

モダニズムの境界をめぐって

——「新しさ」とは何か——

高橋百代

モダニズム⁽¹⁾の境界をめぐって

——「新しさ」とは何か——

高橋 百代

Momoyo TAKAHASHI

目次

1. はじめに
2. モデルニテ (現代性) の周辺
3. 視点の変化
4. ミシェル・ビュトールの創作活動
5. 境界意識
6. むすび

[Abstract]

Around Border of Modernism: What is 'novelty' ?

In France, from the 1950s to the 1980s, various works of so-called 'novel' arts and literature were created, such as 'nouveau roman,' 'nouvelle vague,' and 'nouvelle critique.' However, nowadays when every possible style of expression seems to be contrived, the term 'novelty' itself no longer gives fresh impression as it used to. Indeed, any new phenomena are likely to attract attention and high evaluation simply because of their being novel, but inevitably they too become out of date after repetitive use, and in time the next advent of 'novelty' is anticipated. Thus the cycle of a new departure from old-fashioned novelty has continued in modern arts and literature. Then, does valuable expression always have to be novel? If so, what significance does the notion of 'novelty' really have in our history of artistic and literary expression? Based on these questions, this study aims to clarify the sense of 'novelty.'

1. はじめに

1950年代から1980年代にかけて, nouveau roman (新小説), nouvelle vague (新しい波), nouvelle critique (新批評) という具合に「新しい」という形容詞を冠した文学・芸術作品やその解釈方法が編み出されてきた。しかしその後, ありとあらゆる表現形式が出尽くしたかに見える昨今においては, 「新しい」という言葉自体の勢いが時とともに衰え効力を失ってしまった感がある。確かに目新しい事象は「新しい」というだけで人の耳目を集め, ポジティブな評価を受けやすいが, 「新しい」事象も繰り返されれば古臭く陳腐なものに見られ, 次なる「新しい」ものが期

待されるようになる。こうして, 次々に「陳腐化した新しいもの」に「新機軸の新しいもの」が取って代わることを繰り返してきたのが現代の芸術表現の歴史となっているように思われさえする。では芸術表現というのは新しくなければ価値がないのだろうか。もしもそうであるとしたら, そもそも「新しい」という形容詞は芸術表現の歴史の中で本当はどんな意味を担っているのかという疑問が湧かずにはいないだろう。本論ではこの疑問を掘り下げてみたい。

2. モデルニテ (現代性) の周辺

「新しさ」に対しては, それに対立する

「古い」、あるいは「伝統的」という概念が考えられる。こうした対立図式が芸術上初めて問題となったのは、17世紀末のフランスで起こった文学的事件、「新旧論争」⁽²⁾である。私たちが、特定の作品を、これこそ新しい作品だとか、それはもう古くさいとか言ってひとくくりにして簡単にすませてしまうこの「新しい」あるいは「古い」といった概念にはどのような背景があるのだろうか。それを概観するために、今一度、この「新旧論争」を振り返ってみる必要があるだろう。

この論争は一世紀以上にわたり思想界、文学・芸術の世界でことあるたびに再燃する。17世紀末までの時代は、知識人の間ではギリシャ・ローマの古代の文化、文芸こそ礼讃すべきものであり、かつ範とすべき優れたものであるというのが支配的な見解であった。古代に近づくことこそ価値があり、また意味のあることとみなされていた。

「新旧論争」のこの発端は『妖精物語』の作者、シャルル・ペローが1687年に全アカデミー会員を前にして、ラ・フォンテーヌら現代の詩人はすべてギリシャ・ローマの詩人よりもはるかに優れているという内容の詩を発表したことによる。その後もペローは古代人と近代人を比較し、近代人は科学的な知識の面でも精神面でも古代人よりも進歩している、すべての点において古代人を凌駕するという論文を発表し、それを主張した。この論争は思想界を二分して古代派と近代派との激しい争いに発展していった。古代派がヴェルギリウスやホラティウスを引き合いに出し、アウグストゥスの時代をいくら持ち上げようが、フランスでは、実際にパスカルをはじめ、コルネイユ、ラシーヌ、モリエールなどといった優れた作家が輩出しているのだから、古代人が優越しているという古代派の論理は極めて説得力に欠ける。論争自体は単なる優劣の比較の問題だが、これは実は世界観や価値観の転換の契機となる重大な問題を孕むもので

ある。

古典古代の時代は神が創った世界が中心であった。エデンの時代が黄金の時代とするならば、アダムとイブの楽園追放の後、世界はどんどん悪くなる一方で、当時の人々にとっては戒律を守り、神の教えに従って生きなければ救済の道はなかった。だからこそ最後の審判が重要な意味を持つ。こうした超越的な価値を持つ神を中心とした世界では、宗教上の規律を遵守し、神によって創られた日々を黙々と繰り返すことにこそ価値や意義があった。ところが、ペローによれば、今生きている人間こそ、進歩していて、優れているというのだ。神を中心とした世界ではすべては神が創ったもので、人間が作った進歩という観念はそこには存在しない。古代人よりも近代人が進歩しているという近代人の優位性は、進歩は神によってではなく、人間自身によってもたらされたものであり、過去より未来のほうがよくなっていくということを意味する。古代派が過去の神の世界にこそ真似ぶべき理想の世界があるというのに対し、近代派は未来にこそ希望があるというのだ。すなわち、志向する方向が全く逆になってしまい、世界観がひっくりかえってしまうのである。

ペローら近代派が論拠とした進歩という新しい観念は、その後、論争を繰り返しながら、超越的な価値を否定し、神の国ではなく、人間自身が価値を作り出す人間中心の国を模索するという18世紀の啓蒙思想に受け継がれていく。

「新旧論争」以前の17世紀の世界を今の私たちは古典主義の時代とよんでいるが、この時代にこのように呼ばれる際立ったひとつの運動があったわけではない。後の時代（19世紀の初頭から半ばにかけて）に起こった自我の解放を特徴とする文学運動、ロマン主義と対比させるために生まれた名称である。古典主義の主張は、あくまでもギリシャ・ローマの古典古代の時代の作品にこそ真・善・美が

存するのであり、新たに作られる作品はそれを範とし、またそれに比肩するものでなければならぬというものだ。一方論争以降に提起された人間の進歩を主張する思想は、古代の規範に照らして個人の感情や情熱を縛ることを否定するものである。この思想はこれまで禁じられていた自我の感情を吐露することは何も恥ずべきことではないとして、古典主義が真実らしさの名のもとに縛りをきかせていた諸規則、三一致の規則などを次々廃していった。こうして伝統の重みや諸規則から自我を解放し人間中心の新しい意識を追及しようとする動きによって、個人の感性は次第に解き放たれ、叙情性や感受性に富んだロマン主義がゆっくりと開花していく。これはすなわちさまざまな矛盾を孕みながらも成熟していく近代の市民社会の幕開けともいえるのである。

ここにあるのは人間の心が求める新しいものは進歩的であるという価値観の転換である。こうした意味においては、「新旧論争」以後、ものとのとらえ方の変化という潮流は時代を隔てていた境界をひとつ越えたという見方でも

きるだろう。しかしこの姿勢はなにも観念上の世界観の変化だけに限定されるものではない。生活形態も同時に変化しているということを見落としてはならない。

ここに総合研究開発機構（NIRA）が発表したグラフがある。（図1）人類とエネルギーのかかわりを示すものである。

これを見ると、エネルギーの消費量は17世紀末から急速に上昇し、18世紀末19世紀にかけて、蒸気機関の実用化と、産業革命により爆発的に伸びている。つまり、経済活動が右肩上がりに活発になっている。これは科学技術の向上や経済活動の発展とともに、人間の生き方、生活すべてが進歩しているということを物語っている。進歩のなかに新しさを志向する態度は、観念上の世界観の変化によってだけではなく、物質的な世界観の変化という状況があつてこそ受け入れられるものだ。もし蒸気機関の発明や産業革命がなければ、横ばいのグラフの軌跡のとおり、神を中心とした同じ価値観や固定した世界観が続いていたであろうということを考えておかなければ

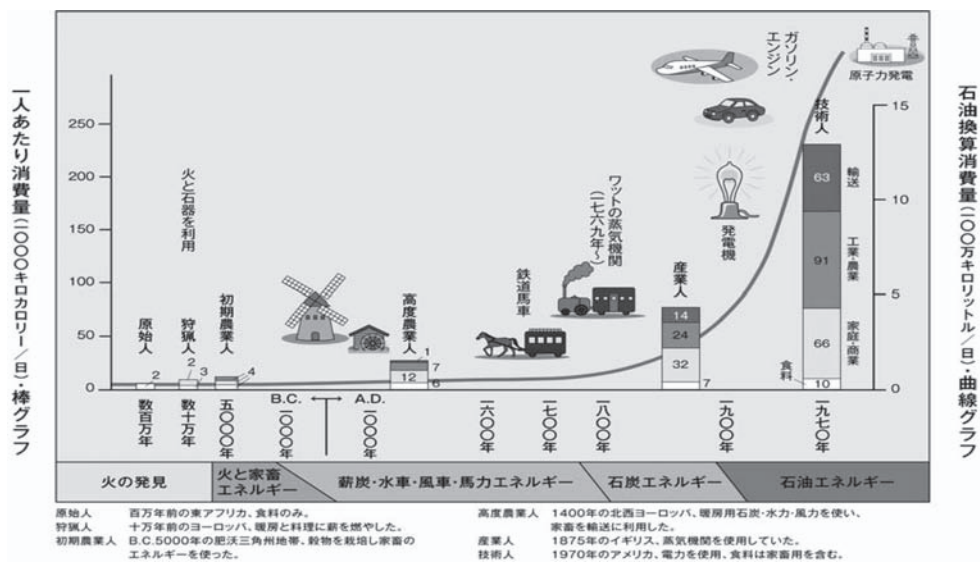


図1 (出典)電気事業連合会「1-1-1人類とエネルギーのかかわり」
 <<http://www.fepec.or.jp/library/pamphlet/zumenshu/pdf/all.pdf>>

ばならない。

したがって、「新旧論争」は「古代・伝統」と「近代・革新」の対比から、目に見える起源（過去）に価値を置くのではなく、未だ目に見えない未来（進歩）に価値を置く意識、つまり modernité（現代性）の意識を生み出す一つの契機となったのだといえる。

そもそも modernité という言葉はラテン語の modernus（現在のもの、今風のもの）と mode（最近）からの派生語で、現代性を意味する。modernité は、常に先立つ時代に対比され、進歩し、発展する社会において、それまでとは異なる「新しさ」を追求する過程で、これまで存在しなかった態度とか様式に見出される。この概念の射程範囲は政治、科学、技術、哲学、社会、文学、芸術にわたる非常に幅広い分野におよぶが、文学や芸術における「新しさ」を謳う主義主張もたえずこの modernité の意識の周辺で生成されている。

文学・芸術における美学的見地に限って言うならば、この modernité（現代性）の概念を一つの芸術観として提起したのがシャルル・ボードレールである。

ボードレールは、コンスタンタン・ギイのデッサンを数多く見て、その天賦の才能に惹かれ、長年知り合いになることを望んでいたのだが、ようやくその機会がめぐり来て彼に出会うことになる。コンスタンタン・ギイとは、週刊誌、Illustrated London News の特派員としてクリミア戦争に従軍した報道素描家（1802-1892）である。パリに落ち着いたころにはすでに老年に達していたが、バレーやオペラなどに集う人々を主に水彩画で描き、数多くの作品を発表していた。戦いの現場で培った研ぎ澄まされた観察力は圧倒的で、上流社会の人々から最下層民にいたるまで、その特徴をすばやく捉え、記憶した形象を描き出す。その際、彼はモデルを前にして描くと

いうことをしなかった。群集のなかに出て行き、たまさか描きたい対象に出会うと、じっくり観察したあと、自宅のアトリエに帰ってからその記憶をもとにして、印象が薄れぬうちに凄まじい勢いで作品を仕上げるというのが終生変わらぬ彼の創作方法であった。

ボードレールはギイのデッサンに稀な天分と革新性を見出し、『現代生活の画家』のなかで、次のように述べている。

「彼は現代性 modernité と名づけることを許してもらいたいなにものかを索めているのだ。なぜとって、そうした観念をあらわすのにこれ以上適当な語は見当たらないのだから。彼のめざすところは、流行が歴史的なもののうちに含みうる詩的なものを、流行の中から取り出すこと、一時的なものから永遠的なものを抽出することなのだ」⁽⁹⁾

先に触れたようにギイはモデルを前にして描かない。モデルを前にすると、忠実に写し取ろうとして注視するほど、モデルに属する細部が気になり、最初に画家の心を捉えた感動の一瞬がぼけてしまい、うまくは描けているが、感動がないということが起こりうる。こんなときには画家のなかに一種の葛藤が生じ、モデルが助けになるよりむしろ邪魔になってしまうこともありうるのだ。

ギイがアトリエに帰ってから、記憶に頼ってしか描かないという方法は、描こうとするものの感動や印象をそのままの生の状態で大切にするためであろう。そして、陽炎のように逃げ去ろうとする形象をつかまえようと、格闘するかのようにして制作に励んだ。

ボードレールはギイの記憶による描写について、このように書いている。

「G氏（ギイ）も、自分自身の印象を忠実に翻訳しながら、本能的な精力をもって、ある対象の最も際立つ諸点（・・・）、ある

いはその主要な特徴を、ときには人間の記憶に有用な誇張という手段まで動員して、描き込むのである。次にはこの作品を見る者の想像力が、かくも専制的な記憶術の効果に服して、事物がG氏の精神にもたらした印象をはっきりと見てとる、ということになる。この場合、見る者は、常に明瞭で人を酔わせずにはおかぬひとつの翻訳の、さらに翻訳者であるわけだ。」⁽⁴⁾

また別の箇所では、

「油絵の描き方を学ぶために昔の巨匠たちを研究するのは結構なことにちがいないが、もしもあなたの目的が現在の美の性格を理解することにあるなら、これは余計な練習にしかない」⁽⁵⁾と断言する。

つまり、古典古代の真似ごとによる作品は精神的に似通ったものになってしまうという危惧を述べているのだ。ギイの作品（デッサン・水彩・リトグラフ）はというと、そのいくつかはルーブル美術館に所蔵されているが、光と陰影や、短時間でとらえた線描写に勢いがみなぎり、描かれたものが生き活きた印象を与える。背景や細部はざっくり素描され、形の比率や正確さは厳密ではない。モデルに忠実に丹念に、しかも比率が寸分違わず正確に描き込まれた、あるいは塗りこめられた当時のアカデミックな絵画と並べれば、ギイの作品は一見、完成途上とも見れる。しかし作品の描きこみの密度の落差はかえって、見る方に強い印象を与え、対象の特徴や真髄を浮かび上がらせる効果を生み出しているのだ。そしてその単純化された形象が想像力をさらにふくらませる。それに、描かれる対象は上流階級から最下層民にいたるまですべての階層にわたっている。

当時なお、階層秩序を重んじる様式中心の絵画の世界にあってはギイの作品は作風にお

いても、また下層民を対象にするということにおいても、古典主義を逸脱する革新的なものであったのだ。

「見る者は、常に明瞭で人を酔わせずにはおかぬひとつの翻訳の、さらに翻訳者であるわけだ」というボードレールの指摘は、作者にとってもまたそれを見る側にとっても、後の印象派についてのものの見方を予想させるものである。

ボードレールはギイの創作姿勢や作品のなかに、自身の詩作に相通じる理想の精神性を感じ取り、現在のなかに現在以上のものを想像させる今風のものがあることに注目する。

そして、『現代生活の画家』のなかで、modernité（現代性）についてこう定義するのである。

「現代性とは、一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不変なものなのである」⁽⁶⁾

ここで問題になるのは見る側の主観、つまり意識が現在の美をどう捉えるかということである。不動の美というのがあるわけではないのだ。うつろいゆくものの中に現在以上の想像力を喚起するものが重要だというボードレールの現代性擁護もボードレールのひとつの主張であり解釈である。終生パリ人であったボードレールにとって、近代生活とはパリでの生活である。そして、パリに住む人々、「かたむく太陽さながら、壮麗で、熱を欠き、憂愁に満ちた」⁽⁷⁾ダンディに、そして劇場や社交界に出入りする女性や踊り子や娼婦に、また疲れたきった老人や病めるものにまで目を向け、醜悪で退廃的なものななかにも美を求め、詩作には批評精神を持ち込んだ。そして憂愁と理想の魂のせめぎ合いを赤裸々に表現しながら、現代性を求めつつも社会の近代化を嫌悪するというアンビヴァレントな関係

性を美としてうたったのである。ボードレールが『悪の華』でうたう美は熱烈で悲しげなものかを含む憂愁に満ちた美である。しかし、道德規範が中心である当時の社会にあっては、醜悪で退廃的なものを主題とし、そのなかに美を求めるなどということは決して許容されざることであった。

ボードレールがギイを通して持ち出した modernité (現代性) の理念は、そのままボードレールの創作姿勢を投影したものであり、革新的なものであったが、『悪の華』はフローベールの『ボヴァリー夫人』とともに風紀違反の廉で訴えられ裁判沙汰になった。フローベールは無罪となったが、ボードレールのほうは許されなかったのである。

アントワヌ・コンパニオンは、ギイの作品解釈をとおしてボードレールの説く modernité (現代性) の特徴は、未完成 (le non-fini)、断片性 (le fragmentaire)、無意味 (l'insignifiance)、自律性 (l'autonomie) の4つの要素にあると指摘している⁽⁸⁾。ボードレールの伝に従えば、コンパニオンはボードレールの翻訳のまたさらなる翻訳者であるわけだが、さらに翻訳を加えるならば以下ようになる。

le non-fini とは制作過程での未完成の状態である。しかしどの時点でも作品としては出来上がっているように見える。隅から隅まで入念に仕上げられたものではない。すなわちボードレールの散文詩と等価なものである。

le fragmentaire については明快である。対象を完成した全体像として捉えるのではなく、未完成のままの断片としてとらえる。

次の l'insignifiance は、かなり曖昧である。コンパニオンは「無意味、ないし意味の喪失。ただしそれは、有機的な統一性は全体性の拒否とほとんど不可分である」として、『パリの憂鬱』の献辞、「(作品を) 多数の断片に刻んでみてください、ひとつひとつが別個に存在できるでしょう」を引用して、未完である

ことと断片的であることが合わさって、もはや何も意味しないという、意味の不確定現象にたちいたると解釈している。しかしもうひとつ別の意味が断片間の照応からたち上る。この点についてはなお諸説異論も生じるであろう。

l'autonomie については、「反省的性格あるいは循環性。・・・みずからの芸術に対してもはや外部性を認めず、コードも主題も認めず、そのために規範、モデル、基準をみずから定めなければならないような現代性が置かれた条件とはそのようなものである」というのがコンパニオンの解釈である。シュルレアリスムにおける l'autonomie とはニュアンスは異なるが、新しさを求めるという視点から見れば、ボードレールのいう l'autonomie には、範とすべき古典的な作品の美が、みずからの外部にあるのに対して、みずからのうちにオリジナリティーとして追及すべきものの価値があるという意味も含むことを加えておきたい。

つまり、対象を完成した全体像として捉えるのではなく、未完成のままの断片としてとらえること。対象は特殊なものではなく、都会の群集のなかにある卑俗なものを素材とすること。そして表象の自律性を求めること。これらボードレールがギイに見出した理想はそのまま彼自身の創作上の主張となり、彼は詩の領域をはるかに拡大し、新しい地平を開いたといえるのだ。

作品の自律性とか言い出すと、周知のごとく、アヴァンギャルドの活動を想起するが、その原点とも目されるランボーは、『地獄の季節』のなかで「断じて近代人でなければならぬ」(Il faut être absolument moderne.)⁽⁹⁾とうたった。そして、ボードレールこそ崇拜すべき最高の「見者」とみなしているのである。ランボーの「私とはひとりの他者なのです」(Je suis un autre.)⁽¹⁰⁾という非人称の意識は、また「私は自身の個性なるものを滅

却し、脱個我的になることを夢見た」と語るトリストラン・ツァラの言葉に重なり、ダダ・シュルレアリスムの水脈に通じていく。シュルレアリスムはインスピレーションの源泉を無意識の世界に求め、レトリックの面白さを追求する点でやはり「新しさを」もたらしたのだ。

1850年代、ボードレールが賞賛したギイの作品はデッサンや水彩、リトグラフなどであったが、油絵の具をマチエールとした作品においても同様の事件が起きていた。

美術界においては旧態然としてアカデミックな様式が主流をなし、その牙城は揺るがぬものであった。すなわち宗教・神話のモチーフが一番高い位置を占め、崇高なもののみなされ、次いで歴史的場面、肖像、その次が風景、風俗、静物というこの厳格な階層秩序は絶対的なものであり、このヒエラルキーがそのまま現実社会の階層を反映していた。しかし革命後は王侯貴族が中心の世界からブルジョワの世界へ、そして市民の世界へと、下へ下へと中心が移り、自然科学の発展や産業の進歩とともに時代は確実に変貌し、それとともに人々の世界観が変容していくと、当然のことながら観念上の世界観にも変化の兆しが見えてくる。

ギュスターヴ・クールベが、「私は天使なんて描けない。見たことがないからだ」と言った言葉はつとに知られている。彼は神話や歴史画ではなく、現代に生きる庶民、農民や労働者を題材にし、現実の風俗を見たまに忠実に描くことを追求した画家である。彼は、オルナンの村の葬式に参列した貧しき農民たちの姿とその様子を描き、1851年に『オルナンの埋葬』として発表した。この絵は美術界に大変な物議を醸し出した。

美術はフランス語では beaux-arts であり、「美」を表す技法、技術のことだ。前述のヒエラルキーを信奉するアカデミックな画家や

批評家たちは、神話の世界にこそ美しく理想的な題材があるというのに、低俗な農民などをモチーフにして、しかも巨大なキャンバスに描き、表現の価値を「美」に置かず、真っ向から対立する概念である「醜さ」に置くとは何事か、beaux-arts の伝統に反すると激しい非難を浴びせたのである。クールベの技法そのものは革新的とは言えないが、階級の平等を主張し、積極的に下層階級の労働者を題材に選び、あるがままの彼らの姿を描き続ける姿勢は明らかにアカデミックな固定観念の境界を越えるものであった。

この騒動に拍車をかけるかのように、エドゥアール・マネが1862年、1863年に発表した『草上の昼食』、『オランピア』はそれを凌ぐ激しいスキャンダルを巻き起こすことになる。

今の時代からすれば、これがなぜともいえるが、当時の美術界や社会の状況を理解する上では極めて重要である。

『草上の昼食』は、いずれもイタリア・ルネサンス期の二人の画家の作品を典拠とするものである。一人はイタリアの画家、ティツィアーノ・ヴェチェッリオであり、その作品、『田園の奏楽』に着想を得た。もう一人は、ラファエロの工房で修行したマルカントニオ・ライモンディである。マルカントニオの銅版画、『パリスの審判』の右下には、二人の河神と一人のニンフが描かれており、この構図をそっくり真似て、マネは問題の絵を制作した。ところが、神話から題材を選択しながら、マネが描いたのは二人の正装の男性と一人の裸の女性が草上で憩うというものであった。女性は神話世界ではなく、明らかに現実世界に生きる裸体の女性と見えることが問題であった。批評家や観客はこぞって墮落したおぞましい絵として非難したのだ。しかし、マネの挑戦はこれにとどまらなかった。

翌年には『オランピア』を発表したのである。

これはもともとジョルジョーネの『眠れる

ヴィーナス』(1510年)が原点で、のどかな田園でまどろむ女神ヴィーナスの清純さが描かれている。

その後、ジョルジョーネの弟子のティツィアーノは、ウルビーノ侯の求めに応じて、『ウルビーノのヴィーナス』(1538年)を描いている。これはウルビーノ侯がうら若き妻のために注文したものであったとされているが、ティツィアーノはジョルジョーネと同じポーズのヴィーナスを田園ではなく、室内に置いて描いた。しかも窓辺には結婚愛の象徴であるミルテの植木鉢を配し、また背景に二人の召使が、これからヴィーナスが身につける衣服であろうか、何かをさがしている。ヴィーナスは真珠のイヤリングと腕輪を身につけ、愛の象徴である赤いバラを持っている。足元には貞節を象徴する犬が眠っている。ヴィーナスのまなざしは魅惑的である。ヴィーナスを田園から室内に置き、装身具などを配しただけで、女神ヴィーナスがぐんと人間に近づいてくるのだが、タイトルはあくまで愛と美の女神のヴィーナスだ。

そして、ティツィアーノから300年後、マネは全く同じ構図で横たわる女を描いた。しかし、それはヴィーナスではなく、オランピアという源氏名をもつ娼婦の裸体であった。背景は現実の娼婦宿を思わせるもので、黒人の召使が手にしているのは、ひいき客から届いた花束である。足元には貞節を象徴する犬の代わりに扇情的な性欲を象徴する黒猫が尻尾を立てている。

当時美術界の主流であったアカデミズム派の批評家たちは、こぞってヴィーナスの代わりが娼婦とは、あからさまな美の冒涇であると轟々の非難を浴びせ、これが空前のスカンダルとなったのである。

しかし、同時期にサロンに出展されたアカデミズム派の画家、カバネルの『ヴィーナスの誕生』(1863年)は絶賛され、ナポレオン三世のお買い上げとなるほどの評判であった。

海から生まれたヴィーナスが波の上に横たわり、空に5人の天使が舞っている。

マネのヴィーナスと比較すれば、『ウルビーノのヴィーナス』は妖しく、魅惑的で、カバネルのほうはさらになまめかしく、しかも肉感的で高貴さとは程遠く、はるかに露骨で官能的である。マネのほうはといえば、娼婦をモデルにしているにもかかわらず、妖艶さや官能美は希薄である。非難の根拠はひとえに一方は女神であるのに対し、他方は現実の女、しかも娼婦だということだけだ。だからこそ、エミール・ゾラは猛反発し、果敢にマネを擁護し、カバネルの絵を痛烈に批判した。ボードレールやゾラなどと親交のあったマネが創作上、彼らの影響を受けたと考えるのはごく自然であろう。ゾラは社会の底辺であがく労働者、娼婦、農民などを積極的に取り上げ、社会の醜さ、悲惨さを通して現実世界を表現していた¹⁰⁾。ゾラにしても、またボードレールにしても、個々の創作を支える主張や意識は必ずしも同一ではない。憂愁に基礎をおくボードレールなどかなりの差異が認められるのだが、ただ共通して言えることは、彼らがそれまでにまだなかったものという新しさを求める姿勢を示したことにある。マネは神話や古典の規則に縛られた「過去」ではなく、娼婦をモチーフとして使うことによって、彼らが生きている「今」の時代を描いた。その結果、古い様式を遵守するアカデミズムの階層秩序に混乱をもたらしたのである。後に、モネもセザンヌもピカソもマネと同名のタイトル、『草上の昼食』をもとにして、それぞれの『草上の昼食』を描き、贅意表明をしていることから当時のマネの作品が起こしたスカンダルはいかに大きかったかがうかがえる。

堅固なアカデミズムの秩序の崩壊をみるには、クロード・モネの登場を待たねばならない。

1860年代に入ると、チューブ入りの絵の具

が発案され、商業ベースに乗るようになった。画家たちはこれまでのように手間暇かけて顔料を砕き、油を混ぜたり、豚の膀胱に顔料を入れたりする必要がなくなると、アトリエにひきこもらず、チューブ入りの絵の具を持ち、イーゼルを担いで身軽にどんどん戸外へ出かけ、風景を描写するようになった。

1872年にモネが発表した北フランスのル・アーヴル港の眺望を描いた絵『日の出』が発表されると、それを見た批評家ルイ・ルロワが嘲笑と蔑称をこめて、これは制作途上のただのスケッチで、単なる「印象」にすぎないと酷評した。モネはそれをあっさり認めたことが、印象派の名の由来となったことはよく知られていることである。

モネは朝靄にかすむ港の情景を写真のようにあるがままに描こうとしたのではない。朝靄をとおして太陽が昇り、大気が染まってゆき、光が水面に反射する。その移ろう光の一瞬のきらめきを視覚化しようと試みたのだ。

『ルーアンの大聖堂』の連作も『積みわら』のそれも太陽の動きに従って移ろっていく光、空気の動き、それらが包み込む色彩の変化を彼は追いかけて見えるがままに描いていったのだ。もうここでは神話を題材にした絵とか、宗教画とか、肖像画といった階層の違いや、女神か実在の女かどうかということは問題にならなくなる。何を描くかではなく、いかに描くかが重要で、モネにとってはきらめきが瞬間的に見えるにはどうすればよいかということ自体が関心事だったのだ。

クールベもあるがままに描くその作風や主張を『写実に過ぎない』と嘲罵され、それをそのままみずからの主義のネーミング（写実主義）とした。

クールベの作品にノルマンディーの海辺で描いた『波』と題される絵が何枚もあるが、これらはモネが『日の出』を描いたのと同時期である。荒れ狂う波、砕け散る波頭などリアルな作品である。クールベは打ち寄せる波

をありのまま描いたと主張するかもしれないが、物理的にはそれは不可能である。描いているうちに波は引き、見ているうちに、また違った形で打ち寄せてくる。あるのは不断の動きである。

モネも見えるがまま移ろう光をとらえようとして、ルーアンや積み藁の連作を描いている。クールベは砕け散る波があるがままに描こうとして時間を停止させた。モネは一瞬の光を追って、時間の移ろいまでとらえようとした。とらえきれないから何枚も何枚も描き、連作となった。

しかし、世界というのは個々の人間の技法や考え方に関係なく、そこに在る。「ありのままに描く」というのは、あくまでも客観的な視点というひとつの理念であって、ありのままに描けるはずはない。「見えるままに描く」というのもこれまた主観的な視点としての理念である。感性に反応するものを、見えるがままに描こうとするけれど、やはり描けないのだ。

そして、移ろう光を見えるがままとらえようとするモネの苦悩は筆致分割という新しい技法を生むことになる。つまり、対象の持つ固有色を排し、補色関係を意識しながら、混色をせずにさまざまな色を画面に並べていく技法である。目に映る光を生き生きと見えるがままに描こうとすればするほど、結果としては逆説的だが、色彩からなる世界が独立して絵が現実から遊離していき、表現された世界は絵画としての自律性を獲得していくことになったのである。やがてこのような作品の自律性を中心に考える画家たちが、それぞれの個々人の感性に応じてさまざま異なる絵画世界を創作するようになった。その結果、出来上がった多様な作品世界はそれまでアカデミズムが遵守していた規律や原則を超えるだけでなく、beaux-artsという概念が支えていたはずの絵画そのものも解体していったのだ。

モネが必要としていたのは、アカデミズムの規則にのっとった外部にある完成された美の追求ではなく、主観としての自由な視点であった。モネの自覚いかにかわらず、このようにして生まれる作品は、観る側にも積極的な参加を要請するという新たな側面を作り出す。

3. 視点の変化

17世紀末の「新旧論争」に端を発した価値観の転換は、「新しいものを作り出す」ことにこそ意味があるという進歩思想を生み出し、貴族階級の没落、ブルジョワジーの社会的制覇、勃興するプロレタリアなど、社会基盤の担い手が変容していくにつれ、多様な新しい思想形態を作りあげてきた。

しかし神を頂点とし、「理性」、「礼節（過去の規範を尊ぶ）」、「普遍性」を基調として何年も受け継がれてきた視点の伝統というのが、論争をきっかけに挙に消滅することはない。古典派と近代派を隔てる境界を越境する難しさは *modernité* を巡って絵画の世界で見てきたとおりである。

同時代の文学においても同様のことがいえる。時代に即していえば、一般的には近代と呼ぶにふさわしい小説はスタンダールから始まったとされるが、何を根拠に近代といい、何を根拠に・・・主義とよぶかということは、それこそものの見方やとらえかたの視点の変化によるであろう。便宜上、ある時代精神や他と異なる特徴をとらえて・・・主義と称することは、議論上は非常に便利ではあるが、それらの呼称を時代そのものに、また個々に特徴があるはずの創作姿勢に貼り付け、一派ひとからげによぶこと自体に無理がある。この点には注意が必要である。

新しさの追求の仕方は多様であり、ものの見方の多様性と等価であるとみるべきであろう。

スタンダールは、小説は世相を忠実に反映する鏡である。たとえ醜悪な現実を映し出そうがそれは鏡のせいではないということを『アルマンス』や『リュシアン・ルーヴェン』や『赤と黒』の序文に書き、それぞれにその時代を示す副題をつけている。

1830年代史と記された『赤と黒』は王政復古以来の反動の時代にあたる。この小説では抑圧された社会と復活した旧来の貴族階級とを対比させ、貧しい階級に生まれた息子が野心を持てば、どんな運命が待ち受けているかということをも作品化し、当時の社会を映し出そうとしたものだ。

主人公はたいてい下層階級の有能な青年、あるいは主流から外れる異端児としての貴族階級の青年が選ばれ、彼らが社会に対峙し、批判するような存在として提示する。スタンダールは、社会のありのままの様子を映し出すために、曇りのない青年の目を通して、あたかも街道に沿って鏡を持ち運ぶがごとくに社会を映し出そうとしたのだ。小説こそ時代を映す鏡であり、社会の事情、行為の動機、錯綜する実態、事実の細部などを捉えることができる手段であるというのがスタンダールの信念であった。

こうした手法で社会相を描く視点は、当時は革新的で、バルザックにも共通するものがある。

バルザックもまた時代の精神や風俗など、本当の人間社会を描くことのできる手段というのは小説をおいて他にはないと信じていた。バルザックは社会の階層の上下を問わず、現実に関する全てを描いて19世紀の風俗史を書こうという野望を持ち、それを実行に移そうとしたのだ。その方法は、一つ一つの独立した小説が寄り集まって全体を成すというものだ。各小説に有機的な関係を持たせるためには、同じ登場人物を複数の小説に登場させる。たとえば『ゴオリオ爺さん』に出てくる人物が、他の小説の脇役になったり、また

ある人物が他の小説ではおしゃべりの話題の人であったりするわけである。2度以上異なる小説に出てくる人物は作品が増えるにつれて多くなり、合計155人にもなる。こうしてできた個々の小説は連環小説として、『人間喜劇』という作品名の全体を作り上げた。作中人物は、時間的にも空間的にもあらゆる角度から描かれ、また物語の場所、時代、人物の様子など、たとえストーリーに直接関係なくとも、限りなく詳細な描写が挿入される。それはまさに鏡に映った細部を舐めるがごときの描写である。

小説は時代や社会を映す鏡であるというスタンダールの新しいものの見方は多くの作家に影響を与え、その鏡はそれぞれの時代の個人や社会の欲求や歴史的要請によって、映し出す光景をさまざまに変化させてきた。

しかしこの鏡が常に時代を映すものであるかという点、そうではない。この鏡は予め出来上がったものではなく、また必ずしも鏡が時代を映すのではなく、時には時代が鏡に映るものとして、絶えず作られ、作り変えられていくのだ。文学作品はそれ自体で自律的な世界を構成するものだから、「何」が映されて（表現されて）いるかが重要なのである。またその「何」が理解されるためには「いかに」表現されているかという方法が理解への鍵となる。またその「何」かは、鏡や網膜に映るものとも限らない。ときには網膜のもっと奥であったり、無意識の世界であったりするのだ。

スタンダールやバルザックについての作品を語る場合の写実主義という言葉は、最初からあったわけではなく、決して固定された見方をするためのものではない。

作品全体に向けられた言葉ではなく、作家が意識した世界をありのまま示す上での便宜上の名称ということになる。

先に述べたクールベとモネの視点の違いでも明らかなように、クールベがありのままの

世界を描こうとしたのに対し、モネは感性に反応するもの、つまり見えるままをどう描くかということ自体をモチーフとして独自の絵画世界を作り上げると同時に、現実の対象からはどんどん離れていったのだった。

19世紀末から20世紀前半にかけての文学・芸術作品に顕著にみられる前衛的な運動を一般的にはモダニズムと呼んでいるが、それも歴史的な流れを踏まえた上での捕らえ方であり、どこに視点を置くかで違って来る。マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』（1913-1927）を始め、ジェームズ・ジョイスの『ユリシーズ』（1922）、ウィリアム・フォークナーの『響きと怒り』（1929）、T.S.エリオットの『荒地』（1922）など、これまでとは違った新しい表現様式を模索する作品が西欧を中心にほぼ同じ時期に発表されたので、そのピークとなった現象をモダニズムと呼んだのである。それが下火になれば、次の呼び方はモダンの次に新しいポストモダンというようになる。しかし、100年前のモダニズムが今でも *moderne*（現代風）であるはずがない。

先行する時代の伝統に対して、「新しさ」を求める意識を包括的に捉え、それを広義のモダニズムとするならば、先に述べたように歴史的には「新旧論争」にこそ、その端緒を見るべきである。そして、表現内容、形式、手法の刷新の動向をすべて含めて、ボードレールの *modernité* の主張も、象徴主義も、またシュルレアリスムも、新しさを求める点でモダニズムと考えることができる。いつの段階までをモダニズムと呼び、またいつからをポストモダンというかということは、あまり生産性がないように思われる。なぜならば、逆説的ではあるが、また新たに、「新しさ」を追求するという新たな伝統、つまりモダニズムという伝統が生まれてくるからだ。新しさを求める進歩思想はあらゆる形態を生じさせるのである。したがって *modernité* もモ

ダニズムも永遠のものではなく、あくまでもひとつの解釈であり、また感じ方である。そしてポストモダニズムもモダニズムの歴史的変遷の果てに現れた呼称である。肝要なことは、どこに視点を置くかによって、作品世界は変容するということである。

4. ミシェル・ビュトールの創作活動

戦後、1950年代にフランスでは「新しい」という形容詞を冠したヌーヴォー・ロマンと呼ばれる奇妙な小説が相次いで現れ話題になった。スタンダールやバルザックの100年余りの後、ビュトールはこうした作品について次のように語っている。

「《ヌーヴォー・ロマン》としてまとめられた作品、とくにミニユイ社から出版された作品群は) 現代社会の問題が現れるとしても、それは何らかの指標なり鏡なりをとおしてであって、そうした指標や鏡の種類はあらゆるものへと及んでいる。そこでは現代社会の問題は、登場人物の行動をとおして、またバルザックがもっとも得意としたもの・・・「事物描写の一人歩き」をとおして現れていました。それらの「新しい小説」は、これまでとはまったくちがう仕方のバルザックの再読を促す作品でした。」¹²⁾

これまでと全く違うというのは、まず従来のような時系列に沿った読み方ができない。主人公には個性が希薄である。心理描写も現実離れしている。ドラマらしい事件は起こらない。読者にたいして、読もうとする意志や注意力を強要する。このようなタイプの作品がこれまで例を見なかったことから、これらは新しい動向を示すものとして新小説(ヌーヴォー・ロマン)と一括りにして呼ばれたのだ。しかしこれらの個々の小説作品はそれぞれ表現内容も方法も全く異なるものである。

この呼び名については古典主義や写実主義などと同様、ジャーナリスト的な概念から批評家たちが、外から貼り付けた名称で、作家が時代受けを狙って名づけたものではないのだ。ただ共通する点は、作家たちが制作上、もっとも先鋭な方法意識を持っていて、個々の思いを表現するためにはどんな表現方法が小説空間において可能かということを探索し、実験した点にある。

ビュトール自身は『探求としての小説』のなかで小説を次のように定義している。

「小説とはどのように現実が現れるか、また現れうるかを示す実験室である」。¹³⁾

ルノー賞を受賞したビュトールの3作目の小説、『心変わり』のフランス語の原題は《La Modification》である。フランス語では「変容」とか「変更」を表す意味であり、邦題のような「心変わり」という意味はない。内容から最初の計画の変更という意味も含めて「心変わり」と訳された。この作品を従来の読み方で読むと、妻子あるパリ在住の中年男が、ローマに住む若い愛人に会いに行くため、パリ発の列車に乗るのだが、道中、過去のことを思い出したり、未来のことを空想したり、夢をみたりして、ローマに到着すると心が変わり、予定を変更して彼女には会わないことを決意するというストーリーになる。二人の女性をめぐる複雑な人間関係や出来事などは一切書かれていない。慣れ親しんだ読み方に軸足を置いて読むと、ただ気が変わったというだけで、他には何も起こらず、読者の期待は裏切られることになる。こうした従来の読み方に従うならば、「日の出」を評したルイ・ルロワ同様、作家の意図を汲むことができない。そういう意味では、作家の意図を読もうとするか、あるいは反発するか、読む側に参加の選択をせまるものなのだ。しかし、いったん視点を変えて読めば、発見は読

者によって異なり、多様であり、さまざまな読み方の可能性をもつ。これは、ボードレールが提示したものの見方、「見る者は、常に明瞭で人を酔わせずにはおかぬひとつの翻訳の、さらに翻訳者であるわけだ」に共通するものである。

小説という枠組みの中で、どのように現実が現れるかという試みを実現するためにもっとも重要なことは、どういう形式を用いるかということだ。

ビュートルは『心変わり』では処女作『ミラノ通り』同様、古典主義の演劇が遵守した三単一の法則を枠組みに利用している。ストーリーが理性にかなうもので、真実らしく見えるためには、劇は一ヶ所で、一日のうちに、ただ一つの事件が行われなければならないという法則にのっとって展開しているのだ。

- ① 時の単一：主人公の乗った列車のパリ - ローマ間の所要時間は24時間以内である
- ② 場所の単一：物語は列車のコンパートメント内で進行する
- ③ 筋の単一：ローマに住む愛人を迎えに行くが、最初の計画を断念する

また一方では、読者に現実感を与えうるような記述方法として、スタンダールやバルザックをそっくり真似ている。綿密に、詳細に、まるでスタンダールのいう鏡に映るがまま、作者の視線に沿って舐めるがごとく描写されている。目の前の乗客、その持ち物、床にこぼれたビスケットの破片の動きによる時間の経過、車窓風景、窓を打つ雨粒の軌跡などは徹底して写實的だ。実際に、列車に乗ってぼんやり辺りを見回しているうちに、目に入るモノが契機となって、意識がぼんやり過去や未来の出来事に移行していくことは誰にでもある経験である。

ここでは空想や回想によって現れる異なる時間はまるでバルザックの連環小説のごとく、1行空き、2行空き、3行空きといったばらばらの断章からなり、それらが集まって、全体を作っていく。現在・過去・未来の時空描写が混ざり合い、重なり合い、まるで有機体のように、絡まり、交差していくこの記述方法は『時間割』で使用されたものと同じである。ローマに向う進行中の現在の語り、遡行する過去の語り、未来の語りのそれぞれの時空描写が、追いかけて、追われ、あたかもポリフォニーのように重なり合いながら、現在の意識に影響を及ぼしていく。主人公は何度もパリ - ローマ間を旅しているのだから、途中の駅名には過去の異なる時間のそれぞれの旅の思い出や記憶がまわりついている。現在進行中の旅にたいして、駅名も、また後ろへ流れていく車窓風景も、列車に並行して走っていた自動車が方向を変え、曲がって視界から消え去ることも、すべてが何回かの過去の旅の回想や未来の空想、連想の契機となると同時に、それぞれがあるときには過去の、未来の、また歴史そのものの隠喩となっている。

主人公は、永遠の都としてのローマに憧れ、ローマを愛するがゆえに、ローマに住み、その一部となっているセシルを前半では自由と解放の象徴として描いている。彼はそのセシルをパリに呼び寄せるためにローマに向かっているのだが、その途上、まどろんでしまう。

山場はこの夢にあるのだが、夢記述はヴェルギリウスの『アエネーイス』の第六歌の地獄下りを下敷きにしてしている。

ヴィーナスを母とするアエネーイスはローマ建設の礎を築いた英雄である。トロイア戦争に敗れた彼はクーマイの巫女シビルを訪れる。そして黄金の枝を手に入れ、シビルに導かれて冥界へ降りて行く。渡守カロンの見張る冥府の河を越えて、アエネーイスは父、アンキーセースに会い一族の未来の運命の啓示を受ける。父はロムルスをはじめ、将来の

偉大なる為政者や将軍となるべき霊を示すというものだ。

『心変わり』の主人公も同様に、夢の中で巫女に会い、冥界に降りていくのだが、その過程はアエネーイスと同様の筋立てをなしており、アエネーイスが自己の中心、世界の中心を求め地獄下りをするをもじった完全なパロディとなっている。アエネーイスが将来の鍵を握る父に会いに冥界へ降りたのはこの父に寓意的に象徴される過去の認識である。

『心変わり』の主人公が地獄で発見したのも、はるか遠い古代ローマに君臨する歴代の皇帝たちと神々であった。

エクリチュールのレベルで考えると、主人公のアイデンティティの追求の地獄下りは、そのまま神話世界にはめ込まれているという点で、歴史の流れをも全体性としてのヴィジョンとして利用しようとするビュートルの意図を読み取ることができる。進行中の旅に、過去・未来の旅の記憶や想念が交じり合うにつれ、セシルを呼び寄せ、二つの西洋の主要都市、ローマとパリを中心に全世界をひとつの帝国に組織し、そのなかに自らの人生を組み込む一なる理想の生活が実現できると思い込んだ主人公の期待にはだんだん疑惑が生じてくる。地獄下りの夢で、この疑惑はさらに大きくなり、自らの現在の存在がいかに不安定なものであるかを徐々に露呈させていくように仕組まれているのである。

「お前はだれなのか?」、「お前はどこへ行くとしているのか?」、「お前は何をもとめているのか?」という地獄下りのなかでの度重なる問いかけが、主人公自身が自己の存在の希薄さを認識していくモーメントとなっている。そして主人公は、愛しているのはセシルその人ではなくローマのセシルであるということを知るのである。彼は理想郷に向かって突き進んでいたのではなく、そういう理想に身を任せずにはいられない彼自身の内的現実のただなかへ、中心のない自己の中心を求め

て地獄下りをしたことに気づく。

ビュートルが問題とするところは二人の女性の選択でもなければ、主人公の意識の変貌の過程を報告するものでもない。自己存在の希薄さを担わされた主人公のアイデンティティの追求をとおして、何ものかが消え去り、新たなものが生産されていく生成の過程そのものがメインのテーマとなっていて、その現象が生起する瞬間に読者を立ち合わせる事がビュートルの一番の関心事であり、その企て自体が作品を支える隠れたテーマとなっているのである。こうした意識の変貌のドラマを支えるのは三単一の法則ではなく、一見外在的な要素ともとれる諸々の方法の有機的な結合である。三単一の法則は遵守されているが、小説の構造にこれらの3要素を包摂することによって、ビュートルは逆にそれらを換骨奪胎し活用して見せたのだ。

決定的な新しさをあげるとすれば、主人公に従来の「私は」や「レオン・デルモンは」といった1人称、3人称ではなく、作品のほうから読み手に「あなたは」と呼びかける仕組みとして2人称を採用したことである。読んでいる読者は「あなたは・・・」と呼びかけられ、読者自身が主人公とともに、ローマに向かっていることになる。これは作中人物と読者との新たな関係性を表すものとして注目を浴びたのだが、この2人称の採用は、あくまでも呼びかけによって意識の変貌の過程に読者を立ち合わせるための観念上の仕掛けなのである。

ビュートルの作品では、過去の文学的、芸術的遺産、それらの名称や事物などが作品の構造を作り上げる上での重要な要素として配置され、それらが読者の連想を誘い、想像力が無限に広がるよう仕掛けられている。

つまり個々の作品は、これまで例を見なかったものとして創出されたものというよりは、西洋の共有の遺産である文学作品・神話・伝説・それらの諸規則を、あるときは枠組みの、

あるときは形式の、また技法上の下敷きとして利用し、そこから従来の意味やあり方を再考察した上で作り出されているのである。こうした企ての背後には、過去の遺産を下敷きにすることによって、歴大な西欧の芸術史を現前させてみようというビュートルの意図が読み取れる。その結果これまで例をみなかった新しいものが生み出されてきたのだ。

ビュートルは、小説は4作¹⁰しか書いていない。それらに共通していることは、主人公の性格は出来る限りふつうの優柔不断な一般の生活者として描かれ、彼らが自己の同一性 (identité) を求める劇の水先案内人となっている点である。主人公自体が仕掛けの要素なのだ。つまり作品のストーリー性をあとうり排除することによって identité 追求の過程や全体志向そのものが中心なテーマとして現前するようにしたいわば仕掛けなのである。

これら4作のうち、微妙に違うのは最後の作品となる4作目の『段階』である。他の3作の小説作品では identité の追求をせざるを得なかった主人公の動機が作品内に組み込まれ、作者の視点は絶えずこの主人公に注がれているのだが、『段階』ではそれが無い。ここでは話者の交代によって視点を分極化し、学校の教室やそこで繰り返される全教科の知識の「時間割」(第二作目の小説の題と同名、L'emploi du temps) をとおして、全体志向が拡散するように仕組みられている。『段階』は一個人の identité の追求(登場人物の実体験)をはるかに上回る「世界」の具体的な全体へと際限なく展開していこうとするビュートルの姿勢がみてとれるものだ。記述が完成すれば、新大陸アメリカが望見できるはずだった。

1962年に発表した『モビール』においては、あらゆる意味でビュートルの創作活動の転回点を画すものであり、表現形式は一新されている。Etude pour une représentation des

Etats-Unis (アメリカ合衆国を表現するためのエチュード) という副題を持つこの作品は、アメリカの旅行記でもなく、批評でも、小説でも詩でもない。いわばどのジャンルにも属さない作品である。

ビュートルはアメリカの精神的空間と地理的空間を再構成するにはどんな形式が必要かということを考え、異なる布をはぎ合わせて作ったキルトに行き着いたと語っている。この作品はいわば、形態も材質も全く異なる言葉をはぎ合わせて作った言葉のキルトなのだ。

州の境界で見かける「BIENVENU〜」(ようこそ〜州へ) という標識表示がアルファベット順に並べられて、それらが作品の章立て代替りの役目を果たしている。ビュートルは、真っ白いタブローにさまざまな絵の具をぶちまけて作製したジャクソン・ポロックの作品に触発され、その結果出来上がった色彩のネットワークに深くアメリカ的な何かを透視して、それを言葉で定着しようと試みたとも語っている。もちろん作品内には主人公は存在しない。

この作品の発表は、文壇にスキャンダルを惹き起こし、書評では散々たたかれた。受け入れられなかった理由は、文学とは連続した有機的なものであるというひとつの伝統的な見方だったと考えられる。そのなかでただひとり、ロラン・バルトだけが『モビール』の新しさは「非連続性」、「断章性」を作品の方法として提示した点にあると断言し、擁護したのである。

ビュートルはこの作品の執筆にあたって、ありとあらゆるカタログ、アメリカのガイドブックなどの記述、歴史的人物の文章などを収拾し、それらをバラバラに裁断して各断片を再構成し、全体を作り上げた。当然のことながら、書かれている内容、裁断の方法、また並べ方には作者の意図が反映する。それにイタリック体やローマン体、各種のフォントも多用した。異質な要素からなる断片集とで

もいうべきものである。それらの要素はレベルの異なる3つのネットワークに大別できる。

① 都市名のネットワーク

ビュートルはアメリカには州が違っても同じ名前の都市が見つかるという事実偶然気づき、同一名、意味素、部分的音素の共通性などを中心に選別し、ふるいにかける。例えば、スプリングフィールドやマンチェスターなどは隣り合う州やまた他の離れた州にも実在する。しかもこれらはヨーロッパにも実在する同名の都市でもある。移民が後にしたヨーロッパを懐かしんで名づけたものであろう。ニューオーリンズ（フランス名では新オルレアン）、ニューアムステルダム、いくつものロンドン、ヨーク、ブリストルなど、ベルリン、パリなどまである。都市名は同じであっても、これらは互いに遠く離れた国の都市であり、背後には異なる文化や歴史がある。ワシントン、フランクリンなど歴史的人物に由来する都市名もいくつもある。その他、ユートピアを連想するエデン、パラダイスなどの都市名、インディアン由来のものなどもある。複数の対象を同時に示す都市名の多義性があるときには、ヨーロッパの地名を介して、また人物名を介して読者が歴史的な連想をするきっかけを提供するようにいくつかの章に散りばめられている。

② 歴史のネットワーク

ウィリアム・ベン、ベンジャミン・フランクリン、アンドリュー・カーネギー、トーマス・ジェファーソンなどいずれもアメリカ合衆国の展開を導いた歴史的な重要人物の書き残したテキスト群の断片からなるネットワークである。インディアンの抑圧、富めるアメリカの栄光と繁栄、資本主義経済に対する諦念など、ポジティブな面もネガティブな面も、各断片は極めて明快な意味内容を持つものであるが、希望と絶望の落差が渾然一体となっ

て、相互のテキスト間に新たな意味空間を作り上げている。これらの断片は相互間に生じる新たな意味空間に取って代わり、当初持っていたはずの確定的な意味内容や価値を失っていく。

③ イメージのネットワーク

連想の契機となる要素であるが、一番頻度が高いのが海にまつわるビュートル自身の詩である。また黒、黄色、赤、白という人種を暗示する形容詞も執拗に反復され出てくる。

海が喚起するイメージは千変万化である。海は実態の捉えがたさを象徴するがゆえに、何にでもつながり、また何でも吸収する。

これらの断片、都市名などの各構成要素があたかもカルダーのモビールの金属片のように、かすかな空気の流れで、ひとつが動き始めると、その動きが次々伝わっていく。そして多様に変化する海のイメージとオーバーラップしながら、全体が動き出し、海の中にアメリカ50州が浮沈を繰り返す、永遠にその姿を変えることを止めないのだ。

アメリカという *hétéroclite*（雑多で異質な要素の集合体）を言語レベルに引き上げようとすれば、これまでの方法では描ききれないというビュートルの自覚があったからこそ、この形式をとったと考えるのが自然であろう。この作品は、言葉のキルトであると同時に、言葉で作ったモビールなのである。対象を一主体の固定した視点から切り取るのではなく、作者が言葉の表舞台から退き、言葉がどれほどの力を持ちうるかという実験としての *Etude* だったのだ。

このアメリカの表象は、モビールという形をとることによって、ひとつが動き出せば他の断片も可動するという空間においては、ヨーロッパの歴史も同時に可動するというグローバルな歴史観も視野に組み込んで考えられたものといえるのである。

5. 境界意識

ビュートルの作品は、作家としてのデビューとなった小説の時期とそれ以後では、言葉を組織する彼の視点が180度転換している。そのことについて、ビュートル自身が *Tel Quel* に次のように語っている箇所がある。

「ミラノ通りを書く前、私は自分の詩とエッセイとの間に断絶というか裂け目があることを深く感じていました。小説はこの居心地の悪さを解決する唯一の方法だったのですが、それは完全な解決もたらしてはくれなかったということがわかったのです」⁶⁶

この言葉は、表現形式の変化が単なる対象の変化だけではなく、そこには形式を変えなければならなかったビュートル自身の内的な要請があったその傍証と受け止めることが出来る。

小説においては、言葉による視点の単一性を通じて、根源的中心を持った世界の組織化という主体観の裏づけを試みてみたのだが、確証を得ることができず、こうした表現形式がいかにあやふやなものであったかを確認することになった。それで、4作の小説発表後は、主体の統一性を追及するのではなく、そういう執着からできるだけ自由になろうとした。つまり、『モビール』やその後の作品に見られるように、通常の意味での小説、詩、エッセイに止まらず、絵画や音楽に至るまで、ジャンルを区分する境界を徹底的に壊すことによって新しいエクリチュールを獲得しようとしたのである。そして特異な形式を作り出し、その形式のうちに、主体を非固定化して、言葉の自由な変貌や移動を通じ、主体の統一性を追及するのではなく、そういう執着から主体を解放する方法を選んだのだ。つまりビュートル自身の内的断絶、裂け目こそが自らの生の現実であるとして受け入れたのだといえ

る。

モビール以後の創作は、画家や音楽家、写真家たちとの共同作業が中心となり、それぞれの分野の境界を消し去るかのような作品を多く発表するようになった。⁶⁶

過去の文学・芸術作品や事物が表象する力をそのまま、新たな世界を作り出すための材料として再構築した結果、現れたビュートルの作品群においては、絵画は見るもの、書物は読むもの、という動詞の意味までも変換していこうという意図が見える。ビュートルにあっては最初から、絵画は「読む」ものであり、また書物はもちろん「読む」ものであるが、同時に「見る」ものでもあるという主張である。こうして生み出された作品群は、ビュートルにとってはそれぞれの分野を区切る境界はそもそも定められないものであるどころか、境界はないという認識のもとでの実験としての作品群なのである。

ビュートル自身、次のように言い切っている。

「テキストによって侵略（越境）された絵画が、テキストを侵略するというわけで、結果としてテキストというものは、どれほど抽象的であろうと、どれほど「純粋」であろうと、何かを見せないようなテキストは存在しない、とりわけ見る欲望、見る情熱を惹き起こさないようなテキストは存在しない」⁶⁷

またこうも言っている。

「私たちの言語状況から、近くすべての文学ジャンルが徹底的に変化するだろうと予想される。私たちは文学史のはじまりにいる」

これまでのビュートルの作品群は、各作品が全体のパーツとなり、有機的に結合することによって、ひとつの世界を作り上げ、『ジャイロスコープ』⁶⁸が回転するかのごとく、新

しい世界を開く。それはバルザックがかつて夢見た『人間喜劇』を今風に実現するかのようである。そして、ビュトール自身が言葉にたいする可能性に全幅の信頼を寄せ、新たな文学史を築こうとしているように考えられるのだ。

福島亮大は『今日の文学性』において、「ジャンルというのは、過去の事物や記憶を現在の視点から解釈し、別様に構造化していく生成の場、つまり「近代」(modernité)の問題が先鋭に展開されるひとつの場だった」⁹⁾と語っているが、まさしくビュトールも各分野を隔てる境界周辺を漂流することによって、その意識や行動を言語化し、いまだかつてない歴大な文学史の端緒を開こうとしたのだ。

6. むすび

「新しさ」は常に、あたかも時の始まりから確定していたように信じられてきたものの限界地点で生じる。起源から変わらずにあるものとは、固定観念や先入見や伝統だったりするのだが、そうした観念や伝統が不変のものに見えるのは、その内部に身を置いているからこそなのであって、その限りにおいてそこに「新しいもの」は存在せず、すべては既成であるがゆえに安定している。しかしそうした規制の安定した領域の中で視点を移動させてゆくなれば、やがてその限界地点に行きつく。限界というのは必ず、内部が外部に触れ、既成のものが未知のもの、異質なものに触れる境界を形作る。この境界、つまり限界地点でこそ「新しさ」が生れる可能性があるのだが、それが現実に生きられる経験として生じるためには、その境界は「越境」という行為によって踏み越えられなくてはならない。文学・芸術においてこの越境の行為を新たな表現技法の試みや規制のジャンルの融合等々の絶えざる試行錯誤を通じて実践してみ

せたのがフランスの「新小説」(nouveau roman)の旗手ミシェル・ビュトールであった。

1950年代に、これまでの文学作品の構造や表現形式の枠組みを超える形態の作品とともに登場したいわゆるヌーヴォー・ロマンと称された作家、アラン・ロブ＝グリエ、ナタリー・サロート、クロード・シモンなど、みな鬼籍に入り、最後まで旗手であり続けたミシェル・ビュトールも、ついに2016年8月24日、89歳の生涯を閉じた。訃報に接したのは本稿執筆中の出来事であり、筆者にとっては感慨深いものがあった。日本の一読者としてこの小論をミシェル・ビュトールへの極東からのオマージュとして結びに付言したい。

日本では、2008年に立教大学において、『境界にて一移動の芸術』と題された国際シンポジウムで、衰えることのない創作意欲を語ったのが彼の最後の姿であった。「新しさ」を追求し、最後まで果敢に創作活動を続けたビュトールが求めたことは、読むという作業を通じて、ものの方や理解の方法、そして人と言語との関係を変えることであった。それは、まさしくエクリチュールとレクチュールが遭遇する新たな言語空間の創出を実現することといえるのだが、それを決定するのは我々読者の手にゆだねられているのである。

[註]

1. モダニズムはフランス語ではモデルニスム(modernisme)となるが、本稿では外来語として定着している日本での呼称、モダニズム(modernism)のほうを採用した。一方「現代性」を表すモデルニテ(modernité)は文学上の理論をも指し示す理由からフランス語を使用している。
2. Querelle des Anciens et des Modernes
3. ボードレール全集Ⅳ, 阿部良雄訳, 人文書院, 1971, p.305
4. 同上 p.308-309, (強調筆者)
5. 同上 p.306
6. 同上 p.306

7. 同上 p.323
8. 『近代芸術の五つのパラドックス』, アントワーズ・コンパニオン, 中地義一訳, 水声社, 1999, p.53-57
9. 『地獄の季節』, アルチュール・ランボー, 小林秀雄訳, 岩波文庫, 昭和41年, p.52 Il faut être absolument moderne.
10. アルチュール・ランボーが1871年にポール・デメニー Paul Demeny に宛てた手紙, 『見者の手紙』のなかで語られた。Je suis un autre.
11. 『テレーズ・ラカン』, 『ルーゴン=マカール全書』 など多くは下層民を主人公にした反社会的な作品を発表している。
12. 『即興演奏』, ミシェル・ビュトール, 清水徹/福田育弘訳, 河出書房新社, 2003年, p.78-79
13. Michel Butor, “ Le roman comme recherche ” in *Répertoire I*, Minuit, 1960, p.8
 <… le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C’est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître; c’est pourquoi le roman est le laboratoire du récit. >
14. ① Michel Butor, *Passage de Milan*, Minuit, 1954, 邦題: 『ミラノ通り』
 ② Michel Butor, *L’Emploi du temps*, Minuit, 1956, 翌年フェネオン賞受賞, 邦題: 『時間割』
 ③ Michel Butor, *La Modification*, Minuit, 1957, 同年ルノー賞受賞, 邦題: 『心変わり』
 ④ Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, 1960, 邦題: 『段階』
15. Michel Butor, “ Réponse à Tel quel ” in *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.294
 <Avant Passage de Milan, je ressentais une véritable déchirure entre mes poèmes et mes essais. Le roman a été le moyen de résoudre cette tension; mais je vois bien qu’il ne la résolvait pas entièrement. >
16. 作曲家, アンリ・プスールとの合作のオペラ, 『きみのファウスト』を始め画家たちとの共同制作, 《Livres d’artiste》など多数。
17. 『即興演奏』, ミシェル・ビュトール, 清水徹/福田育弘訳, 河出書房新社, 2003年, p.257
18. Michel Butor, *Gyroscope*, Gallimard, 1996, ジャイロスコープ:ギリシャ語のジロス (gyros 円) とスコペイン (scopein 検査する) に由来する。1852年, フーコーが地球の自転を直接に証明するために発明した器具。これをビュトールはエクリチュールの装置になぞらえ, 「書物」がその物語とその意味において自転していることを表そうとした。
19. 『早稲田文学 2号』, 福島亮大「今日の文学性について」早稲田文学会, 2008年, p.236

[参考文献]

モダニズム研究会編『越境する想像力』人文書院, 2002年

