Lの性愛哲学日記　上

レリスの日記（二月十二日）

■俺は一冊の本を目論んでいる。既に書名は決めた。『性愛と救済』。この命名は確かにあまりにダイレクトすぎる。もっと悪いことには黴臭い。期待しよう。書き進めるうちに閃きがやって来て変更となることを。しかしテーマ自身はこれ以外の他の何ものでもない。だから俺は未来の一冊の本をこの名で呼ぶことに決めた。繰り返し観察と読書と思考を、さらにいえば俺の感情を、快楽と嫌悪と恐怖をこの書名のもとに集中するのだ。

告白する。到底俺はオリジナルに到達しない。せいぜい二番煎じが落ちだ。ほとんどの場合は三番煎じか四番。ミッシェル・レリスの日記を読み模倣の欲望にとらわれた。レリスは一種の省察録のような日記をつけ、そこからいくつもの思考の断片を取り出し再配置する。彼の見た夢の記録、交わした友人との会話、読書の印象メモ、新聞記事の採録、思考のアフォリズム的断片、自分の性生活についての観察、そうしたあれやこれやがモザイク状に織り上げられて、一冊の本が誕生する。そうしたスタイルが俺の目論む本にはふさわしい。俺は模倣を恥じない。模倣さえできないことを恥じる。そうだ！　あのようであったらなぁ。

俺は思い出す。ニーチェの『ツァラトゥストラア』を。その最後近く、ツァラトゥストラアは彼が住まいとする洞窟に帰ってくる。すると彼は聞くのだ。以前にも幾つかの谷間で聞いた「窮境を訴える大いなる叫び声」を。だが、いまや彼の洞窟から響いてくるそれを。それらは「或る長い幾重もの奇妙な叫び声」であった。「遠くから聞けば、ただ一つの口から出た叫び声のように聞こえる」それであった。だがツァラトゥストラアは、それが「多くの声から成り立っていること」をはっきりと聞き分ける[1]。ニーチェという奴は面白い。そのそれぞれの声の主をこう名付ける。右側の王と左側の王、年老いた魔法使い、教皇、みずから進んで乞食になった者、影、精神の良心的な者、憂いに沈んだ予言者、それからロバ。素晴らしい才気！

俺は自分に願う。この日記を織りなすモザイクが、そのような多くの声から成り立っている「ただ一つの口から出た叫び声」であることを！　そして、「窮境を訴える」叫びとなって響き渡ることを！

アハハ！　おまえは今度はレリスではなく、ニーチェを模倣する欲望に取り憑かれたというのか！

ヴァギナへのオプセッション（二月二〇日）

Lは女性器への自分の強迫観念が好きだった。というのも、それは分析に値する強度をもった彼の欲望のリアリティであったからだ。

彼は学生であったころの自分の欲望を懐かしく思い出す。大学が冬休みに入り彼の女が実家に帰る前夜、彼は女の恥毛を剃刀で剃ることを望み、女はそれを受け入れ、二人してそれを自分たちの誓いの遊びとしたことを。女は恥毛を剃られ、まるで幼い少女のように

自分の性器の割れ目を剥き出しにすることで、Lだけが自分の男であることを承認したのだし、Lはこの儀式をもってその女への自分の占有権を確認したのだ。

後にヨーロッパで一年ほど暮らす機会があったとき、彼はヌードデッサンの教室に足繁く通った。西洋の女の裸体が知りたかったからだ。西洋の女の恥毛は驚くほど薄く感じられた。彼女たちの性器はその薄い恥毛の陰からはっきりとその溝をあらわにしていた。だが、日本の女の性器は黒々と茂った恥毛に覆われ、その割れ目を表に示すことはない。

彼はいまもあの二人の儀式の記憶を初々しく保持している。剃毛して女の陰部をあらわな恥丘だけの姿に変えたとき、女性器を断ち割る溝の端がくっきりと姿を現し、その窪みのような溝の端に彼はその女の可愛さに頬擦りするような視覚の喜びを覚えたことを。実家に帰った女が最初によこした葉書には「もう芽生えた」とただ一行あった。

彼はつい最近彼の年上の初老の友人がつくづくと彼に打ち明けたエピソードを思い出した。その男の老母が九五歳で亡くなった。通夜が終わり、客が帰り、彼と葬儀を司る僧と二人だけで棺のなかの彼の老母を囲むことになったとき、彼は母の乳房を手のなかに収め、その乳首を吸いたいという激しい衝動に突き上げられた。思わず彼はこう僧に尋ねたという。「やはり、してはいけないことでしょうか、おふくろの乳首を吸うのは?」と。僧は彼の問いに困惑しながらも、「やはり、それはしてはならんでしょう」と答えたという。「だけど、L、俺はほんとうに吸いたかったんだよ」と、その男はいつもの周囲に喧嘩を売りつけるような強面の表情を急に緩めて、すっかりしおらしくなって彼に打ち明けた。

連想は連想を呼び出した。それもまた母親の葬儀にかかわるエピソードであった。自他共に「性的人間」であることを認め、貧民的な猥褻さのなかに死に滑落する危うさを孕んだ哀切なエロティシズムを映し出すことに長けた写真家のAが、或る写真集のなかで告白していた。それをLは思い出した。Aは、棺のなかによこたわる母を見ていて、母の性器を見たいという激しい抑えがたい欲望にとらわれたという。もし、周りに誰もいず、部屋のなかに自分一人が棺のなかの母を見守っているのであったなら、自分は母の死装束の裾をはぐって母の性器をあらわにし、それを見つめたはずだと彼はその告白を続けていた。だが、Lの初老の友人と同様、ついに彼もまたその欲望を満たすことはできなかった。機会は失われたままとなった。

パリのルーブル美術館の画家クールベのためにさかれた大きな部屋のなかには、彼の描いた「人類の起源」と題された小さな一枚の油彩が展示されている。それは女の性器をクローズアップした絵である。女の股は開かれ、恥丘の上に暗褐色に恥毛が茂り、画面の中央を深く暗い世界の割れ目が断ち割っている。

後にLは読んだ。クールベはこの絵を生前は公表できなかった。周りの友人はこぞって公開に反対した。公開に至るにはほぼ一世紀近く要した[2]。

昨年Lはパリのロダン美術館へも足を運んだ。「ロダン　エロスのさまざまなる姿態―ドゥローイングと水彩　一八九〇～一九一七」という特別展を見にいったのだ。ロダンもまた女性器への強迫観念に取り憑かれた男であった。展示されていたのはモデルたちのヌードスケッチ。ロダンはモデルに選んだ女たちに性器を開示することを執拗に求めていた。モデルたちは、座るにしろよこたわるにしろ、両脚を大きく開き性器をはっきりと露出させ、彼は真正面からそれを描いた。あるいは背後から。彼のために女たちは両手を床につき大きく股を開き臀部を高くあげ性器を剥き出しにした。葛飾北斎の「陰門正面眞圖」

はロダンの愛蔵品であった。この春画は女性器だけを正面からまるで解剖学の図解のように描いたもので、陰門から覗かれた性器内の様子は足を絡みあわせた蛸の姿に擬せられていた。ロダンはこの蛸の図像学をそのまま自分のモデルスケッチに移している。両手を頭の後ろに組んでくつろいでよこたわり両足を無防備に投げ出したモデルの性器を、彼は水平の角度から、蛸壺から足をくねらせて這い出ようとする蛸の姿に模して鉛筆でスケッチしている。クールベ同様ロダンもまたこれらのスケッチを生前公表することはなかった。彼はそれを「厳密に個人的な作業」だとして、決して公開しなかった[3]。

クールベにせよロダンにせよ、この強迫観念に等しい女性器に向かう男の見る欲望はいったいどのように説明されるべきものなのか？

それは、いわば牡の動物的な原レイプ衝動の残基を抱えた思春期以降の男の性欲なのか？　それとも、確かに性的刺激によって挑発されているにせよ、性交に明確に方向づけられた性欲としての性欲とは厳密に区別される、母の肉体への好奇心と一体となった幼児的な思慕の、あるいは好奇心の退行的蘇生なのか？　否、男の性欲それ自体が既にそもそもこの二つの衝動の混淆というべきなのか？

否、そこには、性以前の《存在》という根源的次元で誕生する、何であれ穴的な空隙を満たそうとする視覚的でもあれば触覚的でもある「存在欲望」が据えられているというべきなのか？

■俺は思い出した。サルトルが『存在と無』のなかで次のように主張していたのを。――穴は穴であるというそのことだけで、幼児はそれを塞ごうとする。指、棒、土砂、何によってであれ。フロイトはそれを幼児期性欲の投影行為であると解釈するだろうが、事柄の真の連関は逆だ。基底にあるのは性以前の《存在》をめぐる根源的連関である。穴はいかなる穴であれ存在欠如のメタファーとなるがゆえに、人間のなかに《存在》たらんとする欲望を引き起こす。つまり欠如を埋めることで、世界と自己とを、いかなる欠如ももたない完璧に充足した球体的な全体性たる《存在》へと復元しようとする欲望を挑発する。穴が女性器のメタファーなのではなく、女性器が存在欠如のメタファーなのだ。この観点からいえば事情は次のように説明される。

サルトルいわく。「女の性器の猥褻さは、すべて口のあいたものの猥褻さである。それは、他の場合にすべての穴がそうであるように、一つの『存在‐呼び求め』である。それ自身において、女は、侵入と溶解とによって自分を存在充実へと変化させてくれるはずの、外からやって来る一つの肉体を呼び求める」[4]と。ペニスであれ、指であれ、舌であれ。こうして男は元来的に穴に侵入して、それを塞ごうとするサディストであり、女はマゾヒストである。侵入されることを求め、《存在》のうちへと融解し、《存在》の上に氾濫し、いわば全域化することを求める。セックスは存在論的なサド＝マゾヒズムの追求である。

俺は何度も考えてみた。だが答えの成案にゆき着けない。ただ確実なことは、その欲望に俺もまた取り憑かれているということだ。

フリーダから再びレリスへ（二月二八日）

Lは『フリーダ・カーロとメキシコの女性シュールレアリストたち』という美術展にゆき、まったく遅ればせながらフリーダ・カーロに興味を抱いた。

同時にまた彼女の同時代者というべき他の女性のシュールレアリストたちにも興味を覚えた。マリア・イスキエルド、レメディオス・パロ、レオノーラ・キャリントン、アリス・ラオン。そこにはフリーダの苛烈な自己凝視とは別な魂の形があった。内面性と夢幻性とが一つに溶け合っているその様子に惹かれた。それはLのなかに自分を特徴づける或るはっきりとした傾向としてあったもので、またそういうものとしてLが目指そうと考えていたものでもあった。彼も絵を描いていたのだ。

さらにいえば、それはLの性愛経験の中核として彼が取り出した〈変容〉というテーマに直結するものでもあった。シュルレアリスムが夢と魔術と変容というテーマの下に世界を抱くことを提案したのだとすれば、女こそがこの提案に応える最も充実した資質をもっているのではないか？　そう彼女たちの絵はLに問いかけているようであった。

とはいえ、そのときLの関心の中核に進出したのはフリーダだった。アンドレ・ブルトンがフリーダをメキシコ最高のシュールレアリストと讃えたことに対して、彼女がこの讃辞を事実上拒絶して、自分を己の内的現実を素朴なまでにありのままに生々しく描こうとするリアリストとみなしたのは周知のことだ。フリーダ論で有名なアントリオ・ロドリゲスは、彼女の絵を「夢占い的感覚の世界をさまよっているのではなく、自分が体験した血まみれの記憶、一種の自伝なのだ」と述べたという[5]。

■フリーダは俺を惹きつけた。彼女における女性器へのオプセッション、その直接性に打たれた。俺のそれにじかに触れてきたのだ。向こう側から。つまり女の側から。嘲笑を呼ぶ俺のオプセッション。たとえば、本を読むとする。眼は一瞬のうちに捉える。この欲望の記述を。昨日もそうだった。

俺はレリスの日記を開いた。「十二月一日月曜日」の日記、「鮮やかなピンク色の歯茎に深く埋まった小さな歯をもつ女たちが好きだ。彼女らが笑うと、四つの唇に見えて、口が性器のように見える」[6]。俺がこの素晴らしい絵画的な一節を見逃すわけはなかった。

奴のオプセッションに比べたら俺のそれは児戯に等しい。否、いまや俺は少年の心の野性も目の素直さもレリスほどに保持していない。

しかし、たちまち俺は学習した。

今日、電車のなかで奴のこの知覚を俺は実行できた。車両の向かいの席に女たちがいて世間話に打ち興じている。憂鬱そうな女もいる。だが、ひとしく車窓は外からの柔らかな光に満ちている。春はもう間近に迫った。白昼のなかで、彼女たちの快活に動く口を俺は性器に見立てようと試みる。少女であれ、若い女であれ、中年であれ、老女であれ。すると、呪文とともに家中の家具や食器をダンスに立ち上がらせる、往年のディズニー映画の魔法使いよろしく、俺は実現する。横になった女性器たちの陽気

な、あるいは憂鬱なおしゃべりを。電車は女性器たちのおしゃべりで一杯だ。悲しげにへの字に結んだあの亀裂も、俺はそこに見いだす。

すると思い出した。中学生のとき、女たちはあの思いがけないほど大きな割れ目を足の付け根に刻んでいるのだと考え、次いで、そのような想念で頭を一杯にした中学生がここにいるのだとは誰も気づくまいと考え、俺は茫然とした。あんな不思議な猥褻な亀裂を刻まれているくせに、そんな恐ろしいことが何も起きていないかのように涼しい顔で歩いている女たちの無神経に、母の無神経に、従姉の無神経に、茫然とした。また、なぜ俺のように茫然としないのかと周りの男たちを訝しく思った。確かにそのとき、中学生の俺の眼にはあの割れ目がぐいと女たちの股のあいだに引かれているのが見えていた。

あの日、Sが、奴の部屋で女に命じて、スカートを捲くらせ、パンツをとらせて、俺の眼の前で御開帳させた。あの割れ目を。奴は、俺たちはもう中学三年で卒業間近の三学期を迎えていたというのに、俺たちのクラスに転校生としてまわされてきた。Sは既に牡の体と匂いをもっていた。女が男のペニスを太腿に挟んでいかせてやる「すまた」という方法があることを、俺に教えたのは奴だ。暴力団の準構成員だというもっぱらの噂だった。奇妙なことに、Sは俺を唯一の友達に選んだ。俺には他に何人も友達がいたが、奴には別格の友達という席を与えてやった。奴が恐喝であげられて街の警察署の留置場に放り込まれたと聞いて、会わせてくれとわざわざ警察署に出向いた程度の中学生の友情は、俺は奴に示してやった。結局、奴には卒業証書の代わりに鑑別所が贈られた。

ずっとあとのことだ。大学生になって、セリーヌの『夜の果ての旅』のなかに「情欲に童貞があるように《恐怖》にも童貞があるもんだ」という主人公の台詞を読んだとき、奴を思い出した。喧嘩の必勝法は先にキチガイになることだ、「殺しちゃったっていいんだ」と心を決めることだ、と俺に教えたのも奴だ。或る日、Sは教室の後ろの壁に立てかけてあったモップをやにわに両手で握り、無言で、力いっぱい横ざまに振るい、或る級友を打ち倒した。突然教室は悲鳴をあげて恐怖のなかに墜落した。俺は童貞だったし、そんな風に人を殴ったこともなかった。「殺しちゃったっていい」と人を殴る決意など、もちろん、したこともなかった。たぶん奴は既にレイプの「ルビコンの河」も渡っていたにちがいない。

あの日の二階のSの四畳半の、数個のまだ荷ほどきされていない段ボール箱が積み上げられているだけの、空っぽの部屋、その隅々まで、カーテンをもたない曇りガラスの窓から差し込んだ春を告げる光が瀰漫していた。畳も、何一つまだ物が掛かっていない所々黄ばんだ部屋の白壁も、仄白い無地の沈黙に包まれて静坐していた。隠微なものなど何もなかった。ただ亀裂の大きさへの驚きだけがあった。女の性器を断ち割っている亀裂の。

あの中学生の俺の茫然たる奇妙な感覚。薄曇りの微光を放つ春の空を仰ぐ街のなかで、俺だけがあの亀裂の思いがけない大きさに目覚めているという意識、それは性の経験の本質にかかわる経験だったかもしれない。夜の夢の世界から目覚め、昼の明るい意識の世界に移るや、たちまち人は夢の世界を忘れてしまう。世界が突然変換し、しか

もその変換とは世界と自分を律するあらゆる法則・論理・約束の恐るべき転変であるはずなのに、人はそんなことは気にもかけず、昼の世界にたちまち順応する。しかし、想像力の世界と現実界との関係はもともとそういう風に出来ているのだ。だから、人は想像の世界のなかで殺人狂・レイプ魔・近親相姦者、何でもかんでも、あらゆる破壊的人格（パーソナリティ）に平気でなることができ、だからといって、万が一にも、現実界でそれを演じ実現するわけではない。ほとんどの人間は。

それとよく似た変換が、《世界》そのものの変換と、だからまた可能となる自己の〈変容〉とが、性の経験の根元にはある。

あの日、俺はそのことに目覚めたにちがいない。セックスの欲望は、もちろんさまざまな要素から成り立っているだろう。しかし、なかでも〈変容〉の欲望はその芯だ。これが俺の直観だ。セックスの欲望はほとんど夢魔への欲望といってよい。愛撫は恋人たちを夢魔へと導く儀式であり道行だ。人は夜の夢の世界から昼の目覚めた意識の世界への移行を簡単にやり遂げる。だが、時として、その移行の只中で茫然と立ち止まってしまう瞬間をもつ。いわば前世の残映が、まだ意識の片隅に快楽の記憶とともに貼りついたままになっている、そういった特殊な時間がある。境界線上にたゆたう薄明の時間が。

Lは読む。「一月二四日土曜日」の重要な一節、レリスはこう書きだす。「わが夢の世界は鉱物の世界だ。石板が敷きつめられ周囲には大きな建築物が建ち並び、建物の前面にはときに謎めいた文字を読みとることができる」[7]。この夜の夢の世界は自分にとっては「昼間の世界よりも遥かに組織だったもの」だ、と。「一個の想念の追求、それを形成する語句の綿密なる解析による意味の解明、精神の軸の探求、眩暈への挑戦のあらゆる試み」、そういったまさにシュールレアリスト作業が追求される場なのだ、と。プライベートなシュールレアリスム宣言。この日のレリスの日記。その結びの言葉。「この独特な思考の世界が、わたしの夢の隠れた骨組み、たえざる徴をつねに成している。地下の迷路を通る旅であっても、極地、女性の性器、真理にわたしを導く泥の川の紆余曲折に沿ってなされる旅であっても、わたしの眠りの冒険のすべてのうちに、そのような徴が見出されるのである」[8]。

己の論理的明敏さを誇る昼の目覚めた意識の担う認識の硬質な「鉱物」的な秩序性。だが、それよりも遥かに厳密でいっそう硬質な論理性が、夜の夢の世界にはある。かくて、超現実（トランス・リアル）の夢の世界は昼の意識の理解する現実を超えているが、だからこそまた現実性の最大限の正真正銘の実現という意味でも超現実（スーパー・リアル）なのだ。

■アハハハ！　レリスの奴は書くことに淫している。物狂いならぬ、物書きだからだ。はしなくも奴は自分の秘密を漏らす。奴の現実性の基準は論理性にある。いいかえれば書き言葉に。「一個の想念の追求、それを形成する語句の綿密なる解析による意味の解明、精神の軸の探求、眩暈への挑戦のあらゆる試み」。掛け金はこれだ。論理性

の獲得。昼の意識を遥かに遥かに凌駕する論理性の獲得。この掛け金をめぐって、昼の意識と夜の夢がレリスのなかで綱引きをする。

俺にいわせれば、そのように論じることで、レリスは自己を暴露するのだ。問題となった対象あるいは世界を、書き言葉つまり概念という「石板」によって敷きつめられた鉱物の世界へと変換すること、つまり「書記活動（エクリチュール）」それ自体が、何であれ、奴にとっては決定的に想像活動なのだ！　詩であるのか散文であるのか、はたまた文学であるのか学術論文であるのか、実はそんな区別は派生的なものなんだ！　根本において〈書くこと〉はすべからく想像活動なのだ。物書きは想像力の病に罹った、想像に淫したやからなのだ！　書かれた物、書かれた世界は、すべてが仮象だ。想像作品なのだ。それは、想定された現実性そのものとしての世界（真実在）との対比において、このプラトン主義的二世界論を方法的前提として、それの想像的代理物、つまり仮象である。仮象《世界》として人工的に意志をもって構成されたものだ。

口承の世界、話し言葉の世界から書き言葉の世界への決定的な飛躍はこの点に根差す。書き言葉の世界は根本的に観念的なのだ。つまり、想像的なのだ。この書記活動（エクリチュール）の想像的性格とその快楽を知るや人は《知識人》になる。たとえ職業・社会的身分・その日常的生活はただの工員、肉体労働者、作業員、娼婦のそれであろうと、観念の世界を渉猟し、またその快楽を知るものはもはや《知識人》である。

確かに俺はこの観点に同意する。それは前から俺が感じていたことだったからだ。文章を書くとき、俺は当然読者を仮想する。たとえそれが自分というたった一人の読者であっても。だが、それだけではない。そこにはまた仮想された敵なり恋人がいるんだ。言葉が書き込まれ、積み上げられ、展開し、一歩一歩構築される《場》、つまり原稿用紙なりパソコン上のワープロ画面は、実は仮想された一個の法廷だ。あるいは、切々たる口説きのセレナーデを奏で詩を吟じるシラノ・ド・ベルジュラックが立つ、恋人ロクサーヌの住まう部屋の窓の下だ。俺はといえば、陪審員を前にした一人の検事か弁護士だ。あるいはシラノだ。読者は陪審員だ。あるいは夜の静寂（しじま）だ。俺の文章はつねに被告に対する論告文であるか、不当な判決に抗議する弁護人陳述書だ。あるいは、窓の下で聞こえがしに吟じられる詩であり、セレナーデだ。この弁論の闘争のパトス、恋情のパトスなしには、俺の言葉は一歩も進んでゆかない。パトスなき書き言葉などありえない。書くことは言葉の選択であり、リズムを刻むことであり、一種のドラミングだ。書くことは沈黙の激情だ。パトスなき文体など存在しない。パトスの身振りは想像的である。虚空に拳を振り上げる。あるいは両掌を差し出す。おお、神よ！　愛する人よ！　と。その手の先の、虚空のなかの、想像されたものに向かって。

レリスは書く人間である。のほほんと黙して夢と戯れるなんてことは、奴は金輪際し

ない。彼には書かれざる夢なんてものはない。彼は書く欲望に取り憑かれ、書くことに淫した、一個の作家だからだ。書くことが奴の欲望なのだ。

そして、ヨーロッパの作家にとっては、書くことは世界創造主たる《神》に取って代わろうとする行為なのだ！　インテリが、――唯物論者であろうと観念論者であろうと、無神論者であろうと有神論者であろうと――すべからく「堕ちた司祭」であるのは、奴らの秘匿する最深の欲望がこの点に、つまり世界創造にあるからだ。

もっとも、そいつは根っ子からキリスト教に染め上げられたヨーロッパという土地のインテリの、つまり物書きたちの、自己理解の形なのだが。

たとえば、サルトルの『存在と無』の結語。

奴は「人間は一つの無益な受難である」と結論する。というのは、奴によれば、「宗教では神と名づけられている自己原因者」に己自身がなろうとするやみがたい欲望が人間というものを貫いているからだ[9]。一切の途中の説明を省いて俺の独断を下せば、そのような自己原因的であるがゆえに絶対的に自律的な世界創造者、いいかえれば絶対の「主体」として把握された神の像、それはユダヤ＝キリスト教の一神教的で、かつ人格神的な、世界創造主のイマージュに由来するものだ。ヨーロッパのいわば宗教的無意識の湧き出す源泉はこの主体＝神のイマージュにある。

江戸時代の幕開けを控えた一五九二年に国字版が出た「どちりいな - きりしたん」、かのイエズス会が日本布教のために編集翻訳した教義問答にこうあった。キリスト教徒たるために信ずべき「第一肝要の題目」とは何か？　弟子が問う。師、のたまわく。

「一には、なき所より天地をあらせ玉ふ御作者でうすは、御一体のみにて在(マシ)ます也」[10]と。まさしくこのことの承認の如何・有無が、アニミズム的宇宙観を生きていた日本人がキリスト教に改宗する際の第一の関門・踏み絵だったのだ。

かくて、かくて、ヨーロッパのインテリたち、物書きたちは、無意識のうちに自分を第二の《神》、「なき所より天地をあらせ玉ふ御作者」に擬する。彼らにとって、あらゆる芸術行為の究極の本質は想像力をもってするこの世界創造、第二の《存在》の実現だ。無からの！

サルトルは「人間」という普遍的主語を使って先の結論を導く。だが、そこでいう「人間」とは「ヨーロッパ人」、とりわけて「堕ちた司祭」階級たるそのインテリたち、物書き階級の人間、作家たちのことだ。

俺の見立てでは、こういう事情を最初にクリティカルに、その宗教的＝形而上学的な無意識の次元にまで立ち返って自己批判できたヨーロッパのインテリは、ニーチェだ！　奴は古代ギリシアと仏教を研究することで、ユダヤ＝キリスト教の依って立つ宗教的無意識を相対化することができた！

ニーチェいわく。「『神』という概念はこれまでに生存に対する最大の異議であった…私たちは神を否認する、私たちは神において責任性を否認する。すなわち、このことではじめて私たちは世界を救済するのである」（傍点、ニーチェ）と。このようにい

うとき、彼は創造主としての神の観念を否定するのだ。いわく。「人は必然的であり、一片の宿業であり、全体に属しており、全体のうちで存在している。…（略）…全体以外には何ものもないのだ！」。この全体の外に、この全体を創造した「一つの第一原因causa prima」、つまりユダヤ＝キリスト教的神などというものがあるのではない。だからまた、世界はもはや神の被造物ではない。ゆえに、世界が「感覚中枢としても『精神』としても一つの統一ではない」ということはいまや明白である。かくてニーチェはいう。「このことがはじめて大いなる解放である、――このことではじめて生成の無垢が再興されたのである」[11]（傍点、ニーチェ『偶像の黄昏』）。「生成の無垢」という視点こそは神を世界創造から免責するとともに、人間をもまた「行為」から免責する。人間はもはや己の行為について神から問責されることはない。なぜなら神は存在せず。ただ一切が必然の「生成の無垢」でしかないからだ。ユダヤ＝キリスト教的な「（自由意志的・自己決断的）行為」の概念自体が無を宣告されたのだ、と。

では、日本人の宗教的無意識はどこから湧き出るのか？

いわずとしれた生霊と死霊の世界、つまり仏教以前の原始的アニミズムの世界だ。かの『源氏物語』・「葵」の巻で、六条御息所の激しい怨恨と嫉妬は彼女の「からだを離れ」、かくてまた彼女の意志をも離れ、生霊となって葵の上や夕顔に取り憑き、遂には両名をともに死に追いやる。だから、そこで生じた悲劇は殺人ではない。それは六条御息所自身ですら統御できぬ彼女の生霊の仕業として、彼女によっても、また自分の夫人と最愛の愛人をともどもに失う羽目となった光源氏によっても、決してヨーロッパ的な「道徳」の観点から「罪」として糾弾されるわけではない。「あさましく」醜い出来事として、審美的観点から、しかも裁かれるのではなく、悲嘆されるのだ。それは、「自己決定する意志」としての「主体」が産み出した「行為」とはみなされない。六条御息所は、自分の生霊のそのような仕業を他人から「噂」として聞いて初めて知るほどなのだ。この生霊と死霊のアニミズム世界においてそもそも人間はヨーロッパ流の「主体」どころか、霊に導かれ操られる本来的に他律的で受動的な存在だし、そこには肉体と精神あるいは現世と彼岸を切断して、両者を対決の関係に置き据えるほどの激しい道徳的糾弾をもたらす「罪」観念による二分性も存在しない。肉体あるいは自然と精神とははるかに連続的で、道徳的分裂性は結局のところ慰撫され、清められ、水に流され、融和のうちへと回収されよう！

原始的アニミズムの世界では世界の存在は初めから前提されている。有はどこまでいっても有だ。絶対有だ。無から有を生む創造主はいない。不要だからだ。創造ということはない。「空」と呼ぶほかないほどの無限大の有から形ある有が生まれ、形なき有に帰り、また形ある有へと甦る。空に生まれ、空に形となって浮かび、また空へと消失する雲のように。

では、おまえ自身はヨーロッパ人の宗教的無意識に加担するのか、それとも日本人の

それに加担するのか？

俺の居場所は拒絶にある。ヨーロッパにもなく、日本にもない！　そうありたい！　永遠に天の邪鬼に、俺は其処にいなく、彼処にいる者でありたい！　あるいは永遠のごった煮でありたい！

俺は、書くという行為が本質的にどれも想像活動であるというレリスの観点に同意する。だが、だからといって、サルトルのように、自分を第二の想像的なる《神》と妄想することなぞ俺にはありえない。そういう自己理解は日本人である俺には成り立ちようがない。

では、二つの宗教的無意識の相違はいかなる性愛の感覚と意識との違いとなって現れるか？

それは検討中だ！　何から何まで、誰がいちどきに始末を着けられるものか！

しかし、まあ、次のことは明白だろう。

欲望の草食動物性と断念と沈静化の意識において、鎮魂の哲学において、情念の動物的ならぬ植物的なあり方において、日本人は世界に冠たる者だということは！

アハハ！　女性器は「真理にわたしを導く泥の川の紆余曲折に沿ってなされる旅」の「極地」であった、だって！

骨の髄までキリスト教的なレリス。

えっ！　「真理」だって！

《世界》の謎を解き明かす究極の光の真理が問題となるのは、奴らが《世界》を無から全知全能なる創造主が意図・目的をもって創造したと考えているからだ。そうである以上、創造の意図・目的・理由・秘儀が論理によって、つまり合理的に説明されねばならない。だが、《世界》は説明しようがなくそもそもそこにあり、われわれは確かに人間という病める動物であるにせよ、それでも生物であることには変わりがないとしたら…。

女性器はわれわれを「真理」ではなく、われわれの切ない生物性に導く。それで十分じゃないのか？

ところで、レリスの奴は、「三月二十六日木曜日」の日記ときたひにはこうだ。奴は自分のこれまで書きつづってきた日記に毒づき、罵倒する。「くたばれ度しがたく間抜けな生よ死のおかま野郎世界などうんざり女郎と淫売の星々よおまえをうんざりさせおまえの鈍重な汚らしい女陰のなかに小便を流しおまえに罵言雑言をあびせ口のなかに汚物をまきちらしてやる」[12]。真理への入口であったはずのものが今や小便のための便所である。そういえば、ゲルニカ制作と平行する「泣く女」シリーズでピカソが描いた泣きわめく女たちの口は、「歯のあるヴァギナ」と呼ばれていたはずだ。モデルは当時の愛人ドラ・マールであった。崇拝、憧憬、熱愛、一転しての、嫌悪・棄却（アブジェクシオン）・怨恨・復讐。典型的な男性的アンビヴァレンツ！　シュールレアリスムの性愛的真実。

レリスはいい奴だ。俺は気に入る。なにしろガキのように素朴になれるところが。喚きたてるところが。しかも中学生的な俺は天の邪鬼的に嫌悪している。日本的微温さを。この点でも！

骨の髄までキリスト教的なレリスは反逆的である。瀆神的反逆性は、骨の髄までキリスト教的な文化のもとでのみ可能となる、シェイクスピア、バルザック、ドストエフスキー、ニーチェ、等々。奴らは創造主的な《神》に取り憑かれているからだ。いかなる場合でも弁神論・神義論という神学的地盤こそが彼らの思考地盤だ。つまり、何故に創造主はかかる漆黒の《悪》までもを妙なる麗しき光の善の脇に創造し給われたのか、という問いこそが。周知のように、それはまず旧約聖書の『エレミヤ記』に、次いで『ヨブ記』に現れ、新約聖書ではゲッセマネの地で十字架に架けられて悶絶するイエス自身のかの最後の言葉「エリ、エリ、レマ、サバクタニ」において頂点に達する。すなわち「わが神、わが神、なぜわたしをお見捨てですか？」[13]（マタイ福音書）に。

俺が半身それに憧れていることは認めざるをえない。この緊張に、対決に！　この「神」という王権に対する。だが、それは半身の域を出るものではない。俺は結局永遠の振り子だ。ヨーロッパと日本とのあいだの。

フリーダにおける女と母（二月二九日）

■昨日も書いた。男たちの女性器へのオプセッションと明白に対称性（シンメトリー）をかたちづくる最初の――つまり《女の側》でのという意味だが――決定的な形がフリーダのなかにはある。

もっとも、彼女はそれを男がするように写実的に描いたわけではない。熟れてアケビのように身を裂いた南国の果実、マンゴーやココナッツ、割られて内部の赤い潤いの果肉を剥き出しにしているスイカ、こうしたものに託された女性器のシンボリズムが俺のいう彼女のオプセッションだ。

一九五〇年代の始めフリーダは静物画のシリーズを描いた。果実がテーマであった。その果実は彼女にとって「生命」の象徴であった。この時期彼女は痛みのためベッドをほんの少し離れることすらできなかった。彼女はナイトテーブルに置いた果実をベッドに横たわって描いた。その果実は同時に女性器を象徴するものだった。そういったことのすべてを俺はここ数日来読んでいる。フリーダについて書かれた何冊もの本のなかに。俺は立て続けに読み散らしている。

Lが見たのは、「生き生きとした生命」、「生命の果実」「静物（あなたをどれほど愛しているか）」「露になった人生を見て怯えた花嫁」「太陽と生命」「インコと旗のある静物」等々、そして絶筆となった「生命万歳！」のスイカの絵である。「露になった人生を見て怯えた花嫁」にはこんなキャプションがつけられていた。「フリーダが描く果実や植物は…（略）…強烈なエロティシズムの表現である。本作品でフリーダは、ロマンティックな

結婚と人生を夢見る花嫁＝人形が、生命と人生の実態である露になった性をまえにして怯える様子を揶揄して描いている。一九五一年の《ココナッツ》と同様に、女性性器や生命を表すマンゴーやスイカを描きながら、内気さを付加したココナッツでエロティシズムは控えめに描かれている」[14]と。また「太陽と生命」（一九四七年）には密生して肩を並べる身を裂いたあけびのような果実が描かれ、その幾つかの割れ目の奥には涙の形のめしべが描かれた。その一つは涙を流した胎児を孕んでいた。そして、その果実の群れの中央に同じくまた涙を流す強烈な赤い太陽神が置かれていた。カタログに添えられたラクェル・ティボルの批評にこうある。「女性の外陰部を象ったような花の形態は、幼児期のまだ閉じられた段階から、女性として段々と成熟してゆくに従って、女としての充実感を得るために開かれてゆく女性器の変遷を想起させる。…（略）…隣には充血して広がった外陰部のイメージが並べて描かれている。フリーダは性交時のクライマックスの感覚を具現化したかったのか？…（略）…太陽のすぐ上方にも別の果実がある。これも割れていて、出産の能力を喪失した女性を想って泣き悲しむ胎児の姿がはっきりと見てとれる」[15]と。

Lにはまだこのとき次の問題の系列に視点をゆき着かせるほどの準備がなかった。後に彼はキャサリン・ブラックリッジの『ヴァギナ　女性器の文化史』を読み、次の直観を得た。フリーダにおけるLいうところの「女性器へのオプセッション」は、旧石器時代に始まり各民族で多様な形態をとるにせよ、バッハオーフェン流にいえば、人類に普遍的な「母権制文化」の全時代を通じて人類的規模でおこなわれた女性器崇拝、その二〇世紀における一人のメキシコ――古代母権制文化の片鱗をなお色濃く残すインディオ文化、アステカ文化の地、D・H・ロレンスの『翼ある蛇』の書かれた――のコミュニストたる女性画家による絵画的継承としても受け取られるべきなのだ。この旧石器時代以来の女性器崇拝においては、ヴァギナは世界の起源・魔を払い・生殖力を増強し・死を再生に導き・「世界とすべての生命を破滅の瀬戸際から引き戻す触媒」[16]・豊饒と創造と未来の再開のシンボルとして崇拝された。キャサリンはメキシコで発見された「女性（植物であれ人間であれ）の性器と生殖力との結びつきを示している」岩に刻まれた女陰彫刻についても詳細に報告していた[17]。

バッハオーフェンについていえば、彼は古代母権制文化にとって女性器崇拝がいかに決定的な意義をもったかを『母権論』の随所で強調した。たとえば、「物質的・母性的宗教においては、受胎し子を産むクティス（陰部）に自然の生の領域での優位が認められ、これがデーメーテールあるいはヘーラーの秘儀において彼岸にまで届く希望の中核へと高められる」[18]と。

■男が女性器を視覚的欲望の対象として発見するなら、フリーダはもちろんそれを絵に描いたのだから、彼女もまたそれを視覚的欲望の対象としてそこに現出させたのだ。だが、俺は思う。

たぶん根本的には、それは彼女の体の内側から触知される内観的な対象としてのそれだ。絵はあくまでもこの内観的触知のシンボリックな視覚化であって、決して男のそれ、外部的で、かつバタイユ風にいえば「侵犯的」な視覚を意味するものではない。それは内から外へと溢れ出て開かれたものなのだ。だからサルトルのいうような穴で

はない。口といっても穴的な口ではない。存在欠如としての穴的口ではなく、成熟したあけびが自らを割るように、内側から充実が開口する口だ。そこには内から外への開くという運動ベクトルが帯電されている。しかもそこには欠如としてであれ、喪失あるいは不可能性の悲しみとしてであれ、胎児が保護され内蔵されている。それは快楽の入り口であると同時に母性の入り口だ。

俺が「対称性」というのはこの点を指してだ。彼女のなかに激しく女性器へのオプセッションが息づいていること、同時にそれが男たちのそれと対蹠的な反対ベクトルのものであること、この両方の意味を込めて、「対称性をなしている」と俺はいいたい。果実となったフリーダの女性器は、クールベのあの世界の暗い不安な亀裂、まだ開けられていない縦の線となった闇の入口ではない。また覗き見られた、ロダンの絡み合った蛸の足の迷宮の内奥への入口でもない。サルトルのいう存在欠如のメタファーたる穴ではない。それは子宮の側から果肉となって開かれた紅い血の色の果汁に溢れた口だ。ペニスに貫かれることを、同時に充たされ飲み込み喜びとして享ける能動的受動性、つまり最もポジティヴなマゾヒズムだ。同時に、それは胎児に充たされている充実性だ。たとえ死児という欠如を通して描かれたとしても。

フリーダ・カーロの伝記は俺に教える。彼女が激しい性欲の持ち主であったことを。セックスの快楽が彼女の生の快楽のなかで中心的な位置を占め、そのことを彼女が強く自覚していたことは、伝記が伝えるさまざまなエピソードからして明白だ[19]。彼女の描く果実こそはその証拠だ。

俺はそういうあけすけなフリーダが大好きだ。そういう女がいてこそ、俺のヴァギナへの強迫観念は肯定される。恥ずべきものではなくなる。相棒を得る。

Lは知った。またフリーダの自画像にはたびたび小さなクモ猿たちが登場する。猿たちはフリーダの背後にいて彼女の肩越しに顔を覗かせ、あるいは彼女に抱かれている。或る図録にこうある。「猿は欲情と乱交のシンボルであり、フリーダが愛情とユーモアを込めて描く親密な友人であり、彼女の望んだ子供の代役でもある」[20]。と。性の快楽への欲望は、男との情交が途絶えた晩年には同性にも向かった。彼女は本質的に性的であるがゆえにまた両性具有的であった。そのレズビアン体験は絵「森の中の二人の裸婦」に描かれた。

Lには、フリーダこそは、男の画家たちのあからさまな性欲誇示に拮抗しうる対称性をなす稀有な女の画家と思われる。フリーダの伝記作家中の伝記作家ヘイデン・エレーラはこう述べている。「多くの人がリベーラ夫妻には性的絆はなかった、同志的絆が主だったと言っている。…（略）…結婚後二、三年で彼のフリーダに対する肉体的欲望は衰え、また再婚後の二人の関係は非性的なものとする約束になってはいたが、それでもなお彼女は夫に対し、まごうことなくエロス愛を保ちつづけていた。彼への肉欲のために、日記の多くはエロティック・ラブレターの性格を帯びている」[21]。こうエレーナは指摘した後、それを証明する長い引用をフリーダの日記からおこなっている。またその引用のあとをこう続けてもいる。「ディエゴへの肉欲の強烈さを考えれば、彼の性的裏切りが彼女を傷つけ

たことは驚くにあたらない。フリーダは自己防衛のために、子供を甘やかす母親役――立場は異なるが妻と同じくらい情愛に満ちた関係――を演じたのだ。『わが肉体の内なるディエゴの緑の剣眼』を感じる代わりに、また彼の姿の『巨大さ』に『囲まれ』『侵入される』という身体感覚の代わりに、母親のようにディエゴを膝に抱き、湯あみさせ、世話をする者となったのだ」[22]と。エレーラはもちろんフリーダの有名な絵「宇宙、大地（メキシコ）、ディエゴ、私、ショロトル、神の愛の抱擁」を念頭にして、こういう。

■俺は見逃さない。それは特筆すべき問題だ。性愛欲望の母性愛欲望への謎に満ちた反転、転位。この問題がフリーダを捉えているのだ。

それは二重の謎というべきではないのか？

〈性愛の女〉から〈子を抱く母〉へフリーダが転化することも謎なら、そもそも母性愛自体が大いなる謎ではないのか？

ディエゴを膝に抱くフリーダはメキシコの太母神ラソルテオルトルに抱かれ、そのラソルテオルトルはさらに宇宙の太母神に抱かれる。

あらゆる神話学者は異口同音にいう。太母神・大地母神の二つの顔、そのアンビヴァレントなヤヌス性について。太母神は大地の神的象徴にほかならない。この太母象徴において、豊饒と多産の意味をもつ大地は、同時に、枯らし、すべてのものの死を受け入れる大地でもある。一つにして二つの面がそこにある。包み、支え、育て実らせる育成の力・生の力において現れると同時に、太母神は、引っ捕まえ、握り、呑み込み、狂乱し、陶酔の果ての死をもたらす暗黒の死の力としても現れる。

フリーダがディエゴの母となったというのは、母たることの力のどの側面にフリーダが自己を同一化したということなのか？　育成の生の力たる母なのか、それとも、併呑の死の力としての母なのか？

そもそも母性とは恐るべきあの併呑の欲望、絶対的所有の狂気ではなかったのか？

それともバッハオーフェンやエーリッヒ・フロムが強調するように、父権制の私的所有主義に根源的に対立する、あらゆる生命的なものへの大いなる肯定、あらゆる区別を突破する絶対的自発性としての抱擁感情、あらゆる死にゆくものへの分け隔てのない哀悼、生命がじかに生命に呼応するという大いなる普遍性において私的所有を内破する生の根源的感情、それこそが母性の本質というべきなのか？

フリーダはあの恐るべき併呑の死の欲望に憑きまとわれた自分に恐れをなし、耐えきれず、自己欺瞞の必死の方策として、「慈しみの母」なる反対の仮面を自分に被せたのか？　あの「宇宙、大地（メキシコ）、ディエゴ、私、ショロトル、神の愛の抱擁」において。

そもそも太母神において一方は他方と分かちがたく一つであるというなら、この問いに一義的に答えようとすること自体がそもそも不可能なのではないのか？

「おお、孤独よ！　おまえ、わたしの故郷である孤独よ！」[23]（『ツァラトゥストラ』）をもじって、俺はこういおう。

「おお、矛盾よ！　おまえ、わたしの故郷である矛盾よ！」。

Lを捉えたこの対称性という印象はもう一つの対称性の形と結びついていた。それはフリーダの「ちょっとした刺し傷」と題された有名な絵が差し出すそれであった。彼女はこの絵を妹のクリスチーヌと夫のディエゴが不義の関係になったことを知った直後に、当時新聞の三面記事を賑わした情痴殺人事件にインスピレーションを得て、描いたという。

男は愛人をナイフでめった刺しにして殺害したのだが、逮捕されたさいの尋問で「ほんのちょっと刺したまでよ」と嘯いたという。フリーダはこの新聞記事をそのまま絵にした。ベッドの上に全裸の女が全身朱に染まって絶命しており、その傍らでナイフをもった男が卑しい薄ら笑いを口元に浮かべて突っ立っている。フリーダは男に刺し殺された女の無念と恥辱と苦痛に心を寄せた。彼女は犯される女の側に立って殺害される女の絵を描いた。

この絵のなかの殺害された女は、右足にだけずり落ちたストッキングに包まれ靴を履いている。フリーダは六歳の時に小児麻痺に罹り、彼女の右足は左足より二センチほど短くなった。彼女はそれを隠すために何枚も靴下を重ねて履き、さらに左足より踵の高い靴を履いたといわれる。その絵の女には紛れもなくフリーダ自身が投影されている。男の顔はディエゴのそれだと一様に美術評論家たちは指摘する。ディエゴと妹との愛人関係は彼女にとって死の苦痛と恥辱以外の何ものでもなかった。愛する者を奪われる側にとっては愛が殺人にほかならないことを、彼女は骨身にしみて感じていた。

愛の両義性（三月五日）

繰り返し襲う激痛にもはや鎮痛のために使用する麻薬の増量も限界に達し、そのうえ壊疽に罹った右足の切断を余儀なくされ、死の際まで押し詰められたフリーダは、一度ならず自殺未遂を起こす。この時期の日記には自殺の願望がはっきりと記される。他方、ディエゴは、フリーダが苦しみの果てに寝静まった或るとき、ラケル・チボールの前で「もし、自分に勇気があったら、フリーダを撃ち殺してやれたのに」といって泣きじゃくる[24]。だが、そのように、病苦の凄まじさはつねに死の誘惑を醸し続けるものであったにせよ、フリーダの自殺未遂の直接の引き金は実は嫉妬による妄想である。その妄想が彼女のなかに激発させた絶望である。

泣きじゃくるディエゴの前にいたラケル・チボールとは、当時フリーダとディエゴの「青い館」に住み込んで夫妻と毎日接し、フリーダの介護にも献身していたフリーダ研究者の女性美術評論家であった。このチボールとディエゴとの仲をフリーダは疑う。否、疑うどころではない。おそらく知ったのだ。その怒りと嫉妬と絶望はたちまち彼女のなかに自殺の衝動を生みだす。彼女は寝たきりの生活を送っていた四柱ベッドの天蓋に首を吊る。看護婦の発見があと少し遅れたなら自殺は完遂されていた[25]。

あの絵「ちょっとした刺し傷」の描く死の苦痛、ディエゴが他の女を愛していることを知ることでフリーダにもたらされる死の苦痛は、彼女の末期まで続いた。

■「半真理」というモチーフが俺を捉えていた。

サルトルの書いた『聖ジュネ』の次の一節が前から俺の脳裡には棲み着いていた。

「われわれの活動の否定的な時期を、わが社会は沈黙で過ごす。愛される者の敵を憎むことなしに愛すること、肯定されるものの反対物を否定することなしに肯定し、選ばれなかったものを見捨てることなく選択を行い、消費することなく生産することが必要であるわけだ。死者はたちまち持ち去られ、屑はひそかに回収され、清掃の名のもとに前日の破壊をかくすことが毎日くりかえされ、地球の略奪は隠蔽される。」[26]

俺はこの一節が真底気に入っていた。いまもだ！

人間が抱く自分に安心しきった自己正当化の欲望を、匕首の一突きで突き崩すサルトルの言葉はいつも俺を満たした。だから、俺はこの一節から「半真理」という概念を創り出したほどだった。ノートにまず俺はこう書きつけたのだ。

「生は同時に殺害である。殺害なくして生はなし。建設は同時に破壊である。創造は破壊である。破壊、捨て去ること、見捨てることなくして、創造はない。愛の獲得は愛の剥奪である。一人の女から愛を得ることは、その女を愛しているもう一人の男に絶望を強いることである。一人の男から愛を得ることは、その男を愛しているもう一人の女に絶望を強いることである。愛は憎しみである。愛は排除である。生の進行は同時に死への進行である。等々。」

俺はニーチェから或る一節を引用し、そのあとに宮澤賢治のなかから目当ての一節を探してきて、それを並べた。以前賢治はだいぶ読んだ。いま俺はニーチェに浸っている。だから、「半真理」という概念が閃いたとき、それぞれから引用すべき文章を即座に思い出せたほどだ。

「生きるとは何か？――生きる――とは、死のうとする何ものかを絶えず自分から突きはなすこと、だ。生きる――とは、われわれにおける、またたんにわれわれにおけるだけのものでないところの一切の弱化し老化したものに対して、冷酷で無情であることだ。生きる――とはしたがって、死にかけたもの、憔悴したもの、老いぼれたものに対し、敬虔の念をもたないことであるか？　不断に殺害者たるをいうのか？――それなのに年老いたモーゼは言った、『なんじを殺すなかれ！』と。」[27]《『悦ばしき知恵』》

宮澤賢治から引いたのは次の一節だった。

主人公のよたかはこう悲嘆にくれる。

「ああ、かぶとむしや、たくさんの羽虫が、毎晩ぼくに殺される。そしてそのただ一つのぼくがこんどは鷹に殺される。それがこんなにつらいのだ。ああ、つらい、つらい。僕はもう虫をたべないで飢えて死なう。いやその前にもう鷹が僕を殺すだろう。いや、その前に、僕は遠くの遠くの空の向こうに行ってしまはう。」[28]《『よたかの星』》

ニーチェは勝利者が生きる傲慢な自己陶酔に己を同一化する。弱者を踏みにじって、己の勝利を言祝ぐことを恥じることなぞしない、むしろ踏みにじることに己の強者たることの快感をいやがうえにも味わうサディスティックな自己陶酔に同一化する。反対に賢治は、生のゆえに殺害されねばならない弱者の悲哀に己をマゾヒスティックに

同一化する。
こうして両者の立ち位置は正反対だ。しかし、見ているところは同じだ。生は同時に殺害だということこそが真理の全体性をなす。にもかかわらず、人はその半面であり背面であるところのもう一つの真理は自分に隠す。隠さざるをえない。表に浮かんだ半分の真理しか見ようとはしない。もう半分を見てしまっては幸福が成り立たないからだ。幸福が、快楽が台無しになるからだ。犠牲となって殺害される者の死毒がシミとなって、享受する幸福と快楽の上に広がりだすからだ。このモチーフの認識においては両者は同一だ。
「半真理」という概念が俺の脳裡に誕生した。
これは俺のオリジナルだ。ちょっとした自慢だ。
俺は或るとき「道化の行進」というタイトルの絵を描いた。その脇に次の言葉を添えた。馬に乗った道化の一群が川岸を進む。その川には人間の顔や眼が溺死体のそれのように漂流物となって陸続と流れてゆくのだ。川は冥府へと注ぐ死の川なのだ。

「We are so sad and happy,
because we have already found the truth,
that we have no solution in this world
エピグラムが道化たちの掲げる旗に記される。
道化たちは川沿いをゆく。
死の川の淵を。
眼、それは彼らの徽章だ。
見ている者たちよ！
君たち、死者よ、殺害された者たちよ！」

真理の全体性を見ることができるのか、それとも半真理しか見ることができないのか？
殺害された半身である死者はそれゆえに見ている者である。生に、快楽に、幸福に酔い痴れる者は見ない者だ。俺はノートにこう続けた。
「ものみな反対の裏面をもつ。その裏面があってこそ正面が正面たりうる。相対立するものが、しかし、実は支えあっている。相手なくして自分なし。だから、それは自分の対立者でありながら、同時に自分自身なのだ。にもかかわらず、自分自身だけで自分が成立しうるがごとく事態を偽る。自分の真理の裏側を隠す。裏面の苛酷さに耐える力を人間はもたない。ゆえに人間は原理的に半真理的存在である。ゆえに人間は根本的に自己欺瞞的だ」。
こう俺が書いたとき、俺は自分の愛の「半真理」性に苦しんでいたのだ。
次のニーチェの言葉は俺自身の経験の黒き半身をまっすぐに言い当てるものだった。
「愛する者は、じぶんの思い焦がれている人を無条件に独占しようと欲する。彼は相

手の身も心をも支配する無条件の主権を得ようと欲する。彼は自分ひとりだけ愛されていることを願うし、また自分が相手の心のなかに最高のもの最も好ましいものとして住みつき支配しようと望む。…（略）…また愛する者は他の一切の恋敵の零落や失望を狙い、あらゆる『征服者』や搾取者のなかでの最も傍若無人な利己的な者として自分の黄金の宝物を守る竜たろうと願うのを考えると、…（略）…われわれは全くのところ次のような事実に驚くしかない。――つまり性愛のこういう荒々しい所有欲と不正が、あらゆる時代におこったと同様に賛美され神聖視されている事実、また実に、人々がこの性愛からエゴイズムの反対物とされる愛の概念を引き出した――愛とはおそらくエゴイズムの最も端的率直な表現であるはずなのに――という事実である」[29]（『悦ばしき知識』）。

しかし、同時に俺はニーチェについてはこう直観した。奴は勝ち誇ってこの人間の生きる愛の自己欺瞞を、その「半真理」性を暴きだし、嘲笑する。だが、それに苦しんでいるわけではない。ニーチェは断定する。「愛とはおそらくエゴイズムの最も端的率直な表現であるはずだ」と。愛が「荒々しい所有欲と不正」をつねにその背面に潜めているのはそのとおりだ。人間が愛を語る場合の自己欺瞞的な「半真理」性を痛撃したニーチェは鋭い。だが、彼はその痛撃に自ら快哉を叫んでいるのであり、認識者としての凱歌をあげているのだ。

否、それは俺の早とちりか？

彼の言葉がつねに響かせている激情、猛々しさ、その攻撃的でいてほとんど自虐的でもある陶酔性、それこそは彼の苦しみを物語っているのではないのか？

彼が発狂の直前に披瀝したかの有名な「ディオニュソス＝イエス」のエピソードはどうだ！　彼は錯乱がつのりゆく日々のなかで自分のことを「ディオニュソスであり十字架に架けられし者」と呼んだ。或る日眼の前で馬車が横転し、車引きの馬が瀕死の重症を負う。彼はその馬に駆け寄り、その首を掻き抱いて泣きだしたというではないか。確かに『反キリスト者』が暗示するように、ニーチェはイエスの「白痴」的な――ニーチェ自身が注釈しているようにそれはあのドストエフスキーの描くような「白痴」的ということなのだが――その優しさを愛していた。

俺はニーチェを読むときつねに一つの呪文のようにルー・ザロメの次の言葉を思い出す。「いや、ニーチェが、まったく特別な憎悪をこめて、なんらかのものをつけまわし貶めているところでは、いたるところで、そのものが、なんらかの仕方で深く――彼固有の哲学ないしは彼固有の生の核心のうちに深く潜んでいるのだと、確実に想定することができる。このことは、多分、理論についてと同様、人格についても当てはまるであろう」[30]。ニーチェが口をきわめて称賛するものこそ実は彼に欠如せるものであり、彼が口をきわめて罵倒するものとは彼自身の本質である、と。

『ツァラトゥストラ』にこうある。「同情（Mitleiden　共苦）」こそはツァラトゥストラにとって「これまで留保し続けてきた、わたしの最後の罪」[31]であった、と。つまり、彼は同情するという罪を犯し続けてきたのだ！　そのように彼に取り憑いてきた

ものとして、同情は彼にとって最大の敵であり、最大の誘惑であった。事実ツァラトゥストラは同書の終結へと向かう踏み切板のごとき「最も醜い人間」章においてその「最も醜い人間」に出会い、思わず同情に襲われ昏倒する。これはツァラトゥストラを襲う最後の危機として描き出される[32]。この危機をのりこえ、あらゆる同情の倫理の彼方へと超出してこそツァラトゥストラはツァラトゥストラになる。いいかえれば、彼は神の死を彼の内面において確立する。この『ツァラトゥストラ』の展開は、裏返しにいえば、同情こそがニーチェの最深の内的本質であり、そうだからこそ打倒しがたき最大の力をもって彼に立ち向かってくる敵であったことを物語ってはいないか？ニーチェも賢治の苦しみを生きていたのかもしれない。

だが、もしそうであったとしても、ニーチェは自分の苦しみを主題に据えたわけではない。彼は、苦しんだにしろ、その果てに倣岸にそうした苦しみを軽蔑することに態度を決したのだ。そのかぎり、奴はこの「半真理」性に苦しんではいない。「愛とはおそらくエゴイズムの最も端的率直な表現であるはず」という透徹した認識に到達するなら、いまさら何を苦しむ必要があろうか。苦しむのは弱さの証だ。むしろ君は哄笑したまえ。人間の愛の陳腐な残酷さを。笑うことを学びたまえ！　同情するのではなく！　奴はそういうのではないか？

俺の独断。

中学生的な俺にとっては、そうした愛の「半真理」性は愛においては苦しみなのだ。愛が愛する者への自己贈与であるのは、愛が専有の欲望であるという真実を覆い隠すための仮面なのではない。自己贈与として始まったものが、たちまちのうちに専有の手段へと急転してしまい、自らを裏切り挫折することが人間の運命だとしても、それは仮面だということではない。それ自体は真実であった。ただ最後まで実現できなかっただけだ。専有の欲望に屈したまでだ。

この自己贈与は、愛する者の生命を讃えようとすることによって、同時に知るのだ。自分がその愛を引き上げようとするもう一人の人間がいる場合には、あるいはそれを剥奪と捉えるもう一人の人間がいる場合には、自分の愛する者へのこの贈与は同時にもう一人の人間には魂の殺害を意味しかねないことを。それは一個の犯罪と等しい行為となることを。

中学生的な真実！　或る日、俺はドストエフスキーを読んでいて、自分が『未成年』のドルゴルーキイや『白痴』のイッポリートのような連中を一番好きなことに気づいた。かつて俺はこう書いた。「《自己告白》、それがかつて高校生であった僕の主題であった。ドストエフスキーの読者の多くがそうであるように、僕もまた彼の作品を通じて自己意識の問題にいわば衝突させられた。自分が中学生の時に何に出会っていたのかを知った。イッポリートは大好きだった。その未成年らしさが。結局彼の根底をなすのは愛を渇望する傷つけられた少年の魂なのだということが、僕のセンチメントにはぴったりだったからだ。」

翻訳では、彼らは「中学生」だとされていた。たぶん奴らがロシアで戦前の日本の旧制中学、つまりいまの高校生に当たる学生だったからだろう。その頃俺はといえば戦

後の新制の中学生だった。それで、俺は俺の自己規定として「中学生的」という言葉を発案した。それ以来、俺は俺の思考と感情を、さらにいえば自己意識を自嘲的に中学生的と命名することにした。

一人の人間からの愛の獲得は一人の他の人間からの愛の剥奪である。生の最高の肯定、生の賛歌、生の勝ち誇った凱歌、だが、その背後で歌われるのは殺害と死。その背後に響いているのは絞め殺された魂の苦悶。一人の人間が、絶望と屈辱のなかで黒ずみ毒と変わった魂の血を飲み干す。愛は憎しみなのだ。奪い取ることの、また奪い取られることの。だがまた、そのようにして獲得された愛には『次はおまえの番だ』という呪いが既に刻まれている。愛は所有の欲望に変じ、そうであるがゆえに、かつて自分がそうしたように今度は自分からそれを奪うであろう或る誰か、《他者》への妄念、嫉妬に、だからまた愛する相手自身への憎しみに早くも身を譲り渡そうとしている。

Lにとって愛に関する言説の多くは、愛そのものであるこの両義性のどちらか一方を他方に対抗させ、他方を愛の虚偽的な非真理的な自己欺瞞的な姿として切り捨て、一方だけを称揚するものであった。あるいは自虐的に確認するものであった。いずれにせよ、そのどちらかに留まっていた。

たとえば、ロバート・ブリフォールトは、エーリッヒ・フロムによればこう主張したという。「母性愛こそ、あらゆる愛一般の生まれるもとである。それは、性質からすれば、性欲と同一ではない。性欲はむしろエゴイスティックな飢え本能と類似している。性欲は愛よりも残酷さに結びつく」[33]と。そしてフロム自身は《愛》の概念を定義してこういう。「憎しみは激しい破壊願望であり、愛はその『対象』の熱列な肯定である。これは、愛は一つの『情態』ではなく、積極的な奮闘であり、その目的は『対象』の幸福、発展、自由である、ということだ」[34]と。

他方、ニーチェが次のように述べるとき、そこでの《愛》とは同時に性愛であるほかない欲動であり、この性愛と区別される母性愛という愛の種類とその意義にかかわるブリフォールトやフロムのごとき関心、そのようなものはニーチェのなかでは無に等しい

ニーチェはビゼーのオペラ『カルメン』を絶賛してかくいう。――『カルメン』は「運命としての、宿命としての、シニカルで、無邪気で、残酷な愛」[35]を描き出しており、そうした愛はまた「自然」を表わす。そして、かかる愛の自然性とは、言葉を換えていえば、愛は「その手段において戦いであり、その根底において両性の死にものぐるいの憎悪である」[36]ということだ、と。一言でいえば、愛とは性愛に等しく、そして性愛の本質とは激烈極まる他者所有の欲望である。これがニーチェの立場だ。本来原理において所有しえないものを所有しようとする不可能な欲望は、その必然的な挫折の果てに、その挫折を必然化する愛する相手の他者性を、その自由を、相手が相手であって自分ではないことの全体を憎まざるをえない。愛は必然的に憎悪に転倒されざるをえない。

こうして両者は、つまりフロムとニーチェは相手の唱える《愛》を愛にあらざるものと断罪しつつ、自分の唱える《愛》だけを唯一なる真のリアルな愛として語る。

だが、Lはこう考える。真理は中間にこそあり、またそこにしかない。いいかえれば、愛はそれ自体において矛盾だ。したがってまた解決はない。人間にはその矛盾を生き延びる運動とその形態あるいは方法の発案しかない、と。しかも、ニーチェが暗黙のうちに母性愛に対立させた性愛そのもののなかに、母性愛の契機が孕まれている。だから、性愛それ自体が、所有と所有放棄の、否定・残酷と肯定・優しさとの、《犯し‐犯される暴力の地平》と《寄り添い‐寄り添われる敬虔と慰安の地平》との、両義性である。

Lの知る範囲ではこうした両義性の見地を明確に表現しえているのはサルトルだけだ。彼の草稿『道徳論手帳』にこうある。「自由同士の奴隷化というこうしたサド＝マゾヒズム的弁証法をもたぬ愛はない。だがまた、自由同士の相互的なより深い承認と理解というものをもたぬ愛もない（後者は『存在と無』に欠けていた次元であった）。にもかかわらず、愛をして欲望と魅惑化のサド＝マゾヒズム的な遊技場のりこえさせるべく努めること、つまり、人間を開示する際の性的なタイプの愛、性愛という愛を消えさせるようとすること。緊張というものが必要なのだ。両義性の二つの顔をともに維持し、一にして同じ企ての統一性のうちに両者を引き戻すこと。両義性を緩めるや否や、また二元性を取り戻すこと。到達すべき所与の総合・ジンテーゼというものはない。発明されねばならない」[37]（傍点、L）

Lは考える。この愛の経験の、また性愛の経験の、その両義性こそが人間をして宗教的回心へと転回せしめる最も決定的な内面的契機であるにちがいない。性愛自体が蹉跌の契機を孕んでいる。人間は性愛においてすら必ず自己自身に躓く。

そのことを最も重く見て、自分に容赦がなかった人間のなかの或るタイプが宗教家へと転回する。罪の経験の中核には性愛における躓きの経験がある。既にニーチェは「所有への衝迫としての正体を最も明瞭にあらわすのは性愛である」と指摘し、この事情の自己欺瞞的糊塗の上に世間の好む愛の愛他的観念が成り立つ事情に皮肉を飛ばしていた。既に見たとおりだ。ニーチェと同様の発見をして、しかしながら、それに対してニーチェのようにモラリスト（人間観察家）の皮肉な笑みを頬に浮かべつつ「諾！」をいうのではなく、この発見を愛の罪深い挫折ととった人間が、その罪責の意識の果てに宗教家へと転身したのだ。たとえば宮沢賢治のように。

■俺はいつも俺の手のなかで握っていたはずの俺の愛が瓦解するのを見る。愛であったと思ったのは錯覚であった。俺はむしろいまあの女を憎んでいるのだから。というのも、俺は事あるたびにあの女に裏切られたと感じだしているからだ。あの女が好意を寄せ好意をもって語る一切のものが、その裏切りを仄めかす。おまえよりもそれらのものが優れ、価値があり、好ましく、だからもうおまえは見捨てられたのだと。かつてはあの女がおまえの《他者》であったことが、おまえの持たぬものを持ち、おまえの宇宙を覆しかねない力を持ち、おまえを脅かす存在だということが、一言でいえばあの女の他者性がおまえのあの女への称賛だった。だが、その称賛は、専有の欲望に転がり落ちたおまえの愛のなかで、いまや敵意へと変じた。専有を不可能とするものであるがゆえに、あの女がおまえの《他者》であることは、攻撃され、征服される

べきもの、それが不可能なら、格下げされ、軽蔑され、鼻であしらわれるべきもの、初めから遠ざけられておかれるべきものへと変わった。愛はあの称賛の喜びを失い、貧しい嫉妬へと転げ落ち、ことあるごとに《他者》の出現を予告するものへと変わった。それは予告する！　おまえよりもあの女の価値を理解し、讃え、おまえよりもあの女を愛し、おまえよりもあの女に自己を贈与する男が出現することを。それが必定だということを。

俺は、いつもあの女を見失う夢を見る。一緒にいたはずの女がいない。異国の街路で。ポケットから取り出す携帯電話は頭部がぐしゃぐしゃに潰れている。チップの骨が剥きだしだ。液晶は蜘蛛の巣のようにひび割れ、一本の配線が神経のように飛び出し、切断されたその尖端が、虚空に断末魔の震えを放っている。

「この夢、それはわたしにとってなお一つの謎である。その意味は、夢のなかに隠され、捕えられていて、いまだ自由な翼で夢を飛び越えるにはいたってない」[38]（『ツァラトゥストラ』）。

アハハ！　謎どころではない、俺の貧しい夢よ！　夢の意味は明々白々だ。なんという貧しさ！　意味の明白な夢はもはや夢ではあるまい！　夢さえ見ることのないほどの平板なるおまえよ！

おまえの番がやってきたのだ！　おまえがかつて或る女をおまえの快楽の犠牲にしたように、今度はおまえが犠牲となる番だ。おまえが見捨てられ、その屈辱の黒き毒念に己を破壊する番だ。

ニーチェの次の言葉を、元の彼の文章では「徳」とあった箇所を「愛」と書き直して、俺はここに掲げよう。

「きみの愛のどれもが、いかに最高位を切望しているかを。どの愛も、きみの全精神を欲求し、それを自分の伝令にしようとするのだ。どの愛も、憤怒、憎悪、ならびに愛における、きみの全力を欲求するのだ。どの愛も他の愛を嫉妬しているが、嫉妬は或る恐ろしい事柄である。愛もまた嫉妬によって破滅することがありうる。嫉妬の炎に囲われるものは、ついには、サソリのように、毒を含んだ針を自分自身に向ける」[39]。

「君はどこなんだ、君は？　どこなんだ、君は？」[40]

これはニーチェの『人間的、あまりに人間的』の結びを飾る「漂泊者」と「影」との対話での最後の言葉だ。実にこの本は、影に去られた漂白者がその影に呼びかけるこの嘆きの言葉とともに終わるのだ。Lはまた一段とニーチェが好きになった。

言葉は不思議である。或る種の言葉はそれ自体で立つ。文脈を脱してもなお独りで立つ。単独者たる孤独な漂泊者たるニーチェにあっては影は恋人にも比すべき存在であった。影は彼にとって唯一なる対話の相手であった。相棒であった。だから、人は言葉の順序を逆さまにして、こういうべきではないのか？　恋人は彼の影にも比すべき存在であった。恋人は彼にとって唯一なる対話の相手であった、と。

ニーチェの影はいう。「人間が光を避けるとき、われわれは人間を避ける」と。まさに、光りなき夜の闇には影の居場所はないのだから。影は闇に溶けてしまう。光と共にのみ影

はあり！　君が光のなかに事物を、君自身を見ようとするとき、影は君の許に復帰しよう。「ともかくその程度にはわれわれは自由をもっているのだ」、と影はいう。

そう！　影は実に控えめだ。「沈黙して待つことだけはよくわきまえた」自分であった、とニーチェの影は語る。影をして語らしめるのは漂泊者の謙虚さなのだ！　人が自分の真実に一番接近したときにのみ影は傍にやってきて、その寡黙な口を開く。内心の対話者として。

漂泊者はこれらの影の言葉に接して感極まって叫ぶ。「繊細だ！実に繊細だ！　ああ君たち影はぼくたちよりも『上等な人間』だ、やっとわかったよ」と[41]。

だが、いまや落日が迫る。一日が終わろうとする。闇が忍び寄り、ふと気付くと影はもういない。先の言葉は忍び寄る夜のなかに己の影を失う漂泊者の嘆きの声だ。ニーチェの逆説。Lは最初こう思った。漂泊者と影の対話は人の寝静まった夜をこそその居場所とするのではないか？　だがそうであれば、影は闇のなかに溶けてしまうではないか、と。

とはいえ気づく。夜の対話は事物を、己自身を最も誠実に自分を照らす内面の光の下に投ずる対話であったことに。

ニーチェの何というロマンティシズム！　といいかけて、だがLは自分が取り違えをしていることに気づく。影を恋人に比していたのはニーチェだが、恋人を影に比していたのはLであった。そして、Lはすんでのところで忘れるところであった。ニーチェが「恋人」という存在に対してはこういっていたことを。愛は「その手段において戦いであり、その根底において両性の死にものぐるいの憎悪である」、と。

実のところ繊細なるニーチェは愛の欲望のこの凶暴さに耐えられなかったのではないか？　影を恋人に比すことは恋人を影に比すことに等しい。真実が放つ光の下に事物を見ようとする意志を分け持つ間柄が恋人という間柄なのか？

ニーチェは猛々しくそれを否定する。愛とはその根底において憎悪である、と。だが、この否定の言辞の陰でもう一人の繊細なるニーチェが密かに嘆いているのかもしれない。恋人には自己の最も親しき影たる時期が、あるいは光の下に事物を見いだすかけがえのない最高の友情の時期が、失われた記憶として保存されていることを。恋人を影に比すことが正当な一時期が必ず存在することを。

「君はどこなんだ、君は？　どこなんだ、君は？」

ドイツ表現主義の転回（三月十七日）

フリーダの絵が担うもう一つの対称性、Lはそのことについて考え始めた。

Lが絵を描き始めたきっかけはドイツ表現主義との出会いにあった。それ以来時々彼はドイツ表現主義について考える。ドイツ表現主義、シュールレアリスム、ピカソ、フリーダ、大雑把にいえばみんな同時代人である。ドイツ表現主義の展開史を見ていてLは気づく。第一次大戦以降ファシズム期にはいるや、娼婦殺し、淫楽殺人のテーマがドイツ表現主義にとって十八番のテーマとなることに。グロス、ディックス、ベックマン等において、このテーマは彼らの追求するこの時代のセクシュアリティーの核心を象徴するものとな

る。

Lの見るところ、ドイツ表現主義の展開のなかで第一次大戦を転機として画家たちのセクシュアリティーの大転換が生じる。たとえばドイツ表現主義の第一世代を構成する二本柱の一方、つまりカンディンスキーらの青騎士派（ブラウエン・ライター派）と並ぶブリュッケ派（橋派）を代表するキルヒナーにおいて、大戦以前の彼のエロティシズムは暴力の影、サディズムの影を一片も含むことはない。画家たちは、彼らのモデルたちと共に全裸となって森のなかの湖畔で田園的な無垢なる快楽を楽しむ。あたかも牧神パンとニンフのように。自然あるいは田園的＝牧神的な宇宙のなかで文明の汚染から解放された性の快楽の甘やかさが画面を穏やかな満足で包む。

ところが第一次大戦を挟んで場面は一転する。大戦以降、もはやそうした幸福な宇宙論的なエロティシズムはどこにも見いだされない。反対に、中心に踊り出すのは、大都会の娼婦街であからさまに披瀝される強姦のエロティシズムであり、淫楽殺人のセクシュアリティーである。勿論、ベッドに朱に染まって全裸に剥かれて横たわる女の死体は男の欲望の視点から描かれる。

だからLの観点からすれば、フリーダの「ちょっとした刺し傷」というタイトルの絵は、この男たちの強姦のエロティシズムに対する対抗的な対称性を自覚的に構築するという意義を帯電するものなのだ。

ヘイデン・エレーラは彼女の『フリーダ・カーロ』のなかにこう書いていた。メキシコでは女性に対する「最も馴染みの深い悪態語」は「犯され女」という意味の「チンガータ」である。フリーダはこの罵倒語をしばしば使った[42]。敵にまわった男性のみならず、嫉妬の対象や敵に回った同性の相手に対しても。彼女の激しい攻撃性は周知のことだ。

エレーラはこう付け加えている。メキシコの哲学者であるオクタビオ・パスは「犯す」という意味の動詞「チンガール」を説明してこう述べた、と。「この動詞は男性的で、能動的で、残酷である。それは突き刺し、傷つけ、汚し、苦々しい、恨みのこもった満足感を呼び起こす」[43]。

フリーダはこの絵を描いたとき、「メキシコでは殺人はスカッとする、ごくあたりまえのことだ」と述べたという[44]。そのような攻撃性・暴力がメキシコの男のなかに滲みついており、それにゆえにまた女に対してごく簡単にそれが暴発することをフリーダは憎んでいた。自分を捉えた攻撃的情動が誰彼なく向けられるとき、女である自分が、しかし、憎悪した相手を当然のごとく「イホス・デ・ラ・マドレ・チンガータ（犯された母の息子）」（相手を「畜生野郎」と罵倒するときのメキシコの常套句）と、あるいは「犯され女」と罵倒したことを噛み締めてのことだったにちがいない。今やこの絵において「チンガータ」はフリーダ自身なのだから。

性愛の快楽という土俵の上で、メキシコの最大のシュールレアリストと称されたフリーダは、シュールレアリストの先駆けあるいは連帯者と目されるドイツのダダイストの強姦のエロティシズムに真っ向から向き合っている。

■俺はヘイデン・エレーラの慧眼を讃えて、自分のために彼女の次の洞察をしっかり記憶しておきたい。フリーダの絵が男の強姦のエロティシズムに真っ向から対抗する

のは、たんに女の死の苦痛に満ちた「犯された」記憶においてだけでない。その苦痛を哄笑することで吹き飛ばす女の力の提示によってもだ、ということを。

エレーラは書く。「フリーダの作品の中でも、恐怖を楽しみ、死を笑い飛ばす、メキシコ独特のブラックユーモアが最も生き生きと脈打っているのが、この作品である。鑑賞者の反応は二重であり――不快である。つまり、それには身震いするような憤怒と、腹の皮をよじる哄笑が結合されているのだ。この種の辛辣なウィットの例は、メキシコ民衆文化にはいくらでもみられる。…（略）…『ちょっとした刺し傷』はフリーダの哄笑、つまり苦痛を吹きとばすほどのすさまじい笑いの爆発だったのだ」[45]。

素晴らしい！　もちろんエレーラの慧眼も！

このような哄笑のセンスに俺は致命的に欠けている。生真面目な「中学生」的な俺にとっては記憶にとどめるべき学ぶべき視点だ。

俺には、いまひとりその慧眼を讃えるべき女がいる。

ドイツ表現主義にかかわってのことだ。しかも、慧眼に対する俺の嫉妬の情はもっと黒々と渦巻く。というのも、その認識の冴えにおいて俺のライバルだからだ。

昨日のことだ。俺は、何とかして相手の認識の弱点を見いだし優越感を奪回しようとする自分の卑しい感情に苦しみながら、一冊の本にかかり切りとなった。香川檀という女が書いた『ダダの性と身体』[46]。その本を俺は昨日の午後偶然或る美術館に付属する書店で手にした。帰りの電車で最初の数頁に目を通すやいなや、そこから離れられなくなった。自宅の最寄り駅に着いて、俺は家に帰らず駅前の喫茶店に入った。読み切ってしまいたかったのだ。彼女の出す論点が、どこまで自分の既に考えついた思考の範囲のものであり、どこまでそれを超えるものであるかを、一刻も早く確かめたかったのだ。香川は俺と比べればまだずっと若い女のドイツ文化研究者であった。それは彼女の最初の本であった。

なぜ嫉妬に苦しんだのか？

それは、俺が一ヶ月前に立てた野心、繰り返せば、「ドイツ表現主義における第一次大戦を転機とする画家たちのセクシュアリティーの大転換」について、この本は俺よりはるかに徹底的にかつ鋭く論じていたからだ。

最初俺は、自分とほとんど同一の主題を選んでいるこの本に、自分の目論見を正当化する重要な傍証を与えてくれるものとして親愛感を抱いた。が、しばらく読み進むうちにその感情は羨望に変わり、嫉妬に変わった。俺の場合は、その主題はまだ一種の見当であり直観に過ぎなかった。これからの独創的な研究を約束する一個のかけがえのない予感であり、とはいえまだ予感に過ぎないものであった。だが、こっちの本の方は既にこの俺の予感を徹底した実際の研究に移し、一冊の本として早くも実現していた。しかもその論理の運びはこの若い筆者の並々ならぬ分析力を示していた。

香川は、まず第一次大戦前のドイツにおける〈性愛の運動〉をその最も注目すべき代表的思想家であったオットー・グロスを中心に据えて論じ、その解放ヴィジョンの希望に満ちたユートピア的性格を指摘していた。Lはケーテ・コルヴィッツの日記のなかにもこの思想家への言及を見いだしていたし、この時代のドイツ知識人の思想を分析するうえで鍵となる人物であると予想を立てていた。だが、その詳細はまだ彼の知識とはなっていなかっ

た。その代わりに、Lはマックス・シェーラーの思想の幾ばくかについては研究し、シェーラーのなかのエロスの宇宙論的ユートピアをこの時代の思想動向を代表するものとして引証しようと思っていた。

グロスについていえば、後にLは山折哲雄の『愛欲の精神史』のなかでオットー・グロスの愛人のうちの一人がマックス・ヴェーバーの密かな愛人であったエルゼ・フォン・リヒトフォーヘンであり、その妹のフリーダはD・H・ロレンスの妻となったことを知った。最近Lはロレンスに入れ込んでいる。それでグロスは以前にも増してLの注意を引くに至った。

シェーラーに関しては、Lはすでに小さなノートを作っていたのだ。Lによれば次のシェーラーの一節は、彼の性愛の哲学の核心をなす観点を特徴づけるものであった。シェーラーはこう書く。おそらくニーチェのディオニュソス的「根源的一者」の悲劇の形而上学に破壊と死と暴力の暗黒面を取り除く解毒作用を施し、それをひたすらに肯定的な《愛》の宇宙形而上学へと創り変えることによって。

「宇宙的生命との一体感の能力を陶冶するなかで決定的役割をはたすのは全体生命の流れとの一体感であり、この一体感は、さしあたりまず生命の統一体としての人間相互のあいだによびさまされ、そして生起する。…（略）…宇宙的生命との一体感にいたる門は、そこに、つまり、人間にとってまさしくもっとも身近でもっとも縁の深い他人のなかにある宇宙的生命である。人間と人間との一体感のディオニュソス的陶酔をまったく知らなかったもの、まったく無関心であるものにとって、自然の生命的・動態的側面は…（略）…いつまでも閉ざされたままである」[47]。

シェーラーにとっては、このことが「エロスにふくまれる形而上学的意味」であり、それは「愛にみちた性行為」を「可能的なしかも一種の形而上学的な認識の素材源」とすることによって、いいかえれば「あらゆる宇宙的生命的一体感をひらく自然の鍵」とすることによって体験される。この点で、彼はまた次のようにもいう。セックスに関する右のごとき理解は「ヨーロッパの歴史においては、そのつかの間に認められただけであるが、それ以外のすべての地域の文化民族によっては異口同音に承認された」ものであった、と。だからこそいま、西欧においてもかくのごとき形而上学的意味づけが「性行為の理念にふたたび賦与されねばならない」[48]のだ、と。

ここ数日来の読書でLは知った。このシェーラーの性愛の形而上学は根本方向においてそうロレンスとはちがわないことを。

■例のダダに関する本を見いだした美術館でのことだ。

俺ははっきり思い出すことができる。展示されていた一枚の古代インドのレリーフではあからさまな性愛の享楽が極楽浄土の愉悦のイコンであった。一方の男女は熱烈に口を吸い合い、女に抱きついた男の手は豊満な女の尻を撫で回して飽きないという様子だった。他方の男女にあっては、男は媚態を示す女を後ろから抱きにかかって早くも片手を女の股間へと伸ばしていた。

そこでは特別展が開かれていたのだ。俺はそれを見にゆき、帰りにたまたま例のダダの本を買った。その特別展のテーマはこうであった。アレクサンダー大王の帝国建設

とともに、いかにギリシア文化がインドのガンダーラ美術にまで影響を及ぼし、仏教の神々のなかにそれが溶け込み自己変容していったか、この興味深い過程を浮き彫りにすること。

たとえば、ヘラクレイトスの像はガンダーラ仏教のなかでは金剛力士像へと転化し変容していた。この過程はまた、ギリシアの女神アフロディテが、そもそもは大地母神系譜の女神であった彼女がインドの太母神文化のなかへと取り込まれ、いわば自己回復する過程でもあった。何よりも、かのディオニュソス信仰が、ヒンドゥーあるいは仏教のなかの性愛宗教的側面を代表するタントラ教の要素と接合し融合を遂げる。ディオニュソス信仰の性愛的かつ秘儀的な核心は、ガンダーラの仏教美術のなかで極楽浄土の愉悦を民衆にわかりやすく視覚的に説く、タントラ派の性的愉悦の図像学的要素へと吸収されていた。

あのレリーフに描き出された、あからさまな性愛の狂躁的なディオニュソス的快楽肯定が、極楽の神的な愉悦を表すものとして聖化されていたのだ。とするなら、確かにシェーラーのいうように、性愛は宇宙的な生命一体感へと昂揚するうえでの人間における特権的な門口として「形而上学的意味」を担うこととなる。

だが、それは事の反面だ！　そういうべきではないのか？

俺にいわせれば、シェーラーの性愛の形而上学はいかにもドイツ観念論的な理想主義的立場のそれだ。性愛を究極的には宗教的＝形而上学的パースペクティヴから問題にするという点では、バタイユと似てはいる。だが、バタイユの方はいわば暗黒の形而上学と呼ぶべきパースペクティヴを構成する。シェーラーの方はいかにも人格主義の理想主義であって、そこから希望の天上の光に満ちた性愛のオプティミズムが生まれる。彼はいう。「性愛は、人類の質的向上のための恵まれた機会を先取り的に認識するかたちをとった情緒的価値把握にほかならない」[49]。「性愛は、かつて『存在した』ものよりも、新しいもの、より善いもの、より美しいものを産出しようとたえず努力し意図している全体生命そのものとエロスとの先取り的に認識された接触なのである」[50]。「愛は、つねにいたるところ、価値を再生するのではなく創造する運動である」[51]。等々。

実のところ生真面目な中学生的な俺の精神構造は、その片面においては、このシェーラーの理想主義的でプラトン主義風のヒューマニズムに親和的なのだ。しかし、他方では俺は既にニーチェを抱え込み過ぎている。シェーラーの理想主義には嫌悪さえ感じる。

シェーラーの観点は愛の人格性あるいは実存的個別性の強調と結びつく。愛とは何よりも愛する相手が個として帯びている代替不可能な価値の感得である。また彼は破壊や憎しみに対置される愛の創造的でいわば建設的な性格を強調する。どちらの文脈でも、一言でいうなら、愛とは何よりも価値感受性の増強であり、他方、憎しみとは価値感受性の不能化であり、平気で価値を度外視し踏みにじれることである[52]。

こうした《愛》の定義は、フロムや『夜と霧』の著者として有名で、一種の実存的精

神分析の治療思想を唱えたフランクルにそのまま継承されている。俺にはその調べがついている。もっとも、フロムの場合はブリフォールトと同様に勝義の《愛》はその起源を母性愛に置くとされ、性欲の飢餓的な激しい自己充足欲望の暴力性とはむしろ対立的だ。そしてこの対立性は性と愛との統合の試みのなかでも癒しがたく克服しがたいものとして残り続ける。フロムやブリフォールトはこのことを明確にテーマ化している。

この点では、シェーラーは彼らとの対比においても理想主義的であり過ぎる。だから彼には愛と憎悪との対置と区別の理論はあっても、ニーチェやフロイトやザロメのような愛の憎悪への転化、愛と憎悪のアンビヴァレンツの総体をもって愛の複合的な自己矛盾的な全体性とする観点はない。少なくとも希薄だ。つまり、シェーラーの言説は性欲と愛との統合について楽観的であり過ぎる。それは、いわばいかんともしがたく道徳の教師の役割を演じなければならない大学教師風の綺麗事に終わっている。いかんともしがたく中学生的である俺は、シェーラーの主張するポジティヴな要素が性愛のエネルギーのなかに宿っていることを否定しない。否定しないどころか、むしろそれを強調したいぐらいだ。だが、愛のポジティヴな側面は真理の半面であって、決して全体ではない。そう認識して譲らないのも、これまた俺の中学生気質だ。というのも、中学生気質とは矛盾の最初の触知であり、その驚愕であり、それに魅入られることであり、だからまた矛盾を語らないものへの憎しみだからだ。

光に満ちた性愛の生肯定的な創造的側面、また同時に深く人格肯定的な精神的側面は、その背面にニーチェ＝バタイユ的な暗黒の相を潜めている。生ではなく、反対に《死への欲動》ともいうべき冥府へと向けられた契機、精神性の解体へと失墜してゆくことの快楽、それと一体となった殺人が同時に自殺を意味する全的破壊が産み出す快楽、サド＝マゾヒズムの契機、創造に対する破壊、破壊あるいは殺害による絶対所有の欲望、これらの黒き諸要素を。

ダダこそは、例のダダについての本が俺の見当を見事に傍証してくれたように、この暗黒の契機のドイツにおける代表だ。そこでは、シェーラーとあたかも一対をなして、今度は暗黒の一面性が立ち上がる。シェーラーにも見いだされた性愛のユートピアはダダ的な性愛の破壊的暴力主義によって取って代わられることになる。そしてダダは、まさにシェーラー的な性愛のユートピアに真正面から牙を剥き出すものとして登場する。第一次大戦を転換点として。ダダの代表者の一人ジョージ・グロスもまた紛れもなく女性器への破壊と憎悪のオプセッションに取り憑かれている。

ジョージ・グロス考（三月二五日）

例のダダに関する本にLは唸った。お見事！　まずそれは、Lが狙いをつけていたドイツ表現主義の転換を主題にまで高めていたのだ。しかも第二に、ジョージ・グロスを論じて、彼の快楽殺人＝娼婦殺しの絵が根本的にはこの女殺しの快楽と共犯的であることを明

確に掴み出していた。

当時グロスは政治的にはドイツ共産党員であり、その反ナチ、反資本主義、反ブルジョアの立場は明確であった。この点で彼はこれまでつねに左翼的＝社会主義的芸術家へと分類されてきた。彼の絵に繰り返し現れる快楽殺人のテーマは、資本主義とナチに結託するドイツブルジョアジーの精神的頽廃性と暴力性を風刺的に告発するものと解釈されてきた。またそうした政治的な意味づけを通じて、その描写の暴力性と女性性への憎悪は認容されてきた。つまり、決してグロス自身はこうした暴力とサディズムの快楽の肯定者ではなく、ただそれをブルジョアジーの頽廃のイコンとして容赦なく批判的に描き出したまでだと解釈されたのだ。

だが、そうした左翼評論家の政治的解釈は、彼の絵そのものがわれわれに紛れもなく与える印象を裏切るものであった。明らかに彼は快楽殺人の描写においてこの殺人の快楽を共にしているのだ。香川はこの点を明確に取り出すことができていた。それが、Lが睨んでいたとおり問題のポイントであった。だから彼は共感し、かつ嫉妬したのだ。

Lは日記にこの本からの幾つかの引用を今後の自分の研究の手控えとして書き込んだほどだった。

■俺は次の一節をノートにとった。既にそれは俺が掴んでいた問題なのに、書き写したくなる。記述が的確で、問題の全景を一望させる力があるからだ。

「近代化の急速な進展は、性と身体を激しい変化の波にさらした。とりわけ第一次大戦の前後では、エロスという言葉一つをとっても言外の意味やニュアンスがまったく異なるほどに、性の様相が一変してしまっている。かつてのそれは、人間の精神を豊穣なカオス、宇宙的神秘に触れさせる救済の価値をおびていた。身体は、その豊穣の住処として解放を祝福された。そして性的欲望は、それを受け止め担うことに耐えうる女性の形姿（欲望のメタファー）として像を結んだ。エロス解放のユートピアを夢見た表現者たちは、まだこの地点に立っている。…（略）…ところが、どうだろう。戦争と革命をくぐり抜け、気づいてみればエロスは、共産主義の制度実験に持ち去られるか、アメリカ資本主義の肥料を施されてフェティッシュな商品として巷に出回っている。…（略）…表現主義者たちは歳をとってしまい、ブルノー・タウトのように観念的ヴィジョンとして思い描く者を除けば、『性的解放を求める運動領域には、ほとんどだれも残ってはいなかった』（O・モッセ）のである。…（略）…ダダは確かに性を表象している。ラジカルなまでに露骨な描写もある。それは、かつて〈エロティックな感情文化〉が芸術における性表現を解放のユートピアに結びつけた幸福な慣習を引きずってるからである。…（略）…にもかかわらず、その作品に現れた性的身体のグロテスクさ、関係性のニヒリズム、描き方のサディズムは、すでに性の解放を祝福してはいない」[53]（傍点、L）。

うまい！　次の一節を読んだときには「まさに！」と俺は小さく叫んだほどだ。

「ダダがエロスの転換点にあって、特殊ダダ的な性を描き出したとき、その表象の根底にあった心的態度（メンタリティー）のことをここで考えなくてはならない」[54]。

では、その特殊ダダ的な心的態度（メンタリティー）の特質はどこに存するのか？　俺の立てたかったのもまさにこの問いなのだ。ダダは左翼であり、反軍国主義者であり、反ナチであった。だが、彼らが担うこの「社会的、政治的コンテキスト」と、彼らが作品を通じて提出する「表象」とのあいだには、「複雑なねじれ」[55]がある。「表象という次元だけで考えるなら、…（略）…ダダと原（プロト）ナチストと共犯関係にあったとすら言える」[56]。

香川の論理の運びは俺が抱いていた直観をまさに論理に導く。次の論点はほとんど俺のいおうとしていたことそのままだ。グロスの描く快楽殺人の絵は、「荒んだ社会を道徳的に告発するために描かれたのでは決してない。そうではなくて、道徳的な批判を棚上げした地点から、むしろことさらに死と背中合わせの不吉でおぞましい性の位相へ降りていくために描かれたものなのである」[57]。

まさに！　まさに！　俺は膝を叩かざるをえない。

思い出した。昨年のことだ。或る美術展でグロスの自画像の一つ「恋わずらい」を見た。彼は第一次大戦へ志願兵として参戦し、一九一六年に兵役不適合者として除隊される。その直後の絵だ。ベルリン・ダダに参加したヴィーラント・ヘルツフェルデはその頃のグロスの様子をこう語っている。「石灰のように白く化粧し、唇を真っ赤に塗り、チョコレート色のブラウンの服を着、膝のあいだに黒く細いステッキを置いていた」[58]と。

絵はこの証言そのままだ。彼の頭はスキンヘッド。耳の上には錨の彫り物、耳たぶにはピアス。唇にはまさにルージュ。真紅の細身のタイ。ブラウンの服というよりは濃い緑の上下。胸ポケットの位置に真紅のハートの印が透けて見え、その下には内ポケットのなかのピストルがまるでレントゲン写真のように透視されている。眼を凝らしてみると彼の股間にはズボンの「社会の窓」から亀頭がこっそり顔を出している。彼は椅子に背をもたせかけ、膝のあいだにまさに黒い細身のステッキ。カフェの丸いガラス製の小テーブルにはウイスキーのボトルとグラス、調合薬と注射器、パイプ。彼の輪郭は美しい透明なブルーで隈取られ、彼の背後に同じカフェの夢のなかに出てくるような白い丸テーブルとロマンティックな女性的な形の椅子が三つ。一番奥の椅子には骸骨が手をかけて体を預け、真っ赤なイスラムの半月刀のような月が夜空にかかり、同じく真っ赤な二つの窓をもった草色のビル、これらが通りの右側の風景を構成し、左手にはココア色の建物。しかし夜空は赤く燃えている。戦争の火と血に包まれた街。その誰一人いない街角のカフェ―に彼だけがいる。通りの奥には巨大な白熱のサーチライト。それが真後ろからたった一人の彼を捕らえている。一個の強制収容所にほかならない兵営での心象風景のモディファイ。彼は脱走を完遂できない。巨大な眼となったサーチライトの光の輪のなかにキャッチされ、彼は衆人のなか衣服を剥奪されてたったひとり素っ裸にされて立つように、孤独で無防備で危険にさらされている。

図版のキャプションの最後はこう結ばれていた。「この頃ドイツは第一次大戦の真っ最中、戦争に勝たなければという風潮が世間を席捲している時に、享楽的な恋煩いの男を描いているところに、グロスの社会批判的な精神も見ることができる」と。

「分かってないな」と俺は呟く。
「社会批判的な精神」だって？
何よりも自殺願望。それと一つになった世間への、つまり人間一般への憎悪。問題の核心にあるのはそれだ。世間の神経を逆なでにして、目一杯世間が自分に向ける怒り・軽蔑・憎悪を挑発し、そうしておいて、その面前に最高にキザで最悪に破廉恥な死を当てつけにぶつけてやること、「気ちがいピエロ」の死を死んでやること。
「社会批判的な精神」にも二種類ある。
人間を愛するがゆえの社会批判、ヒューマニズムの上に立つ社会批判もあれば、ミザントロープの果ての、人間憎悪の果ての、自殺願望と一体の、《死の欲動》の上に立った「社会批判」もある。前者は、悪しき現存社会を批判し善き未来の新社会を夢見る、古代ユダヤ教を祖型にする社会革命あるいは社会改革の精神に立つそれだ。ところが、後者は社会そのもののカタストローフを夢見る。なぜなら後者にとってはそもそも善き社会などありえず、社会とは《私を殺すもの》の謂いだからだ。
三島由紀夫の『金閣寺』の一節。「私はただ災禍を、大破局を、人間的規模を絶した悲劇を、人間も物質も、醜いものも美しいものも、おしなべて同一の条件下に押しつぶしてしまう巨大な天の圧搾機のようなものを夢みていた」[59]。
志願兵として勇躍参戦した青年グロスは、その戦争体験の果てに「兵役不適合者」として除隊させられた。そのとき彼の胸のなかには平和への願望ではなく、『金閣寺』の主人公がしまい込んだ夢と同様の大破局への願望が、人間総体への――いうまでもなく自己自身も含む――憎悪と一体となった大破局への願望がしまい込まれたにちがいない。かかる願望の裏面はたいていの場合自殺の願望だ。三島もそうだ。
もっとも三島の場合は阿鼻叫喚惨酷極める戦場経験があったわけではない。戦時下の極度に感受性の鋭い虚無的な、エリート階級所属の、少年の夢想のなかで語られる破局のヴィジョンであって、そのぶん審美化の余裕がある。ところが、グロスにせよセリーヌにせよ、彼らには三島的な審美主義さえとりつくしまなく、死はあくまでも肉体的である。物質的である。さらにいえば階級的・底辺的だ。
最近あらためてセリーヌを読み直した俺としては、ここで付け加えないわけにはいかない。
西欧において第一次大戦の戦争体験こそ、彼らの二〇世紀以降の思想のあり方をいかんともしがたい衝撃において造形した、最初の決定的な《経験》であった。この点で、ドイツにおける画家グロスに対応するのはフランスにおける作家セリーヌである。イギリスではD・H・ロレンスだ。
いずれ俺は自分のノートにセリーヌのことを書き込むにちがいない。
今はちょっとだけメモ。記憶の手控え。
セリーヌを一挙に二〇世紀文学の不可欠の代表者の一人としてデビューさせた『夜の果てへの旅』は、この《経験》の決定的な証言だ。
「情欲に童貞があるように《恐怖》にも童貞があるもんだ。」[60]
この小説が紹介されるとき必ずといってよいほど引用される小説の一節。それは、こう続くのだ。「クリシイ広場をあとにしたとき、どうしてこの恐怖が想像できただろ

う？　戦争の真っ只中に実際に飛び込むまでは、人間どもの勇敢で不精で穢れた根性の中にひそんでいるものを、だれが見抜けるだろう？　いまや僕は、大量殺戮と戦火めざしての総退却の中に巻き込まれてしまったのだ……こいつは根深いところからやってくるものだ、そしてそいつはついにやってきたのだ。…（略）…戦争の全正体を僕は一挙に見抜いてしまったのだ。童貞を失ったのだ」[61]。（傍点、L）

実に暗示に富む。まさにセリーヌにおいて人間認識の「総退却」が始まる。一言でいえば、もはや人間はその暗黒面においてしか認識されない。希望の側面は投げ捨てられ、ただ人間性への絶望だけが語られる。まさに、この「総退却」的人間認識は「根深いところからやってくるもの」であり、そして第一次大戦とともに「ついにやってきた」のである。認識の不回帰点として。ニンゲンハオシマイダ！

かのトロツキーは『夜の果てへの旅』を評して鋭くもこう述べ、彼とセリーヌとのあいだにある深淵を指摘したという。「『夜の果てへの旅』はペシミズムの書、人生おまえにしての恐怖と、そして反逆よりもむしろ人生への嫌悪によって口述された書物である。積極的反逆は希望と結びつく、セリーヌの書物のなかには希望がない…（略）…セリーヌは革命家ではない、また革命家たらんとする気持ちもない」、「セリーヌのちからは、一切の綱領をかなぐり捨て、一切の慣例を踏みにじり、さらに人生の衣を剥ぎ取るだけではあきたらず、その生皮まで剥ぎ取ることにある」[62]と。『文学と革命』のなかの「小説家と政治家」という評論のなかの一節。

トロツキーはきっと同じことをいうにちがいない。

一時期はドイツ共産党員でもあったグロスに対しても。

娼婦への恋わずらいの果ての自殺の夢は、その夢の裏側に、恋の成就を拒絶する娼婦を殺害する悪夢を、あるいは恋の欲望がそのまま恋人殺害の悪夢と重なる性愛の変態化への自己恐怖を、またそこに孕まれた根深い女性憎悪、返す刀でそのように女性憎悪に駆られる自己への何らかの深い嫌悪や憎悪、そこから湧き出す自殺の願望、それら一切を滲ませていたにちがいない。

鋭い香川はこの絵についても、また同じ年に描かれた「自殺」というタイトルの絵についても論じていた。後者についてはこうある。

「ここには、ピストル自殺を遂げた男と、飾り窓から外を眺める娼婦と男、それに画面の左端には首吊り自殺をしたもう一人の男が描かれている。…（略）…ここでは…（略）…娼婦が決して美しく描かれていないことに、いま一度、留意しておこう。その、おぞましいものとしての性の凌駕が、男性の主体を自己破壊にいたらしめるのである」[63]。

ついでにD．H．ロレンスについても一言。否、二言。否、否、三言。

実はここ数日来俺はロレンスに没頭している。入れ込んでいる。一九一五年に書かれた彼の短篇「英国、わが英国」はグロッスとセリーヌに対するイギリスからの直接のではないにしろ、期せずしての、事実上の応答である。そして文字通り彼の遺著である『黙示録論』は同時に彼の第一次大戦論の総括書であり、そうであることによって第二次大戦へと雪崩打つ二十世紀中庸のカタストローフへの予言である。いわく、「人間の地上的権力を打倒して、そのかわりに大衆の**否定的権力**を樹立しようというクリ

スト教共同体の旧い意志が復活したのである。この戦いは今日なお惨害のかぎりを尽くして荒れ狂っている。ロシアにおいては、地上的権力に対する勝利が完遂され、レニンを頭とする聖徒政治が実現された」[64]　この問題の遠近法（パースペクティヴ）においてはロシアのコミュニズムのみならず、イタリアのファシズムもドイツのナチズムもその延長線上にある。ムッソリーニについてロレンスはこう書いた。「この全地上的権力打倒に向って、いまや吾々は漸進しつつあるのだ。殉教者の寡頭政治はレニンに始まった。そしてムッソリーニのごときは、明らかにその殉教者である。…（略）…アポカリプスは依然として巫術の書たる面目を失わぬ」[65]と。

短篇「英国、わが英国」においてロレンスはこう問題を押し出す。

主人公イーヴリンは「抽象」のなかに生きていた。彼は彼を包む自然とも、また他人とも一切精神的な接触というものをもたなかった。「孤立した状態、宙吊りになった状態で、…それらすべてとの間に物理的な関係はあるが、霊的な接触というものはない。彼自身の現実は、完璧な孤独と抽象のなかにある」[66]。その彼が、まさにそれゆえに、第一次大戦の勃発とともに圧倒的な存在充実のチャンスを得る。ロレンスは「兵士」という存在についての本質的義を巧みに下しながら、それをイーヴリンの存在規定へと転用する。

「彼は正真正銘の兵士になった。彼の魂が、すでに兵士というものの意味を受け容れていた。彼は、自らも破壊される可能性のある潜在的な破壊力だった。そこにこそ彼の存在があった。一体、愛や人生の創造的な側面が、自分とどんな関係があるというのか？　彼には満足を得る権利がある。破壊に参入する一個の破壊的精神となった彼には、何ごともわがものとして楽しむ権利があった。自分自身が破壊するか、あるいは破壊される前に、享受する権利がある。それは完璧な論理だった。もしただ捨て去るだけのものでしかないのなら、誰にでもそれを好きなようにさせるがいい」[67]（傍点、L）。戦闘に身を投じることは、「深々とした充実感のある自己実現だった。破壊すること、だけが、最も深いところにある彼の欲望を充たした」[68]。

俺は、ハンナ・アーレントがこう書いたことをよく覚えている。彼女いわく。二〇世紀においてナチズムがもった精神史的意味を理解したければ、台頭期のナチズムが「知的エリートや芸術エリートに疑う余地のない魅力をふるったこと」[69]を認め、その理由を解明しなければならない。この魅力は「全体主義運動を理解するための基本的な鍵」[70]を提供するものだ、と。そして彼女は第一次大戦世代の知識人、すなわち「前線世代のエリート」の精神状況をこう記述する。

「彼らはアラビアのロレンスの『自分自身の自己を失いたい』という切望を自分たちの経験として知っていたし、一切の既成の「価値」に対する嫌悪も、一切の既成の諸勢力に対する侮蔑も身をもって味わっていた。……第一次世界大戦が始まったとき、『ひざまずいて神に感謝した』のはヒットラーや人生の落後者ばかりではなかった。……一九一四年、エリートたちは自分たちが馴染んできた全世界と全文明が『鋼鉄の嵐』（エルンスト・ユンガー）のなかで崩れ去るのを期待して、欣喜雀躍、戦争に赴い

た。彼らの詩は、トーマス・マンがいちはやく指摘したように、祖国の勝利ではなく『浄化者』、『救済者』そのものである戦争をうたっていた」[71]。「徹底的な破壊と廃墟そのものが、最高の価値についた」[72]と。そして彼女は端的にこう指摘する。「知的エリットがモッブと同じく全体主義のテロルに惹き寄せられたのは、そこには言葉の真の意味におけるテロリズム、一種哲学となったテロリズムがあったからである。」（傍点、L）[73]と。

ロレンスのかの短篇はこのアーレントの認識と通底している。そして、当時ハックスリの『対位法』を読んだ彼は、その感想を書き送る手紙の末尾をこう結んだという。「…何という状態だろう！　もし君が興奮するのが、程度の差こそあれ、殺人、自殺、強姦のためだけなのだとしたら！――君はそう明言しているが――…あとにくるものは，想像するに、最後の超大戦争だ、殺人と自殺と強姦が、人類の圧倒的大部分を払しょくしてしまうのだ」[74]と。

第一次大戦がロレンスに与えたいわばこの啓示的認識は、彼をイエスならざる「キリスト教」の、とりわけその暗黙の核としてよこたわる「黙示録」的世界観への激烈な批判に向かわせつつ、なんということか！　次いで彼をしてあのフリーダのメキシコ、あのアステカの古代大地母神宗教、ケツァルコアトル神の宇宙観へと向かわせる。衆目の一致するところ彼の長編最高傑作と呼ばれる『翼ある蛇』はこのメキシコ体験のなかで書かれるのだ！　そして、その展開は『チャタレイ夫人の恋人』へと続く。『翼ある蛇』でケツァルコアトル神の宇宙観に依拠してなされる「大いなるセックス」と「小さなセックス」とを鋭く弁別する思弁は、一方では最後の長編『チャタレイ夫人の恋人』と最後の短編『死んだ男』へと繋がり、他方では『黙示録論』へと繋がる。言い方を換えれば、ロレンスにおいても性と戦争暴力は串刺しにされた問題だ。彼のもとにあってもセックスは、一方における大いなる宇宙的平安と歓喜、他方における強姦と強姦されることのサド＝マゾヒズティックな快楽とに引き裂かれている。何という暗合。俺は俺の歩行の正しさを確信する。出会うべきものに必ず出会う道をいま俺は歩行しているのだ！と。いつか書けたならなぁ。俺のなかでどういう具合にロレンスとフリーダが「接触」するかということについて！

Lは考える。グロッスの問題に戻りながら。香川の考察にひどく刺激されながら。ここには、芸術家にとって描くという行為が根本的に背負うことになる問題、ハイデガーが「世界・内・存在」という概念で指示し、そもそもニーチェが「遠近法（パースペクティヴ）」という概念に寄せて提起した問題が浮かび上がることになる。つまり、各個人が世界を眺めるときの彼の遠近法、いいかえれば感受性の基盤たるその「地平」は、彼の「自己経験」から運命的に由来する。だから各個人はその遠近法に自分を幽閉することなしには世界を観ることができない。運命的に与えられた先験的な感受性をとおしてしか人は世界にかかわれない。こうした一連の問題に人は直面することになる。

この意味で、まさしく香川がこの一節の末尾にいうように、「問題は〈身体〉なのだ」。「ダダが描く女殺しの図は、衝動的な欲望と暴力のほとばしり、その結果としての女性の

死体の描写にこそ真の狙いがあると言ってよい。それは、ドイツ社会に蔓延する潜在的な不安幻想を可視化して見せたというような、知的に仮構されたドラマツゥルギーによったものではない。そうではなくて、もっと直接的に、犠牲者のからだの生物学的な一体性（まとまり）を侵そうとする欲望がある。実際の快楽殺人がそうであるとされたように、死せる肉と化した対象を描くことへの屍体愛好的（ネクロフィリア）な執着がある。すなわち問題は〈身体〉なのだ」[75]（傍点、L）。

お見事！　その通り！

あるいはまたこう書いている。なるほど、ダダの追求した快楽殺人のテーマは「戦争によって解き放たれた暴力が市井の日常生活のなかに照り返されたものであり、前線における敵国との闘いが、ドメスティックな、つまり国内の私的な場における男女の闘争に置き換えられたもの」と解釈することができる。「しかし、ダダイストたちの描いた女殺しの図ははるかに深く暗いところで、戦争が解き放った暴力と屠殺のイメージを反芻している。…（略）…彼らの企ては…（略）…破壊への心理を増幅させながら、彼ら自身の存在をそこに投げ込んでいくのである」[76]（傍点、L）。

その通り！

Lは自分が長らく学んできたサルトルの観点を思い出す。サルトルは『方法の問題』でこう主張していた。マルクス主義的な社会的＝政治的分析と実存精神分析との総合のなかでこそ、われわれは現実の生きた個人の生を具体的に了解可能なものへと可知化することができる、と。

生きた現実の個人は、一方で彼の時代と社会を内面化し、その内面化したもののなかから改めて自分を創造するほかないという意味で、時代と社会に根本的に状況づけられている。

だが、彼が自分を創造するさいにその所与として見いださざるをえなくなるものとは、たんに彼の同時代と彼とを集団的＝普遍的＝共通的につなぐ右の社会的＝歴史的紐帯だけではない。彼は自己を創造し表現しようとするとき、他方では彼の実存の独異性・単独者性を構成する要素にほかならない彼の幼年期、その幼年期が彼に与えた彼の最初で根源的な「世界・内・存在」の仕方、つまり彼の感受性がもついたった或る特有の偏奇に蝕まれた先験的な構造に送り返され、それを彼の引き受けねばならないもう一つの所与として見いだす。

いま彼を包む社会的＝普遍的で現在的な極と、かつて彼を包んだ独異的で単独的な過去的な極。この両極のあいだに張り渡された或る微細な可能性＝未規定の地帯。そこからいわば「生の跳躍（エラン・ヴィタール）」として自分を創造すること。このわずかな、多くの場合他人にとっては取るに足りない、しかしその個人そのものにとってはかけがえのない創造の不還元性、そ

の了解という目標こそ、サルトルが立てた生きた個人に対する具体的な弁証法的了解作業の目標だ。

いまここで問題になっている「特殊ダダ的なもの」の摘出にあたっては、分析の刃は社会的＝政治的次元に向うと同時に、グロス個人の〈身体〉性そのものに向わねばならない。そして身体性とは、サルトル的にいえば、その個人にとって運命となった彼の「感受性の先験的構造」にほかならない。つまり、彼の「世界・内・存在」にほかならない。

グロスに即していえば問題とはこうだ。

第一次大戦が解き放った暴力と屠殺のイメージ、また苛烈な戦争経験が前線兵士を極度に男性主義化することによってその相当な部分に潜在化させることになった「女性憎悪」の心性（メンタリティー）、これは第一次大戦に参加したいわゆる「前線世代」の共通経験の産物であり、いわば彼らの共有する「時代精神」である。それは彼らにおける大戦の暴力の内面化の所産だ。

しかし、この心的共通母胎からグロスが彼個人の創作＝表現行為をとおしてまさに彼の作品を創造するとき、彼はこの社会的に共有された心性を特殊個人的にいっそう増幅し過剰化する形で生きる。彼がこの心性に人並み以上に挑発され、インスパイヤーされ、共振することには、彼固有の理由がある。創作のなかで彼は、彼の「世界・内・存在」・「遠近法」・「感受性の先験的構造」を決定した幼年期経験に送り返され、そこに彼特有の共示的意味作用（コノテーション）を誕生させつつ、再び創作行為へと送り返される。

香川の言葉を使えば、まさに「娼婦殺しとは、おぞましい女の性の（＝脅威）を抹殺しようとする（男性の不安）の最もアグレッシヴな発現形態である」[77]。とはいえ、探求されねばならない問題は、この「最もアグレッシヴな発現形態」にグロスを突き進ませる独異な個人的契機が彼の実存経験のどのような深みから誕生するのか、という問いだ。

この点で、彼女はマリア・タターの『ワイマール期ドイツの性的殺人者』というグロスを論じた本が提出する次の仮説を紹介している。グロスを顕著に特徴づけるその女性性への怨恨的憎悪は、近親相姦的欲望に対して彼が幼年期に抱いた不安と自己処罰に深く関係しているのではないかというのだ。タターは彼の自伝のなかの「一三番の部屋ののぞき見」と題された章に注目し、そこに告白されている幼年期体験、少年グロスが偶然ちょうど母親と同年輩の叔母の裸身を覗き見したときの混乱と不安、欲望と自己処罰との葛藤を分析してこう結論づけている。「欲望することを禁じられた叔母の裸体。彼にとって性の原体験とは、母の身体の禁止にほかならない」[78]と。

もっともLにとって右の仮説は香川を通じて孫引き的に知っただけのものだ。だから彼には、このグロスの幼年期体験が彼の快楽殺人欲望を決定づけるほどの意義をもつものなのかどうかはまだ判断できない。とりあえずまずここで問題となるのは、タター説の是非ではなく、タター―が試みたような実存精神分析的な問題視点が問題の理解にとって不可欠であることの確認だ。

香川はといえば、彼女はこのタターの指摘を、クラウス・テーヴェライトの『男性幻想』における（フライコール）ワイマール期の極右集団「反共義勇軍」の心性（メンタリティー）の研究と結びつける。彼らこそ原（プロト）ナチストであり、かの「前線世代」[79]であり、大戦からの帰還兵たちなのだ。彼女の分析によれば、彼らの心性とダダイストの心性とは実は同じなのだ。そこには根深い女性憎悪が共有されている。

問題は、この女性憎悪の淵源を何に求めるか、その本質をどのように把握するかだ。彼女は、ジュリア・クリスティヴァの「アブジェクシオン（棄却）」の理論をも援用しながら、最終的に次のテーマにゆき着く。

そのテーマとは何か？

母性憎悪である。

第一次大戦での前線経験からその心性を形成した、原ナチストとダダイストのあいだに共有された女性憎悪の秘密を探り当てるための光源として、香川はマリア・タターのグロスについての考察を引き寄せる。そのさい、解釈を仲立ちするいわばキーワードとなるものは、女の膣内の粘液的なもの・内分泌・体液・血への彼らの共通する嫌悪だ。

「母の胎内への嫌悪――それは、〈流れるもの〉への嫌悪の究極の形にほかならない。性的な合一の対象である女性身体への忌避は、女ロボット／マネキンを介して、いまやみずからが出生し分離してきたところの母の身体に対する忌避と同根のものであることが明らかとなる」[80]。彼らにあっては「娼婦の性のおぞましさがそのまま〈産む性〉のおぞましさに重ねられている」[81]。「快楽殺人やグロテスクな妊婦像についてマリア・タターが『母性の簒奪』と呼んだのは、要するにこうした女性身体の搾取のうちでも際立ってラディカルな女性性の否定、つまり生む母体を侮蔑的におとしめ、抹殺することだったのではないか」[82]。

Lは、香川の考察をここまで辿ってきたとき、自分がこれまでニーチェを考えてきて、ニーチェの抱える問題の核心を彼における母性的価値への憎悪に見いだしたこと、そのことを想起しないではいられなかった。一つの暗合がLの目には浮かび上がった。

するとまた、Lには新しい視界が開けてきたようにも思えた。この争点（イッシュー）こそ、ニーチェとルー・ザロメのあの劇的な出会い、双方をして「私たちは同じ血の流れる同族だ」とまで叫ばせたはずの出会いを「敵」との出会いへと変換する争点でもあった。死の無機質的世界として現れるニーチェの「根源的一者」と、ザロメの生の母胎的全一性としての「根源的一者」が対立し、「所有」と暴力と戦争が猛り狂うニーチェの戦士的な《死への欲動》に駆動された「力への意志」と、それに真っ向から対立するザロメの根源的には母性愛的な「生への意志」とが対立する地点、それこそはこの争点なのだ。

その視界は、そこまでLを導いた香川の鋭利な分析への彼の嫉妬を敬意に変えるものでもあった。というのも、Lは香川を超えてまた自分の独自の思考の道を歩むための視界を

得たように思ったからだ。嫉妬は沈静し、彼の思考は自分の歩調を取り戻しつつあった。

■俺は認めざるをえない。香川の分析は鋭い。それが光りだすのは、何といっても「穴」的なものへダダが抱くオプセッションの分析においてだ。それは俺が抱えてきたテーマ、男たちが抱く女性器へのオプセッションの意味解釈というテーマに結びつく。彼女の基本視点をなすのは次の対立図式の設定だ。身体をそのエロス的統一性ないしは「実存的統一性」において受容しまた対象化する感受性のあり方・志向性と、それに対立する感受性、つまりこの統一性を破壊することを欲望し、それゆえに対象をひたすらに部分化し部位化し局所化することに向う感受性との対立、この図式だ。女を性愛的対象として欲望するとき、その欲望的感受性のダダ的特異性とは後者にある。この点こそがダダ的「心的態度（メンタリティー）」解明の手掛かりとなる現象学的事実なのだ。そのさいに局所化の中心を形成するのが女性器であり、その穴なのだ。そして、この穴は同時に湿潤的な穴であり、粘液的世界への通路なのだ。粘液的世界＝胎内世界の等号がここで発見される。

ところで、この粘液的な内分泌的世界は、男性主義者にとっては自己を液状化し流体化し、そのようにして自分の男性主義的主体構築を解体してしまう危険として、不安として、感覚される。粘液的なもの・流体的なもの・胎内的なもの、等の共示的意味作用（コノテーション）は男性主義者にとってはひたすらにネガティヴな「主体の解体」なのだ。それは彼らの最も嫌悪すべき《敵》なのだ。性愛対象像の局所化＝穴化と嫌悪的粘液化と《敵》化とは男性主義者にとっては一続きのものであり、一体のものである。

この問題性を突きだした点に明らかに香川の、俺にとっての功績がある。

だが、そうであるならば、そうした三位一体性に抗する性愛対象像とは何でありうるのか？

ヴィーナスの古典的＝規範美的な全体性ではなく、かといって、しかし同時に原ナチスト＝ダダイストに対抗する全体化／受容的流体化／自己親愛化の対象像とは何か？

それは可能か？

そういう問題を香川は明確に設定しえているだろうか？

彼女はいう。第一次大戦前の表現主義が立脚していた性愛のユートピアにおいては、女性像は、その身体の「統一的な完結性」[83]、いいかえればその有機的な全体性を提示することを志向する。これに対して、ダダ的感受性においてはまさにこの統一性が破壊されて「無残に瓦解していく」[84]。こうした志向はダダがいわば先陣を切ったフォトモンタージュの技法を支える志向性でもある。冴えた指摘。「写真の切り抜きという現実断片をただそのまま断片として差し出すフォトモンタージュの技法は、全体ではなく部分をクローズアップして凝視しようとする、モダニズム写真に顕著に現れ始めた視線の欲望と呼応し合っている」[85]。

彼女はマックス・エルンストの「カタリーナ・オンドゥラータ」というタイトルの絵が

「あからさまに女性の秘所をイメージしている」[86]点を捉えて、そのいわば図像学的意味を次のように解釈する。「銀河と星座の織りなす夜空に，唐突に浮かんだ女性の局部。抽象化のプロセスからとり残された肉体の最後の砦であるそれは、そこだけ異質に肉と生理の危険な湿っぽさを充溢させている。…（略）…この作品において女性は，昇華された身体イメージの対極にあるような〈穴〉のイメージによって表象されることになる。エロティックな記号の暴力的な仕掛け」[87]。繰り返すなら、「ダダイストが身体のイメージに穴をうがったのは、彼らが、外から眺めたまるごと全体の姿に見限りをつけてしまったことと深い関係がある」[88]。

ところで、Lにとってさらに重要となるのは香川の次の指摘だ。

この穴が女性性を表わす記号として採用されるにいたったという事情は、「単に性と女性を卑猥なものとして表現するダダ的悪ふざけという以上に意味深長である」。それは、「身体の最も内奥，最もおぞましい位相へと向うまなざしのあり方」であり、「隠されたものを暴き、明るみに引きずり出そうとする容赦のない欲望」である。[89]

この分析視角はダダの内部的粘液的世界へのオプセッションをも説明する回路ともなる。「彼らは、身体を内側から思い浮かべる。器官の断片が、無限の宇宙のような有機的・無機的な躰体のうえにただよっている光景。からだの奥深く、内分泌線のあたりで繰り出される夢想。医学書の冷たい啓示を生暖かな感触に変えているのは、彼らがまさに穴の内部から体内をイメージしているからである」[90]。

■俺は、フリーダ・カーロに対する俺の視点とダダ的な内部侵犯の志向性とがかたちづくるにちがいない対蹠的な対称性への予感を抱いた。

ダダが女の身体を「内側から思い浮かべる」にしても、「からだの奥深く、内分泌線のあたりで繰り出される夢想」を繰り広げるにしても、それは香川自身が繰り返し強調していたように、あくまで侵犯的で暴露的で「所有」的な志向性においてである。外側から陵辱的に侵入した所有の志向が、いっそうその志向を貫こうと女の膣のなかでいわば猛り狂って反転し、今度は内部から女の身体の全体を侵し尽くそうとしている、そうした性格の夢想。リンダ・ニードは、『ヌードの反美学』のなかでポルノグラフィの視線の暴露的性格を次のように特徴づけたリンダ・ウイリアムズの観点を、核心を突くものとして紹介している。「ほとんどのポルノグラフィの物語で女性の身体は、最大限の可視性〔可能な限り露呈すべき〕という原則に即して吟味され、その隠された秘密を探られる」[91]。それは「女性の身体を、知りうるもの、所有しうるものに変えていこうとする」[92]飽くなき欲望を表わす。まさにそのような可視化の暴露欲望こそ、ダダの穴化の陵辱的視線に貼りついたその共示的意味（コノテーション）であろう。

では、フリーダの場合はどうか？

彼女が南国の果実の割れ目に象徴させて女性器を内側からその湿潤性において開いてみせるとき、その内部からの開口は決して侵犯的でもなく、暴露的でもなく、所有的でもない。それは表出的だ。泉に湧きだす水のように。そこにはもちろんペニスによって貫かれる喜びである受動的能動性が、肯定的マゾヒズムの要素が疼く。とはいえ、

それは生命の自由な能動性の抱擁的な大きさのなかへと繰り返し解消されてゆく波濤のごときものだ。結局そこでは男のペニスは、最初自分を駆動していたはずの所有の欲望も陵辱の快楽も自分が忘れていることに気がつかされる。サディズムは優しさに移行し、それとともにマゾヒズムは充足の穏やかな静謐のなかに自己を解消してしまう。

また俺はこう思う。

フリーダの絵にはダダを特徴づけた対象の全体性の破壊と裏表になったあの部分化・部位化・局所化といったものは見いだせない。フリーダの自画像はつねに自己の身体の全体性を保持しようとしている。あの己の背骨と骨盤の破壊を描き出す場合にすら、その描写の志向において、かかる破壊にもかかわらず、自己の存在の全体性は少しも揺るがない。その全体性は、破壊を併呑しうる強烈な生のバイタリティーと闘争意欲を示す。果実がただ女性器を象徴する場合にすら、その性器＝果実は一個の球体的な全体性を構成している。果実の球体性は生命という本源的に全体的な存在のメタファーそのものなのだ。生命はまるい。女はまるい。有機体はまるい。それは生命が全体性そのものだからだ。それは、エルンストの絵にあったような感覚の卑猥化を引き起こす全体性の破壊としての部位化ではない。

性器＝果実はフリーダの身体の全体性を象徴するものとしてそこにある。たとえば彼女の日記にこうあるという。「銀梅花　甘いセックスの鍵　愛の雫が湧き出る　生きいきした恩恵」[93]。

フリーダ・カーロ考（四月十日）

Lは重要なテーマを自覚しつつあった。香川がその考察の果てに最終的にゆき着いた結論とはこうであった。ダダ的な性愛の快楽の本質は「母性の簒奪」にあり、「女性身体の搾取のうちでも際立ってラディカルな女性性の否定、つまり生む母体を侮蔑的におとしめ、抹殺することだった」（前出）と。

ここでもフリーダは対抗的対称性を構成する。母性を剥奪されてしまったがゆえにそれを渇望する傷つけられた主体として、フリーダは、母性を陵辱の客体として眼差すダダ的女性憎悪に真っ向から対抗する。かかる明白なる対抗的対称性を、二十世紀アヴァンギャルドの絵画シーンにおいて、ダダ的＝シュールレアリスト的暴力性に対して拮抗せしめた唯一なる女性画家、それがフリーダである。これがLのテーゼだ。

かのフリーダの晩年の絵「愛は抱く、宇宙…（略）」においてフリーダは裸の赤子となったディエゴを抱き、その母なるフリーダは大地の女神キフアコアトルによって抱かれ、その女神もまたさらなる宇宙の女神に抱かれている。この絵に二〇数年先立つ絵「乳母と私、…（略）」ではフリーダはインディオの乳母に抱かれている。抱く‐抱かれるという母性的絆はいわば彼女の芸術的オプセッションだ。だが、その強迫的な渇望の相において、抱かれることにおいても抱くことにおいても、彼女には重大な欠如があることが暗示される。

確かにフリーダの絵画芸術を何よりも特徴づけるのは、性愛の快楽の肯定と母性の肯定との統一性が《生命》肯定の核心として主張されることだ。ただし、その主張は、まさに両者がともども簒奪され、両者の統一性が根底的に奪い去られ破壊されてしまうことの激しい苦痛をとおして、渇望として、表現の頂点に押し出される。

ル・クレジオは書いている。彼女の「偏執的な母性愛」は同時に「罪悪感と欲情の投影」をまといつかせた奇妙な複合性（コンプレックス）をなし、彼女をつねに「不妊症の意識」へと送り返すものでもあった、[94]と。一言でいえば、母性愛は彼女にとって――何よりもあの一八歳のときの恐るべき交通事故以来の彼女の身体的運命として――絶望的に拒絶されたものであった。それゆえに渇望されたものであった。同時に、彼女のなかの激しい性欲が帯びる不幸性の暗い影でもあった。

母性愛と性愛快楽との幸福な統一は、ただディエゴとのセックスだけがもたらすはずのものであった。だが、ディエゴとのセックスは、彼女の不幸な身体的運命によってこの統一を彼女にもたらさなかった。それだけでなく、あの絵「ちょっとした刺し傷」の物語るディエゴの性的裏切り以降、彼女にとってディエゴとのセックスは、その最中に彼女を裏切られたことのトラウマ的記憶へと送り返すがゆえに、不可能なものへと変わってしまったのだ。二人が再婚を果たしたときに、フリーダはディエゴに「性的まじわりをもたないこと」を再婚契約の三条件のうちの最重要の項目として承諾させた。他方、もともと他の男たちとのセックスは彼女に決して母性愛の実現をもたらしえないものであった。統一はただディエゴとのセックスだけが可能とするものだったからだ。こうして彼女において激しい性愛の欲望はつねに母性愛の不可能性という罪と不幸の刻印を帯びた。

誰だったかは忘れてしまったが、フリーダとディエゴの絆を二人の怪物の絆と形容した人間がいた。ディエゴについては、いささか通俗的だがクレジオはこう書いている。「フリーダが驚き、何よりも魅了されるのは次のことだ――ディエゴは男の原像そのものである。支配欲と肉欲の原型、女たちの前では小児同然の臆病者、エゴイスト、享楽主義者、移り気で嫉妬深く、ストーリーテーラー、虚言癖、さらに力と熱情と強さと、ほとんど異常なまでの無邪気なやさしさの化身」[95]と。彼女がディエゴとの結婚について述べた次の言葉はすべての伝記作者が必ず引用する。「私は生涯に二度、大きな事故に遭いました。ひとつは交通事故、もうひとつはディエゴと結婚したことです」。

とはいえ、ディエゴの怪物性にはフリーダの怪物性だけが釣り合うものとしてあった。だからディエゴも、フリーダがそうであったように、自分の唯一なる怪物的相手のフリーダと別れることができなかった。

しかも彼女の場合、この性愛と母性の両方にまたがった《生命》肯定の統一性は、先征服期のメキシコ・アステカ文化の母権制的＝太古的宇宙観の積極的継承の意志と切り離しがたく結びついた。

彼女の有名な絵の一つに「出産、あるいは、私の誕生」という作品がある。頭をシーツで覆った妊婦の大きく広げた股のあいだの膣口から赤子が顔を突き出している、出産の瞬間を描いた絵だ。ディエゴは『芸術と政治』のなかにこう書いた。「フリーダは芸術史上、胸と心臓が有する生物学的真実を説明するため、自らそれらを切り裂いた人間、光より迅

い理性＝想像力に取りつかれ、実際は顔つきも分からぬまま、母と乳母を描いた人間の唯一の例である。…（略）…フリーダは、あのたくましいアステカの芸術家が黒い玄武岩で出産像を彫刻して以来、自分の誕生を完全なリアリティの中で表現した唯一の人間的な力である」[96]。たいていの画集はこのディエゴのいう女神像の写真をフリーダの絵の脇に掲げている。それは、苦痛に顔を歪めながらしゃがんで子を産む全裸の「女神ラソルテオルトル」の小さな石像であり、このインディオの女の股のあいだからは生まれ出た赤子が顔を突き出している。明らかにフリーダは、こうした石像表現を必須のものとした先征服期のアステカ文化に強く連帯する意志をもって、またもったからこそ、この衝撃的な出産画を描いたのだ。

ル・クレジオはこう書いている。「ディエゴとフリーダは、ある観点から見れば、メキシコのさまざまな価値、先スペイン期文明の芸術と思考を再創造する時代の悪徳と美徳を体現したということができる」[97]と。またディエゴの描く女性裸体像についてこう書いている。「異教的な、冥界神の宗教、始原的な宗教、広い腹、豊満な乳房が永遠のシンボルであり、腕を拡げ、大空を背景として、人類の大地の上に横たわり、君臨する、豊饒で、おおらかな女＝大地の宗教である」[98]と。

アステカの神話が告げる宇宙観によれば、大地の生命の起源にはオメテクトリ（男性原理）とオメシワトル（女性原理）との二元性の一体化の秘儀がある。二元性は対立性であると同時に必ず一体化の均衡に到達するものとして、だがまたそれが破れて再び対立性へと還り、だがまたもや一体化の回復に向かう、そうした永遠の循環性をなすものとしてある。アンドレア・ケッテンマンも、フリーダの画集の解説のなかで生と死との二元的対立というテーマに寄せてこの循環性を強調している。「対立する生と死のイメージも、このインディオの神話を起源とする哲学では咽喉するものとしてとらえられている。多くの作品の中で彼女は、自然の永久的な循環としての生を植物によって象徴している。アステカ神話では女神コアトリクエで代表されるこの生命の循環の一部には死も含まれている。…（略）…古代メキシコの概念では、死はいつも生と再生を意味していた」[99]。

クレジオはフリーダとこの宇宙観との内在的な絆についてこう書いている。「彼女にとって世界はずっと前から二つに分かれている。一方は夜、他方は昼、月と太陽、水と火、夢と現実であり、母細胞もしくは子宮という洞窟と、精子の暴力、殺害するナイフである。フリーダはそれを知っており、直観的に、あらゆる思考以前のあの執拗な神経の働きに応じてそれを言う」。そして、二元性の統一性に関していえば、それは彼女の絵に描き出される「苦悩が彼女のひたいに開いた第三の眼」によって表現される、[100]と。

フリーダの芸術が先征服期のアステカ文化（それは現代のメキシコ民衆文化のなかにも色濃く継承されている）と切り離し難い絆を結んでいる所以は、次の事実、彼女の絵はメキシコ民衆の奉納画（レタブロ）の伝統への自覚的依拠によってこそ生まれたという事情のなかにも現れている。

メキシコ人は何かの厄災に出会い、生死の境を運良く切り抜けることができたなら、そこに示された「神の超自然的介在」[101]を賛美するために、その厄災を絵にして小さい葉書ほどのブリキ板の上に描く。さらにそこに厄災から救われた神への謝辞を書き込む。そ

れを日本の絵馬のように教会の壁に掛ける。たとえば手術や交通事故、崖崩れの場面などが描かれる。通常、当事者の名前、事故の日付、その事故のさいに奇跡を起こしてくれた聖人名などが添えられる。これがメキシコの奉納画（レタブロ）である。マルカ・ドラッカーは「レタブロとは神への礼状であり、地域共同体への報告であり、癒しの術なのだ。…（略）…生死にかかわる出来事に幕を引いて生き続けるための一つの手段だ」[102]と書いている。

フリーダの絵は、デトロイトでの流産の体験を描いたベッドに横たわる一九三二年の自画像「ヘンリー・フォード病院、あるいは、飛ぶベッド」以降、ほとんどすべてこれ彼女の奉納画だといいうる。彼女の人生における生死にかかわる厄災の記憶とそこから救済されたことへの謝辞としての。

ヘイデン・エレーラがフリーダのこの奉納画への芸術的連帯について与えた次の指摘は実に見事である。「プリミティヴィズムは、事物を明確化すると同時に、隠蔽したのだ。もしレタブロ風小品でなかったなら、『ちょっとした刺し傷』や『私の誕生』などは、正視に耐えられなかっただろう。ファンタジーと華やかな色彩、そして魅力あふれるナイーヴな技法によって、フリーダは苦痛に満ちた画題と、作者や観賞者との間に一定の距離を置いたのだ…（略）…彼女のプリミティヴィズムは、反語的姿勢と化しているのだ。つまり、自己の内面の苦痛を誇示し、あるいはそれに仮面をかぶせ、それをあざ笑うことを、ともに可能としているのだ」[103]。

フリーダはこの奉納画を熱心に収集して自分の家の壁を飾った。彼女はちょくちょく教会の壁から気に入った奉納画を平然と剥ぎ取って、衣服の下に隠し持ち帰った。彼女が収集した驚くほどの数の人形――それは彼女の遂に得ることのできなかった子どもの代わりである――とともに、奉納画は部屋の壁を埋め尽くしていたという。その数は八千枚を超えていたという。

■真の芸術的個性はつねに一個の単独的な全体性の運命的な出現なのだ。

俺はそう思う。

フリーダは運命的な二元性に委ねられている。彼女の存在の強烈で官能的な肉体の生命性は、しかしながら、つねに死の鋼鉄性の破壊性に食らいつかれている。一八歳のあの運命的な交通事故によってもたらされたこの二元性は、絵「折れた背骨」にいかんなく表現された。喉もとから垂直に断ち割られた彼女の肉体は、その割れ目から幾重にも骨折したその背骨を剥き出しにしている。まるで地震で倒壊し幾重にもへし折れた部分を、ようやく継ぎ接ぎして再建された神殿の石柱のような姿を。ほっておけば二つに裂けてしまう肉体の全体を、白い幅広の革バンドが幾重にも巻き上げ、一種の狭窄着となってその分解を阻んでいる。彼女の肉体には無数の釘が打ち込まれていて、昼夜を問わず彼女が痛みによって苦しめられたことが示されている。背景をなす暗く乾いた不毛の大地には幾つもの地割れが走っている。彼女の顔は滂沱の白い涙の粒によって覆われている。

とはいえ、絵のなかの彼女は豊かな二つの乳房を剥き出しにしてまっすぐに直立し、彼女のこの悲惨を見るわれわれをいささかもたじろがず見返す。

まるで運命の予言のようにフリーダは六歳のとき小児麻痺に罹り、びっことなる。彼女の幼馴染はその頃を回想してこう語った。「私たちは黒いブルマー姿で自転車にまたがり、センテナリオ公園のまわりを悪鬼のごとくぐるぐるまわっていたフリーダの姿をおぼえている」[104]と。小児麻痺も、それと闘う「悪鬼」のごときフリーダの姿も、ともに運命の予言だ。

フリーダの闘争意志とその肉体的官能性は、彼女を見る眼差しがその視線のなかで彼女の肉体を分解してしまうことも、部位化することも許さない。破壊を蒙っているが、彼女は自己の肉体の全体性を保持しぬく。

肉体の強烈な官能性とそれを破壊する苦痛の激痛性とは、彼女のなかで二元性を構成するほどに均衡している。悪鬼のような激情には、あらゆる表情を打ち消して、凝視する眼だけになった冷徹さが拮抗する。生と死とが、悲痛と哄笑とが、肉体と精神との二元性がそうであるのと同様に、拮抗し均衡する。相手なくして己なしの絆が生まれる。

彼女の実存の構造が、必然的にアステカの神話と宇宙観を彼女の世界観として引き寄せる。彼女の悪鬼のごとき闘争意志は、自分の人生の奉納画（レタブロ）をアステカの大地の女神に奉納することを彼女の神聖な義務とさせる。

万事は互いに内在的に必然化する。互いを己の絶対的な補完＝必要とする。

こうして或る独異な単独的全体性である画家のフリーダが誕生する。

対象イメージと自己イメージとの相互媒介性（四月十九日）

この一月近くLは熱心に『ダダの性と身体』の論点をノートにとっている。平行してリンダ・ニードの『ヌードの反美学』についても。というのは、香川の考察の方法論的下敷きはこのリンダの本にあることがわかったからだ。

Lは思い出す。

村上春樹の『海辺のカフカ』に登場する、主人公の少年の魂のガイド役を務める大島という人物の科白にこうある。「相互メタファー。君の外にあるものは、君の内にあるものの投影であり、君の内にあるものは、君の外にあるものの投影だ。だからしばしば君は、君の外にある迷宮に足を踏み入れることによって、君自身の内にセットされた迷宮に足を踏み入れることになる。それは多くの場合とても危険なことだ」[105]と。

問題は、いわばこの「相互メタファー」の関係構造だ。対象のイメージと対象に向う主体の自己イメージとの相互媒介的な関係性への視点、これである。人間はその欲望の対象像をかくかくのイメージに構成することで、実はその対象に向う自分という主体をその対象との適合的な関係を結びうるフォルムのもとへと構成する。対象構成は同時に実は主体構成である。この相互媒介的な関係性、ないしは対象像をとおしての自己反照性の構造が注目されねばならない。

リンダもまたこうしたアプローチをとる。彼女はこう問題を立てる。問題は「表象＝表現（リプリゼーション）としての女性の身体」[106]である、と。ケネス・クラークの「裸」と「ヌード」を対置的に区別する視点を援用していえば、芸術的表象としての「ヌード」と生な物質的肉体そのものとしての「裸」とは明確に異なる。「裸」が特殊に表象化されて芸術という衣をまとったものが「ヌード」である。どのような表象＝表現の形態化がなされるかという問題は、対象に対して主体の側がどのような関わり方をするのかという主体性の特定の形態と相関関係を結ぶ。だから、ヌードという芸術形態は、それ自体が「観られる対象と観る主体という役割を同時に演じきる女性の身体」を意味する。それは、「文化的理想に向き合いながら自らのイメージを形成し、審査しながら、恐るべき自己‐規制を課している女性の身体」[107]といわれるべきものだ。以上がリンダの視点だ。

否、たんにそれは女性にそうした「恐るべき自己‐規制」を課すばかりでない。同時にそれは、実はそうした女性美形象を生みだし追求してきた「父権制」的な男性主体が、鏡に反射されるようにして自己自身に加える「恐るべき自己‐規制」のメカニズムそのものである。

もっともリンダ自身は、一切の表象＝表現の形態化がなされる以前の生な「裸」という概念を有効な概念とは思ってはいない。というのも、人間は表象をとおしてしか物にゆき着けない以上、表象の外部にある物体そのものという存在を設定することは、思考にとって実際には不可能であるがゆえに無意味だからだ。「ヌードに対立する裸の『他者』など存在しえない。なぜなら、身体は、つねにすでに表象においてあるからだ。記号論的に無垢で媒介されていない身体などをあてにすることはできない以上、私たちは、女性の身体が表現＝表象されるさまざまなあり方を考究して、女性の新たな身体像とアイデンティティの探求を促進することに、向かわねばならないのである」[108]。これはそのかぎりでは至極もっともなことだ。

しかしLにいわせれば、同時に彼女は付け加えるべきなのだ。女性の肉体の生物学的かつ生理学的な自然的な構造と形が、いかんともしがたくヌード表象の根本的枠組みを決定していて、いわばこの表象が紡ぎだされる際の基本文法ともいうべきものを決定しているという事情を。否定するにせよ、肯定するにせよ、それ（女性の自然身体）との対決、それとの距離のとり方、抱え込み方、いわば変奏化、こうした形態化作業が「女性の新たな身体像とアイデンティティの探求」の中身そのものとなるのだ。

では、そのさい問題の震央となるものは何か？　それは、女が自らの生物学的かつ生理学的な自然的な構造と形として母性をもつという身体的運命にほかならない。乳房。柔らかな小さな海原を思わせる腹。大きな臀部。豊かな太腿。恥丘のふくらみと割れ目。紡錘あるいは壺としての身体。リンダのヌード論にはこの肝心な問題角度が欠落している。Lにいわせれば、リンダのポスト・モダン主義、その社会構成主義は自然の次元の思いあがった解体を志向する。文化の基礎であるがゆえに、文化に還元できえない自然の自立性を、文化のなかに還元できると思い込む文化主義として現れる。

ヴィーナス像の元型は太母像にあるという問題。あるいはそこから発して、ヴィーナス美とは、先史以来の古代的母権制社会においては母性崇拝・生殖崇拝と一体化していた男の性欲が、父権制社会への移行に伴って、己を生殖機能から自立化し自己目的化した快楽欲望、いわば性欲としての性欲として自覚し、それに伴って母性性と区別される官能的対象としての女性美が何よりも娼婦制の発展と歩調を合わせて発展するということ。また、この発展の過程は、その「神の妻」たる巫女的起源においてもともと聖娼に備わっていた祭祀遂行の芸能者役割が、娼婦制の自立的発展と歩調を合わせて、職業的芸人化の道へと突き進む過程でもあること。かくて巫女的起源から分離して娼婦化と芸人化は手に手をとって進み、この過程が相乗的に官能美としてのヴィーナス美を発展させ、遂には母性崇拝＝生殖崇拝の起源からそれを切り離してしまうということ。かくて、もともとは母権制的太母像から誕生してきたはずのヴィーナス美が娼婦＝芸人に担われた反婚姻的な純粋性欲の対象美として自立化するということ。そのことによって、ヴィーナス美は一方では固有に芸術的な発展を追求しだすと同時に、他方では父権的私有財産制と骨絡みの父権的婚姻制度のいわば性欲的補完物へとなり下がるということ。そうした一連の諸問題はリンダの観点からは出て来ようがない。

Lからすれば、リンダにとってはヴィーナス像に結晶する西欧的な女性美形象は、「包摂＝抑制」の理性の発揮する合理主義的自己規制作用力において問題にされるだけなのだ。ジョバンニ・バッティスタの『貞節』というタイトルの絵を論じて彼女はこういう。「奇跡のように水を満たした篩は、密閉され封印された女性の身体の理想像の隠喩である」[109]。ヴィーナス像の孕む隠喩性とは、それが「統一された形式」がもつ「包摂＝抑制」という自己規制力の隠喩だという点にある。この意味で、「統一された形式という概念は、自己の認知、そして諸個人のアイデンティティの構築に、完全に結びついているのである」[110]。

しかし、この観点はヴィーナス像の孕む多義性を――それこそがおそらくリンダが「女性的肉体」性の原理によって主張したかったことであろうに――むしろ一面化することにならないだろうか？

たとえば、ユングの高弟エーリッヒ・ノイマンは『太母』のなかで女性的身体の形態的な根源的メタファーは「容器・壷 Gefäß」であるとし、むしろこの壷のメタファー的な核心をその生殖的な豊穣なる闇性のうちに見いだしている。「容器・壷」は必ず口（穴）をもち、口との関係において己を内部が不可視の闇に満ちた創造と生殖の容器＝子宮として成立せしめる。口なき容器はなく、容器なくして口はない。口は創造の種子（精子、呼気、水、声、精霊、等々）が容器に入る入り口であると同時に、この種子を得て容器のなかで創造されたものと、成された創造によっていまや不要となったものとが、外へと誕生し排出される出口である[111]。かの道教哲学でいう宇宙を生けるものたらしめる九穴である。

とすれば、「包摂＝抑制」のヴィーナス美においてすら、人はその「包摂＝抑制」の外皮の下になお産出の闇の創造性や豊饒性を、秩序裂開や思わざる新生児の出現の逸脱の運動性を予感しているといえないだろうか？　ヴィーナス美をただただ「理性的に首尾一貫した主体の産出」を男に反照的に強制するメタファー装置としてだけ捉える観点は、一面的に過ぎる。

確かに、実はリンダがこうした観点を打ち出すのは、西欧近代を支配してきた父権制文

化を女性原理の側に立って批判したいがためである。彼女の問題視する「理性的に首尾一貫した主体」とは「父権制」的主体にほかならない。ここからリンダは、この父権制的＝近代的＝自己秩序化の作用力と、それを解体し侵犯するものとして働く氾濫・流動・未分化・溶解・撹乱・無形式性といった脱秩序化の作用力との抗争という論点を立てる。後者の脱秩序化の作用力こそが彼女にとっては女性性・女性原理なのである。（もっとも、彼女は父権制の概念に対して母権制の概念を持ち出すことは慎重に避けている様子なのだが…。おそらくそれは、自分のフェミニズムが母性主義に絡みとられることを警戒してのことだろう。）

だが、その彼女の意図は、むしろ彼女自身の立てる問いの形によってその展開を妨げられてしまうのではないか？

とにかく、右のような問題設定の線上をゆくリンダにとっては、ヴィーナス美はその作用機能において本質的には男性原理的だということになる。だが、リンダ自身がこう主張していたのではないか？　女性的肉体の体現する原理は、ロゴス中心主義的な男性原理に抗して、元来氾濫・流動・未分化・溶解・撹乱・無形式性といった脱秩序化の作用力にほかならないと。

では、そうであった女性的肉体がヴィーナス美として表象化されるや「包摂＝抑制」作用の隠喩形象となるというのか？

その答えはリンダによればこうだ。「女性的身体特性は、恐ろしいことに自らの内に潜む『女性的』無形式性（フォルムレスネス）へと逆戻りしてしまうかもしれない、という恐怖に基づいた男性身体の理想と合致させられるために、逆説的にも一つの男性化に従属させられるのである」[112]と。

では、男性化に従属させられないヌード表象の具体的事例としてリンダは何を挙げることができたというのか？　そこに示されたいわばオルタナティヴのヌード表象は、伝統的なヴィーナス美と具体的にいってどのような共通性＝継承性と差異性＝逸脱性＝創造性を示すのか？

Lには、芸術の世界において、あるいは人間の生きてきた表象の世界において、伝統から完全に切断されたまったく新たなるオルタナティヴのヌードが誕生するなどとは考えられない。デリダの用語を敢えてここで援用すれば、いかなるオルタナティヴな新表象であれ、それは人間のこれまでの美的伝統の「脱構築」以外ではありえまい。

もしそうであるなら、伝統的な「包摂＝抑制」のヴィーナス美にすら、己を「脱構築」せしめる脱秩序化の作用力が、ノイマン的にいえば、その根源的な「容器・壷」性のなかに潜勢していると、こういわねばならないのではないか？

しかし、その点はしばらく置こう。

彼女の男性原理と女性原理の抗争という視点にかかわって、Lにとってもう一つ重要な争点があった。それは「猥褻」の概念であり、また「ポルノグラフィ」の概念であった。というのも、ダダイズムのレイプ欲望の視線とフリーダの視点を対抗的な関係で捉え、両者を一続きの線上で問題にしようとしてきたLにとって、「猥褻」と「ポルノグラフィ」の概念は大きな関心を呼ぶものだったからだ。

しかもそれは、リンダの思考の線上においてはヴィーナス美の「包摂＝抑制」作用を侵犯し撹乱する作用力として問題にされていた。彼女自身が明言するように、この問題視角を彼女はバタイユから摂取していた。「バタイユにとっては、ポルノグラフィのエロティックな超過とは、観る主体の幻影的な統一性を粉砕し、それによってブルジョア的価値体系に決定的な裂け目を刻みつけることである」[113]、とリンダは書く。

彼女は皮肉たっぷりに強調する。これまで女性美芸術あるいはエロティック・アートが自分をポルノから区別することにいかに腐心してきたか、を。「ポルノグラフィが露骨な性描写を行う視覚表象と定義されるとすれば、芸術は、その対立項としての位置を保持するためには、ポルノグラフィによって呑み込まれてしまうことを防がなければならない。エロティックというカテゴリーは、このシステム内で決定的な役割を演じる。それは、純粋な欲望と不純な欲望の間の、すなわち高潔さと不潔さとの境界線なのである」[114]。

■俺は気に入った。ポルノと芸術的エロティシズムを区分けしようと腐心する「ブルジョア的価値体系」の不毛さに対する、このリンダの皮肉たっぷりの批判的言辞は。しかし、だからこそ、ここに至って俺のなかに誕生する彼女への疑問はこうだ。

確かに、この「エロティク・アートとポルノグラフィを差異化するためのたえざる闘争」において、リンダが氾濫・流動・未分化・溶解・撹乱・無形式性の作用力の側に立っていることは明白だ。だが、それは果たして猥褻とポルノグラフィの側に立つことなのか？　そもそも、猥褻の視線やポルノグラフィの視線は極めて男性原理的な性格のものではなかったのか？

セックスの快楽とエネルギーが男であれ女であれ、そのいずれの側にあっても脱秩序的であり、氾濫・流動・未分化・溶解・撹乱・無形式性の作用力に身をまかすことだとして、それなら、この身をまかす仕方において男性性・男性原理と女性性・女性原理との対立はいかに特徴づけられるのか？　ヴィーナス美が逆説的な形で導き出される「女性的身体特性の男性化」であるとすれば、ポルノグラフィの最高に刺激的な形象はいかなる意味で「女性的身体特性の男性化」を実現するのか？　それは、どの点でヴィーナス美と袂を分かって、自分を剥きだしのポルノ的形態として確立するのか？

俺は思う。リンダは結局この問いを突き詰められない。確かに彼女は、ポルノグラフィの視線の暴露的性格を問題にしている。「ほとんどのポルノグラフィの物語で女性の身体は、最大限の可視性〔可能な限り露呈すべき〕という原則に即して吟味され、その隠された秘密を探られる」[115]。それは「女性の身体を、知りうるもの、所有しうるものに変えていこうとする」[116]飽くなき欲望を表わす、と。俺はこの彼女の指摘を有効なものとして以前ノートに取った。

だとすれば、ポルノグラフィの視線もまた古典的ヴィーナス表象と同様に女性原理の脱秩序化の作用力に対しては抑圧的だ、ということになる。

しかし、ここで「容器＝壷」こそが女性的身体の根源的メタファーだというノイマンの観点を持ち出すなら、ポルノ的視線の暴露と侵犯の志向性に抗して、ヴィーナス美の側にははるかに女性身体の豊穣なる闇性を保存しようとする観点、「容器＝壷」性へ

の観点があるとはいえないだろうか？

この点で、俺からいわせれば、古典的ヴィーナス美の「包摂＝抑制」作用に対抗しようとするあまりに、リンダはバタイユ的な「猥褻」肯定主義に押しやられる。彼女は、バタイユ的な侵犯の視線がポルノグラフィの視線と共犯的関係をもつことを批判の主題にまでは高められない。バタイユ的な侵犯の美学がもつ男性原理主義の問題性を彼女は突き出すことができない。女の身体の女性性・女性原理をあれほど強調するリンダにして、そうだ。

俺はここに香川の『ダダの性と身体』を持ち込みたい。そうすれば、事情がいっそう明確に浮かび上がる。

まずこういえる。リンダの『ヌードの反美学』にはポルノグラフィの視線についての考察はあっても、ダダ的視線がもつ暴力的＝破壊的＝凌辱的性格への考究は全然ない。そういう具体的考察のセンスがない。だが、ダダ的視線の担う問題の現代美学的な重要性はまさにバタイユ問題と深く連動する。実のところそのニーチェ主義的根底においてポスト・モダンの問題にも通底する。しかし、彼女はそういう問題の位相に気づいていない。彼女の立つポスト・モダン的立場からなら当然一つの関門となるべき問題が、そうなっていない。リンダはいう。「私たちは、女性の身体が表現＝表象されるさまざまなあり方を考究して、女性の新たな身体像とアイデンティティの探求を促進することに、向かわねばならない」と。その言や良し！

ならば、香川がやったように、まさにダダ的視線の問題を取り上げねばならない。なぜなら、それは古典的ヴィーナス美に対する破壊的挑戦の一つの重要な形、現代芸術における最も意識的なその一形態だからだ。

しかも、ピカソと並んで、ダダも表現主義第一世代も、リンダの取り上げる現代美術を特徴づける「エロティック・アートとポルノグラフィを差異化するためのたえざる闘争」それ自体を拒否して、そのような差異化の無意味さを自覚した最初の芸術潮流なのではなかったのか？

俺は思う。このリンダにおける問題欠如はもう一つの問題に彼女を送り返す。

それは全体性の問題だ。果たしてヴィーナス美のもつ問題はリンダのように「包摂＝抑制」作用という括り方をされてよいか？　そこには「包摂＝抑制」作用という問題に骨がらみになりながらも、それに括りきることのできない全体性という問題がありはしないか？　そして、全体性という契機の保全や継承とノイマンのいう「容器＝壷」性の問題は一体である。「容器＝壷」はただ全体性においてのみ成立可能となる形なのだから。

ダダ的視線を真に批判することができるためには、全体性の問題があらためて提起されねばならない。リンダに即していえば、「包摂＝抑制」作用を超える全体性形象は可能なのか？　こう問題が立てられねばならない。

だが、この問題は、実はリンダのみならず、香川にもそのまま向けられる問題だ。

彼女がダダ的視線を批判しきれるためには、表現主義第一世代の性愛のユートピアがどのような視線を女の裸体に向けることができ、ヴィーナス的なそれではない、しかし、局所化・部分化・穴化に対抗しうる、どんな新しい全体性・全体化の表象＝表現を提出したのかが問われねばならない。具体的に、まさに香川がダダに対しておこな

ったような現象学的記述という方法をもって。

全体性の問題（四月二〇日）

■受容する繊細さと優しさはつねに相手の全体性に向かう。相手を、そのまるごとの全体において、つまりその球体性において受け入れることなくして、受容ということは為されえない。愛撫し愛撫される快楽と欲望はつねに全体性に向う。相手の指先、うなじ、唇、乳房、乳首を愛撫することは、部分を通して全体へと向かい、全体に寄り添い全体を抱擁することにおいて部分を愛そうとすることである。

暴力の志向はつねに破壊を目指す。首を刎ねるとか、腹を裂いて臓物を引き出すとか、性器を抉り取るということが、相手を否定したということの最高の徴（しるし）である。バラバラ殺人こそは否認の最高の象徴行為なのだ。

暴力という力と欲望と快楽が身に沁みてわかっている人間はこの事情がわかる。逆にいえば、愛するということの力と欲望と快楽が真底わかる人間はこのことがわかっている。香川がグロスのなかに直観したのもこの事情にほかならない。彼女は、それをグロスの個人史に即しては十全にまだ説明しきれていないかもしれないが、彼のなかに或る根深い執拗な女性憎悪の暗い焔を嗅ぎつける。それこそがグロスのなかに潜む切り裂きジャック的欲望だ。

だが、彼女はせっかくのこの視点を結局貫くことができない。なぜなら、ひたすらに差異と離脱とカオスをいいたてるだけの流行のポスト・モダン思考にとっては、「全体性」という概念自体が禁句となっているからだ。この点からいえば、彼女もまた、なるほど鋭い頭の持ち主であることは間違いないにしろ、結局は流行好きの若きインテリにすぎない。そこに留まっている。

彼らは、「全体性」と聞くと、政治的にはただちにヒトラーとスターリンとを、そして哲学的にはヘーゲルを思い浮かべる。そして、ニーチェを差異のカオス主義者の元祖と見立て、彼を前三者に対立させる。彼らがすっかり忘れているのは、彼らが元祖とみなすニーチェは、なるほどヘーゲルの説くような整然と組織立てられ論理的理性によって説明可能なリギッドな目的論的な全体性には反対したが、彼が或るとき「共演の多様性」と呼び、ヘーゲルとは別種の、複数的な遊域を抱え込んだ繊細な柔軟性をもつ生命の全体性を称賛し、これを硬直的なあれかこれかのカント的分裂性や機械論的な断片化に明確に対置したことだ。

『偶像の黄昏』と『ヴァーグナーの場合』はニーチェの最晩年の著作だ。まさに彼のなかで反ヘーゲルと反キリスト教とが等号で結ばれ、ともどもに彼によって激しく拒絶された時期の著作だ。そこにこうある。たとえば『偶像の黄昏』はゲーテをドイツ文化のなかで唯一ディオニュソス的ヴィジョンを先駆けて把握した人間として称えるが、その理由は、ゲーテが欲したものが「総体性」であったからだ。ニーチェはこう

書いている。「彼は、理性、感性、感情、意志の分裂と戦った（――この分裂は、ゲーテの対蹠人カントによってこのうえなくひどいスコラ学のうちで説かれたのだが）。彼はおのれを全体性へと鍛錬し、彼はおのれを創造した」[117]（傍点、ニーチェ）と。また『ヴァーグナーの場合』においては「文学的デカダンス」を特徴づけるものとは何かという問いを提起したうえで、ニーチェは、それが「生命がもはや全体のうちに宿っていないということ、つまり「全体がもはや全体でなくなって」、「合成されたもの、合算されたもの、人為的なもの」に成り果てることのうちに見た。生命的な有機的全体性が機械論的に分解し断片化するという事態は、彼によれば「デカダンスのあらゆる様式にあてはまる比喩」[118]なのだ。

だから、ニーチェにあってすら、真に問われるべきは、全体性の真に生命的なあり方のいかんである。全体性かはたまた差異かの二者択一では全然ない。

Lは、この香川の本から《全体化と局所化との対立》という図式を女性に向う表現主義第一世代の欲望の志向性とダダ的なそれとの対立軸として取り出した。香川はいう。

「ぴっちりと包摂＝抑制された古典的ヌードが主体の産出にあずかってきたとするならば、ダダが表象した女性の身体イメージは、その包摂＝抑制に穴をうがち裂け目をつくることによって、主体の解体に貢献すると見なせる…（略）…。男性ダダイストの性の表象に見られるグロテスクさは、『女性性のある逸脱した、ないし侵犯的な形態が繰り出される場所』と見ることができ、時にサディスティックな対象破壊にまで及びながら、解体の矛先は究極において欲望する主体の方へ回帰する。女性イメージの瓦解は、男性主体の解体を物語る。そのような欲望の意味表示のエコノミーに逃れがたく取り込まれていることによって、彼らの表象行為は〈症候的〉なのである」[119]（傍点、L）。

だが、Lには次の問題が香川の議論のなかでは曖昧化していると思われた。

■俺は香川にこういいたくなる。君はこれまでダダ的欲望の「屍体愛好症的性格」を強調してきた。対象の穴化とこの欲望志向とはまさに「相互メタファー」の関係にある。とすれば、対象の穴化が照り返すように視線を送り返す先は「主体の解体」ではなく、「屍体愛好症的性格」の新たな主体の創成・生産ということではないのか？　リンダの言い方をもじっていえば、「サディスト的に首尾一貫した主体の産出」ということではないのか？

これは言葉遊びだろうか？

香川の問題設定の前提がリンダ・ニードの『ヌードの反美学』にあることは香川の言葉遣いからして明白だ。

ではここで、香川にリンダをリンクさせてこう問おう。リンダの観点からするなら、香川の指摘したダダイストのもたらす解体作用とはリンダのいう女性性・女性原理の作用力（氾濫・流動・未分化・溶解・撹乱・無形式性）なのか？

こう問えば、香川においては全然別な事が問題となっていることは明白ではないか？

女性性・女性原理の作用力どころか、問題となっているのは極度に男性主義化した「女

性憎悪」の「屍体愛好症的性格」の作用力なのだ。

俺はつねづね疑問に思っている。

女性ポスト・モダニストは、現代フランスのポスト・モダンの、バタイユのシュールレアリスムを仲立ちとするニーチェ的起源、それが本来孕んでいる男性主義的暴力性に関してまったく無警戒ではないのか？　シュールレアリスムにおいて、男性におけるレイプ欲望のいわば断固たるニーチェ的肯定が隠された性愛的核心としてあるということは、シュルレアリスムのドイツ的先駆けであるダダイスムの研究をとおして香川が暗黙のうちに示唆している問題ではないのか？

俺は思い出す。かつてヴァルター・ベンヤミンが彼の『シュールレアリスム』のなかでシュールレアリスムの「悪魔主義」に、「理想主義的道徳と政治的実践の救い難い野合」を「消毒」し、そこから真の革命的実践を「隔離」する「装置」を見て[120]、この悪魔主義の、いわば先駆け的な核心あるいは頂点として、ドストエフスキーの『悪霊』における「スタヴァローギンの告白」に披歴された少女強姦のエピソードを挙げたことを。

本当のことをいえば、俺には、読者の存在を無視したベンヤミンの勝手気儘なモノローグが溢れかえる彼の『シュールレアリスム』はほとんど何をいわんとするのか理解不能だ。しかも現在の時点から見れば、そこには彼のあまりに詩的で神話的な革命幻想が無防備に投影されていると思える。メンシェヴィキや西欧の社会民主主義を、それこそ「理想主義的道徳と政治的実践の救い難い野合」と嘲笑して、断固たる「プロレタリアート独裁」の看板のもとに己の独裁主義のナルシスティックな自己正当化に酔いしれるボリシェヴィキの革命主義が、その果てにどのようなスターリン主義的帰結にゆきついたか、あの大量粛清と強制収容所のおぞましい現実を目の前に突きつけられて返答に窮する前に、幸運にもベンヤミンはピレネーで自殺できた。

まあそのことは置こう。ここで俺のいいたいことは、ベンヤミンもまた、少女強姦を象徴とするシュールレアリスムの「悪魔主義」をこの思想・芸術運動の核心にかかわるテーマとみなしていたこと、このことだ。いわく、かかる悪魔主義を視点に振り返れば、「ブルトンのばあい、おそらく数十年前にさかのぼり、幼児強姦を中心とする怪奇劇のシナリオにぶつかる」[121]と。そして、ベンヤミンはシュールレアリスムの精神的前史をドストエフスキーの『悪霊』、ランボーの『地獄の季節』、ロートレアモンの『マルドロールの歌』（とりわけ第三歌）の三著書に見る。とりわけ、『悪霊』のなかの少女強姦をなすスタヴァローギンを評して、ベンヤミンは初期のサルトルによく似た視点からこういう。彼の形象は、《悪を徹底的に自らの自発性において、いいかえれば神に対する反抗においてなす》という反宗教的な人間的自由の徹底的自律性を象徴するという点で、「革命的ニヒリズム」の提出者たる「その名前が生まれる以前のシュルレアリスト」[122]と呼ばれる名誉をもつ。それは「道徳的・ヒューマニズム的に硬化した自由の理想」を爆砕する、いわばニーチェ的な、最もラディカルなアナキスト的自由を代表する、と。

こうしたシュールレアリスムとニーチェ風のアナーキズムとマルクス主義の社会革命思想を、当時、いったいどのようにしてベンヤミンが統合しようとしたのか、それは

そもそも可能な事柄なのか、いったいそこで呼号された「革命」なるものの内実とは何であったのか？　ベンヤミンの革命幻想については、俺にいわせれば決着は着いている。先に述べたとおり。

それはともかく。ここで俺が注目するのは、シュールレアリスムにとって少女強姦こそは《悪》のシンボルであったということ、そのことだ。いいようもなく、そこに魅惑される欲望として。

香川は、たとえば女性原理擁護者のオスカー・ココシュカを論じるなかでこういっている。彼のなかでは、「表現主義者たちによって広く共有された、あの女性原理とエロスのユートピア思想が顔をのぞかせている」[123]と。では、この表現主義者第一世代に広く共有されていた女性原理擁護主義に相応する女性美形象とはいかなるものか？　それとかの「ぴっちりと包摂＝抑制された古典的ヌード」とはどういう関係に立つのか？　まさか同一ではあるまい。そこには或る画然たる対立性が感知されねばならないはずだ。他方、表現主義第一世代は女性ヌードの全体性を――それは「古典的ヌード」と画然と区別されるにせよ――擁護する側に立っていたことは歴然たる事実だ。

だとしたら、女性の全体性形象の保持という点で、古典的ヴィーナス像のなかにさえ、たんにリンダのいう理性主義的な「包摂＝抑制」機能に還元できない要素、つまりダダ的な女性憎悪的破壊主義に抗する女性原理擁護の要素が、秘かに保持され続けていると解釈すべきではないのか？　そこには、男性原理の支配に組み込まれながらも、己を消滅させることなく抵抗的に保持する女性原理的な要素の存続が見いだされるのではないのか？

しかも、香川はこう主張していたはずだ。グロスの描く女性破壊のイマージュは反転してグロス自身の存在の解体へと作用する。そこに誕生する「主体の解体」とは何よりもグロスの自殺願望となって現われる、と。つまり彼女の問題とする「主体の解体」とは、究極的にはニーチェや三島由紀夫が表して見せたようなテーゼ、《最高のサディズムとは最高のマゾヒズム＝自殺だ》というテーゼなのだ。だから、それはリンダのいう女性原理的な脱秩序化の作用力でもなければ、ポスト・モダン風の差異肯定の絶対複数主義の作用力、なかばニーチェ的な情動の多元主義的アナーキズムですらない。

次の問題もある。

ヴィクトリア朝文化が代表するような結婚制度のキリスト教的神聖化は、その隠された必然的補償措置としてブルジョア的売春制度を要求する。当然ながらこの売春制度は、禁欲主義的な紳士面をした自己欺瞞的ブルジョアの男性主義的文化の隠された眼差しとして、ポルノグラフィ的視線を過剰に生産する。このポルノグラフィ的視線はその対象像をまさに娼婦形象のなかにむすぶ。

では、このポルノグラフィ的視線と、ロマン主義的起源をもつ先の表現主義的志向の反近代＝反ブルジョア的性格とは、問題となっている対象構成と主体構成の相互媒介的力学のなかでどのような種差を示すことになるのか？　明らかに、そこにも重大な相違があるはずだ。

確かに香川は、表現主義第一世代の提出した女性裸体像を、「ヌードというとりあえずの定型を包摂してきた見えないヴェイルを裂いて、肉塊としてしまった」[124]ものと評していた。だから彼女は、それを芸術的ヌードの古典主義ともポルノグラフィの凌辱的視線と

も区別してはいるのだ。

とはいえ、その区別はほとんど展開されていない。「肉塊」とは、何とまた粗雑な概念なことか！

表現主義第一世代の女性像の全体性の性格と古典ヌードとのそれとの対質の作業は、彼女のもとでは「肉塊」という概念を提出しただけで止まっている。だからまた、ダダ的陵辱性に対立するものがかえって曖昧となってしまっている。ダダ的陵辱性が「古典的ヌード」に牙を剥いていることは確かだとしても、それだけなのか？

明らかに香川の論理の運びは、ダダ的視線と表現主義第一世代の性愛のユートピアの抱いた視線との対立性を解明することを目指していたはずだ。だが、それを展開するためには、表現主義第一世代の提出する固有の全体性形象の特質は何であり、そのどの点がダダ的攻撃性と対立的なのかが明らかにされねばならない。ところが、この肝心な点で、香川の思考の下敷きにあるポスト・モダン主義が彼女の思考を袋小路に追い込んでいる。そうLには思えた。

事実、香川はその本の末尾をこう結ぶ。

それは、おそらく唯一なる女性ダダイストたるハンナ・ヘーヒに捧げた言葉だ。

「ダダイストは、芸術のみならずブルジョワ文化のあらゆる精神的価値を否定しようとし、（性のロマン主義）と名付けたところの欲望の対象関係をも破壊してしまった。だが、そのあとにくるべき新しい関係のプログラムを、彼らは何もつくらずに四散してしまった。絵のなかの女のまなざしは、破壊のあとの問いかけではないだろうか」[125]。

Lは思う。このヘーヒに与えた香川の言葉は実のところ彼女自身の思考装置に向けられているのではないのか？　彼女の下敷きとなったリンダ的なポスト・モダン主義は、その方法論的前提においてそもそも「そのあとにくるべき新しい関係のプログラム」を構想しえないものなのではないのか？　方法論的に既に香川は挫折しているのではないか？

妄想化と愛（五月二〇日）

■俺は嫉妬の苦しみを分析しようと試みた以前のノートを取り出した。

「妄想。あたかも自分が愛を失うことを望んでいるかのように、自分が愛を失い愛を剥奪されることを妄想する。別な男が登場し女を彼から奪う。妄想のなかで激しい憎しみをその男にも自分が失おうとしている女にもかきたてながら、その苦しみのなかで自分たちの関係が終焉するその瞬間を妄想する。まるでそれを望んでいるかのように。苦しんでいるのは関係を失いたくないからのはずだ。しかし、むしろ妄想のなかに滲み出してくるのはその関係を自ら引き裂くときに自分を捉えるであろう高揚と快感なのだ。失うことの妄想に浸りこんでいく男の姿を見た人々は、きっとこの男は失うことを望んでいるにちがいないと思うだろう」。

ついさっきのことだ。俺はバタイユのなかにこの俺の分析に見事に符合する言葉を見いだした。彼はこう書いていた。

「基本的に言えば、愛は、所有している他者を失うかもしれない――あるいは愛を失

うかもしれない――ということが死の脅威と同じほど辛く感じられる、そうした緊張の度合いに応じて、他者に対する主体の情熱を高めるものである。だから愛には本質的に、苦悩のなかで生きたいという欲求があり、その対象を失うことを恐れている者には、対象の価値は気が狂うほど大きいのである。官能の興奮は死への欲望ではない。同様に愛は喪失への欲望ではないが、可能な喪失を恐れながら生きたいという欲望であって、愛された者は愛する者を衰弱の際に立たせるのである」（『エロティシズム』[126]傍点、L）。

俺はこのバタイユの言葉をノートに転記し、すかさずこう注釈を書き加えた。

「愛することは愛を失うことの大いなる惧れを抱え込むことである。一つでありたいという激しい欲望は他者性をむしろ剥き出しにする。あれほどに自分と等しい感情と思想を生きている相手として、比類ないパートナーとしてあったはずの相手が、自分と全く異なった《他者》なのだ。そこに激しい不安が、先取りされた屈辱の苦しみが誕生する。自分が決して一つになることができない他者性に直面することは、その他者性と一つになれる《他者》の出現を予告することなのだ。愛する者を自分から剥奪する或る誰かが必ず出現するという確信が、自分の一体でありたいという欲望の必然的な挫折から誕生する。その意識は悲しみのうちに沈むというよりは、むしろ屈辱の憤怒に燃え立つ。そしてこの恐憤は愛する者の殺害にまでゆく」。

俺はさらにこう書き添えた。――だが、「屈辱の憤怒」に燃え立つときもはやそこには愛はない。愛は別なものに変わってしまった。そこにあるのは無残な残骸。みすぼらしい所有の欲望とみすぼらしい自尊心、ただそれだけ。大いなるものは消えうせている。愛を輝かせていたはずのあの大きさ、寛大さ、優しさ、そういうものは今や影も形もない。その他者性こそが魅力であり、愛したいものであり、称えさえしたものではなかったのか？　だが、今は憎しみの対象だ。その他者性から《敵》というものを創り出すことになるほどに。

しかし、この注釈を書きながら俺は気付く。俺の関心が実は移動していることに。俺の関心は、愛の構成要素としての妄想に、想像の働きに移動していたのだ。

バタイユを読み、俺は性愛の宇宙が「夜」的であることの意味を考えたくなる。それは以前から俺を捉えていた問いだ。

「夜」的なものはすべからく想像的なものだということを考えたくなったのだ。

ジュネの『泥棒日記』の書き出しの一節のなかに「夜の言語」についての考察がある。俺は振り返って思う。俺のなかに「夜」的宇宙という概念が挿入されたのはこの一節からであったかもしれないと。というのも、俺のもっている『泥棒日記』にはこの言葉の脇に俺によってアンダーラインが引かれ、かつ欄外の予白に鉛筆で「夜の言語」とわざわざ小見出しを添えるように記されていたからだ。

「性愛の演技は、恋人たちの夜の言語がその様相をきれぎれに洩らす、名状することのできない一つの世界を発見させる。恋人たちのこのような言語は筆紙に写しうるものではない。人はそれを夜、耳もとで、かすれた声で囁く。しかし明け方には、忘れてしまうのだ」。[127]（傍点、L）

俺はこの一節のどこが気に入ったのか？

それは、人はこの夜の言語を「しかし明け方には、忘れてしまうのだ」というところだ。「夜」的なものは「夜の言語」によってしか語られえぬ。つねに「昼」的なものに対する、断絶の、あるいは交代の、回転ドアの二世界性、通約不可能性、亡失の隠蔽性において語られる。

だからそれは、流行のテーマでいえば、人間の《アイデンティティ》のメタファーなのだ。つまり、かの自己同一性とは、実のところ、この昼と夜の二世界性、通約不可能性、隠蔽性を内に抱えた同一性としてしか成立しようがないということの示唆、それがこの「夜」というメタファー。

Lは性愛の生きる宇宙の「夜」性を「変容」という言葉を鍵概念として把握したいと常々考えていた。それは暴行と優しさとの相互的変容という問題としてまず意識された。バタイユの「黒いエロティシズム」の概念はこの問題の急所に突き刺さっていた。ジュネのいう「夜の言語」も、このバタイユの観点とぴったり重なるものであることは容易に推測できた。

この点に関してLは、女性器へのあからさまなオプセッションを生きたピカソにまつわる回想をずっと記憶に留めていた。「ゲルニカ」と「泣く女」の時代のピカソの妻であったマリー・テレーズ・ワルテルの証言によれば、ピカソはサド＝マゾヒスティックな性行為を好み、彼とのセックスは「ときには恐ろしくてひどい」ものだったが、しかしつねに「最後には完全に満足された経験だった」[128]と。

この回想はLのなかに自分の問題意識を確証してくれるものとして記憶に残ったのだ。愛という場においても、セックスは暴行という極と甘やかな平安という極との二極を振幅する。あるいは、暴行をサド＝マゾヒスティックに互いに受容する共犯者の意識の極と、そのような侵犯的な罪感情をまったく拭い去って幸福――まさに「幸福」とは罪感情から解放されているということにほかならない――な優しさだけに満ちた平安に沈潜する極、この二極を。この矛盾性こそがLの関心の焦点だった。

バタイユはこの秘密をいかにも彼らしい観点からこう把握する。

「愛がすでに官能的なエロティシズムとは異なるものである以上、またエロティシズムの運動のなかに愛が混在しているために、官能が欲望の無秩序に口実として立派な存在理由を与えることができるのである以上、こうした対立は不調和とならざるを得ない。同じ曖昧性はあらゆる面に見つかる。一方では、性行為の相手方（しばしば社会と協調しながら、結婚という積極的な社会秩序のなかに入り込んだ者のヴァリアント）の愛が、肉欲をやさしさに変化せしめる。やさしさは、夜の歓楽の暴力を弱める（夜の歓楽においては、一般にサディスティックな暴力が行使されていると考えられているのに）。つまり、やさしさは、平均のとれた形態のなかに入りやすいのである。しかし他方では、私たちをふらふらにする基本的な暴力が、つねに男女のやさしい関係を混乱させたり、この関係のなかに死の接近（死はやさしさによって改良されるとしても、やはりすべての肉欲のしるしである）を認めさせるたりしようとする」[129]（『エロティシズム』）。

あるいは純然たる暴行の侵犯的快楽を「黒いエロティシズム」と名づけたうえで、バタ

イユは「心情のエロティシズムのなかで乗り越えられた、黒いエロティシズムの思い出の意味」について問題にする。彼はこう論じる。重要なことは「黒いエロティシズムが、情熱に燃えた二人の恋人同士の意識のなかで解消するということだ。この意識のなかには、黒いエロティシズムの意味するものが薄明の形で現れる。罪の可能性は消えるために現れる。とらえがたいが、それでも現れる」[130]と。

ただし、ここでもLはニーチェに見いだしたと同じ問題を天性のニーチェ主義者であるバタイユにも見いだす。

「肉欲をやさしさに変化せしめる」のはバタイユにとっては「しばしば社会と協調しながら、結婚という積極的な社会秩序のなかに入り込んだ者のヴァリアント」としての「愛」によるのだ。このような「やさしさ」としての「愛」は、バタイユにとっては結局いわば二級品の愛にしか過ぎない。あるいは、そもそも愛とは、「私たちをふらふらにする基本的な暴力」としての「官能的なエロティシズム」にとっては総じて二級品なのだ。それは、このエロティシズムの外にある別な要素であり、この官能的暴力を制御する「社会秩序」的作用の一種でしかない。

バタイユにとっては、純粋な「官能的なエロティシズム」、「夜の歓楽」は「サディスティックな暴力」の行使としての「黒いエロティシズム」なのであって、性愛の快楽が暴行という極と甘やかな平安という極との二極を振幅することは、この快楽それ自体の本質なのではない。その振幅性は、エロティシズムの純粋な内的本質とそれを外部から制御する社会的必要との葛藤であるに過ぎない。たとえ人間の事情にあっては、つまりエロティックであるとともに、いかんともしがたく「社会的」である人間、大半の「平均のとれた」人間にとっては、それはやむをえないものであっても。

だがLの観点からすれば、その振幅性こそが性愛の愛としての快楽を構成するものなのだ。それは官能のエロティシズムに外から負荷される不純な形式というのではない。Lにとっては、バタイユの観点はニーチェ同様徹底的に「所有」主義的で男性主義的である。だから、Lには性愛の快楽が生きる二極間の振幅性をこうした「所有」主義的な仕方ではないやり方で説明してみたいという野心があった。

「夜」の世界が浸されている変容の現象学をもっと探査することがバタイユをのりこえる観点を自分にもたらしてくれはしないか。そうLは密かに自分に期待していたのだ。暴行と優しさとの二極間の変容は変容の快楽を構成する中心的要素であることは間違いない。だが、変容の快楽はそれだけというわけではない。

■恋人たちの生きる〈変容〉の「夜」の欲望はさまざまなヴァリアントをもつ。

彼らは互いに両性具有的であろうとしたり、人間ならざる小動物やあるいは植物に変容しようとしたり、あるいは幼児へと退行しようとする。親子や兄妹へと想像力のなかで変身し、近親相姦的な「夜」の国へと退行しようとする。あるいはまたかつての別な性愛の相手へと自分を交換し、その相手と自分の愛する者が交わした快楽を自分のものにしようとする欲望をもつ。そうしたさまざまな想像力的快楽の「夜」の地帯が、〈変容〉の欲望の前には繰り広げられているのだ。そして恋人たちの生きる共犯性

の快楽はこのような〈変容〉を互いのあいだにもたらす相互性として生きられる。

俺の意見では、それはそもそも性愛の快楽が想像的なものだからだ。

いや、もちろん、人間においてあらゆる快楽は既にして想像的（イマジネール）であるといわねばならない。とはいえ、性愛の場合はその事情は特有に自乗化される。というのも、性愛は原理的に対（つい）関係に支えられた相互性の快楽だからだ。相手の快楽を感じ取りそれを想像することをもって自己の快楽とするという相互性・対（つい）性なくして、十全な性愛の快楽の実現はない。性愛の快楽は一（いっ）なる快楽の成就を目指して、一なる快楽を共に生き、共に織り上げる想像力の共犯的遊戯である。それは、対（つい）なる相手が快楽を感じていないことがわかるや否や、途端に豊満な快楽としては挫折し死んでしまう。人は、愛撫のなかで、また愛撫されるなかで、相手の肉体をとおして相手の快楽している意識を捕らえ、それを所有しようとする。そのようにして互いに相手を所有しあおうとする。俺はいそいで付け加えなければならない。

性愛の快楽は幾つかの理由から本質的に反社会的である。

愛撫とそれが湧き出させる感覚的快楽に意識を集中し陶酔してゆくことで自己意識を限りなく減弱化し、意識を肉体のなかに融解してゆくこと、それが快楽の核心にある。そこには退行への欲望と快楽がある。

鋭利な反省的な自己意識の獲得と、それによる自他の明確なる対置化があらゆる社会的関係の基盤だとするなら、性愛の快楽はこの基盤撤回の欲望の追求だ。前社会的な動物的な感覚状態への退行を欲望することの快楽だ。それは原理的に社会離脱的で逸脱的である。

しかも、この離脱性・逸脱性が対（つい）的に生きられる。自分にこの退行を許し促す相手の存在、この退行が恥でも罪でもなくなる特別な相手の存在、そのような相互関係なくして、この退行は実現しないし、自己を享受することはない。

だから性愛の快楽の充足は一対の関係に結ばれた双方が社会的世界から「二人だけの部屋」へと決定的に引きこもることを要求する。もちろん、この事情は、この対関係性をいわば自分たちの肉体に刃物をもって刻みつけさせようと、そこに第三者の眼を引き入れる対関係のマゾヒズム化の変種を排除するものではないが。

要するに、性愛は何といっても共犯性の快楽なのだ。

〈変容〉を共にする共犯性の快楽は、その変容の要求において実に多彩な〈変容〉のヴァリエーションを孕む。

共犯性は、バタイユのいうとおり、己のために禁忌を、それを想像のなかで犯すために与える。あらゆる禁じられた〈変容〉が好まれる。

ここで、俺はまたあの「中学生」の俺の経験世界へと戻ってゆく。

[1] ニーチェ、吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラア』下、ニーチェ全集１０、ちくま学芸文庫、二五五頁
[2] キャサリン・ブラックリッジ、藤田真梨子訳『ヴァギナ　女性器の文化史』、河出書房新社、二〇〇五年、八七頁
[3] Rodin The Figures of Eros, drawings and watercolours 1890-1917 ,2006, Edition du museee Rodin,p.37
[4] サルトル、松浪信三郎訳『存在と無』第三巻、四〇二頁
[5] ヘイデン・エレーラ、野田隆・有馬郁子訳『フリーダ・カーロ』晶文社、一九八八年、二五七頁
[6] ミッシェル・レリス、千葉文夫訳『ミッシェル・レリス日記１　1922‐1944』、みすず書房、二〇〇一年、七四頁
[7] 同前、八三頁
[8] 同前、八四頁
[9] サルトル、松浪信三郎訳『存在と無』Ⅲ、四〇六頁
[10] 日本思想大系『キリシタン書　排耶書』岩波書店、一九七〇年、一六頁
[11] ニーチェ『偶像の黄昏』、ニーチェ全集 14、ちくま学芸文庫、『反キリスト者』
[12] 同前、八六頁
[13] 世界の名著『聖書』中央公論社、三六〇頁
[14] カタログ『フリーダ・カーロとその時代』、東京新聞、二〇〇三年、八三頁
[15] 同前、二七、九一頁
[16] キャサリン・ブラックリッジ、藤田真利子訳『ヴァギナ　女性器の文化史』河出書房新社、二〇〇五年、三八頁
[17] 同前、六九頁
[18] バッハオーフェン、岡道男・河上倫逸監訳『母権論』３みすず書房、一九九五年、一四四頁
[19] ヘイデン・エレーラ『フリーダ・カーロ』、一九八～二〇〇、三五六～三五八、三六〇～三六二頁、等
[20] カタログ『フリーダ・カーロとその時代』、七八頁
[21] ヘイデン・エレーナ、野田隆・有馬郁子訳『フリーダ・カーロ』晶文社、一九八八年、三六〇頁
[22] 同前、三六二頁
[23] 『ツァラトゥストラ』下、七四頁
[24] 堀尾真紀子『フリーダとディエゴ』ランダムハウス講談社、二〇〇九年、二五三頁
[25] 同前、二五五頁
[26] サルトル、臼井浩二・平井啓之訳『聖ジュネ』Ⅰ、人文書院、一九六六年、三三頁
[27] ニーチェ、信太正三訳『悦ばしき知識』ニーチェ全集８、ちくま学芸文庫、九八頁
[28] 宮澤賢治全集
[29] ニーチェ『悦ばしき知識』
[30] ザロメ『ニーチェとその作品』
[31] ニーチェ、吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』下、一八四頁
[32] 同前、二二七頁。なおニーチェの自伝『この人を見よ』（河原栄峰訳『この人を見よ　自伝集』ニーチェ全集 15、ちくま学芸文庫）は、その序言の第四節で『ツァラトゥストラ』を回顧し、この「最も醜い人間」章を、「同情を克服すること」を「高貴な徳の中の一つ」に数え入れるという自分の思想を「詩的に描き出した」ものと呼んでいる。三一頁
[33] エーリッヒ・フロム、滝沢海南子・渡辺憲正訳『愛と性と母権制』新評論、一九九七年、二三八頁
[34] 同前、一〇七頁

[36] ニーチェ、原佑訳『偶像の黄昏、反キリスト者』ニーチェ全集14、ちくま学芸文庫、二九一頁
[37] 同前、四三〇頁
[38] ニーチェ『ツァラトゥストラ』上、二四五頁
[39] 『ツァラトゥストラ』上、六七頁
[40] 同前、五一一頁
[41] ニーチェ、中島義生訳『人間的、あまりに人間的』Ⅱ、ニーチェ全集6、ちくま学芸文庫、五〇九頁
[42] ヘイデン・エレーラ『フリーダ・カーロ』、一八二頁
[43] 同前、一八二頁
[44] 同前、一八二頁
[45] 同前、一八八～一八九頁
[46] 香川檀『ダダの性と身体』、ブリュッケ、
[47] マックス・シェーラー、『同情の本質と諸形式』、青木茂・小林茂訳、シェーラー著作集8、白水社、一九七七年、一九三頁
[48] 同前、一九五頁
[49] 同前、二〇〇頁
[50] 同前、二〇一頁
[51] 同前、二〇一頁
[52] 同前、二五九頁
[53] 『ダダの性と身体』、五一～五二頁
[54] 同前、五二頁
[55] 同前、五七頁
[56] 同前、五六頁
[57] 同前、一二二頁
[58] 美術展カタログ『20世紀のはじまり　ピカソとクレーの生きた時代』、二〇〇八年、図版8の頁
[59] 三島由紀夫『金閣寺』新潮文庫、六一頁
[60] セリーヌ、生田耕作訳『夜の果てへの旅』上、中公文庫（改訳版）、二〇〇三年、一九頁。アンドレ・マルローの『人間の条件』のなかの有名なフレーズ、「一度も人間を殺したことのない人間は童貞なんだ」。『人間の条件』が出版されたのは一九三四年。『夜の果てへの旅』は一九三二年だから、マルローはこのフレーズのインスピレーションをセリーヌから得たにちがいない。
[61] 同前、一九～二〇頁
[62] 中公文庫『夜の果てへの旅』につけた生田耕作の訳者解説のなかで紹介されている。同書下、三七四頁
[63] 『ダダの性と身体』、一三〇～一三一頁
[64] D．H．ロレンス、福田恒存訳『黙示録論』ちくま学芸文庫、五五頁
[65] 同前、二〇七頁
[66] D．H．ロレンス、井上義夫訳『ロレンス短編集』ちくま学芸文庫、一一九頁
[67] 同前、二五六頁
[68] 同前、二五七頁
[69] 同前、四〇頁
[70] 同前、四〇頁
[71] 同前、四三頁
[72] 同前、四四頁
[73] 同前、四九頁
[74] 井上義夫『地霊の旅　D．H．ロレンス評伝Ⅱ』小沢書店、三八三～三八四頁からの孫引き
[76] 同前、一二一頁
[77] 同前、一二四頁
[78] 同前、二三頁
[79] ハンナ・アーレント『全体主義の起源』Ⅲ、

80 同前、二三〇頁
81 同前、二三二頁
82 同前、二四三頁
83 同前、八九頁
84 同前、八九頁
85 同前、一四四頁
86 同前、八一頁
87 同前、八二～八三頁
88 同前、八四～八五頁
89 同前、八四～八五頁
90 同前、二一九頁
91 リンダ・ニード、藤井麻利・藤井雅実訳『ヌードの反美学』、青弓社、一九九七年、二一八頁
92 同前、二二一頁
93 ル・クレジオ、望月芳郎訳『ディエゴとフリーダ』新潮社、一九九七年、二〇四頁
94 同前、一六五～一六六頁
95 同前、二五頁
96 同前、一八三頁
97 同前、一四頁
98 同前、七四頁
99 アンドレア・ケッテンマン『フリーダ・カーロ』タッシェン、六八頁
100 ル・クレジオ『ディエゴとフリーダ』、一四五頁
101 マルカ・ドラッカー、斎藤倫子訳『愛と苦悩の画家　フリーダ・カーロ』ほるぷ出版、一九九五年、一〇六頁
102 同前、一〇六頁～一六一頁
103 ヘイデン・エレーラ『フリーダ・カーロ』、二二〇～二二一頁
104 堀尾真紀子『フリーダ・カーロ　引き裂かれた自画像』中央公論社、一九九一年、一八頁
105 『海辺のカフカ』下 219 頁
106 リンダ・ニード『ヌードの反美学』、二七頁
107 同前、二七頁
108 同前、三九頁
109 同前、二一頁
110 同前、一九頁
111 Erich Neumann,Die Grosse Mutter--Weiblichen Gestaltungen des Unterbewussten, Patmos paperback ISBN 3-491-69801-4, S.51 - 52
112 同前、四二頁
113 同前、一五五頁
114 同前、二三〇頁
115 リンダ・ニード、藤井麻利・藤井雅実訳『ヌードの反美学』、青弓社、一九九七年、二一八頁
116 同前、二二一頁
117 ニーチェ『偶像の黄昏　反キリスト者』、一四四頁
118 同前、三〇八～三〇九頁
119 同前、217～218 頁
120 ヴァルター・ベンヤミン、針生一郎訳『シュルレアリスム』、ヴァルター・ベンヤミン著作集8、晶文社、一九八一年、二七～二八頁
121 同前、二八頁
122 同前、二九頁
123 同前、一一八頁
124
125 同前、二六八頁

126
127 ジャン・ジュネ、『泥棒日記』
128 ジュディ・フリーマン、福のり子訳『ピカソと泣く女――マリー・テレーズとドラ・マールの時代』
淡交社、一九九五年、一四五、一五八頁
129 バタイユ、『エロティシズム』
130 同前、