

# 理想の女

## —— 性・所有・共同体 IV ——

足立信彦

「人造人間」は「恋愛」の初期の時間を不動化したもの、  
「理想」の時を永久に虜にしたものに他ならない。

(『未来のイヴ』)

女における一切は謎であり、そして女における一切は一つの解決を持つ。  
それはつまり妊娠だ。男は女にとって一つの手段である。目的はつねに子  
供なのだ。だが、女は男にとって何であるのか。

(『ツァラトウストラはかく語りき』)

「理想の女」など存在しない、男たちの妄想にすぎない。それは言うまでもないこと  
だ。しかし、だとすれば「理想の女」をめぐる男たちが紡ぐ果てしない物語は何を意  
味しているのだろうか。

### 1 ピグマリオン

よく知られているように、キプロス島の王ピグマリオンはみずから作り上げた彫像に  
恋をした。バーナード・ショーはこの神話を下敷きにして、音声学教授ヒギンズ教授と花  
売り娘イライザの物語として戯曲『ピグマリオン』(映画『マイ・フェア・レディー』の  
原作)を書いた。そこでは、主人公ヒギンズ教授が偏屈な独身主義者として登場する。

だいたい女ってもんは、親しくなると途端に嫉妬深く、口やかましく、疑り深くなっ  
て、どうにも手に負えなくなる。だからこっちは、親しくなった途端に、わがまま  
な暴君になるしかない。(中略) だからこうして、かたくなに独身を守ってるわけ  
ですよ、きっとこれからもずっと。<sup>1)</sup>

理想の女性を創り上げるというモチーフだけでなく、主人公をこのような女嫌いとした  
点でもショーは神話に忠実であった。

キプロス島アマトゥスの町にはプロポイトスの娘たちがいた。彼女たちはウェヌスの神性を否定したためみずからの体を売る最初の女たちになったと言われている。

彼女たちが汚辱のうちに生活を送っているのを見たのが、ピグマリオンだった。その結果、彼は、本来女性の心に与えられている数多くの欠陥にうんざりして、妻をめとめることはなしに、独身生活を守っていた。<sup>2)</sup>

理想の女性を創るという行為の背景には、現実の女性（の性）に対する嫌悪という動機が存在する。

筆者は拙論「女の死と再生」<sup>3)</sup>で、女性が炎による死を通して性的な汚れから浄化されるというイメージについて論じた。ピグマリオンの神話では女たちは炎に包まれて死ぬのではなく、石と化する。

そして、恥じらいも失って、顔を赤らめることがなくなった。顔の血が、凝固したからだ。こうなると、あとは、もうわずかなちがいだ。つぎには、固い石に変わってしまった。<sup>4)</sup>

ピグマリオンが理想の女を刻み上げたのは「真っ白な」<sup>5)</sup>象牙からである。石と象牙という素材は一見対照的だが、理想の女の創造と女性嫌悪が表裏一体であることを考えると、理想の女の素材は石と化した女であると言ってよかろう。いったん死んで無機物となった女から理想の女は創りだされる。

J・J・ルソーはピグマリオンを主人公とする短い劇を書いているが、そこでは女性に対する嫌悪ではなく女性を創造するという側面の方が強調されている。ルソーのピグマリオンは完璧な女性像を創り出そうとする芸術家であり、自然以上の美を生み出すことができたおのれの技を誇り彼は次のように言う。

おお、ガラテ！（中略）ヴィーナスでさえおまえのように美しくはない。（中略）自然のなかにこれほど美しいものが現れたことはけっしてない。わたしは神々の仕事を超えた……。<sup>6)</sup>

とはいえ「おまえには魂（*âme*）が欠けている。おまえの姿（*figure*）にはどうしても魂が必要」<sup>7)</sup>だと考えるピグマリオンは女神に対して次のように呼びかける。

天上なるヴィーナスよ！あなたによって万物はみずからを維持し、たえまなく子孫を残していくのです。ああ！あなたの均衡はどこへ行ったのか。あなたの溢れ出る

力はどこにあるのか。(中略)彼女にわたしの生命の半分を与えよ、必要とあらば全部を与えよ。わたしは彼女のなかで生きれば十分だ。(中略)かくも完全な典型が存在しないものを写した姿 (image 傍点引用者) であるという侮辱から、自然を救ってやれ。<sup>8)</sup>

このピグマリオンはもはや一方的に女神の助力を乞い求める存在ではない。彼の作品が自然以上の完璧な美を表現している以上、自然をこの屈辱から救い、その秩序を回復するためには、この像 (image) に魂=生命を与えるべきであると彼は主張する。ルソーはピグマリオン神話の中に人間の創造性に対する賛歌を読み込んでいると言えるだろう。ここでは、本来の神話に顕著であった女性嫌悪の契機が皆無ではないものあきらかに後退している(「若い女たち、わたしの芸術があつかましくも模倣しようとした自然の傑作よ、(中略)わたしがおまえたちを追い越してしまっただけからは、みんなどうでもよい」<sup>9)</sup>)。

したがってショーのヒギンズ教授は、女性嫌悪において神話の、しかし人間の創造性に関してはルソーの後継者であるように思われる。もとの神話において無機物の女に命を吹き込むのはピグマリオンの祈りに応えた女神ウェヌスの役割であった。

ピグマリオンは、奉献を終えて、祭壇の前に立ち、おずおずとこういった。「神々よ、すべてを与えることがおできになるなら、どうか、わたしの妻として(中略)象牙の乙女に似た女をいただけますように！」ウェヌス神は、みずから自分の祭礼に立ち会っていたのだが、彼の祈りの意味をさとると、神がそれを叶えたというしるしを与えた。炎が三度燃えあがり、空中高く尾を引いたのだ。<sup>10)</sup>

ところが近代のピグマリオンたるヒギンズ教授は、神ではなく科学と技術を頼りとする。

ウィンポール・ストリートにあるヒギンズの自宅の研究室。(中略)この隅に平らな書きもの机があり、その上に様々なものが載っている——蓄音機、喉頭鏡、ふいごのついた小さなパイプ音管が一行、ゴム管で壁のガス栓につないであるバーナーによって音を立てて炎が出るランプの火屋一式。様々な大きさの音叉数本、発声器官の断面がわかるように半分に切った人間の頭の実物大の模型、蓄音機用の蝋管が備蓄してある箱。<sup>11)</sup>



12)

イライザを生まれ変わらせるのにヒギンズが必要とするのは、音声学という科学であり音声を記録し再生するこれらのものしい機械装置である。愛の女神ウェヌスの恩恵に対して、技術力が人間の創り手として取って代わる。

## 2 自動人形

人間が人間を創造するという野望は、人間が神の息吹 (âme) を宿す存在ではなくぜんまい仕掛けの人形に過ぎないというある種の機械論的唯物論と切り離すことはできない。<sup>13)</sup> デカルトは人間の身体を機械とみなしたが<sup>14)</sup>、一世紀の後、医師ラ・メトリは人間を動物から区別するべき魂もまた物質でできたゼンマイのひとつにすぎないと主張した。

魂は運動の原動力、ないし脳髄の中の感じる力を持った物質的な一部分にすぎないのであり、これは、まごうかたなく、機械全体の主要なゼンマイとみなすことができる。<sup>15)</sup>

その結果、彼は次のような結論に至る。

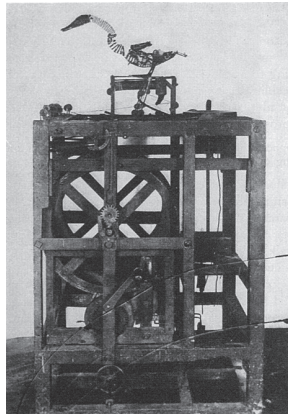
人間は機械である。また、全世界には種々雑多な様相化の与えられたただ一つの物質が存在するのみである。<sup>16)</sup>

もしそうであるならば、無機物から人間を創り出すことも不可能ではないだろう。それは唯物論と技術への信頼が結びついた近代の夢のひとつである。

人間の猿に対する関係、一番に頭のいい動物に対する関係は (中略) より多くの機械、より多くの車仕掛け、より多くのゼンマイが必要 [であるということであり]、

ヴォーカンソンにとって、かれの「笛吹き」を作るには、「アヒル」を作るよりもより多くの技術が必要であったとすれば、話す人形 (parleur) を作るためにはさらにそれ以上のものを用いなければならなかったことは疑いを容れないのである。こうした機械はもはや今日では、なかならず新しいプロメテウスの手にかかったならば不可能とみなすことはできない。<sup>17)</sup>

ジャック・ド・ヴォーカンソン (Jacques de Vaucanson 1709–1782) は十八世紀フランスの機械製作者であり、彼が製作した自動人形「笛吹き」や「消化するアヒル」は当時たいへんなセンセーションを巻き起こした。<sup>18)</sup> ラ・メトリは、彼の名を引き合いに出しながら、自動人形の中に神に代わる人間の創造的可能性 (「新しいプロメテウス」<sup>19)</sup>) を見ていると思われる。



20)

ここでラ・メトリが語っているのは人間一般を創り出すという夢であって、ピグマリオンと違い女性を創り出すという話ではない。だが以下に見るように、人間の創造性の賛美が技術信仰と結びつく時、やはり女性嫌悪という契機が浮上してくる。

生命の創造が神の御業でないとすれば、それは自然の作用、すなわち生殖である。そして、人間による人間の創造は生殖に取って代わろうとする行為であり、生殖において不可欠な女性の役割を否定するものに他ならない。

医師ラ・メトリは人間と動物の連続性を強調するため、人間の胎児も動物と同じように成長するとし、次のように述べる。

性交において両方の種 (semence) が会うことはきわめてまれであり、私はむしろ女性の種は生殖には不要であると考えたいくらいである。(中略) 私には、女性が眠っているように、どんなに淫奔であろうが、すべてをなすのは男性であるように思

われる。そうならば各部分の配列は永遠の昔から、精子 (germe) の中に、すなわち男子の精虫そのもの (ver même de l'homme) の中でできあがっているのであろう。<sup>21)</sup>

この文章を理解するには、発生に関する『人間機械論』発表当時 (1747) の知識水準を知っておく必要がある。当時はまだ発生に関して、各個体の原型が卵の中に存在すると考える古くからの前成説 (Preformationism) が有力であった。そして、オランダ人アントニ・ファン・レーウエンフック (Antonie van Leeuwenhoek 1632-1723) によって精液に含まれる精虫が発見された後、卵と精虫のどちらに原型が含まれるのかという点が争われるようになった。だが、哺乳類における卵子の存在はまだ知られていない。<sup>22)</sup> その結果、この引用にあるように、女性の種ではなく男子の精液に含まれる精虫の中に人間の原型が含まれているとする精子論的 (animalculist) 前成説<sup>23)</sup> が登場したのである。

上の引用は発生学説史におけるある段階の知見を反映している。本質的な発生に寄与するのは男性であり、女性は単に成長に必要な栄養分を与えるにすぎないとする主張はラ・メトリに特有ではなく、当時珍しいものではなかった。

とはいえ「私はむしろ女性の種は生殖には不要であると考えたい」あるいは「女性が眠ってようが、どんなに淫奔であろうが」という語句は純粹な科学的見解の表現だと言えるだろうか。ラ・メトリは生殖における女性の役割を否定しようとして、性的に女性が完全に受動的 (眠り) でも、逆にきわめて能動的 (淫奔) でも受胎結果は変わらないとする。彼が言いたいのは、生殖において本質的な貢献をなすのは男性だけだということだ。ここに挙げられている眠る女や淫奔な女といった例には、拙論「女の死と再生」で論じたような女性の性的活動に対する敵意ないし蔑視が感じられる。

また「性交において両方の種が会合することはきわめてまれ」という文言の意味するのは何だろうか。当時卵子の存在も受胎のメカニズムも知られていないのだから、受胎が生じたり生じなかったりする理由は分からなかっただろう。だが、この文言ではそれ以上のことが暗示されていると考えられる。

一七四〇年代の生物学において大きなセンセーションを巻き起こしたのはジュネーヴの博物学者アブラハム・トランブレール (Abraham Trembley 1710-1784) による次のような発見だった。<sup>24)</sup>

おのれの灰から甦る不死鳥という伝説上の存在ですらこれほどの不思議は見せてくれまい。(中略) 一匹の動物を二、三、四、一〇、二〇、三〇、四〇の部分に切断、いわば切り刻んでも、その各々の部分から同じ数だけの、最初のものとはよく似た完全な動物が再生する。これらの各々すべてをさらに同じように分割することができる。(中略) この驚くべき増殖がどの地点で止むのか見当がつかない。<sup>25)</sup>



ここで報告されている淡水性のヒドラ——当時はポリプ (polyp) と呼ばれていた——の再生という事実は、ラ・メトリの唯物論に大きな影響を与えた。彼は、ポリプはそれ自身のうちにその再生の原因を含んでいると考えたのである。<sup>26)</sup>

ラ・メトリの奇妙な文言の背後にあるのは、いわば物質的単性生殖の夢とでも言うべきものかも知れない。もし機械である人間が、神に頼ることなく自分の手で人間という機械を創り出すことができるならば、女性を必要としない、性愛とは無縁の生殖が可能になる。男たちだけで次世代を産み出せる、男だけの世界が実現するのだ。

神話によれば、ピグマリオンによって創られた彫像はウェヌスによって命を吹き込まれたのちにパポスという娘を産む。<sup>27)</sup> ピグマリオンはみずから創り出した女との間に子供をもうけたのであり、彼が嫌った女たち (の性) はそこに関与していない。理想の女を創り出そうとする欲望の本質は女性が関わらない生殖の実現にある。ラ・メトリの唯物論はその生殖から愛の女神を、すなわち性愛という超越的契機を排除しようとするのだ。

### 3 人工の女

自動人形が人間とは何であるかと問いかけるとすれば、人工の女が投げかけるのは「女」とは何かという問いである。

少なくない数の文学や映画作品に人間の手で作られた「女」が登場する。だがそれが持つ意味は、上述したヴォーカンソンの「笛吹き」や自動人形の歴史において有名な「チェス人形」<sup>28)</sup> が意味するものとは異なっている。後者がフルートを演奏するとかチェスを指すとかいった人間の能力や動きの模倣を目指しているのに対し、人工の女が再現しようとするのは端的に「女」であることである。たしかに、人工の女も喋ったり踊ったりするものとして描かれるが、重要なのは個々の機能ではなく、それらの総体としての「女」であることそのものである。逆に言えば、「女」であることが、フルートを吹くとかチェスをするのと同じ再現されるべきひとつの「機能」だということだ。人工の女をめぐる想像力の世界では、必ず製作者は男として登場する。だからといって、男の製作者と「女」という被製作物が常に対になっているということは、自動人形製作者がほぼ男性であったという歴史的事実の単なる反映であるとは言い切れない。いったい作り手の「男」として模倣されるべき機能「女」とは何なのだろうか。

おそらく文学作品に登場する人工の女のうちに最も知られているのは、オッフェンバックのオペレッタの原作であり、バレエ作品『コッペリア』の源となった E. T. A. ホフマンの短編小説「砂男」のオリンピアであろう。

この物語の中では、主人公ナターナエルを取り巻く登場人物のうち、父と母だけが名前を持っていない。他の人物は悪漢コッペリウス＝コッポラや自動人形オリンピアさえ固有の名前で呼ばれるのに、父と母だけがあたかも父たるもの、母たるものそれ自体

であるかのように単に「父」、「母」と呼ばれる。そしてナターナエルはかれらの「子」なのである。

「子」であるナターナエルは、もしコッペリウス＝コッポラの介入がなければ、親友ロータルの妹クララと結婚し、みずからもまた「子」を設けたことであろう。それは、ナターナエルの死後、別の男と結婚して子をなしたクララの描写が暗示している（「彼女はやさしそうな夫と手を取りあって、瀟洒な別荘の門口に腰をかけ、そのまえでは二人の元気な男の子が遊んでいたような」<sup>29)</sup>）。だが、女性を媒介とする人間の再生産過程はコッペリウス＝コッポラの介入によって攪乱される。「母」は再生産の場である家族の危機を察知するが「父」はかれ（ら）の誘惑に逆らうことができない（「ある晩、父が黙りこみ、母が悲しそうなを見て、きょうは砂男が来るかと察しがついた」<sup>30)</sup>）。父はその誘惑に身をさらした結果破滅することになるが、その出来事がなにか技術的なものに関係していることが暗示される（父の戸棚には「ありとあらゆる奇妙な器具があたりを並んでいる」<sup>31)</sup>）。この誘惑はナターナエルの代になってスパランツァーニ教授<sup>32)</sup>の一層進んだ技術をもって繰り返され、今度は完全に成功する。というのは、ナターナエルが子を産まない「女」オリンピアに恋をし、女性を媒介とする再生産過程から完全に脱却するからである。

この物語のとりわけ印象的なモチーフである眼玉をフロイトが論文「不気味なもの」の中で「去勢不安」と結びつけたことはよく知られているが、むしろこのように考えればより自然な解釈が可能となる。眼が命あることの証だとすれば、ナターナエルの心がクララから離れるにつれその目は輝きを失う（「ナターナエルはクララの目をのぞきこむ。だがそこから親しげに彼を見ているのは、死神だった」<sup>33)</sup>）。男が「女」に恋をするのは、つまり「女」が魂をもつ存在だと認めるのは視覚を通してである。ナターナエルにそれが起きたのは、「眼ん玉」を売りつけに来たコッポラから望遠鏡を手に入れ、向かい側のスパランツァーニ教授宅にいるオリンピアを眺めた時のことであった。ナターナエルは技術的に拡張された視覚（眼鏡、望遠鏡、「眼ん玉」!）<sup>34)</sup>の中で技術的に模造された「女」を発見する。ゲーテの場合と同様<sup>35)</sup>、ホフマンにおいても望遠鏡は技術による誘惑の象徴である。

オリンピアの目からしっとりと月の光がかがやきでてくるように思えてきた。まるでいまはじめて視力に灯がともったかのようだ。まなざしがしだいに生気を帯びて、きらきらときらめく。ナターナエルは窓辺に釘づけになったまま、この世ならぬ美しさにかがやくオリンピアを凝視しつづけた。<sup>36)</sup>

だがもちろん、ラ・メトリが魂はゼンマイであると主張したのと同様、眼玉はコッポラが売り歩く部品に過ぎない（「だがきれいな目ん玉もあるぞ！」<sup>37)</sup>）。「女」が生きているか



どうか、ただの機械ではなく魂をもつ存在であるかどうかは、男が彼女に恋をするかどうかにかかっている。これは、はるか後になって機械が知性を持つかという問題に関してアラン・チューリングが提唱したテストにとてもよく似ている。

「砂男」は男女両性に基づく生殖と技術による人間創造が衝突する物語だと言えよう。ラ・メトリが誇らしげに掲げた創造性の理想が、ここでは逆の立場から悪魔的な技術による誘惑の物語として描き出されている。そう考えれば、フロイトが目玉を「去勢不安」と結びつけたのも納得できる。彼が扱うすべての問題領域が生殖の場である家族から生じる以上、彼が家族の立場にたった解釈をおこなうのは当然だろう。それを破壊されることは、去勢、すなわち生殖力を奪われるのに等しい。

ところで、ホフマンの物語に限らず、人工の女をめぐる物語では常に二種類の男たちが登場する。一方には男性のもつ創造力の代表者としての「女」の製作者が、他方にはその「女」に恋をする男たちが存在する。技術が神となった世界で、技術者がウエヌスの代わりに務めるのはある意味当然だろう。とはいえ、この男たちの二分化は神と技術の交代以上のことを意味しているのではないだろうか。

#### 4 男性同盟

ここであらためて女の獲得をめぐる男性同士の関係について考えてみたい。筆者は「性・所有・共同体」という副題を持つこの一連の論文を、シラーの詩「喜びに寄す」から次のような詩句を引用することで始めた。<sup>38)</sup>

ひとりの友の友となるという

大きな企てに成功した者、

優しい女を獲得した者は、

その喜びを共にしよう。

(中略)

そして、それをなし得なかった者は

泣きながらこの同盟から立ち去るがよい！

ここで歌い上げられているのは女を獲得することに成功した男たちの同盟であり、女を獲得することに失敗した男は「泣きながらこの同盟を立ち去らねばならない。女を所有することが成員の条件でありながら、女自身は決してそれに属さないこの同盟は、現代の言葉を用いるならホモソーシャル (homosocial) な結合と言えるだろう。

イヴ・K・セジウィックはルネ・ジラルルの三角形的欲望の理論<sup>39)</sup>に依拠しながら男性相互間、友あるいはライバルの間の欲望のあり方を分析した。『男同士の絆』に含まれ

るディッケンズの作品を分析した章では、リジーという女性をめぐる、ジェントルマン階級に属するユージンと貧民出身の教師ブラドリーが織り成す関係が問題となる。

ブラドリー・ヘッドストンの場合、〔知識の獲得や合法的結婚によって〕リスペクtableな階級に入ろうとすると、精神の分裂や不安や苦痛、身体を自由を奪うほどの自意識過剰に耐えなければならず、異性愛を結ぼうとしても辛い思いをするだけである。ところが上の階級では状況はかなり違っている。(中略) ユージン・レイバーンは彼女に対して何の目的もっていない。(中略) ユージンは自分を小川に漂う小さな木の葉に重ねる。(中略) ところがユージンの意思のなさは、必死になって相手を捕まえようとするブラドリーの意思の力より、はるかに強力だ。それはひとえに、川の力強く「自然な」流れが支配階級の男性の権力に流れ込み、労働者階級の女性を搾取する彼らの力を膨らませ続けるからである。いかにリジーが意志の強い、独立した人間であろうと、そして弱く受動的なのは彼のほうであろうとも、彼女を破壊させるのにユージンは決意する必要はなく、ましてや計画を立てる必要もない。<sup>40)</sup>

ホモソーシャルな結合にあっても男性同士の立場は決して対等ではない。資本主義社会においては、あらゆる財に対する関係と同様、女性との関係においてもその階級的立場によって「獲得」の可能性が左右されるだけでなく、関係自体が変わってくる。

なぜ彼(ブラドリー)は、リジーに対して憎悪に満ちた恐怖を感じるのか。それは、彼自ら繰り返している通り、自分が自分から「引き離される」という恐怖、つまり、これまで蓄積してきた力が、彼女の文盲で無力な茫漠たる無の空間へ吸い取られてしまうのではないかと、との不安からである。しかしながら、父権社会で自分の立場を確立するためには、一時的に自らを女性——無力な数とり札にすぎない存在——に委ねなければならないのだ。それを恐れている彼は、(中略) ナルシスティックな関係にある男たちに女として扱われ、女とみなされるよりほかない。<sup>41)</sup>

男性同盟の中で地位を確立するためには女性を「獲得」しなければならないのだが、階級的に不利な立場にある男にとってそれはある意味不可能な要求である。欲望とは常に他者の欲望であるという理論にしたがえば、被支配階級の男性は支配階級の男性が欲するものをみずからの欲望の対象とするのだが、同じ財を争う戦いにおいて彼に勝ち目があるはずがない。さらに、上の引用にあるように、この戦い自体が男性同盟における彼の地位を危うくすることになる。

女性の「獲得」は男性同盟への加入条件であるが、同時にそれは男性同盟の内部を分化し階層化を引き起こす要因なのである。

## 5 民衆の女神

そのように考えると、人工の女をめぐる二種類の男たちの存在は、女性の「獲得」をめぐる男たちの階級的差異の反映であると解釈することができる。

次のふたつのイメージを見較べてほしい。



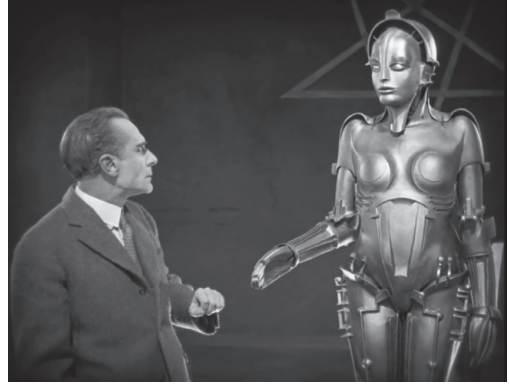
左側は言わずと知れたドラクロワの『民衆を導く自由の女神 (La Liberté guidant le peuple)』(1830)であり右側はフリッツ・ラング監督(脚本テア・フォン・ハルポウ)のドイツ映画『メトロポリス』(1927)の一シーンである。七月革命で民衆の先頭に立つ女性(人格化された「自由」と、労働者たちの叛乱を率いる女性マリアとの相似はあまりにも明らかだ。これらふたつのイメージは、群衆が政治的な力として登場する時代において、女性表象が持つ意味を明瞭に証言している、ただし初めは革命として、次は茶番として。

ふたつの作品の間には一世紀の時間が横たわっており、ラングの作品で労働者たちに与えられたのは偽りの女神である。このマリアは、資本家フレーダーゼンが技術者ロートヴァング(ホフマンのコッポラとスパランツァーニ教授にあたる)に命じて作らせた人造人間であり、労働者たちはナターナエルと同様、欺かれた恋によって破滅的な叛乱へと導かれていく。

労働者たちが人造人間マリアを欲望するのは、生身のマリアが資本家フレーダーゼンの息子フレーダーの恋人だからである。貧乏教師ブラドリーがリジーを、彼女がジェントルマン階級に属するユージンのものであるがゆえに欲望するように、労働者たちは資本家の欲望の対象を欲望する。ただし、厳しい階級対立において彼らに与えられるのはオリジナルの女性ではなくそのコピーでしかない。ホフマンの悪夢がここでは欺かれ失敗した革命の物語に変容する。

労働者たちは機械に苦しめられ、機械に欺かれる。しかし、ふたつの機械は同じでは

ない。地下世界の工場に置かれた威圧的な外観をもつ巨大な機械は労働者を過酷な労働に駆り立て、苦しめる生産装置である。労働者はそれにしがみつき、そのテンポに振り払われまいと必死になる。それに対して、機械の女マリアは「女」であること自体を目的としている。その姿は優美で、女の皮膚さえまたとえばその機能をまっとうすることができる。この機械の目的は誘惑し、男たちの欲望を操作することにある。人工の女は、技術による誘惑を最も端的に表現した機械であろう。



技術による誘惑を階級闘争に落とし込んで表現したのが人造人間マリアである。ホフマンの人形オリンピアがそうであったように、マリアもまた誘惑と瞞着の道具であり、欲望の偽りの対象として描かれている。それによって、神話的な起源（自由の女神）を持つ叛乱の欲望が、扇動され操作されることになる。

人々を労働に従事させるための機械はその機能を形態として表現している。だが誘惑するための機械は形態そのものにその機能がある。機能が「女」とあるということはそういうことなのだ。工業デザインの歴史を緋けば、大量消費時代以降の機械が、誘惑するための形態を備えるようになったことが分かるだろう。

\*

ヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』も生身の女を捨てて人造人間に恋をする男の物語である。そこにはこの種の物語の前提をなす女性嫌悪もしっかりと書き込まれている（「この女から生命を奪っても、この女の陰に籠った、不透明な、策を弄する、物を狭く限る、憐れむべき凡庸性は奪いとれないでしょう」<sup>42)</sup>）。

とはいえこの作品は、ホフマンからほぼ七十年の時を経て、時代の寵児「メンロパークの魔術師」トーマス・エジソンを中心的な登場人物に据える。人工の女ハダリーの内部構造が詳細に描写されることから分かるように、技術に対する姿勢はホフマンよりはるかに共感的である。



プロメテウスから伝えられたこの火花は、全く魔法の杖のようなこの棒のまわりを、こちらの思い通りに走り廻って、両方の乳房の間に垂直に置いてあるこの磁石に作用して呼吸運動を起こすのです。<sup>43)</sup>

このようにヴォーカンソンばりの機械構造の説明が延々と続く。最後に、もうひとりの主人公である恋する男エワルド卿は感に堪えかねたように叫び、そしてエジソンは答える。

—魔法使いさん、私はもう、私の周囲で起こっている謎のような出来事の鍵を見つけのをおきらめました。万事あなたにお任せ致します。

—それではここに「眼」がありますが！（と電気学者は小箱のばねを押しながら言った。）<sup>44)</sup>

つまり、エワルド卿は騙されたのではなく何もかも承知の上で人工の女に恋をしたのだ。それは、技術が「女」という機能の再現に、「女」に眼＝魂を与えることに完全に成功したことを意味する。性をまとう機械である人工の女にとって重要なのは内部の歯車ではない。視覚（「眼」）に与えられる形態こそがその核心である。

興味深いことに、ホフマンとリラダンの作品を比較すると二種類の男同士の関係が異なる様相を呈していることに気づかされる。『砂男』において、ナターナエルはコッポラによって欺かれた結果恋に陥ちる。それは欺く者と欺かれる者との関係である。ところが、エジソンはコッポラのような悪魔的な誘惑者ではない。エジソンとエワルド卿の間、製作者と恋する男の間には「女」に関する一種の契約あるいは共犯関係のようなものが成立していて、エジソンは「女」の内部構造を担当し、エワルド卿はあくまでその表層にとどまろうとする（「万事あなたにお任せ致します」）。「女」を欺瞞として拒絶するか、あるいは模造であることを承知のうえで受け入れるか。ホフマンとリラダンの間に見られるこの違いは何を意味しているのだろうか。

リラダンの物語はホフマンとはまったく別の見通しを語っていると言えよう。その世界には欺く者も欺かれる者もない。したがって欲望が本来誰のものであるかも問題ではない。もし技術が十分な発達を遂げ、すべての男たちが「理想の女」を手に入れることができる世界が到来すれば、その時はピグマリオン神話に隠されていた密かな夢、ラ・メトリが語った男たちの創造力の頂点、男と「理想の女」だけの世界が実現するだろう。

ミシェル・カルージュは、人工の女ハダリーが船火事によって海に沈んだ顛末を語りながら次のように言う。

死も生も知らないハダリーは、いわんや海の苦しみ (mal de mer 船酔い) など知るよ

しもない、いや、より正確には産みの苦しみ (mal de mère) など。母なしで生まれたハダリーが、いわんや母になることなどはあり得まい。女のグループに加わることはないのだ。ハダリーは独身者機械 (machine célibataire) のままである。<sup>45)</sup>

「独身者機械」とは、カルージュがマルセル・デュシャンの作品「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」から啓示を受け、カフカの「処刑地にて」に登場する怖るべき機械を手掛かりに展開した概念である。それは次のようなことを意味している。

女体は神の御業であり、神の命令を保有している。楽園の時代に発布された、愛せよとの命令と、殖やせとの命令を。(中略) 将校(「処刑地にて」の登場人物……引用者)が独身者の象徴として、神の戒律を忘れ、それをなんの思慮もなく穴のなかに投げ捨てると、その瞬間、両者ははじめて撞着をおこし、非道だとみなされるようになる。以後、神の意思は理解も遂行もされなくなり、女もまた理解されなくなる。なぜなら男にとって女は、自然界における神の謎の頂点なのだから。女にとっての男もまたしかりである。愛と生殖の拒否は、男、女、そして両者の裡にある神秘の破壊を同時にひき起こす。<sup>46)</sup>

カルージュは独身者機械とは「数少ない、おそらくは現代固有の神話のひとつ」<sup>47)</sup>だと主張する。言うまでもなく、機械はそもそも独身者の (célibataire) である。機械は生殖とは無縁で、性を必要としない。独身者機械とは、男たちに生殖とは無縁な愛の(あるいはもはや愛とも無縁の)エクスタシーをもたらすという意味で、独身者の(ための)機械でもある。

彼がこのように書いて以来、たしかにこの神話は、技術的發展を遂げた社会においては進展する一方だと思われる。ベンヤミンは複製技術の発達が発達した芸術のアウラを奪ったと指摘したが、だからといって人々が芸術の消費をやめたわけではない。「女」の複製についても同様である。<sup>48)</sup> 映像として複製され流通する「女」のイメージは、ますます精緻になり、大量かつ安価に提供されるようになった。それは確実に愛と生殖のあり方を変えつつある。たしかにわれわれはまだ「理想の女」、女性の完全なアンドロイドを手に入れたはいない。だが、この大量に製造される女の像もまた、いやまさにこれこそが、両性の「神秘」が破壊されてなお生き残る「民衆の女神」なのかも知れない。<sup>49)</sup>

## 6 女の像

リラダンの女神もまた仮像である以上、ある意味で男を騙してはいる。それにもかかわらず男は彼女を愛さずにはいられない。次はニーチェ『悦ばしき知識』の一節である。



ひとひとが一人の若者がある賢者のもとへ連れてきて、言った、「見てください、これが女たちのため墮落させられた者です」と。賢者は首を振って、微笑した。「男たちこそ——と彼は叫んだ——女どもを墮落させるものだ。女性の欠陥のすべては、男性がこれを償い矯正しなければならないのだ。——なぜとって男が勝手に女性の像をつくり上げ、女性はこの像をモデルに自分を形づくるからだ。」——「あなたは女に対して親切すぎる——とまわりにいた者の一人が言った——、あなたは女というものを知らない！」(中略) 群衆のなかのもう一人が叫んだ、「われわれは女たちをもっとよく教育せねばならぬ！」——「われわれは男どもをこそもっとよく教育せねばならないのだ」、こう賢者は言って、例の若者についてくるようにと目配せした。——けれど若者は彼について行かなかった。<sup>50)</sup>

男たちが女の像を造り上げ、女たちは女の像に合わせて自分を作るのだとすれば、現実の女たちは女の像の像(模造)である。ハダリーこそが女の像(Bild=image)であり、男たちがそれを愛するのは不思議なことではない。一方、オランピアやマリアが男たちを欺くとすれば、それは男たちが自分で自分を欺くのであり、男たちの愛はひとつの自己欺瞞である。

\*

ニーチェは一般的にミソジニックな哲学者に分類されるだろう。不幸な恋愛経験を反映した彼の女性像が否定的であることは確かだが、では次のような場合、なにが否定されていると言うべきだろうか。

真理は女である、と仮定すれば、——どういうことになるか？ すべての哲学者は、彼らがドグマティカー(独断論者)であったかぎり、この女をうまく理解できなかったのではないかという疑いも、もっともなことではなかろうか？<sup>51)</sup>

よく知られた『善悪の彼岸』序文の書き出しである。ここで否定されているのは、哲学者なのか、女なのか、真理なのか。

真理が女に喩えられる差し当たりの理由ははっきりしている。哲学者が「真理を愛する者(Philo-soph)」である限り、真理は哲学者の愛人である。男が女をうまく理解する(sich auf etwas verstehen)ことが必要のように、哲学者は「真理をうまく理解」しなければならない。だが彼らがドグマティカーである限り、不器用な男が女を理解できないように、彼らは真理を理解できないだろう。

ここで重要なのは「真理を理解する」がdie Wahrheit verstehenではなく、sich auf die Wahrheit verstehenであることだ。この再帰表現は何かの扱いがうまい、何かと巧みにつきあうことを意味している。真理は女性と同様、うまく扱わねばならないものなのだ。

「哲学者たち」がニーチェにとっての仮想敵であるプラトン主義とキリスト教を指しているのであれば、彼らが非難されているのは間違いない。だが、そのために真理はどのようなものと考えられており、女性との類比はなぜ必要なのだろうか。ここでは通常の手順とは違って、女性像からニーチェの真理論を導くのではなく、真理の像からニーチェの女性観をたどることにしよう。

『悦ばしき知識』序文にはこうある。

われわれの将来に関していえば、二度とあのエジプトの若者の轍を踏むことはまずないであろう——夜中に神殿を乱し、彫像を抱擁し、しかるべき理由があって覆われてあるもの一切のヴェールを剥ぎ取り、裸にし、これを容赦なく明るみにさらけ出そうとするあの若者の轍を。いな、この悪趣味、この真理への意志、「いかなる犠牲をはらってでも真理を」とめざす意志、真理への愛のためのこの若気の錯乱——それがわれわれには嫌になった。(中略) 真理がそのヴェールを剥がれても、なお真理としてとどまるなどということ、もはやわれわれは信じない。<sup>52)</sup>

真理は、エジプトの女神イシスのヴェールで覆われた像として表象される。シラーの詩(Das verschleierte Bild zu Sais)に触発されたこの一節は、真理は覆われているからこそその真理なのだと言語する。したがって、そのヴェールを持ち上げようとするのは「真理を理解する(sich auf die Wahrheit verstehen)」うまいやり方ではない。



53)



54)

この序文は次のように続く。

ひょっとしたら真理とは女なのではないか。その女には自分の奥底 (Grund) を見せようとしないう理由 (Grund) がある、そのような女なのではないか。(中略) おお、このギリシャ人！ 彼らは、生きることを理解していた。そのためには、思い切った表面に、髪に、皮膚に、踏みとどまること、仮象を崇めること、形式や音調や言葉を、仮象のオリュンポス全山を信仰することが必要だったのだ。このギリシャ人らは表面的であった——深さからして。<sup>55)</sup>

イシスの像がまとっているヴェールの髪、仮象、すなわち表層にとどまることが生きることを理解すること (sich darauf verstehen, zu leben) だとニーチェは言う。だとすれば、女たちをうまく理解する (sich auf Weiber verstehen) ためには女の皮膚にとどまらねばならない。

真理への愛がヴェールを剥ぎ取りその下に隠れ (ていると思われ) た真理を我が物にしようとする暴力であるように、女性への愛もまた暴力である (「つまるところ、真理は女である。真理に暴力を加える (Gewalt antun) べきではない。」<sup>56)</sup>)。

真理を理解する (die Wahrheit verstehen) のではなく、女たちを愛する (Weiber lieben) のでもなく、真理と女はうまく扱わ (sich auf etwas verstehen) ねばならぬとニーチェは言う。なぜなら、ヴェールの下、奥底 (Grund) には何もないからだ。かれらの魅力は「表面に、髪に、皮膚に」ある。

女たちの魔力と最強の作用は、哲学者らの言葉でいうなら、「遠隔作用」つまり *actio in distans* (強調引用者。以下同様) なのだ。だがそのために、まず何よりも必要なもの——それは距離 (*Distanz*) だ！<sup>57)</sup>

だが、哲学者たちも男たちも距離を取ることを知らない。哲学者が真理を理解しようとするように、男たちは女たちを愛そうと欲する。愛とは所有欲であるにもかかわらず。

所有欲と愛、これらの言葉のそれぞれが何と違った感じをわれわれにあたえることだろう！——だがしかしそれらは同一の衝動なのに呼び方が二様になっているものかもしれぬ。(中略) われわれは全くのところ次のような事実には驚くしかない、(中略) ひとびとが男女の愛からエゴイズムの反対物とされる愛の概念を引きだした——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筈なのに——という事実、である。<sup>58)</sup>

ジャック・デリダは、愛や性的差異に関するニーチェの概念的意味作用もしくは価値が「すべて、所有化 (*appropriation sic*) の審件 (我有化、接収、把捉、取得、贈与と交換、統

御、隷属など)と名づけることができるようなものを仲介物と」していると指摘した上で、次のように言う。

あるときは、男性が捉え所有し取得するのに対して、女性は、与えること、おのれを与える (se donner) ことによって、女性なのであり、あるときは、逆に、女性は、おのれを与えつつ、おのれを何物かとして差し出し (se donner-pour)、模造し (simuler)、そのようにして所有的な統御を確保するように思われるのです。<sup>59)</sup>

彼は、この箇所付した注で先に引用した所有欲と愛に関する断章に続け、さらに『悦ばしき知識』の断章三六三(「女性は、所有物として取り去られ受け取られることを望み……」<sup>60)</sup>)を引くのだが、私はむしろ「俳優の問題について」と題された以下の断章三六一が相応しいと思う。

最後に、女性のことに触れておこう。女性の全歴史を、つらつら考えてみられるがいい。(中略)御婦人がたに催眠術をかけた医師たちに聴かれるがいい、それともいよいよとなったら彼女らを愛し、——彼女らの「催眠術にかけられ」てみるがよかろう！さてその結果はどうなるか？彼女らは——「身をまかす (sich geben)」ときにすらも何かと「振りをして見せる (sich geben)」ということ……女性とはそれほどまでに芸術的なのだ……<sup>61)</sup>

この断章は「女性は、おのれを与えつつ、おのれを何物かとして差し出し、模造し、そのようにして所有的な統御を確保する」ことについて語っている。「身をまかす」「振りをして見せる」と訳した sich geben は直訳すれば「おのれを与える (se donner)」となる。女性はたしかにみずからを所有物として差し出すが、それは所有関係を支配するために他ならない。その時女性は何物としておのれを差し出し、何を模造するのか。もちろん「女」として差し出し、「女」を模造するのである。

愛を所有関係の問題系の中に置き直せば、性は所有者と所有物という差異化された二項を作り出す。そして、女はみずからを与えることを演じ、男は女を所有したと信じる。だが、それが演技(表面、髪、皮膚)である以上、完全な所有が果たされることはない。だからこそ、男たちは女の像を刻むのだ。人工の女は完全なる所有が可能な対象である。男たちがみずからを欺いてまで人工の女を欲するのは「女」を模造する女性たちの支配から逃れるためである。

こう考えると、生殖と無縁の、女性に頼らない共同体を技術的に作り上げるという男性たちの欲望は、愛という名の所有欲が辿りつく最終地点だと言うことができよう。この所有欲は女性に向けられるものでありながら(「優しい女を獲得した者は、その喜びを

共にしよう」)、にもかかわらず女性を対象とする限り決して完遂されることはない。この、たぶんに滑稽で痛々しいジレンマの中から女の像、人工の女が生まれてくるのである。

男性の愛は、実に所有しようとする意欲であり、諦めや放棄などではない。だが、所有の意欲は、いつでもその所有がはたされると同時に終わりをつける……<sup>62)</sup>

言い換えれば、所有欲と無縁の愛は完全な所有が果たされて初めて始まる。『砂男』でナターナエルがオリンピアと踊るシーンは破滅への前奏曲であった。それからおよそ一六〇年の後発表されたフェデリコ・フェリーニ監督の映画『カサノヴァ』の最終場面、生涯にわたる女性遍歴の末に年老いた主人公が回想するのは他の誰でもない自動人形ロザルバ (Rosalba = rosa alba 白い薔薇) とのダンスである。そこでは、生身と人工の区別はもはやつかない。人工の女へ捧げられる愛は完全な所有が果たされてのちの欲望、もはや愛と呼ぶのも適切ではないような何かであろう。



## 注

- 1) Bernard Shaw, *The Works of Bernard Shaw. Androcles and the Lion. Overruled. Pygmalion*, London: Constable and Company, 1931, pp. 228. (バーナード・ショー『ピグマリオン』小田島恒志訳、光文社文庫、2013年、82頁以下。)
- 2) オウイディウス『変身物語(下)』中村善也訳、岩波文庫、1984年、73頁以下。
- 3) 「女の死と再生 ——性・所有・共同体Ⅱ——」、*Odysseus* 東京大学大学院総合文化研究科地



域文化研究専攻紀要、第 19 号 (2014)、2015 年、67-86 頁、とくに第二節。

- 4) オウイディウス、73 頁。
- 5) 同上、74 頁。
- 6) Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. tome II*, Paris: Gallimard, 1961, p. 1226. (「ピグマリオン 音楽つきの劇」松本勤訳、『ルソー全集 第十一巻』、白水社、1980 年、160 頁。訳文を借用した。以下同様)
- 7) *ibid.*, p. 1227. (同上、162 頁。)
- 8) *ibid.*, pp. 1228. (同上、164 頁以下。)
- 9) *ibid.*, p. 1225. (同上、158 頁。)
- 10) オウイディウス、75 頁以下。
- 11) Shaw, p. 214. (ショー、49 頁。)
- 12) アンソニー・アスキス、レスリー・ハワード監督、バーナード・ショー脚本、イギリス映画『ピグマリオン』(1938) より。
- 13) 機械論と自動人形の関係については次の論文に多くを負っている。三枝桂子「18 世紀ヨーロッパの自動人形と機械論の関係」、文化交流研究会『文化交流研究』9 号 (2014)。
- 14) 「私は、身体を、神が意図してわれわれにできる限り似るように形づくった土の塑像あるいは機械にほかならぬと想定する。」〔Descartes, *Œuvres et lettres*, Paris: Gallimard, 1953, p. 807. (デカルト、伊東俊太郎・塩川徹也訳「人間論」、『デカルト著作集 4』白水社、2001 年、225 頁。)]
- 15) La Mettrie, *L'Homme-machine, Œuvres philosophiques tome I*, Fayard, 1984, p. 105. (ド・ラ・メトリ『人間機械論』杉捷夫訳、岩波文庫、1932 年、101 頁。)
- 16) *ibid.*, p. 117. (同上、119 頁。)
- 17) *ibid.*, p. 109. (同上、108 頁。訳文を一部変更した。)
- 18) 「一七三五年パリに到着した時、ジャック・ド・ヴォーカンソンは二十六才であった。彼は当時の哲学的思潮に影響され、生命を人工的に創り出そうと試みたと考えられる。(中略) 企画書の説明によると、彼の人工のアヒルは〈金メッキされた銅製で、飲み、食べ、ガーガー鳴き、水をはね散らかし、生きたアヒルのように餌を消化する〉とされている。」〔Alfred Chapuis, Edmond Droz, *Automata A historical and technological Study*, trans. by Alec Beid, Neuchatel (Switzerland): Éditions du Griffon, 1958, p. 233.〕
- 19) Vgl. Eva Kormann, Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie. In: Hrsg.v. Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
- 20) Chapuis, Droz, p. 234 より。
- 21) La Mettrie, p. 114. (ド・ラ・メトリ、114 頁。訳文を若干修正した。)
- 22) 哺乳類の卵子を発見したのはドイツ人、カール・フォン・ベア (Karl Ernst von Baer 1792-1876) とされている。筑波常治『生命科学史』放送大学振興協会、1985 年、149 頁以下参照。『人間機械論』の邦訳では œuf が「卵子」(112 頁)と訳されているが、これは他の動物の卵との類推によって用いられたもので現在言うところの卵子を意味していない。
- 23) 精子論的前成説については筑波、144 頁以下。また、Clara Pinto-Correia, *The Ovary of Eve*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1997 (クララ・ピントーコレイア『イヴの卵』佐藤恵子訳、白楊社、2003 年)には前成説における卵子論と精子論の対立について詳しく述べられている。
- 24) トランブレーの発見については、Clara Pinto-Correia, pp. 166. (クララ・ピントーコレイア、173 頁以下。)



- 25) Abraham Trembley, *Mémoires de l'Académie des Sciences*, 1741, (Ed. orig. in-4°), pp. 33–34. From: Aram Vartanian, Trembley's Polyp, La Mettrie, and Eighteenth-Century French Materialism, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 11, No. 3 (Jun., 1950), p. 259.
- 26) Aram Vartanian, p. 270.
- 27) オウイディウス、77 頁。
- 28) ヴォルフガング・フォン・ケンペレン (Wolfgang von Kempelen 1734–1804) が製作したチェスを指すトルコ人の人形。台の中に人が隠れていたと考えられるが、当時の観客には「思考」の模倣として受け取られた。
- 29) E. T. A. Hoffmann, *Poetische Werke. Nachtstücke*, Berlin: Walter de Gruiter & Co., 1957, S. 44. (ホフマン「砂男」、『砂男／クレスベル顧問官』大島かおり訳、光文社、2014 年、81 頁。)
- 30) *ibid.*, S. 7. (同上、16 頁。)
- 31) *ibid.*, S. 9. (同上、20 頁。)
- 32) 作中でも言及されているように、物理学教授という設定のスパランツァーニ (Spalanzani) は実在のイタリア人生物学者 Lazzaro Spallanzani (1729–1799) と同名であるが、それはこの物語が機械と生殖に関わるものであることを暗示しているのかも知れない。生物学者スパランツァーニは技術的に拡張された視覚 (顕微鏡) の時代において微生物の自然発生を否定する実験をおこない、卵子論的前成説の支持者であった。cf. Clara Pinto-Correia, pp. 60. (クララ・ピント-コレイア、70 頁以下)。
- 33) E. T. A. Hoffmann, S. 23. (ホフマン、47 頁。)
- 34) Vgl. Frank Wittig, *Maschinenmenschen*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997, S. 68ff.
- 35) 技術的に拡張された視覚 (望遠鏡) による恋はゲーテの作品にも跡を残している。石原あえかによる指摘「彼の作品登場人物は (中略)、レンズの向こうに愛する人の返答を期待するがゆえに、相手が確かに気づき、返答してくれたのを見た、と信じる (傍点引用者)」。[同、『科学する詩人ゲーテ』慶應義塾大学出版会、2010 年、135 頁。]
- 36) E. T. A. Hoffmann, S. 28. (ホフマン、56 頁。)
- 37) *ibid.*, S. 26. (同上、53 頁。)
- 38) 「略奪と陵辱——性・所有・共同体 I——」、*Odysseus* 東京大学大学院総合文化究科地域文化研究専攻紀要、第 18 号 (2013)、2014 年、9 頁以下。
- 39) 「虚栄心を持った男がある対象を欲望するためには、その対象物が、彼に影響をもつ第三者によってすでに欲望されているということを、その男に知らせるだけで十分である。」[René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Bernard Gasset, 1961, p. 16. (ルネ・ジラルール『欲望の現象学』古田幸男訳、法政大学出版会、1971 年、7 頁。)]
- 40) Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia UP, 1985, p. 171. (イヴ・K・セジウィック『男同士の絆』上原早苗他訳、名古屋大学出版会、2001 年、260 頁以下。)
- 41) *ibid.*, p. 169. (同上、258 頁。)
- 42) Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard, 1986, p. 967. (ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』齋藤磯雄訳、東京創元社、1996 年、367 頁。)
- 43) *ibid.*, p. 910. (同上、267 頁。)
- 44) *ibid.*, p. 945. (同上、329 頁。)
- 45) Michel Carrouges, *les machines célibataires*, Paris: Chêne, 1976, p. 115. (ミシェル・カルージュ『独身者機械』新島進訳、東洋書林、2014 年、171 頁。)
- 46) *ibid.*, p. 47. (同上、64 頁。訳文を一部変更した。)
- 47) *ibid.*, p. 48. (同上、65 頁。)

- 48) 「以後女性は、産業労働と社会の大衆化にともなって、〈大量生産品〉となり、その〈自然〉の特質——女性的本質、女性の本性をただ生命の再生産とのみ規定すること——を失うと同時にその詩的アウラ、昇華された理想化としての美、ダンテのベアトリーチェをとり巻いていた美を失うのである。(中略) また、美学的側面としては、女性の身体の新しい想像域——虚構の身体——が素描されることになる」〔Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, Paris: Galilée, 1984, pp. 113. (クリスティーヌ・ビュシ＝グリュックスマン『バロック的理性と女性原理 ボードレールからベンヤミンへ』杉本紀子訳、筑摩書房、1987年、57頁。)〕
- 49) cf. Julie Wosk, *My fair Ladies: female robots, androids, and other artificial Eves*, New Brunswick: Rutgers UP, 2015, Chap. 6. Dancing with Robots and Women in Robotics Design.
- 50) Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Hrsg. v. Giorgio Colli,azzino Montinari, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter, 1980, S. 427. (『ニーチェ全集 8 悦ばしき知識』信太正三訳、ちくま学芸文庫、1993年、140頁以下、断章六八。ただし Bild の訳語を「姿」から「像」に変更した。)
- 51) Nietzsche, Bd. 5, S. 11. (『ニーチェ全集 11 善悪の彼岸 道徳の系譜』信太正三訳、ちくま学芸文庫、1993年、11頁。)
- 52) Nietzsche, Bd. 3, S. 351f. (『悦ばしき知識』、16頁。)
- 53) Auguste Puttemans, statue d'Isis déesse de la Vie (1922).
- 54) Isis, Queen of Heaven. In: Manly Palmer Hall, *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*, The Philosophical Research Society, Los Angeles, 1947, p. XLV.
- 55) Nietzsche, Bd. 3, S. 352. (『悦ばしき知識』、17頁。訳文を一部変更した。)
- 56) Nietzsche, Bd. 5, S. 155. (『善悪の彼岸』、225頁、断章二二〇。訳文を変更した。)
- 57) Nietzsche, Bd. 3, S. 425. (『悦ばしき知識』、136頁、断章六〇。訳文を一部変更した。)
- 58) *ibid.*, S. 386f. (同上、78–80頁、断章一四。訳文を一部変更した。)
- 59) Jacques Derrida, Question du Style In: *Nietzsche aujourd'hui?*, Centre Culturel International de Cesisy-La-Salle, Inédit, 1973, p. 271. (ジャック・デリダ「尖鋭筆鋒の問題」森本和夫訳、『ニーチェは今日?』、筑摩書房、2002年所収、291頁。訳文を一部変更した。)
- 60) Nietzsche, Bd. 3, S. 610. (『悦ばしき知識』、420頁。)
- 61) *ibid.*, S. 609. (同上、417頁、断章三六一。)
- 62) *ibid.*, S. 612. (同上、421頁、断章三六三。)