

# マルセル・デュシャン《アネミック・シネマ》 (1925-26)における身体性とセクシュアリティ

——動く文字をめぐる——

Representation of Body and Sexuality in Marcel Duchamp's  
《Anémic Cinéma》(1925-26): Focused on its Moving Verbal Images

お茶の水女子大学大学院博士後期課程 宮内裕美

This article explores the body images and sexuality in Marcel Duchamp's "Anémic Cinéma" (1925-26) focusing on the vortical movement of the words written on the disks. This is his only cinematic work in complete existence and is also one of the optical illusionary works through which he pursued the scope of "vision".

Although it has already been pointed out that the optical images produced by the rotating disks and the words on the disks provide sexual connotations for this work, it has not been fully discussed how this vortical movement of the words contributes to producing body images. Therefore, in this study, I examine how these "moving words" evoke some concrete images related to the body.

Through this study I would like to show firstly, it is this movement of the words itself that enables the subjectivity of Duchamp to transform into that of Rose Sélavy and vice versa, and also enables them to interact with each other; secondly, repeated appearance of such body images created by the different rotating disks give both of them their sexuality; and lastly, the destruction of the unity of body images disturbs the consciousness of the viewers.

**Key words :** Anémic Cinéma moving words sexuality  
**キーワード :** アネミック・シネマ 動く言葉 セクシュアリティ

## はじめに

《アネミック・シネマ》[図1-1～1-7]は、マルセル・デュシャン／ローズ・セラヴィによって制作された現存する唯一の映像作品である<sup>1</sup>。既に映画というジャンルが大衆にまで浸透し、商業主義的映画が成功を取めつつある1926年に完成したこの作品は、同時期に盛んであった実験的映画の流れに属するものと考えられる<sup>2</sup>。制作後まもなく上映されているものの、当時の状況について記されている資料や同時代における批評等は現段階では見つからない。このことは、そもそも上映自体が私的なものであり、デュシャン自身も商業的な作品として大々的に公開することを目的としてはいなかったことに起因している<sup>3</sup>。また、先行研究においてこの作品を中心に扱っているものは決して多いとは言えず、デュシャンの他の作品との関連において言及されるものが多数である。こうした状況については、公開の機会がほとんどなかった《アネミック・シネマ》の認知度の低さも一因であろうが、この作品がデュシャンの作品群において独立した作品として積極的な評価を得ることはなく、映画としても周縁的な存在であったことには違いない。こうした背景を踏まえ、本論ではこの作品においてテキストが回転する現象に着目したい。具体的には、作品制作の背景、作品の位置付けに触れ、作品の構成とデュシャン／ローズ・セラヴィの主体の問題について分析することを通して、「動く文字」の意義を考察する。先行研究において重要視されてこなかった「動く文字」に改めて着目することは、この作品によって提示された身体性とセクシュアリティの問題を考察する上で有効な視点を与えてくれるだろう。

## 1. 《アネミック・シネマ》(1925-26)について

### 1.1 《アネミック・シネマ》の構成と効果

《アネミック・シネマ》[図1-1～1-7]は、円環状の模様を描いたディスク(以下、オプティカル・ディスク)と、地口を螺旋状に配したディスク(以下、地口のディスク)が交互に回転することによって構成されている<sup>4</sup>。それぞれのディスクの回転時間は約30秒程、全体で約7分の無声・白黒映像である。アネミック(anémic)がシネマ(cinéma)のアナグラムであることを示唆するタイトルに始まり、「Copyrighted by Rose Sélavy」という表示に署名(ローズ・セラヴィ)と拇印のような指紋を伴う映像で終わる。映像中で用いられる10枚のオプティカル・ディスクと9枚の地口のディスクはそれぞれ描かれた模様や配置されたテキストが異なっている。オプティカル・ディスクについては、それが回転することで三次元的空間を出現させる効果を持つが、地口のディスクの回転により出現するのは二次元空間であり、文字を読み取ることが可能な程度の回転速度である<sup>5</sup>。オプティカル・ディスクと地口のディスクが、視覚的な効果の差はあるにせよ交互に「回転する」ことによって、双方のディスクが同じ文脈にあることが示唆され、この点は当時の無声映画において一般的であった、映像(オプティカル・ディスク)の後にその説明(地口のディスク)が続くという構造をこの作品も踏襲していると言える。また、同時代に回転する事物を取めた映像は少なからず存在していたことが確認されるが<sup>6</sup>、文字が回転する映像について現段階で確認できるのはこの作品のみである<sup>7</sup>。

ここで、オプティカル・ディスクと地口のディスク、それぞれのイメージ形成の特徴に触れておく(本文末尾の[ディスクの回転順と

解釈]を参照)。オブティカル・ディスクにおいては、回転によりディスクに描かれた螺旋・円環状の模様が立体的な空間を生じさせており、この三次元空間は前進・後退を繰り返し、変容するイメージを形成している。一方地口のディスクについては、オブティカル・ディスクに見られるような変容する立体的空間を出現させるのではなく、螺旋状の文字列は回転しても二次元的な平面にとどまっている。このことは既に指摘した通りであるが、読解可能な速度で渦を巻く文字列は終わりも始まりもないように見え、文字の上下も逆転し、解読してもその意味はナンセンスなものである。しかしながら、ほとんどの地口はセクシャルな含意を持つものとして解釈し得ること、また、そもそも地口のテキスト自体が循環的な構成を持っていることにより、タイトルの構成同様に《アネミック・シネマ》それ自体が循環的な構成を有していることには着目する必要がある。

### 1.2 《アネミック・シネマ》制作の背景

1920年代、絵画を放棄し新たな作品の制作ではなくチェスに熱中していると思われていたデュシャンは、《大ガラス》[図2]の制作を続け、光学的実験と称される作品群を制作していた。この一連の実験においては、《回転ガラス板(精確な視覚)》(1920)[図4、5]<sup>8</sup>、《回転半球(精確な視覚)》(1925)[図6、7]<sup>9</sup>の制作、そして《回転半球(精確な視覚)》を異なる地点から二台のカメラで撮影した「立体的映画」なるものの制作等の試みを行っている<sup>10</sup>。《アネミック・シネマ》が、構成の上で上記の作品を引き継ぐものであり、《ロトレリーフ(精確な視覚)》(1935)[図9-1~4]<sup>11</sup>の原型であることは明かであるが、前二作品では機械的な構成が運動を作り出す作品であったのに対し、《アネミック・シネマ》は映像という手段により運動を捉えている<sup>12</sup>。この表現手段の変化は、より精度の高い錯視効果を得るためというデュシャンのねらいに加え、彼の初期からの作品のテーマである「複製可能な」レディ・メイドを想起させる<sup>13</sup>。

また、《アネミック・シネマ》を含む一連の光学的実験作品において、同時期に制作されていた《大ガラス》に見られるような視覚性とエロティスムへの関心の共存と、彼の初期の作品《階段を降りる裸体》[図10]以降見られるような動きへの関心が引き継がれていることも見逃せない<sup>14</sup>。別表中に挙げた地口のディスクに配されたテキストの解釈にもある通り、《アネミック・シネマ》がセクシャルな含意を持つ作品であることは従来より指摘されてきた。この作品における地口の存在がセクシャルな含意をより確かなものにするには違いないが、《アネミック・シネマ》と同質のテキストを持たない光学的実験作品においても、同様の指摘がなされている。そのことを踏まえ、以下ではこの作品の持つセクシャルな含意について改めて着目しておきたい。

### 1.3 《アネミック・シネマ》の視覚的效果とセクシャルな含意

トビー・ムスマンは、《大ガラス》の構想について記したメモ等を集めた《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(以下《グリーン・ボックス》)(1934)[図17]<sup>15</sup>における「花嫁」に関するメモで、デュシャンが独身者たちと花嫁の結合を表す際に「映画的開花(épanouissement cinématique)」という表現を用いていることに着目した上で<sup>16</sup>、更に《階段を降りる裸体》、《大ガラス》、《アネミック・シネマ》の関係について以下のように指摘している。

「《階段を降りる裸体》において実現された欲望と女性のセクシュアリティの隠喩的な機械化と性的行為は、《彼女の独身者たちによ

て裸にされた花嫁、さえも》を通して、《アネミック・シネマ》における螺旋や円錐による暗示を経て等価であることが明らかとなる。」<sup>17</sup>

ここでムスマンは、《階段を降りる裸体》において裸体の女性が階段を降りることが、処女から花嫁への移行を表現しているとし、一方で《大ガラス》においては「独身者たちによって裸にされている花嫁」と「花嫁の想像上の欲望」がひとつの出来事としては通常の因果関係と時間軸上で実現し得ないことを指摘した上で、こうした《大ガラス》の不整合な構造を《アネミック・シネマ》を見る際に観者が抱く身体的な動揺と結び付け得ると指摘している。ここでは《アネミック・シネマ》におけるセクシャルな含意を作品の視覚的效果の内に指摘するのに加え、後に述べるように作品中におけるセクシュアリティの攪乱と観者における身体的同一性の攪乱が近似的なものであることが示されていると考えられる。一方でムスマンは、オブティカル・ディスクの回転による視覚的效果について、あるものは乳房を、また別のもはペニスが膣から子宮へ貫通する様を思わせ、オブティカル・ディスクの前進・後退運動は観者に性交を喚起させると指摘する。ここで彼は、《階段を降りる裸体》や《大ガラス》との関連性に拠ることなく《アネミック・シネマ》のディスクの回転による視覚的效果にセクシャルな要素を見出しており<sup>18</sup>、このことから明らかになるのは、《アネミック・シネマ》におけるセクシャルな含意はオブティカル・ディスクの回転による視覚的效果のみで観者にもたらされ得るということであり、関連作品に見出されるセクシャルな含意はそのままその証左となる。つまり《アネミック・シネマ》は、錯視効果をねらったオブティカル・ディスクと、交互に回転しテキストとして異なる視覚空間を提示する地口のディスクの双方によって、観者により一層セクシャルなイメージを喚起し得る作品であると言える。

また、運動をテーマとする作品でもある《アネミック・シネマ》は、デュシャンの作品に見られる器械的構造との関連も当然推測され得る。例えばマイケルソンは、《アネミック・シネマ》と《チョコレート磨砕器》[図3]について、双方の動力を「深部における円環状の動き」と表現する<sup>19</sup>。《チョコレート磨砕器》が《大ガラス》において花嫁と独身者たちの欲望を焚きつける動力として機能していることを踏まえるなら、この「深部における環状の動き」とは、欲望を機動させ、ディスクを回転させる動力と考えられる<sup>20</sup>。一方、《アネミック・シネマ》の形成するイメージの特異性を挙げるなら、運動によって形成されるイメージの性質と時間的な要素に集約されるだろう。

この点についてロザリンド・クラウスは、光学的実験《ロトレリーフ(精確な視覚)》(以下引用文中では「精密さの光学」)について以下のように述べている。

「『精密さの光学』からは、デュシャンがビートの動きによって収縮や膨張をくりかえしながら、前に突き出たり後ろに引っ込んだりする螺旋の緩慢な律動によって、イメージが形成されていくのである。だが、それと同時に、そのパルスには、イメージの構造的変質のようなものがそなわっている。イメージは固まっていくたびに、その後すぐに溶けていく。打ち震える乳房のイリュージョンが退いて、子宮の窪みのイリュージョンに取って代わり、それが今度は膨らんでいって突き出し、瞬く眼球に変質するのである。イメージを絶えず溶解させていくパルスは、われわれが「形態」と考えるものの関心[=自己保存の傾向]をあくまでも崩しているのである。」<sup>21</sup>

ここでクラウスは「精密さの光学」の回転による運動をビートとパ

ルスという言葉で表現しているが、この運動のもたらすものは視覚的空間の破壊とその特権の奪取であり、これはデュシャン自身の視覚性への探求によってもたらされる<sup>22</sup>。そして、《ロトレリーフ(精確な視覚)》の形成するイメージの変容は、観者の期待する同一性を裏切り続けて行くのである。こうしたイメージの変容は、先に挙げたような《チョコレート磨砕器》や《自転車の車輪》(図11)には見られない特質であり、形成されるイメージの視覚的効果において、形態は可変的かつ有機的な性質を帯びているのである。このことは《アネミック・シネマ》のオプティカル・ディスクが形成するイメージにおいても同様である。この作品におけるディスクの回転が人の手によるものであることを考えれば、イメージ形成に関わる回転運動の画一性は減じ、それ故イメージの不確定さは増すことだろう<sup>23</sup>。また、回転するディスクによって形成されたイメージが常に変容して行くことで、観者の知覚における時間概念は非連続的なものとなる。更に、地口のディスクが同じ文脈で言葉による二次元空間を展開することで、両者が交互に回転するこの作品における非連続性は決定的なものとなるのである。

#### 1.4 主体としてのローズ・セラヴィ／デュシャンについて

冒頭で述べた通り、《アネミック・シネマ》にはローズ・セラヴィの署名があり、彼女はディスクに配された地口の作者でもある。遅くとも1920年頃には登場したとされるローズ・セラヴィは、デュシャンによる女性人格(アルター・エゴ)であるとされる<sup>24</sup>。彼女が言葉遊びによって生まれた存在であり、デュシャンが「初源的言語」の探求<sup>25</sup>をはじめ言葉の問題をテーマとするような作品を制作してきたことを考えると、言葉への探求姿勢は両者に共通のテーマであったと言える。

ここで、《アネミック・シネマ》におけるデュシャンとローズ・セラヴィの関係をどう捉えるべきか、について更に考えてみたい。アメリカ・ジョーンズは、ローズ・セラヴィがデュシャンの代理として言葉の中のみ存在すると指摘し、その存在の内にミソジニックな男性としてのデュシャンを見出している<sup>26</sup>。確かに、ローズ・セラヴィはその出自故、言葉としての身体を有している。しかしながら、《アネミック・シネマ》においては、彼女が言葉の中のみ存在する訳ではない。確かに、主体としてデュシャンから完全に分離した存在ではあり得ないとしても、ローズ・セラヴィの名の下に展開されるのは、「地口のディスク」が不可避的に獲得する言葉による身体的イメージの表出と「オプティカル・ディスク」の現出する両性的な身体的イメージの変容であり、この身体的イメージの変容によって展開されるセクシュアリティには、女性としてのローズ・セラヴィが不可避的に関与していると思われるのである。この点を踏まえるなら、ジョーンズの言う「言葉の中のみ存在する」というのは正確ではないだろう。一方クラウスは、《回転半球(精確な視覚)》の習作に書き込まれた地口<sup>27</sup>に着目して以下のように述べている。

「……デュシャンが書き込んだフレーズはこう始っている、「ローズ・セラヴィと私は……」。ローズ・セラヴィとして女装したデュシャンのセルフ・ポートレートは、性的同一性という軸に沿って引き裂かれ、二重化した自我を宣している。」<sup>28</sup>

ここでクラウスが指摘する「二重化した自我」について、上記の分析を踏まえて考えるなら、《アネミック・シネマ》におけるローズ・セラヴィとデュシャンの関係として考えることは可能だろう。そして、この二重化は同一化の瞬間を有するものであると論者は考え

る。二重化したデュシャンの片割れローズ・セラヴィが地口を考案し、彼女が制作者として署名し、拇印のように指紋を残したこの作品において、ローズ・セラヴィとデュシャンは、それぞれがナルシズムの対象として存在していたのではないだろうか。男性であるデュシャンのファロセントリックかつナルシスティックな欲望を向けられる女性としてのローズ・セラヴィは、同時にデュシャン自身でもある。両者の存在はそもそも同一のものであり、再び同一化がなされるのは「観られる」瞬間なのである。一方で、この主体の二重化により、観者にはムスマンの指摘する「(観客が抱く)身体的な動揺」、つまり「身体の同一性の攪乱」がもたらされるはずである。この瞬間には、《アネミック・シネマ》のイメージ変容とディスクが展開する空間の差異がもたらす「時間の非連続性」こそが、「二重化した自我」と「身体的な動揺」を反復し形成する役割を果たしているように思われるのである。

## 2. 《アネミック・シネマ》の身体性とセクシュアリティ

《アネミック・シネマ》が喚起するセクシャルなイメージについては既に触れた通りであるが、クラウスはオプティカル・ディスクの回転によって生じるイメージのひとつとして「眼」を挙げ<sup>29</sup>、《アネミック・シネマ》の関連作品である《ロトレリーフ(精確な視覚)》(彼女によれば「精密さの光学」)のイメージ形成について以下のように述べている。

「彼はモダニズム絵画の脱肉体化された<sup>オプティカリティ</sup>異を唱え、眼に身体器官としての状態(つまり、エロス化する力に働きかけられる状態)を回復させたのである。眼が身体組織のネットワーク全体につなげられたことによって、この力は肉体的存在の濃密さや厚みのなかに湧き上がっていく。エロス化する力は神経活動のさまざまな状態に結びつき、時間とともに変化していく。なぜなら、神経組織の活動は時間的なもの、すなわち刺激と衰弱とが交替するパルス、<sup>リテンション</sup>保持 [= 過去保持] と <sup>プロテンション</sup>放出 [= 未来把持] が織りなす複雑なフィードバックなのだから。したがって、「精密さの光学」の空間における象徴的なものの上には、時間的なものが欲望のビートとして写像されている。」<sup>30</sup>

ここでのクラウスの議論は、眼(視線)と身体性とセクシュアリティの関連性を示している。「眼の身体性」、つまり視線の欲望が、時間と共に変容するセクシャルな身体的イメージによって回復され、また眼がファルスの代理として機能するとすれば、「眼の身体性の回復」と回転により変容する身体的イメージの近似性は容易に推察され得るものである<sup>31</sup>。ここまで考察してきた《アネミック・シネマ》における身体性とセクシュアリティの問題は、視覚性によって支えられるものである。視覚における「身体性の回復」は、光学的実験の共通テーマであるが、《アネミック・シネマ》におけるイメージの形態の統一性を阻むテクニクの存在が、この回復に有効に機能していることは既に指摘した通りである。回転により、文体は限りなく破綻に近づきつつもその可読性により身体的イメージを喚起させる地口は、同じく回転により瞬く間に変容し形態を変えて行く身体的イメージとその場に交差するセクシュアリティと共に、出現と消滅を反復する。ここで身体性が回復されるのは、非連続的な時間軸が確保されるからこそであり、それはひとえに地口のディスクの存在によって達成され得るのである。

## むすび

以上、《アネミック・シネマ》における身体性とセクシュアリティの問題、主体の問題を、回転する文字の存在を踏まえて論じて来た。デュシャンは後年、《大ガラス》が「網膜的」な面をすっかり取り除くものであると語ったが、それは《大ガラス》を《グリーン・ボックス》と共に鑑賞されるべきものとして構想していたからである<sup>32</sup>。ここからは、「反網膜的態度」を掲げるデュシャンにとって、言葉が不可欠の要素であったことが伺える。その意味で、イメージとテキストの双方から構成される《アネミック・シネマ》は、身体性と切り離された視覚性を否定し「眼の身体性の回復」を最も効果的に成し遂げる装置であったと言える。ローズ・セラヴィの存在(言葉)により、デュシャンの自我は二重化され、地口のディスクが喚起する身体的イメージにより、オブティカル・ディスクが出現させる身体的イメージとセクシュアリティは形態の統一性を阻まれ変容を続け、これらの現象は観者の身体性をも攪乱するに至る。この身体性とセクシュアリティの変容は、異質なディスクが交互に回転することによりもたらされるものであり、回転する地口によってもたらされる身体的イメージによってこそ達成されるものである。「動く文字」に着目して《アネミック・シネマ》を考察するとき、観られる身体と観る身体、そしてそこに生ずるセクシュアリティの攪乱が白日のもとにさらされるのである。

## 【ディスクの回転順と解釈】

### 1. タイトル表示(図1-1)

アネミック(Anémic)がシネマ(Cinéma)のアナグラムであることを示唆しており、また両者の文字配列に入れ替えが起こっているため不完全ではあるが回文としての構造も有している。このことはこの作品が循環的かつ反復的な性質を持つものであり、回転運動の始まりも終わりもない様を示しているように思われる。また、当初はAからCへ向かう双方の文字列に角度が付けられているように見えていたものが次第に質感のない線の文字へと移行するように見えることから、これから始まる映像におけるオブティカル・ディスクと地口のディスク間の三次元から二次元への移行という空間性をも同時に示唆しているかのようである。

### 2. オブティカル・ディスクNo.1(図1-2)

続く最初のオブティカル・ディスクについては、この作品の帯状の黒線と白線のコントラストによって、回転による視覚的な効果は求心的かつ遠心的であり、その螺旋状の構造によって凹凸状の動的空間が出現している。

### 3. “Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de Bengué.”

次の地口のディスクは、字義通りには「ほくろ用の濃い茶の風呂、余分なベンゲイ鎮静軟膏必要なし」と訳すことができる。マルティンがこのディスクを「回転する螺旋のような構造」と指摘するように、この地口を三つのフレーズに分けて考えてみると、第一フレーズ(Bains de gros thé)、第二フレーズ(grains de beauté)、第三フレーズ(trop de Bengué)のそれぞれの語中の子音は(B-, gr-, t-)→(gr-, b-, t-)→(tr-, b-, g-)というように循環的な構造を見せており、母音については(ain-, o-)→(ain-, eau-, é-)→(o-, en-, é-)というように第一・第二フレーズでは同じ順番で、第三フレーズでは順が入れ替わった状態で繰り返されている。マルティンは、例えば“GROS THÉ”においては音声の面からして観者が「何か汚いもの」という印

象を受ける可能性を示し、続いて“DE GROS THÉ”を“décrotter”(泥を落とす、洗練させる)と捉えることの可能性を示すことで、この地口における上品さと下品さの共存を指摘し、更に“BAINS”には「入浴する」という意味に加え「浸る」、「包む」という意味もあり、“DE GROS THÉ”は“grotte”(俗語でヴァギナ)を示唆することから、“BAINS DE GROS THÉ”というフレーズが成功をほめかすものであると述べ、以下第二・第三のフレーズにおいてもすでに述べた音声面での関連性や語句の意味の面からセクシャルなニュアンスを有するものと指摘している。

### 4. オブティカル・ディスクNo.2

#### 5. “L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude.”

このディスクの地口は、字義通りには「乳を飲む子供は熱い肉の息を吹きかける者であり、温室のカリフラワーは好きではない。」と訳すことができる。一方でマルティンは、まず“CHAIR CHAUDE”について本来の「暖かくて新鮮」という意味に加えて同音異義語の“chère”(上品な)等の意味の展開を見出すことで、その意義の広範さを螺旋の視覚効果の幻惑に例えている。その上で、“CHOU-FLEUR”と“SOUFFLEUR”を関連させて“SOUFFLEUR”から“souffleur”を導き、これが俗語として「売春婦」という意味を持つこと、“SERRE CHAUDE”が俗に「売春宿」という意味を持つことを指摘している。更に、“CHOU-”に関連して“Faire choux-coux”が「ホモセクシャルの情事」を意味すること、“SOUFFLEUR”が用いられ方によっては「オーラルセックス」を示唆することを指摘する等、セクシャルな含意の解釈を試みている。

### 6. オブティカル・ディスクNo.3

#### 7. “Si je te donne un sou, me donneras tu une paire de ciseaux ?”

このディスクの地口は、時義通りには「一スーあげるから、はさみ一丁おくれ。」と訳すことができる。その一方で、マルティンは、“PAIRE DE CISEAUX”を英語風に“pair of scissors”と読み替えることによりこの語句が女性の脚を示唆し、性交を意味するものと解釈する。更に、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(1915-23)(以下《大ガラス》)[図2]に表れる鉞が《チョコレート磨砕器》[図3]の軸(baïonnette)と結びつく形で表されていることを指摘し、“baïonnette”がペニスの俗語であることを踏まえて、この地口が女性のセクシュアリティと男性のセクシュアリティの双方を暗示しつつ双方を交わることのない「自動的な旋回」になぞらえている。

### 8. オブティカル・ディスクNo.4

#### 9. “On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la Cote d'Azur.”

このディスクの地口は、字義通りには「コート・ダジュールの窒素療法のために(半在庫品の)家蚊を必要とする。」と訳すことができる。この地口に出てくる“des moustiques domestiques (demi-stock)”というフレーズは、デュシャンの《モンテ・カルロ債権》(1924)に初めて登場しているが、この地口についてのマルティンの指摘はフレーズの前半部分“On demande des moustiques domestiques (demi-stock)”と後半部分“la cure d'azote sur la Cote d'Azur”が、それぞれのフレーズにおいて語句が同音節であること、また前半のフレーズにおいては頭韻を踏んでいることの指摘にとどまっている。

### 10. オブティカル・ディスクNo.5(図1-3)

三重の構造になっており、中央の白地に黒線の部分は螺旋状の形態で遠心的な動きを見せ、その部分を囲む黒地に白線の部分と最も外側の白地に黒線の部分の円環状の回転を併せて見ると、空間的な

層としての筒が動いているようである。

#### 11. "Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés."

この地口については、字義通りの訳は「近親相姦あるいは家族の受難、非常に仲の悪い間柄で。」というものである。マルティンは、フレーズの後半部分「À COUPS TROP TIRÉS」を「à couteau tire」と読み替えて「couteau」がペニスの象徴であることを示し、更に「tirer un coup」が性交の俗語であることを示すことで、この地口のセクシャルな含意を指摘している。

#### 12. オプティカル・ディスクNo.6 (図1-4)

黒・白の明確なコントラストにより、同心円状に配された模様は回転することで管の内部のような空間が出現しているようである。

#### 13. "Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis." (図1-5)

この地口の字義通りの訳は「洗練された語を持つエスキモーの青あざを巧みに避けよう。」というものである。この地口の変形は《アネミック・シネマ》の関連作品にも記されている。マルティンはまず、音声的な面で「ESQUIVONS」、「LES ECCHYMOSES」、「DES ESQUIMAUX」、「AUX MOTS EXQUIS」、それぞれの語句が三音節からなり、最後の語句が最初の語句と逆の音節構成となることから「音の螺旋」を生み出していると指摘する。更に、「ESQUIVONS」は軽蔑の意を含み、「LES ECCHYMOSES」が「ひどく醜い傷」を意味することから、肉体的セクシュアリティを「邪悪なもの」とする性的な暗示があると指摘している。また、「MOTS EXQUIS」はフランス語においては「崇高で官能的な」ものを意味し、「MOTS EXQUIS」こそは《アネミック・シネマ》における本質でもあり、地口中の語句は肉欲を含蓄するものとして解釈され、肉欲に基づくものであると分析している。

#### 14. オプティカル・ディスクNo.7

#### 15. "Avez vous déjà mis la moëlle de l'épée dans le poêle de l'aimée?"

この地口の字義通りの訳は「あなたの愛人のストーブに剣の髄を置いたことがあるか。」である。マルティンによれば、「LA MOËLLE」は俗語としてペニスの意味を持ち、「L'ÉPÉE」も男根を示唆し、「POËLE」は俗語として「女性器」の意味を持つため、この地口全体としては性交を示唆する意味合いとされる。また彼女は、「LA MOËLLE DE L'ÉPÉE」を「la moëlle de l'épée」と読み替え、「探偵あるいは窃視者のペニス」と解釈することで、《アネミック・シネマ》を観察する者と視る者の存在をも示唆しているとする。

#### 16. オプティカル・ディスクNo.8

#### 17. "Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas."

この地口は、字義通りには「怠け者の金物屋のわれらが、品物の中でも、耳を傾けなければ流れが止まる水道の蛇口を推薦する。」という訳になる。マルティンによれば、「LE ROBINET」はペニスを暗示、地口全体としては宿命的な性的衝動についてのデュシャンの観方を示していると指摘している。

#### 18. オプティカル・ディスクNo.9

#### 19. "L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale."

この地口の訳は、字義通りには「志願者はジャヴェルに住み、私は螺旋形のペニスを持っていた。となる。マルティンも指摘している通り、この地口は「ET MOI」を中心に「L'AS : ALE」、「SPIR : SPIR」、「ANT : EN」、「HABITE : HABITE」、「JAVEL : J'AVAIS

L」というアナグラムの構造となっている。更に、彼女は「HABITE (habiter)」を「la bitte」と読み替えることでこの語がフランス語の俗語でペニスの意味を持つことを指摘し、「L'ASPIRANT」と「EN SPIRALE」は性的インスピレーションを意味することをも指摘している。

#### 20. オプティカル・ディスクNo.10 (図1-6)

中心の異なる円がそれぞれ層を形成しており、筒状の空間を出現させている。また、このオプティカル・ディスクは目玉のようにも見える。

#### 21. クレジット (図1-7)

Copyrighted by Rose Sélavy 1926とRose Sélavyの署名が記されている。署名の下には捺印のように指紋が押されているように見えるが、この行為によっても身体的イメージが提示されていると言えるだろう。

※以上、地口の意味・解説については、中村敬治「アネミック・シネマあるいは性と視」(『現代美術／パラダイム・ロスト1』書肆風の薔薇、1988年、113-33頁、Martin, Katrina, "Marcel Duchamp's Anemic Cinema", Studio International 189/973, Jan.-Feb. 1975, pp.53-60.; Sanouillet, Michel, Duchamp du Signe : Ecrits, Nouv. ed. revue et augm. avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris: Flammarion, c1994. (邦訳、ミシェル・サスイエ編『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳、未知谷、2001年、219-53頁)参照。

#### 註

本論文は、2007年1月提出の修士論文に加筆・訂正したものである。本文中の引用文は、邦訳のあるものについてはそれを参照した。

1. 《アネミック・シネマ》はマン・レイとマルク・アレグレの協力により制作されているが、本論文においてはこの作品をデュシャンの作品として論ずる。マルク・アレグレとのやり取りについては未だその詳細を知り得る資料が見つからないが、アレグレに比べてマン・レイの方が制作に積極的に関わったであろうことはうかがえる。この点については、Hulten, Pontus, Gough-Cooper, Jennifer, and Caumont, Jacques, *Marcel Duchamp : Work and Life*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, 12 November. を参照。
2. 当時の映画を取り巻く状況については、Kyrou, Ado, *Le Surréalisme au Cinéma*, [S.I.] : Le Terrain Vague, 1963. (邦訳 キルー、アド『映画のシュルレアリスム』飯島耕一訳、フィルム・アート社、1997年); Sadoul, Georges, *Hollywood: La Fin du Muet 1919-1929 (Histoire Générale du Cinéma 6: L'Art Muet 1919-1929 2)*, Paris: Denoël, 1975. (邦訳 サドゥール、ジョルジュ「フランス映画1925-1929」、『世界映画全史⑩無声映画芸術の成熟 トーキーの足音1919-1929』丸尾定ほか訳、国書刊行会、2000年、33-125頁); Abel, Richard, *French Cinema : The First Wave, 1915-1929*, Princeton: Princeton University Press, 1984.; Curtis, David, *Experimental Cinema*, New York: Universe Books, 1971. 等を参照。
3. この作品を「映画」としては考えていなかったとデュシャン自身が後年述べている。また、同時代の実験的映画作家たちの作品が1930年代には早くも収蔵依頼を受けMoMAのフィルムライブラリーの所蔵品となったのに対し、《アネミック・シネマ》収蔵されたのはようやく1950年代に入ってからであり、この点からもデュシャン自身の《アネミック・シネマ》に対する評価とその映画としての一般的な評価の程が伺えるように思われる。しかし一方で、所蔵をめぐる経緯を通しては、デュシャン自身がこの作品を「映画」とみなす面もあったと考え得る発言がある。この点に関しては、Naumann, Francis M., Obalk, Hector, ed., Taylor, Jill, trans., *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ghent-Amsterdam: Ludion Press, pp. 216-17.における1938年8月25日付のデュシャンからマン・レイ宛てた手紙を参照。
4. Michelson, Annette, "Anemic Cinema: Reflections on an Emblematic Work", *Artforum*, 12.2, Oct. 1973, pp. 64-69. 参照。鑑賞の際、オプティカル・ディスクに関しては時計回り・反時計回りに回転しているように見えるが、地口のディスクについては常に一定方向に回転する。オプティカル・ディスクの方が1枚多く、映像の最後はオプティカル・ディ

スクである。また現存するものと異なり、デンマークのシネマテークに保存されていた《アネミック・シネマ》のコピーには映画の中間部分に幾つか短いショット(「少女の顔」、「障害物を乗り越える戦車」、「ぼろぼろに崩れるナポレオン像」)が差し込まれていたと言われている。しかしながら、1961年5月10日付のセルジュ・スタウフェルからのこの件に関する問い合わせに対し、デュシャン自身は同年5月28日付の返信中でこの件を否定しているため、本論では現存する映像を対象として考察を進める。この点については、*Cinéma Dadaïste et Surréaliste : Exposition Itinérante*, [Paris], Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, c1976., pp. 32-3., Stauffer, Serge, hrsg, *Marcel Duchamp: die Schriften: zu Lebzeiten Veröffentlichte Texte*, Zurich: Ruff, 1994., pp. 264-66. 参照。

5. デュシャンによれば、この作品の撮影は機械による回転では速度調節が困難だったため、手作業で一コマ(一ミリ)ずつ回転し二週間程かけて制作したとのことである。撮影時の状況については、ピエール・カバンス[デュシャンは語る]岩佐鉄男、小林康夫訳、筑摩書房、1999年、140頁参照。
6. デュシャン以外の同時代の作家においても「運動」は頻繁に扱われるテーマであった[図14、15]。彼らが捉えたものには、例えば日常的な事物を回転させたものや機械の動きに着目したものがあつた。これらの映像に共通しているのは、イメージのぶれと増幅である。規則的な運動を続ける物体を観察し続けることによって、今まで見ていたものから異なるものが出現するような現象は日常的に体験できることだが、こうした映像は《アネミック・シネマ》におけるオブティカル・ディスクの回転により形成されるイメージの錯視効果と非常に近いものと思われる。そもそも、錯視効果の実験に螺旋を描いた円盤を用いたのはデュシャンが初めてというわけではなく、回転する螺旋や同心円自体は精神生理学者の実験において既に用いられていた[図12、13]。また、同心円や螺旋も、デュシャン以外の同時代の作家たちにとって共通のテーマであったと言える[図16]。図16では、同心円とその上に横たわる裸体の女性というイメージの組み合わせは、《回転ガラス板(精確な視覚)》や《アネミック・シネマ》に比べ、より直接的にエロティスムを喚起するアナロジーとして機能しているように思われる。
7. 当時の映画において、映像の後にその映像を説明するテキストが配される構成は珍しくなかった。また、実験的映画においては、図形の移動や事物の動き、その動きの速度等を捉えた映像は頻繁に見られる。しかしながら、文字が回転する様子を取めたものについては現段階では確認できておらず、この点において《アネミック・シネマ》は特徴的である。マン・レイの《エマク・パキア》(1926)等のように文字が動く作品は見られるが、この場合のテキストは構造的にも意味的にも破綻していないことから、《アネミック・シネマ》における回転する文字とは異質なものであると捉えることとする。
8. この一連の実験作品においては、当初からマン・レイとの協力関係が認められる。《回転ガラス板(精確な視覚)》は、金属製の三角形の土台にモーターを、金属製の横軸に長さの異なるガラス板を、手前から短い順に、それぞれ取り付けたものである。ガラス板の先端に描かれた曲線はモーターによってガラス板が回転した際に一定の距離を置いて観ると二次元上に同心円が出現するように見える。この点に関しては、カルヴィン・トムキンス[マルセル・デュシャン]木下哲夫訳、みすず書房、2003年、233-34頁参照。
9. 《回転半球(精確な視覚)》とは、白い木製の球を半分に分割ったものに黒で螺旋を描いたものを中心に据え、モーターで回転させることにより円状の模様を三次元の空間において前進・後退を繰り返すかのように見えるもの。半球は黒いベルベットで覆った平らな台紙に取り付けられ、共にガラスのドームに覆われている。更にこのドームを固定する銅製の円盤には「Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis」と刻まれている。この地口の変形版は《アネミック・シネマ》にも登場する。この点に関しては、トムキンス、前掲書、259-60頁参照。
10. この実験を取めたものについてはわずかなフィルムが残っているだけである。この点については、マン・レイ『マン・レイ自伝 セルフポートレート』千葉成夫訳、美術公論社、1981年、107-8頁参照。また、1920年代にもふたりの協力による立体映画が制作されていたようである。その作品は現存してはいないが、テーマは「陰毛を刺るファン・フライターク＝ロリングホーフェン男爵夫人」というものであった。この点については、トムキンス、前掲書、234頁参照。
11. 《ロトレリーフ》は「精確な視覚」というタイトルを冠する最後のシリーズであり、六枚の厚紙の円盤にオブティカル・ディスクと同様のものを含む模様をカラーで両面印刷したものである。《回転ガラス板(精確な視覚)》、《回転半球(精確な視覚)》、《アネミック・シネマ》を経てこの作品に至る光学的実験作品は、このタイトルの同一性によって視覚的問題への関心の継続を示している。
12. デュシャン自身の映画に対する興味は、妹シュザンヌ夫妻や友人であるアレックスバーク夫妻へ宛てた手紙からも伺える。Naumann & Obalk, op. cit., pp. 91-5, p. 102参照。
13. 註3参照。彼は映画を、光学的実験によって視覚的な効果を得るための

実際のかつ効率的な方法として捉えている。カバンス、前掲書、139-40頁参照。

14. ピエール・カバンスとの対話において、《大ガラス》制作期に作ったあらゆる作品の基礎は「エロティスム」であるということデュシャン自ら認めている。この点については、カバンス、前掲書、149-50頁参照。また、デュシャンのアルター・エゴとされるローズ・セラヴィが誕生したのもこの頃である。[図8]は女装したデュシャン、マン・レイの撮影による。
15. 《グリーン・ボックス》は《大ガラス》を制作するにあたっての構想を記した紙片や習作の複製等を含んだ作品で、300部作成された。この作品のもとになったとされるのは(1914年のボックス)(1914)であり、中に取められたものの原型は1913-15年の間にデュシャンが書きとめたものであるとされている。内容の詳細については、Sanouillet, Michel, Duchamp du Signe: Ecrits, Nouv. éd. revue et augm. avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris: Flammarion, c1994, p.62. (邦訳、ミシェル・サヌイエ編『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳、未知谷、2001年、89-93頁)参照。
16. Mussman, Toby, "Marcel Duchamp's Anemic Cinema", in *The New American Cinema. A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York, 1967, pp.147-55, p.149. 参照。また、デュシャンのメモについては、Sanouillet, op. cit., p.62. (邦訳 サヌイエ、前掲書、89-93頁)参照。
17. Mussman, Ibid.
18. Mussman, Ibid.
19. Michelson, op. cit., p.67. 参照。
20. マン・レイによれば、《回転ガラス板(精確な視覚)》から《回転半球(精確な視覚)》に至るまでの期間、デュシャンと共に自転車を逆さにして車輪に取り付けた螺旋模様の描かれた円盤を回転させ、その様子を撮影したとのことである。撮影は毎日曜日(に)郊外にあるデュシャンの兄ジャック・ヴィヨン宅へ昼食に出かけて行き、食事を済ませた後庭に古い映画用カメラを据付け、さかさまにした自転車の車輪に螺旋模様のディスクを取り付け、それをゆっくり回転させる様子をフィルムに収めた。この点については、マン・レイ、前掲書、121-21頁参照。この撮影時期の確定は出来ないが、《回転半球(精確な視覚)》より以前のことであるとすれば後の《アネミック・シネマ》につながるような映像の撮影が一般的に言われている制作開始時期よりも早い段階で試みられていたことになる。
21. Krauss, Rosalind, "The IM/PLUSE to See" in *Vision and Visuality*, Foster, Hal, ed., Seattle: Bay Press, 1988., pp.51-75. (ロザリンド・クラウス「見る衝動/見させるパルス」ハル・フォスター編、『視覚論』、樽沼純久訳、平凡社、2000年、75-104頁。ここでは特に85-6頁)参照。
22. クラウス、op. cit., 2000., p.75. 参照。デュシャンは、かつて絵画が持ち得た機能(宗教的、あるいは哲学的というような)を持たない同時代絵画の傾向を「網膜的」として批判し、自らの作品制作において視覚的問題をテーマとすることとなる。この点については、カバンス、前掲書、81-2頁参照。
23. 註5参照。
24. ピカビアの油彩《カコジルの眼》(1920)にサインをするよう頼まれたデュシャンが、「Pi Qu'habilla rose Sélavy」と記したことに端を発している。この点については、カバンス、前掲書、130-1頁参照。
25. 「初源の言語」とは、それら自身あるいは単位によってのみ分割できる語のことである。こうしたデュシャンの関心は、彼の言葉遊びと深く関連するものである。Sanouillet, op. cit., p.48. (邦訳 北山研二、『マルセル・デュシャン全著作』、未知谷、2001年、67-8頁)参照。
26. Jones, Amelia, *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994., esp. chapter 5.
27. "Rose Sélavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis." 字義通りの訳としては、「ローズ・セラヴィと私は、洗練された語を持つエスキモーの青あざを尊重する。」これは《アネミック・シネマ》の地口「Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.」「洗練された語を持つエスキモーの青あざをたくみに避けよう。」[図1-5]の変形であるが、主語が付き動詞は別のものとなっている。註9参照。
28. Krauss, Rosalind E., *Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pp.196-209, Cambridge: MIT Press, 1986. (邦訳 ロザリンド・E・クラウス『オリジナリティと反復: ロザリンド・クラウス美術評論集』小西信之訳、リブポート、1994年、158-67頁。ここでは特に161頁)参照。
29. Krauss, c1993, pp.95-146., op. cit., p.135., クラウス、前掲書、2000年、86-7頁参照。
30. クラウス、前掲書、2000年、86-7頁参照。
31. フロイトは夢や空想、神話等に現れる男根と眼の間の代理関係を指摘している。ジグムント・フロイト『無気味なもの』、『フロイト著作集3』、高橋義孝他訳、人文書院、1977年、327-57頁参照。
32. カバンス、前掲書、81-2頁参照。

〔図1-1〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒・無声

〔図1-7〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒、無声

〔図5〕マルセル・デュシャン  
《回転ガラス板(精密な視覚)》(回転中)  
1920年 木枠の土台、金属の支え、  
金属の軸に線が描かれたガラス板五枚、  
モーター  
高さ166.3cm 土台120.6×184.1cm  
イエール大学アートギャラリー ニュー  
ヘヴン  
ソシエテ・アノニム・コレクションより  
寄贈

〔図1-2〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒・無声

〔図2〕マルセル・デュシャン  
《彼女の独身者たちによって裸にされた  
花嫁、さえも》(《大ガラス》)1915-23  
年 油彩、ワニス、鉛箔、  
アルミニウムと木と鉄の枠で固定された  
二枚のガラス 272.5×175.8cm  
フィラデルフィア美術館 フィラデル  
フィア  
キャサリン・ドライヤーより寄贈

〔図6〕マルセル・デュシャン  
《回転半球(精密な視覚)》1925年  
木製の白い半球に螺旋状の模様、黒い  
ベルヴェットをかけた円盤、銅製のリン  
グ、ガラス製のドーム、金属製のスタン  
ド、モーター  
148.6×64.2×60.9cm  
ニューヨーク近代美術館 ニューヨーク

〔図1-3〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒・無声

〔図1-4〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒・無声

〔図3〕マルセル・デュシャン  
《チョコレート磨砕器No.2》1914年  
カンヴァスに油彩、糸 65×54cm  
フィラデルフィア美術館 フィラデル  
フィア  
ルイーズ&ワルター・アレンズバーグ・  
コレクション

〔図7〕マルセル・デュシャン  
《回転半球(精密な視覚)》(部分)1925年  
木製の白い半球に螺旋状の模様、黒い  
ベルヴェットをかけた円盤、銅製のリン  
グ、ガラス製のドーム、金属製のスタン  
ド、モーター  
148.6×64.2×60.9cm  
ニューヨーク近代美術館 ニューヨーク

〔図1-5〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒・無声

〔図4〕マルセル・デュシャン  
《回転ガラス板(精密な視覚)》1920年  
木枠の土台、金属の支え、金属の軸に線  
が描かれたガラス板五枚、モーター  
高さ166.3cm  
土台120.6×184.1cm  
イエール大学アートギャラリー ニュー  
ヘヴン  
ソシエテ・アノニム・コレクションより  
寄贈

〔図8〕マン・レイ  
《ローズ・セラヴィに扮したデュシャン》  
1920年頃 白黒写真  
アルトゥーロ・シュワルツ・コレクション  
ミラノ

〔図1-6〕マルセル・デュシャン  
《アネミック・シネマ》  
1925-26年 7分 白黒・無声

〔図9-1〕マルセル・デュシャン  
《ロトレリーフ(精密な視覚)》花冠(表)  
1935年  
厚紙ディスク六枚セット(両面印刷)、  
石版オフセット(カラー印刷)  
直径20cm

〔図14〕フェルナン・レジェ  
《バレエ・メカニック》部分 1924年

〔図10〕マルセル・デュシャン  
《階段を降りる裸体No.2》1912年  
カンヴァスに油彩 146×89cm  
フィラデルフィア美術館  
フィラデルフィア

〔図9-2〕マルセル・デュシャン  
《ロトレリーフ(精密な視覚)》半熟卵(表)  
1935年  
厚紙ディスク六枚セット(両面印刷)、  
石版オフセット(カラー印刷)  
直径20cm

〔図15〕マン・レイ《ひとで》部分  
1928年

〔図11〕マルセル・デュシャン《自転車の車輪》  
(オリジナルは紛失) 1913年  
丸椅子、自転車の車輪 高さ60.2cm  
アルトゥーロ・シュワルツ・コレクション  
ミラノ

〔図9-3〕マルセル・デュシャン  
《ロトレリーフ(精密な視覚)》カタツムリ(裏)  
1935年  
厚紙ディスク六枚セット(両面印刷)、  
石版オフセット(カラー印刷)  
直径20cm

〔図16〕フランス・ピカビア  
《聴光器I》1922年

〔図12〕プラトー《螺旋》1850年

〔図9-4〕マルセル・デュシャン  
《ロトレリーフ(精密な視覚)》輪(裏)  
1935年  
厚紙ディスク六枚セット(両面印刷)、  
石版オフセット(カラー印刷)  
直径20cm

〔図13〕ムサッティ《回転すると円の振幅が生み出す立体的運動効果》(実験の図) 1924年

〔図17〕マルセル・デュシャン  
《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(《グリーン・ボックス》)  
1934年 メモ、デッサン、複製写真、  
スウェード張りの紙箱 33.2×28.0  
×2.5cm