

彫像とその幽霊

——シュルレアリスムにおけるジョルジョ・デ・キリコの神話

佐々木 大 輔

Statue and its Ghost: Myth of Giorgio de Chirico in the Surrealism

Daisuke SASAKI

Abstract

It is well known that Giorgio de Chirico (1888-1978) played a role as a pioneer of surrealism with his “Metaphysical painting,” but 1919 brought disillusion to it through his “return to classicism.” However, further research is needed regarding the point that, despite constant accusations against him, surrealists continued to use his paintings in their activities. This study reviews such a problem by taking the strange relationship of the human figure to the frame in the Metaphysical painting and its repetition in surrealist media into account.

First, we examine the acceptance of de Chirico by André Breton. In an article published in January 1920, the latter presented the Metaphysical painting in relation to an ominous anecdote on the painter: “Chirico didn’t suppose that the ghost comes otherwise than through the threshold.” To fully understand such a strange acceptance, we analyze some paintings, in particular the one titled *The Vaticinator* (1915), in which the statue is inside the picture-within-a-picture but casts its shadow outside. We reveal that, for Breton, the ghost haunting de Chirico was identified with the statue and its shadow that appears in his paintings.

We then analyze three cases, in each of which surrealists used the Metaphysical painting in their non-pictorial media: the portrait photography of Breton with *The Enigma of a Day I* (1914) in the background; magazine pages of *The Surrealist Revolution* No. 3, illustrated by *Mystery and Melancholy of a Street* (1914); the entrance door of the Gradyva gallery, whose design evokes the couple’s shadow, as seen in several of de Chirico’s paintings, particularly *The Philosopher’s Conquest* (1914). Results reveal that such surrealist uses of the Metaphysical painting functioned to repeat its attack on the border between illusion and reality outside the pictorial frame.

ジョルジョ・デ・キリコ [Giorgio de Chirico 1888-1978] がシュルレアリスムにとって、1910年代にわたって制作された「形而上絵画」によって先行者の役割を果たした後、1919年の「古典回帰」に端を発する変節によって幻滅を招いた画家であることは知られている。ただし、シュルレアリストたちが、画家に対する批判を繰り返しながらその活動の様々な場面で形而上絵画を使用し続けたことの意義には、まだ議論の余地があるのではないか⁽¹⁾。本研究はこうした問題を再考するにあたって、画中画の場合に典型的な絵画の枠構造を意識した表現に着目する。

この視点設定は、アンドレ・ブルトン [André Breton 1896-1996] が『失われた足跡』（1924）に収められた「ジョルジョ・デ・キリコ」のなかで報告していた、ある逸話に依拠している。それによると、「キリコは、

(1) 先行研究として、以下を挙げることができる。進藤久乃「アンドレ・ブルトンの美術をめぐるテキスト：1920年代におけるジョルジョ・デ・キリコに関する記述」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第17号、2008年、137-148頁。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、二〇二一年。

幽霊が閻を越える以外の仕方で行って来ると思わなかった⁽²⁾』という。デ・キリコにおいて、幽霊に対するファンタズムは絵画製作から切り離されない。代表作《子供の脳髓》(1914)が「当時、彼にとりつき、父とナポレオン三世の中間としてあらわれた人物⁽³⁾」を主題としていたことを思い出したい。ポール・ギヨーム画廊に展示されていたこの絵画は、1919年にブルトンによって購入されて以降、シュルレアリスムにとって重要な参照点となり、とくに、イヴ・タンギーが画家になるうえで決定的な影響を与えた作品である⁽⁴⁾。こうしたことを思い出せば、幽霊と閻の関係がデ・キリコとシュルレアリスムにとって、絵画の問題、とくに形象と枠に対する問題意識に結びついていたとしてもおかしくないはずだ。この仮定を立証するために以下のような手順をとる。まず、「ジョルジョ・デ・キリコ」に依拠しながら、幽霊のファンタズムが形而上絵画における画中画の構造に結びついていることを示す。その上で、シュルレアリスムの活動における形而上絵画の三つの使用例を参照し、絵画の枠構造に基づいた遊戯がそこで重要な機能を担っていることを明らかにする。三つの使用例とは、肖像写真の背景としての使用、『シュルレアリスム革命』誌における挿絵としての使用、画廊のデザインとしての使用である。

シュルレアリスムとその周辺における画中画の問題を論じた研究として、「シュルレアリスムと画中画」と題された村上博哉の論考が存在する。村上はジョルジョ・デ・キリコをはじめ、ハウスマン、マグリット、ダリ、エルンストをコーパスとした調査を通して、シュルレアリスムが「母空間＝現実／画中画＝虚構」という伝統的な図式を転倒しながら用いたことを明らかにした⁽⁵⁾。本研究は、村上の論考を参考に画中画の問題から出発しながら、写真、雑誌、画廊など、シュルレアリスムの活動における雑多なメディアのなかの形而上絵画を問う方へと向かうだろう。画中画において、虚構と現実の境界攪乱はあくまで作品のなかで生じる。他方、それ自体においてすでに画中画の構造を持つ形而上絵画が、さらに写真、雑誌、画廊など雑多なメディアの枠のなかに置かれるとき、攪乱はついに作品のそとを巻きこみ、一層錯綜したイメージの経験を作り出すのではないか。

1. マネキンの時代における画中画

まず、すでにみた幽霊の逸話の報告が「ジョルジョ・デ・キリコ」の論旨において占めていた位置を確認することから出発したい。

この批評の基本的なテーゼは以下の一節にあった。

ロートレアモンやアポリネールなど何人かの賢者たちが近頃、蝙蝠傘とミシン、またシルクハットを、万人の驚きのために捧げた。理解できないものはなくすべてが必要に応じて象徴の役割を果たすというこの確信によって、わたしたちは想像力の宝を濫費する。女性の頭を持つライオンとしてスフィンクスを思い描くことは、かつて詩的だった。思うに、真の現代的な神話が生成の途中にあるのだ。こうした神話を永続的な仕方では定着させる作業は、ジョルジョ・デ・キリコにゆだねられている⁽⁶⁾。

問われているのは、現代的な詩人・芸術家が神話という現象に対してとる態度のあり方にほかならない。ここには、伝統に回収されることによって詩的であることをやめてしまった神話と生成途中にある「真の現代的な神話」——むしろ、「現代的である限りにおいて真の神話」——が対置されている。そして、デ・キリコは「真

(2) André Breton, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris, 1988, p. 252. 『アンドレ・ブルトン集成』第6巻、瀧口修造監修、巖谷國士・生田耕作・田村淑訳、人文書院、1974年、100頁。本論文の訳文の作成にあたって、記載した日本語訳書誌を参照したうえで適宜変更を加えた。

(3) André Breton, *Œuvres complètes IV*, Gallimard, Paris, 2008, p. 875.

(4) イヴ・タンギーと《子供の脳髓》の関係について以下を参照。長尾天『イヴ・タンギー——アーチの増殖』水声社、2014年。

(5) 村上博哉「シュルレアリスムと画中画——マックス・エルンストを中心に」、『西洋美術研究』(3)、三元社、2000年、140-158頁。

(6) André Breton, *op. cit.*, 1988, p. 251. 『アンドレ・ブルトン集成』第6巻、100頁。

の現代的な神話」を絵画として記録する点において、現代的な芸術家の典型として提示されているのである。

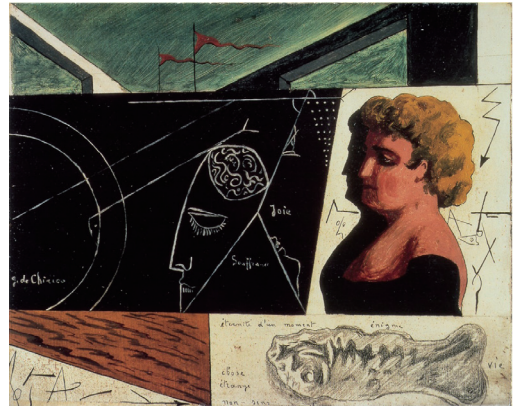
ただし、ブルトンが神話というとき、デ・キリコにおける代表的ないくつかの主題——アーチ、列車、旗、アーティチョーク、手袋、バスケット、糸巻——のうち、ある特定の主題を選択していたことには注意が要る。次の一節を参照したい。

神はその似姿に即して人間を創った。人間は彫像とマネキンを創った。彫刻（台座、木製の柱身）を安定させることの必要性、マネキン（頭と手に代わるニス塗りの木片）をその役割に適応させることの必要性こそが、この画家の関心事のすべてである⁽⁷⁾。

ブルトンの関心はここで、彫像とマネキンというふたつの人物形象に向けられている。彫像が古代から続く伝統的なジャンルであるのに対し、マネキンがその近代的なヴァージョンであるという図式は容易に理解できるだろう。ただし、それ以上に重要なのは、形而上絵画におけるふたつの主題同士の関係である。彫像の主題は、形而上絵画の誕生時からすでに存在していた。《預言者の謎》（1909）と《秋の午後の謎》（1909）をはじめとして多くの作例に登場する彫像の典拠が、ベックリンの《ユリシーズとカリプソ》におけるユリシーズの姿にあることはすでに明らかになっている⁽⁸⁾。彫像の主題はその後、ニーチェの思想と結びつきながら、いくつかのヴァリエーションを生みだした。1914年から1915年（「マネキンの時代」）にかけて集中するマネキンの主題もまた、《子供の脳髄》の口髭の男性像や《一日の謎Ⅰ》のカヴールの像とともに、このヴァリエーションのなかに含まれる。ではいったい、一連のヴァリエーションのうち、なぜマネキンが彫像に匹敵する主題ないし「真の現代的な神話」として取りあげられたのだろうか。

そのように問うとき興味深いのは、マネキンがしばしば、画中画の前に立ち作者としてふるまうという点である。村上博哉

はすでに、《運命の神殿》（1914）[図1]において採用された画中画が、《果てしない旅》（1914）[図2]と《預言者》（1915）というマネキンの時代に属する二作を経て、「室内の時代」において飽和していく過程を跡づけていた⁽⁹⁾。興味深いのは、《預言者》において、《運命の神殿》の黒板が再登場し、マネキンがこの画中画に対して作者としてふるまっているという観点である。実際、《終わりのない旅》を起点として、マネキンの時代に連なる作例を見比べていくと、マネキンが画中画の枠を乗り越えて実体化し、ついに画家の分身としてふるまっていくという筋書きが浮かび上がる。マネキンは《終わりのない旅》において画中画のなかに身を置いていた。その後、マネキンは《詩人の苦悩》（1914年）[図3]と《詩人の敵》（1914年）、《デュオ》において



[図1] 《運命の神殿》1914年、キャンヴァスに油彩、33.3 × 41cm、フィラデルフィア美術館。



[図2] 《終わりのない旅》1914年、キャンヴァスに油彩、88 × 39cm、ワズワース・アテネウム美術館。

(7) Ibid., p. 251. 同上、100頁。

(8) 以下を参照。Paolo Baldacci, *Chirico, la métaphysique 1888-1919*, traduit de l'italien par Susan Wise, Flammarion, Paris, 1997, pp. 60-61.

(9) 村上博哉「シュルレアリスムと画中画——マックス・エルンストを中心に」141-143頁。



〔図3〕《詩人の苦悩》1914年、キャンヴァスに油彩、53×41cm. イェール大学アート・ギャラリー。



〔図4〕《詩人と哲学者》1915年、キャンヴァスに油彩、82×66cm. 個人蔵、ジュネーヴ。

母空間に踏み込み、《預言者》、《生の不安》、《詩人と哲学者》〔図4〕において作者の役割を演じている。こうした過程が制作順に一致するわけではないとはいえ、画中画のなかに留まること、母空間に侵入すること、作者としてふるまうことという分節された図式はたしかに存在する。このことは、ブルトンが形而上絵画における主題のうち、マネキン（mannequin）を重視していたことと無関係ではない。神話へと生成しつつある現代的な事物に対する詩人・芸術家の態度こそが「ジョルジョ・デ・キリコ」の論点だったことを踏まえれば、ブルトンは画中画の前でその作者を演じるマネキンから、何らかの画家の寓意を探ろうとしたのではないだろうか。

具体的な作例として、《預言者》〔図5〕を参照しよう。この作品は、『シュルレアリスムと絵画』（一九二八年）の図版として、マネキンの時代から《デュオ、あるいは薔薇色の塔のマネキン》とともに選ばれ、さらに『通底器』のなかで、造形領域における「怪物」の一体として数えあげられていた⁽¹⁰⁾という点において、ブルトンにとって重要な参照点であったことを確認できる。

「トリノ」と書きこまれた黒板を前にたつマネキンはあたかも、画面上に引かれた消失線を頼りにして彫像とアーチという主題をいかに配置するか思案しているかのようである。彫像とアーチとは「形而上絵画」の特権的な主題であり、過去作からそれぞれに近い構図の作例を探すことは難しくない。何らかの遮蔽物によって胴体をおおわれた彫像として、《信託の謎》（1909年）、《時間の謎》（1911年）、《朝の黙想》（1911-1912年）を挙げることができるし、誇張された遠近法によって描かれたアーチは《一日の謎I》をはじめとして枚挙にいとまがない。マネキンは「形而上絵画」から主題を引用しそのヴァリエーションを作ることによって、画家デ・キリコに偽装し、その制作過程を演じてみせるかのようだ。ましてそこには、現代的な神話へと生成しつつある事物が画家との間に結ぶ特異な関係さえ刻まれていた。マネキンはそもそも絵画製作に没頭しきっていないらしく黒板から目をそらしていたわけだが、死角に収まったあたりをみると、イーゼルの足越しに、彫像



〔図5〕《預言者》1915年、キャンヴァスに油彩、89.6×77.1cm. ニューヨーク近代美術館。

(10) André Breton, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Paris, 1992, p. 137.

らしき人体形象がその影を床に落としていることを確認できる。この影はまず、マネキンの時代の他の作例に登場しないという点において際立つ。もちろん、彫像は形而上絵画においてしばしば影と連れ立っていたし、影がその原因としての彫像から離脱し単独であられることもまた珍しくない。《預言者》の事例が特異なのは、この単独の影が画中画と作者の像というふたつの要素とともに用いられることで、すでにみた、画中画のなかにいることから、そとへ出ること、そして画中画の前に立つことという三段階の運動がひとつの作品のなかで遂行されるという点にある。さらに重要なのは、彫像が母空間に侵入するさいの手口である。これを踏まえてふたたび《預言者》を見ると、黒板の右端がタブロー本体の枠によって切断されて一種の開口部を作っていることにきづく。「キリコは、幽霊が閨を越える以外の仕方で行って来ると思わなかった」という逸話を踏まえると、画中画のなかの幽霊はこの開口部を閨として踏み越えて母空間に侵入したかのようである。幽霊が閨を越えて行ってくることはここで、形象が枠を踏み越えることと対応するのである。

ブルトンが試みたはずのマネキンの寓意的な読解はおそらく、形象が幽霊になり己を閉じこめる枠を踏み越えてしまうというこの事件にかかわる。マネキンは確かに画家の役柄を担うのだが、それはきわめて稀有な画家である。ここには、作品の枠のなかではなく、枠によって分節されたなかとそとの間においてこそ、現代的な事物との驚異的な経験を生きてしまい、さらにこうした経験を作品のなかに通底させることができる画家が寓意されているのである⁽¹¹⁾。

一連の分析を通して、画家のファンタズムと絵画の問題との結びつきを確認できる。デ・キリコにとって、形象は幽霊になり己を閉じこめる枠を閨として踏み越えるのでなければならない。ブルトンがデ・キリコの逸話をどこで聞き知ったか定かではない。しかし、少なくともこの逸話が、画中画の構造の作例を多く含む「マネキンの時代」に依拠しながら、現代的な画家のあり方を問うなかで参照されていたことは確かである。このことは、ブルトンもまたデ・キリコと同様、幽霊と閨の関係を形象と枠の関係から区別せずに捉えていたことを示すだろう。

2. 肖像写真のなかの《一日の謎Ⅰ》

絵画の前に立ち、その枠を閨として踏み越えて行ってくる幽霊を歓迎すること。

これこそが真の現代的な神話としての彫像とマネキンの寓意であり、それは、「キリコは、幽霊が閨を越える以外の仕方で行って来るとおもわなかった」という画家自身のファンタズムに結びついていて、そして、シュルレアリスムにおける形而上絵画の使用はしばしば、こうしたファンタズムに対する応答として遂行される。

＊

最初の使用例として、「《一日の謎Ⅰ》を前にしたアンドレ・ブルトンの肖像写真」[図6]を取りあげよう。

裏の記載によれば、この写真は1922年、マン・レイによって撮影された肖像写真である。1922年はデ・キリコの個展がパリで開かれた一方、ブルトンに向けて古典回帰を自己弁護する彼の手紙が『文学』誌新シリーズ第一号に掲載され、また、11月に催されたバルセロナ講演のなかで、ブルトンが古典回帰に対する疑念を打ち明けていた年である。《一日の謎Ⅰ》[図7]における彫像のあり方はこうした背景と無縁ではない。パオロ・バルダッチは形而上絵画における男性の彫像の主題の変遷について、それがまずベックリンの《ユリシーズとカリプソ》から引用され、ツァラトゥストラの形象を担わされた後、カヴールを主とする国家の統一を象徴する政治家の表象へと世俗化していく過程を示した。《一日の謎Ⅰ》や《詩人の平穩》における近世的な服装をまとった彫像の姿は、こうした過程の徴候としての性格を強くもつ⁽¹²⁾。まして、画家が「シュルレアリスムと絵画」のなかで批判されていたことのひとつは、イタリアやファシズムという「見えすいた誘惑」に負けたことだった⁽¹³⁾。《一日の謎Ⅰ》は形而上絵画の時代に属しながら、その否定にほかならない古典回帰の徴候

(11) つけ加えていえば、こうした画家のあり方は『ナジャ』(1928)において、デ・キリコ自身に再び担わされるだろう。

(12) Paolo Baldacci, *Chirico, la métaphysique 1888-1919*, traduit de l'italien par Susan Wise, Flammarion, Paris, 1997, p. 139.

(13) André Breton, *op. cit.*, 2008, p. 366-367.

を帯びているのである。

では一体、ブルトンが形而上絵画の展開のなかに位置づけることが決して容易ではないこの作例に対していかにふまっているか。この点に関して、ブルトンが《一日の謎Ⅰ》を背にして、肖像写真という形式が被写体に求めるはずの静止した姿勢を拒んでいることを無視できない。彼はむしろ、形而上絵画のなかに迷い込んだ末に、そこに漂う不穏な事件の雰囲気には驚愕するあまり腰を抜かしてしまった者のような、一定の持続を帯びた身振りを演じているのである。写真はこうした演技によって、変節以前の時代に対する回顧からほど遠い時間によって貫かれている。

マン・レイがこの場面を撮影するにあたってほどこした演出もまた、こうした印象を強くする。ブルトンが正面から見て左側に（写真は左右反転されているらしいので、撮影時は右側に）置かれた光源から光を受け、右側に生じた影を背景の一部に落としていることに注意したい。マン・レイはおそらく、ブルトンが絵画のなかにいるという場面を演出するために、スタジオで使用する光源の位置が絵のなかに想定される光源の位置に重なり、ふたつの影が視覚的に見分けがたくなるように調整したのではないだろうか。マン・レイは影を描いた絵をもとに本物の影の位置を調整するのであり、ここにはすでに転倒がある。そして、こうした転倒が稀有なのは、それによって、ふたつの影を隔てる記号論的な差異を乗り越えることが可能になるからである。パースに従う限り、影はその指示対象との間に物理的な関係をもつインデックスであり、影の絵は指示対象との間に類似の関係をもつアイコンであるわけだが、こうした区別はマン・レイの演出によって曖昧になり、視覚的な同一性のもとに解消されるだろう。絵とその前にたつ観客が、おなじひとつの光のなかに置かれること。ここにあるのは「存在するものと存在しないものをおなじ光、おなじ幻覚の影によってひたす魔術的な河が眼から流れる」という「シュルレアリスムと絵画」のなかで描かれる風景から遠くない場面である⁽¹⁴⁾。重要なのは、マン・レイがスタジオに生じたインデックスとしての影をアイコン化するとき、絵のなかに位置するアイコンとしての影もまたインデックス化するということだ。影の絵はこうして、影の表象ではなくそれ自体であるかのようにあらわれ、彫像を主とする事物との間の物理的な関係を演じ始める。描かれた風景が現実へと生成するというこの出来事は、ブルトンが『宣言』のなかで、「幻想的なものにあるすばらしいところ、それはもはや幻想がなく現実しかないことだ⁽¹⁵⁾」という一句によって示した状態にほかならない。《一日の謎Ⅰ》における影もまた、絵画のなかの幻想からスタジオのなかの現実に生成し、そこで生きられたブルトンの現在に侵入するのである。

スタジオに身を置くブルトンが背景の《一日の謎Ⅰ》、そして、絵画とスタジオを貫くように伸びる影との間に結ぶ関係は、《預言者》におけるマネキンの場合から遠くない。ここには、アトリエのなかのマネキン・画中国画のなかの彫像・画中国画からアトリエに侵入する影という三者の関係が反復されているのである。まして、



[図6] マン・レイ「《一日の謎Ⅰ》の前にしたアンドレ・ブルトンの肖像写真」1922年、シルヴァー・プリント、22×16,5cm。詳細不明。



[図7] 《一日の謎Ⅰ》1914年、カンヴァスに油彩、185,5×139,7cm。ニューヨーク近代美術館。

(14) *Ibid.*, 2008, p. 357. 『シュルレアリスムと絵画』 瀧口修造・巖谷國士監修、栗津則雄・巖谷國士・大岡信、松浦寿輝・宮川敦訳、人文書院、1997年、24頁。

(15) André Breton, *op. cit.*, 1988, p. 320.

ブルトンはマネキンとの間に、観客の方に目を向けたまま、背後から忍び寄る影に襲われるという境遇さえ共有していた。ふたつの場合の違いはただ、影による閼の踏み越えが絵画のなかで起きるか、絵画のそとで、その前にいたシュルレアリストを巻きこむかたちで起きるかの区別に求められる。

こうして、ブルトンはマン・レイとともに、『一日の謎Ⅰ』という彫像の神話の形骸化を示す作例をあえて使用しながら、幽霊による閼の踏み越えというファンタズムを反復するのである。続いて、このファンタズムがより集団的な次元のなかで流通したことを示す事例を取りあげたい。

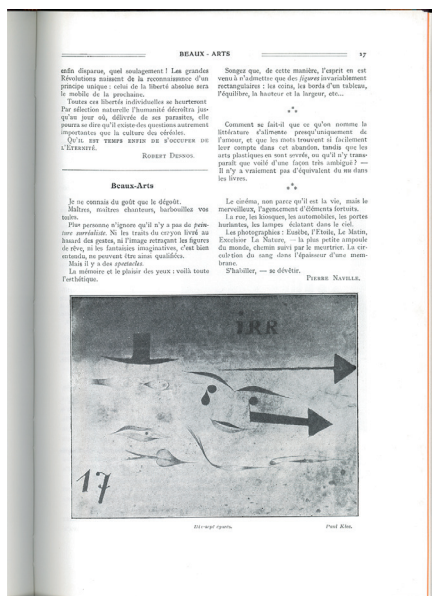
3. 『シュルレアリスム革命』誌のなかの《通りの神秘と憂愁》

第二の使用例として、1925年4月の『シュルレアリスム革命』誌第三号における《通りの神秘と憂愁》の挿絵としての使用を取りあげたい。

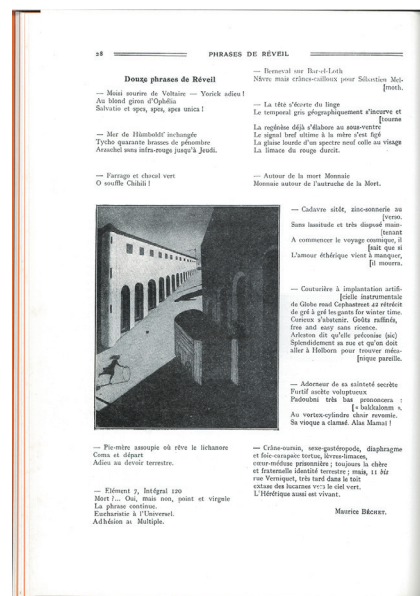
《通りの神秘と憂愁》[図8]は同号において、「12個の覚醒時フレーズ」というモーリス・ベシェの記事の挿絵にあたる位置に置かれていた。ただし、この絵画が記事に対して担うイラストレーションとしての機能は曖昧である。先行研究のなかで着目されてきたのはむしろ、「美術」というピエール・ナヴィルの記事がパウル・クレーの《迷子になった17》の図版とともに載った前ページ[図9]との関係であり、この絵の右端のふたつの矢印に沿ってページをめくると、《通りの神秘と憂愁》を含むページ[図10]があらわれることはよく知られている。初期の言及はクレー研究者のトムキンに遡り、それによると、シュルレアリスム絵画の存在を否定するナヴィルの主張に対し、《迷子になった17》とそれによって指差された《通りの神秘と憂愁》が反証の機能を担い、シュルレアリスム絵画の可能性を提示しているという⁽¹⁶⁾。宮下誠はシュルレアリスムにおけるクレー受容を調査するなかで、トムキンの論考を批判的に参照していた。それによると、ブルトンを含む特定の個人によってクレーの図版の位置が決まったのか定



[図8] 《通りの神秘と憂愁》1914年、カンヴァスに油彩、87 × 71.5cm。個人蔵、ニューヨーク。



[図9] 『シュルレアリスム革命』誌第3号、1925年4月、27ページ。



[図10] 『シュルレアリスム革命』誌第3号、1925年4月、28ページ。

(16) Carole Lanchner (éd), *Paul Klee, The MOMA*, New-York, 1987, pp. 22-23.

かではない以上、イラストレーションの配置がナヴィルのテクストに対する批判を意図したものであるとは限らないという⁽¹⁷⁾。

だが、『シュルレアリスム革命』誌第三号におけるこの配置が、神話としての形而上絵画に対する感性を持つ者たち——そこにはもちろん、『通りの神秘と憂愁』の所有者だったブルトンも含まれている——に対する信号として機能したとしてもおかしくない。『通りの神秘と憂愁』は、まず、街路の先に佇む影において徴候的である。この影は、片手を前方に伸ばした姿によってすぐさま、『一日の謎 I』の広場に立つ彫像にむすびつく⁽¹⁸⁾。また、枠によってその本体から切り離されたままあらわれるあり方によって、『預言者』における影が反復されている。そして、誇張された消失線に沿って立つ柱廊が三作品を貫いて登場する。『通りの神秘と憂愁』もまた、「真の現代的な神話」に連なるのである。そして、『シュルレアリスム革命』誌上におけるこの絵画の配置はおそらく、作品に担わされた神話としての電荷を増幅させる効果をもたらしたのではない。

ナヴィルの記事から出発しよう。それによれば、「シュルレアリスム絵画が存在しないことを知らないものはもはや誰もいない。[……]しかし、スペクタクルは存在する⁽¹⁹⁾」。齊藤哲也が述べたとおり、ナヴィルが「美術」のなかで否定するのは、「シュルレアリスムの絵画（たとえば自動記述といった方法を適用した絵画）の可能性ではなく、シュルレアリスムにおける絵画の可能性」である⁽²⁰⁾。ナヴィルはここで、シュルレアリスム絵画から「スペクタクル」へと、絵画のなかからそとへと読者の関心をずらそうとするのである。このテクストとの関連においてイラストのなかの矢印が担うメッセージは曖昧であり、次のページを指すのではなく、テクストに同調し絵画のそとのスペクタクルを指しているとしてもおかしくない。しかし、ページをめくることを選び、そのまま『通りの神秘と憂愁』の左端に視線を送る読者はそこに、矢印に近い形状をもつ棒を用いて輪回し遊びに興じる子供を発見するはずだ。この子供が女性であることもまた無償ではなく、『迷子になった 17』の画面右の女の分身であるという印象を与える。この女性はあたかも、画面左の男性に追われ、画面外に逃げ出した結果、本当に迷子になってしまい、『通りの神秘と憂愁』の情景にたどりついたかのようなのである。彼女はまして、その影の大部分を画面外に残したままフレームを越えてあらわれるという運動によって、絵画のそとから絵画のなかへと読者を導く矢印の運動に同期してみせる。『迷子になった 17』はそこに描かれた矢印によって、ナヴィルがテクストのなかで示した絵画のそとへ向かう道筋に従って読者を案内するかに振舞いながらついに裏切り、再びフレームの中へと迷い込ませてしまうのだ。読者はこうして、絵画のなかにあるいわば偽のスペクタクルとして『通りの神秘と憂愁』を目撃するのである。

こうして再び『通りの神秘と憂愁』を見ると、この作品の構造がそれ自体、絵画の枠に対する意識によって支えられていたことが際立ったかたちで浮かびあがるのではないだろうか。通りの両端のうち、一方の端はタブロー本体の枠によって、もう一方の端は画面内に描かれた枠によって切られ、それぞれの枠越しに、輪回し遊びの少女と彫像の影というふたつの人物形象があらわれる。この人物形象が枠に対して対照的な関係を結んでいることもまた興味深い。すなわち、画面右上から街路に沿って射す陽光によって、枠のそとに影を残す少女とすでに見たように本体を残す彫像という対照的なあり方が生まれているのである。しかし、輪回し遊びの少女の姿は奇妙ではないか。彼女は自分の影を枠のそとに残しながら、にもかかわらず、通りの先の影と見分けがたいほど黒い色調を帯びてあらわれている。これは、画面外にあるはずの影が枠を踏み越え本体にとってかわってしまったかのような奇妙な感覚を与える。ここでもまた、影の形象は己を画面外に追いやる枠を踏み越え、幽霊めいた仕方で出現してみせるのである。光が遮られることによって生じる影 ombre と強烈な明暗の対照によって生まれた影 silhouette の区別はあるにせよ、この区分は黒のベタ塗によって視覚的な同一性のもとに解消されてしまうだろう。

重要なのは、『通りの神秘と憂愁』が『シュルレアリスム革命』誌第三号のイラストになるとき、作品それ

(17) 宮下はその上で、特定の人物による操作を前提するよりも、多層的な解釈の余地を残す「シュルレアリスム的なイメージ戦略」を重視する見方を提示する。宮下誠『パウル・クレーとシュルレアリスム』水声社、2008年、129-130頁。

(18) 以下を参照。『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』84-85頁。

(19) *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, p. 27.

(20) 齊藤哲也「逸脱するイマージュ——シュルレアリスムと絵画の（離）接点」、『水声通信』水声社、2008年3月、58頁。

自体においてすでに備わっていた枠の踏み越えの運動が、『迷子になった 17』の矢印に沿ってページをめくる読者の身振りと同期するかたちでさらに強化されるということである。幽霊めいた影の横断という出来事はこうして、作品のなかで完遂することをやめて、シュルレアリストとその周囲の人物の身体を巻きこむのである。これは、ブルトンが『通りの神秘と憂愁』の前で、そのイメージにそくしてポーズをとることと本質的に同じ現象である。

デ・キリコファンタスムに対する関心がこの時期のシュルレアリスムの周辺で維持されていたことを示す傍証として、『シュルレアリスム革命』誌第七号に掲載された「シュルレアリスムと絵画」連載第三回のなかの一節を参照したい。

ところで、キリコがその青年時代に、わたしたちにとって世にも異常なものだと思える旅をしたことは無駄だったわけではない。かつて未知の、未来の、冷気の夜のなかにこっそりしのびこんで、断言してもいい、あの驚嘆すべき映画『ノスフェラトゥ』の観客たちを震え上がらせもしたろうあの字幕の一句を、キリコについてくりかえして見てもよいのではあるまいか、「彼が橋を渡ったとき、幽霊が迎えに来た」⁽²¹⁾?

画家が幽霊との間に生きた関係はここで「もっとも異常な旅」と呼ばれている。重要なのは、F・W・ムルナウの『ノスフェラトゥ』から、主人公がノスフェラトゥの城に続く橋を渡り幽霊によって迎えられる場面の字幕がこの旅に重ねられることによって、幽霊と閩という取り合わせが維持されているということだ。閩を越える主体の位置が幽霊から人間に移っていることもまた無償ではなく、ブルトンがこの記事のなかで打ち明けていた、形而上絵画に登場する町に立ち寄るという夢想と結びついている。「あのころは、キリコらしい人影がいくつか歩哨の姿をして道に立ち、はてしない〈誰何〉をくりひろげていた。その場所へ、彼のいるその部署へやってきた以上は、とって返すことはできない相談であり、あらゆる名誉にかけて立ち寄るべきだった、といわなければならない⁽²²⁾」。

『シュルレアリスム革命』誌第三号の挿絵としての『通りの神秘と憂愁』が読者に誘いかけていたのは、まさにこの、絵画のなかに立ち寄るという困難な冒険にほかならない。

4. 「グラディーヴァ」画廊における恋人たちの影

第三の例として、形而上絵画にしばしば登場するふたりの人物の影が、「グラディーヴァ」画廊の扉のデザインの典拠として使用された可能性を問いたい。

1937年、ブルトンは友人のボムセルからパリのセーヌ通りの画廊の運営を引き受け、ヴィルヘルム・イェンゼンの『グラディーヴァ』(1903)に因んだ同名の画廊を開廊した。この画廊が際立つのは、その扉すなわち展示空間のうちとそとを分節する閩のあり方においてである[図11]。マルセル・デュシャンは、互いに寄り添った男性と女性のシルエットに沿って壁をくりぬいたような扉を製作した。その謎めいたデザインは、形而上絵画のなかで、彫像の建つ広場にしばしば登場するふたりの人物の姿を思い起こさせる。それは、『秋の午後の謎』を端緒としておおくの作品のなかで変奏された後、「マネキンの時代」から「室内の時代」にかけて、背景が広場から室内に移っていくに伴い少なくなっていく主題である。一連のヴァ



[図11] 「グラディーヴァ」画廊の扉、1937年、シルヴァー・プリント、詳細不明。

(21) André Breton, *op. cit.*, 2008, p. 368. 『シュルレアリスムと絵画』36-37頁。

(22) *Ibid.*, p. 363. 同上、32頁。

リエーションのうち、とくに《哲学者の征服》(1914) [図 12] の後景において建物の向こう側から伸びる影は、「グラディーヴァ」画廊の扉との間に著しい類似を示す。この絵画は 1928 年にパリを離れるものの、マリー・ボナパルト訳によるフロイトの「非分析家による分析の問題について」の挿絵として用いられた『シュルレアリスム革命』誌第 9 - 10 号と単行本の『シュルレアリスムと絵画』を通してその複製を参照できた作品である。本体から独立した影のあり方は、《預言者》、《通りの神秘と憂愁》の事例を思い起こさせ、不吉な雰囲気をもたらす。「グラディーヴァ」画廊の扉の恋人たちの形象はこの不吉な影が現在に介入した姿なのだろうか。

まず、グラディーヴァという形象がシュルレアリスムにおいて担っていた位置を確認したい。グラディーヴァたちの姿を図像化するにあたって形而上絵画における幽霊めいた影が典拠としての機能を果たしたとすれば、それは、シュルレアリスムにおけるこの小説の受容のあり方に関係があるのかもしれないからだ。

1906 年、フロイトはユングからの手紙をきっかけとして小説『グラディーヴァ』に興味を抱き、1907 年、「W・イェンゼンの『グラディーヴァ』における妄想と夢」と題された論文を発表した。1931 年、ジョルジュ・サドゥールによる小説の仏訳とマリー・ボナパルトによる論文の仏訳が一体となった書籍が出版され、シュルレアリスムの周辺で、エルンスト、ダリ、マッソンたちを巻きこむ仕方で流通し始めた²³。ブルトンもまた例外ではなく、『通底器』第一部の巻頭句として、『グラディーヴァ』の結末部分から次のような一節を引いていた。

……左手で、軽やかに服をつまみ上げながら、グラディーヴァ・レディディヴァ・ツォエ・ベルトガン
グは、ハーノルトの夢見るような視線につつまれて、しなやかなおちついた足取りで、陽光をいっぱい
あびながら石畳を踏んで通りの向こう側にわたっていった²⁴。

グラディーヴァすなわち「前進する女性」はここで、「通りの向こう側にわた」という形式のもとで、閥の横断を反復する形象としてあらわれる。この運動は、「ハーノルトの夢見るような視線につつまれ」ることによって、夢と現実の通底という問題につながる射程さえ与えられ、『通底器』の読者にとって啓示的なアウラを帯びる。そして、ブルトンが閥を横断する形象としてのグラディーヴァにとらわれ続けていたことは、『野を開く鍵』(1953) に収録された画廊の紹介文のなかの、『グラディーヴァ』の同じ箇所からの引用を含む一節によって明らかである。

夢を現実に関連する橋の上で、「左手で、軽やかに服をつまみ上げながら」²⁵、

ブルトンはここで、『通底器』第一部の巻頭言の冒頭部分に「夢を現実に関連する橋の上で」という原作に登場しない一文をつけ加えている。それは、『通底器』第一部の 1931 年 8 月 26 日の夢のなかに登場したノスフェラトゥ柄のタイとその分析、とくに、「橋を渡ると、幽霊たちが迎えにやって来た」という「それがスクリーンにあらわれるのを見ると歓喜と恐怖の混じり合った気持ちを抱かずにはいられなかった文句」²⁶」を参照した



[図 12] 《哲学者の征服》1914 年、カンヴァスに油彩、125,8 × 100,3cm. シカゴ・アート・インスティテュート。

²³ 以下を参照。谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』みすず書房、2009 年、40 - 58 頁。

²⁴ André Breton, *op. cit.*, 1992, p. 103. 『アンドレ・ブルトン集成』第 1 巻、瀧口修造監修、巖谷國士・豊崎光一訳、人文書院、1970 年、167 頁。

²⁵ André Breton, *op. cit.*, 1999, p. 676. 『アンドレ・ブルトン集成』第 6 巻、42 頁。

²⁶ André Breton, *op. cit.*, 1992, p. 130. 『アンドレ・ブルトン集成』第 1 巻、214 頁。

一文にほかならない。閨の横断という運動はさらに反復され、画廊の扉の恋人たちの姿が幽霊めいた不吉なアウラを帯び始める。すぐさま思い起こされるのは、幽霊をめぐるデ・キリコのファンタスムもまた、同じ場面の字幕を重ねられることによって神話化されていたことである。このことを踏まえれば、グラディーヴァたちを図像化するにあたって形而上絵画に登場する幽霊めいた影が参照された蓋然性は高い。

だが、シュルレアリスムにおける形而上絵画の使用を問うとき重要なのは、ふたりの人物の繋がった影という同じ図像の回帰それ自体ではなくそこに伴う差異であり、この差異を通して、いかに単なる回顧に回収されない生が生きられたかという問いである。実際、影とそのイメージにそくして壁から作り出された扉の間には著しい違いがある。この点に関して、ドゥニ・オリエの立場は参照に値する。彼はシュルレアリスム美術における影の機能を問う論考のなかで、「グラディーヴァ」画廊について、影の再インデックス化という現象を提示していた。「[……] 影はない。あるのは穴だ。ここにあるのは、偽の影、影の似姿にそくして割り抜かれた開口部だ。ここで問題なのは、それでもひとつの影、脱インデックス化され、独身者になった影、アイコン化されたインデックスである。しかし、扉の象徴的な機能はまさしく、その再インデックス化を伴う。あるカップルがあらわれると、扉はたちまち影になるのである²⁷⁾」。

影にそくして割り抜かれた穴はここで、「脱インデックス化され、独身者になった影、アイコン化されたインデックス」と呼ばれている。ただし、それは絵のなかの影とも異なり、作品のそとで画廊の扉という役割を担っている。重要なのは、扉はその前にカップルがたつとき、視覚上、アイコンとしての影であることをやめてふたりの影としてあらわれるということだ。本体から独立した影が粹越しにあらわれる、という出来事はここで、画廊の訪問者たちを巻きこむかたちで反復されるのである。

ただし、オリエの分析は原理的な次元にとどまるので具体例をそこに付け加える必要がある。グラディーヴァ画廊の扉の前で撮影された写真を参照すると、少なくとも二組のシュルレアリストたちの事例を確認できる。一方は、デュシャンとヴォルフガング・パーレンの組 [図 13] であり、他方は、オスカル・ドミンゲスとイヴ・タンギーの組 [図 14] である。二組はともにカメラに意識的であり、すでにある影に沿ってポーズをとるという記号論的に倒錯した遊戯を楽しむ雰囲気が、撮影者を含めて共有されていたことは明らかである。扉の制作者自身が加わった前者の事例はとくに、この遊戯のデモンストレーションとしての性格を強く持つ。しかし、シュルレアリスムにおける形而上絵画の使用を問うとき重要なのは、むしろ後者の事例ではないか。それは前者とは対照的に、おそらく作業中の画家たちの不意を打って撮影された写真である。見過ごせないのは、タンギーが筆を手にした画家として写真のなかに登場し、絵画製作のイメージを持ち込んでいるということだ。ただし、この画家は絵を同時に扉として生き、閨を越えてやってくる形象との間に奇妙な関係を結んでしまうのであり、そのあり方において《預言者》の場合に近い。

こうして改めて、恋人たちの影の非絵画的な領域における反復が、タンギーをはじめとしたシュルレアリストたちの生を貫



【図 13】「デュシャンとパーレン」1937 年、シルヴァー・プリント、詳細不明。



【図 14】「画廊の前のドミンゲスとタンギー」1937 年、シルヴァー・プリント、詳細不明。

²⁷⁾ Denis Hollier, « Précipités surréalistes (à l'ombre du préfix sur) » dans *Lire le regard : André Breton & la peinture*, études réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », Louvain, 1993, p. 44.

いていたことを確認できるのだ。

結論

ここまで、形而上絵画とシュルレアリスムにおけるその使用例を参照し、デ・キリコのファンタスムが絵画的な問題に通底する局面を調査してきた。この調査から浮かび上がったのは、それ自体においてすでに画中画の構造をもつ絵画を非絵画的なメディウムのなかに置くことで、現実と虚構の境界攪乱を作品のなかからそとに向けて開く方法論が、シュルレアリスムにおいて一貫して用いられているということである。

最後に強調したいのは、こうした方法論を採用するにあたって、シュルレアリストたちが幽霊に対するデ・キリコの態度の変化を強く意識していたということである。「シュルレアリスムと絵画」第三回において、「青年時代」における幽霊との関係が「もっとも異常な旅」と呼ばれ、ノスフェラトゥにおける橋の横断の場面の字幕がそこに重ねられていたことはすでにみた。そのとき見落としていたのは、デ・キリコが幽霊との間に生きた関係が「青年時代」から「今日」への変化として分節されていたという点である。

「今日」にかんする箇所の冒頭は以下のとおりである

幽霊たち……。こんにちではこの件についてひどくためらいがちに見えはするが、キリコはまだあの幽霊たちのことをわすれていないと打ち明けている。以前、なにか信頼感に動かされて、いまではそれを後悔しているはずだとしても、彼は私にその幽霊のうち二人の名前を教えてくれた。ナポレオン三世とカヴールがそれであり、彼はこの二人と一貫した交流を続けている、ということも聞かされた⁽²⁸⁾。

幽霊は「今日」において、ナポレオン三世とカヴールという国家の象徴的な父の形象としてあらわれる。幽霊はこうして、橋の横断を伴う「もっとも異常な旅」に誘う形象であることをやめ、国家という枠の統一を象徴する形象に変質するのだ。この変質は、形而上絵画の時代から古典回帰へと図式から無縁ではない。すでにみたとおり、デ・キリコの古典回帰は、イタリアやファシズムという見え透いた誘惑に負けることとして批判されていた。

このことを踏まえるとき、絵画の枠構造に基づいた方法論がデ・キリコ受容において担っていた機能が明らかになる。この方法論の中心にあるのは結局のところ、画家の過去の身振りを反復することにほかならない。ただし、この反復がすでに終わりを遂げた時代を回顧することに等しいかといわれればそうではない（ブルトンは「シュルレアリスムと絵画」の冒頭で、「全面的なプリミティヴィズム」の立場から、想像力が記憶と一致してしまうことを批判していた⁽²⁹⁾）。形而上絵画が非絵画的なメディウムの枠のなかに置かれるとき、幽霊による閾の踏み越えは作品のなかからそとに向けて開かれ、シュルレアリスムとその周囲の人物によって生きられた現在を巻きこんでしまう。こうした操作を介してこそ、シュルレアリスムは形而上絵画との間に、単なる回顧に回収されない錯綜した持続を生きることができるのである。

図版出典

1-5, 7, 8, 12

Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997, p. 247, 271, 274, 284, 275, 218, 226, 191. 9, 10

La Révolution surréaliste, n° 3, mai 1925. rééd. : Jean-Michel Place, Paris, 1975, p. 27, 28.

6

André Breton, 42, rue Fontaine, Calmels Cohen, 2003, DVD-Rom, Lot: 5008.

11, 13, 14

André Breton, 42, rue Fontaine, Calmels Cohen, 2003, DVD-Rom, Lot: 5414.

⁽²⁸⁾ André Breton, *op. cit.*, 2008, p. 368. 『シュルレアリスムと絵画』 37 頁。

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 352. 同上、17-18 頁。