out of pools of flesh rose the images, if possible, of specific people walking on their daily round.)。できれば、人物 (figure) が山高帽をかぶり傘をさして自分の肉から浮上してくるところを描き、磔刑図と同じくらい強烈なもの (as poignant as a Crucifixion) にしたいのです (Sylvester [3] 83 : 94)。

この説明でも、ベイコンは、人物が肉の池から浮かび上がってくるという。肉の川ないしは池から「構造化された絵」の中へと浮かび上がるというイメージは、絵の構造の上に浮かび上がるというフォルムに相当する。身体のイメージないしはフォルムは、肉の川 (池) から構造の上に浮かび上がりながら、構造の中にも浮かび上がる。浮かび上がるころには、人物が「日課どおり」の散歩をするような空間、日常が用意されている。その空間を通して、構造の上に浮かび上がったイメージが構造の中にふたたび浮かび上がるようにして置き入れられるのだ。逆にいえば、こうした日常の背後

には構造と、さらには肉の川が隠されていることになる。構造はそうした肉の川も、そこから浮かび上がるイメージも、そのイメージが置き入れられる日常も、包括しているものとみることができよう。

「日課どおり」の散歩をするような日常を画面に表す工夫として、バイコンがレールについて話した部分を引いておきたい。

枠組み (armature) のようなものの上に彫刻を作ろうと思ったことがあります。とても大きな枠組みを作り、その上で彫刻を滑走させられるようにして、見る人が好きなように彫刻の位置を変えられたらいいと思ったのです。枠組みより彫像のほうが重要なのでしょうか、その彫像を引き立たせるために枠組みを用いるのです。絵でもよく枠を描いて人物を引き立たせてきましたが、それと同じです。彫刻ではそれをもっと印象的にできそうな気がしたのです (Sylvester [4] 108 : 123)。

ここでいう枠組み (armature) は、先にふれた《蹲る裸体の習作》(1952, 図5) で描いたようなレールのことだという。バイコンは、磔刑図の「あらゆる感覚と感情を託すことができる枠組み (armature)」と同じ armature という語をレールにも用いているのである。

このことに注目すると、レールは人物の身体を支えながら、磔刑図がはらむような「あらゆる感覚と感情」が生起する場を現しているといえるだろう。目に見えない感覚の枠組みがレールとなって可視化されているといってもいいだろう。続くインタビューでバイコンは、彫刻ではこの枠組みを大きくして「街路 (street) のようにしたい」と話している (Sylvester [4] 112 : 124)。「彫刻では」という断りがあるが、絵で描いたレールと彫刻で試みようとしたレールに、armature を共通して用いていることから、それらはおなじものを指示しているとかんがえられる。絵で描いたレールもこの「街路」へと延長してゆくものだろう。そうだとすると、先のインタビューで話された「肉の池」から浮かび上がる人物が「日課どおり」の散歩をするのも、この街路であるといえる。すなわち、枠組みないしはレールは、「日課どおり」の散歩を行う日常的な空間と、いかなる感覚も担うことができる場を現す役割を負う。さらにまたそのレールが、構造の上に浮かび上がってきた身体のイメージを囲んで捉え、構造／絵の中に置き入れる役割をも果たしている。

これらのインタビューから、ドゥルーズは、バイコンの作品における三つの基本的要素、すなわち、(1) バイコンが絵の structure というところの「物質的質量的構造」／「骨組」、(2) レールや円形や平行六面体、競技場、椅子やベッドなどによる輪郭としての円形／「可動的でもある台座」、そして (3) figure (形体、人物、身体) と

しての目標像という区別である (Deleuze [1981] 1.11 : 7)。しかし、ここでは輪郭と台座を切り離し、バイコン作品を四つの要素、すなわち (1) 構造、(2) レールや円形などの輪郭、(3) 椅子やベッドなどの台座、(4) figure という要素から考察しなおしたい。なぜならば、レールや円形の枠組み、ガラス箱などの輪郭と、椅子やベッドなどの台座は異なる機能をもつとかがえられるからだ。

(1) の「構造」とは、形体 (身体) が円形や平行六面体、競技場、椅子、寝台に隔離された空間以外の部分をいう (Deleuze [1981] 1.10 : 5)。その構造は、「生き生きとして鮮明で、むらのない不動の色彩の一色塗りの大平面」とも述べられる。ドゥルーズは、この構造が、形体の下や背後にあるのではなく、形体と「同一の面 (プラン)」にあって「相関関係」を結ぶと述べたが (Deleuze [1981] 1.11 : 7)、先に見たバイコンの説明にあったように、構造は「肉の川 (池)」からイメージ (フォルム) が現れる場であるという意味で、その形体 (身体 = イメージ、フォルム) と「同一の面」にあるといえる。構造と一色塗りの平面を同定するのは一見奇妙におもわれるが、平面は、身体のイメージないしはフォルムが置き入れられ、そのイメージを支える (2) のレールなどの輪郭も置かれる場という意味で「彫刻的な」「構造」をそなえている。またその構造には、「肉の川 (池)」が隠されていたことは重要である。

(2) の輪郭は、絵画の構成上必要な空間を平面上 (構造) に表すための手法上の工夫でもある。またその輪郭は、先のバイコンの言葉を用いれば、「まるで肉の池から人間の姿が浮かび上がり、日課通りに散歩しているような感じ」をもたらす歩道の役割もしていた。くりかえしていえば、輪郭は、日常的な空間を平面上 (構造) に表す工夫でもあるのだ。

そのような空間に、椅子、衣服、小道具、電球、カーペット、トイレ、洗面台、新聞といったアクチュアルなものが置かれる。それらは、絵画空間を日常から離さずに「人物の肉体のリアリティ」を高める道具である (レリス 173, 196-7)。そのなかにあつて、輪郭 (日常空間) と身体を媒介し、身体を輪郭内に位置づけている道具が、(3) の椅子やベッドである。先のルシアン・フロイドを描いた作品 (図 6) では、箱のなかに置かれた椅子が、フロイドの身体を箱の輪郭のなかに置き入れている。だが、彼の片足は箱から出ており、身体が箱から脱することもできる可能性を示唆する。その脆い箱を支えるように、ベッドのあたま板が箱を支えている。椅子はできるだけ脚の形を保ってフロイドの身体の歪みをくいとめ、身体が箱から出ないようにしている。

このように、バイコンが描いた人物は、その崩れゆく身体を日常に維持するためには椅子を必要とする。こうした椅子とともになればならない身体をかんがえるとき、アーロン・ホワイトがバイコンの描く人物を「プロテーゼ (人工補助器官) 的グロテスク」と呼んだことがおもいだされる (White 171)。ホワイトは、身体の外部にありながら、身体とは不可分でもあるプロテーゼを、「存在論的に不安定であり、身体と

も外部世界とも決定的に画定することはできず、身体イメージの一貫性と統一性を侵犯する」ものとみて、「プロテーゼはまさにアブジェクションである」と述べた (White 173)。

この見解は、ジュリア・クリステヴァの『恐怖の権力——アブジェクション試論』(1980) から得られたもので、ホワイトは、バイコンの描く身体をシンボリックな社会的秩序を脅かすアブジェクトとみている。シンボリックな秩序から逸脱するアブジェクト (おぞましきもの) は病理学的な嫌悪感や恐怖とも結びつき、私たちはそれをみずからのなかから「他なるもの」として追い出し、秩序のなかにとどまる「自己」ないしは「主体」を維持しようとする。ホワイトは、そうした自己がとどまる「覚醒した日常」は絶対的なものであるいっぽうで、そこには「ちらつき」や「吸い込み」や「不安定な弧」が襞のように折り込まれており、その折り目が開かれる瞬間、すなわち「落下の瞬間、喪失の瞬間、時間が膨らみ、空間が圧迫する瞬間」をバイコンが「アブジェクションの内臓的な核心」として呼び戻すという (White 166-7)。そのような瞬間は、「私たちの社会を取り決めている広大な編目状のシンボリックな社会的秩序」のなかの「歪みや渦」ないしは「深淵」であり、個人を痙攣させ、身体を社会的秩序の縁の間に落下させる瞬間である (White 167)。そこでは、象徴による意味作用のシステムが機能せず、社会を統べる男／女、父系／母系といったダイアドの媒介に失敗する。ホワイトによれば、バイコンの描く「粘着質」な身体は、そうした歪みや渦、深淵を形象化したものであり、安定した社会秩序を脅かすものとなる¹¹。ホワイトはバイコンの人物を次のように描写している。「腸をぬかれ、腹を裂かれ、通常は内部に隠されているものが外部へとあらわにされている。骨と肉は互いに立ち向かうか、悲惨なほどにじっと対置されている。どろどろと固まったフォルムは勃起し、落下している。身体はかき乱れ、吐いている。人物の蒼白な肉が膜なのか、屍衣なのか、死体なのか判断するのは不可能だ。内部が外部へと排出されている。」(White 169) バイコンが人間と動物を重ねてグロテスクな混合体を描いたのも、身体の境界、ひいては社会の境界を脅かし、「自己」のアイデンティティを揺るがせるためなのだ。

ホワイトは、プロテーゼもこのような「存在論的に不安定」なアブジェクションとして捉えたのである。たしかに、バイコン作品では、椅子やクリケット選手の脛あてのような「硬い」器具が「柔らかい」人間の身体に添えられたり、図6のフロイドの顔を箱の線が横切っていたように肉には幾何学的な線が刻まれたりして、身体とプロテーゼが混交して描かれる。だが、人物が身をゆだねる椅子もアブジェクトなものなのだろうか。

個人的な調整が必要とされる義肢や眼鏡と異なり、椅子はそれほど個人的な調整が必要とされない道具であり、誰もがそれにすわることができる。その意味では、バイコンが描いた椅子は、ある個人の身体の一部にはならないものである。椅子は、バイ

コンが描く崩れゆく身体、粘着質な身体、あるいは「深淵」へと落下してゆく身体を、かろうじて「硬い」坐にとどめている。ベケットが「沈黙の叙述」を試みながらも「あらゆる過剰なものをそぎ落と」した言語をなおも読者に放ったように、ベイコンも身体を歪ませて、社会的秩序の深淵に落下させたとしても、椅子という道具で、描いた身体を絵を見る者へと繋げる手がかりを残そうとしたのではないだろうか。マーフィーの恋人シーリアも揺り椅子にすわって、マーフィーと同じような感覚のなかに身を浸すことができたように。その意味で、椅子は、ホホワイトが「アブジェクション」と呼ぶプロテゼではない。ホホワイトはベイコンの描く身体をアブジェクトとして逆に社会の外側に追いやってしまったように見える。ベイコンの描く身体は、ホホワイトの言うように、ひっくり返って (inside-out) 身体の内部を外部に排出することによって、社会的な境界も、個人のアイデンティティも攪乱したが、それだけでは絵を見る者とのあいだの「交わり」を生み出すのは難しい。ベイコンはむしろ、身体をさかさまにし、ひっくり返すことによって、身体の、ひいては社会の境界の在処を意識させながら、それが崩れゆく感覚を描いてみせた。その崩壊を通して、描かれた身体と絵を見る者の感覚を、「交わらせる」ことを求めたのだろう。その「交わり」の場として用意された椅子は、アブジェクションではなく、文字通りの身体間を媒体する「人工補助器官」なのだ。

ベイコンが描く「粘着質」な身体もまた単にアブジェクトなものとしてとらえられるものではなく、その崩れゆくときの感覚を私たちに放つために身体は歪んでいる。たしかに「覚醒した日常」から身体は落下しているが、そうして落下してゆくときの感覚が大切なのであって、アブジェクトとしての「逸脱」や「脅威」が問題なのではない。

トリプティック《部屋の中の三人の人物》(1964, *Three Figures in a Room*, キャンヴァスに油彩, 各パネル 198 × 147cm, パリ, ジョルジュ・ボンピドゥ国立美術文化センター) では、便器、ソファ、スツールが歪んでいく身体を支えている。身体はそれぞれにあったすわり方をしているが、その姿勢は、絵を見る者が容易にみずからの身体でなぞることができる姿勢である。そうしてなぞってゆくうちに、絵を見る者は、姿勢の差異のなかに、感覚の移行と、さらには身体の歪みやねじれを感じ取ることができる。ベイコンは、特別な椅子を描いたわけではない。どこにでもあるような籐椅子、ソファ、安楽椅子、スツール、便器を描いた。このような誰もがすわることができる椅子の場において、ベイコンは、崩れゆくときの身体の感覚を共振させることを求めたのだ。この共振が可能となったときに、感覚を媒体とした共同体と呼びうるものが出現するだろう。

2.4 崩壊する感覚の共同体

そのような感覚の共同体を、バイコンは、性行為をする人物に具現化している。バイコン作品では、椅子とならんで、歪んだ身体を支えている道具としてベッドが描かれるが、ベッドが描かれるばあい、それが支えるのは、ひとりの身体であるよりも、二人の身体であることが多い。その意味では、ベッドは椅子の派生形である。ベッドの上では性行為が行われている。バイコンの作品では、その行為を通してのみ、人物たちは、同じ画面を共有する (Brighton 52)。

《トリプティック——人体の習作》(1970, 図7)の中央パネルでは、二人の男性が身体を絡め合う。オレンジ色の平面を背景にして、輪郭を表すレールが平面を横切る。男たちはそのレールの下に置かれた緑色の円形ベッドの上でからだを重ねている。二人の身体の境界は浸透しあっている。上にいる人物のからだは、背景のオレンジ色の平面へと突き出ている。左パネルには、黒い影をしたがえた人物と、開いたドアに張られた鏡に映る椅子にすわる人物が見える。後者は、中央パネルの性行為を見ているようである。右パネルにも開いたドアが描かれているが、そのドアの鏡には写真家とカメラが映る。写真家は中央の性行為を観察している。左右のパネルのドアには電気スイッチとなるような紐が垂れ下がり、床には新聞の切れ端が描かれている。その場にひとり置き入れられた身体は、歪曲し、形を失い、影となって滲み出ている。

性行為に身をゆだねる二人の身体は、身体の境界を浸透しあうという意味で、文字通りの「共同体」を体験している。だが、彼らは互いの身体をエロティックな興奮の瞬間に分ちあいながらも、彼らの身体がすべて融合されるわけではない。自他の身体はお互いの身体の境界に侵入しあい、感覚を浸透しあいながらも、その瞬間に自他に分割し、そうして彼らは落ちてゆく、墜落してゆくのだ (山口 [2008] 74-75)。落下のなかで、彼らは痛みのなかに置き去りにされる。繋がりを求めた後の墜落は、繋

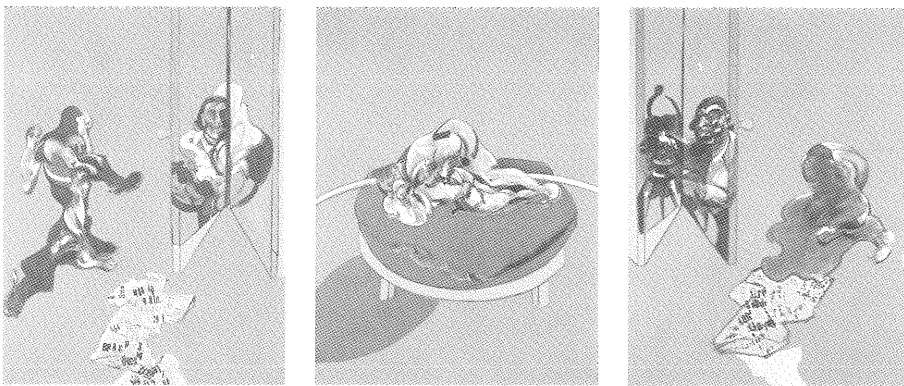


図7 Francis Bacon, *Triptych—Studies from the Human Body* (1970).

キャンヴァスに油彩 各パネル 198 × 147.5cm. 個人蔵

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2008

がることができないという痛みをあらたにする。左右のパネルに引き裂かれた人物が個々に影を滲みだしているように。

感覚の共同体は一時的に出現するものであり、おなじ形で再度生起するものでもなければ、おなじ形で永続するものでもない。先の強烈なまでの感覚の共同体を焦がれ、もう一度繋がりたいという欲望のなかで、身体は感覚の共有ないしは浸透を欲するのだが、感覚の共同体はつねにヴァリエーションとしてしか現れることができない。しかも、現れたと同時に崩れゆく、そのときの強烈な感覚のなかにのみにその共同体は現れる。崩壊の感覚を通して、「自己」も社会も、主体も客体もすべて落下してゆくなかで繋がれる身体の共同体。世界の歪みのなかで、渦のなかで、そして深淵のなかで、一瞬だけ交わる身体の感覚。その感覚を介した人と人の繋がりをベイコンは求めたのだろう。それが痛みへと変わるものであったとしても。

椅子が置かれる輪郭（日常）は、こうした感覚が結ぶ共同体が到来する場という意味では、社会のシステムが働いた、身体の崩壊もないような日常ではない。上のトリプティックでは、社会的システムが統御する日常はドアの向こうにあり、そこにいる者たちが感覚を絡め合う人物たちを観察する。左パネルの歪曲した身体から握り拳をかざした腕がのびているが、その腕は観察者を殴ろうとしているかのようでもある。性行為のただなかにある人物は、日常にいたがらも、ドアの向こうのシステムが続べる日常とは異なる「日常」にいる。先述したように、背景の平面には「肉の川」が隠されていることをふまえると、三枚のパネルに共通するオレンジの平面（構造）は、そうした日常と「日常」の下に広がる「肉の川」をも含みもつ。感覚の共同体をまさに生起させている男たちは、その川から浮かび上がったイメージであり、円形ベッドはそうしたイメージが現れる場となった、日常に開かれたもう一つの「日常」なのだ（私はこの「日常」を、日常の裂け目、日常のずれと呼んだことがある）（山口 [2008] 78）。このベッドに現れる「日常」は、崩壊する身体感覚の共有を要請する場であるが、ベイコンは、日常とはまったく無関係な場に感覚の共同体を生起させようとしたのではない。日常に連なる場、あるいは日常の裂け目にこそ、そのような共同体が生まれることを強調するかのよう、ベイコンはきわめて日常的な椅子やベッドに、崩れゆく身体を置き入れた。しかも、その身体はきわめて日常的な「すわる」という動作と性行為を行う。その行為を促す場は、日常とまったく異質な空間なのではなく、日常のなかに開かれる一時的な場なのであり、日常に上書きされ、消去される場としてのみ現れる場なのである。

3. 身体の出会いと出会いの拒絶——ベケットとバイコン

3.1 椅子からあふれでる身体

J. A. ヘイルは、ベケットとバイコンが描写する身体は、身体が置かれた空間から離れることができず、空間そのものが身体の延長となっているという (Hale 268)。たとえば、ベケットの『芝居』(Play, 1962-3)では、人物の身体は壺のなかに入られており、壺自体が身体化している。バイコンが描いた身体も椅子と一体化していた。このように身体が周囲の物や空間と一体化するということは、身体がみずからの境界を乗り越えて空間へとあふれ出すという事態を示している。だから、ヘイルによれば、「両者とも自己が流出するのを制御しようとして、隔離された部屋を、人物たちのもっとも永続的なセッティングとして選んだ」が、身体をその部屋に閉じ込めることによって、彼らが追求するような人間の本質を捉え、可視化することはできなかった (Hale 269)。ベケットもバイコンも、人物を部屋の中に閉じこめ、身体の世界が崩壊するのをくいとめて、自己の本質を把握させようとしたのだが、人物の身体は周囲の物と一体化してしまい、たえずなんらかの動きのなかにおいて、安定したフォルムを維持することはなかったのだ。

バイコンの描く身体は、その動きのなかで、崩壊する身体を支えた椅子からもあふれでてしまう。1966年のトリプティック《ルシアン・フロイドの肖像の三枚の習作》(図8)では、アームチェアの上に置いた一人掛けの椅子にルシアン・フロイドがすわっている。彼の身体は一人掛けの椅子からあふれでており、アームチェアがその身体を抱え込む。ラッセルによると、この時期の作品は彫刻的な試みを反映しており、この作品では伸縮性のあるロープで人物が私たちのほうへと引き寄せられているかのよう

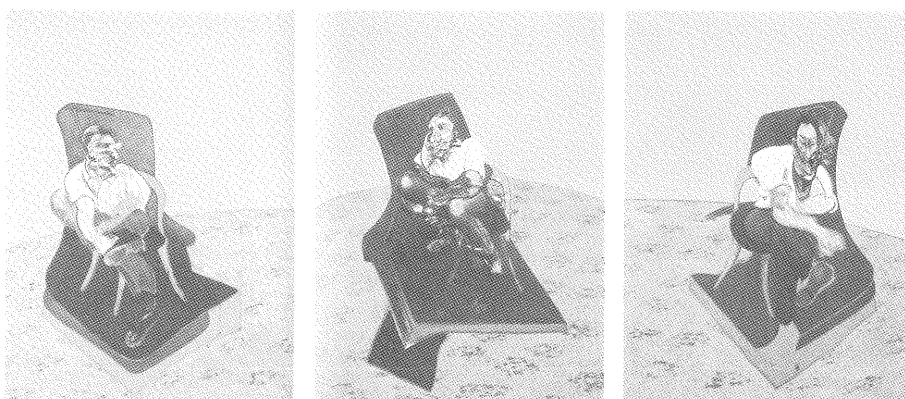


図8 Francis Bacon, *Three Studies for Portrait of Lucian Freud* (1966).

キャンヴァスに油彩 各パネル 198 × 147.5cm. 個人蔵

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2008

に描かれ、三次元的な描写が試みられている。短縮して描かれた脚は暴力的であり、私たちが画面に近づきすぎると人物から何か物が飛んでくるかのようにおもえる、とラッセルは述べる (Russell 126)。椅子からあふれでる身体は、私たちのほうへとも向かう。その場に収まりきれない身体は、それでも脚を組み、手を組み、身体をもちこたえている。

けれども、先のトリプティック (図7) で見たように、身体はついにみずから滲みでてしまう。《三枚の肖像画——ジョージ・ダイアーの死後の肖像画、自画像、ルシアン・フロイドの肖像画》(1973, 図9) を見てみよう。左パネルにダイアー、中央にベイコン、右パネルにフロイドが描かれており、それぞれの背後には裸電球が見えるが、中央パネルの電球だけが黄色く光っているのにたいして左右の電球は白く、光を放っていない。左右のパネルにはベイコンの写真がかけられている。三人とも籐椅子に脚を組んですわっているが、座部から黒い影が下に伸び、脚はその影のなかに消えている。ヴァン・アルペンが指摘したように、中央パネルのベイコンの影は背後の電球が生み出した影のようだが、左右のダイアーとフロイドの影はその位置からして電球が生み出す影とはいえない。むしろ、影の位置から判断すると、ベイコンの写真が生み出した影のようである。つまり、「電球が人物のイメージ (影) の前提条件であるように、他者のイメージが人物のイメージの前提条件となっている。」(Van Alphen 80) ベイコン作品に描かれる電球がしばしば暴力を示すことをふまえると、中央パネルの電球はベイコンを照らして、彼を襲う。また、他者のイメージ (ベイコンの写真) もそのような暴力として、ダイアーとフロイドを襲っている。

ベイコンの写真は複製である。ヴァン・アルペンは、カメラや鏡が電球の光をともなって生み出した複製 (reproduction) は、ベイコンにとって、それを見る人の視覚



図9 Francis Bacon, *Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Self-Portrait, Portrait of Lucian Freud* (1973).

キャンヴァスに油彩 各パネル 198 × 147.5cm. 個人蔵

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2008

的な刺激となって客体の世界を内面化させるために、「主体性觀念を離反させ、歪める」ものとなったという。ヴァン・アルペンによれば、こうした外的なものの侵入による自己喪失が、身体の歪みとなって表現されるのであり、その歪みが身体を延長させる。図6でカメラマンに観察されている人物の身体が影となって滲みだしていたのも、複製を介さないにしても、カメラという道具によってすでに身体が延長していたからだ。影はこのような延長を表している（Van Alphen 81）。したがって、ダイアーとフロイドの影は「投影されたもの」ではなく「延長されたもの」であり、バイコンの影も電球という暴力によって自己が崩壊して歪められた結果、身体から「延長」したものである（Van Alphen 80）。

ヴァン・アルペンはさらに、このような身体の延長（影）は、そこに描かれた身体がモデルとの同一性を示す「複製」ではなく、モデルとの連続性を訴える「表象」（representation）であることを指示するという（Van Alphen 81）。この表象のことを、バイコンは「非写実的な」イメージと呼び、そのイメージを求めて、（複製でない＝写実的でない）歪んだ身体を描いたのだった。だがここで大切なのは、その「表象」が延長というかたちで身体を崩れさせていることだ。バイコンは、初期では動物と人間の混合体を、そして穴を開けた顔を、さらに全身が歪曲する身体を、その「表象」として、すなわち崩れゆく身体として描いたのだった。いま、バイコンはそのイメージを「影」として描く。そして、影となってゆくバイコン自身の「表象」と私たちを向かいあわせる。左パネルのダイアーがバイコンを見ており、右パネルのフロイドがバイコンを見ようとしているのにたいして、中央パネルのバイコンは私たちのほうを見ている。「表象」の連続性は私たちへと連なり（Van Alphen 81）、私たちに崩れゆく身体感覚を投げつける。「自己」が崩壊した身体は、それで可能性を尽くしたわけではない。身体は崩壊の感覚を通して、私たちに繋がることを求めて、「延長」している。

椅子は、そうした連続性を、描かれた人物と私たちのあいだにもたやす道具である。だがいっぽうで、このトリプティックは、その椅子にすわった身体が影として椅子から滲みだしている事態をも示している。ここで、ふたたび、アンジューの言葉を引用しよう。

手足相互の、また手足と胴体のプロポーションは偽りである。脚の先、腕の先で、足が一本、手が一本消滅した。（中略）中に収容すると考えられるもの——衣服、皮膚、部屋のボリューム——は緩み、ぼろぼろに砕け、引き裂かれ、開かれ、割れる。収容するものは中に収容したものが漏れ出るのをいかんともなしがたい（Anzieu 26 : 14）。

ドゥルーズは、このような身体の液状化について、身体が「身体そのものの一部分あるいは身体を取り巻くものの一部分をなす先端や穴を通して逃れ出」て、構造（平面）に向かおうと努力していると述べた（Deleuze [1981] 1.17: 17）。身体は、輪郭によって構造から隔離され、「日常」に身を置き入れたのだったが、身体の器官や、傘や洗面台、鏡といった周囲のものの先端や穴を通して、構造へとふたたび入りこもうとする¹²。その構造には「肉の川」が隠されていた。身体は、「肉の川」からフォルムとして浮かび上がり、構造の平面へと置き入れられたのだったが、フォルムを崩壊させた身体はその「肉の川」に帰ってゆこうとするのだ。

椅子も身体を取り巻くものの一つである。図9が示すように、身体の液状化は座部、すなわち臀部から起こっていることから、椅子は、崩れゆく身体を支えて身体のフォルムをもちこたえさせる道具でありつつ、傘や洗面台、鏡と同様に身体が逃れでるのを促す道具でもあるといえる。椅子にすわる身体には、みずからを逃れ出ようとする力と身体の崩壊をくい止めようとする椅子の力が加わり、身体はさらにみずからを歪ませ、そうしながら椅子、そして輪郭を越えようと、液状化してゆく。液状化する身体の前には、構造があり、さらには「肉の川」がある。その場は、あたかもマーフィーの遺灰がばらまかれたサルーンの床のように、身体を回収してしまう場である。その

場では、身体は「形」をもたず、したがって自他
の境界もなければ、歪んでゆく必要もない。ただ、
感覚のみに身をゆだねればよい場である。

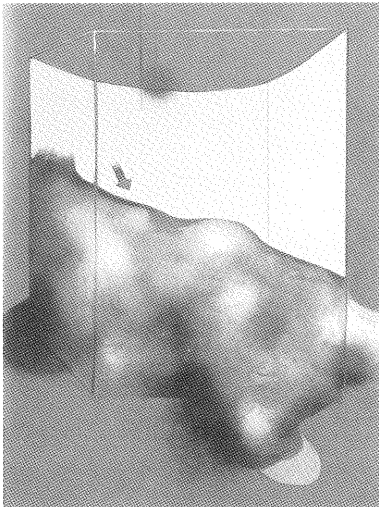


図 10 Francis Bacon, *Sand Dune* (1983).

キャンヴァスに油彩とパステル 198×147.5cm. パール、
バイエラー・コレクション

© The Estate of Francis
Bacon. All rights reserved.
DACS 2008

すでに身体が「肉の川」となった《砂丘》(1983, 図10) という作品がある。箱から砂丘の砂があふれている絵だ。ラッセルが指摘するように、この砂丘を身体としてみるのが可能だ。「のたうち、すべり落ち、かすかなもりあがりをみせる表面は、たしかに肉であり、砂ではないのではないか」とラッセルは問う。そして「そのような表面は、豊かで強烈なまったくのセクシュアリティを私たちに印象づける」という（Russell 182）。身体が液状化するさい黒い影が伸びたようになっていたが、この砂丘も下方から黒く滲みだしている。砂地（皮膚）は青、白、赤、茶等の色がまざりあい、なまめかしく落ちてゆく。青い矢印が砂丘の上方を示している。ベイコン作品では矢印がしばしば性器の部分を指し示すをふまえると、この絵でも矢印が示す部分がその部分なのかもしれない

が、もはや不明だ。暴力的な電球は赤く塗られてオレンジ色の背景へと溶解している。砂丘の肉は拘束から解放されたかのように逃れ出て、ゆるゆると落下する快樂を絵に与えている。身体は、みずからにフォルムを与えようとする努力を放棄したかのように、また構造へと入ろうとする努力も放棄したかのようにみえる。輪郭のなかで、砂の肉は、崩れ落ちてゆく感覚をたのしむかのようにすべり落ちている。ここでは、落下する身体は、痛みから解放され、すべり落ちる快樂のなかにいる。

3.2 閉ざされた空間——強烈な感覚とかすかな感覚

ドゥルーズは、バイコンとベケットの近似性を次のように述べている。

バイコンの**人体**〔Figures〕は、例えば《子供を抱いている男》やいわゆる《ヴァン・ゴッホ》に見られるように、多くの場合、風変りな散歩を生き生きと描いている。**形体**〔Figure〕を隔離するもの、円形や平行六面体は、それ自身が運動を司るものとなる。そして動く彫刻なら容易に実現すると思われる構想、**人体**がいつもの「ちょっと一巡り」をするように、輪郭や台座が骨組に沿って動くことができるという構想をバイコンは諦めはしない。というのもバイコンによれば、運動の状態についてわれわれに教えることができるのは、まさしくこのちょっと一巡りの特性〔日課どおりに散歩しているような感じ〕である。ベケットとバイコンがこれほど近付いたことはかつてなかった。つまりそれは、ベケットの登場人物たちの散歩という形式でのちょっと一巡りであり、ベケットの登場人物たちもまた、彼らの円形や平行六面体を離れることなく、ぎくしゃくしながら移動するのである（Deleuze [1981] 1.30 : 38-39）。

たしかに、バイコンが描いた四角ないしは円形の閉ざされた空間は、ベケットの短編『閉ざされた空間』（*Closed Place*, 1975）やテレビ劇『クワッド』（*Quad*, 1984）を想起させるものでもある。バイコンの閉ざされた空間も、これらに表現されるベケットの空間も、特定の物語を排除するという意味では共通するところがあるが、ベケットの空間は日常的な場所化を嫌い、それゆえ身体と身体がそこで絡み合うことはない。だから、ドゥルーズのいうように、それは「ちょっと一巡りの特性」をそなえた空間ではない。

『閉ざされた空間』に描写される空間は、競技場（arena）と溝からなる円形の空間であり、溝に沿ってトラックが引かれている。競技場は真っ暗で、何百万もの人が中にいる。さまよっている人もいるが、互いに見ることも、互いの声を聞くこともなく、ふれあうこともない。ベッドに、対角線上にからだを伸ばしている人たちもいる。暗くなったベッドの区画とまだ明るいベッドの区画がある。かつては明るかった区画が

暗くなってゆく。明るい区画からは、青白い光が垂直に伸びていて、ベッドに横たわる多くの身体が見える。トラックは競技場より一歩分高くなり、枯葉が積もっている。暑くて乾いた空気が満ちる。乾いた枯葉が碎けて塵のように積もっているトラックは、一人分の幅しかないの、その上で誰かと出会うことはない。

出会いの拒絶は、テレビ劇『クワッド』にも視覚化されている。閉ざされた空間として用意されたのは、一辺が六歩分の長さで指定された正方形のスペースで、中央にはE地点がある。頭には頭巾をかぶり、足まですっぽり被われたガウンを着た四人の人物が、その空間を、E地点を回避しながら、決められたコースをたどって、規則正しく、足を摺るようにしてうつむいて歩く。彼らもまた出会うことはない。こうして出会いの可能性が尽くされることによって、正方形の空間がもっていた何かが起こるかもしれないという可能性も尽くされてしまう (Deleuze [1992] 76: 21)。これをふまえて、M. ブライデンは、『クワッド』の正方形を、「人間の生活空間を定める小物や服飾品を欠いた、硬直した客観的な空間」であり、「測ることはできるが、特定の場所 (a site, a location) ではない」と述べる (Bryden [2002] 84-85)。つまり、そこは「ちょっと一巡りの特性」をもった日常の空間ではないのだ。そのような空間では人と人が出会うことはない。けれども、その出会わないことを知らされることによって、私たちは逆に出会いの可能性を探り、求める。そうして四人の人物が摺り足で歩く音を聞きながら、その単調な身体感覚とリズムに、みずからの身体を共振させるだろう。

ベイコンは、強烈な感覚の出会いを描いたのにたいして、ベケットは出会いの可能性を逆説的に尽くしてしまうのだ。別のいい方をすれば、ベイコンは感覚が絵を見る者の神経に直接伝わることを試みたが、ディディ・アンジューがいうように、ベケットは「感じることの消滅と喪失」を主題にしたといえるだろう。出会わないということは、知覚されないということである。このことをアンジューはさらに次のように述べている。

もはや知覚されない、もはや知覚させられない、もはや知覚が端的に通じ合わないという三重の危険である。諸々の感覚はそれほどいきいきとしてはいず、あまりに弱すぎる。これらの感覚は灰色の、くすんだ、泥のような背景を描きだす。これらの感覚は、つかの間の輝きの小窓を開けたり閉めたりする。自分が感じていると感じることができない男は、人間でありつづけるために、歩くことで、這うことで自分を感じなければならぬ。男は、ついには壺のなかに、ゴミ箱のなかに、人間間引き装置のなかに閉じこめられてしまわないようにと闘う。しかし、そのなかに閉じこめられてさえ、まだ方法はあるのだ。すなわち、声を発する筋肉を感じる、自分がしゃべる声を聞くこと、自然界の物音 (記号) に人間の

音（記号表現）を同化させること（Anzieu 83-84：50-51）。

ベケットの『みじろぎもせず』（*Still*, 1974）に登場する男は、椅子にじっとすわっているのだが、体中をかすかに震わせている。男は腕を一度上にあげ、この手のぎこちない動きの筋肉の感覚をたよりに音を聞く。揺り椅子に身体を縛り付けてすわるマーフィーも、椅子のリズムにあわせた筋肉のかすかな動きしか感じていない。さかさまになったマーフィーに許されたのもごく「局部的」な運動のみであった。しかしこのかすかな運動のなかに、知覚されないという危険のなかに、あるいは「感じることの消失と喪失」のなかに、ベケット／マーフィーは、逆説的に、身体の「自由」を感じ、その「自由」のなかに感覚の出会いが訪れることを求めている。かすかな感覚だからこそ、局部的な運動だからこそ、感じることを喪失しつつあるからこそ、読者はその微細な感覚に集中することができる。ひとつひとつの筋肉の動きを注視することができる。感覚の喪失の危険が切迫するなかで、より感覚を研ぎすませようとするのだ。このようにベケットは、出会いを拒絶しながら逆説的にかすかな感覚を出会わせたのだった。

M. ブライデンは、人間の本質を運動に求めたパスカルの論に背くかのように、ベケットの人物は動きたいと切望しても、立ち往生したり、動くことができなかったりし、容易に休息もできなければ動くこともできないと述べる（Bryden [2004b] 180）。そのなかでベケットの人物たちは「ポジションのジレンマ」（Bryden [2004b] 180）に陥り、決まった方向に進めずに、際限なく行ったり来たりするしかない。ブライデンは、動きたいという意味と動くことができないという不能のあいだにいるベケットの人物たちの状態を“dynamic still”と表現した。この状態にいる人物には、運動への欲望と恐怖が集約されることになる。ブライデンは、ベケットが余分な要素を課することなくイメージを強調した絵画に惹かれていたと述べ、ベケットと親縁性がある画家としてバイコンをあげ、ベケットとバイコンは、「中間的な運動、みじろぎしない状態（a still）」を捉えようとしていたと指摘する。その結果、両者が生み出したイメージは「消失の瞬間」にあるという（Bryden [2004b] 183）。生まれると同時に消失するイメージ。そして、動きたいと欲すると同時に動けなくなる身体。このジレンマのなかで、イメージは強烈になり、人物には運動と静止が集約される。

このジレンマのなかに現れるイメージを強調するために、ベケットもバイコンも「閉ざされた空間」を人物に用意した。こうした閉ざされた空間において、ベケットは出会いを回避してかすかな感覚を描写し、バイコンは感覚を出会わせて強烈なものとしたのである。前出のヘイルも、バイコン作品には、ベケット作品に欠けている激しいエネルギーと暴力が吹き込まれているいっぽうで、後者の作品では、コントロールされた、ゆっくりとした動きがみられ、エネルギーと生がゆっくりと流れ出していると

述べている (Hale 271)。両者にとって閉ざされた空間は (人間の本質を捉える空間ではなかったかもしれないが)、強烈なあるいはかすかな感覚を分散させないための場であり、その感覚と私たちの身体の感覚の共振を求める場なのである。

その場を、ドゥルーズは「一巡り」の空間と述べたのだが、先にみたように、この空間はベケットとバイコン作品においては、非日常的な空間と日常的な空間という相違、出会いの拒絶と要請という相違をもたらすものだった。この異質さは、両者の痛みにたいする構え方の相違に由来するとおもわれる。アンジューは、バイコンは「苦痛を感じる器官を破壊することで、苦痛という感覚を破壊すること」が、そしてベケットは「あらゆる存在感覚を破壊して、自分の存在のなかに認識されないという苦痛を、また、一個の人間存在として知覚されないというさらに深い苦痛を回避すること」が、両者の創造行為の源になったと述べた (Anzieu 63: 38-39)。しかし、感覚器官を破壊しても、存在感覚を破壊しても、二人とも痛みという感覚からは逃れることはできなかった。バイコンによる感覚器官の破壊は身体の崩壊につながり、ベケットによる存在感覚の破壊は出会いの拒絶をもたらし、苦痛が共感不可能であることを顕在化させることにつながった。だが、身体崩壊も、痛みの共感不可能性も、それゆえになおさら彼らに、かすかな感覚と強烈な感覚を表して、痛みを分かちこと、崩壊の感覚、共感不可能な感覚を分かちことを求めさせたのだろう。崩壊の感覚を通して交わり、知覚されないという感覚を通してなおも共感すること、これが両者の痛みの表現の相違へと連なっていったようにおもう。

おわりに

ベケットもバイコンも、人物を十字架にさかさまに吊り下げた。その格好でマーフィーは聖痕ではなく臀部の痣をあらわにし、バイコンの《磔刑図》は肉屋に置かれた肉塊を曝した。両者とも、磔刑でキリストが負った傷 (聖痕) に、精神をたどるのではなく、肉の傷、人間の身体の可傷性をみる。この傷は、神が力を示すために不信仰の人間に与えた傷でもなく、救済へと導く傷でもない。さらには、その痛みは、神によって癒されるという希望を含んだものでもない¹³。それは、可傷的な身体を、これまでも、今も、そしてこれからも、生きる人間の傷である。精神のコントロールから離脱し、自由になった身体は、精神が続べる「形」を必要とせず、それゆえ歪んで、痛みを抱き込まれてゆく。歪んで、崩壊する、ないしは落下する身体は、日常から疎外されるのではなく、むしろその日常へと、さらには日常の裂け目のなかへと、身体的な場を開く。精神の形式に呼応するような一定の身体境界をもたない、つねに揺れ動き、震える身体の間。その場において、身体は他なる身体と出会う。

そのような崩れゆく身体感覚をバイコンが身体の出会いのなかで「感覚のバルブを開い」たかのように強烈に放ったのにたいして (Sylvester [1] 17:18)、ベケットは感覚の残滓を孤独な身体のかすかな動きにたどった。

かすかな感覚の表現は、ベケット作品における痛みの表現にも連なってゆく。ベケットの作品では、磔刑にされたり、からだを縛り付けたりする犠牲者の痛みは、「ほんのたまにその現れが感づかれるだけである」と指摘される。痛みをむしろあらわにせず被うことによって、それを説明したり、それに馴染ませたりしないようにするからだ (Bryden [1992] 61)。痛みをかすかに示すことによって、(言語化しながらも) 痛みを説明可能な言語への翻訳を拒む。言語化した時点で、痛みは身体から切り離され、癒される対象となってしまうからだ。いっぽう、バイコンは痛みをあらわにしたが、その強烈な痛みも言語化を拒み、絵の外側の世界に馴染むことを嫌う。

重ねていえば、そのような痛みを表したベケットにとってもバイコンにとっても、キリストの磔刑は、「救済」が約束されたものではなかった。さかさまの十字架から落下する身体は、痛みが救われることはない、共有されることはないという絶望を反映する。その絶望が、ベケットにおいてはかすかな身体動きとして、バイコンにおいては崩壊する身体として表されたのだった。天上に向かわずに落下し、崩壊する身体は、それじたい痛みの表象である。日常を痛みとともに生きる可傷的な身体表象である。その痛みを抱えながら人は<待っている>。荒野をさまようように、行く先もなく<待っている>。

このような「救済」を指向しない苦痛は、その犠牲をとおして成立している共同体によって分かち合われることもない。バイコンの1965年の《磔刑》(*Crucifixion*, キャンヴァスに油彩, 各パネル 198 × 147.5cm, ミュンヘン, ピナコテーク・デア・モデルネ)で、吊り下げられた肉を、ただ傍観しているスーツを着込んだ男たちが描かれているように、またベケット作品で犠牲者に付き添う者が苦しみを分かち合おうとはしないように。

けれども、救われないという「落下」の感覚が、彼らにひとつの救いを差し伸べてもいる。それは、その「落下」を、崩壊を、絶望を、分かち合おうとするということだ。「救済」に向かう希望を分かち合うのではなく、絶望を分かち合おうとする。このとき痛みはもはや受動的なものではなく、人と人を繋ぐ回路になる¹⁴。落ちてゆくときの痛みの感覚を分有するところに、受難者としての人間の共同体が生まれるのだろう。天上に向かうことを求めるのではなく、この日常の場で、苦しみ、痛み、傷つく人間が痛みと絶望と崩壊を通して通い合うときに現れる共同体。それがたとえ一瞬の間の共同体であったとしても、永遠の「救済」よりも、その一瞬の共同体が日常の苦しみに救いを与えてくれるだろう。また人はこの救いによって<待つ>ことを引きのばすことができる。

バイコンの強烈な感覚、ベケットのかすかな感覚は、絵を見る者ないしは読者とのあいだに、そのような共同体の出現を求めるものである。それは、キリストの身体を文字通り分かち合う共同体ではなく、またその精神を共有する共同体でもなく、感覚のみを分有する身体的な共同体であり、崩れゆくときの、落下するときの痛みの感覚を重ねた一瞬のみ現れる共同体である。

アーロン・ホワイトはバイコンの歪む身体を「アブジェクション」として捉え、ヴァン・アルペンはそれを「表象」として見なしたが、両者ともバイコンが描いた身体に「自己」の崩壊をたどっていた。バイコンの描いた身体は外部の／への暴力ゆえの「自己」崩壊を体現しているが、社会への挑戦を表す身体としてのみバイコンの描いた身体を見ることは、その身体を、永遠に自己が崩壊したままの身体として社会の外側に置き去りにしてしまうようにおもわれる。そこで本論では、バイコンの描いた身体の歪曲を「感覚の暴力」として指摘したドゥルーズの論をふまえたが、ドゥルーズは「感覚の暴力」を受けた身体を「一種の麻痺」の状態にとどめおき、崩れゆく身体をそこに見てはいなかった。ここではむしろその崩れゆく身体の、あるいは落下してゆく身体の感覚に、人と人が交わり、繋がれる可能性を探ろうとした。バイコンが描いた「内臓的」な身体は、みずからの身体の境界を、ひいては社会の境界をゆるがせるものだが、それは自己の崩壊で終わるものではない。むしろ、そうして崩れゆく身体は、その崩壊の感覚を媒介とした共同体、すなわち受苦の共同体を生起させる可能性をはらんでいる。その可能性を生み出す道具が、椅子である。誰もがすわることのできる日常的な椅子である。

ベケットのマーフィーとバイコンの人物の歪んだ身体を支えた椅子は、そのような共同体を生起させる場である。椅子は、日常の裂け目にもう一つの「日常」を開き、その場に身体を置き入れる。そして椅子は、みずからも歪みながら、あるいは揺れながら、すわった身体を支えつつ、私たちの身体に、ページと画面に描写された身体とおなじように、崩れゆき、「さかさま」になることを求め、感覚と感覚を結ぶことを求める。ベケットのマーフィーは揺り椅子にすわって「精神的個室」の入り口にたどりつき、バイコンの人物はすでに「構造」のなかに半ば消失していたように、そのような感覚の共同体は出現すると同時に消えるものでもある。二人が表した感覚は、人と人を交わらせるためにコントロールされたかすかさであり、強烈さである。その破調のなかに、バイコンもベケットも、崩壊の感覚をしのばせ、そこに痛みの感覚を折り畳む。落下する身体は、磔刑に「救済」を見ることはなく、痛みを昇華させることもない。落下とは「救済」からの墜落であり、「精神」からの離脱である。彼らは、そうして十字架からさかさまになって落下し、苦痛を背負いながら生きている受難者としての人間を描いた。崩れゆくときの痛みの感覚を分かちあうことを求め、いっば

うは強烈な感覚を放ち、他方はかすかな感覚を記した。その痛みを分かち、受苦を、崩壊する身体感覚に託して。

註

¹ 本稿は、第25回ベケット研究会（2005年7月9日 於東京大学）で口頭発表した原稿に加筆したものである。当日、研究会の方々から貴重なご指摘を賜った。感謝申し上げる。またバイコンに関する論の一部は、筑波大学特別プロジェクト＜比較市民社会・国家・文化＞主催のシンポジウム「ザワメキからのボイエシス——市民社会のノイズたち」（2005年10月29・30日 於筑波大学東京キャンパス）で口頭発表したものである。シンポジウムは原稿を再考するうえで多くの問いかけを与えてくれた。シンポジウムにご参加くださった発表者、聴衆のみなさまに深謝申し上げる。

² ベケットは『マーフィー』の英語版を1938年に、フランス語版を1947年に出版している。『マーフィー』からの引用については、本文中の（ ）内に英語版の頁数をE.の後に載せるとともに、邦訳の頁数をコロンの後に載せる。必要に応じてフランス語版（F.）も参照する。

³ wombombの訳語の「墓胎」は、田尻芳樹氏がベケットの『並には勝る女たちの夢』の翻訳において採用した言葉である。本稿でもこの訳語を使用させていただいた。

⁴ Bryden (1992), Bryden (2004a), Bryden (2004b)の文献は、対馬美千子氏（筑波大学）よりご教示いただいた。対馬氏には草稿を読んでいただき、貴重なコメントを賜った。記して感謝申し上げます。

⁵ ジャン＝リュック・ナンシーは、西洋的身体を被う「傷」を、「精神の息吹の上に結集され集中され、父〔である神〕へと犠牲として捧げられる」精神の身体を開示してきたものとしてとらえる。しかし犠牲というものをもたなくなつたいま、みずからのシーニュにほかならなかった「傷（la plaie）」は、絶対的痛みとして自己のうえに開いた傷（une plaie）として、苦痛よりほかに意味するものを失った。ナンシーは、その閉じない傷に被われた西洋的身体を、「精神」の意味作用から解放しようとする。Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Paris: Éditions Métailié, 1992, 2000) 70-71. 邦訳ジャン＝リュック・ナンシー『共同——体』大西雅一郎訳（京都：松籟社, 1996）58

⁶ クーパーにみられる帽子とすわる行為の連関は、『ゴドーを待ちながら』（*Waiting for Godot*, F.1952, E.1956）のヴラジーミルの帽子とエストラゴンのすわる行為に連なってゆく。山口（2006）参照。また引用文にあるように、クーパーが苦勞してすわるようすも、『ゴドーを待ちながら』に登場するポツォがスツールに苦勞してすわるようすを想起させる。

⁷ 後年になってバイコンは《1944年のトリプティックの第二ヴァージョン》（1988, *Second Version of Triptych 1944*, キャンヴァスに油彩とパステル, 各パネル 198 × 147.5cm, ロンドン, リチャード・ナギイ）を描いているが、それにも十字架上の「イメージ」は描かれていない。

⁸ プライトンは、この作品の「復讐」は、《磔刑の基部の人物像のための三つの習作》（図1）で描かれたアイスキュロスの『オレスティア』に登場する「復讐」の女神、エウメニデスよりも、ヘシオドスが記した「復讐」女神により近いと述べている。ヘシオドスは、「復讐」の女神を、蛇を伴う三人の羽をもった女性として記している（Brighton 55）。

⁹ バイコンが購入した（後、売却）アンリ・ミショーの絵も、「歩いたり転んだりしている（moving and falling）人間の姿を描いている」（Sylvester [2] 63: 68）ものだった。

¹⁰ バイコンは「審美的な要素しかもっていない」抽象画には興味を持てなかった。抽象画家の表現は「弱すぎて」、画家の内面に広がる「どろどろした感情の領域」を伝えられないという（Sylvester [2] 58-59: 65）。

¹¹ 社会学者のB. S. ターナーも現代の流動化した社会を論じるなかで、ペイコンが描いた叫ぶ法王や吊された肉を、乱れ、分裂した社会秩序の現れであるとみている。ペイコンの描く、身体内部が外部に流出する「画定されない身体」は、乱れ分裂した社会秩序の現れであり、現代の「流動化」した社会を映しだしている（Turner 3）。ターナーによれば、拡大したグローバリズムやツアリズムの影響による感染症の広がりなど、医学的、政治的な統御が人間の身体の上に及ばなくなっている。ペイコンの口（穴）への執着も、接触伝染にたいする妄執と関係する（Turner 3, 7-8）。また、人道主義の名のもと他国にも軍事介入が行われるように、政治にも「流動性」が伴われるような「液状の統治」の下で、確固たる権力の身体（政体）は不在である。モダニストたちの直線と秩序を重んじる社会概念は、液状化、溶解化した社会概念にとってかわってしまった（Turner 9）。

¹² 《洗面台に向かう人物》（1976, *Figure at a Washbasin*, キャンヴァスに油彩, 198 × 147.5cm, カラカス, 現代美術館）で嘔吐している人物は、両手でそれぞれ蛇口をひねり、洗面台に突伏して嘔吐している。人物の背後にはブラインドが下がり、そのブラインドの向こうには電球が見える。人物の背中の上に矢印が描かれ、絵を見る者の視線を誘う。

¹³ スキャリーは、旧約聖書における人間の身体の変異性、とりわけ出産と傷による変異性を分析した。出産と傷による人間の身体の変化は、神の力を表すものである。傷は、神が不信仰を咎めるために、人間に与えた傷であり、身体をもたない神の実在性と権力の徴である。新約聖書では、身体の変化は、回復ないしは癒しとして現れ、癒しの行為が神の力を表す徴になる。（Scarry 201, 212-13）。

¹⁴ スキャリーは、新約聖書において、「感覚は〔旧約聖書が語る〕人間の身体を変化させる武器による力が刻まれる受動的な表面ではなく、他の対象の積極的な方向に対して配置しなおされ、変化させる力を統御し、導くものになった」と述べた。キリストの磔刑に象徴される傷（聖痕）と痛みは、受動的なものではなく、「自己変容と再創造」に向かう能力へと変わる（Scarry 220）。この痛みの能力が指向するものは「救済」である。

引用文献

アリギエーリ、ダンテ『神曲』野上素一訳『ダンテ』筑摩書房、1964。

Anzieu, Didier, et Michèle Monjaube. *Francis Bacon ou le portrait de l'homme désespéré*. Paris: Seuil/Archimbaud, 1993, 2004. 邦訳ディディエ・アンジュー、ミシェル・モンジョーズ『フランシス・ペイコン——離種した人間の肖像』五十嵐賢一訳 書肆半日閑、2000. Anzieu, Didier. “Douleur et création chez Francis Bacon,” 7-39（「フランシス・ペイコンにおける苦痛と創造」）& “Bacon, Beckett, Bion: pour un renouveau empiriste,” 59-87（「ペイコン、ベケット、ビオン——経験主義の再生のために」）所収。

Archimbaud, Michel. *Francis Bacon: Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1992. 邦訳ミシェル・アルシャンボー『フランシス・ペイコン対談ミシェル・アルシャンボー』五十嵐賢一訳 三元社、1998。

Beckett, Samuel. *Dream of Fair to Middling Women*. London: Calder Publications, 1993. 邦訳サミュエル・ベケット『並には勝る女たちの夢』田尻芳樹訳 白水社、1995。

Beckett, Samuel. *Murphy*. London: Calder Publications, 1993. Paris: Éditions de Minuit, 1965. 邦訳サミュエル・ベケット『マーフィー』川口喬一訳 白水社、2001。

Beckett, Samuel. *Quad* (1984). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986。

- Paperback edition, 1990. 449-54.
- Beckett, Samuel. *Still* (1973, 1974 年出版). *For to End Yet Again*. London: John Calder Publishers, 1999. 17-21.
- Brighton, Andrew. *Francis Bacon*. Princeton : Princeton UP, 2001. London: Tate Gallery Publishing, 2001.
- Bryden, Mary. "Figures of Golgotha: Beckett's Pinioned People." *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archives*. Ed. John Pilling and Mary Bryden. Reading: The Beckett International Foundation, 1992.
- Bryden, Mary. "Deleuze Reading Beckett." *Beckett and Philosophy*. Ed. Richard Lane. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Bryden, Mary. "Beckett and Religion." *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. Ed. Lois Oppenheim. Basingstoke: Palgrave, 2004. (Cited as Bryden 2004a)
- Bryden, Mary. "Beckett and the Dynamic Still." *After Beckett : D'après Beckett*. Ed. Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, and Bruno Clément. Amsterdam: Rodopi, 2004. (Cited as Bryden 2004b)
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. 2 vols. Paris: Littératures, 1981. 邦訳ジル・ドゥルーズ『感覚の論理——画家フランシス・ベーコン論』山縣熙訳 法政大学出版局, 2004.
- Deleuze, Gilles, et Samuel Beckett. *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé* par Gilles Deleuze. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. 邦訳ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』宇野邦一・高橋康也訳 白水社, 1994.
- Eickhoff, Hajo. *Himmelsthron und Schaukelstuhl: Die Geschichte des Sitzens*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1993.
- Farr, Dennis. *Francis Bacon: A Retrospective*. Exhibition Catalogue. New York: Harry N. Abrahams, 1999.
- Francis Bacon*. Exhibition catalogue. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- Francis Bacon in Dublin*. Exhibition catalogue. London: Thames and Hudson, 2000.
- Hale, Jane Alison. "The Impossible Art of Francis Bacon and Samuel Beckett." *Gazette des Beaux-Arts* 111.1431 (1988): 268-74.
- 近藤耕人「ベケットにおける美術の肌理と運動」『サミュエル・ベケットのヴィジョンと運動』近藤耕人編 未知谷, 2005.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980. 邦訳ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力——＜アブジェクション＞試論』枝川昌雄訳 法政大学出版局, 1984.
- レリス, ミシェル『ピカソ・ジャコメッティ・バイコン』岡谷公二訳 京都: 人文書院, 1999.

- Lessøe, Rolf. "Francis Bacon's Crucifixions and Related Themes." *Hafnia: Copenhagen Papers in the History of Art* 11 (1987): 7-38.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 1992, 2000. 邦訳ジャン＝リュック・ナンシー『コルプス 共同—体』大西雅一郎訳 京都：松籟社, 1996.
- Peppiatt, Michael. *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1997. 邦訳マイケル・ベピアット『フランシス・ベイコン』夏目幸子訳 新潮社, 2005.
- Read, Herbert. *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*. London: Faber and Faber, 1933; new and revised edition, 1936; revised and enlarged edition, 1948.
- Russel, John. *Francis Bacon*. Revised and updated edition. London: Thames and Hudson, 1993.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford UP, 1985.
- Sinclair, Andrew. *Francis Bacon: His Life and Violent Times*. London: Sinclair-Stevenson, 1993. 邦訳アンドリュー・シンクレア『フランシス・ベイコン——暴力の時代のただなかで、絵画の根源的革新へ』五十嵐賢一訳 書肆半日閑, 2005.
- Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon: The Brutality of Fact*. London: Thames & Hudson, 1975. Enlarged edition, 1987; reprinted, 1999. 邦訳デイヴィッド・シルヴェスター『肉への慈悲——フランシス・ベイコン・インタヴュー』小林等訳 筑摩書房, 1996. このインタヴューの記録には、インタヴューが実施された年代に沿って Interview 1 ~ Interview 9 まで掲載されている。本論文では、Interview 1(1962), 2(1966), 3(1971, 1973), 4(1974) のインタヴューを引いている。本文中の引用ページを示す括弧内の Sylvester の後の [] 内の数字は、Interview の 1 ~ 4 のいずれからの引用であることを示す。
- Tajiri, Yoshiki. *Samuel Beckett and the Prosthetic Body: The Organs and Senses in Modernism*. Houndsmills: Palgrave, 2007.
- Turner, Bryan S. "Social Fluids: Metaphors and Meanings of Society." *Body and Society* 9.1 (2003): 1-10.
- Van Alphen, Ernst. "The Body Unbound: the Postmodern Aesthetics of Francis Bacon." *Word & Image* 7.1 (1991): 71-84.
- White, Allon. *Carnival, Hysteria, and Writing: Collected Essays and Autography*. Oxford: Clarendon P, 1993.
- 山口恵里子『椅子と身体——ヨーロッパにおける「坐」の様式』京都：ミネルヴァ書房, 2006.
- 山口恵里子「「叫び」から「微笑み」へ——フランシス・ベイコンの描いた身体を市民社会が抱擁するということ」『ノイズとダイアログの共同体——市民社会の現場から』つくば：筑波大学出版会, 2008. 48-96.
- ツインマーマン、イェルク『フランシス・ベイコン《磔刑》』五十嵐路子・五十嵐賢一訳 三元社,

2006.

* 引用のページ数は本文中の括弧内に記した。コロンの後に邦訳のページ数を記した。邦訳に関しては一部訳や表記を変更したところもある。