

潜在的な身体としての衣服

——「痙攣的な美」の分析を通じて——

蘆田裕史

はじめに

チェコの女性シュルレアリスト、トワイヤン（マリー・チェルミノヴァー、1902-1980）が1937年に発表した《眠る女》（図1）において、虫取り網を持ち荒野にたたずむ女性は、その髪の毛から察するに画面の向こう側を向いているのであろう。だが、そこには本当に女性がいるのだろうか。あるいは、率直に問うならば、この女性はそもそも人間なのだろうか。このような疑問が生じる理由は、ところどころひびの入ったかのような硬質の素材でできているように見える白い衣服の下に身体を見つけることができないからだ。

シュルレアリスムの主導者たるアンドレ・ブルトン（1896-1966）は、1953年にパリで刊行されたトワイヤンの画集に掲載したエッセイにおいて、「1937年のすばらしい《眠る女》のなかには、当時のトワイヤンの姿がなんなく見分けられるだろう」¹と述べている。この絵画に描かれた女性がトワイヤン、すなわち人間の女性だとするならば、なぜ身体が不在なのだろうか。そして、なぜ衣服のみが現前しているのだろうか。

この疑問に端を発する本稿では、衣服と身体をめぐる問題がシュルレアリスムにおいてどのように扱われているのかを探っていく。

1. 痙攣的なもの

本稿で注目したいのは『ナジャ』（1928年）におけるあの有名な美の定義、「美とは痙攣的なものであるだろう、さもなくば存在しないだろう」²というフレーズである。シュルレアリスムにおける美の問題が議論の俎上にあげられる際、このフレーズが必ずといっていいほど言及される。だが、ブルトンが「美」について

1 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, 1965, in *OC IV*, p. 607. (アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』[瀧口修造・巖谷國土監修]、人文書院、1997年、247頁)

2 André Breton, *Nadja*, 1928, in *OC I*, p. 753. (アンドレ・ブルトン『ナジャ』[巖谷國土訳]、白水社、1989年、163頁)

言及しているのはなにも『ナジャ』に限ったことではない。ブルトンは常に「美」をめぐる思考を重ねてきたといっても過言ではないほど、彼のテキストでは美の問題がしばしば取り上げられる。そこで、「痙攣的な美」にたどり着くまで、ブルトンが美をどのように考えてきたかを簡単に見ておこう。

活動の最初期から唱えられてきたもっとも有名な定義として、ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちが賛美したロートレアモン（1846-70）の詩句「手術台の上でのミシンと雨傘の出会いのように美しい」を挙げることができる。デペイズマンというシュルレアリスム的手法を説明するにあたってしばしば参照されるこの詩句はあまりにも有名なものであるが、シュルレアリスムの開始を告げる「シュルレアリスム宣言」（1924年）でブルトンは美について次のように述べていた。

驚異はつねに美しい。いかなる驚異も美しい。驚異だけが美しいとさえいえるのだ。³

シュルレアリスム創設の時点では「驚異 le merveilleux」という概念が美の象徴とされていたが、その例として「現代のマネキン」が挙げられており、ブルトンが衣服的な要素に関心を持っていたことが窺われる。「手術台の上でのミシンと雨傘の出会い」も「驚異」も、その後のシュルレアリスムの思想において重要なものであり続けたことをふまえると、美の定義がシュルレアリストたちにとって特別なものであったことがわかるだろう。そして「シュルレアリスム宣言」を発表してしばらく後に、『ナジャ』をしめくくることがとして先述の「痙攣的な美」という概念が提示される。このフレーズはその内実にあまり触れられることのないまま一人歩きしているくらいがあるが、ブルトンは『ナジャ』の出版から数年後の1934年に、後に『狂気の愛』に収録されることになる、「痙攣的な美」を分析するテキストを『ミノトール』にて自ら発表する⁴。そこでは「痙攣的な美」の条件として次のものが挙げられている。それは、「エロティック＝覆われた érotique-voilée」、「爆発的＝固定的 explosante-fixe」、「魔術的＝状況的 magique-circonstancielle」の三つである。

『ミノトール』への掲載時には、ひとつめの「エロティック＝覆われている」の例となる写真として、マン・レイ（1890-1976）が撮影したメレット・オッペ

3 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, in OC I, p. 319. (アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』[巖谷國土訳、岩波書店、1992年、26頁])

4 “La beauté sera convulsive”, *Minotaure*, première année, n° 5, mai 1934.

ンハイム (1913-85) の写真が添えられていた (図 2)。ロラン・バルトは『テキストの快楽』において「身体の中で最もエロティックなのは衣服が口を開けているところではなかろうか」⁵と述べたが、この、身体を隠すと同時に見せるというエロティシズムが痙攣的な美の条件のひとつであることはとても興味深く思われる。この写真において、輪転機の背後に隠れたオープンハイムが完全な裸体ではなく、ボディ・ペインティングやアクセサリーという、いわば擬似的な衣服と呼びうるものをその身にまとっていることに注意せねばならない。つまり、このボディ・ペインティングとアクセサリーは、隠すことによるエロティシズムの演出が、とりわけ衣服——より大きくいえば身体装飾——をめぐって行われるものを示唆しているといえよう。先に言及した驚異としての美に引き続き、ここでもやはり美と衣服とが密接に関わるものであることが示唆されている。

ふたつめの条件である「爆発的＝固定的」には、女性ダンサーの写真が添えられている (図 3)。衣装を翻しながら踊るダンサーを捉えた瞬間が爆発的なものであることは容易に理解されるとして、それでは固定的というのはどういうことだろうか。

たしかに、1 枚の写真のみが提示されることにより、このダンサーは写真によってまさに固定されているともいえる。しかしながら、ここにおいてより重要なのは、この写真を見る者が、ダンサーの運動するイメージをもつことだ。だとすれば、この運動するイメージにおける固定的とは、ダンサーの動く身体にためられたエネルギーが解放されるとき「エネルギーのため」のことだと考えられるのではないだろうか。爆発的な運動を引き起こすエネルギーがためられ、それが解放される瞬間こそが爆発的＝固定的な瞬間であろう。この「爆発」と「ため」の有する時間性は決してクロノロジカルなものではない。爆発的な運動が引き起こされなければ、ためはためとして認識されないからである。つまり、この「エネルギーのため」は爆発と同時に生成するのだ。このことは、アンリ・ベルクソンのデジャ・ヴュについての考察を参照すれば理解されやすい。ベルクソンは、デジャ・ヴュという現象は、知覚——すなわち現在——と思い出——すなわち過去——が同時に生成することによって起こると考えていた。ベルクソン自身のことを引いておこう。

『物質と記憶』のなかで説明したように、回想と知覚との関係は鏡のうしろにみとめられる像とその前におかれた物体との関係のようなものだと言お

5 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 19. (ロラン・バルト『テキストの快楽』[沢崎浩平訳] みすず書房、1977 年、18 頁)

う。物体は見られるし、触れられる。私たちが物体にはたらきかけるように、物体はわたしたちにはたらきかける。物体はいくつもの可能な行動をはらんでいる。物体は現実のものだ。像は潜在的なものであって、物体に似ていても、物体のすることを何もすることができない。わたしたちの現実の存在は時間の中に繰りひろげられるにつれて、このような潜在的な存在によって、すなわち鏡の中の像によって二重にされる。だからわたしたちの生活のすべての瞬間は二つの面を示している。すなわち現実であって潜在的であり、一面において知覚であり、他の面において回想である。わたしたちの生活のすべての瞬間は繰りひろげられると同時に二つに分かれる。というよりもむしろそれはこの分裂において成立する。⁶

ベルクソンが述べるところの過去と現在の同時生成と同様に、「爆発的－固定的」なイメージは、「エロティック＝覆われた」が空間的な概念であるのに対して、時間的なものだといえるだろう。

ダンサーの踊る身体を写した写真において時間性が問題となっていることは、『ミノトール』の同じ号に掲載された別の写真からも推測される。「爆発的－固定的」な写真の撮影者であるマン・レイが、その写真の被写体と同一人物と思われるダンサーの写真（図4）を添えながらダンスについて論じたテキストが掲載されている。ここでマン・レイは、丁寧に番号まで記載されたダンスの連続写真をも掲載しており（図5）、爆発的＝固定的な写真におけるダンサーの運動を映画やアニメ、あるいはもっと言えばマンガのコマとして見ることを可能にしてくれる。

シュルレアリスムにおいては、このコマの運動が身体のイメージと関連して様々な様相を呈している。たとえば、ルーマニア出身のシュルレアリスト、ヴィクトル・ブローネル（1903-1966）の作品《K氏の奇妙な事例》（図6）において、様々な変装＝変奏を見せるK氏の例があげられる。斎藤哲也はこの作品を「痙攣的なもの」と位置づけた上で、「問題は、パラパラ・マンガのように重ねたり、映画のフィルムのようにつなぎあわせたりすることではなく、複数のトランプ＝色彩面を、しかしあくまでひとつのテーブル＝タブローの表層にならべてみせること」⁷と指摘するが、先述のマン・レイのテキストを踏まえれば、この作品においてK氏が次々と姿をかえていくさまはやはり連続的——あるいは映画の、アニメのないし

6 Henri Bergson, *L'Energie spirituelle*, Paris, PUF, 1990 (1919), p. 136. (アンリ・ベルグソン『精神のエネルギー』（『ベルグソン全集5』所収）〔渡辺秀訳〕、白水社、1965年、160～161頁）

7 斎藤哲也『ヴィクトル・ブローネル——燐光するイメージ』水声社、2009年、115頁

マンガ的——な構造を持っているといえるだろう。つまり、K氏が身につける衣服が変わるだけでなく、その身体までも変容していくイメージは、それぞれのK氏が同じ大きさのグリッドで囲われることにより、1枚のタブローでありながらそこに複数のコマが存在し、K氏の変化を横あるいは縦に追うまなざしによって運動性を生じさせるのだ。このことは、シュルレアリストたちが1929年頃に撮影していたフォトマトン⁸による連続写真とも共通点をもつだろう（図7）。この連続写真は、美術批評家のポール＝ギュスターヴ・ヴァン・ヘック（1887-1967）が主導していたベルギーのシュルレアリスム的な雑誌『ヴァリエテ』に掲載されている。この連続写真は垂直方向の視線の動きを求められるものだが、フォトマトンで撮影された写真を素材として作られた有名なコラージュ《私は森の中に隠された…が見えない》（図8）におけるように、水平方向の視線の移動が求められる場合もある。この作品の場合、視線の移動は右回りか左回りの2種類に限定されるが、ブローネルの《K氏の奇妙な事例》の場合は、垂直方向・水平方向、自由に視線を移動させることができる点で特徴的なものでもある。

そうすると、《K氏の奇妙な事例》でのK氏の身体表象を見る視線は必ずしも映画のようになめらかなものとは言えなくなる。つまり、《K氏の異常な事例》に関しては、その運動がぎこちなさをはらむのだ。ここにおいて、ブルトンのテキストへとふたたび戻ることになる。ブルトンは『ナジャ』において、かの定式、つまり「美は痙攣的なものだろう、さもなくば存在しないだろう」という結論を出す直前、美について次のように述べていた。

美とは、出発してもいなければ決して出発することもない、リヨン駅で絶えず身もだえする汽車のようなものだ。美はぎくしゃくした動き saccades からなるもので、その多くはあまりたいしたことがなくとも、私たちはそれらがいつかひとつのぎくしゃくした動きを導き、それが重要なものになることを知っている。⁹

この「ぎくしゃくした動き」がわかりやすく現れているのはアニメーションである。ブルトンは、自身のことを映画のよき観客ではないと言いながらもしばしば映画に言及しており、その関心は映画のみならずアニメーションにも及んでいる。彼は『ミノトール』10号において、ハロルド・ミュラーのアニメーション『It's

8 自動で複数枚の写真が撮影できる機械のこと。

9 André Breton, *Nadja*, 1928, in *OC I*, p. 753. (アンドレ・ブルトン『ナジャ』[巖谷國士訳]、白水社、1989年、162頁)

a bird』のスタイル写真を掲載しながら、これを賞賛している。『It's a bird』において金属を食べる鳥は、ストップモーション・アニメーションであるがゆえに、ぎくしゃくした動きを余儀なくされる。この、映画のというよりもむしろアニメ的ななめらかならざるイメージの運動が痙攣的なものとしてよりふさわしいと言えるのではないだろうか。

また、ブルトンはブラッサイの手になる結晶の写真をも掲載している（図9）。千葉文夫はこの写真について、「かぎりなく静的なものに近づいている」¹⁰と述べるのだが、ブルトンが結晶を「フィギュールが、磁気のかなたでその現実性に到達する場」¹¹と規定したことを考え合わせるなら、ここで問題となるのは動的－静的という対立ではない。むしろ重要なのは結晶が「現実性に到達する場」、つまり力動的な出来事として捉えられていることだろう。結晶は決して静的なものではなく、マン・レイのダンサーと同じ「爆発的＝固定的」という矛盾した出来事の時間表象そのもののなのだ。

ブルトン自身、「深い意味での痙攣的な美は、以上二つの根本条件に合致しなければならない」¹²と語るように、大枠では今述べた二組の形容詞の対が痙攣的な美を説明する基本概念となっており、これらの衣服的にして空間的ならびに時間的なイメージのゆらぎ、それを痙攣的な美として名指すことができるだろう。しかし、ブルトンは補完的な第三の条件を付加することの必要性を付け加える。それが「魔術的－状況的」である。これは「痙攣的な美」の3つの条件のなかでももっとも解釈が難しいように思われる。とりわけ、「状況的」ということばがほかの5つの形容詞に比べてその言わんとするところを想像しづらいだろう。

『ミノトール』のテキストに添えられていたのは、ブラッサイによる芽が伸びたジャガイモの写真であった（図10）。この芽はアリストテレスが述べるところの可能態（デュナミス）と現実態（エネルゲイア）を想起させる。ブルトンとアリストテレスの組み合わせは意外に思われるかもしれないが、実のところ、ブルトンは『狂気的愛』の主要な概念のひとつである「偶然」についての考察の出発点をアリストテレスに見ていた。ジャガイモの芽は可能態から現実態への移行と考えることができるが、それはある意味でジャガイモにとっては必然でもある。ジャガイモから芽が出るという「状況」は起こるべくして起こったからだ。しかしながら、この写真の通りに芽が出ることというのは、ひとつの偶然の産物とも

10 千葉文夫「『痙攣的な美』をめぐる」『水声通信』no. 25、水声社、2008年、86頁

11 André Breton, “La beauté sera convulsive”, *Minotaure*, première année, n° 5, mai 1934, p. 13. (アンドレ・ブルトン『狂気的愛』[海老坂武訳]、光文社、2008年、25頁)

12 *ibid.*, p. 13. (アンドレ・ブルトン『狂気的愛』[海老坂武訳]、光文社、2008年、26頁)

いえる。すべてのジャガイモが同じような芽の出し方をするわけではないからだ。したがって、この必然と偶然の結合、ブルトン自身のことばでいうならば、「客観的偶然 *hasard objectif*」というあの有名な概念がこの3つめの条件とほぼ等価だといえよう。

2. 潜在的なるもの

これまで述べたような痙攣的な美の条件を統合すると考えられるものとして、『狂気的愛』で分析の俎上に載せられるのが、ブルトンが蚤の市で偶然見つけたスプーンの写真である（図 11）¹³。

このスプーンにまつわるエピソードは次のようなものである。ブルトンが「シンデレラ灰皿 *cendrier cendrillon*」というある日の目覚めのことばに導かれて、シンデレラがなくなしてしまった靴のような、小さな靴をつくってくれるようジャコメッティに頼むのだが、長い間それは実現されないままにいた。そしてある日、ジャコメッティと蚤の市に行った際に見つけた掘り出し物がこのスプーンである。

ブルトンはこのスプーンを家に持ち帰ったときの体験について次のように語っている。

家に帰ってから、スプーンを家具の上に置いたとき、私は突然目にした。スプーンを握っていたときは活動停止状態にあった、ありとあらゆる連想と解釈の潜勢力 *puissance* が、スプーンをとらえたのだ。私の目の下で、明らかにスプーンは変化していった。一定の高さのところまで横から見ると、柄の部分から出ている木製の小さな靴は——柄の彎曲に助けられ——踵の形をなし、全体は、ダンサーの爪先のように持ち上げられた爪先をもつ、靴 *pantoufle* の輪郭をなしていた。サンドリヨン、舞踏会からきちんと帰っていたのだ！¹⁴

ここでブルトンがダンサーの動きを想起していることに注目すべきであろう。というのは、先に提示したように、ダンサーの運動はブルトンが『狂気的愛』にお

13 ここでもベルギーの雑誌が蝶番としての役割を果たすのだが、この木製のスプーンの写真を伴ったブルトンのエッセイ「発見されたオブジェの方程式」はベルギー・シュルレアリスムの雑誌『ドキュマン 34』に掲載されている。

14 André Breton, *L'amour fou*, in OC II, p. 702. (アンドレ・ブルトン『狂気的愛』[海老坂武訳]、光文社、2008年、72頁)

いて提示する美の概念、つまり「痙攣的な美」の要素として重要な位置を占めているからである。いわばそのダンサーのイメージを映し出すスクリーンとなるこのスプーンに、ブルトンは、カボチャから馬車へ、そしてサンドリヨンから姫へ、というメタモルフォーゼをみてとりながら、「貧相なスプーンに驚異の靴が潜勢する」と述べる。驚異から痙攣的なものへとつながるシュルレアリスム的な美の概念がまさにこのスプーンに体现されているのだ。

ここでブルトンが用いる潜勢力という語が、痙攣的な美を分析するにあたって有効なものとなる。この概念は、先にベルクソンを引用することで示したように、ベルクソン＝ドゥルーズがいうところの潜在的 *virtuel* に対応させることができると考えられる。というのも、ベルクソン＝ドゥルーズ的な意味での潜在性もやはり可逆的なものとして考えられているからである。

ドゥルーズは『シネマ2——時間イメージ』において、イメージをめぐって潜在的なものと現動的なものについて考察を加えているが、潜在的なものと現動的なものは識別不可能であり、役割を交換しあうという。

結晶イメージ、あるいは結晶的描写は、混同されない二つの面をもっている。現実的なものと創造的なものとの混乱は、単なる事実上の誤りであって、両者の識別可能性には影響しない。混乱は、単に誰かの「頭の中で」生じる。それに対し、識別不可能性は客観的幻影を構成する。それは二つの面の区別を消去しはしないが、指摘しえないものとする。相互的前提ないし反転可能性とでも形容できる関係において、おのおのの面が他方の面の役割を演じることになるのだ。実際、現動的なものとの関係で現動的にならないような潜在的なものはなく、現動的なものは同じ関係のもとで潜在的になる。それらは完全に反転可能な表と裏なのだ。¹⁵

ブルトンが件のスプーンに靴をみるとき、スプーンは潜在的なイメージとなり、靴が現動的なものとなる。そして、その逆もまた然りである。この両者は絶えず入れ替わるのだ。

ブルトンが提示した「痙攣的な美」の条件、ならびにそこから導き出された潜在性の概念を踏まえてトワイヤンのタブローに戻るなら、トワイヤンが描く人物において衣服と身体の関係性は、スプーンと靴の関係性と同じ構造を持っていることがわかるだろう。つまり、衣服は潜在的な身体と呼ぶことができるのだ。

15 Gilles Deleuze, *Cinema 2: L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 94. (ジル・ドゥルーズ『シネマ2 * 時間イメージ』[宇野邦一他訳]、法政大学出版局、2008年、96頁。)

衣服と身体という記述の仕方からは、どうしても衣服が身体の覆い——すなわち衣服を第二の皮膚とするレイヤー構造的な見方——としてのみ捉えられがちだが、衣服と身体の間を、着衣の身体と脱衣の身体と捉えることにより、シュルレアリストたちが好む二項対立的な概念と、そのあいだのゆらぎが理解されやすくなる。よく知られているように、シュルレアリスムの理念は相対立する概念の弁証法的な統合と捉えられる。ブルトンは『シュルレアリスム第二宣言』においてこのように述べる。

結局あらゆることから、生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと不可能なもの、高い所と低い所、そうしたものが、もはや互いに矛盾したものとしては知覚されなくなるような、精神の或るひとつの展が存在することを信ぜざるをえなくなるのである。このような点を確定したいという望み以外の動機を、シュルレアリスムの活動のなかにさがそうとしても、それは無駄である。¹⁶

ブルトンによって列挙されたこれらの対立項のなかに、「着衣と脱衣」が入っていてもなんら不思議ではないだろう。

ふたたびブローネルの《K氏の奇妙な事例》に戻れば、K氏は着衣と脱衣の身体を巧妙に入れ替えることによって、K氏の輪郭を曖昧にし、空間的な意味において、着衣と脱衣というふたつのイメージをゆらがせる。また、それと同時に映画＝マンガ的な構造をとることによって、K氏のイメージ相互の関係、すなわちコマとコマとの関係が二重化されていく。

この脱衣と着衣のゆらぎをわかりやすい形で示しているのが、サルバドール・ダリ（1904-19）とルイス・ブニュエル（1900-83）による映画『アンダルシアの犬』の1シーンである（図12）。男性に乳房をまさぐられる女性の身体は着衣から脱衣へ、そしてまた着衣へと、着衣と脱衣の身体がゆらぐイメージとして提示される。まさにイメージの運動を提示する映画は、イメージのゆらぎをあらわすのにもっとも適したものといえる。

さらにいえば、衣服そのものにおいてもそのゆらぎはあらわされうる。しばしばダリと共同制作を行ったファッション・デザイナー、エルサ・スキアパレッリ（1890-1973）の作品には、こうした着衣と脱衣のイメージのゆらぎを見て取ることができる。スキアパレッリはシュルレアリスムという運動体の内部で活動を

16 André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in *OC I*, p.781. (アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言』[稲田三吉]訳、現代思潮社、1961年、49～50頁)

行ったわけではないが、その作品はしばしば衣服と身体の階層的な構造を崩しながら、着衣と脱衣のゆらぎを提示する。ここではひとつだけ例を出しておこう(図13)。1938年夏用のコレクションのひとつであるこのドレスは、衣服同士の層だけでなく、衣服と身体との階層を崩す試みと見ることができる。まずヘッド・ドレスに目をやると、皮膚としての布地がめくれ、皮膚の下^{レイヤー}の層にある肉が血のような赤紫色とともにあらわれ、そこでまず衣服=身体^{レイヤー}の層が崩される。そしてドレス部分はその「皮膚のめくれ」がプリントされ、皮膚=肉^{レイヤー}の層構造が崩された身体が表象されている。その表象の場としての衣服と表象されるべき身体とが一層になることで、このドレスは衣服と皮膚のあいだ、そして皮膚と肉のあいだと、二重に層^{レイヤー}を崩しつつ、着衣と脱衣のゆらぎを提示しているといえよう。

結びにかえて

本稿では、ブルトンのテキストの分析を通じて「痙攣的な美」の内実を明らかにし、そこにベルクソン＝ドゥルーズ的な「潜在性」概念との共通点を見出してきた。そうすることで、トワイヤンの《眠る女》における女性の衣服が潜在的な身体として捉えられることを示した。この「潜在的な身体としての衣服」というテーゼはなにもシュルレアリスムにとどまる話ではない。むしろ、現代においてこそ重要になる概念なのである。

私たちは生身の身体によって人間の存在を確認する。だが、インターネットが普及した現在、他者の認識はかならずしも生身の身体を媒介するわけではない。たとえばインターネット上のサービスでユーザーが操作するアバター¹⁷がそうであろう。このアバターの身体は当然のように生身の身体ではない。私たちが衣服を身に着ける理由のひとつに身体の保護があるが、アバターの身体を保護する必要性はまったくない。より正確に言えば、このアバターには身体など不要なのだ。必要なのは衣服だけである。つまり、このアバターの衣服はトワイヤンのそれと同様に、潜在的な身体と見ることができるのだ。

とはいえ、シュルレアリスムからあまり離れることはやめておこう。最後にもうひとつ、シュルレアリスムの枠組みにおける本稿の意義を述べておく。ここで取り上げた事例——トワイヤン、ブローネル、ダリ、スキアパレリ——などは決してシュルレアリスムの中心にいた人物ではない¹⁸。しかしながら、痙攣的

17 ユーザーの分身となるキャラクターのこと。

18 スキアパレリは常にシュルレアリスムとの関連で語られるものの、一度もシュルレアリストであったことはない。

な美から導き出された衣服と身体についての諸問題をもとに周縁的なシュルレアリスムをまなぐすことで、これまでのシュルレアリスム研究ではばらばらに語られてきた各国のシュルレアリスムにひとつの共通点をあぶり出すことができるのだ。

※引用文は邦訳があるものはそれを参考に、適宜修正して使用した。

※脚注においてアンドレ・ブルトンの全集は下記のように表記する。

OC I: André Breton, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988.

OC II: André Breton, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1992.

OC III: André Breton, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1999.

OC IV: André Breton, *Écrits sur l'art et autres textes : Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 2008.

【図 1】



トワイヤン 《眠る女》 1937 年

【図 2】



『ミノトール』 第 5 号、1934 年より

【図 3】



『ミノトール』 第 5 号、1934 年より

【図 4】



『ミノトール』 第 5 号、1934 年より

【図 5-1】



【図 5-2】



『ミノトール』第5号、1934年より

【図 6】

ヴィクトール・ブローネル《K氏の奇妙な事例》
1933年

【図 7】



『ヴァリエテ』1929年より

【図 8】



『シュルレアリスム革命』第12号
1929年より

【図 10】



『ミノトール』5号、1934年より

【図 9】



『ミノトール』第5号、1934年より

【図 11】



アンドレ・ブルトン『狂気的愛』1934年より

【図 12-1】



【図 12-2】



サルバトール・ダリ+ルイス・ブリュエル
《アンダルシアの犬》1929 年

【図 13】



エルサ・スキアパレッリ
《ティア・ドレス》1938 年