

視線を配達する

——奇想絵葉書とシュルレアリスム——

鈴木雅雄

1. 私物化されるイメージ

視覚メディアとしての絵葉書の特質とは何だろうか。映画に代表される、動くイメージの時代において、マンガや絵本、ポスターといった近代的な静止イメージ・メディアもまた、視覚体験を組織するためのさまざまな構造や様式を發明していった。そうしたメディアと比較したとき、絵葉書に固有の視覚体験を見出すことはできるのかという問いをめぐって、多少の考察を展開してみたい。

とはいえ絵葉書イメージに固有の構造といったものを考えることは、いかにも的外れな行為に思える。結局のところどのようなイメージでも絵葉書に利用できてしまうし、ましてや美術作品をハンディな形で複製することが、現在ではそのもっとも典型的な使用法の一つであってみれば、絵画やイラスト、ポスターといった形態と区別される絵葉書イメージの特質を見つけることなど、望むべくもないだろう。視覚体験としての新しさが認められるとすれば、イメージそのものではなく、まずはその使われ方においてははずである。たしかに欧米でも日本でも、自然災害など時事的な価値の高いイメージを広く行き渡らせるジャーナリスティックな役割を、絵葉書は意外なほど積極的に果たしていたし、人物にしろ風景にしろ、目を止める価値があると判断されたイメージを買い求め、コレクションしようとする人々の欲望に奉仕してもいた。だがそうして買い求めたイメージを、人々は特定の誰かに差し向けることによって私的なコンテクストに招き入れ、ときには曲用しながらそれに新たな意味を与える。送る／送られるという行為の次元にこそ絵葉書

体験の新しさは求められるというのが、もっとも理にかなった考え方に違いない。

たとえばこの絵葉書（図1）では、両手で顔を隠す女性の頭上に「気がかり *souci*」と「苦痛 *peine*」の語が見える¹⁾。おそらく恋愛に関する憂いを表現すると思えるそのイメージを細かい文字で埋め尽くしているのはしかし、手術を



図1 ディートリヒ社（ブリュッセル）刊行の絵葉書。年代未詳

受けた父親の状態が思わしくないと知らせるためのメッセージである。私たちが今、これを手に取って感じるのは何だろうか。不安を伝える内容とイメージとが、あまりにも素直に重なっていることの意外性かもしれないし（不安な人がその気持ちを伝えるために、わざわざ不安なイメージを選択する必要があるのだろうか）、あるいは逆に、恋の悩みを死の予感と見なしてしまう、取り乱した視線の誠実さであるかもしれない（絵葉書の送り手は、メッセージとイメージのずれを感じ取る余裕がなかったと想像することも可能なことから）。いずれにしてもイメージは、メッセージによって多少とも強引に私物化され、特定のコンテキストに置かれることで、しばしばそれ自身が語るはずのものとは別の何かを語るよう強えられる。こうしたいわば自分勝手なイメージの利用法を可能にすることこそが、イメージ・メディアとしての絵葉書の、第一の特質であろう。

使用者による絵葉書の私的コンテキスト化とでも呼べるもののひとときわ印象的な一群の事例に、細馬宏通は「「ここにいます」絵はがき」という、直截で美しい名前を与えている²⁾。自分が訪れた場所、あるいはしばしば訪れる場所の絵葉書があると、人はついその写真のなかに、自分がそこにいること、あるいはいたことを、矢印などを用いて書き入れずにいられない。そのとき絵葉書を手にとって眺めるものは、いわば風景のなかに入り込み、指し示された場所から風景を眺めているような感覚を覚えるだろう。こうした不思議な感覚を生み出す書き込みによって、イメージの利用法に新しい次元をつけ加えるのが、「「ここにいます」絵はがき」である。他方マリナ・メルロもまた、絵葉書と自撮り写真を比較するメディア社会学的な考察のなかで、

「私はここにいました」という書き込みを、絵葉書の経験にとって本質的なものとして扱っている³⁾。メルロの論考は、ナルシシクな欲望だけによっては説明し切れない、自撮りという現象の複雑さを肯定的に取り出そうとするものだが、たしかに「私はここにいます」(あるいは「いました」)という情報の書き込まれた絵葉書もまた、単純な自己主張よりはるかに以上のものである。

この種の絵葉書では写されているのが、「私」の見た風景ではなく、「私」のいる(いた)位置を客観的に眺める構図になるのが普通であることを、まずは確認しよう。受け手は送り手が見たものではなく、送り手がそこから見た場所を見るにすぎない。送り届けられるのは、情景ではなく視点である。たしかに送り手は受け手に対し、「あなたにここにいてほしい」というメッセージを発しているのだろう。だが実際に同じ場所に立ったとしても、決して後者が前者と同じものを見ることができるとはいいい切れない。まして両者はともに、ほとんどそのことを知っているのではないか。絵葉書を送られたものは、直接には見えないその情景が、送った「私」にとって特別の価値を持ったものであると知ってしまった以上、たとえ同じ場所に立ったとしても、そこから見える情景が、相手の見たそれと同じ意味や価値を帯びたものとして現れてはいないことに気づいてしまうに違いない。こうしたイメージが感動的なのは、おそらく送る側と送られる側のあいだに絶対的な非対称性が存在するからだ。それは送り手が撮影した写真ではないにもかかわらず、送り手が見たものを、受け手にとって常にすでに失われたものとして感じ取らせる(マリナ・メルロが絵葉書について、ロラン・バルトの「それは=かつて=あった *ça-a-été*」というよく知られた定式をずらし、「それは=旅を=してきた *ça-a-voyagé*」といい換えるときに表現していた感覚も、このこととそう隔たっていないだろう⁴⁾)。ただ一つの書き込みによって写真は二重化し、非対称な二つの視線を宿したものになるのである。

マンガや絵本、ポスターといった近代的静止イメージ・メディアの特質を、そこに含まれる時空間的な矛盾を利用して、見るものに意味や物語を生産させようとする構造のなかに見出したいというのが、これまでいくつかの文章で示してきた私たちの立場である。詳しく語り直す余裕はないが、折り重なった複数のレイヤー間に関係を構築しようとすることで、見るもの自身がメッ

ページを語られるポスターのあり方や、コマのなかの世界（物語世界）の存在であるはずのキャラクターが、コマを踏み越えてページの上で機能し、その二つの様態の矛盾によって読者がキャラクターを動かしてしまうことになるマンガの構造を、さまざまな形で確認しようとしてきたのであった⁵⁾。一つのコマのなか、一つのレイヤーの上で機能するキャラクターと同一化する視線を当事者の視線、コマやレイヤーを踏み越えて機能するキャラクター（伊藤剛の用語でいえば「キャラ」⁶⁾）の機能を感じ取る視線を観察者の視線と、私たちは呼んだのだが、すると「ここにいます」という書き込みをされた絵葉書は、当事者の視線を送り手に、観察者の視線を受け手に割り振っているともいえる。だが送り手は受け手の視線を予測することで、二つの視線と、視線どうしの矛盾とを感じ取り、絵葉書のイメージに自らを踏み越えさせるのであり、受け手もまた当事者の視線を、その視線のしているものは見えないままに受け入れ、やはりイメージに自らを（送り手の場合とは反対方向に）踏み越えさせるのである。

もちろん絵葉書は、イメージの内容がいかなるものであれ、送る／送られるものである以上、原理的に非対称な二つの視線を機能させざるをえない。私が相手のファーストネームがデザインされた絵葉書を、自分はいつでもあなたを思っているのだと示すために送るとき、あるいは戦場の兵士と家族や恋人のあいだで、兵士と「銃後」の誰かのイメージを並置した（とりわけ第一次世界大戦時に膨大な量が流通していたような）絵葉書がやり取りされる時、イメージが送る側と送られる側にとって、反対側から眺めたようなものとして機能しているのは自明のことだ。だが送り手がイメージに自らの強い痕跡を刻んでいるような事例は、絵葉書というシステムに内在するこの様態をひときわ鮮やかに顕在化させるだけでなく、当事者の視線と観察者の視線の齟齬から意味を引き出そうとする近代的なイメージの様態に、マンガや絵本、ポスターとはまた別の次元、私的なコンテキスト化という次元をつけ加えているとっていいだろう。だが本質的な絵葉書体験が、あくまで送ること／受け取ることによって可能になるのだとすれば、イメージそのもののあり方を語る試みは、やはり何の意味も持たないのであろうか。

2. ポール・エリュアールと奇想絵葉書

19世紀後半を通じ、徐々に形を整えていった絵葉書というメディアの歴史のなかで、フランスは決して先進国だったわけではない。だがフランスに固有のジャンル名として「carte fantaisie」と呼ばれるものがあり、ここでは仮に「奇想絵葉書」と訳しておくが、そこには実に多様なタイプの絵葉書が含まれている。もとより明確な定義があるわけではないが、多くの場合(攻撃的な)ユーモアをとめない、しばしば奇抜なコラージュで武装した、無数のイメージが流通していた。こうした絵葉書の実験性は、ダダやシュルレアリスム、ときには構成主義までを含む前衛芸術にもつながるものとして評価される傾向があり、事実、絵葉書のアーティスティックな側面に重点を置いた展覧会や研究書でこれらが取り上げられることも少なくない。近年のものとしては、フランシス・ピカビアについての研究でも知られるキャロル・ブルベスの『絵葉書からダダへ』などは典型的な成果である⁷⁾。だが最初に確認したような送り手と受け手の関係のなかでその特殊性を顕在化するものとしての絵葉書は、こうした美学的な視線によっては捉えられないだろう。もちろんブルベスの書物にしても、歴史的・社会的なコンテクストを無視してはいないし、豊かな実例をもとにして絵葉書というメディアの多様性を感じ取らせてくれる仕事であるが、やはりイメージの構造を内面的に取り上げる研究である。その視点が誤っているといたいのではない。だがこれらの絵葉書を、前衛芸術と同じベクトルを持ったものとするのは異なった選択もまたありうる。矛盾した話に聞こえるかもしれないが、ヒントを与えてくれるのは他ならぬシュルレアリスムの実践である。

フランスにおける絵葉書と前衛芸術運動の関係が語られるとき頻繁に持ち出される素材として、ポール・エリュアールの「もっとも美しい絵葉書たち」と題されたテキストがある。シュルレアリスムの機関誌ではないが、いわばシュルレアリストたちが乗っ取ったような様相を呈していた豪華な美術雑誌『ミノール』の第3-4号(1933年12月)に掲載されたもので、巻末近く、有名な「出会いに関するアンケート」の直前に置かれている。本文は3ページほどの短いものだが、そのあとには12ページにもわたり、エリュアール自身のコレクションしていた絵葉書100点以上が散りばめられた誌面が続

く。クレオ・ド・メロードのもののような、プロマイド写真に近い絵葉書も含まれるものの、裸体の女性が組み合わされて人間の顔を作り出しているアルチンボルド風のイメージや、一見して意図の汲み取りがたい奇妙なコラージュ、アール・ヌーヴォー風のイラストや、よりマンガ的な図像まで、雑多なイメージが読者の目を引きつけずにはいない。同じ号にはマン・レイによるファッション写真やブラッサイが撮影したパリの街中のグラフィティ、霊媒芸術をめぐるアンドレ・ブルトンの重要な論考「オートマティックなメッセージ」やモダン・スタイル建築に関するサルバドール・ダリの記事が収録されており、バンジャマン・ペレのコントを飾る無数の仕掛け人形の写真なども含めて、雑誌全体が通常の芸術概念に収まらない視覚表現を前面に押し出そうとしていることは明らかだ。エリュアールの文章もまた、「民衆芸術」ではなく「端的な意味での芸術 *l'art tout court*」⁸⁾としての、ただし芸術の「小銭」としての絵葉書を称揚するものである。たしかに詩人の評価は絵葉書全体を無条件に肯定するものではなく、風景写真の絵葉書はどれも月並みだとされているし、使われやすい花々や女性イメージのタイプの数え上げにしても、価値づけは微妙に思える。だが「奇想絵葉書」に分類できそうなものが一定以上の枚数を占めているのは間違いなく、意外なあるいは謎めいたイメージを生み出す想像力が讃えられているのは事実だろう。パターン化しているという意味では観光地の写真と変わらない、新年を告げる絵葉書が相対的に高い評価を受けているのも、「旧年」と「新年」の象徴表現にしばしば印象的な奇想が含まれるからだと考えられる。ともあれエリュアールの視線が、送る側と送られる側の非対称な関係に向けられることはほぼないといっている。だが彼の視線は、奇抜な絵葉書イメージを内在的に評価しているだけだともいい切れない。一体どういうことだろうか。

エリュアールが絵葉書の収集に没頭したのは、1920年代末から30年代はじめまでの比較的短い期間であるらしい。まずはそれが世紀初頭、第一次大戦までの、いわゆる絵葉書の黄金期に属するコレクションであり、一般に質が低下したと評価される20年代以降のものは少ないことを指摘しておこう。古びたものの革命的な潜勢力というベンヤミン的なテーマは、シュルレアリスムには一貫してつきまとうものだが、ラジオや無線電信といった同時代のコミュニケーション・ツールの持つ不思議さにも敏感だったシュルレア

リズムは、絵葉書という、最初のピークを過ぎた通信メディアにも、何か不穏な可能性を感じていたかのようである。

エリュアールは数千枚に上る絵葉書を4冊のアルバムにまとめたのだが、現在パリの郵便博物館が所蔵するそのアルバムすべてを調査したうえで、ジョゼ・ピエールはそこでのイメージの配列が、非常に意識的・規則的なものであることを報告している⁹⁾。1ページにたいていは6枚の絵葉書が規則正しく並べられており、もっとも典型的な縦3列・横2段の配列の場合、上の段の左右の2枚と下の段の中央の1枚、下の段の左右の2枚と上の段の中央の1枚が同系統のイメージか、意味的あるいは図像的に関係の深いイメージであることが多い。収集した絵葉書を何らかの秩序を決めて配列する行為自体はさほど特異なものではないだろうが、エリュアールがそれらのイメージを、単独の価値においてだけでなく、相互に反応しあう可能性を持ったものとして認識していた事実は重要である。『ミノトール』誌上で絵葉書を配列するに際しても、詩人がイメージどうしの関係を強く意識していたと考えることができるに違いない。

細部に目を凝らすまでもなく、配列にパターンがあることは明らかだ。もっとも典型的なのは、上中下3段に分かたれたパターンであり、上段と下段が3枚ずつ、中段が2枚ずつで、中段の絵葉書だけが横長である。上段・下段の3枚のうち左右の2枚が傾けられているのも共通で、いずれも左右対称の配列が徹底されている。女優の写真、裸体の組み合わせが顔を作り出している一連のイメージなど、明らかに同じ系列に属する絵葉書の集められたページでは、9枚が各段3枚・3段の規則的な配置に収まることが多い。またイラストに当てられた12ページのうち10-11ページ目は見開きで左右対称の形態を作り出しており、男女関係の平穏ならざる局面を扱ったイメージという意味上の統一性も一目瞭然である。

3ページ目に注目してみよう(図2)。そこでは何やら、人間の増殖といったことがテーマであるらしい。アルバムでの配列に近い現象だろうが、上段左右の2枚と下段中央の1枚は明らかに同系統の絵葉書だ。そこでは小さな昆虫か鳥のような男たちが、女性と何らかの物語を繰り広げているのがわかる。逆に下段左右の2枚では増殖するのは女性の方であり、中段の2枚は左が女性、右が男性の集団イメージに当てられている。全体から明確なメッ



図2 ポール・エリュアール「もっとも美しい絵葉書たち」、『ミノートル』第3-4号(1933年12月), p. 91.



図3 ポール・エリュアール「もっとも美しい絵葉書たち」、『ミノートル』第3-4号(1933年12月), p. 90.

セージが読み取れるわけではないが、この配列がそれぞれの絵葉書に、単独では持ちえない意味値を付与していることは間違いない。特に興味深いのは上段中央のイメージで、それはピラミッドを登っていく人々の写真なのだが、おそらく案内役の男性たちがそれぞれ女性を一段一段引き上げているのだろう。それ自体としては観光地の一場面でしかない絵葉書のなかの人物たちは、左右あるいは下方のイメージとの関係から新たな意味づけを受け取るだけでなく、とりわけ左の絵葉書とつながることで小人の群れとなり、あたかもフレームを踏み越えて増殖していくかのようだ。下段左右のイメージを満たしている女性たちにしても、むしろファッションブルなイメージとして受け取られていたはずの、もとの文脈から引き抜かれ、不気味な集団性の表現へと追いやられている。人物図像(キャラクターといってもよい)は絵葉書のフレームを越えて、ページ全体の上で機能するのである。

2ページ目にも目を向けてみたい(図3)。配列の意図は3ページ目よりもやや不明瞭だ。下段左では女性が鏡を見つめて悦に入っているように見える。同じく下段右では、男性の片メガネのレンズに口づけを交わす男女の姿

が映っていて、窃視者の視線が演出されていると考えられる。ここにはおそらく、対象と自らの関係を正しく把握できない視線、失敗する視線といったテーマがあるのだが、それは金魚鉢の外のコオロギを食べられない金魚、鳥を取り逃がす猫、からの鳥籠を見つめる猫といったイメージによっても強調されているだろう。印象的なのは中段2枚の関係で、右には獲物をじっと待ち構えているかのような猫、左には「我々は幸運を運ぶ」という書き込みとともに、数匹のネズミが描かれている。ここでもやはり、本来は無関係なものだった2枚の絵葉書が協調することで、失敗する視線が演出されているのではなからうか。この場合もまたキャラクターは絵葉書のフレームを乗り越え、ページの上で機能していることになるだろう。

たしかにすべてのページでフレームを踏み越えるような運動が作り出されているわけではないし、多くの絵葉書が「奇想 *fantaisie*」の奇抜さゆえに選ばれたにすぎないという印象も強い。だがアルバムで配列する際に、絵葉書どうしの相互作用に敏感であった詩人の視線が、マンガの画面で起きていることを想起させるようなやり方で、キャラクターがフレームを踏み越えるという出来事を作り出しているのもまた事実である。個々のイメージに魅せられる当事者の視線と、イメージにフレームを踏み越えて作用することを要求する観察者の視線とが共存し、誌面に網の目を張りめぐらせている。送り手と受け手の非対称性を利用して、個々のイメージを変容させるのではないが、エリュアールは絵葉書を相互に結びつけ、そのことでイメージに動き出すよう命じるのである。

3. 視線を配達する装置とそのめまい

たしかに絵葉書のイメージは、送り手がメッセージを書き込むことで、それ自身とは異なったものになる可能性を持つし、絵葉書の視覚体験と呼べる何かがあるとすれば、それはまずこうした身振りの痕跡から感じ取るべきものだろう。とはいえ、あるいはだからこそ、ある種の絵葉書のイメージに、そうしたずれを呼びこむような構造、図像ないしその一部がもとのコンテキストから抜け出して新たな役割を担わされ、必要とあらばカードの枠を無視して越境するのさえ可能にするような構造が含まれている可能性もある。エ

リユアールの操作はその可能性を、いくらか顕在化してみせただけなのかもしれない。

次のようにいってもよい。女性の傘にまとわりつく羽の生えた男たちがそうであるように、奇想絵葉書に描かれた人物や事物は、そもそもそこから飛び出そうとする傾向を持っているのではないか。このジャンルにシリーズ物の多いことが象徴的である通り、それは単体で完成しないイメージであり、一枚だけを切り離した場合にも、それだけで完成しているという印象を拒否しているような側面がある。コラージュはこうした絵葉書の常套手段だが、張りつけられた人物や事物は、周囲からくっきりと浮き出して見えることが少なくない。完全に溶け込んでしまい、コラージュであるのが気づかれないとすれば効果がなかったことになる以上、これは当然であるともいえる。だが考えてみると、背景から妙に浮き出したキャラクターなど、ポスターや書物の表紙などでもごく普通にありうるだろう。しかし私たちは、普段あまりそのことを意識しない。人によって印象は違うかもしれないが、絵葉書のなかで何らかの風景に、ディメンションを無視した人物像が重ねられているようなとき、ポスターや表紙だけでなく、おそらく新聞や雑誌の広告の場合に比べてさえ、私たちはそれが不自然な、わざとらしい構図であると、より明確に感じ取るのではないか。画面が小さく、物理的に周囲と切り離されている絵葉書のイメージに、私たちがより大きな内在的統一性を期待しやすいことを利用して、こうした絵葉書はその異質性を際立たせているのかもしれない。絵葉書は「一つの」イメージであることを期待されており、だからこそ画面の統一を乱す要素は、フレームを踏み越えてしまうのである。

「黄金期」の絵葉書には、人の顔が動物の体あるいは他人の胴体に接ぎ木されたものや、ミニチュア化されたような人物が（特に女性が）画面に配されているもの（図4）が多く見られ、人間をオブジェ化する視線が批判的に語られる



図4 産業写真協会（フランス）刊行の絵葉書。1905年ごろ。女優メル・メアリーの写真が使われている。

ことも少なくない。そうした評価の是非は置くとして、この事態を人物表象のキャラクター化であると表現することはできるだろう。俳優のプロマイドのような、凶像としては何の変哲もないものから、あからさまな奇想絵葉書にいたるまで、共通して見出されるのは人物凶像をデータベース上のキャラクター・デザインのようなものとして扱う態度であり（事実一人のモデルの同じ写真が多く絵葉書で、そのたびに異なった加工を施されながら使われ続けることは珍しくなかった¹⁰⁾）、つまりは人物凶像を、それ単体で完成したものでなく、さまざまな文脈に挿入されるべき素材と見なすあり方である。絵葉書イメージは、見られる（＝鑑賞される）ものではなく使われるものであり、完成した「作品」であってはならない。一見不思議にも思えるが、平凡な人物イメージだけでなく奇想絵葉書もまた、奇抜なアイデアの提示それ自体を目的としているせいで、「作品」であることを拒否しているといえる。凡庸なイメージと奇抜なイメージは、美学的に完成されていないという共通点を持つのである。

思うに人が風景絵葉書に「ここにいます」と書きつけるとき、そのイメージは凡庸なものである必要がある。斬新なアングルで切り取られた風景は撮影者の作品であり、イメージを直接そう見えるものとは異なったものとして見ようとする観察者の視線にとって邪魔になるだろう。いわゆる「絵葉書のような風景」とは、見られるためでなく、使用されるための風景なのである。では奇想絵葉書が平板な人物写真を用いた絵葉書に対して占めているような位置を、平板な風景絵葉書に対して占めているような絵葉書があるだろうか。19世紀末から20世紀初めにかけて多く出回っていた、都市風景に人物や、ときに空想的な乗り物をコラージュした絵葉書が、それに当たるように思われる。

奇想絵葉書というカテゴリーに属するものとはいえないだろうが、都市の写真を用いた絵葉書には、街の景色を楽しんでいるらしき陽気な表情の人物（たち）が、空中に浮かんでいるかのようにコラージュされるケースが少なくない。ここに挙げた事例（図5）は人物が気球に乗っているもので、さほど不条理な設定ではないともいえるが、明らかにディメンションは狂わされている。地上の人々に比して大きすぎるその女性が、「またね À bientôt」といった言葉を発しているせいもあって、私たちはついこの女性に同一化し、提示



図5 1910年ごろの絵葉書（フランス）。リュック＝シュール＝メールの風景



図6 ラインホルト・クノッペ社（ドイツ）刊行の絵葉書。1904年。ライプツィヒの繁華街の風景

された風景を彼女の視点から見ているような気分になるのではないか。実際に見えているのは上空から俯瞰したイメージではないが、そのようなものとして都市を捉えるよう促されるといふあり方は、観察者の視線を演出するものと考えて差し支えないだろう。

フランスを離れるなら、ライプツィヒで活躍したラインホルト・クノッペの絵葉書には都市風景の提示として印象的なものが多い¹¹⁾。たとえばこの事例（図6）では、ライプツィヒの目抜き通りの雑踏が一つのフレームのなかに収められている。手前の3人が何をしているのかはいささか謎めているが、フレームの上部から身を乗り出すようにして街を見入っている5人の人物が、観察者の視線を保証していることは間違いない。この事例のあとで次の絵葉書（図7）に視線を移すと、手前でカメラを構えている人物（クノッペ自身だと考えられている）はひときわ注意を引くだろう。助手を従えた写真家は、

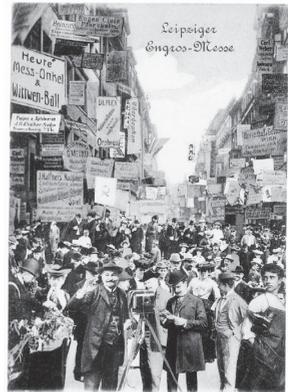


図7 ラインホルト・クノッペ社（ドイツ）刊行の絵葉書。1904年。ライプツィヒの繁華街の風景

こちらにいる私たちを撮影しようとしているらしい。写真家の見ている光景は私たちには見えないが、おそらくその視線の先には、彼の背後にあるものとよく似た賑やかな街並みがあるものと私たちは想像することになる。それは絵葉書への送り主の書き込みが、直接は見ることのできないはずの風景を見るよう誘導してしまうのと、構造的には近い事態であろう。

いやさらに進んで、写真家がまさに私たちにも見えている街並みを——彼の背後にある風景それ自体を——撮影しようとしているようにさえ感じられはしないか。おそらく 19 世紀後半以降の静止イメージ・メディアは、そこに登場

する人物が、遠近法的空間の合理性を無視しつつ、視線の向けられていない対象を見ていると解釈することを少しずつ受け入れさせてきた。それはこちらを向いた人物たちが背後の風景を見ているかのように感じさせる、無数のポスターの構造でもある(図8)。私たちはこのようなイメージを前にすると、前面の人物たちをいわば想像のなかで振り向かせ、彼女たちが背景の建物を眺めていると理解するのだが、それは私たちがイメージを、二つの異なったレイヤーの重なり合いとして捉え、なおかつレイヤーどうしの関係を操作することによって可能になるのであり、その条件となっているのがまさに、ここで観察者の視線と呼んできたものに他ならない。ある種の風景絵葉書は、こうした視線をハンディな形で流通させてきたのであろう。

こうしてみると、はじめに言及したマリナ・メルロの論文が指摘していた絵葉書と自撮り写真の共通性は、やや意外な形で確認することができそうだ。中央に写真家を配したクノッベの絵葉書で起きていることは、まさに自撮り映像で起きていることである。自撮りの撮影者は撮影時、スマホのスクリーンのなかに、背後の風景と、その風景をスクリーン上で眺める自分自身の視線とを同時に見ている。写真を見る私たちもまた、そこに映った撮影者の視線が、背後の風景を見ている視線でもあることを知っているはずだ。私たちはそのとき、彼／彼女の視線を通して風景を見る。それは写真のなかに



図8 足利織物のポスター(昭和初期か)

見えているとともに、彼／彼女だけがその場で体験していた、我有化できない風景でもある。絵葉書とはおそらくそれ自体、このように私物化された風景を送り届けることを可能にするメディアであった。「私はここにいた」という書き込みはそのあり方によって誘発されたものであるが、ある種の絵葉書はそうした視線を作り出すことへの誘惑を、イメージのなかに恣意的にコラージュされた視線によって、形象化していたといえるのではなかろうか。

絵葉書のイメージにその統一性を乱すような視線をコラージュすることは、イメージ部分への書き込みに代表される絵葉書の私物化ないし私的コンテキスト化と、構造的には同じ機能を果たしているといえる。もちろんメディアの機能を分析するうえで、イメージへの闖入物が、デザイナーによるつけ加えか購入者＝使用者による書き込みかという違いは決定的なものだろう。だが絵葉書というメディアが誰に対しても、イメージを何らかの単位に分割し、自分に好都合な文脈へと接続するよう促すものであるとするなら、コンテキスト化のヒントあるいはきっかけを内在させたイメージと、使い手の創意によってコンテキスト化されたイメージとは、むしろ連続的なものと捉えることもできる。前者ではエリュアールの実践のような他のイメージとの接続によって、多様な意味を顕在化させうる空間的な側面が強調されており、逆に後者は送り手と受け手の空間的距離とともに、送付にかかる時間の隔たりを本質的な契機とする、より時間的な側面の重要視された使い方をされているが、それもまた最終的には程度の差といえないこともない。だから絵葉書というメディアに特有の図像的構造を定義することは不可能だとしても、その機能を顕在化させやすい構造を語ることはある程度まで可能であり、フランスで奇想絵葉書と呼ばれるものは、そうした構造を提示する特権的な作例なのである。

最後に多少とも美術史的なコメントを加えておくとするなら、エリュアールのケースだけから大きな結論を引き出すべきではないとしても、ここで摘出しようとした絵葉書の構造が、さまざまなモダニズム美術のなかでもとりわけシュルレアリスムにとって近いものであることは事実だろう。ダダのコラージュは一般的にいて、対象を（典型的には人体を）きわめてラディカルに分解し組み立て直すことで、インパクトの強いイメージを作り出す。ラウル・ハウスマンやハンナ・ヘッヒの作例を具体的に取り上げる余裕はな

いが、それはイメージのなかに全体と矛盾する細部を作り出す作業ではないし、見えないはずのものを見せるような視線を導き入れる操作でもない。それはたしかに衝撃的な図像だが、奇想絵葉書のイメージのように奇抜なアイデアを提示するのではなくて、それ自体で衝撃的な人体や風景を構成するイメージ、要するに「作品」である。ダダイストたちや構成主義者たちも絵葉書に関心を持ったが、それはやはり、単独でも衝撃的な、あるいは機能的なイメージを流通させるためのメディアとしてであり、流通することで新たなずれを（新たな視線を）生産するメディアとして捉えたわけではない。他方シュルレアリストたちが、のちに自らの造形作品などを絵葉書として流通させるのを夢見たとき、たとえここで問題にしたような構造が顕在化したイメージが選ばれたわけではなかったとしても、目的は第一に自らに固有の欲望を物質化し、それを挟んで他者と何らかの関係を結び結ぶこと、つまりは非対称的な関係を作り出すことであった。選ばれたもののなかに、ペインティングよりもオブジェが目立つのは徴候的だろう¹²⁾。それは見るべきものという以上に使われるべきものである。エリュアールによるコレクションは結局のところ一時的な趣味であったし、シュルレアリストたちの関心も散発的なものにとどまったが、絵葉書というメディアがどこか本質的にシュルレアリスム的なものであるという印象も根拠がなくはない。シュルレアリスムとは、自分にとってしか意味を持たないかもしれない言葉やイメージをあえて他者に差し出し、どこまでも非対称な関係のなかで他者と向かい合おうとする態度なのである。

*

この断片的な考察から引き出せるとりあえざる結論は、次のようなものだろう。奇想絵葉書などと呼ばれたものを中心にして20世紀はじめの絵葉書を見ていくと、目に見えている通りのイメージを見ているのではなく、離れたところから、周囲に置かれた別のイメージまでを視野に入れて眺めているかのような、あるいはイメージをそこに示された誰かの視線を通して眺めているかのような、そうした体験がしばしば訪れる。私たちはそのめまいを当事者として体験しながら、それが自らの作り出した一種の幻影であると理解している観察者でもある。私たちが絵葉書の一枚一枚をマンガのコマのよう

なものと捉え、それを越境して機能するキャラクターの証人となる時、こうした現象は自然に生み出されるし、絵葉書そのもののなかにコマの連続のような構造があれば、このプロセスが起動しやすくなる場合もあるだろう。絵葉書への書き込みがめまいを生み出すこともあれば、イメージのなかにコラージュされた何らかの視線がそれを引き出すこともあるかもしれない。マンガや絵本やポスターが利用した方法、イメージを、それがはらんでいる矛盾を用いて起動させるような方法を、絵葉書はときに利用しながら、私たちのなかでこのめまいを養う。しかも絵葉書は、それが誰かから——受け手には視線を共有できない誰かから——送られたものであることによって、この体験に独自の次元を開くだろう。自らの見たものそこから受け取った印象を表現し（権利上は万人に）伝達しようとする意図は「芸術」的なものだが、絵葉書の使用者は自らの見たものを特定の誰かにただ指し示し、相手と同じ印象を共有することはできないとわかっていながら、自分がそれを決定的に受け取ってしまったという事実をただ報告しようとする。受け取り手もまた、ただその報告に承認を与えることができるだけだ。私はあなたが見た光景を見ることはできない、にもかかわらず、私はあなたがその光景を見たと思わずにはいられないというめまい。絵葉書はそれを誘いだし、ときに待ち受け、取り押さえ、送り届ける。それは観察者の視線を配達するための装置なのである。

*この論考は、JSPS 科研費 18K00145 の助成を受けたものです。

注

- 1) Ado Kyrou, *L'Âge d'or de la carte postale*, André Balland, 1966, p. 107. これはシュルレアリストであるアド・キルーがジャンル別に多くの絵葉書を分類し解説したアンソロジーで、イメージとして印象の強い絵葉書が選ばれているのは間違いないが、書き込まれたメッセージがすべて書き取られており、通信媒体としての側面にも光が当てられている。
- 2) 細馬宏通『絵はがきの時代』（増補新版）、青土社、2020年、p. 46.
- 3) Marina Merlo, « De la carte postale au selfie : histoires de présences médiatisées », *Contextes*, n° 20, 2018, paragraphe 2. (<https://journals>).

openedition.org/contextes/6440)

- 4) *Ibid.*, paragraphe 21.
- 5) 特に次の二つの文章でこの点を論じた。「瞬間は存在しない——マンガ的時間への問い」, 鈴木雅雄編『マンガを「見る」という体験: フレーム、キャラクター、モダン・アート』, 水声社, 2014年, p. 57-86. 「観察者の行方——ポスター、絵本、ストーリー・マンガ」, 鈴木雅雄 + 中田健太郎編『マンガ視覚文化論: 見る、聞く、語る』, 水声社, 2017年, p. 383-414.
- 6) 伊藤剛『テヅカ・イズ・デッド: ひらかれたマンガ表現論へ』(新書版), 星海社, 2014年。
- 7) Carole Boulbès, *De la carte à Dada. Photomontages dans l'art postal international (1895-1925)*, Éditions du Sandre, 2020. これ以外の代表的なものとして、次の2冊を挙げるべきだろう。*Regards très particuliers sur la carte postale*, Musée de la Poste, 1992 ; Clément Chéroux, *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Steidl, 2007.
- 8) Paul Éluard, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1833, p. 86.
- 9) José Pierre, « La Collection de Paul Éluard. La Carte postale comme matériau du poème visible », *Regards très particuliers sur la carte postale*, *op. cit.*, p. 28-47.
- 10) ブルベスの著書ではそうした事例が豊富に紹介されている。Carole Boulbès, *op. cit.*, p. 90, p. 92, etc.
- 11) このあたりの記述もブルベスの解説に多くを負っている。Carole Boulbès, *ibid.*, p. 136-140.
- 12) Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 184-193.