

アンドレ・ブルトンの『溶ける魚』における シュルレアリスムのエクリチュールの対象

加藤 彰彦

アンドレ・ブルトンの『溶ける魚』は『シュルレアリスム宣言』の中においてシュルレアリスムの実践として捉えられた自動記述によって書かれたテキストであり、『シュルレアリスム宣言』に付される形で刊行された。『溶ける魚』の読解については、従来その source (発想源) を明らかにするという形での研究が為されてきたか、もしくは自動記述によらない他の作品と同様にその意味するところを探っていこうとするものであった。source を明らかにする研究においては、あるシニフィアンを別のシニフィアンに置き換えるだけにすぎないこと、また意味を求めるものについては、自動記述というエクリチュールの特性を無視するものであると考えられる。このことから、『シュルレアリスムと絵画』の表紙に示されている二つの文を手掛りに、『溶ける魚』は光に満ち溢れた世界であり、光によって明らかとなる様々な色彩で満たされた映像を、シニフィエなしでシニフィアンのみで成立するエクリチュールによって表現したものであることを、テキストに則して実証した。

キーワード：『溶ける魚』、自動記述、source (発想源)、シニフィアンを生み出すエクリチュール、光と色彩

序章

アンドレ・ブルトンによって書かれた『溶ける魚』は、ブルトン自身が提唱した自動記述によるテキストであり、同様に自動記述によって書かれた『磁場』がフィリップ・スーポーとの共著であるということを考えれば、ブルトンにとっての自動記述がいかなるものであったかを考える上において、『溶ける魚』は重要であるとともに唯一のテキストであると言えるかもしれない。この『溶ける魚』は1924年『シュルレアリスム宣言』の初版本の後半部に付される形でシモン・クラ書店より刊行されている。ちなみに『シュルレアリスム宣言』の増補版では再録されているが、1946年、1955年のサジテール刊の『シュルレアリスム宣言集』においては収録されず、1962年の決定版『シュルレアリスム宣言集』(ジャン-ジャック・ポーヴェール刊)では再び完全に収録されるという経過を辿っている。ブルトンがジョゼ・ピエールに語ったところによると、ブルトン自身この本には不快感を覚えるということであり、そのあたりのことも関係しているかもしれない¹⁾。『シュルレアリスム宣言』の中には『溶ける魚』についての言及がそれ程多くはないが示されていて、それは例えば次のようなものである。「私はシュルレアリスム的な月並みな作品が近いうちに作り上げられるとは思っていない。私が先程指摘したばかりのテキストや論理的分析と緻密な文法的分析が我々に明らかにし得るだろう

1) Pl p.1377

他の多くのテキストの中であって、このジャンルの全てのテキストに共通した特徴は、時間におけるシュルレアリスムの散文のある種の進化を禁じるものではない。私が5年前からこの方向で専念し、私も弱気になってその大部分は極めてまとまりのないものであると思う多くの試みの後にやって来た、この本の後にある小話群はその明白な証しを私に提供している。」(PI pp.340-341)²⁾

ここで言及されている「小話群」こそ『溶ける魚』に他ならないわけであるが、この箇所がシュルレアリスムのイメージの分類やシュルレアリスムの手法といった技法的な流れの中で捉えられていることから、散文の次元におけるシュルレアリスムの技法の問題であるということは充分に理解し得るところである。つまりこれは自動記述の実践として『溶ける魚』を提示したということであり、そのように解釈すれば、『シュルレアリスム宣言』においてはどのようにして『溶ける魚』が書かれたかを推察することが充分可能なのである。元を辿っていけば、次のような体験が示される。「ところである晩、眠り込む前、私は、単語を置き換えるのが不可能であった程明瞭に発音されてはいるが、しかしながらあらゆる声の音を取り出されていて、出来事の痕跡をもたらすことなく私のところに届いていたかなり奇妙な言い回しを感じ取ったのだ。(中略) 私はかなり稀な型のイメージを相手にしていたことに気付き、それを私の詩の構成材料に入れることだけをすぐに思った。」(PI pp.324-325)

そしてこれを一つの技法として捉え、実践することにしたのである。つまり「私は彼らから得ようとしているもの、つまりできるだけ素早い口調の独り言、そこには主体の批判的精神はいかなる判断ももたらさないし、従って、いかなるためらいを気にかけることもなく、できるだけ正確に語られた思考(下線原文)であるものを私から得ようと決心した。私には次のように思われていたし、今も尚そのように思われるのだ。(中略) つまり思考の速度は話し言葉の

2) 本論考において引用されている文は、全て筆者自身が訳出したものであり、引用文の後の括弧の中に示されている略記号は以下の著作を示している。

(PI) André BRETON, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988

Les pas perdus, pp.191-308, 1924

Manifeste du surréalisme, pp.309-346, 1924

Poisson soluble, pp.347-399, 1924

Second manifeste du surréalisme, pp.775-833, 1930

(PII) André BRETON, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992

Point du jour, pp.263-392, 1934

(PS) Ferdinand ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1977

(CAB) Claude MAURIAC, *André Breton*, Grasset, 1970

(SR) Sarane ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974

(JAB) Julien GRACQ, *André Breton*, José Corti, 1977

(MAB) Marguerite BONNET, *André Breton*, José Corti, 1975

(LA) Marcelin PLEYNET, *Lautréamont*, Seuil, 1967

(TS) Pierre NAVILLE, *Le temps du surréel*, Galilée, 1977

それを上回るものではないし、それは当然舌の回転や走らせるペンにさえ挑むものではないということである。私がこの最初の結論を伝えていたフィリップ・スーポーと私は、文学的に起こり得るものを称賛に値する程無視して、書きまくることを企てたのだった。あと実行するのは簡単だった。」(PI p.326)

ここにおいて注意しておかなければならないのは、こういった試みは単なる戯れとか気紛れといった類のものではなくて、ブルトンにとってみればシュルレアリスムの重要な実践であったことは明らかである。それはこの『シュルレアリスム宣言』において明記されていることであるが、シュルレアリスムの定義それ自体が自動記述そのものであったからである。つまり「シュルレアリスム、男性名詞。口頭であれ、記述であれ、他のどんな方法であれ、思考の実際の機能を表現することを目的とする純粋に精神的な自動現象。理性によって行使されるあらゆる抑制がなく、審美的あるいは倫理的ないかなる関心事を除いた、思考の書き取り。」(PI p.328)

このような定義を参照すれば、シュルレアリスムの実践はいささか困難な試みにも思えてくるわけであるが、ブルトン自身シュルレアリスムの実践に際しては特別な才能などは必要ではなく、自分たちはあくまで「シュルレアリスム的な声 (下線原文)」(PI p.329)を表現するためだけの媒体であることを明らかにするわけであるから³⁾、その方法とは至極簡単なものである。事実ブルトンは『シュルレアリスム宣言』において「シュルレアリスムの魔術の秘訣」(PI p.331)の中で「シュルレアリスム的に書かれた作品、もしくは初稿かつ最終稿」(PI p.331)と題して、次のように書いているのである。「あなたの精神をそれ自体に集中させるのにできるだけ好都合な場所に落ち着いてから、何か書く物を持ってきてもらいなさい。できるだけ受け身の、あるいは影響されやすい状態で席に着きなさい。あなたの天分とか才能とか、他のあらゆる人たちのそういうものを無視しなさい。文学は全てに通じる最も惨めな道のうちの一つであるとよく自分自身に言いかけなさい。予め考えられた主題はなしにして、素早く、記憶に留めないくらい、あなたの書いたものを読み返そうという気にならないくらい素早く書きなさい。最初の文はひとりでにやって来るだろうし、それほど次々と我々の意識的な思考にとって風変わりな、表に現われることしか求めない文が存在することは本当である。(中略) 気に入る限り続けなさい。つぶやきの尽きせぬ性質を信頼しなさい。」(PI pp.331-332)

ここで問題になってくるのは、何を書くか何について書くかという「主題」ではなくて、どのように書くかということなのである。それもいわゆる文体ということではなく、まさに記述方法ということなのである。もちろんそこまでこだわるのは、それによって理性や社会的制約といったものに左右されない無意識の声を聞き取り、それを明らかにしたいからに他ならない。しかしそのようなシュルレアリスムの実践としての自動記述によって書かれたテキストである『溶ける魚』は、自動記述という観点からすると、その純粋性にはいささか問題があるということが指摘されている。まず、ブルトン自身1958年1月21日付けのジャン・ゴミーエの手紙において次のように書いているのだ。ちなみに『溶ける魚』のテキストは、刊行されたものに

3) PI p.329

つについては 32 のテキスト（小話）から構成されている⁴⁾。「これらの 32 のテキストは——そのうち 31 は純粋に自動記述的であるが—— 1921 年から 1922 年に書かれたはずだった。（中略）最後のテキスト 32 は唯一比較的言葉遣いなどに気を配られている。」(PI p.1365)

つまりブルトン自身、『溶ける魚』の中には自動記述によって書かれたのではないテキストも含まれていると証言しているわけである。それに、マルグリット・ボネも明らかにしていることであるが、自動記述といえども必ずしも一様ではないということである。つまり「これらのテキストの自動記述の度合いを推定することは不可能である。あるテキストから別のテキストへ移る時、それは確実に変化するし、同じテキストの中においてもそうである。」(PI p.1372)

要するに、自動記述によって書かれたテキストであると標榜しているものの、その実態は必ずしもそうではないということである。もちろんだからといって、これは自動記述ではないと言って否定してしまうこともあまり意味があることとは思えない。少なくとも自動記述が目標とされていたことは事実であるし、ブルトン自身そこから何が出てくるかを見出そうとしていたのであるから、自動記述はまず前提として捉えておく必要があるだろう。しかしその自動記述の実践において、つまり実際に自動記述を行なう上において、明らかに生じてきた問題というものがあったはずであり、それにも拘らず自動記述が行なわれ、その結果としてテキストが生み出されたと考えるなら、それを可能にしたものは、どういう結果が出てくるかわからないが、とにかく自動記述を遂行しようという目的意識だけではなく、自動記述を離れてもブルトンにテキストを書かせるに至った何かであると考えられることができるだろう。ブルトンは既に指摘したジャン・ゴームエの手紙において 32 のテキストのうち 31 は純粋に自動記述的であるとしているが、『溶ける魚』に関して刊行されたテキストの前提として草稿が存在しており、それは全てのテキストについて異同があることを明らかにしている。つまり草稿に手が加えられて『溶ける魚』のテキストが出来上がり刊行されたわけであり、自動記述の後にテキストに手を加えるブルトンの意識の中にあるものは何かということになる。それがちょっとした綴りの間違いであるとか文法的に正しくないとかいった理由から読者が読みやすいようにという配慮というのなら理解できるが、草稿を見る限りそのような訂正であるとも思えない。それを仮にブルトンの美意識であると考えておくことも不可能ではないだろうが、ここから推察されるものは、ブルトンにとって自動記述という方法ではなく、それを通して表現しようとしたものがたとえイメージとしてではあれ存在したはずであり、それは主題として明らかになるはずのものではなくても、つまり何を書きたかったかではなく、何について書きたかったのではないかというエクリチュールの対象が想定されるのである。我々は本論考において、この対象を明

4) 『溶ける魚』を構成する 32 の各文について、それぞれの構成単位としてどう表現するかという問題がある。ブルトン自身は『シュルレアリスム宣言』において既に指摘したように「この本の後にある小話群」と表現している。各構成単位は *historiette*（小話）と表記されることになるわけであるし、サラヌ・アレクサンドリアンも例えば *historiette* 19 という表記をしている。ただしこのブルトンの手紙においても、更にマルグリット・ボネの研究においても、各構成単位を *texte*（テキスト）と表記している。我々はこの論考においてテキストと表記することにする。

らかにしていきたいと思う。

第一部 『溶ける魚』は従来どのような読みをされてきたか

第一章 アルキエの読み、モーリャックの読み

『溶ける魚』が自動記述で書かれたのかどうかは別にして、あるいは自動記述のテキストであると諒解しつつも、一旦テキストとして成立した以上、それがどのような記述方法によって書かれたのかを問題にするのではなく、あくまでテキストとして読んでいくというのが、例えば『シュルレアリスムの哲学』を書いたフェルディナン・アルキエである。アルキエ自身シュルレアリストたちとも交流があり、その活動にも参加していたわけであるから、シュルレアリスムに対しては好意的である。それに、「ブルトンと離反したまさにその人たちは、普通シュルレアリストであると自称するのをやめてしまっているのです、誰にも迷惑をかけることなくブルトンの思想をシュルレアリスムの哲学の本質と規範とみなすことができると私には思われた。」(PS p.8)と書いていて、ブルトンの考えに理解を示している。このアルキエは自動記述そのものに対しては関心を示していないように思われ、アルキエはただひたすら書かれたテキストそれ自体を対象にしているかの如くである。従ってこの意味において、『溶ける魚』はその本体とも言うべき『シュルレアリスム宣言』や、あるいは『ナジャ』、更には『狂気的愛』と全く同列に論じられているのである。意識の主体と、無意識によって書かれたとする自動記述を行なった者とが別人格とは言わないまでも、それなりに割り引いて考えたいが、この点についてアルキエは自動記述を枠外に置いているかのようである。あるいはアルキエ自身、自動記述のテキストが後に刊行される段階において、ブルトンによって手を加えられているという事実に自覚的であったのかもしれない。いずれにせよアルキエは『溶ける魚』の中にブルトンの強い主張を読み取るのである。それは無意識的であるとされているだけその分強く表現されていると感じているのかもしれない。そもそも『シュルレアリスムの哲学』の冒頭が『溶ける魚』についての言及から始まるのだ。『シュルレアリスムの哲学』は四章に分かれていて、第一章が「シュルレアリスムの計画」となっていて、その中にいわば三つの節があり、その最初が「希望と愛」となっているのであるが、この節のほとんどが『溶ける魚』についての言及によって占められているのである。冒頭に『溶ける魚』の中の一節が引用され、それについてアルキエは次のように書いているのである。「この本の冒頭において、アンドレ・ブルトンが彼に愛撫する気を起こさせる家政婦の話題で空想に耽っているこれらの古い数行を私が差し挟むのは、ただ単に私が20歳だった時に、『溶ける魚』のテキストが私がすぐにその重要性を認識した心の高ぶりや希望を私の内部に目覚めさせたからではない。『溶ける魚』は、今日も尚、シュルレアリスムの作品のうち確かに最強のものではないにしても、最も重要なものであると私には思われる。これはとにかく鍵となる作品なのだ。先のテキストによって、表現の質と正確さはここにおいて特別凝ったものではないと充分に見て取れる。(中略)しかし、まさしく、『溶ける魚』において明らかになる探究は審美的に切り離して捉え得る性質のものではないのだ。様々な活動計画は区別されるわけではないし、テキストは人間全体に訴えかける心の高ぶりや希望を生み出すことを目標としている。そして私は、ブルトンの心の高ぶりや希望は最初

から美を前にしての心の高ぶりであったし、美に託した希望であったということをよく知っている。」(PS pp.11-12)

アルキエの表現によるならば、どのようにして書かれたかとか文章としてどうかという問題ではなくて、要するに何が言いたいかということである。逆に言えば、表現が稚拙であればそれだけ言わんとすることが明確になってくるということがあるかもしれない。ここでは美に対する心の高ぶりや希望が示されているが、これだけではない。アルキエは『シュルレアリスムの哲学』の「第三章 期待および予兆の解釈」の一番目の節である「愛」においても書いているのである。「ところで、ブルトンは＜愛を除いての解決はない＞と主張している。しかし、愛が何についての愛であるかを知らないとする、人は愛だけで満足することができるのか。愛しか対象にしないと、『溶ける魚』が表現していた希望は不在しか掴まえず、夢と非現実の中で挫折するかもしれないではないか。」(PS p.103)

今自動記述によるテキストという表現方法を括弧に括るとして、書かれたものとしてのテキストだけを見るならば、確かに『溶ける魚』の中には「愛」という言葉は随所に見出すことができる。例えばテキスト7において、「愛が存在することになるだろう。我々は芸術を愛というその最も単純な表現に還元するだろう。」(PI p.359)

またテキスト16において頻出する「雨」が一人の女性として捉えられる。つまり「私の愛人となるはずの眠りの森の雨女」(PI p.370)のように、女性のイメージが形を変えて現われている。ここで示されているものは『溶ける魚』独自のものではなく、むしろブルトンの他のテキストにおいても同様に見受けられる主張であり、逆に言うなら我々は他のテキストを手掛りにして『溶ける魚』においてブルトンの主張を再確認するという事態に至っている。そしてここで問題になるのが、テキストの主体がブルトンであったとしても、自動記述で書かれたとする『溶ける魚』の他のテキストと比較して明確になるその独自性は何であるのかということである。このような読みは、例えばクロード・モーリャックにおいても見られるのであって、その著書である『アンドレ・ブルトン』において、「ブルトンは敢えて危険を冒す。しかしそれは内的生活の領域においてであって、現実の生活のそれにおいてはではない。彼は絶えず自分のしていることを掌握し続けている。いかなる状況においても自分自身の争いから逃れて、街の法律や戦場のそれに引かかるような境界線を跳び越えることはないのである。」(CAB p.61)と書いた上で、『溶ける魚』のテキスト26の一節を引用するのである。「鉄道の転轍機の上で私はサボタージュという光り輝く鳥が止まっているのを見た。」(PI p.385)

つまりここで「サボタージュ」という言葉が出てきたとしても、それはあくまで表現の領域に留まるものであって、決して行動を求めるものではないということである。モーリャックの考えに決して異を唱えるものではなく、むしろ正当だとさえ考えるのであるが、例えば『シュルレアリスム第二宣言』においてブルトンが次のように書く時、「そして、ようやく住むのに適した世界に向けての精神の多かれ少なかれ確かな飛翔は、この選択の概念が出会う抵抗の度合い次第であるので、シュルレアリスムは絶対的抵抗の、完全な不服従の、正規のサボタージュの教義を作ることを苦にしなかったということ、そして今も尚暴力以外の何ものにも期待しないということが理解される。」(PI p.782)、それを文字通りに受け取ってはならないことは明ら

かである。そしてこのように他のテキストを参照することによってはじめて理解される『溶ける魚』の読みとは正当なのであろうか。自動記述で書かれたテキストはその場で理解と言わないまでも、受け入れられなければならないのではないか。

第二章 source (発想源) の問題

『溶ける魚』についての様々な研究書に当たると、比較的多く source の問題に遭遇することになる。source とは文字通り水の出てくる泉という意味を持っているし、物事の根源や情報源を意味することがある。また複数形にして出典や典拠を意味することがある。そもそも自動記述とは意識的に何かを書こうとするのではなく、言わば無意識の状態から言葉を紡ぎ出していこうとする行為であるが、全く何もないところから何かが出てくるというわけではなくて、意識していないにしても、何かその元となっているものがあるはずで、それを探っていこうというわけである。例えばサラヌ・アレキサンドリアンは『シュルレアリスムと夢』において、次のように書いている。「自動記述は厳密に言えば無意識を表現しているのではないが、流動的で不安定でかつ純粋な要素があって、それが思考と言語を生み出し、イメージの尽きることのない宝庫となるのであって、我々はそれを source (下線原文) と呼ぶことにするのだ。source は意味の必然性によって未だ汚染されていない表現の内的流出なのである。自動記述の基本的な操作は source を運び込むこと (下線原文) にある。ブルトンのテキスト「泉が入ってくる」は、彼が授業からそれを着服し、まんまものにし、引きずり込もうとしていたことを示している。シュルレアリストたる詩人は、魚をとることで満足する代わりに、水をとる釣り人のようなものである。彼は精神的事実とそれを漬けておく要素とを区別していない。」(SR p.98)

これは、シュルレアリストたちの自動記述が19世紀において自動記述の名で示されていたものとどう違うのかについてまとめられた6つの観点のうちの一つであるが、サラヌ・アレキサンドリアンがここでブルトンのテキストと言っているものは、『溶ける魚』のテキスト19である。このテキストにおいて source は女性化されて擬人的に捉えられているが、これをそのまま発想源として捉えることも可能である。とりあえず source は泉と訳しておく、次のような内容となっている。「泉が入ってくる。泉は少しの日陰を求めて街を歩き回ったのだ。彼女は必要としていたものを見出さなかったし、彼女は見たものを語りながら不満を漏らす。(中略) 誰が熱愛に値する創作物に大勝利を収めさせることになるであろうかあなたは知っているか。まあ、泉である、もちろん、私の思想が可能性の向こう側に後退していくこの近くで私が難なく巻き込んでいる泉である。(中略) 泉、彼女は最小の隙間風がはぐらかす私の不安定な思想を越えて、あの高き所で見張りに当たっている木の葉の回転の中で私から伝わっていく全てのものである。(中略) 彼女は私の言葉の鏡である。」(PI p.374)

この泉を発想源と置き換えて読んでいくな、ブルトン自身が自動記述を成立させているものについて自覚的であったことが明らかだろう。結局のところはそこに行き着くのである。ジュリアン・グラックは『アンドレ・ブルトン』において『詩人たちの不名誉』の一節を引用して、次のように書いている。「もし今日では社会の無数の見せ掛けに隠されてしまっている詩の本

来の意味を探そうとするなら、それは人間の本当の創作力であり全ての認識の源 (source) (下線原文) であり、この認識自体が最も汚れない相の下にあるということが認められる。」(JAB pp.120-121)

そもそも言葉自体が社会において常に既に存在しているものであり、それを用いなければ誰にもその意味するところが伝わらないわけであるから、単なる意思の伝達を目的とする言葉とは違うとはいえ、詩人のイメージも常に既に存在するものであるという考えは理解し得るものである。もちろんそのような伝統的なイメージを踏襲することなく、独自のイメージの創出ということがシュルレアリストたちの目的であり使命でもあったのであるから、sourceの問題は重要である。ブルトン自身『自動記述的託宣』において次のように書いているのだ。「<全ては書かれている>という表現は、文字通りに理解されなければならないと、私には思われる。全ては何も書かれていないページに書かれていて、そして写真の(下線原文) 現像と焼付けのようなものために作家たちがしているのはかなり無益なやり方なのである。私は忘れていたが、本当のところ、彼らはそこに彼らのもの、そして最悪のものを書いているわけであり、というのも<彼らのもの>とは結局他人のものにすぎないからである。」(PII pp.376-377)

このように考えるならば、テキストを前にしてその意味を探ろうとする時、そこで問題になってくるのは source であるというのは実に当然のことなのである。この問題についてマルグリット・ボネは source という用語を用いずに次のように指摘している。「シークエンスの萌芽はしばしば一つないしは複数の文化的出典によって構成されている。それらは言説の流れの中に表われていて、子供時代の世界、物語の世界、小学校の教科書の挿絵の世界や歴史的な逸話、あるいはブルトンが絶え間なく精神的な見習い期間において共に生きた詩人たちの作品から生じているのだ。それらはまた生成の役割をも果たしている。」(MAB p.392)

そしてマルグリット・ボネは具体的にテキストに即してそれを例証していくのであるが、それを指摘する前に、このように source を明らかにしていくことの意味について我々はもう一度考えてみなければならないだろう。その際に参考になると思われるものは、マルスラン・プレネによって書かれた『ロートレアモン』である。ロートレアモンについては『シュルレアリスム宣言』においてそのシュルレアリスムのイメージの例として紹介されているし、シュルレアリストたちによって再発見された詩人である。ロートレアモン自身についてはよくわからない点が多く、従ってこの『ロートレアモン』もロートレアモン自身について確定的なものでは当然ない。ロートレアモンの著作についての論評として、例えばモーリス・ブランショは『ロートレアモンとサド』において「彼の想像力は本に取り囲まれている。」(LA p.61)と書いているし、ガストン・バシュラールは『ロートレアモン』において「イジドル・デュカスの作品を説明するために<文化的な生活>から外に出なければならないとは我々には思われぬ。これは教養のドラマ、修辞学級の中で生まれたドラマである……」(LA p.61)と書いている、おおよそはこの点で一致していると思われる。従ってロートレアモンを読むためには、そして敢えて言うならばロートレアモンを理解するためには、文学的な教養を身につけていなければならないということである。だからこそマルスラン・プレネは次のように書くわけである。「『マルドロール』を読むことは、暗黒小説の最も重要な作品の知識を(中略)含むことになる一般教養を前

提としていることは、ここでは言うまでもない。」(LA p.84)

つまりそのような教養がなければロートレアモンを理解することができないというわけであるが、果たして理解するとはいかなることなのであろうか。テキストのある部分が実はある詩人のイメージとして既にあったものであると指摘して、それで理解できたということになるのであろうか。確かに独創的かどうかという判断については意味のあることだろう。ロシア・フォルマリスタたちによって示されたシクロフスキーの法則である「あなたがある時代を明らかにすればする程、あなたがある詩人の創作物と考えていたイメージがほとんど何の変更もなしに彼によって他の詩人たちから借用されていると確信するのである。」(LA p.67) は、ロートレアモンについても有効であると思われるが、問題はそこにはないだろう。というのも、イメージの出所を明らかにしていくといっても、それが果たして徹底的にかつ明確に為されるかという問題がある。マルスラン・プレネはピエール・カプレの『ロートレアモンのいくつかの発想源』について、このように捉えている。「分厚い博士論文がこの source (発想源) という主題に当てられたが、その主題を究め尽くすどころではなく、むしろそのどうしようもなさを明らかにさせているだろう。つまりダンテからポンソン・デュ・テライユまで、『ボエジー』の60頁の中で90人近くの作家の名前を挙げているロートレアモンの教養の調査目録を作ることは、いつまでたっても終わらないのだ。」(LA p.90)

仮にこのような探究が確実に行なわれたとして、そこにあるものは意味の解明ではなく、あるシニフィアンを別のシニフィアンに置き換えただけではないのかと思われるのだ。だからこそマルスラン・プレネはロートレアモンをサドと比較して、次のように書くのである。「サドは全てこのシニフィエという道理の中に囚われているのだが、一方ロートレアモンは、いずれわかるように、シニフィアンだけしか考慮に入れていないのだ。」(LA p.66)

確かに出典ないしは発想源をたとえ完全ではないにしてもある程度明らかにすることによって、テキストによって示される言葉の位置関係つまりコンテキストを把握することには役立つだろうということは言える。意味は依然として解明されていないとしても、その対象となる言葉については焦点が定められたということになるのだ。しかしロートレアモンに関して、ある程度の発想源が明確になったところで、その意味するところが依然として不明確であるというテキストを前にして我々はいかなる態度をとるべきなのか。この点についてマルスラン・プレネは次のように書いている。「解釈に適さない本とは何か。そのシニフィエのうちの任意の一つへの拡張ないしは還元というあらゆる試みを裏切るテキストについて、我々はどのような読みができるのか。(中略) まず恐らくはこの教養の限界、我々のものである限界を意識することである。(中略) もし望むなら (その時価値を引き上げられているということ)、この還元できない単位にしか至ることができないということでの否定とか還元とかいうことになるのだが、その還元できない単位とはエクリチュールなのである。」(LA pp.108-109)

つまりここで明らかになってくるのは、問題はシニフィエではなくシニフィアンということであり、そのシニフィアンがいかにして生まれたかを探ることにある。確かに文学的価値を抜きにして考えれば、いろいろな本を読んで、それも暗誦する程に繰り返し読んでいた学校の教科書に載せられている文学作品は、とにかく言葉を発しなければならぬ状況においては発想

源となり得ることは容易に理解できる。そこに意味を求めることはあまり重要なことではない。それはあくまでシニフィアンにすぎないからである。このように指摘した上で、それでもテキストに意味を探ろうとするのは、そこに作者の何らかの執着が見られるかもしれないということがあるからである。従って我々はロートレアモンを離れ、再度ブルトンの『溶ける魚』の発想源の問題に取り組まなければならない。

第三章 source（発想源）の具体例

筆者はかつて『溶ける魚』の source（発想源）の研究に取り組んだことがあったが、極めて困難な作業であった。調査研究の対象となる文献はかなりのものであったし、また恐らくはこれが元ではないかと思われることがあっても、それとして特定することは容易ではなかった。つまり似たような表現やイメージは随所に見られたからである。その時方法論を学ぶべく手に取ったのが既に指摘したマルスラン・プレネの『ロートレアモン』であったが、これも完全な解決をもたらしたわけではない。現在『溶ける魚』の source の問題について詳細が書かれているのはマルグリット・ボネの研究であるので、以下それを参照しながら論を進めることにする。ここで問題となるのはマルグリット・ボネの指摘が正当であるかどうかを確認することではなく、マルグリット・ボネによって指摘された source の存在がブルトンのエクリチュールにどのように影響を与えているかという点を明確にすることにある。

テキスト1の冒頭、「大庭園は、今、魔法の噴水の上で黄金色の手を伸ばしていた。意味のない城が地面を転がっていた。(中略)この14世紀の城の窓辺で一人の女性が歌っている。」(PI pp.349-350)とあるが、まさにテキストの始まりで、状況が設定される重要な箇所について、「この光景については、城、大庭園、<高窓の婦人>ということから、恐らくはネルヴァルの『空想』を参照のこと。」(PI p.1378)と記されている。ブルトンの好きな作品であったかもしれず、テキストを書き始めるにあたっての舞台設定で有効であったかもしれない。しかしマルグリット・ボネ自身「恐らくは」と書いていることから明確ではない。またテキストのこの後の箇所について同様の指摘はない。

テキスト2について指摘はない。

テキスト3において「現代の小さなスフィンクスは既にかんりの犠牲者を生み出していた。」(PI p.353)とあるが、これについては「オイディプス神話とスフィンクスの変形像」(PI p.1379)という指摘がある。『ナジャ』の中にも見られるが、街中において質問を投げかけるスフィンクスというのはブルトンの好きな設定であったかもしれない。

同じくテキスト3において「何日か前から不可解な土木作業員たちの快挙が改めて話題になっていた。」(PI p.354)という箇所に対して、「この段落の非難においては『マルドロールの歌』の束の間の反響を見なければならぬのではないか。」(PI p.1379)と指摘されている。テキスト全体の流れについて大きな影響を与えるものではなく、部分的に挿入されたものと考えることができる。

またテキスト3において「新しいイヴ」(PI p.354)とあり、これについては「ヴィリエ・ドリラダンの『未来のイヴ』を参照のこと」(PI p.1379)と指摘されている。これもテキスト全

体の流れに関係はなく、名前だけが部分的に利用されたものと考えることができる。

テキスト4について指摘はない。

テキスト5において「殺人という見かけでゆっくりとふくらんでいくこの瞳、ユニコーンやグリフオンの瞳が、彼の手助けなしで済ますよう私を促していた。」(PI p.356)とあり、この「ユニコーンとグリフオンは『円卓物語』への様々な暗示のようにブルトンにとって大切な中世の世界を参照のこと」(PI p.1380)と指摘されている。中世の文学作品はブルトンのテキストに点在する重要な要素であるが、だからと言ってテキスト自体が中世の時代を想起させるというわけではない。

テキスト6について指摘はない。

テキスト7において「もし光り輝いている物入れが自分たちの秘密を打ち明けたとしたら、我々が毎晩席についているこの白い大理石のテーブルの騎士たちである我々は、我々に関して言えば永遠に破滅させられるだろう。」(PI p.358)という箇所に対して、「この騎士は円卓の騎士から生じている。」(PI p.1381)と指摘されている。ただしこれは部分的にそのような表現が用いられているだけで、テキスト全体の流れに影響を与えているわけではない。

また同じくテキスト7において「その時川に浮かんでいた板が傾き、そしてそれとともに応接間の明かりも（というのも中央の応接間は完全に川の上に乗っているからだ。）」(PI p.358)という箇所に対して、「ここにおいてランボーの『地獄の季節』の〈湖の底のサロン〉が想起される。」(PI p.1381)と指摘されている。「この同じタイプの光景は他のテキスト14、19、22、24、26、32においても、更に一時的ではあるが溢れている。」(PI p.1381)とも指摘されていて、テキスト全体の流れに影響を与える程ではないにしても、テキストを確実に成立させているイメージだと言えるだろう。

更に同じくテキスト7において「日の光は、裸足で、首に星の綱を巻き、緑のシャツを着て、自らの非を認めるだろう。」(PI p.360)という箇所に対して、「様々な文化的な典拠はブルトンが感受性の形成において別のところでその重要性を示すことになるこれらの〈子供時代の本〉から来ている。」(PI p.1381)と指摘されている。具体的にはロダンの彫刻にもなった「カレーの市民」のイメージである。これらはテキスト全体の流れに影響を与えるものではないにしても、随所に見られることになるだろう。

最後にこのテキスト7において「私はここ宮殿の回廊にいて、みんな眠っている。」(PI p.360)という箇所については、「眠れる森の美女の宮殿か。」(PI p.1381)という指摘がされている。マルグリット・ボネ自身確信しているわけではないが、その種のイメージが想起されるということだろう。これもテキストの要所要所に出てくるイメージとして重要なものと言えるかもしれない。

テキスト8において「薔薇の前掛けをしたいかなる聖女が石の静脈の中にこの崇高なエキスを流し込ませたのか。」(PI p.361)という箇所に対して、「聖女テレーズ・ド・リズィウの肖像画が腕や薔薇で一杯の服の裾で彼女を表している。」(PI p.1382)と指摘されている。テキスト全体の流れに影響を与えるものではないが、部分的に出てきたイメージとして捉えることができるだろう。

テキスト9において「あその鱈はもうたくさんだ、侍戦士の胴鎧の上の鱈の歯はもうたくさんだ、最後にインクの噴出はもうたくさんだ、そして至る所にいる変節漢、深紅のカフスをした変節漢、カシスの目をし雌鶏の髪の毛をした変節漢め！」(PI p.361)という箇所に対しては、「マルドロールのイメージ、『マルドロールの歌』を参照。」(PI p.1382)と指摘されている。実に分かり易いイメージであるとともに、自動記述というエクリチュールの鍵を解くテキストと言えるかもしれない。

テキスト10において「ポールとヴィルジニー」という表現が4箇所使われているが、これに対して「これらの名前の結合はベルナルダン・ド・サン・ピエールの有名な小説である『ポールとヴィルジニー』を参照のこと。ユーモアのある効果は確実である。」(PI p.1382)と指摘されている。これはただ単に名前がテキスト内において挿入されただけであり、テキスト全体の流れにも関係はなく、小説のイメージも連想させることはない。

テキスト11において「白いたてがみが地面に垂れ下がっている馬は、望ましいあらゆる威厳さでもって後脚で立ち、そしてその影の中で真昼にも拘らず回転する小さな明かりが反射している。」(PI p.363)という箇所に対しては、「昼間の奇妙な光の中に非常に長い影を投げかける騎馬像がしばしば立っているキリコの広場の思い出か。」(PI p.1383)と指摘されている。テキスト全体の流れを形成するイメージであるかもしれない。

テキスト12において「残念ながら彼はそこで留まることはなかったし、後者は彼が対象となっていたばかりだった受け入れ難いなれなれしさの結果として、気弱な動きをわずかに示していたので、学者は不意に彼に飛びかかり、彼を石膏の風呂の中に入れたのだが、そこで彼は死んだマラーの、科学的好奇心によって短刀で殺されたマラーとかいう名前の人の堂々とした態度のまま彼を固めようと努力しながら沈めたのだった。」(PI pp.365-366)という箇所に対して、「ダヴィドの有名な絵である『暗殺されたマラー』への暗示。」(PI p.1383)と指摘されている。これは浴槽で暗殺されたというマラーの死を題材にしているわけであるが、テキスト全体の流れに影響を与えるとは思われない。部分的に使われたと考えることができるだろう。

テキスト13において「燃えている炭火」「白墨の棒」(PI p.366)が出てくるのであるが、これに対して「我々はここにおいておとぎ話の世界にいる。」(PI p.1383)と指摘されている。「白墨の棒」は「魔法使いの杖と同等の物として現われている。」(PI p.1383)これらについてはテキスト全体の流れに影響を与えるものではないが、部分的にイメージとして挿入されたと考えることができるだろう。

同じくテキスト13において「その後彼女は、ちょっと灰色のコートを肩にはおり、そしてハツカネズミの二枚の皮を履いて、一度も見たことのない幻想に至る自由の階段を降りたのだった。」(PI p.366)という箇所に対しては、「『不思議の国のアリス』の世界が溢れている。」(PI p.1383)と指摘されている。確かにこれはテキストにおいて重要なイメージを形成しているということが言えるだろう。このイメージに従ってテキストは書かれているわけである。

テキスト14において指摘はない。

テキスト15において「彼は平原でガラスを分断し、そして小さな子供たち、少なくともイヌサフランの目を持つ子供たちは、非常に上手に受け入れることになるだろう千の輻のついた

車輪を見張っている。」(PI p.369) という箇所に対して、『『アルコール』の中のアポリネールの詩である「イヌサフラン」はまた、イヌサフランと目、そしてイヌサフランと子供たちの二重の関係をも打ち立てている。」(PI p.1384) という指摘がされている。テキスト全体の流れに影響を与えるものではないが、部分的イメージとして捉えることができる。

同じくテキスト 15 において「彼らは、夜の輪舞に彼らの塔を通してやる。」(PI p.369) という箇所に対して、「子供の遊びと夜の輪舞というこの結合は既に(ブルトン自身の)『地の光』の中の「壊れないハイタカ」に見られる。」(PI p.1384) という指摘がされている。これは問題となっている source とは考えられないだろうが、このようなことも当然起こり得るわけである。イメージとしてはテキスト全体の流れに影響を与えるものではなく、部分的なものとして捉えることができる。

テキスト 16 において「マルメゾンの応接間」(PI p.370) が出てくるのであるが、これに対して「ボナパルトがイタリア遠征中に書いた手紙が連想される『通底器』においても皇后ジョセフィーヌという人物が現われる。」(PI p.1385) と指摘されていて、ブルトン自身執着しているイメージであることが理解される。

同じくテキスト 16 において「私が睡眠の鳥たちに私の網を張る時、私は何よりも完全な雨の見事な楽園を手に入れればいいと思う。」(PI p.370) という箇所に対して、「楽園の鳥は既に『慈悲の山』の中のある詩の中に現われていた。」(PI p.1385) と指摘されている。

また同じくテキスト 16 において「コトドリがいるように雨鳥」(PI p.370) という箇所に対して、「もし雨鳥が純粋に想像上のものであるなら、コトドリはブルトンの世界の一部である。それは『溶ける魚』のテキスト 32 にも、そして『狂気的愛』の第五章にも現われる。」(PI p.1385) これはテキスト 15 においても指摘したように、既に存在する作家や詩人のイメージを source としているのではなく、明らかにブルトンの世界として成立しているものがあって、それがイメージとして出てきたものである。ただしテキスト全体の流れに影響を与えるものではなく、部分的イメージとして捉えることが可能である。

更に同じくテキスト 16 において「私の愛人となるはずの眠りの森の雨女」(PI p.370) という箇所に対しては、「雨の女性化は眠りの森の美女への変換によって達成される。」(PI p.1385) という指摘がされている。物語が借用されているわけではなく、部分的イメージとして捉えることができるだろう。

テキスト 17、18、19、20 において指摘はない。

テキスト 21 において「アキレスのそれによく似た腕」(PI p.376) という箇所に対しては、「このテキストはユーモアでもって有名なアキレスの踵をアキレスの腕に置き換えている。」(PI p.1387) という指摘がされている。これは source の問題というよりも、言葉の置き換えによってシュルレアリスムのイメージが生じたと考えることができるだろう。

同じくテキスト 21 において「街の城壁の上では、夕方のグリザイユ、コルセットそして鎖帷子が愛撫していた軽騎兵の中隊が、水の底で待ち伏せようとしている。」(PI p.377) という箇所に対して、「中世がこのテキストの終わりの全てにおいて存在している。」(PI p.1387) という指摘がされている。既にこのような指摘はテキスト 5 において見られたのだが、この中世

の世界はブルトンのテキストにおいて重要なイメージの供給源であることは明らかである。

テキスト 22 において「彼女は最早私の方に振り返らないでいたし、時々私に道を教えていた彼女のふくらはぎの不意の輝きがなければ、ついに彼女に触れることはないかと絶望していたところだった。」(PI p.377) という箇所に対して、「一連の要素全ては、この女性の人物像をボードレールの『悪の華』の中の「女性の通行人」に近付けている。」(PI p.1387) このイメージはテキスト全体を構成するものではないにしても、重要なイメージとして機能していることは明らかである。

テキスト 23 において「鹿たちが、とりわけその角笛が風変わりな楽器である白い鹿たちは、林間の空地で彼の頭をくらくらさせていた。」(PI p.379) という箇所に対して、「白い鹿は円卓物語の挿話の中に現われる。」(PI p.1387) と指摘されている。この場合はテキスト全体の流れに影響を与えることなく、部分的イメージとして捉えられる。

同じくテキスト 23 において「その黄金色の渦巻形がそれ以来あなたの髪の毛の中で緩んでいる羊歯の自由な成長に、彼は気を配っていた。」(PI p.379) という箇所に対しては、「羊歯はブルトンにあっては女性の顔としばしば結びつけられている。」(PI p.1387) という指摘がされている。これは『ナジャ』においても見られる現象である。

また同じくテキスト 23 において「噴水であなたの髪をとかしなさい。」(PI p.379) という箇所に対して、「噴水、櫛そして髪はランスロの冒険譚の挿話の中でも見出される。」(PI p.1388) という指摘がされている。これはあくまで部分的イメージとして捉えることができるが、しばしばこのようなイメージが現われるということになると、テキスト全体の流れに影響を与えていなくても、重要な要素として捉えられることは明らかだろう。

更に同じくテキスト 23 において「お前の腕はかわいい動物やエゾイタチの遠吠えする洞窟となるだろう。」(PI p.379) という箇所に対して、「エゾイタチとその叫びはブルトンの中において女性の身体としばしば関係している。」(PI p.1388) という指摘がされている。これはブルトンの他の作品においても見られることで、その source は指摘されていないが、ブルトンにとっての重要なイメージであることは明らかだろう。

テキスト 24 において「灰色の月桂樹 (laurier) の森のはずれで縄跳びをしている一種の浮かれ女 (lorette) を何となく感じ取っていた。」(PI p.380) という箇所に対して、「lorette/laurier という音声的な呼びかけから生まれたこの人物の背後に、アポリネールの『暗殺された詩人』の中で〈縄跳びの縄〉を持っているクロニアマンタルノに現われるトリストゥーズ・バレリネットの影がくっきりと示されている。」(PI pp.1388-1389) という指摘がされている。テキスト全体の流れに大きな影響を与えるものではないが、部分的イメージとして捉えることができる。

テキスト 25 において「彼はどのような男なのか。彼はどこに行っているのか。彼はどうなったのか。」(PI p.381) という箇所に対して、エリュアールの失踪事件が指摘されている。「ブルトンはこの失踪にひどくつらい思いをさせられた。」(PI p.1389) というので、この問題は source ではなく、現実での意識の領域がいかに自動記述に影響を与えているかということである。

テキスト 26、27、28、29、30 において指摘はない。

テキスト 31 において「懐中電灯の蛾たちを吐き出しながら、死体を追い駆けて足をとられる価値があったのか。」(PI p.391) という箇所に対して、「ランプを支え持つ蛾はマルロドールの動物である。」(PI p.1391) という指摘がされている。これはテキスト全体の流れに大きな影響を与えるものではなく、部分的イメージとして捉えることができる。

同じくテキスト 31 において「その日以降父親は最早その息子とだけではなかった。」(PI p.392) という箇所に対しては、「フロイトへの間接的なほめかし」(PI p.1392) があるのではないかと指摘がされている。source の問題というよりも、ブルトン自身の考えが自動記述に際して出てきたものと考えられるだろう。

テキスト 32 においてソランジュという女性が現われるのであるが、これは『ナジャ』において語られているように、ブルトン自身が見た芝居である『狂女たち』の中の女主人公の名前である。単なる部分的イメージというわけではなく、テキストの流れを作る人物であって、source をその芝居とすることもできるだろうが、現実の体験に根差したものと言えるだろう。

同じくテキスト 32 において「私は 15 分前から、紫色の目をして、あなたにどうしても煙草を欲しいと乞うこれらの陰気な女占い師たちのなすがままになっていた。」(PI p.394) という箇所に対して、ブルトンはここで恐怖に囚われていたかのようなのであるが、実際は魅惑されていたのだということであり、これはランボーからのものだと指摘されている。テキスト全体の流れに影響を与えるものではなく、部分的イメージとして捉えることができる。

第四章 再びsource (発想源) の問題

マルグリット・ボネの『溶ける魚』の source (発想源) の研究から明らかになったことは、『溶ける魚』を構成するテキストの一つを大枠において成立させてしまうものもあれば、テキストのごく一部のイメージとして現われてくるだけのものがあるということである。テキストを大枠において成立させてしまうと思われるものについては、テキスト 1 のネルヴァル、テキスト 9 のロートレアモンがあり、特にロートレアモンについては、テキスト全体がロートレアモンのと形容し得る程である。またテキスト 25 におけるエリュアールの失踪事件のように、何か文化的な出典というのではなくても、現実的な体験それも強烈な体験が当時のブルトンの心を占領していて、そのためにテキストとして結実してしまったという例もあり、自動記述の研究においては、単なる文化的教養に留まらない点を指摘しておくべきだろう。またテキスト全体に関わるものでなくとも、部分的イメージとしてブルトンの好む詩人や時代というものがしばしば現われてくるのは既に見たところである。この点については、元々好みの対象であったし、関心を持っているが故に自然と出てしまったということも当然考えられるわけであるが、『シュルレアリスム宣言』や『通底器』において指摘されているように、シュルレアリスムのイメージの効果も考慮の対象としておくべきだろう。つまり、関連性のあるものが結び付くことによって得られる日常的なイメージではなく、その結び付きが通常では考えられないような関連性がないか極めて少ないものの結び付きによって得られるイメージのことである。テキストの流れにおいて、不意に全く別のイメージを挿入するのである。このことによってテキスト自体がシュルレアリスム的な効果をもたらすと考えられるわけである。

さてこのようにして得られたテキストに意味を求めるべきであろうか。確かにテキストを通してしばしば現われるイメージや不意に現われるイメージからブルトンが何に固執していたかがわかるということはある。しかしそれは自動記述であろうとなかろうと自然の結果であって、むしろここで問題になってくるのは、いかにしてテキストを生み出していかかという意味においてのエクリチュールの方法なのである。その一つの方法として、主として過去の他の詩人たちのエクリチュールを模倣するという方法がある。しかしそれはテキスト9において示されているが如く、ブルトンによるものであってもロートレアモンのためであり、ブルトンのことにはならないだろう。従って容易なエクリチュールの方法であるかもしれないが、一つの戯れと認めることができても、ブルトンにとってエクリチュールとして捉えることはできないだろう。またあるテキストの流れにおいて過去の読書体験から自分の血肉となったイメージを挿入させることは可能であるし、それが意識的であれ無意識的であれ、必然的であるとも言えるだろう。あるいは場合によっては、自分のものか他の詩人や作家によるものか区別がつかなくなってしまうということもあるかもしれない。更にブルトンにとっての中世の世界のように、sourceとして特定の作家や作品を示すことができなくても、ブルトン流に消化され、ブルトンの世界を形成するということもあるわけである。そしてこれがsourceの問題において重要なことなのであるが、『溶ける魚』のテキストにおいてsourceとして特定できるものはその量的な観点からすれば、極めて一部にすぎないということがある。つまり要所要所において過去の作家や詩人の作品を思わせるものがあり、それをsourceとして指摘するわけであるが、マルグリット・ボネの指摘においても多分とかあるいは疑問形で語られることも少なくないわけであって、sourceを特定したところでテキストを解明したことにはならないのはむしろ当然のことなのである。そして逆の視点、つまりテキストを作り出していく立場からすれば、確かに文化的な基盤というものは大きな意味のあることであって、sourceとして何があるということとは別に、読み込んだ本の量が多ければ多い程いいということも言えるわけである。とは言うものの、いくら本を読んでいたところで『溶ける魚』のテキストが生まれるわけではない。一つの例として、エリュアールの失踪事件がテキスト25を生み出したように、現実の生活において心をとらえているものがあるとすれば、それを言葉にすることによってテキストが生まれるということはあるであろうが、エリュアールの失踪事件というようなものではなく、そのような偶発事を離れて、ブルトンにテキストを生み出させるに至る程ブルトンの心をとらえているものは何かを探ることが必要になってくるのだ。そしてそれは『溶ける魚』を構成しているテキストが32あり、更に言うなら草稿の段階のものを含めるとその四倍程にもなるということを考え併せるなら、決して同じものはないということから表面的にせよ全く別個のものが示されているわけであり、一見して捉え得る程容易なものではないということがわかる。しかし逆に言うなら、それ程多くのテキストを生み出すためには、つまりsourceのことなど問題にすることなく、自分の心をとらえているものを言葉でもって表現していく必要があるのである。このように考えるならば、それは元々言葉ではなく、例えば視覚的イメージで捉えることのできるものではないかという予測を立てることができる。

第二部 『溶ける魚』の新しい読みの試み

第五章 『シュルレアリスムと絵画』の表紙が意味するもの

我々の先入見もあり、また既に指摘したマルスラン・プレネの『ロートレアモン』の研究にも影響されて、『溶ける魚』の読解はその source（発想源）を探ることにあると考えていた。実際マルグリット・ボネの『溶ける魚』の研究の大半はその source 探しにあるのではないかとと思われるし、それが妥当なところだろうと考えていたわけである。また同時にこの source 探しの問題は、過去の作品に影響を受けていない詩人や作家などいないという至極当然のところから、切りがないと同時にその境界線も曖昧になってこざるを得ないのである。そしてそれが仮にわかったところで、あるシニフィアンを別のシニフィアンに置き換えただけで、その意味するところは依然として不明のままという事態に至るわけである。この状況を打開したのが、ピエール・ナヴィルの『超現実の時代』において収録されているナヴィル自身の詩作であり、もう一つが『シュルレアリスムと絵画』の表紙に示されている二つの文であった。ナヴィルの『超現実の時代』はシュルリアリストでもあったナヴィルがそのシュルレアリスムの活動を回想した資料でもあるが、この中にナヴィル自身の詩作も載せられているのである。詳細については論考の展開上後述することになる。そして『溶ける魚』読解の決定的な示唆を与えてくれたのが、『シュルレアリスムと絵画』の表紙に示されている二つの文である。

この表紙については各年代ごとの版によって異なるので、その点をまず明確にしておこう。ブルトンによって書かれた美術評論集と言える『シュルレアリスムと絵画』であるが、これまで三回にわたって違う内容と外観でもって刊行されているのだ。まず1928年の初版本であるが、これは『シュルレアリスムと絵画』のみが収録されているものである。次に1945年刊行の増補版であり、内容的には『シュルレアリスムと絵画』のみではなく、美術史的な評論が付け加えられており、表紙にはルネ・マグリットの『赤いモデル』が使われている。そして1965年刊行の増補改訂新版で、今我々が『シュルレアリスムと絵画』として捉えているのはこれである。収録テキストは80編になり、1928年以後の美術評論の多くが載せられている。その内容、つまりどの評論が収録されているかといった問題もあるが、我々が注目したいのは表紙にイヴ・ラロワの作品が使われているということである。イヴ・ラロワについては1920年の生まれで、50年代に絵を描くようになったとされている。とすれば、1928年はもちろんのこと、1945年刊行の『シュルレアリスムと絵画』の表紙を描くことはできなかったわけである。1924年に刊行された『溶ける魚』の読解の手掛りを1965年刊行の『シュルレアリスムと絵画』から得るといっても単なる偶然ということではないかもしれない。例えば1928年に初版が刊行された『ナジャ』についても、その後34年を経た1962年にブルトン自身が全面的に改訂して、1963年にその改訂版を刊行しているわけであり、ブルトンがかつての自らの著作について何らかの手を加えようとしていたことは充分窺われるのだ。『シュルレアリスムと絵画』についても、この1965年版が刊行されてからほぼ10か月後にブルトンの死を迎えるわけであり、ブルトン自身の意図が十分に反映されていたと考えられるし、何らかの手掛りを残しておくということも十分に考えられることではあるのだ。

さてこの1965年版の『シュルレアリスムと絵画』の表紙であるが、イヴ・ラロワの作品を

簡単に説明すると、例えば太陽を人の顔として描いたかのような完全な円を輪郭として人の顔らしきものが二つ左右に並んでいる。左は全体が赤く、目と鼻と口がそれぞれ魚で表現されている。右は淡い緑であって、これは目と口が魚で表現されている。左の顔は魚があたかもたれ目のように配置がされていて、困っているような泣いているような表情にも見える。右の顔は普通の表情か若干笑っているようにも見える。もっとも問題なのはこの魚を配置した顔の絵のことではなくて、その下に絵具で書かれたかのような文字ごとに色が違っている二つの文が示されていることなのである。まず第一文が上にあって、les petits pois sont verts...とあり、第二文が下にあり les petits poissons rouges...とある。発音記号で記せば、第一文が [lepətipwasɔ̃vɛ:r] であり、第二文が [lepətipwasɔ̃ru:ʒ] であり、最後の単語以外は全く同じ発音となっている。仮に最後の単語も同じとすれば、全く違った文でありながら発音は同じということになる。ちなみに訳しておく、第一文が「グリーンピースは緑（グリーン）である。」、第二文は「小さな金魚（赤い魚）」である。従って、グリーンピースが赤いということはありません、金魚はたまたま魚が赤かったとかいう話ではないのである。もっともシュルレアリスムのイメージとして「グリーンピースは赤い」とか「小さな緑の魚」ということもあり得ないわけではない。というのも、第一文は les petits poissons verts と発音上は同じであり、第二文も les petits pois sont rouges と発音上同じであるため、これを訳せば「小さな緑の魚」であり、「グリーンピースは赤い」となるからである。

これはあくまで言葉の遊びとして捉えられるものであろうが、『溶ける魚』のテキストを前にして、我々はこの『シュルレアリスムと絵画』の表紙に魚が描かれ、またそれにあたかも説明文であるかの如く付けられた文において、魚と書かれていることに注目せざるを得ないのである。『溶ける魚』というテキストの題名に魚が入っているということも含めて、何故魚なのかということが問題として出てくる。また既に指摘しているように、言葉の遊びという要素も見過ごすことはできない。

そしてこの点について我々は注目したのであるが、グリーンピースであれ（金）魚であれ、それを説明するものとして形容詞があり、それも色彩を表わしているということなのである。確かに「小さい」という形容詞も付けられているのであるが、これは大きいか小さいかということで小さいということではなく、petits pois でグリーンピースということなのであり、もし仮に petit という形容詞を使わないとすれば pois verts という表現を用いなければならなくなり、言葉の遊びとしては成立しなくなってしまう。従って、形容詞としては色彩のみが表現されているということであり、行き着くところは色彩ではないかと予測されるわけである。つまり対象としてある物を捉え、ここにおいてはグリーンピースとか金魚であったわけであるが、更にもその対象を捉えた上で問題となるものが、その対象が持っている色彩であるという点に我々は注目するわけである。そして目の前にある葉っぱが青いか紅いかということで青葉や紅葉として区別されたり、服の色が何色であるのかといったものではなく、グリーンピースはあくまでグリーンであり、金魚はあくまで赤であるというように、色彩がその対象の実質を形成していることに注目すべきなのである。実際問題として赤くない金魚も存在するわけであるが、だからと言って緑魚という魚は存在しないということである。このような形で『溶ける魚』のテキ

ストを読む手掛りを得たわけであるが、表紙のみならず『シュルレアリスムと絵画』の中身について更に手掛りとなるものを見出すことができるのではないかと期待したが、色彩について言及している箇所もあるが、美術評論としてのものであった。ちなみに我々が『シュルレアリスムと絵画』の中に他のテキスト読解の手掛りを期待するのは、ブルトンの『通底器』というテキストにおいて、ブルトンの理解する通底器についての説明が一切ないにも拘らず、『シュルレアリスムと絵画』の中のみその通底器についての説明がなされている箇所が存在するからである。もっとも『通底器』が1932年の刊行であり、『シュルレアリスムと絵画』が1928年の刊行であるため、通底器という用語についての説明は既になされていたということが言えるかもしれない。このように我々は『溶ける魚』のテキスト読解のために、まずはブルトンの他の著作についてその手掛りを探すという作業から始めなければならない。

第六章 『溶ける魚』という題名について何故魚なのか

『溶ける魚』というテキストについて、そもそもこの「溶ける魚」とは何なのか、何故魚が出てくるのかについては既に議論の対象となっている。まず「溶ける魚」についてブルトン自身が言及している箇所があるので、まずそれを見ることにしよう。『シュルレアリスム宣言』においてシュルレアリスムのイメージについて触れた後の箇所で、ブルトンは次のように書いている。「シュルレアリスムに没入する精神は、子供時代の最良の部分を興奮とともに再体験する。(中略) <本当の人生>に一番近いのは恐らく子供時代である。(中略) シュルレアリスムのおかげで、これらの機会が再びやって来るように思われる。人が更に救済や破滅へ突き進んだかの如くである。人は謎のまま貴重な恐怖を再体験するのである。(中略) ここに<女の頭をした象と空飛ぶライオン>がいるが、スーパーと私は、少し前それらに出会うのではないかとびくびくしていたし、ここに今も尚少しは私を怖がらせている<溶ける魚>がいる。<溶ける魚>のことだが、溶ける魚は私ではないのか、私は魚座という星座の下に生まれたのだし、人間はその思考の中に溶解するのだ！」(PI p.340)

ここにおいて明らかなことは、魚とは魚座という星座の人ということでブルトンその人のことであり、溶けるというのはマルグリット・ボネが指摘しているように「自らの形や自らの実体の制限から逃れ、その環境に溶け込むことのできる存在」(MAB p.397)ということなのである。また同じくマルグリット・ボネの指摘によれば「シュルレアリスムの魚」というのがあって、その絵は1924年12月1日の『シュルレアリスム革命』の第一号の表紙の中に描かれていて、「新しい時代の到来を象徴するとともに、言語と生活においてシュルレアリスムによって必要とされた革命の象徴であるだろう。」(PI p.1373)

『シュルレアリスム宣言』の記述をもとに魚をブルトンその人として捉え、溶けるという状態についてはシュルレアリスムの実践に伴うものであると理解することは問題ないと思われるが、魚をシュルレアリスムの象徴として捉えることについてはそれ程確定的ではないようだ。これについてマルグリット・ボネは、魚をシュルレアリスムの象徴として捉える「これらの解釈は、どれ程巧みで見事なものであったとしても、依然として議論の余地を残している。シュルレアリスムが魚と結び付けられているのは、1924年の手帳に既に存在している『溶ける魚』

によるのである。」(PI p.1373)としている。

確かにシュルレアリスムによって新しい時代の始まりが感じられ、それを熱狂的に迎える人たちが存在することも諒解できるにしても、それをキリスト教的な象徴としての魚に結び付けて捉えることはいささか危険であろうというわけである。このような理解の下『溶ける魚』のテキストを見てみるとどうなるか。魚のイメージはテキストの中の随所に見られるが、まずテキスト1において「次いで釣りがごの中の魚が、目に手を当て、真珠やドレスを要求しながら通り過ぎる。」(PI p.349) テキスト1において「私」という存在は明記されていることから、この「魚」はあくまで部分的イメージとして捉えることができるだろう。

テキスト4において「真理は無限の数学的イグサを依り拠とし全ては馬の尻に乗った鷲の命令で進展する、一方植物の小型船団の守護神は手拍子を取り、神託は捕捉し難い電気による魚によって下される。」(PI p.355) テキスト4において「私」は存在しているが、この「捕捉し難い電気による魚」はブルトンの分身かあるいはシュルレアリストの仲間たちにも思われる。少なくとも「捕捉し難い電気による魚」と「溶ける魚」は共通した存在として捉えることができるだろう。

テキスト7において「その時馬の歩幅から軽率な美女たちに道を教える飛び魚の大群が抜け出す。」(PI p.359) 女性との結び付きで捉えられるイメージで、あくまで部分的なものにすぎないとはいえ、ブルトンのように思われる。

テキスト24において「私は一人だった、そしてセーヌ川に沿って、鳥の群れや魚の群れを見つけ、白い林のイラクサの茂みの中に用心して入り込んでいた。」(PI p.380) あくまで部分的イメージにすぎないのであるが、「私」にとって「魚たち」が一種の仲間として捉えられていることが窺われる。魚＝シュルレアリストと考えることも可能ではないかと思われる。

テキスト26において「次に他のものよりも下品な言葉の上で改めてポルト・アルビノスが輝いていて、私の大好きなエンゼルフィッシュが通り過ぎるのを彼女の頭を通して眺めて私は何時間もそこにいた。これらの弱い魚たちである魅力的で小さな青い矢が彼女の頭と正反対の方向に逃げるのを見るために彼女にキスするのが、私に最もよく起こる弱点の一つとなっていたのである。」(PI p.384) これはまさにシュルレアリスムのイメージが生まれる過程を示したものと言えるだろう。「言葉」「女性」「頭」「魚」というように組み合わせられて、魚とはシュルレアリスムのイメージが出来る際のブルトン自身の思考なのである。「弱い魚」とは「溶ける魚」の前段階の状態と言えるかもしれない。

テキスト30において「君の夢の中で君が立ち上げさせる季節、こだまが最早海の中に進んでいく魚たちの大なる光彩でしかないこれらの季節、愛が最早月の輪や炎に包まれている動物たちで覆われている頭でしか持っていないこれらの季節に手を貸し給え。」(PI p.389) ここではテキスト26においてと同様に魚たちはブルトンの思考を象徴している。つまりブルトンは、夢の中で夢を見ている本人が夢の中での自分自身を見ているように、魚となった自分自身をイメージとして捉えているわけである。

テキスト31において「リュシー：白い滝、それは私だった。/マルク：(中略)君は最終的には役立たず、魚たちの洗濯女だ。/エレヌ：彼女は魚たちの洗濯女。」(PI p.391)

ここにおいて「魚たち」というのはシュルレアリストたちと理解することができるが、テキスト全体の流れに影響を与えるイメージとはなっていない。恐らくはある女性をシュルレアリストたちとの関係で捉えたものと思われる。以上のことから明らかなように、『溶ける魚』においてはあたかも魚が主人公であるかのように、テキストの至る所に現われ、話の展開に関与するということはない。テキスト 26 や 30 におけるように、シュルレアリスム的なイメージが出来る過程を魚を伴ったイメージとして表現している箇所があり、極めて重要なイメージであると思われるが、テキスト全体の流れを形成するものではない。これと関連して指摘しておくべきなのは、テキストに現われる「私」の存在であり、サラース・アリキサンドリアンは『彼自身によるアンドレ・ブルトン』において、『溶ける魚』を「想像上の自伝」と解釈し、テキストの中に現われる「私」とは、様々な挿話の中で首尾一貫した原則を構成していると主張している⁵⁾。これに対してマルグリット・ボネは「〈私〉の身分規定は、時間においても空間においても確実でもないし安定もしていず、物語、それもしばしば人間味のない物語への同化の仕方は、統一された要素を構成することを妨げている。」(PI p.1374)と指摘している。確かにテキスト 32 の最後において「私の視察は数秒しか続かないでいたし、私は知りたいと思っていたことを知っていたのだ。いずれにせよパリの壁は白い狼の仮面をつけ、左手には野の鍵を持っている男を描いた貼り紙で覆われていたのだ。その男とは私だった。」(PI p.399)で締め括られているので、いかにも自己同一性を求めるブルトンらしい結末であるとは思もの、テキスト全体を通して見るならば、シュルレアリスムのイメージに溢れているためか、「私」の存在については曖昧なものになっているとは言えるだろう。つまりテキスト全体を突き動かしているのは「私」の存在ではなく、これは『ナジャ』におけるようにブルトン自身の自己同一性の探究が物語の根底に流れている構図とは明らかに異なるものがあると言えるだろう。「溶ける魚」がシュルレアリスムを実践しているブルトン自身を表わしているということについて疑いはないし、この『溶ける魚』のテキストを通してその解釈が間違っていないということは確認されたと思う。それではこの『溶ける魚』のテキストを形成せしめる原動力となったものは一体何なのであろうか。ここにおいて我々は『シュルレアリスムと絵画』の表紙に示されているイヴ・ラロワの作品にある次の手掛りに着手したいと思う。それは言葉の遊びとして捉えられるものであって、『シュルレアリスム宣言』においても見受けられるものである。

第七章 音声的に見た言葉の連なり

自動記述で書かれたテキストは解釈を要求するのではなく、シニフィアンの連なりとして捉えられるものである。ここから考えられるエクリチュールの一つの方法は、意味ではなくただ単に音の連なりから言葉を繋げていくというものである。そこにあるものは音声的に似ているかもしくは同じということであって、意味は最初から問題になっていない。les petits pois sont も les petits poissons も、それらを結び付けているものは音声的に全く同じということだけである。マルグリット・ボネも『『溶ける魚』の分析は、ある言葉から別の言葉へというそれ自体

5) PI p.1374

によるテキスト生成の様式をも無視することはできないだろう。」(PI p.1376)と指摘している。

この観点に立ってテキストを見ていくと、まずテキスト1において「建物は我々の逃亡の鐘の音である。」「建物はポンパドゥール夫人の影に似た教会の中の我々の逃亡の鐘の音である。」(PI p.350) ここに見られるものは文の繰り返しである。ただし繰り返しはこれのみであり、部分的なものになっている。

テキスト5において「カメオのレオンが発言したばかりでいた。」「それはカメオのレオンが私に言いに来たことである。」「しかしカメオのレオンは改めて私のドアをノックしていた。」(PI p.355) 「もし私が彼の言うことを聞いていたのなら、カメオのレオンはローゼン夫人を起こしに行っていただろう。」「カメオのレオンのことだが、彼が魚の鰓で大きく開いた窓を取り、それを競売にかけに行くためには彼の目をくらませるだけで充分だと私には思っていた。」(PI p.356) まず「カメオのレオン」と訳されているものは原文では *camée Léon* であり、「カメオのレオン」もしくは「レオンという名のカメオ」ということになるが、これは同じ音を持つ *caméléon*[kameleɔ̃] 「カメレオン」を連想させることになる。テキスト中において「カメオのレオン」は「彼」という人称代名詞に置き換えられることもあるが、要所要所において「カメオのレオン」と呼ばれ、この音が我々の耳に残るということになる。「カメオのレオン」が繰り返されることで、テキストに一つのリズムが形成されるということにもなる。しかし逆に言えば、このテキストから残るものは *camée Léon* = *caméléon* ということだけであるかもしれない。

また同じくテキスト5において *épier*[epje] と *expier*[ekspje] というのが出てくる。訳せば「見張る」と「罪を償う」ということになるが、似たような音声的単語ということである。

テキスト7において「それはつまり自然現象の再現にしか頼らずに全身的な痙攣もしくは全般的な改宗を引き起こすことが依然として可能である人生を生きることが重要であるということである。」(PI p.359) の中に「痙攣もしくは改宗」とあるが、これは原文では *convulsion*[kɔ̃vylsjɔ̃] *conversion*[kɔ̃vɛrsjɔ̃] であり、音節一つが異なっているだけである。もちろん意味の繋がりはなく、あくまで音声的に似ているということから出てきたものである。もっとも意味を考えるなり、情景を想像してみると、単に音声的に似ているだけではない効果があると思われるが、テキスト全体の流れに影響を与えるものではない。

テキスト9において「嫌な夜、贅辞の夜、ぜいぜいいう喘ぎの夜、頭をくらくらさせる夜、その手があらゆる所の糸、黒い糸、不名誉な糸によって支えられている卑劣な風である無声の夜よ！」(PI p.361) とあり、「夜」 *nuit* と「糸」 *fil* がテキストにリズムを与えている。

これと同様のものはテキスト9において他の箇所にも見られ、「そしてお前、悪党、悪党、ああお前は私を殺す、私の目の中でお前のナイフを摘み取る水の悪党よ、お前はだから何も気の毒に思っていないのだ、光り輝く水、私が深く愛している清めの水よ！」(PI p.361) においては、「悪党」 *bandit* と「水」 *eau* であり、また「至る所にいる変節漢、深紅のカフスをした変節漢、カシスの目をし雌鶏の髪の毛をした変節漢め！」(PI p.361) においては「変節漢」 *renégats* であり、更に「空気を捏ねるための、空気のパンを一度だけ金色にするための、眠っている旗の大きな消しゴムを使い果たさせるための手、太陽の手、とにかく、凍りついた手だ！」(PI p.362) においては「手」 *mains* である。このように同じ語の繰り返しはリズムを作り、テキストの流

れを形成するのであるが、逆に言えば単調となり、敢えてその必要性を指摘するのではないが、物語的な展開を望むことはできないだろう。どのテキストもこのような調子で作られることは考えられない。

テキスト 10 において「人は私に、ある羊飼いが、〈壊れ物〉と読むと思っていたであろう場所に〈ポールとヴィルジニー〉というのを讀んだと断言した。そうなのだ、ポールとヴィルジニー、句読点。」「私はポールとヴィルジニーを肩にかついだ。」(PI p.362)「ポールとヴィルジニーはこの物質の結晶化の二つの形で、私は最早再会するはずもなかった。」(PI p.363)とあり、「ポールとヴィルジニー」Paul et Virginie がテキストの主人公的な役割を果たし、テキストの流れを作っている。しかしこれはそのテキストが一つの物語として捉えられる場合において認められる効果であって、テキストが必ずしも物語の形式をとらなければならないということではないのだ。

これと同様にテキスト 11 においても「ポルト・マント」Porte-Manteau が同じ役割を果たしている。つまり当初は単なる文字として表記されているにすぎなかったものが、次には物語の主人公的な役割を果たすというものである。具体的に見ていくと「ポルト・マント広場は、今朝全ての窓が開けられ、緑の旗をつけたタクシーと立派な車が縦横に走っている。」「広場の中央に、ポルト・マント自身、手に巻紙を持ち、パリにある晩現われた楽園の鳥たちがかつて突進したことのある道を彼の馬に教えているように思われる。」(PI p.363)「ポルト・マント広場では法律違反が起り、行方不明が夏に向けて間隙のある小屋をそこに建ててもらった。」(PI p.364)

テキスト 17 において「非常にごく小さい宝石であるために、彼らの家政婦たちはそれらを手に入れようとこれらの楽器の一つを使っていて、翌日窓から投げ捨ててしまうという大変な間違いをするのだが、その楽器の音は私にとって常に特別心の芯まで届いていて、人はそれをブラシ（下線原文）と呼んでいるのだ。/ 数種類のブラシがあって、その中でも私は不完全ではあるのだが髪の毛のためのブラシと艶出しブラシを挙げよう。また太陽と馬の毛の手袋があるが、それらは厳密に言えばブラシではない。」(PI p.371)「ブラシ」brosses が繰り返されているが、音声的にというよりは、ある段階において主題として扱われているという観がある。シュルレアリスムのイメージとしては凡庸な感じがする。

テキスト 19 においては「泉」source が繰り返し出てくる。これは既に第二章において指摘しておいた。音声的にというよりは主題として捉えられている。極めて重要なイメージであるが、音声的な面白さというものはないように思われる。

テキスト 20 において「この水蒸気を人は数枚の鏡に塗って、かなり後になって戻ってきた。すると鏡は消えていたのだ。鏡は次々に立ち上がっていて、震えながら出て行っていたのだ。更にかなり後になって、誰かが、仕事から戻ってくると、少しずつ近付いてきて、そして彼が自分の家に連れて行ったこれらの鏡の一枚と出会っていたのだ。(中略)彼はたやすく鏡を自分の家に運び上げていた。(中略)鏡は見知らぬ深さで、信じられない距離で、自分自身を映していた。(中略)青年は鏡が前に傾きもうすぐ倒れるだろうと確信して、一時頃突然起き上がった。(中略)彼は鏡から少しだけ離れた所で、鏡と真正面に向かい合って不安定な椅子の上に座つ

た。(中略)彼は鏡のそれである胴回りをはかっていたのではなかったか。(中略)とにかくその日以来鏡は見つけ出されなかったのだ。」(PI pp.374-376)「街の裏側には田舎の代わりに空、機械的な空、化学的な空、数学的な空しかなかった。」(PI p.375)「鏡」*miroir*と「空」*ciels*が繰り返されリズムを作っている。また「鏡」についてはテキストの最初から最後まで登場し、あたかも物語における主人公のような存在である。

テキスト 23 において「彼のためにあなたの髪をとかして下さい、休みなく髪をとかして下さい。(中略)噴水であなたの髪をとかして下さい。」(PI p.379)「髪をとかして下さい」*Peignez*と繰り返されることにより、テキスト内においてリズムが形成される。しかしテキスト全体として見れば、部分的な効果しか見られない。

テキスト 24 において「口づけはとても早く忘れられる。」(PI p.380)がテキスト中において四回繰り返される。繰り返されることによってこの文が印象付けられるとともに、テキストの部分部分がそれぞれ一つのまとまりを持つようになる。歌におけるリフレインのような効果がある。

テキスト 26 において「私が最早全ての光を感じないとしか呼んでいなかった女性つまりポルト・アルビノスは、その時ため息をつき、私を彼女のところに呼んだ。(中略)広大な引きすそのドレスを着て、ポルト・アルビノスが入って来ると、いつも大評判になっていた。(中略)次に他のよりも下品な言葉の上で、改めてポルト・アルビノスが輝いていた。(中略)神が彼から奪ったものを神から取り戻すことだけを要求しながら、快樂のすのこの上で休むことになるだろうポルト・アルビノスの愛人のことをあなたは考えるだろう。/ポルト・アルビノスは影の中にいる。(中略)私は両方向に死体しか通さないという意味でもって、ポルト・アルビノスのそばで見張りに当たっている。(中略)私はこれらの板ガラスの背後で、いつも内側に開くポルト・アルビノスのそばにいる。」(PI pp.384-385)「ポルト・アルビノス」*Porte Albinos*が繰り返されることにより、それが例えばサン・ドニ門 *Porte Saint-Denis* のような門ではなく、一人の女性であるかのように思えてくる。音的に効果があるというよりも、物語の中の登場人物として設定されたという風に思われる。

テキスト 27 において「司祭はムール貝の中で歌っていて、ムール貝は岩山の中で歌っていて、岩山は海の中で歌っていて、そして海は海の中で歌っていた。」(PI p.386)ここにおいて「歌っていた」*chantait*が繰り返されるとともに、入れ子状にムール貝、岩山、海が続けられることになる。テキスト中においてリズムを作るとともに、言葉の連なりを可能にするものとなっている。

テキスト 28 において「ところで私は樹々の影、ほこりで渦巻いている影を我々の白い不吉な石切り工の影とを対決させるこの時代遅れの冒険に加わっていた。(中略)ある者たちは、もっとも、出かけるのに全生涯をかけたこの騎馬像の影の中で、人はサン・クロードよりもずっと遠くに行ったのだ。」(PI p.386)ここにおいて「影」*ombre*は繰り返されることによってテキスト中にリズムを生み出しているのだが、部分的な効果に留まっている。

テキスト 29 において「峡谷は相変わらず狭まっていたが、その時星が小声で、次いでだんだん聞き取れる声で話し始め、ついには<プロメテウス>か<約束して下さい>と叫んだ。」(PI

p.388) 訳してしまうと効果がわからないが、「プロメテウス」は Prométhée、「約束して下さい」は Promettez で、ともに発音としては [promete] であり同じである。これこそ『シュルレアリスムと絵画』の表紙にあったイヴ・ラロワの文と同じ音声上の効果をもたらすものである。

テキスト 32 においては「ソランジュ」Solange という女性の名前が繰り返されて出てくるが、いわば物語としてのテキストの中で登場人物として出てきているという印象であり、音声的な効果というものは認められない。

以上の考察から明らかなように、音声的に同じかほぼ同じでありながら全く別の言葉を並列させることによるシュルレアリスム的なイメージの効果というものは、テキスト 5 の *camée Léon* と *caméléon*、*épier* と *expier*、テキスト 7 の *convulsion* と *conversion*、そしてテキスト 29 の Prométhée と Promettez であり、さほど多くない。それ以外は専ら繰り返しによるリズム感の形成というものであり、口頭による自動記述であればある程度の効果を期待できるだろう。もっとも『溶ける魚』のテキストにおいてはその効果は部分的なものとなっている。

第八章 光と色彩がもたらす視覚的世界

ピエール・ナヴィルは『超現実の時代』において、1924年の春にカフェのテーブルで一気呵成に書き上げた自動記述のテキストを収録している。全文を紹介することはできないが、我々が注目したのはその色彩であって、まるで色鮮やかな絵を見ているかの印象がある。例えばごく一部を引用するならば「黄色それは六角形だが、情熱の美しい配置によって時々形を損なわれる図形に変わる。それはドミノの熱狂的なゲームで結び付いた浜辺の深紅で、不安をかきたてそして非常に感じのよい脊柱を混ぜ合わせる。」(TS p.425)「黄色い鎧戸は、真夜中の星のように青白いまなざしをした元帥の回廊に面して、どうとでも解釈でき、地理、アーモンドシロップ、そしてウランでできた毛布で一杯になって、肘掛け椅子の空間の中で開かれていた。」(TS p.426)

またブルトン自身の詩においても、色が主題として使われていることはあるのだ。それに『溶ける魚』は最初から現在のような形で刊行されていたわけではなく、例えば『溶ける魚』の最後のテキストであるテキスト 32 は、1922年の5月に『文学』という雑誌に『赤い帽子の年』という題名で刊行されている。ちなみに他のテキストのうち、6、18、25、31 は『ヨーロッパ誌』に1924年8月1日に刊行されているが、これは『溶ける魚』という題名であった。さて、このテキスト 32 が『赤い帽子の年』という題名にされたことについて、マルグリット・ボネはコリネ夫人の証言として次のように書いている。「実際にこの年、緑や赤の生き生きとした色の帽子が流行っていたのです。」(MAB p.386) 何故緑ではなく赤なのかという問題ではないだろうが、いずれにせよその生き生きとした色というのがブルトンにとって強く印象に残っていたことは間違いない。ブルトンによって書かれた114のテキストのうち31を選び、それにこの『赤い帽子の年』のテキストを最後に持つことによって『溶ける魚』を成立させたわけである。従って全体のテキストの題名が『溶ける魚』となっているものの、ブルトンの中にはテキスト 32 に対する思い入れも強く、かつそのテキスト 32 がもともとは『赤い帽子の年』という題名であったということを考え併せるならば、『溶ける魚』に対するブルトン

の色彩という観点からの思い入れも十分に推測することができるのである。

そして色彩の世界はそれに先行してあるいは並行して光の世界が存在する。このような指摘は『溶ける魚』についてないわけではなかったのだ。例えばフェルディナン・アルキエは『シュルレアリスムの哲学』において「そういうわけで『溶ける魚』の雰囲気は光で満ちているのである。」(PS p.14)「『溶ける魚』の中には、パリの楽園、愛の部屋の中で最も素晴らしく、最も輝かしいものへと絶えず変えられるパリという名の都市の楽園があるのだ。」(PS p.20)と書いている。

またジュリアン・グラックも『アンドレ・ブルトン』において「言語－聴覚的自動作用は最も気分を奮い立たせる視覚的イメージを作り出すというのは（ブルトンもそう言ったのであるが）本当であるし——一旦これらのイメージが口火を切られると（そして自動記述がたくさんイメージを招き入れるわけだが）どんな麻薬かわからないが、イメージが浮かぶ精神がそれらを目が眩むくらいの光の中で見る（下線原文）ことは妨げることはできないだろうというのもやはり本当なのである。」(JAB p.175)と書いている。

つまり自動記述が自動記述として正当に機能すれば、あるいはそれを一つのエクリチュールとして認めるならば、明らかにそこに出現するのは光に溢れた世界であり、そこにおいて見えるものはものの形でも動きでもなくて、まさにそのものが持つ色彩なのである。このように考えるならば『溶ける魚』のテキストが光と色彩に満ちていることが理解されるだろう。具体的に『溶ける魚』のテキストを見ていくと、テキスト1においてまず「あなたたちは白い指物細工の、機械仕掛けの製材所のそして葡萄酒の太陽を私に持って来るのだ。」(PI p.349)「いくつものこだまが地上で響き合う。(中略)砂に混ざった炭酸ナトリウムのような太陽のこだま。」(PI p.350)次に「だからその前の年と推定される枝は、光がバルコニーへと女性たちを突き落とす時、日除けが近付くと決して動かないでいたのだ。」(PI p.349)「私は彼女にあげる野生の果実と、日当たりのいい大窓を持ち帰る。」「この仕事は、かなり疲れているにも拘らず、我々を依然として目覚めさせ、男も女も、光の速度を緩めることができたらずに光の旅程に応じさせておく全ての愉快な大詰めである。弱さの家政婦たち、幸せの家政婦たち、女性たちははじけるような笑い声の中で光をもてあそぶ。」(PI p.352)そして「黄金色の手」「青い墓の娘たち」「白い指物細工」「赤い絹のストッキング」「はっきりとした緑色のキササゲ」(PI p.349)「黒い胡桃」「青白さ」「日の光の色」「紺青のにおい袋」(PI p.350)「金色と黒の美しい葡萄の房」「薄紫色のジギタリスの種子」「黒い服」「白い埋葬」「草は黄色くなる」(PI p.351)「緑のレモンの半分」「金色の根」(PI p.352)というように様々な色彩に溢れている。

テキスト3において「その上、当然の権利の突然の譲渡という判断を下す程、太陽は私を困らせていたのだ。」(PI p.354)とある。これは酷暑の下での太陽なのである。従ってと言うべきか、色彩的には低調で、「口紅」(PI p.353)と「白くてどきどきしている美しい胸」(PI p.354)しかない。

テキスト4において「鳥たちは色の後に形を見失う。」(PI p.354)「雨が降り始める、それは永遠の恩恵であり、雨は最も優しい反射光を伴っている。」(PI pp.354-355)光に溢れているわけではないが、微光の世界といったところである。そして「黒いバゲットをした私の黄色い手

袋」「紫色の水の表面での鯉の跳躍」「シャンパン色の星」(PI p.354)「リラの花の色をした大型馬車による黄色い橋の通過がある。」「しかし別の女性の魂は白い羽毛で覆われている。」(PI p.355) というように色彩に溢れているのである。

テキスト5において「光の大きな射手が私に不死の道を教えて欲しいと言っていた。」そして「霧がオレンジ色がかった半カーテンのある食堂にキスをする時間」「枕の上のリラの花の色をした巻き毛」(PI p.356) とある。

テキスト7において「全ての始まり。光がその後について来るだろう。日の光は、裸足で、首に星の綱を巻き、緑のシャツを着て、自らの非を認めるだろう。」(PI p.360)「光り輝いている物入れ」そして「この白い大理石のテーブル」「光り輝く銀製品」「時の色」(PI p.358)「緑のシャツ」「白色」「緑青」(PI p.360) とある。

テキスト8においては「小さな赤い綱」「白い毛」(PI p.360)「青い目と黄色い目をしたアルザスの犬」(PI p.361) というように色はいくつか示されているが、光に溢れた世界ではない。

テキスト9も同様で、「太陽の手」(PI p.362) という表現があるのだが、「黒糸」「白色と赤色の骨」「深紅のカフス」(PI p.361)「金色にする」(PI p.362) というように色彩的には豊かではない。テキストの始まりが「嫌な夜、賛辞の夜、ぜいぜいいう喘ぎの夜、頭をくらくらさせる夜、無声の夜よ！」(PI p.361) となっていて、むしろ当然の結果であるかもしれない。

テキスト10において「彼のために大きな青い太陽を作る樹々」「彼女は少し被害を被ったように思われたが、それは全く当然のことで、しかしながら私が彼女を光のある所に連れ戻したいと思う程十分ではなかったのだ。」(PI p.362) そして色彩としては豊富ではなく、「大きな青い太陽」(PI p.362) と「白い形」(PI p.363) のみである。太陽をわざわざ作り出さなければならぬ状態の当然の結果と言えるかもしれない。

テキスト11において「真昼にも拘らず回転する小さな明かりが反射している。」そして「緑の旗をつけたタクシー」「白いたてがみ」「非常に美しい白い大型客船の船体」「全ての男性は黒い服を着ている。」(PI p.363)「黒い鏡」(PI p.364) とある。テキスト自体の短かさもあるが、色彩的には豊富ではない。

テキスト12において「一筋の太陽光線に恵まれて」「太陽の明かりの曲芸師たち」(PI p.365) とあり、あまり光に溢れるという感じではないためか、色についての記述としては「黒板」(PI p.365) があるのみである。

テキスト13は劇場内での出来事が書かれていて、従って太陽も光溢れるということもなく、せいぜいがフライトくらいのものである。色彩の表現としては「珍しい緑のダイヤモンド」「ダイヤモンドの色のある種の緑の光輪」「驚くべき白い成層」「軽く灰色のコート」「緑の植物」(PI p.366) があり、それ程豊かではない。

テキスト14においては「光の上昇」(PI p.368) とある。色彩的には「洗剤の青色の数個の玉」「青い玉」「白馬」「赤い植物」(PI p.367)「純白の引きすそ」「カラーの指輪」「青い玉」「全ての女性たちを青ざめさせる」(PI p.368) がある。色彩的に豊かとはまではいえないだろう。

テキスト15においては「海の底は最早ある条件付きでしか輝かないだろう。」(PI p.369) となっている。色彩としては「銀紙」「黒板」(PI p.368) のみである。当然の結果と言えるだろう。

テキスト 16 は「雨だけが崇高である。」「この雨の日」(PI p.369) という形で始まるのであるが、状況は複雑で「雨と私の中で光り輝く協定が結ばれて、日の当たる中で時折雨が降るのはこの協定の思い出ということだ。」(PI p.370) と書かれている。色彩的には「黄色い雨」「黒い雨」(PI p.369) 「労働の徹底的に青い小さな犬小屋」「オレンジ色がかった雨」「澄んだ川が黄金を押し流す」「草木の緑」「白い雨」(PI p.370) となっている。しっとりとした落ち着いた映像を見ているような印象がある。

テキスト 17 は「九月の素晴らしい午後に」(PI p.371) という書き出しで始まるのであるが、「また太陽と馬の毛の手袋がある」(PI p.371) という箇所があるのみである。また色彩的にも「金髪的女性」「褐色の髪的女性」(PI p.371) のみである。テキストの短かさもあるが、光に満ち溢れていないと色彩的には乏しいようだ。

テキスト 18 において「その夜、少しずつ郵便局に接近していた街灯は」(PI p.371) で始まるためか、光が満ち溢れた状態にはない。唯一「彼女の身体は私がかつて見たことのある最も素晴らしい歓楽街の明かりの中で型に入れて作られていた。」(PI p.373) という箇所があるのみで、人工的な光という印象である。ただしテキスト自体の長さもあるだろうが、色彩的に乏しいというわけではない。「白い蜘蛛」(PI p.371) 「緑色の手」「この春の夜に私は彼女たちを潔白ではないと思う」(PI p.372) 「緑色に違いなかったシャツ」「この女性、金髪的女性」「緑と青の螺旋管」「白の螺旋管」「青空と繊細な嵐の死」(PI p.373) となっているが、ブルトン自身やはり光に満ち溢れた状態でなければならないということで、テキストの最後において次のように書いているのだ。「そして私は、鏡よりも澄んだこめかみを持つ預言者として、私の物語のほのかな光に服従させられ、冷淡な愛に覆われ、折れた棒の幻影のとりこになって、お願いだから、最後の唯一の輝きで、私を人生に連れ戻してくれることを頼みながら、ここに来ているのだ。」(PI p.373) このことからブルトンをエクリチュールへと突き動かしているものが光であると明らかになるであろう。

テキスト 19 において「彼女は他よりも感動的な、電球の太陽を見た。」(PI p.374) 電球で出来た太陽であるためか、色彩的には乏しく「黄色や白の重苦しい花」(PI p.374) のみである。テキストの短かさもあるかもしれない。

テキスト 20 においては太陽も光も存在せず、色彩的には「白い粘土」(PI p.374) 「薔薇色の作業ズボン」「黒い風景」(PI p.375) しかない。

テキスト 21 において「その間に旅芸人は自分たちの薔薇色の影を非難し合い、蝶のカフスをつけたお気に入りの猿を日なたで教育する。」「あらゆる色彩の夜の鍾乳石」「世紀の中の世紀の終わりに見事なプリズム」(PI p.376) となっている。設定としては色彩的に豊かに思われるが、「黄金と印刷された布地」「青いトンボ」「薔薇色の影」「金色のグレーハウンド」(PI p.376) となっていて、テキストの短かさも影響しているかもしれない。

テキスト 22 において太陽も光も存在しないが、「赤い葉」「その外側の編み目は黒だった」(PI p.377) 「肌色」「葉は急いで黄色くなる」「弦は黒かった」「非常に小さな虹」「緑の笠の電灯」(PI p.378) となっていて、豊かではないにしてもいくつかの色は示されている。

テキスト 23 において「太陽光線の中に彼は影の中よりも多くの影を入れていたが、彼は真

夜中の太陽でしか実際に日焼けしなかった。」(PI p.379) とある。色彩的には「青い星」「黒いカフス」「白い鹿」「その黄金色の渦巻形」(PI p.379) となっていて、真夜中の太陽では限界があるかもしれない。

テキスト 24 においては太陽も光も存在せず、「黄金色の競技場」「白い村」「灰色の月桂樹の森」「ハシバミの実が赤かった」(PI p.380)「薔薇色のキノコ」(PI p.381) というようにいささか限定的な結果となっている。

テキスト 25 においては「太陽が薔薇色のレンガの暖炉を削っていた」(PI p.382) という表現がある。「白い影」(PI p.381)「薔薇色のレンガ」「白いリス」(PI p.382) と色彩的にも限定的である。

テキスト 26 において「エゾイタチの胸をした女性がジョフロワ街の入り口で、歌の光の中にいた。」(PI p.382)「我々は太陽が鼓動するように、棺が閉まるように、沈黙が呼ぶように、夜が輝くように情事をした。」(PI p.384) とある。色彩的には「いつもの掲示が金色、銀メッキの、薄い青みを帯びていた」(PI p.382)「白い蔓植物」「青い葡萄酒」(PI p.383)「大きな白い道」「白い鷲」「魅力的な小さな青い矢」(PI p.384)「赤いピロード」「青いピロード」(PI p.385) となっていて、そこそこ豊かな状態になっている。

テキスト 27 において「この七面鳥はたっぷり日なたで発火するには最早数日しかなかった。」(PI p.385)「蝶は光と同一視され得るのか。」(PI p.386) とあり、色彩的には具体的ではないが、「シルクハットが七つか八つの反射光を持つプリズムであるように、七面鳥の頭は七つか八つの面を持つプリズムなのである。」(PI p.386) というのがある。テキストの短かさもあり、色彩的には広がらなかったように思われる。

テキスト 28 において「ナポレオンが赤外線的光しか期待していなかった時、光線(下線原文)が、それ以来明らかになり、ロシアの凍った平原を通り過ぎ始めた日と同じ破綻の中のこの素早さがあった。」(PI p.386) とある。色彩的には「白くて不吉な石切り工」(PI p.386)「栗色の目」「白と緑、赤と黒の二台のスポーツカー」(PI p.387) ということであって、いささか限定的なものとなっている。

テキスト 29 において「爪は非常に鋭い光で出来ていたので、いかなる目もそれに耐えることは全く出来なかっただろう。」(PI p.388) とあり、世界を照らすようなものではない。色彩的には「黄色の長靴を履いたこの男性」「薔薇色の星」「他のものよりも緑色の枝」「それはそれまで以上に白かった」「黄色のアイリス」(PI p.388)「空の青の小さな蝶」「アイリスの色の旗」(PI p.389) となっている。

テキスト 30 においては太陽も光も存在していない。色彩的には「青い目」「黒板の白い座標」「白いサンダル」「真っ暗である」(PI p.389)「赤毛の女性たち」「全ての女性たちは赤毛である」(PI p.390) となっていて限定的である。

テキスト 31 において「そのグラスが私の耳のところでばちばち跳ねている日の光のシャンパンは私にめまいを起こさせる。日の光の残酷さは私の完璧な体の線をくっきり出している。」(PI p.390) とある。色彩的には「黒い幕、白い服を着た二人の女性、黒い燕尾服のマルク、火の色の悪魔。」「全てはクリーム色の完全な立方体の中で起こる。」(PI p.390)「眠りたかったの

だろ深紅の滝と、夢遊病者のように屋根からやって来た白い滝」(PI pp.390-391)「白い鷺」
「マルクはギブスのように黄金色だった。」「顔色が非常に青白い女性」(PI p.391)「いくつかの
赤みがかったほのかな光」(淡青色の花を咲かせる)ツルニチニチソウの黒である空の色」(PI
p.392)とあり、ある程度豊かなものになっている。

テキスト 32 において「当時の偽の太陽の冷たい光線」「百メートルくらいのところで、小さな
木立の陰から、これらのレース飾りのズボンのいくつかが更に太陽の方向に飛び立っていた。」(PI p.393)「彼以外にはいかなる人もそこから出ることができないでいた広大な光錐の中
で、彼は世界の創造を目撃する機会を与えられていたのだ。」(PI p.394)「太陽から最も離れた
二つの惑星は、この奇妙な往復運動でもって太陽の回りに自分たちの動きを組み合わせる。」(PI
p.395)「太陽は最も美しい冒険を投げ縄で手に入れていた。」(PI p.397)とあり、かなり強烈に
太陽が存在している。色彩的には「私は褐色の髪をしていた。」(PI p.392)「金髪の若い男性た
ち」「私は陸橋の下で顔色が青白かった。」(PI p.393)「小さな赤いミミズ」「白と赤のレンガの
壁」「青いサラダボール」「紫色の目」(PI p.394)「このオレンジ色がかった林間の空地」「黒い
長靴」「スペクトルのあらゆる色彩」「白い大理石」(PI p.395)「最も白い女騎手たち」「黄金色
の足」「小さなひだのある黒いドレス」「あらゆる色の文字」(PI p.396)「パールグレーのクレー
プのヴェール」「愛のプリズム」「この鳥かごの紺碧の底を転がっている金色の球」(PI p.397)「黒
板」「緑の屋根の下」「白魔術」「<曙>と言われる色であるこの特色」「無傷で残っているガラ
スが逆にかすかに青色だった」「銀紙」(PI p.398)「緑色のクッション」「白い短靴」「これらの
金色の大きな勲章」「赤いリボン」(PI p.399)とかなり豊かである。

以上の考察から明らかなように、太陽があり光に満ち溢れた世界において、色彩も豊かな
テキストが形成される。特にテキスト 1 やテキスト 32 においてそれが顕著である。長ければ
いいというものではないが、シニフィアンを生産し続けるエクリチュールにおいて、ある程度
の量のテキストが作られるということはそれだけで充分成功しているということが言えるだろ
う。尚、この色彩溢れるテキストにおいて、それぞれの色が何を表現しているかを考察するこ
とは全く意味がない。それぞれはシニフィアンであり、我々はその様々な色を鑑賞し楽しむだ
けでよいのである。

終章

source という従来の読みから、『シュルレアリスムと絵画』の表紙のイヴ・ラロワの作品を
手掛りにして光と色彩の世界をイメージするという新しい読みの可能性を探ってきたわけであ
るが、その過程において繰り返しテキストに現われる二つの要素があることに気付いた。「窓」
fenêtre と「扉」porte である。ブルトンが 1958 年の 1 月 21 日付けでジャン・ゴームエに送
った手紙によると、『溶ける魚』のテキストはバリのフォンテーヌ通り 42 番地のブルトンのアト
リエで書かれたようである。このアトリエはブルトン自身のアパートマンの上の階にあった⁶⁾。
このアトリエの窓を通してブルトンは外界に思いをはせることがあったであろうし、アトリエ

6) PI p.1365

のドアから誰かが入ってくるということもあったであろう。窓についても扉についても実際に『溶ける魚』のテキストを見ていくことにするが、扉について言えば、ブルトンは「侮蔑的告白」において次のように書いている。「毎夜、私は私が選んだわけでもない女性の連れの隣でやっと目覚めることを期待して、私がホテルで住んでいた部屋のドアを大きく開けたままにしておいたのだ。」(PI p.196)

つまりブルトンにとって世界というものは決して閉ざされているものではないのである。表面的にはいくら閉ざされた自分の世界を形成しているように見えても、結局その世界が意味あるものかどうかを決定するのは、その世界が外界に対して閉ざされているのか開かれているのかの違いによるのだ。

まずブルトンにとっての「窓」をテキストにおいて探していこう。テキスト1において「この14世紀の城の窓辺で一人の女性が歌っている。」(PI p.350) テキスト2において「私は一人で、私は窓越しに見ている。人通りがない。いやむしろ誰も通ら(下線原文)ない(私は通るを強調する)。」(PI pp.352-353) これはまさにアトリエにいるブルトンそのものの状態だろう。テキスト32において「窓から見えるとたじろいでいた自分たちを照らしている火の紙の幾何学の図形」(PI p.393) そして同じくテキスト32において「あなたたちが知らなければならないこと、それはそこから身を投げたい気があなたたちに起こり得る全ての窓の下に、愛想のいい小妖精たちが東西南北(基本方位)に愛のもの悲しいシーツを広げているということである。」(PI p.399) 窓はアトリエの中にも、その窓から通して見える外界に、実際には何もなくても何かあるのではないかという空想を可能にしてくれるわけである。

そしてこの「窓」以上に頻出するのが「扉」なのである。テキスト1において「でも霧の鼻孔と紺碧のにおい袋があんたをこの永遠のスイングドアに連れて来たのだから、入って三色董で一杯のこれらの階段に沿って私を愛撫して。」(PI p.350) 要するに扉とは恋人が入ってくるためのものなのである。テキスト5において「日の光はせいぜいあなたの部屋のドアをノックする少女の姿でしか入ってこなかったのだ。」(PI p.356) テキスト7において「我々自身に隠された扉の数は我々を最も好都合な気分させてくれる。」(PI p.358) テキスト16において「私は雨にしか私の扉を開けない。」(PI p.370) この雨については、テキストの最後において「雨女」という女性であることがわかる。テキスト26においてポルト・アルビノス *Porte Albinos*⁷⁾ が出てくるが、これはテキストにおいては女性として存在している。恐らくは扉を通して女性が入ってくる、それを期待する扉ということから扉自体が女性の化身となったかのような印象がある。テキストにおいては「私はこれらの板ガラスの背後で、いつも内側に開くポルト・アルビノスのそばにいる。」(PI p.385) 扉とは、主としてそこから女性が入ってくることを望む存在なのである。

そしてこの窓と扉とが自分自身の世界、具体的にはブルトンにとってのアトリエであり、場合によってはアパルトマンと考えてもいいかもしれないが、そのような個人的空間と外の世界との接点となる役割を果たしながら、意味合いについては大きく異なることが明らかとなって

7) ポルト *Porte* とは「扉」のことである。

いる。つまり窓は実際にそこを通して外の景色や通行人を見ることができるにも拘らず、あくまで非現実的な空想をもたらすのであるが、扉は実際にそこから女性が入ってくることを望むという現実的な存在なのである。従ってブルトンは『溶ける魚』において、現実ではない世界を志向しながらも、現実に対して閉ざしてしまうのではなく、あくまで開いた存在であり続けていたことが明らかとなるであろう。