

Title	シュルレアリスムとドキュメンタリストの眼：1920-30年代のシュルレアリスムにおける観察への志向
Author	河上, 春香
Citation	人文研究. 65 巻, p.137-159.
Issue Date	2014-03
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	堀内達夫教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

シュルレアリスムとドキュメンタリストの眼 —1920-30年代のシュルレアリスムにおける観察への志向—

河上春香

シュルレアリスムは一般に、主体的な意思の制御を離れた状態で言葉やイメージを産出するオートマティスムや、異質な要素の組み合わせを通じて新しいタブローを構築するコラージュといった手法を生んだ芸術運動として知られる。シュルレアリスムにおいて、生活実践と芸術を接続しようとする試みは、表現手法の陳腐化によって、結局は失敗に終わったというのが通説になっている。しかしシュルレアリスムとは元来、個人をとりまく現実を、夢や非合理を含むより広い範囲で捉え直すことを志向した運動であり、それは同時期に登場したドキュメンタリー映画に近い方向性であったと言える。シュルレアリスムとドキュメンタリーは共に、ある出来事の無意識的な受容と意識的な構成が互いを支え合うという表現の原理に依拠した、現実の状況に対する「観察」の志向を持つ。特にオブジェや「偶然の出会い」に関する作品とテキストにおいて、シュルレアリスムにおける「観察」の姿勢を見出すことが出来る。シュルレアリスムにおける生活実践と芸術の接続は、美学的なスタイルや表現手法だけではなく、すぐれてドキュメンタリー的なアプローチを通じて試みられていた。

はじめに

本論文は、1920年代から30年代のフランスにおけるシュルレアリスム運動において、その表現活動の原理、および、オブジェや偶然の出会いをめぐる実践に見てとれる観察的志向が、同時期に登場したドキュメンタリー映画のアプローチと親和性を持っていることを明らかにする。またそれを踏まえ、シュルレアリスム運動において現実の状況や文化に対する応答や批評がどのようにして試みられていたのか、それを通じて作家たちの間に醸成された態度とは何であったのか、また運動の中で生活実践と芸術活動の接続がどのような方法で試みられてきたのか、といった問題を考察する。

シュルレアリスムは一般に、20世紀初頭のフランスで起こった文学・芸術上の運動とされる。アンドレ・ブルトンをはじめとする若手の前衛詩人や芸術家たちによって1910年代に形成されはじめたこの運動は、1924年、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』によって世に知られることになる。1930年代に入ると、ベルギー、チェコスロヴァキア、イギリスなど欧州の各地にグループが形成され、大きな広がりを見せるその活動は、瀧口修造らによって日本にも紹介された。

文学・芸術・政治・哲学の各領域を横断するシュルレアリスムの総体を捉えることは非常に

難しい。シュルレアリスト・グループは「人生の主要な諸問題の解決」〔ブルトン、1924/2009, p. 46〕に向けて、人間の無意識、夢、非合理を包摂するオルタナティブな現実、すなわち超現実（シュルレアリティ）の探求を行った。シュルレアリティは「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものとが、そこから見るともはや矛盾したものに感じられなくなる精神の一点」〔ブルトン、1978〕や、「現実の内に矛盾が噴出する」ような「驚異」（la merveille）の場¹⁾として語られる。自動記述、集団での作品制作やゲーム、奇抜なパフォーマンスや展覧会といったさまざまな表現活動が、こうした場の生成を志向して行われた。

これらの活動や、そこから生み出された作品群については、これまでにさまざまな視座から研究がなされている。特に、フロッタージュやデカルコマニーのように、主体的な意思を離れた要素や偶然を取り入れる作品制作手法、また既存のイメージや事物の意表をつく組み合わせによって新しいタブローを構成するコラージュといった表現スタイルは、現代の美術や視覚文化につらなる表現方法を確立したのものとして一定の評価がなされている²⁾。また、近年は文学研究の分野でも、その思想的な位置づけをめぐる議論が進んでいる〔鈴木、2012; シェニウー＝ジャンドロン、1997等〕。

こうした研究が進められる中でもなお、シュルレアリスム運動は、1920年代から一貫して主導的な役割を果たしたアンドレ・ブルトンの死（1966年）、あるいは所謂モダニズムの終焉とともにその役割を終えたというのが、現在にいたるまで通説になっている。しかし、たとえ文学や芸術の分野でもはや主導的な役割を果たしていないとしても、シュルレアリスム運動それ自体は現在に至るまで途切れることなく存続している。アンドレ・ブルトンが最初に立ち上げたパリのグループが、1969年にジャン・ジュステルの「第四のうた」を以て解散を宣言して以降も、チェコスロヴァキアのグループが社会主義政権下で地下活動を続けていた。パリのグループのうち、詩人ヴァンサン・ブーヌールを含む幾人かはこのグループと協働を続け、1976年には雑誌『シュルレアリスム文明』（*La Civilisation surréaliste*）を出版している。1990年、チェコスロヴァキアのグループが自国の民主化に伴って公的な活動を再開し、これに前後してフランスでも「シュルレアリスム運動のパリのグループ」（Le groupe de Paris du mouvement surréaliste）が立ち上げられた。その他にも、現在では、イギリス、スウェーデン、スペイン、ギリシャなどにシュルレアリスト・グループが存在する。とりわけチェコのグループは現在でも活発な活動をしており、近年はほぼ年3回のペースで雑誌『アナログン』（*ANALOGON*）を発行しているほか、2012年には交流のある他のシュルレアリスト・グループからも作品を集めて展覧会『別の大気』（*Jiný Vzduch*）展、2013年には『ドラゴンはこちらにいる』（*HIC SUNT DRACONES*）展を開催した³⁾。

これらのグループを形成してきたのは、シュルレアリスムの表現手法ばかりではなく、シュルレアリスム的な思想や態度といったものを共有する人々であった。例えば1994年にイング

ランドの地方都市リーズでシュルレアリスト・グループを立ち上げた作家、ケネス・コックスの文章に、そうしたシュルレアリスム観の一端をうかがうことができる。

端的に、シュルレアリスムはひとつの活動や活動の一カテゴリー、あるいはひとつの公式などに矮小化されるものではないのだと、わたしは強く主張したい。「シュルレアリスムの」と呼ばれる実践を規定するのは、社会的、政治的、そして倫理的な側面から駆り立てられた、意思と知性の問題である。だからさらに言えば、それはひとつの〈感受性〉、つまり世界に対する見方と行動の仕方なのである。(Cox, 2008, p. 2)

おそらくはあらゆる文学・芸術運動がそうであるように、シュルレアリスムもまた種々の実践を通じて、個人々をとりまく現実や、歴史的・社会的状況、あるいは人間の文化そのものについての批判と探究、それらを駆動する思想的あるいは政治的な態度を育ててきた。シュルレアリスム運動の文学的・美学的な成果(作品)に比べて、運動のなかではぐくまれてきたこのような「感受性」が包括的に検討される機会は、これまでのところ希である。それは、シュルレアリスム運動から生まれた視覚的表現様式の個別的検討や、個々の作家のテキストの作家論的分析では把握することが難しい対象である。しかし、双方を含む表現活動に共通する原理を明確にし、その原理が現実的状况に対する言及をどのようにして構成してきたのかという視座に立つならば、こうした「感受性」の形をある程度までは明らかにすることができるであろう。また、シュルレアリスムをそのような、現実の状況と切り結ぶひとつの実践として捉え直すことは、芸術表現が生活実践に対して取りうる関係について、新たな可能性を提示することにもつながるのではないだろうか。

そうした問題意識のもと、本論文では、特にシュルレアリスム運動の生成・発展とちょうど同じ時期に確立されつつあったドキュメンタリー映画との親和性という観点から、シュルレアリスムの感受性というべきものの輪郭を素描してみたい。単なる映画の一ジャンルである以上に、ドキュメンタリーは現実の状況に対する批評的態度を形作り、また同時に、目撃された出来事を表現する、あるいは広い意味で語るという身振りそのものを問題化する領域でもあるからだ。

シュルレアリスムとドキュメンタリーはともすれば相容れないものと思われるかもしれないが、じつは両者のかかわりは決して薄いものではない。ルイス・ブニュエルによるドキュメンタリー映画『糧なき土地 ラス・ウルデス』(*Las Hurdes - Tierra Sin Pan*, 1933) はもっとも端的な例と言えよう。英国のドキュメンタリー運動を代表する映画監督ハンフリー・ジェニングスは、1936年にロンドンで行われたシュルレアリスム国際展のオーガナイザーのひとりであった。1950年代にはバンジャマン・ペレの脚本でミシェル・ジンバッカらが『世界の創造』(*L'invention du monde*)を制作しており、ジャン・ルーシュやクリス・マルケルら同時代のフ

ランスのドキュメンタリー映画作家たちに影響を与えたとされる〔Richardson, 2006〕。またサルヴァドール・ダリは1929年、「ドキュメンタリー——パリ、1929年」(DOCUMENTAIRE-PARIS, 1929)と題する5本のエッセイの中で、ドキュメンタリーとシュルレアリスムの親近性を説いている。写真史家イアン・ウォーカーは、シュルレアリスム運動における写真表現についての著書 *City Gorged with Dreams* で、「シュルレアリスムのすべての視覚表現はドキュメンタリーの状態を希求する」と述べている〔Walker, 2002, p. 23〕。

絵画や立体作品にみられるその奇抜なスタイルや幻想性から、しばしば純粋に内面的なファンタジーを追いかける活動として解釈されることも多いシュルレアリスムであるが、その根底に見られるのはむしろ、内的・外的両面にわたる広範囲の〈現実〉に対する一種の観察の姿勢である。シュルレアリテは、現実を普段たち現れているよりも広い範囲で捉え直すことで確立されるものであり、こうした表現のスタンスは実はドキュメンタリストのそれに近いものがある。

加えて、コラージュ的な構築とオートマティックな（意識的操作を経ない）受容という、一見両極端とも見える身振りを結びつけるシュルレアリスムの錯綜した表現の原理もまた、意識的なフィクションの構築と客観的な事実の記録という二つの身振りの関係から成り立つドキュメンタリーの原理に近い。シュルレアリスム的な表現の原理の問題は、写真に関する議論の文脈でロザリンド・クラウスが指摘した「直接的現前」と「表象＝再現」(representation)をめぐるシュルレアリスムの自己撞着〔Krauss, 1981/1994〕にかかわっている。そしてドキュメンタリー映画もまた、ナレーションとBGMを用いた説明的なスタイルから、逆に一切の説明を排してありのままに現実を捉えようとする観察的なスタイルに至るまで、出来事の直接的な記録とモンタージュによる再構成をめぐると同種の矛盾に立脚して成立する視覚表現である。

また、ドキュメンタリーとの関係のなかでシュルレアリスムを捉え直すことは、生活実践と芸術の接続をシュルレアリストたちがどのようなアプローチを通して追求してきたのかという問題の再検討にもつながるだろう。ペーター・ビュルガーは、20世紀初頭のシュルレアリスムを始めとするアヴァンギャルド運動の、芸術と生活実践の統合という目標が、結局、商業的な広告やプロパガンダの形でアイロニックにしか実現されなかったことを指摘している〔ビュルガー, 1987〕。シュルレアリスムへのアンチテーゼを掲げたシチュアシオニストたちもまた、シュルレアリスムのオートマティスムやコラージュの手法が、アイロニックな形で消費社会の内に吸収されてしまったという指摘を行っている⁴⁾。ユルゲン・ハーバーマスは逆に、シュルレアリスムが生活実践との接続を目指しながらも結局は制度的な〈芸術〉のうちに自閉してしまつたと批判している〔ハーバーマス, 2007〕。シュルレアリスム運動の「挫折」をめぐると言説は、このように、シュルレアリスム的な表現形式の浸透とシュルレアリスムの美学の自閉という二つの見解に分かれる。いずれも、シュルレアリスムの目指した生活実践と芸術の接続は、結局は一種の「芸術の死」に向かうしかなく、その試みは最終的に頓挫したというのである。

こうした認識は、いわゆるモダニズム芸術の総括としてもかなり一般的に流布していると言えよう。

だが、実際のところ、芸術表現を通じて世界と関わる方法として、シュルレアリストたちはオートマティスムやコラージュと言った個々の手法以外に、生活実践のうちにあるながらもそれに対して一定の距離を保って行われる「観察」というアプローチに多くを賭けていたように見える。そして、このアプローチは、ドキュメンタリー映画と密接な関係にあった。もしシュルレアリスムがドキュメンタリーの・観察的なまなざしを持っていたとすれば、そこには芸術と生活実践を繋ぐ別の回路の探求、すなわち生活実践の内部から生活実践を捉え返すためのユニークな試みがあったと言えるのではないだろうか。本論文はこうした問いの検討を通じ、芸術実践と生活実践の関係を語るための、新たな枠組みを準備することをも目指している。

本論文の構成は次のとおりである。まず第1章では、人間の現実・文化に対する態度としてのシュルレアリスムのあり方とその表現の原理を、ジェイムズ・クリフォードによるシュルレアリスムの人類学的側面に関する論考と、デイヴィッド・ベイトによるシュルレアリスム写真の記号論的分析を基に考察する。第2章では、現実の状況の観察と組織という視点からドキュメンタリーの言説史を概観し、出来事の見撃と表現という行為がドキュメンタリー映画の領域でどのように問題化されてきたのかを論じる。これらの議論を基に、第3章では、シュルレアリスムの表現の原理が、ドキュメンタリーが取り組んだ観察の問題に結びついていることを、特にオブジェと偶然の出会いをめぐるシュルレアリストたちのテキストから明らかにする。

第1章 シュルレアリスムの原理

1-1. シュルレアリスムの人類学的まなざし

生活実践や文化に対する態度という視点からシュルレアリスムをあらためて考えようとするとき、文化人類学者ジェイムズ・クリフォードの論考「民族誌学的シュルレアリスムについて」(On Ethnographic Surrealism) を避けて通ることはできないだろう。ジョルジュ・バタイユやミシェル・レリスの仕事を通して勃興期の文化人類学とシュルレアリスムとの交差を論じたこの論文で、クリフォードは、人間の文化を統一的なものとしてではなく、異質な要素同士のコラージュとして捉えなおすという態度を、シュルレアリスムと民族学が共有していたと述べる。

現実とはもはや、所与の、自然な、慣れ親しんだ環境ではない。それまで属していた場所から切り離された自己は、可能な場所に意味を見出さなければならない。これは、近代の民族誌とシュルレアリスム双方の基盤となっている、最もニヒリスティックな形であられる苦境である。(中略) 文化とそこにある規範——美や、真実や、現実といったもの——

を、距離を置いた分析や、ありうる他の配置との比較を許す人工的な編制体として見ることが、民族誌学的な態度には不可欠だ (Clifford, 1981, p. 541)。

民族誌学におけるシュルレアリスム的な瞬間というのは、全き不一致との調停不能な緊張のうちに比較の可能性が存するような瞬間のことである。こうした瞬間は、民族誌的な理解のプロセスのなかで、繰り返して生産され、平坦化される。しかし、この活動をコラージュとして見ることで、シュルレアリスム的な瞬間——ロートレアモンの解剖台の上の驚くべき共存——を視野に収めておくことができるのだ (ibid. p. 563)。

マックス・エルンストやカレル・タイゲをはじめとして、コラージュによる作品を制作したシュルレアリストは数多いが、シュルレアリスムにおけるコラージュは単なる技法であるにとどまらず、異なる要素の並置と、事物の異質な文脈への置換が作動させる驚異、すなわち「デペイズマン」への関心の根幹をなす重要な概念であった⁵⁾。この点を考えあわせるなら、クリフォードがここで述べているようなコラージュとしての文化経験が、シュルレアリスム運動とその表現活動の背景をなしており、活動の中で涵養されていった態度の一端でもあったとみなして差し支えないだろう。また、アフリカやオセアニアの芸術、いわゆるプリミティヴ・アートに対してシュルレアリストたちは高い関心を寄せていたが、そうしたものは単なるエキゾチシズムの対象というよりは、オルタナティブな「他者」、ありうる別の現実のひとつとして、自分たちの日常と同じ地平の上に置かれていたのだと考えることもできる⁶⁾。クリフォードは次のように述べている。

19世紀のエキゾチシズムが、多かれ少なかれ [自分たちの、西欧的な] 文化的秩序に対する自信から出発して、一時的な〈震撼〉、奇妙なものに対する限定的な経験を追求していたのに対し、近代のシュルレアリスムと民族誌学は現実を根本的に疑問に付すところから始まった。[西欧に対する] 他者は、今や真剣な検討に値する人間の別のあり方として立ち現れた。近代的な文化相対主義が可能になったのである。(中略) 地球上の「プリミティブな」社会が、ますます、美学的・宇宙論的・科学的なリソースとして役立つようになった。それは古くからのオリエンタリズム以上のものを前提としている。近代的な民族誌学が要請されるのだ。[第一次] 大戦後の文脈は、基本的に文化についてのアイロニクな経験に根差していた。すべての土着の習慣や真実には、つねに異邦のオルタナティブが、可能な並置と不調和が、存在していたのである。(ibid, p. 542)

こうしてクリフォードは、コラージュを鍵概念として導入することで、文化相対主義を共有するものとして人類学とシュルレアリスムを結びつける。彼の論考は、シュルレアリスム運動

を、美術と文学を超えた 20 世紀初頭の文化経験という広い文脈から捉え直すための視点を提供するという意味では、非常に重要なものといえるだろう。しかし彼の論考は、バタイユの仕事に関する理論的解釈が誤りを含んでいるという点、またシュルレアリスムを主にコラージュ的構成の身振りに立脚したのものとして図式化してしまっている点で、シュルレアリスム研究者たちからの批判にさらされてきたことを、鈴木雅雄が指摘している〔鈴木、2000〕。バタイユの解釈に関しては本論文の趣旨との関係が薄いためここでは扱わないが、もうひとつの批判、コラージュ的な構成への志向だけがシュルレアリスムの実践を形作っていたのではないという論点は重要である。この批判に関連して、鈴木は、シュルレアリスムがもともとはオートマティズムの実践から始まっていること、つまり意識的な構築のありかたを根本的に問い直すところから出発していることを指摘している。『シュルレアリスム第一宣言』では、シュルレアリスムの〈定義〉として「心の純粋な自動現象」という言葉が用いられているが〔ブルトン、1924/ 2009, p. 46〕、シュルレアリスムの発端となったのは、ブルトンとフィリップ・スーポーが行った自動記述の実験である。それは理性的・意識的な構築から語を逃れさせることで、詩の可能性を広げようとするものであった。クリフォードのようにシュルレアリスムの態度というものをコラージュ的な文化経験の側面のみから考えることは、その表現活動におけるオートマティックな志向を度外視することになりかねないのである。

意識的な制御を離れて自動的に語やイメージを綴るというオートマティズムは、無意識的な領域を源泉とした意味の産出として位置付けることができる。シュルレアリスムにおける「無意識」は、精神分析的な議論の中で扱われる心的場所とは厳密には一致しない、「仮構の場所」〔シェニウー＝ジャンドロ、1997, pp. 100-101〕としての下意識である。それはいわば、自らに属していながら自らの意識による把握から逃れ出る部分として想定された、無意識の領域だ。運動が展開するなかで、シュルレアリスムの表現の原理は、このような領域を一種のオルタナティブな現実として巻き込みつつ、オートマティックな生成とコラージュ的な構成の絡み合いともいえる様相を呈することになっていった。「シュルレアリスム的な態度」の輪郭を描くためには、まずこの絡み合いのかたちを明らかにする必要があるだろう。英国の写真家デイヴィッド・ベイトが行った、シュルレアリスム写真の記号論的なモデル化が、ここではひとつの示唆を与えてくれる。

1-2. 現実の(再)構成：コラージュとオートマティズム

ベイトは、マン・レイらによる写真イメージのいわゆる「シュルレアリスム性」を、構図や被写体などによって規定される美学的問題ではなく、記号論的作用の結果であるとして捉え、そこで働いているのは謎的 (enigmatic) な意味作用であると位置づける。

それは、“シュルレアリスム的な”イメージを定義しようと試みるもっとも広汎な批評の

対象となり、結果的に、一般的にはもっとも強く分析に抵抗することが証明されてきたタイプのイメージである。(中略)ここでは写真の記号作用の地平そのものが中断されているのだが、単にシニフィアンとシニフィエの間にズレが生じているだけではなく、シニフィアンそのものに露骨な介入と、矛盾した意味作用(撞着語法)が導入されているのである。(Bate, 2004, pp. 28-29)

謎的というのは精神分析家ジャン・ラランシュの概念である。ラランシュによれば、記号はその指示対象が隠された状態でも「ただ意味する」ということが可能である (ibid, p. 44)。謎的な意味作用においては、ある記号がたしかに何かを意味しているということまでは把握されるのであるが、意味される内容のほうは意識に対して明らかにならない。それは無意識の領域に属しており、メッセージの発信者にも受信者にも把握されない。こうした意味作用は、理性的な慣習や秩序によって抑圧されている種々の非合理を解放するような驚異の瞬間を作動させるとともに、イメージに心理的現実 (psychical reality) を導入する。写真の形で露出している外的現実のヴィジョンに、内的現実と無意識の領域を含むオルタナティブな現実への一種の暗示が、意味作用の結果として作り出されるのである。ペイトはまた、このような記号作用は無意識的でオートマティックな契機によって引き起こされるとも考えている。だとすれば、そこに見いだされるのは、オートマティスムに支えられたコラージュとデペイズマン、すなわち受動的な契機に沿って並置された異質な要素の間の緊張が、さらに非理性と無意識の領域に差し向けられた〈謎〉としての記号を生むという、一連の機制である。こうしたイメージの意味作用をめぐる原理は、ある程度までは絵画の実践にも(ルネ・マグリッドらのいわゆる「具象的なシュルレアリスム絵画」については特に)見出すことができる⁷⁾。

また、無意識的領域に向かう〈謎〉を生む記号作用という発想は、アンドレ・ブルトンの記号観と重なるものでもある。ブルトンは自動記述を、訪れるシニフィアン⁸⁾に対してシニフィエが未だ分化していないような語の誕生の時点、「記号が、シニフィエに対する過剰の可能性、隔たりの可能性として現れるようなゼロ地点」[浅利, 2000, p. 63]としての言語の起源へとさかのぼる活動として捉えていた。さらにそのような誕生時のシニフィアンは無意識の審級からあたえられた「象形文字のような符号」であり、解釈されるべきものであるとも考えていた[同書, pp. 54-62]。ここでは、オートマティックに語が「訪れる」という契機⁹⁾と、そこからの意味作用の生成という構築的な身振りが、謎的な記号作用を介して接続されているということが出来るだろう。ブルトンが「弁証法的論理に対する一つのべつの論理を立てているのであり、その論理とは、現前の否定としての不在ではなく、現前と不在の図式には回収されない『不在』をモチーフにした論理、いわば隔たりの論理とでも呼ぶべきものである」[同書 p. 56]としたら、彼はオートマティスムを通じて与えられる記号について、そのシニフィアンに対してシニフィエが単に不在であるというのではなく、むしろ未分化な記号が無意識を巻き込

んだ謎的なプロセスを経てやってくることを想定していたといえる。ならば、そこに対する「解釈」は、〈謎〉として訪れる記号に対してまた種々の記号を組み合わせることで、慣習的なエクリチュールとは異質な意味作用のプロセスを起動する行為として想定されていると考えることができるだろう。こうした身振りは、〈謎〉を介した記号の組み合わせによるあらたな記号作用の生成という点で、ある種のコラージュの領域に属する。

また、一見するとブルトンは記号作用の起点にオートマティックな、無意識的な語の生成を置いているように思われる。しかし、自動記述の条件とは書き手の主体を理性、嗜好、情動から隔離することであり、それは能動的な行為によって成立するという点もまた指摘されている〔シェニウー＝ジャンドロ、1997、P. 92〕。

こうして、確定しえない——つねに十全に意識にとらえられることがない——シニフィエシニフィアンとの関係を通じて駆動するシュルレアリスム的な記号作用のプロセスには、オートマティスムの無意識的・受動的な契機と、コラージュの意識的・構築的な契機が互いを支え合う形で関わっていると言える。イメージを産出する場合にも、言語的な活動の場合にも、この支え合いの構造は同じように見出される。シュルレアリスムの表現の原理は、オートマティスムとコラージュの双方の働きを通じ、無意識的領域を指し示す記号（〈謎〉としてのテキストあるいはイメージ）が産出される一連の機制として、ひとまずはまとめることができるだろう。

クリフォードが論じた、コラージュ的な文化経験に下支えされた相対主義の中で、シュルレアリスムは「異邦のオルタナティヴ」としての他者を、自己自身の無意識的領域にも見出していた。こうした領域を表現のうちに引き込むために、オートマティックな契機が利用されたと考えることもできる。

ではこうした原理は、ドキュメンタリー的な志向とどのようにしてつながりうるのだろうか。

第2章 ドキュメンタリーと観察の機制

2-1. 観察と組織

ドキュメンタリー映画は、出来事のあるがままの形を捉えようとする志向と、出来事を再構成しようとする志向の狭間でつくられる。ジョン・グリアソンの「ドキュメンタリーとはアクチュアリティに対する創造的な介入である」という有名な定式をはじめとして、ドキュメンタリー映画をめぐる言説は、しばしばこの狭間における映画のあり方を問題にする。出来事を捉えて伝えることと、出来事を恣意的に再構成することの間でどのようにバランスを取るべきなのか。のみならず、そもそも表現されるべき現実的状况と映画の関係とはどのようなになっているのか、現実的状况は映画に対して所与の観察対象であるのか、むしろ観察主体たる映画の製作者やカメラの存在もまた現実的状况を形成する要素なのではないか。ドキュメンタリー映画の領域で議論されてきたのは、現実的状况とそれを表現することの関係にまつわるこうした

問いであった。言い換えるとドキュメンタリーにおいてたえず問題化されてきたのは、出来事の受動的・無意識的な受容と、出来事の能動的・意識的な再構成が互いを支え合う状況、そしてそのなかで現実に対する観察の機制とでも言うべきものをいかに立ち上げるべきか、ということである。そしてこの観察の機制とはまた、オートマティズムとコラージュの交錯する地点で構成されるものに他ならない。この意味ではシュルレアリスムも、ドキュメンタリー映画が問題化したものと密接に関わっているのである。その関わりについては第三章で詳述するとして、本章ではまず、ドキュメンタリー映画が現実的状况とそれを表現することの関係を問題化してきた経緯を、観察という視点から検討する。

現実的状况に対する観察を社会的文脈のなかで、あるいは個人的な創造性のなかでどのように行っていくかという問題は、映画以前の文学や絵画の領域でも見出されうるテーマである。ただ、ドキュメンタリー映画は特にみずからのアイデンティティに直結するものとしてこの問題を明るみに出し、また引き受けてきた。グリアソンが1932年から1933年にかけて発表した「ドキュメンタリーの第一原理」(The First Principle of Documentary)では、もともとは旅行記を指す語として使われていた「ドキュメンタリー」が、ニュース映画、教育映画、あるいはロバート・フラハティ監督の『モアナ』のようなより「劇的」(dramatic)なものを含むノンフィクション映画全般を指し示しうるとしたうえで、しかし「これらはそれぞれ、異なる観察の質、異なる観察の意図、そしてもちろん、素材を組織するにあたって、まったく異なる力と野心を示しているのである」(Grierson, 1979/2012, P. 334)という。その上でグリアソンは、出来事を「描写し、暴露しさえするが、美的な意味ではほとんど物事を明らかにすることがない」(ibid. p. 335)ようなタイプのノンフィクション映画から区別される、きたるべきドキュメンタリー映画のあり方について、次のように述べる。

第一原理。(1) われわれは、動き回ることのできる映画の能力、すなわち、生そのものを観察し、そこから選択するという映画の能力は、新しく活力に満ちた芸術形式によって利用できると信じている。(…)(2) われわれは、実物そのままの(あるいは手の加えられていない)俳優、そして実物そのままの(あるいは手の加えられていない)場面が、現代社会のスクリーン上への翻訳のよりよい導き手になると信じている。(…)(3) われわれは、生の現実から取られた物語や素材のほうが、演じられたものよりも良い(哲学的な意味でより現実的である)と信じている〔ibid, pp. 335-336〕。

つまり、フィクションでも、ニュース映画でも、教育映画でもないドキュメンタリーが取り組むべきこととは、まず作り事を排した現実の出来事に向き合う「観察」であり、加えて、適切な芸術形式を通じてそれを「翻訳」つまり解釈することである。

重要なのは、被写体の表面的な価値だけを描写する方法と、被写体の現実をより爆発的な仕方で暴露する方法との間に根源的な区別を設けることである。自然の生活を撮影するだけでなく、いくつもの細部を並置することによって、それについての解釈をも創造するのである。(ibid, p. 337)

グリアソンはこのように、生の出来事に対する「観察」と、それをさらに深い洞察とするために「解釈」あるいは「組織」することこそが、ドキュメンタリー映画を既存のノンフィクションとは異なる新しい芸術的表現たらしめると考えていた。しかしそれはまた、ドキュメンタリー映画が、現実の出来事を受容と再構成、その結果として生じるフィクション性というパラドクスを抱え込まざるを得なかったということも意味している。

ルイス・ブニュエルの『糧なき土地 ラス・ウルデス』(*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1932年)は、シュルレアリスム運動に関わった作家によるドキュメンタリーとしては最もよく知られたものであると同時に、この「観察と組織」の問題に先鋭的に言及した作品でもある。スペインの山岳地帯に住む貧しい人々の生活を追うこの映画は、その被写体を非人間的とも言えるほどの冷ややかさで扱っているために、フラハティの作品を始めとした同時期の民族誌ドキュメンタリーに比べて異彩を放っている。ジェフリー・ルオフはこの作品を、ドキュメンタリーの慣習を批判的にパロディ化したものであると指摘した [Ruoff, 1998]。彼がその根拠として挙げる要素のひとつが「信用できないナレーター」だ。ルオフによると、一人称複数形で語るこの作品のナレーターは、ラス・ウルデス地区への遠征隊の代表として振舞い、自らが語ることがすべて事実であるという合意を観客との間に作り出そうとする。しかし映画の表面上の主題——貧困の中での厳しい生活——に対して、そのナレーションは強烈なズレを生じさせている。

このボイス・オーバーは故意に自民族中心主義的で、矛盾していて、見かけ上、滑稽である。ナレーションの口調とトーンを、記述することで十分に再現するのはおそらくは不可能だ。フランシスコ・アラングダによる「横柄な無関心」と「見せかけの客観性」という言い方——これは1933年の初上映の際にブニュエルがテキストを読んだ様子を描写したものだ——がおそらくは最も近いだろう。『糧なき土地』は、われわれのだまされやすさと、ドキュメンタリーという形式が要求する「不信の宙吊り」を逆手に取っているのである。(ibid, pp. 51-52)

ルオフがこのように指摘する極度に冷静なナレーションと、映像のかみ合わなさが最も端的にあらわれているのが、ヤギの滑落するシーンであろう。ラス・ウルデスの住人は乳を取るためにヤギを飼っており、その肉を食べるのはヤギが事故で死んだときだけである、というナレー

ジョンをバックに、切り立った崖の上に立っているヤギが、次のショットでは足をもつれさせて崖の下へと転落してゆく。この二つのショットは明らかに連続してカメラの前で起こったものではなく、別々に撮影されたものを繋ぎ合わせたものであることは見て取れる¹⁰⁾。このような唐突な映像を、悲劇的な貧困という映画全体の主題へとナレーションが結びつけようとしているのであるが、その声の「無関心な」トーンは、このシークエンス全体をグリアソンの想定したような現実の洞察として統合することを——ドキュメンタリーにおけるナレーションの慣習的な役割に反して——致命的な形で妨げる。結果、そこには互いに整合性を持たない音声と言葉と映像の、ちぐはぐなコラージュしか現れない。

「信用できないナレーター」はこうして、「生の現実」を扱うものとしてのドキュメンタリー映画が抱える矛盾を極端なやり方で暴露する。つまり、ドキュメンタリーの中で扱われる出来事は、それが実際に現実に行き起きている生の状況であったとしても、ある倫理的な（ときに政治的な）価値基準に則して再構成されることになる。BGMやナレーション、キャプションは、中立性を装いつつも、あらかじめ設定された価値基準から逸脱しないように、映像の持つ意味を限定している。被写体に対する共感や同情を徹底的に排除した、アイロニックで不条理な『糧なき土地』のナレーションは、ドキュメンタリー映画における素材の組織のうちに入り込む真実らしさの偽装ともいえる操作、さらにはそのフィクション性を浮き彫りにするのである。

2-2. 組織される観察

ところで、グリアソンが想定し、ブニュエルがパロディ的に利用したドキュメンタリーのスタイルは、出来事を観察することで捉えられた映像を、言葉によるキャプションやナレーションを用いて組織するタイプのものである。ドキュメンタリーの抱える困難が現実の出来事を説明的に「組織」、あるいは再構成することにあるのだとすれば、映像素材のあからさまな意味づけや再構成を可能な限り排して観察に徹する映画ならば、現実に対してより真摯なものたりえるのだろうか。しかし、ドキュメンタリーの問題は、むしろこの観察の成立そのものにある。20世紀初頭においては、映画を製作する上で映像・音・言葉の組み合わせが恣意的になることを避けるのは、技術的に難しかった。やがて周辺機器の改良により、ドキュメンタリー映画は出来事に対してより直接的な観察の身振りを前景化させることが出来るようになったが、その段階ではさらに、観者が目の当たりにした現実的状况を表現するという行為そのものの機制のうちに、観察と組織が分かちがたく結びついている様相が明るみにでる。そしてシュルレアリスムとドキュメンタリーの交差する地点もまた、この観察をめぐる問題に存している。

1960年代以降、米国で隆盛したダイレクト・シネマの潮流は、説明的ドキュメンタリーの構築性と、そこから帰結するフィクション性に対するアンチテーゼという側面を持っていた。小型化した機材と同時録音の技術が、カメラの前で起こる状況をより直接的に、音声と映像の両面から捉えることを可能にした結果、作家たちはナレーション／キャプションやBGMによ

る意味づけを排し、「壁に止まったハエ」(fly-on-the-wall)の視点から捉えられた映画、現実的状况の観察を前面に出したドキュメンタリー映画を作り始めた。BGM、ナレーション、キャプションによる映像の意味づけを一切行わず、カメラの前で展開される出来事をありのままに提示する、というのがこうした「観察的」な映画のスタイルである。このスタイルの最たるものとしてしばしば挙げられてきたのが『チチカット・フォーリーズ』(1967)などフレデリック・ワイズマンの作品群だ。精神病院に収監された犯罪者たちの日常を描いた『チチカット・フォーリーズ』では、BGMもナレーションも一切使用されておらず、登場する人々はカメラがまるで存在しないかのように振舞う。そこでは映画は客観的な観察者として、囚人たちの日々は観察対象として、それぞれまったく素朴に固定されているかのようなのである。しかし、ダイレクト・シネマの「観察的」姿勢は、このようにして観察者と対象との距離を自明のものとして扱い、また観察者の存在を隠蔽することから生じる倫理的な問題を生み出して、批判にさらされることにもなった〔水野, 2011〕。またワイズマン自身が、自らの映画を観察的なダイレクト・シネマと位置付けられることに対して違和感を表明し、「リアリティ・フィクション」と称していた〔同書、P. 327〕ことから、観察という身振りのあり方が問題含みであることが伺える。

そうした中、ダイレクト・シネマと同時期に現れたムーヴメントに、フランスの文化人類学者ジャン・ルーシュらの提唱した「シネマ・ヴェリテ」がある。ダイレクト・シネマとは異なり、撮影者とカメラの存在自体をも、現実的状况を構成する要素のひとつであると見なすのがシネマ・ヴェリテの立場だ。こうした映画では、現実とは映画によって記録される単なる対象ではなく、映画の介入を通じて構成されるものとして扱われる。ルーシュと社会学者エドガール・モランが共働した作品『ある夏の記録』(1961年)は、こうした認識に基づいて、被写体となる人々に撮影の許可を求める場面や、ラッシュフィルムを被写体に見せた際の彼らの反応を記録した場面も含めて、映画の成立過程自体をおさめた作品だ。フィクショナルな構築を逃れた〈あるがままの〉出来事とその傍観者としてのカメラという、ダイレクト・シネマにおいて暗黙のうちに前提とされていた観察者と観察対象の関係性を、シネマ・ヴェリテは疑問に付すのである。

また観察的ドキュメンタリーには、映像の編集とモンタージュの問題も存在する。先述したフレデリック・ワイズマンの多くの映画において、その「観察」のまなざしを支えているのは被写体とカメラの距離感、カメラを全く意識しないかのような被写体の振る舞いである。だが、それは被写体がカメラの方を向いているショットが編集の段階で排除される結果に他ならない〔阿部, 2006〕。ダイレクト・シネマの流れを受け継ぎ、「観察映画」を標榜して作品を制作する日本の映画監督、想田和弘もまた、彼の「観察」が綿密なショットの取捨選択とモンタージュの結果であることに言及している〔想田, 2009; 2011〕。

ドキュメンタリーの「観察」の身振りをめぐるといった議論が明らかにするのは、映画にお

ける対象としての現実的状況と観察者間の関係は決して所与のものではなく、カメラと撮影者の不可視化と対象の切り出し・編集という一連の操作を通じて組織されるものだということだ。この際、観察対象として構成される出来事の現実性を保証するのは、映画の制作者の意識的な操作が及ばない地点、製作者による意味づけが無効になる瞬間である。制作者がある状況にカメラを向けるとき、これからそこで何が起こるのか、カメラが何を捉えるのか、すべてが把握されているということはない。またカメラに捉えられた人物のある表情が持つ意味を、制作者が全面的に把握しているということもない。ドキュメンタリーにおける観察は、こうした製作者による意識的な意味付けと操作が限界を迎える時点を中心に組織される。しかし、シネマ・ヴェリテの立場によるならば、こうして露わになるはずの現実的状況それ自体がそもそも、カメラの介入を通じて構成されているものだということになる。—— こうして、フィクションと事実、出来事の無意識的な受容と意識的な構成が互いを支え合うなかで、観察は組織されるのだ。グリアソンが想定していたように、素材の「組織」=構成に対象の「観察」が先行するのではなく、観察は組織に、組織は観察に依拠しているのである。この議論は写真のインデックス性と言説性・構築性のパラドクス、写真の差延性をめぐる議論〔バッチェン、2010〕とも関連性を持つであろう。いずれにせよ、ドキュメンタリーとその言説の歴史は、状況を目撃し、目撃されたものとして状況を撮る—— 広い意味で「語る」—— というこのジャンルの基本的な身振りにつきまとう問題として、観察を組織するという機制を浮き彫りにしてきたのである。

そして、観察の機制に関わる意識的構成と無意識的受容の支え合いは、シュルレアリスムにおけるオートマティスムとコラージュの関係と軌を一にする。ある状況の目撃、カメラがとらえる映像は、意識を超えた語やイメージ（無意識を指し示すシニフィアン）のオートマティックな到来に相当するものを含み、映像に関する操作と構成はコラージュの原理に相当する。第1章で述べたように、コラージュとオートマティスムを通じて無意識的な領域を巻き込んだ〈謎〉をめぐる記号作用を作用させ、それによって慣習的・理性的な見方を超えたオルタナティブな「現実」を立ち上げるのがシュルレアリスム的な表現の原理であるとするれば、それはまた、ドキュメンタリーが立脚する観察の機制と同じものに密接に関わりうるものである。そして、実際にシュルレアリストたちの実践やテキストからは、しばしば観察の機制を通じたドキュメンタリー的な志向が見出せるのだ。

第3章 シュルレアリスムのドキュメンタリー的志向

3-1. オブジェと観察

シュルレアリスムのうちに見られる観察への志向の一端は、オブジェをめぐる言説に垣間見ることができる。1920年代の末から30年代にかけて、パリのシュルレアリスト・グループの

中ではオブジェへの関心が徐々に高まってゆく。そうした動向は特に1929年にグループに参加したサルヴァドール・ダリによるところが大きかった〔河本, 2007〕が、他にもブルトンを始め多くの作家たちがさまざまなシュルレアリスムのオブジェ (objets surréalistes) を制作した。この際、自転車のサドル、靴、メトロノーム、マネキンといった、美術作品のために特別に製作されたわけではない出来合いのものが、好んで使用された¹¹⁾。

そこで行われていたのは、事物を、その外観や機能に関係なく、オブジェとして発見あるいは再創造しようという企てである。このシュルレアリスムのオブジェは、それがもともと属していた文脈から事物を切り出し、新しい文脈へと転置するという操作を経て制作、あるいは発見される〔星埜, 2000〕。コラージュとデペイズマンに相当するとも言えるこの転置の操作はまた、操作者の意識を超えた、すなわち無意識的な機制 (オートマティスム) に支えられる。

このプロセスを極端な形で提示しているのが、ダリのエッセイ「心理的=大氣的=歪像的オブジェ」であろう。そこにはシュルレアリスムのオブジェの「制作」¹²⁾の方法が書かれている。それによれば、まず各々の参加者たちができるだけ「奇妙」で「異様」なものを持ち寄る。次に何も持ってこなかった参加者が、それらのものと一緒に暗くした部屋の中に残り、「触覚にしたがって」それらのものについて語る。部屋の外に居る者がその言葉にしたがって、新たにオブジェを制作する。オブジェは写真に撮影されるが、ただし撮影の前に破壊されなければならない。

このために、前もって細心綿密に照明と構図を調整しておかなければならないだろう。用心のために予め、写真機のファインダーにちょうど入る小さな干し草の山に、高さ一〇メートルからオブジェを垂直に落としておく。こうした落下の目的とは、状況の様相を強調すること、そして落下後のその「状況」と「位置」次第で事態が実際に深刻化する機会を増やすこと以外にない。オブジェの全体的にせよ部分的にせよ、怪しげな崩壊によって情動的な (サド=マゾ的な、その他の) 表現が大量に増えることになる。〔ダリ, 1933/2011, p. 235〕

そうして撮られた写真の「化学的加工」(おそらく現像、あるいはソラリゼーションのような現像段階でのイメージに対する加工を指す) は「盲目的な方法」によってなされ、写真自体も誰にも見られることなく「金属製の箱の中に閉じ込められてしまう」。「結局、写真が入っている金属製の立方体は鑄造中の鉄の不安定な塊に飲み込まれて、この塊は凝固しながら、この写真を包み込んでしまうのだ。」〔同書, p. 236〕

このようにダリが構想したオブジェ生成=制作の過程に含まれる形象の極端な拒絶は、見ることのラディカルな拒絶としても読むことができる。しかし、それはまた、まったく逆説的に

——一連のプロセスにおけるカメラと写真の介在がそれを端的に示すように——、対象の、見かけの形象を超えた、存在の様態をよりよく捉えようとする志向を示してもいる。

そう！ 象徴段階が越えられれば、オブジェは生成し、その構成の連想的喚起によってではなく、それ自身の「現実的構成」によって「実証」される。〔同書、p. 236〕

このダリのテキストに書かれたオブジェ生成のプロセス自体は、形象性の徹底的な忌避だけに焦点を当てるならば、ドキュメンタリーの観察とは明白に異なる振る舞いであると思われる。しかし、ここで述べられているオブジェの「現実的構成」とは、既存の見た目や機能に囚われずに、集団的・複合的なプロセスを通じて対象についての新たな把握の仕方を確立するということであり、その志向はドキュメンタリー的な観察から決して遠いものではない。また、ドキュメンタリーの契機となる観察者と観察対象の分割の操作、つまり観察の機制とは、まず対象（＝オブジェ）を構成することに他ならない。ここではシュルレアリスム的なオブジェの生成が、ドキュメンタリー的な表現と同じ契機に依拠しているのである。

ダリはまた、シュルレアリスト・グループに入ったばかりの1929年に、「ドキュメンタリー——パリ、1929年」と題する一連のエッセイを書き、シュルレアリスムとドキュメンタリー映画の親和性を強調している。

ドキュメンタリー映画は反文学的に客観世界のいわゆる事物を記録する。平行して、シュルレアリスムのテキストは、ドキュメンタリー映画と同じ厳密さで同じく反文学的に、思考から、われわれの精神内部で実際に起きている物語から解放された現実的働きを、心理的自動性やその他の受動的状態（インスピレーション）によって転記するのである。〔同書、p. 141〕

そしてこのエッセイの第5部で、ダリは身の回りの事物の移動を記した「なぞかけ」を提出する。少し長くなるが、以下にそれを引用する。

一八個のボタンが「あり」、私に一番近いボタンは、いくつものボタンの穴のひとつから出る毛がある（睫毛かトラの毛）。このボタンの右三センチのところには、ビスケットのかけらがある。さらには、イラスト1で示されたように配置されたビスケットのかけらが五つ〔六つ？〕ある。かけらのつぎに、右手を見れば、四五、六センチ幅の黒い深淵がある。深淵の反対側には、薄く長い煙に引っかけられたテーブルが一個「ある」。このテーブルには、八六という番号、カップ、小さなスプーン、四本の指先がある。ビスケットのかけらがそれに気づいて、場所を変え、新しいグループを形成する（イラスト2）。毛は

いつもボタンのなかにあるが、ビスケットの欠片二つ（右端の二つ）が動きだし、すばやく宙に舞う。突然、すばやく以下のことが起こる。七つの手が追いかかけ合い、三つの手袋が三つの手のなかに入る。二つの手が椅子の上を飛び、ひとつの手が三メートル離れたテーブルの上を飛ぶ。ひとつを除き、ビスケットのかけらが消える。そのひとつは、同じ場所で（見るからに）三回転し動かなくなる。そのとき、手、手袋、ボタン、毛等々が鏡に取って代わられる。鏡は消え、シャンゼリゼ大通りに取って代わられる。シャンゼリゼ大通りはまだ午後の明るみのなかにある。シャンゼリゼは消え、靴のショーウィンドーに取って代わられる。内部は電気照明で明るくされて、等々。それらが客観的なデータで、厳密に綿密に気がついたものだ。〔同書, p. 159〕

ビスケットの欠片の配置をあらわす黒い点々のイラストが添えられたこの文章は、一読する限り、非常に幻視的な展開をする。しかしこの展開はまた、映画の一連のシーケンスに非常に近いものとして見ることもできる。ひとりで移動するビスケットの欠片はカメラの移動に対応していると読めるし、テーブル上を移動する手の主はフレームの外に在るのだろう。「手、手袋、ボタン、毛等々」の事物が急に「鏡に取って代われ」、それがまた「シャンゼリゼ大通りに取って代わられる」のは映画的な場面転換である。これは、フレーム内にとらえられた事物の配置と動きを微視的に追いかける、観察的なドキュメンタリーのいちシーケンスを文章化したものとして読むことが可能だ。「ドキュメンタリーの記録性には、あきらかに特定の傾向がある。それはそれとして、単なる直観的なドキュメンタリーはなぞなぞ以上にそれとわかるものでも、なぞなぞ以上に不思議なわけでもない。」〔同書, p. 161〕という直前の文を見れば、この解釈は決して根拠のないものとも言えない。身近な景色から「なぞなぞ」を構成する方法として、ダリはここで観察的映像を用いているのだ。

なぞなぞの具象的特性がしばしば私の精神にやってくる。微妙で詩的なこうした過程の具象的特性。そのために、日常的なものは突然認識できなくなり、そうした過程にあっては、謎、「まちがいが」の当惑的な世界が改めて、いつも現実の越えたその主要な位置を占める。〔同書, p. 161〕

「心理的=大气的=歪像的オブジェ」「ドキュメンタリー——パリ、1929年」は、いずれも事物の異化、つまりあるものの当初の文脈からの切り離しと再文脈化を通じて、事物を「シュルレアリスムの」に再構成し、それを「あらたな現実的位相」として定位するという、一貫した身振りのうちに書かれている。それゆえ、ダリは「オブジェの生成」と「ドキュメンタリー的な観察」の間に、接点を確立していると言える。

身の回りの事物をオブジェ=対象として構成するということ、そうした構成を理性的な分析

や意味付けではなく、オートマティックで無意識的な、ダリの言うところの「まちがい」に則して企てるということ。そして、そのオブジェを、あらたな現実のすがたとして提示すること。シュルレアリスムにおける、ドキュメンタリー的な観察の志向の一端は、まずここに見出される。

さて、こうしたオブジェの構成は、時に生活実践のうちで起こる種々の出来事に関わり合う。ブルトンは1937年の著書『狂気の愛』の第三部で、彫刻家アルベルト・ジャコメッティと共に蚤の市で発見した鉄の仮面とスプーンを、それぞれの現在の状況に応じたオブジェへと「生成」させる過程を述べている。スプーンからは、ブルトンがジャコメッティに制作を依頼していた（が、一向に制作される気配のなかった）靴の灰皿が、一方仮面からは、当時ジャコメッティの制作していた彫刻の頭部が見出される。〔ブルトン、1937/2008〕。ここでは、オブジェの構成としての観察が、生活の中の出来事を語る方法へと接続されているのだ。次節からはこの点について検討する。

3-2. 出来事を語る方法論としての観察

「シュルレアリスム宣言」のなかでフィクショナルな描写への嫌悪を表明した¹³⁾ブルトンは、『ナジャ』において「一切の描写の排除を目的として」J. A. ボワフェールらの写真を使用し、また1963年版の序言によればその文体は、「精神医学上の観察記録の語調」をなぞることを目指していた〔ブルトン、1963/2003〕。岩波文庫版『ナジャ』で訳者の巖谷國士も述べているが、実際のところ本書におけるブルトンの文体は全編を通じて記録的でニュートラルなものであるとは言えない。しかし、例えば、ナジャが幻覚を見、錯乱に近い状態に陥る10月6日の記述では、その混乱した状況に反し、抑制された筆致で出来事や当時の感覚を逐次的に列挙するスタイルがとられており、彼の観察者としてのスタンスをうかがうことができる。ある現実の状況を「シュルレアリスム的な」ものとして語るための方法として、ブルトンはシュルレアリスム的オブジェの発見につながる観察的なスタンスを重んじていた。

また、ある出来事がシュルレアリスム的な瞬間として語られる際には、偶然性の問題がしばしば重要な位置を占める。「客観的偶然」という名で規定される、偶然の出来事にまつわる驚異とその語りは、シュルレアリスムの活動において中核的な位置にある。「客観的偶然」としてのシュルレアリスム的な瞬間をいかに語るかという問題については、1934年の『ミノートル』第3-4号でブルトンとポール・エリュアールが行ったアンケートとその序文から、シュルレアリスム的オブジェの生成に近い理路を読みとることが出来る。

このアンケートの問いとは以下のようなものだった。「あなたの人生において主要な出会いとは何ですか？ それはどの程度まで、偶然であるという、または必然であるという印象をあなたにあたえましたか？ 今現在はどうですか？」ブルトンとエリュアールは、この質問の回答者に対して、主観的な内省ではない「観察」の姿勢を期待していた。

われわれは（ぼんやりとしたものであっても、非合理に見えるものであっても）ありとあらゆる観察をあてにしていた。こうした出会いを取り仕切った状況の偶然の一致についての観察を。〔ブルトン、1937/2008, p. 55〕

彼らはこのアンケートにおいて、ある者にとって重要な出会いがそのものの主観や意識を超えるところで（つまり無意識的な領域で）必然的なものとして組織されている可能性を、合理的な思索ではなく個々人の経験に対する観察を通じて描き出したかったのだという。

あらかじめわれわれは、今日にいたるまでのこの《偶然》の概念の、かなり緩慢な移り変わりを考察してきた。（中略）この唯物論の観念によれば、偶然とは人間の無意識の中に道を切り開く、外的必然性の発現形態ということになるだろう。〔同書, p. 54〕

意識に対しては偶然としてあらわれてくるある出来事の底に、無意識的な領域での必然的連関を見出すこと。出来事をシュルレアリスム的な瞬間として語るということは、こうした視点から出来事を再構成する企てでもある。そこで「あてにされる」のもまた、観察というスタンスなのである。

オブジェの発見と「偶然の出会い」、この二つのモチーフを通じて、シュルレアリスムは現実の状況と関わり合う。現実に対する慣習的な姿勢を破棄し、新たな見方を確立しようとする。こうした機制は、すぐれてドキュメンタリー的なものと言える。また、これらシュルレアリスムにおける「観察」のなかで重要な役割を果たす無意識的な領域が、自己自身のうちに設定される他者であったことを考えるならば、そこでは現実の状況に対して、ある種の他者の視点を組織しようとする志向があったとも言える。

先述した「ドキュメンタリー——パリ、1929年」の冒頭でダリは、ドキュメンタリーとシュルレアリスムはともに「反文学的」で「反芸術的」と述べている。ここでの「反芸術性」は、ピュルガーやハーバーマスの指摘にあるような、芸術と生活実践を接続する企てに存していると考えられる。しかし、シュルレアリスムのオブジェと偶然の出会いをめぐるテキストからは、人生と芸術の接続地点が、オートマティスムとコラージュといった個々の実践やその様式だけでなく、受動的な記録と能動的な構成との支え合いを基盤として、現実的状況を観察するという、すぐれてドキュメンタリー的な機制のうちに賭けられていたという面を見取ることができる。

そうであるとすれば、シュルレアリスムの内に育まれた「感受性」や、文化に対する態度もまた、ドキュメンタリー的な観察の姿勢に少なからず基礎づけられてきたと言えよう。それは、観察の主体としての自己を、つねに他者の視点へと流出してゆく可能性を孕んだものとして措定する態度である、と考えることができる。

また、シュルレアリスムとドキュメンタリーの類縁性は、映画のみならずひろく文学、写真、絵画における「観察」をめぐる問題系の内に位置付けることも可能かもしれない。

結論

シュルレアリスムとドキュメンタリーは、オートマティスムとコラージュ、すなわち事物（語やイメージを含む）の客観的・受動的な把握と主観的・能動的な再構成が互いを支え合うという表現の原理を共有している。そしてどちらも、この原理に直接立脚する形で、現実の状況に対する新しい見方を組織してきた。

シュルレアリスムは、クリフォードが述べたようなコラージュとしての文化経験を現実の出来事、日常生活の場へと接続するために、ドキュメンタリー的な観察の機制を用いていたと言える。それゆえ、日常生活と芸術表現の接続というシュルレアリスムの志向は、「内的必然性の表現」としての絵画や単なるオートマティスムの方法論よりもむしろ、両者を接続するものとしてのよりドキュメンタリー的なアプローチ、現実的状况に対する観察というアプローチに賭けられていたことが伺える。観察を通じ、対象＝オブジェを意識的操作からはみ出す〈謎〉として構成することによって、シュルレアリストたちは新たなものの見方、オルタナティブな現実を提示しようとしていた。

ビュルガーは「生活実践の中に取り込まれた芸術はもはや生活実践を批判しえない」と述べ、前衛芸術運動の限界を指摘した〔ビュルガー、1987, p. 77〕。しかし1920-30年代のフランス・シュルレアリスムには、生活実践と芸術の単なる融合（ビュルガーの述べる通り、そのひとつの極致は広告である）の志向だけではなく、生活実践と芸術の間の距離を保ったままに、「観察」を主軸として、両者の間に従来とは異なる関係を築くという方向性が存在していたと考えられる。そこでは、現実の状況をまったく新しいものとして把握し、読み解くための技術が、人類学、ドキュメンタリー、映画、写真といった種々の要素を巻き込みながら、ある広義の「アート」として形成されつつあったのではないだろうか。ポストモダン期の芸術終焉論とは異なる地平で、われわれはこのような「アート」の姿を語る方法を探ってゆく必要があるだろう。

【注】

- 1) ルイ・アラゴン『パリの農夫』による。「現実的であるということは外見上の矛盾の不在である。驚異とは現実のうちでの矛盾の噴出である。」〔Aragon, 1926, 1994, p. 204〕
- 2) 「私たちは今日（少なくとも「西方」では）、視覚的フォルムの表現方法が陳腐になりすぎてもはや見わけもつかなくなっているような、ポスト・シュルレアリスム的な文化のなかにいる、と断言しても誇張にはならないだろう。」〔ゲール、2000, p. 8〕こうした指摘は、特にデペイズマンによく視覚的ショックを用いたシュルレアリスムの表現様式が、今日の視覚文化においてベーシックなものの一つになっていることをあらわしている。

- 3) Jiny Vzduch 展については公式サイトで http://www.surrealismus.cz/jiny_vzduch/ (最終アクセス 2013 年 8 月 29 日) NIC SUNT DRACONES 展についてはトルトノフ市美術館のサイトで <http://www.muzeumtrutnov.cz/chystane-akce/surrealisticka-vystava/> (最終アクセス 2013 年 8 月 29 日) それぞれ会場の様子などを見ることができる。
- 4) 1958 年に発行されたシチュアシオニストの機関誌 *Internationale situationniste* の第一号に編集前記として掲載された『シュルレアリスムの苦い勝利 (Amère victoire du surréalisme)』。
- 5) シュルレアリスムにおけるコラージュとデペイズマンをめぐる関心の射程は、河本真理によって詳細に論じられている〔河本, 2007〕他、最近では 1936 年のロンドン・シュルレアリスム展との関係においても論じられている〔石井, 2013〕。いずれにおいても、コラージュは単なる技法の問題ではなく、シュルレアリスムの哲学の根底をなす要素のひとつであったと考えられている。
- 6) こうした視点から、星望守之はオブジェ・シュルレアリストといわゆる「野蛮の品々」と呼ばれるプリミティヴ・アートの関係性を検討している〔星望, 2000〕。また、小山尚之はシュルレアリストたちのオブジェに関する実践を、レヴィ=ストロースの『野生の思考』を通じて論じている〔小山, 2000〕。
- 7) 抽象/具象、あるいは描き手の身振りといった固有の問題のために、シュルレアリスム運動の中で産出された絵画に関しては、本論考で指定したような意味作用に即した原理だけでは括りきれない部分が存在する。シュルレアリスム絵画を論ずるためには、総体としてのシュルレアリスム運動とはやや射程の異なる議論の枠組みが必要だろう。
- 8) 記号作用におけるシニフィアン-シニフィエの二項関係に相当するものとしてブルトンは *le signe* [記号]-*la chose signifie* [意味された物] という二項を用いている〔浅利, 2000〕。
- 9) 『シュルレアリスム宣言』における「窓で二つに切られた男がいる」という文句のように、ブルトン自身はしばしば語の「訪れ」を重視する。
- 10) ヤギが滑落するショットに硝煙とみられる煙が映りこんでいることから、ブニュエルがこのシーンを撮るためにヤギを射殺したという指摘もある〔McNab, 2000〕
- 11) 出来合いの事物を用いたオブジェは、ダダの頃から多く作られており、マルセル・デュシャンのレディ・メイドが最も端的な例である。レディ・メイドが、実用的・視覚的価値の事物からの剥奪という側面を強調していた〔Duchamp, 1917; デュシャン, 1977/1999〕一方、シュルレアリスムではオブジェにける偶然の・無意識的な意味の生成に重点が置かれているといえよう。
- 12) 本文ではよりオートマティックな意味合いに力点を置いた「～になる (devenir)」という語が使われており、和訳では「生成する」とされている。
- 13) 「(…) 純然たる報告文体ばかりが、ほとんどのばあい小説のなかでまかりとおっているとしても、それはじつのところ、作者たちの野心がさほど高い水準に達していないからだと認めなければならない。彼らの描写のひとつひとつの、その場かぎりのいたづらに個別的な性格は、私に迷惑をかけてたのしんでいると考えるようになるほどである。」〔ブルトン, 1924/2009, p. 14〕

【参考文献】

- Aragon, L. (1926/1994) *Paris Peasant*. Boston: Exact Change.
- Bate, D. (2004) *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Clifford, J. (1981, 10) On Ethnographic Surrealism. *Comparative Studies in Society and History*; 23 (4), 539-564.
- Cox, K. (2008) To Be Continued... (K. Cox, Ed.) *Phosphor*(1), 2.
- Dalí, S. (1933/1971) *Objets Psycho-Atmosphériques-Anamorphiques*. Paris: Éditions Denoel/Gonthier.
- Debord, G. (1958) Amère victoire du surréalisme. *Internationale Situationniste* #1, Paris: Les sections de l'internationale situationniste.
- Duchamp, M (1917), The Richard Mutt Case, *The Blind Man*(2), 5.
- Grierson, J. (2012) First principles of documentary. In I. Aitken (Ed.), *Documentary Film Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (1), 334-343. New York: Routledge.

- Krauss E. Rosalind. (1981) The Photographic Conditions of Surrealism. October, 3-34.
- McNab, G. (2000, September, 9) Bunuel and the land that never was. *The Guardian*, Retrieved November, 26, 2013, from <http://www.theguardian.com/film/2000/sep/09/books.guardianreview>
- Richardson, M. (2006) *Surrealism and Cinema*. New York: Berg.
- Ruoff, J. (1998) An Ethnographic Surrealist Film: Luis Bunuel's Land Without Bread. *Visual Anthropology Review*, 14(1), 45-57.
- Walker, I. (2002) *City Gorged With Dreams-Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- 浅利誠. (2000) レヴィ=ストロースとブルトンの記号理論—浮遊するシニフィアンとアウラを帯びたシニフィアン. 著: 鈴木雅雄真島一郎 (編), 文化的解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代 (53-67). 京都: 人文書院.
- 阿部宏慈. (2006) ダイレクト・シネマの射程: ワイズマンとダイレクト・シネマの遺産 1. 山形大学紀要. 人文科学, 31-64.
- 石井祐子. (2013年6月30日) ロンドン国際シュルレアリスム展 (一九三六年) にみる相隔たるもの同士の並置をめぐる諸問題. (美学会, 編) 美学 (242), 143-154.
- クラウス, ロザリンド・E. (1994) シュルレアリスムの写真的条件. オリジナリティと反復——ロザリンド・クラウス美術評論集 (小西信之, 訳, 74-95). 東京: リプロポート.
- ゲール, マシュー. (2000) ダダとシュルレアリスム. (巖谷國士, 塚原史, 訳) 東京: 岩波書店.
- 河本真理. (2007) 切断の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史. 東京: ブリュッケ.
- 小山尚之. (2000) 現代社会の日常生活における野生の思考: 未開人たちのもたらしたものと A. ブルトンに関する一考察. 東京商船大学研究報告. 人文科学 (51), 75-88.
- ダリ, サルヴァドール. (1929/2011a) ドキュメンタリー——パリ、一九二九年、その5. ダリはダリだ ダリ著作集 (北山研二, 訳, 158-161). 東京: 未知谷.
- ダリ, サルヴァドール. (1933/2011) 心理的=大氣的=歪像的オブジェ, ダリはダリだ ダリ著作集 (北山研二, 訳, 232-238). 東京: 未知谷.
- ダリ, サルヴァドール. (1929/2011b) ドキュメンタリー——パリ、一九二九年、その1. ダリはダリだ ダリ著作集 (北山研二, 訳, 141-145). 東京: 未知谷.
- デュシャン, マルセル, ピエール・カバヌ (1977/1999) デュシャンは語る (岩佐鉄男, 小林康夫, 訳) 東京, 筑摩書房.
- シュニウー=ジャンドロン, ジャクリーヌ. (1997) シュルレアリスム. (星埜守之, 鈴木雅雄, 訳) 京都: 人文書院.
- 鈴木雅雄. (2000) 序章 儀礼と神話——ある解体の思考の地勢図のために. 著: 鈴木雅雄, 真島一郎 (共同編集), 文化的解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代 (9-29). 京都: 人文書院.
- 鈴木雅雄. (2012年10月5日) 抵抗する「フィギュール」——思想史の中のシュルレアリスム——. 思想 (10), 6-25.
- 想田和弘. (2009) 精神病とモザイク. 東京: 中央法規出版.
- 想田和弘. (2011) なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか. 東京: 講談社.
- ハーバーマス, ユルゲン. (2007) 近代——未完のプロジェクト. 著: ハル・フォスター (編), 反美学/ポストモダンの諸相 (室井尚, 吉岡洋, 訳, 17-39). 東京: 勁草書房.
- ビュルガー, ペーター. (1987) アヴァンギャルドの理論. (浅井健二, 訳) 東京: ありな書房.
- ブルトン, アンドレ. (1930/1978) シュルレアリスム第二宣言. アンドレ・ブルトン集成 第5巻 (生田耕作, 田淵晋也, 訳, 57-123). 京都: 人文書院.
- ブルトン, アンドレ. (1963/2003) ナジャ. (巖谷國士, 訳) 東京: 岩波書店.
- ブルトン, アンドレ. (1937/2008) 狂気的愛. (海老阪武, 訳) 東京: 光文社.
- ブルトン, アンドレ. (1924/2009) 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, ページ: 7-84). 東京: 岩波文庫.

- 星楚守之. (2000) 『野蠻の品々』と『オブジェ』の三〇年代を巡って. 著: 鈴木雅雄, 真島一郎, 文化解体の想像力—シュルレアリスムと人類学的思考の近代. 京都: 人文書院.
- 水野祥子. (2011) ドキュメンタリー史言説上のワイズマン. 著: 水野祥子, 土本典明, 鈴木一誌 (共同編集), 全貌フレデリック・ワイズマン (327-345). 東京: 岩波書店.
- ワルドベルグ, パトリック. (1998) シュルレアリスム. (巖谷國士, 訳) 東京: 河出書房.

【映像資料】

糧なき土地—ラス・ウルデス, ルイス・ブニュエル監督, IMAGICA TV, 2009年。

【2013年9月10日受付, 10月29日受理】

The Documentarist's Eye in Surrealism; Observational Attitude of Surrealism — in Paris (1920-30s).

KAWAKAMI Haruka

Surrealism has been called a 'modernist art movement', which invented unique techniques of expression such as automatic writing and collage. It is thought by many that the surrealist project to connect everyday experiences with artistic creations failed because the techniques ceased being extraordinary. This assumption can be called into question by pointing out the importance of 'observation' in Surrealism, which is also to be found in documentary film making. The main objective of surrealism is indeed 'observation', which is based on the intersection of unconscious, automatic recordings, and the conscious act of their juxtaposition. This intersection is also the crux of documentary film making that emerged in the same period as Surrealism. Especially in their works on 'surrealist objects' and writings about 'objective chance', surrealists were concerned with the contemporary documentarist approach to represent alternative, extended reality - surreality. It was expected that the association between everyday life and creations of art in surrealism would be demonstrated through such documentarist approach.