

國學院大學学術情報リポジトリ

「見ること」の経験としての文学：
ブランショの文学論から

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 國學院大學 公開日: 2024-04-04 キーワード (Ja): ブランショ, リルケ, サルトル, 現象学, 芸術論 キーワード (En): 作成者: 門間, 広明, Momma, Hiroaki メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002000270

「見ること」の経験としての文学⁽¹⁾

——ブランショの文学論から——

門間広明

はじめに——ブランショと現象学

20世紀フランスの批評家・作家モーリス・ブランショ (1907-2003) については、「フッサールの現象学に関心を寄せることがなかった」「〔現象学を〕ほとんど最初から忌避していると言ってもいいかも知れない」⁽²⁾という評言がかつてあった一方、近年では、とりわけ1950年代、すなわち『文学空間』(1955)と『来るべき書物』(1959)を刊行し文芸批評家としてもっとも旺盛に活動していた時期のブランショの仕事ですぐれて現象学的なものとみなす立場がある⁽³⁾。こうした見解の相違が生じる理由は、ブランショによる現象学への直接的言及が稀で、ブランショの批評を現象学的とみなしうるとしても、それはフッサールや他の現象学者への直接の依拠によるものではなく、より内密な仕方ブランショが「現象学的方法」を我がものとし、それを独自に発展させたからだと考えられる。

もっとも、現象学を独自に応用した批評はブランショに限られない。「現象学批評」という言葉は、主にジュネーヴ学派のジョルジュ・プーレ、ジャン・スタロビンスキー、ジャン・ルーセ、ジャン＝ピエール・リシャルルらの批評を指して用いられる。批評理論の古典的概説書であるテリー・イーグルトンの『文学とは何か』によれば、現象学批評は「あくまでも作品そのものにおのずとあらわれているところの、作者である彼もしくは彼女の意識の相」を参照し、「作者が自己の世界を「生きる」そのありようを、つまり主体としての作者自身と客体としての世界との現象学的関係を把握する」ものである⁽⁴⁾。ブランショの批評、とりわけ『文学空間』もまた、現実世界とは区別された「文学空間」における主体の「経験」の諸相を記述するというスタイルで書かれており、上に挙げた世代的にも比較的近い批評家たちの仕事と一定の親和性がある。この点で、しばしばバタイユの「内的経験」との関係が取り沙汰されるブランショにおける「経験」という言葉を、文学の現象学的記述という観点から再考することは興味深い試みとなるだろう⁽⁵⁾。

とはいえ、本稿で論じてみたいことはそれとはやや異なっている。ブランショが作品を読解する方法が現象学的というだけでなく、以下で見るように、ブランショは文学の営みそのものに現象学の探求と共通する姿勢を見いだしている。本稿ではこの点に注目し、主に『文学空間』と『来るべき書物』を参照しつつ、ブランショがいかなる意味で文学と現象学的態度を結びつけているのかを検討する。その過程で——言語芸術である文学においては一見不思議なことに——「見ること」の経験が焦点化されるだろう。

文学と現象学

50年代の著作の読解に入る前に、後年の『終わりなき対話』（1969）においてブランショが「現象学」と「文学」の關係に触れた注目すべき一節を見ておきたい。それは論考「ルネ・シャールと中性的なものの思考」の後に置かれ、「括弧（Parenthèse）」と題された対話体のテキストに現れる。このparenthèseという語には「余談」という意味もあり、このテキストが論考本文に対する付け足しであることが示唆されているが、そこには現象学的な「括弧入れ」の意味も込められている。じっさいこのテキストでは、論考本文のテーマであった「中性的なもの（le neutre）」が「括弧入れ」と結びつけられている。「中性的なもの」は後期ブランショにおける最大のキーワードのひとつであり、ここで詳述はできないが、さしあたり対立を止揚し統合をもたらすヘゲル弁証法の論理へと抵抗する〈一方でもなく他方でもなく〉——これがneutreの語源の意味である——というどっちつかずの運動性を指し示す言葉だと理解しておくことができる。中性的なものは、肯定にも否定にも与せず、したがって弁証法のプロセスに組み込まれることを拒み、すべてを宙吊りにするのである。この作用が「括弧入れ」と重ねられる。

このテキストにおいて、一方の対話者が「現象学はすでに中性的なものの方へ逸脱していたのだと結論づけることができるかもしれない」と述べるのに対し、相手は次のように応じる。「文学と呼ばれるすべても同様だ。その特徴のひとつが、エポケー、すなわち宙吊りにし、自己をも宙吊りにするという厳密な任務を無際限に追い求めることであるならば。とはいえ、だからといってこの運動が否定性に委ねられることはないのだが」（EI 448）。こうして「括弧入れ」ないし「エポケー」の作用は、文学にも見いだされる。ただし、より正確には、ブランショは「文学にも」ではなく「文学にこそ」そうした作用を認めている。上の言葉への応答として、対話相手は次のように述べる。「文学は、それが現象学的還元であれ、そうではない還元であれ、還元の還元を模擬する〔simuler la réduction de la réduction〕ことのみに専心するほどにみずからを還元するだろう。こうして文学は、還元を取り消すどころか（そのように見えることがあるとしても）、終わ

りなきものにしながらって、還元を穿ち断ち切るすべてのものによって還元を高めているのである」(EI 448-449)。還元を模擬することは、還元を損なってしまうように見えて、逆に還元を高める。むしろ還元の模擬こそが真の還元をもたらすのではないか。そして模擬とは、何よりも文学が能くするものであってみれば、文学こそが還元のある種の徹底化なのではないか——ブランショはここでそう問うているように思われる。

名づけと受容——マラルメとリルケ

以上を念頭に置いたうえで、まず『文学空間』のリルケ論に注目してみよう。リルケはこの評論集においてカフカ、マラルメと並んで多くの紙幅を費やして論じられている文学者であるが、興味深いことに、ブランショはリルケをマラルメと比較し、そこからかなり明確な対立を引き出している。その論点のひとつが、両者の「不在」への関わり方である。

マラルメにとって、不在とは否定的なものの力、「事物の現実性」を遠ざけるもの、我々を事物の重みから解放するものでありつづけるのに対し、リルケにとって、不在とは事物の現前でもあり、無言にして不動の終わりなき墜落によって中心に向かって落下してゆきたいという欲望が集中する、事物—存在の内奥なのである。(EL 207)

マラルメに関して述べられている「否定的なものの力」とは、『火の分け前』(1949)に収められた「文学と死への権利」以来、ブランショがその言語論の中心に据える、言葉が現実へと及ぼす否定作用、すなわち事物を「名づける」ことでその個別具体性を否定し、それを概念的な存在へと高める力のことである。この命名行為をめぐる議論は、コジェーヴのヘーゲル講義を大きな着想源としているが、同時にマラルメのテキスト——とりわけ「私」が「花!」と言うことによって「不在の花」が立ち上がるとする「詩の危機」の一節——がふまえられている⁽⁶⁾。マラルメはこの現実の事物を否定＝不在化するという言語の力をおのれの詩業の出発点とした、とブランショは考える⁽⁷⁾。

それに対し、リルケは事物を否定するのではなく、それを内面において受容し、その内奥と一体化しようとする。「受容 (acceptation)」はブランショのリルケ論のキーワードのひとつであり、ハイデガーの「決意性 (Entschlossenheit)」——ブランショはこれを *acceptation résolue* (決然と受容すること) と翻訳している——とも関係づけられている (EL 199-200)。リルケもまた、目の前にある具体的な事物に満足せず、それを超えたものを追い求めるという意味で「不在」を志向する。じっさいブランショは、事物を内面化することで「不可視のもの」

に変容させるというリルケの試みを詳しく論じている。しかし、リルケの言葉は、マラルメの場合とは異なり、「名なきものに名を与えるのではなく、それを迎え入れ〔accueil〕、呼び起こし、称える」（EL 208-209）言葉なのである⁽⁸⁾。ひとことで言えば、リルケは事物を否定するのではなく、事物を救おうとする。「事物から出発すること、そうだ、それが必要なのだ。まさしく、事物を救わねばならない」（EL 200）。事物の否定から出発するマラルメの文学が「ヘーゲ尔的」であるのに対し、事物から出発し、事物を救おうとするリルケの文学は「現象学的」だと述べるなら、あまりに短絡的だろうか。とはいえ、ブランショ自身がリルケの試みを——「比較しえないが、それでも思い起こさせる」という微妙な言い方で——「現象学的還元」と関連づけている。

この内面化作用は、意識を、意識が表象し産出するあらゆるものから、また意識を世界と呼ばれるあの客観的現実の代替物にするあらゆるものから純化することで、意識の運命を逆転させるのだが——この転換は、現象学的還元には比較しえないが、それでもそれを思い起こさせる——、それは非-知の空虚に向かうのではなく、より高度でより要求多き意味作用、またおそらくおのれの源泉とその源泉の進りにより近い意味作用へと向かうのである。（EL 178-179）

リルケは「非-知」ではなく「意味作用」——ただしおのれの源泉に近い、根源的な意味作用——へと向かうとする指摘は興味深いが、本稿では立ち入らない。以下で論じてみたいのはむしろ、引用の前半で言われている、リルケにとって「意識」が「世界と呼ばれるあの客観的現実の代替物」ではなく、そこから純化されている、言い換えればそれと一切混じり合うことがない、とする記述である。ブランショはそれを「転換」と呼び、現象学的還元を「思い起こさせる」ものとしている。ただし、ここでブランショは、意識一般ではなく、リルケの芸術に固有の意識について記述していることに注意しなければならない。本稿ではこれを、ブランショが他の箇所述べている、「芸術は世界から出発するのではない」という主張と関連づけて解釈したい。これが何を意味するのか、以下で確認しよう。

事物からの出発

ブランショは、「事物から出発すること、そうだ、それが必要なのだ」と述べていた。しかし、それはどのような事物なのか。ブランショは、リルケが同時代の芸術から「対象」が失われていることを残念がっていたという事実注目している。リルケは、とりわけクレーの絵画にそうした傾向を見いだした。彼にとってそれは、技術文明がもたらした戦争の惨禍や人間性の喪失を反映しているもの

だった。そうした傾向に抗して「事物を救う」ことを課題とした彼は、しかし、生活に根ざした馴染み深い事物から出発するのではない、とブランシヨは指摘する。

それは使用に供されていない、世の中で用いられることで損耗していない、手つかずの——*unverbraucht*——事物である。したがって芸術は、「通常の」生が我々に提示する、階層づけられ、「秩序づけられた」事物から出発すべきではない。世界の秩序においては、事物は、おのれの価値にしたがって存在する。それらには価値があり、あるものは他のものよりも価値がある。芸術はこのような秩序を知らない。芸術は絶対的な無関心〔*désintéressement absolu*〕、死というあの無限の距離によって、現実のものごとに関心をもつ。だから芸術が事物から出発するとしても、それは区別なくあらゆる事物から出発する。芸術は選択せず、選択の拒否そのもののうちに出発点をもつ。もし芸術家が、事物のなかから好んで「美しい」事物を追ひ求めたりすれば、存在を裏切り、芸術を裏切ることになる。(EL 198)

芸術の出発点となるのは、日々の生活のなかで価値をもつ事物ではない。かといって、それとは別の価値、たとえば「美的価値」を付与された事物でもない。リルケが芸術の出発点と見定めるのは、いかなる価値も帯びる以前の「手つかずの」事物だからである。そしてブランシヨが、他の箇所では「ひとはけっして「世界」から芸術に高まるのではない」(EL 50)と述べるとき、これとほぼ同じことが主張されている。このとき「世界」は、ハイデガーをふまえつつ、人間にとって意味づけられた事物の連関によって構成された空間の全体を意味していると考えられる。またこの一節は、マラルメを論じた箇所に登場し、これが個々の文学者の姿勢の違いを超えて文学そのものの条件とみなされていることが窺える。ここでは絵画を例に、次のようにも言われている。「芸術家は、世界内の物品を使用することから、その物品が絵と化した絵画へと高まることはけっしてできないだろうし、芸術家にとって、その使用を括弧に入れ〔*mettre cet usage en parenthèses*〕、対象を中性化する〔*neutraliser l'objet*〕だけでは、絵画の自由のなかに入り込むにはけっして充分ではないだろう」(EL 50)。ここでの「括弧入れ」と「中性化」の同一視は、先に見た『終わりなき対話』における「括弧入れ」と「中性的なもの」の関連づけを想起させもする。しかしここでは、それらの作用が芸術を成り立たせるには不充分だと述べられている。とはいえ、ここで批判されているのは「括弧入れ」や「中性化」の作用そのものではなく、「世界」と「芸術」との関係についての誤解、すなわち世界から出発し、そこに事後的に「括弧入れ」や「中性化」といった操作を加えることで芸術が成り立つとする考え方である。

それに対し、ブランシヨは、世界に対する芸術の先行性を主張し、それを「根

本的逆転」と呼ぶ。「芸術家が、ある対象を見つめるとき、それが使用の外にある場合にそうありうる姿において見るだけではまったく満足しないのは、彼がある根本的逆転によって、すでに作品の要請に属しているからである」(EL 50)。世界の事物を別様に——たとえば「美的価値」にしたがって——眺め、それを表現することではなく、世界以前の——これがブランショが「すでに作品の要請に属している」と述べるとき示唆されている芸術の時間性だろう——事物、いかなる意味も帯びる以前の事物へと遡り、それを露わにすることが芸術の役割なのである。レヴィナスは、そのブランショ論「詩人の眼差し」(1956)において、それを「予備的な超越」と呼んでいる。「我々はたんに現実を中性化することによって事物から詩的イメージへ、縮減〔diminution〕によって日常言語から詩的な語り口である言語のイメージへと向かうのではない。事物がイメージとして見られ、言語が詩として見られるためには、ブランショによれば（彼はこうした用語を用いていないが）、予備的な超越が必要なのである。この意味で、イメージは知覚に先行している⁽⁹⁾」。イメージが知覚に先行するとは、つまるところ、芸術が世界に先行することに等しい。これをブランショは「根本的逆転」と呼び、レヴィナスは「予備的な超越」と呼んだのである⁽¹⁰⁾。

すべてを見ること

ブランショはリルケについて次のように述べていた。「芸術が事物から出発するとしても、それは区別なくあらゆる事物から出発する。芸術は選択せず、選択の拒否そのもののうちに出発点をもつ」。芸術が世界以前の「手つかずの事物」から出発することは、同時に、いまだいかなる基準によっても選別されていない「あらゆる事物」から出発することでもある。ブランショはこうしたリルケの姿勢を「創世記」に登場するノアに喩えている。「すべての人間がノアの使命を再開することを求められている。彼はあらゆる事物を積み込んだ内奥の純粋な方舟とならねばならない」(EL 180)。選別せずすべてを受容することが、リルケにとってひとつの文学的要請となる。そしてブランショは、この要請を、とりわけ「見ること」に関係づけている。「選ばないこと、何ものにも視覚への接近を拒まないこと」(EL 199)が重要なのだ。同じくリルケについて、ブランショは次のようにも述べている。「ある意味で、私は事物を不可視のものに接近させることによって救うのだが、事物を見ることによっておのれを救いもする。すべては見るという動きのなかで演じられる」(EL 196)。

『文学空間』において記述される文学経験において、「見ること」は重要な位置を与えられている。ブランショ自身がこの書物の「中心」と見立てている「オルフェウスの眼差し」とともに、リルケ論がこの問題をもっとも深く追究していることは間違いない。またそのブランショ論をいみじくも「詩人の眼差し」と題し

たレヴィナスも、ブランショの文学論における視覚の重要性を示唆している。先述のように、ブランショにとって、芸術はこの世界から出発するのではない。レヴィナスはそこから、ブランショの批評に「いかにして世界から脱出できるだろうか」という問いを見て取っているが、さらにこの問いを「いかにして〈他なるもの〉が […] 眼差しへと提供されるといふあの仕方、出現することができるのだろうか」「いかにして権力なき現れがありうるのだろうか」と言い換えている⁽¹¹⁾。問題となるのは、ある特異な「現れ」なのである。リルケ論の文脈では、それはいまだいかなる選別も受けていない事物たちの無差別な「現れ」ということになるだろう。そのような現れをもたらすものこそが、芸術である。

ところでブランショによれば、リルケは、このすべてを見るという芸術の条件を「おそらくホフマンスタールから学んだ」(EL 199)。ブランショは、ホフマンスタールの講演「詩人と現代」において詩人について言われている「まるで彼の眼はまぶたをもたぬかのようなだ」という言葉を引用する⁽¹²⁾。詩人の眼は強制的に開かれており、そこにはあらゆる事物が無差別に飛び込んでくる。これはブランショが『文学空間』の別の箇所、イメージの問題を論じつつ「もはや見ることの可能性ではなく、見ないことの不可能性である視覚」(EL 29)と呼ぶものを想起させる。ブランショはこの特異な視覚に、魅惑と恐怖の、あるいはひとことで言えば情熱＝受苦 (passion) の両義性を見だしている (EL 29, 30)。そこからすれば、詩人の眼差しがあらゆるものに注がれるとしても、そこには視覚によってすべてを包摂する全能性ではなく、一切の選択を許されぬままあらゆるイメージにさらされる受動性 (passivité) を見て取らなければならない。

ホフマンスタールは、このリルケ論での言及以外に、「靈感」の問題が論じられる章でも取り上げられ、より詳しく論じられている。そこでは上の言葉が再度引かれるとともに、彼のもっとも有名な作品である「チャンドス卿の手紙」が参照されている。この作品では、若くして成功した作家であるチャンドス卿なる人物が、言葉を適切に用いる能力が自分から失われていく過程を告白する。ブランショが目するの「言葉が眼になる」という奇妙な事態が語られる一節である。「個々の言葉は私のまわりを漂い、凝固して眼となり、私をじっと見つめ、そうすると私もそれをじっと見つめざるをえないのです。それは旋回する渦であり、覗き込むとめまいを起こし、それを突き抜けると、そこは虚無なのです⁽¹³⁾」。

明らかに、ここではもはや言葉が言葉として用をなしていない。しかし、ブランショの解釈は次のようなものである。「言葉は失われ、物品は用途なきものとなるが、この欠如に守られ、事物の内奥との新たな接触が生じる。それは未知なる関係、他なる言語の予感であり、その言語は、詩人が選択の拒否と化するときその詩人そのものである無限の受容 [acceptation infinie] に見合う言語、また事物の奥底にある沈黙を閉じ込めうる言語である」(EL 242)。言語の崩壊によってこそ、事物との内的な接触が生じ、また言語自体もそれにふさわしいものに生

まれ変わる。言い換えれば、そのとき失われるのは事物の「用途」にすぎないのであり、むしろ事物は「用途なきもの」として純粹に現れ出る⁽¹⁴⁾。ブランショはこの現れを文学と呼ぶ。こうしてブランショは、チャンドス卿がいかにしておのれの文学的野心を断念したかを語る物語に、逆に文学そのものの条件を読み込むのである。

前述のように、このホフマンスタールへの言及は「靈感」を論じた章に含まれるが、そこで中心的に論じられているのはシュルレアリスムの自動記述である。上で見たホフマンスタール評も自動記述と関係づけられている。すなわち、自動記述は、予断を留保し、あらゆるものを無差別に受け容れるという点で、「すべてを見る」という「選択の拒否」「無限の受容」と結びつくのである。さらにブランショは、基本的に言語行為である自動記述にも「現れ」の経験を見いだしている。この「靈感」と題された章の末尾では、自動記述について次のように述べられている。「*Quidquid latet apparebit* [スベテ隠レタルモノハ現レル]、つまり、すべての隠されたものこそ現れねばならない。それも罪ある意識の不安のなかにではなく、幸福なる唇の無頓着さのなかに」(EL 247)。ここで用いられている「無頓着さ (insouciance)」という言葉には、「気遣い (souci) の不在」という意味を読み込むことができる。我々は、我々を取り巻くさまざまな事物への気遣いによって、それらを世界のなかにしかるべく位置づけ、意味の連関をつくりだしている。自動記述は、ある意味で、すべてをただたんに現れさせることにすぎないとも言える。しかしそれがまさに、意味の連関から事物たちを解放し、世界以前の状態にまで立ち戻らせることで、安定した世界の構造を崩壊させてしまう。「無頓着さ」には、そのような危険が孕まれているのである。

絶対的に見ること

見てきたように、ブランショは『文学空間』において、文学が事物と結び結ぶ「名づけ」とは別の関係、たびたび「受容」と呼ばれている関係に注目していた。それがとりわけ顕著に読み取れるのがリルケ論だが、それに限られない。そしてその関係は、しばしば「見ること」の経験として記述されていた。ただしその対象は、世界以前の「手つかずの」事物であり、かついまだ選別されていないという意味で「すべての」事物だった。しかし、そもそも原則として造形芸術でも視覚芸術でもない文学を、なぜ「見ること」の経験として記述しうるのであるのか。さしあたり、それは文学においては言語が「想像的なもの (l'imaginaire)」と結ばれているからだ、と答えることができる。言語芸術である文学は、想像的なものを介して空間的な表象と結びつき（『文学空間』）、その空間に何かを出現させるのである。ブランショは、その何かの「現れ」自体が、現実世界のそれとは異なる、芸術に固有の経験だと考えている。では、そこで現れる何かとは、より正

確に、どのようなものだろうか。

ここで『文学空間』における彫刻家ジャコメッティへの言及に注目してみたい。これはきわめて短い言及であり、またそこで述べられたことはさすがに「書くこと」、すなわち文学へと結びつけられ、ジャコメッティの芸術がそれ自体として論じられているとはほとんど言いがたい。しかし、この一節は、ここまで見てきた「見ること」としての芸術の経験という観点から、きわめて注目すべきものである。

我々がジャコメッティの彫像を見つめるとき、そこから見るとそれらの彫像がもはや外見のゆらぎにも観点の変動にも従わなくなる地点がある。ひとはそれらの彫像を絶対的に見る。すなわち、もはや還元されたものではなく、還元を免れたもの、還元不可能なものとして見る。また空間を制御不可能な生命なき深み、想像的なものの深みに置き換えるという、それらの彫像がもつ力によって、空間のなかで空間を支配するものとして見る。我々がそれらの彫像を還元不可能なものとして見るこの地点は、我々を無限の状態に置くのだが、それは〈ここ〉が〈どこでもない〉と一致する地点である。書くことは、この地点を見いだすことだ。言語をして、この地点との接触を保ち、あるいはそれを引き起こすにふさわしいものとしなかった者は、誰ひとり書いてはいないのだ。(EL 52)

ジャコメッティの像は還元不可能なものとして見られる、とブランショは言う。ここで「還元不可能」とは、「外見のゆらぎ」や「観点の変動」に左右されないことを意味する。ジャコメッティの像は、いわば「像そのもの」として現れる、そのような絶対的な地点に至っている。もちろん、物理空間に存在するジャコメッティの像は、さまざまな角度から眺めることができ、眺める角度によってそのつど異なった外観を呈する。したがって、ここでブランショが語っているのは、物理的対象としての像ではない。ブランショが、空間を「想像的なものの深みに置き換える」と述べていることから窺えるように、ジャコメッティの像は、ここでは物理空間にではなく、想像上の空間に存在するものとして語られている。だからこそ、それを見る者は、偶然の条件による見え方の違いを超えて「絶対的に見る」のだとブランショは言う。

この「絶対的」という語は、サルトルにおけるこの語の用法をふまえて用いられていると思われる⁽¹⁵⁾。まさに「絶対の探求」(1948)と題されたジャコメッティ論において、サルトルは、ジャコメッティは画家が絵を描くように彫刻すると指摘している。それが意味するのは次のことである。たとえば二十歩離れた場所にいる人物が描かれた絵があるとする。その二十歩という距離は「絶対的」である。つまり、鑑賞者と作品(画布)との距離によって変動することはない。彼が画布

に近づいても、描かれた人物との距離は縮まらず、それは相変わらず「二十歩離れた場所にいる人物」でありつづける。その人物は想像上の空間に位置しているからだ。ジャコメッティは、絵画と異なり物理空間に存在する作品とそれが表象する対象がぴったり重なっていると思い込まれている彫刻にも、そのような絶対的な距離を導入した、とサルトルは言う。「彼がはじめて人間を見える通りに、すなわち距離をおいて彫刻することを思いついたのである。彼は、ちょうど画家が自分の画布の住人たちにそうするように、自分の石膏の人物たちにある絶対的な距離を与える。彼は「十歩離れた」「二十歩離れた」人物像を創り出し、そしてあなたが何をしようとも、その像はそこにとどまる。それゆえ、その像は一挙に非現実のなかに移行する。というのも、その像とあなたの関係は、もはやあなたと石膏の塊との関係に依存しないからだ。芸術は解放された⁽¹⁶⁾」。

ジャコメッティの像が「もはや外見のゆらぎにも観点の変動にも従わなくなる」と述べるブランショは、この点ではサルトルの議論を引き継いでいる。しかし、そこには無視できない怪癖もある。サルトルによれば、ジャコメッティは彫刻を現実から解放したが、その結果として見いだされるのは、人間的行為の統一性である。「ジャコメッティはみずからの素材に、真に人間的な唯一の統一性、つまり行為の統一性を与えることができた⁽¹⁷⁾」。それに対し、ブランショにとって、ジャコメッティの像が位置する空間は「制御不可能な生命なき深み」であり、むしろ人間的な統一性を逃れ去るものである。

またサルトルは、次のようにも述べている。「彼以前には、ひとは存在するものの〔*de l'être*〕を彫刻していると信じていたが、そうするとあの絶対は無限の外観のうちに消え去ってしまう。彼は、位置づけられた〔*située*〕外観を彫刻することを選び、それによって絶対に到達できることが明らかになった⁽¹⁸⁾」。しかし、現実におけるさまざまに変動する外観を免れることは、必然的に「位置づけられた外観」へと帰着するのだろうか。ブランショが「〈ここ〉が〈どこでもない〉と一致する地点」を語るとき、逆にどこにも位置づけられないような特異なイメージが問題になっているのではないだろうか。

この点から注目すべき、別の例を参照しよう。ブランショは「絶対」という言葉を、『文学空間』以前にすでに類似の意味で用いていたことがある。『火の分け前』所収の論考「エトレの逆説」において、文学は言語を「ある絶対的なもの（*un absolu*）」に変えると述べられている。ジャコメッティの像と同様、この絶対的なものとなった言語は、もはや音や文字といった物理的存在としてではなく、想像的なもの（イメージ）として存在しはじめる。ブランショは、そのとき言語が取りうるひとつの様態として、「ただひとつの側面において同時にあらゆる視点から見られた姿が示されうる、すなわちすべての外観が一望でき、その結果、外観が奪われているような姿で現れうる逆説的な物体」（PF 68）なるものを語っている。ブランショにとって、「文学空間」に現れるのは——少なくとも現れう

るのは——、こうした奇妙な物体である。視点によって見え方が変動する物理世界の制約を乗り越えることは、「位置づけられた外観」へと至るのではなく、一望のもとに収められたすべての外観、あるいは外観の不在といった、いかなる人間の行為の統一性とも無縁なイメージを出現させることがある。文学においては、リルケ論で言われていたように「あらゆる事物を見る」だけでなく、「あらゆる視点から見る」ことが可能になると言ってもよいだろう。ブランショはこうした可能性を含めて「絶対」という言葉を用いている。

時間の空間化と亡霊の声

文学と「見ること」の関係という本稿の関心にとってもうひとつ見逃せないのが、『来るべき書物』所収のロブ＝グリエ『視くひと』評である。この小説は、生まれ故郷の島を訪れた時計の行商人が、ある殺人事件に関与するという話である。とはいえ、この作品の特徴は何より、「そこではすべてが緻密に、規則的な正確さで、「見る」だけで満足する者の手になるかのように描写される」とブランショが評する、その客観描写である。ブランショはそこに、「あらゆるものに浸透し、あらゆる影を消し去り、あらゆる厚みを破壊し、あらゆる事物、あらゆる存在を、輝く表面の薄っぺらさに還元する、驚くべき明るみ」を見て取る (LV 219)。そこではすべての事物に表層的な眼差しが注がれる。既存の意味の一切を度外視し、あらゆる事物を無差別に扱うという一点において、これはリルケの姿勢にも通じるだろう。その一方、事物を内面化することでその内奥と一体化するというリルケ的モチーフは、ここには希薄である。

ブランショはこの作品に「時間の空間への変容」(LV 222) を見て取る。たとえば異なった時間に属するものが同じ空間に配置され、隣り合って存在するかのようには描写される。この技法を「キュビズムに近づけるのは安易にすぎるだろう」とブランショは言う。またそれは、ジョイス、フォークナー、ハクスリーの技法と対比される。彼らの作品もまた慣習的な継起する時間と手を切ったが、ブランショは彼らの試みを——「無益な技術的理由」でなされることもあったとしつつ——「個人的な持続の変転〔vicissitudes de la durée personnelle〕を表現する」(LV 223) ものだったと考える。それに対し、ロブ＝グリエにおいては、そうした内的に生きられた時間は問題とならない。ブランショはさらに、ベルクソンとの対比によってロブ＝グリエ的時間の特徴を際立たせる。〔「ベルクソンとは」反対に、それは深みのない時間であり、その作用はむしろ、深みであるすべてのものを——まずもって深い内的な生を——、いわばその生の運動を空間的な語彙で描き出すために、表面上の諸変様へと還元することである」(LV 225)。かくしてロブ＝グリエの作品は、ベルクソンが批判した「時間の空間化」を——ただしこの言葉の通常の意味を逸脱するほど過剰に——推し進めたものとして理解される。

とはいえ、この「時間の空間への変容」は、かならずしもロブ＝グリエ固有の技法ではなく、「技巧に差はあれおそらくあらゆる物語が試みている」(LV 223)とブランショは言う。これは、物語を語ることとはつねにある視点からなされるがゆえに、「見ること」の経験と結びつき、したがって必然的にいくらか空間的な表象を含む、という指摘として受け取ることができる。じっさい、ブランショはこの直後に『覗くひと』からいったん離れ小説一般へと議論を拡大しているが、そこで「物語は、つねにある視点に関係づけられる」と述べている。ただし、この指摘はサルトルに依拠してなされている。前後を含めて引用しよう。

サルトルは小説が、小説家のあらかじめの熟考にではなく、登場人物の自由に応じなければならないことを示した。あらゆる物語の中心には、ある主観的意識が、すなわち出来事を捉える視覚によって出来事を出現させるあの自由で思いがけない眼差しがある。それは守るべき生の源である。物語は、つねにある視点に関係づけられるが、それはいわば内側から書かれなければならない。つまり、すべてを包摂しみずからが創造するものを支配する技術を備えた小説家によってではなく、無限の自由の躍動にしたがって書かれなければならない。ただしその自由は、それを確立し、表象し、露わにする世界そのもののなかで限定され、位置づけられ、方向づけられている〔bornée, située et orientée〕。(LV 223)

ブランショは典拠を示していないが、邦訳者が割注で指摘しているように⁽¹⁹⁾、サルトルの「フランソワ・モーリヤック氏と自由」(1939)が念頭に置かれていると思われる。サルトルはこの論考で、モーリヤックが神のごとき特権的な作者として作品を支配し、作中の人物たちにいかなる自由も与えていないこと、また同じことだが、彼らを事物に変形し、意識ある存在としては殺してしまっていることを厳しく批判した。「彼〔モーリヤック〕は神の全知と全能を選んだ。しかし小説は人間によって人間のために書かれる。外観を貫通しそこにとどまることのない神の眼差しにとっては、いかなる小説も芸術もない。芸術は外観を糧にしているからだ。神は芸術家ではない。モーリヤック氏も同様である⁽²⁰⁾」。サルトルはこれに対し、真の小説は登場人物たちによって内側から生きられ、そのとき彼らは自由であると考えた。

作品の外側にいる作者＝神とその内側にいる登場人物というこの対比は、すでに言葉による構築物を空間的な比喩で語っている。もちろんそれは物理的な書物のあり方とは無関係である。物語はそれを語るための視点を要請し、その視点から眺められるものは空間的に表象される。かくして本来的に視覚芸術でも空間芸術でもない文学が「見ること」の経験となる。サルトルは、この言語によって構築された想像的空間の自立性を尊重し、神のごとき作者がそれを高みから支配す

ることを批判した。そして登場人物が外部から操作される対象ではなく、独立した意識として振る舞うことを求めた。眼差しは作品の外から注がれるのではなく、作品に内在的なものとなる。ブランショはこのサルトルの考えを、まずは上で見たように要約しつつ、高く評価している。しかし、次いでそこにひとつの疑問を投げかけている。

しかし、それはその自由を侵害すべきではない意識の運動にすぎないのだろうか。また物語のなかで語っている声は、つねにある人物の声、個人の声なのだろうか。それはまず、無関心な〈彼〉をアリバイとする、ある中性的で奇妙な声、『ハムレット』の亡霊の声のように、あちこちをさまよい、その声によって破壊されも変質もしない時間の狭間から語るかのように、どこからともなく語る声ではないだろうか。(LV 224)

ブランショはここで、サルトルが適切にも語りを作品に内在させながら、それを登場人物の意識と同一化したことに疑問を呈している。ブランショにとって、文学は特定の人物に帰属する語りを超えて、「どこからともなく語る」「亡霊の声」を響かせることができるのであり、この可能性を制限する理由はない。一方、サルトルの側にはそうする理由があったように思われる。ブランショはサルトルの考えを要約するなかで、「限定され、位置づけられ、方向づけられた自由」を語っていたが、サルトルにとって自由は、そのように限定されなければ、意識によって担われえず、端的に消え失せてしまうものだろう。彼にとって、文学において自由を実現するためには、登場人物が一個の人格、意識ある存在であることが必要だった。

サルトルは、芸術が成立する場を、物理空間に存在する作品ではなく、それを通して志向される想像的なものに定位した。またそれと類比的に、小説の語りの視点を現実の作者から作品内の登場人物へと移行させた。いずれの場合でも、芸術を現実から引き離し「絶対化」することが目指されている。しかしサルトルは、作品に内在的なものとなった「眼差し」や「声」に人格的な統一性を与え、「位置づけられた」ものとする。ブランショが異を唱えるのはこの点である。彼にとって、文学は、ある人物の視点から眺められたイメージを超えて、同時にあらゆる視点から見られた奇妙なイメージを出現させることができる。同様に、物語はある人物の意識と結びついた声を超えて、誰のものでもない中性的で亡霊的な声を響かせることができる。そのとき物語る声は、誰にも帰属することのない物語そのものの声となる。「ロプ＝グリエのような試みにおいて我々が目撃しているのは、物語のなかで物語自体に語らせようとする新たな努力である」(LV 224)とブランショは言う。

こうしたことはすべて、文学が「想像的なもの」と深く結ばれていることの帰

結である。この想像的なものの論理の少なからぬ部分を、ブランショはサルトルから学んだと言ってよい。しかし、彼の眼には、サルトルはその可能性を最後まで突きつめなかったと映ったのである。

おわりに——「見ること」への警戒

本稿では、ブランショが文学の営みそのものに現象学的態度を見いだしていることに注目し、主に50年代の論考において示された「見ること」としての文学経験という考えにその具体的な展開を探ってきた。またそれを通じて、ブランショにおいて「想像的なもの」の論理が、その大きな着想源であったサルトルの思考を超えて拡張され、人格的な統一性や個人の意識に限定されない特異なイメージが文学（芸術）の可能性として考えられていることを示した。

しかし、ブランショが語るあらゆる視点から同時に見ることができる芸術の眼差しは、じつのところサルトルがモーリヤックに見いだした神の遍在する眼差しと見紛うばかりに似てはいないだろうか。もちろん、前者は誰にも帰属しない眼差しであり、後者のような超越的な一者の眼差しではない。それでも、前者は後者と混じり合い、変質してしまう危険性をつねに抱えているのではないか。ブランショ自身、60年代に入ると、「見ること」が孕むそうした危険を本質的なものとみなし、それを批判する方向に舵を切ったように思われる。『終わりのない対話』所収の対話体のテキスト「語ることは見ることではない」では、一方の対話者が「言語活動によって、私たちはあたかも事物をあらゆる側面から見るができるかのようだ」と述べるのに対し、もう一方の対話者は次のように応じる。

そしてそのとき、倒錯がはじまる。言葉はもはや言葉としてではなく、視覚の制限から解放された視覚として示される。言うことのひとつの仕方ではなく、見ることのひとつの超越的な仕方として示される。そもそもは特権的な外見のことであった「アイデア」は、外見のもとにとどまるものの特権となる。小説家は屋根を持ち上げ、登場人物を見透かすような眼差しに委ねる。彼の誤りは、言語活動をなおも視力と、ただし絶対的な視力と取り違えていることだ。(EI 40)

ここで語られる、小説家の「見透かすような眼差し」、言語の働きと同一視された——ただし誤ってそうされた——「絶対的な視力」は、たしかにサルトルがモーリヤック批判として述べた「外観を貫通しそこにとどまることのない神の眼差し」を思い起こさせるだろう。また『終わりのない対話』では、他の箇所でも繰り返し、あらゆるものを光のもとに置くことで把握する視覚の特権性ないし権力性が批判されている⁽²¹⁾。ただし、ブランショは「見ること」をもっぱら否定的

に語るようになったわけではない。「語ることは見ることではない」でも、上記のような視覚批判が展開される一方、通常の視覚を逃れ去る特異な「イメージ」が語られている。つまり、「見ること」にはそもそも両義性がつきまとっている。それは芸術の可能性の中心であると同時に、超越的な視覚の支配へとつながっている。したがって、60年代以降のブランショがその危険性の方をより強調するようになったとしても、かならずしもかつての考えが放棄されたと考える必要はないだろう。ヘーゲルの否定性が繰り返し批判の対象となりつつも、あるいはむしろ絶えず批判的に再考されることで、ブランショの思考の中心に位置しつづけたように、50年代の著作で提示された「すべてを見る」「あらゆる視点から見る」ことを可能にする芸術の眼差しの論理は、その後の視覚批判によって単純に乗り越えられたわけではなく、ブランショの思考の前提でありつづけたように思われる。とはいえ、この点についてはさらなる検討が必要である。

- (1) 本稿ではブランショの著作については以下の略語を用い、本文中の丸括弧内にページ数とともに記すことで出典を示す。PF: *La Part du feu*, Gallimard, 1949; EL: *L'Espace littéraire* (1955), Gallimard, Folio essais, 1988; LV: *Le Livre à venir* (1959), Gallimard, Folio essais, 1986; EI: *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969. なお引用文中の強調はすべて原文によるものである。
- (2) 谷口博史「ブランショの『le neutre』について」『人文学報』第236号、1992年、東京都立大学人文学部、85、86頁。
- (3) Étienne Pinat, « La Décennie phénoménologique de Maurice Blanchot », *Philosophie*, n°151, Minuit, 2021, p. 23-35.
- (4) テリー・イーグルトン『文学とは何か 上』大橋洋一訳、岩波文庫、2014年、149頁。
- (5) ミシェル・フーコーが1950年代に執筆した生前未発表の文章で、バタイユにおける経験と現象学的経験を対比していることがヒントになるだろう。「現象学的経験——バタイユにおける経験」『狂気・言語・文学』阿部崇・福田美雪訳、法政大学出版局、2022年、163-169頁。
- (6) 「文学と死への権利」におけるマラルメの影については、以下がもっとも詳しく論じていると思われる。郷原佳以『文学のミニマル・イメージ』左右社、2011年、第二部第二章。
- (7) ただし、この否定性の論理はあくまで出発点であり、その後繰り返し批判的問い直しの対象となっていることを付言しなければならない。「中性的なもの」をめぐる思考はまさにそれを担うものである。とはいえ、そうした継続的な問い直し、あるいはむしろそれとの「格闘」の軌跡そのものが、ブランショの思考における否定性の論理の重要性を証している。
- (8) この両者の差異は、「死」に対する態度の違いとしても現れている。ブランショによれば、マラルメは「イジチュール」において自殺をひとつの詩的出来事に仕立てあげようとしたが、リルケは自殺をその性急さゆえに批判し（ブランショは、若くして自死した詩人ヴォルフ・カルクロイトにリルケが捧げた詩にそれを読み取っている）、生のなかで少しずつ熟していく内的な死を追い求めた。ただし、ブランショの議論を追うなら、彼らはいずれも自分が理想とした死の探求において挫折し、ブランショが「死ぬことの不可能性」と呼ぶものに直面したという意味で、最終的に類似した地点に到達したとも言いうる。
- (9) Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p. 13.

- (10) レヴィナスとほとんど同時期にこのブランショの議論に注目した批評家ガエタン・ピコンの興味深い意見にも触れておきたい。『クリティック』誌1956年8・9月号が初出の「モーリス・ブランショの批評作品」において、ピコンは次のように述べている。「世界から芸術に向かうことはできず、芸術家は作品をつくるために芸術から、つまり非現実の空間から出発する必要がある、とモーリス・ブランショが述べているのは正しい。このことは、彼が理解する意味において真実だが、またマルローが理解する意味においても真実であり、このふたつの意味は合流しうる」(Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, Mercure de France, 1979, p. 233)。ブランショにおいて世界に先行する「非現実の空間」——「文学空間」——は、マルローが提唱した「想像の美術館」、すなわち過去のあらゆる作品が取り集められた仮想空間と比較しようというのである。もちろん、後者はこれまでの芸術史の蓄積のうえに成立し、また作品の複製を可能にした新たな技術を前提としている点で、前者と同一視はできない。しかし、芸術が、この世界からではなく、想像的空間——「根本的逆転」ないし「予備的な超越」によるものであれ、複製による過去作品のアーカイヴ化によるものであれ——から立ち上がると考える点では、両者は共通している。
- (11) *Sur Maurice Blanchot*, p. 13-14.
- (12) ホフマンスタール『詩人と現代』横山滋訳、理想社、1970年、82頁。ただし訳文に多少手を加えた。
- (13) ホフマンスタール『チャンドス卿の手紙』檜山哲彦訳、岩波文庫、1991年、111頁。ただし訳文に多少手を加えた。なおブランショの初期の小説『謎の男トマ』でも、書物の言葉が眼となってトマを見返してくるという類似した場面があることを指摘しておきたい。*Thomas l'obscur* (1941), Gallimard, 2005, p. 44.
- (14) フェルディナント・フェルマン『現象学と表現主義』も、「チャンドス卿の手紙」について「ここで病的状態として描かれているこの現実崩壊は、けれども同時に事物へのある新たな通路を拓きもする」と同様のことを指摘している(木田元訳、講談社学術文庫、1994年、68頁)。ちなみにフェルマンが同書で取り上げているホフマンスタールのテキストは、ブランショと同様「チャンドス卿の手紙」と「詩人と現代」のふたつであり、また後者の講演を聞いたフッサールがホフマンスタールに宛てた手紙で詩人と現象学者の態度の類似性を述べていることが言及されている。
- (15) この点はすでに以下の論文で指摘されており、本稿の記述もこれに多くを負っている。郷原佳以「ジャコメッティを見るサルトルとブランショ——距離について」『言語・情報・テキスト』第28号、東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻、2021年、33頁。
- (16) Jean-Paul Sartre, *Situations, III, Littérature et engagement*, Arlette Elkaim-Sartre (éd.), Gallimard, 2013, p. 284.『イマジネール』(1940)でもすでに次のように述べられていた。「[イメージとしての] ビュールは誰にとっても5メートルのところにはいない。彼は、私から5メートルのところにいたなら私の知覚においてもつはずの背の高さや容姿で現れるというだけだ。それはある種の絶対的性質である」(*L'Imaginaire* (1940), Gallimard, Folio essai, 1986, p. 245)。この『イマジネール』と「絶対の探求」の議論の連続性については以下を参照。Daniel Giovannangeli, « Imaginaire, monde, liberté », in *Sartre. Désir et liberté*, Renaud Barbaras (ed.), PUF, 2005, p. 52-53.
- (17) *Situations, III*, p. 286.
- (18) *Ibid.*
- (19) 『来るべき書物』栗津則雄訳、ちくま学芸文庫、2013年、341頁。
- (20) *Situations, I*, Arlette Elkaim-Sartre (éd.), Gallimard, 2010, p. 63.
- (21) ブランショによる現象学へのもっともまとまった言及だと思われる「無神論とエクリチュール

ル、人間主義と叫び」の「つねに光、意味」と題された節においても、現象学が光の優位性にもとづいて眼差し、直観、現れ、イデア性といったものを重視することが批判され、またその指摘がレヴィナスに由来するものであることが示唆されている (EI 374-376)。レヴィナスのテキストでは、『全体性と無限』第Ⅲ部「顔と外部性」の「A. 顔と感性」などが念頭に置かれているだろう。