

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分析

加 藤 彰 彦

アンドレ・ブルトンのシュルレアリスムのエクリチュールを、自動記述の作品として『シュルレアリスム宣言』に添付されている『溶ける魚』並びに、それに収録されなかったがプレイアード版において収録されている残りのテキスト群である『溶ける魚II』を対象として考察した。ここにおいてエクリチュールとは、ロラン・バルトの言うある領域において使用されている言葉の使い方といった意味である。まず、ブルトンは夢を現実において成立させようと試みたことから、我々はサルトルの想像力についての論考を基にして検討を加えたが、いわゆる夢の記述とは違ったエクリチュールであることが判明した。次に、ジェラルド・ジュネットの物語論に依拠しながら、通常の物語との比較を試みたが、それとは別種のものであることがわかった。また、『溶ける魚』の結末は一見自己発見と思われることから、ラカンの精神分析を用い、鏡像段階を経た上での自己同一性と解釈することも可能ではあるが、時間的な積み重ね、つまり記憶=思い出の不在を指摘することができ、通常の「私」を求めているエクリチュールではないと考えられる。そして、クロード・レヴィ=ストロースの音韻論的方法を用いて『溶ける魚』のテキストを分析することの可能性を指摘し、更には当該テキストがレヴィ=ストロースの言うコミュニケーションの三つの水準を満たすことから、常に同一状態に留まることなく、動き続けるエクリチュールを可能にしていることが見て取れた。次に、ミシェル・フーコーの系譜学的考え方から、『溶ける魚』において何が語られているかではなく、何が語られていないかに注目し、シュルレアリスムのエクリチュールは権力装置として機能することを避けるために、社会制度を逸脱することを目指していることが見て取れた。シュルレアリスムのエクリチュールはシュルレアリスムのイメージと混同されやすいが、シュルレアリスムのイメージ自体が予期せぬ効果を目指すものであり、いわゆるシュルレアリスムの記号学は成立し得ないことがわかる。つまり、シュルレアリスムのエクリチュールがそれとして機能するのは、その訳の分からなさであり、常に現実を裏切り続けることが必要なのである。そして最後に、何かよく分からないという印象のシュルレアリスムのエクリチュールは書かれることによって我々にその前提となる現実ではない世界を想起させることとなる。それは、既にある何かを表現するのではなく、書くことによって明らかとなるものであり、それこそがシュルレアリスムのエクリチュールなのである。

キーワード：アンドレ・ブルトン、シュルレアリスムのエクリチュール、『溶ける魚』、
『溶ける魚II』

序章

我々は従前から様々な論考において「エクリチュール」という言葉を用い、時にはそれを論考の中心に据えた重要な概念として考察してきた。これらの場合、「エクリチュール」とは「パ

ロール」の対概念として「書くこと」と理解し、実際にそのような意味合いで用いてきた。今回、我々はシュルレアリスムのエクリチュールについての考察を試みるわけであるが、それは単に「書くこと」という意味ではなく、ロラン・バルトが『テキストの快楽』において主張している意味においてなのである。つまりエクリチュールを話し言葉に対する書き言葉でもなく、書き手本人の書く癖といった文体としてでもなく、ある社会的な場を選び取ることによって半ば無意識のうちに使わされてしまう語法であると考えるバルトは、『エッセ・クリティック』において次のように書いている。「何世紀もの間、我が国の作家たちは文学を（この言葉自体出来て間もないものである）全ての他の言語と同様に、論理的な区別に委ねられた言語とみなすことが可能であると思い描いてはいなかったのである。（中略）要するに、文学は雄弁に語りかけていたが、自らに語りかけることはなかったのである。次いで、恐らくはブルジョワ的な良心の最初の動揺とともに、文学は自らを二重に感じ始めた。（中略）この発展の諸段階がどのようなものであったかと言うと、おおよそ次のようなものである。」（EC p.106）としてフロベール、マラルメ、プルーストというように概観していくのであるが、シュルレアリスムについても言及していて、それは次のようなものである。「次に、対象となっている言葉の意味を一義的なシニフィエに決して立ち止まることなく、故意に、体系的に、無限に増やしていくことによって文学的な誠意を告発すること。」（EC p.106）

そしてバルトはこの次の段階として、エクリチュールの零度に向かうわけであるが、この指摘からもシュルレアリスムが文学におけるエクリチュールとしてある種の軌跡を残していることは読み取れるだろう。我々はこの論考においてアンドレ・ブルトンのエクリチュールについて考察を加えていくのであるが、ブルトンが使っている言語はフランス語であり、そのことについては疑いがない。またブルトン自身が書く上における癖や好み、言葉についての主張というものもあり、それは文体として捉えられることになる。ところがシュルレアリスムの領域においてシュルレアリストとしてブルトンの書くもの、場合によっては話す言葉が、他の領域、他の人物とは違った言葉として成立している場合、我々はそれをエクリチュール、正確にはシュルレアリスムのエクリチュールとして捉え考察していこうということなのである。確かにブルトンが例えば『シュルレアリスム宣言』において示しているようなシュルレアリスムのイメージこそがシュルレアリスムのエクリチュールであり、結局のところそれに尽きるのではないかとさえ思われるのであるが、我々がそれと理解し自然に受け入れているエクリチュールの中に、ブルトンの意図する価値体系といったものが存在しているのではないかと考えられるわけで、これはバルトがあるエクリチュールを使用する場合、その社会集団の全員が無意識のうちに共有しているイデオロギーが潜んでいるという風に考えることから示唆を受けたものである。例えばブルトンは『シュルレアリスム宣言』等においてこの世に存在している二律背反的な概念をシュルレアリスムの名の下において打破することを主張しているが、そのようなブルトンの考えがシュルレアリスムのエクリチュールにおいてはどのように現われているかという点も確認することが必要となってくるであろうということである。そして我々はブルトンのシュルレアリスムのエクリチュールを分析するにあたって、その対象を『溶ける魚』並びに『溶ける魚II』とした。ブルトンは1924年に刊行した『シュルレアリスム宣言』の巻末に『溶ける魚』

と題した小話群を添えているのであるが、それについては『シュルレアリスム宣言』の中でも言及していて、「私が五年前からこの方向で専心し、そのほとんどを極めてまとまりのないものであると弱気になって判断してしまう、多くの試みの後に現われるこの本の続きにある小話群は、私にとってその明白な証拠を提供している。」(PI p.341)としている。ここに書かれている「この方向」であるが、それはこの文の直前に書かれているもので、これは我々がこの論考において考察を加えようとしているシュルレアリスムのエクリチュールに共通するものが見受けられるのである。つまりブルトンは次のように書いている。「私はシュルレアリスムの凡作が確立されることが間近に迫っているとは思っていない。この様式の全てのテキストに共通した特徴、その中でも私が先程指摘したばかりのものや、我々に論理的な分析や文法的に緻密な分析だけを委ねることができるような他の多くのものは、時間が経てばシュルレアリスムの散文のある種の進化を妨げるものではない。」(PI pp.340-341)

この『溶ける魚』についてであるが、ブルトンが1958年1月21日にジャン・ゴーミエに送った手紙によると、『溶ける魚』として刊行されたものは32のテキストから成っていて、そのうちの31は純粹に自動記述的なものだということである。『シュルレアリスム宣言』並びに『溶ける魚』の刊行は1928年であるが、原稿自体は1921年から22年にかけて書かれている。その原稿は7冊のノートに緑か黒のインクもしくは鉛筆で書かれていて、これらの原稿の中から選取られて『溶ける魚』として刊行される形をとっている。テキストの配列については原稿として書かれた順番ではないのだが、ブルトンによれば「意図的な構成がその配列を取り仕切ったというわけではない」(PI p.1365)とのことである。この構成については後で考察を加えることになるのであるが、『溶ける魚』の最初に来ているテキスト1は、原稿においても最初のノートが一番初めに書かれているということ、そして自動記述のテキストとして捉えられている『溶ける魚』の中であって唯一の例外とされているテキスト32については、慎重に手が加えられているということを確認しておきたい。そしてこの『溶ける魚』として取り上げられたテキスト以外のものは、書かれた順番に『溶ける魚II』として収録されている。自動記述のテキストとは言いながらも、出来上がった原稿については手が加えられているようであるし、また書かれた原稿の中から『溶ける魚』という表題の下に一つの作品として刊行するに当たって、それなりの配慮や意図があることは当然のこととして推測し得るだろう。『溶ける魚II』の中には『シュルレアリスム宣言』において「詩」という題の下に新聞の見出しを切り貼りして出来たものが12あるが、これも一番出来のいいものが『シュルレアリスム宣言』において提示されたのではないかとさえ推察できるのである。この『シュルレアリスム宣言』の中の「詩」については多くの示唆を与えてくれるように思われるが、明らかに『溶ける魚』並びに『溶ける魚II』のテキスト群と共通するものがある。敢えて極論すれば、この『シュルレアリスム宣言』の「詩」のみを分析することによってシュルレアリスムのエクリチュールの分析が可能なのではないかと思わせる程である。つまりここには『溶ける魚』を構成している特徴的な言葉がほとんど全て存在しているのである。ブルトンは『シュルレアリスム宣言』においてこの「詩」を提示する直前に次のように書いているのだが、つまり「新聞において切り抜かれた見出しや見出しの断片をできるだけ根拠なく組み合わせることによって（もしよければ統辞論を守ろう）得られ

るものに『詩』という題をつけることさえ許される。」(PI p.341)という考えを示しているのであるが、出来上がってきたものを見る限り、意識的にせよ無意識的にせよブルトンによって操作されたという印象を否定することはできない。従って我々はこの「詩」を一つの典型的なテキストとして捉えながら『溶ける魚』の分析に取り掛かることが可能ではないかと思われるのである。

第一部 夢に似せて作られた物語の構造

第一章 『溶ける魚』は目覚めている時に書かれた夢である

ブルトンは『シュルレアリスム宣言』において夢と現実が融合して超現実になることを期待し、一方の項である夢の研究の必要性を説いている。また『通底器』においては自ら夢の研究に専念し、自分の見た夢の記述も試みている。これらの試みがどのような成果を得たのかという問題もあるが、ある種の言い方をするなら超現実とは眠っている時の夢ではなく、目覚めている時の夢として求められたと考えることができる。それが実現したということとはできないが、少なくとも書かれたものとして擬似的に成立させることを目指したのが自動記述であり、それによって書かれたテキストであると言えるだろう。これを夢との対比で捉えるなら、実際に眠っている時に夢を見ている人が自動記述を行なっている人であり、夢の中に出てくる自分はテキストの中の登場人物としての自分である。この時自動記述を行なっている人は、夢を見ている人と同様に、その世界全体を見渡すことが出来ると同時に、その世界の中を動き回ることが出来るのである。この関係については、ジャン＝ポール・サルトルの『想像力の問題』において詳しいので参照しておこう。「その結果この夢の奇妙な特性が生じる、つまり夢においては世界を想像している眠っている人の視点である上位の視点と同時に、世界の中に潜り込まれた想像上の自我の視点である相対的で限られた視点から全ては見られ知られているということである。ところが実は、想像上の自我はこの世界を見ているわけではないし、眠っている人はその視点から物事を見るためにこの独自の存在の代わりに (下線原文) いるわけではない。つまり彼が物事を見ているのは常に彼の視点からであり、創造者の視点からなのである。」(IM p.334)

つまり夢の中の人物であるならば、その位置関係から絶対に見ることができないし知ることもしないことを自分は見たり知ったりしているのである。具体例としてサルトルは自ら見た夢を紹介している。「私は贗金作りに追いかけていた。私は銅板で覆われた部屋に避難していた、しかし彼は壁の反対側から、酸水素のガスバーナーで壁の装甲板を溶かし始めていた。ところで、私は一方で、部屋の中で凍えて待っている私を (下線原文) を見ていたし——自分が安全だと思いながら——そしてもう一方で、穴をあける作業をしつつある壁の反対側にいる彼を見ていたのである。私は従って自我的対象に起こるであろうことを知っていたのだが、その自我的対象はそのことをまだ知らないでいてそしてしかしながら贗金作りと自我的対象を隔てていた壁の厚みは、彼から自我的対象に向けられた絶対的な距離だったのである。そして次に、突然、贗金作りがちょうどその作業を完了しようとしていた時に、自我的対象は彼が壁に穴をあけようとしていたことを知った (下線原文)、つまり私は更にこの新しい認識を正当化

することに専念することなく、突然そのことを知っているものとしてそれを思い描いたのであり、自我的対象はちょうど間に合って窓から逃げ去ったのだ。」(IM p.335)

我々は家の前面だけを見て、つまり側面や裏面を見ることなくそれが単なる書き割りではなく、実際に存在する家として認識するのであるが、夢の中であれば、家の前に位置しながらも同時に自分は家の側面や裏面も見ているのである。以上の点を理解するならば、『溶ける魚』の次の箇所も理解できるだろう。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を歌っている。彼女の夢の中には黒い胡桃の木がある。幽霊が彼の周囲によい天気を作りすぎるので、私はまだ彼女のことを知らない。」(PI p.350)

つまり作者＝夢を見ている者は、一人の女性の存在も彼女が見ている夢の内容まで知っていないながら、夢の中に出てくる「私」はその彼女すら知らないでいるのだ。『溶ける魚II』のテキスト35において、「私の夢を集め、その中から選ぶのは私の役目だ。」(PI p.546)という箇所がある。ここにおいて「私」が自動記述の主体としてのつまり作者としての「私」なのか、物語の登場人物としての「私」なのか定かではないが、私の夢が対象化されていることは明らかで、それが自動記述によってテキスト化されているという風にも解釈することができる。しかしここまで『溶ける魚』の構造を明らかにしてしまっていることは好ましくないとブルトン自身判断したために『溶ける魚』の方に収録されなかったのかもしれない。『溶ける魚II』のテキスト42において、「言葉は眠っている人のものである。(中略)眠っている人は何を言おうとしているのか(中略)眠っている人はその時楽園を手に入れた。」(PI pp.554-555)と書かれている。ブルトンにとって理想とすべきは目覚めながら夢を見ることのできる人であり、眠っている人こそ求めるべき言葉を発することができるのである。しかしこれも敢えてテキストの中において明らかにすることでもないとブルトン自身判断し、『溶ける魚II』に回したのかもしれない。同じく『溶ける魚II』のテキスト56において、「街は夢で染められなければならない。」(PI p.578)という箇所がある。『溶ける魚』のテキストにおいてはパリという実在の街が随所に登場するのであるが、それは現実にある街でありながら、夢の中での舞台として登場するのである。これは我々が日常的に見る夢においてもごく普通に起こり得ることであって、現実存在する場所がまさに夢の中において物事が展開される場となるのである。実際『溶ける魚』のテキストにおいては実在する場所が夢に染められて登場することになる。このテキスト56は新聞の切り抜きによって作られた詩であり、『シュルレアリスム宣言』にある「詩」が既に存在するため『溶ける魚II』に収録される結果となったのかもしれない。同じく『溶ける魚II』のテキスト64において、「夢が近付いてくると窓が開く。」(PI p.592)という箇所がある。ブルトンによって作り上げられる世界、それは一種の楽園でもあるのだが、独自の存在であるにも拘らず、世界に対して開かれた存在なのである。この箇所は『溶ける魚』のテキスト2の中にある「私は一人でいて、窓から外を眺めている。」(PI p.352)を連想させる。このイメージの重複のために、先のテキスト64は『溶ける魚II』になったのかもしれない。同じく『溶ける魚II』のテキスト69において、「白と黒の見事な風景は夢で覆われていた」(PI p.596)、「私はその時私の夢をパリに連れ戻した」(PI p.597)という箇所がある。自動記述とはいえ夢に対してかなり自覚的な見方が成立している。その他の箇所も含めて『溶ける魚』のテキスト群に劣らない質の高さを

有していると思われるが、後に詳述するように別の観点から『溶ける魚』の最後に来るテキスト32と完全に重複する構成になっている。『溶ける魚』は自動記述でありながら、一方で一つの物語として捉えることも可能であり、ブルトン自身一つの作品として提示する意図があったと思われることから、結末が二つあるという事態は避けなければならなかったに違いない。そのため『溶ける魚』のテキスト32を最後に持って来たということは、必然的にこのテキスト69は『溶ける魚II』に回らざるを得なかったということになるわけである。尚『シュルレアリスム宣言』の中の「詩」においては、夢の構造を示唆するような箇所は存在していない。

第二章 『溶ける魚』は聖杯なき聖杯探求物語である

ジェラルド・ジュネットの『物語の新しいディスクール』によって、『溶ける魚』の作者、語り手、登場人物、特に主人公の関係を明らかにすることはあまり意味がないであろう。『溶ける魚』に収録されているテキストによってその関係が変化するわけであり、『溶ける魚』を通して一定の関係が成立しているわけではない。確かに既に指摘したように、眠っている時に見る夢の世界を自動記述によって可能にしようとしたという大枠は存在するわけだ。そのため作者＝眠っている者、語り手＝夢を見ている者、登場人物＝夢の中に現われている自分というとりあえずの図式は成立するのであるが、テキストによればあたかも夢の中で「私」一人が誰かに語りかけているとか、「私」はただの傍観者であって夢の外で夢を見ているかのようなことにもなるのである。ジュネットが「物語世界外」「物語世界内」と呼んだ物語状況が併存しているわけである。むしろ我々が注目すべきなのは、ブルトンが自動記述という手法を前面に掲げながらも、書き続けることを可能にするために、本格的なものではないが物語的な視点を取り入れたということである。主人公が自ら望んだものであるかあるいは他から要請されたものであるかの別はあるとしても、何らかの目的に達するために、様々な試練を経ながらも困難に立ち向かっていくという物語である。ただしこの『溶ける魚』において何らかの目的が明確化されているわけでもなく、そもそも目的など最初からなかったのかもしれないし、試練と呼ぶべき出来事が何であったのかもよくわからないわけであり、そこにあるのは実体のない物語である。それでもそこに物語らしきものを見て取ることができるのは、どこかへ向かうという動きがあるからである。端的であるのは『シュルレアリスム宣言』の中の「詩」にある「車の通れる道が未知のほとりへと/あなたを連れて行く」(PI p.342)、「虚空への跳躍」(PI p.342)の箇所である。これと同様の箇所を『溶ける魚』の中に見出すことは容易であって、テキスト1において、「光の弱さがシダの寝床の中で特急列車の美しい旅人たちを襲う時、朝五時の逃走、殺人のオリヴの実を通りながらの午後一時の逃走。」(PI p.350)、「霧の鼻孔と紺青のにおい袋が永遠に開いたり閉まったりしているこの扉にあんたを連れて行ってくれた」(PI p.350)、「我々は目的地に着いていた」(PI p.350)、「この任務は全ての愉快な大詰めであり、結構疲れていても、光の速度を緩めることができたらずに光の道筋に沿って、男であれ女であれ、今尚我々を目覚めた状態にしてくれているものなのだ。」(PI p.352)、テキスト5において、「大いなる光の射手が不滅の道を指し示すよう私に求めていた。」(PI p.356)、テキスト6において、「とりわけ、そこには私が明日キプロスに赴くだろうと述べられている。」(PI p.357)、「この荒涼とし

た海岸に私を連れて行った歩みは今度はもっと遠く、更にどうしようもなく遠くに私を連れて行くだろう。」(PI p.358)、テキスト10において、「ある日私がその追跡を始めていた」(PI p.362)、テキスト13において、「その後彼女は肩にリスのコートをかけ、二枚のハッカネズミの皮の靴をはいて、一度も見たことがない幻想へと連れて行く自由の階段を降りた。」(PI p.366)、テキスト24において、「我々はこうしてエキュルイユ＝シュル＝メールの町に到達した。」(PI p.381)、テキスト32において、「私はパリに入る時にだけ道がわからなくなる小さな細道に到達した。」(PI p.394)、「少しずつ振動の緩慢さが私に目的地の接近を予感させていた。」(PI p.395)、「それでも私はパリにやって来ていた」(PI p.396)。

また『溶ける魚II』のテキスト6において、「さあ出発だ!」(PI p.519)、テキスト16において、「私の魂は白い矢のようにその道を歩み続けていた」(PI p.527)、テキスト24において、「私の歩んできた道をそのまま進んでいこう。」(PI p.534)、テキスト63において、「私はこれらの車がどこをどう通ってきたのか知りたくもない。」(PI p.591)、テキスト65において、「一歩また一歩、こうしてあなたは歩き続けるのだ。」(PI p.593)。

『溶ける魚』と『溶ける魚II』との対比で言うなら、『溶ける魚』の方がはるかに動きに積極的な表現が見られるということである。またその移動に際して具体的に現実にある地名が使われることが多く、確かに実際に眠っている時に見る夢においても状況やその他の要因が変形されていることも多いが、実際にある場所が出てくることも少なくないということを考え併せるなら、何ら不思議なことではなく、むしろ『溶ける魚』に関して言うなら特徴的であると言えるだろう。『シュルレアリスム宣言』の中の「詩」においても、具体的な地名としては「セイロン島」(PI p.341)と「パリ」(PI p.342)が出てくるのであるが、この傾向は『溶ける魚』においても同様であって、異国情緒溢れる場所とパリ市内ということに大別できるようなのである。実際にテキストに則して見ていくなら、『溶ける魚』のテキスト3において、「バスチユ広場」(PI p.353)、「リシャル＝ルノワール大通り」(PI p.353)、「セヌ川」(PI p.354)、テキスト6において、「キプロス」(PI p.357)、「グラシエール地区」(PI p.357)、テキスト7において、「シチリア」(PI p.359)、「サルデーニャ島」(PI p.359)、テキスト8において、「サント＝ジュヌヴィエーヴ山」(PI p.360)、「パリ」(PI p.360)、テキスト11において、「ポルト＝マント広場」(PI p.363)、「パリ」(PI p.363)、テキスト18において、「サン＝ドニ門」(PI p.372)、「パリ」(PI p.372)、「エチエンヌ＝マルセル通り」(PI p.372)、「ディエップ大通り」(PI p.373)、テキスト24において、「ボンヌフ」(PI p.380)、「シティ・ホテル」(PI p.380)、「セヌ川」(PI p.380)、テキスト25において、「ウルク運河」(PI p.382)、テキスト26において、「ジュフロワ街」(PI p.382)、「ヌイイ門」(PI p.382)、「ニューヨーク」(PI p.383)、「アラスカ」(PI p.383)、「インド」(PI p.383)、「パリ」(PI p.383)、「セヌ川」(PI p.383)、テキスト28において、「サン＝クルド街道」(PI p.386)、「クラリッジ・ホテル」(PI p.386)、「パリ」(PI p.386)、テキスト31において、「サン＝ルイ島」(PI p.390)、「オペラ座」(PI p.392)、テキスト32において、「パリ」(PI p.394)、「エスト＝サンチュール駅」(PI p.394)、「ラファイエット通り」(PI p.394)、「ラ・ペ通り」(PI p.394)、「オペラ座広場」(PI p.394)、「ナポリ」(PI p.395)、「ボルネオ」(PI p.395)、「キャブシヌ大通り」(PI p.396)、「アノーヴル通り」(PI p.396)、「カイエンヌ」(PI p.397)、「キュジャス通り」(PI p.397)。『溶ける

魚Ⅱ』のテキスト4において、「パリ」(PI p.517)、「イギリス」(PI p.518)、テキスト9において、「エリゼ宮」(PI p.523)、テキスト11において、「ヴェルサイユ街道」(PI p.524)、テキスト16において、「サハラ砂漠」(PI p.527)、テキスト22において、「スペイン」(PI p.531)、テキスト23において、「パリ」(PI p.532)、テキスト28において、「パリ」(PI p.540)、テキスト36において、「パリ」(PI p.548)、「サクレ＝クール教会堂」(PI p.548)、テキスト42において、「エッフェル塔」(PI p.555)、「フォンテーヌブローの森」(PI p.555)、テキスト46において、「パリ」(PI p.560)、テキスト56において、「パリ」(PI p.578)、テキスト57において、「パリ」(PI p.580)、テキスト59において、「パリ」(PI p.584)、テキスト61において、「パリ」(PI p.585)、テキスト69において、「パリ」(PI p.596)、「ナシオン広場」(PI p.596)、「バニョレ」(PI p.596)。

『溶ける魚』と『溶ける魚Ⅱ』との対比で言うなら、『溶ける魚』の方が地名として多彩であり数多く出てくるが、『溶ける魚Ⅱ』の方は専らパリに留まっているようである。当然のことながら、これらの地名は単なる記号であって、それを他の地名に置き換えたところで何ら問題はない。ただしパリが至る所に出てくることについては注目すべきであって、ブルトンの求めるものが遠く離れた所にあるのではなく、身近な所にあることを推測させる。そもそも『溶ける魚』において求められているものが何であるか明確ではない。この『溶ける魚』のテキストを離れてブルトンの他の著作について調べてみるならば、ブルトンの求めるものが明確となってくるであろうし、それを知った上で『溶ける魚』のテキストを読み直してみるならば、合点がいくという点もあるだろう。その点を認めつつ、我々がこの『溶ける魚』のテキストから見出すことができるものはある種の動きであり、様々な地名がその動きの結節点であると同時に、想像上の空間の移動を明らかにしているのである。目的もわからず、あるいは目的がわからないからこそさまよっているとも言えるのである。そしてそのさまよっている状態こそが、テキストを生み出していると言えるのである。

第二部 ラカンの精神分析で『溶ける魚』を読む

第三章 ブルトンは鏡で「私」を手に入れる

あてもなくさまよう状態を書くことによって『溶ける魚』のテキストを成立させているとしても、それを一つの作品として提示することになると、どのような形で終わらせることになるかという問題も生じてくる。もちろんそのような考え自体、従来の物語のあり方に毒された発想で、シュルレアリスムとしてはそのような考え方は採用しないということも当然あり得るわけである。例えば『溶ける魚Ⅱ』のテキストのように、自動記述で書かれた原稿を若干の手直しはするにしても、書いた順に掲載していくということも方法としては可能なのである。しかしブルトンはそのような方法を採用しなかったということにまず注目しなければならない。『溶ける魚』のテキスト1がまさにブルトンが自動記述を始めた最初のテキストであるということ、そして最後に来るテキスト32がこのような自動記述のテキストとは違って全く別個に書かれたものであることから、ブルトンは『溶ける魚』を自動記述のテキストであるとしながらも、一つのまとまりのある作品として提示する意図があったということになる。この論考において既に見た範囲内に限ってもテキスト1にはブルトンの様々な思いが込められていると言うことが

できる。またテキスト1とテキスト32の間に存在するテキストについても、原稿の執筆順ではなく恐らくブルトンの配慮が働いていると推測することができる。それではその配慮とはいかなるものであるのか。ブルトンは1928年に初版が刊行された『ナジャ』の冒頭において「私とは誰か。」(PI p.647)という問いかけをするのだが、その説明に際して「君が誰とつきあっているかを言えば、君が誰であるかを当てよう」Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es.という諺を持ち出してきている。そしてここで使われている「つきあう」hanterという言葉について次のように書くのだ。「それは意味するよりもずっと多くのことを語っていて、私の存命中に私に幽霊の役を演じさせる。」(PI p.647)

この幽霊こそ『溶ける魚』のテキスト1の冒頭近くにおいて登場してくるのである。「幽霊はつま先で入ってくる。彼は素早く塔を視察し、三角形の階段を降りる。彼の赤いストッキングはイグサの小さな丘に旋回する微光を投げかける。幽霊は大体二百歳で、まだ少しフランス語が話せる。しかし彼の透明な肉体の中には夜露と星たちの汗が活用している。彼は優しい気持ちにさせられるこの地方に来て、自分自身見失ってしまっている。」(PI p.349)

この肉体があるかどうかははっきりしない幽霊こそブルトンの分身であり、夢の目撃者であるかもしれないわけであるが、この幽霊は『溶ける魚』を通しての主人公的な登場人物というわけでもなく、様々に姿を変えて登場することになると考えられる。この後『溶ける魚』において幽霊は登場することはないのだが、『溶ける魚II』のテキスト4において次のような箇所がある。「幽霊はここにおいて、私の思想の配当金にたたえられて再び現われる。」(PI p.518)

ここで幽霊が再び現われることが必要であったかどうかというのが問題となってくる。ブルトンは必要ではないと判断した。それはブルトンが『溶ける魚』の最後の部分を考えていたからである。つまり幽霊が様々な登場人物に姿を変えて結末を迎えるという流れにおいて、幽霊が再び現われることは不必要というよりは流れに逆行することなのである。『溶ける魚』においてブルトンの分身と思われる登場人物はテキストごとに姿を変えていくわけであるが、その転機となる際の媒体は「鏡」なのである。『溶ける魚』のテキスト19の最後において「泉は私の言葉の鏡である。」(PI p.374)と書き、「鏡」が言葉として出てくるのであるが、テキスト20においてこの「鏡」が随所に現われることになる。「この水蒸気で人は数枚の鏡を覆って、そしてずっと後になって戻ってきた。鏡は消えていた。鏡は一枚一枚と立ち上がり、揺らめきながら出て行っていた。更にまたずっと後になって、ある人が認めたところによると、彼は仕事から帰ってくる時、少しずつ近づいてきていたこれらの鏡の一枚に出会い、自宅に連れて行っていた。(中略)彼はたやすく自宅に鏡を運び上げていた(中略)鏡は未知の深さで、驚くべき距離で自分自身映し出されていた。街はそのわずかな厚みの間に現われる時間しかなかった。(中略)青年は鏡が前に傾いていて倒れそうだと確信して、一時頃大急ぎで立ち上がった。(中略)そして鏡から一歩だけのところに鏡とまさに向き合って、不安定な椅子に座っていた。」(PI pp.374-375)、テキスト26において、「その後、私は肉体が鏡である男と知り合った」(PI p.385)、テキスト31において、「もし鏡が話せていたなら」(PI p.391)。

『溶ける魚II』を見てみると、テキスト13において、「珈琲は運命の鏡である空に筋をつけていた。」(PI p.525)、テキスト28において、「鎮静剤の水は裏切りの鏡の中である日目に入った

忌まわしい妻のような何か、不思議な人形である。」(PI p.539)、テキスト44において、「鏡のお下げ髪」(PI p.558)といった具合であり、『溶ける魚』とは全く違った使われ方をしている。つまり『溶ける魚』における鏡は、ジャック・ラカンが主張するように、幼児が鏡を見ているうちに、そこに映し出された像が自分であると直感するようになる転機をもたらすことになる。もちろん『溶ける魚』においては、ブルトンが『ナジャ』において問題にしているような、つまり「他の全ての人たちの中にあって私はこの世の中に何をしにやって来たのか」(PI p.648)を明らかにするような自己同一性が扱われているわけではなく、結局のところブルトンは「私」を手に入れるということで、ひとまずの決着を見ることになる。『溶ける魚』の最後、テキスト32のまさに結末部分は次のようになっている。「有名な逃亡について凡庸な書物しか書かれなかった。(中略)私の視察は数秒しか続かないでいたし、私は私の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の半仮面をつけ左手に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、それは私だったのだ。」(PI p.399)

このように「私」がパリにおいて圧倒的な存在感を伴って出現するというのは『溶ける魚II』のテキスト69にもあって、その最後の部分は次のようになっている。「ヴィクトワール広場で人々はその後ルイ14世の騎馬像を打ち壊し、その代わりに人々はバルコニーを台無しにしていた金文字を使って、一揃いの頭文字を作った、しかし私、私は私だけのためにそして大いなる自我のために、バルコニーの一つに現れたのだ、バラが北に沈む時あなたたちはそこで私のことを見ることができるのだ。」(PI pp.597-598)

『溶ける魚』にとって結末が二つあるということは、一つの作品として提示する意図からすれば好ましいことではなく、どちらかを採用せざるを得ないわけであるし、『溶ける魚』の最後のテキスト32は他のテキストとは別に既に1922年の5月1日に『文学』の新シリーズの第3号に掲載されていて、そしてこの『溶ける魚II』のテキスト69は1924年の5月7日に書かれているわけで、このテキストが『溶ける魚』に収録されることは当初から不可能だったのである。

第四章 『溶ける魚』の「私」に記憶=思い出は存在しない

『溶ける魚』の最後においてブルトンは「私」を手に入れたということになるであろうが、果たしてその「私」とはいかなる人物であるのかテキストからは明確になってこない。ラカンの「精神分析における語りと言語の機能と領野」によれば、精神分析において重要になってくるのは自分の語る言葉に対してそれを聴く人がいるという前提である。被分析者は私とはいかなる人物であるのかについて事細かに語るのであろうが、それが真実であるかどうかということは証明できないし、その必要も恐らくないであろう。自分についてどのような物語を成立させるかということが問題になるのであって、『溶ける魚』に関して言うならば、イメージとしては光溢れる世界を想起できるものの、そこで提示される「私」がどういう人物であるかはまるでわからないというのが事実なのである。物語として提示されているものが我々の理解を越えているということ自体がシュルレアリスムのエクリチュールの特徴として捉えられるであろうが、それ以前に重要なこととして、『溶ける魚』の「私」はその記憶=思い出を物語として提示していないということを指摘しておかなければならない。『シュルレアリスム宣言』の中の

「詩」において「さまよえる歌手/彼はどこにいるのか/記憶＝思い出の中に/彼の家の中に/熱狂者たちの舞踏会に」(PI p.343)という箇所がある。確かに記憶＝思い出という言葉は提示されているのであるが、その中身となると手掛りすら掴めないという状態である。この点について『溶ける魚』のテキストを見てみるならば、テキスト22において「最も欲望をそそる女性の笑い声が私の中で歌っていた——それはヴェールの中だったのか、それは私の記憶＝思い出の中だったのか。」(PI p.378)

そして『溶ける魚II』のテキスト2においては記憶＝思い出があたかも主題であるかの如く語られていて、記憶＝思い出について語られているものに次のような箇所がある。「恐らく最初の記憶＝思い出で、星を開花させ手を広げさせるもの」(PI p.515)、「この記憶＝思い出は邪悪な大貴族のように女の召使いたちをそそのかす」(PI p.515)、「この平穏で、傷つけられ、鉄柵のように精巧な細工の記憶＝思い出は、時として毒の小さな玉に取って代わられる。」(PI p.515)、「記憶＝思い出はよい助言者である」(PI p.515)、「私は慈善活動のためにチラシを配る記憶＝思い出に胸の内を明かす方がいい。」(PI p.516)、「私が記憶＝思い出に期待するのはこの空き地でだ。」(PI p.516)、「光線は水晶の小さな丘の上で踊り、この小さな丘からアイリスの花束のように記憶＝思い出が出てくる。」(PI p.516)、テキスト51において、「記憶＝思い出/花に覆われるだろうリゾート/奇跡の宝庫を見たまま話そう」(PI p.567)、テキスト58において、「つつましい/野の花は/記憶＝思い出/から離れるために招かれるだろう」(PI p.582)。

記憶＝思い出に関しては、『溶ける魚』よりも『溶ける魚II』の方が数多く言及されている。ここにおいて記憶＝思い出とは「私」を成立させる一つの物語としてではなく、むしろ現実において存在する安楽な領域として提示されているのである。つまり夢のような世界を現実において可能にするため、まずは自動記述によってそれを試みたわけであるが、ブルトンにとって才能なるものは必要ではなく、『シュルレアリスム宣言』における表現を借りるならば「控え目な自動記録器 (下線原文)」(PI p.330)として自らを規定しているのであるが、それでも何らかのものを作り出しているわけで、与えられたものではないのである。その点思い出として成立する世界は自らの体験と同時に与えられたものであり、決して虚構の世界というわけではなく、現実中存在したものであるということから、超現実の前提である夢と現実の融合という趣旨にも叶うものであって、記憶＝思い出に浸るというのは超現実そのものではないにしても、代わりの世界として成立し得るというのは、『シュルレアリスム宣言』のまさに冒頭の部分で幼少時代に戻ることを提言していることから明らかである。既に自分が体験した世界であるので、後は思い出だけで充分であるという安楽さがある。既に過去のものとなっているので、新たに干渉されるということがない。しかしその記憶＝思い出に耽ることによって、そしてそれが作品として提示されることによって、それが本当に真実を語っていなかったとしても、自分にとっての記憶＝思い出が語られることによって、そこに「私」の物語が成立することになるのだ。まさにブルースト的世界であるわけだが、ここで問題になってくるのはその「私」の物語が本当に過去の記憶＝思い出を忠実に再現したまさに真実であるのかどうかということではなく、むしろブルトンがそのことを通して自分がどのように思われたいかを物語るものなのである。事実フロイトが主張するように、患者の語る幼児期の記憶というものが、医者が推測

した原因を患者に強要して語らせたものではないのかとか、患者が故意に勝手な空想を作り出して語っているのにすぎないのではないか、という疑念を持つ余地は十分にあるのだ。そのため記憶＝思い出が過去における真実をそのまま再現したと考えるのではなく、むしろ何らかの意図をもって作り上げられたものであると理解することが正しいと言えるだろう。ところが『溶ける魚II』においては記憶＝思い出についての言及があるとはいえ、『溶ける魚』においては記憶＝思い出についてほとんど語られることがない。ブルトンにしてみれば、記憶＝思い出を語ることが実際は単に作り話をするにすぎないということで拒絶感があったのかもしれないし、仮にできるだけ真実に近付けようとして語ったとしても、ラカンが指摘しているように、ある種の「欲求不満」を感じていたのかもしれない。ラカンは「精神分析における語りと言語の機能と領野」において次のように書いている。「むしろこの欲求不満がどこから来るのか自問してみよう。これは精神分析医の沈黙からなのか。空虚な言葉を持った、まさにそしてとりわけ同意を意味する応答は、しばしばその効果によって沈黙よりもずっと欲求不満を引き起こすことを示している。むしろ主体の発言そのものに固有なものであろう欲求不満が問題なのではないか。主体は彼自身のこの存在の常により大きな剝奪に関わっていて、考えをそれでも尚支離滅裂なものにしておく率直な描写、その本質を引き出すことに成功しない修正、その像を不確かなものにするのを妨げない支えや擁護、それを活気付かせる息吹きを自ら手に入れる自己陶酔的な抱擁をさんざんしたとなれば、彼は終いにはこの存在は想像の世界における彼の作品でしかなかったということ、この作品は彼の中にあって全ての確信を裏切るということを認めるのである。というのも、彼が他者のために（下線原文）それを復元することによってこの作業において、他者として（下線原文）それを構築させ、そして常に他者によって（下線原文）彼から掠め取られることになっていた基本的な自主性の喪失を見出すからである。」(ECR p.249)

このように考えるならば、ブルトンにとって結局のところは作り話と堕してしまう記憶＝思い出の再生ではなく、あたかも夢の中で体験するような出来事を、と言ってもそれはブルトンが実際に見た夢に近いものである必要はなく、それは『通底器』においてブルトン自らが見た夢の記述を見れば同一のものではないことが容易に理解されるわけであるが、まさにシュルレアリスムのエクリチュールでもって提示することを選択したと、推測することができるのである。そしてこれを逆の視点から捉えてみるならば、通常のエクリチュールをもってすれば、それがいかに作り話にすぎないということではあっても、また敢えて記憶＝思い出に言及するものではなかったとしても、ブルトンが自らについて語ることによって、それがテキストとして提示され読者との間に承認が生まれることによって、ブルトンにとって「私」はそこにしか存在しないということになってくるのである。そのため敢えてそのような「私」を提示しないということを可能にするため、シュルレアリスムのエクリチュールが存在したと考えられるのである。そしてまた『溶ける魚』のテキストが自動記述、つまり無意識によるものであるとしても、我々がそのテキストを無意識的に捉えるわけではなく、意識の中で捉えて通常の記憶＝思い出が語られていないことに気付き、「私」がいわば宙に浮いたようになるのである。もちろんこの『溶ける魚』のテキストを精神分析の対象とすることは可能であろうと思う。いずれ

にせよテキストとして存在しているわけであるから、それが不可能であるわけではないのだ。ただブルトン自身はそうすることを望んでいないだろうが、ブルトンにしてみれば記憶＝思い出を語ることでなくて、むしろこれからどういう「私」になるかということの方が重要であったと思われる。つまりブルトンが『溶ける魚』というテキストを提示するのは、「私」がいかなる人物であるかの記憶＝思い出を再生することではなくて、むしろこれからどうしていくかということを示すことによって「私」を提示したいと考えたからに他ならない。ラカンは「精神分析における語りと言語の機能と領野」において次のように書いている。「言語活動の機能は情報を与えることではなくて、思い起こさせることである。私が言葉の中で探しているものは他者の応答である。主体として私を構成しているものは私の問いかけである。私を他者に認めてもらうために、私はこれからそうなるであろうということを目指してしかかつてはこうであったということをお口にしない。(中略) 私は言語活動において自己同一化するが、ただ対象として何が何だかわからないくらいまでである。私の物語＝歴史において実現するものは、かつてあったことの定過去ではなく、というのはそういうものはないし、現在の私においてかつてそうであったことの完了形でさえないわけで、私はこれからそうなるであろうもののために私が将来こうなってしまうだろうという前未来なのである。」(ECR pp.299-300)

このように理解するならば、『シュルレアリスム宣言』の中の「詩」の最後において、次のような箇所があることも理解されるだろう。「私はする/踊りながら/人がしたこと、人がこれからすること」(PI p.343)

『溶ける魚』のテキストについて見てみるならば、テキスト26において、「しかしこの物語が我々に一例以上のものを提供している様々なやりとりを注意深く見守っている守護神は私が突然辛抱できなくなることを予期している。」(PI p.384) これは逆説的だが、テキスト32において、「任務のための任務、義務のための義務、私はやりたいと思ったことをしないだろうと確かに感じる。」(PI p.394)、同じくテキスト32において、「私は知りたいと思っていたことを知っていた。」(PI p.399)。

また『溶ける魚II』ではテキスト9において、「私は今全てを見ているように偽りの眼差しでそれらを見ていた」(PI p.521)、テキスト45において、「我々が今現在そうである全て、我々が将来なるであろうもの」(PI p.559)、テキスト56において、「彼らは出発するだろう…彼らは出発する」(PI p.578)、テキスト58において、「今現在そうである天気とこの先そうなるであろう天気」(PI p.582)。

つまりこれまでどうであったかではなく、これからどうなるということによって過去や現在を意味付けるということである。もちろんこのことによって「私」が明るみになったとは言えない。結局のところよくわからないというのが事実ではあるけれど、「私」について問題になっているということはわかる。つまり「私」について言い尽くしたということはいずれ、それを目的としているわけでもなく、「私」が問題になっているのだという問題の所在が明らかになったことで充分であるとする立場である。そしてこのように語ってみせることこそ、世界に対して開かれた「私」の在り方というものが示せるわけである。ブルトンはこのような在り方を自らの基本姿勢としているようなところがあって、例えば『ナジャ』においてその作品自体

について言及しているところで「私がこの本を〈扉のように開いたり閉じたり自在で〉あってほしいと望んでいたこと」(PI p.751)を明らかにしている。そしてこのような在り方は『溶ける魚』においても示されていて、テキスト1において「霧の鼻孔と紺青のにおい袋が永遠に開いたり閉まったりしているこの扉にあんたを連れて行ってくれた」(PI p.350)という表現が見られる。この世界に対して開かれているという点が重要なのであって、ラカンの言うように名前を持つものだけが存在し、名前を持たないものは存在しないという記号による世界の分節をとりあえずは受け入れつつ、というのもそれをしなければ他者に何かを語りかけるといことが不可能になるからだが、そこに風穴を開けることによって「私」がこれからすることを明らかにしていかなければならない。そしてそのためには今までに存在しなかった言葉を作る必要があるということで、シュルレアリスムが言葉の領域において意図したことが見えてくるのである。しかし何故そのようなことをしなければならなかったのか。この点については『溶ける魚』の最後のところで「私」を見出すに至った箇所を検討してみる必要があるだろう。まず「有名な逃亡について凡庸な書物しか書かれなかった。」(PI p.399)とある。何からの逃亡なのかについては、ブルトンの他の著作、例えば『シュルレアリスム宣言』を参照することによって明らかとなるが、この現実世界である。そしてその次の箇所において、つまり「あなたがたが知っておかなければならないのは、そこから飛び降りたい気があなたがたに起こり得る全ての窓の下には愛想のいい小妖精たちが東西南北で愛のものの悲しいシーツを広げているということだ。」(PI p.399)という箇所から、ブルトンの求めているものが愛であることが理解される。過去でも現在でもなく、未来においてブルトンにとって理想とすべき女性が現われることを期待しているということが今までの考察の経過から理解されるであろう。実際永遠に開かれた扉から入ってくるのは、理想の女性であるべきなのである。この点については、ブルトンが『失われた足跡』の中の「侮蔑的告白」において次のように書いていることから明らかであろう。「毎晩、私は私が選んだわけでもない連れの女性の横で結局のところ目覚めることを期待して私の泊まっているホテルの部屋のドアを大きく開いたままにしておいたのだった。」(PI p.196)

つまりブルトンにとって「私」というものを手に入れたわけであるが、その「私」がいかなる人物であるかということよりも、その「私」が明らかになるのは、理想の女性を見出し、その女性との関わりにおいて明らかになってくるものだという真理を学んだということが重要なのである。場合によって「私」がいかなる人物であるかということは大したことなく、理想の女性を見出すことの方がはるかに価値あるものであると言えるのである。理想の女性を見出せば、その女性との語らいにおいて本当の「私」を明らかにするとしたところで、それが真実であるという保証はない。ブルトンはその女性に対してどのような人物と思われたいかという観点から本当の「私」を提示するのであるが、その時点においてもその「私」が本当の「私」であるかどうかよりも、その理想の女性と語らい続けることの方がはるかに重要なことなのである。

第三部 レヴィ＝ストロースの学問的方法で『溶ける魚』を捉える

第五章 二項対立の組み合わせでシュルレアリスム的世界を表現する

ブルトンは『シュルレアリスム宣言』において夢と現実の融合から超現実に至るという考え方を示していて、これはいわばヘーゲルの思想の影響を見て取ることができる。ブルトンにとって二項対立というものは、ニーチェの指摘するように、一方的な価値の設定により生まれたもので、断じて認めることのできないものとして捉えられる。例えば『溶ける魚』のテキスト14において「理性と狂気」(PI p.368)という表現が使われているが、ここにおいて価値の問題を論じるわけでもなく、あくまで記号として使われているだけである。またたとえそのような使われ方であったとしても、このような二項対立というものが提示されることはほとんどない。ところがレヴィ＝ストロースの構造人類学の方法を採用すれば、二項対立でもってこの『溶ける魚』を分析することも可能となるのである。この学問的方法とは音韻論であって、言語集団内において同音としてみなされている言語としての音の単位である音素は、意外にも数少ない分類に収められてしまうのである。つまりある言語音について「母音か子音か」「鼻音か非鼻音か」といった分類をしていくと、12種類の組み合わせで世界中の全ての言語に含まれる音素は捉えられるのである。そのため二項対立を組み合わせることによって、一見無限の広がりを持っているかに思われる言葉の世界も表現されてしまうわけである。レヴィ＝ストロースは、この二項対立を組み合わせることによって膨大な量の異なった状態を表現することができるという音韻論的方法を人間社会の全ての制度に当てはめてみることはできないかと考えたわけであるが、このような発想は『溶ける魚』においても適用可能であると思われる。ブルトンは理想の女性を見出すことによって「私」を明らかにすると考えるわけであるが、それではその理想のと言わずともブルトンにとってその世界において存在することが好ましい女性とは一体いかなる存在であるのか。『溶ける魚』においては様々な女性が登場するのであるが、彼女たちは原則的にほとんど別人である。別の言い方をするならば、同一人物と特定することが不可能だということである。具体的に見ていくなら、テキスト1において、「光は女性たちをバルコニーに駆け寄らせる」(PI p.349)、「東風の泣き言に動揺した若いアイルランド娘」(PI p.349)、「青い墓場の娘たち」(PI p.349)、「この14世紀の城の窓辺で一人の女性が歌を歌っている。」(PI p.350)、「特急列車の美しい旅人たち」(PI p.350)、「陽の色のサテンの体にぴったりついたジャンプスーツを着た数人の小間使いたち」(PI p.350)、「女主人」(PI p.350)、「雲の周辺に一人の女性がいる、島の岸に一人の女性がいる」(PI p.351)、「この女性はアメリカの葡萄の苗だった」(PI p.351)、「私のそばにいた女性は冬の水たまりに自分の足を映していた。」(PI p.351)、「弱さの小間使いたち、幸せの小間使いたち、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)、テキスト5において、「マダム・ド・ローゼン」(PI p.355)、テキスト6において、「女たちは男たちと最早時たまの関係しか持たない」(PI p.357)、テキスト16において、「私の夢の女の子」(PI p.370)、「結婚式の際の女性たち」(PI p.370)、「私の愛人」(PI p.370)、テキスト17において、「女性たち」(PI p.371)、「小間使いたち」(PI p.371)、「金髪の女性」(PI p.371)、「黒髪の女性」(PI p.371)、テキスト18において、「非常に美しく完璧に化粧を施した二人の女性」(PI p.371)、「ソニアとミッシェル」(PI p.372)、「この金髪の女性」(PI p.373)、「こ

これらの二人の女性」(PI p.373)、テキスト20において、「一人でいる女性たち」(PI p.375)、テキスト22において、「その女性」(PI p.377)、「最も欲望をそそる女性の笑い声」(PI p.378)、「ある一人の女性」(PI p.378)、テキスト24において、「ある娘はしかしながら素足だった」(PI p.381)、テキスト26において、「エゾイタチの胸をした女性」(PI p.382)、テキスト31において、「黒い服を着た二人の女性」(PI p.390)、「非常に顔色の悪い女性」(PI p.391)、テキスト32において、「ソランジュ」(PI p.392)、「一人の女の子」(PI p.395)、「あなたたちのところへも行かないしどこにも行かないことが確かな女性たち」(PI p.396)、「ある女性」(PI p.397)、「その若い女性」(PI p.399)。

また『溶ける魚II』を見てみると、テキスト1において、「女性たち」(PI p.515)、「若い女の子たち」(PI p.515)、テキスト2において、「その小間使いたち」(PI p.515)、テキスト4において、「若い女性」(PI p.517)、テキスト5において、「愛のまぶたである女性」(PI p.518)、テキスト9において、「クレオール女の子」(PI p.521)、「大気を金色にしていた女性たち」(PI p.522)、「大地の扇を目覚めさせていた女性たち」(PI p.522)、テキスト10において、「下車する女の子」(PI p.523)、テキスト11において、「最早あまり若くないこの女性」(PI p.524)、テキスト13において、「幻の女性」(PI p.525)、テキスト15において、「私の愛しい女」(PI p.526)、テキスト17において、「女性たち」(PI p.528)、「味見をし始める女性」(PI p.528)、テキスト19において、「その都度必要とされる女性」(PI p.530)、テキスト22において、「カスタネットの髪をした美女」(PI p.531)、テキスト24において、「気を失ったこの女性」(PI p.533)、「私が運ぶ女性」(PI p.533)、「今色事の話をする時ではないこの女性」(PI p.533)、「口のところが青ざめたこの女性」(PI p.533)、テキスト25において、「大多数は金髪の女性たち」(PI p.534)、「ロシアの貴族の女性」(PI p.535)、「私の最も美しい愛人たち」(PI p.536)、テキスト26において、「背の高い女性」(PI p.537)、テキスト28において、「ある女性」(PI p.539)、「女性たち」(PI p.539)、「全ての女性たち」(PI p.540)、テキスト29において、「まさに母親になろうとしている女性たち」(PI p.540)、「きれいな女性」(PI p.540)、テキスト34において、「とりわけ大切な女性」(PI p.546)、テキスト39において、「私が会いに行こうとしていた女性」(PI p.551)、「私の夢によって分断された女性」(PI p.551)、「その女性は起き上がっていた」(PI p.551)、テキスト41において、「そこにいる女性たち」(PI p.553)、テキスト51において、「夜会服を着た御婦人」(PI p.567)、テキスト54において、「私の国は/その女性の家で/現われる」(PI p.573)、テキスト57において、「ああ! 女性たちよ!」(PI p.579)、「イヴ」(PI p.581)、テキスト59において、「最も美しい女性たち」(PI p.583)、「木の葉の陰に隠れる女性たち」(PI p.584)、テキスト61において、「奥さん」(PI p.585)、「髪を短く切った女性」(PI p.587)、テキスト63において、「その若い女性は理解もせずに見つめていた」(PI p.591)、テキスト64において、「春は気のふれた若い女性である。」(PI p.592)、「愛されている女性たちは最早目覚めようとはしない」(PI p.592)、テキスト65において、「ジョルジェット」(PI p.593)、テキスト67において、「一人の女性が別の時には城のテラスで不在かアブサン酒をグラスで試飲していた」(PI p.595)、「私はこの女性を海に連れて行った」(PI p.595)、テキスト68において、「私の腕に倒れ込んできた女性たち」(PI p.596)、「より美しい女性たち」(PI p.596)、テキスト69において、「若い女の子」(PI p.596)、「妊娠した女性」(PI p.597)、「私がそ

の女性たちに私の力を思い知らせることを考えたのはその時だった」(PI p.597)、「正気を失った全ての女性たち」(PI p.597)、「きれいな女性たち」(PI p.597)、テキスト70において、「バラ色の種族の女性」(PI p.598)、「ポラン嬢」(PI p.598)。

女性が登場しないテキストの方が圧倒的に少数であると言える程であり、また動植物において女性の擬人化されたものではないかと思われるものもあったが、ここでは敢えて省略した。このように頻出する女性たちをレヴィ＝ストロースが学問的方法として援用した音韻論の手法を用いて全て特定していくことは可能である。網羅的ではないとしても、「名前がある、名前がない」「複数である、単数である」「特徴が明記されている、特徴が明記されていない」「若くはない、若い」「髪の色が明記されている、髪の色が明記されていない」「金髪である、黒髪である」など、音素の二項対立と同様に分類し表現していくことができるのである。

第六章 シュルレアリスムのエクリチュールは同一状態に留まらないよう構造化されている

「私」が「私」であるために理想の女性を必要とするならば、その理想の女性を求めての物語も可能であり、また単純明快であるとも思われるが、ただ単にそのような単純さを嫌ったというわけでもなく、『溶ける魚』において様々な女性、そして恐らくは同一化、識別することがほとんど困難な女性が何故多数存在するのか。仮に理想の女性を当初の望み通りに見出し、その恋愛も成就したとなると、物語はそこで終わってしまうことになる。ラカンの考えをここで借りるならば、そこで欲望は消滅してしまうことになる。欲望とは、ここにおいて理想の女性を見出すという形を取りながらも、実際上はシュルレアリスムのエクリチュールを続けるということに他ならない。また宮廷恋愛のように成就しないことが予めわかっている場合でも、あるいはわかっているからこそ、そこにはある種の停滞が出現する恐れがある。そして『溶ける魚』において注目すべきは、そこに登場する女性たちがブルトンにとっての恋愛の対象というよりも、あたかも友人たちのように存在しているということである。つまりブルトンにとって理想の女性を見出すとか、何らかの恋愛感情に基づいて女性たちが存在しているのではなく、常に既に女性たちは存在しているわけであり、シュルレアリスムのエクリチュールにとっては存在し続けることが必要なのである。それもある特定の女性というわけではなく、常に変化することが可能な女性なのである。レヴィ＝ストロースにとっての「熱い社会と冷たい社会」の分類に従うならば、『溶ける魚』において示されている状況はまさに後者に属すると思われるが、そこにおいては「絶えず新しい状態になる」のではなく、無時間的な様相を呈していると言えるのである。そしていずれの分類においても指摘されなければならないのは、そこにおいては常に変化することが確保されているということである。例えば既に指摘したように、『溶ける魚』のテキスト1において「この14世紀の城の窓辺で一人の女性が歌を歌っている。」(PI p.350)とあり、しばらくして「雲の周辺に一人の女性がいる、島の岸に一人の女性がいる」(PI p.351)とあるが、果たしてここで示されている「一人の女性」というのが同一人物なのか全くの別人なのか特定することはできない。その女性自体に何らかの特徴が示されているのなら、それをもってして判断することができるが、この場合は不可能である。そしてこのような事態が起こり得るのは、テキストにおいて示されている女性なるものの存在が実体を伴ったものではなく、

単なる記号にすぎないからである。つまり女性たちを存在させるためには、ただ単に書くということだけで充分なのである。そして女性たちが存在すると、今度はその女性たちとの関わりが生じてくる。レヴィ＝ストロースによれば、人間は三つの水準でコミュニケーションを展開するが、女性たちが様々に入れ替わることを一つのコミュニケーションとして捉えるなら、次にメッセージの交換つまり対話といったものが考えられるだろうが、女性たちがたとえテキストにおいてであれ記号として機能しているのであれば、そこに対話が生じることは容易ではなく、むしろ一方的なメッセージとして表現されざるを得なくなる。ここにおいて我々は『シュルレアリスム宣言』に示されている「詩」の中で命令形が目につくことを指摘しておかなければならない。つまり「見張り給え/くすぶっている火/祈り/好天の」(PI p.343)、「知り給え/紫外線は/その務めを完了した/短くそして立派な」(PI p.343)といった二つの箇所がある。また『溶ける魚』のテキストにおいても、命令形の文は比較的多く存在する。特徴的であるのは、テキスト1において数人の小間使いが「私」を迎えにやって来た時、「私」が彼女たちに語りかける言葉は全て命令形なのである。つまり「あなたたちの女主人に言って下さい」(PI p.350)、「彼女を劇場の地下酒場に連れて行って下さい」(PI p.350)、「彼女に言って下さい」(PI p.350)、「私の欲望のことを彼女に知らせるのを忘れないで下さい」(PI p.350)、「彼女が元気かどうかすぐに私に言ってくれ」(PI p.350)。

テキスト23のようにそのテキスト自体が命令形によって成り立っているという場合もある。またテキスト30において「私」に語りかける場合にも、命令形のみによって会話が進行する。「今尚君を取り巻いているこれらのヴェールを脱ぎ捨て君の夢の中で展開させる様々な季節に権力を譲ってくれ」(PI p.389)、「私を永遠に外に閉め出してくれ」(PI p.389)、「私に刑を宣告してくれ」(PI p.389)、「ひっくり返せ、ひっくり返して歌って、泣け」(PI p.390)、「快樂のひき臼を見ろ」(PI p.390)、「そして私に約束してくれ。」(PI p.390)。

『溶ける魚II』においても命令形の文は存在するが、数も少なくあまり特徴的ではない。そしてレヴィ＝ストロースの指摘する最後のコミュニケーションの水準である財貨サービスの交換がある。これは経済活動として捉えられるものではなく、まさに贈り物としての贈与である。例えばテキスト1において、「次に魚籠が、眼に手を当てて、真珠やドレスを要求しながら通過する」(PI p.349)、「私は野生の果実と日当たりのよい大窓を持ち帰り彼女に与えそしてそれは彼女の手中で巨大な宝石となる。」(PI p.352)、テキスト13において、「舞台のためにように化粧する代わりに(中略)彼女は白墨と、燃えている石炭と、彼女の最初の愛人がいくつかの花の太鼓と交換に彼女に残していった格別に珍しい緑のダイヤモンドを使った。」(PI p.366)。

また『溶ける魚II』のテキスト42において、「眠っている人はその時楽園を占拠し、そして彼が手なずけたいと思っていたかのように次々と指輪、ポシェット、そして疑いという言葉に通じている五つの車のついた非常に小さな安全装置付き南京錠を預けたのだ。」(PI p.555)

ここにおいて示されている贈り物が、主として女性たちが身に付ける物、特に宝石類であること、そしてそれらが実体として機能しているわけではなく、あくまで記号としての働きであることから、そこに全く別の宝石や装飾品を持ってくることも何ら問題ではない。レヴィ＝ス

トロースの示すコミュニケーションの三つの水準のうち、『シュルレアリスム宣言』において「シュルレアリスムの言語の諸形態が最も良く適応するのは依然として対話である。」(PI p.335)と書かれていて、実際自動記述が『磁場』のように二人で行なわれている場合もあるのだが、『溶ける魚』がブルトン一人によって書かれているということを考え併せると、通常の物語にあるように登場人物の対話を通して物語を進行させていくことには限界があったと考えられるし、仮にブルトン自身が一人二役で対話形式の自動記述を展開することも不可能ではなかったかもしれないのであるが、『溶ける魚』を物語として成立させている大枠が夢の形式を取っているため、つまり二人が見る夢というものの自体が考えられないため、不可能であったと言えるだろう。そして残る二つの水準、つまり女性たちと贈り物において、実体を伴うことなく記号でもって様々な入れ替え、交換を可能にすることによって、テキストを成立させることができるのである。ここにおいて書くことは何らかの前提があってそれを書き記すという二次的な行為ではなく、書くことにおいて記号を交換させることによって同一状態に留まり続けるという事態を回避し常に変化していくことが可能な状態を作り出すわけであり、書くことが書き続けることを可能にするというシュルレアリスムのエクリチュールの特徴が見て取れるのである。

第四部 『溶ける魚』における歴史の不在

第七章 『溶ける魚』は「私」について語っていない

『溶ける魚』の最後にはパリの壁に一人の逃亡する男の似顔絵が張り出されていて、「その男、それは私だったのだ。」(PI p.399)と書かれているため、この物語はとりあえずの終結を迎え、全ては「私」に向かって進行していたかのように思われるが、それはブルトンが『溶ける魚』を一つの物語として提示するために終わらせ、まとまりを持ったものとするが故の一つの方策であって、『溶ける魚』を通して「私」について語ることは恐らく不可能であろう。夢についても同様に考えることが出来るが、「私」はとりあえずそこに存在しているのであって、何故「私」はそこにいるのかについては何ら説明されることがない。夢では不可思議な形で存在していても何ら疑問に思うことはなく、目覚めてから現実の基準に従って考えてみた場合、不可思議と表現するわけである。『溶ける魚』において「私」以上によくわからないのは、「今、ここ」がいつどこであるのかがよくわからないということである。例えば『溶ける魚』のテキスト1の冒頭において「大庭園は、今、魔法の噴水の上で黄金色の手を広げていた。」(PI p.349)と書かれている。しばらくすると、「この14世紀の城の窓辺で一人の女性が歌を歌っている。」(PI p.350)のだが、「我々の頭上で裏返しになった花でできた大きなバラ窓のように突然夜がやって来た。」(PI p.350)そしてそのすぐ後で「光の弱さがシダの寝床の中で特急列車の美しい旅人たちを襲う時、朝五時の逃亡、殺人のオリーフの実を通りながらの午後一時の逃亡。」(PI p.350)この時点において物語上の設定であれ、一体いつなのか明確にすることはできないだろう。またテキスト6において、新聞を読んでいた「私」であるが、「この荒涼とした海岸に私を連れて行った歩みは今度はもっと遠く、更にどうしようもなく遠くに私を連れて行くだろう。」(PI p.358)またテキスト7において、「我々は、上下に動く舞台次第で、必要な時には、水底で集まることを可能にするガラスの潜水服を身に付けてしかほとんどこの部屋に入らな

い。」(PI pp.358-359) ところが、その次に「我々は地中で続行されている機械で動く大饗宴の四人である、というのも我々が爆破したいと思っている諸都市の下で一団となって忍び込む採掘坑や地下道を掘ったからである。」(PI p.359) そして最後に、「私は宮殿の回廊にやって来た、みんな眠っている。」(PI p.360) となっているのだ。

つまり『溶ける魚』のテキストから「私」がいつ、どこにいるか明確にすることはできないのである。もっとも既に指摘したように、『溶ける魚』はパリにいる「私」という形で収束すると考えることもできるわけであるから、たとえ一直線に進化してきたというのではなく、かなり複線的ではあると思われるが、ここにおいてミシェル・フーコーの言う人間主義を見て取ることも可能だろう。つまり今、ここにいる「私」を最も根源的な思考の原点と考え、そこから全てを理解していこうという立場の存在を指摘できるということである。従って、テキスト1の冒頭に現われる幽霊から始まって、「私」がどのように姿形を変えて変遷し、結局のところ今の「私」に到達するのかという視点からテキストを読み直してみることも充分可能であると思われる。もっとも『溶ける魚』のテキストの成立過程を見ってみるならば、最後に来るテキスト32が自動記述という手法を取らずに別個に既に成立しており、また最初に来るテキスト1が自動記述の試みとして書かれたまさに最初のテキストであり、その間に存在するテキスト2からテキスト31までは実際に自動記述のテキストとして書かれた順序に従って並べられているわけではなく、あるテキストは『溶ける魚』ではなく『溶ける魚II』として収録されていることを考え併せるならば、そこに直線的な進化を見て取ることはもともとあり得ないことなのである。しかしそれにも拘らず、『溶ける魚』の最後に「私」に到達するという結末を捉え、全てを「私」に向かって進行してきた過程であると理解しようとする。そのためテキストに現われている全ての要素を「私」に結びつけて解釈するわけである。その時我々はそれ以外の要素を切り離して考えなければならないが、逆にその切り離された要素とは何かという視点からテキストを見直してみるならば、動物相、植物相の存在である。このような観点から『溶ける魚』のテキストを見直してみるならば、見事な一覧表が出来るはずである。それらを見捨てることによって、そして場合によってはそれらを擬人化された「私」と捉えることによって、テキストを解読していくことになるわけである。そのことは逆に言えば、『溶ける魚』において「私」は十分に語られていないということを物語るものである。例えばテキスト1において「離れた所では私は最早ははっきり見えない、それはあたかも滝が私の人生という劇場とその主役でもない私との間に置かれていたかのようだ。」(PI p.351) と書き、テキスト2において「次に私は行った道を引き返す、私の歩みも同様だが何を再検討しているのか正確には知らない。」(PI p.353) と書くわけであり、ブルトン自身はどうかという視点は別にして、『溶ける魚』において語られている「私」は明確ではないと言えるだろう。つまり『溶ける魚』の最後で「私」を持って来ることによって、とりあえず物語の完結を可能にしたと言えるのであるが、それはあたかも「終わり」という締めめの記号の代わりに使われたかのようなもので、ここにおいて「私」が明確になったということではないのだ。むしろ我々がここで指摘しておかなければならないのは、ある種の収束点に向かって全てが進行しているという視点を成立させることのできる論点、つまり何らかの価値観や歴史の不在ということなのである。例えば通俗的であろうとなか

ろうと物語の主人公の自我の確立が物語の流れに沿って進行していく場合、それと併行して正義とか愛国心とか隣人愛といった主題が根底に流れる形で提示されているのを読み取ることが出来る。作者が意図した場合もあるだろうし、読者がそのように読んだということもあって、そのような読み方は時代とともに変わっていくということも起こり得るのである。ところが『溶ける魚』においては、何らかの価値あるものが設定され、それを探し求める「私」の姿が描かれるという風にはなっていないのである。『溶ける魚』の結末だけ見るならば、本来「私」についてもっと多く語られるべきであったし、またブルトンの他の著作についてブルトンの考え方を知っていればもっと声高に語られるべき主題があったのではないと思われるのに、そのようにはなっていない。ブルトンにとって重要な概念であるamourについても、主題として展開されるのではなく、使用頻度としてもそれ程多くはないし、あくまで記号的な扱われ方である。更に言うなら、超現実という概念に至っては、記号的なものであれ一切使われることがない。これについては『溶ける魚』のテキスト自体が超現実を体現したものであって、その中にいる者にとってはそのこと自体を意識しないということがあるかもしれない。もっとも夢の中にあって、これは夢であるとか夢から覚めたら別の夢であったということもあり得るので、超現実についての言及が全く不可能ということにはならない。いずれにせよ『溶ける魚』の到達点である「私」からテキストそれ自体を見直そうとしても、「私」についていかに語られてきたのかではなく、「私」はどのように語られずにいたのか、何故「私」は語られなかったのかという問いを発することがまず問題として発生してくることを認めなければならないだろう。

第八章 シュルレアリスムのエクリチュールは社会制度を逸脱する

ブルトンの他の著作、例えば『シュルレアリスム宣言』などを読めば明らかであるが、ブルトンは現実世界を否定し、シュルレアリスムにおいて「絶対的非順応主義（下線原文）」(PI p.346)を宣言している。また『シュルレアリスム第二宣言』においても、「古くからある二律背反の作為的な性格」(PI p.781)「不十分な、不合理な区別」(PI p.782)を告発している。ここにおいて書くことはただ単に個人的な思いや考えを文字として記すだけではなく、何らかの形で社会制度と関わっているということなのである。例えば絶滅寸前の言語を用いて何かを書く、その時は話すということも同様に絶滅しかかっている言語を存続させようという抵抗として理解することができるわけであるし、フーコーが主張するように「狂気」を理性との対比で捉えることによって、それは排除されるものとして機能するわけである。ある言葉を使用することは、それに対する立場がいかなるものであれ、それがまさに社会に存在しているということを物語るものである。逆に言うならば、現実の汚れのようなものを伴わずに現実には流布している言葉を使うことはできないのである。『溶ける魚』のテキストにおいて、この理性と狂気が並列的に使われている箇所が一つだけあって、極めて珍しいものであるが、それは次のような形で書かれている。「空想は手首に手錠をはめ、しかしながら理性と狂気を逃れて、鐘楼の上を通過する。」(PI p.368)

そしてこの後の箇所も示唆的であって、「そして私であるその男は大地のゴザの上で保養地の最も取るに足らない思い出まで消し去るのだ。尚も注意深く、食卓の音楽に従って、許しの

弦を張る非常に美しい連れの女性のそばで生きるために。」(PI p.368)

ブルトンの作品に則して言うと、例えば『ナジャ』におけるように小説という形を取りながらも、敢えて言えば評論の形式のような自分の理論や考えを展開するという手法が見られる。また既に指摘しているように、『溶ける魚』が自動記述のテキストであるとは言いながらも、テキスト32のようにかなり意識的に書かれたものも存在するし、他のテキスト群においても、自動記述のテキストとはいいながらも、その自動記述度においてはかなり差があり、またそのテキスト自体もブルトン自身によって後から手を加えられるということが明らかとなっているわけであるから、そこに意識的要素や箇所が見られたとしても何ら不思議ではない。そしてそのような箇所において、自分自身の位置を見定めるような記述も見受けられるのである。先に示した箇所もそのうちの一つとして考えられるわけであるが、一方で意識的であるのはせいぜいそのあたりまでで、それ以上になると現実の立場に戻っての意見表明ということにならざるを得ない。確かに現実においてしばしば口に出していること、何度も繰り返し考えたことが夢の中で現われるということはあるだろう。ただそれはその一部であり、しばしば形骸化されたものである。つまりある種の言葉を使うことによって、あるいはそういった領域に踏み込むことによって、ただ単に言葉は記号としての使用からまさに現実には舞い戻る結果となるのである。これは「私」についても同様であって、実際のブルトン自身のことではなく、『溶ける魚』の中における「私」について詳しく語ることは、それだけ現実には近づいていくことになるのである。従ってテキスト1において、「その次に何が起こったか私はほとんど全く覚えていない。」(PI p.351)、テキスト29においても、「その年、ある猟師が奇妙な現象の証人となったが、それと以前との関係は時間が経つと見えなくなる。」(PI p.387)、そしてテキスト32においては、「守らなければ別れるということで我々は過去を語ることを自分たちに禁じていた。」(PI p.397)

言葉は現実と結びついているし、その現実には社会制度がある。ある言葉を使用することは、使った本人の意図とは関係なく現実の社会制度を引きずることになる。言葉はできるだけ軽やかでなければならない。『シュルレアリスム宣言』において「言語はシュルレアリスム的な使用をするために人間に与えられたのだ。」(PI p.334)と書くブルトンにとって、言葉は現実と同じように使われてはならないのだ。「述べられる話題は、普段のように、いかに取るに足らないものを望んだとしても、主張の展開が目的ではなく、それらはできるだけ転用される。」(PI p.336)

従って、「私」について言えば、読者に対してこう思われたいという形で「私」を提示してはならないのだ。どう思われたいかということから出発すると、たとえ作り話にしたところで、通常理解してもらえるような形での物語の形式を取らざるを得ない。しかしそれでは、たとえそれが本当の話であったとしても、まさに現実と同じことになってしまうのである。テキスト1において示される「逃亡」も、テキスト32において示される「逃亡」も、まさに現実からの逃亡であり、それを可能にするためには現実と同じように言葉を使ってはならないのである。そしてこれは現実世界を否定しながらも現実において幸福を追求するブルトンにとって、「愛」についても同様であって、ブルトンにとっての愛とは理想の選ばれた愛といった表現から精神的なものを想像させるが、ブルトンの主張は官能的なものであって、まさに現実には根差したも

のであるのだが、『溶ける魚』において示される愛とは、官能的なものも予感させつつも、いかなる関係も生じているようには思われない。これについてはフーコーの書いた『性の歴史』が示唆的であって、つまり従来性というものは抑圧されてきて、我々にとって重要であり必要不可欠であるものを隠して、あたかも存在しないかの如く振る舞ってきたが、我々は自由であるべきなのだから、性についても隠すことなく語ろうという時代の流れにあって、このように一見自由に性について語ることが従前においては抑圧的と捉えられていた社会的制度と実は同じものではないのかという指摘である。つまり自由に語らせておいて、性について網羅の一覧表を作成し組織化することによって、本来自由であることを目指していた性そのものも統御されたものとなるのである。フーコーはここに権力装置の効果を見ているわけで、抑圧的な社会から自由になったつもりでいたが、実はきっちりと社会制度の枠組みの中に組み込まれていたというわけである。このように考えるならば、「愛」をシュルレアリスムにおける重要な主題であるとするブルトンにとって、現実の社会制度に資する形で「愛」について書けるわけがない。そもそも「愛」に限らず、いかなる概念においても、それを体系的に捉え、必要な知識も収集し、その上で自らの主張を展開するということが自体が権力装置に加担することであって、いかに現実否定の立場を標榜しようとも、社会制度の中に組み込まれていることを自覚すべきなのである。「私」がいかにして「私」となったかについてその前史を明らかにすることは、必ずやその「私」が何らかの社会制度の産物にすぎないかを明らかにする危険性を孕んでいるとも言えるのである。「私」を明らかにしていく過程において、現実が自らの作り上げた世界に流入してくることを考えると、「私」を明らかにすることはやめた方がいいという判断にも至るわけである。「私」の尻尾を掴まれないようにしておかないと、今度はシュルレアリスム的手法が社会制度的な知として機能し、権力装置と化す危険性があるのである。

第五部 シュルレアリスムのエクリチュールとは何か

第九章 シュルレアリスムの記号学は成立しない

『シュルレアリスム宣言』においてブルトンがシュルレアリスムのイメージの例として挙げているロートレアモンの「シャンパンのルビー」(PI p.339)は、シュルレアリスムのイメージとして簡単でかつ典型的なものである。このようなイメージを半ば機械的に生み出すことができるかという問題も出てくるだろうが、ブルトンはこのイメージを提示する前に次のように書いている。「シュルレアリスム的なイメージの数え切れない型は分類を要求するだろうが、今日のところは、私はそれを試みるつもりはない。(中略)私にとって、最強のものは最も高い任意度を見せているもので、私はそれを秘密にするつもりはない。」(PI p.338)

つまりシュルレアリスムのイメージらしきものを作るとは比較的簡単だが、その見事さという点に関しては偶然の要素が大きく左右するということである。従ってシュルレアリスムのイメージのあり方は、記号学における記号の概念と根本的になじまないと言わなければならない。というのも記号学における記号とは、意味するものと意味されるものが一体となってはじめて成立するものであって、これは予めシュルレアリスムのなものとしておくという取り決め自体あり得ないからである。記号それ自体については恣意的であり、かなりいい加減なもので

あるにも拘らず、そのいい加減さは成立過程において何をもってしてその意味を持たせるかということに現われるのであって、社会的取り決めについては厳正なものである。それではシュルレアリスムの記号があるかということ、それはまさに形容矛盾であって、これこれのものはシュルレアリスムの記号であるとして取り決めた時点で、その記号は最早シュルレアリスムの記号ではなくなるのである。例えば『シュルレアリスムと絵画』の表紙にもなっているし、この論考においても対象となっている『溶ける魚』の題名になっている魚は、シュルレアリスムの記号ではなく、あくまで象徴であることは注意しなければならない。しかしシュルレアリスム的な記号は存在しなくても、シュルレアリスムのエクリチュールは存在するのではないか。これこそ我々がこの論考を始めるにあたっての出発点であり、それは明らかに存在すると言えるだろう。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言語の諸形態が最も良く適応するのは依然として対話である。」(PI p.335)と書き、その実例として単に相手の言ったことを繰り返したり、頓珍漢な返答をしたりする応答を挙げている。実生活においては話の進行上、それなりの論理性や常識、更には相手に対する礼儀といったものが存在するのであるが、それらを一切無視するかあるいはそれらを逆手に取ることによって成立する対話こそがシュルレアリスムのと称されるのである。確かにブルトンといえども実生活においてはそれを実践するわけにもいかないだろうが、シュルレアリスムの詩として実践したものが、フィリップ・スーポーとの共作による『磁場』というテキストとして結実するのである。例えば『シュルレアリスム宣言』においてブルトンがシュルレアリスムのイメージの例として挙げているロジェ・ヴィトラックの「焼失した森の中で、ライオンたちは涼しげだった。ロジェ・ヴィトラック」(PI p.339)において、火事であれば涼しげであるわけではないとするのが常識的であるとするなら、そのような指摘を全く馬鹿げたものにしてしまうのが、シュルレアリスムのエクリチュールなのである。シュルレアリスムのエクリチュールを選択するかどうかは本人の自由であるが、シュルレアリスムのエクリチュールを選択した時点で、最早理性的ということは一切意味を持たなくなる。これは『シュルレアリスム宣言』において「私は(中略)望む所から出発し、理性をそなえた(下線原文)道とは別のあらゆる道を通して、可能な所に到達する人間の純粋にシュルレアリスム的な喜びのあることを信じている。」(PI p.345)と書くブルトンにとって、必然的な結果である。ところがこの一見訳の分からなさというのは、シュルレアリスムのイメージを放出させるための手法であって、物語の進行については関与していない。これは我々が夢を語る時にどういう操作をしているかを想起すれば容易に理解できるところであって、つまり夢というものはそれを見ている段階においてはまさに訳の分からない出来事や現象の連続であるのだが、目覚めてからその夢を語るか更には分析の対象として捉えるようになると、できるだけ現実の観点から見て理解しやすいような一つの物語として構成させるのである。そしてそのようなまとまりのある物語として提示しようとしてもできない事柄については、何故だか分からないがこういうことになっていたと付け加えるのである。この何故だか分からないが、を逆から捉え直してみると、一見訳の分からない夢も現実から見て理解することが出来るという発想であり、ここにおいて夢は現実からめとられてしまうのである。これこそが我々が無意識のうちに共有しているイデオロギーであって、ブルトンも『通底器』において自らの夢の内容

を明らかにするとともに、現実の視点からその夢の分析を行なっている。そして現実において今日は昨日の続きであり明日は今日の続きであると捉えながらも、夢において今日は昨日の夢の続きをあたかも途中で読むことをやめた本の続きを読むかの如く見るわけではないということから、『溶ける魚』のテキストの配列も実際に原稿として書かれた順序ではないといったことも、現実において我々が夢に対して持っている意識を反映するものである。つまり『溶ける魚』において実践されているシュルレアリスムのエクリチュールとは、シュルレアリスムのイメージを物語の形式において可能にするものであると言えるのである。そして物語そのものについては、我々が現実に見ている夢の特徴を形式面において取り入れたものとなっているのである。この点についてブルトン自身自覚的であったのかどうかについては判断することはできないが、明らかに自覚的であったのは、『溶ける魚』のテキスト1とテキスト32であって、ここにおいては通常の物語の進行を念頭に置いていることが読み取れるのである。つまりテキスト1の最後において、「更に部屋の茂みの中でかすかな物音を呼び起こし、明かり取りの窓の中で川の支流を結ばなければならない。この任務は全ての愉快な大詰めであり、結構疲れていても、光の速度を緩めることができたらずくに光の道筋に沿って、男であれ女であれ、今尚我々を目覚めた状態にしてくれているものののだ。」(PI p.352)

つまりここにおいてテキスト1の終わりとして締め括りながらも、これからの物語の進行に繋げていく流れを作っているのである。そしてテキスト32においては、1928年に刊行された『ナジャ』の中で明らかにされているナジャとの出会いが1926年であるが、それに先立つ1922年に発表された「新精神」において『ナジャ』を予告するような謎の女性との出会いが記されているが、まさにそれらを想起させるソランジュという女性との出会いの物語が展開されている。『ナジャ』にせよ「新精神」にせよ、そこで語られていることは謎を孕んだ不思議なものであって、それこそがシュルレアリスム的であると形容することができるだろうが、語り口としては通常の物語と大きく異なることはない。むしろ『溶ける魚』においては、意図的に物語の形式を借りて作品としてのまとまりを持たせたものと理解することができる。

第十章 シュルレアリスムのエクリチュールは何をもたらすか

『溶ける魚』のテキストを読んで、これは論理的におかしいとか、現実にはあり得ないことだという批判をするわけではない。つまり我々は『溶ける魚』のテキストをそれとして受け入れるわけであるが、それとしてというのはまさにシュルレアリスムのエクリチュールが存在していることを物語るものである。ところでブルトンはこのシュルレアリスムのエクリチュールを通して何を表現しようとしたのか。恐らくこのような問いかけが全く無意味であるのは、シュルレアリスムの記号があり得ないのと同様に、予め何かを意味するということがシュルレアリスムにとっては不可能だからである。ブルトンの他の著作、例えば『ナジャ』や『通底器』においてブルトンの私生活、特に女性関係について知っておくことはテキスト理解に大きな役割を果たすことが多く、それを知らなければ全く理解できない箇所も存在する。ところが『溶ける魚』においては、そのような作業は全く不必要である。夢においては現実の生活の影響が何らかの形で現われていて、それは我々自身の夢においても、そしてブルトンが『通底器』にお

いて明らかにしたブルトン自身の夢についても言えることであるが、『溶ける魚』のテキストにおいては夢と現実の影響関係に類するものを見て取ることは無意味であるし、それを探ろうとしても不可能であると思われる。確かに、ブルトンが1958年1月21日付けのジャン・ゴミーエへの手紙で明らかにしているように、「当時私が主としてどういう影響の下にあり得たのかは言うことが出来ない」(PI p.1365)としても、例えば何らかの文学の影響といったものを指摘することは可能である。ところが、出来上がったテキストを見てがっかりしたことも多く、すぐに捨ててしまったこともあったと証言している(PI p.1365)。つまり我々が読むことのできる『溶ける魚』のテキストは自動記述のテキストとは言いながらも、明らかに手の加えられたものであり、前提としてブルトンの無意識だけを対象とすることもできないのである。そして実際『溶ける魚』のテキストを前にして我々は自分の居場所が微妙に変化することを意識せざるを得ない。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を歌っている。」(PI p.350)と書いた後で、次のような箇所がある。「我々の頭上で裏返しになった花でできた大きなバラ窓のように突然夜がやって来た。/建物は我々の逃亡の鐘だ。」(PI p.350)

前の方の文で「我々」というのは「私」と「城の窓辺で歌っている一人の女性」であると解することもできる。ところが後の文にあるように、逃亡をする「我々」とは一体誰なのか。登場人物として他に該当する者がいなければ、ここにおいて考えられるのは、物語の話し手である「私」と物語の聞き手である「我々」の水準に移行しなければならない。ということは、我々もこの物語に加担していることになるのだろうか。そして『溶ける魚』の最後であるテキスト32において、ほぼ終結部分に次のように書かれている。「有名な逃亡について凡庸な書物しか書かれなかった。あなたがたが知っておかなければならないのは、そこから飛び降りたい気があなたがたに起こり得る全ての窓の下には愛想のいい小妖精たちが東西南北で愛のものの悲しいシーツを広げているということだ。」(PI p.399)

原文ではvousと書かれているので、これを「あなた」として単数で捉えるか、「あなたたち」として複数で捉えるかの違いはあるものの、テキストにおいて唐突に現われたvousによって我々は話し手である「私」から語りかけられていることを知るのである。もっともこのような語りかけは従来の文学作品の中にも見られるものであって、それ程特別なものとも思われない。むしろ重要であるのは、テキスト1において突如現われる「我々」であって、本来誰もいないはずのところにあたかも誰かがいるような感覚を生じさせる。例えて言うなら、レストランに一人で食事に行った時に、自分の座った向こう側の席にもナイフ、フォーク、スプーンのセットが置かれているような感覚である。その空席に読者である我々は容易に座ることができる。つまり我々はシュルレアリスムのイメージを前にして、それが予め何を意味するか分からないでいるのだが、たまたまその場に居合わせることによって、共同主観的な立場に立つことができるわけである。もっとも同じイメージとして受け取るかどうかについては否定的にならざるを得ないが、少なくともイメージの共有ということが指摘されるわけである。つまり現実にはあり得ない世界を何の疑いもなしに受け取ることができる、それも個人的な思い込みや勘違いといったものではなく、共有できるものとして提示したのがシュルレアリスムのエクリチュールだということである。ところがこのようなシュルレアリスムのエクリチュールも、自由で中

立的なものとして機能することはできない。つまり現実においては論理が支配しているという事態に対してシュルレアリスムが有効に機能するわけであって、その現実が果たして論理一辺倒で進行しているかどうかという指摘も可能だろう。またシュルレアリスムのエクリチュールが、その斬新さから広告などを通して現実世界に浸透してくるとなると、そこに価値が生まれ、シュルレアリスムのエクリチュールが制度的に機能し始めるということにもなるのである。ブルトンは『シュルレアリスム宣言』において、新聞の見出しの切り抜きを組み合わせで出来た「詩」を提示した後、次のように書いている。「そして実例を増やしていくことができるだろう。演劇、哲学、科学、批評もまた何とか見当がつくことができるだろう。シュルレアリスムの将来の技法（下線原文）は私には興味がないと急いで付け加えておく。/私にとってははるかに重大であると思われるのは、私は十分ほめかしておいたが、シュルレアリスムの行動への応用である。」(PI p.344)

シュルレアリスムの成功は一時的に現実に対する自由を保証するが、それが現実に浸透し始めると、今度は権力装置として機能し始めることになる。現実が進化するか退化するかは別にして、常に同一状態であり得るわけでもないのであるから、シュルレアリスムがそれとして機能し続けるためには、現実を裏切り続けなければならない。そのためブルトン自身テキスト32において「理解できないように」(PI p.398)とか「私には何だか分からないが」(PI p.398)とか書いているように、シュルレアリスムのエクリチュールとは、他の人にとってというのは当然で、自分自身にとってもよく分からないものでなければならないのである。というのも、自分にとってよく理解できるが、今のところは他の人たちには理解することが困難であるものは、いずれ他の人たちにも理解されてしまうであろうからである。従って、ブルトンが『シュルレアリスム宣言』や『通底器』において展開しているシュルレアリスムのイメージ論で、「互いにできるだけ遠く離れた二つの対象を比較すること、あるいは全く別の方法で、唐突ではっとさせるやり方でそれらを対峙させることは、詩が切望し得る最高の務めであることに変わりはない。」(PII p.181)と書く時、その価値は、現実がどのように変わろうとも二つの対象が容易に結び付けられるものとして比較されることがないということで評価されるのである。現実が変化し、受け手である我々も変化するのであるから、つまりシュルレアリスムのイメージに慣らされるということがあるために、シュルレアリスムのイメージはその輝きを失うことにもなるのであるが、それにも拘らず、それとして機能するためには、いかに現実と乖離しているかに尽きるのである。ブルトンが『溶ける魚』のテキストに手を加えたのも、いかに分かりにくくさせるかということであっただろうと推測されるのである。

終章

シュルレアリスムのエクリチュールが我々にとって魅力的であり続けるのは、そのイメージの輝きとともに、何か既にあるものを書き写した二次的なものではないという点にある。例えばある者は自ら体験したことを作品として結実させることで作家になる。ところが自らの体験は無限にあるわけでもないから、他人の体験を見聞きしたものを作品として提示する。場合によっては、既にある作品からその大枠を借りてきて自分なりに作り直して作品とすることもあ

る。作品の良し悪しに関係なく、そこにあるものは既にあったものを文字にして書き写したにすぎないのである。つまり価値があるのはその前提となっている現実の出来事であって、作品は二次的なものにならざるを得ない。二次的な作品ではなく、現実の出来事の方に価値があるとするなら、新しい体験を求めて出かけて行くしかない。「しかしそんなに遠くに行くことはできないだろうというのも本当で、距離だけが問題ではないのだ。脅威は蓄積されるし、人々は譲歩し、獲得すべき陣地の一部を断念する。」(PI p.311)

後は想像の世界ということで文学作品を手取るわけだが、そこにあるものは既に誰かが体験したことを書き写したものにすぎないとすれば、喜びも半減してしまうだろう。つまりここにおいて求められるべきは、何かを書き写したのではなく、それが一次的な体験の世界なのである。もっとも現実にある物と言葉の関係は、それ程単純なものでもないことも併せて考えておく必要はあるだろう。つまり我々の理解するところでは、現実にある物や現象を捉え、それを名付けることによって言葉として扱っていくというごく単純な図式である。ところが、この最初に現実の物や現象があって、その次に言葉が来るという順序、従ってこれこそが書かれたものを二次的なものであると断定する根拠ともなるのであるが、これが必ずしも成立しないことがあるという点についても留意しておかなければならない。この点については、ラカンが「精神分析における言葉と言語活動の機能と領野」の中でラ・ロシュフーコーの箴言を引用して指摘している。つまり「もし愛について話すのを一度も聞いたことがなかったとすれば、恋をしているということは一度もなかっただろうという人々がいる。」(ECR p.264)

我々の捉えている図式によれば、いわゆる愛という感情があって、そしてその上でそれを捉えて愛と表現するということになるはずであるが、ここにおいては愛という言葉があって、その次に愛として捉えられるような感情が来るのである。果たしてそれは真の愛であるのかという点について問う必要はないだろう。少なくともここにおいて言葉と物の基本的な順序が逆転されているのである。このような順序という考え方でいくと、夢は確かに現実の生活の影響を受けていることが否定できないのであるが、それでも現実において独自の世界を成立させているように思われる。ところが眠りながら、そして夢を見ながら現実において生活を送ることは、実際上不可能であり、ここにおいてシュルレアリスムにおける自動記述の存在理由が明らかとなるのである。それは『シュルレアリスム宣言』における定義にあるように、無意識を書き取ったものであるかもしれないのだが、我々にとって既にあるもの、つまり意識の対象となっているものが文字として書き取られたということではなく、何もないところに文字が書き記されていくということなのである。それはまさに現実でもなければ夢でもない新しい世界であって、少なくとも既にあったものを書き写した二次的な世界ではないということなのである。これに対して言葉はその時点において常に既にあるものであって、決して新しいものではないという批判も出てくるだろう。確かに『シュルレアリスム宣言』において「詩」として示されているものは、新聞の見出しやその一部をでたらめに切り取って繋ぎ合わせたものにすぎないわけであるから、そこに新しい言葉を見出すことは、その成立過程においてもとと不可能なのである。しかし我々は既に指摘したように、恐らくは単なる現象の断片が繋ぎ合わされたものにすぎない夢を、目覚めてからたとえ奇妙ではあっても一つの物語としてまとめることで受け入れ

ているわけで、これはもともとは一枚一枚異なった映像にすぎないものを繋ぎ合わせることで、一本の映画として理解することと同様に考えることが出来るだろう。仮にもし一つの物語として理解できないのであれば、それを受け入れることが出来ないだろう。というのも『溶ける魚』のテキストにおいて描かれているものは、同一状態に留まっているのではなく、常に変化することを求められているからである。AはAであるということだけでは物語は進行しない。AはBとなり、更にはCとなりということがいわば永遠に続かなければ、書き続けることができないのである。そしてそのようにして書かれたものをテキストとして捉え、体験することになるわけである。ここにおいてテキストがただ単に書かれたものとしてだけではなく、明らかに現実でもない夢でもない新たな世界を成立させていることは、『溶ける魚』のテキストにおいて最上級が頻出することから明らかである。まず『シュルレアリスム宣言』の「詩」において「最も美しい麦藁は/色あせた顔色をしている/閉じ込められて」(PI p.341)という箇所があり、ブルトンにとっても気になる表現であったと思われる。

『溶ける魚』を見ていくなら、テキスト1において、「一番最近」(PI p.351)、「最も小さな折り返し」(PI p.352)、テキスト4において、「最も柔らかな反射光」(PI p.355)、テキスト5において、「最も快いささやき」(PI p.356)、テキスト6において、「この新聞の最大の部分」(PI p.357)、「最も大きな活字」(PI p.357)、テキスト7において、「最も好ましい気分」(PI p.358)、「最高の瞬間」(PI p.359)、「その最も単純な表現」(PI p.359)、テキスト12において、「最良の現地取材記者」(PI p.364)、「想像し得る限り最も美しい見本」(PI p.364)、「最もお粗末なペテン」(PI p.365)、「最も基本的な欲望」(PI p.365)、テキスト13において、「最もわずかな生氣」(PI p.367)、テキスト14において、「最も重い鎖」(PI p.368)、「私自身の最も良いもの」(PI p.368)、「最も高い岩」(PI p.368)、テキスト15において、「一番高い枝」(PI p.368)、テキスト16において、「最もよく雨が降る」(PI p.370)、テキスト18において、「最も豪華な更衣室」(PI p.371)、「私が今まで見たこともない最も素晴らしい歓楽街」(PI p.373)、テキスト19において、「最もわずかな隙間風」(PI p.374)、テキスト21において、「最も常軌を逸した方向」(PI p.376)、テキスト22において、「最も欲望をそそる女性の笑い声」(PI p.378)、「私を感じていた最も心地よい気持ち」(PI p.378)、テキスト24において、「最も近いベンチ」(PI p.380)、「最も一般的に目に付く」(PI p.381)、テキスト25において、「最も清らかな彼の考え」(PI p.381)、テキスト26において、「最も大きな不幸に見舞われた崇高な女性たち」(PI p.383)、「最も純粋な我々の運命」(PI p.384)、「最も豪華な家具付きのアパルトマン」(PI p.384)、「私の最もよく起こる弱さの一つ」(PI p.384)、「最も純粋なルイ15世様式」(PI p.385)、テキスト28において、「その時の最高のスポーツマン的良心」(PI p.387)、テキスト29において、「世の中で最も密かに」(PI p.388)、テキスト30において、「君の幻想のうち最も美しいもの」(PI p.389)、テキスト32において、「最も柔らかなドレス」(PI p.392)、「最も音程の正確な声」(PI p.393)、「私が覚えている限り」(PI p.394)、「重々しさの最高の表現」(PI p.394)、「大通りの中で最もしゃれた曲がり角の一つ」(PI p.395)、「太陽から最も離れた二つの惑星」(PI p.395)、「最も白い女曲芸師たち」(PI p.396)、「最も写真映りの良い鹿たち」(PI p.396)、「最も熱狂的な女性たち」(PI p.397)、「最も美しい情事」(PI p.397)、「我々の人生の盛り(最良の部分)」(PI p.398)、「最も軽微な徴候」(PI p.399)。

また『溶ける魚II』では、テキスト1において、「最も高い切り妻壁」(PI p.515)、テキスト2において、「最大の満足」(PI p.516)、テキスト5において、「最も美しい真珠の光沢」(PI p.518)、テキスト9において、「最も高貴な私の流儀」(PI p.522)、テキスト15において、「城の中の最も大きな広間」(PI p.526)、テキスト17において、「最大の気遣い」(PI p.528)、「最も固い岩」(PI p.528)、テキスト19において、「私の心の最も奥底まで」(PI p.530)、テキスト21において、「最も明るい車室」(PI p.531)、テキスト24において、「最も柔らかい一抱えのイワオウギ」(PI p.533)、「最も弱い光」(PI p.533)、テキスト25において、「最も精彩のない哨舎」(PI p.535)、「私の最も美しい愛人たち」(PI p.536)、テキスト26において、「船の中で最も精彩のないもの」(PI p.537)、「他の人たちは最小限に気遣っている」(PI p.537)、テキスト33において、「世界で最も上質のタバコ」(PI p.543)、「最善のことが可能だ」(PI p.544)、テキスト34において、「最も小さな列車」(PI p.546)、テキスト36において、「最も現代的な記念建造物の廃墟」(PI p.548)、テキスト37において、「最も上質で最も透明な絹」(PI p.549)、テキスト40において、「最も美しいもの」(PI p.553)、テキスト41において、「最も強く」(PI p.553)、「最も速く」(PI p.553)、「最も非生産的に」(PI p.553)、テキスト42において、「最も非凡な予知の機能」(PI p.555)、「最もわずかな伝言」(PI p.555)、テキスト43において、「最大の当惑」(PI p.556)、「最善を尽くして」(PI p.556)、「最も少なく」(PI p.556)、テキスト45において、「最も貴重な」(PI p.559)、テキスト52において、「最も温和な鳥たち」(PI p.568)、テキスト54において、「最大の罪」(PI p.572)、「最大の苦境」(PI p.573)、テキスト57において、「最も古い彫像」(PI p.580)、テキスト59において、「最も美しい女たち」(PI p.583)、テキスト67において、「最悪と最善」(PI p.595)、テキスト59において「最も高い記念建造物」(PI p.597)。

このようにテキスト中に最上級が頻出し、最上級の出てこないテキストの方が少ないというかむしろまれなくらいである。これは何かの対象物に対して、直観的に大きいとか小さいとかいった判断を下すわけでもなく、あるいは近くにある物と比べて、より大きいとかより小さいとかいった比較をするわけでもなく、一旦自分の立ち位置から離れて、想像的ではあっても俯瞰的な視点から、自分を取り巻く世界を一望することによって可能となるのである。そしてこのような世界は想像的ではあっても、予め設定された上でそれに従ってエクリチュールを展開しているわけではなくて、エクリチュールを通して事後的にそのことを知るのである。つまりある物を最大であると表現した場合、ただ単にそれがかなり大きな物であるというだけではなくて、ある世界があって、その中に様々に存在する物があって、それらと比較して初めて最大であると限定できるわけで、ここにおいてある物を最大として成立させるためには、何らかの世界が存在しなければならなくなるのである。通常は正しいか間違っているかの問題はあるにしても、我々にとって認識し得る世界というものがあって、その上でその構成物を比較検討するということになるわけであるが、『溶ける魚』においてはその関係がまさに逆転して、エクリチュールを通してその世界がどのようなものであるかを知ることになるのである。そしてここにおいて通常何かを書くということが、既にあるものをただ単に書き写すという二次的な行為にすぎないというのではなく、書くことによって新しい世界を出現させるということになるのである。シュルレアリスムのエクリチュールというと、シュルレアリスムのイメージを書き

記したものであるという印象があり、それはそれで決して間違っているわけでもないのだが、エクリチュールを通して事後的に知る世界というのは、現実でもなければ夢でもなく、そしてただ単に想像の産物といったものでもなく、しかし確実に我々にとって認識し得るものなのである。そしてそのような世界の中であって、「私」が存在するといっても、それは現実にいる「私」でもないし、単にこうありたいと思っている「私」でもなく、一旦「私」を離れて存在せざるを得ない。「私」ではないといっても「他者」というわけでもなく、ある種の居心地の悪さがある。つまり我々はこの現実において、他者とともにある種の前提事項を共有しながら生きているのであって、それを一旦離れてしまうと、「私」が何であるかについては全く分からないという事態となるのである。これは「他者」も同様であって、この共有した前提事項こそが現実をあるいは社会をあるいは時代を形成しているのだということである。そしてそのような前提事項を離れてしまうと、確かに現実が存在するのだが、よく分からないということになるのであって、シュルレアリスムのエクリチュールが出現させている世界とはまさにこのようなものであると言えるだろう。このような状況の中であって、「私」が何者であるかということは、結局のところ「私」は何をしたいのか何をするのかということにかかっており、『シュルレアリスム宣言』における「詩」の最後が、「私はする/踊りながら/人がしたこと、人がこれからすること」(PI p.343) になっていること、そして『溶ける魚』の最後が結局のところ「私」に行き着くことによって明らかとなるだろう。

注

引用文の後の括弧の中に示されている略記号は、以下の文献を示している。尚、引用文については全て筆者が訳出したものである。

(PI) André BRETON, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1988

Les pas perdus, pp.191-308, 1924

Manifeste du surréalisme, pp.309-346, 1924

Poisson soluble, pp.347-399, 1924

Poisson soluble II, pp.514-599

Nadja, pp.643-753, 1928

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

(PII) André BRETON, *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1992

Les vases communicants, pp.101-215, 1932

(IM) Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, collection idées, 1940

(EC) Roland BARTHES, *Essais critiques*, collection "Tel Quel" aux Éditions du Seuil, 1964

(ECR) Jacques LACAN, *Écrits*, aux Éditions du Seuil, 1966

尚、論考において直接引用はしていないが論理の展開上参考にした文献は以下の通りである。

[ジェラルド・ジュネットの物語論]

Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1985

[フェルディナン・ド・ソシュールの記号学に対する考え]

Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tulio de MAURO, Payot, 1972

[ミシェル・フーコーの系譜学的思考、権力装置の概念]

Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1973

Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir Naissance de la prison*, Gallimard, 1975

Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Gallimard, 1976

[ロラン・バルトのエクリチュールに対する考え]

Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes II*, Seuil, 1994

Roland BARTHES, *La mort de l'auteur*, in *Œuvres complètes II*, Seuil, 1994

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes I*, Seuil, 1993

Roland BARTHES, *L'empire des signes*, in *Œuvres complètes II*, Seuil, 1994

[クロード・レヴィ＝ストロースの音韻論的方法]

Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Plon, 1962

Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958

Claude LÉVI-STRAUSS, *Le totémisme d'aujourd'hui*, PUF, 1962

[ジャン＝ポール・サルトルの想像力の問題] [ジャック・ラカンの精神分析]

上記の (IM) 並びに (ECR) として記載済み