

もうひとつの幻想文学理論のために

相野 毅

もうひとつの幻想文学理論のために

相野 毅

0. 本論の目的

ツヴェタン・トドロフの『幻想文学序説』はP. G. カステックスが『フランスの幻想短編小説』（1951）で示した幻想文学再評価の方向を継承しつつ、これに、構造主義的アプローチによる理論的な基盤を与えたもので、幻想文学そのものにとっても、一般的な文学研究方法という意味での詩学にとっても重要な研究である。その後、さまざまな観点での批判も加えられたが、いまだに、基本的な文献として、その価値は失われてはいない。しかし、実際に様々な作品の分析に適用してみると、かなり限定された種類の「幻想」文学作品にしか当てはまらず、その理論に一面的な点があることも否めない。トドロフ理論を批判し、これに新しい視点を付け加えようというのが本論の目的である。

このことに先立ち、「今さら構造主義でも記号論でもないだろう」という批判がありうると思われるので、前もって答えておこう。まず、構造主義の詩学（ポエティック）の構想は不毛な茶番だったのではないかという批判である。確かにトドロフ自身、文学一般を対象とする詩学と個別作品を対象とする批評（クリティック）を対立させ、詩学の立場をとることを強調している。しかし、トドロフも認めるように、「この両方の項が同様に関心に値する」^{注1}だけでなく、批評のない純粹の詩学も、詩学ぬきの純粹の批評もありえないのだ。どのような詩学の研究も、資料として個別の作品を扱うわけで、その時に行われているのは批評行為である。逆に、どのような批評研究も、構造主義的なものではないにしろ、何らかの詩学に基づくものである。したがって、詩学の側の研究も進められるべきで、それに際して構造主義の残したものを利用していけない理由はない。

もう一つの批判はプラグマティストの側からなされるだろう。これは、例えば『解釈と過剰解釈』におけるリチャード・ローティの主張などに顕著に現れる^{注2}。その趣旨は、あくまでもテキストの利用法が肝心なのであって、テキストの構造に縛られるものではない、ということのようだ。確かにドライバーでボール箱を開けようとするのは自由である。だがそれはドライバーとしての利用法ではなく、われわれはドライバーの専門家なのだからわれわれの関心をひくのはドライバーとしての利用法だけであり、その点では、ドライバーの利用法はドライバーの構造に依存していると言えよう。われわれは、ワープロソフトの専門家であるから、ワープロソフトの内部構造とワープロソフトとしての利用法には関心があるが、それでエッセイを書こうが、所得税の申告書を作成しようが、利用者の自由である。バルザックの小説の1ページをトイレットペーパーの代わりにする者がいてもバルザックの研究者にはなんの関係もない。さらに、プラグマティストの主張には大変危険な点があるので、ここで注意をうながしたい。彼らはテキストの利用法について議論する。しかし、その過程でめいめいが各々の利用法を主張しあい、どれが「良い利用法か」という議論になりがちである。これでは、解釈の自由から出発して、かえって解釈の自由を制限することになる。しかも、それに対してテキストに基づいて何かを実証することで批判する道もふさがれている。解釈はテキストから自由であり、実証することは問題ではないからだ。やはりテク

ストに戻るべきではないだろうか。

1. トドロフの幻想文学理論

1.1. 怪奇と驚異

トドロフの理論が画期的であったのは、幻想文学をあくまでも「文学の一ジャンル」^{注3}として、怪奇と驚異という隣接する二つのジャンルの境界線上においたことにある。これに対して、ヴァックスのように幻想を「美学の範疇のひとつ」^{注4}として扱う立場もあり、そちらの側からの批判もあるが、本論ではそのような立場はとらず、あくまでトドロフの立場を継承していくこととする。これは、対象を文学に限定したいというからではなく、本論が記号論に属し、文学言語以外への対象の拡張は記号論の拡張と平行して行われるべきであると考えからである。言語記号以外の、例えば絵画における幻想は視覚記号の取り扱い方とともに後述することとする。

さて、トドロフによる幻想の定義であるが、彼は文学における幻想を「読者のためらい」^{注5}であるとし、それに基づいて怪奇と驚異という二つのジャンルを定義していく。すなわち、超自然を前にして読者は（時に作中人物とともに）二つの解釈の間でためらう。

われわれがすでに見てきたことだが、幻想はためらいの間しか持続しない。このためらいは、読者と作中人物に共通するもので、彼らは、自分達が知覚しているものが、世の中で普通そう思われているような《現実》に属するものかどうか決定しなければならない。それでも、物語の最後には、登場人物はさておき、読者は決定を下し、どちらかの答えを選び、まさにそのことによって幻想から抜け出す。読者が、現実の法則がもとのままで記述された現象を説明できるとするならば、われわれの意見では、作品はもう一つのジャンル、怪奇のジャンルに属する。逆に、現象に説明のつくような新しい自然法則を認めなければならないとするならば、われわれは驚異のジャンルに入る。^{注6}

アン・ラドクリフの小説のように、超自然が説明される場合は怪奇のジャンルであり、ホーレス・ウォルポールのように、超自然が受け入れられている場合は驚異のジャンルである。幻想はこの二つのジャンルの境界線上に位置し、常に危険にさらされていることになる。トドロフはこれをさらに4つの下位区分に分けて次のような図を提示する^{注7}。

図 1

純粋な怪奇	幻想的怪奇	幻想的驚異	純粋な驚異
-------	-------	-------	-------

長時間にわたって幻想的ためらいが維持されるが、最後には怪奇になってしまうのが幻想的怪奇、驚異になってしまうのが幻想的驚異であり、純粋な幻想は中央線上にある。多くの作品においては、幻想は最後まで保たれず、幻想的怪奇か幻想的驚異のどちらかになってしまうが、プロスペル・メリメの『イールのヴィーナス』のように、純粋な幻想に留まる例もある。

トドロフはこれらのジャンルを論じる過程で、幻想小説と探偵小説の比較をはじめとして、いくつか非常に興味深い指摘をしているが、本論では、エドガー・ポーの『アッシャー家の崩壊』が幻想的怪奇として、アンブローズ・ピアスの短篇に代表される恐怖小説が純粋な怪奇として、テオフィル・ゴーチエの『死女の恋』が幻想的驚異として扱われていることに触れておくだけにする。

1.2. 詩と寓意

トドロフによれば、幻想がさらされている危機は、怪奇か驚異になってしまうことだけではない。テキスト内の読者の態度のレベルに加えて、読者ができごとを語っているテキスト自体の性質を問題にするレベルもある。

このレベルの危機は詩(的な読み方)と寓意(アレゴリー)である。トドロフは詩に関して、まず、これを虚構と対立させる。虚構においては、指示対象はないが指示作用はあるのに対し、詩においては指示作用そのものがない。いいかえるならば、詩は語の組み合わせであって、そこに表象性はない。この対立に基づき、次のように詩は幻想的でないとは主張する。

いまや、なぜ詩的な読み方が幻想にとって障害になるかわかる。テキストを読む時にあらゆる表象作用を拒み、それぞれの文を意味の純粋な組み合わせだと思えば、幻想は現れえない。前述のように、幻想には想起される世界に生じる出来事に対するの反応が必要である。そのために、幻想は虚構のなかでしか存続できない。詩は幻想的ではありえないのだ。^{注8}

さらに、ある作品が寓意(アレゴリー)として読まれるときも幻想の現れる余地はない。トドロフは寓意が「同一の語群に少なくとも二つの意味が存在すること」を指摘した後に、次のように述べる。

もしわれわれが読むものが超自然的な出来事を記述しており、にもかかわらずそこに書かれている言葉を字義通りにではなく、まったく超自然的でないものを指す意味にとらなければならないとしたら、もう幻想の余地はない^{注9}。

こうして、トドロフは寓意的な意味と字義通りの意味の間に、明白な寓意から幻覚的な寓意にまでの下位区分を設け、それぞれの場合に幻想性が疑問視されているとしている。

1.3. 幻想的ディスコース

次にトドロフは幻想的ディスコースの特徴を、発話(エノンセ)、発話行為(エノンシアシオン)、統辞論相の三つのレベルで明らかにしようとするが、これにあたって、寓意について行った指摘を再確認している。

すべての虚構が、すべての字義的意味が幻想に関連しているわけではないが、すべての幻想は虚構と字義的意味に結びついている^{注10}。

発話のレベルでの幻想的ディスコースの特徴を示すにあたって、トドロフはこの「字義的意味」の重要性をさらに強調することになる。すなわち、「超自然は

しばしば比喩的な意味を字義通りにとることから生まれる」^{注11}。ここでもさらに三つの関係式に分類がなされる。第一はシンドバッドの物語やベックフォードの『ヴァテック』のように、誇張が超自然にまで至っている場合で、ここでは「幻想の起源が比喩的なイメージにあり、この比喩的なイメージが極端になっている」^{注12}。第二はヴィリエ・ド・リラダンの『ヴェラ』の例で、「比喩的表現の本義的な意味を現実化している」^{注13}。『ヴェラ』では「愛は死より強い」という比喩表現が冒頭で示された上に、これが字義通りにとらえられ、主人公の死んだ恋人が蘇（りそうにな）る。トドロフが最重要視するのが第三の関係式で、「比喩表現と超自然が同じレベルに存在し」^{注14}、そこでは「超自然的な要素の出現の前に、一連の比較や、比喩的表現、あるいは単に定型の表現が使われているが、それは、通常の言語行為においてはごくあたりまえであるが、字義通りにとると超自然的な出来事を示すような表現になっている」^{注15}。これは、『イールのヴィーナス』において、死んだ花婿に残されていたあざについて「まるで鉄の輪で締めつけられたかのようにでした」という表現が、ヴィーナスのブロンズ像が男を絞め殺した可能性を示すように、しばしば「まるで……のようだった」という形をとる。

発話行為での特徴は、作中人物として現れる語り手で、これは読者の作中人物への同化を促すとしている。このことそのものは本論にはあまり関係がないので、詳しくは触れないが、この同化という概念は第三の統辞論的な特徴と関わりがあり、これは後の議論に深く関わってくる。第三の特徴は、幻想文学でしばしば用いられる漸層法にもみられるように、幻想はテキストの読みの時間の不可逆性に多くを負っているということである。

普通の（幻想的でない）小説、例えばバルザックの小説も最初から最後へと読まなければならない。だが、仮に何らかの気まぐれで第四章の前に第五章を読んだとしても、それで失われるものは幻想的な話ほど大きくはない。ある話の結末を前もって知っていたならば、すべてがだいなしになってしまう。読者が同一化の過程を一步一步たどることができなくなってしまうからだ。ところが、このことこそがこのジャンルの第一条件なのだ^{注16}。

1.4. 幻想のテーマ

トドロフはテキストの意味論相として幻想のテーマを位置づけて論じるが、それにあたって、まず、バシュラールに代表されるテーマティック批評を、「定義上、反・普遍的で、文学的ディスコースの一般的な構造を分析し説明する手段を与えてくれない」^{注17}と退ける。それに続いて退けられるのは、ヴァックスやカイヨワなどのテーマの分類である。彼らは「これまでのところ、超自然的な要素のリストをつくるに留まっており、その組織を示すことはできないでいる」^{注18}のだ。これにかえて、トドロフはより形式的な分類を試み、『わたし』のテーマ系列と『あなた』のテーマ系列とを提示する。

『千一夜物語』に見られるような変身のテーマ、『運』や偶然などの汎決定論のテーマ、人格の複数化のテーマ、主体・客体間の境界破壊のテーマ、時間と空間の変形のテーマなどが『わたし』のテーマ系列のもとに分類される。ここでは、物質と精神の境界が疑問視されている。これは、人間と世界の構造化に関わって

おり、知覚 = 意識システムの問題である。別の見方をすると、このテーマ系列は鏡のテーマなど視線に深く関わっているので、《視線のテーマ》と言い換えることができる。

もうひとつのテーマ系列は《あなた》のテーマ系列で、これは、性的欲望を出発点としている。この系列には「性的欲望の極端な形式と様々な変形、言い換えるならば倒錯」^{注19}のテーマが入る。残酷さと暴力も欲望と関連しているほか、「死や死後の生、屍体と吸血行為も性愛のテーマと結びついている」^{注20}。このテーマ系列は、「人間とその欲望との関係、そして、このことから、人間の無意識に関わっている」^{注21}。また、《視線のテーマ》である第1のテーマ系列に対して、《ディスクールのテーマ》であるとも言える。精神障害との関連では、第1のテーマ系列が分裂症に関わっているのに対し、第2のテーマ系列は神経症に関わっている。

2. トドロフ批判

このようなトドロフの理論は、良かれ悪しかれ幻想文学についてそれまでなされた研究の集大成であり、なおかつ、それに理論的根拠と体系を与えたものである。ジャンル論については、カステックスの「実際、幻想的小説は神話や妖精世界のお話のお決りの作り事とは別のものである。こういった話しは、われわれを別の世界へ連れて行く。逆に、幻想小説では、現実の枠組みの中に、神秘的なものが、不意に侵入して来るのが特徴である。」^{注22}という妖精物語との峻別を基にする定義を継承しつつ発展させているだけでなく、ヴァックスの幻想世界の隣接領域のほとんどをカバーしている^{注23}。

テーマについても、ヴァックスの挙げた幻想的モチーフ^{注24}の大部分をカバーすると同時に、これをきわめて明快に2つの系列に分類している。しかも、それぞれを、知覚 = 意識システムと分裂症、人間の無意識と神経症に関連づけており、示唆するところが多い。しかし、この「集大成である」ことが同時に欠点ともなっている。一つ一つ問題点を論じていこう。

2. 1. 事実上の問題

まず挙げられる問題点は、事実上(デ・ファクト)の問題である。なるほど、トドロフの示す範囲で怪奇と驚異に基づく分類は有効であり、かつきわめて示唆に富んでいる。しかしながら、個々のケースに関して詳細に検討してみると、トドロフの説明は必ずしも同意できるものばかりではない。

例えば、トドロフはヴィリエ・ド・リラダンの『ヴェラ』を《幻想的驚異》に分類している。

ヴィリエ・ド・リラダンの『ヴェラ』にも同じような例が見られる。ここでもやはり、小説の全体を通して、死後の生を信じるか、それを信じる伯爵は狂人であるか、ふたつの間でためらうことができる。しかし、結末において、伯爵は部屋の中でヴェラの墓の鍵を見つける。ところが、この鍵は伯爵が自分で墓の中に投げ入れたものである。したがって、これを持って来たのは死んだ女、ヴェラでなければならない^{注25}。

多少補足すると、この話の主人公ダートル伯爵は妻であるヴェラの死後、館に閉じこもって、あたかもまだヴェラが生きているかのように暮らし続ける。そして、死の1年後、ヴェラが蘇ろうとするが、まさにその瞬間、伯爵はヴェラが死んでいることを意識し、幻は消え去る。トドロフが言及している鍵はその後に出現する。

実は、この作品の幻の消失以降の部分は後に書き加えられたもので、当初この物語はヴェラの出現と二人の魂の融合で終わっていた^{注26}。トドロフにしたがえば、ここに見られるのは、後の作者の加筆による純粋な幻想から幻想的驚異へのジャンルの変更の好例であり、その意味では、トドロフの解釈をそのまま受け入れても、非常に興味深いことになる。

ところが、まったく別な解釈も成り立つのだ。例えば、ダートル伯爵は召使いを一人だけ残して、残りの使用人に暇を出している。この残った召使いが、狂気に陥った主人を哀れに思い、すべての超自然的な現象を演出し、最後に窓から鍵を投げ込んだのだとも、解釈できなくはない^{注27}。トドロフが「ヴェラでなければならぬ」といっているのは、トドロフの自身の解釈であって、そのような記述はテキストのどこにもない。もちろん、ここで持ち出した解釈は誤読であるが、それは、ヴィリエのその他の作品を含めた、作品の傾向と照らし合わせて結論できることで、それでもなお、他の（超自然的ではない）解釈の可能性が残っている以上、「ためらい」は持続しており、この作品は幻想的であり続けているとの主張は、十分に正当なものだと思われる。

むしろ、トドロフのジャンル分けを適用するにあたってのこの曖昧さは、事実上（デ・ファクト）のものであって、権利上（デ・ユレ）はなんの曖昧さもないという主張ができる。これは、認めてもよいだろうし、その点で、トドロフの定義の有効性を否定しようとしている訳ではない。しかし、推論に基づく解釈に頼る部分がある点には注意しておかなければならないだろう。

2.2. 歴史的限定

トドロフの幻想文学理論に含まれるもっと大きな問題は、トドロフの定義がかなり狭い歴史的限定をこうむっていることだ。それは、まず、リアリズムとの関係に現れている。トドロフの幻想の定義が、超自然的な出来事を前にしての2つの説明の間のためらいである以上、それは、虚構のもつ指示作用と、「本当らしさ」の概念に大きく依存する。ところが、この「本当らしさ」はリアリズムという歴史的に限定された概念と結びついている。したがって、リアリズムが有効性を失った（本当にそうだとして）20世紀には幻想小説も有効性を失うことになる。このことについてトドロフ自身も意識している。

実際、19世紀は現実と想像という形而上学の中で生きていたのであり、幻想文学はこの実証的な19世紀のやましさ以外のなにものでもない。だが、今日では、揺らぐことのない外的な現実も、この現実を書き写したものでしかない文学も、信じることができなくなってしまった。言葉は自律性を勝ち取り、物はそれを失った。あの別のヴィジョンを常に主張してきた文学は、おそらく、この変化の原動力のひとつであろう。全ページを通して言語的な分類を覆す幻想文学は、そのために致命的な打撃を受けた。だが、この死、

この自殺から新しい文学が生まれたのだ^{注28}。

トドロフの定義を歴史的に限定されたものになっている点に、もうひとつ、プロットへの偏重が付け加えられる。二つの説明の間でのためらいを基にしたトドロフの読み方ではプロットの重要性が描写よりもはるかに大きくなる。説明ということそのものがプロットであるからだ。モーパッサンの『オルラ』の例が、このことを良く示してくれる^{注29}。『オルラ』の登場人物はきわめて論理的に行動する。

- 1) 眠っている間に水差の水が減っているのに気づく。 仮説 a：だれかが入ってきた，仮説 b：私は夢遊病
- 2) 部屋に鍵をかけて試す。 水が減っている。 飲んだのは私
- 3) 食べ物や飲み物の種類をかえて試す。 私の好みと違う 仮説：好みが変わった？
- 4) コップなどに白い布をかぶせ，自分の手や口に炭を塗る。 布はずれているが汚れていない。 誰がいるのか

仮説と検証のための行為が繰り返され，その進展とともに超自然的解釈と現実的な解釈の間のためらいが増大していく。ここには描写を省いてプロットだけを示したが，ためらいを形成する過程に影響はない。この読み方では，プロットと論理だけが重要なのである。描写のための場所があるとしても，それはプロットとの関連でしかない。この読み方からは描写が欠落しているのだ。ところが，19世紀後半には，少なくともある種の文学作品では，プロットが後退して描写が全面に出てくる。このことを理解するにはユイスマンスの『さかしま』を思い起こすだけで十分だろう。この作品にはプロットがほとんどない。冒頭で，主人公のデ・ゼッサントはファントネー・オ・ローズの館に住みつき，結末では館を離れる。ただそれだけで，あとは彼の日常生活の描写に過ぎない。このような作品を前にして，トドロフの定義はあまり有効でないように思われる。たとえばマルセル・シュウォップの『ミイラを作る女たち』は，トドロフの定義では単に純粋な驚異の物語となってしまう，次のような幻想的な描写は顧みられなくなってしまう。

リビアに，大変年老いて大変聡明な人々の住むエチオピアとの境に，テッサリアの魔女たちよりも神秘的に満ちた魔法がまだ存在しているということは，疑い様のないことである。確かに，女たちの呪文が，月を下ろして鏡のケースに入れたり，満月のときには銀のバケツに突っ込んだり，黄色いくらげのようにフライパンで焼いたりでき，一方，テッサリアの夜は真っ暗で，皮を脱ぎ変える男たちが自由にうろついている，などと考えるのは恐ろしいことである^{注30}。

歴史的な限定は，幻想のテーマにも見い出すことができる。これについてもトドロフ自身が認めている。ふたつのテーマ系列は性愛と狂気というタブーに関わり，超自然的要素の導入は，それに対する断罪を回避するための手段だと考えられる。すると，このふたつに対するタブーがなくなった現在では（本当になくな

ったとして)、幻想文学は必要なくなる。ゴーチェは屍姦を描くのに吸血鬼を迂回しなければならなかったが、バタイユは直接に描ける、というわけだ。

さらに言えば、精神分析が幻想文学にとってかわって(そして、まさにそのことによりこれを無用にして)しまった。今日では、極端な性欲について語るのに悪魔に頼る必要も、屍体に惹かれることを示すのに吸血鬼に頼る必要もないのだ^{注31}。

実は、このような歴史的関係は、トドロフが継承した先行研究にすでに見られる。カステックスの『フランスにおける幻想短篇』には「ノディエからモーパッサンへ」と記されていたのではないか。また、カイヨワも『イマージュ、イマージュ』のなかで、妖精物語から幻想小説をへてSF小説へと至る流れの中に、幻想文学を位置づけている^{注32}。すると、幻想文学とは歴史的なジャンルなのだろうか。ヴァックスは、幻想について、時代や読む者の態度の変化により様々な受容を認めることで、また違った立場を取っている。しかし彼の立場は、「美学上のカテゴリー」という出発点から異なっているので、同列に論じるのは難しい。なるほど、幻想文学を歴史的なジャンルであるとしても不都合はないかもしれない。また、トドロフが示したように、そうすることで得ることも大きい。しかし、にもかかわらず、あまりにも限定しすぎではないかという思いも禁じ得ない。さらに、そこに至る過程に問題がないわけでもない。そのような諸問題についてこれから扱っていく。

2.3. 字義通りの意味の問題

上述の問題のひとつに「字義通りの意味」という考え方がある。これは、寓意についての議論に顕著である。トドロフは「そこに書かれている言葉を字義通りにではなく、まったく超自然的でないものを指す意味にとらなければならないとしたら、もう幻想の余地はない。」^{注33}と云って寓意的な読みを退けるのだが、そもそも寓意とは「同一の語群に少なくとも二つの意味が存在すること」ではなかったのだろうか。寓意では、超自然的なものを指す意味が退いて、超自然的でないものを指す意味が現れるのではなく、両者が同時に共存しているのではないか。むしろ「寓意的解釈と字義通りの読み方の間で読者がためらうことになる物語」^{注34}に、もっと注意を払ってよいのではないだろうか。

この字義通りの意味への偏重は、詩的な読み方を排除する時にも現れている。たしかに、トドロフは「字義通りの意味」という表現の二通りの使い方を注意深く区別しているが、それでも詩において「意味の純粋な組み合わせ」だけに注目し、比喩的な意味が現れる可能性を奪っている点で、同様のことが言える。これは、文学的テキストの本質を構成するテキストの多義性に関わるだけに、重要な問題である。また、詩的テキストにおいて表象作用を完全に否定しているが、これも一面的過ぎるのではないだろうか。

字義通りの意味への偏重は、幻想的ディスクールを語る場合にも問題となる。ここでも、「超自然はしばしば比喩的な意味を字義通りにとることから生まれる」^{注35}として、比喩的な意味を禁じている。トドロフのこの態度は比喩表現のメカニズムに対する根本的な誤解を含んでいる。比喩表現における意味を比喩的な意味

に還元することも、字義通りの意味に限定することもできない。両者は共存しているのだ。ここでも、注目すべきなのは、読者が二つの意味の間でためらっているケースで、これは、二つの意味が共存していることを示しているのではないか。

トドロフが「読みの不可逆性」を論じるときに、ことはさらに深刻になる。字義通りの意味への偏重から生まれる一義性が、テキスト全体に拡大されているからである。文学的テキストは例えそれが幻想的なものであったとしても、多義的なものではないのか。そこでの読みは決して不可逆的なものではないはずである。

この字義通りの意味の偏重はプロットへの偏重へと導いている。トドロフが固執する字義通りの意味は、コンテキストのなかで齟齬をきたす。その上で、彼は、この一義性の齟齬の解消をプロットの中に求める。齟齬が完全に解消される場合は、その解消のされ方によって、怪奇か驚異のジャンルに属することになり、解消されない間は幻想が続くことになる。これがトドロフのとる戦略であるが、根本から問い直す必要があるのではないだろうか。また、トドロフの理論の持つ歴史的な限定も、これらの偏重の結果であるので、これを見直すことにより、歴史的な限定をなくすまでに至らないにしても、より緩やかなものにできるのではないだろうか。

2.4. 統辞論への偏重

トドロフのこのような戦略の背景には、方法論上のもうひとつの偏重が透けて見える。統辞論への偏重である。この点についてより詳しく検討するために、プロットと描写に関する態度を見てみよう。

トドロフの『デカメロンの文法』は物語の文法を定めようとしたものであるが、その中で、物語の文法における節の述部の分類を試みる。その際に、通常 of 文法の名詞、副詞、動詞、形容詞という4つの概念を援用し、物語文法では副詞は二次的なカテゴリーであり、名詞は複数の形容詞に還元できるとした後で、以下のように述べている。

したがって、伝統的な品詞は二つだけに還元できる。形容詞と動詞である。そのうえ、この二つのクラスは、互いに還元不能である。しばしば指摘されていることであるが、動詞と形容詞の対立は、行為と性質の共通要素のない対立ではない。それは、アスペクトの、おそらく反復と非反復の対立である。しかし、いくつかの理由から、この二つのカテゴリーを分けておかなければならない^{注36}。

このような分類を試みているのはトドロフだけではない。ロラン・バルトも『物語の構造分析序説』のなかで、機能と指標という「一方は分布的で他方は統合的」^{注37}な二つのクラスの分類を行っている。これは、ほぼ行為と性質に対応しているように見えるが、バルトはさらに注意をうながしている。

「機能」を行為（動詞）に、「指標」を性質（形容詞）に還元することはできない。性格や雰囲気を表す《徴》^{注38}であって、指標的な行為もあるからである。

機能 - 行為 - 動詞と指標 - 性質 - 形容詞の分節のしかたが、それぞれに異なっていて気になるところだが、バルトの場合は、全体として形容詞節として働く関係詞節の中の動詞をどう取り扱うかということであるし、トドロフの場合は、両者に共通なクラスを考えて、その中でアスペクトとして処理しようという試みがあるだけで、二つのクラスの区別は残っているのだから、本質的な違いはないと思われる。おおむね、プロットに関わる機能 - 行為 - 動詞のクラスと、描写に関わる指標 - 性質 - 形容詞のクラスと考えてよさそうだ。

ところで、この分類はトマチェフスキーの分類から来ている。

ひとつの作品のモチーフは等質なものではない。物語を説明してみるだけで、取り去っても語りのつながりが壊れないモチーフもあれば、取り去ると様々な出来事を結びつけている因果関係が変化してしまうモチーフもある。除外できないモチーフを《連関》モチーフと呼び、取り去っても出来事の間の時間的なつながりや因果関係のつながりが乱されないモチーフを《自由》モチーフと呼ぶことにする^{注39}。

トドロフの動詞やバルトの機能はこの連関モチーフに、形容詞や指標は自由モチーフに対応している。ところで、トドロフが幻想の定義を、超自然的現象の原因の説明に求める以上、自由モチーフは看過され、連関モチーフだけが残ることになる。自由モチーフは、「取り去っても出来事の間の時間的なつながりや因果関係のつながりが乱されない」からである。トドロフの幻想の定義は、連関モチーフによる時間的なつながりや因果関係のつながりに、すなわち、物語の統辞論相に偏ったものになってしまっている。

一方バルトは、「『機能』は換喩的關係項を含み、『指標』は隱喩的關係項を含む。」と言っている^{注40}。ところが、ヤコブソンが言うように、換喩的關係は連辞の軸に、隱喩的關係は範列の軸に対応している^{注41}。連辞の軸に注目すれば統辞論が中心とならざるを得ない。

この統辞論偏重は、トドロフが意味論相、幻想のテーマにアプローチするときにも現れている。なるほど、「わたしのテーマ」と「あなたのテーマ」という分類は、精神分析との関連など興味深い点も多い。しかし、「わたし」と「あなた」は果たして純粋に意味論上のカテゴリーなのだろうか。「わたし」と「あなた」は発話行為に関わるのではないか。あるいはまた、「わたし」と「あなた」は意味組成の内で、かなり統辞に近いものではないか。

「わたし」と「あなた」が発話行為に関わる、つまり、語る主体の問題であることがトドロフの精神分析との関わりについての考察を導いているように思われる。これは、この二分法のポジティブな面である。ところが、この二分法が意味論相を取り扱いながらも統辞論相に近い部分しか扱っていないことは、批判に値する。意味論相はどこへ行ってしまったのか。これは、トドロフのあまりにも構造主義にとらわれたアプローチに起因するようだ。

トドロフのアプローチを限定しているのは、意味空間は構造化可能であり、われわれはその構造だけを研究対象とするのだという前提である。そこで、トドロフは幻想文学の意味空間から構造化できるものだけを取り出そうとする。ところが、意味空間は家族関係などのように簡単に構造化できるものだけではない。む

しる、エーコの示すように、百科事典的でネットワーク的なものである^{注42}。この意味のネットワークの中に幻想的なものを見い出そうという試みは、ある種のトポス^{注43}の問題で、これは多分に経験則に基づくものにならざるを得ない。そして、これは、トドロフがテマティック批評とともに退けたアプローチである。その結果、トドロフの手の中に残ったのは意味論相の中のわずかな部分、もっとも統辞論相に近い部分なのだ。

では、われわれはどうしたらよいのか。第一にわれわれはトポスを否定するものではないと言っておこう。トポスの問題には今後も立ち帰ることがある。しかし、同時に意味論相にもっと形式的で理論的なアプローチはできないのだろうかと考える。トドロフは幻想文学の意味空間そのものを対象にしてこれを構造化しようとした。問題はそこにある。意味空間そのものではなく、そこに見られる意味と意味との関係、意味作用のメカニズムに注目すべきではないのか。われわれはこの視点にたち、グループ μ の修辞理論に基づいて、もうひとつの幻想文学論を考えていく。

3. 媒介理論と幻想文学

3. 1. グループ μ の詩のレトリック

われわれはグループ μ の、主に『詩のレトリック』に示された媒介理論に基づいて、トドロフの理論を再考していく。むろん、この著書の全体像を紹介するのが目的ではないが、それでも、本論に関係する部分の基本的な概念を押さえておこう。

グループ μ はA. J. グレマスのイゾトピーと言う概念から出発する。

イゾトピーと言葉は、発話の部分的な読解の結果、そこに見られる曖昧さが解消した後には生まれる物語の単一な読解を可能にしている、意味論的なカテゴリーの重複集合のことを言う^{注44}。

ある物語が全体としてまとまりのあるように読めるためには、その物語を通して現れる言葉の意味のカテゴリーの間に重複する集合がなければならない。それを、イゾトピーと呼ぶのだ。極めて短く単純な例を挙げると、「はしでまめをつまむ」という文で、この「はし」が「橋」でなく「箸」であることがわかるのは、イゾトピーによっている。逆に、「このはしをわたるな」では、それがうまく働いていない。

この、イゾトピーに不具合があることを、グループ μ はアロトピー（非イゾトピー）と呼ぶ^{注45}。アロトピーは時に隠喩などの転義のメカニズムを発動する。例えば、「彼は警察の犬だ」という表現で、「犬」と「彼」や「警察」との間にアロトピーが生じ、それが「犬」を《手下》と比喩的に解釈することで解消する。ただしこのときに、完全に比喩的意味に還元されるわけではない。あくまでも多義性は残っている。それで少し手を加えて、「彼はよく吠える警察の犬だ」とすると、「彼」-「警察」-「《手下》」という語の間のイゾトピーと、「犬」-「吠える」というイゾトピーが重なって存在することになる。あるいは、「あの警察の犬はよく吠える」としよう。今度はどちらのイゾトピーにしたがって読ん

だらよいか解らなくなってしまう。

このイゾトピーの二重化はより一般的なイゾトピーの複数化の一例に過ぎない。グループ μ はイゾトピーが複数存在する状態をポリイゾトピー（複イゾトピー）と呼ぶ。まとめると、ある言表にアロトピーが存在していて、それが転義などのために複数のイゾトピーが構成されるような場合に、そこにはポリイゾトピーが認められ、この場合、そのレトリックの単位がイゾトピー間の連結子の役割を果たしているということになる。

グループ μ からわれわれが受け継ぐもうひとつの概念は、媒介の概念である。グループ μ は、「詩的なエトスは、一方で基本的な対立の定立を、他方ではその対立の媒介を前提としている」^{注46}と述べた後に、三種類の媒介を認めている。

- a) 指示による媒介：テキストに媒介過程を指すような項目が、明示的に含まれている。
- b) 言説による媒介：シニフィエ間そして/またはシニフィアン間の関係に基づき、二つのイゾトピーが、連辞に沿って明示的に関係付けられる。
- c) レトリックによる媒介：あるイゾトピー、すなわちある意味 (signification) の単位が、別のイゾトピーにしたがって、すなわち（顕在化していない）別の意味の単位として、両者の間に共通の特性を用いたレトリック的操作のおかげで読めるようになっている^{注47}。

グループ μ は、この理論を主に詩作品を対象に用いているが、これは、他の性質のテキストにも適用可能であろう。

3.2. 媒介とトドロフ理論

さて、このような立場から、トドロフの幻想文学理論を、読み直してみよう。まず、出発点となる「超自然的現象」であるが、トドロフはこれを明確に定義していない。そのため、超自然とは何かという、ヴァックスの批判に答えることができない^{注48}。これに対して、われわれは、超自然を「ある種のアロトピー」であると考える。この考え方は、「自然なというのは総体において、説明できるということと同じ意味だ」^{注49}というヴァックスの考え方と、それほど遠くはない。超自然は「説明できる」こととの対概念であり、「説明できない」というのは、アロトピーによる意味論上一貫性の欠けた状態をうまく表している。また、トドロフの言う「ためらい」も、この「説明のできない」出来事の説明を求めてのためらいである。もちろん、アロトピーというのはいくらも一般的な概念であり、すべてのアロトピーが超自然に関わるというわけではない。文の範囲内で解決できるものから、テキスト全体を読んでも解決できないものまであり、また、そのあり方も様々であるから、どのようなアロトピーが超自然に関係するのかという問題は難しい問題である。他方では、どのようなイゾトピーに関するアロトピーかという問題は、前述の幻想のテーマの問題に関わり、多分に経験則に基づいて重要な研究課題である。

次に、われわれは、幻想文学の問題を、媒介の問題だと考える。第一に指示による媒介であるが、例えば「狼男」はその中に、「狼」と「男」という、対立する項とその間の媒介過程を含んでいる。したがって、「狼男のテーマ」などとい

う、ある種の幻想のテーマは、この視点から考察されるべきであろう。しかしここでも、あらゆる指示による媒介が幻想と関係があるとは考えられないので、やはり「どのような対立に関する媒介か」という問題は残り、これも、どのようなイゾトピーかという問題とともに、研究課題として残る。

トドロフはこのようなアロトピーを前にして、まず、「字義通りの意味」に重きをおく。こうしてレトリック的な解釈を封じているのだ。トドロフが「寓意的な読み」を幻想を損なうものとしていること、幻想の出発点を「比喻表現を字義通りにとること」としている点を、もう一度思い起こしておこう。その結果、ポリイゾトピーも生じない。複数のイゾトピーを構成するはずの断片がテキスト中に散在しているだけである。これも多義性的一种であるが、トドロフはアロトピーの解消を物語のプロットの中に求める。そして、アロトピーが解消されず、多義性が維持される間だけ、「あいまい」が幻想が持続する。しかし、この多義性はポリイゾトピーによるものではないので、アロトピーが解消されるや否や、ただひとつのイゾトピーが打ち立てられ、テキストは一義的なものになってしまう。これを、グループμの媒介理論に照らしてみれば、トドロフが言説による媒介のみに注目していることに原因があるのだといえよう。

3.3. レトリックによる媒介

このようなトドロフの理論に対し、われわれは、幻想文学理論に、レトリックによる媒介を導入しようとする。ただし、われわれはトドロフの主張、われわれの表現では、言説による媒介に基づく幻想の定義を全面的に否定しようとするわけではないと、明言しておく。トドロフの理論に抜け落ちているレトリックによる媒介の部分を補完しようというのだ。

まず、先ほど扱った、モーパッサンの『オルラ』について考えてみよう。この作品のプロットに関する面が非常に論理的にできていることはすでに指摘した。では、描写についてはどうであろうか。

冬が終わって、春が訪れかかっていました。ところが、そんなある朝、ばらの花壇の近くを散歩していたときです。わたしは見たのです。すぐ近くに咲いていた見事なばらの茎が一本、まるで見えない一本の手がそれを摘み取ったかのように、折れるの間近に見たのです。．．．と思うとそのばらが誰かが口もとにそれを持っていったかのような大きなカーブを描いて、わたしの目と鼻の先に、透明な空中に、恐ろしいことに、ぽつんと、じっと浮いていたのです^{注50}。

ここで問題となるアロトピーを抜き出してみよう。まず、「ばらの茎」と「折れる」の間で《動作主の欠如》という意味的な齟齬がある。「ばらの茎」は《自動》という意味組成をもっていない。次に、「ばら」と「空中に浮く」との間で、これも同様である。トドロフのやり方では、ここで「まるで見えない一本の手がそれを摘み取ったかのように」と「誰かが口もとにそれを持っていったかのような」とを字義通りに解釈する。ところが、「見えない」と「一本の手」の間でもアロトピーが生じるので、これを「見えない生物の話」のなかで解消していく。われわれの主張はこれをまったく否定することではない。ここに現れている二つ

の比喩表現の「字義通りでない意味」も消滅するわけではない、ということである。

『オルラ』の場合、確かに、テキストの中でプロットの占める部分が大きく、ここで指摘したことは局所的な現象かもしれない。しかし、ヴィリエの『ヴェラ』では、問題はもう少し大きくなる。次に引用するのは、トドロフ自身も言及している部分だ^{注51}。

彼は立ち上がり、青味がかかった鏡の中で自分がいつもよりさらに蒼白い顔をしているのが見えた。グラスの中の真珠のブレスレットを手に取り、真珠を注意深く見つめた。さっきヴェラが服を脱ぐ前に外したのではなかったか。真珠はまだ暖かく、体温のためかのように光沢がやわらいでいた。それから、このシベリアのネックレスのオパールもヴェラの美しい胸が好きで、若妻がしばらくの間それを忘れていて、金の枠の中で病気のように青ざめる程だった。あの頃はそのせいで、伯爵夫人はこの忠実な宝石が好きだった。その夜、あたかも外されたばかりで美しい死女の磁気がまだしみこんでいるかのように、オパールは、輝いているのだった。ネックレスと宝石をもとに戻す時に、伯爵は偶然にバチストのハンカチに触れたのだが、そこに付いていた血は湿っていて、雪の上のカーネーションのように赤かった。あそこのピアノでは、だれがかつての旋律の最後のページをめくったのだろうか。なんと！聖遺物箱の中の灯明がまたともったのではないか！そうだ、その金色の炎が眼を閉じたマドンナの顔を神秘的に照らしていた。そして、サクスの花瓶の中で花開いているあの摘んだばかりの東洋の花は、誰があそこに置いたのか。寝室はいつもより意味深げに強烈に陽気で生气溢れて見えるのだった。だが、伯爵は何事にも驚かないのだった。それは余りにも当り前に思われ、一年前に止めた時計が時を打っても注意を向けなかった^{注52}。

ここで、トドロフは「体温のためかのように光沢がやわらいでいた」や「あたかも外されたばかりで美しい死女の磁気がまだしみこんでいるかのように」を字義通りに取ることが後のヴェラの出現につながっているとしているが、繰り返して指摘するように、字義通りの意味に還元できるわけではない。さらに、「さっきヴェラが服を脱ぐ前に外したのではなかったか」という部分があるが、これは、明示的な比喩表現ではない。無論ヴェラは1年前に死んでしまっているので、意味的に不具合が生じる。では、これは「あたかも……ようだ」を取り去った、隠喩の一種であるのだろうか。すると、この引用部分全体が隠喩であるとも言えそうである。ここで、後の説明のために、字義通りの意味の構成するイゾトピーをAとし、そうでないイゾトピーをA'とする。もう一度確認するが、われわれの立場ではこの両者は併存しているのだ。

さて、この後でヴェラが出現することになるのだが、そこに次のような表現が見られる。

この瞬間に「彼女」が、そこに、寝室に居なければならないという、決定的で単純で絶対的な印象が通りすぎた。これは彼には自分自身の存在同様に確かに思われ、そして、彼の周りの全ての物がこの確信に満ちていた^{注53}。

ここでは「印象」という言葉が使われている。さらに、「彼の周りの全ての物がこの確信に満ちていた」という表現があり、「物」と「確信」の間にはアロトピーが生じるので、「あたかも……ように彼には思われた」という隠喩であるとも考えられる。すると、この部分も隠喩であるといえよう。ここでも字義通りの意味は前出のイゾトピーAに、隠喩的な意味はイゾトピーA'に対応する。

さらに、ヴェラの消滅の後のテキストを見よう。

ろうそくの光は弱まり消えた。残された赤い灯芯が鼻を刺すような匂いで煙っていた。層になった暖かい灰の下に炎が消えた。花はしおれてまもなくひからびた。時計の振子はだんだん動かなくなった。物の確信はあっと言う間に飛び去った。オパールは死んでしまってもう輝かなかった。ヴェラのそばのバチスト布の上の血の染みも色あせてしまった^{注54}。

ここで、述べられていることはむしろイゾトピーA'に対応するように思われる。いままで字義通りの意味に現れなかったイゾトピーA'が顕在化しているのだ。最後の「銀の鍵」は再びイゾトピーAに対応することになる^{注55}。

レトリックによる媒介を中心にこの作品をみると、ヴェラの葬儀の後にダートルが「レイモン、今夜、妻と私は大変疲れている。」と言った部分以降、AとA'二つのイゾトピーが併存しており、それらは、ここですべてを指摘できなかった様々な比喻表現とともにレトリックによって媒介されていることになる。これは、同時に「生」と「死」という二つの対立項の媒介である。さらに、解釈の側にあえて立ち入るならば、その媒介となるものが「愛」だ(いや「言葉」かもしれない)ということになりそうだが、これは少し言いすぎだろうか。この物語はトドロフの指摘するように、「愛は死よりも強し」という表現を字義通りにたどるとともに^{注56}、この考え方を示すための寓話でもあるのだ。

3.4. 多義性としての幻想

本論がトドロフの理論を否定するものではないと何度も繰り返してきた。そして、それを補うものとして、幻想文学におけるレトリックによる媒介を考察してきた。ここでさらに、この二つの媒介が、同時に関連しながら働いていると付け加えよう。上述の『ヴェラ』において、ヴェラの消失の後のテキストをイゾトピーA'に対応させたが、これは単純過去で書かれており、単にそれに先行するシーケンスのイゾトピーAからイゾトピーA'のシーケンスへの移行を示すのであって、イゾトピーの二重化ではないとの批判を受けるかもしれない。われわれは、そのような読み方を否定しない。字義通りの読みがあつてこそ、字義通りの読みと比喻的な読みとの間の多義性が可能になる。二つの媒介は共存しているのである。一方は単一の意味へと向かい、他方は多義性へと向かうが、どちらも他方を消し去ることはない。

トドロフは言説による媒介を重視し、そこでの「あいまいさ」、すなわち単一な意味を求めることに対する障害を幻想の定義とした。これを補うために、われわれはレトリックな媒介による多義性に注目した。実は、両者の求めるものは同じく多義性なのではないだろうか。ローズマリー・ジャクソンも、トドロフと

もに幻想性を隠喩的構造ではなく換喩的構造に、すなわち、範列ではなく連辞に求めている^{注57}。しかし、彼らのように、この二つの構造のどちらかを無視するのは間違いであろう。ジャクソンの言う「無 = 意味non-signification」やシニフィアンとシニフィエの乖離は、レトリックの過程と多義性に還元できる^{注58}。もっとも、「意味作用のない記号」というのは記号論の観点からは単なる隠喩表現に過ぎない。少なくとも言語記号に限って言えば、まったくシニフィエのないシニフィアンは有り得ないからだ。

しかし、幻想を多義性と定義することにはためらいを覚えるのも確かである。もしそうならば、多義性を持つものはすべて幻想的になってしまうが、果たしてそうなのだろうか。これに対する答えは結論の部分で述べるとして、今度は、媒介理論に基づいた幻想理論を、他の記号への応用の道を探る。

4. 幻想芸術論へ向けて

トドロフの幻想理論は、映画、漫画といった物語性を持つ（ナラティブな）記号組織への応用が可能であろう。しかし、絵画のようなナラティブでない、ないしは、ナラティブでない部分の比重が大きいジャンルにおける幻想性を論じるには向かない。それに対して、レトリックによる媒介は、レトリック理論の拡張に伴い、絵画などの分野にも応用できる利点がある。本論では、その試みのひとつとして、絵画の幻想について考えてみよう。

4.1. 絵画の幻想

ここで、絵画の幻想を取り扱うことにしたのは、グループμの最近の著作、『視覚記号論』によりこの分野への記号論的なアプローチ、特にレトリックに関する面での研究が進んだからである。この著書でグループμは、視覚記号を、何かを指し示す図像的（イコニックな）記号と、そうではない造形的（プラスチックな）記号に分け、その上でそれぞれの記号を検討し、図像的レトリック、造形的レトリック、両者の組み合わせさせたレトリックなどを体系的に論じている。ここで、そのすべてを紹介することはできないが、この理論を援用しつつ、レトリックな媒介と絵画の幻想について考えていく。

図2は、Chat noir（黒猫）というコーヒーのポスターである。ここではシニフィアンの中に《猫》のみを示す組成と、《コーヒーポット》のみを示す組成、それに両者に関わる組成が認められる。グループμは、このようなレトリックを「図像的相互浸透」とし、これを言語記号の「かばん語」に例えている^{注59}。ここでは、《猫》のイゾトピーと《コーヒーポット》のイゾトピーとが「図像的相互浸透」によって媒介され、多義性が生じている。これは幻想的なのだろうか。幻想的だと言えなくもない。ただし、この例では「Chat noir（黒猫）というコーヒーのポスター」であることが、ある種の言説による媒介となり、多義性を減じている面もある。次に、もう少し「幻想的な」例を見よう。

グループμはマックス・エルンストの別の絵を挙げているが、ここでは印刷上の見やすさのために、『慈善週間』から図3を選んだ。「石畳」、「男の服をまとった体」などの問題となる部分の外的な構造は、それが人間の（おそらく男の）頭であることを期待させる。ところが、この部分の内的な構造、「くちばし」、「目（のかたち）」などは、それが鳥の頭であることを示している。こういうレ

トリックをグループ μ は図像的転義だとして、言語の隠喩や換喩に対応させている^{注60}。図像的転義のもっと簡単な例は、目のかわりに瓶を描いた漫画である。

グループ μ が図像的転義だとするであろう例を、もうひとつあげよう。図4はルネ・マグリットの『大様式』である。エルンストの例では、内部構造の示すもの(鳥の頭)と外部構造の要求するもの(人の頭)に対応する要素(例えば「目(の位置)」)があった。しかし、この例では輪郭の円形を除けば、ほとんど共通要素がないうえ、スケール上(「花」の大きさと「地球」の大きさ)の違いも大きい。さらに、背景の星空はどちらのイゾトピーとも適合する。多義性はこちらの方が大きいと言えよう。

図像的転義だけが絵画の幻想の源であるわけではないようだ。図5は同じくマグリットの『ユークリッドの散歩』だ。グループ μ はこれを図像的カップリングとし、言語の韻や明示的な比喻に対応させている^{注61}。もちろん、同じ絵の中の別の要素、「塔の屋根」と「大通り」のかたち(シニフィアン)の類似(同形性)が問題になっている。

サルバドール・ダリの『記憶の執拗さ』(図6)はどうなのだろうか。トポロジカルな変形なのだろうか。それとも、「時計」と「何か柔らかいもの」との間の図像的転義なのだろうか。おそらく、その両方であろう。いずれにせよ二つのイゾトピーの間にレトリックな媒介があることは確かである^{注62}。

5. 結論にかえて

本論で、われわれはトドロフの理論をグループ μ の媒介理論の中に位置づけた。トドロフの「あいまい」による幻想の定義は言説による媒介に関する多義性であった。また、トドロフは注目しなかったが、レトリックによる媒介も幻想に関与している。これに、指示による媒介も忘れてはいけないことを付け加えておこう。媒介理論による多義性は、他の分野、絵画における幻想を論じるにも有効であった。しかし、疑問は残る。すべてのアロトピーが幻想に関与しているのか。どのようなイゾトピー間の多義性が幻想を生み出すのか。あるいは、どのような指示による媒介が幻想に関与するのか。

ここで、「絵画の幻想=絵画のレトリック」という単純化に対する反例をひとつ上げておこう。図7は『タンタン』という漫画の1シーンで、これは確かに図像的転義の例である。しかし、どう見ても幻想的ではなさそうだ。幻想性は多義性だけでは定義できないのかもしれない。そこで、次のような研究課題が残る。

- 1) 「どのようなイゾトピーが幻想性に関与するのか」：これは、指示による媒介(「狼男」等)を含めてテーマの問題であり、様々な意味でのトポスの問題である。これには経験論的なアプローチが求められるが、だからといってその価値が低いわけではない。
- 2) 「どのようなレトリックが関与するのか」：マグリットの例で見たように、転義だけが幻想を生むわけではない。文学における「分身」のテーマと図像的カップリングの間にはレトリックの手法上の共通点がありそうだ。しかし、すべてのレトリックが幻想に関与すると前提するわけにはいかないだろう。

こうしてみると、事態は好転していないように見えるかもしれない。トドロフの幻想文学の定義は明確であったのに、われわれのものは、経験論的に埋めるべき余地をかなり残している。しかし、幻想文学の再評価を求めるカステックスなどの研究者が欲したように幻想文学を妖精物語と区別することも、前者が発見的レトリックを援用しているのに対し、後者は定型表現となったレトリックに基づいているとすることで可能になる。また、SF小説の中で、主に言説による媒介に基づいた一義性の強いものと、レトリックによる媒介の比重の大きい多義性に富んだものを分けて論じることにも可能になるだろう。しかし何よりも、幻想的なものを多義的なもののヴァリエーションのひとつとすることで、19世紀後半のいわゆる象徴主義に属する作家たちが書いた「幻想小説」と「詩」の関係や、シュルレアリスムの作家たちとウォルポールの『オトラント城』の関係など、幻想文学とより一般的な想像力の問題、あるいは文学史上の連関の問題をより明らかにできるのではないだろうか。

書誌（本論で言及したもののみをあげる）

- BARTHES, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, in *Communications*, no. 8, Paris, Seuil, 1966, pp.1-27
- CAILLOIS, Roger, *Images-Images*, Paris, Corti, 1966
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951
- DUCROT, C. et TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972
- ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976
- ECO, Umberto, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- GREIMAS, A. J., Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, in *Communications*, no. 8, Paris, Seuil, 1966, pp.28-59
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Editions complexe, 1977
- Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992
- HUYSMANS, J-K., *À rebours*, Paris, Gallimard, Coll. folio, 1977
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy*, London and New York, Methuen, 1981
- JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Paris, Édition de Minuit, 1963
- MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1976
- SCHWOB, Marcel, *Le roi au masque d'or / Vies imaginaires / La croisade des enfants*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1979
- TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Point, 1970
- VAX, Louis, *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1960
- VAX, Louis, *La Séduction de l'Étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1965
- VAX, Louis, *Les Chefs-d'Œuvre de la Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1986, 2 vols.

注¹ TODOROV 1970, p.149

注² RORTY, Richard, The pragmatist's progress, in ECO 1992, pp.89-108

注³ TODOROV 1970, p.7

注⁴ VAX 1979, pp33-40

注⁵ TODOROV op.cit. p.36

注⁶ ibid. p.47

注⁷ ibid. p.49

注⁸ ibid. p.65

注⁹ ibid. p.69

注¹⁰ ibid. p.80

注¹¹ ibid. p.82

注¹² ibid. p.82

注¹³ ibid. pp.83-84

注¹⁴ ibid. p.84

注¹⁵ ibid. p.84

注¹⁶ ibid. pp.94-95

注¹⁷ ibid. p.106

注¹⁸ ibid. p.109

注¹⁹ ibid. p.146

注²⁰ ibid. p.146

注²¹ ibid. p.146

注²² CASTEX 1951, p.8

注²³ VAX 1960, pp.5-24

注²⁴ ibid. pp.24-34

注²⁵ TODOROV op.cit. p.59

注²⁶ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM tome 1, p.560 et p.1266

注²⁷ この解釈は、かつて筆者がある知人とともにこの作品を読んだときに、ヴィリエに
関するなんの知識もない知人が提案したものである。これは、誤読であるが、その
根拠は、「ヴィリエならそうは書かないだろう」という、コンテクストに関する知
識であって、形式的な根拠ではない。

注²⁸ TODOROV op.cit. pp.176-177

注²⁹ MAUPASSANT pp.413-414

注³⁰ SCHWOB, p.72

注³¹ TODOROV op.cit. p.169

注³² CAILLOIS, passim

注³³ TODOROV op.cit. p.69

注³⁴ ibid. p.74

注³⁵ ibid. p.82

注³⁶ TODOROV 1969, p.31

注³⁷ BARTHES, p.8

注³⁸ ibid. p.9

注³⁹ DUCROT et TODOROV, p.282

注⁴⁰ BARTHES, p.9

注⁴¹ DUCROT et TODOROV, pp.145-146及びJAKOBSON, pp.43-67

注42 ECO 1976, pp.121-129 et passim

注43 ここでは「トポス」という語を漠然と定義なしに使っている。それは、意味の「場」であり、後に述べるような、イゾトピーとも関連する。また、物語の生起する空間がイゾトピーをかなりの程度決定すると思われるので、それは物語の「場」でもある。

注44 GREIMAS 1966, p.30 cité dans Groupe μ 1977, p.33

注45 Groupe μ 1977, p.36

注46 ibid. p.94

注47 ibid. p.96

注48 VAX 1979, pp.15-20

注49 ibid. p.18

注50 MAUPASSANT p.415

注51 TODOROV 1970, p.86

注52 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM tome 1, p.559

注53 ibid. p.560

注54 ibid. p.561

注55 ここで、この表現における単純過去の使用がイゾトピー A を前提にしているので、むしろ、イゾトピー A に対応するのだという批判も可能であるが、それについては後に扱う。

注56 ibid. p.84

注57 JACKSON, pp.41-42

注58 ibid. pp.38-41

注59 Groupe μ 1992, p.274

注60 ibid. pp.273-274

注61 ibid. pp.274-275

注62 かなり、行き当たりばつりに選んだ例であるが、「幻想的」と感じられる絵画が、視覚記号のレトリックとその媒介作用によって説明され得るということが示せたと思う。さらに、ここに取り上げた例は、シュルレアリスムに偏ってはいるが、ヴァックスが幻想的絵画として紹介している画家の作品である。グループ μ はヴァックスも取り上げているアルキンボルドの絵画も扱っており、シュルレアリスムに限らず、「幻想的」な絵画作品の効果を、媒介理論によって説明できそうである。ここで、アルキンボルドを扱わないのは、グループ μ の理論にさらに立ち入る必要があり、今回の試論の範囲を逸脱しそうであるからにほかならない。もちろん、多義性と幻想性とは等値なのか、という疑問はここでも残る。

图 2



图 3



图 4

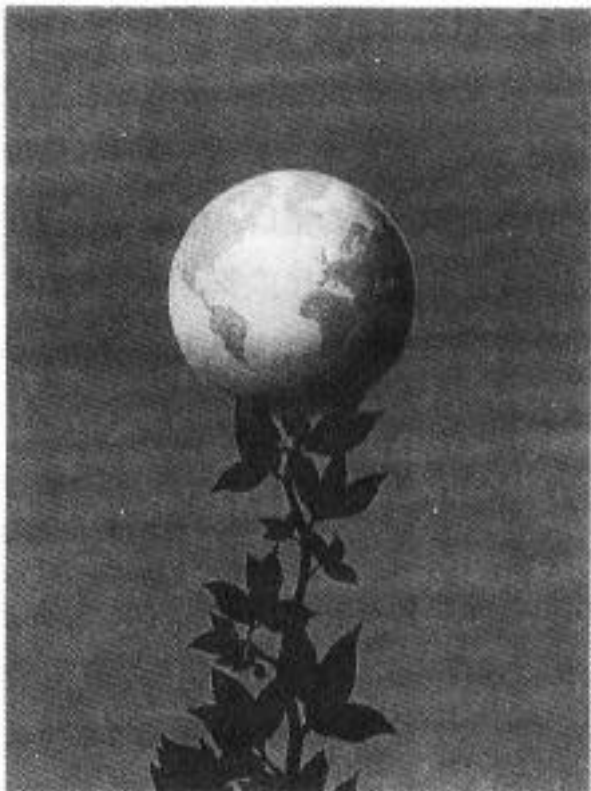


图 5

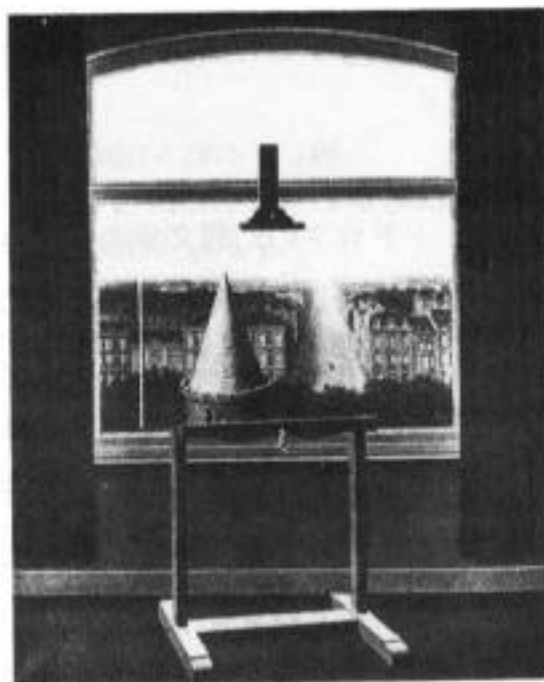


图 6

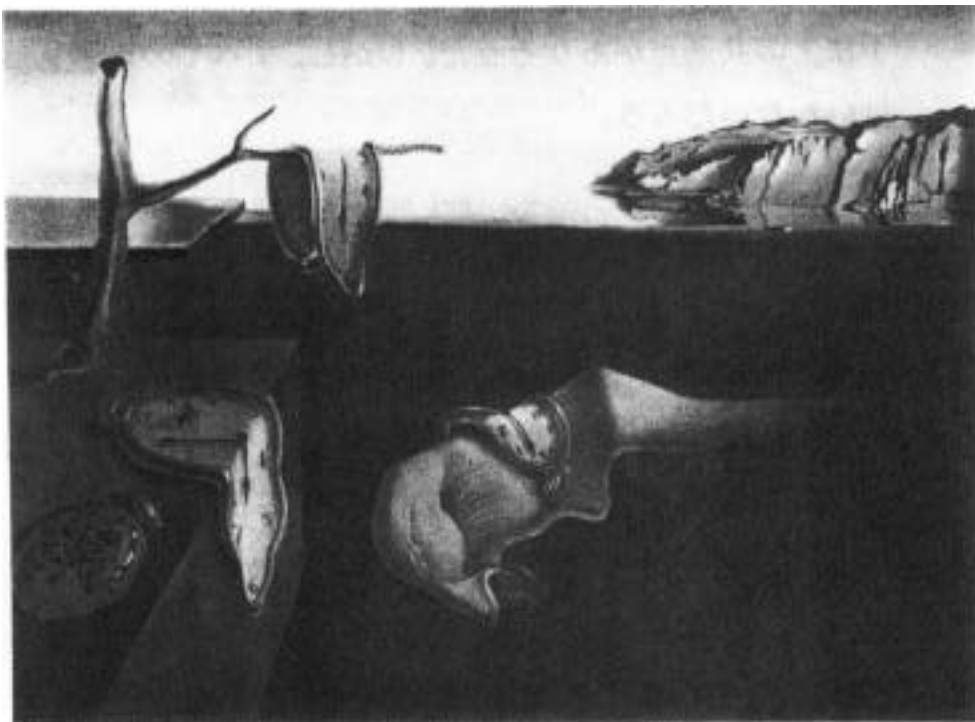


图 7

