

『アルゴールの城にて』における城の神話

佐々木 大 輔

ジュリアン・グラック著『アルゴールの城にて』は、タイトルが示すとおり、主人公アルペールが友人から買ったという城を舞台とする小説である。

グラックがジョゼ・コルティ社から 1938 年に出版されたばかりのこの小説をアンドレ・ブルトンに送り、熱狂的に迎え入れられたことは知られている。グラックがシュルレアリスムに加わることに同意することはなかったものの、ブルトンは「両大戦間におけるシュルレアリスムの状況」のなかで「それ〔シュルレアリスム〕は、20 年後に文学の領域において、ジュリアン・グラックの『アルゴールの城にて』の出現に達するのです⁽¹⁾」と述べることで、この小説をシュルレアリスムの圏域に引き寄せた。

グラックが『アルゴールの城にて』の特権的な読者としてブルトンを選んだことは、シュルレアリスムの当時の言説の状況を踏まえるとき興味深い。ブルトンは 1937 年 1 月の「新フランス評論」に「シュルレアリスムの非国境的境界」と題された記事を発表した。ロンドンで開かれた 1936 年のシュルレアリスム国際展を回顧するこの記事のなかで、彼は現在の政治状況に対するシュルレアリスムに可能な介入のあり方を探っていた。彼はこうした介入の企てを「集団的神話の創造」と呼び、「もっとも古くもっとも強力な伝統から生じた要素からはじめて、この神話を形作る散り散りになった諸要素をとり集める⁽²⁾」ことによって遂行すること呼びかけていた。重要なのは、ブルトンが集団的神話の創造のモデルとして、18 世紀の西欧において革命と同時代的に流行した暗黒小説における「城」の神話に着目していたということだ。

グラックが小説の構想・執筆から出版にいたるプロセスのどこで、「非国境的境界」を意識したのかは定かではない。したがって、ここでいいたいのは、『アルゴールの城にて』がブルトンの批評を下敷きにして書かれているということではない。だが、城を舞台として展開するこの小説をブルトンに送ることは、集団的神話の創造の企てに対して応答を試みる身振りではないだろうか。

こうした見方の有効性と射程を検討するために、本研究は「非国境的境界」と『アルゴールの城にて』の比較を試み、最後に、シュルレアリスムの出版物のある謎めいた数ページにおけるこの小説の使用例に触れたいと思う。

一 ブルトンにおける城の神話

(1) グラックのブルトン受容における城

『アルゴールの城にて』は、主人公アルベールが自身の所有物となった城に続く道を行く、以下のような場面から始まる。

野づらは一面の午後の日ざしにまだ暑かったけれども、アルベールはアルゴールへと通ずる長い街道に足を踏み入れた。すでに影をひろげている山査子の蔭に身を寄せてから、道を辿った。

まだあと一時間ほどかけて、運の決まる不安をじっくりと味わうつもりだった。ひと月ほど前にアルゴールの屋敷を、その森や畑や付属物なども含めて、ある親しい友人の熱心な——と言うよりもむしろ神秘的な——アルベールは自分をその気にさせたあの声の、喉に絡む異様なアクセントを思い出した——すすめに乗って、検分もせずに買い取ったのだが、この友人というのはいささか並みはずれて親しい相手で、バルザックやら、みみずく党の歴史やら、さらには暗黒小説の愛好家である。だから、それ以上くどくど言わずに、彼はこの馬鹿げた運だめしに署名してしまったのだ⁽³⁾。

自身が城主となった城で起こる出来事をめぐって思案すること。興味深いのは、こうしたあり方がブルトンの城をほとんど反復しているということだ。ブルトンは実際、『シュルレアリスム宣言』と『白髪拳銃』の序文「いつかいつかあるところに」という、ともに理論的な性格の強い文章のなかで、パリの郊外に建つ別荘＝城の城主となることを空想していた。城の控えの間に並ぶ甲冑の一体を着用し「甲冑の対話」に参加するという、「現実僅少論序説」のなかの一節もまた、こうした空想のヴァリエーションとして捉えることができるだろう。

ブルトンの読者としてのグラックはこうしたあり方に意識的である。彼は実際、戦後に書かれた初の作家論『アンドレ・ブルトン——作家の諸相』のなかで、城がブルトンのテキストのなかで磁気を帯びた特権的な場として機能していることに注目していた。こうした見方のもと、彼は『シュルレアリスム宣言』と「いつかいつかあるところに」を参照し、パリの郊外に別荘を借りるという共通の設定にもとづいて展開する二つの場面が繰り返されていることを示す。彼は例えば、「そこに留まるとき、わたしたちは本当に気の向くままにふるまう」という一文、「だが、もしある男が不意に、こうした屋敷においてさえ何かが起きることを望んだとすれば⁽⁴⁾」という一文を引く。グラックは城という閉ざされた場所に漂う出来事の予感、冒険への期待を強調する。この特権的な場は、「つねに何かが生まれる場、永遠の通過点であり、「もはや幻影ではないという状態と、いまだ捕獲物ではないという状態」との間で激しく引き裂かれている⁽⁵⁾」というのだ。そして、興味深いことに、この「つねに何かが生まれる場」としての城は『アルゴールの城にて』の冒頭にすでに置かれていたのである。

(2) 神話のモデルとしての暗黒小説

グラックがブルトンの城の移設というべきこうしたこうした試みを遂行するとき、「非国境的境界」は、おそらく重要な道標としてはたいたであろう。というのも、この記事は、ブルトンが自身のオブセッションの対象にほかならない城という場からシュルレアリスムの新たなプログラムを引き出すものであり、その性格上、読者の側の応答を呼びかけるものであったからだ。この新たなプログラムこそ、「集団的神話の創造」にほかならない。

このプログラムはすでに「今日の芸術の政治的位置」のなかで、マルローが西欧の作家の仕事とした「一連の象徴を介した個人的神話の創造」との対比において提示されていた。ブルトンはそこで、集団的神話がまず、オートマティズムをとおして与えられる武装した象徴、あるいは「象形文字のような符号」としてあらわれることを強調し、そして、そのメカニズムをフロイトの第二局所論の図式のもとに説明する。彼によれば、自動記述とは欲動の領域に垂らされた「測深鉛」であり、「自我に対比してエスと呼ばれ、自我（定義によると意識）が沈滞し、「エロスと死の本能を闘わせる闘技場」を人に直視させる心的諸要因の総体を意味するものの第一の諸審級を表現する象形文字のような符号を、紙やその他のものに、記してみたいと願っている人のものである⁽⁶⁾」という。ブルトンはさらに、こうした象形文字のような符号に解釈を加え、〈わたし＝自我〉の外に位置するエスの領域からやってくるメッセージを読む必要を強調していた。だが、「今日の芸術の政治的位置」の時点ではまだ、ブルトンはこうした判読可能な符号あるいは神話の具体的なあらわれを提示するにはいたっていない。「非国境的境界」の重要性は、「集合的神話の創造」を「暗黒小説という名前で知られている 18 世紀末の英国の小説の異常な開花⁽⁷⁾」を例に論じた点にあるだろう。

ブルトンは暗黒小説が当時の歴史的・社会的状況で担った機能に意識的である。彼はアン・ラドクリフ、ルイス、マチュリン、ヤングの小説が英国を起点として汎西欧的な流行を見せたこと、そして、バイロンやトマス・モアに加えて、ユゴー、バルザック、ロートレアモンに影響を与えたことを振り返りつつ、文学的想像力を介したノスタルジーと恐怖の雰囲気との伝播のあり様に、旧体制に対する民衆の反抗との並行関係——「ヨーロッパ全体がその影響をこうむっている革命的衝動の不可欠な結実」（サド）——を見ることを試みる。こうした試みはあくまで解釈の作業によって遂行される。このとき、「今日の芸術の政治的位置」のなかで象形文字のような符号と呼ばれていたものの位置は、城をはじめとするこのジャンルの文学的形象に占められるだろう。ブルトンはいう。「この「暗黒」のジャンルは、18 世紀末にヨーロッパをとらえていた大きな社会的不安の徴候として捉えられるのでなければならない⁽⁸⁾」。

ブルトンはまず、廃墟、幽霊、地下道、荒れ模様の夜など、個人的な発明とは程遠いこのジャンルの常套句＝共通の場所を挙げていく。「さまざまな廃墟は、ただそれが封建時代の崩壊を視覚的に表現するかぎりにおいて、突如として意味にあふれた姿をあらわす⁽⁹⁾」という一句が示すとおり、ブルトンはこうした文学的形象を判読可能な符号のあらわれとして捉え、そこに既存の制

度の作りかえを望む集団的な欲望を読むのだ。ブルトンはまた、こうした共通の舞台のうえで活躍する登場人物たちについて——「純粋な誘惑としてのさまざまな存在は、まさしくこの波のようにうねり動く背景のまにに現われ出ることを選ぶ⁽¹⁰⁾」。「純粋な誘惑としての存在」とは、例えば、マシュー・グレゴリー・ルイスの『マンク』に登場するマティルダのような欲望のままにふるまう人物にほかならないだろう⁽¹¹⁾。城は古い支配体制の遺跡でありながら、同時に、それを舞台として集団的な想像力が自由にはたらく場であるのだ。象形文字のような符号に解釈を加えるという営みはこうして、暗黒小説のケースにおいて具体的に演じられるのである。

(3) 自動記述のモデルとしての城

ブルトンはこうした判読可能な神話のうち、「城」に際立った位置を与えている。ウォルポールの『オトラント城』の成立、ルイスの幼年期の逸話、ユイスマンスの『仮泊』における城館に滞在する困窮した夫婦の憂鬱な生活、そして、自身の「いつかいつかあるところに」など、18世紀から現在にいたるまで、城に灵感の源泉を見出した作家の系譜を作りながら、彼はシュルレアリスム的方法、すなわち自動記述の問題を再考することを試みる。代表的な事例は、ウォルポールである。彼はウィリアム・コール宛ての書簡のなかで、古い城を舞台とした夢のなかで甲冑を身につけた巨大な手を見たことをきっかけにして、『オトラント城』を一息に書き上げてしまったことを打ち明けていた。作家がストロベリーヒル・ハウスというゴシック趣味の邸宅で暮らしていたことを踏まえれば、城はこのとき、現実と夢の間を往還する奇妙な符号として浮遊しているといえることができる。この逸話について、ブルトンは次のようにいう。

この証言にはいささかも疑わしいところはない。つまり、このようにして獲得されるメッセージは〔……〕夢に身を委ね、自動記述を用いることによってはじめて記録されるのだ。この証言は自動記述に、これまで闇のなかに放置されていた重要な地点をはっきりととらえさせようとするだろう。このような場合にあらわれる独特な霊媒性を実践するための、あらかじめ定められた場所が、いったいあるのだろうか？ そうなのだ、内部の天空を観測する観測所がなければならないのだ。私が言いたいのは、すっかり出来あがった観測所であって、もちろんこれは外部世界に存在するものだ。シュルレアリスムの観点から言いうるとすれば、これは城の問題ということになるだろう⁽¹²⁾。

城は暗黒小説の書き手にとって、外部世界にありながら夢を通じてその内部にあらわれることによって、夢と現実の障壁を取り払う奇妙な場としてはたらく。こうした場を介して〈わたし〉の外からやってくるメッセージ、すなわち神話としての機能を担った符号に導かれた暗黒小説の書法に、ブルトンはオートマティスムの先駆を見出すのだ。

自動記述のこうした再考は、「いつかいつかあるところに」の延長という性格を持つ。というのも、この文章はたしかに狭義の自動記述論とは異なるとはいえ、『仮泊』における城を介してやってくるメッセージのあり方を書法の観点から批判したうえで、別の書法を提示していたからだ⁽¹³⁾。「非

国境的境界」における「いつかいつかあるところに」の参照は、城という物語的枠組みに依拠しつつシュルレアリスム的な書法のあり方を問うことがブルトンの一貫した試みであることを示す。

ブルトンはまた、「いつかいつかあるところに」に続いて、フランク・ロイド監督の映画『パークレー・スクエア』を挙げていた。ブルトンがこの映画に加えた解釈もまた、内的なものと外的なもの、想像的なものと現実的なものの区別を捨てた状態で、城にやってきたメッセージを迎えいれるという一貫した態度のあらわれとして理解できる。この映画は一種の時間旅行譚であり、その基本的な筋書は、ロンドンのパークレー・スクエアに面した邸宅を遺産相続した主人公スタンディッシュが、かつて邸宅の主だった同名の祖先となって1785年の邸宅に遡り、そこで出会った祖先の一人ヘレンと恋に落ちる、というものだ。だが、ブルトンはこの時間旅行譚を一種の幽霊譚として解釈する。

ある古い城館の新しい住人が、幻覚の力を借りてすでに消え去ったある時代にこの城館にやってきた客たちをよみがえらせ、かくして彼らととけあうことに成功したばかりでなく、彼らの行動に加わることによって、自分の現在の身の処し方に関する問題——これはもっとも面倒な感情上の問題だったのが、——の解決さえ見出すのだ⁽¹⁴⁾。

城にとりつく幽霊の介入を迎えいれること。こうしたあり方は、城を介してやってくるメッセージを記録する作業としての自動記述のドラマ化にほかならない。ブルトンはまた、過去から残存し現在に介入する幽霊を「残存と介入の神話」と呼んでいた。このことは彼の神話論の寓意としてはたらく点において重要である。ここにおそらく、幽霊に対する新しい城主の關係に、城をはじめとした神話に対するブルトンの關係が重ねられているのではないか。ブルトンは『パークレー・スクエア』の解釈をとおして、神話の機能を担った城と幽霊が現在にまでその持続を維持していること、そして、そこに解釈を加えることで現在の問題に対する仲介を求める可能性をパフォーマンス的な仕方で提示するのである⁽¹⁵⁾。

グラックが「非国境的境界」を意識していたことは、「ロートレアモンはいまだなお」という記事のなかで「集団的神話の創造」という表現を使用していたことから明らかである。1947年出版の『ロートレアモン作品集』の序文として書かれたこの文章のなかで、グラックは『マルドロールの歌』のなかで繰り上げられる合理的な秩序に対する怪物たちの攻撃を、イジドル・デュカス少年が青春時代を過ごした寄宿舎の閉鎖的生活に関連づける。彼はこうした生活にこそ、「『マルドロールの歌』がその天才的な置き換え〔……〕であるような、ほとんどつねに奇妙に両義的なかたちであられる集団的神話の創造（それは笑いと恐れの間で揺れている。「ユビュ」はこの深遠な血脈のなかにある）」⁽¹⁶⁾を見るのである。「寄宿舎」という閉鎖的な場が集団的神話の創造の場として捉えられていることは興味深い。グラックはデュカスの幽閉生活をナントにおける彼自身の寄宿生活に引き寄せて語り、厳しい監視のもとでの抑圧とそれに対する反抗が拮抗する場

として提示する。こうしたあり方はそれ自体ブルトンの城の反復であるが、このテーゼを展開することは本論の目的の外にある。本論はブルトンの城に対する応答をあくまで、『アルゴールの城にて』という小説をとおして見ていきたい。

二 『アルゴールの城にて』における抵抗としての神話

城の周囲に組織される判読可能な符号、すなわち神話に解釈を加えることで、理性の統御を越えた欲望を浮かび上がらせること。『アルゴールの城にて』において問題なのは、ブルトンが呼びかけたこの探求をあらためて小説の枠組みにおいて遂行することである。

(1) 「はしがき」におけるグラックの神話観

グラックの城もまた、ブルトンの城と同様に、神話が本来の場所から切り離されたかたちで城主のもとにあらわれ、交渉と解釈を強いてくるような場としてある。だが、「非国境的境界」の場合、暗黒小説の文学的常套句こそが神話の特権的なモデルであったのに対し、『アルゴールの城にて』の場合は事情が異なる。アルゴールの城館は、たしかに森や地下道といった常套句＝共通の場所に依拠しているが、もっとも謎めいた仕方であられるのは、『ペルスヴァルまたは聖杯の物語』以来の中世聖杯伝説のモチーフである。まず、グラックの神話観を確認したい。

1947年出版の戯曲『漁夫王』と同様に、グラックは『アルゴールの城にて』において、中世の聖杯伝説とそのヴァージョン、とくにワーグナーの『パルジファル』を参照していた。だが、グラックが『パルジファル』を中世の神話の正当な翻案として捉えているわけではけっしてない。『パルジファル』にはそもそも、ワーグナーによる聖杯伝説のキリスト教的解釈が強くあらわれている⁽¹⁷⁾。この作品において、聖杯と聖槍という二つの謎めいたオブジェはともにキリストの磔刑に由縁のある聖遺物として登場する。聖槍はキリストの磔刑の際にその脇腹を突いた槍であり、聖杯はその血を受けた杯である。そして、漁夫王アンフォルトスはこれらの聖遺物を守る城の主として登場する。劇の前史において、アンフォルトスは妖女クンドリーの「誘惑」によって聖槍を奪われ、同時に、その一撃によって消えない傷を受けていた。そして、劇は「共苦によって智を得たる純粹な愚者」としての騎士パルジファルがクンドリーの誘惑を克服し、聖槍を奪い返すことでいわば贖罪を果たすという筋書きを軸に展開していくのだ。こうした翻案に対するグラックの態度には、キリスト教的図式に対する批判が含まれている。実際、彼によれば、『アルゴールの城にて』は『パルジファル』の「悪魔的——だからこそ完全に正当な——翻案⁽¹⁸⁾」を作り出す試みであったという。グラックは『パルジファル』のキリスト教的性格を意識したうえで、その乗り越えとして『アルゴールの城にて』を提示するのだ。

『アルゴールの城にて』におけるこうした試みは、グラックが『漁夫王』の「諸言」で提示す

る彼に固有の神話観の先駆をすでに含んでいる点において興味深い。この神話観の要は、中世の伝説を主とする「神話」とキリスト教を主とする「宗教」を区別する点にある。グラックは実際、ギリシア悲劇に取材したラシーヌからアヌイまでのフランス悲劇に「原罪の代用品」を見出し、「閉じられた」神話と呼ぶ一方、中世の神話を「開かれた」物語と呼んでいた。グラックはいう。

中世の神話は悲劇的神話ではなく、「開かれた」物語である。それらが語るのは、無償の罰ではなく、永続的でありまた報いの望みがある誘惑であり（トリスタンの絶対的愛の誘惑——ペルスヴァルの此岸における神憑りの誘惑）、ある面から見ると、それらはある限界を理想的な仕方でも打破るために鑄造された武器である⁽¹⁹⁾。

グラックは「誘惑」という語を「無償の罰」すなわち原罪から切り離すことでキリスト教的な含意を拭い去りつつ、中世的神話の冒険を語るために用いている⁽²⁰⁾。グラックはこうして、宗教に対する抵抗を神話に見るのである。

『パルジファル』の悪魔的翻案という試みもまた、こうした神話観の一環をなしているということが出来る。グラックがこの作品に見出したのはおそらく、中世的神話が救済というキリスト教の枠組みのもとに収まりながら根底においてその強度を維持し続けているような葛藤の状態ではないか。『パルジファル』に悪魔的翻案を加えることは、こうした葛藤に介入すること、そして、宗教的枠組みに揺さぶりをかけることで神話を援護することにほかならない。では、こうした試みは、アルゴールの城館という場においていかに遂行されるのだろうか。こうした問いに答えるために、『アルゴールの城にて』における神話のあらわれ方に着目したい。

（２）引用の書法

プルトンが「非国境的境界」において、城のモデルに依拠しつつ、解釈を強いるような神話のあらわれを自動記述の問題に引き寄せるかたちで論じていたことはすでに見た。『アルゴールの城にて』の場合もまた、神話のあらわれのあり方は書法の問題と密接に結びついている。それは引用を用いた書法である。

「墓地」の章で、アルベールが城館にヘーゲルの著作を持参し、ヴァカンスの生活をその研究に捧げることを企てる場面を参照したい。「こうしてある朝、ヘーゲルが、例というものに対する公然たる嫌悪にもかかわらず、人間の失墜の神話を説明することに躍起になっているさまを見たことで、まったくたじろいでしまった」に続いて、ヘーゲルの『小論理学』から、「「楽園追放」の物語をつぶさに検討すれば、〔……〕すでに述べたように、この物語が、精神的生活についての、普遍的反響を明るみに出していることがわかる⁽²¹⁾」から始まる一節が引用される。人間が禁じられた知恵の実を蛇の誘惑に負けて食べ、善と悪の区別を知ったことで、神から楽園を追いやられたという神話。ヘーゲルはこの神話に、人間を無垢な感性的存在から引き離す「認識」を介して

こそ自然との矛盾が解決されるという弁証法のあらわれを見る。そして、認識のこの弁証法は「傷を負わせる手は、また傷を癒す手でもある⁽²²⁾」という一句によって要約されていた。ベルンヒルト・ボワが明らかにしたとおり、ウィリアム・ウォレスによる比喩に富んだ文体を特徴とする英語訳版から引かれたこの一句は、ワーグナーの『パルジファル』の第三幕を潜在的に喚起する⁽²³⁾。パルジファルはこの場面において、奪い返した聖槍をアンフォルタスの脇腹に当てることでかつて同じ槍によって作られた傷を癒すことを試みつつ、「役立つ武器はただ一つ：傷を閉じるのは、それを開いた槍のみ⁽²⁴⁾」といていた。『パルジファル』のモチーフは認識の弁証法を「手」の比喩で語るウォレス訳の『小論理学』の引用を介することによって隠蔽されつつ、アルベールの城館のなかに回帰していたのである。そして、「墓地」の章で暗示的な仕方喚起された『パルジファル』のモチーフは、「部屋」の章で明示的な仕方であられる。「十一月のある寒い朝」、アルベールはエルミニアン不在の隙について彼の部屋に侵入し、傷を負った漁夫王とその脇腹に槍を当てる騎士を描いた版画を目撃するのだ。版画の隅に掲げられた「贖い主に贖いを⁽²⁵⁾」というフレーズは、パルジファルの台詞にほかならない。

「墓場」の章と「部屋」の章は対称的である。『パルジファル』のモチーフは前者においてアルベールの書物を介して、後者においてその分身にほかならないエルミニアンの版画を介して引用される。また、目次上、「墓場」が「アルゴール」に続く二番目の位置にあり、アルベールの城での生活の始まりとエルミニアンとハイダの来訪の予感を描くのに対し、「部屋」は最後から二番目の位置に置かれ、「死」の章における三人の生活の破綻を準備している。引用による『パルジファル』のモチーフの回帰が『アルベールの城にて』の構造を貫いていることは明らかである。だが、「部屋」における『パルジファル』の引用は、「墓場」において約束されていたものの成就というよりそれに対する裏切りとしてある。この裏切りは、版画の作者が第三幕の場面に加えたある決定的な解釈をめぐるものだ。

明らかに、この悲壮感にみちた、——太陽の鋭い光が構図全体の中心として示され、聖槍のきらめきによって奇跡を越えた連結符を与えられた——ふたりの人物において、神聖な救済者の姿は、彼がそこからつねに自分の魅力と熱意を引き出した秘密の傷を前にして、輝きを失っているのだ。そして明らかに、冒瀆的な対等性などものともせず、おぞましい靈感に錯乱したかのように、作者は、その比類のない手腕によって裏切られることなしに、敷石を重い血だまりで汚すアンフォルタスの血そのものから、聖杯のなかに注がれたきらめく物質を引き出しているのであり、彼の傷そのものから、涸れることのない、その熱さによって、癒しがたい渇きのように喉を干上がらせる炎が、四方にほとばしっているのだ⁽²⁶⁾。

場面の焦点をペルスヴァルによる傷の回復からアンフォルタスの傷それ自体に移すこと。こうした解釈は、『パルジファル』の劇構造に対する致命的な批評を含んでいる。この劇はすでに見たとおり、アンフォルタスがまず聖槍を奪われるという罪を犯し、その刃によって消えない傷を受

けた後、パルジファルが聖槍を奪い返し王の傷を癒すことで罪を贖うという図式に拠っている。パルジファルが「贖い主に贖いを」というとき、贖い主とは聖槍によって脇腹を突かれた漁夫王のことであり、贖いとは、その傷を癒す騎士の行為にほかならない。こうした劇が、最初にアンフォルタスの傷と罪が提示され、最後にパルジファルによる回復と贖罪が与えられるという構造に則っていることは明らかである。劇は傷とその回復という図式によって堅固に組織され、また、この図式は、罪とその贖い＝救済という教義の寓意としてはたらいっている。キリスト教が病気を必要とするというニーチェに倣っていえば、ワーグナーは劇のために傷を必要とするのだ。

版画の作者は『パルジファル』の劇を貫くこうした構造を理解したうえで、第三幕の場面の焦点を傷の回復から傷それ自体の輝きに移したのだろう。これは『パルジファル』の劇構造を宙吊りにする一手だ。そして、アルベールの観察によれば、版画の作者は「冒流的な対等性」によって再発見したこの傷にこそ、靈感の源泉を見出しているという。「敷石を重い血だまりで汚すアンフォルタスの血そのものから、聖杯のなかに注がれたきらめく物質を引き出すこと、彼の傷そのものから、涸れることのない、その熱さによって、癒しがたい渇きのように喉を干上がらせる炎」をほとばしらせることとは、アンフォルタスという神話的人物の運命を救済の比喩にほかならない回復に送り返すことなしにそれ自体の残酷さにおいて見る試みにほかならない。作者のこうした試みは、神話を宗教的な図式に収めることなしに生きるというグラックの神話観を要約しているということができる。

（３）城の住人たちの生に対する神話の介入

アルゴールの城館はこうして、聖杯伝説がその宗教的な翻案にほかならない『パルジファル』からの引用を介してかろうじて回帰する場所としてはたらく。神話はグラックにとってつねに複数であり、中世的神話とキリスト教的神話の関係として、より正確にいえば、後者による前者の回収とそれに対する抵抗がせめぎ合う境界として意識されている。アルゴールの城館はこうした境界の具体的なあらわれにほかならない。では、アルベールを主とした城の住人たちはこうした神話たちとの間にいかなる交渉を持つだろうか。そのように問うとき、傷をその回復に送り返すことなしにそれ自体として生きるというあり方が、アルベールを主とする城の住人たちの行動においてさえ演じられていることを見過ごすことはできない。

傷は実際、劇の展開のなかで様々に変奏されていく。「水浴」の場面のなかの三人の遠泳において、海中でハイデの裸体を求めようとするアルベールとエルミニアの姿は、「二人ともその手に無形のナイフを振りかざさんばかりの、この狂おしい搜索⁽²⁷⁾」として語られていた。「森」の場面では、エルミニアが「傷を与える手」を持つものの位置を占め、ハイデが被害者の役を担う。森のなかに消えていった二人を追ったアルベールはその末に、裸体のまま木に縛りあげられその腹部に傷を刻まれた彼女を発見するだろう⁽²⁸⁾。「遊歩道」の場面では、加害者から被害者へのエルミニアの役柄の移行が起こる。アルベールはハイデとともに遊歩道を散策していた途中、脇腹に「馬

の蹄のぶつかった見るも無残な傷⁽²⁹⁾」を残したエルミニアンを目撃するのだ。脇腹の傷とは、エルミニアンがハイデに与えた腹の傷の反復にほかならない。そして、「死」の場面では、アルベールが「傷を与える手」の持ち主の位置を占め、ハイデとエルミニアンが被害者の役を担う。アルベールはまず、「一つの家具から高価な細工をほどこした一振りの短剣を取り出し⁽³⁰⁾」、ハイデを彼女の自室で襲う。そして、彼女の葬儀の後、エルミニアンは城を去る道中にアルベールらしき人物に刺されるのだ——「彼は一振りの短刀の冷たいきらめきが、一握りの雪のように両肩の間を流れるのを感じた⁽³¹⁾」。

城に回帰する神話に対する住人たちの態度を捉えるうえで、「深淵の礼拝堂」の章はとくに重要である。城の周囲の森を河岸沿いに散策していたアルベールと道中で合流したエルミニアンは、「深淵の上に張り出して立っている一つの礼拝堂⁽³²⁾」を発見する。アルベールは礼拝堂の内部を物色し、鉄の大時計、墓、兜と槍を発見するなかで不意に、「アナロジーによる接近」によってこの礼拝堂を、「漁夫王」の怪しげな武器の脅威によって魔法にかけられたどこかの城⁽³³⁾」に結びつける。ここで参照されているのは、『ペルスヴァルまたは聖杯の物語』の第六章「グラールの城」に登場する漁夫王の城にほかならない⁽³⁴⁾。それは、ペルスヴァルが河を渡る手段を探して道を河岸沿いに進んでいるさなか、釣りをしに来た漁夫王と遭遇し彼の城に案内されるという場面である。そして、騎士はこの城のなかで、穂尖から血を流す槍と乙女の両手に掲げられた輝く杯＝グラールを見るのである。礼拝堂はこの謎めいた城が現在に残った姿としてあらわれる。重要なのは、この発見もまた傷の連鎖に連なっているということだ。礼拝堂は実際、傍らに槍を配した傷としてアルベールを迎え入れる——「大きな割れ目が屋根に口をあけていて、その割れ目から、さながら底知れぬ深淵になだれこむのにも似て、そしてそれから槍の穂先のように底の底まで刺しつらぬいた魂には音と光を区別することもできないまま——太陽の黄色く震える叫びが——鳥の燃える喉からほとばしるきらめきの矢が、入りまじって侵入して来た⁽³⁵⁾」。

ジャン＝フランソワ・マルケはすでに『アルゴールの城にて』における傷の連鎖を、『小論理学』からの「傷を与える手は傷を癒す手である」という引用に含まれる傷の暗示との関連において解釈することを試みていた。マルケはいう——「誰が傷を負わせ誰が傷を受けるかを知ることはいさぐさ重要ではない。殺害者と被害者の間には絶対的な可逆性がある。文字通りの与えられたもの、スキャンダラスな仕方で出現する劇の中心、それは、傷口それ自体である⁽³⁶⁾」。わたしたちもまた、傷がこの小説の劇の中心にあるという見方をとる。だが、グラックにおける神話と宗教の区別を踏まえるとき、こうした傷の連鎖を「傷を与える手は傷を癒す手である」の実現として捉えることはできない。この一句のアクセントは、傷よりむしろ救済の比喩にほかならないその回復にこそあるからだ。したがって、傷の連鎖はヘーゲルの一句、というよりそこに隠されたワグナーの一句の実現ではなくそれに対する裏切りとして演じられるのである。そして、こうしたあり方はエルミニアンの部屋の版画において起きていたことにほかならない。興味深いことに、城に回帰する神話と住人たちの生のあり方の間に平行関係があるのである。こうした印象は、エルミニ

アンの脇腹の傷がアンフォルタスの傷の反復であること、そして、アルペールがエルミニアの部屋の版画を見た後にいわばその模倣として「傷を与える手」の持ち主となることによって強くなる。

版画作者が作品の焦点を騎士による傷の回復から王の傷それ自体に移す一方、住人たちもまた、回復にいたることのない傷の反復を生きていく。そして、城の住人たちが回帰する神話の影響下のもとで理性の限界を乗り越えていくというあり方は、「非国境的境界」のなかで提示されていた『パークレー・スクエア』のあり方に近い。

三 『アルゴールの城にて』 に対するブルトンの応答

すでに見たとおり、ブルトンは1942年の「両大戦間におけるシュルレアリスムの状況」のなかで『アルゴールの城にて』をシュルレアリスムの圏域に引き寄せていた。ところで、この講演と同年に開かれた「ファーストペーパーズ・オブ・シュルレアリスム」展のカタログのために、彼は『アルゴールの城にて』からの引用を含むある謎めいた作品を発表していた。それは、「いくつかの神話の残存について、そして、増大あるいは形成の過程にあるその他いくつかの神話について」と題されたアンソロジー的な作品である。ブルトンがこの作品で目指したのは、小説におけるグラクの試みをシュルレアリスムにおける神話の探求のなかに巻きこむことだった、というのがここでの仮定である。

まず、タイトルの問題から始めたい。「いくつかの神話の残存について *De la survivance de certains mythes*」という一句が、『パークレー・スクエア』を紹介する箇所で行われた「残存（と介入）の神話 *mythe des survivances (et des intercessions)*」に反転を加えたものであることは明らかである。「残存と介入の神話」が「非国境的境界」において、幽霊のように過去から回帰する神話に解釈を加えることで〈わたし〉のそこからやってくる欲望を浮かび上がらせるという企ての寓意としてはたっていたことはすでに見たとおりである。「いくつかの神話の残存について……」は、こうした企ての一つとして捉えることができるだろう。この作品の「演出家」を自称するブルトンは、「黄金時代」をはじめとする西欧の十五体の神話的形象それぞれに一ページを割り当て、テキストとイメージの構成によって紹介していた。選ばれた十五の神話は、「黄金時代」、「オルフェ」、「原罪」、「イカロス」、「賢者の石」、「聖杯」、「人造人間」、「異星間交流」、「救世主」、「王の死刑」、「魂の伴侶（アンドロギュノス）」、「勝ち誇る科学」、「ランボーの神話」、「超人」、そして、シュルレアリスムが提案する「新しい神話」の特権的な形象「透明な巨人」である。鈴木雅雄が明らかにしたとおり、ブルトンは「黄金時代 - 墮落 - 楽園の回帰」という西洋の伝統的な筋書をたどりながら個々の神話の意味をずらし、「透明な巨人」に集約する一つの神話に送り届けられる記号へと転生させていた⁽³⁷⁾。では、『アルゴールの城にて』から引かれた断片はこうした作業

においていかに用いられているだろうか。

『アルゴールの城にて』からの引用は二つのページ上でなされている。第一の使用例は、「原罪」のページである（図1）。エティエンヌ＝アラン・ユベールがいうとおり、「失墜の物語は、精神的な生活に対する認識の普遍的な影響を明るみに出している」というヘーゲルのフレーズは『アルゴールの城にて』の「墓場」の章を介して引かれたものだ⁽³⁸⁾。第二の使用例は「聖杯」のページである（図2）。そこには、『パルジファル』第三幕の騎士の台詞を含むグラックの「その苦い標語は、聖杯伝説の一連の作品を永遠に閉ざす、—— しかも、それ自体のうえにのみ永遠に閉ざすかにみえる。「贖い主に贖いを）」というフレーズが配置されている。これは、アルベールがエルミニアンの「部屋」で、『パルジファル』第三幕を題材とした版画を発見する場面から採られたものだ。二つのページの比較から見えてくるのは、グラックが『小論理学』と『パルジファル』から引用した文をブルトンがさらに引用しているということだ。この選択は無償のものではない。小説の構造上対称的な位置でなされたこの二度の引用は、聖杯伝説のキリスト教化に対する逆説的な抵抗の一環をなしているのだった。このことを踏まえると、グラックの試みに対するブルトンの応答を視野に収めることが可能になる。

実際、ブルトンによるページ上の配置は、神話の宗教化に対する抵抗というグラックと同じ意志によって貫かれている。『アルゴールの城にて』から引用された断片はここでも、キリスト教的な神話を喚起しながらそこに致命的なずれを加えるという一貫した戦略のもとに使用されていると



Baldung: *Adam et Eve*
L'histoire de la Chute met en lumière le retentissement universel
de la connaissance sur la vie spirituelle.
(Hegel)



M.D. *À la manière de Deloaux*

図1 「原罪」(「いくつかの神話の残存について……」より)



Picasso: *Crucifixion* (en partie recouverte par l'az de coupe de tarot)

図2 「聖杯」(「いくつかの神話の残存について……」より)

いってよい。「墓場」の場面から、「失墜の物語は、精神的な生活に対する認識の普遍的な影響を明るみに出している」が引かれているのは、おそらくそこに含まれる（大文字の）「失墜 Chute」の一語のためだろう。この一語は、となりの「イカロス」のページに置かれた様々な「落下 chute」——デュッセルドルフへの爆弾の落下、《この世の外のどこかで》における切断された頭部の落下、そして、英雄の落下——と結びつくことによって、非・キリスト教的な意味作用に開かれていくようだ。とくにブリューゲルの作品において、鈴木雅雄がいうとおり、英雄の落下は風景のなかで目立たない些細な事件として描かれているのである⁽³⁹⁾。「聖杯」のページについていえば、たしかに、イエスの脇腹の傷の傍らにその血を受けるための杯を添えることは、聖杯神話のキリスト教的な解釈の反復であるに違いない。まして、聖槍をキリスト＝漁夫王の脇腹に当てるロンギヌスは騎士としての性格を強調したその姿によって、ペルスヴァルを想起させる。だが、ピカソの《磔刑》は磔刑とその反復としての漁夫王の回復の双方に対する再解釈を強いる。まず、重要なのは、この作品がキリストの身体像を含む画像の中心部分から色を奪い、さらにその顔から表情を拭い去ることで、苦痛に贖罪の証を見る視線の介入を周到に退けていることだ。この作品は、そのうえで怪物の口を脇腹に重ねることで、救済の図式に回収できない槍と傷それ自体の残酷性を強調している⁽⁴⁰⁾。こうしたあり方は、「贖い主に贖いを」という台詞を、聖杯伝説をそれ自体の上に閉ざす、言い換えれば神話を宗教化することで力を奪う「苦い」格言と称するグラックのフレーズと呼応している。さらにいえば、このページ全体は、アルベールがエルミニアの部屋で発見した版画を再現しているのかもしれない。二つのページの分析をとおして次のことを理解できる。すなわち、「いくつかの神話の残存について……」は単に「原罪」と「聖杯」という神話を語るための材料の源泉として『アルベールの城にて』を用いたのではなく、これらの宗教的神話に対するグラックの抵抗を理解しつつ小説とは異なる場所で反復しているということだ。

ところで、ブルトンは「聖杯」のとなりに位置する「賢者の石」のページに、彼自身の文章からの引用を配置していた。それは、『ミノトール』誌第八号（1936年6月）に「星型の城」という題で発表された文章から引かれた「深淵の斜面に賢者の石で建てられた星型の城が開かれる」という一句である。星型の城というのは、ブルトンが1935年3月から4月にかけて、妻ジャクリーヌとともにチェコに旅行した際にプラハの近くで見たという、文字通り星型の屋根をもつ城である。だが、この城が文中に登場するのはすでに引いた末尾の一文のことに過ぎない。同年5月のテネリフェ旅行中におけるテイデ山登頂の思い出を語るこのテキストが閉じられるそのとき、ブルトンは火口へと降る斜面上に星型の城を呼び起こすのである。ブルトンがテイデ山を星型の城と呼んだのはおそらく、この火山が謎めいたメッセージが自動的にやってくる場所としての城の資格を満たしているからだ。すでに見たとおり、ブルトンは城を〈わたし〉の外からやってくるメッセージを記録する特権的な場所、「内部の天空を観測する観測所」として捉えていた。テイデ山は高い場所に通じるこうした観測所としてあらわれる。実際、エトナ山の火口を冥府の口と呼ぶ『新ジュスティーン』のジェローム神父に抗して、ブルトンはテイデ山の火口を「空の口、また同時

に冥府の口⁽⁴¹⁾」と呼ぶ。それは、わたしの思考がもっとも遠い他者の口を介してあらわれるような場である——「わたしの思考がおまえの口をとおして、白貂が吠え叫ぶ無数の口、あの高いところで夜明けにおまえが身を開く口をとおして声を発してくれたら！」⁽⁴²⁾」。そして、空の口と冥府の口、高い場所と低い場所の対は、対立物の融合の象徴にはかならない賢者の石を間に挟んで、「深淵の斜面に賢者の石で建てられた星型の城が開かれる」という一句に結晶化するのである。

ブルトンはこうした城の形象を『アルゴールの城にて』からの引用の傍らに配置するのだ。では、ブルトンはこうした配置の作業によって何を試みているのだろうか。すでに見たとおり、『アルゴールの城にて』をブルトンに送る身振りには、非国境的境界において提示された城の神話に対する応答という性格が強くある。このことを踏まえるとき、ブルトンは「いくつかの神話の残存について……」という場において、この小説にさらに応えながら、城の神話をあらためて集団的な仕方

で展開しているといえないだろうか。

「深淵の斜面に賢者の石で建てられた星型の城が開かれる」という一句は実際、「聖杯」のページとの関連において、元の文脈に回収できない意味作用の連鎖を生み出していく。最初の印象は、ピカソの《磔刑》のうえに置かれたタロットの「杯」が星型の城の外観を想起させるというものだ。この城の外観は、雑誌上ではマックス・エルンストの挿絵(図3)によって、単行本では絵葉書(図4)によって見ることができる。城と杯の間の相似は、それぞれの傍らにある深淵と脇腹の間にさえ見出されるだろう。実際、「深淵の斜面 *flanc d'abîme*」というフレーズに含まれる「斜面 *flanc*」は同時にキリスト＝漁夫王の「脇腹 *flanc*」を喚起する。「深淵」の一語もまた、そこに刻まれた傷の



図3 「深淵の斜面に賢者の石で建てられた……」
（「星型の城」より）

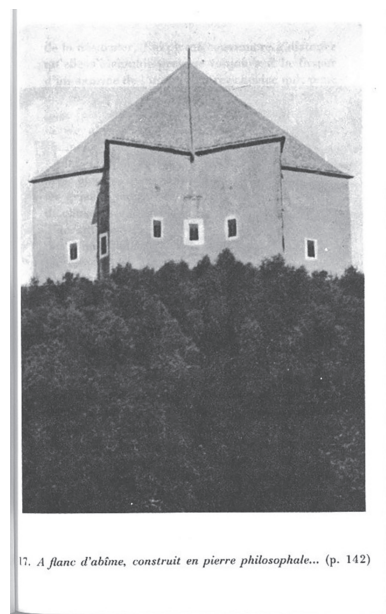


図4 「深淵の斜面に賢者の石で建てられた……」
（『狂気的愛』より）

深さ、さらに、イエスの脇腹に重なっていた怪物の口に結びつく。深淵 - 城と脇腹 - 杯はこうして、紙面上の構成によってアナロジーの関係に置かれ、意外な仕方で接近するのである。

重要なのは、ブルトンが演出していくこうした関係が、彼の個人的な作品のなかにあらかじめ用意されていたわけではなく、グラックを主とした複数の著者を巻きこむ紙面上の構成においてはじめて発見されたものであるということだ。「今日の芸術の政治的位置」における語法に従えば、「いくつかの神話の残存について……」は城の形象を個人的神話ではなく集団的神話として創造しているということができよう。ブルトンは『アルゴールの城にて』を彼自身の一句に引き寄せつつ、集団的神話の創造というシュルレアリスムの企てのなかで機能させるのである。

注

* 既訳を参照した場合は併記し、必要に応じて変更を加えた。

- (1) André Breton, *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1999, p. 712. 『野をひらく鍵』 栗津則雄訳、『アンドレ・ブルトン集成』第七巻所収、瀧口修造監修、人文書院、1971年、92-93頁。
- (2) *Ibid.*, p. 670. 同上、33-34頁。
- (3) Julien Gracq, *op. cit.*, 1989, p. 7. 同上、15頁。
- (4) *Ibid.*, p. 415. 『アンドレ・ブルトン——作家の諸相』 永井敦子訳、人文書院、1997年、30-31頁。
- (5) *Ibid.*, pp. 415-416. 同上、32頁。
- (6) André Breton, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1992, p. 438. 『シュルレアリスムの政治的位置』 田淵晋也訳、『アンドレ・ブルトン集成』第五巻所収、瀧口修造監修、人文書院、1970年、188-189頁。
- (7) André Breton, *op. cit.*, 1999, p. 665. 前掲『アンドレ・ブルトン集成』第七巻、27頁。
- (8) *Ibid.*, p. 667. 同上、29頁。
- (9) *Ibid.*, p. 666. 同上、28頁。
- (10) *Ibid.*, pp. 666-667. 同上、28頁。
- (11) ブルトンは『シュルレアリスム宣言』のなかで、マティルダを「ひとつの絶えまない誘惑」と呼んでいる。André Breton, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1992, p. 320.
- (12) André Breton, *op. cit.*, 1999, p. 668. 前掲『アンドレ・ブルトン集成』第七巻、30-31頁。
- (13) ブルトンにおける『仮泊』の読解について、以下を参照した。有馬麻理重「アンドレ・ブルトンにおけるユイスマンスの位置」、『関西フランス語フランス文学』第一六号所収、日本フランス語フランス文学会関西支部、2010年、40-51頁。
- (14) André Breton, *op. cit.*, 1999, p. 669. 前掲『アンドレ・ブルトン集成』第七巻、31頁。
- (15) 「残存と介入の神話」について、以下を参照した。進藤久乃「アンドレ・ブルトン『黒いユーモア選集』におけるイラストの役割：「神話」との関わりを中心に」、『学習院大学文学部研究年報』第五八号所収、学習院大学、2010年、13-33頁。Dominique Carlat, « Mythe – limite de l'expression poétique? », in *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris, Lachenal & Ritter, 1996, pp. 87-104.

- (16) Julien Gracq, *op. cit.*, 1989, pp. 897-898. 『ロートレアモン論』 渡辺博訳、竹内書店、1970 年、164 頁。
- (17) 以下の訳を参照した。ワーグナー 『パルジファル』 高辻知義訳、音楽之友社、2013 年。
- (18) Julien Gracq, *op. cit.*, 1989, p. 4. 前掲『アルゴールの城にて』、9 頁。
- (19) *Ibid.*, p. 329.
- (20) 「誘惑」のこうした用法は、神父アンブロジーオを虜にするマティルダを「純粋な誘惑」と呼ぶブルトンに近いだろう。
- (21) Julien Gracq, *op. cit.*, 1989, p. 20. 前掲『アルゴールの城にて』、40 頁。
- (22) *Ibid.*, p. 21. 同上、40 頁。
- (23) *Ibid.*, p. 1151.
- (24) 前掲『パルジファル』、119 頁。
- (25) Julien Gracq, *op. cit.*, 1989, p. 85. 前掲『アルゴールの城にて』、168 頁。
- (26) *Ibid.*, pp. 84-85. 同上、167-168 頁。
- (27) *Ibid.*, p. 48. 同上、94 頁。
- (28) *Ibid.*, pp. 64-65. 同上、126-127 頁。
- (29) *Ibid.*, p. 77. 同上、152 頁。
- (30) *Ibid.*, pp. 91-92. 同上、180 頁。
- (31) *Ibid.*, p. 95. 同上、186 頁。
- (32) *Ibid.*, p. 54. 同上、105 頁。
- (33) *Ibid.*, p. 56. 同上、108-109 頁。
- (34) 以下の訳を参照した。クレチアン・ド・トロワ 『ペルスヴァルまたは聖杯の騎士』 天沢退二郎訳、『フランス中世文学集』 第二巻所収、白水社、1991 年。
- (35) *Ibid.*, pp. 54-55. 同上、107 頁。
- (36) Jean-François Marquet, « Au château d'Argol et le mythe hégélien », in *Julien Gracq*, sous la direction de Jean Louis-Leutrat, Paris, L'Herne, 1972, p. 55.
- (37) 鈴木雅雄「神話の転生・転生の神話」、『現代詩手帳』 第三七号所収、思潮社、1994 年 10 月、15 頁。
- (38) André Breton, *op. cit.*, 1999, p. 1206.
- (39) 前掲「神話の転生・転生の神話」、15 頁。
- (40) ピカソ《磔刑》の図像解釈について、以下の論考を参照した。大高保次郎「ピカソ、「磔刑」図像の生成と変貌」、早稲田大学美術史学会編『美術史研究』 第三五号所収、1997 年、1-24 頁。
- (41) André Breton, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris, 1992, p. 763. 前掲『狂気的愛』、196 頁。
- (42) *Ibid.*, p. 763. 同上、197 頁。