

## 文明と芸術

### － アヴァンギャルド芸術の場合 －

田 淵 晋 也

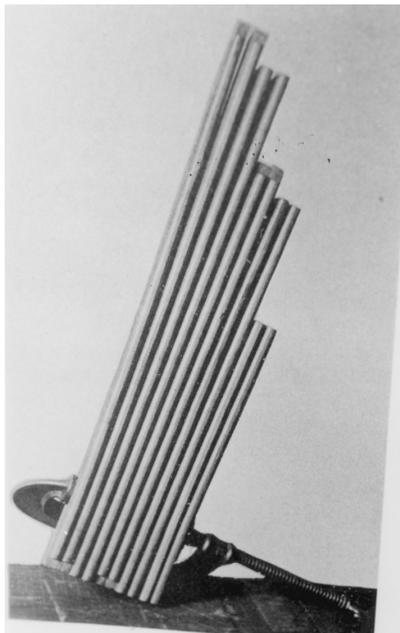
20世紀初頭に誕生し、20世紀に隆盛をきわめたアヴァンギャルド芸術といわれるものは、いずれも文明を素材にし、文明を通して問題を見出す芸術運動であったように思われる。それが、イタリアとロシアの未来派にせよ、ダダ、シュルレアリスムであるにせよ、ヨーロッパ文明圏内のことではあったが、それらの「国際的」性格を説明するものであろう。「世界の輝きは、ある新しい美によって豊かになったとわれわれは断言する。」と唱ったマリネッティの未来派創立宣言は、都市文明と機械文明を礼賛した。彼らの礼賛の動機にあったのは、それまでのヨーロッパ文化を批判することであったが、それでも彼らは、文化より文明の角度から、世界を見ようとした。文化と文明は、同根のイデオロギーから発祥した、きわめて近代的な概念であるが、文明は、内容より形式を問題にし、歴史より、今、生きている生活を問題にする。

そのことは、イタリア未来派より後に現われたダダも同じ性格を持っていた。未来派とダダはまるで異なる顔をもつものであるが、類似した姿勢を示した。ダダの主張も、内容より形式にあった。彼らが主張した思想の内容は、「すべては無意味である」ということだけであって、むしろ大きな主張は、その思想をあらわす形式にあった。ヒュルゼンベックの「音響詩」であるにせよ、シュビッタースの「メルツ」に代表されるコラージュにせよ、アルプの版画にせよ、それは、新しい形の芸術を主張するものであった。

このような文明の芸術は、常に「今」生きている生活を問題にし、「今」を覆っているものを暴き、明らかにしようとする。

まずそのことを、ニューヨーク・ダダの最初の宣言にマルセル・デュシャンと共に加わった、マン・レイの作品を切っ掛けに見ていこう。

1917年の彼の作品に、名高い『ニューヨーク17』がある。名高いというのは、現在出版されているいずれのアヴァンギャルド関係書にも、かならず紹介される作品という意味である。これは、アサンブラージュ形式のオブジェ作品である。縦長の板切れを二枚ずつ張合せ、長さの異なる五組を長いものから順番に重ねて、三十度ばかり傾斜させ、不安定に宙に浮かせたも



図版 1

のを，大工道具の万力で下部を締め，台上に固定したものである。（図版 1）

1917年という時間軸とニューヨークという空間軸のなかにこの作品を置くとき，この木端のかたまりは， - 事実，展覧会場にはじめて運びこまれた時，危うくゴミとして処理されかけたということだが， - このゴミの集積（アサンブラージュ）は，芸術として確かな位置を占めている。

20世紀初頭のニューヨーカーは，このオブジェから喚起されるイメージを，まず高層ビルに重ね合わせたことであろう。そして，もしそうであるなら，その高層ビルが，われわれの生活環境となっている今，この作品は，なおイメージの言葉を語り続けていることになる。

鋼鉄とガラスとセメントは，19世紀半ばごろから西欧の建築を飛躍させた。それはルネッサンス以来示されていたひとつの文明の方向，殊に住居に現われる生活環境において，進展が行われたということである。

この文明の方向は，19世紀の万国博覧会に示された展示をみれば，その性格がはっきりとする。1851年の第1回博覧会は，ガラスと鉄の水晶宮で注目をあつめた。1853年のニューヨーク博では，「バベルの塔を除けば，たぶん世界最初の高層建築と呼べるかもしれない」と喧伝された，高さ約105メートルのラッティング展望台が建築された。そして1889年には，296メートルの鉄骨製エッフェル塔が，115 × 420 × 45メートルの丸天井を持つ機械館と並んで出現した。人間の活動・居住空間としての高層ビルに必要なものは，その高さで規模だけではな

い。

それらも「万博の展示品」のなかに跡づけることができる。すなわち、先の1853年のニューヨーク博でデモンストレーションがおこなわれた安全装置付エレベータであり、1867年のパリ博で示され、開催ごとに精度を高めた電信・電話器であり、電灯照明であった。照明については、1889年のパリ博では100万燭光の電気照明であったのが、4年後の93年には、1,140万燭光をシカゴ博は提供することができた。

高層ビルの居住空間を創造するには、さらにエアー・コンディショニング装置とプレハブ方式による事実上の無窓建築が発明されねばならなかった。それらの展示は1933年のシカゴ博で実現した。

その間、19世紀後半では、展示のための仮の屋舎としてではなく、活動・居住空間としてのビル建築も発展した。1885年、シカゴのミシガン湖畔に11階建てのホーム・インシュアランス・ビルが建設された。これが、摩天楼 (sky-scraper) と呼ばれるものの最初の建築である。以後、年毎に、1887年の16階建てのタコマビルを始めとして、シカゴ、セントルイス、ニューヨークといったアメリカ合衆国の諸都市に長大なビルが建ちつづけることになる。それら摩天楼は、19世紀末から20世紀にかけて、イギリス・ヨーロッパ人とさらには世界の人々にとって合衆国の象徴となった。そしてこの建築は合衆国にとどまるものではない。パリにおけるボン・マルシェやサマルテエヌの建築物、さらには、マドリッド、リオでも、数において合衆国に劣るとはいえ、建築がつづけられた。日本でも、1916年にライトによって帝国ホテルが建設されている。

昼夜のサイクルから照明により逃れ、エアーコンディショニングにより寒暑から守られ、異質の世界を排除し、安全に隔離された都市ブロックとしてのビルは、理想的活動空間であり居住空間であるように見えた。大方の人々は、摩天楼に人間世界の楽園を重ね合せたのである。

マン・レイは、こうした摩天楼の建設が、1930、31年のクライスラービル、エンパイアーステートビルの建築に向かう途上であって、『ニューヨーク17』を制作した。彼の投じたオブジェは、傾斜して宙に浮かび、同じく傾いた万力がかろうじてこれを受けとめている。このオブジェを見る者は、そこに危うさを見るであろう。屹立し天にとどく、凜々しいビルを心象に映じさせるのではない。そのことは、1925年頃制作の類似したオブジェであるジョン・ストーズの「ニューヨーク」(53.4 × 10 × 3.8cm) と比較してみれば明らかである。ストーズでは、磨きあげたブロンズと鋼鉄でつくられた針のように細い53.4センチの3本の柱の前面に、これより6分の1短い4本の柱を並べたものである。高い柱は短い柱で守護され、ひたすらに天空にむかって伸びている。

当時から20世紀の半ばにいたるまで、多くの芸術家が摩天楼について語ってきた。夕陽をあび、ピンクや白に発光するビルの群れを19世紀末の美意識によってとらえるものであった

り、あるいはサルトルのように、屈曲した土地に築かれた都市のもつ丘や岩山と同じような、単なる無機物のかたまりであると摩天楼を見なし、殊更に見るべきものはないと、言ってみたりした<sup>1)</sup>。

マン・レイはそこに危うさを見た。その危うさは、そこに住む者の危うさであろうか。それとも見る者の危うさであろうか。シュルレアリストのアンドレ・ブルトンなら、行為が全うできぬ性的不能の兆しをおもつかもかもしれない。都市生活に充満している木端、ガラクタの寄せ集め（アサンブラージュ）ならばこそ、浮かび上がらせることの出来るイメージであろう。油彩画で類似したイメージを生み出すことを想像してみよう。宝石、金、ミンクの輝きを定着するために考案された顔料を用いキャンバスに描く技法によって、傾くビルを描いたとする。ルネッサンスの理想が生み出した技法では、倒壊するビルを惜しむ感情であるにせよ、それに喝采するおもいであるにせよ、あまりに直截で厳定された心象のみを見る人に生じさせるであろう。たとえば、見る者に、共感か反感かの両極端の結論をすぐにその場で出すように迫ってくる。

マン・レイのオブジェが結ぶイメージは、直截的でもなく厳定を求めるものでもない。鮮烈であるとともに自由な感情を見る人に生じさせる。つまり、ひとたびこのオブジェから発した心象を持った者は、このイメージを強制によるのではなく持ちつづけることになる。そしてそのイメージは、都市生活の日々、現代生活の日々ということでもあるが、高層ビルを目にするとき、あるいは、高層ビルのなかにあるとき、ふと自分の位置を感じさせるようなものである。

このことをもう少しはっきりさせるために、これに連動する別の作品を掲げておこう。アヴァンギャルドの芸術作品は、言わばアンテルテキストとして置いてみる時、さらに言えば、連動し、連動する一群の作品のなかにあるとき、存在を強めるものである。彼らの作品は、比較において他を排除し、孤高の位置を占有するものではない。互いに他の作品を組み込み、作品の幅をひろげ、境界をなくし、作品の外に出る。誇張していえば、現代生活全体に向かって拡散し、拡大しようとするものである。コラージュ（張合せ）とか、レディー・メイドやフロタージュの技法はそのために考案されたものと言うことも出来る。

ただ、ここに並べる作品はそのような展望を示すために出すのではない。マン・レイのオブジェと連動させ、共振させることによって、マン・レイの作品の存在する理由を示すためである。

それは、1964～66年のヤヴァシエフ・クリストの「ローワー・マンハッタンの梱包されたビル、ブロードウェイ2番地のビルおよびエクスチェンジ・プレイス20番地のためのプロジェクト」で、フォトモンタージュとドローイングによる作品である。（図版2）

苦い笑いをみちびく、不動産屋の広告にも使えそうなこのオブジェは、パッケージされた2棟の高層ビルをふくむものである。そして、これは、『ニューヨーク17』と連動するとき、現



図版 2

代都市としての都市ブロックの硬直化を震撼させるものとなる。確かなものとして存在しているビルが、隠せるもの、運べるものとなり、確かでないものとなる。そして、そのビルを信頼し、その中に安住を希求していた自分の分身も、ひよっとしたらパッケージされ、閉じ込められているのではないかという不安が頭をもたげる。それまで楽園として求めていた地が、実は隔離されていた危うい物であるにすぎないのではないかというひとつの現実を、このオブジェは見る者につき付ける。60年代の不況下にあったニュー Yorker たちはこのオブジェを目撃したとき、否応なくデベイズマンされ、心の隙間が押し広げられたかもしれない。それが、苦い笑いである。

高層ビルに結実していく、現代生活空間のもつ、人間行動を縛るものとしての閉塞と硬直の不安は、現代文明への不安として、ルネッサンス以来の現代文明といわれるものが、その頂点に向かう 19 世紀半ば頃から、多くの文学者が衝撃的に指摘してきた。衝撃的とは、どのように受け入れられたかということとは別に、評判となり、今なお読者を持ちつづけているということである。

現代文明のもつ閉鎖空間の関心と創造、そこに楽園を築くものとしては、19 世紀の J.K. ユイスマンスの『さかしま』（1884 年）が直接的関心を示すものとして先ず掲げられるであろう。主人公デ・ゼッサントは、歴代つたえられた財を蕩尽して、「理想の生活空間」をつくりだした。分厚いカーテンで外光を遮断した住居では、夜昼のかかわりない別次元の時間が経過する。食糧は必要最小限だが、美味であり、最先端の栄養学を駆使したもので賄う。

その昼夜のサイクルから逃れた、照明を下げた、オレンジと青の壁紙が張りめぐらされた、「船室（キャビン）」に似せた居室の一方の壁面は、硬質ガラスをはめた水槽が埋めこまれ、そこには精巧な機械仕掛けの魚が泳ぎ、模造の海藻がゆらめく。水族館は、当時の最先端の技術成果であった。1867 年、78 年のパリ万国博覧会では、地中のグロッタ様式のうす暗い展示室に設置された水族館が、人気を集めた文明の精華であった。

ガラスと鋼鉄は、人間の理想を実現する強力な手段であるかのように見えた。その理想の実現のひとつの形は、『さかしま』に先だって出版されたJ.ヴェルヌの『海底2万里』（1870年）に現われている。ネモ船長の鉄と硬質ガラスでつくられた潜水艦は、海中という地上世界を遮断した閉鎖空間に、考えられる限りの快適な自分だけの居住地・活動空間を設営しようとする想像力の産物である。

しかし、デ・ゼッサントとネモ船長の創造した快適な人工空間は、彼らを結果的に閉塞させ、身体的あるいは社会的健康を損わせるものとなり、彼らを破滅させた。

壁面ガラスや窓ガラスの実用化と生活への浸透は、1851年の水晶宮のあたりから、つまり19世紀の中頃から以降であった。

ガラスのもつ希望の輝きとその欺瞞的側面を、彼らより早い時期に、いち早く嗅ぎとったのは、C.ボードレールであった。彼の散文詩『不埒はガラス屋』（Le mauvais Vitrier）は1862年に発表された。これについては、その後、いろいろな人が論じてきたし、ブルトンは、『黒いコムール選集』のなかに、ボードレールではこの一篇を採用している。

この散文詩は次のようなものである。

ビルのおそらくは最上階に近い、7階に住む「私」は、ある朝、うっとうしく、気がふさぎ、無為に倦んで、窓から真下を見下ろす。通りをやってくるのを見つけたのは、板ガラスを背負ったガラス屋である。「私」は彼を部屋まで呼びあげる。彼は狭い階段を板ガラスをぶつけながら登ってくる。そうさせておいて、そのガラスを子細に点検した「私」は言う。

— なんともまあ。色のガラスを持っていないのですか。ピンク、赤、青のガラス、魔法の窓ガラス、楽園の窓ガラスを持っていないとは。なんという臆面もない、ずうずうしい人か。貧しい街をこうやって歩きながら、生活を美しく見せるガラスささを持っていないとは<sup>2)</sup>。

彼をこうして追い返した「私」は、7階の窓から、通りにでた彼の背中に向けて植木鉢を落下させる。命中した爆弾は、ガラス屋を転倒させ、背中ガラス板は「落雷が粉碎した水晶宮のような轟音」をたてて砕け散った。

この『パリの憂鬱』におさめられた散文詩は、アルセーヌ・ウーセの散文詩『ガラス屋の歌謡（シャンソン）』のもつロマン派的人道主義への批判であるとか、「悪しきもの危険なものであるが故に為さずにはいられぬ所以をなす人間の心情の原初的な衝動」を示すものであるとかの、いろいろな解説が加えられている<sup>3)</sup>。

だがこの散文詩を19世紀中葉の文明のコンテクストのなかにはめ込んで見ると次のようにも読めよう。色ガラスは文明である。その文明を汗水ながして築きあげているのがブルジョワであって、文明とブルジョワは同体となる。その文明は、楽園と楽園を生み出す魔法を約束し

ながら、それを見せる窓ガラスさえつくり出してない。それなのに「臆面もなく、ずうずうしく」文明を喧伝し、自分でも気づくことなく苦勞して文明を売り歩くのは、どうしたことがということである。

だがこの散文詩の基調は、それにとどまるものではない。「私」の苦い笑いが全体を染め上げ、その苦笑が、読む者の心に共鳴をひきおこす。

「私」の行為をいま一度たどってみよう。

ある朝、起きたばかりの「私」は、不機嫌で、悲しく、なにもしないことに疲れ、なにが偉大なこと、華々しい行動に駆り立てられるおもいがした；*et j'ouvris la fenêtre, hélas!*<sup>4)</sup>

というわけで、行動すべく窓をあける。セミコロンとさらにつづく*et*に注目したい。そして*hélas!*に注目したい。華々しい行動は先ず居住区域の外にあるものである。ところが、「私」の住んでいるのは、先に述べたように、ピルの最上階に近い7階である。「私」は行動すべく窓を開く。視線はまず上方または水平方向に向く。そこは虚空で、当然そこから出ていくことは出来ないし、なににも出来ない。だから、*hélas!*となる。

*hélas!*は、苦悩と悔恨を示す不満の間投詞である。

「私」の行動の自由は縛られている。ヨーロッパでは古来、囚人は、地下牢か、塔の天辺に幽閉されるものであった。「私」の部屋には、束縛された自由を補完するまやかしの戸口としてガラス窓がある。透明なガラスは、外界への路を保証しているかのように見える。見ることで、すべてを体験し、分かったような気になる、ルネッサンス的遠近法の世界観の下で生きる近代人にとって、ガラスは格好の文明の素材であった。外界を遮断しながら、外界と通じている錯覚をもたらすものである。

「私」は窓を開いたとき、視覚的にのみ立脚している現実ではなく、おそらく聴覚的、触角的、嗅覚的に現実を知覚したであろう。それが*hélas!*である。

そして、自分の位置を見失った者の混乱が生じる。倫理的なものが加わったランボー的「錯乱」である。錯乱は、道徳、均衡、節度の規範を投げ捨てることである。

テキストでは、この窓を開き、視野を下に向けて通りをやってくるガラス屋に目をとめるまでの間に、パランテーズによる数行が挿入されている。

どうか知っていただきたい。瞞着する精神 (*l'esprit de mystification*)は、ある者にとって、苦慮の末に持つものでなく、偶然の靈感にうたれて持つものであって、それは、欲望の強さからだけにすぎないにせよ、医者の方のヒステリー的、医者より少しばかりものを考える者に言わせれば、悪魔的な気質に似ているものであって、多くの危険で不都合な行為へなす術もなく、われわれを追いやっていくものである<sup>5)</sup>。

ここでは誰を瞞着するのかという問題がある。一般的には、呼びこんだガラス屋ということになるが、文学的見方をとれば、第一の瞞着の対象は錯乱した「私」であろう<sup>6)</sup>。

mystificationは「錯乱」のように常に多義的である。ガラス屋を欺き笑うことは、自己を欺き笑うことである。というのは、ここでは他の物売りではなく、ガラス屋でなければならないということを考えれば、少しはつきりするかもしれない。自分の部屋が外界に向かって開かれる魔法の窓ガラス、楽園の窓ガラスが、存在しないと承知しながら、それを求めたのは、一方では、生活においてガラスを必要としている「私」である。

そして、「私」が願っている「華々しい行動」、無為を悔やみ、常に渴望している行動は、自分がやったのではなく雷がおこなった水晶宮の破壊の惨めな代償行為、板ガラスを数枚壊すことでしかない。塔の上に幽閉されている者にとって、外界と通じ合う行動とは、せいぜい唾を吐くことか、植木鉢を落下させることでしかない。自由のない自由のなかにいる者は、自分の位置を確認して錯乱する。

だから、散乱したガラス片のなかに座り込むガラス屋に向かって、「自分の狂気に酔い、逆上して」...「すばらしい生活を！すばらしい生活を！（La vie en beau! la vie en beau!）」と喚きちらすのみである。

ボードレールの直接的意図がどうであったにせよ、彼の時代ではその萌芽期にあった、高層ビル文明そのものの中にあるわれわれにとって、『不埒なガラス屋』は、高層ビル文明の予兆とも批判とも読みとれるものである。

そして、ものさえ投げ落とせない摩天楼に住む現代人はどうすればよいのか。さらには、頑なに外界を拒絶する摩天楼から排除される者はどうすればよいのか。今われわれがいる高層ビル文明の最先端では次のような実験がおこなわれている。

1990年代のアメリカのアリゾナ州に、Biosphere 2（生態圏2）（注・生態圏1の地球にたいして、2と名付けられた。）と名付けられた1万3000m<sup>2</sup>の広さのガラスとスチール製のドームが出現した。この現代の水晶宮は、7名のバイオスフェリアンが2年間にわたり生活することを目標に建設された密閉居住空間である。人工山あり、湖あり畑ありの「理想の楽園」のモデル実験であった。だがここには、『不埒なガラス屋』の場合とは逆に、外部から投石を受け、それを防ぐために、ドームのさらに外側を高い堀で防衛しなければならなかった。その実験は、バイオスフェリアンの数名が神経障害をおこし、その時は挫折したのであったが。

文明を批判するのは、生活を批判するのと同様の困難な問題をつきつけられることになる。われわれは、われわれの生活を丸ごと批判し、投げ捨てることは出来ない。それでいて、個別なものを批判しても、それらは他と連携し合っているものであるから、個別なものを否定しても、さほど生活がよくなるとも思えない。

さらに、生活を批判し難いのは、生活が偶然のもので構成され、正体をとらえ難いからである。いろいろな思想家が批判の対象を定めてきたが、それらは、一方では正鵠を得たように思われながらも、必ずしも決定的解決法とならなかったのも、その困難を克服しえなかったからであろう。

それをとらえがたいのは、文明とか生活は有機的なもので、変形し自己修正するからである。

このようなもの、つまり、生活のように、偶発的で変化するものの組み合わせと累積で成り立っているものを批判すること、この場合は制御すると言ったほうが適切かもしれないが、生活の不都合を制御することは、19世紀あたりから、多くの芸術家の関心事であり、また彼らの仕事の多くはその上に組み立てられていた。それは別の言い方をすれば、諧謔 (humour) といわれるもののジャンルである。1896年に書かれたアルフレッド・ジャリの『ユビュ親父』は、近代（当時の）ヨーロッパ人のなかにあり、30年後に現実化するヒットラー的心情、ファシスト的な自我に焦点をあわせた諧謔の戯曲であった。

先のマン・レイの『ニューヨーク17』やクリストのフォトモンタージュもこの範疇と重なりあうものであろう。そしてブルトンが指摘しているように、『不埒なガラス屋』もまたそうである。

ブルトンは他の著作で次のように書いている。

...他方には、混乱の時代には特に鮮明に現れるものであるが、偶然なものが客観的に被いかぶさってくるとき、その偶然なものを統御(dominer)しようとするやみがたい要求が、芸術家にあることを示すにほかならぬ、諧謔というものがある。すなわち、1870年の戦争に対応する、ロートレアモンやランボーと共にある初期の象徴主義、1914年の戦争に対応して、(ルーセルやデュシャン、クラヴァンの)ブレ・ダダイズムと(ヴァシェ、ツアラの)ダダイズムがある<sup>7)</sup>。

脅かされる自己の制御装置としての諧謔である。文明あるいは生活に、諧謔を対抗させることでもある。変化と修正を旨とし、時間軸の上にある文明に対して、諧謔には時間がない。つまり、原因と結果によって組み立てられる論理がない。

『不埒なガラス屋』を書いた「私」ではなく、ボードレールの諧謔と、この一篇を読む読者の快樂は、そのような生活のなかにある自己の制御装置であったとも、見なすことができよう。

このような諧謔は、それがアンテルテキストのなかで組み合わせられる時、各々のテキストが表わしているものをこえて、互いに連動し、それらが互いに関係して発生させる「場」のようなものを形成するであろう。マン・レイの『ニューヨーク17』、クリストのフォトモンタージュ

ユ, ボードレール的一篇に加えて, もう一例だけあげておこう。

1869年に出版されたロートレアモンの『マルドロールの歌』のなかに, 「手術台のうえのミシンと雨傘の偶然の出会いのように, すばらしい。」という有名な一句がある<sup>8)</sup>。

この一句を文明のコンテクストのなかで見ると次のようになる。

これが書かれた, 19世紀後半には, ミシンは, 現代のコンピュータのように, 最新の技術成果で, 家庭生活の一部になりはじめていた。1845年にエリアス・ハウが手回しミシンを発明し, 1846年に特許をとり, 1862年のロンドンの万国博覧会に出品され, 同じロンドン博では, シンガーミシンの原型となる足踏みミシンが公開されている。

そして1860年代のアメリカでは, 3千人のセールスマンがミシン販売に合衆国本土を駆け巡り, また同時に, ヨーロッパに大量輸出されていた<sup>9)</sup>。フランス語に *machine à coudre* という語が定着するのは, その1860年頃である<sup>10)</sup>。

手術台にかかわることと言えば, 市民生活への外科手術の導入は, 麻酔法と消毒法の発明を待たねばならなかった。W.T.Gモートンにより全身麻酔が実施されたのが1846年であり, J. リスターの消毒法は1867年に考案されているが, 最初の大手術であった早期胃癌の胃切除手術が行われたのは, 20数年後の1881年であった。

これらを考えると, ミシンにせよ, 手術台にせよ, 都市生活者にとって, それらは文明のシンボルそのものであった。当時のめざましく変化, 修正される生活と文明への関心は, 同時代のフロベールの, 彼の父は医者であったのだが, 医学と解剖への執着, さらに, 『ボヴァリー夫人』(1857年)の有名な農業共進会の場面にも, その諧謔ぶりと合わせて, 読みとれるものである。

それなら, 手術台のうえでミシンと出会うもう一つのオブジェ, 雨傘はどのような光量に包まれたものであろうか。

19世紀では, 雨傘はブルジョワのシンボルであった。非活動的で用心深く, 平凡でお人好しで, 安泰な生活を願うブルジョワを描くには, その小脇に, きちんと巻かれた, 丈夫で立派な雨傘を持たせれば, 十分描き切れた<sup>11)</sup>。小心翼翼と, 雨傘の保証のもとで安楽に暮らすブルジョワである。

しかし, 同時にまたこの雨傘は, ブルジョワ立憲君主制のシンボルでもあった。当時, 雨傘をかかえて外出するルイ=フィリップは, 風刺画の格好の揶揄の対象であった。が, 一方, それは管理するもの, 制御するもの, 支配するもののシンボルでもあった。T.ゴーチェは1835年に次のように書いている。

— 君たちを管理する (*gouverner*)するのが, サーベル (軍隊) であろうと灌水器 (教会) であろうと雨傘であろうと, なんでもかまわない。 — それは, いずれも権力の棍棒となるのだ。

そして驚くべきことに、進歩的な人たち(des hommes de progrès)が、自分たちの肩先をくすぐってくれる、棍棒の選択について議論するまでになっているのだ...<sup>12)</sup>

歴史の推移と照らし合わせると、そして「進歩的な人々」が選択したのは、雨傘を小脇にかかえた「ブルジョワ」であった。性癖として庇護されるのを好む、用心深いブルジョワが支配者となったのである。

『マルドロールの歌』のこの1節は、ゴーチェがこれを書いてから、約35年経っている。しかし、事情はおそらくさほど変わることなく、雨傘は生活に深く浸透していたことであろう。

こうした最新の文明の産物であるミシンと雨傘と手術台、各々が独立して存在していたら、それなりに生活のなかで輝いて見える、無邪気な希望のオブジェが、一つの場に集められたらどうなるのか。さほど重要ともおもえない、各々別個の機能を期待される3種の物体が合体すると、それらは突如として「神経組織と粘膜をそなえた肉体器官」となり、また、「生理的機能をつかさどる霊的存在」となる<sup>13)</sup>。

この一句を前後の文脈のなかにもどして見直して見よう。『マルドロールの歌』第6の歌、第3節に現われるこの句は、夜8時の夕闇のなかのパリの街角で遭遇した、イギリス人の青年メルヴァンを形容する一節のなかにある。

(・・・) ぼくは、額の骨相学的皺に年齢を読み取ることができる。彼は16才と4ヵ月だ。彼は、猛禽類の爪の、包みこみ締め付ける伸縮自在のように、あるいはまた、柔らかな後頸部の傷口に見える、筋肉の不確かなうごめきのように、さらにはむしろ、藁の下に隠されて機能する、永久運動をするネズミ捕獲器、ケモノを捕らえては仕掛け直され、ただ一個で、際限もなく齧歯類を捕獲する、ネズミ取りのように、そして何よりも、手術台のうえのミシンと雨傘の偶然の出会いのように、すばらしい。(・・・)<sup>14)</sup>

生活のなかにある単なる物は、有機的なものとなり、生命をもつものとなり、「美青年」の肉体と精神を成り立たせるものとなる。そしてマルドロールはそこに危うさを見るのだ。そのイギリス人の美青年が「...未来を確信しているようなふりをするのは、はなはだしい傲慢さというものだ。...むしろ、これまでの不安もなく、いふなれば幸福だと感じられたその可能性こそ、異常なことだと、どうして思わないのだ。」と、マルドロールは問いかける<sup>15)</sup>。

これはメルヴァンその人を指し、その人について語っているのは明らかだ。

しかし、マルドロールでなく、ロートレアモンこと、イジドールデュカス自身が、潜在意識によるものであるにせよ、そのようなメルヴァンを形容するために、雨傘とミシンと手術台を

選んだことは、ヨーロッパの文明のなかに在ったからである。

緩やかに掴むものであるが、伸縮自在の強靭さを発揮して獲物を捕える猛禽類の爪であるブルジョワと、人間を切り開き、蠕動する内臓を露呈させる手術台と、そして、疲れも知らずひたすら縫合を繰り返すミシンの有機的アマルガムであると、メルヴァンを見たとも言える。この場合のメルヴァンとは、文明の一部であり、自分をも含めた、その時その場所で生きている人々でもあり、また、その人々の生活そのものでもある。現代生活の傲慢さと危うさ、それが安泰で、すばらしいものと見えるのも、滑稽なブルジョワがあり、管理者としてのブルジョワがあり、飽きることなく活動するミシンがあり、実は人を切り開く医学があるにすぎないからではないのか、ということになる。

しかしここでは、それらが偶然出会ったように、「すばらしい (beau)」のである。

ボードレールは「すばらしい生活を！」と叫んだ。それは諧謔であった。ロートレアモンは、ミシンと雨傘と手術台が瞬時に融合した心象に、当時の生活を見た。あるいは、生活を一瞬のうちに分解したら、ミシンと雨傘と手術台になっていたと言えるかもしれない。そして、それが「すばらしい」のである。それも諧謔である。

さらにまた、注8で引用したブルトンの視点から眺めてみるなら、つまり、この有機的アマルガムに、ロートレアモンの時代をも含む現代生活における性的象徴の鍵を参照したいと望むなら、次のような見方も指摘できるだろう。

この『マルドロールの歌』より半世紀ばかり後、1915年に制作を開始されたマルセル・デュシャンの「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」と題されたオブジェ、所謂『大ガラス』がある。これは、1923年まで制作をつづけられたが、ついに未完成におわり、それでもなお現代芸術の代表的作品として確かな位置を占め、その原寸大レプリカは日本にもある。

これは、2組の板ガラスのパネルの間に、油彩、ワニス、鉛の板、鉛線、埃を密封し、スチールと木製の枠で固定した272.5 × 175.8cmの規模のものである。上段のパネルにある3つの通気口の開いた鉛板の「花嫁」と、下段パネルのチョコレート磨砕器と複数のローラが代表する「独身者たち」の間は、サスペンション・リングや操作桿で連結されている。概略的に言うなら、そこには「花嫁」と「独身者たち」の律動的関係が、機械仕掛けとなって示されている。「人は彼自身のイメージによって機械をつくりあげる。」と言ったポール・ハビランドに倣って言うなら、今や「人は機械のイメージによって彼自身をつくりあげる。」のである。ピストン型の機械の油彩画を『愛のパレード』(1917年)と名付けたのはフランシス・ピカビアであった。

これらはいずれも、ことさらに付けられたラベルの示すように、性を象徴するものである。象徴とは、知覚できるものが、その形体または性質によって、目に見えないものとの関連性を

注目させることである。これらの場合、機械スタイルのイメージが性的イメージを喚起する。そして、喚起された性的イメージがふたたび機械スタイルに返ってくる。その往復する照応によって、性がついに目に見えるものとなる。目に見えた現代の性が『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』であり、『愛のパレード』である。

それが、ガラスに密封された現代の性であることを示すには、そこで喚起されたイメージが、19世紀初頭のロマン主義的な沸き立つような輝かしい愛と結びつくものでは決してないことを、指摘しておけば十分であろう。

ピカピカは、常にすがすがしい人であるように見えたマリー・ローランサンの肖像を描くにあたって、換気装置を描写した。それを『マリー・ローランサンの肖像』と題した。

日常生活のなかにある一つ一つのオブジェは、それぞれが、また、ひとつが同時に、さまざまな照応の火花をはしらせる。したがってそこには、その時、その場の、社会観と人間関係観がこめられるものである。

ミシンと雨傘と手術台の合体した詩的イメージは、こうした種類の社会観念と人間観に結びつくものであろう。そこには、分析と批判と、それでもなおそこにある者の、苦い笑いがある。

ここにおける苦い笑いは、自己の制御機構としてのみ働く笑いではない。今まで見えなかったものを見てしまったということでもある。デュシャンの『大ガラス』は、壁面に立てかけて見るものではなく、仕切りのように室内に斜めに置くものである。すると、その『大ガラス』を透かして、見えてくるものがある。性をふくめて、それまで見えなかった生活の不確かさが見えてくる。

それまで現代人に見えなかったものを、衝撃的に見えるようにすること、それはアヴァンギャルド芸術の系譜にあるすべての芸術家の野心であった。アポリネールはそれを驚きの美学と名付けた。時代的に近い例を掲げるなら、先にあげたクリストは、カルフォルニア州のソマリヤ郡とマリリン郡の間の全長24.5マイルに高さ18フィートの白色ランニング・フェンスを2週間設置し、また、1991年には、太平洋をはさんだカルフォルニアの砂漠と日本の茨城県の田圃に、総計3,100本の大傘を立て、それを同期間、同時に開くプロジェクトを実施した。カルフォルニア側は黄色の1,760本、茨城県側は青色の1,340本である。

荒地を区切る白いフェンスは、肉眼では見えない郡境、あるいは州境を見えるものにするのである。フェンスが人工でつくれるものなら、郡境、州境も人工のものである。とするなら、国境もまた人工でつくったものであることを、このプロジェクトは暴き出す。

さらに、アンブレラ・プロジェクトの場合は、同時に二つの群れを目撃できなくとも、観念の中で同時に開く、黄色と青の大傘は、同じように、われわれが太平洋をはさんだ観念の共同体にあることを目に見えるものにする。しかもそれは、ロートレアモンの雨傘のように、開閉

する傘である。「核の傘」もその観念の共同体のなかにあることを、見えるものとして、心象に浮かびあがらせるかもしれない。この傘の群れのプロジェクトは、3週間の開設予定が組まれていたのだが、カルフォルニアで、突風のため何本かの傘が吹き飛ばされて、死者と負傷者を出した。この報告を日本で受けたクリストは、「故人への追悼の意を表わすため」、19日間で中止を決定した<sup>16)</sup>。そして、その偶発的中止も、クリストによれば、このプロジェクトの一部を形成するものであった。シュルレアリストならそれを、客観的偶然のひとつの現われであると言うかもしれない。クリストは、1979年から、アラブ首長連邦に、39万500個のドラム缶を高さ150メートルに積み上げる『アブダビのマスタバ』のプロジェクトを進行させている。

われわれは、偶然の累積されたもののなかで生きている。そしてその偶然の累積を、どのようにとらえ、どのように受け入れるかが、現在と将来の生活を定めるであろう。それは文明をどのようにとらえるかということでもある。

20世紀のアヴァンギャルドの芸術家たちはすべて、生活と文明は間違っているという確信のもとに活動した。彼らの活動が、20世紀では、両大戦間、およびその後という時期に集中したのも、そのことを示すものであろう。

ブルトンは、第2次世界戦争直前の1938年に、メキシコでトロツキーとの共同による『独立革命芸術のために』の宣言を執筆した。彼らは記している。

人間の文明は、今日ほど危機的状況によって脅かされたことはなかったと、誇張ではなく断言することができる。(…)一切の現代的な技術によって武装した反動勢力の脅威のもとで揺らいでいるのは、その歴史的命運の単位としての、世界文明である。われわれには単に戦争が近づきつつあるだけではない。今すでに、平和のときにも、科学と芸術の状況は、このうえなく耐え難いものとなった<sup>17)</sup>。

文明のなかで、彼らは科学と芸術を同じ効力をもつものとした。そして、その「耐え難いものとなっている」科学と芸術の状況は、その後も変貌しつづけ、存在している。

さらに、アヴァンギャルドの芸術家たちは、彼らの主観的活動としての芸術が、客観的事象ともいえる文明の形成と修正に固く結びついていると信じた。

『独立革命芸術のために』は、先の引用の後段で記している。

哲学的、社会学的、科学的、さらには芸術的発見は、その形成過程において、個人的なものを保持しているということにおいて、また、客観的な豊穡をもたらすある事実を引き出すために、主観的性質を活動させるということにおいて、貴重な「偶然」の果実、すなわち、「必然」のかなり自然発生的な表明のようにみえる。

彼らの言に従うなら、『ニューヨーク17』もクリストの「フォトモンタージュ」も、また、遡っては、『不埒なガラス屋』もロートレアモンの一句も、すべて、文明的に「貴重な『偶然』の果実、すなわち、『必然』のかなり自然発生的な表明」であるように、これもまた思えるのである。

注

- 1) 『シチュアションⅢ』
- 2) Oeuvres complètes [Pléiade] p.240
- 3) 阿部良雄 解題。『ボードレール全集』第4巻 [筑摩書房] p.457
- 4) Ibid.
- 5) Oeuvres complètes [Pléiade] p.239
- 6) 阿部は、それを書くことで読者を瞞着して楽しむとしている。上掲書、解題
- 7) 『詩の貧困』 Oeuvres complètes 2 [Pléiade] p.19
- 8) une table de dissectionは、一般に「解剖台」と訳されるが、その台の上で処置されるのは、かならずしも死体に限らず、生体検査もまた行われる。(Littré Dict.) プルトンは、この一句を説明するに際して、「...この一句が、読者の心のなかでもちうる法外な迫力のことを考えるなら、そして、また諸々のこの上なく単純な性的象徴の鍵を参照したいと望まれるなら、次のことに同意していただくのに長くはかからないだろう。つまり、この場合まさしく雨傘は男性を、ミシンは女性をあらわしており、(...)手術台 (la table de dissection)は生と死の共通の場である寝台をまさにあらわしている、というところにこの一句の迫力が由来するのだ。直接的な性行為と、ロートレアモンの手になる極度に拡散的な羅列との間の対照だけが、この場合激しい感動を惹き起こしている。」(『通底器』足立和浩訳 [現代思潮社] pp.64-65)と記している。解剖にせよ手術にせよ、生きている者のためになすものであるから、敢えて「手術台」と訳す。
- 9) 吉田光邦 『改訂版万国博覧会』[NHK ブックス] p. 80
- 10) Le Grand Robert, Dict.
- 11) P. Larousse, Dict.
- 12) 『マドモワゼル・ド・モーバン』序文 Théophile Gautier Oeuvres [Robert Laffont, S. A.] p.195
- 13) 『マルドロールの歌』第6の歌、第1節。Oeuvres complètes [Pléiade] p.217
- 14) Oeuvres complètes [Pléiade] pp.224-225
- 15) ibid. p.225
- 16) 柳正彦「クリスト：アンブレラ 日本 - アメリカ合衆国1984-91 ドキュメント91年9月-10月」[「みづえ」1991年冬, no. 961]
- 17) 『Pour un art révolutionnaire indépendant』(La clé des champs) [Jean-Jacques Pauvert] p.42  
(Shinya Tabuchi, 宝塚造形芸術大学教授)