

神宿るイリュージョンと神無きイリュージョン ——クレメント・グリーンバーグとシュルレアリスムをめぐる一視座

長 尾 天

Illusion with or without God: Clement Greenberg and Surrealism

Takashi NAGAO

Abstract

This paper aims to consider the relationship between Clement Greenberg and Surrealism from the point of view of “death of God.” It is now easy to point out the arbitrariness of Greenberg’s criticism of Surrealism. However, if we focus on the political and anti-totalitarian aspects of Greenberg and Surrealism, another problem becomes clear.

The perspective space in Surrealist painting is inherited from Giorgio De Chirico’s metaphysical painting, which is based on Nietzsche, and is a so-called “illusion without God” or an anti-metaphysical perspective. On the other hand, Greenberg’s criticism based on Kant’s philosophy reaches the idea of flatness by excluding non-essential things from the painting, but Greenberg denies that this flatness coincides with the material plane of canvas. Optical illusion or purely optical three-dimensionality remains; this concept is a logical equivalent of the thing-in-itself in Kant’s metaphysics, in a word, “illusion with God” that includes transcendence or the remnants of God.

The practice of Surrealism is to live the flow of the signs that occur after the invalidation of any transcendence, after “death of God.” On the contrary, totalitarianism refixes and organizes the flow of the signs through virtual transcendence. Greenberg’s criticism is an attempt to counter totalitarian “fake” transcendence by ensuring “true” transcendence in the painting. However, after “death of God,” this “true” transcendence is also a virtual one, both of which are indistinguishable in the end.

The difference between Greenberg and Surrealism comes from its attitude toward transcendence, and Greenberg’s criticism of Surrealism reveals his desire for transcendence. This desire contains some danger because it can easily be replaced by the desire for totalitarianism. However, the same is true for Surrealism. Surrealism as a practice to live after “death of God” must always be exposed to the temptation of virtual transcendence. It is possible to say that someday dead God will return in the “illusion without God.”

第二次大戦後のアメリカにおいて、批評家クレメント・グリーンバーグ〔Clement Greenberg 1909-1994〕が、ジャクソン・ポロック〔図1〕ら抽象表現主義の画家たちの擁護者として果たした役割についてはよく知られている。またグリーンバーグがシュルレアリスムを評価しなかったことについても同様であり、この問題は度々論じられている⁽¹⁾。ルネサンス以来の遠近法、三次元空間のイリュージョンを絵画が自らの内から排して

(1) たとえば以下を参照。永井敦子「クレメント・グリーンバーグのシュルレアリスム批判」『水声通信』no.23、水声社、2008年3/4月号、112-123頁；筒井宏樹「グリーンバーグとシュルレアリスム」『愛知県立芸術大学紀要』第41号、2011年、109-118頁；河合大介「美術におけるモダニズム——グリーンバーグからイヴ＝アラン・ボワへ」『フィルカル』、vol.1, no.1, 2016年3月、68-83頁。これらの試みと本論の相違は、グリーンバーグの批評をフォーマリズムの問題としてではなく超越性
の問題として捉える点である。



〔図1〕 ジャクソン・ポロック《ラヴェンダー・ミスト：no.1》1950年 Oil on Canvas, Enamel, Aluminum, 221 × 299.7cm, National Gallery of Art, Washington, DC.

いく過程として西洋近代絵画史を捉えるグリーンバーグにとって、こうした三次元空間のイリュージョンを保持するシュルレアリスム絵画は大きな意味を持たなかった（ただしジョアン・ミロやアンドレ・マッソンといった遠近法にさほど拠らない画家については、グリーンバーグは積極的に評価している）。そもそもニューヨーク近代美術館の展覧会戦略に端を発するこうしたシュルレアリスム美術批評の枠組み⁽²⁾、いわば具象と抽象の二分法は結局のところ恣意的なものであり、シュルレアリスム美術を包括的に捉えうるものではない。だからこそロザリンド・クラウスは、グリーンバーグを批判的に継承しつつシュルレアリスム美術をこうした形式的な二分法とは異なる記号論的観点から捉えようとした経緯がある⁽³⁾。

以上を踏まえた上で、本論ではシュルレアリスムとグリーンバーグの隔たりを「神の死」というニーチェ的観点から考察してみたい。シュルレアリスムにおける三次元空間のイリュージョンは、ニーチェを理論的根拠とするジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画から受け継がれた、いわば「神無きイリュージョン」である。一方、グリーンバーグは、カントに基づき絵画から非本質的要素を排していくことによって抽象絵画の理念を導き出しているが、そこでイリュージョンが完全に排されるわけではない。そこに残るのは、いわば「神宿るイリュージョン」である。ここからシュルレアリスムとグリーンバーグ、そして全体主義の関係性について再考してみたい。

1. グリーンバーグのシュルレアリスム批判

1944年のテキスト「シュルレアリスム絵画 [Surrealist Painting]」において、グリーンバーグはシュルレアリスム批判を行っている⁽⁴⁾。グリーンバーグはラファエル前派とシュルレアリスムの類縁性に言及しつつ、その通俗性と文学性を批判する。人間の生の在り様を一変させ、芸術を万人のものとしようとするシュルレアリスムの主張は、不可避的にモダン・アートの通俗化をもたらす。それは大衆の文化的水準を高めるよりも、むしろ低下させてしまうのである。また多くの画家を擁するにもかかわらず、ラファエル前派もシュルレアリス

(2) Alfred H. Barr Jr. (ed.), *Cubism and Abstract Art* (ex.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1936; Alfred H. Barr Jr. (ed.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1936.

(3) Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985, pp.87-118. (ロザリンド・E・クラウス著、谷川渥、小西信之訳「シュルレアリスムの写真的条件」『アヴァンギャルドのオリジナリティ』月曜社、2021年、136-177頁)

(4) Greenberg (CEC), vol.1, pp.225-231.

ムも本質的には文学運動であり、ラファエル前派と同様、シュルレアリスムの画家たちは文学性と回顧趣味に冒されている。そして、文学運動としてのシュルレアリスムにおけるオートマティスムの実践を絵画に応用しようとするれば、必然的に様々な困難が生じることになる。結果としてシュルレアリスム絵画は三次元空間のイリュージョンを保持するアカデミズムに陥ってしまう。不条理や幻想の表現がアカデミックで分かりやすいものであればあるほど、与えるショックの効果は大きくなり、かくしてダリは革命的であるよりはむしろファシズムに近づいてしまう（実際、ダリはファシズムへの傾倒を理由としてパリのシュルレアリスム・グループから除名された）。シュルレアリスムはルネサンス以来の絵画的慣習を根本から変革することはなく、絵画に真に新しい主題をもたらすことはなかった。これがグリーンバーグの主張である。

モダン・アートの展開を抽象絵画への発展史観として捉えるグリーンバーグが、ルネサンス以来の遠近法を保持するシュルレアリスム絵画を否定することは論理的には当然である。逆に言えばその恣意性を批判することは今となっては難しくない。だがグリーンバーグのシュルレアリスム批判は美学的、美術史的側面からと同時に、政治的側面からもなされている。当時のグリーンバーグには、大衆化したアカデミズムは容易に全体主義に利用されてしまうという問題意識があり、シュルレアリスム、とりわけアメリカで人気を博していたダリの作品はまさしくそのようなものとして捉えられたことがうかがえる。

グリーンバーグの美学が元々政治的性質を強く持っていたことは、よく知られた1939年のテキスト「アヴァンギャルドとキッチュ [Avant-Garde and Kitsch]」において明白である。グリーンバーグはアヴァンギャルドの対比項としてキッチュを設定するのだが、全体主義によるキッチュの利用については次のように述べている。

今日、政治体制が公式の文化政策を確立しているところでは、それはデマゴグのためにはである。もしキッチュがドイツ、イタリア、ロシアにおける公式の文化的傾向であるならば、それは各々の政府が俗物によって支配されているためではなくて、キッチュが、他のどこでもそうであるように、それらの国の大衆の文化であるためである。キッチュの奨励は、全体主義の体制がその国民に取り入ろうとするもう一つの安上がりする方法に過ぎない。このような体制は、国際社会主義への降伏が達成されない限り——たとえそれを望んだとしても——大衆の文化水準を引き上げることができないので、あらゆる文化を大衆の水準にまで引き下げて大衆に迎合しようとする。アヴァンギャルドが追放されたのはまさにこのような理由からであって、上位文化のほうが本質的に批判的な文化だからという理由ではさしてない（アヴァンギャルドが全体主義の体制のもとで繁栄することができたかどうかは、目下の問題とは関係がない）。実はファシストやスターリニストたちの観点からすると、アヴァンギャルドの美術や文学の主な問題は、それらが批判的すぎるということではなくて、「無垢 [innocent]」すぎる、それらに効果的なプロパガンダを注入することは余りにも難しい、キッチュのほうがこの目的に対してはしなやかに従うということなのである。キッチュは、独裁者が人民の「魂」により密接に触れ合う状態を維持してくれる。もし万一公式の文化が一般大衆の水準よりも優れたものであるとしたら、やはり隔離される危険にさらされよう⁽⁵⁾。

キッチュは全体主義によって容易にプロパガンダとして利用されてしまう。そうであればこそ不可避免的にモダン・アートの通俗化、つまりキッチュ化をもたらしてしまうシュルレアリスムは、グリーンバーグにとって忌避すべきものだった。このようにグリーンバーグのシュルレアリスム批判には、反ファシズム、反全体主義という観点が含まれている。そこで本論では既に述べたように、シュルレアリスム、グリーンバーグ、そして全体主義の関係性を捉え直すために「神の死」というニーチェ的観点を援用してみたい。

2. 神無きイリュージョン

シュルレアリスムにおける遠近法の利用については、既に別の場所で詳しく論じたので⁽⁶⁾ここでは要点を押

(5) Greenberg (CEC), vol.1, p.20. (邦訳 21 頁) 訳文は一部変更した。

(6) 長尾天「反形而上学的遠近法」、長尾 (2020)、201-213 頁。

さえるに留めたい。シュルレアリスムにおける遠近法を用いた空間について、林道郎は「遠近-法-的空間」と呼ぶ⁽⁷⁾。林によれば、シュルレアリスムはルネサンス以来の遠近法を単純に踏襲したわけではなく、その統辞的な「法」としての人工性、因襲性を理解しながら多用な操作に開かれた相対的システムとして用いている〔図2〕。林はフロイトにおける「不気味なもの」とラカンにおける鏡像段階理論を援用しつつ、こうした遠近法的空間のシステムを論じている。一方、筆者はシュルレアリスムにおけるこの遠近法的空間の問題をデ・キリコに遡って再考した。シュルレアリスムにおける遠近法的空間の起源は、デ・キリコが1909年から1919年にかけて描いた形而上絵画にある〔図3〕。さらに形而上絵画の理論的根拠であったのはアルトゥール・ショーペンハウアーとフリードリヒ・ニーチェの哲学であり、このためシュルレアリスムにおける遠近法的空間は、この両者の思想と間接的にはあるが結びついている。

ショーペンハウアーはカントを援用しつつ、世界を物自体としての「意志」とその現象としての「表象」に区分した。人間が認識するのは全て表象としての世界であり、その背後に形而上学的な物自体として存在するのが意志である。こうした形而上学的な枠組みはルネサンス以来の遠近法空間と、アナログカルに対応する。形而上学的な物自体は時間、空間、因果性といった根拠律の諸形式によって表象へと変換される。人間の眼に映る世界は遠近法（透視図法）によって二次元平面上の三次元的イリュージョンに変換される。またあらゆる論理や因果関係の究極的な収束点として規定される物自体がそれ自体としては説明できないという超越論的な構造は、遠近法において世界がそこに収斂する消失点がそれ自体としては視覚的に示すことができないという構造と一致する。こうしたアナロジーと非常によく適合するのがレオナルド・ダ・ヴィンチによる《最後の晩餐》(1498年)であり、よく知られているように、この作品では遠近法の消失点の位置にイエス・キリストが描かれている。つまり、画面内の空間の収束点に超越的存在としての神の子がおり、それは同時にあらゆる論理や因果関係の収束点としての形而上学的な物自体のアナロジーたりうるわけである。あくまでアナロジーとしてはあるが、ルネサンス以来の遠近法は、いわば神としての消失点を構造的に抱えこんでいると言える。

だがデ・キリコにおける遠近法が創出するのは、複数の消失点や誇張された遠近感によって異化された空間、林が言うところの遠近法的空間である。この点について考えるために



〔図2〕 マックス・エルンスト『慈善週間、または七大元素』より、1934年。



〔図3〕 ジョルジョ・デ・キリコ《日中の謎Ⅰ》
1914年 Oil on Canvas, 185.5 x 139.7cm,
The Museum of Modern Art, New York.

(7) 林道郎「遠近-法-的空間について」、鈴木雅雄、林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』水声社、2011年、100-127頁。

はニーチェの思想を想起する必要がある。ニーチェは西洋形而上学を徹底的に批判し、現実の背後に仮構される「真の世界」や物自体の存在を否定した。これがいわゆる「神の死」の世界観である。そして、上記のように西洋形而上学とルネサンス以来の遠近法が仮に平行なものであるとするならば、形而上学の崩壊は遠近法の崩壊に結びつくことになる。つまりデ・キリコの形而上絵画においてはショーペンハウアー的形而上学のアナロジーとしての遠近法空間が、ニーチェ的反形而上学によって異化された遠近法的空間に変換させられているのである。そしてニーチェによれば、形而上学的な物自体の存在が否定された場合、世界は純粹な仮象となる、あるいは仮象と真実の区分そのものが無効化されることになる。

デ・キリコの形而上絵画が遠近法的空間を保持するのは以上の理由からである。超越的な真実が失われれば、人はどこまでも仮象でしかない世界、あるいはそれが仮象なのか真実なのかを確定できないような世界を生きるしかない。そこで世界は仮象として、遠近法的イリュージョンとして立ち現れるが、それはその背後に超越的な真実が担保されているような仮象ではもはやない。それはいわば「神無きイリュージョン」なのであり、エルンストやタンギー、マグリットやダリといったシュルレアリスムの画家たちがデ・キリコから受け継いだのはこうした意味におけるいわば反形而上学的遠近法だった。

3. 神宿るイリュージョン

さて、シュルレアリスムの遠近法的空間が神無きイリュージョンであるとすれば、グリーンバーグの批評が指し示すのは、逆に「神宿るイリュージョン」である。というのもグリーンバーグが明言しているように、その批評はカント哲学の応用としてあるからである。1960年のテキスト「モダニズムの絵画 [Modernist Painting]」においてグリーンバーグは次のように述べている。

西洋文明は、自己自身の基盤を顧みて問い直した最初のものではないが、そうすることを最も突き詰めていった文明である。私は、モダニズムを哲学者カントによって始められた自己 - 批判的傾向の強化、いや殆ど激化ともいふべきものと同一視している。彼が批判の方法それ自体を批判した最初の人物だったがゆえに、私はカントを最初の真のモダニストだと考えているのである⁽⁸⁾。

カント哲学の応用としてのグリーンバーグの批評において、絵画は自らの内から非本質的な要素を批判的に排除していくことによって、いわばその形而上学的真実、物自体を導き出す。グリーンバーグに従うならば、それは絵画の「平面性」ということになる。だが、ここで言う平面性とは、ある種の理念としての平面性であり、現実のカンヴァスの物質的な平面それ自体ではないということに留意する必要がある。

気まぐれも独断も好き放題にできるものではない。逆にある分野の規範がより厳密に規定されるようになればなるほど、多くの方向への自由を許容しなくなりがちである。絵画の本質的な規範もしくは因襲は、同時に制限的条件であり、一枚の絵画が絵画として認識されるためには、それに従わなくてはならない。モダニズムは、絵画が絵画であることをやめて任意の物体になってしまう手前ぎりぎりまで際限なくこれらの制限的条件を押し退け得ることに気づいてきた。しかしまた、これらの制限はより遠くへ押し退けられれば、ますますはっきりと遵守されねばならなくなることに気づいてきた⁽⁹⁾。

グリーンバーグは絵画の本質を平面性に求めながらも、「絵画が絵画であることをやめて任意の物体になってしまう」ことは否定する。そして、ぎりぎりまで平面性に還元された絵画においても「視覚的イリュージョン」は残るとグリーンバーグは主張する。

(8) Greenberg (CEC), vol.4, p.85. (邦訳 62 頁)

(9) Greenberg (CEC), vol.4, pp.89-90. (邦訳 69 頁) 訳文は若干変更した。

モダニズムの芸術の原理を大筋で示すにあたって、単純化したり誇張したりしなければならなかったことは理解されたい。モダニズムの絵画が自己の立場を見定めた平面性とは、決して全くの平面になることではあり得ない。絵画平面における感性の高まりは、彫刻的なイリュージョンもトロンプ・ルイユももはや許容しないかもしれないが、視覚的イリュージョン〔optical illusion〕は許容するし許容しなければならない。表面につけられる最初の一笔がその文字通りの、完全なる平面性を破壊するのであり、モンドリアンのような芸術家のものであれ、こうした筆触は結果として、依然としてある種のイリュージョンであり、ある種の三次元性を示唆している。ただ今にして見れば、それは厳密に絵画としての、つまり厳密に視覚的な三次元性なのである。オールド・マスターたちは、人がその中へと歩いて入っていく自分自身を想像しうるような空間のイリュージョンを作り出したが、一方モダニストが作り出すそうしたイリュージョンは、人がその中を覗き見ることしかできない、つまり、文字通りにせよ比喩的にせよ、ただ眼によってのみ通過することができるイリュージョンなのである⁽¹⁰⁾。

カントにおいて批判的に導き出される形而上学的な物自体は、人間には認識不可能な何かであり、ショーペンハウアーにおいてそれは欲望や自然力の働きそれ自体としての意志である。カントにおいてもショーペンハウアーにおいてもキリスト教的な人格神の存在は否定されているが、両者はそれでも結果としてキリスト教的な倫理や世界観を部分的に保持し続ける。だからこそキリスト教をルサンチマンの産物として捉えるニーチェは、神の存在というよりは超越的なものを作り出す構造としての形而上学を徹底的に批判し、否定したのだと言える。グリーンバーグの場合、カント的批判を絵画に応用しつつも、ニーチェのようにそうした批判それ自体を可能にする形而上学的構造を自壊させるところまではいかない。つまりそこにはキリスト教的な神ではないにしても、形而上学的な何か、超越的な何かが残っている。いわば神の残滓がある。それ故にグリーンバーグの言う「厳密に視覚的な三次元性」とは神宿るイリュージョンなのである。このことは「アヴァンギャルドとキッチュ」において既に確認できる。

アヴァンギャルドが「抽象」あるいは「非具象」の芸術——ならびに詩——に到達したのは、絶対の探求においてであった。アヴァンギャルドの詩人や芸術家は事実上、神を模倣〔imitate〕しようとするが、それは全く自在に有効なものを、自然そのものが有効である仕方で、風景——その絵ではない——が美学的に有効である仕方で有効なもの、つまり一定の、自存的で、意味、類似品、原作などに依存しないものを創造することによってなされる。内容は形式の中にすっかり溶解してしまい、芸術あるいは文学作品は全体としても部分としても、それ以外の何ものでもないものとなる。

しかし、絶対は絶対である。そして詩人や画家は芸術家であるため、他の誰よりもある相対的価値を大切にしている。芸術家はその名において絶対を求めるまさにその価値こそ相対的価値、美学上の価値である。そこで芸術家が模倣しているのは神ではなくて——ここで言う「模倣する」はアリストテレスの意味である——芸術や文学そのものの規律と過程であることが分かる。これが「抽象」の起源なのである。詩人や画家は通常の経験という主題から注意の眼をそらして、その眼を自らの手仕事のメディアムに向ける。非再現的あるいは「抽象」は、もしそれが美的有効性を持ち得るならば、恣意的、偶発的であるはずはない、それは、何らかのそれ相当の制約とか原型への服従から生まれなければならない。いったん通常の外向的経験の世界が捨てられると、この制約の唯一残されているところは、芸術と文学がその世界を模倣するのにすでに用いていたまさにその過程とか規律の中だけとなる。これらが実に、芸術と文学の主題となる。もしアリストテレスの説を続けてあらゆる芸術と文学が模倣であるならば、ここにあるのは模倣の模倣〔the imitation of imitating〕である⁽¹¹⁾。

(10) Greenberg (CEC), vol.4, p.90. (邦訳 69-70 頁) 訳文は若干変更した。

(11) Greenberg (CEC), vol.1, pp.8-9. (邦訳 5-6 頁)

グリーンバーグによれば、芸術家は「絶対」の探求において「事実上、神を模倣しようとする」のだが、それは美学上の価値という相対的価値の名においてなされるのであり、そこで芸術家が実際に模倣するのは、神ではなく芸術それ自体の「規律」や「過程」なのである。ここで語られているのは芸術それ自身の批判的純化であり、その手続きは相対的なものだとしても、それによって芸術は自らの内にある「絶対」に到達する、いわば形而上学的な物自体に到達するのである。言い換えれば、芸術家は神を真似ることによって超越性に到達するのではなく（「そこで芸術家が模倣しているのは神ではなくて」）、それ自身を批判的に純化することによって超越性に到達するのである（「芸術家は事実上、神を模倣しようとする」）。

このようにグリーンバーグの批評が超越性の問題を保持していることは、たとえば1958年のテキスト「ビザンティンとの比較 [Byzantine Parallels]」においても見て取れる。グリーンバーグはモダン・アートにおける平面性への志向を、末期ローマ及び初期ビザンティン美術〔図4〕と類比的なものとして捉える。

しかしながら、かつて一度、絵画芸術における彫刻的イリュージョンのシステムが後退し、彫刻的イリュージョンのアンチテーゼであるような効果を得る方法に転換したことがあった。ローマ末期美術とビザンティン美術において、ギリシャ・ローマ絵画における自然主義的方法が反転し、絵画的空間の平面性が再び肯定されたのである。光と陰——彫刻的イリュージョンにおける究極の手段——は平面的パターンに様式化され、イリュージョン創出のためではなく、装飾的あるいは疑似抽象的な目的のために使用された。我々の時代のモダニストたちにおけるのと同様、文字通りの平面性がイリュージョンそれ自体を通して回復され、そこに生じる矛盾から衝撃と意味が獲得されたのである⁽¹²⁾。

さらにグリーンバーグはこうも述べている。「ビザンティン人は直接的な現実を非物質化し、超越的な何かを求めた。我々は芸術においてと同様、科学においても何か似たようなことを行っているようだ」⁽¹³⁾と。つまり初期キリスト教美術やビザンティン美術が、ギリシャやローマの自然主義を捨てることによって超越性を表現しようとしたように、モダン・アートもまた自らを平面性へ還元させていくことによって超越性を志向するのである⁽¹⁴⁾。

4. 全体主義と超越性

シュルレアリスムにおける遠近法的空間が、反形而上学的遠近法から生じる神無きイリュージョンであるのに対し、グリーンバーグがモダン・アートの発展から批判的に取り出してみせるのは超越性を内包した、いわば神宿るイリュージョンである。つまり、グリーンバーグとシュルレアリスムを分かちるのは、単に遠近法(的)



〔図4〕《十字架の顕現と福音書記者の象徴》
430～450年頃 Galla Placidia, Ravenna.
*この作例はドーム状なのでグリーンバーグの言う平面性とはやや外れるが、超越性の問題をわかりやすく示すものとして挙げる。

(12) Greenberg (AC), pp.167-168. (邦訳 197頁) 訳文は変更した。

(13) Greenberg (AC), p.169. (邦訳 199頁) 訳文は変更した。

(14) おそらくここにはグリーンバーグのユダヤ性という問題が関わってくるだろう。この点についてはたとえば以下を参照。川田都樹子「ユダヤ人としてのクレメント・グリーンバーグ」『西洋美術研究』no.4、三元社、2004年9月、160-165頁。

空間の有無だけではなく、超越性をめぐる態度ということになる。歴史的に見れば、カントの批判哲学をさらに徹底的に批判し、自己崩壊にまで至らせたのがニーチェであり、その「神の死」のニヒリズムである。また既に別の場所で指摘したことだが⁽¹⁵⁾、「神の死」のニヒリズムは1910年代のモダン・アートにおいて問題化され、その後を引き継いだのがシュルレアリスムであるという見方も不可能ではない。確かにカンディンスキーにせよモンドリアンにせよ、20世紀の抽象絵画が超越性という問題と結びついていることは否定できない。だからこそ、そこから一足飛びにアメリカで勃興しつつあった抽象絵画にまで超越性を延長しようとするグリーンバーグにとって、シュルレアリスムは第一次大戦後の古典回帰と同様、いわば反動でありキッチュに過ぎないわけである。だが「モダニズムを哲学者カントによって始められた自己・批判的傾向の強化、いや殆ど激化ともいえるべきものと同一視している」グリーンバーグは、ニーチェのようにこの批判を自己崩壊にまで至らしめることは避ける。とすれば、見方を変えれば、グリーンバーグの批評こそ「神の死」の問題を隠蔽してやり過ごす、一種の反動とみなすこともできるのである。「神の死」とは、あらゆる超越性の無効化を意味するからである。

ここで「神の死」の後の現象として、シュルレアリスム、全体主義、グリーンバーグの批評を捉えてみたい。やはり既に別の場所で論じたが⁽¹⁶⁾、「神の死」の認識によって究極的な根拠を失った世界は、答えを欠いた謎として立ち現れることになる。世界は、意味の究極的な収束点を失ってバラバラになった記号の集積となり、デ・キリコはこれを「記号の孤独」と呼んだ。だが無意味な世界、孤独な記号たちは、だからこそ無限の解釈可能性に開かれている。そこで記号たちは、新たな解釈への可能性、内部から生じる意味作用の力によって痙攣させられており、あるとき自発的に流動をはじめ。この記号の流動に巻き込まれていくことが、シュルレアリスムにおけるオートマティスムの倫理なのであり、この意味においてシュルレアリスムは「神の死」の後を生きる一つの実践である。

一方、究極的な収束点を失った孤独な記号たちの流動が、仮構の超越性によって再び固定化され、組織化されてしまう危険もまた「神の死」の後には生じる。これが全体主義の一つの側面である。独裁者たちは超越者として、ある種の神として大衆の上に君臨する。あるいは日本においては天皇が、まさに超越性をまとった現人神として全体主義を構造化する装置として機能した。全体主義においては、神としての独裁者を中心としてその周囲にあらゆるものが配置されていく。神としての独裁者（あるいは天皇）を中心として、世界はある種の神話、あるいは神話のパロディとして再編成されてしまう。それ故にナチスがニーチェを利用したことは必然的なことでさえある。

そして、全体主義に抗する手段としてグリーンバーグの批評を捉えるならば、それは全体主義とは異なった形で超越性を担保しようとする試みだと言える。それはいわば全体主義の「偽の」超越性に対して、「真の」超越性を対置する形を取っている。だが「神の死」の後では、いかなる超越性も仮構されたものでしかない。この意味において、全体主義の超越性とグリーンバーグの超越性は本来、区別できない。そうであればこそ、グリーンバーグはあくまでカントの批判哲学に留まる必要があったのであり、「神の死」の問題を（意図的かどうかは別として）やり過ごす必要があった。とはいえ超越性を保持することの危険は、グリーンバーグにも察せられていたかもしれない。「アヴァンギャルドとキッチュ」に次のような箇所がある。

それにも拘らず、大衆がアヴァンギャルドの芸術と文化を求めると思われるならば、ヒトラー、ムッソリーニ、スターリンは躊躇なくすぐにもこのような需要を満たそうとしたであろう⁽¹⁷⁾。

確かにここでグリーンバーグは、大衆を操作する際に独裁者たちは手段を選ばないと述べているに過ぎない。だが既に述べたように、大衆を動員する手段として全体主義が利用する超越性と、グリーンバーグがアヴァ

(15) 長尾天「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(2020)、225-242頁。

(16) 長尾天「おわりに——『神の死』の後を生きる」、長尾(2020)、215-224頁。

(17) Greenberg (CEC), vol.1, p.20. (邦訳21頁)

ンギャルドの拠り所とする超越性が、どちらにしても一つの仮構であるという点において区別できないとすれば、このグリーンバーグの危惧は正しい。逆に言えば、グリーンバーグがアヴァンギャルドの対比項として設定するキッチュもまた、全体主義に利用される限りにおいて、その仮構の超越性を分有していると言えるだろう。

このように「神の死」という観点から、シュルレアリスムとグリーンバーグの批評の関係性を捉え直した場合、前者は超越性が無効化された世界を生きる試みであるのに対し、後者はそれにも拘らず超越性を保持しようとする試みである。両者は無論、反全体主義という点においては一致する。だがグリーンバーグの批評は、シュルレアリスムを全体主義に対して無力なアカデミズム（キッチュ）として批判し、アヴァンギャルドを擁護しようとするまさにそのとき、仮構された超越性という全体主義と同じ武器に手をかけてしまっているのである。

結論

以上、グリーンバーグとシュルレアリスムの関係性について、「神の死」という観点から考察を行った。グリーンバーグのシュルレアリスム批判の恣意性を指摘することは今となっては容易である。だがそこに含まれる政治的側面、反全体主義という側面に注目すれば別の問題が見えてくる。

シュルレアリスムの絵画における遠近法的空間は、ニーチェを理論的根拠とするデ・キリコの形而上絵画から受け継がれたものであり、それは反形而上学的遠近法に基づいた、いわば「神無きイリュージョン」である。一方、カントの批判哲学に基づいたグリーンバーグの批評は、絵画から非本質的なものを排除して平面性という理念に到達するものの、この平面性がカンヴァスの物質的平面と一致することは否定される。そこには「視覚的イリュージョン」「純粋に視覚的な三次元性」が残るのだが、それはカントの形而上学における物自体の論理的等価物であり、超越性あるいは神の残滓を含んだ「神宿るイリュージョン」である。

そして「神の死」の後、あらゆる超越性の無効化の後に生じる記号の流動を生きることがシュルレアリスムの実践であり、一方、仮構の超越性によってこの記号の流動を再び固定化し、組織化するのが全体主義の一つの側面である。グリーンバーグの批評は、絵画の内には「真の」超越性を担保することによって全体主義の「偽の」超越性に抗する試みと言えるが、「神の死」の後では、それもまた一つの仮構であるという点において、結局のところ両者は区別できない。

このようにグリーンバーグとシュルレアリスムの隔たりは、一つにはその超越性に対する態度から生じるのであり、そしてまたグリーンバーグのシュルレアリスム批判は、超越性の希求というグリーンバーグ自身の危うさをはからずも映し出していると言えるかもしれない。超越性の希求は、全体主義の希求へと容易にすり替わりうる。だが勿論、同じことはシュルレアリスムにも言える。「神の死」の後を生き得る実践としてのシュルレアリスムは常に超越性の誘惑にさらされなければならなかった。神無きイリュージョンに、いつまた神が宿ってしまわないとも限らないからである。

文献略号

- ・ Greenberg (AC): Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961. *電子版 (Kindle) を参照。邦訳については以下の該当頁を註に示した。クレメント・グリーンバーグ著、瀬木慎一訳『近代芸術と文化』紀伊國屋書店、1965年。
- ・ Greenberg (CEC): Clement Greenberg, John O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols., The University of Chicago Press, Chicago / London, 1986-1993. *邦訳については以下の該当頁を註に示した。クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年。
- ・ 長尾 (2020) : 長尾天『ジョルジョ・デ・キリコ——神の死、形而上絵画、シュルレアリスム』水声社、2020年。

図版出典

図 1

レオンハルト・エマリング著、訳者不詳『ジャクソン・ポロック 1912-1956 : 絵画の極限に挑む』Taschen, 2006年。

図 2

マックス・エルンスト著、巖谷國士訳『慈善週間、または七大元素』河出文庫、1997年。

図 3

Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.

図 4

ジョン・ラウデン著、益田朋幸訳『初期キリスト教美術・ビザンティン美術』岩波書店、2000年。