

ブドワールの仄明るい身体一襲に被われた箱

山 口 恵里子

はじめに—キャビネとクロゼット

ひとりになりたいとき、ヨーロッパ人は、屋内では壁の窪み (alcôve) のなかに身体を置いた。壁龕にさまざまな価値があたえられるようになるのは 16 世紀だが、そのときには私用を目的とした部屋がすでに出現している。そのひとつに 15 世紀のイタリアで、書斎、宝物庫、仕事場、祈祷の場所として、特権的かつ公的な場所として使用された *studiolo* とよばれた一室があった。スタジオロは 17 世紀のパリの宮廷や邸宅で *cabinet* になり、人びとが私的な生活、私性を欲しはじめたこと、また「私有」への意識を明確に空間化したことを歴史に刻印する部屋となった。¹

この意味で、ディドロとダランベールが『百科全書』(1751-77)にキャビネを項目としてとりあげたのは興味深い。キャビネは、「勉強や個別的な仕事、絵画や彫刻、書物、珍品等のコレクションを収蔵する部屋。女性が化粧、祈祷、昼寝などをする部屋。沈思するとき、あるいはひとりになりたいとき使用する部屋」と記されている。² キャビネにたいする詳しい記述で注目したいのは、*particulier* (個別の) の語が頻繁に使われ、キャビネが固有の目的をもった部屋であることが明示された点である。私的な部屋といっても、それは *privé* ではなく、*particulier* の空間だった。おなじ『百科全書』によれば、*particulier*

¹ Michel Delon, *L'Invention du boudoir* (Cadeilhan: Zulma, 1999) 21-23.

² 本稿で引用した箇所のフランス語の綴り、アクサンなどは、あきらかに現代のものと異なるものがあるが、引用した版のままにした。

Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, 33 tomes plus suppléments (Paris: 1751-77), tome III, 488-489; Microprint Edition (NY: Readex Microprint Corporation, 1969) tome I : 380-381; "CABINET sous ce nom on peut entendre les pieces destinées à l'étude, ou dans lesquelles l'on traite d'affaires particulieres, ou qui contiennent ce que l'on a de plus précieux en tableaux, en bronzes, livres, curiosités, & c. On appelle aussi *cabinet*, les pieces où les dames font leur toilette, leur oratoire, leur méridienne, ou autres qu'elles destinent à des occupations qui demandent du recueillement & de la solitude..."

じたいが個別の空間という意をもつ。³

キャビネということばそのものは、15世紀末にイタリア語の *cage* (籠) を意味する *gabinetto* から派生した語だが、もともと大きな部屋に付随する小室、とりわけ中世の王侯の寝室の奥まったところにつくられた衣裳部屋をその起源のひとつとしてもつ。ここに入りにできたのは一人の召使いだけであり、なかには王の服飾品や祭具がしまわれたチェストと祈祷台がおかれただけだった。王はそこで客や近親者の目から逃れて、祈りを捧げ、着替えをした。⁴

英語ではこの衣裳部屋をクロゼット (*closet*) という。文字どおり「閉ざされた部屋」のクロゼットは、しばしば事件の舞台となった。シェイクスピア (1564-1616) のハムレットが、母の秘密をあばいたのは母のクロゼットであり、ジュリエットが結婚の前夜、乳母を招いて晴れ着を選んだのもクロゼットである。その後ジュリエットが毒薬を飲んだのもクロゼットか、隣接する寝室だった。また、エリザベス朝 (1558-1603) では、クロゼットは、男女が好みの香りをたく部屋だったように、⁵ その小室は、他者の目を逃れて、個性を表現する私的な場所になった。英語のプライベート (*private*、中英語 *prive*) は元来、公的生活や宗教的秩序からの退却を意味したが、⁶ 公から隠されるという意味から、密やかという意味が付与され、14世紀以後の中世ではむしろこの秘密、隠匿

³ Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, tome XI: 103; Microprint Edition, tome II: 103; "Particulier": "qui concerne l'espece ou l'individu; l'on dit le système de l'individu ne doit pas être à préféré à celui de l'espece..." Particulier は *général*, *public*, *universel*, *ordinaire* & *commune* の反意語である (103)。また、男女関係 (*une liaison*) について *particulier* がもちいられるばあいは、*intimité* をしめす。

Privé は、*particulier*, *secret* とならんで項目にあげられている。 *Privé* は *public* に対置されて使用されるか (公の務めから身をひき *privé* の生活を送る)、*propre* と同意でもちいられる (*autorité propre ou privée*)。また *privation* (欠乏) の意も含意する (*Encyclopédie*, tome XIV: 388; Microprint Edition, tome III: 103)。

⁴ バスカル・ディビ『寝室の文化史』松浪未知世訳 (青土社, 1990), 93-94。

⁵ イーフ・トゥアン『個人空間の誕生—食卓・奥谷・劇場・世界』阿倍一訳 (せりか書房, 1993) 100-104。

⁶ Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Revised ed. (NY: Oxford UP, 1976) 242-243。

15世紀にはプライベートはパブリックと対置される概念となるが、そのさい公的生活から退去することじたいから否定的な意味あいが消え、逆にそれは特権的 (*privilege*) であるという肯定的な意がそなわった。また、公的生活から隔離されることは、私的に親密な関係性を築くことができるという積極的な意味をふくむようになった。特権的な親密さをたのしんだのは、高位の人だったことから、18世紀には静かな生活を送る *seclusion* は、プライバシーとして価値づけられ、公的生活からの退却は威厳をもって迎えられるものになる。

するという意味がプライベートの第一義となる。これは身体にも応用され、身体的に隠れる、覆われるという意もプライベートに含意された。このように他者の視線から逃れるプライベートな部屋がクロゼットなのである。文学作品では14世紀末にプライベートな部屋としてのクロゼットの用例があるのも、秘密がプライベートの主意となった時期と時をおなじくする。⁷

他方、フランスのキャビネは、先の『百科全書』の記述にみたように、クロゼットのような他者の侵入を遮断した空間ではない。ラシーヌ(1639-99)の悲劇『ベレニス』(1670)はキャビネを舞台にして幕があく。アンチオキユス王は、ローマ皇帝チチユスの妃となるベレニスに想いを伝えるべく、豪華なキャビネで思案する(第1幕第1場)。

しばしここに留まろう。この宮殿の華やかさは、
いかにも、アルザス、そなたの目には珍しかろう。
人払いした重々しいこの部屋こそ(ce cabinet, superbe et solitaire)、
幾度となく
チチユスの秘密を聞いてきた部屋。
ここなのだ、ある時は廷臣を遁れ、皇帝が
想いのたけを女王に語りに来るその場所とは。
この扉の先には皇帝の居間があり、
もう一つのこの扉は、女王の居間に通じている。⁸

このキャビネは、チチユスがひとりきりになる部屋というよりむしろ特別な

⁷ たとえば、チョーサーの『トロイラスとクリセイデ』(c.1386/1425)では、しばしばじぶんのクロゼットにいるクリセイデが描出される。"But streght into hire closet wente anon,/ And set hire down as stulle as any ston,...." (クリセイデは、いつまでもそこに居ないで、立ち上がり、すぐさま、真っ直ぐに自分の部屋にはいり、腰を下して、身じろぎもせずに、じっとしていました)(Book 2.599-600), "And into a closet, for t'avis hire better, / She wente allone, and gan hire herte unfetter/ Out of desdaynes prisoun but a lite,/ And sette hire down, and gan a lettre write,...."(いい智慧を絞りたいたいものだ、ただ一人自室に赴いて、驕慢という牢獄からほんの少し自分の心を解き放ちながら、腰をおろして手紙を書きはじめました。)(Book 2.1215-1218) 他に Book 3. 684. *Troilus and Criseyde* in *The Riverside Chaucer*, Third Edition, ed. Larry D. Benson (NY: Houghton Mifflin, 1987) 497, 506. 邦訳ジェフリー・チョーサー『トゥローイラスとクリセイデ』宮田武志訳(こびあん書房, 1987) 57, 78.

⁸ Jean Racine, *Bérénice, Tragédie* dans *Théâtre complet de Racine*, Nouvelle édition complétée, éd. Maurice Rat (Paris: Classiques Garnier, 1960) 330. 邦訳ラシーヌ「ベレニス 悲劇」『ラシーヌ戯曲全集2』渡辺守章訳(白水社, 1979) 158.

人と会い、あるいは秘密や愛の告白をするという私的なやりとりがおこなうことを前提とした部屋である。

また、ラ・フォンテーヌ(1621-95)が紹介する寓話のなかにはこんな話がある。金を後生大事に土のなかに埋めていた守銭奴は、墓掘りに金を盗まれてしまう。通りかかった人は「置き場所を変えないで、あんたの家のあんたの小部屋(cabinet)においてたほうがよかったんじゃないですか。いつでもすぐに取り出せたでしょうに」という。⁹金をキャビネに置いておけばよかったというのは、庶民の家においてもキャビネが富と結びついた部屋だったからだろう。

このような財宝を収め、商売の場となったキャビネと、アンチオキウス王が女王を待つような「私的な」キャビネが、18世紀になると機能をそれぞれ分化させる。後者のキャビネは、祈祷室、化粧室、トイレの機能、そして昼間用のベッドをそなえて、女性の小室という性格をつよめ、やがて Boudoir と呼ばれるようになった。¹⁰

すねてひきこもる女の Boudoir

ブドワールの誕生は、1720年以後、上流階級の邸宅に登場した、le style moderne とよばれたあたらしいタイプの装飾や設えの延長線上にある。この様式は、小規模な居住空間が好まれるようになり、前の時代の巨大で開放的な部屋が私室に分割化されたこと、女が装飾の中心的役割を担ったため女性的な形態の装飾や家具がつくられたこと、そしてルイ15世時代の有機的なアンサンブルとしての室内(intérieur)の発見という三点によって特徴づけられる。¹¹こ

⁹ La Fontane, *Fables*, éd. Georges Couton (Paris: Garnier, 1962) Fables IV, 20. 邦訳ラ・フォンテーヌ『寓話』上下、岩波文庫(岩波書店, 1972)上 242.

¹⁰ Peter Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1984; rpt., 1985) 96.

¹¹ Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley: University of California Press, 1989) 27-28. 邦訳デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳(青土社, 1999) 52-53.

ルソーの『新エロイズ』(1761)で、ヴォルマール夫妻が住んだクラランの家も大きな部屋が小室に細分化されている。「これはもはや見るために出来た家ではなく、住むための家になりました。[夫妻は]場所の悪い戸口を変えるために長い一列の部屋の出入口を閉鎖し、部屋の配置をよくするために大き過ぎる部屋を分割されました。(Ils ont bouché de longues enfilades pour changer des portes mal situées, ils ont coupé de trop grandes pièces pour avoir des logements mieux distribués.)旧式の贅沢な家具を簡素なもの、便利なものに取換えられました。ここにある一切の物は快く、感じが良く、すべてが豊かさと礼儀正しさを表わし、富と贅沢を匂わしているものは一つもありません。」Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes*, II, *La Nouvelle Héloïse*,

うした *le style moderne* がブドワールに満載される。

ブドワールは、すねてひきこもるという意味の *bouder* から派生したことばである。ブドワールのことばそのものは、1730 年までに発生したが、辞書に初めて現れるのは 1740 年のアカデミー・フランセーズの辞書においてであり、「女主人が仲間にすぎなくして一人になりたいとき、または親しい人たちと愉しむために、ひきこもる小室（俗語）」という説明がつけられた。¹² ただ、当初は、落ち込んだり、不機嫌になったりしたときにひきこもった習慣から名づけられた部屋という説明もみられるように、¹³ ブドワールは必ずしも女の部屋にかぎられたわけではなかった。

そもそも女がひとりになる部屋を *boudoir* と名づけたのは男である。18 世紀のフランスで女がなぜすねてひきこもったのか、男たちがなぜその部屋をブドワールとよんだのか、という疑問がうかぶ。この問いにたいして、エド・リレイは、18 世紀フランスにおけるプライバシーにたいする要求の高まりという従来から指摘されてきた背景にくわえて、18 世紀後半になると上流階級の婦人も結婚制度が期待する妻として、母としての務めを果たさなければならなくなり、そのなかで彼女たちが自室を求めるようになったことをその理由のひとつとしてあげる。またリレイは、教育を受けた婦人たちが教養をさらに身につけるために読書を好み、そのための部屋を必要としたことを重要視する。18 世紀に小説が発生したことと、女性用の私的な空間が発達したことは、平行する現象である。そのいっぽうで、女が教養を深めることを脅威に感じた男たちは、女が読書する場を家のある空間に限定し、恩着せがましく、その部屋をブドワールとよんだ可能性もかんがえられる。つげくわえれば、月経前緊張ゆえに、女たちが時折不機嫌になることにも「すねる」部屋の名が由来するという。¹⁴

texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon (Paris: Gallimard, 1964) 441 (partie IV, lettre X). 邦訳ルソー『新エロイズ』安土正夫訳 全4巻 (岩波書店, 1997) 3. 84 (第4部書簡10).

¹² *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris: Dictionnaires le Robert, 1992) 254; "BOUDOIR n.m.(v. 1730), qualifié de « familier » par l'Académie dans ses éditions de 1740 et 1798, est proprement le nom d'une petite pièce élégante où la maîtresse de maison peut se retirer pour être seule en *boudant la compagnie*, ou s'entretenir avec des intimes." 建築プランにブドワールがあらわれるのは、1760 年代になってからである。Ed Lilley, "The Name of The Boudoir," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53.2 (June 1994) : 194.

¹³ Ed Lilley, 194.

¹⁴ Ed Lilley, 195-196.

女たちはブドワールを、もっとも想像力にあふれ、贅を尽くした装飾で飾り、高級娼婦の部屋に似せた。大革命前、高級娼婦が客をとる部屋をブドワールと呼んだからである。『建築精髓』（1780）の著者ル・カミュ・ド・メジエールは、キャビネや寝室、浴室などの私室の説明に多くの頁を割くなか、ブドワールにも次のような細かな注意をあたえている。

「快樂の住処」であるブドワールではすべてが豪華で、心地よく、趣味のよいものでなくてはならない。マスを軽くリズムカルにして、フォルムははつきりさせない。どぎつい影をつくる過度の明るさをさけ、窓にガーゼをかけて灰かで神秘的な光をとり入れること。開口部と反射を効果的に作りだすためには鏡を用いる。鏡と鏡の間のスペースは鏡幅の二倍とり、そこには豪華な掛け物をかける。柔らかな光が入るように窓は東向きにし、光を和らげるために蠟燭に紗をかける。自然美の代わりに、絵画と彫刻によって幻想を生みだすように。またオレンジの木やギンバイカは目を楽しませ、鼻をくすぐる。奥のベッドのまわりに鏡を並べれば快樂が高まる。日中用ベッドや長椅子をおいたアルコーヴの全方向に鏡をつける。その奥行きは 10 か 12 フィートで、天井はドーム型、光はごく控えめにする。色彩については赤は強すぎ、黄は不快な反射を生み、緑は地味なので、青と白がふさわしい。天井は青地に雲を描いたものが好ましい。冬には寄せ木の床に絨毯を敷く。たいせつなのは、その部屋が捧げられたヴィーナスのからだのような丸みを保つことである。こうした設えが甘美な感情を生み、魂にはうららかなさを、あらゆる感覚に歎びを授けるだろう。このような匂いや触覚にまでいたる「アンサンブル」としてのハーモニーを奏でる室内を創出しようとしたル・カミュは、建築をとおしてあらゆる感覚を刺激し、魂を恍惚とさせることを追求したのだった。¹⁵

¹⁵ Nicholas Le Camus De Mézières, *Le Génie d'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations* (Paris: Author and Benoit Morin, 1780); *The Genius of Architecture: Or, the Analogy of That Art With Our Sensations (Texts & Documents)*, trans. David Britt (Santa Monica: the Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992) 56, 115-118.

このような建築に関する書物が 18 世紀に多く出版され、芸術批評にならんで建築批評の分野を確立した。これらの批評は「読者」を感化することによって、建築にたいする公の声をひとつにする役割を果たした。とりわけ『百科全書』の建築の項目の取り扱いは大なる影響をあたえ、1751 年出版の見本では、前年の『百科全書』では「理性」の категория だった建築の項目は、「想像」の categoria に移り、絵画、彫刻、詩、音楽と共に芸術の一分野を担うことになった。Silvia Lavin, "Re Reading the Encyclopedia: Architectural Theory and the Formation of the Public in Late-Eighteenth-Century France," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53.2 (June 1994) : 185-186. 1787 年に建築の項目の執筆者として選出された Antoine Chrysostôme Quatremère de

ここで留意しておきたいのは、こうしたロココのアンサンブルは、意味機能を弱め、意味されるものの価値を希薄化したことである。アンサンブルは、「あらゆる欠落部分、すこしでも芸芸のわざが途切れる瞬間をことごとくなくそうとする意志」ないしは「空白恐怖症をもち、可能な空間を埋めつくさずにはいられない傾向」のうちに求められた様式であり、¹⁶ 18世紀半ばこのような統一性を主眼においた装飾は「波打つ、蛇状のモード (la mode ondoyante et serpentée)」とよばれた。¹⁷ 空白部分をもたずに、分節化されずに連続してゆく個々の部分は、それじたいで固有の「意味」をもたず、ただ個々が一斉に音をだして合唱(アンサンブル)するのである。¹⁸

フロベールの『感情教育』(1864-69)は、主人公フレデリックのアルヌー夫人への思慕を軸にして、上流社交界に属すダンブルーズ夫人、情婦のロザネット、田舎娘のルイズとの恋愛をめぐる物語だが、ルイズをのぞく3人のブドワールが三様の「固有の恋愛空間」として描かれている。¹⁹ なかでもダンブルーズ夫人のブドワールはこのように描写される。

背もたれのない椅子にぎっしり並んでかけた女たちで、部屋はいっぱいだった。その長い裳がまわりにふわりと波のように拡がって、その中から胴が浮き出ている。胴着の切りこみの間から胸乳が透けて見えた。いい合わせたように皆すみれの花束をもっていた。手袋の落ちついた色が二の腕の肌の白さをきわ立たせ、房飾りや細布が肩に垂れかかって、そっと身動き

Quincy は、建築にたいする見方、『百科全書』のありかたに大きな足跡を残した。

¹⁶ ジャン・スタロビンスキー『自由の創出——八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳(白水社, 1982) 84. (Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté* (Genève: Editions d'art Albert Skira, 1964.)

¹⁷ Debora L. Silverman, 30. デボラ・シルヴァーマン 53-54.

¹⁸ ちなみに、バロックの「調和」から音楽が生じるとすれば、それはヴェルフリンがバロック建築に重要視する「意図的に求められた不協和音」だろう。バロックは、不協和音から生じる刺激がひきおこす無限の生成の運動をとおして、個々において絶えず全体の像を繰り返すことによって、新たな調和を模索していく。個はすでに全体を内に含み、個は全体を表現し、それぞれの「意味」を物と物のあいだに差異化された空間において発していた。「バロックは押し潰された壁龕を与え、空間に合わない窓、割当てられた壁面には大きすぎる絵画、要するに別の音色から出発し、プロポーションの別の音階によって調律された部分を与える。芸術的刺激はその時この不協和音を溶解することにある。矛盾する諸要素が上方に向かって和解決してゆく。不協和なものから純粋な関係の調和が生まれてくる。」ハインリッヒ・ヴェルフリン『ルネサンスとバロック—イタリヤにおけるバロック様式の成立と本質に関する研究』上松佑二訳(中央公論美術出版, 1993) 55-57.

¹⁹ 工藤庸子『フランス恋愛小説論』岩波新書(岩波書店, 1998) 134-140.

するおりおりに、着物がすべり落ちそうな気がした。しかし、顔のしとやかさが衣裳のしだらなさをやわらげている。なかにはほとんど動物的な静けさをたたえた顔も見えた。こうした半裸の女たちの集まりはハレムの内部を想わせるものがあり、青年の頭にはもっと露骨な比較さえうかんでくるのであった。(中略) 髪の中に羽飾りのようにまたたくダイヤの白いきらめき、胸の上に点々と輝く宝石、顔に映えているやさしい真珠の光などが、金指輪、レース、白粉、羽毛、小さな口の朱色、歯の真珠母色の反射とひとつに溶けあっていた。まるく穹窿形につくった天井のせいで、この——婦人居間は籠のような形をしている。そして、芳香をふくんだ風が、はたはた動く扇にあおられてあたりに流れていた。²⁰

ブドワールが籠の名を語源にもつキャビネのヴァリエーションであることを裏書きするように、フロベールはブドワールを「籠のような形 (la forme d'une corbeille)」にたとえている。この籠のなかで女たちはしどけない姿態をみせる。上流階級のヨーロッパ人は近代以降、作法書にしたがい少なくとも人前では背筋を硬直させて椅子にすわってきたのだが、身体がブドワールで姿勢を崩してくつろぐことを覚えたことは、ヨーロッパ人の身体イメージの変容過程に重要な軌跡を残すことになった。多様な姿態を許したブドワールは、身体を外部から「閉じる」ことによって形成されてきた近代的な身体を、ふたたび「開かせる」空間になったのである。

ところでジャン・リュック＝ナンシーは、「サドによって引かれたプログラムの末端に到達した私たちの西洋的身体」を、「意味」の理念性を受肉化した肉体としてではなく、諸身体が曝しだし、延長した縁 (bord) を分かちあうところに「場 (lieu)」をもつ「出来事」として生起する複合的かつ特異的な「共同一体」(Corpus)の身体としてあらたに誕生させた。この場合は、身体が置き入れられる世界でもある。縁の延長の仕方、折り畳みかたによって身体一場が多様化される身体においては、「身体」じたいに固有の意味を探し、その意味を自己へと返送して関係づけることは不毛である。「父」へと捧げられてきた西洋的身体を被う「精神」の「傷」は、もはや苦痛しか意味しないのだ。その「痛

²⁰ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale: Histoire d'un jeune homme*, Édition établie et présentée par Claudine Gothot-Mersch (Paris: Flammarion, 1985) 2.2; 218-219. 邦訳「感情教育」『筑摩世界文学大系 45 フロベール』生島遼一訳 (筑摩書房, 1971) 272-273.

み」の後に、場として立ちのぼった身体の縁には他なるものが自由に到来する。身体一場という出来事に自己も、他者も到来するのである。²¹ 本稿では、自己から隔絶し、だがそれゆえに諸身体の縁の延長において固有の場を遂にもつにいたった「西洋の極限」にある身体の発端を、ブドワールの開かれた身体にたどることとする。ブドワールは、まさしくマルキ・ド・サドが自身による身体のプログラムを開始する場として選んだ実験室だったからである。

長椅子に投げ出された半臥の身体— La Philosophie dans le boudoir de Sade

ブドワールで身体の開放をうながした装置のひとつが、ロココ様式の家具である。植物や動物の生命感を取りこんだロココの家具は、骨組みをやわらげて人体の構造に適合させた流線型のものを主流とした。直線の硬さを覆いつくす曲線は、すわり心地のよさを求める声に応えたものだったが、その丸味と柔らかさは、「快いめまいと打ちとけた親密さを巧みに一致させる」手段でもあった。²² 曲線的な椅子にすわると、椅子と姿勢は一体となり、融通無礙な、くつろぎ、うちとけた姿勢をとることができたため、18世紀の宮廷人は向きをいろいろ変えてすわった。²³ 安楽な姿勢は、身体と身体が接近することを許し、そこにたがいの身体空間にふれあう親密な帯域を生んだ。

女がひとりブドワールですねるにしても、また親しい者と愉しむにしても、その部屋に入る人（びと）は親密さの関係（intime）に依っている。『百科全書』では intime は、「緊密・狭い（etroit）や深い（profond）と同意」、「秘密が

²¹ ナンシーは、サドによるプログラムの末端に到達した西洋的身体の全体を被う一つの「傷」をみる。この傷は、「精神の息吹の上に結集され集中され、父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である。この一つの傷としての身体が、精神の非一場という同一の地点に唯一現前するもの／してきたものである。しかし犠牲というものをもたなくなつたいま、傷から流れる血を受け止める「聖杯」は存在しない。それゆえみずからのシーニュにほかならなかつた「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、「もはやシーニュでも自己でもないほどまでに自己のうちに吸収＝解消された自己のシーニュ」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「場」に置き入れることによって、諸身体が縁を露呈し、それを分かち合うところに場として生起する複合的かつ特異な「共同^{コトウ}一体」（Corpus）を立ち昇らせる。シーニュの精神的な生を吹き込む肉体化＝受肉化ではなく、諸身体の世界化とそれらの共有＝分割を要請して。Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Paris: Métailié, 1992, 2000) 70-71. 邦訳ジャン＝リュック・ナンシー『共同^{コトウ}一体』大西雅一郎訳（京都：松籟社、1996）58.

²² スタロピンスキー、31.

²³ S・ギーディオン『機械化の文化史—ものいわぬもの—の歴史』榮久庵祥二訳（鹿島出版会、1977）298-305.

ない、「内面に関係する」と説明されるが、²⁴ ブドワールに置かれた親密な諸身体は、これからみていくように、まさにたがいに密に縁を折り畳みあう深まりないし重みをもっていた。この親密さは、『感情教育』のフレデリックのように選ばれた男が入室するようになったとき、いっそう濃密かつ内密に身体空間を絡めあうエロティックで危険な関係が展開されるドラマの舞台に変わる。その場を演出した装置がカナベやオットマンなどの長椅子である。

長椅子のうえで姿勢を開放した人びとの姿は、ロココの画家をしばしば夢中にさせた。ヴァトーは1717年頃に『すねた女』(*La boudeuse*)を描いたが、おなじ頃に制作されたとされる『寝室の化粧』(*La toilette intime*)や『化粧』(*La toilette*) (図版1)は、ブドワールがその機能を吸収する「トワレット」で裸



図版1 Jean Antoine Watteau, *La Toilette*. Oil on canvas. 46 × 39cm The Wallace Collection, London.

²⁴ Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, tome X: 842; Microprint Edition, tome II: 491; "intime"; "il se dit au physique & au moral. Ces corps contractent une union *intime*; alors il est synonyme à *étroit* & *profond*. Ils sont *intimes*; ils vivent dans la plus grande *intimité*, c'est-à-dire qu'ils n'ont rien de caché ni de secret l'un pour l'autre. Il est encore relatif à l'intérieur."

体の女が長椅子のうえで侍女の手をかりて身繕いする姿を題材にしている。この自由で蕩尽な姿態にみられる身体の「開き」は、『舞踏の愉しみ』(*Les plaisirs du bal*) や『シテール島の巡礼』(*Le pèlerinage à l'isle de Cithère*, 1717) などのヴァトーのほかの絵にみられる身体をふれあわせて踊り、愛を交わす多数の男女の身体描写に通底する。長椅子のうえで身体を開く女の身体の境界はゆらぎ、ふれあう男女の身体の境界は溶けあわされ、ほとんど同化してもいる。

このように身体の境界を拡げる装置となった長椅子は、先のダンブルーズ夫人のブドワールの描写に「半裸の女たちの集まりはハレムの内部を想わせる」とあるように、さらにその周囲に「オリエント」の空気を漂わせた。長椅子は、17世紀に東方のカフェの様式がヨーロッパにつたわり普及したもののだが、ロココ様式の連続する曲線は、長椅子を女の身体のかたちにしていった。オリエントという遠い時空を、長椅子によって身体の間近に感じてはじめて、女も男もそれまで許されなかった姿態をとることができたのである。²⁵ オリエントをひきよせる長椅子は、現実と幻想、覚醒と眠り、公と私、合法と違法といったさまざまな二重性をおのずとはらんだが、その椅子のうえで人びとはごく自然に横臥と坐位の二重の姿勢である半臥半坐になって身を投げ出すのである。

半臥半坐の身体は、横臥のようにひとり眠りの世界に入ることもなく、また椅子に背筋をのばしてすわるときのように身体空間を画定することもなく、そのあいだで姿勢を調整するうちにみずからの境界を拡げ、境界として、他なるものの境界に曝しだされるだろう。このような半臥の身体は、ダンブルーズ夫人のブドワールで「背もたれのない椅子」にぎっしり並んでかけてすわる女たちのように、つねにふれあいを求め、(ヴァトーの絵の男女の身体のように)境界を共有しあう複合的で、共同体的な身体を現す。みずからの身体でもあり、他なるものの身体でもあるという二重性、その縁の折り畳みのなかに、限界に、親密な身体的場が生じる。

こうした諸身体の縁の接触、さらには融合を、じっさいにブドワールを舞台にして試みた作品が、マルキ・ド・サドの『閨房の哲学』(1795)である。サン・タンジュ夫人の「心地よいブドワール(un boudoir délicieux)」²⁶でも、長

²⁵ 山口恵里子「オリエント三態—眠り、流浪、グロテスク」『身体と文化 第1巻 技術としての身体』(大修館書店, 1999) 254-287 参照。

²⁶ Sade, *Œuvres*, III, *La Philosophie dans le boudoir*, introduction, notices, notes et variantes par Michel Delon, texte établi, présenté et annoté par Jean Deprun (Paris: Éditions Gallimard, 1998) 14.

椅子が、男女があらゆる姿勢をとっておこなう遊蕩教育の舞台になる。ここで5人の男女は「数珠のかたち (le chapelet formé)」のようになってつながれてしまう。このような「愛がつなぐ (l'amour enchaîné)」状態をドルマンセは、「アンサンブル」とよぶ。²⁷ アンサンブルになるために、みずからの、そして他なる身体に／をふれるためのあらゆる技術が試行される。愛撫する、接吻する、つねる、咬む、なめる、絡む、鞭打つ、性交する・・・これらの技術は、キリスト教の教え、とくに性行為のタブーを徹底的に破壊し、神の不在を知らしめるものだった。

宇宙の事物はすべて常に現在のあるがままの状態であり続けてきたのであり、初めもなければ終りもないのだ。だから、何も説明しないし、何も役に立たない想像上の起源に遡ろうとすることは、人間にとって無益であるばかりか不可能なのだと答えてやればよい。人間は、自分の感覚器官に何の作用も及ぼさない存在について本当の観念を持つことは不可能だと話してやればよいのだ。我々のすべての観念は我々に働き掛ける対象の表象である。ところで、明かに対象がない神の観念は、いったい我々に何を示すことができるだろうか。このような観念は、原因がない結果と同じように全くありえないものではないだろうか？²⁸

神による創造という「身体」の起源が否定された身体は、「感覚」だけの存在になる。その感覚は「我々に働き掛ける対象 (des objets qui nous frappent)」から生じるのであり、他なるものの縁とふれあう、もっといえは打ちあうことによって身体を破壊することを前提にする。サドの能うかぎりの「科学的解体作業 (chemical dissaggregations)」としての拷問は、きわめて即物的に外側から眺

²⁷ Sade, 97; "DOLMANCÉ: Un peu d'ensemble, mes amis..."

²⁸ Sade, 119; "... répondez que les choses ayant toujours été ce qu'elles sont, n'ayant jamais eu de commencement et ne devant jamais avoir de fin, il devient aussi inutile qu'impossible à l'homme de pouvoir remonter à une origine imaginaire qui n'expliquerait rien et n'avancerait à rien, dites-leur qu'il est impossible aux hommes d'avoir des idées vraies d'un être qui n'agit sur aucun de nos sens; toutes nos idées sont des représentations des objets qui nous frappent; qu'est-ce qui peut nous représenter l'idée de Dieu qui est évidemment une idée sans objet, une telle idée, leur ajouterez-vous, n'est-elle pas aussi impossible que des effets sans cause?" 邦訳マルキ・ド・サド『閨房の哲学』佐藤晴夫訳 (未知谷, 1992) 140.

められておこなわれる。⁹ その実験において身体に印された「傷」は、身体に付与されてきた観念としての意味をあからさまに破壊する。このときサドは、西洋的身体を、皮膚、手、足、腹、腿、尻・・・のさまざまな塊として、しかもそれらを、身体の縁を空間化して密度や重みをもたせる「場」として掴みなおしていた。「遊蕩は私の唯一の神、私の行動の唯一の規則、私のあらゆる行為の基本」³⁰ とユージェニイがいうように、「自己」はさまざまな塊を解剖し、それらを多様に配置する淫蕩や拷問の過程に生じる感覚のなかに現れる。自然の目的が破壊にあり、身体も解体されることを必然とするサドの哲学においては、後にルソーにみるような身体の不ふれあい、魂の調和を誘う感情(sentiment)が、魂の弱点(*la faiblesse de l'âme*)として遺棄される。「無関心から生まれる快樂(*les plaisirs qui naissent de l'apathie*)の方が感受性が与える快樂よりもはるかに価値があるのだ。(中略)[それは]精神(*le cœur*)のあらゆる部分を攪り、あらゆる部分を転倒させるからだ。」³¹ 塊としての身体は無関心である。

感情を排した感覚だけの身体。先にふれたナンシーは、ひとつの身体とは、延長し、ふれあうのなかで生じる「諸感覚の分割=共有(*partage*)の中においてのみ感覚する身体」であり、「身体はそれら感覚的なるものの離散的で多様な、増殖する結集なのだ」³² と記し、曝した縁を分かちあう身体の間が感覚に支えられていることをしめしたが、サドは、このような感覚する身体を自身の「プログラム」において、すでにブドワールの長椅子に投げ出していた。身体のじっさいの連鎖の有無にかかわらず、長椅子のうえの身体は、複数の身体にみずからの境界を延長し、折り重ねて、共有しつつ異なる身体的場を生みだす。

そうした身体の「自然」の感覚を刺激し、たかぶらせるために、サドの役者は、身体の縁とそのあらゆる入り口を他なるものに露呈する。ブドワールに好ましいとされた淡い色(*fade*)と仄かさ(*flou*)、冷淡(*froid*)は、³³ その部屋のやわらかな設えから強硬な暴力・侵犯行為までも暗示するが、身体を埋めるクッシ

⁹ Mario Praz, *The Romantic Agony*, English tans. Angus Davidson (Oxford: Oxford UP, 1933; 2nd ed., 1951, 1970) 107-108. 邦訳マリオ・ブラーツ『肉体と死と悪魔—ロマンティック・アゴニー』倉智・草野・土田・南條訳(国書刊行会, 1986)158-159

³⁰ Sade, 79; "il [libertinage] est maintenant mon seul Dieu, l'unique règle de ma conduite, la seule base de toutes mes actions." サド, 94.

³¹ Sade, 156. サド, 181-182.

³² Jean-Luc Nancy, 33. ジャン=リュック・ナンシー, 28.

³³ Michel Delon, 88.

ョンも、皮膚に傷をおわせる茨や鞭も、どちらも身体にみずからの境界を他なるものと共有することを誘う道具ないしは技術であることには変わりない。

ブドワールにかけられたいくつもの鏡もまた、他なるものと接触する身体の境界、そこに生じる場としての身体を露わにした。サン・タンジュ夫人のブドワールの壁龕におかれた長椅子のまわりにも鏡が張られている。

ユージェニイ：ああ、この壁龕のなかの寝床は気持ちがいい。でも、なぜ鏡が張ってあるのでしょうか？

サン・タンジュ夫人：鏡は、あらゆる方向に姿態を映すことによって、オートマンのうえで快楽を味わう人の眼にたいして、無限におなじ享楽を倍加させます。ひとりのもしくは他の身体のあらゆる部分は、この方法をもちいるとどうしても隠すことはできません。あらゆるものがみえなければならぬのです。愛がつなぐ者どものまわりに集められたグループが鏡の数だけあり、その数だけ快楽の模倣者がいるのです。また、その数だけ、淫蕩が陶酔するタブローがあり、それはすぐに淫蕩を補充してくれます。

ユージェニイ：なんて心地よくしてくれる工夫なのかしら！³⁴

鏡は、身体と身体が縁を曝しあってつながれる姿態を多方向からみることを可能とする「工夫」である。ブドワールはみられるための場所であり、またみずからのまなざしを反射する場所でもある。みることとみられることのあいだに決して間隙をいれない場所で、姿勢は開かれていく。

けれども、その視線の主体であるべき身体がすでに他なるものに投げ出されているのであり、視線は場から場へと移送されていくみずからの身体を追っていくのに忙しい。移送のあいだに身体はその在処を視線につたえるが、信号が視線にとどいたときにはその「空間」に身体は不在であり、すでに身体はべつ

³⁴ Sade, 20 (和訳は私訳); EUGÉNIE: Oh Dieu! la délicieuse niche! Mais pourquoi toutes ces glaces?

MME DE SAINT-ANGE: C'est pour que, répétant les attitudes en mille sens divers, elles multiplient à l'infini les mêmes jouissances aux yeux de ceux qui les goûtent sur cette ottomane: aucune des parties de l'un ou l'autre corps ne peut être cachée par ce moyen, il faut que tout soit en vue, ce sont autant de groupes rassemblés autour de ceux que l'amour enchaîne, autant d'imitateurs de leurs plaisirs, autant de tableaux délicieux dont leur lubricité s'enivre, et qui servent bientôt à la compléter elle-même.

EUGÉNIE: Que cette invention est délicieuse!

の延長線を描いている。ロココの装飾が視線を、魂を、飽きさせないようにたえまなく変化する線を描いたように、ブドワールの投げ出された身体は、多様化しつづける境界の線を曝しだすことによって、身体が自己には異質なものであることをしらしめる。後述するが、ロココに先立つバロックでは、主体は視点(point de vue)のところにやってきて、視点にとどまっているものであり、視点はなんらかの変化にたいしての視点であり、したがって対象の変形は、視点のところにやってくる主体の相関的な変形にかかわっていた。対象の変化を表象する複数の線から出現するのはこの視点であった。³⁵ けれども、ロココのブドワールのなかでは、サドのブドワールで「淫蕩が陶醉するタブロー」が次々に差し出されるように、視線は複数の身体の移りゆく縁を追う。身体が描く線を追うのである。主体は、複数の身体の描線のあいだに生起する場に到来し、視点もその場におかれるのであり、このような投げ出された(ject)身体にはもはや主体も、自己もない。主体(sub-ject)が基底に置かれることはないのだ。身体一場から「私」の視線は「私」の身体の位置をさがして、他なるものとの皮膚の接触によって「快楽」という魂の出来事を身体に起こすのである。

仄明るい部屋

場として現前する身体は、ただ一つの輪郭をもった「明るい」身体ではない。他なるものと境界を接し、その延長の仕方をさまざまに変えるたびに、身体はみずからの場を指定するのだが、その場には固有の薄明(l'aube propre)と色あいがみられるだろう。³⁶ 冷たい月の沈んだ後、太陽の照射が始まる前の薄明の生温かく、仄明るい帯域としての身体。ブドワールの複数の身体が、おのおのの縁をたがいに折り重ねる境界に生起する身体の親密な場(lieu)は、太陽光を照射されて方角をもった「意味をなす位置(place)」なのではなく、襲のように仄暗く、色あいを微妙に変える帯域である。そうした身体的場を抱え込むブドワールもまた(前出のル・カミュもブドワールに仄明るい光を強調したように)、幾重もの布の襲に包まれ、陽光が遮られた薄明の部屋だった。³⁷

フロベールの『感情教育』に登場する高級娼婦ロザネットのブドワールは、

³⁵ Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le Baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988) 27. 邦訳ジル・ドゥルーズ『襲—ライブニッツとバロック』宇野邦一訳(河出書房新社, 1998) 35-36.

³⁶ Jean-Luc Nancy, 44. ジャン=リュック・ナンシー, 37.

³⁷ 部屋をドレパリーで覆うことは、執政内閣時代に羽目板にドレパリーの絵を描いたことから始まったが、やがて本物の布で空間を包み込むようになった。

「ボヘミヤ・ガラスの燭台の弱い光」の部屋である。この光によって部屋の内部が映し出される。

野の花の花束^{ブーケ}のついた薄藍色の絹で貼り、天上には金泥の丸い枠の中に、キューピッドたちが紺青^{コウセイ}の空から浮き出して羽毛蒲団の形した雲の上にたわむれている。(中略) 緑の縁飾りの造花の朝顔、暖炉扉、トルコ風長椅子、それに、壁のくぼみにはばら色絹をはり白い紗をかけたテント風のものがある。銅の象眼をした黒い家具が寝室をかざり、白鳥の皮をかけた台の上に天蓋つきの駝鳥の羽の寝台がおかれていた。針差にさした宝石のピン、盆の上にちらばっている指輪や金縁のメダル、銀の小箱、そういう品が三本の鎖でつり下げたボヘミヤ・ガラスの燭台の弱い光の下に、影の中に見えていた。半開きの扉の向うに、露台をすっかりしめる温室 (un serre chaude) が見えて、その先は鳥小舎だった。³⁸

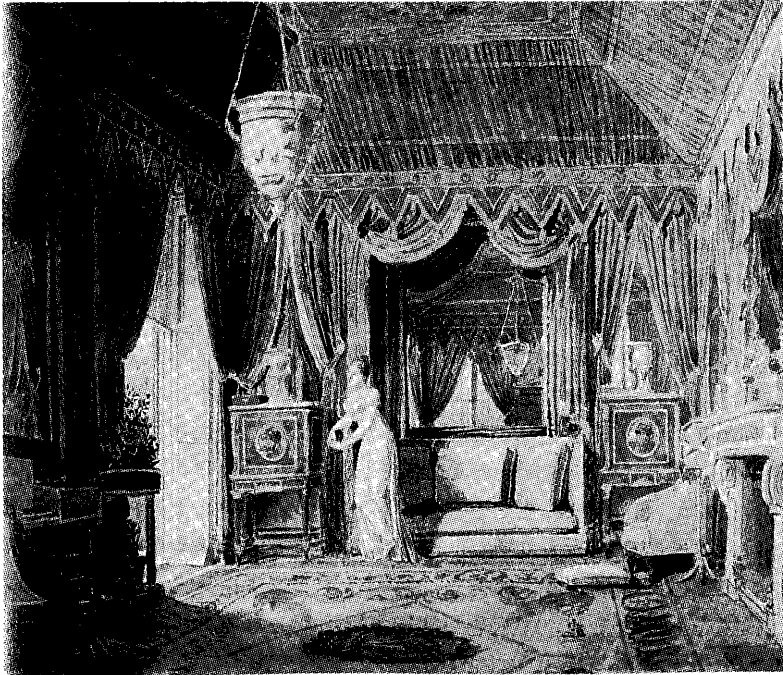
ロザネットが移り住んだグランジュ＝バトリエール通りの家のブドワールも、窓の色ガラスでぼんやりと照らされている (une espèce de boudoir qu'éclairaient confusément des vitraux de couleur)。ここに置かれた深紅の布団を三つ重ねてつくられた長椅子には、プラチナの水ぎせるが転がっている。骨董品が暖炉のうえに飾られており、それらが「青い絨毯の色、腰掛けの螺鈿の反射、栗色の革を這った壁の鹿子色の色調とともに、金色がかかった薄明り (un crépuscule doré) の中に溶けていた。部屋の隅々には、小さな台の上に、青銅の花瓶に花が盛られて、あたりの空気を重くしている。 (...alourdissaient l'atmosphère)」³⁹ 重い空気を、壁に張られた栗色の革が包みこむ。

ロザネットの先のブドワールの壁の窪みに白い紗 (la mousseline blanche par-dessus) をかけたテント風のものがあるように、ブドワールのアルコールヴやベッドにテント風に布をかけることが流行した。「白い紗」はブドワールに多用されたモスリンやガーゼのヴェールであり、光をやわらげる効果をもった。また、部屋全体を布で覆い、テント風にしてしまうこともあった。ダンブルーズ夫人のブドワールの天井は穹窿形 (coupole) だったが、そのドームにみせかけたブドワールにさらに布が張られた。ナポレオンの兄弟と結婚したホルテン

³⁸ Flaubert, 2.1; 172. フロベール「感情教育」249.

³⁹ Flaubert, 2.4; 324. フロベール「感情教育」327.

ス妃のブドワールは、天井にもテント風に布が張られ、壁もアルコーヴも暖炉のうえの鏡もすべてがたつぷりと襷がとられた布で覆われていた（図版2）。⁴⁰このようなテントルームは、かつては軍隊のテントのイメージで男のためにつくられた部屋だったが、18世紀には女たちがオリエントの雰囲気をも堪能し、幻想を完璧なものとするために布の部屋としてあらわれたのだった。⁴¹



図版2 Queen Hortense's rented boudoir. Paris, 1811.

Peter Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1984; rpt., 1985) 195, pl. 253.

カーテンは二重にされ、つり棒は布の花綵で隠された。ひとつの壁に複数の窓があるときは、つり棒を壁全体に渡してカーテンをかけ、「ドレパリーの連なり」を生みだした。また床には毛羽立つ絨毯が敷かれ、椅子は房飾りがつい

⁴⁰ Peter Thornton, 195.

⁴¹ Peter Thornton, 152.

た布で被われ、あらゆる線が襞のなかに吸収されたのである。⁴²

このようなブドワールの布はしだいに重厚さを増し、計算された襞が部屋全体を暗くするようになる。それにつれて内部の空気も（ロザネットの部屋のように）重くなったが、この空気にモスリンやガーゼのヴェールは軽やかさを差し挟み、幻想のイメージをあたえることを忘れなかった。こうした空気のなかで長椅子に半臥する身体は、明確なただひとつの輪郭を欠いたいま、ただ「重み」としてのみ存在するだろう。いやむしろ、ブドワールの空虚な世界では、身体のみが唯一の「重み」だったのではないか。

身体の「重み」

「一つの身体は常に重さである、あるいは重さであるに任せる (*Un corps toujours pèse, ou se laisse peser...*)」というナンシーにとって、身体が重みをなすということは、一つの創造が開始される起点であるという意味で、あらゆる主体に先立つ主体である。「相互に押しあい、支えあい、斥けあい、均衡を保ち、安定性を奪いあい、間に割って入りあい、転移されあい、様態変化を及ぼしあい、結合しあい、密着しあう諸力としての諸身体」がさまざまな重みをなすことは、身体がそのあいだで戯れるようにして変化させるみずからの境界の延長を内部と外部に分配することである。重さを量られるには、べつのひとつの身体の延長、すなわちもうひとつの世界の延長を必要とする。その世界に身体は置き入れられるのである。つまり、身体とは「諸身体の世界の懐のうちの一つの重みをなすこと、新たな場所的＝局所的な重みをなすことが到来すること、場を一持つこと＝生起そして独異な裂開をなすことを作り出す」ことである。身体とは重みをなすこと (*pesée*) の経験であり、この経験が、場を持つことを可能にする一連の出来事を生起させるのだ。⁴³

バロックの建築はこうした身体の「重み」の経験をすでに表現していた。ハインリッヒ・ヴェルフリンは、バロックを落ち着いた、満たされた幸福な存在ではなく、生成を、出来事をあたえる様式とみて、そのフォルムを生み出す原理として幅広く重い量塊性と絶えざる無限の運動、重力にしたがう下降の運動に目を留める。⁴⁴ 身体も「すべてがより重くなり、より大きな重力によって大

⁴² Peter Thornton, 154-156.

⁴³ Jean-Luc Nancy, 82-85. ジャン＝リュック・ナンシー, 67-70.

⁴⁴ ハインリッヒ・ヴェルフリン, 35-40.

地を圧迫し、ルネサンスの張り切った筋肉ではなく、やわらかい放埒な肉を感じながらも四肢は解放されず、関節は自由ではなく、マッスのなかに捕られる。⁴⁵ みずみずしく、やわらかな粘土のような素材が多用されたマッスとの戦いのなかで、明確な輪郭を欠いたフォルムは、線を多様化して、鈍い塊となった身体に、興奮とうねりに満ちた力強い、しかし上昇を抑えられた悲壯感をたたえた激情的な運動を起こさせる。だがこうした無限に向かいつつ、沈みもゆく生成の運動は、物と物とのあいだに差異と空虚を残してもいく。⁴⁶

ブドワールで半臥する身体も、他なるものに縁を曝しながら、べつの縁へと移りゆくなかで、こうした身体の「重み」を、その縁の折り畳みにおいて経験していただろう。けれどもブドワールの身体は、バロック的身体のように「重み」のなかに鈍く沈むのではなく、むしろ軽やかにその「重み」を縁に延長させる。この延長は、バロックの運動のように差異と空虚さを物と物のあいだに残していくことはないが、ただ身体があらたな境界を描くとき、身体の自由あるいは蕩尽にまかされた微妙な差異が気まぐれに戯れでることがある。諸身体のさまざまな塊は、縁を露呈して重みを量りあう場において、身体という出来事を紡いでいく反復のなかで、微細な自由を経験するのだ。

この自由の快樂をそのまま投影するロココのリズミカルな曲線の運動に誘われて、内部は外部に延長していく。ブドワールの窓に二重にかけられた色のちがうカーテンが、風に翻ると内の色を外にみせたように、その部屋は内側が外側に延長していく開口部をもった。バロック建築の窓は自立性を失い、小さくなり、建築体をマッスの塊のなかに閉ざしたのにたいして、ブドワールの窓は庭に面してつくられ、ときにその窓からバルコニーや温室が外部に延びていた。

襲の洞窟への入り口

バロックの時代、ひとつの部屋を襲としてとらえたのは、ライブニッツである。ただしこの部屋とは、かれがモナドと名づけた魂の部屋である。このモナドの部屋と世界の間を襲のねじれのなかにみたジル・ドゥルーズの論を援用しながら、ここでロココに先立つバロックの襲の部屋に立ち寄ってみたい。

⁴⁵ ハインリッヒ・ヴェルフリン, 65-66.

⁴⁶ Michael Ann Holly, "Wölfflin and the Imagining of the Baroque," *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey (Hanover: Wesleyan UP, 1994) 360.

無限にあるモナドはそれぞれが宇宙を表現する。それゆえ、モナドの数だけ異なった宇宙が存在することになるのだが、「それは、ただ一つしかない宇宙を、各モナドのそれぞれの視点から眺めたさい、そこに生ずるさまざまな眺望にほかならない。(…il y a comme autant de différents univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents *points de vue* de chaque Monade.)」⁴⁷ これは無限に表現される宇宙(univers)には、ひとつの統合はなく、視点とそれによる表現しかないことをしめすものでもある。また、モナドはたがいのあいだでは厳密な対応関係において、それぞれが他のモナドを表現する（おなじ一つの宇宙を表現するモナドとモナドの連結は予定調和である）。モナドを特殊化する具体的内容(un détail)は、他のモナドのそれと応じあう。だから、モナドの自の表出(expression)は、他の表現(représentation)でもあり、それぞれの一は多を含むのである。

このようにモナドは表現ということをも本性としており、みな無限へむかっていくが、それぞれ対象を認識するさまざまな仕方において制限をうけている。この事態がこういわれる。「しかし魂が、自分自身のうちに読みとることができるのは、そこに判明に表現されているものにかぎられる。魂は自分のひだを一挙に開いてみるわけにゆかない、そのひだは、際限がないからである。(Mais une âme ne peut lire en elle-même que ce qui y est représenté distinctement, elle ne saurait développer tout d'un coup ses replis, car ils vont à l'infini.)」⁴⁸ 魂が判明に表現するのは、特有の仕方で自分に属している物体(身体)である。この物体(身体)を表現することによって、同時に全宇宙を表現することになり、身体においても宇宙が表出されていることになる。「一」であるモナドが、多をはらみ、多を表現している状態、いわゆる表象(perception)の仕方が襲の折り目なのである。

このような魂の襲の部屋にはなにかが出入りできるような窓がないとされる。モナドは直接に作用をうけることはなく、じぶんで内的に変化するからである（したがってモナドのうちには過去も現在も未来も含まれる）。けれども、表出と表現を本性とするモナドは、他者と必然的に、本質的にかかわりをもつ

⁴⁷ G. W. Leibniz, *Monadologie dans Principes de la Nature et de la Grâce, Monadologie et autres textes 1703-1716*, Présentation et notes de Christiane Frémont (Paris: GF-Flammarion, 1996) 254-255. ライブニッツ「モナドロジー」『スピノザ・ライブニッツ』世界の名著 30 清水富雄・竹田篤司訳(中央公論社, 1982) 451-452.

⁴⁸ G. W. Leibniz, 256. ライブニッツ, 453.

から、モノドじたいが全面的に窓であるともいえる。しかしながら、宇宙にたいしてモノドが存在するには、窓がないという部屋の囲い (la clôture) をその条件とする。囲いは「世界に、それぞれのモノドのうちで世界が再開される可能性を与えるのだ。主体[魂]が世界にとって存在するためには、世界を主体の中におかなくてはならない。このねじれこそが、まさに世界と魂の襲を構成する。」⁴⁹ 世界はこのモノドのなかにおかれるが、世界はモノドのために、モノドの「前に」創造されたのであり、モノドは世界にとって存在している。これをドゥルーズは、魂は世界の現働的な表現 (actualisation) であり、世界は魂に表現される潜在的 (virtuel) なものだと言い表した。囲いの内部は閉じたままで、モノドの視点から世界を表現するのである—いわば「絶対がそのなかにやすらう箱 (coffret où repose l'absolu)」のなかで。⁵⁰

その表現が実在化 (réalisation) されるために、ドゥルーズによれば、モノドはそれぞれに特有な物体 (身体) を必要とする。身体は、モノドの部屋の暗い底にうごめく無数の知覚であり、モノドはここからすべてを引き出し、かつこの底によってモノドはほかのモノドにつながれている。この構造は、下の階には身体で満たされた部屋、上の階にはモノドの部屋を配置したバロックの二階建ての館にとえられる。バロック建築のファサードは、モノドの部屋の相関物とされる。外部なき内部のモノドの部屋にたいして、ファサードは内部なき外部だからである。⁵¹ このようにバロックの世界は、魂—内部しかない部屋は上昇し、物質—外部しかもたない正面は下降するという、先にみたヴェルフリンがしめしたバロック的運動のごとく、二つのベクトルによって構成されるのだが、この二方向性によってひとつの世界、ひとつの館がひきさかれるわけではない。世界は、上の階で魂によって現働化され、下の階で物質 (身体) によって実在化され、このあいだを分かち、かつそのあいだを通過する無限の襲によって二つの階がたえず交通し、また調和される。ライプニッツが *univers* という「宇宙」は、ドゥルーズによれば、*cosmos* が襲によって分かれた二つ

⁴⁹ Gilles Deleuze, 36-37. ジル・ドゥルーズ, 47.

⁵⁰ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Ed. Corti, 168-171. Gilles Deleuze, 40 に引用。

⁵¹ スタロピンスキーはファサードと内部の「ちぐはぐさ」を指摘した。これは贅をつくした外観と、「魂の快樂」を追求するあまり悅樂に冒された内部の希薄化した精神性のずれによる。スタロピンスキー (1982), 50.

の階をもつ mundus へと変形された「世界」なのである。⁵²



ロココのブドワールは、館の奥まったところ、いわば「境界」^{フロンティア}につくられた。バロックの館の襞の部屋は魂のみを容れるとたとえられたが、ブドワールの襞は、身体の拵がりと、その延長された身体の様態としてある魂を包みこむ。魂は延長された身体それ自身である。魂において、つまり延長の仕方において、あるいは場において、身体は到来するのである（後述するが、精神において身体はひとつの意味をあたえられる「身体」となり、非一身体化される）。身体と魂を包み入れるブドワールを被う襞は、逆にいえば、投げ出された身体の縁の折り畳みの延長であり、魂がそうして息づく住処でもあるのだ。ここでは、魂と身体が上下に分かたれることはなく、たがいに要請して創出する場のなかにあり、しかもその場は閉じられてはおらず、つぎの瞬間にはべつの場に移りゆく。こうして拵げられた身体は、多様な場として在るのであり、前述したように、視点のところによってくるバロック的主体でもなく、もはやまったく自己でもない。

あるいはこういえるだろう—「一つの身体は、それ自身を横切って存在する限りにおいて、あらゆる身体を横切る。それは閉じたモナドからなる世界の正確な裏面である。ただしこの世界が、最終的には身体における、総体としてのモナドの交差と相互浸透の真理でなければであるが。」⁵³ モナドの連結の裏側で、身体は開きあっている。その裏側からみればあい、魂は、ふれあう身体のひとつの表現である。逆にいえば、身体のふれあいの仕方、魂と魂は結びあっているのだ。したがって、18世紀がつねに依拠した規準である「魂の快樂」は、⁵⁴ 身体のふれあい、そこに生じる感覚と抱き合わせの関係にある。

魂の被膜—感情としてのヴェール

身体を媒体とした魂と魂の交流は、おそらくジャン＝ジャック・ルソーによれば、直接的な「透明な」交流ではないということになるだろう。この障害となる、魂と魂のあいだにさざめくものが、身体の感覚であり、そこから生じる

⁵² Gilles Deleuze, 40-41. ジル・ドゥルーズ, 53.

⁵³ Jean-Luc Nancy, 27. ジャン＝リュック・ナンシー, 23.

⁵⁴ スタロピンスキー(1982), 44.

(先にサドが「有害な感受性」として斥けた⁵⁵⁾感情(sentiment)である。

ルソーにおいては、感情は、二つの身体が離れていても魂の合一を感じられるような、魂の共振を可能にする。たとえば、18世紀後半のフランスで(おそらくブドワールでも)もっともひろく読まれた書簡体小説のひとつ、ルソーの『新エロイズ』(1761)の恋人たち、ジュリとサン・ブルーのように。感情が結ぶ二人(du sentiment qui m'unit à vous)は、魂のふれあいをくりかえして手紙に書く。

わたくしたちの魂は言わばあらゆる点で触れ合い、至るところで同じ密着を感じたのでした。(Nos ames se sont, pour ainsi dire, touchées par tous les points, et nous avons par tout senti la même cohérence.) (中略) わたくしたちはもう同じ喜び、同じ苦しみしか持たないでしょう。あなたが話して下さった、別々の場所にありながら同じ動き方をするというあの磁針のように、わたくしたちは世界の両極にいても同じことを感じるができるでしょう。⁵⁶⁾

二人は別々の場所(différens lieux)にしながら世界(monde)を感じることができる。これを可能とする魂のふれあいは「存在の半身と半身を一つに結び合わせ(réunir les deux moitiés de notre être)」ることであり、そのとき感情も身体も一切の共有(commun)を求める。⁵⁷⁾ この共有は、たがいに似ている魂のあいだに認められる。そして、それは必ずしも異性のあいだだけに限らない。

わたくしはあなたのお顔の上にわたくしの魂に必要な魂の特徴を拝見したように思ったのです。わたくしの感覚はそれよりも一そう高貴な感情の器官としての役目を務めているに過ぎないように思われました。ですから、わたくしはあなたにつきまして、わたくしの目に映るところよりも、わた

⁵⁵⁾ Sade, 156; "... Eugénie, que cette perfide sensibilité ne vous abuse pas, elle n'est, soyez-en bien sûre, que la faiblesse de l'âme,...." (ユージェニイ、この有害な感受性に感わされないように。それは魂の弱さにすぎないと信じたまえ。私訳)

⁵⁶⁾ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* 50 (partie I, lettre IX), 55 (partie I, lettre XI); ルソー, 1.79 (第1部書簡9), 87(第1部11)。

⁵⁷⁾ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 93 (partie I, lettre XXVII); ルソー, 1.150(第1部書簡26)。Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 101 (partie I, lettre XXXI); ルソー, 1.166(第1部書簡31)。

くし自身の中に感ずるように思われたところを愛したのです。(中略)
わたくしの感情はわたくしたちに共通のものでした。⁵⁸

こうしたふれあいはまた、魂の調和 (l'accord de nos ames) とよばれる。⁵⁹ けれども恋人たちは、この調和のなかにも薄い膜がかけられているを感じずにはいられない。この小説ではその膜は「ヴェール」のメタファーで語られるのだが、ヴェールはジュリとサン・ブルーの階級差という結婚への障害のみならず、身体を介した感情によって結ばれているという間接的な魂の交流のメタファーともなる。最初の接吻の歎きをつたえるサン・ブルーは、それまでヴェールが目を被っていたと告げる。だが接吻によってヴェールは剥ぎ取られるどころか、揺らぎと不透明さを募らせていく。夜のヴェールで人目から身を隠して、ジュリのキャビネを訪なうサン・ブルーは、その夜の恋人たちの最初(そして最後の)身体と魂の「快樂」が永遠に被われることを願う。しかし、二人の秘密がジュリの母に知られたとき、従姉妹のクレールは、「この忌まわしい秘密を永遠のヴェールで覆い隠^{した}」すようにとサン・ブルーに認める。⁶⁰

ジュリは父の頼みによってヴォルマールと結婚する。世界一周の航海から帰ったサン・ブルーは夫妻によばれてクラランに共に住むことになる。夫妻の堅実な家政を伝えるかれの書簡のなかに、ジュリの婦人室の描写が時折挟まれるのだが、ルソーはこの部屋に *boudoir* ではなく、*gynécée* を用いている。⁶¹ サ

⁵⁸ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 341 (partie III, lettre XVIII); ルソー, 2.260 (第3部書簡 18)。ジュリとクレール、サン・ブルーとエドワード卿のような同性における魂の調和も記される。たとえば、クレールはジュリに「わたくしの魂をあなたの魂の中に隠まっておいてください。離れられない二人が一つずつ魂を持っていても何になりましょう (Tien mon ame à couvert dans la tiennne, que sert aux inséparables d'en avoir deux?; Rousseau, 647, partie VI, lettre II)」(ルソー, 3.114, 第6部書簡 2)と書き、サン・ブルーはエドワード卿に「最初の一瞬で看守される」「魂の協和 (un certain unisson d'ames; Rousseau, 125, partie I, lettre XLV)」を認めている。(1.208, 第1部書簡 45)

⁵⁹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 92 (partie I, lettre XXVI); ルソー, 1.148 (第1部書簡 26)。

⁶⁰ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 64 (partie I, lettre XIV) "...J'avois couvert mes regards d'un voile..." ; ルソー, 1.102 (第1部書簡 14)。Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 145 (partie I, lettre LIID); ルソー, 1.242 (第1部書簡 53); "Enfin la nuit dans cette saison est déjà obscure à la même heure, son voile peut dérober aisément dans la rue les passans aux spectateurs..." Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 146 (partie I, lettre LIV); ルソー, 1.245 (第1部書簡 54); "...voile à jamais les plaisirs du plus fidelle et du plus heureux des hommes." Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 308-309 (partie III, lettre I); ルソー, 2.203 (第3部書簡 1); "Il s'agit de cacher sous un voile éternel cet odieux mistere, d'en effacer, s'il se peut, jusqu'au moindre vestige,...."

⁶¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Édition enrichie par Alain Rey et Tristan Hordé, 3

ドが自身の *boudoir* を意識的にルソーのいう自然と感情の対極に置き、破壊と無関心から生じる快樂の実験室としたことを想起すれば、ルソーが描出するジュリの *gynécée* が感受性に溢れた生の享楽 (*jouit*) の部屋であることが歴然とする。ここに入室を許された男性はサン・ブルーだけである。そこでジュリは女たちや子供と遊び、レース編みや刺繍をし、焼き菓子や乳製品を食べ、歌を歌って過ごすのである。

こうしたジュリの結婚生活は一見幸福そうにみえる。しかし敬虔に神を信仰するジュリに対して夫は無神論者であり、その感情の対立が彼女をヴェールの「襲」で被ってしまう。夫はこう認めている。「思慮深さと貞淑とのヴェールが彼女の心を幾重 (*replis*) にも取巻いていまして、あの心の中を洞察することはもはや人間の眼には、いや彼女自身の眼にも不可能なほどになっているのです。」⁶² 夫の留守中にサン・ブルーがジュリに心の被いを解くよう請うと、ジ

tomes (Paris: Dictionnaires le Robert, 1998) tome II: 1669-1670, GYNÉCÉE. *Gynécée* は、*gynaïces* (1568), *gynaecée* (1694) の作りかえとして 1701 年にできた。ただし、*gyneconitis* という派生形の方が古い (1547)。この単語 *gynécée* は、ラテン語 *gynaecium* (ギリシアの女性専用の住居の一部) からの学術的借用語であり、このラテン語 (*gynaecium* という語彙) は、後期ギリシア語の語彙で *γυνή*, *γυναικός* の派生語である *γυναικείον* (古典期の語形は *γυναικεία*) を移しとったものである。*Gynécée* は、ラテン語の意味を保っており、主として古代について語るときに用いられたが、古代と関係なく使用されることもあった。後者の例としてルソーの『新エロイズ』(1761) の *gynécée* の使用がある。

現在のギリシアでは、女 (イネカ *γυναίκα*) の部屋をイネコニティス (*γυναικωνίτης*) という。私が人類学的調査をしている北ギリシアの山村のある家には、オスマントルコ時代につくられたというイネコニティスが残っていた。この部屋は男たちが集まる応接間 (オングス) の中二階につくられ、木の格子で囲まれていた。かつて女たちは客と同席することは許されず、格子の隙間から下の様子をうかがい、給仕をした。

ルソーが *boudoir* を用いなかったのは、*boudoir* がまだ文学作品のなかで一般化しなかったためだろう。Bourioir が文学に現れる初期の例は、Jean-François de Bastide の *Le petite maison* (publié dans le *Journal économique* (1753/4); dans le *Nouveau spectateur*, 2 (1758-9); dans les *Contes de M. de Bastide* (1763); publié en 1879 sous le titre du *Petit maison*) にみられる。ここでブドウールは、家人が若い娘を誘惑する部屋として現れる。Le Camus de Mézières のブドウールの記述は、この作品のブドウールの描写を参考にしてしている。Ed Lilley, 197-198.

ルソーの *gynécée* の記述は、Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 425 (partie IV, lettre X), 513 (partie IV, lettre XV), 551 (partie V, ltrre II), 558 (partie V, lettre III); ルソー, 3. 99 (第 4 部書簡 10), 3.196 (第 4 部書簡 15), 3.250 (第 5 部書簡 11), 3. 261 (第 5 部書簡 3) 等にみられる。

本稿のギリシア語の表記については、筑波大学文芸言語学系の秋山学氏のご教示下さった。秋山氏に記して感謝申し上げます。

⁶² Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 509 (partie IV, lettre XIV); ルソー, 3. 188 (第 4 部書簡 14); "Un voile de sagesse et d'honnêteté fait tant de replis autour de son cœur, qu'il n'est plus possible à l'œil humain d'y pénétrer, pas même au sien propre."

ジュリはこの致命的な秘密を漏らすのである。⁶³

スタロピンスキーによれば、ジュリの心を被うヴェールは「無限により透明な、そしてより直接的な、人間の意識のあいだではもはやうちたてられない、しかし魂を神に一致させるような、新しい『直接的な交流』の主張がすでに準備されている」ことを予兆する。⁶⁴ 果たしてジュリの死がサン・ブルーの夢のなかに予言される。ジュリは顔をヴェールで被って現れる。サン・ブルーは、ヴェールを外そうとして飛びかかるのだが、なににもふれることができない。するとヴェールはサン・ブルーを被ってしまう。この悪夢の後、かれはジュリを訪うが、会うことなく出発する。このときヴェールが永久に剥がれたという。「永い間わたしの理性を蔽うていたあのヴェールは、不安な激昂は悉く消えさりました。わたしには自分のあらゆる義務が見えます。」⁶⁵

まもなくジュリは死の床につく。ジュリの面変わりした顔は、サン・ブルーがインドからジュリのために持ち帰った真珠で縁取られた金糸のヴェールで被われる。ジュリのサン・ブルーへの遺書は、長い間熱が冷めたと「思い違い (illusion)」していたという告白からはじまる。「そうです、わたくしに生きる力を与えてくれたあの最初の感情はどんなに抑えつけようと思っても駄目で、その感情はわたくしの心の中に凝り固まってしまったのです。」⁶⁶ 腐り始めた身体を高価なヴェールに包んで地中に埋めたいま、魂はもはや身体感覚による表現 (感情のヴェール) を必要としない。高次の魂になったジュリは神と合体することを告知する。「わたくしはあなたとお別れするものではありません、あなたをお待ちしに行くのです。徳は地上でこそわたくしたちを隔てましたけれど、永遠の住み家ではわたくしたちを結び合わせてくれましょう。」⁶⁷

ジュリはこのとき、物質と精神、生と死をへだてているヴェールを克服したと指摘されるが、むしろジュリの魂は、ヴェールのように揺らぐ感覚あるいは

⁶³ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 513 (partie IV, lettre XV); ルソー, 3. 196(第4部書簡15).

⁶⁴ スタロピンスキー(ママ)『透明と障害—ルソーの世界』山路昭訳(みすず書房, 1973) 185.

⁶⁵ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 618-619 (partie V, lettre IX); ルソー, 4.60(第5部書簡9); "... il [le voile] est levé pour jamais, ce voile dont ma raison fut longtems offusquée. Tous mes transports inquiets sont éteints. Je vois tous mes devoirs et je les aime."

⁶⁶ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 740-741 (partie VI, lettre XII); ルソー, 4.270-271(第6部書簡12); "Je me suis longtems fait illusion. Cette illusion me fut salutaire; elle se détruit au moment que je n'en ai plus besoin.... Oui, j'eus beau vouloir étouffer le premier sentiment qui m'a fait vivre, il s'est concentré dans mon cœur...."

⁶⁷ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 743 (partie VI, lettre XII); ルソー, 4.275-276(第6部書簡12).

感情による「表出」を超越したのではないか。この感情による表出こそ、ヴェールをとおしてみていた不透明な世界、すなわち幻覚 (illusion) なのだ。ジュリの感情は「思い違い (illusion)」を抜けてたことによって、魂を純化させる。ライブニッツは、感覚的な魂が達する高次な理性のモノドとして「精神 (esprit)」をおき、「魂は、被造物から成りたっているこの宇宙の生きた鏡とか、似姿であるが、精神はさらにすすんで、神そのもの、自然の創造者そのものの似姿である」と記した。その意味で「精神は、神と一種の共同関係 (une manière de société) にはいることができる。」⁶⁸ 神の国へと身罷ったジュリの魂は、あるいはこの「精神」となって、いままでのようにクラランの小さな共同体を表現するだけでなく、残したもののたちの証人として、神とともにいたるところにあり、そして隠れてもいるのである。⁶⁹

カッシーラーが「感情 (sentiment) とは、ルソーにとって、あるときは魂の受けとるたんなる刺激であり、あるときは魂の特徴的・本質的な能動的なものである」と述べたように、⁷⁰ ルソーは感情を魂の受動的あるいは能動的な表現とみなしている。この表現がヴェールであり、地上で魂を被う感情なのだ。ルソーにおいて感情は、力動的な契機という本質的性格でもって、自己の深層まで開示するが（こうした表面上の感覚論に終わらないルソーの感情論は、コンディヤックを超えてライブニッツまでさかのぼると指摘される⁷¹）、逆にいえば、自己も感情のヴェールに被われているのである。自己が主観性によって決定されたものであるとすれば、この観点こそ、ヴェールの視点である。ルソーはこのヴェールがかかった不透明な世界から、ジュリの魂をもって、ヴェールが取りのぞかれた透明な世界に到達しようとする。

サン・ブルーも一度ヴァレー地方の山を歩いてその世界に接近したことがあった。かれはそのときの「魂の状態」をこう書いた。「空気が濃厚なために大地が幕 (un voile) に覆われている平野」から登ってゆくと、「卑しい地上的な

⁶⁸ G. W. Leibniz, 261. ライブニッツ, 458.

⁶⁹ クレールはこのようにいう。「この場所はまた隅々まであの方でいっぱいです。わたくしは一つ一つのものにあの方を見、一步一步にあの方を感じ、一日の一刻一刻にあの方のお声の調子を耳にします (Ils sont encore tout remplis d'elle. Je la vois sur chaque objet, je la sens à chaque pas, à chaque instant du jour j'entens les accents de sa voix.)」 Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 745 (partie VI, lettre XII); ルソー, 4.278 (第6部書簡 13).

⁷⁰ E. カッシーラー『ジャン＝ジャック・ルソー問題』生松敬三訳 (みすず書房, 1974) 82.

⁷¹ E. カッシーラー, 84.

感情はすべてそこに棄ててゆくように思われ、清浄界に近づくにつれて魂は清浄界の変質することのない純粋さを持つある物に染まるように思われます。」

「この光景には何かしら魔術的な、超自然的なところがあって、精神と感覚を恍惚とさせるのです、人は一切を忘れ、自分自身を忘れ、自分がどこにいるのかも分からなくなるのです。」⁷² 感覚は、自己のおもむくままにヴェールに煩わされることなく空間を拡げて、外界を統一する。自己は自身を忘れ、享受のなかに自身の中心をみいだすことによって、みずからの存在をあらたにする。運命の苦しみが軽減された自己にとっては、スタロピンスキーによれば「究極の限界まで高揚しようとするような拡がりが可能となる。個人的な存在の稀薄は、快楽の充実と空間の透明へと神秘的に変質する。すべてのものがわたしを妨げているが、わたしはすべてのものに到達する。わたしはもはや無ではないが、わたしが空間となったが故に、空間を否定するのである。」⁷³

けれども、この空間化されたサン・ブルーの身体はその境界を空間のなかに消失しているのであって、身体として在る「場」を持つことはできない。身体は他なる身体（の延長）とふれあわなければ、延長された「境界」に身体一場を生起できないからである。そして、その場としての身体それ自身が魂の様態なのである。自己は、身体と身体、魂と魂が折り重なる縁、つまりヴェールの膜のなかに、たえず生まれゆくものである。主体、主観性は、このヴェールのゆらぎのなかにある。サン・ブルーは先の情景を書いた後、「わたしがわたしたちの共通の存在をわたしの魂の状態に従ってさまざまの場所に置くのは、どういう本能によるかということにこれほどよく注意したことはないくらいです (Je n'ai jamais mieux remarqué avec quel instinct je place en divers lieux notre existence commune selon l'état de mon ame.)」と記し、そして「どうしてわたしはここでわたしの魂の全体をあなた一人の中に集中し、またわたしの方ではあなたに対して世界そのものになるということができないのだろうか! (Que ne puis-je ici rassembler toute mon ame en toi seule, et devenir à mon tour l'univers pour toi!)」と嘆じるのである（引用の強調は筆者）。⁷⁴

身体は、身体の縁の分かちあい、その様態としての魂の調和において生起する世界 (univers) のなかに置かれてはじめて固有 (particulier) の場 (lieux)、固有

⁷² Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 78-79 (partie I, lettre XXIII); ルソー, 1.126-127 (第1部書簡23)。

⁷³ スタロピンスキー (1973), 132-133。

⁷⁴ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 83 (partie I, lettre XXIII); ルソー, 1.134-135 (第1部書簡23)。

の存在を持つことができる。またそれゆえに、先に引用した手紙（73 頁）に書かれていたように、particulier の身体の間が、たがいにとつての世界 (monde) にもなったのだ。「一」の身体は、他なるものとの調和において、無限の「多」をそれぞれに表現する。しかし、その場の共有と魂の共鳴はつねに分かたれることを前提とし、また場に在る自己もただちにその自己から出立する。結合と分離を象徴するジュリと夫を被うヴェールのように、身体の感覚、そして感情は、魂と魂の調和を誘導するが、同時にそのあいだに創出した場、世界に薄い布を折り畳み、二つの魂の出発を準備する。魂と身体はさらなるふれあいを求めて、みずからを延長して別の縁に移り、そこに別の場を生起させる欲望をもつからである。身体と魂が出立した瞬間、その場は「空間」となり、身体、魂の後ろに置き去りにされる。このヴェールの介在によって生起した場が、空洞となったところにすでに失われた「身体」を置きつづけることが、「幻覚 (illusion)」なのだ。ふれあいの反復のうちに置き去りにされた空間、すなわち幻覚が堆積されたとき、ヴェールで包まれたジュリの亡骸が横たえられたのである。

幾重ものヴェールによって包まれたブドワールでは、身体は文字どおり感情のなかに埋もれていた。身体はつねに縁を軽やかに移動しながらも、後ろに置き去りにした、堆積する空間、すなわち幻覚からも逃れられない。ブドワールが幻想の空間であったことを思いだしたい。そこに現前する身体は未来に向きながらも、過去をもふくんだままなのだ。

こうした身体が、誕生しつつある状態に接近する場所があった。アルコーヴである。『感情教育』のロザネットのブドワールにみられたように、壁の窪みはモスリンやガーゼのヴェールで被われていた。これから、このヴェールの向こうに拡がる窪みのなかに入ってゆく。

アルコーヴという襲のなかの襲一洞穴

ブドワールでは植物や花の装飾とならんで、⁷⁵ 洞窟風の装飾が展開された。しばしばドームのようにつくられたブドワールはすでに洞穴のようだったが、とりわけヴェールで被われたアルコーヴは、⁷⁵ 襲のなかのさらなる折り目となっ

⁷⁵ バロックの教会の壁に壁龕は欠かせない。バロックでは空虚な壁は許されず、壁はマッスとしての装飾の役割を担ったからだ。壁龕と彫像は、館全体を華麗な運動をもつひとつの全体として創りあげた。ハインリッヒ・ヴェルフリン、82。

中世では、寝台がアルコーヴに埋め込まれることもあり、その前面をカーテンが覆った。大き

てその部屋に洞穴を出現させた。その洞穴はいつそう薄暗く、闇に近づいた。この穴のなかにもおかれた長椅子のうえで、女はひとりになるか、親密な人を迎え入れた。そこで身体は際限なく拡げられ、同時にひとりあるいは親密な他者との接触においてもっとも限りのある身体の空間を経験する。あたかも母の胎内に還るかのように、闇のなかに分け入るのである。

ナンシーによれば、「身体はプラトンの洞窟の中で、洞窟そのもののように把握＝懐胎され形作られた。すなわち魂の牢獄ないし墓として。」身体＝洞窟は、「父もなく母もなく、自分で自分自身を生み出す親子関係 (l'autofiliation) という純然たる闇である自己自身の母胎である自己を見る」空間である。闇のなかで「自らを日＝光の欠如として見」たとき、身体は闇の主体となり、しかも見ることによって光を刻印されて肉体化され、いわば「絶対的にシーニュそのもの」となる。このシーニュは、意味の到来ではなく、内面性としての意味の返送であり、このとき身体は「身体がそれである『外部』の、身体がそれではない『内部』への返送」としてあり、延長する代わりに、自身の「内面」へと強制退去させられてしまう。意味作用が、身体じたいを意味のシーニュと化し、身体に意味をあたえるのである。感覚や記憶のように「身体」が内部として意味するばあい、内部は身体に異質な、外的な「精神」として（自己へと）

くなくなった寝台は、アルコーブからだされてカーテンで四方を覆われた。これは、中北部ヨーロッパを中心にしたゴシック時代からのことであり、防寒のためという実用的な目的をそなえていた。カーテンがひかれれば寝台はまさに箱となった。じっさいベッドが箱となった箱型ベッドがある。17世紀以降、ブルターニュ地方には、リ・クロ (lit clos、閉じられたベッドという意) とよばれる引き戸をしめるベッドである。この箱型ベッドは共同の広間に二つか三つ直列に並べられ、それぞれに夫婦、娘、息子、召使いが眠った。ブルターニュの農村で幼いころ箱型ベッドで祖父といっしょに眠った Pierre-Jakez Hélias は、このように回想している (*Le cheval d'orgueil* (Paris: Librairie Plon, 1975); *The Horse of Pride: Life in a Breton Village*, translated and abridged by June Guicharnaud (New Haven: Yale UP, 1978))。

二層式のベッドでは父親と兄弟たち一全部で四人一が家を出るまで眠っていた。家族が集まると、私自身も三人といっしょに眠った。祖父のジャケだったか、おじのギョームだったか、アンリだったか、コランタンだったか、覚えていない。覚えているのは、誰かが寝返りをうつたびにきこえてくる巨大な木の枠がきしむ音だった。藁やカラスムギの梱がきしむ音も聞こえてきた。(中略) ある時、上のベッドに寝ている二人のおじがわざと藁のマットレスに背中を強く押し当て、下のベッドの二人（そのひとりが私だったこともある）のうえにベッドの床が抜け落ちるかのように脅かしたことがある。下の者はお返しに上の者を静かにさせようと拳で上の板を鳴らした。あまりに大きな音がしてきしむと、少し怖かったが、木枠は頑丈だった。(70-71)

箱ベッドの扉の内側には一枚一枚に IHS (Jesus Hominum Salvator) と彫られていた。著者は「私はすべての方向から守られていたのだ」(96)と書いている。

現れる。いっぽう身体が外部となって志向性をもって意味するばあい、外部は「濃密な内面性、志向性で充填され充たされた洞窟として現れる。」このように外部と内部をつねに交換して意味作用する身体においては、延長の可能性は意味が形成されるところ（器官や道具）で放棄されてしまう。身体は「意味への返送」として構造化され、肉体化は、脱身体化として構造化される。意味作用する身体は、この構造において自己を構築しつづけるのだが、そのためには身体を非身体化する一つの精神を必要とするのである。⁷⁶

襪の洞穴は、そうして意味が自己へと現れるときの、まさに誕生しつつある瞬間のうごめき、呻きに満ちる（しかし生まれてはこない）。光をあてられて穴に「影」として映る自己は、「母の身体」のなかに場を出現しようとする。しかし場をもつことは洞穴から出立し、その自己を奪われることでもある。穴の外のブドワールでは、身体はつねに他なるものと縁を分かちあう「重み」としての身体、あるいはその様態としての魂として在り、精神は彼方に吸い込まれてしまうのだ。穴のなかで、肉体化、つまりシーニュへと向かって滲みだしたものが、穴の外では「パロール」ではなく、「ざわめき」や「ささやき」になる。たとえば、ダンブルーズ夫人のブドワールから聞こえてきたのが "murmure des voix" だったように。⁷⁷ それゆえ、身体は、自己が到来する瞬間に還るために、襪の内奥の壁の窪みに、自己の母胎のなかに繰り返しもぐりこみにいくのである。闇の内部から、自己自身を生み出す母胎である自己を見るために。こうした「母」との関係は、乳房にしがみついた母の身体との関係ではなく、自己自身を誕生させつつある自己が内部から見つめる母胎と身体との関係である（この母との分離にかんして、サドの『閨房の哲学』のユージェニと母との関係をおもいだしてもいいかもしれない）。その母はだれのもので

⁷⁶ Jean-Luc Nancy, 59-62. ジャン・ジャック＝ナンシー, 49-51.

⁷⁷ Flaubert, 2.2; 219. フローベル「感情教育」273.

ミシェル・ドロンが、サロンがパロールによって占められる空間だとすれば、ブドワールは表象と言葉の彼方向かう欲望で充ちた部屋といったことはこの点にふれる (Michel Delon, 69)。ブドワールとおなじように女性を主演とするサロンでは、階級や経済的従属関係に関わりなくあつまった才人たちが、意見を知識階級と対等にたたかわせていた (ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換—市民社会の一カテゴリーについての探求』細谷貞雄・山田正行訳, 第2版 (未来社, 1994) 53.)。とはいっても、政治権力の保持者と作家、芸術家のあいだには「妥協しながら巻き込まれるという、感謝と同時に罪悪感の上に成り立つ曖昧な関係」が成立した。フロベールの『感情教育』の銀行家の妻ダンブルーズ夫人のサロンは政治色がつよいが、ロザネットのサロンは一種の「中立地帯 (un terrain neutre)」でさまざまな反動派がときには我を忘れて出会う場所だった (ピエール・ブルデュー『芸術の規則 I』石井洋二郎訳 (藤原書店, 1995) 89.)。

もないし、どこにもない。したがって、自己には根源がない。

温室と墓場

自己を生み続ける母の部屋、ブドウールは、温室のような生温かい部屋でもあった。じっさい、先にみたロザネットのブドウールのように、ブドウールが温室にそのまま通じているものもあった。バルザックの『贗せの愛人』(1842年出版)でも、豪華な邸宅のブドウールにあわせてつくられた魅惑的な温室が記され、ゾラの『司祭』(1871)では、ブドウールの暗がりのなかで女は温室の生の緑(*le vert cru de la serre*)に気づく。⁷⁸けれども、たとえ温室が隣接していないとしても、ブドウールそのものが温室を感じさせたのである。

ボードレールは『悪の華』の「殉教の女」で、ブドウールとは明記してはいないものの、その部屋の生温かさをこううたった。⁷⁹

まるで温室を思わせる、危険で宿命的な空気が漂い、
今しも死んでゆく花束たちが、
ガラスの柩の中で、末期の吐息をついている、
生あたたかい寝室のなかで、

⁷⁸ 建築プランでもブドウールと温室が隣接している。François Franque, *house for the marquis de Villefranche, Avignon*. Plan of the ground floor from the *Recueil de planches of the Encyclopédie*, 1762, plate 25. Ed Lilley, 196.

Balzac, *La Comédie humaine II Études de mœurs: Scènes de la vie privée, II, La fausse maîtresse*, texte établi par Marcel Bouteron (Paris: Éditions Gallimard, 1951) 16-17; "Le grand luxe de cette maison consiste en une charmante serre agencée à la suite d'un boudoir au rez-de-chaussée, où se déploient d'admirables appartements de réception" (16).

"Derrière cette maison, bâtie en pierre brochée comme melon, s'étale le velours vert d'une pelouse anglaise, ombragée au fond par un élégant massif d'arbres exotiques, d'où s'élance un pavillon chinois avec ses clochettes muettes et ses œufs dorés immobiles. La serre et ses constructions fantastiques déguisent le mur de clôture au midi. L'autre mur qui fait face à la serre est caché par des plantes grimpantes, façonnées en portiques à l'aide de mâts peints en vert et réunis par des traverses" (17).

Émile Zola, *La Curée dans Les Rougon Macquart*, 6 tomes (Paris: Aux Éditions du Seuil, 1969-70) tome I: 363.

⁷⁹ Michel Delon, 116-117, 122. Charles Baudelaire, "Une Martyre," *Les fleurs du mal*, I, texte de la deuxième édition, édition critique par Jacques Crépet et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois (Paris: Librairie José Corti, 1968) 220-222. 邦訳阿部良雄訳「殉教の女」『ボードレール全詩集 I 悪の華、漂着物、新・悪の華』(筑摩書房, 1998) 251-255.

この温室のような生温かい部屋 (une chambre tiède où, comme en une serre) の寝台に、女は「昂った魂と、／倦怠にさいなまれた官能」で裸の胴を曝す。

寝床の上に、裸の胴が、憚りもなく曝すのは、
しどけなさもきわまる形

Sur le lit, le trone nu sans scrupules étale
Dans le plus complet abandon

頭も足ももっていても、それらが描写されない、胴だけの裸体。それゆえこの裸体は、固有性の意味をなさない。あるいは、意識のわずかな残滓のみが滲ませる意味のみをもつ。女の胴は、言葉を発せず、ただ「塊」としてそこに投げ出された「性」そのものの特異なるものである。⁸⁰ 頭と足があるものは、意味を志向する位置 (place) に定位されるが、この頭も足ももたされない胴としての身体は、投げ出された限界に、限界としての場をもつ。湿気が籠もるブドワールで、意味の到来に倦怠をしめすひとつの身体は、開かれ、裂かれ、官能を享受 (苦痛) し、頭と足のあいだで「出来事」を生起させるのだ。

罪ぶかい歓び、地獄めく接吻に満ちた
奇怪な宴の数々、
カーテンの襞の中を群なして泳ぐ悪しき天使らも
ともに愉しんだであろう。

この襞のあいだに穿たれた洞穴で、男も女も、ただ世界に誕生しつつある身体のみになる、あるいは「塊」、「重み」だけになるのである。

静かに眠れ、静かに眠れ、奇怪な生きものよ、
きみの不思議な墓の中に。

ブドワールの母胎にみまごう洞穴は、墓にもなる。『感情教育』のダンブルーズ夫人のブドワールは、「墓場のようにつつましく、寝所のようにほの温か

⁸⁰ ダンブルーズ夫人のブドワールでも女たちは胴を浮き出していた (leur taille émergeait)。Flaubert, 2.2: 218. フローベル「感情教育」272。

(discret comme un tombeau, tiède comme une alcôve)」い部屋である。⁸¹ また、ダンブルーズ氏の葬列が着いた墓地にも、素朴な肘掛け椅子や腰掛けをそなえた「墓場のブドワール(des espèces de boudoirs funèbres)」がみえる。⁸² その穴で誕生しつつある身体は、それゆえに死にも曝される。「母」は墓に身をかがめて自己を生み落としてつづけるのである。⁸³ 生と死の交差によってのみ、「胴」の身体は失われることがない。

こうした死の匂いがたちこめる洞穴のイメージは、18世紀のゴシック・リバイバルの流れのなかで出現したものでもある。オリエントという遠い空間と、中世に遡る遠い時間が、ブドワールの丸みのなかに保全されるが、ブドワールは、歴史のなかに位置をもたずに、時空を離散させたその瞬間の、限界での「快楽」を身体にあたえる。本稿の冒頭でふれたように、キャビネが「私有」を歴史に刻印した部屋だとすれば、ブドワールは束の間の感覚を「快楽」に向けて発散させる、名もなき感覚の空間である。⁸⁴ 際限のない、しかし際限をもつ場、一瞬でありかつ永遠である場、未来も過去もはらむ現前、覚醒と幻覚が絡みあうブドワールは、まさにそれゆえに「空虚」な場でしかない。だが「空虚」なゆえに、ブドワールは仄明るい、誕生しつつある身体を宿することができる。

身体の縁にふれる一人形、ベット、小箱

女たちの遊び道具として 1747 年に、厚紙製の男形、女形の小さな操り人形が大流行した。女たちはそれを贈りあい、暖炉のうえにはかならずとっていいほど操り人形が飾られた。ゴンクール兄弟は「どこへ行ってもスカラムーシュが、アルルカンが、パン屋の見習いが、羊飼いの少年が、羊飼いの少女が、踊り、人形ダンスを披露していた。ミニチュア版の喜劇やオペラの登場人物、

⁸¹ Flaubert, 3.3: 441. フローベル「感情教育」388.

⁸² Flaubert, 3.4: 460. フローベル「感情教育」398.

⁸³ Samuel Beckett の *Worstward Ho* も、母胎という穴のなかで誕生しつつある身体を言語に置きかえようとした作品として読むことができる。この穴には、やわらかな部分にわずかに残る意識・精神があり、(それゆえ) 頭蓋骨のイメージが重なっていく。作品の最後のほうで、*Waiting for Godot* の「女が墓にまたがってお産をする」という台詞を想起させる、老女が墓にかがむという描写がある; "Stooped as loving memory some old gravestones stoop. In that old graveyard. Names gone and went to when. Stoop mute over the graves of none." Samuel Beckett, *Worstward Ho* (London: John Calder, 1983) 45.

⁸⁴ Michel Delon, 24-25.

あらゆる種類の、あらゆる値段の操り人形である」と記している。⁶⁵

女たちはまた、ファッションドールを購入して、自分とそろいの服を着せた人形をブドワールの椅子のうえにおいた。人形はやがてブドワール人形とよばれるようになる。女たちはさらに、ブドワールで小型犬に話しかけ、自分のドレスの生地を用いた服を着せ、リボンで飾り、毛を整え、香水をふりかけ、芸をしこんだ。⁶⁶ このように女主人が、人形とペットに自分とおなじ服を着せ、また自分とおなじような身ぶりをさせ、それらに、つまりみずからの外部に、衣裳や身ぶりを「書き込む」行為は、じしんの身体の延長の限界、末端にふれようとする試みとしてみる事ができる。みずから自分の身体（の延長の限界）にふれるには、外部に書き込むことがその唯一の手段となる。

ブドワールに陳列されたさまざまな小品、中国の骨董品、装飾磁器、菓子箱、煙草入れ、ミニチュアの類や袋、小箱もまた、こうした「書き込み」行為が「かたち」となったものではないか。⁶⁷ くりかえしていえば、身体は、つねに延長し、たえず自己から出立する瞬間にある。ひとつの身体の場合は、つぎの瞬間には、自分の後ろに置き去りにされ、身体を欠いた空間がそこに残る。外部を放置して、身体はあらたなる境界へと移動するからである。すなわち「空間を『自分のうしろ』におく」。⁶⁸ そのとき、身体がみずからの外部刻印として残していく「かたち」のひとつが箱である。

フロベールの『感情教育』で、そうした「かたち」として感情を運んだのは、銀の小箱 (coffret) だった。フレデリックが意中の人アルヌー夫人の家の晩餐に最初に招かれたとき、夫人のブドワールの暖炉のうえにおかれた夫からの贈り

⁶⁵ エドモン・ド・ゴンクール、ジュール・ド・ゴンクール『ゴンクール兄弟の見た 18 世紀の女性』鈴木豊訳（平凡社、1994）122-123.

⁶⁶ Kathleen Kete, *The Beast in the Boudoir: Petkeeping in Nineteenth-Century Paris* (Berkeley: University of California Press, 1994) 47-48.

⁶⁷ ルイ 15 世の寵姫ボンパドゥール夫人もベルヴューのブドワールの装飾に費用を惜しまなかった。夫人の名望から「ボンパドゥール様式」として流行した小さな家具、袋物、小箱、漆器、金銀細工、化粧品などはブドワールにおさめられた（ジャック・ルヴロン『ヴェルサイユの春秋』金沢誠編訳（白水社、1987）180, 185.）。このようなミニチュアの類の「かたち」の陳列は、後に、ヴァルター・ベンヤミンが、19 世紀のブルジョワがあらゆる日用品に専用ケースを作り、みずからが使用するそれらの物の痕跡を容れ物に刻むことによって、みずからの痕跡を室内という箱に残そうとしたと指摘したことにつながっていく（ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論 V ブルジョワジーの夢』今村他訳（岩波書店、1995）163 等）。

⁶⁸ ガストン・バシュラール『空間の詩学』岩村行雄訳（思潮社、1969）280. Balzac, *Louis Lambert* より。

物だという銀の小箱を目にする。後にフレデリックは、アルヌーの愛人ロザネットの家のサロンと控えの間を通り過ぎるとき、名刺が入った壺とインクスタンドの間に置かれた小箱をみとめ、傷つき、憤り、開けてみたい衝動にかられる。小箱はアルヌー夫人の手元にもどったものの、夫人は夫がロザネットに贈ったカシミアのショールの勘定書をその箱からとりだして夫につきつける。箱はしかし、アルヌーの事業の失敗とともに家財道具とともに売りにだされてしまう。競売の会場で小箱を買うのは、この時フレデリックが結婚をかんがえていたダンブルーズ夫人である。フレデリックがアルヌー夫人と話すとき何度も眼を落とした小箱がダンブルーズ夫人にわたされたとき、「大きく冷たいものが胸をさっと過ぎるのを感じ」、かれはダンブルーズ夫人との関係を解消する。⁸⁸

銀の小箱はフレデリックをめぐる3人の女の手にわたるのだが、固有の位置を持ったのはアルヌー夫人のブドワールだけである。手で何度もふれたのも、アルヌー夫人だけだろう。アルヌー夫人に思いのままふれることのできないフレデリックは、その箱の場所で、夫人の身体の縁とみずからの身体の縁を重ねただろう。身体の延長上の接触は、夫人の空間を後ろに残していく。たとえばこのような描写がある——ある日、夫人がかれの家を訪ねて帰った後、かれはひとりキャビネに戻り、夫人の腰掛けた椅子、手をふれたあらゆる品物を心をこめて眺めた。彼女の何かが自分のまわりに漂っていた。彼女の存在の色香がまだつづいていた。(…il contempla le fauteuil où elle s'était assise et tous les objets qu'elle avait touchés. Quelque chose d'elle circulait autour de lui. La caresse de sa présence durait encore.)⁸⁹ 夫人の身体がふれた場の名残の空間に、フレデリックはまだやさしく身体的に包まれているのである。

けれども、こうして現出する仄明るい身体一場は、たえず内部の自己と連続すると同時に自己から分離する。この不安のなかで自己をつなぎとめるのは感覚であり、ブドワールで身体はその離散していく感覚をたえまなく集めて瞬間ごとにひとつに紡いでいた。この感覚を形象化する対象が、人形とベット、小箱であり、またその感覚する身体を映す道具が、ブドワールにかけられた鏡で

⁸⁸ Flaubert, 3.3: 497. フロベール「感情教育」416.

ブルデューは、3人の女をめぐるこの銀の小箱を、フロイトが分析している「三つの手箱のテーマ」に重ねて読む。また、感覚でとらえられる形象や個人的な体験の具体的な特殊性のなか、つまり箱のなかに、複雑な構造の物語(場)を集約することによって、箱をとおして物語を形成する作業がおこなわれているという。ピエール・ブルデュー, 52-53.

⁸⁹ Flaubert, 2.3: 248-249.

あった。じぶんの身体をあらゆる方向からいくつもの鏡に映しだして、その異質なるものにふれようとする。けれども鏡もまた、瞬間の身体しか刻印しない。

ピアズリーのブドワール—ふれあいの技術⁹¹

ブドワールはフランスから、イギリス、オーストリア、デンマーク、イタリア等のヨーロッパ各地の邸宅に広まっていった。こうしたなかで前にふれたヴァトーなどのロココの画家やサドにも感化された 19 世紀末のイギリスの画家オーブリー・ピアズリーは、ブドワールで化粧する女の姿を何枚も描いた。

少年時代、ピアズリーは早々に寝かしつけられたベッドから、晩餐会にでかけるために着替えをする母親をみつめていたという。このまなざしがかれの芸術の視点になったと指摘されるように、⁹² 初期に著されたボルノ色のつよい未刊の小説『ウェヌスとタンホイザーの物語』（1907 年刊）にすでにブドワールで身支度する女が描写されている。

勝利のノオトルダムノオトルダムの祭壇のように輝やきわたる化粧台の前に、ウェヌスは黒と瑠璃草色の薄いドレッシング・ガウンをまとって坐っていた。理髪師のコスメが、さっきから彼女の匂いのよい髪の手入れをしているのであった。焰の愛撫で熱く焼けた小さな銀の鏡ミラーを使って、理髪師は、あたかも微風のようにふんわりと彼女の額や眉の上に垂れかかり、植物の巻鬚のようにくるくると彼女の頸筋のあたりに房をなす、まるで生きているかのような、霊妙な髪ヘアの毛のカールを拵こしらえていた。⁹³

ピアズリーはこの話の初期形を『サヴォイ』第 1、2 号(1896)に「丘の麓で」と題して載せたが、そこではタンホイザーは法師の役、ウェヌスはヘレンの名で登場する。ヘレンの化粧の場面を描いたピアズリーの挿絵をみると、黒のガウンを身にまとった彼女は、鏡を持ち、理髪師の手の動きに目を閉じている。黒い仮面をつけた理髪師は、背景の闇のなかへと姿を消していこうとしている。ヘレンのあらわになった乳房は白くまるく、スカートからのぞく脚は細

⁹¹ この節の一部は、山口恵里子「ブドワールの女たちと笑う理髪師—ピアズリーの女性像」『英語青年』（研究社）第 144 巻第 5 号（1998）：17-20 と重なる。

⁹² B. Brophy, *Black and White: A Portrait of Aubrey Beardsley* (London: Jonathan Cape, 1968).

⁹³ ピアズリー『美神の館』（邦訳名）澁澤龍彦訳 中公文庫（中央公論社, 1992）29.

い。化粧台には豪華な燭台が置かれている。傍らには美顔料入りの壺を持つ侍女と太った女がいる。喧嘩や奇怪な身ぶりをしたり、音楽を奏じたりする侏儒もいる。

このブドワールで黒い仮面を被る理髪師は、ピアズリーがオスカー・ワイルドの『サロメ』にほどこした挿絵(1894)にすでに登場する。挿絵は、サロメの踊りのために「奴隷、香料と七つのヴェールを用意し、サロメのサンダルを脱がせる」という原文のト書を絵にしたものだが、理髪師もブドワールもピアズリーの発案である。猥雑だとして出版者に拒否された最初の画稿(図版3)では、理髪師はフリルの衣裳(ピアズリーが描く道化の衣裳とよく似ている)と黒い仮面を身につけ、サロメの髪を指で梳き、パフをあてる。そのようすを見守る3人の小姓のひとりが楽器を弾く。鏡台の棚には、ボードレールの『悪の華』、ゾラの『大地』がみえる。描き直された絵では、それらはゾラの『ナナ』やサドの本に変えられたほか、小姓たちが除かれて、サロメと理髪師だけしかいない。理髪師は笑いながら、黒く華奢な化粧台を前にして椅子に腰かけて目を閉じるサロメの髪に指とパフをもちいる。



図版3 Aubrey Beardsley, *The Toilette of Salomé* (1894). First Version. Illustration to *Salomé* by Oscar Wilde. Indian ink over pencil. 22.9 × 16.2cm. From the line block.

ここで理髪師は、ヨーロッパの文化的文脈のなかで歯医者や鍛冶屋、森番、道化などとなり、自然の力を制御し、あるいは自然を別の形に変える特別な能力をもつ者とみられたこと、とくに理髪師は死、彼岸を連想させたことを想起したい。⁹⁴ このイメージにふさわしく、ピアズリーが描いた、鋏を持ち黒い仮面をかぶって笑う理髪師はただならぬ気配を漂わせている。ピアズリーがみずから書いた『理髪師の唄』に寄せた挿絵でも、理髪師は常人とはおもえない顔で女の服に身を包む。ピアズリーは、理髪師、それにおなじように異界の住人であるとされる侏儒やグロテスクなものも、ブドワールのなかに描き入れることによって、その小室を二つの域の境界に位置づけたのである。理髪師が調える結髪は、緻密な捲毛や巧妙な束のふくらみもち、自然の髪を変工させるかれの魔術を存分にしのばせている。

理髪師は、長椅子のように、女が身体を開く手伝いをする「芸術」そのものなのだ。理髪師が女にする化粧、着替え、結髪、パフをあてるといった行為は、身体が他なるもの、あるいはみずからの身体に／を、ふれるための「技術」である。理髪師と女は、接触そのものを「技術」を用いて場所化することによって、二つの身体が生起する場をブドワールにもつ。この技術は、複数の身体をさまざまな仕方で延長して、さまざまな様態で共同に出現させるものであり、そのために理髪師の指が女の髪を必要とするように、複数の身体はたがいの身体の境界を共有かつ分割するのである。ピアズリーが描くブドワールは、二つの世界の境界だただけでなく、異質な身体がふれあい、場を出現させる部屋でもあるのだ。その部屋で理髪師は、指で髪をいじるという官能的でマジカルな愛撫で、女の身体を文字どおり拵げてしまうのだ。

このことを例示するかのように、ブドワールで身支度をすませてベリーダンスを踊るピアズリーのサロメの身体そのものがふくらんでしまっている（ワイルドの原作ではサロメは七つのヴェールの舞を披露する）。サロメのほっそりとしていた身体はふくらみ、サッシュがむきだしの乳房を押しあげ、ハーレムパンツが豊満なお尻を揺らす、身体のしなやかさは失われ、目はなにかを凝

⁹⁴ 理髪師の職業は大宇宙と小宇宙の狭間に成立しており、かれらの身体には自然のエネルギーが蓄えられていると考えられたため、濃厚な性的イメージが附随した。阿部謹也『中世賤民の宇宙—ヨーロッパ原点への旅』（筑摩書房、1987）等。近代になっても髪を切る／結う特権が理髪師や結髪師に付与された。18世紀には理髪師と結髪師が「髪を切る」特権をめぐる抗争している。Hew Dalrymple, *Information for the Hair Dressers in Edinburgh: against the Incorporation of Barbers* (Edinburgh, 1758).

視し、動きは凝固している。ブドワールで場を創出した「技術」は、サロメのふくらんだ身体に残留しているが、縁を分かちあう理髪師の身体を欠いたサロメの身体は他者の目に曝されるだけであり、世界を背後に置き去りにしている。このひとり立つ空間で、彼女の身体は「踊る」という意味作用をするが、すでにその身体には痙攣が切迫している。

ピアズリーの「サロメ」の巻末挿絵(*The Burial of Salome*)には、踊り終え、ふたたび理髪師の手のなかに戻るサロメが描かれている。生気の失せたサロメが、黒い仮面の理髪師とグロテスクなものの手でパフの黒い箱のなかに横たえられる。サロメの痙攣した身体は、「意味」をはぎとられ、黒い柩の箱に、あの闇の洞穴のなかに埋もれるのである。

ブドワールの延長

19世紀のある家具辞典では、⁹⁵ ブドワールは女の私室という枠を超えて、家族があつまる私的な部屋としても利用されると記載されている。ブドワール以外の部屋にも親密な性格を帯びるようになり、それにともない、女たちはブドワールで着用した部屋着を着て居間にあらわれるようになった。リチャード・セネットはこの現象をつぎのように書いている。「パリでは部屋着に似た装いがどこでも見られるようになった。婦人の私室での衣裳は応接間へと及んでいった。衣服の『私的』特性が、本来は明らかに『ふだん着』の形のもの一般的に使うことによって強調された。」⁹⁶ セネットによれば、このような部屋着の着用は、公的領域と私的領域を分かち最初条件である。すべての階級の家庭で、ゆったりとした質素な服装が好まれるようになり、「私的領域はより自然であり、身体はそれ自体で表現するものとして現れた」のである。⁹⁷

こうした部屋着による空間の親密化と平行して、ブドワールの長椅子がほかの部屋でも使用されるようになった。19世紀には下層階級の家にも長椅子がふつうにみられるようになる。バルザックは、長椅子に変身した男がその椅子のうえでおこなわれる情事を報告する話を書いたクロード・クレピヨン(1707-77)の小説『長椅子』をひきながら、『結婚の生理学』(1826)で長椅子の

⁹⁵ Henry Havard, *Dictionnaire de l' Ameublement* (1889-90); Peter Thornton, 212-213.

⁹⁶ Geoffrey Squire, *Dress and Society, 1560-1970* (NY: Viking, 1974) 110; リチャード・セネット『公共性の喪失』北山克彦・高階悟訳(晶文社, 1991) 103に引用。

⁹⁷ リチャード・セネット, 102.

危険性についてこう警告している。

あなたは自分の家の各部屋から、背掛長椅子や、近東風長椅子、二人掛長椅子、片背長椅子等、等を、容赦なく放逐すべきである。第一、これらの家具は、今では食料品屋の家庭をかざっているものであり、どこにでもころがっていて、床屋の店先にさえあるものだが、本質的に、まさしく呪われた家具なのである。(中略) 要するに、椅子ほど危険なものはまたとあるまい。そして、女を四つの壁に閉じこめておけないのはまったく不幸なことである!・・・造りつけになっていない椅子に腰かけるたびに、それが小クレピヨンの『長椅子』から教えを受けた椅子であると、信じたくならぬような夫があるだろうか?⁹⁸

こうして、衣裳と長椅子によってブドワールの親密性が、ブルジョワの住まい全体に延長される。18世紀後半には、ブルジョワの住宅が廊下でつながれた小部屋に分かれ、おのおのの私室には扉がつけられた。その「閉ざされた扉の背後」で、恋愛がむすぶブルジョワ的な男女の親密空間が成立したのは19世紀のことである。⁹⁹ このとき、particulierの空間は、privateの秘密に閉ざされた空間になるのである。

しかし、産業社会とともに生まれ、公共空間の圧力からひきこもる巢であったそのような物的にも人的にも濃密な親密空間は、「親密さの専制」で覆われるようになる。¹⁰⁰ この「専制」は長椅子にもおよんだ。病、痛みをかかえて長椅子に横たわるブルジョワの若い女に、「快樂」が届けられることはない。¹⁰¹ 椅子の腕に抱かれる女の身体は、その囲みから伸張することはなく、内部に沈ん

⁹⁸ Balzac, *Physiologie du mariage* dans *La Comédie humaine*, XI, *Études philosophiques & Études analytiques* (Paris: Gallimard, 1980) 1042; "Vous bannirez impitoyablement de vos appartements les canapés, les ottomanes, les causeuses, les chaises longues, etc. D'abord, ces meubles ornent maintenant le ménage des épiciers, on les trouve partout, même chez les coiffeurs; mais c'est essentiellement des meubles de perdition; ... Après tout, rien de si dangereux qu'une chaise, et il est bien malheureux qu'on ne puisse pas enfermer les femmes entre quatre murs!..." 邦訳バルザック『結婚の生理学』安土正夫・古田幸男訳, バルザック全集2 (東京創元社, 1973) 127-128.

⁹⁹ ノルベルト・エリアス『宮廷社会』波田・中埜・吉田訳 (法政大学出版局, 1981) 80-85.

¹⁰⁰ リチャード・セネット, 468-469.

¹⁰¹ 山口恵里子「椅子にすわる女性の肖像—エリザベス・シダルの場合」『筑波英学展望』第17号 (筑波大学) (1998): 17-47 参照。Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (Oxford: Oxford UP, 1986).

でいだけなのだ。長椅子がブドワールの外部で使われるようになったとしても、身体はみずからを投げ出す親密な「場」をもちえなかったといえる。

このことは、19世紀のパリ、ロンドン、ウィーンのブルジョワの住居が、プライバシーを守るようにつくられてはいるが、家族相互の親密さを培うようにはできていないとしばしば指摘されたことにつうじている。¹⁰²

ブドワールで女主人に愛玩された犬にしても、そうしたブルジョワの家では役目を変える。19世紀のパリにおけるペットの飼育を論じた K・ケイトによれば、1860年代後半までにブルジョワの女が犬を飼うことは、ブルジョワの男が支配する無情さと疎外感がはびこる社会へのアンチテーゼになり、ペットは人間性を失った都市と科学の時代に対抗するアイコンになった。¹⁰³ 犬への愛情は、ブルジョワ社会に欠落した部分を埋めるものとして生まれ、都市の人間不信は、犬を孤独をいやす忠実な友人にしたてあげたのである。人と人の距離が広がるほど、人は動物に庇護者としてのふるまいをみせるいっぽうで、犬に人間の行動を模倣させて、自身の抑制されたイメージを再生産したのだった。¹⁰⁴ 生きた人形とみられた犬は、ブルジョワ化、非動物化されたのである。

犬に感情移入したブルジョワの当人はそれとは裏腹に、感情生活から退行していた。¹⁰⁵ 『新エロイズ』のサン・ブルーがジュリとの愛の日々に訣別したとき、湖を走る船のうえでさめざめと泣いたように、ジュリもまたハンケチがぐっしより濡れるほど泣いたように、¹⁰⁶ 18世紀に男女の目を赤く腫らした涙は自然な感情表現だったが、19世紀の男は涙をみせず、女と子供のみが人目をしのんで泣いた。¹⁰⁷ 人前での感情表出は抑制され、感情は女々しいものとし

¹⁰² Michael Ignatieff's review of *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, by Donald Olsen, in *Times Literary Supplement*, 2 January 1987, 3; Kathleen Kete, 49 に引用。

¹⁰³ Kathleen Kete, 7.

¹⁰⁴ イーフー・トゥアン『愛と支配の博物誌—ペットの王宮・奇型の庭園』片岡しのぶ・金利光訳（工作社, 1988）167.

¹⁰⁵ Kathleen Kete, 49.

¹⁰⁶ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 521 (partie IV, lettre XVII); ルソー, 3. 207 (第4部書簡 17); "Je pleurai fortement, longtems, et fus soulagé."

¹⁰⁷ これは小説の描写にも影響をあたえ、18世紀末から小説家がボディ・ランゲージの重要性に関心を注ぐようになった。劇化と立証というボディ・ランゲージの文学的な機能が、細部描写への関心の高まりにあわせて頻繁に用いられるようになったのだ。Barbara Korte, *Body Language in Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 1997) 190.

この背景には、実生活においても身体による非言語表現が、小説の読者層の微妙なコミュニケーションのやりとりとそれに以上重要な役割をもつようになったことがある。ハンカチの握り

て、「理性的な」男が支配する社会の周縁へと追いやられたのである。¹⁰⁸感情は「感傷」に変わり、目にヴェールの帳を降ろした涙は堅牢な「閉ざされた扉の背後」に隠され、感情による身体と魂のふれあいにもコルセットが嵌められたのである。

マリオ・ブラーツは、自分が住んだ家について著した『生命の家』(1958)の最終章に、1930年代にローマで借りた館の「境界を占めた」「最後尾の部屋」ブドワールを選んでいる。その部屋には茶の地に薔薇が描かれた絨毯が敷かれ、中央に、フランス18世紀末の総裁政府様式の小型の丸いテーブルがあった。テーブルのうえのクリスタルの瓶は、シャンデリアに呼応していた。シャンデリアのブロンズ製のフレームを形作る薔薇の花輪にブシケがすわっていた。黄色の長椅子には、優美だがもろい金箔の装飾があった。そこで客が眠ることもあった。長椅子の両側に、白い円柱に金の装飾がある小机があり、椅子の前にはグリフの脚をした金色の足乗せ台が二台並べられていた。壁際にコンソール型テーブル、窓際にウィーン製のマホガニーでできた半円形の女性用書き物机があった。エンパイヤー様式の緑の長椅子の腕部は金色のライオンとなっている。凸面鏡は女性の肖像画など、さまざまな絵や石膏像を映しだしていた。

ブラーツはこのブドワールを寝室としたのだが、そこは周囲の騒音に悩まされる「もっとも親密性を欠いた一室(the least intimate room)」となっていた。

¹⁰⁹ このブドワールではもはやドラマは生まれぬ。

おわりに—D. G. ロセッティの「青のブドワール」

ブラーツは、サドをはじめとする恐怖小説(romans noirs)やゴシック小説を明るみにだすいっぽうで、ロマン派文学のエロティシズムの系譜をたどったことで知られる。¹¹⁰ この系譜に位置するイギリス19世紀の画家であり詩人でもあったD. G. ロセッティの詩集名*The House of Life* (1863-81)から、おそら

方、テーブルクロスの上を這う指、目の動きなど、身体の細部にいたる動きがメッセージをもつようになる。

¹⁰⁸ 18世紀フランスでは劇場でも読書においても多くの涙が公然と流され、感受性が涙によって表明されたが、19世紀には涙は私的領域のものとなり、過度なまでに心のなかをあらわにすることは戒められた。A. V=ビュフォー『涙の歴史』持田明子訳(藤原書店, 1994)。

¹⁰⁹ Mario Praz, *La Casa della Vita* (Arnoldo Mondadori Editore, 1958); *The House of Life*, English trans. Angus Davidson (London: Methen & Co Ltd, 1964) 328-350.

¹¹⁰ Mario Praz, *The Romantic Agony*, English tans. Angus Davidson (Oxford: Oxford UP, 1933; 2nded., 1951, 1970).

く先のブラーツの自著のタイトル *La Casa della Vita* はとられている。そのロセッティもブドワールにいる女たちを繰り返し詩と絵にあらわした。かれのブドワール絵画のうちの二枚、『青いクロゼット』*The Blue Closet* (1856-7, 図版4) と『青の閨房』*The Blue Bower* (1865) の場のなかに本稿を閉じることにしたい。



図版4 Dante Gabriel Rossetti, *The Blue Closet* (1856-7). Watercolour. 33.4 × 24.8cm. Tate Gallery, London.

前者では、青と白のタイルが貼られたクロゼットに、中世の衣裳を着た四人の女が立ち、そのうち二人が楽器を弾き、残りの二人が歌を歌っている。楽器には、ロセッティが好んだ太陽と月のモチーフが描かれ、時の流れを示唆する

が、¹¹¹ 画面は音が生まれるその瞬間を刻む。その意味をなす以前の音は、太陽の焦熱でも、月の冷たさでもない、生温かい一瞬、それは月が沈み、太陽が昇る前に到来する薄明の空虚さにおいて現前する、ブドワールの身体の間そのものである。四人の女は、たがいの重みを支えあい反発しあう場、共有しかつ分割する仄明るい身体の間を、奏じるのである。

『青の閨房』は、ロセッティが所有する中国漢時代の梅模様の染付がタイルに見立てられて背景に描き込まれた、「すべて青に染まった」油彩画である。¹¹² 女がつまびく楽器は日本の短琴である（ロセッティの古楽器コレクションに日本の琴も含まれていた）。本来 13 本である短琴の弦が、ここでは 14 本になっているのは、その弦の数に 14 行のソネットを想起させることによって、ロセッティが詩と絵画の同一性を訴えたからである。¹¹³ ロセッティと親しかった画家ホイッスラーが 1863 年頃から、本格的に「東洋風絵画」に取り組み、音楽的色彩の実現を図ったことはよく知られているが、ロセッティもまた「日本」を絵画に取り入れることによって、特定の時空を暗示しない「美」を『青の閨房』で実現しようとした。たとえば、F. G. スティーブンスは『アシニアム』（1865 年 10 月 21 日）誌上で『青の閨房』をこのように評した。「東洋のタイルと時計草以外に、主題、時、空間を示すものは何もなく（中略）作品の知的で純粋な芸術的壮麗さが独自に歩きだす。ダルシマーの音楽が見る者の認識を越える時、色彩のハーモニーが今度は目に訴えてくる。」¹¹⁴

身体が投げ出された場が色彩を帯びる。それは、瞬間の、ひとつの身体の色であり、身体の限界すなわち肌の色である。ロセッティは音楽、それもメロディー以前のざわめきの声が、言語以前のリズムとして世界に閃きつつある瞬間に、場所的な色をあたえたのだ。この色は、身体の縁がさまざまな仕方で襲の

¹¹¹ *Pre-Raphaelites* (London: Tate Gallery, 1984), no. 219. *The Blue Closet*, description by Alastair Grieve. 四人の女性の中世の衣裳については、Eriko Yamaguchi, "Rossetti's Use of Bonnard's *Costume historiques*: A Further Examination, with an Appendix on Other Pre-Raphaelite Artists," *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 9 (2000) : 5-36.

¹¹² O. Doughty and J. R. Wahl, eds. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 vols. (Oxford: Oxford UP, 1965-67) 2: 552.

A. I. Grieve は、この青が画面を支配する絵に北斎の『富嶽三十六景』の影響をみる。Alastair Grieve, "D. G. Rossetti's Stylistic Development as a Painter," Ph.D. diss., Courtauld Institute of Art, University of London (1968):183.

¹¹³ 谷田博幸「ヴェネツィアの牧歌あるいは十四弦の琴—ロセッティの *The Blue Bower* (1865) をめぐって」『ロセッティ展』カタログ (1990) : 40-46.

¹¹⁴ F. G. Stephens, "On *The Blue Bower*," *Athenaeum*, 1982 (October 1865): 545-546.

ように折り返されるなかで、現れては消える陰影であり、あるいは重みをかけられた縁が折られては払げられるときに滲みだす呻きでもある。縁と縁が重みをかけられ、折り撓められて創出される身体の場合は、明るくなく、仄暗く、際限のないしかし際限をもつ場である。けれどもその場はけっして「ブランク」ではない。仄明るく色づく場が、身体を特異にしているのである。

ブドワールは、厚い布とヴェールの襞に幾重にも被われた仄明るい箱である。その箱のなかで、長椅子のうえに半臥に投げ出された身体は、みずからの縁を一つの縁からべつの縁へと延長して移しゆき、そのつど他なる身体の縁とふれあい、その境界の折り畳みのなかに「場」を生起させた。身体とはその襞において、他なるものと支えあい、反発しあうなかで「重み」を経験する「出来事」である。場が生起する身体の縁と縁のあいだの世界は、魂の調和、魂の折り重なるの様態でもある。精神は身体を意味化し、止揚しようとするのだが、その精神も身体の縁が延長される出来事のなかでは絶対の意味をあたえることはできない。ブドワールは、このような諸身体の縁が多様に撓められて延長された襞の集成体 (corpus) の箱でもあるのだ。その箱のなかですでに飽和状態にあった内部が外部よりも大きくなり、襞の折り目がついに裂開されるとき、身体はみずからの縁の重みに耐えられなくなるだろう。ブラーツがブドワールで眠っていた時代、身体は、襞の箱から出立し、自己の母胎へのしがみつきを奪われ、あるいはみずから放棄し、外部を歩きはじめるようになるのである。