



1. 無意識の比喩としての森

照葉樹林の森に初めて足を踏み入れた日のことを、私はよく覚えている。恐ろしかったからだ。森といえば、東北南部の、しかも大都市近郊の雑木林しか知らなかった者にとって、宮崎の照葉樹林は、いわば異なるカミの支配する場所に思われた。

冬の淡い日差しを受けて、地面に落ちる裸の樹影。秋の落ち葉を踏む、乾いた音の響き。萌え出たばかりの葉の透明色。並べてみると甚だ通俗的であるが、森から連想される好ましいイメージはそういうものであった。

ところが照葉樹林の森は違う。内部は、すでに入り口から湿った闇を抱えている。てらてらとした表面の厚い葉に覆われた樹木が、層をなして繁り、光を遮るのだ。一方、森の外観といえば、濃緑の塊がブロッコリーの房のように、むくむくと盛りあがっている。春の強風が山をわたってゆくときなど、かしいだ樹木が力を溜めて逆の方向に翻るさまは、森という一つの生命体が過剰なヴァイタリティを内包しながら、身をくねらせているようにみえた。

暗いだけならば、恐怖の質は単純である。闇の空間に充満する猥雑なまでの生命力こそ、恐怖の本体であった。それを、力に充ち生成と深く関わり、混沌としながら、未だ見いだされていない秩序を秘めている闇と換言するならば、この森は容易に無意識の比喩となる。

暗い森のなかで、私たちは空間を見はるかすことができない。短い距離で遮られる視覚のかわりに、聴覚や触覚、あるいは嗅覚など、理性の秩序のもとで低く位置づけられてきた感覚が働き始め、とりわけ、理性から解放された想像力は活発化する。

この底無しの闇を抱えた内なる森、すなわち前世紀末に無意識と名づけられた森に、創造の源泉を見いだしたのが、シュルレアリストと呼ばれる一群の文学者や芸術家であった。

2. 森のポリフォニーとしてのシュルレアリスム

シュルレアリスムは、既に文学史や美術史事典の一項目であるが、それを限定するのは厄介な仕事である。この運動の旗手である詩人のアンドレ・ブルトンが、次のような定義を試みた。

オートマティズム

シュルレアリスム。男性名詞。心の純粹な自動現象であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道德上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり。¹⁾

無意識により直接に触れ、そこからイメージを形成する手段として自動筆記（オートマティズム）を採用し、理性や道德から思考を解放するというのだが、内容は漠然としている。とりわけ、後半の「美学上ないしは道德上のどんな気づかいからもはなれた」という一節は、シュルレアリスムよりも、先行するダダイズムに似つかわしい。

1917年のデュシャンによる「泉」事件²⁾に象徴されるダダイズムは、第1次世界大戦中

から戦後にかけて、スイスに逃れた文学者や芸術家の間で発生した、既存の価値に対する激しい抵抗運動であった。観念こそ先に立ててはいないが、既製品（レディメイド）をありえない形で組み合わせたり、無作為に拾い集めたものを画面に貼りつける（コラージュ）など、手法もオートマティックである。

シュルレアリストが好んだロートレアモンの詩の、「解剖台の上のミシンと雨傘の出会い³⁾」という一節にみられる、モノとモノとが非日常的にぶつかって火花を散らす様それ自体を、作品として最初に具体化したのもダダイストである。そこには常に、戦争というカタストロフィーを引き起こした近代文明と、その価値観への絶望が込められ、乾いた嘲笑が響きわたっている。同時にそれは、虚無に閉塞する精神を、鳴り物入りでこじ開けようとする足掻きでもあった。しかし、こうした破壊の身振りも伴う抵抗運動は、純粹であろうとするほど空中分解しやすい。分裂後に飛び散った個々の文学者や芸術家を、1920年代に再び凝集させたのが「無意識」の概念であり、ここにシュルレアリスムの運動が始まる。したがって、先に引用したブルトンをはじめ、ダダイストとシュルレアリストの多くは重複していた。

ただし、形式的な道德や、芸術を客観的な基準で測ろうとする主知主義に対する批判は継承しながらも、シュルレアリストとなった彼らは、夢や幻想を笑い飛ばすかわりに、それらを啓示と捉えて作品に映しだそうとした。ブルトンも1934年の講演『シュルレアリスムとは何か』では、先に引用した定義の「美学上ないし道德上の」の後に「意識的」を入れるべきだったと語っている。⁴⁾ 全ての価値を疑うのではなく、普遍的な地平の上に無意識という梯子をかけて、創造に向かおうとしたのだ。

さらに批評家のR. リードは、「シュルレアリストの道德律は、自由と愛に基礎を置いている⁵⁾」と指摘して、この運動を「驚異の更新、ルネッサンス(the renaissance of wonder)」と呼ぶ。確かに、心理学という当時の最新科学を援用してという括弧がつくものの、ヒューマニズムを信頼するという点においては、古典的ルネッサンスと縁続きであった。もちろん、この場合のヒューマニズムは、人間の理性に基づくかつてのそれではなく、意識下の世界まで拡張された、いわばメタ・ヒューマニズムとでも言うべきものである。

ブルトンが無意識から立ちのぼってくるものを、映像ではなく「声」と捉えている点は興味深い。

けれども私たちは、どんな濾過作業にも身をゆだねることなく、私たち自身を、作品のなかにあまたの蓊をとり入れる無響の集音器に、しかも、それぞれの蓊のえがく意匠に心をうばわれたりはしない謙虚な記録装置にしたててきたからには、おそらくいまも、彼らよりいっそう高貴な動機に奉仕しているはずである。⁶⁾

どのような音色の声であれ耳を澄まして聴きとる。理性の検閲にさらして選別することなく、またあらかじめ与えられた形式に合わせて変化させたり、その秩序にしたがって位置づけることなく、全ての声を生かし、それらを等しくあからさまにする。ここに言う「彼ら」すなわち過去の幻想的な作風をもつ文学者や芸術家と、シュルレアリストの違いは、一つの声に作品を統べる優先権を与えないところである。しかし同時に、声と声の関係から生じてくる思いがけない調和には信頼を寄せる。このような在り方をポリフォニック（多

声的)と呼んでもよいだろう。中沢新一は、ポリフォニーが世界の多様性を実現するための強力な手段であり、ゴシックから民主主義までを貫く西欧世界の自己同一性だと指摘するが⁷⁾、シュルレアリストの目指したものは、まさに無意識の森に響く声のポリフォニーであった。

けれども先に述べたように、無意識の、ヴァイタリティに充ちてはいるが底無しの闇に、ポリフォニーを築くべく彼らが与えた底は、メタ・ヒューマニズムである。理性への信頼を、フロイトのリビドーや、ユングの集合的無意識へのそれに置き換えたことによって、無意識を探索する糸玉が得られた一方、通俗的な物語が、あたかも新たに発見されたかのように、仰々しく請じ入れられた。たとえば、シュルレアリストは好んでエロティシズムを前面に出すが、そこに描かれる女性像の多くは、従来どおり受動的な自然のシンボルか、詩人や画家にインスピレーションを与えるロマンティックな存在以上のものではない。しかし同時に、神話も通俗的なロマンティシズムも、無意識の文脈において隔てなく呑み込んでしまう許容度の広さが、シュルレアリスムを、特定の時代や地域に留めず、国際的な芸術運動に、そして幻想や夢を創造の源泉とする態度一般の代名詞としたともいえよう。

また、美術に問題を限定すれば、シュルレアリスムが表現内容に見合う新しい技法を開発した点も見逃せない。ダダから継承したコラージュ、木目や葉に薄紙をあてて擦りだすフロッタージュ、転写するデカルコマニー、あるいは直接印画紙の上にモノを置いて焼き付けるフォトグラムなど、偶然性を最大限に活かしながら多義的に解釈され得る形象を創りだす技が、運動の過程で次々に見いだされ洗練されていった。

3. 瑛九的シュルレアリスムと、そこからの飛翔

実際シュルレアリスムの運動は、無意識をキーワードに、その地域の文化の古層、すなわち神話や伝承との関係を更新させながら、国際的でしかも同時的な広がりをもせた。日本もその例外ではない。フランスでの出版から5年後の1929年には、北川冬彦の訳によって『シュルレアリスム宣言』が邦訳され、H. リードが先の評論を寄せた1936年の国際シュルレアリスム展(ロンドン)には、岡本太郎が参加している。当時描かれた赤い大きなリボンから腕が突き出す『傷ましき腕』は、彼の代表作であるばかりでなく、今日見ても鮮烈なシュルレアリスム絵画の傑作である。

一方、宮崎出身の瑛九も、シュルレアリスムの影響を受けて独自の世界を拓いた画家の一人である。特にフォトグラムを、実験的手法から、型紙を用いて物語性を感じさせる表現方法に発展させたフォト・デッサンは、国外でも評価が高い。感光の時間と距離をはかりながら、光源を手にした瑛九が踊っていたのではないかと指摘したのは、写真家の細江英公であるが⁸⁾、その作品のなかには踊る女性像がたびたび登場する。当然のことながら、エロティックなイメージも含まれているのだが、そこに抑圧の歴史を背負った背徳の匂いは漂わず、ユーモラスである。印画紙の光沢のある黒も、無意識の闇を暗示する奥ではない。むしろ反転する光として、白と同様に奥に向かおうとする視線を跳ね返す面である。その表面に、鳥や犬、自転車といった作者の身の周りの楽しいモチーフが戯れる。

またエッチングにおいても瑛九は、通常のように下絵をつくらず、直接銅板を彫っていったという。もちろんこれは、無意識から響く声に触発されたイメージを、取捨選択せずに記録するオートマティズムの徹底ともみなさるだろう。しかしシュルレアリストの場合で

も、エッチングであればオートマティックなのはイメージ形成の部分であって、その後は従来の技法も駆使し、完成度の高い作品を造り上げる。瑛九は、あえてその方法を選びとらず直接性に徹することによって、フォト・デッサンと同様に暗示的な奥をつくらず、イメージのしりとり遊びのような即興性を強調した。

ブルトンは、「シュルレアリスムにのめりこむ精神は、自分の幼年時代の最良の部分、昂揚とともにふたたび生きる⁹⁾」とも述べているが、瑛九的シュルレアリスムには、子供の遊びにも似た即興性と飽くことのない反復が、制作の全過程にわたって貫かれている。

ところが周知のごとく、瑛九は再晩年にこの世界を捨て去って顧みない。このフォト・デッサンやエッチング、リトグラフと油彩による点描画との間の断絶と飛躍は、以前から議論の中心であった。その問題に安易な結論は出せないが、これまでの文脈から一つの解釈を示してみたい。

瑛九が点描画以前の自分を「啓蒙家」と自嘲的に呼ぶとき¹⁰⁾、それまでの自己の作品の限界とともに、シュルレアリスムを基礎づける、拡張されたとはいえヨーロッパ的なヒューマニズムの限界をも、みていたのではないか。そして点描画においては、意味の解読につながるシンボルとしての親しいモチーフを溶解させ、人間の無意識ではなく、未だ形を成さない生気に充ちた無への突入を試みたのではなかったか。そうしてみると点描による大作群は、無意識の比喩としての森から飛翔した後の、森に充ちる生命力そのものの形象化としても、新たに浮かび上がってくるのである。

(註)

- 1) アンドレ・ブルトン 『シュルレアリスム宣言』 巖谷國士訳 岩波文庫 1992年 46頁
- 2) デュシャンがリチャード・マットの偽名を使って、1917年にニューヨークで開かれた「第1回アンデパンダン展」に、既製の小便器を逆さに立てた『泉』を出品しようとして、展示を拒否された事件。当時は、大変なスキャンダルであった。
- 3) ロートレアモン伯爵(本名:イジドール・デュカス 1846~70)による詩集『マルドロールの歌(1868)』の有名な一節。
- 4) アンドレ・ブルトン 『シュルレアリスムとは何か』秋山澄夫訳 思潮社 1994年 17頁
- 5) ハーバード・リード『モダン・アートの哲学』宇佐見英治他訳 みすず書房 1955年
- 6) ブルトン『シュルレアリスム宣言』 49頁
- 7) 中沢新一『森のパロック』せりか書房 1992年 397頁
- 8) 『瑛九展』(1996年・宮崎県立美術館)に併せて開かれたシンポジウムでの発言。
- 9) ブルトン 前掲書 71頁
- 10) コレクターの木水育男宛1958年10月14日付け書簡