

『ドキュマン』におけるバタイユの sousréalisme

人間の根源を目指して

長井 文

1. はじめに

作家バタイユの誕生をどの作品からと定めればいだろうか。このような問いが成立してしまうほど、その経緯は複雑である。最初に発表された『ランスの大聖堂』(1918)は、後のバタイユ思想の片鱗をうかがわせる要素もなきにしもあらずだが、キリスト教信仰を呼びかけることをその主旨とするため、反キリスト教的な思想の色濃い彼の作品群の中では極めて特殊な作品となっており、これをもって彼の思想の始まりと捉えるのは難しい。また1926年以降、美術・考古学雑誌『アレチューズ』に掲載されるようになった文章は、古銭に関する専門的な学術論文が主で、バタイユ思想が十全に表れていたとは言いがたい。その点、1928年に出版された『眼球譚』は代表的なバタイユ作品であり、これが実質上の処女作と見なされる場合も多いが、本作品がロード・オーシュという筆名で発表されていることを考えると、厳密な意味ではバタイユという作家の処女作とは言えないのである。

バタイユが本名で自らの思想を公にするようになるのは、『ランスの大聖堂』から10年ほどたった1929年である。この年に創刊された『ドキュマン』誌上において、バタイユは初めて実名で自らの思想を明らかにした。筆者はここに作家としてのバタイユの誕生を定めたい。すでに古銭学の専門家としての道を歩み始めていたバタイユが、どのようにして作家に変貌していくのかを考える上で、この雑誌での活動は極めて興味深いと言える。

『ドキュマン』の成立経緯については、これまですでに数々の言及がなされているので、ここでは概要に簡単に触れるにとどめる¹。『ドキュマン』は

¹ 『ドキュマン』の経緯については以下の文献が詳しい。Georges Bataille, *Notes, Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1973, pp. 648-649 ; Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents" », *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963, pp. 685-693 ; Michel Surya, *Georges Bataille, La mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992 ; 千葉文夫、「ヤヌスの頭」、『早稲田フランス語フランス文学論集』、第1号、1994年3月。なお、本稿では以後バタイ

1929年から30年にかけて計15号が発行された、考古学、美術、民俗学を主要テーマとする雑誌である²。国立図書館メダル部門に勤務する傍ら、バタイユはこの雑誌の事務局長に就任し、その編集に深く関わることになる。黒人美術をヨーロッパでいち早く評価した、美術批評家で詩人でもあったカール・アインシュタインを編集長に、バタイユと同様に国立図書館メダル部門に所属する古銭学者ジャン・バブロン³、トロカデロ民族学博物館の初代副館長ジョルジュ＝アンリ・リヴィエールらをはじめとする考古学や民俗学の気鋭の専門家たちが編集委員会が構成されていたことを考えれば、当初の思惑では、この雑誌が極めて新しい知の領域を取り込んだ、専門的な美術誌になるはずだったのは想像にかたくない。ところが事務局長バタイユを介し、シュルレアリスム運動を離脱したミシェル・レリスやロベール・デスノスといった作家たちがこの雑誌に流れ込んだ結果、『ドキュマン』は学問的研究と前衛的な試みが混在する「ありえない」雑誌となる⁴。こうした『ドキュマン』のあり方は、古銭学を専門とする図書館司書でありながら、古銭の学術研究という枠組みを越えたテキストを次々と発表していく当時のバタイユと奇妙な一致を見せていると言えるだろう。しかしバタイユのこうした雑誌の運営方針は、経営陣の目論見と見合うはずもなく、雑誌創刊の翌年にバタイユは事務局長の座を追われている。

『ドキュマン』は当時のフランスの文化状況を非常によく反映した雑誌である。民俗学や人類学、古銭学⁵といった新しい学問の誕生や、19世紀末から本格的に進められた植民地政策によるアフリカン・アートの流入を受け、大きく変わろうとする20世紀前半のヨーロッパ文化のあり方を、この雑誌に見ることができる。また文学史的文脈では、『ドキュマン』はシュルレアリスムとの関係も注目される。シュルレアリスム運動の離脱者が多く関わったことで、この雑誌は反シュルレアリスム運動、反アンドレ・ブルトン勢力の温

ユ全集をO.C.と略記する。

² ただし初年度第4号まではこれに学説が加えられていた。また初年度第4号以降には学説の代わりにエンターテイメントがこの雑誌の4本柱のひとつに加えられる。

³ 関連資料に乏しくて断定はできないが、現在のロベール辞典の numismatique の項目には彼の文章が引かれていることを考えると、ジャン・バブロンは現代古銭学の基礎的な概念を築いた古銭学者と思われる。

⁴ Michel Leiris, *op. cit.*, p. 688.

⁵ 古銭研究自体は中世からあるが、古銭が美術史的観点からのみならず、歴史的資料としての価値をも認められ、現在のような形で古銭研究が進められるようになったのは、まさにこの雑誌が発行されていた20世紀前半からである。Marc Bomopaire, François Dumas, *Numismatique Médiévale, Monnaies et Documents d'origine française, L'Atelier du médiéviste* 7, Brepols, 2000, pp. 25-31.

床となった。またブルトンもこの雑誌を相当意識していたことを考えると、アンチテーゼとしてとはいえ、シュルレアリスム運動がこの雑誌に及ぼした影響は計り知れない。こうした問題の考察は極めて重要だが、本稿の本題からは逸れるので、それらに本格的に取り組むのはまたの機会に譲る。

近年その傾向は変わりつつあるものの、『ドキュマン』はこれまでバタイユ研究においては比較的注目されてこなかった。しかしバタイユがどのように作家としての活動を始めたのかを知る上でも、バタイユの初期思想を理解する上でも、この雑誌は無視できないのである。というのも『太陽肛門』や『眼球譚』といった、1920年代および30年代前半の作品群とも『ドキュマン』は密接に関連しているからである。さらに初期バタイユ思想は、その後のバタイユ作品の核ともなっていることを考えると、『ドキュマン』理解はその後のバタイユ作品を理解するための足がかりともなるだろう。

以上のような観点に立ち、本稿では『ドキュマン』期のバタイユ思想の精髓を理解することを主眼とする。なお、バタイユが『ドキュマン』で発表した文章は、バタイユ全集第1巻に網羅されているが、この全集版に収録されている図版はごく一部にすぎないこと、註の情報が不十分であること、さらにはいくつかのテキストは、同じ号に掲載された他の作家たちのテキストとも関連していることを考えると、この雑誌の全貌を理解するためには1991年にジャン＝ミッシェル・プラス社から出版された『ドキュマン』復刻版を参照することが望まれる⁶。ただしこの2つの版のうち、より普及しているのは全集版であるという事実を考慮し、本稿で『ドキュマン』を引用する際は全集版のページを記載した。

2. 『ドキュマン』の3つの主題

バタイユは『ドキュマン』に14本の論文、巻末の批評辞典と題される一風変わった言葉の定義集に16項目、そして6本の書評および雑記を発表している。テキストの主旨はさまざまで、全テキストに通底するバタイユの執筆意図を見つけるのは不可能に近い。ガリア貨幣を論じた文章と『ピエ・ニクレ』という子供向けの絵入り本を扱った文章では、論点が当然異なってくるし、美術評論とルリスタンで新たに青銅器が発見されたことを伝える小さな記事

⁶ Georges Bataille, Michel Leiris, *Documents, 1929-30*, Jean-Michel Place, 1991. なお、わずか2号であるが、バタイユが去った後も『ドキュマン』は発行される。しかし同名の違う雑誌と言われるほど変質したせいも、この版にはその2号は収録されていない。

とでは文章の趣旨が全く違うからである。しかしその一方で、主題と主旨の多様性にも拘らず、バタイユは複数のテキストにおいて、究極的には同一の問題に取り組んでいるようにも思われるのである。この章では、まず各テキストをその主題によって分類し、各議論の特徴を特定したい。バタイユがこの雑誌で論じたものは、大きく分けて以下の三つに分類できる。

2.1 美術・工芸品

『ドキュマン』でバタイユが好んで取り上げたものとして、まず第一に挙げられるのが美術・工芸品である。美術誌だったという事情もあるだろうが、この雑誌には美術・工芸品をテーマにしたテキストが多く、バタイユが書いた14の論文のうち、実に8本がこれにあたる。題材に選ばれる作品は、概してアカデミックな美には遠いものばかりである。しかもその様相を、バタイユは美辞麗句で飾らずに、一刀両断に醜いと形容する。醜さをどう定義するかは大きな問題であるが、『ドキュマン』の美術評論においては「幾何学的規則性とは正反対の形象⁷」、あるいは「何かの公的理想を精神に強制しようとする意図⁸」の表れである建築的構図を取らない形態だといえるだろう。例えばそれは子供の落書きやグノーシス派の彫刻であり、サン＝スヴェの黙示録の図版であり、ギリシャ貨幣の図柄を模倣しつつ、恐ろしい様相に変形させたガリア貨幣なのだ。

交易に数種類の外貨を使用していたガリア人は、紀元前4世紀からギリシア貨幣を、なかでも(マケドニアのスタテール金貨のような)裏面に馬の絵のあるタイプのものをまねて、独自の貨幣の鋳造を始めた。ところでガリア人が模倣した貨幣に見られるのは、意匠師の不器用さに由来する、蛮族によくみられる形象の変形だけではない。さまざまな小部族によって考案された、狂ったような馬たちには[中略]技術的欠陥というよりも、目に見える形で表れた明白な常軌の逸脱が認められるのである⁹。

「アカデミックな馬」というタイトルとは裏腹に、この記事で中心的に論じられるのは、非アカデミックな形態のガリア貨幣である。バタイユはガリア貨幣を「暗示に振り回された、生氣溢れるガリア人たちの怪物じみた精神性を正確に表現している¹⁰」と考える。ガリア貨幣のいびつさは、何らかの欠

⁷ Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *O.C.*, I, p. 230.

⁸ « Architecture », *O.C.*, I, p. 171.

⁹ « Le cheval académique », *O.C.*, I, p. 160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 162.

陥としてではなく、野蛮なガリア人の精神性の表れとして捉えられているのだ。製作者の技術不足と片付けられてしまいがちなこうした粗雑さの存在意義を考えると、『ドキュマン』期のバタイユの美術評論の特徴がある。

また、フランス南西部のサン＝スヴェにあつたベネディクト派修道院が、11世紀に製作した写本についての論考では、形態の醜さではなく建築的要素の欠如が問題にされている。初年度第2号に掲載された「サン＝スヴェの黙示録」において頻繁に用いられる「建築的」あるいは「記念碑的」という概念は、このテキストの中では詳述されていない。しかしこの論文と同じ号の「批評辞典」に掲載された「建築」によって、バタイユが建築の特色を威圧的であること、静的で没感情であること、称賛や驚異、秩序、拘束を押し付けることという3つの性質で理解していることが分かる¹¹。こうした建築的要素がサン＝スヴェ写本には皆無である点に着目したバタイユは、その欠如を自由という概念と結びつけ、この中世写本を以下のように分析している。

枠の中に2人の人物が描かれているが、その構図にはなんら建築的なところはない。枠の図柄は記念碑のような壮大な形から借用されたものでもないのである。さらに枠の中の人物配置自体も自由で、組織だって整然と並べられていない。人物像が記念碑的構図、つまり2本の柱によって支えられたアーケードのような構図において、中心的要素の役割を振り当てられているライン川流域の写本とは正反対である¹²。

いくつかの建築的要素がこのページには組み込まれているが、そうした要素はこの絵の構図全体に記念碑的特徴をまったく付与していない。むしろその反対に、こうした建築的要素にある種の自由が備わっているのは、記念碑的特徴の見られない構図によると思われる。かくしてそうした建築的要素によって人間らしさが生まれ、驚くほど自由な図像が認められるようになる¹³。

中世絵画に見られるこうした自由な構図は、血なまぐさい十字軍の動乱のさなかにあつた当時のフランス南部地方の精神性に呼応していると分析し、バタイユはそうした自由がサン＝スヴェの黙示録写本の第一の特徴だと述べている¹⁴。バタイユによれば、このような構図の自由さがサン＝スヴェ写本の天衣無縫の崇高さを生み出しているのである¹⁵。

¹¹ « Architecture », *O.C.*, I, pp. 171-172.

¹² « L'Apocalypse de Saint-Sever », *O.C.*, I, pp. 167-168.

¹³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹⁵ *Loc. cit.*

さらに自由という言葉は、構図のみならず一貫性のない主題に対しても用いられている。黙示録では神の国の到来と共に、地上の王国の滅亡が説かれるがゆえに、畢竟この写本には殺戮や災禍を描いた図版が多い。しかし絶望的な状況下でも、この写本の図版には独特の牧歌的な雰囲気が滲み出ている。バタイユはその矛盾に注目し、それを自由と結びつけて論じた。「大洪水」の図版に付けられた解説では、死体が散乱する大洪水後の野原に、何ごともなかったように軽やかに駆け巡る山羊が書き込まれてしまう統一感の欠如は自由と形容され、極めて人間的な反応として評価されている¹⁶。「アカデミックな馬」同様に、バタイユはこうした矛盾を、製作者の表現力や技術力の不足に起因するとは考えない。悲惨な状況下にあっても荒々しく喚きたてられない、静かな恐怖ほど強靱なものはない¹⁷と逆に評価するのである。サン＝スヴェ写本の静寂は、建築的要素による威圧的なそれとは全く異質なものと考えられる。それは威圧され、感情を押し殺すことを余儀なくされた結果としての静寂ではなく、恐ろしい光景を前にして、これ以上ないほどの混乱の渦中にある、茫然自失とした精神が見せる静寂なのだ。

また、芸術作品を問題にする場合、『ドキュマン』に頻繁に登場する彼と同時代の画家たちの作品に対する言及も忘れてはならない。グノーシス派の彫刻など、直接には関係のないテーマを論じる時ですら、当時の芸術状況に言及していることから、この作家がどれほど自分と同時代の芸術に関心を抱いていたかが分かる。『ドキュマン』中で具体的に名前が挙がる現代画家は、ピカソ、ミロ、ダリの3人である。そしてバタイユは、特にピカソの作品に当時の前衛絵画の精髓を見ていた。

現代絵画においては、絶頂にまで達した上昇と決別し、目をくらませようという意図を持つ輝きの探求が、形態の形成というより解体の一部を成している。しかし厳密に言うと、それが感じられるのはピカソの絵においてのみである¹⁸。

ピカソ特集号に掲載された「腐った太陽」の中では、太陽は2種類の意味を持つと言われている。ひとつは人間の頭上高くにあり、恵みの光を大地に降り注ぐ太陽で、バタイユはそれを「最も高度な概念¹⁹」と定義する。これに対する太陽は、恵みではなく破滅をもたらす太陽である。というのも、この恵みの光は、直視しようとすれば、たちどころに破滅をもたらす光となるか

¹⁶ *Ibid.*, pp. 168-169.

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸ « Soleil pourri », *O.C.*, I, p. 232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 231.

らだ。前者の太陽が美しいとすれば、「目をくらませようという意図を持つ」後者の太陽は醜悪だとバタイユは述べている²⁰。太陽のこうしたイメージを用いてバタイユは現代絵画を説明する。つまり、美しい太陽は調和的美を重んじるアカデミック絵画であり、ピカソをはじめとする現代絵画は醜いそれなのだと言うように。ミロの「現実を粉塵に、陽光に輝く一種の埃²¹」にしてしまった点描や、ダリの描く牡ネズミの舌をした少女、あるいはピカソの「脳裏にひしめく恐ろしい亡霊やぞっとする歯並びの顎²²」は、バタイユによれば形態の徹底的な破壊であり、腐った太陽と評されるべきものなのだ。

この時期のバタイユの美術解釈は、作品で表現されている形態は製作者の心理を反映しているという理論に貫かれている。この理論に従って、ガリア貨幣はガリア民族の躍動感に満ちた精神性を、ゴッホの描いた2脚の椅子はゴーギャンとゴッホとの関係を²³、また現代絵画は「妥協することを知らない唯物主義²⁴」を表現していると読み解かれる。現代絵画の特性を破壊のうちに見る美術批評は多いが、その破壊の起源をマルクス主義的唯物論を生み出した時代性に見るバタイユのこうした発想は、極めて独創的だと言える。

例証および分析に乏しいという意味で、専門的なイコノグラフィーにはほど遠いものの、事物の形象にその本質を読み取ろうとするこうしたイコノグラフィーが、『ドキュマン』期の美術評論の特徴となっている。ところで、こうしたイコノグラフィーの起源は、古銭分析に見ることが可能である。もちろんここで言う古銭分析とは、肖像や銘文の微妙な差異を発見し、対象とする古銭の鑄造時期の特定を目的とする本来の古銭学の形象分析とは異なる。しかし『ドキュマン』に見られるイコノグラフィーは、古銭には線描だけでなく人の魂も刻まれていると捉え²⁵、古銭の図像に古代人の心性を読み込む可能性を示唆するバタイユの古銭学観に重なるのである。『アレチューズ』中の古銭学論文では実践されることのなかったこうした形象分析が、『ドキュマン』においては幾度となく用いられている。古代の貨幣の表面を飾る舌足らずでプリミティブな形象に長年親しみ、それらの差異を微細にわたって検討する過程で、バタイユがそれらを単なる表現技術の稚拙さとしては片付けられなくなり、むしろ時代の精神の表れという方向で捉えるようになったということは十分考えられるであろう。

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ « Joan Miró : Peintures récentes », *O.C.*, I, p. 255.

²² « Le “Jeu lugubre” », *O.C.*, I, p. 212.

²³ « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *O.C.*, I, pp. 261-262.

²⁴ « Le bas matérialisme et la gnose », *O.C.*, I, p. 225.

²⁵ « Babelon (Jean) », *Aréthuse*, quatrième année, n° 2, avril 1927, *O.C.*, I, p. 120.

2.2 自然の形象

こうした形象理解はまた、初年度第3号で花の形態が問題にされてからは、自然物の姿かたちの解釈にも応用されていく。自然物の場合は、美術品とは違って作者の意図は当然想定されえないはずだが、バタイユは自然の形象の背景に自然の本性とでもいうべきものを捉える。ここで言われる自然の本性とは、「花言葉」において「重大な決定²⁶」と表現されている、存在のやむにやまれぬ不条理な条件のことであり、『ドキュマン』ではそれは醜さやいびつさという形を取って表面化すると考えられている。ブルトンの激しい怒りを買ったことで有名な「花言葉」では、花の姿と花がたち枯れる様子が、以下のような無残なものとして描かれている。

そうは言っても [=花は人間の理想を体現していると言ってももの意] それは全体的に、ぱっと見たときのことである。実際には大部分の花は凡庸な発達しか遂げておらず、葉とほとんど見分けがつかない。あるものにいたっては忌わしいとは言わないまでも、人を嫌な気持ちにさせるのだ。一方の最も美しい花でさえ、毛むくじゃらの生殖器官の作り出すしみのせいで中心部は台無しになっている。そういうわけで薔薇の花の内側は、外側の美しさと少しも見合っていない [中略]。他の花の中には、非常によく発達した雄蕊や否みがたいほどの優美さを示しているものも確かにあるが、ここで再び常識を頼りにすれば、そうした優美さは悪魔のそれにも見えるのだ。ある種のべとべとした蘭がそうである。[中略] しかしまた、花は器官の汚れより、花冠の脆さによって裏切られている。[中略] 実際、ほんの短い輝きのあとで、見事な花冠はけがらわしくも白日のものと朽ち、目障りなまでに干からびた花となるのである。堆肥の悪臭から汲み上げられ、天使的かつ叙情的な純潔へ向かって飛翔し、そうしたものから逃げ切っていたかに見えて、唐突にまた元の汚いのに走り戻るかのようなのである。最も理想的なものが空中で堆肥の切れ端となっている。[中略] 花は厚化粧の気取った年増女のように枯れ、自らを天に向けて掲げている茎の上で滑稽に枯れるのだ²⁷。

バタイユは植物の本性を、茎と根の上に如実に表れている、上に向かう運動と下に向かう運動という2つの運動として捉えている。そして植物のこの2つの運動が、茎の先端に位置すると同時に穢れた花蕊を花冠の中に隠し持ち、さらに枯れると醜く変形する花に表れていると考えるのである。引用文中に唐突に登場するかに思える「堆肥」によってバタイユは、植物の器官の中で地面から最も遠く離れ、穢れから遠ざかっているかに思われた花の上に、枯

²⁶ « Le langage des fleurs », *O.C.*, I, p. 173.

²⁷ *Ibid.*, p. 176.

れる時には根に象徴される下降運動の相が表れていると仄めかしているのだ。

またこうした形態解釈は、植物のみならず動物の形態解釈にも用いられている。同じように自然の形態を論じたテキストとして、初年度第5号の批評辞典に掲載された「駱駝」を見てみたい。

ドラクロワとは意見を異にするが〔中略〕、愚劣さを示す形態の中で、おそらくは駱駝の形態が最もひどく、最も惨憺たるものに見える。駱駝の姿は、動物の本性の深刻な不条理と同時に、この不条理さと愚劣さの瓦解的にして動乱的性格をも表している²⁸。

「花言葉」では、花の形態をそれと定めた自然の本性については詳しく論じられていない。しかしバタイユがこうした醜い形態を自然の本性の表れと捉えていることは、この文章において明確になっていると言える。「パリに住む人間の目には異様と映る²⁹」駱駝の姿には、動物の本性、すなわち自然に本来的な不条理が表れている。植物であれ動物であれ、美や有用性という人間の側からの価値付けを通して普通は眺められるその形象の背後に、バタイユは穏健なイデアリスムでは律することのできない、やむにやまれぬ存在の条件の苛酷で不条理な姿を見るのである。足の親指に至っては、「ぞっとさせる屍のような³⁰」その姿が、「各器官の激しい不調和の産物たる人体の混乱³¹」を体現しているとすら言われている。このような自然形象理解は根拠が希薄で、こじつけに近いという印象を否めないが、自然は何故いびつなものを生み出すのか、その理由をバタイユなりに考えようとしていると理解できる。

このように『ドキュマン』においては、自然物の形態においても、既に述べたイコノグラフィーが応用されているのである。たとえそれが自然物であるとしても、その形態は「製作者」である自然の本質を反映しているとバタイユは考えるのだ。あらゆる形態にはその本性が表れるという形象理解は、イコノグラフィーの域を超え、コスモロジーとでも呼ぶべき初期バタイユの奇妙な世界観の様相を呈している。バタイユは様々な形態を、端整なものといびつなものという対比で捉え、それを自然に本来的な運動の表れと理解しているのである。

〔中略〕著しい対比を絶えることなく続けている自然は、自分自身に対して恒

²⁸ « Chameau », *O.C.*, I, p. 194.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ « Le gros orteil », *O.C.*, I, p. 203.

³¹ *Loc. cit.*

常的に反抗していると言える。あるときは形をなさぬ未決定なものに対する恐怖が、人間という動物や馬のような明確なものとなり、またあるときは深刻な動乱の中で、最も奇異で胸をむかつかせる形態がそのあとに続くのである。人間の生に本来的と見えるあらゆる逆転は、交互に起こるこうした反抗の側面のひとつに過ぎないのではないだろうか³²。

自然物の形象を論じる際に、美術批評と同じ形態論が用いられるのは、バタイユが人間の営みを自然の運動の一環と考えているからである。自然の形態に関するテキストに見られるこうしたコスモロジーは、「この世はただのパロディだ。我われが目にする全てのものは、他の何かのパロディであり、がっかりさせるような形態をした全く同じものなのだ³³」と言い切り、さまざまな事物を être という動詞で結合させようとする『太陽肛門』の冒頭に連動しているとも言えるだろう。『太陽肛門』における事物と事物の結びつきは、シュルレアリスムの手法である観念連合を連想させる、無秩序な結合であり、イコノグラフィを基盤にする『ドキュマン』のコスモロジーとそのまま同列に並べて論じられないのは事実である。しかし、事物が他の何かを表しているという発想において両者は結びつくのである。

2.3 娯楽

最後に、バタイユが『ドキュマン』でしばしば論じたものとして娯楽を挙げたい。これまでとは異なり、娯楽を論じた文章では形態や形態が表す事物の本性は問題とならない。しかし娯楽の意味が問われるという意味では、形態の意味を探求するバタイユのイコノグラフィおよびコスモロジーと、さほど変わりはないと言える。

バタイユが論じる娯楽は、3人組のギャングが繰り広げるとばた喜劇を題材にした漫画『ピエ・ニクレ』や、子供だましの芝居『世界一周80日の旅』、ムーラン・ルージュで行われたジャズの公演、ハリウッドのレビューショーなど、娯楽の中でもさらに低俗なものばかりである。あくまでも余暇の楽しみである娯楽は、人間が生きていくための活動としては労働に次ぐ副次的な活動と位置づけられる。つまり娯楽は「活動をもたらす休息³⁴」としてあるのだ。しかもバタイユが取り上げるのは娯楽の中でも特に卑俗なものである。そうした卑俗さを忌み嫌う価値観を逆手に取り、その忌むべき性質を前面に押し出しながら、バタイユは挑発的に娯楽を描く。ジャズ公演の講評である

³² « Le cheval académique », *O.C.*, I, pp. 162-163.

³³ *L'anus solaire*, *O.C.*, I, p. 81.

³⁴ « Lieu de pèlerinage : Hollywood », *O.C.*, I, p. 198.

「ブラック・バード」をその具体例として挙げたい。

これ以上「有色人種」たちが、行儀の悪い狂乱で、どもりたちの理不尽な沈黙を唐突に打ち破る理由を探しても無駄だ。我われは神経衰弱で、住まいである死体が山と積まれた悲壮な共同墓地で朽ちてしまった。しかしその一方で、我われと共に（と言ってもアメリカや余所で）文明化し、今では踊り叫んでいる黒人たちは、広大な我らの墓地の上、腐敗臭のする燃え上がる沼地となるのだ。漆黒の夜に薄暗闇の中で、我われはいかがわしくて素敵な燐光の、陶然とする狂乱に加わった。その燐光は哄笑のような、尋常でない喧騒であった。この定義はあらゆる反論をよせつけまい³⁵。

このジャズ演奏は盛り場の出し物であったこと、黒人による演奏であったこと、そしてジャズが正統的な西洋音楽とは異なる音楽であること、という三重の意味で、1920年代後半当時はいかがわしいものであったはずである。しかしバタイユの記事は非常に好意的である。黒人は腐臭を放つ沼に、そしてジャズ自体は叫びや喧騒にと、決してよい意味を持たないものに譬えられているが、「いかがわしい」という語の後に「素敵な」という形容詞が続くことで、その含意はがらりと変わり、普通は忌み嫌われているものが魅力的な要素となっているからである。つまりバタイユは、否定的な要素をあえて書きたて、その次に否定的要素を肯定的に転位せず、その否定性自体を肯定しているのである。「行儀の悪い狂乱」や「尋常でない喧騒」も、それだけを取れば決して肯定的なニュアンスを含まない表現である。しかしそうした表現も、「どもりと化している白人」が「神経衰弱」で、塚穴で朽ちていることと対比させられると、躍動感に満ちた新しい音楽を形容する肯定的な表現となるのだ。

否定的な価値を帯びるものを斥けないことによって、こうした娯楽論は理想的なものを頂点に置くイデアリスティックな価値観を挑発し、そのヒエラルキーを無化する効果を持つ。まさにそこにバタイユが娯楽論をぶつ理由があると思われる。というのも、バタイユの娯楽論は常にイデアリズム批判と表裏一体を成しているからである。例えば「ピエ・ニクレ」では、自分がこうした娯楽を論じるのは、「知的な虫けら共の集まりの [中略] 愚かな偏執ぶりを暴露することを目指すささやかな努力³⁶」だと説明されているし、同名の芝居の下らなさが滑稽に描かれる「世界一周 80 日の旅」では、この芝居の下らなさが、実は哲学のそれと大差ないということが、この芝居の講評そのものよ

³⁵ « Black Birds », *O.C.*, I, p. 186.

³⁶ « Les Pieds Nickelés », *O.C.*, I, p. 233.

りも多くの紙面を割いて説かれている³⁷。イデアリスム批判は『ドキュマン』のテキストの随所で行われており、何も娯楽論にしか見られないわけではない。しかし娯楽を論じた4つのテキストのうちの3本が、バタイユにとってイデアリスムの学問の典型である哲学への揶揄をふんだんに含むことを考えると、バタイユの娯楽論には娯楽そのものを論じる他に、イデアリスム批判を行うという目的が隠されていると思われる。

また『ドキュマン』の娯楽論においては、イデアリスムは批判されるだけでなく覆される。労働と娯楽の間の通常の力関係は完全に逆転してしまっているのである。「おそらくは骨折り損だからだろうが、我われが耐え忍ぶ数々の苦難、すなわち銀行や役所、病院などあらゆる場所で行われている労働の目的は、とにかく《ひどい》このいたずら3人組が引き起こす、とてつもなく馬鹿げたことなのだと敢えて言い立てるほど厚顔な人はいないらしい³⁸」とバタイユは述べるが、「ピエ・ニクレ」でバタイユが言わんとするのは、労働を頂点とするヒエラルキーが、娯楽によって転覆させられる可能性なのである。娯楽の持つこの逆転の原理が、バタイユの娯楽論のもうひとつの重要点となる。副次的で労働の後に余った時間で楽しむはずの娯楽は、バタイユの手にかかれば社会の秩序に反旗を翻す可能性を孕むものとなる。バタイユの娯楽論において、娯楽とは労働の世界に対立し、そのイデアリスムを減じる役割を持つのである³⁹。

3. bas から base へ

次に、『ドキュマン』のテキスト全体に共通する特徴を考えたい。美術・工芸品および自然物の形態を対象とする形態論では、いびつな形態をどう捉えるかが、そして娯楽論の場合は、娯楽の低俗さをどう捉えるかが、それぞれ中心問題であった。つまり、一般的に否定的な価値を帯びるものの意味をどう掬い取るのが主題となっているのだ。バタイユが取り上げた否定的な価値を持つ事物は多岐にわたっていたが、その共通性はそれらがいずれもフランス語の形容詞 *bas* の示す範疇内に収まるという点に求められる。フランス語の *bas* は物理的な低さの他に、「低級な」、「低俗な」、「下品な」、「劣った」といった価値の低さも意味する。そして『ドキュマン』で論じられる主題は

³⁷ « Le tour du monde en quatre-vingts jours », *O.C.*, I, pp. 190-193.

³⁸ « Les Pieds Nickelés », *O.C.*, I, pp. 233-234.

³⁹ *Ibid.*, p. 235.

ほぼ全て、この bas の範疇に収まるのである。いびつさや建築的要素の欠如が目立つ美術・工芸品や自然物の形態は、西洋に伝統的な審美的価値観の中では下等とされてきたことから bas esthétique と、そしてジャズや漫画のような娯楽は、道徳的に見て卑俗であるところから、bas moral と呼ぶことができる。何を論じようとも常に bas なるものに結ばれている『ドキュマン』を、bas の蒐集と捉えることも可能だろう。さまざまな分野に、さまざまな形で表れる bas なるものの分析が、この雑誌の目的なのである。

『ドキュマン』では、bas なるものはしばしば理想的なものや高尚なものとの対比で語られる。すでに見てきたテキストから例を引いて言えば、ガリア貨幣は美しいギリシャ貨幣に、サン＝スヴェの黙示録はライン川沿岸地方の聖書の挿絵に（あるいは自由な構図は建築的構図に）、ピカソに代表される現代絵画はアカデミック絵画に、花に見られる醜い要素は美しいそれに対比されていた。また娯楽論では卑俗な娯楽が労働と対比関係にあった。

通常の価値体系では、こうした対比において劣位にあるのは常に bas なるものだが、バタイユの議論の中ではそうならない。このように肯定的なものと否定的なものの価値関係が覆されるところに、『ドキュマン』のもうひとつの特徴がある。両者の関係が往來の状態にないということに関して、バタイユの考えが最も端的に示されているのは、「足の親指」の以下の一節である。

身体の内側では血液が上から下へ、そして下から上へと同じ量だけ流れているにも拘らず、上昇するものに対する偏見があって、人間の生がひとつの上昇であるかのように誤解されている。[中略] 泥と闇は、光と天空が善の原理であるように悪の原理なのだ。両足は泥の中であるが、頭はかろうじて光の中におき、人間は純粋な空間に自分たちを上昇させ、再び戻すことのない上げ潮を執拗に思い描く。しかし実際は、人間の生は穢れたものから理想的なものへの、そして理想的なものから穢れたものへの往復運動が重要だということを見ようという執念を持っているし、また足のように低級な器官が安易におざりにされることを憤ってまいるのである⁴⁰。

ここでバタイユは、上昇志向の強い人間は、自分の生が上昇するものだけで構成されていると思う傾向が強くと指摘している。しかしそうした発想は根拠のない偏見であり、人間の生は上昇と下降という2つの運動によって成り立っているとバタイユは考えるのだ。血液の循環や、頭は上に、そして足は下方の泥

⁴⁰ « Le gros orteil », *O.C.*, I, pp. 200-201.

濤の中に置かれるという身体部位の位置関係から、人間の生を上昇と下降の往復運動と捉える新しい人間観や、人間には上昇運動と同様に下降運動が重要だと考える倫理観を、バタイユはここで導き出している。すでに述べたようなイコノグラフィから生み出される独特のコスモロジーの形跡がここにも認められると言えよう。往復運動なのだから、本来ならば両者は対等に取り上げられてしかるべきだが、バタイユが取り上げるのは常に **bas** なるもの、すなわち下降運動に属するものである。こうした偏りは、上昇運動はあえて論じる必要もないほど蔓延しているとバタイユが考えている証なのだろう。低俗なものを取り上げることで、バタイユは下降運動に人間がいかに関心を寄せているか、またそれは人間にとっていかに重要かを示し、人間の上昇志向を中和しているのである。

ではどのようにして価値体系は覆されるのであろうか。バタイユは **bas** なるものの中に肯定できそうな要素を見出し、否定性を肯定性に転換させたりはしない。そうした態度は「詩的小細工⁴¹」として斥けられている。娯楽論に関連して既に若干述べてあるが、そうではなくバタイユは否定性を否定性のままに肯定するのである。ダリの「醜悪としか言いようのない⁴²」作品は、醜いという評価はそのままに、新しい美の範疇として説明されているし、『ピエ・ニクレ』を読んで育った子供たちの頭の中で、悪いものは罰せられるという教訓めいた因果応報が機能せずに、『ピエ・ニクレ』のどたばた劇に見られる低脳ぶりや愚かしさが報われることを想像して、バタイユはほくそえみもする⁴³。また、とかく充足状態の欠落と見なされがちな否定性が、『ドキュマン』では肯定的な言葉で語られている。ガリア貨幣のいびつさは技術的欠陥ではなく、活力に満ちた荒々しく粗暴なガリア精神の表れと解釈され、サン＝スヴェ写本における建築的要素の欠如は自由と呼ばれている。

『ドキュマン』の各テキストは、**bas** なるものの否定性そのものが肯定され輝き出すこうした瞬間に向けて書かれている。「問答無用に、いわば不運から忌わしいものとなりうる⁴⁴」**bas** なるものを、嫌悪感だけで斥ける態度に比べると、それは非常に肯定的な態度だと言えよう。こうしたバタイユの精神性は、全てを肯定する「諾運動」を企てようとしたそれに繋がる⁴⁵。すでに

⁴¹ « Le gros orteil », *O.C.*, I, p. 204.

⁴² « Le “Jeu lugubre” », *O.C.*, I, p. 213.

⁴³ « Les Pieds Nickelés », *O.C.*, I, p. 234.

⁴⁴ « Le “Jeu lugubre” », *O.C.*, I, pp. 88-89.

⁴⁵ Michel Leiris, *op. cit.*, p. 686. バタイユたちがこうした運動を思いついた背景には、あらゆるものに「否」と宣告するダダイズム運動があることは言うまでもない。

指摘しつくされた感はあるが、バタイユ思想のこうした傾向の背後には、父親の問題があることは否めない。梅毒で視力と身体の自由の両方を失っていた父親は、バタイユにとって嫌悪の対象であると同時に愛情の対象でもあった。父親への愛憎入り混じる感情をどう受け止めるかは、バタイユにとっては大きな問題であり、特に 1920 年代、30 年代前半には、この問題がテキストにも顕著に表れている。『ドキュマン』では『眼球譚』のように、父親の記憶が直接的にテキストと関連づけられることはない。しかしバタイユがこの雑誌でもやはり否定的な価値を持つものにこだわり続け、それに何らか意味を見出そうとした背景には、やはり父親の問題があったと思われる。

1914 年 8 月に、私は神父のもとを訪ねた。そして 20 年まで告解に行かない週は滅多になかったのだ！ 20 年に私はまた転向し、自分の可能性以外のものを信じるのをやめた。私の信仰は逃避の試みにすぎない。どうにかして運命から逃れたくて、私は父を捨てたのだ。今では私は自分が限りなく「盲目」で、N 市にいた父のように、この世に「置き去りにされた」人間であることを知っている。天にも地にも、誰ひとりとして父の断末魔の苦しみを気にかけて者はいない。しかし私は信じている、父がいつものように立ち向かったことを。親父の盲た微笑みの中には、時おり、何という「恐ろしい高潔さ」が⁴⁶！

父親から逃げるために信仰に走ったバタイユは、精神分析治療の一環として、父親に向き合うため文章を書き始めた。初期テキストに父親の問題が顕著に認められるのは、そうした事情が絡んでいるのかもしれない。bas なるものを問題にし、その意義を汲み取ろうとするバタイユの試みは、父親の救いよのない否定性をどう受け止めるかという問題に直結しているのである。

父親を受け入れることが逃避をやめることであったバタイユにとって、bas なるものを志向することは、現実を志向することと同義であった。bas なるものに関する議論が、現実の真実の相に到達することを目指している点が、『ドキュマン』に共通する第三の特徴である。「足の親指」において、バタイユは低俗なものに意識を向けることを現実への回帰と表現している。

現実への回帰とは、いかなる新規の了承をも含むものではなく、価値転換をせず、大声を上げてしまうほど、またかっと目を見開きながら、下品に魅了され

⁴⁶ Georges Bataille, *Le Petit, O.C.*, III, Gallimard, 1971, p. 61. 少年時代をランスで過ごしたバタイユは第一次大戦中に、盲目で動けない父親を看護婦に委ね、母親と共に疎開するが、その疎開中に無神論者だったバタイユの父親は、家族にも神父にも看取られず、孤独のうちに息を引き取る。引用文中の「N 市にいた父」とは家族に置き去りにされ、ひとりでランスに残っていた父親を指すと思われる。

ていることを意味する。ちょうど足の親指を前にして大きく目を見開くように⁴⁷。

パタイユは人間の生を上昇と下降の往復運動として捉えていることから、ここで言われる現実とは、生がこの2つの運動で構成されていることを指すと考えられる。上昇志向の強い人間はこの事実を目をそむけ、上昇のみで自分の生が成り立っていると誤解するとパタイユが捉えている点を考慮に入れると、現実への回帰の内実は、人間の生における下降運動の必要性を認めること、すなわち *bas* なるものの否定性を肯定することと考えられる。

bas なるものが人間の生にとって重要になるのは、それが人間性と関係しているからである。人間性とは人間を人間たらしめる性質のことであるが、人間性と *bas* なるものの関係が述べられているテキストでは、人間性は2つの意味に解釈できるように思われる。以下は低俗なものの魅力に関してパタイユが非常に興味深い分析を行っている箇所であるが、本稿では後半の「人間的」という言葉が考察対象の中心となる。

足の指にたとえ魅惑的な要素があるとしても、それが高尚なものへの渴望を、一般的に優雅で端正な形態を好む傾向にある、まさに打ち消しがたい嗜好を満足させることが問題でないのは明らかである。たとえばヴィラメディアーナ伯爵⁴⁸の場合をとってみれば、女王の足に触れることでこの伯爵が得た喜びは、その逆に足の卑しさによって、いわば最も不恰好な足によって表現されている醜さと悪臭が直接的な原因だと断言できる。したがって、この女王の足が完璧なまでにきれいであったとしても、ふとどきな魅力を借りてきているのは、やはり不恰好で泥だらけの足なのである。女王とはア・プリオリに他の誰よりも理想的で至純な存在であるから、粗暴な兵士の湯気立つ足と大して変わらない女王のそれに触れることは、悲痛なまでに人間的だったのだ。これこそ、光明と理想美がもたらす魅力と根本的に対立する魅力を楽しむことである⁴⁹。

粗暴な兵士のような醜い足に触れることが人間的と形容されているのは、そうした足が女王の生身の人間としての性質を表しているからである。パタイユは、上昇運動は人間を生命としての土壌から引き剥がし、最終的には非人

⁴⁷ « Le gros orteil », *O.C.*, I, p. 204.

⁴⁸ ヴィラメディアーナ伯爵とは、スペインのエリザベス女王に恋焦がれ、彼女を自分の両腕に抱くために宮廷に火を放ったとされる人物である。伯爵のこの試みは見事成功するが、救出の際に女王の足に触れた咎で、伯爵は王によって射殺される。というのも、当時のスペインにおいて、女性の足は大きなタブーであり、男性が女性の足に触れるなど論外だったからである。この逸話は、足にまつわるタブーが様々な文化に偏在することの証明として、「足の親指」の中で挙げられている具体例のひとつである。

⁴⁹ « Le gros orteil », *O.C.*, I, pp. 203-204.

間的なものへ導くと考えている。パタイユのこうした危惧は、コルセットやパットで本来の人間の姿を変形させる女性の服装や、神々や天使といった天的存在をまね、背中に羽根をつけて写真を撮る 20 世紀初頭に流行した遊びを「人間本性の存在の否定⁵⁰」と捉えるところに端的に表れている。人間社会の中で最高の地位である王位に就いた女性は、ある意味で人間を超えた非人間的的存在と言える。そしてそうした女王の非人間的な性格は、至純さと表現されている。しかしいくら社会的に最高の地位にあると言っても、女王はやはり人間なのである。他の人間のそれと変わらない醜い彼女の足が、女王の人間的な部分を表現しているとパタイユは考えたのだ。従ってここで言われる人間性とは、生身の人間としての性格、すなわち地上的、あるいは動物的な性格と捉えることができるだろう。

しかし引用文中の「人間的」という言葉は、もうひとつの解釈を可能にする。それは女王の持つ動物性に触れたいと願う伯爵の心理そのものを人間的であると捉えた場合に可能になる解釈である。おぞましいもの、醜いもの、不安を与える怪しいもの、つまりは **bas** なるものに対する関心は、確かに正統的なものとはいえない。上昇運動に象徴される人間性に逆らう、特殊なものに思われる。しかしこうした倒錯的欲求は、上昇運動的傾向が、他の動物には見られないのと同様に、人間特有のものであり、その意味ではまさしく人間的な欲求と言えるのだ。

bas なるものは人間性に対立すると理解されることが多い。例えば古代ギリシャのソフィスト思想ならば、**bas** なるものは社会制度や宗教、道徳上の規範を意味するノモスに対立するピュシス（自然）の範疇に属すると捉えられるだろう。しかしパタイユ思想においては、**bas** なるものは人間性の基盤を形成しているのである。また、パタイユの『ドキュマン』での取り組みを受けて、ブルトンはパタイユを、低俗なものに対する個人的な妄想を他人に共有させようとする偏執狂として『シュルレアリスム第 2 宣言』に登場させているが⁵¹、中国における纏足の習慣をはじめとする、足にまつわるフェティシズムが古今東西に数多く存在することを考えると、実際にはこうした倒錯的な欲望は、特殊な人間の個人的な嗜好では片付けられない、考察に値する重要な問題を含んでいると言えるのだ。

bas なるものの探求は、人間という生き物の曖昧な性を浮き彫りにする。

⁵⁰ « Figure humaine », *O.C.*, I, p. 182.

⁵¹ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 2003, p. 134.

実際には上昇運動では回収しきれない不条理さを含む存在であること、それが人間の現実なのだ。『ドキュマン』におけるバタイユの形態論や娯楽論は、最終的にはこうした人間理解に辿り着く。人間とは何かという人間性の基盤が問題になるという意味で、それは bas から base (根源) へ向かう探求と言えよう。低俗なものから出発しなければ見えてこない人間の現実が、さまざまな主題を論じる『ドキュマン』のテキストの隠れた真の主題なのだ。

4. 結論：『ドキュマン』の *sous-réalisme*

本稿では、『ドキュマン』における低俗なもの分析を通し、この雑誌においてバタイユが試みた bas なるものの議論の先に人間の現実の探求があることを明らかにした。シュルレアリスム (*surréalisme*) との関連も考慮に入れ、bas なるものによって既存の価値体系を転覆することで人間の現実を探求するこうした思想の運動を、「下に」を意味する *sous* を接頭辞に用いて *sous-réalisme* と呼びたい。それは否定的なものが肯定され、既存の価値体系が破綻した地平に現れる人間の現実に到達しようとする現実志向と定義できる。価値体系が無化されている瞬間は、人間に己の上昇志向の強さを悟らせ、偏見なくして bas なるものと向き合わせるチャンスなのである。『ドキュマン』でバタイユは、この瞬間を作り出し、bas なるものを導き手に人間の現実を探ろうとしたと言える。

sous-réalisme は、シュルレアリスム運動とはベクトルを異にする態度である。シュルレアリスム研究の文脈では『ドキュマン』をシュルレアリスム運動の一環として捉える向きがあるが⁵²、両者はこの点において本質的に異なると言えるだろう。今ある現実を壊して別の地点に到達しようとして試みているという点で、つまり既存の価値体系の転覆を図るという点で、両者は共通している。しかし転覆のための方法が全く異なる2つの現実の探求は、最終的には正反対の方向へ向けられることになる。「夢と現実という、外見的には正反対の2つの状態が、いつの日かある種の絶対的現実、すなわち《超現実》へと解消する⁵³」シュルレアリスム運動が模索する別の地点とは、無意識の世界

⁵² 例えばクリフォードは、人類学とシュルレアリスム運動の関係に関する重要な論文を著したが、この論文の中で言われるシュルレアリスム運動とは主に『ドキュマン』での活動を指している。James Clifford, « On Ethnographic Surréalisme », *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1988, pp. 117-151.

⁵³ André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *op. cit.*, p. 24.

をも取り込んだ、日常的な現実の「上」にある「超現実」という新しい「現実」であった。また「新規の了承⁵⁴」なしには成立しえないこの現実に至るための手段は夢や客観的偶然である。それに対してバタイユの *sousréalisme* の主眼は、想像力の飛翔をはばみ、「現実」ととどまることを要請する低俗なものを介して、人間が存在するにあたって不可欠な根源にまで降りていくことである。そこでは「新規の了承」は何も求められない。普段はあまり意識されることのない、しかし確かに存在する *bas* なるものへの嗜好に気づきさえすればいいのである。こうしたベクトルと目指すものの違いは、両者を決定的に隔てると言えるだろう。

『ドキュマン』期のバタイユ思想の特徴は、この *sousréalisme* が形態論から出発している点にある。巻末のクロノジックではなく、雑誌の本編に発表された14の論文のうち、12本が何らかの形で形態に関わっていることから、『ドキュマン』の中心主題が形態論であったのは明白である。その形態論が、人間にとっての真なる現実とは何かということが問題となるコスモロジーへと開かれていく点が、この時期のバタイユ思想の特徴なのだ。

こうした傾向は、『ドキュマン』にのみ見られる特徴ではなく、『眼球譚』や『太陽肛門』といった、1920年代に書かれた他の初期作品にも共通する。『太陽肛門』における噴火のイメージ、あるいは『松毬の眼』における頭頂に出現する、太陽を直視するための「肛門的な眼」や、『眼球譚』で女陰の中に入れられた若い告解司祭の眼球のように、初期作品では正常な状態での上下の位置関係が覆される状況にクライマックスが置かれることが多く、しかもそれらは非常に具体的なイメージによって表現される。こうした傾向は、本稿で検証してきた『ドキュマン』がこれらの作品と、同一の精神性を共有していることを示すと言えるだろう。

『ドキュマン』期のこうした傾向は、形態へのこだわりが薄れていくことで次第に変化する。初年度第5号に娯楽論が発表されたことに象徴的に表れているが⁵⁵、娯楽のような形態と全く関係のない事物を論じたテキストが『ドキュマン』にも現れるようになるのだ。また美術品や事物の形態に関するテキストにおいても、形態分析は次第に中心主題ではなくなってくる。グノーシス派の彫刻よりは、グノーシス思想が重点的に論じられる「低俗唯物主義とグノーシス派」(2年次第1号)や、ゴッホの作品そのものよりは、この画

⁵⁴ 註47参照。

⁵⁵ 「批評辞典」にはすでに初年度3号から「唯物論」のような形態論とは関係のない記事も登場するようになるのだが、巻末のクロノジック所収の記事ではなく、本編の論文で、バタイユが形態を扱わない文章を書いたのは初年度第5号が初めてである。

家が実人生で起こした自己毀損事件の分析を主旨とする「供犠的身体毀損とヴァン・ゴッホの切られた耳」(2年次第8号)がその好例である。この雑誌の最終号でバタイユは、「現代精神は、文学か絵画に応用できる方法しか決して引き合いに出さなかった。しかるに現代精神の後を引き継ぎうるものは、全く別の次元でしか意味をなさないものだろう⁵⁶」と述べ、美術評論や芸術運動とは別の試みに向かうことを示唆している。そして実際この言葉を裏づけるように、『ドキュマン』以後のバタイユは美術評論をしばし離れ、人間の現実的な営みにとって重要な、政治的活動に関わるようになるのである。こうした変化は、ある時を境に急激に現れる類のものではない。しかしこの雑誌に掲載されたテキストをクロノロジックに辿ってみると、こうした態度が少しずつ、より明確に打ち出されていくようになっていることが分かる。『ドキュマン』で活動をするうちに、バタイユの関心は次第に製作者の心理状態や本質の状態を探る形態論から、人間の本質的条件や真理とは何かを模索する人間学的探求そのものへと推移していったのである。

形態論に基づいているという点で、本稿で見てきた *sousréalisme* はバタイユの初期思想にしか見られない特徴だと言えるが、形態論に基づくという条件を外せば、*sousréalisme* は初期のみならず、その後のバタイユ思想全般にも当てはめうる傾向である。bas なるものの重視、人間性の模索はもちろんのこと、価値の転覆は、エロティズムを「死にいたるほどの生の称揚⁵⁷」という逆説的な命題で捉える後年のエロティズム考や、文学は倫理を超えているという意味で悪なのだという理論⁵⁸に依拠する文学理解に発展していく。その意味でバタイユ思想とは、*sousréalisme* のさまざまな変奏曲だとすら言えるだろう。

⁵⁶ « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *O.C.*, I, p. 274.

⁵⁷ *L'Érotisme*, *O.C.*, X, Gallimard, 1987, p. 17.

⁵⁸ *La littérature et le mal*, *O.C.*, IX, Gallimard, 1979, p. 171.