

シュルレアリスムのオートマティスム

—画家たちの「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁」の実践—

古 屋 詩 織

はじめに

シュルレアリスム運動が結成された当初、オートマティスム（自動記述）は最も重要な概念であった。その最初の実践はアンドレ・ブルトンとフィリップ・スーポーの共著『磁場 *Les Champs magnétiques*』（1920）とされており、また、その定義はブルトンの『シュルレアリスム宣言 *Manifeste du surréalisme*』（1924）の中にみつけることができる。ブルトンはシュルレアリスムを「純粹な心的オートマティスム」« *Automatisme psychique pur* » と定め、オートマティスムを以下のよう記した。

Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁽¹⁾.

理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上および道徳上のどんな懸念からも離れた思考の書き取り。

この定義と対応する美術の実践とはどんなものなのか。画家たちが様々な造形手法を考案し、実践するのと並行して、この問いはシュルレアリスムのメンバーたちの論争へと発展する。そのさなかにブルトンは『シュルレアリスムと絵画 *Le Surréalisme et la Peinture*』（1928）という美術論を書くが、そこでは「内的モデル *modèle intérieur*⁽²⁾」という概念が示されるものの、美術におけるオートマティスムがどんなものであるかについては具体的に語られていない。そのため美術におけるオートマティスムの起点および定義は、曖昧であったと言える。本稿では、美術のオートマティスム実践が、その後どのような言葉で語られ、理論化されていくのかを追ってみたい。

1) エルンストの「フロッターージュ」とマッソンの「砂絵」

ブルトンとスーポーが『磁場』をまとめた頃、彼らの周辺の画家たちはどんな実践を試みてい

たのだろうか。中田健太郎は、「当時、造形の領域においてエクリチュール・オートマティックと並走しているように思われたのは、チューリッヒでアルプが展開していたオートマティックな絵画ではなく、ケルンですすめられていたエルンストのコラージュ⁽³⁾」であると指摘している。マックス・エルンストはケルン・ダダのメンバーとして活動していたが、1921年にパリのサン・パレイユ書店で展覧会⁽⁴⁾を行い、1922年にはパリに出てブルトンたちと行動をともにするようになる。このとき展示されたエルンストの作品は、既存の印刷物を流用してその上にペイントしたり、切り刻んだ断片を貼ったり、使用済みの版下の形を紙の上に写し取ったりした小品であるが、いずれも間接的な手法で制作されている。ここには、紙やカンヴァスにじかに描くという伝統的な絵画制作を拒否するエルンストの態度がみられる⁽⁵⁾。この展覧会は後日、ルイ・アラゴンによって「コラージュ展」と呼び換えられる⁽⁶⁾。また、展覧会カタログの序文の冒頭に、ブルトンが以下のように記したことに注目したい。

L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée⁽⁷⁾.

写真の発明は古い表現方法に致命的な打撃を与えた。これは絵画のみならず詩にも同様であって、19世紀末に現れた詩におけるエクリチュール・オートマティックは、真の思考の写真なのである。

エルンストの美術的实践に対して「思考の写真」という言葉が与えられ、詩作におけるオートマティズムと同様の価値が与えられているようだ。しかし、エルンストのコラージュはオートマティズムなのだろうか。オートマティズムとは、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』の定義によれば、「理性によって行使されるどんな統制もなく」生み出されるものであるはずだ。

確かにエルンストのコラージュは、シュルレアリスム・グループの中で高く評価されている。「エルンストは真に全ての言葉にまで拡張されたひとつの語彙集を対立させた」*« Max Ernst opposait un vocabulaire étendu vraiment à tous les mots⁽⁸⁾ »*とブルトンが彼の美術論で述べたように、シュルレアリスムの詩人たちはコラージュを言語のモデルに当てはめて語っている⁽⁹⁾。「偶発的な外観の接近」*« certains rapprochements d'apparence fortuite⁽¹⁰⁾ »*という点で、コラージュは詩作における実践と共通すると考えているのである⁽¹¹⁾。

エルンストは、コラージュに続いてフロッターージュという手法を考案する。床板の木目や草の葉脈など凹凸のある物体の上に紙を置き、紙の上から黒鉛などの柔らかい画材でこすることにより、物体の肌理を紙の上に写す方法である。そしてこのフロッターージュこそが、より理性を排除した方法であることを、彼はみずからの絵画論『絵画の彼岸 *Au-delà de la peinture*』（1936）で語る。このテキストで彼はアルチュール・ランボアの「見者の手紙」*« lettre du voyant »*に触れ、詩人と同様に画家の役割もまた、「彼の内部にみられるものをかたどり、投影することにある」*« de cerner et de projeter ce qui se voit en lui »*と述べてランボアの詩作とみずからのフロッターージュを結

び付け、「私は自分の全ての作品の誕生に、傍観者のように立ち会うことに至った」« je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de toutes mes œuvres » と記している⁽¹²⁾。

もうひとりのシュルレアリスムの画家、アンドレ・マッソンを見てみよう。

マッソンは、12歳からフレスコ画やテンペラ画を含む伝統的な絵画制作を学び、ダダを經由せず、むしろキュビズムの影響を受けている。1924年シモン画廊でのマッソンの個展にてブルトンは《四元素 *Les Quatre Éléments*》という油彩を購入し、同年9月末すなわちシュルレアリスム・グループの結成直前に、プロメ通りにあるマッソンのアトリエを訪ねる。その頃マッソンは、「一切の先験的な考えを持たず」« il n'y a aucun a priori » 「どんな事前準備も行わない」« sans aucune préparation préalable » 「実験的な性質を持つ」« un caractère expérimental » デッサンを描き始めていた⁽¹³⁾。30秒から1分程度で素早く仕上げるペン画であり、やがてそれをデッサン・オートマティックと呼ぶようになる。そして、その特徴を「霊媒のデッサンのようなもの」« Les dessins automatiques sont comme des dessins de médiums⁽¹⁴⁾ » と説明している。マッソンのオートマティックなデッサンは、シュルレアリスムの雑誌『シュルレアリスム革命 *La Révolution surréaliste*』の創刊号から数号にわたって掲載されており、グループのメンバーの間に生じた「シュルレアリスムの絵画は存在するのか」という問い、言い換えるなら「絵画におけるオートマティスムとは」という論争の発端になっているように見える。しかしこの画家が抱えていたのは、その論点とは別な問題であった。それは、オートマティックなデッサンの持つ素早く自由な線描を油彩には適用できないことであり、そのため彼は砂でタブローを仕上げることを着想する。カンヴァスを床に平らに置き、一切の予見を持たずに、液状の糊と砂をまく。糊によって定着しなかった砂を払うと、思いがけない形態が現れる。そして、あたかも他者が作ったものを初めて見る傍観者のように、そこに現れ出た形態に立ち会い、反応して、線や色を入れていく。その結果、海の生物や人間の立像などの姿が知覚できる画面となる。これがマッソンのもうひとつのオートマティスムの実践、すなわち砂絵である。

砂絵を説明するとき、マッソンは「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁の様相」« l'aspect du mur de Léonard de Vinci⁽¹⁵⁾ » という比喩を用いる。次の項では、このメタファーの意味とともに、どのようにこのメタファーがシュルレアリスムのメンバーたちに用いられたのかを見ていく。

2) オートマティスムについての言説：「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁」

マッソンが用いた言葉の由来は、もちろんレオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』（『絵画の書』）である。この一冊の成立について簡単に確認しておこう。

レオナルドによるこの絵画論には複数のバージョンがある。というのは、レオナルドおよび弟

子のメルツィの手稿が一度散在してしまった後、時の経過とともに多数の研究者によって手稿が発見され、その度に編集し直されたためだ。フランスでも 1880 年代にレオナルドの手稿が出版され、美学の分野にとどまらず、様々な分野で注目を集める。当時、発展していた実験心理学の分野ではレオナルドは神秘的な症例として扱われ、精神医学では「天才」の創造的行為の背後にある病理的要因が関心の対象とされた。フロイトの書いた「レオナルド・ダ・ヴィンチのある幼年時代の思い出」(1913)の解釈も盛んに行われた。その一方で哲学・美学では、レオナルドを芸術家と同時に科学者として捉えている。それと並行して、1880 年代以降エリファス・レヴィに端を発する秘教主義が発展し、レオナルドを秘法伝授された錬金術師とする考えもまた、広く行き渡っていた⁽¹⁶⁾。

マッソンは 18 歳の頃にレオナルドの『絵画論』を読む。彼は、秘教主義の流れであるジョゼファン・ペラダンによって編集されたバージョンを購入している。「当時はペラダン版が唯一入手できるものだった⁽¹⁷⁾」と言い足しているのは、自分が神秘主義者ではないことを示したかったのだろう。

マッソンが言う「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁」は、一冊の中の「画家の教則について」という章の一部に因っている。画家の心構えについて弟子に説くくだりであるが、エルンストはその教えを、彼自身の絵画論『絵画の彼岸』において、同じペラダン版から引用している。

Botticelli n'aimait pas le paysage et estimait que c'est « un genre de courte et médiocre investigation ». Il dit avec mépris aussi, qu'« en jetant une éponge imbibée de couleurs différentes sur un mur on y ferait une tache où se verrait un beau paysage ». Cela lui a valu une sévère admonestation de son confrère Léonard de Vinci : « Il [Botticelli] a raison : dans une telle mâchurure on doit voir de bizarres inventions ; je veux dire que celui qui voudra regarder attentivement cette tache y verra des têtes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets, autre chose encore : c'est comme le tintement de la cloche, qui fait entendre ce qu'on imagine. Bien que cette maculature puisse te suggérer des idées, elle ne t'enseigne pas à terminer aucune partie, et ce peintre susdit [Botticelli] fait de très mauvais paysage. [...] Ce n'est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects, certaines fois, tu t'es arrêté à contempler aux taches de murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien faire tous les membres que l'on ignore, comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers et végétations. » (*Traité de la Peinture.*)⁽¹⁸⁾

ボッティチェルリは風景画が好きではなく、「容易で平凡な研究の一分野」だと考えていた。軽蔑を含めつつ、こうも述べている。「何色もの絵具を含ませたスポンジを壁に投げると、まだらの染みができるが、そこには美しい風景がみられることだろう」。この発言によって彼は、同業のレオナルド・ダ・ヴィンチから以下の厳しい叱責を受けた。

「彼（ボッティチェルリ）は一理ある。このような潰された跡に、奇妙な創意を見いだすにちがいない。つまり、この染みを注意深く眺めようとする者には、人間の顔、いろいろな動物、戦争、岩礁、

海、雲、木立、他にも様々なものが見えてくるだろう。それは鐘の響きのように、人の想像するものを聞かせてくれる。しかし、その汚れた染みが君に着想を与えても、絵を仕上げることについては何ら教えてはくれない。先に述べた画家（ボッティチェリ）は、ひどくまずい風景を描くのである。[…] もしも、君が立ち止まって壁の染みや暖炉の灰や雲や小川を凝視し、それらがどんな様相だったか、幾度か思い出すとしても、私が思うにはそれを軽視すべきではない。それらを注意深く眺めていると、そこに非常に驚くべき創意をいくつもみつけることだろう。画家の天分はそういった創意を利用して、動物や人間の格闘、風景や怪物、悪魔など、その他様々な幻想的事物を構成するが、それらの事物は君に名誉をもたらすだろう。これらの漠然とした事物において、天才は新しい創意に目覚める。しかしながら、動物の各部分や風景の外観、岩や植物など、知らずにいた構成要素を全て、うまく描き出す術を心得ていなければならない。」（『絵画論』）

ボッティチェリが絵具を含んだスポンジを壁に投げる⁽¹⁹⁾のは、1940年代後半に登場するアメリカのアクション・ペインターを彷彿とさせる行為であるが、もちろんレオナルドの教えはこの部分ではない。壁の染みや暖炉の灰、雲や小川といった不定形を凝視し、新しい創意を見いだすことを説いている。ただし、彼は同時に、科学的観察にもとづいた描画技術の体得がなければ創意によって見いだした事物を描くことはできない、と戒めてもいる。

エルンストは、レオナルドの教えを引用し、フロッタージュというみずからの手法を説明する。マッソンの言う「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁」は、エルンストにおいては家具の木目や植物の葉脈に幻覚的に他の事物を見だし、それを絵画化するという手法を示す言葉である。そして、何か特定できないような不定形に、思いがけない事物を見いだすことを指すメタファーなのである。

3) ブルトンのテキストにみられる「レオナルドの教え」

エルンストは、フロッタージュの重要性をさらに強調するために、ブルトンがレオナルドの教えを語る部分も引用する。1936年6月の『ミノトール *Minotaure*』誌第8号にエルンストのデッサンとともに発表された「星形の城」«*Le Château étoilé*»というテキストであり、雑誌掲載の直後に、エルンストは自分の絵画論にその一部を引用したと思われる。なお、このブルトンのテキストは後に、彼の著書『狂気的愛 *L'Amour fou*』の第5章として収められる。ブルトンの解釈を見てみよう。

La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d'être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même. C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle a retenu le *surréalisme*. Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités

d'extension à tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture. Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose : un son persistant et vague véhiculé, à l'exclusion de toute autre, la phrase que nous avions besoin d'entendre chanter⁽²⁰⁾.

レオナルドの教えは、長い時間古い壁を注視し、そこに描き出されてくるもの（見事に組み合わせられていて、しかもそれぞれ固有のもの）を見て、模写するよう弟子たちに勧めるものだが、この教えが理解されたと言うにはほど遠い。主観性から客観性への移行という問題の全てが、そこで、暗黙のうちに解決されている。そして、この解決の影響力は人間的意義の点で、ひとつの技法が持つ影響力を——その技法が靈感そのものの技法であるとき——はるかに超えている。この解決がシュルレアリスムを引きとめたのは、とりわけこの意味においてである。シュルレアリスムは、この解決から出発したわけではない。道を行く途中でこの解決を発見したのであり、この解決と同時に、絵画以外の全ての領域にも拡大する可能性を発見したのである。詩人、芸術家、学者が出現させるイメージの新たな結合は、その結合がおのずと生じるためにある特殊な構成のスクリーンを借りるという点で、また、その構成は具体的には漆喰のはがれた壁や、雲や、その他全ての構成であるという点で、似た性質を持っている。執拗で曖昧な音が、他の全てを排除して、歌となって聞く必要があるフレーズだけを運んでくるのだ。

この部分には、ブルトンの思想が集約されているように見える。レオナルドの教えはブルトンが探求した主体の受動性の問題に答えるものであること、シュルレアリスムは当初から概念が定められていたのではなく、活動の歴史の途中でこの概念をみつけたこと、そしてこの概念が絵画のみならず他の領域にも通じることが述べられているからだ。文学領域の優位の下に出発したとみなされるシュルレアリスム運動は、1920年代を通して、絵画における理論化に苦勞していた。しかしこの段階に至って、絵画における発見、つまり「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁」というメタファーが、絵画以外の全ての領域においてもシュルレアリスムの概念を代弁するのである。

ブルトンは、上記のテキストが続く部分で、人の生にもこのスクリーンは存在すると述べ、「客観的偶然 *hasard objectif*」の力を語り、「このスクリーンの上には、人間の知りたい全てのことが、燐光を発する文字、欲望の文字で書かれている」*« Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de désir⁽²¹⁾ »*と述べる。まさに、ブルトンの思想の核心がここで示されるのである。

ところで、レオナルドのテキストでは「創意」に重きが置かれていたが、ブルトンのテキストでは「模写する」*« copier »* ことが明言されている。そして人が見たいと望むものは「スクリーン」*« écran »* に映されているのだとブルトンは言う。ここで、彼の美術論『シュルレアリスムと絵画』で述べられていたことを思い出してみよう。彼は現実の事物を写し取る模倣芸術を批判し、それと訣別する「内的モデル」という概念を提示した。レオナルドの教えをもとにここでブルトンが語っているのは、現実の写しではなく、壁の染みという不定形を凝視して、その結果見いだした

イメージを写し取るという行為である。『シュルレアリスムと絵画』の中でもブルトンは、画家のアンリ・ルソーが子供たちとともに色斑を見て、見えた物の単語を挙げていたことを語っていた。ルソーの色斑は、レオナルドの壁の染みと同様に、欲望を投影するスクリーンと言える。このようにレオナルドの壁の染みは、ブルトンが元々持っていた考えと一致するものである。

ブルトンがレオナルドの教えについて書くのは、上記のテキストが初めてではない。1933年12月、『ミノトール』誌3-4号に掲載された「オートマティックなメッセージ」に遡る。ブルトンはこのとき、レオナルドの『絵画論』からではなく、1913年『アスキュラプ *Æsculape*⁽²²⁾』誌に掲載されたシャルル・ギルベール博士の執筆原稿から引用している。ギルベール博士自身、別な人物すなわちド・トロムラン伯爵からの手紙でレオナルドのエピソードを知り、それを執筆した⁽²³⁾。つまり、ブルトンは他者の引用をさらに引用していることになる。その結果、この逸話は「君たちが見たものを写すだけでいい」*« vous n'aurez plus qu'à copier ce que vous voyez⁽²⁴⁾ »*とレオナルドが弟子に言った、という内容となり、本来の教えとの微妙なずれが生じているのが確認できる。

マッソンとエルンスト、このふたりの画家はレオナルドの教えをペラダ版から直接引いているのに対して、ブルトンは、ド・トロムラン伯爵およびギルベール博士を経由した言い回しを引用している。ブルトンのこの振舞いは、オートマティックにヴァリエーションを生成する作用を持つ伝言ゲームを思い出させる。ブルトンにとっては、レオナルドの教えの真偽や純粋性は問題ではないだろう。人づてに伝わることで変容したフレーズを敢えて用いているのである。しかもこのフレーズが経由したのは、霊媒的なデッサンを描く神秘主義者とそれを観察する科学者だ。これは、ブルトンが複数のテキストで繰り返し言及するスイスの霊媒エレヌ・スミットと精神医学者テオドル・フルールノワを想起させる。ブルトンはこの教えを、霊媒および科学者の言説を通過させることにより、微妙なずれを含むヴァリエーションに変え、それをシュルレアリスムのための教えとしたと考えられる。

このように、シュルレアリスム固有なものに再設定されたこのフレーズはグループのメンバーたちに反復されていく。やがて、彼らが美術のオートマティスムを語る際のキーワードとして機能するようになることを、引き続き確認してみよう。

4) 「レオナルドの教え」と写真装置モデル

これまでのところで、壁の染みのような様相を凝視するうちに描かれるべき何かが現れることを、マッソン、エルンスト、ブルトンがそれぞれ、レオナルドの教えと関連づけて語ることを確認した。マッソンにおいては砂絵、エルンストにおいてはフロッターージュといった、それぞれのオートマティスムの実践を説明するフレーズでもある。ふたりの画家の実践に改めて焦点を絞り、検討してみたい。

そのために、ブルトンのテキスト「オートマティックなメッセージ」をもう一度見てみよう。「全ては白いページの上にかかれている」«*Tout est écrit sur la page blanche*⁽²⁵⁾»と彼は述べている。既に「かかれている」とは、潜在しているということだろうか。まだ見えていないものを見えるようにするために、ブルトンは受動的な力を用いるように呼びかける。そして、次第に見えてくるものをコピーせよ、と促す。

ここには、まだ見えない状態から見えてくる状態への移行がある。これについてローラン・ジェニーは『内在性の終焉 *La fin de l'intériorité*』にて、写真装置モデルを提示しながら論じている。彼の理論を借りて、マッソンおよびエルンストの実践を考えてみたい。

まず、ジェニーの理論を確認しよう。この著書で彼は、近代の前衛芸術運動が表現者の内部の生をどのように外在化させたか、そして内在性の時代がいつ終わりを迎えるかについて論じているが、各時代の概念を捉えるために、彼はメタファーの役割に着目している。象徴主義においては「音楽」の、モダニズムにおいては「キュビズム絵画」のメタファーによって前衛芸術の概念が具体化される。そして、シュルレアリスムの時代のメタファーは、「写真の現像」だと彼は主張する。

ジェニーによると、1924年『シュルレアリスム宣言』の時点では、ブルトンの理論は言語モデルに頼っており、絵画の分野は詩作実践の基準に従わされている。マッソンのデッサン・オートマティックもエルンストのコラージュも言語モデルを模倣するものだとジェニーは言う。しかし、エルンストが「視覚を挑発するものを写し取る」というフロッタージュを考案して以来、シュルレアリスムの表現セオリーは「啓示=現れ」«*révélation*»という新しい形を取るようになるとジェニーは述べ、シュルレアリスムの造形的実践を写真装置のモデルで説明する。確かに、「*révélation*»には現像という意味もある。

彼の写真装置モデルは、シュルレアリスムのオートマティスムが「2ストロークの現像プロセス形式」«*la forme d'un processus révélateur à deux temps*»を採用すること、そして「遅効性の表現形式」«*une forme d'expression-retard*»であることに基づく。2ストロークの現像プロセスとは、ひとつめの段階として「感光」があり、ふたつめの段階として「現像」があることである。つまり、第1段階はイメージがキャプチャーされてはいるものの、潜在的で目に見えない段階（視覚的段階）であり、第2段階は現像によって潜在的イメージが目に見えるものとして現れる段階（化学的段階）である。つまり、イメージは遅れて現れる。このふたつの段階は、2ストロークエンジンのようにセットで機能し、制作プロセスを推し進める。ジェニーは、マッソンのデッサンと砂絵⁽²⁶⁾およびエルンストのフロッタージュ⁽²⁷⁾を写真装置モデルに当てはめて説明しているが、彼が用いる比喩は少々図式的過ぎるよう感じられる。しかしながら、彼のモデルは、シュルレアリストたちのレオナルドの教えの実践におおむね対応するものである。

ここで、ジェニーの写真装置モデルを参考にしながら、エルンストとマッソンの実践を見てみよう。両者の実践の違いは、壁の染みに相当する物が何か、という点ではないだろうか。写真に

たとえるなら、撮影者が焦点を合わせる先は何か、ということである。

エルンストのフロッターージュの場合、彼の絵画論のテキスト通りに解釈するとすれば、床板の木目を見つめるうちにエルンストの視覚には幻覚が現れるのであるから、床板の木目が「壁の染み」と言えるだろう。次に、彼は床板の木目の上に紙をのせて、上から画材でこすり、木目を写す。さらに、写した木目に加筆し、幻視したものを画面に具体化するのだが、河本真理はこれについて、エルンストは「外部のオブジェ（たとえば床板）」を媒介にしており、その点で「積藁を前にしたモネ同様、*モティーフ*に基づいて制作していた⁽²⁸⁾」と指摘している。エルンストの実践は、現実の事物を表象することと完全に切り離されてはいないのである。

一方、マッソンの砂絵の場合は、彼が投げた糊と砂から生じた不定形のしるしが「壁の染み」に該当する。マッソンはその不定形を与えられたものとして捉え、それを見ることで得た着想にしたがって、加筆していく。マッソンは、表象とは異なる造形プロセスを行っているのである。

このとき、マッソンが壁の染みに相当するしるしを、みずから作っていることを確認しておこう。彼は「身ぶり」や「速さ」を助けにして、まるで自分以外の誰かが作ったかのように、不定形に遭遇することを望むのである。このようにマッソンの砂絵には、制作の第1段階の始めに、受動性を用いた、表象ではない造形的プロセスがあると言える。

5) シュルレアリスム vs ニューヨーク・スクール

既に確認したように、シュルレアリスムの美術におけるオートマティスムは、1930年代に「レオナルドの教え」で語られるようになる。この項では、シュルレアリストたちが亡命した1940年代初めに注目する。

1930年代からシュルレアリスム・グループの主要メンバーとなる画家のロベルト・マッタ Roberto Matta が晩年に受けたインタビューを見てみよう。シュルレアリスムのオートマティスムが、アメリカの若い画家たちにどう伝えられたか、また、どう受容されたかについて、重要な事実が含まれている。

He [=Leonard da Vinci] said you should start from a spot on the wall, humidity. If you look at a spot for a while, he said something will start appearing by a funny process called hallucination. He would see whatever came in the hallucination, like we may see a horse in clouds. He said follow that image. What it comes to seeing things in the spot on the wall, you will be doing things you don't know — you will be discovering and inventing things. And you'll have more fun. That is my technique. If I see in the spot on the wall something I know, I erase it and wait until something else comes along. And then I see something which to me is fascinating, because I do not know what it is. What appears is something like man — something of being — which is made of forms which come from the whole life history of the human species. I get amused, I get surprised. That's what I told the

School of New York — I said “start like that and be very amusing.” They made spots themselves — Pollock’s spots, Motherwell’s spots, etc. But then I told them to go to the next step which is to get into the hallucination. I asked them to see things in the spot, because what they would see comes from our being, our social and emotional being. But they stopped there and didn’t go into the next step⁽²⁹⁾.

彼 [=レオナルド・ダ・ヴィンチ] は、湿った壁の染みから始めるべきだと言った。彼が言うには、しばらくの間、染みを見たら、幻覚と呼ばれる不思議なプロセスによって、何かが現れ始める。彼は幻覚に浮かぶどんなものをも見ただろう、私たちが雲に馬を見るように。そういうイメージを追え、と彼は言った。壁の染みに物を見るようになると、きみたちは未知のことを行うだろう——物事を発見したり発明したりするだろう。そして、もっと楽しめる。これが私の手法だ。もし既知の何かを壁の染みに見いだしたら、それを打ち消して、何か他のものがやってくるのを待つ。そして何かかわからないからこそ私を魅了する何かを見る。人間のような何かの現れ——存在の現れ——それは人類のライフヒストリー全体から来る様々な形から作られる。私は楽しくなり、驚く。——「そんな感じで始めて、大いに楽しんでほしい」と私はニューヨーク派の画家たちに言った。彼らは自分たちで染みを作った——ポロックの染み、マザウェルの染み、など。そこで、次のステップへ、つまり幻覚の段階に入るよう、私は彼らに言った。染みに何かを見いだすように求めた。なぜなら彼らが見るものは、私たちの存在、つまり私たちの社会的かつ感情的存在から来るものなのだから。しかし、彼らはそこで止まり、次のステップには行かなかった。

上記のマツタの発言には、レオナルドの教えの解釈に微妙な変化がみられる。彼が言うには壁の染みには「未知のもの」を見いださなくてはならないのだ。より限定された条件が加えられている。マツタの言葉に促され、将来ニューヨーク・スクールあるいはアメリカ抽象表現主義と呼ばれるようになる若い画家たちは、マッソンが行ったように、自分で壁の染みに該当するものを作ったと思われる。しかし、重要なのは、彼らが2ストロークの遅延性「啓示=現像」プロセスにおいて、第2段階に進むことを拒否したことだ。彼らは不定形に具体的形象を見いだすのではなく、不定形のしるしのまま、絵画制作を進めることを選択した⁽³⁰⁾。このようにして、彼らは抽象化の道を踏みだしたのである。

おわりに

本稿では、シュルレアリスムのオートマティスムについての言説と理論化を辿る作業を行った。その結果、以下を結論として提示したい。

1920年代に画家たちが考案したオートマティックな実践は、「レオナルド・ダ・ヴィンチの壁」というメタファーで語られ、1930年代に理論化された。この言説はレオナルドの教えに由来するものの、共有されるうちにわずかながら変容していったことがわかる。1940年代になると、この言説はシュルレアリスム美術のオートマティスムを代弁するものとなり、のちに抽象表現主義を

担うアメリカの若手の画家たちへ伝わり、影響を与えたのである。同時に、シュルレアリスムとアメリカ抽象表現主義の差異も、明確化されたと言えるだろう。前者の実践は2段階の遅効性の表現形式であり、具体的な形象が描かれることに帰結する一方、後者は第2段階の作業を拒み、不定形を保持したまま抽象絵画へと進む。これは、20世紀美術史の文脈においても重要な分岐点と言えるだろう。

注

- (1) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 328. (邦訳:『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波書店、1992、p. 46). 以下、括弧内に参考にした邦訳を記す。
- (2) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, dans *Écrits sur l'art et autres textes, Œuvres complètes IV*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 352. (『シュルレアリスムと絵画』、瀧口修造、巖谷國士監修、粟津則雄、巖谷國士、大岡信、松浦寿輝、宮川淳訳、人文書院、1997、p. 19).
- (3) 中田健太郎「シュルレアリスム美術と方法概念 マックス・エルンストのコラージュについて」、『水声通信』23号、水声社、2008、p. 72.
- (4) 展覧会は『ウイスキー海底での進水』展 « La Mise sous whisky marin / Se fait en crème kaki & en cinq anatomies / Vive le sport » と名付けられている。エルンストの初期作品の理解は以下に負っている。Cf. 石井祐子『コラージュの彼岸 マックス・エルンストの制作と展示』、ブリュッケ、2014、pp. 23-36.
- (5) ヴェルナー・シュピース「版画家マックス・エルンスト」、『マックス・エルンスト展』、読売新聞社、1983、p. 11.
- (6) 石井祐子、前掲書、p. 66. アラゴンは、1930年3月にパリのゴーマン画廊にて行われた「コラージュ」展のカタログに『侮蔑された絵画 *La peinture au défi*』と題した序文を書き、後に、同じ題名の一冊にみずからのコラージュ論をまとめる。
- (7) André Breton, « Max Ernst », dans *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 245. (『アンドレ・ブルトン集成 第6巻』、巖谷國士、生田耕作、田村俣訳、人文書院、1974、p. 92).
- (8) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, dans *Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 378. (『シュルレアリスムと絵画』、前掲書、p. 47).
- (9) アラゴンもみずからのコラージュ論で「表わされたオブジェはひとつの言葉の役割を担う」« l'objet figuré joue le rôle d'un mot » と述べている。Cf. Louis Aragon, *Les Collages*, Hermann, 1980, p. 48.
- (10) Max Morise, « Les yeux enchantés », in *La Révolution surréaliste*, Édition Jean-Michel Place, 1975, N° 1 (1^{er} Décembre 1924), p. 27.
- (11) コラージュと言語の関係にかんしては、以下に示唆を得た。Cf. 河本真理『切断の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』、ブリュッケ、2007、pp. 25-29、pp. 69-77.
- (12) Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *Écritures avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur*, Gallimard, 1970, pp. 244-245. (『絵画の彼岸』、巖谷國士訳、河出書房新社、1975、p. 19).
- (13) André Masson, *Vagabond du surréalisme*, Présentation de Gilbert Brownstone, Édition Saint-Germain-des-

- Prés, 1975, p. 82, 89.
- (14) *Ibid.*, p. 79.
- (15) André Masson, *Mythologie d'André Masson*, Pierre Cailler, Genève, 1971, p. 34.
- (16) この内容については以下の塚本昌則の解説に拠る。Cf. ポール・ヴァレリー 『レオナルド・ダ・ヴィンチ論』、塚本昌則訳、筑摩書房、2013、pp. 313-317.
- (17) André Masson, *Mythologie*, *op. cit.*, p. 16. « à l'époque c'était la seule traduction accessible ».
- (18) Max Ernst, *op. cit.*, pp. 241-242. (前掲書, p. 15).
- (19) レオナルドは、古代ギリシャの画家プロトゲネスの逸話をポッティチェルリに置き換えた。犬の口から出る泡の外観を描けないことに絶望したプロトゲネスは、海綿を絵に投げつけたが、その瞬間、目的を達成してしまった、という話である。Cf. ユベール・ダミッシュ 『雲の理論 絵画史への試論』、松岡新一郎訳、法政大学出版局、2008、p. 49.
- (20) André Breton, *L'Amour fou*, dans *Œuvres complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 753. (『狂気の愛』、海老坂武訳、光文社、2008、p. 179).
- (21) *Ibid.*, p. 754. (同書、pp. 180-181).
- (22) 医学と関係のある科学、文学、芸術を扱う月刊誌。ギルバール博士 (docteur Charles Guilbert) は 1913 年、「透視力、脳概念の観察」« La Voyance. Observation des conceptions cérébrales » という記事を、神秘学者であるド・トロムラン伯爵 (Le comte de Tromelin) のデッサンを添えて『アスキュラプ *Æsculape*』誌に執筆した。Cf. « Notes et variants », dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1532, 1536.
- (23) ド・トロムラン伯爵がギルバール博士宛てに書いた手紙の中で、レオナルドの教えが語られていた。その内容を博士は雑誌に執筆し、ブルトンはほぼ原文通り、みずからの記事に引用している。Cf. *idem*.
- (24) André Breton « Le Message automatique », dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 377. (『アンドレ・ブルトン集成 第 6 巻』、前掲書、p. 330).
- (25) *Ibid.*, pp. 376-377.
- (26) Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Presses Universitaires de France, 2002, p. 145. « Les flots de colle jetés sur la toile “ impressionnent ” le support sans pour autant y faire apparaître de représentation, tandis que le sable y joue le rôle de “ révélateur ”. L'automatisme mécanique du geste est relayé par un automatisme “ chimique ”, qui diffère l'apparition de l'image. Ce battement temporel, isomorphe à celui de la prise de vue photographique, distingue l'automatisme surréaliste de celui des médiums (notamment les médiums dessinateurs) décrit par les psychologues, et implique une autre conception de la “ pensée ”. [...] Les deux temps de l'automatisme figurent la temporalité d'émergence de l'inconscient. » 「カンヴァスの上に撒かれた糊の溜りは、そこに表象を現わすことなしに支持体を『感光させ』、砂は『現像液』の役目を担う。身ぶりの機械的オートマティスムは、『化学的』オートマティスムによって中断され、イメージの現れを引き延ばす。この処理待ちの時間は、写真撮影のそれと同じであり、シュルレアリストのオートマティスムと、心理学者によって叙述された霊媒のオートマティスム（とくにデッサンする霊媒たち）を区別し、『思考』の別の概念を含意している。[...] オートマティスムの 2 段階は、無意識が出現する時間性を表す」。
- (27) *Ibid.*, p. 144, « La “planche” de bois joue ici le rôle de plaque sensible, délivrant progressivement l'image précise dont la faculté visionnaire est en quelque sorte le bain développant. » 「木の『板』はここでは感光版の役割を担い、正確なイメージを次第に生じさせる。幻視能力はある意味で現像液なのである」。

(28) 河本真理、前掲書、p. 85.

(29) Nancy Miller, *Matta : The First Decade*, Rose Art Museum, Brandeis University, 1982, p. 13. 1982年1月26-27日、マッタ（71歳）のインタビュー。マッタは1942年の半ばから1943年にかけて、ニューヨークの彼のスタジオにマザウエル、ポロック、カムロウスキー、プーサ、バジオテスを招いてミーティング・セッションを行った。Cf. *ibid.*, pp. 29-30.

(30) ロバート・マザウエルは後に「精神的オートマティスム *psychic automatism*」を提唱し、マッソンやミロの「造形的オートマティスム *plastic automatism*」と対立させている。「マッソン、ミロ、ピカソのような現代の巨匠たちに用いられた『造形的オートマティスム』は実際、ほとんど無意識を問うものではない。それよりも、新しい形態を創り出すための造形的武器だ」« *Plastic automatism, as employed by modern masters like Masson, Mirò and Picasso is actually very little a question of the unconscious. It is much more a plastic weapon with which to invent new forms.* » Cf. *ibid.*, p. 31.

