



著者略歴

1931年、東京に生れる

1954年、東京大学仏文科卒業

1967年、ピュートル『時間割』の翻訳でクロードル賞受賞
ヴァレリー『固定観念』、ピュートル『心変わり』などの訳書がある

現在、明治学院大学教授

現住所、浦和市岸町6-7-23

廃墟について

©1971 Shimizu Tōru

1971年4月10日初版印刷

1971年4月15日初版発行

著者 清水 徹

発行者 中島隆之

発行所 株式会社河出書房新社

東京都千代田区神田小川町3-6 郵便番号101

電話東京(292) 3711 振替東京10802

印刷 暁印刷

製本 中西製本

装幀者 山崎 晨

定価950円 0095-037111-0961

目 次

廃墟について

- 小説の可能性——マラルメの線にそって 6
- 廃墟について——『賈金つかい』と『段階』 53
- ふたたび廃墟について——『時間割』 73
- 《開かれた書物》をめざして——『段階』以後 88
- 《構築された自伝》について——『仔猿のような芸術家の肖像』のこと 111
- 密室の内と外——『マンク』をめぐる 129
- 演技と演技以前——サルトルと幻想小説 148
- 幻想小説的空間の所在——『特性のない男』と『夏の砦』 160

ふたつの道——グラフィックとプランシヨ

171

あるとき二つの作品を……——ビュートル、シモン、プランシヨ

183

Q ジョルジュ・バタイユ論のために

199

《聖なるもの》をめぐる——バタイユと三島由紀夫

216

アントナン・アルトー粗描

224

アルトーの「狂気」のころ

235

9 バロックの現代性

252

Q ロココの再発見

265

現在時への献身——ボードレールからベジャールへ

283

あとがき

304

渡辺一夫先生に

廢墟について

小説の可能性 — マラルメの線にそって

《小説の危機》ということ

《小説の危機》という言葉が語られはじめてからすでに久しい。そしてこの言葉は、二十世紀における小説の衰運という響きを含んでいるようである。たしかに、こんにちほど歴大な量の小説が生産される時代はかつてなかった。そのなかには、注目すべき才能を示す作品もかなりある。だが、その歴大な量のなかから、かつて十九世紀においてトルストイやドストエフスキーが、バルザックやスタンダールが創造したような圧倒的な作品はついに生まれたいではないか。芸術史において、あるジャンル、ある表現形式がひとつ及び完成に達したあとにはしだいに活力を失い、死に接近してゆくということがよくあるが、小説もまた十九世紀を頂点に、徐々に衰退へと向かっているのではないか。二十世紀の小説は前代の遺産をすこしずつ喰いつぶしてゆくデカダンスの時期にいてるのではないか。これが小説の危機。小説の衰運説の基盤をなしているようである。

だが、はたしてそうなのか。『失われた時を求めて』や『ユリシーズ』や『ウェルギリウスの死』は、『戦争と平和』や『悪霊』や『谷間の百合』と、性格こそ異にするが、優に匹敵する傑作ではないか。《小説の危機》とは、むしろ、二十世紀において、ブルーストやジョイスやプロッホが、これらの偉大な作品を生み、その作品が小説というジャンルにおいて、なにかを破壊してしまった事実から感じとられることではないか。たしかに《危機》はある。だがその《危機》とはただちに衰運を意味しないのだ。モー

リス・ブランショは『未来をもたぬ芸術について』というエッセイのなかで、こんなことを述べてから、それをつぎのように敷衍している。

この偉大な作家たちが、強大な威信をもって、茫然と口をつぐむしかないほどの力強さをもって、小説というジャンルを変質させてしまったので、もはや、伝統的な形式にもどることも、その常軌を逸脱した形式をさらに前進した姿勢で採用することも、それを繰り返すことも、不可能と見えるほどになってしまった。

だが、こうした結果はただたんに否定的なものではない。たしかにジョイスは、小説形式を常軌から逸脱させることでそれを破壊するが、同時にかれは、小説形式がおそらくは、自己の変質を糧としてしか生命を保ちえないのではないかということも、ひとびとに予感させる。小説形式は、法則も厳密さもたぬ怪物を産むことによってではなく、それ自体への例外であるような作品、みずから法則を形成すると同時に、その法則を抹殺するような例外的作品をひたすらに触発することによって、発展してゆくだろう。

ブランショの語る「自己変質による小説の可能性の保持」が、現実の小説の世界ではどのような様相を見せているか。そしてまた、その変質の力学の淵源はどこにあるのか。

マラルメの現存

マラルメはその生涯を通じてひとつの《書物》^{livre}の制作を夢みていた。「世界は美しい一巻の書物に終るために存在する」というかれの言葉はあまりに有名である。かれはついにその書物を書くことなく死んだが、かれが《書物》^{livre}という言葉でなにを考えていたか、ぼくたちはそれを、かれの書簡類や批評集『逍遙遊』^{Le Livre}などからうかがうことができる。たとえば――

私はつねに、「評判になった自分の創作とは」べつのことを夢み、試みてきた。それは教巻からなるひとつの書物、建築的で、あらかじめ熟考された書物だ。地球のオルベウス教的解釈、それこそ詩人の唯一の義務である。精神は傷つき、あるいは倦んでいるが、それでもこのことが私に取り憑いてはなれない。だからたぶん私はやりとげるだろう、――といって、この著作を全体としてつくりあげるのに成功するだろうというのではない。ただ、この著作のうち

制作されたかぎりの一断片を示し、その光榮ある真正さをきらめかせる、残りの全体については、一生涯かかってもお足りぬことを指示しながら。つくられた部分によって、この書物が存在すると証明し、「私がさらに努力をつづけても」完成できぬものがなんであるか私を知りぬいてたと証明すること……。

マラルメは至高の真理を——かれ好みの言葉を使えば「宇宙の秘密」を——表現し、またそれ自体がひとつの絶対であるような《書物》をめざしていた。その《書物》の実現のための道として、かれはひたすらに言語の精煉を重ねたのである。おそらくマラルメほどに日常の言語と文学の言語とを峻別した文学者はいないだろう。

日常の言語は相互の思想伝達のため、まるで道具のように自由に気軽に行使される。ここでは言語は原則として外界の対象あるいは伝達されるべき意味と明確に対照しあい、言語自体が分裂をはらむという危機はふつうは存在しない。もちろん日常生活においても、言語それ自体はあくまで抽象であり、現実の複雑な多層性にくらべればはるかにとぼしい抽象的意味を伝える記号にすぎないが、ちょうど貨幣がそれ自体としてはなんの価値ももっていないのに価値として流通しているように、言語は日常性の約束の内部で、言語それ自体の性質など捨象された上で円滑に交換されているのだ。ところが、マラルメは、言語が抽象的形式であることを知りつくした上で、なお言語に対してほとんど言靈信仰ことだま的な信仰をよせ、このふたつの面の交錯する地点をかぎりなく深めることによって文学の言語を鍛えあげようともくろんでいたのである。

マラルメが『詩の危機』で語っている例だが、フランス語で「光」「昼間」の意味をあらわす単語 *your* は暗い音色をもち、「夜」「闇」の意味をあらわす単語 *nuit* は明るい音色をもつ。ここではひとつの単語の内部にある意味と響きの分裂が、ソシユール言語学の用語を用いれば《能記（意味するもの）》と《所記（意味されるもの）》との分裂がはつきりと自覚されている。たしかに「光を表わす語は音色も輝かしく、その逆の場合は暗くなることのがぞましい」。だが「そのように当然な明暗の交錯がじっ

さいに可能だとしたならば——そのときは、詩句など存在しなくなってしまうだろう。マラルメは、こうした言語自体のはらむ分裂を徹底的に見つめ、精妙な言語構造体として詩句をつくりあげることによって、言語を文学の次元へと純化しようと試みた。あるいは、「言葉は抽象だ」とか「語りきれぬ現実」とかの言い回しに示されるような、現実と言語との平板な対立を越えたその先で、彼は、言語自体に分裂が内包されている事実こそ、文学成立の端緒を認め、完璧な言語の煉成に全力を傾けた。しかし、こうして日常の粗野な状態から高められた言語といえども、言うまでもなく実在とひとしいものではない。いやマラルメは、言語の抽象性が文学の地平では、その言語の名づける対象をぼくたちから遠ざけ、いわば不在のものたらしめる作用に文学の言語の成立を見ているのである。詩人が「花」と書くとき、現実の花は遠ざけられ、その花の不在の場に、語そのもののなから、花の虚像が、「現実のどんな花束にもない、におやかな、花の観念そのものが」立ちのぼってくる。もちろん、こうした言語の虚像性は精緻な言語構造体のなかではじめて十全の働きを示す、——「ちようど宝石を灯りにかざすと、長い光の線が虚像として見えるように、語と語はたがいの反映によって輝きだす」——この過程を、ブランショは詩の場合に則してつぎのようにみごとに説明している。

詩の最初の一語は、滑行運動の下準備にすぎない。なぜならその一語は意味をとおして、それが物質的な実在性を遠ざけてしまったところの意味されている対象物を、ふたたび現前させるからである。したがってもし不在が維持されねばならぬとすれば、その語にそれをしりぞける語がとってかわり、この二番目の語にはそれから遁れる語が、そして——最後の語には遁走の運動そのものがとってかわる必要がある。こうしてわれわれは心象の領域にはいる。安定した堅固な心象の領域のなかではなく、すべての像が移行であり、不安であり、過渡であり、暗喩であり、無限の弾道の運動であるような秩序のなかにはいるのだ。

ぼくたちが詩を読むときの経験はまさにこうしたものだ。ぼくたちの眼前には一篇の詩篇を構成する詩の言語がものとして厳然と存在する。だが同時に、その語の放射する虚像が交錯し重層化して、ゆらめく

あえかなしかり確実な非現実的空間に詩的空間を、ほとんど詩の言語のそとに、それと平行してつくりあげ、もはや詩人も読者も消失する……。こうした経験を、ぼくたちが小説を読むときの経験とまったく同一視することはできぬだろう。なぜなら、詩的空間の場合、詩の言語の個々の意味と詩篇の意味するところとのあいだには、より正確にいえば、詩の言語のひとつひとつの放射する虚像と、言語構造体としての詩句または詩篇の放射する虚像体とのあいだにはほとんど無限の距離があり、しかもこの無限の距離ゆえに、その両極間に緊張が生まれ、両極がひとつのものに融合するかのような微妙さにおいて詩が成立するのだから。それに対して、小説経験の場合は、詩においてのように、最初の一語がつぎの語によって拒けられるということはない。小説の言語の放射する虚像力が詩の場合ほど強力ではないからである。しかし言語の虚像性という点に関しては小説も詩も同じであり、その微弱な虚像はすこしずつ積み重なり、ぼくたちの情念や記憶や知性を喰ってこえふとってゆく。そして、しばしば眼覚めたまま見る夢という言い方で形容されるようなあの非現実的な小説の空間が実現されるのだ。ちょうど夢がそうであるように、ぼくたちの知っている現実と一見見まちがうほど似ていながら、しかしけつして現実ではない空間、そこをとおして現実の深部が見透せるような非現実的空間、それが小説の空間なのである。とすれば、この小説の空間の構造を、マラルメの理解した詩の空間になぞらえて、それと類縁関係にあるものとして考えることはけつして誤ってはいない。

ところで、言語構造体によるこうした非現実的空間は、たしかに現実の深部を透視させてくれるが、はたして「宇宙の秘密」を捉えうるものなのか。至高の真実を輝かしかたちで表現できるものなのか。マラルメの思索はここに至るまで当然のぼりつめるだろう。そしてマラルメの得た答は否だった。たしかにかれの解明した文学の言語の虚像性は、意識、精神、夢想といったものの現実否定の力によって裏打ちをされていた。しかしそれらはけつして完全な現実否定たりえない。あえていえばここにマラルメのリアリズムがあった。この究極の挫折から逆説的にかれの《書物》の理論は最後の仕上げの一筆を引きだす。

ここに、マラルメが文学という営みについて語ったおそらくもつとも美しい一節がある。

書くということ――

インク壺はまるで意識のように透明な水晶でつくられているが、底には闇の色をした滴がたまっている。そのインクによって、ひとはなにかが存在するということを書くのだが、存在するということは、インクの滴の闇の色のようには透明なものだ。さて、灯りを遠ざけてみたまえ。

きみは見た、暗い空の上に、星辰のアルファベットが、ただそれだけが、姿をあらわすのを、ざっと粗描されたのか、それとも書くのを途中で止めた模様のように。だがひとはそのように黒い紙の上に光り輝くインクで書くのではない。白紙の上に黒々とした文字をつづつてゆくのだ。

《書物》のページを「星空の力にまで高めよう」とするマラルメの祈念は、ついに、ホグタイプ 星空の鑄型を創造する地点で停止せざるをえない。文学作品は結局非完結のままとどまる。しかし、それを意識した上で、その非完結な作品を、希求すべき究極の不在を、あるいは総体性の不在を不在として刻みあげたかたちで提出することによって、マラルメは自分の絶対への意志を、つまり表現という行為の肯定的な姿を救出することができらるだろう。

ヘーゲル哲学とボードレールに養われ、世紀末のデカダンスの雰囲気にしたマラルメは、ほとんどロマンチックなまでに高まった思索を暗示と比喻とに溶けこませて、文学の本質への思索をきわめて難解な表現で語った。かれの批評集『逍遙遊』には、文学の秘密に関しほとんどすべてが語られているといいたいほどなのに、いまだに学問的にすら正確に読み解かれていない。(もちろんぼくがいま述べたのはほんの一部分にすぎぬ)そして、マラルメ以後のヨーロッパ文学史の大きな部分は、マラルメの思索をいかに解説し、血肉化するかという文学者たちの努力によってつづられてきたといっても過言ではないと、ぼくには思えるのである。

絶対をめがけるマラルメの《書物》の理論が、二十世紀のある小説家たちの上に大きく影を落としてい

るのもけつして偶然ではない。マラルメ以後のいわゆる象徴主義的風土のなかで、小説は、クロード・ドモンド・マニー流の言い方をすれば、「魂の修練」という性格を帯びていった。たしかに小説というのは雑駁な形式である。しかしその雑駁さとは、逆に、言語のあらゆるキーをたたくことの許されているジャンルだということではないか。とすれば、そうしたジャンルの特性を利用して現実の総体的な表現と、その絶対への昇華をめざし、あわせて自己の魂の救いをも祈念するという姿勢が小説家に生まれるのも当然といえよう。

マラルメの《書物》の理論は、ばくの理解したかぎりでは、つぎの四つの力線よりなる。(一) 文学による絶対探究の志向。(二) 言語への原理的反省。(三) 言語による非現実的空間構築への意志と、その非現実的空間こそ文学の価値だとする態度。(四) 文学の非完結性の確認とその受容。これらの力線はいずれも、創造の場において真に生きる作家ならば、無意識的にせよその波動を感じるはずのものだ。そして作家が構想と創造の過程においてその波動をつよく受け、ために作品が変質するにいたったとき、あるいは、この波動の力学を制作のはじめにきわめて意識的に確認した上で小説を書こうと試みたとき、現代のいわゆる前衛的小説が生まれたのである。

プーレストと小説の空間

小説の領域でプーレストはコペルニクス的な転回を行なった。かつては小説家が世界のまわりをまわっていたのに、いまやプーレストとともに、世界が小説のまわりをまわっている。「プーレストにおいて、はじめて、かつては小説の地平線にすぎなかったもの、前後関係にすぎなかったもの、つまり感覚とイメージの織物のうちにとらえられた世界それ自身が、いわば小説の対象として姿をあらわしている。」(ガエタン・ピコン)

『失われた時を求めて』の特質は、さまざまに解釈することができよう。二十世紀小説の主観的傾向のは

じまり、『マルテの手記』から『薔薇の奇蹟』にいたる匿名の〈私〉の登場、時間・記憶・忘却の主題、統一的人間像の解体、……ブルーストの冒険については、二十世紀小説論に登場するほとんどあらゆる問題が語られる。だが、そうしたブルーストの問題を個々に論じるよりは、小説を読むべくたちとして、まずはじめに注目しなければならぬものがある。それは、『失われた時を求めて』という作品全体がほくたちにあたる小説経験、言いかえれば、この作品の提出する小説的空間の質そのものであり、前記のさまざまなブルーストの問題はすべて、この小説的空間に包含されたかたちで存在しているのである。

この多元的な小説に対して、しばしばつぎの二通りの見方が行なわれている。ひとつはこの自伝的小説を作者自身の伝記と平行させて、ひとりの過度に傷つきやすい少年がいかにして自己の天職に目覚めるかの過程を描いた一種の芸術家小説と見る見方である。「失われた時」から「見出された時」へと至る精神の遍歴の物語。「ベルゴット、エルスチール、ヴァントウィユのような先導者や仲介者との、魂の救いへと導いてくれるさまざまな出逢い、(『ゲルマント』における) 社交的浮華、(『ソドム』における) 性的倒錯、(『囚われの女』における) 他者の現実到達することをばばむ、嫉妬という形をとった愛情、(『見出された時』の冒頭のゴンクールの模作の示す) それ自身が目的と考えられた文学といった魂を虜にしてしまいうろいな誘惑や畏、そして結局、主人公〈私〉はこれらのさまざまな牢獄から脱出することに成功して、旅の終りに、『見出された時』という恩寵の港に到着する。(マニー) こうした方向の解釈に、ブルーストの主題としてほとんど陳腐なまでに有名な、あの記憶と無意志的回想の問題、時間に関する形而上学的思索が加わってくるだろう。この解釈によればブルーストは形而上学的小説家、あるいはほとんど神秘主義的小説家である。

それに対して第二の見方は、第一の見方における主人公の遍歴の中途の段階、作品に則して言えば、『ゲルマントのほう』と『ソドムとゴモラ』を頂点とする部分にもっとも集中的にあらわれるバルザックの小説家ブルーストに注目する。執拗な分析、コミックな人物描写、怪物ヴァートランになぞらえられる

ようなシャルリュヌ男爵の奇怪な人間像、そこにはほとんど十九世紀的なまでの《肉の喜劇》の作家ブルーストがいるというのだ。

この一見たがいに反する見方はいずれも誤ってはいない。そして、ブルーストの偉大はこの二方向を綜合しうる小説形式を、より詳しくいえば構造と文体とをつくりだしたところにある。

『失われた時を求めて』は、ほくたちに奇妙な時間と空間の融合体を経験させる。冒頭の有名な一句——「長いあいだ、私ははやく床につくことにしてきている。」だが、こう語る〈私〉とはだれか。この〈私〉はいつ、どこで語っているのか。

この語り手〈私〉は病気がちの中年の男で夜半に目覚め、おぼろげな幼年期の記憶をよみがえらせている。内面の疲労感に浸され、外界の空しさを語るこの語り手〈私〉は、なにかこの世ならぬ時間に生きていくような感じがする。あるとき、なにげなくマドレーヌ菓子のかげらをお茶に浸して一口味わったとき、「なにか異常なことが私の内部に起こり、なんとも言えない快感が私を浸した。」〈私〉は自分の内部で「深い水底に沈んだ錨のように、ひきあげられるのを待っていたなにかが、動きたし、浮き上がろうとしてふるえているのを感じる。」やがて、水中花を水のなかに浸したときのように、〈私〉が幼年のころ滞在した美しい村コンブレがありありとよみがえってくる。そして「毎年、復活祭まえの聖週間にやってくる途中……」とコンブレの物語がはじまる……。

『失われた時を求めて』は、このような語り手〈私〉と主人公〈私〉という二重構造を基底としている。語り手〈私〉は、小説中に展開される一八七〇年代から第一次大戦直後までの年代記を生きる主人公〈私〉とは次元を異にした存在、物語るという時間を生きるいわば一枚の鏡のような、「ひとりの作中人物というよりはむしろあるトーン」であるようなほとんど非人称的な存在である。この語り手〈私〉と主人公〈私〉が微妙な関係を保ちながら、主人公〈私〉の創作への決意という終曲へと向かう特異な形式によって、『失われた時を求めて』は、芸術家小説であると同時に、壮大なバルザック風社会小説でもありえた