

「超現実主義」からの出発

——花田清輝「童話考」、「悲劇について」——

渡邊史郎

はじめに

沼野充義氏は、花田清輝をマルクス主義的な政治性や芸術理論そのもので評価するべきではないと言う。そして、花田が自らの「文章そのものの形」を以て「芸術的な実践」となることを目指したことを重視すべきだと言っている。確かに花田は、例えば『アヴァンギャルド芸術』（未来社、昭29・10）の「あとがき」で、アヴァンギャルド芸術の方法を「方法であると同時に、方法の適用の結果である芸術そのものとして」示そうとしたと言っている。しかし、沼野氏に限らず花田を論じようとするものは、右のような彼の言葉を掲げるばかりで、「方法」とその「適用の結果」が具体的に如何なるものであるのかを分析しようとはしてこなかった。そのために総じて花田研究は、彼のマルクス主義という「思想」の分析に傾いてしまっている。本稿は、『アヴァンギャルド芸術』の理論的原型がみられる処女作品集『自明の理』（文化再出版の会、昭16・7）、特にそこに収録された「童話考」と「悲劇について」に注目してみた

い。『自明の理』は、「形式論理」的思考への批判が主に見出され、それが次作『復興期の精神』（我観社、昭21・10）での弁証法的思惟への展開を用意していたと見なされてきた。つまりマルクス主義哲学の確立が見出されてきた訳だが、後述のように、花田の哲学とみられてきた部分が、同時代の「超現実主義」（シュルレアリスム）の言説と関わって導出されていたことを軽視してはならないと思われる。

「超現実主義」の受容に注目しなければならぬ理由はもう一つある。花田は、常に評論家であると共に小説家でもあったと言われる。花田が小説も書き評論も書くという二重の姿勢から出発したこと——特に時局論文執筆の時期に、時局論文を「花田清輝」、芸術に関する論文を「小杉雄二」の筆名を用いたこと——が指摘される²。一方で、戦後の花田の小説と評論との関係については、佐々木基一氏の所謂「エッセイ的小説と小説的エッセイ」という評言もあった³。またそれが評論と小説の越境として「もともと彼にとって批評も創造の一形式であり、両者のあいだに何の境界もなかった」（針生一郎「瀧口修造と花田清輝」⁴）と意味づけられたり、あるいは評論の方法が小説的な

かで具体的に如何に実行されているのか示そうとした論^⑤がある。しかし、そもそも花田は小説と評論の違いを無視しようとしていたのではない。花田の小説と評論が似ているのは、無論そのレトリカルな文章の印象もあるが、両方に花田を思わせる話者「私」が登場するからである。そして、後述のように、この「私」の確立が「超現実主義」への対し方の延長線上にあらわれると考えられるのである。

一

乾口達司氏は、花田の「サンチョ・パンザ論」(『東大陸』昭13・5)に注目し、独自のコミュニズムの理想が主張されていると見る。そこで花田は、因習的な人間関係を否定した「相互に人間として各々必要とし合い、すくすくと自分を伸ばす」^⑥「家庭」を出発点にした社会、という理想を語っている。乾口氏はこの箇所について、他者を単に手段として扱うのではなく、同時に目的自体として扱うというカントの「目的の国」(『道德形而上学原論』)が想定されていると言い、花田の所謂「対立物を対立のまま統一する」という弁証法も、カントの「目的」と「手段」の両立という倫理的な意味に於いて把握される必要があるという。しかし氏の指摘はむしろ「童話考」(『文化組織』昭14・12)に当てはまる。なぜなら、カントに言及しつつ、戦時下の「目的論的見地」と「因果論的見地」(「手段」の検討)の乖離を批判し、その「統一」の必要性が説かれるからである。しかし、その「統一」の実現が、「童話的」と形容され「超現

実主義」の作品の上に求められており、次のように述べられていることに注目すべきであろう。左の如く、①から③の「超現実主義」の観点に、④から⑥の社会機構への批判が接続している。

かれら(稿者註、「超現実主義」者たち)は何故童話の世界を自分達の手でつくり出したのだらうか。／(略)かれらがこれまでのいろいろな芸術品に――あらゆる現実主義的な作品に、脆弱でもあり、陳腐でもある、童話の現実性を見たからだ。一言にしていへば、物質からの逃避を。したがって、現実への肉薄によつてつくりだされたかれらの童話の世界と、現実からの逃走によつて生み出されたロマンチック時代の童話の世界とは、明瞭に区別されなければならぬ。かれらの①童話風景はシュジュの領域においてはではなく、オプジェの領域において見出される。追いつめられると、ひとは否応なしに物質にむかつて接近して行くものだ。②彼等の制作は、因果律を避けて通る事によつてではなく、まず因果律を徹底的に検討し、それに食ひ下がり、それと戦ふことによつてはじめられる。さうして、やがてかれらは先験的な形而上学から――単純な形式論理の因果律から、芸術を解放するのである。かくて③馬が馬であり、草が草でありながら、しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」のだ。そこにあるものは、もはや童話の現実性ではなく、現実の童話性なのだ。(略)しかし翻つて考へるならば、それは④今日の現実が、一面あまりに童話的であるためである。(略)⑤かれらがかれらの作品を現

実的にしようとすればするほど、逆に作品自体は、ますます童話的になつて行くのだ。(略)率直にいおう。僕は⑥現実の童話的である理由を現存の社会機構の童話性に求め。機構が童話的になつてゐる以上、一切がそれに規定されて童話的であるのは、まことに当然ではあるまいか。

(傍線、①―⑥稿者。以下同様。)

「童話考」は、「ばとろぎい・です・めるへん」(『東大陸』昭13・9)が改稿されたものである。右の引用部分について言え、①より前の部分と④から⑥は「ばとろぎい・です・めるへん」に既にあり、傍線①から③までが「童話考」で附加された。

「ばとろぎい・です・めるへん」と「童話考」の切断面を明確にする為に、まず、④から⑥の認識について考えてみたい。

傍線⑤の、「超現実主義」者たちが「作品」を「現実的」にしようとするれば、それは「童話的」なものにならざるを得ない、という逆説的な認識は、「童話」が空想的にみえても、実際は、「平和や人間の幸福といふものが、ただ条件つきでしか存在し得ない、といふ観念」によつて支えられているという、Chesteron [The Ethics of Elfland] ([Orthodoxy] 1908) の認識を引用することで可能になったものであつた。そこで「童話」は、作者のモラルや観念といった現実性そのものの表出とされて、「童話」が作者の空想力の産物だという認識を転倒することになる。従つて、傍線⑥の「社会機構の童話性」からの反映(規定)という史的唯物論的な認識を挿入することが出来たのである。

当時の「超現実主義」関係の言説では、その政治運動としての性格はほぼ捨象されており、それが如何に「現実」の表現た

りうるかが問題になつていたと思われる。つまり、「現実」という観念と「超現実主義」を結びつけようという方向性は、一応花田も共有していたことにならう。しかしながら「超現実主義」の「現実」性の根拠としては、「無意識」が作者の「現実」の表現であるというフロイト学説があげられている場合が多い。例えば、福沢一郎「前衛絵画論」(『アトリエ』昭12・6)は、前衛的表現にひかれる若い芸術家たちを擁護して、彼らの「实在把握の精神」を重視し「絵画は世界認識の一方法である」と、若い戦士たちは観じてゐる。それ故変転する文化諸現象に対して敏感且つ批判的であると述べる。また「最も非難的である超現実ですら、レアリテを否定してはゐない。たゞ常套的慣習的レアリテの仮面を剥いで、その下にあるものを赤裸々に白日下に見るものに他ならない」と述べている。同誌同号では、須田國太郎「超現実主義の史的意義」が、「心的そのまゝの表現」で、「外象を模倣せんとする写実絵画に対抗する」のが前衛絵画であると述べてもいる。対して同号の「前衛絵画批判」というアンケート回答の特集で、相良徳三は、「超現実主義」が「現実を直視する事を拒み、「心的生活の特殊の機能の中に、逃避」しているとし、中井宗太郎は「主観的な恣意」・「自己陶醉」と断じ、中井正一すらも、「只現実を拒否だけしてゐる」と批判する。つまり当時、「超現実主義」がフロイトの「無意識」、ひいては心的なものの表現を志向するという把握は疑われておらず、議論の焦点は、そのような志向性を「現実」への志向性として認めるか否かにかかつていたと思われ^⑧る。おそらく花田がChesteronを用いて批判しようとしたの

はかかる状況であり、「超現実主義」の反映する「現実」を、心的なものではなく「社会機構」に置換しようとしたのである。しかし「ばとろぎい・です・めるへん」の末尾では、ピカソやエルンストをただ礼讃するだけの美術学生の発言（「美術学生ばかりの座談会」、「アトリエ」昭13・3）を批判し、「すぐれた」作家、批評家を待望するという一般論を述べるにとどまっていた。

しかし、「童話考」の前掲引用の傍線①③は、「ばとろぎい・です・めるへん」執筆後に撰取されたと思われる見地が導入されたことで成立したものであった。具体的には、瀧口修造の『近代芸術』（三笠書房、昭13・9）、福沢一郎の『西洋美術文庫第二十三巻 エルンスト』（アトリエ社、昭14・7）、ハーバード・リードの『芸術と社会』（瀧口修造訳、『アトリエ』昭13・3（5））等の「超現実主義」に対する批評の文言を批判的に接合して、「社会機能の童話性」を具体的に描き得る根拠を示そうとしたと考えられる。

まず、瀧口修造『近代芸術』からとられた見地の敷衍のされ方を見てみたい。瀧口は「物体の位置」という章で、後期印象派以降の絵画の特徴を、「*subject*（主題）」の局限された「*object*」への執拗な注目として一括する。「*subject*」ではなく「オブジェ」への注目を促す花田の傍線①は、瀧口のこのような認識を敷衍している。しかし瀧口は、「超現実主義」を、そうした「反主題性」に対する反動とみなしていた。特にダリの所謂「象徴機能の物体」を、「言語の無意識的な合成」による「新しい詩的言語」とみなして、一種の主題性への転換を見出す。

そしてミロの絵画について、その「マジック」な生命観」を、クレーの「夜の神秘主義」に対する「白昼の狂暴な神秘」と形容したりもするのである。つまり、「オブジェ」への注目が単に「物」への注目としてではなく、神秘的で詩的な意味作用をもたらすと見なしている訳だ。花田は「錯乱の論理」（「文化組織」昭15・3）で、今日の芸術にとって「夜の神秘はもはや問題ではなく（略）解きたいのは真昼の神秘」だ、という言い方をしており、右の瀧口の認識を敷衍していたようにみえる。

しかし、「錯乱の論理」は、そういった「神秘」が却って、芸術家に社会からの疎外感、心理的な逼迫をもたらしていると言っている。そこでも花田のもくろみは、「超現実主義」を「社会」との関わりという論点に移行させることにあった。「童話考」では、①の指摘を④から⑥の論点に移行させる為に②・③を導入するという手続きがとられる。すなわち、美術家の「オブジェ」への注目が、「社会機構の童話性」の認識にまで至ることが目指される。

まず、傍線部③「馬が馬であり、草が草でありながら、しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」という言い方は、福沢一郎『西洋美術文庫第二十三巻 エルンスト』の次の如き「コラージュ」の定義付けからきたものであろう。

或は又お伽噺の世界であるか。人間や動物が混交して、人魚や噴火獣や人馬の様に、新種の怪物を形づくつてゐる。

／超現実主義の最初の方法論は、デペイズマンであった。（*déplacement*）／デペイズマンとは、国を去らせる事、即ち物の位置を変へる事である。（略）手は腕から切

離されてもやはり一つの地位を得る事。頭は所を異にして、頭の役割を発揮するばかりでなく、反つてそれが象徴具体の新しい意味を獲得する事を示してゐる。物質と非物質との二律背反も、かくして消滅し、二つのものは一つに化合する。即ち突然二重性は解け難い合一を遂げる。そこで物の価値基準はひつくりかへらざる得ない。(略) すべての特制が放棄され、全ての差異が姿を消す。人間は多分同時に雲であり、扉であり、また千の脚肢を持つた動物であるだらう。(略) デペイズマンは、結局客体の秩序や組織の破壊であるからして、再組織されるものは、異常な対比や釣り合ひから出発せねばなるまい。

「コラージュ」の根拠を「デペイズマン」に求める福沢の評価は瀧口とは違つてゐる。瀧口は、エルンストの「コラージュ」を、立体派のタブローに新聞紙や楽譜その他を張り付ける「パピエ・コレ」と區別し、「幻想的」な「見える詩」とみなす。そして、「苛立たしきirritabileの心的状態」や「幻覚」を描く「絵画的言語」(「摩擦画」)を紹介する。つまり、瀧口にとつて「パピエ・コレ」や「摩擦画」は、「オブジェ」の「物体そのものに内在する精神との交流、(略)精神と物体との境界を打破する」性格の異なつたあらわれに過ぎない。しかし、花田は「童話考」の別の箇所、瀧口とは違い「立体派時代のピカソやブラックが、新聞の切れっぱしや、布やレエスを画面に張り付けた」、「パピエ・コレ」を「過去の芸術家の使用した現実主義」に対する「徹底的」な「侮蔑」として評価している。一方福沢の「コラージュ」||「デペイズマン」は、人と動物

が混交して「お伽話」のような効果を持つ。ここから「超現実主義」を「童話」として意味づけようとする花田の試みが導き出されたと推測される。「デペイズマン」の「異常な対比や釣り合い」がもたらす「客体の秩序や組織の破壊」という批評的な異化効果は、「赤づきん——杉山平助の肖像画」(『文化組織』昭15・1)で応用されている。すなわち杉山平助を奇妙な三角帽子をかぶつた「赤づきん」として描き出し、彼の戦時下の責任を追及する。

花田は更に、このような「コラージュ」を、傍線②「彼等の制作は、因果律を避けて通る事によつてではなく、まず因果律を徹底的に検討し、それに食ひ下がり、それと戦ふことによつてはじめられる。さうして、やがてかれらは先験的な形而上学から——単純な形式論理の因果律から、芸術を解放する」結果として意義付ける。つまり「因果律」(「馬が馬であり草が草である」)の追究の徹底は「オブジェ」への眼差しの徹底化であり、それこそが、「コラージュ」(「馬が馬でなく、草が草でなくなる」)への解放をもたらすものと見なされているのである。花田は、星野守之氏の述べる「『オブジェ』の問題系」における「主体から客体(=オブジェ)へと向かうベクトルと、モノ(=オブジェ)のコンテクスト変更によつて主体に驚きや違和感を与える客体から主体へと向かうベクトルという、二つの極」(後者は「デペイズマン」である)の差異に、この時期既に意識的であつたといえる。そして前者のベクトルを神秘化をもたらすものとして批判しつつも、後者の「デペイズマン」を前者のベクトルによつて補強するという、前者と後者のベクトルが統

一された形を考えたといえよう。しかし、その統一の根拠は、瀧口や福沢の言説には見出すことができない。その意味で、傍線部③に見られる、「形而上学」や「形式論理」というマルクス主義哲学・論理学の用語の導入が重大な意味を持ったはずである。花田にとつて、芸術家は「論理」を用いる存在でなければならなかった。

①心理の神秘化は、芸術の領域において、特に氾濫してゐる。(略)我々の眼前には、さまざまな「前衛的」作品が山と積まれてゐる。それは(略)一言にしていへば狂気じみてゐるのだ。論理的でもなければ道徳的でもない。否、論理や道徳を殊に侮蔑してゐるかのごとくである。(略)すでにそれは当初から、問題の提起の仕方においてあやまつてゐた(略)②神秘化には、論理の貧困どころか、精妙な論理の駆使がみられる。(略)芸術家は、現実の全体的内的関連が傷つけられるにせよ、とにかくこの現実を解体し、分析し、これから抽出することによつて、その変幻つねなき姿を定着しようと試みる。(略)かかる方法が、形式論理の方法であることはいふまでもないが、ここに形式論理の芸術とつながり得る連結点、芸術的方法として、それのもつ積極的役割を見出すことができる。(略)③「絵画的思考」とは(略)「形式論理学的思考」の異名であり、形而上学から浄められた、それのもつ実証性の強調とみられる時はじめて意味がある。(略)論理的なものがつねに歴史的なものであり、生産技術の未発達な時代において形式論理が栄え、十九世紀にはいり、資本主義的産業技術が

発展するとともに、もはやそれが昨日の王座から追はれてしまつたものであるといふ事実には間違ひのないかぎり、いやでも現代の知識人は形式論理的思惟の虚妄を痛感させられてゐる。

(「錯乱の論理」『文化組織』昭15・3)

稿者は、この箇所が岡邦雄「自然弁証法と形式論理学」(『唯物論研究』昭9・8)の「形式論理」の相対的評価という認識を利用しており、「弁証法」を唯一の原理とする当時の思潮を批判したと論じたことがある。しかし、「心理の神秘化」に「論理」が存在するという波線部①②は、瀧口のような端的に心的なものへの反映としての前衛芸術という把握を前提にして、それを転倒させるという操作であつたことを無視できないだろう。又、「形式論理」に関しても、それが単に論理学的範疇ではなく、前掲瀧口「近代芸術」で、「コラージュ」が「絵画的言語」とされている箇所を受け継ぐ如く、「絵画的思考」と呼ばれ(波線部③)ていることは重要である。つまり、「形式論理」が一種のタブローの形成と同一視されたからこそ、絵画表現である筈の「コラージュ」(「デペイズマン」)が、「もののはつねに何らかの形でAでもあり、非Aでもある」という「弁証法」(「錯乱の論理」の言葉)として「馬が馬であり、草が草でありながら、しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」という言となり得たのである。

更に花田は、「童話考」の前掲引用⑥、「現実」の「童話性」を「社会機構の童話性」に求める論点を貫徹するために、他の箇所でも、再度論理学用語の「因果律」を「社会機構」の問題と結びつける。すなわち「観念的」には目的の王国が実現されてあ

る」が「因果律」への偏執によって現実的には決して実現されない状態を「目的の手段化」と呼び、更にそれを「社会崇拜のトーテミズム」と呼ぶ。この「トーテミズム」という観念の導入は、戦後の「仮面の表情」(『アヴァンギャルド芸術』)で引かれるレイ・ブリュール『原始神話学』(古野清人他訳、創元社、昭21・9)からの影響を考えると分かりやすい。しかし、フロイトの『トーテムとタブー』(『精神分析大系』11、関栄吉訳、アルス、昭5)や、ブリュールの引照を含むハーバード・リード『芸術と社会』の瀧口修造による翻訳(『アトリエ』昭13・3・5・6)の存在によって、戦前の花田にとっても可能な認識であった、と考えられる。リードは、芸術を「社会の発展の副産物ではなくて、社会を形成せんとする固有な諸要素の一つ」、すなわち「二種の言語」と捉える。そして原始社会の芸術の「魔術性」を、実際の呪術が大きな役割を持つ社会機能に求める。瀧口のリードの翻訳が、「今日のシュルレアリスムのオブジェにもつとも近い観念」であるとされる「未開人のオブジェ」や「原始人のオブジェ」(『近代芸術』「物体の位置」)への関心と関係があることは見やすい。おそらく花田は、「オブジェ」が単に個人的無意識の問題ではなく、芸術の社会的意味の問題と不即不離であるという観点が、瀧口やリードに拠って紹介されていることに意識的だった。故にそうした「オブジェ」がフロイトの言う「トーテミズム」(偶像崇拜の自己目的化)と結びつけられることになり、社会における「目的」と「手段」の「統一」の問題に接続できる材料が与えられることになる。

とまれ、花田は瀧口や福沢から得た「超現実主義」の見地を批判的に摂取しつつ、それを「弁証法」に関わる論理学用語を用いてつなぎ合わせ、カント的な理想を提出する条件を整えたといえよう。しかし、「超現実主義」が「童話考」にもたらしたものはそのことにとどまらなかった。まず、このような結合操作が、「因果律を徹底的に検討し、それに食ひ下がり、それと戦ふ」の傍線部のような修辞を必要としていることに注目すべきである。このような言に、主語を付せばそのまま物語となる。『超現実主義』の画家を目指す画学生が話者である「悲劇について」(次章参照)が小説でもあり得た所以である。『自明の理』は「芸術家」が「論理」を用いるための条件を探るという方向性を持っていた。そして、次作『復興期の精神』(我観社、昭21・10)の冒頭に置かれた「女の論理」(『文化組織』昭16・4)で、「デペイズマン」が「修辞」(Ⅱ「比喩」と言い換えられてマルクス主義の政治性に対応できる、説得の技術としての「論理」として、理論的に意味づけられるに至る。しかし、そもそも、「論理そのものが叙情の対象となるのは(略)当然」(『黄金分割』、『文化組織』昭15・11)と言う花田にとつて、「論理」を「超現実主義」と重ねようとするのが、自らの文章の修辞的なあり様を要請するものであったといえそうである。

又、「童話考」は、「超現実主義」が「童話的」であるという断定から出発し、近代小説の陥穽を指摘してもいる。「童話」は、因果律に従って進行する近代小説に対して、「因果的には最後に実現されるものが、最初の予想となり、全体を支配する

原理になり、「現象の継起のみが描かれることになる」、とさ
れて、それが「目的論的見地への逃避」でない限りで評価され
ている。このような「童話」は、「黄金分割」や「探偵小説論」
（『文化組織』昭15・8）で、近代「小説」に対して、明確に
「物語」と名指されることになる。花田は「目的論的見地」と
「因果論的見地」の統一を説くが、近代小説の批判という論の
方向からすれば、前者の導入の必要性を説くことが強調されて
いるといつてよい。つまり「超現実主義」の導入は、近代小説
超克の試みの契機をもたらしただのである。そしてそれはお
そらく、瀧口『近代芸術』が、「超現実主義」を「近代芸術」
の最前衛として扱っていたことからきたものであろう。

『自明の理』の次作、『復興期の精神』という、マルクス主義
的史観に立脚した歴史物語創作の動機がここに示されていると
いつてよい。とすれば、先行研究において、戦時下の抵抗、あ
るいは当時の「近代の超克」という歴史哲学への反発、と漠然
ととらえられてきた「復興期の精神」は、「超現実主義」の評
価の延長線上に「童話的」な「物語」を創出することを目的に
とした、小説革新の試みとみる事が可能なのである。¹⁷⁾

二

「悲劇について」（『文化組織』昭15・1）は小説である。そ
して一貫して「僕」という「画学生」が話者であり、彼が語る
のは彼の「記憶」だけである。

「僕」が語るの、八年前の「あの事件」（彼の友人「メエ・

オン」の発狂という事件）である。彼はその事件を「一箇の帽
子の影像」の「記憶」から語り出す。そしてその「記憶」に
よつて、「僕の意識の状態」が彼の故郷の「水族館」の「情景」
に「非常に酷似して」しまう、と言う。「とにかく黒いベレ帽
をみると、さまざまな周囲の事物が、僕の意識の薄あかりのな
かで奇態な変貌を遂げ、僕は僕で、突然まるで水底にでもある
かのやうに、自分の動作が不自由になつたのを感じ」、「ありふ
れた椅子やテーブルや、日ごろ気にもかけない家具置物の類ま
でが、じりじりと僕を圧倒し」、「それらの静物どもは、あまり
にすさまじい、目にもとまらない速度で回転してゐるために、
逆に寂然とすずまり返つて身じろぎもしない」と感じるのではあ
る。一方彼は、過去の自分を「新しい視覚の理論を發展」させ
たいと願つていた、と言ひ、自らの周囲や友人を、インメルマ
ン「ミュンヒハウゼン」、ローダンバック「死都ブリュージュ」、
ハイネの詩句、カンディンスキーやキリコの絵画になぞらえて
語る。

自らが想起する「影像」から心理的圧迫を覚えてしまう「僕」
の状況が示すのは、例えば、埴谷雄高の「自同律の不快」（『不
合理ゆえに吾信ず』月曜書房、昭35・1）といった抽象的な問
題や、中谷いずみ氏が言うような、「表されるはずのものどず
れを絶えず生じる」言葉の性質という問題ではない。¹⁸⁾それは文
字どおり「影像」をめぐる問題なのであつて、つまり「僕」が
語るの「超現実主義」めぐる事柄なのである。瀧口修造『近
代芸術』は、次のように言う。

言語影像の詩法は、ブルトンをして「眠つてゐるとき、言

葉と言葉とが恋をした」とまで言はしめてゐる。彼の「物体詩」のこゝろみは、言語と物体の合成による詩である。

「…」影像 Image といふことは、近代詩におおきな役割を
しめてゐるが、シュルレアリストにとつてその意義はさらに増大してゐるのである。彼らがあらゆる矛盾と驚異と火花とを感じるのは影像の生命を通じてである。またシュルレアリスムに於いて詩と絵画とが合流するのもこの影像の力を通じてである。

「僕」の語りはこうした瀧口の言をそのまま実行しているかのようだ。瀧口は、ダリの「象徴機能の物体」を「日常、現実の用途や概念から全く離れて、人間の欲望と幻想の機能に一致せしめようとする」ものだと言つてゐる。実は「僕」にとつて「帽子の影像」とは友人「メエ・オン」の「発狂」を意味している訳であるが、彼自身それを「象徴的意義」だと自覚してゐる。まさに「帽子」は「象徴機能の物体」である。「僕」の語る内容によれば、「僕」が望んだことは全て実現している。例えば、「僕」が「超現実主義」の作品をつくらうとすれば、友人「メエ・オン」が次々にそれを実現するし、それにコンプレックスを抱いて、彼を発狂させようとするれば、實際発狂してしまう。そしてこれらの出来事は、「僕」の「記憶」「意識」の内容に過ぎない。つまり瀧口のいう「人間の欲望と幻想の機能に一致」したものである。しかも、この「象徴機能の物体」に「帽子」が選ばれていることは、アンドレ・ブルトン『超現実主義と絵画』（瀧口修造訳、ゆまに書房、昭5・6）が影を落としてゐると考えられる。

「メエ・オン」の発狂後、「僕」もその「発狂」に怯えるようになるが、この事態も「僕」の述べた言葉が原因である。すなわち、「メエ・オン」の「坂は坂である」という主張に対して、「坂は坂である筈はない。AはAであるとともに、同時にAではない。これが弁証法的論理なんだ」という。「僕」はこの論理を時々思いだし、発狂した「メエ・オン」の「ペレ帽」を「帽子が帽子であつて、しかも同時に帽子でない」と思い、「ペレ帽」の存在がそれを被る「僕の頭」を「メエ・オンの頭のやうにしてしまふ」と思う。「童話考」で述べられた「デペイーズマン」（馬が馬であり、草が草でありながら、しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」ともみえる彼の「弁証法的論理」は逆に桎梏と化す。

「僕」は彼自身について極めて批判的で意識的な人物でもあつた。例えば、彼は自身の「天才」＝「狂気」への憧れについて、「才能の有無に関する身を嘔むやうな懷疑」が「尊大な才能への過信」を生じさせたためであると解釈し、しかもそれを「小市民である僕の必然」であるとも言つてゐる。また彼は、生活が豊かな「メエ・オン」に「寄生」しているわけだが、それを恥じてゐる。この小説は「悲劇について」という題名を持つが、この「悲劇」もまた、「僕」が「メエ・オン」と共に相手を発狂させようした共同作業のことを「僕」自身が名指したものである。「これはあくまで僕らの世界の悲劇でなければならなかつた。僕はよその世界から女の子など呼び込まず、どこまでも僕自身の力で、メエ・オンを倒さなければならぬ」と。しかし、ここで排除されているかに見える「女の子」、「喫茶店」「アポロ」

の「マダム」も、実は「悲劇」に関わっている。つまりここで話者が念頭に置いているのは、理知的な「アポロ」と「ディオニソス」²⁰の陶酔という対立を提出した、ニーチェの「悲劇の誕生」である。すなわち「僕」は「コニヤック」を飲みながら自らの「悲劇」の計画に陶酔することになる。「僕」の語りのなかでは、「僕」の予期せぬ事件も起こった如く書かれている。例えば、僕の「メエ・オン」に対するコンプレックスは、「僕」が彼を発狂させる（「悲劇」を成立させる）「心理的」犯罪によってではなく、「僕」が「メエ・オン」を殴り倒すという行為によって解消する。しかし、「僕」が「発狂」に怯えるようになる事態を防ぐことは出来ない。そしてこれらのことは、全て話者「僕」の自己確認なのである。

つまり、次のような反省的な「僕」の意識は、「影像」からの圧迫を防ぐことは出来なかつたことになる。第一に「超現実主義」の実現を目指し「デペイズマン」（弁証法）を意識すること。第二に自らを「小市民」と規定しそれを批判的に考えること。第三に、自らの行為を名指す（「悲劇」）ことが出来、「女」や予期せぬ行為が、自らの意識の外部であることを自覚すること。

そもそも第一の点は「童話考」で、第二の点は「現代のアポロ」（『文化組織』昭15・9）で、第三の点は「探偵小説論」でそれぞれ近代芸術を越えるための方策として、有意義に語られた事柄であった。この小説は、花田が以前の批評で展開した問題が書き込まれているという意味では、まさに批評と小説の結合のように一見みえる。しかし、花田がこの小説で示したのは

次のようなことであろう。小説に配置したどの事象もそれぞれは最早自明の理なのであり、それを構成して語る主体こそが問題である。又、「童話考」で述べられたことを参照するならば、少なくとも「僕」の一人称語りが、「目的論的見地」を忘れひたすら自らを「因果論的」に説明する場合、否定されるべきものである、と。すなわち「悲劇について」は、二ヶ月後に雑誌掲載が始まる『復興期の精神』——明確に「目的論的見地」（マルクス主義的見地）を持った「物語」——を書くにあたって否定的なサンプルの意味を持っていたのではないか。つまり、戦後の花田が好んで使った「弁証法」の一契機である「否定的媒介」ではなかつたか。

そして、この小説で「僕」の一人称語り、所謂「私小説」的な語りを選択されていることは重要である。花田はおそらく、「私小説」を例えば、一人称話者を相対化するために新たな話者を対置することで克服しようとしてはいないのである。例えば、横光利一「純粹小説論」（『文芸春秋』昭10・4）や坂口安吾「文学の一形式」（『作品』昭10・9）で提唱された、一人称から三人称までを批評する超越的な「四人称」話者による相対化といった視点は採られていない。この小説の「僕」は、どれだけ自らに対して明証的であろうとしても、その心理的逼迫から逃れられなかつた。「僕」は、逆に小説の中の事柄をすべて自らの主観として一元化してしまう。花田はおそらく、このような反省的な意識にナルシズムをみている。彼は「聖アウガスチンの感傷」（『旗』昭13・10）で言うように、重要なのは単に「私」にまつわる「感傷といふものを軽蔑」することであると

考えていた。絶えず話者の語りを相対化せずにはおかない作者の自意識が、いわば「主観」の外部に絶えず「客観」を置くという図式に拠っているとすれば、花田はそれを、「僕」の語り、話者の「意識」が全て語られる内容として実現してしまう。「超現実主義」の「影像」の観念を以て基礎付けることで、不可能に追い込もうとしたのではないか。残された道は、単に花田自身が自らの「目的」のために堂々と語ってしまうことである。従って「私」という話者は、花田の文章において消えるどころか、『復興期の精神』以来、彼が「小説」と呼んだ『鳥獣戯話』（講談社、昭37・2）や『小説平家』（講談社、昭42・5）に登場し、勿論批評の話者としても登場することになる。そこでは、花田を思わせる「私」が物語の人物や事件について批評的なコメントを加え、物語の進行をも支配することになる。

おわりに

以上の如く、マルクス主義の哲学である「弁証法」の血肉化と、小説の革新という課題を同時に可能にしたという意味で、花田にとって「超現実主義」の受容は重大な出来事であった。そして、以下のように、『自明の理』以降の彼に対する評価を再考させることになろう。

第一に、「弁証法」を「超現実主義」の「デペイズマン」として意味づけることで、それを単なる抽象ではなく、散文のなかに実現される自在なものとして再定義したことの思想的な意味である。柄谷行人氏は『隠喩としての建築』（講談社、

平2・10）で、二十世紀の芸術（抽象絵画や十二音階の音楽）の変化がお互いに並行し、物理学や数学の変化にも対応している為、総じてそれを「形式化」と呼びうると述べる。「超現実主義」に論理学用語を重ねてゆく花田の操作は、氏のような認識を共有していた証拠ともみえる。しかし柄谷氏は、「形式化」は、もはや「知」が対象に対して超越的ではありえない事態を示しているのだと述べる。花田の行った操作は、柄谷氏の認識とは違う。むしろ「お互いに並行し関連しあ」うものを見出し是が非でも統一しようとする段階にあったというべきであろう。そしてその方向性は、昭和初期のプロレタリア文学運動以来の、芸術と政治（マルクス主義）の統一という観念のもたらしたものであるとみるのが自然であろう。その観念の現実化の願いは、花田をして、柄谷氏のような「形式化」そのものの考察ではなく、戦後、岡本太郎や安部公房等と「芸術運動」をマルクス主義の運動として行う道に進ませることになる。

第二に、「超現実主義」の受容がもたらした彼の批評的な方法についてである。「童話考」は、「現実」の「童話性」という逆説をもって、「現実の社会機能」を批判したが、このように概念の既存の対立関係を逆転させてゆく論法が花田の文章に多いことは多くの指摘がある。一方、曾原祥高氏は、戦後の『アヴァンギャルド芸術』では「理性」や「本能」といった範疇が全く疑われていないと批判した。しかし「デペイズマン」を評価した花田の「超現実主義」の受容からすれば、それは不可避的なものである。花田は、対立する概念の内実をえがこうとしているのではなく、批判的に概念を対置することで、その対

立そのものを揺るがそうとしているのである。だからこそ花田の批評は、由良君美氏がいう如く「ペダントリーの力」、つまり対立する概念の多用さ、組み合わせの複雑さによつて支えられることにもなる。

第三に、近代小説の革新という課題が、「超現実主義」の超克というかたちで行われたことの意味である。それは、自らを對象化し相對化しようとしながら自らしかみていない近代小説の「私」を、「超現実主義」の「象徴機能の物体」として否定してしまふことである。しかしこの操作は、「錯乱の論理」における、自らの表現の「内部」に閉じこめられた「芸術家」がいかに「外部」の現実（史的唯物論の「社会的・歴史的意義」）に眼を開くことが出来るのか、というマルクス主義的な課題を解くものでもあつたのかもしれない。『復興期の精神』の話者「私」は、「悲劇について」の話者「僕」のように自らを反省したりはせず、西欧ルネッサンスの歴史的意義について史的唯物論に則つて語るからである。

果たして、第一から第三のような事態を、ついにマルクス主義を教条化してしまつた過程とみるべきなのか、近代的な「私」の問題を超克した批評的な主体の確立とみるべきなのか。稿者の課題は、この問を戦後の花田の営為を考慮しつづ解くことである。

【註】

(1) 解説 転形期の前衛——花田清輝とアヴァンギャルド芸術の理論
〔花田清輝「アヴァンギャルド芸術」講談社文芸文庫、平6・10〕。

(2) 中島誠「花田清輝の非転向性的修辭学」〔季刊世界政経〕54・5。
(3) 佐々木基一「エッセイ的小説と小説的エッセイ」〔群像〕35・11。
(4) 「花田清輝・世界」〔新評社、昭56・3〕。
(5) 野口武彦「箱と玉の虚実——『室町小説集』と小説言語としてのレトリック——」〔カイエ〕昭54・11。

(6) 「四分の二」をめぐつて(三)——古本隆明と花田清輝」〔縦覧〕平11・6。

(7) この点については石井信男「転形期における知識人の闘い方 甦る花田清輝」(窓社、平8・2)の「正統と異端——花田清輝とチェスタトン」に既に指摘がある。

(8) 昭和十三年六月の「科学ペン」の特集「シュルレアリスムの再検討」では、近藤東「超現実主義の過去・将来」が、「ダダ」から「超現実主義」への移行を「現実を潜行することであつたと評価し、田中雅夫「写真とシュルレアリスム」は、「シュルレアリスム」は「現実の否定ではなく、現実の内面にあるものを見出す」のだと擁護している。花田が、この号(昭13年3月号)を見たことは、同号の前掲座談会を引用、批判していることから明らかである。

(9) 「近代芸術」の「シュルレアリスム論」において、ブルトン「超現実主義宣言」の「シュルレアリスムとは、口頭、記述、その他あらゆる手段で思想の眞の過程を表現せんとする純粹な心的自動法 automatische psychiques」という訳文があり、これがそのまま「童話考」で引用されていることから、花田がこの書を参照したのは明らかである。「超現実主義宣言」の翻訳は、『詩と詩論』(昭4・6・9、昭5・3)所載のものもあるがこの箇所は訳されていない。針生一郎氏は「瀧口修造と花田清輝」(註4)で、瀧口と花田の、経歴と精神的なありように類似点を見出しているが、戦前の花田には明らかに瀧口の文章、翻訳に依拠する部分があつた。一方、瀧口には、戦後、花田の「アヴァンギャルド芸術」に対する批判があり(花田清輝著「アヴァンギャルド芸術」、『図書新聞』昭29・12/11)二人の關係は戦後のアヴァンギャルド運動の流れの中で詳細に検討される必要もあろう。

(11) 瀧口修造「福沢一郎氏の絵画」〔福沢一郎画集〕美術工藝会、昭8・

(11) においても、「福沢氏とキリコとは、性質は全く異なつたにして、非現実には達するためのレアリズムの遺産を正確に持ちつゝけて行つた。」(略) 彼は多くのシュルレアリズムの追随者達の抽象的様式主義には無関心なのである。彼はレアリズムの描法をもつて、現実を通して、容赦なく非現実の世界に飛び込んでいつた」とあり、瀧口の一贯した姿勢と考えられる。註10で触れた瀧口の花田への批判も「現実」への追究を花田が軽視しているという点にあった。

(12) 拙稿「弁証法」と「デペイズマン」——花田清輝「弁証法的低物価政策」と「赤ずきん——杉山平助の肖像画」——(『稿本近代文学』平12・12)を参照のこと。

(13) 「野宴の品々」と「オブジェ」の三〇年代を巡つて(鈴木雅雄/真島一郎編「文化解体の想像力 シュルリアリズムと人類学的思考の近代」、人文書院、平12・7)。

(14) 拙稿「弁証法」と「修辭」、あるいは「弁証法」としての「修辭」——花田清輝「自明の理」の思索——(『日本近代文学』平14・5)を参照のこと。

(15) 註(14)に同じ。

(16) 註(14)に同じ。

(17) このことは花田自身も自覚しており、花田「吉本論争の契機となつた吉本隆明・岡本潤との座談会「芸術運動の今日的課題」(現代詩) 昭31・8」で「それはレジスタンスではない。芸術的にはレジスタンスかもしれないが、それは気休めみたいなもの」と述べている。花田は「錯乱の論理」で「我々の眼前には、さまざまな「前衛的」作品が山と積まれてゐる」という前提から出発した訳で、日本画や日本精神の実現としての美術という記事といつた、当時美術雑誌に溢れていた問題から自らを疎外していた。しかし、福澤や瀧口の文献が刊行され、「超現実主義」特集が複数あつた(『VOU』昭13・1、「三田文学」同・5、「科学ペン」同・6) 昭和二一・三年と、花田が「重話考」、「悲劇について」を書いた一五年との二年のずれは重要である。つまり、花田の「超現実主義」への注目が、昭和十五年の神戸のシュルレアリスト検挙や十六年の瀧口、福沢の検挙になだれこむ逼迫状況を意識していた可能性はある。

(18) 「回避するテキスト——花田清輝「悲劇について」考」(『語文』平8・12)。

(19) 「悲劇について」は「詩学」(『世代』昭13・3)が改稿されたものである。冒頭は「①時計の計算以外に柔軟な帽子がある、それはドランの絵画についての秘教であるが、この有名な画家の意味ありげな言葉さながらに、あの事件以来すでに八年②の安全な透視図をもつてしても、なお一箇の帽子の影像が僕の記憶になまましく残り、ともしれば僕を不安にする。」である。(傍線①は削除され、②は「たつが」となった。)ドランの言葉は、管見では「超現実主義と絵画」五七頁からの引用とみられる。(「赤ずきん——杉山平助の肖像画」でも引用されている。)又、ドランの引用に続いて「私等がそのやうなアフォーリズムの餌食となしたのも、そして私等が多少それを身を任せている呪詛と呪詛解除との奇妙な企図の途中において、現存する事物等との過度なそして過剰な接触の一思想、他の事物等との避けることの出来ない接触の一思想の上に休んでゐたものと平行して、私等は殆ど全てを検証した、宛も夢の内て眠つてゐるか否かを確かめるために自分を抓つてみるやうに、柔軟な帽子はそのことを本当に言ひたい程それほど柔軟ではないのだ、また厳格に言つてそれは一箇の帽子に他ならないのだ。一箇の帽子は決して頭部の決定的な包被ではない」とある。「僕」が「帽子」を「メエ・オン」の狂つた「頭」と同一視し、「記憶」のなかで苦しむ物語もこの記述から導き出されたのではないから。

(20) 花田は「錯乱の論理」で、バルメニデスが「AIIA」という同語反復によつて神秘主義に陥つた事情を、ニーチェの「物質と悲劇・希臘族悲劇時代の哲学」阿部六郎訳、芝書店、昭9・6)を引いて説明していた。ニーチェはここで、「非存在」と「存在」といつた概念について拘泥することは結局言葉について拘泥することであり、決してわれわれを「真実」へは導かないと言つた。「おれたちを混乱させるのは、言葉、言葉、言葉だ」とのべる「悲劇について」の「僕」は、このようなニーチェの認識をふまえていた。花田は、「笑の仮面」(『文化組織』昭15・6)で自同律(AIIA)を、アリストテレス「詩学」の「悲劇」の定義II「偉大な」人物の模倣」と言い換える。従つて

「メエ・オン」が「僕」の「模倣」をする事態は「悲劇」と呼ばれることになる。そして、花田は「僕」の認識の欠陥を「悲劇」を「模倣」と見なしていることにも求めていると思われる。何故なら「笑の仮面」で、アリストテレスが定義した「模倣」(ミイメシス)を「Mimicry」(擬態)と訳し直して、「悲劇とは擬態である」と換言することで、悲劇にまつわる感傷性を、喜劇(笑い)へと解放しようとしているからである。

(21) 『自明の理』の周辺——戦前の花田清輝をめぐって』(早稲田大学大学院教育学研究科紀要別冊)平8・3。

(22) 由良君美「惨虐性」と「偽計」(『花田清輝の世界』新評社、昭56・3)。

【付記】引用は初出に拠り、旧字を新字に改めた。なお、本稿は、平成十一年筑波大学国語国文学会第二三回大会での研究発表、「花田清輝「悲劇について」の認識」をもとにしたものである。

(わたなべ しろろう 筑波大学大学院博士課程)

文芸・言語研究科 日本文学)