

國學院大學學術情報リポジトリ

クリスチャン・ドートルモンの詩学における「抽象」：読むことと見ることの結び目

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 國學院大學 公開日: 2025-04-16 キーワード (Ja): クリスチャン・ドートルモン, ロググラム, 言葉の物質性, コブラ, 抽象と具象 キーワード (En): 作成者: 進藤, 久乃, Shindo, Hisano メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002001582

クリスチャン・ドートルモンの 詩学における「抽象」 ——読むことと見ることの結び目

進藤久乃

序論

クリスチャン・ドートルモン（1922-1979）は、二十世紀ベルギーを代表する詩人の一人である。ナチス占領下でシュルレアリスム活動が続けようとした「ペンを持つ手」（1941-1944）に参加し、大戦直後は一転してアンドレ・ブルトンらのグループに反旗を翻して「革命的シュルレアリスム」を結成した後、ベルギー、デンマーク、オランダの詩人と芸術家を結集したコブラ（1948-1951）の中心となって活動した。この間ドートルモンは、詩や芸術活動がいかにして現実に影響を及ぼしうるかを一貫して問いかけている。またドートルモンは、言葉に取りつかれ、その探究に情熱を注いだ詩人でもあり、1970年代のテキストでは次のように回想している。

私はいつも文字に心をとらわれていた。とても早いうちから、草や木の皮の中に、文字、そして言葉さえも、探すことがあった⁽¹⁾。

自然の風景のうちに言葉や文字を見出す自らの傾向にドートルモンは何度か言及し⁽²⁾、作品の中でも、書く行為と自然の事物——とりわけ草木や葉叢——が絡み合う。自伝的な小説である『石と枕』（1955）では、デンマークの雪景色について、冬が「木々を記号に変え」、「森は文字通り一冊の本、一編の詩であった⁽³⁾」と述べている。また、「眺め、愛を込めて」（1956）と題された詩でも、ノートにテキストを書いたりそれを直したりすることと、森に入り込んで木の枝や葉に触れることが重ね合わされる⁽⁴⁾。このように、とりわけ言葉の視覚的な物質的要素は、ドートルモンの詩学を特徴づけるものだ。初期には言語に関するエッセイをいくつも発表する一方、コブラ時代には手書き文字の力に注目し、芸術家とのコラボレーションである「絵画・言葉」も制作した。

1956年、ドートルモンは初めてラップランドへ旅をし、その雪景色に魅了され、晩年までに十回以上足を運ぶことになる。ラップランドへの滞在は、ドートルモ

ンの詩的発展に大きな影響を与えた。中でも有名なのはロググラムであろう。ロググラムは、詩人自身によれば、1962年に初めて実践された。それは「素描のままの草稿」であり、「あらかじめ準備されたものでないテキスト」が、「極限の自発性」をもって「読みやすさの気遣いのない」文字で書かれたものである⁽⁵⁾という。確かに多くのロググラムは解読不可能な形態をしている。しかしそれは読者に解読を促すものではない。テキストの内容は、解読可能な手書き文字で、同じ画面に転記されているからだ。読者はむしろ、ロググラムの構成要素のうち、メッセージに還元されない部分に向き合うよう促されている。

ドートルモン自身、その代表作といってよい一連のロググラム作品群に、ラップランドの景色がインスピレーションを与えたことを明言している。

私が冬になるごとにラップランドに行くようになってから十五年になる。一年のうちのこの時期、ラップランドの景色は息を飲むほどだ。白と黒（木々）の世界である。そして雪は白いページのようにあり、その上に、歩きながら文字を書く⁽⁶⁾。

早いうちから自然の中に文字を見出していたドートルモンは、ラップランドの広大な自然に魅了され、そこに入り込んで文字を書くようになったといえよう。白いページは雪、墨やインクは木々であるとするれば、ロググラムは、雪に覆われた大地に働きかける行為と考えることもできるだろう。

解読不可能なロググラムにおいて、視覚的な物質性が、言葉の記号としての役割を凌駕していることは確かである。ドートルモン自身、「われ書く、ゆえに創造する」（1968）の中で、言葉がどのような素材で書かれているかに注目し、それまでに行った様々な試みをロググラムへ結実するものと捉えている⁽⁷⁾。しかしドートルモンは、言葉の具体的な物質的要素を強調することで、詩が現実に影響を及ぼすものになりうると単純に考えていたわけではない。ドートルモンが初期に進めた、言葉についての理論的考察は、晩年に至るまで続いている⁽⁸⁾。セルジュ・リナレスが指摘するとおり、ドートルモンの試みはあくまで「アルファベットについてのもの」であり、「読むことができるものと見ることができるものの境目に留まる」ものだ⁽⁹⁾。このようなドートルモンの試みを、リナレスはアンリ・ミショーだけでなく、「書く行為を身体のダイナミズムに近づける喜びを感じる⁽¹⁰⁾」ジュリアン・ブレースのような現代詩人にも接続させている。

本論では、ラップランドを旅した1956年以降、言葉の物質性に関わる実践を数多く発表したドートルモンの詩的活動を、記号としての言葉についての考察との関わりにおいて考察する。ドートルモンがロググラムを語る際に使った抽象・具象という観点を出発点とし、この詩人の美術論において「抽象」の指すものが変容することを確認する。そして抽象をめぐる議論の中に、コブラ時代からその可

能性が示唆されていた手書きの言葉がどのように位置づけられているかを明らかにする。その後、言葉の記号としての側面が、言葉の具体的な物質性を重視するドートルモンの実践において、いかに重要性を持つものとなるのかを示したい。

1. 抽象に抗するロゴグラム？

ドートルモンは「われ書く、ゆえに創造する」の中でロゴグラムについて語る際、抽象・具象の議論に言及している。

ロゴグラムは抽象的か？ 抽象・具象の論争に、ロゴグラムは独特の答えをもたらしている。ロゴグラムが言葉であることによって抽象的であることは当然のことだ。言葉は文字の体系の大部分において抽象的であるのだから。しかしそれはありふれた、日常的な、生きられた抽象であり、よってそれは、この点からしてすでに、必ずしも抽象というわけではない。私にロゴグラムは抽象的であるなどと言わないでほしい。(中略) 私の目的は、言葉・図像のインスピレーションの融合である。私の目的はその源である⁽¹¹⁾。

言葉は自らとは別のものを指し示す記号であり、指し示すものとの間に必然的な関連はないという意味において抽象的である。リナレスがミショーに関して指摘しているような、表音文字であるアルファベットが「抽象化の最終段階⁽¹²⁾」であり、「触れることのできるものとの繋がり全てを断ち切ってしまう⁽¹³⁾」という意識を、ドートルモンも共有しているといえよう。言葉によって構成されている以上、ロゴグラムもまた抽象的であることは否めない。しかしドートルモンによれば、ロゴグラムが「ありふれた、日常的な、生きられた抽象」、つまり具体的な場面において実践される言葉であるという意味で抽象でないという。続けてドートルモンは、ロゴグラムには抽象を逃れる具象的要素があると主張する。

抽象ということに関して付け加えなければならないのは、内容からさえ独立して、いくつものロゴグラムの形もまた、ラップランドの景色をいくらか具象的に反映しているように見えるということだ。冬のラップランドの景色の黒と白、グレーとブルーのグラデーション、日の当たったラップランドの景色の色彩の数々、空間、木、星、山、島、ラップランドの景色の全ての存在が、私のロゴグラムのうちのいくつかの形にインスピレーションを与えていることはありうることであろう。自然はあらゆるところに染み込んでいる、抽象の中にさえ、言葉の抽象的形象にさえ。とりわけ自然のものが支配している、極端にまで支配しているような時には⁽¹⁴⁾。

このようにドートルモンは、白地の紙に黒のインクや墨で書かれた、解読可能な程にダイナミックな文字の形象が印象的なロゴグラムの外観と、雪の上に木々が黒く映えるラップランドの景色をしばしば比較している。そして、印刷された文字にすれば削ぎ落とされてしまうであろう文字の視覚的要素の中に、ドートルモンが魅了された広大な自然が具象的な形で染み出してきてしまうが、「わざとそうしているわけではない⁽¹⁵⁾」という。このように、書く主体の欲望が、線のメッセージに還元されないような仕方です書き文字に刻印されるという考え方は、ドートルモンが1950年に発表した論考「意味・意味作用」から変わらないものだ⁽¹⁶⁾。

しかし、二つの引用の間にある曖昧さに注目する必要があるだろう。一番目の引用では、ロゴグラムが生に結びついた言葉であるという意味において抽象と呼ばないでほしいと主張されている。一方、二番目の引用では、「言葉の抽象的形象」を認め、別の何かを指し示す記号であるという言語の抽象性を前提にしている。確かに記号である以上、言葉が抽象的であることは否めないし、だからこそドートルモンはそこから逃れる手書き文字の力を主張したのであろう。しかし、言葉が決して忠実な記号ではないこと——「指し示すという役割には逆らわないが、指し示すことを担う対象には逆らう⁽¹⁷⁾」性質——は、ドートルモンが初期の言葉の探究で示しているとおりだ⁽¹⁸⁾。同音異義語や固有名詞、翻訳困難な語など、具体的な場面において、言葉とそれが指し示すものの関係が混線するケースにドートルモンは関心を示してきた。そのようなケースでは、言葉は単なる道具以上の存在感を示し、それを使う主体と世界との関係を揺さぶり、主体を戸惑わせるからである。「言葉は抽象なのか？」という問いに対するドートルモンの曖昧さは、言葉が記号であることを前提とした上での言葉の不透明性への認識に由来しているといえよう。

2. ドートルモンの絵画論における「抽象」の変遷

そもそも「抽象」という用語自体、ドートルモンのテキスト内で極めて曖昧なものである。コブラの時代 (1948-1951)、この語はドートルモンの絵画論にしばしば登場するが、その意味するところは次第に変化していく。コブラの宣言的なテキストである「偉大なる自然の会合」(1950) では、「自然主義」とその手法から逃れられないダリに代表される「古いシュルレアリスム」、そして「抽象芸術」の三つが、あらかじめ何らかのスタイルを適用する「形式主義」として批判されている⁽¹⁹⁾。

抽象芸術が批判されるのは、「我々が知っている理性、哲学から絵画に至る一般的な実験がまさに開こうとしている理性ではない理性が、内的な生を、幾何学の、三段論法の、要するに論理の基礎の上に建てようとする⁽²⁰⁾」からである。

つまり、理性というものを偏狭な意味にとらえ、内的な生を、既知の論理や枠組みに流し込んでしまうという批判である。具体的な画家の名は出されていないが、ここで想定しているのは、二十世紀前半のいわゆる幾何学的抽象であるといえよう。主体と世界の関係を既知の枠組みに還元する形式主義に対し、絵の具や粘土といった物質に自発的な力で働きかけ、理性を実験的に拡充しようとするコブラの芸術が対置される。

しかしその後、ドートルモンの絵画論において、「抽象」という言葉はより広い意味を持つようになる。この時期のドートルモンは、数多く発表した絵画論の中で、同時代のヨーロッパの芸術的傾向の中に、コブラの芸術を位置づけようと試みていた。1949年から1950年にかけて、ドートルモンを中心としたコブラのベルギーグループは、ベルギー共産党が突如押し付けた社会主義リアリズムを忌避しており⁽²¹⁾、先述の「自然主義」批判はそのことと強く結びついている。そしてもうひとつ、同時代の芸術シーンにおいてドートルモンの注意を引いたと思われるのが、戦後フランスを中心に広がったアンフォルメルと呼ばれる傾向である。従来の「幾何学的抽象（冷たい抽象）」と区別され「抒情的抽象」ともいわれるこの傾向は、ジョルジュ・マチューに代表されるもので、^{マチュール}素材の重視やダイナミックな筆遣いにより、コブラの芸術から遠くないものであった。

「目がくらんだ手」展についてのテキスト（1950）では、「抽象」という言葉を積極的な意味において使われた上で、この新たな傾向がコブラの芸術に近いことが指摘されている⁽²²⁾し、パリのサロン・ド・メについてのテキスト（1950）では、興味を惹くものとして『《抽象の》、自由な《シュルレアリスムの・抽象の》絵画、実験的な絵画⁽²³⁾』が挙げられ、ハンス・ハルトゥングやルイ・ヴァン・リント、ピエール・スーラージュと並べてアレシンスキー、アトラン、アペル、コンスタン、コルネイユらコブラの画家たちが列挙されている。

また、ドートルモンは、いくつかのテキストで美術批評家のシャルル・エティエンヌに言及しており⁽²⁴⁾、同時代の議論も追っているようだ。第一節冒頭の引用でドートルモンが「抽象・具象の論争」と述べているのは、新しい抽象の傾向をめぐる、1950年代半ばにおける論争であろう⁽²⁵⁾。従来の抽象を指す場合は「理想主義的な⁽²⁶⁾」、「幾何学的な⁽²⁷⁾」といった形容詞をつけ、アンフォルメルを指す場合には括弧をつけたり、「自由な」、「反構成主義の⁽²⁸⁾」という形容詞をつける、ドートルモンによる「抽象」の語の運用は大変わかりにくい。しかしいずれにしても、ヨーロッパを席卷した新たな抽象の傾向に近いものとして、ドートルモンが実験的なコブラの芸術を位置づけようとしたことは確かである。

「自由な」抽象は、コブラの芸術とどのような共通点があるのだろうか。コブラが実験的な手法を主張している以上、明確な定義は示されていない。しかし1950年のテキストでは、コブラの画家であるボル・ビュリーについて、「非常に文学的なシュルレアリスム絵画」から「厳密に《抽象的な》絵画」へ移行したこ

と、そして「少しずつ色や形や絵画の素材があらゆる骨組みから解放され、画家と世界の秘密の関係を直接的に表現し始めた」ことを評価している⁽²⁹⁾。そして、「感覚的な手は、ついに目という知的なものを凌駕したのだ⁽³⁰⁾」という。知的に世界を把握する目の芸術から、身体を巻き込みながら物質にぶつかり、主体と世界の新たな関係を模索する手の芸術への移行が主張されている。

3. 抽象の議論における言葉の位置づけ

同時代の絵画における抽象の議論を、ドートルモンが書かれた言葉にも適用するのはだいぶ先のことだ。「日本の書」(1957)と題されたテキストで、アレシンスキーが制作した同名の短編映画のパフレットに掲載されたものだ。アレシンスキーらと共に日本に行くことはなかったものの、ドートルモンはこの映画のナレーション部分の執筆も担当している。画家を世界から切り離すものであった従来の幾何学的抽象とは異なり、「自由な」抽象は両者を結びつけるものであること、そして前者が「目」の芸術であり後者が「手」の芸術であるという対立は、このテキストでも繰り返される。ドートルモンは、「人間が世界から別れることにしかならない⁽³¹⁾」同時代の西洋絵画の状態を憂い、抽象を二つに分けた上で、その一方を積極的に評価している。

画家たちは、抽象というものを対立する二つの意味において理解した。ある者たちはそこに純粹かつ単純に現実を否定する方法を見て、それに幾何学(また論理だ)を対置させた。別の者たちは、抽象というものを、世界を細分化するイメージを、より包括的で魅力のある見方に置き換えることと理解した。つまり参加することである⁽³²⁾。

そして、前者においては手が「道具」にすぎないのに対し、後者においては「その存在全体に組み入れられた手」であると述べる⁽³³⁾。後者の側に、身体全体のダイナミックな動きで制作される書が結びつけられたのは自然な流れといえよう。実際、映画では、江口草玄や森田子龍が身体全体の動きを使って制作する様子が映し出されている。

日本の書家たちとアンフォルメル の 芸術家たちの交流は他にも多くの例があり、アレシンスキーやドートルモンに限ったことではない。しかし注目すべきは、彼らが日本の書をアンフォルメルに近づけるといよりは、書があくまで言葉や記号であるということにこだわっているように見えることだ。映画は看板に書かれた文字を映し出し、篠田桃紅の書が草のようになって表象空間を超えていく様子が強調される。ドートルモンも、「より魅力的な見方」に与する抽象画家たちが、「ひとつの形の中にいくつもの形を内包する記号、よって本質的に記号の絵画で

ある手書き文字⁽³⁴⁾」の方へ向かうと述べる。そして、「〔絵画・文字〕は世界に対して、凝り固まった文字よりもずっと率直で、凝り固まった絵画よりもずっと自然な関係を結ぶ⁽³⁵⁾」というのだ。

このテキストで言及されている、レイモン・クノーによるミロの絵画の見方には、絵画を記号として読む態度を確認できる。『プティ・コブラ』第一号（1949）に無断転載されていたクノーの「ミロの芸術の前で」によれば、ミロのタブローの中で身体の一部に見えていたものが、他のタブローと一緒に見ることで顔のパーツに見えてくるという。このような「意味作用の転移⁽³⁶⁾」にドートルモンは興味を持っていた。つまり、絵画を記号として読み解くとしても、それは線的なメッセージに還元することではなく、そのような還元から逃れて別の認識へと移行すること、逃れる瞬間に立ち会うことなのだとはいえる。

言葉とイメージの関係を追った1964年の未刊のテキストでも、ドートルモンは、抽象を二つに分けた上で、一方を言葉に、他方をイメージに割り当てている。

イメージの進化は、まず、分岐の歴史といえないだろうか？ [一方は] アルファベットにおける取り決めによる抽象——音を表す抽象はだんだん知的なものになる——の方へ向かい、そして他方は個人的な作品における自由で自発的な《抽象》の方へ向かう⁽³⁷⁾。

後者の「自由で自発的な《抽象》」が、「より包括的で魅力のある見方に置き換える」抽象と重なることは明らかであろう。記号としての言葉は、「取り決めによる抽象」であり、主体を世界から切り離してしまう幾何学的な抽象の側に置かれている。しかしドートルモンは、「自由で自発的な《抽象》」を選ぶのではなく、あくまでも両者の間にとどまろうとする。続けてドートルモンは、自らの興味をひくものとして、「イメージにおける説明的要素、あるいは二次的な装飾的要素としての文字」、「挿絵入りの本におけるイメージとテキストの偽りの和解⁽³⁸⁾」といったものを挙げているのだ。そして、中世の西洋絵画に現れる漫画の吹き出しのようなものからピカソの絵画における新聞の使用まで、言葉とイメージが曖昧で多様な関係を結ぶ様子に焦点を当てている。このように、ドートルモンは、世界から主体を切り離してしまうという意味における抽象的性質を言葉が持っていることを認めた上で、そこにとどまろうとするのである。

以上のように、ドートルモンのテキストにおける「抽象」という語が指すものの変遷と、そこにおける言葉の位置づけを確認した上で、第一節の冒頭に挙げた二つの引用をもう一度確認してみよう。二番目の引用にある、「言葉の抽象的形象」という表現における「抽象」は、言葉の記号としての性質を指していることに間違いはない。しかし、「ロググラムを抽象的であるなどと言わないでほしい」には二つの意味があると考えることができる。まず上述の通り、実践された言葉で

あるという点において、ロゴグラムを抽象と呼ばないでほしいという意味である。それに加えて、「形態の似ている同時代の抽象絵画と同一視しないでほしい」という意味と捉えることもできるのではないか。実際ドートルモンは、自分は「抽象画家」ではなく詩人にとどまるのであり、自分の書いているのはテキストだと主張する⁽³⁹⁾。同時代の抽象を評価し、日本の書の発見をきっかけに、書かれた文字を抽象の議論に位置づけながらも、あくまで記号としての文字から離れまいとするのである。

4. 詩画集を通じた言葉の探究

抽象の議論に言葉を位置づけようとしていた1950年代半ば以降、ドートルモンはこの問題を詩の実践を通じても考察している。この時期のドートルモンの詩画集の中には、コブラ時代の「絵画・言葉」とは異なり、詩が手書きではなく印刷された文字で構成された作品もあり、イメージと言葉の融合ではなく両者の対峙が強調されている。例えば、『ラップランド、眺め』(1957)の冒頭では、コルネイユによるデッサンが描かれたページをめくると、次のページではその位置に詩が配置されており、黒いインクで描かれた不定形のイメージが言葉に変容したような印象を与える。

また、1958年に発表された詩画集、『ファーニュ』は、セルジュ・ヴァンデルカムとの共同制作である。ファーニュ地方の泥土の景色に魅了されたヴァンデルカムのデッサンは、地割れや水しぶきを思わせるが、見たものを表象したのではなく、印象を「地震計⁽⁴⁰⁾」のように記録したものだという。ヴァンデルカムによれば、ドートルモンと隣り合って議論しながら制作し、10月3日に一日でこの詩画集を完成させたい⁽⁴¹⁾。ドートルモンの詩は、「言語がこのようなくぐもった柔らかさを持つ時」という表現で始まり、続いてタイトル(« Fagnes »)を構成する六つの文字で言葉遊びが展開される⁽⁴²⁾。その言葉遊びは、ミシェル・シカールの指摘するとおり、「荒地と湿原の風景が広がるこの〔ファーニュ〕地方の詩的描写⁽⁴³⁾」となっている。記号としての言葉を前提とした不透明性——詩は印刷された文字で構成されている——が泥土の物質性と対峙されている。この作品が制作された1958年夏には、ヴァンデルカムと一緒に粘土に文字を書く試みも行っており⁽⁴⁴⁾、言葉と不定形の物質をめぐる実験的な考察の一環と位置づけることができるだろう。

中でも言葉と抽象について正面から考察されている詩的テキストが、コルネイユのシルクスクリーンを伴う『忠実な小幾何学』(1959)である。この詩画集は、直線、球体、結び目についての三つのテキスト——「何本かの直線の変奏」、「球体は語る」、「結び目についての格言」——で構成されている。しかし読み進めていくと、「言葉とイメージによって、現実をどのように表象しうるのか」という

問いが詩を通じて考察されていることがわかる。

一番目のテキストの主題である直線は、メッセージを伝えるものとしての言葉の比喩である。直線は雨に例えられ、雨は地を攻撃するさまざまな種類の槍に、次いで「イタリック体の文字で書かれた巨大な詩⁽⁴⁵⁾」に例えられる。風景の中に言葉を見出すドートルモンの傾向を物語るとともに、ギヨーム・アポリネールのカリグラム「雨が降る」(1918)を思わせる作品であろう。雨＝言葉という比喩はさらに発展する。

雨を少しばかり閉じられた、そのために会話を渴望する二つの大きな塊の間の伝達手段、対話と考えることもできる。二つの塊とは、雲、汚くて鈍重なままとまりと、地、(またもや)巨大で丸い宝石である。雨の跡ひとつひとつは、よって、不定形のものと形あるものの間のペンの痕跡のようなものといえよう。(もう少し後で見るように、球体はしかし、それほど「形あるもの」とは考えられない。)⁽⁴⁶⁾

このように、直線は、雨、槍、言葉、そして線的なメッセージとしての言葉と変化する。しかし最後に、「雨の線は一連の雫、つまりは染み⁽⁴⁷⁾」でもあるのだと付け加えられている。「染み (tache)」と言えば思い起こされるのはアンフォルメルの一部をなす「タシズム (tachisme)」という傾向であり、ドートルモン自身、アレシンスキーについてのテキストで言及している⁽⁴⁸⁾。言葉は、抽象的な直線のように線的なメッセージであると同時に、染みという不定形の物質としても捉えられている。

そして二番目のテキストは「球体」のモノローグとして展開する。ここで球体は地球を連想させ、認識の対象である現実と捉えることもできよう。現実もまた「それほど「形あるもの」とは考えられない」、つまり共有されていると思われる現実もまた確固としたものではないのである。軸となるのは、「小さい方から割るものたち」(« petits-boutiens »)と「大きい方から割るものたち」(« grands-boutiens »)⁽⁴⁹⁾の「球体＝現実」をめぐる認識の対立だ。前者は、「要約は本から独立して存在すると、罪あるものは犯罪者の前に存在すると、球体をした事物は球体というものに由来すると信じる」「理想主義者」であり、「最初から球体が、全く純粋な球体があったのだとさえ、私を触れることのできない、清廉な、前からいる女神だと考え⁽⁵⁰⁾」。それに対し後者は、「私を(球体であることによって)限りあるものとして、しかし不測の軌道の数々、誕生をめぐる諸々の偶発事、用途の不手際によって限りないものとして提示してくれる⁽⁵¹⁾」。同時代のドートルモンの議論を踏まえれば、「小さい方から割るものたち」と「大きい方から割るものたち」の対立は、世界を細分化して把握しようとする幾何学的抽象と、物質に直接働きかけることを重視する自由な抽象の対立と考えることが

できる。球体自身もまた、後者を好意的に受け取っており、「私の唯一の純粹さは、物質の往復に忠実であること⁽⁵²⁾」であるという。しかし最後に、「目もまた球体である」と付け加えられており、絵画における二つの傾向の対立もまた相対化される。

それでは、抽象的な直線であると同時に不定形の染みでもある言葉は、「球体」である世界をどのように表象しうるのだろうか。この問いに対する答えのひとつとして提示されているのが「結び目」(« nœud »)である。三番目のテキストには、「我々は結び目を解くのではなく、切断するのではなく、受け入れなければいけない。結び目を結び目のままにしておこう⁽⁵³⁾」とある。この詩集に挿入されたコルネイユのリトグラフにも、直線と球体をめぐるイメージに加え、直線が絡まり合った結び目のようなものが見出せる。

この時期前後から、「結び目」という概念はしばしばドートルモンテキストに登場する。1957年に書かれたアレシンスキー論では、『プティ・コブラ』三号(1950-51冬)に掲載された、アレシンスキーの十四のデッサンが「文字の結び目」でもあり、この画家に「自然の引き伸ばしと寄せ集め」という二つの運動があることを指摘している⁽⁵⁴⁾。記号のようなものが生き物のように変容していくこれらのデッサンに、ドートルモンは文字を見出しているようだ。「長方形と結び目」(1965)と題された詩⁽⁵⁵⁾でも、言葉と現実の絡み合いがテーマとなっている。「結び目」とは、言葉とイメージの、言葉と現実の結節点であるといえよう。

5. 二つの力がせめぎ合う場としての言葉

このように、「結び目」は二つの力の拮抗状態を体現している。第一節の冒頭の引用で、ドートルモンは、「言葉・図像のインスピレーションの融合」や「源」を目指す述べていた。一方で、数年後に書かれた別のテキストでは、ロググラムは言葉とイメージの対立としても捉えられている。

なぜエクリチュールの読解不可能性を発展させないのかと私は疑問に思った。(…)私は読むことと見ることの間に大きな対立があることを理解した。何かを読むとき、私たちはそれを見ていない。この対立を利用しなければならない。ロググラムはこういったすべてのことから生まれたのだ⁽⁵⁶⁾。

「読むことと見ることの対立」という表現からは、「融合」や「源」が、言葉とイメージが矛盾なく両立するというよりは、具象と抽象、不定形のものとは異なるもの、読むことと見ることが緊張状態を保ちつつ拮抗する場であるといえる。読むことと見ることの対立が解消するのではなく「結び目」として絡まり合う状態を見出すべく、ドートルモンは、抽象化から逃れる言語の物質的側面の探究とと

もに、言葉の抽象化する力を利用した探究も行っている。

例えばドートルモンは、数多くのロゴグラムを製作する一方、1973年に『タイポグラフィスムI』という作品を出版している。複数のタイポグラフィのデザインのカatalogの形をとった小冊子である。書き手の欲望が刻印される手書き文字とは逆に、印刷された自分の文章は「ひとつの街の地図のようなもので、茂みも、木々も、事物も、私自身も消え去ってしまった」——様々なものを切り捨てた挙句、主体まで世界から切り離してしまう——とみなされていたはずだ⁽⁵⁷⁾。そんなドートルモンが、印刷術に結びついたタイポグラフィについて、わざわざ実践を行っているのは興味深い。

もちろんドートルモンが考案したタイポグラフィの数々は、実用性からかけ離れている。すべて手書きで書かれたもので、極端に押し潰された字体、真ん中部分が空白の字体など読みにくいものが大半であり、毛足の長い犬の形をした再現不可能な字体まである。ドートルモンによれば、最も興味深いのは、「よくある字体の文字の内部に複数の要素を配置する⁽⁵⁸⁾」のものであり、線的な読解を攪乱しようとする傾向を物語っているといえよう。

リナレスは、先述の論文の中で、この『《架空の印刷所》のための字体のカatalog』が「愉快的挑発」であり、新聞紙を支持体としたロゴグラムはタイポグラフィへの攻撃であると指摘している⁽⁵⁹⁾。ドートルモン自身、ピカソが第二次世界大戦下のパリで親ナチスの新聞の上に荒々しくデッサンを描いていたことに触れ、この画家が「戦争と欺瞞に抗していた⁽⁶⁰⁾」のだと考えている。だとすれば、ドートルモンによる実用性のないタイポグラフィの制作も、印刷された文字の画一化への反抗と考えるのが自然であろう。

しかしドートルモンは、『タイポグラフィスムI』の序文の最後で以下のように述べている。

同時に、タイポグラフィを手書き文字に近づけなければならないのだろうか。筆者はそれに懐疑的だ。(中略) 創造的な手書き文字と厳密な客観性であるタイポグラフィ（それがどんなに主観的に、軽々しく作られたものであろうと）の間のある種の反発が、言語のいわば本質的な必然性に属していると考える傾向にあるからだ⁽⁶¹⁾。

このように、タイポグラフィという形を取りつつそこから逸脱しようとする行為は、「ある種の反発」を浮き彫りにするためだというのである。この反発は、二つの力が拮抗しながら絡まり合う「結び目」に通じるものであろう。ロゴグラムは、不定形の中に文字を見出しながら文字に還元されない部分を読むように読者を促していた。タイポグラフィの実践は、手書き文字を画一化するものであるとともに、その多様性でもって視覚的に訴えてくるものでもあり、時には線的

な読みを攪乱する可能性を孕むことを示唆する。言葉は何かを指し示す記号であるとともに、時には指し示すものとの関係が混線する不透明なものであった。ドートルモンの実践は、言葉のこのような二面性を再現するものであるといえよう。

結論

本論では、1950年代半ば以降のドートルモンの言葉についての実践を、抽象の議論との関わりから論じた。ドートルモンはロゴグラムを語る際、抽象・具象の議論に言及している。しかしコブラ時代のドートルモンの美術論において、「抽象」という語は、二十世紀前半の幾何学的抽象のみならず、アンフォルメルと呼ばれる同時代の抽象絵画も指すようになった。ドートルモンは、主体を世界から切り離すものとして前者を批判する一方、後者については「自由な抽象」と表現し、コブラの芸術論に近いものとして評価するようになる。その後、日本の書をきっかけのひとつとして、ドートルモンは抽象の議論に手書きの文字を位置づけるようになる。そこでは日本の書は同時代の抽象の側に位置づけられるのではなく、文字・記号であるという性質に重点が置かれ、その上で線的な読解から逃れうる可能性が示唆されている。ドートルモンは、言葉を還元的な抽象の側に置き、あくまでそこにとどまる姿勢を見せるのである。

抽象をめぐる議論の中に言葉をどのように位置づけるかという問いは、詩的实践を通じても考察されている。「本来還元的な傾向を持つ言葉が、主体と世界と切り離すことなく両者を結びつけるためにはどのようにするか」という問いに対し、ドートルモンは「結び目」という概念を提案する。それは、形あるものと不定形のものの、読むことと見ることの対立が緊張感を持って絡まり合う場である。この結び目を見出すため、ドートルモンは、言葉の具体的で物質的な側面に重点を置くだけでなく、記号としての側面についての探究も続ける。タイポグラフィーの実践がその例であろう。詩的な飛躍をもたらしうる言葉の不透明性が、記号としての言葉を前提としていたように、タイポグラフィーの画一性がきっかけとなって言葉が線的な読解から逃れる可能性が見出される。

自然の風景の中に文字や言葉を見出していたドートルモンは、初期の探究において、言葉が人間にとって世界を見る際の「雛形⁽⁶²⁾」であることを認識していた。ロゴグラムをはじめとしたドートルモンの実践は、記号としての言葉を言葉の具体的な物質性で覆い尽くすことにより、世界との直接的な繋がりを夢見るものではない。雛形としての言葉を、言葉が内包する二つの力——見ることと読むこと——の拮抗によって揺るがせようとする地道な作業であるといえよう。

注

(1) Christian Dotremont, « Exagérer le naturel » (1972), *Dépassons l'anti-art*, édition de

- Stéphane Massonet, *L'Atelier contemporain*, 2022, p. 778.
- (2) Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée » (1968) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 734.
 - (3) Christian Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, Paris, Gallimard, 1955, p.129.
 - (4) Christian Dotremont, « Vues, tendresses » (1956) , *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, Paris, Mercure de France, 1998, p. 278.
 - (5) Christian Dotremont, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974, n.p. : *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 820.
 - (6) Christian Dotremont, « Exagérer le naturel » (1972) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p.780.
 - (7) Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée » (1968) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, pp.734-741.
 - (8) アナ・ゴンザレスは以下の論文で、ドートルモンによる言葉の物質性を重視した試みが、言葉の理論的考察抜きに実践されているわけではないことを指摘している。Ana Gonzalez-Salvador, « Le mot et la boue : Ana (géo) logie », *Cobra en Fange, Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière*, sous la direction de Michel Dragnet, Bruxelles, Cahiers du Gram, Université Libre de Bruxelles, Groupe de Recherche en Art Moderne, 1994, p. 222.
 - (9) Serge Linarès, « L'écriture à rebours. Michaux, Dotremont, Blaine », in Antonio Rodriguez, Christine Le Quellec Cottier (dir.) , *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 271.
 - (10) *Ibid.*, p. 279.
 - (11) Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée » (1968) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 740. 傍点による強調は原文（イタリック体）による。
 - (12) Henri Michaux, *Par des traits* (1984) , *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 1281 ; Serge Linarès, « L'écriture à rebours. Michaux, Dotremont, Blaine », *op.cit.*, p. 266.
 - (13) Serge Linarès, « L'écriture à rebours. Michaux, Dotremont, Blaine », *op.cit.*, p. 266.
 - (14) Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée » (1968) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 740. 下線による強調は執筆者による。以下同様。
 - (15) *Ibid.*
 - (16) Christian Dotremont, « Signification et sinification », *Cobra*, n° 7, Bruxelles, automne 1950 ; *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, pp. 398-401. ドートルモンの手書き文字への興味については、以下の拙論で論じた。「コブラ時代におけるクリスチャン・ドートルモンの手書き文字——言葉の「茂み」の中を生きる」、進藤久乃編『戦後フランスの前衛たち——言葉とイメージの実験史』、水声社、2023年、69-94頁。
 - (17) Christian Dotremont, « Présentation du mot », *Le Ciel bleu*, n° 2, mars 1945, p. 2-3 ; *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 130.
 - (18) ドートルモンの初期の言語論については、以下の拙論で論じた。「クリスチャン・ドートルモンの初期の詩学における言葉の物質性」、『國學院雑誌』、125巻2号、2024年2月、國學院大學、33-45頁。
 - (19) Christian Dotremont, « Le Grand Rendez-vous Naturel », *Cobra*, n° 6, Bruxelles, 20 février 1950 ; *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 359-361. このテキストは機関誌『コブラ』の第4号（1949年11月号）と第6号（1950年4月号）の2号にわたって掲載されており、該当部分は第6号に掲載されたものである。なお、本論における『コブラ』誌、『プティ・コブラ』誌の引用については、以下のリプリント版を参照： *Cobra 1948-1951*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

- (20) *Ibid.* : *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 361.
- (21) 社会的リアリズムをめぐるドートルモンとベルギー共産党の決別については、拙論「クリスチャン・ドートルモンと北方への旅——ベルギーからデンマークへ」(『walpurgis 2025』、国學院大學外国語文化学科紀要、2025年3月、17-36頁)にまとめた。
- (22) Christian Dotremont, « La quatrième exposition des « Mains éblouies » », *Cobra*, n° 7, automne 1950, p. 26 ; *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 417.
- (23) Christian Dotremont, « À Paris—le sixième salon de mai » (1950) , *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 439.
- (24) Christian Dotremont, « L'art abstrait est-il un académisme ? », *Le Petit Cobra*, n° 4, hiver 1950-51, repris dans *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 411 ; « Défense de l'art expérimental » (1951) , *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 430 ; « 1940… » (1957) , *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 559.
- (25) 本論でこの点に深く立ち入る余裕はないが、以下の論文では、この時期の抽象・具象の論争、それに対するシュルレアリスムの態度について論じられている。長谷川晶子「コブラとシュルレアリスム」、進藤久乃編『戦後フランスの前衛たち——言葉とイメージの実験史』、前掲書、41-67頁。
- (26) Christian Dotremont, « Graphies », *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 452.
- (27) Christian Dotremont, « La quatrième exposition des « Mains éblouies » » *Cobra*, n° 7, automne 1950, p. 26 ; *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 417.
- (28) Christian Dotremont, « La peinture et le fantastique », *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 498. このテキストの初出はスペイン語で、本論では編者のマソネによってフランス語訳されたものを参照した。
- (29) Christian Dotremont, « Exposition Pol Bury à la galerie Apollo » (1950) , *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 425.
- (30) *Ibid.*
- (31) Christian Dotremont, *Calligraphie japonaise*, 1957, n.p. ; *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 591.
- (32) *Ibid.* : *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 591.
- (33) *Ibid.* : *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 591.
- (34) *Ibid.* : *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 591.
- (35) *Ibid.* : *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 592
- (36) Raymond Queneau, « Devant l'art de Miro », *Petit Cobra*, n° 1, p. 9. 『ブティ・コブラ』 同号には、同号に掲載されたクノーの『携帯用宇宙形成論』の抜粋が、『レ・タン・モデルス』誌38号からの無断転載である注記がある。ミロについてのテキストも同様と思われる。
- (37) Christian Dotremont, « Image et verbe » (1964) , *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 678.
- (38) *Ibid.*, p. 678.
- (39) Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée » (1968) , *Dépassons l'anti-art, op.cit.*, p. 740.
- (40) Serge Vandercam, « Souvenirs et traces », *Cobra en Fange, Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière, op.cit.*, p. 14.
- (41) *Ibid.*, p.19.
- (42) Christian Dotremont, *Fagnes*, dessins de Serge Vandercam, 1958, Bruxelles, n.p. ; *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 328.
- (43) *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 328. 詩作品全集の編者であるミシェル・シカールによる注による。
- (44) なお、ヴァンデルカムとは翌年の1959年にも同様の試みを行っている。Françoise Lalande,

Christian Dotremont, *l'inventeur de Cobra*, Paris, Stock, 1998, pp. 273-274, pp. 279-280. また、ドートルモンとヴァンデルカムは、1959年には*Fange*と題された一冊だけの詩画集を制作しており、そこではドートルモンの詩は手書きで書かれている。

- (45) Christian Dotremont, *Petite géométrie fidèle*, lithographies de Corneille, Paris, Atelier Patris, 1959, n.p. ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 342.
- (46) *Ibid.* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 342-343.
- (47) *Ibid.*, ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 343.
- (48) Christian Dotremont, « En 1940… », *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 559.
- (49) Christian Dotremont, *Petite géométrie fidèle*, *op.cit.* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 343. « petit-boutiens », « grand-boutiens » という語は、ジョナサン・スウィフト『ガリバー旅行記』(1735) に登場する、*« petits-boutiens »* (卵を小さい方の端から割る人たち)、*« gros-boutiens »* (大きい方の端から割る人たち) の対立を思わせる。この物語では、瑣末なことが大きな戦いの原因になっていることから、ドートルモンが二つの抽象の対立を本質的なものでないと考えていることがうかがえる。
- (50) *Ibid.* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 344.
- (51) *Ibid.* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 344.
- (52) *Ibid.* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 344.
- (53) *Ibid.* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, p. 345.
- (54) Christian Dotremont, « En 1940… », *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 555.
- (55) Christian Dotremont, « Rectangles et nœuds », dans *Paroles peintes II*, Paris, Éditions O. Lazar-Vernet, 1965 ; *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, pp. 362-363. (一部のみ再録)。
- (56) Christian Dotremont, « Exagérer le naturel » (1972) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 779.
- (57) Christian Dotremont, « Signification et sinification », *Cobra*, n° 7, *op.cit.*, p. 20 ; *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 401.
- (58) Christian Dotremont, *Typographismes I*, 1971, Bruxelles, n.p. ; *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 777.
- (59) Serge Linarès, « L'écriture à rebours. Michaux, Dotremont, Blaine », *op.cit.*, p. 272.
- (60) Christian Dotremont, « Image et verbe » (1964) , *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 683.
- (61) Christian Dotremont, *Typographismes I*, *op.cit.*, n.p. ; *Dépassons l'anti-art*, *op.cit.*, p. 778.
- (62) Christian Dotremont, « Vie de l'objet », *La Main à plume : Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, établie par Anne Verney et Richard Walter, Syllepse, 2008, p. 245.

本稿は、令和六年度（2024年度）國學院大學国内・国外派遣研究「クリスチャン・ドートルモンとコブラの活動について」の成果の一部である。