

## 「見者」としての画家がたどる旅路

——マックス・エルンストと北アメリカ先住民族の文化

谷 昌 親

一九三八年末、前年にロンドンで開かれたシュルレアリスム展で知り合ったレオノーラ・カリントンとともに、マックス・エルンストは、アヴィニヨンの北五〇キロほどのところに位置するサン＝マルタン＝ダルデッシュュにやって来ていた。それまでも滞在したことのある場所だったが、今回はこの地に腰を据えるつもりでいた彼は、田舎の一軒家を購入し、しかもその家をみずから制作したフレスコ画や浮彫で飾りはじめた。エルンストは、一九二二年にドイツを出て以来、画家としての活動の場にしていたパリを離れる覚悟を固めていたのだ。彼自身がパリに移り住む際にも便宜をはかってくれ、シュルレアリストのなかでも最も親密な関係で結ばれていたポール・エリュアールが、ブルトンに逆らってトロツキズムに宗旨替えしなかったために弾劾され、「ポール・エリュアールの詩をありとあらゆる可能な方法で破壊せよ」との指示が届いたことに嫌気がさし、シュルレアリスムからの脱退を決めたためだった。だがもしかすると、迫りくる戦火の予感もあったのかもしれない。実際、翌一九三九年、第二次世界大戦が勃発すると、もともとハンス・アルプの友人でもあり、ドイツのケルンにいたところにすでにグダイストと見なされ、ナチス支配下のドイツからは「退廃芸術家」の烙印を押されていたにもかかわらず、フランスにおいてはあくまで「敵国人」と見なされ、マックス・エルンストはアルデッシュ県のラルジャンティーエルにあった旧刑務所に拘留された。

この時点では、外出もときには許されるなど、かなり寛容な処遇がなされていたが、六週間後に、エクス＝アン＝プロヴァンス近郊の煉瓦工場跡を利用して作られたミル収容所に移送されてからは、扱いが一変した。やはりドイツ人でシュルレアリスムの活動に参加していたハンス・ベルメールも囚われていたこの収容所では、戦時の混乱のなかで外国人、とりわけ敵国から来たドイツ人に対する嫌悪と差別があからさまに示されていたのだ。食料が充分に与えられないのに加え、あたりには煉瓦の破片や埃が残されたままで、空気中にも食べ物にも煉瓦の細かい粒子が入り込んでいるような劣悪な環境に彼らは置かれた。エルンストの顔が煉瓦でできているかのように描いたハンス・ベルメール作の肖像画が存在するが、それはこの収容所にいたときのものである。

マックス・エルンストは、盟友ポール・エリュアールが当時のアルベール・サロー内相に直々に嘆願書を提出したこともあって、この年のクリスマスマスには解放された。サン＝マルタン＝ダルデシュに戻ると、すぐさま旺盛な創作意欲を見せたエルンストだったが、翌一九四〇年五月には、スパイ容疑で憲兵隊に捕まり、まずはドロ＝ヌ県のロリオルに送られ、そのあと再びミル収容所に入れられた。収容者の数が増えて以前よりも劣悪な環境になった収容所での生活を耐えたのち、今度は護送列車に乗せられ、ニームの近くのサン＝ニコラ収容所に送られる。それは、ミル収容所にいたドイツ人やオーストリア人たちをドイツとの国境からより遠ざけるためにこの夏に急にこしらえて作られた収容所だった。エルンストはこの収容所から脱走して捕まり、再度の脱走をこころみているときに、解放の通知が届いた。

こうしてサン＝マルタン＝ダルデシュの自宅に戻ることができたエルンストだが、彼が不在のあいだに精神を病んでしまったレオノーラ・カリンントンはひとりスペインに旅立ってしまった。がらんとした自宅のなかで彼は制作に没頭し、大作である『雨のあとヨーロッパは II』に取り組む。しかし、その間にフランスはドイツの占領下に

入り、ゲシュタポがエルンストを探していた。そうしたなか、かつて展覧会のためにエルンストに出品を依頼したことがあるニューヨーク近代美術館のアルフレッド・バーが援助の手を指し延べようとしていた。さらにかつての妻ルイーゼとのあいだにドイツ時代に生まれた息子ジミーがそのころ仕事でニューヨーク在住となっていたため、エルンストのアメリカ入国許可を求めて奔走していたが、ついに「保護提供」を獲得し、マルセイユの「緊急救出委員会」の委員長であるヴァリアン・フレイに伝えた。

「マックス・エルンストは当然ながらマルセイユへと向かった。当時、「緊急救出委員会」が本拠としていたマルセイユ近郊の廃城エアールでは、アンドレ・ブルトンのほか、バンジャマン・ペレ、ウイフレッド・ラム、オスカ・ドミンゲス、ジャック・エロールといった面々が、やはりアメリカへの旅立ちを待ちつつ、シュルレアリスムの再起を模索していた。エルンストとブルトンのあいだでも、緊急時のなかで和解が試みられた。一方でエルンストはマルセイユでアメリカの画商ベギー・グッゲンハイムと知り合い、経済的な援助を受けることができた。彼はスペインからポルトガルに入ってリスボンからアメリカに向かおうとしたが、スペインとの国境の駅で出国ヴィザが有効なものではないと見なされ、パスポートを没収されてしまう。ところが、彼の荷物の中から出てきた絵画のすばらしさに圧倒された駅長が、見て見ぬふりをして、彼がマドリード行きの列車に乗れるようにしてやったという逸話が残されている。

マックス・エルンストは、以後彼の庇護者となることになったベギー・グッゲンハイムとともにリスボンから飛びたち、一九四一年七月一四日、ニューヨークに到着した。<sup>(1)</sup>こうして彼は、混乱した世界情勢のなか、過酷な体験を強いられながら自分の意志とは無関係にアメリカの土を踏んだわけだが、偶然に導かれるようにやって来たこの土地で、まさに自分の精神的な故郷だと思わせるような先住民の文化と出会うことになるのである。

\*

マックス・エルンストは、若いころからいわゆる「プリミティヴ」な文化や芸術に興味を抱いていた。彼と親交があったパトリック・ワルドベルグは、ボン大学の学生だった若きエルンストが、心理学や哲学を学びつつ、精神病者の描いた絵に「純粋な精神状態」を表わす芸術を見出していたと述べている。ダダやシュルレアリスムの画家とプリミティヴィズムの関係を論じたエヴァン・モーラーは、エルンストについての記述のなかで、そうしたワルドベルグの指摘を受け、エルンストはフレーザーの『金枝篇』を読み、ドイツの民族誌家であるヴィルヘルム・ブントらの著作にも親しみ、さらにドイツの民族誌関係の博物館で「部族美術」の膨大なコレクションを眼にし、関係する文献を読んでいたとして、その影響が初期の作品にも見出せると考えている。その例のひとつが、一九二一年に描かれた《セレベスの象》であり、モーラーはローランド・ベンローズの指摘に依拠しつつ、この油彩画において「セレベス」というイモ類に結びつけられた象のイメージは、イギリスの人類学関係の学会誌で見たアフリカのトウモロコシ貯蔵庫から来ているとしている。モーラーが挙げる初期の例はもうひとつあり、二年後の一九二三年に制作された《美しい女庭師》では、女庭師の背後に影のように存在する謎の男が描かれていて、その男の全身には入れ墨らしきものが見てとれるのだが、それはマルキーズ諸島の住民の身体装飾に酷似しているのである。

こうした例には充分に説得力があり、若きマックス・エルンストが「プリミティヴ」な文化からインスピレーションを得ようとしていたことがわかる。だが、エルンストのパリ時代の作品のなかでモーラーが最も注目するのは、イースター島のポリネシア文化だった。実際、一九三四年のコラージュ・ロマン『慈善週間』のなかで、木曜日の第二の主題となっているのが「復活祭の島」すなわちイースター島なのであり、そこに登場する人物はこの島特有の石

像の顔をしているのである。その一方で、木曜日の第一の主題のほうは「雄鶏の笑い」であり、人間の身体に雄鶏の頭がついた人物が何人も登場してくるのだが、そうした鳥の一種の擬人化の原型もイースター島の文化から来ているとモラーは主張する。この島の主要な神は、鳥と人間の両方の特徴を備えた姿——どちらかという鳥の特徴のほうに前面に出ていることが多く、いずれにしる丸みを帯びた体型が強調される——で表されるマケマケであり、そのマケマケのイメージは石や木の彫刻になったり、石や木の表面に刻まれたり描かれたりしている。そうしたマケマケの姿の影響を受けた最初の例としてモラーが挙げるのは、一九二七年の《鳥へのモニュメント》であり、たしかにこの作品で描かれた、「鳥」と呼ぶにはあまりに奇妙な、丸みを帯びた独特の形態は、マケマケにきわめて近いと言えよう。

さらにモラーは、鳥への信仰を示すイースター島の儀礼として、カモメ科の鳥類であるアジサシのその年最初の卵を見つけて持ち帰る習わしに注目している。そうした儀礼に関係して、卵型の石の表面に、マケマケがもう一つ卵を抱きかかえている姿が彫られ、彩色までされている例が一九一四年に発見され、一九一九年にロンドンで出た図版入りの書物『イースター島の神秘』で紹介されていることを指摘し、エルンストがこの本を知っていた可能性は充分にあるとして、その影響を、卵型の空間のなかで鳥たちが卵をくわえている様子を描いた《視覚の内側で——卵》（一九二九年）のうちに見出している。<sup>6)</sup>パリでシュルレアリストのひとりとして活動していたころのエルンストがイースター島の文化に惹かれていたことはまちがいなさそうだ。

\*

マックス・エルンストがそうしたいわゆる未開文明の影響を受けていた事実は、当時、パリを中心にヨーロッパで

広まりつつあったプリミティヴィズムの傾向をそのまま反映しているとも言える。一九世紀から二〇世紀への移り変わりの時期、パリの先鋭的な芸術家たちによる黒人アフリカの美術の発見によって盛んとなったプリミティヴィズムだが、そうした異質な造形もやがて西欧の美術史に取り込まれ、大衆化したことを嫌ったシュルレアリストたちは、あえてオセアニアの文化を称揚したのである。だが、手垢がついたアフリカ文化に代わると見なされたのはオセアニアの文化だけでなく、アメリカ大陸の先住民族にも熱いまなざしがそそがれた。第二次世界大戦後に大戦間の時期を振り返りつつ、アンドレ・ブルトンは、「ヘクビズム風の」造形性のおかげですでに飾り物のスノビズムに取り囲まれていたアフリカ美術に対抗させるべく、シュルレアリストはごく早い時期から、オセアニアやインディアンのアメリカを、はるかに幅広い知的、精神的な射程を保証するものとして称えていた」と書いていた<sup>(6)</sup>と書いている。事実、一九二七年ごろから、ブルトンとエリユールはパリでカチナ人形の蒐集を始めている。カチナは、アメリカのアリゾナに住むホピ族が信仰する精霊で、その数は三〇〇とも四〇〇とも言われるほど多く、覚えるのが困難なため、カチナに扮した仮面のダンサーたちが踊る儀式の際、伝承のため、自分たちの扮装を再現した人形を子供たちに配るようになった。これがカチナ人形である。ホピ族だけでなく、文化的に近いズニ族などにも同様の信仰があり、やはり木片を彫って彩色するカチナ人形を作っている。一九二七年の『シュルレアリスム革命』誌の第九十号にはそうしたカチナ人形が図版付きで紹介されている。さらに、一九三六年にブルトンはシャルル・ラトン画廊でオブジェのシュルレアリスム展を開いたが、掘り出し物のオブジェやオセアニアのオブジェと並び、カチナ人形（マルセル・デュシャンとアンリ・ピエール・ロシエの有していたコレクションが主であったとされる）も展示された。その同じシャルル・ラトン画廊では、五年前の一九三一年六月、競売にかけられる前のブルトンとエリユールのコレクションが展示されているが、その際はカチナ人形はなかったものの、全部で二〇〇点ほどの彫刻やオブジェなどのうち、三〇点がアフリ

カ、一五〇点がオセアニアやマレーシア、そして一二五点が南北アメリカ大陸由来の品だったという。

マックス・エルンストも、五〇歳になって新大陸の住人となるはるか以前に、アメリカ先住民族の文化に興味を抱いていた。幼少期から、カール・メイの人気小説をとおして北アメリカの「インディアン」に魅せられていたし、やがて彼が足しげく通うようになった民族学博物館には、一九世紀末以来、アメリカ先住民族のコレクションが増えるようになっていた。<sup>(8)</sup> アンドレ・ブルトン<sup>(8)</sup>は、そのようにアメリカ先住民族の文化に惹かれていたエルンストの作品にカチナ人形の影響を見出している。一九二八年に『シュルレアリスム革命』誌に発表された「シュルレアリスムと絵画」のなかで、エルンストのカラージュ作品《雲の上を真夜中が歩く》（一九二一年）に見られる、人間とは言いがたい不思議な存在の頭部を指して、「ニューメキシコの人形たちに見るような青い銃眼をもった頭」と述べているのである。一方、エヴァン・モーラーは、画家が一九二五年の「博物誌」のシリーズのひとつとしてフロッタージュの技法を用いて鉛筆で描いた《振り子の起源》という作品のうちに、アメリカ先住民族のスー族が盾に描いた模様に酷使したものがあることを指摘している。たしかに戦士の個人的なトーテムでもあるというこの盾に描かれた翼を広げた鳥のモチーフは、北アメリカの先住民族の描いた絵に頻繁に見られるもので、問題の盾の場合、さらに鳥の翼から複数の波線が左右の上方に広がって、生命力を表わしていると考えられるのだが、エルンストの《振り子の起源》では、中央で鳥が大きく翼を広げる一方、背後の左右に樹があり、その木目のパターンが波打っているのである。<sup>(10)</sup>

マックス・エルンストの神話的ともいえる想像力の源泉を鳥が担っていることは周知の事実と言ってもいいだろう。一九四二年四月にニューヨークのシェルレアリスム系雑誌『ヴェー』の特別号に発表した自伝的な文章「M.E.: 青春についての若干のデータ」のなかで、エルンストは自身の誕生をめぐる逸話を次のように記している。

(一八九一年) 四月二日午前九時四五分、マックス・エルンストは可感世界との最初の接触をもった。このとき彼は、母親によって鷺の巣のなかに寝かされ、鷺によって七年間あたためられた卵から出てきたのである。<sup>(11)</sup>

さらに、同じ文章のなかの一九〇六年、つまりエルンストが十五歳のころの出来事として、彼が並々ならぬ愛情を抱き、「親友」とまで感じていた桃色インコが死に、その死骸を見つけた朝に、自分の妹の誕生を父親から告げられたことで、彼は両方の出来事を想像のなかで結びつけ、おそろいしショックを受けたとされている。

鳥と人間とのあやうい混同が彼の心に根をおろし、デッサンや絵のなかにも顔を出すようになった。この妄執につきまとわれたあげく、彼はやがて一九二七年に「鳥たちへの記念碑」を建立するが、その後も、マックスはすすんで自分を「ロプロブ、鳥類の王」と同一視している。<sup>(12)</sup>

このようななけば常軌を逸しているとも言えるほどの鳥に対する執着、とりわけ鳥と自己の同一視に、モラーは「エルンストと「プリミティヴ」なものとの最も重要な関係<sup>(13)</sup>」を見てとろうとする。それは実際、ワルドベルグが断言したように、鳥がエルンストの「トーテム」になったことを示しているとも言わうしかねないほどの強い結びつきなのである。<sup>(14)</sup> すでに見たように、そうしたエルンストの鳥への愛着は、すくなくとも初期の段階では、とりわけイースター島の文化と響き合っていたわけだが、《踊り子の起源》の例で明らかのように、北アメリカ先住民族の文化との親和性もすでに現われていた。特に、鳥をトーテムと見なすという点では、《踊り子の起源》に酷似した鳥のイメージが描かれた例の盾は、先住民族の戦士の個人的なトーテムを表わしていたことを忘れてはならない。アメリカに住



み、先住民族の文化に直に接することで、エルンストにとって、「トーテム」としての鳥のあり方がより鮮明に意識されていったとしても不思議ではない。

\*

すでに述べたように、幾多の困難を乗り越えたうえで、マックス・エルンストは一九四一年七月一日にニューヨークに降り立った。アメリカ滞在当初から、彼は民族学的な展示や資料への関心を示している。到着からまだほどない夏のあいだに、息子ジミー、そしてベギー・グッゲンハイムとその娘とともに、数週間にわたって旅行し、カリフォルニアからアリゾナ、ニューメキシコ、さらにニューオリンズと精神的にまわっている。その旅の途中、グランドキャニオンの土産物屋の普段は閉まっている屋根裏の物置にホピ族とズニ族の古いカチナ人形が山のように積まれているのをエルンスト親子は発見した。店の支配人は、新しい商品を置くスペースを作るためにカチナ人形を厄介払いしたがっている。そこでエルンストは、通常のサイズのものは一箇五ドル、大きなものについては一箇七ドルですべて買い取ったのである。<sup>(15)</sup>

ニューヨークには国立自然史博物館、ワシントンには国立アメリカインディアン博物館があり、エルンストは足しげく通うようになった。同じころにやはり戦火を逃れてフランスからアメリカに渡った文化人類学者のクロード・レヴィ・ストロースもこうした博物館のコレクションに接したひとりであり、そのときの印象を『仮面の道』で次のように綴っている。

ニューヨークには、幼年期の夢が一堂に集まったような魔法の場所がある。そこでは、歳月を経たトーテム

ポールが歌い、また語りかけ、奇妙なオブジェが、不気味に凝固した表情で訪問客の方を窺い、また人間離れした優しさをもつ動物たちが、小さな前脚を人間の手のように合わせて、こう祈っているように見える、選ばれた者のためにビーバーの宮殿を築き、あきらし海豹の王国の案内人となり、あるいは神秘的な抱擁のうちに、蛙や川蟬の言葉<sup>(16)</sup>を教える特権を委ねてほしい、と。

また、そのクロード・レヴィ＝ストロースやブルトン、さらにエルンストをはじめ、セリグマン、マッタ、タンギー、マッソンといったシュルレアリスムの画家たちは、ニューヨークの三番街にあるアンティーク・ショップでそれぞれ先住民族関係の品物を精力的に買い集めた。そのアンティーク・ショップを見つけた経緯についてのちにドロテア・タニングに語ったところによると、近くに住んでいたエルンストはその店の前をしばしば通っていたのだが、ある日、陳列品のなかに、主にカナダのブリティッシュコロンビア州に居住する先住民族であるハイダ族のスプーンがあるのを見つけた。おそらくそのスプーンの柄の部分に像が彫られていたのだろうが、彼の説明によれば、「その黒い角のトーテムに刻まれた四人の偶像是、玉虫色のアワビみたいな目で、まわりを取り巻くガラクタを超然と見下ろしていた<sup>(17)</sup>」というのだ。店のなかに入っていたエルンストは問題のスプーンを売ってくれと頼んだが、店主は断った。スプーンはばら売りしておらず、他のスプーン——ヨーロッパのさまざまな時代のスプーン——とセットでしか売らないというのだ。先住民族の民芸品の価値を認識していない店主に対して、エルンストは、アラスカ人やマヤ人やなども含め、「未開人」とみなされてきた人びとの「偉大で驚異的な芸術<sup>(18)</sup>」について熱弁をふるうことになり、店主はすっかり惹き込まれてしまった。結局、エルンストはスプーンを売ってもらい、自分の友人たちもこうした品を好んでいることを店主に伝えると、翌日から、その店には、ヨーロッパの骨董品ではなく、プリミティヴ・

アートが次々に並ぶようになったのである。

一九四二年の暮れ、エルンストはドロテア・タニングの家に引っ越し、同居を始めた。すると、彼より二十歳近く年下のアメリカ人画家の部屋には、エルンストの絵画作品だけでなく、三番街の例の店や旅先で手に入れた品々があるところ狭しと並ぶことになった。「ずらりと並んだマックスの絵が私の部屋を膨張させ、それぞれが壁の向こうにまた別の世界を創り出していた。それだけではまだ足りないともいうように、ホピ族の偶像や、アメリカ北西部沿岸地方の狼のお面や、ニューギニアの盾が飾られていた。天井まで届くようなトーテム・ポールもあった。マックスの愛犬、カチーナという名の小さな犬までやってきて、窓の下で震えていた。ドアの上にはニューギニアの権（か）、机の上はトーテムの柄がついた角製のスプーン」<sup>(19)</sup>。

ドロテア・タニングの部屋がさながら民族博物館の一室に化した様子が髣髴とする一文だが、そのなかではエルンストの愛犬についての言及もあり、この愛犬の名前から、彼がいかに北米先住民族の文化に親近感を抱いていたかわかる。それだけに、エルンストとドロテア・タニングが先住民族の居留地を訪れることになったのはごく自然な成りゆきだった。一九四三年の夏から秋にかけての時期をふたりは、先住民族の聖地とされるアリゾナ州のセドナにほどちかいオーク・クリーク・キャニオンのペンションで過ごした。赤い土が広がり奇岩がそびえたつ風景もすばらしかったが、近くには先住民族の居留地がいくつもあり、ふたりの好奇心を満たした。当時は、先住民族の考古学的な遺跡の発掘調査とそれに続く一般公開が進んでいた時期でもあった。

第二次世界大戦が終結したのちの一九四六年、マックス・エルンストとドロテア・タニングは、ニューヨークを離れてセドナに住むことにするとともに、正式に結婚もした。ふたりは土地を手に入れ、木造の家を自分たちの手で建て、エルンストがセメントで成形した人の頭や仮面や動物などで外壁を飾った。エルンストとアメリカ先住民族文化

の関係を探ったシグリッド・メトケンによると、一番右端に設置された口が丸い顔のレリーフは、とりわけカチナの仮面——カチナに扮してダンスをする際にかぶる仮面——を思わせるものだったという。<sup>(20)</sup> ジミー・エルンストも、父親の作った石膏製の彫像について、次のように述べている。

あれらは、彼〔マックス・エルンスト〕がかつて描いた太陽や月の仲間入りをするようなすばらしい創作だった。石化したような森から生き物たちが現れてきていたが、そうした生き物の存在を彼はずっと感じとっていたのだ。その生き物たちはその不気味な精神ゆえに、太平洋沿岸で見つかる、北西海岸におけるポトラッチ的なオブジェやニューアイルランドにおける先祖<sup>(21)</sup> 偶像に匹敵するような、彼が愛してやまないホビ族のカチナ人形の兄弟姉妹になっていた。

シグリッド・メトケンは、エルンストがセドナの自宅の敷地内に作った有名な彫刻群《カプリコン》についても、「この作品においてひとときわ目立つヨーロッパ外的な特徴」にふれつつ、「これらの像の頭部がしばしばカチナ人形に比較されてきた<sup>(22)</sup>」という事実を喚起している。実際、エヴァン・モラーは、この《カプリコン》の彫刻群のうち、「腰掛けた人物の角のある顔は明らかにカチナと関連がある」と断言し、その人物の膝の上で上下に重なっている小動物のような存在も、「カチナの形態を模倣している」としていたのだ。彼は、エルンストが一九四〇年代に精力的に制作した角つきの「人物」が押しなべて、角を持ったカチナ人形を想起させるとしている。<sup>(23)</sup> したがって、やはり彫刻作品である《女王とチェスをする王》（一九四四年）における一对の内側に曲がった角がついた王の頭部についても、エルンストが所有していたズニ族の水牛のカチナの外形に酷似していると述べている。<sup>(24)</sup>

また、これはまだバリ時代の制作だが、ほぼ円形の扁平な顔から二つの目と嘴めいた口だけが飛び出ているブロンズ製の《美しきドイッ女》（一九三五・三六）、そしてアメリカ時代のものとしては、やはりブロンズ製で丸い顔に非対称的な一對の角がついた人物像である《月狂い》（一九四四年）、ブロンズの平板に彩色で丸く顔の輪郭が描かれ、目のところは丸く、口のところは横広の楕円状に穴があいている《二足す二は一》（一九五六年）、銀鑄造でこちらは四角い顔だが目と口はやはり丸く掘り出されている《男》（一九六〇年）、こうした彫刻作品についても、モラーはカチナにインスピレーションを得た作品に含めているのである。<sup>(26)</sup>

カチナの影響が見られるのは立体作品ばかりではない。《神々の饗宴》（一九四八）の仮面をつけた神々の姿のうちにも、メトケン「カチナの形態」<sup>(26)</sup>を見出しおり、この作品は「カチナの出現とダンス」<sup>(27)</sup>を表していると述べるのだ。

むろん、この時期のエルンストの作品に見られる北アメリカ先住民族の影響は、カチナだけにとどまらない。メトケンによると、エルンストは、アリゾナ州南東部とニューメキシコ州南西部、およびメキシコのチワワ州北部に発展した先史時代のモゴヨン文化において作られたミンブレ土器に強い関心を抱いていたとされており、そうした土器に描かれた仮面、混合的な動物、架空の生物、幻想的な人物像などのモチーフにきわめて似通ったイメージが、彼の描いた挿絵や水彩画などに見いだせる。<sup>(28)</sup> また、エルンストが一九五一年に複数製作した《星空の下のダンサーたち》の絵画シリーズについても、ナバホ族が冬の夜におこなうダンスの儀式の様子をかなり自由に翻案したものだという説をメトケンは出している。<sup>(29)</sup>

しかしながら、自宅の庭に置かれ、庇護的な役割も与えられていた《カプリコン》、エルンストの代表的な彫刻作品である《女王とチェスをする王》などをはじめとして、この時代の一連の彫刻作品にカチナの影響が見られるだけに、北アメリカ先住民族の文化のなかでも、とりわけカチナが彼の想像力に強く働きかけたと考えられることができる。

のである。

\*

アメリカ時代のエルンストが、そのようにいわばカチナの影響下で創作活動をおこなう一方で、パリ時代には頻繁に姿を見せていた鳥の形象が彼の作品からほぼ消えてしまう。アメリカに渡る直前に制作したあの《雨の後のヨーロッパ II》にもまだ身体が人間の女で顔が鳥といった形象が残っていたが、アメリカで制作された作品にそうした鳥と関係するイメージは見られなくなるのである。数少ない例外が、先住民族のトーテムポールを明らかに意識した一九六〇年の《バスティーユの精霊》で、高さ三一三センチの細長い柱の頂上に鳥の彫像が置かれている。

そのように作品中の鳥が消えていく一方で、一九五八年にジョン・リウォールドが撮影した、鳥の衣装を着たエルンスト自身の写真が存在する。「真夏の夜の夢」をテーマにした仮装舞踏会のひとコマなのだが、こうした写真を眼にすると、エルンストが一九三六年に執筆した「絵画の彼岸」に記されていた次のような言葉を思い出さずにはいられない。

私は自分が鳶の頭をして、手には短刀を持ち、ロダンの《考える人》の姿勢をしているのを見た、と思った。  
しかし本当は、ランボオの「見者」の解放された姿勢なのだった。<sup>(30)</sup>

モーラーは、このエルンストの文章に触れつつ、それは一九三五年ごろに鳥の姿の自己を描いたとされる、まさしく《見者》と題された絵画についての言及だと断定している。<sup>(31)</sup> 鳥を自分のトーテムと見なし、さまざまな形で鳥を描

きつづけるうちに、エルンストは自分が幻視していた鳥と一体化したということなのかもしれない。エルンストは次のようにも書いているのだ。

「普通の体格」（私はここでランボーの言葉を使う）をした男である私は、自分の魂を怪物的なものにするためにあらゆることをおこなった。盲目の泳ぎ手である私は、みずから見者となった。私は見たのだ。私は自分の見ているものを愛していることにはっと気づき、自分の見ているそのものと一体になることを欲した。<sup>(32)</sup>

すでに見たように、「M.E.」の青春についての若干のデータ」のなかでエルンストは自分が鷺の卵から生まれてきたかのように記述しているのだが、同じ文章の一九一四年の項目には次のような一節が掲げられている。

マックス・エルンストは一九一四年八月一日に死んだ。そして一九一八年一月一日に、魔術師になると、当代の神話を発見することを渴望するひとりの青年として、彼は蘇った。ときおり彼は前世の卵をかえしてくれたあの鷺にうかがいをたてた。鳥の助言のいくつかは、彼の作品のなかに見出される。<sup>(33)</sup>

ここで挙げられている死と復活の日付は、それぞれ、エルンストが第一次世界大戦中にドイツ軍に入隊し、そして除隊した日付だが、モーラーはそこに「彼のシャーマン<sup>(34)</sup> 芸術家への象徴的な変化」を見ている。そうした変化は、状況のなせるわざとしてドイツ生まれの画家がパリを経由してアメリカにまでわたることで完遂されたのかもしれない。自伝的な文章の一九四一年の項にはこうある。「その鳥は七月一四日に、この国〔アメリカ〕へとマックスを運

ぶ飛行機のとを追ひ、イースト・リヴァー上空の雲のなかに巢をかけた」<sup>(35)</sup>。

パトリック・ワールドベルグはエルンストの伝記のなかで彼をシャーマンとみなし、「隠れた靈魂を呼び出す祈禱師、重大な秘密の受託者」<sup>(36)</sup>としていたが、モラーが一九七四年五月二四日におこなったインタヴューにおいて、エルンスト自身がシャーマニズムに関心を抱いてきたと認め、エリアーデの『シャーマニズム』<sup>(37)</sup>（一九五一年）をはじめとするシャーマニズム関係の文献に通じていたことも明かしたという。実際、モラーがおこなっているように丹念にエリアーデの著作の記述とエルンストの自伝的な文章を照らし合わせると、エルンストが自分をシャーマンと同一視しようとしていたのはまちがいないと感じられてくる。

たとえば、鷲があたためて卵が産まれたとエルンストが記していることに関しては、シャーマンについての神話のなかで、鳥がシャーマンを孵化するというモチーフが出てくることにエリアーデが注目していたのを思い出すべきだろう。すなわち、イニシエーション儀式の中心テーマとして、「新加入者の肉体の解体とその諸器官の更新、復活を伴う儀礼的死」<sup>(38)</sup>があり、そうした復活の場面において、「シャーマンを「世界木」(World Tree)の枝の中で孵化する巨鳥というモチーフ」<sup>(39)</sup>が現れるとエリアーデは述べているのである。ちなみに、ここに出てくる「世界木」は、宇宙論的図式をはらんだ儀礼において、シャーマンがエクスタシー的な旅をし、天の高みへと至るために登る木のことを指している。そうした旅のエクスタシー的な性格はまさにシャーマンに不可欠であり、それは夢やトランスをとおして習得されるものであって、エルンストが自伝的文章のなかで、麻疹にかかった際に「幻覚との最初の接触」<sup>(40)</sup>をしたと書いている体験を皮切りに、まさに彼が幻視の達人としての画家人生をたどっていったことにつながっていくだろう。

また、自分が生まれる卵を温めていたのが鷲だと書いていることも重要であり、エリアーデが紹介するように、鷲



はシャーマンにとって父親的存在なのである。

われわれはまた鷺とシャーマンの間に存在する神話的關係を考えてみなければならぬ。すぐ想起できるように、鷺は最初のシャーマンの父であるとされ、シャーマンのイニシエーションに顕著な役割を演じ、「世界木」とシャーマンのエクスタティックな旅とを含む神話的複合の中心にいるのである。<sup>(41)</sup>

また、自伝的文章のなかでエルンストが鳥に助言をもらったと書いていることに関しては、エリアーデが、「世界中どこでも、動物、とくに鳥の言葉を習得することは、自然の秘密を知り、予言することができるのと同価値である」<sup>(42)</sup>と記していることが想起される。

このように見てくると、たとえ仮面舞踏会というシチュエーションが求めるものであったとはいえ、エルンストが、自分の絵のモチーフとして鳥を描くだけでなく、みずからが鳥に扮するようになるのもごく自然なりゆきだと思えてくる。しかも、その際の鳥の衣装もまた、シャーマンにとっては重要な要素なのである。エリアーデによると、衣装はシャーマンに「動物の形をした呪術的身体」<sup>(43)</sup>を与えるのであり、主要な動物として鳥、鹿、熊があるが、なかでも鳥が最も重視されており、鳥の羽は多くの場合にシャーマンの衣装に使われているというのだ。そのように鳥の衣装が好まれるのは、「他界への飛翔に欠くべからざるもの」だからである。つまり、「鳥そのものになること、鳥に伴われる」ということは、生きているままで天界やあの世へのエクスタシーの旅を企てる能力を示すものなのである。<sup>(44)</sup>

では、そのようにエルンストがシャーマンと化していくなかで、カチナはどのような役割を演じたのだろうか。

すでに確認したように、マックス・エルンストはあくまで「見者」たろうとしていた。すなわち、エルンストがシャーマンとしてエクスタシーの旅を企てるうえで、まず最初にすべきなのは自身の幻視の能力を認め、さらに鍛えることだったのである。「絵画の彼岸」の第一章「ある博物誌の来歴」は、まさに幻視の体験の赤裸々な告白の書として読めるものであり、そうした幻視の体験の延長で、彼にとって重要なフロッタージュやカラージュの技法が生まれてきたことがわかる。フロッタージュやカラージュは、画家が能動的に絵を描くための技法ではなく、幻視で得られたイメージをいわば転写するための技法なのだ。たとえばフロッタージュについてエルンストは、「タブローの生成に対する私自身の能動的参加をなおいっそう制約することによって、精神の幻覚能力の能動的役割を拡大しようと努めた結果、一九二五年八月一〇、すなわち「フロッタージュ」発見の記念すべき日以来、私はとうとう、観者であるかのように、自分の全作品の誕生に立ち会うことになった」と記している<sup>(45)</sup>。

そうした見者エルンストの力を示す例には事欠かないが、アメリカ移住後にもまさにエルンストならではの幻視を物語るような逸話がある。アメリカに到着した夏、息子ジミーやグッゲンハイム母娘とニューヨークからカリフォルニアに飛び、ニューヨークに車で戻ってくる例の旅の途中、エルンストはまさに彼が幻視した風景に出会っているのだ。

ある日の午後の終わり、アリゾナ州のフラッグスタッフという町から出たばかりのところ、国道六六号線を横切ろうとしている巨大なガラガラヘビを眺めようと、私たちは車から降りた。すぐ近くのサンフランシスコの

山を見つめていたマックスの顔が青ざめ、筋肉が引きつった。森の緑の線が山腹で急に立ち消えて、夕陽のせいで混じりけのないマゼンタ色になった山頂の尖峰の下の方で、輝くような赤色をした岩がいくつも連なっていたのだ。少し前にアルデッシュで、本当にそんなものが実在するとは知らないまま、何度も描いていた幻想的な風景を彼はまさに眼にしていたのだ。<sup>(46)</sup>

アメリカに腰を据えてからのエルンストは、まさに自分の幻視を再現するかのようなアリゾナの風景を何度も絵にしている。そうした風景画のなかには、きわめて小ぶりのサイズで、彼が「微生物」と呼んだ水彩画がかなりの数あり、そのうちの三一点を収め、『ひとつの気質をとおして見た七つの微生物』と題して一九五三年に出版する際、「一万人のアメリカインディアン」と題した詩を彼は書いた。その詩はこう始まる。

彼らにとって

時間は廃絶された

状態で存在する

一万人のアメリカインディアンが平原に

降りてくる

幸福に満ち足りて

ダンスの崇高さの予兆を示す

彼らは日々を飲み込み  
いくつもの夜を転覆させる

一万人の明晰なアメリカインディアンが

雨を笑わせようとしている

欲望と渇きで皺が刻まれた彼らの土地に促され

大鼓を叩き大音量で鳴り響かせる<sup>(47)</sup>

エルンストは、先住民族のダンスを何度も実際に観ているはずだが、この詩で描かれたダンスは、それこそ彼の幻視から生まれたものであるかのように読めてしまっただろう。

こうして見てくると、エルンストがカチナにこだわった理由の一端が明らかになってくる。シュルレアリスムと北アメリカの先住民族の文化の関係についてはすでに別の機会に、とりわけアンドレ・ブルトンの思想との関係で論じたことがあるが、その際に明らかにしたように、先住民族の文化はシュルレアリスムの典型的なアナロジによる世界観に通じる面があった。<sup>(48)</sup> とりわけカチナ人形は、自然との融合的なアナロジの典型とも言えるだろう。トウモロコシの女神を表したカチナ人形を前に、ブルトンは、人形の縁どりには山にかかる雲を、額の中央の市松模様には穂を、口のまわりには虹を、そして衣装の縦縞には谷に降る雨を見てとるのだ。<sup>(49)</sup> そうしたアナロジの働きは、まさにエルンストに幻視をもたらしたものにほかならない。彼がアリゾナに移り住んだことの重要性を強調するうえでモラーが

典拠として(50)いるワルドベルグの文章をここでも引用させてもらうなら、エルンストの芸術は、「十年以上にわたって隣人だったホピ、ナバホ、そしてアパッチ・インディアンと同じように、写実的でも抽象的でもなく、象徴的なのである」。ワルドベルグはさらに次のように書いている。「ごくわずかな例外を除くと、彼〔エルンスト〕は人間の外観を（そして事物の外観も）とらえようとはしなかった。彼の作品のなかでは、人間はなにか別のもので表されていて、架空の形象かさなければ仮面で置き換えられているが、通常は鳥ではあり、しばしば頭部が四角や三角や円盤に図形化された人物像となっている。似たようなやり方で、インディアンも絵や人形や仮面で幾何学的で単純な形態を用いる。頭部は円だったり、四角だったり、はたまた三角だったりで、一方、その周囲の装飾的モチーフ——格子模様、波線、縞状帯——が海や雲や日々や季節を象徴していたりする。こうした形態は外観を表わすのではなく、観念を表わすのだ」(51)。ワルドベルグがアメリカインディアンとエルンストの双方の作品に共通するとした象徴性は、まさに幻視をもたらすアナロジの働きが生み出したものなのである。

一九四二年にニューヨーク近代美術館のキュレーター ジェームズ・スロール・ソビが撮影したエルンストの写真が残っているが、その写真で画家は、白い羽根の衣装に身をつつみ、まさにシャーマン的ないでたちで庭に座り、その周囲には、小ささまざまなサイズの二十体以上のカチナ人形が、画家と同じ方向を眺めるかのようにぐると並べられている。あたかも、カチナ人形とともにあることで、彼の幻視の力が増幅されるともいうかのように。

愛蔵のカチナ人形の一群と並んだ写真が撮られたのと同時期に、エルンストは《シュルレアリスムと絵画》と題された奇妙な絵を描いている。その絵のなかでは、鳥の頭を複数持つように見える不思議な生物に人間の手が付き、しかもその手は絵筆を握っていて、キャンヴァスに絵を描いているのである。そのキャンヴァスでまさに描かれつつある絵には、明らかにオシレーションの技法が用いられている。オシレーションとは、紐の先端に付けた穴の開いた缶

に絵具を入れ、缶をキャンヴァスの上で振り込状に回転させて絵具を垂らす技法であるが、そのオシレーションで描かれた線は星の軌道を思わせ、この作中画に宇宙的な性質をもたらしている。このオシレーションが使われた代表的な作品としては、やはり同じ時期に制作が開始された《非ユークリッド的ハエの飛行に悩まされる若い男》があるが、こうした絵画はそれこそシャーマンと化したエルンストにふさわしい、宇宙的な世界観を展開する一方で、まさにシュルレアリスム的なオートマティズムを徹底させて生まれた作品である。<sup>(52)</sup>『絵画の彼岸』でエルンストは、フロッタージュの方法を詩における自動記述と重ね合わせ、どちらも「意識的な精神の教導（理性の、趣味の、道徳の）をすべて排除し、それまでは作品の「作者」と呼ばれていたものの能動的な役割を極度に切りつめる」という点で共通するとしたうえで、「見者」となった詩人と同じく、画家の役割は、「彼の内部でみられるものをかたどり、投影すること」にあると言い切るのだ。

幻視に徹し、そうして見えたものをひたすら描くことしかしようとしぬ画家、それがマックス・エルンストであり、その幻視の画家の素質は、北アメリカの先住民文化やカチナ人形と出会うことで、さらに開花していったのだ。やはりシュルレアリスムの画家であるマッタはエルンストのことを次のように評している。「幻覚を創り出す力は、存在をふるいたたせる力である。これは狂気の一形態を構成していると論じることが可能だ。しかし思うに、マックス・エルンストはこれを、芸術家の仕事のひとつとして受けとめている。芸術家とは、迷宮であることを生き続けてきた人間だ。(……) マックス・エルンストの方法の有効性は、夢のなかでも心は同じように働く、という事実によって保証される。(……) この意味で、マックス・エルンストは、たとえ未開社会に住んでいなくとも、ひとりの未開人である」<sup>(54)</sup> われわれもまた、「見者」であり未開人であるマックス・エルンストが幻視した光景を、まずは愚直なまでにひたすら見ることから始めねばなるまい。

## 注

- (1) 第二次世界大戦勃発前後のマックス・エルンストの行動については、おもに以下の資料を参考にした。ローター・フィッシャー『マックス・エルンスト』宮下誠訳 PARCO 出版 一九九五年。Werner Spies, *Max Ernst : vie et oeuvre*, Centre Pompidou, 2005.
- (2) Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 60-61.
- (3) Eyan Maurer, "Dada and Surrealism", in : William Rubin (ed.), "Primitivism" in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern, 2 vols., Exh. Cat., New York, 1984, p. 552. エヴァン・モーラー「ダダとシュルレアリスム」田中不二夫訳 ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親近性』淡交社、一九九五年、五五二頁。なお、日本語以外の文献からの引用をおこなう際、既訳がある場合はそれを参照したが、原典に当たっている場合は、本稿の文脈に合わせて、必要に応じて表現を変えたり、新たに訳し直したりした場合がある。
- (4) Roland Penrose, *Max Ernst's Celebes*, University of Newcastle upon Tyne, 1972, p. 14-15; quoted by Eyan Maurer, op. cit., p. 522. エヴァン・モーラー、前掲書、五五二頁。
- (5) Eyan Maurer, op. cit., p. 552-553. エヴァン・モーラー、前掲書、五五二―五五三頁。
- (6) Ibid., p. 558-560, 同書五五八―五六〇頁。
- (7) André Breton, *L'Art magique*, in *Écrits sur l'art et autres textes : Œuvres complètes*, IV, 2008, Gallimard, « Preiade », p. 277-278. アンドレ・ブルトン『魔術的芸術』（普及版）巖谷國士、鈴木雅雄、谷川渥、星埜守之訳、河出書房新社、二〇〇二年、二四三頁。
- (8) Françoise Ndiaye, « La révélation surréaliste », in *La Danse des Kachina : Poupées Hopi et Zuni dans la collection surréaliste et alentour*, Paris-Musées, 1998, p. 35.
- (9) André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, in *Écrits sur l'art et autres textes : Œuvres complètes*, IV, op. cit., p. 381. アン・ドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』粟津則雄、巖谷國士、大岡信、松浦寿輝、宮川淳訳、人文書院、一九九七年、五〇頁。
- (10) Eyan Maurer, op. cit., p. 555, p. 560. エヴァン・モーラー、前掲書、五五五頁、五六〇頁。

- (11) Max Ernst, "Son Data on the Youth of M. E. As told by himself", *View*, vol. 2, No. 1, April 1942, p. 28. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、五一頁。
- (12) *Ibid.*, p. 30. 同書、五四頁。
- (13) Eyan Maurer, op. cit., p. 553. エヤマン・モーラー、前掲書、五五三頁。
- (14) Patrick Waldberg, op. cit., p. 42.
- (15) Jimmy Ernst, *L'Écart absolu : un enfant du Surréalisme*, traduit de l'anglais par Nicole Menant, Balland, 1986, p. 280.
- (16) Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Plon, 1979, p. 9. クローゼ・レヴィ＝ストロース『仮面の道』ちくま学芸文庫、一一頁。
- (17) トロテア・タニング『トロテア・タニング』荒川裕子・坂上桂子訳、彩樹社、一九九三年、一八頁。
- (18) 同書。
- (19) 同書、一七頁。
- (20) Sigrid Metken, « « Dix mille Peaux-Rouges... » : Max Ernst chez les Indiens d'Amérique du Nord », in *Max Ernst: Retrospective*, sous la direction de Werner Spies, Centre George Pompidou/Prestel, 1991, p. 358-359.
- (21) Jimmy Ernst, op. cit., p. 327.
- (22) Sigrid Metken, op. cit., p. 359.
- (23) Eyan Maurer, op. cit., p. 565. エヤマン・モーラー、前掲書、五六五頁。
- (24) *Ibid.*, p. 561. 同書、五六一頁。
- (25) *Ibid.*, p. 592, note 80. 同書、五九二頁、注八〇。
- (26) Sigrid Metken, op. cit., p. 360.
- (27) *Ibid.*, p. 362, note 18.
- (28) *Ibid.*, p. 359-360.
- (29) *Ibid.*, p. 361.
- (30) Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'art*, 11<sup>e</sup> année, n° 6-7, 1936, p. 161. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』



一一頁。

- (31) Ewan Maurer, *op.cit.*, p. 575. エヴァン・モーラー、前掲書、五七五頁。
- (32) Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op.cit.*, p. 158. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』、一九二〇頁。
- (33) Max Ernst, “Some data on the Youth of M. E. As told by himself”, *op. cit.*, p. 30. 同書、五四頁。
- (34) Ewan Maurer, *op.cit.*, p. 570. エヴァン・モーラー、前掲書、五七〇頁。
- (35) Max Ernst, “Some data on the Youth of M. E. As told by himself”, *op.cit.*, p. 30. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』、五四頁。
- (36) Patrick Waldberg, *op.cit.*, p. 363.
- (37) Ewan Maurer, *op.cit.*, p.566. エヴァン・モーラー、前掲書、五六七頁。
- (38) シルチャ・エリアーデ『シャーマニズム』堀一郎訳、冬樹社、一九七一年、五〇頁。
- (39) 同書、iv頁。
- (40) Max Ernst, “Some data on the Youth of M. E. As told by himself”, *op.cit.*, p. 30. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』、五三頁。
- (41) シルチャ・エリアーデ『シャーマニズム』、一一九頁。
- (42) 同書、一一七頁。
- (43) 同書、一九七頁。
- (44) 同書、一九八頁。
- (45) Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op.cit.*, p. 158. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』、一九頁。
- (46) Jimmy Ernst, *op.cit.*, p. 281-282.
- (47) Max Ernst, « Dix Mille Peaux-Rouges », *Sept Microbes vues à travers un tempérament*, Paris, Cercle des Arts, 1953 ; repris dans *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 318. ちなみに「一つの気質から見られた…」とこう表現は、ソラの「一つの芸術作品は、一つの気質を通して見られた創造物の一画」という表現を踏まえたものである。
- (48) 谷昌親「アンドレ・ブルトンと野生の思考(2)」、『人文論集』第五〇号、二〇二二年二月、一一二頁。

- (49) André Breton, *Enthretiens 1913-1952*, in *Oeuvres complètes III*, op. cit., p. 593. アンドレ・ブルトン『ブルトン、シュルレアリスムを語る』稲田三吉・佐山一訳、思潮社、一九九四年、二七五頁。
- (50) Ewan Maurer, op. cit., p. 564. エヴァン・モーラー、前掲書、五六四頁。
- (51) Patrick Waldberg, "Max Ernst en Arizona", in *Homage à Max Ernst, XX<sup>e</sup> siècle, numéro spécial* 1971, p. 57.
- (52) オシレーションの方法には、どこかダウジングを思わせるところがある。ただ、振り子運動などによりダウジングが地下水や鉱脈を探るのに対し、エルンストのオシレーションは、「天界やあの世へのエクスタシーの旅」へと誘うのである。一方、たとえばローター・フィッシャーも述べているように、『シュルレアリスムと絵画』以後、エルンストの作品には次第に「宇宙的なものへの関心」(前掲書、一二二頁)が目立ってくる。
- (53) Max Ernst, « Au-delà de la peinture », op. cit., p. 156. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』一九頁。
- (54) Cité par Max Ernst, *ibid.*, p. 183. 同書、一五一―一五二頁。