

矛盾と脱走の絵画：ブルトンとアインシュタインの キュビズム受容

石井，祐子
九州大学大学院人文科学研究院哲学部門：助教：芸術学

<https://doi.org/10.15017/16929>

出版情報：哲學年報. 69, pp.71-91, 2010-03-01. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

矛盾と脱走の絵画

—ブルトンとアインシュタインのキュビズム受容—

石井 祐子

1. はじめに

のちにシュルレアリスムの中心的役割を担うことになる若き詩人アンドレ・ブルトンは、1913年に初めてピカソの作品を目にする¹。当時、キュビズムの最も重要な擁護者のひとりであった詩人アポリネールが1912年に創刊した雑誌、『ソワレ・ド・パリ』に掲載された複製図版でのことである。そしてこの若者は、アポリネールが1917年と1918年に書いた、舞台芸術に関する著作の中で使用した「超・現実 (sur-réalisme)」あるいは「超現実的な (surréaliste)」という語を取り込み、1924年に発表した自らのマニフェスト「シュルレアリスム宣言 (Manifeste du surréalisme)」のタイトルに冠した²。対して、同じく1912年頃にはピカソに関心を寄せていたと考えられるカール・アインシュタインは、キュビズムの守護者である画商兼美術批評家、ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーの友人であった。そしてモダン・アートに関するアインシュタインの著作は、早い時期から多かれ少なかれキュビズムに関連している³。そのように考えると、これらの二人の著述家、すなわちブルトンとアインシュタインは、程度の違いこそあれ、キュビズムとシュルレアリスムの双方に関与していると言ってよいだろう。

もちろん、アインシュタインは所謂“シュルレアリスト”ではない。セバスチャン・ツァイトラーが指摘するように、アインシュタインの伝記的史実におけるシュルレアリスムとの直接的接点さえ未だ詳らかではない⁴。しかしながら、近年の研究ではアインシュタインとシュルレアリスムの理念上の関係を

論じる向きもあり⁵、ブルトンを中心とするシュルレアリスム運動と複雑な関係を切り結んだバタイユとともに『ドキュマン』誌の編集に携わったアインシュタインが、少なくとも同誌に寄稿した数々の論考の執筆当時にシュルレアリスムの問題に無関心であったとは考えにくい。では、具体的に両者はいかなる接点を持っていたのだろうか。本論は、同問題を明らかにするためにも、ブルトンとアインシュタインのキュビズム受容という観点から、両者の関係を主にピカソに関する言説を通して比較検討することを目的とする。

以下に論じるように、両者のキュビズム論、ピカソ論は様々な意味で対照的でありながら、時に類似的なアプローチが看取される。ただし断っておかねばならないのは、本論は両者の直接的な影響関係を実証的に照査するものではないということである。なぜなら、先述の通り、ブルトンとアインシュタインとの直接的交流を示す史資料は現在のところ残されていないからである。また、本論では、ともに精力的な作家であったブルトンとアインシュタインの言説の全体を綿密に比較検討する紙面的余裕も力量も持たない。ゆえに、本論ではその包括的な展望というよりも、より限定されたトピックについて議論する。つまり、ブルトンによる『シュルレアリスムと絵画』に所収の論考（1928-65年）とアインシュタインによる『ドキュマン』誌（1929-30年）への寄稿論文という、限定的ではあるものの本論のテーマにおいて決定的に重要であると思われる資料の検討に焦点を絞りたい。近年しばしば俎上に載せられてきたバタイユとブルトンの関係、言い換えれば、シュルレアリスム周辺に位置する『ドキュマン』誌とブルトンを中心とする所謂メインストリームのシュルレアリスム運動との相互関係の考察がシュルレアリスム研究の射程を押し広げてきたことを鑑みても、『ドキュマン』誌で重要な役割を担っていたアインシュタインをブルトンとともに考察することは、昨今のシュルレアリスム研究における重要な課題のひとつと言えるだろう。

2. アインシュタインのキュビズム論

まずはカール・アインシュタインのピカソ論、キュビズム論を概観しよう。「キュビズムに関するノート」は、アインシュタインのキュビズム論として最初のまとまった論考であり、彼がベルリンからパリへと移住した一年後の1929年に『ドキュマン』誌に掲載された。このテキストの最大の特徴は、キュビズム絵画における絵画平面のメカニズムと人間の構想力を理論的に分析しようとする態度にある。テキストの冒頭で、アインシュタインは美術史と芸術の科学的研究の間の溝を指摘し、心理学的な方法論を含め、今やそれらは疑わしいものだ⁶と主張する。彼の考えでは、より理論的な美術史であっても、それはある特定の作品とその具体的な事象を「ある種の曖昧な唯美主義 (esthétisme)」とも言うべき一般化に追いやっている。さらに、伝記的な美術史も、作品の技術的かつ形式的問題を論じず、結果として「芸術の歴史を小説に変える逸話的心理学」であると批判する⁷。いずれの場合にせよ、アインシュタインは単なる一般化と「熱情的な (lyrique) パラフレーズ」⁸に疑問を投げかけるのである。なぜなら、それらは結局、芸術作品そのものについて何も語っていないからである。「キュビズムに関するノート」においてアインシュタインは、こうした当時の美術史的方法論の批判にあえてテキスト冒頭で言及することによって、それらと自らの方法論との差異を暗に宣言しているとも言えるだろう。

アインシュタインの論考の基本には、視覚芸術における因習的な意味での「物・対象 (objets)」や「現実性 (réalité)」といった概念は、もはやキュビズムには見られないのだという確信がある。また、彼は端的に「イメージはもはや寓意ではなく、別の現実の虚構ではない⁹。」と述べる。この種の見解は、カーンワイラーやメッツァンジェ、グレーズらによる当時のキュビズムに関する言説のみならず、後に論じるブルトンのテキストにも見られるものである。ただし、とくにアインシュタインについて言えば、彼がキュビズムの絵画から引き出したのは、外界と人間のヴィジョンとの関係、そして絵画平面に提示される視覚的プロセスのメカニズムについての分析だということである。アイン

シュタインは、次のように語る。

観察の結果を提示するかわりに、画家は対象 (objets) によって邪魔されることのない視覚的プロセスの結果を提示するのである。[...] 彼ら [キュビストたち] の最大の功績は、記憶に基づくイメージを破壊したことだ。[...] ゆえに [彼らの描く] イメージは、別の現実の虚構ではなく、それ自身の諸条件に基づくひとつの [自律した] 現実となった。¹⁰

ゆえにアインシュタインは、とくに1908年以降の分析的キュビズム期の絵画について、徹底して絵画の条件、すなわち「絵画表面」や「ヴォリューム」、「フォルム」の問題について議論する。たとえば以下のようなアインシュタインの見解は、彼のキュビズム絵画の形式的側面に対する関心を明確に示している。「キュビズムの特徴とは、それが異なった構成 (formation) の段階をたどるということである。すなわち、最初はシンプルな変形 (déformation) であり、次にモチーフの分析と破壊、そして終には別種の統合へと至る¹¹。」よって、『ドキュマン』誌に収録されたキュビズムとピカソに関する論考には、多くのピカソとブラックの複製図版が掲載されているにもかかわらず¹²、アインシュタインは決して各々の絵画に描かれたもの (モチーフ) のディスクリプションをしない。ただし、アインシュタインのキュビズム絵画への関心は、モダニズム的な意味での絵画平面の形式的分析に終始するわけではない。そのことを端的に示すかのように、「キュビズムに関するノート」は、以下のような記述で締めくくられている。

1908年以降、図像 (la figure) は機能的なものとなり、人間化されたと言う方がより正確であろう。我々は、いまやその生命化の力がもはや精神からではなく人間それ自身からもたらされるということを除いては、一種の形態のアニミズムを観察しているのである。芸術家達はもはや神々からではなく、彼ら自身の構想力から作品を制作する。結果として、我々は構

造的な形態を、まさにそれらがほとんど知覚できないという理由で、最も人間的であるとみなす。というのもそれら〔構造的な形態〕は、自身の世界を構築し、与えられた形態の奴隷となることを拒絶しつつ、視覚的に活発的な人間の際立って特徴的な記号であるのだ。¹³

以上の見解にも示されているように、彼は「構造的 (tectonique)」という概念を提示しつつ、キュビズムの問題を人間の視覚的歴史というより広い文脈に接続させる可能性を示しているのである。

『ドキュマン』誌におけるアインシュタインの議論についてより包括的に論じたレネ・ルモルドは、この時期のアインシュタインの議論について次のように指摘している。「アインシュタインの全体的な企ては、モダン・アートの歴史を『すべての網膜的経験のバトル』の歴史として再検討することによって、主体 vs 客体、内部 vs 外部、隠喩的・精神的・心的な構造物 vs ベンヤミンのイメージ空間の精神生理学的な世界の形而上的二元論を批判的に脱構築することにほかならない。¹⁴」さらにルモルドは、アインシュタインがキュビズムの絵画を“翻訳”するのではなく、その視覚的経験の直接性を理論化しようとし、根本的にアンチ・ナラティブなピカソやマッソンの絵画を「言語」として見ていたことを議論している¹⁵。彼の指摘によれば、アインシュタインはこの時期徹底して「文学的なもの」を批判していたという¹⁶。そのような文脈から、アインシュタインがブルトン世代の文学者たちに批判的であったことが指摘される¹⁷。つまり、これまでもブルトンと『ドキュマン』誌の論陣との対立をめぐってしばしば設定されてきた構図、すなわちバタイユやミシェル・レリスら側からのブルトンの観念論に対する批判だけでなく¹⁸、文学というものを徹底的に否定しようとしたアインシュタインの“詩人”ブルトンへの批判が含意されていると言えるだろう。実際、「キュビズムに関するノート」には「詩の走り使い少年」によって創作された芸術作品の「熱情的な (lyrique) パラフレーズ」への言及や「代用の形而上学」などといった言葉がみえ¹⁹、直接的にブルトンやシュルレアリスムについて言っているわけではないものの、当時のブル

トンとバタイユの間の論争を考慮すれば何らかの皮肉さを感じずにはいられない²⁰。とくに、以降に見るように、この時期のブルトンはかなり熱情的なピカソ論を展開していたのだ。

3. ブルトンのキュビズム論

では、ブルトンはこの時期キュビズムについて、どのように語っていたのだろうか。ドーン・アデスによると、ブルトンにとってのキュビズムは、ほとんどピカソに限られていた。彼にとってのキュビズムとは、伝統からの脱却という点で重要なものであったという意味で、それは未来派やダダイズムと別個の動きではなかったのである²¹。アインシュタインの「キュビズムに関するノート」掲載前年の1928年、「シュルレアリスムと絵画」と題されたブルトンのエッセイが発表された。ここでブルトンは、シュルレアリスムにおける視覚芸術の重要性をピカソやブラック、キリコ、ピカビアなど多くの具体的画家の名を挙げながら論じている。すでによく知られている通り、ブルトンをしてこのような著作の発表に踏み切らせた背景には、当時シュルレアリスム内部で論争となっていた「シュルレアリスムの絵画なるものは存在するか否か」という問いに答える必要性があったからであると考えられる。このテキストにおいて、最初に祭り上げられるのがピカソであった。ここで言及される時系列的順番が画家たちの重要度に比例するわけではないだろうが、このような論の流れは、「シュルレアリスムと絵画」の具体例として口火を切る形となったピカソがシュルレアリスム運動の形成と公式化において重要な役割を担っていたことを物語っている。事実、ブルトンがピカソを参照点として展開した絵画解釈は、イマージュの力、内的モデルといったシュルレアリスムの根幹にある概念と密接に関わっている。ブルトンは本論の中で、以下のように述べている。

造形作品は、したがって、こんにちあらゆる精神が一致してもとめている現実的諸価値の徹底的な再検討の必要にこたえるために、純粋に内的なモデルをよりどころにするだろう、それ以外にはないだろう。

あとはこの内的なモデルが何を意味しうるかを知らなければならない。
 […] 私たちの眼、私たちのいとしい眼は、存在しない何かを、だが存在するものとおなじ密度をもった何かを映しだす必要があったし、また、そこに新しく本物の視覚的イメージが生まれて、何であれすでに捨てたものを惜しがったりはしないようにさせる必要があった。 […] ピカソが自力でこの道を調べまわり、光にあふれた両手をはるか遠くへさしのべたときから、もう十五年になる。²² [傍線は筆者による。]

ブルトンとピカソ、あるいはシュルレアリスムとピカソについてはジョン・ゴールディングやウィラード・ボーン、エリザベス・カウリングやドーン・アデスらによって包括的に議論されている²³。なかでもエリザベス・カウリングの論文の題名としても引用されている非常に印象的な「シュルレアリスムと絵画」からのブルトンの一文、「我々は憚ることなくピカソを仲間であると宣言する」²⁴は、“シュルレアリストではない”（ゴールディング）ピカソを、（存在するか否かが論争になるという意味で）当時不安定な立場にあったシュルレアリスム運動の視覚芸術の分野を代表する画家として取り込み、強力な広告塔として印象づけようとするかのようなようである。このような政治的な目論見の検討は本論の扱うところではないが、以下の一文をみても、ブルトンがピカソを、いささか大げさなほどに自らの賭金としていることは明らかである。「私たちのとりくんでいるゲームが負けにおわらないにしてもともかく延期になるかどうかは、この人物の意志喪失いかにかかっていた²⁵。」

ブルトンは、1909年末頃にピカソを突き動かす何かがあったと考える。ここでブルトンは《オルタ・デ・エプロの工場》（1909年）に言及しているが、同作品はピカソとブラックによる初期キュビズム絵画の特徴、すなわち、抑制された色彩、描かれたモチーフの縁へ向うグラデーションあるいは色彩と輪郭線の融解（いわゆる“パサージュ”）、湾曲された多面体の積み重ね、それらに付された多方向的な陰影、空間的にみて複雑な各平面体同士の関係、等を備えている。アインシュタインがキュビズムにおける重要な年を1908年、つまりブ

ラックが《エスタックの家々》を描いた年に設定しているのに比べると、ブルトンのキュビズムに対する関心がほとんどピカソを起点としていることがここからもうかがえる。

いずれにせよ、ブルトンはキュビズムの歴史的展開、あるいは運動としてのキュビズムを考察することに関心を持たなかった。当初から彼は、ピカソの絵画における革新を「突然の靈感のきらめき」²⁶によるものとし、そもそも、“キュビズム”という用語からして「ちゃち」であると一蹴する²⁷。言い換えれば、ブルトンはピカソを“キュビズム”というコンテクストから引き離し、シュルレアリスムを含むより広い視覚芸術一般における特別な参照点として位置づけようとするのである。ただ、ブルトンがアポリネールというキュビズムの最大の擁護者と密接な関係にあったことを考えてみても、ブルトンが当時のキュビズムをめぐる言説やコンテクストに無関心であったとは考えにくい。事実、ここで取り上げている「シュルレアリスムと絵画」のテキスト冒頭に出てくる複製図版のひとつ、ピカソの《クラリネットをもつ男》（1912年）について、ブルトンは本作品を「1912年の灰色やベージュの大きな『足場 (échafaudage)』ふうの連作」²⁸の逸例であるとする。例えばカーンワイラーの著作にもあらわれるこの「足場」という特殊な術語について²⁹、ブルトンがそれを念頭に置いているのか否かは定かでない。しかしながら、本稿でブルトンがキュビズムをめぐる言説においてしばしば使われる用語である「足場」という言葉を括弧付きで用いていることは注目すべきであろう。

さて、ここでブルトンのピカソ論を、先に見たアインシュタインのキュビズム論の比較という観点から考察しよう。先述のように、ブルトンもアインシュタインと同様、「シュルレアリスムと絵画」において、視覚芸術における「物・対象 (objets)」や「現実性 (réalité)」の問題について論じている。

芸術の目的とみなされている模倣というごく狭い概念は、こんにちまで生きのびているかに見える重大な誤解の原因である。人間には自分の心をうつ何かのイメージを多少とも巧みに再現するていどのことしかできない、

という信条にもとづいて、画家たちはモデルをえらぶさいに、あまりにも妥協的すぎる態度を示してきた。ここでおかされていた過ちは、モデルとは外部の世界からしかえらべないものだと考えていたこと、いや、単に、外部の世界からえらびうるものだと考えていたことだった。³⁰

さらにこの後には、こうした“外界の事物の模倣”としての絵画から遠く離れたピカソの功績を以下のように称揚する。

感受される事物に、ましてやそれらの慣習的な様相の示す扱いやすい側面に、あえてまっこうから攻撃をしかけるためには、それらの事物への裏切りをよほど高度に自覚していなければならなかったわけで、ピカソの責任のはかりしれぬ大きさを認めないではいられない。³¹

こうした議論は、アインシュタインが具体的な形式的分析をしつつキュビズム絵画の「物・対象 (objets)」や「現実性 (réalité)」からの脱却を論じたのに比べ、さほど体系的でも理論的に洗練されてもいない。しかしながら、両者の議論には相類似する関心が共有されていると言えるだろう。

ただし、先に見たように、アインシュタインがキュビズムの分析から引き出したのが、外界と人間のヴィジョンとの関係、そして絵画平面に提示される視覚的プロセスのメカニズムについての見解であったのに対して、ブルトンがキュビズムから得る関心とは「内的な」ヴィジョンと人間の精神の関係であった。ブルトンにとって、今日的な造形作品は「純粹に内的なモデルをよりどころにするだろう、それ以外にはない」³²のである。また、ブルトンはアインシュタインと異なり、ピカソの作品の形式的側面について多くを語ることはない。作品を前にしてブルトンは、その物質上の状態には無関心のまま、「かたわらで生活することについて、いつまでも瞑想する」³³のである。ブルトンはピカソの功績とその作品を情熱的に称揚し、それはアインシュタインの言うところの「熱情的な (lyrique) パラフレーズ」³⁴とも言えるものとなっている。ピカ

ソのタブローにブルトンが見いだすモチーフを列挙した後³⁵、このテキストにおいて最も重要な一節のひとつであると考えられる次のような一文を続けている。

シュルレアリスム絵画というものはありえないだろうといわれた。絵画、文学、それが何だというのか、おおピカソ、あなたは、もはや矛盾の精神ではない脱走の精神を、最高度のものにまで引き上げた！³⁶〔傍線は筆者による。〕

ここで述べられているように、ブルトンにとってピカソの絵画は「絵画」や「文学」を超越したものであった。こうした考えは、キュビズム絵画を“文学”や慣習的“絵画”を超えたひとつの「言語」であると捉えていたアインシュタインの議論と一見通じるように思える。しかしながら、ブルトンがピカソの絵画に描かれたモチーフを識別し、名付けている（「踊り子」や「テーブル」など）という点で、アインシュタインの態度とは異なっていると言えるだろう。なぜなら、アインシュタインは意味の決定されない、あるいは他の媒体に翻訳されない、イメージの直接性をこそ理論化しようとしたからである³⁷。

では、このテキストでブルトンがピカソの成果について「もはや矛盾の精神ではない脱走の精神を、最高度のものにまで引き上げた！」と言うとき、この「矛盾」や「脱走」とは具体的にどのような精神であると考えられているのだろうか。実はこれらの語こそ、アインシュタインの議論との密かな響き合いを含んでいるように思われる。

ブルトンが「矛盾」という言葉を使うとき、我々は「シュルレアリスム宣言」（1924年）のかの有名な一節を思い出さずにはおれない。

夢と現実という、一見まったく相容れない、二つの状態が、一種の絶対的現実、言うなれば、超現実のなかに解消する日がくることをわたしは信じている。³⁸〔傍線は筆者による。〕

あるいは、ここで扱っている「シュルレアリスムと絵画」（1928年）から二年後には、この「矛盾」という語がより直接的に言及される。

生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものとのが、そこから見るともはや矛盾したものに感じられなくなる精神の一点がかならずや存在するはずである。³⁹〔傍線は筆者による。〕

これらの文章がいずれもブルトンのシュルレアリスムの基本理念を規定する最も重要なマニフェスト的記述のひとつであることを考えると、「シュルレアリスムと絵画」の中でブルトンが、この「矛盾」という概念とともにピカソを最大限に評価していたことが改めて分かる。ちなみに、この「脱走」という概念についてはいくぶん解釈が難しいが⁴⁰、ブルトンがピカソに託した功績の内実を踏まえれば、「伝統からの脱走」と捉えることが可能であろう。さらに言えばこの「脱走」とは、ブルトンの弁証法における高次の状態（「超現実」あるいは「矛盾したものに感じられなくなる精神の一点」）への移行であると考えられる。ただしここで重要なのは、矛盾は「解消」され、「もはや矛盾したものに感じられなくなる」状態への「脱走」が目指されているものの、それは排除すべきものではなく、いわば「超現実」へ至るための重要な前提条件だということである。むしろ矛盾を抱え込みつつ宙づりのまま、あらゆる意味の決定から逃れ去るような状態にこそイメージの強度が生まれる場があるのだ。ブルトンは先に言及した「シュルレアリスム宣言」（1924年）の別の箇所において、以下のように語っている。

超現実的イメージの無数の型には分類が必要だろうが、さしあたっては、それを試みる意図はない。〔…〕それらの共通効能について、基本的に、考慮してみたい。わたしにとって、もっとも強烈なイメージは、もっとも高度の気ままさを示しているものであることを、正直に告白しておこう。

それは実用的な言語に翻訳するのにいちばんひまのかかるものであり、明白な矛盾の莫大な含有量を秘めているか、その項の一方が精巧に隠されているか〔…〕いずれかである。⁴¹〔傍線は筆者による。〕

このように、ブルトンは早くから、矛盾を孕んだイメージの強度を評価し、意味決定（言語への翻訳）の困難な恣意的「気ままさ」を持つイメージをシュルレアリスム的なものとして提示している。この記述の後に列挙される具体例の中にピカソの名は出てこないが（すべての例は詩人である）、シュルレアリスムのイメージの問題を語っている以上、こうした考え方がのちのピカソの評価に何らかの影響を与えたと考えることができるだろう。そして、ここでいう「気ままさ」や「矛盾」は、後に“デペイズマン”の概念等との関わりの中で洗練化されていき、ブルトンがシュルレアリスムと視覚芸術について語る際の重要なキーワードであり続ける。

4. アインシュタインの議論にみられるブルトンとの共鳴

さて、こうした「矛盾」や「脱走」という概念は、アインシュタインの議論、すなわちブルトンの「シュルレアリスムと絵画」の二年後の1930年に発表された『ドキュマン』誌上のピカソ論にも見られるものである。この論が掲載されたのはピカソ特集号であり、多様なスタイルを示すピカソの最近の作品が号全体に散りばめられていた。ゆえに、このテキスト「ピカソ」（1930年）は、“キュビズム”というより“ピカソ”その人に焦点を当てている。そして、前年発表の「キュビズムに関するノート」（1929年）と幾つかの類似的な議論を共有しているものの、形式的な分析は前者に比べてそれほど明確ではない。「ピカソ」（1930年）においてアインシュタインは、次のように述べる。

人は、彼自身以外のどんなリソースも意のままにすることはない。それゆえ人は瞬間ごとにその影の彼方へ飛翔すること、永続的に新しいものを発明することを余儀なくされる。タブローを創るためには、自己を疎外し、

脱走し、そして芸術が懐疑、出発、絶え間ない崩壊の技術として決定されることができる。⁴² [傍線は筆者による。]

こうした記述には、「キュビズムに関するノート」にみられたような、対象や模倣から解放された自律的絵画というニュアンスのみならず、キュビズムに代表される革命的芸術にたいする期待が込められている。伝統からの脱走、あるいは新しいものへの脱出という意味で、アインシュタインの文章に、ブルトンがピカソの絵画に対して使った「脱走」という言葉との響き合いを感受することは可能であろう。さらに別の箇所ではアインシュタインは、次のようにも述べる。

影はそれ自体、写し (double) ではなく、その弁証法的な反義語である人間の数多くの流出 [エマナチオ] である。それは敵対者であり、ヤヌスはもはや自己の像 (reflet) ではなく、矛盾とメタモルフォーズの記号である。⁴³

これらの議論を考慮すれば、「矛盾」という概念が、絶え間ない脱走と変化をもたらすようなダイナミックな闘争というニュアンスを含み込んでいることが分かる。いずれにせよアインシュタインも、ピカソの作品を語る際に「矛盾」と「脱走」という概念を提示していることは興味深い。

アインシュタインは、こうしたダイナミックな闘争が弁証法的な状態からもたらされると考えていた節がある。言い換えれば、ピカソの作品において相反する項が同時に存在し、止揚されていると考えられていたと言えるだろう。実際、彼の「ピカソ」(1930年)には「弁証法的」という言葉がキーワードとして何度も登場する。具体的には、「自然の弁証法的否定」「人間と死せるリアリティとの弁証法的対立」「リアリティの弁証法的破壊」「内面の弁証法」「間接のリアリティの除去のための弁証法的闘争」いった具合で⁴⁴、弁証法的働きがピカソの、そしてこれからの芸術の重要な武器として提示されていることが分

かる。

シュルレアリスムにおける弁証法の問題は、その基本理念を理解する上で重要なテーマであり、これまでしばしば論じられてきた⁴⁵。『ドキュマン』誌の中心人物であるバタイユは、「自己」と「非自己」の間の抽象的な二律背反を安易に生み出す「呪文〔手品のごまかし〕」としてヘーゲルの弁証法を批判する⁴⁶。バタイユにとって、こうしたヘーゲルの弁証法の批判はブルトンの「観念論」批判とも関連していた。ここで想起すべきなのは、先に引用したブルトンの一節、すなわち1930年にシュルレアリスムの目的を明確化する際に用いた以下のような弁証法的言い回しであろう。「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものとは、そこから見るともはや矛盾したものに感じられなくなる精神の一点がかならずや存在するはずである。⁴⁷」実際、ここで言う「精神の一点」とは、“志高点”という意味合いを含むという意味で一見観念論的である。しかしながら、確かにブルトンは弁証法的方法に注目すべき可能性を認めていることを否定しないものの、ブルトンにとってそれは観念論とは関連しないことは留意すべきであろう⁴⁸。ブルトンの弁証法は、矛盾を容易に解消するような呪文ではない。先述の通り、彼にとってピカソの作品で重要なのは、矛盾なき静的な状態ではなく、常に意味の決定から逃れ去るような、「矛盾」とともにある「脱走」の状態なのである。このようなダイナミズムは、アインシュタインの「矛盾」と「脱走」の概念に通じている。なぜなら、彼にとってもまた、それらの概念は静的ではなく、矛盾を孕んだ未決定の状態と、旧態から脱走することによって実現する絶え間なき変化という動的なものであるからだ。

以上のように、1929年のバタイユによるヘーゲルの弁証法への批判にもかかわらず、1930年にアインシュタインがそのピカソ論のなかでヘーゲルの哲学に言及していることは興味深い⁴⁹。もちろん、一口に“弁証法的”といっても様々な差異があり、一枚岩では語れない。よって、アインシュタインの言う“弁証法”とブルトンの弁証法とは慎重に比較検討されるべき課題である。ただ、少なくとも当時シュルレアリスム周辺に充満していたヘーゲル哲学や弁証

法に対する批判的考察がアインシュタインの1930年の論稿に影響を与えていることは間違いないだろう。

5. ブルトンの議論にみられるアインシュタインとの共鳴

では、「シュルレアリスムと絵画」(1928)以降のブルトンのピカソ論において、アインシュタインとの関わりという観点から見て何らかの新たな段階は見いだせるのだろうか。アインシュタインのピカソ論から三年後の1933年に著されたブルトンのピカソ論「ピカソ——その生の棲み処」をみてみよう。このテキストは、ピカソの《コンポジション》(1934年)の思索から始まる。1930年のアインシュタインのテキスト(「ピカソ」)とは異なり、収録された図版のほとんどは絵画作品ではなくアッサンブラージュや彫刻、ピカソのスタジオの写真である。そして、このテキストにおいても、先に考察したブルトンの「シュルレアリスムと絵画」におけるピカソの論じ方と同様に、アインシュタインの言うところの熱を帯びた(lyrique)パラフレーズが垣間見える。そもそもブルトンが後に回想するように、彼は「いわゆる『キュビズム』の画家たちにたいして関心を持たなかったが、この一群の画家たちの中で彼〔ピカソ〕だけが例外だったのは、彼の持つ高揚した情感(lyrisme)のせい」⁵⁰だったのである。

しかしながら、このテキスト(「ピカソ——その生の棲み処」1933年)でブルトンは、リリカルな思索にふけることに終始するだけでなく、「人間的表象の体系」やピカソの「形象的方法論」を語っている⁵¹。つまり、本論でブルトンはピカソの作品の形象的システムを分析しようと試みているのである。実際、このテキスト全体を通して彼は、ピカソの作品における色彩と形態、線、マティエール、量感の関連を論じている⁵²。確かに、両テキストの性格の違い、すなわちシュルレアリスムにおける絵画とは何かという問題を包括的に公式化するためのテキスト(「シュルレアリスムと絵画」1928年)と、ピカソ個人の作品の本質を語ろうとするテキスト「ピカソ——その生の棲み処」(1933年)という相違はあれど、後者では形式的あるいは物質的な問題という、より視覚芸

術に固有の問題への配慮がなされていることは明らかである。

さらに、芸術的「リアリズム」に対する批判（「物事の外観にころりと騙されてしまう連中」⁵³）や外界の事物に対する抵抗あるいは危機⁵⁴といった問題に関する考察も、1933年のピカソ論においてはより明確に述べられており、絵画平面と視覚の問題をも視野に入れたアインシュタインほど包括的な論ではないものの、1928年以降にさらなる議論の先鋭化がなされたことが看取されよう。

6. おわりに

以上に考察してきた通り、1930年前後のブルトンとアインシュタインは、多くの相違点を明確にしている。ブルトンにとって、ピカソは“シュルレアリスム”の文脈の中で評価され、熱情的に思索される対象であった。一方で、アインシュタインにとって、ピカソのキュビズム絵画から導き出される考察はより理論的なものであり、彼の分析はモダン・アートと人間の視覚における歴史的、科学的、哲学的問題を含み込んでいる。

しかしながら、両者のピカソ論には幾つかの共有された用語や概念が看取されるなど、その関心の方向性における響き合いもまた同時に指摘できる。とくに「矛盾」と「脱走」の概念は両者にとって弁証法的思考と関わるが、さらにそれらの概念は「矛盾」を孕んだ状態とそこからの「脱走」との間の、常に宙吊りの未決定の状態というダイナミックな動きを含み込んでいるという点で共通している。ブルトンとアインシュタインが共にピカソの作品に見出した、この“恣意性”と“未決定の状態”、あるいは“翻訳不可能性”は、両者のピカソとキュビズムの受容における最も本質的な点のひとつであると言えるだろう。

両者の間にキュビズム、あるいはピカソ受容をめぐる何らかの直接的相互作用があったか否かは未だ定かでなく、今後につながる課題となろう。ただ、1928年のブルトンと1929年のアインシュタインのテキストに見いだされる印象的な議論、すなわち前者では「矛盾」と「脱走」をめぐる議論、後者ではとくに分析的キュビズムの作品を参照点とした絵画構造の分析が、その後発表されたアインシュタイン（1930年）とブルトン（1933年）のテキストにおいて、

先行する互いのテキストにおける論調の反響として垣間みられることは、ここで改めて指摘しておきたい。勿論それらの反響は、ブルトンとアインシュタインという二人の関係性の中でのみ議論すべき問題ではない。なぜなら、当時の二人を取り巻くキュビズム受容をめぐる環境には、他にも影響力を持っていたであろう多様な論客による理論が充溢しているからである。よって我々は、そもそも、ブルトンとアインシュタインは直接的な接触があったのだろうかという問いのみならず、より長いスパンで彼らの論を検討し、より広い文脈の中に両者を位置付けるとどのような相互関係が見いだせるのか、あるいは本論で取り上げた両者のキュビズム／ピカソに関する言説や分析は当時のキュビズムとシュルレアリスムの文脈の中でどのようにして形成されたのか、等の問題を検討する必要がある。これらの議論は別の機会に譲りたい。いずれにせよ、テル・ケル派らによる一連の論争以降、メインストリームとしてのブルトンのシュルレアリスム vs バタイユあるいは『ドキュマン』派という大きな構図が流布し、その後の修正の動き（あるいは単純化された構図を再検討する試み）としてさらにより個別的な事例の検討も行われている。本論はそのような流れのなかで、極めて限定的な資料と読みであったものの、キュビズム受容という観点から両者の関係を再考し、それが差異と類似の入り交じる複雑な関係性にあることを示す試みであったと言えるだろう。

注

- 1 André Breton, “Pablo Picasso: 80 carats...mais une ombre (1961)”, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p.116.
- 2 この辺りの事情については、以下の文献等に詳しい。Williard Bohn, *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, New York, State University of New York Press, 2002, pp.125-126.
- 3 ピカソに対するアインシュタインの関心については、以下の解題で簡潔にまとめられている。Carl Einstein, “Notes on Cubism”, translated and introduced by Charles W. Haxthausen, *October* 107, Cambridge, Mass., Institute for Architecture and Urban Studies, Winter 2004, p. 159.
- 4 Sebastian Zeidler, “Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein’s

Ontology of Art at the Time of *Documents*”, *Papers of Surrealism: The Use-Value of Documents* Issue 7, 2007, p.25.

- 5 アインシュタインとシュルレアリスムの関係については、上述のツァイトラーの論考の他、以下の論考に詳しい。Klaus H. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte de europäischen Avantgarde*, Niemeyer, Tübingen, 1994, pp.377-421; Sabine Ebel, *Engagement und Kritik: Carl Einstein. Ein Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich*, Ph.D. dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1989, pp.169-177.
- 6 Carl Einstein, “Notes sur le cubisme”, *Documents*, vol.1, no. 3, 1929, préface de Denis Hollier, Paris, Jean Michel Place, 1991, p. 146.
- 7 *Ibid.*, p.146.
- 8 *Ibid.*, p.147.
- 9 *Ibid.*, p.152.
- 10 *Ibid.*, pp.153-154.
- 11 *Ibid.*, p.153.
- 12 例えば本稿で取り上げた「キュビズムに関するノート」の他にも、以下の記事を参照。Carl Einstein, “Pablo Picasso: Quelques Tableaux de 1928”, *Documents*, vol.1, no. 1, op.cit., pp. 35-47.
- 13 Carl Einstein, “Notes sur le cubisme”, *op.cit.*, p.155.
- 14 Rainer Rumold, “Painting as a Language. Why Not?” : Carl Einstein in *Documents*”, *October* 107, Cambridge, Mass., Institute for Architecture and Urban Studies, Winter 2004, pp. 80–81.
- 15 *Ibid.*, p. 75.
- 16 *Ibid.*, p. 77.
- 17 *Ibid.*, p. 81.
- 18 *Ibid.*, p. 79.
- 19 Carl Einstein, “Notes sur le cubisme”, *op.cit.*, pp.147-152.
- 20 ここで想起するのは、『ドキュマン』誌に散見される間接的なシュルレアリスム批判やその後のブルトンによる名指しのバタイユ批判（『シュルレアリスム第二宣言』1930年）、それに応じたバタイユらの反撃（『死体』1930年）などの一連の論争である。
- 21 Dawn Ades, “Visions de la matière: Breton, Cubisme et Surréalisme”, *Pleine Marge Cahiers de Litterature, D’Arts Plastiques et de Critique*, Paris, Le Temps qu’il fait, no. 13, 1991, p.24-25.
- 22 André Breton, “Le surréalisme et la peinture (1928)”, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, pp.4-5. 本論での引用は基本的に以下の邦訳に従う。アンドレ・ブルトン「シュルレアリスムと絵画」『シュルレアリスムと絵画』滝口修三、巖谷國士監修、粟津則雄、巖谷國士ほか訳、人文書院、1997年、18～20頁。

- 23 John Golding, “Picasso and Surrealism”, Daniel-Henry Kahnweiler, et al., *Picasso in retrospect*, advisory editors Sir Roland Penrose, John Golding, London, Granada, 1981, pp.49-77; Williard Bohn, *op.cit.*; Elizabeth Cowling, ““Proudly we claim him as one of us” : Breton, Picasso and the surrealist movement”, *Art History*, vol.8, no.1, March 1985, pp.82-104; Dawn Ades, *op.cit.*, pp.23-37.
- 24 André Breton, “Le surréalisme et la peinture (1928)”, *op. cit.*, p.7.
- 25 *Ibid.*, p.5. ブルトン「シュルレアリスムと絵画」、前掲書、20頁。
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.* 前掲書、20頁。
- 28 *Ibid.*, p.5. 前掲書、21頁。
- 29 Daniel-Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, (1920), translated by Henry Aronson, Wittenborn Schulz, New York, 1949, p.10.
- 30 André Breton, “Le surréalisme et la peinture (1928)”, *op.cit.*, p.4. ブルトン「シュルレアリスムと絵画」、前掲書、18頁。
- 31 *Ibid.*, p.5. 前掲書、20頁。
- 32 *Ibid.*, p.4. 前掲書、18～19頁。
- 33 「私たちは1912年の灰色やベージュの大きな「足場」ふうの連作を置きざりにしてゆくが、そのもっとも完璧な例はおそらく『クラリネットをもつ男』であり、ある架空の優しさを備えたこの絵の「かたわらで」生活することについて、いつまでも瞑想にふけろうとしたほどだった。」(*Ibid.*, pp.5-6. 前掲書、21頁。)
- 34 Carl Einstein, “Notes sur le cubisme,”, *op.cit.*, p.147.
- 35 「野外の実験室から日ぐれどきにつきつきと脱けだしてくるのは、申し分なく突飛なものたち、大理石のマントルピースの断片を引きずっている踊り子たち、あなたのテーブルが交霊円卓に見えてしまうほどみごとにござと飾りたてられたテーブル、記憶も定かならぬ昔の新聞「ル・ジュール……」[……]」(André Breton, “Le surréalisme et la peinture (1928)”, *op.cit.*, p.6. ブルトン「シュルレアリスムと絵画」、前掲書、22頁。)
- 36 *Ibid.*, p.6. 前掲書、22頁。
- 37 「キュビストたちは、視覚のプロセスの周辺に位置する、慣習的なモチーフというものを最初に取り除いた。いまや、モチーフはもはや観者から切り離された客観的事物ではない。そうではなく、むしろ観られた事物は主観的な網膜的知覚の連続に従って形成する時、彼の活動に参加するのである。」(Carl Einstein, “Notes sur le Cubism”, *op.cit.*, p. 153.)
- 38 André Breton, *Manifeste du surréalisme : Poisson soluble*, Paris, 1924, pp.23-24.本論での引用は以下の邦訳に従う。ブルトン「シュルレアリスム宣言」『アンドレ・ブルトン集成 5』生田耕作・田淵晋也訳、人文書院、1970年、18頁。
- 39 André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, 1930; André Breton, *Manifestoes of surrealism*, translated by Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann

- Arbor, 1969, p.123. ブルトン「シュルレアリスム第二宣言」『アンドレ・ブルトン集成 5』前掲書、57～58頁。
- 40 同問題については、以下のアデスの論考において触れられている。Dawn Ades, “Visions de la matière: Breton, Cubisme et Surréalisme” *op.cit.*, p.33.
- 41 André Breton, *Manifeste du surréalisme : Poisson soluble*, Paris, 1924; André Breton, *Manifestoes of surrealism*, *op.cit.*, p.38. ブルトン「シュルレアリスム宣言」、前掲書、46頁。
- 42 Carl Einstein, “Picasso”, *Documents*, vol. 2, no. 3, 1930, préface de Denis Hollier, *op.cit.*, pp. 155-156.
- 43 *Ibid.*, p. 156.
- 44 *Ibid.*, pp. 156-157.
- 45 以下の文献等を参照。Bruce Baugh, *French Hegel: from surrealism to postmodernism*, New York, Routledge, 2003; Peter Bürger, *The thinking of the master: Bataille between Hegel and surrealism*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 2002.
- 46 Georges Bataille, “Figure Humaine”, *Documents*, vol. 1, no.4, préface de Denis Hollier, *op.cit.*p.196.
- 47 André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *op. cit.* ; André Breton, *Manifestoes of surrealism*, *op.cit.*, p.123. ブルトン「シュルレアリスム第二宣言」、前掲書、57～58頁。
- 48 「弁証法的方法が社会的問題の解決だけにしか有効に適用されえないなどどうして認められようか? [...] ところで、憚らずに言うが、シュルレアリスム以前にはこの方向で体系的なものは何ひとつつづられなかったし、われわれがそれを見出した時点では、われわれにとってもまた、ヘーゲルの形態のもとでは弁証法は適用不可能だったのである・それは、われわれにとってもまた、いわゆる観念論と縁を切る必要性につながるものであり、「シュルレアリスム」という語を想像することによってはじめてわれわれはそれを保証されるように思われる。」(André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *op. cit.* ; André Breton, *Manifestoes of surrealism*, *op.cit.*, pp.140-141. ブルトン「シュルレアリスム第二宣言」、前掲書、74頁。)
- 49 その他にも、直接的にヘーゲルの名に触れる一文もみられる。「これらのタブローの中にはすべての外部のリアリティが宙づりにされ、より貫徹した自然に対する無関心があらわれている。この自然とは、ヘーゲルが『自己』の疎外の場として定義したものである。」(Carl Einstein, “Picasso”, *op.cit.*, p.157.)
- 50 André Breton, “Pablo Picasso: 80 carats... mais une ombre (1961)”, *op.cit.*, p.116. ブルトン「80カラットの……だが瑕が」『シュルレアリスムと絵画』前掲書、146頁。
- 51 André Breton, “Picasso dans son élément (1933)”, *Le Surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p.102.
- 52 *Ibid.*, pp.101-114.
- 53 *Ibid.*, p.103. ブルトン「ピカソ—— その生の棲み処」『シュルレアリスムと絵画』前掲

書、126頁。

- 54 「人間と世界との葛藤の恒常的原因というこの巨大な謎が、論理によってすべてを正当化することの不可能性に存していることが確証されている以上、いったい人は、芸術家や学者に釈明を求めることなどできるわけがあるか、——外界の事物に抗して、他の外的事物——そこでは内的存在の抵抗の全体が放棄されていると同時に包含されてもいるような外的事物——を形成せずにはいられないという必要、矢も楯もたまたぬこの人間的な必要が、みずからを満足させるために選ぶ方途についての釈明を。ピカソの偉大さとは、ひとえに彼がこれら外界の事物に対し、このようにして絶えず自分の身を護りつづけることができたという点による […]」 (*Ibid.*, p.108. ブルトン「ピカソ—— その生の棲み処」前掲書、132頁。)