

# ブルトンの視覚と再現の問題： 1920年代の写真論と『ナジャ』

有馬 麻理亜

## 抄録

本稿では、1920年代におけるアンドレ・ブルトンの写真論を論じ、それが20年代の代表作である『ナジャ』に対してどのような影響を与えたかを分析した。まずは多くの先行研究が前提とする「自動記述＝思考の写真」というある種の定理そのものを再検討することから出発し、1920年代における彼の写真に関する言説を分析した。その結果、ブルトンが写真の効果に限界を設けており、それを乗り越えるためにコラージュ論や詩的イメージ論を探究したことがわかった。『ナジャ』はまさしくこのイメージ理論の成果であり、読むという行為をつうじて、語り手のコラージュとしての肖像写真を「見る・見せる」構造を備えた作品であることを明らかにした。

## はじめに<sup>1</sup>

アンドレ・ブルトンは生涯をつうじて、ことあるごとに「見る・見せる」という行為について論じてきた。その主題は概ね二つに分類することができる。一つは「見えないものを見せる」という主題である。ここでいう見えないものとは、欲望や無意識といった、意識を逃れた心的表象だけではなく、彼が好んで用いたランボーの言葉である「真の生」や「超現実」といった実現すべき理想郷も含んでいる。詩と芸術という二つの分野をつうじて、ブルトンはこれらをどう知覚し、再現するのかを探究した。もう一つは、「自らの真の姿（あるいは真なる欲望）を見いだすと同時に、この探究そのものを見せる」という主題だ。たとえば『ナジャ』（1928）や『狂気（ラヴァン）の愛』（1937）といったブルトンと同一人物と考えられる「私」の記録は、この主題をよく表している。そもそも『ナジャ』は、ナジャという女性とブルトンの出会いから別れまでを描いた物語としてだけではなく、「私とは誰か」という文で始まる自己探究の物語としても読むことができる。彼はこの作品を「扉のように開けっ放しにされていて、鍵を探したりしないで済むような書物」となるように目指すとともに（I, 651）、自分の生を「ガラスの家」と表現している。この家では他人がいつでも彼の生活を見ることができ、彼が眠りにつくと「私である何者か」のイメージが現れてくるというのである（I, 651）。つまりなんらかの手段によって、自分の生を見る、見せることが重要であると考えられている。30年代後半に発表された『狂気（ラヴァン）の愛』

という作品においても、この主題は繰り返される。この作品では「ガラスの家」という言葉は「岩塩の結晶体」という表現に置き換えられている。「私の住む家、私の生、私の書くもの。これらのものが岩塩の立方体が近くから姿を現すように、遠くから姿を現す」ことを語り手が夢みていることから（Ⅱ，681）、作品と生が同一視されており、自分の姿や生そのものに透明性を求める、そしてそのイメージを出現させるという野心をブルトンが抱いていたことがわかる。ところで『狂気的愛』という作品には、彼が理想とするあらゆるものの象徴である「崇高点」という概念が提示されている。この点についても、ブルトンは自分を案内人だといい、この点を「見ると同時に、より稀な見せる特権」を持っていると述べている（Ⅱ，780-783）。

このような「見る、見せる」というブルトンの探求は、芸術や詩におけるさまざまな発見を導いた。自動記述、コラージュ、フロッタージュ、デカルコマニー、夢の物語……ブルトンがこれらの技法について語るとき、いつもなんらかの「見えないもの」を知覚し、再現することが目的となっている。このようなブルトンの視覚論がいかなるものであったのか、それが『ナジャ』や『狂気的愛』といった自伝的色彩のある作品に対していかなる影響を与えているのか。本稿ではブルトンの視覚論という大きな問題をここですべて扱うことはできないため、まず20年代におけるブルトンの視覚論に焦点を絞りつつ、ブルトンの「見る・見せる」というテーマを論じたい。そして、この時代の彼のものの見方を明らかにするために、本稿では彼が幾度となく言及した写真術を一つの鍵とする。シュルレアリスムの正式な誕生を告げる1924年の『宣言』以前から、ブルトンはマン・レイやエルンストの作品批評を通じて写真を何度も取り上げており、1928年に発表された『ナジャ』においてもすべての挿絵を写真図版にしたことがよく知られている。そこで本稿の第一章では20年代におけるブルトンの写真に関する言説を分析し、彼の視覚論がどのようなものかを分析したうえで、第二章ではブルトンの視覚論がどのような点において『ナジャ』に反映されているかを見ていくことにする。

## I. 写真の効用と限界：物質化・配置・媒体

### 1. 写真の限界

ブルトンと写真の関係に関しては数えきれないほどの先行研究があるが<sup>2</sup>、ほとんどの研究が前提としている定理のようなものがある。それは1921年に開催されたエルンストの展覧会のカタログに寄せたブルトンの序文の冒頭の一節、「写真の発明は旧来の表現方法に致命的な打撃を与えた。これは絵画においても、十九世紀末に現れた自動記述が真の思考の写真である詩においても同じである」という文だ（Ⅰ，245）。最新の研究においても例外ではなく、木水千里は写真が「主観性、主体の判断、理性から逃れた表現方法」で

あることを私たちに思い起こさせつつ、「写真は対象から跳ね返ってくる光をただ受け止め、それを印画紙に定着させる。それゆえ写真と自動記述は主体の判断、理性からの解放であり、『自動記述は思考の写真』ということができる」という<sup>3</sup>。一方、斎藤哲也は同じくこの文章を取り上げ、「思考の写真」という表現の源泉がルイ・ダルジェの実験であったと指摘している<sup>4</sup>。X線の発明以降メスメルが発見した動物磁気を撮影しようとした者は少なからずいた。退役軍人でオカルティズムに熱中していたダルジェもその一人である。たしかに彼は動物磁気を「生命の液体 *fluide vital*」と名付け、感光板を頭部に固定して映し出されたものを「思考の写真」と名づけている<sup>5</sup>。斎藤はさらに『ミノトール』誌でブルトンがマン・レイによる電流の閃光が映った写真に「自動記述において生まれるイメージ」というキャプションをつけたことに着目し、ブルトンにとってオートマティスムは「音を聞くことや文字を書くことではなく〔…〕、ある特殊な『みること』に関わる実践」であり、ブルトンの言説の根底にあるのは「言語には還元されない謎めいた思考に人間の手ではなく写真をはじめとする技術をとおしていかにアクセスするか」という問題であると述べている<sup>6</sup>。いずれも、機械の目が主体から逃れた思考の動き（あるいは無意識）を瞬時に写し取るという写真の技術的特徴を踏まえた、説得力ある指摘である。

ただし、私たちは20年代におけるブルトンの視覚論がいかなるものかを知るために、一般的な写真論が前提とする「写真は機械の目による無意識を映しだす」という定理、また「自動記述＝思考の写真」という定理そのものも再検討の対象にしたい。というのも、ブルトンが写真に全幅の信頼を置いているというよりも、なんらかの限界を感じているように思われるからだ。まずは『シュルレアリスムと絵画』（1928）のマン・レイの紹介文をみてみよう。

マックス・エルンストとほぼ同時に〔…〕マン・レイもまた、写真の与件から出発したが、それを信用したり、それが私たちに提供する再現の紋切型を自分の目的に沿って事後的にのみ利用しようなんてまったく考えていない。それどころか、彼は直ちにこの写真の与件からその実証的な性質を取り除き、この与件が実際とは異なるもののふりをする高慢な態度を打ち消すことに専念してきた。〔…〕印画は、たとえある特別な暗示力に恵まれているとしても、結局のところ、私たちがもうすぐ失ってしまうもので、保存しておきたいと望むものの忠実な *fidèle* イメージではないのだ。（IV、387）

写真は現実中存在する物質を瞬時に切り取って見せることができる。さらにレンズという機械の目をとおして映し出された像は模倣を正確さにおいて凌駕する。だからこそ、画家

や詩人たちはミメシスにたいする考え方の修正を余儀なくされた。ブルトンは、このような写真の完全な模倣技術を「写真の与件」あるいは「実証的性質」と呼びつつ、いったんその価値を認めている。しかし、それでもその写真の像はすべてを映し出していないと考えているのだ。思い起こせばロラン・バルトは写真の本質を「それは＝かつて＝あった」ということばで表現したが<sup>7</sup>、ブルトンにとっては（少なくとも一般の）写真が「それは＝かつて＝あった」を表しているとは限らないようだ<sup>8</sup>。

このような前提があるからこそ、ブルトンは画家たちが「現実の事物の純然たる模倣において写真よりもはるかに遅れをとっていた」ために絵画の存在理由をあらたに見つけようとすると考えた。そしてその画家の一員としてマン・レイを挙げる。芸術家としての写真家もまた、単なる正確な模倣を超えるために画家と同じく写真の存在理由を探す必要があるのだ。ブルトンはマン・レイが「写真の発明の目的だと思われていたものとは違う目的のために、またとくに絵画が絵画用にとっておけると信じていたあの領域」を探求した点において評価している。さらにマン・レイのあらゆるタイプの作品（肖像写真、抽象的と呼ばれる写真、絵画的な作品）に、ブルトンは「いつも同じ現れ *apparence*、あるいは同じ隠れたもの *inapparence* の輪郭」が浮かび上がるのを見いだすという（IV, 388）。

このように「写真は機械の眼を通じて主体の眼差しを逃れたものを捉える」といった一般的な写真論とブルトンの写真に対する態度には、ほんのわずかであれ、ずれがあるといえそう。それはマン・レイの写真がブルトンにとって、現実の正確なコピーではなく、見えないものを映し出している点において評価に値すると考えられていることからわかる。このような考えの根底には、ブルトンにおける現実と超現実の価値の逆転がある。いわゆる眼に見える現実とはなる仮象であり、真なる現実こそ発見されねばならないのだ。先の引用において、ブルトンがつかった「現れ *apparence*」という語に「見せかけ、仮象」という意味があるのもそれを裏づける。否定の接頭辞を加えられた *inapparence* というブルトンの造語は「現れてはいないが、真なる姿」であると解釈することができ、これこそ彼が常に求めた、見えないが存在するはずの「真の生」であり、「超現実」であるといえる。写真は仮象としての現実の姿をそのまま切り取ってみせることはできる（ここまでの通常の写真の定式といえる）。しかし、完全なる模倣だからといって彼が真に見たいと思うものを映し出すとは限らないのだ。

## 2. コラージュと感光紙：偶然の配置と媒体

一般的な写真論の前提とブルトンの写真論にわずかながらもずれがあることを確認できたところで、基本に戻って彼の写真に関する言説をもう少しみていこう。少なくとも1920年代をつうじて、ブルトンが写真（術）を意味する *photographie* という語を用いる

のはエルンストのコラージュ論とマン・レイ（とくにレイヨグラム）についての批評が中心である。先にあげた『シュルレアリスムと絵画』のほかに、1922年の講演（「近代の進化の諸特徴とその特徴をもつもの」）においても、マン・レイについてブルトンは次のように語っている。

彼は自分を表現するために、この近代的器具、あえていえばすぐれて啓示的 révélateur な道具である感光紙をととても頻繁に選んできたという点において、まずは写真家としてとっているわけです。写真を印画することの神秘は、そこに芸術的解釈が最小限まで制限されているという点において、清浄無垢なのです。（Ⅰ，299）

révélateur という語は啓示 révélation の形容詞であると同時に、現像液を意味する。これから現像される感光紙には現実の物質があたかも啓示のように浮かびあがる。そして、撮る者がそう望んだ場合、そこに主観的な解釈や写真家の意図をできるだけ最小限にすることもできる。その意味で、まさしく清浄無垢であるといえる。この考察は「シュルレアリスム芸術の発生と展望」（1941）にみられるブルトンの回想においても繰り返されている。このテキストで、ブルトンは1925年頃のシュルレアリスム芸術がいかなるものであったかを振り返りつつ、「偶然の受容」という問題に取り組んだ一例として「レイヨグラム写真のマン・レイ」という言い方で、この写真家を挙げている。「レイヨグラム写真」とわざわざいうところに、「実証的な性質」が取り除かれた写真、あるいは感光紙の特殊性が重要であったことがわかる。

一方、エルンストのコラージュに関してはどうか。『シュルレアリスムと絵画』における批評からみてみよう。

「コラージュ」において「…」彼は、たとえば写真だけが私たちにランプや鳥、あるいは腕を与えるようなやり方で、それ自体比較的独立した存在として与えられている要素を用いるのだ。問題はまさしく、これらのばらばらな対象を、本来の秩序とは異なる秩序、要するにそれらが損なわれていないと思われた秩序にしたがって集合させることであり、可能な限りあらかじめどんな意図も持たないようにすることであり、「…」イメージを利用してすでにあたえられたものとして考えられている存在や事物のあいだに、一般に、というよりそもそも仮に設定されたものとは異なる関係を打ち立てることであった「…」。（Ⅳ，379）

エルンストのコラージュ論はマン・レイに関する批評よりも具体的に説明されている。写



真が「ランプや鳥、あるいは腕」といったコラージュの要素を与えるやり方とは、現実をそのまま素材化・物質化しているという意味だろう。これは写真が単なる現実のコピーだけでなく、わたしたちが「現実」と認識している世界から客体を引き剥がす、すなわちその物質が現実において担っている意味を無効にする役割を持っているともいえる。意味が空洞化された現実の断片としての素材をできるだけ意図的ではないやり方で寄せ集めることで、素材同士が結びつき新たな意味が生まれる。あの「自動記述＝思考の写真」という定理をうみだした「マックス・エルンスト」というテキストにも、この考えに相当する三つの表現が見受けられる（「隔たった二つの現実を手にして接近させることで火花を生み出す」、「他の物質と同じ強さと奥行きを約束された抽象的な形象を私たちの感覚の範囲内に置く」、「私たちから参照体系を奪いつつ、私たちを自らの記憶という異なる環境に置くこと」）（Ⅰ、245-246）。ブルトンは写真の利点として、写真が対象の意味を空洞化すると同時に物質化（素材化）できる道具であると考えている。それはまさに現実という物質から対象を缺で切り取る作業と同じなのである。ブルトンはその段階で留まるのではなく、これらの素材を無意識に近い状態で並び替えることで新しい世界像を生み出すことなのだ。このようなコラージュ理論は『宣言』において初めて提唱された、ブルトンの詩的イメージ論と対をなしながら、その後も幾度となく繰り返され、強調されていくこととなる。

### 3. 「十九世紀末に現れた自動記述」？

では「自動記述＝思考の写真」という図式はどのような意味で用いられたのか。再度考えてみよう。

写真の発明は旧来の表現方法に致命的な打撃を与えた。これは絵画においても、十九世紀末に現れた自動記述が真の思考の写真である詩においても同じである。（Ⅰ、245）

1919年には自動記述の実践を開始していたブルトンが、なぜわざわざその後に書かれた文章に「十九世紀末に現れた」という語を加えたのだろうか。少々やっかいなのか、多くの研究がこの部分を除いたうえで「自動記述＝思考の写真」という定理を前提としてしまっている。全集の編集者であるマグリット・ボネは、絵画と詩の間に緊密な関係があることを示すために、ブルトンが「見者の手紙」（ランボー）や『マルドロールの歌』（ロートレアモン）の詩篇を喚起させたいと考えたのではないかと推測している（Ⅰ、1266）。しかしだからといって、彼女のコメントが「ブルトン自身が取り組んでいる自動記述」と

「真の思考の写真」を等式で結ばなかった理由を説明しているともいえない。ブルトンの筆が滑ったのだらうと言い聞かせることもできないではないが、定式としてあまりにも一般化した表現なので、気にせざるを得ない。

いずれにせよ問題は詩の側にあるようだ。「シュルレアリスム芸術の発生と展望」(1941)におけるブルトンの回想は、たしかにボネの推測を確かなものとする。

そう、シュルレアリスムは1920年のコラージュ群のなかにただちに利点を見いだした。そこには絶対的に未開拓の、とはいえ詩においてロートレアモンやランボーが欲したものに適合するような視覚の組織化というひとつの命題が表れていた。外部に表れたオブジェはそれが通常属している領域から切り離され、オブジェを構成する個々の部分は、他の諸要素とのあいだにまったく新しい関係を維持し、現実原則をのがれつつ、それでも現実という次元において重大な影響をもたらすようなかたちで（関係概念の混乱）、いわばオブジェから解放されているのだ。（IV, 426）

30年代なかば、ブルトンはオブジェの概念を構築すべくオブジェ論を立て続けに発表した。この文章はそれ以降に書かれたものであることを注意して解釈する必要があるが、本質的な部分は20年代のコラージュ論と大きな相違点はない。すでに指摘したように、コラージュ（ここではオブジェ）は現実から意味を切り離された断片の集合体であり、それらが「現実原則」（幻想を認めない現実世界における合理的解釈）を逃れうるような意味作用を生み出す時、現実そのものを乗り越える新たな外観を獲得することができる。そのような意味において、コラージュは自身がそうであるオブジェの枠組みを超越する（枠組みから解放される）。このようなオブジェの外観の変化が「視覚の組織化 organisation visuelle」という言葉に表れている。

それまでと異なる点は、ロートレアモンとランボーという詩人の名がこの「視覚の組織化」という命題とともに明示されたことだ（1936年の「オブジェの危機」というテキストのなかでもこの二人の詩人は「感性の全面的混乱」[IV, 681]を目指したと引き合いに出されている）。実はブルトンがコラージュと詩作を重ね合わせるのとほぼ同じ時期に、エルンストもまた類似した考えを表明している。「どのようにして人は靈感を手にいれるのか」（1933）のなかで、彼はコラージュの本質を「あるふさわしくない次元において隔たった二つの現実の偶然の出会いの開発」であるとし、その詩的源泉としてロートレアモンの有名な一節「解剖台の上でのミシンと雨傘の偶発的な出会いのように美しい」に見いだした。そして、すでに意味が固定されたようにみえる雨傘とミシンが手術台という異質な場所に突如として置かれることで、雨傘が「当初の素朴な用途とその自己同一性」を失

い、「見せかけの絶対から新しくて真なる詩の絶対」へ変貌するとエルンストは述べている<sup>9</sup>。これは現実における意味を無効化された空虚な言葉が異質な場面において接近することで、新しい外観（意味）が生まれるというブルトンのコラージュ理論そのものである。また何よりも興味深いことに、エルンストもまた、例の「思考の写真」に類似する表現を用いているのだ。

シュルレアリストたちが熱意をもって靈感のメカニズムを探究したことにより、彼らは本質的に詩的ないくつかの技法を発見するにいたった。その技法は意識的とよばれる能力の支配から造形作品を守ることができるものだった。[…] これらの手段によって、デッサン、絵画、そのうえ、ある意味では写真に対して、シュルレアリスムの定義が厳密に適応されるまでになった。とくにコラージュは […] ある人々に、彼らの思考や欲望の唾然とさせる写真を紙や画布のうえに定着させることを可能にした<sup>10</sup>。

ここでの「思考や欲望の唾然とさせる写真」は一枚の写真というより、新たな意味作用が生まれることによって見るものを愕然とさせる一枚のコラージュを意味している。結局のところ「十九世紀末に現れた自動記述」と等式で結ばれる「真の思考の写真」の意味することは、厳密に言えば、他の写真論が立脚する、「見えない思考の動きや無意識そのものが反映された写真」というよりも、私たちの思考や欲望にアポステリオリに訴えかけるコラージュ写真のことなのではないだろうか（自動記述と写真が等式で繋がれた方が魅力的でシンプルなのだが）。そもそもこれほど有名になったこの定式が1921年の「マックス・エルンスト」以外に一度も用いられることがないということを考慮すると、あながちおかしな話でもない（「機械的なエクリチュール」（I, 338）という表現は『宣言』に見られる）。同年に発表された「霊媒の登場」（1921）という文章は、スーポーと共同で製作した最初の自動記述作品『磁場』の誕生と催眠術を用いて自動記述実験を行ったデスノスについて書かれたものであるが、ここでも写真という語は用いられていない。むしろ無意識の声、あるいは『闇の口』からこぼれ落ちた言葉を書き取るという「魔術的書き取り」といった表現が用いられている（I, 275）。なお、この「闇の口」はユゴーの『冥想詩集』（1856）の表現である。翌年、ブルトンは「皺のない言葉」（1922）というテキストでデスノスの実験を再び取りあげる。やはり写真についての記載はない。ここでは詩的言語に関する先駆者としてランボー（『言葉の錬金術』）、マラルメ（『骰子一擲』）、ロートレアモン（作品名なし）、アポリネール（カリグラム）の名前と作品名が挙げられているが、ランボーとロートレアモン以外にマラルメやアポリネールの視覚に訴えかける造形的な形態



をもつ詩篇が選ばれていることが興味深い（Ⅰ，285）。そして最終的に『宣言』において自動記述が「思考の書き取り」や「思考のエクリチュール」と定義されていることはよく知られたとおりだ。同テキスト内では「超現実的な声を聞く」、「語られた思考」といった、音声を書き取るという行為に焦点が当てられている。他方、『宣言』のなかでブルトンは絵画の分野ならどのような行為になるかも説明している。彼によれば、それは眠りにつくといった意識の薄い状態で浮かんだイメージを「素描する dessiner」のではなく「透写する *calquer*」ことだそう（Ⅰ，325）。さらにいえば、写真への言及が少なくなってくる30年代のテキスト「オートマティックなメッセージ」（1933）では、写真という語はむしろ否定的な文脈で使われている。

「すべては書かれている」という表現は文字どおり理解されるべきだと思われる。すべてが白紙に書かれているのだから、写真の現像や焼き付けのような何かのために作家たちが行っているのは、とても無益なやり方である。（Ⅱ，376-377）

いままでのブルトンの言説を総合すると、もし写真と自動記述の関係を正確に表すとするならば、写真一枚を撮る作業と等号で結ばれるべきものは、言葉を私たちの論理的思考から切り離し、一般的に与える意味を空洞化させる作業、すなわち現実を鋏で切り取るように他者との関係性を排除し、純粋な物質としての素材を作成することではないだろうか。そうであるならば、先行研究で同一視されている「思考の写真」とは、むしろ最終的に書き続けることによって生まれる言葉の集合体、すなわち現実という素材の寄せ集めのコラージュに相当する。

ブルトンやエルンストはコラージュ論に詩人の名を引き合いに出しているが、彼らのコラージュ理論は詩人ルヴェルディに触発されて、ブルトンが構築しようとした詩的イメージ理論と同じ仕組みをもっている。この理論についてはすでに別ところで論じているので、ここでは簡単に説明しておく<sup>11</sup>。1924年の『シュルレアリスム宣言』において、ブルトンはルヴェルディのイメージ論を部分的に否定することで、自らのイメージ論を主張した。かつてルヴェルディはイメージが「多少なりとも隔たった二つの現実の接近」から生まれ、「接近させられた二つの現実の関係が隔たっていればいるほど、イメージは強力になり、よりいっそ感情の力と詩的現実を獲得するだろう」と述べていた（Ⅰ，324）。ブルトンはルヴェルディの美学が「アポステリオリ」なものであり、「効果と原因」が逆であるためにイメージを獲得できないと次のように反論した。

仮に人々が私と同じようにルヴェルディの定義に甘んじるとしても、彼が「隔たった

二つの実在」と呼ぶものを自分の意思で接近させることができるとは思わない。[…]  
私の考えでは、目の前にある二つの現実の「関係を精神が把握する」と主張することは誤りだ。精神はそもそも何も意識的に把握などしていなかったのだ。二つの言葉が  
いわば偶然に出会うことによって、私たちが敏感な態度を示す特別な光、イメージの  
光がほとぼしることになったのだ（I, 339-340）。

コラージュ論において、ブルトンやエルンストが強調したことは、意図的に断片を接近させることではなく、あらかじめ意図されずに集まった集合体だからこそ、新たな外観を生み出すということだった。精神が意識してしまえば、理性の制御から逃れられないからだ。詩的イメージにおいても、あらかじめ離れた意味を持つ語を探して並置させるのではなく、偶発性が引き起こす驚きによって精神が衝撃を受けることが重要なのだ。

このように書くという行為と写真、ひいてはコラージュを作成するという行為が繋がっているということが分かった。では、このようなブルトンの視覚・再現論が『ナジャ』にいかなる影響を与えているのだろうか。

## Ⅱ. 『ナジャ』と写真的ディスクール

まずはこの作品の特殊な構造について簡潔に紹介しておく。章立てされてはいないものの、作品は三部で構成される。第一部では自分の真の姿を探求する語り手が恣意的に思い出される数々の出来事や出会った人物とのエピソードを脈絡なく連ねている。第二部は、「私」とナジャの出会いから、彼女の狂気がしだいにひどくなり、入院してしまうまでの日々が観察記録のように記載されている。この第二部は突如終わりを告げ、第三部ではナジャと入れ替わるように登場する「きみ」と呼ばれる女性への愛が語られる。奇妙な構成ではあるが、本稿の冒頭で示したように、この作品は語り手が真の自己の姿を探求する記録であり、その生を「ガラスの家」と彼が呼んだように読者に見せるという意図があった。そこで彼の写真に関する考察とこの作品における「見る・見せる」という方法に相関関係があるのか確認し、それから挿絵としての写真図版の役割を考えたい。

### 1. 「複数の魔」と自己同一性の探求：コラージュとしてのセルフポートレート

『ナジャ』の冒頭では、語り手が自分の統一されたセルフイメージを持っていないこと。さらには鏡を見るように自分の統一された全体像を見ることができないと考えていることが告げられる。冒頭の問いかけ「私とは誰か Qui suis-je ?」とから思い浮かぶものをブルトンは連ねていく。フランス語の *suis* は *être* 動詞の活用形のほか、「追う」を意味する *suivre* の活用と同じであるため、「私は誰を追っているのか」と解釈できる。そこで語り

手は「自分が追いかけるもの」を知ることができればよいのではないかと自問する。追いかけるということから、今度は「君が誰と付き合っているかをいえば、君が誰だか当ててあげよう（付き合う相手をみればその人がわかる）」という諺が連想される。その諺の「付き合う hanter」という動詞が「(幽霊が) 取り憑く」ことを意味することから、語り手は自分を「今の私という誰かになるために、私がそうであることをやめなければならなかった何か」、すなわち幽霊のように感じはじめる。もはや自分の「客観的あらわれ」と思っているものすら、自分の知らない全体像の一部に過ぎないのではないかとまでいい始める（I, 647）。つまるところ、語り手は自分が見ている自分は真の姿の断片でしかないと考えるのである。自己同一性に対するこのような揺らぎは、『ナジャ』という作品において、自分ではない人間として扱われるエピソードや、主体の分裂を喚起する話として作品に散りばめられている。たとえば「私」を死んだはずの友人と間違えて話しかけてきた人物がのちに本当に親友となる挿話（I, 653, 658）。自己増殖する術を発見した一人の中国人が数百万のコピーとなってニューヨークに押しかけるという映画の回想（I, 663）、さらにはナジャの知り合いのアメリカ人が死んだ娘を思い出すため、彼女をずっと娘の名（レナ）と呼ぶ話などがその例の一部だ（I, 690）。このような自己のイメージに関する認識は『ナジャ』に限ったことではない。『宣言』と同じ年に書かれた「現実僅少論序説」（1924）というテキストは「複数の魔 le démon Pluriel」という表現でもってこの恐怖が描かれていた。

この還元への意志、私より前に誰かが複数の魔と呼んだものに対するこのような恐怖は何を目指しているのか。何度も人は私の写真を見て私に向かってこういったものだ。「これはあなただ」とか、「これはあなたではない」とか。（いったいそれは誰でありえるというのか。私の人格を自由に行使することにおいて、誰が私のあとを継ぐことができるというのだ。）そのほか、私の顔をしげしげと見つめて、私のことを知っているだとか、どこかで、よりもよって私が一度も行ったことのないところで、私と出会ったとかいいはる者もいる。（I, 273-274）

このテキストの「私」と完全に合致しない写真、行ったことのないはずの場所にいたかも知れない「私」、このような「複数の魔」が与える恐怖のイメージは『ナジャ』における幽霊のイメージを喚起する。ということは、主体の全体像はこれらの断片を集合体といえる。このような自己のイメージの断片と集合体の関係は、かりそめの現実の断片である写真のコラージュに知りたいもののイメージが現れるという、今まで論じてきたブルトンの視覚論と共鳴し合う。『ナジャ』における自己分裂の主題は、第三部で最高潮を迎える。

この章の最初の挿絵は作者ブルトンの肖像写真であるが、そのキャプションには「私はうらやましい（というのはことばの綾なのだが）、一冊の書物のような何かを準備するだけの余裕があるすべての人が……」と書かれているのだ（I, 745）。このようなキャプションが付されていれば、ブルトンを知らない読者には、「私」と写真の人物は違うと思うかもしれない。しかも「すべての人 tout homme」は単数で書かれており、写真の人物が属性を剥ぎ取られ、ある人間の象徴として提示されているとも解釈可能である。さらに「複数の魔」の挿話を思い返せば、この写真の男は「私」であって「私」ではないもの、分裂した「私」のイメージだとも考えられる。

では、このように断片化されて増殖してしまった自己の全体像をいかにして捉えることができるだろうか。すでに引用した「ガラスの家」に関する描写にはヒントが隠されている。もう一度見てみよう。

夜になると私はガラスのベッドにガラスのシーツをかけて眠る。やがてそこには私である誰かがダイヤモンドに刻まれて私に姿を現すだろう。（I, 651）

ダイヤモンドの形態から考えれば、彫り刻まれた「私である誰か」のイメージは断片化された姿の集合体のイメージを喚起させる。「姿を現す」は *apparaître* という動詞が用いられており、マン・レイと写真の感光紙について用いられていた *apparent* と呼応するだけでなく、この動詞の派生語の一つである *apparition* は幽霊などの出現を意味する語でもある。また、わざわざ「眠る」という行為がその直前にあるのも、意識の排除された状態において、自分の姿が自分の目の前に浮かび上がってくるといった、コラージュという形式の「私」のセルフポートレートであるかのように思わせるのだ。

ではどうやってそのコラージュを創造すればよいか。彼が提案する方法もまた、コラージュ論や詩的イメージ論の方法と同じなのだ。思い出そうと努めることなく、「前もって順序だてず、浮かんできたものを浮かんだままにするタイミングの気まぐれにしたがつて」語るという方法である（I, 653）。コラージュとして集まった部分や意図せず接近した二つの現実のように、人生で起こった大なり小なりの偶然の出来事（「突然の接近」、「身動きさせなくなるほどの驚くべき偶然の一致」、「ピアノで鳴らされる和音」）は、結果的に「絶対に予測できず、はげしく偶発する性質」によって「得体の知れない観念連合」を引き起こし、「世にもまばゆく優美なものへとあなたを導く」と表現されている（I, 651）。

それでは第二部はどのような役割を担っているのだろうか。『ナジャ』の冒頭で予告されたように、自分を知るために自分が追う人物、すなわちナジャの観察記録となる。第二

部に関しては、改訂版の序文のなかで、飾りのない「神経精神医学上の観察記録」の文体を用いたと説明している。とはいえ読者の側では、第二部の挿話と第一部を反映しあうものとして読むこともできる。ナジャその人が自己同一性の揺らぎを抱えている人物であること（彼女は自分を「さまよえる魂」、「かつてマリー・アントワネットの側近であった」など多様な呼び方で表現している）。第一部には『気のふれた女たち』という奇妙な舞台についての回想があるが、これも結果的にナジャの狂気を予感させる効果をもつ。しかも語り手が最初にみたナジャの化粧は「通りでは許されていないのに、舞台では好まれる」ものなのである（I, 683-685）。このように第一部と第二部の間においても離れた現実が偶然に接近し、読者を驚かせる。二つの章で語られる内容は、詩的イメージ論で語られたように、時間も空間も離れているにも関わらず、というよりも離れているからこそ、その偶然の一致によって驚きをもたらすのだ。

しかし物語自体はいったん挫折に追い込まれる。自分を知るために出発した探求は、ナジャの狂気が少しずつ明らかになっていくにつれて困難となっていく。語り手は「この必死の追跡がここで終わるなどということがありえるのだろうか。何を追いかけているのか、私にはわからない」などと弱音を吐き出しはじめる（I, 714）。そして最終的に彼女と会わなくなる。ナジャは発狂し、入院したと人づてに聞き、この追跡は頓挫する。語り手はもはや「私とは誰か」ではなく、「そこにいるのは誰か。ナジャ、君なのか。[…]そこにいるのは誰か。私一人なのか。私自身なのか」という悲痛な叫びを投げかけ、第二部を終えることとなる（I, 653）。

## 2. 挿絵としての写真：「実証的性格」と「感情的価値」

厳密に言えば、『ナジャ』の物語はこの第二部で終わっていた。ブルトン自身、作品を書き続けることを一時期あきらめていた。しかしナジャに代わるように、新たな女性との出会いがあり、第三部が再開する。語り手は今までの内容を読み返して、挿絵となる写真を準備しようとする。

私はまず、この物語が導くこととなったいくつかの場所をもう一度見直すことから始めた。数人の人物やいくつかのオブジェについてと同じように、かつて私が見た特別なアングルから撮られたそれらの場所の写真をこの物語に加えたいと思っていたからだ。（I, 746）

とはいえ、すべてが計画通りにはいかない。資料の紛失、銅像の柵が邪魔であるといった技術上の制限、警備の厳しさなどさまざまな理由で彼が見たものそのままだが映る写真を入



手することができなかったからだ。ブルトンはよほど気になっていたらしく、これらの写真<sup>1</sup>を改訂版で入れ替えと補充を行った。そもそもブルトンはこの作品を『『生き生きとした状態のまま捉えた』資料』と呼んでいる（I, 646）。『ナジャ』における実際の写真は、『シュルレアリスムと絵画』においてブルトンが「実証的性質」と呼んだ写真の性質に一致するといえる。写真は客観的な記録的性格を作品に与えることができるからだ。

ただ、撮影をしようと再び『ナジャ』の現場に訪れてみると、かつて魅力のあった町の姿が変わってしまったと語り手はいう。それではなぜ作者は改訂版で写真の入れ替えや補充を行うほどまで、写真図版に執着を示したのだろうか。『シュルレアリスムと絵画』にはそのヒントが隠されていたのだ。すでに引用した部分だが、もう一度取り上げる。

写真の印画はそれ自体として考えられた場合、もっとも貴重な交換物の一つとなる感情的価値ですべてが覆われている（すべての価値ある書物がデッサンの挿絵を使うことをやめ、写真図版だけで刊行されるのはいったいつになるのか）。だがこの印画は、たとえある特別な暗示力に恵まれているとしても、結局のところ、私たちがもうすぐ失ってしまうもので、保存しておきたいと望むものの忠実なイメージではないのだ。（IV, 387）

写真は仮象の現実の断片でしかないが、だからといってブルトンは一般的な実証的性質を持つ写真を完全に否定しているわけではなかった。むしろ商品価値となる利点が写真にはある。それが「暗示力」が生み出す「感情的価値」だとされる。この価値とは何だろうか。ここで気になるのが『ナジャ』の本文注にある挿話である。それは語り手がマルセイユの港で見た、沈みゆく太陽を描こうと必死になる「異様なほど細心な」画家の話である。日没を追うように画布に太陽の斑点を残そうとした画家は、追いつけなくなり、すべての斑点を消し去ってしまう。語り手は「彼にとっては完成され、私にとってはこの世でもっとも未完成であるこの絵は、私にはとても悲しいものとして、それと同時に、とても美しいものとして見えた」と感傷的になるのだ（I, 744-746）。

結局のところ、実証的写真の限界は、私たちを引きつけてやまないもの、残しておきたいほど愛するものといった心象風景の「忠実な」再現が不可能な点にある。『ナジャ』において、画家にとって完全絵が語り手にとっては未完成に思えるという部分もその考えに呼応する。語り手が「ナジャ」との日々のなかで見たものを、いくら挿絵の写真という完全なコピーとして読者に見せたとしても、それは彼の心象風景の完全な再現とはなりえない。つまり写真は残しておきたいものを残せないという残酷な事実と強烈な不在の感情によって、見るものの心を揺さぶる。この知覚と再現の不可能性こそが感情的価値である。

写真における「それは＝かつて＝あった」の不在こそが、写真の価値の一つなのである。

このように『ナジャ』という作品は、作者にとってはばらばらの断片を紡ぎ合わせながら、自己のイメージを統一していく作業（見る行為）そのものであり、読者には読むという行為をつうじて語り手のセルフポートレートを見せるという構造を備えた特殊な構造をもつ。それはコラージュが生み出されていく運動そのものであり、「ガラスの家」で浮かび上がってくる自己のイメージそのものである。一方、オブジェとしての写真図版は、その語り手の生がたしかに現実中存在したという証明となる、客観的資料としての実証的価値を付与することに成功している。そして同時に私たちにも、作者であるブルトンにも、なんらかの不在という残酷さを感じさせるのだ。『ナジャ』を改訂したのは、ブルトンがなくなる4年前であった。それまで、彼は過去の作品に手を加えることに批判的であったにもかかわらずだ（改訂版でもかつての師ヴァレリーが過去の詩に手を加えたことを相変わらず失敗であったと表現している）。それでも改変する理由として、彼は主観と客観のずれ（戦い）を挙げている。

主観性と客観性は、ひとりの人間の生涯の間に一連の攻撃を交えるけれども、もっとも多くの場合、前者はまもなく状態が悪くなり、そこから出ていくことになる。三十五年が過ぎて（鏝が深刻な状態だ）、私が客観性に対して施そうと決めた軽い手入れは、ただいくつかの観点においてよりよく語るための心遣いを示すものにすぎない。そんな手入れが問題となるのは、客観性の場合だけであるが〔…〕。（I, 646）

語り手だけが知ることのできる心象風景は、客観性に現れてこない。また、主観性はいつか人生の終わりに消えてしまう。改変は客観的側面の手入れ、すなわち資料としての性質の正確さを向上させる目的のもと行われた。しかしそれが必要なのは、写真についてブルトンが語っていたとおり、あくまで客観的な現れだけなのだ。

### 結びにかえて——写真からスクリーンへ

今まで考察してきたブルトンの写真論は、主観的世界像と客観的世界像の不一致をどう解消するのかという、主観と客観の統合を目指すシュルレアリスムの本質に一致する。写真はたしかに人間の意識から逃れ、客体の外観を切り取ることを可能とする。しかし、その写真そのものはコピーでしかなく、主観そのものを写すことはできない。しかもブルトンの詩的イメージ論やコラージュ論からわかるように、主観と客観がごく稀に一致することがあるとすれば、それは事後的で偶発的な結果でしかない。奇をてらって語の配列やコラージュの作成に勤しんだとしても、彼が求めるイメージは現れない。だからこそブルト

ンは30年代になると「客観的偶然」と定義する概念の理論化に取り組んでいく。一方、この時代になると、彼はあまり写真について言及しなくなっていく。むしろ『狂気的愛』に登場する「スクリーン」という語が鍵になる。この語はいわゆる映画のスクリーンのようなものではなく、むしろブルトンが強く影響を受けたレオナルド・ダ・ヴィンチの教え（壁などを見つめていると浮かんでくるイメージを透写するというもの）と関連しているようである。

ところで、ブルトンの視覚論はもう一つ別の議論を私たちに差し込んでいる。それは古代における視覚に関する議論、すなわち外送理論と内送理論である<sup>12</sup>。簡単にいえば、外送理論とはプラトン、ピタゴラスなどが提唱したもので、物を認知するとき、私たちの眼から光が発せられ、それが物から発せられる光と出会うことで像が生まれるという。どちらかといえば、主体の積極的な認知作用が問題となる。またアイデアを認識する過程とも重なっている。一方、内送理論はデモクリトスやエピクロスなどが提唱した。外送理論とは反対に、対象物の映像（原子の皮膜）が眼にやってくるという唯物論的考えである。そういえば、眼が光源になるという外送理論のイメージは『シュルレアリスムと絵画』にも登場する。

私は思う。これからも長いあいだ人間たちは、自らの眼から流れる魔術的な河の真なる源泉にまでさかのぼる必要を感じ続けるだろう。その河のおなじ幻覚を引き起こす光と影が存在するものも存在しないものも浸している。精神をかき乱すこの発見が何に由来するのかはずっとよくわからないまま、彼らはその源泉のひとつをどんな山の頂上よりも高いところに位置づけるだろう。（IV, 357）

一見、ブルトンの視覚論はこのような主体的、観念論的傾向を表す外送理論と合致しているように思われるが、この光源が人間の眼であると同時に人間の身体から分離され、山頂へと移動させられていることに注意せねばならない。つまりブルトンの考えでは、通常私たちが物を知覚する眼と光源である眼が別だと考えられている。つまり主体が二つに分断されているのだ。いずれにせよ、山頂に置かれた眼から流れる光と人間の眼差しが交差した時、はじめて像が浮かんでくるのだろう。この二つの眼差しの交差を意識と無意識、自我とエスの一致する瞬間のように考えることもできるだろうし、『ナジャ』でいえば幽霊としての私と本来そうであるべき私の一致する瞬間だといえるかもしれない。または観念論的、唯物論的視覚論である外送理論と内送理論でできるイメージの重なりともいえる。その瞬間こそ主観と客観が融合される「客観的偶然」の瞬間なのかもしれない。すくなくとも現時点でいえることは、この「山頂の光源」が約10年後に発表される『狂気的愛』

で提示される「崇高点」の原型である可能性が高いことだ。ブルトンがこの作品でスクリーンの存在を語っていることを思い起こせば、彼自身が20年代を直観的時代、30年代を理論化の時代と定義しているように、20年代の視覚論もまた、30年代においてより理論化されると考えられる。それを証明するのが、私たちの次の課題である。

## 注

1. 本稿においてブルトンの全集を引用する場合は、文中に次の略号と頁数のみを記載する。Ⅰ, Ⅱ, Ⅲ, Ⅳ : Breton, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988 (Ⅰ), 1992 (Ⅱ), 1999 (Ⅲ), 2008 (Ⅳ). 原文のイタリックについては引用に傍点を付した。特に明示しない場合は、引用訳および下線は引用者による。
2. ブルトンやシュルレアリスムと写真の先行研究は多すぎて記載できない。最低限重要なものだけを挙げておくと、ヴァルター・ベンヤミンの「シュルレアリスム」をはじめとする写真論（『ベンヤミン・コレクションⅠ近代の意味』、ちくま学芸文庫、1995年に多くが収録されている）や、ロザリンド・クラウスの代表的な分析である「シュルレアリスムと写真的条件」（『オリジナリティと反復』、リプロポート、1994年に所収）、シュルレアリスムにおける写真を扱った論集 *Explosante-Fixe, Photographie & surréalisme*, Hazan, 2002 などがある。本稿はブルトンの写真に関する言説の再検討を目的とするため、必要な研究以外は今後特に明示しない。一方、『ナジャ』と写真に関しては Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Gallimard, 1994 といった書籍や Jean Arrouyé の論考（« La photographie dans Nadja », *Mélusine*, Ⅳ, L'Âge d'homme, 1981, pp.123-151）など多くの優れた先行研究があるが、これらについても必要がなければ明示しない。
3. 木水千里『マン・レイ 軽さの方程式』、三元社、2018、p. 93. 『ナジャ』に関する批評をはじめ、シュルレアリスム辞典類においても「自動記述＝思考の写真」はほぼ定式化されている。
4. 斎藤哲也「革命家たちの凡庸なスナップ写真—シュルレアリスム、写真、オートマティスム」、塚本昌則編『写真と文学』、平凡社、2013年、pp. 157-159. 斎藤によれば、ブルトンは所蔵していた『超越論的写真』（1910）（ダルジェの功績が記載されている）を通じてこの人物を知った可能性があるそうだ。
5. Cf. Clément Chéroux, « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, 2004, pp.114-

125. Andreas Fischer, « “La Lune au front” Remarque sur l’histoire de la photographie de la pensée », *Op.cit.*, pp. 139-146.
6. 斎藤哲也、前掲書、pp.161-162.
7. ロラン・バルト、花輪光訳『明るい部屋』みすず書房、p. 93-94.
8. 鈴木雅雄は別の観点から、この「それは＝かつて＝あった」を問い直す可能性を示唆している。鈴木雅雄「退屈だからこそ感動的な写真と出会うために——ブルトン、バルト、「ヴェナキュラー写真」」、塚本昌則編『写真と文学』、前掲、pp. 127-146.
9. Max Ernst, « Comment on force l’inspiration », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 1933, p. 43. 本稿は Jean Michel Place 社の再版（2002 年）を参照した。なお引用部分は「オブジェのシュルレアリスムの状況」（1935）に引用されている。Cf. II, 494.
10. Max Ernst, *Ibid.*
11. 「戦後のブルトン思想と「上昇記号」：シュルレアリスムにおける直観的モラル」、『近畿大学教養・外国語教育センター紀要（外国語編）』、査読有、7 卷（2）、2016、19-38
12. この概念に関する説明については、主に佐藤真理恵『仮象のオリュンポス 古代ギリシアにおけるプロポソンの概念とイメージ変奏』（月曜社、2018）の第二章第三節、および 230-231 頁を参考にした。なお、これらの概念の名称こそ用いていないが、光学の見地からこれらの視覚論を論じた研究も参考とした。神崎繁『プラトンと反遠近法』、新書館、1999 年。両者の説明自体には大きな差異はないが、佐藤は外送理論を「近代の光学的視覚論の素地」と捉え、内送理論を「かつては荒唐無稽なものか」とされたものの、「今日考えられている視覚の原理と矛盾するものではないのではないか」とする。神崎はプラトンの視覚論を「逆光学」的過程、デモクリトスの視覚論が限定付きで現代の認知科学における「物理的・光学的過程」に対応していると考えており、両者の受容について差異があることは指摘しておく。