

夢魔隠しから独身者の機械へ

三人のKへ

稲賀繁美

わたしの祖先たちがわたしをして「語ら」しめたのだということはあることだし、またそれについてわたしの孫たちが語り継いでゆくことも考えられます。

(M.D.からM.C.への手紙)。

1

エミール・ゾラは一八八六年『作品』という小説を発表したが、それが原因で、幼なじみの画家ポール・セザンヌと決裂した、という通説がある。真偽のほどは定かでないが、小説に言及したセザンヌの八六年四月四日付けの手紙を最後に、両者の文通が断られたらしいことは事実である。小説の主人公クロード・ランティエは画家であったが、彼が自殺して果てる失敗者として描かれていたことに、セザンヌが自己の投影を見て、友人ゾラの背信行為に憤慨した、とするのが、概略その推定である。エミール・ベルナルの証言によれば、セザンヌはこう言ったと伝えられる。『作品』でゾラは私のことを書いたつもりだろうが、これはおぞましい歪曲で、およそ彼が自分の名誉心のためにしでかした嘘だ。

どころかかえって晦渋の度を増して行き、ついには混沌とした画面の端に女性の美しく生きたような脚ひとつしか残らない。「ゆっくりと進行するこの信じがたい崩壊を免れた断片」は「火災によって無に帰した町の瓦礫のなから、あたかもパロス島の大理石で出来たヴィーナスかなにかのトルソーがひょこりと覗いているかのように、燦然と現れ出ていた」。かつて画面に存在したはずの美女は、いまや無意味な絵の具の層の下に埋もれてしまったのだ。この失敗に気付いた老画家は失望のあまり絵に火を放って自殺を遂げる。

これだけでも精神分析の対象となる話題で、実際学会まで開かれ、膨大な研究の蓄積もあるのだが、むしろここで疑問となるのは、いったいなぜセザンヌが『知られざる傑作』なら良しとして、ゾラの『作品』には嫌悪せねばならなかったのか、である。両者を比較した張本人エミール・ベルナルはこう主張する。「あの天才ゆえに無力だったフレンホーフエルは、ゾラが折あしくセザンヌに見てとったような、生まれつき無力なクロードから、またなんととはるかに隔たっていたことだろう。つまりフレンホーフエルはいわば、「人生においてセザンヌに先んじていながら、その魂は預言的で、セザンヌのあろうことをとくに見越していた」、真の天才であった、というわけである。果たしてこれはベルナルの勝手な思い込みでしかなかったのか、それとも実際にセザンヌ自らもそう考えていたものか、実態は詳らかでない。ただ、なぜ「知られざる傑作」が善玉となり『作品』が悪役とならねばならなかったのかを、あたりの状況を睨みあわせて、今少し深く詮索したいのだ。

「ばちだ」。(『メルキュール・ド・フランス』誌、Oct. 1907)

ところで、同じセザンヌはバルザックの短編小説『知られざる傑作』を大いに好んでいたとの伝聞がある。話題がこの小説に及ぶや、興奮したセザンヌは思わず立ち上がり、目には涙が溢れた、というのは、同じベルナルが伝える逸話であるが、後にはジョワシャン・ガスケがこれを復唱して(『セザンヌ』1921)、『知られざる傑作』は「ゾラの『作品』なんかよりはるかに力強く、もっとずっと深い」ものだとの発言をセザンヌがした、とある。しかし、セザンヌの手沢本の余白にある書き込みと称してガスケが続いて引用する文章は、実はセザンヌがベルナルに宛てた手紙の一節であったことが、すでに明らかにされていて、寄せ集めのパッチワークでしかないガスケの証言の信憑性を疑う論者も多い。そもそもセザンヌはバルザックの小説の題名など一度も話題にしなかった、とするラルギエの反論すらある。

とまれ、ここで問題にしたいのは、バルザックの小説の主人公である老画家フレンホーフエルもまた失敗者であることだ。終生の作品に老巨匠は渾身の心血を注いでいたが、画面は明確になる

2

そこでまず検討すべきは、クロードがそれを完成できず、自殺を遂げる原因となった「絵」にいったい何が描かれていたかである。それはセーヌ川を背景とした三人の女の船遊びの図であって、中央にはその健康な姿が太陽のようにまばゆい裸婦がひとり、とある。印象派の外光理論を実践する若い画家クロードという七〇年代の追憶と、いかにも意味ありげなアレゴリーとしての女体という八〇年代の象徴主義的風土が重ねあわせになっている、との指摘がすでにローヴグレンにある。諸家がこの「絵」の発想源をさまざまに推定しているが、マネやルノワールなどなどといった、「周囲」の画家たちに目を向ける前に、まずここで注目したいのは、水浴というテーマがゾラとセザンヌにとっては、エクス・アン・プロヴァンスにおけるふたりの幼少の原体験というべきものに直接結び付く主題であったことだ。

実際、同郷のふたりが共通の友バイユとともに楽しんだ水浴の記憶は終生貴重なものだったらしい。セザンヌがゾラに宛てた手紙にもそのスケッチ(五九年六月十一日)がみられるが、さらに後年の作品、東京京橋のプリチーストン美術館にある(休息する水浴の男たち)(Baigneur)に現れる三人の男の裸体像もその延長上に位置づけられる、というのが島田紀夫氏の説である。「最後」の手紙に、「楽しかりし日々の思い出に」という謎めいた文句があるが、クロードの自殺の原因が例の水浴の大画面にある以上、この手紙の文句がエクスでの子供時代のアルク川での水浴を暗に示唆していると推測することも十分可能であろう。事実ゾラは自

名のアナグラムでつくったサンドスという名の美術批評家を小説『作品』に登場させるが、このサンドスが、クロードやデュビュシという学校仲間といっしょに連れ立ってヴィオルヌ川に水浴した折の、少年時代の楽しげな思いの描写が、この小説の最初の方にも登場している。

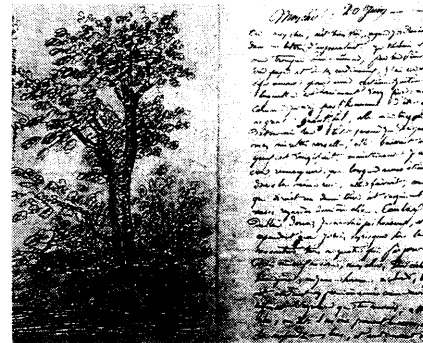
となれば、当時セザンヌ自身が数多くの水浴図と取り組んでいた、という(偶然的)一致を軽視するわけには行かない。セザンヌ最初の水彩水浴図とされる《岩場の水浴》(1861-66、ノーフォーク、クライスラー美術館、V. 83)がクルルへの水浴図の肥満したブルジョワ女性をなぜか男性に置き換えているのもすでに意味深長だが、レフやシャピユイらのセザンヌ学者が既に指摘しているように、七五年頃以降から、セザンヌは自分の水浴図において男女の混在を忌避するようになってくる。若いころの暴力と性欲の横溢したロマン主義的な激情の光景(性交〔「ロトとその娘たち」、V. 270〕、強奪〔V. 101〕、殺人〔V. 121〕、視姦〔V. 106、225〕、乱痴気騒ぎ〔V. 92〕)が、このころになると、巧みにそれとは判らぬ形象に擦り代わるのだ。例えばレフは《水浴の少年》(V. 544、549)を例に、その右腕が不自然に中空へと伸ばされ、少年がその腕から顔を背けているのは、性的衝動とそれへの忌避の現れであり、左手が中途半端に宙に浮いているのも、自慰にたいする罪悪感の表明であると仮定している(これはフロイドの「ミケランジェロのモーゼ像」読解のパロディの趣だ)。ところで私見によれば、同じ腕の動作は、セザンヌ初期の作品、《聖アントワヌの誘惑》(V. 241)で聖者の前に出現した美女が自らの裸体を覆うヴェールを取り去るときに取った姿勢に由来する一変奏なのである。

習作から完成作への変更、ないしは同一モチーフの変化を年代を追って辿れば、いくつかの系列でこうした性的な暗喩が巧みに抹消されてゆく様子が追跡できる。裸体は徐々に脱性化され、ついには純粹に造形的な追求のための形態上の口実でしかない状態にまで昇華されてゆく。そしてその下にエロティックなものが残り火のようにくすぶっていたことも、今日ではもはや常識に属する。そもそもヴェントゥーリなどの「近代主義的」美術史家から純粹造形の意志の典型のようにもはやされてきたセザンヌのリングが、実はほかでもない「パリスの審判」のりんごの成れの果



セザンヌ「水浴の少年」(V. 549)
(1885-87)

セザンヌのゾラへの手紙
(1859. 6. 20 付け)



セザンヌ
「休息する水浴の男たち」
(水彩、1875-77)

てらしいことは、シャピロによって説得的に論証されたが、それからもう既に二〇年以上たつ。

3

「パリスの審判」といつてすぐに思い出されるのは、例の一八六三年のパリの落選者展に出品されて話題となったマネの《草上の昼食》である。この作品のモチーフ上の源泉が、ラファエロの《パリスの審判》に基づくマルカントーニオ・ライモンディの版画であったことは、既に一八六四年に美術批評家のエルネスト・シ



セザンヌ「聖アントワヌの誘惑」(V. 241)
(1873-77)



セザンヌ「聖アントワーヌの誘惑」(V. 103, ca. 1870)

エノーが指摘している。このマネの作品は落選者展には《水浴》という題名で出品されており、セザンヌはゾラと連れ立ってこれを見物に行き、大きな感銘を受けた、といわれ、これに触発された、《草上の昼食》(V. 107)という作品も存在する。ここでは赤いリングを構図の中心に、それを三人の女とセザンヌらしき男が囲んでいて、隠された主題はまさに「禁断の果実と樂園追放」に「パリスの審判」が複合したもの以外ではありえない。

さらに注目すべきは、既に六〇年前後に《パリスの審判》(V. 109)を画題にとりあげて三女神を描いたセザンヌが、七〇年前後には《聖アントワーヌの誘惑》(V. 103)と題する作品を制作している、そこにも三人の裸女が登場することである。フローベールの芝居仕立ての「幻想小説」、《聖アントワーヌの誘惑》(1874)に先立つこれらの絵画作品において、三女神が聖人を誘惑する悪の化身と化したことはいままでもない。だが、その彼女らの「性転換」以前の前身がセザンヌ、バイユ、ゾラの三人友達の水浴図の形象を引き継いでいるのは、いったい何を意味しえようか(《誘惑》の右手の女性の姿は、セザンヌがむしろもっぱら男性の表現に用いた「物思いに沈む姿勢」であって、これは図像学的にはヘルマフロデイトスの寓意画の伝統を受け継ぐとの説もあり、さらにその顔はセザンヌが別に描いたゾラの肖像そっくりである)。そして、これらの神話的形象にあるエロティックな象徴をフレンホーフェル顔まけの渾身の努力で力づくに塗り込めて抑圧したところに生まれたのが、八〇年代以降の《水浴する三人の女たち》(パリ、プティ・パレ所蔵)などのセザンヌ特有な「構築的」作品(V. 380, 381)だった(《》はヴェントゥーリのカタログ番号)。



セザンヌ「ゾラの肖像」(V. 19) (1862-64)

とすれば、一八八六年当時セザンヌがようやく意識下に抑圧し、芸術的に昇華し遂せようとしていた性的欲望を、もはやそのようなものとしては耐えられぬかたちで今更のように暴きだしたのがゾラの小説にある三人の浴女であった、ということだけは、主張できよう。中央の裸体の女性はパリの町の象徴なのである、とクロード自身が得意げにサンドゥスの前で説明して見せるのだから、なおさらである(パリスはパリの町の寓意でもありうる)。「その裸形のうちにパリの肉体そのものを、裸体で情熱的で、女性の美に輝いたこの町を宿らせよう。さらにそこに豊富な臀部と乳房、美しい腹へのかれ「クロード」自身の情熱と愛情とをつぎ込

4

「一八八五年以降、かれの水浴の女たちはその性格を変え、静穏なものとなる。あたかも画家はようやく晴れ晴れとして、このテーマを扱うのに、もっぱら芸術家として君臨するのであって、幼少の記憶の弱められた反響をそこに聴きとることはもはやできないのである」。これはある「事実」の隠蔽というよりむしろ「隠蔽」という事実のありかを示している。



セザンヌ「草上の昼食」(V. 107) (1870-71)

もう」といふがごとき「隠された象徴主義、季節はずれのロマン主義の再来」¹⁰。これほど、当時のセザンヌにとつて「季節はずれ」で、ありがたくない「再来」(「幽霊」はなかったわけだ。かつては「セザンヌは今自分の仕事に打ち込んでいて、邪魔されたがらない」などと口実を設けては画家を人目から庇ってくれたこともあるゾラである。そのゾラは、いまやあろうことが、画家がようやく無意識の下に押さえ込まれてしまった「隠された象徴主義」を、公然と晒しものにしてしまったのである。

以上のような脈絡が、両者に想定される「決裂」に本当に係わっていたか否かはひとまず措くとしても、ゾラの小説中の絵画が、彼とセザンヌとの幼児体験にまで遡る意味作用の結節点として機能しうるような客観的状況が存在したことだけは確かであろう。さらに、若き日の書簡に明らかなことだが、この背景には、一貫して水というエレメントが流れている。その含意は、これまでに既にバシユラル(「水と夢」)などを援用して、フランスのゾラ研究者が説得的に説き明かしてきたところだ。こと改めてユングを持ち出して説くまでもなく、セザンヌとゾラとは水の精にとられていたのである。こうして、問題の画中の女がメリュジーヌやオンディーヌの系列に連なることが、仄見えてくる。絵のなかの女は、ほかならぬ夢魔だったのだ。

5

「中央の人体、裸の女はクロードの仕事の時間の恐怖でもあれば欲望でもありつづけた。彼が彼女をなお一層生き生きとしたものにしてしようと努めた日には、この目も眩むような肉体が彼に止めを



セザンヌ「水浴する女たち」(V. 381, 1879-82)

リアン・グレイの肖像」では、自分の肖像に若さを吸い取られたドリアン・グレイの老いさらばえた死体は、芸術と人生の両立不可能性という陳腐な教訓を伝えるにすぎないが、この肖像画はモデルの犯した犯罪の写し鏡となる点でアルター・エゴをも表象している、この憎むべき肖像を刺し殺そうとしたドリアンがかえ

刺すことだろう。この一月というもの、クロードはもう筆ひとつくれてやってはいない。それが「内縁の妻」クリステイーヌを落ち着かせ、嫉妬の恨みはつのはいえ、夫に寛容でもあれば哀れみの情を感じさせもしていたのだ。クロードがこの欲望の対象でもあれば身の毛もよだつ愛人の元へと戻らぬ限り、クリステイーヌはそんなに手ひどく裏切られたとは思わずにいられたのだ¹²。クロードの自殺は、絵の中の女に魂を吸い取られての死であった。それは、小説最後に近い、おそらくその描写の露骨さゆえに日本ではモーパッサンなどが訳された時期にもこの小説の翻訳が成らなかつたのでは、と推定されるに足る場面に描かれるとおりだが、すでにその一節、高階秀爾氏が訳され、これを枕に、美術史における「宿命の女」の系譜をたどる名論文を公にされている。「神秘の薔薇咲く秘部をもった絵の女のまじかに顔を向け、あたかも彼の最期の一息でおのが魂をこの女に吹き込んでしまったまま、もはや動かぬ瞳でじつと彼女を見つめつづけているかのよう」¹³。クロードの自殺の結構が、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』(一八九一年)に引き継がれ、また遡っては、エドガー・アラン・ポー珠玉の掌編「楕円形の肖像」(一八四二年第一稿)とそのプロットを共有するものであることも、あらためて高階論文の指摘を待つまでもない。

周知のように、「楕円形の肖像」では肖像の完成と同時にモデルを勤めた画家の妻が命を落とす。「生き写し」によって本当に生命が「移って」しまったわけだが、これはまったくの荒唐無稽というよりは、いささか神秘的なシンクロニシティとはいいえ、現実にもあり得る内助の功の美談ないし悲話である。一方、「ド

つて自分の胸にナイフを突ききたてる、といった取り違えは、ドッペル・ゲンガーの精神錯乱ぶりを描いて迫真的だ。

これらに対して、ゾラの『作品』は、絵の中の女に運命の女(ファム・ファタル)を設定したことで、いわゆる淫夢女精(シユキユーブ)の系譜に根差す形象を、絵画世界と現実世界との越境不可能性に重ね合わせたところが、ひと工夫といえるだろう。どうやら女性上位(体位)のことでなく力関係であるこの現実と虚構の世界の鏡像関係 *mirror* にあって、肉欲 *amour* にほだされた主人公がそれゆえに命を失う *mort* のも、エロスとタナトスにまつわるお決まりのアナグラムだが、幻聴に呼ばれて夢遊病よろしく徘徊し、ついには自分の描いた女の前で首を括り、彼女の「バラ色のセックスの前に眼窩から飛び出した血走った目玉と黒い舌とを出して」ぶら下がるクロードの死体のおぞましい描写には、ゾラならではの迫力がある……そして実は、セザンヌ自身にとってクロード(の「作品」)は自らの分身だった。「己の肉欲を絵死体として置き去りにしてはじめて、セザンヌは鏡の向うの芸術探求の世界へと越境できたのではなかつたか。

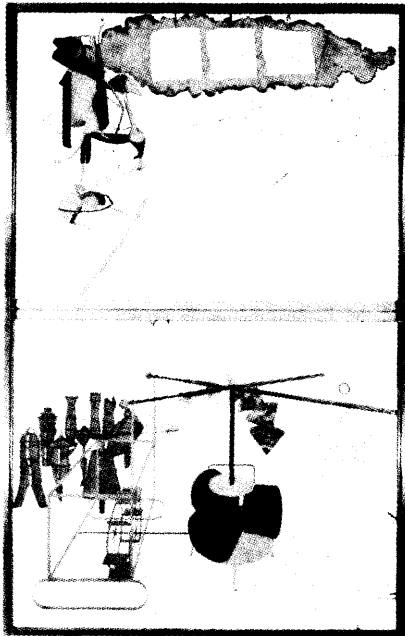
「探究」全体が、「作品」の生産において三つの機械を運用する、つまり不完全な部品Ⅱ物体Ⅱ対象からなる諸機械(欲動)、共鳴する諸機械(エロス)、および強いいられた運動をする諸機械(タナトス)である¹⁴。

ここで、夢魔の語源を少しく復習する。ユングの『変容の象徴』(秋山さと子監修、野村美紀子訳、筑摩書房)によれば、Marの語源にはいろいろあるけれども、英語の nightmare (悪夢)とmare (雌馬)からも、これが馬と結合することが類推できて、それはフェースリの有名な絵にも現れる。雌馬といい、その蹄の「踏みつける」動作といい、ともに性的な暗喩を含むようだ。共通アーリア語の語幹marは「死ぬ」の意味で、maraは「死者」または「死」を意味するほか、mere Mutterなど「母」の意味にも似れば、またmare(ラテン語の「海」)とも偶然か、音語源で通ずる。一方、ポーランド語の moraは悪夢を意味し、ロシアでは mura が夢魔、蛾、スズメガの意味を持つ、という。

「知られるざる傑作」をこの世の置き土産にしたのはマルセル・デュシャンだが、ここで、いささか唐突ながら、彼の人口に膾炙した作品、通称「大ガラス」にご登場願う。東京大学教養学部美術博物館にもそのヴァージョンがひとつ設置された(一九八〇年)。正式名称は「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」だが、「花嫁」(マリエ)というのが「夜蛾」(noctuelle)の俗称でもあることが「リトレ」の辞書に確かめられる。とすれば(強引を承知でいうが)、「大ガラス」の「花嫁」も、スズメガ⇨「夜蛾」即ち「夢魔」であるかもしれないのだ。否、まずはデュシャン本人の証言を聞こう。

がゆえに、敢えて右のような「退行的」提案を持ち出す所以である。そもそもサバトはとにかくとして、「サバト」などという物語をでっちあげた、当の異端審問機構(machine inquisitoriale)こそ、それ自体きわめつきに「模範的」な独身者の機械(machines célibataires)のひとつだったはずではないか。

となれば、あとは「大ガラス」の上部と下部との(わざと)蝶番で離・合された世界を(本来あるべきように)トポロジックに重ねあわせて写像した空間を夢想すれば良い理屈であって、その照応がいかなる四次元(唯一エロティックな)の投射としての三次元透視法(パースペクティヴ)のそのまた二次元への透視⇨投影であるのかを想定し直せば良いはずだ。上部の succube の世界



マルセル・デュシャン「大ガラス」(1915-23)

「デュシャンが、ホテルの部屋で『花嫁』(これは一九一二年作の絵画)をもうじき描き終えようとするときのことだった。彼の言うには、その晩、レストランでビールをいやというほど飲み、ホテルに帰ってから寝ると、夢を見たそうだ。なんと花嫁が黄金虫に似た巨大な昆虫になり、前肢で彼をひっかいていた、というのだ」(ロベール・ルベル『マルセル・デュシャン論』)。となれば、やっぱり花嫁は「蛾」ではなくても「夢魔」ではないか。

「なおのこと奇態なるは、悪魔しばし女にとりて男性夢魔となり、男にとりて淫夢女精となれることなり」(アンリ・ボケ)。覚醒時に抑圧された情念は意識下で変形されて夢に形象化する。夢魔も、皮相に見れば性的鬱屈の代償物だが、また「内なる異性」の(アニメイトアニムス)の発現でもあろう。さて、悪魔学の筋では、男性夢魔(incube)が淫夢女精(succube)の九倍の数存在するといふのは常識に属するらしく、となれば「大ガラス」の上部に「花嫁」が一体、それに対して下部に「独身者」の鑄型が九つあるのは、別に不思議でも何でもあるまい。この作品、もともとは男と女の夢魔の交渉を題材とした作品である、と見て間違いないらしい。とくに誰かが指摘しているのだろうが、この原稿を書いている机のうえにある、ようやく翻訳成ったミッシェル・カールジュの「独身者の機械」には、こうした読解は書いてない。それでは「独身者の機械」にならないからなのかもしれないが、しかしこの作品、むしろ夢魔の出会いなし擦れ違いの場所と解釈したほうが、著者カールジュの目論みにびつたりなのに、と思つた

を下部の Houdou の世界に透視する。その夢と現実の「極薄」のあわいに立ち現れるのは、互いに己が「影」によって根拠づけられる一対のウロボロスの永久機関の「影」である。それ(ら)は、自分にとっては無根拠なものに、みずからの根拠を求め、そうして得た(偽りの)権威を根拠に起源の無根拠を棚上げし、このそもそも充足不可能な隠蔽作業に加担することを動力として不毛にもとこしえに動きつづける。そのメカニズムとカフカの「流刑地にて」とを象徴的に重ね読みすれば(詳述する余裕がないが)、単に(カールジュ流の)両者の「客観的構造」の通底性のみならず、権力の偽れる起源の形成機構に関する、神学的(カフカ)なり、非神学的(デュシャン)なりの議論を越えた、さらになお奥行きのある見通し(パースペクティヴ)が、超自我の生誕をめぐる歴史⇨お話⇨「でっちあげ」とも重ね合わさって、割然視野に立ち現れる。こうして、「問題」と「解答」とが相互に媒介されると、外部へのレフェランスはもはや不要となり、「夢魔」もまた「夢魔」たる根拠を失い、死骸と化するのであるが、この処刑執行とともに、「絶対のオブジェ」⇨独身者の機械が運転を開始する様は、既にセザンヌにあやかってフロイドを分析したりオタールの論文——百科事典の一項目——で試みられたことだ。

「画家のうちにこの奇妙な欲望が仄見えてくる。つまり絵画そのものがひとつのオブジェであって、それはもはや、メッセージとしても、脅威としても、嘆願としても、防衛としても、悪魔払いとしても、教訓としても、仄めかしとしても、象徴的な関係にお

いておよそいかなる価値も持たず、むしろ絶対的、オブジェとして、いまや転移関係 (relation transférentielle) からは解放されたからこそ価値をもち、関係性の次元にも無頓着で、ただもっぱら「精神」力動性の次元 (ordre énergétique)、つまり体 (corps) の沈黙の内においてのみ活動するのである。(……)これは欲望とか文化とかにその出所を位置づけるような (références) 象徴的価値としてのオブジェを根絶することであって、その代わりに、これらのオブジェをおよそ「それとは」無関係な辞項からなるひとつの体系において作り上げることとなるのだが、この体系たるや、自らの真つ只中にこれらのオブジェを流通させておきながら、自らの外側には、もはやそれらのオブジェを繋留すべきいかなる審級^{イシヤク}の心的領域も持たない、といったおよそ無頓着な言葉遣いからなる体系なのである」。

「デュシャン」はもしかしたら、機械が自分の作品であることを隠していたのかもしれない。(……) 女は骸骨にないしは夜行性の昆虫^{イシヤク}になっている」。(カルージュ、前掲書、日本語訳、六六六六七頁)

「我が胸の中にいる女、薔薇の色合いをした女は／突如消えうせて変身を遂げ／ごつごつした角のある輪郭をした青白い骸^{いしやく}となる」。(セザンヌ若き日の詩の一節)

「死骸」たちの(不死を賭けた)「交通」であつた」。

注
本当はここからフェルナン・クノップフやフェリシアン・ロップス、ジャン・デルウィル、フランツ・フォン・シュトックあたりの夢魔に言い及び、なんとか避けてフェースリにまで遣ぎ着けようと強つたのだが果たせない。なお、本稿は一九八〇年三月三日脱稿の未発表フランス語原稿のリメイクであることをお断りする。

- (1) P. M. Doran (présentées par), *Conversation avec Cézanne*, Paris, Maclua, 1978, p. 57. 44頁の註にお断りされた。
- (2) H. de Balzac, *La Comédie humaine*, X, Gallimard, 1979, édition de la Pléiade, p. 402.
- (3) 拙著 *Conversation*, p. 65.
- (4) Sven Lovgren, *The Genesis of Modernism*, Uppsala, 1959, pp. 33-45. (翻訳おたるくお断り)。
- (5) 島田紀夫「セザンヌの男性沐浴図」『ブリタニアン美術館報』25、一九七六年、22-36頁、同氏責任編集「セザンヌ」朝日グラフ別冊美術特集、一九八八年。
- (6) Theodore Reff, "Cézanne's Bathing with outstretched Arms", *Gazette des Beaux-Arts*, mars, 1962, pp. 173-190. cf. Adrien Chappuis, "Cézanne dessinateur: copies et illustrations", *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1965, pp. 293-308.
- (7) Meyer Shapiro, "The Apples of Cézanne", *Art News Annual*, XXXIV, 1968. (おたるくお断り) 邦訳、岡部良雄訳「「デュヌターナー」一九七七年 一月号、七月号参照」。
- (8) Cézanne, *les années de jeunesse, 1859-1872*, Musée d'Orsay, 1988, pp. 34-35.
- (9) Marcel Girard, "Les Beignards" d'Emile Zola", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, mai, 1972, No. 21, p.

セザンヌとデュシャンとの近親相姦性の立証など(後者に前者の模写らしきものは存在するが)、いわば何をいままらの「折衝台」のうへのミシンとこうもり傘」に過ぎない、と言われかねまい。だが、「父」に対して偽りの「独身者」として振る舞うことではじめて画家の生涯を獲得し、「妻と息子から自らを隔離し」続けてまで芸術に勤しんだセザンヌが、その一生を賭けて練り上げた「中性化された身体」|| ロボットじみた「独身者の機械」こそ、かのセザンヌのアンドロギュノスの「裸体画」であつたのだ(とする態の解釈はリオタールの解説|| 解剖にあからさまに反映されているのであって、そうした文化的負荷を呈示することこそ本稿の目論みであれ、それに与するか否かは、引用者たる我々が責任を取るべき事柄ではない)。以上「結論をくださない為に」。

「作品」にあるクロードの縊死体と「大ガラス」の雌の縊死体との互換性 (compatibility) を示唆し、追ってセザンヌの「水浴」図をデュシャンの「階段を降りる裸体(裸女でも裸男でもない中性の肉体)へ」と「移行」させよう、というこの(脱性化された)不毛な操作によって、少なくとも以下のことが相互照射された(はずだ)。(一)セザンヌの絵画がほかでもない「愛を死の力学に変形する」独身者の機械を製造|| 捏造しようとする苛酷な過程であつたこと。(二)独身者の機械のごとくに振る舞っているデュシャンの「大ガラス」がその実サバトの会場の「影」にほかならないこと。(三)そして両者に通底するの(を)検閲されたのが、「夢魔」(へと「還元」されるのを拒絶する

100.

- (10) E. Zola, *Les Rougon-Macquart*, IV, Gallimard, 1966, édition de la Pléiade, p. 226.
- (11) (9)に同じ。ただし、この論文には「作品」の絵に関する検討は見られない。(一八八五年のセザンヌ私生活上の問題については、池上忠治「ゾラの『制作』とセザンヌ」『美術史』一九六九年参照)。
- (12) E. Zola, op. cit., p. 343, p. 352.
- (13) 高階秀爾「ピントリオンの変貌(下)」『現代思想』十月号、一九八二年、「宿命の女」としての裸婦「美術史のなかの裸婦」(集英社、一九八一年)の「想像力と幻想」(青土社、一九八六年)に収録。
- (14) Gilles Deleuze, *Prost et les Signes*, 1964 ('80), p. 192.
- (15) ミンメル・カールジエ「独身者の機械」(高山宏、森永徹訳、おりな書房、一九九一年)。デュシャンはわらわち独身者を三の倍数に変更したが、その理由を明記した研究があれば、お断りした。
- (16) Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, 1980, pp. 85-86. (彼がデュシャン論は今回事をいふこと)。

追記——脱稿後々々 *Times Literary Supplements*, Feb. 15, 1991 を見る。Laurence Gowing の口惜しくも絶筆となつた記事で、セザンヌの水浴図に関する大展覧会の開かれてゐる事を知つた (Basel, Kunstmuseum)。本カタログの Marie Louise Kruminer の研究 (Paul Cézanne: Die Badenden, 1990) の「セザンヌと「水」の女神」との交渉、水浴図に隠された「入信儀札」のテーマや晩年の制作過程での生成論的改変(男が女に化ける)などが詳述されているらしい。これを参照すれば全面書き直しか放棄を余儀なくされかねぬ様子だが、幸か不幸かすでにその暇がない。嫉妬と哀悼の意を込めて、この注記を。

(二月二〇日記)
(つなが・しげを 美術史)