

アンドレ・ブルトン『ナジャ』における 挿入写真の役割について

新 里 直 樹

序

シュルレアリスム運動が産み落とした数多くの文学作品の中でもアンドレ・ブルトン（1896-1966）の『ナジャ』は、記述と挿入写真が組み合わされたその構造上の観点から我々の特別な関心をかき立てる一冊である。この魅惑的な書物がガリマール社から出版されたのは1928年のことであり、1963年の再版のためにブルトンは自らの手で加筆、修正を行い、更に『ナジャ』における挿入写真が如何に彼が意図したシュルレアリスムの文学的企てと密接に関係しているかを説明する「遅れてきた至急報」と副題のつけられた序を追加している。では『ナジャ』における挿入写真はどのような役割を担う構成要素として作品に組み込まれているのか。ブルトンの文学的企てと関連づけて挿入写真の役割を考察することを本論文の目的としたい。

1・挿入写真とエクリチュール・オートマティックの関係

「あらゆる記述を排除することが挿入写真の目的である」¹⁾と『ナジャ』の序の中でブルトンは述べ、その作品における重要性を強調しているように、挿入写真の存在は何よりもまずブルトンに固有の文学概念と結びつけて検討する必要がある。実際、作品を読み進めていく過程で見いだすことのできる48枚の挿入写真と記述による物語の部分との関係性を注意深く考察の対象とした場合、『ナジャ』の内部においてこれら二つの構成要素が双方とも必要不可欠な役割を担って組み込まれている事実を確認することは可能である。ブルトン自身による序の中での説明に従えば、一連の写真は作品における記述部分を可能なかぎり排除、あるいは

は省略することを意図して挿入されている。言語活動によって紡ぎだされる記述が現実を反映する概念の一部分しか現出させえない一方、明らかに写真はその直接性において現実の総体を瞬時にして我々の面前に提出することが可能な表現形態であるからである。しかしながらこのような写真が帯びている特性を視野に収めた場合、『ナジャ』における挿入写真は現実の忠実な複製物にすぎないのか、またブルトンは挿入写真に言語活動を補足する副次的な役割しか与えていないのか、という疑問が残る。

ブルトンがどのような意図の下に挿入写真を使用するに至ったかを解明するために、『シュルレアリスム宣言』（1924）の中から言語活動において記述がはたしている描写的な役割に異議を唱えている彼の言葉を引用することにする。

そして記述だ！なにものもこの記述のもつ無意味さには比較されえない。記述はカタログ的イメージの積み重ねにしかすぎず、作者はますます気儘に機会をみては自分のポストカードをすべりこませ、陳腐な表現についての私の同意を求めようとしている。⁽²⁾

ブルトンのうちに見いだすことが可能な言語活動への不信は、アルチュール・ランボー(1854-1891)が『地獄の一季節』（1873）において展開している文学観と共鳴しあっているということが出来る。ランボーもまた言語活動が孕む描写的側面に対しての意義申し立てを毅然とした態度で行っているからである。『地獄の一季節』のエピローグの最後をシュルレアリスム運動の先駆者として讃えられた少年詩人は、「親愛なるサタンよ（中略）、作家のうちに描写的あるいは教育的能力の欠如を愛するサタンよ、私はあなたに地獄落ちの手帳から忌まわしい何ページかを切り裂いて与えよう」⁽³⁾という言葉で締めくくり、彼の内の人生を力強く照らし出す性質の「狂気」や「錯乱」を物語ることに終始している。

同様にブルトンもまた、言語活動は現実を忠実に再生することを目指すものなどでは決してなく、描写的側面という隷属状態から開放されねばならない表現形態であり、現実世界の卑小さはとりもなおさず横行したままとっている我々の「言表行為」の卑小さの必然的帰結であり反映として捕らえている。こうしたブ

ルトンの言語における描写的側面への懐疑は、結果としてエクリチュール・オートマティックの実践へと彼を駆り立てることとなった。理性では乗り越えがたい境界を一瞬にして除去することを可能ならしめるこの純粹に心的な活動の実践は、描写的性質に束縛されない「言表行為」へと至る可能性を開示するものでもあった。そしてエクリチュール・オートマティックにおいて注意を喚起しなくてはならないのは、ブルトンの関心が何よりもまず実験を行う際のエクリチュールの速度に注がれていた事実である。文字を書きつける速度が加速すればするほど、獲得される文章はその意味作用において豊穡となり、書き手の内面に生起する事項と外部に存在する事項の矛盾は解消し、自己同一性が瞬く間に崩れさる、そうブルトンは感じていた。速度の尋常ではない加速に伴ってついにはブルトンの「私」は消え去り、もはや自分から生起したとは言いがたいイメージの予想もできなかった結合が発生する。エクリチュール・オートマティックの実践が、主体性の彼方に意味深い秩序に根ざした客体性が存在するという確信へとブルトンを導いていったことは否定の余地がない。かくしてエクリチュール・オートマティックの経験を通して、ブルトンに固有の文学的概念が醸造されていくこととなる。

ブルトンはまた、『失われた足跡』を形成するエッセーの一つである「マックス・エルンスト」の中で、写真を媒介とした表現行為がいかに関彼の文学にとって必要不可欠な手段であるかを説明している。

写真の発明は旧来の表現方法に致命的な打撃を与えたのである。これは絵画のみならず詩においても同様であり、19世紀末に現れた詩におけるエクリチュール・オートマティックは正しく思考の写真である。盲目的な道具がそれまで定められていた目的に確実に辿り着くことを可能にしたため、芸術家たちは外観の模倣とは袂を分かたすべきだという軽率だと言えなくもないことを主張するようになった。⁴⁾

ここで写真はブルトンにとりエクリチュール・オートマティックと比較される表現手段として規定されている。実際、ブルトンは「思考の写真」＝「エクリチュール・オートマティック」という等式を提出しており、これら二つの表現活動に共通して内在している特性を考慮した場合、瞬間性に対するブルトンの嗜好

を浮上させることは可能である。写真とエクリチュール・オートマティックとを結び付けるものこそ瞬間性に他ならないからである。驚異的な景色を現出させる稲妻のように、写真はエクリチュール・オートマティックと同様に内的生活の最も魅惑的なイメージを瞬時にして照らし出す表現手段としてブルトンにとらえている。その瞬間性において写真は瞬く間に、そして全面的に、物語のなかで語られた事項と語られなかった事項との間に横たわる境界を飛び越え、思考の深部に存在する活動を指し示すべき役割をブルトンにより与えられている。明らかに写真は、現実の彼方に存在する「別の秩序」を見いだす兆しとなる「言表行為」の大きい可能性として機能しており、未だ存在しないものを指し示すための「信号」とでも呼ぶべき要素である。『ナジャ』の中に我々は数多くのパリの外観を写した挿入写真を発見することはできるが、物語進行時の時間と写真が実際に写しとられた際の時間の隔たりのために、これらの挿入写真は単なる証拠としての観点からは余りにも不十分である。時間の推移とともにパリはその外観を変貌させ、ブルトンが女主人公であるナジャとともに足しげく通った街並みの痕跡を消し去ってしまっていてさえるからである。しかしパリの外観からなる挿入写真は、その時間の推移から生じた必然的な差異によって我々を物語の中では語られることのない未来へと誘う表現要素として機能している。

『ナジャ』における挿入写真は、結果として記述による物語の部分が指し示すことのない『ナジャ』の物語を開示させるために存在していると考えられることは可能である。その瞬間性において、そしてそのイメージを喚起させる表現力とともに、『ナジャ』の中に見いだすことのできる挿入写真は我々を物語の余白へ、「先行する人生、現在の人生、後続する人生がまったく非人称化された一つの人生のうちに溶け合っている」ような別の世界へと誘っていく性質を帯びている。かくして言語活動の不充分さを補足する要素としてでは決してなく、一連の挿入写真は時空間を潜在的に拡大することを目的として『ナジャ』の内部に存在している。

2・『ナジャ』における挿入写真

1963年版の『ナジャ』の中には48枚の挿入写真が組み込まれている。その数は

1928年の初版においては44枚であった。35年の年月を経て、ブルトンは再版の際に初版において見だした欠如を注意深く補うために、「ナジャの象徴的な肖像」、「ヴィリエ広場のアンリ・ベックの胸像」、「グレヴァン蠅人形館の蠅人形」、「曙という言葉が刻まれた青空色の大きな道路標識」の4点の挿入写真を追加している。

さらにこの二種類の版を検討した場合、ナジャとともに訪れた場所、様々なオブジェ、エピソードの主要な人物たちがかつて眺められた「特別な角度」をより正確に提出するために図像学的な観点からの修正も行われていることが確認できる。ブルトンは新たに写真を追加する一方で、写真の方向、大きさ、ページ付けの変更も同様に行っているからだ。例えば、初版において挿入写真はすべてページの中央に位置しておりそれらを眺めるためには本の向きを変える必要があったのに対し、再版では物語を読み進める順番で向きを変えることなく眺めることができるように、物語の記述部分と写真部分が同一の方向性において保たれている。こうしたブルトンによりもたらされた修正は、いかに彼の関心が挿入写真に注がれていたかを証明する性質のものである。

またブルトン自身の言葉に従うならば、『ナジャ』における挿入写真は三つのグループに分類することができる。つまり、街の写真、オブジェの写真、そして人物写真である。より綿密に分類するならば、1963年版の『ナジャ』には総数48枚に対して12枚のパリの外観を写した写真、8枚の肖像写真、13枚の絵画作品の複製写真(その中には9枚のナジャの手になるデッサンも含まれる)、5枚の奇妙なオブジェ写真、3枚の映画及び演劇のプログラム、2枚の彫像写真、2枚の書物からの抜粋、1枚の演劇の舞台場面、1枚のポスター、そして1枚の道路標識の写真が組み込まれている。

2-1・パリの外観を写した挿入写真の例(偉人ホテルの写真)

『ナジャ』においてまず最初に挿入されている写真は、ブルトンが1918年頃居住していたパンテオン広場に建つ偉人ホテルを写したものである。ブルトンが『ナジャ』の「出発点」として選択したこのホテルの前には、読者に背を向ける

ようにしてジャン・ジャック・ルソーの銅像が立っている。またホテルの4階の窓辺には、正確に銅像の姿勢をなぞっているかのように一人の人物が佇んでいる。偉人ホテルを写したこの写真において我々の目を見張らせるものは、何よりもまずジャン・ジャック・ルソーの銅像と4階の人物との間の動作の類似性である。実際、ホテルの窓辺に佇む人物は銅像の複製のようであり、「兄と弟が似ているように、あるいはむしろ夢のなかの特定の人物のイメージと現実のその人が似ているような奇妙な具合に」⁶¹ ルソーの銅像の動作をなぞらえている。そして彼らの間に存在する謎めいた類似性は、ブルトンがこの写真を一連の挿入写真の最初に提出している事実を考慮に入れるならば、二つの姿勢がなぜこのように配置されているかについての意味を考察するよう仕向ける性質のものである。

私に関して言えば、精神がいくつかの事物の配置に出会うよりも、いくつかの事物に対する精神の配置のほうがより重要であるように思われる。そしてこの二種類の配置は、それだけで感受性のすべての形態を支配しているのだ。⁶²

『ナジャ』においてブルトンが語っている上記の言葉を読み返すならば、偉人ホテルの4階の人物とルソーの銅像とは密接な関係で結び付けられていることになる。彼らは、「精神の配置」を表現しようと意図するブルトンの明確な意思の下に、類似した動作を取りながら挿入写真のなかに配置されていると考えることが可能だからだ。

そして、その類似性のゆえに、彼らが取る動作は読者である我々にもまたこれから開始される『ナジャ』の物語に参加することを要求している。なぜならばブルトンの「私」は常に他者との関係性において表現されており、集団的人格に至る「鍵」を見いだすことにブルトンは絶えず執着しているからである。偉人ホテルの挿入写真において見いだす動作の類似は、視覚化された自己増殖の一手段なのであり、ルソーの銅像と4階の人物とは我々を書物の外部に存在する領域へと「巧みな侵入」を行うように誘っているのだ。かくして彼らの類似性は増殖していく自我のこだまのような印象を与え、作者は彼らばかりにではなく読者にも同一の動作をするように要求しているように考えられる。

同時に偉人ホテルの写真は、余りにも人けが絶えた雰囲気を湛えている。あたかも見捨てられた空間のように、ホテルが建つ界限には通行者が誰もおらず、奇妙な静謐さに満たされている。ホテルの扉は、「私は実名を要求する。扉のように開け放たれて、その鍵を探す必要のない書物にしか興味がない」⁷⁾ というブルトンの言葉を象徴的に強調しているかのように建物内部の暗闇に向かって開かれている。またその扉の前では御者のいない馬車が、「ある偶然の時間と場所」から開放されることを望むブルトンの熱望を喚起させるかのように立ち止まっている。こうした扉と馬車のイメージは、『ナジャ』の挿入写真の中で繰り返し提出されるイメージである。開け放たれたままとされている扉を写した写真も、また停止した状態の馬車を写した写真も、共にこの偉人ホテルの写真の他に3枚が『ナジャ』の中には組み込まれている。

2-2・オブジェの挿入写真の例（ナジャのデッサン）

『ナジャ』は、その名前が物語のタイトルとなっている女主人公が実在の人物であったことを証明する、彼女の手になる9枚のデッサン等を写した挿入写真を含んでいる。これらのデッサンはナジャの謎めいた言葉を強調し、時として、言うなれば「死に物狂いの探究」の物語である小説『ナジャ』の内容を際立たせる効果を上げている。実際ナジャのデッサンは、物語の記述部分と大きく共鳴しあっている印象を与えている。

例として小説のなかで何度となく繰り返される炎の手のイメージが、ナジャが作り出した動く切り絵のテーマともなっていることを挙げよう。この切り絵の全体は、巨大な掌から出現した女の顔を表現している。10月10日のナジャの言葉は彼女の作品を解説しているようで興味深い。彼女はブルトンとセーヌ河畔を歩きながら次のように言う。

火の手、それがあなたのテーマ、知っているでしょう、それはあなたのこと。(中略)私が見ているものは手首から出ている炎で、こんな風に(とカードを隠すような仕種とともに)、炎はたちまち手を燃え上がらせて、手は瞬く間に消えてなくなる。⁸⁾

明らかに切り絵はナジャの言葉と結びついている。切り絵の手はブルトンのもので、顔はナジャの自画像である。顔の中央に描かれたハート形に刻まれた数字13（アンドレ・ブルトンの組み合わせ文字）の下に小さく書かれたナジャというサインが、この女の顔が誰を表したものであるかを証言している。しかし顔の表情のなかで確認することができるのは唯一目だけであり、残りの部分、鼻や口は描かれておらず、作品の中でブルトンによって挿入されているナジャの肖像写真もまたナジャの目の部分だけから成るフォト・モンタージュであったことを想起させる。物語のなかでナジャは幾度となくメリュジーヌやシレーヌといった神話上の人物を通して自己を表現している。なぜならばこれらの下半身が蛇であったり魚であったりする生き物は、彼女には自分により近い存在として感じられるからである。小説『ナジャ』の中にはナジャ自身を表したと思われるシレーヌを連想させる2枚のデッサンが挿入されている。しかしこれらのデッサンは、ナジャが10月13日へと日付が変わった深夜に「彼女の帽子の実際にはついていない羽飾りの後ろに」顔を隠してブルトンの視線から逃れたように、常に後ろ向きの角度から描かれている。ナジャの顔は絶えずそれを見ようとする者の視線から逃げようとしているかのようにである。

ナジャのデッサンは独創的で軽快な表現を獲得するのに成功している一方で、統一性がなく、理解し難く、秩序に欠けているように映る。なぜならばそれらは明確な意味を帯びていないからである。ナジャも自分のデッサンを前にして彼女なりのやり方で解説しようと試みるのだが、彼女もまた具体的にデッサンが何を意味しているのかを解明することができない。小説の10月12日の出来事を綴った記述形式の部分は、ナジャがカフェ「レジョンス」で10月8日に描いたデッサンをブルトンに見せるものの、そのデッサンに対する十分な説明を与えられなかったことを報告している。ナジャは「そのように見えてくる」としか長方形の仮面について解説できず、またなぜ「L」という文字の書体」が彼女の格別な関心を駆り立てるのかを言うことができない。ナジャにとってもまたデッサンは謎のままに止まっており、ナジャのデッサンは、「死に物狂いの探究」の過程でただ受動的に受け止めることだけを要求している一連の「信号」と同様のものとして扱われるべきであることを示唆している。

2-3・人物写真の例（ブルトンの肖像写真）

ブルトンの肖像写真は、『ナジャ』における一連の挿入写真の連続のなかで特別な位置を占めている。それは1928年の初版では最後の挿入写真であったものであり、また作者自身を表す唯一の写真でもある。そしてこの肖像写真には、単なる人物を写し出したものとして考えることのできないなにかが存在している。

君のために話したまえ、君について話したまえ、そうすればもっと多くのことを私に教えることになるだろう、そう私は作者に言いたい。強弱を問わず君の気まぐれから生まれ出た賈の人物に対する生殺与奪の権利を私は君に認めない。君の記録を私に委ねることだけにとどめて欲しい。実名を明かしたまえ。君の主人公を勝手に扱わなかったことを証明したまえ。⁹⁾

『黎明』の中に収められている「現実僅少論序説」でそう記述されているように、ブルトンにとり言語活動は読者の面前に人物を提出するためにはまったく不十分なものであり、肖像写真は何よりもまずこうした言語の不充分さを補う要素として考えられている。なぜならば、「文学的思索が作者の前に登場人物を立ち上がらせ、すみずみまで創造したあとで是非の判断を与えるときから、その思弁は不法」¹⁰⁾なものとなるからである。

かくして、こうした言語活動に対する不信の結果、ブルトンは『ナジャ』の第3部の始めにおいて自分の肖像写真を提出することになる。写真の中でブルトンの視線は左側、つまり先行するページの方、彼を襲い深く魅惑した一連の出会いが語られているページの方へと向けられている。それゆえ彼の視線は象徴的に、「私はこの物語が導いていくこととなる幾つかの場所をもう一度見直してみることから始めた」¹¹⁾と『ナジャ』の記述部分で語られている言葉と関係している。またブルトンの表情は右側から、あたかも遠くにある人生の視覚化されたこだまのように差し込んできた神秘的な光によって照らしだされている。この光は後続するページから、つまり未来から、「曙という言葉が刻まれた青空色の大きな道路標識」の写真が挿入されているページから差し込んできていると考えることができる。

1963年の再版の際に新たに付け加えられた「曙」の挿入写真は、物語における「君」の突然の出現を明確な形で強調している。実際、「曙」の標識をブルトンに指し示したのは「君」であり、このブルトンにより熱烈に愛された女性は「驚異的で裏切ることのない一つの手」という暗示的な言い回しで表現されている。また『ナジャ』の結末が開示しているのは彼女の存在であり、彼女の前で、彼女のためにブルトンは非常に情緒的な愛の連禱を捧げている。そして彼女のうちにおいて、ブルトンはそれまであれほど執着していた自己同一生を見いだすのである。結果として「曙」の挿入写真は、「すべてを黎明へと導く君」と表現されているブルトンにより愛された女性のメタファーと考えることは可能であり、「曙」のうちに視覚化されているのはこの女性の存在である。

『ナジャ』の冒頭において、ブルトンは作品全体のテーマを暗示する「私は誰であるのか？」という問いを設定している。『ナジャ』は明らかに自己同一性の考察に捧げられた作品なのであるが、物語の記述部分においてブルトンは「私」の性質に対する明確な回答を受け取ることはない。もし自己同一性に対する回答が作品の中に存在するとすれば、それはブルトンの肖像写真であろう。なぜならば我々がこの写真を視覚化された回答として考えることは可能であり、作品の第三部においてブルトンの肖像が示されていることにより、「君」のうちに遂に彼の自己同一性が回復されたことが確認されるからである。

また「君」は、その「曙」に向かって挙げられた手の動作により、絶え間ない再開という『ナジャ』におけるもう一つのテーマを象徴している。『ナジャ』の結末は他の物語の始まりを暗示する性質のものだからである。かくして「君」の突然の登場は、ブルトンに彼がこの作品を実際の人生と結び付けようと意図していたことを想起させることとなる。（「私は実名を要求する。扉のように開け放たれて、その鍵を探す必要のない書物にしか興味がない。（中略）私はガラスでできた私の家に住み続けるだろう」）このような『ナジャ』に固有の特性が、開け放たれた扉を通過してブルトンの人生の中に「巧みな侵入」を行うことを我々に可能ならしめているのである。しかしブルトンが誰よりもこの扉から入ってくることを熱烈に待ち焦がれていたのは「君」であり、『ナジャ』の最後の数ページはこの究極の存在に捧げられている。『ナジャ』は、ブルトンの後続する作品で

ある『通底器』と『狂気的愛』の到来を予告する「君」のうちで終焉する。

ここで『ナジャ』の第一部で引用されている、近代劇場で一人の類まれに美しい女性によって歌われた「まったく純粋な歌の一節」を想起することは意義深いことであろう。

私の心の家は待っている
 未来にしか扉を開かず
 なぜなら後悔なんか何もないから
 美しいあなた、来てください¹⁰²

『ナジャ』は、過去の出来事を未来へと導く開け放たれた扉のイメージとともに終焉する。今や物語の記述部分は一連の挿入写真と呼応し合っているのであり、実際『ナジャ』の結末において記述部分は挿入写真と重なり、挿入写真は記述部分のうちに吸収されている。

結論

『ナジャ』における挿入写真の考察を通して、我々は物語の記述部分と挿入写真との呼応関係を浮上させるに至った。そして『ナジャ』において確認できることは、ブルトンの人生が常に未来を指向して方向づけられているという事実である。実際本論文で行われた考察は、小説『ナジャ』が過ぎ去った出来事にばかりでなく、未来の出来事に捧げられている作品だということを示唆する性質のものである。この過去から未来へという移行の過程で、挿入写真はいわば触媒としての役割を果たしている。なぜならば内的人生の最も魅惑的な側面を瞬時にして照らし出すことが可能な表現手段としてブルトンにより考えられている挿入写真は、『ナジャ』の内部において未だ存在していない事項を指し示す一種の予兆として機能しているからである。

註

- (1) BRETON, André, *Nadja*, Gallimard, 1996, p. 6.
- (2) BRETON, André, *OEuvres complètes I*, Gallimard, 1988, p. 314.
- (3) RIMBAUD, Arthur, *Poésie, Une saison en enfer, Illumination*, Gallimard, 1998, p. 124.
- (4) BRETON, André, *OEuvres complètes I, id.*, p. 245.
- (5) BRETON, André, *Nadja, id.*, p. 15.
- (6) BRETON, André, *ibid.*, p. 16.
- (7) BRETON, André, *ibid.*, p. 18.
- (8) BRETON, André, *ibid.*, p. 117.
- (9) BRETON, André, *OEuvres complètes II*, Gallimard, 1992, p. 266.
- (10) BRETON, André, *ibid.*, p. 266.
- (11) BRETON, André, *Nadja, id.*, p. 177 .
- (12) BRETON, André, *ibid.*, p. 44.

(しんざと なおき 仏文)