

経済と経営 30-2 (1999. 9)

〈論 文〉

アンドレ・ブルトンとレオン・トロツキー ——『自立した革命芸術のために』(1938 年) をめぐる問題——

工 藤 孝 史

“世界を変革せよ”とマルクスは言い，“生活を変えよ”とランボーは言った。われわれにとって、この二つのスローガンは、まったく同一のものである(アンドレ・ブルトン)

“傾向なき”芸術家がいるかのように言うのは、馬鹿げていて愚鈍である。芸術家というものは社会生活にたいして、政治用語で表現しておらず無定形であるにしてもなんらかの態度はとっているものなのである(レオン・トロツキー)

ま え お き

本論の意図はブルトンとトロツキーという、少なくとも表面的にはまったく異なる二つの個性を、和解させることではない。歴史のなかで、この二人は事実「接近」したが、シュールレアリスト、アンドレ・ブルトンがその考え、行動においてマルクス主義的であったとか、亡命の革命家、レオン・トロツキーが、シュールレアリスムを理解する文学者であったという仮説にはほとんど意味がない。たしかにそういう側面がなかったわけではないが、しかし、シュールレアリスム運動の歴史から言っても、トロツキズム(運動)の歴史

から言っても、1938 年の春から夏にかけて、トロツキーの亡命先で実現した二人の思想家の出会いは、あくまでもそれぞれの歴史にひとつのトピックを提供する程度の事件にすぎなかった。この期間、兩人のあいだで、革命と文学に関わる真剣な討論が交わされたことは想像に難くないが、しかしそのことから、兩人をあたかも共同の目的をもった同質の「革命家」のように扱うことは、「革命」および「文学」という、兩人それぞれの思想にとってキーワードとなりうる用語を、その思想形成の歴史を無視して、安易に混同することになるだろう。兩人とも、それぞれの「生き方」にかんしては、ある種の尊敬をもってそれを理解したかも知れないが、その生き方を形成してきたかれら自身の行動の哲学を、この短い出会いのなかで分かち合うことは、おそらく不可能であったばかりか、その必然性もなかった。アレクサンドリア生まれのトロツキスト、アルトゥーロ・シュヴァルツがその著書『ブルトン／トロツキー』のなかで、述べているように「トロツキーにとって、ブルトンは“旅の道連れ”にとどまりつづけた」し、また「この政治の予言者は、詩の予言的ビジョンを前にしてまごつき」、「シュールレアリスト [ブルトン] の活動は、かれ [トロツキー] には、自分が専門としてきた領域にたいする、ディレッタントで無資格的な干渉と映った」*1) というのが的をえた見方であろう。(以後すべて [] は筆者の補足である)

だが一方で、この出会いをとおして、ひとつの共同作業が実を結んだのは事実である。1938 年 7 月 25 日の日付をもつ宣言：『自立した革命芸術のために』は、兩人の数回にわたる討議の結果、当時のスターリン主義的な芸術政策に反対する世界の芸術家（哲学者、科学者も含めて）を結集させる目的で書かれた。発案は、トロツキーにあるとされているが、そこに、性格を異にする二人の思想家の、時代にたいする共通認識と同時に、「革命芸術」にたいする共通のビジョンを読みとることはそう難しいことではない。しかしそれと同時に、この「共通項」は、兩人の個人的資質に還元される性質のものではない点に注意を向けるべきであろう。ともするとこの宣言は、「鷹とライオ

ン」と形容された*²⁾二人のあいだの思想的共鳴から即座に生まれた「共同声明」といった印象を、読むものにあたえるかも知れない。だが宣言は明らかに、その背後に、かれらがそれまでに関わってきた社会的な「運動」と、またこの「運動」のなかで培われてきた思想を控えている。この思想は（後に考察するように）単に個人的な性格に還元できる質のものではなく、むしろこの「運動」との関わりにおいてのみ、意味をもつ思想なのである。トロツキーとブルトンという二つの個性ぬきには、この宣言の実現が不可能であったとしても、それはたんなる個性の合作ではなく、歴史的運動の「出会い」の成果であることを忘れるわけにはいかない。

その運動、すなわち「ロシア革命（運動）」と「シュールレアリスム（革命）運動」は、その起源、経緯、質、規模、素材、その他あらゆる点で性質を異にする運動であった。レーニンと並んで、実際に1917年の革命を指導し、その後の数年間、社会主義建設期における文化の役割について精力的な発言をし、それから10年もしないうちに国外追放された亡命の革命家、レオン・トロツキー、および、おなじ時期（ブルトンのほうが17歳若い）ブルジョアの街パリで、スキャンダラスな反体制的「文学」運動を組織していた、ひとりの詩人、アンドレ・ブルトン、——この二人を共通の基盤の上で語るためには、たとえ本質的な志向の点での比較が可能である場合にも、それなりの手続きが必要であろう。共同執筆の宣言『自立した革命芸術のために』が示している共通認識にもかかわらず、この二人のあいだの「共通項」は、なによりもまずその「距離」によって説明される必要のあるものだ。

この「距離」を検討し、またこの「距離」ゆえにお互いが近づくことになった要因がどこにあるかを探求するならば、おそらくわれわれは、今世紀の思想がどうしても避けて通ることのできなかった、ひとつの経験に出会うことになるだろう。それは、19世紀後半以降顕著になってゆく、ブルジョア個人主義への不信に象徴される意識、——すなわち、「個人」を最後の砦とする世界把握の脆弱さを物質的運動のなかで検証しようとする、実践的な意識——

によって生みだされる経験である。

そうした「経験」の意味を、トロツキーとブルトンの「出会い」およびその産物としての『自立した革命芸術のために』に即して検討することが本論の目的である。「ロシア革命」と「シュールレアリスム」の周辺にある思想史上の問題は、膨大かつ複雑である。このテーマを論じるには、多くの研究と視点の豊穡が必要であろう。本論は、あくまでも、このテーマにとって筆者自身が必要不可欠だと考える、基本問題の呈示にとどまっている。

1. 出 会 い

最初に、アンドレ・ブルトン (1896-1966) とレオン・トロツキー (1879-1940) の邂逅について、その具体的経過を見ておく。二人の出会いを伝える資料はいくつかあるが、ここでは主に、いま手元にある二つの著書：アルトゥーロ・シュヴァルツ著『ブルトン／トロツキー』(1977)、およびピエール・ブルエ著『トロツキー』(1988) に基づいて、その様子を紹介する。

アルトゥーロ・シュヴァルツは、ジャックリーヌ・ランバ(1934年から1943年までブルトンの妻であり、ブルトンとともにメキシコへ渡った)とのインタビュー(1972年11月、聞き手はシュヴァルツ自身)を、その著書の後半にある資料集のなかに収録している。質問は、ブルトンのメキシコ旅行とトロツキーとの対談に関わる点に集中している。このインタビュー、およびブルトンにかかわる年譜^{*3)}その他に基づいて、『自立した革命芸術のために』が書かれた経緯を再構成すると、大体次のようなものであったことがわかる。

1938年1月、国際シュールレアリスム展(ギャラリー・ド・ボザール)の成功後、ブルトンは、サン＝ジョン・ペレズの仲介で、メキシコ行きの切符を手にする。ヨーロッパにおける詩および絵画の現状を講義する目的で派遣された文化使節、というのがかれの公式の立場であった。一方トロツキーはすでに3月の段階で、アンドレ・ブルトンがメキシコに来ることを知る。そ

れまでブルトンの作品について何一つ知らなかったトロツキーは、著作数点（『シュールレアリスム宣言』、『ナジャ』、『連通管』のほか数冊——そのなかには『狂気的愛』もふくまれていたとされる——を収納した小包）をアメリカの「同志」を通して手に入れている。^{*4)}

ブルトン夫妻がメキシコに着いたとき（5月）の様子を、ジャックリーヌ・ランバは次のように回想している。「船から下りると大使館の秘書一人がわれわれを出迎えました。おきまりの挨拶が交わされただけで、それ以上はなにもありませんでした。このとき、私たちはせいぜい一週間もたてば底をついてしまうほどのお金しかもっていませんでした。アンドレは、帰りの切符をポケットに入れてましたから、すぐに次の便でフランスに引き返そうと決めて〔ブルトンはメキシコでの滞在場所を大使館が保証してくれるものと思っていた〕、それをこの秘書に伝えようとしたときです。リベラがあらわれました。かれは、翌々日にレフ・ダヴィドヴィッチ〔トロツキー〕が、わたしたちを招待している旨を伝えて、私たちにサント＝アンジェリーヌにあるかれ〔リベラ〕の家に泊まるよう勧めてくれました。結局3、4ヶ月の滞在期間中、私たちはずっとここにお世話になりました」。^{*5)}

ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロ夫妻のもとに身をよせたブルトンは、この滞在期間中、数回にわたる討論や、数回にわたるメキシコ国内の小旅行を通して、トロツキーとの親交をあたためることになる。討論の内容は詳しく知られていないが、ここではブルトンとトロツキーの最初の対面の様子を伝える、おなじジャックリーヌ・ランバの言を紹介しておく。

「会談は1時きっかりに定められていましたが、確か午後の4時頃になったと思います。アンドレは大変興奮していました。その興奮は“青の家”を守っている二つの扉を通り抜け、猿や、偶像や、珍しい鳥や花の生息する、あの伝説的な熱帯の庭を通り過ぎてゆくほどに、高まってゆくようでした。そして、私たちを迎えにやってくる、にこやかな二つの細いシルエットが見えま

した。・・・私たちはレフ・ダヴィドヴィッチの仕事部屋へ通されました。最初の会話は、双方ともに、まだこれといった話題に限られたものではありませんでした。レフ・ダヴィドヴィッチは資本主義のシステムがアウトサイダーの作家たちを扱うやり方と、われわれの到着とを関連づけて、冗談を言いました。かれの個人秘書ヴァン・エジュノールが、二人のアメリカ人の同志とつれだって入ってきました。レフ・ダヴィドヴィッチの、暖かさが感じられると同時に的をえた気楽な冗談を交えた紹介——それがかれの本題への入り方だったようです——がありました。

アメリカ人の一人が写真を撮りたいというので、みんなで中庭へでました。それらの何枚かには、痛いほどの期待と、驚きと、感動をあらわにしたアンドレの表情を見ることができます。写真を撮っているあいだ、レフ・ダヴィドヴィッチは、なるべく緊張しないようにポーズを取っていました。そうこうしているうちに、ナターリア・セドーヴァ〔トロツキー夫人〕がわれわれのところへやってきて、お茶の用意ができたと告げました・・・」。^{*6)}

ジャックリーヌ・ランバの話は、つづいて、ナターリア・セドーヴァの印象、『自立的な革命芸術のために』の草稿をめぐる問題、リベラ、フリーダ・カーロ、そのほか数人の同志を交えた小旅行、ブルトンとトロツキーに一時的に生じたと言われる「冷めた関係」、トロツキーの印象、二人の思想家の性格にたいするランバの印象、トロツキーの女性観、などに移ってゆく。ここにすべてを紹介することは控えて（ランバの「証言」に関しては、必要に応じてそれを参照する）、その中から、メキシコ国内の小旅行に関わるエピソードを、このインタビューのなかに見ておく。「トロツキーは、おそらくずっと家にひきこもって、外出はほとんどできなかったように思いますが・・・？」というシュヴァルツの質問に、ランバは次のように答えている。

「人が考えているより、もう少し自由だったようです。短い滞在中に、アン

ドレとわたしがコロンブス発見以前の雄大な風景を見たがっていたので、リベラ（トロツキーの警護をしていました）の同意を得た上で、みんなで出かけることになりました。もっと自由に議論もできるし、心身の自由が議論にいい影響を与えるというので、何度か旅行が試みられました。6名に、仕事に不可欠の同志と、レフ・ダヴィドヴィッチを警護する人が加わりました。総勢で10人から12人が、2、3台の車に分乗して出かけました（これらの旅行の細かい点や構成については、いちばんよく参加していたヴァン・エジュノールの方が、わたしよりもよく覚えていると思います）。私たちが逗留した先は、トルカ、モレリア、クエルナバ、といった街、ソチカルコ、テナユカ、カリストラウアカ、テオティワカン、のピラミッド、ポポカテペトル火山、タラスカのパツクァロ島などです。

こうした旅行のひとつで、私たちは、ほとんど村といってよいほどの小さな町に泊まらなければならないことがありました。そこには映画館がひとつあって、その晩、レフ・ダヴィドヴィッチがこの映画館に行きたがりしました。

慎重な助言はこの際効力がありませんでした。というのも、かれはもう断然そこへ行くのだといった風で、しかも嬉しそうでした。かれは、大きな町では規則に従うが、今われわれのいるこんな小さな町では危険もないだろう・・・と言いました。結局“ナターリアとかれが二人そろって映画を見る機会はめったにあるものではない”（本当にそうだと思います）し“この機会を利用しない手はない”ということになりました。

わたしたちは全部で、少なくとも10人を下りませんでした（同志、警護の人、秘書をふくめて）。それだけでもう、なにか怪しい集団に見えたでしょうけれども、バラバラになるのは問題外でした。映画はすでにはじまっていた。ほとんど人のいない小さな観客席に、わたしたちは、できるだけ上手にかれを取り囲むようにして、別々に座りました。リヴェラは、ハンカチで顔を隠すようにかれに促しました。かれは、一瞬、ほんの形式だけそれに従いましたが、それどころではないといった様子で、かなり俗っぽいこのメキ

シコ版ウエスタンに見入って、とても幸せそうでした。笑いながら、小さな声で、周りの人にこの映画の事件やスタイルなどを注釈していました」。^{*7)}

以上が、ジャックリーヌ・ランバの回想から知ることのできる、邂逅の様子である。

＊

一方、ピエール・ブルエは、シュヴァルツの著書をふくめた、いくつかの資料をもとに、大部の著作『トロツキー』の数ページを、ブルトンとトロツキーの出会いにかかわる問題に割り当て、それを論じている。最初の出会いについては、すでに見たところと重複しない程度に、また『自立した革命芸術のために』の共同執筆に関わるブルトンとトロツキーの討論については、ブルエの示した順にしたがって、その概略を紹介する。

ジャックリーヌ・ランバの話にもあった「最初の対面」について、ブルエも同様に、それを「これといった話題はなく、それゆえに衝突もない対談：おそらくは二人は、お互いに様子を探り合うだけ」だっただろうとしながらも、ブルトンがすでにパリで抗議を表明していた「モスクワ裁判」について、およびこれにたいするアンドレ・ジッドとアンドレ・マルローの対応について、話が交わされたとしている。^{*8)} さらにブルエは、二回目の対談が5月20日におこなわれたと、日付を確定した上で、話題がエミール・ゾラおよびフロイトと精神分析学に及んだと述べている。

「・・・かれ [トロツキー] にとっては、明らかに、ナチュラリズムとシュールレアリスムを対立させてみるのが問題であった。

“ゾラを読むとき、わたしは自分のそれまで知らなかった、新しいことがらを発見できます。わたしはより広い現実 (レアリテ) のなかに分け入ることができます。しかし幻想的 (ファンタスティック) なものは、知ることのできないものでしょう”

少し緊張したブルトンは、ゾラにも“詩的なものはあります”といって譲歩した。それから話題は、一転して、フロイトと精神分析学に移った。ここでも最初の攻撃を仕掛けたのはトロツキーである。かれはブルトンにたいして、シュールレアリストは、フロイトが望んでいたこととは反対に、無意識をもって意識を窒息させようとしているのではないかと尋ねた。ブルトンは強くそれを否定して、逆にトロツキーに尋ねた。“フロイトとマルクスは両立するものではないのですか？”トロツキーは、マルクスはフロイトを知らなかったし、フロイトは依然として社会を抽象的なものとして扱っていた、という、答えともつかない答えをした。ヴァンは次のように語っている。

“会話の緊張がほぐれた。セドーヴァがお茶をもってきた。それから芸術と政治について話が交わされた。トロツキーは、スターリン主義の組織に対抗できる、革命的芸術家と作家の国際協会設立の意向を述べた。・・・そこで宣言に関する話がはじまった。ブルトンはそれを準備することに同意を示した。”

ブルトンがメキシコに来るという情報をえて以来、トロツキーが自分のなかに暖めてきた考えは、おそらくこれにあった」。^{*9)}

この記事から、2回目の対談で、すでに『自立した革命芸術』の共同製作が提案されたことがわかるが、ブルエはジェラルド・ロッシュの論文^{*10)}を論拠に、この討論のほかに、その後8から10回の会談がもたれ、『宣言』の成立に至ったと見ている。そして、その間に、トロツキーとブルトンのあいだには、いくつかの意見の対立があったとし、それを次のように述べている。

「かれらは、芸術と狂気のあいだにあるとされる関係について対立した。トロツキーによれば、狂気は、けっして人間の形成にとって建設的なものをもたらす要素ではなかった。対立は、また“客観的な偶然”に関する問題についても生じた。トロツキーはその中に、シュールレアリストの神秘主義的な傾

向を見抜くことができると信じていたのにたいして、ブルトンは唯物論的にそれを擁護しようとしていた」。^{*11)}

ブルエはまた、ジャックリーヌ・ランバも語っていた小旅行の際に、トロツキーが「犬は人間に似た感情をもっていて、人間への友情を感じることができる」と言ったことがブルトンを驚かせて、「ブルトンはこの発言にたいしてだけではなく、トロツキーの、無責任な議論の仕方にほとんど憤慨せんばかりだった」というエピソードを紹介している。^{*12)} また、この小旅行(7月)の際にも、会談がもたれた。この会談の内容を「パツクァロの対談」という題のもとに編集し、トロツキーおよびブルトンの署名を付して出版する話がでたという。しかし、ブルトンが体調を崩し、旅行中の対談は一回きりで終わってしまった。『宣言』の草稿が、二人のあいだの議論によって本格的に練られ始めたのは、数日後にブルトンが回復して、帰路についてから後のことである。ブルエは次のように述べている。

「今度は、ブルトンがイニシアティヴをとった。かれの方からでなくては緊張した関係をほぐすことはできなかった。かれは、トロツキーに、緑のインクで書かれた自分の原稿数ページを手渡した。トロツキーは、それに返答する形で、別の数ページをロシア語でタイプし、ヴァンがそれをブルトンのためにフランス語に訳した。再び討論がおこなわれた。最終的にはトロツキーがテキスト全体を手直しし、それをまた切り張りした結果、最終的に、新しいテキストが誕生した。

この『宣言』は、7月25日の日付を付して、最終的には『自立した革命芸術のために』と題されたが、トロツキーの署名はなく、画家であり詩人のディエゴ・リベラとアンドレ・ブルトンが署名した形になっている」。^{*13)}

以上が、『自立した革命芸術のために』が書かれた経緯に関する、ブルエの

資料に基づいた概略である。つぎにテキストそのものにつての概略を述べる。

2. 『自立した革命芸術のために』の概略および構成

『自立した革命芸術のために』には、「自立革命芸術国際協会」(Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant) と銘打たれた国際組織の発足という、具体的目的があったが、結局、この国際協会は、発足はおろか、ほとんど活動することなく、歴史から消えてしまった。ブルトンは1938年11月にメキシコから帰国するやいなや、この協会のフランス支部を発足させるが、活動は、それにつづく第二次世界戦争の勃発、トロツキーの暗殺(1940年)、といった時代の流れに完全に押し流されるかたちになった(アンドレ・ブルトンは、1941年にマルチニック島経由でアメリカ合衆国へ亡命、1946年の春までフランスを離れることになる)。

シュールレアリストの組織が、1920-30年代をつうじて、分解、融合を繰り返したという事実^{*14)}からおしはかると、この宣言によって展望された「組織」もまた、もし実現していたとしても、おそらく同様の分裂や融合を避けることができなかったであろうことは、容易に予想できる。だが、実際には、そうした歴史的な運動の様相も示すことなく、『自立した革命芸術のために』はユートピアの書にとどまることになった。それは、あらゆるブルジョア文化に対するとともに、できあがったばかりの社会主義体制下の文化傾向(とりもなおさずスターリン主義的な文化政策) 反対する人びとの、一般的な感情を代表している。しかし第4インターナショナルをふくめ、概して、戦中戦後の非公式的左翼の政治・文学運動が思想的に多様な内容を持ち、またそうであるがゆえに組織的には一種の脆弱さを克服できなかった点を考慮するならば、シュールレアリスト、アンドレ・ブルトンとマルクス主義者、レオン・トロツキーの出会いから生まれた、このテキストは、いわばそもそもの最初から一種の「ハイブリット」的な性格——すなわち出自を別にする運動

のなかに育った思想の交配——をその中に擁しているがゆえに、その解釈や実践的展望においても同様に、本質的な「分散傾向」を内在しているという見方もできるだろう。

実際、この宣言を根本的に性格づける思想内容——「芸術は何によっても拘束されない」というテーゼに要約される——は、一見、しっかりした共通認識のうえにたって、芸術の「自由」を擁護したものと解されないこともないが、この「自由」が、ブルジョア市民社会における「自由」はもちろんのこととして、社会主義体制下における「自由」にも対峙・抵触するものである点（後に考察する）に注意を向けるならば、その意図は、今日においてなお解決されていない、「新しい」課題を含むものであって、それゆえにまた、テキストを生みだした「共通認識」は、ほんの「入り口」におけるそれであって、決して「確定された」思想でもなければ戦略でもなかったというべきである。

＊

以下に、テキストの具体的内容について概観する。全部で16のパラグラフから構成される、共同編集テキストは、戦後、アンドレ・ブルトン著『自由への鍵（ル・クレ・デ・シャン）』（1957）に収められた。ここに、パラグラフごとに順を追ってその内容を概観すると同時に、必要に応じて、このテキストにかかわる、ピエール・ブルエの所見を紹介しておく。

第1パラグラフ：国際状況の認識——世界戦争の危機と同時に、芸術・学問を取り巻く状況に対する危機認識の表明。ブルエが述べていたように、小旅行のあとに「ブルトンが手渡した」とされる「緑のインクでかかれた」導入部分。ブルエはブルトンの草稿としている。

第2パラグラフ：「哲学上、社会学上、科学上、そして芸術上の発見は、貴重な〈偶然〉の成果であると同時に、また〈必然〉の自然発生的現れであ

る」という、一見矛盾したテーゼを含む、問題提起部分。内容は後に検討するが、知的創造の物質的な契機と同時に、この「運動を支配している諸法則の正確な観念を自己に課すこと」および「この契機にしたがう活動」が保証されなければならないと述べる。またそうした原則は「あらゆるところで踏みじられている」という認識を示す。ブルエは同じくブルトンの草稿としている。

第3パラグラフ：ソ連邦、およびファシストのドイツにおいて、この原則はあからさまに無視され、「芸術作品の墮落、さらには“芸術的”人格の墮落が、必然的に生れている」という状況判断が述べられる。同じくブルトンの草稿。

第4パラグラフ：前段の問題提起を受けるかたちで「われわれ」（論理的にはブルトンとトロツキー）の基本的立場が述べられる。「われわれは“ファシズムでもなく、共産主義でもなく”というスローガンに、簡単に与することはできない。このスローガンがもっている目下の財産が何であれ、それは“民主主義”という過去の遺産にしがみつきのながら、ただ恐れおののいているだけの、保守的な俗物にお似合いのスローガンだからである」という表明のあとに、「芸術は本質的に革命的であらざるをえない」というテーゼが述べられる。さらに「われわれはそれと同時に、社会革命だけが唯一、新しい文化への道を切り開くことができるということを知っている。しかし、その点でもしわれわれがソヴィエト連邦を支配しているカーストとの連帯を拒否したとしても、それは、われわれの目にはこの共和国が共産主義を代表していないばかりか、むしろもっとも不実で危険な共産主義の敵であることがはっきりしているからに過ぎない」というスターリンの芸術政策への批判が続く。ブルエはトロツキーの草稿としている。

第 5 パラグラフ：ソ連における，芸術・文化の「御用団体」に対する批判。「泥と血にまみれた暗闇は，インテリゲンツィヤや芸術家に変装した人びとによってより陰鬱なものになる。かれらは，奴隷根性によってみずからを鍛え，自分自身の信念を捨てることで邪悪な遊技にふけり，金次第の偽証言を日常とし，罪を擁護することを楽しみにする連中である」と述べられる。ブルエはどちらの草稿とも述べていない（以下第 8 パラグラフまで同様）。

第 6 パラグラフ：反体制派芸術の意義が強調される。

第 7 パラグラフ：革命芸術の使命を決定するのは「人間とそれに敵対する種々の社会形態とのあいだに起こる闘争の結果を通してのみ」であると述べられ，社会運動と芸術の不可避の影響関係が強調される。また，精神分析学の用語（昇華）が，芸術家とそれに対立する社会的現実の関係を示すために用いられている。

第 8 パラグラフ：「芸術はみずから身を落としてまで，自分には疎遠な指令に従ったり，ある人びとが芸術にあたえることができると思いこんでいる枠組みのなかに自分をはめ込んだり，ことのほか短命なプラクティカルな目的に従うことなどできない」と宣言され，芸術の自立性が強調される。

第 9 パラグラフ：若きマルクスの主張：「ものを書く人は，生きて書くためには当然お金を稼がなくてはならない。しかし，かれはどんな場合でもお金を稼ぐために書いてはならない。作家は，けっして，自分の仕事をひとつの手段と考えてはならない。この仕事は，それ自体が目的であって，自分であれ他人であれ，その生活からくる必要に貢献できる手段であることがまれである。言論の自由の第一条件は，それを職業としないということである」が引用されたあとに，「芸術的創造にとって本質的に重要なことは，想像力が

いかなる拘束からも自由であり、どんな理由であれ何らかの手続きを強要されないということである」という、宣言の中心命題が述べられる。それを要約するかたちで、「芸術への全面的な許可 (toute licence en art)」というフレーズが現れる。ブルエは、このフレーズに関して「最初ブルトンは、“プロレタリア革命への敵対を除く芸術への全面的な許可 (toute licence en art, sauf contre la révolution prolétarienne)” という公式で自分の主張を結んだが、トロツキーは、それはわるい意味で濫用されるおそれがあるとして、後半部を削除し、単純に“芸術への全面的許可”とすることで満足した」*15) と述べている。

第 10 パラグラフ：革命期の芸術が「自立的」であることの意味を問う。すなわち、ブルジョアの反動的攻勢にたいして、革命芸術は「自己を防衛しなければならない」としつつも、「不可避の処置として一時的にとられる革命的な自己防衛と、社会の知的創造にたいする命令を徹底させよという主張とのあいだには、天と地ほどの隔たりがある」と主張され、暗黙のうちに、ソ連でおこなわれている「プロレタリア文化」の組織的昂揚政策が批判されている。また「革命が、物質的な生産力を発展させるために、中央集権的な計画性をもった“社会主義”体制を設立しなければならないとしても、知的な創造にたいしては、そもそもの初めから個人的な自由を保持する“無政府的な”体制をうちたてそれを確実なものにしなければならない。いかなる権力も、いかなる拘束も、どんなに小さな命令の痕跡もあってはならない！」とも主張される。ブルエは、前パラグラフを補足する意味で、トロツキーが付け足したとしているが、とくに「無政府主義」にかかわる発言は、マルクス主義者トロツキーの発言としては、スキャンダラスなものである。*16)

第 11 パラグラフ：芸術の自由が「政治的な無関心主義を正当化」に結びつけられてはならないという主張によって、「純粹芸術」を批判する。「われわ

れは、今日芸術に課せられている至上の課題は、革命の準備のために意識的、実践的に関わってゆくことだと考える。しかし、芸術家が解放の闘争に奉仕できるのは、かれが自らの社会的、個人的内実を主体的に確信し、この内実がもっている意味とドラマを自らの神経の内に透過させ、その内的な世界に形をあたえることができる芸術を、自由に探求できる場合に限る」と主張される。ブルエはブルトン、トロツキーどちらの草稿とも述べていない。

第 12 パラグラフ：芸術をめぐる世界状況の認識。ファシズムと民主主義の両方によって象徴される「資本主義の断末魔の苦悶」のなかで、「作品を作り続ける権利さえもが奪われているという脅威を感じないではいけない」芸術家が、行き場を求めてスターリン的な組織に流れるのも故なきことではないという認識を示した上で、かれらが働くべきところが、この宣言によって表明された、真の革命芸術の潮流にあるとするアピール。ブルエはトロツキーの草稿としている（以下第 15 パラグラフまで同様）。

第 13 パラグラフ：宣言の目的が述べられる。「このアピールの目的は、芸術の革命的支持者を結束させ、芸術の方法によって革命に奉仕し、革命の権利侵害者に反対して、芸術自身を擁護するための土地を発見することである。われわれは、美学、哲学、政治の領域におけるさまざまな傾向の代表たちがこの土地で出会うことができると、深く確信している。マルクス主義者は、ヨゼフ・スターリンやその家臣ガルシア・オリヴェに代表される警察的反動の精神ときっぱりと手を切るという条件付きで、ここではアナーキストと手に手を携えて進んでいくことができる」と述べられる。

第 14 パラグラフ：自立革命芸術国際協会 (F.I.A.R.I.) への結集を、世界の知識人に呼びかける。

第 15, 16 パラグラフ：自立革命芸術国際協会(F.I.A.R.I.)の結成のために、
地方ないしは国別の準備組織の創設を呼びかける。

以上が 16 のパラグラフからなるテキストの概略である。署名は、すでに述べたように、アンドレ・ブルトンとディエゴ・リベラ（これはトロツキーの戦略上の判断でなされた代替署名である）の 2 名、日付けは 1938 年 7 月 25 日であるが、最終パラグラフと署名のあいだに、ブルトンのものとされる次のフレーズがある。

われわれが望むもの：

芸術の自立 —— 革命のための、

革命 —— 芸術の最終的な自由のための。

3. 「自立した革命芸術」の概念をめぐる両人の立場

1938 年の 5 月から 8 月という短期間のあいだに、ブルトンとトロツキーが共同作業を完成させるためには、思想的共感はもちろん、人格的レベルでの信頼関係が不可欠であったことは、想像に難くない。しかし、先に触れた「冷めた関係」や「犬の問題をめぐるエピソード」をあえて引き合いに出すまでもなく、この二人の思想家のあいだには、人生の経緯、活動領域、蓄積された知識、その他さまざまな点でのギャップから生じる齟齬があったであろうことも、十分に予想できる。しかし、パーソナルなレベルでの「一致」や「ずれ」は、この共同作業の表現を、豊穡なものにしたり、逆にアンバランスなものにしたりする要素でありえても、その本質を決定づけるものではない。すでに「まえおき」において概略的に述べたとおり、このテキストを生みだしえた最大の要因は、それに先立つ運動のなかで培われてきた思想の「質」ないしは、その思想に固有の「パースペクティヴ」にある。

実際、ブルトンもトロツキーも、お互いに、自分がめざすものについては、すぐにそれを理解し、それを分かち合う努力を惜しまなかったという様子が、ジャックリーヌ・ランバの証言のなかに読みとれる。先に引用したアルトゥーロ・シュヴァルツのインタビューで、「思想と行動の、この一致は最終的にどう実現したのか？」というシュヴァルツの質問に答えて、彼女は次のように語っている。「いつも思想の一致があったわけではありません・・・しかしかれらは、とどまることのない内的好奇心を満足させようとする、ある共通した純粋さ、情熱、厳格さという点で、お互いをよく理解していました。かれらは正しさや明晰さを最大限に引き出すためには、ひとつの状況を徹底的に押しつめてゆくことができました。かれらはお互い、喜んでそれに没頭しました。いくつかの相違にも関わらず、この性格的な類似点は、出会ったその日から、お互いのなかに信頼と友情と愛着を生みだしました」。^{*17)}

こうした「親和力」に支えられて、初対面のかれらは、わずか4ヶ月のあいだに「自立的な革命芸術 (un art révolutionnaire indépendant)」という概念を「共有」することになった。以下に、トロツキーおよびブルトンが、それぞれ、いかにしてこの概念に象徴される、哲学・思想・政治上の展望を共有するに至ったかを、かれら自身が関わった運動との関わりをふくめて考察する。

1) 二つの出自

ブルトンもトロツキーも、それぞれが、メキシコで出会うまでに、多くの著書ないしは、本にならなかった文章をあらわしている。1938年の『自立した革命芸術のために』を構成する表現は、そうした経験の融合の産物である。だが、この作業に至るまでの活動の領域が、少なくとも表面上は、著しくかけ離れていたという事実には、反論の余地はない。とりわけ、アンドレ・ブルトンの場合、マルクスおよびエンゲルスの哲学・思想は、その思想形成にほとんど影響を与えていないといっても過言ではない。アンドレ・ブルトンが

曲がりなりにもマルクスおよび史的唯物論について「意識的な」言及をはじめるのは、かれがルイ・アラゴンらとともにフランス共産党に参加した1927年以降のことであるが(もっともブルトンは、すでに1929年には共産党と距離をおくようになる)、それは終始「シュールレアリスト」の立場からの言及であった。ブルトンをマルクス主義者と呼ぶのは(たとえ、もし本人がそう望んだとしても)、とうてい無理であろう。

一方レオン・トロツキーは、いうまでもなく、ロシア革命運動のなかで自らをマルクス主義者として鍛え、1929年の国外追放後も、常に現実世界に対するマルクス主義的なアプローチを自己の信条としてきた。かれが、はやくも1903年に「イスクラ」編集部において、その「文学的」才能を開花させていたからといって、また『文学と革命』(1924)においてみられるように、「一見」ブルジョア芸術を擁護しているかのような立場を彷徨とさせる(実際そんなことはなかったが)からといって、多少なりとも、かれが現実世界に対する史的唯物論的な立場を軽んじているとみなすことは、とてもできない。かれの思想の根幹をささえる哲学は、あくまでも「歴史のなかにある人間が、その諸活動によって変革してゆく自然的基礎」*¹⁸⁾にかかわるものであり、文学的であれ、政治的であれ、この歴史運動から「孤立した」観念にかかわるものではなかった。かれはその意味では、むしろ模範的なマルクス主義者であって、「夢」「偶然」「超現実」といった、アンドレ・ブルトンの思想を特徴づけるキイコンセプトにたいするばあいにも、つねに歴史的、実践的運動の枠組みのなかで、それを捉えようと努力したに違いないのである(前述のゾラの例を見よ)。

この出自の違いは、是非その根本に遡って、より詳細に検討されるべきものとするが、本論では、『自立した革命芸術のために』の成立にとくに関係が深いと考えられる、それぞれの著作：アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言』(1924)とレオン・トロツキー『文学と革命』(1924)の第1部：「現代文学」に対象を絞って、両人の「革命芸術」にたいする思想を検討す

るにとどめる。

2) 二つの「敵」

1924 年は、この二人の思想家が、その 14 年後に共同執筆することになるテキストの核になる著書を、期せずして同時に出版した年である(『シュールレアリスム宣言』はこの年に 10 月に、『文学と革命』はその第 1 版が、すでに 1923 年に出ていたが、翌年 5 月におこなわれた「ロシア共産党中央委員会文学討議会」におけるトロツキーの演説を追加して、同年 7 月に、最終稿となる第 2 版が出た)。1924 年はまた、ロシア革命の指導者レーニンの死去した年としても記憶されるが、興味深いのはたんなる年号の一致ではなく、この時点で、二人ともが、自己の思想ないしは哲学に対峙する「現実」を、同じように無視できなくなっているという事実である。この「現実」への関わりは、ともに実践的ではあったが、その内容、環境、経緯は、もちろん大きくちがっていた。すなわち、トロツキーは、ネップ期に入ったロシアにあって、「プロレタリア文化」を標榜する文学潮流の左翼小児病的傾向と対決しなければならなかった。一方ブルトンは、ルイ・アラゴン、フィリップ・スーポーとともに創刊した同人誌『文学』(創刊は 1919 年)、およびダダイズムとの共同歩調を脱皮して(ダダイズムとの決裂は 1922 年)、全面的に「合理的精神」との対決(それはまた「ブルジョア文化」との対決と言う意味でもあるが)を宣言し、その思想的立場を「シュールレアリスム」と定義することになった。^{*19)}『シュールレアリスム宣言』および『文学と革命』(とくに第二版)は、ともに、それぞれの思想家にとって、「敵」であるものに向けられた批判の書であると同時に、かれらの向き合っている「現実」にたいする、思想的な立場表明の書でもあった。

かれらが対象とした「現実」=「敵」は、たしかに様相を異にしていたが、それとの闘いになかで成熟してゆくそれぞれの思想は、のちに出会い、「自立的革命芸術」という概念として実を結ぶのである。この概念の内容を知るた

めにも、それぞれの著書に表明された思想的立場の要点を見ておく必要がある。

3) 『文学と革命』におけるトロツキーの立場

『文学と革命』は、第二版に付け加えられたトロツキーの講演（第1部、第9章「文学とロシア共産党の政策について」）が如実に示すように、「政治的事実」と「文学的事実」の混同に対する厳しい批判によって貫かれた著作である。この場合「政治的事実」とは、達成された革命のことであり、「文学的事実」とは、この革命によって端緒が開かれたものの、（トロツキーの見解にしたがえば）その後多くの時間を費やしてはじめて完成へと向かうであろう、「未完」の文学のことである。革命に勝利したプロレタリアートが、それと同時に、今日明日にも完成した文学者になれるというのは、たとえそう望むことが避けがたいとしても、「非現実的な希望に過ぎない」というのが、その主旨である。

達成されたもの（革命）と、達成されないもの（文学）とのあいだにある、本質的な差異を峻別しつつ、端緒に着いたばかりの「新しい」文学を、革命の切り開いた地平（社会主義建設）のなかで、「今後」達成されるべきものとして展望する、——それがトロツキーの基本的立場である。この恐ろしく手間のかかる作業は（永続革命論がそうであるように）、革命の勝利に陶醉する傾向、新しい社会情勢に迎合する文学の担い手たちにとって、受け入れ難いものであった。すでにこの時期にはじまっていた「反トロツキー、キャンペーン」とそれに続く政治舞台からのトロツキーの追放（政治局からの追放は1926年、ついで1927年には中央委員会から追放、同年党を除名され、1929年には国外追放となる）はそれを如実に物語る結果となった。以下に、この「政治」と「文学」の関係にたいするトロツキーの立場がどのようなものであったかを、関係すると思われるテーマに限って、概観する。

〈政治的事実と文学的事実〉

かれは、講演のなかで、みずからの立場を次のように語っている。「今世紀初頭の若い労働者たちの誠実ではあるが単純素朴な詩も未来の“プロレタリア文学”の最初の一環をなしているかに考えるのは、正しくない。実際には、これらの革命的な詩は、政治的事実であって、文学的事実ではなかった。それらが助けたのは、文学の成長ではなく、革命の成長である」。^{*20)} また、次のようにもいわれる。「芸術を政治とおなじように扱ってはならない。それは、ここでだれかが皮肉っぽく言っていたように芸術的創造とは神聖であって神秘なものであるというせいではなく、芸術はみずからの手法や方法、みずからの発展法則をもっているからであり、なによりもまず、芸術的創造において巨大な役割を果たしているのは意識下の過程だからである。この過程は、まさに意識下のものであるがゆえに、より緩慢で、より怠惰であり、制御や指導に従いにくい」。^{*21)}

「革命」と「文学」（ないしは「政治」と「芸術」）は、等しく「技術」（唯物史観において捉えられた）であるが、その方法と発展法則の点で差異があるという考えは、のちに『自立した革命芸術のために』においても受け継がれる、トロツキーの中心思想のひとつである。また、後者の特殊性を「意識下の過程」に結びつけて考えようとする傾向も興味深い論点である。政治と芸術の親近性と遠隔性というテーマは、『文学と革命』全体を貫く基本的テーマであると同時に、シュールレアリスム運動にとっても、関わりの深い論題のひとつであるが、トロツキーの場合、この問題に関してはむしろ「遠隔性」を軸にアプローチしている点が特徴的である（それは「親近性」の単純な否定ではないが）。その展望のしかたの背後にあるのは、文学的創造行為を支える意識と、政治的な行為を生み出す意識のあいだに本質的な性質の違いを見ようとする視点である。この視点から、たとえば「芸術的創造というものは、その本性からして人間精神、ましてや階級を表現する他の手段よりも立ち遅れるものなのである」^{*22)} という見解が生まれる。つまり、文学(芸術)

の生成過程を、独立した領域において扱おうとする立場である。文学(芸術)の創造行為は、現下の政治状況、すなわち、労働者階級の問題の政治表現としての「革命」と必ずしも歩調をともにしない。かれにとっては「芸術的創造の産物は、まず第一に、それ自身の法則、つまり芸術の法則によって判断されねばならない」*²³⁾ ものである。

文学(芸術)の創造過程の独自性を強調したうえで、それにたいする政治の役割ないしは関わり方を確定することが、『文学と革命』の意図である。かれは、「なにゆえにどこからその時代にその芸術流派が興ったのか、つまりだれがなぜ、ほかでもないこのような芸術的形式を要求したのかを説明できるのはマルクス主義だけである」*²⁴⁾ と述べつつも、党(ロシア共産党)の政策は、あくまでも文学活動を批判ないしは援助することであって、その活動内容を決定ないしは命令することではないという立場を繰り返し主張することになる。

〈革命芸術とはなにか〉

政治と芸術に関わるトロツキーの認識は、それぞれを本質的に定義して、そこかに何らかの関係を見いだそうという傾向にはない。むしろ、この二つの領域を実践的な観点においてとらえ、文学という「生産行為」が、政治的な状況に必ずしもバランスよく対応しないという、事実上の「ズレ」を指摘しようとするものである。文学に本質的な特徴は、現下の政治条件(広い意味では、その条件に支配されている生活)との協調にではなく、逆に「隔た」りの方にあるというのがかれの見方である。繰り返すまでもないが、そうした認識が、革命によって「曲がりなりにも」整備された政治条件下で、直ちに「革命芸術」が生まれるわけではないという主張を生み出す。トロツキーにとって「革命芸術」とは、ある文学の表現する題材や環境の「革命性」に関係するのではない。むしろその反対に、題材が何であれ、ある政治状況(社会条件)下におかれた文学が内側に抱え込んでいるこの「ズレ」の処理の仕

方、その展望力、あるいはこの「ズレ」に端を発する内的な創造力、として顕現する「革命性」に関係する。プロレタリアートの生活を描いたからといって、また「工場の煙突とか資本にたいする蜂起」を描いたからといって、それがそのまま「プロレタリア芸術」ないしは「革命芸術」にはなりえないのだ、という強固な主張がそこにある。文学（芸術）は、みずからを取り囲む条件（たとえそれが革命であっても）との「隔たり」から、ゆっくりと生成してゆくというのが、この革命家の展望である。

かれは次のように言っている。「階級の政治評論は竹馬に乗ってどんどん先へ進むが、芸術的創造は松葉杖をついてうしろからのこのことについてゆく」。^{*25)}あるいは「芸術がたんに反映するだけでなく変革するためには、芸術と日常生活のあいだに、革命家と政治的現実のあいだとまったく同じように、大きな隔たりがなくてはならない」。^{*26)}さらに「過渡期の社会の全矛盾を反映せざるを得ない革命芸術を、基盤がまだつくりだされていない社会主義芸術と混同してはならない」。^{*27)}

これらの主張は、たんに政策的な配慮から生まれたものではなく、政治と芸術にたいする、マルクス主義的アプローチから生まれたものである。残念ながらトロツキーはこのアプローチ、——すなわち「政治」と「芸術」という二つの技術を、ことなった発展法則（唯物論的弁証法における）によって捉えようとする——を深く掘り下げ、それに詳しく言及するという作業をおこなっていない。しかし『文学と革命』を構成するいくつかのフレーズは、政治問題にたいするのと同様、ひとつの行動主義を主張するものである。この行動主義（それこそが、トロツキーにとってはマルクス主義哲学の真髄であろう）は、人間の内面と外部（歴史）との闘争の「革命性」にその本質をもつものであって、当時かれの周辺にあった文学「傾向」がもっている見かけの革命性に対峙するのである。

かれがこの評論集全体を通して主張するのは、そうした革命的行動主義の文学への期待であり、またそれが革命後のロシアに「存在しない」という欠

乏感でもある。あえて独立の章をもうけて論じられているアレクサンドル・ブロークに向けられた批評は、そうした期待感と欠乏感の交錯をよく示している。「ブロークは“芸術と生活と政治がたがいに切りはなすことも融合することもできないこと”を認めていた。“私は、生活のあらゆる領域でその時々私の目が収めうる事実を対照させる癖がついている。わたしが確信するところによれば、こういった事実がいっしょになってひとつの音楽的和音をつねに生みだしているのである”，と1919年にブロークは『報復』の序文で述べている。これは、自足的な耽美主義、つまりは芸術は社会生活から独立しているとする虚偽よりも、いささか高度であり、力強く、深い」。^{*28)} トロツキーが望む「革命芸術」は、たんに社会を映し出す芸術ではなく、社会的現実を自己の意識のなかに「透過」させ、かつそれを未来に向かって「開く」芸術である。

〈文学の自立〉

「革命芸術」を、作品の外面的なスタイル（題材、主張、プロットなどにおける）においてではなく、作家の内面の志向性において捉えるトロツキーは、旧社会の書き手のなかにも、等しく「革命性」——すなわち、自己の外部にある現実を内面に透過し、その矛盾から新しい社会を展望しようとする意識——を見いだし、それを歴史的に評価する。この志向は、むやみやたらとブルジョア芸術を否定し、プロレタリアートの時代の文学を強調しようとする傾向に向けた批判となって現れる。「各階級がみずからの芸術をそっくり自分たちで生みだすとか、ことに、プロレタリアートには芸術の閉鎖的なセミナーやサークル、プロレトクリトその他をとおして新しい芸術をつくりだす能力があるかのように考えるのは、子供じみていよう。総じて、歴史的人間の創造というものは継承なのである」^{*29)}あるいは「第三身分のブルジョア上層は文化の徒弟時代を封建社会の屋根の下で送ったことを、いま一度想起されたい」^{*30)}といった発言には、外部世界の要請に惑溺せず、自己の内部

に蓄積された矛盾を作品へ結晶化することができる、作家の「能力」を擁護しようとするトロツキーの立場がよくあらわれている。かれにとって、革命的文学行為は、外部世界への単純な迎合であってもならないし、また単純な反発であってもならない。問題は、作家をとりまく社会や技術ないしは総じて文化の状況にたいする批判意識が、作家自身の内部において、いかに組織化され、またそれがいかに表面化するのかという点にある。

政治革命は、それがめざす社会の諸条件を準備することはできても、この社会の内実を表現することはできない。しかも新しい社会制度が、そのまま同時に新しい人間を生みだすとは限らない。人間は、外部世界として現前する制度と自己との矛盾を意識し、この対立関係から何か具体的な未来を展望できる場合に、はじめて「新しい」人間と呼ばれ得るのである。したがって、実際問題として「新しい」芸術が生まれるためには、この新しい制度の中に生きる人間の「成熟」が必要であり、かつそれには時間がかかるというのがトロツキーの見解である。いいかえると、作家自身の「意識下」の働きが現に社会的な価値をもった「表現」として浮上してくるためには、それなりの時間と環境が必要であり、かつ政治（革命）はそれを保証しなければならないということになる。

作家の内面的志向における革命性を擁護するトロツキーの立場は、しかし文学・芸術にたいする「放任主義」を意味しない。逆に、文学はそれが生きている時代の社会とかかわり、かつその社会に影響をおよぼし得るものでなければならない。しかし、この「影響」は文学自身のなかから生まれるべきものであって、前もって社会が文学にたいしておこなう「要請」とは区別されなければならない、ということである。「芸術が客観的に社会に依存し社会的な効用をもつものであるといったわれわれのマルクス主義的解釈は、政治用語でおきかえたにしても、法令や命令書でもって芸術を指導しようすることを意味することにはならない」^{*31)}というのが、文学の自立にかかわる、トロツキーのもっとも基本的な主張である。

〈革命のパラドックス〉

実現されたプロレタリア革命が、そのままプロレタリア文化を生みだすわけではないという見解は、「革命」一般にたいするトロツキーの考え方を反映している。トロツキーにしたがえば、革命はそれ自体としては文化を生みだし得ない。革命は、社会の「骨折状態」、すなわち、ふたたび満足な運動ができるようになるためには治療を必要とする状態である。「銃が鳴り響くときには、ミューズは沈黙する」ということわざをひきつつ、トロツキーは「革命」が、それを望む人間の政治的条件を前進させることができても、一方で文化を後退させることになるというパラドックスを強調している。たとえば次のように言われる。「もしも明日ドイツあるいはヨーロッパ全体で革命がはじまるならば、それはわれわれにもプロレタリア文学の直接の開花をもたらすであろうか。けっしてそんなことはない。それは芸術的創造を押さえつけ圧迫するのであって、発展させはしないであろう」。^{*32)}

現下に進んでいる革命は、旧社会の「反動」から新社会を「防衛」しなければならないがゆえに、不可避免的に、中央集権的な命令体制をみずからに課しているが、この「防衛」策と、まだ生まれていない「新しい」文化（プロレタリア文化と詐称されてはならない）の創造とは相容れない、というのがかれの考え方である。政治革命は、文化の継承に一時的な断絶をもちこむ。しかし、トロツキーにしたがえば、新しい文化に必要なのは、何よりもまず「継承」である。「詩の分野ではわれわれは、学問的な世界認識ではなく継承による世界把握とかかわっている。それゆえ、日常生活や個人的状況、個人の生活経験の幅などが、芸術的創造に決定的に影響をおよぼすのである」^{*33)}と語るかれにとって重要なのは、「外からの命令」ではなく、知的創造者自身の内面の「成熟」であり、かつこの成熟の社会への現実的な影響である。トロツキーは、伝統的なマルクス主義の観点に立って、レーニンと同様に、「国家は死滅する」という論理を、革命芸術の運命に適用しつつ、「プロレタリアートの政治的方法も革命的熟練もプロレタリアートの文化と呼ぶことはでき

る。しかし、それはいずれにせよ、新しい、真の文化が発達するにつれて死滅してゆく予定の文化である」*³⁴⁾と主張する。

旧社会を支配していた価値体系の転換が、すでに旧社会に生きる先進的部分によって「先取り」されるということは、十分にあり得る（トロツキーにとって、マルクスはそのよい例である）。しかし、政治革命が現実化するもろもろの政治的・社会的条件は、この「先取り」の最終決着ではない。それは、むしろこの価値転換が実際にその社会のものになるための出発点にすぎないのである。

〈新しい文化〉

「革命芸術」にかかわるトロツキーの議論は、プロレタリア独裁を一時的な権力集中化（とくに反動からの防衛、および物質的生産力の向上を目的とした）と規定し*³⁵⁾、文化の実質上の開花（「真の」「新しい」文化）をこの権力の「死滅」後に位置づけるという性格ゆえに、またある種の「ユートピア」性を印象づける。かれにとって問題なのは、それまで一部の特権階級の専有物であった文学ないしは芸術の活動が、革命を通して「労働者階級」の手に掌握されること自体にあるのではない（もちろんそれは「新しい」文化への重要な契機であるが）。むしろ問題なのは、今後階級なき社会へと解消される「であろう」労働者や農民をふくめ、ブルジョア的な生産諸関係（もちろん文化の生産もそれにふくまれる）を断ち切ろうとする新しい「人間」たちのなかで、いったいどんな「人間」が、この社会の歴史的転換を契機に、しかもいかなる意味で「新しい」意識をもち、かつそれを表現できるのかという点にある。この「人間」は労働者である必然性はない。それは農民かもしれないし、革命に「同伴」するインテリゲンツィアであるかもしれない。いずれにせよ、新しい文化の本格的開花の段階では、文化の階級的な性格は「死滅」しているであろうというのが、かれの展望である。かれは次のように言う。

「革命芸術は存在しないが、その諸要素は存在するし、片鱗や試みが存在す

る。また肝心なことに、自分なりに新しい世代をつくりあげようとしている革命的人間が存在し、その者はこういった芸術をますます必要としている。革命芸術が押しも押されぬ者として登場するにはどのくらいの時が必要なのだろうか。予想ははなはだ困難である。なにしろ、この過程は無重量のものであって測りようがない一方、われわれはもっと物質的な社会的過程ですらその期限にかんして推量で我慢するほかないからである」。^{*36)}

新しい文化の担い手は実は未知数であるという主張に加えて、「永続革命」論的な視点が、かれをして、「新しい文化」と現下に標榜されている「プロレタリア文化」とのあいだの大きな隔たりについて強調させることになる。「世界プロレタリア革命が占める 20 年、30 年、50 年が歴史に加わるのは、ある体制から別の体制へと移るきわめて苦しい峠としてであって、自立したプロレタリア文化期としてでは断じてない。目下息継ぎ期にあるわれわれソヴィエト共和国では、この点にかんして幻想が生まれるおそれがある。文化啓蒙活動の問題はわれわれの日程にのぼっている。今日のわれわれのこういった課題を何年も先の未来にまで延長してみれば、プロレタリア文化にまで思い至ることはできる。だが実際には、われわれの文化啓蒙活動がいかに重要で切実であるにしても、まだそれは全面的にヨーロッパ革命や世界革命の旗印の下にある」^{*37)} という主張がそれである。

プロレタリアートの独裁を「階級のない社会のためや連帯にもとづいた文化のために道を掃き清め基礎を敷設する、一時的な——短期の——手段」^{*38)} とみなしつつ、かつこの独裁期の終焉は「世界革命」に依存しているという「永続革命」論の立場は、周知のように、社会主義建設の過程で名実ともに敗北する。トロツキーを追放した後のソヴィエト連邦共和国は、かわって「一国社会主義」と「社会主義芸術」の道をより強固なものにしていく。この歴史がもっている問題点をここで深く掘り下げることにはしない。しかし、1924 年にあらわされたこれらの文学政策上の立場、「新しい文化」と「世界革命」への期待は、亡命生活のなかでも変わることなく、スターリンによって

その生存を奪われるまで、この革命家の確信するところであった。

『文学と革命』の課題は、ほかにも多くある。しかし、とりあえず以上の点をふまえた上で、次にアンドレ・ブルトンの場合を見てみよう。

4) 『シュールレアリスム宣言』におけるアンドレ・ブルトンの立場

『シュールレアリスム宣言』は、もともと、小品集『溶ける魚』の序文として書かれた。それは、1924年にこの小品集とセットで出版された際に、すでに「序文」ではなく「宣言」という独立のタイトルをもっていたが、すぐに、内容上も独立した作品として扱われるようになり、いわばシュールレアリスム運動の原点を形づくる書物という評価を得て、今日に至った著書のひとつである。アンドレ・ブルトンは、これに先立つ1919年に、フィリップ・スーポー（1897-1990）と共同で、オートマティスム——すなわち、「文学的にどんな結果が生じえるかなどは見事に無視して、紙に字を書きまくること」*39)——のテキスト、『磁場』（1920）を顕わしていたが、1924年の5月にふたたび、同様の方法による作品づくりに集中し、その結果『溶ける魚』が生まれた。この宣言は、「シュールレアリスム運動」の開始を、社会に向けて宣言する（たとえば、マリネッティの「未来派宣言」やツァラの「ダダ宣言1918年」のように）という性格をもっていないわけではないが、その基本的意図は、むしろ、この「オートマティスム」を中心に展開してきた1919年から1924年までのいくつかの「文学的実験」にたいする、ブルトン自身の反省的考察、ないしは理論的なバックグラウンドの提示にあったという方が妥当である。*40)

ブルトンみずからが、自分の文体を評して言った「くねくねと蛇行する、頭が変になりそうな文章」、さらにはこの宣言のなかに紹介された何人かの「シュールレアリストたち」の詩（断片）、さらに、まるで『方法序説』の第4部におけるテーゼのように有名になってしまった「シュールレアリスムの定義」——テキストを特徴づけているこうした要素は、運動としてのシュール

ルレアリスムを世に知らしめるのに十分貢献した。しかしその外見にもかかわらず、宣言は、あくまでも同時代の文学・芸術（広い意味では科学、哲学もふくめた）の状況にたいする、きわめて深刻な批判意識につらぬかれた、ブルトン自身の思想的立場の表明の書であったことも忘れるわけにはいかない。ここでは、トロツキーの場合と同様、1938年のテキスト『自立した革命芸術のために』との関連を見ることを主眼として、当時のブルトンの思想的立場を、「オートマティスム」擁護のかたちで現れたいくつかの論点において概観する。

〈なにが擁護されているのか〉

『シュールレアリスム宣言』（以下この章では『宣言』とのみ記す）は、オートマティスムの作品集『溶ける魚』を「擁護」（*défence*）するという意図をもって構想された。もちろん、それはこの「詩編」＝「溶ける魚」にたいする単純な解説ではありえない（詩は詩それ自身によってしか「理解」されないであろう）。問題は、たとえば「公園はその時刻、魔法の泉の上にブロンドの両手をひろげていた。・・・」といった詩句（『溶ける魚』書き出し）を可能にした、オートマティスムの「実例」（*illustration*）を、方法論的に「擁護」する点にあった。いいかえれば、この時点でブルトンが「詩」であると考えものへの「論理的な」アプローチが、『宣言』の主要課題である。かれは次のように言っている：「すでにそれ〔詩〕によって生きている以上は、私たち自身が新証拠とみなしているものを優先させるようにつとめることこそ、私たちの役目ではないだろうか？」^{*41)}

すぐあとに見るように、ブルトンが『宣言』全体を通して、「論理的なもの」にたいして、一定の否定的見解を示している以上、それを単純に「論理的な」アプローチと呼ぶわけにも行かない事情があるが、強いていえば、「これまで」人が考えてきた「論理」の領域へ、「オートマティスム」という武器をもって参入することで、「新しい」論理の領域を発見・開拓し、かつその成果を「擁

護」すること——それこそが、ダダのような徹底した反論理主義と襟をわかったあとの、ブルトンの意図であった。「もしも私たちの精神の奥深いところに、表面に現れる力を増大させるような、あるいはそれと争って勝利をおさめるような、そんな不思議な力が隠されているのなら、その力をとらえ、まずとらえ、そのうえで、必要とあらば私たちの理性の監督下においてやるのが、なによりの得策である」*42) と述べるかれは、詩的想像力の「獲得」を最優先しながらも、この想像力の源泉がどこにあるか、またこの力をどのように表現行為に利用するか、といった理論問題に関心を抱き、かつそれを表明する労をいとわない。

『宣言』は、「未来派宣言」や「ダダ宣言」と同様に、既成の文学・芸術（そしてそれをある枠組みに閉じこめている制度）にたいする、反撃の書であるが、それにもまして、この反撃を「擁護」しようとする思想に貫かれている。この思想は、必ずしも詳しい理論体系をもって説明されているわけではないが、いくつかのフレーズは、そうした思想的展望を語ろうとするものである。この「思想」こそ、アンドレ・ブルトンという人物を、トリスタン・ツァラの「無関心主義」や、ダダにおいて特徴的であった、純粋な「敵対主義」から、遠ざけた契機であり、のちに、トロツキーへの関心を育む契機になったものである。ダダは「破壊」を宣言しつつ、「変革の論理」についても、またいかなるものであれ「原理」については語らなかった。それとは対照的に、ブルトンは、この時点で、すでに「世界の変革」と「文学の行為」をワンセットで考えようとする方向へ進み、さらにはこの「変革」が基礎をおくべき、理論上の土台を追求する方向に向かっている。

〈現実主義の批判〉

『宣言』は、われわれの日常を「秩序化」している論理の支配に抵抗する。この支配を甘んじて受け入れる精神は、ブルトンによれば「現実主義」の精神である。「現実主義的態度のほうは、聖トマスからアナトール・フランスに

至る実証主義の影響を受けているわけで、私にはまさしく、知的および道德的なあらゆる飛翔に敵対するものだと思われる」*43)と語るこの詩人は、「凡庸さ」によって「理解」され、また評価される、創造の秩序に反対する。ダダとの共同歩調は、何よりもまず、この種の「反現実主義」、「反凡庸」を基礎にした同盟関係であった。しかし、「知的および道德的なあらゆる飛翔」を夢見る詩人にとって、既存の創造世界への「反抗」から生まれる、偶然で、奇怪で、非日常的で、かつ豊穡であるイメージは、ひとつの収穫でありえても、そのままでは「飛翔」そのものを理論的に擁護する糧にはならない。ブルトンにとって問題なのは、これらの成果が収穫される畑を、日常の中に確保することである。

ダダ創成期の画家の一人、ハンス・リヒターはその回想の中で「わたしたちは、だれひとりダダが“永遠のため”のものであるとは考えなかった。反対に、わたしたちは瞬間のために存在し、現在を生きていたのだ」*44)と述べているが、ブルトンは、芸術的創造には不可避にみえるこの種の「刹那主義」から歩を進めて、非日常的なものの「基礎づけ」に至ろうとする。非日常的な発見それ自体を「恒常化」という意味ではなく、非日常的発見＝創造がつねに稼働できる状態へと生活を「変革」することを望むのである。『宣言』が、われわれの日常に浸透している「良識」的な世界把握を放棄しなければならないと提唱するのは、なによりもまず、このような「変革」をかれ自身が欲しているからである。

われわれを「拘束」している日常の様相を、ブルトンは、次のように要約する。「私たちはいまなお論理の支配下に生きている。これこそが、もちろん、私のいいおよぼうとしていたことである。けれども論理的方法は、こんにちではもはや、二義的な関心しかひかない問題の解決に適用されているだけである。いまだに流行している絶対的な合理主義が、私たちの経験に直接依存する事実をしか考慮することをゆるさないのである。論理的目標の方は、かえって私たちからのがれさってゆく。いいそえるまでもないが、経験そのも

のにさえ限界がもうけられているありさまだ。経験は檻の中をあるきまわるばかりで、外に出してやるのがますます困難になっている。経験は、経験もまた、直接的効用によりかかり、良識の監督を受けている。文明という体裁のもとに、進歩という口実のもとに、当否はともかく、迷信だとか妄想だとかきめつけることのできるものはすべて精神からおいはらわれ、作法にあわない真理の探究方法はすべて禁じられるにいたったのだ。^{*45)}

『宣言』はこうして、日常から閉め出され、隔離された言語（表現）、すなわち「狂気」「夢」「不可思議」「偶然」「言い間違い」といった領域に息づく、「禁じられた」言葉の豊穡を喚起し、また擁護することになる。

〈生活の変革〉

日常の論理的支配の枠組み＝秩序化から抜け出して、言語の「奔放」へと向かう意欲は、日常的言語使用の枠組の変革と同時に、生活そのものの変革へとブルトンを動機づける。ブルジョア的道德、習慣、価値体系によって飼いつけられた生活こそが、言語の「奔放」を阻止する決定的要因だからである。

『宣言』にしたがえば、この「生活」は「効用性の法則」の上に成り立つ「かりそめの」生活でしかない。人は「教師たち」のおかげで、自己の想像力に限界をもうけることを学びつつ、ついには、この「光明のない」生活に想像力を閉じこめる。^{*46)} すべてを「効用」の名の下に支配する、この「道德＝モラル」は、文学の創造行為にまで及ぶ。小説の書き方を「学べば」小説が書けるようになるというのが、ブルトンの周囲にある創作上の桎梏、すなわち、文学的な効用主義がそこかしこに蔓延する状況である。「現実主義的態度」を批判しつつかれは次のように言う。「こんにちそこらのくだらない書物や、人をバカにした芝居を生みだしているのも、この態度〔現実主義〕である。それは新聞雑誌のなかでたえず強化され、もっとも低俗な趣味の次元で世論におもねることに専心しながら、科学や芸術の道をはばんでいる。これぞ愚かしさと紙一重の明快さ、犬の暮らした。どんなにすぐれた精神のもちぬしの

活動であれ、いまだにその被害をこうむっている。最小の努力ですますという法則が、他のひとびとはもちろん、かれらにまでおしつけられているわけだ。そういう事態のこっけいな結果が、たとえば、小説の大量生産である」。^{*47)}

『宣言』前半でブルトンが例を引いている、ドストエフスキーへの「批判」は、したがって、ドストエフスキー自身の文学性とは一切関係がない。問題は、大衆化された科学と同様に、文学においても支配的になった、言語表現の大衆化ないしはその公式主義的な適用にある。想像力の発露を「カタログ図版」にもとめる文学、そしてこの文学に甘んじる「生活」、…これこそが、「生は別のところにある」^{*48)}と確信する詩人が、変革しなければならないと考えている現実である。「想像力を隷従に追い込むことは、たとえ大まかに幸福などとよばれているものがかわっている場合でも、自分の奥底に見いだされる至高の正義のすべてから目をそらすことに等しい」^{*49)}と語るブルトンにとっては、たとえそれが文学の行為であっても、作法にあった言語使用（創造）は、それ自体すでに「隷属」を意味するのである。

〈夢〉

ブルトンがこの「隷属」からのがれて、いわば「制約のない言語」による創造（詩）へ向かおうとするとき、かれにその方向を示唆する領域は、いくつかあった。『宣言』は主に3つの領域に触れている。すなわち「幼年時代」「狂気」「夢」である。オートマティズムの定義と実例をしめすに先だって、かれは、これらの主題にたいするいくつかの擁護を試みる。「幼年時代」は、それが「買い占められていない」豊穡をもつという点で、また「狂気」については、狂人として隔離される人びとが実は「想像力から大きな慰めをくみとっており、しかも自分の錯乱を満喫」^{*50)}しているという点で、それらは、「隷属」からのがれた「自由な」言語使用の、かけがえのない実例を、ブルトンに示すのである。かれは次のように言っている。「シュールレアリスムのめりこむ精神は、自分の幼年時代の最良の部分をふたたび生きる」。^{*51)} ま

た「狂人たちの打ち明け話、これをさそいだすためなら、一生をついやしてもいいくらいだ」。^{*52)}

しかし、「幼年時代」への遡行や「狂気」への共感にもまして、何よりも『宣言』執筆の時点でブルトンを魅了しているのは、「夢」を構成する言語ないしは思考の領域である。「最近になって、知的世界の一部が明るみに出されたことは、表面上は、いかにも大きな偶然のしわざである。だが私の見るところ、これこそはとびぬけて重要でありながら、もはや気にもとめないふりをされていた部分なのである。これについてはフロイトの諸発見に感謝しなければならない」^{*53)}と語るかれは、「皮相の現実」を説明するのではなく、「眠り」をふくめた持続的な時間にそって継続する「思考」とその表現形式に注意を向ける。つまり、覚醒状態（すなわち日常の秩序）から切り離されてしまっている「夢」あるいは「眠り」の状態のなかにこそ、詩人本来の「拘束されない」意識があるという考え方がかれをとらえる。

ブルトンが「夢」が、もし日常的な覚醒の干渉を受けずにいるならば、連続性を持ち得るという確信をつぎのように主張する。「私は原理的に夢とはあいられない表現形式で夢を語っていることが残念だ。眠る論理学者や、眠る哲学者たちは、いつになったらあらわれるのか？ できることなら、私は目を大きく見ひらいたまま眠りにつき、ちょうど私の本を読んでもくれるひとびとに心をうちあけるときのように、眠っているひとびとにも心をうちあけてみたいものだと思う。このような問題について、自分の思考の意識的リズムを優先させるようなことは、もうやめにしたいものだと思う。昨夜見た私の夢は、おそらく一昨夜の夢につづいているだろうし、また、あっぱれな正確さでつぎの夜の夢にひきつがれてゆくだろう」。^{*54)} ここで問題なのは、言うまでもなく「夢」そのものの研究なのではなく、覚醒時の意識が「切り離してしまった」時間の回復であり、この時間のなかに持続する「意識」によって獲得されるイメージである。ブルトンがオートマティスムへ向かう契機は、このように、現実を「昼」（＝日常）の光のもとに秩序化する表象作用への不

信であると同時に、かれが「精神のすぐれた部分として認めているあの深い夜のなかからやってくる暗示」*⁵⁵⁾への期待なのである。

〈オートマティスム〉

『宣言』が「シュールレアリスム」を定義した文章は、すでによく知られているとおり、以下のようなものである。「シュールレアリスム。男性名詞。心の純粋な自動現象〔オートマティスム〕であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり」*⁵⁶⁾『宣言』におけるこの一節は、これまで見てきたブルトンの志向性からいえば、けっして、たんに戦略的な定義なのではない。それは、1919年の『磁場』の経験以降、いわゆる「眠りの時代」*⁵⁷⁾をふくめた、さまざまな文学上の実験と遊びから得た「発見」を基礎にしている。オートマティスムとは、既成の文学傾向に対抗して「考え出された」戦術ではなく、この「反抗」の過程（ダダとの共同歩調をふくめて）で偶然に「見いだされた」技術である。『宣言』は、この偶然からうまれた「技術」を説明するための「新たな」視覚、ないしはその論理的な背景を確定しようとするのである。

ブルトンの「オートマティスム」に対する態度は、したがって、たんに創作上の技法にかかわるのではなく、同時に、現実の認識とその表現にかかわる哲学を内に含んでいる。作家が現実を「描く」という近代的な枠ぐみは、オートマティスムによって、現実が作家を通して「顕わになる」という枠ぐみへと変換される。人間は現実を操作している主体なのではなく、逆に現実がそこを「透過」してゆく媒介物にすぎない。この場合、それではいったい「現実」とは何かという問題がもちあがるが、上述の「定義」の枠内でいうなら、それは「理性の統制」を退ける思考によって「書きとられる」何かである。透過する現実を「意志」が「ねつ造」し「表現」という枠ぐみ、

すなわち「理性の統制」ないしは「気づかい」から生まれる秩序こそ、ブルトンの拒否しようとするものである。「私たちはもろもろの現実についても、つねに個別的な表象しかいだいていないわけで、このような調整は意志のなせるわざである」*⁵⁸⁾と主張するかれにとって、「意志」は、理性による思慮ないしは判断に基づく行動をひきだす契機にすぎない。それは、無条件的で自然発生的な、現実への関与、およびその交換作用としてあらわれる「欲求」とは、明確に区別されることになる。

人は、ひとたび理性の監督を逃れて、自らを、現実の放つさまざまな音色の「集音器」*⁵⁹⁾と化すとき、もはや「意志的」ではありえないというのが、かれの基本的展望である。かれは次のように言っている。「シュールレアリスムはそれに没頭している人びとに対して、好きなときにそれを放棄することをゆるさない。どう考えても、それは麻薬のように精神に働きかけるものにちがいない。麻薬と同様、それはある種の欲求状態をつくりだすわけだし、恐るべき反逆へと人間をかりたてることもできる」。^{*60)}

〈行動の優先〉

オートマティスムを採用する精神は、無条件的な「欲求状態」を契機として世界をとらえる。何の前提もなしに、精神のおもむくままに行動することが、世界を「シュールレアリスム」流に把握することになる。この精神によって、世界はある秩序のもとに整頓されるべき対象ではなく、そこへ沈潜する「行動」を媒介に色めき、その結果さまざまな実相を「暗示」するにいたる、可変的かつ可能的な現実である。この現実は、もはや人が「覚醒」的な日常秩序のなかへと、むりやり押し込めようとする「現実」とは異なるという意味で、「超現実」と呼ばれるであろう。それは、日常的な覚醒状態において「根拠のない現実」と呼ぶことはできても（たとえば「夢」について人がそう語るように）、ある精神ないしは思考が、そこへと引き寄せられ、かつこの引き寄せられている場所においてそれ自身の活動を継続している以上、「根拠のな

い現実」と呼ぶことはできない。

ブルトンはオートマティスムに象徴される、このような精神のあり方を、さまざまなレベルで説明しようと試みる。つぎに掲げる例は、『宣言』の中にあるほかの「詩的な」説明にくらべれば多少卑俗な趣を感じさせるが、当を得ている。「私はかつて足のうらの皮膚の反射作用の発見者が仕事をしているところを見た。かれはやすみなく被験物をいじくっていたが、やっているのは“診察”とはまったくべつのことで、かれがもはやどんなプランもあてにしていないことは明らかだった。ときどき、長い間をおいて所見をしたためるのだが、だからといってピンをおくわけでもなく、他方、かれの小槌は相変わらずすばやく動きつづけていた。患者の治療はというと、そんなくだらない仕事はほかのものにまかせていた。かれはその聖なる情熱にすべてをそそいだのである」。^{*61)} この医者「行動」は、それに理由がないという意味で無条件的なのではなく、「どんなプランもあてにしない」という点でそうなのである。シュールレアリスムの精神にとって重要なのは、この「あてにならない」行動へと自己をかりたてる情熱である。行動が実際に「あてになる」か「ならない」かは別問題である。ある枠組みのなかで「あてにならない」と思われる行動が、結果としてある「欲求」にかなうということは大いにあり得ることである。実際、ブルトンは、「あてにならない」もののために行動せよと主張するのではなく、「あてにできる」ものの先にある、推測できないイメージのために、自己をあえて「暗闇」として隔離された領域＝超現実へ「落としこむ」ことを推奨するのである。多少長い引用になるが、かれはこう告白している。

「閃光が希薄気体を通して発生したときにはその長さがますのと同じように、私が万人の手のとどくところにおいておきたいとのぞんできた機械的記述によって作りだされるシュールレアリスムの大気は、とくに、もっとも美しい部類のイメージに適したものだ。それどころか、このめくるめくような競争の過程では、それらイメージだけが精神の道標としてあらわれる、

といってもよいほどである。精神はこのようなイメージの至高の現実性をすこしずつ得心する。はじめはそれをうけいれるにとどまっているとしても、まもなく、それらが自分の理性をよろこばせ、自分の認識をそれだけ高めてくれるということに気づくのである。精神ははてしないひろがりを意識する。つまり、そこでは自分のさまざまな欲望があらわになり、賛成と反対とがたえず無に帰してしまい、自分の暗部が自分をうらぎらなくなるようなひろがり。自分を陶然とさせ、自分の指先の炎を吹き消すいとまさえほとんどあたえないような、それらのイメージにはこばれて、精神は先へすすんでゆく。これこそ夜のなかでもいちばん美しい夜、稲妻たちの夜であり、これにくらべれば昼の方が暗闇である」。^{*62)}

ブルトンは、人間にあたえられた理性的な「能力」を否定するのではない。「行動」をまえもって制御し、またおうおうにしてそれを行きづまらせることになる、理性の「効力」に反対する。シュールレアリスムは、人が理性本来の「跳躍的」能力を発揮できる場所を、理性にたいする「行動の優先」によって開拓すべきだと主張しているのである。

4. 融合点と距離

これまでの考察をふまえた上で、『自立した革命芸術のために』（1938 年）の主要な論点に立ち返えり、以下の 3 点を指摘しておきたい。

(1) 『自立した革命芸術のために』を構成するテキストは、トロツキーとブルトンの共同執筆とはいえ、おもに『文学と革命』（1924 年）におけるトロツキーの思想を基調にしたものである。革命期の国家における革命防衛策（プロレタリア独裁）と文化啓蒙活動の混同を厳しく批判しつつ、文学・芸術活動の自立的な領域を確保し擁護しようとする思想が、それである。『自立した革命芸術のために』と『文学と革命』のあいだには、およそ 15 年の開きがあるが、この時間経過にもかかわらず、文学・芸術活動にたいするトロツキー

の立場は変わっていない。それは、むしろ強化されているといってよい。その背景には、トロツキーを追放したのちのソヴィエト政権が、かれの危惧をそのまま裏書きするようなかたちで、国家的な（すなわち「公式」の）文化政策を推進し、「一国社会主義」建設の政治・経済政策とならんで、文学・芸術活動にたいする国家管理をも、すでに不動のものにしていたという事情がある。ブルトンとの会見の時点で、トロツキーが「プロレタリア独裁」と「世界革命」にたいしてどんな展望をもっていたかという問題があるが、社会主義建設当時（1923－4年）の「プロレタリア文化」推奨のプロパガンダにたいする批判を、1938年の時点では、さらに明確に、スターリン的な国家支配とその文化芸術政策にたいする批判として展開することが、トロツキーにとって、是非とも敢行されなければならない重要な課題であったことは明らかである。『自立した革命芸術のために』の課題は、なによりもまず、スターリンの文化政策に代表される、国家社会主義的な文化政策（ナチズムのそれ、および「民主主義」陣営における芸術創造の停滞をも念頭におきつつ）への批判を核とし、これに反対する知識人の国際的連帯を呼びかけるという点にあった。

すでに『自立した革命芸術のためにの』テキストを概観した際に一部を引用したが、ここに、この問題を主題とした第10パラグラフの全文を引用する。

「われわれは、もちろん、革命期の国家が、科学と芸術の旗のもとに身を隠したブルジョアジーの挑発的な反動にたいして、自己防衛をする権利があることを知っている。しかし、不可避の処置として一時的にとられる革命的な自己防衛と、社会の知的創造にたいする命令を徹底させよという主張とのあいだには、天と地ほどの隔たりがある。もし、革命が、物質的な生産力を発展させるために、中央集権的な計画性をもった“社会主義”体制を設立しなければならないとしても、知的な創造にたいしては、そもそもの初めから個人的な自由を保持する“無政府的な”^{*63)}体制をうちたてそれを確実なものにしなければならない。いかなる権力も、いかなる拘束も、どんなに小さな命

令の痕跡もあってはならない！ かつて存在しなかったような大きな課題を解決するために働くであろう、さまざまな知識人の協会や芸術家の集合体は、外部からの拘束を完全に廃した、創造的で自由な友好の基盤の上にのみ生起し、豊かな仕事を発展させてゆくことができるだろう」。^{*64)}

(2) 一方、この宣言におけるブルトンの立場は、決して不明瞭なものではないが、あえていえばトロツキーのそれよりは抽象的で複雑な性格をもったものである。とくに宣言文の第2パラグラフにみられる「知的創造が従属している特有の諸法則」なる概念には、一定の補足的説明が求められるであろう。これもまた一部重複するが、第2パラグラフ全文を引用する。

「哲学上、社会学上、科学上、そして芸術上の発見がある。この発見は、それが起源において個人的なものを保持しているという点において、またそれが、客観的に実り多きものを生みだし得るようなある種の行為を自由にしておくために、主観的な性質を実地に適用するという点において、貴重な“偶然”の成果、すなわち多かれ少なかれ自然発生的な“必然性”の現れであるように思われる。知識一般という視点（世界を解釈することに執拗な関心を抱く）からいっても、革命的な知識という視点（世界の変革を手に入れるために、みずからの運動を支配している諸法則の正確な観念を自己に課すことを強く主張する）からいっても、このような効用を忘れるわけにはいかないであろう。とくに、この効用が常に働いていいるような精神状態を無視するわけにはいかないであろうし、またそれゆえに、知的創造が従属している特有の諸法則にたいする尊敬が保証されているかどうかの点検を怠るわけにはいかないだろう」。^{*65)}

ブルトンとトロツキーの会見にかんして、ピエール・ブルエが指摘していた“客観的な偶然”をめぐる対立というのはこの部分にかんするものであろう。もう一度ブルエの言を見るならば、つぎのようなものである。「対立は、また“客観的な偶然”に関する問題につても生じた。トロツキーはその中に、シュールレアリストの神秘主義的な傾向を見抜くことができると信じていた

のにたいして、ブルトンは唯物論的にそれを擁護しようとしていた」。ブルトンは「偶然」および「必然」という対立概念をもちいて、みずからの考える「創造の原則」をこのパラグラフにおいて表明したかったのであろう。しかし、ブルトンの手になるとされた第2パラグラフが序論的な意味合いをもつとはいえ、そのあとに続く第4パラグラフ以降は、芸術をめぐる状況認識およびそれに対応した「自立した革命芸術」の主張へと引き継がれるわけで、テキストは必ずしもこの「知的創造が従属している特有の諸法則」をめぐる発展的に展開してゆくわけではない。むしろこの問題にかんしては「芸術的創造にとって本質的に重要なことは、想像力がいかなる拘束からも自由であり、どんな理由であれ何らかの手続きを強要されないということである」（第9パラグラフ）という一般論で終わっている。『自立した革命芸術のために』に反映されたブルトンの立場は、トロツキーのそれにくらべると、より暗示的かつ断片的である。

(3) 芸術家と社会の関連について、テキストは一貫して、「政治的無関心主義」ないしは「純粹芸術」の傾向に反対している。「われわれは、創造の自由を擁護しつつも、政治的な無関心主義を正当化するつもりはない。どちらかと言えば反動家のふしだらな目的に仕える、いわゆる“純粹”芸術なるものを復活させようという考えほどわれわれから遠いものはない。そうではなく、われわれは芸術の機能に関して、それが社会の成り行きに左右されないという、高邁な思想をかがげるのである」（第11パラグラフ）と主張される。「社会の成り行きに左右されない」ということと「政治的無関心主義」は似て非なるものであるという立場の背景には、芸術的創造はそもそも社会的な営みであるという認識があるが、芸術の行為は社会的でありながら、その「成り行き」には左右されないということは、この行為が、社会的現実の変革に関与しているということを意味する。

トロツキーは『文学と革命』のなかで、「閉じられた個人的な情念の悲劇は、現代には退屈すぎる。だが、それはなぜであろうか。それは、われわれが社

会的な情念の時代に生きているためである」*66) といっているが、かれの考える芸術は、社会的な情念を表現するだけではなく、この情念を変革してゆく力を持った芸術なのである。同じく『文学と革命』において「われわれが問題にしているのは、革命の芸術である、つまり革命がつくりだし、革命から自己の新しい“予感”を汲みとり、かつ自分の方からも革命を育んでいる芸術である。この芸術は後方にではなく前方に存する」*67) と語っていたトロツキーにとって、スターリン体制下の「芸術」は、本質的には、革命がうみだした政治状況に「奉仕」するにとどまり、かつこの枠組みのなかで政治の「端女」へと身をおとした芸術である。そうすると芸術は、もはや、あるモデルとして固定化された「情念」を描く作業以上のことはできなくなる。芸術(家)はこの閉塞状態から自己を解放しつつ、現実的な社会変革に関与しなければならないというのがトロツキーの見方である。

一方ブルトンは、たとえどんなかたちであれ、社会・道徳的な「順応」を拒否すること自身に芸術の本質をみる。かれにとって芸術が社会的であるのは、それがつねに「順応」を拒否するというかたちでしか社会にかかわれないからである。この逆説の意味するところは『シュールレアリスム宣言』でこう語られている。「私の思いえがいているシュールレアリスムは、私たちの絶対的非順応主義をじゅうぶん明らかにしているので、現実世界をめぐる訴訟にあたって、弁護側の証人として召喚されることなど問題にもならないほどである。シュールレアリスムが弁護することができるものといえは、私たちがこの世でなんとか行きつこうとしている完全な放心の状態だけだろう」*68) この非順応主義（ノン・コンフォルミズム）は、「個人の自由」ないしはその「権利」を社会に要求しているのではない。問題になっている自由は、社会が保証すべき「個人の自由」ではなく、社会的価値や精神的要請にたいして自らの「放心」状態を宣言できる自由である。それは、内容的にはむしろ、「偶然」の発見者へと自己を積極的に変革することを意味するのであって、この変革のためには、人はいくつもの社会的「先入観」と闘わなけ

ればならないだろう。個的な人格に閉じこめられた芸術は、社会をひとつの契約的な集合体ないしは、自分を理解してくれる(または理解してくれない)観客としてしかみないがゆえに、本質上は既存の社会価値を身をもって疑うことがない。ブルトンは、それにたいして、そもそも芸術を既存価値へのアンチテーゼ(あるいはジンテーゼ)とみるのではなく、あらゆる価値体系の外側にある「事実問題」としてこれに接触しようとするのである。「真の芸術、すなわち既にできあがった典型をいろいろといじくりまわすことに満足せずに、ひとりの人間および今日の人類が内面的に要求しているものに表現をあたえんと努力する芸術は、革命的であらざるをえない」(第4パラグラフ)という『自立した革命芸術のために』にみえるフレーズ(トロツキーの手になるとされる)に込めるブルトンの意味合いは、トロツキーのそれとくらべるならば多少ニュアンスを異にしている。

ただし芸術創造の契機にかかわる問題として、両人が「意識下」の領域に関心をもち、かつこの領域が、たとえ自己意識にかかわるものであったとしても、「社会的」な現実との交換作用を基盤としているという認識において、両者は一致している。テキストは“昇華”のメカニズムの主題は、精神分析学が明らかにしたように、“自己”と抑圧されている諸要素とのあいだに生じる崩壊した均衡を取り戻すことである。この回復は、現下の耐え難い現実に対立するかたちで屹立する“自己の理想”の利益になるように作用する。内面世界に潜む諸力は“本来”“すべての人間に共通”のものであり、それはつねに生成において開花する。精神の解放に必要なのは、第一義的な必要性和一体になりその中で自己を回復するという、自然な道程をただ通ってゆくことである。その第一義性というのは人類の解放の必要性である」(第7パラグラフ)と主張している。「現下の耐え難い現実」とは、必ずしもブルジョア社会のそれとは限らず、ロシア革命以降の「社会主義建設」期における現実でもある。

＊

ほかにも指摘すべき点はあるが、ここでは以上の問題を認識した上で、トロツキーとブルトンの共同作業がもっていた意味を2点考察し、本論のまとめとする。

〈個と自立概念〉

「個」による生産行為（知的なものをふくめて）は、その集合体である「社会」にたいして自立的な領域をもつというのが近代精神の枠組み（いわゆる個の自立）であった。この枠組みは、マルクスによって、その行為が依存している自然存在、およびその諸条件との関係において、ふたたび社会的な観点から見直されることになる。マルクスは次のように言っている。「諸個人が自分たちの生存手段を生産する仕方は、何よりもまず、自然、すなわち、所与の生存手段に依存している。この自然を、かれらは再生産しなければならない。この再生産の様式は、個的生存が肉体的に再生産されるという、ただ一つの観点からのみ考察されるべきものではない。反対に、この様式はそれ自体が、すでに、これら諸個人の活動がもっている一定の様式を表現しているのである。それは、かれらの生活を顕在化するための一定の様式、つまり、一定の生活様式である。諸個人が自分たちの生活を顕在化する様式は、かれらがいったいなんであるかを正確に反映する。かれらがなんであるかは、それゆえ、かれらの生産行為と一致するばかりか、かれらが何を生産するか、またかれらがどんな仕方でそれを生産するかということにも一致する。かれらがなんであるかは、このように、かれらの生産行為の物質的諸条件に依存する」。^{*69)}

芸術（活動）の自立が問題となるとき、この「自立」概念を、個人主義に象徴される近代精神の枠組みでとらえることはできない。マルクスの主張にあるように、たとえある人間の活動が「自立」的であるとしても、この活動は、自然存在およびそれに基礎をおく再生産活動の一定の形式に依存する。

ただしこの見解は、トロツキー追放後のソヴィエト連邦共和国において、「意識が生活を決定するのではなく、逆に生活が意識を決定する」というテーゼの世俗化とともに、芸術活動における「唯物主義」を生みだすことになった。つまり芸術行為もまた物質的諸条件に依存するがゆえに、その産物（作品）はまた物質的条件を反映していなければならないという見解がそれである。しかし問題は、芸術活動（もちろんあらゆる意識活動につてもいえることだが）において、その生産行為が、この「物質的諸条件」にいかなる意味で「依存」しているのかという点にある。トロツキーの文学論は、明らかに、単純な反映論、つまりこの依存関係ゆえに社会の物質的諸条件は作品に反映されなければならないという見解の逆をゆくものである。すでに見たように、彼にとって、芸術行為は、たんに社会的現実を「反映」するのではなく、この現実を自己自身の内面に「透過」し、かつそれを通して新たな現実を「表現」する（再生産する）活動である。

ここで問題なのは、したがって、作品と社会のあいだにある直接の依存＝反映関係ではなく、強いていえば、作品を生みだす人間（作家）と社会のあいだにある基底の「拘束」関係である。この「拘束」は、作品が生みだされる基底にあると同時に、作品化された現実の「理解」の基底にあるものである。トロツキーは『文学と革命』の中で次のように言う。「個性が唯一無二のものであるとしても、そのことは個性が分解不可能であることを意味するわけではけっしてない。個性とは、種族的なもの、民族的なもの、階級的なもの、時代的なもの、日常生活的なものなどの結合したものであって、まさにこの結合の独自性、心理・科学的混合の割合のなかにこそ、個性が表現されているのである」。^{*70)}あるいは「読者もまた自己の“唯一無二の魂”をもっている。ただしそれは芸術的に表現されたり“選ばれたり”はしていないものの、詩人の魂とおなじように種的要素や類的要素の混合体なのである。かくして、魂から魂への架け橋となっているのは、唯一無二のものではなくて一般的なものであることがわかる。一般的なものをとおしてのみ、唯一無二のものは

理解されるのである」。^{*71)}かれは、人間の諸活動を規定している物質的条件から、芸術は自立していると主張するのではない（逆に芸術活動は物質的条件に依存する）。また近代思想の枠組みにおいて「分解不可能=individuel」とみなされる「自由」（個人の自由）を論拠として「自立」を主張するのではない（逆に芸術活動は機能において唯一無二のものではない）。

問題は、芸術が物質的条件に依存していながらも、具体的には、さまざまな作品を「自由に」生みだしうるという点にある。この作品は、つねに個人的な能力や才能の「一般化」として顕現するが、そのことは作品を条件づけているものの機械的な反映を意味しない。人がアルファベットを用いてしか文章を書けないとしても、実際に何を書くかは、書く人間の資質に依存するのであって、アルファベットという条件に直接依存しているわけではない。人間的な能力の、この側面（何かを生みだす）は、物質的条件と人間の内面的資質との交互作用の結果としてあらわれる。個的な資質が（意識下のものをふくめて）、一定の条件と様式のもとで、社会価値として創出されるのを助けるのが芸術の機能である。この価値は、あらかじめ定められたモデルのもとに「収監」されてはならないし、またそうすることもできない。トロツキーは、物質的条件と内面的資質の交互作用を無視する「芸術」、また、故意に選ばれた外的なモデルをつかって内面的創造過程を一種の複製に置き換えんとする「芸術」に反対する。そして、芸術作品を物質的条件の直接の反映とみなす制度（国家的な規模での芸術プロパガンダ）、さらにはその制度に起源をもつ、芸術にたいする外的な「命令」から、芸術は自立すべきであると主張するのである。

〈物質的影響〉

ブルトンは、マルクス主義のアプローチとはまったくちがった角度から、芸術の自立に達着する。われわれの言語活動を支配している「制度」という意味では、日常的に受け入れられている習慣、道德、コミュニケーションが、

すでにそれ自体で芸術をきまった枠組みに閉じこめる力として作用している、というのがブルトンの見方である。この作用は、極端な場合には国家規模での芸術プロパガンダの形をとるであろうし、そうでない場合も、たとえば国民的な意識の高揚にささえられた芸術の称揚、さらには芸術の世俗化(小説の大量生産)等々の形をとってあらわれる^{*72)}。ブルトンにとって、芸術の「自立」は何よりも、こうした日常的＝大衆的支配からの自立である。

さらに、世界の秩序化の中心が「思惟するわれ」にあるという近代の枠組みが、オートマティズムの発見によって反転させられる。人は自分の自由になる言語を操って世界を認識するのではない。逆に、覚醒的な自意識の外からやってくる未開発の言語(ないしは語結合)をとおして世界を「書きとる」のである。彼はこう述べている。「私としては、ますますそれなしではすまなくなっていたある種の共犯関係の可能性について、幻想をわがものにしつつあったわけである。私は語というものを、それらが周囲にうけいれる空間ゆえに、つまり私が口にしていないほかの無数の語との接触ゆえに、どこまでもいつくしはじめていた」。^{*73)}かれは、日常的＝覚醒的言語による論理的な自己統括をすてて、世界をひとまず「偶然」の支配する現実(前もって推論され、期待される現実に対立する)として受け入れる。この「偶然」を自己自身のなかに取り込むことを第一義とする立場(シュールレアリスムの立場)は、書き手をひとつの自動的＝受動的装置とみなすという点で、思惟する主体が創造する主体に等しいという立場に対立する。近代的な合理主義と、それに支配された理性的＝私的言語使用からの自立が、かれにとっては、芸術の自立にはほかならない。

ブルトンの立場はしかし、たんに「反理性主義」と規定されるべきものではない。かれは、近代的な合理主義とそれに支配された理性的＝私的言語使用への不満を表明するが、その意図は、本質的には、意識活動における物質的契機を問題にするところにある。「物質的」契機とは、ブルトンにおいては、「偶然」のことである。論理的な語結合を離れて、語と語が「偶然に」出会

うことによって生まれるイメージの豊穡と、このイメージの詩への適用が、シュールレアリスムを方向づける。その背後には「意識下」(ないしは夢)のものとされる、一連の非日常的な語結合が想定されている。かれは、この意識下に働いている思考運動を「物質的」なものとみなすわけで、『シュールレアリスム宣言』の中には、たとえば、現実主義(レアリスム)と唯物論(マテリアリスム)を比較しつつ「後者[唯物論]は、そもそも前者よりも詩的なものである」*⁷⁴⁾と主張される部分もある。用語法におけるいくつかの問題があるが、このようにブルトンは、概して精神作用における主体的=統覚的要素にたいし、物質的=偶然的要素を優先させることで、新しいイメージを生み出す語および語結合の「発見」へと、自己を駆り立てようとするのである。この意欲を支えるのは、理性への嫌悪ではなく、理性の「個人主義的」使用への疑問であり、近代的=統覚的人格のなかに閉じこめられた理性の解放への期待である。

『自立した革命芸術』において、かれが、「発見」は「偶然」を契機とする「必然」の現れであるといった主旨の思想を展開する場合にも、問題なのは、芸術であれ、哲学であれ、科学であれ、人間の知的な営みの多くが、既知の因果関係の外側で出くわす事象を契機に発展し、豊穡なものになるという経験の強調である。この経験は、いわば人格外的な要素をとおして人間にもたらされるという意味において「必然」である。この「偶然」=「物質的契機」=「必然」を人間に保証するためには、イデオロギー的な拘束はもちろん、先入観によるいかなる拘束もあってはならないというのがブルトンの立場であり、「知的創造が従属している特有の諸法則にたいする尊敬が保証」されなければならないと主張される所以である。かれの「偶然」にかんする思想が、トロツキーに、神秘主義的な傾向をもつ思想という印象をあたえたとしても、ブルトンの方では、この「偶然」を、未知の法則(人間の自由な行動によってたえず更新され、その度ごとに精神の営みにを豊穡にしてゆくであろう)を知るうえで、必要不可欠な要因だと考えているのである。

*

『自立した革命芸術のために』に表明されたブルトンとトロツキーの思想は、ひとしく芸術活動の自立を称揚しつつも、それぞれのニュアンスを異にしている。両人の「自立」に対する考え方は、いずれも、社会にたいして「個人の自由」を抽象的に対立させるところから生まれるのではない。かれらは、ある個人の芸術行為が、本質的に、社会的な現実との交互作用としてあらわれざるを得ないとみるがゆえにこそ、この行為にたいする外的な命令・抑制は拒否されなければならないと考える。そこには、芸術の行為がある個人のなかで完結せずに、常にこの個人を取りまいてるように見える「外界」との交互作用において生成するという認識がある。しかし、この「外界」（そこには社会的現実がふくまれるであろう）が芸術の行為者にどのように影響するのかという点で、彼らが共通の認識をもっていたかどうかは疑問である。

『自立した革命芸術のために』は、あくまでも実践的な意味で、それぞれのもっている「自立」に対する考えや、それを基盤にした芸術活動のパースペクティヴを共有しようとした宣言にとどまっている。実践的なレベルで語られている「自立」ないしは「自由」の概念を、つねに「表現するもの」として実存している人間の「本性」として、さらに深く位置づけること、それがこのテキストを読むものにあたえられた課題である。

注および引用について

（カタカナ表記）

surréalisme のカタカナ表記はいくつかあるが「シュールレアリスム」をとった。また Trotsky のカタカナ表記については「トロツキー」をとった。したがって日本語翻訳版を引用する場合、引用に用いた版と本論の引用のあいだには、この点で異動がある。

（テキスト）

ブルトン／トロツキー『自立した革命芸術のために』（1938 年）については、Anderé Breton: *La clé des champs*, éd. Pauvert, 1985 に所収の *Pour un art révolutionnaire indépendante* を使用した。

レオン・トロツキー『文学と革命』（1924 年）、およびアンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言』（1924 年）については、以下の日本語翻訳版を用いた。

レオン・トロツキイ『文学と革命』、桑野隆訳、岩波文庫、1993 年（本論では引用を記号 LR で示す）／アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言』、巖谷國士訳、岩波文庫、1992 年（本論では引用を記号 MS で示す）

『シュールレアリスム宣言』については、以下のフランス語版を参照した。
André Breton: *Manifestes du surréalisme, Oeuvres complètes I*, Gallimard (Pléiade), 1988

『文学と革命』にかんしてはロシア語原文を入手できなかった。

本論は平成 10 年度札幌大学国外留学研修の成果である

注

- 1) Arturo SCHWARZ: Breton/Trotsky, Union Générale d'édition, 1977, p. 9.
- 2) G. Roche の論文: *La Rencontre de l'Aigle et du Lion* (Chaiers Léon Trotsky, no. 25, mars 1986, pp. 23-46) の題名による。
- 3) Alain et Odette VIRMAUX: André BRETON, Edition La Manufacture, 1996 に収められた年譜その他を参照した。
- 4) Pierre BROUE: Trotsky, éd. Fayard, 1988, p. 897
- 5) Arturo SCHWARZ, *ibid.*, pp. 203-4

- 6) *ibid.*, pp. 204–5
- 7) *ibid.*, pp. 206–7
- 8) Pierre BROUE, *ibid.*, p. 898
- 9) *ibid.*, pp. 898–9
- 10) 注 2 を参照
- 11) *ibid.*, p. 899
- 12) *ibid.*
- 13) *ibid.*, p. 900
- 14) この間のシュールレアリスム運動の内部論争については、田淵晋也、『「シュールレアリスム運動体」系の成立と理論』、勁草書房、1994 年に詳しい。
- 15) Pierre BROUE, *ibid.*, p. 902
- 16) 注 63 を参照
- 17) Arturo SCHWARZ, *ibid.*, p. 208–9
- 18) Karl MARX: *L'Idéologie allemande* (in Marx Engels Etudes philosophiques), Edition Sociale, 1977, p. 56
- 19) 注 40 を参照
- 20) LR, p. 350
- 21) *ibid.*, p. 369
- 22) *ibid.*, p. 351
- 23) *ibid.*, p. 245
- 24) *ibid.*
- 25) *ibid.*, p. 354
- 26) *ibid.*, p. 189
- 27) *ibid.*, p. 310
- 28) *ibid.*, pp. 160–1
- 29) *ibid.*, p. 245
- 30) *ibid.*, p. 265
- 31) *ibid.*, p. 233
- 32) *ibid.*, pp. 374–5
- 33) *ibid.*, p. 199
- 34) *ibid.*, p. 371
- 35) *ibid.*, p. 259 「プロレタリアートの独裁は新しい社会の生産・文化組織ではなく、新

しい社会を求めた闘いのための革命的戦闘形態である」と定義されている。

36) *ibid.*, pp. 309–310

37) *ibid.*, p. 260

38) *ibid.*, pp. 264–5

39) MS, p. 40

40) 1924 年は、ダダと決裂したのちのシュールレアリスムが、社会的な運動として「公式に」生まれた年である。すなわち、この宣言の出版された 10 月には、アンドレ・ブルトン、アラゴン、エリュアール、スポー（さらにデルターユとドゥリュエ・ラ・ロシェルが加わる）が、世を去ったばかりのアナトール・フランスをきわめて暴力的に攻撃したパンフレット『死骸』を出版して、文壇から追放されるというスキャンダルを引き起こし（その結果ブルトンとアラゴンは生活の糧も一部失った）、またブルトンとその周辺の人物は「シュールレアリスム研究センター」を創設するほか、12 月には、それまでの「文学」誌（1919 年創刊）の路線を脱皮して、「革命的シュールレアリスム」誌を創刊している。こうした状況からいえば、たしかに『シュールレアリスム宣言』は、集団的な規模の非体制順応主義的实践を裏付ける、闘争宣言の要素を十分に含んでいる。しかし、そうは言っても、シュールレアリスム運動は、必ずしもそれに参加した人物たちの一枚岩的団結のもとで展開されていたわけではなかったことも事実で、ここには、運動がほとんどの場合ブルトンを中心に展開し、かつ彼によって代弁されていたからといって、彼の思想とシュールレアリスム運動を同一視するわけには行かないという事情がある。『シュールレアリスム宣言』は、結果的に、シュールレアリスム運動の「憲章」となったのは事実だが、ここに展開されている思想そのものは、なによりもまず、アンドレ・ブルトンという思想家がそれまでに個人的に体験した文学的実験を、同時代の文学状況のなかに位置づけようとする意欲から生まれたものである。

41) MS, *ibid.*, pp. 19–20. 「新証拠とみなしているもの」は、原文では *ce que nous tenons pour plus ample informé*（わたしたちが、さらに詳しく知っている、と考えるもの）。これが、オートマティズムをふくめ、ブルトンがそれまでに経験・蓄積してきた「詩法」にかかわる、いくつかの「知」であるかどうかは、確定しがたいが、ここでは一応そういう解釈をとる。Cf. André Breton, *Oeuvres complètes I* (Pléiade) p. 322

42) MS, pp. 19–20

43) *ibid.*, p. 12

- 44) ハンス・リヒター、『ダダ・・芸術と反芸術』, 美術出版社, 1966 年, p. 21
- 45) MS, pp. 18-19
- 46) *ibid.*, p. 7-8
- 47) *ibid.*, pp. 12-13
- 48) *ibid.*, p. 84
- 49) *ibid.*, p. 10
- 50) *ibid.*, p. 11
- 51) *ibid.*, p. 71
- 52) *ibid.*, p. 11
- 53) *ibid.*, p. 19
- 54) *ibid.*, p. 22
- 55) *ibid.*, p. 23
- 56) *ibid.*, p. 46
- 57) 1922 年の秋から冬にかけて, ブルトンの周辺にいた仲間のあいだに, 催眠状態における発話言語の実験が流行する。これが「眠りの時代」ないしは「眠りの季節」と呼ばれる。ロベール・デスノスは, 交霊術から意識的に距離をおきつつ, この行動を誰よりも上手にやってみせた。彼は「眠りに入る」と, 即座に言葉を発し続けて, アンドレ・ブルトンの友人たちを惹きつけた。クレベルとペレもお互いに「眠り」を交換しあい, シモーヌ・ブルトンがすぐにそれにつづいた。このグループは, ある意味では, 熱に浮かされた状態で, 経験を共有していた。しかし, アンドレ・ブルトンは, 12 月になって, 「いくつかの眠りのテーマのもとで, 最悪の事態を引き起こすおそれのあった, 衝動的な行動」(アンドレ・ブルトン『会話』) が発展して行くにつれて, この実験が混乱の原因になることを考慮して, 実験に終止符をうった。Cf. Alain et Odette VIRMAUX, *ibid.*, pp. 130-1
- 58) MS, *ibid.*, p. 21
- 59) *ibid.*, p. 49. たとえば次のように言われる: 「どんな濾過作業にも身をゆだねることなく, 私たち自身を, 作品のなかにあまたのこだまをとりいれる無響の集音器に, しかも, それぞれのこだまのえがく意匠に心を奪われたりしない謙虚な記録装置にしたててきた・・・」。
- 60) *ibid.*, p. 64
- 61) *ibid.*, p. 83
- 62) *ibid.*, pp. 67-68

63) 「無政府的な」という言い回しは、マルクス主義者トロツキーの発言としては「奇妙」な印象を与えるが、ここでは、プロレタリア独裁の終焉ないしは国家の死滅を前提にした、「新しい文化」の創造段階が想定されていることを考慮すべきである。この形容が多少奇妙な印象をあたえるからといって、トロツキーおよびブルトンの主張したい要点に決定的な変化があるとは思われない。あるいは、この点をめぐって両人のあいだに議論があり、いわば妥協の産物としてこの言葉が採用されたのかもしれない。なおアルトゥーロ・シュヴァルツはこの点にかんして、ジャックリーヌ・ランバに「無政府的」という表現がトロツキーのものであるかどうかを確かめている。シュヴァルツの質問は、それがトロツキーよりもむしろブルトンの草稿によるのではないかという主旨のものであるが、それにたいするランバの解答は大体次のようなものである。「私はこのフレーズは完全にレフ・ダヴィドヴィッチのものだと思います。もちろん、トロツキーがアナキズムについて言及したとしても、ここでは知的創造活動のことを言っています。“個人的自由”という言葉に還元できない、幅広い意味をあたえたかったのだと思います」。いずれにせよ、ここではむしろ、ナチズムの文化政策もふくめて、第二次世界戦争前夜にはきわめて一般的であった(社会主義、資本主義陣営を問わず)、国家動員体制とそれに追従した文学・芸術活動への批判が問題である。Cf. Arturo SCHWARZ, *ibid.*, p. 206-7

64) André Breton: *La clé des champs*, éd. Pauvert, 1985, p. 39

65) *ibid.*, p. 36

66) LR, pp. 328-9

67) *ibid.*, p. 151

68) MS, p. 83

69) Karl MARX, *ibid.*, pp. 56-57

70) LR, p. 82

71) *ibid.*, p. 83

72) 今世紀を通じてシュールレアリスムが資本主義社会に広く流通したという事実は、それ自身興味深い。だが、この時点でブルトンの考えているシュールレアリスムは、本質的には、あらゆる世俗化に対立するものである。今世紀初頭には、文学の商品化、大衆消費化がすでにはじまっており、ブルトンはシュールレアリスムをその対極に位置づけていた。

73) MS, pp. 35-36

74) *ibid.*, p. 12