

シュルレアリスム美学と一般美学⁽¹⁾

ドミニク・シャトー 著
北山研二 訳

アーティストたちの再編成は、19世紀末から何度も繰り返されてきましたが、それを特徴付ける方法はさまざまです。それらに関して言うならば、思想的流れ、エコール（学派）や時代などの古典的な一般概念よりはむしろ、運動という一般概念の方が使われてきました。たとえば、印象派運動、シュルレアリスム運動、アヴァンギャルド運動等々です。とくに絵画的抽象に関して言えば、より多く語られてきたのはおそらく、運動に関してよりは新しい言語〔表現法〕の登場の方です。どうやら、抽象は、絵画の新バージョンであるという価値に対して補足的な価値をもつようです。つまり、抽象は絵画そのもの、あるいはもっとよく言えば、とりわけメイヤー・シャピロ [1904-1996] が書いているように、絵画的性そのもののようです。こうした判断によってよく分かることは、ある特殊美学という着想、この場合は抽象の美学が一般美学と対峙するということなのです。こうした対峙は、次のような問いとして定式化できます。一般美学に対する抽象の価値とは何か、あるいは、抽象美学は一般美学に何をもたらすのか、と。

私は次のような仮説を提案します。つまり、シュルレアリスムは、そのパオニアたちや指導者たち、その宣言や作品類、スローガンや論争によって、芸術運動になってからは、人間的想像界の探究を本質的に目指す新しい言語〔表現法〕の大原則を導入してからは、美学的にそして一般的に一つの**横断的文化**と見なされるべきだという仮説です。私は、文化という言葉をもつ2つの意味で用いています。ドイツ語では、2つの語で、それらを使い分けています。*Kultur* クルトウーアつまり伝承、文明そして *Bildung* ビルドウングつまり形成、教育です [以後、文化を両義的に用いる]。シュルレアリスムの伝承とは、世界との関係におけるある種の精神状態の伝承のことであり、そうした精神状態は、変化に富んでいるため時には対立するそんなさまざまな経験のおか

げで、グローバルな世界の中心で循環する表象群のなかに、徐々にではあるが積極的に、インストールされて「はめ込まれて」きたのです。シュルレアリスムとは、横断的文化のことなのです。なぜなら、シュルレアリスムは決まった場所を持たずに、世界を横断し、世界に対して想像力の自由への愛好を認めさせているからです。

1.

こうしたグローバル化した横断性に関しては、シュルレアリスムの懐古的拡大解釈から始めることで、シュルレアリスムの拡大解釈の多様な側面をもちろん引き合いに出せます。いったい、本来の時代以前のシュルレアリスムのことを言うとはどういうことなのでしょう！ 当然のことながら、ヒエロニムス・ボス [1450-1516] のような画家に言及しないではいられません。懐古的にいろんなことをつぎつぎと関連づけることには用心しなければいけません。そしてヒエロニムス・ボスつまりノートル・ダム宗教信心会の会員のことを性急にもシュルレアリスム文化陣営へと流し込むとなると、誤りになるでしょう（そんなことしたら、卓越した美術史家 [シャピロ?] の失笑を買うことになるでしょう）。ともあれ、たとえば《快樂の園》を採り上げましょう。これは、三連祭壇画 [3枚のパネルからなる祭壇画] でして、宗教的言及が見出せます（たとえば、『創世記』(2-23) によれば、アダムの体から出てきたイヴの表象がそうです）。そして文学的言及も見出せます（たとえば、オウィディウス [(BC43-AC17) 『恋愛術 (アルス・アマトリア)』、『変身物語』] から着想して、黄金時代の呼び出し、つまり天地創造以後の常春のあの神話がそうです）。それらの言及は、一見したところでは、シュルレアリスムの言及や

偏愛からは遠く離れているように思えます。

さて、アンドレ・ブルトン [1896-1966] がボスを「完全なる幻視者」と名付けて、ついにはボスをブルトンの生きる時代の大多数のアーティスト以上に「体制転覆者」だと見なすに至ったことに驚いてしかるべきなのでしょう。アラン・ジュフロワ [1928-2015] は、アンドレ・ブルトンの友人で、彼とは仲違いしてその後仲直りしますが、またデュシャンの解釈者として有名ですが、そのアラン・ジュフロワが、次のような毒舌すなわち「ヒエロニムス・ボスが狂人だとしたら彼といっしょに狂人になるべきだし、『その狂気の、潜ったままの平泳ぎ』をすべきである』という毒舌をはいたことに驚いてしかるべきなのでしょう。最後には美術史家ハンス・ベルティンク [(1935-)。イメージ人類学] がごく最近彼の本『ヒエロニムス・ボス——《快樂の園》』でこう書いていることに驚いてしかるべきなのでしょう。つまり、「絵画言語 [表現法] の両義性がここでは、内容の謎を凌ぎ、そしてその自由の新空間をつまみ絵画言語 [表現法] の両義性がポエジーと同じ資格でアートになるそんな自由の新空間を、絵画に開いている」⁽²⁾と書いていることに驚いてしかるべきなのでしょう。

事実、それがオランダの画家の時代の文化的雰囲気の一側面なのです。そうした文化的雰囲気があったから、いわば、それに駆り立てられてこの画家は、両義的な表象 [絵画] を想像したのです。これを、シュルレアリスムが否定することはありえません。その宗教的雰囲気とは、神秘主義と型破りなことへの言及との混ぜ合わせからなる宗教的雰囲気のこととして、こうした混ぜ合わせのゆえに、宗教によって要請された規範の脇に、逸脱、過ち、背徳、洗聖、錬金術等々を出現させるようにおられたのです。ここで重要なことは、それは、一方では、動物、怪物あるいは混成「機械」によるさまざま

じい様相を見せてくれる連鎖的混合状態のことであり、他方では幻想的な雰囲気、つまり絵画が区別せずに風刺と道徳を結びつけるなかで、地獄と天国がそれら自体両義的で、交換可能なものとして現れような、そんな幻想的な雰囲気のことなのです。

2.

三連祭壇画の《快樂の園》を閉じてみましょう。それを閉じると、二連祭壇画になりますが、そのとき、天地創造の始まりの光によって照らされる空間の中に宙づりにされた地球が現れます。アーティスト・ボスは、聖書からインスピレーションを受けて、怪物（つまり、デカルトが現実的部分によって形成された非現実的な存在と言ったもの）を生み出すだけに留まらず、諸規則なぞものともしません。そうなれば、必然的にマグリットのことを考えざるをえません。少し前からポンピドゥー・センターがマグリットに大展示会を捧げているだけにますますマグリットのことを考えざるをえません。よく知られていることですが、マグリットはシュルレアリスムの両義的な代表者です——この主題については後ほど言及します。しかしながら、あの宙づりにされた地球とマグリットの宙づりされた奇妙なものとのあいだにアナロジー〔類推〕を見いださないではいられません。マグリットの宙づりされた奇妙なものとは、とりわけ、《ピレネー城》（上部にピレネー山脈の図像のあるもの）と《絵はがき》のことです。さらに正確に言うならば、ベルギーのシュルレアリスト・マグリットにおける球体の現前のことで、たとえば、《空間の声》における球体の現前のことでして、これは、《快樂の園》のたくさんの球体へとわれわれの関心を誘います（……）

たぶんこんなふうに、ボスとシュルレアリスムの関係を見るべきなのです。ボスがある先人であるかのように、ボスからシュルレアリスムへと行くべきではなくて、むしろ反対方向に、シュルレアリスムからボスへと行くことで、ボスとシュルレアリスムの関係を見出すべきなのです。どれほどシュルレアリスムがボスの作品のいくつかの側面を明らかにするのかを確認するために、です。私がすでに考察したものに加えて、とりわけサルヴァドール・ダリの象の鼻=チューバになりえたあれら音楽や動物のイメージのことが、さらにダリやエルンストに関してならば、混成的存在やその他の怪物の多様な変幻のことが、タンギーがおそらくその精髓を与えている風景のきわめて特殊なポエジー〔詩法〕のことが、もっとよく理解できるでしょう。これら以上に何が理解できるでしょうか。ハンス・ベルティンクに答えてもらいましょう。画家ボスは「その時代の夢という夢に立ち現れたかもしれないような集団的想像界を表象する自由」を得て、たとえば「決して存在しなかったユートピアの人類」を見てもらうために差し出すのです。

それこそが、ボスの文化〔教養〕に明らかにのしかかっている宗教的重しをはぎ取った解釈なのだと考えられます。しかしながら、宗教的力への政治的従属を欠いても、宗教的テーマ論の残像は確認できます。つまり、ボスのもう一つの三連祭壇画《聖アントワヌ〔アントニウス〕の誘惑》が、またダリやエルンストの同じテーマに沿った作品の尺度にしたがう、そんな想像的自由によって照らし出されます（……）二つの状況にアナロジーが生じるのは、宗教的文化が、つまりボスの場合は支配的信仰、シュルレアリストの場合は多かれ少なかれ非宗教的な=世俗的な文化的言及のことですが、いずれにあっても、その文化にまわりつく逸脱やデーモンに向き合わされているからなのです。

3.

「私が探究しているのは、神秘の表象ではなく、神秘を喚起する次元で結合された可視的世界のイメージなのです」⁽³⁾とマグリット言います。神秘という用語が完全に適切であるかどうかは私には分かりません。『上昇記号』*Signe ascendant* [1948/1968]においてアンドレ・ブルトン、アナロジー思考を擁護する弁論を展開し、論証的思考や神話的思考（ブルトンはこれを「神秘的」と名付けますが）から区別しています。論証的思考と向き合って、ブルトンは、こう断言します。「世界における唯一の**自明の事柄**とは、自然発生的な、超明晰な、尊大な関係によって要請されるのであり、その関係とは、いくつかの条件がそろろうと、あるものや他のものとの間に成り立つ関係であり、常識ならば、対決を思いとどまるよう仕向けるそんな関係なのだ」^(訳注1)と。アナロジー的、すなわち詩的思考の最初の基準とは、それゆえ、ブルトンによれば、事物の並置の次元に属しており、この並置がある種の論証的基盤という松葉杖〔支え〕を拒否し、意味作用の予想外の比較を生み出すのです。

作家ブルトンの第二の基準は、詩的思考と神秘的（あるいは神話学的）思考の間に境界線を引きます。つまり「詩的アナロジーが本質的に神秘的アナロジーとは異なるところは、詩的アナロジーが、可視的世界のつながりを横切りながらも、立ち現れようとしつつある不可視的宇宙をあらかじめ想定はしていないこと、そこなのである。（……）ほんとうのところ、詩的アナロジーは、神秘的アナロジーと同じように、見渡すかぎり枝分かれしていても、変わらぬ活力で全体をそっくり見渡せるそんな世界という考え方のために戦うのではあるが、詩的アナロジーの方はいかなる制約もなく、感覚的枠組みさらには官能枠組みのうちにとどまって、超自然的ものにのめり込もうとす

るいかなる傾向も見られないのである。詩的アナロジーは、ほんとうの「不在なる生」を垣間見せ、それを価値づけようとする。そして、詩的アナロジーは、それ自身の実体〔内容〕を形而上学的夢想から汲み出さないと同様に、その征服の歩みを『彼岸の』何かの栄光へと振り向けようとは一瞬でも夢見ない」^(訳注2)。

詩的アナロジーは、ブルトンにからすれば、論証的合理化よりは、そして彼岸の松葉杖〔支え〕を前提とする神秘を呼び出す問題よりは、むしろ謎を目指しているのです。その謎は、論証的合理化や神秘という二つの統制に敵対して、予見できない出会いの経験主義にうちに探し求められるし、謎は突飛な因果関係を構築します。そればかりではなく、マグリットについても同じように、予見できない出会いや突飛な因果関係について話すことができます。とはいえ、マグリットの方は、彼岸を求め、それゆえ、神秘に近づきます——〔神秘の代わりに〕神というもう一つの名を、彼は使いますが⁽⁴⁾。事実、彼は2つの用語を認めています。「神秘、謎に関して（……）私のタブローは（……）精神のばかげた習慣全体と、私が決裂したことの最良の証であった」⁽⁵⁾と彼はメモしているからです。

4.

意図は異なるし、イデオロギーは異なるのですが、アプローチの仕方ならば比較が可能になります。実際のところ、画家マグリットは何を探しているのでしょうか。彼は答えます。「〔探しているのは〕感動的な詩的効果である。それが、現実から借りてきたオブジェの演出によって得られたならば、これらのオブジェが借りてきた先の現実世界に対して、まったく自然な交換によっ

て感動的な詩的意味を与えることになるだろう」⁽⁶⁾と。ブルトンは感覚的枠組みにとどまることを強く勧めますが、マグリットの方は慣れ親しんでいる現実からの借用を強く勧めます。そして、画家マグリットは、最初から超自然な宇宙からの借用を拒否することでは、詩人ブルトンといっしょです。たとえば、マグリットの作品の一つ《貫かれた時間》を描いたときがそうです。「私は、慣れ親しんでいるイメージにいわゆる『神秘的な』イメージを、たとえば、火星人とか、天使とか、ドラゴンとか、まちがって『神秘的』と言われる他の存在とかのようなイメージを結びつけませんでした。実際のところ、神秘的な存在も非神秘的な存在もない。思考ならではの力が立ち現れて、(まちがって、習慣的に)慣れ親しんでいるようにわれわれには思えるような存在の神秘を明らかにしたり、連想したりしているのだ」⁽⁷⁾と。

ブルトンとマグリットとの間には意見の対立が確かにあります。これら二人から支援を受けた2つの陣営があります。詩人は自らの進む道を無意識のうちに探し、画家は意識のうちにとどまろうとします。詩人は精神分析を採用し、画家は精神分析を抑圧します。こうした対立は、低く見積もられるべきではないし、一度そのまま受け入れられても、シュルレアリスムに対して抱きうる興味をさますはずもありません。反対に、この運動が一見したところ、一般にある運動ができることを超えて、すなわち同じ欲望を共有する個々人の一グループに推進力を与えるようになったのは、シュルレアリスムが私が横断的文化と呼ぶものになったのはまさしく、シュルレアリスムが一枚岩的ではないからであり、議論や矛盾に横断されたからであり、そのアートの言語[表現法]が教義ではないからであり、その影響力が唯一の方向に向かわなかったからなのです。

アンドレ・ブルトンが『通底器』で言うことは、マグリットが言ってそう

だし、少しのヴァリエーションを除けば、だいたいそう言っていたし、書いていました。「可能なかぎり互いに遠ざけられたオブジェを比較すること、あるいはまったく別な方法で、それらを突然衝撃的に現前させることが、ポエジーなら主張できそうな最高度の仕事になる。そこにおいて、ますます行使されるべきは、その仕事の比類ない、唯一の力なのであり、この力は、関係づけられた二事項の具体的統一体を出現させることであり、二事項のそれぞれに、それぞれが何であれ、一方が孤立的に取り上げられるかぎりでは、いっぽうに欠けていた活力を伝達することなのである。壊すべきことは、これら二事項のまったく形式的な対立なのである。打ち勝つべき対象は、自然について、時空間の外部について抱く不完全で幼稚な考えというものだけにこだわる見かけ上の不均衡なのである。直接的相違要素が強く見えれば見えるほど、ますますそれは乗り越えられるべきである。それが、問題のオブジェの意味作用そのものなのだ」^(訳注3)。

「関係づけられた二事項の具体的統一体を出現させること」そして「直接的相違要素が強く見えれば見えるほど、ますますそれは乗り越えられるべきである」のような文章は、明らかに、弁証法的思考を、それゆえ哲学者ヘーゲルを参照しています。さて、ポンピドゥー・センターで開催されているマグリット展のキュレーターたちは、傘の上に水の入ったコップを載せた図像をポスターに選びました。それは、《ヘーゲルの休暇》と言う題のタブローの図像です。マグリットはそれについて次の言葉でコメントしています。「私が思うのだが、ヘーゲル（もうひとりの天才）ならば、対立する2つの機能、つまりは水を望まないこと（水をはじくこと）と同時にそれを望むこと（水を入れていること）という機能を持つこうしたオブジェ [傘] に敏感だっただ

ろう」と。それこそ、まさしく、ヘーゲルによる弁証法的運動なのです。すなわち、一方の何かが削除され、他方の何かが維持される、そんな二つの要素が組み合わされて、上位の統一体へと形成されることです。このタブローが例示しているのは、正確にいうならば、「イメージの裏切り」ではありません。《イメージの裏切り》とは、展覧会のカタログの表紙としての有名な「これはパイプではない」のタブローのタイトルのことです。こちらは、むしろ、謎に満ちた表象における非習慣的な仕方¹で結合された、似ていないオブジェの掛け合い〔戯れ〕です。

5.

ブルトンとマグリットとの相違に戻りましょう。マグリットは、奇異なものの文字通りの理解という意識的行為を観客に要求します。隠喩があれば、そうした理解は宙づりのままになります。ブルトンは、『シュルレアリスムと絵画』で、外部世界の模倣という意味での「**模倣**のひじょうに狭い考え方」には反対していて、造形芸術への訴えかけを主張しています。それは、「現実的諸価値の絶対的見直しの必要性に答えるためであり、この必要性にしたがって、今日すべての精神が一個の**完全に内的モデル**に（……）同意するように」⁽⁸⁾と。ブルトンは、アーティストたちに対して、つぎのような詩人たちを**模倣**するよう提案します——こうした言い方を恐れていけません——つまり「ロートレアモン、ランボーそしてマラルメを「**模倣**する」よう提案する。なぜならば、彼らが最初に、自分たちの精神に（……）ほんとうの奇異さを授けて、到達したものと望ましいものとがもはや互いに排除しないそんな固有の生に夢中になり始めたからだ」。

シュルレアリスム文化は、可視的現実との掛け合い〔戯れ〕と同時に無意識的幻想〔ファンタズム〕との掛け合い〔戯れ〕を主張します。この二重性があきらかにその文化的力を豊かにしています。こうした潜在的な力を特徴づけているのは、多くの作品でのシュルレアリスム・イベント、つまり一時的なあるいは広がりのある、見かけ上のあるいは隠された、そのままのあるいはほのめすだけの主張によるシュルレアリスム・イベントです。そうした作品がシュルレアリスム的であるどうかを問うのは興味がありません。それは、小包を送るのに途中で貼れるようなそんな名札みたいなものです。シュルレアリスム精神が息吹いて、20世紀最初の4半世紀にそれが誕生してから息吹くのを決してやめなかったことを確認することの方がもっと興味深いのです。

マルセル・デュシャンのようなアーティストは、彼をとくに評価していたブルトンの親友でありながら、決してシュルレアリスムを信奉しませんでした。それでもその彼が、1942年のニューヨークでの国際シュルレアリスム展で、入り口と天井にあの吊る紐を、奇異な仕掛けにしてコンテンポラリー・アートにおけるインスタレーションの前触れを想像することで、シュルレアリスム精神を息吹かせました。デュシャンはさらに、オブジェの最大限の不釣り合い〔相違〕の原理にしたがって、そうしたオブジェの弁証法的連合とその実例を提案しています。その実例とは「レンブラントの絵をアイロン台として使うこと」というものですが——それは、ダニエル・スポエリつまりヌヴォー・リアリストにして、シュルレアリスムの公然たる継承者によって再度取り上げられた考えで、スポエリはレンブラントの代わりにモナリザにしています。L.H.O.O.Q.（デュシャンがモナリザに髭をつけた図像ですが）にオマージュを捧げてそうしています。

シュルレアリスムが表わす横断的文化のおかげで、片隅で通常のもともな

生活に属していながら、多かれ少なかれ孤独で素朴な人物たちを再認することが可能になっています。たとえば、1931年に理想宮を訪問して、郵便配達夫シュヴァルの重要性を認識したのはブルトンの功績そのものです。シュヴァルの写真が撮られました、その裏にブルトンが「通底器」と書いても驚くべきことではありません。同じく、名の起源となったタイトルを持つテキストに、理想宮へのそのような暗示を読んでも驚きはしません。つまり「(……) そこに半開きの扉があり、その向こうには、一歩踏み出すだけで、詩人たちの揺らめく家からでることになり、生と同じ地平にいることが分かる」とあるからです。このような多くの個人的世界のどの場合にあって、シュルレアリスム精神の何かがあります。たとえば、ブラジルのレシフェのフランシスコ・ブレナンドの彫刻公園がそうです。あるいは、フィラデルフィアのイサイア・ザガーの魔法公園がそうです。「幻想的な毎日」の同じ感覚は、マルチニック島の廃止された工場を支配していました。そこには、エルネスト・ブルロールが2003年にその《失われた種族の復元》を設置しました。それは、レントゲン写真から作られた奇妙は人々の群れで溢れています。

6.

シュルレアリスムが実現する文化的横断性の他の側面は、言われたばかりのこと、つまり横断性から生じています。たとえば、絵画のみにもっぱら集中するキュビズムにならって、唯一のアートあるいは唯一のメディア [表現媒介] に集中するのではなく、あらゆるアート、あらゆるメディア [表現媒体] への拡大を認めています。文学分野にあっては、シュルレアリスムのもっとも注目すべき功績は、シュルレアリスムが散文と詩の間に橋を架けているこ

とです。『パリの憂鬱』の冒頭でアルセーヌ・ウーセへの献呈の辞でボードレーが提案していることに従えば、「野望に満ちた日々のうちで、リズム〔律動〕もなく韻〔脚韻〕もなく、魂の抒情的な運動にも、夢想の波動にも、意識の飛躍にも適するほど十分に柔軟で不調和な詩的散文の奇跡を夢見なかった者とは、われわれのうちのその一人とはだれでしょうか」⁽⁹⁾。このように定義された詩的散文がエクリチュールの、そして思考の態度なのです。すなわち、同時に哲学的で、物語的で、詩的である思考へと精神を開くために散文を詩にする（韻文の束縛のない散文にする）ことです。私は二つの美しい例を引用します。プルトンの『狂気的愛』の冒頭部の例、そしてアラゴンの『パリの農夫』の一節です――

〔『狂気的愛』の冒頭部です〕「大仕掛けのレビューの、いかめしさを演じる男のダンサーたち、無名の演技者たち、次々とつながり、輝く。そのレビューの方は生涯にわたって変化する希望もなく、精神の劇場にとりつくだろうが、ダンサーたちはいつも、私にとって理屈上の存在として神秘的に変化していて、彼らこそ鍵の所有者だと理解している。彼らは状況を解く鍵を持っているのだ。それはつまり、やがて私に刻印を押そうとやってくるようなまれな出来事を前にしたとき、私が取ることになるもっとも有意義な態度の秘密を彼らは握っているということなのだ」⁽¹⁰⁾。

〔『パリの農夫』の一節です〕「ぼくがそんな考えにまで至っていたとき、予兆が何もないうちに、春が世界に突然入ってきた。ある土曜日の夕方、5時頃のことだった。突如、終わってしまっていた。それぞれの事物が別な光に浸っているのだ。それでも、いまだにかなり寒くて、何が起きたのか言えそうもない。いずれにせよ、思考の回転は元のままではいられないようだ。思考の方は破局的に差し迫った心配事に従うばかりだ。箱の蓋が開けられたら

かりなのだ。私は、もう自分の主人には従わない。それほど自分の自由を感じているのだ」⁽¹¹⁾。

7.

もう一つの横断性は、もちろん映画です。それ自体で横断的—アートとして、映像（固定画、動画）そして音（騒音、音楽、言葉）なのです。映画のこうした分野にあつては、夢に言及することもしなければなりません。もちろん、シュルレアリスムと夢の間には類似性があります。白昼夢であれ、隠れたファンタスムであれ——絵画で言えば、一方がむしろマグリットで、他方がむしろダリです。映画では、ハリウッド、夢工場について話されてきました。映画は、それが記録してあるものの現前〔立ち現れ〕を、その動画、その変化によってこそ、さらにはモンタージュが加わって、再現するものですが、夢や夢の過程を表現することもできます。こうした条件であれば「映画はシュルレアリスム的な本質に属す」と言うことができました。それは、『映画におけるシュルレアリスム』におけるアド・キルー〔1923-1985、シネアスト〕の意見ですが、彼は説明しています。シュルレアリスムは詩や夢によって人間的自由之光を当てて人間的自由を解放すべく努めているし、映画は両義的な仕方であつて夢を現実結びつけるので、「生の潜在的な内容の夢想された表現手段である」⁽¹²⁾と。

それは、娯楽にほとんどが捧げられた—アートにとってはたしかにくそ真面目に見えます。こうした印象に対して釣り合いをとるために、サルヴァドール・ダリとの共同執筆のシナリオに基づく映画、『アンダルシアの犬』（1924）と『黄金時代』（1931）の多かれ少なかれとてつもない画像に加えて、彼らがカダケスで六日間かけて、自分たちの精神にやってくる映像を次々と投げ合っ

て『アンダルシアの犬』の企画草案を書いたその方法に言及できます——

「ダリは私に言った。『ぼくは、昨日の夜、自分の手にありが大量に発生した夢を見た』。で、ぼくは言った。『ええっと、ぼくは、だれかの目を切る夢を見た』」

たとえば、女が、自分を襲おうとする男から身を守るためにテニスのラケットを奪う。そのとき、男は、自分の周りを眺めながら、何かを探す。そして（私はダリと話しているのだが）、『彼には何が見えるんだ』——『空飛ぶ蛙だ』——『よくない！』——『コニャック一瓶だ』——『よくない！』——『それで、ぼくには二本のコードが見える』——『よし、ではコードの後ろには何かがある？』——『男がコードをひっぱていて、倒れる。めちゃ重い何かをひっぱっているからだ』——『あっ、だから彼は倒れるんだ』——『コードの上には、巨大な乾燥西洋カボチャが乗っている』——『他に何か』——『マリスタ修道会会員二人』——『それから？』——『大砲』——『よくない。豪華な肘掛け椅子が必要じゃないかい』——『いや、尻尾つきのピアノだ』——『すごくいい。で、ピアノの上には、一匹のロバが、いや二匹の腐ったロバだ』——『すごい！』

すなわち、われわれは非合理的で、いかなる説明もない映像を浮上させていたのだ⁽¹³⁾と。

「非合理的映像」のこうした浮上と連鎖がシュルレアリスム技法の一部をなしています。ここでは、やれば「優美なる死骸」に言及できたでしょうが（……）。そして、映画とは必然的に、即興がフィルムの上に決定的に記録された組み合わせの裏で忘れ去られる、そんな構成物なのです。これから見る『アンダルシアの犬』の冒頭で、留意すべきなのは、こうしたコラージュが、視覚的断片にとっても、その雰囲気をも皮肉にも逆転させる音楽、つまりタンゴが切られる目に沿って演奏され、次にはワグナーの『トリスタンとイゾルデ』

の前奏曲が続くという具合の音楽にとっても、価値があることです（……）

結論として、シュルレアリスムの横断性が、歴史的次元でも、テーマ論的そしてイデオロギー的次元でもそして色とりどりのメディアを通じて、シュルレアリスムに特殊な文化的な価値を与えているという考えを再度取り上げることにします。シュルレアリスムの横断性は、一種の独断論ではなく、今日にいたってもアートにおいてしょっちゅう出会う一種のシュルレアリスムの反射的反応に存すると私には思えます。最後に、その一例を挙げましょう。ミッシェル・ゴンリーの映画『汚れなき精神の永遠の太陽光』（2004）のワンカットです。ジョエルは、ラキューナ療法（彼が頭にかぶるヘッドギア）の助けで、彼がやっかいな恋愛関係を結んでいるクレマンティンとの関係を記憶から呼び出そうとします。お話とは別に、この映画で私の興味を引くのは、シュルレアリスムの一時的レミニッサンス [おぼろげな記憶] です。つまり、まずはマグリットのレミニッサンス（《貫かれた時間》へのほのめかし、ミロのレミニッサンス（子供時代の表象）そしてアルチンボルド（野菜、果物等々による構成）がそうです。

なぜアルチンボルドなのでしょう。ボスに関してと同じような遺産の議論を再熟させるべきでしょうか。シュルレアリスムの文化的歴史的横断性を最後に強調するためです。

注

- (1) 本論考は、2016年10月30日に京都産業大学の長谷川晶子准教授（科学研究費補助金——課題名「シュルレアリスム芸術の理論と創作における心霊主義の受容」(16K02552)）により企画されたドミニク・シャトーパリ第一大学名誉教授・成城大学客員教授による講演会のテキストであり、北山研二がその通訳とコーディネ

イターを勤めたものです。その際多くの質問と討論があり、美学ならではの切り口が刺激的であったため、講演用の原稿をぜひ一般に公開してほしいとの要望がありましたので、ここに掲載しました。質問と討論の内容については、「歴史が弁証法的展開するのであれば、さまざまは事態が弁証法的展開をするのだから、それはシュルレアリスムのと言えるのか」、「シュルレアリスムは、横断性がある特徴であるならば、映画は横断的であるからには、やはり本質的にシュルレアリスムなのか」、「シュルレアリスムが、さまざまな文化的変貌や革命の経験を通して、既存の価値体系からの離脱を目指して新しい地平を求めていたから、成立した。そうであれば、シュルレアリスム以前のシュルレアリスムの画家や作家もそうだったのか。シュルレアリスムの視点からみれば」などが議論にされました。

- (2) Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Gallimard, Coll. «Livres d'Arts», 2005.
- (3) René Magritte, *Écrits complets*, Textes rassemblés par André Blavier. Paris, Flammarion, 1979, p. 652.
- (4) «All we can do is evoke the mystery. We cannot reveal it or define it. That becomes mere joking. Yes, I believe in God, but I don't think anybody can say anything about God. Instead of God, I say mystery» (*Ibid.*, p. 611).
- (5) *Ibid.*, p. 109.
- (6) *Ibid.*, p. 110.
- (7) *Ibid.*, p. 122.
- (8) *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 4.
- (9) *Le Spleen de Paris*, Paris, Librairie générale française, Coll. «Le livre de poche», 2011, p. 14.
- (10) Paris, Gallimard, Coll. «Folio», 1937, p. 7.
- (11) Paris, Gallimard, Coll. «Folio», 1953 (1926), p. 11.
- (12) Paris, Ramsay, 1985/2005 (Arcanes, Paris, 1953), pp. 13-15.
- (13) *Conversations avec Luis Buñuel*, Tomas Pérez Turrent et José de la Colina, Cahiers du cinéma, 1993, pp. 30-31.
- (訳注 1) André Breton, *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 766.
- (訳注 2) *Ibid.*, p. 767.
- (訳注 3) André Breton, *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 181.