

國學院大學學術情報リポジトリ

パオロ・ウッチェットロを見るアンドレ・ブルトン：
ルネサンスに照らされたシュルレアリスム絵画

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 國學院大學 公開日: 2024-11-26 キーワード (Ja): アンドレ・ブルトン, パオロ・ウッチェットロ, レオン・バッティスタ・アルベルティ, シュルレアリスム, ルネサンス キーワード (En): 作成者: 岡本, 源太, Okamoto, Genta メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002000169

パオロ・ウッチェッコを見る アンドレ・ブルトン

—ルネサンスに照らされたシュルレアリスム絵画—

岡本源太

1 シュルレアリスムを創始した二〇世紀フランスの詩人アンドレ・ブルトン(André Breton, 1896-1966)は、初期ルネサンスのイタリアの画家パオロ・ウッチェッコ(Paolo Uccello, c.1397-1475)に格別の関心を寄せていた。『シュルレアリスム宣言』(1924)でシュルレアリストの先駆者を列挙した際には、ギユスターヴ・モローやジョルジュ・スーラ以前の「古い時代」の画家としてはただひとり、ウッチェッコの名前のみを挙げている⁽¹⁾。晩年の『魔術的芸術』(1957)でも、言及されるルネサンスの画家の数は大幅に増えるとはいえ、ウッチェッコに対するひとときわ高い評価は揺るがず、文学におけるロートレアモンに比肩する地位を与えている⁽²⁾。まずもって同時代の芸術にこそ興味を示し、一九世紀より遡る西洋絵画にはそこまで熱中した様子を見せないブルトンにとって、生涯言及しつづけたウッチェッコは例外的な画家であっただろう。

ブルトンはウッチェッコに何を見ていたのだろうか。ウッチェッコと言えば、遠近法の発展に大きく寄与した初期ルネサンスの、いわゆる「プリミティヴ」画家の一人として知られる。だがそれ以上に、優れた才能を持ちながらも遠近法研究に没頭するあまり奇妙な図形や奔放な形象ばかりを描いて世間から忘れられていったという、いわば「狂気の芸術家」の典型として、作品以上に伝記によって西洋の芸術家像に大きな影響を与えた画家でもある⁽³⁾。ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』(1550/1568)が源泉となったこの画家のイメージは、二〇世紀初頭のフランスにあっては、マルセル・シュオップ『架空の伝記』(1896)によっていっそう強化されていた⁽⁴⁾。ブルトンより年長のギョーム・アポリネールやアルデンゴ・ソッフィチらの美術批評で、アンリ・ルソーやジョルジョ・デ・キリコの紹介の際にウッチェッコが引き合いに出されたときも、同時代の喧噪から離れておのれの芸術を追求する芸術家の範例とされている⁽⁵⁾。『シュルレアリスム宣言』末尾で、研究に打ち込むあまり実生活から遊離していたイマヌエル・カント、ルイ・バストゥール、マリー・キュリーらが称賛されていたことに鑑みれば⁽⁶⁾、ブルトンにとってもウッチェッコはまずはそうした脱俗的な芸術家の典

型として興味深い存在であったにちがいない。

とはいえブルトンは、ウッチェッロの伝記ばかりでなく、その絵画にも惹かれていただろう。彼はウッチェッロの絵画を、いくぶん意表を突くことながら、古代ローマの騙し絵から後期ルネサンスの歪み絵や隠し絵までの「〈大いなるイリュージョン〉」をめぐる芸術実践のなかに位置づけ⁽⁷⁾、またルソーやヴィクトール・ブローネルと並べることでシュルレアリスムの意味での「プリミティヴィスム」とのつながりを示唆している⁽⁸⁾。

ブルトンによるこの特異なウッチェッロ解釈には、当然ながら、シュルレアリスムの絵画理論が投影されている。本論ではそこから翻って、ウッチェッロの作品に照らして、ひいてはルネサンスの絵画理論と照らし合わせて、ブルトンによるシュルレアリスム絵画の理論的な位置づけを検討したい。

これにはいくぶん弁明が必要かもしれない。たしかに、シュルレアリスムとルネサンスのあいだに明白な影響や顕著な連関が見いだされるわけではない。シュルレアリスムを理解したければ、それよりも前世紀の象徴主義からの流れや同時代の前衛芸術の動きなどと照らし合わせるべきにちがいない。しかしながらシュルレアリスムとルネサンスに関しては、ジョルジュ・バタイユがいち早く両者の人間観を対比的に考察し⁽⁹⁾、ジャン・スタロバンスキーとジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロンは両者の想像力論の系譜的なつながりを指摘している⁽¹⁰⁾。実際、ブルトンはウッチェッロのほかにも、レオナルド・ダ・ヴィンチとジョルダノ・ブルーノの教説をシュルレアリスムの先触れに数え上げたり⁽¹¹⁾、またレオン・パッティスタ・アルベルティと同様に絵画を「窓」になぞらえたりしている⁽¹²⁾。ルネサンスはけっしてシュルレアリスムの主要な源泉でも重要な典拠でもなかったが、しかしブルトンは、いわば「道すがら見つけた」⁽¹³⁾ルネサンスの教えのいくつかを独自に解釈し、変形し、利用しているのである。

ブルトンの見たウッチェッロの絵画は、こう言ってよければ、ルネサンスという鏡に映し出されたシュルレアリスム絵画であろう。つとに議論的となってきたように、シュルレアリスム絵画は、抽象の可能性を追求した同時代の前衛芸術に比して、しばしば具象的なモチーフの描写を留め、さらには遠近法にもとづく空間の描写も保ちつづける傾向にあった⁽¹⁴⁾。ブルトンが——アルベルティを彷彿とさせる口吻でもって——「私にはタブローを窓として考えること以外は不可能である」⁽¹⁵⁾と述べたことは、そうしたシュルレアリスム絵画の傾向の理論的な表明と見なされてきた。とはいえその一方で、ブルトンはルネサンス以来の「自然の模倣」としての芸術をはっきりと否定している⁽¹⁶⁾。

この曖昧にも見えるシュルレアリスム絵画の理論的な位置づけを、本論では、ウッチェッロに照らして、そしてルネサンスと照らし合わせることで、検討したいと思う。以下、まずは前提として、絵画を窓になぞらえるブルトンの言説を、ウッチェッロの同時代人で同じく遠近法の発展に大きく寄与したアルベルティ

(Leon Battista Alberti, 1404-1472) のそれと対比しながら再考する。ついで、ブルトンのウッチェッロ解釈を、彼周辺のフィリップ・スーポーやアントナン・アルトーらのそれも参照しつつ考察しよう。そうして、絵画と現実とのあいだに区別を認めず、絵画に意識の外部への脱出口を求めたブルトンの理論的関心のありようを明確にしたい⁽¹⁷⁾。

2 ブルトンの『シュルレアリスムと絵画』(1928)には、先述の通り、絵画のタブローを「窓」になぞらえた有名なくだりがある。

かくして、私にはタブローを窓 [fenêtre] として考えること以外は不可能であり、まず関心があるのは、それが面しているのは何なのか、換言すれば私のいるところからの「眺めが美しい」のかどうかを知ることであり、そしてなによりも好きなのは、私のまえに見果てぬほど広がっているものなのだ。私は任意の人物、風景、海景の枠の内部で、桁外れなスペクタクルを楽しむ。⁽¹⁸⁾

このように絵画を窓になぞらえる比喩は、初期ルネサンスにアルベルティが『絵画論』(1435)で初めて遠近法を理論化するにあたって使用したものにはほかならない。

初めに私は、描くべき表面に、好きなだけの大きさの直角四辺形を描き込む。これは、私にはたしかに開かれた窓 [finestra] としてあり、そこから物語が見え、またここで私は、絵画のなかにいる人物たちを望みの大きさに決定する。⁽¹⁹⁾

ブルトンはルネサンス以来の自然の模倣としての芸術を否定するにもかかわらず、なぜアルベルティと同じ窓の比喩でもって絵画を語っているのだろうか。この両者の符合は、いったい何を示唆しているのだろうか。

ブルトンにとってルネサンスとは、まずは近代的な合理主義の発端と見なされるべき時代であった。『魔術的芸術』によれば、この時代にこそ芸術は自然の模倣と捉えられるようになってしまったという。「ルネサンスによって強いられた合理主義的な人文主義は、芸術においては、肉体的視覚に支配権を与え、すべてのものを感覚的経験に関連づけるようになってしまった」⁽²⁰⁾のである。実際、アルベルティは「眺められることのないものは画家には何の関係もない」、「画家はただ光のもとで見られるものを模倣することだけに努める」と記している⁽²¹⁾。このような態度こそ、シュルレアリスムによって克服されるべき当のものであった。ルネサンスへの批判的言及は、ブルトンの美術批評に繰り返しあらわれる。シュルレアリスム、およびその先駆たる象徴主義や素朴派は、ルネサンスによっ

て失われてしまったアナロジー的思考や欲望にもとづく制作をこそ復活させようとしていると、彼はたびたび語っている⁽²²⁾。

こうした近代の始まりとしてのルネサンス解釈は、言うなればヤーコブ・ブルクハルト以来の標準的な理解であって、さして特異なものではない。しかしながら、ブルトンにおけるシュルレアリスムとルネサンスの関係は、実のところもう少し複雑である。たとえば彼は、二〇世紀絵画の動向をルネサンスのクリストーバル・コロンによるアメリカ大陸の発見になぞらえつつ、こう記している。

インドへの航路を進んでいると信じていながら、アンティル諸島を発見しようとしていたクリストーバル・コロンのごとく、二〇世紀にあって画家は、旧世界から脱出できるのだと気づく以前に、一つの新世界を目の当たりにしてしまっている。

その旧世界というのは自然の表象の世界であって、多かれ少なかれ感動に影響された視覚と合致するものであった。⁽²³⁾

ここで絵画の「旧世界」と言われているものは、肉体的視覚が捉えた自然の表象であり、ルネサンス以来の西洋絵画の基本的理念となった自然の模倣としての芸術である。対する絵画の「新世界」は、シュルレアリスムにいたるかぎりでの前衛絵画ということになる。しかし、コロンによる新世界発見がまさにルネサンスの出来事であったことに鑑みれば、絵画の「旧世界」と「新世界」の譬喩はいくぶんあべこべにも思える。つまり、地理上の「新世界」——アメリカ——が発見されたルネサンスに、絵画の「旧世界」——自然の模倣としての芸術——が成立したことになるのだ。

ブルトンはすでに『シュルレアリスム宣言』で狂人たちを引き連れて航海に出たコロンに言及し⁽²⁴⁾、『シュルレアリスムと絵画』でも目指すべき「未来の大陸」を語っていた⁽²⁵⁾。そうであれば、彼はシュルレアリスムをもう一つのルネサンス、古いルネサンスを克服する新しいルネサンスと見なしていたのだ、と考えられるかもしれない。ルネサンスは、全体としては、シュルレアリスムが批判し克服しようとしている当の対象があらわれた時代だと理解されているが、といて、ただ単純に否定されているわけではない。そのいくぶん捩れた関係は、先に引用したくだりに続いてすぐ、ルネサンスの哲学者ジョルダノ・ブルーノの教説がシュルレアリスムの先触れとして引かれることで、いっそう強められてもいる⁽²⁶⁾。

同様に、ルネサンス以来の窓の比喩でもって語られているシュルレアリスム絵画についても、その内実はけっして単純ではない。そもそもルネサンスのアルベルティの窓から見えるものからして、先に引用したごとく、「物語 [historia]」であって「自然 [natura]」ではない。アルベルティが画家たちに奨励した自然の模倣は、あくまで描かれる物語に真実らしさをもたせるための手段であって、そ

れ自身が絵画の目的というわけではなかった⁽²⁷⁾。彼は古代の画家たちの逸話を引きながら、デメトリウスのように自然に忠実すぎてはならないと戒め、ゼウクスのごとく自然のなかからより美しいものを選択するようにと論している⁽²⁸⁾。対するブルトンも、自然の模倣に代えて「内的モデル [modèle intérieur]」に依拠した制作を主張するとはいえ⁽²⁹⁾、ただ外界の自然の知覚に対立するような精神の内面の表象を再現すべきと考えているわけではない⁽³⁰⁾。「オブジェのシュレアリズムの状況」(1935)では、昨今の絵画がそのモデルを外界にではなく内面に求め始めたことに注目しつつも、最終的には、外と内の対立を超えたところに絵画を位置づけている⁽³¹⁾。それによれば、重要なのは外界から内面へ、自然から想像へと、新しい素材を求めることではない。素材が自然物が想像物かは問わず、むしろ素材に対して欲望のほうが主導権を握ること、欲望によって素材が自在に変形されていることのほうが重要であるという。そうであれば、アルベルティによってもブルトンによっても、絵画はたしかに窓になぞらえられてはいるものの、ごく単純に自然の光景ないし想像の情景をそのまま描写したものとされているわけではない。

彼らは窓の比喩でもって、いったい絵画の何を語っているのだろうか。それはつまるところ、枠の存在であろう。アルベルティの窓の比喩は、先の引用を注意深く読めば分かるように、まずは絵画制作にあたって画面の枠を限定して人物像の構成を決定することを謂わんとしたものである⁽³²⁾。窓とは、絵画の物語を構成するための起点となるべき枠なのである。もちろん、最初に画面の枠を限定したあと、その枠内に描かれるのは、一点消失の線遠近法による無限空間である。現実にはけっして交わらないはずの平行線を消失点上で交差させて描く線遠近法では、消失点は理論上は無限の彼方にあり、そこにいたる空間は無限の奥行きをもつ。アルベルティによる遠近法の理論化以降、西洋の絵画は長きにわたってこの有限の画面と無限の空間、つまり表面の有限性と奥行きの無限性との矛盾した接合によって成り立っていた。アルベルティの窓とは、そのような有限性と無限性を接合する絵画の枠の謂いなのである。そしてブルトンの窓の比喩もまたそのような枠の謂いであることは、先の引用において、絵画の「枠の内部で [à l'intérieur d'un cadre]」「桁外れなスペクタクル [un spectacle démesuré]」を享受しようと語られていることから窺い知れる⁽³³⁾。窓としての絵画から見える「眺め [vue]」は、「見果てぬほど [à perte de vue]」、つまり文字通りには「眺めが失われるまで」広がっているのだ。もっとも、ブルトンにあって枠により接合される有限性と無限性は、アルベルティにおけるような数学的な問題としてではなく、意識と無意識、現実と超現実の関係という認識論的な問題としてあらわれている。絵画の枠は、有限の表面に無限の奥行きを描写するための起点というよりも、自我がその外部へと脱け出ていく開口部として理解されているのである⁽³⁴⁾。

アン・フリードバーグがあとづけたように、窓の比喩は、アルベルティ以降、

視覚技術の発展のなかで表象の枠を理論化するものとして機能してきた⁽³⁵⁾。だがまた窓の比喩が、デカルトからフロイトにいたる思想の歴史のなかで、しばしば自我とその外部との関係を理論化するものとしても使用されてきたことを、ユベール・ダミッシュがあとづけている⁽³⁶⁾。それによれば、窓から見える街路の人々を自動人形かもしれないと疑うデカルトにとって、窓とは、「考えるもの」としての自我をその外部の「延長するもの」から区別する形象である。それがボードレールでは、窓が暗示する自我とその外部との境界はずっと葛藤に満ちたものになり、憂鬱に沈む詩人は窓の外の騒々しい街路に魅惑されつつ、しかし窓から街路へと植木鉢を投下して攻撃を仕掛けたりする。フロイトにいたれば、窓の外部はいっそう自我を脅かす無意識となって、まさに扉から追い返した客人が窓から侵入してくるという比喩でもって抑圧されたものの回帰が語られることになる。

ブルトンにおける窓の比喩は、表象の枠であると同時に、このような自我とその外部との関係を理論化する形象としても機能しているだろう。この点で、ベルナル・ヴィユーと藤本恭比古が興味深い考察をおこなっている。ヴィユーにしたがえば、ブルトンにおいて「窓」の語句は、「結晶[cristal]」や「透明[transparence]」の主題系と密接に結びついて、主体の意識がその外部の無意識と接触する際にしばしばあらわれるという⁽³⁷⁾。また藤本によるなら、ブルトンの諸著作にあらわれる「窓」のモチーフには投身自殺のイメージが濃厚に漂っており、だが後年のテキストになるにしたがって、死から愛による復活のイメージを感じさせるものへと変貌していくという⁽³⁸⁾。窓を通り抜けることで、自我は超現実に出会い、生まれ変わるのである。

こうしたブルトンの窓を、ダミッシュのあとづけたような、自我が孤独に他者を眺めるデカルトの窓から無意識が意識へと回帰してくるフロイトの窓への思想的変遷の先に位置づけてみよう。その枠の内部で枠を超え出るほどのスペクタクルが展開され、眺めが失われるほど広がる眺めを見せてくれるというブルトンの窓は、その枠の内に自我が保護されるものでもなければ、その枠の外から無意識が回帰してくるものでもなく、その枠を潜り抜けて超現実へと脱け出していけるような開口部であると言えよう。窓としての絵画にとって重要なのは、ブルトンによれば、「それが面しているのは何なのか[sur quoi elle donne]」ということであった。シュルレアリスム絵画とは、一つの窓として、自我がその外部と接触する枠なのであり、超現実への脱出口なのである。

3 ブルトンははたしてウッチェッロの絵画にも、そうした超現実への脱出口を見ていたのだろうか。彼はウッチェッロの絵画を、先述の通り、騙し絵や歪み絵といった錯覚の遊戯と並べて、またシュルレアリスム的なプリミティヴィズムに結びつけていた。具体的に言及されるのは、たとえば、《動物の創造とアダムの創造》(c.1430s)の神に創造される動物たちに交じったラミアの横顔(図1)、《聖



図1 パオロ・ウッチェットロ《動物の創造とアダムの創造》部分、1430年代初頭、フレスコ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ（イタリア）

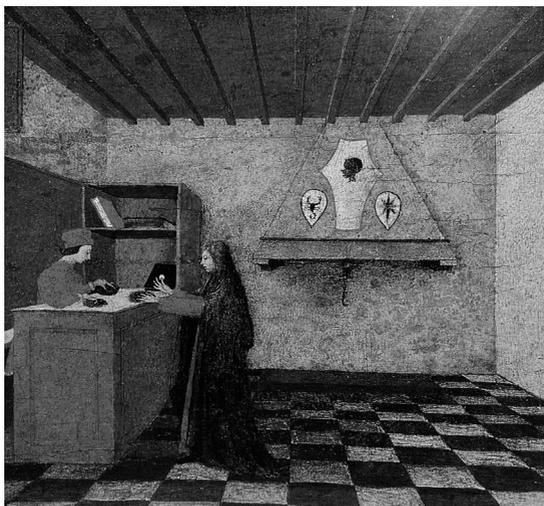


図2 パオロ・ウッチェットロ《聖体の冒流の奇蹟》部分、1467～1468年、板にテンペラ、マルケ国立画廊、ウルビーノ（イタリア）



図3 パオロ・ウッチェッロ《聖体の冒流の奇蹟》部分、1467～1468年、板にテンペラ、マルケ国立画廊、ウルビーノ（イタリア）



図4 パオロ・ウッチェッロ《聖ゲオルギウスと竜》、1470年頃、板に油彩、ナショナル・ギャラリー、ロンドン（イギリス）

体の冒流の奇蹟》(1467-1468)におけるユダヤ人高利貸しの家にあるムーア人とサソリの紋章(図2)、そしてそのユダヤ人の子供の泣き顔(図3)など、奇妙に心揺さぶる細部描写である。また、ロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵の《聖ゲオルギウスと竜》(c.1470)における画面中央の竜で交差する聖ゲオルギウスの直線的な槍と貴婦人の曲線的な網(図4)、ルーヴル美術館所蔵の《サン・ロマーノの戦い》(1438-40)における天に向けて無数に伸びた騎兵の槍のリズミ



図5 パオロ・ウッチェットロ《サン・ロマーノの戦い》、1438～1440年、板にテンペラ、ルーヴル美術館、パリ（フランス）

カルな反復（図5）など、不思議な印象を残す幾何学的描写である。

これらの描写はいずれも、ブルトンによれば、その絵画の主題の典拠（聖書やヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』など）からは逸脱するものであり、この逸脱のゆえに、ウッチェットロの絵画はたんなる挿絵や模倣であることを超越しているという⁽³⁹⁾。おそらくブルトンにとってまず重要だったのは、ウッチェットロの絵画がなにもものの模倣でもないこと、それゆえ絵画そのものが独自の現実を構築していることであっただろう。このような解釈傾向は、シュルレアリスト周辺でのウッチェットロへの言及に共通して窺うことができる。

二〇世紀前半にあってウッチェットロに関心を寄せたのは、ブルトンひとりだけではなかった⁽⁴⁰⁾。すでにカルロ・カッラやジョルジョ・モランディらイタリアの画家たちがウッチェットロの絵画にひとかたならぬ興味を抱いていたことは措くとしても、『シュルレアリスム宣言』と相前後して、とくにブルトンの近くにいたフィリップ・スーポーやアントナン・アルトーがウッチェットロを主題とするテキストを著している。

スーポーは、ウッチェットロ再評価を試みる評伝『パオロ・ウッチェットロ』（1929）を上梓した⁽⁴¹⁾。彼によれば、ウッチェットロは初期ルネサンスのプリミティヴ画家に数え入れられているとはいえ、稚拙で素朴どころか、きわめて卓越した技巧でもって線と色の構築を成し遂げているという。世間的な成功や名声に惑わされることなく、生涯を技巧それ自体の探究に捧げたウッチェットロは、ジョットのごとき外的な自然のモチーフにもとづく写実主義とも、フラ・アンジェリコのごとき外的な宗教のモチーフにもとづく神秘主義とも異なって、線と色の構築によって絵画そのものの内的な純粋性を追求したと、スーポーは強調する⁽⁴²⁾。ウッ

チェッコが描き出すのは、曰く言いがたい「純粹に絵画的な抒情性 [lyrism purement pictural]」である、と⁽⁴³⁾。

アルトーが書いたのはウッチェッコを主役とする数編の舞台脚本風の散文であり、そのなかでウッチェッコは精神的かつ脱俗的な芸術家として、おもに肉体的で現世的なブルネッレスキと対比されながら呈示されている⁽⁴⁴⁾。アルトー自身の自己投影を多分に感じさせるウッチェッコ像だが、とくに「毛のウッチェッコ」(1926)でのウッチェッコは、目に映るすべてのものをたちどころに毛のごとく細い無数の線へと分解し、それをまた画面上にまたたくまに構築し、そうして彼自身が線そのものになって、世界から脱け出しつつ世界そのものを作り直していく⁽⁴⁵⁾。

ほかにも、やがて実質的にシュルレアリスムの機関誌となっていく『ミノートル』第七号掲載のジョルジュ・ピュデルコ「狂気の画家パオロ・ウッチェッコ」(1935)で、ウッチェッコの絵画は、厳密な幾何学によって白昼夢をつくりだしたものであると論じられている⁽⁴⁶⁾。そのように、シュルレアリストたちにとってのウッチェッコの絵画は、まづもって模倣ではなく構築をおこなっているものであった。

実際、ウッチェッコの絵画は往々にしてルネサンスの自然主義的な描写からは逸脱した印象を与える。彼の有名な遠近法からして、物語の舞台背景となるべき三次元空間を描写するものとは言いがたい⁽⁴⁷⁾。ときに一つのみならず二つかそれ以上の消失点が巧妙に配置され、またときにより極端な短縮法によって形量の量感が自在に操作される。典型的な作品は《大洪水と水の収束》(c.1440s)であろう(図6)。旧約聖書の大洪水の物語を描いたこの半円形の壁画は、画面上部で落雷により燃え上がる木——大洪水の始まりを告げるしるし——の左右あたりを二つの消失点にして、画面左側に洪水前の方舟を、画面右側には洪水後の方舟を配置し、大洪水そのものはそれら方舟のあいだに開かれた遠近法空間に描き出されている。方舟の輪郭線から消失点へと収束していく線はかなり急激であり、実際にこの壁画を見上げると、まるで稲妻から一挙に大洪水がこちらへと押し寄せてくるかのような迫力がある。ルイ・マランも指摘するごとく⁽⁴⁸⁾、ここでは、上の落雷および左から右へと移動する方舟のあいだに、大洪水の物語の始まりから終わりまでの時間がそのままひとつの空間として描き出されている。遠近法の空間はそのまま物語の時間であり、物語の時間がそのまま遠近法の空間になっているのである。ウッチェッコにとっての遠近法は、抽象的な背景の空間を描いてそこに事物を配置するというものではなく、画面の幾何学的構成が空間も時間も一体に形成するというものであった。

その絵画に見られる自然主義的な描写からの逸脱は、ヴァザーリ以来、しばしばルネサンス的な遠近法とゴシック的な装飾性のあいだの分裂を示すものとして語られてきた⁽⁴⁹⁾。しかしながら、装飾性という観点にはいくぶん問題があるろう。たしかに、巨大な大理石騎馬像をフィレンツェの大聖堂壁面に騙し絵風に描いた



図6 パオロ・ウッチェットロ《大洪水と水の収束》、1440年代半ば、フレスコ、
 サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ（イタリア）



図7 パオロ・ウッチェットロ
 《ジョン・ホークウッド騎馬像》、
 1436年、フレスコ、サンタ・マ
 リア・デル・フィオーレ大聖堂、
 フィレンツェ（イタリア）

《ジョン・ホークウッド騎馬像》(1436)では、馬の首や尻の形態が幾何学的に単純化され（図7）、ロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵の《聖ゲオルギウスと竜》では、画面下部の地面の草むらが幾何学的なタイル状の形態になっており、また画面右上で渦巻く白い雲と黒い雲がそれぞれ凹と凸の形態で対比的に描かれていたりする（図4）。こうした描写は、しかしながら、モチーフを平面的な図

案として装飾的に組み合わせるものではなく、あくまで画面を立体的に構築していくものになっている。そのようなウッチェッロの絵画の構築性は、たとえばロジャー・フライやケネス・クラークらによって、二〇世紀のキュビズムの父祖として位置づけられることさえあった⁽⁵⁰⁾。

したがって、シュルレアリストたちがウッチェッロの絵画の構築的な性格を強調していたとしても、驚くにはあたらない。とはいえ、ブルトンはそれをキュビズム的に解釈することを斥ける⁽⁵¹⁾。ウッチェッロの絵画が模倣ではなく構築を事としているとは、スーパーによれば純粋性と抒情性を生み出したということであったし、アルトーにとっては精神の運動そのものであった。ブルトンもまた、その構築性をあくまでシュルレアリスムの——つまり、意識の外部へと脱け出していく窓を構築するものとして、理解していたように思われる。

4 ブルトンのウッチェッロ解釈の検討を続けるまえに、ここでシュルレアリスムにおける絵画と現実の関係を確認しておく必要がある。シュルレアリストにとっては、夢と現実のあいだに断絶を認めることができないのと同様、現実と絵画のあいだの区別も認められないものである。だからこそブルトンは、絵画を「入眠時の幻視 [visions hypnagogiques]」と同様に扱うべきだと主張するだろう⁽⁵²⁾。絵画が模倣でなく構築であるとされるのは、絵画と現実とをまったくの連続したものと見なすからである。人間の視覚は、「オートマティックなメッセージ」(1933)で論じられるごとく⁽⁵³⁾、現実の知覚と非現実の表象とに截然と二分できるほど安定したものではない。人間の視覚は、知覚から表象まで、そのあいだに数多くの中間形態を有していて、階梯のごとき連続体をなしている。それをブルトンは、『シュルレアリスムと絵画』において、「視覚の階梯 [l'échelle de la vision]」と呼んでいる。

だが、誰が視覚の階梯を立てるのだろうか。私がすでにいくども見たもの、また他の人々も同様に私に見ると言ったもの、気にかけるにせよかけないにせよ、私がそれと分かると思っているもの、たとえばパリのオペラ座のファサード、あるいは一頭の馬、あるいは地平線といったものがある。私がかく稀にしか見たことのないもの、いつも忘れるつもりだったわけではないもの、また場合によっては忘れないつもりだったわけではないものがある。私がどれほど眼差しを向けてもけって見ることのできないもの、つまり私の愛するすべてのものがある（そのまえでは、私は残りのものもまた見ない）。他の人々が見たもの、見たと言うもの、彼らが示唆して私に見させることに成功するものや成功しないものがある。私が他すべての人々が見るのとは違うふうに見るものもあり、私が見はじめ見えないものさえある。これですべてではない。

このような感覚のさまざまな段階に、十分に正確で判明な精神の実現が呼応している〔……〕。⁽⁵⁴⁾

外的な知覚から内的な表象まで、それと分かって認識できるものからそれと分かつて認識できないものまで、あるいは見えるものから見えないものまで、すべて連続している。そのように絵画と現実を、さらに現実と夢を、連続したものと見なすシュルレアリスムの想像力論は、先にも触れた通り、スタロバンスキーやシェニウー＝ジャンドロンによってルネサンスからの思想的系譜に連なるものとされた⁽⁵⁵⁾。それによれば、西洋における想像力の概念史には二つの系譜が認められるという。一つは、想像を現実の表象、ないしその反転としての非現実の表象と見なす系譜である。この系譜では、古代のプラトン、アリストテレス、ストア主義から中世末期のダンテへ、そして近世の古典主義や今日の心理学まで、現実性と非現実性の度合いは変化するにせよ、想像力は感性と知性との中間にして媒介の能力と位置づけられる。もう一つの系譜は、想像力を、そうした一つの媒介的能力としてではなく、あらゆる思考と行動の全体的な統括原理、さらには世界の産出の働きと捉えるものである。これが、ルネサンスのジョルダナーノ・ブルーノの哲学に端を発して、ロマン主義からシュルレアリスムにまでいたるものだという。

たしかにブルトンは、「想像上のものとは、現実になろうとしているものことである」⁽⁵⁶⁾と語り、「想像されたものから生きられたものへの、もっと正確に言えば生きるべきものへの〔……〕いっそう必要となってきた変換」⁽⁵⁷⁾を目指す。それゆえ彼にとって想像力とは、現実や非現実を表象する一能力ということとどまらず、「シュルレアリスムを行動へと適用すること」⁽⁵⁸⁾を通じて現実を変革していくエネルギーであって、その意味でシュルレアリスムはルネサンス以来の想像力概念の第二の系譜に連なっているだろう。

実際、ブルトンはシュルレアリスムの先触れをブルーノ哲学に認めている。先に見たように、ブルトンは前衛絵画の動向をコロンの新世界発見になぞらえたが、そのあとすぐにこう続けている。

ほとんどが隠秘学的伝統や宗教的神秘主義に強いられたものであるごくわずかな例外をのぞいて、芸術家は依然として外的知覚に囚われたままであり、いかなる逃走手段も考えていなかった。

実を言えば、いくつかの誘いの声は聞こえてきていた。最初はおそらくジョルダナーノ・ブルーノで、そのうえ〈弁証法の鍵〉(相反するものの必然的な合一)を手中にしていたこの人物は、やがてシュルレアリスムが要求するだろうものの基礎そのものを提示している。「われわれの想像力とわれわれの思考が」と彼は言う、「自然を凌駕するなどとは考えられないし、新しい光

景が続いていく可能性にいかなる現実も対応していないなどとも考えられない」。(59)

想像力と思考は自然を凌駕しない——なぜこれがシュルレアリスムの基礎なのか、一読したところでは理解しがたいかもしれない。ブルトンによるこの引用は、実のところブルーノ本人の著作ではなく、ハラルト・ヘフディング『近代哲学史』第一巻のフランス語訳(1906)から引かれている。ブルトンの引用したくだりの前後に眼を向けてみよう。それによれば、ブルーノは、たえまなく変化していく感覚印象、際限なく進んでいく想像力と思考、そして一つのもので満足できずに次から次へと対象を変えていく欲望を、宇宙の無限性と世界の複数性の証左と見たのだという。

中心としての地球および限界としての恒星天を有する世界の古いイメージは、感覚の証言を根拠にしては証明されえなかった。われわれが移動する際に抱くことになるさまざまな感覚的イメージを取り上げてみよう。われわれは、位置を変えるに連れて地平も更新されていくのを見ることになるだろう。こうした感覚による知覚は、しっかりと解明するならば、世界の絶対的中心と絶対的周縁を証明するどころか、むしろその反対のことを証明する。すなわち、どこであれわれわれのいるところすべて、あるいはわれわれが思考によって自分を位置づけるところすべてを、中心と見なせるという可能性だ。さらには、われわれの世界の限界が変化し、無限に広がっていくという可能性である。この感覚による知覚の証言は、際限なく数に数を、大きさに大きさを、形に形を付け加えていくという、われわれの想像力と思考がもつ能力に符合している。これはまた、目標に到達してもけっして満足しないという、われわれの本能と傾向性として感じ取られているものでもある。われわれの想像力とわれわれの思考が——とブルーノは言う——自然を凌駕するなどとは考えられないし、新しい光景がつづいていく可能性にいかなる現実も対応していないなどとも考えられない。したがって彼は、周縁を置き中心を据えることの主観的な不可能性から、周縁と中心の不在を結論づけるのである。(60)

それゆえ想像力も思考も自然を凌駕せず、自然に内在しており、あらゆる内的な表象がそのまま外的な現実とまで連続している——このようなブルーノ哲学の解説に、ブルトンはシュルレアリスムの存在論的基礎を認めたと思われる。この存在論の枠内では、絵画による構築は現実そのものの産出となんら変わるところがない。シュルレアリスムからすれば、絵画はその構築のありように応じて、見えるものから見えないものまで途切れることなく続く視覚の階梯を自在に昇降するのである。

5 ブルトンのウッチェッロ解釈の検討に戻ろう。夢から現実まで、現実から絵画までがすべて途切れることなく連続しているとして、ウッチェッロの絵画が超現実へと脱出できる窓になりうるのはいかにしてだろうか。

それについては、『シュルレアリスムと絵画』でのウッチェッロへの言及が手がかりになるにちがいない。『シュルレアリスムと絵画』は、まず野生の眼と内的モデルの概念でもって自然の模倣を批判するところから始まる。ついで、内的モデルにもとづいた絵画制作の先駆者としてパブロ・ピカソの名前が挙がり、そのあとに続くのがウッチェッロへの言及である。言及されるウッチェッロの絵画はルーヴル美術館所蔵の《サン・ロマーノの戦い》(図5)であり、画面の右から左へと進軍していくフィレンツェ軍の兵士たちが描かれている。暗い森のまえに集った騎兵たちの槍が無数に天へと伸びてリズミカルに反復されるなか、画面中央では、いなく黒馬にまたがった指揮官が右手を振り上げて兵士たちを指揮している。

私は生きている、しかし正確にどの時代になのか分かっているだろうか。オーストラリア北岸はおそらく一六世紀にポルトガル人たちによって発見され、そのあと忘却された。それでは、すべてが私とともににはじまったと信じるべきなのか。彼らは、ある黒い空のもとでブロンド色の槍がぶつかりあう音に注意を傾けていた他多くの人々だった——だが、ウッチェッロの《戦い》はどこなのか。そこから何がわれわれのところまで届いているのか。その反対にわれわれのかたわらでは、まだ生じていなかったもののために、ふたたび生じないだろうもののために、すべてが闘っている。私の身体に沿ってまた降ろされるだろうこの両腕のあいだに、私とその最初にして最後の目撃者であることを確信しさえすれば、いつでも胸を刺すような情景が刻み込まれている。⁽⁶¹⁾

いくぶん唐突な言及であり、しかも錯綜した論述だ。「私は生きている、しかし正確にどの時代になのか分かっているだろうか」と投げかけられる疑問のとおり、ブルトンの現在がウッチェッロの過去とアナクロニクに渾然と入り交じり、時間の分節も自他の区別もなくなったかのような錯乱した文章である。とはいっても、ここで意図されているのは、ここまでの議論の流れからすれば、絵画をすべて自我の投影だと見なしてしまう観念論的な芸術理解——「それでは、すべてが私とともににはじまったと信じるべきなのか」——を斥けることであろう。ブルトンは自然の模倣を批判し、内的モデルにもとづく制作を主張するとはいえ、かといって何もかもが自我の意識に還元されると考えるわけではない。むしろ、この奇妙に混乱した言葉に窺えるごとく、ウッチェッロの絵画を見るブルトンの意識は揺らぎ、その自我の輪郭は曖昧になっている。

この一節についてはルネ・リース・ユベールが、『シュルレアリスムと絵画』の自伝的性格に注意を促しながら、ブルトンによるウッチェッロへの自己同一化を示唆している⁽⁶²⁾。しかし、他者への自己同一化の不可能性を強調してやまなかったのがほかならないブルトンその人であり、シュルレアリストたちであった⁽⁶³⁾。このウッチェッロへの言及についても注意が必要だろう。輪郭のはっきりしたブルトンの自己意識がウッチェッロに投影されているわけではなく、ブルトンとウッチェッロの姿は入り乱れている。

こうした混乱こそ、シュルレアリストたちが「抒情性 [lyrism]」と呼んだものにほかならない。同じ『シュルレアリスムと絵画』においてブルトンは、批評家たちが抒情性について曖昧にしか語っていないことを批判し、抒情性とは明確に定義できるものだとして主張している⁽⁶⁴⁾。そうして、たとえばマックス・エルnstのコラージュ絵画の抒情性をこう語る。

それに答えておくと、マックス・エルnstに関して、私の体系にはこのようにしっかりと刻み込まれている。すなわち、特別な資格をあらかじめ奪われて偶然とりあげられたオブジェのカンヴァスひとつひとつのうえに望まれる出会いは、「現実」の平面上であらかじめ出会っていた可能性を排除するものではないのだ。そしておそらくは、なによりもその幸運をこそ、私は彼とともに追い求めたいのだ。しかもおそらく、彼におけるその脆弱な蓋然性をこそ、私はすぐれて抒情的と感じているのだ—— [……]。⁽⁶⁵⁾

初めて出会ったはずのものであっても、すでに出会っていたかもしれない——このほとんどありえない可能性が、シュルレアリスム的な抒情性をもたらすという。ここで問題になっているのは、つまるところ認識の時間的分節であると思われる。ブルトンによれば、自我は「認識 = 分かること [reconnaître]」の働きと密接に結びついている。

見ること、聞くことは、なんでもない。分かること（あるいは分からないこと）がすべてだ。私に分かるものと私には分からないものとのあいだに、私がいる。私には分からないものを、私は分からないままにしておくだろう。

私の好きなものの中には、分かるのが好きなものと、分からないのが好きなものがある。思うに、これらすべてのあいだの熱烈な連関という考えにこそ、シュルレアリスムは到達し、執着してきたのだ。⁽⁶⁶⁾

認識とは、ただ見たり聞いたりすることではなく、これはあれであると「分かる」という分節化の働きであり、すでに出会っていたものなのか初めて出会うものなのかを時間的に区別して再認することだ。この分節化が、先に見たような「視

覚の階梯」を形成していく。そしてその認識の安定した働きは、私の意識の安定そのものである。逆に言えば、「すでに」か「初めて」かといった認識の時間的分節が混乱するとき、自我は不安定になって、その外部に出会うことになる。それゆえシュルレアリスムはこの働きを探究し、そこに介入するのである。

ウッチェッロの《サン・ロマーノの戦い》を見るブルトンにおいても、いつでもに生きているのか分からなくなるという事態、「まだ生じていなかったもの」や「ふたたび生じないだろうもの」に出会って「初めて」なのか「すでに」なのかが分からなくなるという事態が生じている。現在と過去とが渾然となり、見たことのあるものと見たことのないものがさまざまな中間形態を巻き込みながら行き交うさまを、ブルトンの錯綜した文章は記述している。

ウッチェッロの絵画はルネサンスの自然主義的な描写を逸脱して、その特異な遠近法を駆使しながら、見て分かるものと見て分からないものとの境界を攪乱するような形象を構築していく。ブルトンがその絵画を騙し絵や歪み絵に引き比べているのは、おそらくゆえなきことではない。認識を掻き乱すさまざまな絵画的操作を、ブルトンはウッチェッロの絵画に見たために、彼を最初のシュルレアリストと見なして格別の関心を寄せつづけたように思われる。

かくして絵画は、シュルレアリスムにいたって、自然の模倣にもとづいて空間の錯覚を与えるものから、形象の構築によって時間の認識を乱すものへと変容したと言えるかもしれない。少なくともウッチェッロを見るブルトンにしたがうなら、シュルレアリスム絵画とは、認識の時間的分節を混乱させることで視覚の階梯を自在に昇降し、自我を意識の外部へと連れ出すものであり、超現実へと通じる脱出口にして窓なのである。

注

- (1) André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1988, p. 330. [『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、一九九二年、四九頁]
- (2) Breton, *L'art magique* [1957], in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard 2008, pp. 253-254. [『魔術的芸術』巖谷國士監修、河出書房新社、一九九七年、二一一～二一三頁]
- (3) Cf. Paul Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2010, pp. 59-66.
- (4) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1550/1568], in *Opere*, II, Firenze, Santoni, 1878, pp. 203-271 [『美術家列伝』（第二巻）森田義之ほか監修、中央公論美術出版、二〇二〇年、六五～七六頁]； Marcel Schwob, *Vies imaginaires* [1896], in *Œuvres complètes*, II, Paris, Bernouard, 1929, pp. 95-101. [『架空の伝記』大濱甫訳、『マルセル・シュオップ全集』所収、国書刊行会、二〇一五年、五一二～五一五頁]
- (5) Guillaume Apollinaire, "Le Douanier" [1914], in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1991, pp. 627-641 [『税関吏ルソー』阿部良雄訳、『アポリネール全集』所収、紀伊國屋書店、一九五九年、八六七～八八〇頁]； Apollinaire, "Nouveaux pentres" [1914], in *Œuvres*

- complètes*, II, *cit.*, pp. 824-825 : Ardengo Soffici, "Italiani all'estero," *Lacerba*, anno II, n. 13, pp. 206-207.
- (6) Breton, *Manifeste du surréalisme*, *cit.*, p. 346. [前掲『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、八四頁]
- (7) Breton, *L'art magique*, *cit.*, pp. 251-260. [前掲『魔術的芸術』、二一〇～二一三頁]
- (8) Breton, *Le surréalisme et la peinture* [1928], nouv. éd. rev. et cor. 1965, in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 2008, pp. 500, 703. [『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國士監修、人文書院、一九九七年、一五五、三二八頁]
- (9) Georges Bataille, "La religion surréaliste" [1948], in *Œuvres complètes*, VII, Paris, Gallimard, 1976, pp. 381-405.
- (10) Jean Starobinski, *La relation critique. L'œil vivant*, II, éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 2001 (1970⁺), pp. 218-223 [『活きた眼II』調佳智雄訳、理想社、一九七三年、二一〇～二一四頁]; Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 1984, p. 168. [『シュルレアリスム』星埜守之、鈴木雅雄訳、人文書院、一九九七年、二一〇頁]
- (11) レオナルドについては以下を参照。Breton, "Le message automatique" [1933], in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1992, p. 377 [『自動記述的託宣』、黎明生田耕作・田村俊訳、『アンドレ・ブルトン集成』第6巻所収、人文書院、1974年、三三〇頁]; Breton, *L'amour fou* [1937], in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1992, pp. 753-754. [『狂気的愛』海老坂武訳、光文社古典新訳文庫、二〇〇八年、一七九～一八〇頁] ブルーノについては以下を参照。Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, p. 411 [前掲『シュルレアリスムと絵画』、七八頁]; Breton, *L'art magique*, *cit.*, pp. 263-264. [前掲『魔術的芸術』、二二五頁]
- (12) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, p. 351. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、一六頁]
- (13) Breton, *L'amour fou*, *cit.*, 753. [前掲『狂気的愛』、一七九頁]
- (14) Cf. Jennifer Mundy, "Surrealism and Painting: Describing the Imaginary," *Art History*, Vol. 10, No. 4, 1987, pp. 492-508; 齊藤哲也「逸脱するイマージュ」、『水声通信』第二三号、二〇〇八年、五七～六八頁; 林道郎「遠近法的一空間」、鈴木雅雄・林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』所収、水声社、二〇一一年、一〇〇～一〇七頁。
- (15) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, p. 351. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、一六頁]
- (16) *Ibid.*, p. 352. [同上、一八～一九頁]
- (17) なお、ルネサンスに照らし合わせてブルトンの絵画論——ひいてはシュルレアリスム絵画——を考察するのであれば、当然ながらレオナルド・ダ・ヴィンチとそのチャンス・イメージ論も検討対象に含めるべきではあるが、紙幅の都合上、別の機会を待ちたい。
- (18) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, p. 351. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、一六頁]
- (19) Leon Battista Alberti, *De pictura* [1435], in *Opere volgari*, III, Bari, Laterza, 1973, p. 37. なお、『絵画論』にはアルベルティ本人の手になるラテン語版とイタリア語版があるが、ここでは基本的にラテン語版を参照する。
- (20) Breton, *L'art magique*, *cit.*, p. 88. [前掲『魔術的芸術』、六六頁]
- (21) Alberti, *De pictura*, *cit.*, p. 11.
- (22) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, pp. 733, 779-780. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、三五七、四〇五頁]
- (23) *Ibid.*, p. 411. [同書、七八頁]
- (24) Breton, *Manifeste du surréalisme*, *cit.*, p. 313. [前掲『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、一一頁]

- (25) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, cit., p. 355. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、二一頁]
- (26) *Ibid.*, p. 411. [同上、七八頁]
- (27) Alberti, *De pictura*, cit., pp. 63, 73, 95-99. Cf. Bertrand Prévost, *Peindre sous la lumière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 81-83.
- (28) Alberti, *De pictura*, cit., p. 97.
- (29) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, cit., p. 352. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、一七～一八頁]
- (30) Cf. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987, pp. 97-105. なおジェニファー・マンデーは、ブルトンの絵画論における窓の比喩を前世紀の自然主義・写実主義の美術批評における窓の比喩に結びつけつつ、シュルレアリスム絵画を精神の内面描写と見なしているが、このような解釈はブルトン自身によって——次誌に挙げる「オブジェのシュルレアリスムの状況」において——斥けられているだろう。Mundy, “Surrealism and Painting : Describing the Imaginary,” cit.
- (31) Breton, “Situation surréaliste de l’objet” [1935], in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1992, pp. 472-496. [「オブジェのシュルレアリスムの状況」田淵晋也訳、『アンドレ・ブルトン集成』（第五巻）所収、人文書院、一九七〇年、二三一～二六四頁]
- (32) Cf. Prévost, *Peindre sous la lumière*, cit., p. 80 ; Anne Friedberg, *The Virtual Window*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2009 (20061), pp. 26-35. [『ヴァーチャル・ウィンドウ』井原慶一郎・宗洋訳、産業図書、二〇一二年、三五～四八頁]
- (33) 齊藤哲也によれば、このようなブルトンの矛盾した言い回しは、ピエール・ナヴィルによるシュルレアリスム絵画批判への反論であるためという。ナヴィルはフェルナン・レジェを引き合いに出しつつ、枠の内に閉ざされた絵画を批判し、枠の外で現実に展開される舞台や映像などのスペクタクルを称揚した。対するブルトンは、絵画の枠の中で、その枠を超え出るスペクタクルを享受できると主張したというのである。齊藤、前掲「逸脱するイマージュ」、五八～六一頁。シュルレアリスム絵画をめぐる当時の論争という文脈に照らして、興味深い指摘である。とはいえ、そのうえでさらに問うべきは、なぜそうした矛盾した言い回しでもって絵画を語る事が可能なのかであり、ブルトンがいかなる理論機制においてそうした絵画の矛盾を解決したのかである。それは、このあと見るように、絵画と現実のあいだに認識論的な区別を認めず、絵画を超現実へと脱出する窓と見なすことによってであろう。
- (34) Cf. Bernard Vouilloux, *Tableaux d’auteurs*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 154-155.
- (35) Friedberg, *The Virtual Window*, cit. [前掲『ヴァーチャル・ウィンドウ』]
- (36) Hubert Damisch, *Skyline*, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 19-37. [『スカイライン』松岡新一郎訳、青土社、一九九八年、二一～四六頁]
- (37) Vouilloux, *Tableaux d’auteurs*, cit., pp. 155-159.
- (38) 藤本恭比古「アンドレ・ブルトンの「窓」、『フランス文学論集』第四二号、二〇〇七年、一五～三〇頁；藤本恭比古「窓」は何に面しているのか、『福岡大学人文論叢』第三九巻第三号、二〇〇七年、六八五～七〇四頁
- (39) Breton, *L’art magique*, cit., pp. 251-260. [前掲『魔術的芸術』、二一一～二一三頁]
- (40) Cf. Adelaide Russo, *Le peintre comme modèle*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 90-103 ; Mauro Minardi, *Paolo Uccello*, Milano, 24 ORE Cultura, 2017, pp. 352-369 ; Tessel M. Bauduin “Paolo Uccello in French Surrealism : Doubling Antonin Artaud.” *RIHA Journal*, 2023. [DOI : <https://doi.org/10.11588/riha.2023.1.92215>]

- (41) Philippe Soupault, *Paolo Uccello*, Paris, Rieder, 1929 [repris dans *Écrits sur la peinture*, Paris, Lachenal & Ritter, 1980, pp. 17-65] . Cf. Russo, *Le peintre comme modèle*, cit., pp. 92-103.
- (42) Soupault, *Paolo Uccello*, cit., pp. 47-55.
- (43) *Ibid.*, p. 32.
- (44) Antonin Artaud, “Paul les oiseaux ou la place de l’amour suivi de Une prose pour l’homme au crane en citron” [1924] , in *Œuvres complètes*, I, 2, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1976, pp. 9-15 [『鳥のポールまたは愛の広場』巖谷國士訳、『シュルレアリスムの箱』(澁澤龍彦文学館第一巻)所収、筑摩書房、一九九一年、一四七～一五四頁] ; *Id.*, “Paul les oiseaux ou la place de l’amour” [1925] , in *Œuvres complètes*, I, 1, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1976, pp. 54-56 [『鳥のポールまたは恋の広場』、『冥府の臍』大岡信訳、『神経の秤・冥府の臍』所収、現代思潮社、一九七一年、七九～八三頁] ; *Id.*, “Uccello, le poil” [1926] , in *Œuvres complètes*, I, 1, cit., pp. 140-142 [『毛のウッチェロ』、『芸術と死』粟津則雄訳、『ヴァン・ゴッホ』所収、ちくま学芸文庫、一九九七年、一五六～一五九頁] . Cf. Michel Camus, “Paul les oiseaux ou la dramaturgie intime d’Artaud,” *Obliques*, n° 10, 1976, pp. 21-34 ; 荒井潔「精神の線——ウッチェロとアルトー」、『防衛大学校紀要』人文科学分冊第九八輯、二〇〇九年、五三～七五頁；熊木淳『アントナン・アルトー』、水声社、二〇一四年、一二三～一二九頁；Bauduin “Paolo Uccello in French Surrealism : Doubling Antonin Artaud,” cit.
- (45) Artaud, “Uccello, le poil,” cit. [前掲「毛のウッチェロ」]
- (46) Georges Pudelko, “Paolo Uccello peintre lunaire,” *Minotaure*, n° 7, 1935, pp. 32-41.
- (47) Cf. Alessandro Parronchi, *Studi su la ‘dolce’ prospettiva*, Milano, Aldo Martello, 1964, pp. 468-548 ; Robert Klein, *La forme et l’intelligible*, Paris, Gallimard, pp. 278-293.
- (48) Louis Marin, *Opacité de la peinture*, nouv. éd., Paris, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2006 (19891) , pp. 100-107.
- (49) Cf. Damisch, « L’ombre, la proie », in *Tout l’œuvre peint de Paolo Uccello*, Paris, Flammarion, 1972.
- (50) Roger Fry, “Three Pictures in the Jacquemart-André Collection,” *The Burlington Magazine*, Vol. 25, No. 134, May 1914, pp. 78-85 ; Kenneth Clark, *The Art of Humanism*, New York, Harper & Row, 1981, pp. 43-77. [『ヒューマニズムの芸術』岡田温司訳、白水社、1987年、四三～七六頁] Cf. Mauro Minardi, *Paolo Uccello*, cit., pp. 362-363.
- (51) Breton, *L’art magique*, cit., p. 254. [前掲『魔術的芸術』、二一一頁]
- (52) *Ibid.*, p. 382. [同書、五〇頁] Cf. Vouilloux, *Tableaux d’auteurs*, cit., pp. 156-157.
- (53) Breton, “Le message automatique,” cit., pp. 375-392. [前掲「自動記述的託宣」、三二八～三四八頁]
- (54) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, cit., p. 349. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、一四四頁]
- (55) Starobinski, *La relation critique*, cit., pp. 218-223 [前掲『活きた眼II』、二一〇～二一四頁] ; Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, cit., p. 168. [前掲『シュルレアリスム』、二一〇頁]
- (56) Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* [1932] , in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1992, p. 50.
- (57) Breton, *Les Vases communicants* [1932] , in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1992, p. 104.
- (58) Breton, *Manifeste du surréalisme*, cit., p. 344.
- (59) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, cit., p. 411. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、七八頁]

- (60) Harald Höffding, *Histoire de la philosophie moderne*, I, Paris, Félix Alcan, 1906, pp. 130-131. なお、このヘフディングの解説に対応するブルーノ自身の記述は、ラテン語詩編フランクフルト三部作の『数えきれぬもの、尽きせぬもの、象りえぬもの』(1591)における次の一節であろう。「われわれが見てそれぞれ経験している万物のなかに、無限の痕跡、模像、鏡がある。数に数を、大きさに大きさを、形質に形質を付け加える想像力と知性の力は、無限へと際限なく向かっていき、また無限を証拠に引き出すのだ。このことを、視覚は忌避しない。視覚はどこにでも進んでいき、等しくすべての方向を見渡すことで、あらゆるところでみずから中心にいることを地平の形成によって示すのだ。このことを、魂の欲求ないし理性の欲求も忌避しない。欲求は、獲得されるべきものがなにか残っているかぎり、すでに獲得したものに満足することはけっしてない。というのも、いっそうよいものが望まれるところでは、最初のものとはまらないものと思えるのだから。このことを、さらに諸原理の詩自然本性的な能動的力能も忌避しない。なぜなら、一つの小さな灯火だけで、数えきれぬほどの可燃物に、そして無限な可燃物に充分であることが分かるのだから。そう、たとえわれわれが何に変化しようとも、無限の形質は消滅しないのだ。」Giordano Bruno, *De innumerabilibus, immenso et infigurabili* [1591], in *Opera latine conscripta*, I, 1-2, Neapoli [Napoli], Morano, 1879-1884, p. 250.
- (61) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, pp. 357-358. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、二四～二五頁]
- (62) Renée Riese Hubert, "La critique d'art surréaliste. Création et tradition," *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 37, 1985, pp. 217-218.
- (63) Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, *cit.*, pp. 156-175. [前掲『シュルレアリスム』、一九七～二一七頁]
- (64) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, *cit.*, p. 376. [前掲『シュルレアリスムと絵画』、四五頁]
- (65) *Ibid.*, p. 381. [同書、五〇頁]
- (66) *Ibid.*, p. 401. [同書、六五頁]

【お詫びと訂正】

國學院雑誌第124卷第8号（令和5年8月15日発行）掲載論文に、編集上の手違いによる誤記がございましたので、以下の通り訂正いたします。

執筆者及び読者の皆様に深くお詫び申し上げます。

國學院雑誌編集委員会

【論文名】 「パオロ・ウッチェロを見るアンドレ・ブルトン
—ルネサンスに照らされたシュルレアリスム絵画—」 岡本 源太

【正誤表】

頁・行数	注番号	誤	正
p.19 17行目	(32)	Cf. Prevost	Cf. Prévost
p.19 18行目	(32)	2009 (20061)	2009 (2006 ¹)
p.19 26～27行目	(33)	矛盾した言い回しでもって	矛盾した言い回しでもって
p.20 25行目	(48)	2006 (19891)	2006 (1989 ¹)
p.20 31行目	(50)	Cf. Mauro Minardi	Cf. Minardi
p.20 33行目	(52)	Ibid., p. 382.	<i>Ibid.</i> , p. 382.
p.21 12行目	(60)	諸原理の詩自然本性的な	諸原理の自然本性的な
p.21 21行目	(63)	Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron	Cf. Chénieux-Gendron

以上