

成城大学文学部紀要 『成城文藝』 第247号 2019年4月 抜刷
THE SEIJO BUNGEI (*The Seijo University Arts and Literature Quarterly*) No.247 April 2019

「神の死」の後を生きる

——ジョルジョ・デ・キリコからシュルレアリスムへ

長 尾 天

To Live after the Death of God: From Giorgio de Chirico to the Surrealism

NAGAO Takashi



「神の死」の後を生きる

——ジョルジョ・デ・キリコからシュルレアリスムへ

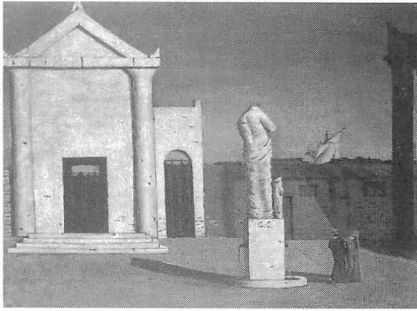
長 尾 天

「神の死」¹⁾の後で、超越的なものの不在が明らかになった後で、人間はどのように生きるのか。西洋近代を多かれ少なかれ規定するこの問題は、シュルレアリスムともまた無関係ではない。筆者は既に別の場所で、「神の死」との関係において、シュルレアリスム美術を捉えるためのモデルを提出することを試みている²⁾。ここではこれを踏まえて、シュルレアリスム、あるいはアンドレ・ブルトン (André Breton 1896-1966) の思想における幾つかの問題系を、やはり「神の死」という観点から捉えうる可能性を示してみたい (以下、引用の訳文は既訳を参照しつつ筆者が訳出)。

1. 記号の孤独

ブルトンは、フリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Nietzsche 1844-1900) が唱えた「神の死」の思想にさほど関心を持ってはいなかったようである。1948年のインタビューにおいて、この概念は「完全なナンセンス」と断じられている³⁾。とはいえ実際には、「神の死」の問題はジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico 1888-1978) を介してシュルレアリスムと結びついている。シュルレアリストたちは、デ・キリコが1909年から1919年にかけて描いた形而上絵画 (pittura metafisica) と呼ばれる作品群を絶賛し、その芸術論が記された手稿も所有していたが⁴⁾、デ・キリコの最も重要な理論的根拠がニーチェだったのである。

1900年、狂気のなかで没したニーチェの思想は、20世紀のヨーロッパに次第に波及していった。デ・キリコは、1909年にミュンヘンからミラノに移った後、フランス語訳を通して本格的にニーチェを読んでいる⁵⁾。1919年のテキスト「我ら形而上派……」において、デ・キリコは、



〔図1〕 ジョルジョ・デ・キリコ
《秋の午後の謎》1909年

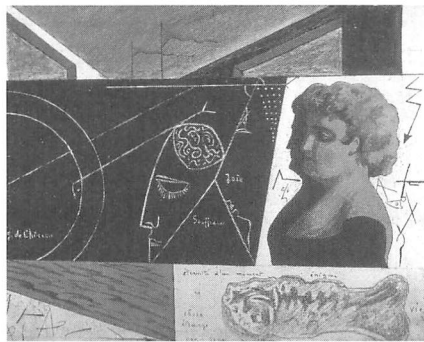
ショーペンハウアーとニーチェが示した「生の無意味〔non-senso della vita〕」を絵画へ応用したことに自身の形而上絵画の革新性があると主張している⁶⁾。また『回想録』においても、形而上絵画とはまず、ニーチェの著作が持つ神秘的な雰囲気〔Stimmung〕を視覚的に再現する試みだっ

たと語られている⁷⁾。形而上絵画の端緒となった《秋の午後の謎》〔図1〕は1909年に描かれているが、この作品はフィレンツェのサンタ・クロチェ広場における奇妙な経験から生まれたものである。そのときデ・キリコは、見慣れているはずの広場の風景を、初めて見るものであるかのように感じた。それは世界を説明不可能な謎として体験することだった。「この瞬間は私にとって一つの謎だ、というのもそれを説明できないからだ。そこから生じた作品も私はやはり謎と呼びたいと思う⁸⁾。

デ・キリコは自らの絵画理論を、必ずしも明確かつ体系的に説明しているとは言い難いものの、かといってそれは情緒的、直感的なものでもない。既に別の場所で考察してきたように⁹⁾、デ・キリコの形而上絵画理論は、ショーペンハウアーとニーチェの思想を経由することで論理的に把握可能なものである。簡単に言えば、デ・キリコは、ニーチェの唱えた「神の死」の世界観に拠っているが、これを絵画に応用するにはショーペンハウアーの美学を援用している。ニーチェはショーペンハウアーの形而上学を批判しているが、元々はそこから大きな影響を受けており、この意味においてデ・キリコが両者を接続させていることは自然であるとも言える。とはいえ、カントの形而上学を受け継いだショーペンハウアーと、形而上学の徹底的な批判者であったニーチェを結びつけ、さらに形而上絵画という名称を用いることによって、デ・キリコの美学が錯綜したものになっていることは事実である。このためデ・キリコとシュルレアリスムの関係について考察するためには、やはりまずは形而上絵画理論を整理しておく必要がある。

最も注目されるのは、既に触れた「生の無意味」という語である。パ

り時代（1911-1915年）に書かれた手稿にも既に「無意味〔non-sens〕」の語は見出され¹⁰⁾、同時期の作品《運命の神殿》（1914年）〔図2〕にも、この語が記されている。そこでデ・キリコが参照したショーペンハウアーとニーチェの当時のフランス語訳を検討してみると、この「無意味〔non-sens〕」の語が重要



〔図2〕 ジョルジョ・デ・キリコ
《運命の神殿》1914年

な意味を持つのは、ニーチェにおいてであることがわかる。たとえば遺稿集『力への意志』の一節において、ニーチェはニヒリズムの極限形としての永遠回帰を「永遠の無（無意味〔non-sens〕）」と形容している¹¹⁾。ニーチェによれば、人間が世界に与えてきた「意味」が崩壊することによってニヒリズムが生じる。だがこの「意味」とは、世界の背後に仮構される形而上学的な「真の世界」や、キリスト教的な「神の世界」によって根拠づけられる一つの解釈に過ぎない。ニーチェは、こうした形而上学的な「真の世界」の存在を徹底して否定する。つまり「生の無意味」とは、世界の究極的な根拠としての形而上学的な真実の不在を意味する。それはいわば「神の死」と同義なのである。

こうして世界は、まさに無意味なものとなる。世界は究極的な真実や根拠をもはや持たない。世界というシニフィアンは、神や形而上学的物自体という究極的なシニフィエをもはや持たない。とすれば、そこに収束することによって保たれていたはずの意味や因果の連鎖、シニフィアンとシニフィエの連鎖もまた崩壊し、世界はバラバラになった記号の集積となる。デ・キリコはこれを「記号の孤独」と呼んだ。

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、〔……〕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¹²⁾。

さらにデ・キリコはこのことを、ショーペンハウアーの形而上学におけるアイデア認識の方法論を援用しながら説明しており、形而上絵画という名称はおそらくここに由来する。だが一方で、デ・キリコは事物の背後に仮構される形而上学的世界を否定しているため¹³⁾、やはりその根底には「神の死」の世界観があると言える。デ・キリコが描いたのはこの究極的なシニフィエを欠いた孤独な記号の集積としての世界、謎としての世界であり、世界の背後には何も無いという「生の無意味」の認識によって、事物は普段とは異なる謎めいた側面、いわば形而上的側面を露わにする。これが形而上絵画のシステムである。

2. 記号の痙攣

「記号の孤独」に陥った記号、バラバラになった記号は、だからと言って意味作用を完全に失っているわけではない。それらは常に何かを意味しているように思われるからこそ、形而上絵画は謎や不安、期待、予感の感覚を喚起する。つまり、デ・キリコが描く謎めいた記号群（広場、駅、時計、汽車、彫像、マヌカン、玩具、菓子、画中画を配した室内等々）は、絶えず意味作用を生じさせている。だが、自らが属すべきコンテキストを失った記号は、意味作用のエネルギーを決定されたコンテキストに流し込むことができず、またそのエネルギーを内側で解消することもできないため、外側に放出されようとする行き場の無い意味作用のエネルギーによって、いわば「痙攣」させられている。とすれば、記号の孤独は、同時にいわば「記号の痙攣」でもあり、こうしてデ・キリコにおける記号の問題は、シュルレアリスムにおける「痙攣的な美」に接続されうる¹⁴⁾。

よく知られているように、ブルトンは『ナジャ』（1928年）の末尾を、「美は痙攣的なものだろう、それ以外にはありえない [La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas]」という言葉で締め括っている。ここでブルトンの言う美とは、静的でもなく動的でもない、「リヨン駅で絶えず身を弾ませている汽車」のようなものとされ、「それは決して出発しようとはせず、これまでも出発しなかったと私は知っている」。また美は「ぎくしゃくした動きの連続 [saccades] から成る」もので、それらの動きのほとんどは重要なものではないが、いつかある一つの決定的な

「ぎくしゃくした動き〔une Saccade〕」を引き起こし、それこそが重要なものになるということを「私たちは知っている」¹⁵⁾。つまり、様々な意味作用によって「ぎくしゃく」と痙攣する謎めいた記号は、いつかその決定的な意味を明かすことが期待される。そうした状態それ自体が一つの美を成すのである。

さらにブルトンは『狂気の愛』（1937年）において、「痙攣的な美」に次の三つの条件をつけ加えている。「痙攣的な美は、エロティックであり



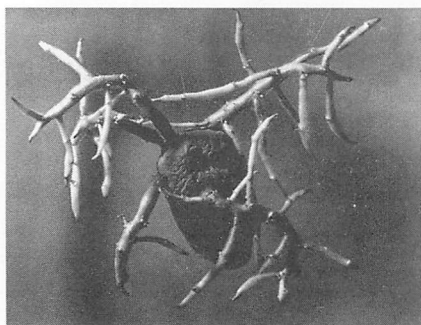
〔図3〕《爆発的－固定的》

つつ覆われており、爆発的－固定的であり、魔術的－状況的であるだろう。それ以外にはありえない」¹⁶⁾。この部分の初出は『ミノトール』誌第5号（1934年5月）に掲載されたテキスト「美は痙攣的なものだろう」であり¹⁷⁾、そこにはそれぞれの条件に即した写真が掲載されている。マン・レイ撮影の「爆発的－固定的〔Explosante-fixe〕」には、スカートを跳ね上げた女性の写真〔図3〕、同じくマン・レイ撮影の「エロティックでありつつ覆われている〔Érotique-voilée〕」には、印刷機にもたれかかる裸のメレット・オッペンハイムの写真〔図4〕、ブラッサイ撮影の「魔術的－状況的〔Magique-circonstancielle〕」には芽を伸ばしたジャガイモの写真〔図5〕がそれぞれ付されている。

「爆発的－固定的」と「エロティックでありつつ覆われている」の写真は、ほぼ言葉通りのイメージだが、「魔術的－状況的」の写真はややわかりにくい。これはブルトンの次の言葉からある程度理解可能である。「そうした〔痙攣的な〕美は、何かが啓示されるという鋭い感覚からしか、生じないだろう。その性質からして、通常の論理の道筋では我々にもたらされない解決も、それが不意にやってくることで得られる、そんな完全な確信からしか生じないだろう」¹⁸⁾。つまり、認識可能な因果関



〔図4〕《エロティックでありつつ覆われている》



〔図5〕《魔術的-状況的》

係とは異なる、隠された因果関係の網の目のシンボルとしてこの写真は用いられていると考えられる。

ブルトンが使用しているこれらのイメージ、『ナジャ』における発車しようとしながらできない汽車、『狂気的愛』におけるスカートの固定された爆発、覆われることで逆に喚起されるエロティシズム、地中に閉じ込められながら芽を伸ばしていくジャガイモ、これらはいずれも外側に出て行こうとするエネルギーが何らかの形で遮られる、まさにそのことによって生じる痙攣のシンボルとなっている。ここにデ・キリコにおける記号の孤独との連続性を見るならば、それは意味作用のエネルギーによる記号の痙攣として捉えることができ、こうした観点を取れば、デ・キリコとシュルレアリスムは「神の死」によって生じる記号の問題、

つまり世界が究極的なシニフィエを失った結果生じる記号の孤独と記号の痙攣を共有していたと言える。

3. 「神の死」の後を生きる

記号という観点は、「神の死」の後を生きるという問題を考える際に、様々な示唆を与えてくれる。「神の死」の後、世界は究極的な真実や根

拠をもはや持たない、つまり世界は究極的なシニフィエを持たない。ニーチェによれば、だからこそ全ては解釈となり、世界は無限の解釈可能性を孕んでいる¹⁹⁾。ここでは真実を認識することはもはや問題とはならず、解釈としての生こそが問題となる。解釈とはいわば、バラバラになり、孤独に陥りながら痙攣する記号たちを互いに結びつけていくことであり、それが「神の死」の後を生きるということである。だがそこで解釈を行う主体は、世界を理性によって作り変えていくような主体ではもはやありえない。「神の死」は主体の在り方を変えてしまう。デ・キリコもシュルレアリスムもこのことを直感していた²⁰⁾。

「神の死」を主体の問題として捉えた場合、それはデカルト的主体の死に結びつく。あらゆるものの懷疑から導き出されるデカルトの命題「私は考える、それ故に私はある」は、それが設定された途端に神の存在証明と結びつけられてしまう²¹⁾。遠近法によって世界を捉えた場合、人間の視線の先に消失点が設定されるように、デカルト的主体は神という究極的真実、あるいは形而上学的真実との関係において世界を認識する。とすれば、「神の死」はこの「私は考える」主体を解体することになる。よく知られた「見者の手紙」において、ランボーが「私は考える [je pense]」に対して「誰かが私を考える [on me pense]」と述べたように²²⁾、ニーチェもまた「何かが考える」と述べる²³⁾。だがニーチェによれば、この「何か」でさえ既に言い過ぎであり、ましてやこの「何か」を「私」に置き換えることは、主語と述語の順序から生じる文法的錯覚に過ぎない。思考は「私」に先立つ。そしてランボーに倣い「誰かが私を考える」とするならば、「私」はそこでもはや主体ではなく「考えられる」客体となるのである²⁴⁾。

このデカルト的主体の死から生じる空白に訪れるものを、デ・キリコは啓示と呼び、シュルレアリスムはそのメカニズムをオートマティスムと呼ぶ²⁵⁾。客体となった私は、バラバラになった記号を、主体として人間的論理のもとに整序することはもはやできない。主体となるのはむしろ孤独な記号群、痙攣する記号群の方であり、それらは客体としての私を触媒として、非人間的な仕方で、自動的に結びついていく。シュルレアリスムにおけるオートマティスムの様々な実践は、痙攣する記号群のこの自動的、自発的な結びつきを作動させるためになされるのであり(マックス・エルンストはこれをデペイズマンとして定式化している²⁶⁾)、

そのとき人間は、記号の流動に否応なく巻き込まれていく。そのことから目を逸らさないことがオートマティスムの倫理であるだろう。シュルレアリスムにとってオートマティスムが常に重要であったのは、そこにまさに「神の死」の後を生きること、究極的な収束点を失った記号の流動を生きることのリアリティがあったからではないか。デ・キリコにおいて、深遠な芸術作品の啓示は、不意に客体としての私を襲う、あるいは啓示は「事物の配置」、つまり記号の結びつきから生じるとされるが²⁷⁾、一方、デ・キリコの形而上絵画理論を引き継いだシュルレアリストたちは、オートマティスムの名のもとに、より方法論的に自らの主体に負荷をかけ、「記録装置」²⁸⁾として、記号たちのオートマティックな連結に巻き込まれようとするのである。

またデカルト的主体が神という究極的なシニフィエとの関係において成立するものだとすれば、客体としての私とは、言ってみれば、それ自体が究極的なシニフィエを欠いたシニフィアンであり、一つの孤独な記号、痙攣する記号である。そうした記号としての私は、別の記号、つまり他者との関係において様々に意味づけられることになる。ブルトンが『ナジャ』の冒頭でそうしたように、「私とは誰か」という問いは、「私は誰に憑くのか」という問いに変換させられる。

私とは誰か [Qui suis-je] ? 減多にしないことだが、ここで諺を信じるとすれば、この問いは結局、私は誰に「憑く [hante]」のかを知るということに帰結するのではないか？ 私はこの「憑く」という語に動揺することを認めざるを得ない。というのもこの語は、ある人々と私の間に、考えもしなかったほど奇妙で、避けがたく、不穏な関係を結ぼうとするからである。この語は本来の意味よりもひどく多くのことを語り、生きている私に幽霊の役を演じさせる。明らかにこの語は、この私という誰かになるために、私がそうあるのをやめなければならなかった何かを暗示している²⁹⁾。

私を規定するのは他者との関係である。それ故にシュルレアリスムは、グループという複数的な在り方を必然的に取る³⁰⁾。複数の他者との関係において、あるいは複数の記号との関係において私は複数の意味を与えられ、複数の生を生きる、つまり世界の無限の解釈可能性を生きること

ができる。まただからこそ、シュルレアリスムにおいては人にせよ、物にせよ、出会いが重要な意味を持つことになる。新たな記号との出会いは、私の生を否応なく変えていくのである。

さらに世界の背後に仮構される形而上学的真実の不在が暴かれれば、世界は純粋な仮象となり、決定的に内在的なものになる。このためにデ・キリコとシュルレアリスムは、夢と現実を地続きのものとして捉えたのであり³¹⁾、ブルトンは内的モデルや、特殊な内在論としてのシュルレアリスムを唱えた³²⁾。だが一方で、外部を持たない内在的世界は、自我の無際限な投影の場ともなりうる。世界の多義性、無限の解釈可能性は、自我肥大と表裏一体なのである³³⁾。ニーチェはその狂気において、イエス・キリストやディオニュソスと同一化することによって³⁴⁾、世界の多義性をその身をもって生きた。だからこそシュルレアリスムはニーチェの狂気に興味を抱いたのだが³⁵⁾、それは同時に自我肥大の結果でもあった。デ・キリコもまた「技術への回帰」によって古典絵画の天才たちに自らを同一化し、自身を天才という特権的な主体に変えてしまう。そのとき客体としての私は後退し、記号の流動、つまりオートマティスムは断ち切られる。シュルレアリスムによるデ・キリコ批判はここから生じることになる。

そして「神の死」の空白に古典絵画という真実を挿し入れてしまったデ・キリコの身振りは、ある意味で全体主義の身振りに通じている。もはや真実は存在しないにもかかわらず、あるいはそうであればこそ、独裁者やイデオロギーは真実を僭称する。つまり、「神の死」の後を生きるとは、一方で、「神の死」を隠蔽する真実の誘惑に絶えずさらされ続けることでもある。たとえばルイ・アラゴンやポール・エリュアールといったシュルレアリストたちは、最終的に共産主義という「真実」に帰依してしまう。世界を単一の意味や物語に還元してしまうこうした真実の誘惑に抗するためにこそ、シュルレアリスムは常にグループなどの形を取って複数的であろうとするのであり、また一つにはこの点において、客観的偶然〔*hasard objectif*〕や神話といった問題系が意味を持つことになる。

ブルトンが抱いていた客観的偶然（ここでは、偶然を通して欲望が思いもよらない形で成就する現象としておく）への確信とは、不意に訪れる特権的な記号との出会いにより、それまで私を取り巻いていた記号の

配置が劇的に更新されてしまうこと、つまり、ある真実が思いもよらない形で別の真実へと改変可能であるという確信と捉えることができる。ブルトンにおいては、特権的な愛の対象としての一人の女性が、一つの真実を体現する。たとえば『ナジャ』において、ナジャがまさしく謎を引き起こす痙攣的な記号であるのに対し、末尾に現れる愛の対象としての「君」は、もはや謎ではないとブルトンは述べる³⁶⁾。ナジャを通して発現する様々な記号の痙攣は、「君」という真実に整序されることによって、その痙攣をやめる、あるいはやめることが予期される。そして、この結局は報われなかった愛の対象としての「君」（シュザンヌ・ミュザール）という真実は、『通底器』（1932年）を経て『狂気的愛』において、ジャクリーヌ・ランバという真実に改変される³⁷⁾。「ひまわりの夜」（ジャクリーヌとの出会いはブルトンが過去に書いた「ひまわり」という詩に予言されていたとみなされる³⁸⁾）によって、ブルトンにその意味が開示されたジャクリーヌは、まさに「全能の女性 [la toute-puissante]」と称されることになる³⁹⁾。だがこの真実もまた、新たな改変に向けて閉じられているわけではない。結局のところ、ジャクリーヌもまたエリザにとって代わられることになる。その是非はともかくとしても、ブルトンにおける愛とは、「神」という超越的な真実、世界の究極的な「意味」の不在を生きる際に要請されるもの、あるいは生じてしまうものなのだろう。「君」とは常に「私にとっての」真実なのであり、一般化不可能な何かであって、決して超越的なものとはなりえない。

同様に、シュルレアリスムにおける神話とは、本論の文脈からすれば、改変可能性に開かれ続ける真実を共有する手段であるとも考えられる。「神の死」の後で世界観を共有する方法、つまり世界を構成する記号を整序する方法は、真実を借称する宗教ではありえず、必然的に様々な解釈の余地を残した神話となる。ブルトンは早い段階で、デ・キリコの形而上絵画を「現代的な神話」を形成するものとみなしているが⁴⁰⁾、形而上絵画が「神の死」の思想に基づくものであればこそ、この直感は正しい。そしてシュルレアリスムが「神の死」の後を生きる実践であるとすれば、その後、ブルトンが繰り返し「新しい神話」を問題とすることも理解できる。それはシュルレアリスムという複数性の実践の結果として要請されるものであると同時に、真実の誘惑に抗する手段でもありうる。たとえば真実が、ニーチェ的な意味において「あまりに人間的なもの」だと

すれば、そこに「大いなる透明者たち [Les grands transparents]」という非人間的な対抗神話を与えてやればよい⁴¹⁾。「シュルレアリスム第三宣言か否かのための序文」(1942年)において、ブルトンは次のように述べる。

人間はおそらく宇宙の中心でも照準点でもない。動物の階層において、人間の行動が蜻蛉や鯨にとって無縁であるのと同様に、その行動が人間にとって未知であるようなものたちが、人間の上位に存在すると考えてもよい。[……]新しい神話？ これらのものたちに、君たちは幻影から生じたのだと説得すべきか、あるいは、彼らが自ら姿を現わす機会を与えるべきか？⁴²⁾

結論

以上、「神の死」という観点から、シュルレアリスムにおける幾つかの問題系を捉えうることを示した。世界を根拠づける究極的な「真実」、究極的なシニフィエの不在が露わになれば、そこに収束することで保たれていた記号間のコンテクストもまた崩壊することになる。こうして世界を構成する記号は、デ・キリコの言うところの「記号の孤独」に陥る。だがそこにおいて記号は、自らのうちに解消されない意味作用のエネルギーによって、いわば痙攣させられている。このように捉えるならば、この「記号の痙攣」は、シュルレアリスムにおける「痙攣的な美」に結びつくことになる。

また「神の死」の以後、ニーチェによれば、世界は無限の解釈可能性を開示することになる。つまり「神の死」の後を生きるとは、世界を解釈していくこと、バラバラになった記号たちを結びつけていくことを意味する。だがそこで解釈を行う私とは、神との関係によって規定されるデカルト的な主体ではもはやない。ランボーが「誰かが私を考える」と述べたように、私はそこではむしろ客体として、痙攣する記号たちのオートマティックな連結に巻き込まれることになる。つまり「神の死」の後を生きるということは、オートマティズムを生きるということなのである。

さらに、客体と化した私自身もまた究極的なシニフィエを失ったシニ

フィアンであり、孤独な記号、痙攣する記号である。痙攣する記号としての私は、他者との関係性においてその意味を変化させ、そのことによって同時に複数の生を生きることができる。だからこそシュルレアリスムは、グループという複数的な在り方にこだわったのであり、ブルトンは『ナジャ』において、「私とは誰か」という問いを、「私は誰に憑くのか」という問いと同じものとしたのである。

そして、「神の死」によって、世界は純粋な仮象となり決定的に内在化する。あるいはそこには内と外を区分する審級がもはや存在しない。ここからブルトンの言う内的モデルや「特殊な内在論」としてのシュルレアリスムを理解することができる。しかし、外部を持たない内部は、無際限な自己投影の場、自我肥大の場ともなりうる。デ・キリコは「技術への回帰」によって、自らを古典絵画の天才たちと同一化し、「生の無意味」に絵画という真実を挿し入れてしまったが、シュルレアリスムはデ・キリコのこうした身振りを激しく批判した。こうした自我肥大、あるいは「神の死」を隠蔽する真実に抗するために、シュルレアリスムは複数的であり続けるのであり、シュルレアリスムにおける客観的偶然や神話もまたこの文脈で捉えることができる。前者は、真実が改変可能であるという確信であり、後者は超越的な真実なしで世界観を共有する試みだからである。

つまりニーチェが永遠回帰を、デ・キリコが古典絵画を、世界の真実に据えたとするならば、シュルレアリスムとは、真実なき世界、自己完結しない世界それ自体を生きることの実践である。シュルレアリスムにおいて、詩とは記号のオートマティックな連結としての生それ自体であり、自由はそうした連結を可能にする自由、超越的な真実からの自由であり、愛とはそれでもなお「私にとっての」真実を可能にする、記号の連結作用それ自体であるとひとまずは言えるのではないか。

文献略号

Breton (OC): André Breton, *Œuvres complètes*, t.1-4, Gallimard, 1988-2008.

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

註

- 1) 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。
- 2) 拙稿「西洋近代美術における「神の死」とシュルレアリスム試論」『成城文藝』242号、成城大学文芸学部、2017年、pp.1-17.
- 3) Breton (OC), t.3, p.610 (アンドレ・ブルトン著、稲田三吉、佐山一訳『ブルトン、シュルレアリスムを語る』思潮社、1994年、p.299).
- 4) 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。Laura Rosenstock, "De Chirico's Influence on the Surrealists," in: William Rubin (ed.), *De Chirico* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, 1982, pp.111-129; Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico: Betraying the Muse - De Chirico and the Surrealists* (exh.cat.), Finarte, 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, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Dicembre 2002, pp.16-61; 阿部真弓「ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスム：内的世界の遠近法」『シュルレアリスム展——パリ、ポンピドゥーセンター所蔵作品による』国立新美術館、2011年、pp.222-227.
- 5) Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Bora, 1999, pp.283-299; Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico 1888-1919: La métaphysique*, Flammarion, 1997, pp.39-40, 67, 84 (n.26), 92-93, 108 (n.36, 38). 以下、註に掲げるニーチェの引用は、当時のフランス語訳に拠る。
- 6) 「ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味 [non-senso della vita] が持つ深遠な価値を、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 [ママ] 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 [santificato] した」。Giorgio de Chirico, "Noi metafisici..." in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp.68-69.

- 7) ジョルジョ・デ・キリコ著、笹本孝、佐々木薫訳『キリコ回想録』立風書房、1980年、pp.52-53, 59, 62, 63.
- 8) De Chirico (1985), pp.31-32.
- 9) 拙稿「デ・キリコの無意味」『イヴ・タンギー——アーチの増殖』水声社、2014年、pp.77-104.
- 10) 「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」。De Chirico (1985), p.22.
- 11) 「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、それでも不可避免的に絶えず回帰し、無へと解決することもない。つまり「永遠回帰」。これこそニヒリズムの極限形。永遠の無（「無意味〔non-sens〕」）！」。Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *La volonté de puissance: Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, Mercure de France, Paris, 1903, t.1, pp.46-47（フリードリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志』ちくま学芸文庫、上巻、1993年、pp.69-70）.
- 12) Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica," in: *Valori plastici*, vol.1, nos.4-5, aprile-maggio 1919, p.16, reprinted in: De Chirico (1985), p.86.
- 13) 「「形而上的」という語は、これを分解することで、またもんでもない誤解を引き起こしかねない。「メタフィジカ」は、ギリシャ語のタ・メタ・タ・フュジカ（「自然の事物の後」）に由来するが、このことは、その自然の事物の背後にあるものが一種の涅槃的な空虚をなすに違いないなどと思わせかねない。空間内に距離が存在しないと、説明不可能な状態 X が、描写され、叙述され、あるいは想像された対象の向こう側と同様にこちら側にもあるとか、何よりもまず（それはまさに私の芸術において起こっていることだが）対象そのものの内にあるとか、もしそのように考えるとすれば全く愚かなことである」。Giorgio de Chirico, "Noi metafisici..." in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), p.70.
- 14) このことは以下で指摘した。拙稿「タンギーの星」、長尾前掲書、p.211
- 15) Breton (OC), t.1, pp.752-753（アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『ナジャ』岩波文庫、2003年、pp.188-191）。この汽車のイメージについては、デ・キリコが形而上絵画において繰り返し描いた汽車を想起することができる。出発すると同時に帰還するこの汽車は、永遠回帰を象徴するものと捉えることができる。以下を参照。拙稿「形而上学的室内の円環——ジョ

ルジョ・デ・キリコと『八十日間世界一周』『WASEDA RILAS JOURNAL』no.3、早稲田大学総合人文科学研究センター、2015年、pp.201-212.

- 16) Breton (OC), t.2, p.687 (アンドレ・ブルトン著、海老坂武訳『狂気の愛』光文社古典新訳文庫、2008年、p.33).
- 17) André Breton, "La beauté sera convulsive," in: *Minotaure*, no.5, Albert Skira, mai 1934, pp.8-16.
- 18) Breton (OC), t.2, p.682 (『狂気の愛』邦訳前掲書、p.26).
- 19) 「我々の新たな無限——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」も欠いているならば、それは「不条理」なものに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ってもう一度「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」。Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *Le gai savoir*, Mercure de France, 1901, pp.371-372 (フリードリッヒ・ニーチェ著、信太正三訳『悦ばしき知識』ちくま学芸文庫、1993年、pp.442-443).
- 20) デ・キリコとシュルレアリスムにおける主体の問題については、別の場所で詳細を論じる予定である。
- 21) ルネ・デカルト著、山田弘明訳『方法序説』ちくま学芸文庫、2010年、p.59.
- 22) "Lettres de Arthur Rimbaud à Georges Izambard," in: *La revue européenne*, no.10 (1928), Paris, octobre 1928, p.989 (アルチュール・ランボー著、宇佐美斉訳『ランボー全詩集』ちくま文庫、1996年、pp.448-449).
- 23) 「つまり、思考というものはそれ〔elle〕が欲するときのみやって来るもので、私〔moi〕が欲するときではない。従って主語としての私が、述語「私は考える」の条件だと主張することは、事実の歪曲〔*altération*〕である。「何か」が考える〔*Quelque chose pense*〕、だがこの「何か」を古くからよく知られた私〔*moi*〕とみなすのは、一つの純粋な仮定、主張ではあるだろうが、無論「直接的確実性」などではない。結局のところ、「何か考える」と述べることさえ既に行き過ぎている、というのも、そこには既に現象それ自体の代わりに現象の解釈〔*l'interprétation*〕があるからである」。Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *Par delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Mercure de France, Paris, 1903, pp.34-35 (フリードリッヒ・ニーチェ著、信太正三訳『善悪の彼岸 道徳の系譜』ちくま学芸文庫、1993年、p.40).
- 24) この問題は以下で論じられている。巖谷国土『シュルレアリスムとは何

か] ちくま学芸文庫、2002年(メタログ、1996年)。自動記述とは主体のもとに客体としての何かが訪れる経験であった。

- 25) 『シュルレアリスム宣言』(1924年)において、シュルレアリスムは次のように定義されている。「シュルレアリスム。男性名詞。心の純粋な自動現象〔オートマティスム〕であり、それにより口述、記述、その他あらゆる方法を用い、思考の実際上の働きを表現することを目指す。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上あるいは道徳上のどんな気遣いからも離れた思考の書き取り」。Breton (OC), t.1, p.328 (アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言 溶ける魚』岩波文庫、1992年、p.46)。
- 26) 「シュルレアリストたちによって熱心になされてきたインスピレーションのメカニズムに関する研究は、造形作品をいわゆる意識的能力の支配から解放するのに適した、ある本質的に詩的な「方法」を彼らに発見させた。[……] 私はここに、「ふさわしからざる平面上での互いに隔たった二つの実在の偶然の出会い」(つまりロートレアモンの有名な詩句、「解剖台の上でのミシンと蝙蝠傘の偶然の出会いのように美しい」を言い換えて一般化したものである)の開発を見たい。あるいは、もっと端的な言葉を使用するなら、それは「体系的デベイズマン」による諸効果の培養、ということであって[……]」。Max Ernst, “Comment on force l’inspiration,” in: *Le surréalisme au service de la révolution*, no.6, mai 1933, p.43 (マックス・エルンスト著、巖谷國士訳「意のままの靈感」『絵画の彼岸』河出書房新社、1975年、pp.43-44)。同テキストの初出は1932年の以下の英語訳。Max Ernst, “Inspiration to order,” in: *This Quarter*, Paris, 1932, pp.79-85。エルンストのコラージュが典型的である。
- 27) 「啓示というものは突然に、全く予期しないときに生じうる。また啓示は、建築物、街路、庭園、公共の広場等々といったようなものを目にするだけでも生じうる。前者の場合、啓示はある種の奇妙な感覚に属しており、私はその感覚をただ一人、ニーチェにおいてのみ見出した。ニーチェが彼のツァラトゥストラの着想について語る時、彼はこう言う、私はツァラトゥストラに不意に襲われた [surpris] のだと。この分詞「不意に襲われた [驚かされた]」の中に、不意に生じる啓示の謎の全てがある。——〔後者の〕啓示が事物のある種の配置から生じる場合、ということは私の思考に生じる作品は、その誕生をもたらしたものと密接なつながりを持っているということである」。De Chirico (1985), p.13。
- 28) Breton (OC), t.1, p.330 (『シュルレアリスム宣言』邦訳前掲書、pp.49-50)。
- 29) Breton (OC), t.1, p.647 (『ナジャ』邦訳前掲書、p.11)。
- 30) シュルレアリスムの複数性の問題については以下を参照。鈴木雅雄

『シュルレアリスム、あるいは痙攣する複数性』平凡社、2007年。複数性を端的に象徴するイメージとしては「甘美な死骸」（複数の人間で行う作文やデッサン）などの集団遊戯を想起すれば良い。

- 31) この点については以下を参照。拙稿「予言装置としての絵画——シュルレアリスムにおけるジョルジョ・デ・キリコ受容の側面」『エクフラシス』第8号、早稲田大学ヨーロッパ中世・ルネサンス研究所、2018年、pp.65-81.
- 32) この点については以下を参照。拙稿「反形而上学的遠近法——ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスムにおける空間表現について」『美術史研究』第56冊、早稲田大学美術史学会、2019年、pp.15-29.
- 33) 形而上絵画やシュルレアリスムと精神分析の親和性は、一つにはここに由来する。このことは以下で指摘している。拙稿「デ・キリコの無意味」、長尾前掲書、pp.102-103.
- 34) 狂気に陥ったニーチェの手紙については以下を参照。フリードリヒ・ニーチェ著、塚越敏、中島義生訳『ニーチェ書簡集Ⅱ 詩集』ちくま学芸文庫、1994年、pp.282-288.
- 35) ブルトンは以下で、狂気に陥ったニーチェがブルクハルトに宛てた手紙（1889年1月6日）を取り上げている。Breton (OC), t.2, pp.983-985（アンドレ・ブルトン著、小海永二ほか訳『黒いユーモア選集 上巻』国文社、1968年、pp.204-209）.
- 36) Breton (OC), t.1, p.752（『ナジャ』邦訳前掲書、pp.186-187）.
- 37) この問題については以下を参照。鈴木雅雄「ひまわりは誰の花——『狂気的愛』と客観的偶然の問題」『ユリイカ』第23巻第13号、1991年、pp.50-71.
- 38) Breton (OC), t.2, pp.710-735（『狂気的愛』邦訳前掲書、pp.89-136）.
- 39) Breton (OC), t.2, p.735（『狂気的愛』邦訳前掲書、p.136）.
- 40) 「古代世界の七不思議について人は不完全にしか想起することができない。一方、今日では幾人かの賢者、つまりロートレアモンやアポリネールが、蝙蝠傘やミシン、シルクハットを万人の驚嘆のために捧げた。不可解なものなど何もなく、そして必要とあれば、あらゆるものが象徴として役立つのだという確信をもって、私たちは想像力の財宝を濫費する。女性の頭を持ったライオンとしてスフィンクスを思い描くことは、かつては詩的なことだった。私が思うに、一つの真の現代的な神話〔une véritable mythologie moderne〕が形成されつつある。この点において、ジョルジョ・デ・キリコこそ常に記憶に留めるにふさわしい」。『失われた足跡』（1924年）所収の「ジョルジョ・デ・キリコ」より。初出は『リテラチュール』誌第11号（1920年）。Breton (OC), t.1, p.251（アンドレ・ブルトン著、巖谷國士ほか訳『アンドレ・ブルトン集成 第6巻』人文書院、1974年、

pp.100-101). またこの問題については以下の考察がある。長谷川晶子「アンドレ・ブルトンのジョルジオ・デ・キリコ論における現代の神話」『京都産業大学論集 人文科学系列』第48号、2015年、pp.317-331.

- 41) この問題については以下を参照。鈴木雅雄「神話の転生・転生の神話」『現代詩手帖』第37巻第10号、1994年、pp.12-17.
- 42) Breton (OC), t.3, pp.14-15 (アンドレ・ブルトン著、生田耕作ほか訳『アンドレ・ブルトン集成 第5巻』人文書院、1970年、pp.137-139).