

井上 康彦

写真的驚異

マックス・エルンスト

『中国のナイチンゲール』について

0. はじめに

第一次世界大戦における泥沼の塹壕戦は、従軍した兵士達に拭いがたいトラウマを残した。爆撃によって引きちぎられた戦友の屍体やその細切れの肉片が脳裏に焼き付き、けたたましい爆音が残響として^{こだま} 聳しつづける。戦場から引き揚げてきた復員兵が引きずっていた、この「シェル・ショック(砲弾神経症)」と呼ばれるトラウマは、想像を絶する強度で彼らを苦しめたに違いない。実際にフロイトの『快感原則の彼岸』(1920)は、このシェル・ショックの症例をもとに書き上げられている。フランス史ないしフランス文学史において、「狂乱の時代 les années folles」と呼ばれる1920年代は、戦後の解放感に浮かれ狂った華美な時代として語られる向きがあるが、他方では、過酷な戦争体験の傷跡を残した、まさしく精神的に狂った人々を数多く抱え込んでいた。事情はフランスに限らず、大戦後のヨーロッパはこのように二重の意味の「狂乱」によって徴づけられるべき、或る独特の雰囲気^{こころ}に包まれていたのだ。

1914年から1918年まで、ドイツのケルンで砲兵隊員として従軍していたマックス・エルンスト(1891-1976)もまた例外ではなく、彼が制作した作品にも、この戦争体験が色濃く影を落としている。

『中国のナイチンゲール』(図1)。まさしく「戦後」間もない1920年に制作されたこの作品においては、エルンストが戦場で眼にしたであろう、いくつかの事物が重なり合っている。砲弾を写した写真の上に、他の写真から切り取られた眼と両腕、つまりは身体の断片が貼付けられているのだ。また、ひとつの塊として見るならば、鳥と人間の混生体、「鳥人間」が出現する。ここに

は戦争体験とは別の、エルンストの個人史的なトラウマも密接に関係している。1906年、妹ロニが誕生した日に、飼っていた桃色インコが死んだ。自伝的テキストのなかで彼は、この偶然の一致に衝撃を受け、この事件が後々まで尾を引き、彼に「鳥」のテーマが取り憑き続けたのだ、と記している。

想像のなかでは、彼は両方の出来事を結びつけており、鳥の命の消滅を、赤ん坊のせいにしていたのである。一連の不思議な失神、ヒステリーの発作、昂奮と銷沈がつづいた。鳥と人間のあやうい混合が彼の心に根をおろし、デッサンや絵のなかにも顔を出すようになった。この妄執につきまとわれたあげく、彼はやがて1927年に『鳥たちへの記念碑』を建立するが、その後も、マックスはすすんで自分を『ロプロプ、鳥類の王』と同一視している。この幻はもう一つの作品『騒乱、私の妹、百頭女』からも、やはり切りはなせないものだった¹。

このような二重のトラウマを読み取ることのできる『中国のナイチンゲール』は、エルンストの後の作品にまで繋がる「鳥」のモチーフの嚆矢としての重要性だけでなく、他の文脈からも注目すべき作品である。

なにか。シュルレアリスムの文脈である。この作品を含む1920年のコラージュの作品群は、アンドレ・ブルトンによって破格の評価を得ている。シュルレアリスム芸術においてエルンストのコラージュが与えた影響の大きさについて、「シュルレアリスム芸術の発生と展望」(1941)のなかのブルトンの記述を見てみよう。シュルレアリスム芸術の可能性について議論が交わされ始めた1925年を回顧的に記した箇所である。

シュルレアリスム絵画はそのころ、夢の方向でキリコから、偶然の受容の方向でデュシャンやアルプ、レイヨグラム写真のマン・レイから、(部分的な)オートマティスムの方向でクレーから得ることができた恩恵とはまた別に、いまから見ると、すでにマックス・エルンストの作品のなかでじゅうぶんな飛躍をとげていた。事実、シュルレアリスムは一九二〇年のコラージュのなかに、ただちに利点を見いだしたのである。そこにはまったく未開拓の、だが詩においてロートレアモンやランボーが欲していたものに対応するような、視覚の編成についてのひとつの命題があらわされていた²。

「詩においてロートレアモンやランボーが欲していたもの」とは、事物が奇想天外な結びつきを成し遂げることであろう。コラージュは、それを視覚的に実現するのだ。コラージュがもたらすこの事物の関係性の違和感は、まさしくエルンストの『百頭女』(1929)にブルトンが寄せた記述のなかで「デペイズマン *dépaysement*」という語で説明される効果であり、ここではもっぱらその効果が持ち上げられている。態度の変遷が著しいブルトンの記述を、年代を無視して無作為に取り出すことには、いささか牽強附会の感もあるが、ことエルンストのコラージュに関しては、この「デペイズマン」の効果への評価はブルトンのなかで一貫したものだと言っていいたいだろう。

また作者エルンストがコラージュ作品で試みていたのも、この「デペイズマン」であったことは事実ではある。エルンストは、自身の作家意識をつぎのように書き綴っている。

私がここに見たいと思うのは、ふさわしからざる一平面の上での、たがいにかねはなれた二つの実在の偶然の出会い(ロートレアモンの有名な文句、「解剖台の上の、ミシンと蝙蝠傘の偶然の出会いのように美しい」を、敷衍して一般的にした言い方だ)の開発、あるいはもっと端的な言葉を用いるなら、アンドレ・ブルトンの次のテーゼにしたがって、組織的デペイズマンの諸効果の培養、ということになる³。

さてわれわれは、今挙げたふたつの理由からではなく、つまり「鳥」のモチーフでもなく「デペイズマン」の効果でもない観点から、シュルレアリスムの文脈に即して『中国のナイチンゲール』に焦点を当ててみたいと思う。というのもそこには、この作品に用いられた素材である「写真」が有効に機能しているからだ。この作品はコラージュではあっても写真を素材にしたもの、つまりはフォトモンタージュなのである⁴。

写真とシュルレアリスムの関係であれば、後に検討するように、ロザリンド・クラウドが「間隔化」と「二重化」という概念を用いて明晰な分析を行った、「シュルレアリスムの写真的条件」(1981)が既にある。しかし『中国のナイチンゲール』においては、彼女が提示したものと異なる効果が現れているのだ。そこに現出する効果、それをわれわれは「写真的驚異」と呼びたいと思う。

本論は、マックス・エルンストの『中国のナイチンゲール』を取り上げ、「写真的驚異」を分析することで、作品の構成要素である「写真」の原理的な特性を明らかにする試みである。

1. シュルレアリスムのふたつの基本概念

なぜ『中国のナイチンゲール』の纏っている効果が「驚異」と呼ぶべきものであり、さらには「写真的」と形容されるべきものなのか。そのことを紐解くために、ここではシュルレアリスムにおける「驚異」と「オートマティスム」の概念を確認してみたいと思う。前者は、言うまでもなく「写真的驚異」の「驚異」に相当し、後者は「写真的」という修飾語に結び付くものである。

1-1. シュルレアリスムと「驚異」

シュルレアリスムにおいて「驚異 *le merveilleux*」は、ひとつの重要な概念であり、そのことはアンドレ・ブルトンによって1924年に「宣言」されている。

驚異はつねに美しい、いかなる驚異も美しい、それどころか驚異のほかに美しいものはない⁵。

「驚異」とは、ロートレアモンの有名な一節「解剖台の上でのミシンと蝙蝠傘の偶然の出逢いのように美しい」が引き合いに出されて語られるような、異種の事物が累積することによって見るものが受けるショックのことを意味するタームである。また、この事物の「偶然の出逢い」がもたらす「驚異」こそが、「デペイズマン」に与えられたもうひとつの語彙にほかならない。そしてシュルレアリスムの美術を語る際に、頻繁に引かれて来た概念でもある。

実際にグスタフ・ルネ・ホッケは、その『迷宮としての世界』(1957)のなかで、「驚異」という概念を仲立ちにしながら、マニエリスム循環史のなかにシュルレアリスムを位置付けている。ホッケは、マニエリスムの代表的な作家としてジョゼッペ・アルチンボルドを取り上げ、その技法とシュルレアリスムが用いる技法とが相即するのだ、と述べる。

アルチンボルドは幻想の事物を描くのではなく、結びつけることが不可能だと思われる諸事物を、ひとつのものとして描くのである。アルチンボルドは、〈美とは、解剖台の上の蝙蝠傘とミシンの偶然の出逢いである〉というロートレアモンの美学的信仰告白に、忠実にしたがっているかのようだ⁶。

くどいほど登場するロートレアモンの一節が、シュルレアリスムにおける「驚異」の重要性を証し立てる。

十八世紀的な「啓蒙の知」、あるいは『百科全書』が目指したような「^{サイクロペディア}円環知」が擡頭する以前の、オーダーを欠いた「蒐集」の博物趣味が、マニエリスム期の文化を特徴づけている。その文化相が二〇世紀のシュルレアリスムにおいて回帰したのだ、というのがホッケのマニエリスム循環史観であり、両者を繋ぎ合わせる蝶番となるのが「驚異」という概念なのだ。また十六・十七世紀には、「ヴンダーカマー(驚異の部屋)」という珍品奇物の蒐集が、ヨーロッパの王侯貴族の富の誇示として流行していたことも、マニエリスム期の「驚異」の文化相として特徴づけられている⁷。

なるほどホッケの論は正鵠を射たもので、たとえばアルチンボルドのタブローに見られる果実や花卉の集積と、ダリのタブローにおけるオブジェの奇想天外な配置を並べてみれば、シュルレアリスムの一部の絵画については、この循環史観は説得力を持っている。いま「一部の」と言ったのは、ダリやマグリット、キリコといったリアリスティックな描写を用いて遠近法的な表象空間に操作を加える作家のものである。

ただ、ホッケが展開したのはマニエリスム論であって、シュルレアリスム論ではない。シュルレアリスムを十全に捉えようとするのであれば、このようなマニエリスム芸術との類似からくる相同性を確認するだけでは話が片付かないのは明らかなことだろう。つまり、シュルレアリスムはマニエリスムの単なる再来ではない、ということだ。二〇世紀的な性格を刻印されたものなのだ。

1-2. シュルレアリスムと「オートマティスム」

マニエリスム期の芸術とシュルレアリスムの芸術の決定的な違い。そこには、十九世紀に登場した「写真」という新しい媒体が密接に関わっている。写真はそのイメージの生成過程において、人間が立ち入る隙がない。つまり、対象との間に無媒介の焼き付けが行われて作り出される写真イメージは、人為が介することのないオートマティスムの原理に基づいている。その写真の特性が、「驚異」の効果と並ぶシュルレアリスムの主要な概念である「オートマティスム」へと結び付くのだ。そして、この概念から導きだされた技法こそが先に挙げたリアリスティックな作家と対極にいる、マッソンやミロのような作家が用いたものだ。

「オートマティスム」もまた、「驚異」と同等の資格で、『シュルレアリスム宣言』に記されている。

シュルレアリスム。男性名詞。心の純粋な自動現象であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとくわだてる。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもからはなれた思考の書きとり⁸。

「無意識」を〈いま・ここ〉に立ち現せるために用いられるオートマティスムの理論と実践は、その直接性・無媒介性を旨としている。「理性」を仲立ちにしない、ということだ。

ところで、シュルレアリスムと写真の影響関係は、明らかなもののように思われる。それは、機関誌『シュルレアリスム革命』や、『ナジャ』、『通底器』、『狂気的愛』などに掲載された数多くの写真からも推し量ることができるし、「シュルレアリスムの写真家」としてマン・レイやタバーンやボワファール、アジェなどが挙げられることから想像に難くない。また、写真の原理を理念的に捉えたテキストからもそのことはうかがえる。以下は、エルンストのコラージュ展⁹にブルトンが寄せた文章からの抜粋である。

写真の発明は旧来の表現方法に致命的な打撃を与えた。これは絵画のみならず詩についても同様であって、十九世紀末に姿を現した詩における自動記述は、まさしく思考の写真に等しいものである。それまで自らの求めていた目標にあやまたず到達することを、一つの盲目的な器具が可能にしてしまったために、芸術家たちは外観の模倣ときっぱり手を切るべきだという、いささか軽率でなくもない主張を持つようになった¹⁰。

この記述に倣えば、オートマティスムの実践のひとつである自動記述は、「思考の写真photographie de la pensée」ということになる。もちろんこの記述はメタファーにすぎないが、このようなメタファーが用いられるのは、写真の自動性が自動記述の自動性と相即すると考えられるからだ。先に『宣言』から引いたとおり、「理性によって行使されるどんな統制もなく」思考を書き取る自動記述の実践は、「模倣imitation」の原理を必要としない。現実を「模

倣」する絵画表象においては、理性がいかに行使されて、対象との「類似」のヒエラルキーにしたがってイメージが作り出される。対して写真は現実を「転写」するため、「理性＝類似」を介することがないということである。

たしかに、このブルトンの記述を額面通り受け取って、「自動記述＝(思考の)写真」という図式を作ることには、かなり危険があると言わねばならない。というのも、自動記述は理性を介さないとは言いつつ、文の結構は保っているものであり、少なくともその規制に縛られているということは事実であるからだ。なによりもまず、『磁場』(1920)に纏められる自動記述の実践は「フランス語」という特定の言語によって規定されている。また、自動記述において単語の奇想天外な結びつきがその効果として重要になってくるのであれば、自動記述はコラージュとの相同性があると考えられ、「コラージュ(驚異)／オートマティスム」という二項対立自体が危ういものになるため、再度検討の余地は残る¹¹。とはいえ、人為や理性を介さない「直截性」という側面のみから見れば、「自動記述＝(思考の)写真」という図式も一定の説得力を持つことにはなるだろう。

このように実践的に写真が用いられていたことから、また写真の機能を理念的に捉えたテキストからも、シュルレアリスムと写真の影響関係が濃厚であったことがうかがえる。

つまり、どういうことか。シュルレアリスム運動において「驚異」のほかに「オートマティスム」というこの運動固有の概念があり、それを実践的に叶える装置が写真であった、ということだ。そしてこの装置を介すことによって、シュルレアリスムをマニエリスム循環史とは別の視点から捉え直すことも可能になる。

また、シュルレアリスムにおいて重要とされているこのふたつの概念は、絵画実践としては、つぎのようなかたちを取る。前者はダリやマグリット、エルンストなど、写実的な技法を用いて遠近法的な表象空間に操作を加え「驚異」を描く作家、後者はマッソンやクレーなど、「オートマティスム」の原理に基づいて、あらかじめ意図することなく支持体の上にペンや絵筆を走らせ、不定形で抽象的な痕跡を残す作家、というふたつの傾向である。両者の様式上の矛盾は、シュルレアリスム絵画が批判されるときに、しばしば指摘されてきた。この二項対立の図式は、シュルレアリスム運動発足当初から現在に至るまで、シュルレアリスム絵画を語る際のひとつのクリシェにもなっている¹²。

2. 「再現＝表象としての現実」

前述したように、エルンストがコラージュを制作する際、試みたのは「デペイズマン＝驚異」の効果を発揮させることであった。ただ、1920年のコラージュの作品群においては、絵画を素材にしたものと写真を素材にしたものの、というふたつの系譜が存在する。後者においては、その素材は「オートマティスム」を基盤にしたものであるから、それらは「驚異」と「オートマティスム」をともに実現したものだといひとまず言うことができる。そして『中国のナイチンゲール』はそのなかの一枚として位置付けられる。しかし、事物の意想外の結合(驚異)が写真(オートマティスム)によって作り出されているということで、それを「写真的驚異」と呼ぶことは、早計と言わねばならない。というのも、そこには「驚異+オートマティスム」という単なる足し算以上の、或る固有の効果が作動しているからだ。そしてその固有の効果こそを「写真的驚異」として、われわれは提示してみたいと思うのだ。

ここでわれわれは、写真の記号論な位置づけと、それをシュルレアリスムの文脈で展開させたロザリンド・クラウスの論を確認してみたいと思う。というのも、後述するように、シュルレアリスムと写真について彼女が提示した概念が「写真的驚異」を検証する際の叩き台になるからだ。

2-1. 写真のインデクス性

写真について語るとき、避けては通れない、古典的とも言うべきテキストを残した人物の名がふたつ挙がる。ロラン・バルトとロザリンド・クラウス。前者においては、『明るい部屋』(1980)に書き付けられた《それは-かつて-あった Ça-a-été》という文言が、後者においては、「指標論 part1」(1976)、「指標論 part2」(1977)のなかで、C.S. パースの記号論を借用しながら展開された「インデクス index」という概念が、写真論において幾度となく引かれてきた。

「痕跡」としての写真。両者のテキストがこの概念をもとにどのような広がりを見せたのかについて詳しく立ち入る余裕はないが、ともに、写真イメージが現実を基盤にしているということを記していたことは確認しておく必要があるだろう。そしてこのことこそが、十九世紀に登場した写真が、視覚文化にもたらした「新しさ」にほかならない。

アルタミラの洞窟壁画以来、絵画表象は、「描き手」が修得した技術を介して作り出されたものであった。歴史性・地方性の偏差を帯びた文化的なコー

ドを一旦経由して作り出される、変換の産物であったと言い換えてもよい。対して、現実の事物が写真イメージに落とし込まれる行程には人間が介入することはない。写真イメージは現実そのものの痕跡だということである。

それゆえに、「描き手」という中継物を介して作り出される絵画表象においては、事物が実際に存在していなくてもよいが、写真においては、実際に事物が存在しなければならないということになる。そして現実との無媒介的な関係を基盤するこの写真の登場が、視覚文化に新たな文脈を持ち込んだのだ。

「絵画や言説における模倣とちがって」とバルトは書き綴る、「『写真』の場合は、事物がかつてそこにあつたということを否定できない」¹³。写真についてのブルトンの記述と符合するように、バルトが問題にしているのは、写真の特性と「模倣」との決定的な違いである。写真を特徴づけるのは、対象＝被写体とイメージの類似性ではなく、むしろ対象＝被写体が実際に存在していたという事実なのだ、と主張しているのだ。

また、クラウドが美術批評に適用させるパースの記号論も、写真に対して、バルトと同じ立場をとる。写真イメージは、たしかに対象＝被写体に似ている(対象＝被写体を模倣している)。しかし、なぜ似ているのかとさえいえば、写真イメージと対象＝被写体が物理的な対応関係を結んでいるからなのだ。写真に写り込んだイメージが、実際の対象＝被写体に「似ている」という印象を観者のなかに醸成するのは、副次的な結果にすぎないというわけだ。だから写真は、パースの記号分類に従えば、絵画表象のようなアイコン(類似記号)でも言語表象のようなシンボル(象徴記号)でもなく、指紋や足跡のようなインデクス(指標記号)の範疇に位置付けられるのだ¹⁴。

そしてこのインデクス性は、「オートマティスム」と直結している。写真は、イメージの生成過程に人間を必要としない。それゆえに、写真家は、何を撮るのか、どのように撮るのか、という「選択」はできても、イメージを「作り出す」ことはできず、イメージ生成は人為に依らないカメラの自動性に任せるほかないのだ。

2-2. 「間隔化」「二重化」と「フレーム」

クラウドは「シュルレアリスムの写真的条件」(1981)のなかで、写真のインデクス性に依拠しながら、シュルレアリスムの美術論を展開した。ここで展開される論は、オートマティスムに基づいて抽象的な痕跡を支持体の上に残す作家と、リアリスティックな描写で遠近法的な表象空間に依拠しながら

その空間に操作を加える作家、というシュルレアリスム絵画の「形式上の不一致」の問題から始まる。すなわち、1-2.で記したシュルレアリスム絵画におけるふたつの傾向である。

クラウドは、このシュルレアリスム絵画における矛盾を「様式」からではなく、「写真の記号論的機能」から思考することで「一般化」に落とし込むことができる」と論じる。このような写真からのアプローチを検証する際に提示されるのが「間隔化spacing」と「二重化doubling」というふたつの操作である。

まず、「間隔化」は、ダダのフォトモンタージュの「余白」によって強烈に発揮される。そこにおいては、各々の写真断片は、引き離されて支持体の上で孤立化させられている(図2)。このことによって写真断片は、過去に属していた空間の文脈から切り離されて、ひとつの「記号」へと変容させられる。このような孤立化の操作を、クラウドは「間隔化」と呼んでいる。

ただしこれはダダの作品であり、シュルレアリスムにおいてこの「間隔化」は、マン・レイのソラリゼーションによって行われる(図3)。現像の途中で現像液から印画紙を取り出し、露光過多にすることによって作り出されるソラリゼーションの写真イメージ。そこではネガとポジの部分的な反転が起こり、オブジェを縁取る輪郭線、「隔膜cloisonné」が^{しゅつたい}出来する。この「隔膜」によって、オブジェは背景から遊離する。シュルレアリスムにおいては、このソラリゼーションによってオブジェが孤立化し、「間隔化」が達成されるのだ。

さらに重要なものとして提出される操作が「二重化」である。これもまたマン・レイの作品であるが、『カサッティ侯爵夫人』に見られる「ブレ」の効果がそれだ(図4)。この作品においては、女性の両目が、まさしく「二重化」されているのが確認できる。この「二重化」によってもたらされる現象は、レヴィ＝ストロースの『生のものと火を通したもの』での記述をもとに説明されている。幼児期に、その幼児が片言でしかない音を発する。〈PA〉という無意味な「野生の音」を発するのだが、それが反復されたとき、つまり〈PAPA〉となったときに、野生音であったものが意味作用の領域に入ってくる、というものである。

このレヴィ＝ストロースの言語に関する記述と写真の「二重化」はパラレルな関係を持っており、このような操作を写真に加えることによって無意味であったはずの「現実」を意味作用の領域に引きずり込むことができる、とクラウドは主張している。

「間隔化」と「二重化」。いずれにしても、写真に施すこのような操作によって作り出されるのは、「再現＝表象としての現実reality as representation」で

ある。つまり、これらの操作によって現実を記号へと変換することができるというのだ。そしてこの効果は、写真に固有のものである。「再現＝表象としての現実」とクラウドが述べるとき、「現実」という語が導きだされるのは、前述した、現実を基盤にする写真のインデクス性に由来している。

さて、この「再現＝表象としての現実」が「シュルレアリスム美学の一般化」へと辿り着くためには、もうひとつ行程を経なければならない。そこで重要になるのが、ブルトンが『狂気的愛』のなかで提示した《痙攣的な美》である。《痙攣的な美》は 1) 動物の擬態 2) 運動＝停止 ストップ・モーション 3) ファウンド・オブジェクト という三つの類型として提示される¹⁵。この三つの類型は、いずれにしても「自然」であったり「現実」であったり「偶然」であったりするものに意味を賦与していくわけで、「ものそのもの」という意味や理性のバイアスが掛かっていないものが意味を帯びて来たり、なにものかの代替物に成り代わっている。この無意味なものから意味のあるものへの移行の過程が、「再現＝表象としての現実」を作り出す写真に直結してくるというわけである。クラウドは、以下のようにまとめている。

シュルレアリスムの美学を一般化しなければならないとすれば、《痙攣的な美》という概念がその美学の根幹に据えられる。そのときシュルレアリスムの美学は、再現＝表象に変換された現実の体験へと還元される。シュルリアリテイ超現実とは、言わば、一種のエクリチュールへと痙攣した自然である¹⁶。

クラウドは、シュルレアリスム絵画についてしばしば指摘される「形式上の不一致」の問題は、その問題の立て方自体が誤っており、《痙攣的な美》という概念を導入し、それを写真の記号論的な機能から考察すれば、一般化することができる、と主張しているのだ。

そしてこの「再現＝表象としての現実」を作り出す「間隔化」や「二重化」は、「フレーム」にまで敷衍される。ソラリゼーションやブレのような操作を行わなくても、現実が写真イメージに落とし込まれる際の「フレーム」による切り取りによって、「再現＝表象としての現実」は成し遂げられる。現実から「フレーム」によって粹取られたイメージを切り出すことによって「フレーム」の内外に差異が生じ、そのことによって「フレーム」に囲われた現実の断片が再現＝表象、つまりは記号へと移し替えられるのだ。

このようにしてあらゆる写真が本性的に持っている機能によって、「再現

＝表象としての現実」が作り出され、それによってシュルレアリスムの美術は、記号論的に一貫性を持つというのである。

3. 再現＝表象(記号)になりきらない写真断片

——重ね合わされる過去の空間

このようなクラウドの論をふまえた上でわれわれは、「間隔化」や「二重化」、「フレーム」によって成し遂げられる「再現＝表象としての現実」という概念に疑問を投げかけるべく『中国のナイチンゲール』を取り上げ、以下で検証してみたいと思う。

3-1. 絵画の空間、写真の空間

クラウドがあげた「再現＝表象としての現実」というものは、はたして十全に再現＝表象、つまりは記号に還元させられているのかどうか。

ここでいま一度、『中国のナイチンゲール』を見てみよう。支持体となっているのは、藁の上に横たわる砲弾が写し出された写真である。これは、G.P.ノイマン『ドイツの戦時航空』(1917)の写真図版から借用したものだ¹⁷。この写真を下敷きに、上方から、扇、眼、両腕、そしてその両腕に被さるようにストールの写真が糊付け (coller) されている。一枚の写真と四片の写真断片、都合五つの要素によってこの作品は構成されている。

一塊として見るとどうか。一見すると「鳥人間」が表されているかのように見える。大きな鶏冠^{とさか}を掲げた頭部、ギロリとこちらを窺う片眼、その下には嘴のような突起物が確認できる。さらに胴体の下方部からは女性のものらしき両腕が生え出ており、その間からは尾がたなびいている。しかし詳細に見てみれば、視線は正面からほぼまっすぐにこちら側に向かっているのに対し、胴体の右側の嘴からは頭部が右向きであることが想定されるし、両腕もまたほぼ正面にむかって生えている。また、ストールは画面左下に流れている。つまり、一見統一性を確保しているかのように見えるのだが、各々の向きがちぐはぐで、キュビスムのタブローのように不思議な「よじれ」が生じているのだ。そのことによって、われわれはふたたび細部へと眼を凝らすことになる。

凝視するわれわれの眼に飛び込んでくるのが、各々の要素の「切り取り線」

の出鱈目さである。頭部に据えられた扇は、なるほど扇の輪郭線に沿ってきれいに切り出されているが、眼球はそのまわりの肌までかなりざっくりと大きめに切り取られている。両腕もきれいに切り取られているとは言えず、眼に比べればわずかではあるが輪郭の周りに元の背景を残している。ストールもまた同様で、輪郭線とは明らかに異なる「切り取り線」によってあるかなさかの空間を纏っている。この「切り取り線」はまた、茶色く変色した糊の痕によって強調されてもいる。それはたとえば、眼に顕著に見て取ることができるが、「切り取り線」によって縁取られた眼の周りの肌からは、画面上方にむけて糊を拭った痕が確認できる。

さらに明暗からも「よじれ」が生じているのを確認することができる。砲弾において、左側部の黒々とした陰翳とは対照的に右側部は白に近いほど照明が当てられている。扇に現れている等間隔の陰翳からも、右側からの照明を想定できる。ところが下方部の両腕は砲弾左側部の陰翳とは対照的に明るく照らされており、浮き上がって見えるほどだ。さらに砲弾の明るい右側部に据え付けられた片眼は暗く、陥没しているかのような印象を与える。

この作品においては、写真断片が寄せ集められることによって、扇、女性の両腕、ストール、眼といった要素それぞれの「居心地の悪さ」が際立っており、一瞥したときに現れた「鳥人間」の統一性は破壊されることになるのだ。それはブルトン／ホッケが掲げる「驚異」、つまりは事物の意想外の結合とは異なる次元で起きている違和感である。オブジェクトレベルではない次元で「居心地の悪さ」が現出しているのだ。

それが最も顕著に現れているのが、各々の写真断片が持つ質感の違いではないだろうか。これは先に見たダダのフォトモンタージュ(図2)のように「余白」をとって「間隔化」がなされていない分だけより一層明確に示されている。つまり、異なった空間から切り出されて、曖昧ではあるもののオブジェの輪郭線によって縁取られた各々の写真断片が重ね合わされることで、その質感の違いが鮮明に現れているということだ。

このような質感の違いが、各々の写真断片が、もとは異なる空間に属していたということを証し立てる。さらに言えば、何処とは確認できないまでも、かつて属していた空間をも喚起させてしまっているのだ。そして写真断片がもとの空間を引きずってしまっているために、この作品においては、異種の空間の「偶然の出会い」という事態が生じてしまうことになる。

このような「空間喚起力」というのはまた、絵画表象を素材にしたコラージュでおこる「驚異」とも異質のものである。たとえば、『百頭女』のなかの一葉で

ある、「三番目の二十日鼠がすわると、伝説の乙女の体の飛ぶのが見られる」と題されたコラージュ作品とその素材となった図版との比較から見ると明らかである(図5)。素材となった図版において、水辺にしゃがみ込む妖精は、水面に映る自らの姿を見つめている。対して、エルンストによってコラージュされたこの妖精は、九十度反転させられた状態で宙吊りにされている。

なるほど、このように切り取られた妖精の図像も、「空間喚起力」を持っていないわけではない。不自然に浮遊するこの妖精と背景の関係性の違和感は、この妖精が本来置かれていたはずの空間的コンテクストを惹起させるだろう。このように空間的な文脈を喚起することによってこそ「デペイズマン」の効果が発揮され、見るものに違和感を与えることが可能になるのだ。

ただこれは、『中国のナイチンゲール』の写真断片が持つ「空間喚起力」とは似て非なるものだ。ここが、絵画のコラージュと写真のコラージュの決定的な違いとなる。

なぜか。絵画のコラージュが持つ「空間喚起力」とは空間的なコンテクストに基づくものであり、つまるところ文化的コードの産物なのだ。しかるべきところに或る事物が存在するはずだという空間的なコンテクストは、或る共同体の内部でのみ流通する認識にすぎない。シュルレアリスムが排除しようとしていた「理性」とは、この文化的コードではなかったか。エルンストのコラージュがブルトンの高い評価を得たのは、この文化的コードを狂わせて、その欺瞞を暴きだしたことにあったのではなかったか。絵画による「デペイズマン」の効果とは、文化的コードに依拠ながらも、それをなし崩し的に解体してみせるという手法にほかならない。

対して、『中国のナイチンゲール』の写真断片が持つ「空間喚起力」は、文化的コードとは異なる次元で作動している。写真断片が引き寄せる空間とは、かつて実際に存在した現実のものなのだ。また写真は、シャッターが下りた瞬間、レンズの前にあった光をそのまま焼き付けるのだから、写し込まれる空間は、「地」と「図」の分離の関係を根拠とする絵画の空間とは異なり、或る同質性に統べられることになる。さらにその同質性とは、撮影時の一回限りの瞬間のみが捉え得るものである。したがって写真は一枚一枚それぞれに独自の同質空間を所有していることにもなるのだ。だから、『百頭女』のコラージュにおいて「地＝水辺」から引き離された「図＝妖精」が他の「図＝洞窟」に据えられたときに発揮される「空間喚起力」と、『中国のナイチンゲール』において、個々の写真の同質空間から切り出された断片が発揮する「空間喚起力」とは決定的に異なるのである。

3-2. 対象＝被写体とレンズの「距離」

写真断片が持つ質感の違いとそれによって生じる「空間喚起力」は、2-1.で記した写真のインデクス性はもとより、写真のみに固有の特性についても示唆を促す。それは写真と他のインデクスとの決定的な違いである。

バルトやパース／クラウドが、写真と現実との無媒介的な関係について語るとき、その「現実」とは対象＝被写体を意味している。「それは-かつて-あった Ça-a-été」とバルトが言うとき、「それÇa」とは、対象＝被写体を意味し、パース／クラウドもまた、写真イメージは対象＝被写体のインデクスだ、と主張していたのだ。写真のメタファーとして「トリノの聖骸布」、「デスマスク」、「指紋」が挙げられることに、この「現実」と対象＝被写体との直截的な結びつきは端的に見られるだろう。なるほど、これらの「インデクス」はオリジナルが実際に存在していなければならない、その点でこの論は肯綮に当たる。

しかし誤ってはならないのは、写真が対象＝被写体と密着的な接触を持って作り出されたイメージではないということだ。このことは、写真のインデクス性を少しも減じるものではない。問題となるのは、写真イメージが何のインデクスなのか、ということである。

対象との接触によって作り出される痕跡としての記号、「インデクス」。しかし写^{フォトグラフィー}真は原義通り、フォトン(光子)のグラフィー(刻印)なのであり、対象＝被写体の直截的な刻印では決してない、ということは強調しておかねばならない。この点において、バルトもパースもクラウドも同じ陥穽にはまっていると言える。写真イメージは、対象＝被写体とレンズの間に「距離」をとらなければ像を結ばないという、前提条件が看過されているのだ。このことによって言えるのは、「写真＝現実の切り取り」というテーゼが、一方では正しく、他方では間違っているということである。正しいと言ったのは、写真イメージが現実を基盤にしている、という先に確認した事実であり、間違っていると言ったのは、この「距離」によって写真イメージは、「サイズ」に関しては現実と等価ではない、という意味である。そしてこの「サイズ」こそが、写真断片の質感の違いを生み出すことになるのだ。

その「距離」と「サイズ」の問題をあからさまに提示している好個の例として、ヴィクター・バーギンの『フォトパス』を見てみよう(図6)¹⁸。

この作品は、板張りの床を撮影した写真を、その床と同じサイズに引き伸ばして、つまりは「実物大」にして、被写体となった床の上にぴったりと重ね

合わせたものだ。ここに見て取れるのは、木目が完全に一致していることで鮮明に浮き彫りになっている、現実の床と写真部分の質的な差異である。写真部分が浮き上がって見えてしまっているのはそのためだ。

このように写真部分が床から物質的にせり出しているのは、「実物大」にしても無化できない被写体とレンズの間の「距離」から生じており、写真が基盤としている「現実」が対象＝被写体を直截指すものではないということを示している。「被写体」という概念を用いるのであれば、対象が「被写体」なのではなく、対象が存在していた空間全体がそれに相当する。それゆえに、バーギンのこの作品において、写真を床とぴったりと重ね合わせるためには、「引き伸ばし」を行わなくてはならず、そのことによって実際の床との間に物質的な差異が生じてしまうのだ。

『フォトパス』に見られるこの物質的な差異は、『中国のナイチンゲール』において、砲弾を写した写真の上で重ね合わされた四片の写真断片が作り出している違和感と直結していると考えられる。たとえば、砲弾と腕では、ドットの粗さの違いが見て取ることができる(図7)。実際のオブジェであれば、砲弾よりも腕のほうが滑らかな質感を持っているはずだが、この画面上では逆に、砲弾のほうが目がきめ細かくて滑らかで、腕のほうが目の粗い質感を持っている。砲弾の硬質な表面の荒れがはっきりと見て取れるのは、その解像度の高さを証し立てており、滑らかであるはずの女性の腕に目の粗いドットが確認できるのは、砲弾よりも解像度が低いことを示している。個々の写真断片の質感の違いとは、被写体が元来備えていたものではなく、この「距離」によってもたらされた「引き伸ばし」によって作り出されたものだと考えられるのだ。

『中国のナイチンゲール』において「引き伸ばし」の操作が実際に行われていたかどうかについては確認が取れていないが、ここにおいてその事実関係は問題にならない。重要なのは、サイズが未決定の写真であるからこそ、「鳥人間」の姿態を形成することができるということだ。「鳥人間」を形成するためには、写真断片は「実物大」のサイズであってはならない。たとえば、現実のオブジェのレベルで考えれば、支持体となっている砲弾に対して扇は、大きすぎるのだ。それゆえに扇が鳥の鶏冠として据え付けられるためには、扇をしかるべきサイズに引き伸ばさねばならない、あるいは砲弾よりも近距離で撮影された扇を持って来なければならない。

写真撮影の現場には、「距離」が不可避的な条件として介入してくるがゆえに、写真イメージは、オブジェと背景、「地」と「図」を分離することがなく、

レンズの前にあった空間全体をそのまま写し取ってしまう。さらにそれは、写真の一枚一枚がそれぞれに、対象＝被写体とレンズの間に一定の「距離」を持っているということであり、一枚一枚に一回限りの同質空間が写し出されているということでもある。その結果『中国のナイチンゲール』において、オブジェの輪郭に沿って切り取られた写真断片は、一見、かつて属していた空間のコンテクストから切り離されて、つまりクラウドの用語に倣えば「間隔化」されて再現＝表象(記号)に還元されたかのように見えても、もとあった空間がどうしても揺曳してしまうのだ。つまり再現＝表象(記号)に、完全にはなりきらないということだ。

そのことは、ダダのフォトモンタージュのように余白が大きく作用しているものよりも、この『中国のナイチンゲール』のように余白を排除して重ね合わせが行われているものにおいて、個々の要素の質感の違いというかたちで鮮明に浮かび上がる。各々の写真断片が引きずっている過去の空間が一画面上に寄せ集められていることが強烈に示されているのだ。『中国のナイチンゲール』が重要なのは、この重ね合わせが有効に機能しているからなのである。この作品に見られる、異種の空間の思いがけない結合による「驚異」、それは写真を用いなければ起こらない事態であり、それこそが「写真的驚異」と呼ぶべき効果なのだ。

4. おわりに

以上でわれわれは、シュルレアリスムの概念に付き従いながら、クラウドが提示した「再現＝表象としての現実」を批判的に検討するかたちで『中国のナイチンゲール』に焦点を当ててきた。われわれのテーゼは、写真断片はもとの空間を引きずってしまうため、再現＝表象(記号)には還元されない、というものである。そしてこの作品においては、このように「空間喚起力」を持つ写真断片の数々が寄り集まることで「写真的驚異」の効果を生み出しているということは、確認できたと思う。

しかし、あらゆる写真が「距離」の条件下で空間そのものを刻印してしまう以上、写真から切り出された断片の一切が同様の「空間喚起力」を持っているのであり、写真断片を複合的に素材として使用するいかなるフォトモンタージュも「写真的驚異」の例と見做すことができる。つまるところ、『中国のナイチンゲール』は「写真的驚異」の一例にすぎないのだ。とはいえ、その効果

を最も際立ったかたちで析出できる特権的な例のひとつであると言うことはできる。特権的だと言ったのは、前項で見た重ね合わせの効果のみに拠るものではない。この作品がさまざまな「読解」を許す重層的な意味を胚胎しているからだ。冒頭で記したように、この作品からは、大戦後に瀰漫していたトラウマの徴候も、エルンストに貫かれる「鳥」のテーマも、そしてシュルレアリスム的な「驚異」をも読み取ることができる。そしてこれらの文脈での「読解」によって捉えられることこそが、この作品の最も正当な位置づけとなるだろう。しかしだからこそ、それでもなお、これらの「読解」に回収できない「空間喚起力」が斥力として作動しているのが鮮明に見て取れるのだ。

繰り返しになるが、われわれがこの作品のうちに確認した「写真的驚異」は、他のあらゆるフォトモンタージュがもたらす効果として一般化することが可能だろう。それは写真技術が可能にした新たな「驚異」なのだ。

フォトモンタージュに向き合って無秩序な「空間」の集積に驚嘆すること。それは、写真を通して対象＝被写体を見る経験とは決定的に異なる。「写真的驚異」は、一枚の写真においては無化され、不可視化されていた「距離」を顕在化させる効果でもあるのだ。

以上、われわれは『中国のナイチンゲール』に顕著に見て取れる、異種の「空間」の交差に焦点を絞って議論を進めてきた。が、フォトモンタージュは当然、異なる「時間」が交差する場でもある。今後の課題として、この「時間」の問題を検討すべく稿を改めねばならない。

註

¹ マックス・エルンスト「M.E.の青春についての若干のデータ」(1942)『絵画の彼岸』巖谷國土訳、河出書房新社、1975年、57頁。

² André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme » (1941), *Le surréalisme et la peinture Nouvelle édition*

revue et corrigée 1928-1965, 1965, p.64.

アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム芸術の発生と展望」巖谷國土訳、『シュルレアリスムと絵画』、瀧口修造・巖谷國土監修、人文書院、1997年、88頁。

³ マックス・エルンスト「絵画の彼岸」(1936)、前掲書、27頁。

⁴ エルンストはベルリン・ダダと距離を置くために、「フォトモンタージュ」という呼称は用いず、自作を「Fatagaga」と名付けていた。ドーン・エイズ『フォトモンタージュ 操作と創造』岩本憲児訳、フィルムアート社、2000年、134頁を参照。

⁵ André Breton, «Manifeste du surréalisme» (1924), *Œuvres complètes, tome 1*, Gallimard, 1988, p.328. アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」、『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、27頁。

⁶ グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界—マニエリスム美術』種村季弘・矢川澄子訳、美術出版社、1966年、80-81頁。

⁷ 「驚異の部屋」についての研究は少なからず存在するが、とりわけ以下に詳しい。エリーザベト・シャイヒー『驚異の部屋—ハプスブルク家の珍宝蒐集室』松井隆夫・松下ゆう子訳、平凡社、1990年。

⁸ Breton, *Op.cit.*, p.328、邦訳、前掲書46頁。

⁹ エルンストは1921年に、パリのサン・パレイユ画廊で初のコラージュ展（「ウイスキー海底での進水」展）を開いた。『中国のナイチンゲール』は、このときに出品されたものである。エルンスト、前掲書、28頁を参照。

¹⁰ André Breton, «MAX ERNST», *Op.cit.*, p.245, アンドレ・ブルトン「マックス・エルンスト」巖谷國士訳、『アンドレ・ブルトン集成6』人文書院、1974年、92頁。

¹¹ シュルレアリスムのオートマティスムについては、以下に詳しい。フランソワーズ・ルヴァイアン『記号の殺戮』谷川多佳子・千葉文夫・太田泰人・廣田治子訳、みすず書房、1995年。

¹² マックス・モリーズおよびピエール・ナヴィルによるシュルレアリスム美術批判は、このふたつの傾向に基づいている。なおブルトン「シュルレアリスムと絵画」は、これらの批判に応えるかたちで書かれたものだ。（Cf. Max Morise, « Les Beaux-Arts: Les yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n°1, 1924, pp.26-27. Pierre Naville, « Beaux-Arts », *La Révolution surréaliste*, n°3, 1925, p.27.）これらを踏襲した研究は枚挙に暇がないが、手際よく纏めたものとして、たとえば、中田健太郎「シュルレアリスム美術と方法概念—マックス・エルンストのコラージュについて」、『水声通信23』、水声社、2008年、69-79頁を参照。また、アメリカ美術批評の文脈におけるシュルレアリスム批判もこの傾向を基軸としている。次を参照。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」、同書、112-123頁。

¹³ Roland Barthes, *La Chambre Claire, Œuvres complètes tome 3*, Seuil, 1994, p.1163. ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年、93頁。

¹⁴ C.S. パース『パース著作集2「記号学」』内田種臣編訳、勁草書房、1986年、35頁を参照。クラウスがパースの記号論を引いている箇所は少なからずあるが、たとえば次を参照。Rosalind E. Krauss, «Notes on the Index: Part 2», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, p.215. ロザリンド・クラウス「指標論パート2」、『オリジナリティと反復』小西信之訳、リブレポート、1994年、172頁。

¹⁵ 動物の擬態とは、たとえばナナフシな

どが身を守るために樹木の枝を模倣する、
というもので、運動=停止というのは、実
際は運動しているものを静止画像に落と
し込んだもの、そしてファウンド・オブ
ジェクトとは、ブルトンが蚤の市で偶然遭
遇した掘出し物の木製のスプーンであり、
そこに彼は運命的な意味を見出していた。

¹⁶ Rosalind E. Krauss, «Photographic
Conditions of Surrealism», *Op.cit.*, p.113.
ロザリンド・クラウス「シュルレアリスム
の写真的条件」(1981)、前掲書、92頁。

¹⁷ 中村尚明「マックス・エルンスト《女、老
人と花》について」、『水声通信25』水声社、
2008年、156-165頁を参照。

¹⁸ バーギンの作品についての示唆は林道郎
から得た。次を参照。林道郎「現代美術の
なかの写真(家)」、『写真空間1』、青弓社、
2008年、56-85頁。なお林道郎は、バーギ
ンの作品と同様のモチベーションで制作
されたものとして、メル・ボックナー『ア
クチュアル・サイズ』を取り上げてもある
が、本論でバーギンの作品がより重要に
なるのは、この作品が「距離」を露呈させ
るために重ね合わせの操作を用いている、
ということに拠る。

图版



图 1



图 2

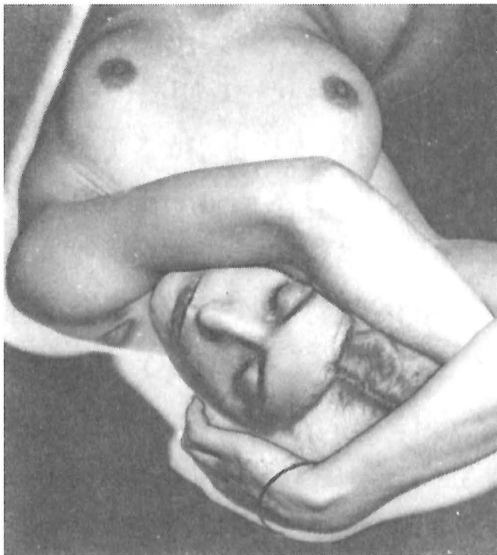


图 3



图 4



图 5



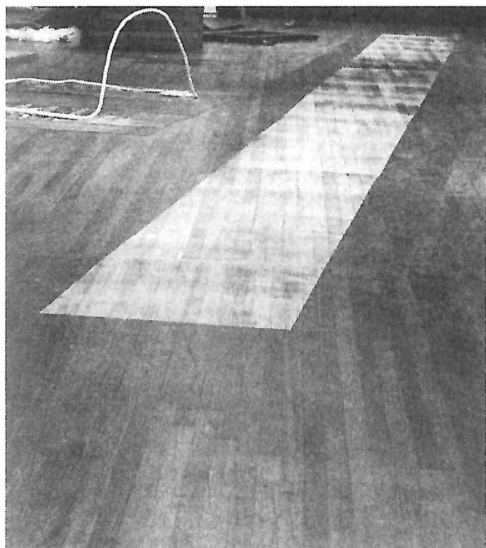


図 6



図 7

図版出典

- 図 1 マックス・エルンスト『中国のナイチンゲール』1920年（出典：Dietmar Elger, Uta Grosenick ed., *Dadaism*, Taschen, 2004, p.75.）
- 図 2 ハンナ・ヘーヒ『ドイツ最後のワイマール・ビール腹文化時代を貫くダダの包丁の切り込み』1919年頃（出典：Ibid., Taschen, c2004, p.45.）
- 図 3 マン・レイ『無題』1931年（出典：Man Ray [curators, Judy Annear & Emmanuelle de l'Ecotais], Art Gallery of New South Wales, 2003, p.73.）
- 図 4 マン・レイ『カサッティ侯爵夫人』1922年（出典：Ibid., p.4.）
- 図 5 マックス・エルンスト「三番目の二十日鼠がすわると、伝説の乙女の体の飛ぶのが見られる。」、『百頭女』1929年（右）と、その素材となった図版（左）（出典：マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年、157頁。）
- 図 6 ヴィクター・バーギン『フォトパス』1967-1969年（出典：Peter Osborne ed., *Conceptual art*, Phaidon, 2002, p.126.）
- 図 7 図 1 の部分図（出典：Dietmar Elger, Uta Grosenick ed., *Op.cit.*）