
街路のさなかで

—シュルレアリスムの展示空間についての一試論—

長尾 天*

1924年10月、アンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）の『シュルレアリスム宣言』¹⁾によって公式に活動を開始したシュルレアリスムは、まずは詩人たちを中心とする運動だった。だが、同年12月に発行された『シュルレアリスム革命』誌第1号では、既にマックス・モリーズがシュルレアリスム絵画の可能性を論じている²⁾。一方、同誌第3号（1925年4月）において、ピエール・ナヴィルは「シュルレアリスム絵画は存在しない」と主張した上で、スペクタクルの価値を称揚した³⁾。さらにナヴィルに反論するかたちで同誌第4号（1925年7月）から第9-10号（1927年10月）まで断続的に掲載されたのが、ブルトンの「シュルレアリスムと絵画」であり⁴⁾、このテキストによって絵画（あるいは美術）がシュルレアリスムの領域に含まれることが示された。

シュルレアリスム絵画の展示会は、1925年11月のピエール画廊における「シュルレアリスム絵画」展にはじまり、次いでシュルレアリスム画廊における「マン・レイと鳥々のオブジェ」展（1926年3月）、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展（1927年5月）、そしてル・サクル・デュ・プランタン画廊における「シュルレアリスム展、シュルレアリスム絵画は存在するか」（1928年4月）と続く。以後も、シュルレアリスムにおいて展示会実践は大きな意味を持ち、その一つの頂点が、1938年1月にボザール画廊において大々的に開催された「シュルレアリスム国際展（Exposition internationale du surréalisme）」である（その前年には日本でも「海外超現実主義作品展」が開催されている）。その際、展示会場の内部には、シュルレアリストたちによって装飾されたマネキンとともにいくつもの街路標識が掲げられ、展示空間が複数の街路として設定されていた〔図1, 2〕⁵⁾。この展示会と同時に出版された『シュルレアリスム簡約辞典』には「シュルレアリスムの街、1938年」と題されたページがあり〔図3〕、ハンス・ペルメールの作品を中心に配し、その周囲に会場に設定された12の「街路（rue）」と一つのパサージュが記載されている⁶⁾。

この街路としての展示空間、あるいは展示空間としての街路という発想は、「シュルレアリスムと絵画」連載第1回に既に見られる。ブルトンはそこで、美術館という既存の展示空間に、「街路」の「誘惑」を対置している（以下、引用は既訳を参照しつつ筆者が訳出した）。

ところで、白状すると、私はいくつかの美術館の滑りやすい展示室の数々を、狂ったように通りぬけたことがある。〔……〕そこではあまりにも多くの場面が同時に展開しており、そこに自分が出演するという気にはならなかったのである。私は、これらのあらゆる宗教画、あらゆる田園寓意画の間を歩き過ぎながら、自分の役割の感覚〔le sens de mon rôle〕をどうしようもなく失っていた。外では街路〔la rue〕が、より真実めい

* 日本文化学科 非常勤講師



図1 シュルレアリスム国際展 (1938年) の展示光景



図2 シュルレアリスム国際展 (1938年) の展示光景



図3 「シュルレアリスムの街、1938年」『シュルレアリスム簡約辞典』(1938年)より

た無数の誘惑を私のために用意していた⁷⁾。

ブルトンは美術館を「狂ったように」歩きまわってはみたものの、無数の宗教画や風景画に取り囲まれて「自分の役割の感覚をどうしようもなく失って」しまう。これらの作品にはブルトンが「出演する」余地は残されていない。一方、「外では街路が、より真実めいた無数の誘惑を私のために用意していた」。街路においてこそ、ブルトンは「自分の役割」を得ることができる。だからこそ1938年の「シュルレアリスム国際展」の展示空間は街路として設定されたのだと、ひとまずは考えることができる。

ではこの街路としての展示空間は、シュルレアリスムという問題系にどのように位置づけることができるだろうか。本論では、シュルレアリスムに関する筆者のこれまでの研究を街路というイメージに接続することで、シュルレアリスムの展示空間を包括的に捉えるための理論的(あるいは理念的)モデルを示すことを試みたい。

1. ショーウィンドーの内／外

シュルレアリスムにおいて街路とは、様々な驚異が繰り広げられる舞台であり、また偶然の出会いが生じる特権的な場である。本論でこの問題の全体を扱うことはできないが⁸⁾、いくつか例を挙げてみたい。そもそもブルトンが後にシュルレアリスムと呼ばれることになる何かを体現する絵画作品と偶然に出会ったのも街路においてだった。ブルトンは1941年のインタビューで次のように述べている。

また半ば引かれたカーテンは、《子どもの脳》というキリコのもっとも1914年・的・な・タブローが常に私に及ぼしてきた誘惑に深く関係していることが思い起こされます(ラ・ボエシー通りのとあるショーウィンドー〔vitrine〕のなかにあったこの絵が眼に入った途端、どうしようもない力に突き動かされて私はバスを降り、じつくりと眺めに戻ったの

でした)⁹⁾。

この「ラ・ボエシー通りのとあるショーウィンドー」がポール・ギョーム画廊のそれであったことは、1953年のブルトンのテキスト「ロベール・アマドゥーへの手紙」からわかる。

何年か後、キリコの概括的な展覧会の折り、この作品は私の家から以前の場所（ポール・ギョームのショーウィンドー）に戻されたのですが、とある人物、彼もまたバスでそこを通り過ぎるとき、全く同じような反応に捕われたのでした。かなり後、私たちの初対面の折りに私の家の壁にかけられた《子どもの脳》を見て、彼はそのことを私に打ち明けたのです。その人物とはイヴ・タンギーであり、その後で彼は絵を描くことをはじめ、最初のシュルレアリスムの芸術家に数えられることになりました¹⁰⁾。

つまりブルトンは、おそらく1919年頃¹¹⁾、ラ・ボエシー通りを走るバスのなかからポール・ギョーム画廊のショーウィンドーに飾られていたジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico, 1888-1978) の作品《子どもの脳》(1914年)〔図4)を偶然発見し、これを購入した。さらに後、デ・キリコの展覧会に貸し出された《子どもの脳》は、再びギョーム画廊のショーウィンドーに飾られることになったが、ブルトンと同様の仕方でこれを発見したのが、後のシュルレアリスムの代表的画家イヴ・タンギーだった¹²⁾。タンギーはこの経験をきっかけに画家を志し、そしてシュルレアリスムのグループに参加した際、ブルトンの家で《子どもの脳》と再会したというわけである。

デ・キリコが1909年頃から1919年にかけて描いた形而上絵画がシュルレアリスムに非常に強い影響を与えたことはよく知られている。とりわけ《子どもの脳》はブルトンらにとって大きな意味を持つ作品であったようである。たとえばブルトンは「シュルレアリスムと絵画」連載第3回において、デ・キリコの形而上絵画を「期待への誘い」の場、一種の約束の地とみなした上で¹³⁾、デ・キリコ作品に描かれた「書物」がいつか開かれるとき、シュルレアリスムの実践の意味が明らかになるだろうとまで述べている。

私たちは常に変わず確信しているのだが、まさにあの場所で、あの列車の到着予定時刻に、遅れるわけにはいかない時刻に、まさにあのアーケードの間で、いくつもの旗の赤色を地面から垂直に吹き上げる忌々しい風が収まったとき、あの文字の無い装丁について私たちがこんなにも長く瞑想してきた書物が、印のついたページで開かれるだろうと。そのときはじめて、私には極度に特殊なものに思われる私たちの参加の意味が、全ての人々に対して閃光を放つ記号の形で明らかになるだろう¹⁴⁾。

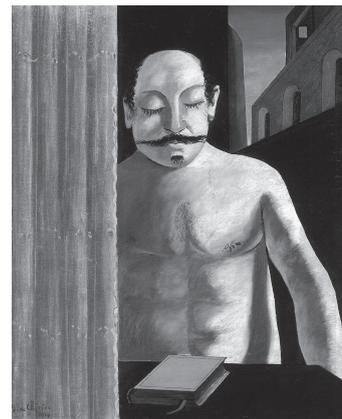


図4 ジョルジョ・デ・キリコ《子どもの脳》1914年

デ・キリコは1919年に「技術への回帰」を唱えて画風

を一変させ、シュルレアリスムはこのデ・キリコの身振りを激しく非難したが、一方でブルトンらは、「技術への回帰」以前の「初期作品」については常に高く評価していた。上記の引用中の「列車」「アーケード」「旗」はデ・キリコの「初期作品」に類出するイメージであり、「文字の無い装丁」の「書物」、「印のついたページ」とは、明らかに《子どもの脳》の画面下に描かれた、しおりを挟み込んだ書物を指している。そして、シュルレアリスムにおいてこれほど象徴的な地位を占めるに至った作品が、美術館においてではなく、また画廊の内側においてでもなく、街路において発見されたという事実（あるいは神話）は¹⁵⁾、シュルレアリスムの展示空間について考える場合、非常に示唆的である。

もちろん厳密に言えば、《子どもの脳》は街路に打ち捨てられていたわけではなく、ショーウィンドーに置かれていた。とはいえショーウィンドーとは内側と外側が混じり合う場であり、街路の一部を既に構成しているとも言える。またそこに何かが置かれることによって外側にいる誰かを誘惑する機能をショーウィンドーは持つ。ブルトンが美術館において「どうしようもなく役割の感覚を失っていた」とするならば、ショーウィンドーは逆に「役割の感覚」（一般的には購入者、消費者の役割）を誘発する。実際、ブルトンは《子どもの脳》を前にして購入者の役割を引き受けた後、シュルレアリスムの実践にいわば何らかの役割をもって「参加」することの意味を、この作品に託したのである。

さらにショーウィンドーは、それ自体としてもシュルレアリスム絵画のメタファーとなりうる。「シュルレアリスムと絵画」連載第1回において、ブルトンは奇妙にも絵画とは「一つの窓」なのだという西洋絵画についての伝統的なメタファーを用いている¹⁶⁾。だがシュルレアリスムにおいて、それは中世における聖なる原型へと開かれた窓ではなく、またルネサンスにおける、神が創造した世界がその向こう側に再創造されるような窓でもない。1936年のデカルコマニーに関するテキストにおいて、ブルトンは「世界そして他界のいちばん美しい風景にむけて思いのままに窓をひらくには」と述べている¹⁷⁾。デカルコマニーとは、絵具を塗った紙にもう一枚の紙を当てた後に剥ぎ取り、そこに出現する模様を定着させる技法であり、その形式的な抽象性故に観者はそこに様々なイメージを見出すことができる〔図5〕。つまり、ブルトンの言う窓、シュルレアリスム絵画のメタファーとしての窓とは、観者がそこに自らの欲望を投影できるような「理想的な解釈の場 (des champs d'interprétation idéaux)」¹⁸⁾なのである。そして、ショーウィンドーもまた街路を行く人々を誘惑し、その欲望を投影させる「窓」とみなすことができる。



図5 オスカル・ドミンゲスによるデカルコマニー、『ミノートル』誌第8号 (1936年6月) より

「シュルレアリスム革命」誌に掲載されたいくつかのショーウィンドーの写真〔図6〕からも、この「窓」に対するシュルレアリストたちの関心がうかがえる。また印象的な例の一つとしてルイ・アラゴン『パリの農夫』(1926年)の一場面を挙げておく。ある夜、アラゴンは杖売り店のショーウィンドー〔devanture〕のなかに、かつて出会ったことのある女性の顔をした、人魚の幻影を見るのである。

ふと気がつくとショーウィンドーが、緑がかった光に浸されている。その様子はまるで海底のようだが、その光源は見えないままだ。〔……〕オペラ座横丁の紛れもない海、杖の林が海草のように、ゆるやかに揺れている。僕がこの魔法から覚めやらないでいると、何かが泳ぐような形が、店頭にしつらえられたいくつもの段と段の間に滑り込むのに気づいた。それは普通の女性の背丈よりも少し低かったが、小人という印象は全くなかった。むしろ距離が遠いために小さく感じられるような気がした。にもかかわらずこの幽霊〔l'apparition〕は、ちょうど窓ガラスの後ろで動いていた。その髪は乱れていた。その指は時折、杖にかかった。僕は言葉の最も慣習的な意味における人魚〔sirène〕を相手にしている思いがした。〔……〕僕は突然、あの女だと気がついた¹⁹⁾。

また商品への誘惑の場、欲望や幻想の投影の場としてのショーウィンドーは、ロベール・デスノス『自由か愛か!』(1927年)において「窓」の外側へと拡張される。パリをはじめとするフランスの街々に看板やポスターのかたちで偏在していた商標キャラクターであるベベ・カドゥム〔図7〕とピバンドゥム・ミシュラン〔図8〕の神話的な戦いをデスノスは語る(前者は石鹼、後者はタイヤのキャラクターである)。パリの街には石鹼の泡が降り注ぐ。ピバンドゥムは「贖救世主の祈り」と呼ばれる奇妙な布告を起草して、ベベ・カドゥムを攻撃する。だがベベ・カドゥムの泡で足を滑らせたピバンドゥムはゴムタイヤの軍隊を生みだして死んでしまう。ゴムタイヤたちは荒地でベベ・カドゥムを捕える。そしてベベ・カドゥム、本名クリスティは、キリストのごとくゴルゴタの丘で磔刑に処せられるのである。

クリスティはついにその名にふさわしい者となる。彼は十字架にかけられるのだ。十字



図7 スクリブ・ホテルの前面に貼り出されたベベ・カドゥム、パリ、1925年



図8 ミシュラン・タイヤのショーウィンドー、リヨン、1920年代



図6 『シュルレアリスム革命』誌第7号(1926年6月)より、写真はウジェーヌ・アジェによる

架は柏の心材で作られており、まるで7月14日〔革命記念日〕の演壇のように三色旗で飾られている。足下では、十人ほどの楽士が金管楽器で太い音を奏でている。何組かの男女が踊っている。

同じように旗で飾られた二本の十字架の上では、盗賊どもが苦しんでいる。

司祭は教会を出て司祭館に戻る。卑しむべき奴。

夕暮れが降りる。

夜空は電光広告の光に照らされて、乱暴に開かれる。

クリスティはオーケストラのテンポに合わせ、拍子をとって苦しんでいる。

十字架の旗が嬉々としてひるがえっている。

街燈には火が入る²⁰⁾。

ブルトンは美術館に展示された「あらゆる宗教画」（そのなかには当然「磔刑」を描いたものがあっただろう）の前を通り過ぎながら「役割の感覚」を失ってしまい、街路の誘惑に思いを馳せるわけだが、一方、デスノスはここで、聖書の物語をまさに美術館の外側へ、街路のキャラクターたち²¹⁾へと引き渡して演じさせ、自らはその語り手として、いわば「贖音書記者」としての「役割」を得ているのである。

このように、そもそもブルトンがデ・キリコの《子どもの脳》を偶然発見したのは街路においてであった。そして、この作品が置かれていたショーウィンドーという場それ自体が街路を行く人々を誘惑し、その欲望を投影させる空間としてある。それは欲望の投影の場、「理想的な解釈の場」としてのデカルコマニー、ひいては「一つの窓」としてのシュルレアリスム絵画のメタファーともなりうる。実際、アラゴンは杖売り店のショーウィンドーに人魚の幻影を見ている。さらに様々な看板やポスターによって満たされたパリの街路は、拡張されたショーウィンドー、あるいはショーウィンドーが偏在する場として捉えることができる。デスノスは看板やポスターの外側へと移された商標キャラクターたちに聖書の物語を演じさせることによって、ブルトンが美術館で喪失した「役割」を、まさに街路の誘惑を通して獲得するのである。

2. 記号の流動としてのシュルレアリスム

シュルレアリスムにおける街路とイメージの関係性の諸相について、いくつかの例を挙げて述べたが、本論の目的は、この街路としての展示空間をシュルレアリスムの理論的（あるいは理念的）モデルへと接続することにある。

そもそもシュルレアリスムという問題系は文学、思想、美術、政治などの多様な側面を有する。こうした多面性について、特に美術史という領域から考える場合、一つの重要なテーマとして挙げられるのが、シュルレアリスムの展覧会実践であると言える。というのもそこでは個別の、あるいは複数の画家たちの制作と、運動としてのシュルレアリスムの実践が交差する場が形成されるからである。この意味において、シュルレアリスムの展覧会実践はその集団的な運動としての特質を示すものであると同時に、美術史におけるシュルレアリスムの位置を考察するための視座ともなりうる。

また既に述べたように、ブルトンは美術館の展示空間に街路を対置しているわけだが、ここからシュルレアリスムの展覧会実践を、既存の枠組みからの逸脱を試みる、いわば前衛的な身振りとして捉えるだけでは不十分である。何故なら展覧会、つまり複数の作品を任意の場に並置するという行為それ自体が、シュルレアリスムを規定する原理と重なり合うからである。つまり、互いに隔たった記号を元々のコンテキストから引き離し、新たな平面上で並置させるデペイズマン (dépaysement) がそれである²²⁾。デペイズマンは、自動記述によるテキストやコラージュ、「優美な死骸」に代表されるシュルレアリスムの遊戯の試み、寄せ集められたオブジェ、そして雑多なテキストや図版や写真の集合体としての運動の機関誌に至るまで、シュルレアリスムにおける様々な実践に通底するものであり、一般的には思いがけないイメージの並置によって「驚異」の効果を創出するものと捉えられている。

だがこうした並置の実践によって結果として示されるのが、「超現実 (surréalité)」といった固定された「概念」や「理念」ではないことに留意する必要がある。『シュルレアリスム宣言』においてブルトンが提示した有名な定義によれば、シュルレアリスムとはあくまでオートマティスムという「実践」である²³⁾。では理性や美学や道徳から切り離されたオートマティスムの実践とは何か。この問いに端的に答えることは困難だが、ここで筆者のデ・キリコについての研究を踏まえる形で仮説的モデルを提示する。

デ・キリコの形而上絵画がシュルレアリスムにとって大きな意味を持っていたことは既に述べた。そして形而上絵画の主な理論的根拠はアルトゥール・ショーペンハウアーとフリードリヒ・ニーチェである (この問題については既に別の場所で論じているので、ここでは要点のみを述べる²⁴⁾)。デ・キリコは1919年のテキスト「我ら形而上派……」²⁵⁾において自身の形而上絵画を、ショーペンハウアーとニーチェが発見した「生の無意味」の絵画への応用であると説明している。ニーチェに即してこの「生の無意味」という概念を理解する場合、それは形而上学的「真実」の不在を意味する。形而上学的「真実」とは、世界の背後にあって、人間が認識する世界を究極的に根拠づけるような「真実」、たとえばイデア、神、物自体などを指す。ショーペンハウアーによれば、人間が世界を認識する形式の一つとして因果律があるが、因果律を辿っていくと必然的にそれ以上は説明不可能なものに到達する。これが形而上学の領域、物自体である²⁶⁾。ショーペンハウアーはカントに拠りながら徹頭徹尾、形而上学的に自らの思想を展開するが、そこで物自体として設定されるのが「意志」である。これは神の意志や主体の意志ではなく、「生への盲目的意志」であり、たとえばそれは欲望や物理的エネルギーの働きそれ自体を指す。フロイトが精神分析における「欲動」を、ショーペンハウアーにおける「意志」と同一視していることを付け加えておきたい²⁷⁾。そして、ショーペンハウアーを批判的に継承したニーチェは、ショーペンハウアー思想における形而上学的構造から形而上学的「真実」、つまり物自体を排することで、「力への意志」としての世界を導き出す。世界を究極的に根拠づけるような形而上学的「真実」はもはや存在せず、そこでは全てが解釈となる。このいわば「神の死」の世界観を描いたのが、デ・キリコの形而上絵画である。

世界を構成するあらゆる関係性の究極的な収束点として規定される形而上学的「真実」の不在が暴かれたとき、事物は自らが属すべき文脈を失う。デ・キリコはこの事態を「記号の孤独」と呼ぶ²⁸⁾。「神の死」の認識によって、互いを結びつける関係性を失ったオブジェた

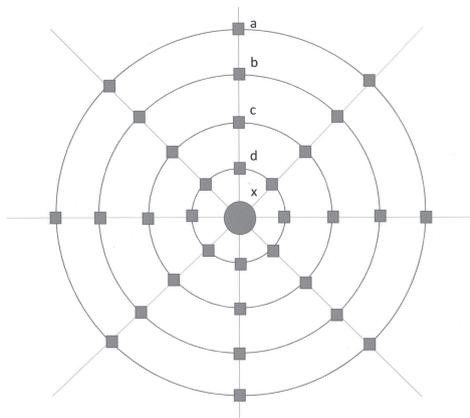


図9 形而上学

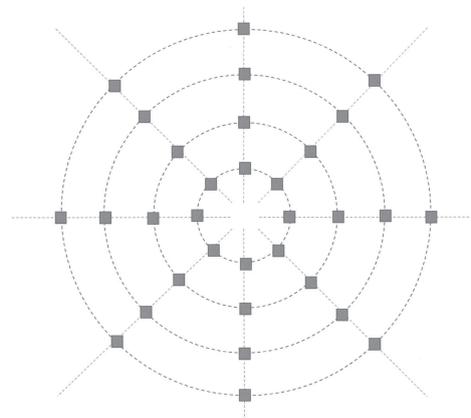


図10 神の死

ち、記号たちの世界を形而上絵画は描き出す。だが、これらの孤独な記号たちの世界は、固定された関係性の網の目から解き放たれているが故に、まさにニーチェが述べたように²⁹⁾、無意味であると同時に無限の解釈可能性に開かれている。とすれば、形而上絵画を「期待への誘い」として捉えるブルトンらにとって、この世界の無限の解釈可能性に不断に参加していくことこそが、シュルレアリスムの実践であったのではないか。これらの孤独な記号たちは自らの内側から生じる意味作用の力によって、いわば「痙攣」しているのであり（ブルトンの言う「痙攣的な美」）、何らかのきっかけによって自発的に流動をはじめ、オートマティックに接続し、新たな意味作用、新たな解釈可能性を生じさせていく。デ・キリコの形而上絵画理論を背景とすることで、シュルレアリスムがオートマティズムとして定義されたことの意味をさしあたり以上のように捉えることができる。オートマティックな記号の流動と接続こそが、デペイズマンを成立させるのであり、だからこそそれは、シュルレアリスムの様々な実践に通底する原理となる。

以上の内容を、単純なモデルを使用して提示してみたい³⁰⁾。形而上学とは、要するに中心のある網の目であり〔図9〕、個々の事物あるいは記号は因果律によって結ばれている。この因果律が収束する究極的な一点（a-b-c-d……と因果律を辿るとxに到達する）が、形而上

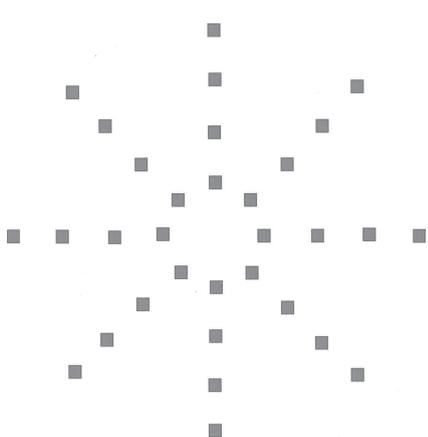


図11 記号の孤独

学的「真実」であり、物自体である。ショーペンハウアーにおける形而上学をこのように捉えた場合、ニーチェにおける形而上学的「真実」の否定とは要するに、この網の目から中心を取り去ることだと言える。因果律の究極的な収束点である中心、形而上学的「真実」を取り去った場合、そこに収斂することで保たれていた記号間のコンテキストもまた失われる〔図10〕。このとき、記号は自らの属すべきコンテキストを失った「記号の孤独」の状態に陥る〔図11〕。この中心が失われた、バラバラになった記号の世界をデ・キリコは形而上絵画において示した。

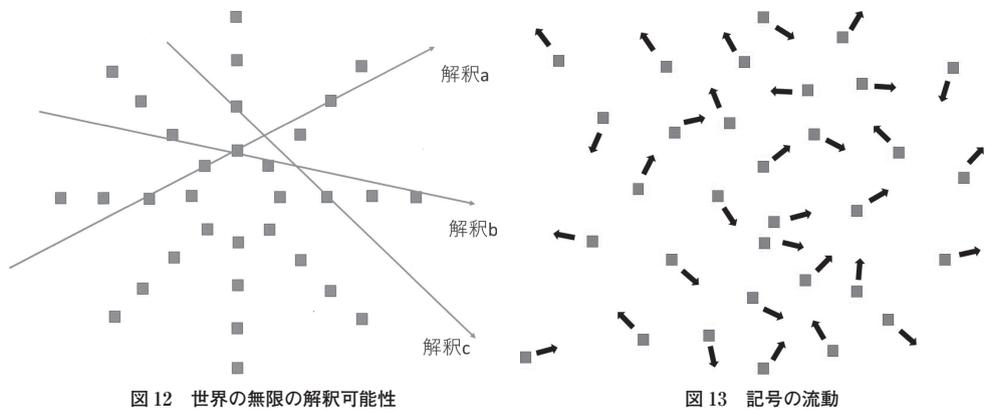


図12 世界の無限の解釈可能性

図13 記号の流動

そして既に述べたように、形而上学的「真実」を欠いた世界においては、全ては解釈となり、世界は無限の解釈可能性を孕んだものとして開示される。世界の無意味性と無限の解釈可能性は表裏一体のものである。たとえばこのことを、バラバラになった記号を任意の直線で結びつけていくようなモデルで捉えることができる〔図12〕。直線は原理的に、無限に設定しうる。だがこのモデルは相対的に静的なものであり、また解釈を行使するのが主体であるように見えてしまうという難点がある。オートマティスムとは、主体ではなく客体の論理であり、解釈を生成するのはあくまで記号の側である。それ故に、より動的なモデルを用いることが必要である。既に述べたように、バラバラになった記号は、自らの内から生じる意味作用のエネルギーによって痙攣している。それらが、何らかのきっかけで自発的に流動をはじめ、オートマティックに解釈をその都度生成させていく。「記号の流動」のモデルをこのように設定する〔図13〕。繰り返すが、ここで解釈を生成するのは、あくまで客体の側、記号の側であり、主体は媒体となり、目撃者となり、記録者となりながら、その流動に不断に巻き込まれていくことになる。

3. 稲妻、街路、(反) 形而上学的室内

さて、「記号の流動」という動的なモデルを用いる場合、オートマティスムに関する特権的なイメージをここに重ね合わせることができる。稲妻、もしくは放電のイメージ（リヒテンベルク図形）である〔図14, 15〕。もちろんこれはインスピレーションや、「一目惚れ」の古典的なシンボルであるわけだが、流動する記号のなかでその都度生じる解釈、つまり記号の結びつきは、まさに稲妻や放電のかたちをとって記号間をランダムに結びつける線のイメージによって捉えられる。既に述べたように、静的なモデルでは直線によって示される解釈のイメージが、動的モデルにおいては、不断に折れ曲がり、また分岐していくイメージに変形されるわけである。そして、記号の流動のなかで、オートマティックな解釈生成に巻き込まれることがシュルレアリスムの実践であり、また倫理であるとすれば、その一つの帰結が『狂気的愛』（1937年）で描かれているような客観的偶然の成就である³¹⁾。それは瞬間的にはあれ、自身の欲望の対象、愛の対象を中心にして、解釈が形成される現象だった。いわば欲望の対象が形而上学的「真実」、網の目の中心を一時的に成立させるわけである。



図14 『シュルレアリスム革命』誌第12号(1929年12月)表紙

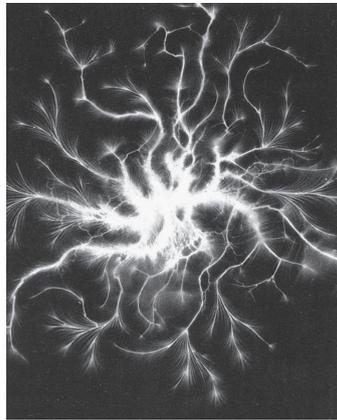


図15 「自動記述においてあるがままに生成するイメージ」『ミノートル』誌第5号(1935年5月)より

そして、さらに稲妻や放電のイメージを重ねることができるのが街路のイメージである。それは無論、整然と区画整備された街路というよりは、むしろ入り組んだ小路のイメージである。シュルレアリストたちのあてのない街路探索もまた、記号の流動のモデルで捉えることができる。この場合、街路自体は動的ではないが、どの街路にいざなわれるかという選択の可能性、組

み合わせの可能性は無数にあり、ある街路はオートマティックに主体を別の場所、思いがけない場所へと導いていく。そこで出会う様々な記号、イメージが無限の解釈を生成する。このようにして「記号の流動」のモデルは街路のイメージと接続される。

もう一つ、この記号同士を結びつける動的な連結というモデルに星座のイメージを重ね合わせておきたい〔図16〕。つまり、ここから神話という問題系を導き出すことができる。シュルレアリスムにおける「新しい神話」は、ここまでの内容を踏まえるならば、記号間の連結が個人間の連結に重なり合い、さらにそれが動的に変化しながら無限に拡張されていくようなイメージにおいて捉えられる。ここで主体は記号の流動に対してメタ的な位置を取ることができないわけだが(何故なら主体はそこに巻き込まれている)、この反メタ性のイメージとして「透明な巨人」の神話を捉えることができる³²⁾。それが「透明」なのは、プルトンが言うように主体が既にその一部を構成しているからである。このように「記号の流動」というモデルによって、シュルレアリスムの様々な問題を捉えていくことができる、少なくともその可能性はあるだろう。

展示空間の問題に戻る。「記号の流動」というモデルは、本来はメタ的には捉えられないシュルレアリスムの実践を、作業仮説としてメタ的に捉えるためのものである。ではこれらの記号の流動のさなかにいるとは、どういうことか。本論に即して言い換えれば、街路のさなかに、シュルレアリスムの展示空間のさなかにいるとはどういうことか。ここではやはりデ・キリコが第一次大戦中に描いた「形而上学的室内」のイメージを使用することができる〔図17〕。このイメージは、多くの場合、室内に雑多なものが描かれ、しばしば画中画がそこに登場するというものである。これは人間の認識する世界が全て脳内の表象であるというショーペンハウアー的世界観を強く示している。だが既に述べたようにデ・キリコは反形而上学者たるニーチェの思想に強く拠っているので、この室内は実際には「(反)形而上学的室内」であると言える。

ニーチェの「神の死」の思想に拠るならば、ここには形而上学的な外部が存在しない。別の言い方をすれば、内と外、真実と仮象を区分できないような世界のイメージとして「(反)形而上学的室内」はある。とすれば、展示空間という「内部」を、街路という「外部」へと

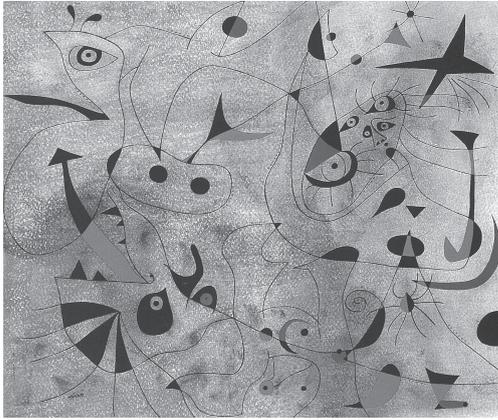


図16 ジョアン・ミロ《星座 明けの明星》1940年

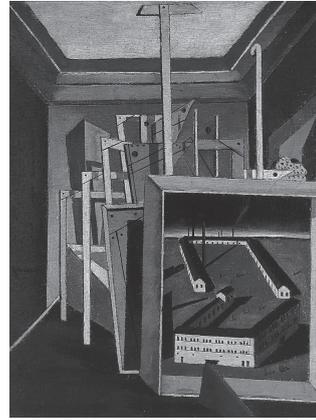


図17 ジョルジョ・デ・キリコ
《(小さな工場のある) 形而上学的室内》1917年

結びつけている本論冒頭に引用したブルトンの言葉を、この「(反) 形而上学的室内」のイメージに結びつけることができる。ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で強調している「内的モデル」や、ある種の入れ子構造、通底器としての「現実」と「超現実」の関係性にもこのイメージは当てはまる³³⁾。無論、そもそも画中画が描かれている点からも、この室内のイメージは展示空間のイメージへと容易に変換されるうるものである。内側と外側の混じり合った空間としてのショーウィンドーもまたここに重なってくる。実際、「(反) 形而上学的室内」のモデルの一つは、菓子店のショーウィンドーなのである〔図18〕³⁴⁾。

このように考えた場合、「(反) 形而上学的室内」に描かれる画中画は、シュルレアリスム的な展示空間に置かれる個々の作品であり、それは言い換えれば、向こう側へと続く一つの街路でありうる〔図19〕。あるいはブルトンの言うようにそれは一つの「窓」でありうる。そして、シュルレアリスムの作品それ自体が、記号の流動から生じる解釈（記号の接続）の結果としてあるならば、シュルレアリスム的な展示空間とは、それぞれの街路、解釈へと開かれた場であり、その分岐点、あるいは交差点であると言える。主体はそのさなかに立つこ



図18 ジョルジョ・デ・キリコ《忠実な執事》1916年

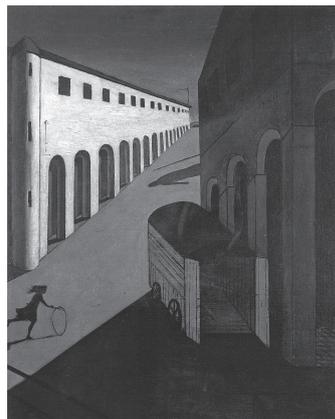


図19 ジョルジョ・デ・キリコ《通りの神秘と憂愁》1914年

とによって、自分自身もまたその記号の流動、解釈の街路のさなかに踏み迷っていくことになるのである。

結論

以上、本論ではシュルレアリスムにおける街路としての展示空間を、「記号の流動」というモデルと接続することを試みた。シュルレアリスムの展示空間は、それ自体がデペイズマンというシュルレアリスムの原理を拡張した場である、と同時に「記号の流動」というモデルによってシュルレアリスムを捉える場合、そこにはオートマティスムの象徴的なイメージとしての稲妻や放電を結びつけることができる。そして、さらにそこに街路や星座のイメージを重ね合わせることができるのである。このように「記号の流動」というモデルを用いることで、オートマティスムから街路、客観的偶然、神話など、シュルレアリスムの様々な問題系をある程度一貫したかたちで捉えながら、展示空間あるいは展覧会をそのなかに位置づけることができる。初期の展覧会の試み（たとえば「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展³⁵⁾）から、街路として展示空間を設定した1938年のシュルレアリスム国際展、あるいは神話を主題とした1947年の国際展などを含むかたちで、このモデルは拡張しうる。またシュルレアリスムの展示空間のさなかにいるということは、内側と外側が混じりあった「(反)形而上学的室内」にいるということであり、そこに展示される作品は、いわば複数の街路をなす。様々な街路の分岐点、交差点としてのシュルレアリスムの展示空間は、そこで観者がそれぞれの「役割」を得られるような「理想的な解釈の場」をなすのである。

【文献略記】

- Baldacci (1997): Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.
- Breton (OC): André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1-4, 1988-2008.
- *これに対応するブルトンの邦訳については、以下から該当箇所を示す。
- 『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』(Manifeste du surréalisme: Poisson soluble, Sagittaire chez Simon Kra, Paris, 1924): 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。
- 「シュルレアリスム第三宣言か否かのための序論」(“Prolégomènes à troisième manifeste du surréalisme ou non,” in: VVV, no. 1, New York, juin 1942, pp. 18-26): 生田耕作訳『アンドレ・ブルトン集成 第五巻』人文書院、1970年、125-139頁。
- 『ブルトン、シュルレアリスムを語る』(Entretiens (1913-1952), Gallimard, Paris, 1952): 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。
- 『シュルレアリスムと絵画』(Le surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965): 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、1997年。
- De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.
- De Chirico (2008): Giorgio de Chirico, Andrea Cortellesa (ed.), *Scritti / 1: Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, Bompiani, Milano, 2008.
- 長尾 (2021): 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、2021年。

註

- 1) Breton (OC), t. 1, pp. 309-399. (『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』)
- 2) Max Morise, “Les yeux enchantés,” in: *La révolution surréaliste*, no. 1, Paris, 15 décembre 1924, pp. 26-27.
- 3) Pierre Naville “Beaux-arts,” in: *La révolution surréaliste*, no. 3, Paris, 15 avril 1925, p. 27, reprinted in:

- Pierre Naville, *Le temps du surréel*, Galilée, Paris, 1977, pp. 453-454. (ビエール・ナヴィル著、家根谷泰史訳『超現実の時代』みすず書房、1991年、363-364頁)
- 4) André Breton, "Le surréalisme et la peinture," in: *La révolution surréaliste*, no. 4, Paris, 15 juillet 1925, pp. 26-30; no. 6, 1^{er} mars 1926, pp. 30-32; no. 7, 15 juin 1926, pp. 3-6; nos. 9-10, 1^{er} octobre 1927, pp. 36-40. 以下「シュルレアリスムと絵画」については、Breton (OC) の該当頁を示す。
 - 5) Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004 [1st edition: 1997], pp. 340-348.
 - 6) "La ville surréaliste 1938," in: André Breton, Paul Eluard (eds.), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des beaux-arts, 1938, p. 72. (アンドレ・ブルトン、ポール・エリュアール著、江原順編訳『シュルレアリスム簡約辞典』現代思潮社、1971年、72頁)
 - 7) Breton (OC), t. 4, p. 351. (『シュルレアリスムと絵画』16-17頁)
 - 8) たとえば以下を参照。Ian Walker, "Surrealism on the Street," in: *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester University Press, 2002, pp. 30-47. またシュルレアリスムの展覧会実践についての研究としては以下の著作がある。Adam Jolles, *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France 1925-1941*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013.
 - 9) "Interview with André Breton," in: *View*, vol. 1, nos. 7-8, New York, October-November 1941, p. 2, reprinted in: Breton (OC), t. 3, pp. 579-580. (『ブルトン、シュルレアリスムを語る』256頁) ブルトンらはデ・キリコを「キリコ」と呼ぶ。
 - 10) André Breton, *Lettre à Robert Amadou*, in: *Revue métapsychique*, no. 27, janvier-février 1954, reprinted in: Breton (OC), t. 4, p. 875.
 - 11) 《子どもの脳》は1919年よりブルトンの所蔵。Baldacci (1997), p. 244.
 - 12) タンギーが絵を描きはじめた時期、ギョーム画廊でのデ・キリコ展は1922年と1923年に開催されているが、後者はバーズ所蔵の作品展であり、ブルトンが《子どもの脳》を貸し出したのは前者であった可能性が高い。Baldacci (1997), p. 431.
 - 13) Breton (OC), t. 4, p. 364. (『シュルレアリスムと絵画』33頁)
 - 14) Breton (OC), t. 4, p. 370. (『シュルレアリスムと絵画』39頁)
 - 15) この出来事が事実であるかどうかは確定不可能ではあるが、少なくともブルトンたちによってこうした神話が形成されたという事実は相応の意味を持つ。
 - 16) Breton (OC), t. 4, p. 351. (『シュルレアリスムと絵画』16頁)
 - 17) Breton (OC), t. 4, p. 504. (『シュルレアリスムと絵画』159頁)
 - 18) Breton (OC), t. 4, p. 503. (『シュルレアリスムと絵画』159頁)
 - 19) Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1953, pp. 30-31. (ルイ・アラゴン著、佐藤朔訳「バリの神話」『河出世界文学大系 95 サルトル／アラゴン』河出書房新社、1980年、201-202頁)
 - 20) Robert Desnos, *La liberté ou l'amour! suivi de Deuil pour deuil*, Gallimard, 1962, pp. 37-38. (ロベール・デスノス著、窪田般彌訳『自由か愛か!』白水社、1976年、54頁)
 - 21) 鈴木雅雄「ベベ・カドムの侵略」『WASEDA RILAS JOURNAL』no. 6, 2018年、500-501頁。
 - 22) Max Ernst, "Comment on force l'inspiration," in: *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 6, 15 mai 1933, pp. 43-45, reprinted in: Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, Paris, 1937. (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、41-48頁) 同テキストの初出は1932年の英語訳。Max Ernst, "Inspiration to Order," in: *This Quarter*, Paris, 1932, pp. 79-85.
 - 23) Breton (OC), t. 1, p. 328. (『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』46頁)
 - 24) 長尾 (2021)、37-53頁。
 - 25) Giorgio de Chirico, "Noi metafisici...," in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp. 66-71; De Chirico (2008), pp. 269-276.
 - 26) アルトゥール・ショーペンハウアー著、生松敬三ほか訳『ショーペンハウアー全集第12巻 哲学小品集Ⅲ』白水社、1996年、11頁。
 - 27) ジグムント・フロイト著、金森誠也編訳「精神分析について」『性愛と自我』白水社、1995年、80-81頁。
 - 28) Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica," in: *Valori plastici*, vol. 1, nos. 4-5, aprile-maggio 1919, p. 16; De Chirico (1985), p. 86; De Chirico (2008), p. 290.
 - 29) 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、1993年、442-443頁。
 - 30) このモデルは以下で示したものである。長尾 (2021)、225-242頁。
 - 31) 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、50-71頁。

- 32) Breton (OC), t. 3, pp. 14-15. (「シュルレアリスム第三宣言か否かのための序論」137-139頁)
- 33) Breton (OC), t. 4, p. 352, 404. (『シュルレアリスムと絵画』18-19、68頁)
- 34) Giorgio de Chirico, *Memoria della mia vita*, Bompiani, Milano, 2008 [1st edition: Rizzoli, Milano, 1962], p. 101. (ジョルジョ・デ・キリコ著、笹本孝、佐々重訳『キリコ回想録』立風書房、1980年、79頁)
- 35) 長尾天「予感を組織する——「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展(1927年)について」『WASEDA RILAS JOURNAL』no. 8、2020年、147-162頁。

【図版出典】

- 1, 2 : Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004 [1st editon: 1997], p. 344.
- 3 : “La ville surréaliste 1938,” in: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, Paris, 1969 [1st edition: Galerie des beaux-arts, Paris, 1938], p. 72.
- 4, 17, 18, 19 : Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997, p. 226, 244, 322, 366.
- 5 : *Minotaure*, no. 8, Albert Skira, Paris, juin 1936, p. 22.
- 6 : *La révolution surréaliste*, no. 7, Paris, 15 juin 1926, p. 6.
- 7 : Michel Wlassikoff, Jean-Pierre Bodeux, *La fabuleuse et exemplaire, L'histoire de bébé Cadum: Image symbole de la publicité en France pendant un demi-siècle*, Syros-Alternatives, Paris, 1990, p. 55.
- 8 : Pierre-Gabriel Gonzalez, *Bibendum à l'affiche: Cent ans d'image Michelin*, Michelin, Paris, 1998, p. 123.
- 9, 10, 11, 12, 13: 筆者作成
- 14 : Cover of *La révolution surréaliste*, no. 12, Paris, 15 décembre 1929.
- 15 : *Minotaure*, no. 5, Albert Skira, Paris, mai 1935, p. 10.
- 16 : ヤニス・ミンク著、Mariko Nakano 訳『ジョアン・ミロ 1893-1983——真夜中の魂』Benedikt Taschen, Köln, 1994年、72頁。

【編集委員会特記事項】

本稿は、本委員会による厳正な査読を経て掲載に至った論文であることを証する。

日本文化学科主任 青山英正
紀要編集委員長 古田島洋介