

# 死刑囚と弁証法

— 花田清輝における「黒いユーモア」受容について、あるいは「弁証法的ユーモアにおいて現実的なものとはなにか？」 —

山 田 英 生

## 序論 清輝と「黒いユーモア」へ、あるいはシュルレアリスムの受容史のために

私たちはこれまでの探究において、花田清輝による瀧口修造を経由したサルバドール・ダリの展開したディスクールの受容とその批判を解読することによって、本邦の1950年代におけるシュルレアリスム受容のひとつの斜面<sup>ヴェルサン</sup>を追跡してきた<sup>(1)</sup>わけだが、ここにはいまひとつ、花田清輝におけるシュルレアリスム受容のひとつの特殊なヴァージョン<sup>ヴェルジョン</sup>を十分な仕方で捉えるために、応えられるべき問いが残されている。

その問いとは以下のようなものであるだろう。花田のダリに対する批判とはすなわち、「想像的な、あるいは、具体的な非合理性の世界」を捉えようと、「内部の現実」に「外部の現実」とおなじ確実さを想定してしまうダリの思考は十分に唯物論的ではなく、むしろそのパラノイア者の眼を「外部の現実」へこそ向けかえ、そのナンセンスな非合理性をこそ見抜かなければならないとするものであったわけだが、サルバドール・ダリと対決する花田清輝におけるこの現実的なものあるいはマテリアルなもの<sup>の</sup>ステータスへの執拗な問いかけとは、いったいどこからやってきたものであるのだろうか。

この問い、花田清輝のシュルレアリスム受容において現実的なものあるいはマテリアルなもの<sup>の</sup>ステータスに与えられた重要性を読み解くために私たちは、サルバドール・ダリという固有名から離れて、アンドレ・ブルトンの思考と花田の思考とが取り結んだ関係へと視線を移さなければならない。ページを「林檎に関する一考察」からすこし遡って、私たちは『アヴァンギャルド芸術』の巻頭になぜか置かれている奇妙なユーモア論へと向かうだろう。奇妙であるというのは、この「ユーモレスク」と題されたちいさなテキストが、構造自体は明瞭な、しかしその淵源の不明瞭な理論的モデルを差しだしているからだ。

「ユーモレスク」の背後に隠蔽されたその淵源を読みとる作業の過程において、私たちはブルトンと花田の、あるいは30年代のシュルレアリスムと50年代のアヴァンギャルド芸術の共有した現実的なものあるいはマテリアルなもの、言い換えれば客観的なもの<sup>の</sup>問題を捉えることになるだろう。

## 1. 死刑囚の彷徨、あるいは隠蔽された彼の起源について

1949年4月に「ゆうもれすく」のタイトルで『悲劇喜劇』季刊第七号（春季号）に掲載され<sup>(2)</sup>、1954年に評論集『アヴァンギャルド芸術』の巻頭に「ユーモレスク」とタイトルを変更して収録された小論において花田清輝は、彼が「ガルゲンフモール」と名指すある種のユーモアについてのディスクールを展開しているのだが、ここにその「ガルゲンフモール」の範例として登場するある「死刑囚」のモチーフには、なにか解きがたいものが残されている。

窮余の諧謔。なぜかわたしには、この言葉とともに、魯迅の書いた『阿Q正伝』の最後の場面——白装束を着せられた主人公が、二十年たてば、また一匹の男伊達——という芝居の台詞を暗誦し、よう、よう、と群衆の歓呼を浴びている、哀れにも勇ましい光景が、ありありと眼にうかんでくるのだが、思うに、これは刑場へ曳かれてゆく途中、死刑囚が、告別の歌をうたうことによって、いささかも死をおそれていないおれの不敵な面魂を見物に示さなければならないという中国古来の慣習に、かねかねわたしが、ガルゲンフモールの典型的な表現をみいだしているからであった<sup>(3)</sup>。

花田はこの「死刑囚」のモチーフを魯迅から引いたものだと語るのだが、『阿Q正伝』の「最後の場面」を確認する限り、花田の記述する「死刑囚」の姿はこの小説の「死刑囚」の姿とはどこか一致しない。「群衆の歓呼」が「よう、よう」と翻訳されていることを手がかりに、花田がここで参照しているのはおそらく、1937年に改造社から刊行された『大魯迅全集』に収録されている邦訳版であると推測するとして、小説中の記述にしたがう限り、「死刑囚」の姿を「哀れにも勇ましい」とする花田の形容はどこか当たらないものであるように見えてしまう。むしろ『阿Q正伝』の「死刑囚」である主人公、阿Qは、刑場に向かう道を引きまわされていくあいだに気の利いた歌をうたおうとするのだが適当なものが思いつかず、ようやく間にあわせるようにして「二十年たてば、また一匹の男伊達」という台詞を口にするのであり、銃殺される瞬間には「助けてくろ！」とさえ叫ぼうとする。阿Qが「群衆の歓呼を浴び」るシーンがあることは確かだが、その群衆は阿Qの刑死のあとに、引きまわされているあいだに歌ひとつうたえなかつた彼を嘲弄しさえするのだった<sup>(4)</sup>。「哀れ」とは言えても「勇ましい」とはおそらく言えない小説中の記述と花田の形容とのこの微妙な不一致は、やはり不可解なものであるにちがいない。

私たちはしかし、ある特殊なユーモアの範例としての「死刑囚」という組みあわせ自体に、『阿Q正伝』以上によく一致してしまうテキストを知っている。

Freud en donne cet exemple grossier, mais suffisant: le condamné que l'on mène à la potence un lundi s'écriant: « Voilà une semaine qui commence bien ! » On sait qu'au terme de l'analyse qu'il a fait porter sur l'humour, il déclare voir en celui-ci un mode de pensée tendant à l'épargne de la *dépense nécessitée par la douleur*<sup>(5)</sup>.

フロイトはこのこと [=直前に引用されているフロイトのユーモア論] について、粗野ではあるがしかし十分な例を与えている。ある月曜日に絞首台に曳かれてゆく死刑囚が、「ふん、今週も幸先がいらいらいぞ」と叫んだというものである。よく知られていることだが、ユーモアへと差し向けた分析の最後に、ユーモアのなかに、苦痛によって必要とされる消耗の節約を目指す思考のある様式を見ると、彼 [=フロイト] は明言している。

これは 1940 年に刊行された『黒いユーモア選集』に付されたブルトンによる序文「避雷針」の末尾ちかくに置かれた一節だが、ここには彼の定義する「黒いユーモア *humour noir*」の範例として、ひとりの「死刑囚」が登場する。もしくはこの「死刑囚」が、フロイトによるユーモア論を援用しつつ、「外的な現実によって傷つけられ、苦痛を強いられるがままになることを拒絶」し、かつ「それどころか、それらの外傷が自我にとり、快楽の機会にすらなりうることを証明してみせる」ような、「なにか崇高で気高いもの」をそなえたある種のユーモアの行使者とされていること<sup>(6)</sup>も指摘しておくべきだろう。このユーモアの性格は、「いささかも死をおそれていないおのれの不敵な面魂を見物に示」そうとする花田の「死刑囚」の行使するユーモアのそれとよく一致する。

この「避雷針」におけるユーモアの範例としての「死刑囚」のモチーフは、引用文中で語られているように、ブルトンによって初めてもちいられたものではない。この序文においてブルトンは、「機知——その無意識との関係——」のフランス語訳版に付録として収録されていた論文「ユーモア」において示されたフロイトのユーモア論を自身の理論的ディスクールに取りこんでいる<sup>(7)</sup>のだが、私たちの問題としているこの「死刑囚」のモチーフは、すでにフロイトのこの論文に書きこまれていたものだ<sup>(8)</sup>。

以下のような仮説を立てることができるだろう。「ユーモレスク」における「死刑囚」のモチーフは、花田によって「阿 Q 正伝」から採られたものと偽装されているが、このフロイトのユーモア論から、ブルトンによる『黒いユーモア選集』序文における援用を経て、花田のテキストに導きいれられたものなのではないだろうか<sup>(9)</sup>。

この仮説を補強するために、花田のユーモア論の初出の日付である 1949 年 4 月以前の本邦における『黒いユーモア選集』もしくはこの選集の情報の流通について、事実関係を整理しておく必要があるだろう。フランス本国において、『黒いユーモア選集』は 1940 年の初版刊行当時、ヴィシー政権の検閲によって発禁処分とされており、密かに流通し始めるまでに 45 年を待たなければならなかったこと<sup>(10)</sup>から、選集が戦前の本邦において輸入されかつ流通していた可能性はほぼ完全に否定できるのだが、ということは、花田と『黒いユーモア選集』の接触のタイミングは 45 年から 49 年 4 月までの短い期間に限られる。

本邦の戦後混乱期における外国語文献の流通事情については、それほど多くの事実を確認できるわけではないが、瀧口修造が 1948 年 1 月に『アトリエ』に掲載した「シュルレアリスムその後——パリ国際展とアンドレ・ブルトン」には、「しかし詩人でシュルレアリスムの理論的提唱者で

あるアンドレ・ブルトンの消息はしばらくわからなかった。先日、日仏会館に来たフランス書籍雑誌に眼を通した際にも彼の編著『黒いユーモアのアントロジー』一冊があったのみで、不幸にして消息らしいものに接触しなかった<sup>(11)</sup>との証言が残されている。このことから、花田が49年4月以前に『黒いユーモア選集』に触れることはすくなくとも可能であったと言うことはできるだろう。しかしこの証言につづく、戦前、37年には「海外超現実主義作品展」を企画した瀧口をして、この時期には雑誌などを通じてブルトンの消息を辛うじて知ることしかできなかつたとする記述<sup>(12)</sup>にも注目すべきであるにちがいない。おそらく当時、『黒いユーモア選集』を含むブルトンの近作の情報を得るためには、瀧口のようなわずかな情報源を頼りにするほかなかつたと考えてよい。

であるとすれば、花田が岡本太郎とともに参加したアヴァンギャルド芸術研究会と、49年4月17日に合流した会長を安部公房とする世紀の会が、同年中に二〇世紀美術講座、詩の研究会や絵画部会での討論を連続的に開催しており、それらの芸術運動の延長として49年7月10日から花田と瀧口兩名、それから岡本などが講師として登壇したモダンアート講習会が多摩造形芸術専門学校において開催されていることは、私たちにとり重要な意味をもつだろう<sup>(13)</sup>。前年からの経緯を概説すれば、花田と岡本によって48年1月に夜の会が組織され、同年9月にはアヴァンギャルド芸術研究会が発足し、12月には世紀の会が発表記念会を開催している<sup>(14)</sup>。

40年代後半に組織されたこれらの芸術運動は、シュルレアリスムや実存主義にかんする当時の言説状況を形成していたわけだが、この交流圏のなかにそれぞれのグループの主要メンバーではなかつたとはいえ瀧口が含まれており、「ユーモレスク」の改題前の初出と前後する時期に、『黒いユーモア選集』の情報を知りえていた彼と接触することが花田にとり可能であったと推測することは、花田による「避雷針」における「死刑囚」のモチーフの借用という私たちの仮説を裏づけてくれるにちがいない。もしくは、この時期に花田と行動をともにしていた岡本太郎の動向に注目してもよい。岡本は選集の成立時期であるとされる30年代半ば<sup>(15)</sup>にパリに滞在しているが、その間、ブルトンも参加しているコントロール・アタックの集会やアレクサンドル・コジェーヴによるヘーゲル哲学講義にも出席しており<sup>(16)</sup>、彼もまた選集の情報を知りえていた可能性が高い。

あるいは、花田自身による記述を参照することも可能だろう。50年から51年にかけて書かれ、54年に『アヴァンギャルド芸術』に収録されることになる「マザーグース・メロディー」、「林檎に関する一考察」、「鏡の国の風景」、「機械と薔薇」において花田は、「超現実主義」の訳語をもちいてシュルレアリスムに言及しており、とりわけ50年12月を初出とする「鏡の国の風景」では、選集に収録されているスウィフトの食人にかんするテキストを援用し、かつ『黒いユーモア選集』のタイトルを引いてもいる<sup>(17)</sup>。また、花田が編集に参加し、69年に刊行された『全集・現代文学の発見』第六巻は「黒いユーモア」を特集しているが、この巻末に付されている「白磁鳳首瓶」と題された花田による解説には、「そういえば、十数年前、わたしもまた、わたしの『アヴァンギャルド芸術』という本を、「ガルゲン・フモール」の講釈からはじめて、しどろもどろになった記憶

がある。「ガルゲン・フモール」とは、すなわち、「黒いユーモア」ということではないか<sup>(18)</sup>」との、供述ともとれる一節が書きこまれてもいる。

花田の蔵書がすでに散逸してしまっており、当時の人的交流にかんしても不明な部分がおおきいことから、これ以上の決定的な事実を捕捉することは可能でないが、45年から49年4月のあいだに『黒いユーモア選集』の情報を瀧口もしくは岡本を経由して花田が知りえていた公算は高く、また花田自身も「黒いユーモア」と彼自身による「ガルゲンフモール」の結びつきを示唆するような記述をいくつか残していることは、私たちの仮説を妥当なものと言えるだろう。

## 2. 解放／拘束とユーモア——アンドレ・ブルトンの30年代と花田清輝の戦後について

さて、フロイトからブルトンを経て花田へ、というユーモア論における「死刑囚」のモチーフの参照関係という仮説を私たちは裏づけてきたわけだが、ここで花田とブルトンのユーモア論におけるそれぞれの理論的な設定へと焦点を移してみよう。

なぜというのに、グロテスコ派にとっては、エラン・ヴィタールとフラン・ヴィタールとの相克それぞれ自体が、かれらの唯一の生の現実であり、そうして、それらの二つの生の対立は、判断中止におけるがごとく、均衡状態において静止するようなことはなく、相手を倒すか、みずからが倒れるかどこまでも闘争しつづけているからである。本能、感情、欲望、衝動の奔流が、これに対抗しようとする理知や信念や良心や決意を、一挙に呑みつくそうとして殺到する。そこで、それらのものの相克の結果、社会的には、法律、習慣、伝統、道徳、等々が、エラン・ヴィタルの激流をふせぐための、フラン・ヴィタルの堤防として、次第につくりあげられてゆくのだが——しかし、転形期においては、この堤防が、相当、脆弱になり、方々、破損していることはたしかであり、或る日、突然、それが、ガラガラと崩れ去り、逆巻く波のなかに姿を消してゆくようなことが、しばしば、おこる。さきにも述べたように、「仮面」が顔から落ちるとはこのことだが、グロテスコ派の作品においては、こういう悲劇的な光景が、徹頭徹尾、知的に、喜劇的観点からとらえられており、それらの作品は、私たちの肉体派の浪漫的な作品におけるがごとく、決してエラン・ヴィタルの勝利の賛美におわることなく、逆にフラン・ヴィタルの敗北を描くことによって——おのれの知性の限界をすれすれのところまでたどり、辛辣な自己批判を試みることによって、そういうきびしい試練に堪えることのできる、たくましい作家の知性の存在を証明し、かえって、フラン・ヴィタルの勝利を描いているようにさえみえる。つまるところ、かれらは、つねに、浪漫的現実にたいしては、古典主義者として——古典的現実にたいしては、浪漫主義者として立ち向かい、浪漫的なもの古典的のものとの対立を、対立のまま、統一することによってガルゲンフモールのみなぎっている、独自のバロック世界を形成するのである<sup>(19)</sup>。

ルイジ・キアレリやルイジ・ピランデルロら、グロテスコ派の劇作家たちを例にとりつつ、花田は「ガルゲンフモール」の起動条件を語る。「流動し、飛躍してゆく生」すなわちベルグソンの「エラン・ヴィタール」と、「固定し、拘束してゆく生」すなわちアーヴィング・バビットの「フ

ラン・ヴィタール」は、それぞれ「浪漫主義者」と「古典主義者」にとり唯一の現実なのであり、彼らは互いに相手の現実を「幻想」であるのだと批判しあうのだが<sup>(20)</sup>、「ガルゲンフモール」の行使者であるところのキアレルリヤピランデルロにとってはそうではないのだと花田は言う。というのも彼らグロテスコ派にとっては、「エラン・ヴィタールとフラン・ヴィタールとの相克それ自体」が唯一の現実であるからだ。例えば「転形期」と名指されるような特殊な状況において、「エラン・ヴィタール」の解放が「フラン・ヴィタール」による拘束を一挙に突破するとしよう。このとき「ガルゲンフモール」の行使者は、「エラン・ヴィタール」の勝利を讃えることに終始してはならない。むしろそのとき、「フラン・ヴィタール」の敗北という悲劇的な出来事をしも喜劇的に、知性の限界を掠めるような危機的な仕方です捉えることによってこそ、「浪漫的なもの」と古典的なものとの対立を、対立のまま、統一する」ような「ガルゲンフモール」は発揮されるのだ。

要するにここで言われているのは、解放へと向かうエネルギーとそれを拘束しようとするエネルギーとの対立において、その均衡が一挙に崩れるそのときにこそ起動される特殊なユーモアであるにちがいない。このユーモアによってこそ、「転形期の悲喜劇的な現実の姿<sup>(21)</sup>」は把握されるのだと花田は言うのだが、私たちはこの「ガルゲンフモール」の理論設定と非常によく似たモデルを、ブルトンによる「黒いユーモア」の理論設定に求めることができる。

Selon lui[=Freud], le secret de l'attitude humoristique reposerait sur l'extrême possibilité pour certains êtres de retirer, en cas d'alerte grave, à leur *moi* l'accent psychique pour le reporter à leur *surmoi*, ce dernier étant à concevoir génétiquement comme l'héritier de l'instance parentale (« il tient souvent le *moi* sous une sévère tutelle, continuant à le traiter comme autrefois les parents – ou le père – traitaient l'enfant »)<sup>(22)</sup>.

彼 [= フロイト] によれば、ユーモア的態度の秘密は、ある人々にとり、重大な危険の兆候がある場合に、心的アクセントを彼らの自我から引きあげ、それを、彼らの超自我へと置き直す極端な可能性に基づくという。この超自我とは、発生論的には両親の審級の後継者として理解されるべきものだ（それはしばしば、自我を厳しい監視のもとに置き、かつて両親が——あるいは父が——子を扱ったように自我を取り扱いつづける）。

言い換えればこういうことだ。通常の状態では、超自我は子に対する父のように、欲動の解放を意識化しえない水準において抑えつけており、解放へと向かうエネルギーとそれを抑圧するエネルギーは釣り合っているが、この均衡が自我に襲いかかる緊急事態によって崩され、自我に充たされていた欲動が超自我へと一挙に引き上げられるそのときにこそ、「黒いユーモア」は起動する。ブルトンはこのフロイトによるユーモア論の援用の直後に、フロイトによる「エス、自我、超自我」の構造論的な区別を「必然的に人工的な」ものとして括弧に入れ、抑圧するエネルギーと解放へと向かうエネルギーがつくりだす暫定的な状態を構造化したものにすぎないと捉えなおす<sup>(23)</sup>のだが、要するにここで言われている「黒いユーモア」とは、解放へと向かうエネルギーとそれを抑圧するエネルギーの対立が構造のようなものを造りだし、それが突如として変形され

ることによって発動されるなにかであるにちがいない。

ブルトンによる「黒いユーモア」の理論設定をこのようにパラフレーズしうるのであるとすれば、一方が心的な構造論から引き出されており、他方がむしろユーモアの行使者による認識の様態を問題としていることに差異があるとしても、ブルトンと花田のユーモア論は互いに似通った理論設定をともなっていると言ってよい。繰り返かえしになるが、ブルトンの言う「黒いユーモア」とは、「[「外的な現実によって傷つけられ、苦痛を強いられるがままになることを拒絶」し、かつ「それどころか、それらの外傷が自我にとり、快楽の機会にすらなりうることを証明してみせる」ような]ユーモアであったのであり、花田の言う「ガルゲンフモール」とは、「悲劇的な光景が、徹頭徹尾、知的に、喜劇的観点からとらえられ」ることを可能にするものであったことを想起するのであれば、両者はその効果においても近似していると言うことができるだろう。

あるいは、花田とブルトンによるユーモア論における理論設定からさらに視野を広げて、『黒いユーモア選集』におけるユーモア論のアイデアの成立時期と見なしうる 30年代<sup>(24)</sup>のそれとして概括的に区分することのできるブルトンの思考と、「ユーモレスク」に顕著であるような 40年代後半から 50年代にかけての花田の思考のあいだに、タイムラグを挟んだ一致を見いだすことも可能である。

30年代のブルトンの、ヘーゲルの影響下において展開される極端なまでに二元論的もしくは弁証法的な思考を読みとりうる最も有名なテキストとして、私たちは『シュルレアリスム第二宣言』を挙げるができるが、ここでは「黒いユーモア」論におけるようなエネルギー論的な理論設定を見てとりやすいテキストとして、1930年の「黄金時代」を例にとろう。

Il n'en est pas moins vrai, dialectiquement, que l'une de ces attitudes[=l'attitude hostile et l'attitude amoureuse] ne peut humainement valoir qu'en fonction de l'autre, que ces deux instincts[=l'instinct sexuel et l'instinct de mort]de conservation, a-t-on fort bien dit, tendant à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vie, s'équilibrent chez tout homme d'une manière parfaite et que ce n'est qu'à la lâcheté sociale que l'anti-Éros doit, aux dépens d'Éros, de voir le jour<sup>(25)</sup>.

これらの態度 [= 敵対的な態度と愛ある態度] の一方は、他方との相関においてのみ人間的に価値をもちうるということ、これら二つの保存の本能 [= 性の欲動と死の欲動] は、非常によく言われてきたことだが、生命の出現によって混乱させられてきた状態を回復させることを目指すのであり、あらゆる人間において、ある完全な仕方で釣り合うのだということ、また、反-エロスが、エロスを犠牲にして生まれるなどというのは、社会的卑劣さにおいてのことにほかならないということは、弁証法的に、依然として変わらない。

「黄金時代」は、ルイス・ブニュエルとサルバドール・ダリによる同タイトルの映画の公開にあたって、シュルレアリストたちが作成したパンフレットに収録されたちいさなテキストだが、ここにおいてブルトンは、「社会的な卑劣さ」に妨げられることがなければ、「性の本能 *instinct sexuel*」

と「死の本能 *instinct de mort*」とは、一方が他方を犠牲にすることなしにエネルギーの均衡状態を造りだし、「生命の出現によって混乱させられてきた」ある理想状態を回復するのだという、あまりにも二元論的なモデルを差しだしている。ユーモア論においてはエネルギーの均衡が唐突に崩される事態について、「黄金時代」ではそれが維持されている状態について語っているという相違はあるにせよ、30年代のブルトンが、花田が「ユーモレスク」において展開したものと構造的に近しい、二元論的かつエネルギー論的なモデルを思考の範型として採用していることはこの種のテキストから了解しうるだろう。

ではこの、ブルトンの「黒いユーモア」論ひいては「黄金時代」におけるような二元論的かつエネルギー論的な思考と花田の「ガルゲンフモール」論における理論設定とのあいだに横たわる、30年代からおおよそ50年代にかけてのタイムラグを中継したものは何だろうか。こう問うときに私たちは、サルバドール・ダリと花田清輝の対決を読み解く過程で私たちが実行した作業とおなじく<sup>(26)</sup>、やはり瀧口修造の名を召喚しなければならない。

### 3. UMOUR、客観的ユーモア、黒いユーモア、ガルゲンフモール、あるいは「弁証法的ユーモアにおいて現実的なものはなにか？」

私たちはすでに、花田清輝によるダリ批判の読解において、花田による瀧口修造の『近代藝術』におけるシュルレアリスム紹介の参照を、相互の用語法を対照しつつ確定的な事実として実証してきた<sup>(27)</sup> わけだが、『近代藝術』の瀧口による記述をさらに追跡するとき、私たちは瀧口があるユーモア概念をシュルレアリスムのその開始の地点において重要な役割を果たしたものとして位置づけていることに気づく。

シュルレアリスム運動の創始者であるアンドレ・ブルトン *André Breton* (1896 — ) 等はかうしたダダからシュルレアリスムへの転轍手をつとめたのであつた。

一九一六年の初頭、ナントの臨時野戦病院附の醫師として動員された彼は、そこの病室で一戦傷兵に出會つた。それが彼に一つの詩的方向を與える決定的な動機となつたジャック・ヴァシェ *Jacques Vaché* であつた。[……] 彼の書き残したものは、たゞ僅かな書簡を集めた「戦時の手紙」の一小冊子にすぎない。この中で彼は「ユウモア」という言葉をしきりに用いてゐる。[……]

[……] さきのヴァシェの言葉は、単に書かれた詩といふことよりも、ユウモアという彼独自の意義を與へられた言葉の中心をなしている生命的な燃焼が問題であつた。このヴァシェの位置が、フランスに於けるブルトンたちのダダイズムの性格のそれでもあつたといへるであらう<sup>(28)</sup>。

『近代藝術』の瀧口によるシュルレアリスムについての歴史的記述において、「フランスに於けるブルトンたちのダダイズムの性格のそれ」として、ダダからシュルレアリスムが分離されるその地点、つまりはシュルレアリスムのその開始の地点において重要なステータスを与えられてい

るのは、ブルトンのあの神話的友人、ジャック・ヴァシェの発明した、「ユーモア humour」の語頭の h を落とした「UMOUR」の概念なのだが、このことは花田が『アヴァンギャルド芸術』の巻頭に「ユーモレスク」というユーモア論を置いていることのものであるのかもしれない。さらに上の引用文中では省略している箇所において、瀧口がヴァシェの『戦時の手紙』にいくつか見いだされる「UMOUR」についての記述から選択的に訳出している箇所が、私たちにとっての問題となる。

Eh bien – je vois deux manières de laisser couler cela – Former la sensation personnelle à l’aide d’une collision flamboyante de mots rares – pas souvent, dites – ou bien dessiner des angles, ou des carrés nets de sentiments – ceux-là au moment, naturellement – Nous laisserons l’Honnêteté logique – à charge de nous contredire – comme tout le monde<sup>(29)</sup>.

そうさ——僕はそれを流れ出るがままにする方法をふたつ理解している——珍しい語の燃えるように輝く衝突によって、独自の感覚を形成すること——それはあまり頻繁なものではないと言われるけれど——あるいはいくつかの角度を、あるいはいくつかの感覚の鮮明な正方形を描くこと——これらを瞬間において、自然に——僕らは論理的な誠実さを置き去ってしまう——自己矛盾することを条件に——皆のように。

瀧口は 1917 年 8 月 18 日にヴァシェからブルトンに宛てられた手紙のこの箇所を、以下のよう  
に訳出している。

「さうだ、僕はそれを溢れさす二つの方法を知つてゐる。稀有な言葉の燃え上るやうな衝突によつて、個性的な感動を生み出すことだ——または瞬間に於ける——これは極めて自然なことだが——感情の鮮明な三角形や正方形を巧みに描くことだ——僕らは論理的な糞正直を見捨て、しまふ——すべて矛盾を条件として——世間がすべてそうであるように<sup>(30)</sup>。」

瀧口はここにおいて、「自己矛盾することを条件に à charge de nous contredire」というヴァシェの記述を、「すべて矛盾を条件として」と訳しているのだが、『近代藝術』の刊行された 38 年頃、戦前の段階での花田によるシュルレアリスムにおけるユーモア概念の理解がここから出発しているのであるとすれば、「矛盾」という古典的な仕方ではヘーゲル的なキーワードが、「エラン・ヴィタールとフラン・ヴィタールとの相克それ自体」という表現に収斂するような、ユーモア論における二元論的あるいは弁証法的なモデルの発想と結びついていくことは非常に見通しやすいものとなるだろう。

しかし「ユーモレスク」における花田の記述と『近代藝術』における瀧口の記述を対照するとき、そこにはやはり重大な差異があることも指摘しうる。瀧口はヴァシェのユーモア概念について、「さきのヴァシェの言葉は、単に書かれた詩といふことよりも、ユーモアという彼独自の意義を與へられた言葉の中心をなしている生命的な燃焼が問題であつた」と語るものであり、あくま

でも詩的言語の圏域においてヴァシエの「umour」を理解しようとするのであって、「ガルゲンフォーム」によってこそ「転形期の悲喜劇的な現実の姿」を捉えることができるのだとして、やはり現実的なものあるいはマテリアルなものへの把握にこだわる花田のユーモア論とは中心的な問題系を共有していない。おそらくこの差異は、私たちが花田のダリ批判の読解においてすでに対照した、「matérialiser」という動詞に瀧口の当てた「表出 materializer」という訳語の花田による「物質化」という訳語への書き換え<sup>(31)</sup>におけるのとおなじ問題をめぐるものであるにちがいない。

瀧口修造にある程度まで代表されるような戦前期のシュルレアリスム理解と、戦後の花田におけるシュルレアリスム理解のこの差異はどこからやってくるのだろうか。単にこれを、マルキストとしての花田による瀧口のテキストの読み替えであったのだと考えることもあるいは可能であるのかもしれないが、私たちは『近代藝術』における瀧口によるシュルレアリスム紹介のなかに、もうひとつの導きの糸を見いだすことができる。

(3) ウァシエやジャリイからシュルレアリストへと発展したユウモアを、アンドレ・ブルトンには特に「客観的ユウモア」と呼んでゐる。この概念は「ポエジイ」と同じく彼らの本質的な機能とされている。

彼はヘーゲル的な廣汎な意味での浪漫主義は今日なほ終結してゐないといふ。「ヘーゲルはかかる藝術（浪漫的）が陥る二つの大きな危険として、いはゞ偶然な諸形態に於ける自然の無能な模倣とユウモアとを注意した。そしてこの兩者の融合點として客観的ユウモアといふものを提示しているが、彼の死後相ついで起こつた藝術の諸運動（自然主義、印象派、キュビズム、未來派、ダダイズム、シュルレアリスム）を思へば彼の言葉が豫言的な價值を持つてゐたことを認めないわけにはゆかない。」

「右の兩極の一つは、人生のもっとも平凡な外觀（自然主義）、自然に於けるもつとも消えやすい外觀（印象派）、量と質との觀點から直面した對象（キュビズム）、運動する對象（未來派）の模倣であり、他の極即ちユウモアは特に混亂の場合にあらはれ、偶然的なものが客観的に強いられようとする時の藝術家の強力な慾求を立證するものであつて、ロオトレアモンとランボオのサンボリズムは一八七〇年の戦争と同時であり、前期ダダイズム（ルツセル、ヂュシャン等）とダダイズム（ウァシエ、ツアラ）は一九一四年の戦争と同時であつた。」そしてシュルレアリストはヘーゲルの言つた意味での「客観的ユウモア」の立場にあるものだとされる。（Breton: *Misère de la poésie*, 1932）<sup>(32)</sup>

この瀧口によるブルトンの『詩の貧困』からの引用は、ブルトンの付した原注をも自身のテキストの注釈において引用したもののだが、ダリ批判におけるのと同様の「ユーモレスク」における花田の現実的なものあるいはマテリアルなものへの執着に沿う限りにおいて、こう考えることができるだろう。花田は瀧口が注釈の位置に置いたこの記述をこそ、自身のシュルレアリスムとの対峙において重要なものとして読みとつたのではないだろうか。

瀧口が引用している「詩の貧困」の該当箇所においてブルトンは、「客観的ユーモア humour objectif」と名指されるユーモアについて語っているのだが、ここで言われていることを瀧口の訳文に沿って、ブルトンの原文を参照しつつ整理してみよう。

「実際には、ヘーゲルがそれを理解した非常に広い意味におけるロマン主義的藝術は、今日に

おいても終結したものとはほど遠い *La vérité est que l'art romantique, au sens très large où l'a entendu Hegel, est loin d'avoir pris fin de nos jours*」のであり、そこにはロマン主義的芸術が「躓きに行くことを欠かしえない *ne peut manquer de venir achopper*」ような、「ふたつのおおきな障害 *les deux grands écueils*」があるのだとブルトンと言う。ブルトンによれば、ひとつは「自然のその偶然的な諸形態における盲従的な模倣 *imitation servile de la nature dans ses formes accidentelles*」であり、もうひとつは「ユーモア *humour*」であるのだが、このユーモアとは、「芸術家において、偶然的なものが客観的に重きをなそうとするそのときに、偶然的なものを支配しようとする否応のない欲求を証言する *témoignant chez l'artiste du besoin impérieux de dominer l'accidentel lorsque celui-ci tend à s'imposer objectivement*」ようななにかである。ここにおいてブルトンは、ヘーゲルの提案している「これらふたつの傾向の唯一の可能な解決の場 *seul lieu de résolution possible de ces deux tendances*」を指し示す。それこそが「客観的ユーモア *humour objectif*」である<sup>(33)</sup>。

この論理展開において偶然的なものと呼ばれているものとは、要するに自我にとり外的に課されるものごとであり、ロートレアモンやランボーにおけるような「ユーモア」の発露が証言するものとは外界から課せられるものを捻じふせようとする強引な自我の力であるはずだが、であるとすれば、ブルトンの言う「客観的ユーモア」を以下のように理解することができるだろう。自我を抑えつけかつその力を失い、ただ外界に引きずられるがままになってもいけなければ、自我の強力な独裁に帰着し、外界への関心の一切を失ってもいけないのであって、「客観的ユーモア」とは、これらふたつの傾向が解消される地点、おそらくは、外界からの甚大な圧力と自我に潜在する欲動の全能とが衝突する地点でこそ可能になる何かである。

このブルトンによる「客観的ユーモア」の定義こそ、花田による「ガルゲンフォーム」のエネルギー論的な語彙をともなった二元論的あるいは弁証法的な理論設定と、ユーモア論における瀧口とは異なった現実的なものあるいはマテリアルなものへの執着を同時に導いたものであるにちがいない。『詩の貧困』のブルトンは、ヘーゲル美学における芸術史観から独特な仕方ですべて「客観的 *objectif*」なものの問題を取りだすのだが、彼によれば客観的なものとは、単に自我にとり外的なものへの脅威であるのでもなく、自我の発揮する破壊的なエネルギーの強度によって保証されるものであるのでもなく、それらの相克するその場においてこそ顕現するようになにかであるのだという。このブルトンの思考における客観的なもの、すなわち現実的でありかつマテリアルなものの位置を、花田のユーモア論は引き継いでいるにちがいない。

花田によれば、「つねに、浪漫的現実にはたいしては、古典主義者として——古典的現実にはたいしては、浪漫主義者として立ち向かい、浪漫的なものと古典的なものとの対立を、対立のまま、統一する」ことによってこそ、グロテスコ派の劇作家たちにおけるような「ガルゲンフォームのみをなぞっている、独自のバロック世界を形成」すること、すなわち「転形期の悲喜劇的な現実の姿」を捉えることは可能になるのだが、ここで言われている「悲喜劇的な現実の姿」とは、エラン・ヴィタールと「フラン・ヴィタール」と名指され、解放と拘束をそれぞれ司るふたつのエネル

ギーが激しく衝突するその場において危機的な仕方でもよく現れる、ブルトンの語彙によれば「客観的」なものと形容されるような現実的なものであるだろう。あるいは、花田の「浪漫主義者」もしくは「古典主義者」という語彙の選択に、ブルトンのヘーゲル美学の語彙をもちつつ前衛芸術諸派の名を列挙した記述の、瀧口を経由した残滓を見いだすことも不可能ではない。

### 結論・花田清輝とシュルレアリスムのマテリアリズムについて

ここにおいて私たちは、シュルレアリスムの繰りひろげるディスクールにおいて、「UMOUR」、「客観的ユーモア」、「黒いユーモア」とその名を変えて変奏されるユーモア概念と、瀧口修造の介入を経て花田清輝において「ガルゲンフォーム」と名指されることになるユーモア概念の取り結ぶ関係を把握し、同時に、ブルトンと花田によって共有されかつ瀧口と花田を差異化するような、現実的なものあるいはマテリアルなもの、言い換えれば客観的なものをめぐる思考をその射程に捉えることの可能な、ひとつの歴史的パースペクティブを構築しえているにちがいない。

私たちは以前の探究において、ドゥルーズ＝ガタリにおけるような「欲望する諸機械 *machines désirantes*」の多元的経済論に基礎を置くマテリアリズムに対して、30年代のブルトンのディスクールに代表されるようなシュルレアリスム的なマテリアリズムはそれとは決定的に異なった形態をとるのではないかという問いを開いた<sup>(34)</sup> わけだが、瀧口を媒介項とした花田とブルトンにおけるユーモア論についての探究は、この問いにある程度の応答を与えるものであるだろう。

ドゥルーズ＝ガタリにおける多元論的なマテリアリズムとはあくまでも、単数的な矛盾概念あるいはスタティックな構造を引き寄せることを回避するためのプログラムである<sup>(35)</sup> はずだが、花田とブルトンが彼らのユーモア論において表現するようなマテリアリズムとは、二元論的なエネルギーの衝突において何らかの構造が現れてしまうことを一旦、前提としたうえで、矛盾の生起する地点からジンテーゼへとすぐさま上向しようとするような、正統な仕方でもヘーゲル的な思考とは別の戦略を発明しようとするものではないだろうか。この弁証法ならざる弁証法とでも表現するほかない戦略を例えば、ジャン＝ミシェル・ラバテの指摘しているような、つねに思弁的な体系の完成を挫折させつづけてしまうブルトンの独特な弁証法理解と関連させることも可能であるにちがいない<sup>(36)</sup>。この視座においてこそ、例えば桂秀美に代表される花田をめぐるディスクールにおいてつねに特権的なステータスを与えられているような、花田に特殊な弁証法的方法の成立過程においてシュルレアリスムの果たした役割を記述することを期待することが可能になるのだと言ってもよい。

あるいは、私たちが花田によるダリ批判と花田とブルトンにおけるユーモア論の読解において念頭に置いてきたような、瀧口と花田にあいだに横たわるシュルレアリスム理解の差異は、本邦の文学史における重要な結節点もしくは境界に接近するものであるにちがいない。瀧口のシュル

レアリスム理解においては現実的なものあるいはマテリアルなもの、もしくは客観的なもの問題が後景に位置し、むしろ詩的言語の問題が重要視されているのだが、花田のシュルレアリスム理解においてはむしろ前者こそが中心的な問題系を構成しているのだという私たちのパースペクティブがそれなりの妥当性をもちうるのだとすれば、それは秋元裕子がすでに跡づけているような、左翼的かつ政治的な立場と芸術運動的かつ詩人的な立場の双方からそれぞれ織り上げられていった、本邦の戦後における瀧口修造とシュルレアリスムをめぐる言説状況とどこかで結びついていくはずのものであるだろう<sup>(37)</sup>。

フランスにおける30年代のシュルレアリスムと本邦のおおよそ50年代におけるシュルレアリスムについてのディスクールとは、おそらくそれぞれの思想史あるいは文学史においてやはりマイナーあるいはマージナルなものではあるだろう。しかし私たちはこの領域に、思想史あるいは文学史の別の可能性を探ることができるにちがいない。それはおそらく、のちにヘゲモニーを得ることになったポストモダニズムという曖昧きわまりない名を与えられたものとはどこまでも異なる、すでに忘却されかけたプログラムであるはずだが、歴史的探究とはつねに、そのようなものにこそ賭けられた営みであることもまた確かである。

## 注

- (1) 花田による瀧口を通じたダリのディスクールの受容と、主に評論集『アヴァンギャルド芸術』において展開されたダリ批判について、私たちはすでに以下の論文において検討した。山田英生「Kiyoteru Versus Salvador——花田清輝におけるサルバドール・ダリ受容についての覚書、あるいは「マテリアリストであるとはいかなることか？」——」、『フランス文学語学研究』、n° 41、2022、pp. 45-57.
- (2) 花田清輝「ゆうもれすく」、『悲劇喜劇』、n° 7、1949、pp. 4-11.
- (3) 花田清輝「ユーモレスク」、『花田清輝全集』第四卷所収、東京、講談社、1977、p. 13.
- (4) 魯迅「阿Q正伝」、井上紅梅・他訳、『大魯迅全集』第一卷所収、東京、改造社、1937、pp. 207-210.
- (5) André Breton, « Paratonnerre », dans *Œuvres complètes*. t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 872.
- (6) André Breton, *ibid.*, pp. 871-872.
- (7) プルトンによるフロイト「ユーモア」の受容については、以下のエチエンヌ＝アラン・ユベールによるプレイヤード版注釈を参照のこと。André Breton, *Œuvres complètes*. t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1775.
- (8) ジグムント・フロイト「ユーモア」、高橋義孝・他訳、『フロイト著作集』第三卷所収、京都、人文書院、1969、p. 406.
- (9) 本稿が問題としている「ユーモレスク」の読解に直接、結びつけられているわけではないが、花田の一連の仕事におけるユーモアの淵源を尾崎翠『第七官界彷徨』に求めた仕事としては、菅本康之「光源としての唯物論的ユーモア——尾崎翠と花田清輝——」、『昭和文学研究』、n° 36、1998、pp. 62-

76. を挙げる事ができる。
- (10) 『黒いユーモア選集』の発禁処分などの流通に関わる事情は注7とおなじく以下のプレイヤード版注釈を参照のこと。André Breton, *Œuvres complètes*. t. II, *op.cit.*, p. 1746.
- (11) 瀧口修造「シュルレアリスムその後——パリ国際展とアンドレ・ブルトン」、『コレクション瀧口修造』第九巻所収、東京、みすず書房、p. 8.
- (12) 同書、pp. 8-9.
- (13) このあたりの事情にかんしては、鳥羽耕史『運動体・安部公房』、東京、一葉社、2007、pp. 16-17. を参照のこと。
- (14) 同書、pp. 298-300.
- (15) 『黒いユーモア選集』の成立時期については、注10とおなじく以下のプレイヤード版注釈を参照のこと。André Breton, *Œuvres complètes*. t. II, *op.cit.*, p. 1746.
- (16) 岡本太郎のパリ滞在時の足跡については、ブルトンとの関係を焦点としたものではないが、安井健「岡本太郎によるジョルジュ・バタイユの思想の継承と決別」、『神戸大学大学院人間発達環境学科研究科紀要』、n° 5、2011、pp. 19-29.などを参照のこと。
- (17) 花田清輝「鏡の国の風景」、『花田清輝全集』第四巻所収、東京、講談社、1977、pp. 131-133.
- (18) 花田清輝「白磁鳳首瓶」、大岡昇平・他編、『全集・現代文学の発見』第六巻所収、東京、學藝書林、2003、p. 612.
- (19) 花田清輝、「ユーモレスク」、前掲書、p. 19.
- (20) 同書、p. 18.
- (21) 同書、p. 14.
- (22) André Breton, « Paratonnerre », *op.cit.*, p. 872.
- (23) André Breton, *ibid.*, p. 872.
- (24) 『黒いユーモア選集』の成立時期については、注15とおなじく以下のプレイヤード版注釈を参照のこと。André Breton, *Œuvres complètes*. t. II, *op.cit.*, pp. 1745-1746.
- (25) André Breton, « L'Age d'or », dans *Œuvres complètes*. t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 1026-1027.
- (26) 山田英生、前掲書、pp. 46-51.
- (27) 同書、pp. 47-49.
- (28) 瀧口修造『近代藝術』、三笠書房、1938、pp. 72-74.
- (29) Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, éd. par Georges Sebbag, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1989, §58.
- (30) 瀧口修造、前掲書、p. 73.
- (31) 山田英生、前掲書、p. 50.
- (32) 瀧口修造、前掲書、pp. 101-102.
- (33) André Breton, *Misère de la poésie*, dans *Œuvres complètes*. t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 18-19.
- (34) 山田英生、前掲書、p. 55.
- (35) 例え ば、Gilles Deleuze et Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, dans *Capitalisme et schizophrénie*. t. I, Paris, Minuit, 1972, pp. 14, 61.などを参照せよ。

- (36) Jean-Michel Rabaté, « « ...Ou ne sera pas » : Breton et la beauté convulsive », dans *Pleine Marge*, n° 13, 1991, p. 210.
- (37) 特に、秋元裕子「瀧口修造研究・批評の分析：瀧口修造はどのように読まれてきたか(1)」、『北海学園大学人文論集』、n° 58、2015、pp. 276-243. を参照せよ。

