

『シュルレアリスム革命』の中世ナンセンス詩

バタイユ、シュルレアリストとファトラジー

大木 勲

はじめに

1924年、ピエール・ナヴィルとバンジャマン・ペレの主宰により創刊され1929年までの5年間で全12号を数えることになる『シュルレアリスム革命』誌は、一部のシュルレアリストにとって、この期間の主戦場であったとすることができる。創刊号の冒頭に掲げられた「シュルレアリスムは何らかの教義の展開としてあらわれるものではない¹」という言葉のとおり、多岐にわたる題材を扱いながらも、彼らの価値観を総体的に示しうる場となっていた。第4号でアンドレ・ブルトンが編集主幹を務めて以降は、とりわけ詩作品への志向を強めたことが目にとれよう。これが意図的なものであったことは、ブルトン自身の証言によってもうかがえる。ブルトンは『シュルレアリスム革命』をふり返る対談のなかで、「詩や夢や驚異に訴えかけることにより人々を解放する計画²」について言及し、基本的な部分で意志の統一が保たれていたことを強調しながら、同時に著者の志向が一層の多様性を示すことは不可避であったと述べる。なかでも、シュルレアリスムとは形容しがたい独自の詩作を追求し続けたポール・エリュアールの存在が示唆するように、この『シュルレアリスム革命』は、比較的自由に、雑多な文章を発表しうる場であったと指摘できるだろう。

そのような状況にあってひととき異彩を放つのが、1926年3月発行の第6号で巻頭を飾った中世のナンセンス詩ファトラジーである。13世紀に編まれ、ごくわずかな分量のみが現代に残されているこのファトラジーは、しばらくその知名度の一部を「『シュルレアリスム革命』に掲載された」という事実にかけていた。実際に掲載された作品はジョルジュ・バタイユによる現代語訳のみなのだが、ブルトンが主宰する雑誌に、いまだ作家として名を成して

¹ *La Révolution Surréaliste*, n° 1 (1924), in *La Révolution Surréaliste : Collection complète*, réédition, Jean-Michel Place, 1975.

² André Breton, « Entretiens radiophoniques, VIII (1952) », *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 492.

いないバタイユが唯一寄稿した作品として、この詩の名称は文学史の一隅を占めている。

このファトラジーについては、とりわけ中世詩の専門家による卓越した研究が近年積み重ねられているが、なお発展途上の段階にあるとも思われる。他方、シュルレアリスムやその周辺の研究者がこの題材にとりかかることもあるが、副次的な考察にすぎないことが多く、したがって研究成果も散在している状況だと言える。あるいは、その際にふとした誤りが認められることもある。中世研究者がこの『シュルレアリスム革命』に言及する際にも、たとえそれが論旨を損なうほどの重要性をもたないとしても、ときに単純な事実誤認や考察不足が見られることも否めない。特にこれらの詩をシュルレアリスムとの関係において語るうえで、真に構造的な議論がなされているとは言い難い。

以上に述べた現状をふまえ、事実関係を含め今一度問題点をまとめ直し検証することにより、長らく見過ごされてきた当該分野における研究を深める足掛かりとして、この13世紀ナンセンス詩について論じたい。本論での主眼となるのは、1920年代にブルトンとバタイユが少なからず共有していた感性が可能にした協力の成果であるため、主に扱う対象は『シュルレアリスム革命』に掲載された作品とする。いまだ指摘が不十分と考えられる点もあるので、まず事実関係を再確認したのちに詩作品の内容にとりかかり、そのうえでシュルレアリスムやバタイユとの関係について論じたい。内容や形式の面では先行する研究に負う部分もあるが、上記のような観点から戦間期の作家と中世詩の関係について考察を加えることの意義は大きい。

1. 中世詩掲載をめぐる諸事実

以下では、掲載に至る経緯と実際の誌面について記述する。一部は推測の域を出ない点もあるが、触れられることが少ない問題もあるので、内容を見る前にいくつかの指摘をすることから始めたい。

1) 掲載に至る経緯

まず、バタイユによる翻訳作品の掲載を先導したのはミシェル・レリスであることが知られている。彼はバタイユに宛てた信書で、「最も重要なファトラジーのいくつかを現代フランス語に訳し、簡潔な文献解題を添えたうえで、フォンテーヌ通り42のブルトン宛てに、あるいは僕宛てに、できたら一

週間以内に送ってもらえないだろうか。その詩は 10 月、RS 誌の第 5 号に載る予定だ³」と書き記している。

細かい事項はのちほど説明するとして、この手紙は 1925 年 7 月 16 日付なので、直接の依頼は、ブルトンが指揮をとり始めた『シュルレアリスム革命』第 4 号の発行（1925 年 7 月）とほぼ同時になされていることが分かる。ここから依頼者をブルトンとみなす向きもあるが、この時代にブルトンが中世詩に特別な関心を抱いていた事実は確認できない。当のレリスは、後年にこう述べている。

この、ナンセンスの傑作と評することのできる 13 世紀フランスの小詩編を見出したのは、古文書学校出身者である彼 [バタイユ] の学識によるものである。彼はこれ以前にもその詩についての話をしていたし、彼がこれらの詩を託したのも私だった⁴。

一方のバタイユも、1951 年にこの翻訳をふり返ったおり、古文書学校における試験の褒章として受けとった作品集（SATF 版、全 2 巻のポマノワール作品集⁵）にファトラジーを見出したことを明かしている⁶。これをふまえれば、そこでナンセンス詩に触れ記憶に留めていたバタイユがこれをレリスに薦め、同じく興味をひかれたレリスがブルトンにかけ合って掲載を促したと考えるのが妥当だろう。レリスはバタイユと知り合った直後にシュルレアリスムに参加しており、その時期には「現行の正統派科学が排斥する仮説」の考察や「一部の者達による未開人の心性についての研究を一般化すること」、あるいは「不条理の迷宮を辿るためのアリアドネの糸⁷」の探求に没頭していると記していた。このことから、レリスが有するこれらの傾向に合致する側面をバタイユが予感していたと考えることもできる。実際にファトラジーについて上記の要素との関連を見ることの可否は改めて考察することにして、ここでは掲載にまつわる諸事情の検討を続けていく。

³ Georges Bataille, Michel Leiris, *Echanges et Correspondances*, éd. Louis Yvert, Gallimard, 2004, p. 95.

⁴ M. Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents (1963) », *A propos de Georges Bataille*, Fourbis, 1988, p. 25.

⁵ Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, éd. Hermann Suchier, Sociétés des Anciens Textes Français, 2 vols, 1884-1885.

⁶ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour (1951) », *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1976, p. 176.

⁷ M. Leiris, *Journal. 1922-1989*, Gallimard, 1992, pp. 66-67. (Cf. Alette Armel, *Michel Leiris*, Fayard, 1997, pp. 218-219.)

2) シュルレアリストとの対面

この翻訳の機会は、ブルトンとバタイユが初めて顔を合わせるきっかけを作ったという点からも注目されることがある。その正確な時期については諸説あり、いくつかの手がかりはあるが各当事者の証言が不足しているため特定することが難しい。レリスは前述の手紙において郵送するように指示していたはずだが、バタイユはレリスに伴われ、翻訳を手渡すという名目のもと、ルイ・アラゴン、エリュアールらを交えてブルトンと面会することになった。ブルトンはバタイユによる翻訳作品を称賛したものの、その他の面では互いに良い印象をもたなかったようである⁸。

レリスが自ら作品を受けとったと記すのを見ると、この機会には決定稿を渡していないともとれるし、あるいは前述の発言がこの出来事を指しているとも考えることもできる。バタイユ自身の証言も時を経ているためどこまで信用できるか危ういのだが、「ファトラジーの翻訳を渡すことになっていて、その翻訳は『シュルレアリスム革命』の翌号に掲載された⁹」などの一節を信じるのなら、面会の時期は第5号が発行された10月以降ということになる。ともかく、レリスによる依頼の手紙のなかで告げられた当初の予定に反して、翻訳作業が長引いていたことは間違いない。上述した古文書学校の褒章に加えてバタイユは二冊の作品集¹⁰から詩を抜粋しているのだが、バタイユによる図書貸出の記録を確認すると、そのうち一冊目を7月22日に、ついで二冊目を7月27日に借りていることが分かる。さらにこの二冊を11月24日から12月まで再度参照している経緯から推測するならば、翻訳の完成は1925年12月前後と考えるのが妥当ではないだろうか¹¹。

3) 『シュルレアリスム革命』掲載の翻訳作品

本誌に掲載されたバタイユによる翻訳は全1ページ半で、以下のような体裁である。まず大きく「ファトラジー」の標題のもとに、バタイユによる文献解題と簡単な注釈があり、ついで「1. 作者不詳」として三編の詩が、「2. フィリップ・ド・ボマノワール」の見出しで二編の詩が提示されており、それ

⁸ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, pp. 176-177.

⁹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰ *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, éd. Achille Jubinal, t. II, Challamel, 1842 ; *Jongleurs et Trouvères, ou choix de Saluts, Epitres, Réveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Achille Jubinal, J. Albert Merklein, 1835.

¹¹ Jean-Pierre Le Boulter et Joëlle Bellec Martini, « Emprunts de Georges Bataille à la Bibliothèque nationale », *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, 1988, pp. 560-562.

ぞれに出典が示されている¹²。実は、ここで掲載されたテキストには多くの過失が含まれていて、さらにこれはのちの論にも深くかかわることなので、少し詳しく見ておきたい。

まず、バタイユによる注釈は以下のように始まる。

13 世紀に書かれた荒唐無稽な詩であるファトラジーの大部分は作者不詳である。唯一、高名な詩人かつ法律家のフィリップ・ド・ボマノワールのみが、そのうちの二つの著者であると知られている¹³。

ここでバタイユは『ボーヴェジ慣習法』を著した法律家の名を挙げているが、1980 年前後から、とりわけ 83 年に行われたフィリップ・ド・ボマノワールをめぐるシンポジウム以降、ファトラジーやその他の文学作品を残したフィリップ・ド・ルミは国王代官（バイイ）の職に就いていたその父親を指すとの意見が通説になっている¹⁴。全集の編者が、ボマノワールによるファトラジーは 13 世紀中葉に編まれたという説を支持するため、「ファトラジーは成熟した年代の作品とはみなされえない¹⁵」と書き記していたように、この作品を息子の若年期に帰するのが従来の考えであった。父であるフィリップ・ド・ルミは 13 世紀初頭から中頃を生きた人物と伝えられているので、成立年代を考えても、こちらの説がより説得的ということになる。

もう一つ些細な点としては、出典の間違ひがある。「1. 作者不詳」の一つ目に掲げられた詩は、『ジョングルールとトルヴェール』からの抜粋であるところ、出典が『コント・韻文物語・ファブリオ選集』と示されている¹⁶。誤って指示された箇所には定型の宗教詩が掲載されており特別な意味があるとも思われず、出典の厳密さにはさほど注意が払われていないという事実のみが見てとれる。

訳者であるバタイユ自身の意図と一層かかわりが深くまた重大な問題点は、二つの点に大別できる。まず、「1. 作者不詳」の一つ目と「2. フィリップ・ド・ボマノワール」の一つ目に置かれた詩作品はファトラジーではないこと、そしてこれはすべての詩について共通することだが、バタイユによる翻訳作

¹² *La Révolution Surréaliste*, n° 1 (1924), *op. cit.*, pp. 2-3.

¹³ *Ibid.*, p. 2. ガリマールのバタイユ全集では「12 世紀」とあるが、これは単純な誤植である。Cf. G. Bataille, « *Fatrasies* », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 103.

¹⁴ Cf. Claude Roussel, *Contier de geste au XIV^e siècle*, Genève, Droz, 1998, pp. 85-86.

¹⁵ Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, éd. H. Suchier, t. I, Sociétés des Anciens Textes Français, 1884, p. xx.

¹⁶ *La Révolution Surréaliste*, n° 1 (1924), *op. cit.*, p. 2.

品は、原典に様々な改変が加えられているという事実である。基本的な訳出についてはミスを除けば原文に忠実であるものの、その他の操作こそが、ファトラジーをシュルレアリスムの先駆けと捉えてしまう誤りの根源になったとの見解を強調した論文も見られる¹⁷。確かにバタイユによる翻訳作品には、一つの詩の一部が恣意的に割愛されている、韻律と脚韻の扱いを無視しているなどの問題があり、およそ形式の統一性を感じさせないものとなっている。当然ながら古フランス語を現代語に訳すにあたって、特に語の配置や韻律、脚韻の面でやむをえない部分もあるとはいえ、結果的に元来の詩作品との相違が多大なことは明らかである。

以上のような相違点について詳しく考察し、『シュルレアリスト革命』掲載の翻訳がファトラジーという詩形式の解釈にどれほどの誤解を生じさせるかを述べるためには、何よりもまず、「ファトラジー」の名が指し示す範囲をふまえておかなければならないだろう。

2. ファトラジーとは何か

中世文学においては、教化主義的な作品群と並んで、「笑いの文学」とも評されるユーモリスティックな表現が豊富なことはよく知られている。言葉遊び、性的あるいはスカトロジックな嗜好、哄笑や冷笑を誘ったであろうパロディ的手法などは、中世盛期から広く流行していたと伝えられる。この中世盛期には都市の整備が作業の合理的な分担を可能とし、その結果として富を集積する層が比較的拡大したと言われ、例えばジョルジュ・デュビーは模倣などを含めた意味での「大衆美術」の発展が13世紀に帰属するとした¹⁸。一方、ポール・ズムトールは11世紀から13世紀のフランスについてより広く文化面を扱いながら、「教育機関や科学実践に支えられた思想や表現」と、それらの「劣化した様態」からなる「文化的二重性¹⁹」を特徴として挙げ、とりわけラテン語と俗語の対立にこの図式を当てはめた。作者が一般町民ではないとしても、俗語による作品がここで言う「大衆」の気質にかなう傾向があることは確かだろう。また、他方では13世紀の文学について「着想の範囲と形式の多様性の拡大²⁰」を一つの特性と定め、これと関連させる形で風

¹⁷ Cf. Michael Randall, « Des “Fatrassies” surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, 1997.

¹⁸ Georges Duby, *Art et société au Moyen Age*, Seuil, Points Histoire, 1997, p. 60.

¹⁹ Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Seuil, Poétique, 1972, pp. 44-45.

²⁰ *Idem*, *Histoire littéraire de la France médiévale VI-XIV^e siècles*, Presses Universitaires de France, 1954, pp. 295-297.

刺、パロディや滑稽物に言及し、ファトラジーをそこから派生したものと捉えていた。このような状況を考えれば、ナンセンス詩であるファトラジーに風刺的言説が明示されていないとしても、何らかの次いで異議申し立ての要素を認めることは妥当だと思われる。

1) ファトラジーの特性

内容が支離滅裂なファトラジーについて、どのような面を風刺やパロディと捉えるかは意見が分かれる部分だとしても、作品としての本質がナンセンス詩であるという点は揺るがない事実と言える。シュルレアリスムによる再発見から数十年ののちに発表され後進の礎となった、ファトラジー研究のベンチマークともみなされるランバート・ポーターによる論文では、ファトラジーの内容が以下のとおりに定義されている。

あらゆるファトラジーは、この名で呼ばれる以上、「不可能」なものでなければならぬ。つまり、信じられないような仕方または不可能な仕方、同じく不可能な行為またはありえないような行為を、その性質または状況によってそうできないような主体が実現するということである²¹。

すなわちナンセンスとしての特性は、主語と動詞、動詞と修飾語の関係において顕著に現れると要約できる。ある主体が現実には不可能な行為をし、加えてその行為または行為の様態もまたそれ自体想定不可能なものとなる。

そして上述の内容面と対をなすほどに本質的な要素が、韻律と脚韻である。厳密な意味でファトラジーの名に値する詩においては、ほぼ例外なく6行の5音綴詩句と5行の7音綴詩句を組み合わせた11行が一つの節を作る。なお、この11行を一つのファトラジーと解する向きもあるが、ボマノワールによるファトラジー (FB) は全11節、作者不詳のファトラジーは全55節であることなどをふまえ、11節の11行をひとまとまりとして、このひとまとまりに単数形でファトラジーの語をあてるというのも有力な説である²²。つまり、バタイユは「2. フィリップ・ド・ボマノワール」の小見出し内の二つ目に33行の詩を置いているのだが、これは一つのファトラジーのうち、三節(11節のうち3から5節)を抜き出したうえで、一つの詩作品のように繋げていることになる。

²¹ Lambert C. Porter, *La Fatrasie et le Fatras*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1960, p. 22.

²² Cf. Patrice Uhl, « Fatras → Fatrasie ou Fatrasie → Fatras : un casse-tête étymologique », *Studia Neophilologica*, 73 : 2, 2001, pp. 218-219. 詳細な語源の分析についてもこの論文を参照のこと。

これ以上の説明を加える前に、実際の作品を提示しておくことが必要だろう。一例として第 5 節のみを訳出するが、この訳は韻律や脚韻を考慮していないため、原文を並置したい。

Li cras d'un poulet	若鶏の脂が
Menja au brouet	ボンとヴェルブリーの町を
Pont et Verberie.	煮込んでたいらげた。
Li bes d'un coket	雌鶏のくちばしが
Emportait sans plet	ノルマンディーのすべてを
Toute Normandie.	争う余地なく奪い去った。
Et une pume pourie	すると腐敗したりんごが
Qui a feru d'un maillet	パリ、ローマ、シリアを
Paris et Romme et Surie,	槌でもって打ち倒し、
Si en fist un gibelet ;	それを料理に仕立て上げた。
Nus n'en menjut qui ne rie ²³ .	誰もが笑いながらそれを喰らった。

原文を見れば明らかなように、脚韻は aabaabbabab となっており、脚韻のパターンに従い内容面でも 6 行と 5 行、あるいは 3 行、3 行、5 行で一応のまとまりを示しているとも解釈できる。これに加え、現存するファトラジーの作成はほぼ 13 世紀に限定されていて、場所もフランス北部（アルトアとピカルディー）のみと考えられており、そのためこれらの詩作品は一様にオイル語、とりわけフランシアンの特徴を強く示していることも指摘できる。以上に挙げた点が、主だったファトラジーの特徴と定められるだろう。

また、作者不詳として挙げられた三詩編のうち、ファトラジーに分類されるものは二つである。その二つのうち一方は脈絡もなく 3 行がカットされ 8 行詩となっているのだが²⁴、ここではファトラジーの紹介という意味を含め、原文をもとに訳出する。なお、こちらの通称「アラスのファトラジー (FA)」はボマノワールのもの (FB) よりも数十年のちに書かれたと考えられており、上記に挙げた形式は完全に踏襲しているものの、語彙の選択など内容の面で多少の相違点が見られることも指摘しておきたい。バタイユが抽出して訳し、またここで以下に示すものはそれぞれ FA の 17、54 節目である²⁵。下記 FA 54 の 4 行目から 6 行目がカットされていた部分となる。

²³ *Poésies du non-sens*, éd. Martijn Rus, t. I, *Fatrasies*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 21.

²⁴ なお、ガリマールのバタイユ全集ではこの 8 行詩は収録されていない。また、そのために出典のページ数がずれてしまっているので、バタイユ全集のみを参照する際には注意されたい。

²⁵ *Ibid.*, pp. 52 et 92. 一部既存の現代フランス語訳を参照にした点もあるが、そのうえ

(FA 17)

角笛の音色が
雷鳴の芯を
酔に浸して食す、
そのとき命を失った魚が
一筋の星の流れを
畏にかけた。
虚空にはライ麦の粒が舞う、
そのとき魚のわめきが
織物の切れ端が
放たれる尻²⁶を見とがめ、
その耳を切り落とした。

(FA 54)

羽毛で身をやつした一頭の熊が
ドーバーからヴィッサントまで
小麦畑に種を蒔かせた。
皮をそがれた玉葱は
あらかじめ歌うべく
手はずを整えていた、
そのときピンクの象の背に
武装したカタツムリがやって来て
彼らにこう叫びながら歩を進める
「女郎の息子ども、こちらへ！」
私はまどろみながら詩をしたためる。

こうして三編を見るだけでも、少なくない類似を認めることができる。韻律や形式はもちろんのこと、文章の構造や語彙の偏重などは明白であり、実際の翻訳では大胆な改変を施したバタイユでも、翻訳の前段階でこのような特性を見落としていたとは想像しがたい。

例えば地名や動物を指す名詞が頻出し、それらがまるで、人が物を扱うがごとく組み合わせられる。飲食にまつわる動詞や名詞もまた多用されるが、その主体は摂食器官をもたず、客体が食物であることもまれである。「イングラントが／その魂を救うべく／石ころを食す (FA 55) ²⁷」などは格好の例だろう。重要な点は、単語レベルでは理解不能な言葉や造語などが認められないことと、詩句は構文として成立していることである。副詞節がどの部分にかかるかの点が曖昧であるとはいえ、文法的な逸脱は見られず、したがって読者の認識を乱すのは意味の結合関係となっていることが分かる。ひとたび定められた厳密な形式をもとに、上述した一連の名詞や動詞は、あたかも当然に選択可能な範列関係にあるかのように用いられるのである。

で意味の定まらない場合が多い。そもそもナンセンスをうたう詩について何らかの価値基準や意味場を推定することが適切かどうかという問題もあり、改善の余地はある。

²⁶ ボマノワールによるファトラジーには、性的あるいはスカトロジックな表現は見られないことが指摘されている。このことなどは、無秩序な内容を語る詩も何らかの法則と無縁ではないことを示している。Cf. P. Zumthor, E.-G. Hessing et R. Vjlbrieff, « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *Romania*, 84, 1963. この論文では、その他にも語彙面での網羅的な分析が行われている。

²⁷ *Poésies du non-sens*, *op. cit.*, p. 93. « (Ne mais) Engleterre / Mengoit une pierre / Por s'ame sauver. »

これに加えて、動物の名が主語として用いられる場合には、単独で使われるよりもその身体の一部を動作主とすることが多い。引用の例に加えて、「ガチョウの雛の羽がノパリ全土を奪い去った (FB 2)²⁸」などの表現も典型的なものである。また、これに比肩する顕著な手法として、身体あるいは機能の一部が欠損した主体が本来不可能な行為をするという図式がある。かくして死者が口を開き、唾者は歌いだす²⁹。

通例として、ファトラジエを « fatras » (寄せ集め) の派生語と捉え、「がらくた詩」と訳すことがある。ファトラジエの語源を « *farcire* » (詰め込む) だと考えるのが通説ではあるが、それが「でたらめな言葉を詰め込む」だけではなく、ナンセンス詩研究の第一人者であるパトリス・ユルの言うように、厳格な詩節のます目に意味の結合関係上不可能な言葉を埋める作業であるのなら³⁰、異なる訳語も考えられるべきであろう。

以上の点をふまえて、バタイユによる翻訳について検討したい。『シュルレアリスム革命』掲載の現代語訳は大意を捉えたものであり、ナンセンス詩であっても文法の規則に従っていること、ならびに単語レベルでなく意味内容が無秩序を構成するといった性質は十分に伝わる翻訳となっている。なお、現在ではファトラジエの範疇に含まれない詩もバタイユはひとくくりに行っているが、彼が参照したボマノワール全集においても同様の扱いがなされているため、これはある程度避けられない誤りであっただろう。それ以上に重要なのは、原文で見られる韻律や脚韻の存在が認識しづらい形で訳されている事実であり、ファトラジエの一節を 8 行詩に組み替えたことや、三つの節を一つの連続する詩であるかのように提示したことも、形式の統一性を一段と覆い隠す方向に働いている。

とりわけ語順の自由度から、中世詩は現代フランス語では表現不可能な、ある意味で異なる秩序の芸術である。それをふまえてもバタイユによる翻訳は破格なものだろう。特殊な力を備えた生物が跋扈し死者が蘇り、人も街も世界も無分別にスケールが乱される祝祭的世界観という外見に 20 世紀前半の作家が興味を抱くのは不思議でないとしても、韻律と脚韻の存在を示唆することすらしなかった事実は、翻訳者であるバタイユのみならず、編集主幹

²⁸ *Ibid.*, p. 17. « (Que) le pene d'un oison / Trestout Paris emporta. »

²⁹ *Ibid.*, p. 15. « Un muet y vint chanter (FB 1). »

³⁰ Cf. P. Uhl, « Fatras → Fatrasie ou Fatrasie → Fatras : un casse-tête étymologique », *op. cit.*, p. 220.

のブルトンの意図にもかかわる問題点だと思われるので、この点を含めまとめて後述することになる。

2) 夢想詩と徒爾詩

ところで、ファトラジーが一定の脚韻をもつ 11 節の 11 行詩であるなら、『シュルレアリスム革命』に載った計五編のうち、作者不詳の一つ目とボマノワールの一つ目は、まったく異なる形式の詩とみなされるはずである。

まずボマノワールによる一つ目の詩は、最終行の「何があろうとも／この徒然な詩をこれ以上語るまい³¹」という一節からとって、現在は « oiseuse » (徒爾詩) と名付けられている。一方、作者不詳の詩は « rêverie », « resverie » (夢想詩) と呼ばれるのが通例である。なお、この二つは極めて類似しているため、双方を含めて夢想詩と呼称されることも多い。

前述のとおり、この徒爾詩はバタイユが手にした全集のなかで「第 1 のファトラジー」の見出しをつけられているのだが、当全集の注釈においてこれらの詩は、「ファトラジーやファトラや夢想詩³²」との表現で同種類のものとして扱われていた。また、それらの詩編を収録した参考文献としてアシール・ジュビナルの手による作品集が挙げられている。バタイユ自らの証言をふまえると、この箇所を読みジュビナルによる作品集を手にとったと考えて間違いない³³。当のジュビナルはファトラジーの注釈において、「同じ類のものであるが異なるリズムの詩編³⁴」として夢想詩に言及しており、実際その数年前に彼が発行した別の作品集では「夢想詩」の標題を用いている。当時のバタイユが触れたファトラジー関連の情報はこの程度であるため、厳密なジャンルの理解を求めることは不可能だっただろう。現に、夢想詩が独立した一ジャンルと明確に同定されたのは、1969 年のヴィルヘルム・ケレルマンの功績による部分が大きい³⁵。しかしながら、自ら参照した文献において「夢想詩」と題されていた詩を「ファトラジー」の標題のもとに刊行するこ

³¹ Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 284. « Pour riens que voie / plus ne diroie de ces oiseuses. » このような最終行は聴衆への呼びかけであるとの説も散見される。

³² *Ibid.*, pp. cxxij-cxxiv. また、p. clj. でも再度言及され、バタイユの引用元となった作品集の名が挙げられている。

³³ 「(ボマノワール全集の中に) ジュビナルの手によって刊行された同じ類の詩編の情報を見つけた」 G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », op. cit., p. 176.

³⁴ *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, éd. A. Jubinal, t. II, Challamel, 1842, p. 208.

³⁵ Wilhelm Kellermann, « Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters: die Resveries », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969.

とは、やはりジャンルの問題や中世詩そのものに対する興味が二次的であったという事実を示唆していると言える。

またこれらの詩の翻訳にもファトラジーの場合と同様の問題が認められるのであって、韻律や脚韻は重視されず、さらにここではファトラジー以上に詩の形式が乱されている。掲載順で先頭に置かれた作者不詳の夢想詩から見ていくと、『シュルレアリスム革命』掲載の詩作品は13組の2行詩からなっている。しかし出典元を見ると、実際は100組の2行詩であり、バタイユはそのうち24組目から36組目を抜き出していることが分かる。

各2行詩は7音綴詩句と4音綴詩句からなり、脚韻はabccdd... という法則なので、この夢想詩は7a 4b, 7b 4c, 7c 4d, 7d... の様式で続けられる³⁶。内容については、バタイユが訳出した部分のさらに一部を簡単に見ると、以下のとおりになっている。

私は知っている、一層強くなるためには／愛さなければいけないと。／海辺の
マルセイユで／彼は眠る。／私の耳元にささやいて教えてくれ／それらはうまく
編まれているだろうか³⁷？

ここから指摘できるのは、2行詩の単位で見ると意味的な一貫性が保たれていること、その一方であとに続く2行詩との間の意味的な連関が皆無なことなどである。ただし上に挙げたとおり、脚韻は一つの2行詩の末尾と続く2行詩の第1行末尾を結び付けていた。つまり、詩句の意味内容と脚韻の結合の間に対立関係が生じているのであって、これが夢想詩の本質であるとさえ考えられる。特に各2行詩の内部には矛盾が含まれず、他の詩句との関係においてのみ意味的な混乱が生じることを指して、ズムツールらはこれを「相対的ナンセンス」と呼び、「絶対的ナンセンス」、つまり「句の内部にナンセンスが侵入している」状態のファトラジーと対比させている³⁸。また、夢想詩の一般的な性質としては、宗教や芸術あるいは恋愛など身近ともいえる題材への視点が一つ、そしてこれと並んで格言や常套句の流用が大きな特徴として挙げられており、特にこれらの点でファトラジーの無意味とは位相を異にすると述べられることが多い³⁹。

³⁶ P. Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *Langue, texte, énigme*, Seuil, Poétique, 1975, p. 74.

³⁷ *Jongleurs et Trouvères, ou choix de Saluts, Epitres, Rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. A. Jubinal, J. Albert Merklein, 1835, p. 36.

³⁸ P. Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 75.

³⁹ *Poésies du non-sens*, éd. Martijn Rus, t. II, *Resveries*, Orléans, Paradigme, 2010, pp. 127-146.

夢想詩が言葉遊びの要素やパロディ的要素を多分に含むとも言われる以上、これらの点を考慮するのなら、確かにファトラジーと夢想詩を明確に区別するのが妥当であったと認められるだろう。

一方のゴマノワールによる徒爾詩も、上記の夢想詩と基本的な性質を共にして、そもそも同ジャンルとされることもある。こちらは75組の2行詩から構成されていて、バタイユはその12から19組目、69から75組目を繋ぎ合わせ訳出している。一応、19組目のあとには中略の印として三点リーダーが置かれていて、また出典を見れば原文の詩が10ページに渡ることが示唆されているのだが、いささか乱暴な操作と捉えざるをえない。

なお原文の韻律と脚韻については、上に挙げた夢想詩に比べて多少の差異が確認されている。2行詩が8音綴詩句と4音綴詩句から作られ、脚韻の法則が *abbcdd...* である点はほぼ共通した特性ながら、前半の8音綴詩句は4音綴 + 4音綴に分解され、行中韻が用いられている。つまり、上記の夢想詩にならって記せば、*4a + 4a 4b, 4b + 4b 4c, 4c + 4c 4d, 4d + 4d...* と続けられている⁴⁰。

そもそも各2行詩の内容が独立しているのなら、それを切り離したところでナンセンス詩の性質を損なうものではないのかもしれないが、中略を含み、さらには脚韻の複雑さを感じさせない翻訳のために、詩句の形式や意味と脚韻が織りなす作用は、多少なりとも失われることだろう。そして、13世紀の韻文物語を古文書学校の論文の主題として選択したバタイユならば、中世詩における韻律や脚韻、形式の問題を軽視していたはずはない。

以上に挙げた問題を特に述べたのがマイケル・ランドールである。その論は、『シュルレアリスム革命』掲載の翻訳を一つ一つ検討し、原文と対応させている点で価値のある研究である。このなかで彼は、「バタイユによる翻訳が提示する外観は、無意識の真髄を明るみに出すというよりも、この詩作品の意識的な本源を覆い隠している⁴¹」と述べ、13世紀ナンセンス詩とシュルレアリスム的な混沌を示す詩とが類縁関係にあると一部の読者に印象付けた要因を、他ならぬ『シュルレアリスム革命』に帰している。バタイユが意図的にそうしていたかどうかは分からない、と執拗に繰り返している点は不可解であるが、この指摘は本質的なものである。

3) 『シュルレアリスム革命』以降の言及

⁴⁰ P. Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 75.

⁴¹ M. Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *art. cit.*, p. 41.

上記で検討した内容を考慮すれば、バタイユが翻訳の際に韻律と脚韻や形式をまったく無視したのは意図的な操作によると解するのが妥当であり、このことは、バタイユにとってもブルトンをはじめとする編集責任者にとっても、ただ詩の内容のみが争点であったことを示しているだろう。推測の域を出ないが、一方で編集上の事情が介入していた部分があると考えられる余地はある。つまり古フランス語の制約から忠実な訳が無理であるなら、その点を明記するか原文を載せることが望ましいだろうが、ファトラジーに割かれた分量は正確に1ページ半であり、それが可能であったとも思われない。さらに『シュルレアリスム革命』には、バタイユ自身「必要があるとは考えていなかった⁴²」と述べる引用の出典が記されているのだから、訳者の一存で決められることでもなかったのだろう。出典のミスや、11行詩の一つが8行詩になっているなどの極めて不自然な点も、そういった事情が関係している可能性は否定できない。

結局のところそのような改変が誰の責任によるのか定かではないが、要するにブルトンをはじめとする編集委員は原典を参照していないか、していたとしてもそこに異議を挟まなかったのだと想像される。例えファトラジーというジャンルの確定がなされていない年代だとはいえ、原文を参照すれば少なくとも形式の一貫性、押韻の厳格さ、韻律の調和は明らかなものとなっている。それをふまえれば、どのような事情があれバタイユによる件の翻訳を掲載したという時点で彼らの目的はただ一つ、意味的なアナキズムにあったと考えるべきである。

『シュルレアリスム革命』に中世ナンセンス詩が掲載されたのはこの一号のみである事実を考えると、シュルレアリストとしては副次的な試みにすぎなかったのだろうし、バタイユも本論で引用した機会を除いては言及することがなかった。このように決して彼らにとっての本格的な業績ではないものの、『シュルレアリスム革命』掲載のファトラジーは、一部のシュルレアリストや周辺の作家に対しひそかに影響を与え続けていた。

まずブルトンは1930年代後半に、ごく控えめながら繰り返しファトラジーを想起している。ルネ・シャールによる調査に際しては「必要不可欠な詩編」のうちにファトラジーを含め、ルイス・キャロルやバタイユの名と並置していた⁴³。またこの同時期、当のキャロルについて考察を加えた折にもファトラジーとの類似関係を感じている⁴⁴。

⁴² G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 557.

⁴³ A. Breton, « Réponse à l'enquête sur la poésie indispensable (1939) », *Œuvres complètes*,

一方のエリュアールは、その一部をブルトンと共同して執筆し1938年に刊行した『シュルレアリスム簡約辞典⁴⁵』にファトラジーの項を設け、バタイユが訳出した詩の一節を引いている。同じく38年にジャン・ポーランは、彼がマダガスカルで収集した、その多数が掛け合いの形式をとり格言をモチーフとしている民衆詩をまとめた『ハイン・テーニ』改訂版の序文冒頭で、ハイン・テーニを「多くの点で複雑な、文学史が難解詩と呼ぶファトラジーやトゥルバドールの詩に類似した、謎を秘めた詩作品⁴⁶」と形容している。もちろん当時のファトラジーという言葉は夢想詩を含みうるので、むしろそちらの言葉遊び的性質を念頭に置いていたと思われる。一見して非定型と捉えられるハイン・テーニの技巧やリズムについて、および語りの明解さと不可解さとの相関関係についての深い考察を残したポーランであるが、ここでは主に内容面での近接を見ているようである。そうであればこそ、このファトラジーへの言及も『シュルレアリスム革命』の影響を受けている可能性があるし、このことは当時それ以外に参照すべき資料が不在であった事実を示唆しているだろう。

続いて42年にはエリュアールが、自ら企画したアンソロジーに「アラスのファトラジー」第54節を掲載した。ここには『シュルレアリスム革命』と比較してもいくつかさらに不自然な点があり、まず一つ目として著者が同定されている。確かに一部ではそのように考えられてもいたようだが、この帰属は現在根拠を欠くとして退けられている⁴⁷。さらに顕著なのはFA 54の8行詩が10行詩になっていることだろう。この翻訳が誰のものかを知る手掛かりはないが、結果的にFA 54の4行目のみが削除されているため、この部分は主語を欠落した、つまり構文的に矛盾した文章となってしまっている⁴⁸。

t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1232.

⁴⁴ A. Breton, « Anthologie de l'humeur noir (1940) », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1232. これをしてブルトンがファトラジーを意識的で実験的なものと直感していた証拠だというパトリス・ユルの指摘も興味深い。Cf. P. Uhl, « Fatrassiers et surréaliste : le quiproquo sur les "fatrasies" », « *Contez me tout* », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2007, p. 953.

⁴⁵ Paul Eluard, « Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938) », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 743.

⁴⁶ Jean Paulhan, « Les Hain-tenys », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2009, p. 133.

⁴⁷ L. C. Porter, *La Fatrasie et le Fatras*, *op. cit.*, p. 26. FAの著者をめぐりより詳細な記述は*Poésies du non-sens*, *op. cit.*, p. 111. を参照。必ずしも全作品が一人の手によるとは考えられていない。

⁴⁸ P. Eluard, « Poésie involontaire et poésie intentionnelle (1942) », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1137.

さらにのちの 1951 年前後、ほぼ時を同じくして刊行された二つのファトラジー関連の文献はより注目に値するものであり、バタイユ自身もこの二つを確認したと証言している⁴⁹。まずエリュアールは再び、今回は『シュルレアリスム革命』掲載の詩編をほぼ忠実に再録したアンソロジーを発行した。上述の 8 行詩は、ここで晴れて元来の 11 行詩の形をとり戻している。こちらの訳もエリュアールの手によると考えるのが自然かもしれないが、この 51 年版は上記 3 行の付け加えとボマノワールによるファトラジーが 11 行ごとに区切られている点を除けば、バタイユのミスにも一切の修正を加えず、文字の綴りもほぼそのままに転写したものなのだから⁵⁰、エリュアールが原典を読み込んでいたとも考えがたい。

一方のバタイユはこの版に言及したテキストにおいて自身の訳に一箇所の訂正を加えたうえで、「エリュアールはこちらの [1925 年の] 性急な翻訳に従っている⁵¹」と書き残していた。訂正の機会がなかったとすれば当然のことと思われるので、奇妙な一文ではある。ときに 42 年のアンソロジーではバタイユが小説『マダム・エドワルダ』を出版した際の筆名であるピエール・アンジェリックの作品として、この小説の一節が引用されているし⁵²、バタイユの評伝を著したミシェル・シュリヤによれば 43 年からバタイユがヴェズレーに滞在していた時期、エリュアールはしばしば彼のもとを訪れていたという⁵³。1933 年に『ミノートル』誌で協働するにあたりバタイユのセンスを酷評していたエリュアールであるが⁵⁴、しばらくのち、ファトラジーに言及を重ねた前後の時期には、バタイユと何らかの協力関係が保たれていたと見るのが妥当ではないだろうか。

同時期に現れたもう一つのテキストは、ファトラジー研究の観点からも非常に重要なものである。この作品は、レーモン・クノーを規範とし、のちに

⁴⁹ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 557.

⁵⁰ *Première Anthologie vivante de la poésie du passé*, éd. P. Eluard, Pierre Seghers, 1951, pp. 41-44.

⁵¹ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176. なお、訳の修正は FB 4 の « a esfors » という表現にかかわり、当初「骨を折って (avec de grands efforts)」とあったのを、「やっとのことで (à grand peine)」と変更している。ただしこれは「迅速に」、「急いで」とするのが正しいように思われるので、やはり翻訳の厳密さには両者ともさしたる興味を払っていないと言えるだろう。

⁵² P. Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, *op. cit.*, p. 1176. 『マダム・エドワルダ』の草稿は他ならぬエリュアールに送られていたという。Cf. G. Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp. 1127-1128.

⁵³ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, p. 424.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 236.

ジョルジュ・ペレックも参加した「潜在的文学工房」の創始者の一人で、その略称「Oulipo」を提唱したアルベール=マリー・シュミットによる。掲載誌の『カイエ・ド・ラ・プレイヤード』は、戦時下の対独協力を理由に休刊中だった『新フランス評論』に代わる形で、ポーランが当世の名だたる作家による文章を集めた雑誌である。

ジャンルの混同という問題点は依然として見られるが、扱われる詩作品はより幅広く、また韻律や脚韻、形式の特性に重点を置いたものである点が評価に値する。つまり著者は、翻訳ではなく綴りを現代フランス語風に置き換えるのに留め、さらに原文を並置することによって語順や音節をできる限り損なうことなく伝え、読解は完全に読者に委ねるという立場をとっている。上記で見たバタイユの翻訳とは反対に、むしろ形式に目を向けさせる操作だと解されるだろう⁵⁵。紹介文のなかで韻律や脚韻について考察し極めて規則的な面を強調した彼こそが、ファトラジーを「シュルレアリスム詩」と呼んだ張本人であり、そこに人を取り巻く諸要素からの「全面的な解放⁵⁶」や中世の人々の精神性の反映など、非常に多くの意味を見出そうとしていることは興味深い問題であり、別の機会には、ランボーの文体や詩作法についてファトラジーを引き合いに出してすらい⁵⁷。

繰り返しになるが、バタイユは51年に上記の二つの作品に言及したうえでなお形式についての発言をすることがないのだから、そこに何らかの意図が介在していないと見るのは難しい。また一方、バタイユが折に触れて中世社会を想起している様を見れば、この作家が中世に魅了され続けていた事実は疑いようがない。13世紀といえば既に都市が発展し聖俗の境界が可視的なものになっている時代ではあるが、バタイユは中世一般に対し、超自然的なものですらすぐ隣にあるような時代としてのイメージを抱いている節がある。つまり、幻想的な、俗世間を超え出た世界が日常の傍らに途切れなく存在していて、言わば超自然的なもの自体がある種の現実性を備えていると感じられる時代を思い描いているのである。ファトラジーが高度な言語操作の結果であることが確かだとしても、おそらくバタイユはそのような時代の反映、あるいはその香りを思い起こさせるものとしてファトラジーを眺めていたのではないか。

⁵⁵ Albert-Marie Schmidt, « Le Trésor des fatras », *Les Cahiers de la Pléiade*, 11-12 (1950-1951), Nendeln, Kraus reprint, 1974.

⁵⁶ *Idem*, « Le Trésor des fatras », *Les Cahiers de la Pléiade*, 11 (1950-1951), *op. cit.*, p. 203.

⁵⁷ *Idem*, *La Littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, 1942, p. 18.

中世への興味を露わにしていたバタイユであれシュルレアリストであれ、共通しているのは、ファトラジーの形式や脚韻の厳密さを無視し、内容のみを直視している態度である。そして重要なことは、同時代の現実とは異なる秩序に魅了され、ミクロコスモスとマクロコスモスが混交したような世界観を提示することに尽力したこれらの作家が、ファトラジーという、フランス社会の伝統をさかのぼって見つけることのできるナンセンス詩を利用した事実である。この問題を掘り下げるため、最後にシュルレアリスト、バタイユとファトラジーの関係を考察して締めくくりたい。

3. 前衛作家とナンセンス詩

ここまで見てきたとおり、シュルレアリストやその周辺の作家は折に触れファトラジーについて言及している。それぞれ副次的なものであったかもしれないが、これらはやがて1960年以降に着手され始めた本格的な研究を誘発する結果となった。『シュルレアリスム革命』掲載時の文献の少なさをふまえると、貴重な研究が積み重ねられた現在の状況の遠因となったのは、他ならぬ『シュルレアリスム革命』への掲載であり、またそれを可能にしたバタイユとシュルレアリストの間に生じたあるセンスの共鳴だと考えることができる。それはおそらく当人たちの期待とはかけ離れた部分であろうが、この翻訳作品の一番の功績はその点にあると判断できる。では当人たちの期待とは何か、その狙いや美学の共通点と相違点は何かという点をここでは考えていく。

1) シュルレアリストとバタイユの関心

ブルトンもバタイユも、ファトラジーに対して学術的な興味は希薄なこと、さらにこれが両者の歩みのなかでも二義的な業績にすぎないことは先に述べたとおりである。むしろ強い関心を露わにしていたのがエリュアールやシュミットなど、詩的言語そのものの探求に努めた作家であることも注目すべき現象であろう。バタイユの興味はそこで提示される雑然とした世界像のみにあると考えるのが妥当で、中世についてそのようなイメージを抱いてしまう誘惑は理解しやすいが、ファトラジーの本質を考えればそぐわない部分も生じてくる。

ことファトラジーに限っては、パロディの要素があるとすればそれはむしろ形式やジャンルそれ自体の位相においてであることが、研究者が用いる「反

システム⁵⁸」や「反叙事詩的成分⁵⁹」などの用語により示されている。なお、語る内容の面で風刺やパロディなど特定のイデオロギーが明示されないとはいへ、ファトラジーに風刺的意図を読み解く余地はあることを指摘しておきたい。例えばヤウスはFBとFAの間には相違点が認められるという見解を示したうえで、あくまでも付随的なものにとどまるとしながらも後者について、「フィリップ・ド・ルミの非物質的なモチーフに、付随的な風刺の意図（聖性や英雄性の冒瀆）や猥雑な滑稽さが加えられている⁶⁰」と断じた。

ともかくファトラジーの名で呼ばれる以上、語られる内容が意味を持つことはありえないので、構文の型や語彙の偏重が一定の内部的規則の存在を示唆するとしても、その創作過程では詩作の技法が優位にあると考えるべきだろう。そこで残された作品に現れる世界観がどの程度人々の精神性を反映するかは不確かながら、バタイユにとっての争点はまぎれもなくそこにある。

無秩序で猥雑なものを好む傾向は、バタイユの性癖を反映したのもであり、のちに『ドキュマン』などにおいて嫌悪感を催させる光景をあえて提示する際にも一貫した姿勢を認めることができる。だが一方でこのような傾向は、ある面で時代の要請に応えうるものでもあった。『ドキュマン』に表される感性ののちに排斥したシュルレアリストもまたファトラジーに触れ美しさを見出したが、それは彼らが合理的に構築し解説することが不可能な、表向きの美に回収されえない側面を追求していたからに他ならない。

もちろん、無意識の発露を称揚するシュルレアリスムと、その創作過程が多分に意識的なものであるファトラジーとの相違点は大きく、また彼らがファトラジーのそうした意識的な面に目を向けていなかったことは既に見たとおりである。シュミットによる「シュルレアリスム詩」という表現が決定的なものとなり誤解を招いた結果、それを否定するために大きな労力が費やされなければならなかったことは、諸々の研究を一瞥すれば明らかである。ファトラジーとシュルレアリスムの美学を無理やりに結び付けることはもちろん不可能ではあるが、その誤解を解くために相違点のみを強調しすぎるきらいがあることも否定できない。

⁵⁸ P. Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 85.

⁵⁹ P. Uhl, « Non-sens et parodie dans la fatrasie : dialectique interférentielle et contamination registrale », *La Constellation poétique du non-sens au moyen âge*, L'Harmattan / Université de la Réunion, 1999, p. 71.

⁶⁰ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 86.

ズムツールは「中世の聴衆が詩作品に予期するのは、メッセージ以上にある種の可聴性」で、「伝達以上に構成が問われる⁶¹」と述べるが、そもそも伝えるべき内容をもたないファトラジーはその最たる例であり、仮にテキストの形で残らなければ、純粹に規則的な音として消えていくべきものとなる。しかし問題は現存するテキストであり、たとえ現行の社会の転覆などという意図が皆無であるにせよ、そこにはある一定の世界像が提示されている。

シュルレアリスムの旗手であるブルトンが抱く偶然への意志を軽視すれば、その弊害は大きいだろう。偶然の結果から精神の解放を見ようという意志は一貫しているのだから、意図的に構築された作品とシュルレアリスムを結び付ける試みは、初めから破局を義務付けられている。ここで、テキストのみに集中することでファトラジーの作者が意図していなかった側面を語ることもできるだろうが、それ以上にシュルレアリスムの創作に近接していると思われるのが夢想詩のジャンルである。これらの詩作品との関連を見ることで、両者の親和性を探ることの可能性と限界を考察したい。

2) ファトラジー、夢想詩とシュルレアリストのゲーム

前述のとおり、夢想詩においてはファトラジーが備える「絶対的ナンセンス」が失われているが、このナンセンスの度合いの違いは、異なる成立過程や創作規範を有していることに起因する。バタイユが参照したもの以前に出版されたガマンワール作品集では、徒爾詩を含めた意味での「ファトラジー」について、ある共同体のなかでのゲームとして即興で作られた詩だとする説が支持されていた⁶²。バタイユが所持していた作品集でも、否認するためにはあるがこの説が引き合いに出されている。ファトラジーについてこの可能性は否定されているが、一部のナンセンス詩がゲームや即興と関連付けられている事実は興味深い。そして近代の研究によれば、夢想詩はまさに「言語遊戯⁶³」と捉えられるのだから、この説は部分的に正しかったことになる。

一方のシュルレアリストが後々まで語り続けた言語遊戯に耽溺し始めたのも、ちょうどファトラジーの掲載と同時期である 1925 年のことであった。これは子どもの遊びに着想を得た詩法であり、句またはデッサンの各部分を数人で分担して一つの作品を構成する操作であるが、その実例であり模範として「甘美な死骸が新酒を賞味するだろう」という一文が挙げられている。こ

⁶¹ P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, op. cit., p. 140.

⁶² Philippe de Remi, *sire de Beaumanoir*, éd. H.-L. Bordier, Techener, 1869, p. 301.

⁶³ W. Kellermann, op. cit.

これはブルトン自身の表現によれば「言説の各要素が、きわめて逆説的な形で対立するように結合された⁶⁴」言語遊戯であり、句を分担するという性質上、例えば主語、動詞、目的補語という構文のパターンは保たれる。内容が無意味なほどに価値を有するとされ、一部の作品は『シュルレアリスム革命』にも掲載されていた。また、これに類するものとして疑問文とその返答を一人ずつが分担する創作手順、仮定や時を表す従属節と主節を一人ずつが分担するなどの手法にもとづいたゲームが折に触れて語られている⁶⁵。

シュルレアリストにとっては、これが偶然の産物だからこそ意義があるのだが、そこに生じる意味内容の混乱はファトラジーと確かな類似を示している。確かに、ファトラジーについてもシュルレアリストのゲームについても、文法を崩すことなく無秩序に語るという制約のもとでは、無意味の度合いが語の結び付きにかかっているという理由で、抽象的な単語よりは具体的かつ卑近な単語を用いた方が望む効果を得られるために、動物の名や飲食にまつわる語彙が自然と多用されるのだと考えることもできる。そして死者をはじめとして何らかの機能を欠損したものを主語とすれば矛盾が生じやすいのは明らかなのだから、このような観点から言えば多少の共通点は必然的なものかもしれない。ただ、それらをふまえたうえでも、両者の構造の近似は注目すべきである。そしてまた、シュルレアリストによる言語遊戯のうち、一文ずつを別の人間が担当するという手法は、脚韻によって結ばれた2行詩の間で意味内容が分断する夢想詩の創作過程と確かな類似を示している。

したがってこれらのゲームについて、意味内容の観点からはファトラジーとの間に親近性を認められるが、創作の手法としてはむしろ夢想詩との関連が示されることとなる。ファトラジーをシュルレアリスム詩と形容するのが筋違いなことは主張され続けた事実ではあるとはいえ、一切の可能性を排除するのもまた不適切である。

そしてパロディ的な起源が否定されない以上、ファトラジーに何らかの性向が、どれほど迂遠であっても介入していないと言い切ることはできない。実際、完全に恣意的なナンセンスを生み出すことは困難であり、このファトラジーについても「新たな整合性を与える典型をもとに構成されている⁶⁶」

⁶⁴ A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation », *Ecrits sur l'art et autres textes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 698.

⁶⁵ *Idem*, « Le Dialogue en 1928 » et « Jeux surréalistes », *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 945-948 ; pp. 991-994.

⁶⁶ Groupe μ, « La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence », *Rhétorique de la poésie*, Seuil, Points Littérature, 1990, p. 275.

と想定しうることを示唆する論も見られるのである。そして他方、本質的に自由であるはずのゲームや遊びについても「創設された因果関係」が見出され、そこで場を支配する偶然は「選択された、解釈された、したがって意味を備えた偶然⁶⁷」であるとする見解が見うけられる。また、例えばローラン・ジェニーは『溶ける魚』の一節を出発点に、無生物が生物に特有の行動をする、動物が人の動作を行うという構造などを分析しながら、シュルレアリスム的な創作は説明不可能な作法によるのではなく、「既存の叙述形式に立脚したゲーム⁶⁸」のようなものであると解説していた。

このように、理論的には対極にあるファトラジーとシュルレアリストのゲームであるが、両者の違いは必然的に相対化されうる。ブルトンはこのゲームが個人の作品あるいは緻密な協議の結果であるとの疑いをかけられたことに憤っているが⁶⁹、これも多くの研究者が、とりわけシュルレアリスムとの関係を否定するために、ファトラジーは極めて緻密に考え抜かれた個人の作品であると強調してきた経緯と見事な対照関係をなしている。

確かにファトラジーと夢想詩はそれぞれ確固たる形式を備えており、ファトラジーが呈する最も極度なナンセンスも、練りあげられたものである。そして一方、シュルレアリストによる創作は内に秘められた精神の活動を明かすことに重きを置いている。そうではあるものの、上記の観点をふまえたとき、その違いを前提にしながら両者の奇妙な相関関係を語ることは有意義だと思われる⁷⁰。

3) 響きあう感性

最後に、ブルトンとパタイユの協力を可能とした背景について考察することで、本論のまとめとしたい。ここまでは創作に関する美的価値観についてのみ見てきたが、ファトラジーに対する両者の、特にブルトンをはじめとするシュルレアリストの興味は、詩的な観点のみによるのではないだろう。

シュルレアリストが抱き続けてきた価値観転覆への意志は『シュルレアリスム革命』というタイトルが如実に物語っているし、ファトラジーを掲載した1925年前後は彼らにとって政治の時代と呼びうるほど、政治問題への精力

⁶⁷ Philippe Audoin, « Le Surréalisme et le jeu », *Le Surréalisme*, Mouton, 1968, p. 456.

⁶⁸ Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 516.

⁶⁹ A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation », *op. cit.*, p. 701.

⁷⁰ 上記のものど多少異なる観点ではあるが、とりわけペレによる詩を扱い、統語的規則と自動筆記の両立をとり上げ、ファトラジーとの一定の類似と相違を語った論文も示唆的である。P. Uhl, « Fatrasiers et surréaliste : le quiproquo sur les “fatrasies” », *op. cit.*, pp. 953-956.

的な関わりが見られた時期である。しかしそのような状況にあつて『シュルレアリスム革命』は、このタイトルが予期させるのとは反対に、極めて文学的な題材のみが扱われているのである。これについて当事者の一人であるレリスは、『クラルテ』グループの会合の報告のなかで以下のように書き残していた。

我々の芸術活動と政治活動を並行して（すなわち、同じ方向を見据え、しかし別々に）行うこと、そして政治的な領域の問題に詩を、また詩的領域の問題に政治を持ちこんでしまわないように（たびたび起こったことである）することが肝要である。ある作品が革命的とされるのは、倫理的あるいは社会的分野において革新的な観念を刻みつけるからではなく、芸術の分野において認可されている形式や思考回路を打ち砕くからなのである⁷¹。

さらに、「当然のこと各グループ [『クラルテ』、『哲学』、『シュルレアリスム革命』] はそれぞれに固有の分野（経済的分野、哲学的分野、詩的分野）の範疇に留まらなくてはならない⁷²」と続け、『シュルレアリスム革命』は芸術に特化し、詩的な問題を探求すべきであることを明記している。このことはシュルレアリスムに属した作家たちの文学者としての側面を強調するものであるが、それに加えて、また異なる狙いを秘めた戦略でもあった。そこで求められるのは、独立した文学活動が政治的次元において備える射程を探る視点だろう。ある文献では、彼らの政治的な営みのなかで文学が果たす役割の重要性が強調されている⁷³。すなわち、シュルレアリストは何よりもまず芸術的な面で自らを認めさせるべく努めたが、それは彼らの革命的志向を満たすためのみならず、特にこの時代について言えば、公式に「革命的芸術」の称号を得て、自らの影響力を一層強めることを望んでいたのだという。

シュルレアリストが標榜する革命は既存の組織の思想と同一ではありえず、また前者は時代の流れとともに変容を余儀なくされているという点で、「シュルレアリスム的な革命」という言葉の解釈を巡る議論や、政治と文学との関係などの実態についてはまた別の考察が必要ではあるものの、政治組織への接近姿勢を強めた時期の理由づけとしては納得のいく説明である。このような視点に立てば、『シュルレアリスム革命』が幅広いテキストを扱ったことも理にかなっていると考えられるだろう。自らの美学にかなうことが絶対

⁷¹ M. Leiris, *Journal. 1922-1989*, op. cit., p. 113.

⁷² *Ibid.*, p. 114.

⁷³ Carole Reynaud Paligot, *Parcours politiques des surréalistes 1919-1969*, CNRS Editions, 2010, pp. 70-88.

条件だとしても、これに加えてその芸術の普遍性を公に向けて示す必要を感じていたと解釈する余地がある。

フランス中心主義的イデオロギーを頑なに否定し、多様なジャンルや時代、ひいては他国の文化に目を向けていたシュルレアリストの一つの争点が文化相対的な価値観にあるとすれば、そこにはもう一つ、自身の価値観の妥当性を裏付けるものを方々に求め、権威付けを行うという狙いも加えられるべきである。その選択肢のひとつとして、伝統性をまとうために中世のフランスがあったと考えることもできる。あるいはバタイユがその必要性を感じなかったと述べた出典を明記したことも、伝統性を可視化するための手段であったと捉えられるかもしれない。これは当時、文学という手法が社会で重きをなすための一手段として認識されていたことを示唆する観点でもある。政治的立場を示すために政治について語るだけでは不十分で、また文学も同時代に関わる限りで政治性を帯びるのである。

バタイユに関しては混沌とした世界への幻想という個人的な焦点が指摘できるが、それは現行の社会への異議提起としての側面を備えてもいるのであり、シュルレアリストの美学とある一面で結び付くものだった。おそらく他の世紀よりも文学者の政治参加が自然に行われていたこの時代、共有された意識が戦間期の作家間に共同体を形成させていたことは顕著な特徴である。そして各々独自の焦点を持つ作家が同業者との交流を強めていた時代だからこそ、一見突飛な協力関係やその裏返しとしての衝突が頻発していたのだと思われる。バタイユとブルトンの以降の歩みを眺めても接近と断絶を繰り返しているが、『シュルレアリスム革命』におけるただ一度の協力は、その歩みの発端とも表現しうるものである。そうであればこそ、そこで問われたのが書誌学的な知識ではないことも納得できよう。ここまでに見てきたように、『シュルレアリスム革命』掲載のファトラジーやそののちのシュルレアリストによるナンセンス詩の扱いについては訂正されるべき点が多数あるが、そもそもシュルレアリストとバタイユが共有していた唯一の論点は、既存の体制への異論として作用しうる世界観であったと結論付けることができる。ただ、その点を越えて互いが見据えるものは異なっていた。しかしながら、いつか共鳴した特異なセンスが結実した『シュルレアリスム革命』のファトラジーを起点として、シュルレアリスムによる再録や活用、研究者による専門的な論考など、脈々と連ねられた業績が現在の状況に至っている。その成果は当事者の意図とは異なるものであれ、シュルレアリストやバタイユの一つの功績として記憶されるべき営みであろう。

おわりに

ファトラジーという詩形式は厳密に規定されていて、それが内容の無秩序とあいまって独特の効果をまとう。そのような詩作品とシュルレアリスムの根本的な相違点や共通点を強調する以前に、一つの事実を念頭に置いておくべきだろう。

高度な言語的操作あるいは言葉遊びとして発生したナンセンス詩、それらの詩が提示する言語の様相との奇妙な類似を見せるシュルレアリストのゲーム、そして中世ナンセンス詩に感知される無統制なイメージと共鳴してみせるバタイユの美的感覚が問題となっているが、後者のシュルレアリストとバタイユは疑う余地なく、ある価値判断にもとづいて、そしてそれを補強するために中世詩に訴えかけているのである。これら中世詩の美的側面に魅了されていた状態の真摯さに疑いを挟むものではないが、恣意的な利用という側面は否定できない。

特定の社会状況や文学の歴史のなかでおそらくは突発的かつ局地的に発生したこのジャンルは、無秩序を極めたものである一方、その時代状況と密接に関連している。ナンセンス詩の形式や詩作法がはらむ争点は言語、文学、社会を含めた時代状況に特有なものであり、さらに異なる言語規則によって綴られているが、これはまた伝統をさかのぼって迎えることのできる自身の文化でもある。そして、このように成立したナンセンス詩の内容面に現れる世界観を媒介に響きあったのは、ブルトンとバタイユが有した価値転覆の意志である。そうであるならば彼らは、言語的な、そして社会的な観点からまぎれもなく自らのルーツである一方で、現代との差異を容易に、かつ神秘的な仕方で語ることのできる中世フランスだからこそ、現代社会に対する異議提起の装置として実効的に作用しようと考えていたのではないだろうか。

美的側面ではその直後完全に決裂したシュルレアリストとバタイユであるが、反対に政治的な面においては部分的に意識を共有し続け、ひとときであれ再度の協力が実現したという事実も、シュルレアリストやバタイユが中世詩に対して抱いていた興味が実用的な、つまり現行社会においてある価値観を提示する目的に裏打ちされていたことを示唆するものである。テキストとして残された世界像が提示する美のみを根拠として共鳴したこれらの作家であるが、彼らの創作とナンセンス詩との類似点もまた、作品として現れる独立的な光景に求めることが可能となるだろう。