

フランス音声詩における二つの源泉

熊木 淳

Two sources of French sound poetry

KUMAKI, Atsushi

Abstract

The present article lights two theoretical sources of French sound poetry that appeared in the 1950s and originally developed succeeding the fruits brought by the avant-garde poetry of the first half of the 20th century. Historically the influence of Isidore Isou and the lettrism's reductionist theory, according to which the text more exactly the signification of language must be left, is important because François Dufrêne, who participated in lettrist movement, creates phonetic poems called "Crirythme", an archetype of sound poem. But Dufrêne comes back to the significations of word and Bernard Heidsieck, central person of French sound poetry, creates his poems that have nothing to do with lettrist theory. The article proves that this return to the significations of text should go back up to the poetics of Antonin Artaud, who exercised a big influence to posterity in the contemporary poetry, and that it justifies theoretically the "regression" of French sound poetry.

要 旨

本論の目的は、1950年代にフランスにあらわれた音声詩の二つの起源を明らかにすることである。20世紀前半の前衛詩の成果を引き継ぎつつも、独自の発展を遂げた音声詩の発生の経緯からして、きわめて還元主義的で、テキストやその意味作用よりも声や音に重きを置いたレトリズムの詩の影響は否定できない。なぜならそのレトリズムで活動行っていたフランソワ・デュフレーヌが発明した「叫びのリズム」が初期の音声詩とされるからである。しかし彼自身、『ピエール・ラルースの墓』(1958)においてテキストの意味作用に回帰し、またフランス音声詩の中心人物ともいえるベルナール・ハイツィックも同様に意

味作用を決して放棄することなく、レトリズムとは全く違う文脈から音声詩に独特なアプローチを行っている。そこで本論では、フランスの音声詩を特徴づけたこのテキストの意味作用への回帰が、20世紀前半にその活動を行い後の詩人たちに多大な影響を及ぼしたアントナン・アルトーの詩学と関連づけることで、フランスにおける音声詩の「退行」とも呼ぶべき現象を理論的に明らかにする。

キーワード

音声詩 (sound poetry)

レトリズム (lettrism)

前衛詩 (avant-garde poetry)

フランス文学 (French literature)

1. 前衛詩としての音声詩

20世紀は、文学や美術や音楽など、あらゆる芸術領域において前衛的な試みがなされた時代だといえる。フランス詩においても同様であり、既存の詩のあり方に批判的なまなざしを与え続けた前衛詩は、傍流でありながらも常に発展を繰り返していった。1950年代末から80年代にかけて、ヨーロッパを中心に世界各地で展開していった音声詩もそのひとつであり、他の前衛詩と比しても独特の発展を遂げている。本論では、日本においてもフランスにおいても十分に研究がなされているとはいえない音声詩について、その思想的、詩学的な背景を明らかにすることを目的とする。

20世紀ヨーロッパの実験的な詩の展開を簡潔にまとめたジャック・ドンギーによれば、音声詩とは単に詩の音声的側面に注目するだけではなく、録音技術を詩の制作に取り込んでゆくものである⁽¹⁾。そしてこの点において、音声詩は先行する類似の活動、詩作品、例えばクルト・シュヴィッターズの『ウルソナタ』やラウル・ハウスマンの『fmsbwtözäu』などとは区別されるだろう。したがってここで扱う音声詩は単なる詩の音声化ではない。じじつフランソワ・デュフレーヌ、アンリ・ショパン、ベルナール・ハイツィックなどフランスの音声詩を代表する詩人たちやブライオン・ガイシンなどのフランス国外の詩人も50年代にそういった試みを行っていたが、それらの活動は単なる詩の朗読ではなく、当時の先端の技術を駆使して「声」の可能性を広げていった。

しかしなぜ彼らはこのような活動を行ったのだろうか。音声詩の実践の理論的、歴史的根拠はなんだろうか。後者については、音声詩の成立の過程をたどることである程度明らかにできるだろう。

自らの詩的活動を最初に音声詩 (poésie sonore) と名付けたのはフランソワ・デュフレーヌである⁽²⁾。デュフレーヌは60年代に現れたヌーヴォー・レアリスムの一員として造形芸術家とし

でも活動し、詩人としての業績は少なくとも日本ではあまり知られていない。しかし彼の活動は音声詩のその後の展開を決定づけている。

デュフレーヌの詩的活動を理解するには、二人の人物の影響を知る必要がある。イジドール・イズーと、アントナン・アルトーである。デュフレーヌは1945年にイジドール・イズーによって活動を開始したレトリズム運動に翌年の46年、16歳の若さで参加し、イズーの詩論に強く影響を受けてきた。デュフレーヌはイズーが提唱し理論化するレトリズム詩の実践に力を尽くし、この影響のもとで、彼はのちの音声詩の展開に決定的な方向づけを与える方法論である「叫びのリズム (crirythme)」を開発するのである。

デュフレーヌの叫びのモチーフにおけるアルトーの影響は大きい。50年代よりすでにアルトーのテキストや思想の前衛詩におけるインパクトは大きかったことは事実であるが、デュフレーヌも例外ではない。彼はアルトーの『演劇とその分身』所収の「感性の体操」における「だれであれヨーロッパではもはや叫ぶことはできない。とりわけ恍惚状態にある俳優たちにはできないのだ⁽³⁾」という指摘を文字通り受け止め、なぜ叫ぶことができないのか、どのようにしたら叫ぶことができるか、という問を自らに課した⁽⁴⁾。彼の答えは明解だ。叫びの本質は、「基礎となる自発性⁽⁵⁾」であり、叫びにテキストが先行することによって、この自発性が妨げられているから人は叫ぶことができないのだ。このことがアルトーの演劇論に照らし合わせて適切な理解であるかはともかく、音声詩の詩人としてデュフレーヌはさらに先に進み、自らの「叫びのリズム」を次のように定義する。「純粋な音素の意志的な生産。この純粋な音素は、非音節的で、非計画的で、美的な観点に基づき最高度の自動性によって生産されるべきものであり、それにあたっては機械的なやり方（テープやレコードなど）以外のいかなる再生産の可能性をも排除されなければならない。⁽⁶⁾」これは明確にテキストの叫びに対する先行性を否定したものであるが、テキストに置き換える形で、録音技術を叫びの後に位置づけたという点が極めて重要である。一般的に「叫びのリズム」を音声詩の詩的实践としての出発点とみなすのはこのことが理由になっている。

このように、歴史的に見ても、音声詩に先行する存在としてイズーとアルトーを置くことは妥当である。ではそのことを理論的、詩学的にどのように理解すべきなのか。

2.レトリズムの詩論

1947年に発表されたイズーの『新しい詩および音楽への手引き』はそれまでに書かれたレトリズム詩に関するマニフェストなどをまとめたものであるが、本書がのちのフランスの前衛詩に与えた影響は計り知れない。

本書の前半でイズーが明らかにしていることは、ボードレール以降のフランス詩の理念的な展開である。著者によれば、ボードレールが後続の詩人たちに与えたインパクトは、破壊にあった。彼の詩は歴史的に見てある種の収縮として捉えられ、またその収縮に歴史的意義が見出される。彼以前の詩は詩の外部から様々なもの、つまり詩に本質的でないものを取り込んできた。しかしボードレールにおいて「彫琢 (ciselure) の局面が始まる、それまでの主題であった挿話や叙事詩的なものの広がり (amplitude) に抗って。⁽⁷⁾」このように、イズーはボードレール以降の詩の歴史を彫琢の過程とみなしているが、ここではciselureとamplitudeという対立に注目したい。ルー

マニア人のイズーは、この二つの語を独自の造語をもって形容詞化し、*ciselant*と*amplique*（ここでは「彫琢的」と「拡大的」と訳す）という対立でフランス詩を分類する。

イズーによれば、ボードレールが彫琢的であるのは、まず詩における挿話、あるいは物語を排したことにある。同時代のユゴーによる『諸世紀の伝説』などと比べると明白ではあるが、イズーはボードレールの詩にこのようなロマン主義的な物語に対するはっきりとした敵意を読み取った。それはロマン主義がそうしたような、外へ広がることへの敵意であり、そういったロマン主義的な広がりにつきまとう余分なものをフランス詩はボードレール以降排除してゆくのだ。

さてこういったフランス詩の彫琢的な傾向はより先鋭化していく。それをイズーは「何が排除されていくか」を見ることによって明確にする。彫琢的な傾向とは、拡大的な傾向が外へと向かうのに対して、内へと向かう傾向でもある。そしてそれに従って、排除されるべきものも極小化してゆく。ボードレールが詩篇を優先させるために挿話を破壊したとするならば、ヴェルレーヌは詩行のために詩篇を無化した。ランボーは語のために詩行を破壊した。そしてマラルメはその語を整理しランボーの詩的試みをおしすすめることになるだろう。やがてツァラは語そのものを破壊することになる。なんのためか？ それは無のために（*pour le rien*）⁽⁸⁾だ。そして最後にイズー自身が、無を整理しツァラの試みを完成させるに至るだろう⁽⁹⁾。これがイズーによって、いささかの虚栄心とともに見出されたフランス詩の歴史的展開だ。

しかしイズーは本書で自らの詩をフランス詩の歴史に重ねあわせているだけなのだろうか。彼がここで強調しているのはむしろ、これまでの彫琢的な詩の傾向に必然的に伴う問題点を指摘し、それをイズー自身の主張するレトリズム詩が乗り越えたということだ。本人も認めているように⁽¹⁰⁾、レトリズムの詩はフランス詩の歴史的な文脈に強く依存している。

彼が主張するボードレール以降の詩の問題点は、その彫琢的な傾向そのものによって引き起こされる。これらの詩は詩における非本質的な要素を次々に解体してゆくのだが、それでは最終的に切り刻まれた詩はどこに至るのか。すでに述べたように、イズーはツァラの詩的試みの目的を無と定めていた。つまり少なくともダダイズムにおいて詩の彫琢はある極点にまで達してしまったのだ。この点においてイズーの次のような指摘およびレトリズム的な解決が可能になる。

詩は外的で、具体的な諸価値を奪われてしまった。ダダイストやシュルレアリストたちは変化の最後の機会にまで至り、次のように叫ぶのだ。『詩は自らの彼岸にまで至ったのだ』と。このようにして精神性は詩的物質性を完全に打ち負かしたのだ。芸術は現実と与えられた素材を軽蔑するに至った。（…）その結果、詩の領域で一世紀以上前から支配的であった叙情的な形式の超越的な精神主義やオカルティズムが現れるのだ。この物質的なものからの逃避の欲求から、ダダイズムやシュルレアリズムがその姿を現した。これらは彫琢する者たちの後光だ。レトリズムは、これら最後の決定をさらに解体し、その流動性の果てを突き進み、ついには声音のダイアグラムを発見したのだ。熱狂の完全な純粋さにおいて、もはや溶け去ることのない核が明らかになった。激しい力で再び物質的なものに沈み込むことによって、人は純粋に精神的なもの、純粋に物質的なものを期待した。詩的創造の意志と詩的素材とのこの衝突から、レトリズムは生まれたのだ。⁽¹¹⁾

ここで二つのことを指摘することができるだろう。第一に、それまでの彫琢的傾向をさらにおしすすめることで、レトリズムは詩の音声的側面を発見したということ。この点についてはレトリズムの試みはシュヴィッターズやハウスマンの業績の延長線上に位置づけることができるだろう。そして第二に、彫琢的詩を流動的と形容している点である。この点については、後続の箇所で、レトリズム詩における硬直性について語っており、ここでの彫琢的詩の流動性と対比をなしている。そこではレトリズム詩の硬直性は「未規定な文字に本来それらが持っていなかった意味を当てはめる」ことよってのみ得られるとしている⁽¹²⁾。つまりここでの流動性と硬直性との対比は、言葉の意味作用の可能性と深く関わっている。

イズーにとって、言語の意味作用、そしてそれを前提とした言語表現の理解というものは主観性を前提としてなされるものである。それは客観的たる文字の物質性とは全く関係のないどころか、むしろレトリズム詩の重要な目的の一つである、読者、聴衆とのコミュニケーションを妨げるものとして排除されなければならない。レトリズム、とりわけイズーの詩学において、そして後の音声詩との関係においてもっとも重要な点がここにある。それは理解 (compréhension) とコミュニケーション (communication) が区別され、その上で後者を実現するために前者が切り捨てられているということだ。レトリズム詩は「万人のための、すべての人に伝わりうる (communicable) 芸術」であり、それは「客観的で理性的な」詩である⁽¹³⁾。それに対して意味作用を持つ詩はその詩そのものに記されていない意味内容を共有していることが前提となるので、それは一定数の無理解を許容することになる。この可能性を排除するためにレトリズムは言葉を文字にまで追い詰めていくのだ。

レトリストは何も説明してはならない。レトリズム詩を聞くということ、それはまるで遠くから演説を聞くようなものなのだ。聴衆は何が語られているのは明確にはわからない。分かることは、声の運動がそこにあるということであり、それが展開しているということだ。それは一般的なことがらであり、嘘や洗練された理解を求めるものではない。とりわけ、レトリズムの中で議論されていることは常に明確なのだ。主題は誰にでもわかるものであり、意味は、読者であるあなたがその主題に与えるのであり、あなたに相応したものなのだ。音楽作品におけるように、聴衆は作品を愛する。そしてそれこそが作品に対する可能な批評なのである。批評家はレトリズムにあって意図、創作者が作品によって変容させようとしていた主題以上のものを理解することはできない。もはや、彫琢詩におけるように作品に付け加えられる理解なるものは問題ではないのだ。レトリズム的作品は、その作品について人が見てとるもの以外ではないだろう。⁽¹⁴⁾

イズーが彫琢的傾向に見出し、排除しようとしている理解とは、いわば詩人の内面を出発点としてそれが詩の物質的な言葉とともに読み手や聞き手に伝わるということであり、それに対してレトリズムは明確に物質主義的な立場をとっている。つまり伝わるのは作品そのもののみであり、受け手が目や耳にしているものだけだということだ。いわばコミュニケーションを形式的に先鋭

化させようとするわけだが、そのためには詩人は無知でなければならないと主張する⁽¹⁵⁾。しかしそのことによって、つまり伝えるものを何も持たないことによって、逆説的にレトリズムはすべてを伝えうることになる⁽¹⁶⁾。このように、イズーが理論化するレトリズム詩は、ボードレールから続く彫琢的詩の伝統を乗り越え新たな拡大的詩を作り上げたという自身の主張にもかかわらず、理解 (compréhension) の可能性を排除しようとした点において、いまだ彫琢的傾向を色濃く残しているのだ。

3.書かれたものの権利

確かにダダに代表される前衛詩の作品を見ると、イズーのこのような「彫琢的」な傾向をたやすく見てとることができるようにみえる。音声詩においても、例えばアンリ・ショパンの作品群は、初期の『赤』では意味のある語を聞き取ることができるのに対して時代を下るにつれて語というよりも息が作品を支配し、少なくともそこに意味を読み取ることはできなくなる⁽¹⁷⁾。しかしこの彫琢的な流れから逸脱する作品も多く現れている。

中でももっとも重要なものの一つが、それまでイズーと活動を共にしていたフランソワ・デュフレーヌによる『ピエール・ラルースの墓』である。この作品は、これまでのイズーやデュフレーヌ自身のレトリズム詩と異なり、何かしら指示対象のある言葉 (おもに固有名詞) の羅列のように聞こえる。これらの言葉が叩きつけるようにデュフレーヌ自身の口から繰り出される。これがレトリズムの詩学という観点からして「退行」であることはデュフレーヌ自身承知している。しかしそれにもかかわらずこの退行を辞さないのは書かれたものの権利を取り戻すためだ⁽¹⁸⁾。

『ピエール・ラルースの墓』発表後に書かれた『音素の明後日』と題されたテキストその他において、デュフレーヌ自身、その作品の内容については詳述していても、なぜこういった「退行」が必要だったのかについては明らかにしてはいない。しかしデュフレーヌとともに音声詩を大きく発展させたベルナル・ハイツィックはいわばこの「退行」を理論的に説明し、音声詩の詩学に位置づけたと言える。そしてレトリズムとは全く異なる理論を構築し、音声詩を独立させたとも言えるのだ。

はじめに確認しておかなければならないことは、ハイツィックはレトリズムやダダイズムが音声詩の起源であるということを認めていないということだ⁽¹⁹⁾。確かに彼の著作を見ると、イズーの『新しい詩および音楽への手引き』でのフランス詩の歴史的展開についての見方を踏襲しているように見える⁽²⁰⁾。ハイツィックもイズーと同様にボードレールにおいて内省的な、内へと向かう詩が構築されたと見ていた。しかしその先に訪れる転回について二人の意見は異なる。イズーにとっては彼自身がその転回点に位置していたが、ハイツィックにとってはそこにいるのはアルトーだ。ハイツィックはこのことについて『収斂するノート』の中で次のように説明する。

アルトーの叫びは、ボードレール以来の詩の求心的な発展の頂点に位置づけられるものとして現れた。

ボードレール以来の詩は、一世紀以上前から、形式的に、その詩自身を中心とし

て展開し続け、最終的に、そして全面的に、その道のりを極め、その緊張の、その集中の、そしてその詩自身の追求の限界にまで至った。そしてそのすべてがアルト一の叫びによって表現されているのだ。

にもかかわらずそれは転回点としての叫び、つまり頂点かつ転回点としての叫びなのだ。というのは、この叫びは自らとともにページを焼き尽くしたからだ。ある過程の終わりの停滞の表明として、この叫びは書物を爆発させ、空を切り裂く。最終局面、つまりこの時代に至ったインフレを起こした言葉、蝕まれ腐り、焼き尽くされた言葉にはもはやできないことだ。

このまばゆい噴出が、悲劇的な軸の転倒のただ中で、この引き裂く叫びによって世界、外部へと投射されたのだ。引き裂かれた叫びではあるが、これは転回点となる引き裂きでもあるのだ。というのは、この叫びによって詩の新しい道のりがひらけたからだ。詩篇は180度転回し、世界へと開かれる。詩篇は再び発明され、でっち上げられるのだ。そしてそれとともに語の力も。それらの意味も。つまりはコミュニケーションの力と意味だ。単純なことだ。

詩篇は再び口から発せられるものとなり、眼や耳に届くものとなる。つまり、能動的なものになるのだ。そしてそのために、詩はこれまでとは根本的に異なった時代がはっきりと要請している適切な技術を使用しているのである。たとえその揺籃期のみが明らかになっているに過ぎないとしても、この時代は視覚的・聴覚的な、つまりは直接的かつ敏速で、さらには身体的で瞬間的な伝達手段によって成り立っているのだ。⁽²¹⁾

ハイツィックにとってアルト一とはフランス詩に投げ込まれた爆弾である⁽²²⁾。しかしこのように理解されたアルト一の詩学とはいかなるものであろうか。ここでハイツィックの念頭にあるのは、アルト一が晩年に展開した詩についての、一般的にはあまり知られていない理論である。

4.後期アルト一の詩学

精神病院に収容されて以降のアルト一は、まとまったテキストは残していないものの、それ以前と比べてより集中的に詩について語っている。その中でも重要なテキストは、1944年、アルト一がまだ信仰を捨て去ってない頃に書かれた「詩に対する反抗」と題されたテキストだ。晩年の彼は自我とその外部について様々なかたちで思考を深めていったが、このテキストもその例外ではない。詩においての外部とは言葉だ。したがって彼はこのテキストを次のように始める。「書く詩人は言葉に差し向けられ、その言葉は自らの法を持つ。詩人は無意識のうちにそして自動的にこれらの法を信じているのだ。彼は自由であると信じているが実態はそうではない。⁽²³⁾」端的に言えばアルト一にとって言葉とは詩人にとって外的なもの、関係のないもの、そして敵である。詩において、詩人は知らず知らずのうちに敵に犯され、そして「自我なるもの」を押し付けられる。そのような敵に意識的になり、抗おうとしたとき、それは「詩に対する反抗」となるのだ。反抗とはこの場合、詩の中で押し付けられる自我なるものに対する抵抗だ。

このような「敵」は晩年のアルトーのテキストには姿を変えてしばしば現れる。それは裁きを行う神であったり、ファン・ゴッホの主治医であったりするだろう。しかしこのような敵たちはいかにしてアルトーの眼前に現れるのだろうか。確かに詩における敵たる言葉は所与のものであるといえなくはない。しかし直接的には敵は「自我なるもの」であるはずだ。それは決して所与のものではないはずだ。

この間に答えるにあたって、ひとつのヒントを与えてくれるのが『「パリ島人たちへの手紙」のためのノート』と題されたテキストである。ここで話題になっているのは、テキストのタイトルと全く関係なく、運動性 (motilité) の概念についてである。冒頭で彼は次のように定義づけている。「運動性とは何か？ / それは自らが身体 (物体) として構成される力であり、 / それはある意志の力に応じてなされる⁽²⁴⁾」。諸物は常にこの運動の状態にあるのであり、固定された単純な要素に還元されることはない。そしてそれはこのことを語るアルトー自身も同様である。というのは、この運動性は理論上主体が生成する前に作用しているべき力であり、そのため主体は常に生成の途上にあるものだからだ。ジュリア・クリステヴァはそれを「発達中の主体」とし、このテキストを分析した⁽²⁵⁾。しかしアルトーにおける主体についてのこのような分析に欠けているのは、その後についてである。主体が常に運動の中にあるうがなからうが、常に事後的かつ恣意的に自我として起源を捏造する。晩年にアルトーが自らの祖母を娘だとするのはこのためだ。「諸物を特徴づけているのは、それらが法則を持たないということであり、 / そして私の固有の恣意性がそこで支配するということだ。 / この恣意性はそれらを諸物たらしめ、また消滅せしめるのだ。⁽²⁶⁾」確かに運動性は自我の彼岸にある。しかし事後的に諸物を存在せしめるのは自我でしかない。そしてこの事後性の場においては、彼岸にある起源は存在しない。起源とそれに基づいた恣意性は同一視されるのだ。そのため彼は次のように言うのである。「私が運動性と呼ぶものは、根拠のない、個人的なでっち上げのことだ⁽²⁷⁾」世界の起源はこういった運動性によって説明できるかもしれない。しかしその中で生きる自我は、決定的なその無知のために系譜をでっち上げ、そして場合によっては「敵」さえもでっち上げる。アルトーにとっての敵とは、そういったでっち上げの結果だったのだ。

このようにでっち上げに基づく「詩に対する反抗」をアルトーは実際に詩の読解によって示している。ジェラルド・ド・ネルヴァルの『幻想詩篇』に収録された「アンテロス」の読解を、出されることのなかった手紙の中で展開している。

これは、ネルヴァルのテキストの着想の元となったいくつかの本を挙げ、そこでの記述を実際にネルヴァルの著作に当てはめて証明しようとした、ジョルジュ・ル・ブルトンの二つの論文について、その反論として書かれたものである。アルトーの反論は明解だ。つまり、ネルヴァルの詩に、それに先行する着想の元など存在しないということだ。「アンテロス」に登場するアンテロスもクネフもミルトも、先行する神話の登場人物ではなく、ネルヴァルがその詩に現出させた新たな人物である。そしてこのことは、詩篇で展開される物語の観点からも言えるとアルトーは主張する。「アンテロス」はヤハウエに虐げられたアマレクの民の一員であるアンテロスがヤハウエに復讐する物語と見られていた。しかしアルトーが見てとったのは母であるアマレクタに対するアンテロスの復讐である⁽²⁸⁾。「アンテロス」の最後の三行はこの復讐の記述であると彼は主張する。

彼らは三度私をコーキュートスへと落とす
 そして私は、ただ一人母アマレクタを守り
 年老いた竜の歯を足元に撒き続けるのだ。

これがその三行だが、アルトーの説明によれば、最初の行はアンテロスの忘却を示す⁽²⁹⁾。そして完全な忘却を経た上で、後の二行で母を守りつつ新たな生命を芽吹かせることで自ら母をも誕生させる。これは明確に系譜の逆転であり、これこそアルトーが復讐と呼ぶものだ⁽³⁰⁾。

つまりこの三行から彼が読み取ったのは忘却による起源の喪失とその後の恣意的な起源のでっち上げ、自己起源化とも呼べるような過程であり、それはすでに見た運動性についての彼の議論と完全に重なる。しかしこの自己起源化はだれが行っているのだろうか。一見するとネルヴァルが行い、アルトーがそれを読み取っているようだ。しかしアルトーはさらに先に進む。詩が完成するのは声を出して読まれることによってであり、詩が理解されるのもそのことによってなのだ。何が理解されるのか。それは起源の忘却と新たな起源のでっち上げだ。敵とは、その過程に必要な要素に過ぎない。詩人は敵でさえでっち上げるのだ。

私が言いたいのは、『幻想詩篇』の諸詩行の意味の証明は、神話学や錬金術、タロット、神秘神学、交霊術の論理や意味によってなされるのではなく、ただ発声によってのみなされるということです。全ての詩行はまず聞き取られるために、そして声によって具体化されるために書かれたのです。それは音楽が詩行を明らかにするというですらありません。音の単なる変化や抑揚によってそれら詩篇が語りうる、ということでもありません。というのは、ある真の詩行が意味を持つのは書かれ、印刷されたページの外でしかないからであり、そのためには言葉の間の息が通り抜ける隙間が必要だからです。言葉はページから逃げ出し、噴出します。それがもつ言い表せない急襲の力を押し出す詩人の心から言葉は発せられるのです。そして詩人は母音の繰り返しの力によって、つまり同じ衣装を身にまとい、かつ敵意という基礎の上に立って外部へと鳴り響く力によってのみ言葉をソネットの中でとらえることができるのです。このことを、『幻想詩篇』における、生み出すのに非常に困難のともなう詩行、そしてそれらの詩行の音節が示しているのです。しかしそれは、読むたびに、新たにそれらが痰のように吐き出されることが条件なのです。⁽³¹⁾

詩の出発点はインスピレーションでもなければ詩人の書く行為でもない。それは詩を痰のように吐き出すことであり、それによって新たな起源がでっち上げられることだ。彼は「詩に対する反抗」で次のように言っている。「私は諸物の中で私自身を再生産したいのではない。そうではなく、諸物が私によって生産されることを望むのだ。私は私の詩の中の自我の観念を望まない。私は、そこで私自身に再び出会うことを望まないのだ。⁽³²⁾」詩には「私」以外のものは存在しない。しかしそれは読み、という事後性のもとでのみそうなのだ。詩とはアルトーにとってこの

事後性の創造にほかならない。

アルトーの詩論の中核をなすこの「詩に対する反抗」は詩を廃棄しようとする試みでも、詩を解体する試みでもない。むしろ彼にとって詩とは、数々の敵を恣意的に呼び出し、反抗を実現する場なのだ。そしてそれを実現するのは書く詩人ではなく、大声で詩を吐き出す読者なのだ。もちろん詩人は書きつつ最初の読者でもあるのだが、それでも詩人として自らの詩の解釈の多様性を防ぐことはできない。しかし彼にとって読むこと、吐き出すことは、その多様性にもかかわらず読書主体の「でっち上げ」を可能にする。その際に声は、世界を分断し新たな世界を開始する。声の前にテキストがあるのではもはやない。声が事後的にテキストを、そして分断されたとされる世界そのものをでっち上げるのだ。多くの読者の意見に反して、彼が『幻想詩篇』を明晰な詩だと断言するのはそのためだ。

5.ベルナール・ハイツィック

ベルナール・ハイツィック⁽³³⁾はアルトーのこの独特の詩論を理解していた。そのためボードレール以降の求心的な詩から（イズーではなく）アルトーが遠心的な詩へと転換したと主張するのだ⁽³⁴⁾。そしてこの転換がはっきりと現れるのがページとの関係においてだ。晩年のアルトーは例えばイズーがそうしたようにテキスト、ページを決して退けようとしなない。むしろページとの共犯関係を積極的に利用するのだ。そのことを読み取った上で、ハイツィックは次のように言う。

ページよ、さようなら。遠慮無く言おう。無二の親友であり、敵でもある、そして話し相手でもあり、伝達手段でもあるページよ、さようなら。詩はそこから抜けだした。詩は、病に冒され、このぬかるみ、そして罌であり鏡でもあるページから抜けだそうとよるめいている。しかしそれでいい。

詩は、儂く、その窒息のふちでさえ、つまり最期を迎えつつあるにもかかわらず、自らの歓喜に浸っているために、ページの奥底で麻痺が自らを捉えていることに気づいていなかった。そして詩をページへと至らしめたのは、この読者嫌い、絶対への渴望だ。

こうしてページは空白へと変化する。そして自らの薄明かりの中にまどろむ。ページとは、過剰に自己中心的なものであり、貪欲かつ過ぎ去ってゆくものである。そしてそれは詩によるページの放棄に反抗する。この壁に対する最後の衝突　アルトーの転回点となる叫びだ　がしたがって雷鳴のように轟く。決定的に。最終的に。詩篇の基礎としてのページは、生きながらえてきたのだ。

しかし、この叫びは、引き裂かれから発せられるものであり、そのため絶対的で無言の空白に対峙した完全な闇であり、同時に、疑いなく、解放の叫びであったのだ。求心的な。他者たちの眼前へと投げ出された。彼らに宛てられた。

つまり詩は、世界へと帰っていくのだ。その素材は再び自由に、生き生きとしたものになった。そのことを望みつつ、そこでペンや血を失おうとも獲得しようとも、

詩は新しい現実へと身を投げ、立ち向かおうとしているのである。この現実とは詩にとってのこれまでとは異なった諸次元であり、そこで詩は活動することを運命づけられている、つまり時間と空間である。詩は大衆とかかわる用意をしているのである。逃げ出した大衆ではなく、追求され、請われた大衆である。

そう、詩は、社会を元の場所に戻すのである。より性格には、社会の中で展開していくのである。⁽³⁵⁾

この引用から次のような批判を引き出すことができるだろう。つまり、イズーを含めたこれまでの彫琢的、求心的な詩は、詩人自らの自己中心性を正当化するためにページの自己中心性を利用してきたのではないかと。

ではハイツィック自身はどのように詩を考え、どのような実践をしたのだろうか。彼によれば音声詩の第一の特徴は録音機器の技術を詩に導入することであるが、そうすることで詩は「テキストとの新しい関係の創造」をしなければならない。この観点から彼の詩の発展を見ることができるだろう。ハイツィックの音声詩作品には三つの連作があり、発表順に『楽譜詩』『生体材料採取検査』『マスターキー』がある。『楽譜詩』はその名の通りページに書かれた詩を楽譜のように扱い、言葉の意味作用や喚起されたイメージがそこに入り込むことはない。むしろ語彙の解体 (délexicalisation) およびオノマトペ化 (onomatopéisation)⁽³⁶⁾ によって、言葉を記号化されている。収録されている音源を聞くと、多くはハイツィックひとりで読んでいるのみで、連作の後半以外はノイズの挿入や多声性はほとんどない。ここではいまだページが声に先行し、前者が後者を規定している点が指摘されるだろう。それに対して、『生体材料採取検査』および『マスターキー』はともに⁽³⁷⁾ 内から外への方向性を暗示するタイトルが付けられており、明確にページからの解放というテーマを読み取ることができる。例えば『生体材料採取検査』所収の「もちろん、もちろん」では、三つの声が同時に展開するが、それらのスピードがみな違うため紙面を線的に追うことができなくなる⁽³⁸⁾。また『マスターキー』所収の「脱帽」では、紙面上では線状に展開する一つの文章だが、音源では一人二役で (片方は鼻をつまんでいる) 全く別のことを語っており、なおかつ紙面上と全く別の順序で展開する。もはやページは声を事前に規定することはない。むしろ聞き手は音源を聞きながらページを繰り確認する。しかしこのような「ページからの解放」はレトリストたちの考えたようなページの廃棄ではない。それはページが先行し、声その後に来るという秩序に批判的な視線を加え、「テキストとの新たな関係」を打ち立てることにはなるが、彼はページなしには音声詩はありえないということを知っている。なぜならページとは敵であると同時に無二の親友であり、共犯関係にあるからだ。それこそアルトーが晩年に練り上げた詩学で明らかにしたものである。

ハイツィックにとってページからの詩の解放とは、声によってページに先立つことであり、ページの外部を開くことであり、その上でページに立ち返ることである。ハイツィックはこのことを、テキストを「射出する (catapulte)」と表現する⁽³⁹⁾。戦闘機が空母から射出されるように、ということだ。戦闘機は必ず空母へ帰艦する。テキストはページから射出され、そしてページへと帰艦する、この円環が音声詩なのだ。

そしてこのページの外部を、ハイツィックは日常性 (quotidieneté) と名付けている。日常性

とは彼にとって、思考を外部から事後的に規定する場であり、そのようないわば墮落した思考から詩が生まれると彼は考えていた。この日常性はイズーが近代詩に見たような彫琢によってはたどり着けない。なぜなら日常性は何も排除しないからだ。したがって彼の詩は常套句やクリシェも排除しない⁽⁴⁰⁾。そしてこのような日常性は彼が考えるコミュニケーションにとっても不可欠な要素だ。というのは、彼にとってコミュニケーションとは言葉がやり取りされたという事実性のことだからだ。我々は常套句やクリシェでもコミュニケーションをとる。イズーは理解がコミュニケーションの妨げになると信じたが、ハイツィックにとっては、理解しようがしまいがコミュニケーションは行われる。そのことをはっきりと示したのは『デルヴィッシュ/ロベール』におけるいくつかの詩篇だ。いきなり全く知らない単語について知っているかと問われる。返事に困っていても次々と知らない単語についてきいてくる。全体として全く意味のないやりとりがコミュニケーションとなっているのだ⁽⁴¹⁾。思考というものがもし存在するならば、それはこのようなコミュニケーションのあとに現れるものに過ぎない。そして詩をページから引き出し、このようなコミュニケーションの場、日常性の場につなげる役割をはたすのが録音機やメディアなのだ。

音声詩は他の現代詩と同様、還元主義的な傾向、つまりイズーの言う彫琢的な傾向を少なからず持っている。しかしそのような傾向を批判し、乗り越えようとする詩人を音声詩は内包していた。それがデュフレーヌでありハイツィックだ。特に後者は、アルトーの詩論を経由することで、自らの音声詩制作に関わる重大な知見を得た。それはテキストと詩との共犯関係だ。テキストを排除しようとしても、そのようにする振舞いが詩を支えるならばそれは逆説的にテキストを不可欠なものとしてしまう(アルトーが『演劇とその分身』の中で言及した叫びはまさにそのような叫びであり、レトリズム時代のデュフレーヌはナイーブな自由の渴望としてアルトーの叫びを実践しようとした)。重要なのは、このテキストに詩が従属しない形でこの共犯関係を利用するということだ。アルトーが行ったのは声によってテキストと詩の関係を逆転するということだ。詩はテキストに書かれているものではない。痰のように吐出されることによって詩は生まれ、そしてその後テキストが再び恣意的に読解されるのだ。詩とはこのような転倒が行われる場である。アルトーのネルヴァル読解は、このような場において系譜が事後的に転倒するというを示した。

そのためハイツィックは音声詩の起源にイズーではなく、アルトーを置くのだ。録音機などを用いて、音声詩は声によってテキストと詩の関係を転倒させ、それによってコミュニケーションを行うことを目的とする。コミュニケーションとは単なる意味の伝達ではないし、それによって損なわれる何かでもない。コミュニケーションとは単に事実であり、声が届かに向かって発せられたという事実だ。そしてそれは何ものも排除しない雑多な空間である日常の中で発せられるのだ。

参考文献

- Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard,
 Antonin ARTAUD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.
 Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck: poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
 Henri CHOPIN, « Poésie sonore ... après vient la musique », *Opus international*, n°40-41, janvier 1973, p.68.
 François COLLET et Bernard HEIDSIECK, « Entretien », *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de Poésie, 2010, pp.5-12.
 Jacques DONGUY, *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007
 François DUFRÊNE, *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005
 Bernard HEIDSIECK, *Biopsies*, Romainville, Al Dante, 2009.
 Bernard HEIDSIECK, *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001
 Bernard HEIDSIECK, *Derviche / Le Robert*, Romainville, Al Dante, 2004.
 Bernard HEIDSIECK, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001.
 Bernard HEIDSIECK, *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2001.
 Bernard HEIDSIECK, *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009.
 Bernard HEIDSIECK, *Poèmes-Partitions*, Romainville, Al Dante, 2009.
 Isidore ISOU, *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947.
 Isidore ISOU, *Précisions sur ma Poésie et Moi*, Paris, Exils, 2003.
 Georges LE BRETON, « La Clé des Chimères: L'alchimie », *Fontaine*, n°44, été 1945.
 Georges LE BRETON, « L'Alchimie dans Aurélia: Les Mémoires », *Fontaine*, n°45, octobre 1945.

注

- (1) Jacques Donguy, *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007, p.133.
 (2) それまで詩の音声的側面を強調した作品は主に poésie phonétique と呼ばれていた。たとえばハウスマンは録音された『fmsbwitözäu』の冒頭でこの作品をそのように紹介している。日本では poésie phonétique も poésie sonore も区別せず音響詩と呼ばれることが多いが、ここでは本論で対象とする詩作品群を指す poésie sonore を「音声詩」とし、前者を「音響詩」と訳したい。語の本来の意味を鑑みればこの訳は適切ではないかもしれないが、第一に従来の日本での呼称である「音響詩」を元にして、それに対して後続の詩作品群を無用な混乱を引き起こすことなく区別するため、そして第二に、本論の論点と関連するが、poésie sonore の詩人たちがより「声」に重きを置き、そしてそれを音声学や意味作用などの言語学的な枠組み、韻律や詩法などの詩学的な枠組みを超えて、様々な手段で発展させようとしているからだ。
 (3) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, *Œuvres complètes*, t.IV, p.132
 (4) Jacques Donguy, *op. cit.*, p.134.
 (5) François Dufrené, « Pragmatique du crirythme », *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, p.260.
 (6) François Dufrené, « Le Crirythme et le reste », *Archi-Made*, p.288.
 (7) Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947, p.24.
 (8) この表現は「無根拠に」や「理由なく」という意味を持つ pour rien という表現を想起させる。事実ダダイズムの活動にはそのような無根拠性を見ないわけにはいかない。
 (9) その意味でイズーはツアラおよびダダイズムの業績を大きく評価しており、レトリズム詩の歴史的必然性を準備したものとして位置づけている。次の引用箇所では、イズーがツアラの方向性を批判的に引き継ごうとしているということが見てとれる。「ダダイストであるツアラは、言葉と対峙し続けることの不可能性を理解していた。ダダのあらゆる詩は、ある前方への跳躍の表明だ。ツアラは深淵の上に立つ

ものだ。文学史はこの詩人を得ることになるだろう。というのは、彼は真摯な破壊に身を投じたからだ。彼が言葉をまぜこぜにしたのは、それは彼が最後の一步を踏み出すことを望んだからだ。ダダイズムとは、ある状態の最後のあり方であろうとする欲求だ。ダダイズムとはツアラの長所であり短所の謂であった。彼を揺り動かす助けをしたものが、彼の創造を阻んだ。もしツアラが、破壊が留まる場所を理解していたならば、彼はイズーになっていただろう。」(Isou, *Ibid.*, p.29.)

- (10) Isidore Isou, *Précisions de ma Poésie et Moi*, Paris, Exils, 2003, p.45.
- (11) Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, pp.104-105.
- (12) *Ibid.*, p.123.
- (13) *Ibid.*, p.131.
- (14) *Ibid.*, p.133.
- (15) *Ibid.*, p.136.
- (16) *Ibid.*, p.169.
- (17) ショパンにとつての「溶け去ることのない核」とは声である。彼にとつての音声詩とは声の解放にほかならず、その意味では音楽でさえも十分とはいえなかった。言うまでもなく意味作用をもつ言葉はその声のほんの一部分に過ぎない。そういった観点に基づいて、彼はいわば音声詩を彫琢していったことができる。なお、音楽に先立つものとしての音声詩という考えについては、以下の記事を参照のこと。Henri Chopin, « Poésie sonore... après vient la musique », *Opus international*, n°40-41, janvier 1973, p.68.
- (18) François Dufrené, « L'Après-demain d'un Phonème », *Archi-Made*, p.158.
- (19) Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p.190.
- (20) ただシインタヴューによれば、彼がレトリズムを知ったのは60年代後半であり、その頃すでに音声詩の活動を行っていた。François Collet et Bernard Heidsieck, « Entretien », *Cahier critique de Poésie*, n°19, Marseille, Centre international de Poésie, 2010, pp.6-7参照。
- (21) Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, pp.102-103
- (22) *Ibid.*, p.193.
- (23) Antonin Artaud, « Révolte contre la poésie », *Œuvres complètes*, t.IX, p.121. このテキストの執筆当時アルトーはいまだカトリックの信仰を捨てていなかったため、ここでの「言葉」は直接的には「み言葉」として理解するのが自然だろう。しかし本論ではこの「詩に対する反抗」を、信仰を持っていた時代に限定された思想の表現としてではなく、むしろ晩年のアルトーの詩についての見解全体を決定づけるものとして読み込んでいくことを提案する。じじつ最晩年のアルトーの詩についての言及をこの「詩に対する反抗」から読み解くことは十分に可能である。
- (24) Antonin Artaud, « Notes pour une « Lettre aux Balinais » », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.1468.
- (25) Julia Kristeva, « Le Sujet en procès », in *Tel Quel*, n°52, printemps 1972, pp.12-40 ; n°53, printemps 1973, pp.17-38.
- (26) *Ibid.*, p.1477.
- (27) *Ibid.*
- (28) Antonin Artaud, « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1046) », *Œuvres complètes*, t.XI, p.186.
- (29) *Ibid.*, p.199. 明らかにアルトーはコーキユートスとレーテーを混同しているが、この箇所と同時にレーテーのことも語っているので、意図的な混同であることがわかる。
- (30) *Ibid.*, p.186.
- (31) Antonin Artaud, « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1046) », *Œuvres complètes*, t.XI, p.187.
- (32) Antonin Artaud, « Révolte contre la poésie », *Œuvres complètes*, t.IX, p.123.
- (33) Heidsieckのカナ表記に関しては、ネイティブ・スピーカーの間でも発音にばらつきがあるが、最もよく聞かれる発音を参考にした。
- (34) ハイツィックはこの遠心的 / 求心的という対立をしばしば持ち出すが、これは明白にイズーの対立図式を意識したものだ。なぜなら、イズー自身が彫琢的詩を求心的、拡大的詩を遠心的と形容しているからだ。(Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, p.91.)
- (35) Bernard Heidsieck, *Poème-Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2001, pp.72-73.

- (36) Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck: poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p.43.
- (37) ハイツィック自身によれば、『生体材料採取検査』の連作の途中で友人が亡くなったため、彼はその友人を弔う意味でこの連作を終了し、コンセプトを継続して『マスターキー』と題された新しい連作の制作を開始した。したがって両者を連続した一つの連作と見ることは可能だろう。(Bernard Heidsieck, *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009, p.7)
- (38) Bernard Heidsieck, « Mais oui, mais oui », *Biopsies*, Romainville, Al Dante, 2009, pp.11 12.
- (39) Bernard Heidsieck, *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001, p.13.
- (40) 例えば『生体材料採取検査』所収の「層歌 (Stratimélo)」では手紙における数々の書き出しと終わりの決まり文句が同時に発話される。
- (41) Bernard Heidsieck, « Lettre C », *Derviche/Le Robert*, Romainville, Al Dante, 2004, pp.71 75. なお本書に収録された詩篇にはそれぞれ「事後的ノート」と題された解説があり、対話が繰り返されるという事実によって成り立つコミュニケーションを強調している。