

フランシスコ・ゴヤの『戦争の惨禍』における傷ついた身体とオブジェクトな身体

増田 哲子

はじめに

フランシスコ・ゴヤの『戦争の惨禍』(*Los desastres de la guerra*)における執拗で残酷なイメージの数々—傷つき、手足を挽がれ、服を剥ぎ取られた身体や地面に積み重ねられた死体の山—は、ぞっとさせるような震えの感覚を引き起こす。たとえば、恐れ、痛み、不安、嫌悪、反感とも呼ぶことができるこの感覚は、意味付けや合理化が起こるよりも早く、私たちの身体において直接的に喚起される。これらのイメージは、私たちの身体の深奥において恐怖や不安を引き起こす。本論文では、このような強烈な感覚を引き起こす「傷」のイメージについて、ゴヤの『戦争の惨禍』におけるさまざまな身体描写を通して考察する。ゴヤが描いた傷ついた身体の数々—正常なフォームを破棄された身体、皮膚を裂かれた身体、衰弱し、互いに重なり合った身体など—について、「傷」や「オブジェクトなもの」といった概念を参考にしながら分析していく。その際、主にフランスの思想家ジョルジュ・バタイユの著作を参照する。

1. これまでの研究と問題の設定

はじめに、『戦争の惨禍』についての先行研究と基礎的な情報を整理してみよう¹。『戦争の惨禍』は82枚の銅版画で構成される版画集で、スペイン独立戦争(1808-14)における戦闘の様子や戦後の荒廃の様子を題材としている。エッチング、アクアティント、ラヴィといった技法を組み合わせ彫られた銅版画で、オリジナルの銅版は現在マドリードの国立銅版画院(Calcografía Nacional)に所蔵されている。作品の制作年代の同定は、独立戦争時のゴヤの制作状況を示す資料が不足しており困難である²。先行研究の多くは本作品の制作年を1810-20年としているが、制作終了時期については未だに議論が残っている³。独立戦争中から戦後にかけて制作されたとされるこの版画集は、ゴヤの生前に発表されることはなかった。その理由は明らかになっていないが、戦中・戦後の不安定で抑圧的な政治状況のなかで、当局の目を用心してのことだったのかもしれない⁴。ゴヤは、戦争終結後の1814年に《1808年5月2日》(1814年、キャンヴァスに油彩、268×347cm、マドリード、プラド美術館、GW982)と《1808年5月3日》(図1、1814年、キャンヴァスに油彩、268×347cm、マドリード、プラド美術館、GW984)を制作し、1817年にセビーリャの大聖堂のための宗教画《聖フスタと聖ルフィーナ》(1817年、キャンヴァスに油彩、309×177cm、セビーリャ、セビーリャ大聖堂、1817年、GW1569)を制作している他、この時期(独立戦争中および戦後)



図1 《1808年5月3日》1814年，キャンヴァスに油彩，268 × 347cm，マドリード，プラド美術館，GW984

には『戦争の惨禍』の他にも2つの版画集『ラ・タウロマキア（闘牛技）』（1815-1816年、GW1149-1243）、『ロス・ディスパラテス（妄）』（1815-1824年、GW1571-1604）の制作にもあたっていたと思われる。戦争終結後もスペインの政治状況は安定せず、1812年にカディスにおいて採択された自由主義憲法は1814年に帰還したフェルナンド7世によって廃止され、王政復古がなされる。このような状況のなかで1819年にゴヤはマドリード郊外に「聾者の家」を購入するが、おそらくは政治的理由により1824年にはフランス、ボルドーへと出立する。『戦争の惨禍』の銅板はマドリードに残っていたゴヤの息子ハビエールの手に移ったと思われるが、結局、版画集はゴヤの死後数十年を経て1863年に初めてサン・フェルナンド美術アカデミーにより出版された⁵。

約15cm × 20cmの銅板には、武器をもって戦う人物（スペイン民衆とフランス軍兵士）の様子、暴行、処刑、拷問の様子、重ねられた死体やその処理の様子、そして戦後の病気、飢餓、困窮の様子などが刻まれており、各版画にはゴヤ自身による簡潔で、含意に富んだキャプションが付されている。また、版画集終盤の16枚は「強調されたカプリチオス（*Caprichos enfáticos*）」と呼ばれ、戦争前後の抑圧的な政治状況や腐敗を多様な比喩表現や諷刺を用いて表している⁶。

2000年にマヌエル・マティーリャによって編集された『戦争の惨禍』のカタログはこれまでの研究を網羅的に紹介しているが、概観してみるとその多くは技法的問題、各版画の順序付け、制作時期の特定、そして象徴的、図像学的解釈に従事してきたことがわかる⁷。たとえば、20世紀以降の『戦争の惨禍』にかんする主な研究とし

て、エンリケ・ラフエンテ・フェラーリによる歴史的アプローチ⁸、トマス・ハリスによるゴヤの版画作品のカタログ・レゾネの作成と技法視点からの分析⁹、さらに70年代はじめのピエール・ガッシュエによるゴヤの全作品のカタログ・レゾネ¹⁰などが挙げられる。さらに、スペイン独立戦争200年にあたる2008年にはプラド美術館にて「戦争の時代におけるゴヤ」展が開催され、新たな展覧会カタログが出版された¹¹。カタログ編纂を基礎としたこれらの研究は、作品にかんする膨大な情報を整理・分類することを目的としており、特定の視点・概念からの解釈はあまり行われていないが、ゴヤを戦争という人間のもっとも残虐で暴力的な行いの「目撃者」あるいは「告発者」として描くものも少なくない¹²。だが、この版画集に愛国心的な意味を見出そうという試みは、しばしば矛盾に行き着くことになる。というのも、『戦争の惨禍』においてゴヤは、一貫した政治的立場から、記号的あるいは象徴的表現を用いて一方の側の行為の正当性を描くという戦争画の伝統的な表現方法とは決別しているからである¹³。つまり、ゴヤはフランス軍兵士とスペインの民衆の姿を、侵略する者とされる者という一次的な関係で描くのではなく、両者を交換可能な関係性のもとに描いているのである。たとえば、10番《これも嫌だTampoco》¹⁴（図2）と13番《悲しいめぐり合わせAmarga presencia》において、フランス軍兵士はスペインの民衆を力づくで引きずっている。だが、28番《暴徒Populacho》（図3）と29番《当然の報いだLo merecia (sic)》においては、スペイン民衆が兵士たちに残酷なリンチを行っている。このように、特定の人物が英雄的に描かれることはなく、戦争についての特定の価値観が表明されることもないというゴヤの描写の特徴にかんして、バレリアーノ・ボサールは、『戦争の惨禍』においては侵略する者とされる者が個人的な（個別的な）関係で描写されていると指摘する。



図2 『戦争の惨禍』10番《これも嫌だTampoco》エッチング, 15 × 21.6 cm., GW1006.



図3 『戦争の惨禍』28番《暴徒Populacho》エッチングとラヴィイ, 17.7 × 21.9cm, GW1040.

ゴヤは、犠牲者と執行者のあいだに、恐ろしい個人的な関係を構築した。何人かの犠牲者は刑の執行者を見つめ、反対に、執行者も犠牲者を見つめる。ゴヤは、あらゆるイデオロギーや政治的、道徳的、国民的価値を超えて、ふたつの人間の生命、そして向かい合うふたつの死を描いた。ゴヤの関心をひくのは「死」であり、その名において与えられたり、傷ついたりするような何かではない。ゴヤによる戦争は、英雄的なものとは無縁である¹⁵。

ボサールは主に美学的な視点からゴヤの作品を分析しているが、『戦争の惨禍』における「傷」の描写に焦点を当てるといふ本論文の目的にとって、これらの言葉は非常に示唆的である¹⁶。すなわち、『戦争の惨禍』において描写されるのは集合的な戦闘の場面ではなく、2、3人の人々のあいだにおける生命の直接的な対峙であり、その直接的で切迫した様子は、さまざまな身体—傷つき、暴力に曝され、突き刺される身体—を通して表現される。「敵」と「見方」ではなく、ふたりの人間と人間の関係において、皮膚は切り裂かれ、身体に傷が与えられる。そして、このようなふたつの生命の、あるいはふたつの身体の緊迫した対峙の瞬間の描写によって、私たちは深く動揺する。

ボサールの言葉にあるように、『戦争の惨禍』においてゴヤの視線は「あらゆるイデオロギーや政治的、道徳的、国民的価値」を超えていく。このような視線は、この版画集において執拗に繰り返される残酷な描写を「戦争反対」という単純なスローガンの下に理解すること、道徳的、合理的、あるいは人文主義的¹⁷な解釈に還元することを拒否している。言い換えるならば、たとえそのような解釈を行ったとしても、つねにそれらを超える何かが残ってしまうのである。それは、戦争や暴力についての理性的、道徳的判断から逸脱してしまうものであり、むしろ私たちの個人的あるいは社会的アイデンティティの形成の根源に強い揺さぶりをかけてくる。『戦争の惨禍』が私たちに深く動揺させるのは、そのような何かがしばしば垣間見えてしまうからである。

ゴヤが描いた傷ついた身体の表現とそれらが鑑賞者に与える衝撃や感覚を主題とする本論文では、未編集の作品を含めると80枚以上ある版画のうち、戦闘する人物、打ち捨てられた死体、拷問、病気や飢えを描いたものに焦点を当てることにする。なぜなら、これら傷ついた身体や死体は、本論文の中心的なテーマである「オブジェクトなもの」に含まれるからである。

精神分析学や文学の視点を通して「^{オブジェクション}おぞましき」の概念を追究したジュリア・クリステヴァは、オブジェクトなものとしての死体について次のように述べている。

死体とは生を荒廃させる死だ。^{オブジェクト}おぞましきもの。それは棄却されたものだが、あ

る事物に対してそうであるように、人はそれから自分を切り離せないし、身を守ることもおぼつかない。想像上の異様さ、かつまた現実の脅威。死体はわれわれに呼びかけ、ついにはわれわれを呑み込んでしまう¹⁸。

「オブジェクト」という語は、ラテン語の「abjectio」に由来し、放擲、棄却、投げ出すことを意味する「jectio」と、空間的な隔たり、分離、低減、除去などを含意した接頭辞「ab」から成る。オブジェクトは「私 (je)」と対立するものだが、そのような対立物として一つの「対象 (objet)」となることはない。後述するが、オブジェクトなもの唯一の定義は、それ自体として定義できず、ただ排除・棄却の対象となることでしか定義できないという点にある。単純化を恐れずに言うならば、私が私として自立するために絶えず行わなければならない棄却、分離、吐き出す行為そのものがオブジェクションであり、私をそのような棄却行為へと駆り立てるものが「おぞましきもの」であると理解することもできるだろう。また、オブジェクトとオブジェクションは「境界」と密接に関わっている。オブジェクトなものは、分離・棄却の行為を通して自己の境界を設定するよう促すものであるが、同時にそのような境界を絶えず脅かすものでもある。境界を要請しながら、そこに侵入し、粉碎しようとするもの。傷、血液、排泄物などは、肉体の開口部から排出されるもの、あるいはその境界に裂開を作るものであり、「おぞましきもの」として考えることができる。また、クリステヴァによれば、死体はこのようなオブジェクトの「極み」である。死体は私たちに呼びかけ、しまいには呑み込んでしまう。死体に直面する者は、それから自己を分離させることによって境界を保とうとする。だが、「おぞましきもの」としての死体はそのような境界に侵入し、直面する者に揺さぶりや苦悩を突きつける。クリステヴァは次のように述べる。

死体[cadavre ラテン語 cadere (落下する)の意より]、この救いようもなく転落したもの、不潔な掃きだめにして死が、ほんの虚妄の偶然であるかのように、これに直面する者の同一性を瓦解させる様は、さらに苛烈を極めていく。血や膿でまみれた傷口とか、汗や腐敗の甘酸っぱい匂いとかは死を意味するのではない。意味された死—たとえば、脳電図の波が消えるような—を前にして、私は了解し、反応し、受け入れることだろう。いや、化粧もせず、仮面もつけない写実的な演劇のごとく、死体のような屑〔廃物〕は、生きるために絶えず私が身をもぎ放す事物を私に指し示しているのだ。死体の分泌物、汚穢、糞便、これらは死のうちで生がほとんど耐えられないか、かろうじて耐えうるものである。そこでは私は生者としての私の条件の限界にある。生きものとしての私の身体はこの限界から発する。これらの屑は、喪失に次ぐ喪失を重ねて何も私に残らなくなるまで、私

の全身が境界を越えて墮ちてゆく (cadere)、つまり死体となるまで、私が生きるために落下してゆく。汚物が、私の存在しない、かつまた私の存在を許容しもある、境界を越えた側のことならば、屑のなかでも吐き気を催させることが最も甚だしい死体は、およそありとあらゆるものに進入した一つの境界である。もはや私が追放する主体ではなくて、《私》が追放されるのだ。境界が一つの物体と化したのである。境界がなければ、どのようにして私は存在し得るのか¹⁹。

クリステヴァによるこれらの言葉からわかることは、第一に、死体は受け入れられ、了解可能な死を意味しているのではないということだ。「おぞましきもの」としての死体は、科学的な知識や宗教的な説明により合理的に意味づけされるものではない。そして、「化粧も仮面もつけない」死体は、それに直面する者に何かを剥き出しにし、曝け出す。それは、生者と死者の境界、私が生者として在るために、そこから絶えず身を離し続けなければならないような境界を指し示している。だが、「おぞましきもの」としての死体はそのような境界へと侵入し、それに直面する私たちに苛烈な恐怖や嫌悪感を催させる。死体が催させるそのような嫌悪感や吐き気のうちには、それらオブジェクトなものから身を離し、境界を守ろうという自己の棄却行為と、そのような行為にも関わらず絶えず境界に侵入し、境界の向こう側へと転落させようと誘引する力との拮抗があるのではないか。このような棄却の行為・動作について、クリステヴァは次のように記述している。

ある食物、汚物、屑、塵芥に対する嫌悪感。私の身を守る痙攣や嘔吐。汚穢、掃きだめ、不浄から私を引き離し、身をそむけさせる反感や吐き気。妥協、どっちつかず、裏切りの醜悪さ。これらのものへ私を導いてゆくとともに切り離しもある、魅入られたような不意の動作²⁰。

このような嫌悪感、そこから目をそむけさせるような反感、だが同時にそれらに魅入られたように惹きつけられもする不意の動作。これは、私たち鑑賞者がゴヤの『戦争の惨禍』における一連の傷ついた身体や投げ捨てられた死体の山のイメージに直面した際の動作と重なるのではないだろうか。本論文では、前述したような作品を前にしたときの恐れ、痛み、不安、嫌悪、反感といった感覚をクリステヴァが述べるオブジェクションの感覚・動作として定義し、それを引き起こすゴヤが描いたデフォルメされた身体描写を「おぞましきもの」のイメージとして分析する。

2. 暴力的なもののイメージをめぐる「魅惑」と「嫌悪」

スーザン・ソントグは、戦争写真などさまざまな暴力のイメージを分析しながら、

ゴヤの『戦争の惨禍』の暴きだす残忍さは見る者を目覚めさせ、衝撃を与え、傷つけることを意図している²¹と記述している。「衝撃を与える」「傷つける」など物理的に力を加えることを指す言葉が示すように、ゴヤの残酷なイメージは私たちに「身体的」ともいえる効果、恐怖、動揺、不安、嫌悪といった感覚や感情をもたらす。だが、これまでの美術史の領域においては、私たちを直接的方法で打ちのめすようなゴヤのイメージがもつ力についてはあまり論じられてこなかった。というのも、このようなイメージの力は、図像の象徴的あるいは文学的な意味を分析するという美術史の意図を超えてしまうからである。ボサールの次の言葉が示すように、伝統的な西洋美術の言説においては、イメージに表された痛み、暴力、残酷さは常にそれを正当化する根拠や理由を与えられてきた。

暴力や残酷さの伝統的な描写は、それらを正当化そして正統化することができる要素をイメージのなかに導入してきた。それらの要素は、あるときには宗教的なものであり、あるときには政治的またイデオロギー的なものであったが、いずれの場合においても、論拠はほぼ同じであった。すなわち、暴力や極度の残酷さの行使を正当化するような（より上位の）価値が存在するのだ、という言い分である²²。

実際に、西洋美術史の流れのなかで、傷ついた身体や暴力に曝された身体は特殊な位置を占めていると言えるだろう。美術館には、キリストの受難や磔刑、聖人の迫害の様子などを描いた作品があふれている。通常の意味において、暴力のイメージを分析するということは、そのようなイメージを正当化するシンボルやアトリビュートを読み解くことである。それは、「痛みのイコノグラフィー」とも呼べる。この痛みのイコノグラフィーの根本的な性質について、ソントグは次のように述べる。

描く価値があるとされた苦しみのもっとも代表的なものは、神ないし人間の怒りから生じたと考えられる苦しみである。(病気や出産のような自然に起因する苦しみは、美術史上、めったに描かれてない。あたかも手落ちないし不運による苦しみなどというものは存在しないかのよう、事故に起因する苦しみが描かれた例は事実上、皆無である。)²³

ソントグによれば、出産や病などによって引き起こされる苦痛は特筆すべき出来事ではなく、絵画による正当化もあまり行われてこなかった。それらは、帰結として自然な死へとつながるもの、有機的なプロセスの死へとつながるものである。

ボサールは、ゴヤの『戦争の惨禍』のうちのいくつかの版画について確かにイデオ

ロギー的な解釈をすることも可能だとしているが、その一方でゴヤがそのような読解のための象徴的なアトリビュート（たとえば盾や国旗など）を除去してしまっていることを指摘している²⁴。この版画集において暴力は、理由付けや合理化をすり抜け、イメージを観る者に急迫してくる。さらにボサールは、伝統的な戦争画においては、そこで表現されている暴力的行為を英雄化、象徴化するために観る者とイメージとの間で「距離」が取られてきたが、ゴヤはそのような距離を排除していることも指摘している。『戦争の惨禍』においては、クローズ・アップされた小さな画面を覗き込むことで鑑賞者はそこに描かれた残虐行為により接近することになり、自分自身もそのような行為に参加しているかのような意識をもち得る²⁵。『戦争の惨禍』において表された、伝統的な痛み of the イコノグラフィーによる読解を逃れてしまうこれらの暴力は、私たち鑑賞者によりダイレクトに訴えかけ、それにより、本論文の最初に言及したような恐怖や不安の感覚を引き起こすのではないか。

フィリップ・ショーは、これまで『戦争の惨禍』についての批評や解釈が伝統的に根差してきたヒューマニスティックな視野から作品を引き離す必要性を主張し、そのためにイギリスの現代作家チャップマン兄弟²⁶の言葉を取り上げている。それは、ゴヤの『戦争の惨禍』のイメージが行使する力、批判的ではしばしば議論を巻き起こすような真の力を明らかにするためであり、さらに、作品の至るところで見られる「アブジェクトなもの」に焦点を当てるためでもある²⁷。ショーによる「アブジェクトなもの」の議論は後に述べることとして、ここではチャップマン兄弟がゴヤの作品に見る「暴力的なもの」を表現する際の矛盾とタブーに注目する。ショーによれば、伝統的解釈において『戦争の惨禍』を見る者は、暴力や戦争に対して一定の道徳的スタンスを取ることをある程度ではあるが強制されてきた²⁸。「対して」という語が示すように、これらの解釈においては、暴力的なものや血なまぐさいものから適切な距離を取ることが要請される。人文主義的な視野から分析を行う限り他の姿勢をとることは許されず、それについて何らかの疑問を抱くことはタブーを犯すことにつながってしまう。だが、すでに述べたように、本論文ではゴヤの作品における人文主義的な意味付けから食み出るようなものの分析を目指しており、そのためには、ゴヤの作品を直接的に自分たちの作品に引用したチャップマン兄弟の次のような言葉が示すように、あえてタブーを犯さなければならないのかもしれない。

暴力に対して道徳的スタンスをとるためには、それに密接に関わりながら、それを示さなければならない。私たちはゴヤの作品を自分たちの作品に使用した。それは、彼の作品にはそのような矛盾が現れていたからだ。たいていの場合、道徳的タブーというものは最大の侵犯によって明らかにされるのだ²⁹。

チャップマン兄弟が述べるように、ゴヤの作品は暴力的なもの向き合い、それを表現する際の矛盾を示している。私たちは、道徳的に「そうあるべきである」という根本的な前提のようなものをそれぞれもっており、そのような前提によるならば、強姦される女性、拷問される身体、切り刻まれる死体などは、そこにおいて社会的・道徳的な違犯が犯されたところの身体として位置付けられる。それは、最大のタブーである。だが、それにも関わらず、否それだからこそ、作家はそれらを表現しようと試みる。想定された限界を超えて暴力的なものや悲惨なものを描こうとすると、その作業は、チャップマン兄弟の言葉にあったように、侵犯から始まることになる。残虐な場面や暴力的な行為を作品において表現するためには、それに向き合い、受け止め、そのような暴力的なもの自分自身との結びつきを表出していかなければならないのではないだろうか。そして、そのような暴力的なものとの結びつきを促すのは、必ずしも合理的な動機だけではないのではないか。その動機のなかには、暴力的なものに対する不安や恐れ、感情のみならず、魅力や欲望も入り込んでいるのではないだろうか。

ソントグは、暴力的なもののイメージを見ることの倫理的問題について論じる際に、芸術家のみならず鑑賞者の側の道徳的態度の曖昧さに言及した。ジャック・カロの戦争版画からクリミア戦争、ベトナム戦争、そしてルワンダやボスニアにおける紛争の写真を分析して、ソントグは次のように述べる。「そのような写真に対する反応がすべて理性や良心の指揮下にあるとはかぎらない。苛まれ切断された死体の描写のほとんどは確かに性的な興味を喚起する。」³⁰ ソントグの言葉にあるように、私たちは残酷なものを見たいという欲望を完全に否定することはできない。チャップマン兄弟が芸術家と暴力との共犯関係の可能性を示唆したとするならば、ソントグは鑑賞者の態度を疑問に付している。つまり、暴力的なイメージを前にした私たちは、理性的ではなく、時には性的ですらある関心によって心を動かされるのではないかということが問われているのである。ゴヤの『戦争の惨禍』の残酷なイメージの執拗さと、チャップマン兄弟やソントグの言葉は、私たちに、自分自身のなかに他者の痛みのイメージに対する欲望やそれに魅了される可能性があるのではないかということを不意に気づかせることになる。

ここで問われるのは、「哀れみ (compasión)」の問題でもある³¹。特定の価値観や主義による正当化・合理化という手段に頼らないとしたら、私たちは暴力のイメージをどのように受け止め得るのか。上述したように、残虐なイメージ—たとえば、四肢を切断されたり拷問されたりするような身体のイメージ—を前にしたときの私たちの道徳的スタンスはあまりに脆弱である。むしろ私たちは、暴力のイメージを受容することについて、そのような脆弱性に寄りかかることなく考察しなければならない。その手段のひとつとして、「身体的なもの」に着目することが有効なのではないだろうか。なぜならば、倫理、道徳、合理化に頼らずに暴力やそのような行為に傷つく他者のイ

メージを受け止めることは*com-pasión*「共に苦しみを受けること」であり、それはいつもパッション（激しい感情や欲望）という身体的なものを通して起こるからである。暴力に理由を与え得る伝統的な戦争画の描写方法を排除した『戦争の惨禍』について解釈するためには、私たちはそれらのイメージが最初に引き起こした感覚、そこには嫌悪、恐怖、不安、あるいは魅惑や欲望さえも入り込んでいるかもしれないような感覚から出発しなければならない。

このような暴力的なもののイメージに対面した際の強烈な、そして矛盾する感覚について考察するために、ジョルジュ・バタイユの思想を参照してみたい。バタイユは、恐ろしいイメージを前にしたとき私たちのなかには、嫌悪と魅了が入り混じった不条理な感情がわき起こるということを躊躇うことなく断言した。バタイユが手足を切断される20世紀初頭の中国の囚人の写真を自らの机の上に飾っていたことはよく知られているが、ソントグは、この写真にかんするバタイユ自身の言葉を引用しながら次のように述べている。

バタイユは書いている、「この写真は私の人生で決定的な役割を演じた。私は耐え難く、同時に恍惚とさせるこの苦痛のイメージにそれ以来とりつかれている」。このイメージを思いめぐらすことは、バタイユによれば、感情の苦悶であり、同時にタブーとされたエロティックな知識の解放である。これは多くの人々には信じがたい複雑な反応であろう³²。

バタイユは手足を切断される囚人の姿を熟視することによって快感を得ていると主張しているのではない。切断される身体、恐ろしいイメージを前にしたとき、恍惚であると同時に耐えられない苦悶であり、苦痛であると同時に解放であるような複雑に混合した感覚に充たされることを証言しているのである。このような苦悶に満ちていると同時に欲望する、混沌とした視覚については、単純な定義により説明することはできない。

別のテキストにおいてもバタイユはこの囚人の写真に言及して、次のように述べている。

一枚の刑苦の画像が目のおかれる時、恐怖から、目をそむけてしまうこともできる。だが、ひとたびそれを眺めれば、私はわれを忘れてしまう。……刑苦の身の毛のよだつ画像は、私という個人の個性が閉じこもっていた（おのれを限定していた）気圏に穴をあける。その気圏を荒荒しく（訳文ママ）開き、引き裂く³³。

バタイユによれば、恐怖のイメージは私という個人の個性を荒々しくこじ開けてし

まう。このように開かれた状態において、私が私であるという個人の個性やアイデンティティの限定性は引き裂かれ、「忘我」の状態に達することになる。このような状態へと存在を導く恐怖のイメージを、バタイユは「恍惚の点 (point d'extase)」と呼ぶ。バタイユの思想においては、暴力的なもののイメージは私たちに直接的に触れ、私たちの境界に穴を穿ち、外へと無理やりに引き裂く。このような状態において、イメージのなかの傷ついた身体とそれを鑑賞する私たちの身体は、深く ^{コミュニケーション} 交流することになる。

バタイユは、そして私たちは、戸惑ったり、嫌悪したりしながらも、なぜそれほどまで傷ついた身体のイメージに惹きつけられるのか。それを明らかにするために、以下の論考では「傷」が私たちにとって示すものについて、『戦争の惨禍』の具体的なイメージをバタイユの思想を通して考察していく。

3. 『戦争の惨禍』において解体される身体

「傷」は、ゴヤの『戦争の惨禍』の本質的なモチーフのひとつであると同時に、バタイユの思想における重要な概念のひとつでもある。ここでは、傷を人間の身体の正常なフォルムやその完全性に孔を作り出し、それらを引き裂いてしまうものとしてとらえ、『戦争の惨禍』が傷ついた身体、つまり正常なフォルムを失った、デフォルメされた身体で溢れていることを示していく。その際、そのような人としてのフォルムを失った身体が示すものについて論じたバタイユの思想を考察し、さらに、精神分析的な概念を利用しながら『戦争の惨禍』を分析したフィリップ・ショーの議論を参照して、ゴヤが描いたデフォルメされた身体について見ていく。まず、フォルムの解体こそ、バタイユがゴヤの芸術の特性とみなしていたという点を明らかにしてみよう。

バタイユがゴヤの作品のうちに見出し、ゴヤ自身を重ねたモチーフのひとつとして「建築物を壊すこと」が挙げられる。バタイユにとってゴヤの芸術作品は、旧体制や過去の疲弊した価値の象徴としての「建物」を内部から蝕むことであった。これについてバタイユは、以下のように述べている。

全体においてゴヤの芸術は過去に属している。しかし、苦悶に満ちた動きのうち、それは過去から逃れようと試みた。たしかに、その手法によってゴヤは、過去の、寺院を立て、装飾した者たちに似ている、しかし、満身の力をふりしぼって、内部から、彼はその基礎を侵食した。彼はそれに不協和と恐怖を突きつけたのであり、この恐怖の中で、建物の存在理由が、それを表現することにあつたところのものが否定されるのである。寺院は保護し、安心させ—断言するという使命をもっていた。ゴヤは内部から、自分を鎮めることのできない寺院の無力さと、

建物全体の虚妄さ、残酷さ、腐敗を叫んだ。ゴヤは夜の中での寺院の火事、アカデミスムの苦しげで、否定的で、けいれん的な対極である。その積極的な意味は死、いやしがたい老衰—死—と空虚であった³⁴。

「建物の侵食」「寺院の火事」といった言葉に示されているように「建物」を壊すことによって、ゴヤは慣習的なものの覆いや装飾が与えてくれるとされた「安心」や「保護」を取り払って、何かを—おそらくは死や空虚といったものを暴きだそうとした。バタイユにとって「建築」は、「権威的なもの」が形態的に—静的で、威圧的な、完成された形態として—あらわれたものであった。ドゥニ・オリエはバタイユの思想を「建築」という観点から分析したが、とくにバタイユが1929年に雑誌『ドキュマン』において、建築を「牢獄の監視者—その権威主義的な位階制との共謀」として弾劾していることを指摘している³⁵。ここで『ドキュマン』誌に発表された「建築」という記事の一部を見てみよう。

建築というものは、人間の容貌が各個人の存在の表現であるのと同様に、社会の存在それ自体の表現である。(…) 実際、社会の理想的存在、つまり権威をもって命令し禁止するものだけが、いわゆる建築学的構成でもって自己を表現するのである。だから巨大な建築物は、尊厳と権威の論理をあらゆる胡散くさい要素に対抗させながら、防波堤のように聳え立つのだ。教会や国家が大衆に沈黙を要求し強制するのは、まさに大伽藍や宮殿という形式によってなのである。たしかに、大建築が社会の穏健さばかりか、しばしば真の恐怖心をも鼓舞しているのは明瞭なことである³⁶。

バタイユにとって建築は、さまざまな分野における支配や権威の象徴であった。建築は、社会における理想的で規範的な存在の表現であり、教会、玉座、王宮、大型のモニュメントなどがその例として挙げられる。建築学的構成は、いかなる混乱にも権威のロジックを対立させ、支配的な恐怖をそこに住む大衆に与える。そして、彼らに一定の秩序と方向性を備えた社会的行動をとることを強制する。建築は、社会的振る舞いや規範を定める「枠組み」のようなもの、かたち、フォルムでもある。オリエは、「建築」というタームのなかに、「形相 (*eidōs*)」という哲学的概念を源にもつ「フォルム」の概念を見出す。フォルムは、それによって物が存在することが可能となるような「分離」「輪郭」として作用するため完成していること、変化をしないこと、そして物を名付け、定義し、支配するという性質を伝統的に付与されてきたが、オリエはそのような性質をふまえたうえで、バタイユの思想を「反-建築」と価値づける³⁷。オリエのこの「反-建築」という概念は、フォルム・かたちという概念のなかに権威

主義的な論理へと通じるような性質があることを逆に浮き彫りにし、そのような性質にこそバタイユは抵抗しようとしたことを明らかにする。また、バタイユの美学的著作を主題として博士論文を執筆した江澤健一郎は、バタイユの美学を「不定形の美学」と名付ける³⁸。不定形の美学は、多種多様な世界を観念や象徴へと還元してしまうイデアリスムに対して、素材、質料、物の多様な世界をそのままにとらえようと試みる。オリエや江澤の研究を通して、バタイユが目指したのは建築的構成やフォルムの支配からは分離した思想、つまり不定形の思想、質料の思想、そして観念には還元されない「肉」の思想であったことが窺える。

バタイユによれば、ゴヤは伝統や慣習に従って「建物」を建てたかのように見えるが、実はその内部から基礎を侵食し、寺院や建物の保護が与えてくれるとされる安定性や鎮静が実は存在しないということを明らかにした。だが、ゴヤは、単純に建築物を破壊したのではない。それを描きながら、その内部の脆弱性をも描き出そうとした。住む者に安心、保護、断言を与える枠組みとしての建物を描きながら、そのような感覚が実は虚無的なものであることを告発した。このようなゴヤの態度は、旧体制の建造物を破壊するという単純なものではない。慣習的な形式でもって制作をしていたかもしれないが、ゴヤの芸術の対象は、そのような形式・フォルムの作用を逃れるものだったのではないだろうか。

『戦争の惨禍』におけるフォルムからの逃避、あるいはデフォルメされたもの、不定形なものへの傾倒は、そこに描かれる傷つき、倒れ、やせ細った多くの身体の写真に現れる。『戦争の惨禍』で扱われている主題について、版画集本編には収録されていない試し刷りや準備素描までを詳細に見てみると、そこは「正常なフォルム」を失った身体で埋め尽くされていることがわかる。特に、死体の描写、拷問の場面、そして戦後の荒廃による飢えと病気の様子が繰り返し描かれている。引きずられ、刺され、やせ細り、切り刻まれることによってデフォルメされた一連の身体描写に共通して描かれるテーマは「死」である³⁹。これらの身体描写のなかでもっばらゴヤを惹きつけるのは、人のフォルムの脆弱性である。老い、不具、飢え、病、そして拷問によって変形された身体は、まさにそのフォルムを失いつつある姿として描かれている。ゴヤは、『戦争の惨禍』において、個人の身体を徹底的に変形された状態あるいは不定形な状態で描いた。死体は力なく、ほろきれのように地面に捨てられ、重ねられている。これらの描写においては、うずくまり、運ばれる飢えや病気によって衰弱した人の身体と既に絶命した人の身体を識別することはもはや不可能であり、両者の区別は非常に曖昧である。また、戦いの場面においては身体を通して行使される力の緊迫が表現されるが、彼らの顔の表情は過剰な皺、目や口の誇張、傷や血液によって歪められており、デフォルメされた身体として描かれる。物を境界付ける輪郭としての役割を担うのがフォルムだとしたら、『戦争の惨禍』で描写される傷つき、衰え、重なり合う

身体はまさに不定形の身体あるいはフォームレス (formless) な身体であると言える。

オリエによれば、バタイユはラカンの鏡像段階になぞらえて、人間の発達において社会的人格形成のために不可欠な段階を「建築段階」と名付けた。建築段階を通して、社会のなかで生きるための人としてのフォルムが獲得され、社会的人格というファサードが与えられる。バタイユの思想は全体として、建築学的構成に反対するものであったが、そのような構成が社会に生きるあらゆる個人にとって必要不可欠であることも深く認識していた。建築学的構成がなければ、つまり完成されてもおらず、正面をもたないままでは、人としてのフォルムを形成することは不可能だからである⁴⁰。実際、建築学的構成は身体にもおよぶ。バタイユによれば、建築は諸形態の進化の完成形であり、人間の身体もその構成を免れることはない。人間の身体の形態も建築学的構成を有しているが、それは猿類の形態と大建築物のあいだの一段階にすぎない⁴¹。ラカンの鏡像段階が、ばらばらに寸断された身体像 (*corps morcelé*) を完成された全体性をもつ身体像という幻想で包み込む段階であるのならば⁴²、バタイユの建築段階においては、身体は大聖堂のようにファサードをもち、左右対称性と直立するための垂直性を備えたものとして構築される。このような身体の建築学的構成の例として、身体各部分のヒエラルキー的な関係、たとえば精神や理性を司る頭や目の上位性と下腹部や排泄器官の下位性、あるいは諸感覚順位付け、すなわち視覚の優位性と触覚や嗅覚の下位性を挙げることができるだろう。建築学的構成は、人間が人としてのフォルムを得て、社会で生きるためには必要不可欠なものである。したがってバタイユは、このように本質的な役割を担う建築学的構成を、単純に否定することはできなかった。バタイユの「無頭人」は建築的要素やファサードのもつ権威を否定するためのモデルであったのは確かだが、それは人としてのフォルムの単純な破壊ではなかった⁴³。

このような人間の身体における建築学的フォルムという視点から見ると、ゴヤの『戦争の惨禍』における身体描写では、それらの構成要素はことごとく崩されてしまっている。『戦争の惨禍』の大多数の版画においては、完成され、直立しているという建築的な形式を備えた身体は描かれず、ばらばらに寸断され、傷により孔が開けられ、突き刺され、他の身体との境界が曖昧な身体や、頭から真逆さまに落下する身体が描かれる。たとえば、10番《これも嫌だTampoco》や11番《その連中のためでもないNi por esas》、27番《情Caridad》のほかに、特に30番《戦争の惨害Estragos de la guerra》(図4)においてもっとも重大で、激しい転落の様子が描かれる。画面の中央では、女性が両腕を開き、頭から落ちていく。その下の地面には、ほろほろの衣服をまとい、傷ついた女性が倒れている。左側には、一人の男性の死体が描かれるが、その身体は完全にねじれている。腕は正反対に歪曲され、不自然な仕方で胴体の部分に接続されており、足も強度の力で歪められてしまっている。この転落



図4 『戦争の惨禍』30番《戦争の惨害Estragos de la guerra》エッチングとラヴィ、14.1 × 17cm, GW1044.

の様子描写では、人間身体の通常の構成や形式はすべて歪曲されている。これに加えて、建築物もその構造は破壊され、柱は折れ、椅子が空中に投げ出されている。この版画では、人間の身体から家まで、かたちをもつものはすべてそれを失い、倒壊の状態に置かれている。ここでは、建築学的構成は完全に否定され、破壊されている。また、33番《さらに何をすべきか? Que hai que hacer mas? (sic)》、37番《これはもっとひどいEsto es peor》、39番《立派なお手柄! 死人を相手に! Grande hazaña! Con muertos!》(図5)といった拷問の場面では、人としてのフォルムが弄ばれる。木にくくりつけられた身体は自律性を奪われ、物のようにぶら下げられる。ボサルは、このように木にぶら下げられた描写において、人間の身体の断片が「果実」のようだと指摘し、まさに人間が物と化していると指摘している⁴⁴。このように、『戦争の惨禍』のいくつかの版画において、人としてのフォルムは解体され、頭、胴体、腕といった部分へとばらばらに寸断される。

これらの身体描写にかんして、先に引用したフィリップ・ショーは、ラカンの鏡像段階論を参照しながら興味深い分析を行っている。ショーがゴヤの版画集において見出すのは、「全体性としての自己」からそれ以前の状態である「断片的な身体」への回帰、あるいは全体性という幻想を完成させるために抑圧されたもの、つまり断片的な身体の「残余」、「アブジェクトなもの」への執拗な言及である。先に引用したクリステヴァは、「おぞましきもの」を「主体と客体との不安定な状態」「自と他の自己同一性の

39



図5 『戦争の惨禍』39番《立派なお手柄！死人を相手に！Grande hazaña! Con muertos!》エッチングとラヴィ，15.7×20.8cm，GW1055.

不確定な状況⁴⁵と述べているが、ショーが、ラカンやジジェクの論を参照しながら、ゴヤの『戦争の惨禍』における切り刻まれる身体描写に見るのは、「自我」が形成される以前の自・他の区別が未分化な状態への回帰の衝動である。ショーは、ラカンの理論を参照しながら、原初的な身体経験は「分散したもの」であると述べる。自我が象徴界へ入るためには、この分散された身体あるいは「断片的な身体」をひとつの「全体」という幻想で包み込まなければならない⁴⁶。そのプロセスは弁証法的行程を辿り、必ず何かが否定され、切捨てられることになる。ショーは、このような自我の形成のプロセスにおいて切り捨てられたもの、そのような残余物を「アブジェクトなもの」と考える。このプロセスを念頭においてみるならば、ゴヤが描いた切り刻まれる身体が、自我が形成される以前の状態である「断片的な身体」を想起させてしまうというショーの解釈をよく理解することができる。敵の身体的な鎧を剥ぐことは、自我をある根源的なプロセス、つまり「そこにおいて統一された自我は自らが解かれ、去勢され、手足を挽がれ、孔を穿たれ、部分的なものにされていくのを見るような、ある種の繰り返し⁴⁷」に従事させることである。ショーに従えば、『戦争の惨禍』において執拗に描写されるさまざまな残虐行為は、完成されたものとしての自我を担う同一化された身体、バタイユの言う建築学的構成を備えた社会的身体の解体へとつながっていく。ショーによれば、主体が、その根源であるところの「夜」—空虚であると同時に全てを内包するところの夜—に対して、弁証法的なプロセスによって課そうとする「統一」は、いつも不安定で常軌を逸した、不健全なもの、外側から無理やりに押し付けられ

るものであり、それゆえ目に見えない残余をつくり出す⁴⁸。単純化をおそれずに言うならば、ショーは、主体の根源を「多 (the multitude)」として、そこに弁証法的「抑圧」を行っていくことで、主体という統一性が与えられるとみなす。そのような抑圧は必ず「残余」を残すことになるが、ゴヤの創造が描き出したのはまさにその「おぞましい感覚的残余」であるとする。ショーが『戦争の惨禍』で描かれる傷ついた身体に見出すのは、そのような残余が残余として抑圧され、選り分けられてはいない状態への執拗な言及である。ショーの論拠には曖昧な部分があることが否めないが、そこで述べられているオブジェクトなものは、根源的なもの、分散されてはいるが「個」としての個別性を未だもたないものへと差し向けられているようである。ショーは、また、次のようにも述べている。

これらの版画において身体はその覆いを剥がれるが、目と自己 (the eye / I) は魅惑と嫌悪の弁証法へと導かれる。それらの不気味な (unheimlich) 深みのうちに、自己自身の根源的な不完全さを見るのだ。文明化された自我がこのような[不完全な]身体の抑圧から生じるとしたら、戦争とは、解体への恐怖を敵の身体に投影する試みとしてみなすことができるかもしれない⁴⁹。

ショーは、『戦争の惨禍』における身体の切り裂き、分断された身体の各部分、排泄物や嘔吐物といったもののシークエンスに、完成された自己という幻想が成立する以前の状態へと戻ろうとする衝動と、何とかその衝動を再び抑圧して、つまり「オブジェクトなもの」として疎外して全体性のうちに留まろうという揺り戻しを見出す。たとえば、39番《立派なお手柄！死人を相手に！ Grande hazaña! Con muertos!》(図5)において示されているのは、「もっとも動揺させるものとしてのオブジェクションであり、それは不定形なもの (the formless) としての四肢を切断された身体」である。ショーはラカンの「現実界 (the Real)」の概念を参照しながら、法や言語による解釈をはるかに逸脱したものとしての残虐行為が現実の社会に溢れ出てしまったとき、社会は、オブジェクトなものとしての不定形な身体へと回帰すると述べる。さらに、キリストの磔刑を思わせる姿勢で木にくくりつけられたこれらの身体描写において、自然の循環系の象徴として解釈可能な芽吹いた木と、そこから吊るされ、串刺しにされた決して蘇ることのない死者の対照を読み取り、そこに「聖なるもの」と「オブジェクトなもの」の暴力的な混合を指摘する。ここにおいてゴヤは、過剰に暴力的な方法で、聖なるものを汚すのである。

これまで見て来たように、『戦争の惨禍』が表現する傷つき、切断され、打ち捨てられた身体は、そこに人としてのフォルムの解体を映し出す。それらは、フォルムによる秩序 (バタイユの言葉で言うところの建築学的構成) を求める社会においては、

抑圧されるべきもの、オブジェクトなものに見なされるが、ゴヤは極度に暴力的で、忌わしいイメージでもってそのようなフォルムの解体と脆弱性を訴える。以上のようなバタイユの思想とゴヤの『戦争の惨禍』における不定形な身体、解体される身体への視線を踏まえたうえで、次に、人間の身体の統合性やかたちに損害を与えるものとしての「傷」のテーマに取り組んでみよう。フォルムが綻びだす一点としての傷は、オブジェクトなもの出現の予感による強い嫌悪感を呼び覚ますと同時に、一方では、私たちを強く惹きつけもする。

4. 身体の傷—境界の裂傷から交流へ

先に参照したフィリップ・ショーは、『戦争の惨禍』における「傷」を精神分析的な視点を通して、自我のより深いところ、根源的なものへと結びつけて解釈しようと試みると同時に、社会全体の「トラウマ」としてもとらえている。だが、ここでは、「傷」を個人と個人のあいだで作られるもの、個人の身体を外側へと開いていくものとして考えてみたい。なぜなら、『戦争の惨禍』の一連のイメージを通して表現されるのは、ある個人から別の個人へと物理的に与えられる「傷」だからである。それは皮膚を切り裂き、肉体に突き刺さる。そして、そのような傷のイメージが、なぜ強烈な感覚を与えながらも私たちを惹きつけるのかを、バタイユの「傷」の概念と照らし合わせながら明らかにしてみたい。

版画集の最初で繰り返される一連の傷のイメージを通して、ゴヤは私たちを『戦争の惨禍』の世界のなかへ連れ去る。そこは、槍が肉に突き刺さり、ナイフが皮膚を裂き、個人の身体の境界に大きな裂傷が起こる世界である。たとえば、2番《理由があろうとなかろうと Con razón o sin ella》(図6)では、スペインの民衆とフランス軍の兵士が槍と銃剣をもって対峙する。銃剣の剣先は、まるでこの版画の象徴であるかのように画面の中央に位置し、スペイン人男性の喉へとまっすぐに向けられている。画面の奥にも民衆たちが小さなサイズで描かれているが、どの人物もナイフを手に行っている。ゴヤはこの版画のあらゆる部分に刃のイメージを埋め込んでおり、それは強迫的にさえ見える。この版画に続く3番《同じことだ Lo mismo》(図7)においては、スペインの民衆が大きな斧を振り降ろそうという瞬間が描かれており、その脇には別の男性がフランス人兵士に馬乗りになって剣を突き刺そうとしている。この版画でとらえられているのは、武器が肉体に突き刺さろうという瞬間である。それに続いて4番《女たちは勇気をあたえる Las mujeres dan valor》と5番《やはり野獣だ Y son fieras》(図8)においては、肉体はすでに武器によって貫かれている。特に、5番(図8)の版画における槍が身体に突き刺さる描写は見る者に鮮烈な痛みの感覚を与える。子供を抱いた女性の槍の先は、兵士の胴体にまっすぐに刺さり、兵士の体はねじれている。兵士の胸では剣と帯が十字に交わり、槍は脇腹に突き刺さっている。画面の奥にはフラ



図6 『戦争の惨禍』2番《理由があろうとなかろうとCon razón o sin ella》エッチングとラヴィ、15.5 × 20.5cm, GW995.



図7 『戦争の惨禍』3番《同じことだLo mismo》エッチングとラヴィ、16 × 22.1cm, GW996.



図8 『戦争の惨禍』5番《やはり野獣だY son fieras》エッチングとアクアティント、15.6 × 20.8cm, GW998.

ンス軍兵士の腹部に短剣を突き刺そうとしている女性が描かれているが、白いハイライトに浮かぶ彼女の横顔は、ゴヤがこの版画と同時期に制作した《ユディットとホロフェルネス》(1820-23年、146 × 84cm、キャンヴァスに油彩、GW 1625)の姿を想起させる。

『戦争の惨禍』において傷つけ合う人々のイメージを通して、ゴヤは私たちに「侵犯」の領域へといざなう。これらの傷の描写において、それぞれ身体境界を切り裂き合う個人たちの姿が描かれる。このような傷のイメージが想起させるものについて、四肢を切断される囚人の写真を前にしたバタイユの言葉から考察を始めたい。

先に述べたように、バタイユは、生きたまま四肢を切断される中国の囚人の写真に強く惹かれていた。バタイユにとってその傷のイメージは、「物が在る」というもっとも根本的であると同時に、もっとも痛々しい事実を思い出させてくれるものであった。

私は一葉の中国の処刑の写真に取りつかれている。死刑執行者は、死刑囚の膝を切断しようとしているのである。死刑囚は杭にしばられ、目はひきつり、顔をのけぞらせ、歪んだ唇のあいだから歯がのぞいている。

膝の肉に食いこんだ刃。かくも絶大な恐怖が、「在るもの (ce qu' il est)」を、その裸形にされた本質を、忠実に表現しているという事実、一体、誰が耐ええようか⁵⁰。

肉体は「在る」という事実、ある空間と時間を占拠して、物が存在しているという現実を突きつける。バタイユは、肉体に刃物が入っていくその瞬間にこそ、私たちがそれであるところの肉体が確かに存在しているという事実を認識し、それに打ちのめされる。このような肉体への侵入・裂傷のイメージから、バタイユは死への恐怖、肉体が変化し、腐敗していくことへの恐怖を深く体感する。拷問においてナイフの刃が膝の肉に沈んでいくことは、いま在る肉体の統合性は、完璧なものでも永続的なものでもないという事実を想起させる。皮膚に覆われ、完成されているように見える現在の私たちの肉体は、常に、破壊され、変形し、腐敗するという危険にさらされている。この意味において、「在る」ということは永久に続くことではなく、一瞬後には裂かれてしまうような危うい一点の上にある。

バタイユは身体的なものをめぐってさまざまな思想を展開したが、それは、肉体が個別的な存在の統合性や完全さを危うくし、それを外側へと開いていく契機を与えるからである。性行為、傷、供犠における生贄などが例としてあげられるような「肉の行為」において、人は自分の「存在の境界を汚す」ことになる。先述したようなバタイユの変形されたもの、不定形なものへの傾倒は、肉の行為と傷の概念においてより明確に把握される。なぜなら、それらにおいて個人的存在の境界、つまりそのかたちを定めてきたものが破られるからである。このような境界の裂傷の痛々しく血なまぐさい性質を示すために、バタイユは「傷」という概念を導入する。傷は、個的な肉体の統合性を危うくして開口部を作り出し、暴力的なものの侵入や未知のものとの感染を引き起こす可能性をもつ。だが、そのような裂傷部においてこそ他者と交わる余地が生起するのであり、そこに惹きつけられもする。

しかし肉体の存在において人を魅惑するのは、直接的には、この存在ではない。この存在の裂傷である。すなわち肉体の一体性の破れている個所、および糞便の排出口である。この裂傷は、正確には、生を賭けに投じているのではない。生の一体性を、その完全さを賭けに投じているにすぎない。この裂傷は、人を死なすのではなく汚すのである。汚れが明かにしてみせるものは、死が明かにしてみせるものと本質的には異ならない。つまり死体と排泄物とはともに虚無を表現している⁵¹。

傷、汚れ、不純物、排泄物、死、無といったものすべてが、バタイユの思想のなかでは連鎖していく。肉体にできた傷は、普段は皮膚が覆っている「肉」を開き、血やべとべとしたものを明るみに出す⁵²。傷口によって呈示されるのはまさに死を連想させるものであり、それらは私たちに不安に満ちた嫌悪感、^{アブジェクション}「棄却行為」を引き起こす。傷のイメージは、厭うべきものとしての死を想起させながら、吐き気や強烈な不安感

を生じさせる。

傷は、人間の身体の内部と外部、また、生と死の境界に穿たれた孔である。そこにおいて、閉じられていた境界は暴力的に開かれ、存在の統合性や個性が汚される。このような傷のイメージに、バタイユは強く惹きつけられる。それは、傷が、死を想起させる厭わしい、嫌悪に満ちたものであると同時に、他者との^{コミュニケーション}「交流」の契機となり得るからである。

もろもろの存在は、完全なものと見えるかぎりにおいて、相変わらずの孤立状態にあり、おのれ自身に身がかがめたままである。だが、未完了の傷口がその諸存在を開いてやるのだ。未完了、動物的裸体、傷口などと名づけうるものによって、各種のばらばらな存在はたがいに交感しあい、一方から他方への交換のさなかで身を滅ぼしつつ、はじめて生命を得るのである⁵³。

バタイユの思想のもっとも重要なテーマのひとつは、個別的な存在を、孤独や孤立の状態から救うことである。重要なのは、個別的な存在がその境界を自ら切り開くこと、可能なものの限界まで到達すること、そして境界の外にいる他者へと自らを開いていくことである。なぜなら、そのような「あいだ」の領域にしか、真理を見つけることはできないからである⁵⁴。境界の内に閉じこもったままでは、存在は自らのうちにある虚無に飲み込まれてしまうことになる⁵⁵。他方、他者との交流のために個別的な境界を傷つけていくということは、未知のもの、あるいは名づけられないものへと身を開いていくことを意味しており、このような交流は、個別的な存在そのものを消去してしまうかもしれないという危険をはらんでいる。或いは消去とまではいかなくとも、その交流は個別的な存在にさまざまな影響、接触、感染、変化をもたらす。交流は、存在の同一性を危機に曝すことになる。だが、このような傷のなかに自己を投入すること、あるいはそのなかに自己を引き裂くことでしか、他者との交流・合一には到達することはできない⁵⁶。

前の引用（注33）にあるように、バタイユは刑苦の画像に「われを忘れる」ほど強く魅了され、そのような忘我の状態において、彼の個性を限定していた「気圏」は荒々しく開かれる。バタイユが囚人の写真を前にして、それに強く惹きつけられ、魅了されるということは、存在の外側へと自らを開いて他者との交流を渴望することに対する回答であるといえるのではないか。交流への欲望は、境界を開くことへの不安や恐れと、他者と一体となることの期待や魅惑が入り混じったもの、つまり快楽と嫌悪の両極のあいだで引き裂かれた状態でもある。このような忘我・恍惚の状態へ達する出発点として、バタイユは残酷な処刑の場面、つまり傷ついた身体のイメージを選ぶ⁵⁷。

先に見たように、フィリップ・ショーはゴヤの『戦争の惨禍』における皮膚を裂かれ、四肢を切断された、傷ついた身体の描写の数々を、統合された身体という幻想からより根源的な、分断された身体への回帰への衝動と解釈した。そして、そのような衝動を引き起こすものとしての傷、自己自身の根源的な「不完全さ」を想起させる可能性をもつ傷をめぐる、そのイメージを観る者は「嫌悪と魅惑の弁証法」へと導かれるとも述べている。なぜなら、「傷」は暗く、底知れない、不気味な深みであるが、それは同時に、根源的で、猥雑で、未分化で、生命力に溢れたものでもあるからだ⁵⁸。興味深いのは、バタイユにおいても、ショーによる『戦争の惨禍』解釈においても、身体の完全性が綻ぶ点としてとらえられる傷のイメージが、「魅惑」と「嫌悪」を同時にもたらすものとして言及されている点である。バタイユが、四肢を切断される囚人の画像に恐怖を抱きながらも強く惹きつけられたように、私たちはゴヤの『戦争の惨禍』の残忍さに衝撃を与えられ、傷つけられても、そこから目を離すことができないでいる。バタイユも、私たちも、傷のイメージの前で、魅惑と嫌悪の終わりの無い弁証法のうちに投げ出され、そこにおいて「自分自身である」という個別性の境界は引き裂かれることになる。このような傷のもたらす恍惚の状態は、強度の不安—とくに死に対する不安—のうちに到達される状態でもある。

傷のイメージをめぐる魅惑と嫌悪の入り混じった感情についての考察の最後に、そのような感情の根底にある「死への不安」について指摘したいと思う。それは、私たちを強く締め付けるが、同時に、快樂をもたらす可能性を備えたものであり、バタイユがゴヤの芸術作品のみならずスペインの伝統文化全般の特質とみなしていたものだった。

バタイユにとってスペインは現前する死の国であり、その文化は苦悶あるいは強度の不安 (angustia) に満たされた文化であった。スペインについて、バタイユは次のようにも述べている。

スペインは現在をとらえることしか、そして深い傷口からたえがたいが陶然とさせる振動を引き出すことしか知らなかった。不可能なものへ通じていた行動に、不可能なものを対象とする芸術が答えた。ゴヤは事実、不可能なものの画家であり、彼をはみ出る狂気から陶然とさせる振動を引き出した。その点、もっとも残忍な気短さにおいて、彼は徹頭徹尾スペイン人であり、瞬間を死にまで拡大するのだった⁵⁹。

ドゥニ・オリエも指摘しているが、バタイユにとって、スペインは常に現在のものと戦い、それを獲得しようと試みているような国であった⁶⁰。だが、現在のものはとらえた瞬間に過去となってしまう、その意味においてやはり「不可能なもの」であ

り続ける。それは、もう少しで届きそうになりながらも、僅かな差で到達できないものである。そのような指の先、身体の脇を僅かな差でかすめていくものが与える緊張感、不安、期待といった感情こそ、バタイユがスペインの文化—闘牛や伝統的な舞踊、歌唱において見出した独特の感情、「心の高ぶり (emoción)」であった。

不安に裏打ちされているこの種の高揚感を指し示すために、スペイン語は、la emoción [= 心の高ぶり] という正確な言葉を持っている。この心の高ぶりこそ、雄牛の角が、闘牛士の身体を指一本のところをかすめてゆくときに、人々のなかに巻き起こす感情なのである。反復、素早さ、優雅さ（闘牛士の身のこなしやケープ〔牛を挑発するために用いる赤い布ムレータのこと〕の動きにおける）が危険と隣り合わせになりながら作用して生み出す、それは、きわめて明確な興奮状態なのである。だが、この興奮状態の本質にあるのは死なのだ。絶えざる挑発的態度が招来させる死。遅くて正確でささやかであればそれだけいっそう感動を呼ぶ運動の極限、避けようにもほとんど避けられないこの極限のところだけに存在している死。そのような死こそ、この興奮状態の本質である⁶¹。

闘牛士の身体やケープの素早い動きの連続のなかで、牛の角はほんの僅かな差で身体の脇を掠めていく。いまにも角が身体に突き刺さろうという瞬間の締め付けるような緊張感が観る者に強度の不安を引き起こすが、一瞬後に、僅かな差で身体がそれを避けたとき、緊張は一気に緩み、快樂となる。その瞬間に、闘牛場には「オレー (¡Olé!)」という叫びのような掛け声が響き渡る。「この喚声は、しわがれた響きを持っている。この喚声は、張りつめた、素早い、何かを発散しているような、しかしそれでいてのどを締めつけられているような、声なのである。」⁶² この瞬間において、恍惚と、死の締め付けるような啓示と、不可能なものに触れる感覚とが連結する。

バタイユが述べるようにゴヤが不可能なものを対象に制作をしようとするとき、上述したような「瞬間」を目指していたのではないだろうか。瞬間的なもの、あるいは現前するものとして理解される「不可能なもの」は、死の直前の「叫び」のイメージとして表される。たとえば、『1808年5月3日』(図1)において「死」は強烈な力でもって描写される。そこでは、迫り来る死は男の顔を叫びにより歪ませるほどに圧力をかけている。

ただ死ぬためにのみ、突如、浮かび出るこの絶叫する男のヴィジョン、われわれが『五月三日』と呼ぶ銃殺のシーンは死そのもののあらわれである。まさしくわれわれから逃れる死、死は生み出されることによって認識を破壊する以上、理論的に言ってわれわれが決して知ることのない死の。ゴヤは『五月三日』において、

死のこの瞬間の閃光をとらえる。その稲妻はどんな煌々たる光も上回る。この閃光の強烈さはヴィジョンを破壊する……かつて絵画の雄弁がこれ以上遠くまで行っただろうか、しかし彼の叫びは、決定的な沈黙のように、雄弁の圧殺のようにわれわれを打つ⁶³。

《1808年5月3日》において描かれているのは、死が与えられようというその瞬間、圧倒的な力や恐怖が個人に侵入しようというその瞬間である。その瞬間に、死は叫びとなり、あるいは閃光となり、私たちが最も遠くまで、可能なものの限界まで運ぶと同時に、私たちの身体に進入するという意味において最も接近する。このような死の描写は、私たちが決して知ることができないものでありながら、圧倒的な力でもって私たちが突き動かすものでもある死の不可能性を表現している。それ自体として把握することができないという意味において死は最も遠くにあり、また、常に私たちが脅かし、私たちに迫り来るという意味において最も近くにある。この作品では、まるで牛の角が闘牛士の身体のすぐそばを掠める一瞬のように、銃の引き金が引かれる瞬間が描かれる。闘牛場においては、闘牛士の素早い身のこなしによって、その緊迫した瞬間における極度の不安が一瞬後には快樂に変わるかもしれない。だが、処刑場ではそのような解放の瞬間が訪れることはなく、叫びは私たちが締め付け続ける。

これらのことを踏まえて考えてみると、『戦争の惨禍』において描かれるのは、死が今にも到達しようとする瞬間、あるいはそれが身体を掠める瞬間ではなく、むしろ「その後」の様子のように思われる。《1808年5月3日》における死の描写は、私たちが圧倒し、現前の、あるいは虚無の感情で満たすと同時に、ある意味において私たちが魅了しさえもした。だが、『戦争の惨禍』で描かれるのは死というよりもむしろ死体であり、それは傷、血液、腐敗、病、老いといった事柄を可視化するものとしての、あるいはその目に見える結果としての身体であり、強度の嫌悪感を引き起こす⁶⁴。そこで描かれるのは、僅かな差で死を避けることができなかつた不運な者たちである。

5. アブジェクトなものとしての密集した身体

前述の議論において示したように、「傷」は身体の完全性や統合性を汚し、皮膚という膜で覆われていたものを明るみに出す。フランスの精神分析学者ディディエ・アンジェーは、自我の形成過程において皮膚が重要な要素を担うことを指摘し、「皮膚-自我」という概念を提唱した。アンジェーによれば、皮膚には3つの心的-身体的機能がある。皮膚は、第一に「哺乳や世話、話しかけなどのもたらすすばらしい充足感を内部に収めておくための袋」であり、第二に「外部と内部の境界を設定し、外部を外側に保っておくための境界面」また「物であれ人であれ他者に由来する攻撃や渴望の侵入を防ぐ障壁」であり、第三に「他人とのコミュニケーションや意味ある関係

を樹立するための基本的な手段であり場所、「他者によって残された痕跡を刻みこんでおく表面」でもある⁶⁵。皮膚は、自我がそれとして存立するための境界や防御壁であると同時に、他者との交流や外部との情報伝達の場でもある。このような皮膚の機能を考慮してみると、それを引き裂いてしまう「傷」は確かに自己の同一性・完全性・個別性を危険に曝すことになる。これまで参照してきたバタイユの「傷」の議論においては、裂傷によってできた境界の綻びを通して実現する交流に多大な力点が置かれ、現実の世界において傷ついた身体を抱えた者たちはどのように存在するのかについてはあまり触れてこなかった。だが、戦後の荒廃した街の様子を表すゴヤの『戦争の惨禍』後半部分は、衰弱した者たちの姿であふれている。本論文の最後に、傷により個別的な境界を汚されてしまった身体が現実の社会においてどのような様態で描かれるのかを、ゴヤによるイメージから明らかにしてみたい。

『戦争の惨禍』後半部分の48番から52番、54番から61番にかけて、病と飢えによって痩せ細り、死と腐敗のしるしを刻みつけられた者たちの身体が、互いに密着し、明確な境界をもたない不定形な「塊」として描写される。たとえば、54番《むなしい叫びClamores en vano》(図9)において、地面に座る人物の身体は痩せ衰え、ぼろ布を巻きつけた姿で描かれる。前景中央に位置する人物は瓦礫の上に真っ黒な身体を投げ出して倒れているが、彼が生きているのか死んでいるのか識別することはできない。また、瓦礫と背景の家の間に蠢く人物たちの身体境界は曖昧で、すべての身体が密着し、ひしめき合う「塊」として描かれる。これら塊としての傷つき、惨めな者たちの身体に対して、帽子を被り、髭を蓄えた人物が背景に立っているが、彼の身体は地面に蹲る惨めな者たちの身体の上に垂直に抜き出しており、個別的で確固とした輪郭で描写される。このような地面に積み重ねられ、集積された死体や傷ついた人々の身体の水平性と、そこから抜き出るように描かれた個人の身体の垂直性という対立的な構図は、『戦争の惨禍』でしばしば採用されている。これら「塊」として密着した身体でもって描かれる人々を、どのように解釈できるのだろうか。ここで、塊としての身体と個別的な身体のコントラストについて、バタイユの議論を参照してみたい。

バタイユによれば、このようなコントラストにおいて、地面に横たわる塊としての集団的な身体は「オブジェクトなもの」あるいは「惨めな者たち (les misérables)」の身体として表現される。「オブジェクションと惨めなものの様式」という小論において、「惨め (misérable)」という語は哀れみ (pitié) へと向けられるということが示されたあとで、結局、それは「オブジェクト」の同義語として定義される。バタイユは、オブジェクトなものを次のように表現する。

オブジェクトなものの本質について、積極的な、それと同時に一般的で説明的な定義を与えることは不可能である。オブジェクトなものは、排除という不可欠な

行為 (acte impératif d' exclusion) の対象物として、一経験的に一列挙されるか、一否定的に一連続して記述されるかしかない⁶⁶。

したがって、オブジェクトなものをそれ自体で定義することは不可能であり、それはただ、それらを排除するという行為の対象となることによって限定され、定義され、決定される。オブジェクトなものは、いかなる場合においても排除されなければならない。このようなオブジェクトなものの例として、バタイユは排泄物、垢、鼻水、血液などを挙げている。そして、これらのオブジェクトなもの、排泄されたものは死と密接に関わる。というのも、ここでオブジェクトなものの例として挙げられた身体から排出されたものは、「私自身の死んだ部分であり、私はそれを吐き出し、消去し、消滅させなければならない」⁶⁷からである。前述したように、「傷」が明らかにするものも同じである。身体の境界の裂傷部分に出現する血、肉、かさぶたといったものは、死を連想させる「汚れたもの」であり、強い嫌悪感を催させる。肉体の境界から外へと出されたものは、私のなかの「死んだ部分」であり、そのような「死んだ部分」は個体から排泄され、消去されなければならない。

バタイユと同様にクリステヴァも、オブジェクトなものとして排泄物や血液など身体から排出されるものを繰り返し取り上げている。オブジェクトなものを棄却すること、すなわちオブジェクションは、身体の固有性や自律性を支える「境界」を保つために必須のことである。クリステヴァは次のように述べる。



図9 『戦争の惨禍』54番《むなしい叫びClamores en vano》エッチングとラヴィ、15.5 × 20.5cm, GW1082.

口に入り生命の糧となるものとは逆に、身体から、その毛穴や開口部から外に出てゆくものは、固有の肉体の無際限さを明示する故にアブジェクション（棄却作用）を引き起こす。糞便とは言うなれば、肉体を貫く混淆、変質、腐敗を切り捨て、自律するために新陳代謝を営む身体から絶えず切り離されてゆくものを指している。この身体から失われてゆくものを代償として初めて肉体は清浄にして固有のものとなる⁶⁸。

クリステヴァによる「おぞましきもの」の特質のなかで注目すべきなのは、それが常に境界や固有性を脅かすものとして捉えられている点である。「おぞましきものに化するものは、清潔とか健康とかの欠如ではない。同一性、体系、秩序を攪乱し、境界や場所や規範を尊重しないもの、つまり、どっちつかず、両義的なもの、混ぜ合わせである。」⁶⁹排泄物や血液がおぞましきものとなるのは、それらが身体の境界を越え出るものだからである。肉体の開口部から排出されるとき、それらは確かに身体の境界を貫く。境界が脅かされた身体は、無際限なもの、混じりあったもの、固有性を失ったものになってしまう。肉体の固有性を保つためには、おぞましきものは即座に排除されなければならない。

また、このようなおぞましきものにおいて、死体は特に強いアブジェクションを引き起こす。先に述べたバタイユによる「死んだ部分」の排泄を考慮するならば、死んだ身体そのものである死体が、社会において最も強くアブジェクション（棄却作用）を要請するのも理解できる。また、クリステヴァも聖書におけるアブジェクションの事例を分析しながら、次のように述べている。

腐敗し、生命なく、その全体が排泄物と化す死体、生きものと無機物との境のいかがわしい要素、過渡期のひしめき、生命が象徴界と一体化している人間の切り離し難い裏面。死体とは根本的な汚染なのだ。魂をもたぬ肉体、否＝肉体、うさん臭い物体たる死体は神の言葉からも領土からも排除されねばならない⁷⁰。

死体はその全体が排泄物とみなされ、生物とそうでない物との境界を曖昧にするもの、そのような境界を汚染するものとされる。このような死体は、おぞましきものの極みであり、社会のなかで適切に処理され、排除されなければならない。

先に挙げた小論のなかでバタイユは、アブジェクトなものが社会的な領域においていかに現れるかを考察している。前述したように、アブジェクトなものは「排除」という行為の対象であるものとしてしか定義することができないが、社会的なアブジェクション、つまり「惨めな者たち」はそのような排除の行為を実行することが

できないという「無能力」として在る。

人間のアブジェクションは、アブジェクトなものとの接触を避けることができないという物質的不能から由来する。それはまさに、それに触れた人々に伝染するアブジェクションである⁷¹。

たとえば、垢、涕、シラミ等が付いた幼児は、彼自身でそれを払うことができないという無能力、あるいは彼の面倒を見てくれる人の不在や放棄によって、それらアブジェクトなものと一緒にした「卑しい者」とみなされる。他にも、社会的条件が原因であるところの無能力さを被る人、精神的・肉体的な病を抱えた者や労働により疲弊する者も、彼らを蝕む腐敗や汚れに対して強く反応する力をもたず、それらを排除するという不可欠の行為を実行することができない。アブジェクトなものを自分の身体から排除することができず、それと一体になった「惨めな者たち」は、社会のなかで「接触禁止」という形式のもとで抑圧される存在となる。

興味深いのは、バタイユがこのような「惨めな者たち」あるいは「アブジェクトな者たち」の身体の在り様について言及している点である。支配者層と被支配者層、つまり抑圧する者とされる者の在り様の違いについて、バタイユは次のように述べる。「最後には、支配する者たちは、その個別的な形式のもとで主権につく。支配される者たちは不幸な集団という無定形で (amorphe) で測り知れない塊として形成される。」⁷² バタイユによれば、支配者は個別的な形式を備えた様態として、雑多で、不純物の交じり合った塊としての被支配者層の上に位置することになる。だが、支配者は被支配者を直接的に抑圧、排除するのではない。むしろ彼らを排除されるべきものとして嫌悪し、彼らへの接触を禁止することによって、間接的に、彼らより上の位置へと上がっていくことになる。集団的で、無定形で、雑多な塊としてのアブジェクトな者たちへの嫌悪の感情が、主権者に個別的な存在形式を与え、さらに彼らから距離をとり、彼らの上に高く持ち上げられることになる。アブジェクトなものを自ら排除し、そこから身を離す能力が無い者は、「惨めな者たち」という集団的な形のもとで生きることになり、社会のなかで彼ら自身が「アブジェクトな者たち」として嫌悪され、接触禁止の対象となる。このような惨めな者たちは、アブジェクトなもの—排泄物、垢、鼻水、血液といった生体から排出された「死んだ部分」と一体となった、不純な塊とみなされる。

先に見たように、ゴヤの『戦争の惨禍』後半部分では、戦争による怪我、病気、飢えによって疲弊しきった人々が、身体境界が曖昧で、互いに密着し、地面に蹲る一団として描かれる。さらに彼らは、もっとも忌避すべきものである「おぞましきもの^{アブジェクト}」としての死体と接触したまま、力なく地面に蹲っている。その一方で、健康な者の

個別的な身体は、傷ついた人々の集団の上に、垂直に抜き出た様子で描かれる。このような塊として密集する身体とそこから垂直に抜き出る個別的な身体のコントラストは、まさにバタイユが述べた惨めな者たちと主権者の様態の違いと重なるものである。『戦争の惨禍』における境界が不明瞭で密集した身体や死体の表現は、オブジェクトな者がもつ本質的な不能あるいは無力さを示している。前述したように、これらの密集した身体の描写においては、生死の区別が曖昧な、傷ついた身体が描かれる。55番《物乞いは最低だLo peor es pedir》(図10)においても、両者の対比が鮮明に現れている。この場面は、版画よりも準備素描(図11)においてのほうが、主題が明確である。ぼろぼろの帽子を被って地面に座る中央の男は痩せ細り、脚は骨のように細く、目の周りもくぼんでしまっている。隣に座る子供も飢えにより骸骨のように痩せており、膝や足首には骨と皮しか見られない。彼らのそばにはすでに息絶えたであろう男が横たわっている。これらの飢えた人々は立ち上がることもできず、身体と身体を寄せ合いながら地面に座る。一方、彼らの左側には、身なりの整った女性が目を伏せるようにして歩いている。女性は飢えに苦しむ人々を見ないように、顔をそむけており、彼女の首から背中にかけて、そして肩から腕にかけての肉付きは、地面の人々とはまったく異なり、豊かで健康そうである。準備素描の段階では、女性の隣に同じように整った身なりの男性が寄り添っており、貧困と飢餓に苦しむ人々と健康に恵まれた人々との対比が描かれる。横たわる死体の隣に座り、それらと一体となった塊としての身体は、絶対的な不能、無力さ、そして極度の疲労に充ちたオブジェクトな身体であると言える。

おわりに

本論文では、ゴヤの『戦争の惨禍』における傷ついた身体、暴力に曝される身体、疲弊し、密集する身体などさまざまな身体描写を考察してきた。それらのフォームを引き裂かれた身体のイメージは強い嫌悪感を与えるが、同時に、私たちはそこから目を離すことができない。なぜなら、傷ついた者たちが示す人間の身体の脆さは、私たち自身の根源的な脆さでもあり、そのような身体の脆弱性は、実は、倫理や道徳といったものに従いながら社会のなかで生きる私たちのアイデンティティそのものの脆弱性でもあるからだ。ゴヤが『戦争の惨禍』で描いた残虐さや暴力、そしてそれらに傷つく人々の身体、あるいはそれらを楽しむ人々の身体の描写は、そのような私たち自身の根源的な綻びに目を向けるよう促してくる。

本論文では、このようなゴヤが描いた傷ついた身体や打ち捨てられた死体を「おぞましきもの」のイメージとして分析を試みた。「おぞましきもの」は、単なる不潔なもの、不浄なものではない。それは、清浄-汚穢、健康-病、生-死といった区別や境界付けを尊重しないもの、曖昧なもの、両義的なものである。したがっ



図10 『戦争の惨禍』55番《物乞いは最低だLo peor es pedir》エッチングとラヴィ, 15.5 × 20.5cm, GW1084.



図11 『戦争の惨禍』55番《物乞いは最低だLo peor es pedir》サンギーヌと黒鉛, 17 × 21.8cm, マドリッド, プラド美術館, GW1084.

て、「おぞましきもの」はそれ自体として対象化されることも、定義されることもない。それは強烈な嫌悪の感覚をひきおこすが、そのような感覚によって促される「棄却行為」^{オブジェクション}を通して、私たちは「主体」としての個性や自律性を獲得することになる。この意味において、「おぞましきもの」は主体化や差違化を促す根源的なものとも考えることができるが、そのような促しは、恐怖や嫌悪、欲望などが入り混じった暗く、混沌としたものである。『戦争の惨禍』における傷や死のイメージは、私たちがさまざまな「棄却行為」^{オブジェクション}を通して保ち続けている自我の境界に亀裂を生じさせ、侵入してくる。「おぞましきもの」のイメージは観る者を襲い、境界に侵入し、これまでに捨てられたはずの残余を呼び起こすのだ。このような観点から、本論文では、ゴヤのイメージが私たち鑑賞者に与える感覚とそれが呼び覚ますものについて、バタイユの思想を援用しながら考察を行ってきた。

『戦争の惨禍』に焦点を当てた本論文は、ゴヤが描いた身体のなかでも歪められ、デフォルメされたものを中心的に取り上げてきた。傷つき、密集し、蠢く大衆の不定形な身体表現は、たとえば『黒い絵』シリーズの《魔女の夜宴》(1820-23年、キャンヴァスに油彩、140×438cm、マドリード、プラド美術館、GW1623)や《サン・イシードロの巡礼》1820-23年、キャンヴァスに油彩、140×438cm、マドリード、プラド美術館、GW1626)等における密着する人々の姿とも重ねることができるだろう。このシリーズは『戦争の惨禍』とも近い時期に制作されており、さらに考察の対象を広げることによって新たな解釈を提示できると思われる。だが、その一方で、ゴヤは18世紀西欧において活躍した宮廷画家でもあり、多くの肖像画を注文により制作したことも忘れてはならない。これらの注文画における身体表現一個別的な、威厳に満ちた身体の表現—は、当時の社会的規範、アカデミーを中心として確立された美学的規範から多大な影響を受けている。18世紀スペインにおける文化的背景や美学的潮流といった観点から、このような注文画における身体表現について考察することも重要な課題である。本論文は、ゴヤの版画を目前にした私たち自身の感覚から考察を始めたが、今後は、ゴヤが実際に制作を行っていた18世紀スペインに視点を設定し、そこから作品を見ることも試みなければならないだろう。

注

¹ 『戦争の惨禍』についての基本的情報や先行研究は、次のカタログ・レゾネに網羅されている。*El libro de los DESASTRES de LA GUERRA*, Ed. José Manuel Matilla & Isla Aguilar, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000. また、ゴヤの全作品のカタログ・レゾネ Pierre Gassier & Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya*, New York: Reynal & Co., 1971, no. 993-1148. も参照のこと。なお、本論文のなかでゴヤの作品について言及する際には、このカタログの番号を「GW」という記号と共に記載する。

² 6年間の独立戦争期間中のゴヤの生活についてはほとんど記録がないが、1808年10月2日付けのサン・フェルナンド美術アカデミー秘書官ジョセフ・ルイス・ムナーリス宛の手紙でサラゴースに向かう旨を述べている。手紙は、Francisco Goya, *Diplomatario*, Ed. Ángel Canellas López, Zaragoza: C.S.I.C., 1981, no. 227. p. 362. および大高保二郎・松原典子編訳『ゴヤの手紙—画家の告白とドラマ』、岩波書店、2007年、274番、478頁を参照。この時期のゴヤの生活状況については、以下も参照のこと。Gassier & Wilson, *op. cit.*, pp. 205-298.

³ たとえば1974年にボストンにて「変化するイメージ—フランシスコ・ゴヤによる版画」展を開催したエレノア・セイヤーは、この版画集の準備素描の紙質とその透かし模様を調査し、版画集前半部分の制作を1810-14年、後半部分を1820-23年とした。詳細は、E. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston: Museum of Fine Arts, 1974.

⁴ 後述するが、版画集終盤には政治的抑圧や腐敗を批判・諷刺する作品も含まれており、ゴヤはそれらの内容が当局を刺激することを恐れ、出版を控えたのではないだろうか。独立戦争前後のゴヤの政治的立場は非常に流動的である。戦争中にはホセ1世（ジョゼフ・ボナパルト）のためにいくつかの作品を制作し、王室勲章を受け取る一方で、戦後にはスペイン民衆によるフランス軍へ抵抗を劇的に表現した《1808年5月2日》《5月3日》を制作している。戦争終結後の1814年11月には、フランス軍の占領期間中に王室に雇われていた者たちの政治的行動にかんする報告がなされ、ゴヤの名も報告書には含まれている。また、同年12月には《裸のマハ》と《着衣のマハ》が猥褻であるとして、異端審問所に訴えられるという報告も残っている。このような状況のなかで、政治的解釈あるいは曲解をされてしまう可能性のある作品を出版し、徒に当局を刺激することを避けたのではないか。詳細は、サラ・シモンズ『ゴヤ』大高保二郎・松原典子訳、岩波書店、2001年、233-270頁を参照。

⁵ 1831年3月31日、ハビエール・ゴヤからサン・フェルナンド美術アカデミーのフェルナンデス・ナバレテ宛てでゴヤの生涯と作品について覚書が作成されており、そこには『戦争の惨禍』を含む「4つの版画集」への言及があり、これが『戦争の惨禍』についての最初の記録である。Pedro Beroqui, "Una biografía de Goya escrita por su hijo", *Archivo español de Arte y Arqueología*, 3 (1927) pp. 99-100.

『戦争の惨禍』の銅原板はゴヤの息子ハビエールの死後、その息子のマリアーノ・ゴヤに引き継がれたが、マリアーノはそれらをラモン・ガレータに売却した。その後、1862年にハイメ・マチェンと呼ばれる人物より『戦争の惨禍』シリーズの80枚の銅原板とゴヤによる別の版画集『妄』の18枚の銅原板がサン・フェルナンド美術アカデミーに持ち込まれ、同年10月に28,000レアルで売買された。アカデミーは銅原板を購入後に洗浄を行い、スペイン製の紙を用いて500版、外国製の紙を用いて12版を印刷した。なお、この初版には『戦争の惨禍』81番と82番は含まれていない。これら2枚の銅原板は、1870年にポール・ルフォールによりアカデミーに寄贈された。銅原板の来歴については、以下の文献を参照のこと。Catharina Astor de Boelcke, "Sobre la adquisición y estampación de los "Desastres de la Guerra" y de los "Proverbios"", *Archivo Español de Arte*, 24 (1951) pp. 263-264. なお、ルフォールもゴヤの版画作品についてのカタログを出版している; Paul Lefort, *Francisco Goya: étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris: Lib. Renouard, 1877.

⁶ この「強調されたカプリチオス」という語は、現在大英博物館が所有している『戦争の惨禍』のセアン・ベルムーデス版に付された、ゴヤ自筆とされるタイトル「ボナパルトとの血みどろの戦争がもたらした悲惨な結末と、その他の強調された気まぐれ（カプリチオ）、フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス氏により創案され、描かれ、彫られた85枚の版画集」(*Fatales consecuencias (sic) de la sangrienta guerra en España con Bonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibuxadas (sic) y gravadas (sic) por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes.*) から取られている。タイトルの訳語については、以下を参照した。シモンズ『ゴヤ』(2001)、241頁。

ファン・アグスティン・セアン・ベルムーデス (1749-1829) は美術史家・学者であり、『ス

ペイン著名美術家歴史辞典』(*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800年)等を著した。ゴヤと親交があったセアン・ベルムーデスは、ゴヤ自身から『戦争の惨禍』の試し刷り版を受け取ったとされる。このセアン版は、後にバレンティン・カルデレーラ(1796-1880、画家、収集家、著述家)の手に渡り、1863年のアカデミーによる初版出版以前の1860年に、カルデレーラは*Gazette des Beaux-Arts*誌にこの版画集について寄稿している; Valentin Carderera, "Francisco Goya: sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes," *Gazette des Beaux-Arts*, 7 (1860) pp. 215-227.; 15 (1863) pp. 237-249. 第二次大戦後には、トマス・ハリスがゴヤの版画作品を中心に収集を始め、『戦争の惨禍』セアン版もそのコレクションに収められた。版画家としての知識も有していたハリスは、1964年にゴヤの版画作品のカタログ・レゾネを出版した; Tomás Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, vol.1: *Text and Illustrations*, vol.2: *Catalogue Raisonné*, Oxford: Bruno Cassirer, 1964. ハリスの死後、そのコレクションは大英博物館に寄贈されたため、現在、セアン版は同館が保有している。

⁷ José Manuel Matilla, "Imágenes contra la guerra. Coincidencias y discrepancias en torno a los Desastres", *El libro de los DESASTRES de LA GUERRA*, *op. cit.*, pp. 11-63.

⁸ Enrique Lafuente Ferrari, *Los Desastres de la Guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona: Instituto Amatller de arte Hispánico, 1952.

⁹ Harris, *op. cit.*

¹⁰ Gassier & Wilson, *op. cit.*

¹¹ Manuela B. Mena Marqués, *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

¹² ゴヤの素描カタログ(『戦争の惨禍』の準備素描も含む)を編纂したピエール・ガッシュは、ゴヤを愛国心にあふれ、特に自由主義的傾向をもつ画家として、ロマン主義的で情熱的な言葉で記述している。「ゴヤ芸術に新たな道、つまり人間としての連帯と憤りへの門戸を開いたのは、悲慘と暴虐に満ちた対ナポレオン独立戦争(1808-14)であった。ゴヤは、武器を手に戦うことができぬままに、スペイン人としてのそして芸術家としての彼の義務は、全世界に向けて真実を証言し、宣言することにあると悟ったのである。」ピエール・ガッシュ『ゴヤ全素描Ⅱ—版画と絵画のためのエチュード—』神吉敬三・大高保二郎訳、岩波書店、1980年、206頁。

¹³ 2008年の「ゴヤ：戦争の時代」展カタログにおいて『戦争の惨禍』について執筆したマヌエル・マティーリヤも、1863年にこの版画集の初版を出版したエンリケ・メリダの研究を参照しながら、作品の政治的解釈の曖昧さを指摘している。詳しくは、Mena Marqués, *op. cit.*, p. 284.

¹⁴ 『戦争の惨禍』の各版画のタイトルの邦訳については、以下の文献を参照した。本文中では、邦語タイトルの後にゴヤによるスペイン語タイトルを併記した。『ゴヤ連作全版画展』、熊本県立美術館他、読売新聞社、1985年。

¹⁵ Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 236-237.

¹⁶ ボサルによる次の論文も参考のこと; Valeriano Bozal, "Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético", *La balsa de la medusa*, 3 (1987) pp. 67-86.

¹⁷ たとえば、「裸体」を「ヌード」という観念的で理想的な「芸術形式」とするために、裸の肉体が引き起こす欲望、困惑、気まずさといったものの作動を抑圧し、「文献的な機能、モニュメントとしての、あるいは隠喩としての機能だけを考慮して、「ヌード」を理想化する」ような美術史的言説の姿勢を指して、フランスの美術史家ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、パノフスキーの著書を参照しながら「人文主義」という言葉を用いた。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『ヴィーナスを開く—裸体、夢、残酷』宮下志朗・森元庸介訳、白水社、2002年。Erwin Panofsky, "The History of Art as a Humanistic Discipline", *Meaning in the Visual Arts; Papers in and on Art History*, Woodstock: Overlook Press, 1974, pp. 1-54.

¹⁸ 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年、7頁。

¹⁹ クリステヴァ、前掲書、6頁。

²⁰ クリステヴァ、前掲書、5頁。

²¹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin, 2003, p. 40. スーザン・ソntag『他者の苦痛へのまなざし』北條文緒訳、みすず書房、2003年、42頁。

²² Valeriano Bozal, "La deshumanización y la violencia en los *Desastres de la guerra* de Goya", *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2006, p. 72.

²³ Sontag, *op. cit.*, p. 36. ソntag、前掲書、38頁。

²⁴ Bozal [2006], *op. cit.*, p. 75.

²⁵ Bozal [2006], *op. cit.*, p. 81.

²⁶ ジェイク・チャップマン (1966-) とディノス・チャップマン (1962-) は、「チャップマン兄弟」として知られるイギリスの現代作家である。1993年にゴヤの『戦争の惨禍』を立体的に再現した83点のジオラマ作品を発表し、1999年には同様に『戦争の惨禍』をモチーフにした版画集も出版した。Dinos & Jake Chapman, *Chapmanworld*, London: ICA, 1996.

²⁷ Philip Shaw, "Abjection Sustained: Goya, the Chapman Brothers and the Disasters of War", *Art History*, 26.4 (2003) pp. 479-504.

²⁸ Shaw, *op. cit.*, p. 480.

²⁹ Shaw, *op. cit.*, p. 480.

³⁰ Sontag, *op. cit.*, p. 85. ソntag、前掲書、94頁。

³¹ この「哀れみ」という点については、2009年10月28日にスペイン、マドリード・コンプルテンセ大学において行われた *II Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía* (第二回若手哲学研究者会議) での口頭発表にて指摘いただいたものである。このため、本文中では「哀れみ」の概念についてスペイン語の「コンパシオン (compasión)」を元に考察を行った。

³² Sontag, *op. cit.*, p. 87. ソntag、前掲書、97頁。

³³ ジョルジュ・バタイユ『有罪者』出口裕弘訳、現代思潮社、1966年、70頁。Georges Bataille, *Le coupable, Œuvres complètes V*, Paris: Gallimard, 1973, p. 272.

³⁴ ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画—マネ論—』宮川淳訳、二見書房、1972年、70頁。Georges Bataille, *Manet*, Génova: Skira, 1955, p. 50.

³⁵ Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Trans. Betsy Wing, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992, p. IX.

³⁶ ジョルジュ・バタイユ『ドキュマン』片山正樹訳、二見書房、1974年、33頁。

³⁷ フランス語における *forme* は、古代ギリシア哲学の基本概念である「形相 (*eidōs*)」の訳語のひとつである。とくにプラトンの思想においては、エイドスは「見かけ」としてのみならず物の「輪郭」としても定義される。エイドスによって物は視覚世界(あるいは「感性界」)において、つまり見えることと存在することが同義語であるような世界において、存在することが可能となる。存在者はエイドスにより存在する—そのように呈示される—が、そのためには存在者自体で境界を獲得し、それらの境界のなかに自らを住ませなければならない。つまり、形をもつということ (*morphē*) は、自らを限界のなかに位置付け、その限界を満たしながら自らの力で立つということを意味する。さらに、プラトンの思想において、エイドスはしばしばイデア (*Idea*) を意味するためにも用いられることから、永遠であること、叡智による理解

可能であること、そして定義されていることという性質も付随する。アリストテレスにおいてエイドスは、無定形で、生々流転する「質料」に形や像を与えるものとみなされる。物が生じるためには、不定形の質料を一定の空間・時間のなかに固定するためのある種の枠組みのようなもの、フォルムが必要とされる。そのフォルムは、物の流転や生成変化に伴って変化してしまっても、物をとらえることはできない。フォルムには、完成されていることと不変であることが求められる。これらの問題については、以下を参照のこと。マルティン・ハイデッガー『形而上学入門』川原栄峰訳、平凡社ライブラリー、平凡社、1994年、96-120頁。江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』、水声社、2005年、319-321頁。また、プラトンにおけるエイドスの議論は、以下の箇所を参照。プラトン『国家』508c.『パイドン』100c-d.

³⁸ 江澤、前掲書。

³⁹ 「ゴヤはさまざまな死を描いただけではない。悲劇的な調べのうちに、死の変奏曲を描いた。殺すことと死ぬことの多様な方法が、どんなに残酷であろうとも、版画のうちに現れている—銃殺、絞首台、リンチ、鉄環による絞首刑、死体の解体、串刺し、ナイフで刺すこと、飢え、病、等。」Bozal [1994], *op. cit.*, p. 235.

⁴⁰ Hollier, *op. cit.* p. 11.

⁴¹ 「ところで、石に施される数学的処理は、地球上の諸形態の進化の完成そのものに他ならないことは明らかだ。その進化とは生物学的な面と言うなら、猿類の形態から、すでに建築のあらゆる要素を示している人間の形態への移行によって方向付けがなされるような進化である。形態論的な過程においては、明らかに人間は、猿と大建築物のあいだに介在する一段階を表しているに過ぎない。形態はますます静的に威圧的になってきている。」バタイユ『ドキュマン』、前掲書、34-35頁。

⁴² P. コフマン『フロイト・ラカン事典』佐々木考次監訳、東京：弘文堂、1997年、42-45頁。

⁴³ 「無頭人」(*Acéphale*) は、バタイユが1930年代に創設した秘密結社の名前であり、また1936年から39年にかけて出版した雑誌のタイトルでもある。この雑誌には、ロジェ・カイヨワやピエール・クロソウスキー等も寄稿していた。

なお、建築学的構成に対するバタイユの態度についてはHollier, *op. cit.* p. 12.

⁴⁴ Bozal [2006], *op. cit.*, p. 92.

⁴⁵ クリステヴァ、前掲書、316頁。

⁴⁶ Shaw, *op. cit.*, p. 483.

⁴⁷ Shaw, *op. cit.*, p. 484.

⁴⁸ Shaw, *op. cit.*, pp. 480-481. ショーはこれらの理解と用語を、スラヴォイ・ジジエックによるヘーゲル読解によっている。以下も参照のこと。Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: the Absent Centre of Political Ontology*. New York & London: Verso, 1999. 邦訳スラヴォイ・ジジエック『厄介なる主体：政治的存在論の空虚な中心』全2巻、鈴木俊弘、増田久美子訳、青土社、2005-2007年。

⁴⁹ Shaw, *op. cit.*, p. 485.

⁵⁰ バタイユ『有罪者』、前掲書、77頁。Bataille, *Le coupable*, *op. cit.*, pp. 275-276.

⁵¹ バタイユ『ニーチェについて—好運への意志』、酒井健訳、現代思潮社、1992年、74頁。Georges Bataille, *Sur Nietzsche, Œuvres complètes VI*, Paris: Gallimard, 1973, p. 45.

⁵² たとえば、バタイユは抜歯による歯茎の孔に舌を入れ、そこからとめどなく湧き出る血の塊を吐き続けながら死を想起する。「うとうとと眠り、小一時間でまた目がさめる。眠っているあいだに、血は口から流れ出て、枕とシーツを汚した。シーツの襷には、なかば乾いた、あるいはねばねばした黒い血塊がはさまっている。嫌悪と疲労が私を責めつづける。血友病のことを考える。そうならばやがて死ぬはずだ。それならそれでいい！私は死ぬことを希ってはい

ない。むしろ、私は、死は汚らしいと考える、というべきか。嫌悪はますます烈しくなる。」
 バタイユ『有罪者』、前掲書、138頁。Bataille, *Le coupable*, *op. cit.* p. 311.

⁵³ バタイユ『有罪者』、前掲書、52頁。Bataille, *Le coupable*, *op. cit.* p. 263.

⁵⁴ 「次のことは、烈しいことばで言っておかねばならぬ。あきらかに心に刻んでおかねばならぬ。すなわち、真理は、人間たちがひとりひとり別に、おのれの姿に見入っているような場所にはないのだ。真理は会話とともに、共有される笑いとともに、友情とともに、エロチスムとともに始まり、ひとりの人間から他の人間へと移行しつつ、はじめて生起するものなのだ。おのれの孤立にしがみついた人間というイメージは、私の嫌悪をそそる。自分が世界を反映しているのだと称する孤独者を、私は笑ってやる。彼には世界を映し出すことなどできやしない。なぜなら、彼自身がその反映の中心点である以上は、中心点をもたぬものと対応することを彼はやめるからである。私の考えでは、世界は孤立し閉じこもったどんな存在にも似てはいない。私たちが笑う時、私たちが愛しあう時、ひとりの人間から他の人間へと移行するものにこそ、世界は似ているだろう。そういう世界を想定すると、無辺際のものが私に向かって開かれ、私はその中に身を滅ぼす」バタイユ『有罪者』、前掲書、89頁。Bataille, *Le coupable*, *op. cit.* p. 282.

⁵⁵ 「(…) この倦怠感の表しているものは、自分に閉じこもった存在という虚無なのである。もしも孤立した存在が交流に向かわないのならば、この存在は衰弱し、生気を失うことになる。そしてひとりだけの状態では自分は存在していないということを(漠然と)感じるようになる。この内部の虚無、出口がなく魅力もないこの虚無は、彼を不快にし、さらには彼を外へと押しやる。つまり彼は、倦怠感に対する不快に支配されるのであるが、しかしまた倦怠感、彼を、内部の虚無から追い出し、外部の虚無に、不安に、向かわせるのである」バタイユ『ニーチェについて』、前掲書、76頁。Bataille, *Sur Nietzsche*, *op.cit.*, pp. 46-47.

⁵⁶ たとえば、キリストの傷は、人間と神が一体になるためのものとしてとらえられる。キリストに傷が加えられたからといって、人間の罪深さが少なくなるわけではない。その罪深さは、人間ひとりひとりの統合性を引き裂く傷である。人間の罪深さに傷つけられた神と、神と一緒にするために自らの罪深さを傷つける人間は、そこに共同性を見ることになる。バタイユ『ニーチェについて』、前掲書、67-71頁。Bataille, *Sur Nietzsche*, *op.cit.*, pp. 42-44.

⁵⁷ 「私は対象として神を選びはしなかった。私はあくまでも人間の水準で、あの若い中国の死刑囚を選んだ。写真に示されたこの死刑囚は、執行者の体刑を受けておびただしく血を流している(膝の骨に刃が食いこんでいるのだ)。この罪人に、私は恐怖と友情の絆でしっかりとつながれていた。だが、この画像を完全な合一に至るまで眺めていると、私の中から、私が私だけでしかないという必然が抹殺されてしまうのだ。同時に私の選んだこの対象、この客体は、無辺際の中に崩れさり、苦痛の嵐の中へ没しさるのである。」バタイユ『有罪者』、前掲書、92頁。Bataille, *Le coupable*, *op. cit.* p. 283.

⁵⁸ このようなゴヤが描いた「傷」に対して、チャップマン兄弟がそのジオラマで表現した「傷」はそのような深みを一切もたない。プラスチックで造られた傷の陳腐な(banal)手触りは、観る者の注意を喚起し続けることはない。作品を観る者の視線を無効にしてしまう。Shaw, *op. cit.*, p. 490.

⁵⁹ バタイユ『沈黙の絵画—マネ論—』、前掲書、232頁。Georges Bataille, "Goya", *Œuvres complètes XI, Articles 1: 1944-1949*, Paris: Gallimard, 1988, p. 553.

⁶⁰ Hollier, *op. cit.* p. 53.

⁶¹ ジョルジュ・バタイユ「アーネスト・ヘミングウェイの『誰がために鐘は鳴る』について」『純然たる幸福』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2009年、12頁。

⁶² バタイユ「アーネスト・ヘミングウェイの『誰がために鐘は鳴る』について」、前掲書、16頁。

⁶³ バタイユ『沈黙の絵画—マネ論—』、前掲書、71頁。Bataille, *Manet*, *op.cit.*, p. 51.

⁶⁴ 「死においてわれわれを魅惑するもの、聖なる存在感—あるいは空虚感—によってわれわれを、沈黙の中で、打ちのめしたままにしておくもの、また感動のままにもしておくもの、これは、死体それ自体ではない。もしもわれわれが実際に死者が表しているおぞましき—つまりむきだしの死体や腐敗—を目にする（あるいは思い描く）ならば、われわれは嫌悪感しか覚えないだろう。」 バタイユ『ニーチェについて』、前掲書、74-75頁。Bataille, *Sur Nietzsche*, *op.cit.*, p. 46.

⁶⁵ ディディエ・アンジュー『皮膚—自我』福田素子訳、言叢社、1993年、70頁。また、以下の文献も参照。Claudia Benthien, *Skin: On the Cultural Border Between Self and the World*, Trans. Thomas Dunlap, New York: Columbia UP, 1999.

⁶⁶ Georges Bataille, "L' abjection et les formes misérables", *Œuvres complètes, II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris: Gallimard, 1970, p. 220. Georges Bataille, "La abyección y las formas miserables", *Obras Escogidas*, Trans. Joaquín Jordá, Barcelona: Barral Editores, 1974, p. 327.

⁶⁷ バタイユ『ニーチェについて』、前掲書、74頁。Bataille, *Sur Nietzsche*, *op.cit.*, p. 46.

⁶⁸ クリステヴァ、前掲書、151頁。

⁶⁹ クリステヴァ、前掲書、7頁。

⁷⁰ クリステヴァ、前掲書、152頁。

⁷¹ Bataille, "L' abjection et les formes misérables", *op.cit.*, p. 219. Bataille, "La abyección y las formas miserables", *op.cit.*, p. 324.

⁷² Bataille, "L' abjection et les formes misérables", *op.cit.*, p. 217. Bataille, "La abyección y las formas miserables", *op.cit.*, p. 324.