

ヤン・シュヴァンクマイエルの映像作品
における「触覚」の分析的研究
——《夢》《存在の境界》《言葉》を中心に——

遠藤 琴美

目次

はじめに.....	4
-----------	---

第1章 序論

第1節 研究目的・意義（先行研究と研究の着眼点について）.....	11
第2節 論文の構成と概要.....	23

第2章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《触覚》——「肉片の恋」における言語論的連合作用と芸術的異化作用について——

はじめに.....	25
第1節 シュヴァンクマイエル作品における《触覚》の重要性.....	26
第2節 「触覚」について.....	29
第3節 西洋における《触覚》表現.....	40
第4節 言語論とシュヴァンクマイエル.....	42
第5節 ロシア・フォルマリズムと〈異化作用〉.....	44
第6節 シュヴァンクマイエルとアルチンボルド.....	48
第7節 疑似《触覚》.....	52
第8節 「肉片の恋」——シュヴァンクマイエルの《触覚》表現方法.....	54
第9節 アンチ現代文明——反抗.....	56
おわりに.....	57

第3章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《夢》——『アリス』の《夢》と《現実》について——

はじめに.....	60
-----------	----

第1節	ルイス・キャロルと『不思議の国のアリス』	61
第2節	アリスが見た《夢》——夢は現実、現実は夢	62
第3節	『アリス』冒頭	65
第4節	『アリス』の〈部屋〉——《夢》と《現実》のロジックと「形体の自然主義」	67
第5節	《現実》と《現実界》	71
第6節	『アリス』の〈トポス〉について	73
	おわりに	75

第4章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《存在の境界》——「アッシャー家の崩壊」と「幽霊宮」について——

	はじめに	78
第1節	エドガー・アラン・ポーと「アッシャー家の崩壊」	79
第2節	ポーとシュヴァンクマイエルの出会い	81
第3節	シュヴァンクマイエルの映像とナレーションについて	84
第4節	「幽霊宮」 <i>The Haunted Palace</i> について	86
第5節	「幽霊宮」とシュヴァンクマイエルの映像	94
第6節	「無機物にも知覚がある」	96
第7節	《日常》と《非日常》の曖昧性——「アッシャー家の崩壊」の構造	99
第8節	無機物とマナ (mana)	102
	おわりに	104

第5章 ヤン・シュヴァンクマイエルと言葉——「対話の可能性」と「対話の不可能性」について——

	はじめに	106
第1節	「永遠の対話」と「不毛な対話」	108
第2節	「情熱的な対話」	109
第3節	執着する「ラメラ」	110
第4節	対話の“不可能性”	113

おわりに.....	118
第6章 終章	
第1節 総括	121
第2節 結論	129
あとがき.....	132
参考文献.....	136

“Now, you will see *your* film.”

(ヤン・シュヴァンクマイエル『アリス』冒頭より)

はじめに

シュヴァンクマイエルの映像作品を初めて見たのは、日本大学法学部1年次に受講した「基礎研究」だった。それまで海外の芸術作品に対する興味、ましてやアニメーションに対する関心はあまり高くなかったように記憶しているが、一瞬にしてその世界に惹かれ、この作家のことをもっと知りたいと感じた。

また、その授業では、中島敦やホルヘ・ルイス・ボルヘス、ウラジミール・ナボコフなどを中心とした比較文学の講義が展開され、その中では、フロイトやラカンなど、精神分析学に関する文献も多く紹介された。予てより関心のあった精神分析学、それに付随したシュールレアリスム。シュールレアリスムへの感興は次第に、シュヴァンクマイエルの興味へと繋がっていった。

チェコは元来、アニメーションが有名な国である。イジー・トルンカ、ブラジスラフ・ポヤル、イジー・バルタ、ヘルミーナ・ティルローヴァーなど、数多の作家がいる中で、特にシュヴァンクマイエルに一番心惹かれたのは、彼の作品の背景にある、哲学的な思想を強く感じたからだった。

シュヴァンクマイエルに関わらず、アニメーションはトータル芸術であると言える。芸術、美術、文学、音楽、哲学、精神分析学、言語論……その中でも取り分け、シュヴァンクマイエルの芸術にはすべてが内包されている。これまで蓄えてきた諸学問をベースに、シュヴァンクマイエル芸術をトータルな視点から捉えてみたいと考えた。

筆者はかつて、日米関係、ことに《原爆》に関する文学作品の考察を

中心とした研究・分析を試みようとしていた。なぜならば、日米関係の諸問題は、常に社会科学の領域として扱われ、かつて人文科学の領域においては深く厳密に考究たことはなく、また、その成果を得たことはないと考えたからである。

社会科学的な問題を議論することについて、アントニアオ・ネグリとマイケル・ハートは『マルチチュード』の序文において次のように〈宣言〉している。

心にとどめておいていただきたいのは、本書が哲学書だということである。本書では、戦争を終わらせ、世界をもっと民主的なものにするための取り組みの例を数多く示していく。しかし、だからといって、本書に「何をなすべきか？」という問いに答えたり、具体的な行動プログラムを提示したりすることを期待しないでいただきたい。¹

社会科学的な問題を議論するとき、通常であればその具体的な解決策を提示することが期待されるが（もちろんそうではなく、研究者の興味・関心の元に展開されている考察・分析もまた、多く存在する）、人文科学的アプローチでその問題を扱う場合には、精神分析学者であるジャック・ラカンや、哲学者のジャック・デリダが、鋭い問題を提起するが結論を示そうとしなかったように、〈答え〉を提示することは、あまり意味のないことだと思われる。

なぜなら、千住博の『千住博の美術の授業 絵を描く悦び』にもあるように、「良い質問には答えがすでに含まれている」からである。「芸術とは答えの返ってこない永遠に向かう問いかけのようなもの」で、「答

¹ ネグリ、アントニオ、マイケル・ハート『マルチチュード：「帝国」時代の戦争と民主主義』（上）、幾島幸子訳（NHK出版、2005年）、23-24.

えの歴史ではなく、宇宙や神に対する質問の歴史が芸術の歴史」なのだ。

2

また、ラカンは、真理への到達や唯一解が存在するといった〈至高善〉を神経症的、つまり〈異常〉であるとし、これを禁止の対象として位置付けている。真理や唯一解だと思われているものを根拠づけ、正当化する〈答え〉は、やはり存在しないのである。

精神分析学理論の創始者でもあるジークムント・フロイトは、人は無意識によって動かされていることを発見したが、ラカンが言うところの《他者の欲望》で結び付けられている集団・組織・国家も、無意識によって動かされている。したがって、シュヴァンクマイエル研究においても、歴史的・実証的研究に加え、精神分析的、あるいは言語論的・心理学的・哲学的・文学的視点から多角的に分析する必要がある。なぜなら、精神分析学などの人文科学的視座を加えることによって、今まで《無意識》の領域に〈潜伏〉していたために、明らかにされなかった様々な側面が浮き彫りになると考えられるからである。

ミシェル・フーコーによっても示唆されている通り、精神分析学理論は依然として強い影響力を持ち、芸術や文化理解など様々な事象において用いられているが、日本では欧米諸国に比べ、その研究が遅れている。特に文化・芸術面においては、フロイトやラカンによっても比較的少数の言及しかされておらず、その解釈・展開が期待される分野であるが、これについては筆者の関心も高い。そのなかでも、フロイトから多大な影響を受けたシュールレアリストであり、チェコの映画監督・映像作家でもあるシュヴァンクマイエルの作品には、目に見える意識的なものだけでなく、その深層にある無意識的なものに注視するという精神分析的要素が随所に散在し、フロイト・ラカンのエコーが感じられ、精神分析学の研究対象としても大変興味深いと感じた。

² 千住博『千住博の美術の授業 絵を描く悦び』（光文社、2004年）、41-42.

シュヴァンクマイエルの作品や思想は、かつてフロイトがダ・ヴィンチ（「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期のある思い出」³）やドストエフスキー（「ドストエフスキーと父親殺し」⁴）の作品を精神分析的に分析・考察し、それが後世の文化・芸術論に様々な影響を与えたように、精神分析学にとっても、貢献できる研究であると考えている。それは、精神分析学が単なる精神病の一治療方法としての側面だけではなく、芸術・文学理解へのアプローチ方法として有義性を所持することの証左にもなるだろう。

さらに、シュヴァンクマイエルの諸作品に一貫している哲学・思想でもある《近代》の問題を考えることは、学際的・学問横断的であるべき研究内容であり、このような分野の研究は、単なる芸術論を超えて、比較思想、比較文学、哲学、言語論といった人文科学の専門分野にも寄与するものであり、さらに、人間や社会の在り方としての社会科学や自然科学にも貢献できる可能性を含んでいるのではないだろうか。

以上が、日本大学大学院総合科学研究科において、筆者がシュヴァンクマイエルの研究を試みたゆえんである。

さらには、大学院1年次に必修の授業であった記号論において、ソシュールや丸山圭三郎の言語論について、また、ゼミでは空海や親鸞、道元、井筒俊彦をはじめとする東洋哲学についても深く学んだことが、研究視点を広げる契機となった。

これらをベースとして、在学時に日本英語文化学会・国際文化表現学会において口頭発表をし、また、学術雑誌へ論文を投稿した。本論文で取り扱う主要テーマ、シュヴァンクマイエルにおける《触覚》《夢》《存在の境界》《言葉》の問題は、それぞれの口頭発表と投稿論文を深化さ

³ フロイト「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期のある思い出」『フロイト著作集第3 文化・芸術論』高橋義孝訳（人文書院、1969年）

⁴ フロイト「ドストエフスキーと父親殺し」『フロイト著作集第3 文化・芸術論』高橋義孝訳（人文書院、1969年）

せ、大幅に加筆・修正したものである。

博士論文を執筆するに当たり、筆者は、日本大学総合科学研究科4年次に「大学院総合科学研究科共同研究費」を利用し、2008年2月17日から3月5日まで、シュヴァンクマイエルのアトリエ訪問と文献調査のためにチェコ・プラハに滞在した。

プラハの街は世界有数の観光地であるが、シュヴァンクマイエルのアトリエがあるプラハ城近隣は、道を一本奥に入ると、観光客は足を踏み入れない、まるで何世紀が前にタイムトリップしたような物静かな場所である。

フランツ・カフカもかつて暮らしていたプラハ城のすぐ側にあるアトリエを訪ねたその日、残念ながらシュヴァンクマイエには会えなかった。いかにもチェコ人らしい、無愛想な女性が店番をしており、「写真を撮って良いか」と尋ねると、そっけなく「yes」と答えてくれた。

近年では、シュヴァンクマイエル作品のほぼすべてがDVDで見られるということもあり、日本においても彼の人気は高まっている。2007年8月にラフォーレ原宿で開催された展覧会（ヤン&エヴァ シュヴァンクマイエル展 ～アリス、あるいは快樂原則～）では、ラフォーレ原宿で開催された展覧会の中で、過去最高の入場者数を記録したという。

シュヴァンクマイエルは歌舞伎や能をはじめとして、日本の古典芸術にも強い興味と関心を示している。また、江戸川乱歩（『人間椅子』）や小泉八雲（『怪談』）の小説の挿絵も手がけ、日本において出版している。

なお、筆者はチェコ語文献を解読するに当たり、チェコ大使館で開講されているチェコ語講座を修了した。

はじめに

プラハの街並み



ヤン・シュヴァンクマイエルのアトリエ外観



プラハにて遠藤撮影

はじめに

ヤン・シュヴァンクマイエルのアトリエ



プラハにて遠藤撮影

第1章 序論

第1節 研究目的と意義（先行研究と本研究の着眼点について）

チェコの芸術家、映画監督、映像作家であるヤン・シュヴァンクマイエル（Jan Švankmajer, 1934-）については、アーティストやクリエイターとしての才能や影響力の大きさを世界が認めているにも拘わらず、その学術的・体系的な研究は、日本、また世界においても非常に遅れていると言わざるを得ない。

シュヴァンクマイエルの作品のすべては、文学的、かつ、哲学的な思想を含んでおり、その映像の中には、人間とは何か、言葉とは何かという問題、さらには、今日のグローバル社会に対する政治的発言さえも託されていると考えられる。彼の作品は、単に映像だけを楽しむ性質のものではない、と言って良い。

本研究最大の特色は、従来の芸術・文学研究に、言語論、精神分析学理論、あるいは哲学的・比較文学的視座を加え、多角的に分析・考察しようとしている点にある。

これまでのシュヴァンクマイエルについての研究は、いわゆる「評論」が中心であった。国内において学術論文と呼べるものは赤塚、佐野によって論考された僅かなものしかない。ゆえにシュヴァンクマイエル研究が学問として評価されることは少なかったと言える。また、その先行研究のほとんどは、いかにして斯様な映像が作られたかという映像技法的アプローチ、あるいはチェコの共産主義時代と彼の経歴を辿る歴史的アプローチと政治的な意図を探る影響研究が中心であった。

シュヴァンクマイエル作品についてのこれまでの主な学術的研究について、国内の数少ないシュヴァンクマイエルを扱う研究者である佐野明子は以下のように論じている。

現在では国内外において盛んに研究が行われているが、その傾向は明確に二極分化しているといえよう。一方は作品の独特な作風を評価する研究である。それはチェコ・シュルレアリスムやルドルフ二世時代のマニエリスム芸術の影響を多大に享受したシュヴァンクマイエル作品を美術史や映画史に位置づけるものであり、テキストそれ自体の特徴を抽出する作家論・作品論として評価できる。他方は作品に含まれる政治的隠喩を指摘する研究である。シュヴァンクマイエルが6つの異なる政治体制を経験し、また全体主義政権下において7年にわたり映画製作を禁止された背景を考慮にいれ、その政治的トラウマが作品に反映していると主張するものや、より広範な社会問題—たとえば消費・産業主義社会がもたらす全世界的な問題に対する異議申し立て—として捉えるものである。シュヴァンクマイエル自身がシュルレアリスムの政治的な精神指向を言明するように、作品が政治的告発の意図をもつことは明瞭であるため、これらは妥当な着眼点にもとづく論考だろう⁵。

二極分化の一つであるシュヴァンクマイエル作品におけるアニメーション技法の研究・分析については、これまで主にイギリスの映画学者・批評家であるマイケル・オプレイとカナダの映画学者であるヤン・ウーデによって論考されてきた⁶。

⁵ 佐野明子「日常のポリティクス—ヤン・シュヴァンクマイエル映画のナラティヴ—」『大阪大学言語文化学』vol. 13、2004、132.

⁶ 佐野 133.

オプレイとウーデによる研究は主に以下を参照。Michael O'Pray, "Jan Švankmajer; a Mannerist Surrealist." *Dark Alchemy: The Film of Jan Švankmajer*. Ed. Peter Hamas. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995. "The review of *The Death of Stalinism in Bohemia*" *Sight and Sound*, vol.2, issue 2 (September 1992).p.64.) Jan Uhde. "The Film World of Jan Švankmajer." *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 8(1989):195-208.

彼らがシュヴァンクマイエル作品の特徴として分析した主要なスタイルは以下の3点である。(1) クローズ・アップと超クローズ・アップにより、日常的な事物の非日常的な様相をひきだし、また事物の「触覚性」を強調する。(2) モンタージュが「可視的」であり、造形・色彩など視覚的要素を重視する。(3) 実写映像にくみあわされるアニメーション映像は、強力な過剰さを表現する作家(ジョルジュ・メリエス、ルイス・ブニュエルなど)の作品の系譜に属する。

これらはシュヴァンクマイエル作品の本質、すなわち日常的な事物を主体とする視覚優位の映像の特徴を的確に指摘するものとして評価できる。とくにウーデは、シュヴァンクマイエル作品において人間と事物は等価に扱われると指摘する⁷。

シュヴァンクマイエル作品の映像技法分析は、オプレイとウーデ以外にも、Adamec, Hames, Dryje, Cardinal らによって考察されている⁸。

二極分化のもう一つである、シュヴァンクマイエル作品における政治的隠喩とチェコの歴史的背景については、Strick, Posova, Wells, Romney らによって、これまで主に論考されてきた⁹。

⁷ 佐野 133-134.

⁸ František Dryje. “Spiklenci Slasti aneb Jan Švankmajerův Fantom Svobody.” *Film a Doba* 1-2(1997). Oldřich Adamec. “Animované filmy Jana Švankmajer.” Peter Hames. “The film experiment.” Roger Cardinal. “Thinking through things: the presence of objects in early films of Jan Švankmajer.” (以上は *Dark Alchemy: The Film of Jan Švankmajer*. Ed. Peter Hamas. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995.に所収)。

⁹ Philip Strick. “Alice.” *Monthly Film Bulletin* 658 Nov (1988):319-320. Kateřina Posová. “Byt: Nastavené zrcadlo Jana Švankmajer.” *Film a doba* 12 July (1968):352-356. Paul Wells. “Body Consciousness in the film of Jan Švankmajer.” *A reader in animation studies*. Ed. Jayne Pilling. London: J.Libbey, 1997, 177-194. Jonathan Romney, “Jan Švankmajer’s new film

1990年の長い時事諷刺映画『ボヘミアにおけるスターリン主義の終焉』をべつにすると、シュヴァンクマイエルの映画があからさまに政治的なことはめったになかった¹⁰。

Romney も言及しているように、シュヴァンクマイエルの映像作品において、あからさまに政治的な意図を含む作品は少ないと言える。しかし、その映像作品に全く政治的な色がないと言え、そうではない。作品から発せられている政治的な意趣は、(あからさまにではなく) そのほとんどが隠喩的もしくは換喩的なメッセージとして表現されていると考えられる¹¹。

シュヴァンクマイエル研究の二極分化について、佐野はさらに次のように述べている。

しかしいずれの方向にも問題点はある。前者においては、作品と現実社会との相関関係が捨象されていることである。あらゆる映画はつねに社会的コミュニケーションのなかで製作されるのだから、作品の「美学」をテキスト内に閉じられたものと捉える論考はこうした事実を見逃しているといつてよい。対照的に後者は作品の政治性を主眼におき、シュヴァンクマイエルの政治的なメッセージを解説したり強調したりするが、しかし論点を表象さ

features a Czech TV star faking orgasm while standing in a bucket of carp. Why?" The Guardian, February 14, 1997, Friday Review, p.9.

¹⁰ 赤塚若樹『シュヴァンクマイエルとチェコ・アート』(未知谷、2008年) 51. Romney 9.

¹¹ 唯一の例外と言える作品として挙げられるのが、Romney も言及している1990年に発表された短編映像作品『ボヘミアにおけるスターリン主義の終焉』であるが、これは第2次世界大戦後のソ連軍によるチェコへの(解放という名の)侵略の歴史を、粘土や写真のコラージュを用いて描いた作品であり、その冒頭において、粘土でできたスターリンの頭はメスで切開され、その中からゴットヴァルト新大統領の頭が産声とともに現れる。

れる内容に集中させる単純な社会反映論的解釈が大半を占めている¹²。

これに加えて、シュヴァンクマイエルについての先行研究全般における問題点は、従来の映像論やアニメーション研究といった学問に分類・分断され、ゆえに狭義的な解釈に縛られているという点が指摘できる。

そして両者にいえるのは、多くが個々の作品に散見される「チェコの文化的なもの」に着眼し、結果として作品全体の根源をチェコの文化や社会背景などに求めていることである。なかでも欧米の研究者はおおむね作品をまず西欧からみた「東欧」に位置づけたうえで論じており、自己のオリエンタリズム的な視点に無反省といえるだろう。またこれらは作品の「東欧性」を強調することにより、シュヴァンクマイエルをディズニー作品やハリウッド映画を批判する際の格好の参照項とする傾向が認められる¹³。

以上の観点からも、シュヴァンクマイエルの研究には、従来の映像技術的アプローチと、歴史的・政治的アプローチに加え、これまでとは異なった、広範囲な研究視点が必要であるのは明白であろう。

佐野も言及しているように、これまでのシュヴァンクマイエル研究に

¹² 佐野 132-133.

¹³ 佐野 133.

ディズニー作品と対比する論考は主に以下を参照。Maureen Furniss, "Adapting Alice." *Art & Animation*. Ed. Paul Wells. London Academy Editions, 1997, 10-13. Hames 1995. Jan Uhde. "Jan Švankmajer: The Prodigious Animator from Prague" *Kinema*, Spring 1994.

ハリウッド作品と対比する論考は主に以下を参照。Michael O'Pray, "A Svankmajer Inventory." *Afterimage* 13, 1987, p. 10. Michael O'Pray, "Surrealism, Fantasy and the Grotesque: The Cinema of Jan Svankmajer." In *Fantasy and the Cinema*, ed. James Donald. London: BFI Publishing, 1989.

において欠如している視点は、シュヴァンクマイエルの本質と思想性についての考察・分析だと言えよう。しかし、佐野の言及は、本質や思想性についての考察・分析が「足りない」という指摘に留まっており、それについて深い論考はなされていない。その意味において、シュヴァンクマイエル作品に関して「現在では国内外において盛んに研究が行われている」とある記述は、限定的な範囲の研究についてのみ有効な説であると言える。

つまり、これまでの多くの論文や評論がシュヴァンクマイエルの「外部・周辺」の研究に留まってしまっているため、彼の「内部・本質」について、彼の思考方法、無意識、思想性についての研究は、やはり少ないと言える。それどころか、その体系的な研究は、いまだかつて存在しないとさえ言い得るのではないだろうか。

なお、遠藤によって発表された論文（国際文化表現学会 2008、2009、2010、日本英語文化学会 2009）においても、シュヴァンクマイエルの思想性に関して、4作品を中心に多くの言及がなされているが、ここでは各短編映像に的を絞った断片的な指摘に留まっており、シュヴァンクマイエル芸術の全体像の核心に迫るものとはなっていない。

本論文は、こうした先行研究において欠けている視点、すなわち、シュヴァンクマイエルの思考方法、無意識、思想性について深く迫った研究論文である。主題として触覚やルイス・キャロルの「不思議の国のアリス」、エドガー・アラン・ポーの「アッシャー家の崩壊」や《言葉》を取り上げてはいるが、本論考は、単なる「触覚」「不思議の国のアリス」「アッシャー家の崩壊」「言葉」の研究ではない。

第3章においても詳しく述べていることではあるが、これまでの多くのシュヴァンクマイエル・アリス論では、アリスやキャロルの「夢の象徴を解明すること」が議論の中心となっていた。しかしそれは、シュヴァンクマイエルが自身の発言によって真っ先に否定しているところで

もあり、また、彼の『アリス』は、これまでの解釈とは全く異なった視点によって映像化されているということの証明でもある。

シュヴァンクマイエルの作品や発言を注意深く観察すると、先行研究の視点、すなわち、アリスやキャロルの夢を解明しようとするのは、彼の作品理解においてはあまり意味のないことだと思われる。なぜなら、シュヴァンクマイエルはアリスの《夢》ではなく、《現実》を描いたのだから——第4章の主題であるエドガー・アラン・ポー「アッシャー家の崩壊」についても、これと同様に、先行研究とは異なる視点・アプローチ方法において考察を試みた。

先にも言及したように、シュヴァンクマイエルの作品は、文学的かつ哲学的なものであるにも関わらず、その作品の持つ深い思想性についての本質的な研究は、いまだなされていないというのが現状である。従来の研究方法・アプローチでは推し量れない、シュヴァンクマイエル作品あるいは芸術の本質を明らかにすることが本研究の目的であり、また、芸術論、文学、言語論、心理学等々、各学問分野への貢献・意義でもありと考えている。

以下にシュヴァンクマイエルのこれまでの主な経歴をまとめた年譜を記す。

ヤン・シュヴァンクマイエル年譜

1934 (0歳)	9月4日、チェコスロヴァキア生まれ。父は陳列窓装飾家、母は熟練の裁縫婦。
1492 (8歳)	クリスマスに父親から人形劇セットをもらう。これが世界観・芸術観の形成に決定的な役割を果たすことになる。
1950 (16歳)	プラハの工芸高等学校に入学(卒業は1954年)。在学中にチャペックが翻訳したフランス現代詩と引き換えに、同級生からタイゲの『匂いのする世界』を受け取る。古本屋をまわってシュルレアリスム関係の本を探しはじめる。ブルジョアの「退廃芸術」を批判する本をとおして、S・ダリの絵と出会う。
1954 (20歳)	プラハの芸術アカデミー演劇学部(DAMU)人形劇学科に入学(卒業は1958年)演出法と舞台美術を学ぶ。
1957 (23歳)	劇団D34のために伝統的な人形劇『ドン・ファン』の上演準備をする(結局は上演されなかった)。著名な演出家のE・F・ブリアンがリハーサルを観に来る。
1958 (24歳)	大学の旅行でポーランドを訪れ、そのときはじめてパウル・クレーの絵画をみる。DAMUの卒業制作として、カルロ・ゴッツィの『雄鹿の王』を、人形と仮面をかぶった俳優を組み合わせた方法を持ちいて上演する。この舞台を将来の妻エヴァが観て、気に入っていたらしい。短い期間、リベレッツの国立人形劇場で出演と舞台美術を担当する。エミル・ラドクと出逢い、ラドクの短編映画『ヨハネス・ドクトル・ファウスト』の撮影に人形つかいとして参加。マリアーンスケー・ラーズニュで義務兵役に就く(1960年まで)。殺虫剤の撒かれたノミだらけの兵器庫のなかで、しわくちやの紙にドローイングとグアッシュ画を熱心に描いたという。
1960 (26歳)	エヴァと結婚。プラハのセマフォル劇場で仮面劇のグループを組織し、1962年までのあいだに、V・ネズヴァルのパントマイム『一兵卒の物語』、J・マヘンの『サーカス・リングで難破した者たち』、そしてまた、伝統的な人形劇『ヨハネス・ドクトル・ファウスト』を仮面劇として上演するなどした。この年から、ルドルフ2世のマニエリスムに着想を得たオブジェを系統立てて制作しはじめる。
1961 (27歳)	セマフォル劇場で個展(「ドローイングとテンペラ画」)
1962 (28歳)	兵役中に描いたドローイングとグアッシュ画をセマフォル劇場の廊下に展示する。画家ヴラスチミル・ベネシュと彫刻家ズビニェク・セカルにグループ〈マーイ〉を紹介され、メンバーとなる(1964年まで)。この年に、はじめてパリを訪れる。またこのころセマフォル劇場との関係が切れ、仮面劇場とともにラテルナ・マギカへ移り、1964年まではそこで活動をつづける。エミル・ラドクもラテルナ・マギカではたらいっていたために、ふ

	たりの関係が再開し、定期的にあつて数多くの脚本を書くが、実現していない。
1963 (29 歳)	長女ヴェロニカ誕生。プラハで個展 (「オブジェ」)
1964 (30 歳)	最初の映画『シュヴァルツェヴァルト氏とエドガル氏の最後のトリック』。ラテルナ・マギカを去り、その後は外部から協力する。シュヴァンクマイエルにとってラテルナ・マギカが雇用されてはたらく最後の場となる。
1965 (31 歳)	映画『J・S・バッハ、G 線上の幻想』、『石のゲーム』。
1966 (32 歳)	映画『棺の家』、『エトセトラ』。
1967 (33 歳)	映画『自然の歴史 (組曲)』。
1968 (34 歳)	映画『庭園』、『部屋』。8 月のワルシャワ条約機構軍の侵攻後、シュヴァンクマイエル自身は気が進まなかったものの、妻エヴァにうながされて、家族とともにオーストリアへ行き、ハンス・ブルーのもとに身を寄せる。そのときに映画『ヴァイスマンとのピクニック』を撮影しているらしい。
1969 (35 歳)	エヴァを連れてプラハに帰る。映画『ヴァイスマンとのピクニック』、『家での静かな一週間』。プラハのシュルレアリスム・グループのリーダーで理論家のヴラチスラフ・エフェンベルゲンと出逢う。
1970 (36 歳)	映画『コストニツェ』『ドン・ファン』。「正常化」政策のために、地下活動を余儀なくされたシュルレアリスム・グループのメンバーとなる。グループの地下出版されるアンソロジーやカタログにも作品を寄せる (たとえば、『想像空間』[1978]、『開かれた遊び』[1979]、『夢の領域』[1983]、『ユーモアの変容』[1984]、『鏡の裏側』[1985]、『ガンブラ』[1989])。70 年代のあいだナ・ザーブラドリ劇場、ヴェチェルニー・ブルノ劇場、そしてとりわけ劇場クラブの舞台美術に協力する。
1971 (37 歳)	映画『ジャバウオッキー』。〈空間コラージュ〉の実験 (「アンチキリストの誕生 (降誕の図)」)。
1972 (38 歳)	映画『レオナルドの日記』。「空想の動物学」というテーマにもとづく造形芸術作品のいくつかのシリーズ——コラージュの〈シュヴァンク=マイヤー百科事典〉、エッチングの〈博物誌〉、オブジェ〈博物誌のキャビネット〉を制作する (1973 年まで)。これは映画『自然の歴史 [博物誌]』に直接結びついている。
1973 (39 歳)	『オトラントの城』の準備をはじめが、当局側から映画制作の禁止を命じられる。その後 1980 年まではバランドフ映画スタジオで特殊撮影と美術を担当して生計を立てる (たとえば O・リプスキー監督の『アデーラは夕食前』[1977]、『カルパチアの城の謎』[1981] など)。〈ステレオコラージュ〉の最初の作品 (「純潔—ミュートスコープ」) に着手 (完成は 1975 年)。
1974 (40 歳)	〈触覚のオブジェ〉の最初の作品 (「修復家」)。これがシュルレアリスム・グループによる集団的な解釈のゲームの基礎となり、それに刺激を受けた

	シュヴァンクマイエルは 1983 年まで集中的に触覚芸術の実験を試みていく。
1975 (41 歳)	長男ヴァーツラフ誕生。論文『未来は自慰機械のもの』を執筆（発表は翌 1976 年にフランスで刊行されたヴァサン・プヌール編集の論文集『シュルレアリスム文明』）。これは、1972 年に〈シュヴァンク＝マイヤー百科事典〉に属する作品として制作したコラージュのテーマ「自動自慰機械」にもとづいており、これを実現した機械が 1996 年の映画『快樂共犯者』に登場している。
1976 (42 歳)	妻エヴァとともにセラミックによる作品を制作し、「コステレツ」を共同の制作者名とする。
1977 (43 歳)	西ドイツ・ミュンスター、ゾネンリンク・ギャラリーで夫妻の展覧会（「子供の欲望」）。
1979 (45 歳)	映画『オトラントの城』完成。
1980 (46 歳)	映画『アッシャー家の崩壊』。
1981 (47 歳)	ホルニー・スタンコフの遺棄された館を購入し、徐々に「シュルレアリスト」のクンストカマー（芸術品蒐集室）にかえていく。
1982 (48 歳)	映画『対話の可能性』、『地下室の怪』。
1983 (49 歳)	映画『陥し穴と振り子』。触覚芸術をめぐる著作『触覚と想像力』を地下出版する（タイプ原稿による版で、発行部数は 5 部）。プラハ映画クラブで個展（「博物学のキャビネット」）。
1986 (52 歳)	映画『アリス』を撮りはじめる。
1987 (53 歳)	『アリス』完成。ベルギーのブリュッセルとトゥールネで夫妻の展覧会（「隠された興奮」）。
1988 (54 歳)	映画『男のゲーム』、『アナザー・カインド・オヴ・ラヴ』
1989 (55 歳)	映画『肉片の恋』、『闇・光・闇』、『フローラ』。ニューヨーク近代美術館で映画の回顧上映。
1990 (56 歳)	映画『スターリン主義の死』。〈触覚と手ぶりの人形〉シリーズを制作。マーネスで開催されたシュルレアリスム・グループの共同展覧会「第三の箱舟」に参加。川崎市民ミュージアムの「シュヴァンクマイエル映画祭'90」にあわせて来日。
1991 (57 歳)	プロデューサーのヤロミール・カリスタとともに、クノヴィース地区の古い映画館を買い取り、映画スタジオ〈アタノル〉を創立する（「アタノル」とは、錬金術師がものを蒸して柔らかくするときにつかうかまどのこと）。フランスのアヌシーで夫妻の展覧会（「意味の汚染」）。個展をベルギーのアントワープ（「遊戯の原則」）と、スペインのバリャドリッド（「想像力」）で開催。
1992 (58 歳)	映画『フード』。イギリスはウェールズのカーディスで夫妻の展覧会（「夢の伝達」）。

1993 (59 歳)	ウィーンで個展（「夢の百科事典」）。
1994 (60 歳)	2 本目の長編映画『ファウスト』。〈錬金術〉シリーズの最初のオブジェを制作。『触覚と想像力』が正式に刊行される。プラハの中央ヨーロッパ・ギャラリーがシュヴァンクマイエルにかんするモノグラフ『感覚の変容』を刊行。スペインのシトヘスで夫妻の展覧会（「アナロジーの言葉」）。
1995 (61 歳)	アメリカはコロラド州のテルライドで夫妻の展覧会（「アタノル」）。
1996 (62 歳)	『快樂共犯者』。ロンドン、ワルシャワ、クラクフで夫婦の展覧会（「触覚、アルチボンド、そしてヴァニタス」）。
1997 (63 歳)	〈アニメ化されたフロッタージュ〉シリーズを制作しはじめる。夫婦の展覧会がプラハのベセダ・ギャラリー（「話をする絵、口の利けない詩」）と、ヨゼフ・ステク・ギャラリー（「博物誌のキャビネット」）で開かれる。サンフランシスコ映画祭で「伝統的な映画制作の枠組みにとらわれない仕事をしている」映画監督の業績にたいして授与される〈ゴールデンゲート残像賞〉を受賞する。
1998 (64 歳)	チェコはクラトヴィのウ・ビーレーホ・イエドノロシュツェ美術館でシュヴァンクマイエル夫妻の大きな展覧会（「アニマ・アニムス・アニメーション」）が開催され、それにあわせて大判のモノグラフが刊行される。
1999 (65 歳)	チェコの民話「オテサーネク」を題材とする同名の長編映画を準備（翌年の2月まで）。
2000 (66 歳)	『オテサーネク』、ヴェネツィア映画祭でワールドプレミア。
2001 (67 歳)	ベルリン映画祭で〈アンジェイ・ワイダ自由賞〉を受賞。『オテサーネク』がチェコの映画賞〈チェスキー・レフ〉の最優秀作品賞を受賞（ほかに夫妻で最優秀美術賞を、エヴァは最優秀ポスター賞も受賞している）。映画にかんするテキスト、インタビュー、未映像化シナリオなどを収めた著作『想像力』を刊行する。
2003 (69 歳)	プラハの芸術アカデミーより名誉博士号を授与される。
2004 (70 歳)	プラハで夫妻での展覧会「フード」。 映画『ルナシー』の撮影を開始。
2005 (71 歳)	10月20日、エヴァ死去。11月、映画『ルナシー』チェコで公開される。秋には日本でも夫妻展が開催される。
2006 (72 歳)	1月、「自分の世界観に忠実であり、その世界観を綺想に富む映画という造形手段によって表現したこと」を理由に〈ヴラジスラフ・ヴァンチェラ賞〉を受賞。ロッテルダム国際映画祭で『ルナシー』のワールドプレミア。『サヴァイヴィングライフ——夢は第二の人生——』の脚本が完成し、撮影準備を始める。2月、『ルナシー』での仕事が評価され、〈チェスキー・レフ〉の最優秀美術賞と最優秀ポスター賞が故エヴァ・シュヴァンクマイエロヴァーに授与されている。
2009 (75 歳)	7月、第44回カルロヴィ・ヴァリ国際映画祭で特別功労賞を授与される。

第1章 序論

2010 (76 歳)	9月、ヴェネツィア国際映画祭で『サヴァイヴィングライフ——夢は第二の人生——』の世界プレミア。
2011 (77 歳)	3月、『サヴァイヴィングライフ』で〈チェスキー・レフ〉の最優秀美術賞を受賞。
2012 (78 歳)	プラハの旧市街広場 <i>Dům U Kamenného zvonu</i> にて展覧会開催。
2013 (79 歳)	7月、東京で展覧会『<遊ぶ>シュルレアリスム —不思議な出会いが人生を変える—』開催。
2014 (80 歳)	現在、カレル・チャペック/ヨゼフ・チャペックによる戯曲『虫の生活から』をモチーフにした映画『蟲』(原題: <i>Hmyz</i> , 英題: <i>Insects</i>) を制作中。 2015年公開予定であるが資金難による制作遅延のため公開日は未定。

第2節 論文の構成と概要

本論文は、全部で6章から構成されている。

第1章 序論

本研究の概要・目的・意義・特色とシュヴァンクマイエルの経歴について述べる。

第2章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《触覚》——「肉片の恋」における言語論的連合作用と芸術的異化作用について——

短編映画「肉片の恋」(“Zami lované maso,” 1989)を具体例として、シュヴァンクマイエル作品における最大の特色でもある触覚的な表現が、《触覚》のもつ^{プリミティブ}原始性、^{オリジナル}原初性、そして^{エロティシズム}性愛にもとづくものであること、また、彼の表現が、ロシア・フォルマリズムの概念である〈異化作用〉によるものであることを中心に、なぜ彼が《触覚》にこだわるのか、《触覚》とは何を意味するのかという問題を、言語論的側面から考察する。

第3章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《夢》——『アリス』の《夢》と《現実》について——

ルイス・キャロル原作の「不思議な国のアリス」と、シュヴァンクマイエルの長編映画『アリス』(“Něco z Alenky,” 1987)との考察から、《夢》と《現実》のロジックや、言語あるいは〈幻想〉というフィルターを通してしか《見る》ことができなくなった〈象徴界〉的現代への批判が、シュヴァンクマイエル作品に一貫する哲学であることを述べる。

第4章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《存在の境界》——「アッ

シャー家の崩壊」と「幽霊宮」について——

エドガー・アラン・ポーの原作をもとに映像化された、同タイトルの短編映画「アッシャー家の崩壊」(“Zánik domu Usherů,” 1989)と、その中で、テキストと映像双方において、作品の中心となっている「幽霊宮」という詩について、《生物》と《無生物》の境界の曖昧性の問題、ソシュールの言語学の問題、および〈言語〉と認識や存在の問題に言及し、そこから、シュヴァンクマイエルの創作の本質に、〈近代批判〉があることを示す。

第5章 ヤン・シュヴァンクマイエルと《言葉》——「対話の可能性」と「対話の不可能性」について——

シュヴァンクマイエルの多くの映像作品では、ナレーションやセリフといった〈言葉〉が使われていない。それは、シュヴァンクマイエルのなかに、〈言葉〉に対する懐疑、あるいはその性質上、本質的なものが表現されない、根本的なものを表現し得ない〈言葉〉に対するある種の恐れが存在しているからだと考えられる。このような言語に対する批判は、シュヴァンクマイエルの作品の特徴でもある触覚的な表現、あるいは近代批判へとつながっていく。その哲学を最もよく観察できる作品の一つとして挙げられるのが、1982年に発表された「対話の可能性」(“Možnosti dialogu,” 1982)である。第5章ではこの「対話の可能性」について詳しく分析する。

第6章 終章

第2・3・4・5章で分析した4作品を中心に、シュヴァンクマイエル作品に一貫する思想から、本研究の成果を集約する。

第2章

ヤン・シュヴァンクマイエルと《触覚》

—「肉片の恋」における言語論的連合作用と芸術的異化作用について—

私は彫刻家である。

多分そのせいであろうが、私にとって此世界は触覚である。触覚はいちばん幼稚な感覚だと言われているが、しかも其れだからいちばん根源的なものであると言える。彫刻はいちばん根源的な芸術である。

(高村光太郎「触覚の世界」より)¹⁴

はじめに

《触覚》は新しい“言語”となり得る。

本章では、なぜシュヴァンクマイエルが《触覚》にこだわるのか、《触覚》とは何を意味するのかという問題を、短編映画「肉片の恋」を具体例として、言語論的側面から考察する。

ヤン・シュヴァンクマイエルの映像作品における触覚的な表現、具体的に言えば、アニメーションあるいは画面から、人物やモノの質感や重さ、ニュアンスなどが伝わる表現、そしてさらには嗅覚や聴覚など、五感に訴えるもの、それらが発する声、音、香り、臭いまでもが伝わってくるような表現に注目することは、彼の作品を深く理解するために重要な手がかりとなるだろう。

なお、シュヴァンクマイエルの《触覚》を感じさせる映像技法については佐野(2004)も『J.S.バッハ：G線上の幻想』の作品分析において「つまり観客は壁の向こう側を見ることができない仕掛けになってい

¹⁴ 高村光太郎「触覚の世界」『美について』(筑摩書房、1967年)、7.

なのだ。こうして作品全体にほぼ一貫して二次元的空間が構築され、観客の「視触的」な視点が組織されると考えられる」と言及している。ここで言う「視触的な視点」とは、まさに《触覚》的な表現方法を意味する。

本章では、シュヴァンクマイエルにおける触覚的な表現が、《触覚》のもつ^{プリミティブ}原始性、^{オリジナル}原初性、そして^{エロティシズム}性愛に基づくものであること、また、彼の表現が、ロシア・フォルマリズムの概念である〈異化作用〉によるものであることを中心に、作品における《触覚》の重要性を、言語論的側面を加えて考察することにより、シュヴァンクマイエル芸術の本質に迫るものとしたい。

第1節 シュヴァンクマイエル作品における《触覚》の重要性

シュヴァンクマイエルの作品は、アニメーションや実写などの映像作品のみならず、コラージュ、ドローイング、オブジェなど多岐に渡っているが、彼は自身の作品において、見るものに《触覚》を想起させること、《触覚》の経験を与えることの重要性を、イギリスの映画批評家であるピーター・ヘイムズ（Peter Hames）とのインタビューの中で、次のように述べている。

映画のなかで触覚の「経験」をどうやって活用すればいいかということをくり返し考えました。一見したところでは、これは逆説的に思えます。映画はこのうえなく視聴覚的な表現手段なのですから¹⁵。

¹⁵ シュヴァンクマイエル, ヤン『シュヴァンクマイエルの世界』赤塚若樹編訳（国書刊行会、1999年）、81. Hames, Peter., ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Connecticut: Greenwood Press, 1995. 109.

シュヴァンクマイエルも言及しているように、彼の作品のみならず、一般的に言えば、映画や映像作品は〈見るもの、そして聴くもの〉、すなわち視聴覚的作品であり、〈^{ふれ}触るもの〉、すなわち触覚的作品ではない。しかし、シュヴァンクマイエルは自身の映像作品において、視聴覚的な手段を用いて見る者に《触覚》を喚起させる。いわば、逆説的に《触覚》を表現しようとしているのだ。これは言い換えれば、言語論で言うところの（聴覚映像による“シニフィアン *signifiant*”ではなく）《触覚》による“シニフィアン”（触覚映像）で《触覚》の言語世界を提示しようとしているということであろう。

シュヴァンクマイエルは、視聴覚的な表現を使って、いかに《触覚》を表現しているのか。なぜ視覚・聴覚を用いなければ、《触覚》を表現することが困難なのか。それには、彼が辿ってきた歴史と、《触覚》のもつ^{プリミティヴ}原始性・^{オリジナル}原初性と^{エロティシズム}性愛が深く関連している。

チェコで活動をしているシュヴァンクマイエルの映画は、「プラハの春」（1968年）以降、共産主義体制下にとって有害であると見なされ、1974年から1979年まで、その製作が禁止された。彼は、再び映画製作を開始できるまで、所属していたシュールレアリスト・グループが実施した「触覚の実験」に没頭し、そのとき、《触覚》の芸術的可能性を見出した。

私は1970年代半ばから触覚の実験を行ってきました。はじめは、運に左右されるゲームのようにしか思えませんでした。私がオブジェをつくったのは、シュールレアリスム・グループに行った、解釈すべきテーマという枠組みでの集団的な触覚の実験のためにでした。けれども、結果がとても見込みのあるものでしたので、

映画が撮らせてもらえなかった7年間を丸ごとこの実験につかいました¹⁶。

その「実験結果」は、1983年にわずか5冊のみ地下出版された『触覚と想像力』（原題 *Hmat a imaginace*, 1983年）において発表され、それ以降は、一貫して自身の作品や芸術を通し、現代芸術における《触覚》の重要性を主張している¹⁷。その『触覚と想像力』の前書きに相当する以下のテキストにおいて、シュヴァンクマイエルは《触覚》こそが現代芸術にもっとも適した機能である、と述べている。

おそらく、触覚という感覚はすべての感覚のなかでもっとも長い間実利的機能にとらわれており、実際的な理由だけではみずから「美化する」ことができなかつたからこそ、世界とのある原始的な、「原始的な」^{プリミティヴ}結びつきをとどめていたのだ。もちろん、ここには、身体感覚が性愛^{エロティシズム}においてもっとも重要な役割のひとつをはたすという事実もくわわってくる。まだ美的規範によって気力をそがれていないこの「原始的状態」^{プリミティヴィズム}と触覚的知覚の体験における本能的状態によって、私たちは連想を行なうさいに、いつも無意識の最深部へと差し向けられることだろう。触覚は、まさにすべての感覚のなかでもっとも現代芸術の機能に適した感覚となれるだろう¹⁸。（傍線は筆者による）

引用中の傍線箇所は、シュヴァンクマイエルの作品において、《触覚》がなぜ重要となるのか、それを解く鍵となる概念＝キーワードを示して

¹⁶ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』、82。

¹⁷ 赤塚若樹「ヤン・シュヴァンクマイエルの「触覚芸術」」『夜想 チェコの魔術的芸術』35(ペヨトル工房、1999年)、48。

¹⁸ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』182。

いる。これらのキーワードについては、後に第3節「言語論とシュヴァンクマイエル」において詳述する。

第2節 「触覚」について

シュヴァンクマイエル作品における《触覚》の重要性についての議論をする前に、まず、「触覚」が各学問分野において、どのような認識をされているかを整理したい。

科学的な知見における「触覚」について、『触覚をつくる 《テクタイル》という考え方』では、以下のように言及されている。

触感（触覚）が扱いつらい原因は、触感が包括的なイメージの総体として感じられるからであり、また主観的な体験でもあるからです。

科学では、複雑な現象をより下のレベルに分解していき、単純な部品を個々に点検することで現象を解明する方法を好みます。これを要素還元論と呼びます。しかし、触感は、全体で一つのイメージを形作っているため、部分ごとの精度の高い測定にこだわりすぎてもあまり意味がありません。触感を理解するためには、慣れ親しんだ分析方法だけにとらわれず、その全体像を扱うことが肝要です¹⁹。

さらに筆者らは、「主観的な触覚体験は論理的に（言葉で）説明しようとすればするほど、実態からどんどんかけ離れてしまう」²⁰ことにも注視している。

ここで述べられているように、これまで、「触覚」を科学的な枠組みの

¹⁹ 仲谷正史、笈康明、白土寛和『触覚をつくる 《テクタイル》という考え方』（岩波書店、2011年）、12-13.

²⁰ 同上、17.

中で取り扱うのは非常に難しいとされてきた。なぜなら「触覚」は、主観的な体験に拠るところが大きく、科学的なデータで再検証することが難しいからだ。

しかし近年では、「触覚」を主観的体験として定量化する心理学的手法も発達してきた²¹。それでも「触覚」を科学的に分析することは難しい。

「触覚」を担う細胞や神経、脳の働きを分析する脳科学・認知科学においては、どのように考えられているのだろうか。

最新の脳科学・認知科学では、「触覚」について、直接触れなくても、「気持ち、思い、心」を含む考えによって、その触覚的内容を理解することの出来る「思考的触覚」なるものが、(人間の考えを生み出す)ダイナミック・センターコアの神経回路と知覚・触覚中枢が連動することにより生み出され、〈直接触れる感覚〉とは異なる「感覚」を生み出すのだ、と主張されている。しかも、そうした「思い」なるものは、脳神経細胞一個一個が持っているという、「生きたい」「知りたい」「仲間になりたい」といった本能的機能から由来し、芸術に「触れた」ときも、その背景には、この「思考的触覚」なるものが含まれているのだ、と分析されている²²。

一方、美学的観点からはどうだろうか。佐々木健一は、日本的感性の特徴である「ずらし」と「触覚性」について、以下のように明らかにしている。

感性とは、世界の状況やそこにある対象の性質を知覚しつつ、わたしのなかでその反響を聴くはらたらきであった。言い換えれば、世界とわれをつなぐ回路のつなぎ目である。いかなるつなぎ方を好

²¹ 仲谷、寛、白土、17.

²² 林成之「意識障害と治療 判断力・気持・考えに障害を残さないための脳低温療法」『Clinical Neuroscience 2014年08月号』(中外医学社、2014年)、938-942.

むかが、西洋的な世界認識と日本的な感性的世界経験とを分かち。前者が世界に対して距離をとり、明晰判明な像を結ぼうとするのに対して、日本的感性は直接の接触性を求める（あるいは、これは西洋と日本と言うよりも、知覚と感性的認識の違いだと言ってもよい。感性を問題とする限り、西洋人も接触感を求めるはずである。しかし、身につけているのがいずれの態度か、という点に違いが現れる）。バラ型に対するサクラ型の違いである。桜の花の観賞方式は、その美しい空間の広がりの中に入り、その空間に包まれることである。ここから、日本的感性の基調として、触覚性を引き出すことができる。この場合の触覚性とは、皮膚を介して外なる世界を感じるという元の意味だけでなく、対象や世界の像が心に粘着することも、また自然界の内部でものともものが接触することも含む広い意味である。これを接触と言わず、敢えて触覚的というのは、自然の接触現象でさえ、それが意味をもつのは、それに注目し、好んでそれに感応する感性があってのことだからである²³。

花の好みに現れるように、日本人には西洋人とは違う感じ方がある。〈世界〉が〈われ〉のなかでどのように響き合うか、それこそが感性であるならば、その多くは文化的環境のなかで生まれ、個々の文化（＝言語体系）に固有の感性が生まれる。

かくして日本的感性は、触覚性を本質的要素とし、《世界－われ》の基軸上の位置と、宇宙の意識それぞれの動性という二つのパラメーターが、触覚性を多様化することによって展開する。《世界－われ》の隠喩的交感は高次の触覚性である。ずらしを基本とする意識の動

²³ 佐々木健一『日本的感性 触覚とずらしの構造』（中央公論新社、2010年）、283-284.

性は、感性の知的領域を展開してゆく。この意味において、日本的感性は触覚性と自由なずらしの動性の合力に集約されるのである²⁴。

佐々木は上記のように、ずらしの原理とは、「心に染み付いたイメージや情念を他の対象にずらす」方法であるとしている。それは、「思い遣る」という言葉の綴り自体が意味しているように、「想い」をどこか遠くへ「遣る」ということである。

触覚性は日本的感性の基礎、常数であり、「ずらしの原理」における〈寄物陳思〉の思想と関係している。この考えでは心が物に転化されて表現される。この対象に心理的な解釈を持たせる転化、粘着性、寄物性のことを、佐々木は「触覚性」という概念でまとめている。ゆえに、日本的感性は「ずらし」と「触覚性」にあるというより、「ずらしの原理」の「隠喩」型の表現方法の下部に位置している考え方が「触覚性」と言える。廃墟を見て今の寂寥感を具現化していると感じたり、晴天を眺めて明るい未来と希望を思い描いたりする情感は、「世界」と「心」を結び付ける、接着させる、この「触覚性」の操作に拠っている。

このような日本的・東洋的「触覚」への理解がある一方で、西欧形而上学においては、他の感覚よりも触覚に絶対的優位を認める触覚主義（あるいは触覚中心主義）が引き継がれてきた。

ジャック・デリダは『触覚 ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』において、西洋における触覚中心主義について、哲学的観点から分析をしている。そこでは、アリストテレスから現代に至る哲学が、触覚の直接性にもとづく「直観主義」の罠に陥っていることに注視し、それを免れたジャン＝リュック・ナンシーの哲学の可能性、すなわち、いかにナンシーがそれを「脱構築」したかを解明している。

さらに、そのナンシーによってもまた、『私に触れるな——ノリ・メ・

²⁴ 佐々木 290-291.

タンゲレ』において、接触と「触覚」をめぐる興味深い芸術的・哲学的考察がなされている。

ヨハネによる福音書では、マグダラのマリアは復活後のイエスに最初に立ち会った女性として描かれており、「ノリ・メ・タンゲレ(我に触れるな)」とは、まだ完全に復活を遂げていない状態のイエスに触れようとしたマグダラのマリアに向かって、イエスが言い放つ言葉である。これは多くの芸術家によって絵画のモチーフとされてきた。ナンシーは、このイエスの復活に邂逅するマグダラのマリアの絵画表象を分析しており、その中には、マリアがイエスに「触れて」いる（ように見える）ものもあれば、イエスがマリアに「触れて」いる（ように見える）ものもある。あるいは、互いに「触れて」いない（ように見える）ものもある。

「触れているのに触れていない」のか、「触れていないのに触れている」のか——マグダラのマリア、彼女だけが唯一イエスに触れることができ（最後の晩餐でマリアはイエスの足を洗った）、また触れることを拒否された——「ノリ・メ・タンゲレ」から導かれる接触と「触れること」についての哲学的議論は、後に詳述する〈直接触れなくても、その触覚性を知りうる非直接的・非接触的な「触覚」〉に繋がるものとなる。

以上のような議論が各分野においてなされているが、それでは、シュヴァンクマイエル本人は「触覚」をどのように考えているのだろうか。

シュヴァンクマイエルは「触覚について」というタイトルで、「触覚」とその他の感覚についても言及しながら、以下のように主張している。

現在、触覚が直面しているジレンマは、人間の進化の過程において、ほかの多くの感覚——すでに人間の生命に不可欠なものではなくなっているほかの多くの感覚（もっとも最近そうなのは嗅覚）——がそうしたのと同じように発達をやめるか、あるいは、

みずからに磨きをかけて、手仕事の場合とはことなる機能に適応するか、というものだ。もちろん、それには長い時間のかかる進化が必要となる。慣れる必要があるだろうが、はたして眼や耳は慣れなくてもよかったのだろうか？ 私たちが触覚のこの新しい機能の事実上の出発点にいるからこそ、私は、触覚に仲介される私たちとの内側と外側の世界の体験を、最大限に真正なものとして信じていることができる。身体的感覚は、いわゆる高次の感覚のあいだで特別な位置を占めている。視覚と聴覚はまったく客観的な感覚であり、味覚と嗅覚は主観的だ。触覚はどこかそのあいだにある。つまり部分的には客観化するが、部分的には主観化する。私たちは何かに触れれば、その印象を外に、自分の外部に投影するが、それと同時に自分自身の触覚、自分の肌の触覚も知覚する。これが意味しているのは、触覚が〈主観-客観〉の対立を乗り越えるさいに重要な役割をはたすかもしれないということだ²⁵。

シュヴァンクマイエルは「視覚と聴覚はまったく客観的な感覚であり、味覚と嗅覚は主観的だ」と認識しているが、これは厳密な科学的知見からすると誤りを含んでいる可能性がある。しかし、ここでは論考が本題から逸れてしまうため、これについての議論は割愛したい。

シュヴァンクマイエルの触覚感について重要なことは、彼が「触覚」を「〈主観-客観〉の対立を乗り越えるさいに重要な役割をはたすかもしれない」と認識していること、つまり、「触覚」は変容可能な感覚と捉えていることである。

このシュヴァンクマイエルの発言を踏まえ、本論文においては、「触覚」について、主に以下の2つの「触覚」的観点から考察していく。

シュヴァンクマイエルにとっての「触覚」は直接的な触覚と、非直接的

²⁵ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』、182.

な触覚とに分けられる。

直接的な「触覚」とは、極めて「主観的」なものである。これは、直接触れた本人が、〈その時〉〈そこで〉〈その人のみ〉に感じるものであるから、他人には厳密な意味では全く知り得ないものと言える。さらには、(他人でなくとも) 当の本人でさえ、触れた環境(時間・空間)が違えば、その「触覚」は、まったく異なるものとなるであろう。直接的な触覚は〈その場限り〉のものであり、それゆえ、極めて「主観的」であると言える。

シュヴァンクマイエルは、短編映像作品『アッシャー家の崩壊』の中の「幽霊宮」という詩の描写において、粘土によるアニメーションを展開した。これは、シュヴァンクマイエルが、粘土への手の押し跡を「作者の心的状態の純粋な表出」と見做し、それをアッシャーの心的状態を粘土に手を押し付けるという手法で「表出」したためである。これについては第4章において詳しく分析をする。

二つ目の「触覚」は、直接触れなくても、その触覚性を知りうる非直接的・非接触的な「触覚」で、これは共通感覚的なものである(これはまた、「疑似触覚」であるとも言えるが、詳しくは本章・第7節において考察をする)。

人は「視覚」を通して事物を認識する。たとえば、肉片を見たとき、「あれは肉だ」と、瞬時に脳裏で言語化し、かつての経験からの「肉」のイメージ(シニフィエ)を抱く。そこから「肉」のその「触覚」を想像し、ありありと感知した気になる。実際には触っていないのに、あたかも触っているような感覚さえ持ち得る。このとき作用しているのが「触覚的想像力」だと言える。シュヴァンクマイエルはこの「触覚的想像力」を自己の作品の中で多用し、その芸術的可能性にも言及している——「触覚的想像力はこういった感覚(非直接的な触覚)をかなり徹底的に変容させることができます」と。

従って、非直接的な触覚は、主観的なものではなく、「皆も知っている

あの肉の感覚」という、共通感覚的なものであると言える。本章後半において詳述する作品「肉片の恋」は、一義的にはこちらの「触覚」に基づく作品と言える。

創作者であるシュヴァンクマイエル自身にとって、作品における粘土の押し跡や素材として用いた肉の感触は主観的である。一方、われわれ鑑賞者にとって（あるいは出来上がった作品を〈見る〉シュヴァンクマイエルにとっても）それはもはや、主観的ではなく、共通感覚的触覚として認識しているに過ぎない。

本来であればその場限りのもので、当人にしか知り得ない触覚。世界と私との、有り有りを実感されたあの相互作用・交感・いわゆる触覚の「言葉」。

シュヴァンクマイエルはこの主観的感覚へと、あの共通感覚を移行させようとした。シュヴァンクマイエル芸術の神髄は、「触覚的想像力」によって、この共通感覚的触覚（非接触的な触覚）を、主観的触覚（直接的触覚）へと、様々な芸術的手法を用いて変容させるところにある。

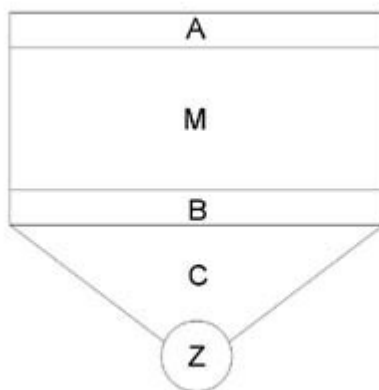
それではなぜ、シュヴァンクマイエルは執拗に、無意識の最深部にまで至るこのような《触覚》にこだわるのか。彼にとって《触覚》とは、どのような意味を持つのか。この問題を考えるとき、まず、彼の作品が典型的なユーロ・アニメーションであることに触れる必要がある。そうでなければ、この《触覚》表現はあり得なかった、と考えられるからである。

ここでシュヴァンクマイエルが言及している「無意識」に関連して、その詳細を議論しておきたい。

彼の言う「無意識」とは、厳密に言えば、精神分析学者であるフロイトやラカンが用いたエス・超自我を示す「無意識」とは意味合いが異なる。シュヴァンクマイエルが言う無意識とは、フロイト・ラカンの「無意識」

と言うよりは、むしろ、井筒俊彦が「意味分節理論」²⁶において定義しているところの「深層意識」、あるいは「下意識領域」と呼ばれるものに近いものであると捉えるべきであろう。

洋の東西を問わず、諸芸術や文学あるいは諸宗教思想研究で最も重要である、ヒトの意識の深層を「意味分節理論」研究が鋭く解明している。ことに東洋では、伝統的に二千年以上にも及ぶ深層意識の解明研究実績がある。以下、それらに基づく井筒俊彦による精細な研究を参照しながら、「意味分節理論」研究が明かすヒトの「意識」の真相と本研究内実との関連性を示唆し、ヒトの「意識」ということについて説明しておきたい(『意識と本質』岩波文庫、p.214)。



図の A はいわゆる「意識」であり、私たちが日常的に経験している現実の世界認識と言い換えることもできる。つまり、通常、「意識」と私たちが捉えているものは、井筒理論によれば「表層意識」と位置付けられ、これは経験世界を構成する日常的ないわゆる「意識」、あるいは理

²⁶ 私たちの存在世界は「言葉」から現出する。存在はもともと「言葉」である。言葉によって存在世界が「分節」され、その結果として「世界」が存在している(つまり世界は言葉によって分類されている)。言葉なき世界においては、私たちは「世界」を認識することができない。「言葉」の存在生産機能の真相を理解するためには、「言葉」が人間の深層意識、あるいは下意識領域に根源的な形で関わってくるところまで、いわば垂直的に降りていって、そこに働く意味生成のエネルギーの現場を捉える必要がある。

性領域を指し示す。また、コード化された言語体系によるデカルト的な「普遍的理念構造」領域とでも言うべきものでもある。科学を初めとした西欧近代に起点を持つ今日の諸学問は、この表層領域で展開され、現代文化の中心を形成している。

この「表層意識」の下部構造が広大な「深層意識」領域であり、以下で述べる幾つかの層に構造化されている。

「深層意識」の最下部 C 領域は、全体として未だ世界の意味分節がなされていない、まさに「〈無〉意識」領域である。たとえて言うと、宇宙が一面均質な霧で覆われているが如き状況である。B 領域に近づくとつれ少しずつ意識化への胎動が始まる。宇宙を覆う霧がゆっくりと動き始める（変化し始める）とでも言ったら良いだろうか。従って C 領域の最下点は、井筒が言うところの意識の「ゼロ・ポイント」であり、心のあらゆる動きの終局点となる。

C の上層の B 領域は、井筒によって「言語アラヤ識」と呼ばれている。いよいよ霧に濃淡が生じ、あたかも宇宙に星が生まれ始める状況にたとえられよう。世界分節のための言語の「種子^{しゅうじ}」が生成する領域である。なお、この領域に関しては唯識哲学の研究が名高い。この B 領域の最大の特徴は、「潜性性」「隠在性」ということであろう。つまり、この B 領域の事象（「種子^{しゅうじ}」）は、それそのものとして決して顕在することはない。まるで母親の子宮の中にいる「胎児」の如く、確かに存在はしているのだが、決してそれそのものは知られることなく潜在しているのだと言える。精神分析学者であるカール・ユングの言う「集団的無意識（文化的無意識）」領域は、ほぼこの B 領域に該当し、「元型」成立の場であると井筒によって指摘されている。

そして、B と A の中間地帯である M 領域は、文学や芸術成立に非常に重要な「元型」イメージ出現の場所である。つまり、潜在する B 領域の「元型」が様々なイメージとして顕在化する場所であり、以下の

ごとく表層意識の A 領域とはまったく異なった原理が働いている。

B に隠在する「元型」は様々なイメージとして立ち現れ、ここで独自の機能を発揮する。その機能の代表例が「象徴化作用」である。例えば、この元型イメージが A にまで突き上がってきて、現実の事象を象徴化すると、われわれの経験的世界は一変して、象徴的世界として体験される。「花」は単なる「花」ではなく、極めて象徴的な「花」となる。小説や日本画で好んで描かれる夢幻的な満開の桜の樹のように。また、第4章で取り扱うポー作品「アッシャー家の崩壊」に現れる〈沼〉や崩壊する〈家〉などは、この典型例といえる。作家の深層心理理解明の重要なヒントとなる。

また、「元型」イメージの他の重要機能として、物語性を所持すること、説話的自己展開性を有することが挙げられる。例えば、夏目漱石の「夢十夜」のように、不思議な神話性を帯びてくる文学作品など枚挙に暇がないだろう。

さらに、「元型」イメージが全体として強い関連性を持って構造化されていることも指摘しておこう。たとえば、マンダラ。そこでは総ての仏に主もなく従もない、かつそれらは強い連関性の中で、強烈な存在エネルギーをダイナミックに交わし合っている。後に取り上げる「夢幻能」も死者と生者の異次元時空間での、こうした「元型」イメージの（象徴性を帯びた）自己展開である。

もはや明確に分かるように、古来、文学・芸術の多くは、この M 領域と密接な関係をもって施行されてきた。触覚が「原初的」なものであると言うシュヴァンクマイエルの触覚芸術も、深層意識の重要部分を占めるこの M 領域と密接に関わる。「原初的」と言うのは、上に述べた「元型」イメージの諸機能との触覚芸術の強い関わりを彼が体験している証左であろう。とくに本論文で扱うポーやアリスに関わる彼の作品は、そうした文脈の中でより深く解すことが出来るものである。

なお、シュヴァンクマイエルは、ここで述べたような詳細な無意識論（無意識の構造論）を展開してはいない。彼はだまかに表層意識以外を「無意識」と発言していると思われる。従って、本論文で使用する「無意識」とは、彼の言説に沿って論を展開する際には、彼に従い、A（表層意識）以外の部分を「無意識」とし、狭くは、特にこの文学・芸術にとって重要なM領域²⁷を指しているとしておく。

第3節 西洋における《触覚》表現

ヨーロッパで創られたユーロ・アニメーションには、フランスの映画監督・ポール・グリモー（Paul Grimault, 1905-1994）のアニメーション作品 *Le Roi et l'Oiseau*（『王と鳥』1979年）における、王様のドシドシとした足音や、足をゆっくり一歩ずつ踏み出す際に、地面に直に触れるがごとく《触覚》を感じさせるような歩き方の描写がある。このような《触覚》を視聴者に想起させる表現は、ユーロ・アニメーション、加えてディズニーなどに代表されるアメリカのアニメーション全般においても観察できる。

触覚的なユーロ・アニメーションでは、人物の重さや質感が見るものに伝わる。一方、日本のアニメーションは概して平面的であるから、人物の質感や触覚的な凹凸感、重量感は伝わりにくい。『ドラえもん』を見て、一体誰がその登場人物たちの重さや質感を想像できるだろうか。ちなみに、『王と鳥』は、スタジオ・ジブリ発足のきっかけとなった作品でもあり²⁸、宮崎駿監督は、代表作の『トトロ』『魔女の宅急便』などに見られる躍動感を感じさせる子どもの走りなどの場面において、日

²⁷ 井筒俊彦『意識と本質』、214-257。

²⁸ 高畑勲『漫画映画の志——「やぶにらみの暴君」と「王と鳥」』（岩波書店、2007年）

本のアニメーションに、それまであまり見られなかった《触覚》表現を導入しようとしたとも言える。

《触覚》的な表現に関しては、文学においても西洋と東洋（日本）の違いを指摘できる。たとえば、バルザックの *Le Pere Goriot*（『ゴリオ爺さん』1835年）などの西洋文学には、舐めるがごとき部屋の家具の細かい描写が見られるが、川端康成の小説には、そのような描写はあまり見当たらない。事物描写ではなく、たとえば、川端の小説『千羽鶴』（1952年）には、「太田夫人」という女性の心理描写、すなわち、家具のように〈触れることができるもの〉ではなくて、むしろ、〈触れることができないもの〉が極めて仔細に描かれている。

西洋文学のように、家具や場景を微細に描写すること、表現することは、〈触れられるもの〉を描くという点において、一種の《触覚》表現への近接であると言える。

《触覚》にこだわるという意味において、やはりシュヴァンクマイエルは、ユーロ・アニメーションのジャンルに属すると考えることができるが、これは一般的に言って、《触覚》によらないリアリティを感じることができないヨーロッパの慣習、すなわち、《触れる》こと（「握手」「抱擁」「キス」など）を拒否せず、違和感なく受け入れるヨーロッパの伝統・文化・言語体系に、彼が帰属していることを意味する。

シュヴァンクマイエルの映像作品の多くは、コマ撮りのアニメーションによって非常に細密に作られているが、その細密さのあまり、1年間に15分間しか作品制作が進行しなかった期間もあった。彼の作品の最も顕著な特徴でもあるコマ撮りのアニメーション、すなわち、実際に2人を動かすのではなく、粘土や石やモノを（まるで誰かに操られているように）動かすことによって、シュヴァンクマイエルは、その《触覚》感覚をより強烈に、見ているものに印象付ける。

なぜ役者（生身の人間）ではなく、粘土・石・モノを用いて表現をしているのか。これを解明する鍵となるのが、先に引用したシュヴァンクマイエルとヘイムズのインタビューにおいて傍線で記した「触覚/原初的/^{プリミティヴ}原始的/^{エロティシズム}性愛/触覚的知覚の体験/本能的状态/無意識の最深部」といったキーワードである。次節ではこれらの概念について、ソシュールの言語論を基に紐解き、シュヴァンクマイエル作品における《触覚》の重要性について考えたい。

第4節 言語論とシュヴァンクマイエル

一般的に言えば、われわれは視覚を通して映画や映像作品、あるいは〈世界〉を見ているように見える。しかし、厳密に言うならば、（視覚を一端介しているように見えるが）実際は視覚によってそれと同時に（間髪を入れずに）喚起された言葉、すなわち、言葉の聴覚イメージ（シニフィアン“*signifiant*”）・概念（シニフィエ“*signifié*”）によって〈世界〉を見ているのだ。これを言語論的に換言すると、聴覚イメージ（シニフィアン）による言語体系・ラング“*langue*”・意味価値を通し、〈世界〉を見ているということになるだろう。

聴覚イメージ（シニフィアン）は概念（シニフィエ）と紙の表裏のごとく、言語記号（シーニュ“*signe*”）として一体化されており、われわれの表層意識は、それを通して〈世界〉を認識していると言える。その一方で、〈世界〉を《触覚》を介在させて〈見る〉とするならば、聴覚イメージ（シニフィアン）によってつくられた表層意識で〈世界〉を見ている現代人にとっては、《触覚》の世界は原始的・原初的に映るため、むしろ（表層意識の奥にあって、それによつては理解不能な）無意識的なレベルのものであると考えられるのではないだろうか。目を閉じて、

周りの物に触れてみれば、その時、原始的・原初的な感覚が甦るのを感じずるだろう。

なぜなら、《触覚》を通して見た世界は、聴覚イメージ（シニフィアン）による〈世界〉とは全く異なる世界、今まで見たことがない、経験したことの無い〈世界〉であり、それはこれまでの聴覚イメージ（シニフィアン）の言語体系を超えた、異質な言語体系による〈世界〉となるからであると言える。

さらには、《触覚》を通して見た〈世界〉は、これまでとは異なった新しい言語体系・ラング・意味価値に基づく世界を開示するがゆえに、生々しく、グロテスクでもある。それは、現在のような聴覚イメージ（シニフィアン）の言語体系が出現し、確立されるずっと以前の状態と同じであるから、洗練されていない、原始的・原初的なものであると言えるのだろう。

したがって、シュヴァンクマイエルの描く触覚的な言語体系・ラング・意味価値を通して見る〈世界〉は、われわれが見ている、知っている、経験している〈世界〉（＝聴覚映像の言語世界）とは、全く異質なものとなるのは当然である。

先にも述べた通り、粘土や石やモノを動かすことによって制作するコマ撮りのアニメーションが、シュヴァンクマイエルの映像作品において多用されているのも、役者（生身の人間）が演ずるよりももっと本能的な、動物的な、^{エロティシズム}性愛が、見るものによりダイレクトに伝わるということ、意識的に取り入れているからだろう（シュヴァンクマイエルは確実に意識をして、自らの意図をダイレクトに表現するために、触覚的なコマ撮りアニメーションを手段として選択している。これについては後に作品「肉片の恋」を具体例として詳しく述べたい）。

また《触覚》は、原始的・原初的であるがゆえに文化的普遍性や人類の共通認識を含むものであり、さらにはその未開性からは、人間の持つ

ている無限の可能性さえ感じさせるものである。これこそがシュヴァンクマイエルが指摘し、最も重視しているところでもある。

ここまでの議論をまとめると次のようになる。

聴覚イメージ（シニフィアン）にもとづく言語体系は、既に人類の初期から言葉が始まって以来、何万年（何十万年？）も経ており、洗練されているものである。しかし、触覚イメージによる言語体系は、シュヴァンクマイエルも「（触覚は）まだ美的規範によって気力をそがれていない」と言及しているように、現代風の妙な美的規範によって汚染されていない、純粹な、未開・未熟なものである。このように、《触覚》は原始的・原初的であるゆえ、これからの可能性を含むものでもある。これらは現代人にとっては本能的・動物的であるため、極めてエロティシズムに満ちたものとなる。

さらに《触覚》は、現代人の表層意識/理性領域（これらは聴覚イメージの言語体系によってつくられたものである）ではなく、原始性・原初性のゆえに、その深層意識に働きかけることになるため、ルドルフ・オットーが言うところの身の毛もよだつような体験、すなわち、ヌミノーゼ的体験²⁹を、現代人にもたらしものともなろう。これは第4章において詳しく議論する「アッシャー家の崩壊」（エドガー・アラン・ポー原作の短編小説、1980年にシュヴァンクマイエルが映像化する）において重要なテーマとなる。

第5節 ロシア・フォルマリズムと〈異化作用〉

シュヴァンクマイエル作品における《触覚》の重要性を指摘するとき、その理論的背景の重要な概念であるロシア・フォルマリズムにおける

²⁹ ドイツの神学者であるオットーの用語で、聖なるものに面したときに生ずる畏怖と魅惑という両義的な感情をともなった体験のこと。

〈異化作用〉³⁰にも言及するべきであろう。

20世紀初頭のヨーロッパ、ことに第一次世界大戦前後のヨーロッパにおいて、イタリア未来派、ドイツ表現主義、フランスのダダイズム、スペインのウルトラリスモなど、既存の価値観の崩壊や、ヨーロッパの政治・経済をはじめとした広範囲にわたる没落傾向への憂慮など、一種の精神不安が生じ、精神分裂の表象が数多く生み出され、伝統的規範の破壊といった運動が各地で展開されていた。また、それと同時に、そういった運動をある仕方で理論化、学問化しようとする営みも展開された。その一つに、ロシア・フォルマリズムがある。

ロシアの作家であり言語論学者でもあるヴィクトル・シクロフスキイ（Виктор Борисович Шкловский, 1893-1984）によって唱えられた〈異化作用〉は、その当時の芸術をもっともよく説明する芸術理論の一つである。〈異化作用〉の説明には、フランスの芸術家であるマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）の作品、『泉』（原題 *Fontaine*, 1917年）がその良い例となろう。デュシャンは、一般的な男性用の水洗式トイレに『泉』というタイトルをつけ、美術展に出品しようとした。主催者側はこれを拒否し、それを展示するには至らなかったのであるが、マン・レイ（Man Ray, 1890-1976）をはじめ、その後の多くのシュールレアリストたちは、この『泉』に共感を示した³¹。

1917年、ニューヨークで「独立派アーティスト協会」展が創設された。パリのアンデパンダン展をモデルにして、6ドル払えば、誰でも作品を2点まで出品することができるというものである。

³⁰ シュヴァンクマイエル作品と〈異化作用〉については、「ヤン・シュヴァンクマイエル作品における《触覚》表現と〈異化作用〉について」（『国際文化表現研究4号』、国際文化表現学会、2008年、279-288.）において既に言及した。

³¹ 平芳幸浩「ダダイストとしてのマルセル・デュシャン——アイデンティティの問題として——」『水声通信』7(水声社、2006年)、124-131.

デュシャンも理事の1人であったが、この組織が気に入らず、作品の展示責任者を怒らせようとして、《泉》を匿名で出品した。

《泉》は、便器である。公衆便所で男性が立ったまま用足しする時にだけ使用する便器である。作品展示委員がこの作品を目の当たりにした時、立小便をしている男や、その他の卑猥な妄想が彼らを襲ったことは疑う余地がない。デュシャンは便器を買って、平らな面を底にして置いただけである。そうすることで、便器が真っ直ぐ「立った」のである。デュシャンは基部の取水口のすぐ横に、R.マット (R.Mutt) とサインをした。このサインは4コマ漫画に登場する「マットとジェフ」に掛けたり、Rはフランス語の俗語で「財布」そして、金持ちの男という意味でもある“Richard”に掛けていたものだが、作品展示委員は当初このサインの主を下品なるくでなし (mutt) だと考えたことだろう。しかし、これはデュシャンがまた、この便器の購入先であるニューヨークの「マッド・ワークス社」 (Mott Works) の社名を、彼なりに少し手を加えて遊んだのである³²。

水洗式トイレに『泉』というタイトル＝〈名前〉、すなわち、観賞者に対するある種の〈フィルター〉・〈遮蔽幕〉が与えられ、芸術家のサインがなされたならば、それはもはや〈トイレ〉ではなくなる。つまり、トイレは〈異化〉され、ひとつの芸術作品として、これを認識せざるを得なくなる。トイレから流れ出る水は、ある意味で《泉》と言えなくもない。その連想が、当時としては意表を突いたものであり、賛否両論が巻き起こったのだと考えられる。

トイレに便器があることは、われわれ現代人にとって、いわば常識事

³² ジャニス、ミンク『マルセル・デュシャン：1887-1968』（タッシェン・ジャパン、2001年）、63、67。

項であり、それは、一般化された〈同化的認識〉であると言える。しかし便器が美術館に展示されるや、これは、〈異化的認識〉を呼び覚ますものとなる。当時、主催者側は、この便器の〈異化的認識〉に耐えられなかった。つまり、現存の言語体系・ラング・意味価値の中では、便器を《泉》に還元することができなかったのだ。

シクロフスキイは「手法としての芸術」の中で、〈異化作用〉について次のように述べている。

そこで、生活の感覚を取りもどし、ものを感じるために、石を石らしくするために、芸術と呼ばれるものが存在しているのである。芸術の目的は、認知（ウズナヴァーニエ）、すなわち、それと認め知ることとしてではなく、明視すること（ヴィーヂェニエ）として、ものを感じさせることである。また、芸術の手法（プリヨーム）は、ものを自動化の状態から引きだす異化（アストラニエーニエ）の手法であり、知覚をむずかしくし、長びかせる難渋な形式の手法である³³。

シクロフスキイは、石を石として見せるために、異化作用があると述べたが、これは、芸術・アートのある本質的な一面を捉えているとも言い得る。日常的に存在するものを日常的に示したのでは、なんら芸術的感動を喚起するには至らない。日常的に存在するものの非日常的側面が照射されるとき、人々は驚き、そのいくつかは芸術的感動に昇華されるのである。そしてこの〈異化作用〉による日常の芸術的昇華こそ、シュヴァンクマイエルの触覚芸術に他ならない。

普通に（通常どおり）映画を見る、あるいは芸術作品に限らず、〈世

³³ シクロフスキイ、ヴィクトル「手法としての芸術」『ロシア・フォルマリズム論集』新谷敬三郎・磯谷孝編訳（現代思想社、1971年）、117。

界〉を見ること、これは聴覚イメージ（シニフィアン）の意味価値の中での世界である。ところが、〈異化作用〉によって見える触覚的な世界は、（触覚イメージによるから）これまでとは異なった、新しい世界であると言える。また、触覚的に〈見る〉ということは、新しい〈世界〉が見えると同時に、従来聴覚イメージ（シニフィアン）による〈世界〉は姿を消すことになる。それは、これまでの意味価値が壊される、破壊されるということも意味する。ジャック・デリダの言葉を借りて言うならば、デコンストラクション（脱構築）されているということにもなる。なお、ソシュールはこれを、「（旧来の言語体系である）鶏が孵化させた（新言語体系である）アヒルに似ている」と表現している（ソシュール第2回講義・1908年11月16日）³⁴。

第6節 シュヴァンクマイエルとアルチンボルド

このようにしてシュヴァンクマイエルの手法は、芸術的異化作用によっていると見ることができるだろう。そして、彼の作品におけるこの作用を考えると、イタリアの画家であるジュゼッペ・アルチンボルド（Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593）³⁵からの影響を無視できない。

アルチンボルドは16世紀に活躍したマニエリスムの画家であり、当時、プラハを統治していたルドルフ2世の宮廷画家でもあった。有名な作品では、そのルドルフ2世に捧げた「ウェルトウムヌスに扮したルドルフ二世」（原題 *L'imperatore Rodolfo II*, 1591年）³⁶や、連作「四季」《春・

³⁴ 森山茂『「ソシュール」名講義を解く！——ヒトの言葉の真実を明かそう』（ブイツーソリューション、2014年）、176。

³⁵ アルチンボルドからのシュヴァンクマイエル作品への影響については、「ヤン・シュヴァンクマイエル作品における《触覚》表現と〈異化作用〉について」（『国際文化表現研究4号』、国際文化表現学会、2008年、279-288.）において既に言及した。

³⁶ 肖像画のように見られるこの絵は、部分的に見ると、野菜や果物の集合に過ぎないことが分かる。こういった絵をルドルフ2世は大変気に入って

夏・秋・冬》（原題 *Quattro stagioni*, 1573年）などがある。アルチンボルドは、動物や植物・書物・道具・武器などを巧みに組み合わせて画面・絵画を構成し、静物画でもあり肖像画でもあるような、一種のだまし絵で知られている。

アルチンボルドのマニエリスム特有の抽象的表現、すなわち、表面の写実性よりも、内面や本質の重視、また、コラージュ的手法・コラージュ的寓意などは、19世紀末から20世紀初頭にかけて、当時を代表するサルバドール・ダリやマックス・エルンストなどのシュールレアリストたちによって再評価された。

そして、シュヴァンクマイエルの作品にも、既出のヘイムズとのインタビューにおいて彼自身が述べているように、アルチンボルドからの影響が見受けられる。

アルチンボルドは、物を積み重ねて人物像をつくる彼の方法とともに、私が満足できる解釈がみいだせないでいる強迫観念のひとつとなっています。アルチンボルドの方法のいったい何が、私にとってこれほどあらいがたい魅力をもち、ふだんならひどく見下すイミテーションをみても嫌にさえならないのでしょうか？

もしかしたら、それは、当時錬金術師のあいだで新たなるヘルメス・トリスメギストス——趣味と関心が一致する人物なら数百年後でも支配できるヘルメス・トリスメギストス——として知られていたルドルフ二世が首都に魔法をかけるのにもちいた、プラハのマニエリスムの深く刻まれた印なのではないでしょうか？ あるいは、精神分析が示唆するような幼年時代の自慰行為の昇華、アル

いた。なぜなら、野菜や果物などの集合によって別の絵に見えることは、当時、ヨーロッパ世界を半ば支配していたハプスブルグ帝国を象徴していたからである。部分としての各国を統合して、ハプスブルグ帝国が出来ていることの、これは象徴だったのである。

チンボルドの方法における事物、動物、果物の積み重ねにたいへん表情豊かにあらわれている蒐集への情熱なのでしょうか？ 私がルドルフのマニエリスムを愛好していることはよく知られています³⁷。

1967年の映像作品「自然の歴史（組曲）」（*Historia Naturae [Suita]*）では、ルドルフ2世へのオマージュとして、アルチンボルド風のカラーージュが多用されており、また1989年の「フローラ（Flora）」には、アルチンボルドの同名作品「フローラ（Flora）」からの影響が強く見て取れる。

アルチンボルドやシュヴァンクマイエルのカラーージュ的手法は、ソシユールの言語論的連合作用から次のように説明できる。

たとえば、トマトによって描かれた「くちびる」があるとする。するとそのとき、「くちびる」という言葉の周囲には、トマト、赤、血潮、肉、腐肉、エロス、タナトス、性愛……などの無限とも言える連合言語群が、星雲状に零次元時空間に団塊をなして、人々の脳裏に喚起・形成されてくる。

「連合 “*association*”」とは、「語の周囲に星雲のように漂う、我々の心のなかに持つ（潜在的）差異、そして語感の対立の集合である。具体的には、連合は語の意味イメージ（概念、シニフィエ）と音のイメージ（聴覚イメージ、シニフィアン）に深く関係して、心的に一瞬のうちに、団塊のごとく喚起され、形成されてくるものである。それは心が結びつける語のグループ」である³⁸。

連合において最も重要なことは、連合がないと「発話として、言辞、

³⁷ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』、80. Hames, Peter., ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*, 108.

³⁸ 森山茂『「ソシユール」名講義を解く！——ヒトの言葉の真実を明かそう』、12.

言葉」が、「現前（顕在化）してくることはない」。実はそれだけではなく、連合こそが、「人間の芸術活動の本源を形成している」のである。連合は、「単に言語芸術のみならず、絵画や音楽、生け花等々あらゆる芸術的活動の根源を支えている」のである³⁹。

連合には、「一種の優劣関係」はなく、連合関係をイメージすると、「すべての関連語が一点に凝縮されて存在」しており、「ゼロ（零）次元時空間」上にある。連合関係を形成している語同士のあいだには、「主もなく従もない、ある種の『星座』関係にあるとしか言いようがない」ものであり、「本来そこには、中心の語などというものは絶対にあり得ない」のである（ソシユール第3回講義・1911年6月27日）⁴⁰。

シュヴァンクマイエルやアルチンボルドの表現方法は、まさにこのソシユールの言語論的連合作用とシクロフスキイが唱えるところの芸術的異化作用とによるものである。彼らの作品において、映画やキャンパスの上に「目」や「くちびる」として描かれた野菜や果物は、本物の「目」や「くちびる」以上のものに見えてくる。これはまた、本物に似せて描かれた目やくちびる以上に「目」であり、「くちびる」であることが、触覚も含めた「連合」を形成している言葉群から喚起される⁴¹。

シュヴァンクマイエルが『触覚と想像力』において述べたように、これまでの芸術（特に視聴覚的作品とされてきた映画）は、視覚と聴覚が

³⁹ 同上、13.

⁴⁰ 同上、21-22.

⁴¹ アルチンボルドはだまし絵によって「これは～である」「これは（野菜・果物ではなく）ウェルトゥムヌスⅡ世である」と対象（ウェルトゥムヌスⅡ世）を表した。描かれた対象を対象そのもとして受け入れているにも関わらず、個々のパーツはウェルトゥムヌスⅡ世ではない別のもの（野菜や果物）である。これは言葉の連合があるから可能となる。

それとは反対に、ルネ・マグリットはパイプを描き、「これは～ではない」と対象（パイプ）を表した。描かれている対象を、対象そのもとして受け入れさせないにも関わらず、描かれているものはまるで本物のパイプである。

〈表象〉とは何か？ 〈言葉〉とは何か？ 2つの絵はわれわれに問いかけている。

主体であり、〈見るもの、そして聴くもの〉であった。しかし、アルチンボルドやシュヴァンクマイエルは、触覚的な手法によりその視覚を変容させ、見るものに触覚の経験を与えることにより、自身の作品の表層的な部分のみならず、深層部までをも見せようとしたと言えるだろう。

第7節 疑似《触覚》

このアルチンボルド効果とでも言うべきものを、リトアニアの美術史研究者であるユルギス・バルトルシャイティス (Jurgis Baltrusaitis, 1903-1988) は、その著書『アナモルフォーズ——光学魔術』において、「視の二重化」と表現したが⁴²、シュヴァンクマイエルの諸作品にも、同様のことが言える。それは、バルトルシャイティス風に換言するならば、「視覚と触覚の二重化」、あるいは「感覚の二重化」と表現できる。つまりこれは、見ているのに触っているような感覚、触れていないのに触れているような感覚を意味する。

シュヴァンクマイエルは、〈異化作用〉によってもたらされる《触覚》作用（正確には、実際に触れていないため《視覚》の疑似《触覚》作用）、すなわち「感覚の二重化」を、自身の芸術において表現しているわけである。彼はこの疑似《触覚》作用（触れていないのに触れているような感覚）⁴³について、ヘイムズとのインタビューで、次のように述べている。

⁴² 赤塚若樹「実現された夢の世界——シュヴァンクマイエル・アートの正しい見方・楽しみ方——」『ヨーロッパにおけるアニメーション文化の独自の発展形態についての調査と研究』（2007年）、41。

⁴³ バルトルシャイティスの「視の二重化」については、「ヤン・シュヴァンクマイエル作品における《触覚》表現と〈異化作用〉について」（『国際文化表現研究4号』、国際文化表現学会、2008年、279-288.）において既に言及した。

もちろん、触覚は仲介される感覚であって、自分の身体で直接体験はしていませんが、触覚的想像力はこういった感覚をかなり徹底的に変容させることができます⁴⁴。

シュヴァンクマイエルは、自身の作品の《触覚》を感じるためには、必ずしも作品に直接触れる必要はないことを示唆している。つまり、シュヴァンクマイエルの芸術において《触覚》を感じるということは、〈目〉を、いわば皮膚化することであり、〈目〉を〈皮膚〉とすること（これは「触覚的想像力」による）によって、その作品に触れることを意味する。それによって、直接触れたときと同じ触覚映像（触覚のシニフィアン）が得られるのだ。そして、そのように感覚がある意味で“超越”されたとき、たとえば、映画や絵画のような〈視覚的作品〉が、「触覚的想像力」によって〈触覚的作品〉となったとき、日常的な事物や場面の非日常的側面の提示による、一種の〈異化作用〉が起こるのだと言える。

シュヴァンクマイエルは自身の作品や芸術において、触っていないくても触っているような疑似《触覚》、さらには、見ているのに触っているような疑似《視覚》を表現している。つまり、シュヴァンクマイエルは、「見えないのに見ている」。さらには、「見ている以上に見ている」（これに関しては、アルチンボルドの作品においても、同様のことが言える。シュヴァンクマイエルはアルチンボルドが見ている以上に見ているのであるが）。

⁴⁴ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』、82. Hames, Peter., ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*, 109.

第8節 「肉片の恋」——シュヴァンクマイエルの《触覚》表現方法

《視覚》の疑似《触覚》作用は、人間の認識パターンにおけるシュヴァンクマイエルの表現方法を示しているとも言える。1989年の短編映像作品「肉片の恋 (Zamilované maso)」では、2枚のステーキ用の肉が、コマ撮りアニメーションによって、ダンスをしているように見える。この短編では、2枚の生肉が、単なる無機物的な肉片ではなく、アニメーションの力により、愛し合う男女がダンスを楽しんでいるものとしてしか見ることができない。(なお、第3章で詳しく議論することになるが、「無機物的な肉片」——このフレーズからは、後にシュヴァンクマイエルが映像化し、彼の重要な作品にもなっているエドガー・アラン・ポーの「アッシャー家の崩壊」のキーワードでもあるアッシャーの言葉、「無機物にも知覚はある」を想起せざるを得ない)。

これによりシュヴァンクマイエルは、恋愛を描くには生身の人間でなくても良いことを証明している。つまり、人間の認識作用には、〈肉〉という言葉(シーニュ/言語記号)に伴う無限の「連合」作用によって、生々しさやエロティシズムがすでに「恋愛」というシーニュの意味・価値の裏側に組み込まれており、生肉(それは赤、血、初潮、^{エロティシズム}性愛、恋愛、生殖、腐敗、肉汁、死、火葬、エロス、タナトス……というような、無限の連合の星座を形成する)を観客に示すだけで、われわれの認識作用は、「肉」という言葉の持つ多重の連合に裏打ちされた、生身の人間の生々しい「恋愛」を想起せざるを得ないのだ。しかもそのうえ、その「恋愛」には疑似触覚として、生肉に触るときのあの感覚、ベタベタ、ヌルヌルとした嫌らしい弾力性を伴う、生肉のあの触感が、この映像を見るもののバックグラウンドに、あるいは深層意識にいつも潜在していることになる。

シュヴァンクマイエルにとって重要なことは、〈表現するもの〉=生

肉だけではなく、〈表現されるもの〉＝上で述べたような触覚的な生々しさやエロティシズムであり、したがって、2枚の肉片によって彼が描いているのは、単なる〈男女〉というよりは〈男女の恋愛を含めた彼ら二人の、まさに文字通り生々しい関係性〉であると言えるだろう。

関係性——それは、生肉のこうした「連合」から喚起されてくるものである。

ここでの《肉片》とは、単純に食べる《肉》という表層的な意味ではない。それは、まるで一つ一つの楽器の音が、幾重にも重なり合って音楽を奏でるオーケストラのように、多重音的（ポリフォニー/ポリフォニック）な連合の意味・価値の世界が形成されているのである。肉片が生身の人間以上に「恋愛」を表す・表現することに効果的なのは、「肉片」という言葉の持つエロティックな触覚感覚も含めた言語論的連合作用によると言えるだろう。

このように、アルチンボルドやシュヴァンクマイエルの作品において、「肉」や「くちびる」は単なる「肉」「くちびる」とどまらない。そこには「肉」や「くちびる」という言語記号（シーニュ）への無限とも言える連合（赤、血、初潮、^{エロティシズム}性愛、恋愛、生殖、腐敗、肉汁、死、火葬、エロス、タナトス……）が形成されており、見るものは、深層意識に訴えてくる、この連合作用に強く惹かれるのではないだろうか。

「肉片の恋」は、2枚の肉片がダンスをしている最中、(何者かにより)フライパンで焼かれてしまうシーンがエンディングとなっている。楽しんでいる最中に、一瞬にして焼かれてしまう様（“焼かれる”も「肉」という言葉の連合である）は、人生のはかなさを表しているのかもしれない。この人生における無常観は、第5章において議論するシュヴァンクマイエルの短編映像作品「対話の可能性」にも通ずるものであろう。

ここまで芸術的異化作用について、また、それによってもたらされる

疑似《触覚》について、さらに、そこから触覚も喚起される・想像される言語論的連合作用について述べた。この「触覚的想像力」は、1980年の短編映像作品『アッシャー家の崩壊 (Zánik domu Usherů)』において結実した。その後、『対話の可能性 (Možnosti dialogu)』『闇・光・闇 (Tma, světlo, tma)』などの、シュヴァンクマイエルが「手の押し跡」を「創作者の心的状態の純粋な表出」とみなし⁴⁵、それをとどめる素材としての粘土を使ったアニメーションへと転化されていった。シュヴァンクマイエルは、粘土という素材の質感を強調することによって「触覚的想像力」を満たし、また「肉片の恋」のような触覚的映像による新たな世界観を発展させていったのである。

第9節 アンチ現代文明——反抗

これまで、シュヴァンクマイエルにおける芸術的異化作用と言語論的連合作用について述べてきたが、彼の触覚的創作は、芸術という領域を越え、現代文明に対する反近代・アンチ近代的なメッセージが込められており、この思想は、彼の諸作品に一貫する哲学でもある。2006年に発表された長編映画『ルナシー (Šílení)』公開時のインタビューにおいて、シュヴァンクマイエルは〈現代文明〉について次のように述べている。

現代文明で気になるのはその実用性、功利主義、金への礼拝、そして自由を守るどころかより強い操作に逆用される形骸化した民主主義の仕組です。現代文明は科学技術のあわただしい発展をとおして人の感覚を墮落させています。視覚は商業映画、テレビとコマーシャルによってだいなしにされ、聴覚は文明とポップミュージックのバンドの騒音によって衰え、臭覚はほとんど退化し、

⁴⁵ 赤塚若樹「ヤン・シュヴァンクマイエルの「触覚芸術」」、54.

味覚はハンバーガーによって破壊され、触覚は単純な肉体労働か電子機器のボタンを押すためだけにつかわれています。これらの理由から、私の触覚的創作が反抗行為に他ならないと理解していただく必要があります⁴⁶。

(傍線は筆者による)

また、2000年に公開された長編映画『オテサーネク』に関するコメントにおいても、彼自身の触覚的創作が反抗行為に他ならないことを明言している。

グローバリゼーションへ抵抗することが必要です。私たちが少ない予算で、クラシックな技術を使って芸術を表現しているのは、画一化された世界を粉碎し、自分達の立場を守る代償です⁴⁷。

このようにシュヴァンクマイエルは、自身の触覚的創作によって、現代文明における感受性の全般的な貧困化と、グローバリゼーションによって画一化された世界に警鐘を鳴らしているのである。

おわりに

シュヴァンクマイエルにとって、そしてわれわれ現代人にとって《触覚》とは、「感受性の全般的な貧困化」から立ち直るために必要な、人間の感覚器官の中で、最も根源的で原始的・原初的な感覚であると言える。

⁴⁶ 小久保よしの編『オールアバウト シュヴァンクマイエル』(エスクァイアマガジンジャパン、2006年)、16.

⁴⁷ ヤン・シュヴァンクマイエル「神話、メディア、触覚」『オテサーネク 妄想の子供』(工作舎、2001年)、107.

美学研究者である谷川渥が、その著書『鏡と皮膚』において述べているように、『旧約聖書』の「ヨブ記」には、《触覚》の根源性に触れる記述がある。まず、以下に「ヨブ記」における「第二の試練」（第2章7-10）を引用する。

敵対者はヤハウエの前から出て行って、ヨブの足の裏から頭の^{てっ}天^{べん}辺まで悪い^{はれもの}腫物で彼を打った。そこでヨブは陶器のかけらをとって体をかきむしり、灰の上に坐っていた。彼の妻が彼に言う、「あなたはまだ自分を全きものに行っているのですか。神を呪って死んだらよいのに。」ヨブは彼女に言った、「お前の言うことは愚かな女の誰かれが言いそうなことだ。われわれは神から幸いをも受けるのだから、災いをも受けるべきではないか」。これらすべてのことを通じてヨブはその唇をもって罪を犯さなかった⁴⁸。

このように「ヨブ記」では、ヨブはサタンによって、皮膚を、今日で言う象皮病にされてしまう。ヨブは、それまで息子7人と娘3人を奪われても、神に対し呪詛の言葉ひとつ言わなかった。

しかし、象皮病にされたことが原因で、すなわち、《触覚》が奪われたことが原因で、やがて神を呪うようになる⁴⁹。

このことから、人間にとって《触覚》とは、最深部にある、本質的な感覚であることが伺い知れる。あらゆる感覚の中で、《触覚》が重要なのである。シュヴァンクマイエルは、その人間の中で最も原始的・原初的であり、エロティックな感覚でもある《触覚》を、自身の作品において表現しようとしている。この触覚的想像力を作品化する試みは、彼が人間の持つ根源的なものへ迫ろうとする、本質主義者であることの何

⁴⁸ 関根正雄訳『旧約聖書 ヨブ記』（岩波文庫、1971年）、13.

⁴⁹ 谷川渥『鏡と皮膚——芸術のミュトロギア』（筑摩書房、2001年）、267-269.

よりの証明であると言えるのではないだろうか。

シュヴァンクマイエルはなぜ触覚にこだわるのか。それは彼の、見せかけではなく、より本質的なものに対する憧れと欲求、さらには近代化した社会に対する反抗を含む創作活動が、これまでの聴覚イメージ（シニフィアン）に基づかない、《触覚》という新たな言語・ラング・意味・価値・文化体系に、人類の文化的普遍性を見出したからに他ならない。そして、原始的・原初的であるがゆえに多くの可能性を秘めた《触覚》という新たな言語体系によって、まだ開拓されていない、新しい、衝撃的な《世界》や人間像を、われわれ現代人に見せようとしたからではないだろう。

第3章

ヤン・シュヴァンクマイエルと《夢》

——『アリス』の《夢》と《現実》について——

彼は炎の布きれのほうへ歩いて行った。それは彼の肉をかまらず、熱も燃焼もおこさずに彼を愛撫し彼を包みこんだ。安堵と、屈辱と、恐怖をもって、彼は、自分もまただれか他の者によって夢みられた、ひとつの幻影だったことを理解したのである。

(ホルヘ・ルイス・ボルヘス「円環の廃墟」より)⁵⁰

はじめに

《夢》は《現実》であり、《現実》は《夢》である。

本章では、ルイス・キャロル原作の「不思議の国のアリス」と、シュヴァンクマイエルの長編映画『アリス』との考察から、シュヴァンクマイエルが描いたものが、アリスの見た《夢》ではなく《現実》であること、表層的な言語あるいは〈幻想〉というフィルターを通してしか〈見る〉ことができなくなった象徴界的現代への批判が、シュヴァンクマイエル作品に一貫する哲学であることを述べる。

『アリス』(原題 *Něco z Alenky*, 1987) はシュヴァンクマイエルの最初の長編映画として 1987 年に発表された。彼の作品には、他にも文学作品を映像化したもの、例えば、ゲーテの『ファウスト』(原題 *Lekce Faust*, 1994)、エドガー・アラン・ポーの「アッシャー家の崩壊」(原題 *Zánik domu Usherů*, 1980)、そして、ポーとヴィリエ・ド・リラダンのテ

⁵⁰ ボルヘス、ホルヘ・ルイス「円環の廃墟」『筑摩世界文学大系 81 ボルヘス、ナボコフ』(筑摩書房、1984年)、28.

クストが翻案とされる「陥し穴と振り子」(原題 *Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983) などが例として挙げられるが、そのすべては文学的、かつ哲学的な内容を含んでおり、単に映像だけを楽しむ性質のものではない。

詩人が言葉で音楽を奏でようとしたり、作曲家が音楽で絵画を描こうとするかのように、彼も自身の作品において、その映像の中に、自らの思想や人間とは何かという問題、あるいは言語論や精神分析学的問題、さらには政治的発言さえも託しており、『アリス』は、その中でも画期的な、しかもシュヴァンクマイエルにとって本質的な内容の作品であると考えられる。

本章では、シュヴァンクマイエルがルイス・キャロルの原作 *Alice's Adventures in Wonderland* の何を、どのように映像化したか。また、どのようにアリス(またはルイス・キャロル)の〈世界〉を見ていたかを考察したい。

第1節 ルイス・キャロルと『不思議の国のアリス』

シュヴァンクマイエルの映像作品『アリス』の原作である *Alice's Adventures in Wonderland* は、1865年に、イギリスのマクミラン社より発刊された。

『不思議の国のアリス』は、原作者であるルイス・キャロルが、知人の少女アリス・リデルのために即興で作った物語が元となっている。1871年には、続編の *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (『鏡の国のアリス』) も発表された。

物語は、幼い少女アリスが、白ウサギを追いかけて不思議の国に迷い込み、さまざまなキャラクターたち(喋るトランプやチェシャ猫など)と出会いながら、不思議の世界を冒険する様子を描いている。

ジョン・テニエルによる作品の挿絵は、『不思議の国のアリス』のイメージ形成に大きく寄与しており、後世の挿絵画家にも大きな影響を及ぼした。ディズニー映画『ふしぎの国のアリス』をはじめとして、映像化・翻案・パロディの例も多数ある。

また、『不思議の国のアリス』は、シュールレアリスムの作家たちにも大きな影響を与えている。

アンドレ・ブルトンの『シュールレアリスムとは何か』（1934年）には、シュールレアリスムの精神的祖先としてキャロルの名が挙げられているほか、アントナン・アルトーもアンリ・パリゾーの勧めによって『鏡の国のアリス』第6章の翻訳を試みている。また、マックス・エルンストはキャロルの詩である『スナーク狩り』のフランス語版に挿絵をつけており、ルネ・マグリットはクノッケ・ズ・ルートのカジノ壁画『魅せられたる領域』の一部として『不思議の国のアリス』を描いている。また、サルバドール・ダリはリトグラフで『不思議の国のアリス』の挿絵を制作した。

第2節 アリスが見た《夢》——夢は現実、現実には夢

シュヴァンクマイエルの『アリス』はもちろん、ルイス・キャロルの *Alice's Adventures in Wonderland* がそのもととなっているが、シュヴァンクマイエルは『アリス』以前にも、『ジャバウォッキー』（原題 *Žvahlav aneb šatičky Slaměného Huberta*, 1971）という『鏡の国のアリス』に収められた詩が原案となっている映像作品を制作している。

また、アリスの物語をもとに創作したコラージュの挿絵と原作の物語で構成された『不思議の国のアリス』⁵¹と『鏡の国のアリス』⁵²の2冊

⁵¹ キャロル,ルイス『不思議の国のアリス』ヤン・シュヴァンクマイエル 画,

も出版しており、その前書きに相当するテキストでは、キャロル、あるいは『不思議の国のアリス』が、自身にとって「インスピレーションの源泉」の一つであることを明言している。

私は、キャロルがもたらしたインスピレーションと上手に付きあえるよう、生涯にわたって努めてきました。そしてありがたいことに『ジャバウォッキー』『地下室の怪』『アリス』といった映像作品を通じて、それと正面から向きあう機会を得ました。

(中略)

私が折に触れて、こうしてアリスの元へと帰ってくるのは、この本が私にとって尽きることのないインスピレーションの源泉であるからにほかなりません(幼年時代もまた、汲めど尽きぬインスピレーションの宝庫です)⁵³。

(傍線は筆者による)

上記からも、シュヴァンクマイエルにとってルイス・キャロル、あるいは「アリス」が創作の源泉となっていることが伺い知れる。

シュヴァンクマイルの作品がキャロルから影響を受けていること、彼にとって、キャロルあるいは「アリス」が、創作におけるインスピレーションの本質的な部分を構成していることは、彼の作品を理解する上で、重要な手がかりとなることは明白であろう⁵⁴。

それではなぜ、『不思議の国のアリス』はシュヴァンクマイエルにと

久美里美 訳 (エスクァイアマガジンジャパン、2006年)

⁵² キャロル,ルイス『鏡の国のアリス』ヤン・シュヴァンクマイエル 画, 久美里美 訳 (エスクァイアマガジンジャパン、2006年)

⁵³ キャロル『不思議の国のアリス』、4-6.

⁵⁴ ルイス・キャロルあるいは「不思議の国のアリス」からのシュヴァンクマイエルへの影響については、「ヤン・シュヴァンクマイエル『アリス』における《夢》と《現実》について」(『国際文化表現研究5号』、国際文化表現学会、2009年、289-296.)において既に言及した。

って「インスピレーションの源泉」となり得るのであろうか。それには、以下で議論する《夢》が深く関係している。

キャロルの「アリス」について言うならば、この本は、読む年齢によって全く異なった本となります。なぜならば、私たちは生涯夢を見つづけるからです。キャロルがここに描いたのは、おとぎ話ではなく、夢なのです⁵⁵。

フロイトから多大な影響を受けたシュールレアリストであるシュヴァンクマイエルは、《夢》に強い関心を抱き、また、そうであるがゆえに、『アリス』に代表される彼の諸作品には、精神分析的要素が随所に散在する。シュヴァンクマイエルの作品が、精神分析学の研究対象としても大変興味深いという理由がここにあるのであるが、その彼が、キャロルが描いた《夢》、あるいはアリスが見た《夢》の映像化を試みたというのは、極めて当然のことであると考えられる。

しかしそれは、一般的、あるいは通常のアリス論で言われているような「不思議の国」＝「夢の世界」（単なる寝ているときに見る夢）という簡単なものではなく、また、それは単純にイコールによって図式化し得るものではない。そうではなく、アリスが見た《夢》は、「不思議の国」という〈トポス、「場所」〉におけるもうひとつの《現実》であり、この《現実》こそが、まさに《夢》であるという認識によって、シュヴァンクマイエルは、アリスの《夢》の世界へ私たちを導く。その結果、われわれの見ている、また、日常的に経験している《現実》も、実は《夢》なのではないかという奇妙な錯覚（あるいはその夢こそが《現実》かもしれないという思考）に、私たちは導かれることになる。

夢は現実であり、現実は夢である——この問題は、『アリス』とシ

⁵⁵ キャロル『不思議の国のアリス』、4-6

シュヴァンクマイエル作品において重要な〈トポス〉の問題に関連する。これについては後ほど改めて言及したい。

以上のような観点から、シュヴァンクマイエルの『アリス』は、原作を忠実に再現している作品ではなく、『不思議の国のアリス』から読み取られた本質を映像化した作品だと言えるだろう。

第3節 『アリス』冒頭

シュヴァンクマイエルの映画『アリス』の冒頭は、非常に奇妙な、かつ、まことに複雑な構造を所持しているが、この冒頭にこそ、彼の描きたかったアリスの《夢》が集約されており、作品の中でも、最も重要な部分だと考えられる。

まず、映画の冒頭は、原作と同じように、小川のシーンから始まる。アリスは、退屈そうに自分のスカートの上にある小石を、小川に投げ込んでいる。アリスの隣では、アリスのお姉さんが読書をしている。

次に、アリスと思われる少女の〈唇〉のクローズアップ映像が映し出される。シュヴァンクマイエルの『アリス』は、原作やディズニーによるアニメーション「ふしぎの国のアリス」とは異なり、アリス以外の登場人物たちが言葉を発することはない。

物語は最初から最後まで、アリスの言葉（唇のアップ映像）が挿入される方法で進められる（実は、このクローズアップされた〈唇〉は、映画の中でアリスを演じている少女の〈唇〉ではない。シュヴァンクマイエルは、彼女の〈瞳〉に惹かれ、その少女をアリス役に抜擢したが、彼女の〈唇〉は気に入らなかった。そのため、〈唇〉のクローズアップ部分の映像は、アリスを演じている少女とは別の少女のものが使われてい

るという⁵⁶⁾。

言うまでもなく、くちびるは触覚的であり、触覚を重視するシュヴァンクマイエルの手法が存分に発揮されているが、いかにも彼らしいこの唇のアップ映像からは、空想的な言葉、不思議な言葉、不気味な言葉、性愛的な言葉、あるいは根源的な言葉（^{マントラ}真言）さえもが連想・イメージされ、あたかもそれらが響いてくるようにも見受けられる。

そして場面は移り変わり、アリスが述べる“**You must close your eyes, otherwise, you won't see anything!**”（目を閉じなきゃ。さもないと何も見えないのよ！）という言葉に導かれて、私たちはアリスの《夢》の世界へと足を踏み入れる。このアリスの言葉からは次のことが連想される“表層意識で見てはいけない、深層意識で見よ。《目》で見てはいけない、《触覚》で見よ。”

次のシークエンスは、『アリス』の中でも、おそらく最も重要なシーンだと思われる。

ここでは、アリスの子ども部屋で、冒頭と全く同じ、アリスが石を投げるシーンが繰り返される。しかし、それは屋外ではなく室内で展開され、またアリスとアリスのお姉さんによってそれがなされるのではなく、アリスに似た〈人形〉によって、それらが繰り返される。しかも、その人形を動かしているのは、冒頭に出てきた〈人間のアリス〉であり、そして、〈人間のアリス〉が川に小石を投げたように、〈人形のアリス〉がティーカップに小石を投げているように見える映像となっている。

この人形による一種の〈代理行為〉は、見るものをある驚きへと導く瞬間である。最初に、太陽の日差しのもとで石を投げていたあの少女は誰だったのか。実はあの少女も、〈人形のアリス〉と同じように、別の少女に操られ、石を投げていたに過ぎなかったのではないか。さらには、

⁵⁶⁾ 講演「シュヴァンクマイエル氏と語ろう」、新宿朝日カルチャーセンター、2007年8月25日

キャロルの『鏡の国のアリス』のエンディングが、今まで見ていた《夢》が誰の《夢》だったのかを言い争う場面で終わっているように⁵⁷、もしかしたら、この物語のすべてが、〈人間のアリス〉、あるいは〈人形のアリス〉の《夢》なのではないだろうか。これは夢だろうか、現実だろうか……

また、この場面に登場する〈人形のアリス〉は、〈不思議の国〉で小さくなったアリスでもあり、〈人形のアリス〉だけでなく、アリスの部屋にあるものたち（ティーカップや本など）が、小さくなって〈不思議の国〉でも登場することは、注目すべき点である。それはまた、すべては《夢》の中、また〈部屋〉の中で起こった出来事の証明であるとも言える。これは〈部屋〉という「トポス」の中で起こった《現実》の出来事であり、そこで誰かに操られているようなこのシーンは、精神分析学者であるジャック・ラカンが論じた「大文字の他者」を想起させる。「大文字の他者」は、自らが作り出したがゆえに自らを操作するように見せ、また、象徴界によって規制されながら行動している。

第4節 『アリス』の〈部屋〉——《夢》と《現実》のロジックと「形体の自然主義」

シュヴァンクマイエルは映画『アリス』を撮影する前に、「不思議の国のアリス」というタイトルで、映画のコンセプトや構想を記した覚書を書いているが⁵⁸、その中で、「アリスの《夢》は〈アリスの部屋〉の中で展開されなければならない」というまことに重要な指摘をしている。アリスの《夢》は以下で議論するある必然性によって、〈部屋〉の中で

⁵⁷ キャロル『鏡の国のアリス』、120.

⁵⁸ 赤塚若樹『シュヴァンクマイエルとチェコ・アート』「実現された夢の世界——シュヴァンクマイエル・アートの正しい見方・楽しみ方——」（未知谷、2008年）、15.

展開されている（されなければならない）からである。

夢全体が、アリスの子ども部屋の中で展開されなければならない、必要に応じて部屋は大きくなったり、小さくなったりする。あるときには、部屋の中で本当の庭が広がったり、またあるときには、おもちゃの庭になる。小川が流れたり、森林で一杯になったり、あるいは四方の壁が沿岸となるような海になったりする。それは、別の世界になるのではなく、少しばかり異なって調合された、アリスの子どもの世界なのである——だが、アリスが意識する世界の外にある世界ではない⁵⁹。

（傍線は筆者による）

アリスの《夢》は〈部屋〉の中で展開されなければならない。なぜなら、アリスの《夢》には、《部屋》の外部＝「アリスが意識する世界の外にある世界」は存在し得ないからだ。

原作のアリスは、屋外で夢から目を覚ますが、シュヴァンクマイエルの『アリス』では、アリスは部屋の中で目を覚ます。アリスの部屋には四方を遮る〈壁〉がない。あたかも〈外〉の世界のような〈内〉なる世界、それが〈アリスの部屋〉であり、またこれは、まさしく《夢》の世界でもある。

先の覚書において、シュヴァンクマイエルは《夢》について次のように述べている。

私が試みるのは、キャロルの本に描かれている夢の象徴を解明することではなく（キャロル本人の秘めた願いを解説することから

⁵⁹ 渡邊裕之編『ヤン&エヴァ シュヴァンクマイエル展 アリス、あるいは快樂原則』（エスクァイアマガジンジャパン、2007年）、10-11.

始めなければならないのだから、なかなかうまくはできないだろう)、映画の形で、考えられうる限り最高の真正さをこれらの夢に与えることだ。別の言葉で言えば、「形体の自然主義」と夢のロジックを結び付けること。目の覚めたアリスが目にする具体的な世界を（「芸術家の筆致」という様式化されたものに変形させることなく）、アリスが自分のまつげの柵越しに見た夢の世界へ、移し変えようとしたのだ。つまり、これは幻想的な話でも、自由な想念の連想でもなく、純然たる夢なのだ⁶⁰。

（傍点はシュヴァンクマイエル、傍線は筆者による）

ここでシュヴァンクマイエルが述べた「夢の象徴を解明する」とは、夢は何を意味しているのか（象徴しているのか）という精神分析のことであるが、彼は原作、あるいはルイス・キャロルの精神分析的解明を目指したのではなく、『不思議の国のアリス』の映像化において、「『形体の自然主義』と夢のロジックを結びつけること」を目的とした⁶¹。

「形体の自然主義」と夢のロジックを結びつけることとは、どういうことか。それは、「アリスが目覚めたときに見た具体的な世界を、《夢》

⁶⁰ 渡邊裕之編『ヤン&エヴァ シュヴァンクマイエル展 アリス、あるいは快樂原則』、10-11.

⁶¹ 第1章においても既に言及した点ではあるが、本稿はあくまでもシュヴァンクマイエルについての研究、すなわち、ルイス・キャロルに題材をとったシュヴァンクマイエルの『アリス』についての研究であり、「不思議の国のアリス」、あるいはキャロルの研究とパラレルではないことを、再びここで明言したい。

これまでの多くのアリス論では、アリスやキャロルの「夢の象徴を解明すること」が議論と中心となっていた。しかしそれは、シュヴァンクマイエルが71ページの引用において真っ先に否定しているところでもあり、また、彼の『アリス』は、これまでの解釈とは全く異なっているということの証明でもある。

シュヴァンクマイエルの作品や発言をよく見ると、先行研究の視点（アリスやキャロルの夢を解明しようとする）は、方法論や前提の誤りに気が付く。なぜなら、シュヴァンクマイエルはアリスの《夢》ではなく、《現実》を描いたのだから。次章の主題であるエドガー・アラン・ポー「アッシャー家の崩壊」についても、これと同様のことが言える。

の世界へ移し変えること」、あるいは、アリスが見た《現実》を、以下に述べるロジックによって、《夢》の世界へ映像化することでもある。

このとき注意しなければならないのは、シュヴァンクマイエルが映像化した現実とは、アリスが見た《現実》であり、通常の、日常的な現実（われわれが経験している物質的・質料的世界）ではないということである。彼が映像化したものは確かに現実ではあるが、それはカッコ付きの《現実》であり、実際に日常生活で体験しているような現実ではない（両者はよく似ているが同じものではなく、また、違うからと言って全く別のものでもない。その境界は曖昧であり、明確な区別はできないのだ。ここで指摘される境界の曖昧性については第4章において詳しく議論する）。

したがって、逆説的ではあるが、映像化されたものは、アリスが見た単なる夢ではなく、アリスが見た（しかも、「目覚めた瞬間に見た世界」、それは「まつげの柵越しに見た夢の世界」という）《現実》なのであり、それは、日常的な言葉、すなわち、聴覚イメージ（シニフィアン）によってデフォルメされていない、また、象徴界の原理で固められていない、原始的・原初的な《現実》である（またそれは《夢》でもある）と言えるだろう。シュヴァンクマイエルはアリスの〈目〉を通して、私たちに原始的・原初的な《現実》を、《夢》のように見せようとしたわけである⁶²。

⁶² ここで、シュヴァンクマイエルの発言をめぐる解釈について、先行研究と本稿との相違を明らかにしたい。

68 ページの引用において、シュヴァンクマイエル本人も（映画において試みたのは）「形体の自然主義と夢のロジックを結び付けること」と述べている通り、彼が『アリス』において描いたのは、（夢のロジックに移し変えた、いわゆる）《現実》であることは、疑いようがない。

しかし、先行研究中の論考においてはそうではない。シュヴァンクマイエルの意図を逆に解してしまっている。

「映画のなかで描かれるのが〈夢〉であり、映画はその〈夢〉に現実世界にあっても自然な姿をあたえることによって成立するとシュヴァ

第5節 《現実》と《現実界》

《夢》の中で遭遇する《現実》は、〈幻想〉という遮蔽膜（フィルター）に覆われていない原始的なものであるがゆえに、恐ろしく、また、外傷的でもある。精神分析学者のスラヴォイ・ジジェク（Slavoj Žižek, 1949-）によると、現実から逃れるために《夢》があるのではなく、《夢》あるいは《現実》（現実界）から逃れるために、われわれの経験している世界、すなわち、通常で言うところの現実（象徴界）があるのだと言う。

ンクマイエルはいつている」(『シュヴァンクマイエルとチェコアート』16.)

「くり返して言えば、〈芸術〉作品によってみずからの夢の世界、空想の世界を現実のものとしようとしているのだ」(同上、29.)

この引用からも明らかなように、シュヴァンクマイエルはアリスの《夢》を描いている、夢を現実の論理で見ているのだと解釈してしまっている。そのうえ、このような見方、つまり、現実とは別ものの超現実的なものが夢であるという二元論的思考では、夢と現実は全く別のものになってしまう。しかしシュヴァンクマイエルは、夢と現実を隔てて考えてはいない。

さらに加えて、次のようにシュヴァンクマイエルの芸術を一種のギャグ、真剣にばかをやっているプロセスだと捉えている。

「シュヴァンクマイエル・アートは一種のギャグを大まじめにやっているそのプロセス、もっとありていにいうなら、真剣にばかをやっているそのプロセスだといってみたいのだ」(同上、29.)

「想像力や〈夢〉によって生みだされる世界 自分がそこに暮らしたい世界 に『アリス』という物語をとおして具体的なかたちをあたえたいということだ。とすれば、アリスはシュヴァンクマイエル以外の誰でもないということになるし、もしそうであるなら、映画『アリス』には〈不思議の国のシュヴァンクマイエル〉という副題をあたえることさえできるかもしれない。いいかえれば、わたしたちはシュヴァンクマイエルが生きたいと願っている世界とそこに存在するだろう事物を〈芸術〉として楽しんでいるということでもある」(同上、32.)

繰り返しになるが、シュヴァンクマイエルが描いたものは《現実》であり、現実を夢の論理・ラングで見たいと彼自身も述べているように、決して不思議の国＝シュヴァンクマイエルが夢見る世界ではないことを指摘したい。

もしわれわれが「現実」として経験しているものが幻想によって構造化されているとしたら、そして幻想が、われわれが生のかく現実界にじかに圧倒されないよう、われわれを守っている遮蔽膜だとしたら、現実そのものがく現実界との遭遇からの逃避として機能しているのかもしれない。夢と現実との対立において、幻想は現実の側にあり、われわれは夢の中で外傷的なく現実界と遭遇する。つまり、現実には耐えられない人たちのために夢があるのではなく、自分の夢（その中にあらわれるく現実界）に耐えられない人のために現実があるのだ。これが、フロイトが『夢判断』の中で例に挙げている有名な夢から、ラカンが引き出した教訓である⁶³。

上記においてジジェクが言及するように、ジャック・ラカンは、暴力的な現実界との遭遇に耐えられない人たちのために現実（象徴界）があると考えたが、ここからシュヴァンクマイエルの主要テーマにつなげると、次のように表すこともできるよう——「現実」、それは触覚的世界から逃れるための視聴覚的世界である、と。

そして、私たちが、く幻想というフィルターを通して見ているこの現実には、まさに《夢》のような《現実》に他ならない。キャロルの『鏡の国のアリス』は、「生きる それは夢でなくしてなんであろう」⁶⁴という一節で閉じられているが、この言葉を目に見える形で教えるのが、シュヴァンクマイエルの作品に他ならない。

シュールレアリスムに深い造詣があるシュヴァンクマイエルは、超現実主義的な表現方法、すなわち、現実の中に現実を超えたもの、つまり

⁶³ ジジェク,スラヴォイ「く現実界をめぐると厄介な問題——『エイリアン』を観るラカン——」『ラカンはこう読め!』鈴木晶 訳（紀伊國屋書店、2008年）、101.

⁶⁴ キャロル『鏡の国のアリス』、121.

“surréal”なものを見出すことによって、『アリス』を制作した。作られた映像を一見すると、描写そのものは写実的ではあるが、それは日常的な現実そのものではない。夢か現実か……どこの〈トポス〉の映像か、どこの〈トポス〉で行われていることなのか……その境界がはっきりしない描き方、判然としないような描き方、ここには、『不思議の国のアリス』は、「幻想世界を描いたおとぎ話」ではなく、日常世界の《夢》の表出であることを強く意識したシュヴァンクマイエルの解釈が垣間見える⁶⁵。

第6節 『アリス』の〈トポス〉について

ルイス・キャロルの原題は *Alice's Adventures in Wonderland* となっている。すなわち、アリスの物語はすべて *Wonderland* で起こっている。シュヴァンクマイエルの『アリス』も、アリスの子供部屋で「事件」が展開されていく。そこでは夢か現実か、判然としない。すべてが夢であり、かつ現実でもある。その様な不可思議な時空間こそが、彼らの作品に共通する重要な〈トポス〉なのである。その様な不可思議な〈トポス〉を、まさしくキャロルは *Wonderland* と呼んだのである。*Wonderland* という言葉にはその様な思いが込められている。

ところで、シュヴァンクマイエルの『アリス』では、先の引用においてシュヴァンクマイエルの発言から見られるように、「形体の自然主義」と夢のロジックを結び付け、目の覚めたアリスが目にする具体的な世界（＝現実）を、アリスが自分のまつげの柵越しに見た夢の世界へ、移し変えようとした。これこそ、『アリス』において、シュヴァンクマイエルが一番表現をしたかった本質的なところであると考えられる。

⁶⁵ 渡邊裕之編『ヤン&エヴァ シュヴァンクマイエル展 アリス、あるいは快樂原則』、97.

それでは、アリスが目覚めたのはいつ・どこで（場所＝トポス）だろうか。

アリスが目覚めた時・場所は（夢の中ではなく）《現実》である。シュヴァンクマイエルは映画『アリス』において、それを《夢》に置き換えた。

『アリス』が展開されている〈トポス〉——それは完全なる《夢》ではない、かといって完全なる《現実》でもない。《夢》と《現実》の境界……《夢》と《現実》の境界がなくなった〈トポス〉……これは夢なのだろうか……現実なのだろうか……シュヴァンクマイエルが先の引用において「形体の自然主義と夢のロジックを結び付ける」と述べたのは、まさにこのことに他ならない。だから『アリス』は「幻想的な話でも、自由な想念の連想でもなく、純然たる夢なのだ」。

夢か現（うつつ）か、このような不思議な時空間は、日本の芸術において、人間存在の最深の事態が展開される場所（トポス）として、古来最も重視されてきたところである。我々は直ちに能を思い起こすであろう。周知のように、とくに世阿弥の『井筒』に代表される「夢幻能」とはすべてその様な〈トポス〉で展開されているものである。

古来日本では、夕暮れ時のある一瞬の、明るみと暗みの渾然一体⁶⁶として区別できない不可思議な時空間を、トポスを、「大禍時」（おほまがとき）と呼んだ。それは謂わば、夢と現（うつつ）とが、生と死とが、渾然一体として、まったく区別できない異次元時空間である。具体的には夕暮れ時のある一瞬、夕暮れ時の明るみと暗みとがその境界をなくし渾然一体と化した一瞬、その様な不思議な時空間に迷い込む。（なお、そこでのトポスは何故か、明るみと暗みの渾然一体とした明け方の一瞬

⁶⁶ 「渾然一体」とは、よく言われているように、明と暗が混在をなしているというような二元論/実体論/原子論では決してない。もはや、区別がつかない、区別すらない、そのような状態が「渾然一体」である。明るみと暗みが「渾然一体」となったまさにそのとき、それまでのトポスから、異次元の時空間へ——つまり、別の〈トポス〉へと迷い込むのだ。

と繋がっている。だから、異次元時空間で展開されていた「夢幻能」の世界は、突如明け方に終了し、ワキとしての旅の僧には「現実」だけが取り残されるのである。）

なお、同じような意味で、その様な不可思議な〈トポス〉を沖縄本島では「あこーくろー」とか「ゆさにり」と言い、八重山の波照間島では「あやふふあみ」と言う。つまり、普遍的に日本人は、このようなトポスの存在を身体的に知り、永年生き継いできたのである。

本章「おわりに」の節でシュヴァンクマイエルのインタビュー記事を載せたが、そこにあるように、彼が日本の能や人形浄瑠璃など、古典芸能に異常な関心・感動を示すのも、彼が「夢と現実のせめぎ合い」と呼ぶその芸術の本源とまったく通底するところを、日本の古典芸術の〈トポス〉に見、震えるほどの感動を彼が得ただろうことが想定される。

おわりに

シュヴァンクマイエルの『アリス』は、キャロルによる原作の形式的な構造を再現している類の作品ではない。彼の『アリス』には、『不思議の国のアリス』から読み取られた本質が無駄なく映像化されており（逆に言えば、本質以外は排除されている）、原作の形式的な構造は再現されていなくとも、むしろ、原作の精神・意図（夢か現実か、境界の曖昧性）は忠実に再現されていると言える。

また、映画のクレジットにも **INSPIRED BY LEWIS CARROLL'S ALICE IN WONDERLAND** とあるように、キャロルの『不思議の国のアリス』は、映画における原作というより、ひとつのインスピレーションである。邦題は『アリス』であるが、チェコ語原題は“*Něco z Alenky*”、これを英訳すれば“*Something from Alice*”となり、この“*Something*”、すなわち、〈表現するもの = *Alice in Wonderland*〉ではなく、〈表現されたもの =

Something) が、シュヴァンクマイエルにとって重要と言えるだろう。

シュヴァンクマイエルは、日常的なこの現実には揺さぶりをかけ、ある種の〈異化作用〉、すなわち、日常的に存在するものの非日常的側面を示し、それらを芸術的感動へと昇華させることによって、あるいは、ジジェクの言うならば、現実を「斜めから見る」ことによって、そこに亀裂を入れることになる。さらに、言語論的解釈をするならば、これまでの言語・ラング体系ではない、《触覚》という異なった、新しい意味・価値・文化体系を通して世界を〈見る〉ことによって、原始的・原初的な《現実》(あるいは《夢》)を表現しており、これはまた、彼の諸作品に共通している哲学でもある。《夢》の中での日常の論理を超えた真新しい《現実》との遭遇は、日常の論理からの解放を意味する。

2011年2月17日、映画「サヴァイビングライフ——夢は第二の人生——」PRのために来日したシュヴァンクマイエルは、東京都写真美術館で開催された「第3回 恵比寿映像祭」の記者会見において、講演参加者からの質問に回答する形式で、次のことを述べていた。

質問者：「今回の映画は現実と夢のせめぎ合いが描かれている。このテーマは日本の古典芸能である能に通じる世界観でもあるが、刺激を受けた作品と新たに挑戦したことは？」

シュヴァンクマイエル：「能をはじめとした日本の古典芸能、歌舞伎・人形浄瑠璃・文楽に兼ねてから惹かれており、来日した際は可能な限り舞台を見に行っている。夢と現実のせめぎ合いについては、日本の古典演劇にも宿っている主題であるが、これはかねてより自分もテーマとしてきたものである。

今回の映画では、夢と現実をそのまま捉えた映画を撮りたかつ

た。夢と現実とは明確には区別できない、ないまぜなものであるから。

しかし、現代人は夢を忘れがちである。現実と平等に、平行に、（もしくはそれ以上の価値を持って）夢に対して向き合うべきだ。私は夢の価値を向上させるためにこの映画を撮った。」⁶⁷

このようにシュヴァンクマイエルは、人間（特に現代人）の《夢》に対する偏見・軽視・過小評価を嘆いている。《夢》と《現実》は非連続的なものではない、《夢》と《現実》は連続している。《夢》は《現実》であり、《現実》は《夢》であることを強調して、本論考を終えることとしたい。

⁶⁷ 「第3回 恵比寿映像祭」にて、会場での発言記録を遠藤が筆記記録した個人資料。

第4章

ヤン・シュヴァンクマイエルと《存在の境界》

——「アッシャー家の崩壊」と「幽霊宮」について——

《「理性」が「狂気」の記憶を、彼の口述のもとに書きとる》、二重となったひとりの人間が、彼の行為をもうひとつの行為の上に投影しながら行動する、自分自身をまのあたりにするのである。

(P・J・ジューヴ『夢とエロスの構造』より)⁶⁸

はじめに

《存在の境界》は曖昧である。日常から非日常へ、そして再び日常へ戻るといふ立体的三次元構造の中では、原初性への完全回帰はあり得ない。

本章では、エドガー・アラン・ポーの原作をもとに映像化された、同タイトルの短編映画「アッシャー家の崩壊」と、その中で、テキストと映像双方において、作品の中心となっている「幽霊宮」という詩について、《生物》と《無生物》の境界の曖昧性の問題、ソシユールの言語学の問題、および〈言語〉と認識や存在の問題に言及し、シュヴァンクマイエルの創作の本質に、〈近代批判〉があることを示す。

シュヴァンクマイエルは、1980年、エドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe, 1809-1849)の短編「アッシャー家の崩壊」(原作 Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, 1839. 映画 Jan Švankmajer チェコ語原題: *Zánik domu Usherů*, 1980, 16分, モノクロ)の卓越した映像化に成功した。

「アッシャー家の崩壊」は、原作者であるポー自身が最も愛した最良

⁶⁸ ジューヴ、P・J『夢とエロスの構造』谷口正子訳(国文社、1990年)、56.

の作品であるだけでなく、シュヴァンクマイエルによって映像化された作品も、シュヴァンクマイエル自身によって、最良の作品の一つであると考えられている。

本論考では、まず、ポーとシュヴァンクマイエルの出会い、その接触がいかなるものであったかについて触れ、最初に、ポーの重要なメッセージ＝「無機物にも知覚がある」という生命論に言及する。次に、シュヴァンクマイエルの作品で重要な意味を有すると思われる、映像におけるナレーションと、その時に見える映像について言及する。さらに、作品の中心となる詩「幽霊宮」についての考察をし、そして最後に、シュヴァンクマイエル「アッシャー家の崩壊」の作品全体の構造を分析する。その構造分析から、ポーのテキストが潜在的に所持している《日常→非日常→日常……》というスパイラル構造を、シュヴァンクマイエルもまた、それがポーのテキストの最も重要で本質的なところであると捉えて、自らの映像作品においても、その構造を模倣していることを明らかにしたい。

第1節 エドガー・アラン・ポーと「アッシャー家の崩壊」

エドガー・アラン・ポーの代表的な短編として知られる「アッシャー家の崩壊」"The Fall of the House of Usher"は、1839年『バートンズ・ジェントルマンズ・マガジン』9月号に掲載され、1840年に発刊されたポーの小説集『グロテスクとアラベスクの物語』の中の一編として収録された。

旧友ロ德里ック・アッシャーと妹・マデラインが二人で住む屋敷に招かれた語り手が、そこに滞在するうちに体験した怪奇な出来事が描かれている。

語り手は、旧友であるロ德里ックから突然の招待を受け、荒涼とした景色の中に建つアッシャー家に辿り着く。数年ぶりに会った旧友はかつての面影を残しながらも、神経を病んでいるためかすっかり様子が変わっていた。最愛の妹マデラインが死に瀕しており、それが病の原因となっているということであった。

語り手はアッシャー家に滞在し、その間、ともに書物を読んだり、ロ德里ックの弾くギターを聴いたりして時を過ごす。やがてある晩、ロ德里ックは妹マデラインがついに息を引き取ったことを語り手に告げ、二人はその亡骸を棺に納め、地下室に安置する。マデラインの死によって、ロ德里ックの錯乱は一層悪化していく。

それから一週間程経った晩、二人は屋敷の窓から、この屋敷全体がぼんやりと光る雲に覆われているのを見た。この怪異な光景がロ德里ックの病状を悪化させることを恐れた語り手は、ランスロット・キャニングの『狂気の遭遇』(架空の文学作品)を朗読し、ロ德里ックの注意を逸らそうとするが、物語を読み進めるうち、語り手は屋敷のどこかから不気味な音が響いていることに気が付く。

その音は徐々に大きくなり、やがてはっきりと聞こえるようになると、ロ德里ックはそれが、妹マデラインが棺をこじ開け、地下室を這い登ってくる音であって、自分は妹を生きっていると知りながら棺の中に閉じ込めてしまったのだと告白する。

やがて重い扉が開き、死装束を血で汚したマデラインが現れると、彼女は兄にのしかかり、ロ德里ックを殺してしまう。恐怖に駆られた語り手は、屋敷を飛び出して逃げて行く。背後でアッシャーの屋敷は、その亀裂から月の赤い光を放ちながら轟音を立てて崩れ落ち、淀んだ沼の中に飲み込まれてしまった……

第2節 ポーとシュヴァンクマイエルの出会い

シュヴァンクマイエルの「アッシャー家の崩壊」は、ポーの原作であるテキストの大筋を比較的忠実に映像化し、成功した作品であると評価されている。ポーもシュヴァンクマイエルも、「アッシャー家の崩壊」の世界に心惹かれ、また、その小説化・映像化がともに成功しているというこの幸福な出会いは、如何にして生じたのか⁶⁹。シュヴァンクマイエルは、ポーのテキストから何を読み取り、そのとき読み取られたものは、どのように映像化されているのだろうか。そして、その映像化されたものとポーのテキストを比較した場合、そこに如何なる評価を与えることが可能なのか。

これらの問いに対しては、ポーのテキストの中に登場する「幽霊宮」*The Haunted Palace* という詩の直後に書かれているテキストから、その答えを類推することができる。

・・・あらゆる植物には知覚があるとするもの。しかし錯乱した彼の脳裏では、この考えはさらに大胆な性格を帯び、ある条件のもとでは、それが無機物の世界にも適用されるというのであった。

(中略)

無機物にも知覚があるとする証拠は——彼の語るところによれば（そしてそれを聞いて私は慄然としたのだが）、沼や水や壁にまつわる独自の妖気がじわじわと、だが確実に凝縮しつつある事実に求められる、という⁷⁰。

⁶⁹ シュヴァンクマイエルとポーの出会い、相似点については、「《宮》の崩壊 ヤン・シュヴァンクマイエル「アッシャー家の崩壊」とエドガー・アラン・ポー「幽霊宮」について」(『国際文化表現研究 6号』、国際文化表現学会、2010年、280-292.)において既に言及した。

⁷⁰ ポー,エドガー・アラン『黄金虫・アッシャー家の崩壊』八木敏雄訳(岩波文庫、2006年)、186-187. Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher*. New York: Vintage Books, 1975, 239.

この「無機物にも知覚がある」という認識、すなわち、「無機物も生きている」という考え方は、それまでアニメーターとして、石や粘土や肉片など、さまざまなモノを動かして、映像作品を作り続けてきたシュヴァンクマイエルにとっては無視できない、かつ、ポーに共感を持った、衝撃的な言葉だったのではないだろうか。そして、「無機物にも知覚がある」ことを、シュヴァンクマイエルは、自らの映像制作の経験を通して実感していたに違いない。

もちろんこれは、一般的に見れば、錯綜した考え方かもしれない。しかし、石を彫る彫刻家や、粘土を扱うシュヴァンクマイエルにとって、石や粘土は、一般人が認識するものとは、当然異なってしかるべきである。それは単に、思い入れがあるといった次元の話ではない。英語で言えば“intersubjective”に、つまり、相互主体的に、石や粘土が真実親密にシュヴァンクマイエルに語りかける瞬間がある、という意味においてである。

ポーの「アッシャー家の崩壊」の場合は、家（建物）と、そこに住んでいた人々との特徴の不思議な一致が、テクストの中でも書かれている。

この建物の特徴と、世間がそうだとしているこの建物の住人の特徴とが完全に一致しているのは何故か⁷¹

家や石の配置そのものが建物の住人の特徴と不気味にも完全に一致する、つまり、家はある種の生命を持っている、家に生命が宿っている。アッシャーはその生命をいつも感じながら、錯乱状態で生きている、ということなのである。

このアッシャーの状態は、現在の人類が所持している科学的生命観と

⁷¹ ポー『黄金虫・アッシャー家の崩壊』、170. Poe, *The Fall of the House of Usher*. 232.

は、相反するものだと言える。われわれの世界では、まず動くもの、その中でも人間が最高位に位置付けられ、次に動物、その次に植物が命あるものとして評価されている。さらに言えば、微生物や細菌類も、実は生きているのであるが、一般的な認識では、人間を含む動物と植物は異なるもの、別のものとされている⁷²。

シュヴァンクマイエルもポーも、オートポイエーシス論のような現代科学の生命論や生物学の議論が起こる前に、直観的にこうした問題、すなわち、生物と無生物を常識的に端から分別している無意味さに気づき、しかも、われわれを取り巻く世界の実相、われわれがその中でまさに生きている世界の真相に対して独自にその答えまで出している。すなわち、「無機物も生きている」。

ポーはさらに、「本能 vs. 理性——黒い猫について」というエッセーでは、動物にも思惟の力があると信じ、小さな虫の集まりにも関わらず、一つの意志で動くかのような「サンゴ」や、最大の空間を得た上で、最高の強度を有する「蜂の巣」の不思議についても述べている。このような問題を所持しているポーのテキストに、シュヴァンクマイエルが無関心であったはずがない⁷³。

⁷² 最新の生命論であるオートポイエーシス論では、外力やプログラムなど、外からの指示・操作を一切借りないで、すなわち「ひとりでに」(オート)、自分で自分を制作していく(ポイエーシス)のが、生物であると定義される。だから、一般的な常識とは異なり、生命には「入力も出力もない」ということとなる。さらには、このシステム作動によって、自己の身体＝生命システムの外側・外部に、自己システムの作動とは矛盾しない「環境」を自然に作り出すことになる、と主張する。ポーが現代に生きていたら、このような先端科学の生命論に大きな関心を示したことは想像に難くない。

⁷³ ポーの関心は、まったく現代科学の先鋭な生物学者の関心と一致していて興味深い。例えば、世界的に有名な南方熊楠(1867-1941)の粘菌に関する研究は、ポーとまったく同じ観点からの研究である。棲息条件の変化などに応じて、粘菌のように、個体が離合集散し、全く別の個体としか考えられない生物に変身したりする例は多く知られている。例えば、一般に猛毒クラゲとして知られているカツオノエボシは、実は、ヒドロ虫という個虫が寄り集まって(共生)、群体を形成し、巨大な一個の生命体(共生体)を作り出す。また、人間個体さえ、そもそも、60兆個の「生きた細胞」の共

第3節 シュヴァンクマイエルの映像とナレーションについて

次に、「アッシャー家の崩壊」の映像とナレーションの関係について幾つかの点を指摘したい⁷⁴。まず、ポーのテキストと異なり、シュヴァンクマイエルの映像には、人物（人間の役者）は登場しない。彼の映像において、ポーの小説の中での語り手とアッシャーの会話はナレーションによって処理されており、アッシャーの人物はなく、アッシャーが座っている（いた）と考えられる〈椅子〉が映し出される。〈椅子〉を生命体と見立てているという隠喩的解釈も可能かもしれないが、ここはやはり、その〈椅子〉が、換喩的・連辞（ソシユールによる言語学的解釈）・置き換え（フロイトによる精神分析的解釈）としてアッシャー本人を表現している、すなわち、アッシャーが〈椅子〉に置き換えられている、と見るべきであろう。

そして、シュヴァンクマイエルの作品の中心にある「幽霊宮」（これは、ポーの小説の中心でもある）という詩が朗読される箇所では、粘土によるアニメーションが登場する。その映像は、一般的には何を表しているかよく分からない、判別できない、また、ある具体的な形象を表したのではない、とも考えられるが、この抽象化に、シュヴァンクマイエルが全知全能を傾けたことは、次の引用からも明らかである。

エドガー・アラン・ポーの短編小説に着想を得た映画『アッシャー一家の崩壊』のなかで、私はこの短編小説の一部となっている詩「魔の宮殿」（「幽霊宮」）を解釈するために、粘土に押しつける

生態である。ここからは、「個」とは何か、「共生」とは何か、そもそもわれわれの認知している生命体とは何か、というような、ポーが先鋭にも気付いていた生命に関する本質的課題が生じてくる。

⁷⁴ 「幽霊宮」におけるシュヴァンクマイエルの映像とナレーションの関係については、「《宮(パレス)》の崩壊——ヤン・シュヴァンクマイエル「アッシャー家の崩壊」とエドガー・アラン・ポー「幽霊宮」について——」(『国際文化表現研究6号』、国際文化表現学会、2010年、280-292.)において既に言及した。

触覚の手ぶりというテクニックをもちいた。詩は類推^{アナロジー}という方法で、アッシャーの精神状態の変容を表現している。これは、狂気のはじまりを想起させる詩だ。それがあらわしているのは、知らず知らずのうちに、その狂気がどうなるかを感じているアッシャーが、それに立ち向かうことができないということなのだ。だから、この詩は短編小説においても、私の映画の構想においてもたいへん重要な役割を担っている。これは類推における類推だ。

(中略)

アニメーション全体によって、私は相当の精神的消耗へと導かれた⁷⁵。

ここで、「類推の類推」という意味を以下で解剖する。

先ほど筆者は抽象化と述べたが、それは「幽霊宮」解釈へのアニメーション制作の手法からの当然の帰結である。シュヴァンクマイエルの上の発言のように、ポーの「幽霊宮」は「類推^{アナロジー}という方法で、アッシャーの精神状態の変容を表現している」のであるが、シュヴァンクマイエルは、「粘土に押しつける触覚の手ぶりというテクニックを用いる」という彼独特の類推方法によって、さらに、(既に類推法の施された)ポーの「幽霊宮」を解釈したのだから。つまり「類推における類推」がアニメーションの「幽霊宮」において施されているのだ。抽象化と見えるのは、このような複合的な、複雑な類推法の結果によるものである。彼が精神的に消耗したというのは当然だろう。なお、なぜシュヴァンクマイエルは粘土への手の押し跡を用いたのだろうか。それは彼が、触覚芸術において、粘土への手の押し跡こそが、「創作者の心的状態の純粋な表出」とみなしているからである。

このように、ポーの「幽霊宮」は、シュヴァンクマイエルの映像にお

⁷⁵ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』、164-165。

いても、重要な、作品の中心となっているのが分かるであろう。

それでは、「アッシャー家の崩壊」において、「幽霊宮」とは、どのような意味を持つ詩なのだろうか。

第4節 「幽霊宮」 *The Haunted Palace* について

ポーの「幽霊宮」はもともと、「アッシャー家の崩壊」発表5ヶ月前に、雑誌『アメリカン・ミュージアム』“The American Museum”の1839年4月号に独立した詩として掲載されたものであり、この詩は小説に先立って出版された詩であるがゆえに、「アッシャー家の崩壊」の最も本質的なところ、すなわち、後で議論する《存在の境界》の曖昧性、ならびに「無機物にも知覚がある」という思想が凝縮されていると考えられる。これを換言すれば、「アッシャー家の崩壊」は「幽霊宮」のメタテキストであり、ポーは「アッシャー家の崩壊」という散文によって、「幽霊宮」という詩のひとつの〈翻訳〉を試みたのだとさえ言える。したがって、「アッシャー家の崩壊」は、テキスト全体が「幽霊宮」の〈翻訳〉、あるいは解説となっており（同じくカフカの『審判』と「掟の門」がこれに該当する⁷⁶）、またこの詩には、以下で議論するポーの文学の本質が表出されているとも考えられるのではないだろうか⁷⁷。

以下、ポーによる *The Haunted Palace* 原文と八木敏雄による訳文を示す。

⁷⁶ カフカ、フランツ「掟の門」『カフカ短篇集』（池内紀編訳、岩波書店）、1987年。カフカ、フランツ『審判』カフカ小説全集2（池内紀訳、白水社）、2001年。

⁷⁷ ポーの詩「幽霊宮」については、「エドガー・アラン・ポー「幽霊宮」に関する一考察——ヤン・シュヴァンクマイエル「アッシャー家の崩壊」と「対話の可能性」との比較から」（『異文化の諸相第30号』、日本英語文化学会、2009年、75-87.）において既に詳しく分析した。

I.

In the greenest of our valleys,
By good angels tenanted,
Once a fair and stately palace——
Radiant palace——reared its head.
In the monarch Thought's dominion——
It stood there!
Never seraph spread a pinion
Over fabric half so fair.

II.

Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did float and flow
(This——all this——was in the olden
Time long ago) ;
And every gentle air that dallied,
In that sweet day,
Along the ramparts plumed and pallid,
A winged odour went away.

III.

Wanderers in that happy valley
Through two luminous windows saw
Spirits moving musically
To a lute's well-tunèd law,
Round about a throne, where sitting
(Porphyrogene!)

In state his glory well befitting,
The ruler of the realm was seen.

IV.

And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door,
Through which came flowing, flowing, flowing,
And sparkling evermore,
A troop of Echoes whose sweet duty
Was but to sing,
In voices of surpassing beauty,
The wit and wisdom of their king.

V.

But evil things, in robes of sorrow,
Assailed the monarch's high estate;
(Ah, let us mourn, for never morrow
Shall dawn upon him, desolate!)

And, round about his home, the glory
That blushed and bloomed
Is but a dim-remembered story
Of the old time entombed.

VI.

And travelers now within that valley,
Through the red-litten windows, see
Vast forms that move fantastically

To a discordant melody;
While, like a rapid ghastly river,
Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,
And laugh——but smile no more.⁷⁸

I.

緑したたる山あい
よき天使らの住みなせる
いにしへの、愛しけし、いかめし、^{みや}宮——
輝きの宮——^{こうべ}頭をあぐる。
王なる「思考」の治むる宮ぞ——
そこに^{そび}聳えし。
^{セラフ}熾天使とてかく^{うる}美わしき宮の^え上を
^か翔けしことなし。

II.

旗たちは黄なり、^{さんらん}燦爛、^{きん}黄金の色
屋上に棚引き、流る。
(こは——こは、なべて、いにしへの
その^{かみ}昔のこと)
そよ吹く風のそよ吹けば、
その^は愛しき日に、
黄によそわれし城壁は

⁷⁸ Poe, *The Fall of the House of Usher*. 238-239.

気高き香こそ走りゆく。

III.

さきわ
幸う山あいさまよえば
そう
双なる光の窓のうち
ギターラ
天使らぞ見ゆ、小琴の
のり がく
ととのう法の楽にぞ乗りて
玉座をめぐるを。玉座には
きんじき
黄金の御子！
いかめしき衣いと神さびて
国の王とぞ見ゆるなれ。

IV.

真珠、こうぎよく
紅玉ちりばめし、
は
愛しけ、宮の戸口より
あふ
溢れるよ、溢れるよ、溢れ出ずるよ、
とことわの光あふれて、
エコー
一群の木霊たちは。その勤め
ひたすらに、こよなくほが
朗ら、
声美しく歌うなり、
ち けい
王の智と王の慧とを。

V.

しかあれど、邪悪なる者、悲しみのころも
衣身につけて
襲いたり、王の高御座。
(ああ悲しみ深し——とこしえに
あした
王の旦は明くるまじ、すさびたり)

この宮めぐりて花咲ける
昔の光いま亡くて
去にしその昔^{かみ}思うとも
霞^{かすみ}にのみぞ偲ばるれ。

VI.

いま山あいを行く者は
赤く染みたる窓のうち
異形^{いぎょう}なるもの、おどろしく
けたたましき音に躍るを見む。
おぞましく早瀬の如く
色褪^あせし戸口より
忌まわしの群れとどめなく走り出^いでては
声高に笑えども——微笑みの絶えてなし⁷⁹。

この詩を要約すると、次のようになる。

自然豊かな山あいには、栄光に満ちた、いにしへの宮が、パレスがそびえている。その城壁は見事に美しく、光にあふれ、精霊がかつての王を褒め讃える歌を歌っている。しかし邪悪なる者が王を襲い、それによって光は消え、パレスは荒んでしまい、今は、山あいを歩く者には、その異形の悪霊たちが、けたたましく音を立てているさまが聞こえる。

この詩が八木訳注でも言及されているように、「<宮>を人間の頭と心の比喩となし、その荒廃と崩壊を、アッシャーの心のアレゴリーとして表現していることは明らか」である⁸⁰。(第3節のシュヴァンクマイエルの発言にもあるように、「詩は類推^{アナロジー}という方法で、アッシャーの精神

⁷⁹ ポー『黄金虫・アッシャー家の崩壊』、182-186.

⁸⁰ 八木敏雄註、ポー『黄金虫・アッシャー家の崩壊』、382.

状態の変容を表現している」のだ)。

また八木は、「アッシャー家の崩壊」と「幽霊宮」のアレゴリー関係について、「この詩が自立するためには、「宮殿」を「思考」の宿る「頭」とみなす黙契が誰の心にもあるのでなければなるまい。が、今日は言うに及ばず、ポオの時代のアメリカにもそのような精神風土はなかったはずである」とも述べており、当時のアメリカ文学において、ポーが異質な存在であったことを強調している⁸¹。

「幽霊宮」にはノンブルがふられ、これは1番から6番まである歌、バラッドであることを示している。この詩を見ると、最初に“In the greenest of our valleys”⁸²とあるが、“greenest”とは何を意味するのだろうか。

もちろん、“greenest”は green の最上級であり、通常 green は〈緑〉という色を示すので、最上級にはなり得ない。緑は緑であり、最高に緑と言っても、それは緑であるので、一見してみると、“greenest”という最上級には意味がないように思われる。さらに詳しく分析すれば、ここでの“of”は「～の中で」という用法、“our valleys”は不特定多数の「谷」を示している。「谷」は「すべての谷」を意味してはいないので、“greenest”とあっても、それは、「いくつかの谷の中でもっとも緑」ということになり、最上級を意味しない。

しかし、ここにはポーであるからこそ、また、「アッシャー家の崩壊」であるからこそ、重要な意味が込められていると考えられる。もちろん、英語の詩においては、通常の英語とは異なる用法がしばしば見られ、そのため、“greenest”は詩であるから許されるという解釈も成り立つとも思われるが、もしここが In the green of our valleys であれば、それは、〈通常〉の風景描写になってしまうことが想定される。しかし、ポーは

⁸¹ 同上、65..

⁸² Poe, *The Fall of the House of Usher*. 238.

日常的な風景描写を超えるため、つまり、これは通常の風景ではないのだということを、読者に一気に伝えるために、ここで“greenest”を使っていると考えられるのではないだろうか。その意味において、“In the greenest of our valleys”とは、通常の認識を超えた、非日常的な、「最高に緑の谷」であると言える。

この描写は、「アッシャー家の崩壊」における日常と非日常の曖昧性の問題につながるものでもある。そこには“good angels”がおり、美しく荘厳な“palace”がそびえ建っている。それは“Thought”という名の“palace”である。

ここで使われている“Thought”とは、「思想」や「考え」というよりは、辞書にもあるように、「想像力・イマジネーション」と訳すべきであろう。なぜなら、この詩の本質、あるいは物語内容は、「想像力」という名の“palace”が、“sorrow”「悲しみ」の衣を身に纏った“evil things”「悪しきものども」によって破壊されるということだからである。

それでは、この「悪しきものども」が身を覆う「悲しみ」とは、何を意味するのだろうか。この問題を分かりやすく説明すれば、ミヒャエル・エンデの『はてしない物語』“Die unendliche Geschichte”（1979）⁸³、あるいは映画『ネバーエンディング・ストーリー』“Die unendliche Geschichte/The Neverending Story”（1984）⁸⁴のテーマと同じ性質のものであると言える。

『ネバーエンディング・ストーリー』は、「悲しみ」ではなく「虚無」がファンタージェンという世界を滅ぼそうとし、少年がそれを救う物語であるが、ファンタージェンとはすなわち、「幽霊宮」で言うところの“Thought”「想像力」に他ならない。「悲しみ」や「虚無」といった衣

⁸³ エンデ、ミヒャエル『はてしない物語』上田真而子他訳、岩波書店、1982年。

⁸⁴ ペーターゼン、ウォルフガング『ネバーエンディング・ストーリー』1984年公開。

で身を包んだ「悪しきものども」は、「想像力」を破壊しようとする。ミヒャエル・エンデも、ポーと同じことを考えていたわけである。

ミヒャエル・エンデとポーが異なるところは、『ネバーエンディング・ストーリー』では、現実と空想の世界は分離されており、両者は本を通してリンクされ、まさにネバーエンディング・ストーリーとなっているのに対し、ポーの場合は、現実と空想の世界は分離されていない。「幽霊宮」の第五スタンザに“dim-remembered story”⁸⁵とあるように、現実の中に空想の世界、すなわち、非現実的、非日常的な《夢》の世界があり、それは、「おぼろげに覚えられている物語」「まもなく失われていく物語」である。ここにはポーの、近代・現代世界に対する失望感が表れていると言えるのではないだろうか。

また、dimという言葉使いの中に、第3章において議論した明るみと暗みはその境界をなくし渾然一体とした不可思議な時空間、生と死が、夢と現（うつ）が渾然とした世界(それは唯物的・科学的思考が支配する現代文明の中で、やがて見失われてゆく世界)を想起させる。

第5節 「幽霊宮」とシュヴァンクマイエルの映像

一方、ポーと同じくシュヴァンクマイエルも、「幽霊宮」こそが「アッシャー家の崩壊」の本質ではないかと考えていたふしがある。作品には原文のチェコ語訳がナレーションとして部分的に使われているが、約16分の短編映像において、「幽霊宮」の朗読部分はほとんどカットされていない。これは、彼がテキストの中で、「幽霊宮」を重視していたことの証拠でもある。

先に言及したように、シュヴァンクマイエルは、「幽霊宮」の映像化に粘土によるアニメーションを使用している。映像では、粘土が動いて

⁸⁵ Poe, *The Fall of the House of Usher*. 239.

まずタワーのようなものが作られ、それが解体されて口のようなものに飲み込まれる。このタワーのようなものは男性、口のようなものは女性の性的な表象（生命世界の表象）とも読み解くことができる。

ここからポーの「幽霊宮」を考察すれば、詩の中の「王」は男性を、「悪霊」は女性を表象していることになり、この考察が正しければ、これがポーのテクストに、シュヴァンクマイエルが付け加えた解釈、意味、あるいは〈翻訳〉、〈類推の類推〉ということになる。また、この男性・女性の表象は粘土であるから、つぶされては生成し、またつぶされるといふ動きを繰り返すため、その区別は極めて曖昧になっている。しかし、最終的にはすべての差異性が飲み込まれて、口のようなものの開閉だけが永遠に繰り返されて「幽霊宮」の映像は終了するのであるが、こうした描写方法は、後述するシュヴァンクマイエルの「対話の可能性」“Možnosti dialogu”（1982年）につながっていく。

この場面を精神分析的に考察すると、次のように言えるだろう。

〈王〉や〈タワー〉は《象徴界》を、〈悪霊〉や〈口〉は《現実界》を表わし、〈タワー〉が〈口〉に飲み込まれてしまうという表現は、《現実界》の侵入に圧倒される《象徴界》を表象しているとも解釈できる。また、〈タワー〉や〈口〉のもととなった粘土の塊は、外部の〈沼〉から投げ込まれたという点も、外傷的な《現実界》の恐ろしさをよく表わしているのではないだろうか⁸⁶。

外的擾乱を受けた象徴界は、しかしやがて、すべての存在のあいだの〈境界〉を飲み込んで、一種の曖昧性を実現する。つまり、存在の〈境界〉喪失によって、もはや何の生成も起こることのない一種のカオス状態が実現する。まさに宇宙の原初性である。映像では、口のようなものの開閉だけが永遠に繰り返されるだけである。もう何も起こらない。アッシャーの精神状態はカオスに帰っていったのであろう。

⁸⁶ Žižek, Slavoj. *How to Read Lacan*. London: Granta Books, 2006.

第6節 「無機物にも知覚がある」

ポーの「アッシャー家の崩壊」の語り手である「私」は、アッシャーが詠った「幽霊宮」という詩を回想することにより、彼の思考の一片であるものの見方を理解する。

I well remember that suggestions arising from this ballad led us into a train of thought wherein there became manifest an opinion of Usher's which I mention not so much on account of its novelty, (for other men have thought thus,) as on account of the pertinacity with which he maintained it. This opinion, in its general form, was that of the sentience of all vegetable things. But, in his disordered fancy, the idea had assumed a more daring character, and trespassed, under certain conditions, upon the kingdom of inorganization.⁸⁷

(傍線は筆者による)

忘れもしない、この^{バラッド}歌謡から湧き出た連想が我々を一連の思考に^{いざな}誘い、その過程でアッシャーの見解が明白になったことを。だが、私がここでそれを言うのは、その見解の斬新さのせいではなく（そんなことを考えた者は他にもいる）、彼がそれを繰り返した執拗さのせいである。その見解は、要するに、あらゆる植物には知覚があるとするもの。しかし錯乱した彼の脳裏では、この考えはさらに大胆な性格を帯び、ある条件のもとでは、それが無機物の世界にも適用されるというのであった⁸⁸。

⁸⁷ Poe, *The Fall of the House of Usher*. 239.

⁸⁸ ポー『黄金虫・アッシャー家の崩壊』、186.

“the sentience of all vegetable things”⁸⁹とあるように、アッシャーは、すべての植物に知覚力・認識力があると信じており、“inorganization” 無機物の王国にまで、その力は及んでいると考えている。この一連の思考は、「幽霊宮」から湧き出た連想によって明白になった、と語り手の「私」は告白するのであるが、おそらくシュヴァンクマイエルは、この箇所を読んで感動したのではないだろうか。なぜなら彼こそ、現代に生きるアッシャーに他ならないからである。それまでアニメーターとして、石や粘土や肉片などさまざまなモノを動かし、映像作品を作り続けてきた自らの経験から、「無機物にも知覚はある」ことを実感していたシュヴァンクマイエルは、アッシャーは自分だと思ったことだろう⁹⁰。

また、詩の第二スタンザにある“Banners yellow, glorious, golden, On its roof did float and flow”、ポーはこれを“This—all this—was in the olden Time long ago”「こんな風景も、こんなすべての風景は、古き良き時代の一つの風景にすぎない」と述べているが、その風景は今では見られない。これはまさに、“A winged odor went away”「気高き香こそ走りゆく」という表現通りであり⁹¹、シュヴァンクマイエルが映像作品においてアンティークの家具にこだわるのも、この感性があればこそだと考えられ

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ ウーデ（1989）は「シュヴァンクマイエル作品において人間と事物は等価に扱われる」と指摘したが、佐野（2004）はさらに加えて、「しかしシュヴァンクマイエル作品において事物と人間の関係は同等というよりはむしろ、事物が中心になり人物に優先して主役となるところが重要だ」と述べている。さらに「この物と人間の逆転的な関係が、生身の人間が演じる登場人物を「仕掛け」として用いることにより実現される」として、その具体例として『アリス』を挙げ、作品分析をしている。

シュヴァンクマイエルの映像において、人と物とが逆転していること、これはまさに、生物と無生物の境界の曖昧性を証明しているとも言えよう。

また、佐野はシュヴァンクマイエルの映像技法においては、「急速なズームやスイッチュ・パン、ラピッド・カットイング、アニメーション技術など装飾的な技法が反復されることによって、単なる「事物の記憶」以上に「動きの過剰さ」が奔流している。」（佐野、2005）とも分析しており、これはシュヴァンクマイエルが「無機物にも知覚はある」と考えていることを暗示している。

⁹¹ Poe, *The Fall of the House of Usher*. 238.

る。今日では見られなくなってしまった「古き良き風景」が失われたことを嘆く彼は、自身の作品において無機物を動かし、そこに“sentience”知覚があることを示そうとしているのではないだろうか。

無機物の“sentience”を示すには、「想像力」が必要であるが、美しく荘厳な“Thought”という名の“palace”は破壊され、今日ではポーの詩のように、「いにしへの その昔^{かみ}のこと」⁹²の一つになりつつある。

実際、私たちの近代化された生活からは、もはや「想像力」が奪われてしまっていないだろうか。

夜、空を見上げて晴れていれば月が見える。通常であれば、私たちがそれを不思議に思うことはまずない。しかし、私たちはその時、「月」の何を見ているのだろうか。「月」を見ているのではなく、「月」という〈言葉〉（聴覚映像）を“聴いて”はいないだろうか。

その意味において、私たちは「月」そのものを見ているのではなく、「月」と名付けられた言葉の《影》を見ているのではないか。それは現代科学によってまったく汚染されてしまった「月」という概念、もはやかつてのあの気高い「想像力」のまったく奪われてしまった……中島敦の「文字禍」では、これと同様の問題提起がなされている。

文字を覚える以前に比べて、職人は腕が鈍^{にぶ}り、戦士は臆病になり、猟師は獅子を射損うことが多くなった。之は統計の明らかに示す所である。文字に親しむようになってから、女を抱いても一向楽しゅうなくなったという訴えもあった。もっとも斯う言出したのは、七十歳を越した老人であるから、之は文字の所為ではないかも知れぬ。ナブ・アヘ・エリバは斯う考えた。埃及人^{エジプト}は、ある物の影を、其の物の魂の一部と見倣^{みな}しているようだが、文字は、その影のようなものではないのか。

⁹² ポー『黄金虫・アッシャー家の崩壊』、183.

獅子という字は、本物の獅子の影ではないのか。それで、獅子という字を覚えた獵師は、本物の獅子の代りに獅子の影を狙い、女という字を覚えた男は、本物の女の代りに女の影を抱くようになるのではないか。文字の無かった昔、ピル・ナピシュテムの洪水以前には、飲^{ヴェイル}びも智慧もみんな直接に人間の中にはいつて来た。今は、文字の薄被^{いたずら}をかぶった飲^{ヴェイル}びの影と智慧の影としか、我々は知らない。近頃人々は物憶えが悪くなった。之も文字の精の悪戯^{いたずら}である。人々は、最早、書きとめて置かなければ、何一つ憶えることが出来ない。着物を着るようになって、人間の皮膚が弱く醜くなった。乗物が発明されて、人間の脚が弱く醜くなった。文字が普及して、人々の頭は、最早、働かなくなったのである⁹³。

この問いを突き詰めていくと、本論文で何度も触れてきたように、〈言葉〉と認識や存在の問題、〈言葉〉とは何かというソシュールの言語論的問題、あるいはジャック・ラカンが所持していた精神分析学的問題や、ジャック・デリダのエクリチュールに関する議論にまで発展し、さらには、文化や人間存在とは何か、人間とは何かという哲学的問題にも及ぶことになる。そしてまた、それらの問題はポーとシュヴァンクマイエルの芸術の核心へと至ることになるのだ、ということを繰り返し強調しておきたい。

第7節 《日常》と《非日常》の曖昧性——「アッシャー家の崩壊」の構造

これまで見てきたように、幽霊宮の映像は、生命の誕生の瞬間、または人間には見えない世界で展開されている無機物の闘い、あるいは《無

⁹³ 中島敦「文字禍」『中島敦全集1』（ちくま文庫、1993年）、43。

意識》といった問題と深く関連している。

「アッシャー家の崩壊」や「幽霊宮」では、ポーのテキストが潜在的に所持している〈境界の曖昧性〉、つまり、《日常と非日常》《現実と夢》《生物と無生物》のあいだの曖昧性が表現されており、さらにポーは、「早すぎた埋葬」や「陥穽と振子」といった作品では、《生と死》の曖昧性までをも描いていることが指摘できる。

一方、《日常》と《非日常》、《現実》と《夢》のあいだの境界における曖昧性についての議論は、第3章でも看過し得ない主題であったが、本章においても同様、シュヴァンクマイエルの本質に迫る問題の一つでもある。

ポーの「アッシャー家の崩壊」における《日常》から《非日常》、そして再び《日常》へ戻るという構造は、シュヴァンクマイエルも理解していた。これが分かるのは、《日常》から《非日常》への展開のサインとして、映像の冒頭において、〈カラス〉のクローズアップが短く挿入されている点が指摘できる。おそらくこの〈カラス〉は、ポーの有名な詩である「大鴉」*The Raven* (1845年) からきているのだと考えられる。

シュヴァンクマイエルの「アッシャー家の崩壊」は、まず冒頭に〈カラス〉が登場し、見ているものを《非日常》の世界へと誘う。そして、作品の最後には、この〈カラス〉と全く同じショットが再び登場する。しかもこの〈カラス〉は、映像においてバラバラにされ、これは剥製だと思われるが、映画は、この〈カラス〉の解体を持って終わる。それはつまり、〈カラス〉の解体によって、観客は再び《日常》を取り戻すとも読み取れるのであるが、しかし、再び訪れた《日常》は、もはや以前の《日常》とは同じものではない。

この《日常》から《非日常》へ、そして再び《日常》へ戻るという構造、または《意識→無意識→意識→無意識……》、あるいは《現実→夢→現実→夢……》といった円環構造は、平面的・二次元的な世界のもので

はなく、スパイラルのような、立体的三次元構造をしている。つまり、「見てしまった、知ってしまった」後は、もとの場所（すなわち、あの《日常》）に戻ることはできないのである。原初性への完全回帰はあり得ない、不可能なのだ。

しかし、そもそも私たちが今生きているこの世界は、本当に、単なる現実（日常）であると断言できるだろうか。夢と現実（日常）は、明確に区別ができるだろうか。古くは荘子の「胡蝶の夢」に始まり、精神分析学者であるジャック・ラカンや、アルゼンチンの作家であるホルヘ・ルイス・ボルヘスも考えたように、われわれの日常は、自分の（あるいは誰かの）《夢》に過ぎないとは考えられないだろうか。エドガー・アラン・ポーに憧憬を抱いた江戸川乱歩も、「うつし世は夢 夜の夢こそまこと」という言葉を残しているように、実はこの世界は、自分の、あるいは他者の《夢》、もしくは《非日常》的な世界でもあり得るということは、十分に想像されてよいことである。

シュヴァンクマイエルの〈カラス〉に話を戻そう。ポーのテキスト「アッシャー家の崩壊」においては、この〈カラス〉の存在は、〈沼〉に相当する。これは、〈沼〉に始まり〈沼〉に終わる、というポーのテキストを、シュヴァンクマイエルが〈カラス〉に始まり〈カラス〉に終わるといった構成で、構造的にも模倣している証拠であると考えられる（もちろん、これらはアッシャーの精神状態の崩壊を表象している）。

シュヴァンクマイエルの映像に登場する〈沼〉、それはカオスであり、原初性の表れであることは想像に難くない。〈沼〉はすべてを飲み込み、生成し、原初性へと立ち戻る。すべてを飲み込む〈エネルギー〉を秘めている不気味な〈沼〉はまた、〈近代〉と言い換えることもできるだろう。

しかもこのスパイラル構造は、一読して分かるような類のものではなく、長年ポーの文学を研究しているような者のみに理解できる類・性質

のものである。単純に〈沼〉から〈沼〉へ立ち戻るという話ではなく、終わりに表れた〈沼〉は、最初にあった〈沼〉とは一致しない。平面的な循環ではなく、立体的な循環なのだ。カオスから、また、次の別の宇宙の生成を予感するような。

シュヴァンクマイエルはポーを深く読み、その秘められたテキストの構造までよく理解していたと言えるのではないだろうか。そしてそれは、シュヴァンクマイエルとポーが本来的に共有し、直観的に、無意識的に理解していた世界でもあった。

第8節 無機物とマナ (mana)

それでは、ポー、あるいはシュヴァンクマイエルに共通するもっとも本質的なもの、両者が一番主張したかったことは何だったのか。

「無機物にも知覚がある」「無機物も生きている」という見方は、ある意味、極めて東洋哲学的であり、そしてこの哲学的思考には、今から約1万年前の縄文時代に始まり、現在も受け継がれている、日本の精霊信仰との類似性が指摘できる。

比較文学者の中西進によると、航海術が発達した1万年前、民族の移動に伴い、南方のメラネシアから「マナ信仰」という考え方が伝わったとされる⁹⁴。

広辞苑によると「マナ」とは以下のような意味を示す。

マナ (mana) : メラネシアをはじめ広く太平洋諸島に見られる非人格的・超自然的な力の観念。精霊・人・生物・無生物・器物な

⁹⁴ 中西進「日本文化はどう展開したか——意志の力をめぐって」『Wedge』237 (2009年)、112-114.

どあらゆるものに付帯し、強い転移性や伝染性がある⁹⁵。

「マナ」は、日本では「モノ」と発音されるようになり、本来、「もの」とは、〈椅子〉や〈粘土〉など具体的な存在物ではなく、移り変わりゆく力・エネルギーを意味していた。「もののけ」という言葉も、現存する縄文文化の証であり、そして、この「マナ」を表現した造形物の一つが縄文土器である。火焰形の縄文土器は、火の〈形象〉ではなく、その〈エネルギー〉や〈勢い〉を造形したものとも言える。同様に、シュヴァンクマイエルやポーが「アッシャー家の崩壊」において表現したのも、物体を超えた、非定着的な力としての「マナ」と見ることができるだろう。

つまり、「無機物にも知覚がある」というシュヴァンクマイエルの見方とは、有機物か無機物か、あるいは生きているか生きていないかで区別する唯物論的な見方、ましてや現代のような実体論ではない。それはすなわち、深層意識から立ち上がってくる「マナ」というエネルギー、つまり形而上的実在が、一瞬照射されて浮かび上がった「マナ」を見ていることを示唆している。

また、これをラカンの精神分析学に換言すると、シュヴァンクマイエルはアッシャー家の「マナ」を、換喩的方法により〈椅子〉や〈粘土〉へと置換することによって、《アッシャー家の崩壊》を表現した、と分析できる。アッシャーの住む家・建物は、単なる「もの」ではなく、エネルギーとしての「マナ」、そのものである。したがって、ポーの「アッシャー家の崩壊」にもあるように、「この建物（アッシャー家）の特徴と、世間がそうだとしているこの建物の住人の特徴とが完全に一致している」ことは、「マナ」という概念を導入すれば、不思議ではない。

⁹⁵ 新村出編『広辞苑』第5版（岩波書店、1998年）、2521.

おわりに

なぜ、《宮》^{パレス}は崩壊してしまったのか。それは、「マナ」が、生成する力、あるいは想像的イマージュを失った、単なる「もの」に落魄れ果ててしまったから、つまり、《近代》において、科学的思考法に汚染されることによって、「無機物は生きていない」と認識されるようになってしまったからだと言えるのではないだろうか。

“Thought”という名の“palace”を失った果てには、アッシャーのように精神的な《崩壊》が待ち受けている。それは、ポーが「アッシャー家の崩壊」と「幽霊宮」でアレゴリカルに描いた〈頭と心〉の崩壊であり、さらには、「想像力」の崩壊、〈言葉〉の崩壊であるとも言える。

そしてこの《崩壊》を導くものは、「幽霊宮」の言葉を使えば、詩の第六スタンザにある“hideous throng”、これは直訳すれば「恐ろしい群衆」⁹⁶に他ならない（この言葉からは、ハイデガーの「Das Mann（世人）」や、「ラメラ」「リビドー」「欲動」といった精神分析学的概念が喚起される）。これは、小林秀雄が恐れた無責任な大衆の力であるが⁹⁷、大衆は本来、“Thought”「想像力」を持たないものである。「想像力」があるのは、個人として人間であり、その個人の「想像力」が、近代において、大きな力“hideous throng”によって押しつぶされ、《崩壊》させられていくのである。

第2章・第3章においても指摘したところではあるが、シュヴァンクマイエルは繰り返し、《近代》批判をしている。《宮》^{パレス}あるいは〈アッシャー家〉を崩壊させたものは《近代》であり、そしてそれは《科学》でもある。さらに、《近代》や《科学》は、ある意味では人間の精神のあり方をも崩壊させてしまった。その様が、ポーでは《宮》^{パレス}の崩壊によって、シュヴァンクマイエルでは〈カラス〉の解体によって、表現されて

⁹⁶ Poe, *The Fall of the House of Usher*. 239.

⁹⁷ 小林秀雄『小林秀雄講演第二巻 信ずることと考えること』新潮 CD 講演、新潮社、2004年。

いる。

ポーもシュヴァンクマイエルも、一見、社会を豊かにするように見えるものの中に、ある《滅び》を読み取っているのは大変興味深い視点であるが、シュヴァンクマイエルはポーのテキストから、この《滅び》を正確に読み解き、かつ、その映像化に成功した。

シュヴァンクマイエルはポーの世界に深く傾倒している芸術家であり、また、シュヴァンクマイエルによって映像化された作品は、ポーの作品の根底にある思想や哲学の核心に迫るものだと言えるだろう。

「無機物は生きている」。——ポーとシュヴァンクマイエルが表現した生物と無生物の曖昧性、物質と非物質の曖昧性は、その境界が融解していく壮大な宇宙論、コスモロジーの創生でもあることを指摘して、本論考を終えることとする。

第5章

ヤン・シュヴァンクマイエルと《言葉》

——「対話の可能性」と「対話の不可能性」について——

五大皆有響、十界具言語、六塵悉文字、法身是実相。

(空海「声字実相義」より)⁹⁸

はじめに

《言葉》によって表現されるもの、されないもの、され得ないもの。

本章では、シュヴァンクマイエルの言語に対する批判や《恐れ》を最もよく観察できる代表作品の一つである「対話の可能性」について詳しく分析し、それが彼の作品の最大の特徴でもある触覚的な表現、あるいは近代批判へとつながることを示す。

ヤン・シュヴァンクマイエルの多くの映像作品では、ナレーションやセリフといった〈言葉〉が使われていない。それは、シュヴァンクマイエルが所持している、本当に自分の伝えたいことが相手に伝わらないという〈言葉〉に対する不信や懐疑、あるいはその性質上、本質的なところが表現されない、根本的なものを表現し得ない〈言葉〉に対するある種の《恐れ》が存在しているからだと考えられる。

誰とでも会話をする必要はない。

しかし、それでも対話は、映画以外でも実り多きテーマとなる。

とくに非言語的な対話。

私は、人間、ある種の事物、闇、そして口にされた言葉が怖い。

⁹⁸ 空海「声字実相義」『日本の仏典 2 空海』(筑摩書房、1988年)、259。

対話が行なえるものには、
言語、視線、身ぶり、ふれあい、匂い、味がある。
たとえば、言葉のやりとりの代わりに
おたがいに舐め合うこともできる。
月並みな対話と呼ばれるものからも、このうえなく興味深く、
このうえなく重要な考えが生まれるが、
それは言葉の陳腐さの背後にある。
本質的なものは口にされないからだ。
うまくいきはしない。
人間の言葉は、愛、恐怖、よろこび、悲しみ、怒り、嫌悪とい
った深い感情を表現するには貧しすぎるからだ。
だから、「イメージ」を欠いた「純粋な」対話は、不具も同然
だ。
私はいつもそのような対話を避け、必要があるときにのみ行な
った。
たぶん、独白がそれにまさるということはまったくない、
ということにつけくわえておく必要があるだろう⁹⁹。
(傍線は筆者による)

このような表層意識レベルでの trivial な言語に対する批判から、シュ
ヴァンクマイエルの作品の特徴でもある触覚的な表現が、近代批判へと
つながっていくと見てよい。その哲学を最もよく観察できる映像作品の
一つとして挙げられるのが、「アッシャー家の崩壊」の次に創作され、
1982年に発表された「対話の可能性」である。本章ではこの「対話の可
能性」について詳しく分析したい。

⁹⁹ シュヴァンクマイエル，ヤン『シュヴァンクマイエルの世界』赤塚若樹
編訳（国書刊行会、1999年）、205.

第1節 「永遠の対話」と「不毛な対話」

「対話の可能性」は3つの部分からなっており、それぞれに「永遠の対話」「情熱的な対話」「不毛な対話」というタイトルが付けられている。

最初の「永遠の対話」では、アルチンボルドが野菜や果物の組み合わせでルドルフⅡ世の顔を描いたように、シュヴァンクマイエルも日常的なもの、trivialなもの、すなわち食材や台所用品・文房具などで顔を作り、その顔があたかも戦争のように相手を切り刻み破壊する様子が、彼特有のコマ撮りアニメーションによって展開されている。それらは最終的に細かく切り刻まれ、ついには人間の頭の形をした粘土になるのであるが、その粘土の頭がまた粘土の頭を吐き出し、これが延々と続く様を描きながら作品は終了する。

「永遠の対話」の次の「情熱的な対話」は後述するので、先に「不毛な対話」について述べれば、これは人間の形をした二つの粘土の頭による対話なき対話、一種のコミュニケーションである。一方の頭が口からハブラシを出すと、もう一方が歯磨き粉を出す、一方が鉛筆を出すと、もう一方が鉛筆削りを出してそれを削る、というように、最初はうまく事が運ぶのであるが、しかし、映像の途中で両者の位置が入れ替わると、一方の口から鉛筆が出て、一方は歯磨き粉を出す、一方の口からハブラシが出て、一方は鉛筆削りを出す、というように、すべてが上手くいかなくなる。挙句の果てには双方の粘土の頭がひび割れていき、今にも壊れそうなほど崩れ落ち、まさに両者は崩壊する。

「永遠の対話」と「不毛な対話」では、伝えたいことが相手に伝わらないこと/受け手が発信者の意図とは異なる受け取り方をすることが描かれており、その材料として、台所用品や文房具など、日用品 = trivialなものが使用されている。ここからは、機械的でプログラム化された表層意識的言語が圧倒する近・現代社会、日常的な〈言葉〉だけが氾濫し、

かつそれが唯一の価値を伴って流通している《近代》への批判が読み取れる。薄っぺらな上辺だけの対話は延々と続く……終わりのない、「永遠の対話」に、その全生涯を費やす現代の人々……

また、両作品は、相手に自分の思いや考えが伝わらないことで、互いに傷つけ合い、それによって両者は滅びる様が描かれているが、これは単に個人間での争いのみならず、組織・地域・国レベルでの争いに対する批判をも含んでいることが読み取れるのではないだろうか。このことは21世紀になって急速に増す国際紛争と、対話の不通状態を目の当たりにしているわれわれには、極めて深刻で切実な問題である。さらには、（相手を自分の思い通り＝同じようにしようとする）画一化されてゆくグローバル社会への抵抗としての、政治的批判さえも含まれているのではないかと考えられる。

第2節 「情熱的な対話」

そして次に、3部構成のうち2番目にあたる「情熱的な対話」について詳しく述べたい。

この作品は、粘土によるコマ撮りのアニメーションであるが、やはりシュヴァンクマイエル特有のエロティシズムをもって表現されている。

「情熱的な対話」の中で、粘土でできた男女は愛し合い、二つの体は融合していく。これは素材が粘土であるから、アニメーションによって融合を見せるのは、原理的に簡単なことであると言える。もちろんシュヴァンクマイエルにとって、このアニメーションを作り上げる作業には、かなりの時間と労力が必要であったことに違いはないが、ここでは、粘土でしか表現できない、まさしく一つに融合する《愛》が描かれている。

そして、最後はやはり、「永遠の対話」「不毛な対話」と同じような戦争状態になり、見るも無残に破壊された、崩壊した粘土の状態になっ

ていく。

粘土で作られた人間が粘土で作られた人間を破壊するのはおぞましい光景であるが、ここで思い出されるのは、私たち人間もまた、土から作られているというゴーレム伝説である。それを想起するとき、本当は私たち人間も粘土でできているのではないか、有機物と考えていたものが、実は無機物なのではないか。そうであれば、エドガー・アラン・ポーが「アッシャー家の崩壊」において、“the sentience of all vegetable things”「無機物にも知覚があり知性がある」¹⁰⁰と考えたことは、不自然ではないというテーマが、ここで再びよみがえることになる。

しかし、一番の問題はそれ以降に生じてくるのだ。

映像において融合した肉体は再び別々になるが、完全に元の形に戻るわけではない。二人の間に、何か子どものような小さな粘土の塊が残されている。つまり、 $1 + 1 = 2$ になったのではなく、 $1 + 1 = 2 + \alpha$ が生じたのである。

$+ \alpha$ とは何か？二人は融合する前の状態に戻ったと思われるので、そこには、二人の肉体的ではない何かが、目に見える形で現れていると考えられる。これは一体、何を表しているのだろうか。二人が愛し合った時間や思い出だろうか。それとも愛し合った結晶だろうか。答えは否である。

第3節 執着する「ラメラ」

二人が愛し合った余剰としての小さな粘土の塊、あるいは薄片は、映像では目に見えているが、原理的には目に見えないもの、霊的なもの、ある種の〈精神〉のようなものではないだろうか。ジャック・ラカンで

¹⁰⁰ ポオ『アッシャー家の崩壊』、239.

あれば、この小さな薄片を「ラメラ」“lamella”と呼んだに違いない¹⁰¹。

新生児になろうとしている胎児を包んでいる卵の膜が破れるたびごとに、何かがそこから飛び散る、とちょっと想像してみてください。卵の場合も人間、つまりオムレット(hommelette)、ラメラ(薄片)の場合も、これを想像することはできます。

ラメラ、それは何か特別に薄いもので、アメーバのように移動します。ただしアメーバよりはもう少し複雑です。しかしそれはどこにでも入っていきます。そしてそれは性的な生物がその性において失ってしまったものとの関係がある何者かです。それがなぜかは後ですぐにお話ししましょう。それはアメーバが性的な生物に比べてそうであるように不死のものです。なぜなら、それはどんな分裂においても生き残り、いかなる分裂増殖的な出来事があっても存続するからです。そしてそれは走り回ります。

(中略)

このラメラ、この器官、それは存在しないという特性を持ちながら、それにもかかわらず器官なのですが——この器官については動物学的な領域でもう少しお話しすることもできるでしょうが——、それはリビドーです。

これはリビドー、純粋な生の本能としてのリビドーです。つまり、不死の生、押さえ込むことのできない生、いかなる器官も必要としない生、単純化され、壊すことのできない生、そう

¹⁰¹ 「情熱的な対話」において観察されるジャック・ラカンの“lamella”については、「エドガー・アラン・ポー「幽霊宮」に関する一考察——ヤン・シュヴァンクマイエル 「アッシャー家の崩壊」と「対話の可能性」との比較から」(『異文化の諸相第30号』、日本英語文化学会、2009年、75-87.)において既に言及した。

いう生の本能です。それは、ある生物が有性生殖のサイクルに従っているという事実によって、その生物からなくなってしまうものです。対象「 a 」について挙げることのできるすべての形は、これの代理、これと等価のものです¹⁰²。

精神分析学上の概念である「ラメラ」とは、アメーバのようなものであり、それはリビドーに実体を与える器官でありながら、（たとえば心臓や脳などとは異なり）「空間的には存在しない」という特性を持つ。それでも一つの器官であるとラカンを考えていたのであるが、二人の分離の後に生まれたこの小さな粘土の薄片は、まさに「ラメラ」という概念を想起させるものである。「ラメラ」と呼ばれる何者かが、象徴界では掬い取れない残余の幻想的実体として、また、もはや破壊することのできないリビドーの執着＝「死の欲動」¹⁰³として、二人の間に（exist＝存在するのではなく）insist＝執着していると考えられるのではないだろうか。

一度男女が愛し合えば、そこには目に見えない「ラメラ」が生まれている。「情熱的な対話」の最後では、男は女にこれを押し付けようとし、女もこれを男に押し付けようとする。お互いに、生（性）の不気味な過剰として生まれた「ラメラ」が要らないのである。

一度愛し合ってしまったら、愛し合う以前には戻れない。なぜならそこには、 $+a$ が、リビドーが、ラメラが生じてしまうから。知ってしまったら元の場所には戻れない。原初性への完全回帰などあり得ないのだ。

¹⁰² Lacan, Jacques. Miller, Jacques-Alain ed. Sheridan, Alan trans. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of JACQUES LACAN Book XI*. Norton, 1998, 196-199. 訳はジジェク『ラカンはこう読め!』、108-109を参照。

¹⁰³ Žižek, Slavoj. *How to Read Lacan*. Granta Books, 2006, 61-78.

第4節 対話の“不可能性”

「対話の可能性」全体に話を戻すと、作品には、「対話の可能性」という日本語タイトルが付けられているが、チェコ語原題は“Možnosti dialogu”、英訳すると“Dimensions of Dialogue”と表わされ、この作品は、対話というものを様々な側面から観察した寓話という性質を持ち合わせている。それはつまり、対話の possibility = 可能性に限った話ではない。チェコ語原題からもわかるように、対話による impossibility = 不可能性がもう一つのテーマとなっており、シュヴァンクマイエルの解釈をするならば、これこそが〈対話〉の本質であると言えるのではないだろうか。

また、対話の不可能性とは、対話の《崩壊》、あるいは〈言葉〉の《崩壊》でもあり、この崩壊感覚は、ポーの「アッシャー家の崩壊」または「幽霊宮」につながるものでもある。「アッシャー家の崩壊」と「対話の可能性」に共通するテーマである《崩壊》は、シュヴァンクマイエのみならず、宇宙は膨張しており、不変であり得るものは一切なく、すべては《崩壊》する運命にあると考えていたポーにとっても根源的なものであった。これは、ポーの最晩年の作品である『ユリイカ』“Eureka”(1848)からも読み取ることができる¹⁰⁴。

さらには、言語的な対話（＝現行の、聴覚映像＝シニフィアンを介した対話）の不可能性がある一方で、非言語的な対話の可能性もまた存在し、ここからは、「非言語的」な対話の雄弁性が、この作品の隠されたもう一つの主題となっていることが指摘できる。「非言語的」な対話とは、言うまでもなく触覚イメージのシニフィアンを用いたやりとりであり、シュヴァンクマイエルは、この「対話の可能性」という作品によって、新しい触覚言語の可能性を提示・暗示しているとも言えよう。

¹⁰⁴ Poe, Edgar Allan. *Eureka*. Prometheus Books, 1997.

「対話の可能性」のもう一つの主題である対話の“不可能性”、これはつまり、〈言葉〉による対話の不可能性であるとも考えられる。そしてさらに、〈言葉〉の不可能性は、《翻訳》の不可能性にもつながるだろう。萩原朔太郎は、《翻訳》の不可能性について次のように述べている。

翻訳の不可能は、もつと広く、根本的問題としては、必ずしも詩ばかりでなく、文学一般に関係し、さらに尚ほ本質的には、外国文化の移植そのことに関係して来る。一例として **Real** といふ言葉は、日本語では「現実」と訳されてゐる。したがつてまた **Realism** は、日本語で「現実主義」と訳されてゐる。しかしながら **Real** といふ言葉は外国語の意味に於いては、単なる「現実」を指すのではなく、もつと深奥な哲学的の意味、即ち或る「真実のもの」「確実なもの」、架空の幻影や仮象でなくして、正に「実在するもの」といふやうな意味を持つてゐる。然るに日本の文壇では、これを単に、「現実」と訳したことから、日本の所謂リアリズムの文学が、単なる日常生活の事実を書き、無意味な現実を平面的に記述するに止まるところの、所謂「身辺小説」となつてしまつたのである。

(中略)

真実の意味を言へば、外国語は決して訳することが出来ないのである。単に類似の言葉をもつて、仮りに原語に相当させ、ざつと間に合はせておくにすぎない。

(中略)

外国文化の輸入に於て、翻訳が絶対に不可能のこと、実には「翻案」しか有り得ないこと、そして結局、すべての外国文化の輸入は、国民自身の主観的な「創作」に過ぎないことは、以上の一例によつても解るのである。支那文化を同化した日本人の過去の歴史は、特

によくこの事実を実証してゐる¹⁰⁵。

読者は本を読むとき、自分に読めるものだけを、自分なりに《翻訳》して読む。個人によって評価や解釈が異なるのは、《翻訳》の不可能性の観点からも、当然であると言える。

〈言葉〉あるいは〈翻訳〉の不可能性——なぜ、思いや言葉が相手に通じないのか。埋めることができない隔たりは、どこから生じるのだろうか。その答えの要因の一つとして考えられる〈言葉〉と〈イメージ〉のギャップについて、小林秀雄は次のように述べている。

子供は母親から海は青いものだと教えられる。この子供が品川の海を写生しようとして、眼前の海の色を見た時、それが青くもない赤くもない事を感じて、愕然^{がくぜん}として、色鉛筆を投げ出したとしたら彼は天才だ、然し嘗^{かつ}て世間にそんな怪物は生れなかつただけだ。それなら子供は「海は青い」という概念（大人の論理）を持っているのであるか？ だが、品川湾の傍らに住む子供は、品川湾なくして海を考え得まい。子供にとって言葉は概念（大人の論理）を指すのでもなく対象を指すのでもない。言葉がこの中間を彷徨^{ほうこう}する事は、子供がこの世に成長する為の必須な条件である。そして人間は生涯を通じて半分は子供である。では子供を大人とするあとの半分は何か？ 人はこれを論理と称するのである。つまり言葉の実践的公共性に、論理の公共性を付加する事によって子供は大人となる。この言葉の二重の公共性を拒絶する事が詩人の実践の前提となるのである。中天にかかった満月は五寸に見える、理論はこの外観の虚偽を明かすが、五寸に見えるという現象

¹⁰⁵ 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第九巻』（筑摩書房、1976年）、96-97.

自身は何等の錯誤も含んではいない。人は目覚めて夢の愚を笑う、だが、夢は夢独特の影像をもって真実だ。フロオベルはモオパッサンに「世に一つとして同じ樹はない石はない」と教えた。これは、自然の無限に豊富な外貌を尊敬せよという事である。然しこの言葉はもう一つの真実を語っている。それは、世の中に、一つとして同じ「世に一つとして同じ樹はない石はない」という言葉もないという事実である。言葉も亦各自の陰翳を有する各自の外貌をもって無限である。虚言も虚言たる現象に於いて何等の錯誤も含んではいないのだ¹⁰⁶。

（傍線は筆者による）

小林の引用を敷衍するならば、次のように言うこともできよう。

子どもは青くもない、赤くもない海を見る。そのとき彼の感じているその海の色とは、その子どもにとっては唯一の真実、かけがえのない真^{まこと}である。彼はそれを大人から教わった言葉（「大人の論理」）で表そうとする——「海は青い」と。このときの「海が青い」とは、大人が言う「海が青い」とは（同一のシニフィアンではあるが）シニフィエが全く異なる。大人が言う「海は青い」は小林が指摘しているように、「言葉の実践的公共性」（海は青い）に「論理の公共性」（たとえば科学的な論理、すなわち、海水が青く見えるのは光の反射によって……など）が付加されているからだ。さらには、この「青」もまた、各人によって異なってくる。もちろん、子どものそれとも。

一般的に「海は青い」と言う。しかし厳密に言えば、そこには〈言葉〉と各人の〈イメージ〉のギャップが生じている。あなたにとっての「海」と私にとっての「海」、その埋め難いギャップ——こうしたギャップから起因する「対話の不可能性」は、いかにして生じるか。

¹⁰⁶ 小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々なる意匠』（新潮社、2002年）、147。

まずはラングの違いから——たとえば、日本語（海）と英語（sea）の違い。ラングが異なると言葉は全く通じず、対話は成立しない。

次に、シニフィエの違いから——たとえば、海外に簡単に行き来できる現代の人々にとっての「海」と、鎖国をしていた江戸時代に生きた人々にとっての「海」。この場合、たとえシニフィアン“u-mi”は同じであっても、そのシニフィエ（概念）は全く別のものとなっていることだろう。

最後に、各人によるシニフィエの違いから——たとえば、「私」にとっての「海」と「あなた」にとっての「海」は同じではない。各人が生きてきた歴史や環境によって、異なった「海」のシニフィエ（概念）が形成されるのだ。人の履歴や境遇によって言葉に付与された意味・価値を「コノテーション（共示）」と言う。

人を取り巻く環境や価値観はめくるめく変化する。発話（パロール“parole”）の寸前に形成される「連合」も、環境との相互作用に従って、常に変化を繰り返す。ゆえに「連合」を構成する各語の境界は定まっておらず、常に揺らいでいる。極端な話、今日の「海」と明日の「海」は、全く違う意味・価値になるかもしれない（震災が起こる前の「海」と後の「海」が違うように）。小林の言う「言葉も亦各自の陰翳を有する各自の外貌をもって無限である」とは、さまざまな事象の相互作用によって、各人の言葉の連合は変化し、それが各人の言葉に「無限の陰翳」を与えることを意味している。このように、厳密に言うならば、言葉の性質上、対話は本質的に“不可能”である。

しかしながら、本章の「おわりに」の最後で述べるように、対話の不可能性の中には、全く絶望的なことばかりではないかもしれない。そこには、“無限”の可能性もまた、含まれていると考えられるからである。

おわりに

シュヴァンクマイエルの作品『対話の可能性』のテーマである対話の“不可能性”、これは、言葉が本来的に所持しているものである。

伝えるものと受け取るもののあいだに生ずる〈言葉〉と〈イメージ〉のギャップは、言語論的には必然のものであるが、これは根本的に、各人の異なる「連合」に起因している。

同じシニフィアンでも、各人の連合によって異なるシニフィエをそれぞれが所持しているから、100人いれば100通りのシニフィエがある。厳密な意味で、対話が可能なはずがない。シュヴァンクマイエルはこの“不可能性”を、「対話の可能性」（永遠の対話）（情熱的な対話）（不毛な対話）において、逆説的に表現し、卓越した技術によって映像化した。

では、どのようにして他者と意思疎通を図れば良いか？シュヴァンクマイエルであれば、「お互いに舐め合う」、すなわち、“触覚で対話せよ”と言うだろう。

ソシュールが厳しく批判した「言語名称目録観」¹⁰⁷が非常に強い現代人の言語観からすれば、言葉は一つの意味・概念を示し、各人共通、かつ、普遍的なものであるとされているから、対話の“不可能性”は理解されない。特に近・現代においては、表層的な意識、あるいはそれを表すtrivialな言語が重視され、それで世界の総てを説明できると錯覚している。特にシュヴァンクマイエルが属する西洋世界・文化においては、その傾向がより一層強いものだと言えるだろう。

一方、東洋世界は深層意識、そして無意識の領域まで下りて行って、内に秘めること、行間を読むことによって相手の心情を汲み取る、あるいは世界を認識しようとする。その中でも、空海や道元は、はるか昔に、これまで述べてきたような言語論的な議論が起こるより以前に、既にこの言語の本質的な問題に気づき、それぞれが究極的な境地に達していた。

¹⁰⁷ 言語を、既定のものとの名称を与える目録のようなものとする考え方。

たとえば、道元や空海には、「言語道断」「以心伝心」といった有名な言葉がある。道元が言う「言語道断」とは、「言葉では、世界や宇宙の核心・本質、あるいは人間の真相は、正しく言い当てることができないこと」を意味する。また、空海が言う「以心伝心」とは、「言葉では言い尽くせないが、お互いの心と心で通じ合うこと」を意味する。

対話の“不可能性”——シュヴァンクマイエルもこの問題に気づき、自身の芸術における重要なテーゼとした。ラングもシニフィエも各人における連合も違う人々において、対話を可能とするものは何か、それはまさしく、「芸術」であると言える。

芸術は深層意識・無意識の領域まで含めて、われわれに訴えかけるものを持っている。芸術は人類が発明した最大の表現方法である。ここで、シュヴァンクマイエルが《触覚》について述べたテキストを再度引用してみたい。

おそらく、触覚という感覚はすべての感覚のなかでもっとも長い間実利的機能にとらわれており、実際的な理由だけではみずから「美化する」ことができなかつたからこそ、世界とのある原始的な、^{プリミティヴ}「原始的な」結びつきをとどめていたのだ。もちろん、ここには、身体感覚が^{エロティシズム}性愛においてもっとも重要な役割のひとつをはたすという事実もくわわってくる。まだ美的規範によって気力をそがれていないこの^{プリミティヴィズム}「原始的状態」と触覚的知覚の体験における本能的状態によって、私たちは連想を行なうさいに、いつも無意識の最深部へと差し向けられることだろう。触覚は、まさにすべての感覚のなかでもっとも現代芸術の機能に適した感覚となれるだろう¹⁰⁸。（傍線は筆者による）

¹⁰⁸ シュヴァンクマイエル『シュヴァンクマイエルの世界』182.

ここにもあるように、《触覚》、が近代社会を席卷する表層的な言語の表現能力をはるかに超えるものであることは、もはや言及するまでもなからう。

シュヴァンクマイエルも、芸術が人類共通の文化的普遍性、対話を可能とするものと捉えているのではないだろうか。

第6章 終章

第1節 総括

本研究では、ヤン・シュヴァンクマイエルの映像作品における触覚的な表現は、彼の作品を深く理解するため、また、本質に迫るために重要な手がかりとなることを論じてきた。

本研究の総括を以下にまとめる。

(1)

シュヴァンクマイエルの作品は、アニメーションや実写などの映像作品のみならず、コラージュ、ドローイング、オブジェなど多岐に渡っているが、彼は自身の作品において、見るものに《触覚》を想起させること、《触覚》の経験を与えることの重要性を指摘している。

シュヴァンクマイエルも言及しているように、彼の作品のみならず、一般的に言えば、映画や映像作品は〈見るもの、そして聴くもの〉、すなわち視聴覚的作品であり、〈^か触るもの〉、すなわち触覚的作品ではない。しかし、シュヴァンクマイエルは自身の映像作品において、視聴覚的な手段を用いて、逆説的に《触覚》を表現しようとしている。これは言い換えれば、言語論で言うところの（聴覚映像による“シニフィアン *signifiant*”ではなく）《触覚》による“シニフィアン”（触覚映像）で《触覚》の言語世界を提示しようとする新しい試みである。

1989年の短編作品「肉片の恋（Zamilované maso）」では、2枚のステーキ用の肉が、コマ撮りアニメーションによって、ダンスをしているように見える。この短編では、2枚の生肉が、単なる無機物的な肉片ではなく、アニメーションの力により、愛し合う男女がダンスを楽しんでいるものとしてしか見るできない。

これによりシュヴァンクマイエルは、恋愛を描くには生身の人間で

なくとも良いことを証明している。つまり、人間の認識作用には、〈肉〉という言葉（シーニュ/言語記号）に伴う無限の「連合」作用によって、生々しさやエロティシズムがすでに「恋愛」というシーニュの意味・価値の裏側に組み込まれており、生肉（それは赤、血、初潮、^{性交}愛、恋愛、生殖、腐敗、肉汁、死、火葬、エロス、タナトス……というような、無限の連合の「星座」を形成する）を観客に示すだけで、われわれの認識作用は、「肉」という言葉の持つ多重の連合に裏打ちされた、生身の人間の生々しい「恋愛」を想起せざるを得ないのだ。シュヴァンクマイエルにとって重要なことは、〈表現するもの〉＝生肉だけではなく、〈表現されるもの〉＝生々しさやエロティシズムであり、したがって、2枚の肉片によって彼が描いているのは、単なる〈男女〉というよりは〈男女の恋愛を含めた彼ら二人の生々しい関係性〉であると言えるだろう。

シュヴァンクマイエルはなぜ触覚にこだわるのか。それは彼の、見せかけではなく、人間存在のより本質的なものに対する憧れと欲求、さらには近代化した社会に対する反抗を含む創作活動が、これまでの聴覚イメージ（聴覚映像＝シニフィアン）に基づかない、《触覚》という新たな言語・ラング体系に、人類の文化的普遍性を見出したからに他ならない。そして、原始的・原初的であるがゆえに多くの可能性を秘めた《触覚》という新たな言語体系によって、まだ開拓されていない、新しい、衝撃的な《世界》や人間存在の本質を、われわれ現代人に見せようとしたからではないだろうか。

(2)

1987年に発表されたシュヴァンクマイエル初の長編映画である『アリス』は、ルイス・キャロルの *Alice's Adventures in Wonderland* がその基となっているが、シュヴァンクマイエルはルイス・キャロル、あるいは

『不思議の国のアリス』が、自身にとって「インスピレーションの源泉」のひとつであることを明言している。なぜ彼にとって、『不思議の国のアリス』は「インスピレーションの源泉」となり得るのであろうか。それには、《夢》が深く関係している。

『不思議の国のアリス』は、アリスが不思議の国に迷い込み、その世界を冒険する物語であるが、作品は、アリスが《夢》から目を覚ましたところで終わりを告げる。一般的な、あるいは通常のアリス論において、「不思議の国」＝「夢の世界」（単なる寝ているときに見る夢）と認識されているこの構図は、シュヴァンクマイエルが原作をもとに映像化したアリスの《夢》の世界とは異なっている。

アリスが見た《夢》は、「不思議の国」という〈トポス〉におけるもうひとつの《現実》であり、この《現実》こそが、まさに《夢》であるという認識によって、シュヴァンクマイエルは、アリスの《夢》の世界へ私たちを導く。彼が映像化した現実とは、アリスが見た《現実》であり、通常の、日常的な現実（われわれが経験している物質的・質料的世界）ではない。両者はよく似ているが同じものではなく、また、違うからと言って全く別のものでもない。その境界は曖昧であり、明確な区別はできない。

夢か現実か……どこの〈トポス〉の映像か、どこの〈トポス〉で行われていることなのか……の境界がはっきりしない描き方、判然としないような描き方。夢と現実の境目に特異な〈トポス〉がある。

したがって、逆説的ではあるが、映像化されたものは、アリスが見た単なる夢ではなく、アリスが見た（しかも、「目覚めた瞬間にまつげの柵越しに見た」）《現実》であり、それは、日常的な言葉、すなわち、聴覚イメージ（シニフィアン）によってデフォルメされていない、また、象徴界の原理で固められていない原始的・原初的な《現実》（であり、またそれは《夢》でもある）と言えるだろう。シュヴァンクマイエルは

アリスの〈目〉を通して、私たちに原始的・原初的な《現実》を、《夢》のように見せようとしたわけである。

その結果、われわれの見ている、また、日常的に経験している《現実》も、実は《夢》なのではないかという奇妙な錯覚（あるいはその夢こそが《現実》かもしれないという思考）に、私たちは導かれることになる。夢は現実であり、現実が夢である——これはアリスとシュヴァンクマイエルを理解する上で重要なテーゼとなる。

(3)

シュヴァンクマイエルは、1980年、エドガー・アラン・ポーの短編小説「アッシャー家の崩壊」において、抽象的な粘土アニメーションによってこれを映像化することに成功した。「アッシャー家の崩壊」は、ポー自身が最も愛した最良の作品であるだけでなく、その映像化された作品も、シュヴァンクマイエル自身によって、彼の最良の作品の一つである。

第4章では、小説の中心となる詩「幽霊宮」についての考察と、シュヴァンクマイエル「アッシャー家の崩壊」における作品全体の構造を分析し、ポーのテクストが潜在的に所持している《日常→非日常→日常…》というスパイラル構造を、シュヴァンクマイエルが作品の本質を捉えて読み解き、自らの映像作品において、その構造を模倣していることを明らかにした。

ポーの「幽霊宮」はもともと、「アッシャー家の崩壊」発表5ヶ月前に、雑誌『アメリカン・ミュージアム』“The American Museum”1839年4月号に独立した詩として掲載されたものであり、この詩は小説に先立って出版された詩であるがゆえに、「アッシャー家の崩壊」の、ある本質が凝縮されていると考えられる。

一方、ポーと同じくシュヴァンクマイエルも、「幽霊宮」が「アッシャー家の崩壊」の本質ではないかと考えていたふしがある。作品には原文のチェコ語訳がナレーションとして部分的に使われているが、約16分の短編映像において、「幽霊宮」の朗読部分はほとんどカットされていない。これは、彼がテキストの中で、「幽霊宮」を重視していたことの証明でもある。

「幽霊宮」が朗読される箇所では、粘土によるアニメーションが登場する。その映像は、一般的には何を表しているかよく分からない、判別できない、また、ある具体的な形象を表したものではない、とも考えられるが、この抽象化に、シュヴァンクマイエルは全知全能を傾けた。

幽霊宮の映像は、生命の誕生の瞬間、または人間には見えない世界で展開されている無機物の闘い、あるいは《無意識》といった問題と深く関連している。ここでは、ポーのテキストが潜在的に所持している〈境界の曖昧性〉、つまり、《日常と非日常》《現実と夢》《生物と無生物》のあいだの曖昧性が表現されており、さらにポーは、「早すぎた埋葬」や「陥穽と振子」といった作品では、《生と死》の曖昧性までも描いていることが指摘できる。

《日常》と《非日常》、《現実》と《夢》のあいだの曖昧性についての議論は、シュヴァンクマイエルの本質に迫る問題のひとつでもある。ポーの「アッシャー家の崩壊」における《日常》から《非日常》、そして再び《日常》へ戻るという構造は、シュヴァンクマイエルも理解していた。この《日常》から《非日常》へ、そして再び《日常》へ戻るという構造、または《意識→無意識→意識→無意識……》、あるいは《現実→夢→現実→夢……》といった円環構造は、平面的・二次元的な世界のものではなく、(スパイラルのような)立体的三次元構造をしている。つまり、「見てしまった、知ってしまった」後は、もとの場所(すなわち《日常》)に戻ることはできないのである。原初性への完全回帰はあり得な

い、不可能なのだ。

アッシャーは、すべての植物に知覚力・認識力があると信じており、“inorganization”無機物の王国にまで、その力は及んでいると考えている。この一連の思考は、「幽霊宮」から湧き出た連想によって明白になった、と語り手の「私」は告白するのであるが、それまでアニメーターとして、石や粘土や肉片などさまざまなモノを動かし、映像作品を作り続けてきた自らの経験から、「無機物にも知覚はある」ことを実感していたシュヴァンクマイエルは、アッシャーは自分だと思ったことだろう。

(4)

シュヴァンクマイエルの多くの映像作品では、ナレーションやセリフといった〈言葉〉が使われていない。それは、シュヴァンクマイエルが所持している、本当に自分の伝えたいことが相手に伝わらないという〈言葉〉に対する不信や懐疑、あるいはその性質上、本質的なところが表現されない、根本的なものを表現し得ない〈言葉〉に対するある種の《恐れ》が存在しているからだと考えられる。

このような言語に対する批判は、シュヴァンクマイエルの作品の特徴でもある触覚的な表現、あるいは近代批判へとつながっていく。その哲学を最もよく観察できる作品の一つとして挙げられるのが、1982年に発表された「対話の可能性」である。第5章ではこの「対話の可能性」について詳しく分析した。

「対話の可能性」は3つの部分からなっており、それぞれに「永遠の対話」「情熱的な対話」「不毛な対話」というタイトルが付けられ、これらはすべてコマ撮りのアニメーションである。

「永遠の対話」と「不毛な対話」は、相手に自分の思いや考えが伝わらないことで、互いに傷つけ合い、それによって双方が滅びる様を表し

ているものと考えられ、特に現代社会への悲愴な批判が盛り込まれているとみられる。

一方、「情熱的な対話」では、粘土でできた男女は愛し合い、二つの体は融合していく。これは素材が粘土であるから、融合を見せるのは、原理的に簡単なことであると言える。ここでは、粘土でしか表現できない、融合する《愛》が描かれている。

映像において融合した肉体は再び別々になるが、完全に元の形に戻るわけではない。二人の間に、何か子どものような小さな粘土の塊が残されている。つまり、 $1 + 1 = 2$ になったのではなく、 $1 + 1 = 2 + \alpha$ が生じたのである。

$+\alpha$ とは何か？二人は融合する前の状態に戻ったと思われるので、そこには、二人の肉体的ではない何か、目に見える形で現れていると考えられる。これは一体、何を表しているのだろうか。

二人が愛し合った余剰としての小さな粘土の塊、あるいは薄片は、映像では目に見えているが、原理的には目に見えないもの、霊的なもの、ある種の〈精神〉のようなものではないだろうか。ジャック・ラカンであれば、この小さな薄片を「ラメラ」“lamella”と呼んだに違いない。

作品には、「対話の可能性」という日本語タイトルが付けられているが、チェコ語原題は“Možnosti dialogu”、英訳すると“Dimensions of Dialogue”と表わされ、この作品は、対話というものを様々な側面から観察した寓話という性質を持ち合わせている。それはつまり、対話の possibility = 可能性に限った話ではない。チェコ語原題からもわかるように、対話による impossibility = 不可能性がもう一つのテーマとなっている。シュヴァンクマイエルの解釈をするならば、これこそが〈対話〉の本質であると言えるのではないだろうか。

さらには、言語的な対話（＝現行の、聴覚映像＝シニフィアンを介した対話）の不可能性がある一方で、逆に言えば、非言語的な対話の可能

性もまた存在し、ここからは、「非言語的」な対話の雄弁性が、この作品の隠されたもう一つの主題となっていることが指摘できる。

「非言語的な対話」とは、言うまでもなく触覚イメージのシニフィアンを用いたやりとりであり、シュヴァンクマイエルは、この「対話の可能性」という作品によって、新しい触覚言語の可能性を提示・暗示しているとも言えよう。

シュヴァンクマイエルの作品『対話の可能性』のテーマである対話の“不可能性”、これは、言葉が本来的に所持しているものである。

伝える者と受け取る者のあいだに生ずる〈言葉〉と〈イメージ〉のギャップは、言語論的には必然のものであるが、これは根本的に、各人の異なる「連合 “*association*”」に起因している。

同じシニフィアンでも、各人の連合によって異なるシニフィエをそれぞれが所持しているから、100人いれば100通りのシニフィエがある。厳密な意味で、対話が可能なはずがない。シュヴァンクマイエルはこの“不可能性”を、「対話の可能性」において逆説的に表現し、卓抜した技術によって映像化した。

第2節 結 論

これまでのシュヴァンクマイエルについての研究は、大きく2つの主流に分けられる。一つは、彼の映像がいかになされたかという映像技法的アプローチ、もう一つは、チェコの共産主義時代と、彼の経歴を辿る歴史的アプローチから、映像が所持している政治的意図を探る影響研究である。これらの先行研究の多くは、シュヴァンクマイエルの「外部・周辺」についての研究に留まってしまっているのが特徴で、彼の「内部・本質」について、つまり、その思想性については、ほとんど言及がされていないことは、第1章において既に言及した。

本論文は、先行研究において欠けている視点、すなわち、シュヴァンクマイエルの思想性について、可能な限り深く迫った研究論文である。その最大の特色は、従来の研究に、言語論、心理学、あるいは文学的視座を加え、多角的に分析・考察しようとしている点にある。

特に言語論的アプローチにおいては、《触覚》とソシユール言語論の概念である連合作用を結び付け、シュヴァンクマイエル作品における《触覚》の重要性を、従来の視点とは異なる角度から検証した。また、心理学的側面においても、《触覚》は単に五感の中の一感覚であるのみならず、様々な心理的影響を及ぼすことについて言及し、さらには、作品研究においても、ルイス・キャロルやエドガー・アラン・ポーの原作との比較研究のみならず、それらに付随した思想性についての考察も試みた。

これまでのシュヴァンクマイエルについての研究は、客観的事実の究明が中心であった。その意味において本論文は、従来のシュヴァンクマイエル芸術論とは異なるアプローチ方法によって構成されていると言える。映像の1コマ1コマを分析し、そこから意味されるものを求めるという手法によって分析された論文・先行研究によって、シュヴァンクマイエルを理解する一つの側面を見ることは可能であるが、これは、い

わゆる《断片》に過ぎないと考えられる。シュヴァンクマイエル研究の《核》となる部分は、別のところにあるのではないだろうか。このように考えたとき、これまでとは異なった研究手法が必要であることに気が付く。

シュヴァンクマイエルの作品を研究する場合、これまでの客観的事実の分析に加え、主観的事実の考察が必要である。芸術や文学が追及しているところは、「いかにして人間は生きるか」という問題であり、これは、科学的な映像・データ分析によってのみ解明できる類のものではない。それはまさに、思想性に深く関係しているからである。

本研究は、多くの先行研究の内容とは異質となるため、あるいは通常の芸術論、映像論の研究視点においても、アプローチ方法が異なる部分があるため、この研究方法について、科学的ではない、アカデミックではない、といった懐疑的な見方があるかもしれない。

しかし、シュヴァンクマイエルの作品の性質上、客観的事実の考察のみでは、その深淵には迫ることができない。なぜなら、精神分析学理論が示すように、これまでの目に映る意識的なものだけを対象とした分析方法では、シュヴァンクマイエル作品の本質・深層意識を読み取ることは困難だと言えるからである。

先にも言及したように、シュヴァンクマイエルの作品は、文学的、かつ哲学的なものであるにも関わらず、その作品の持つ、深い思想性についての本質的な研究は、いまだ、なされていないというのが現状である。それではどのような点が、シュヴァンクマイエルの深い思想性についての考察・分析のポイントになるかということ、それがまさに、本論文を構成している4つのキーワード、すなわち《触覚》《夢》《存在の境界》《言葉》であり、本論文の各章においてその詳細を分析した。

シュヴァンクマイエルの芸術作品に共通するテーマ《触覚》《夢》《存在の境界》《言葉》について考えたとき、そのどれもが、近代以降ない

がしるにされており、それゆえ、大きな可能性を秘めたままとなっていることに気が付く。

特に、《触覚》と《言語》について 第5章で取り上げた『対話の可能性』のもう一つの主題である、対話の“不可能性”に、シュヴァンクマイエルは直観的に気づき、自身の芸術における重要なテーゼとした。言語体系もシニフィエも、各個人における言葉の連合も異なる人々において、対話を可能とするものは何か、それはまさしく、「芸術」であると言える。

芸術は深層意識・無意識の領域まで含めて、われわれに訴えかけるものを持っている。芸術は人類が発明した最大の表現方法であり、それが近代社会を席卷する表層的な言語の表現能力をはるかに超えるものであることは、もはや言及するまでもない。

さらにシュヴァンクマイエルは、この「芸術」と同様、《触覚》にも、言葉による表現手段を凌駕する機能・作用があることを信じている。自身の作品において《触覚》を重視するのは、このためである。

シュヴァンクマイエルは、原始的・原初的であるがゆえに多くの可能性を秘めた《触覚》という新たな言語体系によって、まだ開拓されていない、新しい、衝撃的な《世界》や人間像を、芸術作品を通して、われわれ現代人に見せようとした。そして《夢》と《境界の曖昧性》もまた、新しい《世界》へ私たちに誘うものである。

シュヴァンクマイエル作品の主要テーマである4つの概念《触覚》《夢》《存在の境界》《言葉》は、正面から見る・分析するだけでは、そのすべてを知ることはできない。シュヴァンクマイエルもこのことに気づき、これまでとは別の角度から、異なる視点から、これらの概念を見つめ、芸術、そして《触覚》という人類共通の普遍的な手法を用いて、われわれ現代人に、その可能性を示そうとしたのではないだろうか。

あとがき

日本大学大学院総合科学研究科を5年で単位取得満期退学し、それから民間企業に就職して5年、ようやくこのような形で博士論文をまとめることができました。

いつかは形にしたいと就職をしてからもずっと心に思っていました。一度アカデミックな世界から逸脱した《恐れ》からか、なかなか踏み切ることができませんでした。仕事が忙しいことを言い訳に、在学時からお世話になっていた先生方から常々お声掛けをしていただいていたにも関わらず、また、大学院が特例措置としてポスドクと同等の条件で籍を残し、研究環境を整えてくださったにも関わらず、挑む勇気がありませんでした。

大学院で5年間、学部時代を含めると約10年間、芸術や文学、哲学といった美しい《夢》の世界に浸っていた私にとって、《現実》の象徴でもある民間企業への就職は、これまでの人生における最大の挑戦であったように思います。

当初、就職する気などは全くなく、可能であればそのまま大学院に残り研究を続けたかったのですが、諸々の事情があり、広告代理店で働くことになりました。働いてみてわかったことは、数字として日々の営業成績が求められる現実世界は想像以上に厳しく、理不尽であり、大変だということでした。

そこでは《夢》を見ることは許されません。暴力的な《現実》を生きるしか道はないのです。民間企業で働くことにより、シュヴァンクマイエルが〈敵〉としている〈近代〉を、身を持って知ることとなりました。

研究や博士論文のことはいつも頭にありましたが、なかなか決心ができずにいたところ、ある日《風》が吹き、やるなら今しかないと思い立ちました。それは仕事中的ことで、心に決めたときの情景を今でもよく覚えています。

決心をしてからは夢中で取り組みました。私にとって昼間の仕事は《現

実》であり、夜や休日になると訪れる研究の時間は、《夢》の中にいるようでした。もちろんその〈境界〉は曖昧で、どちらが《夢》でどちらが《現実》か、わからないときもあったのですが……

仕事と両立をしながら再び集中して博士論文を執筆したこの時間は、確かに大変ではありましたが、本当に幸せな時間でした。

これは民間企業に就職していなければ、感じることは難しかった喜びかもしれません。その意味においては、就職をして良かったとも思います。

しかし、やはり《現実》は荒々しく、長く《夢》を見ることを許してはくれません。3月に同僚が一人辞め、繁忙期が重なり、夜や休日さえも自分の時間が持てなくなる＝《夢》を見ることができなくなる日々が続くようになりました。

春から夏に季節が変わる頃、やるとは決心したものの思うように執筆が進まず、何度も立ち止まりました。論文のアイデアが頭の中でまとまっても、また、その答えが直観的にわかりかけていても、それを言葉にして、文章としてまとめることができないのです。自分自身の知識不足と《言葉》の不可能性には随分悩まされました。仕事とはまた別の、苦しきです。

立ち止まった私の背中を強く押してくださったのが、大学院1年次からお世話になっていた森山茂先生でした。森山先生のご指導と励ましがなければ、この論文は完成することはなかったと断言できます。大学院の必修授業であった記号論と自主ゼミを通して、森山先生からお教えいただいた広範囲の様々な知識が私のベースとなり、また、この論文のベースにもなっています。学位取得を目指すと決めてからは、現在のお住まいのある信州から東京・市ヶ谷の研究室まで、ゼミを開講するために毎週のように駆け付けてくださいました。また時には旅先から、論文の添削やアドバイスをいただき、それがどれだけ私の励みになったかは、言葉では到底語り尽くせません。森山先生はカオスの中にいた私を救ってくださいました。ある意味では、私の命の恩人とも言えます。

そしてもう一人、カオスから私を救い出してくれたのが、法学部時代からの友人であり、大学院の同期でもある岡崎匡史君です。岡崎君は在学中に500ページにも及ぶ日米関係に関する論文によって博士号を取得した秀才です。岡崎君の協力がなければ、おそらく提出期限に間に合わなかったかと思うと、一生頭が上がりません。

総合科学研究科の中村二郎先生、齋藤安彦先生、野池達也先生は、満期退学後も大学院に籍が残るようご尽力くださいました。先生方からは、大学院を離れてからも折に触れて励ましのお言葉を掛けていただき、大学院に所属しているという事実が、どれ程私を支えてくれたことでしょうか。脳科学の権威である林成之先生からは、最新の医学的データに基づいた助言・アドバイスをいただきました。

また、新設された研究科の1期生ということもあり、事務の方々にも大変お世話になりました。中山聡事務課長をはじめ、湯澤映子さん、小向井秋三さん、戸田浩司さん、栗林健太さん、五十畑久美子さん、湯田栄作さん。いつも優しいお心遣いをありがとうございました。

西鋭夫先生、丸田利昌先生、同期の西村征也くん、楮 敏慧さん、法学部講師の山田綴先生、日本大学三島高校からの友人である本田（旧姓・間宮）薫さん、白百合女子大学の宇佐美奈麻子さん、法学部の後輩である池田沙栄子さん、仕事でお世話になった人たち……学位申請をする決心ができたのは、みなさんの支えがあったからです。

そして何より、学問、学ぶことの楽しさを最初に教えてくださったのは、法学部時代の恩師である諸坂成利先生でした。先生のご専門は比較文学であり、英語・フランス語・スペイン語、時にはロシア語やギリシャ語、サンスクリット語までをも自在に操る諸坂先生はまさに天才、私の憧れです。大学1年生の4月に先生に出会えたことで、私の人生は大きく変わりました。1年次から4年次まで受講した諸坂先生の授業、そこで触れた美しい世界がいつも私の根底にあること、これほど幸運なことはありません。《神》

から授けられた、最高の贈り物だと思っています。芸術・文学・哲学・音楽……美しいものはすべて、諸坂先生が教えてくださいました。シュヴァンクマイエルの映像を初めて見たのも、諸坂先生のクラスでした。

また、付属高校から所属している日本大学からは、学部・大学院を通して複数の奨励金・研究費をいただき、それを利用してチェコに滞在することができました。在学中の学業成績と研究への熱意を認めていただき、最大限の援助を受けられたことを、とても誇りに思います。

さらに、大学院1年次から5年次まで給付された守谷奨学金の援助がなければ、大学院生を続けることさえ難しく、長い間ご支援いただき大変感謝をしております。

博士論文を執筆する契機となったのは、シュヴァンクマイエルの美しい世界に触れたいという、いわば、自身の欲望を満たすためのものでした。しかし、完成させたいと強く願ったのは、家族と大切な人たちのためです。

今年1月に亡くなった祖母のよしゑは、いつも私を気に掛け、応援してくれました。弟の大輔とさやかさん、甥の空澄、拓海、妹の麻美、家族のために、途中で諦めないと決めました。そしてこの論文を、私たち兄弟を富士山麓の素晴らしい環境の中、何不自由なく育て、3人とも東京の私立大学へ通わせるという莫大な教育的投資を惜しみなくし、いつも大きな愛で見守っていてくれる父・清暢と母・かよ子に捧げます。

本当に多くの方々に支えられて、博士論文を仕上げることができました。みなさまの幸せを、心よりお祈り申し上げます。

夢ならで ゆめなることをなげきつつ 秋のうつつに ものおもふかな

(藤原義孝の詠を翻案として)

平成26年9月4日 ヤン・シュヴァンクマイエル生誕の日に

遠藤 琴美

《参考文献一覽》

[歐文]

- Adamec, Oldřich. *Animované filmy Jana Švankmajer: Dark Alchemy: The Film of Jan Švankmajer*. Ed. Peter Hamas. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995.
- Alain Miller-Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: Book I: Freud's Papers on Technique 1953-1954*, W W Norton & Co Inc, 1991.
- . *The Seminar of Jacques Lacan: Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*, W W Norton & Co Inc, 1991.
- . *The Seminar of Jacques Lacan: Book III: The Psychoses 1955-1956*, W W Norton & Co Inc, 1997.
- Cardinal, Roger. *Thinking through things: the presence of objects in early films of Jan Švankmajer*. Dark Alchemy: The Film of Jan Švankmajer. Ed. Peter Hamas. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*, Wordsworth Editions, Ltd. 1998.
- . *Alice's Adventures in Wonderland and through the Looking Glass*. Tenniel, John(ILT). Signet Classic, 2000.
- Dryje, František. *Spiklenci Slasti aneb Jan Švankmajerův Fantom Svobody*. Film a Doba 1-2, 1997.
- Freud, Sigmund. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud 1—24*, Vintage Classics, 2001.
- Furniss, Maureen. *Adapting Alice*. Art & Animation. Ed. Paul Wells. London Academy Editions, 1997.
- Hames, Peter, ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Connecticut: Greenwood Press, 1995.

- . *The Cinema of JAN ŠVANKMAJER: Dark Alchemy*. Wallflower Press, 2008.
- . *Dark Alchemy: The films of Jan Švankmajer*. Praeger Pub Text, 1995.
- . *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh University Press. 2009.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Johns Hopkins Univ Pr, 1996.
- Kriegeskorte, Werner. *Arcimboldo*. Taschen America Llc, 2004.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: The First Complete Edition in English*, W W Norton & Co Inc, 2007.
- . Miller, Jacques-Alain ed. Fink, Bruce trans. *On Feminine Sexuality the Limits of Love and Knowledge: Encore 1972-1973: The Seminar of JACQUES LACAN Book XX*. Norton, 1999.
- . Miller, Jacques-Alain ed. Porter, Dennis trans. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of JACQUES LACAN Book VII*. Norton, 1997.
- . Miller, Jacques-Alain ed. Sheridan, Alan trans. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of JACQUES LACAN Book XI*. Norton, 1998.
- . Miller, Jacques-Alain ed. Grigg, Russell trans. *The Other Side of Psychoanalysis: The Seminar of JACQUES LACAN Book XVII*. Norton, 2007.
- Laplanche, Jean. Pontalis, J. B. *The Language of Psycho-Analysis*. Nicholson-Smith, Donald(TRN). W. W. Norton & Co Inc, 1974.
- Muller, John P ed. Richardson, William J ed. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Johns Hopkins University Press, 1988.
- Neret, Gilles. Klimt Gustav. *Gustav Klimt 1862-1918*. TASCHEN VERLAG, 2007.
- Nowell-Smith, Geofferey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, 1999.
- O'Pray, Michael. *A Svankmajer Inventory*. Afterimage 13, 1987.
- . *Surrealism, Fantasy and the Grotesque: The Cinema of Jan Svankmajer*. In

- Fantasy and the Cinema, ed. James Donald. London: BFI Publishing, 1989.
- . *The review of The Death of Stalinism in Bohemia*, Sight and Sound, vol.2, issue 2, 1992.
- . *Jan Švankmajer; a Mannerist Surrealist.*, Dark Alchemy: The Film of Jan Švankmajer. Ed. Peter Hamas. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995.
- Poe, Edgar Allan. *Eureka*. Prometheus Books, 1997.
- . *The Fall of the House of Usher*. New York: Vintage Books, 1975.
- . *The Fall of the House of Usher*. Random House, 1975.
- Posová, Kateřina. *Byt: Nastavené zrcadlo Jana Švankmajer*. Film a doba 12, 1968.
- Romney, Jonathan. *Jan Švankmajer's new film features a Czech TV star faking orgasm while standing in a bucket of carp. Why?* The Guardian, February 14, 1997.
- Saussure, Ferdinand de. C.Bally and A.Sechehaye ed. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1965.
- . C.Bally and A.Sechehaye ed. W.Baskin trans. *Course in General linguistics*. London: Peter Owen, 1960.
- Strick, Philip. *Alice*. Monthly Film Bulletin 658, 1988.
- Švankmajerová, Eva. *Baradla Cave*, Twisted Spoon Pr, 2008.
- . *Samoty a citace*. Genève-Praha: Le La, 1987.
- Švankmajerová, Eva, Jan Švankmajer. *Anima Animus Animace*. Praha: Arbor Vitae, Nakladatelství, 1997.
- . *Anima Animus Animation*. Slovart Publishing, Ltd, 1998.
- Švankmajer, Jan. *Hmat a imaginace (Úvod do taktilního umění)*. Praha: Kozoroh, 1994.
- . *Proměny hurmory*. Genève-Praha: Le La, 1984.
- . *Síla imaginace*. Praha-Podlesí, Dauphin a Mladá fronta. 2001.
- . *Transmutace smyslů*. Praha: Edice Detail, Central Europe Gallery and

- Publishing House, 1994.
- Uhde, Jan. *The Film World of Jan Švankmajer*, *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 8, 1989.
- . *Jan Švankmajer: The Prodigious Animator from Prague*. Kinema, Spring 1994.
- Wells, Paul, *Body Consciousness in the film of Jan Švankmajer*. A reader in animation studies. Ed. Jayne Pilling. London: J.Libbey, 1997.
- Žižek, Slavoj. *How to Read Lacan*. London: Granta Books, 2006.

〔和文〕

- 赤塚若樹「実現された夢の世界——シュヴァンクマイエル・アートの正しい見方・楽しみ方——」『ヨーロッパにおけるアニメーション文化の独自の発展形態についての調査と研究』（サントリー文化財団研究助成研究成果報告書、2007年）
- 『シュヴァンクマイエルとチェコ・アート』（未知谷、2008年）
- 『夜想 チェコの魔術的芸術』（ペヨトル工房、1999年）
- アレクサンドリアン、サラヌ『シュルレアリスムと画家叢書 骰子の7の目〈2〉ハンス・ベルメール』（河出書房新社、2006年）
- 『シュルレアリスムと画家叢書 骰子の7の目〈5〉マックス・エルンスト』（河出書房新社、2006年）
- 『シュルレアリスムと画家叢書 骰子の7の目〈4〉マン・レイ』（河出書房新社、2006年）
- 飯塚恵理人『夢幻能の方法と系譜』（雄山閣、2002年）

- 井筒俊彦『意味の深みへ—東洋哲学の水位』(岩波書店、1985年)
- 『意識と本質—精神的東洋を求めて』(岩波書店、1991年)
- 伊藤孝之他『東欧を知る事典』(平凡社、2001年)
- 井上徹『ロシア・アニメ——アヴァンギャルドからノルシュテインまで』(東洋書店、2005年)
- 巖谷國士『シュルレアリスムとは』(筑摩書房、2002年)
- ヴァーゲンバッハ、クラウド『カフカのプラハ』須藤正美訳(水声社、2003年)
- 梅原猛、観世清和監修『能を読む② 世阿弥 神と修羅と恋』(角川学芸出版、2013年)
- エンデ、ミヒヤエル『はてしない物語』上田真而子他訳(岩波書店、1982年)
- 遠藤琴美「日米<<原爆>>認識と精神分析」『国際文化表現研究2号』(国際文化表現学会、2006年)
- 「シュヴァンクマイエル作品における《触覚》表現と〈異化作用〉について」『国際文化表現研究4号』(国際文化表現学会、2008年)
- 「ヤン・シュヴァンクマイエル『アリス』における《夢》と《現実》について」『国際文化表現研究5号』(国際文化表現学会、2009年)
- 「エドガー・アラン・ポー「幽霊宮」に関する一考察 ヤン・シュヴァンクマイエル 「アッシャー家の崩壊」と「対話の可能性」との比較から」『異文化の諸相第30号』(日本英語文化学会、2009年)
- 「《^{ハウス}宮》の崩壊 ヤン・シュヴァンクマイエル「アッシャー家の崩壊」とエドガー・アラン・ポー「幽霊宮」について」『国際文化表現研究6号』(国際文化表現学会、2010年)
- 大手拓次『大手拓次詩集』(岩波書店、1991年)
- 小此木啓吾編『精神分析事典』(岩崎学術出版社、2002年)
- 小野耕世『世界のアニメーション作家たち』(人文書院、2006年)
- ガタリ、フェリックス『カフカの夢分析』ナドー、ステファヌ編注、杉村昌昭訳(水声

- 社、2008年)
- 加藤幹郎『アニメーションの映画学』(臨川書店、2009年)
- 金沢治訳『ワイド版 岩波文庫〈123〉—〈125〉 荘子〈第1冊〉—〈第2冊〉』(岩波書店、1994年)
- 『ワイド版 岩波文庫 雑篇 荘子〈第4冊〉』(岩波書店、1994年)
- カフカ、フランツ「掟の門」『カフカ短篇集』池内紀編訳(岩波書店、1987年)
- 『掟の問題ほか』カフカ小説集成6、池内紀訳(白水社、2002年)
- 『城(改版)』(新潮社、2005年)
- 『城』カフカ小説集成3、池内紀訳(白水社、2001年)
- 『集英社ギャラリー「世界の文学」〈12〉ドイツ3・中欧・東欧・イタリア』城山良彦訳(集英社、1989年)
- 『審判』カフカ小説全集2、池内紀訳(白水社、2001年)
- 『万里の長城ほか(新校訂版)』カフカ小説全集5、池内紀訳(白水社、2001年)
- 河上徹太郎『近代の超克』(富山房、1979年)
- 木田元『なにもかも小林秀雄に教わった』(文藝春秋、2008年)
- キャロル、ルイス『鏡の国のアリス』ヤン・シュヴァンクマイエル画、久美里美訳(エスクァイアマガジンジャパン、2006年)。
- 空海「声字実相義」『日本の仏典2 空海』(筑摩書房、1988年)
- クリステヴァ、ジュリア『ことば、この未知なるもの』(国文社、1983年)
- グレアム＝ディクソン、アンドリュー総監修『世界の美術』樺山紘一日本語版監修 エス・プロジェクト日本語版編集(河出書房新社、2009年)
- コット、オリビエ『コマ撮りアニメーションの秘密——オスカー獲得13作品の制作現場と舞台裏』(グラフィック社、2008年)
- 小林秀雄『小林秀雄講演第二巻 信ずることと考えること』新潮CD講演(新潮社、2004年)

- 『小林秀雄全作品 1 様々なる意匠』（新潮社、2002 年）
- 小久保よしの編『オールアバウト シュヴァンクマイエル』（エスクァイアマガジンジャパン、2006 年）
- コフマン、P『フロイト&ラカン事典』佐々木考次訳（弘文堂、1997 年）
- 小宮義宏『メッセージ・フロム・チェコアート』（アーティストハウス、2006 年）
- コロナブックス編集部『クレアの贈りもの』（平凡社、2001 年）
- コンディヤック、エチエンヌ・ボノ・ド『人間認識起源論 〈下〉』小茂田宏訳（岩波書店、1994 年）
- 佐々木健一『日本的感性 触覚とずらしの構造』（中央公論新社、2010 年）
- 薩摩秀登『図説 チェコとスロヴァキア』（河出書房新社、2006 年）
- 『チェコとスロヴァキアを知るための 5 6 章』（明石書店、2003 年）
- 『プラハの異端者たち—中世チェコのフス派にみる宗教改革』（現代書館、1998 年）
- 『物語チェコの歴史—森と高原と古城の国』（中央公論新社、2006 年）
- 佐野明子「日常のポリティクス—ヤン・シュヴァンクマイエル映画のナラティブ—」『大阪大学言語文化学』vol. 13（大阪大学言語文化学会、2004 年）
- 「ヤン・シュヴァンクマイエル『J. S. バッハ：G 線上の幻想』分析 アニメーションと実写の相補関係」『アニメーション研究』6 巻（日本アニメーション学会、2005 年）
- ジェママ、ロラン編『精神分析事典』小出浩之訳（新版）（弘文堂、2002 年）
- シクロフスキー、ヴィクトル『散文の理論』水野忠夫訳（せりか書房、1994 年）
- 『ロシア・フォルマリズム論集』新谷敬三郎・磯谷孝編訳（現代思想社、1971 年）
- ジジェク、スラヴォイ『ラカンはこう読め！』鈴木晶訳（紀伊國屋書店、2008 年）
- ジャック、マグリット『ルネ・マグリット：1898-1967』（タッシェン・ジャパン、2001 年）

- ジャニス、ミンク 『マルセル・デュシャン：1887-1968』 (タッシェン・ジャパン、2001年)
- シュヴァンクマイエル、ヤン 『アートアニメーションの素晴らしき世界』 (エスクァイア
ア マガジン ジャパン、2002年)
- 『オテサーネク—妄想の子供』 (工作舎、2001年)
- 『鏡の国のアリス』 (エスクァイア マガジン ジャパン、2006年)
- 『シュヴァンクマイエルの世界』 赤塚若樹編訳 (国書刊行会、1999年)
- 『シュヴァンクマイエルの博物館—触覚芸術・オブジェ・コラージュ集』
(国書刊行会、2001年)
- 『不思議の国のアリス』 (エスクァイア マガジン ジャパン、2006年)
- 『ヤン・シュヴァンクマイエル 創作術』 (ACCESS、2011年)
- 『GAUDIA 造形と映像の魔術師 シュヴァンクマイエル—幻想の古都プラ
ハから』 (求龍堂、2005年)
- シュヴァンクマイエロヴァー、エヴァ 『オテサーネク』 (水声社、2001年)
- ジューヴ、P・J 『夢とエロスの構造』 谷口正子訳 (国文社、1990年)
- 新宮一成 『ラカンの精神分析』 (講談社、1995年)
- 新藤信 『クレアの旅』 (平凡社、2007年)
- すげさわかよ 『チェコ絵本とアニメーションの世界』 (球龍堂、2006年)
- ストイキツァ、ヴィクトル・I. 『影の歴史』 岡田温司 西田兼訳 (平凡社、2008年)
- 関根正雄訳 『旧約聖書 ヨブ記』 (岩波文庫、1971年)
- 千住博 『千住博の美術の授業 絵を描く悦び』 (光文社、2004年)
- ソシュール、フェルディナン・ド 『フェルディナン・ド・ソシュール 一般言語学講義』
小林英夫訳 (岩波書店、1940年)
- 『ソシュール一般言語学講義——コンスタンタンのノート』 影浦峡、田
中久美子訳 (東京大学出版会、2007年)
- 高階秀爾 『カラー版 西洋美術史』 (増補新装版) (美術出版社、2002年)

- 高畑勲『漫画映画の志——「やぶにらみの暴君」と「王と鳥」』（岩波書店、2007年）
- 高村光太郎「触覚の世界」『美について』（筑摩書房、1967年）
- 谷川渥『鏡と皮膚——芸術のミュトロギア』（筑摩書房、2001年）
- 『芸術をめぐる言葉』（美術出版社、2000年）
- 『シュルレアリスムのアメリカ』（みすず書房、2009年）
- 種村孝弘『シュルレアリスムと画家叢書 骰子の7の目〈6〉F.S-ゾンネンシュターン』
（河出書房新社、2006年）
- ツァラ、トリスタン『ツァラ詩集』（思潮社、1995）
- 津堅信之『アニメーション学入門』（平凡社、2005年）
- 辻惟雄『カラー版 日本美術史』（増補新装版）（美実出版社、2003年）
- デュシャン、マルセル『デュシャンは語る』（筑摩書房、1999年）
- テラス、アントワーヌ『シュルレアリスムと画家叢書 骰子の7の目〈3〉ポール・デ
ルヴォー』（河出書房新社、2006年）
- デリダ、ジャック『グラマトロジーについて（上）』（現代思潮新社、1996年）
- 『グラマトロジーについて（下）』（現代思潮新社、1996年）
- 『触覚、——ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』（青土社、2006年）
- デリダ、ジャック ファティ、サファー『言葉を撮る——デリダ/映画/自伝』（青土
社、2008年）
- 道元『正法眼蔵〈1〉—〈4〉』（岩波書店、1990 - 1993年）
- ドストエフスキー、フォードル・ミハイロヴィチ『悪霊〈上巻〉（改版）』（新潮社、2004
年）
- 『悪霊〈下巻〉（改版）』（新潮社、2004年）
- 永井均他編『事典 哲学の木』（講談社、2002年）
- 中島敦「文字禍」『中島敦全集1』（ちくま文庫、1993年）
- 仲谷正史、筧康明、白土寛和『触覚をつくる 《テクタイル》という考え方』（岩波書店、

- 2011年)
- 中西進「日本文化はどう展開したか——意志の力をめぐって」『Wedge』237(2009年)、
112-114.
- 何恭上、町田俊之編『アートバイブル II』(日本聖書教会、2008年)
- ナンシー、ジャン＝リュック『私に触れるな—ノリ・メ・タンゲレ』荻野厚志訳(未来社、2006年)
- 新村出編『広辞苑』第5版(岩波書店、1998年)
- 西野嘉章『チェコ・アヴァンギャルド—ブックデザインにみる文芸運動小史』(平凡社、
2006年)
- ネグリ、アントニオ、マイケル・ハート『マルチチュード：「帝国」時代の戦争と民主主義』(上)、幾島幸子訳(NHK出版、2005年)
- 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第九巻』(筑摩書房、1976年)
- パスロン、ルネ『シュルレアリスムと画家叢書 骰子の7の目〈1〉ルネ・マグリット』
平芳幸浩「ダダイストとしてのマルセル・デュシャン——アイデンティティの問題として——」『水声通信』7(水声社、2006年)、124-131。(河出書房新社、2006年)
- 馬場あき子『読んで愉しむ 能の世界』(淡交社、2009年)
- バルトルシャイティス、ユルギス『アナモルフォーズ バルトルシャイティス著作集1』
(国書刊行会、1992年)
- 『アベラシオン バルトルシャイティス著作集 1』(国書刊行会、1991年)
- 『イシス探求 バルトルシャイティス著作集 3』(国書刊行会、1992年)
- 『鏡—科学的伝説についての試論、啓示・SF・まやかし バルトルシャイティス著作集 4』(国書刊行会、1994年)
- バルト、ロラン『ロラン・バルト美術論集—アルチンビルドからポップ・アートまで』
(みすず書房、1986年)

林成之「意識障害と治療 判断力・気持・考えに障害を残さないための脳低温療法」

『Clinical Neuroscience 2014年08月号』（中外医学社、2014年）

ヒル、フィリップ『ラカン』（筑摩書房、2007年）

廣松渉編『岩波哲学・思想事典』（岩波書店、1998年）

福島章『ベートーヴェンの精神分析—愛と音楽と幼児体験の心理』（河出書房新社、2007年）

フーコー、ミシェル『フーコー・コレクション3 言説・表象』（ちくま学芸文庫、2006年）

ブニュエル、ルイス『ルイス・ブニュエル著作集成』杉浦勉訳（黒潮社、2006年）

フリース、アド・ド『イメージ・シンボル事典』（大修館書店、1984年）

ブルトン、アンドレ『シュルレアリスム宣言；溶ける魚』巖谷国土訳（岩波書店、1992年）

フロイト、ジークムント『フロイト著作集 第1巻—第11巻』（人文書院、1971—1983年）

—————『フロイト著作集第3 文化・芸術論』高橋義孝訳（人文書院、1969年）

ペーターゼン、ウォルフガング『ネバーエンディング・ストーリー』1984年公開

別冊太陽編集部『別冊太陽 川本喜八郎 人形—この命あるもの』（平凡社、2007年）

ベネショヴァー、マリエ『ブジェチスラフ・ポヤル——チェコアニメ芸術を高めた手仕事』
加藤洋実、根元峻瑠訳（アットホームズ、2008年）

ベンヤミン、ヴァルター『複製技術時代の芸術』佐々木基一編・解説（晶文社、1999年）

—————『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳
（筑摩書房、1995年）

—————『ベンヤミン・コレクション〈2〉エッセイの思想』浅井健二郎編訳、三宅晶
子 久保哲司 内村博信 西村龍一訳（筑摩書房、1996年）

—————『ベンヤミン・コレクション〈3〉記憶への旅』浅井健二郎編訳、久保哲司訳
（筑摩書房、1996年）

- 『ベンヤミン・コレクション〈4〉批評の瞬間』 浅井健二郎編訳、土合文夫 久保哲司 岡本和子訳（筑摩書房、2007年）
- ポオ、エドガー・アラン 『黄金虫・アッシャー家の崩壊』 八木敏雄訳（岩波文庫、2006年）
- 『黒猫・アッシャー家の崩壊——ポー短編集〈1〉ゴシック編』 巽孝之訳（新潮社、2009年）
- 『ポー詩集——対訳』 加島祥造編集（岩波書店、1997年）
- 『ポオ詩と持論』 福永武彦訳（東京創元社、1979年）
- 『モルグ街の殺人・黄金虫——ポー短編集〈2〉ミステリ編』 巽孝之訳（新潮社、2009年）
- 『ユリイカ』 八木敏雄訳（岩波書店、2008年）
- ボルヘス、ホルヘ・ルイス 『筑摩世界文学大系 81 ボルヘス、ナボコフ』（筑摩書房、1984年）
- 『伝奇集』 鼓直訳（岩波書店、2003年）
- マイオリーノ、ジャンカルロ 『アルチンボルドーエキセントリックの肖像』（ありな書房、1998年）
- 丸山圭三郎 『言葉・狂気・エロス——無意識の深みにうごめくもの』（講談社、2007年）
- メッツガー、ライナー 『グスタフ・クリムト——ドローイング水彩画作品集』（新潮社、2007年）
- メッツ、クリスチャン 『映画と精神分析——想像的シニフィアン（新装復刊）』 鹿島茂訳（白水社、2008年）
- 『映画における意味作用に関する試論——映画記号学の基本問題』 浅沼圭司監訳（水声社、2005年）
- 森鷗外 『森鷗外全集〈2〉ファウスト』（筑摩書房、1996年）
- 森卓也 『定本 アニメーションのギャグ世界』（アスペクト、2009年）

- 森山茂『「ソシユール」名講義を解く！——ヒトの言葉の真実を明かそう』（ブイツーソリューション、2014年）
- モンテーニュ、ミシェル・ド『エッセー〈1〉—〈3〉』（白水社、2005 - 2008年）
- 八木敏雄『エドガー・アラン・ポオ研究——破壊と創造』（南雲堂、1968年）
- 山木ユリ「「荒れたる美」とその演劇的成立——「芭蕉」「定歌」「姥捨」と禅竹の様式」『日本文学』第26巻、第4号、1953、25-37.
- 山村浩二『アニメーションの世界へようこそ—カラー版』（岩波書店、2006年）
- 『yaso（夜想）特集：シュヴァンクマイエル』（ステュディオ・パラボリカ、2007年）
- ラカン、ジャック 『対象関係（上）（下）』（岩波書店、2006年）
- 『無意識の形成物（上）（下）』（岩波書店、2005-06年）
- 『精神分析の論理（上）（下）』（岩波書店、2002年）
- 『精神分析の四基本概念』（岩波書店、2000年）
- 『エクリ（1）（2）（3）』（弘文堂、1972-81年）
- 『精神病（上）（下）』（岩波書店、1987年）
- 『フロイトの理論と精神分析技法における自我—1954—1955（上）（下）』（岩波書店、1998年）
- 『フロイトの技法論（上）（下）』（岩波書店、1991年）
- ラプランシュ、ジャン編『精神分析用語辞典』村上仁訳（みすず書房、1977年）
- 渡邊裕之編『ヤン&エヴァ シュヴァンクマイエル展 アリス、あるいは快樂原則』（エスクァイアマガジンジャパン、2007年）
- ワルドベルグ、パトリック『シュルレアリスム』巖谷国士訳（河出書房新社、1998年）