

西洋近代美術における

「神の死」とシュルレアリスム試論

長尾 天

はじめに

美術史という枠組みにおいてシュルレアリスムについて考える場合、さしあたり大きな問題として次の事実を指摘できる。つまり、美術史学の二つの基本的方法論、様式論と図像解釈が、シュルレアリスムには適用し難いということである。シュルレアリスムの視覚イメージは様式的統一を持たない。マックス・エルンスト、アンドレ・マッソン、ジョアン・ミロ、イヴ・タンギー、ルネ・マグリット、サルヴァドール・ダリ、ロベルト・マッタといった画家たちの作品に、様式的あるいは形式的接点が全く無いとは言えないが、それでもシュルレアリスムという名の下の

に、かなり異なったイメージ同士が併存していることは事実である。たとえばダリとマッタの間に様式的類似を見出すことはほとんど不可能と言える。またシュルレアリスムの視覚イメージの分析に図像解釈、つまりイコノグラフィーやイコノロジーを用いることにも常に困難が付きまとう。パノフスキーの発想、あるいは美術史学の一般的な発想として「イメージには意味がある」という考え方がある。これに対してシュルレアリスムの視覚イメージは、謎や多義性を強く志向するため、ある程度確定された意味内容の存在を前提とするイコノグラフィやイコノロジーとは基本的に折り合いが悪い。

こうした問題を解決するための一つの手段として、ロザリンド・クラウスの記号論的発想を挙げることができる。

「シュルレアリスムの写真的条件」⁽¹⁾においてクラウスは、シュルレアリスムの視覚イメージを形式論的一貫性ではなく、記号論的一貫性によって捉えることを提唱している。とはいえクラウスは、あくまで批評的観点を提示したのみであり、西洋近代美術における記号の問題を、同時代的コンテキストから論じているわけでは必ずしもない。そこで本論では「神の死」⁽²⁾という問題を取り挙げてみたい。ニーチェが唱えた「神の死」は、ジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画に影響を与え、シュルレアリスムはデ・キリコを通してこの問題と結びついている。そこからシュルレアリスムの視覚イメージを捉えること、そしてシュルレアリスムと他の近現代美術との差異について考察することが本論の目的である。ただし本論はあくまで、シュルレアリスム美術について考えるための仮説的な一視座を提示するに留まることを断っておきたい（以下、引用については既訳を参考にしつつ筆者が訳出）。

1 デ・キリコと「神の死」

まずシュルレアリスムの重要な「先駆者」⁽³⁾であるデ・キ

リコと、ニーチェの関係を押さえておく。デ・キリコは一九一九年のテキスト「我ら形而上派……」において次のように述べている。

ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味〔non-senso della vita〕を持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した〔……〕

〔……〕芸術における意味〔senso〕の排除は我々画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人ニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私による〔……〕

〔……〕キュビズムや未来派、彼らは画家の能力に応じて多少とも才気あるイメージを生み出すものの、意味〔senso〕を免れてはいない。存在や事物の視覚的外観を変形し、打ち砕き、引き伸ばし、そうして新たな感覚をもたらし、作品に新たな詩性を吹き込んだとしても、表現された事物の超人間化〔transumanare〕

には成功せず、結果、常識〔senso comune〕の枠内に留まっている。

——我ら形而上派が現実を聖化〔sanctificato〕した⁽⁴⁾。

デ・キリコはここで、自身の形而上絵画の革新性が、ニーチェとショーペンハウアーの発見した「生の無意味」を絵画に応用したことにありと主張している。同じ「無意味」の語はパリ時代（一九一〇—一九一五年）のデ・キリコの手稿にも見出される。

先史時代が我々に残した最も奇妙で、最も深遠な感覚の一つは予兆の感覚である。それはいつまでも存在するだろう。まるで宇宙の無意味〔non-sens〕の永遠の証のように⁽⁵⁾。

⁽⁶⁾ではデ・キリコの言う「生の無意味」とは何を意味するのか。デ・キリコは当時のフランス語訳でニーチェとショーペンハウアーを読んでおり、これらのフランス語訳を調べてみるとニーチェのフランス語訳のなかに「無意味〔non-sens〕」の語が見つかる。最も重要なのは、遺稿集

『力への意志』の次の一節である（以下、ニーチェとショーペンハウアーについてはデ・キリコが参照していた当時のフランス語訳から訳出）。

ニヒリズムが今や現れる。存在の不快が以前より増したからでは全くない。そうではなく悪の中、あるいは存在の中にさえありえた「意味」が総じて信じられなくなったからである。解釈がたった一つ崩壊した。だが、それがただ一つの解釈として通っていたために、存在がいかなる意味も持たず、全てが虚しく思われるようになる。〔……〕

この考えを最も恐ろしい形で想像しよう。あるがままの存在、意味もなく、目的もないが、それでも不可避的に絶えず回帰し、無へと解決することもない。つまり「永遠回帰」。

⁽⁷⁾これこそニヒリズムの極限形。永遠の無（無意味〔non-sens〕）！

人間が生に、存在に、あるいは悪にさえ与えてきた「意味」が失われた状態、それが「生の無意味」である。ここ

で言われている「意味」とは、形而上学やキリスト教によって世界の背後に仮構された「真の世界」によって担保される一つの解釈に過ぎない。だが、これが世界に与えられ得る唯一の解釈であると誤解されてきたために、生には何の意味もないというニヒリズムが生じる。そして世界の背後に仮構された「真の世界」とは、つまり「神の世界」であり、このように考えれば「生の無意味」は「神の死」と同義となる。

では「神の死」という問題は、どのようにクラウスが主張したような記号の問題と結びつくのか。この点について考えるためには、ニーチェと同じくデ・キリコが影響を受けたショーペンハウアーを参照する必要がある。ショーペンハウアーは形而上学を次のように規定している。

我々の認識と科学の全てを支えている基礎、基盤は説明できないものである。従ってどのような説明も、多かれ少なかれ幾つかの中間項を経て、この説明できないものに帰着する。(……)この説明できないものが形而上学に帰せられるのである。⁽⁸⁾

つまり、何かあるものの原因を説明すると、さらにその原因の原因についての説明が必要となる。そうして因果の連鎖を辿っていけば、最後には説明できないものに突き当たってしまう。この説明できないものが形而上学の対象だということである。

シュルレアリスム美術について考えるための仮説的な視座を得るために、この形而上学についての説明とクラウスの記号論的観点とを結びつけてみたい。ここではショーペンハウアーが述べる形而上学の構造を、記号の連鎖の構造に読み替えてみる。この場合、事項と説明の連鎖は、シニフィアンとシニフィエの連鎖とみなすことができる。ショーペンハウアーはカントに倣い、世界を物自体とその現象に分け、それぞれ「意志」「表象」と呼ぶ。そしてショーペンハウアーによれば、人間は「充足根拠律」によって物自体としての「意志」の世界を「表象」として認識する。つまり時間、空間、因果律といった、いわば様々な「網」を物自体にかけることによって人間は物自体を表象に変換する。この「網」を記号の連鎖として、つまりシニフィアンとシニフィエの連鎖として捉えてみる。

その上でショーペンハウアーによる形而上学の説明を言

い換えれば、シニフィアンとシニフィエの連鎖を辿っていった先にある絶対的なシニフィエ、あるいは絶対的なシニフィアンこそが、形而上学の領域にあるものだということになる。それはキリスト教ではいわば神の領域である。とすれば、ニーチェにおける「神の死」とは、シニフィアンとシニフィエの連鎖の「網」の目の究極的な収束点が消失してしまった状態であると考えることができる。記号の連鎖を辿った末に露わになるのは、神の存在ではなく「生の無意味」であり、「神の死」なのである。

そして究極的な収束点を失った記号は、その連鎖を断ち切られ、デ・キリコの言うところの「記号の孤独」を生じさせる。デ・キリコは一九一九年のテクスト「形而上芸術について」において「記号の孤独」を次のように説明している。

あらゆる深遠な芸術作品は二つの孤独を含んでいる。一つは造形的孤独とでも呼べるもので、あの観想的な愉悦であり、我々に形態の天才的な構成と結合を示してくれる（それは、死につつー生きた、あるいは生きつつー死した物質または要素であって、つまり「死せ

る自然（静物）」の第二の生命である。ここでいう静物とは絵画的主題の意味ではなく、スペクトルの様相のことであり、それは生きてると仮定される一つの像の様相でもありうる。二番目の孤独は記号のそれだろう。つまり、非常に形而上的な孤独であり、そのために心理的、視覚的訓練のあらゆる論理的可能性は、ア・プリオリに排除されている⁽⁹⁾。

わかりにくい記述だが、たとえば同テクストの別の箇所においてデ・キリコは、ショーペンハウアーによる「狂人〓記憶を失った者」という規定に基づいて、次のような説明をしている。ある部屋の中に椅子に腰掛けた人物がおり、天井からはカナリアの入った鳥籠が吊り下がり、壁には絵画、本棚には本がある。この何の変哲もない光景は心を打つことも驚きを与えることもない。「だが」とデ・キリコは次のように述べる。

ある瞬間に、説明不可能な、意図しない要因によって、この記憶の糸が切れてしまえば、腰掛けている人物、鳥籠、絵画、本棚が私にはどのように見えるか、

誰が知ろう。〔……〕

しかし、光景自体は変わらないだろう。これを別の側面から見るのは私なのだから。それこそ、事物の形而上的側面なのだ。⁽¹⁰⁾

ここで上記の記号の連鎖と「記憶の糸」とを同じものとして捉えたい。つまり記号の間、事物の間にある様々な連鎖が断ち切られたときに顕わになる事物の隠された側面が、デ・キリコの言う「形而上的側面」であり、そのとき記号は自らが属する文脈を失い、いわば「記号の孤独」に陥るというわけである。

またデ・キリコはここでショーペンハウアーにおけるイデアの概念を援用している。ショーペンハウアーによれば、イデアとは、充足根拠律から人間が解放された際に認識される世界の真実、物自体の限りなく純粹な表象のことである。ただしデ・キリコのイメージにおいて現出する「形而上的側面」とはイデアではなく、「生の無意味」「神の死」である。世界の背後には「真の世界」などないという認識によって、事物がその外観を変える。これがデ・キリコの形而上絵画理論であり、繰り返しになるが、記号の

連鎖を追い、その収束点に辿り着いたときに顕わになるのは、神やイデアの存在ではなく、逆にそれらが存在しないという事実なのである。

2 「ニーチェの逆説」と近代美術

デ・キリコの形而上絵画理論は、ニーチェが唱えた逆説的事態に対応している。ニーチェによれば、プラトン以後の西洋哲学やキリスト教は真理を求めたあげく、逆説的に自らを真ではないものとして暴いてしまう。

ラディカルなニヒリズムとは、人々に承認されている最高の諸価値が問題とされれば、存在の揺るぎなさなど完全に消え失せてしまうという確信にある。彼岸や物「自体」などというものを措定する権利を我々はいささかも持っていないという認識がそこに加わる。

この認識は、「真たらんとする精神 [l'esprit veridique]」が我々の内に育ったことの結果である。従ってそれはまた道徳を信じることの結果でもある——ここに矛盾がある。我々は道徳を信じる限り、存

在を断罪する〔condamnation〕⁽¹⁾。

このいわば「ニーチェの逆説」は、あくまで比喩的にではあるが、たとえば西洋近代美術史における遠近法の崩壊に当てはめることができるのではないか。ルネサンスにおいて、人間の眼に映る世界を理論的、図式的に再現する方法として遠近法、透視図法が発達する。だが人間の眼に映る世界といっても、そこで神が完全に駆逐されたわけではおそらくない。世界が人間の認識や論理によつて整序されていく場合、カントにおける物自体やショーペンハウアーにおける形而上学のように、表象不可能なものがどうしても原理的に生じてしまう。透視図法において、それは消失点という形を取る。消失点はそこに収斂するイメージがあつてはじめて認識されるが、それ自体としては表象不可能なものである。その表象不可能な領域に、透視図法の構造上、相変わらず形而上学的な神は存在していたと言える。そして印象派以後の近代美術において、世界を整序する技術としての遠近法は崩壊していく。勿論、印象派の画家たちは、彼らなりに世界の「真実」の再現を求めている。だがそのために逆説的に遠近法が崩壊し、世界の真実

の映しとしての絵画が、絵画それ自身の真実へと向かつていく。印象派からキュビズム、そして抽象芸術への推移、いわゆるモダニズムの神話である。

ここで記号の連鎖について上記で用いた「網」という比喩を思い出してみたい。この比喩は、容易に遠近法、透視図法のイメージに援用することができる。つまり、記号の連鎖の「網」の目の収束点としての消失点こそが神の領域、形而上学的な領域であり、これが失われるのが「神の死」である。このように考えれば、印象派から抽象絵画の誕生までの成り行きもまた「神の死」の一つの発現として捉えることも不可能ではないかもしれない。では記号をめぐる問題はどうか。ここで想起しておきたいのが、やはりロザリンド・クラウスのピカソ論「記号の循環」である⁽¹²⁾。クラウスはこの論文において、ピカソの総合的キュビズムの作品群を絶対的な参照点を欠いた相対的な記号の集積として捉えている。つまりキュビズムにおいても、ある意味では形而上絵画と同じことが起きていた、と考えることができる。形而上絵画は「孤独」に陥った記号を描く、キュビズムは相対的な記号の集積を描く。どちらにおいても記号の究極的な収束点は失われているのである。

このように捉えた場合、「神の死」は記号の問題として西洋近代美術史に発現したという仮説を立てることができ。キュビズムにおいて問題だったのは、絵画平面を整理する透視図法の破壊あるいは相対化であり、形而上絵画もまた、互いに食い違う複数の消失点の導入などによる透視図法の相対化を一つの問題としていた。さらにここにキュビズムから出発したマルセル・デュシャンを加えれば、西洋近代美術における「神の死」の主要な発現を捉えることができる。デュシャンは、芸術や美術を成立させているものが、作品それ自体ではなく、それを取り巻くコンテクストであるということを示した。つまり、西洋美術史における「神の死」の主要な問題系は、一九一〇年代に露わになったと言える。キュビズムにおいては遠近法の死として、形而上絵画においては「神の死」の世界観そのものの表現として、デュシャンにおいては美術概念の死として。そしてキュビズムから抽象芸術が、形而上絵画からシュルレアリスムが、デュシャンからコンテンツポラリー・アートの系譜が生じているとひとまず考えることができるのではないか。

繰り返しになるが、これはあくまで比喩的仮説に留ま

る。だがこのような観点からこそ「神の死」以後の美術としてのシュルレアリスムについて考えるための視座を得ることができ。

もう一度整理しておけば、まず、キュビズムにおける「神の死」とは、記号システムとしての遠近法の死である。次にデ・キリコの形而上絵画における「神の死」とは、記号システムとして体系化された世界認識の在り方の死である。このためキュビズムと形而上絵画は実際にはある程度似ている。そしてデュシャンのレイメイドにおける「神の死」とは、世界の真実としての美術の死である。西洋近代における美術は、世界の真実を示す機能を負っていた。たとえばショーペンハウアーにおいて、天才的芸術家とは世界のアイデアを認識して表現する者である。これとは逆に、世界を成り立たせているのが美術という真実ではなく、それを取り囲むコンテクストであると示したのがデュシャンのレイメイドである。言い換えれば、「神の死」の後に「神」の位置に収まったのがレイメイドであり、レイメイドはそのことよって、自らを取り囲むコンテクストの恣意性を露わにする。

理念形として、既に述べた「網」の比喩を用いて図示し

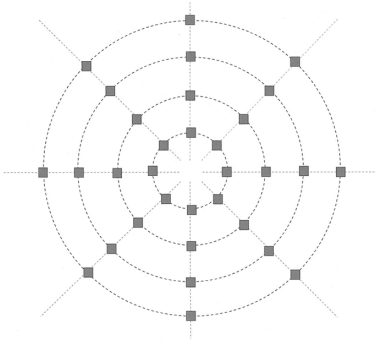


図2 神の死

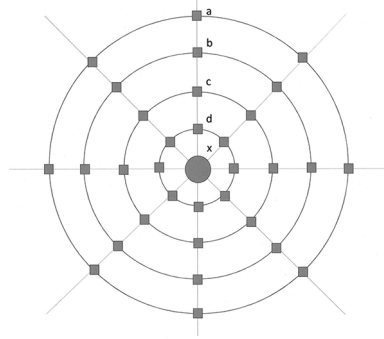


図1 形而上学 * 中心 (消失点) が物自体 (神)

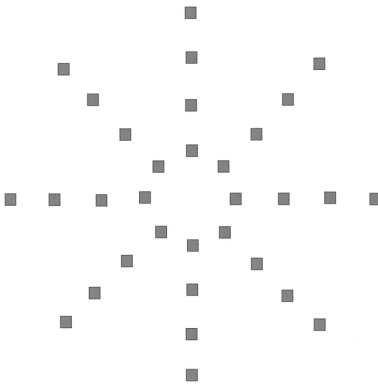


図4 記号の孤独 (形而上絵画)

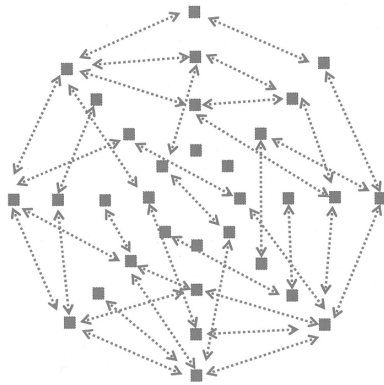


図3 記号の循環 (キュビズム)

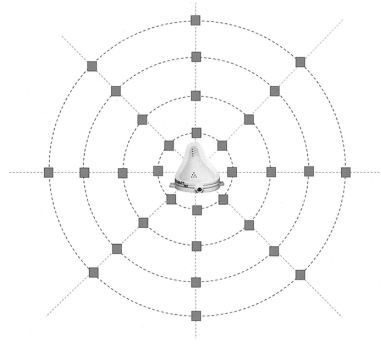


図5 レイメイド (デュシャン)

てみたい。ルネサンス以来の遠近法は中心のある網であり、これは形而上学と同構造である〔図1〕。そして、この中心が無くなることが神の死である〔図2〕。キュビズムは記号の意味作用が互いに循環する相対的なシステムを作り上げることで、中心が無いながらもある程度整序された空間を再構築した〔図3〕。形而上絵画は、中心が失われたために、記号間の「網」の目も失われ、記号がバラバラになった状態、つまり「記号の孤独」に陥った世界を表現した〔図4〕。そしてデュシャンは、神が不在となった

中心にレイメイドを収めることで、そこに収束する記号の連鎖、「神」や「真実」や美術へと収束する全てが虚構であることを露わにしたのである〔図5〕。

そしてこれらの「神の死」の結果として、キュビズム、形而上絵画、レイメイド以降の美術史を考えていくことができる。あるところでは、神は位相を変えて生き残る。印象派に端を発し、キュビズムを経て、現在まで続く抽象芸術の系譜においては、既に述べたように遠近法における消失点という神は死んだが、美術という神は死んでいない。より正確に言えば、キュビズムにおいて死んだかに見える神は形を変えて生き延びた。つまり遠近法という世界認識における神が、美術あるいは絵画という神＝真実に位相変化したのが抽象芸術である。世界の真実が絵画の真実に取って代わられ、そこでは形、色、支持体などが本質となり真実となる。

またあるところでは、死んだ神が回帰する。第一次大戦とともに生じた古典回帰の動向もまた美術という神を奉じていることは明らかである。しかし、キュビズムや抽象絵画が遠近法の排除に向かったのに対し、古典回帰は不在となった神の座に、もう一度ルネサンス以降の美術という神

を回帰させたと言えることができる。抽象絵画においては神の位相変化がおきているのに対して、第一次大戦後の古典回帰では死んだはずの神が回帰するのである。

さらにあるところでは神は死んだままである。ダダやシュルレアリスムあるいはデュシャン以降のコンテンポラリー・アートなどがこれに当てはまるだろう。ではこれらを分かつものは何か。

3 偶像崇拜と偶像破壊

ニーチェによれば、「神の死」の後には全てが仮象になる、あるいは真実と仮象の区別は消滅する。そして全てが仮象となった世界においては、仮象を創出する芸術こそが人間の生の本質的な在り方となる。コンテンポラリー・アートの現状は、こうしたニーチェの命題がパロディ化した状態であると言えるかもしれない。現状ではあらゆるものが芸術、アートとなりうるからである。とすればアートとは確かに、端的に現実なのである。しかしアートが実際に現実そのものになれば、そこにはもはや差異化するものがないのだから、アートはおそらく失効してしまうだろう。

う。このため現実とアートは分けられなければならない。この機能を果たすのが、たとえば美術館である。

美術館は現実とアートを聖別する機能を果たす。アートへの偶像崇拜と偶像破壊を共に可能にするのが美術館という場である。既に述べた位相変化した神、回帰した神を奉じる美術は、いわば偶像崇拜的であり、聖なる空間としての美術館で礼拝されることにさしあたり問題はない。では「神の死」を示す偶像破壊的な美術はどうかと言えば、実際にはこちらにもまた美術館という聖なる場を必要とする。美術とは端的に現実だとして、そのことを示して美術の価値に揺さぶりをかけようとする偶像破壊的美術は逆説的に聖なる空間としての美術館に置かれなければならないからである。そうでなければ、偶像破壊的美術は端的に現実であるのだから、美術館の外の現実のなかでは差異化されず、何の意味も持たない。つまり偶像破壊的美術もまた美術館において礼拝されるという点においては、偶像崇拜的美術と変わらない。デュシャン以降のコンテンポラリー・アートの多くが、偶像崇拜もしくは偶像破壊への礼拝という形式を取るとすれば、それらは大なり小なり「神の死」の問題をやり過ぎし、隠蔽している。

では偶像崇拜的でも偶像破壊的でもないような美術を考
 えることはできるのか。その可能性はシュルレアリスムに
 ある。シュルレアリスムもまた「神の死」以後の美術であ
 り、直接的には先に挙げたキュビスム、形而上絵画、レ
 デイメイドの影響下にある。最も重要なのは形而上絵画の
 系譜である。何故ならデ・キリコの「記号の孤独」には、
 「生の無意味」と表裏一体である「世界の無限の解釈可能
 性」という側面があるからである。ニーチェは次のように
 述べている。

我々の新たな永遠——存在の遠近法的性質はどこま
 で及ぶのか、あるいはまた存在は何かもっと別の性質
 を有するのか、存在が解釈も「理由 [raison]」も欠
 いているならば、それは「不条理 [détournement]」なも
 のとなってしまうのではないか、一方、全ての存在は
 本質的に解釈的ではないか〔……〕むしろ世界は我々
 にとつてもう一度「無限」となった。世界が無限の解
 釈を含んでいるという可能性を否定できない限りにお
 いて。¹³⁾

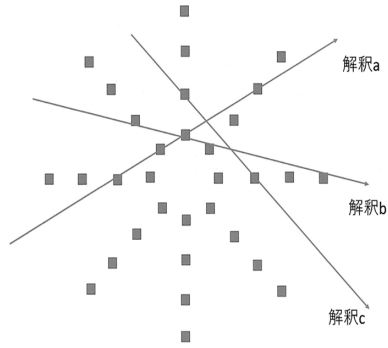


図6 世界の無限の解釈可能性 (シュルレアリスム)

つまり、神は死んだからこそ、世界は「無意味」であるか
 らこそ、逆に無限の解釈可能性に満ちている。既に述べた
 「網」の例で言えば、バラバラになった記号は、そうであ
 るからこそ新たな、そして無限の連結の可能性を秘めてい
 るということである〔図6〕。こうした世界観を最初に示
 したのが、デ・キリコの形而上絵画である。形而上絵画は
 不安と同時に期待や予感の感覚を喚起する。

では形而上絵画とシュルレアリスムは同じものと言える
 のか。おそらくそうではない。形而上絵画はおそらく、世

界が無意味でありつつ無限の可能性に満ちているという世界観それ自体を示した奇跡的な事例である。だがデ・キリコ自身は「神の死」の空虚に、もう一度、「古典絵画」という神を挿し入れることを選択してしまった。そして形而上絵画が示した「無意味」と「無限の解釈可能性」のうち、前者はたとえばダダが、後者はシュルレアリスムが受け継ぐことになる。ダダは世界の無意味を一つの攻撃手段として用いるが、結局のところは、偶像破壊の美術に容易に取り込まれてしまうだろう。これに対してシュルレアリスムは、形而上絵画が示した世界観を、その様々なサンプルを提示することによって持続させていったと言えるのではないか。

形而上絵画は、「生の無意味」「神の死」という真実なき真実を表現する美術であり、シュルレアリスムの一つ一つの視覚イメージは、形而上絵画によって開かれた世界の無限の解釈可能性の様々な実例であり、サンプルなのではないか。だからこそシュルレアリスムには様式的な統一は必要なく、また単一の意味も必要ない。むしろシュルレアリストたちの実践が重なり合いつつ、同時に隔たっていることによって、世界の無限の解釈可能性が証されることにな

るのである。つまり、端的に言ってしまうえば、形而上絵画が予見してみせた「神の死」以後の世界を、いわば無限にサンプリングしていくことがシュルレアリスムの実践なのである。とすれば、やはりエルンストは、そのサンプリングの極度な多様さにおいてシュルレアリスムの最も重要な芸術家となる（エルンストのコラージュはまさにサンプリング以外の何物でもない）。そしてマッソンのデッサン・オートマティックや砂絵、ミロの表意文字的絵画、タンギーやマッタのオートマティスム、マグリットの極度にシステマティックなデペイズマン、これらの多様な試みは世界の無限の解釈可能性を証するためのサンプリングの様々な方法なのであり、一方、サンプリングの結果を構築して一つの閉じた個人的な世界を構築してしまった点において、ダリはシュルレアリスムからはみ出してしまおうと言える。さらに言えば、アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』（一九二八年）においてシュルレアリスム絵画の存在を証したのは、定義によってではなく実例、つまりサンプルを挙げていくことによってだった。

そしてシュルレアリスムは一種のサンプリングであるからこそ、従来の美術の枠組みで捉えた場合、表現として弱

く見える一方、複製との親和性が高い。さらにサンプルにはサンプル以上の意味はない。とすれば、これこそがシュルレアリスムの「美術」というものに対する両義的な態度の一つの説明となる。美術とはただ一つの真実（＝神）を表現するものだとするれば、シュルレアリスムにおいて美術は問題にならず、あとはただ個々人が自らの現実を発見し、サンプリングしていけば良いからである。この意味においてシュルレアリスムとは、ただ一つの現実があるという世界観が虚偽であることを逆説的な真実とみなす態度のことだと言えるかもしれない。それ故にシュルレアリスムは、「神の死」の後で、神を保持しようとして、神を回避させようとしたりはしない。また一方で美術という制度の内部で偶像破壊的な身振りを繰り返すわけでもない。美術館の内部ではあまりに軽く、また時には弱々しくさえ見えるシュルレアリスムの作品は、複製された途端に不思議な魔力を持つ。勿論、いわゆるアートワールドの問題とシュルレアリスムを完全に切り離すことは難しいが、シュルレアリスムの特殊性はやはり美術という「神」とは別の次元にある。最後にシュルレアリスムがコンテンツボラ

リー・アートと決定的に区別されるとすれば、それはシュルレアリスムが世界を解釈はするが、再構築はしないからではないか。⁽¹⁴⁾多くのコンテンツボラリー・アートは世界を各々の仕方で再構築し、美術館という聖なる場所に聖別されてしまう。その良し悪しはともかく、これに対してシュルレアリスムは、ブルトンの言うところの「世界に対して開かれた窓」であり続けるのであり、逆に言えば、それこそがある作品やイメージが、シュルレアリスムの名の下に置かれる条件の、少なくともその一つなのである。

結論

本論の内容をまとめておく。美術史という枠組みにおいてシュルレアリスムについて思考する場合、様式論や図像解釈には一定の限界がある。ロザリンド・クラウスは記号的観点からシュルレアリスムを捉えることを主張したが、そうした観点を同時代的文脈から跡付けているわけは必ずしもない。そこで本論ではニーチェの唱えた「神の死」という問題から近代美術とシュルレアリスムを捉える試みを行った。

「神の死」を記号の問題として捉えた場合、世界を構成

するシニフィアンとシニフィエの連鎖の究極的な収束点が「神」であり、この収束点が失われた状態が「神の死」ということになる。そして、西洋近代美術における「神の死」の問題は、一九一〇年代にキュビズム、形而上絵画、レイメイドという三つの形で露わになる。キュビズムにおける「神の死」とは記号システムとしての遠近法の死である。デ・キリコの形而上絵画における「神の死」とは記号システムとして体系化された世界認識の在り方の死である。デュシャンのレイメイドにおける「神の死」とは世界の真実としての美術の死である。そしておおまかに言うてキュビズムから抽象芸術が、形而上絵画からシュルレアリスムが、レイメイドからコンテンポラリー・アートの系譜が生じることになる。

抽象芸術では、死んだはずの神が絵画の「真実」に位相変化して生き残る。コンテンポラリー・アートは、ニーチェの命題をパロディ化し、あらゆるものを美術に変える。偶像崇拜的でも偶像破壊的でもあるこれらの美術は、多かれ少なかれ、結果として「神の死」を隠蔽する。一方、シュルレアリスムは、形而上絵画から「世界の無限の解釈可能性」という側面を受け継ぐこと¹⁵で、「神の死」以

後の美術の特異な例となる。「神の死」以後の世界を無限にサンプリングしていくことがシュルレアリスムの実践であり、だからこそそこには単一の様式や意味は必要とはならない。個々人が自らの「現実」を発見し、世界が無限の解釈を孕んでいるということ¹⁵を、互いに隔たったサンプル⇨実例によって示していくこと、そうすることによって「世界に対して開かれた窓」であり続けることが、シュルレアリスムの条件の一つなのである。『シュルレアリスムと絵画』においてブルトンは次のように述べていたのではなかったか。

そういうわけで、私には一枚のタブローをひとつの窓として見ることで、私には不可能であり、私の第一の関心は、その窓が何に面しているか、言い換えれば、私のいるところからの「眺めは美しい」のかどうかである。そして何よりも私の前に見渡す限り広がっているものが好きなのである。¹⁵

註

(1) Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of

- Surrealism." in: *October*, no.19, Winter 1981, pp. 3-34. reprinted in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985, pp. 87-118 (ロザリンド・クラウス著、小西信之訳「シュルレアリスムの写真的条件」『オリジナリティと反復』リブプロボート、一九九四年、七四―九五頁)。
- (2) 本論では神の死を限定された文脈かつ比喩的に扱うため、「神の死」と表記する。
- (3) ただしシュルレアリスムはデ・キリコのみゆるる形而上絵画時代の作品のみを認め、一九一九年の「技術への回帰」以降の作品については激しく批判した。デ・キリコとシュルレアリスムの間の経緯については、以下を参照。 Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico: Betraying the Muse*, De Chirico and the Surrealists (exhcat), Finarte, New York, Milano, 1994. Jole de Sanna, "Giorgio de Chirico - André Breton: Duel à mort.", in: *Metafisica: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, nos.1-2, Dicembre 2002, pp. 16-87.
- (4) Giorgio de Chirico, "Noi metafisici..." in: *Cronache dattualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp. 68-69.
- (5) De Chirico (1985), p. 22.
- (6) これについては以下で詳細に論じた。長尾天「デ・キリコの無意味」『イヴ・タンギー アーチの増殖』水声社、二〇一四年、七七一―〇四頁。
- (7) Nietzsche (VP), pp. 46-47 (邦訳六九―七〇頁)。
- (8) Arthur Schopenhauer, Auguste Dietrich (tr.), *Philosophie et science de la nature*, Félix Alcan, 1911, p. 130(ヘルトウール・ショーペンハウアー著、生松敬三ほか訳『哲学小品集三』白水社、一一頁)。
- (9) Giorgio de Chirico, "Sull' arte metafisica." in: *Valori plastici*, voll. nos.4-5, aprile-maggio 1919, p. 16, reprinted in: De Chirico (1985), p. 86.
- (10) *Ibid.*, p. 85.
- (11) Nietzsche (VP), pp. 43-44 (邦訳二二―二三頁)ただしフランス語訳は邦訳とは完全には一致しない。
- (12) Rosalind Krauss, "The Circulation of the Sign" in: *The Picasso Papers*, Farrar Straus & Giroux, 1998, pp. 23-85 (ロザリンド・クラウス著、松岡新一郎訳『ピカソ論』青土社、二〇〇〇年、二七―八七頁)。
- (13) Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *Le gai savoir*, Mercure de France, 1901, pp. 371-372 (フリードリヒ・ニーチェ著、信太正三訳『悦ばしき知識』ちくま学芸文庫、一九九三年、四四二―四四三頁)。
- (14) シュルレアリスムとコンテンポラリー・アートの違い、世界の解釈と再構築の問題については、別の機会に詳し

く検討したい。

- (15) André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 2 (アンドレ・ブルトン著、瀧口修造、巖谷國士監修、栗津則雄ほか訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院、一九九七年、一六頁)。

文献略号

De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.

Nietzsche (VP): Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *La volonté de puissance: Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, t.I, Mercure de France, 1903 (フリートリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志』ちくま学芸文庫、上巻、一九九三年)。

