

ロートレアモンの読者、ブニュエル＝ダリ

——『アンダルシアの犬』におけるフェルメール 『レースを編む女』のショットをめぐって——

寺本成彦*

キーワード：ブニュエル／ダリ／アンダルシアの犬／プルトン／
ロートレアモン

このこと〔『シュルレアリスム革命』誌上への『アンダルシアの犬』シナリオ掲載〕は、シュルレアリスムの思想と行動に私が完全に賛同していることを、いかなる種類の留保もなく表すものである。もしシュルレアリスムが存在していないならば、『アンダルシアの犬』も存在していないのである⁽¹⁾。

シュルレアリスム映画の白眉である『アンダルシアの犬』⁽²⁾ (1928) のシナリオは、当時盟友関係にあったルイス・ブニュエル (1900-1983) とサルバドール・ダリ (1904-1989) との共同執筆によるものであることは広く知られている。パリで芸術家として立とうとするこの映画監督志望と画家志望の青年たちの仕事ぶりはブニュエルの自伝にもある通り⁽³⁾、シナリオのどの部分をどちらが着想したのかという点については、今となっては (わずかな例を別とすれば⁽⁴⁾) 判別しがたいところがある。

アンドレ・プルトンを始めとするシュルレアリストたちのグループへとブニュエルとダリが招じ入れられるきっかけとなったこの短篇映画は、第一次大戦後にヨーロッパの各地で別々に生じていたシュルレアリスム的な活動の一端であることはブニュエルも後日証言する通りである⁽⁵⁾。その「シュルレアリスム成立以前のシュルレアリスト」であったブニュエルが、マドリードの学生館で起居していた時代 (1917-1925) に出会ったのは、詩人ガルシア・ロルカや画学生サルバドール・ダリたちであった。そういった交友の中で詩の創作にも打ち込んだ若きブニュエルが (そしてその友人

* 東北大学大学院国際文化研究科・ヨーロッパ・アメリカ研究講座教授

たちが)、前世紀半ばにフランスで出版されたロートレアモン（イジドール・デュカス）『マルドロールの歌』（1869）を全く知らなかったことは想像しがたい。さらには1920年にマドリッドで出版されていた、ゴメス・デ・ラ・セルナ兄弟による同作品のスペイン語訳⁽⁶⁾に接することも充分可能であったこともまず指摘しておきたい。

本論は、プニュエルの長い映画監督歴の第一作目にあたる『アンダルシアの犬』の一ショットにおけるフェルメールからの引用と、そのショットに見られる一種のコラージュを確認することから始めたい。そのショットの全く恣意的とも思われるオブジェの組み合わせには、ロートレアモン作品の一節からプニュエル＝ダリが写し取った（書き換えた）と思われる細部があることを確認することになるであろう。本論は、シュルレアリストたちの正典／聖典の一つであったこの作品を、シュルレアリスム・グループへの参加以前のスペイン人監督もおそらく知悉しており、最初の監督作品でインスピレーションのいくらかをロートレアモンから得ていた可能性に関する試論である。

卓上に投げ出された『レースを編む女』およびその他の器具

満たされない欲動を抱えたある若者の性衝動と暴力衝動を、フロイトが『夢判断』（1900）で開示したような夢の論理によって視覚化したとも言えるこの映画で、眼球をカミソリで切り裂くあまりにも名高い最初のシークエンスの直後の第2シークエンスでは、メイド服を身に着けた青年が自転車に乗って町中を軽快に走っていくショットがまず見られる。この女装趣味の男は間もなく舗道脇で力なく転倒することになるのだが、その正面にあるアパートマンに住む女はそれを直接目にしなくとも、その事態を充分感じ取れるらしい。その仔細をまずオリジナル・シナリオで確認してみよう。

この通りの4階にある何の変哲もない寝室。部屋の中央には鮮やかな色の服を着た娘が腰かけ、注意深く本を読んでいる。彼女は突然身震いし、好奇心に満ちて聞き耳を立て、手近にあるソファの上にその本を投げ捨てて厄介払いする。本はページが開かれたままである。そのページにはフェルメールの『レースを編む女』の複製画が見られる。今や娘は何ごとかが起きつつあると確信する。そこで彼女は立ち上がり、回れ右をすると足早に窓の方に向かう⁽⁷⁾。

ロートレアモンの読者、プニュエル＝ダリ
——『アンダルシアの犬』におけるフェルメール『レースを編む女』のショットをめぐる——

オランダの画家フェルメール（1632-1675）の小品（23.9 × 20.5 cm）⁽⁸⁾ が引用されるこのショットには、実際はオリジナル・シナリオからのずれがいくつか見られる。まず、女が読みさしの書物を投げ捨てるように遠ざけることになるのは「ソファードиван」の上にはではなく、応接用丸テーブルの卓上であることだ（図1参照⁽⁹⁾）。この取るに足りないような細部の差異が示唆するのは、『シュルレアリスム革命』誌第12号に掲載されたシナリオから実際に映画撮影する際には、何らかの理由により微細な変更点が生じているということである。実際、プニュエルとダリとが競い合うように出し合った映画ショットのアイデアが映画撮影の現場では何らかの変容を遂げていることは、他のいくつかのショットでも見られることであり⁽¹⁰⁾、オリジナル・シナリオとそれを元に実現された映画作品との間のこういったずれ自体は、一般的には特に珍しい現象でもないであろう。但し、そういった些細なずれに収まり切らない興味深い変更がこのショットには含まれていることは、管見の限りではプニュエル研究においてまだ明確には取り上げられていないように思われる⁽¹¹⁾。



図1 (2分53秒)

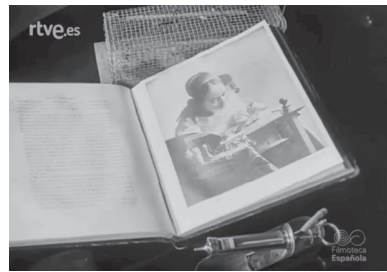


図2 (3分10秒)

図2でわかるように、先に挙げたオリジナル・シナリオの当該部分では全く言及されていない小道具がフェルメールの小品の上下に配置されている。従来市販DVDなどの不鮮明な映像では判別しがたいところがあるのだが、現在出回っている修復済みの映像によって見て取れるのは、タブローの複製画を収録した書物の上部に置かれたネズミ捕り器（およびその中で蠢くネズミ）、そして書物の下部に置かれた浣腸器である。オリジナル・シナリオには見られないこの二つの異様で場違いに見える小道具の配置を撮影現場で考え付いたのが監督のプニュエルなのか、あるいは撮影終了3・4日前にやっと姿を現したダリなのか⁽¹²⁾、それを断じるための証言や証拠には欠けるのだが、この映画での演出・撮影に一貫して関わっていたプニュエル

の方がそういった物品の配置を実行したことは充分考えられることだろう。とは言っても、このショットにおける3種類（丸テーブルも入れれば4種類）の物品の間には何らかの有意義性を見出すことができるのか、またこういったオブジェのおおのがその前後のショットに何らかの意味連関（意味上のコンティニューイティ⁽¹³⁾）を及ぼすことができるのかと問うなら、解説するための文脈をこの映画作品の内部にのみ求める限り、それへの回答は否定的なものにならざるを得ないであろう。

ロートレアモン『マルドロールの歌』への参照の可能性

映像によるこの恣意的とも思われるコラージュは、ロートレアモンの散文詩作品『マルドロールの歌』の読者ならば、十分に既視感のあるものとして受け取られるのではなかろうか。すでにふれたように、シュルレアリストが讃嘆を惜まないこの「シュルレアリスム成立以前」の詩作品中、小説仕立ての「第6歌」には、主人公マルドロールがパリの街中で尾行する美少年メルヴィンヌの容貌に関する描写が次のように展開する。

彼〔メルヴィンヌ〕は美しい、【1】猛禽類の爪の伸縮性のように。あるいはまた、【2】後頸部の柔らかい部分の傷口における、筋肉の動きの不確かさのように。あるいはむしろ、【3】捕獲された鼠によって絶えず仕掛け直されるので、この齧歯目の動物を自動的に際限なく捕らえることができ、藁の下に隠されていても機能できる、あの永久鼠捕り器のように。そしてとりわけ、【4】解剖台の上での、ミシンと雨傘との偶発的な出会いのように！⁽¹⁴⁾

『マルドロールの歌』に数度現れる「～のように美しい」という直喩の内でも最も長大なものの一つであり、複雑な構造を持つこのくだりには、4通りの比較項（comparant）が見て取れるのだが、それぞれの項目と「美しさ」との有縁性が古典的な修辞学の規範では成り立たないことは一目瞭然であろう。これらの恣意的な手つきで選ばれたとも思われる事項のうち、「鼠捕り器」がブニエール＝ダリの映画の小道具として、わざわざフェルメールの複製画の上部に置かれていると考えることはできないだろうか。また、3つのオブジェの組み合わせからなる4つ目の比較項は、この直喩にやはり注目したブルトンの擬似フロイトの解釈により〈ミシン＝女〉、〈雨傘＝男〉、〈解剖台＝ベッド〉と読み替えられ、事後的にはあるが、性的な光景を喚起するいわば

判じ絵と見做されいたことを思い起こそう⁽¹⁵⁾。このうち、〈ミシン〉は明らかな有縁性から〈レース編み(する女)〉へと、そして〈雨傘〉はその細長くとがった形状の類似性から〈浣腸器〉へと、それぞれ横滑りしたと見做すことも可能ではないのか。さらにこのブニュエル＝ダリ的な移し替え／書き換えにおいては、〈浣腸器〉という器具の医学的な用途が連想させる明らかに性的な含意が、〈雨傘〉以上に(あからさまに)込められていると受け取られるのである。この新たな性的な判じ絵がこうして『アンダルシアの犬』のほぼ冒頭部分に仕掛けられていることにより、その後のシークエンスから映画終盤まで展開するであろうさまざまなエロティックな幻想と性衝動に駆られた行動へと主題上接続しており、意味的なコンティニューイティが成立していると考えられるのである。

このロートレアモン作品の一節の書き換えから生成したと考えられる、〈丸テーブル上での『レース編みする女』と鼠捕り器、そして浣腸器との偶発的出会い〉は、書き換えられる元のテキストにばらまかれていた比較項＝オブジェを、新たな組み合わせによって映像上並置した結果であるということも忘れないでおこう。既に述べたように、4種類の比較項のうち、元々異なる系列に属していた〈鼠捕り器〉と〈ミシン〉／〈雨傘〉が、映画では同一画面内に並置されることで、既存のオブジェの新たな配置を提示するコラージュとなっているのである。しかしこれは、メルヴィンヌの美しさを喩える長大な一連の直喩に視覚上並置されていたオブジェがもともと潜在的に示していた隣接・並置の可能性を具現化したものであるとも捉えられよう。数行からなる詩行に配置されていた複数のオブジェを書物のページ上で共時的に捉え、一幅のコラージュ絵画と見立てることも可能なのだから。そしてそれは創作者による意識的作業というよりもむしろ、『マルドロールの歌』の読者が記憶の中で変形していく無意識的な作業の結果であるとも考えられる。

* * *

『アンダルシアの犬』の冒頭付近のショットに見られるフェルメール『レースを編む女』および異質な小道具の組み合わせは、既存の物品や作品をそのまま用いながら画面構成するコラージュとして位置づけられるだろう。詩作上のヒントとしてブルトンもかつて称揚していた現代美術におけるこの手法は⁽¹⁶⁾、『アンダルシアの犬』の他のショットの構成に作用していると思われるかも知れない。しかしながら、本論ではその点を示唆するだけでとどめ、ロートレアモンの読者であった可能性の

高いブニュエルとダリの『マルドロールの歌』の一節からの書き換えとして冒頭の1ショットを捉えるにとどめることにする。第一次大戦後のヨーロッパの各地で別個に前衛的な活動を始めていたシュルレアリスム成立以前のシュルレアリストたちの間で、『マルドロールの歌』がその芸術プログラムの指針の一つであった証左が『アンダルシアの犬』には認められることを、最後に付言しておきたい。

註

- (1) Luis Bunuel [sic], Salvador Dali [sic], « Un Chien andalou » [scénario], in André Breton (dir.), *La Révolution surréaliste*, N° 12, 15 décembre 1929, p.34. なお、このオリジナル・シナリオからの邦訳は、これ以降もすべて論者による。
- (2) 『アンダルシアの犬』 Un Chien andalou (1928年、フランス、モノクロ、サイレント、21分)
監督：ルイス・ブニュエル
脚本：ルイス・ブニュエル、サルバドール・ダリ
撮影監督：アルベール・デュヴェルジェ
美術：ピエール・シルズネック
編集：ルイス・ブニュエル
音楽：ワグナー『トリスタンとイゾルデ』、アルゼンチン・タンゴより
出演：ピエール・バチエフ（若い男）、シモーヌ・マルイユ（若い女）、ルイス・ブニュエル（剃刀の男）、ジェム・ミラヴィル（手首を見つめる女）、サルバドール・ダリ（修道士）
- (3) Cf. ルイス・ブニュエル『映画、わが自由の幻想』[1982]、矢島翠訳、早川書房、1984年、pp.177-178.
- (4) 映画冒頭の「細い横雲が月をよぎり、かみそりの刃が目を切り裂く」イマージュはブニュエルが見た夢から来ており、「てのひらにアリのいっばいいる光景」はダリの夢に出てきたイマージュであると証言されている（Cf. ルイス・ブニュエル、前掲書、p.177）。
- (5) 次のブニュエルによる証言を参照。

シュルレアリスムは何よりもまず、アメリカ、ドイツ、スペイン、ユーゴスラヴィアなど、あちこちであがっていた呼び声のようなもので、自分ではそれと知らないうちに、すでになんらかの本能的、反理性的な表現形態をとっていた人々が、その声にこたえたのだった。シュルレアリスムのことを耳にするより先にわたしがスペインで発表していた数々の詩は、そうした呼び声の証明となるものだが、声にひかれて、われもわれもとバリの向ったのである。同じようにダリとわたしが『アンダルシアの犬』のシナリオを書いていた時も、一種の自動記述を行っていたから、看板は掲げなくとも、われわれはシュルレアリストだった。

(Cf. ルイス・ブニュエル、前掲書、pp.179-180.)

- (6) *los Cantos de Maldoror por el conde de Lautréamont*, traducción de Julio Gomez [sic] de la Serna, prólogo de Ramón Gomez [sic] de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva (colección «Extranjera» [?]), s.d., 256 pág. (+iv p. d'extraits de catalogue, dont la liste des ouvrages de la coll. «Extranjera», p.iii). (Cf. Guy Lafèche, « Los Cantos de Maldoror » de Julio et Ramón Gómez de la Serna. La réception des traductions en espagnol », in Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierrssens (dir.), *Les Lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLVII et XLVIII, Du Lérot, Paris, 1999, pp.307-327.)
- (7) Luis Buñuel, Salvador Dalí, *op.cit.*, p.34.
- (8) シュルレアリスムの画家ダリにとって、フェルメール『レースを編む女』に9歳の頃魅了されて以来、この小品が絶えずインスピレーションの源であったことを指摘しておこう (Cf. サルバドル・ダリ『天才の日記』[1964]、東野芳明訳、二見書房、1971年、pp.164-168)。
- (9) 『アンダルシアの犬』のショット写真は、スペイン・フィルムライブラリーの修復版による (*Un Chien andalou*, Filmoteca Española, 2003)。なおこの版は2022年2月24日現在、次のURLでの視聴も可能である。 <https://www.youtube.com/watch?v=79czRbhT9Sc>
- (10) 例えば、男がグランドピアノをロープで引きずりながら女に迫る場面に当たるシナリオには、「[...] まず酒瓶の栓一個、それからメロン一個、神学校の神父二人、最後に2台の立派なグランドピアノ。それらのピアノにはロバの屍が詰め込まれており、ロバの脚、尻尾、尻、そして糞が楽器の胴体からはみ出している。それらのピアノの一台がカメラの前を通り過ぎる時、鍵盤の上に載せられたロバの大きな頭部が目に見える」(Luis Buñuel, Salvador Dalí, *op.cit.*, p.36) とあるが、映画では「酒瓶の栓」の代わりに板切れ2枚、「メロン」の代わりにカボチャ2個が見られ、さらにピアノの胴体からはみ出しているとされる「糞」は全く見当たらない。また「春になって」という字幕の後に現れる最終ショットに対応するシナリオ部分には、胸まで砂に埋もれた恋人たちが「群なす昆虫によってむさぼられる」とあるのだが (Luis Buñuel, Salvador Dalí, *op.cit.*, p.37)、その演出指示にあたる小道具は映像中には認められないように思われる。
- (11) 四方田犬彦は、ブニュエルとその全作品に関する浩瀚なモノグラフィーでこの問題のショットに注目し、その写真を引用しているが、そこでは『レースを編む女』のモデルのポーズと、ブニュエルの後年の映画作品に幾度か見られる登場人物のポーズとの間の類似性を指摘するとどめている (Cf. 四方田犬彦『ルイス・ブニュエル』、作品社、2013年、p.12)。
- (12) Cf. ルイス・ブニュエル、前掲書、p.178.
- (13) 「作品全体を貫いている論理的な非連続性と時空の曖昧にして急激な変化」(四方田

犬彦、前掲書、p.28) が、『アンダルシアの犬』における時間・空間およびショット間のコンティニュイティを成り立たせ難くしていることは明らかであるが、われわれが問題とするこのフロイト的判じ絵には、映画の中心的主題に関わる契機が見られるのではないか。

- (14) 『マルドロールの歌』「第6歌」第3詩節（イジドール・デュカス『ロートレアモン全集』、石井洋二郎訳、ちくま文庫、2005年、p.278）。ただし【1】～【4】の番号付けは論者による。
- (15) Cf. André Breton, *Les Vases communicants* [1932], dans André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1992, p.140. [アンドレ・ブルトン『通底器』、豊崎光一訳、『アンドレ・ブルトン集成』第1巻、人文書院、1970年、p.227]
- (16) Cf. Suzanne Guerlac, « André Breton et la vérité angélique d'Isidore Ducasse », in Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), *op.cit.*, p.236.

Buñuel et Dalí, lecteurs de Lautréamont

— Sur le plan avec *La Dentellière* de Vermeer citée dans *Un Chien andalou* —

TERAMOTO Naruhiko

[Abstract]

Adeptes espagnols du surréalisme avant la lettre, Luis Buñuel et Salvador Dalí se seraient stimulés, depuis leur adolescence, sur les plans intellectuel et artistique, jusqu'à ce qu'ils collaborent, comme on le sait, pour rédiger le scénario du film éminemment « surréaliste », *Un Chien andalou* (1928). D'après ce scénario original publié dans le numéro 12 de *La Révolution surréaliste* (1929), la deuxième séquence du film contiendra le plan qui représente « une des pages » où « on voit une gravure de *La Dentellière* de Vermeer ». Dans le même plan du film tourné en France, on voit néanmoins non seulement la « gravure de *La Dentellière* », mais également un piège à rats posé là-dessus et une seringue à lavement posée là-dessous. Ce collage filmique semble n'avoir aucune pertinence sémantique si l'on en analyse les éléments en se limitant au contexte intra-filmique.

Cette sorte d'hétérogénéité serait pourtant plutôt familière pour les lecteurs des *Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont (Isidore Ducasse), puisque, dans une série de comparaisons qui illustrent la beauté d'un certain Mervyn, adolescent suivi par Maldoror dans le Paris du XIX^e siècle, se trouvent les comparants : « ce piège à rats perpétuel », « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Chant VI). Ajoutons que la traduction espagnole de l'ouvrage en question était disponible depuis 1920 à Madrid.

D'après l'interprétation pseudo-freudienne proposée ultérieurement par André Breton dans *Les Vases communicants* (1932), ces objets, à première vue disparates, constituent ensemble une scène sexuelle : « une machine à coudre » équivaldrait à une femme, « un parapluie » à un homme et « la table de dissection » au lit. Notre hypothèse est ainsi que les scénaristes d'*Un Chien andalou* auraient remplacé le premier terme par la « gravure de *La Dentellière* » (affinité sémantique), le deuxième par la seringue à lavement (similarité de forme) et le troisième par la table ronde sur laquelle le livre d'art est jeté. Réalisant, avec l'insertion de l'instrument médical dans

cette série de comparants, une autre scène virtuelle plus crûment érotique que celle qui aurait été proposée par Lautréamont, les cinéastes préparent, nous semble-t-il, une continuité sémantique avec le thème général du film, c'est-à-dire les impulsions sexuelle et agressive qui prendront forme dès les séquences suivantes d'une manière pseudo-freudienne.