

博士論文

ブルトンの芸術論とルヴェルディのリリズム概念

同志社大学大学院 文学研究科 美学芸術学専攻
博士課程（後期課程） 42063703

宇多 瞳

2013年11月

目次

はじめに	1
第一部 芸術論としてのブルトンのテキスト解釈	
I ブルトンの文学理論の絵画論への適用過程 ——シュルレアリスムにおける詩と絵画の関係——	8
II 「誰のものでもない都市」 ——ブルトン『ナジャ』とサリニョンの精神分析的都市論——	17
III シュルレアリスムにおける他者観	31
第二部 シュルレアリスムのリリズム概念とその現代的意義	
IV ブルトンの小説と芸術論におけるリリズム概念の解明	51
V シュルレアリスムにおけるリリズムの問題について ——K・グラントの論考を基に——	61
VI ポエジーとリリズム概念の変容 ——文学・絵画の境界なき時代における批評理論——	69
VII 二〇世紀初頭フランスにおけるリリズム概念とその現代的意義 ——J=M・モルポワの対話的リリズム概念によるアヴァンギャルド再考——	82
おわりに	103
図版	107
資料	117
初出一覧	118
参考文献一覧	119

はじめに

シュルレアリスムの思想的観点からの考察は、これまでも多くの先行研究によってなされてきた。それに対して、本論はピエール・ルヴェルディ (Pierre Reverdy, 1889 - 1960) やル・コルビュジエ (Le Corbusier, 本名 Jeanneret, Charles-Eduard, 1887-1965) らアヴァンギャルドの芸術論と比較することによって、アンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) のシュルレアリスム理論を芸術論史の流れの中に位置づける試みである。特に、これまで芸術論史においてほとんど論じられて来なかったリリズム概念に焦点をあて、ルヴェルディとブルトンのシュルレアリスム理論の考察を通してリリズム概念そのもののメカニズムの解明を試みた。それまで中心であった叙事詩・劇詩に代わって抒情詩 (ポエジー・リリック) が主流となった一九世紀以降に成立したとされるリリズム概念は、長い間、詩人の個人的な感情表出というロマン主義的な文脈で一面的に捉えられ、議論の俎上に乗せられてこなかったが、近年になって J=M・モルポワをはじめとする研究者らによってその再考が行われるようになった。そこでは、近代抒情詩における詩的主体の問題や声の問題などの、リリズム概念に本来内包される幅広い問題が指摘されている。本論はそうした最新の研究を踏まえて、二〇世紀初頭のフランス・アヴァンギャルドにおけるリリズム概念を捉え直すことを目的とする。

本論は、従来の主観主義的あるいはロマン主義的な抒情詩理解からの脱却の必要性という、1980年代末以降になってようやくフランスの研究者らによって指摘されはじめた主張が、基本的な点において全く変わることなく、ルヴェルディのリリズム論によって二〇世紀初頭にすでに行われていることを明らかにする。ブルトンの『シュルレアリスム第一宣言』においてシュルレアリスムのオートマティスム理論が提示される際に、ルヴェルディのリリズム論 (イマージュ論) がステップとして重要な役割を担っている。それにもかかわらず、これまでの研究はルヴェルディをブルトンよりひとつ前の世代の理論家として退け、ブルトンにシュルレアリスム運動の立役者としての地位を与えてきた。本論は、いわば等閑視されてきたルヴェルディのリリズム論の先駆性を指摘し、ルヴェルディの抒情詩において目指されているものが、従来考えられているような詩人の内面の表明ではなく、モルポワの指摘するリリズムの「対話的性質」であることを明らかにする。また、本論によって、ブルトンの芸術論をリリズムの展開として読むことが可能であることが示される。

一九世紀のロマン主義において、詩人の強い感情の吐露を意味していたポエジー (poésie,

詩) とリリズム (lyrisme, 抒情) という二つの重要な概念は、二〇世紀の芸術論にも継承されている。しかしながらアヴァンギャルドにおいては、ポエジーとリリズムの概念が、一九世紀までのロマン主義的意味を継承しながらも、それまでとは異なる意味を獲得しようとしていると思われる。

一九世紀末以降のリリズム概念は、長い間殆ど考証の対象とされて来なかった。しかし近年になって、モルポワをはじめ、近代詩においてリリズムが意味するものの広がりを探える論考がいくつか発表されている (Broda, Martine, *L'Amour du Nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997. ; Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un Lyrisme Critique*, Paris, José Corti, 2009. ; *Lyrisme et énonciation lyrique*, éd. Nathalie Watteyne, Québec, Nota bene, 2006.)。本論はそうした文学研究を踏まえて、アヴァンギャルド芸術におけるリリズム概念を捉え直す試みである。

1920年代のアヴァンギャルドの文学的・造形的精神には、再検討すべきいくつかの要素がある。『リリズムについて』*Du Lyrisme* を著したモルポワは、ロマン主義的リリズムの概念理解の限界を示し、リリズムを「個人的」*personnel* な感情吐露ではなく、「人称的」*personnel* なもの、つまり「私」と「きみ」との対話であるとする。本論もリリズムを単なる主観的な感情表出ではなく、自己と他者の相互的なものと考え、この観点からアヴァンギャルドを再考したい。モルポワ、ドミニク・コンブ、マルティエヌ・ブロダらによるいくつかの論考において、彼らは「リリズム的主体」や、「リリズム的表出」という概念をキーワードにして、詩人の自己表出や感情吐露であった一九世紀末までのリリズムに対して、二〇世紀以降のリリズム概念が「対話的な」ものであると指摘する。この指摘はアヴァンギャルドのリリズムを考える上でも有益であろう。ルヴェルディのリリズム論では、詩のスタイル、フォルムの問題としてのリリズム概念が考えられ、それに対してル・コルビュジエが『今日の建築』においてロシア構成主義に見出したリリズムは、発声のエネルギーや声の調子、あるいは身振りの問題のリリズムとして考えられるのである。結論として、二〇世紀以降におけるリリズム概念は、もはや詩人に特権化されたものではなく、また個人的な感情の激しい迸りという意味を必ずしも持たない。リリズムは自己の感情の表出というロマン主義以来の意味を失い、自己以外の声に耳を傾けることによって自己が確立されるという意味に変容することを指摘する。

まず、第一部 I「ブルトンの文学理論の絵画論への適用過程——シュルレアリスムにおける詩と絵画の関係——」では、初期のシュルレアリスムの雑誌『リテラチュール』誌の

概要を示し、同誌のなかで他の文献からの引用が数多く行われていることを示し、それがシュルレアリスム絵画におけるイメージの引用という、シュルレアリスムのコラージュ的性質に重ね合わされることを指摘した。この論は、詩と絵画、文学と美術の相関関係を考察する第二部の問題設定に接続される。II「〈誰のものでもない都市〉——ブルトン『ナジャ』と精神分析的都市論——」では、ベルナール・サリニョンの精神分析的都市論を読み解き、それをブルトンの「オートフィクション（自伝的虚構）」である、『ナジャ』の分析に応用することを試みた。サリニョンの都市・建築論は、簡潔に内容を述べるならば「都市の精神分析」であり、ラカンの精神分析学の流れを汲む。たとえば、『セミネール』第7巻の『精神分析の倫理』*l'ethique de la psychanalyse* においてパツラーディオの建築における「空虚」*vide* が論じられる。古代ギリシア都市をモデルとして、都市をひとりの人間のように考え、産出され、成長し、絶えず変化するものとして扱うサリニョンの都市・建築論においてもまた、建物だけでなく通りや広場、空き地や都市の外郭を含む全体がひとつの建築物として捉えられている。それを踏まえて、本論では『ナジャ』において近代都市パリが、増殖・拡大し空白を埋め尽くす建物ではなく、街路や広場といった空虚を内包する空間によって表象されていることを指摘した。本章では都市の空間性に光をあてたが、パリの街をさまよひ、都市の境界上を行き来するブルトンとナジャは、第二部で述べる「リリスムの主体」の議論に繋げることが可能であると考えられる。III「シュルレアリスムにおける他者観」では、「他者」を倫理的な文脈や文化人類学的な文脈など様々な観点から捉え直し、「他者」の概念を軸にシュルレアリスムを理解することを試みた。「他者」の問題は、リリスム概念における主体の在り方を考察する上でも当然避けて通ることの出来ない概念であり、シュルレアリスムが様々な意味で「他者」への眼差しを保持し続けたことは、リリスムがシュルレアリスム理論の中核に置かれていることとも無関係ではないだろう。

第二部では、まず IV 「ブルトンの小説と芸術論におけるリリスム概念の解明」において、E・シュタイガーが伝統的な詩学における抒情詩を聴覚性に結び付けて定義しているのに対して、ブルトン以前の世代に属するマラルメの抒情詩が視覚を重視しており、ブルトンのリリスムにはそのどちらとも異なる特殊な性質、すなわち社会運動を志向する性質が見られると指摘した。シュルレアリスムがひとつの「集団的経験」として体験される性質を持っていたことは先行研究が既に指摘する通りであり、ブルトンのリリスム概念もまた、個人の内部で完結するのではない社会性を持っていると結論付けた。

ブルトンのリリズム概念が生まれるために、ルヴェルディのリリズム論が重要な役割を担っていることを指摘したのが、以下の三つの論考である。まず、V 「シュルレアリスムにおけるリリズムの問題について——K・グラントの論考を基に——」および VI 「ポエジーとリリズム概念の変容——文学・絵画の境界なき時代における批評理論——」では、K・グラントの論文を基に、一九世紀から二〇世紀初頭のフランス芸術批評におけるポエジー概念とリリズム概念の変容を辿り、両概念を美術におけるフォーマリズムとの関係から考察している。なぜアヴァンギャルド芸術論において、ポエジーとリリズムが議論の焦点となったのであろうか。この背景には、詩と絵画を別個のものとしてではなく融合したものとして捉えるようになったという、時代状況の転換があったと考えられる。本論では、芸術論史のなかであまり考察されることのなかったリリズム概念に光を当て、リリズムの構造を解き明かし、それがどのようなメカニズムを持っているのか考察した。そして、リリズムが語と「イマージュ」の相関関係を表しており、文学と絵画の相互の接近、二つの領域の行き来を示しているのではないかと指摘した。グラントは、シュルレアリスムがモダンアートの歴史から逸脱した綺想の芸術である、というフォーマリズム芸術論における通説に疑問を投げかけ、当時の批評界が一種の相互依存関係にあり、シュルレアリスムがそうした状況から決して切り離されてはいなかったことを実証したが、それを裏付けるのが、当時の詩人たちによるリリズムについての議論であった。

本論では、グラントの論を展開させる形で、リリズム論がシュルレアリスムの視覚表現においてどのように造形化されて行ったかを具体的な作品とともに論じている。特に、詩人ピエール・ルヴェルディとポール・デルメのリリズム論を読解することによって、シュルレアリスムの芸術表現のメカニズムの解明を試みた。シュルレアリスムの絵画理論の成立を論じたグラントの先行研究を基にして、ディドロ、ボードレー、ルヴェルディ、デルメにおけるポエジーとリリズム概念の分析を行い、シュルレアリスムの芸術表現のメカニズムを明らかにしようと試みた。アヴァンギャルド芸術論において、ポエジーとリリズムが議論の焦点となった背景には、瀧口修造が語るように、近代においては詩が聴覚的なものから視覚的なものとなり、詩と絵画を別個のものとしてではなく融合したものとして捉えるようになったという、時代状況の転換がある。本論では、芸術論史のなかであまり考察されることのなかったリリズム概念の構造とメカニズムを考察することによって、リリズムが語と「イマージュ」の相関関係を表しており、文学と絵画の相互の接近、二つの領域の行き来を示しているということを示す。結論として、「詩におけるイマージュ」と

「絵画におけるイマージュ」が同じものと考えられていること、そしてリスムが、シュルレアリスム絵画やデッサンの流れるような線描や、あるいは「甘美な死骸」のような思いがけないイマージュの接触、戦後のアブストラクション・リリック（抒情的抽象）の絵画といった多様な形で造形化されていることを明らかにする。

西洋近代における芸術の大きな転換期である二〇世紀初頭において、特に絵画においてなぜ具象絵画から抽象絵画へという変化が生じたのだろうか。また、詩人や画家たちはそうした変化をどのように眺め、どのように語っていたのか。シュルレアリスム (le *surréalisme* 超現実主義) には、ダリやエルンストに代表される精密な描写の具象絵画と、デカルコマニーやコラージュ、フロッタージュといった抽象的な画面を特徴とする絵画の両方がある。キム・グラントは『シュルレアリスムと視覚芸術』 *Surrealism and Visual Art* (2005) において、ボードレール以降の「ポエジー（詩）」概念がシュルレアリスムの視覚芸術の成立に果たした役割を指摘している。シュルレアリスムにおける詩・文学と絵画が、単に同時並行であらわれたというだけでなく、そこに形態的な類似性や融合が見られることが、吉田裕氏、鈴木雅雄氏、丸川誠司氏他による『詩と絵画：ボードレール以降の系譜』（2011）等でも、近年改めて指摘されている。シュルレアリスムにおいては具象と抽象が混在するだけでなく、詩と絵画に共通する視覚的なイマージュが探求されているという見方である。

ポエジーとリスムの両概念がいかにして成立したのか、またこれらが視覚芸術とどのように関わりあうのかについてはまだわからない点が多い。しかし、二〇世紀以降のリスム概念は、1945年以降の抽象絵画に「抒情的抽象」と「幾何学的抽象」の二つがあることから分かるように、抽象絵画の理論化と結びつけられて行った。シュルレアリスムのイメージとテキストの連関は、絵画と詩を比較するための美学的考察の出発点である「詩は絵のごとく」の近代的解釈である。さらに、ポエジーとリスムの語義が芸術論においていかに変遷したかを考察することによって、絵画の具象から抽象への変化を辿ることが出来るのである。

それに対して、VII 「二〇世紀初頭フランスにおけるリスム概念とその現代的意義——J=M・モルポワの対話的リスム概念によるアヴァンギャルド再考——」では、リスムのメカニズムをこれまでに述べたような詩画一致論とは全く別の観点から解明することを試みた。特に、アヴァンギャルドにおいてリスムが持つことになる意味の広がりや、ルヴェルディが1910年代から20年代にかけて発表した一連のリスム論を中心に据えて

再考している。本論ではルヴェルディのリリズム論を、ブルトンのシュルレアリスムとル・コルビュジェのピュリスム（「秩序回帰」）というアヴァンギャルドにおける二つの大きな流れの中心に位置付け、従来の研究では見過ごされて来たルヴェルディの芸術論の重要性を指摘した。さらに、グラントの論考をはじめとする先行研究ではフォーマリズム的美術批評の先駆的人物であるに過ぎないとされてきたルヴェルディの芸術論を再考し、彼の詩作やリリズム論において J=M・モルポワが指摘するような「対話性」が主張されていると本論では指摘し、そこにリリズム概念の現代的意義が見出されると結論付ける。

第一部

芸術論としてのブルトンのテキスト解釈

I ブルトンの文学理論の絵画論への適用過程

——シュルレアリスムにおける詩と絵画の関係——

アンドレ・ブルトン André Breton (1896-1966) の雑誌『リテラチュール』*Littérature* (1919-1924) 誌を読む時、ブルトンが執筆している文章の中でも他の参加者によるものの中でも、画家に触れた内容が見られるのはごくわずかに過ぎない。むしろこの雑誌の大部分は詩に対する関心によって占められており、「文学」という誌名のとおりブルトンの関心が言葉にあるということは明らかである。毎号の裏表紙にはパリのギャラリーが主催する「キュビズム」展の案内と思われる広告が載せられているのだが、しかしこれらの広告がブルトンの美術に対する関心のあり方を直接的に反映した結果掲載されたものであるとは考えにくい。この頃のブルトンの活動の中に同時代の作品を批評する以上の美術に対する特別な関心を見出すのは難しい。まして、彼は『超現実主義と絵画』*Surréalisme et la Peinture* (1928) 以降自らの主張を「シュルレアリスム絵画」というものの革新性を擁護するために用いて行くことになるのだが、『リテラチュール』誌で文章を書いていた当時のブルトンの中にはそのような絵画ジャンルを作りたいという意志はあまり感じられない。

ところで、この雑誌において見出されるのは、その引用文献の多種多様性である。このことはブルトンの主張する革新性と一見矛盾しているかのようであるが、ブルトンの矛盾した行動は、他のいかなるものとも接点を持つとしないツァラの手法とは違い、ブルトンは多くの文献を拾い集めることで自らの独自性を主張するという手法を用いるのである。

ブルトンのこのような文献引用の手法は後に彼が書く文章の中でもしばしば見受けられるものであるが、それはもともと絵画を論じるために考えられたのではなく彼の言葉に対する関心ゆえに生まれたものであり、そのことが『リテラチュール』誌の中にはっきりと読み取れる。本論ではブルトンの文学論と絵画論とを結びつける手だてとして、『リテラチュール』誌のなかにある彼の思想の原点が一体どのようなものであるのかを考察したい。

I-1 ブルトンの文学思想に関する先行研究

アンドレ・ブルトンのテキストはこれまでフロイト理論を実践したとされる夢の記述と結びつけられて来ることが多かった。しかし彼の理論は精神分析との関連性だけでその全体を把握できるものではないであろう。シュルレアリスムの作品およびテキストの多くは

未だ十分に研究されているとは言えず、特に『リテラチュール』誌は詳しい研究対象にはなっていないように思われる。『リテラチュール』誌においてブルトンは、既存の文学に対していわば挑戦状をたたきつけているのであるが、彼の文学的挑発は美術作品にいかにか結びつけられるのだろうか。シュルレアリスム詩と絵画の関係について、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』 *Manifeste du Surréalisme* (1924) 『シュルレアリスム第二宣言』 *Second Manifeste du Surréalisme* (1930) 等から彼の意図を読み取ろうとする議論がこれまでなされているが、『リテラチュール』誌もまた彼の反文学、反芸術的姿勢の原点と考え得るテキストであり、社会秩序からはみ出ようとする彼の思惑を探るために適切と考えられる。本論ではこのテキストはブルトンが自身の思想を確立するに至る以前の混沌とした状態を示しており、その中に彼の後の思想の萌芽となるものを見出すことが出来ると考え、考察の対象としたい。

これまでの研究でブルトンの文学について言われていることを簡単に述べておこう。ブルトンのテキストに関しては、他の文献からの引用がたびたび見られることが指摘されている。実際、『リテラチュール』誌の中で引用されている文献の数は 100 あまりに及び、同様に引用された雑誌は 60 近い。

さらに、一方においてブルトンはヘーゲル主義者であると言われる。それは、『シュルレアリスム簡約辞典』 *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (1938) の中にヘーゲルに関する項があり、そこでブルトンが「ヘーゲルは、詩と美術に関して、今日でも最も困難とされているあらゆる問題に挑み、並びない明敏さで、その大部分を解決した……。今日ですらなお、ヘーゲルに問うて、シュルレアリスム活動にもとづく善と悪を判断しなければならないのである」¹という解説を述べていることなどに由来していると思われる。しかし、ブルトンの言葉を文字通りに受け取って彼を単純にヘーゲル主義者であるから見なすことは出来ず、他方において彼はヘーゲル主義者だとは言えないという主張が併存している。ブルトンに対する評価には常に相反する見解が出されており、彼のテキストを理解することを困難にしている。それは、ブルトンのテキストが本質的に抱える問題に関係しており、それは彼を正当に評価し難い理由にもなっている。しかし、矛盾を抱えた彼の主張はブルトン自身が意図したものであり、従って彼の着眼はテキストによってそうした矛盾を示そうとした所にあったのではないかと考えれば彼の思想を肯定的に捉えることも可能である。

『リテラチュール』誌はブルトンの初期の活動のひとつであり、1924年の『シュルレアリスム宣言』に至るまでの道筋を示す資料と考えられる。この雑誌の中でブルトンは既成

の文学に対抗するためにさまざまな手段を用いて実験的な試みを行おうとしていたとされるのだが、これまでこの雑誌の内容についてはほとんど注目されることがなく、研究が進められて来なかったのが現状である。『リテラチュール』誌に関してシュルレアリスム研究者の J・シュニユー＝ジャンドロンは、ブルトンはこの雑誌において周囲の作家を巻き込みつつ文学を嘲弄してみせ、文学という土壌を掘り崩して行くことを目標としたのだと言う。すなわち、ブルトンが「文学」という言葉を用いるのは正当的な文学活動に反抗するために他ならず、彼の主張する「文学」とは反語であり、そこには文学を手段として用いながら文学を否定してみせるという矛盾した態度が見られる。また、『リテラチュール』誌とパリ・ダダとの関連もたびたび言われるところであり、『リテラチュール』誌には、理論的な宣言こそ見られないものの一種のデモンストレーションがあると言われる²。ブルトンはこの頃ダダ的思想に関心を抱いていたのは確かであり、同誌の中でもダダを擁護する発言をいくつか行っている。そのため、この雑誌はフランスにおけるダダ運動のあらわれとして捉えられ、半ばダダの雑誌の一つであると考えられてきた。また、これまでブルトンの文学思想に対して、彼の戦略的と言える引用手法が指摘されてきた。すなわち、シュルレアリスムのテキストとは「寄せ集め」（ブリコラージュ）のオブジェであり、「自分自身をテキストとして構成すると同時に自分が作られるその作り方をさらけ出す」³というのだ。筆者はこのような認識を念頭に置いた上で、ブルトンの『リテラチュール』誌に関して次のような指摘を行う。この雑誌をダダ運動の延長としてだけで捉えるのは無理があり、ブルトンはむしろダダを自身の表現のなかで利用するために積極的に取り込もうとしている。つまり、ダダ的デモンストレーションに見られる文学を手段として文学を否定するという行為を幼稚なものとして捉えるのではなく、そうした手段を用いることによって、独自のシュルレアリスムの世界を構築して行ったと解釈すべきだと考えられるのである。

I-2 『リテラチュール』誌の構成

この雑誌の編集の意図は何か。また各号の寄稿者は誰であるのか、各号の見出しからどのような傾向が読み取れるか。号が進むにつれて、編集方針には変化は見られたか、美術に関する記事は全体のうちどの程度の割合か、といった問いに答える研究は、筆者が調べた限りでは現在の所まだ行われていない。

筆者は現在『リテラチュール』誌の研究を始めたばかりであり、現段階で同誌について詳細な解説を加えることは残念ながら出来ない。しかし、ここでは今の段階で筆者が理解

出来ている事柄をまとめておく。まず、この雑誌の編集の意図はどこにあるのか。当初の編集はアンドレ・ブルトン、詩人で作家のルイ・アラゴン (Louis Aragon, 1897- 1982) およびフィリップ・スーポー (Philippe Soupault, 1897- 1990) の3人が行っている。創刊号は、次のように計画されている。雑誌は草緑色の表紙に黒字の表題が付き、16ページ立ての月刊誌の体裁を取っており、寄稿者にはブルトンに近い多くの作家たちが関わっている⁴。そこには「年長の作家たちと若い改革派」⁵との間の対立の構図が見られる。ここで言う「年長の作家」とは、1872年から1914年の退役軍人組織の世代の作家らを指し、「若い改革派」とは、ブルトンらを指す。ブルトンらはそこで古い文学から新しい文学へ、という移行を主張するのであり、それが彼らの行動がダダ的であると言われる所以である。

創刊号の冒頭は、アンドレ・ジッドの『新しい糧』*Les Nouvelles Nourritures* の一部分である。その中に「白紙にせよ」*Table rase* で始まる一節があり、それはこの雑誌における宣言文的役割を果たしている⁶。続いてヴァレリーによる詩、『列柱讃歌』*Cantique des Colonnes* があり、詩人L・P・ファルグによる『シャンソン』*Chanson* と『ダンス』*Dance* の詩が続く。他にマックス・ジャコブの『ラヴィニオン街』*La Rue Ravignan* がそれぞれ「年長作家」によるものと位置づけられる。創刊号から第4号まではこれらの作家たちが主たる寄稿者である。しかし、第5号からはそうした傾向に変化が見られる。これまでの年長作家による冒頭文に代わって、ブルトンの友人である無名の詩人ジャック・ヴァシェによるブルトン宛の書簡 *Lettres de Jaques Vaché* が掲載される。他の掲載作には、画家のアンリ・ルソー (Henri Rousseau, 1844-1910) によるもの、ダダ運動を起こした詩人トリスタン・ツアラ (Tristan Tzara, 1896-1963) による詩『サーカス』*Cirque*、当時ダダに近い立場を取っていた詩人のポール・エリュアール (Paul Eluard, 1895-1952) による詩、スーポーによる書評等がある。ここではより若い世代の詩人たちが中心となり、フランスにおけるダダ的パフォーマンスを試みようとしているのだろう。第6号以下もその傾向が継続する。重要なのは第8号から10号にかけて、ブルトンとスーポーが二人の共作である自動記述の詩『磁場』*Les Champs Magnétiques* を発表していることである。

ここで、『リテラチュール』誌第9号 (1919年11月発行) を取り上げ、同誌の構成を見て行くことにしよう。まず、冒頭には「なぜあなたは書くのか」*Pourquoi écrivez-vous ?* という質問文が大きな文字で印刷されている。これは様々な作家に彼らが文章を書く動機を尋ねるためのもので、第10号以降にはその調査結果を掲載して行くという仕組みである。次にブルトンとスーポーの『磁場』が5ページ半にわたって続く。さらに、象徴派からシ

シュルレアリスムへの過渡期と位置づけられる詩人であるアポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) による詩『ありふれたもの』 *Quelconqueries* があり、当時はブルトンの協力者であった詩人・小説家であるアラゴン (Louis Aragon, 1897-1982) の詩『鉛の眠り (深い眠り)』 *Sommeil de plomb*、アポリネールと同世代の神秘主義的詩人、ジャコブ (Max Jacob, 1876-1944) の『散文詩』 *Poèmes en prose*、同様にアポリネールと同世代の詩人・小説家・紀行家であるサンドラール (Blaise Cendrars, 1887-1961) による散文 (おそらく追想記であると思われる) *M.43.57 Z, détenu* が掲載され、次に本質的に散文精神に徹した古典主義的な心理小説を書いたと言われる夭逝の詩人で小説家のラディゲ (Raymond Radiguet, 1903-23) の詩『コート・ダジュール』 *Côte d'Azur*、そしてダダの実践者であるツァラ (Tristan Tzara, 1896-1963) による小論、『アーサー王とトランペット奏者と潜水夫の残虐』 *Atrocités d'Arthur et Trompette et Scaphandrier* という、合計8名による詩あるいは散文が載っている。創刊号と第9号とを比較してみると、創刊号では主に1870年代生まれの詩人が寄稿者の中心であるのに対し、第9号ではその年代の詩人と言って良いアポリネールとジャコブがいるものの、それ以上にアラゴンやツァラ、ラディゲといったブルトンと同じ1900年前後生まれの世代の詩人たちの寄稿が目立っていることが明らかに見取れる。

ブルトンとスーポーは『磁場』を、あらかじめどんなことを書くかを何も想定せずに出るだけ早く文章を書く、という自動記述の手法で書いた。そのような書き方で執筆されるために、自動記述で書かれた作品の多くは夢の世界を描いたようであり、あるいは精神病患者の作品に類似することにもなり、そうして書かれた作品が一般にシュルレアリスムの作品であるとされる。『磁場』は、シュルレアリスムの最初の作品であると見なされている。従って『リテラチュール』誌第9号は、この雑誌においてシュルレアリスムがはっきりと前面に出された最初の号とも言える。大雑把ではあるが、結論として、この雑誌を編集したブルトンは刊行当初に雑誌の方向性を決定するにあたり、ジッドなどの考え方にある程度依拠する所があったと考えられる。しかしそこにツァラが加わることによって雑誌のアヴァンギャルド的性質が強まり、ブルトンも自らの独自性を確立するために自動記述を実践するに至ったのだと言えるであろう。

I-3 ブルトンにおける絵画

前章では、『リテラチュール』誌において同誌の構成に見られる変化を明らかにするこ

とで、ブルトンの文学思想がどのように形成されたのかを順を追って説明した。そこで分かったように、ブルトンの文学思想の萌芽が『リテラチュール』誌であるということは明白なのだが、では彼は自身の絵画思想をいつから、またどのようにして作り上げたのだろうか。

『シュルレアリスム宣言』から4年を経て、シュルレアリスムの運動が最も熱を帯びた時期に入っていく1928年になって初めて、ブルトンは『超現実主義と絵画』において彼自身の総合的な絵画論を展開した。彼の絵画観は『超現実主義と絵画』ではっきりと規定され、シュルレアリスムの美術作品もこのテキスト以降活発に制作されて行ったと考えて良い。しかし、ブルトンが1919年から24年にかけて『リテラチュール』誌の中で発表した小論の中にも、少数ではあるが絵画を主題としたいくつかのテキストがあり、文学思想と同様彼の絵画観の原点を『リテラチュール』誌に見ることも可能であると筆者は考える。ブルトン自身は、自身の絵画論の発想源がどこにあるのかをあまり明らかにしてはいない。しかし、彼の最初の活動が『リテラチュール』誌であったことを考えれば、彼の文学理論と絵画理論はその根本において通底しており、『超現実主義と絵画』で彼は文学理論を絵画に適用させようとしたのではないだろうか。彼の文学理論、また絵画理論とはいかなるものだろうか。

ブルトンは『超現実主義と絵画』の中で、美について「時に眼によって、時に耳によって、時に想像によって、時に概念によって、時に快楽によって、認められる或る特殊の形式である⁷」と説明し、感覚器官が知覚することによって生じる想像力を重視している。また、「超現実性は現実性の中にさえ含有され、現実性よりも勝りもせず、また外部的でもない⁸」と言い、超現実と現実が交差的な関係にあると主張している。ただ、彼がそこで主張しているシュルレアリスムとは、ある特定の流派の画家たちを指すものであったり、ある画家にシュルリアリストであるという評価を押し付けるような性質のものであったりはしない。それは、「私達が極めて執拗に期待するところの人間の活動性に、或るレットルが（それがシュルレアリスムのレットルであっても）与えられるものには私は常に反対するであろう⁹」という言葉から明らかである。

また、ブルトンが重視するのは絵画においても「偶然性」であり、その代表として彼が考えるのは「コラージュ」によって作られた作品である。ブルトンはエルンストが彼のコラージュ作品において、別個の対象物を、それらの本来の用途とは異なった一つの秩序に従って集めていることを評価している。それは『シュルレアリスム宣言』における「ピカ

ソヤブラックのパピエ・コレはもともと洗練された文体の文学的な展開の中に、なにか常套句を持ち込むのと同じ価値がある。新聞から切り抜いた見出しや、見出しの断片を、できるだけ無作為に寄せ集めて（お望みなら構文法は守ろう）得られたものに、詩という題をつけることだってゆるされる¹⁰」という内容と類似しているように思われる。

「特に必要なことは、現在まで知られている全てのものから芸術を自由にすることであり、全ての主題、全ての思想、全ての象徴は排されるべきである¹¹」。ここでブルトンは、ジッドが『リテラチュール』誌で発表した「声明」をあらゆる芸術に適用させようとしている。「人間的な論理の見地からは何等言わんとするものを持たないようなものを実現する一つの絵の観念が必要¹²」であるというブルトンの言明は、ジッドの「論理の重い鎖からわれわれの精神を解き放つのは誰だ¹³？」という言葉に対応していると考えられる。

註

¹「ヘーゲルは、詩と美術にかんして、今日でももつとも困難とされているあらゆる問題に挑み、並びない明敏さで、その大部分を解決した……。今日ですらなお、ヘーゲルに問うて、シュルレアリスム活動にもとづく善と悪を判断しなければならないのである」（邦訳、A・ブルトン、P・エリュアール『シュルレアリスム簡約辞典』、1971、江原順編訳、現代思潮社、p.13。）

[André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, 1938]

²邦訳、J・シェニウー＝ジャンドロロン『シュルレアリスム』、星埜守之・鈴木雅雄訳、人文書院、1997、p.68。 [Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, 1984]

³ 同上、p.15

⁴ 創刊号の執筆者は以下の10名。André Gide (1869-1951) , Paul Valéry (1871-1945) , Léon-Paul Fargue (1876-1947) , André Salmon (1881-) , Max Jacob (1876-1944) , Pierre Reverdy (1889-1960) , Blaise Cendrars (1887-1961) , Jean Paulhan (1884-1967) , Louis Aragon (1897-) , André Breton (1896-1966)

⁵ 邦訳、A・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』、塚原史・谷昌親訳、思潮社、1997、p.84。 [Henri Béhar, *André Breton : Le grand indésirable*, Paris, 1990]

⁶ « Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait! Je me dresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à repeupler. » [André Gide, *Les Nouvelles Nourritures (fragments du I^{er} et du V^e livres)*, *Littérature*, n°1, 1919, p.2]

「タブラ・ラサ（一切を白紙に戻せ）。私はすべてを一掃した。なし遂げられたのだ！処女地の上に、再び賑わいを増すべき大空を前にして、私は裸身で立ちつくす。」（邦訳、A・ジッド、『新しい糧』、『リテラチュール』第1号、1919）（A・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』、塚原史・谷昌親訳、84頁に引用）

⁷ « La beauté est une certaine forme spéciale, reçue par la vue, ou par l'ouïe, ou par l'imagination, ou par conception, ou par la delectation. » [André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, (1928) , dans *Le Surréalisme et la peinture nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*, 1965, Paris, p.51]

「美は時に眼によって、時に耳によって、時に想像によって、時に概念によって、時に快樂によって、認められる或る特殊の形式である」（邦訳、A・ブルトン、『超現実主義と絵画』、瀧口修造訳、1930年。）（『コレクション瀧口修造 戦前・戦中編 1926-1936』、みすず書房、1991年、208-209頁。）

⁸ « la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu. » (*Ibid.*, p.69)

「超現実性は現実性の中にさえ含有され、現実性よりも勝りもせず、また外部的でもないであらう、しかもそれは交互的にもさうである、何故ならば、容器はまた内容でもあるからである、それは殆ど、内容と容器との間の通底器である」（同上、216頁。）

⁹ « Je m'opposerai toujours à ce qu'une étiquette prête à l'activité de l'homme don't nous persistons à attendre le plus un caractère absurdement restrictif. » (André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 1928, dans *Le Surréalisme et la peinture Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*, 1965, Paris, pp.19-20)

「私達が極めて執拗に期待するところの人間の活動性に、或るレッテルが（それがシュルレアリスムのレッテルであっても）与えるものには私は常に反対するであろう」（邦訳、A・ブルトン、『超現実主義と絵画』、瀧口修造訳、1930）（『コレクション瀧口修造 戦前・戦中編 1926-1936』、みすず書房、1991年、187頁。）

¹⁰ « Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POEME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observations, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. » [André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, p.341]

「ピカソやブラックのパピエ・コレはもっとも洗練された文体の文学的な展開の中に、なにか常套句を持ち込むのと同じ価値がある。新聞から切り抜いた見出しや、見出しの断片を、できるだけ無作為に寄せ集めて（お望みなら構文法は守ろう）得られたものに、詩という題をつけることだってゆるされる」（A・ブルトン、『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士

訳、岩波文庫、1992年、73頁。）

¹¹ « Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'art de tout ce qu'il contient de connu jusqu'à présent, tout sujet, toute idée, toute pensée, tout symbole doit être mis de côté. »

[André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 1928, dans *Le Surréalisme et la peinture nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*, 1965, Paris, p.34]

「特に必要なことは、現在まで知られてゐる凡てのものから芸術を自由にすることであり、凡ての主題、凡ての思想、凡ての象徴は排せられるべきである」（邦訳、A・ブルトン、『超現実主義と絵画』、瀧口修造訳、1930年。）（『コレクション瀧口修造 戦前・戦中編 1926-1936』、みすず書房、1991年、199頁。）

¹² « Ce qu'il faut surtout c'est une grande certitude de soi-même ; il faut que la révélation que nous avons d'une œuvre d'art, que la conception d'un tableau reprenant telle chose, qui n'a pas de sens par elle-même, qui n'a pas sujet, qui de point de vue de la logique humaine ne veut rien dire du tout. »

(*Ibid.*, p.34)

「特に必要なものは、彼自身の大きな確実性であり、私等が一つの芸術作品について持つ啓示である、そしてそれ自身意味を持たない、主題を持たない、そして人間的な論理の見地からは何等いはんとするものを持たないやうなものを実現する一つの絵の観念が必要である」（同上、199頁。）

¹³ « Ah! qui délivrera notre esprit des lourdes chaînes de la logique ? » [André Gide, *Les Nouvelles Nourritures (fragments du I^{er} et du V^e livres)*, *Littérature*, n°1, 1919]

「誰が私たちの精神を論理の重い鎖から解き放つのか？」（A・ジッド、『新しい糧』、『リテラチュール』第1号、1919年、4頁。既約を部分的に修正）

II 「誰のものでもない都市」

——ブルトン『ナジャ』とサリニョンの精神分析的都市論——

シュルレアリスムは、アンドレ・ブルトンら第一次世界大戦を経験した詩人たちを中心とするグループによる文学・美術運動である。彼らが理性によって支配された近代文明を批判し、客観的偶然が呼び起こす痙攣的美やあるいは無意識のイメージによる「革命」を志向したことは良く知られており、これまでに彼らの作品や言説をめぐる数多くの研究が行われてきた。しかし、近代文明の所産であるさまざまな便利な技術や品々の恩恵を享受して日々生活している我々は、シュルレアリスムの近代批判を言葉の上では理解したとしても、実際その思想をどのように受け止めれば良いのかという点では困惑せざるを得ないのでないだろうか。

そこで、本論では近代批判に立脚した都市研究のひとつとして、現代フランスの哲学者、美学者であるベルナール・サリニョン（Bernard Salignon, 1948-）の著書を紹介したい。シュルレアリスムはフロイトの精神分析理論から生まれたとしばしば言われる。そのため、シュルレアリスム思想は個人の内面や夢、あるいは狂気といった非理性的なものと結び付けられて来た。それに対して本論では、精神分析理論を都市や建築論へと応用するサリニョン氏の論考を取り上げ、その方法論を用いてブルトンの『ナジャ』（1928）をひとつの都市論として読解したい。サリニョンはモンペリエ第三大学の美学・精神分析学の講座を担当しており、「死の欲動」*la pulsion de mort*などの概念や自閉症児の行動分析といったフロイトの精神分析研究を美学の問題に接続させることで、芸術作品や創造行為の内面を言語化する研究を行って来た。その著書『芸術・瞬間・場所の在り処』¹において、サリニョンは古代から二十世紀までの広範な哲学思想を参照しながら、人の存在の在り方を明らかにするものとして都市を取り上げ、都市における建築の存在論を記述しようと試みている。そうした都市のモデルとして取り上げられるのが、たとえば古代フェニキアの植民市を起源とすると言われるリスボンのような地中海文化圏の古代都市である。サリニョンはそうした都市を芸術作品のひとつとして論じ、古代都市と現代都市の比較によって都市が患う近代の病を指摘し、そこから新たな建築論を構築しようと試みている。近代の病とは、物質によって埋め尽くされた現代都市のその画一化と全体主義による飽和 *saturation* 状

態を指す。そのような状態を打開するために提示されるのが、「未決定」 *indéterminé* あるいは「無限」 *infini* という概念である。

『芸術・瞬間・場所の在り処』の中では、精神分析と美学の方法論によって地中海の古代都市が芸術作品のひとつとして論じられ、そこから現代都市と建築の新たな可能性が指摘されている。未決定 *indéterminé* あるいは無限 *infini* の概念は古代地中海都市においてどのように存在していたのだろうか。また、芸術作品のひとつとしての建築において、無限であり未決定であることが必要不可欠な条件だとするならば、我々は絵画や文学作品の中にもそれらの概念を見出せる。これらの二つの問題を主として考察することが本論の目的である。そのために、まず第一章ではサリニョンの『芸術・瞬間・場所の在り処』において都市がどのように論じられているのかを紹介する。さらに、精神分析理論を用いたサリニョンの都市建築論は、詩人でありシュルレアリスムの提唱者であるアンドレ・ブルトンの都市小説『ナジャ』を讀解する新たな方法論になり得るのではないだろうかとの考えから、第二章ではブルトンの小説『ナジャ』とその舞台であるパリの街をサリニョンの都市論に接続して分析し、結論として『ナジャ』の中に都市における他者と「君と私」の関係を見出すという新たな小説解釈の可能性を指摘したい。その際に、サリニョンの思想を『ナジャ』解釈のための支柱として選択するための補助となるのが、『ナジャ』と同時代のパリの街路を描写したヴァルター・ベンヤミンの『パサージュ論』（1935）である。ベンヤミンはブルトンの同時代人としてシュルレアリスム運動に関心を抱いており、論文『シュルレアリスム』（1929）の中でシュルレアリスムを政治的な見地から論じた。また、ベンヤミンは、ブルトンの盟友であるルイ・アラゴンの小説『パリの農夫』（1926）に着想を得て『パサージュ論』を編纂している。『パサージュ論』は二十世紀初頭のパリにおいて前世紀の遺物として姿を消しつつあったアーケード街の観察を基にした近代都市批判の嚆矢であり、サリニョンの精神分析的都市論は『パサージュ論』を現代的に読み替えたものであるとも考えられるのである。サリニョンの都市論における考察対象は地中海古代ギリシア都市であるが、その「無限」や「未決定」の概念はそれとは対照的な現代都市の画一性や全体主義的性格と対を成している。従って、サリニョンの都市建築論はベンヤミンの『パサージュ論』における二元対立概念に精神分析理論を導入することによって再構成されたもののように思われるのである。

本論におけるサリニョンの理論を用いた『ナジャ』讀解は以上のような発想に基づく試論である。最後には、サリニョンがその都市・建築論において現代都市にとって必要不可

欠なものとして考えた「無限」性と「未決定」性は、言い換えるならば 20 世紀初頭のパリにおいてシュルレアリスムの詩人たちが都市のなかに見出そうとした外部性や他者性にほかならないという結論を導き出したい。

II -1 サリニョンの古代都市論

II -1-1 「誰のものでもない都市」

サリニョンの都市・建築論は、簡潔に内容を述べるならば「都市の精神分析」である。「都市の精神分析」は J・ラカン (Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901 - 1981) の精神分析学の流れを汲む。たとえば、『セミネール』第 7 巻においてパッラーディオ (Andrea Palladio, 1508 - 1580) の建築における「空虚」vide が論じられる²。古代ギリシア都市をモデルとして、都市をひとりの人間のように考え、産出され、成長し、絶えず変化して行く総体として扱うサリニョンの都市・建築論においてもまた、建物だけでなく通りや広場、空き地や都市の外部を含む全体がひとつの建築物として捉えられる。

サリニョンによれば、建築において重要な役割を果たすのが「空虚」vide、あるいは「無」rien、「虚無」néant、「無限」infini である。古代の哲学者アナクシマンドロスが「無限は万物の原理である」と言ったように、手を加える余地が残され、無限に向けて開かれた「未完成の都市」la ville non finitoこそが建築のあるべきあり方なのだと彼は考える。

『芸術・瞬間・場所の在り処』の第一章「誰のものでもない都市」la cité n'appartient à personne において、サリニョンは国家や社会によって占有され、制御された現代の都市を「全体主義」totalitarisme であるとして批判する。現代のフランスの諸都市は移民の流入とともに拡大し、中心部から周縁へと広がりつつある。そうした現在の市街地に典型的に見られる、周辺部、郊外、ショッピングセンター、新興住宅地などのように延長される都市機能は都市の死を告げているという。なぜなら、そうした市街地の拡張は現代人の自己愛 narcissisme のあらわれであり、死の欲動の支配を意味し、都市が飽和状態にあることを示しているからである。

それに対して、古代の地中海諸都市はそうした現代都市の現状とは全く異質であるとサリニョンは指摘する。本来、都市は共同であることの諸々の可能性に開かれており、古代ギリシア都市において都市は一種の公共財産であったという。そして都市の公共性は、実は都市の内包する「空虚」「無限」に他ならない。

「『いくつかの古代ギリシア都市において、市民はそれぞれが絶対的な所有地を持っていた一方で、自分たちの収穫物を分け合い、共同で消費するように法で義務付けられていた。』と、アレントは述べる³。」

この引用において述べられるように、都市空間で問題となるのは必然的に公共と私の問題、私と他者との関係性の問題である。空間が占有される状態とは、空間が誰かの所有地となること、すなわち空間が他者の意志によって支配される状態を意味する。都市が人類に提供された場所において共同であることの潜在性、可能性に開かれたこの恒久性を持つ代わりに意志によって支配された場合、都市の原因に必要なものは失われるのである⁴。

また、サリニョンの著作においては、街路や建物などの建築の諸形態が言語の構造と類比的に扱われている。それは、建築空間は言語と同様にリズムを持ち、複数の要素が連結されて繋がり、全体と細部によって成り立ち、空気を取り込んだり吐いたりするという構造を持つと考えられるからである。

古代都市においては、民主主義と建築は分かたことのできない結びつきを持っていた。また、民主主義において重要なのは物を分配することではなく、構築を永続させることであり、その姿勢を失わないようにすることでもあった。古代都市の形態は民主主義の思想をそのまま形にしたものであり、民主主義とはすなわち空間を物で埋め尽くすのではなく、「間隔とは何か」«*Qu'est l'espacement ?*» という問題を常に考えることである。つまり、建築について考えるためには、逆説的に空虚 *vide* について考えなければならないということになる。

II -1-2 内と外との行き来

ベンヤミンは『パサージュ論』において、20世紀初頭のパリのパサージュが果たした役割・機能について独自の視点で考察しているが、以下のサリニョンの記述は『パサージュ論』を思わせる。

「つまりこれらの広場、『敷居』、円形建造物、小公園は単に欠如や空白の価値を与えられるのではなく、それらはそこに *là* あるのであり、この *là* は人々、他者、都市生活、および『通り過ぎること』と静かに対話する言語としての建築の間で用途、実践、伝達を可能にする⁵。」

さらに、『パサージュ論』を思わせる次のような記述もある。都市を造るためにはその輪郭を定める *délimiter la cerne* 必要があるというのである。ただし、

「ヘラクレイトスによると、『人々は城壁に立ち向かうようにして法律 *nomos* に立ち向かわなければならない』、ポリス（都市国家）はまず第一にある場所に住む人々の集合、集団であり、城壁は二次的な側面であるに過ぎない⁶。」

と述べられるように、囲いや城壁があってもそれが人々の思想を制限したり防衛したりすることにはならない。建築は実際的で現実的な事物であるにもかかわらず、見えるものと見えないもの、現れているものと隠されているもの、存在するものと存在しないものといった思考の本源に立ち戻らせる力があるのである。

都市において建造物の隙間の空間をつくるものとして、通りや広場が挙げられる。特に広場は人をもてなす場であり、そこに人々が集い、対話し、分かち合い、交換する場としての役割を果たす。

『パサージュ論』において、ベンヤミンは二十世紀初頭のパリを観察することによって市民社会の爛熟と崩壊を見通した。『パサージュ論』はこれまで、資本主義社会における商品価値や、人々の欲望や夢の有り様を考察する試みとして読まれて来た。だが、ベンヤミンが描き出そうとしたのはそうした物質文化にかかわるものだけではなく、都市の持つ「倦怠」や「永遠回帰」といった、都市に住む人々の意識を明らかにするものも含んでいた。サリニョンの『芸術・瞬間・場所の在り処』もまた、ベンヤミンと同様の見地に基いている。ベンヤミンは『パサージュ論』において近代の商品生産社会を批判的に捉えたが、サリニョンはそうした社会的規制や配置から免れ得る都市や「場所」の可能性をギリシア古代都市のなかに見出そうとしたのである。

都市とはそこに人が住む場所でもある。住むとは、内と外、私的な場所と公の場所とを行き来することである。「公共空間において集合することの本質と、家の空間において居住することの本質をどのように結びつけるのか？」 *Comment lier la nature de l'être ensemble dans les espaces publics et être chez-soi dans l'espace de la maison ?* (30) ただし、サリニョンは家と公共空間との行き来を単なる移行 *transitionalité* としてではなく、存在の様相 *modalité d'être* として考えようとしている。つまり、建築における家の中と外の公共空間という空間的關係は、個人における私的な私と公的な私という人間存在の關係に重ね合わされるのである。

II -1-3 公・私、外・内、他者・自己の弁証法

サリニョンはしかし、古代都市における親密なものと同様のものを対立させたままにしておいたのであろうか。いや、そうではなく次の引用にあるように、対立するふたつに弁証法的な関係を見て取り、そこにフロイトの精神分析理論を適用しようとしているように思われるのである。

「親密なものと同様のもの、私と公を対立させる代わりに、おそらく我々はただフロイト的な意味でのただひとつの欲動の様相としてそれらを考えることを試みねばならない。また、あらゆるものはこの弁証法（内部—外部、私—私ではないもの）をめぐってのみ成立すると見なさなければならない⁷。」

このように、建築における内と外を、フロイト的な自己と他者の関係と重ね合わせて考えることによって、サリニョンは内部は外部からの避難所であり、外部は内部から排除されたものであるという関係を明らかにしている。さらに次の引用では、公と私の弁証法において「公」がどのようなものと考えられているのかが述べられている。

「もし公共空間が単に物理的に境界を定められて構想されているだけならば、それは隘路と隣接する通りと空とを幾何学的に遮っているに過ぎない。しかしその存在に立ち戻るとすれば、公共空間とは<無限>である。公共空間は向こう側に広がり、未来の時間に曝される。公共空間は空虚であることに象徴的な敬意を表する⁸。」

つまり、公共空間においてそこに何も無いということはそれ自体が意味を持つ。革命などが起きた時、まず広場に民衆が結集し、それが巨大なエネルギーとなりついに政府を打倒するという光景がしばしば見られるように、公共空間の空虚性は時に大きな破壊力あるいは創造力を生み出す。

古代都市における内部と外部との弁証法は次のように語られている。すなわち、ギリシアの都市テーバイにおいて、オイディプス王の近親相姦によって悲劇がもたらされたように、古代において都市が存続するためには常に異質性を受け入れ、都市と都市の外部との間で流動性を持たせ、外部の声に耳を傾けなければならないと考えられていたという⁹。このように、「誰のものでもない都市」の概念は、都市が潜在的に有する機能や都市における公共性の問題を浮き彫りにする。

では、ブルトンが『ナジャ』で描いたパリとはどのような都市であったのだろうか。詩人や画家は都市の持つ問題を敏感に察知し、都市の姿をただ表面的に描写するのではなく、その見過ごされがちな性質を巧みに捉えて表現する。ブルトンらシュルレアリストは近代都市パリにおいて「超現実」を見出そうとした。彼らの思考が都市の秩序や合理性を否定

するとしても、それは都市の機能をむやみに否定しようとしたりするものでもなく、また薄暗い場所に隠されているものや過去の遺物とされているようなものに対する単純な憧憬でもない。寧ろ彼らの文学作品は、次節で述べるようなサリニョンの精神分析理論を用いた都市論と類似したものとして、すなわち都市の働きと人間精神とを一体化させて捉えるような試みとして解釈し得るのではないだろうか。

II-1-4 「間隔」、「空虚」とリズム

西洋には構造物を身体になぞらえるという伝統的な見方があるが、サリニョンの著書の中でも身体と都市は互いに対応するものとして考えられている。確かに、身体が様々な機能の総体から成るひとつのまとまり *unité* であるように、都市もまた様々な建造物が集まったものである。ただ二つの対応関係は単なる形態の類似や比喩的な意味に留まるものではなく、より動的に理解されなければならない。身体や都市に動的な性質を与えるものとは、すなわちリズムである。都市におけるリズムとは、たとえば狭い通りから急に広場に飛び出した時や、あるいは家の庭と隣の庭とを隔てる垣根をくぐり抜けた時に感じられるような、反復運動が何かの拍子に断ち切られるような感覚を指す。

「もし呼吸が意味に対応するようにして身体が建築に対応するならば、リズムはそれら二つに共通するものである。リズムがなければ場所も、住環境も、住む身体も、もちろん失われた身体の空間への碑銘も存在しない¹⁰。」

また、サリニョンは都市をはじめとする人間が作るあらゆる造形物は可能態 *dynamis* と現実態 *energía* の間で存在していると考えている。これは、都市が常に潜在的に変化する可能性を持っており、現在の状態と将来においてそうなる可能性のある状態とが常に並存しているということを意味する。建築は、未知部分を前方の未来に委ねて前進する。建築とはリズムと肉体、外装と内容、外見と触感である。したがって、サリニョンにとって建築の理想とは未知、欠如ということになるのである。それは、都市の開放に対して尊厳を与えることになるからである。無限は建築を通過する。建築における限界（有限）はそれ自身の彼方を含む。都市は彼方（無限）を抱く。

また、空間にはリズムが存在するとサリニョンは述べている。空間の中に存在するリズムによって、空虚の無限性のなかに時間が喚起されるようになるのである。

「リズムのない場所は間隔あるいは用地であるに留まっている。なぜなら、その場所は死んだようであり、それ自体に対して閉じられ、自閉しているからである¹¹。」

「リズムは空間、無限は時間を呼び起こす。あらゆる建築は空間の襞の中と、無限の横断の中に暗示される¹²。」

「存在と虚無の関係は昼と夜、光と影の関係と同種のものである。存在と虚無の関係はよりアルカイック、よりプリミティブであり、そのために我々はそれに有限と無限の関係を接近させる¹³。」

以上のようにサリニョンの精神分析的都市論を概観して来た。サリニョンの現代都市批判は文学的な表現を多く用いているが、その考え方は「現代の危機が公的領域の喪失に根ざしている」とするアレントの思想に近いと思われる。精神分析を人間理解の手助けにするという点において、サリニョンの都市論とシュルレアリスムの思想は共通している。サリニョンの都市論は、西洋の伝統的な「無限」の概念を再認識することによって現代都市が現在の閉塞状態から脱し得るという指摘である。では、シュルレアリストらは急激に近代化する都市を目の当たりにした時、一体何を考えどのように行動したのであろうか。それについては次節で論じることとする。

II-2 『ナジャ』における都市の「無限」

『ナジャ』の中にサリニョンの都市分析論で述べたような「無限」や「空虚」が直接描かれているわけではない。ブルトンやアラゴンのようなシュルレアリストらにとって、パリの街は遊歩者としての作家や芸術家を受け入れる場であった。二十世紀前半のパリにおいて都市の外観は変化のただ中にあり、作家たちはその目撃者でもあった。今日我々は都市の変容を痕跡として見る事が出来る。ブルトンの小説『ナジャ』*Nadja* (1928)では、「私とは誰か」というブルトンの問いに始まり、シュルレアリスム的な必然性を持った偶然である「客観的偶然」を示す諸々の出来事が語られ、ブルトンとナジャという女性との出会いとその経緯が描かれる。偶然の出来事をありのままに描写する書き方ゆえに脈絡をつかみ難い構成の物語であるが、街路や建物の記述は当時のパリの街に一致しており、ブルトンが歩いた道をそのまま辿ることが可能である。『ナジャ』におけるブルトンとナジャの出会いの描写を思い起そう。

「昨年十月四日、あのまったくなにもすることのない、ひどくものうい午後のひとつがおわるころ、私はそんな時を過ごす秘訣をこころえているので、ラファイエット通りにやってきていた。『ユマニテ』紙の書店のショーウィンドーの前でしばらく立ちどまり、最近出たトロツキーの本を購入してから、あてもなくオペラ座の方向へ道をたどった¹⁴。」

ここでブルトンはラファイエット広場の交差点を渡りながらオペラ座の方角へ向かっている。ラファイエット広場は現在はフランツ・リスト広場に改称されており、また作中のユマニテ書店は現存せず建物の骨組みが確認されるのみであるなど、パリの街は『ナジャ』が書かれた 1920 年代と比べて細部において変容が確認されるが、主要な大通りや地区の様子は変化していない。【図 1】

「私たちはここで、足の向くままにポワソニエール通りにいる。『あなたは誰』という問いに、彼女はためらいなく『私はさまよう魂』と答える。私たちは翌日もラファイエット通りとフォーブール・ポワソニエール通りが交わる角のバーで会う約束をする¹⁵。」【図 2】

ここでは二つの通りが交わる角に位置するバーが待ち合わせ場所として使われている。一方のラファイエット通りは rue だが、他方のフォーブール・ポワソニエール通りには faubourg がつく。Rue はラテン語で「皺」を意味する ruga を語源とし、パリの中心部に張り巡らされた古く細い通りであるのに対して、faubourg はラテン語で「外部」を意味する foris と「町」を意味する burgus が組み合わされた語で、都市を囲む城壁の外にはみ出た地域やそこへ通じる市外道路を意味する。つまり、通りの角のバーは中央と周辺が交差する場所である。

「あなたは誰か？」という問いはおそらくブルトンの思考に一貫する主題である。あるいは、他者への問いは必然的に「誰」という問いになるとも言える。ブルトンの文学作品において我々は常に他者への関心を見て取る。そうした関心は 1916 年にブルトンがナントで従軍していた際に出会った若い詩人、ジャック・ヴァシェとの文通に始まる。ブルトンのヴァシェへの眼差しは風変わりである。なぜなら、ブルトンはヴァシェという人物そのものをひとつの詩であると言っているからである。同様に、ナジャもただのひとりの女性であって詩人ではないが、ブルトンはナジャの存在そのものに詩的なものを見ようとする。ナジャが答えた「私はさまよう魂」という言葉は、ベンヤミンの遊歩者 flâneur の概念を詩的に、あるいは極端化して言い換えたものと考えられるのではないだろうか。

また、ブルトンにとって都市の中を気の向くままに歩くという行為は精神の深部、無意識に足を踏み入れることと同義である。ブルトンは街を歩くことによって自らが何者であるかを問い、また出会った女性ナジャに「あなたは誰か」と問う。

「けれども私にとって、もう夜になるのも夜が明けるのも（といては昼だろうか）問題ではなくなるような精神の奥底へと本当に降りて行くことは、フォンテーヌ通りの、その後キャバレーになりかわった「双面劇場」へと戻って行くことである¹⁶。」

なぜ都市をあてもなく歩く行為が無意識の搜索に繋がるのだろうか。また、なぜブルトンはそのような行為が詩を生み出すと考えるのだろうか。それはおそらく、既に述べたような都市を身体に対応させるという思考と関わりがあるように思われる。つまり都市を探求するという行動はそれ自体、人間精神の探求に繋がる行為なのである。画一化され一つの思想によって支配された空間では、人の行動もまた制限され、予め計画された通りに動くことを余儀なくされる。しかしブルトンが関心を示す行動は、そうした現代都市の人々の動きとは寧ろ逆の方向へ向かう。昼より夜を好み、広大なフォンテーヌブローの森を一晚中さまよい歩き、「パリで一番深く引きこもった場所」であるドーフィーヌ広場へ行く¹⁷。労働の対価として与えられるような出来事は好まない¹⁸。夜は都市が眠る時間であり、森は都市の外部であって、また人間の理性が届かない手付かずの野生の状態にある。広場は理性によって支配出来ない潜在的な力を持ち得る。

ブルトンが身体の構造と精神構造の相関関係を明確に立証しようとしていたかどうかは不明であるが、ブルトンが遊歩行為を睡眠と同一視していたことは確かであるように思われる。

「私は今、仲間内で当時を知る者が眠りの時期と呼んでいるあの頃のロベール・デスノスを再び目に浮かべている。彼は[眠っている]、だが、書き、話している¹⁹。」

ナジャの「さまよう魂」は、おそらく夢を見ながら眠る主体と同等のものである。ブルトンにとって、詩はランボーの詩の題名である「言葉の錬金術」*alchimie du verbe* によって作られなければならない²⁰、また「言葉は愛を作る」*les mots font l'amour* とも述べている²¹。すなわち言葉はその真偽を確かめられないような、あるいは制御し得ないような熱情を生み出すための素材なのである。ブルトンにとって、言葉はある強い感情の結果としてもたらされるような産物ではない。むしろブルトンは、言葉自体に内在的に備わった魔力を感知しようとしている。

『ナジャ』で描かれるパリの劇場や映画館は、特殊な意味を持つように思われる。なぜならそうした場所は詩的言語の空間であり、特別な魔力を持っているように思われるからである。ブルトンは積極的に演劇の内容を把握しようとはせず、さらに所謂「B級映画」*Série B* を好む²²。作品に対するブルトンの受動的な態度は、権威に対する幼稚な反抗として理解されるべきではないし、またシュルレアリスムの自動記述の理念である「無意識の思考の書き取り」と単純化することも出来ない。寧ろそれは、言葉が絶えず密かに生み出されては失われて行く「場」としての劇場に対する称賛なのではないだろうか。

『ナジャ』におけるパリは十九世紀末から二十世紀前半への変化の最中に位置している。細い小路や古びたパサージュは大通りに置き換えられようとしており、都市の急激な変容はブルトンに憂鬱な感情を与えたはずである。たとえば『ナジャ』に登場する「近代劇場」Le Théâtre Moderne という名の劇場は、ダダイストらが足繁く通った二つのカフェ「小さなコオロギ」Le Petit Grillon と「ル・セルタ」Le Certà があつたオペラ座パサージュの内部にあつた【図3】²³。この「近代劇場」は十九世紀末頃から野心的な演劇作品を上演していたが、1925年初頭にオスマン大通りの貫通に伴ってオペラ座パサージュとともに消滅している。

『ナジャ』における都市とはどのような性質のものなのであろうか。この物語におけるパリの都市は、第二帝政下のセーヌ県知事オスマン(Georges-Eugène Haussmann 1809 – 91)のパリ改造計画の遂行を目前にしていた。都市は広場から街へ、街から都市へ、都市から郊外へと身体のように成長する。建築や都市そのものにブルトンがどのような関心を抱いていたかどうかは今後考察されなければならないが、ブルトンは『ナジャ』において都市の変容を夢想的に、また憂いを持って描写しており、都市の近代的な拡張計画に好意的であつたとは考え難い。ブルトンにとって、都市における統一的価値観あるいは全体主義の進行は極めて現在性を持つ問題であつた。1920年代初めに、ブルトンがピュリストらと芸術の純粋化と単純化をめぐる議論で激しく争っていた事実を思い起こすと、都市の改造と芸術の様式的な単純化はブルトンにとって共通した問題であつたのではないだろうか。

『ナジャ』は都市の内部に精神の内面を探し求める物語である。精神の内面は都市の表玄関のような場所ではなく、劇場や映画館、パサージュ、広場、通り、蚤の市などのような、都市の内面・裏側と言えるような場所に見つかる。それは、サリニオンが述べるように、都市・身体・言葉が互いに対応し合っているためである。精神の内面とは「内なる他者」であり、ブルトンは「空虚」や「無限」空間を求めて都市を彷徨う。そして、そうした空間はオスマンの都市改造が完成目前であつた1920年代のパリにおいて、自動車を走らせるために拡張された道路などによって失われようとしていた。

おわりに

サリニオンが行う、精神分析理論を用いた都市論は大変興味深い。精神分析理論において、人間の身体と精神は当然ながら完成された完全な存在ではない。建築が身体と同様に考えられるとするならば、建築もまた常に未完成で変化するものとして考えるべきである。

建築を一個の完成作品として考えることは言ってみれば芸術作品ありきの考え方である。そもそも建築とは未完成であることがその本質ではないだろうか。芸術が常に作り変えられ人類の記憶を内在させながら未来へと永続されるものであるとすれば、美学の考察対象は創造行為や完成作としての芸術作品だけではなく、完成に向かう途上にあると見なされ周辺化されていたものにまで広がり、芸術家の破壊行為や仮設的な作品をも視野に入れて考察の対象とすることが可能になるのではないだろうか。

本論の目的はサリニョンの都市論を単なる現代都市批判と見なすのではなく、彼の理論を建築以外の芸術に適用させること、シュルレアリスムの理論家であるブルトンの文学理解のための足がかりにすることであった。特にブルトンの代表作である『ナジャ』に描かれる都市がどのようなものであるのか、芸術家（詩人）と都市がどのような関わり方をしているのかを検証しようと試みた。

サリニョンの著作と『ナジャ』を関連付けながらこれまで論じて来た。ブルトンにとってのシュルレアリスム文学は、『ナジャ』では遊歩と睡眠状態によって理解されると考える。それは芸術家の単なる遊び心に起因するものでもなければ、革命を目指す政治的行動という動機のみで帰せられるものでもない。それは、現代における自己の有り様を都市の探索によって見つけ出そうとする試みと言えるのではないだろうか。シュルレアリストらの言行は、文章や写真資料として数多く残されている。それらは確かに諧謔的と言えるが、また今日の我々が持っている感覚から彼らの抱いている関心がそう離れてはいないという印象も与える。シュルレアリスム運動が現代的なものであると、はっきりと自覚させられるのである。ブルトンの様々な試みが一旦は失敗に終わったのだとしても、それらが行き過ぎた合理主義という近代的思考の危険性を見破っていたとすれば、それは注目されるべきではないだろうか。

註

¹ Bernard Salignon, *Où l'art, l'instant, le lieu*, les éditions du cerf, Paris, 2008.

本文中のサリニョンの引用は全てこの著書から行い、括弧内に頁数を記している。引用文の訳は筆者による。

² Lacan, Jacques, *LE SEMINAIRE. Livre VII, l'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p.162.

³ « Dans certaines cités grecques, dit H. Arendt, la loi obligeait les citoyens à partager leurs récoltes et à les consommer en commun, alors que chacun d'eux en avait la propriété absolue . » (20)

⁴ « Lorsque la cité, au lieu d'être cette permanence ouverte à la puissance, aux possibles être-en-commun dans un lieu offert aux hommes, devient par elle-même cette volonté et qu'une volonté se trouve réalisée grâce à la cité, alors se perd l'essentiel du pourquoi de la cité. » (20)

⁵ « C'est dire que ces places, ces « seuils » publiques, ces rotondes, ces squares ne se voient pas uniquement attribués une valeur manquante et vide, mais sont là, ce là rendant possible la capacité des usages, des pratiques, des communications entre les personnes, les autres, la vie de la cité, et l'architecture en tant que langage dialoguant en silence avec le « passer ». » (24)

⁶ « Selon Héraclite : « Il faut que le peuple combatte pour sa loi [nomos] comme pour ses remparts . » Pour les Grecs, (...) la polis est d'abord un groupement, un ensemble de personnes qui habite un lieu, l'enceinte ne jouant qu'un aspect secondaire. » (22)

⁷ « Au lieu d'opposer intime et commun, privé et public, peut-être devenons-nous seulement essayer de les penser comme une seule modalité pulsionnelle au sens freudien, et voir que tout être ne se constitue qu'autour de cette dialectique (intérieur - extérieur, moi - non-moi. » (30)

⁸ « Si l'espace public est uniquement délimité et conçu physiquement, il ne peut l'être qu'en bouchant géométriquement les trouées, les rues avoisinantes et le ciel. Mais pour revenir à son être, il est infini, il s'étend loin au-delà et s'expose au temps futur-avenir... Il rend un hommage symbolique au vide. » (33)

⁹ « Le respect des dehors est lié à la capacité d'entendre et non de répondre, entendre les puissances qui appellent et qui viennent d'ailleurs pour ouvrir dans l'espace cette capacité d'écoute. Les voix des dehors ne sont dans la cité que cette possibilité en acte de sortir du narcissisme étouffant et surtout de prendre sur soi ce que nous devons à l'existence : l'Autre, l'attente, l'étrangeté. » (36)

¹⁰ « Si le corps est à l'architecture ce que le souffle est au signe, le rythme est commun aux deux, il est ce sans quoi il n'y aurait ni lieu, ni habitat, ni corps qui habite, ni bien sûr inscription dans l'espace des corps disparus. » (49)

¹¹ « Le lieu sans rythme reste espacement, ou emplacement ; il est comme mort, refermé sur lui-même, autistique. » (119)

¹² « Le rythme révèle l'espace, l'infini le temps, toute architecture est impliquée dans les plis de l'espace, et dans les traversées de l'infini. » (133)

¹³ « Le rapport entre l'Être et le Néant est du même ordre (cosmos) que celui entre Jour-Nuit, lumière-ombre... Il est seulement plus archaïque, plus primitif, c'est pour cette raison que nous le rapprochons du rapport fini-infini. » (147)

¹⁴ « Le 4 octobre dernier, à la fin de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de L'Humanité et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. » (André Breton, *Nadja*, in. *Œuvres Complètes*, tome I, éd. Marguerite Bonnet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p.682. アンドレ・ブルトン『ナジャ』、巖谷國士訳、岩波文庫、2003年、71頁。)

¹⁵ « Nous voici, au hasard de nos pas, rue de Faubourg-Poissonnière. "Qui êtes-vous ?" Et elle, sans hésiter : "Je suis l'âme errante". Nous convenons de nous revoir le lendemain au bar qui fait l'angle de la rue Lafayette et du faubourg Poissonnière. » (前掲書、83頁。)

¹⁶ « Mais pour moi, descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour), c'est revenir rue fontaine, au "Théâtre des Deux-Masques". » (*Ibid.*, pp. 668-669. 前掲書、46-47頁。) フォンテーヌ通りは、ブルトンの自宅のあった場所である。

¹⁷ 前掲書、93、134頁。

¹⁸ 前掲書、69頁。

¹⁹ « Je revois maintenant Robert Desnos à l'époque que ceux d'entre nous qui l'ont connu appellent

l'époque des sommeils. Il "dort", mais il écrit, il parle ». (*Ibid.*, p. 661. 同上、35 頁。)

²⁰ Breton, *Les mots sans rides*, dans *les Pas perdus*, O.C.I, p.131.

²¹ *Ibid.*, p. 134.

²² Breton, *Nadja*, *op.cit.*, p.663.

²³ Breton, O.C.I, note, pp.1533 – 1534. 全集の監修者マルグリット・ボネの注釈による。

III シュルレアリスムにおける他者観

その経済的あるいは政治的価値を測定するために、あるいは社会的役割や機能を定義するために、芸術作品を芸術作品ではないものと比較し境界を設けなければならないだろうか。そのようなことはない。なぜなら、記号の洪水の中に投げ出され、もはや消費の対象でしかない芸術作品は「芸術作品の死」を意味するからである。

ベルナール・サリニョンは、著書『芸術・瞬間・場所の在り処』 *Où l'art, l'instant, le lieu* において都市の現在の状況を考察した。サリニョンによれば、今日の都市は単一思考と全体主義に占有され、都市はそのおかげで意味が美学的にそして倫理的に本源に立ち帰り、決定されるような空間間隔を失っている。場における間隔の喪失、すなわち近代の都市空間の飽和状態は、「死の欲動」と「ナルシシズム」の支配を引き起こす。そこではいかなるものも他者に委ねられることがない。言い換えれば、そこでは各自が各々自身のために生き、誰も他者を考慮に入れない。現在の都市は周辺部、郊外、ショッピングセンター、新市街といった様々な延長において、その死を告げているとサリニョンは述べる。従って、我々は場所の潜在性と、建築の内外の分節（*articulation*）を取り戻さなければならない。

西洋の芸術作品、とりわけ建築において、未決定性を持った場所というものはまだあるのだろうか。地中海沿岸の古い都市を歩く時、人は何か心地よさを感じる。それは、歩行者専用の通りや、通りと建物の偶発的な配置、また住人たちがそこに寄り集まり、やり取りすることの出来る公共の広場の存在による。その反対に現代都市は過剰に機械的であり、全面的に商業化され、都市や交通機関の計画は歩行者にではなく自動車に優先権を与えている。サリニョンはこうした都市の現状は、思考の全体主義が原因であるとしている。都市の飽和状態は人が呼吸し、一息つき、気持を晴らすことを妨げる。

おそらく我々は、一杯になり、溢れ、記号による支配に服従したこのような都市の状態を、現代の芸術とその社会的環境に置き換えることが出来るだろう。芸術作品の死と都市の死は、同時生起的にまた相補的に起きた現象であるように我々には思われる。実際、この二つの現象はほぼ同じ時代に始まった（西欧においては 1960 年代、遅れて日本では 1980 年代）。芸術の外部に存在する諸物と都市の外部に存在する諸物を平行して考察することもまた可能ではないだろうか。芸術における虚無あるいはタブラ・ラサ、空間の虚無あるいは空虚、またタブローの枠と建築の敷居、芸術作品と建築の仕上がることのない未完成

性（ワーク・イン・プログレス）。

芸術作品をその政治的経済的機能を考慮せずに、つまり「理由」pourquoi の概念なしに分析することは出来ない。芸術作品のコード化や硬直化を避けるために、サリニョンは「無限」l'infini の概念を導入する。ここで用いられる無限とは、未決定へと開かれている何らかのもの、例えばページの余白、語の間隔、毛筆の描線、都市の外部といったものを指す。満たされたものについて考える時、人は必然的に空虚について考えなければならない。アンリ・ゴードン（Henri Gaudin）が指摘するように、建築の否定は建築それ自体のうちに内在しているのである¹。芸術作品は常に諸々の可能性へと保留されており、「可能態」*dynamis* と「現実態」*energéia*（*potentia / actus, puissance-pouvoir / acte-réalisation*）の間にある。もし作品における可能態と現実態の緊張関係が失われたならば、作品はフロイトの述べる死の欲動あるいは力の意志の支配に陥るであろう。

本論では、1920年代から50年代までの芸術作品、とりわけアンドレ・ブルトンの著作および彼が中心となったシュルレアリスム運動の作品を参照しながら、全体主義とニヒリズムへの抵抗としての芸術表現について考察を行う。シュルレアリスムの美学というものは定義可能なのだろうか。この問題はブルトンを始めとするシュルレアリスム運動に直接関わった人物、またクレメント・グリーンバーグやロザリンド・クラウスといった批評家あるいは哲学者や美学者によって様々に論じられてきた。筆者は本論において、シュルレアリスムとは「他者への関心」の美学と定義しうるであろうと考える。シュルレアリスムにとっての他者とは、自己自身と全く異なる存在を意味するのではない。それは、自己の隣人あるいは仲間、あるいは自己の反映であり、言い換えれば「内なる他者」である。社会学的な観点では、内的な他者とはある共同体やある社会の内部における他民族集団として分類される。その集団は、共同体や社会の内部と外部を行き来する。それが、一つの共同体で成立している文化との差異である。アンドレ・ブルトンはアヴァンギャルドの芸術家たちの一人として分類されるが、実際の所彼らは、第一次大戦後から1966年のブルトンの死まで、単一文化の同国人同士が結託した集団ではなく、様々な国や民族の出身者たちの集まりであった。

さらにブルトンにとっての「内的な他者」とは、ブルトン自身、彼の肉体や精神に内在する存在も指す。すなわち、自己の内面、深層心理的な他者である。しかしながら、シュルレアリスムのイマージュは単純な認識の問題ではない。なぜならば、シュルレアリスムの芸術家たちは現実と想像の結合を提示しようとしたのではなく、この二つを対立させる

ことからの脱却を目指したからである。現実と想像の二項対立からの脱却は、外部（自己と自国の外部）に対する内部（自己に属する場所）の優越を否定することと類似している。

シュルレアリスムと二〇世紀のアヴァンギャルドは、危機の時代の芸術である。この時代、危機的状況は経済危機や政治危機として現れた。アンドレ・ブルトンの重要な諸活動と彼の他者への眼差しは、非常に良く知られた彼の収集物において、複数の様相で呼び起こされる。しかしながら、「非西洋」に対する彼の関心は、美学の研究対象としてこれまであまり取り上げられることがなかった。彼が関わった芸術運動の誕生から一世紀が経ち、我々は彼自身の著作、および彼のコレクションをめぐる問題を異なる角度から再考することが出来ないだろうか。

これらの問題を整理するために、まずアヴァンギャルド芸術におけるプリミティヴィスムの言説を取り上げることが望まれる。次に、ブルトンにおける他者の問題について考察を行うことになるだろう。

本論の目的は、シュルレアリスムを中心とした二〇世紀の芸術における他者という、錯綜した、しばしば捉えがたく思われる概念を再考し、芸術作品における「外部性」と「内部性」について問題提起を行うことである。シュルレアリスム運動に関するこれまでの研究の多くは、シュルレアリスムの様々な専門用語を溢れるような数々のイマージュとともに分析するか、シュルレアリストらの活動を彼らの思想的にあるいは政治的位置に結びつけるものに限定されていた。とりわけ、シュルレアリスムの専門用語の思想的分析は、シュルレアリスムの作品を謎めいたもの、何か平凡で幼稚なものともみなす解釈を招く原因となった。しかしながら、シュルレアリスム運動のメンバーは、単なる悪戯を行ったり、知識人を挑発することを意図していたのではない。アンドレ・ブルトンは一つの党派の代表者として振舞うことで、シュルレアリスムのグループを一種の政治的闘争へと駆り立てたが、彼は自身の詩人としての立場を忘れることはなかった。本論では、ブルトンの政治的言明の反証に努めるのではなく、彼の著作を積極的に評価し、シュルレアリスムの諸作品の新たな解釈の可能性を提示する。従って、シュルレアリストたちの様々な試みが他者概念によって解明されることを証明し、他者概念が芸術と美学に対して影響を及ぼす方法についての視座を与えることを目指すものである。

この問いに答えるために、我々はまず、他者の美学とシュルレアリスムの言説を接続させることを試み、次にそれらの関係を明らかにする。結論を先取りするならば、他者概念が芸術に及ぼしうる影響とは、他者への強い関心を出発点として、芸術作品の相対性と相

互性を認識させることである。では、どのようにしてシュルレアリスム作品における、またより一般的に芸術における相対性と相互性を明らかに出来るだろうか。この問題に答えるためには、まず一般的な意味での他者の定義を考察し、それからシュルレアリスム運動における相対性と相互性の問題を、ブルトンの言明を取り巻く言説の再考によって明らかにすることが必要である。なぜならば、他者は自己と他者のあいだ、内部と外部のあいだの相互関係によって見出されるものだからである。

本論の第一章では、他者概念の一般的な定義を考察し、第三章で行われるシュルレアリスムの諸作品における相対性と相互性の問題の分析に接続させる。第二章では、ブルトンの言明と詩論をめぐる批判的言説の整理を行う。第三章は、他者概念による作品分析に道を開くための、シュルレアリスム作品の具体的な検討に充てられる。

結論として、ブルトンが確立させようとしたシュルレアリスムの詩学は、無意識の写真的な書き取りや魔術といったような一つの意味に必ずしも結び付けられるものではないことを指摘する。もし彼の主張の大部分が後に歴史家たちによって反駁されるとしても、「実証主義と合理主義への反抗としての芸術」という彼の思想は考慮されなければならないであろう。なぜならば今日の我々は、都市の至る所で、単一化と機械化によって支配された芸術の限界を目撃しているからである。

III -1 芸術における「他者」とプリミティヴィスムをめぐる言説

ミルドレッド・スジムコウイアクは次のように述べる。労働の細分化がますます進み、今日の世界の経済的な相互依存状態において、ある者と別の者とは密接に結びついた巨大な社会機構の中で自らを見出す時、我々は他者なしでは存在しえないであろうと²。他者のこうした共存は我々の生き方が、また思考の仕方が、他者による評価に影響されていることを意味している。自明のように、我々は他人の経験をも自分のものには出来ない。ただし他人の経験を、たとえそれが常に理解しやすいものだとは限らなくとも、現実のように感じることは出来る。従って、我々に課される問題とは、他者の経験を理解するための「能力の状態」 *conditions de possibilités* を明らかにする方法である。スジムコウイアクは次のように我々に問う。いかにして我々は、人間の活動によって作り出された対象の内に、主体の記号を与えられることなく、主観の形跡を認めうるであろうか。また、いかにして我々は「アルター・エゴ」 *alter ego*、もう一人の私、すなわち我々に向かい合う身体の内にある、我々と同様の意識の存在を悟りうるだろうか。意識を持った他の存在が

実在することは明らかであるが、我々にとって他者であるところのものを定義すること、あるいはいかにして私にとって他の私がありうるのかを理解すること、これが問題なのだとスジムコウィアクは述べる。彼のアンソロジーにおいて他者概念は、身体、客体、主体との関係によって喚起される。主な論題は、友情・愛・利他主義・尊敬・教育・投影による他者との道徳的関係についての議論に充てられている。

しかしながら、倫理学の文脈における他者の定義は別として、本論では次の問いを立てることとしたい。いかにして我々は、他者を美学の文脈で考察しうるのか。ある芸術作品には、作品と観者の関係が存在する。作品が鑑賞されるためには、受け手としての他者が必要なのである。美術史を取り上げるならば、歴史は作品の他者としての受け手によって書かれたと言えるであろう。ある歴史家たちは芸術は製作者と受容者によって成り立っていると主張する。しかし、商業的価値をもつ製品としての芸術作品という考えは、市場原理に基づいたものでも、資本主義に基づいたものでもない。そうではなく、消費者による作品の享受という考えは、むしろその由来を芸術作品を評価するという考えの中に見出さなければならない。

こうした理由から、本論では我々は芸術における他者概念について考察を行う。多くの場合、芸術作品は誰かの、もしくはある団体の所有物である。芸術作品は、権力、高貴さ、あるいは国家の反映の象徴でもあるがゆえに、一種の私有財産と見なされる。近代市民社会の成立と平行して、公共財産としての芸術作品という考えが誕生し、また同時に芸術作品、とりわけ絵画は画商や批評家らによって商品化されることになった。誰の所有物でもない芸術作品というものは、今日には基本的には存在しない。たとえ多くの現代都市において、公共の場に置かれた「パブリック・アート」のモニュメントや彫刻が見出されるとしても。

公共財産としての作品という文脈において、ベルナル・サリニョンの「誰のものでもない都市」の考えは考慮に値する³。彼は、ある主体やある制度による都市や街、公共財産の割り当て及び占有は成功しないだろうと述べる⁴。なぜなら、ひとたび都市が潜在性への開かれた永続性を喪失すれば、空間は政治的、経済的、あるいは制度的機能で埋められ、「理由」によって飽和させられるためである⁵。それは、「単一で全体主義的な意志による支配」を意味する⁶。もしサリニョンの考えを展開させるとすれば、人の手から手へ、権力から権力へと流通する交換対象としての芸術作品の現在の状況もまた、思考の全体主義に起因するものであり、この状況は芸術作品の死を告げるものでもあるだろう。

確かに、今日、著しい数の作品が市場に流通し、その商品価値に基づいて交換されている。しかしながら、作品の価値をこのような全体主義やグローバル化に帰着させることは、その価値をコード化し制御することを意味する。もし我々が需要と供給の法則に従うならば、画家たちがコレクターや消費者の趣味に合う絵画を制作すればするほど、それらの商品価値は減少することになる。それゆえ今日の画家たちは、彼らの創造行為それ自体のために困難な状況に置かれる。写真においても、その状況はよく似ている。デジタル写真は、物質としての写真が持っていた、希少性に起因する価値を奪ってしまった。

以上の理由により、我々は他者概念を、美術史と美学の文脈から考察することにする。他者概念の考察は、芸術の本質をコミュニケーションとして、あるいは外と内、主体と客體、見えるものと見えないものとの行き来として結論付けるために役立つであろう。

人は神の存在を絶対的な他者と見なしうると、スジムコウイアクは指摘する。他者の哲学を完全なものとして考慮に入れるためには、絶対的他者 *l'Autre Absolu* の消滅、「神の死」が必要であるのだと彼は述べる。「絶対的超越の衰退は、間違いなく、自己の関心に値する問題としての他者の相対的超越性を見出すことを可能にした⁷。」と彼は、サルトルの『存在と無』を紹介しながら述べる。

哲学史における観念的な意味での絶対的他者の死と相対的他者の誕生を、具象的な形で、あるいは芸術作品という形で説明するために、他者の問題をより具体的な方向から、すなわち文化人類学における他者概念から考察する必要がある。

III -2 文化人類学における「他者」の定義

文化人類学的な意味での他者が示すものを考察するために、我々は他者を、西洋の芸術の流れの一つである「プリミティヴィスム」の言説において見出そうとする見方を導入する。プリミティヴィスムとは「プリミティブ」、ラテン語の *primitivus*、すなわち「最初に生まれたもの」を由来とする語である。「プリミティヴィスム」の語は 1904 年以前にあらわれた。プチ・ロベール辞典（2010 年版）によればこの語は、第一にプリミティブ（原初的）な性質や状態を意味している（辞書では、レヴィ・ストロースの『構造人類学』における次の言葉が引用されている。「ある社会のプリミティヴィスムの問題は、一般にその社会の隣接する社会に対する対照性として提起される⁸」）。次に、辞書はこの語の二次的な意味を紹介している。それは、プリミティブな芸術あるいは諸芸術との類縁性を持つ性質という意味である。このプリミティブ芸術との「類縁性」という意味は、実際には美術史家

のウィリアム・ルービン (William Rubin) によって、プリミティヴ芸術と近代芸術の形式上の類似関係を取り上げた有名な展覧会が開催された際に提案されたものである⁹。つまりプリミティヴィズムとは、非西洋の文化に属する産物、アール・プリミティブあるいはアール・ブルミエへの賛美として定義されるのである。それは、芸術、文化、思想における新世界の発見と見なされる。しかし、サリニョンが現実と不可能性についてのラカンの精神分析研究を出発点として、「同化出来ないこと」と「拒絶」の問題を論じたように、名付けという行為が同化作用の過程を伴うものであることは忘れてはならないであろう。

「同化出来ないことと拒絶 (*Ausstossung*) は同一のものなのだろうか。またいかにして、これらを現実の接近の中で、(不可能な経験として) 分かちことが出来るだろうか。外部、外側と悪いものは同一である、とフロイトが述べるように、同化出来ないことの起源は「他のもの」 (*l'Autre, le fremde Objekt*)、異質なもの、*le haï* の内に見出される。「他のもの」は言語で言い表わすことが出来ないように思われる。それは、あらゆる名付けから徹底的に逃れ、それを指し示しうるいかなる語によっても維持されない¹⁰。」

すなわち、人は無意識の内に外部、外側、悪いものを同化できない事柄として拒絶する。なぜなら、(誰かにとって) 同化できないものは、本質的に他のものに属しているからである。つまりそれは、異質なもの、*haï* として感じられるのである。フロイトにおけるこの「同化出来ないこと」の概念を、芸術におけるプリミティヴィズムをめぐって引き起こされた議論の問題に当てはめることは出来ない。「プリミティヴ」と名付ける行為は、実の所、非西洋の産物を西洋文明の中に収める、あるいは導入するために必要であった。言い換えるならば、プリミティヴィズムの言説は一九世紀から二〇世紀初頭の芸術批評界において流行していたのだが、しかし実際には、それは同化政策の過程のただ中における文化的措置でもあったと言えるだろう。

本論の目的は、プリミティヴ芸術や黒人芸術を近代芸術史の文脈に位置づけたり、まフランスにおける植民地政策や植民地文化の受容をめぐる議論を検討したりするよりは、むしろ、同化を可能にする他者概念がどのようなものであるのかということに注目して考察を行いたい。具体的であれ、抽象的であれ、外部や異質なものに影響されるということは、内と外の境界上の絶え間ない衝突の結果として生じる。文化人類学研究における他者はおそらく、文化と文化の衝突として定義されるであろう。

従って、我々は他者概念を複数の側面から見ることになる。ある国にとって、他者とは

異国を指す。あらゆる国家は国境で区切られ、国境を越えることはしばしば、異質な文化や風習の内に入ることを意味し、様々な困難を伴う。また、国家の内部に他者が存在することがある。移民や亡命者、あるいは長期滞在者である。内部に存在する他者はその国に統合されるか、または排斥される可能性がある。そこには私と他者の相互の緊張関係が存在する。また、江戸時代の日本のような、外国を受け入れない自閉症的な国家というものもある。

本論の目的は、政治的社会的な他者ではなく、芸術における他者を考察することである。芸術における他者は、地理的他者と時間的他者に分類される。地理的他者とは、西洋と東洋、北半球と南半球、南欧とヨーロッパ北部等である。時間的他者とは、現代から見た古代、中世、ルネサンスといった隔たった時代を指す。東洋は一九世紀の西洋芸術において着想源となった。ルネサンスは古典古代の再発見であった。二つの大陸の関係や二つの時代の関係は、二つの国家の関係に対応し、それは文化的な他者の概念と国家の他者の概念が密接に結びつき、互いに影響しあっていることを意味する。このような、国家または文化のレベルでの他者概念を「大きな他者」と呼ぶことが出来る。

同時に、小さな他者概念を考えることも出来る。それは、個人のレベルでの他者を意味する。近代とは、個人の誕生であったと同時に、個人精神の危機の始まりであった（ゴッホのように）。近代都市の発展は個人の意識を増大させ、それと同時に都市は個人の内面、内的な他者を受け入れることになった。個人主義と内的他者は同じ様相の二つの顔であると言える。

III-3 シュルレアリスムにおける「他者」への見方

シュルレアリスムにとっての他者とプリミティヴィスムについて考察する前に、まず日本におけるこの概念をめぐる議論を確認しておこう。なぜなら、日本における議論とフランスにおける議論との間には、少なからぬ溝あるいは差異があるように思われるからである。まず日本語では、「プリミティブ」と「プリミティヴィスム」の語に「原始」や「素朴」といった訳語があてられるが、これらの訳で厳密にニュアンスを伝えることは困難である。プリミティヴィスムという語の使用が困難を伴うのは、「プリミティヴ」と形容される対象の選択が、語り手の立場あるいは語り手が属している文化の価値基準に相当依存したものであるためである。

実際の所、日本におけるプリミティヴィスム研究では、プリミティヴィスムを西洋にお

いて起きた現象と見なして記述する、つまり西洋美術史の文脈で語るという立場を取ることが殆どである。そこに欠けているのは、プリミティヴィスムを日本の側から逆照射して捉える意識である。

プリミティヴィスムとシュルレアリスムの文脈における他者はどのように定義出来るだろうか。いかにしてシュルレアリスム運動とその作品のうちに他者概念を見出しうるのか。シュルレアリスムにおける他者は二つに分類される。一つは、意識あるいは無意識における他者であり、もう一つは地理的あるいは空間的的他者である。前者についてはいわゆる「自動記述」あるいは霊媒的魔術、集団的無意識などが想起される。こうした試みでは、主体は積極的に他者の媒介を許容しようとする。シュルレアリスム作品に登場する、しばしば娼婦的な役割を担う女性は、他者の介入を受け入れる女性の象徴的イメージである。

後者の地理的あるいは空間的的他者については、シュルレアリスムのプリミティヴィスム芸術との接近関係、ブルトンが亡命中に著した記録である『マルティニーク島蛇使いの女』や雑誌『トロピック』、あるいはシュルレアリスム運動の非西欧地域（東欧、南米、日本）への広がりなどが想起される。

ある文化にとって、異文化は異質な性質を持った他者である。ある文化が他の文化に融合される時、ある文化が持つ異質性は他の文化の歴史的な文脈の中に統合されることによって大衆化し、この異質性は最後には異質な者としての価値を喪失する。実際、人間のあらゆる制作物はこの過程を通して混合され拡散されるのであり、芸術作品もまた例外ではなく、世界のグローバル化はこの過程の帰結であると言える。

しかしながら、芸術作品を市場原理に従属した単なる商品と見なしうるかは明らかではない。シュルレアリスムの作品についての問題はしばしば堂々巡りする。近代芸術と現代芸術とは何か。芸術作品の商業化と大衆化をどのように考えるか。芸術作品は自律した存在なのか。私たちはこうした解答のない問題によって身動きが取れなくなってしまう。

プリミティヴィスムを巡る言説とはどのようなものなのか。第一に、プリミティヴィスムとは他者によってあるものが定義される権力にかかわる。他者によって分類され価値付けられるものは、この関係性において弱い位置に立つ。プリミティヴという語は、原始、初期、野生、生来のもの、子どもなどを意味し、完璧さ、理性、文化、成熟などの対義語であると言える。それでは、なぜ一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてプリミティヴィスムをめぐる議論がなされるようになったのだろうか。それは一九世紀末の時代精神とかかわりを持つ。すなわち、この時代に理性主義の束縛を乗り越えようとする展開が起きたの

である。

一方において、他者に対する眼差しは開発する主体と、搾取される客体との間の関係性をあらわすと言える。しかし他方において、こうした文化的な相対的力関係では理解出来ないような他者に対する眼差しも考えられる。それは、フロイトの精神分析におけるような他者観である。フロイトの精神分析論がシュルレアリスム作品に与えた影響は多くの歴史家や文学者によって指摘されてきた。しかし、こうした指摘はこれまで、間接的な接近や語彙の類似を探すことに留まっていた。シュルレアリスム運動についての歴史的記述は、この運動を第一次世界大戦後の荒廃、あるいは実証主義や理性に対する信頼の崩壊を時代背景とした「あらゆる既成価値の転覆」であると説明してきた。これらの紋切り型の説明は、結果としてブルトンの死後までシュルレアリスムの神秘性を存続させることにつながった。しかし同時に、それらはシュルレアリスム運動をモダンアートの主流から遠ざけることにもなった。シュルレアリスムは抽象表現に向かうモダンアートの流れに逆行し、夢あるいは非現実的な現実の記述や、二つのかけ離れた現実の接近によって引き起こされる痙攣を目指したといった曖昧な解説がなされることになった。

シュルレアリスムの諸作品をこのような紋切り型の束縛から解放したのは、1980年代のアメリカの批評家ロザリンド・クラウスを中心とした『オクトーバー』誌の執筆者たちによるシュルレアリスム写真批評である。グリーンバーグのフォーマリズムと記号論に立脚したクラウスの論は、シュルレアリスム写真をバタイユの「アンフォルム」概念を用いながら分析するものである。彼女はイメージの記号的な二重性に着目し、1930年代のジャコメッティの彫刻における垂直性から水平性への方向転換をシュルレアリスムにおけるイメージの転覆に重ね合わせた。写真の分野でのシュルレアリスムの再評価は、二〇世紀における写真の歴史を考察する上での必然的な帰結であった。というのも、シュルレアリスム写真は「ピクトリアル」から「ストレート」へと向かう写真の流れの中心に位置しているからである。

このようなシュルレアリスムのイメージに対する再評価の文脈において、モダンアートとプリミティヴィスムの関係の問題が触れられることはあまりない。実際の所、この問題は写真史の議論とは別の問題として扱われてきたように思われる。それゆえに、シュルレアリスムをめぐる相反する理解——一方では実験的であり科学的（あるいは疑似科学的）とされ、他方では原始的、野生的、魔術的とされる——の溝は埋められていない。これらを含んだ新たな他者観を生み出そうとしたシュルレアリスムの野望は達成されなかったのだ

とする見方もある¹¹。

III -4 プリミティヴィスムをめぐる議論

アンドレ・ブルトンとシュルレアリスムにとっての他者観を明らかにするために、まずプリミティヴィスムに関する定式化された議論の再検討を行おう。プリミティヴィスムは他者に対する見方、特に西洋の人々による非西洋への見方であると定義される。ルネサンス以降、西洋世界は大航海時代に入り、西洋の地理的支配領域は急速に拡大を遂げた。西洋文明から遠ざかれば遠ざかるほど文明は原始的になると考えられ、言い換えれば、地理的な距離は同時に時間的な距離、時代の退行を意味していた。「プリミティヴ」の語は文明の最初の段階、野生、未開発、未完了の状態を指した。新世界のうちに文明の幼少期を見出すという考えについて、とりわけ啓蒙の時代に、ジャン・ジャック・ルソーやジャン・バッティスタ・ヴィーコが言及している。フランスではフランス革命後の一九世紀、他の大陸から西洋にもたらされた様々な産物がオリエンタリズム、シノワズリー、ジャポニスムといった新しい文化や流行を生み出した。異国の品々は、他文明に対する愛好家たちの好奇心を呼び起こしたのである。

大久保恭子氏は、フランスにおける「プリミティヴィスム」とアメリカにおける「プリミティヴィズム」ではその意味合いがやや異なっていると指摘する。フランス革命後、共和制の成熟と平行して、他文化への関心は抽象的なものになって行った。一方でオリエンタリズムからジャポニスムに至るまで他者という観念に含まれる領域が地理的により東へと拡大し、他方ではアール・ネーグル（黒人芸術）の「発見」とともにプリミティヴィスムという考えがパリの芸術家たちの間に生まれた。他者へのこうした視線において、地理的な距離の遠さと時間の逆行は同義のものとみなされた。西洋から遠ざかることは未開に近づくことを意味したのであり、従って、ラテン語の *primo* を語源とするプリミティヴィスムの語は、究極の他者観であったと言える、と大久保氏は述べる¹²。

大久保氏によれば、プリミティヴィスムの名で一般に受け入れられた他者観が不動の語義を持つことは決してなかった。実際には、その意味は二〇世紀の初頭から絶えず変容していった。大久保氏は、特にアンリ・マティスとポール・ゴーギャンの研究、さらにニューヨーク近代美術館（MoMA）とその初代館長アルフレッド・バー・Jr による二〇世紀美術におけるモダニズムの言説に関する考察を通して、プリミティヴィスムの見方を相対化する可能性を示した。パリの画家たちにとってのプリミティヴィスムとは、マティスやゴ

一ギャンがそうであったように、異文化のプリミティヴな美しさを再発見することによって、アカデミズムによって凝り固まったフランスの近代美術を活性化させようとする意図のもとに考えられたものであった。それに対して、アメリカにおけるプリミティヴィズムの言説は、二〇世紀の近代美術の正当性を主張し、部族芸術と近代美術の類縁性を示すために MoMA によって作られたものであった。

大久保氏によるプリミティヴィスム論は、日本人の視線から西洋美術史の複雑な文脈を読み解く論文として一読に値する。ただし誤解してはならないのは、大久保氏の意図は西洋が芸術思想を支配しているという現状を糾弾するのではなく、二つの文化間の差異が連続あるいは分断される過程や契機に目を向けることにあったということである。今日において、こうした眼差しは現代アート作品を鑑賞・解釈する上でもますます重要になりつつあると思われる。西洋文化の領域の外で生まれ育った芸術家によってつくられた作品をより理解するためには、我々はまず芸術という制度が確立された基盤そのものを疑わなければならないであろう。なぜなら多くの芸術家たちにとって、祖国と国の歴史的背景は彼らの芸術的探究の出発点となりうるからである。

III -5 他者、虚無主義、共同体

他者についての議論に戻ろう。ミルドレッド・スジムコウイアクは他者に関する話題を次の5つに分類している。それは、「他者の身体」、「他者、客体と自我」、「主観性、他者との関係」、「道徳的関係に対する感情の間主観性」、「近接性」である¹³。これらは他者についての主題であるだけでなく、シュルレアリスム自体に内包される主題でもある。これらの主題を導入することで、シュルレアリスムの作品を今までとは違った方法で解釈することが可能になるであろう。そしてそうした新たな解釈は、シュルレアリスム作品を「デペイズマン」、「夢の記述」、「オートマティスム」といった袋小路に入り込んでしまった紋切り型の解釈から解放することになるであろう。

こうした新しい解釈への招待は、我々に複数の可能性を提示する。第一は、現代アート作品の展示と鑑賞をめぐる社会的政治的状況を説明することの可能性である。第二は、写真批評への応用の可能性であり、第三は近代芸術および現代アートの芸術批評を民俗学的考察に接続させるという可能性である。

同時に、我々は個人的・集団的無意識についても考察を行わなければならない。他者は、マクロコスモス的であると同時にミクロコスモス的でもある。マクロコスモス的な他者と

は国家、文化、人種のレベルにおける他者であり、ミクロコスモス的な他者とは人間の身体や精神における他者である。さらに我々は、ニヒリズムや虚無化、無の問題もまた考察しなければならない。なぜなら他者について考えるということは、畢竟主体と他者の境界について考えること、その境界線を定めたり取り払ったりすることであるからである。ニヒリズムは実在や真理、また既存の社会秩序や権威の否定を指すが、それは自己と他者の境界を破壊することや、あるいは自己の輪郭を溶解させることにも繋がるのではないだろうか。

スジムコウイアクが述べるように、経済がグローバル化した現代社会において、我々が他者というものを意識せず生きることは不可能であろう。我々は、自らの需要を満足させるために相互に依存しあっている¹⁴。スジムコウイアクはまた、ますます進行する労働の分業化と経済的依存が今日の社会の特徴であり、我々は構成員それぞれの行動によって生き残りが調整されているような巨大化した機構の内部で生きているのだと述べる¹⁵。経済的な意味において、他者とは金銭と引き換えに我々を助け、必要とする物品を与えてくれる誰かではない。しかし道徳的な意味においては、他者とは互いに分け合うことの出来る誰かであり、有償ではなくむしろ無償で助け、グローバル化した匿名性の高い社会においてではなく、互いに顔の見える共同体において認識される存在である。

共同体は互いの寄与によって維持される。シュルレアリスムが集団による一つの運動体であるという指摘は以前からなされているが、シュルレアリスムにとっての共同体は、一体性や均質性を持つようなものではない。シュルレアリスムの詩人たちが共同で行った遊びでは、それぞれが全く異なる方法で寄与することによって一つの作品が作られ、予期しない効果やある種の背反ですら受け入れられる。シュルレアリストたちのこうした振る舞いによって生まれる作品の性質は、同時代のピュリスム運動を代表するル・コルビュジエのユニット建築に見られる均一性や調和性、変化のない増殖といった性質とは明らかに対照をなしている。

現代都市において、他者とは単に見知らぬ隣人であるに過ぎない。それどころか、場合によっては他者は自己の領域を脅かす存在にすらなり得る。私生活の安全を守ろうと努めることは、時には他者への無関心を産み出す原因になる。芸術が現代生活に特有のこうした問題を解決するきっかけを生み出すことは出来ないであろうか。

シュルレアリスムの詩人たちがとった芸術への接近の仕方は、理性主義や資本主義、全体主義の対極にある。しかしながら、そうした振る舞いが既成概念への単なる反逆や、若

者的な反抗、あるいはニヒリズム的な共産主義であったとする考えは、シュルレアリスムを過小に評価する考えではないだろうか。このような先入観に基づいたシュルレアリスム理解は、彼らの政治的主張を強調する一方で、シュルレアリスムの美的あるいは倫理的態度を見えなくしてしまう。本論文は、シュルレアリスムの芸術論を考察することによって、その美的あるいは倫理的立場がどのようなものであったのかを明らかにすることを目指すものである。

III-6 他者、プリミティヴ、配置の外、外部性

芸術における他者の問題は、結局、主体と対象との間の関係性の問題でしかないのかもしれない。一九世紀において、社会の拡大と技術の発展に伴って、主体は対象との関係を見直さざるを得なくなった。ギュスターヴ・クールベは自然をあるがままの、裸で野生の対象として描いた。芸術におけるプリミティヴィズムの流行は、こうした野性的なものに対する渴望のあらわれであると言える。この意味において、ブルトンが提唱したシュルレアリスムは、主体の意識や身体によって制御されない野性のままの対象を探究する試みであったと考えられる。勿論二〇世紀は、西洋文明にとって異質なものと外部にあるものを、近代科学と文明のもとに取り込み、支配する時代であった。従って、ブルトンのシュルレアリスム理論は、ヴァレリーヤル・コルビュジエといったより科学的な芸術理論との対立という観点から考察することも出来るであろう。

他者を再発見することは、他者との関係性の中で生きることであるとも言える。ブルトンの足跡は、ある共同体や友人関係における共同作業としての芸術活動の可能性を開拓する試みであったと言える。

III-7 シュルレアリスムの詩学について

本節では、しばしば「言葉遊び」や「夢の記述」などのような紋切型の表現で語られるシュルレアリスムの詩の再考を行いたい。シュルレアリスムの詩学とはいかなるものなのだろうか。ブルトンによるシュルレアリスムの定義は、有名なものでも「自動記述」*l'écriture automatique*、「痙攣的美」*la beauté convulsive*、「非理性」*l'irrationnel* 等、数多く思い浮かぶが、どれも謎めいた曖昧な言葉であると言えぬ。シュルレアリスムの画家たちが描いた絵画は、彼らが一つの理論に頼ることなく、様々な表現技法や思想に関心を抱いていたことを窺わせる。それゆえブルトンの理論とそうした造形表現は常に、一つの思想

に集約されることを拒み、包括的な理解から逃れようとしているようにすら思われる。

シュルレアリスム理論を最も明確にあらわしていると言えるのは、おそらく写真であろう。アメリカの美術批評家ロザリンド・E・クラウスは、従来ブルトンの理念に依拠して語られることが多かったシュルレアリスム写真の性質を、バタイユの「アンフォルム」*informe* の語を用いながら論証し、シュルレアリスム研究に新たな道を拓いた¹⁶。とはいえ、ブルトンの「自動記述」は写真が持つ本質的な特徴を一語で説明することに成功していると言える。*automatique* の語は、非常に単純に言えば、主体および主体の意識を介さずに写真が撮影されることを意味する¹⁷。ブルトンやその同朋らが自動写真機を用いて各々のポートレートを撮り、それらを並べて張り合わせたことはよく知られている。

シュルレアリスム写真は、この時代の流行であったオカルト写真にも接近している¹⁸。二〇世紀の最先端の科学技術が逆説的にオカルティズムに近づくという矛盾は、理性至上主義への非理性の侵入という当時の時代精神にまさに一致していると言える。要するに、写真技術は科学と反科学の境界を常に行き来するのである。ブルトンは、単純化され純化された形式で芸術作品を仕立てようとする近代芸術の思想家たちに、強固に反抗しようとしたのだと言える。

シュルレアリスムの詩学は、やはり、人間の無意識を前面に押し出すものであった。しかしながら、シュルレアリスムにおける無意識的なイメージは、必ずしもフロイト的な無意識概念から来る架空の不条理な存在や、バタイユにおける脅迫的なエロティズムといったようなものと一致するものばかりではない。むしろ、イメージの時間空間的壁を取り払い、画家や詩人たちの友情を示そうとするような、ある種のユートピアの表現であるように思われるのである。ブルトンのシュルレアリスム概念は、規制概念の破壊や過去の歴史の抹消といった近代の思想的潮流に符合している一面もあるが、反対に、過去の歴史や文化を調和させ融合させるという一面もまた見落とすべきではないように思われるのである。

ブルトンにとってのシュルレアリスムの詩学は、現実の奥底に存在する過去や無意識の記憶を、再び外に流れ出させようとするような感情の詩学なのである。

III -8 シュルレアリスムの「自動記述」は失敗した試みだったのか？

近代芸術の研究、とりわけ写真研究において、1920年代と30年代は最も重要な時代の一つである。特に、マン・レイ、ベルメール、ジャック・アンドレ・ボワフェール、ラウル・ユバック、クロード・カーアン、ドラ・マールといったシュルレアリスムのグループ

に属していた写真家たちの作品は、この時代の写真の中心的位置を占めていると言って良い。しかしながら、『シュルレアリスム宣言』を始めとするブルトンの著作は、美術や写真に関する理論的な論考というよりは、相手を驚嘆させたり戸惑わせたりするような教条的なものと見なされている。ブルトンの言明は、文学と絵画の境界を越えた大きな広がりを持つものとして、その影響力を当然のものとして認めざるを得ないにもかかわらず、同時に強い批判にさらされてもいるのである。

良く知られているように、最初の『シュルレアリスム宣言』の最も重要な言明は、シュルレアリスムとは「思考状態の実際の機能を、口述や文章、あるいはあらゆる他の方法で説明しようとするような精神的で純粋なオートマティスム¹⁹」であり、書き手は単なる「謙虚な記録機」«*modeste appareil enregistreur*²⁰»に過ぎない、というものである。このシュルレアリスムの定義は、必然的に写真技術の発達に結びつく。なぜなら、写真とは外的世界をオートマティックに記録あるいは描写する媒体として考えられるからである。美術史家のヘルベルト・モルダリングスによれば、この概念はブルトンが最初に構想したものではなく、ヴィクトル・フルネル（Victor Fournel）によって1858年に著されたルポルタージュ、『パリの街路で我々が見るもの』*Ce qu'on voit dans les rues de Paris*に遡るものであり、またこうした概念は、写真を「言語や主体や現実から独立した、透明な窓でありあるいは<純粋な>知覚の誤謬のない媒体である」と見なしたエミール・ゾラの自然主義小説理論にも見られるものであるという²¹。

この時代、写真の描写の信憑性あるいは真実性が広く認められ、誰もそれを疑わなかったことは驚きではない。しかしながら、実際には写真は決して現実そのものの再現ではなく、絶えず撮影者や鑑賞者の手によって修正あるいは解釈されている可能性がある。ブルトンが行おうとしたこと、それは彼自身が受動的な媒体となって「夢の写真」あるいは「思考の写真」を捉えることである。X線写真や顕微鏡写真の発明によって、知覚の範囲は人間の網膜の能力を超えた所まで拡大した。医学生でもあったブルトンは、近代科学の視覚理論を取り入れながら文学・絵画といった様々な芸術を横断するイマージュ理論を構築しようとした。それは内的な思考を客観的に記述することを目的としていたが、この試みは最終的には失敗する運命にあった。

ブルトンによって進められた理論的議論は、その矛盾ゆえに批判を引き起こしたとモルダリングは指摘する²²。彼が示す所によると、ブルトンはオートマティスム理論を現実の諸現象に対してだけでなく、内的経験の諸過程にも適用しようとした。ブルトンは現実主

義及び実証主義を批判したが、しかしながらその批判は、科学技術に基礎を置いた「受動的な記録機械」としての芸術家という理念とはそもそも相容れないものであった。

モルダリングは次のようにブルトンを批難している。「ブルトンによれば自動記述は、精神の無意識的なメカニズムの唯一の正確な復元法である。しかし、感情、幻覚、夢のイメージ、不安といった、まず言語的手段によって可視的で伝達可能なものへと遷移されなければならない非言語的現象の事例において、「正確さ」とは一体何を意味するのであろうか²³？」ブルトンのシュルレアリスム概念に対するこの批判的論評において、モルダリングは「自動記述」概念を明白な事実として、シュルレアリスムのテクニカルタームとして扱っている。しかしながら実際には、ブルトンが「自動記述」と名付けたものの意味を捉えることはそれほど容易ではないであろう。ブルトンにとっての非言語的現象の事例における「正確さ」とは、写真理論における「ストレート」に類似している。写真における「ピクトリアル」と「ストレート」の二元対立において、「ストレート」写真とはありのままの世界を表現すること、事実を自然に、真実らしく、客観的に説明することを意味する。それに対して、「ピクトリアル」は絵画的、人工的、見せかけといった意味を含意する。ブルトンは非言語的現象を言語という間接的方法を用いてではなく、より客観的、科学的な方法を用いて記録することを目指したが、それは不可能な試みであった。

一九世紀末から二〇世紀初頭にかけては科学とオカルト主義が接近していた時代であったと、モルダリングは指摘する。科学は、「真実」を記録する機械装置によって出された図式、画像、あるいは音響による成果をもてはやした。ブルトンは、無意識の諸現象を記録することが技術的に可能であると考え、それゆえに書き手は「控え目な記録装置」に過ぎないと主張した。正確で、客観的で、臨床的で、あらゆる偏見を免れた夢の機械²⁴という概念は、容易にオカルト主義や精神主義に結びつくものであった。

確かにブルトンの言明には、一貫性のなさや、それどころか論理の逸脱があると言わざるを得ない所もある。しかしながら、ブルトンの振る舞いはそれほど放埒なものであったわけではない。記述の真実性についての論争から離れて、ブルトンの関心はより人類学的あるいは他文化主義的な方向へと向かった。真実性を問うことは、結局の所、合理主義的な思考を容認するということであり、ブルトンはそうした絶え間のない論争を通して結論に辿り着くことが出来なかったのである。たとえブルトンの野望が写真史において失敗であったと見なされたとしても、彼の二〇世紀美術への寄与は決して過小評価されるべきではないであろう。アメリカへの亡命と、同時期における作家エメ・セゼールとの交友の結

果、ブルトンはより人道的、国際平和的な方向へと進んで行くように思われる。シュルレアリスムを近代科学のデフォルメされた解釈であったり、あるいは一九世紀的なオカルト主義や精神主義の単純な延長であるといった理解に帰すだけでは、なぜ後年のシュルレアリスムがこれほど国際色を持ち、多文化主義へと傾倒して行ったのかを説明することが出来ないであろう。真実と虚構という古典的な二項対立の議論に留まった芸術論では、シュルレアリスムのそうした側面を理解するための糸口を見出せないように思われるのである。美学的な観点からは、ピクトリアル写真とストレート写真の対照は、結局は写真の認識方法の問題に過ぎない。結局の所、我々は合理主義と虚無主義、真実性と虚構性、科学とオカルト主義といった対立概念からシュルレアリスムが常に逃れようとするのだという結論に至るであろう。

註

¹ Bernard Salignon, *Où l'art, l'instant, le lieu*, Paris, Cerf, 2008、序文。

² Mildred Szymkowiak, *Autrui*, GF Flammarion, 1999, p.11.

³ Salignon, *op.cit.*, p.17.

⁴ *Ibid.*, p.19.

⁵ *Ibid.*, p.21.

⁶ *Ibid.*, p.26.

⁷ Szymkowiak, *op.cit.*, p. 44.

⁸ « Le problème du primitivisme d'une société est généralement posé par le contraste qu'elle offre avec ses voisins » Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 1958.

⁹ William Rubin, *'Primitivism' in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984.

¹⁰ Salignon, *Les déclinaisons du réel, La voix, L'art, L'éternel retour*, 2006, p.15.

¹¹ 大久保恭子、『プリミティヴィスムとプリミティヴィズム』、2009年、142頁。

¹² 大久保恭子、前掲書、117頁。

¹³ Szymkowiak, *op.cit.*, p.9.

¹⁴ *Ibid.*, p.11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Rosalind E.Krauss, « Photographic conditions of surrealism », *October*, n° 19, hiver 1981.

¹⁷ その意味では、グーグル・マップにおいて自動的に道路の写真が収集され、公開されるストリートビューは非常にシュルレアリスム的であり、それを利用した作品も制作されている。
Rencontre Arles photographie 2011.

¹⁸ *Le Troisième Oeil, La photographie et l'occulte*, le catalogue d'exposition, Gallimard, 2004.

¹⁹ « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel du statut de la pensée » André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Herbert Molderings, *L'évidence du possible : Photographie moderne et surréalisme*, 2009, pp.123-124.

²² *Ibid.*, p.125.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

第二部

シュルレアリスムのリリスム概念とその現代的意義

IV ブルトンの小説と芸術論におけるリリズム概念の解明

第一部では他者概念を軸に据えてシュルレアリスムを論じてきた。他者とは、自己による管理や統制から免れるものである。シュルレアリスムにおいては、非理性的なもの、すなわち自己によって統制されないものの力を借りずに芸術作品が生み出されることはありえない。このような非理性に対するブルトンの関心を最も端的に示すのが、これから考察を行うリリズムの概念である。

アンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) は、1920年代の詩と批評において「抒情的」*lyrique* という語をしばしば用いている。リリズムを伴う行動、リリズムを伴う主張、といったように、彼はこの言葉を最初は彼の文学的な活動の中で用い、その後、文学以外の政治的行為を含めた運動の中でそれを用いることになる。ブルトンはオートマティスムによる作品『磁場』*Les Champs magnétiques* (1919年に雑誌連載、1920年刊行)、ブルトン自身が物語の主人公となる小説『ナジャ』*Nadja* (1928)、あるいは『狂気的愛』*L'Amour fou* (1936) 等の主要作において、この概念を物語の中核に置いて使用している。

抒情詩は叙事詩・劇詩とともに詩の三つの部門の一つとされ、主に詩人の内面、感情や情緒を主観的に表現した詩として近代以降の詩の主流を成すものとされる。象徴主義の詩人マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) の詩作におけるある種の思考がリリズムや抽象に関わることがあるという指摘もあり、リリズムという言葉はブルトンに限らず非常に多様に使われている。

ブルトンの文学作品で描かれるある種の「抒情的なもの」、つまり『シュルレアリスム宣言』(1924)におけるような芸術的主張、1920年代後半～30年代以降の政治運動、生涯を通じた詩的な思考などを特色付けるものとしてのリリズムとは、いったいどのようなものなのだろうか。

考察は次の手順で進める。まず、第一章においてエーミール・シュタイガーの『詩学の根本概念』*Grundbegriffe der Poetik* (1946) から、「抒情的」という概念が詩学の立場においてどのように理解されているのか考察する。

第二章ではブルトンの作品を取り上げ、彼の詩や小説のリリズムについて考察を行う。ここで考察の対象とするのは、ブルトンの代表作『磁場』、『ナジャ』、『狂気的愛』の三作である¹。「抒情的」*lyrique* とは楽器のリラに由来する言葉であり、本来の意味では音

楽との関連が深いが、ブルトンはそうした意味での抒情詩を書いてはいない。しかし自身の靈感に従って熱烈に詩作に取り組む情熱的な詩人であるという点ではブルトンは抒情詩人であると言えよう。ただ、ブルトンはそれだけではなくリリズムが「行動」であると強調する。第二章の結論として、ブルトンの主張、行動、思考がリリズムと結びつくのだということを示す。

第三章ではリリズムを手がかりとしてブルトンの芸術論を読む。そして、リリズムの概念と近代芸術とを結びつける先駆的な詩人としてマラルメを例に挙げ、マラルメの詩にあられるリリズムが先行研究においてある種の「行動」と関わるものとして捉えられていることから、リリズムと「行為」が相互に関連し合うものであることを明らかにする。その結論として、リリズムが1920年代～30年代の前衛芸術運動におけるブルトンの文学作品と芸術論の特徴であることを示したい。

IV -1 詩学におけるリリズムをめぐる概念規定

E・シュタイガーは『詩学の根本概念』（1946）において、「抒情詩」「叙事詩」「劇詩」における「抒情的なもの」「叙事的なもの」「劇的なもの」の概念を説明する。シュタイガーによれば、「抒情的なもの」がこれまで指し示してきた様式とは次の4点である。

「（一）言葉の音楽と言葉の意味との統一、明確な理解作用を伴わない〈抒情的なもの〉の直接的作用。（二）リフレインやその他の種類の繰り返しに拘束されることによって生ずる溶解の危険。（三）文法的、論理的、観察的関連の断念。（四）ただ少数の同じ情調を感じる人々にだけ聴き取られる孤独の詩。すべてこれらが意味するところは、抒情詩においてはいかなる距離も存在しない、ということである²。」

つまりシュタイガーは「抒情的」であることを（一）詩の発音、響きが言葉の意味と一致していることであると定義し、詩における音の重要性を指摘している。（二）も同様である。（四）は、〈抒情的なもの〉が読者の詩人に対する共感を求めていることを示している。「抒情詩においてはいかなる距離も存在しない」というのは、読者が詩人と同じ情調を感じ、詩人の心情と全く距離を感じない状態になることを指しているのであろう。すなわち、簡潔に言えば、シュタイガーは抒情詩における言語と聴覚との関連性を重視し、言葉の持つ音楽性が、詩と聴き手との間の距離、あるいは詩人と詩人が語るものとの間の距離を消滅させることによって両者が共感し合う状態を「抒情的である」と定義するのである。

主としてドイツの近代詩を前提としているシュタイガーの定義は、ブルトンが彼の前衛芸術運動において考えるリリスムの定義とは相当に異なっているように見える。ブルトンは『シュルレアリスム革命』*La Révolution surréaliste* 誌第12号(1929)の「詩に関する覚え書き」の中で〈リリスム〉を次のように捉えている。「リリスムとは抗議の開発である」*Le lyrisme est le développement d'une protestation*³。この「抗議」*protestation*とは何を意味するのだろうか。J・ドゥコティニは、『詩の革新』*L'Invention de la Poésie*の中でこれを現実の感情に対する抗議であると述べる。

「リリスムという名詞はブルトンにとって重要である。しかし彼の用いる用法を総和するのは容易ではない。それにもかかわらず、それらはしばしば非常に断固としたものである。例えば〈詩に関する覚え書き〉の中では、次のように用いられる。〈リリスムとは抗議の発展である〉。抗議とはおそらく、現実の感情に対する反対であり、想像に関して行われた排斥に対する反対であり、それら二種類に対して論理が押し付ける分離に対する反対である⁴。」

彼によれば、シュルレアリスト達による宣言、デモ運動は彼らにとってリリスムを持つ行動であるのだが、しかしながらその説明だけではブルトンがリリスムを「抗議」と結びつける意図を理解するのは困難である。また、シュタイガーの定義とブルトンの定義との間に何の関連性も見出すことが出来ないように思われる。

IV-2 ブルトンの小説における「自動記述」とリリスム

ブルトンが1920年にフィリップ・スーポーとの共著として発表した『磁場』*Les Champs magnétiques*は、ブルトンが最初に自動記述の手法を用いて創作した詩と言われている。

『磁場』の本文中には「抒情」という語は登場しないが、このテキストには後の『ナジャ』や『狂気の愛』、およびアラゴンの『パリの農夫』と共通した状況設定と場面展開が見られる。この作品が詩であるのか、小説であるのかは判然としないが、この作品の全体にはある種の虚無感が通底している。冒頭は次の一節である。

「水滴の中にとじこめられて、われわれは永久の動物にすぎない。われわれは音もない都会の中を走り、魔法めくポスターももはやわれわれの心を動かしはしない⁵。」

このように言い表されるような都市とそこで営まれる人々の生の空虚さは、ブルトンの後の小説の中にも通底している。「音もない都会」という言葉は、『ナジャ』の写真における無人の街を想起させ、『磁場』の中でも「水滴の中にとじこめられて」で始まる「裏箔のない鏡」*La Glace Sans Tain*と題された章は、文と文、段落と段落が比較的関連性を持

って結びつけられており、その意味で理解しやすい章である。語り手は「われわれ」であり、語り手が居る場所は音のない都会、すなわち「永久の夜」から「朝」「日々の色」へと移り変わる街である。朝の五時、「街路は沈黙のうちに遠ざかってゆき、大通りは活気をおび始める一帰り遅れた散歩者が一人われわれのそばで微笑している⁶」という。この一節は20年代のドキュメンタリー映画の冒頭などを思わせる。『磁場』はその全体が、ブルトンの友人であり、執筆当時には既に故人であった詩人ジャック・ヴァシェに捧げられている点も、この作品の特徴である。

『磁場』の4年後、ブルトンは『シュルレアリスム宣言』*Manifeste du surréalisme* (1924)の発表と同時に、自動記述で書き取ったテキストの中から32編を取捨選択し、削除や訂正を行った上でそれを『溶ける魚』*Poisson Soluble* (1924)と題して発表する。ドゥコティニは「彼（ブルトン）には『第二宣言』の良く知られた数行を書く以前に、『溶ける魚』において彼の都会の日常経験と愛の日常経験を詩的な表現に託した数年間があった」とし、『溶ける魚』のテーマを「抒情的な愛」としている。

ドゥコティニは『溶ける魚』の中で「我々は芸術を愛というその最も単純な表現に還元するだろう⁷」という言葉に着目し、そこにおいてブルトンが芸術（あるいは詩）をシュルレアリスム的に定義付けていると考える。つまり、この『溶ける魚』というテキストにおいて、ブルトンは都市の日常経験と愛の経験を詩的な表現で打ち明けようとしているのである。

その後、ブルトンにとって「愛」というテーマは、写真図版を用い、神経精神医学上の観察記録の語調をなぞった反文学的小説『ナジャ』（1928）において明確に語られることになる。さらに、『狂気的愛』（1938）は、ブルトンが『磁場』『溶ける魚』『ナジャ』において探求したシュルレアリスムの自伝記述の一つの到達点であると考えられる。したがって、都市の日常経験と愛の経験はブルトンの小説の主題であり、そこで描かれているものこそがそれらの小説にリズムを与えるものであると言える。

ところでシュルレアリスムの詩は、常に視覚的な対象物との偶然の出会いによって生まれる。その一例として、『狂気的愛』の中ではマン・レイの撮影による木製のスプーンの写真を挙げる事が出来る。それは、ブルトンがアルベルト・ジャコメッティと連れ立って蚤の市へ出かけた時、柄の先端から小さな彫刻の靴が突き出た木製のスプーンを購入した出来事である。このオブジェはたまたま、ブルトンが数ヶ月前にジャコメッティに制作を依頼していたシンデレラのガラスの靴を模した灰皿（「サンドリユーサンドリヨン」と

いう言葉遊びをイメージ化したオブジェ)を連想させるものだった。またオブジェは小さな彫刻の靴が木製のスプーンの踵の役割を果たしており、スプーン全体をまた一つの靴に見立てることによって、ブルトンはそこに記号的な二重性を見つけている(靴の前部としてのスプーンの凹み、中間部としての持ち手、踵としての下部の靴、さらに、その靴の踵に想像することが可能な別の靴)。ブルトンは小説中でそのスプーンが彼の主張する「客観的偶然」*la chance objective*を端的に表す例なのだと説明している。「客観的偶然」とは、あるものと別のものが偶然でありながら客観的に認められる形で符合することを指す。クラウドはこの出来事について「このことにおいてブルトンは全く月並みである。なぜなら様々な記号は常にそれらが表す事柄の影のような二重のものとして描かれるからである。⁸⁾」として、ブルトンが驚嘆して見せる程には「驚くべき」話ではないとしながらも、このスプーンの持つ二重性 *doubling* に着目し、記号論的シュルレアリスム解釈を展開する。

これまで『狂気的愛』はそうした記号論的解釈によって読解されてきた。そうした解釈では、「偶然」や「驚くべきもの」といったシュルレアリスムの要素が物語中で描写されていることがこのテキストの最大の特徴であると見なされた。しかし、ドゥコティニは『狂気的愛』の主題を「抒情的行動」*Du comportement lyrique* であるとする。

ドゥコティニはシュルレアリスム文学を抒情的行動の文学として捉えている。それによると抒情的行動は近代詩の大きな特徴でもある。彼は抒情的行動を、「出会い」*rencontre* が物語的モチーフを構成している小説あるいは自伝に認められるものとしている⁹⁾。詩において用いられるリズムに関しては、前節で触れたように、文学における流れの延長上に純粋に置かれ得る。しかし他方でドゥコティニはマルセル・デュシャンの《大ガラス》における「花嫁」を、近代のリズムを表す作品として考えている。美術作品においてリズムという語は、まず 1910 年代にキュビズム絵画を論じる際に用いられている。その後 1950 年代に入ってから「抒情的抽象」*abstraction lyric* という語としてシュルレアリスム絵画の対立概念として、つまり抽象＝具象の対立としてブルトンらの前に現れるとされている。シュルレアリスム絵画は、当初から抽象とリアリズムの間で揺れ動く二面性を持っていた。シュルレアリスムの絵画には、例えばオスカル・ドミンゲスのデカルコマニーのように抽象性を特徴として持つ作品と、ホアン・ミロの絵画のように図像的な解釈の余地を残す作品の両方がある。

「オートマティスムのテキストから写真に至るまでには、実際には大きな飛躍があるように

思われる。第一は非合理で無秩序であるが、第二は器械的であり、混乱を争うまさに無意識の世界に従って組織されている。しかし『シュルレアリスムと絵画』におけるブルトンの概観では、それらの極の両方が表現されている。すなわち、ミロのオープンカラーペインティングの液体状のこぼれや霞、あるいはマッソンのオートマティックドローイングの湾曲によるオートマティスム、そしてマン・レイのシルバープリントの写真、あるいは〈ナイチンゲールに脅かされる二人の子供〉といったエルンストによる日常の夢の絵画などがしばしば『シュルレアリスム革命』誌の中で使用された¹⁰。」

クラウスはシュルレアリスムの絵画一般の中にこのような二面性、つまり「スタイルの精神分裂」stylistic schizophrenia が見て取れるとした。彼女はこの分裂が多くの美術史家にとってシュルレアリスムを理解し難いものにしてしているとする¹¹。しかし、ドゥコティニがデュシャンの作品を抒情的な作品として取り上げているのは、50年代におけるそうしたシュルレアリスムと抽象との対立という文脈で用いるためではなく、またデュシャンをキュビスム批評の文脈で捉えようとするためでもなく、デュシャンの人生と作品の内に自伝的記述の近代的形式と同様の詩情を読み取っているためである。次章では造形芸術の作品にあらわれたリリスムをマラルメの詩とも関連させて考察したい。

IV -3 造形作品におけるリリスム

マラルメによる象徴主義のリリスムをブルトンのシュルレアリスムのリリスムと比較すると、マラルメとブルトンとの間に、そしておそらくはシュタイガーの定義との間にも決して関連性がないとは言えないことが分かる。宗像衣子氏は『マラルメの詩学』（1999）の中で、「マラルメの『扇』は、『翼』『襞』としての飛翔と開閉と自省的内包の抽象性、そして『扇』そのものとしての匂やか幽艶なリリスムの間で、生の日常と宇宙の無限を繋ぐ和やかな夢想の造形的で律動的な揺れと戯れとして、詩的行為、『語の構築』、『無』の創造を、マラルメ本来の抽象的な詩的精神によって独自に描き出す¹²」「では、どのような文化の世界に、マラルメとアール・ヌーヴォーに共通のこのモチーフ、その創造性は結びつけられているのか。どのような意味を世紀末の文化のなかでそれはもっているのかを俯瞰しよう。このモチーフ、そして創造性は抽象的思惟と具体的幻想にかかわる。それは、自然の装飾的なデフォルマション、抒情的幾何学性、生命的なもの理想的なものに共に呼応する曲線の表現性、そして精神的意図に繋がる抽象への飛翔といったものを明かしていた¹³」と述べる。マラルメは「扇」という詩において、扇の揺れる「往復運動」の

持つ「振動性」を「抒情的運動」と見なしているという。

また、宗像氏によればマラルメは詩の題材にしばしばアール・ヌーヴォー的なモチーフを選んでいるのだが、それらのモチーフの持つ曲線的イメージにおいて、抽象性ととも「抒情的幾何学性」が追求されているのだという。マラルメの詩的思考は 19 世紀末の実証主義、あるいは合理主義に対抗する姿勢のあらわれであると考えられる。さらに宗像氏は、先に挙げた『マラルメの詩学』においてマラルメのキュビズムに対する先駆性を指摘している。氏は同著において、キュビズムの中でもとりわけ、ピカソとブラックへのマラルメの影響を指摘している。ピカソについては、特定の作品との影響関係は説明されていないものの、ピカソがマラルメの詩集の初版を入手して非常に感激し、その肖像画を描いていることなどを例に挙げ、ピカソの「抽象と具体の思考、芸術要素、色と形の自律的在り方の探求、その意識的実践をめぐって、マラルメの創造性が思い浮かぶ¹⁴」と述べられている。またブラックについては、彼の詩に対する関心を示した次のような文章の内に、マラルメに対する親愛が透かし見られるという。宗像氏はそれを、「現実には詩的光によって照らし出されてはじめて明らかになる。詩は事物に対して状況に応じた生を付与する」、あるいは「書くことは叙述ではない、描くことは描写ではない」という一節から読み解いている¹⁵。これらの文からは、ブラックの詩的思考や、そして描くことの行為そのものに対する関心を読み取ることが出来るだろう。

しかし、本論で注目したいのはマラルメとブラックやピカソとの関連ではなく、マラルメの詩とデュシャンの作品との関連性である。なぜならデュシャンもまた、マラルメのように対象の動き、例えば振り子の動きの「往復運動」の「振動性」や「運動性」に関心を示し、《階段を降りる裸体》や《自転車の車輪》といった絵画やキネティック彫刻の中でそうしたモチーフを取り上げているからである。宗像氏のマラルメとキュビズムの画家たちをめぐる記述は、マラルメとデュシャンの関係の記述にもその多くをあてはめることが出来るのではないだろうか。

また、ブルトンもマラルメとはいくらか関連があると考えられるのだが、とりわけ、ブルトンがデュシャンの《大ガラス》を「抒情的である」と評していることに注目したい。

「かくして彼（デュシャン）は、いずれまた私たちもそこに舞い戻る機会のありそうな、あのリリスム—脅迫の概念を解き放った結果、大多数の人にとって、再び一つの象徴の位置をしめることになるだろう¹⁶。」

この言葉から、ブルトンはデュシャンの作品の中に近代詩と共通するある種のリリスム

を見ていることがわかる。従って、デュシャンをマラルメとの関連性において捉え得ると
いう考え方は、ブルトンの批評の中に既に見られると言って良いのではないだろうか。ブ
ルトンはデュシャンをこのように評したのと平行して、ブルトンなりの「抒情的行動」を、
そのシュルレアリスム運動においてさまざまな形で実践して行く。その実践方法は、シュ
タイガーの定義やマラルメのリリスムよりも社会性を持っており、彼は仲間たちとの行動
を通してシュルレアリスムによる革命、社会変革を目指す。

ブルトンは『文学』誌の中の「マルセル・デュシャン」（1922）という批評において、
デュシャンの《大ガラス》などの作品について語っている。「マルセル・デュシャン」の
中でブルトンは、デュシャンのシュルレアリスム性を主張しようとしている訳ではなく、
またキュビズム、ダダイズムの芸術家としてのデュシャンを容認しようとする訳でもない。
それは、ブルトンがデュシャンの作品に共感していたにもかかわらず、その段階ではまだ
デュシャンとの関わり方を図りかねていたからではないかと思われる。実際、本文中でブ
ルトン自身「私はマルセル・デュシャンという主題を、一向に汲み尽くせるという期待が
持てなくなった¹⁷」と言っている。

しかし、そのように言いながらもブルトンは、デュシャン作品を「既成表現をゆすりと
るリリスムの概念を解き放つ」と評している。リリスムの概念に関しては、このブルトン
の批評以前から、詩的リリスムと抽象絵画の創造の接点を巡る議論としてさまざまな人物
によって言及がされている。従って、ブルトンの言葉もそうした近代的なリリスムに関す
る議論の流れに属しているのだと考えられるであろうし、また、「ゆすりとるリリスム」
du lyrisme-chantage という語からは、ダダやシュルレアリスムの挑発的な姿勢を見て取れる
とも考えられるのではないだろうか。

批評「マルセル・デュシャン」では、ブルトンはリリスムを「抽象」や「具象」の対立
をめぐる芸術批評に関わる概念として捉えているように思われる。しかし、『シュルレア
リスム革命』誌第12号(1929)の「詩に関する覚え書き」では、彼はリリスムを *développement
d'une protestation*（抗議の発展）であると定義している。1922年の段階では、ブルトンは
彼にとってのリリスムが何を意味するのか明確な概念規定を行うことがまだ出来なかった
が、29年には定義付けを行えるまでになっている。その期間は、ちょうどブルトンの中で
「シュルレアリスム」の概念が形を取り始め、『シュルレアリスム宣言』を行い、運動を
活発化させる期間と一致している。従って、彼にとってのリリスムは「シュルレアリスム」
と同義であるとも言えるのであり、ブルトンはそれまでも用いられてきたリリスムという

語に彼なりの意味を与えたのだと言えるだろう。

おわりに

20年代以降ブルトンは共産主義へと接近し、同時に共産党内部での対立を深める。本論では言及することが出来なかったが、20年代後半以降のシュルレアリスムの表現は、様々な点においてロシア構成主義などの政治的芸術運動の強い影響下にあると言える。しかし、そうした前衛芸術運動と平行した展開を見せながらも、ブルトンは自身が強い指導力を発揮することによって、シュルレアリスム運動をフランス政府の圧力からは一貫して距離を置く運動にした。ブルトンのテキスト及びシュルレアリスム運動のそうした特殊性を示す鍵となる語の一つとしてリリズムを挙げられるのではないだろうか。

これらの論から、リリズムには複数の様相があると考えられる。第一に「抒情詩」「叙事詩」「戯曲」の対比の中で捉えられるリリズムである。第二はマラルメ及びデュシャンの作品における「抒情的運動」であり、第三はブルトンの小説および芸術論におけるリリズム「抒情的行動」である。その中でもブルトンのリリズムの概念は、詩における「抒情的運動」から小説における「抒情的行動」、さらに政治的なプロパガンダを「抒情」と捉える解釈へと変容していると考えられる。本論でブルトンのリリズムを取り上げた理由は、それを詩、芸術論、政治運動の三点に共通する語として捉え得ると考えたからである。ブルトンらシュルレアリストは狂気を理性、すなわち近代合理主義に対する反動として捉える。ブルトンが考えていたリリズムは、完全言語を目指す近代詩に対する批判という詩作における問題から次第に離れ、絵画を理性から解放させるよう働きかけるようになるのである。

リリズムとは抗議の開発であると、ブルトンは言う。しかし、リリズムにはアナーキズムに通じるような暴力性や騒動性といった意味合いはない。なぜなら、ブルトンはリリズムを内面からの「不活性の声」 *voix inactive* であると述べてもいるからである¹⁸。また、シュタイガーの定義とブルトンの定義も互いに相容れないもののようにも思われるが、明確な理解作用を伴わないものを明確な理解に対する抗議として追求する点で、両者の定義は通底する。したがってブルトンは、合理主義や実証主義に対して向けられた批判として無意識から発せられる無言の声を捉え、理性に逆らってその声に耳を傾けることを抗議と表現するのではないだろうか。

註

¹ 本文で挙げたブルトンの3作の他に、ルイ・アラゴン Louis Aragon, 1897-1982)の『パリの農夫』 *Le paysan de Paris* (1926) がブルトンの作品と類似した構造を持つ小説として、しばしば比較の対象になる。

² “Einheit der Musik der Worte und ihrer Bedeutung, unmittelbare Wirkung des Lyrischen ohne ausdrückliches Verstehen (1); Gefahr des Zerfließens, gebannt durch den Kehrreim und Wiederholungen anderer Art (2); Verzicht auf grammatischen, logischen und anschaulichen Zusammenhang (3); Dichtung der Einsamkeit, welche nur von einzelnen Gleichgestimmten erhört wird (4): Alles bedeutet, daß in lyrischer Dichtung keinerlei Abstand besteht.” Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, p.53. 『詩学の根本概念』高橋秀夫訳、法政大学出版局、1969年、72頁。

³ André Breton, *Œuvres complètes*, tome I. p.1016.

⁴ « Le nom du lyrisme est cher à André Breton, mais il n'est pas facile d'opérer la sommation des emplois qu'il en fait. Ceux-ci sont pourtant souvent très péremptaires. Ainsi, dans les Notes sur la poésie, : «Le lyrisme est le développement d'une protestation.» Protestation, sans doute, contre le sentiment de la réalité, contre cet ostracisme pratiqué à l'égard de l'imaginaire et contre la séparation que la logique impose à ces deux catégories. » Jean Decottignies, *L'Invention de la Poésie*, p.58.

⁵ « Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. » Breton, *op.cit.*, p.53.

⁶ « Les rues s'écartent silencieusement et les boulevards s'animent : un promeneur attardé sourit près de nous. » Breton, *op.cit.* p.55.

⁷ « Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour. » Breton, *op.cit.* p.359.

⁸ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin h. d. Buchloh, *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*. p.193.

⁹ Decottignies, *op.cit.* p.58.

¹⁰ Krauss, *op.cit.* p.191.

¹¹ Krauss, *Ibid.*

¹² 宗像衣子『マラルメの詩学 抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち』55頁。

¹³ 宗像、前掲書、246頁。

¹⁴ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, 1964 (宗像、前掲書、262頁に引用。)

¹⁵ G.Braque, *Le Jour et la nuit, cahiers de Georges Braque 1917-1952*, Gallimard, 1952 (宗像、前掲書、264頁に引用。)

¹⁶ « Ainsi lui, qui nous a délivré de cette conception du lyrisme-chantage à l'expression toute faire, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, s'en remettrait pour le plus grand nombre à un symbole ? » *Littérature, Nouvelle série*, N°5, octobre 1922, p.7-10.

¹⁷ *Littérature, Ibid.*

¹⁸ Breton, *op.cit.*, p.1016.

V シュルレアリスムにおけるリリスムの問題について

——K・グラントの論考を基に——

これまで、ブルトンが 1910 年代末から 20 年代にかけて雑誌『文学』*littérature*、及び『シュルレアリスム革命』*la Révolution Surréaliste* に発表した芸術論と彼の小説の中で用いた「リリスム」*lyrisme* という言葉を分析し、彼にとっての抒情的なるもののいくつかの異なった様相を指摘して来た。しかし「リリスム」の持つ意味の広がりには考えていた以上に大きく、筆者がそれを十分に説明出来たとは言い難かったため、この言葉を分析するにはさらなる論考が必要であると考えた。

そこで本論では、シュルレアリスムと美術批評の関係について論じたキム・グラント Kim Grant による『シュルレアリスムと視覚芸術—理論と受容』(*Surrealism and Visual Arts, Theory and Reception*, Cambridge University Press, UK, 2005) 中の「フランスの近代絵画理論と近代絵画批評におけるポエジー概念」*Poetry in the Theory and Criticism of Modern Painting in France* を考察対象とする。筆者の関心はブルトンが『シュルレアリスム革命』誌の中で発表した特殊なポエジーあるいはリリスムの定義、「リリスムとは抗議の発展である」という主張がどのような経緯を経ていかにして生まれたのかと知るという所にあった。また、「抒情」という表現が用いられたことによって文学(言語)と美術(イメージ)がどのような接近を見せたのかを論証する。

その手続きとして、本論ではグラントの著作をもとに 1920 年代におけるリリスム概念の複数の様相を紹介する。その上で今年の筆者の論考とのつながりを探りたいと思う。グラントの結論によると、一九世紀以来の用法に結びついた意味と定義を維持する批評家たちにとっては、ポエジーとリリスムとは本質的な知覚および強烈な個人表現を意味していた。しかしそれらがあまりに乱用されたために、その意味が次第に批評家たちの立場の違いを表すようになり、ルヴェルディに彼の 1923 年の論考「リリスム」*lyrisme* において、語の再定義の必要性を主張させることになるきっかけを与える結果となったのである。

『シュルレアリスムと視覚芸術 理論と受容』の章立ては三部から成る。まず第一部は前述の「フランスの近代絵画理論と近代絵画批評におけるポエジーの概念」、第二部は「シュルレアリスム絵画の確立」*Establishing a Surrealist Visual Art*、第三部では「シュルレアリ

スム絵画の脅威」The Threat of Surrealist Art が論じられる。同書によれば、一九世紀以来詩人による絵画批評が伝統的に行われて来たフランスの近代絵画批評において、「抒情性」lyrism と「詩的」poetry はともに絵画（イメージ）に対する肯定的な形容の言葉としてしばしば用いられた表現であった。それらの表現は、二〇世紀においてはアポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880-1918)によるキュビズム批評、ブルトンのオートマティスム理論、第一次大戦後の雑誌『ノール・スユド』Nord-Sud の編集者でありアポリネールを支持した詩人であるピエール・ルヴェルディ (Pierre Reverdy, 1889-1960)によるキュビズムとピュリスム（純粹主義）の理論化の中で中核的な概念として取り上げられたのである。著者のグラントはそのことを詳細に説明した上で、シュルレアリスム絵画の確立とその展開を論じている。本論では本書の第一部、なかでもルヴェルディが発表した刺激的な論説のタイトルから取られた「リリスムの発見」The Discovery of Lyricism の章を取り上げて見て行くことにする。

グラントはまず、ブルトンが 1918 年にアラゴン (Louis Aragon, 1897-1982) に宛てた手紙の中で、詩作についての概念を示したと指摘する¹。それは、『ノール・スユド』におけるルヴェルディのリリスム概念に対するブルトンの支持の表明であった。ルヴェルディと同様、ブルトンは近代絵画と詩の間の関係に非常に関心を持っていた。

「不変のもの。レディメイドの言い回し、決まり文句、印刷された紙あるいは模造品、絵画における抒情は騎士 X 氏の肖像² (アンドレ・ドランによるパピエ・コレの作品タイトル)のなかのにかわで糊付された新聞紙、ブラックの署名入りのカフェバーの真珠³」

これらの語の列挙は、詩と絵画が想像の制作物としてそれぞれが類似したものであるという表明であると考えられる。さらに、ブルトンが支持したルヴェルディによるリリスムの定義は以下の通りである。

「私はリリスムを、芸術においてそうした（美的）感覚を喚起することが出来るものという意味で用いる。うまく結合された二つの語は聞いたこともないようなイメージを噴出させる。そのイメージはひとつの美しい位相で存在し、それを構成する語の謎めいた意味と性質は我々の観念の通常的道筋の上にぶら下がる。そのイメージは作者が彼自身の上に啓示を得るたびに顕れる⁴。」

ルヴェルディとブルトンの顕著な相違点は、ブルトンが明確な例を挙げていることであるとグラントは述べる。すなわち、ルヴェルディが視覚芸術その意味について幅広い一般理論を打ち立てようとしているのに対して、ブルトンは彼の理論的な理解を具体的に例示

している。後のブルトンは彼のジョルジオ・デ・キリコ論の中では、ルヴェルディだけではなく創作あるいは発見における芸術家と科学者の能力の類似を確信するアポリネールの理論に接近している。

ところで、1920年代前半のフランスにおいてアポリネールの理論を積極的に取り上げたのが、画家オザンファン（Amédée Ozanfant, 1886-1966）とジャンヌレ（建築家ル・コルビュジェの本名、Charles-Eduard Jeanneret, 1887-1965）による、当時の前衛芸術と理念の理論的發展において主要な位置を占めた雑誌『エスプリ・ヌーヴォー（新精神）』*L'Esprit Nouveau* である。この雑誌は当時の美学的な秩序回帰 *retour à l'ordre* の傾向を示す主要な機関誌であり、古典的また構築的芸術作品観を推し進めた。『エスプリ・ヌーヴォー』が目指したのは、ただ古典主義回帰に留まらない美的合理主義と理想主義的な単純形態のみならず、人間本性の基本的で科学的に実証可能な側面を示すことであった。それゆえにオザンファンとジャンヌレは人間に生来備わった美的衝動、すなわちポエジーとリリズムを理論化あるいは定義しようとした。その後ピュリズム Purism を唱えて行く彼らは、人間的なポエジーとは言語を用いる詩人によってではなく、色彩と形式を用いる画家によって実現されるものと考えていた。当時の潮流として一方においてはオザンファンとジャンヌレによるそうした合理化単純化への傾向があり、他方で1920年にオートマティスムのテキスト『磁場』を発表したブルトンは無意識、非合理性、理性による制御の及ばないものを称賛した。二つの隔たる現実を結びつけることによって新たな物事が生み出されると考えたルヴェルディに対して、ブルトンはそこに合理性の否定を求めたのである。もちろんブルトンの主張は合理性を称揚する『エスプリ・ヌーヴォー』の支持者たちにとっては忌避すべきものであったのだが、それにもかかわらず人間本来の詩的言語を唱えるブルトンらの主張は『エスプリ・ヌーヴォー』誌の論考の多くと共鳴する点があった。その理由は、ブルトンのオートマティスムとオザンファンとジャンヌレによるピュリズムの思想がともにアポリネールの思想を引き継いでいたからである。『エスプリ・ヌーヴォー』誌に編集者として関わった作家であり理論家のポール・デルメ（Paul Dermée, 1886-1951）は、アポリネールの支持者として知られ、ルヴェルディとともに『ノール・スユド』誌の編集にも参加し、美術と文学理論において古典主義と理性による統制を強調した。ただし、デルメはそうした姿勢に加えて当時のダダのサークルの一員でもあり、そのことは『エスプリ・ヌーヴォー』における彼の編集方針にも影響を与えた。そのデルメが発表した最初の論説が「リリズムの発見」*Découverte du lyrisme* である。その論説でデルメはオートマティスムの記述法の発見

に焦点を絞り、純粹詩 pure poetry の文脈にその記述法を置いた。雑誌においてデルメは合理的科学的志向性を保持しながらも、哲学的あるいは心理学的考察の手段としてリリズム（とは何か）について議論を行った。デルメは画家テオデュル・リボ(Théodule Ribot, 1823-1891)の絵画や心理学者ピエール・ジャネ(Pierre Janet, 1859-1947)の心理学的オートマティスム理論を紹介し、リリズム的表現の多様性を考察する有用な道具であるとし、また近代心理学におけるリリズム的思考の本質であると考えた。デルメは論説の中で、論理、知性、実用性の完全な否定が純粹抒情詩を制作するための「処方箋」であると結論付けている。

「イメージに関しては、それらは外界の存在物に対象を与えるものを注意深く避けながら用いられなければならない。実際には、読者を彼自身の内面に委ねさせるものは何もない。従って、具体的に実現しうるイメージはない。それらの「シュルレアリスム」以外は！イメージは感情的な意味に満たされた表現へと変容させられ、感覚の論理によって一緒に結ばれるだろう⁵。」

デルメによれば、抒情詩の到達点は読者を無意識と接触させ、そのリリズム的流動を意識へともたらしことなのである。論説「リリズムの発見」におけるデルメの「シュルレアリスム」の語の用法は、アポリネールが戯曲『ティレシアスの乳房』*Les Mamelles de Tiréciasm* において「新たなものを生み出すために、存在しているものを超えようとする創造的能力」として用いた用法とは異なる。デルメの用法において、リリズムの源泉としての無意識の解放は実際的な意味の要求からの言語の解放であると考えられる。

デルメの「リリズムの発見」はオートマティスムの抒情性に言及した最初の論考であるが、ブルトンはロートレアモン(Lautréamont, 1846-70)の詩集『マルドロールの歌』*Les Chants de Maldoror* の書評の中で無意識の詩的实践に関して全く異なる概念について言及している。その中でブルトンは記述することを「想像力を捕まえる手段」として捉え、論理的思考が隠喩とイメージによって取って代わられるべきであると述べている。この書評においてブルトンの関心は文学上の技術としてのオートマティスム記述を推進することや説明することではなく、むしろ人間の精神機能における想像的イメージの重要性を説くことにあり、具体的に実現し得ない無意識のイメージをシュルレアリスムとして主張するデルメとは異なっている。この点において、ブルトンの考える詩的思考は論理を転覆させる手段ではなく、さまざまな矛盾した要素を持つ複雑な統一体（統一された意識ではなく分割された意識の集合）としての人間のアイデンティティを考え出す手段なのである。ブルトンに

よるイメージと隠喩の議論の根底にあるのは、ルヴェルディによる詩的イメージの定義であるが、ブルトンは師であり助言者であるルヴェルディの考えに全面的に同意していたのではない。ブルトンの主張は、二つの異なる語を統合して生まれる全く新しい創造物としての詩的イメージというルヴェルディの思考からは逸脱しているとは考えられる。ブルトンは詩的イメージを、ロートレアモンの言うところの「言葉の化学反応」に喩えて説明する。

「化学において、二つの結びついた物質はあまりに明瞭にそうした熱を放出し沈殿物を生み出すので、その実験はもはや私の興味を引かない。そうした標本は感覚に対して真の休息を与える⁶。」

ブルトンのロートレアモンへの信奉は、ルヴェルディの美的統一性、全体性、純粋性の否定であると考えられる。ブルトンのオートマティスム記述の技法についてのもう一つの論考に、ブルトンがデルメの「リリスムの発見」に2ヶ月先立って発表した「ダダのために」*Pour Dada* が挙げられる。ブルトンは「最小の、あるいは個人的選択の完全なる不介入で記述される詩」のために、詩における「聖書的語調」*biblical tone/ton biblique* の復興を唱える。「聖書的語調」は、*Littré* 辞典によれば、高揚した、あるいは靈感を受けた文学的記述を意味しているのであり、ブルトンのリリスム概念を定義するのに非常に相応しい。そうした、靈感を受けた文学的記述というリリスム概念こそがブルトンが詩的思考の中心に置いたものなのである。「ダダのために」において、ブルトンは心理学的用語を用いて美術作品制作あるいは詩作を見る観点から距離を置いている。つまりブルトンは、デルメが1918年の講義で行ったような、ダダ的制作物をフロイトの精神分析体系の応用によって捉えるという解釈を拒絶するのである。こうしたブルトンの初期の理論的著作からは、当時のブルトンが美学的な問題ではなくむしろ哲学的問題の考察に傾いていたことが読み取れる。ブルトンはオートマティスム記述を伝統的な美学理論を否定する手段としてだけでなく、西洋哲学とその合理的前提という全体的な体系に疑問を投げかけるのである。それに対して、デルメはオートマティスム記述を、根本的なリリスムの衝動における詩の源泉を位置づける、あるいは定義するための手段として単純に捉えている。

『エスプリ・ヌーヴォー』誌の論説において、デルメは人間の精神における抒情性の根源を考察している。彼の編集方針のもとで、同誌は美的感覚の基礎と芸術創造の根源を探る様々な論考を掲載した。その中でピュリスムを提唱したオザンファンとジャンヌレは、作品制作のための美的感覚の根本的源泉を発見することに関心を置いた。彼らは芸術作品

が人間の持つ本質的な渴望、すなわち秩序への渴望の結果生み出されると考えた。彼らの考えによれば芸術作品は抽象的な美学的思考の結果ではなく、技能の優越を通して獲得された技術的手段の結果として生み出される。

美的なものは先験的に存在するのではなく作品制作の過程を通して後天的に生まれるのだというルヴェルディの確信は、ピュリスム理論の確立に重大な影響を与えた（後に装飾的形式の擁護に帰するピュリスム理論は最終的にはその前提と矛盾するようになってしまうのだが）。確認しておかなければならないのは、後にブルトンがルヴェルディの後天的美学を否定するにもかかわらず、オートマティスム記述の基礎概念と本性的な技能についてのピュリスムの考え方の基礎概念との間には大きな類似性が見られるという点である。どちらの立場も人間の根本的な要求を具体化させるための手段としての技能を強調する。しかし、二者の立場には基本的な相違点がある。すなわち、ブルトンにとってのオートマティスム記述が思考と人間精神にとって本質的で削ることの出来ない多数物を立証するものであるのに対して、オザンファンとジャンヌレにとって技術は内在的に合理的で論理的、そして精神を秩序付けようとする意図を持つものである。『エスプリ・ヌーヴォー』に発表されたリリスムについてのデルメの論説は、成功はしていないものの、これら二者の立場を総合しようと試みている。

オートマティスムによって問題提起された「音の呼び声、感覚の呼び声」*Appels de sons, appels de sens* は、デルメの最も挑戦的な論考であり、その中でデルメはオートマティスム記述と詩的なものに対する音と意味の関係性を強調している。デルメは複雑な言語的リズムの現れを、二つの異なる現実を結合させて、その結果シュルレアリスム記述を作り出す手段として考える。ここでデルメは彼の初期の見方、すなわち具体的に実現不可能な詩的イメージをシュルレアリスムであるとした見方とは異なる新たな用法を提示した。デルメは詩人の行為を、ルヴェルディが指摘したキュビスム画家の形式的な並列とパラレルな態度であると考え。デルメは詩的なイメージの起源を詩人の純粋に概念上の行為においてではなく、むしろ語と語の響きの中の感覚的な比較の中に置いたのである。

『エスプリ・ヌーヴォー』におけるこうした一連の論説の中でオザンファンとジャンヌレはピュリスムを技術形式の詩的な本性の成就として説明する美術史の概略を示した。その理論によれば、視覚芸術はまず実用的用途とともに生まれ、その後理念を伝達する手段として用いられたのであるが、一般教育と写真の普及とともに絵画はその真の目的、すなわちピュリストがポエジーとリリスムと命名した純粋な美的感覚を実現するためにそれま

での実用性への隷属から解放されたとされる。ただ彼らは純粹絵画を、色彩と形式という二つを「言葉」として持つ言語の表現であり、その「言葉」の音ではなくその意味を考えたために、色と形そのものがポエジーとリリズムを持つという理念は、結局は絵画特有の文法的な法則に従うことであり、その結果色彩と形の様式化を招くことになった。

詩的なものそして抒情的なものの表現手段としての絵画という考えは例えばアポリネールのようなキュビズム支持者や第一次大戦後におけるポスト・キュビズム絵画の支持者たちによる考察に限定されるものではない。詩的なものと抒情的なものは近代絵画のあらゆる種類の批評家や支持者にとって最も支配的な用語であった。批評家たちは一九世紀以来の用法に結びついた意味と定義を維持して来たのであり、その中でも最も目立っているのは本質的な知覚を意味しているというものであり、また強烈な個人表現を意味するというものである。これらの標準的な意味が長い間用いられたこと、そして批評家たちがその語を乱用したことが、ルヴェルディに彼の 1923 年の論考「リリズム」*lyrisme* において、語の再定義の必要性を主張させることになるきっかけを与えたのである。その中でルヴェルディはリリズムを強烈な個人表現ではなく、むしろ純粹な美的感覚であると再定義したのだが、キュビズム及びピュリスムのサークル外に再定義の効果が及ぶことはほとんどなかった。

おわりに

以上のように、グラントの論文によって 1920 年代のフランスではポエジーやリリズムという言葉の用法に関して、その多様な使われ方によって非常に錯綜した状況にあったという当時の芸術批評における重要な側面が明らかになった。また、リリズムという語に対して一九世紀以来の伝統的な意味から逸脱した意味合いを持たせたのはブルトンだけではなく、彼のライヴァルらは異なる意味を持たせていたのである。20 年代フランスにおいては古典主義への回帰と前衛芸術運動の高まりが平行して起きたという事実も、こうした混乱を招いた要因の一つではないかと思われる。

註

¹ André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, p.1083.

² アンドレ・ドランによるパピエ・コレ作品の題名。

³ “The Invariables : ready-made locutions, commonplaces, painted papers or faux-bois. And lyricism in painting will be the Newspaper glued in The Portrait of Chevalier X, the nacre of the Cafe Bar sign in a Braque.” (Breton, letter of september 12, 1918.)

⁴ “I mean by lyricism what in art is capable of evoking such an (aesthetic) emotion. Two words well joined make it spout up, an unheard of image. It resides in a beautiful phrase whose mysterious significance and the quality of the words that compose it suspend it above the normal course of our ideas. It appears each time thte author makes a revelation above himself.” (Pierre Reverdy, “Lyrisme”, in. *Nord-Sud*, February 10, 1923.

⁵ “As for images, they must be used with great care avoiding those that give objects an existence in the external world. Nothing, in fact, should make the reader leave his inner self. Thus, no plastically realizable images : but their surrealism! The images will be transformed representations charged with emotional meaning and tied together by the logic of feeling.” (Paul Dermée, “Découverte du lyrisme”, *L'Esprit Nouveau*, No.1 (October 1920), p.209.)

⁶ “Two combined substances in chemistry can release such heat as to create a precipitate so clear that the experience no longer interest me. Such preparations are also those that give true repose to the senses.” (Breton, “Les chants de Mardoror”, *La Nouvelle Revue Française*, No.2 (June 1, 1920) O.C.I, pp.234-5.)

VI ポエジーとリリズム概念の変容

——文学・絵画の境界なき時代における批評理論——

二〇世紀初め、主にフランスで起こったシュルレアリスムについて、最近のアメリカの研究においては、それをアヴァンギャルドの他の運動と照らし合わせて、芸術・政治史的側面から探求する研究がなされている。それは例えば、キム・グラントやジャック・J・スペクターによる諸々の前衛誌の読解である¹。特にグラントは、シュルレアリスムにおける視覚芸術に関する諸理論がどのような経緯で生まれたのか、また当時の美術界にそれらの理論がいかに受容されたのかを、雑誌を中心とした当時の資料を分析することによって明らかにしている。

よく知られているように、シュルレアリスム運動は第一に文学運動として始動した。しかしグラントは、文学を中心にシュルレアリスム思想を理解しようとする考えとはやや異なる独自のシュルレアリスム観を提示している。それはつまり、視覚芸術がシュルレアリスムにとって、理論的に中心となるような重要性を持っているのだとする考えである。そしてグラントは、従来のシュルレアリスム絵画に対する常識的見方、すなわちシュルレアリスムがもともと持っていた文学理論上の関心や技術を視覚芸術に適用させようとした結果、幻想的な画面を特徴とするシュルレアリスム絵画が生まれた、という見解に異を唱える。それに対しグラントが支持するのは、シュルレアリスムは詩的思考の「物質的な」具体化である、とする見方であり²、シュルレアリスムの詩的実験と視覚芸術における実験は理論的にも実践的にも一体化されたものであって、この二つを切り離して考えることは出来ないのだとする立場である。戦間期におけるフランスの批評界の状況を再考する上で特に注目に値するのが、前衛誌『ノール・スュド』*Nord-Sud* と『エスプリ・ヌーヴォー』*L'Esprit Nouveau* である。なぜならこれらは、シュルレアリスムと、当時の様々な立場の芸術批評との複雑な相互関係（それらの結合と背反）の中に位置しているからである。そして、右記の二つの雑誌において理論的支柱としての役割を担っていると思われるのが、リリズム（*lyrisme*：抒情）論である。

なぜグラントは、これほどまでにシュルレアリスム理論において視覚的なものが果たした意義を重視するのか。それは、シュルレアリスムがしばしば抽象化、単純化というモダンアートの主流から逸脱した潮流として捉えられ、その奇想性やエキセントリックな側面

を強調した見方で受容されてきたという事情がある。だが、実際にはシュルレアリスムはそうした「孤立状態」vacuum³から生じたのではない。むしろシュルレアリスム理論は、第一次世界大戦後の批評界における、様々な立場や主義が交錯する緊張状態のなかで形成されて行ったのである。

筆者もまた、グラントのこのような立場に同意する。その上で、グラントの論を展開させる形で、リリズム論が造形芸術においてどのように視覚化あるいは造形化されて行ったかを具体的な作品とともに論じるための準備を行いたい。本稿では詩人ピエール・ルヴェルディ（Pierre Reverdy, 1889 - 1960）とポール・デルメ（Paul Dermée, 1886 - 1951）のリリズム論を読解することによって、シュルレアリスムの芸術表現のメカニズムを明らかにする。特に、ルヴェルディと並んで特にデルメというあまり注目されていない詩人・批評家がアヴァンギャルド運動において果たした役割を分析することで、彼らにとって語と「イマージュ」がどのような相関関係を持つのかを考察する。

考察は以下の手順で進められる。まず、ディドロ、ボードレールの記述を参照しながら、絵画におけるポエジー（poésie：詩的なもの）がどのように考えられているのかを考察する。そして、アヴァンギャルドの芸術論においては詩と絵画の境界がもはや明確に区分されるものではなく、そこでリリズムが「強いイマージュ（image）を喚起するもの」という意味で用いられるようになることを指摘する。また、文芸誌『ノール・スユド』において、詩人ピエール・ルヴェルディが提唱するイマージュ論を取り上げる。さらに、ピュリズム運動の機関誌『エスプリ・ヌーヴォー』を取り上げ、同誌に掲載された批評家のポール・デルメによるリリズム論を読解する。また、それに対するルヴェルディの反応と、ブルトンの回想におけるリリズムへの独自の立場に触れる。結論として、「詩におけるイマージュ的なもの」が、「絵画における詩的なイマージュ」と読み替えられて、さまざまな形に解釈され、変奏されたことを指摘する。

VI-1 絵画における詩的なものについてのディドロとボードレールの見方

VI-1-1 ディドロの場合

ホラティウスの言葉「詩は絵のごとく」ut pictura poesis は、周知のように、詩と絵画を比較する際の美学的考察の出発点となっている。グラントは、一八世紀以来の絵画論におけるポエティックなものをシュルレアリスムのオートマティスム理論の起源とみなし、そ

の変遷を辿っている。特に彼女は、ディドロとボードレールの美学理論に目を向ける。

ディドロは『百科全書』（1751-80年に編纂）の項目「絵画における詩的構成」のなかで、絵画におけるポエティックなものを次のように定義している。

「絵画の‘詩的な’構成（*la composition poétique*）とは諸人物の巧みな（*ingénieux*）配置（*arrangement*）であり、その配置は動作が最も心を打つように（*touchante*）、また動作を最も本物らしく表現するために考案されている⁴。」

また、詩的な構成は人物の配置や動作にかかわるものであることから、ここで前提とされている絵画は、複数の人物が画面に登場する歴史画や宗教画、あるいは風俗画であろう。つまり、ディドロにとって絵画における「詩的なもの」とは、演劇における演出から生まれるものに近いと言えないか。動作が最も「心を打つ」ような配置とは、対象が観る者の情動に訴えかけるように「巧みに」描かれているということの意味する。つまり、理性の時代にふさわしく、ここでは、古典絵画において詩は画面の構成と密接に関係するものとして捉えられている。

VI-1-2 ボードレールの場合

それに対してボードレールは、『1846年のサロン評』において、詩は「画家の目指す直接の目的」にはなり得ず、それどころか、画家が「絵の構想（*conception*）にあたって、わざと詩（*poésie*）を探し求めることは、詩を見出しえない最も確実な方法である」と述べ、画家が絵画を描く際に、それに詩を先行させることを批判する⁵。なぜなら、「詩は芸術家の知らないうちに入って来るべき」なのであり、「詩は絵画それ自体のもたらす結果」でなければならないからである。また、「詩は観客の心の中にひそんでいる」のであり、画家の役割は観客の心の中の詩を目覚めさせる（*réveiller*）ことである⁶。つまり、ディドロが絵画は観客の心を打つと述べたのと同様に、ボードレールにおいても絵画における詩とは、画面を観る観客の心の内から生じるものなのである。またボードレールは、絵画は詩に依存せず、「色彩と形のみで観客に興味を与える」としている⁷。

さらに、『一八五九年のサロン評』において、ボードレールは絵画におけるポエジーについて重要な定義付けを行っている。それはバルビゾン派の画家ドービニー（*Daubigny, Charles-François, 1817-78*）の風景画について評した一節で、ドービニーが技術的に確かな画力を持ちながら、にもかかわらず彼の絵画の魅力がそうした技量の完成度にあるのではなく、「観る者をまず魅惑してしまう優美さと新鮮さ」、すなわち画面が与える優雅で静

かな印象とみずみずしさ、にあるのだと指摘する箇所である⁸。「見る人の魂に、作品全体を貫いている基本的感情 (sentiment originel) をただちに伝える」ようなドービニーの絵画は、「細部の完成と仕上げを犠牲にして初めて得られたもの」であるため、筆致の素早さと画面の粗さという「即興」 (improvisation) 的性質を持っている。即興作品は堅牢性を欠いており、優美であると同時に「頼りなさ」と「柔らかさ」も認められる。「それにもかかわらず、ドービニー氏の作品が一般に詩的であることは、何よりもまず認めなければならない」と、ボードレールは述べている⁹。ボードレールの言う「基本的感情」は、感情を主観的あるいは情緒的に表現するという一般的なリリスムの語意に近いと言えるだろう。しかしここでボードレールがポエジーと「即興作品」を結び付けていることに特に注目すべきではないだろうか。なぜなら、オートマティスムの諸作品もまた、即興作品としての性質を強く持っているからである。

これまではオートマティスム絵画の前衛性や、オートマティスムが後の芸術動向に与えた影響は考察されて来たが、筆者の知る限りでは、オートマティスムがディドロやボードレールの言うポエジーに結びついているという議論は、グラントを除いてほとんど指摘されて来なかったように思われる。

VI-2 リリスムについてのデルメとルヴェルディとブルトンの見方

VI-2-1 アヴァンギャルドにおけるポエジーとリリスム

二〇世紀初頭のアヴァンギャルドにおけるリリスムは、これまでどのように解釈されてきたのだろうか。また、アンドレ・ブルトンら前衛詩人が彼らの詩論において「イメージ」 image という語を使う時、それは実際にはどのようなものを指しているのか。この問題について、グラントはまず、キュビスムの画家アンドレ・ロート (André Lhote, 1885 - 1962) がシュルレアリスム絵画を「ポエジー (詩) に欠けている」ゆえに批判したことを取り上げながら、1920年代の美術批評界において「詩」が重要なキーワードであったと述べる¹⁰。また、この時代の美術批評の前提となる議論として、ディドロとボードレールの二人による絵画における詩的なものについての芸術的考察があったとして、この二人の芸術論が当時の批評界に及ぼしていた強い影響を指摘している。そして、リリスムはディドロとボードレールにおけるポエジー概念の延長線上にある批評用語として、モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870 - 1943) の芸術論を中心に一九世紀末以降に広く用いられるようになったのだ

という¹¹。

なぜポエジーに代わるものとしてリリズムという語が登場したのだろうか。この背景には、詩と絵画を別個のものとしてではなく融合したものとして捉えるようになったという、時代状況の転換があったと考えられる。ルヴェルディは、彼の芸術論においてキュビズム絵画を「造形詩」*poésie plastique* と呼び、近代における「描写なき」*non descriptif* 詩と「模倣なき」*non imitativ* 絵画を並置させて論じた¹²。後になって、日本のシュルレアリスム詩人で批評家の瀧口修造もまた、詩と絵画には深い血縁関係があると述べている¹³。一九四五年以降のいわゆる「アブストラクシオン・リリック」（抒情的抽象）と呼ばれる絵画運動からも分かるように¹⁴、アヴァンギャルドにおいてリリズムという語は明らかに、詩や絵画の抽象化を理論付けるためのキーワードとして用いられていた。ポエジーという伝統的な文学用語に代わって、リリズムが前衛芸術運動の理論的基盤となったのである。従って、リリズムは単純に「抒情」と訳すことの出来ない特殊性を帯びたタームなのであり¹⁵、彼らが用いる「イマージュ」という語にもまた、単に画像と訳されるような絵画的表象では説明出来ない心理学的な意味が含まれていると考えるべきであろう。

VI-2-2 『ノール・スユド』におけるルヴェルディの場合

オートマティスムは、二〇世紀初頭の思想における無意識への関心の高まりとともに生まれた概念である。この概念を考察するためにはフロイトや同時代の精神医学を再考しなければならないが、グラントはオートマティスムの問題をどちらかと言えば思想的問題としてではなく、むしろ美術作品の形式的な問題として論じている。

形式的問題としてのオートマティスムについては、アンドレ・ブルトンよりも先に、詩人ピエール・ルヴェルディが先駆的な考察を 1917 年創刊の雑誌『ノール・スユド』*Nord-Sud* 【図 9】で論じている。この雑誌は、南仏ナルボンヌ出身の詩人が主筆を務めた文芸誌であり、第一六号まで約一年半に亘って発行された。それは、実験的な詩作によって象徴詩との訣別をはかり、ブルトンら若きシュルレアリストたちに発表の機会を与えるものであった。創刊号に掲載された「キュビズムについて」*Sur le cubisme*¹⁶という記事において、ルヴェルディはキュビズムの追随者たちが模倣芸術に逆戻りしてしまったことを批判し、現実の模倣に依拠しない真のキュビズムを作り出すべきであると訴えている。また、文学的手段が美術に適用されること、あるいは逆に文学に美術的な手法が用いられることを、安易で危険であると批難している。

「キュビズムについて」は、「物質的なものの介在なしにいかにして精神を表現するか」という問題がルヴェルディをはじめとする当時の詩人たちの大きな関心事であったことを示すものである。そしてこの問題は、後にブルトンの『シュルレアリスム宣言』（一九二四年）において、「純粹に心的なオートマティスム（自動記述）」と言い換えられ、シュルレアリスム理論の支柱を成すことになるのである。

さらに同誌には、詩人ポール・デルメの「象徴主義が死んだ時」という挑発的とも言えるタイトルの論文が掲載され、そこで新たなリリズム概念が提唱される。デルメは次のように言う。

「ある日、白い石によって印をつけられ、美しい詩句は殺された。リリズム的統一体 (l'unité lyrique) がその時から詩となった。¹⁷⁾

これは、いわゆる「美しい詩句」、作詩法 *versification* に従うだけの詩が役割を終え、内的な統一性を持つ詩、「リリズム的統一体」を持つ詩が文学の主流となることを示唆している。さらに言う、「単にリリズムを煙のように漂わせるような自由も、固定した形という外的制約も、芸術作品の創造にはうまく作用しない¹⁸⁾」と。つまり感情が無秩序に表出されるような芸術作品も、また、作品が形式主義に陥ることも認めない。またデルメにとって、芸術制作における制約は作品の内部に存在しなければならず、「芸術作品は、パイプや帽子の職人が彼の制作物を考えるようにして構想されなければならない。全ての部分はその機能や重要性に応じて厳密に決められた場所を占めなければならない¹⁹⁾」のである。

またルヴェルディは、1910年代においても前世紀の遺産として受け継がれていた写実主義や自然主義の文学に対する批判を行う。同誌四―五号掲載の「文学的美学の試論」において、彼は述べる。

「人は、人生の模倣や解釈を主張しない芸術に達するように望むことも可能である。 (...) 独立した生命やその現実を持ち、それ自身がその固有の目的となる芸術作品を創造することが、我々には現実生活のどんな空想的な解釈よりも高貴であると思われる²⁰⁾。」

彼はこの記事の冒頭の銘句として、「(芸術の仕事)としての美は、自然の美よりも高貴である」*La beauté, oeuvre d'Art, est plus élevée que celle de la nature* というヘーゲルの『美学』の一節を引いている。

そうした自然主義文学あるいは模倣芸術に取って代わるものとしてルヴェルディが考えるのは、「二つの隔たった現実を接近させる」ことによって生じるイマージュである。同

誌一三号の論文「イマージュ」では、彼は次のように述べている。

「イマージュは精神の純粋な創造物である。／イマージュは、比較からではなく、多少ともかけ離れた二つの現実を接近させることから生まれるのである。／接近させられた二つの現実の関係が、遠くかつ適正に隔たっていればいるほど、イマージュは一層強烈なものとなり、一層の感動的な力や、詩的現実をもつだろう²¹。」

ただしこの思想は、後述するように、ブルトンの言うシュルレアリスム理念そのものではない。

ルヴェルディは、同論文でさらに述べる。

「大きいのはイマージュなのではない。そうではなく、イマージュがもたらす心の昂り (l'émotion) である。心の昂りが大きければ、その尺度に応じて、人はイマージュを評価するだろう。／そのようにもたらされた心の昂りは詩的に純粋である。なぜなら、それは、あらゆる模倣、あらゆる想起作用、あらゆる比較から独立して生まれるからだ。／そうして、新しい物事を前にしているのだという驚きと悦びがある²²」

彼の言うリリスムという概念は、このようにしてイマージュが喚起する詩的な心の昂りを指すのだと思われる。

二つの隔たった現実を接近させることによってひとつのイマージュを作り出すことは、対象を複数の側面に分解し再結合させるキュビズムの手法にも通じる。さらに、「イマージュが喚起する高ぶった感情」という立場は、シュルレアリスムにおけるオートマティスムの概念の捉え方のひとつに近いのではないかと考える。

ルヴェルディによって投げかけられた、このようなイマージュをめぐる新たな諸問題の将来には、1910年代後半から20年代後半にかけてなされた、「詩的言語」としての絵画が「純粋な理性の表現」、すなわち「適切で科学的な基盤に基づく調和の取れた形式」を志向するのか、それとも「非理性的な自己表現」を目指すのかという論争がある²³。

ここで、「純粋な理性」の優位性を守りつつも、リリスムの意識への侵入を打ち立てようとしたのが、先に述べた詩人のポール・デルメであり、彼はその後ピュリスムの理論家として雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』を主宰することになる。

VI -2-3 『エスプリ・ヌーヴォー』におけるポール・デルメのリリスムとオートマティスムの見解

雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』*L'Esprit Nouveau* (図2) は、建築家のル・コルビュジェ

(Le Corbusier, 本名ジャンヌレ Jeanneret, Charles-Eduard, 1887-1965) と画家のオザンファン (Ozenfant, Amédée, 1886-1966) と、詩人のポール・デルメが主に指導した雑誌とされている【図 10】。デルメという詩人は 1886 年にベルギー南東部のリエージュに生まれ、科学と文学の学士号を取得する。1910 年にパリに移住し、様々な文学グループと接触し、1917 年には『ノール・スウド』に参加する。そして、1920 年にこの雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』に参加する。同誌について概要を見ておこう。1920 年 10 月の第一号の表紙を見ると、タイトルの下に「美学の国際誌」という副題が付けられ、三つの軸として第一に絵画、彫刻、建築、文学、そして音楽を横断する「実験美学」、第二に演劇、音楽ホール、映画、サーカス、スポーツ、衣装、書籍、家具を扱う「技師の美学」、そして第三に「現代生活の美学」が掲げられている。この号の三番目の記事が、デルメの八頁に及ぶ論考「リリスムの発見」*Découverte du lyrisme* であり、四番目にはオザンファンとル・コルビュジェの論考「造形について」*Sur la Plastique* が掲載されている。

それでは、この論考「リリスムの発見」を検討し、デルメの言う「リリスム」がどのようなものか見てみよう。彼はピエール・ジャネ (Janet, Pierre, 1859-1947) およびその言葉「心理的オートマティスム」*automatisme psychologique* の語を挙げる²⁴。ジャネは、パリのサルペトリエール病院に拠点を置いた高名な精神医学者である。デルメによれば、彼ら精神科医はオートマティスムを「意識的ないかなる意図もない所で自律的となり、盲目的に作用する第二次的活動」*second plan devenue autonome et fonctionnant à l'aveugle en l'absence de toute volonté consciente*²⁵としており、またデルメ自身はオートマティスムを「意志や意識や人間の性向の命令の介在なしに実行される(メカニズム)」「*mécanisme*» *exécutant sans l'intervention de la volonté, de la conscience, les injonctions des tendances*²⁶と見なす。このオートマティスムを発展させて、デルメは自身のリリスム概念を唱える。彼は述べる。

「このオートマティスム概念は我々にとって、リリスムの様々な表現手段を研究するために有益であり、また美学的省察において、文学や音楽あるいは造形的創造を何らかの意味で明確にする方法を研究するためにも有益である²⁷。」

そして彼は、次のように唱える。

「またしばしば注意は休眠する。そこでそっと、しかし即座に、潜在意識に由来する諸表象の連続全体が、(意識という) 林間空地に侵入し、サラバンドを踊る。我々は夢想する、イメージや感覚や感情の万華鏡が機能する。映画が展開される、変化し魅了しながら。そして内的生命の深い豊かさ全体が、大きな流れとなって意識を横断する。我々の魂は自然発生

的な旋律で満たされる。歌うのは、《リリスムの流動》である²⁸！」

ここで、深層心理に由来する「夢想」と「イマージュによる万華鏡」が、近代技術の所産である映画に重ね合わされる。潜在意識の意識への侵入が、音楽的比喻で示されている。これは、「実験」と「エンジニア」と「現代生活」の美学を謳った『エスプリ・ヌーヴォー』誌の動向を代弁している。

最後にデルメは、シュルレアリスムという語を用いて次のように言っている。

「さまざまなイマージュについては、それらが諸物に外界における実在性を付与することを避けながら、細心の注意を払わなければならない。実際の所、いかなるものも読者を彼の深い自我から出すべきではない。従って、造形によって実現出来るイマージュではなく、それらのシュルレアリスムでなければならない！イマージュは、情動によって意味を帯び、諸感情の論理によって相互に結び付けられた変容する諸表象になるに違いない²⁹」

従って、デルメのリリスムとは、心理的オートマティスムであり、意図しない潜在的意識の意識への侵入である。これを彼はシュルレアリスムと呼ぶのである。『エスプリ・ヌーヴォー』誌は、ル・コルビュジェらの存在によって重要であるのだが、このあまり知られていないデルメの理論もまた、来たるシュルレアリスム運動への架け橋となっている点で評価すべきであろう。最後に、このデルメのリリスム概念を、果たして同時期のルヴェルディや後のブルトンがどのように取り扱うかを見てみよう。

VI -2-4 ルヴェルディの反応とブルトンの見解

まず、ルヴェルディが1923年の『七大芸術通信（ガゼット・デ・セッタール）』*Gazette des sept arts* に発表した記事「リリスム」を見てみよう。

「またしても、語義を変更しなければならないひとつの語が、言い古され、消え、磨り減って消滅しようとしている。まるでとても古いいくつかのメダルの中のひとつが、ゆっくりと我々の指の中で溶けてしまったかのように。古いメダルははっきりとしたざらつきをもちや持っていない。それゆえメダルは滑り、人はそれらを留めておくことが出来ないのではないかと恐れる。／私には、人が今なお詩を吟ずることが出来るとは思えない。私は、それによって人がかつて感動しようとする事が出来たリリスムを信じない。空洞になった管から流れ出る風の揺れを信じない。響きの良いうなりを信じない。声の作用を信じない³⁰。」

ここで彼は、リリスムという言葉の意味が、使い古され、あたかも「擦り減り摩耗したひとつの古いメダル」のようになったとする。そして、デルメがリリスムを無意識から意

識へと侵入してくる旋律に譬えたのに対して、ルヴェルディは「空洞になった管から流れ出る風の揺れ」や「響きの良いうなり」を探し求めるようなリズムは信じない、と言っている。彼にとってのリズムにおいては、「読者および聴衆の魂を揺り動かすことのできるようなすばやい一撃で、その最も敏感な部分を打つ³¹」ことが重要なのである。そのすばやい一撃とは、やはり「前代未聞のイマージュ」を噴出させる「二つの巧みに組み合わせられた語」なのである³²。ルヴェルディはあくまで言語表現の上でリズムを考えるのであって、深層心理学的な意味でのリズムを唱えるのではない。最後に彼は、「新しい土地で道を見出した詩人たち」に言及するが、これはおそらく、彼よりも10年若い世代のブルトンら来たるシュルレアリスム詩人たちのことを指すのではないだろうか。

それでは、1924年の『シュルレアリスム宣言』におけるブルトンの見解を見てみよう。ブルトンは回想記風の記述で、自分がキュビスムの追随者らの詩的活動を目にして、「間違った道」にいるのではないか、という疑問に囚われていたと告白する³³。そして、当時流行していた「リズム」に対して、「あれこれの定義や処方をつぶつけて立ち向かって」いたと言う³⁴。マルグリット・ボネによる本書の注釈によれば、1918年のルイ・アラゴン宛ての手紙でブルトンは、彼にとっての「リズム」とは、「詩における省略や音の欠如、キュビスムのパピエ・コレに似た、出来あいの文句の利用によって生み出される」ものである、と書いている³⁵。そしてブルトンは、ルヴェルディの前記の言葉「イマージュは精神の純粋な創造物である」云々を引用し、それを「すこぶる啓示に富むものだった」と言うが、結局ブルトンは、ルヴェルディ的方法ではイマージュは生まれず、逆に遠ざかって行ったと述べる³⁶。ブルトンは、デルメのような心理的オートマティスムによるリズムとも、ルヴェルディのような言語的にもたらされるイマージュによるリズムとも違う第三の立場を取ろうとしていたのである。

おわりに

以上述べたように、啓蒙主義的合理主義の時代における絵画のなかの詩的なものについてのディドロの美学的考察から出発し、1917年のルヴェルディと20年のデルメの理論まで辿ることで、なぜポエジーからリズムが生まれるのかを解明してきた。ポエジーに関しては芸術論史の中でしばしば扱われてきたが、本論ではこれまであまり考察されることのなかったリズムに光を当て、その結果、リズムには統一的な特性があり、恣意的に使われてきたのではないことを明らかにした。

ディドロにおいては、絵画における詩的なものは、あくまで人物の巧みな配置によって生まれるものであった。ボードレーは、あたかもアヴァンギャルド理論を先取りするかのように、詩は芸術家の知らないうちに絵画そのものの結果としてあらわれると述べ、絵画の即興性をより評価した。ディドロとボードレーの両者は、絵画が観客の心を打つことを詩的であると見なす点において共通している。そしてルヴェルディは、キュビズムの延長で物質的なものの模倣ではなく言葉の相互の接触によるイマージュがもたらす心の昂りを求めるのである。心の昂りをもたらすのは、ボードレーにおいては画面そのものの産出物であり、ルヴェルディにおいても語句同士の接触から生まれる思いもかけないイマージュである。このようなイマージュ概念を通して、文学と絵画が相互に接近し、二つの領域が互いに行き来することが明らかになり、さらにイマージュ概念は、例えば都市におけるイメージといったような、従来の芸術論では扱えない視覚表象をめぐる問題にも接続されるであろうことが予想される³⁷。

瀧口修造が語るように、近代においては詩が聴覚的なものから視覚的なものとなり、それによって詩と造形芸術とが内容的にだけでなく形態的にも接近することになった³⁸。それは、「詩におけるイマージュ的なもの」が、「絵画における詩的なイマージュ」と読み替えられて、さまざまな形に解釈され、変奏されたのだと考えられる。例えば、シュルレアリスムの絵画やデッサンにしばしば見られる、流れるような線描はデルメの「リリスムの流動」を思い起こさせるし【図 11】、舞曲のサラバンドはシュルレアリスム絵画の画面から漂う哀愁のようなものに結びつくように思われる。イヴ・タンギー (Raymond Georges Yves Tanguy, 1900 - 1955) らの共同制作による「甘美な死体」のデッサン【図 12】は、ルヴェルディの言う「二つの巧みに組み合わせられた語」によって生み出される「前代未聞のイマージュ」に通底するように思われる。リリスムの語が 1945 年以降の抽象絵画運動「アブストラクシオン・リリック」【図 13】で用いられたことは先に述べた通りである。「詩作という言語行為において、イマージュ的なものがどのように立ち現われるのか」を実験的に考えようとしたのがルヴェルディやデルメやブルトンであるならば、同様に「デッサンや絵画による描写という行為においてイマージュがどのように生まれるのか」を追究しようとしたのがシュルレアリスムの画家たちなのではないだろうか。

註

*引用の訳文は、原則として筆者によるものである。既訳のあるものについてはそれを使用させていただいたが、文脈の都合上、訳文を変更した箇所もある。また、引用文中の斜体、太字はすべて原文による。

¹ Grant, Kim, *Poetry, Lyricism and Surrealism : the Definition of Avant-Garde Aesthetics in France*, Dissertation of doctor of philosophy, the University of Texas at Austin, 1995 ; id., *Surrealism and the Visual Arts, Theory and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Spector, Jack. J., *Surrealist Art and Writing 1919/39*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

² Grant, *Surrealism and the Visual Arts, Theory and Reception*, p.4.

³ *Ibid.*, p.5.

⁴ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, t.12. Reprint, Stuttgart, 1967, p.849, « Poétique, Composition, (Peint.) »

⁵ Baudelaire, Charles-Pierre, « Salon de 1846, XIII.—De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment », *Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique et autres œuvres critique*, Paris, Garnier, 1962, p.171. ボードレー「1846年のサロン、一三 アリ・シェフェール氏と感情の模倣者について」、『ボードレー全集 IV』、本城格、高階秀爾他訳、人文書院、1964年、71頁。

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Baudelaire, *Salon de 1859*, op.cit., pp.371-372. ボードレー「1859年のサロン」、前掲書、225-226頁。

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Grant, op.cit., p.13.

¹¹ *Ibid.*, p.18.

¹² Reverdy, Pierre, « Le Cubisme, Poésie Plastique », *L'Art*, n° 6, février 1919, in. *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 2010, p.547.

¹³ 「しかし詩と絵画の血縁関係はもっと本質的な点にある。単純に言えば、詩は言葉によってイメージを喚起する芸術、絵画は造形的にイメージを固定する芸術であり、ともに心に見るイメージにつながるというところに深い心理的な関係が成立しているのである。」瀧口修造「現代詩と絵画」、『現代詩講座』第一巻、創元社、1950年。（『コレクション瀧口修造』第八巻、みすず書房、1991年、20頁。）

¹⁴ リリスムが第二次世界大戦後の抽象芸術運動のタームになった事情については、以下の展覧会カタログを参照されたい。 *L'envolée lyrique : Paris, 1945-1956*, Paris, Skira, Musée du Luxembourg, 2006.

¹⁵ この問題について、筆者は以前に、アンドレ・ブルトンの小説と芸術批評において「リリスム」が脅しや、抗議といった挑発的な意味を含意していると指摘した（拙稿「アンドレ・ブルトンの小説と芸術論における抒情性の解明」、『美学芸術学』第23号、美学芸術学会、同志社大学、2008年、74-88頁）。

¹⁶ Reverdy, « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, n° 1, mars 1917, pp.5-7. in. *Nord-Sud, Revue Littéraire*, n° 1 (mars 1917) – n° 16 (oct. 1918) . Reprint, Jean-Michel Place, 1980.

¹⁷ Paul Dermée, « Quand le symbolisme fut mort... », *Nord-Sud*, n°1, mars 1917.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ « On peut vouloir atteindre un art qui soit sans prétention d'imiter la vie ou de l'interpréter. (...) Créer l'oeuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe qu'elle interprétation fantaisiste de la vie réelle. » Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n°4-5, juin-juillet 1917.

²¹ « L'Image est une création pure de l'esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. / Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » Reverdy, « Image », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918. アンリ・ベアール／ミシェル・カラスー編『シュルレアリスム証言集』、濱田明、三好郁朗、大平具彦訳、思潮社、1997年、259-260頁。*訳語「イメージ」は「イメージ」に変更した。

²² *Ibid.*

²³ Cf. Grant, *op.cit.*, pp.46-48.

²⁴ Dermée, « Découverte du lyrisme », *L'Esprit Nouveau*, n° 1, p.32. in. *L'Esprit Nouveau : revue internationale d'esthétique*, n° 1 (1920) – n° 28 (1924). Reprint, Schmidt Periodicals GmbH, 2009.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ « Cette notion de l'automatisme nous sera utile pour étudier les divers moyens d'expression du lyrisme et la façon dont la méditation esthétique détermine, dans un certain sens, la création littéraire musicale ou plastique. » *Ibid.*, p.33.

²⁸ « Souvent aussi l'attention sommeille et plus doucement cette fois, mais sans perdre un instant, toute une série de représentations issues du subconscient envahissent la clairière et y dansent la sarabande. Nous rêvons, le kaléidoscope d'images, de sensations et de sentiments fonctionne. Le film se déroule, varié et captivant et toute la richesse profonde de la vie intérieure traverse la conscience en un large courant : notre âme s'emplit d'une mélodie spontanée : c'est le « flux lyrique » qui chante ! » *Ibid.*, p.34.

²⁹ *Ibid.*, p.37.

³⁰ « Encore un mot qui doit changer d'acception prêt à mourir usé, effacé, fruste comme une de ces très vieilles médailles qui semblent avoir fondu lentement dans nos doigts. Comme elles n'ont plus d'aspérités précises, elles glissent, on a peur de ne pas pouvoir les retenir. / Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes. Je ne crois pas au lyrisme par quoi on a pu autrefois chercher à émouvoir, au bercement du vent sortant d'un tuyau creux, au ronflement sonore, aux effets de la voix. » Reverdy, « Lyrisme », *Gazette des sept arts*, 10 février 1923, in. *Nord-Sud self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975. pp.183-184.

³¹ *Ibid.*, p.184.

³² *Ibid.*, pp.184-185.

³³ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, tome I, p.324. ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、36-37頁。

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Breton, *Œuvres complètes*, tome I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988. P.1353. n.2.

³⁶ Breton, « Manifeste du surréalisme », *op.cit.*, p.324.

³⁷ シュルレアリスムと都市の問題について筆者は以前に、拙稿「誰のものでもない都市—ブルトン『ナジャ』と精神分析都市論」（『文化学年報』第61輯、同志社大学文化学会、2012年）において考察を試みた。

³⁸ 瀧口修造「詩と造形の世界」、『詩学』1950年8月。（『コレクション瀧口修造』第八巻、みすず書房、1991年、34頁。）

VII 二〇世紀初頭フランスにおけるリリスム概念とその現代的意義

——J=M・モルポワの対話的リリスム概念によるアヴァンギャルド再考——

1920年代のアヴァンギャルドの文学的・造形的精神には、再検討すべきいくつかの要素がある。その一つが用語「リリスム」(lyrisme、抒情)をめぐる議論である。アンドレ・ブルトンやル・コルビュジエが用いるリリスムの用語法は、明らかに過去の、通常のそれとは異なっている。本論ではまず前半部分(第一章および第二章)で、1910年代から20年代にかけてフランスのアヴァンギャルドにおいてリリスム概念が芸術理論の中心となっていたことを、当時の文芸誌を読み解きながら明らかにする。そして後半では、一九世紀から二〇世紀以後のフランス詩におけるリリスム概念を再考する近年のいくつかの論考を検討しながら、アヴァンギャルドのリリスム概念の再考を行う。

名詞のリリスムおよび形容詞リリック *lyrique* を辞典で調べると、通常、二つの時代区分による説明がなされている¹。まず、ルネサンスから一九世紀初頭までのポエジー・リリック *poésie lyrique* がある。すなわち、詩の一ジャンルとしての抒情詩を指す概念であり、ディオニュソス的な神的靈感を受けた際立った調子による頌歌(オード)あるいは合唱を意味するリリスムである²。次に一九世紀のロマン主義以降に生まれた新語の名詞リリスムがある³。一九世紀以降においては、抒情詩は非常に多様な形式を取るようになり、愛、自然、宗教、死といった主題についての「詩人の個人的な感情の表出」*l'expression de sentiments personnels du poète* を意味する語になるとされている⁴。

アヴァンギャルドにおいてリリスムが持つことになる意味の広がりには、上記の説明には収まりきれないものがある。それはまず第一に、キュビズムを評価した詩人ピエール・ルヴェルディ(Pierre Reverdy, 1889 - 1960)が1910-20年代にかけて考察を行った一連のリリスム概念に当てはまる。さらに彼のリリスム論は、シュルレアリスムとピュリスム(「秩序回帰」というアヴァンギャルドにおける二つの大きな流れへと繋がっていく。ブルトンは1922年の評論においてデュシャンを取り上げ、その芸術的取り組みが「リリスムの脅迫(*lyrisme-chantage*)から我々を解放した」と述べた。またル・コルビュジエは1929年の講演で「技術はリリスムの受け皿そのものである」と宣言した。

二〇世紀以降におけるリリスム概念は、もはや詩人に特権化されたものではなく、また個人的な感情の激しい迸りという意味を必ずしも持たない。ルヴェルディやブルトンにお

いては、リズムは自己の感情の表出というロマン主義以来の意味を失い、自己以外の声に耳を傾けることによって自己が確立されるという意味に変容するように思われる。

考察は以下の手順で進められる。第一章「ルヴェルディのリズム論」において、ルヴェルディとブルトンのリズム論をそれぞれ考察し、彼らリズム概念から「熱さ」や「熱狂」というロマン主義的な意味を意図的に取り除こうとしていることを明らかにする。また、〈「対話的」リズム〉では、J=M・モルポワによる近年のリズム研究を基にしてルヴェルディにおける詩の技法としてのリズムを再考し、そこに対話的性質がみられることを指摘する。特に彼らの詩における主体 (sujet) の在り方に着目し、詩の語り手が安定した「経験的自我」 moi empirique ではなく不安定な詩的主体 sujet lyrique であることを明らかにする。次に第二章「ル・コルビュジェの [ピュリズム (エスプリ・ヌーヴォー)] とリズム」では、ピュリズムの理論家ポール・デルメと建築家ル・コルビュジェのリズム概念について考察する。具体的には、デルメとル・コルビュジェにおけるリズム概念が非常に近代的な身振りや振る舞いを示していることを明らかにし、その意味について考察する。そして、これまでその対立関係が強調されてきたシュルレアリスムとピュリズムの両運動が、実は相互補完的な関係を持つものとして捉えられることを指摘する。

VII-1 ルヴェルディのリズム論

VII-1-1 キュビズムとピエール・ルヴェルディ

1910年に南仏からパリに移り住んだピエール・ルヴェルディは、モンマルトルで知り合ったアポリネールや、マックス・ジャコブ、アラゴン、ブルトンといった若い詩人たち、さらにはピカソ、ブラックらキュビズムの画家たちのサークルというアヴァンギャルドの磁場のなかに身を置くことによって自身の芸術理論を形成して行った。ルヴェルディは外部の批評家の立場から客観的に同時代の芸術運動を観察したのではない。本章では、1917年から1918年にかけてルヴェルディが発行し、その独自の詩に関する美学的省察を展開した文芸誌『ノール・スュド』 *Nord-Sud* やその他の雑誌に発表された彼の芸術論を読み、ルヴェルディの思想を1910年代から20年代のアヴァンギャルドの思想のなかに位置づけることを試みる。

ルヴェルディは、『ノール・スュド』誌第一号(1917年)の巻頭の論考「キュビズムについて」 *Sur le Cubisme* のなかで、

「絵画的手段としての遠近法の発明以来、われわれは芸術の内に、それほど重要なものを何ひとつ見出さなかった。／われわれの時代はこの驚くべき手段と同等のものを見出した時代なのだ。⁵」

と述べている。その同等のものとは、キュビズムにおいてまさに実践されている、「対象を、その逸話的な観点においてではなく、要素としてのみ考慮の対象とする⁶」という絵画の構成法である。彼は再現や模倣としての絵画を否定しており、それは描写としての詩を否定することにも繋がる。

ルヴェルディは、今日の芸術は偉大な「リアリテ」*réalité*の芸術であると述べ、人生を想起あるいは再現するような「リアリズム」*réalisme*の芸術と対置させている⁷。つまり、これまでの芸術がリアリズムの追究であったのに対して、これからはリアリテの芸術でなければならないとされる。この考えは、自らを良く知り、自身の内的な潜在能力を探ることへの欲望が詩人を創造へと駆り立てる⁸という、彼の詩作に対する基本姿勢と通底している。ルヴェルディにとって詩人とは、「現実の領分を切望する人間」であり、詩におけるリアリテは、詩人の魂の現実への切望によって決定されるのである⁹。つまり詩におけるリアリテとは、実際に事実としてあらわれているような事柄や状態を指す現実ではなく、現実を希求するという詩人の絶えざる努力によって得られる。従って、キュビズム絵画もまた、対象を模倣したりあるいは空想の赴くままに描いたりするのではなく、画家自身の現実への追求がリアリテとして画面にあらわれているという点において、詩と同様のものであるとみなされるのである。そうした意味での「造形詩」*poésie plastique*¹⁰として、キュビズムは評価に値するとルヴェルディは考える。

このような独自のリアリテ概念を用いたルヴェルディの芸術論は、これまであまり紹介されることがなかった。ルヴェルディはキュビズム絵画の幾何学性や抽象性については言及していないし、また、絵画の形式や色彩の特徴にはあまり関心を払っていない。それにもかかわらずルヴェルディの芸術論は、絵画における事物の模倣を否定したという点から、近代の芸術作品の純粹性と自律性を主張したとみなされ、フォーマリズム的キュビズム批評のなかに分類されてきた。それに対してアメリカのシュルレアリスム研究者キム・グラントは、ルヴェルディのキュビズム批評における、ポエジー概念の重要性を指摘し、次のように述べている。

「十分に探求されて来なかったのは、彼の美学的諸理論における概念としてのポエジーの重要性であり、ポエジーを絵画で表現する方法理解において彼が開始した根本的な変化である

11。」

つまり彼女は、ルヴェルディが批評言語として用いたポエジー概念には、それまでにはみられなかった概念の意味的な変化があり、そこにこそ意義を認めなければならないと主張する。では、ルヴェルディのポエジー概念の重要性と意味の変化とは一体どのようなものなのか。

詩人が絵画批評を行い、詩と絵画の具体的な相互浸透について省察を行うようになったのは一九世紀以降であり、テオフィル・ゴーティエ、そしてボードレーを先駆者とする¹²。ルヴェルディの上記のキュビズム論が詩と絵画の連盟関係という西欧において長い伝統を持つ考えの延長線上にあることは明白である。

キム・グラントは、一九世紀の絵画批評において、コローが描く霧の立ち込めたような情景の風景画が「詩的な絵画」*poetic painting* と呼ばれていることに着目し、未完成な印象を与える画面に対して既にポエジーという語が用いられていると指摘している¹³（資料「リリズム関連年表」を参照）。資料は、美術批評においてポエジーとリリズムというタームがどのような文脈で用いられているのかを、グラントの著書の記述に基づき再構成したものである。この表を見ると、ルヴェルディが二〇世紀初頭以後のリリズム概念を考えるうえで重要な位置を占めていることが分かる。ルヴェルディは1910年代後半から20年代にかけて、リリズムについての考察を数度に亘って発表しているからである。それまで表現主義や感情の高揚に結び付けられて来たリリズム概念がルヴェルディによって否定され、精神のコントロールによって編み出されるイマージュがリリズムに結びつけられる。彼が考えるリリズム概念は先に述べたレアリテ概念と深く関わるものであり、詩におけるイマージュの在り方を大きく変えるものである。また、後で述べるように、ピュリスムの詩人ポール・デルメは無意識から即興的にイマージュを生み出すオートマティスム的なりリズム概念を提唱している。

グラントは、絵画の即興性という観点から批評理論におけるポエジー概念とシュルレアリスムのオートマティスム理論との関連を明らかにしようとする。そして、文学運動と絵画運動が別々に論じられることも多いシュルレアリスムにおいて、視覚芸術に関わる理論がどのように成立したのか、その展開と受容について詳細に辿っている点で興味深い。

しかしグラントは、美術批評における詩画一致論という観点から、ポエジー概念およびリリズム概念がどのように用いられているか論じており、ルヴェルディ自身の詩作におけるリリズムの問題には踏み込んでいない。ルヴェルディがリリズムという語を、単純に詩

における描写や絵画における模倣を否定するためだけに用いたとは考え難い。また、即興性という説明だけでルヴェルディの詩法を理解出来るとも思えない。ルヴェルディのリリズム概念を理解するためには、彼の詩作においてリリズムがどのようにあらわれているのかもまた考えなければならないだろう。この問題を次節で考えていこう。

VII-1-2 ルヴェルディのイマージュ論とリリズム概念

ルヴェルディはリリズムをどのように定義しているのだろうか。彼は『ガゼット・デ・セッタール（七大芸術通信）』*Gazette des Sept Arts*（1923）に、「リリズム」¹⁴と題する論説を寄せた。同誌はイタリア出身の作家で批評家のリチオット・カヌード（Ricciotto Canudo, 1879 - 1923）が創刊した映画批評誌である【図 14】。ブルトンとの話し合いに基づいているというこの論考で¹⁵、彼はリリズムにおける響きや声の作用を否定する。

「私には、人が今なお詩を朗唱することが出来るとは思えない。私は、それによって人がかつて感動しようと努めることが出来たリリズムを信じない。空洞になったパイプから流れ出る風の揺れを信じない。響きの良いうなりを信じない。声の作用を信じない¹⁶。」

このパイプ *tuyau* は、マラルメの『牧神の午後』（1876年）の一節、「その笛の二つのパイプからは風が漏れ出て」*Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant* を想起させる。

さらに彼は、「髪を振り乱すような熱狂」*l'exaltation échevelée* や「朗唱」*la déclamation* も信じられないと述べる。ここから、ルヴェルディのリリズムには既にロマン主義的熱狂が失われていることがわかる。

ルヴェルディの音楽的熱狂に対する絶望的な見方は、初期の詩「詩人たち」*Les poètes*（『散文詩集』、1915年）における、「全く動かない音楽家」や「その切り離された手がヴァイオリンを弾いている」といった詩句において既にあらわれている¹⁷。このような音楽的なものに対する絶望感がマグリットの絵画のなかでも描かれている【図 16, 17】。さらにエルンストはダンスの場面を描いているし、デュシャンもまた《グリーン・ボックス》において、楽譜を素材のひとつとして用いている【図 18, 19】。シュルレアリスムやその周囲の美術作品には、ルヴェルディのリリズム論との関連が考えられるものが多く確認されるのである。

なぜルヴェルディは熱狂的リリズムを否定するのだろうか。また、その代わりとしてルヴェルディがリリズムに求めるのは何だろうか。彼が詩に求めるものとは、心を打つような「すばやい一撃」*un coup sec* であり、それによってもたらされる「情動」*l'émotion* と「驚

くべきイマージュ」 *image inouïe* である。ブルトンが『シュルレアリスム宣言(第一宣言)』(1924年)に引用したルヴェルディの有名な次のイマージュ論は、彼の詩に対する考えを端的にあらわしている。

「イマージュは精神の純粋な創造物である。それは比較することから生まれるのではなく、多少とも隔たった二つのレアリテを接近させることから生まれる¹⁸⁾

このイマージュ論について佐々木洋氏は、「類似物の比較」によって成り立っていた従来の詩法に代わる、常識的に考えて何の類似性もない二つの語を適切な動詞で結びつけることによって特異な詩的世界を作り出す詩法を説明するものであると述べている¹⁹⁾。例えば、「小川のなかを流れる歌がある」 *Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule* というフレーズにおいて、「小川」と「歌」という二つの関連性の希薄な語が「流れる」という動詞で結び付けられる、という例が挙げられる²⁰⁾。ルヴェルディのこのフレーズは、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』(Breton, O.C. I. 337.)に引用されている。他にも例えば、「太陽は地平の上をさまよい」、「眠りに落ちる水」といったフレーズにも隔たった語句の接近によるイマージュの創出がみられる²¹⁾。このイマージュは、実際にある事物に対応するものではなく、観念的な心象を指すものである。

さらにルヴェルディは、リリズム概念をたんなる詩の技法として捉えているだけではなく、絵画におけるキュビズム運動、さらには写真や映画といった当時生まれつつあった新たな芸術を理解するための鍵となる概念として考えていると思われる。

また、詩論断片集『毛皮の手袋』 *Le Gant de crin* (1927年)の冒頭において、ルヴェルディはリリズム的イマージュが生まれる際の詩人の身体的精神的な状態を書き記している。以下の定義から読み取れるのは、ルヴェルディがリリズムを身体の興奮や陶酔状態によって引き起こされるものではなく、精神的知覚を意識的に研ぎ澄ませることによって生じるものと考えていることである。

「リリズムは熱狂とも、身体的興奮とも全く似ていない。それは反対に、身体のはぼ全面的な従属である。身体的意識が低下し、精神的知覚が増大する時、リリズムは花開く。リリズムは未知への憧れであり、エモーションによって膨らんだ存在が、外部へ不可避免的に爆発することである²²⁾。」

ルヴェルディが考える詩人の身振りは、「シャンソン歌手のような陶酔、酩酊状態²³⁾」ではありえない。人は精神的に熱狂すると、通常、身体の運動機能が活発になる一方で、意識は朦朧となるはずである。ルヴェルディはそうした熱狂状態からリリズムは生まれな

いと考える。けれども、リリズムは知性によって完全にコントロールされる訳ではない。なぜなら、ルヴェルディにとってリリズムは、詩人自身にとっても把握しえないものと考えられているからである。リリズムは「未知、深淵へと向かう」のであり、「謎の性質を帯びる」とされる²⁴。リリズムは、知性や理性をもってしても支配不可能な、人間精神における最後の未知なる部分を探求しようとする試みであると言える。

また、ルヴェルディは芸術を、レアリテのリリズムを繋ぎとめる手段である、と定義づけている²⁵。つまり、芸術家にとってのレアリテが形となったものが芸術作品なのである。

従って、以上からルヴェルディにとって詩作は語の組み合わせという詩法の問題であると同時に、一種の身振りや振る舞いの問題でもあることがわかるであろう。『毛皮の手袋』で考察されているのは、どのような身振りがリリズムを生み出すのかという問いである。また、リリズム的イマージュは外界にある事物を模倣することでは生まれない。ルヴェルディのレアリテ（現実）は、実際に存在する事物というよりは、心的なレアリテであると考えられる。このレアリテ概念は、イマージュ概念にも結びつくものと思われる。現実の模倣という詩のそれまでの役割が考慮されなくなる代わりに、心理的なイマージュが求められるようになり、イマージュが詩人の情動を喚起する役割を担うのである。一九世紀から二〇世紀にかけての思想的転換期において、詩において響きや韻律といった聴覚的な要素に代わって、語の結びつきが生み出すイマージュ（イメージ）、つまり詩の視覚性が問われるようになったことは瀧口修造が既に指摘している²⁶。詩の視覚性とは、詩の形態的な視覚性の問題とも考えられるし、また、詩の内容における視覚性（眼差し）の問題であるとも考えられるだろう²⁷。しかしながら、リリズム概念を詩画一致論のなかだけで論じては、身振りや意識のあり方といった、リリズムという語に本来含まれている意味を見落とすことになるのではないだろうか。ルヴェルディのリリズム論は、二つの隔たった語を接近させるという言語的な方法論であると同時に、詩作の際の身振りの指示をも行うものであり、彼のリリズムは言語と身振りという二重の構造で成り立っていると結論付けられる。

VII -1-3 「対話的」リリズム：詩的主体と詩的発話行為

近代におけるロマン主義的リリズム概念が成立した歴史的背景や、一九世紀末以降のリリズム概念についての学術研究はそれほど多くはない。特にアヴァンギャルドにおけるリリズム概念の研究は、シュルレアリスム理論の成立とリリズム概念の関係を論じたキム・

グラントの研究を除いて、殆どなされていない。フランス近現代詩におけるリリズム概念を再考した『リリズムについて』*Du Lyrisme* の著者で、大学で現代詩を教えるモルポワは、リリズム概念はこれまで殆ど考証の対象とされず、長い間顧みられることがなかったと述べている。このモルポワの著書を中心に、必ずしも学术论文という形をとってはいないが、近代的リリズム概念が意味するものの広がりをつめるためのいくつかの論考が発表されている。

それらの考察において一貫して指摘されているのは、「詩人の感情吐露」というロマン主義的リリズムの概念理解の限界である。例えば、現代詩人のマルティヌ・ブロダは、リリズムと愛についての考察において、抒情詩の多くが一人称の語りであっても、リリズムが感傷的あるいは陶酔的な自己表出というよりは、むしろ主体による他者への希求であるとしている。

モルポワとブロダの論考を出発点とした論文集『リリズムとリリズム的言明』*Lyrisme et énonciation lyrique* (2006) では、近代における「リリズム」*Lyrisme*、「リリズム的主体」*le sujet lyrique*、「リリズム的言明」*énonciation lyrique* の三つの概念がテーマであり、そこでリリズム概念の大衆化や弱体化が論じられている。文学者のドミニク・コンブによれば、「リリズム的主体」*le sujet lyrique* とは *lyrisches Ich* の訳語であり、テキストにおける「私」*je* と作者の「経験的な自我」*moi empirique* を区別するために 1910 年に批評家の M. Susman によって紹介された。また、「リリズム的言明」*l'énonciation lyrique* とは、長編小説 *roman* や短編物語 *comte* のような文学的発話と同様に詩的発話 *l'énoncé poétique* を含むようなフィクションの一部分を意味する。

論文集の编者であるナタリー・ワテーヌは、リリズム、リリズム的言明、リリズム的主体のいずれの概念も、批評理論において絶えずその意味の見直しが行われて来たのであり、リリズム概念の役割を感情の表出のような表現主義的機能だけや、文学の諸ジャンルの分割論に帰結させることは出来ないと述べている。

いずれにしても、どの論考においても、リリズム概念を単なる「自己表現」や文学の一ジャンルと単純に理解すべきではないという見解は一致している。その理由としてワテーヌは、今日における抒情詩が、一人称の話法では必ずしも説明出来ないからであると述べる。またモルポワは、リリズムを主体、語り手である「私」*je* の言明であると同時に、受け手である「きみ」*tu* の在り方から考えるならば、「詩人自身の個人的な感情の表出」というリリズムの辞書的な説明は不十分であるとしている。

モルポワは、ロマン主義以降の抒情詩における「きみ」の在り方を次の三通りに分類している。第一は、神あるいは何らかの抽象観念に対する祈りや呼びかけとしての「きみ」である【1】。第二は、愛する者や詩的靈感を与える女性への「きみ」である【2】。第三は、他者への「きみ」であり、尊敬の対象や父性的存在を指す【3】。

しかしながら、近代詩においては、別の形での「きみ」があらわれる。主体の内部にある異質な部分への呼びかけとしての「きみ」や【4】、あるいは自己反省のための自分自身への呼びかけとしての「きみ」といった用法が生まれる【5】。そこでは「私」と「きみ」の主体性が逆転し、主体である「私」は「きみ」の後方に送られることになる。

以上、リリズム概念についての論考を概観し、リリズムが詩人の一方的な感情吐露というよりは、「私」と「きみ」との相互関係から生じるものと捉えられていることを指摘した。このリリズムを、試みに「対話的」リリズム概念と呼んでみたい。しかしながら、なぜこのような「対話的リリズム概念」が生まれたのだろうか。あるいは「対話的リリズム概念」の底流にあるものは何だろうかという問題が存在している。筆者の考えでは、リリズム概念の「変化」の歴史的背景についてはモルポワやブロダはあまり積極的に語ろうとしていない。しかし、リリズムが自我の問題に関わる概念であるならば、やはり二〇世紀初頭における精神病理学の発展による、精神機能や感情の心理学との関連が指摘されるのではないだろうか。実際、自我の問題はルヴェルディの詩において、イマージュの問題と並ぶ重要なテーマであるように思われる。

それゆえ、ルヴェルディの詩の内部で二人称の「きみ」がどのような役割を果たすかを見てみよう。ここでは、先に述べた「リリズム的言明」「リリズム的主体」の概念を用い、二人称の「きみ」がそこでどのような役割を果たしているのかという観点から、ルヴェルディの詩を読み解く。そして、それによって彼のリリズムを再考してみたい。

確かに、ルヴェルディの詩において「きみ」あるいは「誰か」への言及は多くみられる。例えば「この思い出」Ce souvenir²⁸では、

「私は君を見た
私は奥で、壁の前で君を見た
私は壁の上の 君の影の穴を見た
まだ砂が残っていた
そして君の裸足
もう立ち止まることのなかった君の足跡

どのようにして私は君を知ったのだろうか

(・・・)

同じ ただ一つの声が残っている

私の耳の中で²⁹」

この詩では、「私」が、おそらくもう「私」の側にはいない「君」の痕跡を探し求めている。この「君」はおそらく、愛する者を指している。

また、「やがて」 *Plus tard*³⁰においては、

「すべてが暗い部屋の中で、過ぎ去った時がやがて戻って来るだろう。そのとき私は小さなランプを運び、そしてあなたを照らそう。漠とした身振りが明確になるだろう。私はかつて意味を持っていなかった言葉たちに意味を与えることができるだろう。そして微笑みながら眠る子供を凝視することができるだろう³¹。」

ここでは「あなた」はおそらく、神あるいは父性的な存在をあらわす。

また、「静止した現実」 *La réalité immobile*³²では、

「太陽がまだ家の周りをうろついていた

窓が開けられたとき

(・・・)

酔っ払いはいつもそこに

しかし 夜を昇ってゆく歌は止んだ

(・・・)

今いかなる声か私を呼ぶのか

右側の壁の陰から いかなる甘い声か呼ぶのか

(・・・)

誰かが 私の名を呼ぶ間

すべての野原から すべての道を通して

奴らがやって来る

(・・・)

誰も歌わないので

男たちは目を覚ました

振り子時計が止まった

誰ひとり 動かない...

版画の上でのように

もはや 夜は存在しないだろう

(・・・)

それは額の無い 一枚の古い写真だ³³」

ここでは「きみ」や「あなた」ではなく、「誰か」が私を呼ぶ。この「誰か」は「私」とは別の人間である可能性も考えられるが、主体の内部にある異質な部分、あるいは自己反省のための自分自身である可能性も考えられる。ルヴェルディにおいては、外からの声に耳を傾け、あるいは「あなた」の姿を照らし、見つめることが、詩的発話行為の重要な契機となっているのである。

以上、モルポワによる「きみ」の分類を基にルヴェルディのいくつかの詩を試みに読み解いた。モルポワは他にもさまざまなリリズムを論じているのだが、本論では、そのうちのひとつとして「対話的」リリズムを取り上げた。一人称の「私」*première personne*による「個人的な感情表出」の語りだけではなく、さまざまな人格 *personne* が詩のなかにあらわれる、それが今日における抒情詩のあり方であると考えられるのである。

このように、ルヴェルディの詩のなかにやはり、「私」と「きみ」の相互関係を見て取ることが出来る。また、リリズムは精神状態の様相ではあるけれども、詩人の感情の能動的な表出というよりもむしろ非能動的なものと考えられているだろう。

しかしながら、イメージとリリズムの関係がどのように考えられているのかも考えなければならぬだろう。筆者は、リリズムが詩人の詩作の姿勢にしかあてはまらないとは考えていない。ここには、外的な世界に描く対象を求めず、画家の精神の内面からイメージを引き出す抽象絵画との類似性が見られるのである。アヴァンギャルドにおいて志向されるようになった模倣・描写なき絵画は、主体における心理的イメージの在り方と密接に関わるのである。

ルヴェルディにおいてイメージはどのように言われているのだろうか。イメージは、「精神の純粋な創造物」*une création pure de l'esprit* (O.C.II. p.555.) であるべきであり、「ピンで留められた」*montré en épingle*、あるいは「先入観による」*de patri pris* イメージは避けられる (O.C.II. p.556.)。また、「偉大なもの、それはイメージではなく、それが引き起こす情動である」*Ce qui est grand, ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque ;* (O.C.II. p.556.) とされる。ルヴェルディのイメージ論は、詩におけるイメージの在り方を問い直すなかから生まれたものである。

造形作品の性質を説明する言葉としてリスム概念を使用する例として、1945年以降にパリで始まった抽象芸術運動、アンフォルメルが挙げられるだろう。批評家のミシェル・タピエによって名付けられたこの運動は、表現主義の流れを汲む「熱い抽象」あるいは「非幾何学的抽象美術」と呼ばれ³⁴、「アプストラクシオン・リリック」（抒情的抽象）とも形容されている【図 13】。「抒情的抽象」は、表現主義的な強烈さや熱狂的印象を受ける画面を「リスム」と形容するという、ロマン主義リスム概念の絵画批評への応用ではありえない。1920年代のリスムに関する議論を経て、ロマン主義的リスムはほぼ破棄されているからである。ここでは抽象絵画においてリスムが再び別の形であらわれるようになったのだと言えるだろう。

モルポワは、リスムとフォルマリスムを対立させることには意味がないと述べる³⁵。またプロダは、リスムとはアウラの最後の避難場所であるとする³⁶。リスムとは、アウラがその輝きを失いつつある二〇世紀初頭における、最後の創造性への追求なのである。

VII-1-4 『シュルレアリスム宣言』におけるルヴェルディのリスム概念の残響

では次に、アンドレ・ブルトンにとってリスムがどのように考えられているのかを考察したい。先に述べたように、ルヴェルディのリスム論はブルトンとの話し合いのなかでまとめられたことが先行研究により指摘されている。『シュルレアリスム宣言（第一宣言）』（1924）においてブルトンは、ルヴェルディの言う「隔たった二つのレアリテ」から生まれるイマージュをある程度評価しながらも、イマージュを精神が捉えるという理性主義的な姿勢を否定する（Breton, O.C.I. 337.）³⁷。ブルトンはボードレールの散文『人工楽園』*Les Paradis artificiels* のなかの「阿片吸引者」*Un mangeur d'opium* に関する一節を引用しながら、むしろイマージュの方が「自発的」*spontanément* そして「専制的」*despotiquement* に「精神に働きかける」のであり、人がイマージュを追い払うことは出来ないのだとする。ブルトンにとってイマージュは、精神によって制御可能なものではなく、幻覚のように彼自身に取りつき、つきまとい離れないものである。またブルトンは、「二つの語の偶然の接近からある特殊な光、〈イマージュの光〉が放出された」と述べ、イマージュの強さを「閃光」*l'étincelle* になぞらえている。【図 4】

では、ブルトンにとってリスムはどのように考えられているのだろうか。ブルトンはリスムを「能動的でない声」としてしている。ロマン主義において声の高まりを指していたリスムは、ブルトンにとっては高まりとは反対の不活性な性質を持つものへと変

容している。

「リズムとは能動的でない声とも言える詩のジャンルである — すなわちその声とは、人には見えないもので、しかしその不在は感じ取れるものへ間接的に回帰するか、あるいはそれを挑発するものである³⁸。」

ブルトンは『シュルレアリスム宣言』のなかで、「神託なのだ、私の語ることは」というランボオの『地獄の一季節』の一節を引きながら、ある日自身に囁きかけてきた正体不明の声が自らに運命的な予感を感じさせるものであったと語っている (Breton, O.C.I. 344.)。

また、ブルトンは『失われた足跡』(1924年)におけるマルセル・デュシャン批評において、デュシャンの謎に包まれた芸術的振る舞いをリズムの語を用いて次のように批評している。

「こうして彼(デュシャン)は、既成の表現への脅迫に他ならないリズムのこの概念—これについてはあとで触れる機会があろう—から私たちを解放し、大多数にとって、その脅迫的リズムからひとつの象徴に再び戻るのだろうか³⁹。」

動詞「歌う」*chanter* から派生した成句として、*faire chanter* (歌わせる) という表現がある。この成句は恐喝する、ゆするという意味であり、「恐喝」*chantage* という名詞の語源になっている。ここでブルトンは、*chanter* から *chantage* という語が生じたことと、本来は高らかに歌い上げるものであったリズムが今や詩人を圧迫させるものになってしまった現状とを重ね合わせ、一種の言葉遊びを行っている。リズムは本来、歌うことから生まれるものであった。しかし、もはやリズムは歌を強制するような既成表現でしかなく、その強制からいかに脱け出すかが、リズムをめぐる問題の根幹となっていることをブルトンの言葉は示している。つまりブルトンは、彼、すなわちデュシャンが人々にとって圧迫となっている既成の慣用的表現から人を解放してくれるだろうと予見しているのである。

以上をまとめよう。まず、ブルトンにとってリズムとは主体に流れ込んで来る何かからの主体への「呼びかけ」であり、声と結びついたものであることが明らかになった。ここでは「私」は、自ら積極的に何かのために動こうとするというよりは、聞こえてくる声や見えてくるであろう姿を静かに捉えようとしている。ルヴェルディが自らの内部にリズムを求めていったのに対して、ブルトンのリズムは常に外からの働きかけを必要としている点において、両者は対照的であるかもしれない。しかし、どちらのリズム概念も心的なイメージの探求であるという点においては共通している。

このシュルレアリストたちのリズム概念の理論化と時代的に並行して、もう一つのリ

リズム概念の思想がつくられている。それは機能主義的造形運動であるピュリスムの中心人物の一人で、機関誌『エスプリ・ヌーヴォー』において独自のリズム論を発表したベルギー出身の詩人ポール・デルメと建築家のル・コルビュジエの考えるリズム概念である。彼らの考えるリズムを次章では考察したい。

VII-2 ル・コルビュジエの「ピュリズム（エスプリ・ヌーヴォー）」とリズム

ル・コルビュジエは 1917 年にパリに移り、一年後に画家のオザンファンと知り合い、ポール・デルメと 3 人で雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』を創刊する。本論でデルメに注目するのは、彼が精神医学におけるオートマティスム概念をリズムに結び付けようとしている点においてである。

『エスプリ・ヌーヴォー』第一号に掲載されたポール・デルメの論考「リズムの発見」を検討し、デルメの言う「リズム」がどのようなものか見てみよう。彼は精神医学者ピエール・ジャネ (Pierre Janet, 1859-1947) およびその「心理的オートマティスム」*automatisme psychologique* の語を挙げる。ジャネは、パリのサルペトリエール病院に拠点を置いた高名な精神医学者である。デルメによれば、彼ら精神科医はオートマティスムを「意識的ないかなる意図もない所で自律的となり、盲目的に作用する第二次的活動」*second plan devenue autonome et fonctionnant à l'aveugle en l'absence de toute volonté consciente* としており、またデルメ自身はオートマティスムを「意志や意識や人間の性向の命令の介在なしに実行される（メカニズム）」*«mécanisme» exécutant sans l'intervention de la volonté, de la conscience, les injonctions des tendances* と見なす。このオートマティスムを発展させて、デルメは自身のリズム概念を唱える。彼は述べる。

「このオートマティスム概念は、リズムの様々な表現手段を研究するために、また、美学的省察が文学や音楽あるいは造形的創造を何らかの意味で決定する方法を研究するために、我々に有益であるだろう⁴⁰。」

そして彼は、次のように唱える。

「またしばしば注意は休眠する。そこでそっと、しかし即座に、潜在意識に由来する諸表象の連続全体が、（意識という）林間空地に侵入し、サラバンドを踊る。我々は夢想する、イメージや感覚や感情の万華鏡が機能する。映画が展開される、変化し魅了しながら。そして内的生命の深い豊かさ全体が、大きな流れとなって意識を横断する。我々の魂は自然発生

的な旋律で満たされる。歌うのは、《リリスムの流動》である⁴¹！」

ここで、深層心理に由来する「夢想」と「イメージによる万華鏡」が、近代技術の所産である映画に重ね合わされる。潜在意識の意識への侵入が、音楽的比喻で示されている。これは、「実験」と「エンジニア」と「現代生活」の美学を謳った『エスプリ・ヌーヴォー』誌の動向をまさに示唆している。

従って、デルメはオートマティスムやリリスムを、潜在意識のなかから自律的にあるいは自然発生的に湧き起るイマジネーティヴな力として捉えていると言える。このようなリリスム概念が『エスプリ・ヌーヴォー』誌において論じられていることは、ピュリスムとシュルレアリスムという二つの運動が、ともに同じアヴァンギャルドの思想を共有していたということを示している。

ブルトンやルヴェルディより少し後の 1929 年頃、ル・コルビュジエもまたリリスム概念についてやはり言及を行っている。ジャック・リュカンによれば、ル・コルビュジエは「彼が 1920 年代末の自らの理論的な言葉の中心に位置させることになる、技術に由来する《リリスム》を、モスクワで発見した」という⁴²。ル・コルビュジエがモスクワで発見した「都市のリリスム」は、主体そのものや、あるいは主体の言明にかかわるものとは少し異なるように思われる。一言で述べるならば、ル・コルビュジエにおけるリリスム概念とは、精神による外的世界のコントロールである。彼は次のように述べる。

「ところで私はモスクワで、精神的対立者ではなく、人間の作品における基本的なものと私が考えるものに熱心に賛同する人々を見出したのだった。すなわち、役に立つという単純な機能以上にこの作品を高揚させ、われわれに喜びをもたらすリリスムをそれに付与する気高い意図を⁴³。」【図 15】（『ル・コルビュジエ事典』、ジャック・リュカン監修、加藤邦男監訳、中央公論美術出版、2007 年、115－116 頁。訳文は適宜変更した。）

「つまり、ロシアの建築運動はこれまではある種の倫理的振動であり、魂の表明、リリスムの飛躍、美的創造、近代的生活における信条、であったからである。それはリリスム的な純粹現象、ひとつの決定という方向に向かう決然とした純な身振りである⁴⁴。」（同上、116 頁。）

ル・コルビュジエにとって、リリスムとは機械や技術によって人を「感動させる建築」から生まれるものであり、彼は人間の精神や情動に働きかける建築を目指し、それをリリスムと定義するのである。

この建築理念を最も明解に一般聴衆に向けて語ったのは、「技術はリリスムの受け皿そ

のものである」と題された 1929 年 10 月の講演であり、彼の著書『プレジジョン』に収められている⁴⁵。ル・コルビュジエはここで、技術、社会学、経済学の上部にリスムを配置し、リスムをパイプとパイプの煙、飛んでいる小鳥の姿で表している【図 20】。彼はリスムを「個人的創造活動」であるとし、「劇的で感動的な永遠の価値」がそこにあると述べる。また、講演の結びの言葉からは、彼の建築家、芸術家としての強い自負が感じられる。

「私のデッサン用木炭と色チョークが信じられぬほどのポエジーを包み込んでいると思われませんか？現代という時代のリスムを包み込んでいると⁴⁶？」

従って、ル・コルビュジエにとってのリスムとは人間の持つ気高い創造力そのものを意味する⁴⁷。彼は 1924 年の講演では、自分たちが大衆による機械に対する憎悪と抵抗に直面していると述べている⁴⁸。彼はキュビズムの幾何学的精神と数学的秩序を評価し、それに対する激しい反動—おそらくシュルレアリスムを指すと思われる—を強く批判する。ル・コルビュジエは、「写実画はその色彩、量塊、線の間が存在する比例関係、そこに見出される数学的秩序の質や釣り合いによってしか生きられなくなる⁴⁹」と考えている。従って、彼にとってのリスムは、比例や秩序によって支えられるような、人間中心主義的精神を示しているのである。

1920 年代のアヴァンギャルドにおける「革新」と「秩序回帰」について述べておきたい。フランスの 1910 年代—20 年代のアヴァンギャルドを特徴づけるのが、ピュリスムの「秩序回帰（理性）」とシュルレアリスムの「革新（非理性）」という二つの相反する運動であった⁵⁰。ル・コルビュジエ、オザンファン、デルメは、近代的合理主義に基づく秩序回帰を唱えるピュリスム（エスプリ・ヌーヴォー）の建築・造形を唱え、シュルレアリスムを批判した⁵¹。1920 年代フランスのシュルレアリスムという「革新」と、「秩序回帰」を唱えるル・コルビュジエらの『エスプリ・ヌーヴォー』におけるピュリスムは、前者が非理性を、後者が理性を重視する点で二つの相反する運動であると言って良いだろう。しかし、「革新」と「秩序回帰」は、単なる対立ではなく、相補的・双方向的なものであるとも言える。なぜなら、シュルレアリスムとピュリスムは様々な面において対照的であるにもかかわらず、二つはともに近代文明における都市化に深く関わるという共通性も持つからである。

以上の 1920 年代におけるシュルレアリスムとピュリスムの唱えたリスムは、その後長い間忘却の淵に置かれていた。けれども第一章において取り上げたように、リスム

概念は近年のフランスの詩人や研究者によって再び光を当てられて、理論化の試みがなされている。

おわりに

本論では、1920年代フランスのアヴァンギャルドにおけるルヴェルディ、ブルトン、ル・コルビュジエのリリズム論にそれぞれ光を当て、フランスにおける最近の研究者（ジャン＝ミシェル・モルポワ、ドミニク・コンブ、マルティーン・ブロダら）による近年のリリズム研究を、アヴァンギャルドのリリズムに接続させることを試みた。それによって、ルヴェルディ、ブルトンにおいては一九世紀末までの主観的リリズム概念とは異なる対話的リリズム概念が目指され、また、ル・コルビュジエも自身の建築論のなかにリリズム概念を導入しようとしていることが明らかになった。

モルポワやブロダらによるいくつかの論考において、彼らは「リリズム的主体」や、「リリズム的表出」という概念をキーワードにして、詩人の自己表出や感情吐露であった一九世紀末までのリリズムに対して、二〇世紀以降のリリズム概念が「対話的な」ものであると指摘する。この指摘はアヴァンギャルドのリリズムを考える上でも有益であろう。ルヴェルディのリリズム論では、第一に詩のスタイルの問題としてのリリズム概念、第二に詩人の身振りとしてのリリズム概念が考えられ、また、ル・コルビュジエが『現代の建築』においてロシア構成主義に見出したリリズムは、発声のエネルギーや声の調子の気高さ、あるいは芸術家の精神そのものをあらわすと考えられるのである。シュルレアリスムとピュリスムがそれぞれ歩んだ道は今日にも続いていると言えるだろう。アヴァンギャルドにおいてリリズムは自己の陶酔的な感情表出というロマン主義的な意味を失い、他者の声や別の何かによる、精神や情動への働きかけという意味に変容しているのである。

ルヴェルディとブルトンの引用は原則として以下の文献から (Reverdy, O.C.I. ...) の形で行った。

Pierre Reverdy, *Œuvres Complètes*, tome I, éd. Etienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010.

Pierre Reverdy, *Œuvres Complètes*, tome II, éd. Etienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010.

André Breton, *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1988.

註

¹ Louis-Marie Morfaux, Jean Lefran, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, A. Colin, 2005.

² *Ibid.* 名詞の Lyrisme および形容詞 lyrique はギリシア語の *lurikos* を語源とする、楽器のリラに関係する語である。古代ギリシアにおいては、抒情詩 *poésie lyrique* はリラの伴奏とともに歌われる詩を意味していた。

³ *Ibid.* この辞書によれば、フランスにおける最初のロマン主義の抒情詩は、Lamartine の *Les Méditations poétiques* (1820) とされている。

⁴ *Ibid.* また、リリズム概念とよく似たポエジー *poésie* 概念は、最終的にはリリズム概念と同一化するとされている。

⁵ « Depuis la création de la perspective comme moyen pictural on n'avait trouvé dans l'Art, rien d'aussi important. / Notre époque est le temps où l'on a trouvé l'équivalence de ce moyen merveilleux. » (Reverdy, O.C.I. p.459.)

⁶ « construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique. » (Reverdy, O.C.I. 460.)

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p.593.

⁹ « La réalité du poème sera fonction de cette aspiration de l'âme du poète vers le réel ; » (*Ibid.*, p.594.)

¹⁰ *Ibid.*, p.547.

¹¹ Grant, Kim Tracy, *Surrealism and Visual Arts : Theory and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 25.

¹² J・デュパン、J-M・レイ、R・マクギニス、吉田裕、鈴木雅雄、丸川誠司『詩と絵画：ボードレール以降の系譜』、未知谷、2011年を参照。

¹³ Grant, p.18. グラントは批評家のポール・マンツ (Paul Mantz, 1821-1895) の次の批評を引用している。「M. Corot, grâce à la manière dont il rend l'effet et au sentiment qu'il répand sur ses toiles, est au premier rang parmi les paysagistes qui voient la nature comme elle est, de même qu'il est au premier rang parmi les poètes. » Paul Mantz, *Salon de 1847*, p.98.

¹⁴ Reverdy, *Lyrisme*, *Œuvres Complètes*, tome I, éd. Etienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010, pp.576 – 577.

¹⁵ *Ibid.*, notes, p.1371.

¹⁶ « Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes. Je ne crois pas au lyrisme par quoi on a pu autrefois chercher à émouvoir, au bercement du vent sortant d'un tuyau creux, au ronflement sonore, aux effets de la voix . » (Reverdy, O.C.I. 576.)

¹⁷ Reverdy, O.C.I. 21.

¹⁸ « L'Image est une création pure de l'esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. » (*Ibid.*, p.495.)

¹⁹ 『ピエール・ルヴェルディ詩集』、佐々木洋訳、七月堂、2010年、210頁。

²⁰ *Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule*, « Surprise d'en haut », in. *La Lucarne ovale*, 1916. (Reverdy, O.C.I. 118.)

²¹ 同上、146頁。

²² « Le lyrisme n'a rien de commun avec l'enthousiasme, ni avec l'agitation physique. Il suppose au contraire une subordination quasi totale du physique. C'est quand il y a le plus : amoindrissement de la conscience du physique et augmentation de la perception spirituelle, que le lyrisme s'épanouit. Il est une aspiration vers l'inconnu, une explosion indispensable de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur. » (Reverdy, O.C.II. 557.)

²³ « Le lyrisme n'est pas cet étourdissement, cet état d'ivresse que provoque ordinairement le ronflement de la chanson. » (Reverdy, *Ibid.* 559.)

²⁴ « Le lyrisme qui va vers l'inconnu, vers la profondeur, participe naturellement du mystère. »
(Reverdy, *Ibid.*, 558.)

²⁵ « l'art est l'ensemble des moyens propres à fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité. »
(Reverdy, *Ibid.*, 546.)

²⁶ 瀧口修造「詩と造形の世界」、『詩学』1950年8月。（『コレクション瀧口修造』第八巻、みすず書房、1991年、34頁。）

²⁷ J・デュパン、J-M・レイ、R・マクギニス、吉田裕、鈴木雅雄、丸川誠司『詩と絵画：ボードレール以降の系譜』、未知谷、2011年を参照。

²⁸ Reverdy, in. *Grande Nature* (1925), *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Flammarion, 2010, pp.27-28.
(『ピエール・ルヴェルディ詩集』、佐々木洋訳、七月堂、82-84頁。)

²⁹ « Je t'ai vu

Je t'ai vu au fond devant le mur
J'ai vu le trou de ton ombre sur le mur
Il y avait encore du sable
Et tes pieds nus
La trace de tes pieds qui ne s'arrêtait plus
Comment t'aurais-je reconnu
(. . .)

La même et seule voix qui persiste
dans mon oreille »

³⁰ Reverdy, in. *La Lucarne Ovale* (1916), *Œuvres Complètes*, tome I, p132. (『楕円形の天窓』、
『ピエール・ルヴェルディ詩集』、前掲書、29-30頁。)

³¹ « Le temps passé dans une chambre où tout est noir reviendra plus tard. Alors j'apporterai une petite
lampe et je vous éclairerai. Les gestes confus se préciseront. Je pourrai donner un sens aux mots qui
n'en avaient pas, et contempler un enfant qui dort en souriant. »

³² Reverdy, *Ibid.*, pp.86-87. (同上、23-25頁。)

³³ « Le soleil rôdait encore autour de la maison

Quand on ouvrit la fenêtre
(. . .)

Les ivrognes sont toujours là
Mais la chanson qui montait à la nuit a cessé
(. . .)

Maintenant quelle voix m'appelle
Quelle douce voix appelle derrière le mur de droite
(. . .)

Pendant qu'on m'appelle
De tous les champs par tous les chemins
Les gens arrivent
(. . .)

Et comme personne ne chante
Les hommes se sont réveillés
La pendule s'est arrêtée
Personne ne bouge...
Comme sur les images
Il n'a plus du nuit
(. . .)

C'est une vieille photographie sans cadre »

³⁴ アルフレッド・H・バー・ジュニアが1936年にニューヨーク近代美術館で開催された「キュビズムと抽象美術」展のカタログに載せた図表、*Chart of Modern Art* では、1935年の段階での近代芸術が（抽象）表現主義、（抽象）シュルレアリスム、ブランクーシの流れを汲む「非幾何学的抽象美術」と、キュビズムから構成主義への流れを汲む「幾何学的抽象美術」に分類されている。

³⁵ Maulpoix, *Pour un Lyrisme critique*, *op.cit.*, p.96.

³⁶ Broda, *L'Amour du nom*, *op.cit.*, pp245-246.

³⁷ ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波文庫、64-67頁。

³⁸ « Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la voix inactive — la voix indirectement retournant

à, ou provoquant — les choses que l'on ne voit pas et dont on éprouve l'absence. » (Breton, O.C.I. 1016.)

³⁹ « Ainsi lui, qui nous a délivré de cette conception du lyrisme-chantage à l'expression toute faite, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, s'en remettrait pour le plus grand nombre à un symbole ? » (Breton, O.C.I. 271.)

⁴⁰ « Cette notion de l'automatisme nous sera utile pour étudier les divers moyens d'expression du lyrisme et la façon dont la méditation esthétique détermine, dans un certain sens, la création littéraire, musicale ou plastique. »

⁴¹ « Souvent aussi l'attention sommeille et plus doucement cette fois, mais sans perdre un instant, toute une série de représentations issues du subconscient envahissent la clairière et y dansent la sarabande. Nous rêvons, le kaléidoscope d'images, de sensations et de sentiments fonctionne. Le film se déroule, varié et captivant et toute la richesse profonde de la vie intérieure traverse la conscience en un large courant : notre âme s'emplit d'une mélodie spontanée : c'est le « flux lyrique » qui chante ! »

⁴² 『ル・コルビュジエ事典』、ジャック・リュカン監修、加藤邦男監訳、中央公論美術出版、2007年115頁。

⁴³ « Or, je trouvai à Moscou, non pas des antagonistes spirituels, mais des adhérents fervents à ce que je considère comme fondamental dans l'œuvre humaine : l'intention élevée qui soulève cette œuvre au-dessus des simples fonctions de servir, lui confère le lyrisme qui nous apporte la joie. » (Le Corbusier, « L'Architecture Moskva », 1928, in. *L'Intransigeant*, 24 et 31 décembre 1928.)

⁴⁴ « C'est que le mouvement architectural russe a été une secousse morale, une manifestation de l'âme, un élan lyrique, une création esthétique, un credo en la vie moderne. Un pur phénomène lyrique, un geste net, décidé, dans un sens ; une décision. » (Le Corbusier, « Défence de l'architecture », 1929, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°.10, 1933, pp. 58-60.)

⁴⁵ ル・コルビュジエ「技術はリスムの受け皿そのものである」(第二回講演、於芸術友の会、1929年10月5日[土])、『プレジジョン(上)』、井田安弘、芝優子訳、鹿島出版会、SD選書185、1984年、66-68頁。

LES TECHNIQUES SONT L'ASSIETTE MÊME DU LYRISME, (Deuxième conférence. « Amis des Arts ». Samedi 5 octobre 1929.)

« Je commence, Mesdames et Messieurs, par tracer la ligne qui peut séparer, dans le processus de nos perceptions, le domaine des choses matérielles, des événements quotidiens, des tendances raisonnables, de celui plus particulièrement réservé à des réactions d'ordre spirituel. Sous la ligne : ce qui est ; au-dessus : ce qu'on ressent.

Continuant mon dessin par le bas, je dessine une, deux, trois assiettes. Je mets quelque chose dans les assiettes : dans la première : *Techniques*, mots générique manquant de précision, mais que je qualifie sans retard par ces termes qui nous ramènent à notre sujet : *Résistance des matériaux, physique, chimie*.

Dans la seconde assiette, j'écris : *Sociologique* et je qualifie par : *un plan nouveau de maison, de ville, pour une époque nouvelle*. La connaissance de la question me fait percevoir au loin comme un grondement inquiétant. Je m'empresse d'ajouter : *équilibre social*.

Dans la troisième assiette : *Econolique*. Et j'évoque ces fatalités de l'heure présente qui n'ont pas encore battu au cœur de l'architecture, et c'est pourquoi l'architecture est bien malade, et le pays malade de la maladie de l'architecture : standardisation, industrialisation, taylorisation ; trois phénomènes consécutifs qui gèrent sans pitié l'activité contemporaine, qui ne sont ni cruels, ni atroces, mais qui au contraire, conduisent à l'ordre, à la perfection, à la pureté, à la liberté.

J'enjambe la limite et j'entre au domaine des émotions. Je dessine une pipe et une fumée de pipe. Et puis un petit oiseau qui s'envole, et, dans un joli nuage rose, j'inscris : *Lyrisme*. Et j'affirme : *lyrisme = création indivisible*. j'explique : ce qui est *drame*, ce qui est *poétique* et j'ajoute : *ce sont là des valeurs éternelles* qui rallumeront en tous temps la flamme au cœur des hommes. » (Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de L'Architecture et de L'Urbanisme*, Paris, G. Crès, [1930] : Paris, Vincent Fréal, [1960], pp.37-38.)

⁴⁶ 同上、113頁。

« Voici, Mesdames et Messieurs, ce qu'apportent les techniques nouvelles.

Ne pensez-vous pas que mon fusain et mes craies de couleur encerclent une fabuleuse poésie : le lyrisme des temps modernes ? » (*Ibid.*, p.67.)

⁴⁷ クローチェは1908年の講演「純粹直覚と芸術の抒情的性格」でリスムを論じている。また、「芸術的純粹直覚」がつねに抒情的直覚であるとし、芸術の自律性を支持する (Croce, Benedetto, *Bréviaire d'Esthétique*, traduction. Georges Bourgin, Paris, Félin, 2005, p.57. 『美学綱要』、

中央公論美術出版、二〇〇八年、三五頁)。ル・コルビュジエのリリズムは、クローチェを念頭に置くことによっても理解出来るかもしれない。

⁴⁸ ル・コルビュジエ『エスプリ・ヌーヴォー：近代建築名鑑』、山口友之訳、鹿島出版会、SD選書 157、1980年、44頁。

⁴⁹ 同上。

⁵⁰ 「ブルトンとル・コルビュジエを包みこむことは、現在のフランスの精神を弓を張るような緊張で満たすことである。この張られた弓から認識の矢で瞬間の心臓が射止められるのだ。」と、ベンヤミンは『パサージュ論』 [N1a,5] において既に述べている。また、シュルレアリスムとエスプリ・ヌーヴォーの二律背反的關係は第二次世界大戦後の建築運動にまで影響が及んでいると、P・ルサンは指摘している (P. Roussin, *Réévaluer L'Art Moderne et les Avant-Gardes*, 2010.)。

⁵¹ 「ル・コルビュジエによれば、シュルレアリスム的なイメージは最初、情感と機械の総合の最良の例証を提供するようにみえる。にもかかわらず、ル・コルビュジエはこの『シュルレアリスム革命』に対して、《いかに情感の興奮を高めようと (...) 感動的な関係の拠りどころはオブジェであろうし、可能なのは機能するオブジェだけであろう》と反論する。とるに足りない、論理的で、薄っぺらで、平凡な、一言でいえば、現実主義的なもの (柱頭の上にそびえる小便器なんかではなく、ちゃんと使える公衆便所だ)、これこそが《高尚な詩情を保持する》オブジェなのだ。」 (『ル・コルビュジエ事典』、133頁。)

おわりに

本論では、ブルトンの芸術論とルヴェルディのリリズム論という二つの観点から二〇世紀初頭のフランス・アヴァンギャルドの再考を試みた。本論で目標としていたことは、第一にオートマティズムのメカニズムの解明である。もともとは、「描く（書く）」という行為に内包されるオートマティックな性質がいかなるメカニズムによって働いているのかを知りたいと考えたのが本研究の出発点であった。描くとは何なのか、カンヴァスや紙に向かい、絵筆やペンを走らせるとは一体どういうことなのか。ルヴェルディやブルトンらの言葉は、こうした素朴な問いかけにたいして既存の概念を用いてかわそうとするのではなく、様々な仕方で正面からなんとか応答しようとした結果生み出されたものであるように思われる。そこから第二の問題である、リリズムがどのような働きをすると考えられているのかという問題が浮かび上がった。

ブルトンらの言動は、しばしば難解で放埒な振る舞いとして理解し難いものであるかのように紹介される。しかし、ひとつの芸術論として彼らの言葉に耳を傾けてみる時、そこに見出されるのは意外なほどに明解な答えである。もちろん、シュルレアリスムという必ずしも一枚岩ではない巨大な思想の解明に取り組むためには様々なアプローチの方法がある。しかしながら、シュルレアリスムのテキストを芸術論史の中に置き、前後の芸術論と引き合わせることはこれまであまり行われて来なかった。シュルレアリスム運動の特殊性という自明の事実からあえて遠ざかることによって、この大きな運動をより相対的に捉えることが可能になるのではないかと考えた。本論の論題が「ブルトンの芸術論とルヴェルディのリリズム概念」とされたのはそうした理由からである。したがって、本論はブルトンのシュルレアリスム論に主軸を置いた第一部とルヴェルディのリリズム論を中心とする第二部で構成されているが、この二つは別々の問題ではなく密接に結びついたテーマであり、根本的には「描く（書く）」とは何かという同じ問いをめぐる考察である。

本論を通して見えて来たのは、ブルトンのシュルレアリスムとル・コルビュジェのピュリスム（「秩序回帰」）というアヴァンギャルドにおける二つの大きな流れの源流としての、ルヴェルディの芸術論の従来の研究では見過ごされて来た重要性である。グラントの論考をはじめとする先行研究ではフォーマリズム的美術批評の先駆的人物であるに過ぎないとされてきたルヴェルディの芸術論を再考し、彼の詩作やリリズム論において J=M・モルポワが指摘するような「脱主体性」と「対話性」が主張されていると本論では指摘し、

そこにリリスム概念の現代的意義が見出されると結論付けた。第二部 VII で得られた結論が、本論文の主要な成果であると言えるだろう。

従来の主観主義的あるいはロマン主義的な抒情詩理解からの脱却の必要性という、1980年代末以降になってようやくフランスの研究者らによって指摘されはじめた主張が、基本的な点において全く変わることなく、ルヴェルディのリリスム論によって二〇世紀初頭にすでに行われている。第二部で指摘したように、ブルトンの『シュルレアリスム第一宣言』においてシュルレアリスムのオートマティスム理論が提示される際に、ルヴェルディのリリスム論（イマージュ論）がステップとして重要な役割を担っている。それにもかかわらず、これまでの研究はルヴェルディをブルトンよりひとつ前の世代の理論家として退け、ブルトンにシュルレアリスム運動の立役者としての地位を与えてきた。それゆえ、ルヴェルディのリリスム論はいわば等閑視されてきたのである。つまり、ルヴェルディやブルトンのリリスム概念の先駆性が、本論や最近の研究によってやっと認められるようになったのだと言えるだろう。

リリスムに関する議論が活発に行われるようになったのはフランスにおいてもごく最近であり、わが国では抒情概念の見直しはこれまで殆ど行われて来なかったと言える。一九世紀に成立したリリスム概念について、その生成から現代に至るまでの変容を包括的に論じるにはとても及ばなかったが、本論はその端緒として、二〇世紀初頭フランスのシュルレアリスムを中心とするアヴァンギャルドの理論に焦点を絞り、リリスムの視覚的イマージュとの関わり、さらにリリスム的な主体の在り方という観点からこの概念についての再考を行った。また、リリスム概念はフランスの前衛芸術思想に深く根を下ろしているだけでなく、戦後の現代アートを論じる際にも重要な理論的概念装置となるのではないかと思われるのだが、この問題についても本論では「アブストラクシオン・リリック」について少し触れることしか出来なかった。これらのテーマについては、稿を改めて論じることにはしたい。

本論の出発点には、修士論文で取り上げたブルトンのマルセル・デュシャン批評（1922年）がある。デュシャンという、後に二〇世紀美術における代表的芸術家となる人物に対して、ブルトンが何を考えていたのか、ブルトンがいかにしてデュシャンの思想を自身のなかに取り入れそこから自らの理論を編み出したのかは、意外にもあまり論じられていなかった。デュシャン批評のなかでブルトンがわずかに触れていた「リリスムの脅迫」という言葉に注目し、それがどのような意味を持つのかを考察したのが、本研究の出発点であ

った。そして、リリズム概念を通して二〇世紀初頭のフランス・アヴァンギャルドの再考を試みた。

しかしながら、研究の端緒からリリズムの脱主体性と対話性という本論の見通しがすでに立っていたとはとても言えない。リリズムという現在では使い古されたようにも見える概念がシュルレアリスム理論の中心に据えられていると分かった時、当初はそのことを積極的に評価出来ないように思われた。シュルレアリスムはロマンティズムの極致あるいは最後の残存物であるという既存の旧態依然の見方を裏付けることになるだけなのではないかと考えられたからである。また、先行研究の整理や一次文献の読解が十分ではなかったため、その都度議論の繰り返しを行わなければならなかった。

本論では考察しきれなかった問題について以下に述べる。本論はルヴェルディ、ブルトン、デルメ、ル・コルビュジエの言葉の紹介に留まっており、それ以上の深い考察にまでは至っていない段階である。しかしながら今後はルヴェルディ論を中心に、抒情詩におけるリリズムのメカニズムをより詳細に分析することがこれからの大きな目標である。さらに、造形芸術におけるリリズムがどのように考えられるのかという問題については、先行研究においてもまだ踏み込んだ考察が行われていないので、今後取り組んでいかなければならない課題である。

また、本論では述べることが出来なかったが、ルヴェルディのイマージュ論によって、ある時リリズム概念の性質が「情熱」から「冷静」へと変貌を遂げたという考えは正確ではない。そうではなく、むしろ一九世紀以降の抒情詩におけるリリズムそのものがその発端から「冷静さ」を孕んでいたと考えた方が自然であると思われる。モルポワらの論考はそうした考えに基づいて著されたものであり、抒情詩におけるリリズムと詩的主体の問題については、モルポワらの研究を基にさらに考察を深めることによってより広い視野が開かれるであろう。

抒情詩やリリズムに「冷静さ」がもともと含まれるとすれば、シュルレアリスムやそこから展開されるモダンアートもまた再考され直さなければならない。また、今後はリリズムをめぐる問題のさらなる追求を行いながら、シュルレアリスムをベルクソン、ドゥルーズ、ラカンといった現代哲学に接続させ、そこで論じられている美学的問題に照らして語りたい。

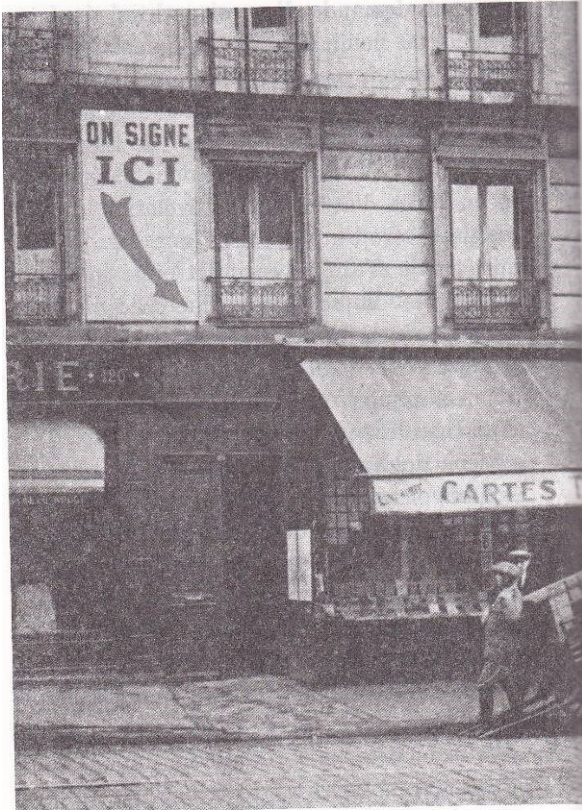
シュルレアリスムは常に「他者」が要請される芸術である。デルメがリリズムあるいはオートマティズムの語を音楽的比喻とともに用い、伝統的な抒情詩人の身振りを模倣する

ことによって、一人の個人の内面において自発的に生じる感情の流動を説明しようとするのに対し、ブルトンのリリースムやオートマティスムは、オブジェであるにせよ誰かからのメッセージであるにせよ、外部の何らかの介在があってはじめて生じるものであると言える。シュルレアリスムにおける他者とは、詩人に詩的な感情のきっかけを与える外的装置として定義出来る。他なるもの、ブルトンの著書の言葉を借りるならばすなわち「野を開く鍵」が必要とされるのである。シュルレアリスムにおいては、主体があらゆる対象をコントロールしようとするような理性主義に対するアンチテーゼとして他者概念が呈示されていると言える。

図版

II 「誰のものでもない都市」

——ブルトン『ナジャ』とサリニョンの精神分析的都市論——

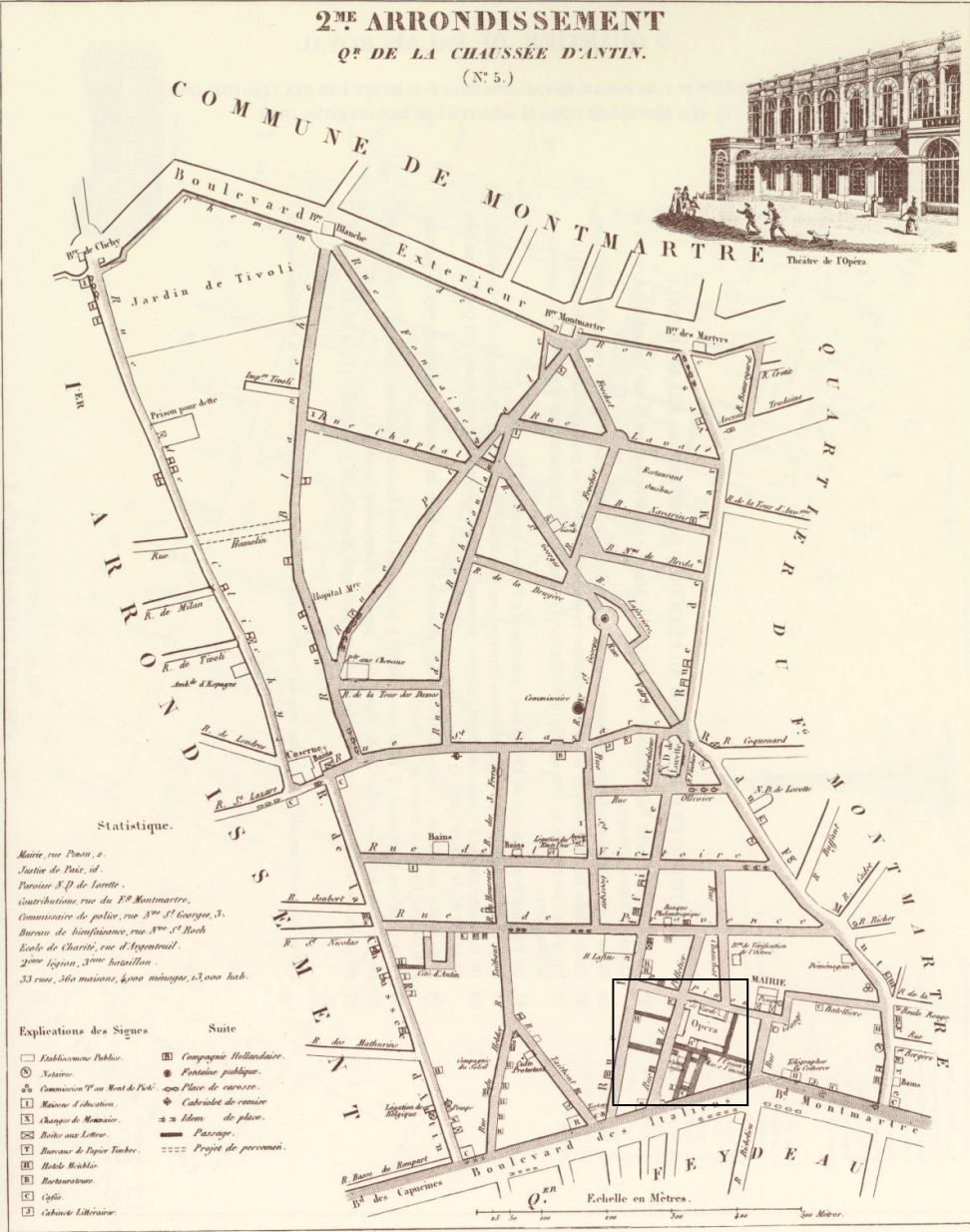


【図 1】ジャック＝アンドレ・ボワ
ファール、《ユマニテ書店》、
『ナジャ』挿入写真、1928 年。
Jacques-André Boiffard, *La
librairie de L'Humanité*,
Paris, photographie publié
dans *Nadja*, 1928.

2^{ME} ARRONDISSEMENT

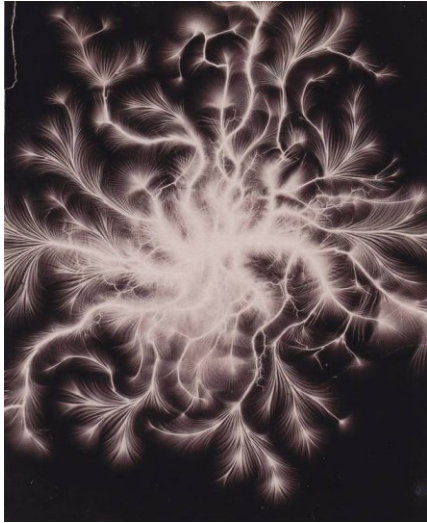
Q^UARTIER DE LA CHAUSSÉE D'ANTIN.

(N^o 5.)



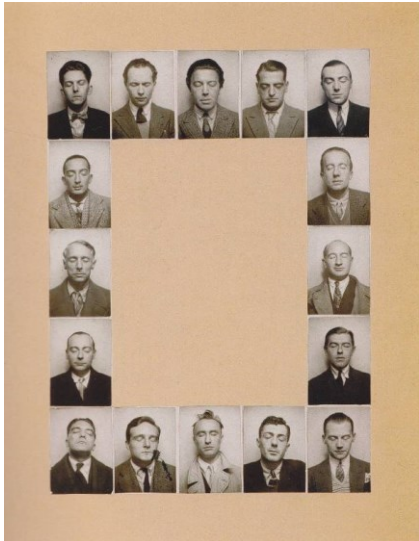
【図3】 かつてのオペラ座パッサージュのあった場所(2区、ショセ・ダンタン地区)、2^{ème} Arrondissement, quartier de la Chaussée d'Antin.

III シュルレアリスムにおける他者観 (参考図版)

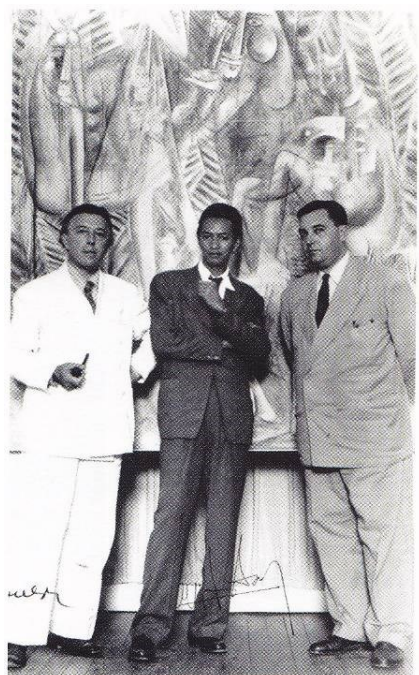


【図 4】《自動記述において作り出されるイメージのよ
うなもの》、アンドレ・ブルトン「美は痙攣的であるだろ
う」、挿図、『ミノートル』誌第 5 号、1934 年、10 頁。

« L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture
automatique », illustration de l'article d'André Breton,
« La beauté sera convulsive », *Minotaure*, n° 5, 1934,
p.10.



【図 5】《フォトマトン》、(『シュルレアリスム革命』誌、
第 12 号、1929 年に掲載。) Photomatons, 1929
(Images ayant servi au photomontage paru dans *La
révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929)



【図 6】アンドレ・ブルトン、ヴィフレド・ラム、ピエール・ナヴ
イル、(ポルト・フランス、ハイチ、1945 年。) André Breton,
Wifredo Lam et Pierre Mabille pendant l'exposition au
centre d'Art de Port-au-Prince à Haïti en 1945.

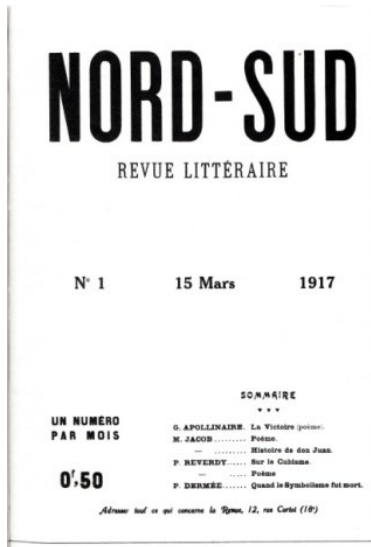


【図 7】ジャック・エロル他、《甘美な死骸》、1940 年。Jacques Hérol, *Cadavre exquis*, 1940.



【図 8】ジャック・エロル、《Arsenic》、自画像、1936 年。Jacques Hérol, *Arsenic*, autoportrait, 1936.

VI ポエジーとリスム概念の変容—文学・絵画の境界なき時代における批評理論—



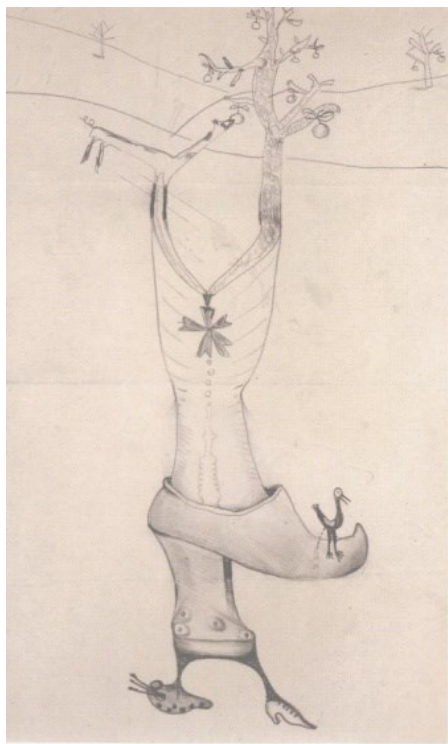
【図 9】『ノール・スユド』
第一号表紙、1917年3月。



【図 10】『エスプリ・ヌーヴォー』、
第一号表紙、1920年10月。



【図 11】ジャック・エロル、《無題》
1941年、インク、紙、32×23,5cm,
Jacques Hérol, Sans Titre,
collection Lucian Georgescu.



【図 12】ジャック・エロル, ラウル・ユバ
ック, ヴィクトール・ブラウネル, イヴ・
タンギー, 《甘美な死骸》, 1937 年,
黒鉛, 紙, 26 ×20 cm, Jacques
Hérol, Raoul Ubac, Victor
Brauner, Yves Tanguy, *Cadavre
exquis*, collection Delphine



【図 13】ジョルジュ・マチュー、
《Açone》、1948 年、カゼアルティ、
油彩, ベニヤ板, 167×119cm,
Georges Mathieu, *Açone*, Suisse,
collection particulière Courtesy
Galerie Applicat-Prazan, Paris.

VII 二〇世紀初頭フランスにおけるリスム概念とその現代的意義

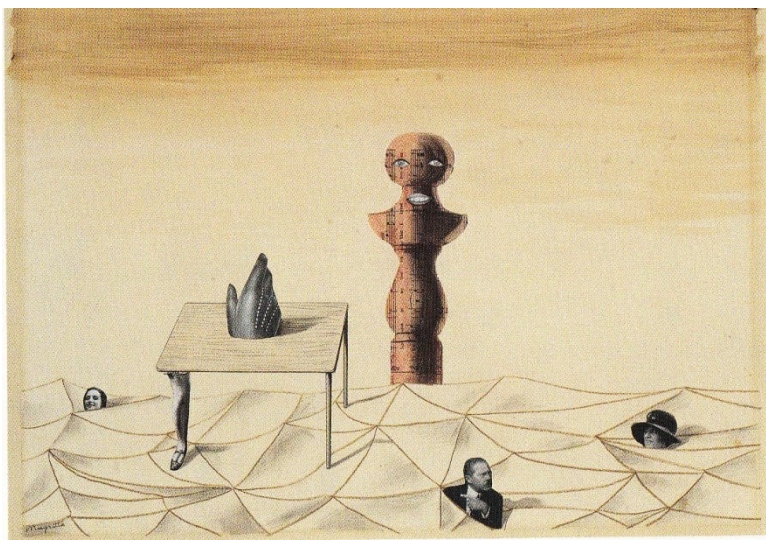
——J=M・モルポワの対話的リスム概念によるアヴァンギャルド再考——



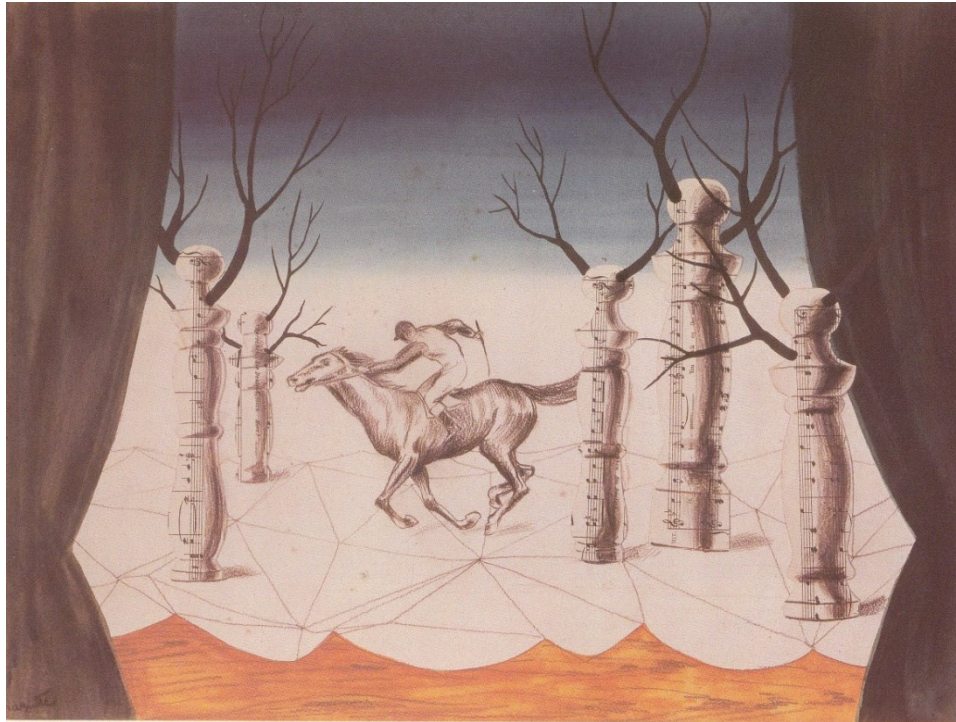
【図 14】『ガゼット・デ・セッターール』誌、*Gazette des sept arts*



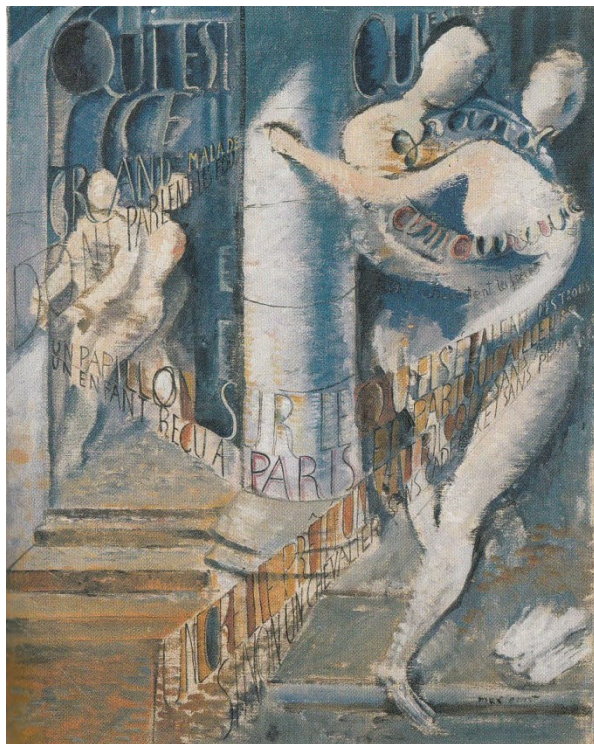
【図 15】『ラントランシジャン』紙、*L'Intransigeant*



【図 16】ルネ・マグリット、《無題》、1926年。René Magritte (1898-1967), *Untitled*, 1926, Lead pencil, crayons and watercolour, collage, 44×61cm, The Scharf-Gerstenberg Collection Berlin.



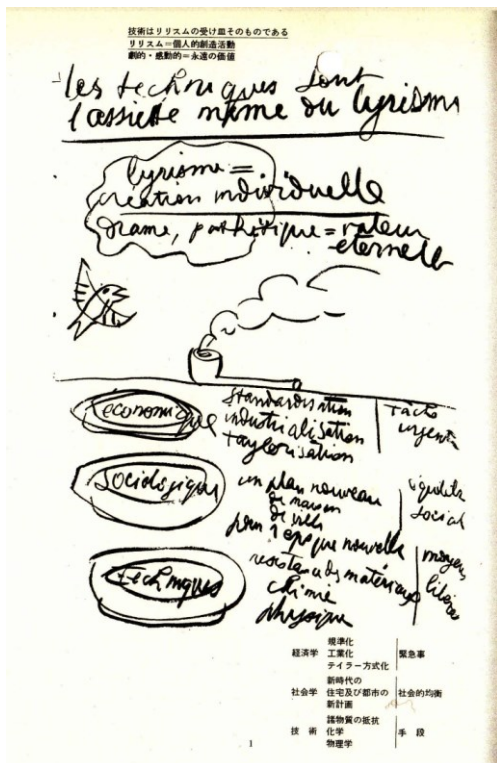
【図 17】ルネ・マグリット、《迷える競馬騎手》、コラージュ、1926年、*Le jockey perdu*、39,5×54cm、New York, private collection.



【図 18】マックス・エルンスト、《*Qui est ce grand malade. ...*》、1923/24年。Max Ernst (1891-1976), *Qui est ce grand malade...*, C.1923/24, 油彩, 65,4×50cm.



【図 19】マルセル・デュシャン、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁さえも》、*La mariée mise à nu par ses célibataires même* (Green Box), 1934, メモ、デッサン、複製写真、スウェード張りの紙箱、33.2×28.0×2.5cm、徳島県立近代美術館蔵



【図 20】ル・コルビュジエ「技術はリスムの受け皿そのものである」、1929年10月講演、『プレジジョン』所収、Le Corbusier, 《Les techniques sont l'assiette même du lyrisme》, *Précisions sur un état présent de L'Architecture et de L'Urbanisme*, G. Crès, 1930. Vincent Fréal, 1960.

資料 リリスム関連年表（キム・グラントの著書の記述に基づき再構成、加筆）

1847	Paul Mantz, Salon de 1847, p.98. «M. Corot, grâce à la manière dont il rend l'effet et au sentiment qu'il répand sur ses toiles, est au premier rang parmi les paysagistes qui voient la nature comme elle est, de même qu'il est au premier rang parmi les poètes.»
1850	テオフィル・ゴージェがドラクロワの絵画を「自発的、抒情的、心を打つ」と評する (Théophile Gautier, <i>Tableaux à plume</i> , Paris, 1880, 127.)
1868	ボードレール <i>L'art romantique</i> が刊行される (1925年にフランスで新版ボードレール全集が刊行され、批評界に影響を与える)
1909	モーリス・ドニがヴァン・ゴッホの表現主義の様式を抒情的であると評する (Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", <i>Le Ciel et l'Arcadie</i> , Paris, 1993, 163-4.)
	ベネデット・クロッチェによる講演 「純粹直覚と芸術の抒情的性格」が行われる
	マティスによる、Naturisme と Neo-Symbolism、抒情的高揚についての省察が行われる (Michel Décaudin, <i>La crise de valeurs symbolistes</i> , Toulouse, 1960を参照。)
1918	ブルトンへの手紙の中で、ルヴェルディがリリスムについて言及 (Breton, O.C.I. 1353, n.2.)
1918	ルヴェルディ「イマージュ」 (『ノール・スユド』第13号)
1920	D.H.カーンワイラーがキュビズムおよび印象派以来の近代美術を抒情的であると評する (D.H.Kahnweiler, <i>The Rise of Cubisme</i> , 1920. ドイツで刊行された同書は、1921年に『エスプリ・ヌーヴォー』誌において紹介される)
1920	ポール・デルメ「リリスムの発見」 (『エスプリ・ヌーヴォー』第1号)
1923	ルヴェルディ「リリスム」 (『ガゼット・デ・セッタール』1923年2月号)
1924	ブルトンが『シュルレアリスム宣言 (第一宣言)』において、ルヴェルディのリリスムとイマージュ論に言及
1929	ル・コルビュジエによる講演「技術はリリスムの受け皿そのものである」 (『プレシジョン』)

初出一覧

「〈誰のものでもない都市〉——ブルトン『ナジャ』と精神分析的都市論——」（第一部 II）『文化学年報』第 61 号、同志社大学文化学会（2012 年）、321-339 頁。

「アンドレ・ブルトンの小説と芸術論における『抒情性』の解明」（第二部 IV）『美学芸術学』第 23 号、美学芸術学会、同志社大学（2008 年）、74-88 頁。

「ポエジーとリリズム：文学・絵画の境界なき時代の批評理論」（第二部 VI）『美学芸術学』第 28 号、美学芸術学会、同志社大学（2013 年）、16-35 頁。

「二〇世紀初頭フランスにおけるリリズム概念とその現代的意義——J=M・モルボワの対話的リリズム概念によるアヴァンギャルド再考——」（第二部 VII）は、第 294 回美学会西部会研究発表会（2013 年）での発表原稿に基づいている。また、「シュルレアリスムにおける他者観」（第一部 III）は、2011 年にモンペリエ第三大学（フランス）に提出した修士論文の前半部分を翻訳したものである（論文としては未発表）。

参考文献一覧

1、雑誌

Gazette des sept arts

<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=352#>

La Révolution surréaliste, N° 1-12, 1924-1929, Jean-Michel Place, 1975, Réprint éd.

L'Architecture d'aujourd'hui, Jean-Michel Place, 1930-1933.

L'Esprit Nouveau : revue internationale d'esthétique, Schmidt Periodicals GmbH, 2009, Réprint éd. N° 1 (1920) – N° 28 (1924).

L'Intransigeant

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32793876w/date>

Littérature, 1919-1921 [第一期] , 1922-1924 [第二期] , Jean-Michel Place, 1978, Réprint éd.

Nord-Sud, Revue Littéraire, Jean-Michel Place, 1980, Reprint éd, N° 1 (mars 1917) – N° 16 (oct. 1918).

2、一次資料

Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Collection Folio. 219, Paris, Gallimard, 1972. (『パリの農夫』、佐藤朔訳、思潮社、1988年)

Baudelaire, Charles-Pierre, *Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique et autres œuvres critique*, Paris, Garnier, 1962. (『ボードレーン全集 IV』、本城格、高階秀爾他訳、人文書院、1964年)

Benjamin, Walter, *Paris : Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989. (『パサージュ論 I-V』、今村仁司 他訳、岩波書店、2003年)

Breton, André, *Œuvres Complètes*, tome I-III, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1988-1999. (『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波文庫、1992年；『ナジャ』、巖谷國士訳、岩波文庫、2003年；『狂気の愛』、笹本孝訳、思潮社、1988年)

———, *Écrits sur l'art, Œuvres Complètes*, tome IV, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2008.

———, 『アンドレ・ブルトン集成』 1-7 (2 は未刊)、瀧口修造監修、阿部良雄、栗津則雄、生田耕作、入沢康夫、巖谷國士、大岡信、田淵晋也、田村俣、豊崎光一 他訳、人文書院、1970-71 年

Ducasse, Isidore, le comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror ; suivi de, Poésies I et II ; Lettres*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Le livre de poche, 16073, Librairie générale française, 2001.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Collection de L'Esprit Nouveau, G. Crès, 1924. (『ユルバニスム』、樋口清訳、鹿島出版会、SD 選書 15、1967 年)

———, *Almanach d'Architecture Moderne*, Collection de L'Esprit Nouveau, G. Crès, 1926. (『エスプリ・ヌーヴォー：近代建築名鑑』、山口友之訳、鹿島出版会、SD 選書 157、1980 年)

———, *Précisions sur un état présent de L'Architecture et de L'Urbanisme*, G. Crès, 1930. Vincent Fréal, 1960. (『プレシジョン：新世界を拓く建築と都市計画』、井田安弘、芝優子訳、鹿島出版会、SD 選書 185-186、1984 年)

Mantz, Paul, *Salon de 1847*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5817515j/f99.image>

Reverdy, Pierre, *Œuvres Complètes*, tome I-II, éd. Etienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010. (『ピエール・ルヴェルディ詩集』、佐々木洋訳、七月堂、2010 年)

Perrot, A.-M, *Petit Atlas pittoresque des quarante-huit quartiers de la ville de Paris (1834)*, Ville de Paris, Commission des Travaux Historiques. Reproduit en fac-similé par M. Fleury et J. Pronteau, Service des travaux historiques de la Ville de Paris, 1987.

3、辞書

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, t.12. Reprint, Stuttgart, 1967.

Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris.

Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, éd., Louis-Marie Morfaux, Jean Lefran, Paris, A. Colin, 2005.

The New Oxford Companion to Literature in French, ed. Peter France, 1995.

4、リリズム関連文献

Broda, Martine, *L'Amour du Nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.

Combe, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989.

Decottignies, Jean, *L'invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*, Presses universitaires de Lille, 1994.

Grant, Kim Tracy, *Poetry, lyricism and surrealism : the definition of avant-garde aesthetics in France*, doctoral dissertation, University of Texas at Austin, 1995.

————, *Surrealism and Visual Arts: Theory and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Lentengre, Marie-Louise, *Apollinaire : le nouveau lyrisme*, Paris, J.-M. Place, 1996.

Maulpoix, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000 (1989).

————, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, J. Corti, 1989.

————, *Pour un Lyrisme Critique*, Paris, José Corti, 2009.

Rabaté, Dominique, *Gestes Lyriques*, Paris, éditions Corti, 2013.

Figures du sujet lyrique, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses universitaires de France, 1996

Lyrisme et énonciation lyrique, sous la direction de Nathalie Watteyne, Québec, Nota bene, 2006.

5、研究書、論文ほか

Blanchère, Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton, Surréalisme et primitivisme littéraire*, L'Harmattan, 1996.

Bonnet, Marguerite, *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988.

Croce, Benedetto, *Bréviaire d'Esthétique*, traduction. Georges Bourgin, Paris, Félin, 2005 (ベネデット・クローチェ「純粹直覚と芸術の抒情的性格」[一九〇九]、『美学綱要』、細井雄介訳、中央公論美術出版社、2008年)

Gendron, Jacqueline Chénieux, *Le Surréalisme*, Paris, 1984 (『シュルレアリスム』星埜守行、鈴木雅雄訳、人文書院、1997年)

Kleiber, Pierre-Henri, *Les dictionnaires surréalistes : 1924-1976*, 2 volumes, Paris, Honoré Champion, 2013.

- Krauss, Rosalind. E, « Photographic conditions of surrealism », *October*, n° 19, hiver 1981.
- Lacan, Jacques, *LE SEMINAIRE. Livre 7, l'ethique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- Lucan, Jacques, *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987. (『ル・コルビュジエ事典』、ジャック・リュカン監修、加藤邦男監訳、中央公論美術出版、2007年)
- Molderings, Herbert, *L'évidence du possible – Photographie moderne et surréalisme*, textuel, 2009.
- Poivert, Michel, *L'image au service de la révolution*, Le Point du Jour, 2006.
- Rosse, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire*, L'harmattan, 2007.
- Rubin, William, *'Primitivism' in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984.
- Salignon, Bernard, *Où l'art, l'instant, le lieu*, Paris, Cerf, 2008.
- , *Les déclinaisons du réel, La voix, L'art, L'éternel retour*, Paris, Cerf, 2006.
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946 (『詩学の根本概念』高橋秀夫訳、法政大学出版局、1969年)
- Szymkowiak, Mildred, *Autrui*, Paris, GF Flammarion, 1999.
- Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*, ed. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin h. d. Buchloh, London, 2004.
- Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes : hommage à Rainer Rochlitz*, sous la direction de Esteban Buch, Denys Riout & Philippe Roussin, Paris, EHESS, 2010.
- 大久保恭子『「プリミティヴィスム」と「プリミティヴィズム」—文化の境界をめぐるダイナミズム』、三元社、2009年
- クルターマン、ワード『芸術論の歴史』、神林恒道、太田喬夫訳、勁草書房、1993年
- 鈴木雅雄、林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』、水声社、2011年
- 田中純『都市の詩学：場所の記憶と徴候』、東京大学出版会、2007年
- ツォニス、アレクサンダー『ル・コルビュジエ：機械とメタファーの詩学』、繁昌朗訳、鹿島出版会、2007年
- デュパン、J、レイ、J-M、マクギニス、R、吉田裕、鈴木雅雄、丸川誠司『詩と絵画：ボードレール以降の系譜』、未知谷、2011年
- バリュク、アンリ『フランス精神医学の流れ：ピネルから現代へ』、中田修監修、影山任

佐訳、東京大学出版会、1982年
ベアール、アンリ他編『シュルレアリスム証言集』、濱田明、三好郁朗、大平具彦訳、思潮社、1997年
ヘーゲル、ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ『ヘーゲル全集 18a 美学』第一巻の上、竹内敏雄訳、岩波書店、1956年
宗像衣子『マラルメの詩学 抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち』、勁草書房、1999年
ルースロ、ジャン『フランス詩の歴史』、露崎俊和訳、白水社、1993年
『アヴァンギャルドの世紀』、宇佐美斉編、京都大学学術出版会、2001年
『コレクション瀧口修造 8』、みすず書房、1991年
『20世紀の美術と思想』、谷川渥監修、美術出版社、2002年
『バフチン著作集 (7) 』、「叙事詩と小説」、新時代社、1982年
「シュルレアリスムの思想」、『思想』No.1062、岩波書店、2012年
「[無意識]の生成とゆくえ」、『思想』No.1068、岩波書店、2013年

6、展覧会カタログ、図録

Maximin, Daniel, *Césaire et Lam : Insolites bâtisseurs*, Paris, HC, 2011.
Paquet, Marcel, *Magritte*, Taschen, 1995. (日本語版)
Jaques Hérold [1910-1987] et le surréalisme, Milan, Silvana Editoriale Spa, 2010.
La Subversion des images, Surréalisme Photographie Film, Paris, Centre Pompidou, 2009.
L'Envolée lyrique : Paris, 1945-1956, Paris, Skira, Musée du Luxembourg, 2006.
The Scharf-Gerstenberg Collection Berlin, Prestel, 2008.
「マルセル・デュシャンと20世紀美術」展、国立国際美術館、2004年

図版出典一覧

- 【図 2】【図 3】 Perrot, A.-M, *Petit Atlas pittoresque des quarante-huit quartiers de la ville de Paris* (1834)
- 【図 1】【図 4】【図 5】 *La Subversion des images, Surréalisme Photographie Film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- 【図 6】 Daniel Maximin, *Césaire et Lam : Insolites bâtisseurs*, Paris, HC, 2011.
- 【図 7】【図 8】【図 11】【図 12】 *Jaques Hérold [1910-1987] et le surréalisme*, Milan, Silvana Editoriale Spa, 2010.
- 【図 13】 *L'Envolée lyrique : Paris, 1945-1956*, Paris, Skira, Musée du Luxembourg, 2006.
- 【図 14】 *Gazette des sept arts*
(<http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=352#>)
- 【図 15】 *L'Intransigent* (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32793876w/date>)
- 【図 17】 Marcel Paquet, *Magritte*, Taschen, 1995.
- 【図 16】【図 18】 *The Scharf-Gerstenberg Collection Berlin*, Prestel, 2008.
- 【図 19】 「マルセル・デュシャンと 20 世紀美術」展カタログ、国立国際美術館、2004 年
- 【図 20】 『プレシジョン : 新世界を拓く建築と都市計画』、井田安弘、芝優子訳、鹿島出版会、SD 選書 185-186、1984 年