

# アイスランドスパーの詩学

——アンドレ・ブルトンの連作ポエム = オブジェ——

La poétique du « spath d’Islande » :  
le cycle des deux poèmes-objets d’André Breton

## 前 之 園 望

### 要 旨

アンドレ・ブルトンは1930年頃から詩的文章と造形的要素を組み合わせたポエム = オブジェ作品を制作するようになる。本研究では1937年1月17日、18日の日付を持つ二作品を分析し、作品の制作がブルトンの詩学に与えた影響を考察する。この二作品は連作になっており、双方とも同一の記号の上に複数の意味が成立する多重性をテーマとしている。作品中に挿入されたオブジェ群を、詩集『水の空気』あるいは散文作品『狂気的愛』のどちらの換喩と理解するかによって、ポエム = オブジェ全体の意味が変わるのである。この連作はブルトンにおけるポエム = オブジェの実践に意味内容の多重性が意図的に導入された初めての例であり、この作品で模索された多重化の詩学は約10年後の詩的散文作品『秘法17』において存分に開花することになる。この連作ポエム = オブジェは過渡期にあるブルトンの詩学を映し出す鏡となっており、ブルトンの詩学の変遷を理解する上で重要な意義を持っている。

### キーワード

アンドレ・ブルトン、ポエム = オブジェ、シュルレアリスム、フランス近代詩

## 1. ポエム = オブジェの連作

フランスの詩人アンドレ・ブルトン（1896-1966）は、シュルレアリスム運動の中心人物として知られている。現在でも、シュルレアリスムについ

て何か語ろうとすると、ブルトンが『シュルレアリスム宣言』（1924、以下『宣言』と表記）内で述べている「シュルレアリスム」の定義が出発点とされることが多い。しかし、『宣言』執筆当時は、「シュルレアリスム」という語彙は非常に限られた意味しか持たなかった。それはブルトン周辺の数少ない若者たちの間で実践されていた「自動記述」とほぼ同義の言葉であって、その後世界規模で展開される運動体の本質を説明するものとは言い難い。『宣言』の出版年を基準にしてもブルトンはその後約40年間作家活動を続けており、その間に彼の世界観、シュルレアリスム観も変化してゆくことには注意が必要である。

その一方で、ブルトンは一貫して詩を活動の軸としていた。<sup>ポエジー</sup>しかし、よくある誤解だが、ブルトンの詩の全てが、いわゆる「自動記述」で書かれているわけではない。『宣言』によれば、自動記述とは、書く内容をあらかじめ決めずに文章を書き、書きあがりつつある内容に自分で検閲を入れないように注意しながら、ひたすら記述を続けるという執筆方法である。しかし、実際にブルトンがこの執筆方法の可能性を追究したのは1933年末までであり、それ以降は別の詩法が模索されることになる。その時期ににわかには登場するのが、詩的文章と造形的要素とを組み合わせた「ポエム = オブジェ」である。本研究は大局的にはポエム = オブジェの実践がブルトンの詩法の変遷に与えた影響を明らかにするものである。

ブルトンの制作したポエム = オブジェ作品の多くが『私は見る、私は想像する<sup>1)</sup>』という作品集にまとめられている。この作品集を見る限り、ブルトンの制作した最初のポエム = オブジェ作品は、3行詩と小型の折り畳み式ナイフを組み合わせた1934年12月26日の日付を持つものだと思われる<sup>2)</sup>。その17日後に当たる1935年1月12日に、ミニチュアの翼と石膏製の卵（上半分に「私は見る」、下半分に「私は想像する」と書いてある）、そして割れた鏡と、5行詩を組み合わせたポエム = オブジェ作品が制作される。

当時ブルトンは、後に『狂気の愛』（1937）に収録されることになる散文作品において、独自の詩的描写の実践を行っていた。上記の二作品はその詩的描写に根拠を与えるものとして重要な役割を担っていたのだ<sup>3)</sup>。

本研究は1937年1月17日の日付を持つ作品（図1）、および翌日の1月18日の日付を持つ作品（図2）の分析を行う。これまで日付の連続性に注目した先行研究はなかったが、日付が連続するポエム＝オブジェ作品は他に例がなく、内容の面からもこの二作品は対をなす連作とみなすことができる。簡単に指摘しておけば、両作品ともに当時の妻ジャクリースがテーマとなっており、主に8音節前後の詩句が使用され、ブルトンの詩集『水の空気』（1934）および出版直前の『狂気の愛』（1937年2月2日印刷完了）への目配せが見られるという共通点がある。また、1月17日の作品には日付のみが記してありブルトンのサインはなく、1月18日の作品には日付に「ジャクリースのために、アンドレ」という言葉が添えられているが、ブルトンは落書きのようなささやかなイラストにも日付とサインを添えるこ

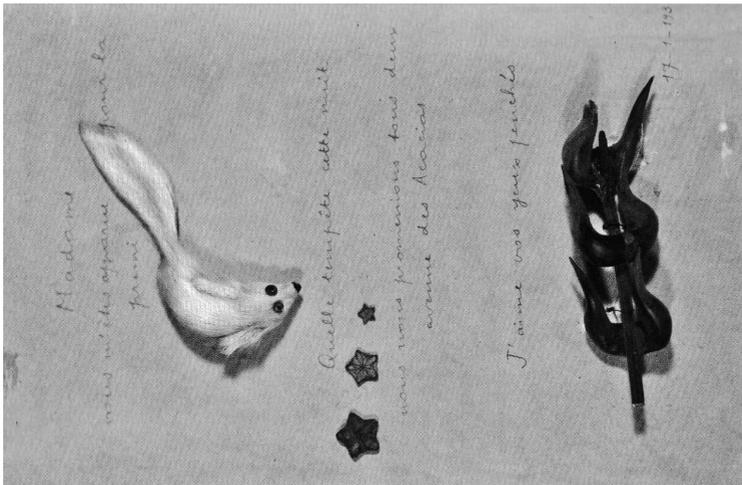


図1 André Breton, « Sans titre, 1937 », *Je vois, j'imagine*, Gallimard, 1991, p. 37



図2 André Breton, « Sans titre, 1937 », *Ibid.*, p. 39

とが多い。1月17日の作品は、個別作品としては完成したために作成日の日付が記入されたが、連作としては未完成であったために、ブルトンはサインをしなかったのだと思われる。本研究ではこの二作品の作品分析を通じて、これらポエム＝オブジェの制作がブルトンの詩学にどのような影響を与えたのかを明らかにする

## 2. 『水の空気』と『狂気的愛』

作品分析に入る前に、この2つのポエム＝オブジェ作品の〈贈り先〉であるジャクリューヌとブルトンの出会いとそこから生まれた詩集『水の空気』(1934)、散文作品『狂気的愛』(1937)について確認しておこう。

1934年5月29日、ブルトンはとあるカフェで何度か見たことのある非常に美しい女性と知り合い、彼女と二人で深夜のパリを散歩することにな

る。数日後の朝、その深夜の散歩の内容が、11年前に自分が自動記述を用いて書いた「ひまわり」という詩篇の内容と一致するということがブルトンは気が付き驚嘆する。また、詩篇「ひまわり」には「ピエール・ルヴェルディに」という献辞が添えられており、二か月後の7月23日にその献辞が持ちうる意味に関して、ブルトンは友人たちと議論した。その後、その場にいたルネ・シャールと一緒に、ブルトンは戸籍書類を受け取りにパリ17区の区庁舎に行くが、窓口の正面の壁に一枚だけ貼られたポスターに「ルヴェルディの遺贈」という文言が書かれていることをシャールに指摘される。偶然に偶然が重なるこの事件を、ブルトンは「決定的」であるとみなし、翌月の8月14日にブルトンはジャクリーヌと結婚する。

ブルトンはジャクリーヌをテーマとした詩集『水の空気』を同1934年12月5日に出版し、同日に出版された雑誌『ミノートル』第6号にもその抜粋版を掲載している。『ミノートル』第7号(1935年6月)にはジャクリーヌとの出会いの顛末を「ひまわりの夜」と題して発表。1935年4月末から5月末まで、ブルトンは妻ジャクリーヌと友人バンジャマン・ペレとともに北アフリカのスペイン領、カナリア諸島のテネリフェ島に滞在し、一種の旅行記を「星型の城」と題して雑誌『ミノートル』第8号(1936年6月)に発表する。ブルトンは、その他にも雑誌に発表していた自分の文章を集め、さらに最後に書きおろしの1章を加えて『狂気的愛』を1937年2月2日に出版する。『狂気的愛』では雑誌発表時の記事タイトルは消され、代わりに各章に番号がふられている。7章構成となっており、ジャクリーヌとの出会いの前兆のエピソードから、「ひまわりの夜」、テネリフェへの新婚旅行、ジャクリーヌとの一時的不和、一人娘のオーブの誕生などが語られている。出版原稿は1936年9月頃に全て書きあがっていたものと思われるが<sup>4)</sup>、1937年1月15日、雑誌『ムジュール』第1号に『狂気的愛』第6章が「風の家の中の先行者たち」と題されて掲載される。第6章では、ブ

ルトンとジャクリーヌの一時的不和（ルトンによればその原因は二人の感情内部にはなく、旅先で訪れた場所が放つ一種の磁場にあり、その場所を離れた直後に二人の愛情は回復する）が語られている。本研究が扱うポエム＝オブジェ作品の日付は、この文章が雑誌に発表された直後の1月17日、18日である。たとえそれが一時的なものであり最終的には回復するとは言え、ジャクリーヌに対するネガティブな感情が記された文章が公開されたために、ジャクリーヌに対する自らの愛情を積極的に示す必要を感じて、ルトンはくだんの連作ポエム＝オブジェ作品を制作したものと思われる。

### 3. 「1937年1月17日」

では、個別の作品分析にうつろう。『私は見る、私は想像する』のデータによれば、1月17日の日付を持つ作品の大きさは $31.5 \times 22.5\text{cm}^5$ 。縦長の支持体の上部に白い毛皮を持つ細長い動物の人形が、そして中ほどの高さの左端にはずんぐりとしたヒトデのような星型の大中小のオブジェが配置されている。最下部にはU字型の先端を広げた形をした、両端が鋭くとがった角のような黒いオブジェが3つ、棒を利用して固定されている。ポエム＝オブジェにおける文字の書かれている領域を「文字領域」、物品が配置されている領域を「物質領域」と呼ぶとすれば、本作品の文字領域は全ての文字がルトンの肉筆で、日付を除いて4か所（上から順に、3行、1行、2行、1行）に分かれており、支持体全体に広がっている。最初の文字領域と2番目の文字領域をつなぐように、物質領域（白い動物）が配置されている。また2番目と3番目の文字領域の間にも物質領域（星）が配置されているが、3番目の文字領域の行頭が小文字で書かれているため、2番目と3番目の文字領域は本来ひとつの文章であり、その途中に物質領域が挿入されていることが分かる。4番目の文字領域の下に最下部の物質領域（黒い角）が配置されており、文字領域と物質領域がほぼ交互に登場してい

表 1

	フランス語	日本語訳
第 1 文字領域	Madame	ご婦人よ
	vous m'êtes apparue pour la	あなたは私に姿を見せたそれは
	premi [animal]	初 [動物]
第 2 文字領域	Quelle tempête cette nuit	その夜はなんという嵐
	[étoiles]	[星]
第 3 文字領域	nous nous promenions tous deux	私たちは二人きりで散歩をしていた
	avenue des Acacias	アカシア通りを
第 4 文字領域	J'aime vos yeux penchés	私はあなたの傾げた目が好きだ
	[cornes]	[角]

ることが分かる。表 1 において構造を簡易的に示すと以下のようなになる。

最初の文字領域に関しては、1 行目の「ご婦人よ」という呼びかけは良いとして、2 行目は定冠詞の直後で改行されており、フランス語として不自然である。一方、この改行のために 2 行目の詩句は 8 音節となり、4 行目も 8 音節、5 行目・6 行目は 7 音節である。1 行目と 3 行目は一単語（未満）であり、7 行目の詩句が 6 音節であることを考えると、この作品の詩を構成する詩句は 7-8 音節が中心であり、不自然な改行は音節数の調整のために行われたと考えられる。また最後の単語は語の途中でつづりが終わっている（« premi » 「プルミ」）が、先行研究でも指摘されているように、単語に接続されている動物の人形はおそらく白テン（« hermine » 「エルミーヌ」）を表しており、「白テン」という単語の最初の音（「エル」）によって音の補完が行われ、音の上では「最初の」（« première » 「プルミエル」）という単語が完成される<sup>6)</sup>。「最初の」という単語が出現すると、詩句の語順からは「初めて」（« pour la première fois » 「プール・ラ・プルミエル・フォワ」）

という日常的な定型表現が容易に喚起され<sup>7)</sup>、最初の3行は「ご婦人よ、あなたは初めて私に姿を見せた」と読むことができる。しかし、この場合「白テン」(« hermine »「エルミーヌ」)の前半の音だけが詩句に採用されることになる。「白テン」の後半の音(「ミーヌ」)に関してはこれまで一切無視されてきたが、「鉱山」(« mine »「ミーヌ」)という単語が含まれていることに注意すれば、最初の詩句はまた、「ご婦人よ、あなたは初めての鉱山のために私に姿を見せた」と読むこともできるだろう。「初めての鉱山」、まだ誰も採掘をしたことのない鉱山には、多くの宝石が眠っている。「あなた」は「私」に宝の山を与えてくれるのである。さらに「ミーヌ」という音がジャクリヌの名前と脚韻を踏む関係にあることも指摘しておいて良いだろう。

いくつかの先行研究はこの白テンを『溶ける魚』(1924)に登場する「白テンの乳房を持つ女」に近づけて解釈をしているが<sup>8)</sup>、いささかの外れな指摘だと言える。というのも、プルトンの作品において白テンは特別な意味を担わされて登場し、時期によってその属性は変化してゆくからである<sup>9)</sup>。このポエム＝オブジェに登場する白テンの解釈を行うためには、ほぼ同時期に出版された詩集『水の空気』や『狂気的愛』に登場する白テンのイメージを参照することが不可欠である。本研究では、この作品中のオブジェ(白テン、星、黒い角)が『水の空気』および『狂気的愛』の換喩的要素として挿入されており、ポエム＝オブジェ作品の意味を多重化する機能を持っているという仮説を立て、その妥当性を検証する。

#### 「ひまわりの夜」

作品内のオブジェ群を『狂気的愛』の換喩とみなす場合、このポエム＝オブジェはまずはジャクリヌとの最初の出会い、すなわち第4章「ひまわりの夜」を喚起させるものとして理解できる。白テンはプルトンにおい

て『溶ける魚』の頃から女性的属性を担わされており<sup>10)</sup>、さらに上述の通りジャクリーヌと白テン（エルミーヌ）は韻を踏んでいるため、白テンの人形はジャクリーヌのイメージを喚起する。星のオブジェに関しては、形容詞的に「夜」を修飾している（「きらめくその夜」«cette nuit étoilée»と読める）というモルトの指摘が適用できるだろう<sup>11)</sup>。「嵐」と「きらめく夜」の取り合わせは、存在が気になっていた美しい女性と予期せぬ展開から知り合いになり、パリを一緒に散歩することになった、動揺と希望とが混ざり合う夜にふさわしい表現である。その散歩の最後で、翌朝のために深夜花市に届いたばかりの大量の花々の上にジャクリーヌが身をかがめている光景にブルトンはいたく感動する。

まるで夢のように私たちの前に次々と新しい花壇が並べられてゆく間、あなたは闇に包まれたその花々の上に長いこと身をかがめていたが、それはその香りをかぐためというよりはむしろ花々からその秘密を奪いと取ろうとしているかのようで、そうしたしぐさはそれだけで、言葉にされることのない私からあなたへの問いかけに対してあなたが私に返すことのできる、この上なく感動的な返答なのだ<sup>12)</sup>。

モルトは黒い角のオブジェは「うつむいた目のまつ毛<sup>13)</sup>」を喚起するという仮説を提示している。さらに踏み込んで、上の場面のジャクリーヌの、花を見るために伏せた目の換喩的要素とみなすことも可能ではないだろうか。以上のことから、このポエム＝オブジェ作品には「ひまわりの夜」の要素が凝縮されていることが分かる。

#### 「星型の城」

しかし、この作品内に配置されているオブジェ群は、実はもうひとつ別

の光景にも接続可能である。『狂気の愛』第5章（以下、雑誌発表時のタイトルに従い「星型の城」と表記）は芸術論などへの脱線も多く、詩的な表現も多用されるために非常に難解な文章となっているが、全体のおおまかな構成としてはブルトンとジャクリーヌのテネリフェ島滞在記と呼べるものになっている。テネリフェはスペイン最高峰のテイデ山を中心とする火山島で、二人はふもとの都市サンタ・クルスからプエルト・クルス、オロタバ溪谷を經由し、テイデ山を登ってゆく。ポエム＝オブジェのオブジェ群はこれらの土地の換喩としても機能するのである。「星型の城」の終盤で、ブルトンはテイデ山に「お前」と呼びかけ、テイデ山と自分の心身が一体化することを祈願する。その際に、詩的イメージとして「白テン」が召喚される。

願わくば、私の思考がお前を通して語ることがかなわんことを、お前は白テンたちとなりあの高所で日の出に向かってその身を開くが、その白テンたちのうなりをあげる千もの口を通して私の思考が語ることがかなわんことを！<sup>14)</sup>

ポエム＝オブジェの最上部に配置されている白テンは、テイデ山の「高所」でうなりをあげる白テンのイメージに合致する。

また、ブルトンは「テイデ山のふもとで世界最大の竜血樹に守られているオロタバ溪谷<sup>15)</sup>」にある植物園で、特異な植物相が呼び起こす神話的世界を体験し、熱狂的ともいえる詩的な筆致でその世界を描写している。ブルトンはこの植物園のことを「植物的生の財宝<sup>16)</sup>」、「花の方舟<sup>17)</sup>」と呼んでおり、章を締めくくる一文「深淵の中腹に、賢者の石でできた星型の城がその身を開く<sup>18)</sup>」と合わせて考えると、雑誌発表時のタイトルでもある「星型の城」はこの植物園を暗示しているものと思われる<sup>19)</sup>。ポエム＝オ

ブジェの中ほどの高さに配置されている星のオブジェは、その上にある白テンの人形との位置関係から、テイデ山の高所でうなる白テンに対してやや下方に位置するこの植物園＝「星型の城」の換喩として理解することができる。

そして、オロタバの谷よりもさらに高度の低い平地に関する記述を見れば、日当たりが良く、日陰と言えば「黒いバナナの樹」からなるバナナ農園くらいであり、バナナの樹の大量の花からは「若い雄牛の角が突き出ている」という<sup>20)</sup>。バナナの実を牛の角に例えている比喩だと理解できるが、「黒」と「牛の角」が交錯するイメージであり、ポエム＝オブジェの最下部に配置された黒い角のオブジェと符合する。さらに、プエルト・クルスをはじめとするテネリフェの海岸の特徴であるが、砂浜の砂が火山の溶岩に由来する黒い砂のために陸と海の境界エリアが黒いという点にブルトンは感動している。

海に落ちる影は全て広大な面積に広がるどこまでも黒々とした砂からなっており、プエルト・クルスのような多くの砂浜はそうした広がりだけでできている。その広がり、交互に水となり陸となるヴェールであり、波が引くとそのふちはスパンコールのようにきらきらと黒曜石の輝きを放つのである<sup>21)</sup>。

黒い角のオブジェは、この＜黒い波打ち際＞のイメージを示していると同理解することもできる。実際、テネリフェの「黒い砂」の解説はバナナ農園の「牛の角」の直後に語られ、この2つの話題はブルトンにおいて密接に結びついている。以上の分析より、このポエム＝オブジェの物質領域の配置はテネリフェの地理に符合しており、それぞれテイデ山の上方の白テン、オロタバ渓谷中腹の「星型の城」、そして平地、海岸の黒い角＝黒

い波の換喩として理解できることが分かる。

オブジェ群が「星型の城」の旅行記を暗示している場合、文字領域はどのように読むことが可能だろうか。「ご婦人よ」はやはりジャクリヌへの呼びかけであり、「あなた」は「私」をオロタバの植物園という未採掘の鉱山（« la première mine » 「ラ・プルミエル・ミヌ」）に導くために姿を見せた、と読むことができるだろう。そこは自然物と人工物が完璧に調和した、オルフェウスの闊歩する黄金時代である<sup>22)</sup>。また、「深淵の中腹に、賢者の石でできた星型の城がその身を開く<sup>23)</sup>」という結語に含まれる「星型の城」とはこの植物園のことだと既に指摘した。その「城」を構成している「賢者の石」とは周知の通り錬金術の用語であり、鉱物を貴金属へと変成する、あるいは一般に流布しているイメージに従えば、ただの石ころを金に変える存在である。旅行記の最後にはテイデ山自体がひとつの「ブリリアントカットの震えるダイヤモンド」となり、世界的な有名な2つのダイヤモンド「ダリア＝イ＝ヌール」「コ＝イ＝ヌール」と同格に置かれることになる<sup>24)</sup>。オロタバの植物園は原初的神話空間であり、同時にテイデ山をダイヤモンドに変える賢者の石なのである。ブルトンとジャクリヌとともにそこを通過し詩的な採掘を行った結果、「テイデ山＝ダイヤモンド」という貴石を獲得したのだった。

続く詩句に登場する、「嵐」に例えられる「その夜」に関しては、旅行記冒頭の次の文章が思い出される。

[……] 夜になるにつれてうら若い女性のヒールの調子が加速するのは、ある秘密のためにヒールが高くなり始める場所はそのなのだ。私はピカソが30年前に描いた女性を思い浮かべるのだが、サンタ・クルスではあちこちの歩道でその女性の無数のコピーが互いにすれ違う。地味な身なりで、人目を避けてはどこか別の場所で絶えず輝きを取り

戻すあの燃えるようなまなざしをしており、まるで雪の上を走る炎のようだ<sup>25)</sup>。

30年前のピカソの絵画が、旅先で目にする異国の光景の予言となっていたというのである。『狂気的愛』での大きなテーマのひとつである時を隔てた複数のイベントの混線が確認できるエピソードであり、直線的な時間の流れを乱す「嵐」が生じていると言える。また、実際にブルトンとジャクリーヌがそこを散歩したかどうかは別にして、サンタ・クルスには「アカシアの道」(« Camino de las Acacias ») という名前の通りがあるということも指摘しておいて良いだろう。

最後の詩句「私はあなたの傾げた目が好きだ」に関しては、テイデ山での焚火の光景が思い出される。二人がテイデ山に登った際、高所では雪が積もっていた<sup>26)</sup>。そこで二人は焚火をし、ジャクリーヌが炎にかざす手を見て、ブルトンはその手が同時に自分の人生という焚火にかざされている手であるかのように感じる。

もはや草ひとつ目に入らない、全てがあまりに凍てつき陰鬱としたものになりかねないテイデ山のこの高台で、私たちが火をつけたばかりの燃え盛る焚火の上に開かれた君の手を、君の魔法の手を、私の人生の炎の上を飛翔する君の透明な手を、私はめまいがするまで見つめる<sup>27)</sup>。

焚火がブルトンの人生であるとする、ブルトンの情熱にジャクリーヌは温められ、かつジャクリーヌはブルトンを上方から見守る構図になる。この文脈では、「あなたの傾げた目」はブルトンを見つめるまなざしに他ならない。以上の分析から、1月17日のポエム＝オブジェ内に配置され

た同一の記号のうえに、「ひまわりの夜」, 「星型の城」の2つの物語が重なっていることが分かる。

### 『水の空気』

さらに、ジャクリヌをテーマとした詩集『水の空気』の内容の一部も、このポエム = オブジェに読み取ることができる。『水の空気』は14の無題の詩篇からなる詩集である。その6番目の詩に「白テン」と「星」が登場するのである。

彼女の雪のように白い星の靴の後ろで天気は魔法のように曇る  
二匹の白テンの愛撫の中に失われる足跡にそって<sup>28)</sup>

この詩篇は「私の前には塩の仙女がいて」で始まる。塩の色である純白のドレスを着用し、ヴェールをまとっていることから、ジャクリヌの花嫁姿を想起させるが、全体を通して読むと虹色に輝くヴェールをまとこの「塩の仙女」が、同時に山でもあり、ふもとには海が広がっていることが分かる。彼女が日の光に輝くさまはまるで「湧き水 (« eau vive ») のシャンドリア」のようである一方で、「夜の陶芸家」たちは「ベラドンナのコーヒーセット」を仕上げている。つまり、彼女は光と闇、生 (« 湧き水 ») と死 (« ベラドンナ ») を同時に内包しており、その描写の直後に上記の詩句が続くのである。花嫁衣裳の隠喩をそのまま引き継げば、花嫁が進めば純白のドレスのすそが引きずられ、花嫁の後ろに雲がついて移動するかのような光景が読み取れるだろう。この場合、白テンは花嫁の靴であり、ドレスの裾から交互につま先だけがちょこちょこ見える様子が白テンに例えられていると理解できる。しかし、この2行の詩句はもうひとつ別の読み方ができる。「天気は魔法のように曇る」の原文は « Le temps se brouille

miraculeusement » であり、これは「時間は魔法のようにもつれる」とも訳せるのである。「星の靴」という表現は、天球を星が歩む長期的な時間的視座をイメージさせる。「ひまわりの夜」では、詩篇「ひまわり」が11年前に自動記述で書きあげられた時間と、ブルトンがジャクリヌとパリを散歩する時間が混線していた。「二匹の白テンの愛撫」に、1923年の詩篇執筆時点の時間と1934年5月29日の時間がつれあうさまが読み取れるだろう。『シュルレアリスム第二宣言』（1930）においてブルトンは、シュルレアリスムの目的を「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低い物が矛盾して知覚されることをやめる精神の一地点<sup>29)</sup>」を求めることとしているが、「塩の仙女」をその「精神の一地点」の体现者と言うこともできる。いずれにせよ、白テンの人形と星のオブジェは詩集『水の空気』の換喩としても機能することが確認できた。では最下部の黒い角のオブジェも同様の機能を果たしているのだろうか。

その答えは、詩集2番目の詩篇にある。「デメキンは本の海底で石を割る」で始まるこの詩には「アカシアのドレス」を着る娘たちが登場したり、詩の中で「君」の髪の毛が「財宝」をつかむための取っ手となったりと、ポエム＝オブジェ作品の詩句と関係がありそうな表現が多い。中でも注目すべきは以下の詩句である。

最後の麦藁の街灯たちは街灯消しを前に後ずさる  
 彼らには白い蛾がたかり潜水夫のヘルメットとなっている  
 彼らはあえて巨大アザミのある街に来るリスクはおかさないだろう  
 そこではクワガタの角をも吹き飛ばす黄金の風が吹いているのだ  
 私はそれらアザミのひとつの中心に住んでいる<sup>30)</sup>

空の星が消えてゆく明け方、街灯を消して回る点灯夫に明かりを消され

まいと後ずさる「最後の街灯たち」。しかしその街灯は鉄ではなく「麦藁」でできており、明かりに集まってくる白い蛾が通常のガラス・カバーの代わりという、そもそも「街灯」とは呼べない非常に簡素で脆弱な作りになっている。その一方で「巨大なアザミ」のある都会には非常に強い「黄金の風」が吹いており、「麦藁の街灯」がそのような街に行けば跡形もなく吹き飛んでしまうだろう。「私」はそうした「巨大なアザミ」のひとつに住んでいる、という内容の個所である。

フランス語に「強烈な暴風」のことを表す「牛の角をも吹き飛ばす風（« vent à décorner les bœufs »）」という言い回しがある。表現の由来には諸説あり、牛の角を丸く削るのに適した気候が強風の日であるという説や、船で牛を運ぶ際に風が強いと揺れのために牛が壁にぶつかってしまい角が折れてしまったことに由来するといった説もあり、いずれにせよ風が直接牛の角を吹き飛ばすというわけではないようである<sup>31)</sup>。ところで、上記の「そこではクワガタの角をも吹き飛ばす黄金の風が吹いているのだ」という詩句では、「牛」が「クワガタ（« les lucanes »）」に書きかえられてこの表現が使用されている。これを文字通りに受け取れば、「私」の住む街には、強風のために吹き飛ばされたクワガタの角が落ちてことになる。ここでポエム = オブジェの黒い角のオブジェをもう一度見てみよう。これは3対のクワガタの角ではないだろうか。また、クワガタの角が吹き飛ばすほどの強風は「嵐」と呼んで良いのではないだろうか。この詩句もまた、1月17日のポエム = オブジェ作品に重なるのである。

実はブルトンの想像世界において、「クワガタ」と「夜」と「嵐」はセットになっている。1933年6月にブルトンは雑誌『ミノートル』創刊号に「ピカソの本領」を掲載する。この文章はその後エッセー集『黎明』（1934）に収録されるが、その中に次の一節がある。

こうして、嵐の気配のする6月の夕べに日没を受けてコナラの森を飛ぶクワガタは、黒太子の見事な甲冑をその身にまもってはいるが、4、5年続く脱皮期間の後、一か月の命の間だけしか野外の自由な空気を堪能できないのであり、みすばらしいカラスはその同じ野外の自由な空気を100年にわたりその鳴き声で引き裂き続けるだろう<sup>32)</sup>。

ブルトンにとってクワガタは、嵐近づく6月の夕暮れに森の中を飛翔する存在である。そして「ひまわりの夜」は5月29日。ブルトンにおけるクワガタの季節の始まる頃である。ポエム＝オブジェの黒い角のオブジェがクワガタの角だとすれば、それは「ひまわりの夜」の季節を示す役割を果たすことになる。

ところで、第14番目、つまり詩集『水の空気』最後の詩は「いつでも初めてのように(«*Toujours pour la première fois*»)」の詩句で始まる。そして、私は君を「いつでも初めてのように」愛する秘密を見つけた、と告げたところでこの詩は(そしてこの詩集は)終わる<sup>33)</sup>。また、ポエム＝オブジェの文字と白テンとの関係から「初めて」(«*pour la première fois*»)という定型表現が喚起されるということは既に指摘した。最後の詩篇に白テンは登場しないが、この詩を踏まえたうえでポエム＝オブジェの冒頭を「ご婦人よ、あなたは私に初めて姿を見せた」と読む場合、その意味合いが変化するだろう。「君」はいつでも「初めて」のように新鮮で瑞々しい姿を見せるのである。

以上のことから、1月17日のポエム＝オブジェのオブジェ群を詩集『水の空気』の換喩的要素として理解した場合、ポエム＝オブジェは以下のように読むことができるだろう。「あなた」が初めて私に姿を見せた「ひまわりの夜」はクワガタの季節である6月直前の、嵐を思わせる夜だった。そして二人が散歩する間、二匹の白テンが絡み合うように2つの時間が混線したのだった。そのような出会いをした「あなた」を、私はこれからも

「いつでも初めてのように」愛するだろう。同一のポエム = オブジェを通して、「ひまわりの夜」, 「星型の城」の2つの物語に加え、詩集『水の空気』の内容も読み取れるのである。この意味内容のネットワークの多重性は偶然に生じたのではなく、ブルトンが意識的に構成したものだと思われる。なぜそのような試みをしたのかは、また後程考察したい。

#### 4. 「1937年1月18日」

ここからは、連作の後半、1月18日の日付を持つポエム = オブジェ作品の分析を行う。『私は見る、私は想像する』のデータによれば、1月17日の作品とほぼ同じ大きさ(33×24cm)だが<sup>34)</sup>、現在この作品を所蔵しているシカゴ美術館の公表しているデータでは一回り大きいサイズになっている(39.4×30.4×3.7cm)<sup>35)</sup>。このサイズ差は、現在は作品が額装されていることに由来すると思われる。支持体となる段ボール全体に黒いオイルクロスが貼られており、右上と左下に白いリボンが並縫いの形で配置されている。縫い目は右上が5つ、左下が3つ。それぞれ真ん中の縫い目がちょうど角にくるように並んでおり、点線であることを除けば、縦書きの際のカギカッコの形に近い。このカギカッコを結ぶ対角線上に文字領域が配置され、横長の長方形に手書きの文字で詩句が書き込まれている。写真から確認できる限りでは、オイルクロスを長方形に切り取り、むきだしになった支持体の段ボールに文字が書かれているように見える。詩句の書き込まれた文字領域は4つあり、前半の2つには1行ずつ、後半の2つには2行ずつ詩句が記入されている。物質領域は、文字領域と交差するように反対の対角線上に配置されている。左上にはもともと円と十字を組み合わせた勲章のような形状をしていたと思われる厚紙がコラージュされている。金色の地の上に放射状に赤い太線のストライプが印刷されており、中心には全て赤の大文字で「光り輝くカード」(« CARTE RESPLENDISSANTE »)と

いう言葉が2行に分けて印刷されている。支持体の中ほどの高さ、2番目と3番目の文字領域の右横には、歯車などの機械の部品がやや右に傾いた縦の共通軸を中心に束ねられ、見ようによっては花束に似ている形で固定されている。画面右下にはトランプのスペードの女王のカードが貼られ、額にのみ宝石のあるティアラのようなものを被り、長い豊かな黒髪を垂らして鋭い眼つきでこちらをにらむ女性像が上下線対称に描かれている。その絵札の上半分の女性像に重なるように、葉脈だけになったスペード形の葉が貼られ、ヴェールのように葉を通して「女王」が透けて見えている。最下部は左端に文字領域、右端に物質領域が配置され、その中央に日付と献辞（« Pour Jacqueline, André 18-1-1937. »）が白いインクで記入されている。詩句のみの構成をまとめると表2のようになる。

最初の文字領域は小文字で書き始められており、左上の円形の厚紙に印刷された言葉と接続するように配置されている<sup>36)</sup>。作品の冒頭で物質領域と文字領域が有機的に接続されるのは1月17日の白テンの人形と同様であり、この事実は二作品が連作であるという仮説に説得力を与えるだろう。

表2

	フランス語	日本語訳
第1文字領域	[CARTE	[光り輝く
	RESPLENDISSANTE ] de ma vie	カード] 私の人生の
第2文字領域	J'ai compris	私には分かった
第3文字領域	J'ai caressé l'enfant perdu	私は迷子をなでた
	Dans le jardin de la pendule	置時計の庭園の中で
第4文字領域	Il y avait dans le train bleu	青い列車の中には
	Une femme aux cheveux d'hameçons.	釣針の髪をした女性がいた

白テンの場合は文字領域が先行し、物質領域がそこに接続されたが、この作品の場合はその逆となっている。厚紙に印刷されている「カード」(« carte »)という単語は多くの意味を持ち、モルトも指摘する通り、この作品の場合「地図」と「トランプ」の二つの意味を持ちうるように構成されている<sup>37)</sup>。詩句の中に登場する「迷子」という表現に注目するなら「地図」の意味が前景化し、右下の絵札に注目すれば「トランプ」と読むことになるだろう。前者であれば「私の人生の輝かしい地図」と読むことができ、後者であれば「我が人生最高の輝かしい手札」と理解できる。2番目の文字領域の詩句「私には分かった」は、何が分かったのかは曖昧である。ただ、直前の詩句と脚韻を踏んでいることは指摘して良いだろう。3番目の文字領域に出てくる「置時計の庭園」は「振り子の庭園」とも訳せるが、いずれにせよすぐにイメージの浮かぶ表現ではない。しかし、複数の先行研究で指摘されている通り、その右側に配置されている機械の部品は時計の部品を思わせるものであり、この文字領域の詩句と関連付けた解釈を誘う構成となっている<sup>38)</sup>。また、これは指摘されることがないが、この文字領域の詩句は2行とも8音節となっており、リボンの縫い目の数と一致する。4番目の文字領域の音節数は順に8音節、9音節であり、1月18日の作品も音節数は8音節前後の詩句が中心となっていることが分かる。最後の詩句に登場する「青い列車」が何を指すかは現在に至るまで不明だが<sup>39)</sup>、「釣針の髪をした女性」に関しては先行研究でいくつか指摘があり、詩句に登場する女性とトランプの絵札の女性とが呼応する関係にあることは共通了解となっている。その上で、モルトは絵札の女性の髪の毛の色がポエム＝オブジェ全体の背景の色と同質であることを<sup>40)</sup>、ムリエ＝カジルは絵札が「スペードの女王」であることから詩句に登場する女性が「ファム・ファタル」の性質を帯びるということを指摘している<sup>41)</sup>。その一方で、献辞に「ジャクリーヌ」の名前があること、その上に貼り付けら

れたスパード型の葉がテネリフェの植物園を思い出させることから、鈴木雅雄は絵札の女性をジャクリヌの隠喩的イメージと解釈している<sup>42)</sup>。本研究も作品内に貼付された葉はオロタバの植物園の換喩として機能しているという見地に立ち、以下に詳細な分析を行う。

### 『狂気的愛』

まず、トランプの上に貼られた葉の同定から始めよう。これまでこの葉の精緻な同定が行われた例はない。たとえば、シュルレアリスム研究の専門家を学術顧問に持つ、アトリエ「アンドレ・ブルトン」アソシエーションのウェブサイトでは「ブナ（« hêtre »）」の葉とされているが<sup>43)</sup>、ブナの葉はもう少し縦長の形状をしており、このようなハート形にはならない。ポエム＝オブジェの高さから目測すれば葉身が8 cm程度。形状は丸みを帯びたハート形で葉の先端が急速に先細りしている。また、葉のふちが滑らかであり鋸歯状にはなっていない。そして、葉脈が網目状タイプである。以上の特徴から、このポエム＝オブジェ作品に使用されている葉はハナズオウ（« gainier de Chine », *Cercis chinensis*）の葉ではないかと思われる。本研究では、ポエム＝オブジェに使用されている葉は、ブルトンが実際にオロタバの植物園で入手したものではないかという仮説を立て、以下検証する。

まず、『狂気的愛』第5章（「星型の城」）の次の記述から、植物園の葉を持ち帰ることは可能だったということが推測される。

長期の船旅が終わり、船を降りる段になって、これから使うことになる驚きの銀貨、金貨を乗客たちが吟味するように、とある夢の国——オロタバ——があり、そこでは、案内されると同時にさっと葉っぱを手中に握らされるのだが、それは衝撃的な感情の通貨なのである<sup>44)</sup>。

ブルトンたちは最初のうちは「ボリナガ氏」という案内人に従って園内を見学していた。落ち葉であれば自由に持ち帰れると言われていた可能性が高い。園内の植物を使って、ボリナガ氏は二人に『不思議の国のアリス』の世界の光景を見せてくれた。そして、特徴的な性質を持つ二種類の植物を紹介する。葉の上にくっきりと文字が書ける植物は、茎に葉をつけたまま手紙を書けば、成長する手紙となる。ブルトンはアリスがこの葉に将来の計画を書きつけることを夢想する。次に登場するのが、おそらくはハナズオウの葉である。ただし、生きたまま成長する手紙となる葉に対して、こちらは既に乾燥した枯葉である。

その生きた葉っぱにアリスが彼女の計画を託すのを今しがた見たところだが、かくなるうへは一刻も早くもう一枚別の葉っぱを太陽にかざさずにはおれない。こちらは干からびてはいるが、セミの羽から切り抜いた、下の部分のない巨大なスペードのエースのようである。これらはアリスの記念の品に違いない<sup>45)</sup>。

ジャクリーヌはこのスペード形の葉の一枚を所持していたという<sup>46)</sup>。やはりブルトンたちは「感情の通貨」たるこの葉を複数枚持ち帰り、そのうちの一枚がポエム＝オブジェ作品に使用されたものと推測される。雑誌発表時の「星型の城」には、挿絵として、このスペード形の葉を使ったエルンストによるコラージュ作品の写真が「……セミの羽から切り抜いた」というキャプションをつけて掲載されている(図3)。また、おそらく「……認識の深い闇の中、君の神経システムとほくのそれを結び付ける」というキャプションの挿し絵にも、トンボの羽のような細かい網状の葉脈(ブルトンは「セミの羽」と形容している)と、丸みのある輪郭が特徴的なこの葉が2枚使用されている(図4)。

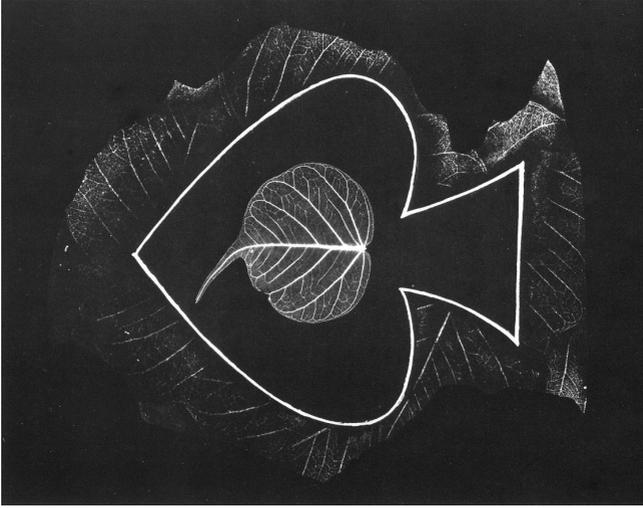


図3 Max Ernst, « … découpé dans l'aile des cigales » in André Breton, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 30, réédition en fac-similé, t. 2, Genève, Albert Skira, 1981

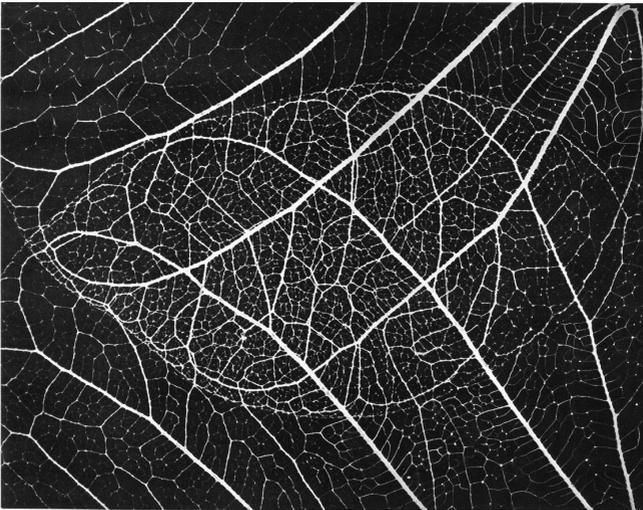


図4 Max Ernst, « … unir ton système nerveux au mien dans la nuit profonde de la connaissance », *Ibid.*, p. 34

葉の葉脈が昆虫の羽を思わせるという事実は、博物学的な動物界・植物界・鉱物界の三界の区別をゆさぶるものであり、ブルトンはそれゆえにこの葉を愛したのだと思われる。ここでアリスが登場するのは、『不思議の国のアリス』で彼女がトランプの王国を冒険するからだろう。しかし、上の引用ではこの葉は「スペードのエース」に例えられている。また、雑誌発表時のコラージュを用いたイラストもページの中央に巨大なスペードのマークが置かれ、スペードのエースとなっている。この葉を貼ることで「星型の城」の体験を反復するのであれば、ポエム＝オブジェに使用するカードもスペードのエースで良いはずである。では、なぜスペードの女王の絵札が使用されたのだろうか。

『狂気的愛』第1章はブルトンがジャクリーヌに出会う前に書かれた文章である。そこでブルトンは、愛し愛される対象にめぐり逢えない時に、自己流のルールに基づいたトランプ占いで現状と未来を占っていたと告白する。そして、その占いのために長年使い続けてきた、なじみのトランプセットがあると言っている。それは、ハンブルク・アメリカ郵船株式会社(«Hamburg-America Linie»)のトランプセットで、ブルトンはそれを愛用する理由を、「このセットにおいては、ハートの女王よりもスペードの女王の方が美しいから」だと説明している<sup>47)</sup>。ブルトンにとって、このトランプセットのアイデンティティは「スペードの女王」にあったのである。

従って、ポエム＝オブジェに使用されているスペードの女王は、ジャクリーヌに出会う前の愛の不在の時期を象徴しているのではないだろうか。その上にオロタバの植物園で入手してきた枯葉を貼り付けることで、「スペード」という同一の記号に、愛の対象とともにある現状をブルトンは上書きしたのである。

カナリア自治州政府公式ウェブサイトの重要文化財紹介ページによれば、ブルトンの訪れたオロタバ植物順化園内に、少なくとも現在、ハナズ

オウは生息している<sup>48)</sup>。このページには、ハナズオウは「愛の樹」または「ユダヤの樹」と呼ばれている (« árbol del amor o de Judea ») という説明がある。「ユダヤの樹」は実際にはセイヨウハナズオウ (*Cercis siliquastrum*) のことなので、現地で両者が混同されていることが分かる。ところで、パリの国立自然史博物館はある「伝説」を教えてくれる。その伝説によれば、「ユダヤの樹」は「ユダの樹」に由来し、イスカリオテのユダがキリストを裏切った後にその樹で首を吊ったというのである<sup>49)</sup>。おそらくブルトンは、ボリナガ氏かあるいは他の案内人から、こうした話を聞いたのではないだろうか。愛と裏切り、生と死といった、相反する意味を持つ葉は、不吉な存在とされるスペードの女王の絵札を、愛とともにある充実した現状を表すものへと反転させるにふさわしいオブジェと言えるだろう。

この葉が「アリスの記念の品」であるのなら、3番目の文字領域の詩句「私は迷子をなでた」に出てくる「迷子」が不思議の国に迷い込んだアリスのことを指していると理解できる。では、私がアリスをなでた「置時計の庭園」とはどこを指すのだろうか。ところで、3番目の文字領域の右側にある機械の部品は、まとめて束ねてはあるが明確な構造体とは言いがたい。従ってこのオブジェを、「置時計」にかかる「分解された (« démontée »)」という形容詞として読むことができるだろう。そうすると、3番目の文字領域の2行目の詩句は「[解体された] 置時計の庭園で」となる。それは時計で測れる直線的な時間が解体された空間である。オロタバの植物園という原初的神話空間で、ブルトンはアリスをなでたのである。

### 『水の空気』

直線的な時間の解体こそがこの作品のテーマであるということは、左上の円形の厚紙のオブジェからも見て取れる。この造形要素の特徴は、金色を地として中心から周囲に放射状に放たれる赤の太線にあり、太陽を思わ

せるデザインである。そして、太陽と非常に結びつきが強く、それ自体が太陽にも似ている形状をした植物と言えばひまわりだろう。このポエム＝オブジェは一面に黒いオイルクロスが貼られており、その中に光り輝く円形の厚紙が配置されることで「ひまわりの夜」という表現が喚起される構成になっている。そして、既に確認した通り、『狂気の愛』第4章「ひまわりの夜」では、直線的な時間が解体される代表的な事件が報告されていた。円形の厚紙は、そこに書き込まれている文字だけでなく、その形態も重要な機能を果たしているのである。そして、この形態のイメージは詩集『水の空気』で練り上げられたものだった。

詩集3番目の「私は夢を見ている、私は君が君自身に無限に重なっているところを見ている」で始まる詩篇では、ひまわりの花が円盤状の内側の花の周囲に放射状に花びらを広げるように、中心から放射状に広がる力線のベクトルを内包する円盤のイメージが、直線的な時間の解体のテーマと強く結びついている。冒頭の一句から既に時間の多重化が見て取れるが、鏡の前に座って化粧をしている君、旅先から帰ってくる君、旅先の洞窟からいつまでも外に出てこない君、ベッドの上で起きている君、寝ている君、といった様々な異なる時間の「君」が同一の「君」の上に重なって現れている。やがて「スパンコールの蛇腹」の中にとらえられた少女である「君」は縄跳びを始め、詩は次のように終わる。

私はこれまで君であったもの全てを  
今でもまだ君であるはずのもの全てにこめてなでる  
私に聞こえているメロディアスで鋭い音は  
君の無数の腕がたてている  
全ての木々の中にいるたった一匹の蛇だ  
君の腕の中心では羅針盤の水晶が回転する

シヴァ神の我が生ける泉<sup>50)</sup>

縄跳びの一番の基礎であるいわゆる「前とび」は、極めて短時間のうちに全身を包む縄の結界をはることを繰り返す。縄跳びをする者は、縄を体の周りに一周させるたびに極小の単位時間を縄で切り分け包んでいるのである。それと同様に、映画の撮影においては、極小の単位時間に切り分けられた現実が、回転するフィルムに次々と焼き付けられる。詩に出てくる「スパンコールの蛇腹」とは映画撮影に用いるカメラの比喩と理解できるだろう。映画であれば、そうして作成したフィルムをまた回転させ画像を連続映写することでひとつの時間を生み出すのだが、この上映方法は直線的な時間に従わざるを得ない。しかし、この詩においては、そうした直線的な時間からは外れた場所で、細かく微分された時間の「君」の姿が同時に重なって現れる。映画撮影したフィルムのコマを全て重ねて一枚にした画像を想像しても良いし、マルセル・デュシャンの《階段を下りる裸体 No. 2》(1912)を思い出しても良いだろう。この詩で特徴的なのは、そうした多重化する時間が「縄跳び」のイメージに接続されている点である。縄跳びの軌道は身体の周囲に、遠心力の働いた円周を描く。縄跳びをする者を正面から見て、縄が最上部に来た際の半円と、最下部に来た際の半円をつないでできる円の形は、太陽＝ひまわりの輪郭にも重なる。終わりから2行目に出てくる「羅針盤」もそのイメージのバリエーションのひとつである。羅針盤では通常、それぞれの先端が東西南北を示す十字の針と、それぞれの中間の方向を示す一回り小さい十字の針の図像が重ねられており、ものによってはさらにそれぞれの針と針の中間に各方向を指すもう一回り小さい針が描かれている。これはポエム＝オブジェに貼られた厚紙のデザインに近い。また、この詩の最後の単語「シヴァ神(«Sivas»)」は、ヒンドゥー教の主要三神の一柱であり、1910年頃のバリのギメ美術館ガイ

ドブックには、踊るシヴァ神の神像の精細な版画が既に掲載されている<sup>51)</sup>。挿絵のシヴァ神の腕は4本。両膝を軽く曲げ、左足を腰まであげて踊る姿勢をとっており、その背後には全身を包む大きさの真円の光背が立っている。光背の外側には小さな炎が等間隔で配置され、ひまわりの花びらを思わせ、また帯状の真円は縄跳びの描く円に重なるものである。こうして、この詩においては「縄跳び」＝「羅針盤」＝「シヴァ神」が、意味の多重性のエンブレムとなり、直線的な時間は解体され、複数の「君」が同一の記号の上に重ねられる。

以上のことから、詩集『水の空気』を解釈格子とした場合、ポエム＝オブジェ作品の円形の厚紙はこのエンブレムを受け継ぐものとなり、同一のオブジェの上に「太陽」＝「ひまわり」＝「なわとび」＝「羅針盤」＝「シヴァ神」と複数の意味内容が重なることになる。また、上に引用した詩句内に「私は [...] なでる」とあることから、ポエム＝オブジェ内の「私は迷子をなでた」という詩句は、今度は「私は「君」をなでた」と解釈する方が妥当になる。プルトンが詩的想像力によってジャクリーヌを直線的な時間から解放し、「[解体された] 置時計の庭園」の住人としたのである。

## 5. 結 論

1月18日のポエム＝オブジェ作品においても、1月17日の作品と同様、作品中のオブジェ群を『狂気的愛』の換喩と理解した場合と『水の空気』の換喩と理解した場合には異なる読み方ができることが確認できた。鈴木雅雄は1月18日のポエム＝オブジェに関して「『狂気的愛』なしには、このポエム＝オブジェは何の意味も持たない<sup>52)</sup>」と言っているが、同様に『水の空気』なしでもやはり、このポエム＝オブジェは何の意味も持たないと言えるだろう。その他にも両作品の共通点として、ともに文字領域は4つ、物質領域は3つであることも指摘できるだろう。さらに、文字領域

と物質領域のかかわり方も、2つの作品には共通点が見られる。ともに第1の物質領域の要素（白テン、金地の丸い厚紙）は第1の文字領域の一部としても機能できるものであり、第2の物質領域の要素も形容詞（« étoilée », « démontée »）として文字領域の名詞を修飾しうるものであることが確認できた。こうした対称性に加え、本研究冒頭で指摘した通り1月17日の作品にのみサインがないという事実から、これら二作品は連作として制作されたと考えて良いだろう。最後に、二作品ともに共通している同一記号における意味の多重性について考察したい。

そもそもブルトンにとって、「ひまわりの夜」こそが同一の記号の意味が二重化する体験だったのではないだろうか。現在広く流布した考え方として、詩篇「ひまわり」は充填されるべき意味が事後的に到来したく遅れて届く予言>だった、という一般了解がある。しかし詩篇「ひまわり」はジャクリースとの出会いがなければ意味内容のない空虚な文字列のままだったのだろうか。たとえば田中淳一はこの詩を最初から「あの心乱す通りすがりの女を主題とする系列の詩」として認識していたという<sup>53)</sup>。ブルトン自身がどれほど気に入っていなかったにせよ、詩篇「ひまわり」はそれ自体ひとつの詩作品として読める、つまり自律的な意味のネットワークを提示しているのである。そこに11年後の深夜のパリ散歩という別の意味のネットワークが暴力的に上書きされたのが「ひまわりの夜」の体験である。ブルトン自身もこのことに自覚的であったことがうかがえるキーワードとして「アイスランドスパー（« spath d'Islande »）」という単語が挙げられる。アイスランドスパーとは半透明の方解石で、光の屈折率の関係で、それを通して物を見ると対象は二重に見える。ブルトンは『水の空気』の、例のクワガタの出ってくる詩篇の中で「広大なアイスランドスパーの中で私たちは迷子になる<sup>54)</sup>」と書いており、また『狂気的愛』第6章には「蜃気楼に直ちに説明をつけようと切望するよりも、アイスランドスパーに心奪

われる方が良いと考えることだってできるのだ<sup>55)</sup>」と書いている。連作ポエム＝オブジェの制作に先立ってブルトンは物を二重に見せるアイスランドスパーに興味を持ち、その性質を自らの作品に取り込もうとしたのではないだろうか。さらに、アイスランドスパーは映像を二重化するのみだが、今回分析を行った二作品においては、ブルトンは同一記号に三重、四重の意味を重ねようとしていた。ブルトンはポエム＝オブジェの制作を通して、新しい詩学の模索を行っていたが、意味の多重化はそれまでのポエム＝オブジェには見られなかった傾向である。そして、『秘法17』（1945, 1947）にはこの方向性の詩学の一種の到達点が示されており、ロシェ・ペルセという同一の岩壁の上に「巨大帆船」, 「方舟」, 「オルガン」, 「あばら家」, 「ほうき」, 「シラサギ」のイメージが重ねられ、叙事詩的ビジョンが展開されることになる<sup>56)</sup>。1937年1月17日、18日のポエム＝オブジェ制作時にはブルトンの詩学はまだ過渡期にあり、ブルトンはこの連作の制作を通して進むべき新しい方向性を見出したのだった。

#### 謝 辞

本研究はJSPS 科研費 JP18K12339の助成を受けたものである。特記し感謝の意を表す。

#### 注

- 1) André Breton, *Je vois, j'imagine*, Paris, Gallimard, 1991.
- 2) ブルトン自身は最初のポエム＝オブジェ作品を1929年と設定しているが、ポエム＝オブジェ作品の構成上の特徴を時系列にそって追うことで、ブルトンが作成した最初のポエム＝オブジェ作品は1934年12月26日のものと同定できる。以下の拙論を参照。前之園望「潜在的現実の現働化—アンドレ・ブルトンにおけるポエム＝オブジェの詩学」『フランス語フランス文学研究』第112・113号、日本フランス語フランス文学会、2018年、447-448頁。
- 3) 同論文、445-459頁。

- 4) Marguerite Bonnet, « “Notice” pour *L'Amour fou* », in : André Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1693.
- 5) André Breton, *Je vois, j'imagine*, *op. cit.*, p. 171.
- 6) Johanna Malt, *Obscure Objects of Desire; Surrealism, Fetishism, and Politics*, Oxford University Press, 2004 (reprinted 2008), p. 156.
- 7) 以下の研究にも同様の指摘がある。Pascaline Mourier-Casile, « Le poème-objet ou “l'exaltation réciproque” », in : *La Licorne*, n° 23, Poitiers, UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1992, p. 224.
- 8) *Loc. cit.* Phil Powrie, “The Surrealist Poème-Objet” in : Silvano Levy, *Surrealism: Surrealist visuality*, Edinburgh University Press, 1997, p. 59.
- 9) プルトンにおける白テンの属性の変遷については以下の拙論を参照。前之園望「変成する属性—アンドレ・ブルトンにおける白テン」『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』, 日本フランス語フランス文学会関東支部, 2006年, 211-224頁。
- 10) 同論文, 216頁。
- 11) Johanna Malt, *op. cit.*, p. 156.
- 12) 以下, 邦訳がある場合は原文の出典情報に続けて該当箇所を示すが, 訳文は引用者による。André Breton, *L'Amour fou*, in : *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 721. (アンドレ・ブルトン『狂気的愛』海老坂武訳, 光文社古典新訳文庫, 2008年, 108頁。)
- 13) Johanna Malt, *loc. cit.*
- 14) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 763. (『狂気的愛』前掲書, 197頁。)
- 15) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 739. (『狂気的愛』前掲書, 154頁。)
- 16) *Loc. cit.* (同上。)
- 17) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 763. (『狂気的愛』前掲書, 197頁。)
- 18) *Loc. cit.* (同上。)
- 19) ただし, 『狂気的愛』に「深淵の中腹に, 賢者の石でできた……」というキャプションとともに挿入されている図版はプラハにある六芒星の形をした城館の絵ハガキであることが分かっている。(Marguerite Bonnet, « “Notes et variantes” pour *L'Amour fou* », in : André Breton, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 1730-1731.) テネリフェ旅行に行く直前の1935年3月末から4月上旬にかけて, プルトンはジャクリースを含む友人数人とプラハに滞在していた。雑誌発表時には上記のキャプションのもとマックス・エルンストによるテイデ山の中腹にこのプラハの城館が描かれたイラストが掲載されて

- いたが、この城館の来歴自体は『狂気的愛』第5章の内容とは無関係である。
- 20) *L'Amour fou, op. cit.*, p. 738. (『狂気的愛』前掲書, 152頁。)
  - 21) *Loc. cit.* (同上。)
  - 22) *L'Amour fou, op. cit.*, p. 743. (『狂気的愛』前掲書, 158頁。)
  - 23) *Loc. cit.* (同上。)
  - 24) *L'Amour fou, op. cit.*, p. 763. (『狂気的愛』前掲書, 197頁。)
  - 25) *L'Amour fou, op. cit.*, p. 736. (『狂気的愛』前掲書, 148頁。)
  - 26) 雪景色の中で撮影された二人の写真も残っており、以下の URL から確認できる。「André et Jacqueline Breton aux Canaries », *André Breton*, Association Atelier André Breton (<https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100916290>). 閲覧日2021年3月10日。
  - 27) *L'Amour fou, op. cit.*, p. 763. (『狂気的愛』前掲書, 196頁。)
  - 28) André Breton, *L'Air de l'eau*, in : *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 400. (アンドレ・ブルトン「私のまえには塩の仙女がいて……」『水の空気』大槻鉄男訳, 『アンドレ・ブルトン集成第4巻』収録, 人文書院, 1970年, 97頁。)
  - 29) André Breton, *Seconde manifeste du surréalisme*, in : André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 781. (アンドレ・ブルトン「超現実主義第二宣言」『超現実主義宣言』生田耕作訳, 中公文庫, 2011年(1999年), 80頁。)
  - 30) André Breton, *L'Air de l'eau, op. cit.*, p. 396. (アンドレ・ブルトン「望遠鏡をつけた魚が……」『水の空気』前掲書, 89頁。) なお、既訳では「クワガタ (« lucanes »)」が「天窓 (« lucarnes »)」と訳されている。
  - 31) Fanny Vittecoq, « La petite histoire d'une expression : Un vent à (d)écorner les boeufs », *L'Actualité langagière*, vol. 9, n° 2, Bureau de la traduction du Canada, 2012, p. 17 ([http://publications.gc.ca/collections/collection\\_2012/tpsgc-pwgsc/S52-4-9-2.pdf](http://publications.gc.ca/collections/collection_2012/tpsgc-pwgsc/S52-4-9-2.pdf)). 閲覧日2021年3月10日。
  - 32) André Breton, « Picasso dans son élément », *Point du Jour*, in : *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 366-367. (アンドレ・ブルトン「ピカソーその生の棲み処」松浦寿輝訳, 『シュルレアリスムと絵画』, 人文書院, 2000(1997), 133頁。)
  - 33) André Breton, *L'Air de l'eau, op. cit.*, pp. 407-408. (アンドレ・ブルトン「いつも初めて……」『水の空気』前掲書, 113-115頁。)
  - 34) André Breton, *Je vois, j'imagine, op. cit.*, p. 172.
  - 35) *Untitled*, January 18, 1937, *The Art Institute of Chicago* (<https://www.artic.edu/artworks/118659/untitled>). 閲覧日2021年3月11日。作品の素材情報も

同ページを参照した。

- 36) ムリエ = カジルはこの厚紙部分を写本などに見られる装飾頭文字に例えている。Pascaline Mourier-Casile, *op. cit.*, p. 223.
- 37) Johanna Malt, *op. cit.*, p. 158.
- 38) Johanna Malt, *loc. cit.* Pascaline Mourier-Casile, *loc. cit.*
- 39) ただひとつ言えることは、パリのリヨン駅構内にある有名なレストラン「トラン・ブルー」（「青い列車」）ではないということである。レストランの公式ホームページによれば、当該レストランがその名前になったのは1963年のことであり、ポエム = オブジェの日付から四半世紀たつたことである。「Le Train Bleu, restaurant mythique chargé d'histoire », Site officiel *Le Train Bleu* (<https://www.le-train-bleu.com/fr/histoire.html>). 閲覧日2021年3月14日。
- 40) Johanna Malt, *loc. cit.*
- 41) Pascaline Mourier-Casile, *loc. cit.*
- 42) 鈴木雅雄「箱, 人形, ポエム = オブジェー愛は2.5次元の属性である」『ユリイカ』4月臨時増刊号, 第47巻第5号(通巻659号), 青土社, 2015年, 172頁。
- 43) « Sans titre [XX resplendissante...] », *André Breton*, Association Atelier André Breton (<https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000783>). 閲覧日2021年3月12日。
- 44) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 743. (『狂気の愛』前掲書, 157頁。)
- 45) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 740. (『狂気の愛』前掲書, 155頁。)
- 46) Marguerite Bonnet, « “Notes et variantes” pour *L'Amour fou* », *op. cit.*, p. 1723.
- 47) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 685. (『狂気の愛』前掲書, 30頁。)
- 48) « La Hijuela del Botánico », Gobierno de Canarias (<http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/patrimoniocultural/bics/index.html?bic=true&cod=686>). 閲覧日2021年3月12日。
- 49) « Arbre de Judée », Muséum national d'histoire naturelle (<https://www.mnhn.fr/fr/collections/ensembles-collections/collections-vivantes/jardin-plantes/arbre-judee>). 閲覧日2021年3月12日。
- 50) André Breton, *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 397. (アンドレ・ブルトン「夢のなかで私は……」『水の空気』前掲書, 92頁。)
- 51) 以下のリンク先から挿絵が参照できる。「Shiva Nataraja », Musée des Confluences (<https://www.museedesconfluences.fr/fr/ressources/shiva->

nataraja). 閲覧日2021年3月13日。

- 52) 鈴木雅雄, 前掲論文, 173頁。
- 53) 田中淳一「通りすぎる女」『地球とオレンジ』白水社, 1980年, 33頁。
- 54) André Breton, *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 396. (アンドレ・ブルトン「望遠鏡をつけた魚が……」『水の空気』前掲書, 90頁。)
- 55) *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 773. (『狂気の愛』前掲書, 230頁。)
- 56) 以下の拙論を参照。前之園望「潜在的現実の現働化—アンドレ・ブルトンにおけるポエム = オブジェの詩学」前掲論文, 458頁。