

都市文学としての『ナジャ』

梗概

文学空間としての都市が脚光を浴びるようになってすでに久しい。とくにわが国のように、都市と非都市の区分けが明確でない風土では、この傾向はますます昂まるだろう。本稿は、パリを舞台にくり広げられる都会の妖精物語『ナジャ』を俎上にあげ、都市と文学との関連、文学に果す役割を考へる。

笹本孝

『都市、集合、エロス』の著者トマス・バイルレの素描には、一連の点と線の集合体のあいだから透し絵のような人物像が数多く登場する。なかでも人目をひくのは、一枚のレコード盤上に浮きでたルイ・アームストロング像とか、シューベルトやベートーヴェンの譜面に透視される具体的人物像だろう。ところがバイルレの最大の関心事である都市のデッサンには、何故かこの人物像が欠落している。これについてバイルレはこう語る。

「なぜ、私の近作の画面から人間の顔が消えたか、それは都市もまた顔をもつからです。」

一見まったくパラドクサルな言辞のようだが、ここには近代都市を表現しようとするものの苦渋が端的に示されている。もっとも、バイルレの場合はやや明快で、都市には二つの顔があつて、彼が提示したいと考へるのはそのうちのテクニカルな顔であること。しかも彼が取り組む対象はその構造であり、いまこの時点の構造なのだが、この先どうなっていくか、それらがどのように適合してゆくか見なければならぬこと。しかしそうしているあいだにも都市で生起している事態を表現するのに、芸術家はあまりにも力不足であることを、告白するのである。

バイルレの事例を待たずとも、近代都市のはらむ自己矛盾は、近代都市空間の母郷のひとつとされた十九世紀のパリ改造計画すら、短時日のあいだにその神話的魔力を失いつつある現状が象徴的に物語っているだ

ろう。パリばかりではない。ニューヨークや東京のような先進国の場合でも、いわゆる発展途上国の場合でも、近代都市が抱えこむ問題に大差はない。図式的に言えば、日々爆発的に膨張しつづける近代都市は、人と事物の過密にあえぎ、人と事物、あるいは人や事物そのものとの相関関係や配置を転換させるばかりか、群衆という流動的で捉えにくい全く新しいタイプの副産物を至るところに輩出させるということにでもなるう。

△わたしの名はさまよえる魂よ▽

シュルレアリスム小説の代表作のひとつ、アンドレ・ブルトンの『ナジャ』のヒロインは自分をこんな風に表現する。ナジャという名は、ロシア語の希望という語の最初の部分をとったもので、ナジャについてはリールの生れらしいということ以外、物語のはじめから悲劇的結末に至るまで何ひとつ素情が判らない。しかもなお、この大都会の森のなかをさまよう妖精、匿名の狂った女の好んで身を置く場所は、パリ、それもきまって群衆の中、クラカウアーが「革命と死から逃避したもの」と言い、ブロッホが「真に進むべき方向へ進むことが出来ずにいるもの」としたサラリーマン、労働者の一部であるもの、群衆の中の間層のただ中なのだ。

「そう、彼女は毎晩七時頃、地下鉄の二等車にのっているのが好きだ。

乗客の大部分は、一日の仕事を終えてきた人たちである。彼女はその間に坐り、彼らの顔つきからいま彼らの心をとらえているものが何かを見ぬこうとする。彼らの考えていることは決して明日までそれもほんの明日までし残してきたこと、そして今夜彼らを待ちうけていること、心をなごませてくれるか、あるいはいっそうわずらわせることとものこと……

ついで都市の時間性についても、この不可逆的で片ときも歩みをゆるめることなく、加速度的に人や事物を押し流す力学は、個人に、個が全体に、全体が個に相互侵蝕し、されあう姿を立止って垣間みさせる余裕すら与えない。

「時間はからかうのが好き、時間はからかうのが好き……」

とナジャはリフレーションのようくり返す。

アンドレ・ブルトンもまた同じ書のなかでパリの街の変貌に言及したあと、「まったく時間ほど気まぐれで所定めぬものはなく、こうも外の世界が変りやすくは、犬だつてうっかりおもてへ出られやしない。」という。

一九二九年に発表された『ナジャ』は、シュルレアリスム特有のオートマティスムやフォート・コラーージュ等の技法を完全に駆使し、シュル

レアリスムの理論と実践を見事に結晶させたシュルレアリスムの精華とも言うべき作品だが、同時にこの物語は終止大都会パリをバックグラウンドに展開され、パリが常に物語の低音部、ときには主調音をかなで全体を彩どっている。だからと言って、この書が、都市とか近代都市とかという名において、現代文明を分折批判し、現代社会における人間と社会の矛盾や軋轢を暴きたてた作品だなどというのではむろんない。この書はあくまで狂った女ナジャとの出合いにおいて、時間と空間とを超えた人間存在の真のあり方、人間存在の自由と解放を歌いあげ、その方向を指し示した希望の書であり、皮相的な文明論などでは決してないが、翻えてこのような観点からこの書を見直してみると、バイルレとはまたニュアンスを違えたところで、都市と人間の美学を垣間みせてくれるのも、確かなのである。一、二の事例をあげると、ブルトンは、『ナジャ』の終章で、「じつに馬鹿げた、じつに気の滅いる」だが、「実に感動的な話」として、次のようなエピソードを紹介する。

ある日、一人の男がホテルをたずねてきて、部屋をひとつ借りたいというので三十五号室のキイを渡すと、彼はひどく忘れっぽいので、外から戻ったら必らず、ドゥルイ氏だ（原注ではこの男の綴りを私は知らないとなっている）、という彼の名前をいうからそのときは、部屋の番号を言って欲しいという。そこでへわかりました。Vというともなくして男は戻ってきてへドゥルイ氏だ。Vへ三十五号室です。Vへ八ありがとう。V一分後。男がひとり、異様に興奮して、服は泥だ

らけ、体は血だらけ、顔はもう人間のものとも思えないようになって事務所にかけて込んでくる。ハドゥルイ氏だV—ハえっ？ ドゥルイ氏？ 冗談じゃない。ドゥルイ氏ならいま上っていったばかりですよV—ハ失礼、それがぼくなんだ…いま窓から落ちてきたところなんだよ。悪いが、部屋の番号を教えてください。V

さらにもうひとつのエピソード。

或る日、日没のすこし前、ブルトンが暇つぶしにマルセーユの旧港の棧橋の上で、一人の異常なほどに細心な画家が、巧みに素早く、カンヴァスの上で沈んでゆく夕陽と戦っているのを観察していたとき、カンヴァス上に太陽として描かれた点が、沈んでゆく太陽とともにすこしずつ下がってゆくのに気づいた。そして、とうとう太陽が消えたととき、画家は不意に自分がひどく遅れているのに気づき、彼は壁に映った夕陽の赤い色を消し、さらには水の上にかすかに残った一つ、二つの光をも塗りつぶしてしまったのだ。「こうして彼にとつてはその絵は完成されたが、私には世にも未完成なものに思われたが、私の目にそれは、きわめて悲しく、美しいものに映るのだった」

Qui suis-je? 私は何ものか? という根源的な問いではじまり、「そこにいるのは誰か? ナジャ、きみなのか? あの世が、あの世のすべてがこの世にあるというのには本当なのか? ぼくにはきみの言うことが判らない。そこにいるのは誰だ? ぼくだけしかいないのか? ぼく自

身なのか? きみは?」へと収れんする作品『ナジャ』は、終止一貫人間の本然と現世における一個人の役割に迫る自己探求の書である。ところで「私は何ものか?」の原文 Qui suis-je? は、フランス語では「私は誰を追っているのか」とも読めるもので、冒頭のデカルト風問いは、自己自身を追って行く、文字通り息も切らせんばかりの探求の記録である。したがって第一のドゥルイ氏のエピソードは、各瞬間瞬間に、必死で自己を追いつけてもなお自己に追いつきえぬ人間の不条理を感動的に要約したもので、第二のエピソードは、自己を表現する際の常に未完成に終らざるえないアレゴリー、自己表現の難かしさを象徴的に語るものだろう。終章のエピソードと書いたが、作品『ナジャ』は、アンドレ・ブルトンがナジャと出会い、別れてゆく物語の主要な部分と、そうした出会いを予感させるエピソードを綴った序章、それに後からつけ加えられたと考えられる(時のへだたりがある)終章の大別して、三つの部分から成り立っている。(ブルトン自身は、この点について何ら言及せず、むしろそうした区分を嫌うだろう)ところでこの終章が付された理由は、ブルトンのナジャへの贖罪だという説があり、正鵠を得たものと思うが、この小論ではこの種の問題は副次的である。問題は、この終章が、ナジャと別れ別れになった後で書かれたこと、匿名のまま、大都会の群集のなかへ、それも精神病院という精神病患者を量産するところへ姿を消してしまっただけ、あるいは追いやってしまったのかも知れないナジャとの別れのあとの記述だけに、これはほかならぬブルトン自身の生の鍵盤でもあろう、ということである。

ドゥルイ氏、ナジャにも似たこの匿名にひとしきり群集のなかの個人は、都会という迷路のなかで、自己自身と自己の身の置き場所の確認を片ときも休むことができない。この行先を見失い、見出したと思つた途端、再度行先を見失い、しかもなお行先の確認に狂奔せざるをえない文字通り血みどろの死闘は、まさしく現代人の宿命に他ならず、感動的というより、悲劇的ですからある。

また第二のエピソードについても、これは、『シュルレアリスム第一宣言』の核のひとつでもあつた[△]思考と記述の速度とはそれほど違つたものではない[△]という断言に関連する表現上の問題だろうが、大都会パリでのナジャとの生の体験のあとでは、いささかの修正を行なわねばならなかつたブルトン自身の心の屈折が露呈されているように思うのである。要するに、シュルレアリスムのテキストとて、大都会パリの渦中で事件が進行する場合、複雑怪奇な大都市の諸相が直接的ないしは間接的に影をおとさざるをえない。そして右にあげた二つのエピソードは、そのきわめて象徴的かつ端的な例であろう。

近代都市の矛盾は、「都市には顔がある」としたバイルレの都市の素描[△]から人物像を失わせた。代つて彼の都市には、イエスカノーか、その無数の集合によって出来あがっている顔、まるで機械のような顔が現われる。「非常に多くのものが集められ、押しこめられ、いっしょくたにされてきたことか。それを表現したいとなると、非常に多くのものをつけ加えねばならないし、非常に多くの線を引かねばならないし、その

結果、究極的に灰色か黒になつてしまふかもしれません。」

にもかかわらず、点と線の集合体のビルが並ぶ「都市の中の顔」、無数の点の群集がホールとホールの間をうめる「二つのホール」、車の密集する「駐車場」等のバイルレの絵は、絶望感をそそるどころか、妙に優しく、希望をかきたてられる。

都市にも顔ないしは相貌、あるいは色彩があるとしたら、希望の書『ナジャ』にも何らかの顔、相貌、色彩があつてもおかしくはない。線を構成するものが点の集合体に他ならぬ以上、各点、すなわち各頁のエピソードの集合が構成する『ナジャ』の顔、相貌、色調とはどのようなものなのか、これがこの小論のまず第一に目指す行先である。

(二)

「かつて浪漫派の人々は、宗教へのノスタルジーにとらわれ、旅への出発、時代色や地方色、異国趣味などを夢みていた——(中略)——ところがシュルレアリスムにとって、真の生は、いまここにある。こうしてパリはかつてのヴェネチアやアメリカの森林にとつて代り、現在時が人間にその力の全容を示してくれる。」

F・アルキエの言葉を待たずとも、L・アラゴンの、『パリの田舎者』クノーの『地下鉄のザジ』、プレベールの一連の詩や映画など、パリとの関連なくしては語れないシュルレアリストたちの名がごく自然に思いつく。とりわけブルトンにおいては、パリはまさしくこの世の楽園であつて、「私はパリを掌中にして」「私の辿っている道の磁極のひと

つは、ラ・ペ通りとオペラ座広場との角にある、あの△ロンジン▽の広告灯にほかならず、そこを過ぎるともう行先が判らないのであった」なのである。一九二四年に発表された『シュルレアリスム第一宣言』の付録『溶ける魚』は、右の引用文でも明らかのように、ブルトンの本質を解きあかす特別な意味をもつ作品である。全篇三十二のエピソードからなるテキストは、その殆んどが舞台をパリにとったシュルレアリスムの代表的パリ詩といふべきもので、ここでいう『溶ける魚』の魚とは、双魚宮という星のもとに生れたブルトン自身、溶けるとはブルトン自身の自我の解体、ないしは出口を見出した内的生命の噴出である。つまりブルトンの自由、ブルトンの理想の実現は、パリとは全く不可分の関係にありむしろ積極的なパリとのアイデンティファイを志向するのである。この傾向はブルトンの場合終生一貫していて、『溶ける魚』のヴァリエーションは、初期の詩作品をはじめ『ナジャ』と共に『通底器』、『狂気の愛』などの一連の衛生的作品にも低音部となり、主旋律となって確実に通底し合っている。そして一九五〇年の『野の鍵』における△ボン・ヌフ▽の一文では、そうしたブルトンのパリとのアイデンティファイ志向が、見事な結実をみせるのだ。

「わたしは、かつて△ドフィーヌ広場が、私が知っているもっともうらぶれたパリでも最悪の空地のひとつである▽と書くことができた。そしてさらに続けて△私はそこへやってくるたびに、どこか他処へ行きたい▽という気持ち次第に遠のいていくのを感じ、この上なく優しく、快すぎるほどしつこくからみついてくるものから逃れるため自

分自身とたたかわねばならぬほどだった。」

この文は、かつて『ナジャ』で組上にあげたドフィーヌ広場の印象を解明する書き出しのだが、ドフィーヌ広場とは、実は『溶ける魚』のエピソードのひとつ、「接吻はすぐさま忘れられる」と奇妙な関連をもつものなのである。かくして一九二四年の『溶ける魚』は、一九五〇年の△ボン・ヌフ▽の結びでは、次のような美しい文となる。

「しかしながら、ドフィーヌ広場は、日がくると、今でも（昔のボン・ヌフがこわされ、いくつかの提防に代ってしまったあとも）まだ限りない磁力と不安な暗示力を与えられるのだ。古いボン・ヌフは、相変わらず、その闇の中にある。そこでは、ガストン・ドルレアンの仲間の貴族たちが、泥棒の真似をして遊んでいる。むこうの街灯のあたりには、アンクル元帥が、タロット・カードのような、なんとも美しからざる姿勢で立っている。あの赤いしみのような人かげは、外套姿でくつきりと浮き出され……」

ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちが何故にかくまでパリに情熱を燃やし、パリから無限の想像力をかきたてられたのか。一言で言えば、一九二〇年代のパリは他の諸外国、なかならずドイツや東京などとは趣きをいささか異にして、古いものと新しいものが見事な調和をみせた花の都だったからである。階級的対立は厳しく、モスクワで起っている出来事に熱い眼差しを投げながらも、フランス共産党の現状に対する彼らの失望、とりわけブルトンの失望は、社会的行動への転化を未だ先へと延ばしていたのである。加えて、ベンヤミンの「十九世紀パリ

裏通り」によれば、ボードレールにとって、十九世紀のパリは女性そのものであったのにも似て、二十世紀におけるパリのブルトンが、自からの冒険と日常生活との合一にまで立ちいたらしめるに至った動機は、アルキエの指摘の通り「都市の景物の女性化した感覚だった」のである。したがって、ここでは日常思いがけぬことが、ごく自然に起りえた。だからこそ、このような背景の舞台裏から、ナジャがエが、あるいはメリュジュースが現出しえたのであり、なかなしくパリの街のなかだけにいることを好んだナジャは、古いものと新しいもの、すなわちパリの夢と矛盾とを同時に抱えこんだ一九二〇年代のパリの落し子のようなものだったろう。

(三)

その意味では、作品『ナジャ』も、当代のパリがバックグラウンドにあって、はじめて可能だったと言えよう。それでは作品『ナジャ』におけるパリとは、文字空間としてどのような意義をもつものだったのか。この問いに対しては、手はじめに、作品『ナジャ』の特徴と、『ナジャ』に散りばめられたパリとを、やや解剖的にみつめる必要があるだろう。

A・ブルトンの作品『ナジャ』において、きわめてユニークな点はいえ、やはり文中に収められたほう大な写真であろう。これについて、ブルトン自身は、一九六三年の新装改訂版の『遅れてきた手紙』と題する序文で、こんな風にいる。

「この作品（『ナジャ』）が従っている二つの主要な要請である、反文学に對してもこう言える。豊富な写真図版は、一切の描写——シュルレアリスム宣言」で空しさに襲われたものを排除する目的をもっており、またこの物語の語調も、医学的とりわけ神経・精神医学上の観察に例をならしたものである……」そしてまた「主観性と客観性は、人間の生涯で一連の闘争を交えるが……（中略）……主観性の最大の美点——私にとってますます大切でありつづけるものは、まちがいだらけの恋文や、つづり字の欠けた春本の中にある」とも。

しかしながら、この序文が付されなかった一九二八年の初版本発行時におけるブルトンの写真に對する考えは、『ナジャ』の終章に記述されているように、もっと明快で単純である。

「私は、この物語りと関係のあるいくつかの場所を見直してみることに始めた。そしてかねてから人物やオブジェに對するのと同じように、その場所の写真を、かつて私が眺めた時そのままの角度から撮ろうと努めていたのである。」

この断言は、同時期に軌を一にして書かれたルイ・アラゴンの『文體論』における「シュルレアリスム資料の価値は一枚の写真に等しい」と對照させて考えるときより暗示的である。だが、この文で何よりも「見直すことからはじめた」と書き、続く文で、「ところがいざその段となると、いくつかの例外をのぞいて、そうした場所が、私に抗らい私の意図をそらそうとする。だから私は思うのだが、この『ナジャ』のさし絵は、至って不完全なものになってしまっている」という述懐が明確にさせて

いるように、写真はあとから挿入されたものだという点が重要である。この写真の真の意図は何なのか、単なる主観的定着なのか、それとももうすこし突込んだ何かがあったのか。が、この点については、『ナジャ』の本文中に現われるいくつかのエピソードのバックグラウンドないしは主題となるパリの町を確かめておく必要がある。

先にも言及したように、この作品はおおむね三つの部分から成立っている。アンドレ・ブルトンがナジャと出会い別れるまでのエピソードをつづつたこの作品の主要な部分と、ナジャとの出会いを必然のもの予兆させるさまざまなエピソードよりなる序章、すなわち客観的偶然の糸をたぐりよせるような序章、それにあと書きの終章。ここでは終章の部分は問うまい。終章の部分に付された写真は、△私は羨やましく思うのだが……▽ではじまる終章の文句にアンドレ・ブルトンのポートレートが一枚あるだけだからである。あと書きと書いたが、このあと書きは単なるあと書きではなく、ナジャを離れたあとのブルトンの出発点、ひいてはこの書全体を未来へとあけ放つ重要な部分であるからだ。

まず、この物語の主要な部分、A・ブルトンがナジャと出会い、ナジャと別れていくエピソードの場所を簡条的に記すと、

一、去年の十月四日、すなわち一九二三年十月四日、ラファイエット街（ナジャと出会い、彼女の身上話などを聞く。ナジャの話は、リールにいたころの恋人とのパリでの再会、父、母、パリでの貧窮した生活など。）

二、十月五日、ラファイエット街とフォーブール・ポワソニエール街との角にあるバー。（前日再会を約束した場所。昨日とはうって代ってエレガントな身なりの彼女。ブルトンの持参した自著や、ジャリの難解な詩に対し、驚くべき理解を示す。彼女の話は、△親友▽とよぶ老人。彼女はどうかやら彼にねむらされて△催眠術によって▽いるらしい。）

三、十月六日。ショセ・ダンタン街。（ラ・ヌーヴェール・フランスで会うはずが途中で出会った。最初の日と同じ身なり。ブルトンの『宣言』に付された『溶ける魚』のエレーヌと霊媒少女エレーヌ・スミスとを混同する彼女。ついでドフィエヌ広場。（同じく『溶ける魚』のドフィエヌ広場との混同）居酒屋での夕食。セーヌ川の水と火。チュイルリー宮殿の噴水。）

四、十月七日。サンジョルジョ街（約束はなかったが偶然の出会い。（彼女がコカインに投資して失敗したはなし。サラリーマンらしい男からの恋文をみせられる。）

五、十月八日、シヨロワ街。（ナジャに会えず、彼女の家を訪ね、置手紙をする。）

六、十月九日、いつものバー。（ナジャに約束したお金を渡す。）

七、十月十日、マラケ河岸のレストラン・ドラポルド。（夕食をとる。

ナジャの異常な透視力、他者への侵透力、魔力△カメー夫人▽の話）
八、十月十一日、マジンヤタ通りのハスフィンクス・ホテル▽。（彼女がパリに着いた夜、はじめて泊ったホテル。例の△親友▽しか訪ねてくるものはなかった。）

九、十月十二日、パレ・ロワイヤルの庭園。(ナジャ一種神話的性格を帯びる)。サンラザール駅からサンージュエルマンへ向う。途中で車輛の屋根に腹ばいになった男のエピソード。サンージュエルマンのハプリンス・オヴ・ウェールズ・ホテルV。(ナジャの変身願望)

十、その後ナジャと別れるまでの数々のエピソード。主としてナジャの超能力や人物像そのものに関するもの。町に関する記述は殆んどない。

ついで序章のエピソードに登場するパリの区域は

一、パンテオン広場の偉人ホテル。(一九一八年頃ブルトンの住んでいたところ。何らかの事件の到来を予感して、今『ナジャ』の執筆にとりかかっているアングの館に至るまでの一連の客観的偶然の諸事件の出发点となるところ。)

二、ルネ・モーベル座、(アポリネール『時間の色』の上演の際知り合った男が、P・エリュアールと同一人物であった。ハ薪炭商のイメージV。)

三、パンテオン広場。(バンジャマン・ベレとの出会い。ナントという町のイメージ。)

四、キャバレー・天国。(眠りの時代のデスノス。)

五、映画「蝮の抱擁」

六、オペラ座のテアトル・モデルス。

七、森のイメージ。

八、フォンテーヌ街ハ双面劇場V。ブランシュ・デルヴァル主演、P・

L・パロー作の『狂った女たち』

九、自動販売機と虫のゆめ。

十、サン・トゥーアンの蚤の市。(あの都市の人口を三次元的にするした統計表と思われる白い半円筒状の発見。ランボー全集と若い売り子のエピソード。)

十一、グルネル街ハシュルレアリスム本部V。(ブロンズ製の手袋)

十二、ブルヴィルのホテルの看板(赤い家 *Maison rouge* が、ある角度からは、ポリス *Police* と読める。)

以上二つの章に現われるパリを比較対照すると、そのいずれもが、背景を現実のパリ、他のどこでもない今この瞬間の現実のパリの具体的ないずれかの場である点で共通している。加えて、いずれもが、パレ・ロワイヤルとかオペラ座通りとかのパリの中心を舞台に登場させながら、パリの顔であるべきシャン・ゼリゼとかノートル・ダムとかエツフェル塔などについては全く言及していない。

「ブルトンが栄光に飾られた偉大な作家たちではなく、無名の作家たちとか名声には無関心で沈黙を保っている隠れた作家たちを好んだことは興味深い。」

サラリス・アレクサンドリアンが指摘するように、一つには、ブルトンがパリの中心地でも人々があまり目を向けないところに意外な発見をしたこと、また対話録で「わたしが魅せられるものは……」とし「何年間も口をつぐむ事態がある作家たちに起ったとしても、何と言ったらい

いか、彼らの沈黙は、彼らの声と同じ価値をわたしにはもつのです」

と言うように、かつて栄え、今はすたれてしまった場所や建物に、無限の神秘と共感、人生のなぞを解く鍵を見出していたこともある。また
△ポン・ヌフ▽で、「たしかに、古いパリはもはやない」というように、古いパリへのノスタルジーと新しいパリの可能性を模索するブルトンのイメージには、そうした文切り型の場ははじめから無縁のものとして排除されていた、ということもあろう。「パリは町全体がひとつの図書館である」とベンヤミンは言ったが、パリという図書館の読み方が、ブルトンにおいてはきわめて独創的でユニークなものだったことは否めない。

そうした点をおいてもなお、序章と物語の主要な部分におけるエピソードの場面は、もうすこし些細に眺めると、同じパリの一隅でもずい分と違いがあり、むしろ対極をなしているとさえ思われる面が多いのである。

まず物語の主要な部分、ブルトンがナジャと出会って、ナジャと別れて行くまでのエピソードの方からみよう。ここでバックグラウンドとしてひとつの光景を形づくっているものは、序章と表面的には大差はなくとも、ブルトンとナジャの行動範囲がおおむね屋外、陽の当たるところに集中している点に違いがある。それがカフェやレストランであろうと深夜の光景であろうと、光景はパリという△自然▽のなか、人と人とが交錯し、事物と事物が照応し合う力動的な外的世界である。これに対し、序章のエピソードは、おおむねホテルとか劇場、映画館とか、前者とは対照的な室内、日の当らぬ内的世界である。

「重ねて言うが、私は自分が昼間歩く人間だなどと思うより、夜歩いていた方が好きなのである。」

と序章の終りの部分でブルトンはいう。そして序章のエピソードの核ともいべき△双面劇場▽については、

「しかし、私にとって、精神の奥の、夜になることも夜が明けること（それを昼と云うべきかどうか）ももはや問題とならなくなるほどの深みへ降りていくことは、とりもなおさず、フォンテーヌ街の、いまはキャバレーに変わってしまった△双面劇場▽にもどって行くことであった。」

とし、『狂った女たち』というP・L・パローの、同性愛とサディズムと魔薬と少女殺しという、エキセントリックな△ティエルリとかいう教授と悪魔との合作▽について、その内容を事こまやかに紹介するのである。またオペラ座通りの奥にあって、今は取りこわされてしまった△アトル・モデルヌ▽についても「私の理想にこの上なくびつたりしたところ」と言い、その理由を「空気がまったく通らず、光も射さず、とても落ついて坐ってなどいられない格子ばりの棧敷席。ネズミがかけ回り……座席をえらんで坐ろうにも、底がぬけていたり、ひっくり返りそうな代物だった具合」だからであるとし、ごく漠然と画面を追うだけの映画館についても、「ぼくにとつてうってつけのくつろぎの場」と書き記す。

「劇場とか映画にはめったに足を運ばぬ自分」と述懐するブルトンだが、△双面劇場▽とか△アトル・モデルヌ▽、当時の十区のいくつかの映

画館にだけは足を運んだ理由は、そこに日常性の埒外にある並はずれたものがあつたからであろう。そのことはカフェでも広場でも同然で、人々が行き交い、陽の当る場所ではあるが、反体制の芽がひらけ、目的性をもった集団や群衆が形成されるのも、そうしたカフェや広場においてであるのだ。アンドレ・ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちは、好んでカフェ・シラノ、のちにドゥ・マゴへと移った。

「地下大通りはまだなかった」と『溶ける魚』でブルトンは言う。だが地下鉄網は発達し、都市の機能の特徴であるアンダー・グラウンド的要素はすでに完全にひらけていた。要するに屋外の陽の降りそそぐ外的世界に対して、陽の当らぬ地下組織は、物理的にも、反体制の集団のひそむ場としても、表裏を画然と分かち形で完成していたのであり、こうした都市構造をアナロジカルに人間精神の構造と対比させれば、地下組織は、個が匿名の集団の生命体と化し、闇の中の迷路を出口を求めて活動するソワ、人間の精神の内奥と考へてもよからう。ブルトンの場合、数少ない闇の中のいこいの場である映画館についてみれば、『野の鍵』の映画を論じた一文が「森の中のように」であることよって端的に象徴されるように、地下組織は、無限の神秘と生命に充ち、魔女たちの狂宴（サバト）が行われる森、現代社会における稀有な空間なのだ。

「私は、夜、どこかの森で、美しい裸の女に出会うことを、いつも信じていた。……そうした出会いを空想することは、そうばかりなことではあるまい。ありえないことではないからだ。だが、そのような事態に直面したら、いっさいが、はたと停止してしま

ったであろう。」

ミシュレーは、魔女こそもっとも自由な女である、と言った。現代における魔女とは狂った女たちにほかならない。したがって、右のようなブルトンの森の中でサバトを行なう女たちとは、P・L・パローの『狂った女たち』のソランジュであり、現代文明社会からはみでた反体制の集団であろう。

となると、『ナジャ』の主要な部分、ナジャが現実に登場する物語の中心的部分は、図式的に、これとは全き対極をなす日常性、人間精神の表層と折り重なる世界ということになるのか。あるいはよく言われるように、シュルレアリスムの一般論で、詩を部屋から屋外へ、陽の射さぬ室内から陽の当る街角へというようなことで、事足りるのだろうか。これに対しては、他ならぬ『ナジャ』の次の一文が、ひとつの方向を指し示してくれる。

「人生とは、暗号のように解読されることを要求しているのかもしれない。そこには秘密の階段、絵がするっと滑り出しては姿を消し、たちまち剣を手にした大天使や、たえず前進しなくてはならない人々のための通り路になったりする額ぶち、それをちょっと押してみるだけで広間全体が上下左右に動き出し、たちまち部屋の装飾が変ってしまふようなボタンがあるのだ。」

このボタンを押すとき、赤い家 *Maison rouge* の看板は *Police* と変るし、薪炭商の薪が一種異様な様相で迫り、ナジャが時空を超えた人物

やオブジェに変身する。

ほんのすこし視点や視角を変えただけで、周囲の景観が全く思いがけぬ姿に変貌することは、われわれのよく経験するところである。たとえば『世界に冠たるドイツ』の著者クルト・トホルスキーの視点の転換は、いく分突飛だと思う一方で、思わず人の目を集中させずにはおかぬユニークなものだ。トホルスキーは、一九二〇年代のモードの女王の写真に「この写真」という標題をつけ、次のようにコメントする。「この写真は、一九八二年に眺めたら、ほんとに変なものにみえるだろう」と。また「ふん、これはガス戦争のまえのやつね、この空っぽの顔を見てごらんよ、なんにも知らないって顔だよ……きみらには他に心配事はなかったかね」とも。一九八〇年に生きるわれわれは、一九二〇年以後にドイツがどのような道のりをたどったか、よく知っている。そしてこの六〇年間に起った人類の歴史をも。だが「世間は目的意識でも理性の下僕でもない。ただ面白くやりたいのだ。次の世代の運命なんかより、モードの女王の方が親近感もてるのだ。」

ナジヤは、舞台の装置を一挙にかえるボタンを押しながら、パリの街角や建物の前で、あるときはマリー・アントワネットに、あるときは霊媒のエレーヌ・スミスに変身したかった。ブルトンも言うように、「パリのような古くて、過去に富んだ都市が問題である場合は」人間が足繁く歩を運ぶ場所の撰択のメカニズムは「単に物理的なものとみなすのはほとんど不可能で」、「ここ、あるいはかしこですでに起ったこと、から生

じている」のである。

とすると、ナジヤの変身願望は、今はもうすでにないもの、序章ですでに他のものに代えられたり失われてしまったアンダーグラウンドの世界を、パリという現実の都会に再現させることになったのか。かつてのサバトの森を、パリという都会の森に甦えらせることになったのか、そんな欲求がナジヤに皆無だったとはいえない。だが、ナジヤは一方で自分を一羽の蝶として思い描くのも好きだった。

「その蝶は胴体がハマツダ Mazda V (ナジヤ Nadja) ランプで出来ており、魅せられた一匹の蛇が鎌首をもたげて迫っているというものだった。(それ以来私は、大通りに面したハマツダVの広告燈をみるたびに、心がちぎりに乱れるようになった。この広告燈は昔のハヴォードヴィルV劇場のファサードのほぼ全面を覆っていて、その虹の光の中には、二頭の機械仕掛けの羊が向い合っている。」

新しい都市の神話の誕生であろう。ここへ来て、大都市パリの内と外、表層と内奥との対立項は見事にアウフハーベン(止場)されて、新しい超現実の次元のものとなる。そしてそれをさらに定着させ、この書物全体を統一あるものとさせるのは、後から挿入されたと思える一連の写真図版なのだ。

この図版は、出発点の「パンテオン広場の偉人ホテル」からはじまって「私は羨ましく思うのだが」というブルトンのポートレートに至る四十三枚(新装改訂版)の多きにわたるが、そのいずれもが「エティエン

ヌ・ドレの銅像」とか「薪炭商」等々、本文の記述のなかでも、何事かの到来を予感させる感情的鍵盤にじかにやきついたエピソードで貫かれている。このことは序章と主要なナジャの物語との間にはすこしの転換や転調、転移もなく、逆に図版のみを追っていくだけでも、作品『ナジャ』の全貌が浮びあがることすら予想させる。ここでは内と外、表と裏といったような二元的対立は全く影をひそめ、両者が包み包みこまれる関係として超現実的連関のもとに定着されている。先にも触れたように、ブルトンは「かつて私が眺めた時そのままの角度から撮ろうと思って」「それが不十分なものに終ってしまっていること」を告白している。それには街の様相がずい分と変わってしまったこと、「時間の変わりようには啞然とするほかない」というのだが、もともと写真とは、客観性の代名詞のように考えられながら、ある意味でこれほど恣意的で、一回性の、客観性とは意外にほど遠く、しかも客観性という幻想から人々を立ち直らせずにいるものも少いのだ。トホルスキーは、「地下鉄」の写真為例にあげてこういう。「じっさいこんな風ではない——これは写真家の見たものに過ぎない。でもやっぱりこんなふうだ、いやこんなふうではない——ただ、この写真と同じように、地下鉄と大都市のほぼ全体がきみの目に、ただいちどだけみえることがある」

ここで再び思い出されるのは、一九六二年の新装改訂版に付された序文のなかの

「豊富な写真図版は、一切の描写を排除する目的をもってしているわけだが……」という文と「ところで主観性の最大の美点——私にとってます

ます大切でありつづけるものは——まちがいだらけの恋文や、△つづり字の欠けた春本の中にこそある▽」である。

『ナジャ』の写真図版は、単なる事実の客観的定着ばかりでなく、客観的定着のなかに△まちがいだらけの恋文▽云々の主観的美点をも内包しているのである。換言すれば、相きつ抗する主観と客観が、主観が客観を包み、かつ包みこまれ、客観が主観を包み、かつ包みこまれるという内在性の哲学に照応するものであろう。ブルトン著の『シュルレアリスムの絵画』における△容器と中味が包み包みこまれる関係▽。そうした写真図版のメカニズムは、本文と対応されるとき、もうひとつ次元を高めた内と外、主観と客観等の二元論の止場が行われ、この書自体がシュルレアリスムの実践そのもの、シュルレアリスム、メームとなる。その点で、この書は、多元的な対立物の止場による全体的統一という稀れにみるアクティヴな書であり、エネルギーをはらんで出発せんばかりの汽車が決して発車することのない、あのけいれんの美そのものとなりえてるのであろう。

四

ところで、文学空間としてのアンドレ・ブルトンの『ナジャ』のパリは、何よりもまず街路なのである。だが、これについては紙面の都合で、くわしくは次の機会を待たねばならない。そこでやや総括的にこれをしめくれば、けだし匿名の群衆が行き交い、相交わる唯一の場である街路こそ、もっとも都市的なものということである。むろん街路のほかに

も映画、劇場、カフェ、デパート等群衆がなだれこむ所はあるだろう。だが、街路の両側に立並ぶ建物は、その殆んどが他の世界から分離された共同体、それぞれが特有の言語を話し、独自の風習に染った村々の林立にはかならぬのだ。今や村々は都市に確然と散らばり、ゆるぎもしい存在感を誇示している。ナジャは、かつてのアルザス・ロレーヌでの恋人と再会して、彼の手が奇形なのに気づき驚く。彼のことなら、身体のすみずみまで知っていたはずなのに、と思う。村では相互に暗黙の了解があつて、見開かれた眼が閉じられた眼と同然のことがある。ところが都市では、都市の街路では、誰もが匿名の点と化し、その平等さが、仮の一次的なものであるにせよ、それぞれに思わぬ発見をもたらさうするのだ。周知のごとく、中世都市の街路は、幾重にも入りこみ屈折した迷路であつた。オスマンのパリ改造計画は、がいせん門を中心に、街路を放射線状にのびる直線と化し、街路から影や闇の部分を追いはらつた。ビルという各々の村から街路へと排出され、一挙に匿名の群衆と化する村の住民たちは、今やくまなく光の降りそそぐ街路で、「みるものがみられるもの、みられるものがみるもの」という関係の一員となる。

「街路こそは」と『失われた足跡』でブルトンは言った。「私の人生に驚くべき迂回路を委ねてくれるところ」そして「他のどんなところでも触れえない偶然的な息吹きに触れうるところ」なのだ。

ブルトンにとって、街路こそは何か本質的な出会いの起りうる唯一の場所なのである。

だが、その出会いを完全にキャッチするためには、バイルレの絵「テ

レビ」のように、画面の粒子のひとつひとつが眼になっていなければならないだろう。またその到来の予兆を聞きとるには、無線の受信装置のように、全身をつねに外界に向つて開け放しておかねばならぬだろう。

「……×発、十二月二十六日ル・サーブル島の無線電信局当直技師は、日曜日の某時刻、……方面から発せられたと思われる通信の一部をキャッチした。通信はしきりにどこかの故障を訴えていたが、飛行機はその刻限の飛行位置を明示しなかった。気象条件の悪化と妨害電波のため、以後の送信はキャッチ不能で、再度の交信も不可能だった。」

△眼が聴く▽とP・クロードルは言った。みる、ことゝの能動性は、みえるものの底を流れる低い音をききとる受容性なくして、真の姿を捉えることはできない。その逆もまた真だろう。それゆえに、街路で眼をこらすわれわれは、レセプターのように何らかの信号を聴きもらすまいと、耳をそばだてている。

作品『ナジャ』の相貌は、したがって、それ自体がひとつの受信装置のごときものだろう。そしてそれに通信を送ってくるものは、ナジャであり、xであり、あるいは彼方からの予兆の声であるかも知れない。

(未完)

テキスト André Breton, Nadja, N. R. F, 1962 ほか。

参考文献は次回に記す。

(昭和五十九年十一月九日 受理)