

アルチンボルドからハンス・ベルメールへ

——澁澤龍彦「玩具について」の中のマニエリスム——

藤 井 貴 志

1 ハンス・ベルメール受容の諸問題

昭和四十年春、大岡山の古本屋で澁澤龍彦の手になる美術批評「女の王国——ポオル・デルヴォーとハンス・ベルメール」(『新婦人』昭和40・3)を偶然目にした。二十一歳の若き四谷シモンが、その論考に挿入されたハンス・ベルメールの〈球体関節人形〉写真に文字通り震撼され、それまで積み重ねてきた人形制作を全て擲つことを決意したという出来事は、過剰とも言える神話化を施されつつ彼自身の言葉で繰り返し定着されている。「これはただ事ではないと、その雑誌を持ってすっ飛んで家に帰り、やみくもにその部分を読みひたつた」という未だ無名の人形作家に転機が訪れ、日本に於ける〈球体関節人形〉

「節人形」史が起動するメルクマールとなるのだから、一冊の古本との遭遇というありふれた出来事にあえて拘泥するのは相応の理由が認められるだろう。だがしかし、かくも劇的な瞬間を重ねて強調してみせるシモンの人形は、不思議なことにベルメールの人形に似ていない。どのような要素をもって〈似ている〉と見做すのか、その前提からして厳密に問われて然るべきなのだが、ともあれ次のような述懐を目撃すると、どうやら本人にもまたその差異が自覚されていたことは間違いないようなのだ。シモンはベルメール・シヨック後の苦悩を率直に次のように語っている。

別にその写真には説明なんかついてなかったわけですが、でも依然としてぼくの頭の上にとんとして球

体で回転する人形っていうヴェルメールのイメージがあつて、それが邪魔をして、できなくてできなくて、それでしようがないからそつくり真似してみようと思つてやつただけで、やつぱり創つてみるとぼくかなりの人形でしかないわけだね。結局ヴェルメールからは球体を取り入れたんだけど、それは球体がよくにとつて気持がいいってことなんですけどね。結局真似なんてのはできないわけですね。しかしやつぱり真似ですね。

自らの人形は結局ベルメールの「真似」なのか「真似」ではないのか——、何とも複雑に引き裂かれたシモンの戸惑いがここに見事に露呈しているだろう。その受容過程においてシモンがベルメールから摂取したエッセンスは幾つかある。まず挙げられるべきは、「球体で回転する人形っていうヴェルメールのイメージ」と右に語られるところの、球体関節を用いたことに伴う人形の可動性の問題に他ならない。自伝的な著作『人形作家』（平成14、講談社）の中でシモンは「そのときのショックはベルメールの人形には関節があつて動くということ、だからポーズがいらないうことがいちばん大きかつた」

と述懐しているけれども、一瞬のポーズを固定して造形——たとえば彫刻のように——された人形はその作品に付されたタイトルと共にある種の意味や象徴性を否応なく喚起してしまうだろう。一方、〈球体関節人形〉はその可動性故にポーズも流動的なものとなり、何らかの意味を固定的に指示し続けることはない。それが展示されればやはり凝固したフォルムを維持し続けるのだから同じではないかという反論もあり得るだろうが、ベルメールが写真というメディアを特権的に選択し、球体関節を用いて常に変形する人形の姿態をその都度異なるシチュエーションに配置して表象——写真集という形で——した事実がその反証となるに違いない。³

人形が「動く」という球体関節の特性は、シモンの中でさらに次のような主題系へと深化される。「それまでの自分は、人形というとか崇高なテーマをもたせなければならぬ」と思い、苦痛（『人形作家』）だったという彼にとって、球体関節の流動性と共に非意味の地平で宙吊りとなるベルメールの奇妙な人形は「テーマ」（意味）からの解放を示唆する恩寵として顕現した。ベルメールとの邂逅によってシモンが唐突に得たという同語反復

的な啓示——「僕はようやくよく見つけた、人形とは、人形で、あるということ」^④——が指し示すのもまたそれと別のものではあるまい。従来の「工芸品としての、あるテーマ性を与えられた創作人形」から「なんだ、人形って人形なんだ、それでいいんだ」という覚醒——あたかも「人形」の実存は本質に先立つ、つとでも言うように——を果たし、崇高な〈芸術〉というよりは無益で無用で無目的な〈玩具〉としての人形の位相に開眼したシモンは、現実における有用性に対して徹底的な反旗を翻すべく〈オプジェ〉をめぐる実験を様々に繰り上げたシュルレアリスト——むろんベルメールをその裡に含む——の系譜に連なるように見える。にもかかわらず、再び繰り返し返せばシモンの人形はベルメールに似ていないのだ。これは些か奇妙な事態ではないだろうか？

外形的に似ていないことは、そのことのみをもつて必ずしもネガティブな価値を付与される要素ではあるまい。むしろ単なる「真似」ではないからこそ、創造的なオリジナリティを有する固有の芸術として肯定的に評価される場合も多々あるだろう。事実、あるインタビュー^⑤の中で今野裕一はシモンの第一回個展となった〈未来と

過去のイヴ〉展（昭和48・10）に言及し、「青木画廊の最初の展覧会ではベルメールの影響を受けている人形が日本で生まれたと受け止めるより、圧倒的な存在感と個性を持った人形が日本にも生まれたんだ、という印象が皆が持ったと思う」とシモンに語りかけていた。だが、ここでは「影響」という概念が一人の作家とその作品の強度によってあまりに容易く乗り越えられてしまっているのではないだろうか。そうではなく、ここで問いたいのは次のことなのだ——即ち、ベルメールから確かに決定的な影響を被りながら、なぜシモンの人形はベルメールが開示した可能性の中心から乖離していかざるを得なかったのか、と。

最終的には作家固有の気質やフェイティッシュの問題に帰着する部分はあるにせよ、西洋の芸術が日本的文脈において受容される際に不可避に変形を被らざるを得ない間テクスト性に纏わる問題を含め、シモンが逢着したこの岐路には日本の〈球体関節人形〉史にとつても忽せにできぬ諸問題が胚胎している。本論は戦後日本におけるベルメールの本格的な紹介者であり、その死に至るまでシモンに多大な影響を及ぼし続けた澁澤龍彦に焦点化し、

ベルメール受容の諸問題を追跡する試みに他ならない。

2 「玩具について」に始まる

ところでシモンが衝撃を受けたベルメールの人形写真とは如何なるものであったのか、ここで確認しておこう。その写真〔図1〕は一九五九（昭和三十四）年末から翌年頭にパリのダニエル・コルディエ画廊にて開催されたシュルレアリスム国際展におけるベルメールの人形を撮影したものに他ならない。天上から吊される形で展示されたその〈球体関節人形〉はベルメールの所謂〈第二の人形〉^{セカンドドール}を再構築した作品であり、昭和三十五年七月号の『みづゑ』のグラビア欄に同じ写真が掲載されている。おそらく澁澤の「女の王国」はその写真を再掲したのであろう。シモンは後年、この写真について「全体は人間の下半身が二つ胴体で繋がったようなぐにやぐにやとした形で、その股ぐらから少女の顔が突き出しているのです」（『人形作家』）と描写しているけれども、その言い回しには「女の王国」における澁澤の記述からの影響が推測される。澁澤はその場所で「一九三〇年代

から、いわゆる「関節人形」なる巨大なオブジェをつくりはじめて有名になった特異なシュルレアリスト」としてベルメールを紹介した上で、その「関節人形」について次のように記していた——「それは幾つかの関節によって繋がった、一種の奇妙な人体模型である。胴体を中心として、上半身も下半身も脚である。その伸びあがった脚のあいだから覗いている女の首が、愛くるしい」と。



【図1】「ハンス・ベルメエル 宙吊りにされた人形」（澁澤龍彦「女の王国」より）

澁澤がここで言及している対象こそ、ベルメールが一九三五（昭和十）年秋に完成させた先掲の〈第二の人形〉に他ならない。「胴体を中心として、上半身も下半身も脚である」という描写に顕著だが、ベルメールはこの〈第二の人形〉において、球体関節を利用した実験を極限まで押し進めた。球体関節を蝶番としてその身体部位を様々に連結し、時に大胆に交換し、あるいは同じ部位が繰り返され、無限に変形可能なその人形は〈人間〉の姿形として我々が自明視する身体をもちや前提としていない。五体として分節化される〈人間〉の全体像が何らかの契機によって欠損したり、歪形したりすることは現実においてもあり得るだろう。しかし、ベルメールの

この〈第二の人形〉はかかる全体性を想定したイメージとは初めから相容れることのない何かであり、時に「上半身も下半身も脚」であることを強いられ、現実との照応関係から根源的に離脱してしまったその人形はもはや〈人形〉と呼ぶことさえ憚れるような、既成の〈人間〉的な尺度を根こそぎ解体・超克してしまった異形の怪物的オブジェに他ならなかった。シモンの人形がベルメールに似ていないと先に記したのはまさしくベルメールの

〈第二の人形〉が開示するこの地平を指してのことなのだ、たとえばシモンはあるインタビュ⑤の中でやはり澁澤を通じて知ったベルメールの衝撃を言祝ぎつつ次のように語っていた。

だけど、えいつまねでいいからやっちゃえと思ったんです。まねしたって同じものではきほしきないと思いました。だけど、奇形っぽい作品をつくるというのは頭のなかにありませんでした。ごくごく当たり前の、五体満足の人形のなかに、何かがあつてくれればいいなという考えかたをしますね。

結果的に、ここでシモンがベルメールの〈第二の人形〉的な美学を拒絶していることを見逃してはならない。ベルメールの「まね」を指しつつも飽くまで「奇形っぽい作品」を斥け「五体満足」を堅持する右のシモンの発言の傍らに、ベルメール自身の言説、たとえば「球体関節についての覚え書」における次の一節を並べてみればよい——「奇妙に馬鹿げた、遊び好きの夢想の緩慢な流れが勝利を占めるような場所では、人間の畸形をこしらえる自然の戯れは無意味の根源的な魅惑の証左なのだ。それは綿密に、だが源泉のところで、非合理的な存在の必

然性を証明している¹⁰。この「覚え書」は〈第二の人形〉の彩色写真を十五点収録して刊行された『人形の遊び』(Les jeux de la poupée 一九四九)の序文として執筆されたものだが、「奇形／畸形」をめぐるベルメールとシモンの対照的な志向性が鮮明に浮き彫りとなる一節だろう。この「覚え書」には「肉体は、夢のなかでのように気まぐれにそれ自身のさまざまのイマージュの重心を移し変えることができるのであり、事実不断にそうしているのだ」というあのよく知られた一節も見受けられるけれども「夢のなかでのように気まぐれ」に「イマージュの重心を移し変え」た異形の〈球体関節人形〉をシモンが創造することはその後も無かったように思われる。先のインタビューでシモンは続けて「何にしてもひとがたという、指が5本あって、足があつてというものを、これだけの素材でもって表現しますから、何かおもしろい表現、具体的なことというのは難しいんですよ」と重ねて語っているが、「奇形／畸形」をめぐる両者のスタンスのかかる乖離は、日本における〈球体関節人形〉史のその後の展開さえ左右しかねない、ある決定的な岐路であつたに違いない。

とすると、このような両者の岐路に澁澤龍彦の存在は如何に関わるのだろうか。澁澤の批評に初めてベルメールの名が登場するのは土方巽の暗黒舞踏を論じた「彼女は虚無の返事を怖れる¹¹」がおそらく初出だが、本論ではその翌年に発表された「玩具について」(『現代詩』昭和38・3、4)に焦点化してみたい。澁澤にしてはやや長めのこの批評は初期の傑作『夢の宇宙誌』(昭和39・6、美術出版社)の巻頭を飾る記念碑的な美術批評であり、「女の王国」でのベルメール・シヨック後に本書を手にとつたシモンに拠れば「人形がもつ形而上学的な側面を案内してくれる指南役」として「一種のバイブル¹²」であつたというから、人形論の文脈で「玩具について」が果たした稀有な役割を推して知るべきだろう。

「わたしたちの生産社会に対する、隠微な裏切りにも似た、ふしぎな欺瞞の快楽」に誘う「玩具」達が数珠繋ぎに列挙されていくこの風変わりな批評にあつて、「何の役に立つ?」という疑問を根底から宙吊りにしてしまふ〈人形〉のモチーフは確かに終始特権的な位置を占めている。冒頭から「建築や戦争のための有用な道具の生産と平行して、人類が大昔から、単に自然の気まぐれ

な模倣にすぎない、人形のごとき無用な作品の生産に熱意を注いできた」事実。「驚嘆」が捧げられ、「蒸気や、電気や、原子力を発見する以前の時代の、人間の技術的な発明の最大なるもの」は「自然の模倣としてのオートマテイクな人形であった」とまで称揚されるのだから、装置としての（人形）に賭けられたものは実に法外と言わねばならない。とはいえエジプトの「パン捏ね人形」だとか江戸時代の「米搗き人形」等を百科全書的に紹介することに主眼がある訳ではむしろなく、飽くまで澁澤が標的とするのは「なにか自立的な精神世界をそこに感じさせるような、デモ、ニツシュ、な、一個の発明と呼ばれるにふさわしい」人形の文化史であり、ベルメールもまたかかる系譜に連なる「特異なシュルレアリスト」としてこの批評に名を刻むことになるのだ。

ベルメール受容史において「玩具について」が果たした役割は決定的なものだが、後に見るように実はベルメールについての言及はその末尾に僅かに顔を覗かせるに過ぎない。とはいえその固有名がひととき強烈な輝きを放射するのは、そこに至るまでの文脈を着々と用意し、謂わはこの批評の背骨を形成する芸術家の存在があった

アルチンボルドからハンス・ベルメールへ——澁澤龍彦「玩具について」の中のマニエリスム——

ればこそだろう。「ミラノに生まれ、プラーゲのハプスブルク家の宮廷に招かれて、その奇妙な才能を完全に開花させた異色の肖像画家、ジュゼッペ・アルチンボルド」がその人である。澁澤がことさらアルチンボルド（二五二六—一五九三）の「天才」をクローズアップする理由は二つあった。一つは「彼が画家としての仕事のほかに、楽器だとか、噴水だとか、廻転木馬だとかいった、奇抜なものをいろいろ発明」した上に、神聖ローマ皇帝ルドルフ二世の「美術蒐集顧問」としてハプスブルク家代々の「妖異博物館」の発展に大いに寄与したこと。二つ目は「彼の住んでいたプラーゲの町が、ほかならぬ自動人形や魔術の歴史ときわめて深い関係」を有していたことである。後にグスタフ・マイリンクの幻想小説『ゴレム』（一九一五）を産む「プラーゲ」（＝プラハ）は「怪奇なユダヤの伝説が息づ」く都市であり、自動人形が登場するE・T・A・ホフマンの『砂男』（一八一七）——コッペリウス／コッポラの「現実のモデルはボヘミアの人形作りコペッキ」とされる——から、やはりボヘミア出身のカレル・チャペックによるSF的戯曲『ロボット』（R・U・R）（一九二〇）を経て、「現在のチェ

コスロヴァキアのマリオネット演劇界』に至るまで連続と続く人形文化の強力な磁場であった。

ところで「プラーグ」と「アルチンボルド」をめぐる澁澤の記述は、マルセル・ブリヨンの『幻想芸術』⁽¹³⁾（二九六二）とグスタフ・ルネ・ホッケの『迷宮としての世界』（一九五七）に多くを負っている。『幻想芸術』の第六章「メタモルフォーゼ」にはアルチンボルドについての集中的な分析が見受けられるし、『迷宮としての世界』には第IV部の裡に「19 ルドルフ二世時代のプラーハ」および「20 アルチンボルドとアルチンボルド派」として章立てまでされており、「玩具について」への影響の痕跡は明らかだ。とりわけホッケの『迷宮としての世界』については『夢の宇宙誌』の担当編集者であった雲野良平による貴重な証言⁽¹⁴⁾があり、大岡昇平からの「紹介」によってこの書の存在を知った澁澤が、「初めて見るような珍しい絵が、モノクロの小さな図版で二五〇点以上入っている」たことに魅了され、矢川澄子に「『お前訳せ』『お前訳せ』と盛んに勧め」たところに種村季弘が「助っ人として登場」することで共訳が実現した経緯が語られている。種村・矢川によるその共訳が三島由紀

夫の宣伝文を付して『迷宮としての世界——マニエリスム美術』（美術出版社）として世に出るのは昭和四十一年二月のことだが、ドイツ語の原書が刊行された昭和三十二年以降、矢川の助力も借りながらこの書のエッセンスを澁澤が吸収し、昭和三十八年の「玩具について」で換骨奪胎するに至った過程を想像できるだろう⁽¹⁵⁾。その引用は明示的な箇所もあればそうでないものも多々ある如何にも澁澤的という他ない（引用^{サンクリンク}）のだが、揺らがないのは、古今東西に話題が目まぐるしく飛躍していく澁澤のこの批評が全体としてひとつのマニエリスム論として成立しているという事実には違いない。

「わたしたちにとつて最も興味ぶかいのは」と澁澤は言う——「ルネサンスからマニエリスムを通じてバロックにいたる、奇妙に生彩に富んだ、諸神混淆的な、知的洗煉と衒飾趣味への行程なのである」と。むろんそのパースペクティヴを提供したのはホッケの大著——「諸神混淆^{ジシクレテイスムス}」は同書の鍵語の一つである——に他ならないのだが、マニエリスム美術のテーマにあえて〈人形〉のモチーフを交錯させたところに澁澤の強烈な意志が認められるだろう。『迷宮としての世界』にも〈人形〉への言及は散

見されるけれども、澁澤のそれには偏執的といつて良いほどのフェティッシュが感じられ、とりわけアルチンボルドと「人形」のモチーフの接続には彼固有の企図が反映していたに違いない。たとえば「人間に酷似していて、しかも人間ではない存在を創り出すこと」こそが「古来の錬金道士のひそかな形而上学的な夢であり、人形作りは、芸術の本道を踏みはずすことすら怖れずに、この昔ながらの願望を小規模に安っぽく実現する」のだとして澁澤は次のように記している。

彼らにとつては、芸術的歡喜よりも、この安っぽい実現の方が、はるかに大きな歡喜なのである。とまれ、マニエリスム時代の趣向は、単に造られた人形にとどまらず、自然のなかのあらゆるもの、動物の形態、植物の形態、岩石の形態にすら、人間のイメージを執拗に追い求める。動物や花や野菜を組み合わせて人間の顔の形を描いた、アルチンボルドの肖像画家としての仕事は、かかる志向をアレゴリーの領域にまで徹底させたものにほかならない。怪物趣味や畸形学の流行は、しばしば動物・植物・鉱物の三界を分かち垣根を完全に取りはらってしまうのだ。

アルチンボルドからハンス・ベルメールへ——澁澤龍彦「玩具について」の中のマニエリスム——

実に壮大なヴィジョンの元に「人形」のモチーフとアルチンボルドが連結されていることが了解されるだろう。「アルチンボルドの芸術は、ひとつのマニエリスム的な「境界」——芸術」であったとホッケは位置付けているけれども、右の澁澤の叙述からも、盛期ルネサンスが確立した古典様式における規範化された美の「境界」を、あるいはかくあるべしとされる普遍的・調和的な「人間のイメージ」——「境界」を、易々と飛び越えてしまうこの転形期の芸術家の綺想天外な才気が窺える筈だ。たとえばアルチンボルドがルドルフ二世を描いたとされる異形の肖像画（**図2**）では、豊饒を象徴する（カエルトケムス）とのダブルイメージとして夥しい数の野菜・果物・花々によってその肖像が形象化され、本来相容れることのない異種との大胆な混淆を通じて従来の硬化した「人間のイメージ」が鮮やかに攪乱されていく。「アルチンボルドは幻想の事物を描くのではなく、結びつけることが不可能だと思われるような諸事物を、ひとつのものとして描く」が故に「トータルメタモルフォシス総体的な変身の巨匠」なのだとホッケが言うように、彼の「マニエリスム的な、隠喩的な」肖像画は植物のみならず動物や無機物に至るまで自在にそ



【図2】アルチンボルド《ウエルトゥムヌスとしてのルドルフ二世》1591年

の〈境界〉を越境し、縦横無尽にそれらを混成することで見事に〈人間〉を異形の何かへと〈変身〉せしめるだろう。アルチンボルドが現出してみせたかかろ「マニエリスムの綺想体」こそが「動物・植物・鉱物の三界を分かちつ垣根を完全に取りはら」（「玩具について」い、桎梏としての〈人間中心主義〉^{ヒューマニズム}）を根底から転覆するのだ。

濫澤はやはり「玩具について」の中でこの肖像画に触れ、アルチンボルドはむろんのこと、彼にこの肖像画を

描かせたルドルフ二世——「ヨーロッパ世界は、遊びにおいて統一されねばならぬ」とこの皇帝は夢想していたとホッケは指摘している——の裡に「みずからを皮肉に眺めることのできる権力、ユーモアを知る権力」を認め称讃している。かかる非凡な権力は「この二十世紀には、ほとんど存在し得なくなってしまう」と続けて濫澤は嘆息するのだが、『夢の宇宙誌』以後次第に希薄になっていくかかろアクチュアルな言説もまた、閉塞した同時代の規範に対する美的カウンターとしてのマニエリスムが齎した効果であったに違いない。ホッケの『迷宮としての世界』の一貫した特色はアルチンボルドをはじめとする十六・十七世紀のマニエリスムの裡に二十世紀のシュルレアリスムとの「精神的親近性」（＝「親和力」）を看取し、確固とした普遍的原理を喪失した二つの危機の時代を往還的に架橋するヴィジョンにあるのだが、濫澤の「玩具について」にもそのヴィジョンは確かに継承されている。だとしたら、自らのルドルフ二世を持つことと叶わなかった二十世紀のベルメールとその〈球体閻魔人形〉は、アルチンボルドが体現したマニエリスムの精神と如何なる共振を示すというのだろうか？

3 アルチンボルドからベルメールへ

ところで、「玩具について」の先の引用に登場した「怪物趣味や畸形学の流行」についてここで補足しておこう。澁澤はアルチンボルドを招聘したルドルフ二世の治世（一五七六—一六二二）を「マニエリスム・スタイルの絶頂期」と位置付けているが、この皇帝はまた「一族のなかでも、その偏奇への嗜好を最も極端に走らせた」変わり者であった。「ハプスブルク家の代々の皇帝が、王宮内の一廓に設けて」いた「妖異博物館」——『迷宮としての世界』では「驚異の部屋」——には「自動人形」をはじめ「動物のミイラ、太古の獣の骨、アルコール漬の畸形、植物の変態、南洋の貝殻」等々「およそありとあらゆる奇妙きつなれつなもの」が世界中から蒐集されたというが、宮廷画家にしてルドルフ二世の「遊びの共犯者」でもあったアルチンボルドは「美術蒐集顧問」として自らその任に当たったのである。「驚異の部屋」には「奇怪な形をした植物の根や果実の変態、あるいは動物の畸形ばかりでなく、また人間の畸形」も蒐集されたというし、ルドルフ二世の叔父に当たる「フェルディナンド大

公の博物館の画廊にも、小人や、巨人や、獣のように毛深い人間や、末端肥大症や、シャム双生児や、その他のグロテスクな人間を描いた画像が、ずらりと掲げられていた」というから、「怪物趣味や畸形学」が如何に同時代の知的好奇心を刺激する意匠であったか、了解されるに違いない。「玩具について」には「末端肥大の女」と「シャム双生児の一種」（図3）の図版が「人間の畸形（一）（二）」と題して挿入されているけれども、「野菜と果物と花ばかりを組み合わせて、ユーモラスな皇帝の顔を描



【図3】「シャム双生児の一種」
（「玩具について」より）

い」てみせたアルチンボルドの肖像画もまた、「五体満足」を自明とするような〈人間〉の統一的な身体イメージを激しく揺さぶり、見る者に圧倒的な驚異を突き付けるグロテスクな絵画として「怪物趣味や畸形学の流行」と地続きの現象に他ならなかった訳である。

実は「怪物」と「畸形」もホッケの『迷宮としての世界』を構成する重要なモチーフであったことを忘れてはならない^[15]。十六世紀に誕生した「ボマルツォの〈聖なる森〉」に点在する「怪物、巨人、寓話の獣たち」を象った「巨大な彫像群」から語り出される「人工の自然」の章には、まさしく「怪物」と題された節が含まれており、「正常なもの」に対しては「悪意」を込めた「気まぐれな蔑視」を向け、むしろ「異常なものや徹底的に風変わりなもの」即ち「怪物や怪物性」の中にこそ「魂の震撼」を感受する「マニエリスムの妄想狂的要素」が追跡されていく。異形の身体がバラバラに接合された「妄想狂的な巨人」を描いたS・ダリの《内乱の予感》（一九三六）が現代のシュルレアリスムを代表して例示されるのも興味深いが、ホッケの言うように「マニエリスムの怪物たちは、幻覚と計算によって生まれた無意識

味というある混合物の産物」であるならば、やはり突出した「無意味」性において観る者を「茫然自失」せしめるアルチンボルドの肖像画も、そしてベルメールのあの〈球体関節人形〉もまた、かかる「怪物たち」の系譜に連なるものであったに違いない。

一方、「十七世紀には〈畸形〉が流行になる」との一節をもって始まる『迷宮としての世界』の「17 古今の構成主義」もまた「玩具について」への多大な影響を感じさせる章であろう。この章ではマニエリスム開始期の「パルミジアーニーノの凸面鏡自画像」に現れた「正常な形体の否定と視覚的不条理におけるその歪曲」が主題化され、「今日の超現実主義者の場合と同様」に「神秘的な遠近法」と「畸形の魔術」によって観客を不意打ちにする「驚異」が追跡されていく。看過できないのは「〈自動人形〉もまた、反自然主義的遠近法から生まれてきた」とされる件りだろう。「畸形芸術」は「視角をかえて眺める」ことによって「もうひとつの〈本質〉の表現」たり得るとホッケが記すように、〈人間〉とは似て非なるもの——即ち「畸形」——として再構成された〈人形〉の存在は、自然主義的であるがままの〈人間〉とは異なる

るパースペクティヴを人工的に齎し、今ここに現象して
いる〈人間〉の裡に隠されたもう一つの「〈真の意味〉」
を「パルミジアニーノの凸面鏡」の如く映し出すが故に
我々を「驚異」の世界へと導いて行くというのだ。

澁澤が「怪物趣味や畸形学の流行」とアルチンボルド
の絵画の並行関係を指摘したのは、『迷宮としての世界』
における右のようなマニエリスムの見取図が深く関与し
ている。問われるべきは、こうした叙述の果てに漸く「玩
具について」の掉尾を飾るべくベルメールが登場する
という文脈そのものなのだ。予め記しておけば、『迷宮と
しての世界』にベルメールの名は一切出てこない。シュ
ルレアリスムを現代のマニエリスムとしてクローズアッ
プするこの書のコンセプトからすれば、まさしく畸形的
怪物そのものに違いないあの〈球体関節人形〉が図版付
きで例示されても良さそうなものだが、原書刊行の時点
でホッケの目にベルメールの存在は未だ映じていなかっ
たか、あるいはマニエリスムの美学さえ内破しかねない
強烈すぎるノイズとしての危うさ故に黙殺された可能性
も考えられるだろう。

だが澁澤は違った。『迷宮としての世界』や『幻想芸術』

アルチンボルドからハンス・ベルメールへ——澁澤龍彦「玩具について」の中のマニエリスム——

からの触発に窺えるように、謂わば曲と曲の断片を自在
に切り貼りして一曲を構成してみせる澁澤のカットアッ
プ的手法⁽¹⁸⁾——それ自体ルドルフ二世のあの肖像画を想起
させるアルチンボルドスケなテクストに違いない——は
曲の終わり間際にひときわ冴え渡り、また新たな
〈引用〉^{サンプリング}を行うことで予定調和の終曲を見事に裏切っ
てみせる。ここで、ホッケという持続する主調低音の裡に
ベルメールという不協和音をあえて響かせる綺想を澁澤
に可能にした第三のプレテクストとして、ジョルジュ・
バタイユの『エロスの涙』⁽¹⁹⁾の存在を挙げねばならない。
バタイユの最後の著作となる『エロスの涙』の刊行はブ
リヨンの『幻想芸術』と同じく一九六一（昭和36）年の
ことだが、二〇〇点以上の図版が盛り込まれたこの美
術批評には、実はベルメールのドローイング三点と『人
形の遊び』収録の〈第二の人形〉の写真（図4）が一
点挿入されていた。それはまさしく「胴体を中心として、
上半身も下半身も脚」の〈球体関節人形〉が夜の林を背
景にして不気味に佇む極めて幻想的な写真であった。⁽²⁰⁾

「玩具について」結末部において『エロスの涙』の中
の一節——「エロティシズムはマニエリスムの本質にふ



【図4】ベルメール『人形の遊び』より
 (この写真はバタイユの『エロスの涙』および
 澁澤の『夢の宇宙誌』に収録されている)

れている」——を明示的に引用した上で「まさにその通りである」と賛意を示しつつ、アルチンボルドを「最も極端な代表者」とする「マニエリスムの画家」達、即ち「古典主義」から「軽蔑」され、「つねに卑しめられ軽んぜられながらも、最も官能的に思想を表現してきた逆説の芸術」への偏愛を告白してみせた澁澤は、さらに「今日のマニエリスム」とバタイユに命名されたシユルレア

リスムの画家」としてデルヴォーやバルテュス、マグリットやゾンネンシユターンの名を列挙した後に、漸くあの固有名を次の如く召還して見せるのだ——。

さらに、彼らのなかに、過去何年来というものの、人形に異常な関心をもちつづけているオブジェの製作者があることをつけ加えれば、わたしの今までの主張は、ますます確かな裏づけを得ることにもなる。シユルレアリスムが、おのれのマニエリスムの、端的な標識として掲げてもよいと思われる、その偏執的な画家の名は、ハンス・ベルメエルという。／

関節によって繋がった脚と胴体。胴を中心として、上半身も下半身も脚である。その伸びあがった脚のあいだから覗いている女の首。あるいは、そこに首がなくて、少女めいた陰部の溺孔が深く刳れている。

改行(／)以降の記述はシモンが衝撃を受けた「女の王国」にもそのまま反覆されるものだが、澁澤が「胴を中心として、上半身も下半身も脚である」と「球体関節人形」について描写する時、マニエリスムのな「怪物趣味や畸形学の流行」を二重写しにするような視点があったことは一連の文脈を踏まえるなら疑い得ない。たとえ

ば「女の王国」に挿入された先掲の【図3】とベルメールの【図4】の間には、身体のデフォルマシオンにおいて確かに響き合うものが感受されるのではないだろうか。澁澤は「怪物趣味や畸形趣味への偏向」について「単に神秘や驚異を好むためというだけでなく、神秘なことや異常なことが、新しい知識の地平線を拡げてくれないしないだろうかという、漠然たる期待からも由来していた」と解説しているけれども、かかる「期待」は古典主義によって制約あるいは縮減された（人間）の可能性を拡張し、（人間）は他のようにもあり得たのではないかというオルタナティブな問いを開示するだろう。

「美と規範が古典世界の原理なら、畸形学と混沌は中世の原理」として澁澤は「頭や手脚のたくさんある怪物や、腹や尻に顔のある悪鬼のすがた」を象った「中世ロマネスクの石造美術」を例示しているが、まさしくベルメールこそは「手脚のたくさんある怪物」としての（球体関節人形）を創造し、その過剰な脚の間から「女の首」を覗かせてみせたのではなかったか。「ごくごく当たり前の、五体満足の人形のなかに、何かがあつてくれればいい」というシモンが抑圧あるいは消去したものは、「怪

物趣味や畸形学」を背景としたアルチンボルドの絵画からベルメールへと至るマニエリスム的な異形——ホッケの言葉を借りれば「畸形幻想体」——の美学に他ならなかった。

こうした事情の裏にはシモンが「女の王国」との遭遇において（球体関節人形）写真にのみ突出して衝撃を受けたことも関係しているのかもしれない。実は「女の王国」には問題の【図1】と共に「ハンス・ベルメール『イメージの解剖学』より」とキャプションに記された三点のドロイニングも掲載されていた。その裡の二点はバタイユの『エロスの涙』に掲載された図版と同じもののだが、奇妙なことに、こうしたベルメールの画家としての側面にシモンが触れることはその後の彼の言説を通じてもほぼ皆無であった。他ならぬ澁澤が「玩具について」の中で「偏執的な画家」としてベルメールを紹介し、「女の王国」では「彼は何年来というもの、人形に異常な関心をもちつづけている。と同時に、彼は英国のビアズレーなどの流れをひくグラフィック（線描）の芸術に新しい分野を発見し、いわば女の身体のエロティックな屈伸の可能性ともいべきものを、その極限まで追求した」という形で両側面を並列的に紹介していたにもかかわらず

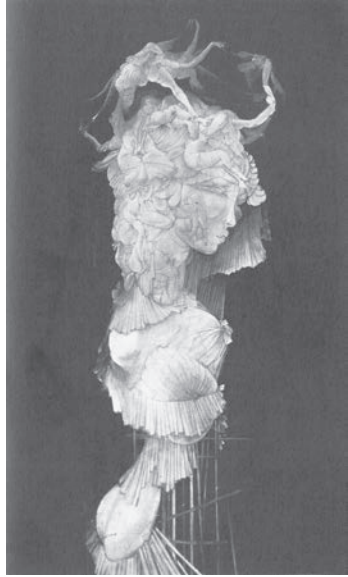
ず、である。

ベルメールの日本における受容過程において生じた右のような歪みは、ベルメールという「特異なシユルレアリスト」を総体として捉えるという可能性を閉ざすような方向で機能したのではないだろうか。マニエリストに対して「総体」という語はそぐわないかもしれない、かかる「歪み」こそがむしろ相応しいのかもしれないが、ベルメールのエロティックな幻想が目眩く形で展開された膨大なドロイイング群に比して彼の〈人形〉は僅か二体しか制作されなかったという事実に徴しても、画家としての側面の全き捨象は無視し得ない瑕疵を生むだろう。おそらく澁澤がそのことを意図したのではない。澁澤の意図せざるところで、その一枚の写真が何時の間にか一人歩きして神話化されたのだと捉える方が自然だろう。たとえば、ベルメールの芸術家としての総体に迫ったピーター・ウエヴとロバート・ショートの『死、欲望、人形——評伝ハンス・ベルメール』⁽²⁴⁾の中に次のような興味深い記述がある。

一九三八年と一九三九年に描かれた「ベルメールの絵画」作品は、身体と、とりわけその頭部が

様々な身体パーツと様々な他の身体との混淆で構成される女性像である。これには参照すべき前例があった。フランス革命の時代にこの種の絵画が貴族や教会の人間を風刺するために描かれ、さらにその着想源となったのはダリの称賛した十六世紀イタリヤの画家ジョゼッペ・アルチンボルドであつた。この画家は寄せ集めの肖像画を描いたが、たとえば《夏》と題した肖像を果実と穀物を組み合わせて作成したり、様々な珍魚を使って《水》を象徴したり、あるいは幾冊かの書物によって《冬》の肖像画を構成したりした。

あたかもアルチンボルドを想起させるベルメールの「混成イメージ」の連作は「一九三九年の《千人の娘たち》と題された二点の油彩画で極められた」というウエヴの記述と共に挿入される図版が【図5】である。ベルメールは戦後もこの「混成イメージ」を手放すことはなく、たとえば奇しくも澁澤の「女の王国」掲載と同年にベルメールが手掛けたバタイユの『マダム・エドワルダ』の挿絵では、「マダム・エドワルダの横顔の肖像は、山盛りの脚部、靴、男根、女陰を凝縮したアルチンボルド風



【図5】ベルメール《千人の娘たち》

の「イメージ」であったとウェブに素描されている。ダリの〈偏執狂的批判的方法〉とも響き合うようにした「混成イメージ」を用いて「ベルメールが関心を向けるのはハイブリッドの本質をあらわにすることであり、もつれ合った身体と脚の塊を通して欲望の真の解剖学を明らかにすることであった」とウェブが記すように、ベルメールにあってはひとえに隠されたエロティックな欲望の表象に資するべくアルチンボルド的な「混成イメージ」が賦活されるのであり、欲望される女性の裡に欲望する者の幻想が二重三重に投影され、一人の女性が自然主義的

に体现していた統一的な「人間のイメージ」はかくしてバラバラに解体されると共に新たな形に切り貼りされて、もはや〈人間〉ではない「ハイブリッド」な何か——「畸形」あるいは「怪物」——へと〈変身〉を遂げるだろう。そして我々は知るのだ——その異形の「混成イメージ」があの〈第二の人形〉のロジック——「肉体は、夢のなかでのように気まぐれにそれ自身のさまざまなイメージの重心を移し変えることができるのであり、事実不断にそうしているのだ」（「球体関節についての覚え書」——と確かに通底していることを）。

三〇〇点を超える図版と共に本格的なベルメール研究の幕開けを告げたこの評伝が刊行されたのは、一九八五（昭和60）年のことであった。それより二十年早く、澁澤がアルチンボルドの系譜上にベルメールを位置付けてみせた慧眼はまさしく〈驚異〉に値するだろう。「シユルレアリスムが、おのれのマニエリスムの端的な標識として掲げてもよい」「その偏執的な画家」としてベルメールを名指しするその思い切った断言にも、ホッケでもバタイユでもない、澁澤に固有の審美的な価値判断が確かに垣間見られるのであり、その先駆性に〈驚異〉が累乗

するのではないだろうか。ベルメールに関する十分な資料が濫澤の手に与えられていた訳ではなく、おそらく昭和四十年前後の時点で『千人の娘たち』をはじめとする「混成イメージ」の連作を彼が観ることは叶わなかった筈だ。さらに言えば、「玩具について」の掲載はベルメールが挿絵を担当した『マダム・エドワルダ』刊行の前年のことであつた。にもかかわらず、濫澤はアルチンボルドが代表するマニエリスムの系譜に、「怪物趣味や畸形学」の流れの中に、ベルメールの固有名を確信を持って刻み込む。「玩具について」の中で濫澤が直接的な形でアルチンボルドとベルメールの共振に言及している訳ではない。だがマニエリスム論という一貫した文脈の中で、両者が確かに奇妙な芸術的紐帯によつて結ばれていることが疑い得ないような形で一篇の批評は見事に成立しているという他ない。「玩具について」を戦後ベルメール受容の画期に位置付ける所以である。

4 〈外道〉の芸術

人形論として「玩具について」が開示した批評的射程

は実に広大なものだが、既に触れたように、アルチンボルドからベルメールへと架橋されるマニエリスムの豊饒な可能性は、少なくとも四谷シモンの〈球体関節人形〉において十全に展開されることはなかつたように思われる。そのことはしかしシモンの人形の価値を貶めることには帰結しないだろう。たとえばシモンのアシスタントとしてその近傍にあつた菅原多喜夫は、「ベルメールについての四谷シモンの反応もしくは「読み」は「ジャック・デリダがいうような「誤読」の一種ではないか」という仮説を立てた上で次のように記している。

つまり、ベルメールの人形から、「人形が動く」ということを読み取るというのは、空前絶後というか、文字通り四谷シモンだけの独自の読みであつたとおもう。そしてこの読みの方向性が、ベルメールの意図と合致しているかといえ、正直なところ違ふと言わざるを得ない。だが問題は、この読みによつて日本に本格的な球体関節人形制作の動きが生じ、またそれが非常に大きく広がっているという事実である。その広がり、四谷シモンの最初の一步を遙かに超え、現在、誰もが予想することのできなかつ

たレベルにまで達している。こうした点を考えるならば、四谷シモンの「誤読」は、極めて創造的な「誤読」だったと言いうことができるだろう。

菅原の言うように、ベルメールの〈球体関節人形〉がシモンによる「創造的な「誤読」」によって——起源からはまるで予測し得ない形で——〈散種〉されたのだという解釈はあり得るだろう。そしてそれが現在の〈球体関節人形〉をめぐる文化的活況に寄与していることは間違いないのだから、日本において突然変異の如く奇妙な進化を遂げた〈球体関節人形〉の運命を素直に言祝ぐ、こともあるいはあり得ることなのかもしれない。とはいえ、その際同時に喪われてしまったオルタナティヴな可能性に想いを馳せることもまた、歴史的な想像力の探究として必須の作業であるに違いない。私見に拠れば、「玩具について」と「女の王国」という昭和四十年前後の澁澤の初期ベルメール紹介に潜在していた豊饒な批評的強度は、その後のベルメールをめぐる言説の中でそのポテンシャルを次第に減退させていったと考えられる。その詳細な分析は別稿に譲らねばならないが、澁澤のベルメール言説の決定的な変容と共に、あるいはその変容から遡

行する形で、大岡山での一冊の古本との出逢いというシモンの当初の衝撃も否応なく変容を強いられていったのではなかったか。

だがそれは後の話だ。今は「玩具について」に秘められた潜勢力を最後まで辿っておこう。この批評の劈頭近く、「無機物から有機物を導き出」そうとしたり、「自動人形、機械仕掛の動く動物」を「造り出そう」としたりする「異常な熱望に憑かれた人物の群」を素描した上で澁澤は、「そのような外道の人物たちが、あたかも同じ精神の系譜に属する血族でもあるかのように、各時代の転換期に、相似のすがたで立っているところは、けだし奇観」と記していた。この「外道」という魅惑的な概念はベルメールを紹介した直後の結末部にもう一度顔を覗かせ、「芸術におけるエロティシズムは、つねに古典主義を内部から破壊する潜在的な毒」であり、それを「あらゆるさまに作品の表面に浮き上らせると、作品はバロックになり、マニエリスティックになり、やがて猥褻になる」とした上で、「もう一歩踏み出せば猥褻そのもの」と選ぶところが無い、といったような外道の芸術作品に、わたしは異様に心を惹かれる」と信仰告白することでこ

の批評は幕を閉じることになる。ベルメールはむしろ、アルチンボルドもまたかかる「外道」の一人として「同じ精神の系譜に属する血族」として位置付けられていることは言うまでもない。

彼等の創造する「外道の芸術」は、現在のP.C的な観点から眺めるならば、まさしく〈人間〉の道を外れてしまった、倫理的に許容され得ない要素を多分に含む境界芸術であったに違いない。だが、現在の人権概念に照らせば表象を禁じられかねない危うさを秘めた「畸形」や「怪物」としての彼等の奇妙な芸術作品が、にもかかわらず、いや、だからこそ閉塞的な日常や揺るぎない現実

に亀裂を走らせ、オルタナティブな別の世界への扉を開く秘密の鍵となる可能性はあり得るだろう。たとえばベルメールのあの無用で無目的で「畸形」そのものの〈球体関節人形〉が、優生思想に基づく同時代のナチス的な身体全体主義に対して放たれたマニエリスティックな抵抗でもあったことを忘れるべきではない。澁澤にあってはまたフリークスを見世物的に消費することに眼目があった訳ではむしろなく、再び繰り返せば「怪物趣味や畸形学の流行」の背後に「神秘なことや異常なことが、

新しい知識の地平線を拡げてくれはしないだろうかという、漠然たる期待」を感受するところに「玩具について」というテキストに孕まれた壮大なヴィジョンが見出されねばならないだろう。

たとえば「女の王国」と同じく『幻想の画廊から』（昭和42、美術出版社）に収録される澁澤の批評「メタモルフオシス（変貌）——アルチンボルドを中心に」（『新婦人』昭和40・11）の冒頭に次のような一節がある——「不安の時代の芸術家は、ほかならぬ人間の肉体が、あらゆるものに変化する可能性のあることを信じていた。そこが、安定した古典期の芸術家との根本的な相違である」と。「人間の不変の肉体を信じていなかったらしい」アルチンボルドの、そしてベルメールの「外道の芸術」によって「人間の肉体」のあり得たかもしれない〈変身〉²⁶の複数の可能性を垣間見ること——。〈人間〉的な分節を外れた異形の身体その彼方に『ポストヒューマン』——「新しい知識の地平線」——を幻視する果敢な探究として、澁澤の「玩具について」とその末尾に僅かに顔を覗かせるベルメールの名は、未だ色褪せることはない。

註

- (1) 四谷シモン「僕の君の名は日記」(『シモンのシモン』)所収、昭和50、イザラ書房)
- (2) 四谷シモン「長い長いお人形のお話」(『シモンのシモン』)所収、昭和50、イザラ書房)
- (3) こうした流動性の重視はベルメールの「球体関節についての覚え書」における次の一節によく現れている——「最上の遊戯はなにかあることに帰着しようとするよりはむしろ、ある約束に夢中になるように、それ自身の行方の知れぬ継続という考えに熱中する」(引用はハンス・ベルメール『イマージュの解剖学』(種村季弘・瀧口修造訳、昭和50、河出書房新社)所収の同文に拠る)。
- (4) 四谷シモン「人形」(『太陽 特集 濹澤龍彦の世界』)所収、平成3・4、平凡社)
- (5) 四谷シモン「あのころの僕、これからの僕のこと——あとがきにかえて」(『四谷シモン前編』)所収、平成18、学習研究社)
- (6) ベルメールが一九三四年に自費出版した写真集『人形』(Die Puppe)の序文「人形のテーマのための回想」における次のような一節が重要だろう——「三文小説家や魔術師やお菓子職人たちは、どことなく神秘的な、奇妙に甘美な匂いを漂わせていた。しかし、その表向きは無意味と称されているものこそが、じつは悦楽たのしみなのだ。私の経験からすれば、有用な目的には必ずついてまわるあの不快の感情を、彼らは追いついてくれ、好奇心にそつと表通りを外れた横道のかずかずを教えてくれるのだ」(引用は註(3)と同じ『イマージュの解剖学』に拠る)。
- (7) 四谷シモン「ベルメールと私、一枚の写真が変えた運命」(聞き手・今野裕一、『夜想』平成22・12)。
- (8) 因みに『みづゑ』の同号には瀧口修造のレポート「芸術とエロス シュルレアリスム国際展をめぐる」も掲載されており、この写真は「かつて日本に滞在していた画家ロジェ・ヴァン・エック君の撮影になるもの」と解説されていた。
- (9) 四谷シモンインタビュー」(『hwi [ビッテイ]』平成13・11)
- (10) 「球体関節についての覚え書」の引用は註(3)と同じ。
- (11) 濹澤龍彦「彼女は虚無の返事を怖れる」(土方巽 dance experience の会「あんま——愛欲を支える劇場の話」)所収、昭和37・11、限定二百部のパンフレット)
- (12) 四谷シモン「活きている人形——G・ウッド著 関口篤訳」(『四谷シモン前編』)所収、平成18、学習研究社)
- (13) マルセル・ブリヨン『幻想芸術』は坂崎乙郎の翻訳によつ

て昭和四十三年に紀伊國屋書店より刊行されている。同書は「マニエリスム」の語を使わず、それを「パロック」に含めていることが『迷宮としての世界』との差異として重要であろう。「女の王国」と同じく『幻想の画廊から』（昭和42、美術出版社）に収録される澁澤の批評「メタモルフォシス（変貌）——アルチンボルドを中心に」（『新婦人』昭和40・11）には、そのタイトルも含め同書からの強い影響が認められる。因みに「玩具について」冒頭の「神の猿」の比喩は『幻想芸術』経由のものであろう。

(14) 巖谷國士による雲野良平へのインタヴュー「夢の宇宙誌」から『夢の博物館』まで（『澁澤龍彦全集』月報17、平成6、河出書房新社）。ところで「玩具について」への影響としては、『迷宮としての世界』に加えて、アンドレ・ブルトンの『魔術的芸術』（一九五七）にも触れねばならないだろう。巖谷國士に拠れば、その原書を所持し、「しかも深く読みこんでいた先人」として「瀧口修造、澁澤龍彦の両氏」がおり、とりわけ澁澤に関しては次のような影響が認められるという——「かつておなじブルトンの『黒いユーモア選集』（増補版、1950年）とめぐりあって以来、非・正統的な新しい文学史の可能性にめざめていた彼は、つづいて『魔術的芸術』の影響下にも入り、こんどは美術史の組みたてなおしをはかる気になっていたものとおぼし

い。『夢の宇宙誌』や『幻想の画廊から』をはじめ、この時期以後に澁澤龍彦の発表した美術エッセーの書に、おなじ1957年に出たグスタフ・ルネ・ホッケのマニエリスム論『迷宮としての世界』などと同様、いやそれ以上に、『魔術的芸術』の発掘作業とその論拠がどれほど広汎に利用されているか、どれほど多くの資料を提供しているかについては、本文はもちろん、収録図版の数々を見ただけでも明らかであろう」（巖谷の監修によって翻訳された『魔術的芸術』（平成9、河出書房新社）収録の「後記——回想風に」に拠る）。因みに、ブルトンの没後二十五年にあたる一九九一年に刊行された新装版の『魔術的芸術』にはジョルジョ・デ・キリコの《不安なミューズたち》（一九一六）に隣り合う形でベルメールの《第二の人形》の写真——「玩具について」「女の王国」収録のそれとは異なる——が挿入されているが、初版におけるベルメールの図版の有無は確認できなかった。

(15) 巖谷國士は自ら監修を務めた『澁澤龍彦 幻想美術館』（平成19、平凡社）の中で「ホッケのマニエリスム美術論『迷宮としての世界』の邦訳が出るのは66年だが、澁澤龍彦はすでにその仏訳などによって、マニエリスムの概念を自家菜籠中のものにしていた」と記しており、これに従えば仏語の重訳で受容していたことになる。

(16)たとえば『迷宮としての世界』の「15 キュービズムの先達と後裔」には「踊り、たわむれ、愛し、狂乱し、泣くロボット。絶望し、不安に戦き、はたまた歓喜するロボット。すなわち活人形^{マニキーン}。なかば機械、なかば人間であるような、抽象性と具体性において現実の人間をはるかに凌ぐ非現実的存在。要するに自動機械^{オートマチック}。」としてマニエリストからキュービストに至る人体像が分析されているし、続く「16 イメージ機械」では「機械による〈新しい〉自律的な世界」の誕生が反自然主義の文脈でマニエリズムと接続され、レオナルドの製作した「人造獅子」や「プラーハ猶太人街の産物になるゴーレム」が「人造人間、すなわちアンドロイド」の系譜として紹介されており、澁澤の「玩具について」の中にも数カ所^{サンプリング}（引用）されている。因みにこの16章には「自動人形ゴーレムはアルチンボルドの没年と同じ一五九三年に〈死んだ〉」という記述がある。

(17) ホッケのマニエリズム論とも通底する〈怪物〉のテーマを自らの出発点にしたのが種村季弘であった。種村は『迷宮としての世界』翻訳の二年後に最初の著作『怪物のユートピア』（昭和43、三二書房）を上梓、その後も『怪物の解剖学』（昭和49、青土社）を著しており、後者は「少女人形フランシス」「自動人形庭園」「ピュグマリオン之恋」の各章を含むなど全体に人形のモチーフが中軸を為して

いる。因みに、澁澤も「玩具について」を巻頭に収めた『夢の宇宙誌』刊行にあたって、新たに二十頁におよぶ「註―怪物について」を増補していることは注目されてよいだろう。(18) 澁澤文学における引用や間テクスト性の問題については、澁澤の初期小説に現れた典拠の「取り込」みを二種の『パッチワーク』のような作業」と評する跡上史郎「澁澤龍彦とA・P・ド・マンディアルグ―「ダイヤモンド」から「犬狼都市（キヌポリス）」へ」（『比較文学』平成11・3）や、そうした成果を踏まえつつ、より積極的な形で澁澤による典拠の「反復／変形」を「方法としてのパロディ」として「創造的な営為」に位置付ける安西晋二『反復／変形の諸相―澁澤龍彦と近現代小説』（平成28、翰林書房）があり、示唆を受けた。また「一九六〇年代に爆弾のように出現した『夢の宇宙誌』の持つ歴史的な意味」を、「目的や効用というものから自由」に「古今東西の文献の引用が累重」し、「引用から引用へ飛躍していく、今で言うテクスチュア的な世界」の創出の裡に見出してみせた高山宏「怪物のテクスト、テクストの怪物」（『太陽 特集 澁澤龍彦の「驚異の部屋」所収、平成4・12、平凡社）も重要な指摘を行っており、参照した。

(19) バタイユの『エロスの涙』は原書刊行の三年後の昭和三十一年七月―澁澤の『夢の宇宙誌』刊行の翌月―に

森本和夫訳によって現代思潮社から刊行されている。同書については註(14)のインタヴューの中でも触れられており、雲野良平が澁澤宅を訪れた際の挿話として、「バタイユの『エロスの涙』ですか、あれの入っているシリーズを、新着書が届く都度、見せてくださるんです」と述懐している。因みに「図版がテキストよりも」多い「ポーヴェル版の『エロティシズム』のシリーズ」に収録された「エロスの涙」の中にベルメールの図版は挿入されているものの、バタイユの執筆したテキストにはベルメールへの直接の言及はなかった。

(20)【図4】はベルメールの写真集『人形の遊び』からバタイユの『エロスの涙』の裡に転載されたものだが、澁澤は単行本『夢の宇宙誌』刊行に際してほぼ一頁大で同じ図版を収録している。ベルメールの『人形の遊び』からもう一点——【図4】と同じ形の〈球体関節人形〉を一人の男が木陰から覗いている写真——も小さなサイズの図版で収録されているが、雑誌初出の「玩具について」には図版は一切なかったことを付記しておく。

(21)ベルメールに纏わる〈怪物〉のモチーフとしては、〈人形〉のみならず絵画作品における次のような指摘も重要だろう。ピーター・ウエブとロバート・ショートの『死、欲望、人形——評伝ハンス・ベルメール』(相馬俊樹訳、令和3、

国書刊行会)に拠れば、ベルメールは「頭部と脚部しかもたない」ような「常軌を逸した」「混成怪物」(＝「頭足類」)を数多描いたが、たとえば一九三九年の油彩画《虹色の頭足類》はウエブに次のように評されている——「少女たちの解剖された様々な身体パーツから成る女性の頭部を表現し、それはストライプ模様のストッキングとハイヒールのブーツを履いたタコ(「頭足類」)の寄せ集めのようにも見える身体の上にそびえ立っている」。

(22)「女の王国」には他にも、「彼はまた、みずから『イメージの解剖学』という本を書いているが、そこに挿入された何枚かのデッサンにおいても、線によって自在に表現された肉体のスパスムが、まさに解剖学者の目でとらえられていて、ふしぎなエロティックな効果を生んでいる」といった形で、画家としてのベルメールを素描する一節も含まれていた。

(23)「僅か二体」というのは便宜的なものに過ぎない。既に記したように、ベルメールの制作した〈人形〉——とりわけ〈第二の人形〉——が寸断された身体のパーツを自在に組み合わせる可変性を特色としていた以上、それをスタティックな形で「二体」と数えることには戸惑いを覚えるのも確かだ。因みにベルメールは他にもピーター・ウエブが「人形の驚くべき進化形のひとつ」(引用は註(21)と同書)と評した《恩寵に浴した機関銃》(一九三七)や、

夥しい数の乳房によって構成された《独楽》（一九六八）と題する奇妙なオブジェを制作しており、それらを〈人形〉のカテゴリに含めることも可能だろう。

(24) 『死、欲望、人形』——評伝ハンス・ベルメール』の引用は註(21)に同じ。

(25) 菅原多喜夫『四谷シモンベルメールへの旅』（平成29、愛育出版）

(26) 澁澤のそうした志向性は種村の前掲『怪物のユートピア』（註(17)参照）の解説「種村季弘について」における以下の一節に顕著に現れている——「種村季弘の思想の核は、一言でいえば、この本の表題になっている「怪物のユートピア」という言葉に端的に示されているごとく、アンチ・ヒューマニズムに立脚したユートピア待望の情念である。すなわち人間は変身しなければならず、この世は顛倒されなければならぬ、——これが彼の信念だ」。「怪物趣味や畸形学」をめぐる両者の協働の企図を見るべきだろう。

(27) そうした探究を横断的に分析した研究としては拙著『ポストヒューマン』の文学——埴谷雄高、花田清輝、安部公房、そして澁澤龍彦（令和5、国書刊行会）を参照されたい。とりわけ第四部『ポストヒューマン』の地平——澁澤龍彦と〈人形愛〉に収録された第12章「ハンス・ベルメールの反時代的身体——四谷シモンが〈球体関節人形〉と澁

澤龍彦に出逢う時」では本論とも密接に関わる分析が為されている。

※本論での「玩具について」の引用は単行本『夢の宇宙誌 コスモグラフィアファンタスティカ』（昭和39、美術出版社）に拠った。但し同書中の「アルキンbold」の表記は「アルキンbold」に置き換えた。「」内の補足および引用文に付した傍点は引用者に拠るが、『迷宮としての世界』の引用文に付された傍点「・」は原文に拠る。

（ふじい・たかし 本学教授）