

## 未知の物体

——イヴ・タンギーとエクトプラズム——

長尾 天

シュルレアリスムの画家イヴ・タンギー (Yves Tanguy 1900 - 1955) が描くイメージは言語化が非常に困難な質のものである。これに関して瀧口修造は、「ここには比喩や寓意がない。タンギーの世界は海底や極北の風景に喩えられるが、それは他に比較するものがないからで、こうした未知の風景を示した点で比喩のない作家であり、超現実派の申し子たる所以であろう」と述べる<sup>①</sup>。一方、岡田隆彦は、「タンギーの作品はきわめて多義的な様相を示しているので、日常的な語彙の範疇で解釈しようとすると、じつに多くの比喩的な形容が可能となる。そのままにしておくと、そうした形容は矛盾に満ちたものとなる<sup>②</sup>」と述べる。両者は同一の事態を逆の言い方で説明しているのだが、このこと自体がタンギーのイメージの特殊性を端的に示している。

この点に関して、稿者は別のところで次のように考察した<sup>③</sup>。タンギーのイメージの特徴の一つは、それが明確な指示対象を持たないにも関わらず、確固とした三次元的イリュージョンを伴っているという点にある。つまり、タンギーの描く物体群はたとえ現実の何か

に似ていようと、究極的には現実に対応物を持たない。それらを「〜である」と名指すことは不可能である。にも関わらず、それらの物体は確固たる存在感を伴った再現Ⅱ表象 (representation) として自らを提示する。それらは、何であるか決してわからないにも関わらず、確固たるイメージとしてそこにある。この矛盾した様相がタンギーのイメージを特徴づけている。

勿論、このように規定しているからといって、タンギーの描くイメージが他の要素から切り離されて成立していると言いたいわけではない。タンギーのイメージもまた同時代的文脈と無関係ではなく、その成立には無数の要因が想定されて然るべきである。ただ、注意しておきたいのは、既述のような規定に立つ以上、タンギーのイメージを他の要素との単純な一致によって捉えることはできないという点である。問題となるべきなのは、何故、単純な同一化を拒否するイメージが生じてきたのかというその必然性であり、この点において、たとえば他の要素との視覚的類似がどのような意味を持つのかである。

本稿は、以上の見解を具体的な考察に応用する試みの一つである。ここでは二つのイメージの比較対照という手続きが取られるが、稿者が意図するのは両者の単純な同一化ではなく、そうした同一化が不可能であるという意味での共通点を明らかにすることである。つまり、イメージの視覚的類似以上に、性質的類似に注目したい。こうした試みに最も好都合な例となるのが、心霊学におけるエクトプラズム (ectoplasm) のイメージである。

## 一、ムンデイ「タンギー、タイトル、霊媒」

タンギーは一九四六年のインタビューにおいて、一九二七年にギヤルリー・シュルレアリストで行われた初個展の際、アンドレ・ブルトンと協力して「精神医学 (psychiatrie) の本に書かれた患者の様々な証言を調べ」、それらを絵のタイトルに利用したと述べている。<sup>4</sup> ジェニファー・ムンデイは、この時タンギーたちが利用したのがシヤルル・リシエ (1850-1935) の一九二二年の著作『心霊学概論』<sup>5</sup> であることを明らかにした。<sup>6</sup> リシエはフランスの生理学者であり、アナフィラキシー (過敏症) の発見により一九一三年にノーベル賞を受けている一方で、超常現象の研究にも精力的に取り組んだ人物である。

今日、超心理学 (parapsychology) としてくられる、いわゆる超常現象の科学的研究は、当時メタ Psi シク (métapsychique) と呼

ばれていた。日本語では「心霊学」と訳される。<sup>7</sup> この語はリシエによるもので、その定義によれば、「知性を伴うと考えられる力、あるいは人間の知性に潜在する未知の力を原因とする機械的、心理学的現象の解明を目的とする科学」となる。<sup>8</sup> ここから心霊学は心霊主義 (spiritualism あるいは spiritisme) とは区別される。心霊主義は死後存続や魂の存在を認めるが、リシエの心霊学では科学的証明がない限りはこれを留保する (ただし実際には死後存続の科学的証明は心霊研究の一つの動機だった)。超心理学は、その科学的側面を厳密化したものである。<sup>9</sup>

『心霊学概論』に関して、アンドレ・ブルトンは「幾つかの章に心惹かれた」と後に述べている。<sup>10</sup> そもそもパリ・ダダ後のブルトンらのグループがシュルレアリスムへと向かう一つの契機は、ルネ・クルヴェルがグループに持ち込んだ交霊会をモデルとした催眠実験であり、それは『心霊学概論』が大衆的興味を集めたのと軌を一にしている。<sup>11</sup> 心霊研究が一つのピークを迎えたのが、第一次大戦後のこの時期であり、このリシエの大著はそれまで行われてきた研究を概括したものだ。タンギーとブルトンは、一三のタイトルと出品された作品全てに共通するサブタイトルをこの本から取っている。

一九二五年末にシュルレアリストのグループに加わったタンギーは、それまで描いていた都市風俗を離れ、次第に超現実的な風景を描くようになっていった。既に一九二六年には、後にライトモチーフとなる不定形物体を幾つかの作品で描いている。一九二七年にな

るとこの物体群がイメージの大部分を支配するようになり、一九二八年以降、タンギーは不定形物体以外のモチーフをほとんど描かなくなる。つまり、一九二七年の初個展における心霊学からのタイトル引用は、タンギーのイメージが決定的に移行していく時期になされているということになる。

ムンディは、タンギー作品と引用されたタイトルの関係を考察し、これらのタイトルの役割を創造的な解釈を喚起するものとして捉える。そして、当時広まっていた超常現象への大衆的興味、またタンギーのイメージが心霊学や心霊主義的文脈を想起させるものであったこと、こうした背景によってリシエの著作がタイトルの引用元として選ばれたのだとする。ムンディはタンギー作品の中に、心霊学的関心を示す要素を幾つか指摘しているが、その一つがエクトプラズムとの類似である。

エクトプラズムとは霊媒から放出される物体であり、しばしば人間の手や足の形に変形し、時にはそこから顔が出現する。これを命名したのもリシエである。この語はギリシャ語で「外側」を意味する ecto(s) と「物質」を意味する plasma を組み合わせさせて造られたもので、リシエの定義によればエクトプラズム現象とは「すなわち様々な物体の形成、とりわけしばしば人体から生じるように思われ、物質的実在（衣、ベール、人体）の外観をとる」とされる。<sup>13</sup>

ムンディは、エクトプラズムに関するリシエの記述を、タンギーの《コンポジション》（一九二七）【図1】と対照させている。<sup>14</sup> それに

よれば、まず「雲状で、白っぽく、おそらく発光している霧が」モスリンやガーゼのような形になり、そこから手などが生じてくる。エクトプラズムの動きは独特なものであり、「動物のように這い、地面から立ち上がり、アメーバのように触手を伸ばす」。<sup>15</sup> あるいはムンディは、当時普及し

たエクトプラズムのイメージの一例として、大衆小説『サール・デュブノタル』の表紙を挙げている。<sup>16</sup> これはタンギーらと共同生活をしていたジャック・プレヴェールが所有していたもので、ジョルジュ・バタイユらの雑誌『ドキュマン』にも掲載された。<sup>17</sup>

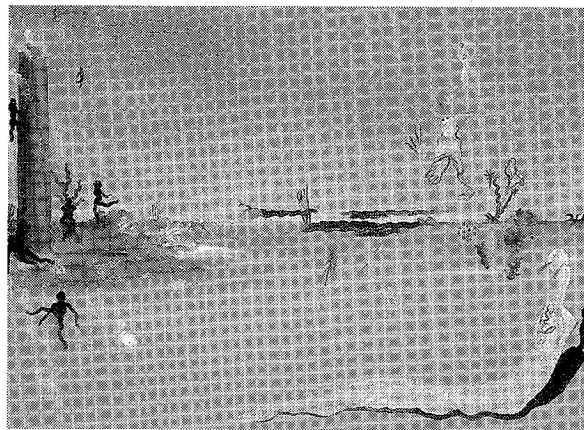


図1 タンギー《コンポジションComposition》（1927）

## 二、視覚的類似

ムンディの考察に特に異論はないが、ムンディの論点はタイトルとイメージとの関係性にあるため、『心霊学概論』に付された図版に

については言及がなく、タンギーのイメージとエクトプラズムとの関係について踏み込んだ考察は行われていない。そこでまず、ムンデイ論文では取り挙げられていない『心霊学概論』の図版を検討しておきたい。

この著作に付された図版は二五図。内容はテレパシー実験の被験者が描いた図、実験時の配置図、実験中に撮影された写真である。エクトプラズムに関するものは八図。まず実験時の配置図。次に全身物質化現象、つまり幽霊 (fantome) が実体化しているとされる写真が三図。そして、いわゆるエクトプラズム現象を撮影した写真が三図。さらに、エクトプラズムの発展段階をリシェ自身が描いたデッサンがある。特に二つのエクトプラズム写真とリシェのデッサンに注目できる。

まず「リンダ・ガゼラのエクトプラズム現象」と題された写真【図2】。霊媒リンダ・ガゼラの頭上に、手のような形をしたエクトプラズムが出現し、その下から細い糸のようなものが出ている。この糸自体がエクトプラズムであり、テレキネシス現象などもこれによって生じるとされる。この写真は、タンギーの《無用な光の消灯》(一九二七)【図3】と比較できるだろう。この作品の左側には、向きは上下反対になっているものの、手のような形をした物体とそこから出ている細い線が確認できる。またこのタイトルは、エクトプラズム実験において、暗闇が必須条件だったことを想起させなくもない。<sup>18)</sup>

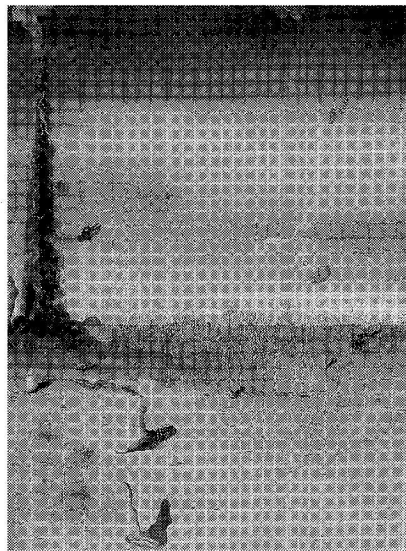
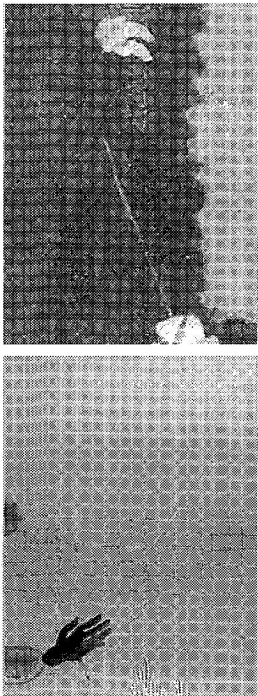


図3 タンギー《無用な光の消灯》  
*L'extinction des lumières inutiles*  
(1927)



図2 「リンダ・ガゼラのエクトプラズム現象 (Ch・リシェとG・ド・フォントネーによる)」

図2、図3、部分図



次に「マルト・エヴァのエクトプラズム現象（ビッソン夫人とシユレンク＝ノッチンクによる）」と題された写真【図4】。画面右が霊媒エヴァ・Cの顔、その上に不定形のエクトプラズムが覆いかぶさっている。画面左の顔はエクトプラズムから形成する途上にあるものとされ、不自然に歪んでいるのがわかる。ちなみに不定形のエクトプラズムがはつきりと写っている写真は、「心霊学概論」にはこの一枚しか掲載されていない。

さらに、リシエは一九〇六年にエヴァ・Cに関して行った実験の自身によるメモとデッサンを紹介している【図5】。1から5では、地面に現れたエクトプラズムが、次第に大きくなり、6では「カツムリの角のような」部分が生じている。7、8、9では、二つの部分の片方が霊媒エヴァの膝に乗り、もう片方は、地面に留まっている。10から13では、エクトプラズムの先端が、次第に手の形を取

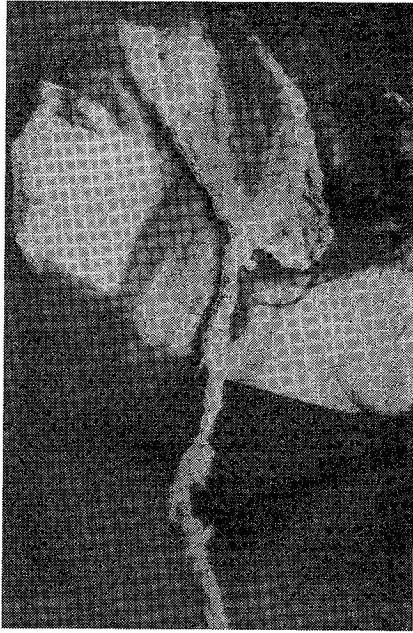


図4 「マルト・エヴァのエクトプラズム現象（マダム・ビッソンとシユレンク＝ノッチンクによる）」

る。14から17は、また別の実験によるもので、同じくエクトプラズムが次第に手の形に変化している。これらの図版はリシエの文章以上に、直接的にエクトプラズムの不定形なイメージを伝えている。タンギーが不定形物体によるイメージを確立させていくにあたって、ここから何らかの示唆を得たことを否定する必要はないだろう。

また不定形物体以外にも、エクトプラズムに関係する幾つかのイ

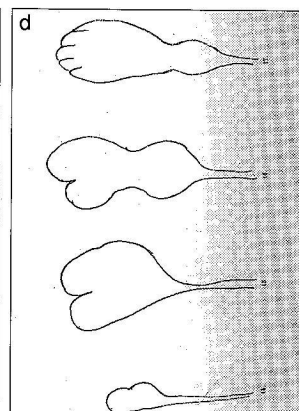
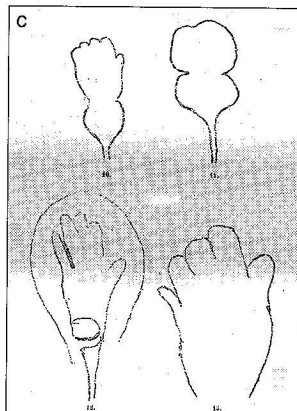
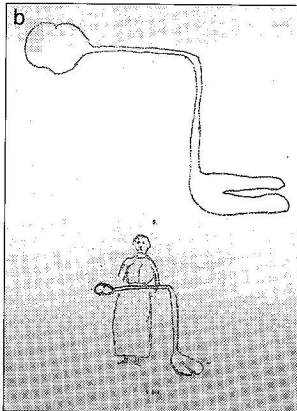
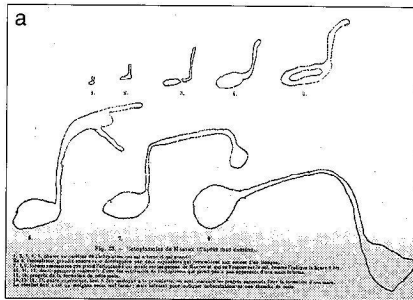


図5 「マルトのエクトプラズム現象（著者のデッサンによる）」

メージをタンギー作品に指摘できる。《無題（大女、梯子）》（一九二六）〔図6〕の画面右に描かれた女性はケルト伝説から解釈されるが、一方では実験中の霊媒を想起させるモチーフでもある〔図7〕。多くの場合、霊媒は部屋の一部をカーテンで区切ったキャビネットに座り、現象が生じたところでカーテンを開け、観察者はこれを目にする。タンギーが描く女性の振り乱した髪は、エクトプラズムを吐き出す際の激しい身振りに対応する。また塗りつぶされた顔は、エクトプラズムに顔をつつまれた霊媒のイメージと比較できる〔図8〕。さらに左側に描かれた女性の透明な姿は、エクトプラズムから物質化した幽霊を思わせる。

『心霊学概論』から取られたタイトルを持つ《左の堆肥、右の墓》



図6 タンギー《無題（大女、梯子）*Sans titre (La géante, l'échelle)*》（1926）

（一九二六）も同じくエクトプラズム現象と結びつくイメージである。画面左下の手もエクトプラズムを想起させるものだが、右下に浮かび上がった人の顔のようなイメージに注目したい。エクトプラズムからは人間の顔が出現することがあり、しばしば立体感を感じながら空中に浮遊する。たとえば、ギユスターヴ・ジュレの実験写真では、霊媒の傍に非常に小さい女性の顔が出現した〔図9〕。顔の周囲に糸のようなものが現れている点もタン



図9 「図183からさらなる段階の物質化に向かう頭部」



図8 「著者による1911年8月16日最初のフラッシュ写真」



図7 「1910年5月17日の実験記録に基づいたイラスト」

ギーが描く浮遊する顔と一致する。

これらのイメージからも、タンギーが心霊学に興味を抱いていたことは窺える。だが、タンギーの不定形物体とエクトプラズムの関係を規定しているのはこうした単純な視覚的類似だけではない。両者の間にはさらにイメージとしての性質的類似が見出される。

### 三、性質的類似

本稿冒頭で述べたように、タンギーのイメージは明確な指示対象を持たず、現実如何なる対応物も持たない。こうしてタンギーの描く不定形物体は、実在ではなくあくまでイメージに留まろうとする。エクトプラズムを巡る心霊研究者達の議論を検討すると、タンギーの不定形物体と類似した特徴がエクトプラズムに付与されていたことが見えてくる。エクトプラズムのイメージにおいても、ある種の現実性が強調されているにも関わらず、それが他の何かと同一化されることは拒まれる。エクトプラズムが何であるのかという問いに答えが与えられることはない。そのためにエクトプラズムは実在ではなくイメージの次元に留まらなければならない。

エクトプラズムという語を発明したのはリシェだが、現象自体は一九世紀、心霊主義流行の初期から知られていた。心霊学では物質化現象 (materialization) と呼ばれることが多く、テレプラズム

(teleplasm)、イデオプラズム (ideoplasm) などとも呼ばれる。エクトプラズム研究がさかんに行われたのは第一次大戦前後であり、実験記録として多くのエクトプラズム写真が撮られ、研究書にまとめられ出版された。代表的な著作としては、アルベルト・フォン・シユレンクIIノツチンクの『物質化現象』<sup>(22)</sup>、ギユスターヴ・ジュレーの『エクトプラズム現象と千里眼』<sup>(23)</sup>、霊媒エヴァ・Cの庇護者であったジュリエット・アレクサンドルIIピッソンの『いわゆる物質化現象』<sup>(24)</sup>が挙げられる。これらの著作は膨大な量のエクトプラズム写真を掲載している。リシェの『心霊学概論』にこれらの著作を加えて、エクトプラズムを取り巻く論理を検討する。

まず、リシェの定義にある「物質的実在」としてのエクトプラズムが問題となる。エクトプラズムは紙のように平らな場合もあるが、多くの場合アメーバを思わせる不定形な立体感を伴っている【図10】。「物質化現象」という用語が示すように、本来そこで重要なのは三次元性を伴った実在だという点なのである。この点でエクトプラズムのイメージは

一九世紀までの明らかに二重露光によるものとわかる心霊写真とは区別される。

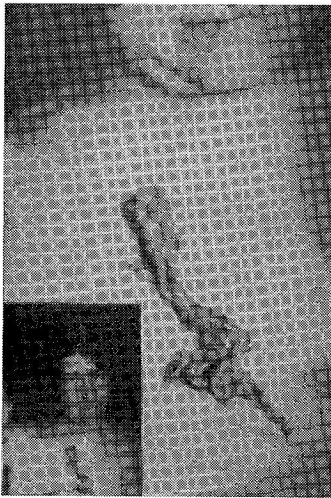


図10 「霊媒の上を爬虫類のように這う物質の写真(拡大)」

またギュスターヴ・ジュレーの主張するところでは、エクトプラズムが一般的に考えられるような幽霊のイメージからは全くかけ離れた不定形態をとっているからこそ、そこに大きな真実性がある<sup>(26)</sup>。何故なら、死者の霊を呼び出そうとする霊媒が、アメーバのような物質を意図して吐き出そうとする必然性は全くないからである。このようにエクトプラズムの三次元性を伴う不定形態は、その実在性、真実性の証明と結びつけられていた。

カール・ショーノヴァーによれば、エクトプラズム写真において重要だったのは、対象との物理的接触に基づくインデックス性である<sup>(26)</sup>。二〇世紀に入ると写真技術の普及により、それまで写真が持っていた神秘性が薄れ、科学的な写真観が一般化する。これに伴い、不可視のものを可視化する一九世紀的な心霊写真に対し、超常現象の証拠としてのエクトプラズム写真が隆盛する。これらは写されたものの真実性を正当化するためのものであり、その意味でインデックス性に重点がおかれている。霊媒の激しい身振りや苦悶の表情もまたインデックス性を強調することに寄与する。

だがその一方で、写真に撮ること自体がしばしばエクトプラズムを破壊してしまう。エクトプラズムは光に弱いとされていた。このため実験は基本的に光を遮った部屋にレッドライトを灯して行われる（ここでは写真の現像がモデルとなっている）。リシエによれば、エクトプラズム現象に必要な条件はまず暗闇、そして十分な時間である<sup>(27)</sup>。このため撮影には逆に強い光が必要となるが、マグネシウム

によるフラッシュはしばしばエクトプラズムを破壊してしまう。あるいはエクトプラズムは光を避けて霊媒の体内に戻ろうするが、この逆流は霊媒に激しい苦痛をもたらす。さらにフラッシュは霊媒自身にも強い刺激を与えてしまい、結果、実験の続行を困難にしてみようこともある。つまり、エクトプラズムのイメージにおいては対象の実在性、真実性が強調されるのだが、一方で写真という記録行為自体がその対象の实在を損ねてしまうのである。そのためエクトプラズムのイメージは写真が純粋な伝達手段ではないことを逆説的に示してしまい、結局のところその真実性を自ら脅かしてしまうとショーノヴァーは述べる。

エクトプラズムはそのインデックス性、実在性を強調しつつも、結局のところ写真というイメージの枠内にしか留まらない。写真に撮られることによって、実在としてのエクトプラズムはしばしば消滅してしまう。この事実、タンギーのイメージとの比較において注目できる。タンギーの不定形物体もまた、地平線を伴った三次元

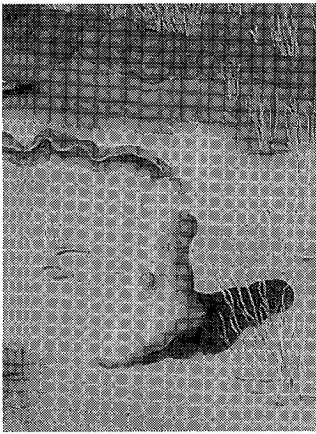


図11 タンギー《無用な光の消灯》(1927) 図3部分

空間に配されることで実在感、立体感を獲得している【図11】。これは平面性、抽象性への志向を保持するアルプやミロ、マッ

ソンなど彼の周辺にいた作家たちのイメージとは大きく異なる点である。さらにアルプが一九三〇年代に至ってその不定形なイメージを彫刻として立体化させるのに対し、タンギーはわずかな例外を除き、自身のイメージを立体として現実化させることはなかった。タンギーのイメージは实在性を強調しながらも、一方で実在ではないイメージに留まろうとするのである。

この点に関して、リシエが「エクトプラズムはイメージであって、生命体ではない」と規定していることが想起される。リシエはエクトプラズムから生じる顔などについてこのように述べているのだが、この規定は真实性の証明としてイメージ化することによって逆に実在不可能となるエクトプラズムの性質を図らずも表している。そしてこの性質は、エクトプラズムの正体を明かそうとする、つまり他の何かと同一化しようとする心靈研究者の試みを阻む障害となる。彼らが得るのは、あくまでエクトプラズムのイメージであって、実在としてのそれではない。

しかしながら、エクトプラズムが常に完全に消失してしまうというわけではない。しばしばその出現の痕跡が残され、またその一部が採取されることもある。アレクサンドル・ピツソンの著作にはそうした残存物の顕微鏡写真が多数掲載されている【図12】。しかし、これらの写真はエクトプラズムの正体を明かすことにはほとんど寄与していないという点で、やはりイメージの次元に留まっている。シユレンクノツチンクは、顕微鏡によって観察された要素を細かに

記述するが、結論は、「(1) テレプラズム内、あるいはそれに付随して、有機体や細胞片を残した様々な細胞形が認められた。(2) 動く物質が観察でき、これは現象の根本的要素を示しているように思われる。トリックの存在をにおわせるようなゴムその他の人工物から成るものではない」といった程度に留まっている。

エクトプラズムの正体は一般的に紙や布を吐き戻したのと言われるが、そうした結論は否定される。ここでは決定的な結論や他の物質との同一化は避けられ、観察したということを示すイメージを提示することによって、その真实性を高めようとする方法が取られている。つまり、ここではイメージの位相が変化しただけであり、その基本的な性質は実験時のエクトプラズム写真と異なっていない。次にエクトプラズムから生じるイメージについて触れておきたい。霊媒エヴァ・Cが放出するエクトプラズムからは、しばしば顔のイメージが生じ、最終的には人間全体が出現したとされる。しかし、

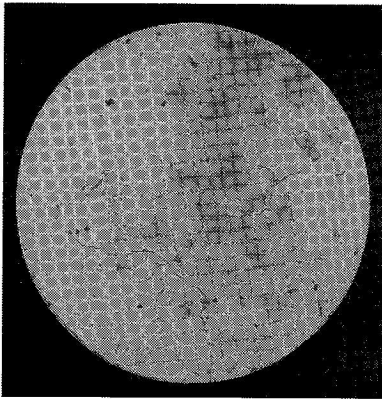


図12 「サンプルB (磁器板上に配置)。  
多数の皮膜組織、キノコの胞子  
に比べると、非常に細かく、核  
を持たない。拡大：160倍」

それらは明らかに紙に描かれた絵や印刷物のようであり、当時から強い批判にさらされていた。ここでは、キャビネットに



入り、レッドライトに照らされた霊媒自身がある種のカメラとなり、霊のイメージが現像されるのである。この点に注目するトム・ガニングは、心霊写真の特性を、既述したショーノヴァーのようにインデックス性ではなく、対象との類似に基づくアイコン性に見出している。霊のイメージは、インデックス的証拠ではなく、無気味な複製化のためのモデルとなる。<sup>30)</sup>

霊媒エヴァ・Cに関して特に批判的となったのが、こうしたエクトプラズムから生じるイメージに「MIRO」という文字が読み取れたことで、これは「鏡 (Le Miroir)」誌の表紙のタイポグラフィと酷似していることが明らかだった。同様にエクトプラズムから生じた数々の顔についても、「図像ソース」の指摘がなされた。それらは同じく「鏡」誌に掲載された有名人の顔に類似していたのである。

シュレンク・ノッチンクは、こうした批判に対して反論を行ってゐる。彼は自身の著作『物質化現象』に図像ソースとされた写真を掲載し、またデッサンなどを使って実験時の写真を再現しようと試み、さらに複数の研究者に鑑定を依頼している【図13、14】。一見そこでなされているのはトリック暴きであると誤解しそうだが、事実とは逆である。それらのイメージ間に最終的に見出されるのは類似ではなく相違なのである。たとえば、鑑定を依頼された研究者の記述によれば、実験で撮影された写真と「鏡」誌に掲載されたアメリカ大統領ウィルソンの写真は一見似ているが、「大きさの正確な測定をすると」、両者の輪郭線、「特にネクタイの右側の縁」が異なっており、

「物質化現象の写真ではネクタイの右側はもつと丸く、ふくらんでいる」<sup>31)</sup>といった分析がなされる。

結局のところ、確かに驚くべき類似を示しているものの、「鏡」誌のポートレートに細工をして実験の写真を再現することは不可能であるという結論が下される。そして、両者の類似については、霊媒の潜在的記憶にその要因が求められる。<sup>32)</sup>つまり、霊媒の視覚的記憶が、エクトプラズムを通して物質化したというわけである。「イデオ

プラズム (思

考物質)」と

いう別称もこ

こから導き出

される。ここ

で注目したい

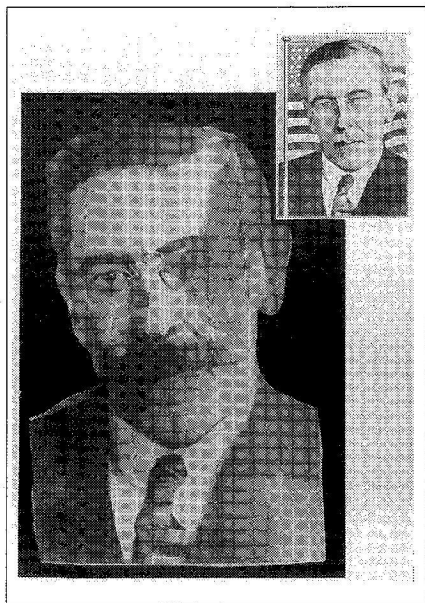


図14 「右上:「鏡」誌1912年34号、ウィルソンの肖像口絵。下: 図137の現象写真に基づきウルバン教授によって加筆された同一の口絵」

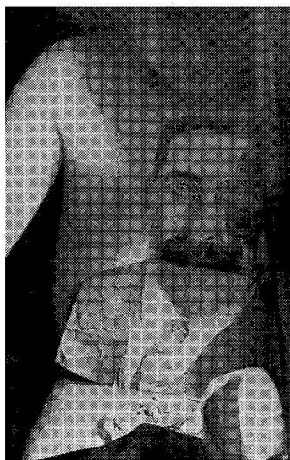


図13 「マダム・ビッソンによるフラッシュ写真、1913年1月19日」



のは、不定形物体が人間の顔へと変容することで結果として現象の眞実性が脅かされているという点である。そして、これを切り抜けるために取られるのは、やはり同一化の拒否という方法なのである。

エクトプラズムがその実在性を強調しつつイメージに留まる事例として、さらにギュスターヴ・ジュレーによる実験に言及しておきたい。ジュレーは、エクトプラズムから生じた手や足の型取りを行い、その写真を『エクトプラズム現象と千里眼』に多数掲載している【図15】<sup>38</sup>。この方法はモールド現象と呼ばれるもので、以前から存在していたものだが、ジュレーはこの方法を工夫し、より精密なものにしたと自負している。当然ながら、これらの型取りもまたエクトプラズムそのものではなく、その痕跡あるいは、そこから作ら

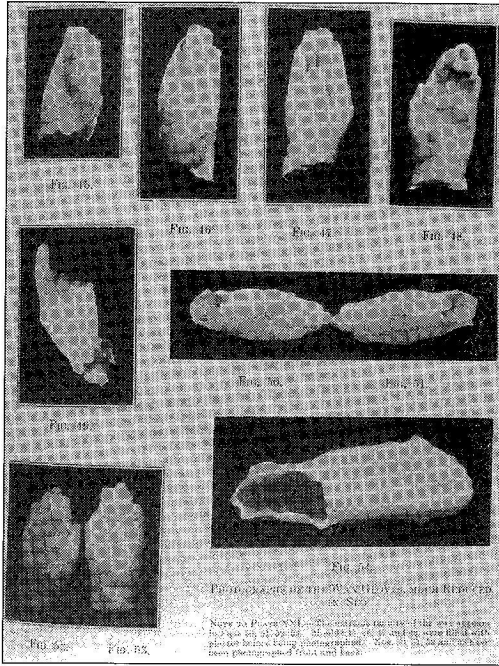


図15 「ワックスによる手型の写真（サイズは大幅に縮小）」

れたイメージに過ぎない。ここでも文字通りのインデックス性が強調されつつも、それ故に、エクトプラズムそのものは不在である。さらに言えば、これらの型あるいは像は、「手」であり「足」であるという点においてのみ痕跡としての意味を持つ。不定形のままのエクトプラズムでは、形が判別できず証拠としての用をなさない。一方で、それは完全にリアルな手であつてもいけない。もし、そうであれば逆にトリックの可能性が増してしまう。だからこそ、これらは時に奇妙なポーズを取っているのである。

以上のように、エクトプラズムはその実在性を強調しつつも、実在としてではなく、ただイメージとして残存する。そしてその眞実性は、他の何かとの同一化をひたすら避けることで逆説的に保たれようとするのである。こうした性質は、タンギーのイメージと共通する。タンギーもまた不定形物体を克明に描きながらも、それらを彫刻などに実体化させることは、幾つかの例外を除けばほとんどなかった。そして、タンギーは自身の創作についての言及を避け、描き出されたイメージを何かと同一化すること、つまり一定の解釈を与えることを生涯拒み続けたのである。こうしてエクトプラズムも、タンギーの不定形物体も、解明されえない未知の物体であり続けなければならない。

#### 四、未知の物体

ではエクトプラズムが未知の物体であり続けなければならないのは何故か。一つには結局のところそれがトリックの産物であつたからという言い方ができる。常識的な見方をするなら、心霊研究者達が提出した数々のエクトプラズム写真は、驚くべきものではあるにせよ、人為的なトリックの産物以外のものとは考えにくい。もちろん心霊研究者達は常にあらゆるトリックの可能性を排除したと主張する。このように現象の虚偽性を否定しつつ（あるいはその暴露を避けつつ）、なおかつ一定の科学的態度を保ち続けるためには、結論を際限なく先送りするしかない。こうして心霊学はしばしば対象の事実のみを確認し、決定的な結論を避けざるをえなくなる。解明されない事象については結論を留保する、これは確かに科学的態度だが、それが未知を保持するという結果を生む。

そして、許されるならばここで、これまでの議論を逆転させて考えてみたい。つまり、不定形物体に未知という機能が負わされていたということと同時に、未知が保持されるために、不定形物体というイメージが要請されたとも言えないか。

当初、物質化現象は、人体全体にせよ手などの一部分にせよ擬人的な形態を示していた。心霊研究においても、最初に調査対象となつたのは全身物質化現象である。当然、ここにはトリックの入る余

地が大きい。霊媒自身もしくはエキストラが霊に変装すれば良いわけである。トリックやペテンを防ぐために、研究者たちは実験条件を複雑化、厳密化させていく。こうした状況で不定形態のエクトプラズムが前景化してくる。

単純に考えても、不定形態の方が擬人的形態よりはトリックの可能性を想定しにくい。さらにこれは、元々生理学や物理学を本業とする心霊研究者たちには馴染みやすいイメージであつたはずである。霊媒の方でも、厳密化する実験条件の中で、研究者の要請に応えるためには（たとえトリックであつたにせよ）擬人的イメージを離れる必要があつた。つまり、トリックを排そうとする研究者のエスカレートが、結果としてその網をかくぐる不定形態のエクトプラズムを生じさせたとは考えられないか。

だからこそ、エクトプラズムから顔などが生じる、つまり擬人的なイメージが生じた途端に、その真実性は一挙に脅かされてしまう。擬人的なイメージは、「鏡」誌の場合のように容易に同一化される。不定形態であれば、それが何かに類似していようと、写真というイメージに留まる限りは決して同一化されることはない。このため、顔などの擬人的イメージは、真実性の証明として、常に不定形態の中から生じなければなくなる。

こうしたことから、エクトプラズムにおける不定形物体というイメージが、如何に未知という原理を構造化しているかが推察される。それは、同一化を拒否しながらも、同時にそこからあらゆるイ

イメージが生じてくるのだが、タンギーのイメージもまた、「比喻や寓意がない」にも関わらず、「じつに多くの比喩的な形容が可能」である。しかし、これを何かに同一化しようとした途端、それ自体は消えてしまいい、後には言葉の残骸しか残らない。エヴァ・Cの実験が最終的に辿り着いたのが、切り抜きや看板のようなイメージが実体として生じるという、奇妙だが、無気味なほどに陳腐なイメージだったのと同じように。

### 結語——未知という倫理

タンギーの描く不定形物体とエクトプラズムのイメージは視覚的類似だけではなく、イメージに留まろうとすることで他のものとの同一化を拒否するという性質的類似を示している。少なくとも一九二七年の時点でタンギーは『心霊学概論』を目にしており、また幾つかの作品からは心霊学的イメージへの興味が窺われる。心霊研究者達のエクトプラズムに関する著作をタンギーが目にしていたという決定的証拠は無いが、心霊学がシュルレアリストたちの一定の興味を集めていたことを考えれば、タンギーがこれを目にしていた可能性はある。何よりもエクトプラズムは、不定形物体というイメージが未知を如何に構造化したものであるのかを示す同時代例として意味を持つ。

そしてタンギーがエクトプラズムを部分的な典拠として、自身の

イメージを形成したことを否定する必要はないとしても、ではタンギーの不定形物体は、エクトプラズムと同一化されるべきなのか。あるいはタンギーが心霊学に基づいてイメージを創出したと考えるべきなのか。冒頭で述べた通り、稿者はそのようには考えない。両者が同一化の拒否という性質において類似する以上、両者を単純に同一化すること、あるいは前者を心霊学の図解とみなすことは避けなければならない。

ではどのような形で、両者の類似を捉えうるのか。稿者としては、タンギーの不定形物体とエクトプラズムのイメージの間に、もう少し微妙な構造の関係性を想定したい。両者の類似は、両者を取り巻く論理、つまりシュルレアリズムと心霊学の類似によって規定されているのではないか。

科学とは未知を既知に換える営為であるはずが、既述のように心霊学は逆説的に未知を保持するものとして機能する。しかし、心霊研究者にとって、未知とは回収できない負債ではない。それはむしろ可能性に満ちた希望である。「この新しい世界、それは未知、それは未来、それは希望なのだ」と、リシエは『心霊学概論』の末尾で述べる<sup>24</sup>。ここには単なる科学的態度をはみ出してしまふものがある。過去数十年にわたる膨大な研究事例を整理検討しながらも、『心霊学概論』は結局のところ決定的な結論には達していない。にも関わらずリシエは、そこに残された未知を敢えて希望として未来へ投げ出そうとする。この意味で、ここで取られているのはある種の倫理

的態度と言えないだろうか。ここにエクトプラズムが未知の物体に留まらなければならないもう一つの理由がある。

そもそも心霊主義は、近代的世界観によって没落していく信仰の代替物としての一面を有している。そして心霊学は、その没落の当の原因である科学によって信仰を救い出そうとする不可能な試みでもあった。だが科学的世界観に拠って立つ心霊研究者たちの内的動機は、純粹に信仰に根差したものであるというよりは倫理的な性格の強いものである。ヴィクトリア朝の心霊研究者たちは、唯物論が提示する世界の無意味性に対して、靈魂の不死性に科学的な根拠を与えることで対処できるのではないかと考えた。<sup>(35)</sup> 心霊主義からは徹底して距離を置く『心霊学概論』のリシエにおいては、こうした倫理的側面は未知に対する態度に託される。

そして、この未知に対する倫理的態度において、心霊学とシュルレアリスムの態度は重なりはじめるのではないか。シュルレアリスムにおける謎や未知もまた、不断に解釈されることによって既知へと引き寄せられながらも、そのことによって新しい未知を生みながら、未来へと投げ出されて行く側面がある。<sup>(36)</sup> アンドレ・ブルトン<sup>(37)</sup>は、タンギーのイメージについて次のように述べていた。

「タンギーの絵画のあの正真正銘の元素たち、いまだ解釈できないがゆえに記憶によるそれぞれの判別さえままならぬ元素たちもまた、近い将来の精神の歩みをまっつて謎を解かれるだろう、と私は確信し

ている。これらはまだ聞いたことのない一言語に属する単語たちなのだが、まもなく人はその言語を読み、その言語を話し、その言語を新しい意味疎通にもっともふさわしいものとして認めるだろう」。<sup>(38)</sup>

翻ってリシエがエクトプラズムについて下した結論は次の通りである。

「そう、馬鹿げている。しかしそんなことは問題ではない。それは確かだ (*Oui, c'est absurde; mais peu importe: c'est vrai*)」。

(・・・) これらは一体となつて否定し難い証明の体系を打ち立て、私たちの貧弱な現代科学はその前で頭を垂れるはずだ。現代科学の役割はまずこれを認識すること、そして次に、可能であればそれを理解することなのだ」。<sup>(39)</sup>

## 文献略号

- Alexandre-Bisson (1921): Juliette Alexandre-Bisson, *Les phénomènes dits de matérialisation: Étude expérimentale*, Félix Alcan, Paris, 1921 (2nd edition, 1st edition: 1914).
- Geley (1927): Gustave Geley, *L'ectoplasme et la clairvoyance: Observations et expériences personnelles*, Félix Alcan, Paris, 1924.
- (Stanley de Brath ((trans.)), *Clairvoyance and Materialisation: A*

*Record of Experiments*, T. Fisher Unwin, London, 1927.)

Maur (2001): Karin von Maur (ed.), *Yves Tanguy and Surrealism*, Distributed Art Publishers New York, 2001.

Mundy (1983): Jennifer Mundy, "Tanguy, Titles and Mediums," in: *Art History*, vol.6, no.2, June 1983, pp.199-213.

Richet (1922): Charles Richet, *Traité de métapsychique*, Félix Alcan, Paris, 1922 (1st edition, 2nd edition: 1923).

Schrenck-Notzing (1923): Albert von Schrenck-Notzing, *Materialisations-Phänomene: Ein Beitrag zur Erforschung der mediumsistischen Teleplastie*, Ernst Reinhardt, München, 1923 (2nd edition, 1st edition: 1914). (E.E.Fournier d'Albe (trans.), *Phenomena of Materialisation: A Contribution to the Investigation of Mediumistic Teleplasties*, Kegan Paul, Trench, Trubner, London, 1923.)

\* Geley (1927) 及び Schrenck-Notzing (1923) に関しては、入手困難のため、主に英訳(復刻コピー版)を参照した。註に示した頁数は英訳のもの。

#### 註

(1) 瀧口修造「イヴ・タンギー 青い水底」『美術手帖』六八号、美術出版社、一九五三年、p.64.

(2) 岡田隆彦「消えてゆく存在の影」『みづ』七九一号、日本美術出版、一九七〇年、p.20.

(3) 長尾 天「イメージの領域——シュルレアリスムにおけるイヴ・タンギーの特殊性——」『美学』二三三号、美学会、二〇〇五年、pp.29-42.

(4) James J. Sweeney, "Interview with Yves Tanguy," in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol.13, nos.4-5, 1946, pp.22-23.

(5) Richet (1922).

(6) Mundy (1983).

(7) 小沢正彦『心霊写真』宝島社、二〇〇五年(初版二〇〇〇年)、pp.48-61.

(8) Richet (1922), p.5.

(9) Yvonne Castellan, *Le spiritualisme*, Coll. Que sais-je? no.641, Presses universitaires de France, c1954. (ヤン・カステラン著、田中義弘訳『心霊主義 霊界のメカニズム』白水社、一九九三年); Yvonne Castellan, *La métapsychique*, Coll. Que sais-je? no.671, Presses universitaires de France, c1955. (ヤン・カステラン著、田中義弘訳『超心理学』白水社、一九九六年)

(10) André Breton, *Encreiens* (1913-1952), Gallimard, 1952, p.76. (トントン・フルトン著、稲田三吉、佐山一訳『フルトン、シュルレアリスムを語る』思潮社、一九九四年、p.84.)

(11) シュルレアリスムと心霊学の関係について、Jean Starobinski, "Freud, Breton, Myers," in: *L'arc*, no.34, October 1968, pp.87-96, reprinted in: *La relation critique: L'œil vivant II*, Gallimard, 1970, pp.320-341. (ジャン・スタロバンスキー著、調佳智雄訳「フロイト、フルトン、マレーヌ」『活きた眼 批評の関係II』理想社、一九七三年、pp.363-385.); Christine Pouget, "L'attrait de la parapsychologie ou la tentation expérimentale," in: *Mélusine: Cahiers de centre de recherche sur le surréalisme*, no.2, L'âge d'homme, 1981, pp.70-97; Michel Poivert, "Der unsichtbare Strahl: Die Strahlungsfotografie zwischen Wissenschaft und

- (13) Okkultismus," in: *Im Reich der Phantome-Fotografie des Unsichtbaren* (exh.cat.), Cantz, 1997, pp.120-128, Yvonne Dupleiss, *Surrealismus et paranormal. L'aspect expérimentale du surréalisme*, JMG, 2002.
- (12) Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jaques Pauvert, Paris, 1965, pp.354-356. (ミシェル・サヌイエ著「安達信也はか訳『パリのダダ』白水社 1979年」 pp.319-321.)
- (11) Richet (1922), p.II, 637 (n.1).
- (10) Mundy (1983), p.207, Maur (2001), p.34.
- (9) Richet (1922), p.665.
- (8) *Sir Dubnolai*, no.16, A. Eichler, Paris, 1910.
- (7) Robert Desnos, "L'imagerie moderne," in: *Documents*, no.7, 1929, pp.377-380.
- (6) 参考として Schrenck-Notzing (1923), p.238には「白色照明の消灯 (Extinction of the white light)」がある。
- (5) Susan Nessen, "Yves Tanguy's Otherworld: Reflections on a Celtic Past and a Surrealist Sensibility" in: *Arts Magazine*, vol.62, no.5, January 1988, pp.23-24; Maur (2001), pp.26-28.
- (4) Richet (1922), p.254.
- (3) 現行のモノクロには未掲載。Yves Tanguy, *Fumier à gauche, violettes à droite*, 1926, Oil on board on backboard, 60.3 x 29.3cm. Collection: Queensland Art Gallery, Australia. 以下のホームページで図版の閲覧が可能(二〇〇七年九月現在)。http://www.qag.qld.gov.au/home\_grosse
- (2) Schrenck-Notzing (1923). 日本語では Albert von Schrenck-Notzing, E. Longaud (trans.), *Les phénomènes physiques de la médiumité*, Payot, Paris, 1925がある。内容は重複する部分が多いが、同一ではなう。たゞ「ホーノヴァー」に関する実験報告には真を割っている。
- (1) Geley (1927).
- (24) Alexandre-Bisson (1921).
- (25) Geley (1927), pp.237-240.
- (26) Karl Schoonover, "Ectoplasms, Evanesence, and Photography," in: *Art Journal*, vol.62, no.3 (Thematic Investigation: Photography and the Paranormal), Colleges Art Association, Fall 2003, pp.30-43.
- (27) Richet (1922), pp.594-595.
- (28) Richet (1922), p.669.
- (29) Schrenck-Notzing (1923), pp.305-306.
- (30) Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Tric Films, and Photographic Uncanny," in: Patrice Petro (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Indiana University Press, 1995, pp.42-71. (トム・ガニング著「望月由紀訳『幽霊のイメージと近代的顕現現象——心霊写真、マジック劇場、トリック映画』そして写真における無気味なもの」長谷正人、中村秀之編訳「アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学」東京大学出版会(二〇〇三年) pp.181-218.) ガニングとショーンヴァーの相違は、考察範囲の違い及び心霊主義と心霊学の混同に由来する。ガニングが心霊写真史を概括しているのに対し、ショーンヴァーはエクトプラズム写真のみを考察している。またガニングが心霊主義を論拠としているのに対し、ショーンヴァーが対象とするのは、心霊学の文脈にあるイメージである。さらにガニングが注目するのは、エクトプラズムから生じるイメージだが、ショーンヴァーはエクトプラズム自体の立体感や霊媒の身体性に注目している。これらを考慮すれば、両者の論は並立可能である。これについては、前川修「写真論としての心霊写真論——心霊写真の正しい憑かせ方」(「柳廣孝編『心霊写真は語る』青弓社二〇〇四年」 pp.17-62も参照。心霊写真の展開に関しては、前川論文及び Rolf H. Krauss, Timothy Bill and John Gledhill (trans.), *Beyond Light and Shadow: The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomenon. An Historical Survey*, Nazraeli Press, 1995.



- (13) Schrenck-Notzing (1923), pp.301-303.
- (32) Schrenck-Notzing (1923), pp.305-306.
- (33) Geley (1927), pp.220-233.
- (34) Richet (1922), p.792.
- (35) Janet Oppenheim, *The Other World: Spiritualism and Psychological Research in England, 1850-1914*, Cambridge University Press, 1985, pp.111-158. (ジャンネット・オッペンハイム著、和田芳久訳『英国心霊主義の抬頭 ヴィクトリア・エドワード朝時代の社会精神史』工作舎、一九九二年、pp.150-208.)
- (36) 前掲拙稿を参照。
- (37) André Breton, "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste," in: *Minotaure*, nos.12-13, mai 1939, pp.16-17, reprinted in: André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, pp.147-148. (アンデルン・ブルトン著、巖谷國士訳『シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向』瀧口修造、巖谷國士監修、栗津則雄ほか訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院、一九九七年、p.179.)
- (38) Richet (1922), p.691.

#### 図版出典

- 1, 3, 6, 11: Maur (2001), p.34, 38, 27.
- 2, 4, 5: Richet (1922), p.553, 654, 659-662.
- 7, 8, 9, 13, 14: Schrenck-Notzing (1923), Tafel.3, 23, 115, 85, 130. (同志社大学図書館所蔵の独語版より複写)
- 10, 12: Alexandre-Bisson (1921), p.166, plate.28. (同志社大学図書館所蔵)
- 15: Geley (1927), plate.21. (梅花女子大学図書館所蔵の英語版より複写)

\* 同一の写真が複数の著作に掲載されている場合、図版の大きさや状態等によって稿者が任意に選択した。どの写真がどの著作に掲載されているかは下記の通り。

- Alexandre-Bisson (1921): 4, 8, 10, 12, 13.
- Richet (1922): 2, 4, 5.
- Geley (1927): 9, 15.
- Schrenck-Notzing (1923): 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15.
- (15は幾つかの写真のみ、また5と15は英語版には未掲載)

図版複写及び掲載にご協力頂いた同志社大学図書館並びに梅花女子大学図書館、また作品データを提供して下さいったクイーンズランド・アート・ギャラリーに御礼申し上げます。