

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

長谷川 晶 子

要 旨

本論の目的は、シュルレアリスム運動の理論家アンドレ・ブルトンの絵画論における神話をめぐる思考を明らかにすることである。現代の特殊性を歴史としてではなく、暗示的で謎めいた神話として語ることは、シュルリアリストたちに共通したふるまいであり、とりわけ第二次世界大戦後のブルトンによる神話論はこれまで多くの研究対象となっている。これに対して本論は、ブルトンの神話に対する関心の芽生えた時期である1920年代に焦点を当て、さらに絵画論をコーパスとすることによって、ブルトンの抱いていた神話という観念の特色を明確にすることを旨とする。まず、ブルトンがイタリアの画家ジョルジオ・デ・キリコの絵画にどのような神話的要素を見出していたのか、次いで、その現代の神話とされたものの特徴のいくつかを検討する。個々の絵画の分析を踏まえて、ブルトンが1910年代に創作されたキリコの一連の作品群の変遷を、シュルレアリスムの自動記述の冒険を象徴的に予言したものと捉えていることを論じる。最後に、キリコの作風に決定的な変化が生じたことをうけて、ブルトンがキリコの才能の死を宣告し、神話の語り部としてのキリコの役割を終わらせたことの意味を考える。今後、ブルトンは他の画家の絵画論において、どのように現代世界の原理や未来の暗示を絵画の中に読み取るかという課題を追求していくことになる。

キーワード：シュルレアリスム、アンドレ・ブルトン、ジョルジオ・デ・キリコ、神話、美術批評

はじめに¹⁾

シュルレアリスムにおける神話の問題について、これまでは主に戦後の活動が重点的に研究されてきた²⁾。シュルリアリストたちは、第二次世界大戦中の亡命先のニューヨークで現代の神話について積極的に議論を交わしている。その成果を踏まえて運動の理論家アンドレ・ブルトン(1896-1966)が『シュルレアリスム第三宣言か否かの序説』(1942年)のなかで「透明な巨人³⁾」をはじめとした現代の神話を提案したことで、戦後のシュルレアリスムの方向性が決定づけられた。神話はその後、錬金術やエゾテリズム、フーリエ思想と並ぶシュルレアリスムの主要なテーマとなっていく。

ただし、忘れてはならないのが、アンドレ・ブルトンの神話への関心が、第二次世界大戦中のアメリカ滞在中に突如芽生えたわけではないことである。シュルレアリスム運動の胚胎期から、この神話というテーマはブルトンの美術論のなかに見出される。ブルトンがはじめて「神話」という語を用いたのは1920年「ジョルジオ・デ・キリコ」においてである⁴⁾。以降、ブルトンの美術論にはスフィンクスやフェニックスなどの古代ギリシアの神話的な要素が散見さ

れるだけでなく、同時代に形成されつつある神話の可能性が20年代から40年代にかけて継続的に言及されてきたことは軽視できない。キリコの神話について言及した後も、ブルトンは同時代のシュルレアリスムの画家アンドレ・マッソンやマックス・エルンストの作品における神話について論じている⁵⁾。

本論では、ブルトンの神話に対する関心が初めて表明された1920年代の一連のジョルジオ・デ・キリコ(1888-1978)に関するテキストに焦点をあてることで、出発点におけるブルトンの神話に関する考えを明らかにすることを目指す。特に「ジョルジオ・デ・キリコ」(1920年)、「現代の発展の性質とその派生」(1922年)、『シュルレアリスムと絵画』(1928年)の分析を通じて、キリコの神話をめぐるブルトンの思考を再構成することにより、ブルトンが20年代のキリコ論において神話を繰り返し語った理由を解明し、その上で、ブルトンの神話をめぐる思考において美術批評が占める位置を示したい。

1. 「わたしたち」の会う場所——シュルレアリスム・グループの共通の場としてのジョルジオ・デ・キリコの絵画空間

ジョルジオ・デ・キリコは、シュルレアリスムの芸術家にとって特別な存在である。イヴ・タンギーヤルネ・マグリットをはじめとする画家のみならず、バンジャマン・ペレ、ロベール・デスノスら作家の各々が、キリコの絵画に現れる事物や空間の意味を解釈しようとしている。いわば、キリコの絵画は、シュルレアリスムのグループにとって共通に目指すべきモデルであった。

ブルトンは仲間うちの誰よりも早く、この画家に関するテキストを発表している。当時、ブルトンは詩人アポリネールを通して知り合ったフィリップ・スーポーヤルイ・アラゴンたちと一緒に『文学』誌を刊行し、自動記述の実験の成果を発表しながら、シュルレアリスム運動を開始しようとしていた。1920年、『文学』誌に発表した「ジョルジオ・デ・キリコ」のなかで「真の現代の神話」の可能性に言及している。

ひとは古代世界の七不思議について不完全な妄想を抱いている。今日では幾人かの賢者たち、すなわちロートレアモンやアポリネールが、こうもり傘やミシンやシルクハットを、万人の驚きのために捧げた。不可解なことは何もなく、また必要なら一切が象徴の役割を果たしうるとの確信をもって、わたしたちは想像力の富を消費する。女の顔をもつ獅子としてスフィンクスを思い描くことは、かつては詩的であった。真の現代の神話が形成されつつあるとわたしは考えている。ジョルジオ・デ・キリコこそは、〔現代の神話〕を永続的に記憶にとどめるにふさわしい。⁶⁾

ブルトンがキリコに言及する際に世界の七不思議に触れているのは、キリコがアルゴ船団の出発したギリシアはテッサリア地方の県都ヴォロスで生まれ、絵画でアリアドネ、オルペウスをはじめとしたギリシア神話のテーマを取り上げ、古代の大理石の彫像を描いたためだけではない。ブルトンは、キリコの絵画のイメージが見る者に引き起こす「驚き」が、詩人アポリネールやロートレアモンの文学作品のもたらす驚きや地中海周辺に建造された畏怖すべき古代建築のもたらす驚きと比肩しようと考えたのだろう⁷⁾。

上の引用から確認できるのは、ブルトンが現代を、古代と同じような神話の時代と捉えていることである。古代世界ではスフィンクスが単なる詩の構成要素ではなく世界観を表現する重要な象徴であったように、現代では現実を象徴的に神話の形で認識するというものの見方が復活しつつあるという。そして、現代社会の原理を絵画空間において象徴によって表現できるのがキリコということだ。

キリコの絵画に感銘を受けたシュルレアリストたちは、特に1920年から33年にかけて⁸⁾、絵画で表現されている「アーティチョーク、手袋、ビスケットまたは糸巻⁹⁾」などの事物や「通り、広場、アーケードの組み合わせ¹⁰⁾」などの場所のもつ謎めいた意味をやっきになって解読しようとした。それは、キリコの絵画に登場する事物や空間の謎を解明することが、あたかもシュルレアリストたちの集団的使命であるかのようだった。たとえば作家ロジェ・ヴィトラックは、ブルトンが1920年に述べたことを借用して、2年後に同じ『文学』誌のなかで「〔キリコの人体模型のような〕偶然的で間欠的な生は、龍やスフィンクス、ヒッポカムポスよりもわたしたちに身近なイマジネールの存在に対する恐れを与える。『不安を与えるミュージズ』、『トルヴェール』、『幽霊』、『ヘクトールとアンドロマケ』は、楽観主義と慣習によってわたしたちから奪い取られた新たな神話の登場人物である¹¹⁾」と断言する。作家ルネ・クルヴェルは、「ジョルジオ・デ・キリコの絵画のなかを、豪華でそして調和のとれているともいえる街のなかを、わたしたちを不安にさせる街を、散歩してみたい¹²⁾」と夢想する。このクルヴェルの言葉に答えて、ブルトンは3年後に「すべてがいまにも存在しようとしているかに見え、しかも存在するものがきわめて少ないこの広場で、わたしたちは幾度となく巡りあっていたものだ！¹³⁾」と書く。

こうして、キリコの絵画は、今ここにはまだ存在していないにもかかわらず入り込める、現実には不可能な空間であるとする見方と、見たことがある過去と見たことがない未来をつなぐ、現在という瞬間を永遠に閉じこめる空間であるとする見方、これらふたつの見方がグループ内で共有されるようになる。ヴィトラック、クルヴェル、ブルトン三者のいずれもが「わたしたち」という一人称複数を用いている。それによって、現代の未完の神話を表現するキリコの町が「不安」を通して人間の精神一般に語りかけるのだという彼らの考えを、キリコに近い立場の芸術家たちばかりか、グループの活動に参加していない読者の「わたしたち」にも共有させようとしているのだ。

2. 現代の「予言装置」としてのキリコの絵画

ところで、「ジョルジオ・デ・キリコ」を公刊してから、現代芸術の流れを再構成したいという野心がブルトンのテキストのなかに顕著に見られるようになることを確認しておきたい。特に「現代の発展の性質とその派生」（1922年）では、現代詩と現代絵画の歩みをブルトン独自の観点から総括している。ここでブルトンは、キリコの功績を「わたしたちの本能的生活を統御している象徴、わたしたちもうすすと気付いていたが、これらふたつの野蛮な時代のものとは異なる象徴の啓示¹⁴⁾」にあると説明している。ここで言われる「野蛮な時代」はプレイヤード版の『アンドレ・ブルトン全集』の注でも明らかにされていないが、ブルトンの『通底器』（1932年）がそれを特定する手がかりを与えてくれる。ブルトンはキリコの絵画で描かれる「予言者」やデュシャンの「花嫁」、エルンストの「百頭女」などの20世紀の創作物について「それらの先例をプリミティブや神秘主義者の側の、歴史のなかに見出そうとすることは、大いなる間違いだとわたしは考えている」と語っている¹⁵⁾。プリミティブを代表するのはヒエロニムス・ボスであり、神秘主義を代表するのはウィリアム・ブレイクである。「〔キリコら20世紀の創作物を〕ヒエロニムス・ボスやウィリアム・ブレイクのような宗教の恐怖にかられ、多少なりとも理性を越えた想像の存在と同一面上に置くことは、いかなる点でもできない¹⁶⁾」という強い口調から読みとれるのは、現代と「ふたつの野蛮な時代」である中世ヨーロッパおよび現代との間には断絶があるという考えである。先に確認した、古代の象徴的な世界観が現代に復活するという考えをより明確な形で表現しているといえる。

現代芸術の独自性を再構成したいというブルトンの願いは、1925年から機関誌に掲載されはじめた『シュルレアリスムと絵画』でも見出される。ブルトンはこのテキストで「これら20枚か30枚の絵画を、わたしたちの思考の唯一の幸せな海岸にしたいと心から願っている¹⁷⁾」と述べている。つまり、現代の「わたしたちの思考」を記すには、20枚から30枚の絵画作品のリストを作成すれば十分であるということだ。このテキストでは、現代芸術の流れを再構成するもうひとつのやり方として、芸術家8名の^{エクフラス}絵画描写を並置する方法が試みられている¹⁸⁾。『シュルレアリスムと絵画』の巻頭で触れられる「地上30メートルの高さの不思議 Merveilles と海中30メートルの不思議」が「ジョルジオ・デ・キリコ」の古代世界の「七不思議 Sept Merveilles」と対応しているとすれば、20世紀の芸術家8名の作品をことごとく本書を、（ここでは7ではなく8ではあるが）現代の不思議のリストと考えられるだろう。

ブルトンは、現代の「さまざまな創作物」が、「プリミティブや神秘主義者の側」にはないとはっきり断言しているが、それでは、キリコの現代性をはっきりと特徴づけるものは何か、そして何がキリコを「プリミティブ」と「神秘主義者」から分けているのかを明らかにする必要がある。

上述したように、キリコの芸術史に対する貢献は、象徴を創造したことではなく、象徴を啓

示したことにあるとブルトンは考えていた¹⁹⁾。キリコの作品は、蒸気機関車や人体模型、ゴム手袋、バナナなど、現代文明の暮らしに馴染みぶかい事物から構成されている。ブルトンは『ナジャ』（1928年）のなかで、キリコの作品がひとを驚かせる理由を、事物そのものではなく、まさに事物の「配置²⁰⁾」にあると述べている。たとえば『運命の謎』（1914年、図1）では二等辺三角形の形のキャンバスの中央に細長い煙突がそびえ、前景に手袋が配置されている。描かれた赤い手袋、工場の煙突、アーケード、チェスボードのあいだには、いかなる明白な論理的つながりも存在しない。ブルトンによれば、これらの配置を可能にしているのは、事物に対する「〔キリコの〕きわめて主観的な見方²¹⁾」以外にはない。この点でキリコは、手術台のうえのミシンとこうもり傘の出会いに美を見出したロートレアモンと比較できる。

ブルトンは、キリコの絵画を前にして覚える感情を次のように説明している。

その作品のあちこちで、恐怖ということを考慮するのが適当である。1912年から14年までにキリコの描いたすべての絵画のなかに、わたしはたとえばそれと同数の宣戦布告の堅固なイメージを見ないではいられない。その予言装置のなかに言い残されたすべての疑念があって、久しくわたしたちを魅了しつづけている。²²⁾

第一次世界大戦に先立つ二年間に描かれたすべてのキリコの作品のなかに、これから行われる戦争の布告が啓示されている、とブルトンは考えていた。1912年から14年にかけてキリコの描いた作品においては、影の闇が、黄色っぽい光とコントラストを成して見る者をはっと驚かせるほどである。たとえば『詩人の喜び』（1912年）、『アリアドネの午後』（1913年）、『ある街路の憂愁と神秘』（1914年、図2）、『哲学者の征服』（1914年）、『ある一日の謎』（1914年、図3）、『愛の歌』（1914年）では²³⁾、あまりひとのいない、不吉で静かな町が描かれている。機関車は、現代という時代の機械の暴力を象徴しているのだろう。『ある街路の憂愁と神秘』や『ある一日の謎』の広場に停車している空っぽの車は、戦争の死者を待ち受ける霊柩車なのだろうか。遠くのほうで機関車のはきだす煙が描かれる。しかし煙は進行を表すどころか、静止しているために、奇妙にそこにつなぎとめられているという息苦しさを感ぜさせる。

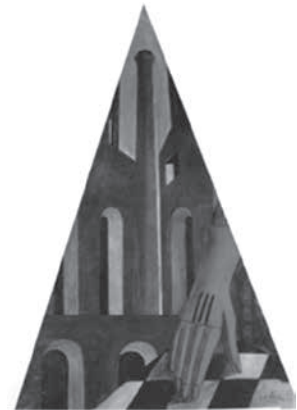


図1 キリコ『運命の謎』（1914年）油彩、キャンバス 138 × 95.5cm、パーゼル美術館蔵



図2 キリコ『ある街路の憂愁と神秘』（1914年）、油彩、キャンバス 87 × 71.5cm、旧ブルトン所蔵、個人蔵

『ある街路の憂愁と神秘』の左手の柱廊と右手の建物と空っぽの車は、別の遠近法で描かれているだけでなく、消失点が大幅にずれている。キリコ作品では、複数の焦点が持ち込まれ、遠近法が意図的に崩されているために、あるいは、見慣れたものが見慣れない場所に配置されているために、見る者の不安を一層かきたてる。ブルトンがキリコの一連の作品を現代の恐怖を告げる予言的作品群の系譜に位置づけるのは、キリコの絵画が未来を予言しているように見えるというだけでなく、見たことがないのに見たことがあると感じさせる^{デジヤビュ}既視感と、見たことがあるのに見たことがないと感じさせる^{ジヤメビュ}未視感の交叉を表現しているように見えるからに違いない。一般的に絵画は、連作を除いて、時間を表現するのにはあまり向いているとはいえない表現媒体であり、特に近代以降はそう考えられてきたが、キリコは空間を描くことによって時間も見事に表現している。物語は時間表現である。キリコの絵画からは、断片的であるとはいえ、神話とも呼ぶうる^{レシ}お話を読みとることができる。ブルトンにとって神話とは、現代の特異性を説明する^{レシ}お話が作品のなかで象徴的に提示されているものであるといえる。



図3 キリコ『ある一日の謎』(1914年)、油彩、カンヴァス185.5×139.7cm、旧ブルトン所蔵、MoMA所蔵

3. キリコの絵画と自動記述——とらえられないものをとらえようとする企て

集団的な共鳴を引き起こす力と予言の力以外にもうひとつ、ブルトンがキリコを高く評価した理由をテキストのなかで見つけることができる。キリコの芸術的な進展の「神秘」である。ブルトンは『シュルレアリスムと絵画』のなかで、キリコ作品について以下のように述べる。

柱廊の時代よ、幽霊の時代よ、人体模型の時代よ、室内の時代よ、おまえたちが年代順にあらわれてくるという神秘のなかで、正確にはその継起の意味をどう読みとったらよいかわたしにはわからない。²⁴⁾

ブルトンは「年代順」の「神秘」に過剰なまでの反応を示している²⁵⁾。ブルトンの指摘している進展は、実際のキリコの作風の変化とおおよそ対応している。柱廊の時代は大体1912年から14年頃、人体模型の時代は1914年から15年頃、そして室内の時代は1915年から18年に相当する。ただし、幽霊の時代のみは、『幽霊』(1917年-18年、図4)と題された絵画一枚しか文字通り存在しないため、「時代」と呼ぶにはふさわしくないうえ、年代順から外れてしまう。『幽霊』に描かれている両目を閉じた男性は、ブルトンが最も愛した『子供の脳髄』(1914年、図5)で描かれている謎の男性によく似ているため、『子供の脳髄』を幽霊の時代の絵画

とみなすことも不可能ではないだろうが、他の時代と比べると不自然であるように思われる。ブルトンがキリコの芸術的進展をわざわざ4段階にわけた特別な理由は何だろうか。

ブルトンは、1930年にコレクターのルネ・ガフェへの手紙のなかで自動記述の実験の結果をまとめて報告している。その報告によれば、書く速度を速めることによって、「主体から客体への移行」が見られるといい、この現象は「現代の芸術家のあらゆる関心事の起源にある」²⁶⁾。ブルトンが予め何も考えずにものを書く自動記述の実験において、特に注意していたのは書く速さだった。ブルトンが名付けるところの速度「 v 」は「速度 v よりもはるかに遅く v の3分の1である」。第2の速度は「 v 」であり、「もちろん通常の速度の倍数で」「とても早く、絶望のちょうどいい、ひとに伝えることのできる雰囲気はこの章を書くあいだだけ維持できる性質」をもつ、「シュルレアリスムの通常速度」である。第3の速度「 v'' 」は「速度 v と速度 v'' のあいだ」の速度である。そして「 v''' 」は、「最初は速度 v と速度 v''' のあいだにあるが、最後には速度 v と速度 v'' のあいだにある」。最後が最速の「 v 」で、これは「速度 v のなかで最も大きく、それに、わたしたちが望んだように、最大限に大きい。もちろん主体が消失する」。ただし、速度「 v''' 」はふたつの速度の間をうつりかわるものなので、速度のみに注目すると、速度「 v''' 」を除外するほうが妥当である。つまり、自動記述の速度は4つあるということになる。

「主体から客体へ」と変化する現象は、キリコの絵画の年代による変化にもあてはまる。キリコの第1の時代とされる柱廊の時代の絵画は、先に分析したように既視感と未視感^{デジャヴュ}の交差を表現していると考えられる。ルネサンス様式の柱廊、ひとけのない広場、長く伸びた影は、幼年期の郷愁を呼び覚ます。『ある街路の憂愁と神秘』においては、前景に輪回しをして遊ぶ少女のシルエットが配置され、背景には黄色い光のなかで長く伸びた彫像の影が示されている。現実原則を象徴する大人が子供の時間を脅かしていると解釈することもできる。静止した時間は、一瞬が永遠につづくと感じられる子供の時間の感覚を思わせる。この意味で、柱廊の時代の絵画は、「わたしが自分の幼年期の思い出を語る²⁷⁾」とされる自動記述の一番速度の遅い速度「 v 」で書かれたテキストと比べられないだろうか。

キリコの『幽霊』は、幽霊の出る部屋を表現している。両目を閉じている男と頭のない人体模型のいる部屋の奥の扉は開いており、その向こうは「幽霊たちがひしめきあう²⁸⁾」控えの



図4 キリコ『幽霊』(1917年-18年), 油彩, カンヴァス94×78cm, 個人蔵



図5 キリコ『子供の脳髄』(1914年), 油彩, カンヴァス80×63cm, ストックホルム近代美術館蔵

間に通じている。目を閉じたこの男は死んだ父親であり、人体模型は息子であるとキリコ自身は説明している。『子供の脳髄』で描かれている似た外観の男は、キリコが子供のころの記憶をもとにして描いた父親の姿であるとされる。黄色い本を前に瞑想する壮年の男性は、美しいとはいえないが、思慮深い顔つき、立派な髭や厚い胸板のおかげで頼りがいのある人間に見える。男性の右後方の窓は、下の方から、たとえば子供の視点から見上げたような窓の表象である。『幽霊』の父親の前で跪く人体模型は、人間の形を辛うじて保っているとはいえ、ぬげがらの存在である。ブルトンは、自動記述の第二の速度「 v 」をシュルレアリスム標準の速度とし、「わたし」が思い出を語る第一の速度「 v' 」と、もはや「わたし」ではなく「記憶から逃れようとする人間²⁹⁾」の語る第三の速度「 v'' 」の中間に位置することから、「わたし」が父親などの「記憶」から逃れようとしている過程を描いているとも解釈できる。

人体模型の時代では、現代の人間、特徴のない人間の匿名性を表象する人体模型が描かれる。たとえば『予言者』(1915年、図6)では、人体模型が黒いカンヴァスを前にして坐っている³⁰⁾。キリコ研究の第一人者パオロ・バルダツィによれば、予言者の前にあるイーゼルに乗せられた黒いカンヴァスは彼の形而上学的な創造の冒険の歴史を語っているという³¹⁾。人体模型に腕がないのは、手(=技術)に頼らずに作品を作り出せる創造者を表現するためだろう。自我の執拗な意識であるアイデンティティが個人的記憶に基づくならば、ほとんど人間の姿をとどめていない人体模型は、人間のぬげがらと人間であったという記憶しかもたない存在である。自動記述第三の速度「 v'' 」で書かれたテキスト「80日かけて」についてブルトンが書いているように、「自分の記憶から逃れようとする人間の記憶³²⁾」に似ている。そこに描かれているのは中身のない枠もしくは構造にすぎないからだ。

次の室内の時代には、生命のある存在はもはや描かれなくなる。ビスケット、イーゼル、画布、直角定規が室内に集められている。乾いた、軽い事物から構成された世界は、初期のキリコの新鮮なバナナ、パイナップル、もしくは重い彫像などの事物で出来た世界と対照的である。さらに、この一連の室内の描かれる作品群には題名がなく、ブルトンはそのうちの一枚を購入して、自ら『戦争』(1916年、図7)と名付けた³³⁾。この一連の絵画作品群に対応しているのは、最大の速度「 v 」の「主体が消失する」段階である。

以上の分析から、ブルトンが自分の自動記述の体験を、キリコ



図6 キリコ『予言者』(1915年)、油彩、カンヴァス 87×71.5cm、旧ブルトン所蔵、個人蔵



図7 キリコ『戦争』(1916年)、油彩、カンヴァス 34×27cm、旧ブルトン所蔵、個人蔵

の形而上学的な絵画の体験に重ね合わせていた可能性が高いことがわかる。双方の4つの段階が厳密な意味でそれぞれ対応するかどうかはさほど問題ではない。ブルトンが「主体から客体への移行」をキリコの芸術的な発展のなかに見出したとすれば、ブルトンがそこに「神秘」を感じた理由を理解できるようになることが重要な点だ。ブルトンの自動記述の実験は、書き手が自分の書いているものが何かを理解せずに、現在進行形の思考をペンで追いかけるという、いわば不可能な試みであった。書く速度を極限まで高めていくことによって、段階的に「主体から客体への移行」を実現し、これ以上速く書くと正気を失うとされるまでの速度に達すると、最後には「主体が消失する」ことを、ブルトンは実験によって証明しようとした。絵画においてこの自動記述に匹敵するとされるのは、既成のイメージを組み合わせるコラージュの試みである。油絵は絵具の乾燥に時間がかかることから、速度の点で思考を追いかけるのに適しているとはいえない。キリコの絵画は、自動デッサンやコラージュとは異なったやり方で、主体を徐々に喪失していく過程を象徴している。「主体から客体への移行」をマクロのレベルで記す稀有な例である。そして、その最終段階が、自動記述と同様、「主体が消失する」ことであるのは、ブルトンにとって単なる偶然と考えられなかったはずだ。ブルトンが自動記述の実験を行ったのは1919年のことである。そしてブルトンが問題としているキリコの絵画は1912年から18年のものである。キリコの一連の絵画がすでに自動記述の運命を予言していたことにブルトンは驚愕し、「神秘」ということばでその驚きを表現しようとしたのではないだろうか。

4. キリコ失墜の神話——「恩寵状態の喪失」

キリコの作品は、称賛の対象という以上のもの、従うべき導き手であった。最後に問題としたいのは、彼の転落の神話、「恩寵状態の喪失³⁴⁾」の神話である。ブルトンは『シュルレアリスムと絵画』で次のように述べている。

わたしたちに託されている使命に対する不安が高まってきたときに、わたしたちは再三キリコの定点とロートレアモンの定点とを参照し、両者を結ぶ直線を針路に決めれば大丈夫だろうと思ってきた。以来、その直線から離れるのはもはやわたしたちにはふさわしくはないと思われるほどなのだが、キリコ自身はそれを見失ってしまった。³⁵⁾

ブルトンは、キリコがその後も描くことを続けたにもかかわらず、この画家の冒険は1918年に終わったと再三断言している。バルダッツィは、キリコの形而上学的絵画から古典的な絵画への移行という時代区分は便利ではあるものの方法論として誤りだと指摘し、キリコがいわゆる形而上学的な形態を決して放棄しなかったことを強調する³⁶⁾。実際、のちのキリコの新古典主義への展開は軽視してよいものではないだろう。

そこで問題にすべきは、なぜブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で、象徴的な意味でキリコを殺害する必要があったのかということである。ブルトン自身は、キリコの物質的な必要性、政治思想（ナショナリズムとファシズム）、芸術家としての野心のせいで、「靈感がキリコを見放した³⁷⁾」のだと説明している。生き方を重視するシュルレアリスムの観点から、キリコのモラルの欠如は非難の対象となる。

もちろん、ブルトンの非難は戦略的な観点からおそらく理解できよう。キリコはブルトンが1920年に定義した現代性の系譜から逸脱してしまったために、シュルレアリスム・グループが新たに再結集して活気づくためには、批評家ジャン・クレールの言うように、「父の置き換え³⁸⁾」（フロイト）が必要となったということも考えられる。ただし、その後のシュルレアリスム・グループはキリコのような絶対的な影響力を与える「超自我」のような存在を必要としなくなるため、「父の置き換え」というよりは「父の不在」というべきかもしれない。キリコを象徴的に殺害することで、シュルレアリストたちがキリコの影響力から脱し、シュルレアリスム運動がより自由な展開をとげることができたということもできる。ブルトンの批評テキストは、『シュルレアリスムと絵画』以降、油彩以外の表現様式にも関心を広げていく。つまり、ブルトンは『シュルレアリスムと絵画』の執筆を通して、キリコの絵画の及ぼす「魔力」から逃れようとして、ある程度厄払いに成功したと考えることもできるだろう。

しかし同時にわたしたちとしては、もうひとつの可能性も考慮しなくてはならない。それは、「ジョルジオ・デ・キリコ」で語った「形成されつつある」「現代の神話」を、ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で語り直したかったという可能性である。『シュルレアリスムと絵画』におけるキリコの影響は、形而上学的冒険、芸術家と予言者の同一視、幼年時代の郷愁などを通してテキスト全体に及んでいる。ブルトンは「主体から客体への移行」という現代芸術の展開が、キリコの絵画の発展にも見られることを暗示的に語ることに成功した。リアルタイムで「形成されつつある」神話の最初の例として語られた予言者キリコの神話の結末は、靈感が去るという悲劇的なものであった。ブルトンが20年代に作り出した、キリコの「予言装置」としての絵画の神話と「恩寵状態の喪失」の神話は、シュルレアリストたちばかりか、ウィリアム・ルービンをはじめとする著名な20世紀の批評家たちにも共有されるほどの力をもつことになる。

結論にかえて

神話は通常、社会のなりたちや自然原理を、歴史とは異なった形で、象徴的に表現する物語だと理解されている。ブルトンにとって神話とは、これまで見てきたように、現代性を成り立たせるものを断片的に語る、神話的な磁力をおびた一連の象徴である。ブルトンは絶対的な視野で世界を見ることのできない現代という時代を連続した物語として語ることを避け、象徴的

に表わそうとしたといえるかもしれない。ところで、絵画のなかに神話的なお話を^{レシ}読もうとするブルトンの姿勢はどのように解釈できるだろうか。文学と比べて絵画の一番の強みは、出来事やイメージが到来しようとしている瞬間、あるいは到来するだろう気配を固定して提示できる点である。ブルトンは写真と絵画を同列に扱っているが、それは両者ともに瞬間を閉じ込めることができる表現媒体であると考えていたからだろう。キリコの絵画は、空間表現によって、到来しようとしている時間に形を与えて永遠のものにした。ブルトンの20年代のキリコ論は、神話をめぐる審美的思考の無視できない出発点であるばかりか、神話をどのように語るか、その方法の重要なモデルであるということができよう。

ブルトンはキリコの才能が失われたと宣告することによって、「現代の神話」を発動させた。ブルトンは現在進行形の「形成されつつある」神話を語りたかったはずなのに、結果的に、終わった神話を語ることになったという矛盾に、今後当分苦しめられることになるだろう。事実、30年代のブルトンは神話について沈黙を守る。その後、1940年の『黒いユーモア選集』のなかで「まだ形成されつつある現代のすべての神話³⁹⁾」の起源にキリコが存在することに再び言及し、彼の絵画に見られるような現代の神話がシュルレアリスムの絵画のなかにもあることを確認している。たとえば1942年の「マックス・エルンストの伝説的生涯 その前置きとして、新しい神話の必要性をめぐる短い議論」(1942年)では、エルンストの生涯と作品の展開が7つの段階に分けられており、テキストの最後ではイメージや出来事がこれから生じようとしている現在が語られている。ブルトンはこのように、作品が生みだされようとしている瞬間を捉える文体を編み出すことによって、1920年代のキリコ論における矛盾を解消しようとしたのではないだろうか。

ブルトンの絵画論における神話に対する関心が40年代にどのように変化し、「透明な巨人」など、絵画以外の様々なジャンルにおける神話に関するブルトンの思考へと変化していくのかについては、改めて論じたい。

注

- 1) 本稿は2010年にパリ第七大学に提出した筆者の博士論文 *Le rôle du primitivisme dans la pensée esthétique d'André Breton entre 1920 et 1942* (1920年から1942年にかけてアンドレ・ブルトンの審美的思考におけるプリミティヴィズムの果たした役割)の第3部第1章第2節を下敷きとしている。博士論文の第3部第1章は、ブルトンにとって、神話がプリミティブなものと聖なるものを結びつける重要な主題であったことを論証しており、その第2節では、その例証として、ブルトンの美術論における神話に関する思考の出発点であるキリコ論を取り上げた。この節を、その後の筆者の研究成果を踏まえて、1920年代のブルトンにとって神話をめぐる問題意識の所在がどこにあったのかをより明確になるように全面的に論じなおしたものが本稿である。
- 2) ジャクリヌ・シェニウ＝ジャンドロン、鈴木雅雄、星埜守之をはじめとする多くのシュルレアリスム研究者がこの戦後のシュルレアリスムと神話に関する研究を行っている。近年の研究としては、Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe - Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*, Les presses du réel, 2007, 前之園望『「透明な巨人」の伝言ゲーム—『新しい神話』から『集会的神話』へ』(『フランス語フランス文学研究』105号, 2014年)がある。
- 3) Breton, *Œuvres complètes*, III, Gallimard, 1999, p. 15. *Œuvres complètes* は以下 OC と略す。邦訳は『アンドレ・ブルトン集成』第5巻, 人文書院, 1970年, 137頁。以下, 邦訳があるものについては利用させていただいたが, 論の必要に応じて, 一部改変した。
- 4) Breton, « Giorgio De Chirico », *OCI*, Gallimard, 1988, p. 251. 邦訳『アンドレ・ブルトン集成』第6巻, 人文書院, 1974年, 100頁。キリコの絵画作品について「真の現代の神話が形成されつつある une véritable mythologie moderne est en formation」と述べられている。
- 5) 「アンドレ・マッソンの幻惑」(1939年)では、マッソンの作品に「本当の意味で構築されつつある当代の神話 *mythe véritablement en construction de cette époque*」を、「マックス・エルンストの伝説的人生 その前置きとして、新しい神話の必要性をめぐる短い議論」(1942年)のなかではエルンストの人生と作品の進展に「新しい神話 *nouveau mythe*」を見出している (Breton, *OCIV*, Gallimard, 2008, p. 536, 537. 邦訳は『シュルレアリスムと絵画』粟津則雄・巖谷國士他訳, 人文書院, 1997年, 186頁, 188頁)。
注4で示したように、1920年のキリコ論における「神話」の原語は *mythologie* である。それ以降ブルトンは、神話を指すために一貫して *mythe* という語を用いるようになる。ブルトンはおそらく、*mythologie* という語が彼の忌避する「体系、システム」のニュアンスを含んでいることを考慮して、意図的に使用を避けるようになったと推測される。
ブルトンの思考スタイルは、複数の類似する語をさまざまな形容と組み合わせて繰り返し用いることで、語の潜在的な暗示力を活性化しつつ、自己の問題意識を明確化し、また、拡張することを図るというものである。1920年代のキリコ論から1942年のエルンスト論までの神話を巡る一連の彼の思考では、まさにこの方法が適用されている。そのため本論では、*mythologie* も *mythe* も同じく「神話」と訳したことをお断りしておく。
- 6) Breton, *OCI*, Gallimard, 1988, p. 251. 邦訳『アンドレ・ブルトン集成』第6巻, 100頁。下線部は引用者。
- 7) ブルトンは「ジョルジオ・デ・キリコ」の後半で、世界の七不思議について語るビザンチウムのフィロンの名前を挙げている。
- 8) 夢のような街を描いたキリコの『ある一日の謎』は、1933年にはシュルレアリスムの集会的経験に関する研究の対象となった (« Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau -Giorgio de Chirico: *L'énigme d'une journée* (11 février, 1933) », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933, p. 13-16)。
- 9) Breton, « Nadja », *OC I*, p. 650. 邦訳『ナジャ』巖谷國士訳, 岩波文庫, 2003年, 17頁。
- 10) René Crevel, « Merci, Giorgio de Chirico », *Disque vert*, n° 3, décembre 1923.
- 11) Roger Vitrac, « Giorgio de Chirico », *Littérature*, nouvelle série, n° 1, mars 1922.

- 12) René Crevel, « Merci, Giorgio de Chirico », *Disque vert*, n° 3, décembre 1923.
- 13) Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 7, juin 1926, p. 3. (OCIV, Gallimard, 2008, p. 363). 邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 32頁。
- 14) Breton, « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *OC I*, p. 299. 邦訳は『ブルトン集成』第6巻, 人文書院, 1974年, 167頁。
- 15) Breton, *OCII*, p. 137-139. 邦訳『ブルトン集成』第1巻, 人文書院, 1970年, 224頁。
- 16) Breton, *OCII*, p. 139. 邦訳『ブルトン集成』第1巻, 224頁。
- 17) Breton « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 6, p. 30 (OCIV, p. 357). 邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 24頁。
- 18) ブルトンの絵画描写 (ekphrasis) については Michel Riffaterre, « Ekphrasis lyrique », *Lire le regard : André Breton & la peinture*, Lachenal & Ritter, 1993, p. 179-198を参照のこと。
- 19) ブルトンは1921年にこう書いている。「不幸にして人間の努力というものは、現前するいくつかの要素の配置を変えることは絶えず求めているくせに、ほんの一つの要素を生み出すことには適用されないものである」(« Max Ernst », *OCI*, 245. 邦訳『ブルトン集成』第6巻, 92頁)。人間には新たな要素を作り出せないとすれば、要素の新たな側面を明らかにすることで満足しなければならない。この考えは、「啓示」や「靈感」という語を再三用いているキリコの考えと矛盾するものではない。次のテキストを参照のこと。Chirico, « Quelques perspectives sur mon art », *De Chirico*, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 252.
- 20) Breton, « Nadja », *OCI*, p. 650. 邦訳『ナジャ』, 17頁。
- 21) 同上。
- 22) Breton, « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *OCI*, p. 299. 邦訳『ブルトン集成』第6巻, 169頁。
- 23) ブルトンは1922年11月17日にバルセロナで行った講演の前にこれらの絵画を目にしていたと考えられる。同年春、ポール・ギヨーム画廊で行われたキリコの展覧会では、55の絵画が展示された。詳細はキリコ研究の第一人者パオロ・バルダッツィの作成した1912年から40年に展示された作品のリストを参照のこと (Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919 la métaphysique*, Flammarion, 1997, p. 430-431)。
- 24) Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 7, juin 1926, p. 3 (OCIV, p. 364). 邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 33頁。下線部は引用者。
- 25) ブルトンは引き続き1941年の「シュルレアリスム芸術の発生と展望」のなかでもキリコの芸術上の進展の「偉大なサイクル」を4つに分けて語っている (OCIV, p. 422-424)。『シュルレアリスムと絵画』においてブルトンはキリコが「比べるものがない」称賛すべき画家だった時期を、1910年から16年だとしていたが、1941年の「シュルレアリスム芸術の発生と展望」では、この時期を2年間縮めて4年としている (OCIV, p. 422)。そこに、キリコの進展の4段階を強調するというブルトンの意図を読みとることもできるだろう。
- 26) Breton, *OCI*, p. 1129. なお、本文のこの段落内の引用はすべて同頁からのものである。引用中の強調は原著者による。
- 27) 同上。
- 28) Giorgio de Chirico, « Écrits », in Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919 la métaphysique*, p. 430-431.
- 29) Breton, *OCI*, p. 1129.
- 30) ブルトンはこの黒いカンヴァスについて『シュルレアリスムと絵画』で触れている (*La Révolution surréaliste*, n° 7, juin 1926, p. 4; OCIV, p. 366)。邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 35頁。
- 31) Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919 la métaphysique*, p. 272.
- 32) Breton, *OCI*, p. 1129.
- 33) Breton, *OCI*, p. 326.
- 34) Breton, *OCIV*, p. 359. 邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 26頁。
- 35) Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 7, juin 1926, p. 3 (OCIV, p.

- 364) 邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 32頁。
- 36) Baldacci, « La peinture métaphysique après 1919 », *Giorgio de Chirico 1888-1919 la métaphysique*, p. 148.
- 37) Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 7, juin 1926, p. 3 (OCIV, p. 365), 邦訳『シュルレアリスムと絵画』, 33頁。
- 38) Sigmund Freud, « Psychologie collective et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, traduit par Jankélévitch en 1921, réédité en 2003 chez Payot, p. 35. 邦訳は「集団の心理学と自我分析」(『フロイト全集』第17巻, 須藤訓任, 藤野寛訳, 岩波書店, 2006年, 133頁)。ジャン・クレールはフロイトの用語を借りて「プルトンによる1926年のキリコの象徴的な殺害は, [...] もととの群れから社会的なグループになろうとしていたシュルレアリスムを制度化するために企てられた」と説明している (Jean Clair, « Dans la terreur de l'Histoire », *De Chirico*, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 48)。
- 39) Breton, « Alberto Savinio », OCII, p. 1122.

Modern Myth in André Breton's Art Criticism on Giorgio De Chirico

Akiko HASEGAWA

Abstract

This paper focuses on the aesthetic thought of André Breton about the Myth. Many has been already discussed about surrealists' thought on the Myth after World War II, but it is necessary to study his art criticism on Giorgio De Chirico, famous Italian painter of 20th century, to understand the characteristics of the concept of Myth proposed by Breton. We analyze how he observes the mythical elements in the works of Chirico to find hidden principles of the Modern World. However it is not only in each painting of Chirico that our critic reads some traces of the Modern Myth. He regards a series of Chirico's painting as a revolution corresponding with the adventure of automatic writing, creative method proper to Surrealism. After having declared the symbolical death of Chirico, how does Breton try to read the works of Surrealist painters like Max Ernst in order to find the allusive enigmatic Modern Myth? This is the question that Breton will try to answer in the 40s in his writings.

Keywords: Surrealism, André Breton, Giorgio De Chirico, Myth, Art criticism

