

## 〈甘美な屍骸〉の作り方

——エルンストのコラージュ・ロマンをめぐる一考察

高尾 歩

0

「甘美な屍骸は、私たちの記憶が正しければ——また、あえてこういってよければ——、一九二五年ごろ、シャトー通り五十四番地の、その後と  
りこわされることになる古い館で誕生した。(……)その館では徹底した非順応主義と、およそなににごとにつけ不敬な態度が行きわたっており、す  
こぶるつきの上機嫌がみなぎっていた。時は快樂のためにのみ存在していた。ほとんど毎晩のように私たちはひとつのテーブルのまわりに集まり、  
そこではシャトー・イクム酒の甘い香も、もっと刺戟のつよい、他のあらゆる地酒の香にまじることを潔しとしていた」。ブルトンは、後にこう回  
想している。

「甘美な屍骸。——折った紙の上に、数人の参加者たちが、だれひとり協力あるいは予備的協力をあてにできないような状態で、それぞれひとつ  
の章句、またはそれぞれひとつのデッサンをかいてから合成する遊び」。また、これによって得られた作品(図1および2)。

〈甘美な屍骸〉に注がれた情熱は、その後数年間続いた。「これらの作品において私たちを昂揚させたものは、(……)それらがただひとつの頭脳  
からは生まれえないような特徴を呈しており、しかもはるかに高度に脱線の力をそなえている、という確信なのである。(……)精神の隠喩的活動

を十全に解きはなつたための確実な手段が——ついに——意のままになったのだ」。

ところで、同じ頃、マックス・エルンストは、こうした遊びの仲間にとどき加わりながらも、その傍らで独り、コラージュ・ロマンと呼ばれるものをつぎつぎに産み落としている。コラージュ・ロマン——これは、エルンストが一人で物<sup>もの</sup>してしまった、格別の〈甘美な屍骸〉なのではないか。本稿は、この〈甘美な屍骸〉の検死報告となることを目論む。

1

1・1

『百頭女』を「目で見る暗黒小説」と評した澁澤龍彦は、そこには「十九世紀のオールド・ファッションの亡霊たちが出没する」とし、「登場するのは、ゾラの小説にでも出てきそうな、いかめしい労働者であり、山高帽とフロックコートのブルジョワであり、髭をはやした警官であり、花結びのネクタイを垂らした小学生であり、シュミーズを着た長い髪の少女であり、頭のとっぺんを丸く剃った僧侶であり、古代の彫像のような裸体の女たちである」、そして「おもしろいのは、明らかに日本の相撲取りにちがいない、ふんどし姿の東洋風の男が登場していることだ」と紹介している(図4)。

と同時に、それらはドラマティックな身体たちでもある。これら身体たちの採取元となった資料についてはヴェルナー・シュピースの浩瀚な研究書に詳しいが、その採取の基準となった欲望については、ブルトンが『百頭女』に緒言として寄せた文章が最もよく明かしてくれるだろう。そのなかでブルトンは『百頭女』を「現代のこのうえもない絵本」と呼び、自身の『ロカンボール』や『インディアン・コストル』といった大衆書や児童書を飾っている目もあやな挿絵」に対する愛をキャプションまじりに活きいきと告白し(たとえば「ショーキングは叫んだ——ほら、静かにしたまえ、スルタン」とか、「なかばひらかれたその男のマントのあいだに、首からつるした角灯が見えた」とか、「一同、いっせいに剣に手をかけた」とか)、「時間から、空間から、風俗から、さらには信仰からも、じかに切りとられてきたほんものの断面だという幻想をあたえる」挿絵の魅力を語っている。また、「言語というのは、話されるものであれ書かれるものであれ、ある出来事を説明するさいに、そこから引きおこされる生物あるいは無生物の最高度に暗示的なすばやい移動をとらえることにはまったく無力であり、(……)ある人物についてなんとか関心をひこうとつとめているときなど、すこしでもその人物に目をむけさせるためには、肖像画をもちだす以外にすべはない」と、こうした挿絵に対する言語の側からのいささか嫉妬めいた告白も見受けられる。劇的な物語の超<sup>アフフラマン</sup>薄さとしての挿絵。コラージュ・ロマンという表現に倣えば、ロマンの超薄さとしての。

ロマンという言葉には、意識を一層分だけ沈んだ集合的無意識とでも言いたくなるような、いかがわしさとノスタルジーとに充ちた世界に対する、人間の共通の嗜好を感じさせるものがある。そして、このロマンの超薄さの中で、身体は、ときにダイナミックな身振りやまなざしを見せながら、最小限にして最もインパクトのある動きの、力と方向性を凝縮させている。ロマンの遠近法を携えた身体、強烈な生のサンプル。

『百頭女』中の一葉「血なまぐさい暴動のたびに彼女は、恩寵と真実にあふれて生きるだろう」(図3)の中央の身体がハマリンクの『アモールとプシケ』の挿絵を第一次資料としていることはシュピースが明らかにした一例であるが、実際、エルンストは多くの身体を大衆版の物語の挿絵から切り取った。生のサンプルそのものであるロマンの身体。とはいえ、エルンストの身体採取は、物語の挿絵のみならず、広く大衆本の通俗記事に及んで行われている。同じく『百頭女』中の「ロプロブと美しい庭師」(図5)の若い女の身体は、パリのサーカス団シルク・デイヴェールで兔を操るバニーガールの紹介イラストから採られた(図6)。また、これは幾多の証言から周知の事実となっていることだが、たくさんの身体がポルノグラフィから採られている。シュピースは、タブローとして描かれた「美しき女庭師」に登場する影のような人物がダンスのステップを踏んでいると指摘し、エルンストが青年の頃からダンスに興味を抱き、ダンサーの姿態を好んでいたことを明らかにした。大衆に愛される姿態、ポピュラーなボディ。ロマンの視線で見られ、ロマンの層で捉えられる身体サンプル。

ところで、エルンスト自身によって語られたコラージュ手法発見の逸話として有名な文章に、「一九一九年のある雨の日のこと、ライン河のほとりのある町にいた私は、人類学や微生物学、心理学、鉱物学、古生物学などの教室実験用品を掲載した一冊のカタログのページを繰っているうちに、自分のいらだいた視線にはたつきかけてくる妄想に驚かされた。(……)平凡な広告ページにすぎなかったものが、私の内奥の欲望をあらわにするドラマと化したのである」とある。サンプルとしての物体。そのイメージ図もドラマの層において捉えられる。あるいは、切り取られるのは、そもそも十分にロマンを掻き立てる物体サンプルである。第一次資料が明らかにされているところでは、『慈善週間または七大元素』の第二葉に見られる拷問器具めいたギブスを別としても、『百頭女』中「みんなサタナスに感謝しよう、彼があっばれ私たちに示そうと望んだ共感をよるこびとしよう。つづき」のさまざまな大きさの珍しい卵(図7)、同じく「ファントマ、ダンテ、ジュール・ヴェルヌ」のゲー・リュサクとピオが実験用に飛ばした気球(図8)。ちなみに、サラヌ・アレクサンドリアンは、『百頭女』が「大衆小説と恐怖映画の影像によって表現された神曲」であることとを、この「ファントマ、ダンテ、ジュール・ヴェルヌ」の一葉が謎明かししているという。

ときに身振りやまなざしの強い方向性を見せながらロマンの遠近法を携えた身体。あるいはそこに物体のサンプル・イメージも加わって、それにそれぞれの生きている世界を従えたものたちが出会う。

エルンストは、精神医学がフロイトの研究とともに大きく注目された時代の学生として精神科医を志したことがあったが、実習で何より強く惹かれたのは病棟で目にした患者たちの芸術作品であり、なかでも絵画作品の「一点透視法からの逸脱」であったという。精神病患者の絵の中に持ち込まれた複数の遠近法に惹かれたのは日本のシュルレアリスト古賀春江も同じである。戦場の風景を複数の遠近法で描くなど、遠近法の研究に打ち込んだウッチェッロは、ブルトンが「古い時代の」シュルレアリストとしてあげている唯一の画家であった。見取り図の、解釈の、論理の一貫性を排除する非合理性。非合理の錯綜体としての複数遠近法。

のちに、そのコラージュ論「ウィスキー海底への潜行」で、エルンストは誇らし気にこう宣言している。「コラージュの征服したもつとも高貴なものは何か?」「それは、非合理性である。(……)コラージュを語るものは非合理性を語る。(……)われわれは、シュルレアリスム映画のなかへのコラージュの出現(私はブニエールとダリの『黄金時代』のことを考えている(……))に喝采をおくった。コラージュをつぎからつぎへと手あたりしだいに登場させながら、われわれは、そこから生まれてくる非合理的活動の輝かしさに打たれたものだ」。

切り取られたサンプルは、サンプル同士並列されるだけで、ときにとんでもないスケール、とんでもない反重力を生じさせる。それぞれのスケール、それぞれの重力を携えたサンプルたちの生む複数遠近法。それはまた、それぞれのロマンを携えたサンプルたちの複数世界でもある。

けれども、コラージュ・ロマンの各コラージュは、これらを単に和によってなる世界として見る以上の視線を要求する。エルンストのコラージュ・ロマンの複数遠近法、その複数性は、シュピースの言葉を借りれば、累乗されている。

1・3

「ロプロプロ」というのは、ときにエルンスト自身の分身としても登場するエルンストの作品におなじみの「鳥類の長」である。前出の「ロプロプロと美しい庭師」(図5)で、おそらく「美しい庭師」はこの「ロプロプロ」を肩に乗せているのだろう。しかしながら、「美しい庭師」は、その頭部を、正反対の方向性をもつ「ロプロプロ」の存在に乗っ取られているかのようでもある。

コラージュ・ロマンの何葉かのコラージュには、人体に翼や尻尾や鱗のある皮膚といった、いかにも怪獣めいた部分の接木されたカメラが見受けられる。が、それ以上に特徴的なのは、頭部不明の人体という疑似カメラであろう。『百頭女』初版本の表紙の女の胴体は、百の頭、cent têtesを用

意するためであるかのように無頭、sans têtes であった。けれども、コラージュ・ロマンの疑似カメラの多くは、無頭の人体が頭部を挿げ替えられたというより、きちんと頭部をもった普通の人体が、故あって頭部をすっぽり覆う面を被らされ、しかもそれが取れなくなってしまった、といったふうである。『百頭女』中「あの猿は、もしかトリック教徒では？」(図9)の寝台に横たわる一体をはじめ、そのまま鉄仮面と呼びたくなるような兜めいた頭部のカメラたち。同じコラージュに登場する他の二体のように鳥や猿の、あるいはまた『慈善週間または七大元素』ではタイガー・マスケやモアイ像(図10)の、わけのわからぬ頭部を抱いてしまったカメラたち。彼らが身体中すっかり鳥や猿やタイガーやモアイ像でないことは手先が人間であることを見てもわかる。複数世界を抱え込んだひとつの身体。

そして、「なぜ私が？」という困惑の視線をこの被りものの頭部の内に潜ませながら、カメラたちは、なお健気にロマンを生きている。あるいは、まったく次元の異なるロマンを不明の頭部に抱えつつ、身体たちは、なおロマンを生かされている。

ひとつの身体に交錯するロマン。ロマンが生きられている、とはいえ、そこには凍てつき感がある。現場を取り押さえたかのような挿絵のストッブ・モーシヨンのそれとは異なる、交錯の、困惑の、凍てつき感。

1・4

切り抜いたサンプルを別の景に置くだけでも、サンプルの向きを変えて景に置くだけでも、とんでもないスケール、とんでもない反重力の生じる場合がある。巨人の国、小人の国があちこちに出現し、重心の在り処のわからない身体が飛んだり浮いたりする(図11)。

ところで、コラージュ・ロマンのコラージュの多くは、いわゆる背景が綿密に描写されているように見える。そして、他の挿絵本からそのまま拝借されてきた背景も含めて、そこには、異国の、地下の、海上の、ときには鏡の中の、ロマンを掻き立てる未知の世界の光景がある。景のもつロマン。あるいは、景自体がロマンである。

「ロプロポと美しい庭師」(図5)では、鳥と若い女が横切ってゆく前景の背後に、屋内庭園ふうの景色が広がっていた。屋内庭園ふうの景色は、ゆたかな植物群に覆われた庭と天井に格飾りのある建物からなる。眼を凝らせば、庭園の奥の方、四阿にはフロックコートの紳士や淑女の、木橋には貴族めいた出で立ちの人影も見受けられる。『百頭女』中「やすらぎ」(図12)のやすらぐ男のひじ掛け椅子の周囲では、押し寄せてきた水が波立っている。前景には、泳ぐ人のような腕と、潜水艦から伸び出たもののような潜望鏡の先端を浮かべたおとなしい波。けれども、背後には、暗い空をさらに背景にしたがえて、超常的な勢いで灯台を呑み込む荒波。『慈善週間または七大元素』「第2のノート月曜日 元素——水 例——

水」では、また何葉のコラージュで、波たちが都会の街角を、ゆたかな帳の下りる寢室を、さまざまな漂流物を齎しながら侵犯していることだろう。景と景の交錯。あるいは、交錯した景。

こうしたことが至る所に見られるコラージュ・ロマンのコラージュ。その複数遠近法は、どこかに妙な収斂を生じさせたり、不思議な交叉を起こさせたりしている。どこかに妙な収斂を生じさせたり、不思議な交叉を起こさせたりしているのだが、しかし、それでいながら空所のない印象がある。

1・5

複数遠近法が静止感を齎すということは、少なからず指摘されていることである。たとえば、ウッチェットの複数遠近法について、ウッチェットは、その複数遠近法によって作品が時間的な推移を抱えられること、また空間的にも立体感を増すことを狙ったが、かえって動きは失われ、背景には書き割りの、人物にはマリオネットの感がある、など。ちなみに、『わたしの好きな詩人と画家』の中で、エルンストは、この「反自然的な硬さのある画家」の名を挙げている。

シュピースによれば、複数遠近法は、これを観る者に攻撃性をもつ視覚刺戟として感じられ、観る側は、作品を個々の解釈可能な断片に解体させたまま作者との居心地の悪い関係に陥るのでなければ、「反射的な統合強迫に駆られて」作品を全体として捉えようとする。そして、エルンストの場合、ここに、さらに作品全体の謎というイコノグラフィ的攻撃性が加わる。

たしかに、見る側の視覚の問題として論じるべき点があるかもしれない。が、コラージュ・ロマンのコラージュには、全く別の経路で差し出されているいきなりの物性といったものが在りはしないだろうか。

「マックス・エルンストがおそらくひるがえすことのない基本的な決意がある。すなわち、直接描きと線で描く作業の一切の拒否である」とシュピースはいう。また、エルンストがコラージュの素材としてとくに好んだ十九世紀の木版挿絵には、明暗を表わすための細かな線影があり、木版の彫師たちによって些か粗雑なままに残されたその線影は、エルンストが初期のフロッターージュに用いた板目に近い肌理を挿絵の表面に与えている。つまり、面が問題にされているということである。面——コラージュにせよ、フロッターージュにせよ、デカルコマニーにせよ、エルンストによって考案されたとされているさまざまな手法は、およそ面をめぐる試行のうち生まれただけのものではなかっただろうか。素材と形態の出会う場所としての面、あるいはそれ以上に、物としての面をめぐる（図13および14）。

コンピュータによるグラフィック・ワークでは、しばしばレイヤーと呼ばれる仮想フィルムを重ねて画像処理を行う。レイヤーの重ねの処理によって、いわばグラフィック画面の層方向のペーストが可能になるわけである。カット&ペーストによるテキスト画面の処理が（統辞的処理は次にくるものとして）テキスト同士を直ちに融和させるのとは異なり、この処理には、少々大袈裟な物言いになるが、たえず些かの勢力争いがつきまとう。次元の違う世界同士が覇権をめぐって争う感があるのである。ところで、エルンストのコラージュ・ロマンには、こうしたレイヤーを暴力的に処理したとでもいいたいくなるようなものがある。それはけっして画像が粗雑に処理されているということではなく、重ねられる層と層の間が十二分に圧縮され、あるいはこう言ってよければ次元の違う世界同士がすっかり果たし合わされ、その結果として、ひとつの画面が、一挙に動かすことのできない物性をもって生み出されるということである。残された画面は、むしろ細部の処理を施すまでもなく綿密である。そして、その綿密さが、かえって、この処理に関わった暴力の強さを感じさせる。物の側に立ったひとりの男の力業（図15）。

コラージュ・ロマンのコラージュでは、すべてが充分に圧縮され、凍てついているように見える。諸要素のそれぞれによって生きられているさまざまなロマンも、意味のリニアな展開を一切奪われて凝結している。意味的に追えば拡散してゆくと感じられる諸要素に、エルンストが物の側から積極的なアプローチをかけて一気に固めてしまった——そんなふうにいえるかもしれない。物的な圧縮に託された意味的な暴力。そうした暴力に固められ、コラージュは、どうにも解<sup>ほ</sup>しようのないひとつの不可解な塊として差し出される。

強烈な生のサンプルたち。さまざまに生きられているロマンの層の錯綜体。複数遠近法。キメラに、景に、交錯するロマンの層。累乗される非合理。困惑の凍てつき感。全体に空所がない。暴力的な面の圧縮。惑乱の塊。コラージュ。そして、この見事に固まった惑乱の結晶塊は、もはやただ、ロマンの輝きや香りの甘美なビーム線をてんでの方向に発するばかりである。

2

2・1

『絵画の彼岸』所収の「ウイスキー海底への潜行」は、おそらくエルンスト自身による最もまとまったコラージュ論であり、いってみればコラージュ作りのレシピのようなものであるが、その冒頭には、まず次のようなアラゴンの文章が引用され、「システムとしてのコラージュ」という視点を提供している。「（コラージュという）ひとつの方法がこのように人気を博したということは、是が非でも自己を表現したいという必要性よりも、むしろシステムを意のままにすることの驚きに由来していた」。

われわれは、シュルレアリストたちが表明した創造神話からの脱却、あるいは作者の匿名性といったことを思い出せばよいのだろうか。

カラージュに「システムを意のままにする」自動性が認められるということ。それは、お筆先の自動性に期待されるような、現象のリニアな展開、現象の無限の生起といったものが、カラージュにも期待できるというばかりではないだろう。そこには、まず、カラージュをシンプルな機構として見る視線があるはずだ。あるいは、カラージュに、遊びの規則のようなシンプルな公式を認めること。公式の、からくりの自動性。

ところで、このカラージュに、遊びにハマるようにハマってゆく者たちがいたとして、彼らは、サンプリングのやり方に、そして、そのリミックスのやり方に、賭けてみたくならなかつただろうか。

2・2

「ウィスキー海底への潜行」の次章は、「カラージュとは何か？」と題されている。カラージュとは何か？——「ランボーによれば、『単純な幻覚』。マックス・エルンストによれば、『ウィスキー海底への潜行』。それは、視覚的イメージの錬金術のような何ものかである。さまざまな存在および物体を、それらの物理的ないし解剖学的な外観を修正しあるいは修正しないで、全面的に変貌させてしまうという奇蹟である」。そして、ランボーの『地獄の季節』「錯乱Ⅱ 言葉の錬金術」の詩句の一部が引用される。カラージュあるいはカラージュ・ロマンをめぐるエルンストの文章の周りには、しばしばランボーの影がうろついている。これはブルトン経由の影響ばかりではなさそうだ。

第二次世界大戦中、亡命先のニューヨークで『ヴュー』誌の「エルンスト特集号」に寄せて書かれた「M.E.の青春についての若干のデータ」という文章のなかで、エルンストは自分の幻覚初体験を、こう語っている。「【一八九七年】幻覚との最初の接触。麻疹はしかにかかると、死と人を消滅させる力への恐怖。熱にうかされた幻が、ベッドのむかひの模造マホガニーの羽目板からよびおこされ、木目の溝がつきつきと、眼や、鼻や、鳥の頭や、『おびやかす小夜鳴鳥さよなきどり』や、くるくるまわる紡錘つむむの突端などの形に見えた」。エルンストの幻覚体験は、熱病による視覚の感覚肥大に始まった。

ところで、ランボーの『イリュミナシオン』に「眠らない夜」という詩がある。全編を引いてみたい。



眠らない夜

VEILLÉES

1

I

明るく照らされた休息だ。発熱でもなければ気塞ぎでもない。ベッドのうえで、あるいは野原での。

熱烈でもなければ弱々しくもない友だ、友。

苦しめもしなければ苦しめられない恋人だ、恋人。

探し求められたのではない大気と世界。生活。

——なるほどそういうことだったのか？

——そこで、夢は吹きつのである。

2

II

建物の中央の柱へと、照明が戻ってくる。ホールの両端は平凡な書き割りで、そこから発して調和のとれた上昇曲線がひとつに合わさる。夜を徹する人の正面に立ちはだかる壁は、带状装飾の断面や大気の縞、あるいは地質学的な偶性、心理的な連続である。——どのような外観のもとにも姿を現す、あらゆる性格の存在たちを従えた、いくつもの感情の群れよりなる迅速で強烈な夢。

C'EST le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.  
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.  
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.  
L'air et le monde point cherchés. La vie.  
—— *Etait-ce donc ceci?*  
—— *Et le rêve fraîchit.*

L'ÉCLAIRAGE revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. —— *Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences.*

眠らない夜のランプと絨毯は、夜、船体に沿って、そしてまた三等船  
 室の周囲で、波が立てるざわめきとなる。

Les lampes et les tapis de la veillee font le bruit des vagues, la  
 nuit, le long de la coque et autour du steerage.

眠らない夜の海は、アメリーの乳房にも似て。

La mer de la veillee, telle que les seins d'Amelie.

中程の高さにまで吊るされた壁掛は、エメラルド色に染まったレース

Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des taillis de dentelle,

の雑木林、そこには眠らない夜の雉鳩が飛び込んでゆく。

teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillee.

.....

.....

黒い暖炉の背板、浜辺に昇るまことの太陽たち。ああ！ 数々の魔法

La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah! puits

の井戸。今度は、ただこの曙の眺め。

des magies ; seule vue d'aurore, cette fois.

似たような幻覚。同じような視覚の感覚肥大が起こる。だが、ランボオの体験は「発熱でもなければ気塞ぎでもない」「ベッドのうえでの、あるいは野原での」「明るく照らされた休息」のうちに「夢が吹きつゝの」のを感じることに始まる。覚醒状態への夢の侵犯。眠らない人の正面の壁がランプに照らされると、それは「帯状装飾の断面や大気の縞、あるいは地質学的な偶有性の、心理的な連続」「どのような外観のもとにも姿を現す、あらゆる性格の存在たちを従えた、いくつもの感情の群れよりなる迅速で強烈な夢」となる。大きな不定形な渦の中にさまざまなうごめきを抱えたヴィジョン。覚醒は深い夢に近い場所で維持されてゆく。ランプと絨毯は船体に当たる波の立てるざわめきとなり、眠らない夜の海はアメリーの乳房にも似て感じられ、レースの壁掛はエメラルド色の雑木林となって、そこに雉鳩が飛び込んでゆくのが見える。そして、やがて曙の太陽という現実が、この起きて見る夢を駆逐する。

ランボオの場合、何より面白いのは、感覚肥大した視覚が繰り広げるヴィジョンの世界を、身体が、全身で、全感覚で、追ってゆくことだろう。ギユイヨによれば、シュルレアリストが「衝撃としてのイメージ」の源泉を見た「眠らない夜の海は、アメリーの乳房にも似て」の詩句は、類似および相<sup>ホモロジー</sup>同の関係を有しており、詩人がそこに浮かんでいると感じている「海」は、「乳房」が「女（アメリー）」に属するように「眠らない夜」

に属しているのだという。「眠らない夜」のヴィジョンの世界に女の乳房のように体感される「海」。「イリュミナシオン」の「曙」では、少年が告白する。「ぼくは夏の夜明けを抱きしめた」。少年は、自然の中に認めた女神を追いかけて抱擁したのである。「するとその巨大な肉体がわずかに感じられた。夜明けと子供は、森の裾に倒れ伏した」。あるいは、ランボーはヴィジョンの世界に全感覚を連れ込むことによって現実の方を溶かし、  
 鑄直そうとしたというべきか。『地獄の季節』では、「世界に別れを告げた」ぼくによって「一番高い塔の歌」が歌われるが、「一番高い塔」のヴィジョンは、もはや、身を焼き焦がす太陽に向かって上昇螺旋を描いてとんがって、進んでゆく感覚をもつことなしには、捉えることができない。ランボーの残した詩の中でおそらく最も有名なもののひとつ「永遠」は、初期詩編の詩句の一部を変えて『地獄の季節』にも採用され、「歓喜のあまりおどけて取り乱した表現をしてやった」という前置きと相俟ってヴェルレーヌとの性的法悦体験の感覚をとどめた詩とされているが、その一節「太陽に溶け合う海」も、熱の塊である太陽に吸い取られるように溶けてゆく海の感覚を全身で感じることをなしに追うことのできないヴィジョンであろう。(この点で素晴らしいのは、ゴダールの「気狂いピエロ」のラストシーンだ。「永遠」の詩句をささやくアンナ・カリーナとジャン＝ポール・ベルモンドの声に重ねられた画面は、白熱した太陽に向かって海が合体していったかのようにホワイトアウトする。)ランボーは、自らの感覚のマントを大きく広げながらヴィジョン空間を動いてゆく。多くは飛翔感を伴って。そして、聖母マリアのマントさながら、すべてのひとびとの人生を抱え込んで、「驚異的なオペラになった」。つまり、ランボーの幻覚体験は、感覚の強度を抜きにしては語れないということである。幻覚をめぐるランボーの問題は、ヴィジョンの強度と感覚の強度とを競合させることにあった。もちろん、この競合の中で、言葉を、いわゆる物質的、物質的な面から、新たな詩の言葉に錬金することも狙われたはずである。「眠らぬ夜」のフランス語テキストを音読し、あるいは眺めてみれば、音の組み合わせや文字の配列といった言葉の物質性に対する配慮に気づかされるだろう。レース dentelle に飛び込むのがなぜ雉鳩 tourterelles なのかも、おそらく納得がゆくであろう。「見者の手紙」のなかに挿入された詩句、「涙の芳香性蒸留水がキャベツ色の空を洗っている」Un hydrolat lacrymal lave などが思い出される。けれども、ポール・ヴェーヌの言葉によれば「近現代における『強烈さの美学』の始まりを告げた」ランボーに対しては、その幻覚体験を、すなわち見者としての詩人によって狙われた錯乱を、強烈さをめぐるヴィジョンと感覚の力動学として見る視点は絶対に欠かせない。

ランボーにおけるヴィジョンと感覚の競合。確かに「強烈さの美学」からの要請はあっただろうが、また、詩人が若い頃から生命や愛や欲動に貫かれ、覚醒状態への夢の侵犯に頻繁に見舞われていたという事実を抜きにしては、この問題は生じ得なかったはずである。「錯乱Ⅱ 言葉の錬金術」中エルンストが引いたのは、「私はありありと見たものだ。工場のあるべき所に回教寺院を、そして天使たちの営む太鼓の学校を。幌付きの四輪馬車は天路を駆けめぐり、湖の底にはサロンのぞいた。妖怪どもや様々な神秘不可思議。それにヴォードヴィルの外題は私の前に、恐怖の場面

を繰り広げた」という箇所であるが、ここでもそうした覚醒夢が語られているということだろう。ランボーによれば「詩の陳腐さがたっぷり含まれた」言葉で。あるいは、ロマンに浸された言葉で。そして、『絵画の彼岸』(一九二五年から今日まで)には、このランボー像に「見者の自由な姿」を見、自らの姿勢を重ねて、「私は見た」と自分の幻覚体験を列ねるエルンストがいる。「視覚的イメージの錬金術のような何ものか」「さまざまな存在および物体を、それらの物理的ないし解剖学的な外観を修正しあるいは修正しないで、全面的に変貌させてしまうという奇蹟」とは、ひとまずこういう幻覚体験であったとおこう。

ところで、こうしたことが起きるとき、ランボーの身体は出かかっている。『眠らない夜』でも、夢の侵犯が始まる「ベッド」は「野原」と変わらなかった。「ぼくはよく出かけたものだった、破れポケットに拳を突っ込んで」——「わが放浪(ファンタジー)」Ma Bohème (Fantaisie) は、んなふうが始まっている。ファンタジーに駆られての放浪。「言葉の錬金術」の次の詩句は、これをロマンに駆られてと言うことを許さないだろうか。「私が愛したものは、愚にもつかぬ絵、扉の上部に刻んだ装飾、芝居の書割り、縁日に掲げられる垂幕、店先の看板、通俗的な彩色挿絵だった。あるいはまた、流行遅れの文学、教会のラテン語、綴りもあやふやな艶本、祖母たちが好んだ小説、妖精物語、児童向きの小型本、古めかしいオペラ、ばかばかしい反覆句、そして素朴なりズムの詩歌などだった。／私は夢みていた、十字軍の遠征を、報告書も残らぬ探検旅行を、歴史のない共和国を、もみ消された宗教戦争を、習俗の革命を、民族と大陸の移動を。私は魔法の力のすべてを信じていたのだ」。とすれば、同様のロマンを好んだエルンスト、瀧口修造によって「本質的にロマンチックな性格がありますね……」と評されたエルンストは、ロマンに浸っている。エルンストの身体は、ランボーのように出かけては行かないようだ。

エルンストの幻覚体験は熱病のベッドに始まっていた。ベッドに沈み込んでゆく身体感覚のなか、目だけが、浮かされたように、羽目板のさまざまな形態への変貌を見ている。『百頭女』の構想を思いついたときも、エルンストは水泳でひいた風邪のためベッドに臥せていた。大の水泳好きである。青春まっただなかに書かれ、父によって焚書の憂き目にあったマックスの処女作、そのタイトルは『潜水者提要』という。そして、幻覚は「マックス・エルンストによれば、『ウィスキー海底への潜行』。エルンストは、沈む身体感覚とよほど親しいらしい。後になって熱病体験との関係が告白された作品、「一人の子どもが小夜鳴鳥におびやかされている」の中に登場する無力な身体、熱病に見舞われたと同じ年に死んだ姉のものとおぼしき身体が思い出される。けれどもそれ以上に、初めて森に入った幼いマックスの身体。そのとき少年は、「囚われているが自由である」と感じたという。幼年期を過ごしたケルン郊外の家のすぐ近くにせまるゲルマンの森は、自分の周囲に窒息しそうになるくらいに充ちていながら、ゆったりと呼吸する喜びを与えてくれもする存在として、永くエルンストに記憶された。

「一九二五年から今日まで」には、また「盲目の泳ぎ手である私は、みずから見者になった。私は見た。そして、自分の見ているものを愛し、それと一体になろうとしている自分に驚いた」という下りがあり、錬金術では金の錬成や賢者の石の発見やエリキシル精製と並んで、こうした作業と一体化した錬金する側の変容が欠かせないとされることから、ここにエルンストの、ランボーと同じ錬金術的問題を探ろうとする向きもある。けれども、これは、外的な視界を遮断されて、あるいはみずから遮断して、もっぱら内的なヴィジョンを見る者であった「盲目の泳ぎ手」が、現実の物を幻覚化して見ることが可能になって初めて持ち得た物との甘い関係を、嬉々として表明したこと以上でも以下でもないだろう。むしろ、「私について、観客であるかのように、自分の作品の誕生に立ち会うことになった」と直前のテキストで誇らし気に記しているこの見者には、こうした幻覚がひたすら展開し、それをひたすら見るための、大いなる受動性あるいは享受者のポジションが、さもなくば物との絶対的な距離が、希求され必要とされているように思われる。幼いマックスのいちばん好きなことは「見る事」だった。「走っている汽車から見たときには動いているのに停車すればとまってしまふ、あの電線というものの大きな神秘に魅きつけられていた」ひとりの少年の姿が浮かばないだろうか。

事は視覚的に語られねばならないようだ。エルンストの視線はもっぱら浸っている。その場所で、ロマンと幻覚が視覚的イメージの錬金術を繰り広げるのだ。「私は自分の幻視能力が一気に強化され、たがいに矛盾するさまざまなイメージが情事の記憶に特有の執拗さと迅速さで重なりあいがら、幻覚をともなって継起するありさまに一驚した」。「白日の下にさらそうとは思わない」——エルンストはそう語っていた。盲目の闇に沈んでしまうほど深くもなく、白日の下にさらされることもない、ひとつの層。コラージュを生むエルンストの視線は、そのロマンの層に浸っている。そこでこそ、ロマンと幻覚によって、視覚的イメージの錬金術が繰り広げられるのだ。

コラージュ・ロマンのサンプルたちも、こうしたロマンの層に置かれた存在たち、物体たちである。あるいは、エルンストのサンプルは、つねにすでにロマンの層で捉えられている。

## 2・3

したがって、「ウィスキー海底への潜行」の「コラージュのメカニズムとはどのようなものか？」と題された章において扱われるデペイズマンや偶然の出会いの問題も、エルンストのコラージュに関するかぎり、こうしたロマンの層の事情を考慮に入れて検討しなければならないだろう。そこでは次のように述べられている。「コラージュのメカニズムとはどのようなものか?」「私がそこに見たいのは、ふさわしからざる平面の上での、たがいにかはなれた二つの現実の偶然の出会い(すなわちロートレアモンの有名な言葉「解剖台の上の、ミシンと雨傘の偶然の出会いのように美し

い」を敷衍したいいかただ」の開発である」「あるいは(……)(ブルトンの命題に従って)徹底したデペイズマンの効果を練成することである」。

ところが、こうした問題をパラフレーズしたと思われる文章からは、なぜかエルンストが消えてしまう。曰く、「生まれつきの用途が動かしがたくきまっているように見えるひとつの出来あいの現実(雨傘)が、それとひどくかけはなれてはいるがおなじようにとるにたりないもうひとつの現実(ミシン)と、両者いずれもがデペイズされてちがう環境に置かれたと感じられるようなひとつの場所(解剖台の上)で、とっぜん出くわしたとき、その現実、まさにその出あいという事実自体によって、生まれつきの用途と自己同一性とからのがれるだろう。それはみずからのいつわりの絶対から、ある相対の迂回路を通して、ある新しい、真実の、詩的な絶対へと移行するであろう」。たしかに、ここには、ダ・ヴィンチのモナ・リザといういわゆる芸術作品をカラージュしたデュシャンに対して、卑近な素材をサンプリングする自らのスタンスが宣言されているようにも思われる。けれども、扱われている問題に関するかぎり、すぐ後に引用されているブルトンの文章の方が、エルンストの在り方をよほどよく捉えている。「私たちの経験の領域を離れることなしに、あいへだたった二つの現実をとらえ、それらを接近させることによって閃光をみちびきだしたり、また、具体物におとらぬ強度と起伏をおびてよびおこされるいくつかの抽象的形態を私たちの感覚の枠内に置いてみたり、さらに、座標系をうばうことによって私たちを私たち自身の記憶のなかにデペイズしたりするような不思議な能力、これらこそ、とりあえず彼の関心をひくことなのだ」。

一方、ロートレアモンの詩句に対して、エルンストの表現には、これを無理やり骨にして取り出してみせたような感がないだろうか。「シュルレアリスムとは何か?」でも、エルンストは、この詩句を「見たところ対立する性質をもった二つの(あるいはいくつかの)要素が、それらと対立する性質をもった一つの平面の上で接近しあったとき、もっともはげしい詩的爆発がひきおこされる」というシュルレアリスムの現象の模範例と紹介している。しかしながら、あらためてロートレアモンの詩句に戻ってみれば(エルンストのべない表現に接した後ではなおのこと)、ミシンも雨傘も解剖台も、三つはいずれも、硬さ、器械仕掛け、骨組みといったものにまつわっており、ロートレアモンが描いたのは少年のもつ硬質な、あるいはぶっきらぼうで無意識な美しさだったのではないか、この詩句はそうした少年美の新しい強烈な表現なのではないかと思えてくるのだ。そして、むしろ実際は、エルンストはこのロートレアモンの側において、一見限りなく非合理であれ、ひとつの新しい強烈なロマンを作り出そうとしているのではないかと、と。

デペイズマンの提唱者であるブルトンについては、どうやら最大の関心は本人の個人的無意識であったらしいこと、「偶然の出会い」への関心も、むしろそれが無意識へはね返って夢が作られてゆくという夢の生成の方にあったこと、そしてテクニクといったものには一切興味を示さなかったことを指摘しておこう。

コラージュを作るエルンストにとって、テクニクとは何だったのか。「ウィスキー海底への潜行」中「コラージュのテクニクとはどのようなものか？」と題された章には、初期のコラージュにまつわる逸話が紹介されている。近況をたずねる知り合いの画家にコラージュをやっていると答えたところ、相手が「じゃあ、君はどんな糊を使っているのかね？」と聞いてきたというのだ。そして、コラージュをつくるものは糊コルではない、自分の初期のコラージュの大部分には実際の糊は使われていないと述べている。また、アラゴンの言葉を引きながらこう語る。「アラゴンはいみじくも述べている、『マックス・エルンストの思想をどこにとらえるべきか、それはまさに、彼が奇妙な風景のなかにいま投げこんだばかりの幽霊を、少量の絵具と鉛筆を用いて手なずけようとしている地点にある』（『侮蔑された絵画』）と。なぜならその地点こそは、フロッタージュ、およびコラージュという靈感をわがものにするための二つの方法の、めざましい合流がおこなわれる地点だからである」。必ずしも技法としてのフロッタージュが用いられていなくても、エルンストにとっては、切り取られたサンプルと背景との間に、あるいはサンプルとサンプルとの間に、新たな関係を定着させるひとつの面を提供することが問題であったといってよいだろう。そして、それがもつぱら「合流地点での作業」という形で行われていたのである。

コラージュ・ロマンの場合、「間の作業あいだ」とは、面と面の圧縮をめぐるものとなっている。これは、いってみれば、使用する糊の問題であろう。しかも、暴力的なまでに面を圧縮する最強の糊の。

この章では、また、「一冊のカタログのページを繰っているうちに、(……)たがいに矛盾するイメージ、二重ないし三重のイメージ、さらには多数のイメージの群れが、愛の思い出や半睡時の幻に特有の執拗さ、迅速さで重なりあいながら、幻覚的に継起するさまを見せたのだった。これらのイメージそのものがまた新しい平面をもとめており、ある未知（不適合の局面）のなかでめぐりあおうとしていた」と語られている。すでにロマンの層に浸っているエルンストの視線。そうしながら、テクニクを最少に控えて、「未知（不適合の局面）のなかで」のひとつの新しいロマンの誕生に立ち会おうとしている。

ひとつの新しいロマンの誕生に立ち会おう——しかしながら、コラージュ・ロマンのコラージュには、非合理の累乗を加速し、リミックスを物的にも意味的にも暴力性にみちた圧縮に向かわせる、テクニクというにはあまりに途方もない積極的な手業がある。

「M.E.の青春についての若干のデータ」は、虚実織りませて語られた自伝的回想といわれる。その【一九〇六年】には、こう記されている。「オカルト、魔術、妖術の力との最初の接触。親友のひとりであり、とても頭がよくて優しい桃色インコが、一月五日の夜に死んだ。朝、その屍骸を発見したとき、ちょうど父親が、娘のロニの誕生したことを知らせてきたので、マックスはおそろしいショックをうけた。少年の惑乱はすこぶる大きく、気絶してしまったほどだった。想像のなかで二つの出来事がむすびつき、鳥の生命は赤ん坊にうばわれたかのように思えたのである。(……)鳥と人間とのあやうい混同が心のなかに形成され、デッサンや絵のなかにもあらわれるようになった」。不思議なのは、この一件から、「桃色インコは妹に生まれ変わったのです」というたぶん宗教的な心を癒す物語が紡がれてゆかなかったことである。少年の心に代わりに残されたのは、「鳥、死と妹」あるいは「鳥、妹と死」の接木された身体、残酷にして甘美なキメラのイメージであった。物的にかっさらわれてしまったインコ、代わって産み出された妹、物の側からの有無を言わせぬ暴力、突然凝固させられた物語、いきなりの完結編、判断停止、異次元間の貼付け物。

ここに不思議な視線の持ち様が提供される。「ふつう見るといふのは目を開けて外界を見る。別の方法もある。目を閉じて内なる世界を(見る)。一番いいのは片目を閉じて自分の内部を見る方法だ。もう一方は現実を、周りの世界の出来事を見る。この二つの重要な世界を総合できれば、その結果は主観的存在と客観的存在の総合と言えらる。内的世界と外的世界が革命的画家を作りあげる。描く時は自由だ。ただ狂気の危険がある。常に狂気の影が脅かす」。ペンローズのインタヴューに答えて、エルンストはこう語っている。パウル・クレーは、「片一方の目は、見る。もうひとつの目は、感じる」と日記に記していた。シュルレアリストのあいだに少なからぬファンをもっていたクレーは、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』の中でもシュルレアリストの系譜にその名を挙げられており、エルンストも、旅の途中に訪れたクレーのアトリエでたいへんな刺激を受けたとクレー自身に私信を認めている。そのクレーの作品「セネキオ(野菊)」には、明るく愛らしい色づかいで、ガチャ目をした大きな顔が描かれているが(図16)、これを見ていると、むしろ子供はこうした視線を本来もっているのかもしれないと思えてくる。子供がふつうにもっているときとされる知覚以上、表象未満の直観像の世界。クレーにせよ、エルンストにせよ、その世界に生涯すすんで遊んだということだろうか。

精神分析によれば、本来直観像の世界を有している子供たちと、大人になってもこれを喪失することのなかった直観像素質者と呼ばれるひとたちは、あたかも実際の事物が存在するかのような強烈なリアリティーをもって、細部まではつきりとした鮮明な像を眼前に見てしまうのだという。『百頭女』に寄せた緒言の中で、挿絵について、ブルトンはこう述べていた。「これらのページは、ちょうど私たちが夢のなかで居あわせていな



ら、殺人者の名前にも動機にもいっこうに関心をいだいていない何かの犯罪の現場を、信じられないほど綿密に再構成したものにもひとしい」。像のリアリティーの世界から挿絵の世界までは一足飛びの世界である。

しかしながら、コラージュ・ロマンの場合、この行程は物の側から辿られることを望まれているように思われる。「マックス・エルンストの仕事の根柢には、手法と言えるものはそれ自体がある反射運動の表現だという考え方がある」とシュピースは言っている。反射運動——主観の消えるスプードあるいは主観の消える距離をもった運動。つまり、こういってよければ、エルンストの仕事では、つねに、物の側からの恩寵を呼び込むことが狙われていることである。そして、手は物の側にある。幼いころ遊んだゲルマンの森は、さまざまな不思議と恐怖に充ちた世界を作り上げていて、その魅力はマックスを攫んで放さなかったが、少年を感動させたもう一つのものがあったという。それは、ふと見上げた空の高みに、全く別の神秘として営まれている天体の運行であった。はるか遠く手の届かぬところに、厳然と、けれども甘やかに存在する物だけの世界。ところで、インコが物的にかっさらわれ、代わりに妹が産み出されたとき、少年は、物の側から目くらましを喰う甘美さを、積極的に受動しようとはしなかったであろうか。そして、物の側からの有無を言わせぬ暴力によって凝固させられた、いきなりの完結編物語「惑乱、私の妹」を前にして、この神のひねり、手とでも呼びたくなる出来事のまねびが、企図されはしなかったであろうか。コラージュ・ロマン第一作『百頭女』は、そのキャプションに、こんな呼びかけをもつ。「惑乱、私の妹、百頭女」。

コラージュ・ロマンは、おそらくこうして産み落とされたのだ。つまり、一方にガチャ目の凝視、一方に徹底して物の側に立った手。したがって、ランボーやロートレアモンより先に、まずこうしたことがあったのだ。幻覚体験を自在なものにして「ランボーの『見者』の自由な姿勢」に自らを重ねる以前、エルンストが思い描いていた自分の姿は、「鷲の頭をして、手には短刀をもった、ロダンの『考える人』であったという。たしかに、ランボーに準えられるほど、ガチャ目の凝視は強化された。けれども、鳥の頭部をした存在が姿を消してしまったわけではない。コラージュ・ロマンを産み落としたのは、一方でこの存在の仕業である。短刀に変わって万力の固め道具、物づくりの手をもって。そして、鳥の頭をして、神のひねり、手のまねび。わけの分からなさに頭部を貸した、——全知？ エルンストの知の問題をめぐることは、シュピースのように、その「素材や形態の感覚的な関係を制御する」主知主義を云々する声は多い。しかしながら、この「考える人」は、頭からまるごと全身、非知の全知とでもいったものに、すっかり貫かれようとしているようだ。

ところで、こうした一切は、ブルトンにはユーモアと捉えられた。『百頭女』の緒言で、エルンストを「もっともみごとにとりつかれた頭脳」*cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit*と呼んだブルトンは、『シュルレアリスムと絵画』に収められた「マックス・エルンストの伝説

的生涯」の中で、「通常『ユーモア』の名で理解されているものをつくりだすことに成功する、あの一種の全知」をもつ者として、エルンストをルネサンスの魔術師アグリッパに比肩させている。ブルトンがエルンストについて書いた文章は、展覧会のカタログに寄せられたものをはじめいくつがあるが、それらを読むと、エルンストをシュルレアリストの一員としてパリに招いたこの人物が、おそらくエルンストのエッセンスをもっともよく理解していたのではないかと思えてくる。シュルレアリスムに適宜呼ばれた、というエルンストの側の物言いに拘わらず。ただ、しばしば指摘されるように、視覚芸術を見るブルトンの視線に欠けているものがあることは決して否めないだろう。クロヴィス・トゥルイユは画家の立場から「ブルトンは、目の人間ではない。そこに何が描かれているのかというイメージや物語に関心をもっていて、芸術がわかっていない」と訴えたが、このクロヴィス・トゥルイユの言が取り下げられることはないだろう。そして、思い出されるべきは、「へ甘美な屍骸」について述べられたことは、すべて画像の面でも言葉の面でも有効だ」としたブルトンである。

0 bis

そもそも、シュルレアリスムの遊びが残したものを「作品」として見ること自体、疑問に付されるべきなのかもしれない。一方、いわゆる「シュルレアリスム美術の作品」と呼ばれているものは、シュルレアリストたちの理論武装した文章など一切お構いなしに見ることをゆるすだろうか。シュルレアリスムの文脈を一旦括弧に入れたとき、マックス・エルンストのカラージュ・ロマンの一葉／＼のカラージュは、へ甘美な屍骸と題されたデッサンを前にして覚えた物足りなさを吹き飛ばすものに思われた。そこには、ロマンの渦の甘美さと、そして、屍骸のもつ停止した物性が感じられたのである。

\*

エルンストのカラージュ・ロマンは、全部で三作を数える。『百頭女』（一九二九年刊）、『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』（一九三〇年刊）、そして『慈善週間 または七七大元素』（一九三七年刊）。

たしかに、これらの作品に、ある程度持続的に扱われている何らかのテーマやメッセージといったものを読み取ることも出来ないわけではない。あるいは、エルンストが親しかった自然哲学系の思想や魔術的な精神風土といったものに絡めて、作品に観念的な動きを与えることも、作品を通して沈思することももちろん可能だろう。「不思議、妄想、幻影、詩人、怪物、哲学者、鳥、女、狂人、祭司、樹木、エロティスム、石、昆虫、山、毒、数学、等の世界を踏査」したという若いエルンストを思い浮かべれば、作品をひとつの寓意画として読み解いてみたくなる。ローター・

フィッシャーやディーター・ヴィスらが指摘する『百頭女』の瀆神性や『慈善週間』の反権威主義、埴谷雄高が賞賛する「暗黒宇宙のへ動きの永久運動」、澁澤龍彦の好む「動物的精気や植物的精気ともいふべきもの」、そうしたすべての存在は認められるであろうし、「もしもエルンストがフランチェスコ・コロンナの『ポリフィリスの夢』の挿絵を見たら狂喜するにちがいない」というルネ・ホッケの言葉にも肯じられないことはない。さもなければ、窪田般彌のように、ブラックなアップパーカットを喰らう面白さを指摘して、読みをストップしてしまうことだってあってよい。

けれども、カラージュ・ロマンのカラージュには、作品を前にして無限の観想が広げられてしまう以前に、作品の中に空所を見出してさまざまな解釈を施そうとする視線が持ち込まれてしまう以前に、あるいはまた、作品全体がフラットに楽しまれてしまう以前に、確認しておくべき物性とあったものがあり、この物性こそ、おそらくエルンストの作品の中でもカラージュ・ロマンのカラージュだけがもつ魅力として指摘されて然るべきものと感じられた。

\*

一方、シュルレアリストたちによる命名の由来をさておいて、〈甘美な屍骸〉と称されるものには、共同作業とは違う何かによって最後の〆をされた、頑とした物性が存在するのでなければならぬと思われた。

もちろん、ブルトンにとっての〈甘美な屍骸〉遊びが何より「精神の隱喩的活動を十全に解きはなつための確実な手段」であり、あくまで「個人的な他愛ない気晴らしの化け物作り」の対極としてあったことは承知している。だが、そうだとすると、〈甘美な屍骸〉遊びの間にその実在が認められたという「参加者間の暗黙の——ただ波のように伝わる——交流」が、参加者間の共同ではなく共犯関係に、たちどころに変わることがないとも限らない。あるいは、こうした形で発覚する参加者間の愛は、ブルトンによってむしろ積極的に望まれたものだったのだろうか。ブルトンにとっての他者あるいは愛の問題は明確に論じ尽くされるのが俟たれるところであるが、共同作業における都合よく用意された他者といった印象を払拭できない仲間にならなくて、物という他者と呼び込んで〈甘美な屍骸〉作りが行われたとしたら、それは、シュルレアリスムの〈甘美な屍骸〉遊びとしては禁じ手だったのだろうか。

シュルレアリスム的に見事に物の側からの恩寵を受けたひとりの男——エルンストをそんなふうと呼ぶことが出来るかもしれない。そして、そんなひとりの人間に恩寵のように与えられた暴力性といったことを抜きにしては、カラージュ・ロマンに認められた物性、〈甘美な屍骸〉に不可欠と感じられた物性は、語れないことなのかもしれない。

\*

インタラクティブ・デジタル絵本『ルル』の画面でエルンストの「ロプロブと美しい庭師」というカラージュに出くわしたときには大いに惑乱してしまったものだが、思えば世の中、思考もアートも、すっかりカラージュめいてきた感のある今日この頃。可能なのはただサンプリングとリミックスばかりなのだろうか。昨今の精神分析的文化論は表象の限りない透明さと野蛮なるものの取込み方など取り沙汰し、たとえば大勢の多様な欲望を受け容れるだけの重層的な価値を抱き込んでいながら極力フラットに描かれるアニメのアイドルに日本のアートの独自の現況を見たりしているが、すべてのものをフラットにしてしまおうという強い視線の一方で、フラットなものをめぐる渴いているのか湿っているのか分からないアナキーな欲望のパフォーマンスが、際限なく繰り広げられ続けてゆくのだろうか。あるいは、「もの」的世界と自己が遊離してしまって「こと」的世界が上手く紡いでゆけない離人症を現代に特徴的な症例と看做し、「こと」的世界を時間的な世界と捉え直すことによって、これをいきいきと語ることができる表現、散文的な丁寧な表現を探ってゆこうという提案がなされたりもしているが、知覚以上表象未満の状態にあって暗い衝動を担っていた「直観像」がいきなり「物」として取り出されてしまった事例とされる須磨の連続児童殺傷事件などに触れると、表象や表現ということを超えていきなり物と出会ってしまう直観像の非合理に、間を丁寧に紡ぐはずの言語の脆さを感じずにはいられない。ところで、そのタンツ・テアターの舞台などを見てみると、ピナ・バウシュのダンスの世界には、このつなぎの部分に敢て優しさのないことが望まれているように思われる(図17・18)。

彼女の舞台には、複数の人間によるコンタクト・インプロヴィゼーションというくすぐったい馴れ合いも存在しない。在るのはピナ・バウシュの目の生サンプル、物、そして言葉に対する愚鈍さだ。「私は見る人だ、徹底的に見るのが私の仕事なんだから」という彼女は、稽古でダンサーの身体をひたすら見続け、生のサンプルとしての身体の在り方を取り出す。それは、集合的無意識の層で一気に野蛮、欲望、性といった言葉に括られて語られてしまうようなパターン化されたものではなく、わくわくするようなロマンの層で取り出される、個別の、残酷にして甘美なサンプルだ。そして、見続けることは、全く別の世界である物の側からの何かの到来を積極的に待つことと不可分である。実際、ダンス空間に唐突に具体物が持ち込まれ、それによって物にさらわれたかのようにダンスが生じることもある。けれども、こうした一切が何故なのか彼女には分からない。すべてにおいてつねに彼女はこうである。「私はそれについて言う言葉がない」。「私の中の何かは知っているんだけど、言葉がない」。少なくとも理論武装のための言葉などには愚鈍であり続けること、すると驚異<sup>メカニク</sup>がやって来る――。ピナ・バウシュの魂を育んだのも、ゲルマンの風土である。幾度もこのダンサーの世界と重ねつつ、エルンストのカラージュ・ロマンのページを繰っていた。

引用文献および参考文献

- Max Ernst, *Ecritures*, Paris, nrf, 1970
- Werner Spies, *Max Ernst Les collages* — *inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984
- André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992
- Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Garnier, 1981
- マックス・エルンスト『百頭女』河出文庫、巖谷国士訳
- マックス・エルンスト『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』河出文庫、巖谷国士訳
- マックス・エルンスト『慈善週間または七大元素』河出文庫、巖谷国士訳
- マックス・エルンスト『絵画の彼岸』河出書房新社、巖谷国士訳
- ヴェルナー・シュピース『マックス・エルンスト 美しい女庭師の帰還』河出書房新社、田部淑子訳
- ローター・フィッシャー『エルンスト』PARCO出版、宮下誠訳
- アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』、人文書院、巖谷国士訳
- 『ランボー全詩集』ちくま文庫、宇佐美斉訳
- 『ランボー全詩集』青土社、平井啓之、湯浅博雄、中地義和訳
- 『澁澤龍彦全集』河出書房
- 『コレクション瀧口修造』みすず書房
- 『マルセル・デュシャン全著作集』未知谷
- 中沢新一「四次元の花嫁」『東方的』所収、せりか書房
- 小山清男『遠近法 絵画の奥行きを読む』朝日新聞社
- 宇佐美斉編著『象徴主義の光と影』ミネルヴァ書房
- 斉藤環『せんとうびしょうじょのせいしんぶんせき』太田出版
- 木村敏『自分ということ』第三文明社
- 浅田彰『二十世紀文化の臨界』青土社

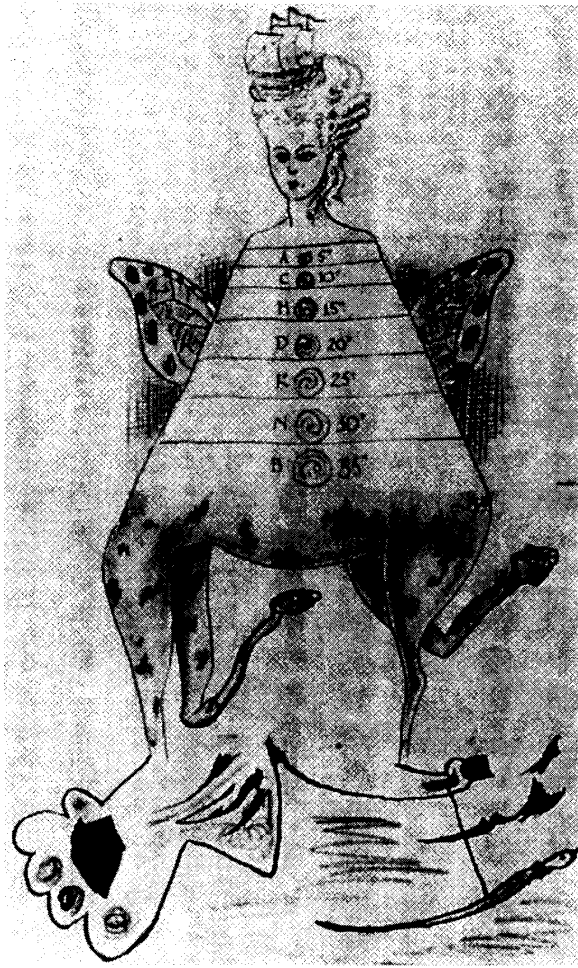


図1 「甘美な屍骸」 マックス・モリーズ、マン・レイ、イヴ・タンギー、ジョアン・ミロ

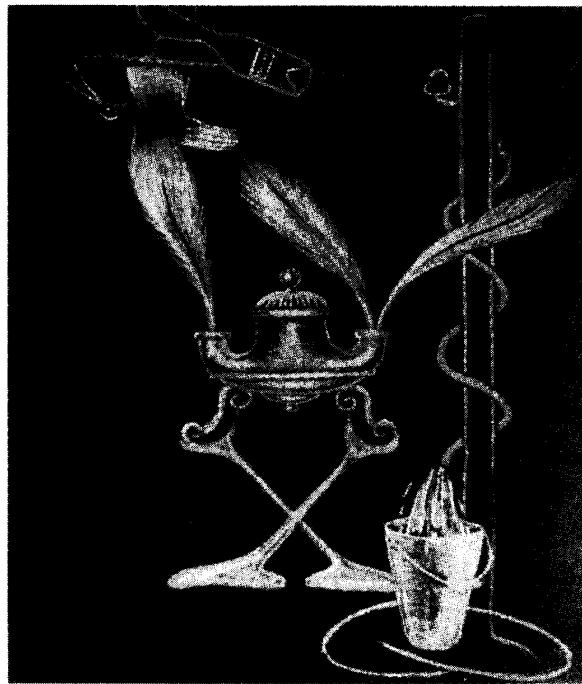


図2 「甘美な屍骸」 トリスタン・ツアラ (?), ヴァランティーヌ・ユゴー、アンドレ・ブルトン



図3 「血なまぐさい暴動のたびに彼女は、恩寵と真実にあふれて生きるだろう」 『百頭女』より



図4 「その微笑にはひかえめな優雅さがあるだろう」 『百頭女』より



図5 「ロプロプと美しい庭師」 『百頭女』より



Fig. 2. — Les lapins dressés du Cirque d'Hiver, à Paris.

図6 パリのサーカス団シルク・ディヴェールで兔を操るバニーガールの紹介イラスト





図7 「みんなサタナスに感謝しよう、彼があっばれ私たちに示そうと望んだ共感をよるこびとしよう。つづき」 『百頭女』より

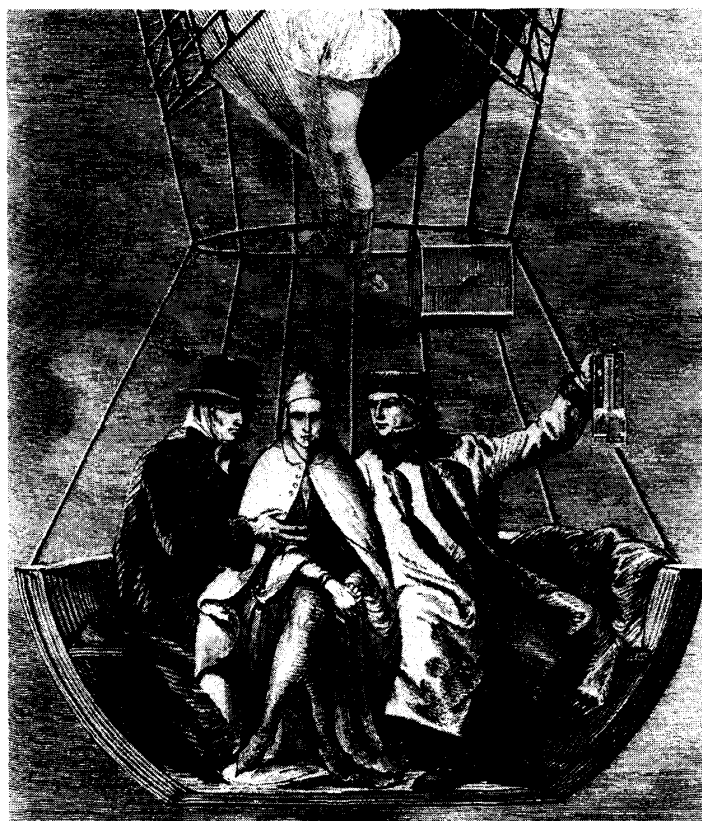


図8 「ファントマ、ダンテ、ジュール・ヴェルヌ」 『百頭女』より



図9 「あの猿は、もしやカトリック教徒では？」 『百頭女』より

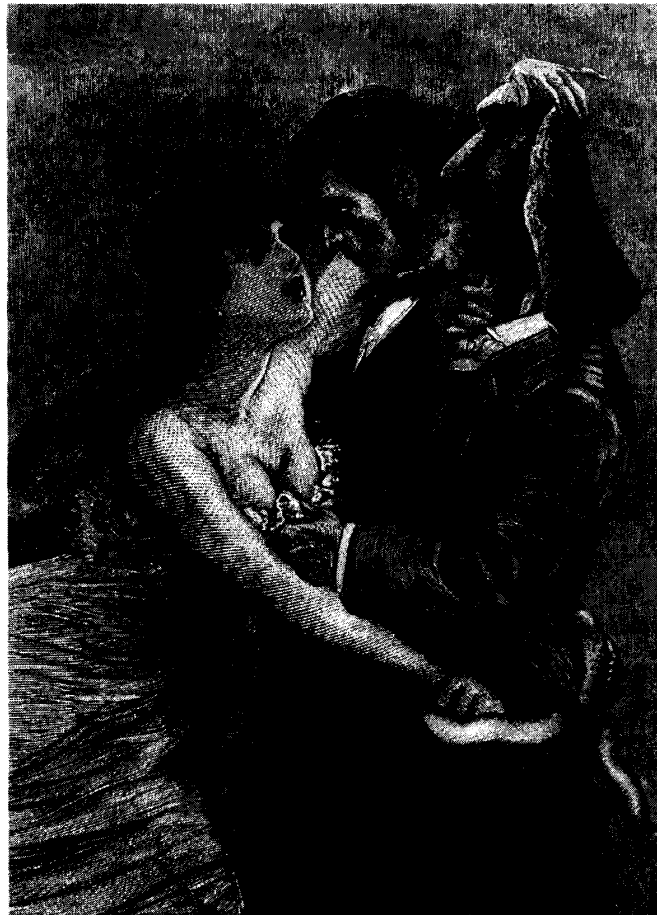


図10 『慈善週間または七大元素』より



図11 『慈善週間または七大元素』より



図12 「やすらぎ」 『百頭女』より

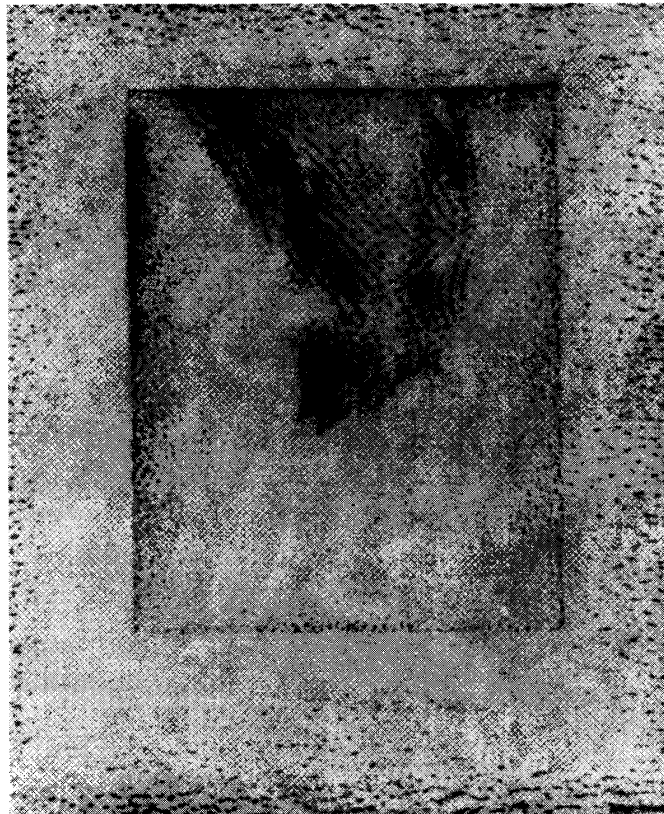


図13 「潜水鳥」(鉛筆のフロッタージュ) 『絵画の彼岸』より



図14 「マルレーヌ」



図15 「怖れと怒りに酔ったロプロブは、鳥の頭をとりもどし、十二日ものあいだ、扉の両側から動かずにいる」 『百頭女』より

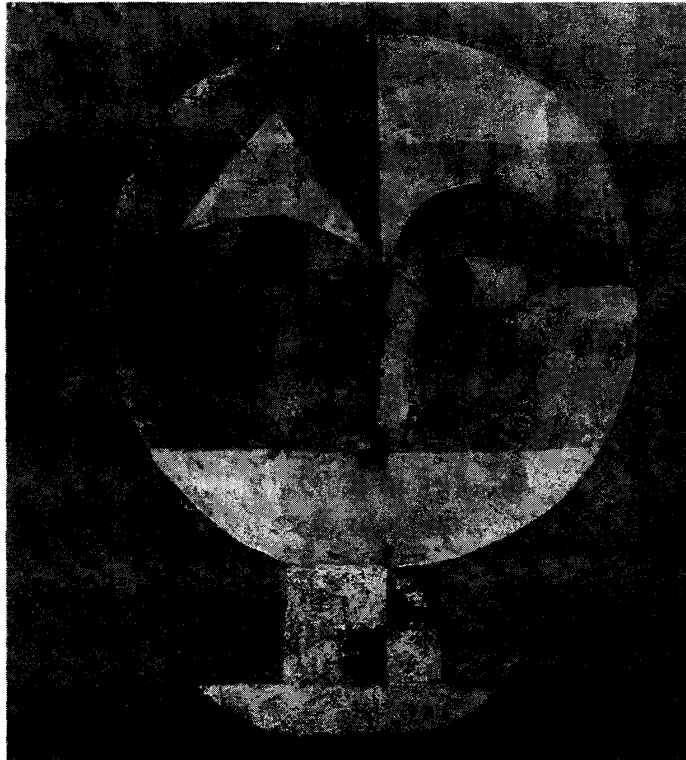


図16 パウル・クレー「セネキオ（野菊）」

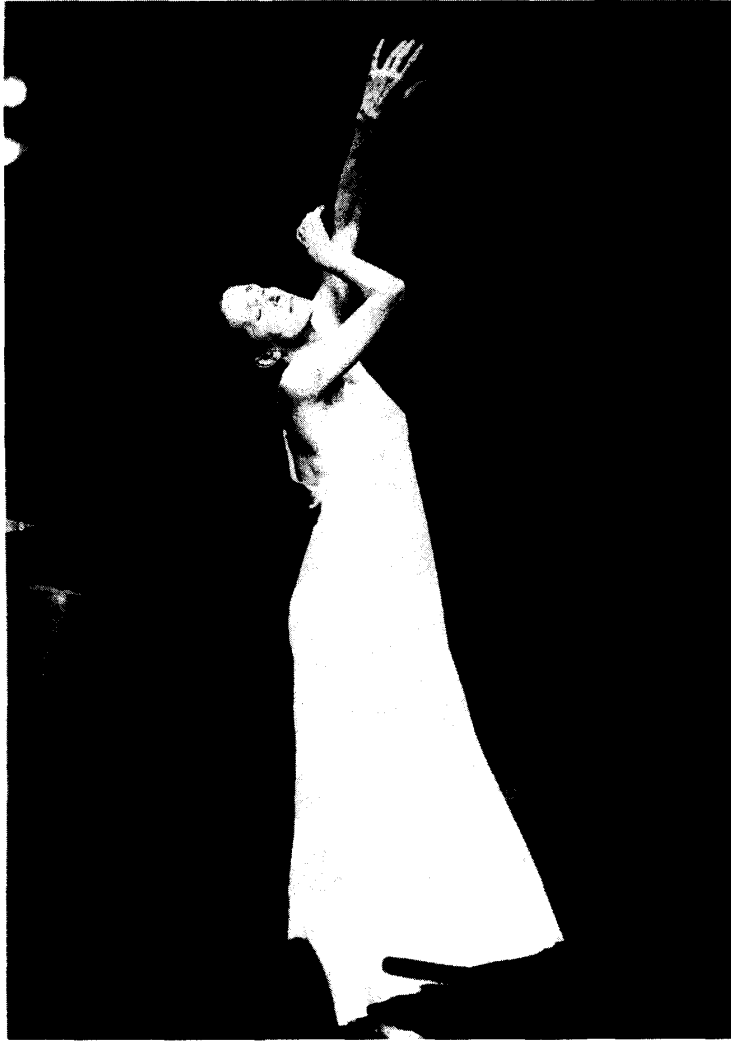


図17 ピナ・バウシュの舞台



図18 ピナ・バウシュの舞台