

ブルトンのエクリチュール・オートマティックの諸相

『磁場』から『水の空気』へ

村山修亮

あなたはなぜ書くのですか？

一九一九年十一月、アンドレ・ブルトン、ルイ・アラゴン、フィリップ・スーポーによる共同編集の雑誌『文学^{リテラチュール}』第九号に、「あなたはなぜ書くのですか？⁽¹⁾」という問いが掲載された。文学史上、比較的名の知れたこの文言は、じつは、シュレアリストたちが実施していくことになるアンケートという形式をとっており、「もつとも資格ある現代文学のさまざまな潮流の代表者たち⁽²⁾」にこの問いを投げかけ、その回答を次号以降に掲載していくという多少なりともスキヤンダラスな試みでもあった。後年スーポーが、「このアンケートはおおきな反響を呼び、われわれの雑誌に批評家の関心を向けさせることになった⁽³⁾」と回想しているように、十号から十二号にわたって、じつに八十三名もの作家がみずからの回答を寄せたことがわかっている。マックス・ジャコブ「よりよく書くために！⁽⁴⁾」、ブーレーズ・サンドラル「なぜでもさ⁽⁵⁾」、フランシス・ピカビア「知るはずがないし、ぜったいに知りたくもない⁽⁶⁾」、クヌート・ハムスン「時をちぢめるために⁽⁷⁾」など、ひとつひとつ取りあげるだけでも興味深いがおそらく、もつとも印象的な回答はヴァレリーの「弱さによって⁽⁸⁾」というものである。戦後、長い沈黙を破って『若きパルク』(一九一七年)という韻文詩を書き、時代の寵児となったヴァレリーの発言をわれわれは推しはかることができないが、ウイリアム・マルクスによれば、これこそが現代において「唯一のありうる返答⁽⁹⁾」だという。彼は著書『文学と

の訣別』(二〇〇五年)において、アンケートというジャンルそれ自体を文学の「合法性⁽¹⁰⁾」の危機として捉えているのであるが、もう少し詳細にその発言をたどってみようと思う。

リスボンの大地震を前に雄弁に詩をうたったヴォルテールと、第二次世界大戦の破局を前に詩の不可能性を嘆くパウル・ツェランの身振りが対比されていることからわかるように⁽¹¹⁾、本書の大まかな論旨は、十八世紀から二十世紀にかけて文学がいくつかの段階を経て根本的な変容を被り、「価値下落⁽¹²⁾」の段階に突入しているということにある。言語と世界が分断されることにより、世界を透明に表象することができなくなった文学は、潔くじぶん自身と「訣別」するしかないとされるのだ。ここで注目したいのは、文学がいくらか高らかに死や自殺を唱えたとしても、現代においてそれらが完全に遂行されることはないというマルクスの主張である⁽¹³⁾。なぜなら、完全に沈黙して筆をおくことはランボー以降誰もできないのであって、せいぜい主題として変奏されることで、文学が自己延命を図る手段、つまり「予防的儀式⁽¹⁴⁾」と化し、沈黙を饒舌に語るという事態におちいってしまふからである。ヴァレリーが「ジェノヴァの危機」を起源神話として繰り返し語ったように、われわれは言語の欠陥や沈黙それ自体を主題化し、「弱さによって」書く道しか残されていないというわけなのだ。

したがって、本稿で問題となるアンドレ・ブルトンにとつて、ヴァレリーが作り出した孤高の「テスト氏」やシュレアリストたちによって神話的な価値を与えられたジャック・ヴァシエは、なにも作品を生み出さないということによって、文学にたいして異様な真摯さを貫いた形象として現れるといっても過言ではない。言語や文学が欠陥をはらんでいるのならば、弱さを指摘しながら巧妙に延命させるのではなく、いっそ沈黙してしまう方が利口だという態度が、ほんとうに思えてしまう時期がブルトンにはあ

言葉の空転

まずは、前述したアンケートから遡ること半年前、一九一九年五月に開始されたエクリチュール・オートマティックの最初の実験に、すでに、書くことにたいする疑念が懐胎されていたということを確認することからはじめてみたい。翌年の一九二〇年に纏められることになる『磁場』の冒頭の章「裏箔のない鏡」は、脈絡のない筋のところどころからある種の「絶望感」が噴出しており、色濃い形でその主題を読み取ることができる。

水滴のなかに閉じこめられて、われわれは永遠の動物にすぎない。われわれは音もない都会のなかを走り、魔法めいた広告もはやわれわれの心を動かさしはしない。あれらの脆い大感激や、あれらのひからびた歓びの発作が、なんになるろう？ われわれの知っているものといつてはもはや、死んだ天体だけだ「……」(220)。

なにやら物憂げな空気が深い、あらゆる価値が崩壊してしまったときのような感覚が、おぼろげながら伝わってくる。指摘しておかなければならないのは、この時期、ブルトンがダダという前衛の終焉と接点を持つことで、詩や言語に対する価値をすり減らしていったということである。たしかに、ブルトンは『宣言』において、フロイトの無意識や自由連想法を持ち出し、『磁場』はそれを応用したものだと言明していた(23)。だが、あらたな理論を着想して、ほかの潮流との差別化をはかろうとするアヴァンギャルドの身振りも、この時点ではダダの空気に蝕まれることにより、その勇ましさや半減しているように思われる。「われわれは音もない都会のなかを走り、魔法めいた広告もはやわれわれの心を動かさしはしない」といった文章などを讀むと、青年たちの現状を直截に伝えているのではないかと素朴に感

つたのだ。ふたたびマルクスを参照するならば、一九一九年に遂行されたジャック・ヴァシエの自殺は、彼岸に赴くことで自己の存在と詩を成就させるという、ロマン主義的な靈感からは遠くかけ離れた徹底した無為の身振りとして、ブルトンの前に立ち現れたことだろう(15)。それゆえ彼は、ヴァレリーが沈黙を破り華々しく文壇に迎えられると、「テスト氏」を裏切ってしまったと失望してしまうのである。じつさい、一九二三年の「侮辱的告白」において、「かつては高潔にも沈黙への意志を表明していたヴァレリーは、今日、自らの思想と作品の上で最悪のいかさまを権威づけながら、いたずらに生き永らえるばかりである(16)」とブルトンは記す。そして、このようなことがわかつていた当人はというと、同年に「アンドレ・ブルトンはまだ書かないだろう(17)」と自らの詩篇に記し、筆を絶ってしまうのである。

だが、どういう訳なのか、彼は翌年になるとエクリチュール・オートマティックという書記法を引つ提げ、ふたたび書き続けることになったのだ。すでに幾人もの研究者によって指摘されているように、この筆記の実験は一九一九年に始められたが、おそらく前述の理由から一度中断され、一九二四年の『シュルレアリスム宣言』でふたたび運動の中心に据えられたという経緯がある(18)。「文学的に生じうるものはみごとに無視して、ひたすら文字を書きまくる(19)」という手法を用いて、ブルトンは「好きなだけ書き続けたまえ(20)」と自身に言い聞かせるように読者を鼓舞することができたのである。なぜなのだろうか。そしてブルトンはどのように書くのだろうか。本稿では、このおおきな問いを前にして、『磁場』(一九二〇年)と『水の空気』(一九三四年)という年代にやや開きのある作品を分析することによって、その答えの一端を説明することを試みる。



図 1、『ル・リール』誌 (1911年) より。

じてしまうほどののだ。後に詳しく分析していくように、少なくとも『磁場』は、主体が「氷のような言葉」⁽²⁴⁾しか吐き出すことができなくなってしまうことを証するような書物だったのである。じっさい、ブルトンは一年後に書かれた「二つのダダ宣言」(一九二〇年)でも、「しゃべってはいるが、言いたいことは何もない」⁽²⁵⁾という言葉が空転するような状況について述べたあと、言語の機能につきまとう恣意性を論じていたのだった。

言葉のもっとも一般的な意味でわれわれが詩人として通るのは、何よりもわれわれが、悪習の最たるものである言語を攻撃するからだ。ひとは「こんにちは」という言葉をちゃんと知っていながら、一年間会わないでいた女性に再会したとき、「さらば」と言うことだってでき(26)。

ダダの無償の振る舞いの基底には、空虚な言語の規則に拘束されまいとする、徹底した意識が横たわっている。一年間会わないでいた他者を歓待するための言葉が「こんにちは」である必然性はどこにもなく、言語など慣習の取り決めによる偶然性の産物にすぎないのだから、「さらば」と言い捨

ても構わない。言葉が主体の内在性からかけ離れてしまうならば、うまく話そうとする必要はないという諦念がブルトンにはあったのだ。また、『磁場』を執筆する直前の一九一九年四月、



図 2、雑誌『ル・クリ・ド・パリ』(1919年) より。

ここで記されている「マフェ」や「ムニエ」といった聞きなれない固有名詞は、当時流行していた商品ないし企業名をあらわしているのだが、なかでも「デュゾゾワ」という宝石会社の名前にしばし着目してみたい(図1)。この会社は積極的に広告を出すことで顧客を獲得していたようで、雑誌『ル・クリ・ド・パリ』(一九一九年)には、宝石商のデュゾゾワ氏が「動員解除」⁽²⁷⁾され業務を再開することを知らせる広告が、じっさいに掲載されていることがわかる(図2)。よく見てみると、「Démobilisations」のOの文字にダイヤモンドが埋め込まれたデザインになっており、ブルトンはこの記事に目を通したと見て間違いないだろう。文字が着目されていることからわかるように、彼にとつて懸案となっていたのはデュゾゾワ氏の振る舞いそれ自体ではな

ブルトンはアラゴンに対し、「世界は一冊の書物ではなく、ひとつの美しい広告によって終焉するだろう」⁽²⁷⁾と、マラルメの言い回しを踏まえ書き送っていた。ダダが賛美していた広告という媒体が、詩や書物に取って代わって世界を覆ってしまう状況をブルトンは嘆いているのであるが、同じく四月に送られた手紙には以下のようにある。

マフェはカフェに取って代わる。ムニエのチョコレートは名を持たない。また、〈動員解除〉(Démobilisations)のOの文字に埋め込まれたあのダイヤモンドはデュゾゾワ(Dusausoy)に宝石を販売させる。美しき新聞の第四面。現代の抒情のすべて。卵なしでオムレッズが作れます、粉末タマゴのレイトンの広告⁽²⁸⁾。

く、資本や情報のための手段と化し、人間を疎外へと向かわせてしまう広告における言語の様態であった。こうして足早にたどっていくだけでも、第一次世界大戦を経験した若者の感性と前衛の終着点とが結びつき、あのような『磁場』の文章が綴られたと考えることもあながち間違いではないことがわかる。

『磁場』における語の連鎖

それでは、ブルトンのエクリチュール・オートマティックが、これまでたどってきたような言語観に何をもたらしたのか、具体的に作品を読解して検証していきたい。だが、その前に、『磁場』を取り上げるにあたって確認しておかなければならないことがひとつある。一九三〇年、ブルトンはルネ・ガフェという人物のために『磁場』の自註をつけるのであるが、これは『磁場』を取り上げる者が参照しなくてはならない重要な資料であると思われる。

『磁場』は当初八つの章を含むはずだった（「もう動くまい」は含まれていなかった）。つまり、書物全体を通して、ひとつの章からつぎの章へと、ペンの速度を変え、様々に異なった火花を獲得できるようにすることだった。というのも、この種のエクリチュール・オートマティックでシンタックスがその権利を失うということは、ごく例外的なことと証明されているように思われる（それだけで未来派の「自由語」など、無に帰してしまおう）が、非常に速く進めるか、少しゆっくり進めるかというその計らいが、語られることの性質に影響するものも否定しがたいところである。それどころか、非常に重大な影響があると思われる。というのも、ある主題をア・ブリーオリに採用しても、

ふつうに筆記を大きく加速する（季節）のと、絶対に相いれないわけではないが、一方で、無限にアクセルを踏み続けたのでは、^{ス、ジ、ニ}主題Ⅱ主体が徹底的に破壊されてしまうのだ。この主体から客体への移行は、現代のあらゆる芸術的思索の起源にあるものだが、それをこれ以上に具体的かつ劇的に把握させるものはないだろう（²⁹）。

おおきくわけて三つの論点が提出されているが、これらは相互に絡み合い、要約して取り出すことが難しい。煩雑にはなってしまうが、読解の前提となるため、ひとつひとつ整理してみることしよう。

第一の論点は「速度」である。ブルトンによれば、筆記の速度の上昇がエクリチュールにどのような変容をもたらすのかを検証する実験が、『磁場』で行われていたということになる。じつさい自註のなかで具体的な「速度表⁽³⁰⁾」が掲げられており、章によって異なる速度で筆記が行われていたことがわかるが、時間と文字の関係が詳しく記録されていないため、それほど厳密なものではなかったのだろう。したがってここでは、筆記の「速度」の上昇が単純な構文や定型表現を繰り返し頻出させるといって、イヴ・ヴァデの指摘を念頭においておけばいいだろう⁽³¹⁾。

第二の論点は「シンタックス」である。エクリチュール・オートマティックによって証明されたことは、未来派のように「シンタックス」が解体されず、なおもその「権利」が残りに残ることだったというのだ。ふたたびイヴ・ヴァデを参照するならば、ピエール・アルベール・ピロの「窓の後ろ」（一九一六年）やフィリップ・スーポールの「忍耐」（一九一七年）といったモダニストたちの詩篇をブリズムにすることにより、その差異が浮き彫りになると思われる。これらの詩編は、言語の線状性から逃れるために意図的に「シンタックス」が破壊されており、語が省略や接合によって断片化された状態で紙片に並置されている⁽³²⁾。いわゆる「同時性」の試

みのひとつなのだが、ある瞬間の空間に配置された事物や状況を、一挙に提示することが目指されているのである。「磁場」は、「やどかりが語る」の章を除けばすべて散文詩であることにくわえ、このような試みとも無縁であったことはこれから確認していくことにしよう。

第三の論点は「主体から客体への移行」である。ブルトンによれば、筆記の「速度」の上昇は「主題||主体」を破壊し「事物||客体」への移行を引き起こすことになるという。ほかの論点に比べてひととき抽象度が高いが、今度は、マルグリット・ポネの発言に手がかりを求めてみよう。彼女は「磁場」を指して「私(je)」と「われわれ(nous)」は散発的にしか現れず、不定の「ひと(on)」によって地位を奪われるか、あるいは、われわれの生とは無縁な自律的な生活を営み始める物体、動物、現象の氾濫によって追い払われる(33)と述べているが、これは比較的理解しやしい記述である。じっさい、筆記の速度が最高潮となる「蝕」のページなどをめくってみると、「私」の頻度が徐々に失われるにつれて、次第に不定人称代名詞の「ひと」があらわれはじめ、奇妙な「事物」が氾濫することがよくわかる。それでは、以上の三つの論点を踏まえて、具体的な分析に取りかかろう。念頭にあるのは、たとえば、「裏箔のない鏡」のつぎのような一節である。

私は笑う、君は笑う、彼は笑う、われわれは笑う、涙があふれるほど、労働者が殺そうと欲する蚕を飼いながら。唇には地口が、窮屈な小唄が浮かぶ。

Je ris, tu ris, il rit, nous rions aux larmes en élevant le ver que les ouvriers veulent tuer. On a le calembour aux lèvres et des chansons étroite

(43) (強調引用者)

第三の論点である「主体から客体への移行」という点は、一読しただけでも、はつきりと確認することができるのではないだろうか。ここで主体は、筆記の「速度」の上昇による「笑う」という語の機械的な反復に身を任せながら、主体的な表現が徐々に失われてしまい、言語の自律性が立ち上がる過程に直面していると言っている。あるいは、もはや「私」という主体が動詞を主体的に担う動作主となることができなくなる、と言いかえてもいいだろう。なぜなら、「笑う」という動詞ないし語が、一人称代名詞の「私」のもとを離れ、二人称代名詞の「あなた」、三人称代名詞の「彼」、一人称複数代名詞の「われわれ」へと自律的に移動し、観念連合の作用によって対照的な観念である「涙」に出会うからである。ここでは、もはや動作主が誰であるかは問題となっておらず、「笑う」という語が主導権を握り、動作主のあいだを自由に駆け巡っているのである。じっさい、その後には続く「掲げる(élever)」という語は、おそらく機械的に「杯を掲げる(lever son verre)」という乾杯の表現を招きそうになるのだが、「杯(verre)」の同音異義語である「蚕(ver)」として筆記が中断され、定型表現が辛うじて回避されることになるのである。すると今度は、定型表現が回避されることによって生まれた「蚕を飼う(élever le ver)」という言い回しが、そこに含まれる子音vの繰り返しにより、主語の「労働者(ouvriers)」や動詞の「望む(vouloir)」という語を出来させ、「シンタックス」を機械的に構成していくのである。それゆえ、ここでは語のあいだの隣接性にもとづく換喩の原理にしたがって、言説が機械的に進展しているといっても間違いではないだろう。エクリチュール・オートマティックにおいては、主体の意図せざる言葉が紡がれてしまうのである。

かわらず問題となっている一節を追いかけると、最終的に主体は不定人称代名詞である「ひと(on)」へと席を譲り、じぶんが書いているのかさえわからないこのような状態が、「唇には地口が、そして窮屈な小唄が

浮かぶ」という「ひと(ou)」を主語にした言い回しにより、自嘲的に指しめられていることがわかる。「私」という主体の輪郭は「ひと」という匿名の空間に雲散し、が前述のような陰鬱な空気は、ブルトンのテキストのどこどころに漂っているのである。そして、「地口」や「窮屈な小唄」といった語が何を指しているのか詳しく考えるならば、あきらかに直前の「蚕を飼う (élevant le ver)」という文句を指していることから、これらの詩語は通常の言説を別の水準から対象化する、メタ言説ということになる。さらに付け加えるならば、「蚕を飼う」と「窮屈な小唄」という語の関係は、意味の相似性にもとづく隠喩の原理⁽³⁵⁾に基づいているということを示指ししておくことができるだろう。

『磁場』をはじめとするブルトンのテキストを素朴に読んでみると、イマージュや音声の連鎖によって言説が進展しているように思われる難解な箇所でも、唐突に「わかる」ように感じてしまう場合があるが、おそらくこれは、いま検討してきたメタ言説という点に関係している。とりわけ『磁場』は「われわれの口のなかで宙づりになった、手紙のなかに見つかるきれいな表現たち⁽³⁶⁾」といった言葉を手始めに、難解な記述や定型表現のような箇所を対象化する言い回しが頻繁に見られるのである。なかでも、この「裏箔のない鏡」の章では、さきほどから問題になっていた「小唄」という語彙を含む三つの詩節——「われわれはあおぎめた小唄にすぎないわれわれの心臓を彼らに与えた」、「唇には地口が浮かび、窮屈な小唄が浮かぶ」、「われわれはまた、ある種のシルクハットのなかに見つかる検電器の金箔の調子の高い小唄を思うこともしない」——が、テキストに等間隔に配置されることにより、章全体の基調となつていたのである⁽³⁷⁾。つぎに取り上げたいのは、最高潮の速度で書かれたと証言されている「やどかりが語る」という自由詩の章の一節である。ここでも、先ほど確認し

てきたような語の連鎖に直面した詩人の姿が、はつきりと浮かび上がるように思われる。

瓦 油 島 鎖鎌

斧を打ちふり打ちふり議長は身を守る

避難しなければならぬところだ

Tuiles huile île serpe

À coups de hache le président se couvre

Il va falloir se mettre à l'abri ⁽³⁸⁾ (強調引用者)

第一行目は、語が断片化された状態でページに提示されているように思われるかもしれないが、「瓦 (Tuiles)」、「油 (huile)」、「島 (île)」という並置された三つの名辞が、音節数が徐々に減りながらも「三」という音声共通していることからわかるように、つぎつぎと連鎖してきた語であることを強く印象づけている。注目すべきは、三つの名辞のあとの「鎖鎌」が、さきほどのように別の水準から言説を対象化するメタ言説になつていていることである。つまり、「瓦」、「油」、「島」という語の連鎖それ自体に直面した詩人が、これらを「鎖鎌」のようだと断言しているように考えられるのである。「鎖鎌」は明らかにある種の暴力性を示唆しているのであろう、突如浮上した「議長」なる人物が「身を守り」、「避難しなければならぬところ」なのはそのためなのだ。みずからの生や意識とは無縁な言語が、主体を弾効しながら出来してしまうのである。じつさい、ブルトンは『宣言』においておそらくこのような体験を振り返り、エクリチュール・オートマティックによって生まれた語の群れを「われわれの意識的思考とは無縁な章句⁽³⁹⁾」であると記していた。また、「書いているあなたにとつて、これらの要素は一見したところ、すべての他人にとつてと同様に無縁であ

り、当然ながら自信の持てないものに思える」と言われ、その「直接的不条理」が強調されていたのである(40)。

こうして三つの論点を参照することによって、主体の意図せざる言葉が紡がれたあとそれを自嘲的に指ししめすという構造が、徐々にはあるが浮かび上がってきたのではないだろうか。われわれが考えていきたいのは、前者にあたる主体の手を離れて増殖する言葉こそが、ブルトンを書くことへと向かわせたのではないかということである。もちろん、さきほどから確認してきたように、一九一九年のブルトンにとってそれは「氷のような言葉」だったにちがいない。しかしながら、一九二四年の『宣言』においては、「ほとんどとぎれることのない一連の章句(41)」と言われているように、肯定的な価値が与えられることになるのである。だが、それならばなぜ、じぶんの生とは無縁に到来する言葉が、書くことの希望に繋がるのだろうか。また、「つぶやきにそなわる汲めども尽きぬ性質を信じたまえ(42)」と自身に言い聞かせるように読者を鼓舞するとき、いったいブルトンはどのようなことを「相次いで生まれてくる語たち」に期待していたのだろうか。それでは、やや年代に開きがあるものの、この問いの答えを『水の空気』(一九三四年)という作品に求めてみたい。

『水の空気』における主体の統合

詩集『水の空気』は、マルグリット・ボネによって「熟慮とオートマテイスムが合流する」と言われているように、エクリチュール・オートマテイスムという手法があらたな転回点を迎える作品である(43)。われわれは『磁場』において、主体が語の連鎖に押し流され受動性を被ることを確認してきたが、『水の空気』においては、主体はそれにのまれながらも能動性

を打ち出す。つまり、到来した言語をそのまま書きつけるのではなく、これを素材としながらあらたな詩法を構築しようとすることをわれわれは検証していくことになる。さきほど述べた問いに引きつけて言うならば、みずからの生とは無縁な言葉が増殖し、思ったことや考えたこと、そして名指したい物から離れてしまうとき、ブルトンはその困難に向き合い解決しようとする。まずは詳しい分析に入る前に、本書の特徴である恋愛と水という主題についてあらかじめ紹介しておこう。

冒頭が「接吻のなかの世界(44)」ではじまり、末尾が「ぼくは秘密を見つけた／いつもはじめて／君を愛することの(45)」で締めくくられているように、先ほどとは打って変わって、本書に通底する主題となるのは恋愛である。それはひとえに、「ジャクリヌ・X(46)」という半匿名の状態が登場する、ブルトンの二番目の妻ジャクリヌ・ランバの存在に関わっている。「ぼくは君のガラスの腿に／唇を触れる時間があつた(47)」や「助けて(48)」と記されているように、すべての語の連鎖はこの不定を指す記号Xに収斂するのである。先ほど確認してきた世界と言語の分裂という問題は、エクリチュール・オートマテイスムによる言語の増殖が「ジャクリヌ・X」の輪郭を増殖・分裂させてしまうのではないかという疑念へと行き着く。じつさい、「君の存在はぼくの腕からすべり落ちていくおおきな花束(49)」、「解釈の群れが君の身振りのひとつひとつを取り巻いている／それは蜜蜂集めだ(50)」とあるように、「君」の存在が分裂する危機に「ぼく」は本書で直面しているのである。

つづいて、本書のおおきな主題として挙げることはできるのは、水の想像力である。詩篇において水が具体化する形象を取り上げるだけでも、「露」、「清涼な水」、「海洋」、「噴水」、「泉」、「泥」、「冰山」、「雪」、「海」、「氷河」、「霧」、「氷」、「涙」というように、じつにさまざまな変化を伺うことができる。たとえば、つぎの一節はどうだろう。

無数の極楽鳥の飛翔を注がれた君の肉体

は雪のなかに横たわった炎

Ta chair arrosée de l'envoi de mille oiseaux de paradis

Est une haute flamme couchée dans la neige (5-1)

取り上げた箇所は、エクリチュール・オートマティックによる作品において頻繁にあらわれる不定の事物や動物たちが存在しておらず、比較的理解しやすい記述となっているだろう。水という想像力に関して注意深く観察してみると、「君の肉体」を修飾する「注がれた (arrosée)」という形容詞が、動詞「注ぐ (arroser)」の過去分詞形になっていることがわかる。この動詞はラテン語の *arrosare* から派生した語であり、通常「花に水をやる (arroser des fleurs)」などと用いられるように、語自体に既に水や液体の想像力が浸透しているのである (5-2)。そして言うまでもないが、「雪のなかに横たわった炎」はやがて水を生み出し、「君の肉体」を押し流すことになってしまうのだ。それゆえ、「君」のなかに張り巡らされ、水の粒へと分断させ押し流してしまふような言語の特徴が、ここでは「無数の極楽鳥の飛翔」により指しめされているのである。「君」の存在は、無数の水にかかわる形象の変化に合わせて変容を被り、ときには押し流され、ときには氷り砕け散ってしまう——「君は宝石の恐ろしい海のうえに横たわり／身を転がしていた／裸身で」(5-3)。「未知なる凍ったひとかけらのなかの君のひとかけら」(5-4)。

こうした問題が先鋭化してあらわれるのは第三篇であり、本稿で分析してきた語彙や構造により、詳しく分析することができると思われる。まずは冒頭の数行を引用し、問題の所在を確認してみよう。

ぼくは夢のなかで幾重にも重なり合った君を見る

君は珊瑚の高い腰かけに座っている

鏡の前いつもその上弦に

二本の指は櫛の水の翼にかけし

Je rêve je te vois superposée indéfiniment à toi-même

Tu es assis sur le haut tabouret de corail

Devant ton miroir toujours à son premier quartier

Deux doigts sur l'aile d'eau du peigne (5-5)

「珊瑚」や「水の翼」とあることから、紹介した水の想像力が働いていることが、一読し伝わるだろう。だが、ここで着目したのは「幾重にも重なる」という「君」の増殖・分裂の様態である。はやくも、この様態は「鏡」、「上弦」、「二本の指」というように周囲に存在する事物に照応しはじめ、「ぼく」が被ることになる困難を先取りしているのである。じつさい、後続する詩行をたどっていくと「君は」……、「君は」……、「君は」……、「君は」……、「君は」……(省略引用者) という首句反復による列挙があらわれるのだが (5-6)、これは偶然ではないのだろう。というのも、『磁場』において検討してきた反復とは異なり、「きみは」……の反復は発話主体である「ぼく」の欲望、つまり「君」の輪郭を捉えて所有しようとする願望を裏打ちし、言説を進展させることに寄与しているからである。おそらく、ここではマルグリット・ボネが指摘したように「熟慮」というものが働いており、ブルトンは多少なりとも練り上げるようにして詩を彫琢していたのだろう。

ふたたび詩行を追っていくと、前述の「ぼく」の欲望もお構いなしに、「君はぼくに気づかず」(5-7)、能動的な振る舞いを始めてしまう。すると「眠った場所で目覚めたりまた別の場所で目覚めたりする」や「君にむ

かつて疾走する車はもはや影でしかない⁽⁵⁸⁾」というように、徐々に空間と時間を超越する描写がなされていくことになる。そして、いよいよエクリチュール・オートマティックの特徴となっていた不定の風景や事物の描写が続ぎ、意味内容を定位することが難しい章句がふたたび頻出しはじめるのである。こうして末尾に近づくと、問題となつてくる葛藤を克服しようとする詩人の姿が、浮かび上がる箇所があるように思われる。以下に引用してみよう。

ぼくはかつての君だったすべてを愛撫する

これからなおも君となるはずのすべてのなかで

ぼくは聞くしゅうしゅうと心地いい音をたてる

数えきれない君の腕を

すべての木々のなかのただ一匹の〈蛇〉を

真ん中で風の薔薇の水晶がまわる君の腕を

ぼくのシヴァの生き生きとした泉を

Je caresse tout ce qui fut toi

Dans tout ce qui doit l'être encore

J'écoute siffler mélodieusement

Tes bras inombrables

Serpent unique dans tous les arbres

Tes bras au centre desquels tourne le cristal de la rose des vents

Ma fontaine **VIVANTE** de **SIVAS** ⁽⁵⁹⁾ (強調引用者)

一読した限りでは、ここに引いた第三編の末尾七行は、冒頭で予告されていた「君」の増殖・分裂が未来・過去という時間軸の問題として捉え直され、それを、いま・ここで克服することが宣言されていると感ぜられる。

「愛撫する」という皮膚感覚に寄り添い他者の輪郭を確認する行為が、それを証しているのかもしれない。いずれにせよ、着目したいのは三行目から七行目であり、詳細な分析が必要になる箇所である。

三行目から七行目の詩句は、構文上ひとつのまとまりを作っており、三行目の知覚動詞「聞く (écouter)」の目的語でもあり、不定詞「しゅうしゅうと音をたてる (siffler)」の意味上の主語でもある名詞節が、四行目以降に同格で並列されている。比較的平易な語彙が用いられているにもかかわらず、名詞節が並列に列挙されることにより、中心となる箇所を決定することができず、結果として複雑さが増していると言える。だが、口笛や風といった鋭い音を出す動作である「siffler」にふさわしい意味上の主語を考えてみるならば、三行目の「〈蛇〉」のみが当てはまることになるはずである。したがって差し当たり、「ぼくは蛇がしゅうしゅうと音をたてるのを聞く」という構文を中心にして、話を進めることができるだろう。結論を先回りしていえば、頭文字にSを含む三つの語、つまり冒頭の「しゅうしゅうと音をたてる (siffler)」によって予告され、中央に遅れて登場した「〈蛇〉 (Serpent)」が、末尾の「シヴァ (Sivas)」へと徐々に形象化するという漸進的なプロセスを詳しく辿ることができるのである(傍線強調箇所)。

読解の足掛かりとして、反復・強調されている「君の腕」という語に注意を向けてみよう。すると、中央の三つの名詞節が「腕」を増殖させる効果を生んでいることがわかる。というのも、四行目の「数えきれない (inombrables)」という形容詞は、「bra」という音声により、すでに語それ自体のなかに「腕 (bras)」を含んでいることになるからである。したがって、「君の数えきれない腕 (Tes bras inombrables)」は形式と内容が響き合い、「腕」の増殖を見事に体現していることになるのである。証明することは不可能であるが、これはかねてから問題となつてきた語の連鎖が働いた結果として、偶然自己言及性が生まれてきたものではないだろうか。じ

っさい、ここで偶然出来た自己言及性をそなえた「腕」はほかの箇所にも散らばっており、五行目の「木々 (arbres)」や六行目の「君の腕」へと、「数えきれない」ほど増殖するのである(イタリック強調箇所)。したがって「君」の存在は断片化され、テキストに散りばめられていることになるのだ。この点で興味深いのは、六行目の不思議な修飾節「真ん中で風の薔薇の水晶がまわる」が、「腕」の増殖それ自体の痕跡を残しているように思えることである。「風の薔薇」が羅針図を指しており、「水晶」が針を指していると考えられるならば、あたかも「ぼく」は「木々」のように生い茂る「腕」に埋没し、進むべき指針を見失ってしまったかのようなのである。したがって、増殖・拡散する言葉の運動に翻弄される詩人の姿を、「風の薔薇の水晶がまわる」という一節に、透かし見ることができると思われるのである。

だがここまでなら、「磁場」と変わらない事態であつただろう。「水の空気」においてブルトンは、増殖・拡散する言語の連鎖に翻弄されながらも、「君」の輪郭をふたたび凝集・統合させようとする言語の運動を持ち込もうとするのである。この凝集・統合に関わる形象こそ、冒頭から問題となっていた「蛇」である。「蛇」は単数形で冠詞がついておらず、「唯一の・ただひとつの (unique)」という形容詞によって強調されていることからわかるように、象徴的な価値を担った形象としてテキストにあらわれている。すると、「すべての (tous)」という形容詞により、個性のない量として一挙に提示される、複数形の「木々 (arbres)」と対照をなしていることがわかるのだ。そしてこの「木々」も「腕」を含んでいたことを思い出すなら、形象化への漸進的なプロセスが働いていることになるのだ。つまり、増殖してしまった「君の腕」が音声の連鎖により、「すべての木々」という語で抽象的な量として捉えられ、そして象徴的な価値を担う「ただ一匹の蛇」に凝集・統合されるといふ、形象化が起こっているのである。「腕」、「木」、「蛇」といふか細い形態の相似が働いていることから、これは納

得できるのではないだろうか。それゆえ、彼は冠詞や語の配置の工夫により、エクリチュール・オートマティックの言語の連鎖に対処していると言えるのである。葛藤するブルトンの姿が、徐々にではあるが伝わってきたのではないだろうか。

このように考えると、最終行に至って、「ぼくの (Ma)」という所有代名詞があらわれるのも偶然ではないだろう。「君」の輪郭を捉えようとする「ぼく」の欲望を、より明確な形で裏打ちするのである。そして、言語の相反する二つの運動、つまり「君」の輪郭の増殖と統合の葛藤は、最後の局面へと向かっていく。「風 (vent)」と「生き生きとした (vivant)」の「[va]」の音声により連鎖する語の系列と、これまで分析してきた「蛇」と「腕」を中心とする構文・語の系列との交錯点に、「シヴァ」という神話的形象が登場するのである(囲み線強調箇所)。「腕」により、断片化された状態のみ存在していた「君」は、しばしば首に「蛇」を巻いた姿で表象される「シヴァ」により、その全体像が再び与えられることになるのである。そして、作品全体の基調音となっていた「水」の想像力も、ここでは溢れ出る「泉」として、深度の性質を付与することに役立っているのだろう。以上のように、増殖・分裂していた「君」の輪郭は、神話的な価値を担い形象化され、凝集・統合されるのである。

また、クロード・ポメルツにより、恋愛の「最初の絶頂 (première acmé) (60)」の場面と考えられている第四篇の冒頭は、われわれに興味深い様相を呈してあらわれる。「君」の輪郭の凝集・統合という問題が、恋愛の主題と交錯するのだ。以下の引用は、「愛撫」という行為が形式と内容において体現されている、ブルトンのテキストのなかでもひととき稀有な詩篇であると思われる。

セクシャルな鷹が歓喜する　もう一度大地を金に染めるところだ

その下降する翼

その上昇する翼は胡椒のきいた薄荷の袖と

水の可愛いネグリジェ全体をそつと播らす

L'algè sexuelle exulte il va dorer la terre encore une fois

Son aile descendante

Son aile ascendante agit imperceptiblement les manches de la menthe

poivrée

Et tout l'adorable deshabillé de l'eau (6.1) (強調引用者)

だが「セクシャルな (sexuel)」という形容詞だけでそれを判断してはならず、音声の照応する語が上下に配置されることにより、エロティスムが体現されていると考えることができる。中心となるのは「その下降する翼」と「その上昇する翼」という詩語の組み合わせであり、「翼」の上下の運動に合わせて、音声により照応する語が対になるように配置されているのである。もちろん、「セクシャルな (sexuel)」と「歓喜する (exulte)」、「そつと (imperceptiblement)」と「袖 (manches)」と「薄荷 (menthe)」が隣接しながら音声により連鎖していることから、あの書記法が根底にはあるのだろう。ブルトンには到来した無機質な言語の連鎖をうまく彫琢し、事後的に、上記のように分割したのではないだろうか。すると、もっぱら問題とされていたのは「君」の存在だったのだが、「ぼく」の存在も変容を被ることになり、「光のなかに仰向けに寝て／ぼくは液状の空気から／死と生の刻印を受けとる (6.2)」と記されるのである。

最後に取り上げるのは第十篇である。ここでは、より直接的な言葉遣いで凝集・統合の問題が総括されているように思われる。引用を続けてみよう。

君の手足は絶えず君の周りに緑のシートを広げている

そして外の世界は

点描画で

もはや戯れていない草原は色褪せ数々の鐘楼の光はひとつになる

そして社会のパズルは

その最後の組み合わせを打ち明けた

Ils vont les membres déployant autour de toi des draps verts

Et le monde extérieur

En pointillé

Ne joue plus les prairies ont déteint les jours des clochers se rejoignent

Et le puzzle social

A livré sa dernière combinaison (6.3)

句読点や改行無しで続く「もはや戯れてはいない草原は色褪せ数々の鐘楼の光はひとつになる」は、とめどなく溢れる発話主体の幸福を証しているのかもしれない。「君」の輪郭の凝集・統合という問題が「緑のシートを広げる」ようにして領域を広げ、「点描画」として断片化されていた「外の世界」や「草原」へと覆いかぶさるのである。そして「社会のパズル」でさえも「その最後の組み合わせを打ち明けた」と綴られているように、言語活動によって世界の分断が結び直されるような恩寵の瞬間が主体のもとにやってくるのである。第十篇を結ぶ「君の液状のおおきな翼は／ガラス職人の歌のなかでもひとときわ力強く響いているのである。このテキストのなかでもひとときわ力強く響いているのである。

われわれは「あなたはなぜ書くのですか？」という問いを手がかりにしながら、エクリチュール・オートマティックについて考えてきた。アンド

レ・ブルトンは、この書記法が紡ぐ言葉がみずからの生とは無縁だからこそ、他者や世界とあらたな関係結び直す可能性を感じ取ったのではないだろうか。だが、いずれにせよブルトンのテクストを通して、「つづきやきにそなわる汲めども尽きぬ性質」の広がりを、われわれはこれからも考えていかなければならぬ。

- (1) 原文はすべて大文字書きだが、いくつかは強調しなかった。 *Littérature*, N° 9 (1919), Paris, Jean-Michel Place, 1978, Reprint éd, p. 1.
- (2) *Ibid.*
- (3) Philippe Soupault, *Mémoire de l'oubli*, vol. 1 : 1914-1923, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 116.
- (4) *Littérature*, N° 10 (1919), Paris, Jean-Michel Place, 1978, Reprint éd, p. 23.
- (5) *Ibid.*, p. 24.
- (6) *Littérature*, N° 12 (1919), Paris, Jean-Michel Place, 1978, Reprint éd, p. 26.
- (7) *Ibid.*
- (8) *Littérature*, N° 10 (1919), *op. cit.*, p. 24.
- (9) William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVII^e-XX^e siècle*, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 23.
- (10) *Ibid.*, p. 22.
- (11) *Ibid.*, pp. 105-143.
- (12) *Ibid.*, p. 12.
- (13) *Ibid.*, p. 18.
- (14) *Ibid.*
- (15) *Ibid.*, pp. 153-155.
- (16) A. Breton, « La confession dédaigneuse » (1923), *OC. I*, p. 196.
- (17) A. Breton, « À Rose Sélavy » (1923), *OC. I*, p. 189.
- (18) たとえば、以下を参照。中田健太郎「シュルジマ・エナン 追放者の取り分」水声社、二〇一五年。
- (19) André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *OC. I*, p. 326. ブレトンの作品を引用する際は、全集 *Oeuvres complètes*, Gallimard, tome I (1988), tome II (1992), tome III (1999), tome IV (2008) を用い、その後に著者名と *OC. I*, *OC. II*, *OC. III*.

OC. IV と略した。邦訳文献のあるものに関しては、参照させていただいたが、文脈にあわせて訳し直した箇所がある。また、これから『シュルレアリスム宣言』（一九二四年）を表記する場合は「宣言」と略す。

(20) *Ibid.*, p. 332

(21) A. Breton, *OC. I*, p. 1128. ただし「意図されたあけいびらげな(voulue, communicative)」という形容詞が付与されている。

(22) A. Breton et Philippe Soupault, *Les champs magnétiques* (1920), *OC. I*, p.

53.

- (23) A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *OC. I*, p. 326.
- (24) *Ibid.*, p. 56.
- (25) A. Breton, « Deux manifestes dada » (1920), *OC. I*, p. 231.
- (26) *Ibid.*, pp. 231-232.
- (27) Louis Aragon, *L'autrèmont et nous* (1967), Toulouse, Sables, 1992, p. 85.
- (28) *Ibid.*, p. 84.
- (29) A. Breton, *OC. I*, p. 1129.
- (30) *Ibid.*
- (31) Yves Vadé, « Écriture et vitesse », in *Regards : mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, Claude Bommertz et Jacqueline-Chêneux Gendron (éd), coll. « Pleine Marge », Peeters, 2002, p. 283.
- (32) *Ibid.*, p. 280.
- (33) Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1998, p. 180.
- (34) A. Breton, *Les champs magnétique* (1920), *OC. I*, p. 56.
- (35) ヤコブソンの「隠喩」と「換喩」の二分法を参照した。ロマーン・ヤコブソン「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」(一九五六年)『川本茂雄監訳「みすず書房」一九七三年「三九・四四頁」。
- (36) A. Breton et Philippe Soupault, *Les champs magnétique* (1920), *OC. I*, p.
- 56.
- (37) *Ibid.*, pp. 54-57.
- (38) *Ibid.*, p. 56.
- (39) A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *OC. I*, p. 332.
- (40) *Ibid.*, p. 327.
- (41) *Ibid.*, p. 325.

- (42) *Ibid.*, p. 332.
- (43) Marguerite Bonnet, *OC. II*, p. 1553.
- (44) A. Breton, *L'Air de l'eau* (1934), *OC. II*, p. 395.
- (45) *Ibid.*, p. 408.
- (46) *Ibid.*, p. 402.
- (47) *Ibid.*
- (48) *Ibid.*, p. 396.
- (49) *Ibid.*, p. 398.
- (50) *Ibid.*, p. 408.
- (51) A. Breton, *L'Air de l'eau* (1934), *OC. II*, p. 396.
- (52) *Le nouveau petit Robert*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2006, p. 146.
- (53) *Ibid.*, p. 401.
- (54) *Ibid.*, p. 398.
- (55) *Ibid.*, p. 397.
- (56) *Ibid.*
- (57) *Ibid.*
- (58) *Ibid.*
- (59) *Ibid.*
- (60) Claude Bonmertz, *Le chant automatique d'André Breton et la tradition du haut-dire*, Paris, Peeters, 2004, p. 152.
- (61) A. Breton, *L'Air de l'eau* (1934), *OC. II*, p. 398.
- (62) A. Breton, *L'Air de l'eau* (1934), *OC. II*, pp. 398-399.
- (63) *Ibid.*, p. 404.
- (64) *Ibid.*