

「海外超現実主義作品展」(一九三七年)における複製写真展示の意義

——シュルレアリスム「国際」展の観点から——

石 井 祐 子

はじめに

一九三七年六月、日中戦争勃発直前の東京で「海外超現実主義作品展」と題された小さな展覧会が幕を開ける。企画者は、瀧口修造(一九〇三〜一九七九年)と山中散生(一九〇五〜一九七七年)。瀧口は、一九二〇年代からアンドレ・ブルトン(André Breton 一八九六〜一九六六年)の著作の翻訳等を通じてシュルレアリスムへの理解を深め、両大戦間から戦後に至るまで、日本のシュルレアリスムの理論的指導者として重要な役割を果たした詩人・批評家である。とくに六〇年代以降には、オートマティックなデッサンやデカルコマニーの制作など、その活動は造形的な領域にも及んだ。山中もまた、三〇年代初頭からシュルレアリスムに接近し、ポール・エリュアール(Paul Eluard 一八九五〜一九五二年)らとの親密な交

流を通じて独自の制作活動を行った詩人であり、シュルレアリスム的なコラージュ作品を制作したこともあった。

本展(以下、断りなく「本展」と呼ぶときは「海外超現実主義作品展」を指す)は、戦前の早い時期からシュルレアリスムの理念と実践に深く関わった瀧口と山中が企画した初めての総合的なシュルレアリスム展として、先行研究でもしばしば言及されてきた¹⁾。しかしながら、この展覧会には、一定の留保なしに評価することを難しくする幾つかの特徴(あるいは偏向)があった。第一に、従来指摘される通り、この展覧会は対外的に「シュルレアリスム国際展」という仏語のタイトルを掲げていたにも拘わらず、総計約四百点の出品作には国内の作家による作品が一切含まれていなかった。この展覧会の国内向け名称があくまで「海外超現実主義作品展」であるのにはこうした背景がある。第二に、さらに決定的な「偏向」であったのは、本展

の出品作のほとんどが写真、それも多くが絵画やオブジェ等の複製写真（創作写真と区別し、造形作品を撮影した写真を本稿では便宜的にこう記す）であったということである。以上のような本展の二つの側面は、この展覧会がヨーロッパのシュルレアリスムの教科書的な「紹介」であるといった印象を与えることとなった。後述するように、企画者たち自身の言説がそのような評価を強化してきた面もある。

だが、この展覧会の意義はその啓発的性格にのみ還元されるのだろうか。たしかに、この展覧会がシュルレアリスムの造形分野での包括的展望を初めて本格的に紹介し、日本の若き芸術家たちに大きな影響を及ぼしたことは間違いない。また、日本で初めて海外のシュルレアリスム絵画の実作が他の「フランス前衛美術」とともに展示された「巴里・東京新興美術展覧会」（一九三二年、東京府美術館、以後巡回）以降、欧米の最新動向を紹介する際立った美術展が開催されず、世界的な不況のさなか美術家たちのパリ留学・遊学も減少していた時期、本展が「青年美術家たちにとってあたかも砂漠にまかれた水のようにすばやく浸透していった」ことも指摘されるところである²。あるいは、不安定な国際情勢のなか、作品輸送の問題など現実的な制約を無視して先の「偏向」を考察することはできない。とはいえ本稿は、本展にこれまで与えられてきた評価や時代状況を踏まえた上で、まだ残された論点があるのではないかという問題意識から出発したい。

本展が開催された一九三〇年代の日本の美術については、五十嵐利治の研究を中心に、すでに豊かな蓄積がある。同時代における本展の位置づけもまた、様々議論されてきたところである。一方で、改めて確認すれば、本展は一九三五年のコペンハーゲンやテネリフエでの大規模展以降、一九三六年のシュルレアリスム国際展（ロンドン、ニュー・バーリントン画廊、以下ロンドン展）に続くシュルレアリスム展である³。とりわけ瀧口は、ロンドン展への参加をブルトンから打診されながらその招待状を受け取り損ねており、そのことが「かえすがえすも残念」として、ロンドン展の詳細を『みづゑ』誌上で報告している⁴。よって、東京でのシュルレアリスム展について、それが「国際展」となりうることを十分に意識していたとしても不自然ではない⁵。実際、この展覧会の仏語タイトル（「Exposition internationale du surréalisme」）は、他の国際展のそれと揃えられている。【図1】ヨーロッパのシュルレアリストたちにとっても、この展覧会が一連の国際展に連なるものであり、何よりシュルレアリスムの国際

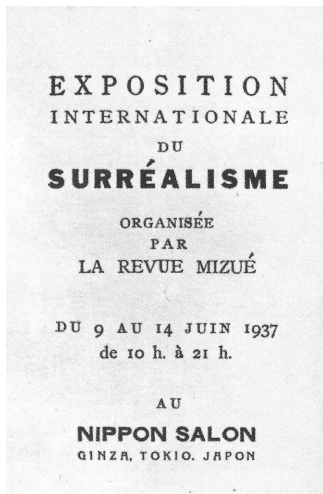


図1 「海外超現実主義作品展」フランス語版招待状

化を記念するものであったことは、東京展のポスターが一九三八年パリでのシュルレアリスム国際展(パリ、ボザール画廊、以下パリ展)で他の重要なシュルレアリスム展の資料とともに掲示されていたことにも示されている【図2】。

このように、国際的にみれば本展は、ロンドン展とパリ展の狭間に位置するシュルレアリスム国際展である。そのことを理解していた企画者にとって、本展はシュルレアリスムの紹介のみならず、積極的な応答や実践としての意味を持っていたのではないか。

このことについて考察するために、本稿では複製写真の展示という本展の「偏向」にこそ着目する。なぜならそれが、本展の評価をめぐる逆説——複製写真が多かったとはいえ、重要な展覧会であるという評価——の起因するところであるというだけでなく、シュルレアリスムのイメージをめぐる理念の核心に関わるものであると考えられるからである。よって本稿では、本展の展示の場のコンテキスト



図2 シュルレアリスム国際展 会場写真(1938年、ボザール画廊、パリ)

や展示手法を踏まえつつ、複製写真を展示することが当時のシュルレアリスムにおいてどのような意義を持ち得たのかについて検討する。本稿では、具体的な出品作の展示内容というよりも、展覧会それ自体がその展示形式において、いかなるシュルレアリスムの実践として捉えることができるのか論点となる。だがその前に、なぜそのような論点が提示されなければならないのか、本展が国内外どのような状況の中で形成されていったのかを明らかにするため、展覧会の概要とその目的や背景、受容等を確認しておく必要がある。

一 展覧会の概要

「海外超現実主義作品展」は、一九三七年六月九日から一四日まで、東京・銀座の日本サロンで開催された⁶⁾。この後、京都や名古屋ほかに巡回しているが、各々の都市で主催や企画者の関与の度合いは異なっている。本稿では、論点を明確にするため東京展のみを採り上げるが、東京展の開催当時、山中は名古屋に住んでおり、「展覧会開催についての基本事項」を瀧口(と後述する後援者・大下正男)にすべて委任していたと述べている。よって、本稿では必然的に瀧口の言説により重点が置かれることとなる⁷⁾。

瀧口と山中が展覧会組織にあたり協力を求めた大下正男は、当時

春鳥会が発行していた『みづゑ』の編集長であった。彼に白羽の矢を立てたことについて、当時『みづゑ』や『アトリエ』誌が毎号のようにシュルレアリスムの造形作品と理論を紹介していた時期であるからと山中は回想しているが、加えて、おそらくカタログ制作を見据えての戦略があったと考えられる。本展では、出品目録を主とする小冊子（会期中配本）のほかに、『みづゑ』の臨時増刊というかたちで『ALBUM SURREALISTE—海外超現実主義作品集』（以下、『アルバム』）が刊行されている。⁹⁾この『アルバム』は、展覧会の実質的なカタログとして機能する図版集であるが、展覧会開催に先立ち五月にはすでに印刷・発行されている。本展企画者たちはこのカタログの作成に当初から重きを置き、展覧会の表象／代理（レプリゼンテーション）として扱った。実際、一部英仏併記のこのアルバムを通じてヨーロッパのシュルレアリストたちは日本での「シュルレアリスム国際展」を理解し、受容し、称賛した。¹⁰⁾

そもそも本展は、先述の巴里新興美術展に触発された山中が、一九三三年からエリュアールとその後長期間にわたる文通を開始し、彼とのやり取りの中で、日本でシュルレアリスム展を開催するとうう着想を得たことに端を発する。瀧口も同時期にブルトンを通じて同様の企画を考えており、最終的には一九三七年、山中と瀧口の協働により、本邦初のシュルレアリスム「国際」展が実現することになった。

よって、本展の開催はヨーロッパのシュルレアリストたちの協力を拠るところが大きかった。出品作は、エリュアールをはじめジョルジュ・ユニエ、ローランド・ペンローズ、ハンス・ベルメール、ヴィクトル・ブローネル、サルバドール・ダリなどヨーロッパのシュルレアリストたちから送られた作品・資料が大半を占めた。その具体的内訳は、水彩六点、デッサン三一点、グワッシュ三点、カラージュ五点、版画一六点、フロッタージュ二点、写真二九五点、「妙屍体の合作」四点、ロンドン展の記録四点（写真三・ポスター一）、肖像七点、子供の絵画四点、原稿・文献（点数不明）である。¹²⁾

出品作家は四一名を数え、当時日本でもシュルレアリストとしてよく知られていた人物の名が網羅されている。サルバドール・ダリの実作が初めて日本の観衆の前に登場したことが話題となるが、全体としては、アイリーン・エイガーら前年のロンドン展で展示されたイギリスのシュルレアリスムの作品が日本で紹介された早い事例となったことにも注目すべきであろう。

本展の「海外委員」として名を挙げられているエリュアール、ユニエ、ペンローズは、前年のロンドン展【図3】の組織委員であり、同展の記録写真も展示されていた。既述の通り、瀧口はロンドン展について開催直後から積極的に情報を伝えており、本展にはロンドン展の継承としての性格を見出すことも可能である。ただし、本展とロンドン展がその具体的出品作品において必ずしも重なる部分が

大きいわけではなく、また結局この展覧会がロンドン展と異なり、自国の作家の作品を一切含まなかったことは先に述べた通りである。

二 展覧会の目的

では、本展開催にあたり、企画者の意図はどこにあったのだろうか。展覧会の目録冒

頭では、シュルレアリスムに関心を持つ芸術家や「一般的雰囲気」に「果敢なる呼掛け」や「新しい戦慄」を与えるという目的が掲げられている¹³。これは、瀧口と山中のいわば共同宣言であった。一方で、『アルバム』の緒言(瀧口筆)や山中の展覧会「報告書」には幾分控えめな態度もうかがえる。前者は本展を「素描、小点、写真等に限られたとは、謂へ」(傍点筆者)総合的な「紹介展」と呼ぶ。さらに、後者の報告書では、この展覧会によって最近の国際的動向の紹介や未知の作品に接する機会を提供できたことに意義を認めつつ、「既にわれわれが外国雑誌に於て、散見し来つたもの」が多かったこと、系統的収集がなされなかったことを反省点として



図3 シュルレアリスム国際展 会場写真
(1936年、ニュー・バーリントン画廊、ロンドン)

挙げている。そもそも山中にとっては、当初の目論見では「資料展として開催するつもりで、主に写真、カタログ、ポスター、其の他の印刷物の送付方を各国のグループに依頼した」ところ、ヨーロッパのシュルレアリストたちからデッサンやコラージュ等の作品も送られてきたことによって、結果として「準作品展としての意義を有する」ことになったのであれば、系統的収集が困難であったのも首肯される。ただし、日本からの出品がなかったことについては「諸君に対する友誼的な平手打ち」であると手厳しい。つまり、会場の広さなどの物理的制約を除けば、選出に相応しい作品や「有力なグループ機関」が見つからなかったということである¹⁴。

瀧口と山中がこのような展覧会が必要であった背景には、ひとつに、当時の日本におけるシュルレアリスム受容のあり方への不信があったと考えることができる。一九二〇年代後半から詩誌や美術雑誌を通じて日本で紹介されたシュルレアリスムは、三〇年代後半の展覧会開催当時すでに、戦時下体制と文化思想統制のもとで抑圧が顕著となっていただけでなく、美術界の内部からその「没落」が叫ばれてもいた¹⁵。こうした状況の中で、瀧口と山中は改めて、日本では未だシュルレアリスムが十分に理解も「消化」もされておらず、さらなる「発展」と国際的な位置の確保が必要であるという戒めにも似た提言を残している¹⁶。当時の日本は、政治的、文化的、物理的条件等において、総合的に考えて大規模なシュルレアリス

スム国際展の開催は非常に厳しい状況であった。¹⁷ それでもなお、浅薄なシュルレアリスム受容が横行する状況の中で、ある種の啓発やカンフル剤としてシュルレアリスムの具体的成果の提示が何として必要であると考えられたのだろうか。

三 展覧会の受容と場のコンテクスト

ところで本展は、先行例としてしばしば言及される「巴里・東京新興美術展覧会」に比べ、残された同時期の言説が明らかに少ない。幾つか見つかるとは好評も、けつして芳しいものではない。¹⁸ 一方で、写真家たちからは好意的な批評も寄せられている。¹⁹ 美術界の歴々からの言及が少ないのは、会場選択の所以もあるだろう。「巴里・東京新興美術展覧会」が国内初の公的美術館である東京府美術館を会場としていたのに対し、本展は日本サロンという銀座の小さな新興貸し画廊を会場としている。このギャラリーについては長らく詳細が不明であったが、近年の研究により、ここが西山清という写真家が開設した画廊であったことが明らかとなった。²⁰ 日本サロンは、その短い活動期間の中で、写真展のみならず「黒色洋画」展（一九三七年六月一日～五日）など、若手の前衛的な美術グループ展も開催していたが、当初はプレザントクラブという新興写真グループ専用の展示会場を構想していたという。²¹ よって、同画廊の主

な客層は、アマチュアを含む写真家たちや先鋭的な美術に興味をもつ制作者や批評家たちであったと考えられる。また、とくに本稿で注目すべきなのは、当時の銀座という場が一九三〇年代東京における「街頭展」の中心地であり、モダニズムの新拠点であったという事実である。シュルレアリスムとストリートとの関係はしばしば論じられるところであるが、こうした場のコンテクストを総合的に鑑みるならば、本展は——公的、サロンのというよりも——ストリート的な写真美術展であったと考えられることができる。本展の同時代的受容は、本展のこうした性格を照射しているともいえる。

ただし、ここで本展を本質的には写真展であったという観点から捉え直すとしても、そこに展示された品々を創作写真の側面から考えるならば、本展の意義の再考としては不十分だろう。なぜなら、この展覧会全体の意義を、「オリジナル」な作品の質とその体験という「展覧会」制度が暗黙に包含する価値基準を前提に評価しようとするとき、その出品作の多くが複製写真であったという事実が重大な瑕疵となることには変わりないからである。山中自身も言うように、複製図版であればすでに数多くの作品が美術雑誌等を通じて紹介されており、また作品のサイズ感やマティエールなど複製写真が与える物理的情報は実物に比べて圧倒的に少ない。（山中のいう「準作品展」という控えめな言葉は、そうした諷刺にたいする予め用意された自己弁護のようにも聞こえる。）

では、本展がこの会場の選択によって、あるいは複製写真の展示によってこそ獲得したシュルレアリスムの意義は何だったのだろうか。議論を先取りすれば、実は本展の企画・実施者である瀧口自身がついて考えていた人物であった。とすれば、もう一度その意味をシュルレアリスムの理念との関わりから考察する必要があるだろう。なぜならそれは、シュルレアリスムにおけるイメージの「提示／プレゼンテーション」の問題と無関係ではないからだ。

四 瀧口の写真論と二つの「版の力」——ポエジーの生成

◎「光線活字」としての印刷写真とポエジーの生成

瀧口は本展の前後から、シュルレアリスムと写真について数多くの論考を発表している。これらのシュルレアリスム写真論では、写真の特質やメカニズム、メディアとしての技術的側面や芸術としての可能性が熱心に考察されるとともに、写真とシュルレアリスムのオートマティスムやオブジェとの関わりについても盛んに議論されている。²² こうした瀧口の写真論は、本展の展示作品とともに、当時の日本の写真界にも大きなインパクトを与えることになる。その受容の様相や日本におけるシュルレアリスムと写真の歴史については、すでに数多くの論考が上梓されており、本稿でこの問題に踏み

込むことは割愛する。²³ 本節で注目したいのは、瀧口の写真論が写真と印刷(技術)の親和性についてしばしば言及しているということである。

瀧口は、展覧会開催の翌年に発表された「写真と超現実主義」(一九三八)という論考において、「写真は今日、普遍的な一種の言語として、欲するならば何人もその表現を持つことが出来る。だから、写真は光線言語と呼んでもいいものだ。そして同時に印刷技術の発達は、写真を一層普遍化し、文字の活字以上に、謂わば光線活字を創造したのである」と述べる。こうした議論から、瀧口は「フォトポエジー」の実践について考察する。さらに、ブルトンの『ナジャ』における挿図写真の意義やシュルレアリスムの詩と絵画、写真の合体(カラージュ)がマン・レイやウジェーヌ・アジェとともに言及され、瀧口は「私は日本でも、こうした美しい結合の本を造りたいと夢想してやまないものである」と述べる。²⁴

二〇世紀初頭にパリの詩人たちがはじめたシュルレアリスムにおいて、言語的なものと視覚的なものが融合する場として書物や雑誌というメディアが決定的に重要な役割を果たしていたことは論を俵たない。それは「シュルレアリスム本」と呼ばれるものであれ、機関誌であれ、芸術雑誌であれ、誌面は常にシュルレアリストたちの思考の場であった。²⁵ それらの頁のなかで、シュルレアリスムのイメージは、油彩画やデッサン、オブジェといった形式の違いを超え

て、複製図版によって提示される。そして、ここではイメージも詩的なものとして、あるいはテキストも視覚的なものとして「カラージユ」される。瀧口のいう「フォトボエジイ」は、一九世紀以来のリーブル・ダルティストの流れの中でも、テキストとイメージの結合についてより切実な議論と実践を行ったシュルレアリスム本（とそこにおける詩的イマージユ）の問題圏と直接的に繋がっている²⁶。

ブルトンは、オブジェを造形的・美学的観点から評価することを拒否し、「イメージの力」のみを認め、ゆえに「シュルレアリストがオブジェ自体を展示するのと同じくらい、その写真複製（イメージ）を多用した」ことが指摘される²⁷。つまり、オブジェや絵画、写真といったメディアを超えて、それはひとつのイメージであり、様々な修辞法によって結合することに開かれた言語であるということだ。これは、瀧口のいう「光線言語」や「光線活字」という発想と通じるものであり、そこで重要なのは、メディアを超えてイメージを「普遍化」させる版の力である。

たしかにシュルレアリスムのイメージは印刷や複製媒体と親和性が高く、画家たちも版の力を跳板として、シュルレアリスムの詩的イメージを生み出そうとした。シュルレアリスムのカラージユに手業や筆触からの解放を求め、その既成のイメージの剽窃を称揚し、二〇世紀のカラージユを体系的に理論化したのはルイ・アラゴンであった²⁸。たとえば彼が高く評価したマックス・エルンストは、雑誌

などの印刷物を自らのカラージユの起点としただけでなく、切り貼りされたカラージユ（パピエ・コレ）をわざわざ写真で複製し、継ぎ目を隠して再制作することもあった。ここで、瀧口が一九三〇年代の初頭という早い時期から、アラゴンやエルンストのカラージユ論を翻訳していた人物であったことを思い起こすならば、こうした親和性を瀧口自身も理解、あるいは内面化していたと考えることもできる。

◎オリジナルティと複製という二項対立の無化

以上のようなシュルレアリスムの理念や実践の論理的帰結を考えれば、広い意味でのシュルレアリスムのイメージの提示（プレゼンテーション）において、オリジナルと複製の間に価値の優劣は存在しない。瀧口にとっても、印画・印刷されたイメージは、版の力によって普遍化され、そうした境界を越えて純粹な詩的イメージを生成するものであった。そうであるならば、本展を作品の唯一性と体験の希少性に支えられた展覧会ではなく、詩的イメージの生成に関わるシュルレアリスムの実践のためのトポスと考えることも可能である。

そのことを考察するために、本展における「写真」の具体的な展示方法を確認する必要がある。カタログと展示空間の双方から改めてみておこう。先述のように、本展には二九五点という実に全体の

約八割を占める写真が展示された。具体的には、この頃すでに写真家として活動していたドラ・マールの《シミュレーター》(一九三六年)や、当時瀧口が映画監督としても注目していたハンフリー・ジェニングスの写真作品など、「創作的写真」が含まれていた。³⁰⁾一方で、その大半は、たとえば当時から雑誌等に頻繁に複製されたジオルジオ・デ・キリコ《愛の歌》(一九一四)や、日本初公開のダリ《悼ましき遊戯》(一九二九)、ブルトンのポエムIIオブジェ《象徴的機能のオブジェ》、アルベルト・ジャコメッティ《夜の天幕》(一九三二)など、シュルレアリスムの絵画やオブジェを撮影した複製写真であった。

後述するように、これらが展示空間で具体的にどのように展示されていたかは詳らかでないが、本展目録では、ここでいう写真が「絵画複製・オブジェ・創作的写真」を含むとされており、カタログではこれら「写真」の種差はある程度意識されていたといえる。³¹⁾しかし、個々の図版について、具体的にどの作品が創作写真であり、複製写真であるかについて、記載された各々の作品情報から判別することは難しい。つまり、実質的な個々の作品の提示(プレゼンテーション)においては、それらはあくまで「イメージ」として同じ位相にある。もちろん、カタログは印刷物であり、キャプションなしに写真の種差が視覚的に判別されないのはある意味で当然のことである。ただ、本展ではこのようなイメージとしての包括性が展示空

間にもみられる。つまり、創作写真と複製写真(とその他の作品)は、実際の展示空間においてもまた、明確には区別されていなかったようなのだ。残された会場写真を見ると、壁の一面では、サイズが比較的大きな版画等が額装のうえ二列に並べられているが、別の壁面では、多数の写真や紙作品が、白い台紙のようなボードに寄せ集められている。³²⁾【図4】具体的な作品の並びや配列方針はほとんど不明であるものの、多様なイメージが一覧表のように並置されていることがわかる。³³⁾当時の銀座の写真展でみられたモダニズム的な写真展示の手法と比較しても、その違いは明らかである。³⁴⁾「野島康三作、写真・女の顔二〇点」展(一九三三年、銀座



図4-2 「海外超現実主義作品展」会場写真 二階階段側壁面 (1937年、日本サロン、東京)



図4-1 「海外超現実主義作品展」会場写真 二階窓側壁面 (1937年、日本サロン、東京)

紀伊國屋ギャラリー、東京)

【図5】と本展では、出品点数や個展／グループ展の相違を考えると単純に比較はできない。ただ、両者の会場の場所や性格が比較的近く、基本的な展示方法への意識という意味で参照すれば、野島展の会場デザインを手掛けた原弘は、陳列の際にガラスを用いないという工夫や、視覚的統一への配慮、写真展に適した作品配列の間隔と高さ、会場内の色調や鑑賞者の疲労への考慮等、モダニズム的な写真の展示手法について具体的に検討している。

一方、本展では創作写真と複製写真の区別の曖昧さ、メディアの固有性や種差への配慮よりも、イメージを一覽表的に、あるいは網羅的に展示することへの欲望が垣間みえる。つまりここでは、明らかにメディアの特性や各々の写真(作品)の自律的展示とは異なる理念が優先されているのである。このような作品展示の諸相は、シュルレアリスムの詩的イメージをめぐる議論のみならず、アンドレ・マルローの提示した「空想美術館」の構想さえ想起させるよう



図5 「野島康三作、写真・女の顔20点」展 会場写真 (1933年、銀座紀伊國屋ギャラリー、東京)

な展示(イメージの提示)であったということができらるだろう。³⁵⁾

五 瀧口の写真論と二つの「版の力」——写真の社会的機能

では、瀧口にとって版の力は、展示会の展示空間でどのように機能するのだろうか。とりわけ美術作品の複製写真を展示することには、どのような意味があったのだろうか。この問いについて考えるとき、もうひとつの版の力、すなわち写真の社会的機能についての瀧口の考えが浮かび上がってくる。

瀧口は、一九四〇年に『フォトタイムス』誌に寄せて「美術作品を対象とする写真」と題するエッセイを発表している。ここで瀧口はまず、一九四〇年版のフランス写真年鑑の巻頭論文タイトルである「美術に奉仕する写真」(La Photographie au Service de l'art)という言葉を引き合いに、美術作品の撮影や、そうした写真の文化的出版をめぐる問題を論じている。³⁶⁾ その上で瀧口は、「美術に奉仕する写真」は無味乾燥な複製写真ではなく、「特殊な領域にまで発展」するべきであるという。その際、「広く美術の文化的機関(画壇内の美術ジャーナリズム・美術出版・国家の美術文化施設、海外宣伝等)との結合が眉の急である」としつつ、印刷技術の発展や写真家自身の知性と芸術的資質、撮影技術などをフランスの事例などを挙げて具体的に論じている。ここに、当時の文化政策として写

真が対外的プロパガンダに動員されてゆく状況との複雑な関係を読み込むことも可能である。ただ、本稿の関心に従ってさらに本文を読み進めると、瀧口は「世界美術全集」を引き合いに出しつつ、「この種の総合的な写真集は、何と言っても高価」であり、「書物の与える効果は結局一部の読書階級に利用される」と述べている。そして、それが「大衆の視覚的享受の機能」を担っていないことを指摘した上で、「写真による日本文化史博物館」の着想を披露している。つまり、様々な造形物の複製写真を、書物の頁だけでなく壁面に「機能的」に展示することによって、単なる複製としての属性を脱するだけでなく、ある觀念の総合的・体系的理解が——書物とは異なる受容層にも——与えられるとされるのである。

このテキストでは、シュルレアリスムの理解や提示が組上に載せられているわけではないが、重要なのは、ここで明確に作品展示におけるオリジナルと複製の価値が攪乱されているということであり、機械的に複製された写真が「大衆」への訴求力をもつという考え方が、シュルレアリスムのイメージの提示とその伝播においても適用されるものだということである。瀧口のこうした発想について、彼の身近な「或る美術家」は一笑に付したという。だが瀧口は、その反応に理解を示しつつも、「美術に奉仕する写真」は然るべき手法で展示されることによって、「複製としての第二義的な価値から独立して、写真的な訴求力による健全なスペクタクルを創造

する」と述べる。³⁷⁾

美術作品の複製写真の展示における「然るべき手法」とは何か。あるいは「健全なスペクタクル」というはどういうものか。翌年の逮捕・拘留により、実質的に戦後までシュルレアリスムについて語ることもなかった瀧口が、この問題についてこの時期それ以上踏み込んだ議論を開陳することはなかった。しかし少なくとも、写真を「大衆の視覚的享受」に提供し、その訴求力がもたらす社会的機能について考えようとする議論は、一九三〇年代の日本において真新しいものではない³⁸⁾。また、このような瀧口の写真論の展開——とくに複製技術の意義、写真による芸術鑑賞の変化、従来の芸術や絵画の特権的占有からの解放など——は、ヴァルター・ベンヤミンの「写真小史」から「複製技術時代の芸術作品」にいたる写真論を想起させずにはおかない。もちろん、当時ベンヤミンの著作が未だおそらく日本では広く読まれていなかったことを考えると³⁹⁾、同時代のシュルレアリスムと写真の問題を多方面から論じていたこの作家の著作を瀧口が熟読していた可能性は低い。しかし、ベンヤミンやアラゴン、ブルトンの思想を醸成した芸術のオリジナリティをめぐる脱神話化が、瀧口の思考のある一面を形成し、日本の近代における機械的複製の意義をめぐる議論と合流しながら、芸術や写真の社会的意味についての考察をもたらしたことは、当時の瀧口の言説にもあらわれている。

以上のように、瀧口は新たな芸術の一形態としての写真について、本質的に印刷などの複製技術と親和性の高いものとして高く評価していた。それは、詩や絵画、オブジェといった表現形式を超えて頁や壁の面に「普遍化」し、結合し、シュルレアリスムの詩的イメージを生成するという版の力を持つ。ここでは、オリジナルと複製といった区別は重要ではない。創作写真であれ、すでにある作品の複製写真であれ、重要なのは、写真が対象を「発見」し、新たなイメージを提示することができるかということである。¹⁰⁾そして、瀧口にとって様々なイメージの結合から得られる「ポエジー」は、広く社会に働きかけるといってもひとつの版の力にのって、時空を超えて伝播し、拡散する。そうであるとすれば、一九三七年のシュルレアリスム展は、その出品作のほとんどが写真であり、絵画やオブジェの複製写真であったとしても、そのこと自体はシュルレアリスムのイメージの提示において何ら瑕疵となるものではない。国内で制作された作品が出品されなかったことにはいかなる理念的・物理的理由があったにせよ、この展覧会それ自体がひとつの「作品」として、シュルレアリスムの詩的イメージを生成・伝播する場として機能するのである。

結びにかえて

本稿では、一九三七年の「海外超現実主義作品展」について、これまであまり議論されてこなかったシュルレアリスム「国際」展としての意義を、複製写真の展示という観点から考察した。本論での議論を通じてみえてきたのは、本展がポエジーを生成するところの版の力と、写真の社会的機能としての版の力という二つの複製の力を跳板として、シュルレアリスムのイメージと理念、その実践を広く提示するものであったということである。それは、一九三〇年代の国際的なシュルレアリスムの展覧会の流れの中で、傍観的な「紹介」にとどまるものではない。

最後に、国内の状況に目を転じていえば、この展覧会は、日本のシュルレアリスムをめぐる画壇の言説における技術や形式、マティエールの優位に対して、批評的意味を持つだろう。戦前の日本において、シュルレアリスムの美術をめぐる言説は、主にその様式や色彩、カンヴァス上のマティエールの記述に熱心であるものが目立つ。¹¹⁾すなわち、「オリジナル」の作品の物理的特性とその鑑賞を通じて得られる考察を開陳しようとする傾向があったと言い換えることもできる。¹²⁾一方で瀧口は、シュルレアリスムの造形上の形式よりも、その理念を生真面目なほどに正確に理解し、提示しようと努めた。ブルトンが「シュルレアリストがオブジェ自体を展示するのと

同じくらい、その写真複製(イメージ)を多用した¹⁾ことは先述の通りであるが、一九三〇年代半ば、シュルレアリスムのオブジェと写真との関係を論じ始めた瀧口であったからこそ、一九三七年のシュルレアリスム展でオリジナルと複製をめぐる価値判断を版の力を跳板として軽やかに乗り越え、日本の画壇に対してある種の批評的なオルタナティヴを提示しえたのではないだろうか。たとえそれが、同時代の美術家に一笑に付される試みであったとしても。だがこの問題については、更なる考察として稿を改める必要がある。

本展は、戦時下の文化的抑圧という一九三〇年代後半の日本の状況のなかであられたひとつの記念碑的な国際展であるのみならず、ドメスティックとインターナショナル、写真と美術、オリジナルと複製といった様々な境界を超え出て、版の力によって拡散してゆく非常にダイナミックなシュルレアリスム展であった。

註

- (1) 名古屋市美術館編『日本のシュルレアリスム：1925-1945』名古屋市美術館、一九九〇年。速水豊『シュルレアリスム絵画と日本：イメージの受容と創造』日本放送出版協会、二〇〇九年。大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド・シュルレアリスムと日本の絵画一九二八―一九五三』国書刊行会、二〇一六年。黒沢義輝『日本のシュルレアリスムという思考野』明文書房、二〇一六年。五十殿利治『非常時のモダニズム：一九三〇年代帝国日本の美術』東京大学出版会、二〇一七年。Vera Linhartová, *Dada et surréalisme au Japon*, Publications orientalistes

de France, Arts du Japon, 1987. Majella Munro, *Communicating Vessels The Surrealist Movement in Japan 1923-1970*, Enzo Arts and Publishing, 2013ほか参照。

- (2) 五十殿『非常時のモダニズム』前掲書、三七九頁。
 (3) ロンドン展等については以下の拙論参照。石井祐子『ロージェの彼岸・マックス・エルンストの制作と展示』ブリュック、二〇一四年、一〇九―一二五頁。
 (4) 瀧口修造『英国に於けるシュルレアリスム・倫敦の国際超現実主義展覧会』『みづゑ』三八一号、一九三六年一月。『コレクション瀧口修造(一)』みずゑ書房、一九九一年、五一六―五二〇頁再録。)なお、以降、本稿で瀧口や山中の言説を引用する際は、基本的にすべて旧字体を新字体に置き換えている。
 (5) 山中は、本展が日本でシュルレアリスムが受け入れられていることを海外のシュルレアリストたちに知らせるための「PR」において決定的であったと述べる。(山中散生『シュルレアリスム資料と回想：1919-1939』美術出版社、一九七一年、一五四頁。)
 (6) 一般公開は一〇日からで、およそ一週間の会期で三千人余りの入場者に恵まれた。京都、大阪、名古屋に巡回(福井では別途規模を縮小して開催)しているが、東京展は「みづゑ」あるいは春鳥会が「主催」と広報されている。詳細については註1に挙げた文献等を参照されたい。
 (7) ただし、瀧口の戦前の資料は東京大空襲の戦火で焼失しており、同時期の一次資料が限られていることは予め断っておきたい。
 (8) 以上、山中『シュルレアリスム資料と回想』前掲書、一五四頁。
 (9) 『海外超現実主義作品展』目録、春鳥会、一九三七年六月一〇日発行、『ALBUM SURRÉALISTE: 海外超現実主義作品集』『みづゑ』臨時増刊号、春鳥会、一九三七年五月。
 (10) 山中に宛てられたジョルジュ・ユニエの書簡(一九三七年七月二四日付、パリ)およびローランド・ペンローズの書簡(一九三七年六月一八日付、ロンドン)参照。(田中淳一(他)編訳『山中散生書簡資料集』神奈川県立近代美術館、二〇一七年、八頁、一〇頁。)

- (11) 「瀧口修造自筆年譜」玉川薫(他)編『詩人と美術・瀧口修造のシュルレアリスム展』瀧口修造実行委員会、二〇一三年、一六三頁。
- (12) 本展入場券には「海外直送作家自選の作品／水彩・素描・版画 八〇点／作品写真・資料 三五〇点」とある。
- (13) 「『みづゑ』主催海外超現実主義作品展に就て」(瀧口修造、山中散生)『海外超現実主義作品展』日録冒頭、一九三七年。
- (14) 以上、本節での「報告書」に関する記述は以下を参照。山中「海外超現実主義作品展報告書」『みづゑ』三九〇号、一九三七年八月号、四五～四六頁。
- (15) 瀧口自筆年譜によれば、一九三六年四月には瀧口らの研究会に「特高刑事が臨席」するようになり、翌年暮れには「人民戦線検挙」が始まって「暗然とした空気」に満ちていたという。(瀧口自筆年譜、前掲書、一六三頁)。「没落」については以下参照。神原泰「超現実主義の没落・日本に於ける超現実主義は何故かくもたわいなく没落したか?」『詩・現実』第一冊、一九三〇年、三三三～三四頁。
- (16) 瀧口「シュルレアリスムとは何か? (一)」「蠟人形」一九三七年一月(『コレクシヨン』瀧口修造(二))『みずす書房』一九三三年、一四七～一四八頁再録。および山中散生「海外超現実主義作品展の東京展を終わって(二)」日刊美術通信、一九三七年六月三〇日。
- (17) 瀧口は一九三五年『カイエ・タール』誌のシュルレアリスム特集号においても日本のシュルレアリスムの苦境を報告している。Takiguchi Shūzō, "Au Japon," *Cahiers d'art*, "Surrealisme," Paris, C. Zervos, vol. 10, no. 5-6, 1935, p. 132.
- (18) たとえば相良徳三は一九三七年六月一六日付の『東京朝日新聞』で(展評ではないが)本展に言及し、超現実主義を「精神病的」と一蹴する。また『VOU』誌には「此処には殆どその歴史が指示されて居るに過ぎない」という厳しい評が寄せられた。(石田・樹原「VOU 批評」〈海外超現実主義作品展〉『VOU』一九号、一九三七年七月号、四二～四三頁。)
- (19) 写真家の花和銀吾は、本展を高く評価したうえで、シュルレアリスムについて「写真家としても黙殺し去るのは如何か」と述べる。花和
- 「写真画に於ける超現実主義の発展」『フォトタイムス』一九三八年五月(竹葉文編『コレクシヨン』日本シュルレアリスム復刻三・シュルレアリスムの写真と批評)本の友社、二〇〇一年、一六五～一七〇頁再録。
- (20) 五十殿による一連の研究は以下にまとめられており、本節での議論も本書に負うところが多い。五十殿『非常時のモダニズム』前掲書、第三部第九章。
- (21) 西山清「五十年を顧みて」『プレザント・クラブ五〇年記念写真集』一九七〇年。
- (22) 瀧口の写真論は『コレクシヨン』瀧口修造(みずす書房、一九九一～一九九八年)ほか、『シュルレアリスムの写真と批評』(前掲書)に再録。
- (23) 光田由里「昭和前期の美術界と写真作品」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』中央公論美術出版、二〇〇九年、三七九～三九〇頁。谷口英理「機械的視覚メディアの「影響」からみる昭和十年代の前衛絵画」同書、三九一～四〇九頁。Jelena Stojković, *Surrealism and Photography in 1930s Japan: The Impossible Avant-Garde*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2020 ほか参照。
- (24) 以上、瀧口「写真と超現実主義」『フォトタイムス』一九三八年二月(『シュルレアリスムの写真と批評』前掲書再録、一四九頁。)
- (25) シュルレアリスムにおけるテキストとイメージの関係については以下に詳し。Eliza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2005 (1998)。エルザ・アマモヴィッチ(永井敦子訳)『シュルレアリスム本』詩人と画家は対峙する「澤田直編」異貌のバリ 1919-1939: シュルレアリスム、黒人芸術、大衆文化」水声社、二〇一七年、六一～七八頁。
- (26) これについては、山中も同様のテーマを論じている。ただし、山中は「版の力」というよりも、写真はあくまでも「カメラ」という機械を作って人間が作り出す創造的イメージであり、複製技術としての写真というものにはあまり踏み込んでいない。

- (27) 河本真理「オブジェ」の挑発：シュルレアリスム／プリミティヴィスム／大衆文化が交錯する場」澤田直編『異貌のバリ1919-1939』前掲書、一六二頁。
- (28) 林道郎は、サイズとスケールの観点から「壁の絵」と「本の絵」を対比させ、シュルレアリスムの絵画が「本の絵」であると指摘した。(林道郎「移植されたヴェール：シュルレアリスムから抽象表現主義へ」『現代詩手帖』思潮社、第四四巻、第四号、二〇〇一年四月、七二〜七九頁。)
- (29) Louis Aragon, "La peinture au défi" dans Exposition de collages, cat. exp. Paris, Galerie Goemans, Librairie José Corti, 1930. (ルイ・アラゴン著、瀧口修造訳「侮蔑の絵画」『絵画論研究』金星堂、一九三一年五月) ほか参照。
- (30) 本展開催翌年の一九三八年二月、瀧口はペンローズに宛てて、イギリスのシュルレアリスムにおける写真の現状を伝えてくれるよう熱心に依頼する書簡を送っている。『フォトタイムス』誌が後援する「来年の四月に東京で開催される予定の国際創作写真展」の準備のためというが、同書簡の中で、とりわけジェニングスの最近の動向を教えて欲しいと懇請している。Letter from Takiguchi to Penrose, 23/12/1938, National Galleries of Scotland Archive, Ref.No: GMA A35/1/1/RPA648.
- (31) 「写真とあるは絵画複製・オブジェ・創作的写真を含み、版画とあるは自作エッチング・石版を含む」(『海外超現実主義作品展』出品目録、前掲書)。
- (32) 『アルバム』の目次では、掲載図版の別(「原色版」「グラビヤ版」「写真版」)が明記されている。
- (33) 作家やサイズ等による緩やかなまとまりが一部にみられるものの、作品の技法や形状、イメージの内容によって系統だった分類や統一的展示が行われているわけではない。
- (34) 原弘「写真展覧の一つの形式として」『光画』二巻八号、光画社、一九三三年八月、複製版、二一六〜二二七頁。なお、原弘と瀧口は一九四〇年頃ともに『フォトタイムス』誌等の写真雑誌に寄稿していた。
- (35) マルローが「空想美術館」の発想を提示するのは戦後になってからであるが (André Malraux, *Le Musée imaginaire, Psychologie de l'Art*, Genève, Skira, 1947) 彼がシュルレアリスムと深い関係があったことはよく知られた事実である。瀧口のマルロー理解や日本での受容に関しては別途考察する。
- (36) ここで瀧口はおそらく、シュルレアリスムの機関誌『革命に奉仕するシュルレアリスム (Le Surréalisme au service de la révolution)』誌のタイトルを想起したはずである。この雑誌は、一九三〇年七月から一九三三年五月まで刊行されたが、この時期ブルトンは共産党と複雑な関係を切り結び、精力的な政治活動を展開していた。この雑誌のタイトルにブルトンの(共産党への)「讓歩」があらわれていることはすでに指摘されているが、シュルレアリスムが革命に「奉仕」はしても従属的ではなかったこともまた事実である。瀧口は、この時期のブルトンの政治的動向とシュルレアリスム芸術観との兼ね合いについて翻訳等を通じて熟知しており、「革命」が「美術」に、「シュルレアリスム」が「写真」に置き換えられたかたちで写真の可能性を述べるとき、瀧口が写真を美術に対して副次的なものとして捉えていたわけではないことは明白である。
- (37) 以上、瀧口「美術作品を対象とする写真」『フォトタイムス』一九四〇年七月(『シュルレアリスムの写真と批評』前掲書再録、四七八〜四七九頁)。
- (38) 一九二〇年代の日本における構成主義と「印刷美術」の問題や、機械的複製とプロレタリア・アートとの関わりについては以下参照。北澤憲昭編『日本美術全集第十七巻 前衛とモダン』小学館、二〇一四年。また、五十殿「非常時のモダニズム」(前掲書)においても、一九二〇年代の「ペンとカメラの同調」や三〇年代における「印刷された写真」の広がり論じられている。瀧口の議論をこうした当時の日本の流れの中で精察することは稿を改めた。
- (39) 久野収「ヴァルター・ペンヤミンとの邂逅」久野収・佐藤康彦編集解説『言語と社会・ヴァルター・ペンヤミン著作集三』晶文社、一九八一年、一二二頁。

- (40) 瀧口は、「写真は絵画の表面の触覚性を全く無視して、鏡のやうに坦々として澄んでいる」とし、「第二の鏡」とする。その上で、写真はオブジェの精神を表現するに最も適切で、「写真はオブジェを発見し、吾々に啓示する機能である。写真の芸術性はもし存在するならば其処から出発する」と述べる。瀧口「物体と写真・特にシュールレアリスムのオブジェに就いて」『フォトタイムス』一九三八年八月。(『シュールレアリスムの写真と批評』前掲書再録、二二二頁。)
- (41) たとえば以下を参照。川路柳虹「超現実主義とダダイズム」『マチス以降』一九三〇年一〇月、八七頁。東郷青児「解題」『東郷青児画集』一九三一年九月、一三頁。福沢一郎「巴里東京新興美術展覧会を観る」『アトリエ』第一〇巻第二号、一九三三年一月、七三頁。佐竹喬「超現実主義派に対する断評」第一四巻第八号、一九三七年八月、二六六頁。
- (42) それが印刷を通じた欧米の近代美術の受容のあり方とコインの裏表であろうことはいうまでもない。同時に、一九二〇年代後半から三〇年代に入るまでバリで過ごした福沢一郎のように、フランスでシュールレアリスムの作品を実見した美術家たちがいたこともまた事実である。一方で、福沢と近い関係にあった瀧口は、戦前はもちろん、生涯に二度(一九五八年と七三年)渡欧・渡米したのみであった。

【附記】

本稿は、SURREALISMS 2019: 2nd Conference of the International Society for the Study of Surrealism (ISSS) で行った口頭発表に基づき、大幅な加筆修正を施したものである。本研究の一部は、JSPS科研費 JP17K13355Sの助成を受けた。

【図版出典】

- 図 1 : Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 2004 (Nouv. éd.), p. 332.
- 図 2 : Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams, 1994, p. 126.
- 図 3 : Alexander Robertson, et al., *Surrealism in Britain in the Thirties*,

exhibit, Leeds City Art Galleries, 1986, p. 211.
 図 5 : 原弘「写真展覧の二つの形式として」『光画』二巻八号、光画社、一九三三年八月、復刻版、二二七頁。

(いしいゆうこ／九州大学)