

ちくま学芸文庫

シュルレアリスムとは何か

巖谷國士



筑摩書房

I シュルレアリスムとは何か……………7

- シュルレアリスムという言葉 10 「超現実」とは何か 19
 ワンダーランドと超現実、そして町 23 「自動記述」のはじまり 30
 書くスピードの実験 38 「だれか」が出現する 45
 危険なオブジェの世界へ 52 連続性の観点 60
 シュルレアリスムと美術 67 コラージュとは何か 75
 デペイズマン、瀧口修造と濫澤龍彦 82 シュルレアリスムのその後、今後 92

II メルヘンとは何か……………103

- メルヘンと童話とのちがい 106 おとぎばなしの発生 116
 「眠れる森の美女」の例 122 神話・伝説・寓話とおとぎばなし 126
 「昔々あるところに……」 131 森という大切なモチーフ 139
 「妖精」とは何か 150 自我のない物語 156
 「ファンタスティック」の誘い 163 フェアリーランドをめぐる 171
 シュルレアリスムと妖精世界 174

III ユートピアとは何か……

- 反ユートピアの立場から 185
ユートピアさまざま 196
ユートピアに「個性」はない 196
自由の幻想について 228
「理想都市」対「迷路」 241
サドとフリーエの登場 262
トーマス・モアと大航海者
「理想国」とはどんなところか 190
都市の照明について 220
時計、結晶、蜜蜂の巣 231
マニエリスムとアトランティス神話 253
シュルレアリスムの旅 271

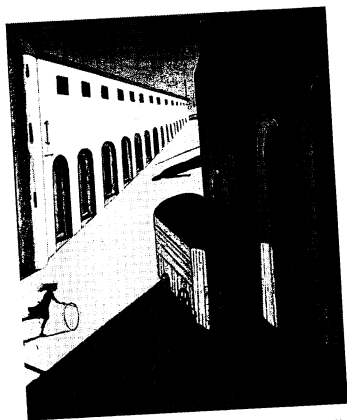
あとがき 280

解説にかえて 286

シ
ユ
ル
レ
ア
リ
ス
ム
と
は
何
か

超
現
実
的
講
義

I シュルレアリスムとは何か



ジョルジョ・デ・キリコ 街路の憂愁と神秘
油彩 1912年

まず単刀直入に、「シュルレアリスムとは何か」というお話をしようと思つています。一般にシュルレアリスムについては、わかっているようでわからないという感じがあるらしいですね。それがわかるためには、出発点にもどらないといけない。出発点から順序だてて考えていけば、何かがつかめるのではないか。もちろんそのためには、事実をきちんとおさえておかないといけないでしょう。つまり、ぼくがこう思うとかいうんじゃないやなくて、これこれの歴史的事実があつたんだというお話をしてゆけば、多少ともわかりやすくなるんじゃないかと思ひます。

最初に、たぶんこういうことをしゃべるだろうという内容がだいたい予想できるので、いくつかポイントになる言葉を出しておきます。話を簡単にするために、人物はほぼアンド

レ・ブルトン^{*1}とマックス・エルンスト^{*2}にしぼることにしましょう。つまり、文学と美術が中心です。ほかに映画の話か何かなければまた別の人物も登場するはずですが、まあとにかく、芸術の諸領域にわたる「シュルレアリスム」という言葉そのものについてまず説明しましょう。

あと、必要な術語としては、「自動記述」というのが出てきます。また後半になって、「オブジェ」とか「コラーージュ」とか「デペイズマン」とかいう概念も問題になるはずですよ。それから「一九一九年」「一九二四年」「一九二九年」といった年号も重要です。さらに「ワンダーランド」「フェアリーランド」というのも出そうかなと思います。「ワンダー(wonder)」はフランス語の「メルヴェイユ (merveille)」つまり「驚異」や「不思議」に近い言葉です。

ざっとそこまでお話ししていつて、もし時間がなくならなければ、一九三〇年代から第二次大戦にかけての動向、大戦後のシュルレアリスム、それから諸外国の、とくに日本のシュルレアリスムというところまで行けるかもしれません。

*1 アンドレ・ブルトン(一八九六―一九六六)はノルマンディーに生まれ、ブルターニュで育つ。パリでシュルレアリスム運動の中心人物となり、のちにヨーロッパ各地、カナリア諸島やメキシコなどを訪問、第二次大戦中はニューヨークへ亡命、またパリにもどる。この思想を体現する詩人、作家であり、運動の指導者でもありつづけた。↓図一一ページ。

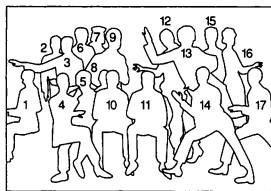
*2 マックス・エルンスト(一八九一―一九七六)はドイツのケルンに近いブリュールで生まれ、のちにパリへ出る。絵画のシュルレアリスムを代表する画家。第二次大戦中にアメリカへ、晩年はフランスですごす。その変幻自在の活動はさまざまな方法の開拓におよんだ。六八ページ以下を参照。↓図一一ページ、八一ページ。

シュルレアリスムという言葉

さて、シュルレアリスム^{*3}という言葉はずいぶん広く使われていますけれども、いまの日本の国語辞典には載っていないこともあるんですね。ほくはよくこのことをいうんですが、国語辞典の定義はまあそんなにまちがっているわけじゃないと思われていますし、いま日本で使われている意味がどういふものかということを書いてあるはずですが、小さな辞典だと、「シュルレアリスム」を引いても出ていなかったりすると、「シュルレアリスム」というと、たとえば三省堂の『新明解国語辞典』では、「シュール」です（笑）。

つまり日本では、「シュルレアリスム」という言葉よりも「シュール」という言葉のほうが広く使われているということでしょうか。国語辞典に載る言葉が使用頻度できまるのだとすればですが。それで、その「シュール」を引きますと、だいたい日本でシュルレアリスムをどのように理解している

*3 造語としてのシュルレアリスム (surréalisme) は、もともとギヨーム・アポリネールが思いついたもの。それをのちにアンドレ・ブルトンらが借用し、新しい意味で使うようになった。ブルトンの起草した「シュルレアリスム宣言」(一九二四年)によつてこの言葉は定着し、二十世紀最大の芸術運動の名称となる。その意味内容についてはこの講演自体の語るところ。



マックス・エルンスト

▲友人たちのつどうところ

油彩・1922年/1. ルネ・クルヴェル 2. フィリップ・スーポー 3. ジャン(ハンス)・アルブ 4. マックス・エルンスト 5. マックス・モリーズ 6. フョードル・ドストエフスキー 7. ラファエッロ・サンツィオ 8. テオドル・フランケル 9. ポール・エリュアール 10. ジャン・ポーラン 11. バンジャマン・ベレ 12. ルイ・アラゴン 13. アンドレ・ブルトン 14. ヨハネス・バルゲルト 15. ジョルジョ・デ・キリコ 16. ガラ・エリュアール 17. ロベール・デスノス/『シュルレアリスム宣言』起草の2年前にエルンストの描いたグループのありさま。ドストエフスキーやラファエッロがまじっているのも興味ぶかい。

▼美しき庭師の帰還 油彩・1967年



かがうすうすわかります。

その『新明解国語辞典』の説明をちよつとメモしておいたんですけれども、じつはここに書いてあることは、シュルレアリスムの定義としてはまちがっているんです。つまり、「シュール」とは「シュールレアリスム」の略で、「写実的な表現を否定し、作者の主観による自由な表象を超現実的に描こうとする芸術上の方針。超現実主義」なんて書いてありますが、これでは困ります。ただ、日本のいわゆる「シュール」なるものを定義していった場合、たぶんこの意味内容はあまり抵抗のないものかもしれない。事実、「シュール」という言葉はずいぶんよく使われていますね。たとえばテレビのコマーシャルで、なんとかかんとかのシュールな世界……なんていうコピーがあつたりして、日常的に使われるようになっていく。つまり日本では、この国語辞典にあるような意味で「シュール」という言葉が使われていて、そのかぎりにおいては了解がなりたつているといえなくもないんだけれども、じつは、これは本来のシュルレアリスムとは、まったく

正反対の意味内容なんですね。

で、まちがいは二つあります。まず「写実的な表現を否定し」という説明です。「写実的な表現」というのはいわゆるレアリスム、リアリズムのことで、絵画であれば、林檎なら林檎をそれらしく再現するというのが写実的なものでしょうけれども、それを否定する芸術上の方針だと国語辞典に書いてある。でも、そんなことをいったら、たとえばダリ^{*4}の絵なんかはどうなるかということになります。ダリの絵は明らかに写実的ですね。たとえばパンならパンを、まさに二十世紀でもっとも写実的に描いています。マグリット^{*5}の林檎だって写実的といえば写実的でしょう。ですから、この定義はまちがっています。

もうひとつは、「作者の主観による自由な表象を描く」の「主観による」といつているところです。「主観」はフランス語では「シユジエ (sujet=主体)」から派生する「シユブジエクティフ (subjectif)」にあたる概念でしょうけれども、実際には、シュルレアリスムというのは、「オブジェ (objet=

*4 サルバドール・ダリ(一九〇四〜八九)はスペインのカタルーニャに生まれた画家。シュルレアリスムの影響をうけ、一九二九年に参加。一時は花形的存在になるが、ファシズム指向、伝統回帰、拝金主義などのために除名される。その自称シュルレアリスムはブルトンのもとは別物だが、とくにアメリカでは人気を博し、国際的影響力をもった。
↓図一五ページ。

*5 ルネ・マグリット(一九一八〜一九六七)はベルギーの画家、シュルレアリスト。事物をそのまま表示し、デペイズマン(後述)を多用する画法で、エルンストやタンギーとともに、象徴的シュルレアリスムの一方の代表者となる。デザインや広告の領域におよぼした影響もきわめて大きい。本文八八ページを参照。↓図一五、二三ページ。

客体^{*6}〕「オブジェクティブ (objectif=客観)」のほうを表に出した思想なんです。主観的な幻想というのは、もちろん近代以後の芸術上の一方向としてあつたけれども、むしろその主観というものをできるだけ排して、客観にいたろうとしたのがシュルレアリスムなわけですから、この辞典の定義はまるで反対になつてしまつてゐる。ということ、日本で一般に使われている「シュール」なるものは、どうもシュルレアリスムとは別物らしいということですね。

そうするといよいよ、本当のシュルレアリスムとは何かということになるわけですが、こういう誤解の原因からはじめて、事実をすこしずつお話ししていきましよう。まず、「シュルレアリスム」という言葉を「シュール」にしちやつたのはどうしてかという、切つて延ばしていいやすすくしたいからなんですな(笑)。そういう傾向が日本にはあります。「レアリスム」はたしかに「写実主義」あるいは「現実主義」ですが、それに「シュール」をくつつけて、この接頭語が「超える」とか「離れる」という意味に使われていると見たいわ

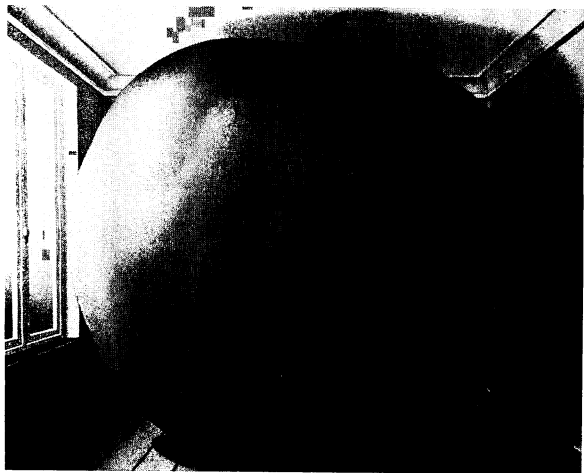
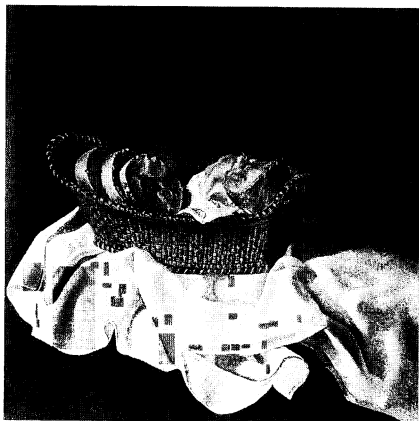
*6 オブジェとは、物、物体、客体、対象の意。目的や用途をもつて見られたモノではなく、ただの「物」をあらわす。そういうただの「物」を発見し露呈させることがシュルレアリスムの一方法である。

▲サルバドール・ダリ
パン籠

油彩・1926年／ダリがシュルレアリスムのグループに加わるすこし前に描いた作品。彼は1945年になってからもういちどパン籠を描くことになる。13ページ参照。

▼ルネ・マグリット
傍聴室

油彩・1953年
13, 88ページ参照。



けでしよう。事実、日本では「シユール・レアリスム」なんて書く人がまだ多いですね。もっとひどいのは「シユール・レアリズム」なんてやっている。ときどき美術書で『シユールレアリズム』なんていう題名のもが出ていますけれども、つまりこれは、「レア……」とフランス語でやったあとで、「……リズム」というふうに、途中から英語にしまつてゐる（笑）。そんな言葉はフランス語にも英語にもない。まあ、この場合は真ん中に「・」（ナカグロ）がないから、まだいいほうかもしれません。それと、もちろん日本語としては、「超現実主義」といういいかたも生きています。

だいたいこれぐらいの複数の表記が派生していて、「シユール」はそっちのほうから来ています。というのは、「レアリスムを超えたもの」「レアリスムを離れたもの」というふうに理解されている。「レアリスム」「リアリズム」は美術にも文学にもありますが、現実とみなされているものをありのままに描くやりかただという一般的な理解があるとすれば、それに「シユール」をくつつつくと、現実を超えちゃつて、

現実ではない別の世界にいたることになります。そこでそれは現実ばなれのした、現実にはありえない主観的な幻想世界であり、それを描くのが「シュール」であるということになるわけです。

どうもそこらへんが出发点から誤解されているらしい。つまり、ここに現実を描く「リアリズム」があつて、それとはまったく別個に現実ではないもの、非現実的なものを描く「シュール・リアリズム」があるというふうに思いこまれているから、一般に「シュールだねえ」なんていうとき、たいいていの場合には現実ばなれたものについていわれている。ところが、言葉の本来のつくられかたからして、じつはそれはまちがっている。

シュルレアリスムはもともと、「シュール」で切られることのない言葉でした。いまだかつてシュルレアリスムの当事者が、そのように言葉を途中で切ったことはありません。あいだにハイフンを入れたこともない。いつでも「シュルレアリスム (surréalisme)」という表記で書いてきた。というのは、

これは「レアリスム」に対する「シュール」ではなくて、むしろ「シュルレエル」というもののほうが主眼だということです。「シュルレエル (surreal)」は日本語に訳すと「超現実」になりますけれども、この超現実^よに拠つてたつ物の考えかた、あるいはその実践こそがシュルレアリスムなんです。だから、途中で切るとすれば「シュルレエル」と「イスム」で切るべきなんだけれども、どういうわけか日本では「シュール」と「レアリスム」で切られてしまう。

どうやらこれは日本だけの現象です。ヨーロッパやアメリカ大陸をはじめ、ぼくは世界中を歩きまわって、シュルレアリスムを目にするたびに確認していますけれども、「シュール」が独り歩きしているのは日本だけです。日本とは外来語についてそういう奇妙なずらしかたをする国で、そんな日本とは何なのか、ということを考えてもおもしろいくらいです(笑)。ともかく本来は、「シュール」で切られては困るものなんです。

「超現実」とは何か

では「シュルレエル」は何かというところ、「シュル」という接頭語にまずポイントがあります。フランス語の「シュル (sur)」を日本語で「超」と訳してしまうと、まず「超える」「超脱する」というニュアンスになりがちですが、かならずしもそういう意味とはかぎりません。「シュル」という接頭語にはいろいろなニュアンスがありますが、何かを超えて離れるという意味とはすこしちがつて、たとえば「過剰」とか「強度」を意味する場合もある。ですから「超現実」は現実を超越・超脱するだけではなくて、むしろ現実の度合が強いという意味をふくんでいます。「強度の現実」とか「上位の現実」とか「現実以上の現実」と考えてもいいくらいです。もともと日本語の「超」にも、おなじようなニュアンスがあることを思いだしてみてもいいでしょう。

むかし瀧口修造^{*8}が書いていたことですけれども、「超現実主義」の「超」は、たとえば「超スピード」に近いんじゃない

*7 超現実 (surreal) は「超現実的なもの」とも訳せる。他に *supernatural* という用語もあり、それについてアルトン^{Alton}はこう述べる。「絶対的現実、いつてよければ一種の超現実」(「シュルレアリスム宣言」)。

*8 瀧口修造(一九〇三〜七九)は詩人、画家、美術批評家。一九二〇年代末から日本にシュルレアリスムを紹介しただけでなく、ほぼ一貫して独自の超現実主義を体現。晩年の自動デッサンやデカルコマニーの試みにいたるまで、その作品と生涯は国際的視野のなかに位置づけられる。「コレクション瀧口修造」(みすず書房刊)。

いかというんです。「超スピード」はスピードがないということではなく、猛烈に速い、スピードが過剰にあるということとです。アルフレッド・ジャリ^{*9}の小説に出てくる「超男性」なんかもそれかもしれない。人間とちがうものという意味じゃない使いかたでしょう。猛烈に男性的な男性こそが「超男性」であるということ。最近の少女言葉で「超カワイイ」なんていうのも、すごくカワイイという意味ですね。むしろそのほうが正しい（笑）。だから、「シユール」という言葉につきまとう、現実を超えて、どこか現実から離れた別の世界へ行ってしまう、その別の世界はなにか夢みたいなもの、ユートピアみたいなものであつて、そこで勝手に遊ぶ、というような従来のとらえかたをすると、シユルレアリスムはわからなくなつてしまいます。

さっきの国語辞典の「主観による自由な表象を描く芸術上の方針」の「主観」という言葉が入ってくるのも、おなじような誤解からでしょう。つまり、現実を超えてしまつて、現実を離れたところに逃避しちゃつて、そこで自分だけのとき

*9 アルフレッド・ジャリ（一八七三〜一九〇七）はシユルレアリスムの先駆者のひとりとされる詩人、作家。ピストルと自転車とアブサンと酒と黒いユーモアを愛し、極端な反俗的生涯をおくる。「超男性」（邦訳は白水Uブックス）は一九〇二年の作。

された「主観」にもとづく個人的な幻想世界を描くのが「シュール」なんだと、日本ではとかく思われがちです。ところが、シュルレアリスムはむしろそういう主観中心の考えかたを否定した運動であって、その拠つてたつところは一種の客観主義なんです。

言葉をこういうふうにするし細かく考えたうえで、いったんまとめてみますと、シュルレアリスムはレアリスムを超えるという態度とはちがうもので、むしろ「シュルレエル」の「イスム」であり、「シュルレエル」にいたろうとする運動であるということ。じゃあ「シュルレエル」とは何なのかといえ、これは一応「超現実」という言葉に訳してもいいんですけれども、とにかく現実というものが世の中にあるとして、それとはまったくちがう別の世界のことを「超現実」と呼んでいるわけではありません。そうじゃないんです。むしろ現実のなかにあるもの。「超現実」はまさに現実内に内在しているということですね。

ところで、われわれが「現実」といつているものが本当の

現実なのかどうか、という問題が一方にあります。われわれが「現実」といつているものは、だいたいは現実だと思ひこまされているものばかりですね。「現実」という言葉をわれわれは日常的に使うことはできるけれども、その「現実」は決定的なもの、自明のものではないはずで、もともとは謎をはらむ、つかみどころのない時間空間のなかに、現実と称するものを情性的に見つけ、それでなんとか「現実生活」をやりくりしているのが現代人でしょう。ところがそれは主観的な約束事であつて、客観的な、オブジェクティブな、つまりオブジェの現実ではない。そんな日常の約束事とつきあつているうちに、なにかフワツと、見たことのない、未知の驚きをよびおこす現実があらわれたというようなときに、それを「超現実」と呼ぶべきではないのか。

ある意味では、現実と「超現実」とはつながっていると考へたほうがいいんですね。つまり、度合のちがいはなんじゃないか。たとえば「超スピード」といった場合に、これは猛烈に速いスピードであるわけで、普通のスピードとのあいだに

は、段階の差しかありません。それとおなじように、われわれが「現実」だと思いこまされているものと「超現実」とのあいだには、度合や段階の差しかなくて、壁だとか柵だとかはない。ある柵をこえてしまっただら、その先が「超現実」と呼ばれる別世界だということではない。連続している。できればあとで説明しますが、この連続性ということを一とつ頭に入れておくと、話がずっとわかりやすくなってくるように思います。

ワンダーランドと超現実、そして町

たとえば、夢みたくない別世界があるとよくいわれていますし、どんな時代にも人間は、そういう別世界を心のなかにいだいてきたわけです。それを仮に「ワンダーランド」と呼んでもいいでしょう。アリスの「ワンダーランド」なら、「不思議の国」ですね。「フェアリーランド（妖精世界）」でもいい。あるいは、日本でよく使われている言葉としては「幻想

の領域」みたいなのである。「シユルレアリスム」は「幻想の領域」を描いたものである、といえばなんとなく格好はつくようですけれども、これではちよつとニュアンスがちがつてしまう。

もちろん、「ワンダーランド」は人間にとつて必然的なものだったと思います。はるか昔からそういう領域はあつて、人間はAの世界に生きていなければならぬとすると、Bの世界をいつも想像してくらしてきたわけです。このBの世界を仮に「ワンダーランド」「不思議の国」と呼んでおくとして、われわれの意識なり生活なりは、どこかでそんな国と接しています。キャロルの『不思議の国のアリス』の場合だったら、ウサギの穴に落ちて……というふうには、AからBへ行くときの入口があるわけです。だいたいファンタジーの世界はそういうもので、どこかの境界をこえてゆくんです。ほかのファンタジー、たとえばルイスの『ナルニア国ものがたり』^{*11}だったら、たんすの奥に入口があつて、別の世界へ行けますね。これは何でもいはいけれども、とにかくどこかに入口

*10 ルイス・キャロル（一八三二—一九〇）はイギリスの数学者、童話作家。少女たちを愛してその写真をとるなど、特異な独身の生涯をおくる。『不思議の国のアリス』『鏡の国のアリス』『スナーク狩り』等はシユルレアリスムの先駆と見られる。なお「ワンダーランド」については「メルヘンとは何か」の章を参照。

*11 C・S・ルイス（一八九八

があつて、別の世界へ行くと、そこに「ワンダーランド」がひらけているという感覚ははるか昔からのもので、じつはいまでも、われわれはそんなかたちでBの世界と交流しているわけです。

ところがシュルレアリスムの考えかたからすると、ちよつとちがつてきます。Bはぜんぜん別の世界じゃなくて、むしろA'みたいなものになります。AとA'は連続していて、あいだに壁などはない。だから、いわゆる現実の世界から「超現実」の世界へ行くというときには、たとえば眠りについてから夢という別世界に跳躍するといったシナリオはなくて、まさに昼ひなか、白日のもとで、われわれはそのまま現実から「超現実」*¹²に入る*¹²ことがある、というふうになります。ホメーロス¹²のいう「角の門」とか「象牙の門」のような入口がないわけですね。

あるいは、夜の夢そのものも、昼の現実と連続しており、両者のあいだには程度の差しかないのではないか、という話になる。というのは、「超現実」とは、われわれが現実だと

（一九六三）はイギリスの文学者、作家。少年少女むけの大作「ナルニア国ものがたり」シリーズ（邦訳、岩波書店刊）は現代ファンタジー小説の代表的作品。

*12 ホメーロスは紀元前八〇〇年ごろのギリシア世界にいたと考えられる大詩人。「イーリアス」「オデュッセイア」の作者。「角の門」「象牙の門」は「オデュッセイア」に出てくる言葉で、前者は実現される正夢の入口を、後者は現実とはちがう逆夢の入口を意味する。

仮に思っていたもののなかから露呈してくるものなので、夢もまたそういう性格をもっているのかもしれない。これがシユルレアリスムの、「超現実」についての考えかたです。

そういうことを具体的に表現したものはいろいろありますから、何かひとつ思いうかべてみるといいんですけれども、たとえば、アンドレ・ブルトンの『ナジャ』^{*13}という本には、現実内に在する「超現実」のふいに露呈する場面がさまざまに記述されています。一見ちよつと不思議で、信じられないようなことがつづいておこるんですが、あれはあくまでも「現実」の記録であり、一種の日記なんです。ブルトンは一応、その日におこったことを、何月何日と明記したうえで、具体的な場所と時間のなかに置いて書きつづっています。一応という留保はつけられますけれども、現実が現実です。ところが、そのいわゆる現実のなかから、何か不思議なものがフツとのぞく。いってみれば「超現実」の予兆みたいなもので、それはトンネルなどをくぐっていったら「超現実」の別世界、「ワンダーランド」があったというんじゃない。むしろ

*13 『ナジャ』（一九二八年、改訂版一九六三年）はアンドレ・ブルトンのもつとも有名な書物のひとつ。現実のバリで出会った女ナジャとのつきあいの報告を通じていわば「超現実」を体現する。邦訳は白水ウブックス。「著者による全面改訂版」決版訳が岩波文庫より近刊予定。
↓図三一、五三ページ。

ろ、まさしく現実のパリのなかに、本物の「ワンダーランド」が内在しているということです。

そんなことが日常的によくあるのかというと、あるんです（笑）。ぼくは子どものころからわりあいとそういうことを感じていたから、シュルレアリスムに興味をもって、シュルレアリスムをやるようになったという気もしていますが、それはまあどうでもいいでしょう。たとえば、いつも見なれたおなじ町を歩いていて、ふだんは気がついていないんだけれども、あるときその町がちがうふうに見えてくる、なんていうことはよくあります。それも、ときには科学的に説明できる出来事かもしれない。たとえば、晴れた夏の夕方なんかには町が青く見えてくるというプルキニエ現象^{*14}のことを、ぼくは『都市の魔法』という本に書きましたが、ああいうときにフツッと思いがけない光景が目にとまったりする。あるいは、道ばたをふと見ると石がおちていて、それが不思議な形をしていて、思わず拾ってみたくなる。鳥なら鳥の形をした石があって、つぎの瞬間にまた別の出来事がおこり、そこへ鳥が飛

*14 チェコの生理学者プルキニエの発見したもので、夕刻、青色がくつきりと見える視覚の現象をいう。

『都市の魔法』は人文書院刊。

んできて何か奇妙な動きをするとか、そんなようなことは案外よくあるんじゃないか。

そこらへんから「超現実」を出発させたっていいわけですから、わりあい日常的にそういう感覚があつて、それが「超現実」だとひとことでいってしまえるようなことではないにせよ、そこに何か「ワンダーランド」の予感が芽ばえてきたりもする。だれもが感じていることのような気がしますが、まずそういうことを頭に置いておくと、「超現実」がわかりやすくなってくるでしょう。つまり「シュルレエル」、これは「レエル（現実）」とのあいだに裂け目がなくて、ハイファンや「・」の入っていないものですから、現実を離れちゃうこととはちがうわけです。

たまたまいま、町を歩いていてという話をしましたが、シュルレアリスムは少なくともはじめは都市で生まれたものだから、「超現実」は町というものの不思議な性質と関係してくるわけで、ほくの『ヨーロッパの不思議な町』^{*15}とか『アジアの不思議な町』とかいう本の系列、あれもそのへんに関連

*15 「ヨーロッパの不思議な町」
（筑摩書房刊、ちくま文庫）、『アジアの不思議な町』（同）、『フランス

しているんですが、まあ町といっても、最初はとくにパリで
すね。パリがまさに、現実のただなかに「超現実」をめざめ
させるような様相を呈していたという二十世紀はじめの現実
から、この運動がおこってきたということもあります。

もちろんパリにかぎらず、都市らしい都市ならそういう性
質をそなえていると考えてもいいかもしれないんで、逆にそ
ういう性質をもっていなければ、その都市のほうを疑ってみ
てもいいくらいですね(笑)。つまり、都市を歩いていて、
それが別のものに変貌するという感覚をもてるような空間を
人々はつくっているはずで、とくに近代、おそくとも二十世
紀に入ってから、都市がそういう不思議を呈しはじめ。プ
ルトンの『ナジャ』やアラゴンの^{*16}『パリの農夫』に魅きつけ
られて、ヴァルター・ベンヤミン^{*17}なんかもくりかえし述べて
いるように、それとシュルレアリスムは明らかにつながって
いる。そのことについても、ひとつの要点としてちよつとい
っておきます。

もうひとつ、「超現実」が現実のなかに内在していて、と

の不思議な町」(筑摩書房刊)、「地中海の不思議な島」(同)、「ヨーロッパ 夢の町を歩く」(筑摩書房刊、中公文庫)、「日本の不思議な宿」(平凡社刊、中公文庫)、「オリエント 夢幻紀行」(河出書房新社刊、ふくろうの本)などがこの系列に入る。

*16 ルイ・アラゴン(一八九七〜一九八二)は初期シュルレアリスムの代表者のひとり。ゆたかな言語的才能にめぐまれ、多くの詩、小説を書く。一九三〇年にソヴェトへ行って共産党への忠誠を誓い、シュルレアリスムを離れる。「パリの農夫」は一九二八年の作。邦訳、思潮社刊。

*17 ヴァルター・ベンヤミン(一八九二〜一九四〇)はドイツ生まれのユダヤ人思想家、断章作家。マルクス主義とシュルレアリスムに関心をもち、近代のパリに焦点をあてた独創的な都市論を展開する。シュルレアリスムについての論考も多い。主著のひとつに「パッサージュ論」

(邦訳、岩波書店刊)。

きによって露呈し、ある場合には現実が「超現実」になってしまうという点。「超現実」は強度の現実なんで、われわれが現実だと思いきまされているような、少なくとも世間一般で信じられているような法則とか制約とかのシステムに左右されない、なにか裸のオブジェ（客体、対象）の関係みtainなものをあらわにしてくる。それが「超現実」であるとする、なんでそんなことをわざわざ考えるようになったのか。つまり、シュルレアリスムという思想の発生に立ちもどる必要が出てくる。

じつはここからやっと本題に入るんですが、これがまたおもしろい話なんです。

「自動記述」のはじまり

「自動記述」、オートマティックな文章体験というものがあります。この現象にアンドレ・ブルトンがはじめてかかわったのは一九一九年のことですが、それはどういう年だったか



ジョルジョ・デ・キリコ
宿命の謎／不安な旅

油彩・1914年／「ナジャ」にも挿入されたこの作品には、「自動記述」
における「手」の役割を思い出させるところがある。

というと、第一次世界大戦が前の年におわっています。第一次世界大戦というのは一九一四年から一九一八年にかけての出来事で、人類がそれまでに体験してきた戦争とはまったくレヴェルのちがう大量殺戮をくりひろげました。この大戦によって二十世紀の物の考えかたは一変し、それまでのさまざまな常識は通用しなくなってしまう。二十世紀は第一次世界大戦をへて、とんでもない、どうしようもない現代という時代に入ってしまうわけですが、その戦争がおわったすぐあとの話です。

アンドレ・ブルトンがそのころのある夜、眠りにつく前に体験したことを、その後、一九二四年の『シュルレアリスム宣言』^{*18}のなかで書いています。いまここに文庫版をもつていきますから、ちよつとそのくだりを読んでみましようか。これは知っている人は知っていますことでしょうか、どんなふうにか書かれているか、ちよつと確認しておくためです。

すなわちある晩のこと、眠りにつくまえに、私は、一語

*18 正確には「シュルレアリスム宣言・溶ける魚」。すなわち自動記述による物語集「溶ける魚」が後半部を占めている本で、はじめは「宣言」のほうがその序文として構想されていた。邦訳、岩波文庫。

として置きかえることができないほどはつきりと発音され、しかしなおあらゆる音声から切りはなされた、ひとつのかなり奇妙な文句を感じとったのである。その文句は、意識の認めるかぎりそのころ私のかかりあつていたもろもろの出来事の痕跡をとどめることなく到来したもので、しっかりと思われた文句、あえていえば、窓、ガラスをたたくような文句であつた。私はいそいでその概念をとらえ、先へすすもうという気になつていたとき、その有機的な性格にひきつけられたのだつた。じつさいこの文句にはおどろかさされた。あいにくこんにちまで憶えてはいないけれども、なにか、「窓でふたつに切られた男がいる」といったような文句だつた。それにしても、曖昧さによつてそこなわれるようなものではありえず、なぜなら、それにともなつて、体の軸と直角にまじわる窓によつてなかほどの高さのところを筒切りにされて歩くひとりの男の、ほんやりした視覚表現があらわれたからである。（『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、岩波文庫版、三七ページ以下）

つまり、眠りにつく前、眠っているんだか醒めて^きいるんだかわからないような半睡状態のあいだに、ある言葉がきこえてきたわけです。きこえてきたというのか、どこかからうかびあがってきたんです。「窓でふたつに切られた男がいる」という言葉が、まるで窓ガラスをコツコツとたたくようにして感じとられた。それにともなつて、そのありさまをあらわしているらしい視覚像、イメージがうかんだ。たとえば、ぼくが窓にのりだしたとして、その窓がぼくの胸をまっぶたつに切ってしまったような格好で、しかもその窓をくつつけたままぼくが歩いている、そういうイメージが客観化されて見えたというんです。

半睡状態ということがまず重要ですけども、眠っているわけでも醒めているわけでもない、つまり、睡眠と覚醒との曖昧な境目です。われわれは起きているときと眠っていると きをはつきり区別してしまいがちですが、かならずしもそうじゃないんです。さつき連続性ということをいいましたが、

起きているときと眠っているときというのもやっぱり連続しているわけで、はつきりした境目が科学的には仮に定められているかもしれないけれども、体験的にはこれは曖昧で、なかなか区別できるようなものではない。だから、起きているのと眠っているのとの中間ぐらいのところ、ある言葉が生まれたと。そこで生まれてくるもののおもしろさ・不思議さ、まさにそれが、のちに「超現実」と呼ばれる何かをブルトンに喚起したわけで、実際にその種の言葉をとらえて書くことはできないものだろうか、ということからはじまったのが「自動記述」でした。

「エクリチュール・オートマティック」すなわち「自動記述」^{*19}というのは、心理学では「自動書記」と訳されることもありますけれども、要するに、書く内容をあらかじめ何も用意しないで、かなりのスピードでどんどん物を書いてゆく実験のことです。精神医学の治療に使われることもあり、ただ筆のすべるにまかせて速く書いてゆくということが重要です。

* 19 「自動記述」の原語は *écriture automatique* であり、オートマティックな書きかた、意識的・意図的でない筆記法を意味する。心理学・精神医学上の用語にはすでに「自動書記」があり、第一次大戦中、精神科医の卵として従軍していたブルトンはそれを知っていた。だが、シュルレアリスムの「自動記述」はそれとはまた別のものである。

ブルトンがその実験をはじめたのは一九一九年のことでした。そのころブルトンはいろいろなことで行きづまっています。未曾有^{みぞう}の戦争を体験して、社会のなかではそれまでの価値観が崩れさつていたような状況でしたし、個人的には、ジャック・ヴァシエ^{*20}という何ものも生みださないまま異様な魅力をふりまいている人物との出会いがあり、しかもその人物が自殺とも思える死をとげて、いわば自分の分身を失ってしまったかのように、ブルトン自身も死について考えていた時期でした。それともうひとつ、物を書くことへの疑いというのが強くあつた。

もちろん、職業として物を書いてゆくことを一度は考えていたかもしれないし、戦争前には、書くことは彼にとつて重要でした。精神医学のドクターになる教育をうけていて、実際に戦争中に軍医補になるコースをとらされた人ですけれども、その前にポール・ヴァレリー^{*21}とかギヨーム・アポリネール^{*22}といった、ずっと年長のすぐれた詩人たちとのつきあいがあつたりして、将来を嘱望されていました。そんなわけで、

*20 ジャック・ヴァシエ（一八九六—一九一九）はブルトンの友人で、大戦中のナントに出現して以来、その虚無的な生きかたが後者に影響をあたえた。何ものも生みださないダンディーを自称し、阿片によって変死。「戦時の手紙」のほか二、三の作品断片がのこっている。

*21 ポール・ヴァレリー（一八七二—一九四五）はフランスの詩人、批評家。象徴派から出発し、二十世紀前半にはヨーロッパ的知性の代表

二十三歳のブルトンは当時、もう詩人としてデビューしていたんです。象徴派の流れの難解な詩派の雑誌に作品を発表したりしていたわけですが、一九一九年にはそういうことがすべて疑わしくなってしまった。いったい物を書くとは何か。それを考えたら先へ進めない。そんなわけで一時、書くことができなくなってしまうていた。

そういう状態だったからこそ、こんな実験がはじまったのだともいえます。「自動記述」というと、オートマティック（自動的）という言葉から、人間がオートメーション機械みたいなことになることを想像したりしますけれど、そもそも記述^{II}エクリチュールという言葉が重要なんで、これはまず「書くこと」を根本的に問う体験ですね。物を書くとは何かという一九一九年の問いかけにはじまる一か八か^{ばち}の実験です。

もっともこの実験については、なぜこういうことがそんなに大事なのかと、ぼくもはじめはちよつと疑っていたところがあります。けれども、その後それが実際にはどのようなおこなわれたかという事実がだんだん明らかになってきて、そ

と目されもした。ブルトンははじめ彼に高く評価され、手紙のやりとりをしていたが、のちにその伝統主義に飽きたらなくなり、関係を断つ。
*22 ギヨーム・アポリネール（一八八〇～一九一八）はフランスの詩人。第一次大戦までの前衛的な文学と芸術の推進者で、若い詩人たちや画家たちに大きな影響をおよぼす。早くからブルトンらとつきあいがあり、「シュルレアリスム」という言葉の発案者でもあったが、のちに批判の対象ともされた。

の過程をふりかえってみると、やっぱりこれは肝心なことなんだなと思いました。

書くスピードの実験

どういうことかというところ、ブルトンは「自動記述」をやっているあいだ、ノートをひろげて、何も予定しないで、ただ書いていったわけです。それがだいに超スピードになつてゆく。そのくりかえしをほとんど毎日のようにやる。しかも、これもひとつのポイントになるんですが、彼はひとりだけではそれをしないようにしました。フィリップ・スーポー^{*23}という、モダニズム的な傾向のある、二十四、五歳の、詩人としてかなり早熟で、早くからいろいろな作品を書いて注目されていた親友をさそい、二人でむかいあつたり、一方が書いているときにもう一方が見ていたりするようなやりかたで、一種の共同作業をはじめたわけです。

ときによると掛けあひみたいなのに、こつちが「自動記述」を

*23 フィリップ・スーポー（一九一七—一九九〇）はパリ生まれの詩人、作家。ブルトンはアポリネールを通じて知りあい、ダダと初期シュルレアリスムの時代に活躍。小説『流れのままに』（邦訳、白水社刊）などで戦後の青年の心理を体現。のちジャーナリストとしても活動、一九二七年にはグループを去る。

やっているのに対して、むしろ「自動記述」で応じるとい
うようなことをやって、二人でいわば集团的に、おたがいに
交流が可能かどうかということも考えながら、「自動記述」
をつづけていきました。

この実験の結果が、一九一九年に発表され、一九二〇年の
『磁場』^{*24}という書物にまとめられることになりましたけれども、
それはそのなかの主なパートにすぎないんで、実験の全貌は
最近になってようやく明らかになりました。ぼくもそのとき
のノートブックの实物を数年前にはじめて見たんですが、こ
れがじつにおもしろいものでした。ただただ何も考えずに白
紙を埋めてゆくことをくりかえしていただけじゃないんで、
この実験では速度、という枠組が意識されていた。速さについ
ての実験だといってもいい側面があったんです。

ブルトンが意識してやっていたことは、「自動記述」の自
動、つまりオートマティックという部分を、ゆっくりしたと
ころからだんだん速くしていった、最後はほとんど記述不可
能になるぐらいのスピードまで徐々に高めていったり、また

*24 ブルトンとスーポーによる
『磁場』は、はじめ彼らの雑誌「リ
テラチュール（文学）」に一部が発
表（一九一九年）され、のちに小部
数の単行本として刊行された。邦訳
はかつて「アンドレ・ブルトン集
成」（人文書院刊）の第三巻に入っ
ていた。

それを逆にしたりして、それぞれの速度でどういう言語構造が生まれるかということも考えていたらいいですね。

でも、そんなことをやっているうちに、精神状態に危険をきたすようになった。「自動記述」はだれにでもできますが、やってみると相当な困難をとまなうものです。ほくもやってみたことはあるし、いまでも普通に書いているうちに、ときどきそういう状態になることがあります。

ここは物を書くこうとしている人の集まっている会場だということですから、みなさんにもそういう体験があるかもしれないと思うけれども、物を書くということは、ある程度オートマティックな、自動的なことですね。スピードがだんだんあがってくると、もう何を書くかということを考えずに書く状態がたいいていの人におとずれるもので、けっして特殊なことでも不思議なことでもない。ところが、書くスピードをどんどんアップしていったとき、ブルトンやスーポーはどういうことを経験したかという、なんだかわけのわからない狂気に近いところへ行ってしまった。たとえば、「自動

「記述」を猛烈なスピードでやったあとで外へ出たとき、とつぜん、翼の生えたライオンかなにかが目の前にあらわれるとか、奇妙な幻覚をとまなうようになってきたといいます。

つまり、「自動記述」にあまり強度に没頭してゆくと、どこか別の世界に連続して、そのままそっちのほうへ行ってしまうのかもしれない。それから、死への欲求が生まれてくるともいう。「自動記述」をやりすぎて、あるとき窓をあけてみたら、そこからとつぜん飛びおりたくなってしまうという体験もあるらしくて、このあたりは『ナジャ』にも書いてありますが、最後は危険になってきたために、彼らはこの実験をやめることにします。

というようなことは、実際にノートブックを見たり、この実験の過程を調べてみるといろいろわかってくるんですが、速さのレヴェルのちがいを、たとえば V^1 とか V^2 、 V^3 といった記号であらわしてみると、物を書く普通のスピードに近いところから、もつと速い、もつともつと速い、あるいはもつともつともつと速い……というぐあいに区分できます。ところ

で区分といつても本来は連続しているわけだから、遅めの「自動記述」は普通に物を書く場合とけつして別の行為ではない。くりかえしますが、これもさっきの話と似ていて、現実世界に対してぜんぜんちがう別世界があるとか、Aに対してBがあるとかいうんじゃないやなくて、普通の記述とゆつくりした「自動記述」との差は、せいぜいAとA'なんですね。

両者は裂け目なく連続している。だから、普通の速さというものがあるとして、このくらいの速さ、このくらいの速さ、このくらいの速さというふうにスピードアップしてゆけば、それこそ無限にまで近づいてゆく。普通の速さはまた逆の方向へ、無限に遅くなってゆくと考えてもいいわけだ。そして、ブルトンとスーポールの原稿を見るかぎり、どのテキストがどれくらいの速さで書かれたかはある程度わかるようになっていたんです。

そこでぼくは、速度によってどういうふうにテキストの内容がちがってくるかを調べてみました。何も予定せずに書く、考える暇もないような速さでペンを走らせるといっても、そ

の速さにはいろんな程度がありますから、いくつかの要素——たとえば主語と動詞はどうなるかを調べてみるとおもしろい。まず、ゆっくりとしたスピードで書かれた自動的なテキストは、「ジュ (Je=私)」という主語をもっていることが多いようです。動詞はだいたい過去形。もちろんだいたいですけど、思い出みたい内容が多い。

『磁場』の最初から二番目のテキストで、ブルトンの幼年時代の回想らしいものが夢のようにくりひろげられてゆくというか、イメージが点滅してゆく、「季節」と題されたとてもきれいな作品が入っています。これはかなりゆるやかな速度で書かれた「自動記述」の結果です。私が何をしたとかどうだったとかいう書きかたがまだ生きていて、その場合の過去形も、フランス語では半過去という、思い出あるいは物語の過去という感じのものになっています。それでこの作品などは、普通の速度で書かれたものとそう差が感じられない。

ところが、これをどんどん速くしてみると、どうも「私」がなくなつてゆくようなんです。たとえば「イル (三)

彼)」や「エル (elle||彼女)」もときどき出てきますが、これは過渡的なもので、やがて特定の人物を示す主語はなくなってしまう。そして、フランス語には「オン (on||人々、だれか)」という不思議な代名詞がありますが、そういうのが出てきたりする。これは不定代名詞といって、なにか不特定の人、そこにいるみんなとか、いると想像されるだけかとか、あるいは人間一般とか、まさに不定の主語をつくるものです。日本語でも、「みんなこう思っている」なんていういいかたをしますが、この「みんな」はちょっと不定代名詞的ですね。みんなといったって、じつはだれだれを指しているのかわからない、それにちよつと近いような気もする。英語でも「ゼイ・スピーク・イングリッシユ・イン・カナダ」なんていいかたをした場合、「ゼイ」は「彼ら」という意味じゃなくて、カナダにいる不特定多数の人間を指すわけですが、それにもちよつと近い。

でも、「オン」はそのどちらともちがう不思議な代名詞なんで、性も数もわからない不定の主語ですから、「だれか」

とでもいいかえるしかないものなんですな。

「だれか」が出現する

ここで思いだされるのは、シュルレアリスムにかなり直線的に影響をあたえているアルチュール・ランボーという人物のいつていることです。そのランボーの有名な「見者の手紙」のひとつにこういうことが書かれていますね。「ジュ・パンス (Je pense || 私は考える)」というのはまちがいだと。つまり、デカルトの「コギト (われ思う)」はウソで、本当は「オン・ム・パンス (On me pense)」なのだという。私が考えているのではなくて、「だれかが私を考えている」あるいは「だれかが私に考えている」「だれかが私において考えている」なのだ。

ここでまさに、さっきの「オン (on)」という言葉を使っているわけで、これを逆に「私」のほうを主語にして訳すと、「私は考えられている」という受動態になる。つまり、物を

*25 アルチュール・ランボー（一八五四〜九一）は北フランスに生まれた詩人で、少年期から詩作をはじめ、その到達点である最後の作品集「イリュミナシオン」は、すでにシュルレアリスムを体現しつつあったともいえる。「見者の手紙」とは、十七歳でパリへ出奔したころ、教師イザンバールと友人ドゥメニーにあてて書いた二つの私信をいう。邦訳、青土社刊「ランボー全詩集」など。

考えるということは、じつは私が考えているんじゃないなくて、「私が考えられている」「だれかが私を通じて考えている」「だれかが私を考えている」ということなんだ、とランボーはいつているんですが、自動記述の過程にあらわれる場合の「オン」もこれじゃないかと思えてくるわけです。

それで、スピードがいちばん速くなるときに何がおこるかというところ、どうも主語人称代名詞が減ってゆきます。少なくとも「私」をあらわす主語がほとんどない状態になる。それにともなつて、動詞のほうはどうなるかというと、これもごく大まかな話ですが、ぼくが調べたかぎりでは、「自動記述」のスピードをあげてゆくにつれて、過去がだんだんに現在に変つていきます。そのあとは過渡的に未来になることもありませんが、最後にはあまり活用しなくなる。むしろ動詞が原形で出てきて、名詞のように使われる。あるいは、動詞そのものがなくなつてしまいます。

つまり人称をあらわす「私」とか「われわれ」といった主語もなくなり、時制もなくなつちゃうわけだから、最高度に

猛烈なスピードで書いたときにどういふ文章になるかという
と、名詞と、動詞の原形と、形容詞と、せいぜい前置詞くら
いしかない文章というのがあらわれます。ひとつだけ思いつ
いたのを引用してみますと、こんなのがあります。日本語に
訳すとなんだかわけのわからないものだけれども、「シュザ
ンヌの硬い茎、無用さ、とくにオマール海老の教会つきの風
の木の村」という一行のもので、動詞も主語をあらわす人称
代名詞もない。シュザンヌは人の名前ですけれども、「シュ
ザンヌの硬い茎」というんですから、人間かどうかもわかり
ません。とにかく、ばらばらに出てきた言葉がほとんど前置
詞でもって結びついていっているような文章です。それもフランス
語でいえば「ドゥ(de)」とか「ア(à)」といった前置詞な
んで、そういう簡単な要素でつながってゆく文章はどんなも
のかというと、まさにオブジェの世界なんです。物だけが
いわゆる脈絡なくつながって出てくる。

そこでまた、さっきのランポーの場合のように先人をひと
り思いおこせば、レーモン・ルーセルはこの「ア(à)」とい

*26 レーモン・ルーセル(一八七
七―一九三三)はフランスの作家。
言語によって構築する世界を現実と
は切りはなし、しかも強度に現実化
させてゆく驚くべき作品群をのこす
『ロクス・ソルス』(邦訳、ペヨトル
工房刊)『アフリカの印象』(邦訳、
白水社刊)など。前置詞aについて
の展開は、「私はどのようにして自
作のいくつかを書いたか」というエ
ッセーのなかに見られる。

う、英語の「トゥー (to)」や「アット (at)」その他にあたる前置詞を偏重していて、これをほとんど動詞のように使った人です。何かと何かを「ア」で結びつけると、いくらでも新しい言葉ができてしまう。物がいろんなふうに思いがけない結びつきをして、未知の何かができる。それを絵に描くとすれば、オブジェ同士がカラージュのようにたがいに関連なく併置されているような状態になるでしょう。

そういうわけで、「自動記述」のスピードをどんどんアップしてゆくときの変化をもう一度まとめてみると、こんなふうになります。これはとても微妙な問題で、科学的な根拠があるかどうかはわからないんですけども、ほとくの体験も加味して考えると、「私」がだんだんなくなり、あるところまで行くと、「私」の思い出を語っていたものが徐々に変化して、こんどは何ものかの現在を書くようになります。「私」という主語がものこっているとしても、動詞の現在形が多くなり、やがて活用しなくなる。

通常、文章は過去に起因します。過去に体験したことが文

章になるというのが普通でしょうし、そう思われてもいますね。ところが、かならずしもそうではない事態がおこるんです。実際に「自動記述」をやってみて感じるのは、いま考えていること自体が文章になってゆくということ。現在形になるということは、事実、過去の何かを書いているということじゃない場合があります。ひよつとすると、そこに書いている内容は、いま自分がやっていること自体であるのかもしれない、いや、そうとしか思えないといったような文章も出てくるんですね。

だいたい、ブルトンのかなり高スピードでやった「自動記述」の作品を見ると、なんだか不思議な感じがあります。とつぜん鳥が飛びたってみたり、とつぜん地面が掘られてみたり、いつも突発的に出来事がおこって、それが現在のままずっとつらなつてゆく。脈絡があまり感じられない。けれども、それぞれのイメージがおたがいにぶつかりあつて閃光を発したりしているような状態も生じるわけで、それが蛭々えんえんとつづいてゆくという感覚があります。ひよつとしたら、それを書

いていること自体がそこに書かれているのかもしれない。結局、どうも文章を書くという行為が、個人の過去あるいは主観から離れつつあるんじゃないかということを、ぼくは実感したんです。

さて、書くスピードをもっともつと速くするとどうなるかといえ、**「私」**がいなくなつて、「だれか」が出てくる。「だれか」が**「私」**のことを書いているような状態になります。これはもしかするとある種の神がかりに近いのかもしれない。神がかりというのは巫女みこなんかにある現象で、どこからか送られてきたメッセージを、巫女が自分の口を通してしゃべつたり、自分の手を通して書いたりする。そういうときの「自動記述」というのもありますね。霊媒の記述がそれですが、霊媒が何かにとりつかれて自分の知らない、考えていないことまで書いてしまう。

たとえば、エレヌ・スミット^{*27}という女性は、自分のまったく知らない言語を書きとりました。火星語や天王星語と称する言語で書いたりすることがありました。ランボーのいう

*27 エレヌ・スミット(一八六一—一九二三)はスイスの霊媒女性。精神医学者テオドル・フルルノワによってその言動が徹底的に研究された。ブルトンは彼女に興味をも

「オン・ム・パンス」、つまり「だれか」が自分を通じて考えているとか、「だれか」が自分を通じて書いてあるという体験がここにもあります。これは体験的・身体的な問題ですから、出所についてはやはり自分のなかにあるとしかいえないわけですが。

「自動記述」の場合、さらにこれが抜けちゃって、主語や現在からも離れてしまうことがある。それでは未来へ行ってしまうのかというと、未来形になるかということ、そういうことはあまりない。じつはわれわれが未来形で物をいつたり書いたりするのは、未来のことであっても過去のことのように把握したうえで書いているわけだから、本当に未来なるものが動詞にあるかどうかはわかりません。未来へ行くんじゃない、現在の先はどこかかということ、動詞のない世界に入る。つまり、過去でも現在でもなく、物と物、概念と概念がただ脈絡なく併置されている状態なわけで、いわば無秩序なオブジェ世界です。

ち、幾度か言及している。おなじく
霊媒の素質をもっていたとも考えら
れるナジャは、「エレース、それは
私」といつていた（ナジャ）。↓
四五三ページ。

危険なオブジェの世界へ

それで「自動記述」の実験でわかってきたことは、どうやら物を書くことをそのスピードに応じて段階化してゆくと、最終的には自分が書くところから、「だれか」が自分を書くとか、「だれか」によつて自分が書かれるとかいう状態に行く。書かれたものは主語や動詞がだんだんなくなつてゆく。主語があつて、動詞があつて、それらに統御された客観物としての目的語や補語があるというような、いわゆる文章の通常の構文ではなくて、大方がオブジェすなわち客体であるような、つまり客観的な世界です。「客観的」という言葉はフランス語や英語では「オブジェクティブ」や「オブジェクティブ」ですけれども、同時に「オブジェの」ということで、オブジェの世界イコール客観的な世界でしょう。主観の世界は「シュジェの世界」で、「私」がどうだこうだといつてゐるような文章がまあ、それなんですな。

シュルレアリスムがその後、オブジェにとりつかれるよう



火星の光景
 火星語
 火星語

▲▶
 エレーヌ・スミット
 火星の光景／火星語

1896年
 霊媒エレーヌは火星のありさまを透視しただけでなく、火星の文字によって「火星語」を書くこともできた。

◀
 ナジャのデッサン
 恋人たちの花
 ブルトンの書「ナジャ」には、こうしたナジャ自身によるデッサンが何点か挿入されている。
 2点とも、50ページ参照。



になるのは、ひとつにはこういう体験がはじめにあつたためです。だからさっきの国語辞典から引いた、主観的な幻想を描くのがシュルレアリスムだという定義は明らかになまちがいで、ここで頭から消去しないといけない。むしろ、人間におとずれる客観的なものたち、つまりオブジェたちが生起し表現されるのがシュルレアリスムですから。いいかえれば、主観にもとづいて幻想を展開するのではなく、むしろ、客観が人間におとずれる瞬間をとらえるのが、シュルレアリスムの文学や芸術のありかただということになるでしょう。

ところで、「自動記述」の実験をつづけて、猛烈なスピードにしていって、最後は「私」がなくなってしまう、オブジェだけが遍在するようになった状態というのは、やっぱり異常ですね。狂気に近づいていると考えるもいいでしょう。オブジェだけの世界になってしまうと、人間は日常生活に支障をきたすことになるらしい。目の前にはさまざまなものがあるが脈絡のない幻覚のようにしてあらわれ、その人間の主観を侵しはじめられるかもしれませんから。

じつは『シュルレアリスム宣言』を読んでもみると、その種の危険が、やや暗示的な表現ではあるけれども、いろいろなところに書かれています。いちばん典型的な例では、「危険な風景」というオカルトの用語らしきものをブルトンに使っています。はじめは「シュルレアリスム」イコール「自動記述」だったので、シュルレアリスムの体験をすると「危険な風景」に出会うこともあるといっているんです。そこからへんをもう一度、念のために引用してみましよう。これはひとめ見たところでは難解なくだりですが、いまいった「自動記述」の体験や「季節」のテキストを前提にして読むとわかりやすいはずですよ。

シュルレアリスムにのめりこむ精神は、自分の幼年時代の最良の部分を、昂揚とともにふたたび生きる。(前掲書、七一ページ)

実際、ある程度の速さでおこなった「自動記述」というの

は、幼年時代の記憶をよびおこすことがかなりあるわけですね。『シュルレアリスム宣言』を一九二四年に出すとき、ブルトンはそのうしろに『溶ける魚』^{*28}という物語集をつけていますが、これはスピードがそんなに極端に速くない「自動記述」によるものです。そんなに極端に速くないところでお生まれてくる、だがまさに客観的な物語で、自分の主観も主張もなく、さまざまな物たちが不思議な物語をくりひろげる。ある意味では可憐な、メルヘンのような、いわゆるファンタスティックな美しい小物語集ですが、この本はもとはこちらのほうが主で、『シュルレアリスム宣言』はこれの序文として書きはじめられたんですね。だから『宣言』はほかの宣言書とはちがって、自分の体験、この場合はとくに「自動記述」の実感を書いている部分が多く目につくんです。

それはなにか精神にとって、いましも溺死しようとしているときに、自分の生涯のとらえがたい部分のすべてを、またたくまに思いおこしてしまう人の確信のようなもので

*28 『溶ける魚』は、一篇を除き、一九二四年にブルトンがおこなったと考えられる「自動記述」によるテクスト集。没後にのこされた草稿ノートを見ると、ここにおさめられているのは一部分にすぎず、しかも選別や配置換えのなされていたことがわかる。なお彼は「シュルレアリスム宣言」のなかで、これらを「小説」と表現している。

ある。(同、つづき)

この表現もよくわかるような気がしますね。「自動記述」の高速度の実験と関連しているものです。「のようなものである」というわけだから、事実をきちつと書いているのではないけれども、表現するのが難しいことなんで、こういういいかたになっているのでしよう。

それではあまり乗り気になれないといわれましょう。けれども私としては、そんなことをいうやからを乗り気にさせようなどと思つてはいない。幼年時代やその他あれこれの思い出からは、どこか買ひ占められていない感じ、したがって道はずれて、どこか買ひ占められていない感じが、私はそれこそが世にもゆたかなものだと考えている。「真の人生」にいちばん近いものは、たぶん幼年時代である。

(同、つづき)

この「真の人生」とは「ヴレ・ヴィ^{*29} (vraie vie)」で、ランボーが使った言葉ですが、やはり「磁場」の自動的テキスト「季節」に再体験されているような、幼年期の思い出の世界を連想させるものがあります。あと、「幼年時代をすぎたしまうと、人間は自分の通行証のほかに、せいぜい幾枚かの優待券をしか自由に使えなくなる。ところが幼年時代には、偶然にたよらずに自分自身を効果的に所有するということのために、すべてが一致協力していたのである。シュルレアリスムのおかげで、そのような好機がふたたびおとずれるかに思われる。」というふうにつづきます。そしてそのあとに、

それはあたかも、人が自分自身の救済あるいは破滅にむかって、いまも走りつづけているようなものだ。(同、七二ページ)

この一行をはじめて読んだとき、ぼくは「自動記述」のことを直線的に思いうかべたものですが、実際、高スピードで

*29 ランボー「地獄の一季節」の「錯乱」の章に、「真の人生がない」という一句が出てくる。

書かれた「自動記述」のテキストには、「走る」とか「飛ぶ」という言葉が現在形でときどき出てくるんです。書いている行為自体を表現しているような気がするわけです。書いている自分自身が、あるいは思考が疾走しているんですね。こういう文章はほかにもあらわれることがあって、たとえば瀧口修造の初期の『TEXTES』^{*30}なんかとくらべてみるといい。そして、

暗がりのなかで、なにか貴重な恐怖が再体験される。さ
いわいにしてそこはまだ〈煉獄〉にすぎない。ひとは戦慄
を味わいながら、隠秘学者たちが危険な風景とよぶような
場所をつつきる。私は自分の通ったあとに、獲物をつけね
らう怪物たちをよびおこす。彼らはまだ私に対してさほど
敵意をいだいてはいないし、私も彼らがこわいからといっ
て降参するわけではない。ほら、ここに「女の顔をした象
と、空とぶライオン」がいるが、スーポーと私は以前、そ
いつに出つくわしはしないかとおびえたものだ。ここに

*30 瀧口修造が一九二九年から三〇年にかけて発表した詩的作品。単に「TEXTES」(テキスト、本文、文章)と題していることは、いわゆる完成された詩ととられることを拒んでいるかのように、この作品が「自動記述」にかかわっていたことを想像させる。のちに「瀧口修造の詩的実験」(思潮社刊)に収録。

「溶ける魚」がいるが、こちらはまだすこし私をたじろがせている。溶ける魚といえは、私こそがその溶ける魚なのではないか（同、つづき）

というのは、自分のなかからあらわれたとはとうてい思えない、自分の考えていたこととはまるで関係がなさそうに見える客観的なものが、つまりオブジェがどんだんうかんできく。目の前に陳列されてゆくかのようです。これは恐怖でもあるし魅惑でもある。それにさそわれて、その客観的なものがまさに「超現実」という強度の現実であると実感してそれに身をゆだねてゆくと、日常生活に支障をきたすことがありうる。ちよつと危なくなってくる。ここはそういう体験を語るうとして読めるように読めます。

連続性の観点

まあ、ざつとそのようなわけで、「自動記述」を自分でも

やり、「シュルレアリスム宣言」を通過したうえでぼくが思ったのは、どうも通常の記述と「自動記述」との二種類があるわけではない、ということ。ブルトンが証明したのはそういうことだろうと思うんです。両者のあいだに切れ目があるんじゃないかと、通常の文章もじつは多かれ少なかれ自動的だということ。ぼくらが文章を書くときに、何を書くかを全部あらかじめ決めて、そのとおりに書けることはまずないでしょう。もしもそういう訓練をして、完全にきれいに整理したうえで書くということばかりやっているとすれば、それは普通に物を書くのとはちがうものになります。会社のレポートとか法律家の文章なんかにはそういうものもあるかもしれないけれども（笑）、まあ、一般には、百パーセント熟考されたうえで意識的な文章というのはありません。

ぼくもふだん原稿を書いていますけれども、その体験にしてもほとんどの場合、多かれ少なかれオートマテイクに書いています。現にぼくは物を書くときに何も用意しません。書く前にいろいろな事象を体験して、頭のなかにいろ

いろとプールをつくつてはあるけれども、どういふ順序でどういふふうに組みたてて、どういふふうにおもしろくしようとか、どういふふうに起承転結をつくらうとかいふことは、あまり考えたためしがない。若いころはずいぶん考えたうえでやつていたけれども、たいていうまく行かないんですね。だからいまのほくは、どんな場合でも第一行目からあまり先を考えずに、五十枚なら五十枚をバーツと一晚で書いたりすることをよくやります。それを翌日になつて読みかえしてみると、おや、意外にいいことをいつているじゃないか、と思うこともある。何を書いたか、おぼえていなかったりもします。それを清書して平然と雑誌に載せたりする。それで、どういふわけか、人からは論理的な文章を書く人だといわれている（笑）。事実、論理的ではありません。

ブルトンの一九一九年の「自動記述」とはちよつとちがうけれども、ほくの場合、すべて即興でやつて、それでまあ辻褄があうようにできているのかもしれない。現に、いましゃべっていることも、何も用意なんかしていなくて、たぶんこ

うなるだろうと二、三の言葉をあらかじめ黒板に書いておいたら、だんだんこうなってきた(笑)。

というのは、もともと文章というものは、自動的に手や口が自然に動いていって、なにも用意しないで書いたりしゃべったりする度合の少ないものから多いものまでのあいだに、とくに境目や区分がないんじゃないか。程度の差ぐらいしかないんじゃないか。「自動記述」はそういうことを立証したように思っています。普通の記述と「自動記述」は段階的に連続しています。この連続性こそがシュルレアリスムの理解のポイントなのではないか。

ここがわからないと、さっきの国語辞典のようなおかしな解釈に傾いてしまうでしょう。ぼくは何十年かシュルレアリスムを考えてきましたが、どうもここだけは外せないところです。いろいろな領域がたがいに連続しているのだということです。「自動記述」には、物を書く行為そのものをもともと多かれ少なかれ自動的であるということ、あらためて再発見させた実験だという一面があります。自動的な度合がうんと

少ない文章がある、一方、自動的な度合が極大まで行くと、自分がなくなつて散失しちゃうこともある。ボードレール^{*31}は昔、「自我の払散と集中について——そこにすべてがある」といいましたけれども、「払散」は原語だとたしか「ヴァポリザション」だから、水分みたいに「蒸発」してしまふことです。ときには自我の「蒸発」まで行くが、それでも「集中」とのあいだには度合の差しかないということで、「自動記述」と普通の記述との境目の壁というものはない。

それだけだったら簡単ですけれども、どうやら現実と「超現実」とのあいだにもそういうことがいえるんです。それから、醒めている状態と夢みている状態についてもいえるでしょう。あえていえば、レアリスムとシュルレアリスムとのあいだもそうです。両者を一概にちがうものとして区別はできない。すこしずつの段階変化はあるにせよ、つながっている。さらに推しすすめちゃうと、正気と狂気についても、科学的にはある域をこえると気が変だというので精神病院に入院させられたりするけれども、実際には正気と狂気の境目はなく

*31 シャルル・ボードレール（一八二一〜六七）はパリに生まれた近代随一の詩人。「悪の花々」や「パリの憂鬱」や「人工の楽園」のほか、美術批評・文明批評においてもシュルレアリスムに先駆するところが多い。「自我の……」という文章は「赤裸の心」のなかに見える。

て、程度の差かもしれない。この連続性という観点が、シュルレアリスムの発想の根幹のところにあつたとほくは考えています。

アンドレ・ブルトンの有名な作品に『通底器^{*32}』があります。この題名は化学実験用の器具の名前で、二つの器の一方から管が出ていて、もう一方からも管が出ていて、それがつながっているために器がおたがいに底を通じているというものです。一方に入れた水がもう一方にあがつてくるようになっていゝる。連通管ともいわれているもので、そっちの訳語のほうがわかりやすいかもしれない。それで、現実と「超現実」のあいだには通底器の關係があるとブルトンはみなしていたわけです。つまり連続している。

たとえば不思議の国へ行くアリスの場合を思いうかべてみますと、まず現実の世界があつて、その先に「ワンダーランド」あるいは「鏡の国」がある。「鏡の国」ならば鏡を通りぬけて別世界へ行くわけだし、「ワンダーランド」ならば眠ってしまい、ウサギの穴におつこちることによって別世界へ

* 32 『通底器』は一九三二年刊。邦訳は人文書院版など。「ナジャ」、「狂気の愛」(一九三七年)とともに三部作をなすといわれる。なお「通底器」の概念をブルトンがはじめて用いたのは、一九二八年の「シュルレアリスムと絵画」(邦訳、人文書院刊)のなかである。

行くというわけで、こちらの世界とむこうの世界とがはつきり区分されているけれども、シュルレアリスムはその区分がないということを考えている。そうすると、現実の見えかた自体が変ってきて、そこに独自の文学や芸術が生まれてくるということです。

シュルレアリスムは「自動記述」の発見から出発し、またロベール・デスノス^{*33}などの睡眠実験、夢の記述などの体験を経てきていたので、いまいったような現実観をいだいていた。したがって、「シュール」と「レアリスム」とのあいだに「・」（ナカグロ）は入れられない。「シュール」の世界と「現実」の世界があつて、それらは別のもので「シュール」だけが分離する、なんていうことを考えるべきではない。なにかにつけ「・」で内と外とを区切ってしまうと、オタクの密室だとか新興宗教のサティアンだとか、変なものなかに隔離されてしまいますから（笑）。

他方、シュルレアリスムによれば、現実と「超現実」は連続しており、あるいは現実のうちに「超現実」が内在してお

*33 ロベール・デスノス（一九〇〇～四五）はパリ生まれの詩人。ダダ時代からグループに加わり、初期シュルレアリスムにとつて不可欠の役割をはたす。霊媒的な素質をもち、みずから催眠術にかけて自動記述をおこなうことができた。小説「自由か愛か！」（邦訳、白水社刊）など。第二次大戦中、ナチスの収容所へ送られて死去。

り、それが時によって露呈してくる。しかも、それは主観的にこちらがでつちあげる幻想などではなく、客観的に、オブジェとして配列されるものである。これがシュルレアリスムのひとつの重要なポイントです。

だから「自動記述」を抜きにしてシュルレアリスムを語った場合、たいていはうましくない。ただの「シュール」になつてしまう。あるいはオタクに堕しかねない「幻想」になつてしまう。日本で美術について語つたり、詩人が批判の種にしたりするときの「シュルレアリスム」は、しばしば「シュール」のほうだと思えます。もともとちがう相手に文句をつけていたりする。だから論点があやふやになつてくるし、もつとあやふやな「幻想」という概念に拡散してしまつたりするんじゃないか。

シュルレアリスムと美術

もうひとつ、いまいったことは文章についてだったわけで、

シュルレアリスムは物を書くこと、文学の領域から出発したんですけれども、美術や写真や映画、それから音楽やファッションにも多少あるし、それ以上に人間の生きかたとか物の見かたとか、じつにいろいろな領域にひろがっていつて、芸術と倫理にかかわる運動としては、おそらく二十世紀でもっとも大きな影響力をもったものです。そこで、美術の領域で以上のことをとらえなおしたらどうなるかというと、やはり一九一九年の出来事が問題になつてくるわけで、これはおもしろい年号ですね。第一次世界大戦がおわつたあとの青年たちがどんなことを考えたか、ということにシュルレアリスムは発している面があつて、ここでようやくマックス・エルンストが登場するわけです（笑）。

ブルトンとエルンストは兄弟みたいなところがある。前者はフランス人で辺境のブルターニュから出てきた、ちよつと不思議な人物で、エルンストのほうはドイツ人ですが、フランスとの国境に近いケルンのそばのブリュールから出てきた、これもちよつと不思議な人物です。ケルンはもともとコロニ

アが語源で、ローマ帝国のコロニア（植民市）だったところ
ですから、エルンストは、ドイツ人にしてはかなり地中海文
化とのつながりのあるところにいたんですけれども、この二
人の交友関係はおもしろい。エルンストは一八九一年生まれ
で、ブルトンよりすこし年が上ですが、戦争がおわつてから
ケルンで、*ダダ*^{*34}の運動をはじめた。そのころ、一九一九年に
エルンストが考えたことというのが、その後シュルレアリス
ムの絵画のほうで大きな意味をもつようになります。

一九一九年に「自動記述」がはじまり、その後、断続的に
実験をくりかえして、一九二四年に『シュルレアリスム宣
言・溶ける魚』が出、パリでシュルレアリスム運動が開始さ
れる。これは、参加したメンバーの質と数からしてもたいへ
んな運動だったわけですが、その詳細をしゃべりはじめると
切りがないから、ここではほとんど省きます（笑）。『シュル
レアリスム宣言』を見ると、美術のこともすでに書いてあつ
て、シュルレアリスムと美術とは、はじめから大いに関係が
あつたんです。シュルレアリスムのグループには早くから画

* 34 *ダダ* (Dada) はいうまでもなくシュルレアリスムに先立つ文学・芸術上の運動。一九一六年、ルーマニア出身の詩人トリスタン・ツアラ（一八九六～一九六三）らの創始したチュールヒのダダは否定精神の権化で、一九二〇年からパリに移つてブルトン、スーポー、アラゴンらを集め、破壊的・諧謔的示威運動によつてシュルレアリスムに先駆した。フランシス・ピカビア（一八七九～一九五三）やドイツのクルト・シュヴィッターズ（一八八七～一九四九）、ニューヨークのマン・レイやデュシャン（次ページ参照）などの作品には、オブジェの精神がすでに発現していた。

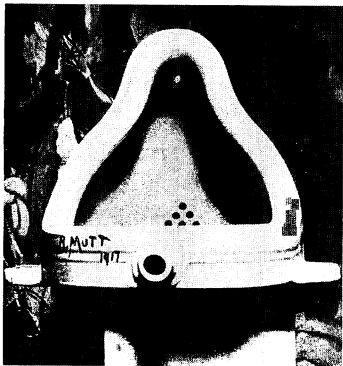
家もいろいろ加わっていて、一九二四年以前にもマン・レイがいたり、マックス・エルンストがいたり、マルセル・デュシャン^{*36}がいたりして、パリのカフェでいろんな実験に立ちあつたりしていましたから、『宣言』にも彼らのことが語られています。

ところが意外なことに、美術における「シュルレアリスム」とは何かということについては、なかなかはっきりしなかつた。『シュルレアリスム宣言』を読んでみると、画家の名前は出てくるけれども、「シュルレアリスムの美術」とはどういうものなのかは、ほとんど何も書いてない。この段階では必要がなかつたともいえませんが、ブルトン自身はまだその根拠をなんとなく疑っていたみたいです。なぜかというところ、シュルレアリスムは「自動記述」から出発したわけだし、シュルレアリスムという言葉が「自動記述」そのものを意味していた時期もあるくらいで、美術の場合に「自動記述」は可能なのか、という問題がまずあつたからでしょう。たぶん、そう簡単にはわからないことですね。

*35

*35 マン・レイ（一八九〇〜一九七六）はブルックリン育ちの画家、写真家で、ニューヨーク・ダダの推進者のひとりだったが、一九二二年にパリに出てグループに加わる。レイヨグラム、ソラリゼーションなどの写真技法も開発。「パリのアメリカ人」としての活動は広範囲におよび、シュルレアリスムに多くのものをもたらした。↓図左ページ。

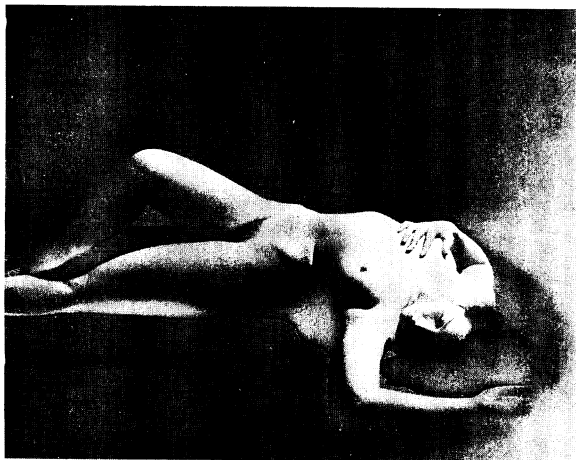
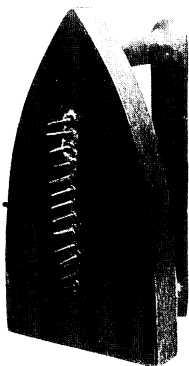
*36 マルセル・デュシャン（一八八七〜一九六八）はノルマンディーに生まれたフランスの画家だが、早くにニューヨークに渡り、ダダ運動以後、現代芸術の展開に大きな役割をはたす。大ガラス作品「花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも」以後、謎の沈黙。ときおりパリにもどり、シュルレアリスムのグループと交流、先人としてつねに敬意を払われていた。八三ページ参照。↓図左ページ。



◀マルセル・デュシャン 泉 レディメイド・1917年

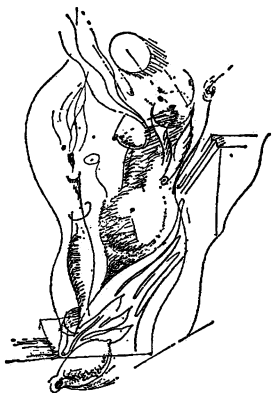
▶マン・レイ 贈り物 オブジェ・1921-63年

▼マン・レイ 思考に対する物質の優位
ソラリゼーション・1931年



ただいえることは、自動的なデッサンはあったということ
です。「自動記述」のように何も予定せず、手を走らせて、
そこに線や図形が生まれてくる。これを「デッサン・オート
マティック」といいます。「自動記述」に対して「自動デッ
サン」と呼ばれ、これはかなり広く試みられていました。た
とえば、アンドレ・マッソン^{*37}あたりはそればかりやっていた
時期がありますし、だれでも思いうかべるのはジョアン・
ミロ^{*38}の作品でしょう。ミロの作品ははじめはいわゆる具象で
すけれども、一九二〇年代には例の不思議な記号のようなオ
ートマティックな形態の世界になり、そのオートマティスム
を最後まで捨てなかつた。自発的に生まれてくるなんとも知
れない形態をいつまでも、マジョルカ島に住んだ晩年にいた
るまで描きつづけた画家です。ただし油絵の場合に、オート
マティスムの要素がどのくらい加わってくる可能性があるか
ということになるとまた別だけれども、むしろ、たとえばマ
ッタ^{*39}、あるいはアメリカのジャクソン・ポロック^{*40}あたりから
はじまるアクション・ペインティングの動きのほうに、オー

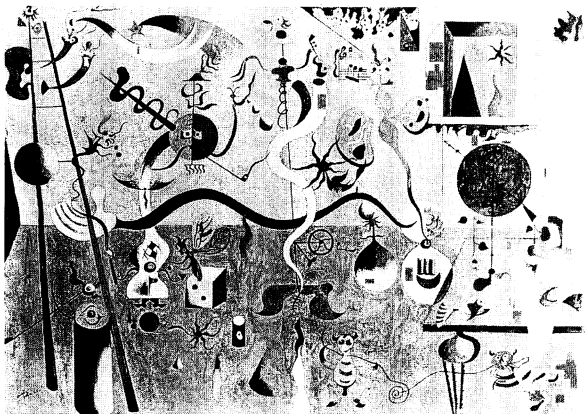
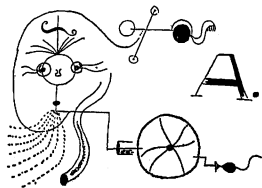
*37 アンドレ・マッソン（一八九六〜一九八七）はフランスの画家。一九二〇年代前半にシュルレアリスムに加わったが、のちにバタイユら社会学研究会のグループに移る。第二次大戦中はアルトロンらとともにニューヨークで活動。↓図左ページ。
*38 ジョアン・ミロ（一八九三〜一九八三）は現代カタルーニャを代表する画家。バルセロナに生まれる。パリでグループに加わり、オートマティックな画法で運動の一傾向をリードする。↓図左ページ。
*39 ロベルト・マッタ・エチャウレン（一九一一〜）はチリ出身の画家。一九三〇年代にブルトンと出会い、その後ニューヨーク、パリで活躍。第二次大戦後のシュルレアリスムを代表する「巨匠」のひとつ。
*40 ジャクソン・ポロック（一九一二〜五六）はアメリカの画家。第二次大戦中にアクション・ペインティングの方法を創始。床にカンヴァスをひろげて体ごと絵のなかに入り、絵具をしたたらせながら描く。マッソン、マッタらの影響をうけた。



◀
 アンドレ・マッソン 自動デッサン
 1925-26年

▶
 ジョアン・ミロ デッサン 1924年

▼
 ジョアン・ミロ アルルカンの謝肉祭
 油彩・1924-25年



トマティスムの新しい行きかたを見いだすことができるとも
いえます。

まあいずれにしても、オートマティスムをふくんで生まれてくる美術は当初からあったわけです。ところが、どうもそれだけではシュルレアリスムの美術の問題は解決できなくて、ブルトンがシュルレアリスムと美術とを本格的に結びつけてみせた最初の試みは、『シュルレアリスム宣言』よりもつとあとの一九二五―二七年に書かれ、本になって出るのは一九二八年になった『シュルレアリスムと絵画』^{*41}です。これはまだ新訳が出ていません。ほくが訳注をつけていないから出ないわけですが（笑）、近いうちに人文書院から出ます（その後完成、出版された。——文庫版注）。この本の原書の刊行される一九二〇年代のおわりごろから、シュルレアリスムは美術の用語としても世界中にひろまるようになりました。

この場合、オートマティックなデッサンがシュルレアリスムの美術を生むということは、まちがいになくひとつあったわけです。実際にそれをやっている人がいたわけで、ミロにし

*41 『シュルレアリスムと絵画』はブルトンの美術論中もつとも重要なもの。戦前に瀧口修造の訳「超現実主義と絵画」が出て日本でも影響力をもった。ブルトンは晩年の一九六五年にその後の多くの美術論を併取した決定版の大著『シュルレアリスムと絵画』を出したが、その全訳は一九九七年、ようやく人文書院から刊行された。

るマツソンにしろ、これはわかりやすいですね。ミロの形象にオートマティスムを感じることはだれにでもできます。

ところが、エルンストが一九一九年以後の自分の制作体験をやはり文章にしている、それがブルトンの「自動記述」の体験とちよつと似ています。「*42『絵画の彼岸』』という本があつて、これはいまは手に入らないかもしれないけれども、だいぶ前にぼくが邦訳したものです。そこに書かれていることですが、その早い時期にエルンストはコラージュとかフロッタージュとかいう手法を、ドイツのライン河のほとりで発見したといいます。コラージュとかフロッタージュとはどういうことかを説明したくもありませんが、まあ前者ならだれでも知っているでしょうし、いまは日本語にもなっている「コラー*43ジュ」という片仮名である程度は意味が通じますね。

コラージュとは何か

で、実際にエルンストがやったのはこういうことです。た

*42 『絵画の彼岸』（一九三七年）

はフロッタージュやコラージュなどの体験を自伝的に語るエルンストの代表的な美術論。邦訳は河出書房新社刊。その重要な部分は現在、*44に示す「コラージュ・ロマン」三部作の邦訳のうち、後二者の末尾に収録されている。

*43 コラージュ (collage) の本来の意味は「貼ること」。つまり、既成の図版の一部を切りとって貼りこむことをいうが、エルンストの創始した方法は独特の体験と思想にもとづく 図八一ページ。

またま十九世紀後半から第一次世界大戦前にかけてのベル・エポックの銅版画の挿絵とか、商品カタログの図版とか、科学の本や図鑑などのイラストのようなもの、いずれも銅版画や古拙な写真ですが、そういう作者がだれとも知れないような既成の図版をながめていると、たとえば商品カタログに描かれている靴なら靴のようなものが、幻覚のように自分にとりついてきたといっています。

ブルトンの「自動記述」の場合とちよつと似た表現があるんですけども、あるいはエルンストもそれに似せて書いたのかもしれない。ともかく書物からうかびあがるようにして、既成の図版がチラチラ自分につきまとい、ある幻覚をよびおこした、と。そのときエルンストは、それぞれのイメージがまったく自発的に、思いがけなくたがいに結びつきあいはじめるということを、実際に体験したわけです。自分の目の前でそういうオブジェたちが、それぞれ別のなりたちの図版たちが、おたがいに結びついたり離れたりしはじめた。そこで彼はそれらをハサミで切りとって、本来は関係のない別のイ

メージ同士をノリで貼りあわせてみます。それが「カラージュ」のいちばん最初の実験です。

カラージュ作品は実物をお見せしてもいいんですが、みなさんならたいてい何かご存じでしょうし、カラージュを集成した小説『百頭女』^{*44}などは日本でも見ながら読めるから、ここでは説明だけにします。要するに、既成の図版を切りとってきて、それを別の図版のなかに貼りこんでできあがる作品がまずカラージュの基本的なもので、『百頭女』の百数十枚の絵もすべてそれによっているわけですね。

それにしても、カラージュは不思議なものです。一見簡単で、だれがやったって似たようなものができそうに思えるけれども、じつはそうじゃありません。やっぱりエルンストのつくったカラージュがいちばんいいですね(笑)。それは、もちろんエルンストの主観があらわれているからじゃなくて、そもそもカラージュとは何かということがいちばんみごとにとらえられているからだと思います。つまり、これも国語辞典が日本における「シユール」の定義でいっているような、

*44 『百頭女』は、一九二九年に出た全篇カラージュと短いキャプションによる「小説」(ロマン)で、ブルトンの序文つき。「カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢」(一九三〇年)、『慈善週間』(一九三四年)とともに「カラージュ・ロマン」三部作をなす。いまではどれも河出文庫版で読める。↓図八一ページ。

主観にもとづいた勝手な幻想をつくるために既成の図版を利用するということではありません。そんなふうだったらそれは単にシユジェ（主体）の芸術ですけれども、エルンストが見いだしたのはオブジェ（客体）のほうでした。

「オブジェクティブ」といえば「客観的」という意味ですが、ここで客観性が問題になるのは、つまり、自分の目の前で、図版の部分同士が自発的に結びつく現象に立ちあつたということです。既成の図版のXとYを自分が主観的に結びつけたというのではなく、それらがおたがいに結びついてくる状況を自分が観客のように見た、とエルンストはいつているんです。観客のように客観的に見ながら、創造に参加する結果になつたということです。

そのとき、エルンストはおもしろい考えにとりつかれました。これまで近代人は、絵画、美術作品は人間主体が創造するもので、人間というのは創造する力をもっているという一種の神話を信じていたけれども、それはウソではないかという。ランボオの考えたことと似ています。そして、創造する

んじゃないなくて、創造されるのだという。「オン（*on*）」という不定の何かによって創造される何かに立ちあうのが画家なんだというふうに、まるで錬金術師みたいなことを考えはじめたわけです。

その体験を通じて、コラーージュはエルンストによってさまざまな実践と思考に高められ、その後のシュルレアリスム絵画のひとつの流れになりました。フロッタージュ^{*45}についてもはじめたのは一九二〇年代に入ってからなのですが、その発見のいきさつも筋道として似ています。こちらは幼年時代の思い出にさかのぼることらしいけれども、エルンストは、そのときある宿屋にいて、雨の日だった、というふうに、ちよつと物語めかして書いています。

これはちよつどブルトンが、ある日、眠りにつく前にこういう言葉がうかんできた、と書いたのと似たような設定になっている。宿屋で羽目板かなにかの木目をながめていた、と。ぼく自身も子どものころ、明治時代にできた日本家屋の和室に寝ていましたが、天井の木目を見ると、自然のつくった不

*45 フロッタージュ (frottage) とは、本来「こすること」を意味する。絵画の方法としては、木の葉や木目や布地のような凹凸のあるものの上に紙を置き、上から鉛筆などでこすって画像を得ることをいう。エルンストの作品として有名なのは『博物誌』（一九二六年）の連作など。↓図八一ページ。

思議な形がうかんでいて、それがしつこくつきまわってきたり、幻覚を生んだという経験があります。それに類するものを見ているうちに、エルンストは幻覚にさいなまれはじめる。その木目がいろいろな形に見えてきて、いろいろな連想が生まれ、精神が過敏になってきたというんです。

エルンストはそこで何をやったかというと、紙を羽目板や床板の上にかぶせてこすってみました。子どものころにだれでもやっていそうなことですが、コインやブローチなんかのこぼこした面に紙をかぶせて、鉛筆やクレヨンで上からこすってみると、おもしろい図形がうかんできますね。あれと似たことをやっただけです。これがフロッターージュです。そうすると、そこにできあがったものは、たしかに自分が創造したものじゃなくて、むしろ自分を通じて、自分において創造されたもの、つまり客観的な創造物ですから、やっぱりオブジェだということになります。

こういう方法を用いたところからエルンストの美術論は出発して、結局、「自動記述」のような、あらかじめ何も考え



マックス・エルンスト



振子の起源

フロタージュ・1926年

『博物誌』より

79ページ参照。



若き王子

コラージュ・1927年



ここに恩寵の最初のタッチと、
出口のないゲームが準備される。

コラージュ・1927年

『百頭女』より

77ページ参照。



ないでただ筆を走らせるデッサン・オートマテイクとはまるでちがう方向で、しかも別の意味でオートマテイクな、シュルレアリスムの絵画の可能性を立証していったわけですね。そして、やがてエルンストはカラージュやフロッタージュをカンヴァスの上でおこない、油絵作品にも応用する方向へと進んでゆくようになります。

デペイズマン、瀧口修造と澁澤龍彦

エルンストがいったことは、シュルレアリスムだけではなくて、たとえば、それ以前のマルセル・デュシャンやマン・レイなんかが共有していたダダの考えかたにもそのままつながつてくるわけで、この客観性、オブジェ性ということが、二十世紀美術のいちばん大きな方向のひとつかもしれない。それはある点からすると、作者がいらないという考えにもなります。美術もまた「私」がつくるんじゃないということですね。むしろ、「私」を通じて何ものかがつくるんです。さつ

きいったように、ランボーのいった「オン・ム・パンス」、だれかが私を考えているという状況であらわれてくるのがオブリジェだという見かたもできるわけで、エルンストは『絵画の彼岸』のなかで、自分の体験をランボーのそれに重ねあわせている。そんなかたちで彼は、文学と美術とを「通底器」にしようとしたんですね。

マルセル・デュシャンの場合は、何もつくらなかつた。彼は『泉』^{*46}という題名をつけて、男性用の便器をニューヨークで展示したとき、何もつくってはいない。ただ彼の「私」を通して署名ということがおこなわれて、それが作品になっただけでした。このレディメイド（既製品）もオブリジェなんです。これは展示されたときに、いわゆる便器ではなくなる。使用価値としての便器であるならば、だれも不思議には思わないけれども、それが展覧会場に『泉』という題名で展示されたとき、まったく別のもの、オブリジェになる。道具や使用価値ではない、ひとつの存在になったわけです。

そういうことがもとにあつて、便宜上大きくわけると、シ

*46 一九一七年にニューヨークのアンデパンダン展に出品された有名な作品。陶製の便器にデュシャンが題名とサイン（それも別人の）を付した。いわゆる「レディメイド」オブリジェのはじまりである。↓図七一ページ。

ユルレアリスムの美術は二つの道をとるようになります。はじめに見た「自動デッサン」の流れがひとつ。そして、デュシャン、エルンスト以来ひろがっていったもうひとつの流れに、「デペイズマン」の方向があるでしょう。「デペイズマン (dépaysement)」はいま日本語としても一部で使われていますが、動詞ならば「デペイゼ (depayser)」——この場合の「デ (de)」は分離・剝奪をあらわす接頭語で、「ペイ (pays)」は「国、故郷」ですから、ある国から引きはなして他の国へ追放するというのがもとの意味で、要するに、本来の環境から別のところへ移すこと、置きかえること、本来あるべき場所のないものを出会わせて異和を生じさせることをいいます。日本語にはちよつと訳しにくいけれども、軽くいえば「転置」くらいの意味でしょう。この「デペイズマン」という方法の概念が、デュシャンのレイメイドのオブジェやエルンストのカラージュを説明するようになる。

「デペイズマン」^{*47}はブルトンが使っている言葉で、マックス・エルンストの、もうすこしあとにつくられた『百頭女』

*47 デペイズマンについてブルトンは、「ただ空間を移動させる可能性ばかりを考えているわけではな

という「コラージュ・ロマン」のことはさつきいいましたが、これはたしかに小説としても読めるもので、百四十何枚かのコラージュ図版を順ぐりに読んでゆくと、それが一応ストーリーになつてゐる。そのストーリーは謎めいていて言葉にはしにくいものですけれども、図版と詩のようなキャプションを通じて、なんとなくいろいろな筋書が読めてくる、ひじょうにおもしろいのですが、その序文でブルトンが、「デペイズマン」という言葉を使つてゐる。本来あるべき場所から物あるいはイメージを移して、別のところに配置したときに、そこに驚異が生まれるということ。そこで、あらゆるものの完全な「デペイズマン」の意志に應じて、「超現実」が得られるとブルトンはいうわけです。

この「デペイズマン」の発想は、シュルレアリスムの美術の一方の流れに大きな力をおよぼして、おそらく自動デッサンよりもずっとひろがりをもちます。「自動記述」からの類推で考えられるシュルレアリスムの美術は、もちろんアンドレ・マッソン式の「自動デッサン」だけではないんで、デュ

い」という。この方法がのちに、マグリットらの絵画の拠点となつてゆくことを、エルンストは「絵画の彼岸」のなかで指摘している。

シャン、それからエルンストのはじめた作家の主観の介入しない、いわゆるオブジェと「デペイズマン」についてもまた、オートマティスムの延長上に考えられるようになります。だからといって「自動デッサン」が放棄されたわけではなく、第二次世界大戦後にも、デカルコマニーを出発点としたものからマッタの四次元的抽象やアクシオン・ペインティングふうのもの、はてはアンリ・ミシヨ^{*49}のやったメスカリンを服用して描くデッサンまで、脈々とつづいていることはご存じのとおりです。

ついでに触れておきますが、そのオートマティクなデッサンを日本で実行していったのが瀧口修造です。戦前にもブルトン流の「自動記述」をある程度やっていたけれども、戦後になつてからオートマティクなデッサンを再開して、さらにデカルコマニーなどをこころみながらも一度オートマティスムにもどつていった瀧口修造の歩みは、シュルレアリスムをそのままうけついでいたものといえますね。

ただ、「デペイズマン」のほうはじつに多様な方法を生ん

*48 デカルコマニーはシュルレアリスムのオートマティクな方法のひとつで、紙にグアッシュなどを塗り、その上に別の紙をかぶせてから手などでおさえ、はがしたあとにあらわれる偶然の形象を作品化するもの。一九三五年ごろにカナリア諸島出身の画家オスカル・ドミンゲス(二九〇六〜五七)がはじめ、エルンストによって油絵などにも応用された。

*49 アンリ・ミシヨ(一八九九〜一九八四)はベルギー出身の詩人。一時シュルレアリストたちと交流。その特異なデッサンによって、すぐれた現代画家のひとりに数えられもする。

でいるので、今日ではシュルレアリスムの絵画は、とくに日本ではこれに関連する幻想絵画の延長としてとらえられることが多くなっており、ある意味では瀧口修造と反対の方向に進んでいます。日本における「シュルレアリスム」あるいは「シュール」の概念に影響をおよぼしたもうひとりの人物として、意外に思われるかもしれないけれども、**澁澤龍彦**^{*50}がいるといっておきましょう。

澁澤さんは一九五〇年代からシュルレアリスムをさかんに称揚するようになっていたわけで、当時シュルレアリスムの影響をうけていた、あるいはそう自称していた若い美術批評家や詩人はたくさんいるけれども、こと美術の面については、澁澤さんのほうが本質的なものをとらえていたような気がします。ただしそれは、瀧口さんのようなオートマティスムを核心とする「シュルレアリスム」とはちがう、「デペイズマン」経由のシュルレアリスムです。おなじ平面の上で意外な二項が結びついている状態こそがシュルレアリスムだとまず考えたのが澁澤さんでした。澁澤さんは瀧口さん以上に広く

* 50 澁澤龍彦（一九二八〜八七）はサドの研究者として出発したが、そのきっかけは学生時代に読んだブルトンの書にあった。一九五〇〜六〇年代には主に美術の面で多くのシュルレアリストを紹介。「幻想の画廊から」（一九六七年）など。「澁澤龍彦全集」「澁澤龍彦翻訳全集」が河出書房新社から出ている。くわしくは後者第十四巻の解題、また「澁澤龍彦考」（同社刊）などを参照。

読まれるようになっていったので、そのせいもあつてか、いわゆる幻想絵画の現代における流れが「シュルレアリスム」ということにされたりするわけです。

「デペイズマン」のシュルレアリスムとはどういうものをいうかという点、典型的なのはたぶんルネ・マグリットの作品でしょう。マグリットは一応レアリズムにもとづいて、林檎なら林檎をそれらしく写実的に描いている。タッチはいかに微妙で平板でおもしろいけれども、その林檎がしかし思いがけない大きさで、そのうえ思いがけないところに置かれている、うかんでいるといった絵です。マグリットの作品の見かたは、もちろん彼の絵画空間そのものにすばらしい不思議があるけれども、まず明らかな要素は「デペイズマン」でしょう。彼のどんな絵を見ても、物はいつも本来あるべき場所にはなく、思いがけないところに置かれていたり、縮尺がちがっていたり、材質が変わっていたりする、という「デペイズマン」絵画のひとつの典型がそこにあります。

マグリットの絵には、一見オートマティックなところがほ

とんど感じられません。少なくとも自動デッサンのな部分はまったくなくて、ある意味では計算しつくされておき、レアリスムの手法にもとづきながらも意外なもの同士が結びついているという状況が、あの画面のなかで魔術的な力を発揮する。これは普通の意味では反オートマティックな絵画でしようが、それでも不思議なことに、かつてブルトンのやった高速度の「自動記述」によって出現した、名詞同士が簡単な前置詞を媒介にして、あるいは無媒介的に併置されてゆく、オブジェたちの世界とよく似ています。そういうことから、「デペイズマン」と「オートマティスム」とは相容れないものではないんですね。

それからまあ、サルバドール・ダリの作品なんかも、「デペイズマン」絵画の好例ではあるでしょう。ダリの絵画には、おそらく自動デッサンの、非具象にむかう要素は何もないわけで、ダリはできたらしむしろ伝統的な絵画の、スペインならば十七世紀のベラスケス^{*51}ぐらいになりたいと思っていればいいけれども、それは無理なわけです（笑）。十七世紀のス

*51 デイエゴ・ベラスケス（一五九九〜一六六〇）はスペインの大画家であるばかりか、ヨーロッパ絵画史上屈指の大手。マドリッドのプラド美術館にある『侍女たち』などの作品は、若いころからダリの羨望・憧憬するところであった。なお、ダリとマグリットの作品については↓図一五ページ。

ペイン美術はある意味では最高水準まで行ってしまったって、それ以後ベラスケスをこえる絵筆の技なんてちよつと考えられないんですが、とにかくダリはものすごい細密描写でそれにせまろうとしたりするわけで、このあたりは伝統主義的です。それにしても描かれているものはやはり「デペイズマン」のかたちをとる。澁澤龍彦はごく若いころにこのダリに魅かれたことがあって、その後もどちらかというところ、「デペイズマン」系統のシュルレアリスムを好んでいましたね。

ところで瀧口修造のほうは、とくにジョアン・ミロを中心に彼のシュルレアリスム美術論を展開していきました。ダリを語ったり、アンリ・ミショーに共感をおぼえたり、その他いろんな画家に言及はするけれども、瀧口さんのなかにはデュシャンとミロとが二つの核としてあり、彼自身の体験からしても、「自動記述」と自動デッサンやデカルコマニーのような美術上のオートマティスムを連続させたもの、それがまさに瀧口さんのシュルレアリスムだったと思う。

ある意味ではそれを補うかたちで登場したのが、ほかなら

ぬ澁澤龍彦でした。澁澤さんは「シュルレアリスム」の美術をかなり広範囲にとらえていて、たとえば『幻想の画廊から』のような美術書のなかで紹介していったわけですが、彼のとりあげた画家を見ると、ミロにはひとつも触れていないし、一九六〇年代にはデュシャンのことも、マン・レイのことも語っていない。澁澤さんは、見て何なのかすぐわかるいわゆる具象的な絵しかとりあげなかったともいえます。というのは、彼は一種のイコノグラフィ（図像学、絵画の意味内容をさぐる学）をやっているわけで、形や意味のある具象画じゃないと反応しないというところがあり、極端にいえば、パンチュール、ペインティング（塗ること）としての絵画というものがわからなかった人かもしれない。描かれている主題がどうであるか、そもそも何が描かれているかが問題なわけですから。

そうすると、澁澤さんのとらえたシュルレアリスムの系列は、デ・キリコ^{*52}あたりからはじまって、エルンスト^{*53}が別格ですが、あとはマグリットであり、ポール・デルヴォー^{*53}であり、

*52 ジョルジョ・デ・キリコ（一八八八～一九七八）はギリシアに生まれたイタリアの画家で、一九二〇年代に「形而上絵画」を実現、「デ・ベイズマン」の方向を決定づける。詩情と謎を秘めたその作品はシュルレアリスムの出発点でもある。↓
図七、三一ページ。

*53 ポール・デルヴォー（一八九七～一九九四）はベルギーの画家。独特のエロティックな夢幻世界を描き、マグリットにつぐこの国の代表的シュルレアリストとみなされる。

↓図九五ページ。

ハンス・ベルメール^{*54}であり、マックス・ワルター・スワーン^{*55}でもいいような、シュルレアリスムの本来の運動に加わって
いなかっただりシュルレアリスムに対して批判的でもあつたよ
うな画家たち、レオノール・フィニ^{*56}とか、バルテュス^{*57}とか、
あるいはピエール・モリニエ^{*58}のような別口の人とか、そうい
う方向へ行つたわけです。

シュルレアリスムのその後、今後

ここでまたくりかえしますが、オートマティスムの実現も
「デペイズマン」による具象も、両方とももちろんシュルレ
アリスムではあります。しかも両者が補いあつたり融合した
りしています。ですから「デペイズマン」の方向だけがシュ
ルレアリスムということになつてしまうと、どうも「シュー
ル」というやつに横すべりしちゃう危険もあるわけで、「自
動記述」によるシュルレアリスムの理論の基礎、つまり、シ

* 54 ハンス・ベルメール（一九〇二〜七五）はポーランドに生まれたドイツの画家、人形作家。一九三六年の「人形」で注目され、翌年からパリに移る。のちに妻のウニカ・ツェルンを失い、自殺。

* 55 マックス・ワルター・スワーン（一九一〜）はスウェーデンの画家。そのエロティックな装飾性にみちた作品は、ブルトンの「生涯の大きな出会い」に数えられた。

* 56 レオノール・フィニ（一九一八〜）はアルゼンチン生まれのイタリア・フランスの女性画家。レスピアンふうの幻想的な画面は多くの支持者をもつ。

* 57 バルテュス（一九〇八〜二〇〇〇）はポーランドの血をひくフランスの画家。伝統に立脚しながら、シュルレアリスムと共通するところのあるエロティックな画面を構成。今日では「大家」のひとり。

* 58 ピエール・モリニエ（一九〇〇〜七六）はフランスの画家、人形作家。ブルトンによって世に紹介され、そのナルシシズム・フェティシ

ユルレアリスムによって芸術や文学の世界にはじめてもちこまれていたあの連続性の発想が、どこかで忘れられてしまいかねません。

世間ではたいていの場合、確乎とした現実があると思ひこまれており、その現実以外のものは「非現実」として、別扱いされたり排除されたりします。「非現実」ではない「超現実」についてもおなじように考えられていて、そもそも「シユール」というと、それが「超現実」の訳として使われる場合でも、だいたいシユルレアリスムのいう「超現実」とはちがうことになります。むしろ「非現実」ととられやすい。その結果、なにか変なものが変なふうに組みあわされた幻想的なものが「シユール」だということにもなるわけで、現実とあまり対応していない、「現実ばなれ」といった意味あいです。

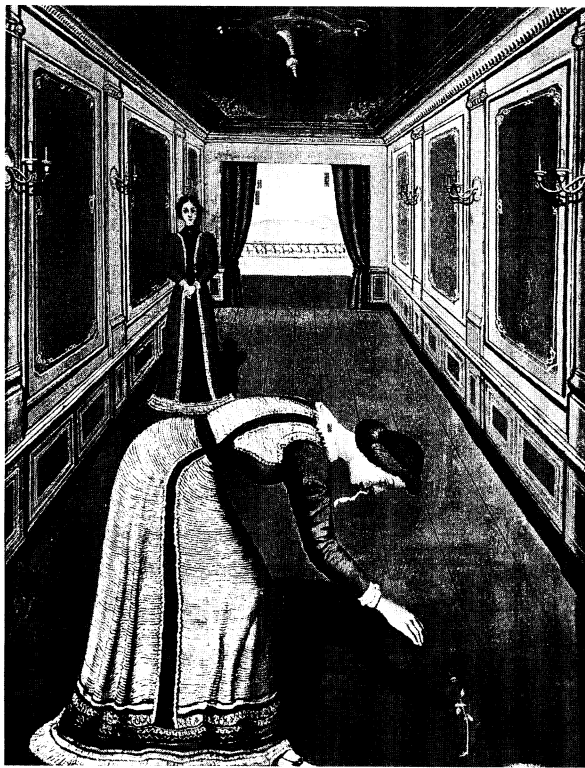
ところが、本来のシユルレアリスムによると、現実そのものが「超現実」のはじまりなんです。いわゆる「現実ばなれ」したところに幻想の場所があり、そのなかで主観が保全

ズムの極端な表現が一部に知られるようになった。女装狂。自殺。

される、密室のなかに逃避する、というようなものじゃありません。

そうすると今日、シュルレアリスムはそう容易にできることじゃないかもしれない。なぜかといえば、いまや「現実」のほうがものすごい力をふるってわれわれの想像力、創造力を規制してしまっている。われわれは「現実」と思いこまされているものによつて、がんじがらめにしばられているともいえる。いわゆるヴァーチャル・リアリティ（擬似現実）なんてものまで、異様に現実的に浸透してきている。そんなとき、「超現実」はかえって見えにくくなっているのかもしれないからです。

そんなわけで、われわれの現実が「超現実」であつてほしいと思つたとしても、なかなかそうは行かないということもある。ちよつと想像力が自由に動きはじめるようなことを経験すると、それをおさえてしまう、あるいはそれを既知のものや紋切型に置きかえてしまうシステムもできている。もしもなにか変なものがあらわれれば、たちまち「現実」か



ポール・デルヴォー
女と薔薇
油彩・1936年

ら疎外されて、あれは「シユール」だとかいわれたりするでしょう。

つまり、別の領域にポンと配置されちゃうわけですね。そうすると、単に変なものということでおわってしまう（笑）。それは、いまの現実がたいして根拠のない思いこみの「現実」であるにもかかわらず、なにやら頑固な柔構造をそなえはじめているから、「超現実」は身近になったとかいわれていながらも、じつは感じとられにくくなってしまっている。これもまた現実なわけです。

そういうところから、シュルレアリスムはまた新たな動きをはじめます。どういうことかというのと、要するに、「超現実」を手にする必要があるのならば、どうしても現実とかかわらなければならぬ。いわゆる「現実ばなれ」して、従来の幻想美術につきものだった別の世界に自分を隔離して、自分だけの密室にとじこもって、そこに幻想世界を守りつけなければいいというのだったら、ことは簡単です。たとえば、ユイスマンズの『さかしま』の主人公のデ・ゼツサントみたい

* 59 ジョリス・カルル・ユイスマンズ（一八四八—一九〇七）はフランスの作家。『彼方』（一八九一年）などによって世紀末の美学を体現。

『さかしま』（一八八四年）の邦訳は徳間文庫にある。

* 60 アントナン・アルトー（一八九六—一九四八）はフランスの演劇人、詩人。一九二四年末にシュルレアリスム運動に加わり、翌年には中

に人工的な部屋に入り、そこに自分だけの小さなユートピアを築きあげる。それこそは主観的な幻想の世界ですけれども、シュルレアリスムはそこへは行かない。連続性ということを知っているシュルレアリスムにとって、現実そのものが「超現実」に変容することが重要なのだとすれば、現実とつねにかかわっていないければなりません。

一九二〇年代には、マルクス主義のようなものはいわゆる「現実」を批判し否定する力をもっていたので、シュルレアリスムはそれと関連を保つたりもする。まもなく、アントナン・アルトー^{*60}はそんな政治主義をきらってグループを離れる。他方、反対にアラゴンは転向して共産党のほうに移り、ルネ・クルヴェル^{*61}は政治的問題が一因となって自殺し、ポール・エリュアール^{*62}もアラゴンとおなじ道を歩みますけれども、ブルトンの主力は、制度化された共産党とけんかして離れてから、トロツキー^{*63}との関係をつづけてゆきます。そんなふうにして、彼らにはもともといわゆる政治的意識などなかったにもかかわらず、革命をめざす一勢力をつくろうとしたこ

心的な役割になう。錯乱と覚醒のあいだを往き来する凄絶な作品をのこし、精神病院で死す。

*61 ルネ・クルヴェル（一九〇〇～三五）はパリに生まれた詩人、作家。デスノスとともに睡眠術の実験をおこない、初期シュルレアリスムの主力メンバーとなる。男色者であり、哲学研究者でもあり、自意識の苦悩を作品のうちにとどめる。

*62 ポール・エリュアール（一九一五～一九五二）はフランスの詩人。一九一九年にブルトンらと出会い、長くシュルレアリスムを代表する詩人のひとりとして活動したが、やがて共産党に転じ、第二次大戦中はレジスタンス運動に加わる。その作品は今日なお愛唱されている。

*63 レフ・トロツキー（一八七九～一九四〇）はロシアの革命家。スターリンに追放され、最後はメキシコで暗殺される。ブルトンは一九二五年ごろから彼に関心を寄せ、第二次大戦中にはメキシコで交遊、「独立革命芸術のために」という共同声明を出した。

ともある。

運動としてのシュルレアリスムは、ある面では政治的なものでもありました。ブルトンのいいかたでは「現実には僅少である」(『現実僅少論序説』)わけだから、現実そのものを充実したものの、強度のもの、過剰なものにするために、ただ「超現実」を描いたり、「超現実」を夢みていい気持になるというのではなくて、「超現実」の思想にもとづいて現実を人間に奪いかえさなければならぬと考える。その発想から、シュルレアリスムは社会的な視野をもつ運動になり、三〇年代なかばにはかなり戦闘的な動きを示します。

ブルトンがジョルジュ・バタイユと^{*64}ともに加わった「コントル・アタック」運動なんかもそうでした。やがて第二次世界大戦に、シュルレアリストたちはメキシコやアメリカに亡命して、さまざまに国際化してゆく。たとえばカリブ海のマルティニック島などの、いわゆるクレオール^{*65}の文学・芸術・思想の新しい動きを促したりしている。戦後にはパリにもどったブルトンを中心に、「新しい神話」や「魔術的芸術」の

* 64 ジョルジュ・バタイユ(一八九七—一九六二)はフランスの作家、思想家。シュルレアリスムと一時的に協力関係をもったが、むしろその運動の除名者たちを組織する方向をとった。彼を中心とする「コントル・アタック」(反撃の意)は、一九三六年に展開された反ファシズム的な運動で、コミュニストのスヴァーリンやブルトン、ピエール・クロ

可能性をさぐる新方向を明らかにしながら、アナーキズム的・反スターリニズム的な政治的活動をつづけてゆく。そして一九六八年の五月危機あるいは五月革命では、没後二年目のブルトンの書物があちこちで蘇ったりしました。その後もいろいろありますが、とにかくそんなふうにして、シュルレアリスムは二十世紀の現実に対峙する大きな文学・芸術運動の流れとしてのこり、ある意味ではいまでもつづいているわけです。

今回は入門篇ですから、何度も話をもとにもどしますけれども、そうした動向を追うときでさえ、とにかくはじめにあった「自動記述」の体験というものを見のがしてはならないということを強調しておきます。その体験については、『磁場』という本が出発点でしたが、もちろんシュルレアリスムは当時から理論をもっていたわけではなく、この体験から理論化までのあいだにいろいろと重要な探究の過程があったわけで、その過程はブルトンの『失われた足跡』^{*66}という初期エッセー集などである程度わかります。そして、一九二四年の

ソウスキーなども参加した。

*65 クレオールは本来、西インド諸島などのフランス旧植民地の住民、その独特の混成言語等をいう。とくに第二次大戦後に文学・芸術・思想上の分野を形成してゆくが、その運動の初期にブルトンの影響がおよんでいたことは忘れられない。先駆者のひとりエメ・セゼール（一九一二）は「黒い」シュルレアリストと呼ばれることもある。美術の領域では、キューバ黒人の母と中国人の父のあいだに生まれ、のちにパリでシュルレアリスム運動に加わったヴァフレード・ラム（一九〇二〜八二）なども先駆的な存在である。

*66 一九二四年、『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』のすこし前に出た書物。邦訳は人文書院刊の『アンドレ・ブルトン集成』第六巻に所収。なお、美術を中心としたダダ・シュルレアリスムの通史として、マシュー・ゲール『ダダとシュルレアリスム』（邦訳、岩波書店刊）がある。

『シュルレアリスム宣言』が出る。これはさつき触れたように、もともと『溶ける魚』の序文として書きだされたという経緯もあって文章が屈折し、あっちへ行ったりこっちへ行ったりしている。その事情はブルトンの思想の内的な展開そのものになってるので、じつに魅力的な本です。その『シュルレアリスム宣言』の後半の『溶ける魚』という「自動記述」の物語集、これらがまず、シュルレアリスムの最初の典型的なテキストだったといつていいですね。

そんなふうに、自動記述から『シュルレアリスム宣言』までの五年間にいろいろなものが出てるので、それらをあらためて読みとつてゆけば、シュルレアリスムの基本がもつとよくわかってくるにちがいない。たしかに、いまでは歴史的な事実になっているともいえることです。ぼくがいまこうやってまずその間の事情をわりあい簡単に説明してきて、説得力があったかどうかわかりませんが、そもそもみなさんが何か物を書こうというときに、シュルレアリスムの提示した問題は切実なものをつくんでいるので、「自動記述」の

実験にしろ、あるいは「コラーージュ」や「デペイズマン」にしろ、もっぱら文学史的に、美術史的に、過去のものとしてあつさり答えを出してしまうようでは、やはりちよつともつたないんですね。

ぼく自身は、シュルレアリスムをとにかくはじめから感じとつてしまつていたところがあつて、これは一種の運命みたいなことですけれども、いまでも感じとりつづけられないわけにはいきません。それで実際上の書きかた・生きかたとかかわるようなとらえかたをしてしまつていゝるわけですが、その立脚点を簡単な入門篇としてしゃべつてみたら、まあ、今日みたいなことになつたということですね。一応、とつかかりだけつくつておいたところで、とりあえず切りあげるとしましよう。

あと、時間不足で話せなかつたその後の深化とひろがりについては、また別の機会に。ただ、おそらくここで肝心だつたのは「超現実」の領域ということですから、次回はむしろ趣向を変えて、もうすこし昔にさかのぼつて、同時にジャン

ルの幅をひろげて、できれば思いがけないところからシュルレアリスムにアプローチしてみようかな、というふうに考えています。

(一九九三年六月九日)