

# レーモン・ルーセルと方法芸術

武田宙也

## はじめに

その多彩な方法芸術の実践によって知られる美術家の中ザワヒデキは、ある文章の中で、自らが「方法主義」を志向することになったいきさつを回想している。それによれば、かつて中ザワが「二十世紀初頭のダダの芸術家たちによる制作の放棄と、未来派の詩人たちによる意味からの離脱と、新ウィーン楽派の音楽家たちによる調性の無視」を統べる原理を、いわゆるフォーマリズムのような「形式還元」とは異なるものとして探していた時に、篠原資明の方法詩と出会い、それをきっかけとして「方法還元」という発想に思い至ったという。そこから中ザワは、「方法主義宣言」という маниフェストを 発表し、そのなかで「内容を捨象して形式それ自体に化すのではなく、内容を捨象して方法それ自体に化す」という方法主義を唱えることになる<sup>4</sup>。

さて、ここで中ザワが語るような方法主義に関して、それをとりわけ言語芸術にそくして考えた場合、まず注目すべきなのはポール・ヴァレリーの存在であろう。ヴァレリーはデカルトの方法を参照しつつ、精神を変換 [transformation] の能力によって定義したが、ヴァレリーにおける精神とは、何らかの「個性」に結びつけられるものというよりは、あるシステムとしてとらえられるものであった。そして彼は芸術に関して、それがこう

した一貫性をもった変換のシステムから生み出されるものであると考えていた<sup>5</sup>。一般に芸術の内容が、作者の個性と結びつけて考えられがちであることを考慮すると、この内容と個性とのつながりを断つような変換のシステムから芸術が生みだされるとするヴァレリーの芸術観は、方法主義へと大きく一步を踏み出したものと考えられるだろう。

また、さらに後の時代に目をやると、一九六〇年に詩人のレーモン・クノーと数学者のフランソワ・ル・リヨネを中心として結成された文学集団、「ポテンシャル文学工房 [Ouvroir de littérature potentielle]」、略して「ウリポ [OuLiPo]」の活動も注目に値するだろう<sup>6</sup>。会員の多彩さによっても知られるこの集団は、さまざまなかたちでユニークな活動を展開したが、その目的とするところは、おおよそ次のような点にあった。すなわち、「ある一定の（方法論的な）制約を言語に課すことにより、ことばのもつポテンシャルな可能性を呼び覚ましてやること、既存の文学作品に遊戯的な変形操作（パロディ操作）を加えることにより、従来のシリアスな文学観にゆさぶりをかけること」<sup>7</sup>である。ここで方法主義は、言葉の可能性の開発と結びつけられ、さらにはそれがあがる遊戯的な段階にまで昇華されている。こうしてウリポは、ゲームとしての芸術を全面的に展開することになるだろう。

さて、これら二つの指標的な方法主義を概観した後で、本稿で論じることになるレーモン・ルーセル（一八七七～一九三三年）に目をやるならば、さしあたり彼は、ヴァレリーが理論化したような「方法」のラディカルな実践者であると同時に、後のウリポにもつながるような、言葉の可能性の開発や遊戯的な試みの先駆者として位置づけることができるだろう。ルーセルは、ヴァレリーのような理論的な考察は残さなかったが、実作においては、ある意味でヴァレリー以上に忠実な「方法」の体現者であったし、一方、ウリポ的方法的な実践は、実際にルーセルの影響を強く受けたものであることが指摘されている。

以上のような意味でルーセルは、方法芸術において、ある極点を示す存在とみなすことができるだろう。本稿では、こうした観点から、ルーセルと方法芸術について、さらには彼の方法の本質について考察していきたい。

## 一 ルーセルの「方法」

ルーセルは一八七七年にパリで生まれ、一九三三年、五六歳にしてシチリア島のパレルモで没した。その死は、自殺であったともいわれる。生前は、シュルレアリストをはじめとする一部に熱狂的に支持されたものの、ついに一般的な理解を得ることはなく、失意のうちに生涯を終えたこの不遇の作家は、死後出版を命じていた、「遺書」とも言える著作、『私はいかにして或る種の本を書いたか』の中で、自らの作品のうちのいくつかがある「方法 [procédé]」を用いて書かれたものであることを明らかにし、さらにはその方法の内実を詳らかにするに至るのである。

この本の中でルーセルが明らかにする方法とはまず、「ほとんど同じ二つの単語を選び [……] それからそれに、綴りは同じだが、

意味の違ういくつかの単語を付け加える」<sup>8</sup> ところから始まる。たとえばそれは、彼が挙げている例（『黒人たちの中で』という短編の例）でいえば、まずbillard（ビリヤード）とpillard（強盗）という二つの単語を選んだうえで、それぞれ「Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard」と「Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard」という文にすることである。この二つの文は、billardとpillardという単語以外は、もっといえばこの両単語のbとpという頭文字以外、表面上は違いがないように見えるのだが、実際には文中のわずか一単語（のうちの一文字）が違ってだけで、意味的にはまったく別のものになってしまう。すなわちこの場合、前者は「古いビリヤード台のクッションに書かれたチョークの文字」という意味になるし、後者は「年老いた強盗の一味についての白人の手紙」という意味になる。そしてこの方法によれば、二つの文が見出された後には、片方の文で始まり、もう片方の文で終わる作品の実現が目指される。

ここで注目すべきなのは、二つの文にこのような意味上の違いがあらわれるのは、たんにbillardとpillardという単語の違いのみによるのではなく、それ以外の同一の単語も、二つの文のあいだでそれぞれ異なった意味で解釈されているからだということである。実際、同じ綴りの言葉を別の意味にとることから着想を得るという方法は、ルーセルの創作の核となっていくだろう。やがて彼は、それをさらに展開して、前置詞のàによって結びつけられた二つの単語を、それぞれ別の意味にとることからその創作の源を得るようになる。

一方で、ルーセルの方法にはもうひとつのタイプ、彼が「発展的な方法」と位置づけるものがある。それは、任意の文、歌詞、詩を

取り上げて、「それをばらばらにして、そこから判じ絵をとり出すように、さまざまなイメージ引き出す」<sup>9)</sup> というものである。たとえば彼が挙げている例によれば、『私はおいしいタバコを持っている』という俗謡の冒頭の一行「*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*」（「私はタバコ入れにおいしいタバコを持っている」の意）を、「*Jade tube onde aubade en mat à basse tierce*」と読みかえることによって、この文から、*jade*（ヒスイ）、*tube*（チューブ）といった名詞や、*en mat*（つや消しの）といった状態を表す言葉などからなる一連のイメージを引き出すという具合である。この他にも、動詞や何らかの文という形をとる場合もあるが、いずれせよ、こうして引き出されたイメージはすべて、同一の語を別の意味にとることから発する方法の場合と同じく、創作の着想となっていく。

このように、ルーセルの方法とは、言葉のわずかなずれによって言語の中に開かれる空間を、ある言葉や文のなかに潜むさまざまな差異、そこから生みだされる豊かなイメージによって埋め尽くすというものである。しかもそれらのイメージは、たとえば『アフリカの印象』に出てくる「仔牛の肺臓でできたレール」<sup>10)</sup> のように、しばしば見たことも聞いたこともない奇想の様相を呈することになる。そこでは想像力が、現実の世界を参照するのではなく、それを凌駕し、それ自体でひとつの世界をつくりあげるにいたる。実際ルーセルは、ピエール・ジャネ——彼は、神経症にかかったルーセルの診察に当たった——が証言するように、「作品は、現実的なものは何も、つまり世界や精神についてのいかなる観察も含んでいてはならず、ただ完全に想像的な組み合わせのみを含むべきである」<sup>11)</sup> という文学上の信念を抱いていた。

## 二 方法と言語

さて、こうしたルーセルの方法について論じるにあたって、まず参照されるべきなのは、ミシェル・フーコーによるルーセル論であるように思われる。たとえば、一九六三年に発表されたその『レーモン・ルーセル』は、ルーセルを本格的に論じた先駆的な試みであると同時に、その後のルーセルをめぐる言説にも大きな影響を与え、さらにいまなお汲み尽くされない含意を有する希有な著作となっている。

フーコーは生涯にわたってルーセルに関心を寄せ続け、またいくつかの場面で彼について論じているが、それらのルーセル論は、ある特異性によって、一見、彼の思想の流れから切り離された印象を与える。実際フーコー自身、後年その『レーモン・ルーセル』を振り返って、それに対する愛着を語りつつも、結局はそれを「個人的なもの」、「自らの仕事の中でも例外的 [à part] な一冊」<sup>12)</sup> であると述べ、この著作が彼のキャリアのなかで、あくまで逸話的な存在にとどまることを強調している。しかしながら、フーコーのいくつかのルーセル論における「方法」への注目を仔細に見てみると、それは言葉に対するまなざしという点から、たとえば彼が『知の考古学』で展開したような言語理論ともたしかにつながりをもつものであるように思われる。したがって本節では、このつながりを意識しつつ、フーコーによるルーセル論をたどるかたちで、ルーセルにおける方法と言語について見ていきたい。

まず『レーモン・ルーセル』の中でフーコーは、ルーセルの言語空間について次のように述べている。「言語は事物の迷宮の中を無限に前進していくのだが、その本質的で不可思議な貧しさが、言語に変身の力を与えるこ

とによって、言語をそれ自身へと連れ戻すことになる」<sup>13</sup>。ここで言われる「変身の力」とは、ルーセルの方法の原理、「同じ言葉で別のことを言い、同じ言葉にまた別の意味を与えること」<sup>14</sup>を指すが、重要なのは、フーコーが「同じ言葉で別のことを言い、同じ言葉にまた別の意味を与えること」を可能にするものを「言語の本質的で不可思議な貧しさ」と表現し、それに着目しているという点である。この点に関して、フーコーは次のようにも述べている。「単語の同一性——指示すべき事物よりも指示する語のほうが少ないという、言語において根源的な、単純なる事実——は [……] 単語のうちに、およそたがいに最も隔たった世界形象のあいだの、思いもかけぬ出会いの場を啓示するのだし [……]、また、一個の単純な核から発してみずからと隔たりつつ、絶えず別の諸形象を生み出す言語の二重化を示しているのである」<sup>15</sup>。これらの箇所の要点は、同一の単語でさまざまな事物を指示せざるを得ないという、言語の根源的な「貧しさ」こそが、物と物とのあいだに豊かな関係性を生み出すことになるという逆説的な事実への注目にある。

ところで、ここでルーセルの方法の要とされている言語の「貧しさ」は、フーコーが『知の考古学』の中で、「言表 [énoncé]」の三つの特徴のうちの一つとして挙げている「希少性 [rareté]」<sup>16</sup>という要素と類比的なものだろう。『知の考古学』において彼は、「言表」を「言説の最小単位 [unité élémentaire]」<sup>17</sup>と規定したうえで、この「言表」から発する言説分析の可能性を探っていた。従来の言説分析が、ある全体性を前提とし、「唯一の意味されるもの」に対する「意味する諸要素の過剰」によって特徴づけられるのに対し、言表から発する言説分析は、「一つの自然言語中に言表されえたかもしれぬものに比べ、ま

た言語学的な諸要素の無際限の組み合わせに比べれば、言表は [……] つねに数において劣っている」<sup>18</sup>という言表の特徴を前提とすることになる。フーコーはこの、ありえたかもしれない可能的な言表に対する実際に現出した言表の少なさを指して、言表の「希少性」と呼ぶのである。

そして彼によれば、この言表に立脚した言説分析は、「言説を、他のすべてを排除してそれらを生じさせる審級中で、それらを、言われていないものから分離する境界において研究する」<sup>19</sup>ことになる。実際に現れた、すなわち「ポジティブ」なものとなった言表の背後には、いまだ可能性にとどまっている無数の言表が、いわば「可能なはずの現出 [émergence possible] に至っていない他の言表」<sup>20</sup>が存在するのだが、ここで言説分析の目的は、この希少な「ポジティヴィティ=実定性 [positivité]」<sup>21</sup>へと向かい、ある言表が占める場の特異性を明らかにし、いかなる作用がそうした配置を可能としたのかを問うことにあるとされる。

このポジティヴィティへと向かう言説分析は、逆説的に、それ以外の言表へも送り返すことになるだろう。いわばそれは、ポジティブなものを通じてその裏面へと、「可能なはずの現出に至っていない他の言表」へとアプローチすることになるのだ。ここには、実際に目に見えるものとなった希少な言表と、それ以外の無数の、可能的な言表との相互作用の様態を認めることができるだろう。

またフーコーは、晩年にルーセルをめぐる行われた対談の中で、「言われたこと [choses dites] が存在していた世界にわれわれが生きているという事実」<sup>22</sup>の興味深さについて語っている。彼は次のように述べる。「私たちが生きている世界とは、言説によって、つまり実際に発話された言表、言われた

ことどもによって織り上げられ、組み合わされている世界です」<sup>23</sup>。

この「言われたこと」は、一度発されると、その後完全に消え去ることはなく、「言われたこととしての現実性」を持って、世界のなかに痕跡として存在し続けることになり、それ以後に言われうることの決定に関わることになるだろう。そしてフーコーは、ルーセルの作品もまた、任意の文からイメージを取り出すという方法によく現れているように、「言われたこと」から出発するものが多い点を指摘する。「ルーセルの遊戯とは、その作品のいくつかについて言えば、すでに言われたこと [déjà dit] と出会う可能性のみを自らに与え、そしてそこで出会った言語 [langage trouvé] で、彼独特の規則に従いつつ数多くのものを構成すること、ただしつねにこのすでに言われたことを参照しつつ構成することでした」<sup>24</sup>。

ここで述べられている「言われたこと」の痕跡性は、やはり『知の考古学』の中で語られている言表の特徴のうちのひとつ、フーコーが「累積 [cumul]」という名で呼んでいるものと符合するだろう。言表の累積は、それが、さまざまな支持体のおかげで、さまざまなタイプの制度にしたがって、さまざまな規約的な様態とともに残存するものであるという事実由来する。

重要なことは、ここでフーコーが、「さまざまなことは、それが言われた後では、もはやまったく、おなじ存在様態、それらを取りまくものとの諸関係のおなじシステム、おなじ使用図式、おなじ変換の可能性といったものをもつことはない」<sup>25</sup> と述べていることである。この意味においてこそ、累積する言表同士が、お互いにつねに変化の可能性へと開かれた関係を取り結ぶことになるだろう。この点についてフーコーは、次のように述べて

いる。「あらゆる言表は、それに先立つ諸要素の一領野を含んでおり、それらの要素との関係において自己を位置づけるのであるが、また言表は、新しい関係にしたがって、それらを再組織することも、再配分することもできるのである」<sup>26</sup>。

明らかにルーセルは、この累積する言表、その痕跡性に意識的であったといえるだろう。というのも、つねにすでに存在する言表から任意のひとつを選びとり、それを別様にとらえること、あるいはその中に新たな構成を見出すことによって、そこからさまざまな形象をつむぎだすという彼の方法は、あらかじめ相互に関連しあった言表の布置、およびその可変性を前提とするものだからである。

さてフーコーは、このルーセルにおける言表の累積に関して、別の論考の中でも、「ルーセルのなかには [……] 偶然に見いだされる、あるいは匿名的に反復されるような言説の先行性がある」<sup>27</sup> と語っているのだが、ここで言及されている言説の匿名性こそ、フーコーが提示する言表の三つの特徴のうち、残りのひとつ、言表の「外在性 [extériorité]」と重なるものだと考えることができる。『知の考古学』においてフーコーは、言表は何らかの主体に回収されるものではなく、ある「匿名の領域」<sup>28</sup> を前提とするものであり、その分析は「コギトと関係することなく」行われ、「[ひとと言う [on dit]] のレベルに位置する」<sup>29</sup> と述べていたのであった。このように外在的なものとして存在する言表は、特定の主体に決定的に帰属するものというよりも、その帰属の場がさまざまなものによって交代に占められるような、すなわち「匿名的に反復される」ようなものである。そして、その意味でルーセルの方法とは、みずからもそうした匿名の主体のうちのひとつであるという意識の上に成り立つものであるといえる

だろう。

この言表の外在性は、言表がある主体の内面へと回収されるのを拒むことになるが、ルーセルの方法にそくして見た場合、それは作品制作における作者——その「内発性」とでもいうようなもの——への依存の縮減というかたちで現れているだろう。すなわちみずからある規則を定め、それに徹底して服することにより、作品の実現プロセスにおける恣意の介入をある程度まで制限し、それをある「論理」へとしたかわせることになるのだ。

ところでフーコーは、ルーセルの作品中に登場するさまざまな装置、たとえば『アフリカの印象』に出てくる「川の流れによって稼働する織機」や、あるいは『ロクス・ソルス』に出てくる「撞槌に似た軽飛行機」のような、規則正しく運動する機械が「方法それ自体のイメージ」<sup>30</sup>であることを指摘しているが、さらに次のようにも述べている。「ルーセルは [……] これら反復用機械 [machine à répétition] の、つねに目覚めている技師である。だが彼はまた、これらの機械そのものでもあるのだ」<sup>31</sup>。この点に関しては、ルーセル自身が、一七歳の時に書いた詩「わが魂」のなかで、自らの魂を「奇妙な工場」<sup>32</sup>と表現していることや、また実際にその生活が、方法を体現するかのよう規則正しく律されたものであったことを証言するジャネの記録などが示唆的であるだろう。すなわち彼は、作品制作の手段として方法を採用したのみならず、自らの生そのものを方法へと化したのだと考えることができるのである。

### 三 方法と交通論

さてこれまで見てきたように、フーコーは、『知の考古学』で理論化した言表の三つの特徴、「希少性」、「累積」、「外在性」を——少

なくとも、その理論化の素材となるようなものを——ルーセルの言語表現、その方法の中に認めていたということができる。この言表理論によれば、言説とは可視的なものと不可視なものとの総体からなり、また、発されることで残存する言説は、匿名的な場で相互に関係することによって、つねに別様ものになりうるとされる。そして、フーコーによるルーセル読解をたどることによって明らかになったのは、ルーセルの作品およびその方法もまた、こうした言語観にある程度まで適合的だということである。このことはまた、ルーセルと方法の関係について、それをより広い地平の中に位置づけることの可能性を示唆するものだろう。本節では、以上のようなルーセルの言語の特性をふまえつつ、方法芸術としてのルーセル作品について考察していきたい。

ところで、本稿の冒頭で中ザワの方法主義について触れたが、「方法芸術」とは、より具体的にはどのように規定されるものなのだろうか。中ザワは、「方法主義者」の立場から芸術と方法の関係について論じた文章の中で、それを「芸術の方法」との対比から規定している。それによれば、「芸術の方法」が、「芸術が主、方法が従」となっていて「自己目的化回路を含まない一種の定理」であるのに対し、「方法の芸術」とは、「方法が主、芸術が従」となっていて「自己目的化回路を含む一種の定義」であるとされる<sup>33</sup>。すなわち、「芸術の方法」において方法が、必然的なものとして措定された規範から作品が制作される流れのなかで経由されるものに過ぎないのに対し、「方法の芸術」においてそれは、それ自体を目的とするものとして、いわば「方法のための方法」として突出し、前者において展開される一連の流れを遮断することになるのだ。そこで方法は、必然的な規

範からの演繹によって「発明」されたり、あるいはそうした必然的な規範の有無にかかわらず、たんに「要請」されたりする。たとえば中ザワが主唱した方法主義においては、「諸芸に林立した同語反復を単一原理として語る」ことが必然的な規範として措定され、そこから「形式ではなく方法への還元」という方法が演繹されることになる。方法主義のマニフェスト、「方法主義宣言」には、絵画、詩、音楽について、それぞれの様態が示されているが、それによると、方法絵画とは「偶然と即興を禁じて方法自体に重ねあわされた色彩平面」であり、方法詩とは「私情と没入を禁じて方法自体と化した文字列」であり、方法音楽とは「表情と速度を禁じて方法自体が具現した振動時間」であるとされる。こうして方法主義においては、「倫理としての論理の復権」が謳われることになる。

さて、このような基準に照らし合わせると、ある方法によって言語の中に開かれた空間を、同じく方法によって生みだされるイメージによって埋め尽くすという規則を自らに課し、その遵守を徹底するあまり、ひとつひとつの文章が「血を流す」<sup>34</sup>ほどの思いで書かれなければならなかったというルーセルの作品は、少なくとも「方法が主、芸術が従」となっているとはいえるだろう。そして、彼の作品は必ずしも詩に限定されるということはないものの、それらを方法芸術という観点から見えていく際には、同じ言語芸術ということから、方法詩が参照項となるように思われる。そこで彼が、自ら「奇妙な工場」と化したうえで、「完全に想像的な組み合わせのほかに、現実的なものは何も含まない」ような世界をつくりあげたという点で、その作品もまた「私情と没入を禁じて方法自体と化した文字列」といえるだろう。

そしてここで、「方法を主とする言語芸術」

としてのルーセル作品を考察するに当たって手がかりとしたいのが、篠原の提唱する交通論である。というのも、方法詩の実践者である篠原自身が、自らの詩について、この交通論との関係から論じているからである。篠原によれば、交通論とは、まず間を存在論的な前提とし、そこで織りなされる四つの交通様態からこの間を考察する方法論である。四つの交通様態は、「第一に、一方通行的な交通、すなわち単交通、第二に、双方向的な交通、すなわち双交通、第三に、交通が遮断される反交通、第四に、互いに異質性を保持しつつ、さらなる異質性を生成させる異交通」<sup>35</sup>となる。

篠原は、詩については、とりわけ双交通と異交通という二様態が問題となるとしたうえで、三つの詩型を、その双交通の様態とともに提示している。そこで挙げられるのは、まず「過去との双交通にかかわる」定型詩、次に「現在との双交通にかかわる」偶成詩、最後に「未来との双交通にかかわる」方法詩である<sup>36</sup>。こうして篠原は、方法詩を定型詩とも偶成詩とも異なる「第三の選択肢」として示すことになる。

定型詩は、過去から伝えられた型にしたがって詩作することによって、過去との双交通を行うことになる。それに対して偶成詩は、そうした型を設定せず、「いまとともにもたらされる新たな諸局面に、身をゆだねる」ことによって現在との双交通を行うことになるだろう。篠原は、過去との双交通にかかわる定型詩に対するに、いまの偶然性に身を委ねる偶成詩に満足することなく、それにしたがって一連の詩が作り出せるような規則を自ら提案し、実践するという方法詩を創出することになったのだが、その理由として彼は、偶成詩の主体が「言語表現を通り越して、あまりにも自らを現前させがち」<sup>37</sup>である点を指摘する。すなわち、主体といまの現実との偶

然的な触れ合いを、その双交通の前提とする偶成詩は、「言語表現のありさまへの関心が、主体のありさまへの関心により、かき消されがち」<sup>38</sup> になってしまうというのである。この指摘は、先に触れたように、ルーセルの作品が主体の内面性とは別の回路の上に成り立ち、まさしく「私情と没入を禁じて方法自体と化した文字列」となっている点からも、興味深いものである。

ところで、方法の措定は、作り手にとって、作品への恣意の介入を抑制することにつながるのだが、ルーセルの場合、その方法の特性、およびそれが彼の死後に明らかになったという事実によって、それはさらに受け手にとっても特別な意味を持つことになるだろう。

一般に、方法芸術における方法は、わざわざ説明しなくてもよいくらいに明示的であるか、さもなければ作り手自身によって示されることが多い。たとえば中ザワであれば、「方法主義宣言」のなかで原理としての方法を提示しているほかに、個々の実践に関しても、その方法についてしばしば説明を加えているし、篠原も詩集のあとがきには「マニュアル」として、詩作に用いられた規則を示している。こうしたかたちで方法が明らかになることによって、方法芸術においては、作品、そしてその方法を介した作り手と受け手との双交通が成立することになるだろう。

それに対してルーセルの場合、その作品を読むだけでは彼の方法に気づくのが困難であるのに加えて、彼はそれを、生前には決定的なかたちで明らかにはしなかった。この点についてフーコーは、ルーセルの『私はいかにして或る種の本を書いたか』が彼の死後に出版されたことの意味に注目する。というのもこの本は、自らの方法を開示することによって彼の作品の双交通性を担保するものとなっている一方で、それが彼によって明らかにさ

れるまで一般に気づかれなかったという事実によって、彼の作品群における「秘密」の存在を際立たせることにもなっているからである。フーコーによれば、「この最後の瞬間になつての、しかも当初の企てに由来する啓示は [……] われわれに、この作品群を読むにあたって、不安な意識を植えつける」<sup>39</sup> という。つまり、「彼は読者たちに、彼らが認識していなかった秘密を知ることを、[……] 一種の秘密にとらえられてしまったと感じることを強いるのである」<sup>40</sup>。それがより強く意識させるのは、「秘密に欺かれるというよりも、秘密があるという意識に欺かれるという危険」<sup>41</sup> である。

とはいえ、ルーセル自身は、決して自らの方法を秘密にしようと意図していた訳ではないという。実際、この「遺書」におけるルーセルの「私はずねに、自分がいかにして或る種の本を書いたかを説明することを目指してきた」<sup>42</sup> という冒頭の言葉は、彼が自らの方法を——その作品に現れるさまざまな装置を通じて——つねに十全な可視性において読者に提供しようとしてきたという意志を証明するものとも読める。この点に注目したフーコーは、こうしたルーセルの作品における方法の様態を「不可視的に可視な、知覚可能だが解読不能なイメージ」<sup>43</sup> と呼び、そこに「不可視なる可視性 [invisible visibilité]」<sup>44</sup> とでもいべきものを見いだすのである。

こうした「不可視的に可視な」ものとして存在する方法は、「秘密があるかもしれない」という「不安な意識」を増大させ、受け手の作品への向き合い方に作用することになる。そしておそらくそれは、作品に対する解釈の多様化——篠原が「解釈過剰性」<sup>45</sup> と呼ぶもの——というかたちであられるのではないだろうか。

実際読者がルーセルの方法を知ったとして

も——「ほとんど同じふたつの文を作品の冒頭と末尾に置く」というもの以外は——、彼の作品を読んで、どこにそれが適用されているのか指摘することは困難だろう。また彼は、この最後の本の中で方法の適用の例を無数に挙げているが、もちろんそこに挙げられたものが適用例のすべてというわけではない（さらにその発言からは、彼自身もすべてを記憶しているわけではないらしいことがうかがわれる<sup>46)</sup>）。したがって本書を読んでわかることは、彼の作品がこうした方法の適用によって埋め尽くされているという事実だけである。しかし一方で本書の存在は、「自明なもの」として提示されていた方法が見過ごされてきたという事実とともに、「秘密を知ること強いてくる」。その結果として読者は、それらの作品に向かい合うに際して、いたるところに秘密が仕掛けられているというような「不安な意識」にとりつかれることになるのだ。こうした意味で、この『私はいかにして或る種の本を書いたか』という本は、方法のマニュアルであると同時に、ルーセルの作品の「解釈過剰性」を生み出す装置となっていることができるだろう。

さて、再び篠原による三つの詩型の比較に戻って、今度は方法詩と定型詩のカップルに目を移すと、それらは型を決めるという点では共通するものの、定型詩が過去志向なのに対し、方法詩は未来志向であるというように、時間の志向性において差異を持つとされる。方法詩は、「後に来る者たちが、双交通を結べるような」新たなゲームの規則を創案することによって、未来との双交通を行うことになるのである。

とはいえ方法詩は、たんに未来志向というだけにはとどまらないだろう。というのも、そこには過去が抜き差しならないかたちで関わってくるからである。たとえば、篠原の方

法詩集のひとつである『百人一滝』は、百人一首のそれぞれを用いて、そこからいくつかの超絶短詩をつくり出し（篠原の表現を用いれば、「編み分け」）、それを、もとになった歌とともに滝に見立てて配列するという方法をとっているが、ここでつくられる新しい詩は、その配列法も含めて、過去の詩の別様のあり方を、さらにはその過剰を際立たせることになるだろう<sup>47)</sup>。こうした過去の過剰を篠原は、未来の過剰としての「解釈過剰性」に対して、「痕跡過剰性」と呼ぶ。『百人一滝』において篠原は、新しい詩をつくることによって、過去の詩の痕跡過剰性を、すなわち「別様でありえたかもしれないという可能性」を、「それらの残されたありのままをはみ出る過剰」<sup>48)</sup>を際立たせることになったといえるだろう。篠原はこの痕跡過剰性を、異交通の、その生成変化の「不可欠の要素」であるとする。というのも、「なんであれ、新しいものの生成は、それとともに過去に対して、別様でありえたかもしれない過去の過剰を際立たせもする」<sup>49)</sup>のだから。そして篠原によれば、「生成変化は、現在だけでなく、過去、未来をも変質させ、それらを相互に過剰なものとして浮上させる」のであり、「異交通とは、そのような過剰と過剰との間で織りなされつつ、過剰性を相互に増幅させるような交通にほかならない」<sup>50)</sup>とされる。この意味において、方法詩は異交通装置の様相を呈することになるだろう。

さて、このような異交通的な要素は、ルーセルの中にも見出すことができるものであろうか。ルーセルの場合、任意の文、歌詞、詩を取り上げて、そこから創作の着想となる一連のイメージを取り出すという方法がそれに相当するように思われる。そこでは、彼の作品を織りなすことになる新しいイメージが、過去から独自の仕方によって引き出されるこ

とによって、別様でありえたかもしれない過去の過剰を際立たせることになるのである。ただルーセルにおいては、そこで「引用」されるのが、いわゆる「作品」に限定されないという違いはあるだろう。たとえば彼は、たまたま目にした広告ののっていた機械の名前や、自分が利用していた靴屋の名前とアドレスや、愛読していたマンガのタイトルなどをこうした「引用」の対象としたことを認めている<sup>51</sup>。しかし、先に論じたように、彼の作品がつねにすでに存在する言表を、さらには可能的な言表を前提とするものだと考えると、それらは、いわば「言葉そのものの痕跡過剰性」とでもいったものを際立たせるものとしてとらえることはできないだろうか。

以上、篠原の交通論を手がかりとしてルーセルの方法について考察してきたが、このように交通論の立場から見ると、方法芸術としてのルーセル作品は、それ自体、「解釈過剰性」と「痕跡過剰性」との、言い換えれば未来の過剰と過去の過剰との交通の場となっていることができるだろう。

## 四 方法と生

ところでルーセルは、『私はいかにして或る種の本を書いたか』のなかで、自らが一九歳のとき、『代役』という処女作を書きながら体験した「栄光の感覚」について言及している。それについてジャネは、次のようなルーセル自身の言葉を記録している。「その栄光というのは一個の事実、一個の確認、一個の感覚だったのです、私は栄光を所有しているという……私の書くものは光輝に包まれており、私はカーテンを閉めるのでした[……]私は自分のうちに太陽を宿しているのであって私自身このすさまじい閃光を妨げることはできないのでした」<sup>52</sup>。だがこのルーセルの

熱狂、この「栄光の感覚」は、本が出版されたあと、彼が興奮状態のまま街に出てゆき、そこで誰も彼のことを振り返って見ないことに気づいた時、だしぬけに消え去ったという<sup>53</sup>。そして、その時以来ルーセルは、彼を長い間苦しめることになる神経症を患うことになるのである。しかし彼は、病に苦しみつつもこの「栄光の感覚」をふたたび見出したいという「強烈な欲望、氣狂いじみた情熱」<sup>54</sup>を生涯保ち続けていた。

この「太陽体験」は、ジャネによって、ルーセルの狂気の証左として提示されるエピソードであるが、こうした体験が彼の制作活動の出発点としてあるという事実は、意味深いものであるように思われる。それは、その後の彼の活動全体を、ある意味でこの過去の自分の、そのうちなる太陽の復元の試みとしてとらえることの可能性を示唆するだろう。そしてフーコーが述べるように、実際この太陽は、「あらゆる作品がその中に宿ることになる地口次第で、輝き続ける」<sup>55</sup> ことにもなるのである。フーコーがルーセルにおける言語を「作品と狂気が通じ合い排除し合う」<sup>56</sup> ような場として規定するとき、そこで想定されているのはこうした太陽と言語の関係であるだろう。ルーセルはこの始原の太陽を、過去の自らを再び体験することを目的として生涯書き続け、実際フーコーも述べるように、その後も太陽の輝きは彼を照らし出すことになるのだが、しかしおそらく、彼自身はそこへと決定的に至ることはついになかった。ルーセルが一九歳のときのような「栄光の感覚」を味わうことが二度となかったということは、彼が生涯自らの作品に対する評価に失望し続けたという事実からもうかがい知れるだろう。とはいえ、ルーセルにおいて、そうした過去の再現への情熱は、それとは別様のものを、すなわち新たな作品の生成という結果

をもたらすことになるだろう。このように、自らの過去の別様の実現というかたちで新たな作品を紡ぎ続けたという意味で、ルーセルには、いわば生のレベルでの異交通的な様態を見出すことができるように思われる。そして、彼が生涯をかけて追求したこの「栄光の感覚」の再体験のために採用されたのが、彼の「方法」であったという点を鑑みると、方法と彼の生とあいだには、深い結びつきが推察される。

先にも触れたように、ルーセルは一七歳の時に書いた詩のなかで自らの魂を「奇妙な工場」と表現し、創作において方法の遵守を徹底するのみならず、実生活においても自らを機械のごとく律していたという。この点に着目したフォーコーは、ルーセル自身を方法の「機械そのもの」とみなす発言をしている。言い換えればそれは、彼が自らの生を方法へと化していたということである。

ところで篠原は、詩とは言葉の新しい感じ方の問題であるとした上で、「言葉の新しい感じ方とおして、自分も世界も、それまでとは別様のものへと変質してしまうこと」<sup>57</sup>こそが詩とともに起こることであるはずだと語る。たとえば、その方法詩のうちのひとつ、超絶短詩であれば、われわれの考え方をいつの間にか縛ってしまう言葉の組み立てを、そのもとなる語句のレベルから解きほぐすことによって、こわばった心をも解きほぐすことになるのである<sup>58</sup>。

ここで語られているのは、言語表現をつうじて自分自身が、つまり自らの生が変質するような経験であるだろう。すなわち、再び篠原の表現を用いるなら、「詩人が、自らの言語表現と一体化することにより、それまでの自分とは異質の存在へと生成する」<sup>59</sup> ような経験である。

こうした言語表現との一体化およびそれを

つうじた自己の変質は、ルーセルにおける方法との一体化とも重なる面があるように思われる。作品への現実の介入を拒否したルーセルは、想像力によって現実を凌駕するような世界をつくりあげ、この言語によって構築された想像の世界に生きた。その意味で、彼にとって言語表現とは生きることそのものであったし、それに希望を見出せなくなった晩年の彼が死へと向かわざるを得なかったというのも、自然なことといえるかもしれない。そして、言語表現が生きることそのものであったとすれば、ルーセルにあって、言語上の変質とは生の変質にほかならないともいえるだろう。実際彼は、一九歳の時に処女作を書きながら体験したあの「栄光の感覚」以来、その強烈な自己変容の体験以来、「書くこと」を通じて自己自身に何らかの変質が生じる可能性を信じ続けたように思われる。また、そうであればこそ彼は、この原初の自己変容を再び体験したいという激しい情熱を生涯抱いて、書き続けたのであろう。

さて、ルーセルの方法は、同一の言葉のわずかなずれによって言語の中に開かれる空間を、これまた同一の言葉や文のなかに潜むさまざまな差異、そこから生みだされるさまざまなイメージによって埋め尽くすというものであったが、この方法の核心は、同一のものから差異を発生させるという点にあるだろう。こうした方法によってこそ、一見何の変哲もない言葉から、「仔牛の肺臓でできたレール」や「チターをひく犬みみず」といった驚異が生みだされることにもなったのである。そして、ここで先に触れたルーセルにおける書くことと生の変容の結びつきを想起すると、それは、言語表現のレベルで同一のものから差異へと開かれていく過程であると同時に、生においても同一の自己から別様の自己へと開かれていく経験であることとらえるこ

とができるかもしれない。すなわちそこでは、方法によって生みだされるこれら一連の驚異のイメージは、彼自身の変身の過程、その変身の諸様態ともとらえることができるのではないだろうか。

## おわりに

以上、ルーセルについて、方法芸術の観点から考察してきた。そこから見えてきたことは、まずルーセルにおける言語の特性である。それは可視的なものと不可視なものとの総体からなり、残存し、匿名的な場で相互に関係することによって、つねに別様のものになりうる。こうした言語の特性は彼の作品に反映し、新しいイメージが、既存の言葉から引き出されることによって、別様でありえたかもしれない過去の過剰を際立たせることになるだろう。さらに、この言語は、それと一体化することによって、自己自身を別様に生成させるものとしての側面も持っていたように思われる。そこでは、新しい言葉が新しい自己をも生み出すことになるだろう。この意味で、ルーセルの中には、言語と生という二つのレベルにおける変質の様態が見出せ、さらにこの二つは、彼の中で分かちがたく結びついていたといえるのではないだろうか。

そして重要なことは、彼にとって、こうした変質が、「偶然まかせ」の仕方によってではなく、あくまで「方法」にのっとることによってこそ可能だったということである。それはまた、彼にとって方法が、たんに文学上の要請であっただけでなく、その生にとって不可欠なものであったということの意味する。

ところで、ヴァレリーに典型的なように、概して、方法への志向——「芸術の方法」であれ、「方法の芸術」であれ——は、美術史

への参照や芸術概念についての考察の結果として導き出されることが多い。それに対して、ジュール・ヴェルヌやピエール・ロティを崇拜していたというルーセルの芸術的な趣味は、もっぱら通俗的なものや幼児的なものに偏っており、逆に同時代の前衛的な芸術運動——たとえば当時の最先端であったダダやシュルレアリスム——には、その理論も含めて、興味を示した形跡はない。したがって、このような彼にとって、方法への志向が何らかの「戦略的」な意識の帰結であるとは考えにくい。ここで、いくつかの証言から明らかとなっている、ルーセルのある種の「子どもっぽさ」——それは芸術的な嗜好に限らない——を考慮するならば、むしろ彼は、子どもの遊びの延長として制作を行い、その中で、ある身体的な感覚によって方法を求めたと考えるほうが自然ではないだろうか。そこには、後のウリポにもつながるような遊戯性の、純粋な発露を見出すこともできる。

そして、このように身体的に求められた方法によって新たな言葉を、新たな生を創出すること、それこそがルーセルが生涯をかけて試みたことだったのではないだろうか。

## 註

- 1 中ザワヒデキ「方法詩論」『現代詩手帖』二〇〇〇年四月号、思潮社、七五頁。
- 2 中ザワヒデキ「方法絵画、方法詩、方法音楽（方法主義宣言）」。[http://www.aloalo.co.jp/nakazawa/method/01manifesto1\\_j.html](http://www.aloalo.co.jp/nakazawa/method/01manifesto1_j.html)
- 3 中ザワヒデキ「方法詩論」、前掲書、七六頁。
- 4 中ザワは、篠原の方法詩と自らの方法主義との間に理念的な違いがあることは認めつつも、「方法主義宣言」の「補遺一」においては次のように述べることによって、その方法主義との関連を示唆している。「篠原資明は、十年ほど前から自作を方法詩と呼んでいる。氏の活動に敬意を表しつつ、

- 同語を拡大・再解釈して用いる。」
- 5 ヴァレリーにおける変換のシステムについては、次を参照。篠原資明「変えることと変わること」『大航海』一二、新書館、一九九六年。篠原資明『まぶさび記』、弘文堂、二〇〇二年、一四七～一五五頁。
  - 6 ウリポについては、次を参照。松島征「レーモン・クノーにおける詩的言語の革命」宇佐美斉編著『アヴァンギャルドの世紀』、京都大学学術出版会、二〇〇一年所収。松島征「〈ウリポ〉とペレック」『水声通信』6、水声社、二〇〇六年。
  - 7 松島征「〈ウリポ〉とペレック」、前掲書、六一頁。
  - 8 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 11. 「レーモン・ルーセル「私はいかにして或る種の本を書いたか」岡谷公二訳、ミシェル・レリス『レーモン・ルーセル——無垢な人』、ペヨトル工房、一九九一年所収、一〇八頁」[本稿におけるフランス語文献の引用は、邦訳があるものに関してはそちらを参照しつつ、適宜訳文を変更するかたちで行う。]
  - 9 *Ibid.*, p. 20. [同書、一二三頁]
  - 10 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique* [1910], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 11. 「レーモン・ルーセル『アフリカの印象』岡谷公二訳、平凡社、二〇〇七年、一三頁]
  - 11 Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase : études sur les croyances et les sentiments* [1926], Paris, Société Pierre Janet / Laboratoire de psychologie pathologique de la Sorbonne, 1975, p. 119. [ピエール・ジャネ「恍惚の心理的諸特徴」ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』豊崎光一訳、法政大学出版局、一九七五年所収、二四九頁]
  - 12 Michel Foucault, « Archéologie d'une passion », in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, t. I, n°343 [1984], p. 1426 [以下DEと略記]。[ミシェル・フーコー「ある情念のアルケオロジー」鈴木雅雄訳『ミシェル・フーコー思考集成X』、筑摩書房、二〇〇二年、六七頁]
  - 13 Michel Foucault, *Raymond Roussel* [1963], Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1963, p. 124. [ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』前掲書、一三〇頁]
  - 14 *Ibid.* [同上]
  - 15 *Ibid.*, pp. 22-23. [同書、一九頁]
  - 16 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 163. [ミシェル・フーコー『知の考古学』中村雄二郎訳、河出書房新社、一九九五年、一八一頁]
  - 17 *Ibid.*, p. 111. [同書、一二一頁]
  - 18 *Ibid.*, p. 164. [同書、一八二頁]
  - 19 *Ibid.* [同書、一八二～一八三頁]
  - 20 *Ibid.*, p. 165. [同書、一八三頁]
  - 21 *Ibid.*, p. 172. [同書、一九三頁]
  - 22 Michel Foucault, « Archéologie d'une passion », *op. cit.*, p. 1421. [ミシェル・フーコー「ある情念のアルケオロジー」、前掲書、五九頁]
  - 23 *Ibid.* [同上]
  - 24 *Ibid.* [同上]
  - 25 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 170. [ミシェル・フーコー『知の考古学』、前掲書、一九〇頁]
  - 26 *Ibid.*, p. 171. [同書、一九一頁]
  - 27 Michel Foucault, « Sept propos sur le septième ange », in *DE*, t. I, n°73 [1970], p. 888. [ミシェル・フーコー「第七天使をめぐる七言」豊崎光一・清水正訳『ミシェル・フーコー思考集成』、筑摩書房、一九九九年所収、三一九頁]
  - 28 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 168. [ミシェル・フーコー『知の考古学』、前掲書、一八八頁]
  - 29 *Ibid.* [同書、一八八頁]
  - 30 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 75. [ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』、前掲書、七八頁]
  - 31 *Ibid.*, p. 89. [同書、九二～九三頁]
  - 32 Raymond Roussel, *Œuvres*, Pauvert-Fayard, 1994, t. I, p. 41.
  - 33 中ザワヒデキ「芸術の方法と方法の芸術」篠原資明編著『芸術／創造性の哲学』、岩波書店、二〇〇八年所収、一五五～一五六頁。
  - 34 Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase : études sur les croyances et les sentiments*, *op. cit.*, p. 115. [ピエール・ジャネ「恍惚の心理的諸特徴」、前掲書、二四三頁]
  - 35 篠原資明『言の葉の交通論』、五柳書院、一九九五年、六頁。交通論については次も参照。篠原資明『トランスエステティック』、岩波書店、一九九二年。
  - 36 同書、三一頁。
  - 37 同書、三三頁。

- 38 同上。
- 39 Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 9.  
〔ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』、前掲書、三～四頁〕
- 40 *Ibid.*, pp. 9-10. 〔同書、四頁〕
- 41 *Ibid.*, p. 10. 〔同書、五頁〕
- 42 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, p. 11. 〔レーモン・ルーセル「私はいかにして或る種の本を書いたか」、前掲書、一〇八頁〕
- 43 Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 75.  
〔ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』、前掲書、七八頁〕
- 44 *Ibid.*, p. 85. 〔同書、八八頁〕
- 45 「解釈過剰性」については、『言の葉の交通論』のほかに次も参照。『漂流思考』、講談社、一九九八年。『トランスエステティック』、前掲書。
- 46 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, p. 21. 〔レーモン・ルーセル「私はいかにして或る種の本を書いたか」、前掲書、一二四頁〕
- 47 篠原資明『百人一滝』、七月堂、二〇〇三年。
- 48 篠原資明『言の葉の交通論』、前掲書、一四頁。
- 49 篠原資明『エーコ』、講談社、一九九九年、二三四頁。
- 50 同上。
- 51 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, pp. 21-22. 〔レーモン・ルーセル「私はいかにして或る種の本を書いたか」、前掲書、一二五～一二六頁〕
- 52 Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase : études sur les croyances et les sentiments, op. cit.*, pp. 116-117. 〔ピエール・ジャネ「恍惚の心理的諸特徴」、前掲書、二四五～二四六頁〕
- 53 *Ibid.*, p. 117. 〔同書、二四六～二四七頁〕
- 54 *Ibid.*, p. 118. 〔同書、二四七頁〕
- 55 Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 199.  
〔ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』、前掲書、二二一頁〕
- 56 *Ibid.*, p. 207. 〔同書、二三〇頁〕
- 57 篠原資明『まぶさび記』、前掲書、四八頁。
- 58 同書、五〇～五一頁。
- 59 同書、三八頁。