

# 稲垣足穂の模型：呪物としての複製

池田 太司  
(Purdue University)

## 0. 緒言

稲垣足穂の模型愛好、人工趣味は、彼の作品の最も特徴的な部分とされる。茂田真理子は著書「タルホ／未来派」において、イタリア未来派との関係問い直し、稲垣足穂の美学の基礎構造を解明しようとした。足穂に関する文献の中で、茂田真理子の「タルホ／未来派」は、他と一線を画している。同時に、従来から断片的に語られてきたことを集大成して資料的に基礎付けた労作でもあり、足穂研究の到達点である。本稿は茂田の議論をスプリングボードにしながら、批判を交えて新たな視点から足穂の模型愛好を理解しようとする試みである。

## 1. 呪物と模型

「タルホ／未来派」の考察に入る前に、本稿のタイトルにある「呪物」について若干の説明を加えておきたい。呪術においては、自然現象に人格を付与するケースが多い。日本の神話においても、島々すら神の名を与えられており、祈願の際には呼びかけられる。すなわち、呪術は現象の背後に想定される意思に働きかけるための言語として機能する。呪術は、儀礼の形で提示される一種のサインランゲージであり、記号論の対象となりうる広義の言語活動とみなすことができるだろう。バルトは「Elements of Semiology」の中で以下のように述べている。

In his Course in General Linguistics, first published in 1916, Saussure postulated the existence of a general science of signs, or Semiology, of which linguistics would form only one part. Semiology therefore aims to take in any system of signs, whatever their substance and limits; images, gestures, musical sounds, objects, and the complex associations of all these, which form the content of ritual, convention or public entertainment: these constitute, if not languages, at least systems of signification. There is no doubt that the development of mass communications confers particular relevance today upon the vast field of signifying media, just when the success of disciplines such as linguistics, information theory, formal logic and structural anthropology provide semantic analysis with new instruments. There is at present a kind of demand for semiology, stemming not from the fads of a few scholars, but from the very history of the modern world. (Barthes, 1964/1968, <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/>

works/fr/barthes.htm)

呪術師である古代人や未開人は、呪物を使用した。雷を模して木槌で樽を叩いたり、呪いをかける相手の人形を作ったりした。これは現代人から見れば、模型以外の何ものでもない。素材も大きさも違うものが、メタファーによって類縁物と認定される。メタファーは人間の言語能力の産物であり、記号作用の基本的な機能である。言語化（記号化）には必ず抽象が伴う。細部は簡略化されて、同定に必要な類似点だけがピックアップされる。

呪物は呪いや祈願の対象に働きかけるために制作される。対象を模した呪物は、お手本にした「本物」から独立して存在するのではない。「本物」が呪術師にとって、何か重要な意義を持っているから、メタファーである呪物も重要なアイテムとなる。この場合、どちらがより重要であるか、という問いは無意味である。「本物」の雷や憎い敵は、それだけで脅威であり、重要である。呪物は、それらと関わるために重要である。つまり、理由は異なるが、本物も呪物はどちらも社会的に重要なのである。

## 2. 「タルホ／未来派」の模型

茂田真理子によると、稲垣足穂の作品に登場するオブジェは、すべて「模型」として描かれている。それでは「模型」とは何か。「ライト兄弟に始まる」という飛行機開発史を扱った長いエッセイを分析して、彼女は以下のように結論している。

<模型>とは何だろうか？現実に存在するものの形を模したものである。そこでは、一般に現実に実在するものの機能は失われる。見た目は似ている。時にはそのもののようにも見える。しかし、その内実は剥奪されている。表面だけの存在、それが<模型>である。足穂が好んだのは、ゴム動力などで実際に飛ぶ、言い換えれば機能を模したフライングモデルではなく、形態だけを模したスケールモデルだった。ブリキ製の月も同じことである。(茂田, 1997, p.149)

茂田は模型を、実物の機能を失い、形態だけを模したものと定義する。一見して分かるが、古代人が重視していた模型の呪術的側面は問題とされていない。本稿は、稲垣足穂の模型愛好を、模型が潜在的に持つ呪物としての機能に関わると見る。しかし、その考察に入る前に、茂田の事実認識には単純な誤りが見られることを指摘しておきたい。

茂田は、機械＝飛行機や月のような天体についても、足穂は実物より模型を好んだとする。これは事実と反している。「ライト兄弟に始まる」の中で、彼の少年時代の模型製作について触れた箇所は、四分の一にも満たない。足穂は残りの部分で「本物の」飛行機のテクノロジーと飛行家の、冒険に満ちた歴史に関心を寄せている。さらに決定的なことに、彼はそのスケールモデルに小型エンジ

ンを取り付けて、実際に飛ばそうと計画していた。

赤表紙の専門書で見た熱管式蒸気機関を我流に変更しようとして、私はいろいろとデザインしたが、こんな発動機熱が、機体製作も一段落がついた頃に再発した。こんどは形ばかりの真似でなく、本当に動く豆エンジンの製作である。(稲垣, 2005f, p.245)

後年、彼は本物の飛行機を製作しようと奮闘するのだが、模型飛行機に熱中している時でさえ、自分の模型を、機能においても本物に近づけようと努めていた。上記の赤表紙の専門書について、彼は以下のように書いている。

背表紙の『模型飛行機の理論と実際』の模型がどうも気に入らなかったが、飛行機の本は他にはなかったのだから、止むを得ない。(稲垣, 2005f, p.240)

参考書のタイトルに含まれた「模型」という言葉は、彼にとって不愉快なものだった。模型やイミテーションについての足穂の発言は一貫していない。足穂の文章を引用しながら、茂田は以下のように述べている。

人はよく「ほんものだ」とか「まやかしものだ」とか云ふが、ほんものなら云ふまでもなく結構であるし、まやかしものにしてもそれがまやかしものゝ美を出してゐたら、やはり一つの眞實でいいはずでないか。(「末梢神経又よし」『文芸時代』大正十四年四月)

これは作品自体の批判に対する反論であるが、作品自体の価値はともかく彼の作品はとにかく「まやかしもの」で満ちている。模型の月、模型飛行機、キネオラマ、鉛筆の芯を削って作った鋏物見本……登場する人物でさえも、人間というよりはぜんまい仕掛けの人形のようにだとよく評される。男色も、見方によっては異性愛の「まやかしもの」である。しかし、彼はこれらの模型群にこそ価値を見出しているのである。(茂田,1997, p.28)

上の引用の最初の四行は足穂の言葉である。この部分を見る限り、彼は模型が実物より優れているとは言っていない。稲垣足穂の作品を読むと、偽者は本物より優れていると知っている部分も見つかるが、逆のことを示唆している部分もある。稲垣足穂が模型を実物より好んでいたと、本人の言葉から断言することはできない。天体については、茂田は以下のようにまとめている。

足穂もまた、マリネッティが嫌悪した、感傷的な月の見方を嫌い、夜空をボール紙に、星をそこに穿たれた無数の穴に、月をそのボール紙に貼り付けられたブリキ製の模型、あるいは星と同様にくり貫かれた穴として書いた。(タルホ／未来派 148)

足穂の代表作「一千一秒物語」に収められた story-poem の一つ、「投石事件」を参照して見よう。ここに登場する「お月様」は、茂田が言うような模型的なオブジェとは思われない。むしろありふれた昔話に出てくる擬人化された月に似ている。「一千一秒物語」には模型のような月も登場するが、むしろ例外である。天体はたいてい人間と同じようにふるまっている。

#### 投石事件

「今夜もぶら下がっていやがる」 石を投げつけるとカチン！ 「あ痛 待て！ー」 お月様は地に飛び下りて追っかけてきた ぼくは逃げた 垣を越え 花鳥を横切り 小川をとび 一生懸命に逃げた 踏切をいま抜けようとする前をヒューと急行列車がうなりを立てて通った まごまごしているうちに うしろからグッとつかまえられた お月様はぼくの頭を電信柱の根元でガンといわした 気がつく と 畑の上に白い靄がうろついていた 遠くではシグナルの赤い目が泣いていた ぼくは立ち上がるなり頭の上を見て げんこを示したが お月様は知らんかおをしていた 家へ帰るとからだじゅうが痛み出して 熱が出た 朝になって街が桃色になった時 いい空気を吸おうと思って 外へ出ると 四辻のむこうから見覚えのある人が歩いてきた 「ごきぶんはどうですか 昨夜は失敬いたしました」 と彼が云った たれか知らと考えながら家へ帰ってくると テーブルの上に薄荷水が一びんのっていた (稲垣, 2005a, 11-12)

### 3. イタリア未来派

前段で「タルホ／未来派」において足穂の模型観（同時に「本物」観）とされているものを、茂田の主張通りには認めがたいことを確認した。ここでは、もうひとつの茂田の議論の柱であるイタリア未来派を取り上げる。

イタリア未来派の領袖であるマリネッティは、近代文明の賛美者であり、近代テクノロジーの崇拝者である。マリネッティは「未来派創立宣言（第二宣言）」の中で、天体と電球の光を比較して、電球の光の勝利を宣言した。これは、自然に対するテクノロジーの勝利を意味する。稲垣足穂の人工物愛好、模型愛好も、表面上はイタリア未来派の反自然思想から派生しているように見える。しかし、彼の思考の枠組みを詳しく検討すると、本質的な違いがあることが分かる。

Then, in the airy emptiness of the high plateaus, we heard a cry:

“Let us kill the moonlight!”

Some ran to the cascades nearby. Gigantic wheels were set up and the turbines transformed the rushing waters into electric pulses that clambered up along wires, up high poles till they reached globes that were buzzing and glowing.

And so it was that three hundred electric moons, with their rays like

dazzling white chalk, snuffed out the green, antique queen of all loves.  
(Marinetti, 1909/2006a, p.28)

イタリア未来派は、自然との闘争の中に彼らの運動のアイデンティティを見出している。基本的な枠組み自体は新しくない。デカルトが明確化した主観と客観、自己と他者の区別する西洋近代哲学の思考方法の帰結するところである。近代的自我の概念の確立において、何にも増して決定的であったと思われるのは、デカルトの方法的懐疑であろう。「方法序説」によれば、世界についての認識は、自我の承認なしには、迷妄としてあらゆる価値判断を保留されるべきものである。ここでは、初めから自我あるいは個人の、世界に対する優位性が前提されている。自然との対決を扇動するマリネッティの宣言は明らかに、近代社会において優位なるべき自我と、征服すべき他者の区別を下敷きにしている。どちらかが主となり、どちらかが従わなければならない、二者は並び立たない。主体が主体であるためには、何らかの形で客体より優位に立たねばならない。強迫観念に近い主体性へのこだわりが、「未来派創立宣言」にははっきりと引き継がれている。

自我は、主観的には観察者であるから、常に観察される対象と自身を区別しようとする。さらに自分の属するイン・グループと、他者に属するアウト・グループの区別においても主体性を確保しようとする。マリネッティが本当に否定したかったのは、伝統的な月のシンボリズムである。それは旧世代の美学体系の一部であり、その体系の中には高速で走る自動車や飛行機のような近代テクノロジーの産物や近代都市の風物のための場所は確保されていない。彼らはかなりの程度、社会の中での自我の確立の過程で生じる、自分の属する世代と古い世代との対立を自然と人類の関係に投影していると思われる。

#### 4. 「黄漠奇聞」とイタリア未来派

稲垣足穂のテクノロジー観とイタリア未来派のそれとの違いを見る上で、ファンタジー小説「黄漠奇聞」は重要な資料である。この作品は足穂によるイタリア未来派批判と解釈できる。ここでは二つのイメージが対照されている。一つは自然と調和したテクノロジーというイメージであり、もう一つは、自然と対立するテクノロジーである。前者が稲垣足穂の本質的な世界観であり、後者がイタリア未来派に対応する。まず以下で「黄漠奇聞」の内容を確認しておこう。

ベドウィンのような砂漠の部族の酋長であった王が、聖なる云いつたえの街、バブルクンドを攻略する。この云いつたえの内容は作品中で明らかにはされない。若い王は神をも恐れない近代人に近いリアリストであり、王城に突入した時、バブルクンドで祀られていた神像を蹴り倒して破壊する。侍臣のカアノスは、その不敬をとがめるが、王は意に介さない。この作品世界では、神と星が同義である。カアノスは王の不敬が凶事をもたらすことを恐れて、占領七日後に再び、神々を敬い、星を祀るように王を説得する。王はカアノスの心配を取り越し苦労とみなして、カアノスに反論する。カアノスは星が起こしたとされる奇跡を列举

するが、王はそのすべてを合理的、科学的に説明しようとする。あまりのカアノスのしつこさに閉口した王は、カアノスが神々の存在の確実な証拠を手に入れたつもりらしいと考えて、この口うるさい侍臣を問いただす。カアノスは砂漠の北の果にある絶壁の頂で、大理石で造られた神々の都、サアダスリオンが目撃されたというニュースを伝える。半信半疑で聞いていた王だが、目撃談の中で語られた、サアダスリオンのクモの巣形にデザインと、六角形の白い都の中心に三日月の吹きながしが翻っていたというイメージに魅了されて、バブルクンドをサアダスリオンのような白い大理石の都に作り変えようと決心する。王はこの大事業の先頭に立ち、土木工事は信じられないほどのスピードで完了する。大理石の柱を切り出すにも、丸一年はかかるはずなのに、白く輝く六角形の都が完成するまでに三年もかからなかった。この奇跡を成し遂げた王を民衆は慕い、尊敬して、彼を神々の一人ではないかとすら疑った。完成したバブルクンドは昼も、夕暮れ時も、夜も、空と周囲の風景を従えて、圧倒的な美しさで砂漠に聳え立っていた。カアノスの心配をよそに、バブルクンドは周囲の強国を圧倒して繁栄を極める。

しかし、この完全な都は、次第に人々に恐れを抱かせるようになる。王も同様な不安にさいなまれるようになる。そして今まで全く気にしなかった、占領の夜の出来事、神像を破壊したことを気に病むようになる。ある夜、王は空に懸かる月と尖塔のポールにぶら下がるバブルクンドの旗印、三日月の吹きながしを見比べて、激しい劣等感に襲われる。精神に変調をきたした王は、月に剣を投げつけるが、それは空中で跳ね返されたように櫓に戻ってきて侍女の胸に突き刺さる。王は、彼の狂気に恐れおののく衛兵を叱咤して矢を射かけさせるが当然月には届かない。月は王の怒りを逃れて、遠い地平線に悠々と沈んでゆく。月がバブルクンドをあざ笑っていると信じる王は、月と全く同じものを作らせて、櫓の上に飾るという妄想に取り付かれる。彼はもう月の意匠の旗印では満足できない。王は、月と同じ光を放ち、八方から眺めても同様に見える旗を作れと科学者に命じる。あきらめるように説得する科学者の長の言葉に王は耳をかさない。科学者達はこの不可能な難題に挑むことを強制される。当然の失敗が重なるたびに、責任者は次々と処刑される。失敗につぐ失敗は王をいらだたせて、彼は月を連想させる金属の器物を見ただけでも、剣を振り廻すようになる。王は完全に発狂したのだ。すでに数百人の犠牲者がでたという噂は市民にも伝わり、バブルクンドを目指す旅人も減る。こうして不安に怯える市民の前で、ついに王の狂気は爆発する。ある宵、時ならぬラッパの音が起こり、あっけにとられた人々が見守るうちに、槍を携えた騎馬隊が、王を先頭にして城門から西に向かって駆け出す。王は沈み行く三日月に向かって突貫を開始したのだ。王と騎馬隊は猛スピードで突っ走り、たちまち市民の視界から消えてしまう。彼らは岩山の向こうの谿谷に下ろうとする月に追いつき、一人の勇者が谿谷にダイブしながら、命と引き換えに槍で月を突き落とす。三日月は青銅の小箱におさめられる。こうして憎い敵を倒して王は帰路につくが、ゆうべ月が落ちるまでに行きつくした距離を、一晚東に向かって走ってもバブルクンドに着けない。騎馬隊は岩山で月を撃ち落したが、王はバブルクンドの西には昨日まで岩山などなかったことに気付く。次第に馬も斃れ、人も仆れていく。月がないために、幾日幾月経ったかもわからない。王と三

人の家来、そして一匹の馬を残すだけとなった時、彼らはずいにバブルクンドに到着する。しかし、それはかつてのバブルクンドではなかった。砂に埋もれた大理石の廃墟だった。王は茫然として砂をかきのけるが、やがて思いあたってように月をおさめた青銅の箱を下ろそうとする。しかし衰弱した王は箱を落としてしまう。箱のふたが開き、三日月の形に残っていた赤い灰がこぼれ落ちると同時に、灰は煙となって立昇る。煙の消えゆくかなたには、かつて弓檣の上から眺めたのと同じ月が輝く。王はどこからともなく轟き渡る哄笑を聞く。

以上が「黄漠奇聞」のアウトラインである。荒俣宏がエッセイ集「空想文学千一夜」の中で指摘しているように、「黄漠奇聞」に登場する二つの都の名前「バブルクンド」や「サアダスリオン」、その他の固有名詞「キブ」、「ペガーナ」などはロード・ダンセイニの作品から拝借したものである。ダンセイニは、そっくりそのまま「The Fall of Babbulkund」と題された短編小説を書いている。このネーミングの問題については、足穂は自薦短編集「キタ・マキニカリス」の解説の中で「人名とか地名とかはダンセイニから借用した」（稲垣, 2005e, p.247）と告白している。実際、都市が人間を超越した力によって砂に埋もれた廃墟となる結末は両作品に共通しており、ダンセイニの短編のエピゴーネンと見られてもやむをえない部分はある。一方で足穂は「しかし私のバブルクンドは、英国軍人作家の『バブルクンドの陥落』とは全く別物である」（稲垣, 2005e, p.247）とも言っている。「The Fall of Babbulkund」という題名からも読み取ることができるが、S.T. Joshiが「Load Dunsany—Master of the Anglo-Irish Imagination」で指摘しているように、ダンセイニには明白な反文明主義の傾向がある。

Whereas, in the early tales, and imaginary realm and its denizens served as symbols for human reunification with Nature, works of Dunsany's middle period, set wholly in a recognizable "real" world, underscore the Nature theme by what might be called "the nonhuman perspective." Specifically, this refers to a mode of narration—in novels, stories, and plays alike—that compels us to look at the world from the point of view of an animal or other nonhuman entity, such creatures being always more in harmony with the natural order than civilized human beings. This development is, in a sense, an outgrowth of the antihumanism of Dunsany's earlier "cosmic" perspective, whereby the value and importance of human achievements were devalued in light of this framework, as well as imaginary-world fantasy, now largely abandoned, Dunsany's antihumanism takes the form of a stark contrast between the artificiality of human civilization and the "naturalness" of the rest of creation. Accordingly, there develops in the works of this period an increasing polarization between human beings and Nature, as if Dunsany is coming to realize that industrial civilization has progressed so far that a sloughing off of our dependence on machines is now beyond any hope of fulfillment. (Joshi, 1995, p.107)

「黄漠奇聞」の中で、月に挑んで敗れる王の姿は、人間の力の限界を象徴

し、科学万能の近代社会への批判と解釈できないわけではない。しかし、やはり「黄漠奇聞」を「The Fall of Babbulkund」の道具立てを借りた、若いフォロワーの習作と考えるのは誤りである。なぜなら、最終的に神の力で滅ぼされるにせよ、足穂の「黄漠奇聞」においては、バブルクンドのテクノロジーが肯定的に描かれているからである。近代文明や科学に対する嫌悪感は見られない。ダンセイニの思想的な影響は見当たらない。しかし、足穂の近代テクノロジーの受容は、イタリア未来派のテクノロジー賛美ともはっきりと違う。

前世紀の文明は或るかぎられた観念の上にきずかれたものであった。が、私たちの求めるのは、もっと高い、広い、自由な世界である。飛行機が来るべき文明の先駆のなかで、最もあざやかなものであるとは一般にみとめられていることだが、それは外形的な方面のみだけであろうか。空中飛行を一言に云うなら、私たちの平面の世界を立体にまでおしひろげようとする努力である。即ち、それによって土と水とに住むことができた私たちは、空中にも住むことができる自由な私たちになろうとするのである。単なるあそびではなく、長い間虫のように地球の表面をはいまわること以上に出なかった人類の生活を、思想の上にも、芸術の上にも、よりひろく、より高く、より大いなるものにしようとする革命を意味する。(稲垣, 2005g, p.362)

上記は 1926 年初出の「空と美と芸術に就いて」というエッセイの一節であるが、足穂はこれを中学時代に試みた講演の記憶に基づいて、ほとんどそのまま書いたと証言している。すなわち、これは足穂の最初期の思想であり、彼の世界観の核であるとみなしてよい。次の一節も注目に値する。

太古から空は美の源泉であった。私たちは長い間空の下に住んでいたが、その美と偉大について知ることができたのは、ほんのわずかなものであったろう。...ゲーテは彼をして、飛行のつばさをもって帝王の冠より尊いと云わしめている。ファウストが人生最高の理想を象徴した詩篇だとしたら、空中飛行はたしかに人生最高のほまれにぞくするものでなければならぬ。(稲垣, 2005g, p.363)

ここには天上世界と人間の対立の意識は希薄である。イタリア未来派が、近代テクノロジーという力を、自然との闘争の道具という用途に制限したのとは対照的に、稲垣足穂はそれを人間の生活圏を広げて、人類を卑屈な立場から、天上の存在に等しい存在に引き上げる力とみなした。ただ、足穂はイタリア未来派とは違って、太古からの空の美を否定していない。美であれ誉れであれ、人類が天上に帰してきたものは、地上と天上の境がなくなったために、人間界の一部となったのだ。世界の全ては新しい意味を持ち、人類の思想も必然的に、その組成から生まれ変わる。空中飛行に象徴される近代テクノロジーは天上と地上を隔て

る壁を破壊して、世界を一つの全く新しい総体として生まれ変わらせた。この作品に道具立てを提供したダンセイニは、反近代テクノロジー、反近代文明の作家としてマリネッティと正反対の立場をとるが、「黄漠奇聞」は、ダンセイニとは違った意味において、イタリア未来派に対するアンチテーゼとなっている。

## 5. 三位一体と二項対立：足穂とマリネッティ

それでは「黄漠奇聞」の詳しい分析に取り掛かろう。あらすじで見たように、王は科学の信奉者であり、この物語で運命を司る神々の一種であるとされている星を祭ることはしない。しかし、これはイタリア未来派のような反自然を意味しない。諫める侍臣に対して、王はこのように言い放つ。

「...おまえの云う星とやりに凝って、星の祭祀と称する山師どもに金をばらまくことこそ城を失う元である。よけいな口出しはせぬ方がよい。おまえは以前のように城の構造や民の治めかたについて良い知識を貸してくれ。...星がバブルクンドを獲らせた？そう、その星はここにもかしこにもいる。おまえもその星の一つでないか—」(稲垣, 2005c, p.13)

王は星そのものには中立的である。だが、星を人類を超越する物として卑屈に崇める祭祀たちを見下しているのだ。さらに、人間と星は等価であるとはっきり断言している。星が王の成功に力を貸したのは、彼の周囲の人間が、彼を手助けしたのと同じことである。この後、侍臣カアノスは星や神々の実在と超越性を王に説得するために、その証拠としてサアダスリオンの目撃談を王に話して聞かせる。ところが、王は、その報告の中の神々の都の描写に魅了されて、地上にそれと瓜二つの都を建設することを決心する。

「その男の見たものがまぼろしでなかったら、同じものはおれの手によっても建てられるはずだ。そんな都が二つも地上にあるほど結構なことはない。ペガサの神々の下屋敷とわれわれのバブルクンドと、どちらがりっぱであるか、砂漠の旅人をまてたずねようではないか？... われわれがその神々になるのだ。さっそくみんなに発表しよう」(稲垣, 2005c, p.20)

「そんな都が二つも地上にあるほど結構なことはない」という言葉から、この時点での王は、神々を敵視せず、共存することに何の抵抗も感じていないことが分かる。サアダスリオンの目撃報告をすっかり信じているわけではないが、それが物理的な実在であろうが、幻であろうが、王にとっては問題ではない。ここには人間の英知を信じ、神々の都、サアダスリオンの存在を完全に否定することもなく、それに習ってバブルクンドを改造することによって、その栄光にあやかろうという志がうかがえる。そして、カアノスを星の一つだと同定したように、

神々の偉業に習うことによって、「われわれ」人類が神に等しい存在であることを証明しようとしている。こうして王は都の建設に着手するのだが、その作業は、まるで星々や神々が後押ししているかのように、超自然的なほど順調に進む。破滅は、王が純粋な自己の概念にとらわれはじめたことから始まる。

「こんな調子に物事が運ぶものだろうか？おれはイサラの町も一晩で手に入れたが、その苦労は並たいてい話でなかった。隊商をおそう場合だって今度のように簡単にいくまい。ともかくここへきてから、すべてのはこびが尋常でない。おれはカアノスと星問答をやってあんな出まかせをしゃべったが、事実はおれの気まぐれより大きく、見事に、成就してしまった。いやこれもおれに運が向いてきたので……しかしその運とはいったい何だ？何事を指すのであろう？」(稲垣, 2005c, pp.25-26)

「…これはどうしたことだ？これが物のはずみであろうか？するとそこには何かおれ自身のものではない力が働いているのだろうか？それはいったい何者であろう…」(稲垣, 2005c, pp.26-27)

すでに、ここには「星の所為かも知れぬ。しかしおれには造化の力だ。その方が事は簡単にすむ」(稲垣, 2005c, p.15)と言い放った快活な王の姿はない。王はカアノスと問答をした時、以下のように述べている。

「おれは全く何のバカげた祭祀や儀式に煩わされぬ、まことの文化を造りたい。星とやらの幼児や獣類の命をささげるひまに、このバブルクンドを、若しも予言に選ばれた土地でここがあれば、学問と技芸のかねそなわった美しい都にするための努力は尽くしたい。この仕事の上にこそどんなぎせいを払っても惜しくはない。カアノス、どうだ。別に間違いはあるまい」(稲垣, 2005c, pp.16)

王は祭祀や儀式を軽蔑しているが、予言と言う形で人間以外の存在が、自らの事業に介入することに、不快感を持っていない。科学やテクノロジーという人事を尽くして、神によって与えられた聖なる予言の成就に力を副えることは、王の喜びであり、それは星を敬うカアノスにも異論はないはずだと主張している。この時の王は、星と自分を分かち必要を感じていないのだ。星の力も、自分の力も区別せず、結果的に好ましい結果が得られるならば、それで十分だと考えている。だが、先に見たように、バブルクンドが完成した後、王は、この都の建設に関して、自分はどのような役割を演じたのだろうかと自問するようになる。これはまるで、世界を捨象してコギトを取り出そうとしたデカルトの悪戦苦闘を思わせる。王の陥った袋小路を、足穂はバブルクンドの民に代弁させている。

「つまり、そのどちらかがうそだと云うのだね」

「サアダスリオンとバブルクンドといずれが正しいものか、いましばらくの時を待つばかりじゃ」(稲垣, 2005c, p.16)

どちらかがうそであり、一方の存在しか許されないという二者択一は、明らかに初めの王の考え方に反するものである。主体とは特権的な立場でなければならず、理性はすべてをコントロールしなければならないという近代的自我のしかかる強迫観念が姿を現し始める。王は自分の主体性を脅かし、彼の人生を左右するかもしれない星を恐れ、憎悪するようになる。そして、この世に存在する栄光をすべて人類に帰すべきもの、すなわち、己の手の内にあるべきものと考え、星の世界の偉大さを否定するためにむなしい努力に熱中するようになる。

「けれどもそのわれらが新月から嘲笑されていたのだ。市民らはまだ気づかぬようであるが、若しもいったん西ぞらの月に注意して、やぐらの上にかうもりのようにひっかかっている旗とくらべた時、都の威信はどうなる！城中の射手は昨夜数百本の矢を月に向かって酬いてみたが、どれも力よわく届かなかった。このうえはわれらは、あの新月の光輝を奪うものをやぐらの上におし立てて対抗しなければならぬ」(稲垣, 2005c, p.35)

これは、ほとんど先に引用したマリネッティの「未来派創立宣言」の変奏と言ってもよい。王の具体的な命令は、「西空にかがやく新月と同様の光を放つものを作って、それを八方から眺められるように旗の中にはめこんでもらいたい」(稲垣, 2005c, p.35)というものであり、命じられた学者の長が言うように、正三角形を作れというような不可能な命令である。だが、この物語の中でも、王が元々信奉していた科学は、正しい答をすでに持っている。月について学者の長にたずねられて、天文学者は答える。

「...バビロンで観測されたところによると、裏側から光をうけた球だとのことであるが、それではやぐらの上に造るわけにゆくまい」  
(稲垣, 2005c, pp.35-36)

三日月を光輝たらしめているのは、それが高空に位置しているという物理的な条件に過ぎない。月や星の偉大さは、この距離と等しいのだ。天文学者が指摘した物理法則は、バブルクンドを光輝たらしめたテクノロジーの基礎理論と本質的には同じ物だ。逆に言えば、バブルクンドは文字通り天上のエッセンスを分け持って存在していると言ってもよい。この街は元来、天体をも含む周辺環境を、直接、あるいは背景として間接的に、地上に取り込むシステムであった。

群青の空のまんなかにかかった日輪を照りかえして、雪白の尖塔やドームや菱形や円錐形が織り出しているところのものは、此世の光景かと怪しまれた。折から一陣の冷風がもたらされて、蘭の名所の

オアシスに俄雨がきた。濡れていっそう透きとおるばかりになった大理石の都の上に色鮮やかな虹の輪が立った！夢見心地の王と侍臣がそのまま釘づけになっているうちに、時刻は魔法のように移って、真白い都は紅いから紫に変わり、あたりは金銀にきらめく星模様の緞帳に包まれてしまった。……(稲垣, 2005c, p.22)

科学の信奉者である王が、月を恐れる必要はないはずである。しかし、王は世界の光輝をバブルクンドだけで独占しようとする。王は科学者達に、テクノロジーによって月に対抗せよと命じる。しかし、彼はこの命令によって、逆説的に科学的精神を放棄していると言える。なぜなら、三日月が地上の人々の目に、あのように見えるのは距離とサイズと太陽との位置関係という物理的な条件によるものであり、それをやぐらの上に再現できないことは、科学的に理解できることだからだ。この物理的条件、単純に言えば、地上との距離は、地上から見る天上の光輝の、欠かせない一部分なのである。天上の光輝とは、「天上—距離—地上」の三位一体の認識システムの別名である。持ち運びできるような実体ではなく、関係あるいは状態である。同じものを地上に作ること、すなわち、距離をなくすことは、三日月を光輝たらしめる属性を失うことになる。たとえ本物の月を地上にひき下ろしたとしても、それは「天上に輝く月」と同じものではない。「天にある」という属性を失い、距離が失われたからである。科学者達による月を製造しようとする試みは、当然失敗する。しかし、失敗作は、それら自体は、月の意匠、あるいは、月の模型として魅力的なのである。

先に造られたものはさらに鋳直されて廻転台の上に取りつけられた。…実験所で出来栄に手を打って喜んだ王も、それが弓やぐらの上に運び出された時ひどく表情を変えた。あの夕空におごそかにかかる新月の姿にくらべて、何と間の抜けた光であったろう。ゼンマイ仕掛でくるくる廻るこの月は何と愚にもつかぬ子供だましであることよ！この夜半に幾何学者は冷たいむくろであった。(稲垣, 2005c, p.40)

王は、人工の月を単体で見た時には魅力を認めている。彼が人工の月の魅力を見失うのは、本物の月と比較するからである。模型そのものにも、それが本体をモデルにしているという事実にも、問題があるわけではない。両者の関係は、本物と旗印の意匠との間の関係であって、それぞれの持つ意義が違うのだ。しかし、王は本物に与えるべき意義を、人工の月に与えようとする。物語の初めの部分では、王は、この上もなく洒落たものとして、三日月の意匠の価値を見出した。注意すべき点は、彼がこの時見出した価値は、意匠としての価値であり、古代人や未開人が呪物に与えた価値である。一般的に意匠は、もともになる自然物や想像上の存在を模したものである。オリジナルに対する高い評価があって、はじめて意匠は価値あるものとなる。三日月の意匠を本物に取って代わらせるという発想は、明らかな倒錯である。物語の後半の王は「どちらが本物か」という問題に取

り付かれており、人工の月を「子供だまし」とみなし、実験所で彼を喜ばせた魅力も否定してしまう。その唯一の理由は「本物ではない」ということだけなのだ。王はオリジナルである月を否定したために、意匠の価値を見失ったのである。

バブルクンドを完成した時から、彼はバブルクンドと自分を同一視して、星の影響を否定したいという欲望に駆られるようになる。王は旗印の三日月が本物の月の意匠であり、バブルクンドがサアダスリオンの模型、模造品であることに耐えられなくなる。本物が現にある以上、それを模したものは複製である。たとえ本物を破壊したとしても、複製が本物になるわけではない。三日月の旗印を誇り、サアダスリオンを模したバブルクンドの建設に情熱を燃やした以前の王なら理解できたはずである。ところが彼は「複製物のオリジナリティ」という矛盾した自尊心を要求し、それを脅かす月を敵としかみなせなくなってしまう。月を敵とみなし続けることは、「本物」としての月に嫉妬し続けることに他ならない。天と地を同じ造化の法則に支配された一つの総体として認識していた王は自我の目覚めとともに、両者の間に線引きをしてしまう。

自らのアイデンティティへのこだわりは、王を「自分が作った」バブルクンドの中に自閉させて、自然物を異質なものとして排除するように仕向ける。王の自閉は、イタリア未来派の陥った袋小路を思わせる。彼らは自己実現のもっとも純粋な場として、テクノロジーが轟音を立ててぶつかり合う近代戦争に心を奪われていく。実のところ、都市生活においては採光や通風や造園もその一部である。自動車は並木道を走り、夜には月が昇り、風景に美を添える。テクノロジーの完全な中心化と、自然の周縁化は、イタリア未来派が称揚したモチーフである都市生活においても不十分である。テクノロジーの結晶であり、イタリア未来派の城である近代都市も、彼らの思想を内側から解体する不純物を含んでいる。殺戮のテクノロジーの目覚ましい効果のみ心を砕き、それ以外のものを意識する心の余裕がない戦争こそは、イタリア未来派にとって最も純粋なモチーフと信じられた。彼らは戦争に喜々として参加し、多くの人材を失って、運動は消滅してしまう。「黄漠奇聞」の王と彼の騎馬隊の運命は、未来派がたどった運命の戯画そのものに見える。茂田はマリネッティの「未来派創立宣言（第二宣言）」を評して、以下のように述べている。

マリネッティは過去の芸術の象徴として、星や月を攻撃しているが、最初の二つの宣言書の段階では、彼はこれらのモチーフを逆説的に利用することになってしまっている。月に対して電球を対置させてはいるが、過去の芸術家たちが作り上げてきた月のイメージなくして彼が称揚した<モノ>の活力を示し得なかったという点で、彼はまだ古来よりの詩人の系譜の影響を脱し切れてはいない。(茂田, 1997, p.35)

天体を過去の芸術の象徴として排斥するということは、天体を過去の詩人の目で見続けることに他ならない。月は多くの大詩人の名作を生み出した発想の源の一つである。言い換えると、月は過去の大詩人の権威の源である。それゆえ、マリネッティが「月を殺せ」と叫ぶのは、詩の伝統と、その権威の象徴である月

を、殺さねばならないほど嫉妬していることを告白するも同然だ。伝統的なモチーフと都市の景観や機械などの新しいモチーフを二つの陣営に分けて、その図式によって自らのアイデンティティを確立しようとするのは、いつまでも伝統的な芸術観とその権威を、自らの心の中に保存し続けることを意味する。ここでデリダが西洋文化における支配的な思考パターンとして注目した二項対立が見て取れる。二項対立は価値判断を含み、権力関係としてヒエラルキーを意識させる構造だ。続いてヒエラルキーの概念は、あらゆる構造に頂点＝中心を想定させる。世界を構造的に把握する場合も例外ではない。近代において個人が世界を把握するために中心となるのは自我であろう。したがって、自我は特権的な世界の中心として、あらゆるヒエラルキーの頂点に位置しなければならない。必然的に、それ以外のものはすべて周辺に追いやられ、抑圧を受ける。逆に、外部の世界が強力で征服することが不可能な場合は、自我は自らを疎外されたものとみなして、抑圧感に苦しむ。運動として自らの主体化を必要としていたイタリア未来派は、初めから二項対立の構造に依存して自己を認識していた。

## 6. 呪物としての複製

バブルクンドの権威は、それが神々の都、サアダスリオンと瓜二つだという事実が大きく負っている。それは記号的な類似によって、超自然の力を召還する呪物の機能そのものである。バブルクンドが「本物」でなければならない、と王が思っていたとしたら、初めからサアダスリオンの複製を作ろうとはしなかったはずだ。王はかつて「そんな都が二つも地上にあるほど結構なことはない」と言った。三つあればもっと結構である。サアダスリオンの複製であることが、バブルクンドの栄光と権威なのである。バブルクンドの旗印が三日月の意匠であるように、バブルクンドはサアダスリオンの意匠であり記号なのだ。

茂田が無視し、多くの現代人が意識することのない複製の呪術的機能は、実は今日も生きている。複製や記号は再生産され続けることによって、オリジナルの社会的な権威を生み出す。印刷物や映画のような複製芸術を評価する場合、内容だけが問題にされるわけではない。ある本が何部印刷されたか、ある映画がいくつの映画館で同時に封切られるかに我々は注目する。複製の増加は本物の価値の増大を示す。極言すれば、複製は本物の価値そのものである。たった一つの複製物に執着することは、複製の価値や機能を放棄するに等しい。さらに、王は「自分が作った」バブルクンドの完成と同時に、バブルクンド建設に自分の能力がどれだけ関わったのかを問い始めた。これは複製を作る印刷業者の問いではなく、印刷されるオリジナルの「創造主」の問いである。彼は複製（呪物）によって神々の権威を我が物としたのだから、第二のバブルクンドの建設に着手して、神々と自らの権威を倍加するべきだったのだ。

物語の前半の王＝稲垣足穂は、複製の機能を理解している。すでに述べたように、足穂は必ずしも模型を実物の上においているわけではない。足穂のエッセイの中には、彼の複製愛好を理論的に述べようとした作品もある。

ヘッドライトの照射による虹色の縁を持った白紫色の楕円形のなかに、格子塔 (grid tower) や立木や、線路際の家屋が、只その裏側に濃い陰影を伴わせただけの、まったく平べったい切紙細工になって浮き出して、自然であってしかも自然でない...「そこにタッチが払拭されて、その代りにダッシュを（該風景の左肩に）くっつける」一ダッシュとはこの場合どんな意味か？ある風景が A ならば、映画に現れたその同じ風景は A'である。

タッチとは、絵筆の運びの上に通常云われているところのタッチだと考えて差し支えない。タッチがあるとかないとか、いまいしタッチが欲しいとか……こんな云い方は文学制作上にもしばしば用いられている。(稲垣, 2005b, pp.133-134)

私は、例えば絵画においても、展覧会場に懸かっている作品よりは、原色版になった複製の方に美しさを感じる。芸術はすでに精巧な工芸品であり、一種の機械であるからして、或物はずいぶん或物自身ただ一つしかないという自然界の法則下におかれることは、なんとしても堪えがたいからだ。ロートレック描くところのオペラのビラ……絵画もあのような形式においてこそ、賞翫さるべきである。…私はともかく神戸の下町の板塀に貼られているムーヴィのビラ絵に、展覧会場に並ぶどんな制作にもみとめられない美を発見する。(稲垣, 2005b, pp.134-135)

引用した「タッチとダッシュ」は、足穂の複製愛好を、もつともまとまった形で述べた作品と言えるだろう。本物より複製が優れている点は、「タッチ」が払拭されているからだと言えよう。足穂は言う。タッチという、芸術家個人に属する刻印を足穂は嫌っているのだ。ある美的な構成物を、個人に還元するロマン主義は、未開人の工芸品に対する態度と根本的に違っている。未開人は多くの意匠を持っているが、著作権を気にすることはない。どの意匠も部族の共有財産であり、誰が最初に思いついたか、など問題ではない。意匠は彼らの身の回りにある自然物、植物や動物などをモデルにしており、呪物としての役割を持つ。呪物であるということは、メタファーで結ばれた世界の連関の中にあるということである。しばしば部族の印となる意匠は繰り返し複製され、世代を超えて、また個人を超えて共有され、配布され続ける。この時、その意匠は、話し言葉がそうであるように、部族社会の中で生きて機能しているのだ。工芸品は個人の排他的な財産として独占されたり、ある特定の人物によって創造された、この世にただ一つのものであり、美術館に玉座を与えられて鎮座したりするようなものではなかった。

稲垣足穂の「タッチ」批判は、近代的な芸術観への批判となっている。芸術作品において重要なのは複製可能な部分、呪物としての機能を担う言語化（記号化）、抽象化された部分であって、それ以上のディティールは重要ではないのだ。言語（記号）は人間を特徴付けるものであり、人工の極地であり、かつ自閉

と対極にあるものである。彼は、芸術という人間の営みは、言語活動に属するべきものであると主張しているのだ。「本物」の意義はまた別にあるし、その意義を認めることは、複製の価値を損なうことにもならないのである。

## 7. 複製の呪術的機能とアウラ

複製というトピックについては、ウォルター・ベンヤミンによる「複製技術時代の芸術作品」が有名である。茂田真理子もベンヤミンについて触れている。

この中で彼は複製芸術の持つ社会的な機能とそれによってもたらされる変革について透徹した論考を行いながらも「複製であること」自体については、論究を避けているように思われる。ベンヤミンは芸術作品を価値づけてきた「一回性の表出」、言い換えれば「アウラ」が複製には失われると述べているのだが、その意義については正とも負とも、自分の立場を明確にしているとはいいがたい。複製によって芸術にもたらされた変革を避けがたいものとしながらも、そしてそれを歓迎しようとする身ぶりにもかかわらず、彼は「アウラ」に対するこだわりを棄て切れてはいなかったのではないかと考えられる。しかしベンヤミンの考察が現れるよりも先に、既に足穂はこの「アウラ」を軽々と乗り越えて複製自体に芸術的な価値を見出している。(茂田, 1997, p.153)

足穂が複製に価値を見出しているのは確かであるが、「芸術的な価値」という言葉の意味を我々はもう少し吟味する必要がある。そうでなければ、なぜベンヤミンが「アウラ」にこだわったのか理解することができないし、稲垣足穂とベンヤミンの違いも明確にはならない。さらに本稿冒頭で触れた「タルホ／未来派」に見られる単純な事実認定の誤りが、いかなるバイアスによって引き起こされるのかも、この吟味によってある程度推測できるかもしれない。まず、足穂の「タッチ」とベンヤミンの「アウラ」は同じものだろうか。

いったいアウラとは何か？時間と空間とが独特に纏れ合っただけでひとつになったものであって、どんなに近くにあってもはるかな、一回限りの現象である。ある夏の午後、ゆったりと憩いながら、地平に横たわる山脈なり、憩う者に影をなげかけてくる木の枝なりを、目で追うこと—これが、その山脈なり枝なりのアウラを、呼吸することにほかならない。(多木, 2000, p.144)

多木浩二は「ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読」の中で、アウラについて以下のように解説している。

ベンヤミンは複製芸術によって消滅する心的な現象を、包括的に

「アウラ」と呼ぶことになる。ここで私は「心的な現象」といったが、ベンヤミンは「アウラ」という言葉で、事物の権威、事物に伝えられている重みを総括したのである。従来 of 芸術作品にそなわる、ある雰囲気である。...多くの人はベンヤミンが多少とも曖昧にしたこともあって「アウラ」を対象に備わる性質のように受け取っている。「アウラ」とは、芸術が芸術として存在していることの謎のようなもので、その限りでは対象から発散するともいえる。しかし、アウラを感じるかどうかは社会的な条件に依存するから、われわれが集団内で芸術に抱く信念というほうが妥当である。ここではむしろわれわれが芸術文化にたいして抱く一種の共同幻想としておこう。(多木, 2000, pp.46-47)

「タッチ」は対象に残された個人の痕跡である。もし、「アウラ」と「タッチ」が同じケースがあるとすれば、個人が権威を持ち、社会において重みを持っているケースに限られる。すなわち、近代社会においてのみ、「タッチ」と「アウラ」は重なり合う。基本的な概念を区別する必要はあるが、ベンヤミンの「アウラ」は、やはり「タッチ」と同じである。なぜなら、ベンヤミンは近代社会について語っているからである。彼は複製芸術が「アウラ」を持たないという。複製芸術は、近代社会においては権威を与えられない。近代社会は個人という一つの存在に、権威を還元しようとする。近代において、アウラの根拠とされるのは、タッチである。ベンヤミンが複製芸術にアウラを感じないのは、彼が近代の価値観で複製芸術を見ているからなのだ。

「ダッシュ」という記号化された部分を重視するということから、稲垣足穂にとって、芸術的価値とは、言語として生きて機能することにあると推測できる。一つの単語は、繰り返し無限に再生産されてはじめて価値がある。未開社会において、ある意匠は再生産されることによって呪物としての機能を保ち続ける。神話や昔話も同様である。それらは近代小説と全く異なる。彼らは作者など意識せずに、物語を語り伝えていく。神話は繰り返し語られてこそ意味がある。未開社会では、結婚、成人のイニシエーションなどを通して、人々は個性的に生きることよりも、一つの類型として生きることに意義と誇りを見出す。

...核心とは、作品の真正性だ。ある事物の真正性は、その事物において根源から伝えられうるものの総体であって、それが物質的に存続していること、それが歴史の証人となっていることなどを含む。  
...こうして揺らぐものこそ、事物の権威、事物に伝えられている重みに他ならない。(多木, 2000, p.140)

「真正性」は、「伝えられうるもの」であるとベンヤミンは言う。では、「伝えるもの」、すなわち、伝達を担うものは何なのだろうか。権威が社会に認められるためには「伝えられるもの」だけでは不十分である。ベンヤミンの難解さは、この点の考察が抜けているためである。稲垣足穂は、「ダッシュ」という

概念によって、この欠けた部分を補い、「真正性」と複製の関係をより明確にすることに成功している。この点を以下に図式化してみよう。

美術館に一枚きりの絵画が、近代において権威を持つのは、複製の恩恵を被っていると考えることができる。あるオリジナルの権威は、本物であることを保証する鑑定書や専門家の言説によっている。その絵画の個人性は、言語によって流布されて、権威という共同幻想を作り出す。絵画を見た人が、その素晴らしさを伝える言葉は、その絵画の情報化である。美術館のカタログは、本物がその美術館に展示されていることを社会にアピールして、情報を社会で共有する手段である。それらの情報を社会が認知することで権威、すなわちアウラが生じる。本物に権威を与える言説も、カタログのようなはっきりした複製物も、オリジナルが記号化、情報化された姿である。複製の存在自体がオリジナルの存在を示唆する。複製は本物の存在証明として流通するのだ。アウラの伝達を担うのは複製である。複製はアウラの実体部分であり、共同幻想を広める媒体である。アウラが成立するために必要不可欠なパーツなのだ。本物と複製は切り離すことはできない。これを切り離す近代の視点が問題なのだ。「アウラ」を本物に還元して、アウラの実体である複製を前にして、「複製のアウラとは何か」と問うことが、そもそも誤った設問である。

## 8. 結論

近代において複製は、本物ではない、という理由で無価値なもののみみなされるが、この価値付けは近代の自我偏重の産物である。逆に、もし誰かが、複製は本物より価値があると結論付けるならば、同じ枠組みを逆転させただけである。マリネッティもベンヤミンも、二項対立あるいは二律背反の枠組みにとらわれている。マリネッティとは逆に、反近代文明の立場を取ったダンセイニも同様だ。茂田真理子の「タルホ／未来派」や先行する多くの批評は、足穂が人工物や模造品を自然物の上に置いていると主張してきたが、やはり近代のパースペクティブに縛られたがゆえの誤解である。複製をとらえる枠組みは二項対立の一つだけではない。呪術社会では、本物と複製＝呪物が、お互い独自性を保ちながら、言い換えると間に差異を挟んで「本物－差異－複製」という三位一体で機能していた。この三位一体の枠組みに置いて複製を見ると、本物と複製にはそれぞれ違った役割があり、価値の上下を問うのが難しいと分かる。呪術においては、呪術師や呪物は、神に命じる力を発揮する。単純に神が勝るとは言えない。呪物に期待される機能において比較すれば、呪物が神に勝るのは当然である。これを見て、神の権威を否定していると考えるのが近代人なのだ。稲垣足穂が「模型」「複製」「まがいもの」の独自の意義を賛美しているのを根拠に、人工物の自然に対する優越が足穂の信条だと考えてしまうのも同様のバイアスゆえである。

近代人が見失った複製の呪物としての機能は、今日でも生きている。稲垣足穂は、作品中でそれを前景化している点でユニークなのだ。二項対立の枠組みに縛られている限り見えてこない側面こそ注目されるべきだと思われる。

## 参考文献

- Aramata, H. (1995). *Kūsō bungaku sen ichiya* [Thousand-nights of the fantasy literature]. Tokyo: Kōsaku sha—editorial corporation for human becoming.
- Barthes, R. (1968). *Elements of semiology* [Electronic version]. Retrieved July 13, 2009, Retrieved July 13, 2009, from Marxists Internet Archive Library Web site: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/barthes.htm> (Original work Published 1964)
- Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of its technological reproducibility—second version (E. Jephcott, R. Livingstone, & H. Eiland, et al. Trans.). In M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin (Eds.), *The Work of Art in The Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. (pp.19-55). The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, MA: (Original work Published 1936)
- Cuddon, J. A. (1999). *The penguin dictionary of literary terms and literary theory* (4th ed., C.E. Preston, Rev.). London: Penguin Books.
- Descartes, R. (2007). *Discourse on the method of rightly conducting the reason, and seeking the truth in the sciences* [Electronic version]. Retrieved July 15, 2009, from The University of Adelaide Library, eBooks@Adelaide Web site: <http://ebooks.adelaide.edu.au/d/descartes/rene/d44dm/> (Original work published 1637)
- Frazer, J. G. (1996). *The golden bough*. New York: Touchstone. (Original work published 1922)
- Inagaki, T. (2005a). *Issen ichibyō monogatari* [One thousand and one-second stories]. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection Vol.1. Issen ichibyō monogatari* [One thousand and one-second stories] (pp.9-62). Tokyo: Chikuma shobō.

- Inagaki, T. (2005b). *Touch to dash* [Touch and prime]. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection Vol.1. Issen ichibyō monogatari* [One thousand and one-second stories] (pp.133-147). Tokyo: Chikuma shobō.
- Inagaki, T. (2005c). *Kōbaku kibun* [A strange story in the yellow desert]. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection Vol.2. Vita machinicalis. Vol.1.* (pp.9-46). Tokyo: Chikuma shobō.
- Inagaki, T. (2005d). *Farman*. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection Vol.3. Vita machinicalis. Vol.2.* (pp.213-224). Tokyo: Chikuma shobō.
- Inagaki, T. (2005e). “*Vita machinicalis*” *chūkai* [The commentary on “*Vita machinicalis*”]. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection Vol.3. Vita machinicalis. Vol.2.* (pp.225-323). Tokyo: Chikuma shobō.
- Inagaki, T. (2005f). *Wright kyōdai ni hajimaru* [The Wright brothers began it]. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection. Vol.7. Wright kyōdai ni hajimaru* [The Wright brothers began it]. (pp.7-291). Tokyo: Chikuma shobō.
- Inagaki, T. (2005g). *Sora no bi to geijutsu ni tsuite* [About the sky, beauty, and art]. In S. Hagiwara (Series Ed.), *Inagaki Taruho collection. Vol.7. Wright kyōdai ni hajimaru* [The Wright brothers began it]. (pp.362-377). Tokyo: Chikuma-shobō.
- Joshi, S. T. (1995). *Lord Dunsany—master of the Anglo-Irish imagination*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Marinetti, F. T. (2006a). Second futurist proclamation—Let’s kill off the moonlight (D. Thompson, Trans.). In G. Berghaus (Ed.), *F. T. Marinetti: critical writing*. (pp.22-31). New York: Farrar, Straus and Giroux. (Original work Published 1909)
- Marinetti, F. T. (2006b). In this futurist year (D. Thompson, Trans.). In G. Berghaus (Ed.), *F. T. Marinetti: critical writing*. (pp.231-235). New York: Farrar, Straus and Giroux. (Original work Published 1914)
- Marinetti, F. T. (2006c). The meaning of war for futurism: Interview with L’*avvenire* (D. Thompson, Trans.). In G. Berghaus (Ed.), *F. T. Marinetti: critical writing*. (pp.238-246). New York: Farrar, Straus and Giroux. (Original work Published 1914)
- Shigeta, M. (1997). *Taruho/Miraiha* [Taruho/Futurism]. Tokyo: Kawade shobō shinsya.
- Taki, K. (2000). *Benjamin no “Fukusei gijutsu jidai no geijutsu sakuhin” seidoku* [The perusal of Benjamin’s “The work of art in the age of its technological reproducibility”]. Tokyo: Iwanami shoten.