

ガストン・バシュラールの物質的想像力

——イヴ・クライン 《空虚 (le vide)》展を手がかりに——

橋爪 恵子

初めに

本稿では、ガストン・バシュラールの「物質的想像力」概念の独自性をイヴ・クライン (Yves Klein 1928-62) との関係に着目して明らかにすることを目的とする。ブルー一色の絵画で有名なこのフランスの芸術家は、バシュラールの著作、とりわけ「物質的想像力」概念に基いた四大イメージの詩学にインスピレーションをうけたことを公言し、自らの芸術活動の一部にバシュラールの文章を取り入れることさえも行っていた。

しかし一見すると、このつながりは不可解に見える。なぜならバシュラールの「物質的想像力」概念とは、触覚を中心とした身体経験に基き、対象の物質性に着目した結果生じるイメージの創造を論じた概念であり、他方でクラインは、芸術の非物質化 (dematerialisation) を目指したものとして自らの作品を位置づけていたからである。しかも通常、絵画における物質性とは絵画のタッチや絵の具の物質性の問題であり、抽象絵画、かつ自らのタッチをなるべく消すようにローラーなどを使用して絵画を制作していたクラインと物質性との関係は薄いように思われる。それにも関わらずなぜクラインは、バシュラールの物質的想像力概念に共感したのか。

この二人の関係は、のちに見るように一方的なものであり、バシュラールがクラインに冷たい態度をとっていたことから、クラインがバシュラールの主張の全体を読みとらず、「自分の読みたいところ」のみの偏った利用を行った結果として、これまで殆ど注目されてきていなかった。しかしバシュラールの主張する物質性も、たとえば絵画のタッチや絵の具の物質性といったものであらわされる物質性とは異なるものであり、むしろその内実の一面をクラインは正しくとらえていたのではないか、そのような観点から物質的想像力の問題を新たに論じ直すことを、本稿は目的としている。

第一章 クラインとバシュラール

まずはバシュラールとクラインの関係について、簡単に見てみることにしよう。クラインは一九五八年四月、ギャラリイ His Clert において《第一物質の状態における感性を絵画的感性へと安定させる特殊化、空虚》と題された個展（以下《空虚》展と略す）を開催した（図1）。アーティスト自身によってギャラリイ全体を白く塗り、キャビネットを一つ設置したのみで具体的な作品を何も展示しなかったこの個展で、クラインはバシュラールの文章を壁に記す。「最初は何も、ない。ついで深い無があり、そして青い深さがある。」（AR 194）。一九四二年の『空と夢』第六章青空からの引用であるこの文章は、何もない空間を芸術作品として鑑賞するというこの展覧会にとって、重要な役割を果たしている。「なにもない」と「青い深さ」を関連付けたバシュラールの引用は、なにもない展示空間とクラインが以前から制作していた、有名なブルーのモノクローム作品を想起させる機能を持っているからである。また、ここで「深さ」が問題となっていることも、のちの議論の為に注意しておくことにしよう。

クラインが行うバシュラールの引用はこれにとどまらない。一九五九年にアントワープでティンゲリーらが行った展覧会では、自分の作品は一切展示せず、オープニングで先程言及したバシュラールの文章を朗読する、というパフォーマンスを

行った。この二つの事例は存在しない作品を鑑賞する、という点でクラインの主張する芸術の非物質化 (dématérialisation) の典型事例とされるが、その際にバシユラルルの「物質的想像力」を論じた文章が引用されるのである。

またバシユラルルに直接言及されることはないが、クラインの作品においてその影響が無視できないものもある。例えば一九六一年頃の作品群では、書いた作品を目の前でバーナーで燃やすというパフォーマンスを行う。これがバシユラルルの物質的想像力概念における四大元素 (火、水、空気、大地) の重要性和関連があることは、のちにドイツの建築家ゲルマン・ルーナウトともに構想を練った「空気の建築 (Architecture de l'air)」シリーズからも確認できる。これは空気による建築を目指したシリーズである。エアーカーテンによって外気との遮断を行うというこのシリーズは、固定した建材を持たない建築であり、この点でもクラインの「非物質化」の一つの試みと言えるだろう。このシリーズの一つに、「元素の寺」と呼ばれる建物がある。この建物は、エアーカーテンで雨を避けるカフェ、カフェのそばの噴水、および火の噴射からなっており、タイトルにもあるように火、水、空気そして地面の四大元素がそろった建築となっている。

しかしクラインがそれほどバシユラルルの文章に賛同し、影響を受けたというのは一見、不可解な事に思われる。すでにのべたようにクラインは芸術の「非物質化」を目指し、これに対してバシユラルルは芸術のなかの「物質

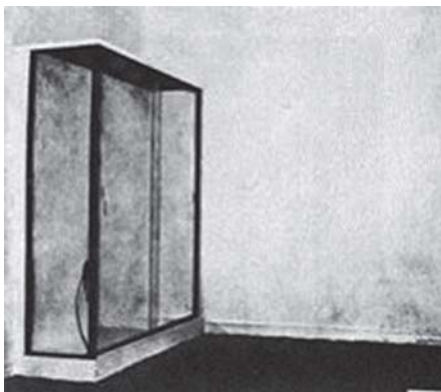


図1

クラインの《第一物質の状態における感性を絵画的感性へと安定させる特殊化、空虚》展開催中のパリ、イリス・クレールギャラリー内部、一九五八年四月二十八日―五月四日

©Yves Klein, ADAGP, Paris/ J. ASPAR, Tokyo, 2016

©Photo All rights reserbed

性」を重視する。そのため、クラインの読解もしくは利用の仕方が限定的で、自らの理論に利する所のみ使用しているといわれることもある。例えば、さきほどのクラインの引用の少し前から確認してみよう。

夢によって青空が穿たれる。夢は平面的なイメージから逃げ出してしまふ。やがて逆説的に、空の夢は深い次元しかもたなくなる。絵画的な夢想、描かれた夢想がたむれる他の二つの次元は彼らの夢の利益を失ってしまふ。世界は真にその時、裏錫のない鏡の向こう側にある。世界は想像的な彼岸、純粹で此岸をもたない彼岸をもつ。最初は何もない。ついで深い無があり、そして青い深さがある。(AR 194)。

ここでバシュラールはポール・エリュアールの著作『見せること』に言及しつつ、空のイメージを論じている。空は一見、平面に見えるが夢によってそこに深さが現れる。そのとき、「平面のイメージ」は消失し、「絵画的な無想」や「描かれた無想」はその利益を失う。ここでは二次元と深さが対立し、深さの側に夢想が位置づけられるとともに、二次元のイメージは「絵画的」で「描かれた」もの、すなわち絵画的なものとして低く評価される。

このように絵画的なものが低く評価される記述はバシュラールにおいて特異なものではない。バシュラールは物質的想像力が最もよく現れる芸術ジャンルとして文学作品を選び、「我々の想像しようとする意志を研究するのには、絵画的な想像力よりも文学的想像力の方が適している」(ER 1167)と断言するからである。すなわち絵画は、物質的想像力によるイメージを表すのに、そもそも適したものとは言えないのである。

のちに見るようにバシュラールは絵画を全否定しているわけではないが、彼が評価する絵画は、モネやシャガールといった具象絵画であって抽象絵画を物質的想像力と関連付けて論じたことはなかった。また、クラインは当時まだ存命中だったバシュラールにコンタクトを取ったにも関わらず、バシュラールは冷たい態度で応じた、と言われている。実際に会うこと

があったのか、なかったのか、具体的にはどのような態度をとられたのかについては記録が残っていないが、クラインの友人でもあり批評家でもあったピエール・レスターニーによればバシュラールはクラインを「最下級の見習い魔術師として扱った⁽³⁾」という。すなわちバシュラールはクラインの作品を、自らの物質的想像力概念を具体化するものとしては見做していなかった、ととらえることができるだろう。

そのためバシュラールをクラインと関連付けて論じる事について、例えばバーバラ・プトムは「裏切り」となるかもしれないと述べている⁽⁴⁾。しかしそれにも拘わらず、クラインの試みはバシュラールの物質的想像力概念の一つの側面を表しているのではないだろうか。確かにバシュラールが取り上げる画家は、抽象絵画を描く事はない。しかしタッチや絵の具の物質性とは別の物質性が想定されているだろうことは理解できる。しかもバシュラールの物質性は、絵画ではなく文学作品に最もはっきりと表れるとされる。その時の物質性とはどのようなものなのだろうか。次節ではまず、バシュラールの物質的想像力概念について、簡単に確認してみたい。

第二節 物質的想像力と言語

ここであらためて物質的想像力概念について、確認しよう。彼が初めてこの概念に触れる『水と夢』(1942)では、次のように説明されている。

しかし想像力の心理学者が実に頻繁に持ち出す形式のイメージのほかに——我々がこれから示すように——物質のイメージ、物質の直接のイメージが存在するのである。このイメージに名前をつけるのは視覚だとしても、イメージを認識するのは手である。力動的な喜びがそれらのイメージに触れ、捏ね、軽やかにする。人は実体において、内的に (intimement) /

形式とは離れたところで夢想する。形式とは儚いものであり、空虚なイメージであり、表面の変化である。(ER 2)。

物質的想像力は形式的想像力との対比において論じられる。物質的想像力は「物質(質料)因」によってイメージを作り出す能力であり、形式的想像力は「形式(形相)因」によってイメージを作り出す能力である。したがって物質と形式の弁別がいかになされるのか、という点が重要となる。バシュラールは形式を「表面の変化」、物質を「内的なもの」と規定する。すなわち形式とは表面に表れる形や色であり(6)、視覚によって受容される要素である。これに対して物質は内側に隠れているものであり、これを認識するためには「手」で「触れ、捏ねる」こと(7)、すなわち「触覚」が必要となる。通常「形式(形相)」と「物質(質料)」を区別する場合、色は「物質(質料)」の範疇に入るが、バシュラールはこれを「形式」の側に入れる。それは「形式」と「物質」との弁別が「視覚」と「触覚」という感官の別によってなされるからであり、そのため物質的想像力からうみだされたイメージは、物質の「直接のイメージ」、すなわち物質に直接触れることで生まれるイメージとされる。

それではこの「内的」な要素、すなわち「物質的」な要素はどのような触覚経験によって認識されるのだろうか。バシュラールは、その典型の一つとして練りこ(パテ)をこねる経験を示す。

我々の信じるところでは、物質の概念そのものが練りこ(パテ)の概念と密接に結びついている。「中略」無為の愛撫する手は、見事に仕上げられた線をたどり、出来上がった仕事を注意深く調べることで、安易な幾何学に魅了されるかもしれない。それによって、仕事をする職人を見る哲学者の哲学へと導かれる。美学の領域では、完成した仕事のこのような視覚化は、形式的想像力の優位へと自然に導く。反対に仕事熱心で強引な手は、人をひきつけつつも逆らう肉体的ような、抵抗と同時に譲歩する一つの物質(une matière qui, à la fois, résiste et cède)に働きかけながら、現実の本質で

あるエネルギーの生成を学ぶのである⁽⁸⁾ (ER 19)。

「完成した仕事」を取り上げ、その「線をたどる」「無為の愛撫する」手は、手ではあっても「幾何学」に魅了され、「見る哲学者」の哲学を作り出す。このような視覚優位の立場と対照的に、哲学者に見られる側、すなわち「仕事をする職人」の「仕事熱心な手」は「人をひきつけつつも逆らう物質」に働きかける。引用では、「線」と「物質」、「哲学者」と「職人」、「完成した仕事」と「行われつつある仕事」という対比の中で、「視覚」と「触覚」が論じられている。

さらに指摘すべきは、この物質的想像力こそ芸術においてもっとも重要なものとされることである。バシュラールは、視覚経験をもとにイメージを創り出す形式的想像力概念を物質的想像力と対になるものとして提示するが、二つの想像力を比較する場合でも、「物質的想像力だけが、習慣的なイメージに絶えず活気を取り戻させることができ、物質的想像力こそが、幾つかの古い神話的形式を常によりがえらせる」(ER 183)のに対し、「形式と概念は極めてはやく硬化する」(Ibid.)と指摘する。このような彼の言葉から、物質的想像力こそ芸術的イメージを生み出す中心的能力と捉えられていたことが明らかとなる。

バシュラールの独自性のもう一つは、そのような触覚に関わる議論を文学作品を取り上げつつ行ったことである。バシュラールと同じように触覚を視覚と対比させる形で、芸術の中心に触覚を据えた思想家の一人にヘルダーがいる。しかしヘルダーは、芸術を論じる際に彫刻をその例に取り上げる。ヘルダーは彫刻を必ずしも手で触って鑑賞するものとは考えていなかったが、触ろうと思えば触れる対象を取り上げて触覚性を論じるというのは、きわめて自然な選択だろう。しかしバシュラールは彫刻に関しても何本かの論文で言及があるが、著作においてはあくまで文学作品を中心に論じている。

なぜ文学において物質性が表現されるのか。その点について、版画と絵画を比較した以下の文章を見てみることにしよう。

色彩—この感覚的魅惑のうちで最大のものを失うことで、版画家は一つのチャンスを手の中にしている。彼は運動を発見することが出来、発見すべきなのである。形式だけでは十分ではない。⁽⁶⁾ (DR 70)。

版画は絵画と違って色彩を持たない。しかしそれはチャンスだ、とバシュラールは言う。それは色彩という最大の感覚的魅力を失ったかも知れないが、それが表しえないもの、たとえば運動を表すことを可能にする。「運動」とは物質と並んで芸術が表すべき要素とされるものである。感覚的な魅惑を排除することで、通常は見過ごされがちな重要な要素の発見が可能になる、という版画への指摘は、文学が物質を表す、という場合にも適応できるのではないだろうか。

絵画に代表される視覚的芸術においては、対象の形や色を示さなくてはならず、視覚的な要素、バシュラールの言葉で言えば形式的な要素を通してしか、物質的なものはあらわれてこない。そして形や色は魅惑となって、我々にとって重要なものを見えなくさせてしまう。それに対して文学は言語が媒介となる。言語も形式的な要素、すなわち視覚が捉える字の形に頼っていることは確かだが、それは根本的な重要性をもたない。だからこそ、スウィンバーンの詩句に対するスピアマンの解釈に対し、バシュラールは次のように言う。

彼（スピアマン）の議論は、デッサンに根拠を置き、視覚に破格の特権を与えている。これでは再現的な想像力の定式化にしちたどり着かない。そして再現的想像力は創造的想像力を目隠しし、妨害する。つまり想像力の研究の本当の領域は絵画ではなく、文学作品であり、言葉であり、文章である。いかに形式はとるに足りないものであることか。そして物質はなんと強く支配することか⁽⁷⁾ (BR 251-2)。

スピアマンはスウィンバーンの詩句の中に、馬の動きの再現を見た。しかしその解釈は、絵画的な想像力に影響されすぎて

いる、とバシュラールは言う。言語が表すべきなのは、目で見たものの再現ではない。視覚では捉えられず、逆に視覚に働きかけるものを生み出すもの、それが物質的な要素なのであり、それを表すことが出来るのは文学による想像力なのである。それでは絵画はだめだとしても、版画や彫刻はどうだろうか。版画や彫刻ならば、形や色が魅惑となる可能性がより少ないように思われる。しかしバシュラールは、それらよりも言語を重視した。その理由について、次の引用を参照してみよう。

言語の中に内的な経験の硬直化しか見ない批評とは、なんと不当なものであるだろう。逆に言語は常に、我々の思考の少し先に行くものであり、我々の愛よりも少し沸き立つものなのだ。(AS 288)。

文学が使用する言葉は、バシュラールにとっても生の体験をそのまま映すものではない。しかし既に述べたように、視覚的なものを取り去ることが出来る言語こそ、物質的な要素を表現することが出来る。それだけでなく言語は、現実をはみ出ざるを得ないからこそ、すなわち「イメージのイメージ」を使わざるを得ないからこそ重要なのだ、と彼はいう。「言語の中に内的な経験の硬直化しか見ない」言語観を批判して、バシュラールは言語が「思考の少し先」にあることを指摘する。すなわち言語は我々が通常経験する印象の世界、色や形のある世界をそのまま映すことは出来ない。しかしそれは言語が貧しい世界しか表せないことを意味しない。むしろ言語は、我々の経験で目を引く部分を表現できないからこそ、通常は隠れている部分を強調し、通常は存在しない部分を示すことが出来る。そしてここで重要なのは、そのようにして表現されるものが決して我々の経験を遊離した世界ではなく、逆に経験の根底を表す点である。

夢想家である詩人は、あらゆる美の輝きである非現実の現実を生きている。色彩による創造者たる画家の特権を持たない詩人は、絵画の威力に張り合うことに興味はない。難しい仕事ではあるが、詩人という言葉の画家は自由の威力を知っ

ている。彼は花について述べ、語らねばならないが、言葉の焰によって花の焰を煽り立てることによってのみ、花を理解出来るようになる。(中略) 詩人の問題はしたがって、非現実なるものをもって現実なるものを表現することである⁽²⁾ (FC 79-80)。

詩人の任務は、絵画と張り這うことではない。それは現実を直接は語れないからこそ、非現実を通して絵画では語れない現実を語る。そして非現実によって表現されるべき現実の一つとして物質的要素は存在する。それは普段の生活では埋もれがちではあるが、我々の感覚の根幹を支える重要な要素であり、バシュラールは言語の中にこそ、これを表現する力を見出していた。

第三章 絵画における物質性

非現実を通して現実を語ることは、言語によってもっとも可能となる。しかしこれまで絵画の不十分さが度々指摘されつつも、バシュラールは絵画のすべてを否定したわけではなかった。バシュラールには、絵画というジャンルを切り捨てることのできない理由があった。なぜならば触覚と視覚という感覚器官の対比は、科学と芸術というバシュラールの思想全体を二分する領域間の対比を示すものでもあったからである。この対比においては視覚が科学へ、触覚が芸術へと割り振られる。たとえば次の引用から、科学における視覚の特権的位置づけが読み取れる。

物理学者はさらに図式化と単純化を推し進める。すなわち実験を視覚的な比較に還元しようとするのである。事実、我々の一切の感覚のうちで、視覚はもっとも確実、最も迅速、最も精密、最も明確である。ほかの感覚はより主観的で

ある。現象の客観性を証明するとは、結局のところ、現象を視覚化することである。すなわちそれは現象を見せること、明示することである⁽¹³⁾ (EAS8)。

バシュアールは物理学こそが科学の典型だと考えていた (RA11)。なぜなら物理学は、我々を取り巻く多様で豊かな世界に、数式を使った一つの仮説を持って向かい、それによって対象のある一面を取り上げること、通常は見ることのできない真理を浮かび上がらせるからである。したがって物理学にとって、観察・実験対象を図式化し、単純化することは必須の作業である。この図式化、単純化は「視覚的な比較に還元すること」と言い換えられる。なぜなら観察・実験の器具はこれまで見えなかったものを視覚化し、比較可能なたちで我々に感知させるからである。この視覚の働きに比べるとほかの感官は「より主観的」であり、視覚こそが最も客観的なものとして科学では特権的な位置を与えられている。そしてこの時、視覚と対照的な感官としてバシュアールが取り上げるのが触覚であった。彼は論文「カプリス (奇想画)」とミニアチュールとしての世界⁽¹⁴⁾において科学を細密画 (ミニアチュール) の鑑賞になぞらえ⁽¹⁵⁾、視覚の優位性を指摘する。すなわち触覚での感受は「わずかな対象しか集められず」、「不十分な集合物の理解」に留まるのに対し、「細密画化すること」は、それよりもはるかに豊かな多様性を寄せ集め、それらを統一体として構成することになる⁽¹⁶⁾ (ET28)。したがって科学は対象の単純化を行うが、逆にそれによって全体として一つの体系、すなわち「統一体としての構成」を作り出すことで、結果としてより「豊かな多様性」へと至る⁽¹⁷⁾とされる。

この記述はバシュアールがまだ芸術の問題を論じていない時期のものであり、のちの物質的想像力論と比して、触覚が低く位置づけられていることは留意しておく必要がある。とはいえ、科学は視覚を中心とし、視覚と対比して触覚が論じられるという図式は既に存在している。このような前提を持っていたバシュアールが、「詩と科学の軸は始めから逆である」⁽¹⁸⁾ (PF12) というように科学と対立したものとして芸術を論じようと試みたとき、触覚に注目するのは当然であり、視覚に基づく

形式的想像力ではなく、触覚に基づく物質的想像力こそが、圧倒的に重視されるのも理解できる。そのため触覚に基づいてイメージを作り出す物質的想像力は、芸術的イメージを作り出す中心的能力と見なされるのである。

さらに注目すべきは、「視覚」と「触覚」の対比が、「科学」と「芸術」の対比とパラレルに語られることによって、芸術における物質的要素の重視を引き起こすこととどまらず、物質的要素の内実そのものにも変化を与えることである。その点を、モネを論じた以下の箇所から確認しよう⁽¹⁷⁾。

「画家が元素に促された」この時から、画家にとって色彩は深さを持ち、厚さを持つ。色彩は内的なものと豊饒さという二つの次元で同時に展開する。もしある瞬間、画家が平板な色、一様な色と戯れるとしても、それは影をより一層膨らませるためであり、別のところで内的な深みの夢を促すためである (DR38)。

絵画であっても、画家が「元素」すなわち物質に「促される」とき、色彩は「深さ」を持ち、「内的」な「深み」を促すものとなる。「深さ」「内的」「深み」などの概念は物質的要素を形容するものであり、だからこそ色彩は「豊潤さ」という形式的な次元だけでなく「内的なもの」という物質的次元をあわせた二つの次元で展開されなければならない。本来は「触覚」によってしかとらえられないはずの物質的要素が、なぜ色彩という形式によって表現できるとされるのか。それは物質的要素こそ、芸術が最も表現すべきものだからである。したがって色や形といった形式を使用する絵画であっても、その最もすぐれた場合においては物質的要素をも表現しなければならない。そこで目指されるのは視覚によってとらえられながらも単に表面的ではないものであり、視覚的な表れを背後で支える、色彩の「深み」ともいうことができるだろう。逆に「線」に注目する場合には「手」であっても「視覚化」に寄与することが指摘される (ER19)。この時、物質的要素の内実が、厳密な意味での触覚による認識を超える可能性が生じる。すなわち物質的な要素は、触覚による経験を典型としながらも、視覚

をも含めた身体経験全体のある種のあり方を表すようになるのである。そしてこの時、視覚のもつ「深み」は同時に、絵の向こう側、彼方として表現される。

偉大な芸術家のデッサンは、最古の伝説を作り出したのと同じ夢の力を我々のうちに目覚めさせることができるのではないか。我々はその時、目に見える光景の彼方へと入り込むのだ（DR 28）。

これはシャガールに関する論文⁽¹⁸⁾からの引用である。モネと並んでバシュラールが評価するシャガールにおいてとりわけ賞賛されるのは、これら連作絵画が聖書という言葉の世界を十分に表し、それによって目に見える以上のものを表すことに成功していることである。この事例では、目に見えるものの深みを生み出すのは、色彩の持つ深みであると同時に目に見えるものを背後から支える聖書という言葉の世界である。

さてここでクラインの事例をあらためて振り、先の引用の一部を再び参照しよう。

世界は真にその時、裏錫のない鏡の向こう側にある。世界は想像的な彼岸、純粹で此岸をもたない彼岸をもつ。最初は何もない。ついで深い無があり、そして青い深さがある（AR 194）。

このように見てくると、「無」と「青さ」は、ただ無条件に結びつくのではないことが分かる。それを可能にしているのは、無の「深さ」であり、青の「深さ」なのである。この深さを感じられるときに、鏡に貼ってある錫のない鏡、平面的ではない鏡が現れる。そしてこのように読解する時、クラインの読解もある側面を捉えていることが分かる。バシュラールにとつては、版画という色彩のない状態、言語という視覚的なものを表せない状態、そのような限定された状態で逆に、その背後

に隠された豊かなものを表し得ると考えていた。クラインは、なにも作品がない状態で、過去の自分の作品、もしくは未来のあり得べき作品を見ることが出来る。バシュラーが作品の背後であらわされるものを物質性と名付けるならば、これはクラインのいう非物質化(dematerialisation)のその先に現れるものと同じ方向を目指していると言えるのではないだろうか。

結語

本稿では、イヴ・クラインの作品群とりわけ《空虚(Le vide)》展を通して、バシュラーの物質的想像力概念を新たな方向から明らかにすることを試みた。クラインの非物質化(dematerialisation)は言葉の上では、想像力の物質性を強調したバシュラーと真逆であるように思われるが、その内実を考察するならば、表面上の貧しさがそれゆえに背後の豊かなものを示し得る、と考える点で同じ考えを根本に持っていることがわかった。もちろんここには、違いも存在する。クラインにとっては想起されるべきものは自らの過去の作品やあり得た作品、もしくは作品が存在した時の経験であるのに対し、バシュラーは経験を超えた非現実、もしくは現実を成り立たせているものである。そしてこの差異が、バシュラーのクラインに対する対応の一因となっている可能性は否定できないだろう。しかしこの点に関しては、稿をあらためて論じることとしたい。

本稿は平成二十七年文部科学省科学研究費補助金(若手B)による研究成果の一部である。

凡例

本文中に引用した著作の略号は以下のとおり。なお引用文の訳は筆者によるものだが、既訳がある場合には参考になっている。

Gaston Bachelard

EA: *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, 1987 (1928Ire).

『近似的認識試論』豊田彰、及川馥、片山洋之介訳、国文社、一九八二年。

ER: *L'eau et les rêves*, José Corti, 1997 (1942Ire).

『水と夢』小浜俊郎訳、桜木泰行訳、国文社、一九六九年。

『水と夢』及川馥訳、法政大学出版社、二〇〇八年。

FC: *La flamme d'une chandelle*, P.U.F., 1961.

『蠟燭の焰』洪沢孝輔訳、思想社、一九九三年。

DR: *Le droit de rêver*, P.U.F., 1973.

『夢見る権利』洪沢孝輔訳、ちくま学芸文庫、一九九九年。

Pierre Restany, Yves Klein, *la Différence*, 2000.

Barbara Puthomme, «Yves Klein : Bachelardien ?», *Philosophique*, 2, 1999.

画像

Yves Klein Archives

註

- (1) D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien *profond*, ensuite il y a une *profondeur* bleue.
- (2) Le ciel bleu se creuse sous le rêve. Le rêve échappe à l'image plane. Bientôt, d'une manière paradoxale, le rêve aérien n'a plus que la dimension profonde. Les deux autres dimensions où s'annule la rêverie pittoresque, la rêverie peinte, perdent de leur intérêt onirique. Le monde est alors vraiment de l'autre côté de la glace sans tain. Il a un au-delà imaginaire, un au-delà pur, sans en deçà. D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien *profond*, ensuite il y a une *profondeur* bleue.
- (3) Pierre Restany *Yves Klein*, la Différence, 2000, p.38.
- (4) Barbara Puthomme, « Yves Klein : Bachelardien ? », *Philosophique*, 2, 1999, p.53. ただしこの論文は、それでもあえて両者を関係付けて論じる事を試みる点に於いて、本稿と軌を一にしている。ナムムはこの論文の中で、バシュラールもまた「非物質化」について言及していることを指摘して両者の類似性を示しているが、本稿ではこれを一歩進め、クライムのいう「非物質化」の方向性がバシュラールの物質的想像力に不可欠の要素であることを示すことを目指している。
- (5) Mais outre les images de la forme, si souvent évoquées par les psychologues de l'imagination, il y a — nous le montrerons — des images de la matière, des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît. Une joie dynamique les manie, les pétrit, les allège.
- (6) この点については以下の文章から確認できる。「最初に読者を引き付けるために、全ての作品は豊かな形式的美しさを持たなければならない。このように人を引き付ける必要性から、一般的に想像力は、形体 (des forms) や色彩 (des

- couleurs)、多様性や変化の未来へと働きかける」(ER 2)。ここでバシュユールは、「形式的な美しさ」を「形体」および「色彩」の多様性と変化のうちに見て取っている。
- (7) 引用では「ダイナミックな喜び」がイメージに「触れ、捏ねる」と同時に「軽やかにする (alléger)」という動詞が使われている。これは通常、物質的想像力を論じる際には使われない単語であるが、「捏ねる」作業、とりわけ後に述べるパテをこねる作業を念頭においたものと考えられる。なぜならパテとは大地と水の結合であり、水は大地のもつ「重さ」を「緩和」する存在 (ER 142) とされるからである。
- (8) La notion même de matière est, croyons-nous, étroitement solidaire de la notion de pâte... Une main oisive et caressante qui parcourt des lignes bien faites, qui inspecte un travail fini, peut s'enchanter d'une géométrie facile. Elle conduit à une philosophie d'un philosophe qui voit l'ouvrier travailler. Dans le règne de l'esthétique, cette visualisation du travail fini conduit naturellement à la suprématie de l'imagination formelle. Au contraire, la main travailleuse et impétueuse apprend la dynamogénie essentielle du réel en travaillant une matière qui, à la fois, résiste et cède comme une chair aimante et rebelle.
- (9) En perdant la couleur ---- la plus grande des séductions sensibles ---- le graveur garde une chance : il peut trouver, il doit trouver le mouvement. La forme ne suffirait pas.
- (10) En fait, la théorie de Spearman, dans son ensemble, est trop conceptuelle. Ses arguments sont appuyés sur des dessins, en donnant à la vue un privilège insigne. On ne peut aboutir ainsi qu'à une formule de l'imagination reproductrice. Or, l'imagination reproductrice masque et entrave l'imagination créatrice. Finalement, le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture, c'est l'oeuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase. Alors combien la forme est peu de choses! Comme la matière commande!
- (11) Comme elle est injuste, la critique qui ne voit dans le langage qu'une sclérose de l'expérience intime! Au contraire, le langage est

toujours un peu en avant de notre pensée, un peu plus bouillonnant que notre amour.

- (12) Le rêveur poète vit dans l'aurole de toute beauté, dans la réalité de l'irréalité. Le poète qui n'a pas les privilèges du peintre qui est un créateur vit dans l'aurole de toute beauté, dans la réalité de l'irréalité. Le poète qui n'a pas les privilèges de son métier, le poète, ce peintre par les mots, connaît des prestiges de liberté. Il doit dire la fleur, parler la fleur. Il ne peut alors comprendre la fleur qu'en animant les flammes de la fleur par des flammes de parole. ... Le problème du poète est donc d'exprimer du réel avec de l'irréel.

- (13) Le physicien va plus loin dans sa tâche de schématisation et de simplification : il essaie de réduire l'expérience à la comparaison visuelle. C'est qu'en effet de tous nos sens, la vue est le plus sûr, le plus rapide, le plus précis, le plus positif. Les autres sens sont plus subjectifs. Prouver l'objectivité d'un phénomène, c'est finalement le visualiser, c'est montrer ou démontrer.

- (14) 《Le monde comme caprice et miniature》, in ET, Vrin, 1970, pp.25-43.

- (15) バシユラールは細密画（ミニアチュール）に生涯を通じて関心を寄せていたが、後年の彼はそれを、「幾何学的な矛盾を解消（PE 142）」¹⁷「論理を超越する（Ibid.）」性質をもつものとして、芸術の一種と捉えるようになる。この点に関しては『空間の詩学』第七章を参照のこと。

- (16) したがってバシユラールは「現実を量的に組織化することのうちには、経験を質的に記述することのうちよりも、より多くがあるのであって、より少ないものがあるのではない（NES 70）」という。ここでの「量的」な「組織化」とは、やはり「統一体としての構成」同様、数学を使いながら対象を認識し、それによって一つの体系を作り出す科学の性質を指しており、それは経験の「質的記述」よりも豊かなものであることが指摘される。もっともこの記述はバシユラールが芸術を論じる以前のものであり、「質的な記述」はその後、量的なものとは異なるが別種の豊かさを持ったものとして捉え直されることとなる。

- (17) «Le peintre sollicité par les éléments», in *Le droit de rêver*, P.U.F., 2001, pp.38-43
- (18) 'Introduction à La Bible de Chagall', in *Vernu*, vol.X, 1960, pp.37-8

