

# 散 文 の 状 況

川 路 重 之

美は絶望の娘である。自由であるようにと宣告されてある人間は、しかし、あまりに大きな自由を堪え忍ぶことができない。絶望の果ての白々とした空地のむこうに、一切の自負と、希望の権利を剝奪されて入る小さな門である。これが置かるべき最初の石である。ピラミッドの角錐自体が図形として好ましいか否かは別として、その大きさのみが全体的まとまりとして把握され、且つ比較を絶した大としてわれわれの前に現われるとき、人の精神を動かす。悟性の限界を越える大を前にして、人間が自己の小ささを自覚するに追いやられつつ、しかもなお無限をも包摂しうるわれわれ自身の理性が大きいのである。われわれはどの窓からも無限が見える部屋に住んでいる。

C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dit, Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. \*1

芸術はたしかに絶対を志向するものではあるが、超越的な「絶対」の観念を持ち込むと、作品は消えてしまう。至高は語らない。すでに自らを語る必要を持たない。もし判らせようと喋るならば、言葉はかならず語るうとするものの周囲をめぐる paroles païennes にすぎない。ことばは意味伝達の抽象名詞的な道具となったときには、その生を終る。

発生機のことばは、画家における発生機の色彩同様、おのれの色価以外のなものも担っていない。印象派の色彩が、輪廓内に塗りこめられるペンキを拒否したごとく、サンボリズムの精神は、意味の機構に組みこまれる言語使用を拒否した。ことばは意味を運ばざるを得ないゆえに、それは源泉的且つ不可能の言語である。「すべての詩篇が、のみならずすべての芸術がそれに向って進む共通の、そして到達不可能なる極限 (La poésie, pour lui, était sans doute la limite commune et impossible à atteindre, vers laquelle tendent tous les poèmes, et d'ailleurs tous les arts)」\*2 をめざした彼マラルメは、必然的にその不可能を裸形に於て見なければならなくなる。かつ、一度は文章が遭遇せねばならぬ地点でもあった。

「不幸にもこのような点まで詩句を掘り進めたとき、私は、私を絶望させる二つの深淵に出合った。ひとつは、無だ……おかげで今なお私の心は、自分の詩すら信じられぬほど荒みきってしまっている。malheureusement, en encreusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, (auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme) et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail……)」\*3 虚無への長い下降を試み、虚無を見出したのちに美を見出す (qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Belu) のだとすれば、創作とは不毛の作業に他ならないわけだが、単に一作品にとどまらず、この寒冷の観念を文学全体にまでおよぼしたとき、一切の作品はいまだ「これのみが真であるような虚無 (Rien qui est la vérité)」へ向かう途上の階段にすぎない。

(小論は、散文が芸術であり芸術が散文であるような状況について述べるつもりであるから、芸術とは何かという定義の試みからは始めない。かく呼ばれるものが存在することは簡潔にア・プリオリとする)

もし言葉が、他方で、いわば発生機の色価を持って現われたならばどうか？ 文芸は詩でありうると同じ正当さで、発生においては、ドラマでもありうる。文芸作品としてのドラマ (drame aote) は必ずしも再現 (語られること) される必要はないから、(le vrai théâtre est du théâtre bibliothèque: H・ベク)、これを構造の面から見ると、そこでは、言葉は伝達の用に使われはするが、全体としては、概念の伝達ではない、ミュトス

\*1 A. Rimbaud, Unes aison en enfer, "mauvais sang"

\*2 Valéry; Je disait quelquefois à Stéphane Mallarmé

\*3 Correspondance de Mallarmé à Cazalis juillet 1866

tuos である。\*4 充分な透明さにまで高められた極限にあっては、いわば大仕掛な一種の詩とみなすことができる。不可能をめざしたもう一人の巨人リヒアルト＝ワグナーの劇は、ボードレールによって未来の詩と呼ばれた。しかしながら、詩である限りにおいて、理念はやはり到達しうべくもない遠くにある。

Du souriant fracas originel ha'i  
Entre elles de clartés maîtresses a jailli  
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre  
.....

Le dieu Richard Wagner..... (Hommage)

マラルメが想定した半神ワグナーの、そのワグナーの明晰さ (clarté) からすれば、作品たる楽劇も、純粹さの中に立ちまじる雑音 (fracas) のごとき低次の (hai) もの、換言すれば、ワグナー自身 (simulacre) に帰っていくまでの途中に休むべき階梯 (parvis) にすぎない。

「世界は一冊の美しい書物になって終るためにある。(Le monde est fait pour obetenir à un beau Livrs)」という諦観は、そのような大文字の書物は存在しえないという透察にほかならぬ。純粹詩 Poésie puhe とは、祖先が捉えた瞬間に逃げ去るエウリディケ臂えである。

.....mais c'est vers Euridice qu' Orphée est descendu: Euridice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, ell eest (.....) le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit. (.....) Orphée peut tout, sauf regarder ce "point" en face, sauf regargar le centre de la nuit dans la nuit..... (M. Blanchot)

詩の極限は沈黙である。地獄のユリディスは見るができないごとく、人は沈黙を語ることはできない。仮りに、詩 (文学) のことばが存在しているならば、源泉的な言葉は果てしなく引き伸ばされた状態にあり、かかる長々しさからは、作品は分節化<sup>アルテキユレ</sup>されて生まれることができない。

沈黙を書くこと。沈黙したままで不滅の言葉を書くこと。われわれは「もの」の確かな手応えにまで非人称化された偉大な作品に接したとき、もはや何も語るべきものが許されていないという充実した空虚を感じる。詩人もまた自己の内なる虚無、書かれざる白い頁に支えられていなければ、作り出すことができない。そのとき、彼は、この白紙をさまたげぬよう、立ちまじる喧騒を細心に除去しつつ、意味と音を撒きちらす言葉を用いて、沈黙を構成せねばならないのである。白さが守る紙の余白

le vide de papier que le blancheur défend は、詩作を妨げつづける抵抗であると同時に、この素白の苦しみ blanc souci の中に自己をひたすことこそが、書くという行為のための唯一の手がかり、発条でもあった。

しかしながら、白紙は印刷することができない、と云うのがマラルメの発明した詩法であった。さもなくば、詩人は行為を放棄して沈黙すればこと足りる。(詩が沈黙したところから「散文」がはじまる。(それは絶望から出発するという人間のエチクを含んでもいるのであるが。

ここで create される散文 (prose) とは、prosaïque (散文的) を意味しない。poétique とはもと創作 poein の術であった。他人の手から貨弊をとったり渡したりするように思考を交換する詩の素材とおなじ言葉に頼ってはいるけれども、書くというたゞそれだけの行為によって「ある根本的な逆転」\*5 をもたらす創作である。

「私の思考は常の機能を失って……いくつかのきわめて不安なまなざしが、書くというたゞそれだけの行為によって、惹き起こさたるのを感じた ma pensée..... perdait sa fonctionn ormal; j'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire...」\*6

永遠がやって来て私の中で呟く、というのは抒情詩人たちの作法の美しい要約であろう。けれども、そこを通して永遠が垣間見られる窓も、あるいは主観を託すに足る言葉に結びついた抒情的事物も、近代では消滅して戻らない。「芸術そのものはけして変化しないが」(T. S. エリオット) 力を託すに足る場が新たに求められてゆく。「ボードレールこそは最初の<sup>ゾオアイアン</sup>見者、詩人の王、真の神と呼ぶべき人物だ。が、彼はあまりにも芸術家の環境に生きた。彼のうちであれほどもてはやされているフォルムなど、安手の代物だ。未知のものを発明するには新しい形式が必要なのだ。Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu.

Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.」\*7

\*4 アリストテレス「詩学」

\*5 M, ブランシヨ「文学空間」栗津訳。「白夜評論」誌7.1962.

\*6 Correspondance de Mallamée à Cazalis féb. 4.1869

\*7 Lcttre de Rimbaud à G. Izambard mai 1871

ポエム即ポエジーではないと同じく、prose 即非ポエジーでもない。prose はそれを持たなくとも構わないとはいへ、詩の側から接近する場合には収容を断る筋合もない。

「リズムも韻も持たないが、音楽的であり、魂の抒情的な動きにも、夢想の波にも、意識の跳躍にも適用されるような、柔軟で、かつどつどつした詩的散文の奇蹟を、野心のあふれた日々<sup>に</sup>に夢想しなかつたものがわれわれの中に誰がいるだろうか。……執拗につきまとうこの夢想は、何よりもまず巨大な都分へのたび重なる訪れから、それらの大都会のさまざまな無数の関係との出会いから生まれたものである。Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez haute pour s'adopter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? / c'est surtout de la fréquentation des villes énorme, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédent」\*8 文脈中で捜せば、「どつどつした (assez heurtée)」という形容が対応する観念は「意識の跳躍 (soubresauts de la conscience)」である。Spleen de Paris を散文化した契機とみなされる。

ベルトラムの都会は、まだ幻想と銘打たれたのに比べ、ボードレールに於ける都会は、意識の跳躍を託すに足る、またそこ以外には、対応物を求めることのできぬ外界でもあった。詩人の意識に対応してゆるがぬ都会とは、必ず、どつどつした実物だったにちがいない。明らかに実物は、うっかりすればわれわれを殺すにも足る固さを持つ。何が死んだのか? 死んだのはわれわれ自身の内なる青春である。

ポエジーは、poème を捨てて prose に移る。永遠の詩は、外に障害がなくとも、自己観察によって散文化する。

とはいえ、poème en prose なる発明はけして新規な異物ではなく、Pierre Moreau の指摘によれば prose poétique なる語彙は遠く 1540 年代に見出だされる。但し Moreau に於ける当概念の歴史的規定契機は次の三点による。\*9

- 1° vers から由来するもの。
- 2° style から由来するもの。
- 3° inspiration から由来するもの。

詩的散文 prose poétique と考えられ、散文詩 poème en prose と呼ばれる種がすべて雑居する観はあるとはいへ、歴史にあらわれた事跡の限りでは、ボード

レールの散文もこの三つの種の延長上に位することは確かであろう。が、prose そのものを追求するわれわれは、想定しうるのみの不可能なる極限を志す別の意途をもって進みたい。とはいっても、極点をどこかに定めようという politique な試みではない。行き行きて極におつかるならば何人も散文を書きはしない。

散文とは、韻文 vers に対する分類上の概念ではない。vers は全く外的な機械的作業の産物であって、業の切り口を賞味する場合を除けば、<sup>わざ</sup> 絵画作品を壁画から区別する現象学的額縁以上の機能を有するものではない。人は、額縁を以て絵画を品評しないとと同じく音数の規準を以て詩を計ることはできない。prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiots (Rimbaud) 韻文概念に對置されるプローズは、ひるがえって、如何にリズム、調子をこの上なく多様化していったにしても、ゆるい韻文にすぎない。

われわれの思考が、言語を食み出るのでない限りは、伝達の用さえ母国語のリズムを逃れることのないのは周知である。散文をポエムから区別するものは、むしろポエジーを定形の掟や sonorité の裡にとじこめないところ

\*8 Baudelaire, préface à Spleen de Paris.

\*9 Pierre Moreau « la tradition française du poème en prose avant Baudelaire, suivi de <anti-roman> » ARCHIVES des lettres moderne 1959.

On peut trouver là un article assez intéressant intitulé "Note sur le poème en prose dans le roman moderne": Nombre de romans de cette décennie sont des poèmes en prose par l'évasion hors de l'événement, de la narration et de la définition des caractères. Cela par l'effet: 1) du monologue intérieur qui substitue le moi à l'observation objective, 2) de la fuite hors du temps qui rompt ou entremêle les fils chronologiques; 3) de l'invasion du rêve qui les transforme en poème onirique; 4) du jeu perpétuel de la correspondance des sens qui semble fondre les impressions les unes dans les autres et de ces correspondances du visible à l'invisible, du concret à l'abstrait, qui est un prolongement du symbolisme ou la promesse d'un symbolisme nouveau; 5) de la musicalité qui domine leurs modes d'expression et règle leur composition.

の精神のあり方による相異である。サンボリズムの提要进行を *sonorite* に尋ねることは疑わしい。マラルメの見地からは「詩が音楽に近づく」のではなく、詩が音楽を含み得る、であった。言葉の音楽性を重視するあまり意味を等閑視すると詩は消える。ポエジーは美しい言葉ではなく、言語が乗物であり乗る者でもある精神性の裡に肉化され、呼吸される。けだし精神は概念の軌道を走りはしない。これを論理の飛躍と見てはならない。ポードレールにならって意識の跳躍と言うべきである。

説明となって概念をめぐる跳躍であるから、切斷のうちに *wahrsein* (ありうべき真) が把握されるとき、たとえば、アリストテレスの言う「ありうべき因果」を含む劇のミユトス (plot) の内にもそれはある。意味概念によっては把握されない関係 (マラルメは事物と事物との間の *rappports* という) を把える本質的ミユトスを、プロットつまり事件による *construction* の一種と翻訳することは、やゝ危険かも知れぬ。<sup>\*10</sup> さりながら、様式内で純粋さを目ざして努力を持続させた完璧家たち、イプセン、ポオ、セザンヌらが軒並みに憑かれた *construction* とは、自由であるようにと宣告された近代の芸術家にとってはこの上なく甘美な誘惑的一観念ではある。与えられた、又は自らが課した形式の内部でさえ一つの極限にまで達しうる希みを、それが常人の想像するさを拒む厳しさではあっても、確かに可能とする道だからである。それは安成されることができる。

フオースタアがその小説学の中で、ストーリーとプロットとを分け、前者を、次に何が起るかという時間的先後関係による事件のテンマツを語るもの、後者を、なぜこれが起るかという事件の (仮象的) 因果の原理によるもの、とする。これは古く、叙述の *post hoc* からトラゴイディアの *propter hoc* を切り離した区別に等しい。彼らは愛し合っていたので結婚した、というのが *narration* の *post hoc* であり、彼らは結婚したので愛し合うようになった、というのが *propter hoc* である。劇的なものは詩的である。ポエジーは創造である。創造は思考によるが、その思考は *parfums frais comme des chairs d'enfants* あるいは *Braise de satin* という原理の、さらにもっと複雑な思考である。ところで、*parfum*, *chair d'enfant*, *baiser*, *satin* などは、われわれの先に既に存在する素材であるから、*create* されたものと言うことはできない。だからポエジーは関係である。小石を砕くとたくさんの更に小さな小石になるが、貝殻を砕くとたくさんの貝殻の形にはならない。自然の素材に手を加えることのできぬわれわれに可能なことは、関係の産出のみである。照応も関係の一種である。ところで、登場した一組の結末は必ず愛し合うようにな

る保証はない。何の関係も生じないという関係も生じうる。後者の場合を劇にしたててもさしつかえないないわけである。もしそれが、劇と呼ぶほどのものであるならば、そこにある関係は「気温が低ければ寒い」といった種願の認識には到らない。ミユトスは一種の構成を持つものと考えうるが、この構成は、平面の上に諸関係をグラフ化して且つ結んで成立つ図式に限られはしなくなった。現代劇の多くでは、なにものかの因果の仮象に於て統一されるという予定調和は失われた。われわれがもし絶望から出発するつもりならば、構成という掟のためにもう一つの自己の掟のために捨てなければならないだろ端的な先例をアンティゴネーに見る。ソフォクレスの世界では、彼女は救われている。少くとも肯定されることが出来るという意味で、正対正の対立契機たるクレオンがグラフ上の登場人格として対立してくれているからである。アヌイではクレオンは沼である。対立しない。アンチゴヌは、とどクレオンに吸い込まれて消えるのみで、従って救われもしなければその逆もない。舞台は登場人物が退場して終るだけである。(演出は、疲れたクレオンが会議に呼ばれて去り舞台が空っぽになるまで幕を降すことは不可である。) ある文芸史家は、20世紀の状況を一括してプロメテウスの文学と名づけた。われわれの小さなエッセイでは、書くという行為のみを当面の対象とするため、世界観の神域には深入りしないたてまえである。とはいえ先方から接近する場合には拒む前例はないから、人はまずプロメテウスの応待を引きうけねばならない。常にして作法は命名者その人が用意してくれている。アルベレス「ジロドウの美学」<sup>\*11</sup> である。

同書で扱われる *esthétique* とはドラマ構成法のことではなく、意識に働きかける外界を受けとめて主観の対応する形式、つまり文体を意味する。文体はものの見方

<sup>\*10</sup> plot も *construction* の一種と見ることが不可能ではない、とはいえ、後者は単一の素材について言われるものではない。素材とは、*Gehalt* に含まれるすべてである。ミユトスは主として広義の人間の行為を素材として構成である。が、*construction* とは芸術空間に含まれる素材すべてにわたるものであるから、ジロドウの如く観客の意識内に生ずる事態をも含みうると同じく、小は一語、筆触から、全く別方向への意識の流れたとえば行為が突如情緒に変わる、さらに効果の位置までが参画する。それ故、いわゆるストーリーが構成のことではない。

<sup>\*11</sup> R.M. Albrs: *Esthétique et morale chez Jean Giraudou*. Libraire Nizet 1967

である。

20世紀前半の文学が実存の懸案によって色濃く染めぬかかれているとすれば、ジロドゥは、作家を不条理に拘禁する時代の病院を知らず、免れて生きることのできた幸福な例外のように見える。だが、その幸福は「アンフィトリオン38」の会話に顕著に見られるごとく、あやうく大時代な *présiosité* に陥りかねないほどの知性の洗練を武器として得られたのであったろうか？ 知識は力である、と言ったのは技術知識がバラ色の未来を約束すると見えたイギリス、ルネサンス社会であったが、知性に於て他に抜んずること (v. *ibid.* chap. 2 La recherche d'une *supériorité*) という一見ヴァレリー風の課題も20世紀の精神風土に移植されたとき、ディレッタントイズムに終る危険な力でしかない。技術であれ知識であれ、もし何かの獲得に用いられるとき知性は目かくしである。もしジロドゥがこの誘惑的な道を歩んでいたならば (v. *ibid.* chap. 3 L'évolution vers le *dilettantisme*) プロメテの一人である J. P. サルトルが下した早発性痴呆症という診断もあながち不当とは言えなかったであろう。事実、ジロドゥに於ては、人間と人間とのドラマであるよりは、起自然の力が、伝説または処女の形を借りて人間のあいだに立ちまじる。処女は *divinité* もしくは、生を持ちながらしかも聖性に感応する能力を与えられた肯定的な存在であり (v. *ibid.* chap 19. Le premier symbole de l'évasion hors de l'humanité: La jeune fille) 目的なき否定のエネルギーたるアンチゴーヌにはなりえない。cosmos と人間との予定調和に基づくポエジーとなる。

Giraudoux n'emploie jamais le terme de Beauté. C'est que la Beauté n'appartient pas à certains objets privilégiés, elle est éparse dans le monde, et le plaisir esthétique naît chez lui de la perception des harmonies secrètes, des correspondances mystérieuses qui lient les êtres et les choses. *ibidem* P. 93

さりながら、われわれは海洋画家に航海術を求めない(ヴァレリー) 如く、芸術に思想の体系を求めてはならないことを知っている。ジロドゥを云々する前に、その劇を続もう。すると、読んだだけでは判らない劇的部分が *vivide* に現われる。ヒロイン達の *présiosité* に生気を与えるものは、舞台という「偽り」の形式であることに気づく。ポエジーと *sonorite* との積極的且つ消極的關係、かつ無関係は、またドラマとテアトル(上演されたもの)の關係である。本来プロットに結びつかない部分がプロットを生かす。または殺す。芸術という前提のもとでは、論旨を進めるために、他のジャンルを比較

的に登用することも許されるであろう。絵画が平面にすぎぬ事実をわれわれは熟知しながらも、色彩と線が醸す緊張關係に於て、意識上(または内部の)深さが生ずる。絵画の空間は、再現を旨とする遠近の技法にとどまらず、また内面的深さという思弁に頼らず、色彩の抽象的關係の中にある。例セザンヌ。画家が線と色彩に於てたゞちに考えたこと、そのときフォルムであり同時にフォルムの場でもある諸關係を透視しなければ構成しえなかった筆触の多層性格、換言すれば、素材の間の切断と距離の總計をペルスペクティヴと呼ぶ。それは思考である。但し、総和がゼロとなるような円環的な。ドラマが他の文芸ジャンルに比して高度の造形性即ち虚の空間を誇りうる消息は、これが演出上の制約多きにより、創作の現場にペルスペクティヴが注文されざるを得ないという宿命に由来する。ところで、吉例となったペルスペクティヴは、怠惰な精神には幸便な額縁の役をつとめ安易な作品に口実を与える反面、真に創造的な精神にとっては、しばしばペルスペクティヴの欠除そのものが芸術空間との出会いを可能ならしめる契機となる。矛盾のないところにペルスペクティヴは無用だからである。ユリデイスの神話が抒情詩である理由は、彼女は求められるものの域にとどまって、同時に与えるものでもあるという哀しい二重性を持っていないからである。これに反してアトルのオンディーヌは一女性の名ではなく、かく呼ばれる主題そのものなのだ。

— オンディーヌ「ハンスが先に立って、あたしは後からついてゆく。だって女の子なんですもの」

— ハンス「いや、オンディーヌが先だ。それがタイトルなんだよ」"Ondine"

劇の精神というべきテーマは、同時に彼女の肉体でもあって、これら分離した両者を一致させる技法、換言すれば技法そのものがテーマであるような技法を發明せねばならない。これが發明されたときには、ミュトスはもはや人間の行為を素材とした事件の構成ではなく、メトードそのものの中へ化し去ることは、主題の追求そのものが主題でありながら同時に手法でもあるピランデッロの *sei personaggi in circa dall'autore* が真にドラマと呼ぶ以外にないことによっても明らかであろう。もはや神がかりではありえない労働的な職匠詩人が、つまり現代その人が一種 *précieux* なまでに詩そのものを意識せざるを得ないように、ジロドゥの知性は、ドラマが「お芝居」であることを意識せざるを得ない。劇場が文学性を脱出しようとする、同時に演劇の額縁をも飛び出してしまふ。虚構であることを常に観客に思い出させることによって生ずる二重の意識の落差から舞台の空間が生まれる。われわれがアンチゴーヌ(アヌイの)のプ

ロメテ性に打たれるのは、けして彼女の担うミュトスによってではなく、アンチゴースという主題が、ジロドウ的舞台（アヌイの）にあって、レアリテでもあり虚構でもあるという二重の空間を持つそのことによってなのである。ミュトスが欠けるわけではないが舞台の文体に吸いこまれてしまう。そしてアヌイの文体がジロドウに負っている以上、われわれは後者をもすぐれて今日的な状況にある文体と見做さないわけにはゆかない。

われわれは散文を追って20世紀の虚構に縫着した。それはデウス・エクス・マキナによって祝福されて終りうるような世界への窓であるよりは、ミュトスをも一つの要素として含みうるような連続する文体に他ならない。

mythe は不易なる流行語の一つであるように見える。多く象徴と結びつけて語られる。<sup>\*12</sup> が、芸術に即して symbol を説くのは、説得に便利かつ強力であるが故に、避ける方が好ましいであろう。話される言葉がすべて象徴的な具体物であったような太初のエポク、つまり系統発生的には民族の神的な時代に叙事詩が形成されることも、あるいは固体発生的には、感情の噴まったあまり、韻律の定式さえ用意されていれば、つい個人的な歌となってもれ出ることもありえよう。が、歌う人は、感情の目盛どおり増減なく歌いはしない。発生にもエネルギーを要するから。抵抗である。まして文章となれば、ペン先は紙と言葉にひっかかりつつ、更に大きな抵抗を生み出す。そういえば、われわれのペン先もよく引っかかるのは、単に安物だからにすぎないのだが、また普遍性のことばは、最も平坦な、安物らしい使用方法の中に生きのびるのである。たとえばボードレーンにとっての叙事詩はバルザックの小説という形をとって現われた。

Les héros de l'Iiade ne vont qu'à votre cheville,  
ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birottau. <sup>\*13</sup> さりながら、詩の終点から手さぐりな道をはじめたわれわれの状況を一気にバルザックにまで連れ出すのは、いずれ不可能とは言わないにしても大いに困難である。まず poème en prose の景勝に足をとめるのが穏当であったわけだが、その極北はいまだ実現されないものとしてユイスマン（というよりは ideal Huismans たるデゼサント）が具体的に描出している。

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle [devait, suivant lui, renfermer dans un petit volume à l'état] d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème,

écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendrait le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver pendant des semaines entières sur son sens tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait tout le passé, devinerait l'avenir d'âme et de rsonnagés révélés par les lueurs de cetté épithète unique.

<sup>\*14</sup>

かかる形容詞を置くことが、不可能ではない一瞬がある。パルクの moi を透して世界のひろがりが見られるとき、全宇宙がゆらぎ、ふるえている、私の茎の上でアランは、「原因にすらおよび、教義にもおよび、思いがけないしかも必然的な所有形容詩」という。が、かく置かれた語による散文、しかもロマンを想定する必要がある。Le roman ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux……詩を追跡すれば、poème en prose というよりむしろ poème en roman と呼ぶべきものを通らねばならぬわけで、レミ・ド・グールモンは prosateur による roman と、poète による roman

<sup>\*12</sup> 世界を象徴の網として把えた E, カツシラーは、しかしながら、芸術の主題は無限とか絶対という観念とは無縁のもので、目に見え手に触れうるフォルムの中にある基本的な構造に求めるべきだと述べる。

Art is for the first time clearly conceived, not as the mere reproduction of a ready made, given reality, but as the discovery of reality, which discovery is communicatid in symbolic form……an interpretation of reality—not by concepts but by intuitions, not through the meduim of thought but through that of sensuous forms. (An essay of man)

<sup>\*13</sup> Baudelaire; Salon de 1846

<sup>\*14</sup> Huismans; A rebours.

を分けている。\*15 が、それについては別席の話に譲りたい。

ユイスマンの美しい描写には、マラルメの影響を強く受けて、文芸の諸要素がその極限の姿で調和しているといえる。調和——むしろ総合 (Gesamt) と呼ぶべきである、というのも、丁度セザンヌの構成がドラクロアによって始められてのち、歴史的に確立された諸契機の理論的決論であった如く、デゼサントの念頭にあったものは、ボードレールの Spleen [de Paris を継承しつつ、ワグナーの全体芸術作品 Gesamt-Kunstwerke<sup>6</sup> さえを新たな伝統に組み入れた歴史的決論であることは明らかだからである。Gesamt をここで語源から sammeln (よせ集める) の意にとる要はない。もし楽劇が芸術論であるならば、未だばらばらの形では実現されていない理想であり「宇宙は、それとの深いシンメトリーがわれわれの内部構造にも存在しているような、あるプランに基いて構成されている L'univers est construit sur un plan [dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présent edans l'intime structure de notre esprit] \*16 に構成しうる一貫性 consistency の発明に基いていなければならないからである。一貫性の糸が縫いあげるのはおのずから総合されて結果するはずだ。……la consistance est à la fois le moyens de la découverte et la découverte elle-même (ユリイカをめぐって)。そして、かかる作品のみが人間にとって存在するのであり、その他の作品は、そもそも存在してなぞいなかったのである。詩歌と呼ばれるもの、散文と呼ばれるもの、その他何と呼ばれるものも構わないが、言葉が自らの発見に努める底の工程に到らないものは未だ「芸術」としては存在していなかったということである。理念が、なにか超越的な思弁の内のみで自己充足し、現実にあられる必要を持たぬと考えるのが迷妄であるに劣らず、地上に対応物を見出し得ないという頑固な理由でイデーを否認しようと信ずるのも豎子の軽動であろう。「リアリストとは奇蹟を見たなら信仰を持つ者ではない。信仰を持ったからには奇蹟を見る者なのだ」(ドストエフスキー) 見者デゼサントが見たものは奇蹟だったとしておこう。しかしながら、理念は典型を作りやすい。もし文体に様式があるならば、定形の型と同じように、作品を周囲の壁面から切り離し示す道具となり、そこからフェチズムに陥ってゆく。典型は次からはそこに方則性が意識され、発明を失って一つのクラシック概念となりうる。古典主義とは芸術上の様式ではなく、政治的な芸術概念であるとするH、リードの論述は正しい。玩物喪志に陥った社会が求める produits d'artisanat である。

総合は、旧態への復帰ではない前進的生成でなければならぬ。諸要素の調和とは過去から受けついだ遺産の消極的な統合をイミしない。伝統は相続ではなく、逆に、切り捨てて来たものの総和によって支えられているような、pure な新しさを要求する。遺産的傑作の様々な構築上の流儀上の手法上の理論上の契機を分析しつつがなく再構成するならば、悪しきフェチズムに陥り、作品は感受性を失う。\*18 作品は綿密な設計図ではない。

Un beau matin, chez un peuple fort douz, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique: «Met amis, je veuz qu'elle soit reine.」《Je veuz être reine.》 Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée Ilsse pamaient l'un contre l'autre.

En effet, ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.

—Royauté Rimbaud.

緊密に構成された全体、それでいて明るさと神秘に欠けない。相互に響き合う音楽的喚起とも異なる。暈を吹き払って完結したイメージを一語づつが明確に喚起しつつ、しかもあとに完結しない開かれたままの謎を残す。言葉は、ゴーガンが色彩について考えたごとく、謎として使用するときのみ、論理的に活用することができるからである。読者は、象徴の奥に、象徴された意味を求

\*15 グールモン<sup>グイ</sup>の説によれば、ロマンに於ける二つの支柱は、人生の観察と Style である。詩人は必ずしも良い観察者ではないが、反面で Style にすぐれる。ロマン作家にすぎない作者がすぐれた作家であることは稀である。つまるところ、文芸にはたゞ一つのジャンクルがあるのみで、それはポエムである、云々。

\*16 Valéry: Au sujet d'eureka.

\*17 H. Read 「シュルレアリスムと浪漫主義の原理」

\*18 G. Dorfles 《Nuovi miti nuovi riti》 Einaudie ditore, Milano. 同書中、著者は、古代が自然物を用いて神話 mito を作ったとすれば、現代はメカニク的な既成品を用いて新たな神話を作る、と述べたあとで、「目的なしで用いられる技術 (impiego errato di tecniche non rettamente intenzionato e ateleologiche)」が物神崇拜 feticcio に陥ることを述べている。

めても無駄である、ランボーの数行が「語る」ことは、語られた数行の中にはない。棕櫚や美しい午後のイメージや彼女は、女王だったという「事実」や、細部にあるレアリテを重ねなければ、何ものも現われ出でず、重ねられた細部には何ものも含まれない。象徴されるもの (Symbolisé) は、象徴という行為 (Symboliser) の裡にのみ在るのだから。

「象徴が比喩でないことは、つまり、何らかの特殊な観念を一定の虚構によって意味することをその仕事としていないことは、周知のことであろう。つまり、象徴的意味は、全体的な意味でしかありえない。つまり、それは、孤立したかたちでとらえられた、何らかの対象や行動の意味ではなく、全体としての世界の意味であり、全体としての人間存在の意味である。」\*19

象徴が象徴するものは、象徴の行為自身をである。開かれたままの印象を与えねばならない。思考が作品に接近して行って、確かにつきあたって一瞬、その的確さの向うの白々とした空虚の中へ消滅してしまう。かくも純度ある透明さに作品の象徴的無意味さが達している以上は、すべての感受性ある「文学」がここに合流しているのを、われわれは見る。観取されるものは narration ではなく、総合的な知性の、一挙に動員された状態 (état poétique) そのものであり、白熱化した状態がひとつひとつの観念によってはけして、組み立てられない奇蹟を生む。創造という純正な行為の中に奇蹟なぞという不躰な語彙を持ち込むのは許されがたい粗暴さに見えるかも知れない。しかし、かくの於き抽象が、意味を運ぶ言葉で結晶されたこと自体一つの奇蹟なのである。三人称で書かれてはいても、彼らを描出しているわけではない。詩に於ては感情すらアブストラクトな感情である。思考が言葉に乗って動く以上は、動いた言葉が、鳥のコースに於て任意のとまり木を頼むごとく、たまたま人物の影らしきものをつかまえねば動きえなかったというにすぎない。文章が、人物を描くということはいえない。あたかも意識の跳躍する現場にあって色価がリングを描くために用いられないに等しい。

しかしながら人はまた奇蹟の状態に長くとどまることは出来ない。奇蹟が稀だからではなく、なぜなら完成されたものは、それが何であれ、自己を終えてしまうので、抵抗によって生気を与えられる精神はもはや同じ地点を繰返し続けることができないからである。創造は内部に交差するヘテロな契機が奇蹟的な一点で統一されることを要する、ということは、存在する諸力の方向が構成する一種の力学的体系ということである。ボール紙のあからさまな舞台にドラマを自立させる精神の力学である。けれども、力学的構造は、必らず諸力のかかる支点

を要請し、その礎から開始してモニュメンタルに完成されてしまう。いつか作品は典型となって終る。われわれは完成された代表をポオの Short stories に見ることが出来る。パラフレイズすれば、内部に矛盾するベクトルを力学的に構築してのけるにも、ポオにあった如き異常に持続的な意志を必要としている、ということである。ポオ自身「コンストラクションの哲学」なる綱領を草している。しばしば人は、作品を意志が作るという事実に対して素朴な驚きと不快を示す。それは靈感とか素質を楯にとって知性の攻撃をかわしたいという心のあらわれなのであるが、すでに働くものが精神である以上、これを働かす芸術家は、夜隠に乗ずるごとく靈感に乗じて夢うつつの作品を生み落とすという境涯に安んじてはいられない。彼は抵抗がなければ前進することができない。典型という図式が成就してしまったとき、なおも前進を欲するならば、どこに出口を求めるか？

ここで、作家は哲学的要請からではなく、形の、つまりパトスの要請からはじめるという事実を想起しよう。Virtuosité がうっかり指を落すことがないのに類して、突然、ふと、うっかりという言葉は論理の要請からは現われない。が、啓示は突然やって来る。「突然」の状況を必然のうちに用いる能力を精神性と呼ぶ。感性にはこれができない。出来上った図式を構成する一線分をこころみに延長してみればよい。すると円熟の境地は壊れる。壊れたところが出口である。といってもベクトルの力が否定されるのではない。散文はドラマを捨てるのではなく、越えるものである。過去あらたな出口を作った人々が如何なる啓示に基いて延長の方向を選んだかは、獨創性についての真のドキュメントが用意されたあとでなければ語り得ない機微に属する。しかし選ばれた方向については確実に言える。当然、抵抗の多い方へ向ってでなくてはならない。

われわれがとある現実の中に置かれたとき、街角であれ職場であれ、事物は何らかの意味を背後にもって、換言すれば、意味の最も鋭角的な先端としてわれわれに直接談判してくる。現実の中で発せられた言葉も、他人の不幸がわれわれの時間に交渉してくるように、いや応なくわれわれの感情の同意を求めてくる。作品ではかかることは起らない。言葉は、輪廓のはっきりした物で、角砂糖が並ぶように Stück neben Stück われわれと切り離されてある。われわれの中にあるには違いないが同時にわれわれに対置せられた物であり、それゆえ、書く

\*19 M. ブランシヨ「虚構の言語」 le langage de la fiction 栗津駅。



という行為は言葉の抵抗なしには行われず、ペン先にひっかかる抵抗を打ち破るために籠められた力あまって、行為以前の状態から離陸してしまうところのみ、書くという行為は現われる。日常の地平から上昇した高度は、このとき抵抗器において計量された数値と無関係ではないだろう。われわれはここに到るまでのあいだ、再現 *repretation* という概念を細心に避けて通った。もし言葉が背後に意味を隠して用いられるならば、作品は先立つイデーの写し絵にすぎず、書く行為にとって不可欠な抵抗は、せいぜい写真機のシャッターを押す手ざわりを越えない。主題のレアリテ、感情、諸原理エトセトラの素材によりかかった作文を、リードに倣って消極的な文章と呼ぶ。既にあるものを、予感されているものを紙上に移すことを目的とする者が従事すべき場合は、表現にしか残されておらず、表現の美は再び素材のフェチシズムに赴く。これに反し、積極的な文章の持つレアリテは、あらかじめの意味の欠除に支えられて進むそのことによって現われる。このとき書かれた内容は、書くという行為そのことしかない。

レアリテを描くのではなく、レアリテを捏造するのだと言えば見やすい。われわれは意味の使用に慣れきっているので、後者のレアリテを把えるためには、言葉の一種暴力的な錯乱に訴えて幸運な連鎖 *heureuse iesér* (*Certaines combinaisons de paroles peuvent produire une émotion que d'autres ne produisent pas, et que nous appelleron poétique*) を作らねばならないが、この恵まれた瞬間を持続させることは、われわれに無限のエネルギーを要求するであろう。言葉は、絶壁の上に懸けられた薄板のようなものだ、ことばそのものに重みをかけてはならない、われわれはそれを通過する速度によってのみ理解しあう、とヴァレリーは言語の交換通貨説を述べている。「形式は理解のあとに残存せず、明晰さのうちに解消する。」伝達の言葉は、歩行が目的地に達したときに消えるごとく、意味を伝え終えたときに消滅する。他方、詩のことばは、舞踊がその都度の再現の中に甦るごとく、その都度の形式の中に甦る。言葉は理解されなかったときに繰返される。ところで、言葉は理解されるものであるから、これが繰返されるためには、構成されていなければならない。散文のつまり後者のレアリテは、歩行の形を持ち、全体として薄板の上で踊るのである。アランはこれを「自然な身振り」と呼ぶ。しかも、明晰さのたゞ中で意味は自らを見失う。その瞬間はどこではじまるか？ *prose* はいつ *prosaique* でなくなるか？

*Lalune s'attristait……* は、<sup>つきしろ</sup>月魄は愁を帯びぬ、ではなく、月ハ悲ソソニデタイタ、である。散文の語は周囲に

かる一切の暈を吹き払う。「私は言う……花と。」すると、何も立ちのぼらない。香や色彩の雲を喚起することなく、直接に一個の事物に対応する。植物の一器官が、植物に於て、またしかじかの地上に於て担い且つ果す機能によって、当機能に含まれる作用が働きかけて触手が届いたところの別の機能に対応する次の一語を導く。一語が次の一語を導く。物の *fonction* によって次の一語を叩き出す。導出された語が、折り返して先の一語を亡ぼさんが為に。言葉の明晰さがついに解釈不可能な透明な謎の栄光に到るまで。そのとき言葉は手応えたしかなオブジェとして充実する。言葉の対応物が担う機能とは、いかなる「語りかけ」でもない。植物の器官が受精して実を結ぶことが、われわれに何ごとかを語っているわけではないのだ。言葉が不可視の實在を象徴するシーニュであることをやめたとき、口を緘した諸存在のたゞ中ですぐれて現代的であるということは、*Symboliser* の奥の不在を、カフカが為したごとく、不在として引きうけることであろう。カフカの、突如断片のまま残されたかに見える作品には、しかし何も欠けているものはない。なぜなら言葉は世界を既知のものとして説明してはいないからだ。「弁明も理解もできない一連の事件となった思考」(ブランシヨ) そのものの他には。言葉の意味全体が意味を失う。一作品は永久に完成しない、生涯を以てこれの推敲に充てることができるというヴァレリーの述懐は何を意味するか？ 理念への限りないポエジーの接近、と見ることは可能である。しかし、人が語にではなく語が人に働きかけるからには、作品は推敲されたその都度あらたに書き手に働きかけ、常なく後者を変革しつづけるはずである。「詩とは……成長の持続であり時間の中に置かれた一図形である…… *cent instants divins ne construisent pas un poème, lequel est une durée de croissance et eomme une figure dans le temps*」\*20 それゆえ接近すべき理念は存在しない。走るほど前方に真空は生ずる。一語から叩き出された真空に吸いこまれるごとく次の語が追って走る動的な空間こそ散文の置かれた座標軸であり、まだそれについては何も知られていない貧しさの闇によって支えられている。C.E.マニーによれば「ほとんど一つのオブジェ」となったカフカの散文にあって、主人公Kが果して作者でできるか否かという穿鑿は不用でさろう。なぜなら、思考が言葉に乗って飛翔するときたまたま人物の影らしきものを把えねば動きえなかったと同じく、小説

\*20 Valéry: Je disait quelquefois à Stéphane Mallarmé

の場に於て作者の思考は、作者の日常性をとまり木として飛びだつたというにすぎない。だからカフカの思考がさんざ走りまわるにつれて際限なく且つこみ入った読書の中をわれわれは引きずりまわされるのであるが、その結果われわれは何も知らされてはいないのだということを知らされるだけである。作品が後者のレアリテを持ちうるためには、この根本的な欠乏によって支えられてでなければならない。何らかの手段で伝えられるような豊かさは、もともと欠除しているのであるから、運動の軸上任意につけられた長短に言葉の価値は比例するわけではない。何人が生成する思考を長短で以て計りうるか？ ごく短い *Die Sorge des Hausvaters* の前半はオドラデクなる未聞の物体についての「説明」に費されている。それは、われわれを知られない何かに向わせはするが、それで以て指し示すべきものを指し示す言葉はわれわれに欠けている、ことを示すべき説明である。こと細かく「説明」を重ねるほど、言葉が明晰に物理的な固さを得るほど、いよいよ全体は虚構になってゆく。この根本的な欠除こそ文章のペルスペクティヴは懸り、沈黙が詩の言葉に肉化されて話されなければ現われないうように、明晰な散文に肉化されてでなければ現われることができない。

カフカを登場させたことで、おそらく次の蛇足を加えておく必要が生じよう。散文が何であるかを言うことは出来ない。たゞ、何でないかを言うことはできる。散文は小説ではない。小説を散文中に編入して一括してこれを韻文に対置することは広く行われてはいる。しかし、韻とは結局雄弁の一形式に帰着するから、ポエジーは必ずしも韻律ではなく、他方、散文が韻律でなくもないという消息は既に見た如くである。われわれの立場は、散文が芸術であり芸術が散文であるような境を追うのであるから、引例は既に存在するものの中から抽出しつつも、それらが便宣上いかなる地上の分類に割りつけられているかを論ずる手間は持たなかった。上の分類法に準拠すれば、物語、エッセイ、ヌヴェル等も散文と呼ばれる。すると、それらは明瞭に異なるジャンルである故に、散文とは家具にもなれば下駄にもなる木材というわけになる。人が木材を創作するということがあるだろうか？ 自然が与えるものは言語であるというにすぎない。思考もまた、自然の産出であって、母国語の流れる理路を外れては成立ちえない。人間の自由に委ねられているものは、それらの間の関係 *rappports* のみである。とはいえ概念の仕事ではないから、ラポールの成立はファンタジイによる。散文が分割不可能なかかるラポール連合体になりえたときに、絶対的自由の形式である。書くことは現に美学的理路を越えた解答不可能な何ものかを要求し

ている。

サンボリズムという美学は存在しなかった、名づけることによって「この新たな一神話の誕生」とヴァレリーが語る。オルフェウスは伝説なのだ。実のところ、彼はエウリディケを連れ戻したくはなかったのである。地上には娘たちがあまっていたことでもあるし。だが彼女の方でついて来た。オルフェはユリディスなしにはオルフェたりえないように定められてあったわけだ。なぜなら二人の名は伝説によって結ばれてしまったのだから。サンボリズムの純粹詩がたとえば音楽を連れ戻す試みと定義されたとき、純粹という尺度は他者の中に求められたのである。一群の人々は、各自ばらばらな他者を発明して、但しその考案にかかる理想をバネとして行為する気魄の持続に於てのみ一致していた。 *l'esthétique les divisait; l'éthique les unissait.* \*21 *Ethique* とは、真実、徳目の侵入を許す稟極的な文章の謂ではなく、絶望の果ての白々とした空地から、この絶望を動力として発明的な人間が行為する実存の意志である。書かれたものは即座にゲニウスの手の中で向きを変えられて——こんな風の手が震えるのがいかにも奴らしい動き方だ（カフカ）——投槍となって書き手に復讐せずにはおかぬ。書き手のいま占めていた位置は時間の中に亡び去る。突き落されて。無の上に懸る虹。この虹が主観の崖のみに懸る虚妄にすぎないことを意識しつつ、しかも一つの虚妄にマラルメ的意志を以て一回限りの自己の孤独を賭けるとき、絶望は一つの力となりうる。

そのとき彼（文章）を支える基盤として、先に捨てた地上的な真実沙汰がもどって来るか？ 散文を感性的な非言語とみなして用いれば、意味の入口から立ち戻ってくる。極度に酸化した現代詩が好んでアポテリオリな題材に頼るのがこれである。しかし言葉を精神とみなすならば、この種のレアリテは単なる現象の表層としてやがて越えられる。「何の名において自分は行動しているのか」と夜間飛行の支配人は自問する。「おそらく目的はなんにも正当化しない。だが行為が人間を灰から救い出すのだ」（サン＝テクス）。ここに言うエチクが、態度における抒情をあかしているのならば、散文は再び抒情を拒否しない。二度と歌ではなく、もし抒情が絶望の娘であるならば。 （未完）

注 \*21 本稿は、筆者に於て芸術が現象する側らに1969年9月から11月までの間、施律のまわりの装飾音符のごとくしるしとめた記述から拾捨して、論稿にまとめるために若干の補填を施した形である。

\*21 Valéry: *L'existence de Symbolisme*