

「不埒なガラス売り」の黒いユーモア

佐々木 大 輔

はじめに

ブルトンは第一次世界大戦のさなかにジャック・ヴァシェと出会い、彼が独特な仕方で綴る「(Hのない) ユーモア l'Umour」の感覚、文学を含めて世界のあらゆる物事から意味を奪う精神のあり方を垣間見た。ブルトンは生涯のなかでユーモアの問題をめぐっていくつかの探索を試みたが、1940年にヴィシー政権の検閲によって発禁となった後、1945年に出版された『黒いユーモア選集』はそのもっともまとまった成果とってよいだろう。初版時点で四〇人の作家・芸術家の解説とその著作からの抜粋、そして「避雷針」と題された序文から構成されたこの書物を通して、ブルトンはユーモアの状態に置かれた精神の多形的なあらわれを紹介している。シャルル・ボードレールはユーモアの雰囲気 راびた人物として選ばれた書き手たちのうちの一人であり、『パリの憂愁』に収められた「不埒なガラス売り」および「おどけ者」が掲載されている⁽¹⁾。ボードレールの解説は以下のような一節から始まる。

ボードレールのユーモアは、ダンディズムという彼の観念の不可欠な部分をなしている。よく知られているとおり、彼にとって、「ダンディという言葉は、性格の精髓とこの世の心的機構の全体に関する繊細な理解を含意しているのだ」⁽²⁾。[強調原文] (p. 957)

ブルトンにとって、ボードレールのユーモアは彼のダンディズムにかかわっている。ただし、『現代生活の画家』からの引用が示すとおり、ダンディズムとはここで、身形と趣味の洗練によって大衆の凡庸さから抜け出すことであるのみならず、そのことを通して、「性格の精髓とこの世の心的機構の全体に関する繊細な理解」を追求するという心理的な活動であるようだ⁽³⁾。そして、ダンディズムが自己へのナルシスティックな配慮と他者への悪趣味な攻撃という二つの形体をとりながら発現した様々な逸話をブルトンは紹介していくのである。

当然、『選集』の読者はこのようなブルトンの紹介文を踏まえて、ボードレールの詩を読むように導かれるだろう。ただし、ミレイユ・ロゼロがいうとおり、『選集』の「不埒なガラス売り」を読むことは同じ詩を『パリの憂愁』で読むこととは異なる経験である⁽⁴⁾。テキストはもとの文脈

を離れて、『選集』の他の箇所との関連において読み直されるべきものとして読者に与えられるのである。

「『不埒なガラス売り』が背負う行商の品」、すなわちガラス窓を、「嘲弄を浴びせながら粉碎させた」語り手の身ぶりをダンディの功績とするときのジャン＝リュック・スタインメッツもまた、そのような読書を試みているといつてよい⁽⁵⁾。語り手の暴力は、ここで、ボードレールのダンディの一側面を示すものと見做されているのだ。スタインメッツの視線は、色ガラスではなく透明なガラスを売ったことで語り手がガラス売りを叱責する場面に集中している。二つのガラスの対立にはたしかに「教訓を含む寓話」があるようだ。色ガラスとは、都市の情景に彩りを与えることによって、貧窮という現実の苦痛を受けいれることを拒みそこに「美しい生」を見つけさせてくれる装置である。現実の生のために生きる労働者を攻撃し「美しい生」の優位を謳う語り手にブルトンはボードレールのダンディズムを見た、とスタインメッツは考えるのである。

ただし、透明なガラスと色ガラスの区別のみにおいて、「不埒なガラス売り」がボードレールのダンディズム、そして、ユーモアの証明としてはたらいっているかについては議論の余地があるだろう。前提として、ブルトンによる解説が「不埒なガラス売り」について、そこで重要な役割を果たしているはずのガラス窓を含めて言及を控えていることをまずは確認したい。そのうえで指摘しておきたいのは、ボードレールに対するブルトンの関心が、ガラス窓とは正反対の性質をもつ鏡とのあいだに詩人が結んだ関係に対してこそ向けられているという点だ。『パリの憂愁』ではなくあくまで『選集』に収められた作品として「不埒なガラス売り」を読むためには、この詩が鏡のテーマといかにかかわるかを問うことが避けられないだろう。ブルトンはなぜボードレールのユーモアのあり方を探るなかで鏡に着目したのか、そしてこのテーマのもとでいかに彼の散文詩を読んだのか。こうした問いから出発して、本研究はボードレールの事例が『選集』において占める位置を明らかにすることを目指す。

作業にあたっては、まず、ブルトンによる精神分析の理論の受容を確認することで『選集』におけるユーモアのあり方を理解する必要があるだろう。そのうえで、ボードレールに関する解説と「不埒なガラス売り」の分析に移りたい。

1. ユーモアと客観的なもの

ブルトンが1930年代にかけてフロイトの著作のまとまった受容を経験したことは知られている。そこで読解の対象となったのは、サミュエル・ジャンケレヴィッチ訳の『精神分析試論集』に収められた「快樂原則の彼岸」や「自我とエス」、そして、『機知——その無意識との関係』のマリー・ボナパルト訳（1930）に補遺として収められた「ユーモア」といった、第二局所論周辺の著作である⁽⁶⁾。第二局所論とは、無意識・前意識・意識からなる既存の局所論を修正し、エス・

自我・超自我の三審級を導入した、人間の心的システムの新たなモデルである。この新たな局所論において、フロイトは人間の心的システムが生命の根源的な傾向すなわち「欲動」ないし「本能」の領域と接する地点から無意識の問題の再考を図った。ゲオルゲ・グロックに借りた、ドイツ語の非人称代名詞に由来するエスの概念はまさにそのような基底部を指すために用いられている。エスとは、欲動の領域、ただし、生命を維持しより複雑な有機体を形成しようとする「性の欲動」(エロス)と生命以前の無機的な状態へと帰ろうとする「死の欲動」(タナトス)という二つの方向によって引き裂かれた欲動が支配する領域である。そして、フロイトはエスの自己差異化の運動によって発生するトポスとして自我と超自我を位置づけていた。「ユーモア」もまた、第二局所論の枠組みのなかで書かれた論考にほかならない。そこでは、『機知——その無意識との関係』ですでに登場していたユーモアの笑いが、超自我が主導権を握ることで生じる現象として再解釈を受けているのである。

当初、「性の本能と死の本能」、「今日の芸術の政治的位置」、『狂気の愛』等のブルトンの著作で主要な参照点を成していたのは、「自我とエス」での議論、とくにエスやこのトポスにおける性の本能と死の本能の葛藤に関する箇所である。だが、『選集』では、「自我とエス」に加えて「ユーモア」が言及の対象となり、超自我を含む三審級の概念が大幅に援用されていくのだ⁽⁷⁾。「避雷針」によれば、『選集』という書物の動機は、「ユーモアの領域に属する一定数の特異な立場やこうしたユーモアが文学的に最高度の表現にまで達したテキスト」(p. 872)とフロイトのテーゼを照らしあわせることにあったという。『選集』におけるユーモアの探求では、フロイトの理論を精神分析の外部にあるテキストに対して開くことが主要な戦略をなしていたのだ。では、文学のユーモアと精神分析のユーモアはいかなるかたちで接近するのだろうか。

まず、フロイトが語るユーモアのメカニズムを整理するところから始めよう。フロイトによれば、ユーモアには、苦痛によって要求される心的なエネルギーの消費量の節約によって快楽を生じさせるはたらきがあるという。ただし、機知や滑稽の場合とは異なって、ユーモアの快楽では、超自我による自我への介入が重要な役割を果たしている。

自我とはエスのうち、現実との境界に接した箇所から生じたトポスであり、外的世界の代表として現実原則をエスの快楽原則に対置し両者の利害を調停する役割を担うという。また、超自我とは、幼児が両親へのエディプス的な欲望を断念することで生じるトポスであるという。エディプス期において、エスの欲動のうち、性の欲動は母親に対する性愛として、死の欲動は母子の合一を禁じる父親への攻撃衝動としてあらわれる。そして、そのような欲望を断念することを強いられた際、自我は欲望の対象と同一化しその表象を内面化することによって自分自身を欲動の対象へと変える。性的リビドーが昇華的作用によって非性化されたナルシスティックなりビドーとなって自我を満たす一方で、かつて攻撃欲動の対象であったものは自我の内に内面化され、死の欲動を自我の方へと向かわせる。自我を責め苛むそのような存在こそ超自我にほかならない。そして、自我に比べてエスに近い位置にいる超自我は快楽原則を現実原則に対立させ、無意識的

な良心あるいは罪悪感によって自我を攻撃するというのだ。

しかし、「ユーモア」において、超自我は自我を監視し罰するという本来の姿とは異なった姿を見せる⁽⁸⁾。フロイトによれば、自我が現実からあまりに強い苦痛を受けたとき、精神的アクセントないし相当量の備給が自我から超自我へ移るといふ。そのとき、自我は現実原則に従って現実が課す苦痛に重要な価値を与えることから解放されて、快楽原則の代理者の役割を担う超自我の視点から傷ついた自分を観察し、そこに快楽の素材を見出すことが可能になるというのだ。世界から意味を奪うユーモアは、ここで、自我を対象化する超自我の視座に身を移すことで、現実が自我に課した苦痛をいわば客観的に観察することから生じる気分として理解されているのだ。

ところで、自我すなわち〈わたし〉を襲う苦痛の客観的な観察とは、『選集』に選ばれた作品のいくつかにおいて生じている事態にほかならない。その代表的な例は、遺言状の形式を借りて、墓所に撒かれた櫛の種によって自分の存在の痕跡が覆い隠されていく過程を客観的に描写するサドであり、友人への書簡のなかで、兵士によって食べられる恐怖をチーズに宿る精霊に語らせていたランボーである。さらに、子供をシチューの具材にすることを勧めるジョナサン・スウィフト⁽⁹⁾、「刃のない、柄の欠けたナイフ」という「オブジェによる弁証法的傑作」の作者ジョルジュ・クリストフ・リヒテンベルク等、その他の書き手たちもまた、客観的なもの=対象やオブジェにかかわるもの *objectif* への意志を分有しているようだ。このことは、1930年代のグループにおいて、オブジェ、客観化、客観的偶然の問題がグループの周囲で浮上していたことを踏まえるとき興味深い。ユーモアの問題もまたこうした状況と無関係ではないのではないか。『選集』に先立つ仕事として、「オブジェのシュルレアリスムの状況」を見てみよう。そこでは、「詩の貧困」に続いて、シャルル・ベナール訳のヘーゲル『美学講義』、とくにロマン派芸術における客観的ユーモアの段階を論じる箇所が重要な参照点をなしていた⁽¹⁰⁾。ヘーゲルによれば、ロマン派芸術の時代には、まず、芸術家が世界に対する関心を失い気まぐれや個性に専心することで生じる主観的ユーモアの段階がある。だが、芸術家が再び外的世界の偶発事に関心を向けたとき、ユーモアは事物とその形態への内省的な浸透を経て客観的なものへと変わり、客観的ユーモアの段階が生じるという。ヘーゲルが描く主観的なものから客観的なものへの移行の運動を、ブルトンはロートレアモン、ランボー、ジャリ、アポリネールの詩、そして、シュルレアリスムのテキストとオブジェを例として分析している。そこでは、人間が語る主体としての権威を失ったり（ロートレアモン『マルドロールの歌』「第四の歌」）、詩の主題が互いに全く無関係な偶発的な出来事の連鎖によって占められたり（アポリネール「サン・メリーの音楽家」（『カリグラム』所収）、オブジェが思考や発話や行為の主体となって詩の主題の役割を果たしたり（ランボー「夢」、ジャリ「寓話」（『フォーストロール博士言行録』所収）、あるいは、書き手が思考という出来事の主語であることをやめて目的語になり、〈わたし〉の内部からやって来る声に襲われる（シュルレアリスム）。ブルトンはヘーゲルの客観的ユーモアの概念に基づいて、書くことのただなかにおいて起こる、主観的なものと客観的なものあいだでの揺らぎの経験を観察していくのである。

おそらく、『選集』における「ユーモア」の受容もまた、客観的なものをめぐる関心との関連においてこそ十分に理解できるだろう。そして、ここでの見立てによれば、ボードレールのダンディズムもまた、客観的なものの経験としてのユーモアと強く結びついている。

2. 鏡の前のボードレール

〈わたし〉を客観的に観察する視座に立つことは、実際、ブルトンのボードレール紹介を貫く重要な力線をなしているようだ。ダンディズムの片面である「自分の物腰や行為へのナルシスティックな配慮」には、そのような自己へと向かう視線が含みこまれている。そして、こうした視線との関連において、ボードレールの服飾の追及が資産の不安定な変動にもかかわらず、「富裕な青年時代の淡い薔薇色の手袋からカフェ・リッシュで見せびらかした緑色の鬘を経て深紅のシェニールの襟巻きまで」(p. 957) 持続したことは、彼の精神性を探るうえでの重要な情報としての価値を帯びるのである。他方、「通りかかった先々で非難を露にするざわめき声を延々と引き起こしたいという願望」(p. 957) もまた、自己へのナルシスティックな配慮の裏面をなしているといつてよい。それは、自己を凡庸な他人から遠ざけて特異な対象として際立てることであるからだ。

ところで、ブルトンはボードレールの自己への視線を語りつつ、「彼 [=ダンディ] は休むことなく崇高であり続けることを望まなければならない。彼は鏡の前で生きそして死ななければならない」という一節を「赤裸の心」から引いていた⁽¹¹⁾。鏡とはまさに、自らの外見や服装の観察とかたちで、〈わたし〉の客観的な観察を可能にする装置であるだろう。ダンディズムはそのような装置を前にして生きることとして見做されているのだ。

ボードレールと鏡の関係への関心は、病床の詩人の姿を紹介する箇所にもあらわれている。ブルトンによれば、詩人のダンディズムは「彼の死に先立つ数年間の知性の衰弱を経ていわば昇華を遂げた」(p. 958) という。以下は、ブルトンが紹介する二つの逸話の最初のものである。

「鏡に映る自分を見たとき、彼はそれを自分の姿として認めることができずに挨拶をしたほどである」
(p. 958)

鏡に映る〈わたし〉を他者として遇するボードレール。この逸話は、ブルトンによる引用の手際を確認するとき一層興味深い。出典は、アンジュ・ベニーニュが日刊紙『ル・ゴロワ』に発表した「もっとも知られていない有名人」の以下の一節である。

かつて壮健だった彼を知っていた女性たちのうちの幾人かは、彼の状態にうんざりすることがな

かった。彼女たちは彼と一緒にいて看護をするために訪ねてきた。彼女たちのうちの一人は、友人の手で髪を梳かしてもらうことを彼に決心させた。もじゃもじゃの髪と髭のせいで、彼はぞっとするような恐ろしい風采をしていたのだ。それから、鏡に映る自分を見たとき、彼はそれを自分の姿として認めることができずに挨拶をしたほどである⁽¹²⁾。[強調原文]

ボードレールが鏡のなかの自分を他人と見間違えたのは、「もじゃもじゃの髪と髭」を友人の手で梳かしてもらったからにすぎない。しかし、ブルトンが引用した文には、ダンディズムとは程遠いボードレールの無精な姿を示す箇所が抜け落ちているのである。意図は明らかだ。ブルトンはベニーニュの報告を、鏡の前に自己を置くこととしてのダンディズムが達した境地として紹介している。ここでは、「ダンディは鏡の前で生きそして死ななければならない」という彼自身のフレーズが予告したような、鏡の前で死ぬダンディとしてのボードレールの姿が演出されているとあってよいだろう。ボードレールはこうして、〈わたし〉を客観的に——そこに自分の姿を認めることができないほどに——観察することを極端なかたちで生きてしまった書き手として『選集』の読者に示されるのである。

ところで、ブルトンは鏡に映る自分に挨拶を送るボードレールに続いて、次のような出典不明の逸話を報告していた。

数カ月の沈黙を破って発せられた彼の最後の言葉は、この世でもっとも安らかな調子で、食卓に芥子を運んでほしいと伝えるためのものだった。(p. 958)

現実が与える死の危機という状況を前にしながら自己を客観的に観察し、さらに、食卓に芥子を運ばせるという些事のために最後の言葉を発するボードレール。二つの逸話の配置は、おそらく、詩人の最期にユーモアの気分が生じた瞬間を指し示すためのものだ。というのも、ここには、現実が自我に課す苦痛、超自我による自我の客観的な観察、現実には価値を与えることからの自我の解放、というフロイトが素描していた要素が出そろっているからである。「この世でもっとも安らかな調子」とは、ユーモアに含まれる「開放的であるのみならず [……] さらに崇高で高貴なところ」[強調原文] (p. 872) から来るものであろう。死の淵のボードレールの姿にユーモアのはたらきを見るように、『選集』は読者を導いているのではないか。

3. « La première personne » の登場

ところで、ボードレールの生、『シュルレアリスム宣言』を踏まえていけば彼の「モラル」にかかわるダンディズムの問題はブルトンにとって、詩人の美学とも切り離しえないものであったようだ。黒いユーモアは詩人の「存在の組織の基底」の一部をなしているとブルトンはいい、その

ような「選ばれし資質」が、「彼の作品がそこに基礎をおくところの美学的構想の全体を強化し、それとの密接な関係においてこそ、詩の領域において、後世の感受性の全体を覆した一連の戒律が展開されていったのである」(p. 958)と続ける。そのような紹介とともに掲載された「不埒なガラス売り」は、ダンディズム的なユーモアが美的な領域においてあらわれた姿として読まれるべく提示されているといっていよう。

実際、「不埒なガラス売り」の語り手の姿には、ブルトンが紹介するダンディのそれと重なる部分があるようだ。「純粹に瞑想的で行動に向かない性格でありながら、不可思議で原因不明の衝動に導かれて、ときには彼ら自身にとってさえ不可能に思えるほど迅速に行動する人間がいるものだ」(p. 959)という一文から始まるこの作品において、語り手の関心は何より、人間が精神に対する統御力を失って、衝動的な行動へと走る現象に対して注がれている。彼はその限りにおいて、「洗練された性格とこの世の心的機構の全体」を探るダンディに接近しているといっていよう。ガラス売りに対する悪事もまた彼の性格を理解するうえでの重要な行動である。というのも、ブルトンがダンディズムの一側面として紹介する、他者への悪趣味な攻撃をそこに見ることができるからである。

他方、語り手は自己を二重化するものとしての鏡に対して意識的ではなく、その関心はあくまで自己と現実を媒介するものとしてのガラス窓に対して向けられているようだ。部屋の窓を開き眼下にガラス売りを目撃する場面にせよ、貧民街で透明なガラスを売るガラス売りを叱責する場面にせよ、窓から花瓶を投げつけてガラス売りの商品を破壊してしまう場面にせよ、語り手の行動がガラス窓に対する一貫した関心によって導かれていることは間違いないからだ⁽¹³⁾。

しかし、たしかに当人が鏡に対する意識を欠いていたとしても、ガラス窓が一瞬だけ鏡になってしまう瞬間に、いわば無意識的に立ち会ってしまうことはありえる。以下の箇所で起きているのはまさにそのような事態である。

ある朝、わたしは陰鬱で、悲しく、無為のために疲れ果てて、何か大それた、突発的な行動をやったのけようと駆りたてられた気がして起きあがった。そしてわたしは窓を開いた。なんといふことだ！

(韜晦趣味の精神は、ある種の人々においては、細工や術策ではなく、不意の靈感の結果なのであり、医者かヒステリックと称し、医者よりいくらかましにもの考える人々が悪魔的と称する、あの抗う術もなく幾多の危険なそうでなくとも不都合な行動へとわれわれを駆りたてる気分と、欲望の激しさにおいては同じ性格を帯びていることに注目してくれたまえ)

わたしが路上で見かけた最初の人物 *La première personne* はガラス売りで、その鋭い調子外れな叫び声は、パリの重苦しく薄汚い空気を貫いてわたしのところまで達してきた。もっとも、わたしがなぜこの哀れな男に対して突然のしかも抗いがたい憎悪にとらわれたのかは説明できないだろう。(p. 960)

街路に面した窓を開け放った語り手に対して、ガラス売りは「路上で見かけた最初の人物」としてあらわれる。語り手はこの哀れな男に対して、原因不明の憎悪を覚えて、悪意に満ちた攻撃を仕掛けるのであった。窓はこのときあくまで窓としての機能を十分に果たし、路上の風景を室内の語り手のもとに届けているに過ぎないようだ。だが注意したいのは、ガラス売りが窓の前に立った〈わたし〉の前に「最初の人物 [1]a première personne」としてあらわれたということである。この一句が最初の人物と同時に一人称を意味しうることは興味深い。このことは、一人称の語り手を持ったレシにおいて無償では済まされない。語ることと見ることの主体が身を置いていた一人称の位置はガラス売りの登場によって一瞬だけ対象の位置に移動する。そして、何より重要なのは、このとき窓が窓であることをやめて、一人称の主体が自分自身を対象として、すなわち客観的に観察するための鏡へと変貌しているということである。ガラス売りはこうして、窓越しにあらわれた他人であるとともに鏡に映る自己の分身でもあるような曖昧さを帯びて語り手の前にあらわれるのだ。語り手がそのような存在とのあいだにある身ぶりを共有していることもまた指摘されてよい。実際、「鋭い調子外れな叫び声」を響かせるガラス売りに対して「突然のしかも抗いがたい憎悪」を覚えながら、語り手は「階段を上がってくように叫びかけ」たり、「狂気に酔い、怒りに任せて彼に「人生を美しく！ 人生を美しく！」と叫」(p. 961)ぶことによってその身ぶりを反復していた。語り手は監視と懲罰の対象であるはずのガラス売りの身振りをあたかも鏡に写したかのようにまねてしまっているのである。そのように読むとき、「[……] わたしは窓を開いた。なんとということだ！」と「私が路上で見かけた最初の人間は、ガラス売りで [……]」のあいだ、ちょうど作品の中央に位置する括弧は単に心内文を挿入するのみならず、記号としてのその形状において鏡の枠ぶちの代替物としてはたらくためにこそ、見る〈わたし〉と見られる〈わたし〉のあいだに置かれているかのようだ。ガラス売りとは、鏡に映った〈わたし〉なのではないか。『選集』の読者はこうして、窓の乱立ぶりによって際立つ「不埒なガラス売り」を読みながら、ガラスの表面がたった一瞬翳り鏡となる事態を目にするのである。

4. ダンディのユーモア

そして、ガラス売りが語り手にとって窓越しにあらわれた他人の姿であるばかりでなく同時に鏡に映る自己の像であることに気づくとき、彼に対する語り手の暴力もまた二重の性格を帯びていく。それは、他人への攻撃であると同時に自己との交渉でもあるのだ。ここには、鏡を介した自己への配慮と路上での他人への攻撃というボードレール的なダンディズムの二つの側面が渾然一体となったかたちであらわれているといつてよいだろう。

さらには、ボードレールがダンディとしての生のあり方においてユモリストであるのと同様に、語り手のダンディズムもまたユーモアの発生と強く結びついているようだ。ガラス売りに対する

語り手の干渉が何よりガラスの透明さ、貧民街の現実をありのままに見せてしまう視覚のあり方にかかわるものだったことはあらためて興味深い。というのも、このとき、語り手とガラス売りの関係は、ユーモアの状態における超自我と自我の関係に近づいているからだ。路上で生活のために商品を売り歩く貧しいガラス売りには外的世界の代理者としての自我の位置があてはまる。そして、語り手がガラス売りの商品を割り「美しい生を！　美しい生を！」と叫びかかるとき、彼はその見かけの暴力性に反して、自我を観察し現実に意味を与えることから解放するという、ユーモアの状態における超自我の役割を演じている。

つけ加えていえば、この散文詩には、「ユーモア」のなかでは未登場のままにとどまっていたエスの位置を占めるものさえ潜んでいるようだ。それは、「意地悪な悪魔 des démons malicieux」(p. 960) と呼ばれもする、人間を突発的な行動へ導く衝動にほかならない。語り手がこうした心理現象に関心を注ぎそして自らその餌食になってしまう人物であることは興味深い。というのも、フロイトによれば、超自我は内的世界すなわちエスの力を担うものとして自我と対立すると見做されていたからだ⁽¹⁴⁾。語り手とその背後に潜む衝動との関係には、超自我とエスのそれが重なるのである。

また、語り手のダンディとしての行動にユーモアの兆しを認めるとき、フロイトの理論との接点が生じたかたちで浮かびあがってくる。ユーモアの力動的な説明を思いだそう。自我から超自我へ、外的世界の代表から内的世界の代表への心的アクセントの移動こそがユーモアの状態を引き起こすのであり、そのとき、外界に対して無関心な超自我の視座から、苦境に置かれた自我の状態を観察することが可能になるのだった。このことを踏まえるとき、語り手とガラス売りがアパートの室内と路上という対称的な位置に身を置き、二人のあいだのドラマがこの空間的な距離の伸縮に応じて展開されていくことは見過ごせない。実際、語り手が路上のガラス売りを見かけ、七階へと上がるように呼びかけ、そして、透明なガラスを売る商売にけちをつけて追い返す一連の展開において、ガラス売りは街路と室内のあいだを行き来することを強られる。語り手自身、彼とガラス売りとの空間的な距離に自覚的である。彼はガラス売りを待ちながら、自室が七階にありそこに到達するためにひどく狭い階段を上らなければならないことを「いくらかの陽気な気分をともなって」(p. 960) 思いだしているからだ。路上とは、ガラス売りが貧苦に強いられて透明なガラスを売り歩くための場所であり、七階の室内とは、語り手がガラス売りの商売を観察し「美しい生」の名のもとに叱責を加える場所である。そして、ガラス売りが路上から室内へと移動するとき、彼は外的現実の論理に従って生きる本来の自我から超自我が引き起こすユーモアの気分のなかで外界に対する関心を失う自我への変化をなぞっているかのようだ。室内から追い払われたガラス売りがアパートの戸口で窓からの花瓶の投擲を受けるという展開もまた興味深い。戸口とは、内部と外部が接する境界的な場である。そのような場所を通過して路上に戻りかけたところで、ガラス売りは致命的な一撃を受けるのであり、そのとき、街路の現実をありのままに見せる透明なガラスは割れて「落雷に撃たれた水晶宮のごとき」(p. 961) 轟音を鳴り響かせ

る。現実の生と美しい生、自我と超自我の葛藤は一貫して、外部と内部という空間的な対立を軸として演じられていくのである。

ところで、フロイトはユーモア的な言動の例として、月曜日に死刑台に連れていかれた囚人が「なんてすばらしい一週間のはじまりだ！」(p. 872) と叫ぶ、という冗談を挙げていた。このことは、「不埒なガラス売り」を締めくくる以下の一節との関連において重要である。

このような神経質ないたずらには危険がないわけではないし、高い代償を支払うこともしばしばだ。だが、一瞬のうちに無限の享楽を見出したものにとって、永遠の責め苦など何になるのか？ (p. 961)

語り手とフロイトの死刑囚とのあいだには、罰を課された人間の心理的高揚という状況が共有されているのである。

ただし、語り手は、フロイトが語るユーモアの図式をなぞるとともにそこから逸脱している。というのも、語り手によるガラス売りの懲罰には、傷つけられた自我を慰撫するという目的に回収できない過剰な部分、「不可思議で原因不明な衝動」と彼が呼ぶ何かに導かれた、暴力的かつ享乐的な身振りとしての性格があるからだ。ユーモアの状態に置かれた精神が自身を貫く衝動を抑えることができなくなる。そのような状況を、ブルトンは『選集』内のジャリを紹介するページで分析していた。「[エス]はユビユの名のもとで、折檻し罰するという、本来は、最後の心的審級である「超自我」にしかない権利を僭取する」(p. 1056) とブルトンはいう。ユビユがポーランド王位を篡奪しながらその力を徹底して社会的な道徳感情に反して使用していくあり方に、ブルトンは超自我の機能を奪ったエスの姿を見るのである。「不埒なガラス売り」のユーモアもまた、享楽の側についた特異な超自我の介入によって生じているというべきであろう。「永遠の責め苦」に対する「無限の享楽」の勝利を謳う〈わたし〉の声には、現実や道徳の都合にかなる価値も与えることなしに欲動の論理のみにしたがってはたらくエスの思考が響いているように思うのである。

おわりに

『選集』はダンディズムにおいてユーモアの状態へと接近した詩人としてボードレールを紹介し、そのような姿との関連において「不埒なガラス売り」を読むように読者を導く。そして、読者はガラス窓を一貫した主題として展開する詩に不意に鏡が生じる瞬間に気づき、自己の像を他人の位置に置くことで客観的に観察する視線が、詩人の生とその作品を貫いていることを理解するのだ。そのとき、語り手によるガラス屋への暴力は超自我による自我への介入の寓意としてはたらく、ユーモアとダンディズムとの関係を強く印象づける。読者はこうして、現実からいかに意味

を奪うことができるのか、さらには、そのような心を空にした状態において、自身の背後に潜む思考へといかに接近できるのか、という問いを、文学と科学のあいだで揺れながら考えるための資料をまた一つ手にすることができるのだ。

ところで、ブルトンは『選集』の制作と同時期に、『黒い水盤で』と題された彼自身の散文詩を執筆し、1936年1月にGLM書店から出版している。この散文詩がいくつかの点において「不埒なガラス売り」の形式と物語をほとんど反復していることは見過ごせない。事実、そこには、一人称の語り手、ガラスから鏡への変貌、鏡を介した自己との対面、透明なガラスと色ガラスの対立、「雷に撃たれた水晶宮のごとき破裂音」を伴うガラスの粉碎、そして、「永遠の責め苦」に対して「一瞬のうちに見出された無限の享楽」を優先する受刑者の出現等、「不埒なガラス売り」が提示する図式と戯れて、そこに微妙なずれを加えたかたちで再登場させるような操作が目立つ。例えば、次の箇所を参照したい。

画家スーラの顔をした薬剤師が、明らかに補充用のヨードの快い匂いを抑えようとする様子で、門口に姿をあらわしたところだった。彼がどうして緑色と赤色の薬瓶を脇に抱えてパレ・デ・グラスに来たのか、わたしには理由が分からなかったが、結果は素晴らしかった。思いも寄らずに、それが見渡す限りまで染められていくと、その瞬間まで鏡だったものはすべて割れて蛾の姿があらわれた。(p. 671)

緑色と赤色の薬瓶によって「グラス (= ガラス = 鏡) « glace » を染めあげること。そのような振舞いをするとき、「画家スーラの顔をした薬剤師」は、色ガラスを透明なガラスの優位に置けという語り手の命令をほとんど実行しているといっていよい。また、この箇所には、パレ・デ・グラスが打ち砕かれる、という「雷に撃たれた水晶宮」を思わせる詩句さえ含まれているのだ。さらに、この箇所の直後に、『縛られたプロメテウス』から引かれた一句（「わたしにはその声が、わたしの姿を見るように聞こえるぞ」(p. 672)）とともにプロメテウスが出現するという成り行きも注目されてよい。というのも、ゼウスへの反抗の罪によって永遠に鎖で縛りつけられる罪を負ったプロメテウスは、「神経質ないたずら」の代償として永遠の責め苦を予感する語り手のモデルというべき存在であるからである。

『黒い水盤で』において、蛾たちがプロメテウスをはじめとする古代の神々たちの変奏として登場し、語り手に対する不意を打った振舞いによって一人称の語り手に混乱をもたらしていること、そして、そのような散文詩を書くことにとって、ブルトンが〈わたし〉とその内部からやって来る誰かの声との関係をめぐる実験を試みていたことは別の場所ですでに論じている⁽¹⁵⁾。ブルトンが「不埒なガラス売り」に対する特異な読解を踏まえていかに『黒い水盤で』を書いたかについてはまだ議論の余地があるのだが、それは今後の作業に譲りたい。

本研究はJSPS 科研費 JP24KJ2086 の助成を受けたものです。

注

- (1) 1950年版と1966年版には、「不埒なガラス売り」のみが収録されている。
- (2) 本稿におけるブルトンのテキストからの引用はプレイアード版第二巻を用い、本文中にページ番号のみを記す。André Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1992. なお、『黒いユーモア選集』の翻訳に際しては以下の既訳を参照した。『黒いユーモア選集』1・2、山中散生、窪田般彌、小海永二他訳、河出書房新社、2007年。「不埒なガラス売り」の翻訳に際しては、上記邦訳『黒いユーモア選集』に収録された村上菊一郎訳を参照した。
- (3) Charles Baudelaire, *Au-delà du romantisme : Écrits sur l'art*, édition de Michel Graguet, Paris, Flammarion, 2021, p. 212.
- (4) Mireille Rosello, *L'Humour noir selon André Breton : "Après avoir assassiné mon pauvre père..."* (thèse), Michigan, University of Michigan, 1986, p. 29.
- (5) Jean-Luc Steinmetz, « Baudelaire – André Breton », in *L'Année Baudelaire*, n° 24, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 117.
- (6) 第二局所論およびブルトンによるその受容に関して以下の文献を参照した。Paule Plouvier, « De l'utilisation de la notion freudienne de sublimation par André Breton », in *Pleine Marge*, n° 5, juin 1987, pp. 41-51. 小山尚之「「本来性」を笑う「ブラック・ユーモア」、鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程』所収、せりか書房、1998年、196-208頁。鈴木雅雄「狂気よ、語れ——シュルレアリスムにとって精神分析とは何か」、サルヴァドール・ダリ『ミレー《晩鐘》の悲劇的神話』附論、鈴木雅雄訳、人文書院、2003年、209-256頁。ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロ「ささやきとしての声、動詞の形としての態——主体のエコノミー（ヴァレリー、ブルトン）」中田健太郎訳、『声と文学』所収、塚本昌則・鈴木雅雄編、平凡社、2017年、354-388頁。
- (7) 詳細に関しては以下を参照。小山尚之、前掲論文、1998年、203-206頁。鈴木雅雄、前掲論文、2003年、239-250頁。
- (8) 以下の版を参照した。「L'humour», traduit de l'allemand par R. Lainé et J. Stute-Cadiot dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse*, vol. XVIII, Paris, Presses universitaires de France, 1994, pp. 133-140.
- (9) 『選集』におけるカニバリズムの主題に関しては以下を参照。Mireille Rosello, *op. cit.*, 1986, pp. 183-190.
- (10) ブルトンの客観的ユーモア受容に関しては以下の研究を参照。Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton : 1924-1941*, Lausanne, Âge d'homme (« Bibliothèque Mélusine »), 2009.
- (11) Charles Baudelaire, *Fusées ; Mon cœur mis à nu ; La Belgique déshabillée ; suivi d'Amœnitates Belgicæ*, Paris, Gallimard, 1986, p. 91.
- (12) Ange Bénigne, « Le moins connu parmi les célèbres », *Le Gaulois*, le 27 septembre 1886, p. 2.
- (13) 窓を介した自己と世界との対峙の構図に関しては以下を参照。Daichi Hirota, « La poétique de la fenêtre chez Baudelaire », in *L'Année Baudelaire*, n° 13/14, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 195-210.
- (14) Sigmund Freud, *op. cit.*, 1991, pp. 279-280.
- (15) 佐々木大輔「アンドレ・ブルトン『黒い水盤で』におけるプロメテウスの擬態」、『フランス語フランス文学研究』第124号所収、2024年3月、109-124頁。