

カレル・タイゲの「内的モデル」考¹

阿部賢一 ABE Kenichi

1. 内への志向

ヴァシリー・カンディンスキーが「精神的なるもの」を探求し、フランシšek・クプカが「造形芸術における創造」を追及したように、20世紀初頭のモダニズム絵画には、視覚中心の外的世界を拒絶し、内なる、精神世界を探求する動きがある。そのひとつの極に「模倣」からの離別を宣言したキュビズムがあり、この傾向をシュルレアリスムという文脈においてより明確に言語化したのがアンドレ・ブルトンであった。ブルトンが「こんにちあらゆる精神が一致してもとめている現実的諸価値の徹底的な再検討の必要にこたえるために、純粋に内的モデルをよりどころにするだろう、それ以外にはないだろう」(Breton [1928]1965=1997: 18, 強調は筆者)と述べ、「オートマティスム」の志向とも呼応する「内的モデル」がシュルレアリスム芸術の基本原則のひとつとなったことは知られている。だがブルトンは適宜この術語に言及するものの、体系的な解釈を展開してはいない。

これに対して、「内的モデル」の検討をより積極的に試みたのが、チェコのシュルリアリスト・グループの中心人物であったカレル・タイゲ(Karel Teige, 1900-1951)である。両大戦間期のチェコ前衛芸術、とりわけチェコ・シュルリアリズムの理論的支柱として知られるタイゲは、「チェコスロヴァキアにおけるシュルリアリスト・グループ」の活動が実質的に停止した1938年以降も、シュルリアリズムに対する信頼を手放すことはなかった。1938年に詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァル(Vítězslav Nezval, 1900-1958)がグループからの脱退を表明、1942年には画家インジフ・シュティルスキー(Jindřich Štyrský, 1899-1942)が他界、1947年に画家トワイヤン(Toyen, 1902-

1980) が詩人インジフ・ハイスレル (Jindřich Heisler, 1914-1953) とともにパリに渡るなど、戦後、タイゲは孤立する。さらに1948年の2月事件後、批判が高まり、出版の可能性が絶たれるなどしたが、タイゲは執筆を続け、1951年に亡くなるまで自身の芸術理論の到達点である論考「芸術の現象学」(未完)を著していた。なかでも注目に値するのが、1940年代から晩年にいたるまで、「内的モデル」をめぐる考察をタイゲがたびたび行っている点である。以下では、1940年代から晩年にかけて執筆された論考を中心に、タイゲにとっての「内的モデル」の位相を検討する。

2. 「内的モデル」の系譜

興味深いことに、タイゲが「内的モデル」をめぐる議論を初めて体系的に展開したのはシュルレアリストの作品についてではなく、チェコの画家ヤン・ズルザヴィー (Jan Zrzavý, 1890-1977) をめぐる文章においてであった。論考「ヤン・ズルザヴィー 先駆者」([1941] 1994) の中核をなしているのは、象徴主義、表現主義、キュビズム、瞑想絵画など多様に形容されるズルザヴィーの絵画の特性の説明、とりわけ、「内的モデル」という概念を通しての解釈である²。タイゲは、まずジョルジョ・デ・キリコ、マルク・シャガール、パウル・クレーといった名前を挙げ、外的対象のフォルムと決別した芸術家のひとりとしてズルザヴィーの位置付けを試みる。「物理世界のなかで視覚が物理的に見るものを伝えるのではなく、内的世界、つまり内面の視覚が眺めたものの知覚を視覚的に表現する」(Teige [1941]1994: 19) として、物理的視覚世界とは異なる世界が表現されている点を強調する。さらに「欲望」「偶然」「無意識」というシュルレアリスムに頻出する語彙を用いながら、霧や闇の無形の世界から生じる「内的モデル」の位相を指摘する。

想像的絵画の内的モデル、つまり、非理性的で詩的かつ内面的な想念は、精神的組織の力の作用によって具体化し、形成される。そのような力の磁場を通ったのちに今ある姿になる、つまり、欲望という霧や本能的な傾向、あるいは偶然の体験で現

実になったものの回想で覆われた不確かな痕跡から、無意識という闇から芸術家の内的視覚に現れる想念として結晶化される。(Teige [1941]1994: 21)

まずここでの「想像的絵画imaginativní malířství」とは、「内的モデルの《精神的フォルム》の視覚化」(Vojvodík 2011: 396)を念頭に置いたもので、シュルレアリスムのみならず、ズルザヴィーの絵画など、内的モデルを具現化した芸術という意味で用いられている。「非理性」「詩」「内面」といった形容から看取されるように、視覚を通して認知される外的世界ではなく、欲動の根源となる精神への志向が謳われる。外的な知覚の対極をなすのが内的イメージ、想像世界のスナップであり、内的モデルの忠実なイメージをキャンパスに定着することが目的とされている。「内なるもの」が形象化されるプロセスについて、「内的モデルは無意識の闇から浮かび上がるのだが、その瞬間にシャッターを切らなければならない、内的モデルは頻繁に変化したり動くため、自動のレリーズが必要となる、それはまた心の自画像となる」(Teige [1941]1994: 22)など、タイゲは写真光学の語彙を用いて説明を加えている³。無意識という無形なものを造形化するプロセスが光学的な装置を介してわかりやすく解説される一方で、画家は「高感度の感光版」を自在に扱わなければならないなど、心に浮かぶイメージの消極的な受容と誤解されかねない表現も散見する。そのため、タイゲの内的モデルに関して、「狭く、問題を孕む創造性の理解」(Veselý 2013: 310)といった指摘もなされている。たしかに「ネガ」と「ポジ」の関係を喩えるなど、何らかの契機に生じた内的モデルをあるフォルムを有する感光板に投影するという過程は、ともすれば受動的なプロセスと見做されることもあるだろう。だがこの投影のプロセスは自動的なものではなく、何らかの作用が必要とされる。トワイヤンの同名の連作を論じた「射撃場」([1946]1994)のなかで、タイゲは次のように述べている。

存在と意識、認知と想念、対象と記号の相互関係は、機械的に一致することもなければ、相等しいものでもなく、現実の事実が、その精神的痕跡を直接規定し、自然は鏡に反射して二重になり、眺められた客体は、ネガの板のように、眺めている主

体に陽画を残す。(Teige [1946]1994: 87)

「陽画を残す」という言葉があるように、「内的モデル」は、ある種の作用を引き起こす関係として捉えるべきだろう。心に浮かぶ何らかの想念の正確な複製をつくることが問題にはなっておらず、ある種の動因として「光」を放ち、作用をもたらす点にこそ、「内的モデル」の積極的な役割がある。同モデルが出現し、作用する様相を次の一節は伝えている。

(夢想とは異なる) 無意識の不断の活動がもたらす連想的な想念が強力な一群をなして心の中にイメージを作り、それによって私たちが魅了され、内的モデルとして私たちの中に押しかけてくるとき、心理的なショックが引き起こされ、それは恍惚や啓蒙の状態と同じになる。つまり、エクスタシー 靈感 という花火のような閃光が放たれるときこそが露光の瞬間となる。この一瞬を撮影することで、私たちの精神という感光版にイメージが生まれ、すぐに完成を迎える。(Teige [1941]1994: 22)

「花火」「閃光」といった語彙は「靈感」という語の比喩であると同時に光学的解釈への導入ともなっており、精神的な領域と物質的な領域の横断を試みる「内的モデル」の本質ともいえる。さらにタイゲは画家ズルザヴィーの言葉も引用しつつ、「内的モデル」を芸術作品の創造のプロセスの位置付けを試みる。「私の芸術は、人間という存在の下意識という闇に錨を下している精神状態を転写したものであり、そこから、あらゆる出来事が生まれ、外見にも現れる。それはつまり、絵画においては、物質を精神的圏域に高めることであり、物質に精神的な力を授けることである」(Teige [1941]1994: 23)。ズルザヴィーの発言に賛同を見せるタイゲにとって、「内的モデル」とは、単なる内面世界の表出ではなく、精神性をより高い圏域に昇華させるヘーゲル的な世界観と呼応している。

「内的モデル」を論じるにあたって、タイゲがまず選んだのはトワイヤンやシュティルスキーといったシュルレアリストではなく、ズルザヴィーであった。このことは、タイゲが「内的モデル」をシュルレアリスムの文脈に限定することに意図があったのではなく、よ

り広範な文脈での位置づけを念頭に置いていたことが看取される。そのひとつの枠組みとして、「美術史」への参照がなされていく。前述の論文「ズルザヴィー」では、外的世界の表象が主題となっていない幻想芸術への言及もなされる。グリュネヴァルト⁴、ヒエロニムス・ボスといった名前を挙げ、幻想芸術はトラウマを伴う歴史の転換に現れるものの、美術史の脇に位置づけられてきたとする。さらにマネリスム美術でしばしば用いられる表現であり、「内的構図」と訳される“Disegno interno”という術語にも言及がなされる。これは新プラトン主義に基づく概念であり、「非自然主義的抽象化」、自然模倣にとって代わる幻想芸術を解釈するものとして、グスタフ・ルネ・ホッケが『迷宮としての世界』で議論を展開したことでも知られる (René Hocke, 1957=1966: 77-81)。ルネ・ホッケはマネリスム美術の評価にあたって刺激を受けた人物としてウィーン美術史学派の美学者マックス・ドヴォジャーク (マクス・ドヴォルシャック Max Dvořák, 1874-1921) の名前を挙げているが、「内的モデル」の説明を行なうにあたってタイゲが言及したのもドヴォジャークであった。ドヴォジャークは、アロイス・リーグルが提唱した「芸術意欲 (意志) Kunstwollen」という概念を発展させ、美術作品の「精神性」に着目し、ゴシックからマネリスムにいたる美術の評価に尽力したことで知られる。ゴシック芸術に関する議論の中で、人間は「古代とはまったく異った意味で、芸術における真実性や合法則性客体としてではなく、その主体として、芸術の革新」(Dvořák 1924=1966: 110) となり、意識的に写実性や自然模写から離背し、外界を精神の産物として理解し始めるとしているが、このような「精神性」への探求はドヴォジャークの理念の基本的な軸をなすものであり、タイゲもまたその延長線上に位置し、「精神性」への言及もしばしば行われている⁵。

ドヴォジャークがゴシック、マネリスム美術を論じながら、オスカー・ココシュカから同時代の芸術家に関心を寄せていたように、タイゲもまたグリュネヴァルトら古典の画家に言及しつつ、同時代の画家をめぐる論考を展開する。なかでもズルザヴィーに影響を与えた人物としてタイゲが目にするのは、チェコのキュビズム画家ボフミル・クビシュタ (Bohumil Kubišta, 1884-1918) である。タイゲはクビシュタについての文章を複数発表したほか、クビシュタによ

る論考集『様式の前提』（1947）にも文章を寄せている。例えば、タイゲがキュビズム美術を次のように解説するとき、その視線の先には「内的モデル」が広がっている。

キュビズム絵画は、客観的な模倣でも、主観的な印象でもなく、イメージという全体性において、フォルム、線、色を統合することである。諸対象の断片的なアスペクト、示唆、省略は、イメージという全体性の建築に従属し、そこでは、モノの見慣れた顔はほとんど消えてしまっている。イメージは、外的現実の記述ではなく、芸術家の精神によって形づくられ、抒情性に満ち、芸術家の内面から生まれた新しいものである。（Teige [1949]1994: 374）

ここでタイゲは「芸術家の精神」に着目しているが、この精神性こそが、クビシュタが探求したのもでもあった。クビシュタはある私信で、「近代芸術は、内面の道徳的状態から派生させなければならない……キュビズムはそのため表面的で、客観的身体に関与し過ぎて」と綴り、さらにはピカソらの基盤を踏まえつつも、「精神的領域に進まなければならない」（Teige, [1949]1994: 382）と声明する。タイゲが共鳴したのもまさにこの精神性の探求であり、「内的モデル」という語を用いて、クビシュタ作品の解釈を試みている。それゆえ、タイゲにとって「クビシュタの作品は、チェコの近代絵画史において、そのさまざまな価値によってひとつの頂点をなしている」（Teige [1949]1994: 385）と評価するほどであった。

このようにして見ると、タイゲが関心を示したヘーゲルの思想、ドヴォジャークの美術史、そしてクビシュタの芸術観のいずれにおいても「精神性」というキーワードが通底している。タイゲの「内的モデル」は、ブルトンのみならず、このような思想家、美術史家、芸術家らとの対話によって育まれたものなのである。

3. 記号の介在／不在——トワイヤンの《射撃場》

次に、作品受容の観点から、「内的モデル」の問題を検討する。

シュルレアリスムに限らず、幻想芸術や抽象芸術をめぐるしばしば用いられる「意味」の問いかけはさまざまなレベルで行なうことができるが、タイゲはチェコのシュルレアリスム画家トワイヤンによる同名の連作をめぐる論考「射撃場」(1946)1994)において、記号論的解釈の可能性について触れている。内的モデルと何らかの形で連関する作品において、さまざまな意味生成を担う記号の介在(あるいは不在)が作品解釈において重要な要因となっている。端的に述べると、外的モデルとの決別は、記号内容(シニフィエ)という記号表現(シニフィアン)という「記号」としての関係性との決別を意味し、それは同時に、従来の記号論的解釈が失効することでもある。だがタイゲは、きわめて抽象的な無対象絵画においても、記号作用は残存していると指摘する。例えば、「非自然主義絵画、抽象絵画においては、イメージが置かれるコンテクストの環境によって、線的でカラフルな幾何学的なかたちがこれやあれといった具体的なものを意味していることがある。楕円は顔、楕円中央の垂直三角形は花、その楕円の外にあるのは木、先端、塔、岩、帆船など、意味的コンテクストが求めるものにに応じて、ありとあらゆるものを意味することがある」(Teige [1946]1994: 91-2) ためである。

チェコの美学者ヤン・ムカジヨフスキー (Jan Mukařovský, 1891-1975) の論考「絵画におけるシュルレアリスムの認識論と詩学」(1938)に依拠しながら、タイゲはトワイヤンやシュティルスキーの絵画の説明を試みる。いわゆる写實的絵画において記号は示されているものへの向かい、さらに何かを代替する象徴として、他の隠れた意味や想念を潜在的に意味するが、トワイヤンの《射撃場》に見られる模倣的なスケッチは、モノの暗号、徴候、記号ではなく、モノそれ自体の痕跡として捉えるべきだと主張する。

ヘーゲル、フロイトの名前を挙げ、象徴の多義性に触れながら、絵が表現しているもの、意味しているものはなにかとこたえることはできない。というのも、「描かれた対象はいずれもそれ自体を意味すると同時にほかの想念や事物を象徴している」(Teige [1946]1994: 93) からである。従来の記号表現と記号内容という関係性を留保しつつも、さらにそれとは別の何かの象徴性を担うことで、多層的な意味が構成される。しかしながら「ほかの何かの象徴」という不確定な表現がきわめて雄弁に物語るように、記号の象徴性は固定

されたものではなく、可變的なものである点が強調される。

十二枚のスケッチからなる連作《射撃場》が描き出すのは、「祝祭、お祭り、縁日の見世物」と「集中砲火で荒廃した世界のイメージ」という二重の世界である。「射撃場」という名称自体が二重の意味を帯び、それぞれのスケッチ、そればかりか、描かれたそれぞれのモノもその背後に隠れている二次的で比喩的な意味の境界に位置付けられ、幼少期の世界と戦争の世界という二重のプランを有しているとする。描き込まれたすべての事象は幼少期の追憶や遊びのリストに属しているが、有刺鉄線の杭はテロルと虐殺の日々を想起させ、その激烈さゆえに、聴衆の脳裡には戦争の恐怖が刻印される。

草原に置かれた子供用玩具の廃墟、爆撃された町の廃墟、遊んでいて殺された子供たち。——撃墜された飛行機のように地面に横たわる、引きちぎられた鳥の胴体。——壊れた人形。——絵のなかの地平線めざして去りゆく小女。——パリが陥落し、古びた椅子の近くで、地面に散らばっている葬儀用の花輪。——小さな人形劇場には切断された指が一本なすすべなく吊るされ、切断されて無残な姿の鶏の首が露店のように舞台上に並べられている。値段が書きこまれた値札は、歴史という屠殺場でも商いをし、儲けられることを示唆している。もうひとつの劇場の幕は下ろされたままで、これからどういう演目が上演されるのか、私たちが知る由もない……。朽ちていき、半ば腐食しているこれらのモノはすべて、かけ離れた意味を数多く孕んでいる。子供の樂園の遊具は、現実の歴史の悲劇の舞台をなし、私たちが驚愕をおぼえる対象となっている。幼少期の時代、人類の失樂園、それは、時代の野蛮な怒りの中で難破している。縁日の的を狙った遊戯の射撃は、世界的なカタストロフィの血にまみれた恐怖へと一変していく。(Teige [1946]1994: 94)

戦争の背後には「攻撃的かつ破壊的な直観や死の暗い衝動」が、幼少期の失樂園の背後には「幼児期の多様な欲望の想像上の充足」があることを指摘しつつも、心理学的分析を行ったとしても、絵画のすべての様子を余すところなく照らし出すことはできないとタイ

ゲは述べる。「芸術作品の感情を呼び起こす力は、接近すると火花を散らす個々の意味の圏域のあいだの内的緊張がもたらす不安な謎のなかにひそんでいる。それは、モノと象徴の両極のあいだで、生と夢の両極のあいだの抒情的な電気の放電である。イメージと詩の多義的な暗号文は、奥底まで完全に解読されることはない」(Teige [1946]1994: 96) と。

トワイヤンの《射撃場》に描かれた具体的な事物については、「有刺鉄線」など特定することは可能であり、さらにタイゲが指摘したような「幼少期」と「戦争」という二重のモチーフは看取することはできるだろう。だが、兎の頭部、記された数字など、個々の事物の背後では、記号性が一旦留保され、従来の記号的解釈では探り当てておくことのできない世界が広がっている。トワイヤンの《射撃場》の例が示すように、「内的モデル」は作品の作り手だけではなく、作品を受容する側も能動的に関与することを求める。芸術理論家であったタイゲにとって、さまざまな作品の解釈を試み、言語化していく営為こそが「内的モデル」への能動的な関与であったともいえる。

4. 「現象」としてのモデル

タイゲによるトワイヤンの作品解釈を通して記号的関係性の介在(不在)に触れたが、この議論を推し進めていくと、記号表現と記号内容の関係だけでなく、記号と「現実」の関係性の問題にも直結する。「内的モデル」が外的世界の模倣とは異なる立脚点から出発していることはすでに確認したが、「内的モデル」という表現ゆえに、外と内、理性と非理性、写実と抽象といった対立関係のなかで同モデルが捉えられるのではないかという誤解が生じることがある。しかしながら、タイゲにとって、これら是对立関係をなすものではなかった。

見られるものとなった想像力は知覚と想念を結ぶ橋をつくり、その橋では、人間が幻影と出会い、外的現実と内的現実が相互に浸透し合っている。ここでは外的モデルと内的モデルがたがいに手を差し伸べている。この瞬間から、あるイメージへの衝

動がイメージの中でその特徴を見ることのできる外的な対象から発したもののなか、あるいは、客観的な現実から解き放たれた衝動が芸術家の内面に沈潜したものであるのかどうかはいつでもよいことになる。非理性的な想念が具象的な現実へと移行するやいなや、具象的な対象は非理性的な想念へと変形する。(Teige [1941]1994: 33-4)

このようにタイゲは外的対象と内的モデルが「相互に浸透」しあうものとして想定し、具象性と非理性の対立は溶解していくものと捉える。このような理性・非理性という二項対立の関係性の克服という点において、タイゲに立脚点を与えたのは、ほかならぬ弁証法的唯物論であった。

非理性主義と理性主義のあいだの絶えることのない葛藤に終わりを告げたのが、弁証法的唯物論であった。弁証法的な思考は、具体的な非理性的な資料をそのなかに統合する。理性は、現実のプロセスと全体的かつ十全に結びつき、非理性的要素を同化させる。理性のこのような同化と統合によって、それらは別のレベルに移行し、そこでは、もはや意識が神秘化されることなく、むしろ、意識を開き、豊かにし、実らせる。それは宗教的な幻覚などではなく、詩的想像力の魔力である。(Teige [1949]1994: 371)

タイゲは1920年代から晩年にいたるまで弁証法的唯物論を自身の美学の軸としており、それゆえ、外と内、理性と非理性は二律背反の対立関係に措定されるものではなく、むしろ相補的な有機関係に依拠しており、それは、内的心象と外的現実という対比関係ではなく、相互に浸透するひとつのものを構成するという理解をしていた。その際、重要であるのが、弁証法的唯物論に依拠しながらも、ヘーゲルの現象学に由来する「現象」という概念をつねに参照にしていた点にある。

絵画手段によって、このような非理性的なヴィジョンに対して、現象的な現実 (fenomenické skutečno) の触知可能なオブジ

エという具体性が与えられるのである。素材を形づくる空想は、力強い情動的な弾倉にみちたある種の新しい現実を作る。それは、魔術的な特性のために、日常の現実が否定する満足感を無意識の欲望をもたらす。(Teige [1941]1994: 30)

晩年、タイゲが執筆に没頭していたのが「芸術の現象学」(未完)という論考である。「現象学」という言葉が用いられているものの、タイゲはヘーゲルやフッサールに連なる哲学的な枠組みを想定していたわけではない。「タイゲの〈現象学〉は、美術をめぐる考察の成果であり、ある種のシュルレアリスムの〈理論の理論〉を提示している」(Petříček Jr. 1999: 326)との指摘にもある通り、彼の「現象学」はきわめて独創的なものである。ヘーゲル的な「現象」という意味が含意されているものの、「芸術の現象学」で繰り広げられるのは、むしろ芸術社会学という性格を持っている。「社会学的概略」という章から始まっているように、「芸術の現象学」では社会における芸術の位置およびその可能性をめぐる検討がなされている。『芸術の市場』([1936]1964)以来、タイゲが一方で芸術社会学的な枠組みで美術の位相を考えていたことを忘れるべきではなく、タイゲにおける「現象」という語もそのような文脈で理解すべきであろう。

5. 「社会」の雛形としてのモデル

自明なことであるが、「内的モデル」という術語を通して解説される一枚の「絵」は、個別の現象として機能するだけでなく、芸術史や社会史の中に位置する「作品」であり、「商品」でもある。それは特定の枠組みに流通することによって、何らかの「価値」を有するが、その「価値」はつねに変動する。タイゲの『芸術の市場』ではまさにこのような議論が展開され、19世紀、「価値」を規定する審判は「サロン」であり、それはのちに「定期市」や「市場」へと移行することが指摘される。「サロン」に展示され、古典的、アカデミックな美学で判断される芸術作品は、交換可能な価値を有する「記号」である。それは「商品」であると同時にある基準や規範を代替する。つまり、記号としての作品は、ある種の美的規

範（シニフィエ）とコミュニケーションする，そのため「サロン」は交換市場であり，作品は交換される記号である．しかし美術史の書物を繙けばわかるように，市場の評価と美術の発展は平行的ではなく，むしろ，「博物館はモニュメントである．……有名な価値がミイラ化」（Teige [1951] 1994: 460）しており，「サロン」は過去の規範を明示する博物館としての機能が前景化する．

しかしながら，タイゲの主眼は，事後的に芸術社会史を総括することではなく，むしろ，芸術作品の現在性，そしてその未来的な「価値」を探求することにあった．そのなかでも彼がシュルレアリスムに託していたのはまさに「内的モデル」の「予言的機能」という志向性にあった．

客観的現実の反映は，シュルレアリスムという大気のなかで，意識的な欲望，そして——さらに幻想的な——無意識の欲望を通して，変化し，その欲望からは，内的，非理性的，だが具体的なモデルを彫塑する．つまりそれはイメージではなくモデルそれ自体が想像力の産物である．創造のプロセスは，心理オートマティスムのプロセスであり，そこでは，内的モデルが結晶化されていく．（Teige 1966: 33）

この一節を読むと，内的モデルが心象に浮かび上がったあるイメージの投影という消極的なものではなく，それらから触発されるにせよ，「具体的なモデル」を彫塑するという当事者の関与を強く求めていることがわかる．つまり，タイゲの「内的モデル」の「モデル」は，アイデアの複製という副次的なものではなく，アイデアの創出というきわめて創造的なものなのである⁶．

これは，タイゲが芸術作品と社会の関係性をつねに視野に入れていたこととも関係する．タイゲは「社会変革」という意識を抱いて文筆活動を行ない，それはしばしば「左翼知識人」の政治・社会的発言という形を取ることもあったが，それは，芸術を語るときの彼の視点にも通底するものであった．初期の論考「イメージと雛形」（1921）には，次のような一節がある．

[真に新しい芸術は] 新・し・い・生・活・の・雛・形・を・つ・く・る……，雛形とは，

簡潔さであり、つまり、すべてを内包すること、複雑なものを単純にすることであり、空想や夢に存在する事物や人物である。この意味において、新しい世界の雛形を提示することが、あらゆる精神的な創造の課題なのである。(Teige [1921]1966: 29, 強調は筆者)

「イメージの前にあるもの」とも訳出できるpředobraz「雛形」という語⁷には、ペトシーチェックが指摘するように、まだ存在していないもののモデルであると同時に、来るべきものを創造する始点としての意味が込められている。つまり、生のモデルとしての意味合いである。このような含意を踏まえてみると、タイゲの「内的モデル」は単なる内面世界の表出という狭隘なものではなく、今生きている世界、そしてこれから到来する時代という広範な様相を射程に収めていることがわかる。トワイヤンの連作《射撃場》に「地獄の世界から脱したい欲望であり、この非人間的な生と世界を変えたいという意志」(Teige [1946]1994: 98)を看取するなど、タイゲは「生」「世界」への関与を積極的に捉えている。また「想像的絵画の作品は、現実という概念を修正する刺激となりうる」(Teige [1941]1994: 31)と明言し、「現実」を揺さぶる契機となることさえも強調する。

「詩、夢、想像力、そして愛を解放するという欲望もまた、歴史の再建に参画しなければならない」(Teige 1964: 60)とタイゲが語る時、「内的モデル」は「生の変革」をもとめたシュルレアリスムという理念に完全に合致する。それは、シュルレアリスムが美術史だけではなく、社会史、思想史の中においても措定されるべき位置を有していることの表れでもある。

[注]

- 1 本稿は、2015年度立教大学SFR在外研究の研究成果の一部である。
- 2 同論考の一部はそのまま、1945年、『クヴァルト』に発表された「内的モデル」に転用されている。
- 3 タイゲが光学的語彙を用いた背景には、内的視覚のヴィジョンを探究した生理学者ヤン・エヴァンゲリスタ・ブルキニエ (Jan Evangelista Purkyně, 1787-1869) の影響があったという指摘もある (Vojvodík 2011: 397)。
- 4 タイゲは、1941年に刊行されたニコラウス・シュヴァルトツコフ著『グリューネワルト』のチェコ語訳にも解説文を寄せている。
- 5 1919年からカレル大学で美術史を学んでいたタイゲは、ウィーン学派のヴォイチ

エフ・ビルンバウムに師事しており、ドヴォジャーク『グレコとマネエリスム』(1922)を知っていた可能性があるというヴォイヴォジークは指摘している(Vojvodik 2008: 221).

- 6 これは、ジャクリヌ・シェニウー＝ジャンドロンが「内的モデル」の演出の必要性を強調する点と呼応する(シェニウー＝ジャンドロン 2015: 102-3).
- 7 宮崎淳史は同語を「前イメージ」と訳している(タイゲ「イメージと前イメージ」, 井口壽乃・園府寺司編『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』三元社, 2005, 48-55).

[文献]

- シェニウー＝ジャンドロン, ジャクリヌ, 2015, 齊藤哲也編, 鈴木雅雄・長谷川晶子・永井敦子・谷口亜沙子・中田健太郎訳『シュルレアリスム, あるいは作動するエニグマ』水声社,
- Breton, André, [1928]1965, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard. (=1997, 瀧口修造・巖谷國士・大岡信・宮川淳・粟津則雄・松浦寿輝訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院.)
- Dvořák, Max, 1924, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München: R.Piper & Co. Verlag. (=1966, 中村茂夫訳『精神史としての美術史——ヨーロッパ芸術精神の発展に関する研究』岩崎美術社.)
- Mukařovský, Jan, [1938]1966, “K noetice a poetice surrealismu v malířství,” *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 309-11.
- Petríček Jr., Miroslav, 1996, “Fenomenologie umění a problém estetiky,” Karel Srp, ed., *Český surrealismus 1929-1953*, Praha: Argo, 430-7.
- Petríček Jr., Miroslav, 1999, “Karel Teige: Art Theory between Phenomenology and Structuralism,” Dluhosch, Eric & Rostislav Švácha, eds., *Karel Teige / 1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Massachusetts: The MIT Press, 325-36.
- René Hocke, Gustav, 1957, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg: Rowohlt. (=1966, 種村季弘・矢川澄子訳『迷宮としての世界 マネエリスム美術』)
- Teige, Karel, [1921]1966, “Obraz a předobraz,” *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel.
- Teige, Karel, [1936]1964, *Jarmark umění*, Praha: Československý spisovatel.
- Teige, Karel, [1941]1994, “Jan Zrzavý — Předchůdce,” *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 3-41.
- Teige, Karel, 1945, “Vnitřní model,” *Kvart*, 4(2), 149-54.
- Teige, Karel, [1946]1994, “Střelnice,” *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 87-98.
- Teige, Karel, [1949]1994, “Bohumil Kubišta,” *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 345-86.
- Teige, Karel, [1951]1994, “Fenomenologie umění,” *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 417-86.
- Teige, Karel, 1966, *Vývojové proměny v umění*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců.
- Veselý, Dalibor, 2013, “Surrealism, Mannerism and Disegno interno,” *Umění*, LXI(4), 310-24.
- Vojvodík, Josef, 2008, “‘Jít dále do duchovní oblasti!’ Teigova teorie ‘vnitřního modelu’

a jeho návrat k Maxu Dvořákovi,” *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha: Argo, 219-39.

Vojvodík, Josef, 2011, “Vnitřní model,” Vojvodík, Josef & Jan Wiendl, eds., *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 - 1958*, Praha: Univerzita Karlova, 393-402.