

石井コレクション研究 7

トリス
タン・ツ
アラ
『反
頭
脳』

Tristan Tzara
L'Antitête

あいさつ

本学が2005年から2010年にかけて株式会社図書館流通センター代表取締役会長、石井昭氏から三度にわたり受贈した「石井コレクション」200余点は、大学ミュージアム組織のない環境で、主として芸術系がその管理活用の責を負ってきました。2019年、このコレクションは旧組織（芸術学系）時代の1997年から継続管理する「芸術資料」400余点とともに「筑波大学アート・コレクション University of Tsukuba Art Collection (UTAC)」として一元化される方向に舵がきられました。

石井コレクションを核とするあらたな UTAC 活用事業の芽出しとして、わたくしたちはまず6月に特集展示「紙上の至高なるもの、第2章—清宮質文+駒井哲郎—」および関連企画「レクチャー&トーク・セッション『清宮質文+駒井哲郎—版の静寂』」を、ついで7月に特集展示「シュルレアリスム断章—トリスタン・ツァラ『反頭脳』と三人の画家」および関連企画「公開研究会 トリスタン・ツァラ『反頭脳』とエルンスト、ミロ、タンギー」を企画、開催しました。そして、2010年に始まった論集「石井コレクション研究」では、既刊6冊で瑛九、国吉康雄、藤田嗣治、三岸好太郎、桂ゆき・福島秀子、池田龍雄と日本の作家作品を取りあげてきましたが、この7冊目にして初めてヨーロッパの近代美術に照準をあわせることになりました。

チューリヒ・ダダに産声をあげさせ、のちシュルレアリスムに参加した詩人トリスタン・ツァラは、合本散文詩集『反頭脳』（初版1933）に収めた「反哲学者Aa氏」で反体制のダダイストとしての自分自身を、「巨人たちの真夜中」ではシュルレアリストへと転じるみずからを、「デゼスベラント」ではオートマティスムによるイメージの生成を表現したとされています。3冊組の新版（1949）に挿入されたエルンスト、タンギー、ミロによる銅版画23点は小品群ながらも、石井コレクションの全体に通底する詩と絵のレゾナンスを象徴しているものとも見なせましょう。本書にはその『反頭脳』とツァラをめぐる研究会の報告として、日本におけるダダ研究の先鋒、塚原史氏をはじめ、いずれも美術館を主戦場にダダ、シュルレアリスムを研究の射程におさめる村上博哉と副田一穂の両氏が、文学と造形芸術にまたがるシュルレアリスムの断章について玉稿を寄せてくださり、本学からは日本のアヴァンギャルド研究の第一人者、五十殿利治氏がまさに殿軍をつとめるところとなっています。

展覧会、研究会の開催と本書の刊行にご協力を賜った関係各位に、あらためてお礼申しあげます。

2020年3月

寺門臨太郎 筑波大学芸術系准教授

目次

-
- 006 石井コレクション特集展示
「シュルレアリスム断章—トリスタン・ツァラ『反頭脳』と三人の画家」
公開研究会
「トリスタン・ツァラ『反頭脳』とエルンスト、ミロ、タンギー」
-

カタログ

- 008 トリスタン・ツァラ『反頭脳』
010 マックス・エルンスト〈反哲学者 Aa 氏〉
012 イヴ・タンギー〈巨人たちの真夜中〉
014 ジョアン・ミロ〈デゼスペラント〉
-

論文

- 017 DADA から AA へ 塚原 史
—ツァラの軌跡と『反頭脳』のハイブリッドな探求
- 037 ツァラとミロ 村上博哉
—芸術の幼年期
- 059 マックス・エルンストとスタンリー・ウィリアム・ヘイター 副田一穂
—擬態としての版画
- 075 ツァラ邸の日本人 五十殿利治
—岡本太郎と横光利一

シュルレアリスム断章—トリスタン・ツァラ『反頭脳』と三人の画家

会期 2019年7月2日（火）～7月22日（月）*

会場 筑波大学 大学会館アトスペース

主催 筑波大学芸術系

協力 筑波大学芸術学美術史学会

*施設管理および作品保存の都合上、当初予定の7月27日（土）から繰り上げた。

展示作品

cat. 1 トリスタン・ツァラ『反頭脳』3巻組

UTAC-2008-FP-IS002

[cat. 1a] マックス・エルンスト〈反哲学者 Aa 氏〉1949 年 8 点

[cat. 1b] イヴ・タンギー〈巨人たちの真夜中〉1949 年 7 点

[cat. 1c] ジョアン・ミロ〈デゼスペラント〉1949 年 8 点

cat. 2 マックス・エルンスト《海と太陽》1933 年頃

グワッシュ、紙 24.5×35.8 cm UTAC-2005-FD-IS001

cat. 3 イヴ・タンギー《鮮やかな炎》1953 年

リトグラフ 45.3×40.0 cm UTAC-2008-FP-IS001

関連企画

公開研究会 トリスタン・ツァラ『反頭脳』とエルンスト、ミロ、タンギー

日時 2009年7月6日(土)13:30～16:45

会場 筑波大学 総合交流会館 マルチメディアルーム

・第1部 研究発表

塚原史 [早稲田大学名誉教授]

「DADAからAAへ—ツァラの軌跡と『反頭脳』のハイブリッドな探求」

村上博哉 [国立西洋美術館副館長・学芸課長]

「ツァラとミロ—芸術の幼年期」

副田一穂 [愛知県美術館学芸員]

「錯綜するライン—エルンストのフィギュアと版画」

五十殿利治 [筑波大学特命教授・名誉教授]

「ツァラ邸の日本人—岡本太郎と横光利一」

司会=寺門臨太郎

・第2部 トーク・セッション

塚原史+村上博哉+副田一穂

モデレーター=五十殿利治

展覧会フライヤー (297×210 mm デザイン=寺門臨太郎)

カタログ Catalogue

トリスタン・ツアラ（1896 モイネシュティ [ルーマニア] - 1963 パリ [フランス]）
『反頭脳』

1949 年刊 ボルダス社（パリ）

限定 200 部のうち 49 番（各巻の扉に限定番号、ツアラと画家の自筆署名）

マックス・エルンスト、イヴ・タンギー、ジョアン・ミロによる銅版画挿絵 23 枚入りの合本散文詩集（3 巻組）

筑波大学アート・コレクション（石井昭氏寄贈）

Tristan TZARA (1896, Moinești, Romania - 1963, Paris, France)

L'Antitête [The Anti-head]

1949, Paris: Bordas

ed. 49/200, 3 volumes with 23 original prints of Max Ernst, Yves Tanguy and Joan Miró

University of Tsukuba Art Collection, Gift of Mr. Ishii Akira

UTAC-2008-FP-IS002

1933 年、トリスタン・ツアラはチューリヒ・ダダが誕生した 1916 年から「革命的作家芸術家協会」に加わった 32 年にいたるまでに発表していた自作の散文詩を集め、パブロ・ピカソによる挿絵を取めたアンソロジー『反頭脳』をカイエ・リーブル社から出版した。それは、16 から 1215 の番号入り 1200 部のほか、ピカソ自身が刷ったオリジナル口絵を加えた 1 から 15 の番号入り特別版 15 部と非売品 3 部の計 1218 部だった。

それから 16 年後、マックス・エルンスト、ジョアン・ミロ、イヴ・タンギーのオリジナル銅版画挿絵を取めた限定 200 部の新版がボルダス社から上梓された（1946 年 6 月 24 日付のミロ宛ツアラ書簡によれば、当初構想では 300 部*）。200 部のうち 31 部は銅版画と手彩色による豪華版で、うち 8 部は和紙に、23 部は Van Gelder Holland の洋紙に刷られた。「49」の番号が振られた石井コレクションのセットは、Auvergne Richard-de-Bas の洋紙に刷られた 169 部のひとつである。

* Quoted: William Jeffett, “‘L’Antitête’: The Book as Object in the Collaboration of Tristan Tzara and Joan Miró (1946-47)”, *The Burlington Magazine*, 135(1993), p.89 [当該文献については村上博哉氏の教示を得た]；フランソワ・ビュオ著 塚原史／後藤美和子訳『トリスタン・ツアラ：ダダの革命を発明した男』2013 年 思潮社 299 頁。

第 1 巻「反哲学者 Aa 氏」

Monsieur Aa l'Antiphilophe [Mr. Aa the Anti-philosopher]

第 2 巻「巨人たちの真夜中」

Minuit pour Géants [Midnight of Giants]

第 3 巻「デゼスペラント」

Le Désespéranto [The Despairing One]

口絵 Frontispiece

p.29

p.49

p.71

マックス・エルンスト (1891 ブリュール [ドイツ] -1976 パリ [フランス])
〈反哲学者 Aa 氏〉1949 年
エッチング・アクアチント
8 点 各 14.0×11.0 cm (本紙) ; 8.6×6.2 cm (プレート・マーク)

Max ERNST (1891 Brühl, Germany- 1976 Paris, France)
Monsieur Aa l'Antiphilosophie [*Mr. Aa the Anti-philosopher*] 1949
etching and aquatint
8 sheets, each 14.0×11.0 cm (sheet); 8.6×6.2 cm (plate mark)

p.95

p.115

p.137

p.161

Literature:

Werner Spies (ed.), *Max Ernst: Das graphische Werk*, Houston (Texas): Menil Foundation/ Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1975, no. 27F; 展覧会カタログ『マックス・エルンストーフィギュア × エスケープ』 横浜美術館／愛知県美術館／宇都宮美術館 2012 年 cat. 60-1。

口絵 Frontispiece

p.15

p.37

p.49

イヴ・タンギー (1900 パリ [フランス] -1955 ウッドバリー [米国])

〈巨人たちの真夜中〉 1949 年

エッチング

7 点 各 14.0×11.0 cm (本紙) ; 9.5×6.7 cm (プレート・マーク)

Yves TANGUY (1900 Paris, France - 1955 Woodbury, Connecticut, US)

Minuit pour Géants [*Midnight of Giants*] 1949

etching

7 sheets, each 14.0×11.0 cm (sheet) ; 9.5×6.7 cm (plate mark)

p.61

p.73

p.95

Literature:

YVES TANGUY: das druckgraphische Werk, l'œuvre grave, the graphic work, exhibition catalogue,
Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Dusseldorf, April - May, 1976, nos. 17A-17G.

口絵 Frontispiece

p.45

p.51

p.71

ジョアン・ミロ (1893 バルセロナ [スペイン] -1983 パルマ・デ・マヨルカ [スペイン])
〈デゼスペラント (絶望する者)〉 1949 年
エングレーヴィング・ドライポイント・ステンシル
8 点 各 14.0×11.0 cm (本紙)

Joan MIRÓ (1893 Barcelona, Spain - 1983 Palma, Majorca, Spain)
Le Désespéranto [The Despairing One] 1949
engraving, drypoint and stencil
8 sheets, each 14.0×11.0 cm (sheet)

p.95

p.115

p.137

p.161

Literature:

Jacues Dupin, *miró graveur: 1. 1928-1960*, Paris: Daniel Lelong, 1984, p. 70; Patrick Cramer, *Joan Miró, the Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, Geneva: Patrick Cramer, Publ., 1980, no. 20; William Jeffer, “‘L’Antitête’: the book as object in the collection of Tristan Tzara and Joan Miró (1946-47)”, *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1079, 1993, pp. 81-93

石井コレクションの『反頭脳』は、すでに 2008 年の本学受贈時点で銅版画挿絵が書籍本体から何らかの刃物で完全に断裁されてしまったうえで、巻ごとにまとめて額装されていた (fig. 1)。一方、糸綴りの書籍は 3 冊それぞれに Parchment の表紙がパラフィン紙で包まれ、1 個の外箱にまとめて収められていた。

2019 年の展示にあたり、従来の額装形式が少なくとも作品保存上、好ましいものとはいえず、また実際に本紙がマットから剥離するなどの問題を生じさせていたため、紙本修復家の坂本雅美氏によって処置が施されるとともに、1 点ずつをブックマットに収め、いわゆる保存仕様の額に換装した (fig. 2)。

fig. 1 まなびあテラス [東根市美術館] (2016 年)

fig. 2 「シュルレアリスムの断章」 筑波大学学生会館アールスペース (2019 年)

DADA から AA へ

ツァラの軌跡と『反頭脳』のハイブリッドな探求

塚原 史

1. トリスタン・ツァラと画家たち—二つの『反頭脳』をめぐる

(1) ツァラと画家の相互作用としての詩画集

1896年4月6日ルーマニア北部の小都市モイネシュティ¹に生まれ、1963年12月24日パリで歿した詩人トリスタン・ツァラ (Tristan Tzara) が第一次世界大戦下の中立都市チューリヒで1916年にドイツ出身のフーゴ・バル (Hugo Ball, 1886-1927)、リヒャルト・ヒュルゼンバック (Richard Hülsebeck, 1892-1974)、フランス (アルザス地方) 出身のハンス・アルプ (Hans Arp, 1886-1966) らとともにダダイズムを始動し、彼らの運動が戦中、戦後にかけてパリ、ベルリン、ニューヨーク等々に拡がって現代アートの原点となったことは周知の通りだ。

狭義のダダの運動は1920年代前半に終息するが、戦後パリに移ったツァラは同時代の先端的な詩人やアーティストとともに活動し、1930年代パリのシュルレアリスムや第2次世界大戦中の対独レジスタンスへの参加、さらには戦後のコミュニズムへの傾斜を通じて変わることなく、晩年まで多くの前衛的な画家たちと交流を続けたこともよく知られているだろう。こうした創造的な相互作用は豊かな実りを生んだが、ひとまず、彼らが制作出版に参加したツァラの主要な詩集を時代順に挙げておこう (原語表記は画家名+表題+版元)²。

1918: Arp, *Vingt-cinq poèmes*, Collection Dada: アルプ『詩篇 25』(チューリヒ、アルプとの共作は他にも多数あり)

1924: Picabia, *Sept manifestes dada, Lampisteries*, Jean Budry: ピカビア『7つのダダ宣言・ランプ製造所』(パリ、一部を除き以下同じ)

1930: Miro, *L'Arbre des voyageurs*, Éditions de la montagne: ミロ『旅人たちの木』

1931: Klee, *L'Homme approximatif*, Fourcade: クレー『近似的人間』

1932: Ernst, *Où boivent les loups*, Cahiers libres: エルンスト『狼たちが水を飲む場所』

1933: Picasso, *L'Antitête*, Cahiers libres: ピカソ『反頭脳』(初版)

1935: Dali, *Grains et Issues*, Denoël et Steele: ダリ『種子と表皮』

1939/1948: Matisse, *Midis gagnés*, Denoël: マティス『勝利の真昼』

1946: Masson, *Terre sur terre*, Trois collines (Paris, Genève): マッソン『地上の地』

1949: Ernst+Miro+Tanguy, *L'Antitête*, Bordas: エルンスト+ミロ+タンギー『反頭脳』(第2版)

1950: Picasso, *De mémoire d'homme*, Bordas: ピカソ『人間の記憶の限り』

Miro, *Parler seul*, Maeght: ミロ『ひとり語る』

1953: Léger, *La Face intérieure*, Seghers: レジェ『内面の顔』

1955: Braque, *La Bonne Heure*, Imprimerie Jacquet: ブラック『幸福な時』

1958: Picasso, *La Rose et le Chien*, P. A. B.: ピカソ『薔薇と犬』

1961: Sonia Delaunay, *Juste présent*, La Rose des vents (Paris, Lausanne): ソニア・ドローネー『まさに今』

(2) 二つの『反頭脳』

モダンアートを代表する重要なアーティストたちがツァアラを接点として織り成す星座状の集合はまさに圧巻という他はないが、こうした共同制作の頂点に位置するのが1949年パリのボルダス書店から刊行された詩画集『反頭脳』である。というのも、たとえば1935年の『種子と表皮』³の場合、「共同制作」といってもダリのエッチングは豪華版15部に各1枚挿入されているだけであり、上記十数冊の詩画集のほとんどはこうした形態で刊行されている。ところが、『反頭脳』1949年版はエルンスト、ミロ、タンギーのオリジナル・エッチング合計23枚の版が31部（うち箱入り版8部）刊行され（ベアール編『ツァアラ全集』第2巻註釈による）、詩画集といってもテキストに比して画家の作品の占める割合が大きく、そのことが美術品としての同書の価値を高めている。

そのせいもあり、三人の画家が担当したために全3巻構成となった『反頭脳』の縦横14.5×11.5 cmの小型本⁴は、2017年の『ユーロップ』誌「ツァアラ、シュヴィッターズ特集号」に「戦後出版された主要な詩画集の一つであり、最も評価額の高いものの一つ」⁵と特記された稀覯本で、1933年の初版本を所蔵している筆者も、じつは今回の展示まで、この想像以上に小さなサイズの1949年版（実物）を目にしたことはなかった（羊皮紙の表紙に表題がl'ant/it/èteという謎めいた3行で印刷されている）。筑波大学アート・コレクションの中核をなす「石井コレクション」に収蔵されていることも実は最近知ったのだが、まさにシュルレアリスムの宝石ともいえる世紀の奇書が寺門臨太郎准教授をはじめとする筑波大学芸術系の方々のご尽力で2019年7月に一般公開されたことは、国際的にも意義深い出来事だったといつてよい。

先ほどのリストに記したように『反頭脳』には2つの版があり、1933年の初版本はピカソの口絵付きで刊行されている（figs. 1-3）。この時期にはパリ・ダダの活動はすでに十年前に終息し、一時期孤立していたツァアラはアンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）によって1930年の『シュルレアリスム第二宣言』で再評価され、シュルレアリスム運動に参加していたから⁶、この著作のテキスト自体は兩大戦間シュルレアリスムの成果とみなされることになる。さらに第2次大戦後に出版された『反頭脳』第2版の出版は、エルンスト、ミロ、タンギーというシュルレアリスムと深く関わった画家の参加を得て、今回の特集展示の表題通り、まさに「シュルレアリスムの断章」となっているのである。

本文のテキストに関して2つの版に異同はないことから、本稿では1949年版の貴重な美術品としての側面よりはむしろ1933年版『反頭脳』に収録された詩編群の一見不可解な、つまり異種混合的（ハイブリッド）な構成を探索し、それが1949年版の三人の画家の作品にどのように反映しているのかに注目することにしたい。

2. DADA から AA へーダダリスト・ツァラの出現から「反哲学者 Aa 氏」の登場へ

(1)「ムッシュー・アンチピリン」から「反哲学者 Aa 氏」へ

それでは、まず初めにダダリスト・ツァラがチューリヒに出現し、さらに彼の分身ともいうべき「反哲学者 Aa 氏」がパリに登場することになる展開について、てみじかに振り返っておこう。

冒頭でふれた通り、ルーマニア北部の小都市に生まれたツァラ（本名は Samuel Rosenstock）は首都のブカレスト大学に進んで第一次大戦に巻き込まれ、1915 年秋、戦火を逃れてスイスのチューリヒ大学に留学し、哲学科に登録する。Tristan Tzara の筆名を用いるのはこの頃からである（1925 年に正式に改名）。まだ二十歳前のツァラは、数か月後の 1916 年 2 月からシュピーゲルガッセ 1 番地（14 番地にロシア革命の指導者レーニンが住んでいた）にドイツの亡命反戦詩人フーゴ・バルが開いた小劇場付ビヤホール「キャバレー・ヴォルテール」(Cabaret Voltaire：2019 年現在カフェバーとして営業)の催しに参加し、その直後に既存芸術を否定するまったく新しい芸術運動の名称として DADA というそれ自体は無意味な語を提案する。そして、7 月 14 日には最初の「ダダの夕べ」で「ムッシュー・アンチピリンの宣言」を朗読、「ダダはおれたちの強烈さだ」、「おれたちはサーカスの団長だから、縁日の祭りを吹き抜ける風にあわせて口笛を吹く」⁸などと叫んで、ダダリスト・ツァラが出現するのである。

途中経過は省略するが、ダダリスト・ツァラのメッセージが国境と言語を越えてパリ、ニューヨークから東京まで各国のメトロポリスに伝わるのは、第一次大戦終戦直後の 1918 年 12 月に彼がチューリヒ・ダダの雑誌『DADA3』に掲載した「ダダ宣言 1918」によってである。この宣言は同年 7 月 23 日の「トリスタン・ツァラの夕べ」の本人による朗読が初出で、そこでは「ダダは何も意味しない」(Dada ne signifie rien)というあの歴史的断言に続いて、「誰もが叫べ。破壊と否定の大仕事をなすとげるのだ。掃き出せ、洗い流せ…。目的も、計画も、組織もありはしない。抑えられない狂気、解体だ……」⁹などという超過激な提案がなされたが、その時点ではごくローカルな話題を提供しただけだった。数か月後の 11 月 11 日ドイツ側の無条件降伏で戦争が終わった直後に「宣言」が雑誌に掲載され、戦後の混乱期を迎えた各国のアーティストやジャーナリズムの好奇心を刺激した結果、ダダの「名声」が世界中に知れわたることになる。

ダダ創成期のこうした経緯はダダイズムのどんな概説書にも書かれているが、1916 年のダダリスト・ツァラと「ムッシュー・アンチピリン」の出現が、大戦後のパリで 1920 年に「反哲学者 Aa 氏」(Monsieur Aa l'antiphilophe)という謎の人格を登場させることについては、あまり語られたことがないようだ (Monsieur はダダ宣言と下記の戯曲では初出が朗読用だったことから音声を重視して「ムッシュー…」とした

が、こちらでは表記の便宜や既訳例もあり「…氏」とする)。この知られざる展開は『反頭脳』(L'Antité)の刊行に密接に結びついているので、すこし詳しく接近してみよう。なお、話は先回りするが、ツァラのパリ・ダダ以来の友人ルネ・クルヴェル(René Crevel, 1900-1935)は1933年の初版出版時に『反頭脳』の紹介文を書いて、DADAから文学趣味を排除して二重の子音を振り落したAa氏(ツァラのこと)が「 α から Ω までを説明したつもりになっている偽善的な職業的形而上学者とは正反対の反哲学者」になったと述べるだろう¹⁰。

まず「ムッシュー・アンチピリンの宣言」だが、この世界最初のダダ宣言には2つのヴァージョンがある。最初の有名なヴァージョンは前述の1916年7月14日にツァラが朗読したもののだが、その2週間後の7月28日には、ツァラの戯曲「ムッシュー・アンチピリンの第一回天上冒険」(La Première aventure céleste de M. Antipyrine)がコレクション・ダダの1冊としてマルセル・ヤンコ(Marcel Janco, 1895-1984)の挿画付きで刊行されている(この時は上演されず、初演は1920年パリ)。そして、この戯曲の登場人物である「トリスタン・ツァラ」が劇中の台詞として朗読するテキスト(「宣言」とは題されていない)が「ムッシュー・アンチピリンの宣言」の第2ヴァージョンなのである¹¹。

(2) ツァラの「天上冒険」とジャコブの「聖マトレル」

このやや複雑な事情から見えてくるのが、ツァラとマックス・ジャコブ(Max Jacob, 1876-1944)との一見意外なつながりである。ジャコブが20世紀初頭のモンマルトルで「洗濯舟」グループに参加し、ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)、ブラック(Georges Braque, 1882-1963)、モディリアーニ(Amedeo Modigliani, 1884-1920)、ローランサン(Marie Laurencin, 1883-1956)、詩人アポリネール(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)らとボヘミア的交流を深めてキュビズム以降の近現代芸術と文学の展開に大きな影響を与えたフランスの詩人・作家で、1917年の詩集『骰子筒』(Le Cornet à dés)などで知られることはいうまでもないが、彼がチューリヒ・ダダとの関わりで論じられることは少なかったようだ。しかし、ツァラが最初のダダ宣言に続けて発表した劇作に「天上冒険」というタイトルを着想した背景には、マックス・ジャコブが1911-14年に刊行した、死後天上界に昇った修道士の「冒険」を描いた奇書『聖マトレル』の存在が浮びあがってくる。

そのことを示唆する貴重な資料が、パリのジャコブがチューリヒのツァラに宛てた1916年2月26日の書簡である。文面から、ジャコブに著書の寄贈を依頼したツァラの手紙への返信であることがわかるが、日付が示す通り2月8日のキャバレー・ヴォルテール開店直後の時期だから、ツァラがまだ「ダダイスト」として世に知られる

前のことである。この20歳年下の野心的な若者に、当時40歳のジャコブは、寄贈は無理だが画商のカーンワイラー（Daniel-Henry Kahnweiler, 1884-1979）を通じて175フランで購入できることなどを懇切に知らせているが、この書物は下記の『聖マトレル』（三部作）のことで、彼はピカソやアポリネールとの交遊について話題にしながら、数年前に執筆した戯曲『聖マトレル』が「（間違いなく）神秘性の傑作であり（Saint Matorel, *qui est un chef d'œuvre* (je le jure) de mysticité…), 他の二作は『マトレル』には及びませんが、それらは『エルサレムの包囲、マトレルの天上冒険』と『修道院で死んだマトレルの滑稽で神秘的な所業』です」（Les deux autres ne valent pas Matorel : c'est le Siège de Jérusalem, aventures célestes de Matorel et les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent.）と述べているのだ¹²。事実、『聖マトレル』（ピカソ挿画）は1911年、『…滑稽で神秘的な所業』（ドラン挿画）は1912年、『エルサレムの包囲…』（ピカソ挿画）は1914年に、いずれもパリのカーンワイラー画廊から限定版で刊行されている。

ジャコブの手紙を読んだ若きツァラがこれらの書物をすぐに入手したかどうかは確認困難だが、「天上冒険」という表現を知ったツァラが自作の戯曲『ムッシュー・アンチピリンの第一回天上冒険』のタイトルに採用した可能性は相当高いといえるだろう（どちらも演劇作品であり、ジャコブの主人公マトレルは「ブランケブルー Branquetbleu」と呼ばれ、ツァラの劇には「ムッシュー・ブルーブルー Mr. [sic.] Bleubleu」が登場する）。『聖マトレル』三部作はその後1930年代にガリマール書店から一冊本で出版されたのでテキストを読んでみると、（パルセロナで）「1909年10月に修道院に入り、聖なる香に包まれて死んだヴィクトル・マトレル」が死後天上界に昇り、天使や聖書の登場人物、星座の動物などと神秘的対話を交わす演劇作品であり、最終行では「私は彼の数々の天上冒険を物語った」と結ばれている¹³。ジャコブとツァラの「天上冒険」の詳細な比較検討は今後の機会に譲るが、チューリヒ・ダダの最初期から二人の交流があったことはあまり語られていないようなので、その重要性をあえて強調しておきたい（二人はユダヤ系の出自を共有しているが、そのことが彼らの出会いに影響しているかどうかなどは新たな探索の課題である）。

(3) 「オート・クチュール／反哲学者 Aa 氏」

ところで、ツァラと「ムッシュー・アンチピリン」の関係だが、ツァラがパリ移住後の1922年10月30日付で、文芸資料のコレクターでメセナのジャック・ドゥーセ（Jacques Doucet, 1853-1929）に宛てた手紙で1916年の冬に「長いこと私を苦しめた神経の病の後で…私は回復期の神秘的発作状態に陥ったのです」¹⁴と書いたように、ツァラが当時常用していた頭痛薬が19世紀末に製品化されて広範に普及した鎮

痛剤 Antipyrine であり、彼はこの薬の名称を人格化して作品中に登場させることになる。したがって 1916 年 7 月の『ムッシュ・アンチピリンの第一回天上冒険』の台本では「ダダ宣言」と同一のテキストの朗読役は「アンチピリン」ではなくて「トリスタン・ツァラ」であり、1920 年 3 月 27 日パリのダダ集会での初演では「ムッシュ・アンチピリン」の役はアンドレ・ブルトン、「ムッシュ・ブルーブルー」はスーポー (Philippe Soupault, 1897-1990)、「ツァラ」は本人が演じている。この別人格を利用して、ツァラはチューリヒのヒステリックな「ダダの夕べ」を主導するが、「破壊と否定の大仕事」を提案した「ダダ宣言 1918」以後はムッシュ・アンチピリンに、さらに新たな人格を追加しようとする。それが Monsieur Aa l'antiphilosophie (反哲学者 Aa 氏) である。

1919 年 3 月 19 日付のピカビア宛書簡で、ツァラは「パリには本当に面白いことがありますか?…私は熱に浮かされたような状態であなたに手紙を書いています。しばらくの間楽しめようアイディアをようやく思いついたからです、それはソワレ (夕べ) の開催です」と書いて、パリに乗り込む意向をほのめかしている。その上で、こんな近刊予告をしているのだ——「近々私の最近の散文のひとつを送ります。この本のタイトルは次のようになるでしょう。Haute couture/Monsieur Aa l'antiphilosophie : オート・クチュール／反哲学者 Aa 氏」¹⁵。

ここで私たちはやっと『反頭脳』に近づくことになる。というのも、「反哲学者 Aa 氏」は『反頭脳』第 1 部の表題であり、その第 4 章が「オート・クチュール」と題されているのだから、ツァラのチューリヒ最後の年 (翌年パリへ移住) の予告は十数年後の 1933 年に l'Antitéte としてようやく実現するだろう¹⁶。高級服飾業 (及びその豪華な店舗) を意味するこの章のタイトルは、既成の言語を自由に裁断して「高級なオリジナル」に仕立て上げるコラージュの操作の暗示とも読めるから、すでに『反頭脳』のハイブリッドな構成を示唆していたかもしれない (ちなみにジャック・ドゥーセはオート・クチュールの有名なデザイナーだった)。そして、ムッシュ・アンチピリンと反哲学者 Aa 氏が公然と結びつくのは、1920 年 5 月 26 日のパリ・ダダ最大のイベント「フェスティヴァル・ダダ」である。ツァラは同年 1 月 17 日のパリ到着直後の 2 月 5 日のダダ集会で早速「反哲学者 Aa 氏の宣言」を朗読し、「種々の料金の支払いと高くつく生活が私に D を放棄させた」と語って Dada から Aa への変身を告げていた。この予告どおり、パリ八区の名高いコンサート・ホール「サル・ガヴォー」で開催されたフェスティヴァル・ダダで、ついに「反哲学者 Aa 氏」が登場するのである。

その夜、ツァラはブルトン、アラゴン (Louis Aragon, 1897-1982)、エリュアール (Paul Éluard, 1895-1952) らパリ・ダダの主要メンバーを配して「ムッシュ・アンチピリンの第二回天上冒険」を上演し、新たな登場者「Aa 氏」の台詞として 2 月に発表し

た「反哲学者 Aa 氏が私たちにこの宣言を送る」が朗読されたから、1916 年のチューリヒの「第一回天上冒険」と同じ仕掛けだった。だが、パリではチューリヒの台本にあった「トリスタン・ツァラ」の役はなかったので彼自身は出演せず、「宣言」の台詞はルイ・アラゴンによって朗読された（当日の演目では、アラゴンは彼自身のダダ宣言である「システム DD」も朗読しており、活躍が目立つ）。ツァラはプログラムの最後に登場して、20 人の出演者とともに同時進行詩「シンフォニックなワセリン Vaseline symphonique」を騒々しく朗読している。

こうして「フェスティヴァル・ダダ」で姿を現わした「反哲学者 Aa 氏」は 1933 年と 1949 年の『反頭脳』の冒頭で「隊長！青い眼に気を付けろ Capitaine! prends garde aux yeux bleus」というあの歴史的な叫びを響かせることになる。「青い眼」とは、1920 年 2 月 19 日の宣言「トリスタン・ツァラ」の末尾でツァラ本人が「Aa の店で服を仕立てたまえ。彼は青い眼をしている」と強調したように（ここで Aa 氏はオート・クチュールの主人の設定）、「反哲学者 Aa 氏」のことであり、チューリヒ・ダダの創始者はパリ到着直後から二つの D を捨てた「Aa 氏」を「ムッシュ・アンチピリン」に代わる新たな別人格として登場させていたので、このへんで「Aa 氏」の活躍で始まる『反頭脳』のハイブリッドな言語の探求へと場面を移してみよう¹⁷。

3. 『反頭脳』のハイブリッドな言語の探求

(1) 『反頭脳』と言語のコラージュ

先ほど、L'ANTITÉTE が「両大戦間シュルレアリスムの成果」だと述べたが、じつはツァラがシュルレアリスム運動の側から発表した事実上最後の作品でもあった。ここでパリ・ダダ最後の事件を少しだけプレイバックすれば、話は 1923 年 7 月 6 日に遡る。この日パリのテアトル・ミシェルで、ツァラはソニア・ドローネー（Sonia Delaunay, 1885-1979）、イリヤズド（ズダノヴィッチ Illiazd (Ilia Zdanevich), 1894-1975）らロシア系アーティストや詩人クルヴェルの協力を得て、ダダの企画「髭の生えた心臓の夕べ Soirée du Cœur à barbe」を開催し、自作の戯曲「ガス仕掛けの心臓 Cœur à gaz」を上演していた。ところが、その最中にブルトンがアラゴン、エリュアールら後のシュルレアリストの面々を引き連れて客席から進行を実力で妨害し、混乱を恐れたツァラが警官隊を呼ぶという不測の事態が起ってしまったのだ。この日の出来事はブルトン側に遺恨を残し、彼が 1928 年の『ナジャ』で実名を挙げてツァラの行動を非難したことはシュルレアリスムの歴史に残る事件となる（この「非難」はツァラの死の前年、1962 年の著者による全面改定版まで削除されなかった）¹⁸。

ところが、その後シュルレアリスム運動の内紛もあり、隊列を立て直す必要に迫られたブルトンは、前述のように 1930 年の『シュルレアリスム第二宣言』でツァラを

再評価し、以後 1935 年頃までツァラはブルトンたちに協力して、1931 年の評論「詩の状況に関する試論 *Essai sur la situation de la poésie*」や 1933 年（1 月末）の『反頭脳』など重要なテキストを発表する。けれども、1935 年 1 月に文芸誌『南方手帖 *Cahiers du sud*』が彼の「試論」を無断引用してシュルレアリスムの側に強引に位置づけた記事を掲載したことに抗議して、ツァラは 3 月の同誌宛書簡でシュルレアリスム・グループとの訣別を表明し、以後ブルトンたちのグループとの公的和解はついに訪れることがなかったのである¹⁹。『反頭脳』初版自体は彼がこうした状況に巻き込まれる以前の著作であり、ツァラによるシュルレアリスム運動への貴重な貢献であることに変わりはないが、ダダの精神との断絶を意味するものではないので、ダダ・シュルレアリスムの重要な作品といったほうがより正確ではある。

さて、1933 年版の予約募集チラシ（*prospectus de souscription*）に「『反頭脳』の最初のページは 1916 年、最後のページは 1932 年に書かれた」²⁰と記されていた通り、この全編 190 ページの書物（初版本）はチューリヒ・ダダから『シュルレアリスム第二宣言』後にいたるツァラのクリエイティヴな言語活動の集大成なのだが、その際立った特徴は、かなり独特な、こう言ってよければハイブリッドな性格を帯びていることである。

『反頭脳』の「ハイブリッドな構成」という場合、そこにはおよそ次の三つの側面がある。

- 1 ジャンルの混合：初版出版直後にエリュアールがツァラに宛てた手紙で「『反頭脳』は素晴らしい書物です。あなたの詩を読んで私は〔…〕詩が無尽蔵（*inépuisable*）であることに気がきました」²¹と書いたように、この作品が詩のアンソロジーであることは間違いない。だが、そこで読者を待っているのは、いわゆる抒情詩や叙事詩のオンパレードではなくて、演劇、宣言、短編小説、新聞記事風の描写など、まさに多様なジャンルの「無尽蔵な」モザイクなのだ。
- 2 三部構成の一貫性の欠如：『反頭脳』は①「反哲学者 Aa 氏」②「巨人たちのための真夜中」③「絶望する者」（便宜上番号を付すが原典にはない）という三部構成の作品だが、各部を通じて明確な一貫性は存在せず、それらは収録テキストの執筆（発表）年代によって区切られている。①はチューリヒ・ダダからパリ・ダダまで 1916～1922 年頃、②は 1923 年～1930 年頃、③は 1932 年頃のテキストで、相互間の連続性は意図されていない。
- 3 テキストのコラージュ性の強調：全三部を通じてツァラの書下ろしテキストは少数であり、自作の再録ばかりか時代さえ異なる他の作家の著作（18 世紀の『マノン・レスコー』など）からの無断引用を組み合わせるといふ異種混

合的構成で成り立っている。『反頭脳』（とくに①②）は、ダダのアルプやラウル・ハウスマン（Raoul Hausmann, 1886-1971）、ハンナ・ヘーヒ（Hannah Höch, 1889-1978）らが造形表現の実験として追求したコラージュやフォト・モンタージュに通じる、言語によるコラージュの試みの重要な作品である。

『反頭脳』のコラージュ性はこの作品の本質的な特徴だが、この点に関する重要な指摘がアラゴンのコラージュ論だ。ツァラとバリ・ダダの体験を共有したアラゴンは「トリスタン・ツァラの場合のコラージュとその後についての短いノート」と題する1965年の評論で、1920年にツァラが提案した「ダダの作詩法」（新聞記事を切り刻んでランダムに取り出して詩を作る悪名高い方法）を再考し、それが「ある種のコラージュのためのマニュアル」であることを指摘していた。この方法で「ツァラは、画家が新聞紙や切手や籐張りの椅子底〔ピカソのコラージュのこと〕や砂を用いるのと同じように、詩の創作を彼の外部に位置づけ、模倣不可能な偶然に自分自身をゆだねて、（詩という）暗闇〔晦渋性・無名性：obscurité(poésie)〕の前で〔作者の〕権利を放棄する。この暗闇には通常の記述法ではたどりつけないことを、彼は知っているのだ」と、アラゴンは述べている²²。

(2)『反頭脳』のテキスト分析（要約）

それではもう少し具体的に、①②③のテキストに接近してみよう²³。

①「反哲学者 Aa 氏 MONSIEUR AA L'ANTIPHILOSOPHE」

ダダの時期（1916-1922）中心のテキストとアベ・プレヴォ（Abbé Prévost [A.F.Prévost d'Exiles], 1697-1763）作『マノン・レスコー』（1731：ブッチェニが19世紀末にオペラ化）の断片のコラージュ全64篇で、パロディ的引用も含めてまさに「ダダのアンソロジー」になっている。

I「隊長！」：プレ・オリジナルはエリュアール編集のダダの雑誌 *Proverbe*, No. 1, 1920 で、当時の表題は「Haute couture, Monsieur Aa l'antiphilosophe」だが、「Aa 氏」はテキスト中には登場せず、前述の「青い眼」で暗示されている。

IV「オート・クチュール」：プレ・オリジナル（無題）はピカビアの雑誌 *391*, No. 8, 1919 (Zurich)。前述の通りツァラがピカビアに予告した近刊に合わせて表題を選んだと思われる。鋏で布を裁断して「高級服」を作る「オート・クチュール」へのこだわりはこの箇所だけでなく、当時のツァラの言葉のコラージュへの執着を反映している。

XXVII「崩壊 Écroulement」：テキストとしての初出はピカビア（Francis Picabia, 1879-1953）のダダの雑誌 *Cannibale*, No.1 (1920) だが、チューリヒ・ダダ初期の1916

年3月にツアラがヒュルゼンベック、ヤンコ（ルーマニアから同行したツアラの友人の画家 [Marcel Janco, 1895-1984]）と三人が独仏英語で朗読した同時進行詩「提督は借家を探す l'Amiral cherche une maison à louer」の仏語パートのコラージュ。

XXXIV「沢山の埃は何の役にも立たない Beaucoup de poussière pour rien」：プレ・オリジナルは M・アルランらの雑誌 *Dés*, No.1 (1922)、同年ウィーン分離派の雑誌 *Secession* 第2巻にタイトルを «M. Aa the antipilosopher» に変えて英訳掲載。アベ・プレヴォの『マノン・レスコー（騎士グリユーとマノン・レスコーの物語）』（Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731）のコラージュ。「神々よ！と私は叫んだ。あなたは泣いている。私の大切な Aa 氏」«Ah Dieux ! m'écraiai-je, vous pleurez, mon cher Aa…» となっている箇所末尾はもちろんツアラの改竄で、原作では「…私の大切なマノン ma chère Manon」である²⁴。

XL「〔言葉は〕肘掛け椅子に座って…Assise dans une fauteuil…」、XLII「風の演奏者たちへ Aux joueurs de vent」：どちらもプレ・オリジナルは1927年パリの文芸誌 *Les Feuilles libres* 掲載で、プレ・オリジナルでは XL は「アルプ」と題され、XLII の冒頭には P. K.（おそらく Paul Klee）のイニシアルが記されているので、画家の作品から着想したテキストと思われる。①では数少ないダダ以後の詩編である。

XL の書き出しの「快適な肘掛け椅子に坐って、言葉 (parole) は言外の意味 (sous-entendus) というタバコの煙をもくもくと吹き出している。頭蓋骨の洗濯釜で長い間攪拌されたので、言葉の風味は消えてしまった。〔…〕言語 (langage) の失われた新鮮さの代わりに、彼は感情の速記法を発明する」²⁵ という表現は、ダダの時期以後も持続したツアラの日常言語への挑戦を示唆して意味深い。

②「巨人たちのための真夜中 MINUITS POUR GÉANTS」

自伝的物語『賭金を張れ Faites vos jeux』(1923-1924) + 既出詩篇（「夜の前に」1930）+ 未発表詩篇（1930-1932 執筆）を組み合わせたコラージュ。

I～VII：全編がルーマニア時代からパリ生活までを物語化した『賭金を張れ』からの無秩序な引用であり、元のテキストの順序を無視して自作を切り刻んでつなぎ合わせているので、「ダダの作詩法」の拡張された実例でもある。

VIII～X：「夜の前に Avant que la nuit(I/II/III)」の初出は『革命に奉仕するシュルレアリスム』第1号（1930）で、ブルトンたちの運動の再出発をアピールするこの創刊号で、モスクワのコミンテルン（国際共産党）からの至急電報に対する全面的支持の回答とエリュアール、ブルトンの散文に続いて掲載された。ちょうどブルトンの『シュルレアリスム第二宣言』（書籍版）が刊行され、前述の通りブルトンがツアラの詩の「有効性」を再評価した時期と重なり、彼らのツアラへの期待感と、ツアラ自身のシュルレアリスムへの共感が伝わってくる。

ここで「共感」とは、この三部構成の詩編がブルトンの自動記述の散文「溶ける魚 Poissons solubles」(1924)を想起させるからでもあるが、ツァラは無意識の探究としての自動記述や夢の記述より、さらに新たな言語の追求を意識的に企てている。それは1931年の「詩の状況に関する試論」でユング(Carl Gustav Jung, 1875-1961)を援用して展開された、いわゆる文明社会の「導かれた思考」を根底から問い直すプリミティヴな社会の「導かれない思考」の復権をめざす企てだった―「眠りは彼の友にはならなかったが、風が彼に新しい言葉を運んできた。どの言葉の下にも、彼は新鮮な野草を発見した。そして、新しい巢も」(X)。このことはVIIIの冒頭の一行「流体の状態と個体の状態の間に漂う空気のような心を乱される時間である夜 […]」という表現が示唆する「夜」の両義性からも読み取れるだろう。

XI～XIX: この9編はベアールがツァラの草稿を詳細に検討して未発表詩篇(1930-1932執筆)であることが確認されている。したがって既成・既出テキストの「切り貼り」という意味でのコラージュ性は見あたらず、むしろ叙事詩的連続性が感じられる。XI冒頭の一文「水が砂の影の中に気取った娘たちの長く伸びたシルエットを掘ってゆく」はXIIで「砂漠の風景の卑俗なメランコリア」につながり、XVIIIでは「私は水路を塞いだ […] 私は感覚へといたる道を塞いだ […] 私は現実へといたる道を塞いだ」という、退路も前途も断とうとする絶望的な決意が読み取れ、③の「絶望の言語」へと架橋される²⁶。

③「デゼスペラント(絶望のエスペラント) LE DÉSESPÉRANTO」

この巻(I-XXI)には『反頭脳』初版刊行前年(1932年)執筆の未発表詩篇が集められ、それだけで独立した詩集にもなり得る構成になっている。表題はDÉSESPOIR(仏語の「絶望」とポーランドのザメンホフ(Łazarz Ludwik Zamenhof, 1859-1917)が19世紀後半に考案した世界語ESPERANTOを組み合わせているが、「エスペラント」の原義は「希望する者」であり「デゼスペラント」は石井コレクションカタログ(2011年)の表記通り「絶望する者」となる。

1932年はツァラがフランス共産党系の文化団体「革命的作家芸術家協会 Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires/AEAR」に加盟した年であり、4年後に始まるスペイン内乱では共和国擁護派の活動、そして第二次大戦中は対独レジスタンス闘争に積極的に参加するのだから、この時期のツァラにはむしろ「希望する者」の方がふさわしかったはずだ。けれども21篇の詩を再読してみると、XV「挫折の季節 Saisons manquées」に「世界はやがて胸の透き間から闇に沈んでゆくだろう。激しく波打つ絶望とタールを塗られた死の谷間の奥底へ」²⁷とあるように、私たちは世界と時代の闇の奥深くで「絶望する者」の言語に出会わないわけにはいかない。この出会いの場所について、ツァラは③の最後の詩編XXI「薄らぐ意識 Les Consciences atténuantes」でこ

う暗示していた―「夢に征服される前の混濁した現実が、私が自分の居場所だと思える領域だ。死にたどり着く前の倦怠が、私がそこにどっぷりと浸かっている時には、私のいちばん甘美な覚醒状態なのだ」²⁸。

「混濁した現実」と「死にたどり着く前の倦怠」が、政治の季節への曲り角でツァラが呼び出した「絶望する者」の居場所であり、甘美な覚醒状態だったとすれば、1930年代以降の政治参加は、あの「頭脳と社会組織の引き出しを破壊」しようとしたダダイストを「歴史の歯車」(レーニン)としてのコミュニスト知識人に変身させたわけではなかったことが理解されるだろう。両大戦間の危機の時代に「ダダ宣言1918」で発した「ダダの嫌悪／のあらゆる手段を用いた闘争の始まりだ」という叫びを、表現形態を変えて持続させることで、彼は「絶望する者」の世界語(デゼスペラント)をあえて提案したのではなかっただろうか。この絶望の言語は1935年の『種子と表皮 Grains et Issues』では「すべての光線が追放される世界の身体の上にボロ布みたいにぶらさがる […] 胸を引き裂く分裂した物語」²⁹として展開されることになる。

4. 『反頭脳』第2版とエルンスト、ミロ、タンギー

(1) ツァラと三人の画家との出会い

これまで『反頭脳』のテキスト読解を中心に論を進めてきたが、ここからは同書第2版に見られるツァラと三人の画家の相互作用にしばらく接近してみたい。

その場合、まず問題となるのは、全3巻構成の1949年版『反頭脳』と画家たちの分担の関係である。そこでは①「反哲学者 Aa 氏」をマックス・エルンスト、②「巨人たちのための真夜中」をイヴ・タンギー、③「デゼスペラント」をジョアン・ミロが、それぞれ担当しているが、この組み合わせの経緯を探るためにもツァラと彼らとの出会いを少々振り返っておこう。

エルンストとツァラの交流(最初は文通)は1919年、ブルトンたちのグループとは1920年初めから始まり、1921年5月にはエルンストの個展がパリで開催されたが、欧州大戦後の複雑な事情でビザが取れず展覧会には来られなかった。とはいえ、ブルトンがカタログに評論「マックス・エルンスト」を書いて彼の作品の先駆性を高く評価したことからエルンストと後のシュルレアリストとの結びつきが強まっていくが、じつはこのパリ展の企画はエルンスト自身がツァラに依頼したものだ。エルンストがケルンからツァラに書き送った1920年12月28日付の手紙で「50～60点の作品のパリでの展示」を提案したことがきっかけとなっており、翌1921年の個展が実現したのである。その年の夏、エルンストはツァラやブルトンたちとともにチロルのダダイストの集いに参加し、以後ダダからシュルレアリズムへの展開にとって欠かせない

存在となる³⁰。

ミロがパリに住み始めるのは1921年からで、この年にパリ最初の個展を開いているから、エルンストと同時期のデビューということになる。1920年代初めにはブロメ街やシャトー街に集ったシュルレアリストたち、さらには詩人ピエール・ルヴェルディ（Pierre Reverdy, 1889-1960）やマックス・ジャコブそしてツァラと親交を深め、1924年の『シュルレアリスム宣言』刊行後はブルトンたちの運動の側に立って制作を続け、1925年にはシュルレアリスム絵画の傑作とされる《アルルカンのカーニヴァル》（オルブライト＝ノックス美術館蔵）を発表する。しかし1920年代末から30年代にかけてブルトン中心のシュルレアリストがコミニズム（後にトロツキズム）への政治参加の傾向を強めると、しだいに距離を置くようになる。ツァラとの最初の共作は1930年の詩画集『旅人たちの木』で、その後も前述のスペイン内乱の共和国政府支援運動との関わりなどで交流があった。第二次大戦後に『反頭脳』第2版出版を構想した時、ツァラは1946年6月にミロに手紙を書いて協力を依頼し、翌年からニューヨークのS・W・ヘイター（Stanley William Hayter, 1901-1988）の「アトリエ17」で「絶望する者」の挿画制作が始まっている。『反頭脳』以後も二人の友情は持続し、1950年にはツァラの詩集『ひとり語る』（マール画廊）のために、ミロは数十枚のリトグラフに取り組むだろう。

タンギーとシュルレアリスムの関係はミロも通った1920年代半ばのシャトー街の集いからで、このグループの詩人ジャック・プレヴェール（Jacques Prévert, 1900-1977）の勧めで1927年に最初の個展をジャック・カロ街のシュルレアリスム画廊で開催、ブルトンたちの運動の主要な画家の一人となる。興味深いのは1934年パリでマン・レイ（Man Ray, 1890-1976）が制作したフォト・モンタージュ《シュルレアリストのチェスボード L'échiquier surréaliste》（fig. 4）で、縦5×横4のマス目に、左上のブルトン（1×1）から右下のマン・レイ（5×4）まで20人の顔写真が配置されている。そこには、ツァラ（3×3）、エルンスト（1×2）、タンギー（2×1）、ミロ（5×1）も入っていて、1949年の『反頭脳』で合流する四人が当時シュルレアリスト・グループの主要メンバーと見なされていたことがわかる³¹。

(2) 1933年のシュルレアリスム展から『反頭脳』第2版へ

ツァラとタンギーの交流に関しては目立った記録は残っていないようだが、1933年6月にツァラと『反頭脳』の三人の画家が名を連ねたシュルレアリスム展がパリのピエール・コル画廊（Galerie Pierre Colle）で開催されたことは重要である。この催しの大きな特徴は画家だけでなく詩人もオブジェや詩を出品したことだった。案内パネル「シュルレアリスム展必見 Il faut visiter l'exposition surréaliste」はエルンストが制作したもので、出品者としてアルプ、ブルトン、ダリ（Salvador Dali, 1904-1989）、デュシャ

ン (Marcel Duchamp, 1887-1968)、エリュアール、エルンスト、ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966)、マグリット (René Magritte, 1898-1967)、ミロ、ピカソ、ペレ (Benjamin Péret, 1899-1959)、タンギー、ツァラらの名前がアルファベット順に記されている。

『カイエ・ダール Les Cahiers d'art』誌 (1933年5/6号) が「詩人たちのオブジェは、我々を笑わせてくれる。アルプ、ダリ、エルンスト、ジャコメッティ、ミロ、タンギー……、彼らの想像力は、精神のひらめきや愛の輝きに対して、つねに開かれている。ツァラは、事物 (choses) の造形的秘密を知っている、今日ただ一人の詩人だ」と、あえてツァラの名を挙げてこの展示を称賛したことは、当時ブルトンの陰でシュルレアリスムの脇役と見なされがちだったツァラの存在感を物語る (ツァラは詩を展示)³²。

1933年1月には、このシュルレアリスム展に先立って『反頭脳』初版が出版されていたのだから、ツァラが戦後間もなく同書第2版の挿画をエルンスト、ミロ、タンギーに依頼した時、全員集合とも言うべきこの展覧会のことを想い出していた可能性は高い。また、翌1934年11月、ブルトンが、雑誌 *Documents 34(Intervention surréaliste)* 第2号に発表した当時のシュルレアリスト一覧「シュルレアリスムとは何か？」(同年7月のベルギー講演と同じタイトル)の末尾に「それ〔シュルレアリスム〕は極楽鳥〔オオフウチョウ〕の髪型をしたイヴ・タンギーの出現／それはトリスタン・ツァラのツチハンミョウ〔甲虫〕型の帽子に留めるスマイレの花」と並べて書いたことも、この二人の意外な接近の場面となっている (タンギーは鳥のような髪型で知られた)³³。

最後に、『反頭脳』1949年版で、前述の通り①「反哲学者 Aa 氏」=エルンスト、②「巨人たちの真夜中」=タンギー、③「デゼスペラント」=ミロの組み合わせになった理由について少しだけ検討してみよう。

筆者の知る限り、この点に関してツァラは明言していないので推測に過ぎないが、まずダダのテキスト集成である①がダダの時期から親交のあったエルンストの担当となったのは当然であり、タイトルの M. Aa l'antiphilosophie も『反頭脳』刊行以前からツァラが自分自身を指して用いていた表現である。

②は自作『賭金を張れ』のカラーージュが大半を占めるが、テキストの執筆時期はダダ以後から1930年代初めまでであり、シュルレアリスムの機関誌『革命に奉仕するシュルレアリスム』掲載詩編「Avant que la nuit」を含むのでシュルレアリスム時代の作品と言えるから、三人の中ではいちばんブルトンのグループに近いタンギー (エルンストはダダを経験) が引き受けたものと思われる。

③は『反頭脳』初版が初出となる書下ろし詩編の集成で、時代の通奏低音としての絶望感の中でも「橋が断たれた世界を越えて、まだ多くの自由が存在する」(「絶望する者」II)³⁴と当時から確信していたツァラが、スペイン内乱以来連帯感で結ばれてい

たミロに第二次大戦後協力を依頼したことは想像に難くない。とはいえ、この問題に関しては、ツァラと画家たちの書簡や証言など新たな資料の探索が必要になるだろう。

最後の最後になるが、「反哲学者 Aa 氏」の説明でもふれた通り、ツァラのパリ・ダダ以来の友人だったルネ・クルヴェル（顔写真は fig. 4 / 2×3 参照）が『反頭脳』初版刊行時にこう書いていたことを想起して、本稿の結語に代えたい—（この作品を読み進むうちに）「ダダの誕生〔1916〕から現時点〔1930 年代初頭〕のシュルレアリスムまで、最も内密な場所から最も外側の場所へ、無意識から意識へと、事物と思想と感情を貫いて、火花が音を立てる道を通過する曲線を我々はたどることができる。この道こそが詩と認識の描く軌跡なのだ」。

クルヴェルは反ファシズム知識人結集のために 1935 年パリで開催された「文化擁護のための国際作家会議」（ツァラも参加）の開催に奔走したが、ブルトンとソ連代表エレンブルグ（Ilya Ehrenburg, 1891-1967）との衝突を苦にして（その結果会議からシュルレアリストが排除された）、開会直前の 6 月 18 日未明に自殺を遂げた。その前夜までクルヴェルと事態の打開を模索していたツァラは深刻な衝撃を受けたが、当時はシュルレアリストと коммуニストの対立の板挟みになって沈黙する他はなかった。

彼がこの悲劇を改めて回想するのは十年後の 1945 年のことだったが、クルヴェルが自死の二年ほど前に奥深い感性で読み解いた『反頭脳』の「曲線」を蘇らせるためにも、ツァラは三人の画家の協力を得て同書第 2 版を構想し、実現したのではなかっただろうか。それはおそらく、時代を越えて『反頭脳』の二つの版を結びつける試みでもあったのだ³⁵。

（つかはら・ふみ）

註

*本文中の〔 〕内は筆者による補足または省略箇所、下線部は原著の強調箇所。

- 1 Moinesti には 1998 年から Association Culturelle et Littéraire «Tristan Tzara»（トリスタン・ツァラ文化文学協会）が設立され、アンリ・ベアールパリ第 3 大学名誉教授始め国際的なツァラ研究者が会員（筆者も参加）となって研究誌 Cahiers Tristan Tzara（トリスタン・ツァラ手帖）を刊行している。筆者は、ベアール先生には 1984 年初来日の早稲田大学講演で司会・通訳を務めさせて頂いて以来 2005-06 年パリ国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）のダダ回顧展時の国際論集 *Dada Circuit total* (L'Âge d'homme) への寄稿などで大変お世話になっていることを、この場を借りて記しておきたい（以下敬称略）。
- 2 ツァラの主要詩集の出版データは以下の文献及び筆者所蔵の原書による。Tristan Tzara, *Œuvres complètes* (Tome I-VI), *Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar*, Flammarion 1975-1991。アンリ・ベアールが編集に 16 年を費やして完結したこの『ツァラ全集』全 6 巻は今なおツァラ研究の必読基本文献であり、以下ベアール編『ツァラ全集』と略記する。
- 3 *Grains et Issues*, Denoël et Steele, 1935。筆者所蔵本は限定 1055 部中 946 番。なお同書邦訳は拙訳『種子と表皮』思潮社 1988 年。

- 4 *L'Antitête* 初版の筆者所蔵本は限定 1215 部中 1053 番。同書 1949 年版のサイズなどはベアール編『ツアラ全集』第 2 巻 (p. 445) による。2019 年 7 月に筑波大学・大学会館アートスペースで展示された『反頭脳』(第 2 版) 原書の *Objet d'art* としての検討は別の論者をお願いしたい。なおこのテーマの重要な論文 William Jeffer, “‘L’Antitête’: the book as object in the collaboration of Tristan Tzara and Joan Miró (1946-47)” については国立西洋美術館副館長村上博哉氏から貴重なご教示を頂いた。この場を借りて御礼申し上げる。
- 5 “C’est l’un des principaux livres illustrés de l’après-guerre, l’un des plus côtés”, *EUROPE, No. 1061-1062 / Septembre-Octobre 2017*, p. 191.
- 6 「我々はツアラの詩の有効性を信じている…」(ブルトン『シュルレアリスム第二宣言』、プレイヤッド版『ブルトン全集』第 1 巻): “Nous croyons à l’efficacité de la poésie de Tzara…”, André Breton, “Second manifeste du surréalisme”, *Œuvres complètes (Tome I)*, Gallimard, 1988, p. 817.
- 7 この間の事情については、拙著『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』(岩波現代全書 2018 年) を参照されたい。
- 8 Tzara, “Manifeste de Monsieur Antipyrine” ベアール編『ツアラ全集』第 1 巻 p. 357. 拙訳『ムッシュ・アンチピリンの冒険 ダダ宣言集』光文社古典新訳文庫 2010 年 17,19 頁。
- 9 “Tzara, Manifeste dada 1918” 同上書 pp. 359, 366. 同上訳書 25, 40 頁。
- 10 クルヴェルの『反頭脳』紹介文はベアール編『ツアラ全集』第 2 巻 (p. 446) 参照。
- 11 Tzara, “La Première aventure céleste de M. Antipyrine.” ベアール編『ツアラ全集』第 1 巻 pp. 81-82. 「宣言」と戯曲版のテキストはほぼ同じだが、最終段落には重大な相違がある。前者の「もったいぶって換気扇などというかわりに、犯罪をお見せするとすれば…」の箇所が、後者では「人間性をもたない黒人芸術 (l’art nègre sans humanité) などというかわりに南を指し示すとすれば…」になっているのだ(発表順では「宣言」が先だが、戯曲の脚本はそれ以前に書かれた可能性もある)。ツアラの「黒人芸術」への奥深い関心を想起すれば、この違いには大きな意味があることを指摘しておきたい(詳細は古典新訳文庫版「解説」及び『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』参照)。
- 12 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 556 (サヌイエ『パリのダダ』邦訳書では書簡等の重要な資料が省略されている)。なおこの書簡に記された当時のツアラの住所は以下の通り。Tristan Tzara / ZÜRICH I / Fraumünsterstrasse 21 / Centralhof 21 / Suisse. フラウミュンスターシュトラッセはキャバレー・ヴォルテールのあるリマト川左岸ではなくグロスミュンスター大聖堂前の橋を渡った対岸の街路。
- 13 筆者が所蔵するガリマール版『聖マトレル』は以下の 1936 年版である。Max Jacob, *SAINT MATOREL/ ROMAN SUIVI DES ŒUVRES BURLESQUES ET MYSTIQUES DE FRÈRE MATOREL MORT AU COUVENI/ ET DU SIÈGE DE JÉRUSALEM/ DRAME CÉLESTE*, Gallimard, 1936. なお、同書の「プロローグ」に先立つページには次の献辞が印刷されている—「ピカソへ/彼が知っていると私が知っていることのために/私が知っていると彼が知っていることのために」。また、ツアラの『ムッシュ・アンチピリンの第一回天上冒険』とジャコブの『マトレル』の関連についてはベアール編『ツアラ全集』第 1 巻 p. 639 に短い記述がある。
- 14 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 570.
- 15 同上書 p. 484.
- 16 *L’Antitête* 第 1 部 Monsieur Aa l’antiphilosophie はベアール編『ツアラ全集』第 2 巻に収録 (pp. 265-322)、IV Haute couture は pp. 271-272 (この文章のプレ・オリジナルは 1919 年 2 月ピカビアとツアラの共同編集によりチューリヒで発行された 391 誌に掲載)。
- 17 『反頭脳』冒頭の引用はベアール編『ツアラ全集』第 2 巻 (p. 267)、宣言「トリスタン・ツアラ」は同全

- 集第1巻(p. 374)による。大平具彦氏の「反頭脳」邦訳(『トリスタン・ツァラの仕事・II』思潮社1988年)も参照されたい。1920年5月26日のFestival Dadaの詳細については当日のポスター(<https://archives-dada.tumblr.com/post/35841034151/festival-dada-afficheposter-paris-salle>)、サヌイエ『バリのダダ』(原書pp. 173-180)、ベアール編『ツァラ全集』第1巻(pp. 666-667)、拙著『ダダ・シュルレアリスムの時代』(ちくま学芸文庫)等参照。
- 18 このバリ・ダダ最後の事件についてはサヌイエ『バリのダダ』(原書pp. 381-387)、『ナジャ』(初版)注記についてはプレイヤッド版『ブルトン全集』第1巻(p. 1527)参照。
- 19 1935年のツァラのシュルレアリスムとの訣別をめぐる状況についてはベアール編『ツァラ全集』第3巻(p. 513)・第5巻(pp. 258-259:『南方手帖』への書簡)、拙稿「トリスタン・ツァラの知られざる軌跡:ダダから「実験夢」へー『種子と表皮』を読み解くために」(早稲田大学法学会『人文論集』57号2019年)参照。
- 20 ベアール編『ツァラ全集』第2巻(p. 445)。
- 21 同上書(p. 448)。
- 22 Aragon, “Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s’en suit”, *Les collages*, Hermann, 1965-1980. 引用は1965年初版p. 143. ツァラによる言語のコラージュの実例として、アラゴンは1924年の戯曲『雲のハンカチ Mouchoir de nuances』中のシェイクスピア『ハムレット』の無断引用の箇所をあげている。
- 23 『反頭脳』はベアール編『ツァラ全集』第2巻(本文pp. 263-404、註釈pp. 445-463)参照。
- 24 『マノン・レスコー』からのツァラの引用箇所は以下の文献参照。Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1968, p. 41.
- 25 ベアール編『ツァラ全集』第2巻(p. 314)。「感情の速記法」はブルトンの自動記述の暗示とも読める。
- 26 同上書(pp. 335, 339, 340-341, 351-352)。
- 27 同上書(p. 377)。
- 28 同上書(p. 394)。
- 29 ベアール編『ツァラ全集』第3巻(p. 29)、邦訳『種子と表皮』(前出書p. 34)。「種子と表皮」の概要については註(19)に挙げた拙稿参照。
- 30 エルンストのツァラ宛の書簡はヴェルナー・シュピース Werner Spiesの調査による。プレイヤッド版『ブルトン全集』第1巻註釈(p. 1265)参照。1921年バリのエルンスト展について、エルンスト自身は後にブルトンが開催に尽力したと述べるが⁵ (*Écritures*, Gallimard, 1970)、実際の提案者はツァラだったことになる。なお、『反頭脳』の三人の画家とツァラの交流については François Buot, *Tristan Tzara L'homme qui inventa la Révolution Dada*, Grasset, 2002 (ビュオ『トリスタン・ツァラ伝』塚原史・後藤美和子訳、思潮社2013年)参照。
- 31 Man Ray, *L'échiquier surréaliste*, 1934, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du Livre S.A., Fribourg (Suisse), 1982, p. 194. 以下20人全員を掲載順に原語表記(左上から右下)。Breton, Ernst, Dali, Arp / Tanguy, Char, Crevel, Eluard / De Chirico, Giacometti, Tzara, Picasso / Magritte, Brauner, Péret, Rosey / Miro, Mesens, Hugnet, Man Ray.
- 32 ビュオ『トリスタン・ツァラ伝』(同上原書p. 283 訳書215頁)。
- 33 プレイヤッド版『ブルトン全集』第2巻(p. 540)。
- 34 ベアール編『ツァラ全集』第2巻(p. 360)。
- 35 同上書(p. 446)。ビュオ『トリスタン・ツァラ伝』(同上原書p. 320 訳書240頁)参照。

fig. 1

『反頭脳』1933 年初版 表紙（筆者蔵書）

Tristan Tzara, *L'Antitête*, Paris: Édition des Cahiers Libres, 1933 (Collection de l'auteur de cet article)

fig. 2

同書目次（p. 187）「反哲学者 Aa 氏」

fig. 3

同書目次（pp. 188-189）「巨人たちのための真夜中」＋「デゼスベラント」

fig. 4

マン・レイ 《シュルレアリストのチェスボード》1934 年

[*Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg (Suisse):
Office du Livre S.A., 1982, p. 194.]

1. ミロとツァラの出会いをめぐる

トリスタン・ツァラとジョアン・ミロの最初の共同作業は、1930 年末に出版されたツァラの詩集『旅人たちの樹』である。ミロはこの詩集のために、単色リトグラフ版画 4 点を制作した。これらは彼の最初のリトグラフ作品である。ミロは 1931 年の春、ブリュッセルの美術収集家ルネ・ガフェ（René Gaffé, 1887-1968）への手紙に、この仕事を引き受けた経緯を記している。

『旅人たちの樹』をご購入済みとのこと、嬉しく思います。〔…〕ツァラが私に挿絵を作らせたのはどういういきさつかとのお尋ねですが、彼は私の絵を見て気に入ってくれた最初の人物のひとりなのです。私も以前から彼の詩に優れた精神の価値を認めていました。彼のダダの立場に関しても、その慧眼と行動の姿勢にいつも強い共感を覚えていました。ですから実に簡単なことで、私は彼の提案に眉ひとつ動かさず応じたのです。

私のリトグラフがあのようになったのは、彼の詩—果てしない砂漠と目を眩ませる砂塵—に触発されたからです¹。

当時一般にはシュルレアリスムの画家と見なされていたミロが、かつてのダダの主唱者に協力したことを、ガフェは奇異に感じて理由を尋ねたのだろう。それに対して、ミロはツァラとの長い関係、相互の共感、彼自身のダダへの関心を理由に挙げ、二人の共同作業はごく自然なことだと答えた。のちに彼は 1950 年のインタビューで、「ツァラは私の古くからの友人であり、1920 年に私がパリで最初に知り合った人々のひとり、私を最初に擁護してくれたひとりなのです。私はダダ運動にとても興味があり、精神的重要性を持っていると考えていました」²と述べている。この回想はガフェへの手紙の記述と一致しているように見える。また、最晩年のインタビューでは、ツァラと出会ったのはチリ出身の前衛詩人ビセンテ・ウイドブロ（Vicente Huidobro, 1893-1948）を介してだったと語っている³。しかし、ミロの記憶がしばしば混乱していることは、本人も認めていたところである。まずは、ミロとツァラが最初の共同作業に至るまでの二人の関係がどのようなものであったかを探ることにしたい。

ミロは 1920 年 2 月末に初めてパリを訪れ、6 月半ばまで滞在した。これには 1918 年に彼の最初の個展（2 月 16 日－3 月 3 日）を開いたバルセロナの画商ジュゼップ・ダルマウ（Josep Dalmau, 1867-1937）の支援があり、個展の出品作をダルマウがすべて買い取ったことで旅費を調達できたのである。これ以後 10 年間、ミロは毎年晩冬から初夏までの数か月間パリに滞在、夏から秋はスペイン・タラゴナ地方の村モンロッチにあるミロ家の農園で絵画制作、年の暮れから翌年初めまでバルセロナ

の実家で過ごすという生活のサイクルを繰り返す。

1920年には、ミロの到着よりも少し前の1月17日にツアラがパリへ移り、フランシス・ピカビア (Francis Picabia, 1879-1953) やアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) らとともにダダの活動を始めていた。パリ・ダダの頂点とされる同年5月26日の「フェスティヴァル・ダダ」をミロが見たという説もある。しかし、彼の最初のパリ滞在中の手紙にはツアラやウイドブロへの言及はなく、ダダの集会に行った形跡もない。帰郷後のダルマウへの手紙には、パリで訪ねた画廊や芸術家のリストが記されているが、個人の住所があるのは、到着後すぐに訪問したパブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) と、詩人ピエール・ルヴェルディ (Pierre Reverdy, 1889-1960)、バルセロナ出身の詩人ジョアン・ペレス＝ジョルバ (Joan Pérez-Jorba, 1878-1928) の3人にすぎない⁴。したがって、ミロが1920年にツアラと出会った可能性は低いと考えるのが妥当である。

ミロは翌1921年、2月中旬から6月初めまでパリに滞在した。この年にはダルマウの協力により、ラ・ボエシー通りのラ・リコルヌ画廊で、1915年以降の作品による個展(4月29日－5月14日)を開いている。カタログの序文は、ダルマウと親しい有力な批評家モーリス・レイナル (Maurice Raynal, 1884-1954) が執筆した。ミロは二度目のパリ滞在中、個展の開催とピカソの紹介によって人脈を広げたようであり、特に3月以降の手紙で詩人マックス・ジャコブ (Max Jacob, 1876-1944) との交友にたびたび触れていることは興味深い⁵。ピカソやギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) の旧友であったジャコブは、この年の夏にオルレアン近郊の修道院に隠棲するまで、パリの前衛芸術界で最も顔の広い人物として知られ、サクレ＝クール近くのカフェ「ラ・サヴォワヤルド」で彼が毎週開く会合には若い詩人や画家たちが集まっていた。ミロがプロメ通り45番地のアトリエの隣人となるアンドレ・マッソン (André-Aimé-René Masson, 1896-1987) と出会ったのも、この会合である⁶。一方、ツアラもチューリヒにいた1916年からジャコブと文通を行い、パリ移住後も親交を結んでいた⁷。ミロの1921年の手紙にもツアラとウイドブロの名は見られないが、この年にジャコブの会合でウイドブロを知ったか、あるいはツアラと直接知り合った可能性は、より高いと言えるだろう。

ミロを支援したダルマウの画廊は、バルセロナとパリを結ぶ前衛芸術運動の拠点だった。1912年春に大規模なキュビズム展を開催し、第一次大戦中にはフランスを離れたアルベール・グレーズ (Albert Gleizes, 1881-1953)、ドロネー夫妻 (Robert Delaunay, 1885-1941/ Sonia Delaunay, 1885-1979)、ピカビアらを迎え入れ、1917年にピカビアの雑誌『391』の創刊を助けたことでも知られる。ミロは1916年からダルマウ画廊のサークルに加わり、そこでパリの新しい芸術の情報を得ていた。1917年の作

品《ノール＝シュド》(fig. 1) には、キュビズムやロベール・ドローネーの抽象絵画の影響とともに、同年春にパリでルヴェルディが創刊した同名の雑誌への関心が表れている。マックス・ジャコブとウイドブロは『ノール＝シュド』誌の常連で、ツアラもこれに何度か詩を寄せていた。

また、ミロは1918年の初個展を機にバルセロナの前衛芸術運動に関わり、『電弧 (Arc-Voltaic)』、『トロソス (Trossos)』、『瞬間 (L'Instant)』などの雑誌の表紙やポスター図案を手がけ、それらの雑誌が紹介するフランスの新しい詩や、未来派の自由語とアポリネールのカリグラムを取り入れたカタルーニャ語の前衛詩に親しんだ。1918年4月にはミロの友人J・V・フォッシュ (Josep Vicenç Foix, 1893-1987) が翻訳したツアラの詩「ガラス平穏に渡る」が『トロソス』で紹介され、翌年8月にはベレス＝ジョルバがパリとバルセロナで発行した『瞬間』に、ツアラの詩の断章がフランス語原文で掲載されている⁸。したがって、ミロがダダという語を耳にする前に、より広い前衛の動きの中で詩人ツアラの存在を知っていたことは十分に考えられる。

このようなバルセロナでのミロの動向から推測すると、彼がパリで1920年代のかなり早い時期にツアラと知り合ったとしても、それはおそらくアポリネールの詩とキュビズムに代表される第一次大戦前の前衛を継承した『ノール＝シュド』の人脈を通じてであり、その出会いがただちにダダへの真剣な関心を促したのではないだろう。彼は1910年代のパリとバルセロナの前衛芸術の根底にある反抗の精神に共感を覚えていたに違いないが、パリ・ダダの運動は真面目に受けとめるに値しないと考えていた。彼は1920年秋にバルセロナの友人への手紙に「安楽に浸っているパリの同郷人たちよりも、ピカビアの愚行やダダイストたちの馬鹿騒ぎのほうがよほどましだ。[...] 僕は“眠っている精神”が大嫌いなのだ」と記す一方、翌年4月のダルマウへの手紙では、「ダダイストの連中のことなど、1、2年も経てば誰も覚えていないでしょう」と冷やかな意見を述べている⁹。

パリ・ダダの運動が盛んであった時期、ミロはそれに目をくれず、パリの美術界に確かな足場を築くことを望んでいた。そのため、彼は1921年から翌年にかけて、ピカソの紹介に頼り、有力な画商のローザンベール兄弟 (Léonce Rosenberg, 1879-1947/ Paul Rosenberg, 1881-1959) やダニエル＝ヘンリー・カーンワイラー (Daniel-Henry Kahnweiler, 1884-1979)、大収集家ジャック・ドゥーセ (Jacques Doucet, 1853-1929) らに接触を試みたが、いずれも不首尾に終わる。1922年には、第一次大戦後のキュビズムを主導した「エフォール・モデルヌ画廊」のレオンス・ローザンベールが彼の絵を預かることになったが、初期の集大成である《農園》(1921-22年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー) は、同年のサロン・ドートンヌに出品後、画廊の倉庫に仕舞い込まれた。痺れを切らしたミロは1923年4月、ローザンベールから

この絵を借り出してモンパルナスのレストランに飾ることを決め、展示の知らせをピカソとツァラへ送っている。この1923年4月7日付の手紙がミロとツァラの関係を跡づける最も古い資料だが、その文面は用件を事務的に伝えるもので、当時二人の間に親しい関係があったとは想像しにくい¹⁰。しかし一方、ウイドブロは同年秋の『エスプリ・ヌーヴォー』誌に寄稿したスペイン文化論の中で、ピカソ、ファン・グリス（Juan Gris, 1887-1927）に続く現代の芸術家として、彫刻家パブロ・ガルガーリョ（Pablo Gargallo, 1881-1934）と「若い画家ミロ」の名を挙げている¹¹。ミロがシュルレアリスムの画家として脚光を浴びる前の不遇の時期に、かつての『ノール＝シュド』の詩人たち、マックス・ジャコブやウイドブロとともにツァラも彼を支持していたとすれば、ツァラが「私を最初に擁護してくれたひとり」だというミロの言葉には根拠があることになる。

2. 二人の接近

ミロが1921年からパリの拠点としたプロメ通り45番地の集合アトリエでは、隣人の画家マッソンのもとにミシェル・レリス（Michel Leiris, 1901-1990）、ジョルジュ・ランブール（Georges Limbour, 1900-1970）らの若い詩人たちが集まり、のちに「プロメ通りグループ」と呼ばれる小集団が形成されていった。文学をめぐる彼らの議論に強い影響を受けたミロは、1923年の秋から翌年初めの間に決定的な方向転換を行い、記号化された形象による幻想的ヴィジョンの表現へ向かった。1925年4月には、設立して間もないピエール画廊の先鋭的ディレクターであるジャック・ヴィオ（Jacques Viot, 1898-1973）と契約を結び、さらに、マッソンと仲間の詩人たちに続いてシュルレアリスムのグループに迎え入れられる。4年ぶりに開かれたミロの個展（6月12－27日、ピエール画廊）の招待状にはシュルレアリスト20数人の署名が記され、深夜のオープニングは彼らの大集会となった。

こうしてシュルレアリスムに参加したミロが、パリ・ダダの分裂以来ブルトンと敵対していたツァラと関わる理由は薄れたようにも思える。しかし、ミロが1925年の個展の後にツァラから作品購入の申し込みを受けたことが、契約画商のヴィオから詩人への手紙によって判明している¹²。後述するように、ツァラのコレクションにはミロの1924年と25年の作品が1点ずつあるが、それらは1925年後半から翌年の間に入手されたのだろう。

ミロは1926年初め、ヴィオの斡旋によりモンマルトル地区トゥールラック通り22番地の「シテ・デ・フュザン」（fig. 2）に移り、1929年6月までここをパリの住まいとした。20世紀初頭に建てられたこの集合アトリエには、やはり前年にヴィオと契約を結んだハンス・アルプ（Hans Arp, 1886-1966）とマックス・エルンストが

先に入居していた¹³。そして1926年には、ここから歩いて10分ほどのジュノー大通り15番地に、アドルフ・ロース（Adolf Loos, 1870-1933）設計のトリスタン・ツァラ邸（fig. 3）が建つ。ミロがツァラとの交流とダダへの共感を深めたのは、おそらくこの頃からである。新たに隣人となったアルプとエルンストは当時シュルレアリスムに加わっていたが、アルプはチューリヒ・ダダ以来のツァラの親友で、エルンストもケルン・ダダを率いた経歴がある。1921年夏には彼らとツァラがオーストリアのタレンツで合流し、雑誌『ダダ』の最終号「野外のダダ」を制作していた（fig. 4）。モンマルトルに再結集したかつてのダダの強者たちとの交流が、ダダに対するミロの真剣な関心を促したことは想像に難くない。

ミロのダダへの傾倒は、シュルレアリスムの中核グループへの不信感にも動機づけられていた。彼は1926年春にバレエ・リュスの依頼を受け、エルンストと共同で「ロミオとジュリエット」の舞台美術を手がけたが、ブルトンとルイ・アラゴンはこれを商業主義への迎合と見なし、5月のパリ初演の際に二人の画家を攻撃するピラを配って上演を妨害した。ミロとエルンストは、つい2年前にピカソが舞台美術を担当したド・ボーモン伯爵主催のバレエの公演「メルキユール」をブルトンが称賛したことを知っていただけに、彼らに対する理不尽な非難に深く傷ついた。アルプが彼らの側に立ち、最終的にポール・エリュアール（Paul Éluard, 1895-1952）の仲介により決裂を免れたが、ミロはこの一件によってシュルレアリスムに失望し、集団行動の指揮をとるブルトンに対して意識的に距離を置くようになる。

展覧会やパフォーマンス、雑誌の発行というダダの集団活動はすでに過去のものになっていたが、その精神は本の出版、とりわけ詩人と画家の協働による本の制作によってそのつど蘇った。ミロは1926年の末に、バルセロナの詩人J・V・フォッシュから、アルプの木版挿絵のあるチューリヒ時代のツァラ詩集『詩篇二五』（1918年）を贈られ、「今では手に入らないからとてもありがたい」と謝意を伝えている¹⁴。1929年には、数年間目の目を見なかったツァラとアルプの詩画集『ぼくらの鳥たちについて』が出版され、その翌年にはエルンストのコラージュを取めたアルプの詩集『Weisst du schwarz du』がチューリヒで刊行される。ミロがツァラの詩集『旅人たちの樹』の版画を引き受け、さらにその10数年後『反頭脳』特装版のために再び協力を行ったのは、このような背景があつてのことである。

3. 芸術の幼年期

ミロの古典的モノグラフの著者ジャック・デュパンが指摘したように、彼の芸術の展開は、対立する二つの極の間を往復する振り子のような様相を呈している¹⁵。一方に、形象を次から次へと増殖させて空間を埋め尽くすような想像力の横溢があり、そ

れは《カタルーニャ風景（狩人）》(fig. 5)、《アルルカンのカーニヴァル》(1924-25 年、オルブライト＝ノックス美術館) など、1920 年代中期・後期のよく知られた作品の原動力となった。しかしその対極に、形象や色彩を最小限に抑え、簡素で凝縮された表現へ向かう気質がある。1925 年から 27 年の間には、モノクロームの地にわずかな点や線や断片的な形を配した約 150 点の絵画が描かれた。デュバンは後年この作品群を「夢の絵画」と名づけたが、それらは夢の再現ではなく、大まかなデッサンや記号を無作為に記した小さな手帖の一頁一頁が出発点であり、ほとんどの場合、画面から一貫性のある主題を読み取ることができない。

シュルレアリストたちがミロに注目したのは、前者の傾向によってである。ブルトンは、彼自身が一時期所蔵した《カタルーニャ風景（狩人）》のように、完成度の高いタブローとして綿密に仕上げられ、個々の形象を言葉に置き換えることができ、「互いに隔たった二つの現実の出会い」をそこに見ることができるような作品を評価した。その反面、彼のコレクションや 1928 年の著作『シュルレアリスムと絵画』には、ミロの「夢の絵画」に興味を示した形跡はない。

一方、ツァラが手に入れた数点の作品には、明らかにブルトンとは異なる視点からのミロへの関心がうかがわれる。彼が所有していたミロの絵画の中で最も早い 1924 年 8 月の《無題》(fig. 6) は、白いペンキを塗った粗末で小さなベニヤ板を支持体とする連作のひとつである。子どもの絵のような鉛筆の線で自然のモチーフを描き、色彩はごくわずかしか用いられていない。ミロは 1924 年 8 月のミシェル・レリスへの手紙で、こうした素朴な手法には「絵画の約束事」の否定と「精神に直接訴える力」の追求という狙いがあると述べている。それは本来、シュルレアリスムよりもダダに近い姿勢である。

僕は絵画のあらゆる約束事という有害なものから自分を解放する。デッサンをした後に少しでも色をつけた絵と、絵具を塗り込めた絵を並べてみたら、あの方が精神に直接訴える力が弱いことに気づいた。絵具という刺激的な素材を加えると、それが絵の中で何の意味もない場合でも見る者の血を沸き返らせるので、魂を引掻くような強い感覚を損ねてしまうのだ。[...] 簡単に線描をして、そこに色つきの小さな点をいくつかと、虹をひとつ加えただけの僕の絵が、より深く心を揺さぶることに、僕はこだわる。それは揺りかごの赤ん坊の泣き声のように、本当の意味で心を揺さぶる¹⁶。

ツァラはミロの「夢の絵画」も 2 点所蔵していた。褐色の地に描かれた 1925 年の《絵画》(fig. 7) は、ジュノー大通りのツァラ邸の書斎に飾られていたことが、当

時の写真からわかる (fig. 8)。もうひとつの、現在テートが所蔵する 1927 年の青い地の《絵画》(fig. 9) は、60 号の大きなカンヴァスであり、ツァラの後半生の住居となったリール通りのアパートマンの一壁面をほとんど占領した (fig. 10)。ちなみに、後者は日本に初めて到来したミロの絵画のひとつで、1932 年から 33 年に東京はじめ国内各地を巡回した「巴里新興美術展覧会」に《青のファンタジー》という題名で出品されている。

上に引用した 1924 年 8 月のミロからレリスへの手紙には、「夢の絵画」の動機に関する記述もある。「手帖をめくるうちに、いくつかの頁にとっても気になる性質があることに気づいた。これから描く絵のために脈絡のないデッサンをして、色の種類や […] ただ“ウィ”というようなメモを加えた頁なのだが。僕はそれを全部絵にしてみようと思う」¹⁷。つまり、ミロはいまだ画家の意識によって分節化されていない、いわば胚子の状態にあるイメージをカンヴァス上に捉え、創造の発端という不可解なものに迫ろうとしたのだった。それは、構想の具体化から完成へ向かう西洋絵画の「約束事」とは逆の方向へ遡ることである。

ツァラはレリスとともに、このミロの企てを早くから支持したごく少数の人間のひとりだった。彼の書斎の中で、「夢の絵画」は多数のアフリカ、オセアニアの彫像や仮面に囲まれていた。チューリヒ・ダダの時代から、ツァラは西洋近代の理性中心主義の文化を攻撃する一方、「黒人詩」や非西洋圏の民族芸術に深い関心を寄せ、そこから人間の表現行為の本質を探ろうとしていた¹⁸。彼が 1928 年の『カイエ・ダール』誌に寄せた「コロンブス以前の芸術について」は、そのような問題意識を明らかにした文章であり、彼とミロが互いに深い共感を覚えるに至った理由もここから察することができる。

芸術の始まりは、その胚芽の中に、人間精神の始まりをも含んでいる、ということは確かである。だが、いったい、いかなる神秘的意志が、最初のしみを、最初の叫びを、最初の量の堆積を、最初の音調を、最初の言葉や感嘆詞を、魔術的な衝撃によって生み出し、ひとつの「フォルム」に結晶させ、それを適当な方式に従って人間の構成要素に仕立てあげたのであろうか。

人類の幼年期が生み出したこれら遺物の意味は、我々の論理の世界にとっては、まだ不可解なことが多く、解明するには至っていない。が、今日、それらを形成した精神的基盤の中に、ある種の崇高な力、純粋な表現、強烈な思想を見ない人は、数少ない¹⁹。

さらに、翌 1929 年の『カイエ・ダール』誌にツァラが発表した「芸術とオセアニ

ア」では、「未開」と呼ばれた民族の心性を人間の「幼年期」のそれと関連づけている。そして、子どもの表現行為のメカニズムを大人の論理的な方法では解明できないのと同様に、「オセアニア芸術の創造の秘密は詩の光を当てなければ捉えることができない。詩の可能性の発現によって世界の創造が成されるのである」と結論する²⁰。ツァラの言う「詩」とは、「真正なる根本原因の測り知れない深淵から発し、方法なくして事物に意味を与える力」²¹であり、語源の「ポイエシス」が意味する創造の原動力である。のちにミロが語った「造形的な問題を超越して詩に到達する」²²という有名な言葉も、ツァラがこの文章に記した詩の概念に通じているだろう。

ツァラがこれらの論考を発表した1920年代末に、ミロの作品はますます大きな振幅を繰り返した。〈オランダの室内〉(1928年夏―冬)と〈想像の肖像画〉(1929年冬―春)は、生命感溢れる幻想を鮮やかな色彩によって描いた、近代絵画の愛好者を魅了する連作である。しかし、その前後には、釘、縄、サンドペーパーなどの日常的素材を初めて導入した〈スペインの踊り子〉コラージュ連作(1928年春)、表面のざらざらしたサンドペーパーやタール紙を全面的に用いた大型コラージュ連作(1929年夏、fig. 11)という、ダダ的な攻撃性を露わにした作品群が生まれている。そして1930年には、ミロ自身が「絵画への決別」²³と位置づけた巨大で陰惨な絵画連作(1930年春)に続き、粗い木の板に金属棒と釘を打ちつけたレリーフ・コンストラクション(1930年夏―秋)が制作された。本稿の冒頭に引用した1931年春の手紙で、ミロはツァラの詩の世界を「果てしない砂漠と目を眩ませる砂塵」と言い表したが、それはそのまま当時の彼自身の作品にも当てはまる。

パリでの初個展以来ミロを知る批評家レイナルは、1927年の著書で「私は絵画を暗殺したい」という彼の言葉を紹介し、この発言をダダの系譜に位置づけていた²⁴。ミロの内にあった破壊衝動は、かつてのダダイストたちとの交流によって覚醒し、とめどなく増大した。彼は1931年1月のインタビューで、「私自身は、どこへ向かうのかを知りません。唯一確信しているのは、絵画に関するすべてを壊したいという、破壊の欲求です。私は心の底から絵画を軽蔑している。私が惹かれるのは純粹な精神だけです」²⁵と語っている。

しかし、ミロの破壊の欲求が、かつてのダダ運動における白紙還元 of 企てと同様に、芸術の始原への回帰という志向と表裏一体であったことは、ツァラやレリスを含む先鋭的な論者たちの間ではよく理解されていた。ツァラのプリミティヴ芸術論を掲載した『カイエ・ダール』や、レリスとミロの友人ジョルジュ・パタイユ(Georges A. M. V. Bataille, 1897-1962)を中心とする雑誌『ドキュマン』(1929年創刊)は、民俗学、文化人類学、心理学などの新しい学問の知見を借りながら、同時代の美術と先史芸術、民族芸術、子どもの造形を総合的に論じ、造形表現の起源という謎を考察しようとし

ていた。そのような観点から、二つの雑誌は、「絵画の暗殺」を実践した1920年代末以降のミロの作品にも積極的な評価を与えた²⁶。当時ツアラに私淑してダダ運動の歴史を書き始めていたジョルジュ・ユニエ（Georges Hugnet, 1906-1974）は、1931年にミロの近作に関する意欲的な評論を書き、これを「ジョアン・ミロ、あるいは芸術の幼年期」と題して『カイエ・ダール』に発表する²⁷。この若い詩人は、詩の直観だけが生み出すことのできる根源的な芸術への希望を、「幼年期」というキーワードを通じてツアラやミロと共有していたのである。

4.『反頭脳』特装版のための版画

ツアラとミロは『反頭脳』特装版のために、1946年夏から翌年にかけての1年間、顔を合わせることなく、手紙のやり取りを通じて密接な共同制作を行った。その協働の過程は、二人の往復書簡を収録したウィリアム・ジェフェットの論文によって詳細が明らかにされている²⁸。1946年夏、ツアラはドイツによる占領下の逃走とレジスタンスの数年間を生き延び、南仏での活動を終えてパリへ戻っていた。一方、ミロはドイツ軍の侵攻直前にノルマンディ地方からスペインへ帰り、1941年秋からバルセロナで制作活動を再開していた。彼は1947年に第二次大戦以来初めて母国を離れ、2月から10月まで、彼の画商ピエール・マティス（Pierre Matisse, 1900-1989）の世話によりニューヨークに滞在する。渡航の主目的はシンシナティのホテルのレストランを飾る壁画の制作だったが、4月から7月の間、スタンリー・ウィリアム・ヘイター（Stanley William Hayter, 1901-1988）の版画工房「アトリエ17」で『反頭脳』の版画に取り組む。ヘイターとは旧知の関係で、パリでも1938-39年に共同で版画制作にあたっていた。

『反頭脳』に関する最初の連絡は、1946年6月24日付のツアラからの手紙である。

親愛なる友よ、あなたの噂をよく耳にしますが、仕事が順調のようで喜ばしい限りです。私のほうは、ひと冒険終えてここへ戻り、元気に仕事をしています。『反頭脳』を覚えていますか？ あれを11×14cmの判型で300部の特装本として再版しますが、あなたに11×14以内のサイズで6点か8点のエッチングをお願いしたいのです。謝礼としては、完成した本を何冊かピエール・マティスのところへ送ります。この手紙を彼に託しますから、原版を彼に送っていただいても構いません。言うまでもなく、あなたと一緒にこの本を造ることができれば嬉しく思います²⁹。

ミロは7月20日付の手紙で、消息が気になっていたツアラからの便りを喜ぶとと

もに、依頼に応じるにあたって条件をつけている。

もちろん、熱意と愛を込めて版画を作りますが、ひとつだけお願いがあります。期限を決めないでほしいのです。とても良いものを作らなくてはいけません、慌てるとろくなものにならないことを、私は日々実感しています — 近いうちに田舎へ行きますから、あなたの本を向こうで繰り返し読み、その精神を十分に深く貫いて、戻ってから取りかかります³⁰。

彼はモンロッチの農園で夏を過ごした後、10月に再びツァラへ手紙を送った。

初めて読んだ時のように夢中になって、あなたの本を読み返しました。あの頃と同じ強烈なイメージがあり、滝のような鈴の響きとポエジーも昔のままでした。私は心を込めて版画を作ります。ごく直接的なものにするため、エッチングの小細工ではなく、ドライポイントとビュランの両方を使うつもりです³¹。

『反頭脳』特装版の第3巻「デゼスベラント」の扉には、版画について「ミロによるエッチング」と記されているが（本書9頁図版参照）、ミロがこの手紙で明言したとおり、実際の技法はエングレーヴィング（ビュラン）とドライポイントである。扉の記述の誤りは、他の2巻に収録されたエルンスト、イヴ・タンギーの版画との混同が原因かもしれない。しかし、ミロがツァラの詩を精読したうえで「エッチングの小細工ではなく」ドライポイントとビュランを選択したことは重要である。エッチングは銅板の腐食によって間接的に線を作るが、ミロはその人工的なプロセスがこの仕事にふさわしくないと考えた。ツァラの詩の強烈なインパクトに伍するには、素材とのフィジカルな接触により、彼自身の手の動きと力をじかに刻みつけなくてはならないと判断したのである。

ミロは同じ手紙の中で、ツァラから聞いていた本の寸法が極端に小さいことに疑問を示し、確認を求めた。これに対するツァラの返信は、ミロの技法の選択に同意し、版画を色刷りにする用意があることを伝え、さらに、あえて小さな判型にする理由を説明している。

エッチングではなくドライポイントというあなたの発案はすばらしい。色を加えることに関しては、パリの最高の刷り師に発注しますからご安心ください。刷り見本で色を指定してくだされば、すべて完全にその通り仕上げることを保証します。本の寸法は先にお伝えしたとおり11×14cmです。ただし、版画の大きさ

はこの寸法の範囲内であなたに任せますので、お望みならそれぞれ違う形状にしても構いません。3巻の小さな本を、ひとつの函に収めます。紙はとびきり上質のものを、特注で作らせるところです。小さな判型の本を精魂込めて造ることで、かなり貴重なオブジェが出来上がるでしょう³²。

極小のフォーマットの中に贅を尽くした「貴重なオブジェ〔un objet précieux〕」としての書物というツァラの構想は、ミロの心に強く響いたようであり、これ以後のミロからツァラへの手紙には、この言葉が何度も繰り返されている。こうして、1946年の後半に詩人と画家の間で、特装版制作の基本方針が共有された。ただし、ミロの版画が第3巻「デゼスペラント」に収録され、他の2巻をエルンストとタンギーが担当することは、この段階ではミロに伝えられていなかった。したがって、ツァラの特定の詩句とミロの版画のイメージの間に意味上の関係があるとは考えにくい。むしろ、ミロはツァラの詩の「精神」に呼応する版画を作ろうとしたのであり、彼の意図は何よりも、技法の選択に反映されていると見るべきだろう。そして、ツァラも画家たちとの共同作業において、そのような精神的照応を重視していた。そのことは、1939年の著作『勝利の真昼』にアンリ・マティス（Henri Matisse, 1869-1954）のデッサンを収録するにあたって画家に承諾を求めた手紙に明記されている。

あなたにお願いするのは、いわゆる挿絵ではありません。文字通りの挿絵、あるいは説明的な挿絵というものが、もはや私たちが今日理解するところの絵画と詩にそぐわないことは、私たちの間で完全に意見が一致するはずです。デッサンと詩との間に方向性の照応関係が築かれ、そこから生まれる共鳴によって何かが成されるならば、たとえそれがあらゆる目論見や意志に関わりなく成されたとしても、それで十分であると私は思います³³。

『反頭脳』をめぐるツァラとミロの往復書簡は、1946年10月から翌年春まで、半年間の空白がある。しかしその間、『カイエ・ダール』誌1945・46年合併号が32頁におよぶミロ特集を組み、バルセロナで絵画からリトグラフ、陶芸、彫刻まで幅広く取り組む彼の近況を写真で伝え、特集のメインテキストとして「時を過ごすために…」と題したツァラの文章を掲載した³⁴。その後、ツァラは1947年3月21日にミロへ手紙を送り、『反頭脳』の件を再び話題に上げ、さらに自分のテキストによるミロの本の出版を考えていると伝える³⁵。それが実現すれば、ヨーロッパで最初のミロのモノグラフになるはずだった。

これに対して、ミロは4月1日付のニューヨークからの返信で、『反頭脳』に着手

する用意ができたことを伝えるとともに、『カイエ・ダール』のエッセイに関する謝意を述べ、モノグラフの出版にも協力を惜しまないと記している。『反頭脳』の版画は、このように両者の共感が距離を超えて深まる中で作られたのである。ミロはこの手紙で、ビュランとドライポイントによって8枚のプレートを作り、それぞれを違った不規則な形に切り抜く計画を伝えた。版画自体を色刷りとするか、単色の版画にポショワールで色を加えるかは検討中だが、「ともかく、私たちはとても良いものを造れるでしょう。到達すべき精神に達した、貴重な本、あなたの詩と密接に結びついた本を」、と意欲を示している³⁶。

ジェフェットの調査によれば、8点の版画それぞれに4つのステートの試し刷りがあり、すべて1947年4月のうちに制作された。ジェフェットの記述に即して第4プレートの制作過程をたどると、まず第1ステート (fig. 12a) では、ビュランの強いジグザグの刻線で基本的な形が決定され、さらに、プレートを後で切り抜くための輪郭がビュランで記された。第2ステート (fig. 12b) には、より繊細なドライポイントの線がビュランの刻線に絡みつくように加えられている。第3ステート (fig. 12c) ではドライポイントの線がさらに増え、イメージ全体をひとつの人物像に変貌させる目・鼻・口のディテールが右上に描かれている。第4ステートでは版に手を加えず、第3ステートとインクの濃さを変えて、刷りの効果を検討した。最後に、輪郭線に沿ってプレートが切り抜かれ、アーティスト・プルーフが刷られた。

8枚の原版と刷り見本の完成は、5月9日付の手紙で報告されている。それらは5月15日付の手紙とともにツァラへ送られた。ミロは「原版を大事にしてください、これで貴重なオブジェを作るのだから」と記し、満足な出来であることを伝えている³⁷。彼は不規則な輪郭の版画を本の頁のどの位置に刷るかを見本で指示し、さらに頁の余白にポショワールで赤、黄、青、緑の4色の小さな色面を加えるための原画を添え、絵具に関しても注文をつけた。「アメリカには色の良いグアッシュ絵具がありません。私のパレットの明るく鮮やかな絵具を探してください。特に赤は、ヴァーミリオンか鮮やかなカドミウム・レッドでなくてはならない」。

原版と刷り見本一揃いを受け取ったツァラは、6月2日付のミロへの手紙に、「本当に衝撃的です」と記している。「心から言いたいのですが、あなたの作品は今や、私を含む少数の人間がずっと前から予見していたような完成の域に達したと思います。この本をあなたと一緒に造ることができるのは本当に幸せです。原版を見た人々は、これが近年の最も“偉大な本”になるだろうと言っています」³⁸。

5. 「貴重なオブジェ」の完成

ミロは1947年5月15日のツァラへの手紙で、少数限定の豪華版のためにもうひ

とつの版画セットを作ることを提案した。彼の構想は、特装版の版画のプレートを切り抜いた後の四角い銅板を使って、ヘイターが研究していたレリーフ・エッチングで新たな版画を刷り、さらに切り抜き部分の空白に手彩色を施して一枚ずつ違う作品にするというものだった。彼は銅板を切り抜いた部分に手彩色を加えてヴァリエーションを生む方法を、1940年にジョルジュ・ユニエ編集の雑誌『語りの作法 (*L'Usage de la parole*)』のための版画 (fig. 13) でも試みていた。6月2日付のツアラからの手紙で同意を得ると、彼はすぐに6月10日付の返信を送り、切り抜き部分に関して以下の提案をしている。

版画 (1) は、浮彫り状の空白に、あなたが詩的なフレーズをいくつか書く。

版画 (2) は、空白に、私たちと親しい音楽家が短い楽譜を書く—鋭い叫び、あるいは鳥のさえずりのような。音符は、造形的に大変美しいものです。

このようなことを総合的に追求すれば、絵画、音楽、彫刻といった限定的な分野に閉じこもる芸術の卑小な観念を超えて、“純粋な精神”の表現に達し、詩人と画家の完全な融合を果たせるのではないのでしょうか³⁹。

豪華版のためのレリーフ・エッチングは、1947年7月に制作された。防食液を含んだ筆で銅板に直接絵を描き、その上にニードルで細い線を引いた後、長時間腐食液に浸し、形象を強いレリーフ状にした原版を作る。その原版は、インクの載せ方とプレスが強さ次第で凸版にも凹版にもなり、あるいはヘイターが考案した方法によって凹凸を同時に刷ることもできた。ミロはその無限の可能性に魅了されたようであり、ヘイターの協力を得て、さまざまなパターンの試し刷りを制作した。最終的には形象を白抜きにネガ像にした凹版ヴァージョンが豪華版に収録されたが、逆に形象の輪郭を白抜きにした凹凸同時刷りのセットもある (figs. 14, 15)。8枚の原版と何種類もの試し刷りは、「ヘイターと一緒にずいぶん働きましたし、あなたの本を貴重なオブジェとして扱うことで、最初から目指していた水準に達することができたと思います」⁴⁰という7月20日付のミロの手紙を添えて、ツアラのもとへ届けられた。試し刷りの切り抜き部分には、ミロからの提案のサンプルとして、デッサン、詩句、あるいは短い楽譜が記されていた。

これに対する7月30日付のツアラの返信が、『反頭脳』往復書簡の最後の一通である。ツアラは1930年代にミロの版画の刷りを担当したロジェ・ラクリエール (Roger Lacourière, 1892-1966) に原版と試し刷りを見せ、意見を聞いていた。切り抜き部分についてのミロの提案に対し、ツアラは音楽家が楽譜を書く案を「あなたと私の協働で作られた全体の中に第三者の手が加わると、作品の統一性を損ねるのではないか」

という理由で退け、ツァラが詩句を書く案も「ラクリエールが実現できるかどうかかわからない」と却下した⁴¹。そのため、最終的にはミロがすべてのシートの切り抜き部分に手彩色のデッサンを描くことになった。

特装版の版画が凝縮された強靱な表現であるのに対して、レリーフ・エッチングに一枚一枚異なる手彩色を加えた豪華版の版画は、ツァラが最後の手紙で「忘れ難く驚異に満ちたおとぎ話の世界」⁴²と評したように、生命力豊かなイメージの変容と増殖というミロ芸術のもうひとつの側面を表している。これは線を彫り込むエングレーヴィングと、筆で形象を描くレリーフ・エッチングとの技法上の違いによるところが大きい。さらに、ミロはヘイター工房の多様な技術に刺激され、「芸術の卑小な観念」を超える領域横断的な創作にまで手を広げようとした。しかし、ツァラはあまりに膨らみすぎたミロの構想を最後のところで堰き止め、詩人と画家、二つの精神の照応という本来の意図に引き戻したのである。

『反頭脳』特装版は1949年10月にパリで印刷が完了し、同年12月にボルダス社から出版された。各巻は手の中に収まる大きさで、「貴重なオブジェ」という言葉にふさわしい端正な造りである。羊皮紙の表紙に“l'ant / it / ète”と3行に分けて刻印された書名の銀文字は、ひとつひとつの音節の響きに物質的な触感を持たせている。それはミロの版画 (fig. 16) が持つレリーフのような物質感と共鳴する。出版に先立つ1948年2月、ミロは8年振りにパリを訪れたが、この時にツァラと再会を果たし、本の仕上げについて話し合ったに違いない。出版人ジェラルド・クラメール (Gérald Cramer, 1916-1991) への同年6月の手紙に記されたミロの言葉は、ツァラとの協働による『反頭脳』の制作を彼がどのように受けとめたかを物語っている。

私はこれまでの試みを通じて、本を“造る”とはどういうことかを理解しました。それは挿絵を描くこととは違います。挿絵はいつも副次的なものです。重要なのは、一冊の本が、大理石の塊を彫った一体の彫刻と同じ威厳を具えなくてはならないということです⁴³。

同じ1948年の11月、ミロの第二次大戦後最初のパリでの個展がマール画廊で開かれた。開催にあわせて、マールが発行する『デリエール・ル・ミロワール』誌はミロ特集を組み、巻頭にツァラの評論「ジョアン・ミロと生成する問い」を掲載した。根源的なものの探求を通じて現実の生に働きかけるミロの芸術への信頼を、ツァラは熱く語っている。

荒廃を前にして、芸術はこの世界の諸価値を肯定する。疑問符の先が円を描い

て元に帰るのを許さない限り、芸術は行動である。限界を定めない問いに解答はなく、それゆえ芸術は解答ではないが、それでもなお芸術は持続の要求を満たすものとして現前する。芸術は生を模し、生に寄り添い、生を手袋のように裏返ししながら、生に有効な輪郭を与える。芸術は目と手のもとで最も高次の必然性を持つオブジェに変わる思考の行為に他ならない。芸術は、生きることと行動が現実の絶えず更新される瞬間を証言する場への意識である。

絵画は自らの存在理由の根幹を血の循環によって執拗に問い続けていなければ、その表現の総体によって自己を主張することはできない。ミロはそのことの証明に取り組み、彼に固有の行動の火によって生かされた証拠を提示した。[…]
ミロは人間の意識の底に埋もれていた洞窟壁画の秘密を再発見した。彼はそれを今日の真新しい状況に連れ戻し、水と炎を自然な表象とするその芸術の構造を解き明かした。彼は現代の人間の地平において、芸術の幼年期を再び見いだしたのだ⁴⁴。

(むらかみ・ひろや)

註

- 1 1931年3月18日付、ルネ・ガフエ宛書簡。Margit Rowell (ed.), *Joan Miró. Écrits et entretiens*, Daniel Lelong, Paris, 1995, p. 125.
- 2 1950年6月8日、ラジオ放送「芸術と人生」のインタビュー。François Buhot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Grasset, Paris, 2002, p. 404. (フランソワ・ビュオ著、塚原史・後藤美和子訳『トリスタン・ツアラ伝 ダダの革命を発明した男』思潮社、2013年、297頁。)
- 3 ミロの没後『ヌーヴェル・リテレル』誌に発表されたインタビュー。Les Nouvelles Littéraires, Paris, 12-18 Jan. 1984, pp. 36-38. Victoria Combalá, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Destino, Barcelona, 1990, p. 70.
- 4 1920年8月1日(推定)、ジュゼップ・ダルマウ宛書簡。Joan Ainaud de Lasarte (ed.), *Epistolari català, Joan Miró 1911-1945*, vol. 1, Barcino, Barcelona, 2009, pp. 194-198.
- 5 マックス・ジャコブについての最初の言及は、1921年3月26日付の画家J.E. ラフォルスへの手紙に、「僕はたくさん知り合いができた。マックス・ジャコブとはとても親しくしている。君も彼と知り合うと良いだろう。実に感じが良く才気に溢れた人だ。君が来るならば紹介しよう」とある。ダルマウへの同年4月7日(推定)と4月30日(推定)の手紙にもジャコブへの言及があり、後者にはミロの個展を訪れたジャコブが「とても満足している」とある。Epistolari català, op. cit., pp. 220, 222, 230.
- 6 Joan Miró (transcrit par Jacques Dupin), “Souvenir de la rue Blomet”, *Écrits et entretiens*, op. cit., pp. 112-117; André Masson, “A Joan Miró, pour son anniversaire”, in Françoise Will-Levaillant (ed.), *André Masson. Le rebelle du surréalisme: Écrits*, Hermann, Paris, 1994, pp. 86-88.
- 7 ツアラとマックス・ジャコブの関係については、『反頭脳』をめぐる公開研究会(2019年7月6日、筑波大学)での塚原史氏の発表により教示を得た。
- 8 Tristan Tzara (trad. J.V. Foix), “Vas traversar apacible”, *Trossos*, No. 5, Apr. 1918, n. p.; Tristan Tzara, “Poèmes (Boxe III, Calendrier 16)”, *L'Instant*, Vol. 2, No. 2, 31 Aug. 1919, p. 9.

- 9 1920年11月18日付J.E.ラフォルス宛書簡、および1921年4月15日付ジュゼップ・ダルマウ宛書簡。*Epistolari català, op. cit.*, pp. 206, 225.
- 10 1923年4月7日付、ツアラ宛書簡。「親愛なるツアラ氏にジョアン・ミロより謹んでお知らせします。4月9日月曜9時よりモンパルナス通り146番地“カメレオン”にて、カタルーニャ文学に関するシュニールジェ氏の講演に伴い、絵画《農園》を公開致します」。Combalá, *op. cit.*, p. 65.
- 11 Vincent [Vicente] Huidobro, “Espagne”, *L’Esprit Nouveau*, No. 18, Nov. 1923, n. p.
- 12 Victoria Combalá, “Viot et Miró”, *Le rêve d’une ville: Nantes et le surréalisme* (Exh. Cat.), Musée des Beaux-Arts de Nantes / Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, pp. 325-339.
- 13 ジャック・ヴィオは1926年夏に多額の負債を残して海外へ逃亡するが、その後もエルンストは1927年まで、アルブは1929年頃まで「シテ・デ・フュザン」に住む。また、ヴィオの逃亡後、彼に代わりピエール画廊の経営者ピエール・レブがミロと契約を結ぶ。
- 14 1926年12月5日付、J.V.フォッシュ宛書簡。*Epistolari català, op. cit.*, p. 304.
- 15 Jacques Dupin, *Joan Miró. Life and Work*, Abrams, New York, 1962, pp. 82-83.
- 16 1924年8月10日付、ミシェル・レリス宛書簡。*Écrits et entretiens, op. cit.*, pp. 97-98.
- 17 *Ibid.*
- 18 「黒人詩」とプリミティヴ芸術に対するツアラの関心については、塚原史氏の著作に詳しい。塚原史『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』（岩波現代全書112）岩波書店、2018年、157-182頁。
- 19 Tristan Tzara, “A propos de l’art précolombien”, *Cahiers d’Art*, Vol. 3, No. 4, 1928, pp. 170-172.（浜田明訳「コロンブス以前の芸術について」『トリスタン・ツアラの仕事Ⅰ 批評』思潮社、1988年、150-152頁。）
- 20 Tristan Tzara, “L’Art et l’Océanie”, *Cahiers d’Art*, Vol. 4, Nos. 2-3, 1929, pp. 59-60.（浜田明訳「芸術とオセアニア」『トリスタン・ツアラの仕事Ⅰ 批評』前掲書、153-156頁。ただしここでは訳文を一部改めた。）
- 21 *Ibid.*
- 22 Joan Miró, “Je rêve d’un grand atelier”, *XXe Siècle*, Vol. 1, No. 2, 1938, pp. 25-28; *Écrits et entretiens, op. cit.*, pp. 171-173.
- 23 1930年1月28日付、セバステア・ガス宛書簡。*Epistolari català, op. cit.*, p. 417.
- 24 Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France. De 1906 à nos jours*, Montaigne, Paris, 1927, p. 34.
- 25 フランシスコ・メルガルによるインタビュー、1931年1月24日付『アオラ（今）』紙掲載。*Écrits et entretiens, op. cit.*, pp. 126-128.
- 26 この問題については特に以下の文献を参照。Rémi Labrusse, *Miró. Un feu dans les ruines*, Hazan, Paris, 2004, pp. 64-93.
- 27 Georges Hugnet, “Joan Miró, ou l’enfance de l’art”, *Cahiers d’Art*, Vol. 6, Nos. 7-8, 1931, pp. 335-340.
- 28 William Jeffett, “‘L’Antitête’: The Book as Object in the Collaboration of Tristan Tzara and Joan Miró (1946-47)”, *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1079, Feb. 1993, pp. 81-93.
- 29 1946年6月24日付、ツアラのミロ宛書簡。*Ibid.*, p. 89, Appendix 1.
- 30 1946年7月20日付、ミロのツアラ宛書簡。*Ibid.*, p. 90, Appendix 2.
- 31 1946年10月10日付、ミロのツアラ宛書簡。*Ibid.*, p. 90, Appendix 3.
- 32 1946年10月、ツアラのミロ宛書簡。*Ibid.*, p. 90, Appendix 4.
- 33 1938年4月20日付、ツアラのアンリ・マティス宛書簡。Claude Duthuit, *Henri Matisse. Catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, C. Duthuit, Paris, 1988, pp. 46-47.
- 34 Tristan Tzara, “Pour passer le temps…”, *Cahiers d’Art*, Vols. 20-21, 1945-46, pp. 277-279.
- 35 1947年3月21日付、ツアラのミロ宛書簡。Jeffett, *op. cit.*, p. 90, Appendix 5.

- 36 1947年4月1日付、ミロのツアラ宛書簡。 *Ibid.*, p. 90, Appendix 6.
37 1947年5月15日付、ミロのツアラ宛書簡。 *Ibid.*, pp. 90-91, Appendix 8.
38 1947年6月2日付、ツアラのミロ宛書簡。 *Ibid.*, p. 91, Appendix 10.
39 1947年6月10日付、ミロのツアラ宛書簡。 *Ibid.*, pp. 91-92, Appendix 11.
40 1947年7月20日付、ミロのツアラ宛書簡。 *Ibid.*, p. 92, Appendix 13.
41 1947年7月30日付、ツアラのミロ宛書簡。 *Ibid.*, pp. 92-93, Appendix 14.
42 *Ibid.*
43 1948年6月10日付、ジェラルド・クラメール宛書簡。 *Écrits et entretiens, op. cit.*, pp. 235-236.
44 Tristan Tzara, “Joan Miró et l’interrogation naissante”, *Derrière le miroir*, Nos. 14-15, Nov.-Dec. 1948, pp. 2-3.

図版引用典拠

- figs. 1, 5, 6, 9, 11 : Agnès de la Beaumelle (ed.), *Joan Miró, 1917-1934. La Naissance du monde* (Exh. Cat.), Centre Pompidou, Paris, 2004, pp. 98, 123, 132, 214, 242.
figs. 2, 3 : 筆者撮影
fig. 4 : Werner Spies (ed.), *Max Ernst. Life and Work*, Thames & Hudson, London, 2005, p. 79.
fig. 7 : Jacques Dupin & Ariane Lelong-Mainaud, *Joan Miró. Catalogue Raisonné, Paintings I: 1908-1930*, Daniel Lelong / Successió Miró, Paris, 1999, p. 144, no. 178.
figs. 8, 10 : *Tristan Tzara, l’homme approximative* (Exh. Cat.), Musées de la Ville de Strasbourg, 2015, p. 229, figs. C, D.
figs. 12a-c : William Jeffett, “‘L’Antitète’: The Book as Object in the Collaboration of Tristan Tzara and Joan Miró (1946-47)”, *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1079, Feb. 1993, pp. 81-93, figs. 17-19.
fig. 13 : <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/books-and-manuscripts-pf1018/lot.127.html> [最終アクセス 2020.1.30]
fig. 14 : Patrick Cramer, *Joan Miró. The Illustrated Books, Catalogue Raisonné*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1989, p. 73.
fig. 15 : <https://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/tzara-tristan-lantitete-i-monsieur-aa-5371910-details.aspx> [最終アクセス 2020.1.30]

fig. 1

ジョアン・ミロ《ノール＝シュド》1917年 マーグ・コレクション

fig. 2

集合アトリエ「シテ・デ・フェザン」
パリ 18区トゥールラック通り 22番地

fig. 3

トリスタン・ツアラ邸
パリ 18区ジュノー大通り 15番地

fig. 4

(左から) ハンス・アルプ、ツァラ、マックス・エルンスト 1921 年夏、タレントツにて

fig. 5

ミロ《カタルーニャ風景（狩人）》1923-24 年 ニューヨーク近代美術館

fig. 6

ミロ《無題》1924 年 8 月 個人蔵

fig. 7

ミロ 《絵画》1925 年 個人蔵

fig. 10

リール通りの自宅アパルトマンにおけるツァラ
1950 年代

fig. 8

ジュノー大通りのツァラ邸の書斎

fig. 11

ミロ 《コラージュ》1929 年 パリ国立近代美術館

fig. 9

ミロ 《絵画》1927 年 テート

fig. 12

ミロ『反頭脳』第4プレート試し刷り

1947年 バルセロナ、ミロ財団

12a 第1ステート 4月1日

12b 第2ステート 4月11日

12c 第3ステート 4月19日

fig. 13

ミロ『語りの作法』のための手彩色版画

1940年 個人蔵

fig. 14

ミロ『反頭脳』豪華版の版画 1947 年

fig. 15

ミロ『反頭脳』豪華版第 6 プレーットのヴァリア
ント 1947 年 個人蔵

fig. 16

ミロ『反頭脳』特装版第 6 プレート 1947 年
筑波大学・石井コレクション

副田 一穂

1. マックス・エルンストと版画

エルンストの作品がキャリアを通じて「版」と強く結びついていることは、度々強調されてきた。1919年、第一次世界大戦の前線から生還し、故郷のケルンを拠点にダダイストとしての活動を本格化しはじめたエルンストがまず取り組んだのも、版画であった。『流行は栄えよ、芸術は減びるとも』と名付けられたこの小冊子のための8葉は、いずれも画家が石板に直接筆でイメージを描き出したリトグラフである (fig. 1)。また、同書のカバーとタイトルページには、既存の印刷原版 (ステロ版) を組み合わせ構成したイメージが刷られている。ただ、これら二通りの版画技法のうち、後者はのちにエルンストの代名詞ともなっていくコラージュやフロッターージュの原点として評価される一方で、前者はごく一般的な技法であるがゆえに、技術的な観点からは特に注目されてこなかった。

なるほど『流行は栄えよ…』発表以降もエルンストは、『反復』や『不滅の人々の不幸な出来事』(いずれもポール・エリュアールとの共作詩画集、1922) といった意欲作において、既存の素材やイメージに手を加えることで新たな表現の世界を切り拓いていった。これらのコラージュの多くは19世紀の木口木版を素材としていたため、原画の複製にあたっては、中間色の再現ができないラインブロック印刷でも事足りた。一方34点のフロッターージュからなる1926年の『博物誌』では、鉛筆の豊かなハーフトーンをできる限り忠実に再現するために、エルンストはコロタイプ印刷を採用している。またルネ・クルヴェル『ナイフ氏とフォーク嬢』(1931) のための挿絵もやはり19点のフロッターージュを原画としているが、こちらは写真家マン・レイ (Man Ray, 1890-1976) がそれをレイヨグラフ (フォトグラム) の原理で印画紙に焼き付け、柔らかな鉛筆のトーンを白黒反転して定着させている。つまりエルンストは、ラインブロック、コロタイプ、そしてレイヨグラフと原画の性質に合わせて異なる印刷技術を採用している。エルンストにとって、これらの印刷技術は原画の持ち味を可能な限りそのまま再現したり、あるいはそれを強調したりするためのものに他ならない。ここでの版は、イメージ創出のための技術としてではなく、すでに出来上がったイメージを流通可能な形式へと変換するための、中間的で透明な技術として取り扱われている。

パリに移ってシュルレアリストとして活発に活動した1920年代においても、いわゆるオリジナル版画と呼びうるエルンストの作品は、バンジャマン・ペレ (Benjamin Péret, 1899-1959) の『サン＝ジェルマン大通り125番地で』(1923) に寄せた小さなドライポイントの扉絵など、数例しかない。その点では、「複製されたもの——われわれはただコラージュ小説、フロッターージュに基づくフォトタイプ、フォトグラムだけを挙げておこう——をオリジナルの銅版画やリトグラフから区別する」ことを「問

違ったやり方¹とするヴェルナー・シュピーズの批判も頷ける。とはいえ、「純粹主義者が要求するオリジナルのグラフィック作品」としてのエルンストの版画が持つ特徴を描出することが、エルンストの版との付き合い方への理解を妨げるはずもない。

30年代に入ると、エルンストによるオリジナル版画は徐々に増えてゆく。そのきっかけとなったのは1934年、イギリス出身の版画家スタンリー・ウィリアム・ヘイター(Stanley William Hayter, 1901-1988)がカンパニー・プレミエール通りに構える版画工房「アトリエ17」で、ソフトグラウンド・エッチングを学んだことだ。テクスチャに富んだ表現に適したこの技法によって、コラージュやフロッターージュの原画を忠実に再現するのではなく、むしろこれらの技法と非常に似通ったプロセスを版画において実行し、類似した効果が得られることを、エルンストは知った。本稿は、エルンストの版の仕事の画期となったこのヘイターとの出会いの意義を、「自動デッサン」^{デッサン・オートマティック}の実践という観点から考察するものである。

アトリエ17におけるヘイターとの協働は、エルンストのコラージュ小説三作目となる『慈善週間または七大元素』(1934)の口絵というかたちで結実した。7章立て5分冊で刊行された同書の主たる挿絵182点は、やはり19世紀の木口木版を用いたコラージュを、ラインブロック印刷したものだが、そのうち20組だけ印刷された豪華版には、口絵として5冊のそれぞれに1点ずつソフトグラウンド・エッチングによる版画が付されている。第1冊「日曜日、元素：泥、例：ベルフォールのライオン」のための口絵では、小さな紙箱を展開してワニスを塗布した銅板の上に押し付けることで、2つの鳥の頭を持つキャラクターを生み出し、さらに背景となる部分に地面とライオンを描き加えている(fig. 2)。第2冊「月曜日、元素：水、例：水」のための口絵では、櫛をグラウンド全面に走らせて無数の並走するラインを生み出しているが、キャラクターは登場しない(fig. 3)。第3冊「火曜日、元素：火、例：龍の宮廷」のための口絵では、エルンスト自身が自由な描線で怪物の姿を銅板の上に描き出している。第4冊「水曜日、元素：血、例：オイディプス」のための口絵では、乱雑に束ねて捻った薄い紙にプラタナスの葉を添え、柔らかいワニスの上に押し付けてイメージを生み出している(fig. 4)。そして第5冊に含まれる3章のうち「金曜日、元素：視覚、例：視覚の内部3つの見える詩」に捧げられた口絵では、よく揉んで皺を寄せた薄い紙を銅板全面に押し付けてオールオーバーな錯綜する線を生み出し、そのなかから都合の良い輪郭線を選び取り、手や鳥、魚らしきものの顔を書き足している(fig. 5)。

注目すべきは、エルンストがこれら5つの口絵において、ソフトグラウンド・エッチングを一つのやり方ではなく、複数のやり方で用いている点である。第1冊のイメージにはコラージュの、第2冊のイメージにはフロッターージュの効果をシミュレートするような方法を探っている。一方で、第4冊と第5冊のイメージは、面的なテク

スチャを押し付けて転写するという点で、エルンストが1939年頃から油彩画で展開することになるデカルコマニーの効果を予感させる。さらに言えば、第2冊と第5冊の中心を欠いたオールオーバーな錯綜するラインに、抽象表現主義を担うアメリカの若いアーティストたちがシュルレアリストたちから受け取ったものの萌芽を見て取るのも容易い。

『慈善週間…』豪華版のための口絵には、このようにその後のエルンストの歩みそのものが凝縮されていると言ってもよい。そしてエルンストがごく短期間のうちにこの版画技法を様々なやり方で使いこなすようになった背景には、当然ヘイターの助言を想定することができる。次節では、エルンストの版画制作に大きな影響を及ぼした、ヘイターの歩みとその作品について概観したい。

2. スタンリー・ウィリアム・ヘイターとオートマティスム

1901年にロンドン郊外のハックニーに生まれたスタンリー・ウィリアム・ヘイターは、モンド・ニッケル・カンパニーで研究者として働きながら、キングス・カレッジ・ロンドンで化学を学んだ。職を辞したのち、1921年に同大学で科学と地学の優等学位を得ると、翌年から3年間アングロ・ベルシアン石油会社（現・BP）の油化学者としてイランのアバダンに滞在する。1925年、マラリア罹患を契機に帰国すると、アバダン滞在中に空き時間を見つけて制作した絵画による個展をロンドン本社で開催し、本格的に美術の道を志すようになった。

1926年4月、ヘイターはパリへ移ると、アカデミー・ジュリアンに数ヶ月通ったのち、ポーランド出身の版画家ヨーゼフ・ヘクト（Józef Hecht, 1891-1951）のアトリエで銅版画を学び、翌1927年にムーラン・ヴェール通り51番地のアトリエで版画工房を開設した。ほどなく工房は、隣室にアトリエを構えるアルベルト・ジャコメッティをはじめ、アレクサンダー・カルダー（Alexander Calder, 1898-1976）、ミロ、ハンス・アルプ（Hans Arp, 1886-1966）、タンギーらの知るところとなった。工房の名「アトリエ17」は、1933年に工房をカンパーニュ・プレミエール通り17番地に移設した際の住所に因む²。

ヘイターとシュルレアリスムとの関係については未だ詳らかでない部分があるものの、いくつかの具体的な結びつきを確認することができる。1927年にパリで、1929年にロンドンで初個展を開いたヘイターは、同29年からサロン・デ・シュランデパンダンに出品するようになった。また、1934年にはピエール画廊とロンドンのレスター画廊で「アトリエ17」の活動成果報告のための展覧会を開催し、そのいずれの出品リストにもエルンストが名を連ねている³。その後、「シュルレアリスムのデッサン」（1936年12月、オー・キャトル・シュマン画廊）に参加⁴、「オブジェのシュルレ

アリスム」(1936年5月、シャルル・ラットン画廊)に6点を出品⁵、「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」(1936年12月-1937年1月、ニューヨーク近代美術館)に11点を出品⁶、「シュルレアリスム国際展」(1938年1月-2月、ボザール画廊)にも2点を出品するなど、シュルレアリスト・グループに急速に接近する⁷。また、ヘイターの名は1937年5月にブルトンがセヌ通り31番地に開設したグラディーヴァ画廊のリーフレットのなかにも見ることができる⁸。一方で、1936年6月から7月にかけてロンドンのニュー・バーリントン・ギャラリーで開催された大規模な国際シュルレアリスム展においては、英国側の実行委員としてデヴィッド・ガスコイン(David Gascoyne, 1916-2001)、ヘンリー・ムーア(Henry Moore, 1898-1986)、ハーバート・リード(Herbert E. Read, 1893-1968)らが、名誉会計としてローランド・ペンローズ(Roland A. Penrose, 1900-1984)が名を連ねているが、ヘイターの名は出品者欄にしか記載されていない。ただし、実際には同展の広告用の文言案を手掛けるなど、運営にも積極的に関与していたと思われる⁹。そして1938年、ポール・エリュアール(Paul Éluard, 1895-1952)がアンドレ・ブルトン(André Breton, 1896-1966)との対立からグループを離れたことを受けて、エリュアールと親しかったヘイターも、運動そのものからは距離を置くようになった¹⁰。

ヘイターは、工房を訪れたアーティストたちにワニスをひいた銅板を与え、具体的な対象を持たない「自動デッサン」^{デッサン・オートマティック}を、板の全面に直接行うよう指導した。あらかじめ用意したドローイングを銅板に写し取るのではなく、板の上に直に行われるこのドローイングを、ヘイターも自らの作品の出発点としてしばしば採用している¹¹。ただ、ヘイターが最もシュルレアリスト・グループと接近していた1929年から1938年までという時期を鑑みれば、この時期にはすでにオブジェや偏執狂的＝批判的方法といった新たなトピックへと関心を移していたシュルレアリストたちにとって、ヘイターの自動デッサンの実践はいささか時宜を逸したものと映ったかもしれない。

ブルトンによる自動記述^{エクリチュール・オートマティック}と自動デッサンとの無頓着な同一視を、1924年の『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』刊行のわずか2ヶ月のちに、マックス・モリーズ(Max Morise, 1900-1973)は鋭く批判した。一枚のタブローを仕上げるためには、どうしても画家の自由裁量と美的感覚に依存せざるを得ず、思考の純粋な書き取りは成立しない¹²。自動デッサンの画家の代表格とみなされたアンドレ・マッソン(André-Aimé-René Masson, 1896-1987)でさえも、次のように告白する。「絵画の物質的な側面は、霊媒師のデッサンにも比較し得る奔流のごとき芸術にとって、大きな障害となるように思われたのである。画家に長い間心を空にしろというのは無理がある」¹³。

このように、思考の純粋な書き取りという無媒介な表現が実現不可能な理念に過ぎなかったのだとしても、自動デッサンの世界へ遅れて参入したヘイターは、あらかじめ

め提示されていたこの難題に対し、さしあたって何らかの解法を提案する必要があった。ヘイターの解法は、同一サイズの半透明の紙に何枚もドローイングを行なったのちに、ランダムに6枚か8枚選んで重ねて強い光を当て、複雑に絡まり合う錯綜した線のなかから事後的にかたちを選び出すというものだった¹⁴。当時の自動デッサンの実践について、ヘイターは「マックスとアルプと私が当時使っていたある骨組み」¹⁵という言い回しでシュルレアリストたちの実践と自らのそれとの共通性を強調している。詩人で美術評論家のジョルジュ・ランブール（Georges Limbour, 1900-1970）は、ヘイターのこのような線を次のように評している。「彫られた線は、手と精神の純粋な創造である。線はそれ自体で意味を持っており、それは切開の性質によって規定されている。模倣という手段で自然からいかなる側面も借りる必要はない」¹⁶。ただヘイター自身、1946年の時点で「個人的理由から、すでにシュルレアリストのグループのアクティブなメンバーではない」と断りを入れつつ、「私の全ての作品において、素材の出どころは無意識か自動性にある。つまりそれは、あるイメージが、熟考の末の意図や方向付けなしに生み出されるということだ」と明言しながら、同時にその論理に「明らかな矛盾」¹⁷を感じ取ってもいた。

ヘイターの自動デッサンは、主にビュランで金属板に直接印刻するかたち（エングレーヴィング）でなされており、ソフトグラウンド・エッチングはそれに続くプロセスとして1933年頃から用いられるようになった¹⁸。皺を寄せた薄い紙のテクスチャを転写した《殺人》（1933、fig. 6）を皮切りに、自らの掌を押し付けた《オイディプス》（1934、fig. 7）や、初期の代表作の一つでスペイン内戦をモチーフとする《戦闘》（1936、fig. 8）の背景など、ヘイターは主要な作品に次々とソフトグラウンド・エッチングを導入したが、その主たる目的は、画面に奥行きとテクスチャによる効果を与えることであった。つまり、ヘイターはイメージを生み出すために自動デッサンを行い、そのイメージを絵画空間のなかに定位するためにソフトグラウンド・エッチングを補助的に用いている。一方で、エルンストはソフトグラウンド・エッチングによって得られたテクスチャそのものからイメージを取り出し、それを定着させるために補助的に線を付加している。この違いは興味深いものではあるが、いずれのやり方にしても、アーティストが完全にはコントロールできない錯綜した線のなかからイメージを事後的に発見するという点で一致している。このような線とイメージとの関係を、より広い文脈から考察するために、次節ではヘイターのカモフラージュに関する活動について論じる。

3. カモフラージュと^{ミミクリ}擬態

第一次世界大戦における軍事技術としてのカモフラージュのデザインにキュビズム

から派生した絵画理論が応用されたことは、夙に知られている¹⁹。フランス軍のセクション・カモフラージュ（1915年設立）やイギリス軍のブリティッシュ・カモフラージュ・サービス（1916年設立）の活動には、キュビストやキュビズムの傾向を示す画家たちが実際に参加している。図と地の安定した関係に徹底して揺さぶりをかけようとするモダニズム絵画の幾多の試みのなかには、たしかにカモフラージュに必要な、相手の視覚を混乱させるための技術も含まれていただろう。目の前を走るトラックのカモフラージュを見て、「あれをやったのは私達だ、あれこそがキュビズムだよ」²⁰と叫んだというピカソの逸話や、「1914年、軍がカモフラージュのために私のキュビズム絵画の原理を使っていると気づいたときは、とても嬉しかった」²¹というブラックの誇らしげな回想は、具体的にキュビズム絵画のどの側面が利用されたのかの検証は措くとしても、キュビズムと軍事技術との紐帯を歓迎する思考が画家の側にも存在していたことを如実に物語っている²²。しかし、第二次世界大戦が勃発すると、カモフラージュの理論と実践は大きく様変わりする。第一次世界大戦中には未だ戦局を左右するまでには至らなかった航空機による空中戦が、その後の技術開発によって重要な局面を担うようになった。この戦争の様相の劇的な変化は、カモフラージュを軍事拠点や武器を上空からの視点に対して隠蔽するための技術として発展させてゆく。

さて、《戦闘》(fig. 8)に象徴されるヘイターのスペイン内戦への関心は、友人の小説家アナイス・ニン（Anaïs Nin, 1903-1977）の日記が伝えているように、工房にスペインからの避難民を匿うなど、制作上のテーマのみならずその生活にまで及んでいた²³。しかし、1939年9月3日の英仏によるドイツへの宣戦布告を受け、その翌日にはヘイターはアトリエ閉鎖とイギリスへの帰国を余儀なくされる²⁴。母国に戻ると同時に、ヘイターは「アトリエ 17」でともに活動していた画家で詩人のジュリアン・トリベルヤン（Julian Trevelyan, 1910-1988）と、ニュージーランド出身の版画家ジョン・バックランド・ライト（John Buckland Wright, 1897-1954）、そしてイギリスのシュルレアリスムを牽引した画家で美術評論家のローランド・ペンローズとともに、「産業カモフラージュ研究ユニット」を結成し、建築家エルノ・ゴールドフィンガー（Ernö Goldfinger, 1902-1987）のオフィスを間借りして民間商船や軍艦のための迷彩研究を行った²⁵。同ユニットの活動は、活動期間が1940年6月までと一年に満たず、研究も実用化へは至らなかったことや、ヘイター自身が1940年5月31日にはニューヨークへ渡って版画工房の活動を再開したことから、これまでシュルレアリスム研究の中では取り立てて注目されることはなかった。しかし、スコットランド国立ギャラリー所蔵のペンローズ・アーカイブに含まれるカモフラージュ関係資料に着目した松井裕美が、それを「カモフラージュとシュルレアリスムとの密かな交差についての考察へと私たちを誘う」²⁶ものと捉えたように、彼らの軍事研究の背後にはシュルレアリスト

としての思考が垣間見える。

ペンローズ・アーカイブには、1940年10月に結成された王立工兵連隊カモフラージュ開発・訓練センターで共にカモフラージュ研究に従事した、ケンブリッジの動物学者ヒュー・コット (Hugh B. Cott, 1900-1987) の主著『動物の適応色』²⁷のコピーと、葉に擬態するバッタを描いた葉が含まれている²⁸。まさにこのコットによる動物のカウンターシェーディングをはじめとする適応色の研究こそが、イギリス軍の隠蔽技術を格段に向上させた当のものであった。ヘイター自身はこのカモフラージュ開発・訓練センターの活動には参加せずにニューヨークへ渡ったが、だからといってカモフラージュ研究や擬態への関心を失ったわけではなかった。翌1941年にニューヨーク近代美術館で開催された「戦時の英国」展で、ヘイターはキュレーターのカルロス・ダイアー (Carlos Dyer, 1917-) とともに、カモフラージュを扱った章の展示構成に携わっている²⁹。同展のカタログで、ダイアーは擬態と隠蔽^{ミミクリ コンシーレメント}を動物の生態になぞらえ、それこそがカモフラージュの目的であるとして、その「実践には、軍事戦略担当と建築家やアーティストとの共同が必要である。建築家やアーティストはそれぞれの領域において、カモフラージュのデザインに対処できる知識と技術を有している」³⁰と述べ、美術や建築との領域横断的な研究の重要性を説いている。また、虫や動物の擬態写真を複数掲出した展示風景の記録写真からは、生物の擬態をカモフラージュの重要な参照元として強調する構成が見て取れる (fig. 9)。つまり、ダイアーとヘイターの展示構成は、コットやペンローズらの軍事的な研究成果を正確に反映したものになっている。

さて、ロジェ・カイヨワ (Roger Caillois, 1913-1978) が『ミノトール』に寄せた「聖なるカマキリ」(1934) と「擬態と伝説的精神衰弱」(1935) という二つのテキスト³¹に象徴されるように、擬態は1930年代のシュルレアリストたちを魅了した重要なテーマの一つであった。カイヨワのテキストは、エルンストやアルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966) など早くからカマキリの生態に強い関心を抱いてきたアーティストのみならず、多くのシュルレアリストたちの画面にもカマキリの大群を解き放った³²。カイヨワにとって擬態とは、生物が自らを取り巻く環境との通常の区別を解消して同化しようとする活動であり、また人間においては身体と思考とが分離して、身体が空間に同化してしまう現象に対応するものであった。このように、環境のなかへ生物の輪郭が溶解することを擬態と呼ぶならば、それをちょうど反転させ、あらゆるものが図と地の区別なく渾然一体となった状態から生物の輪郭が否認なしに浮かび上がってくるという事態こそが、自動デッサンによるイメージ創出の要であるとも言えよう。

ただしそれは同時に、多くのシュルレアリストたちが亡命を余儀なくされた第二次

世界大戦の只中においては、シュルレアリスムの思考もまた動員から逃れ得なかったということを意味している。カモフラージュの論理はいつしか、モダニズムを攪乱し続けるシュルレアリスムに歩調を合わせていた。

4. 擬態としての版画

再びエルンストの『慈善週間…』豪華版のための口絵へと戻ろう。第5冊口絵 (fig. 5) のオールオーバーな線のなかに、エルンストは手や鳥、魚らしきもののそれぞれに都合の良い輪郭線を選びとりながら、指や目など必要な線を少しだけ描き足している。それはまるで、擬態写真のなかに何匹の虫が隠れているのか探し当てる子ども向けの図鑑のゲームのように、錯綜する線によるカモフラージュを見破り、そこに潜む生物を明るみに出そうとしているかのようだ——たとえそのゲームには正解がなかったとしても。擬態をめぐるこのようなエルンストの実践は、翌1935年から36年にかけて描かれた絵画シリーズ〈飛行機捕り草の庭〉(fig. 10) や、あるいは《ニンフ・エコー》(1936、新潟市美術館) や《生きる喜び》(1936、スコットランド国立美術館、fig. 11) の植物が生い茂るイメージへと、媒体の違いを超えて展開してゆく。「群生する飛行機の残骸の植物に食い荒らされた食欲な庭」³³とエルンスト自身が形容する〈飛行機捕り草の庭〉の光景は、たとえばコットが『動物の適応色』で紹介したニューフォレストのバッタの仲間の若虫の模式図 (fig. 12) のような擬態の模式図を経由することで、第二次世界大戦における空軍機の隠蔽そのものへとひそかに通じている。

ヘイターもまた、《人食い風景》(1937、fig. 13) のような作品において、エルンストと同様、風景に食い荒らされるモチーフを描き出している。前述のように、ここではソフトグラウンド・エッチングが人体に対して地となる部分にのみ適用され、画面に空間的な奥行きを与えるに留まっている。ところが、タイトルがすでに示唆的な1941年の作品《沈んだ人体》(fig. 14) では、錯綜する線のなかで人体を象っている比較的濃い輪郭線に対し、ソフトグラウンド・エッチングによるテクスチャが部分的には無関係に重なり合っている。そのため、テクスチャは輪郭線の内側で人体にボリュームを与えながら、別の場所では背景として機能しており、全体として地と図との関係が極めて曖昧なまま、あたかも人体が背景へと擬態しつつあるかのような状態に保たれている。

エルンストとヘイターの画面は、このようにカモフラージュの論理を経由しながら互いに徐々に接近してゆく。ヘイターがパリを去る契機となった英仏によるドイツへの宣戦布告によって、エルンストもまた一夜にして敵性外国人となった。1941年7月、友人らの助力でアメリカへ亡命したエルンストは、この新天地でヘイターと再会を果たすことになる。ヘイターがニューヨークで再始動した「アトリエ17」を訪ねたエ

エルンストは、1946年のトリスタン・ツァラ『ガス心臓』のための口絵と、翌47年の『ブルニードル・ポートフォリオ』1号のための挿絵《危険な関係》を制作した。

1949年にツァラの3冊組のアンソロジー詩集『反頭脳』のうちの1冊「反哲学者Aa氏」にエルンストが寄せた8点の版画は、アクアチントによる背景色にエッチングで様々な生き物を描き出している。本作は「アトリエ17」での制作ではないが、そのうちの魚を描いた挿絵 (fig. 15) は、ヘイターの《無題》(fig. 16) と極めてよく似通っている。また、鳥を表した挿絵 (fig. 17) のように、輪郭線を部分的に複数のモチーフが共有する描写も、ヘイターの重なり合う線から生み出されるイメージのあり方を想起させる。同年、エルンストはコプリエ画廊での個展に際して発行したカタログ『目の高さで／パラ神話』の口絵として、同じく嘴を重ねる2羽の鳥をモチーフとするエッチングを付した (fig. 18)。エルンストとドロテア・タニング (Dorothea Tanning, 1910-2012) の分身でもあるこの鳥たちは、のちの詩画集『嘴のカップル』(1953) や《ポーランドの騎士》(1954、愛知県美術館) へと連なるエルンストにとって重要なモチーフとなってゆくのだが、本稿の趣旨からはむしろその背景に注目しておきたい。短いストロークで織りなされた背景は「反哲学者Aa氏」とも共通するものだが、よく見ると、いたるところでさらに多くの生き物が誕生しようとしている。錯綜する線から生まれ出るこれらの生き物たちのイメージは、三度『慈善週間…』豪華版第5冊のための口絵へとわれわれを引き戻すだろう。

ところで、背景に擬態した無数の生き物たちが次第にはっきりとした輪郭を纏いはじめるとき、残された背景はどうなってしまうのだろうか。エルンストが1964年に手掛けた『マクシミリアーナ、あるいは天文学の非合法的行使』は、このカモフラージュとしての版画が行き着く先を静かに提示している。画面を覆っていたあの錯綜した線は、すっかり鳥＝人間の暗号めいたヒエログリフへと孵化を終えて、整然と紙面に並んでいる (fig. 19)。

(そえだ・かずほ)

註

- 1 Werner Spies, "Zum graphischen Werk," *Max Ernst, Graphik und Bücher: Sammlung Lufthansa*, VG Bild-Kunst, Bonn, 1991, p. 9 (邦訳: ヴェルナー・シュピース「グラフィック作品について」『ルフトハンザコレクション: マックス・エルンスト グラフィック展: 日本語版』大森淳史訳、伊丹市立美術館、1993年、4頁)。
- 2 Joann Moser, "The History of Atelier 17," *Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition*, Elvehjem Art Center, University of Wisconsin-Madison, 1977, pp. 1-12.
- 3 *Exhibition of Engravings and Etchings by Anthony Gross, S. W. Hayter, Joseph Hecht, Max Ernst, S. Brignoni, D. Husband, A. Szenes, J. Trevelyan, L. Vargas*, Leicester Galleries, London, 1934.
- 4 *Exposition de dessins surréalistes, Aux Quatre Chemins*, Paris, 1935.

- 5 *Exposition surréaliste d'objets*, galerie Charles Ratton, Paris, 1936.
- 6 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, ed. Alfred H. Barr, Jr., exhib. cat. The Museum of Modern Art, New York, 1936.
- 7 *Exposition internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-arts, Paris, 1938.
- 8 *Gradiva*, Galerie Gradiva, Paris, 1937.
- 9 *The International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, London, 1936, p. 19. ヘイターは油彩画 2 点、エッチング 8 点、オブジェ 1 点の計 11 点を出品している。ヘイターによる広告用文言は採用されず、実現はしていない。この文言をめぐる動きについては、石井祐子「ロンドン国際シュルレアリスム展（1936 年）にみる相隔たるもの同士の並置をめぐる諸問題」『美学』64 巻 1 号、美学会、2013 年に詳しい。
- 10 Graham Reynolds, "Hayter: The Years of Surrealism," in ed. P. M. S. Hacker, *The Renaissance of Gravure: The Art of S. W. Hayter*, exhib. cat., Ashmolean Museum, Clarendon Press, Oxford, 1988, pp. 9-10.
- 11 Joann Moser, "The Impact of Stanley William Hayter on Post-War American Art," *Archives of American Art Journal*, vol. 18, no. 1, The University of Chicago Press, 1978, p. 3.
- 12 Max Mories, "Le yeux enchantés," *La Révolution surréaliste*, no. 1, 1924, pp. 26-27.
- 13 André Masson, cite par Georges Bernier, "Le Surréalisme et après. Un entretien au magnétophone avec André Masson," *L'Œil*, no. 5, 1955, pp. 14-15.
- 14 Moser, *Archives of American Art Journal*, vol. 18, no. 1, p. 3.
- 15 ベーター・ブラックによるヘイターとの会話ノートに基づく。Peter Black, "Differing Modes of Representation: The Originality of Hayter's Imagery," eds. Peter Black and Désirée Moorhead, *A Complete Catalogue: The Prints of Stanley William Hayter*, Phaidon Press Limited, London, 1992, p. 36.
- 16 Georges Limbour, *Hayter, Le Musée de Poche*, 1966, pp. 30-32, quoted in Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, University of California Press, 1992, p. 152.
- 17 S. W. Hayter, *New Ways of Gravure*, Routledge & Kegan Paul, London, 1949, p. 132.
- 18 Moser, "Printmaking Techniques at Atelier 17," *Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition*, p. 27.
- 19 Kenji Kajiya, "The Aesthetics of Camouflage: The Art of a Military Design and Its Transformation in Art," eds. Kiyokazu Nishimura, et al., *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Organizing Committee of the 15th International Congress of Aesthetics, Tokyo, 2003, pp. 118-125.
- 20 Gertrude Stein, *Picasso*, Librairie Floury, Paris, 1938 (reprinted in Stein, *Picasso*, Beacon Press, Boston, 1959, p. 11).
- 21 Quoted in Alexander Liberman, *The Artist in his Studio*, Random House, New York, 1988, p. 145.
- 22 松井裕美『キュビズム芸術史:20 世紀西洋美術と新しい〈現実〉』名古屋大学出版会、2019、289-292 頁。
- 23 Anaïs Nin, ed. Gunther Stuhlmann, *The Diary of Anaïs Nin, 1934-1939*, The Swallow Press and Harcourt Brace & Company, New York, 1967, p. 332.
- 24 Moser, *Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition*, p. 5.
- 25 Peter Forbes, *Duzzled and Deceived: Mimicry and Camouflage*, Yale University Press, New Haven and London, 2009, p. 143. 松井裕美「第二次世界大戦下のシュルレアリスムとカモフラージュ：ローランド・ベンローズによるカモフラージュ実演の新資料紹介」『近代』119 号、神戸大学近代発行会、2019 年、41-56 頁。
- 26 松井、同書、44 頁。
- 27 Hugh B. Cott, *Adaptive Coloration in Animals*, Methuen & Co. Ltd., London, 1940.
- 28 Forbes, *op. cit.*, p. 149.
- 29 ed. Monroe Wheeler, *Britain at War*, exhib. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 6.
- 30 Carlos Dyer, "The Role of the Artist in Camouflage," *Ibid.*, pp. 90-94.
- 31 Roger Caillois, "La Mante religieuse," *Minotaure*, no. 5, 1934, pp. 23-26. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie

- légendaire," *Minotaure*, no. 7. 1935, pp. 5-10.
- 32 Rosalind E. Krauss, "Modernist Myths," *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986, p. 70.
- 33 Max Ernst, "Au-dera de la peinture," *Cahier d'Art*, no. 6-7, 1936 (reprinted in Ernst, *Écritures*, Gallimard, Paris, 1970, p. 248.)

図版引用典拠

- figs. 1, 7, 9, 19: The Museum of Modern Art, New York.
- figs. 2-5, 18: Werner Spies, *Max Ernst, Graphik und Bücher: Sammlung Lufthansa*, VG Bild-Kunst, Bonn, 1991.
- figs. 6, 13, 14, 16: Peter Black and Désirée Moorhead (eds.), *A Complete Catalogue: The Prints of Stanley William Hayter*, Phaidon Press Limited, London, 1992.
- fig. 8: The Metropolitan Museum of Art.
- fig. 10: Musée national d'art modern, Paris.
- fig. 11: The Scottish National Gallery of Modern Art.
- fig. 12: Hugh B. Cott, *Adaptive Coloration in Animals*, Methuen & Co. Ltd., London, 1940.

fig. 1

マックス・エルンスト『流行は栄えよ、芸術は滅びるとも』より 1920年 ニューヨーク近代美術館

fig. 2

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「ペルフォールのライオン」のための口絵 1934年

fig. 3

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「水」のための口絵 1934年

fig. 4

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「オイディプス」のための口絵 1934年

fig. 5

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「視覚の内部」のための口絵
1934 年

fig. 6

S・W・ヘイター《殺人》1933 年

fig. 7

S・W・ヘイター《オイディプス》1934 年
ニューヨーク近代美術館

fig. 8

S・W・ヘイター《戦闘》1936 年 メトロポリタン美術館

fig. 9

「戦時の英国」展示風景 1941 年 ニューヨーク近代美術館

fig. 10

マックス・エルンスト 《飛行機捕り草の庭》1935 年 パリ国立近代美術館

fig. 11

マックス・エルンスト 《生きる喜び》1936 年 スコットランド国立近代美術館

fig. 12

ヒュー・B・コット『動物の適応色』より「背景と形態
学的なパターン一致の関係を示すバツタ」1940年

fig. 15

マックス・エルンスト『反頭脳』『反哲学者
Aa氏』より 1947-49年(1949年刊)
筑波大学・石井コレクション

fig. 13

S・W・ヘイター《人食い風景》1937年

fig. 14

S・W・ヘイター《沈んだ人体》1941年

fig. 16

S・W・ヘイター《無題》1946年

fig. 17

マックス・エルンスト『反頭脳』『反哲学者 Aa 氏』より 1947-49 年 (1949 年刊) 筑波大学・石井コレクション

fig. 18

マックス・エルンスト『目の高さで／パラ神話』のための口絵 1949 年

fig. 19

マックス・エルンスト『マクシミリアーナ、あるいは天文学の非合法的行使』より 1964 年 ニューヨーク近代美術館

ツアラ邸の日本人

岡本太郎と横光利一

五十殿 利治

その日、1936年6月12日、パリ中を巻き込んだゼネストの最中、横光利一（よこみつ・りいち、1898-1947）は岡本太郎（おかもと・たろう、1911-1996）に誘われてトリスタン・ツアラ邸を訪問した。『文藝春秋』誌に掲載されたパリ通信「花散る巴里」では、このように書かれている。

六月十二日。食事は出来るやうになつた。夜、岡本太郎君が友人の家を訪問するから、一緒に遊びに行かうと誘つてくれたので、出かけてみる。行く先は、トリスタンツアラアの家だ。ツアラアはダダイズムの始祖、及び超現実派の宗家であり、山中散生氏の邦訳もある詩人だ¹。

冒頭の「食事」は、自炊しない横光が、ゼネストのためにレストランもなかなか開店できない状況が好転して、ようやく再開されたことで胸をなで下した様子を示す記述である。それだけでなく、パリ滞在は横光にとってはなかなか厳しいもので、到着当初から「こんな所」といって、一刻も早く帰国を願うような印象を抱いた土地であった。『文藝春秋』6月号所載のパリ到着後の第一信が「失望の巴里」と題されたことからもうかがえる。同文で3月28日、マルセイユを発して、夕方6時に到着としてから、日誌はいきなり一週間飛ぶのであるが、そこでまさに「失望」が吐露された。もっとも後日この題は思わぬ反響を呼んだので、横光自身が自分によるものではないと釈明したし²、それ以前に横光は翌7月号への寄稿で「実は、パリから受ける私の印象は、回るカットガラスの面のやうに、日日変化してやまぬ」と予防線を張っていたのである³。

ただ、それにしてもそうした形容を誘うことも否定できない。なにしろ、パリに到着するまでに克明に日誌を綴っていたのだから。

四月四日、雨。――

巴里へ着いてから今日で一週間も立つ。見るべき所は、皆見てしまつた。しかし、私はこの事は書く気が起らぬ。早く帰らうと思ふ。こんな所は人間の住む所ぢやない。中には長くゐることを競争するものもゐるが、愚なことだ⁴。

そうした鬱に囚われた小説家を戸外へと導き出したのは岡本太郎であったが、ふたりの出会いはいつ頃のことなのだろうか。

一連の「巴里通信」で岡本太郎への最初の言及は4月28日のことであるが、実際にはすでに2週間前の妻宛書簡で、4月13日夜に夕食を一緒にした旨の記載があった。これによれば、岡本太郎は案内役としてさっそくホームシックの横光利一をあちこち

に引きまわしはじめていたのである。

昨夜は岡本一平氏の息子さんと、巴里第一の料理屋へ行き、料理を食べてみたが、あまりおいしくもなく、葡萄酒に酔った。帰りにひどく鶴岡へ行きたくなり困り果てた⁵。

岡本太郎は横光利一のパリ滞在について何度か文章を書いている。その一編「パリの横光さん」で、最初の出会いはモンパルナスのカフェで「異様な風体」で「パリの憂鬱」に囚われた横光が岡本に声をかけたことになっている。

ある夜、いつものとおりモンパルナスのカフェー、ル・ドームに行くと、うしろから私の背をたたく者がある。ふりかえると、黄色い顔に漆黒の髪をぼうぼうと乱し、茶色の中折をちょこんと頭の上のにせた、中背の、異様な風体の日本人である。小さい眼が妙に鋭い。

「貴方オカモトさんでしょう。」

といった。それが横光さんだった⁶。

横光と岡本はそれから夜のふけるまで話こんだ。岡本が横光のラスパイユ大通りのホテルまで送ることになった。こうして年の差がある二人の親密な交流が始まったというのである (fig. 1)。

翌日から横光さんはル・ドームのテラスで私を待ちうけるのが日課のようになった。私がモンパルナスに出てくる時間も大体わかっていて、私を見つけると片手を高くふりあげて合図する。ひどく可愛い、うれしい顔だった。そんな風にして二日目か三日目には必ず一緒に過す機会ができた⁷。

これに対して、横光の妻宛書簡ではやや異なる記述がなされている。前述の岡本との出会いに触れた書簡で、「今日巴里に来た」とされた文藝春秋社から派遣され横光担当の社員、樋口正夫について、しばらくして4月28日の妻宛書簡で「樋口君とこのごろ毎日一緒に歩いてゐるが彼ももう、帰りたいと云つてゐる」と述べている⁸。

岡本太郎との親交について触れた書簡は、5月にロンドンにペンクラブの招待で短期旅行をしてから、ロンドンと比較することもできて、パリの生活が落ちついてからである。岡本一平、かの子の息子というだけではない、その「面白い天分」を認めたのである。

やうやくこのごろ食事でも幾らか慣れて来た。気持ちも落ちついて来た。ロンドンへ行つて帰るとパリは非常に気楽な所だ。岡本太郎といふ、かの子さんの息子さんが、毎日遊びに来る。滑稽な面白い天分のある子だ。二十五歳だが、フランス語は実に上手い⁹。

いや、それだけではない。岡本太郎が1936年当時、もともと紐帶の緩かった抽象＝創造協会から離脱するも、ブルトンを中心として結束するシュルレアリスムにも与することができずに、「ネオ・コンクレティスム」を唱えて、両者の間での創作上の行き詰まりを打開しようと悩んでいたことを理解していた。「歐洲メモ」(I-38-39)につぎの記載があり、それが『歐洲紀行』(fig. 2)にも反映したのである。

自動車の鎖の音がする。一人の画家が悩ましげに雑木の中を歩き、ときどき木の葉をむしろ取る。

画の方向について悩んでゐるのだ。

ときどき、飛んでもない詩句を口ばしりつつ。彼は今や巴里の若い画壇を動かして来たが、彼らの画に不満を持ち新しい動向に行きたいと思ふが、果して仲間が認めるかどうか¹⁰。

では、横光利一は岡本太郎との交流を含めて、どのようにパリの美術と接していたのであろうか。

横光利一とパリの美術

この滞在期間に横光が関心を抱いた美術については、公刊された「巴里通信」のほかに、「歐洲メモ」に画家の名を列記した頁(I-3)があることが知られている。ほとんど名だけを書き連ねているものである。

ロートレックの絵（カンバス地の出たもの）

ドッファイ Dufy

キップリング

ドンゲン ブッシェ（褐色ばかりのもの）

マチス

アスラン ドラン

シャヴァンヌ ブラン

ローランサン プーニエ

大半がフォーヴィスム以降の作家としてよく知られた名であるが、メモを解読した掛野は、「キップリング」をモイーズ・キスリング (Moïse Kisling, 1891-1953) としている。十分に可能性がある。一方、「ブッシェ」については、18世紀のロココ美術の作家であるフランソワ・ブーシェ (François Boucher, 1703-1770) を想定したが、「褐色ばかりのもの」はブーシェ作品らしくないこと、また活躍した時代が離れすぎているいかとも思われるが、一方で19世紀に活躍したピュヴィ・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898) の名が出ているので、否定しきれない。

「ブラン」について仮説を出すのであれば、ジャック＝エミール・ブランシュ (Jacques-Émile Blanche, 1861-1942) を挙げておきたい (後段で述べるオランジュリ美術館でのセザンヌ展図録の前言を書いている)。パリやロンドンの有名人、たとえばプルースト (Marcel Proust, 1871-1922) やジョイス (James Joyce, 1882-1941) の肖像画を描いている。また「プーニエ」については、間違いなくロシア人画家、イヴァン・プーニ (Ivan Albertovich Puni, 1892-1956) である。マレーヴィチ (Kazimir Malevich, 1879-1935) らとともにロシア・アヴァンギャルドの一翼を担った画家であるが、ロシア革命後、ベルリンを経て、パリに移住した。その際に Jean Pougny とフランス風に名の綴りを変えて、やがてアンチミスト的な画風となる。

この一覧からわかるのは、そこに1936年当時の最先端の動向に関わった画家は含まれていないということである。5月下旬には、たとえば「黒人彫刻」を扱っていたシャルル・ラットン画廊でシュルレアリスムの「オブジェ」の展覧会があったのだが、横光の触手を刺激することはなかったようだ。

むろん、このことは横光利一がそうした動向に無関心であったことを意味しない。後段で検討するように、岡本太郎とツアラ邸を訪問したことが雄弁な証左であろう。

また従来無視されたこととして、『文学界』1937年1月号での座談会「現代芸術の分野」において、岸田国土 (きしだ・くにお, 1890-1954) が諸芸術における「純粋化」という問題を取り上げたときに、横光による抽象画家モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1944) への言及がある。横光はパリのカフェでよく見かけたモンドリアンをその最左翼としてみて、そこから反対方向「俗化」に、セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) かドラン (Andre Derain, 1880-1954) か、二方向があると提起した。

僕がパリにみたときいつも横で飯を食つてみたモンドリアンといふシユー・レアリスムの画家の大將がある。その絵といふのは直線で、十文字を引くだけなんだよ。それが一番純粋だといふんだ。(笑声) それがまた売れるんだ。それは非常に理論的だらう。さういふふうになつてしまつてるんだからね。これぢやだめだ、もつと俗化するかしなくちやといふ運動なんだよ。それはどこまで俗化す

るかといふとセザンヌへ行くか或はドランへ行くか、またどこかうまく調和させたいといふ運動なんだね。それが劇団でもどこでもさうなんだ。六十幾つで十文字を毎日一生懸命描いてる画家は日本にはみないよ。(笑声)¹¹

この発言には日本での紹介に関与した村山知義(むらやま・ともよし、1901-1977)がすぐに付言し、つぎのように尾ひれがついた。

それがもう十数年つづけてゐるんだからね。そのころは白い紙に黒で描いた正方形が一番純粹だといふんだがね。(笑声)¹²

ピート・モンドリアンについてはすでに1920年代に美術雑誌(たとえば村山知義による『みづゑ』誌寄稿「構成派批判」)などでは紹介されているが¹³、その造形思想については熱心に咀嚼する画家も批評家も日本にはいなかった。この時点でも、ふたつの「笑声」が示唆するように、そうした状況に顕著な変化はなかったようだ。この年1937年秋、10月になって、長谷川三郎(はせがわ・さぶろう、1906-1957)によって、ようやく抽象美術に関する概説書『アブストラクト・アート』がアトリエ社から出版される。もっとも、ここで注目したいのはモンドリアンが「売れる」という認識を横光がパリで得たことである。ただ斬新だということではなく、社会に受け入れられているという認識である。

ちなみに、美術に関係する横光利一のパリ人脈としては、岡本太郎のみならず、写真家塩谷成策の存在も重要である。詳しい人物像は不明であるが、30年代には大阪で活動し、新興写真研究会に属して、やがて渡仏した。横光とパリで知り合ったが、翌年に帰国し、その後大阪毎日新聞、東京日日新聞で勤務した¹⁴。「旅愁」で写真家塩野として登場するし、同小説の執筆に際して、横光から依頼されて現地の写真を提供している。塩谷の回想でとくに注目したいのは、『歐洲紀行』には名前だけが記されているが、つぎのような岡本を含めた頻繁な交流の存在である。もっともそれは塩谷の一方的な見方かもしれないという留保が必要だろうが。

そのサークルはカフェ・ドームに集まる塩谷のほか「画家の岡本太郎、佐々木一郎、音楽家の大久保正雄君等」であった。

各々のふところ具合で適当に安飯で夜食する。これが毎日の我々の日課ようになっていたが、何時の間にか横光氏も我々の同人となつてしまい、ルクサンブール・中華飯屋コースに参加していた¹⁵。

大久保については、「歐洲紀行」に塩谷と同じオートウイユに住み、パリ祭の前日に二人して横光を招待して、上の階の松平男爵夫妻も参加したとある¹⁶。佐々木一郎については不詳。さらに塩谷はふたりしてサン・クルーの森へ行ったこともあるし、またパリにおける左右衝突の現場に「無理に僕が引き張り出して」「大衝突現状の真只中に連れ込んだ」というエピソードを披露した。

セザンヌ、マティス、ピカソ―パリの画廊を歩く

横光の渡欧中、そしてその後の発言を注意深くみてみると、彼が画家としてもっとも関心を寄せていたのは三人、つまりセザンヌ、マティス（Henri Matisse, 1869-1954）、そしてピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）であったことがわかる。それはどうしてなのだろうか。

まずセザンヌについては明白である。5月21日からオランジュリー美術館で開催した大規模な回顧展で、多数の代表的作品に接することができたからである（fig. 3）。横光は開会一週間も経たない5月27日に足を運んでいる。

[五月二十七日] 本日、セザンヌの展覧会を見に行く。三十年祭の事とて、各国からセザンヌの逸品ばかりが集つて来てゐるので、長くフランスにゐる者も、これだけは見られぬとの事だ。チュイレリイの画館には、総数百四十点と手紙類とだ。

セザンヌの初期から晩年にかけての変化は、文学の変化と等しいと思つた。この人は真似から真似を追ひ、変貌に変貌を重ね、写実を追求し、象徴に達して死んだ。旅に寝て夢は枯野をかけめぐる、この境地に到達した後は、画壇は分裂の続出である。ピカソの内面描写の変転痛苦を、才人と呼ぶ人が多いが、盲人の哀れさと思ふ¹⁷。

この年は美術史研究の上でも重要である。ポール・ローザンバール画廊からセザンヌ研究の基本文献であるリオネロ・ヴェントゥーリ Lionello Venturi による二巻本の油彩画の目録『Cézanne, son art, son œuvre』が刊行され、翌年には印象派・ポスト印象派研究の土台を築いた学者ジョン・リウォルド John Rewald による書簡集『Paul Cézanne, correspondance』が続くことになるのである。

そうしたセザンヌ評価の機運のなかで稀な展覧会を観覧しただけに、横光から再認識したセザンヌに対する発言がさかんに飛び出すことになったようにみえる。門下の岡村政司に送った6月10日消印の書簡でも、セザンヌの「リアリズム」の追求とその成果としての「象徴」についての所感が示された。

セザンヌでも、初期から晩年にかけては、無数の変貌を重ねて、リアリズムを追求し、象徴へ達してゐる。一つの完全な象徴は、以後、無数の分裂を人々に与へたが、つまりそれが良いのだと思ふ。文学もこれと同じだ。心すべきと思ふ。皆にさう言つてくれ給へ¹⁸。

また重要にみえるのは5月24日の妻宛書簡に、つぎのように述べて、どうやらセザンヌをピカソやマティスより上位に見ていることである。公刊された「巴里通信」とは重なるが、それをほのめかすことばを引用したい。

セザンヌの展覧会がある。三十年祭の事とて、世界各国からセザンヌの絵が集つて来てゐるとの事で、パリに長くゐても、めつたに見られぬさうだ。これを明日あたりに見るのだ。マチス、ピカソは皆見た¹⁹。

そして、なによりも、横光利一の場合、ヨーロッパ滞在の成果といえる長編小説「旅愁」で題材とされているのがセザンヌの回顧展（そして、同館内に設置されたモネの睡蓮を飾った楕円形の展示室）であることも見逃せないだろう²⁰。先述した塩谷成策をモデルとした「写真学校の教授」塩野こそ登場するが、パリの画家も画廊も登場してこない。

「皆見た」と断言した横光は、ではなにを見たのであろうか。

公刊された文章から横光がマティスに関心を寄せたことがわかる。ちょうどセザンヌ展の少し前に観覧している有力な画商ポール・ローザンベール（Paul Rosenberg, 1881-1959）の画廊におけるマティス展には5月11日、12日と連続して通うほどであった。このマティス展は5月2日から30日まで開催された近作展 Exposition d'oeuvres récentes de Henri Matisse であった。

そこに「本格の追求」のピカソと「豊かさ」で競うマティスの姿を確認し、さらにはセザンヌと比較して、回顧展前はセザンヌの優位が揺らいだと見たのであった。

五月十一日。ローザンベールへマチスの展覧会を見に行く。今年の製作品が重なものだ。またマチスは変つて来た。先日ピカソの会を見たときには、いかにしてマチスはピカソの豪宕な変化に太刀打するかが、ひそかに私の興味であつたが、やはりマチスも大天才だと感歎した。この二人の競ひ合つた結果は、セザンヌを第三位に落し始めて来た。ピカソの本格の追求に対して、マチスの豊かさは、いささか横に外れた傾きを感じさせるが、美しさではマチスは第一等であらう。今年

のマチスの主調色は黒色である。何となく、日本婦人の黒襟の華美な着物を見てゐるやうだが、しかし味には落ちてゐない。

五月十二日。今日もまたマチスを見に行く。絵画も文学と同じだと、つくづく思ふ。日本には文学にも絵画にも、まだ本格がないのだ。そのため、直ちに味に墮落する危険性が、何人にもあるのである²¹。

じつは5月13日にもローザンベール画廊の前まで来ている。ただし、そのわけは画廊の位置するボエシー街から歩いてサントノレ街を散策するのが楽しみだからという。

長さ十丁足らずの通りは、パリの伝統の一番濃厚に出てゐる町である（略）人通りは少く、美しさは平凡で古く、何の目立つたものはないにも拘わらずシヨウウインドウに出てゐる品物は、手袋一つにしてからが、純芸術品ばかりだからだ。恐らく世界最高の通りであらう²²。

このようにマティスは横光を大いに魅了したようだ。

では、ピカソはどこで「皆見た」と言わしめるような展示があったのか。前出の引用に、「先日ピカソの会を見たとき」とあったのが示唆的である。つまり同じローザンベール画廊で「先日」見たということであろう。実際に3月ピカソの近作展 *Exposition d'oeuvres récentes de Picasso* が同画廊で開かれていたのである。会期は3月31日までとされている。マティス近作展が開催されるまでに、ピカソに関係する個展のようなものは他にはないし、横光利一は3月28日夕刻にパリに到着しているため、到着直後の29日から31日の間にローザンベール画廊を訪問したことになる。4月2日からモネ展が控えており、31日までにまず見たものであろう。

横光利一は船旅でかなり消耗したようにみえて、「巴里通信」でも到着直後の様子がわからないが、しかし、実際には画廊まわりなど、しっかりと行動を始めていたことがうかがえる。

ツァラ邸へ

チューリヒ・ダダの中心人物トリスタン・ツァラの邸宅はモンマルトルの丘の向こう側、ジュノー通り *Avenue Junot* に立っている。設計は「装飾と罪惡」で広く知られ、ウィーンを中心に活動した建築家アドルフ・ロース (*Adolf Loos*, 1870-1933) が手がけたもので、プロジェクトは1925年に始まり、翌年に竣工したとされる (fig. 4)。現地の銘板に1926年竣工とあるが、しかし、実際に夫婦が入居するのは南仏に滞在

しており、1927年3月15日に子息が誕生しているので、5月になってからだという指摘もされている²³。

この建物は現存しており、厳格な左右対称であるが、窓やバルコニーによる変化がつけられたファサードが上下で大きく二分されている。すなわち、低層階のアパート部分、そして上層階のツァラ夫妻の住宅部分である。周囲との調和を図るためもあり、ファサードの下層はレンガ張りで、ルスティカ風になっているが、反対に上層部は平滑で、対照的である。この対照性は全体としてはキュービックで「古典的」な印象を喚起するファサード側と、内部の構造を反映するような階段状のテラスなどのその裏側との関係でも指摘されている²⁴。客間から続くテラスには、ツァラ夫人クヌトソン (Greta Knutson, 1899-1983) は画家であるため、外壁に採光のために大きな開口部を設けたアトリエも配置されている (fig. 5)。設計段階では建築家と詩人の間で交渉が進められて、グレタが関与することがなかったために、アトリエがなく、付け加えられた。その結果、夫婦の静いの種になったと指摘されている²⁵。

アドルフ・ロースがパリに大きく進出したのは1923年のことである。この年のサロン・ドートンヌに招待され、同会会員ともなった。ちょうど石井柏亭 (いしい・はくてい、1882-1958) がパリまで赴いて、二科会を中心とした日本部門が設けられた時である。ロースが出品した部門は前年に新設された都市芸術 Art Urbain であり、その際コルビュジエ (Le Corbusier, 1887-1965) は参加を請われて300万人の現代都市のプロジェクトをジオラマとともに発表した。同部門では、この年、フランシス・ジュールダン (Francis Jourdain, 1876-1958) の序を付した建築図集『近代都市 *La Cité moderne*』を出した、戦争帰りの若手マレ=ステヴァン (Robert Mallet-Stevens, 1886-1945) も参加を求められた²⁶。翌年1923年にはコルビュジエは出さず、代わりにピエール・ジャンヌレ (Pierre Jeanneret, 1896-1967) が加わった。このサロンの外部、レオンス・ローザンバール (Léonce Rosenberg, 1879-1947) のエフォール・モデルヌ画廊ではオランダの「デ・ステイル」グループによる挑戦的な建築プロジェクト展が開催されたのはちょうど秋のサロンと同時期であった。一方、同年7月からワイマールでは1919年創立以来のバウハウスの活動をまとめる「バウハウス展」も開催されていたことも見逃せない。1923年とはそうした刺激的な出来事が連鎖した年であった。

1923年秋のサロン展での出品は以下ようになっていた²⁷。

ジャンヌレ	2299	ホテルのモデル <i>Maquette d'hôtel</i>
ロース	2318	グランド・ホテル「バビロン」 <i>Le Grand Hôtel Babylone</i>
	2319	20軒の邸宅群 <i>Un groupe de vingt villas</i>
	2320	海辺の邸宅 <i>Villa au bord de la mer</i>

- 2321 冬のスポーツのためのホテル（モデル）Un hôtel pour
les sports d'hiver (modèle)
- マレ＝ステヴァン 2322 書店 Un boutique de libraire
- 2323 公園 Un parc

この展示については、『エスプリ・ヌーヴォー』誌 19 号に関連記事が載ったのであるが、ロースへの直接的な言及はない一方で、マレ＝ステヴァン作品（書店）の図版のほか、装飾ではなく、いまや建設の時期であるという主張、さらにデ・ステイル建築展についてレジェとの短い対話が掲載された²⁸。

ロースは翌年のことだが、マレ＝ステヴァンが関与した映画「人でなしの女」のプレミアを観て、ドイツ表現主義映画として知られる「カリガリ博士」と比較してその特質を明らかにし、とくに死者を蘇らせる場面を絶賛した。それは建築家が監督と協力した賜のものであり、「現代のかつユートピア的なテクノロジーが生み出した映画に対するみごとな賛歌」（加藤淳訳）と持ち上げたことは見逃せない²⁹。

そもそもツァラは表現主義音楽で知られるシェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874-1951）を通じてロースを紹介されたとされる³⁰。邸宅をめぐる両者のやりとりは知られていないようである。建築は 1925 年から 26 年-27 年にかけてであり、ちょうどいわゆるアール・デコが隆盛を極めたためにアール・デコ展といわれる現代産業装飾芸術国際博覧会 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes の時期にあたっていた。同博のなかで異彩を放ったのはコルビュジエとソ連のコンスタンチン・メリニコフ（Konstantin Melnikov, 1890-1974）であった。コルビュジエは白いエスプリ・ヌーヴォー館で参加したが、敷地に樹木がある区画で、その樹木を伐採せずに屋根をくりぬいた。また、ソ連館も装飾と無縁のメリニコフによる鋭角的なデザインであった。

こうした近代建築の尖端とは一線を画すロースのツァラ邸の外観、とくにルスティカ風の外壁は、やや遅れて郊外のムードンの傾斜地に 1929 年に安価な石材で外壁を覆って建てられたハンス・アルプ（Hans Arp, 1886-1966）とゾフィー＝トイバー（Sophie Taeuber, 1889-1943）のアトリエ＝住宅を想起させる³¹。

さて、横光利一は岡本太郎に誘われて、ロース作品としては「もっとも豪華な住宅 most grandiose house」とされるツァラ邸を訪ねたが³²、その空間はどのように彼の目には映ったのか。幸い、横光利一は帰国後の早い時期に執筆した短編「厨房日記」で取り上げている。

この小説は第一次世界大戦下のスイスのある都会で、ルーマニア出身の詩人が「一団の大将」となって仕掛けた「シニールレアリズムという心理形式」の発会式で、誰

一人主催者が登場しないという上流階級向けの挑発的な夜会のエピソードから始まる。

塚原史は、同小説ではその名こそ出ていないが、その「大将」トリスタン・ツァラが活躍したチューリヒ・ダダ（冒頭で引用した「花散る巴里」にあった「ダダイズム」という名称も出ない）の事跡と照らし合わせて、そうした夜会が開催された事実はないし、またツァラの妻グレタ・クヌトソンの父親をスキャンダラスな人生を歩んだ「スエーデンのマツチ王」の「イヴァル・クロイゲル」に比しているが、これもフィクションであると指摘し、こう結論する。

〔・・・〕横光の意図は、俗説に依拠して詐欺師の実業家「クロイゲル」と山師のアーティスト「ツァアラ」のイメージを重ねあわせるということだったようだ。

というわけで、「厨房日記」の記述はツァラの人物像を想像力で塗り替えて作家一流の虚構ではあるが、ツァラもダダも知らない日本の読者に、その怪人めいた姿を彷彿とさせたいという作家の意図が伝わってくる文章ではある³³。

小説化のための必要な虚構としてみて、その上で、興味深いことはほかにある。塚原は小説の主人公「梶」とツァアラが交わした（実際には岡本太郎の通訳で）会話であるとして、その会話が当日交わされたものとは考えにくい、梶の長い発言につぎのような意図があったと読み解いた。

彼はツァアラへの（おそらく直接本人には言えなかった）反論のかたちで、当時の日本の知識階級の「種族の知性〔自然を重視する国民性と論理の国際性〔左翼思想に通じる普遍性〕との分別し難い暗黒面〕を批判したかったにちがいない³⁴。

塚原はさらに訪問日前後の政治状況として人民戦線内閣が誕生し、労働総同盟との間に画期的なマティニョン協定が締結されたこと、あるいは同月にツァアラがアラゴン（Louis Aragon, 1897-1982）やカイヨワ（Roger Caillois, 1913-1978）らと「人間現象学研究集団機関誌」として『糾問』を創刊したことに留意して、横光たちが参加した会はカイヨワが参加したので、『糾問』グループの会合かもしれないと推測した³⁵。塚原はくわえてツァアラの黒人芸術 Art Nègre への並々ならぬ関心とコレクションを検討するなかでも「厨房日記」の該当部分を引用して着目を促している³⁶。

塚原の議論にさらに付け加えるとすれば、横光がアドルフ・ロース設計のツァアラ邸をどのように経験したのかということであろうか。ただ、それを検討する前に、その経験とも関連することとして、当日の参加者について一瞥しておこう。

まず横光の「歐洲ノート」(I-54) にはつぎの記述が見出される。

カイヨワ
トリスタンツアラ
ジャコメッティ
美術雑誌〔誌〕女社長、
超現実派の女詩人³⁷

また「花散る巴里」では、以下のように 11 人の客がいたと記された。個人名としては思想家ロジェ・カイヨワそして彫刻家アルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966) が出てくるのみである。

家はモンマルトルの上にあり、豪奢なものだ。テラスにみると、客が十一人も集つて来る。女流詩人が四五人と、カイヨワと云ふ作家、及び彫刻家ジャコメッティ等である。岡本君は驚くべき流暢なフランス語でよく話す。殊に知名なフランス人その他の外人と、堂々と対等の交際をしてゐるところは、若くして異国で一家をなしてゐる、氏の力量人物を知るに余りある³⁸。

これに対して「厨房日記」ではどうなのか。新たに「美術雑誌の女社長」が出てくる。

〔…〕出て来るツアラアを待つてゐると、また来客が四人ほどテラスの椅子へ集つて来た。皆芸術家たちで、詩人、彫刻家、美術雑誌の女社長であつた。間もなく六人七人と多くなつて梶は紹介されるに違もないときにツアラアが初めて現れた³⁹。

客数もほぼ同じであるが、「美術雑誌の女社長」といえば、当時ではカイエ・ダール社のイヴォンヌ・ゼルヴォス (Yvonne Zervos, 1905-1970) が考えられる。1934 年に同社の画廊を開設してその運営にあたっていた。ちょうど『カイエ・ダール』誌 3-5 号ではツアラがマティスに捧げた詩が掲載される。

では、他についてはどうなのか。戦後であるが、1948 年 3 月『改造文藝』横光利一追悼号に寄せた文章「巴里と横光氏」に岡本太郎の貴重な回想が残されており、彼の記憶ではそこにエルンストとタンギーも同席したというのである。

一度氏をダダイズムの始祖である超現実派の詩人トリスタン・ツアラの家に連れて行つたことがある。マックス・エルンストやイヴ・ダンギー、ロジエー・カイヨワ、それに閨秀作家を交へた顔ぶれだつた⁴⁰。

以上を整理すると、ツアラ夫妻の他、思想家カイヨワ、美術家のジャコメッティ、エルンスト、タンギー、ギャラリストのイヴォンヌ・ゼルヴォス、さらに女性の作家が複数いたようだ。

では、横光利一ははたしてツアラ邸の空間をどう経験したのであろうか。まず横光は風車で有名なムーラン・ド・ラ・ギャレットに程近いジュノー通りに面したその家の周囲を観察して、こう位置づける。

モンマルトルの頂きからやや下つた裏坂に、両翼を張つた城壁のやうな石垣がある。その中央に古代の城門に似た鉄の黒い扉がいつもびつたりと閉つてゐるのを梶「ママ」をしばしば見たことがあつた。この建築は周囲一帯の壊れかかつた古雅な趣きを満たしてゐる風景の中では、丘の中堅をなしてゐる堅固な支柱のごとき役目をしてゐた⁴¹。

この記述だと「古代の城門」や「古雅」ということばによって古色蒼然とした場所にみえるが、じつはジュノー通りはノルヴァン街、マルセル・エメ広場と繋がるように、第一次大戦直前に開設されたので、その印象とはすこし異なるようだ。

このことを確認するためには、この時期の写真を参照する必要があるが、1930年ころとされる写真家アンドレ・ケルテス（André Kertész, 1894-1985）の作品が伝わっている⁴²。たしかに「両翼を張つた城壁のやうな石垣」はその印象を喚起することができない。

それにロースの建築はそうした周囲からはくっきりと浮き立つやうな外観であつたようにみえる。しかし、塚原が指摘したように、横光は「北欧風の鉄石のおもかげを保」っているのでクロイゲルの設計かもしれないと述べて、ツアラに投影したい、ある種のいかがわしさを印象づけようともしており、あえて建築家ロースの名を出さない。

いよいよ扉を開けて内部に入る。右側の扉を開けると、玄関は意外と広く、客と面談するくらい広さがあるのであるが（因みに左の扉の奥はガレージとなっている）、小説ではそこには留まらず、すぐに階段を上つたようであり、「中庭は狭くペンキの匂ひがすぐ登る階段の白い両側からつづいて来た」とある。残された写真では（fig. 6）、この玄関、そして上階への階段をみると、プリミティヴな「黒人彫刻」と覺しき作品

が飾られていることが確認できる。ただし、1936年横光が訪問したとき、実際にどうであったのかは確認できない。

既述のように、塚原はツアラがいわゆる「黒人彫刻」などのコレクターであったことを論じるなかで、横光が十分にその彫刻の存在に注目していたとみている。三階の広い客間にも、さらに上階のツアラの書斎にも作品が飾っており「知的な光り」を放ったことを「厨房日記」に読むことができるからである。

階上の二十畳もあらうと思へる客室の床は石だ。部厚い檜で出来てゐる床几のやうな細長い黒々としたテーブルが一つ置いてある。正面の壁には線描の裸像の額がかかつてゐるぎりであるが、アフリカ土人の埋木の黒い彫刻が実質の素暴さで室内に知的な光りを満たしてゐた⁴³。

〔…〕ツアラは二人〔梶と友人通訳〕をつれて三階の自分の書斎に導いていつた。そこにはテーブルの上と云はず無数のアフリカ土人の黒々とした彫刻の面が置いてあつた。梶は奇怪な覆面に取り巻かれた感じで部屋の中を見廻してゐると、ツアラは梶と向き合つて立つた⁴⁴。

こうしてみると、残された写真と照合できるような客間や書斎の記述から、横光は見るべきものをしっかりと見ていたことがわかる。

いまひとつ、横光にとっては忘れられない場は客間に隣接しており、客と会話を交わしたテラスであつた。6月の気候で、市内はゼネストで混乱の最中ではあつたけれども、ちょうど気持ちのよい月夜であつたのだろう。横光の書きぶりはいかにも会話が弾んでいた様子である。

梶は室内を眺めてゐてから横のテラスへ出た。そこには沢山の椅子が置いてあつた。有名なモンマルトルの風車はすぐ面上の暮れかかつていく塔の上で羽根を休めてゐた。梶はその上に昇つてゐる月を眺めながら、出て来るツアラを待つてゐると、また来客が四人ほどテラスの椅子へ集つて来た。(略) 梶はツアラに紹介されてから集つた紳士淑女たちの円形に並んだ椅子の中に身を沈めた。会話はすべて巴里に進行してゐる大罷業の話ばかりだ⁴⁵。

この会話は隣家のテラスの犬の鳴き声中断された。ちょうどゼネストそのものが波及してきたように。この犬を黙らせたのは小声の主人ではなく、結果的には日本語で大声で叱った「梶の友人」であつた。そして、そこへ優雅なツアラ夫人の登場という次第になった。再び盛り上がった会話は参集者の現状についての理解（「梶の眼

に映つた一同の不安は思想と現実とのつびきならぬ苦悶」に導いた。

散会するところで、梶と友人はツアラアに引き留められた後、書齋に招かれた。梶は「日本」について説明することを求められて、ヨーロッパの人にとって日本は「空漠としてブランクの映像のまま取り残されてゐる」国であるという思いから、徒労感をにじませた弾まない会話を交わす。文明の外部にある「奇怪な覆面に取り巻かれた感じ」とはその予感であつたということになろうか。

横光利一が直面した日本を問う問題は「厨房日記」を越えて、長編「旅愁」に繋がったわけであるから、ツアラア訪問の意義ははっきりとしている。ただ残念なのは、長編にツアラア邸での出来事を想起させるようなエピソードが盛り込まれなかったことだが、それはまた別問題ということである。

横光利一がツアラア邸訪問について触れた同じ妻宛の書簡で、「明日〔訪問日の翌々日〕は日曜だ。今日は文藝春秋に通信を送ってしまったので（八月号の分）気が楽だ」と解放感を吐露した直後に「モネエの絵を見に行つて来た」とある⁴⁶。濃密な時間を過ごしたシュルレアリストの集りの直後に、おそらくオランジュリー美術館でモネの睡蓮の絵を觀賞する小説家の心境がうかがえるし、また、こちらの方は「旅愁」で矢代と千鶴子が「百畳敷ほどの楕円形の部屋でモネー館」を訪問する場面に活かされたのであつた⁴⁷。

（おむか・としはる）

註

- 1 横光利一「花散る巴里」『文藝春秋』、14巻8号、1936年8月、225頁。
- 2 横光利一『欧州紀行』、創元社、1937年、121頁、の7月20日の記載を参照。
- 3 横光利一「ドーバーを越えて」『文藝春秋』、14巻7号、1936年7月、242頁。
- 4 横光利一「失望の巴里」同、14巻6号、1936年6月、207頁。
- 5 横光利一、書簡201、『定本横光利一全集』、16巻、河出書房新社、1987年、155頁。
- 6 岡本太郎「バリの横光さん」、『横光利一アルバム』（昭和文学全集7付録）、角川書店、1962年、14-15頁。
- 7 岡本太郎、同前、16頁。
- 8 横光利一、書簡203、『定本横光利一全集』、16巻、158頁。なお、樋口正夫については、掛野剛史「「歐洲メモ」（I）翻刻・注」、井上謙他編『横光利一 歐洲との出会い』、おうふう、2009年、注81、92頁、を参照した。
- 9 横光利一、書簡209、『定本横光利一全集』、16巻、164頁。
- 10 掛野剛史「「歐洲メモ」（I）翻刻・注」、81頁。
- 11 横光利一、座談会「現代芸術の分野—文学・美術・音楽・映画・舞踊」での発言、『文学界』、4巻1号、1937年1月、297頁。
- 12 村山知義、同前。

- 13 村山知義「構成派批判」『みづゑ』、233号、1924年7月、7頁、にモンドリアン作品の図版のみが掲載されている。日本におけるモンドリアン受容については、五十殿利治「ネオ・ダダイストから始まる―『モンドリアン受容』小史」、「モンドリアン展」図録、東京新聞、1998年、において論じた。
- 14 このことは塩谷成策「パリの横光氏」『藝術新潮』、創刊号、1950年1月、及び金子隆一「新興写真研究会についての私論」『東京都写真美術館紀要』、3号、2002年、による。
- 15 塩谷成策「パリの横光氏」、117頁。塩谷は「旅愁」のモデルについて、自分は矢代と塩野、岡本太郎は久慈、横光は東野、佐々木は画家佐々としている（同）。塩谷はほかにも回想がある。「パリの横光さん」『横光利一アルバム』、「昭和文学全集 7 横光利一」付録、角川書店、1962年。
- 16 横光利一『歐洲紀行』、創元社、1937年、203-204頁。
- 17 横光利一「失望の巴里」、220頁。もっとも、帰国後、水原秋桜子と対談した際には、「僕はマチスの方が好きは好きですけど、ピカソの方はもつと本格的に努力して行かうとするやうに思ふんですね。そこへ行くと、マチスは俺一人だといふ気持で、ゆうゆう楽しんでるやうな感じがある」と別のニュアンスで述べている。水原秋桜子、横光利一「対談記」『俳句研究』、3巻12号、1936年12月、86頁。なお、展覧会図録 Cat.ex. *Cézanne*, Musée de l'Orangerie, 1936によるならば、油彩112点、水彩28点、素描26点、遺品11点、さらに追加出品11点となっている。
- 18 横光利一、書簡212、『定本横光利一全集』、16巻、169頁。
- 19 横光利一、書簡210、『定本横光利一全集』、16巻、166-167頁。
- 20 セザンヌ回顧展については、『定本横光利一全集』、8巻、1982年、378-381頁、またモネの展示室については、同、277頁、を参照。
- 21 横光利一「ドーバーを越えて」、248頁。
- 22 横光利一、同前、249頁。
- 23 Martin Sundberg, "Against the Flow," in *Greta Knutson Tzara*, Stockholm: Art and Theory Publishing, 2019, p. 64.
- 24 磯野英夫「永遠の表現主義者：アドルフ・ロース」、アドルフ・ロース研究会編『アドルフ・ロース』、1986年、43-44頁、を参照。
- 25 Martin Sundberg, "Against the Flow," pp. 65-66.
- 26 この時期はまだウィーンのヨーゼフ・ホフマンの影響が色濃い時期であった。Jean-François Pinchon, "Mallet-Stevens's Beginnings and the Influence of Hoffman," in id., ed., *Rob. Mallet-Stevens*, MIT Press, 1990, p. 16.
- 27 Cat. ex. *Salon d'Automne*, 1923, pp. 343, 346. 本カタログの閲覧については大谷省吾氏、東京国立近代美術館アート・ライブラリーの協力を得た。
- 28 Anon., "Salon d'Automne(Architecture)," *Esprit Nouveau*, no. 19, 1923, s. p.
- 29 アドルフ・ロース『ポチョムキン都市』、みすず書房、2017年、202頁。原著はAdolf Loos, "'L'Inhumaine,' Histoire féérique," *Neue Freie Presse*, Wien, 29 Juli 1924, Morgenblatt. S. 8.
- 30 Ex.cat. *The Architecture of Adolf Loos*, Arts Council of Great Britain, 1985, p. 64.
- 31 この家の記述については、Renaug Ego, "L'oeuvre est ouvert!", *Atelier Jean Arp et Sophie Taeuber*, Fondation Arp, 2012, p. 140を参照した。
- 32 Stanislaus von Moos and Margaret Sobiesie, "Le Corbusier and Loos," *Assemblage*, no. 4, Oct. 1987, pp. 33-34.
- 33 塚原史「ツァラと日本の作家たち——瀧口修造、坂口安吾、横光利一」、『人文論集』、早稲田大学法学部、51号、2013年、114頁。
- 34 塚原史、同前、112頁。
- 35 塚原史、同前、112頁。

- 36 塚原史「ツアラと ART NEGRE——ダダ百年の深層」、『人文論集』、早稲田大学法学部、55 号、2017 年、216 頁。
- 37 掛野剛史「『歐洲メモ』（I）翻刻・注」、86 頁。
- 38 横光利一「花散る巴里」、225 頁。
- 39 横光利一「厨房日記」『改造』、19 卷 1 号、1937 年 1 月、6-7 頁。
- 40 岡本太郎「パリの横光氏」『改造文藝』、創刊号、1948 年 3 月、124 頁。なお、横光と前衛美術の関係については、速水豊「横光・川端と前衛美術」、「川端康成と横光利一」展図録、三重県立美術館、2018 年、を参照されたい。
- 41 横光利一「厨房日記」、6 頁。
- 42 つぎのサイト掲載の二点を参照した。<http://www.parisru.es.com/ru.es18/paris-avant-18-avenue-junot.html> (2020.2.13 閲覧) このほか、1927 年、雪の残るジュノー通りをツアラ邸の屋上(?)から湾曲するジュノー街を見下ろすアングルで撮った場面もある <https://www.slideshare.net/alexandratoustella/andre-kertesz-18941985> (2020.2.13 閲覧)
- 43 横光利一「厨房日記」、6 頁。
- 44 横光利一「厨房日記」、12 頁。
- 45 横光利一「厨房日記」、6-7 頁。
- 46 横光利一、書簡 214、172 頁。
- 47 横光利一「旅愁」、『定本横光利一全集』、8 巻、河出書房新社、1982 年、227 頁。

図版引用典拠

- fig. 1：『定本横光利一全集』第 8 巻 河出書房新社 1982 年。
- fig. 2：横光利一『歐洲紀行』 佐野繁次郎装幀 創元社 1937 年。
- fig. 3：セザンヌ展図録表紙 オランジュリー美術館 1936 年。
- figs. 4, 5：Ex.cat. *The Architecture of Adolf Loos*, Arts Council of Great Britain, 1985.
- fig. 6：Ludwig Münz & Gustav Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, Vienna and Munich: Verlag Anton Schroll, 1964.

図 1

岡本太郎作《コントロールボワン》の前の横光利一

図 2

横光利一『歐洲紀行』 佐野繁次郎装幀 創元
社 1937 年

図 3

セザンヌ展図録表紙 オランジュリー美術館
1936 年
序 ジャンク＝エミール・ブランシュ

図 4

アドルフ・ロース ツアラ邸正面 1926 年

図 5

アドルフ・ロース ツアラ邸 背面

図 6

アドルフ・ロース ツアラ邸 階段（1 階から
3 階に続く）

石井コレクション作品（pp. 10-15）撮影：大谷一郎

石井コレクション研究 7：トリストラン・ツァラ『反頭脳』

編集：

寺門臨太郎 筑波大学芸術系准教授

ブックデザイン：

田中佐代子 筑波大学芸術系教授

制作：

株式会社いなもと印刷

発行：

筑波大学芸術系 ©2020

令和2年3月31日

ISBN 978-4-924843-99-8



筑波大学芸術系

ISBN 978 - 4-924843-99-8