

アンドレ・ブルトンとバンジャマン・ペレ

—— 窓のデカルコマニー ——

藤 本 恭 比 古*

アンドレ・ブルトン率いるシュルレアリスム・グループが 1930 年代に機関紙として依拠していた美術雑誌『ミノトール』誌の、1936 年 6 月に上梓された第 8 号には、「あらかじめ対象を想定しないデカルコマニーについて（欲望のデカルコマニー）」¹⁾と題された文章が掲載されている。それはカナリア諸島出身のシュルレアリスム画家、オスカル・ドミンゲスが考案したシュルレアリスムの技法、デカルコマニーについて、ブルトンが画家を讃えながら、解説を加えた論考である。

そしてそれには、じっさいにデカルコマニーの技法を用いて制作された作品のうち十点を写した同数の写真と、それらに添えられたキャプション、というにはあまりに長過ぎる説明文が付されている。後者は実は、シュルレアリスム詩人、バンジャマン・ペレが仲間のシュルレアリストたちのデカルコマニー作品をひとつひとつ凝視した上で、想像のおもむくままに書き留めたと思しい冒険譚めいた一篇の話（コント）である。

もっとも、ペレ自身は、このデカルコマニーの制作には参加していないらしい。参加したシュルレアリスム画家マルセル・ジャンの回想によれば、1935 年当時、オスカル・ドミンゲスは、彼の隣のアパルトマンに住んでいた。そし

* 福岡大学人文学部教授

て、「ある春の日、アンドレ・ブルトンが、妻のジャクリーヌ・ランバ、オスカル・ドミンゲス、イヴ・タンギーそしてユニエといっしょに」、マルセル・ジャン宅を訪れ、「わたしたちが君に会いに来たのは、デカルコマニーの実験をするためです。私はデカルコマニーについて論考をひとつ、『ミノトール』誌に書くことができれば、と思っています」²⁾と告げたという。

デカルコマニー制作について、マルセル・ジャンは、次のような具体的な説明をおこなっている。「水に溶いた黒のグアッシュを大きな筆で白い紙の上に塗る。その上にもう一枚紙を置き、次いで二枚の紙を剥がす。すると、二つの互いに逆の画像が得られる。一方の画像ほうが他方よりも力強いので、それが画像の「ポジ」(陽画)になる。」

こうして、「その日の午後、われわれは、染みを作って過ごした」とマルセル・ジャンは語っている。その「染みを作る」という端的な表現は、デカルコマニーの特質をよく示しているように思われる。それでは、ブルトンは一体どのようにデカルコマニーを論じているのだろうか。



オスカル・ドミンゲスのデカルコマニーを論じるブルトンの本文を読んで、先ず気づくことは、その技法と、技法が生み出す効果の両方が論じられていることである。

にわかには不透明さを感じた森、それはジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの、シャルル六世の、ジル・ド・レーの時代へと私たちをつれもどす森であり、ついで、林間の空き地の大あざみを、山のなかのとある崇高な地点を、むきだしの肩を、泡と針を、洞窟のとほうもない城塞を、黒い湖を、荒野の鬼火を、メーテルランクやジャリの初期詩篇にかいまみられたもの

を、動く砂を、いつまでも両手のなかにある額を、ダイナマイトに撫でられた岩、撫でられていない岩を、人間の努力——表現や理解——のみごとなパロディーとなっている海底の植物界、深海の動物界といったものを、つぎつぎとさしだしてくる森だが、そんな森の典型としてこの三本の釣針（魚釣用の装備か？）をそなえた嘴のある怪物だけを見ればよいのだとしても、それをまた表面にうかびあがらせるとき、その爆発が、私たちをあざわらう哄笑の性格をおびてしまい、その複雑さ、その細密さ、その不安定さのゆえに造形的表現に挑戦するすべてのもの、ただの苔の茂みだけが問題であっても、その芸術的模倣をとりわけて退屈に、幼稚に見せてしまうだろうこれらのもの、「画家の（そして写真家の）絶望」という言葉の意味をそこまでひろげてしまいそうなこれらすべては、私たちの友人、オスカル・ドミンゲスとの最近の交流の結果として得られたもので、シュルレアリスムはそのなかに、万人のためのある新しい感動の源泉を見ることを悦びとする。³⁾

この冒頭の一節は、技法の効果を「森」の形象として表現し、デカルコマニーの技法を模倣芸術のそれに対置している。模倣芸術とは、「なんらかの対象の再現・描写を行うことによって成立する芸術」である。それに対して、デカルコマニーの技法は、「あらかじめ対象を想定しない」ことにある以上、「森」の形象とは、偶然にできた単なる「染み」にすぎない。にもかかわらず、ブルトンは、芸術的模倣に対するデカルコマニーの技法効果の優位（「ただの苔の茂みだけが問題であっても」）を強調するのである。

次いで、オスカル・ドミンゲスのおこなった技法上の二つの画期的な発見に触れる。

子供たちがインクをたらした紙片を折りたたんで、なにか動物や植物の

実在あるいは代入例になるような幻影を得ようとする遊びは昨日今日のものではないが、しかし、彼らにも期待できるような初歩的な技巧だけでは、この種の方法の可能性を汲みつくすにはまだほど遠い。とくに水で薄めていないインクを用いたのでは、「マチエール」（絵肌）にかかわる意外な驚きがすっかり失われてしまうし、せいぜい輪郭のデッサンていどしかあてにできない。それに一本の中心線を折って得られる左右対称図形のくりかえしも、単調さを生むだけである。⁴⁾

1) インク（グアッシュ）を水で薄めることによって、輪郭だけではなく、「マチエール（絵肌）にかかわる意外な驚き」が可能になる。2) 一枚の紙片を折りたたむだけでは、左右対称の単調な図像を得ることしかできない。オスカル・ドミンゲスは、二枚の紙片を重ねる方法を用いて、その効果をいっそう高める。それでは、技法上の効果とは何だろうか。

ヴィクトル・ユゴーの淡彩画のいくつかが、私たちの関心の方向にかなう系統だった探求を示しているように見える。それらを支配しているまったく機械的な構想には、明らかに類を見ない暗示の力が期待されるのである。だが、それらはまだ、ほとんどの場合、シナの影絵とか、雲の亡霊のたぐいでしかない。オスカル・ドミンゲスの発見こそは、理想的な解釈の場を手中にするためにしたがうべき方法にかかわるものだ。いまここに、アーサー・ラッカムの岩や柳が幼年期の終わりの私たちにおよぼしていた魅力が、もっとも純粋な状態でふたたび思いだされたのである。これは万人に手のとどくひとつの処方として、もういちど、「シュルレアリスムの魔術の秘訣」に加えられるべきものであり、次のように定式化することができる。⁵⁾

シュルレアリスムの先駆者として、しばしばブルトンによって言及されるヴィクトル・ユゴーであるが、このように造形表現の分野においても先駆者として認められている。ユゴーの「淡彩画」の手法は、シュルレアリスムの「系統だった探求」の方向と一致し、そのオートマティックで「機械的な構想」には、「類を見ない暗示の力」が期待されるというのである。ブルトンが冒頭の一節で強調しているデカルコマニーの優位は、この「暗示の力」に起因し、デカルコマニーの技法は、この「暗示の力」をより高める働きをしているといえる。

そして実際、ブルトンは「アーサー・ラッカム」の描く「岩や柳の魅力」を引き合いに出して、ドミンゲスの発見した技法をシュルレアリスムの系統だった探求の中に組み込み、「理想的な解釈の場を手中にするためにしたがるべき方法」として称揚している。従って、以上のことから、デカルコマニーの作品は「理想的な解釈の場」として何らかの解釈をおこなうことをわれわれに求めているといえるだろう。

『シュルレアリスム宣言』（1924）の中にすでに存在し、半分冗談にも見える「シュルレアリスム魔術の秘訣」は同時に、後年の著作『魔術的芸術』（1957）を予告しているようにも見える。それは「シュルレアリスム文章構成法、または下書きにして仕上げ」を筆頭に六項目から成る。こうして、その項目にまたひとつ「万人に手のとどく処方」として、「デカルコマニー」が付け加えられた感がある。以下が、その定式である。

世界そして他界のいちばん美しい風景にむけて思いのままに窓をひらくには

一本の幅広い刷毛を用いて、ところどころ薄めておいた黒いグアッシュを、一枚の白い光沢紙の表面にぬりひろげてから、ただちにもう一枚、同様の紙をそれにかぶせて、上から手の甲で適度におさえること。この二枚

目の紙を上端からおもむろにめくり、デカルコマニーをつくるというやりかたをするわけだが、もちろん、ほぼ完全に乾くまでのあいだ、また重ねてまためくるが必要になる場合もある。あなたの前にあらわれるのは、おそらくダ・ヴィンチの偏執狂的な壁とかわらないもののだとしても、だが、これこそは完成にいたったその壁なのである。たとえば少し遠ざかって眺め、そこに発見されるものの変化に応じて得られるイメージに題名をつければ、あなたはそれだけでじゅうぶんに、もっとも個人的かつもっとも有効なやりかたで自己を表現したのだと確信できるだろう。⁶⁾

問題は二つある。ひとつは「窓」の問題である。引用の冒頭の章句は、『シュルレアリスムと絵画』（1928）の次の一節に照応している。

「私にはひとつのタブローをひとつの窓として見る以外は不可能であり、まず関心があるのは、その窓が何に面しているのか、いいかえれば、私のいるところからの『眺めは美しい』のかどうか、を知ることなのだ。そしてなによりも、私の前に見わたすかぎりひろがっているものが好きなのだ。私はある任意の人物、風景、海景の枠の中で、広大なスペクタクルをたのしむ」⁷⁾。

要するに、デカルコマニーのイメージも、ひとつの窓であり、その窓は世界そして他界のいちばん美しい風景にむけて開かれる、という。ただ、ブルトンにあって造形作品の領野においては、窓は内部世界に面しているといえる。というのも、同じく『シュルレアリスムと絵画』（1928）で、ブルトンは、「純粹に内的なモデル」⁸⁾への準拠を提起しているからである。もっとも、その概念がブルトンによって明確にされるのは、1935年の『オブジェのシュルレアリ

スム的状况』においてである。

前編では、デカルコマニーに即して、「窓」とは何か、窓の機能を考える。その際、ブルトン以前に、絵画を窓に喩えた、十五世紀フィレンツェの建築家、レオン＝バチスタ・アルベルティの『絵画論』に照らし、ブルトンの窓について検討したい。

いまひとつは、欲望の問題である。ブルトンの論考に副題として付けられている「欲望のデカルコマニー」の「欲望」とは何か。ブルトンが『シュルレアリスム宣言』以来、鍵語として用いている「欲望」の解明が必要だろう。

ところで、デカルコマニーの暗示するさまざまなイメージをブルトンが集約していた「森」の形象が、定式の「ダ・ヴィンチの偏執狂的な壁」に包括されていることに注意したい。瀧口修造氏がこの章句を、「ダヴィンチのパラノイアックな壁のしみ」と訳し、原文にはない「しみ」を補って、理解を図るように、ダ・ヴィンチは、その『絵画論』の中で、偶然にできた壁のしみの数々から、凝視によって、風景をはじめとするさまざまな形象が浮かび上がってくることをブルトンとは逆に、否定的に教示している。近年、長谷川晶子氏によって、端的に「現存する壁から浮かび上がる形象を読み取る能力」は、「眼差しのオートマティスム」⁹⁾として、綿密な考証を経て明示されるに至っている。

こうして、デカルコマニーの制作と理論化の過程で取り上げられた「ダ・ヴィンチの偏執狂的な壁」は、同じ『ミノトール』誌第8号掲載の、「星の煌めく城」¹⁰⁾と題された論考の中で、さらにその理論的な展開がおこなわれ、客観的偶然の理論として完成される。ここでは、もはや「森」の形象ではなく、「不定形のもの」として今度は「雲」の形象が、「欲望」と関連して論じられている。

この着想をブルトンが得たのは1935年の4月末から5月にかけておこなったスペイン領カナリア諸島への旅行の際である。この時、テネリフェ島のサン

タ・クルスでおこなわれたシュルレアリスム展は、オスカル・ドミンゲスが仲介の労をとり、ブルトン、ペレ、ジャクリーヌ・ブルトンらシュルレアリストたちが現地のシュルレアリスムの詩人や画家たちとともに開催したものである。行動をとともにした盟友バンジャマン・ペレは、ブルトンの客観的偶然の理論の生成を目の当りにする。実際にペレ自身も後年「人生の諸問題の解決」(「宣言」)のために、図らずもブルトンの理論の適用をおこなうことになる。その経験をもとに組み立てた彼の論考「発言はペレ」(1942)は、ブルトンの理論を補強し、かつ補完している。デカルコマニーを軸に後編で検討したい。



「窓」と、その機能

1. 理想的な解釈の場

バンジャマン・ペレは、デカルコマニーによって得られた「窓」から見える美しい風景、すなわち「理想的な解釈の場」に解釈を加えた初めての詩人である。彼はその解釈をコントの形式でおこなった。じっさい、ブルトンは解釈について次のように述べている。

たとえば(デカルコマニーの作品を)少し遠ざかって眺め、そこに発見されるものの変化に応じて得られるイメージに題名をつければ、あなたはそれだけでじゅうぶんに、もっとも個人的かつもっとも有効なやりかたで自己を表現したのだと確信できるだろう。

本文冒頭の「森」のイメージは、「不定形のもの」という表現に集約することができる。不定形のを名づける行為が、解釈である。ところで、「ミノートル」誌に掲載されている十作品のうち一番初めのイヴ・タンギーの作品（図1）には、「題名」は付けられていない。また、「阿々土」誌（1936年12月）に掲載された瀧口修造氏による翻訳、ブルトンの「対象の予想されないデカルコマニイについて（欲望のデカルコマニイ）」¹¹には同作品のみが添えられており、同様に「題名」は見当たらない。

しかしながら、ブルトンが本文冒頭で述べている難解なイメージ、「三本の釣針（魚釣用の装備か？）をそなえた嘴のある怪物」は、ブルトンの解釈の所産であり、この写真の風景の中に潜んでいるのではないか、と思われる。それこそ、「そこに発見されるものの変化に応じて得られるイメージ」であり、まさしくブルトンがそれにつけた「題名」であるといえるだろう。



図1

一方、バンジャマン・ペレは、この風景を次のように解釈している。

(9)

私は洪水にさらわれた一本の樹木のように威厳にみち、どこかの浜辺で仰向けに浮身をしていた。それとも溺れていたのか。もうわからない。溺れていたはずだった。そして、私の影法師は、大人しく私の側にいて、平然と腹藏なく私を真似ていた。生活は平穩無事、私は両脚の釣り針で向こう見ずな魚たちをひっきりなしに釣っていた。¹²⁾

1) 海辺の風景：水面を仰向けに浮遊しながら、両脚の「釣り針」で釣をしていると述べられている語り手の「私」は、枠内の左手にその頭部らしきものが見えている人間だろう。穏やかな風景に見えるが、語り手の独白によれば、「私」は、実は溺れていたということだ。水面に映った「私」の似姿だろうか、「影法師」もいるらしい。重要なのは、ブルトンとペレの両方に共通して見えている「釣り針」である。ブルトンのいう「三本の釣り針をそなえた嘴のある怪物」は、ペレの「両脚の釣り針で向こう見ずな魚たちをひっきりなしに釣っていた」「私」に対応しているのではないか。

次にペレの解釈は、右手の形象、「鹿」に移る。

どうしたことが波間から、鹿が一頭あらわれた。猟犬の群れに追跡されてもいない。この鹿、泳ぎが速かった。時折ふりかえっては、私を見る。私は距離をおき、鹿についていかずにはいられなかった。それほど鹿の突然の出現は、私を驚かせていたのだった。¹³⁾

2) 鹿の出現：突然現れた一頭の泳ぐ鹿に驚き、「私」は、わけもなく衝動的に鹿を追跡する。ペレの解釈に従えば、風景の枠内の左手から右手への視線の移動は、時間経過を含み、振り返る鹿の姿は物語の展開の結果を示していることになる。

2. 風景から物語へ

次のマルセル・ジャンによるデカルコマニーの図像（図2）は、語り手である「私」が空中から森林を俯瞰した風景として解釈される。

ところが、本日の夏の午後の酷い暑さが、この海の一角をたちまち干上がらせた。その一角で私はのんびり寛いでいたのだったが、そのため、溺れていた私は、そよ風に運ばれた、もっと活発な雲の状態に移行せねばならなかった。鹿は私の仲間の雲たちの間に姿を消していた。実をいうと、私よりずっと硬く濃密で独得の動きをそなえた雲たちに私は違和感があった。そう、本当に私は進むことができていたので、やがて、いくつかの広い道で切断された森林の上を通過しながら、雲を体験できた。私は地上に降り立った。私は瞑想する散歩者になって、森に筋目をつけている道を上っていった。¹⁴⁾

3) 「私」の、水から大気への移行：暑さのため、水が水蒸気になって空に上昇し、雲となるように、「私」は雲状のものに変身する。

4) 空中から地上へ：「私」は雲になって、森林の上を通過した後、地上に降り立ち、夢見心地で、森の道を進む。

初めの二枚のイメージ写真は、以上のように語られている。ペレの語りは、「私」はある任意の人物、風景、海景の枠の中で、広大なスペクタクルをたのしむ」というブルトンの言葉どおりにおこなわれていることがわかる。

おそらく数多くのデカルコマニーの作品の中から選択され撮影されたと思われる十枚の写真は、ペレの物語の挿絵として役立ち、一篇のコントを成立させている。その題名は、昼でも夜でもない時間帯を意味する、「Entre Chien et Loup

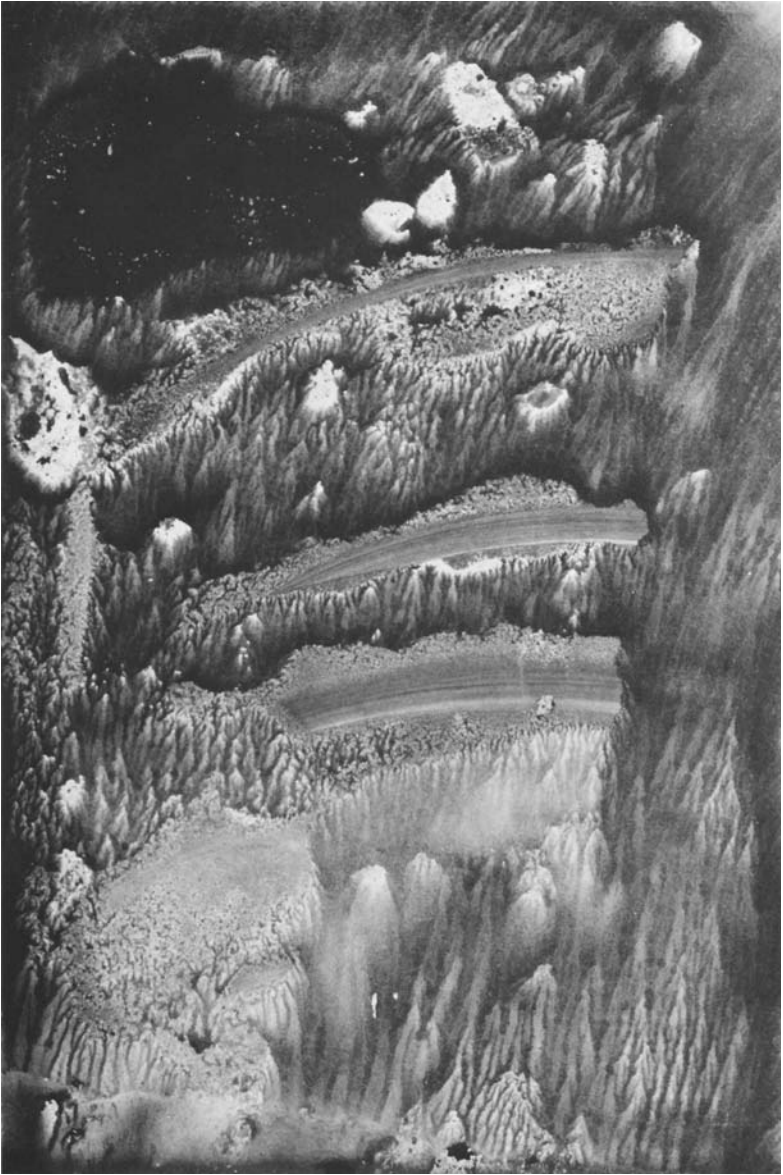


图 2

(12)

（かわたれ時/たそがれ時）」¹⁵⁾である（ただ、そのタイトルは、目次にのみ記され、本文には見当たらないが）。

このように見てくると、二つのデカルコマニーの風景は、窓枠の中で物語を形成し、動的な性格を帯びているように思われる。それは、幾つものイメージを互いに突き合わせることで、バンジャマン・ペレの精神の目が捉えた奇想天外な物語であるといえる。それも、ペレの内部世界がデカルコマニーの不定形の図像に投影され、そこから物語が生まれ出されるような仕方によって、である。

上の二つの図像から、われわれは決してペレが紡ぎだしたような物語を思いつくことはないだろう。それでいて、われわれは、雲を眺めるハムレットが、雲の形から動物の名を次々と口にするたびに、ハムレットに同意するポローニアスよろしく、ペレの名づけたものを抵抗なく受け入れてしまうのではないか。どう見ても非具象としか見えない図像（図2）が、ペレの解釈によって、瞬間に、具象的な（航空写真と見紛うばかりの？）空中から森林を俯瞰した風景へと一変する。その瞬間に立ち会った読者は、雲と化し森林の上をゆっくりと浮遊してゆく「語り手」の物語に思わず引き込まれてしまうにちがいない。

3. 枠としての「窓」の機能

絵画を窓と見なしたのは、ブルトンが初めてではない。十五世紀フィレンツェの詩人、建築家、人文学者のレオン＝バチスタ・アルベルティは、その著『絵画論』（1436）において、夙に次のように述べている。

私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角の枠を引く。これを、私は描こうとするものを、通して見るための開いた窓とみなそう。¹⁶⁾（『絵画論』、p.26、中央公論美術出版社）

その仏訳の対応箇所は次の一節である。¹⁷⁾

D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée. (La Peinture, I, 19, Seuil, p.83)

先ず初めに私は描くべき画面に好きなだけの大きさの四辺形を描く。それは私にとって本当に開かれた窓のようなもので、そこから描かれた物語が眺められることだろう。

ラテン語から仏訳された『絵画論』の本文を校訂したトマ・ゴルセンヌとベルトラン・プレヴォは、同書の用語解説「窓 Finestra」の項目の中で、上の有名な一節を引用して、「アルベルティの窓は世界に向けて開いていない」と、刺激的な指摘をしている。

その解説によれば、窓は開かれているが、閉域をなしている。第一に、窓は窓ガラスではなく、閉じている枠である。だから、窓枠を通して見るのではなく、窓枠から見るのだという。次いで、窓は世界に面しているのではなく、ヒストリアに面しているという。

それでは、ヒストリア（羅典語 Historia）とは何か？それは説明的な定義こそされていないが、『絵画論』の基本概念であり、著作全体の中に含まれ機能している。「偉大な絵画作品とは、ヒストリア（仏語 histoire）（歴史/物語）を表象・再現するものである」という。

イタリア・ルネサンスを専門とする卓越した美術史家、ダニエル・アラスは、同書の校訂作業でも指導的役割を担っていたということだが、「受胎告知」の絵画に即して、上の一節を明快に説明している。

遠近法がフレーミングを想定していることを忘れてはなりません。遠近法は消失点と線だけではないのです。アルベルティによれば、消失点や線や水平線を決める前に、最初にするべき操作は、四角い枠を切り取ることです。絵に描く場所を決定するのは、窓のように切り取られた枠ですが、それは世界に向けて開かれた窓ではありません。アルベルティは決してそんなことは言っていません。それはそこから人々が物語を眺めることが出来る窓であって、世界を見る窓ではありません。それは非常に明確で、私はこのことにとってもこだわっています。つまり枠は、絵画の自立性を決定するのです。人々は単なる「まなざし」(regard) から「凝視」(contemplation) へ移行します。遠近法が構築されるのは、この枠の中です。¹⁸⁾

ここでは、アルベルティの窓の概念の説明だけでなく、枠としての窓の機能が遠近法（投影図法）との関連で明確に述べられている。枠は、絵画の自立性を決定し、絵画を見る者に「単なる眼差しから凝視への移行」を可能にするというのである。

ところで、ブルトンがデカルコマニーの定式の冒頭に「世界そして他界のいちばん美しい風景にむけて思いのままに窓をひらくには」と書き付けた時、この風景とは、いうまでもなく、デカルコマニーの不定形の図像に他ならない。アルベルティの窓がそこからヒストリアを凝視する窓であるように、ブルトンの窓もそこから不定形の図像を凝視する窓である。不定形の図像は、アルベルティのヒストリアにも似た機能の仕方をしているといえるだろう。

ダニエル・アラスの所説を要約すれば、「受胎告知」の絵画は、十五世紀という遠近法が開発された時代に固有の問題系を孕んでいる。「受胎告知」は、無限が有限のなかに、測定不可能なものが尺度のなかに、形象化できないものが形象のなかにやってくる瞬間を描いているという。すなわち、遠近法は、有限、測定可能な尺度、形象可能に属しているのに対して、「受肉」は無限、測定不

可能、形象不可能に属し、旧約聖書のモーセの「律法」の時代からキリストの「恩寵」の時代への移行を意味している。天使が聖母マリアに挨拶をしにくるという目に見える物語の中に、「受肉」というキリスト教の神秘が潜んでいる。それを「窓」の四角の枠から、「物語画すなわち^{ヒストリア}絵画のコンポジション」を凝視することによって見出すことができるという。そして実際、ダニエル・アラスは、絵画の細部から、形象化された「受肉」の神秘、三位一体を遠近法との関連によって見事に解明するに至るのである。

一方、遠近法で綿密に描かれた物語画「ヒストリア」とは異なり、デカルコマニーの不定形の図像は、偶然に生じた単なるインクの染みにすぎないにもかかわらず、凝視によって、未知の形象が浮かび上がってくる背景として役立っている。未知の形象の物語性は前節で見たとおりである。

4. 凝視すること

ここで、ダニエル・アラスが鍵語として用いている「凝視する」について見ておきたい。この語の分析から、凝視の対象は空と大地と絵画の聖なる空間であること、そして十五世紀のユマニストたちには二十世紀のシュルレアリストたちと同様、絵画は現実のコピーではないと考える共通点があることなどがわかる。

この「凝視する」(contempler)という言葉はつねに私を魅惑してきました。それはとても論理的なのです。なぜなら、contempler のなかには temple があるからです。ラテン語において、人々がじっと眺めていた「テンプルム」templum とは、ローマの占い師たちが空に棒で描く正方形または長方形のことで、彼らはそこをどんなふうに鷲が通るかを見ようと待ち構えたのです。そして鷲が飛ぶ方向やその数や速度を見て、占い師はそれ

らの兆候が表していることをかくかくしかじかと解釈することができたのです。「ある領域を定める」というこの概念は、最初はこのような空に描かれる「テンブルム」を表し、次には地面の上に聖なる場所を定める「テンブルム（神殿）」となり、それから絵画においては、そこからコンポジションを眺めるための絵画の「テンブルム」を決定するアルベルティの四角形となります。したがってそれは、現実とはまったく別のものなのです。アルベルティの言葉やフラ・アンジェリコの実践が示しているように、十五世紀の人々は、この概念を完全に意識していたと思います。彼らにとって絵画とは、現実のコピーではありません。十五世紀にはレアリズムはないのです。そうではなくて、彼らにとって絵画とは、そこでコンポジションを見つめ、絵画が言ったり思考したりしていることを凝視する「テンブルム」を創造することだったのです。¹⁹⁾

十五世紀を二十世紀に置き換えてみよう。二十世紀のシュルレアリストたちにとっても、シュルレアリスムの絵画とは、そこでコンポジションを見つめ、形象によって絵画が言ったり思考したりしていることを凝視する「テンブルム」を創造することだった、と言えないこともないだろう。ただ、デカルコマニーは偶然に生じたインクの染みである以上、宗教画やミロの絵画のような仕方、形象による語りや思考をおこなうことはありえない。とはいえ、デカルコマニーの偶然に生じたインクの染みは、未知の形象をかたどり、やがてそれが既知のものに還元されてゆくこともあれば、あるいはまた、もとの不定形にもどることもあるだろう。さらに、あらたな形象の結合を生むこともあるかもしれない。アンドレ・ブルトンの窓は、そこからそうした形象の変化を凝視する「テンブルム」だということもできるだろう。しかも、ダニエル・アラスガラテン語の語源にまでさかのぼって取り出してきた「テンブルム」という概念が、古代ローマの鳥占いの境界、神殿、そして宗教画といった聖なる空間と結

びついていることは興味深い。

ブルトンは、アルベルティのように、枠としての窓の機能に直接的には言及しなかった。しかし、窓の代わりに「スクリーン」を用いることによって、その枠としての機能を発揮させることに成功していることを記し、前編を閉じた。

イマージュの新たな結合には、それが生成するためのスクリーンを、なんらかの特殊な背景から、具体的には、漆喰が剥げた壁や、雲や、その他何かの背景から借りてくるといふ、似かよった点がある。²⁰⁾ (強調は筆者)

(2016年3月)

注

- 1) André Breton : D' une Décalcomanie sans objets préconçu (Décalcomanie du Désir) in MINOTAURE N 8, 1936, p.18, Editions ALBERT SKIRA, réédition 1981.
- 2) Marcel Jean : Au galop dans le vent, Jean-Pierre de Monza, 1991, p.46, cité de Alba Romano Pace : Jacqueline Lamba, peintre rebelle muse de l'Amour fou, Gallimard, 2010, pp.58-61.
- 3) André Breton : D' une Décalcomanie sans objets préconçu (Décalcomanie du Désir) in MINOTAURE N°8, 1936, p.18, repris dans Le Surréalisme et la Peinture, Gallimard, p.4.

アンドレ・ブルトン「オスカル・ドミンゲス あらかじめ対象を想定しないデカルコマニーについて (欲望のデカルコマニーについて)」『シュルレアリスムと絵画』、人文書院、巖谷國士訳、所収、158-159頁 初出とデカルコマニーの写真に

異同あり。

- 4) Ibid. 同掲書 158-159 頁。
- 5) Ibid. 同掲書 159 頁。
- 6) Ibid. 同掲書 159 頁。
- 7) Ibid. 同掲書 159-160 頁。
- 8) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, p.4.
 アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』人文書院、巖谷國士訳、所収、18-19 頁。
- 9) 長谷川晶子「眼差しのオートマティスム—1920年代のアンドレ・ブルトンの文学論・美術論における<狂気>」、『狂気のディスクルス』夏目書房、所収、77-105 頁。
- 10) *Le Château Étoilé*, in *MINOTAURE* N°8, 1936, pp.25-39, Editions ALBERT SKIRA, réédition 1981.
 André Breton : *L'Amour fou*, O.C. t. II, p.753.
 アンドレ・ブルトン『狂気的愛』、光文社、海老坂武訳、147 頁。
- 11) 瀧口修造訳「対象の予想されないデカルコマニイについて」（アンドレ・ブルトン）、『コレクション瀧口修造 11 戦前・戦中篇 1 1926-1936』みすず書房、所収 541-542 頁。
- 12) Benjamin Péret : *Entre Chien et Loup* illustration par Jacqueline Breton, Oscar Dominguez, Georges Hugnet, Marcel Jean, Yves Tanguy in *MINOTAURE* N°8, 1936, p.19 (拙訳)

Benjamin Péret : Œuvre complètes Tome 7, José Corti, Paris. p.37. 全集は本文のみ。デカルコマニーの写真は掲載されていない。

13) Ibid. (拙訳)

14) Ibid., pp.20-21 (拙訳)

15) 注 12) 参照。

16) アルベルティ『絵画論』、三輪福松訳、26 頁、中央公論美術出版。

17) Leon Battista Alberti : La Peinture, I, 19, p.83.

Édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Seuil, 2004. pp.322-323.

18) Daniel Arasse : Histoires de peintures, folio essais, pp.97-98.

ダニエル・アラス「モナリザの秘密 (邦題)」、白水社、吉田紀子訳、64 頁。

19) Ibid., pp.97-98. 同掲書、74-75 頁。

20) アンドレ・ブルトン『狂気の愛』、光文社、海老坂武訳、179 頁、一部訳文を変更。

André Breton : L'Amour fou, O.C. t. II, p.753.

Le Château Étoilé, in MINOTAURE N° 8, 1936, p.33, Editions ALBERT SKIRA, réédition 1981.