

## 立てかけられた箒：日常と驚異についての考察

岩切 正一郎

「人生の本当の瞬間を再創造する力のない思考は、  
かわりに因習的などうでもよいイメージを持って  
くることを余儀なくされている。」

ブルースト (『ソドムとゴモラ』I, 346)

### 注目された箒

河瀬直美監督の映画『萌の朱雀』（1997年）は、鉄道を通す計画が持ち上がった過疎の村で暮らす家族の物語だ。トンネル工事に従事していた田原孝三は、計画中止の決定が出たあと生きる気力を失い自殺する。遺品に8ミリフィルムがあり、やがて別れて暮らすことになる家族（孝三の母、妻、娘、甥）は、その前に、亡き孝三の畳の部屋に座って、全員でフィルムを観る<sup>1)</sup>。そこには、今は死者となった孝三の眼をとおして記録された村

- 
- 1) 映画では、全員の見終わったところがまずスクリーンに映され、そのあと8ミリの映像が、（妻がかける、孝三の好きだった音楽を、レコードの針のノイズとともにバックに流しながら）いわば差し込みのかたちでわれわれ観客に伝えられる。これをもし逆にして出来事の順番通りに並べ、先に8ミリフィルムの映像を見せ、そのあと、見終わった家族のシーンを見せる、という処理にしていたら、ひどく説明的で平板な続き具合になっていたことだろう。つまりそこでは、われわれ観客も彼らと同じ時間のなかにおいて、おなじひとつの映像を共有しながら観る、ということになる。だが、順序を入れ替えることによって、われわれ観客は、家族がそれを観ていた場から閉め出される。家族それぞれが観たものは各人のなかに所有され、われわれは、彼らが観たものを、あとから、一人の観客の視点で観る、という構造が生まれる。同時に、いったい彼らは、各自そこに何を見たのだろうか、という問いが生まれ、観客と映画に対話が生まれる。

の日常風景が映っていた。

その8ミリ映像は、窓枠ごしに一面に広がる木の葉や、そよ風にもまれる風鈴の短冊から始まり、次いで、いくぶん奇妙なことに、家の戸口とおぼしきところに立てかけた箒を、内側から戸外へのアングルで、逆光のなかに映し出し、そしてふたたび蜘蛛の巣や光を含んできらめく水といった自然を映し出し、そのあと村の人々が映し出されていく。

箒はなぜ8ミリに撮られていたのだろうか。どうしてそれは「注目に値するもの」として、フィルムの最初に登場するのだろうか。いや、問いを変えよう。映画のなかで、いったいなぜ、死んだ人が残した8ミリフィルムに撮られていた映像というかたちで、箒のカットは、われわれ観客に、注目すべき物として差し出されているのだろうか。動かない箒の柄を愛撫するように斜め上にパンしながら撮ったイメージは、なぜ、さまざまな出来事の起こる映画の物語の水準にではなく、その内部に埋めこまれた第二水準の映像のひとつとして、アマチュアの村人が撮影した、物語をもたない、断片的な日常風景の記録映像という位置づけで、スクリーンに出現するのだろうか。

ひょっとするとこの箒には、もし物語の外にいるカメラマンが撮る第一水準の物語のなかに置かれていたら、その伝達が阻害されてしまうような、つまり、物語内の登場人物であるアマチュアが撮る（第二水準の映像としての）「日常の記録」という設定において初めて十全に意味がみずからを解きひらくような、監督からの、あるいはカメラマンからの、メッセージが籠められているのではないだろうか。

われわれは本稿において、この問いの答えに近づいていきたい。その道筋として、われわれは、日常において生起する超越性をもたない驚異について、その性質と意義を確かめておこうと思う。

## 超越なき驚異

マイケル・シェリングhamは、日常生活を定義する特徴のひとつに、ブラ

ンシヨの言葉「何も起こらない、これが日常である」を引用しつつ、「出来事の不在」をあげている<sup>2)</sup>。日常とは、「われわれの注意の手前に<sup>3)</sup>」あるものなのだ。

「何も起こらない」、この日常のなかで、出来事として生起するものとは何か、何を「注目に値するもの」(notable)と見なして「記す」(noter)<sup>4)</sup>のか。シェリングガムはその場合分けを提唱している。「日常」のなかで「非日常」の出来事が起こる場合、そこにはふたつのカテゴリーが含まれる。一方では、非日常は予め想定された普遍的で超越的なものを真の価値とすることによって最終的には日常を廃棄する。他方では、非日常は日常の地平に留まり、そこにおいて個別の形で真の生を開示する<sup>5)</sup>。われわれが検討したいのは、後者のケース、すなわち、超越なき驚異を特徴とする事例である。

シェリングガムの著作のなかでは、それはブルトンやクノーやレリスが実践した、内的経験や欲望と外界の出来事との魔術的な照応として示されて

- 
- 2) Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, Presses Universitaires de France, 2013, p. 27 (Traduction française par Heck et Hostiou de *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006). ブランシヨの言葉は *L'Entretien infini* からのもの。
  - 3) *Ibid.*, p. 30.
  - 4) 「記されているもの [ce qui est noté] は、当然のことながら、注目に値するもの [notable] である」。Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Ceuvres complètes*, Tome II 1966-1973, Édition établie et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil, 1994, p. 80.
  - 5) マイケル・シェリングガムによると、近代のエクリチュールには、ジョイスの « epiphanies », ウルフの « moments of being », プルーストの « mémoire involontaire » のように、貴重な瞬間のなかに真実性を置こうとする傾向が、特徴としてみられる。「それらの瞬間は、些末な現実のただなかに生じる通常の経験のヴェールを引き裂くことを可能にしてくれるからだ」。Sheringham, *op. cit.*, p. 36. なお、「非日常」の出来事を持たない日常のただなかにおいて、「注目に値するもの」を捉え返す眼差のもとに対象を「記す」行為は、例えばペレックによって実践される。

いる<sup>6)</sup>。われわれが取り上げるのは、ホフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』である。

### 奇妙でぶざまな状態

ホフマンスタール (1874-1929) の『チャンドス卿の手紙』(原題は *Ein Brief* 『手紙』) は1902年に発表された書簡形式のフィクションで、哲学者のフランシス・ベーコン (1561-1626) に宛てて書かれた1603年8月22日付けのフィリップ・チャンドス卿の手紙、という体裁をとっている<sup>7)</sup>。手紙に先立って但し書きが付されており、これは「文学活動をすべて放擲することについての自己弁明の書」なのだと言う<sup>8)</sup>。

チャンドス卿は、ちょうど、シェイクスピアも活躍していたイギリス・ルネサンス演劇の時代、19才のときに、7年後の今もエリザベス女王や貴族らが心に留めているほどの優れた牧人劇を書いた、才能あふれる若者であった。ところが、26才になった今、彼の内面は「奇妙でぶざまな状態」

6) *Ibid.*, p. 109-129.

7) ベーコンに宛てて書く、というその関係に内包される対立は、ベーコンが真の知識に到達するためにはイドラとしての言語のイリュージョンを解体することを勧める(つまり言語の危機にはならない)のにたいして、チャンドス卿にはそれがカタストロフィーとして認識されている点にある、とル・リデルは述べている。チャンドス卿は悪い弟子、なのである。Jacques Le Rider, « La « Lettre de Lord Chandos » », in *Littérature*, Larousse, n° 95, octobre 1994 (p. 93-110), p. 97. ベーコンの背後には、ホフマンスタールの師であるゲオルゲが隠れている (*ibid.*, p. 100)。

8) 『チャンドス卿の手紙』の引用は、ホフマンスタール、『チャンドス卿の手紙他十編』(檜山哲彦訳, 岩波文庫, 1991年)に拠り、ページのノンブルは本文中に丸括弧で示す。原文への参照は、Hugo Von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXXI, « Erfundene Gespäche und Briefe », herausgegeben von Ellen Ritter, S. Fischer Verlag, 1991に拠る。

なお、『チャンドス卿の手紙』のなかにベーコンの著作や思想がどのように取り込まれているかについては以下を参照: Stefan Schultz, « Hofmannsthal and Bacon: The Sources of The Chandos Letter », in *Comparative Literature*, The University of Oregon, vol. xiii, winter 1961 number 1, p. 1-15.

(eine Sonderbarkeit, eine Unart: 奇妙さ、不作法) (104) にある<sup>9)</sup>。それは一体どのような状態で、その原因は何であるのか、それをパソコンに手紙で知らせようと言うのである。

以前、まだ「生気にみちた幸福の日々」(104-105)のなかにいた頃、彼は故ヘンリー8世の治世初期の幾年かを著す計画を心に抱き、そのエクリチュールのモデルとでも言うように、ローマの歴史家サルスティウスの著作から、「形式についての認識がとめどなくわたしのうちに流れ込んで」(105)きていた。そこには「深い真の内的形式」(105)があり、それはたんに「素材を秩序づける」(105)のではなく、むしろ「素材を貫き、素材を高め、素材をこえ、詩と真実を同時につくり」(105)だすものだった。ほかにも、古典古代の作品を「智慧の象形文字として解き明かしたい」(105)という願いも持っていた。

彼はこうした幸福な状態を、「存在全体が一箇の大いなる統一体と見えていた」(106-107)と表現する。それはひとつの自然な統一体であり、彼もまたそれとひとつになって、「あらゆる自然のうちに自分自身を感じて」(107)いた。そこでは文化も、彼にとっては自然とおなじ親密なレベルで享受されるものであり、しかも母性的世界からの授乳のようにその糧は飲まれていた。彼にとってはミルクと書かれたものとは同じものであり、「眼のきれいなやさしい牝牛からもじゃもじゃ頭の男が桶にしぼってきたあたたかい牛乳を、泡だったまま狩小屋でのみほす」心持ちと、「書斎の窓辺につくりつけた椅子に腰をかけ、二つ折りの大判の書物から甘く泡だつ精神の糧をのんでいるときの気持ち」とが「まったく同じ」(107)だったと言うのである<sup>10)</sup>。

9) この« Sonderbarkeit »は、この後みるように、一般的、普遍的なものと齟齬をきたし、またそこへ移行できない個別性をあらわしている。仏訳では、「eine Sonderbarkeit」に« une singularité »を、「eine Unart」に« une discordance »の訳語を当てている。Lettre de Lord Chandos, traductions de Schneider et Kohn, Gallimard, « Folio », 1992 (1980), p. 38.

10) Dominique Tassel は、このあり方に、「laicture」(ミルク [lait] と読書 [lecture])

ところが今、彼には「なにかを別のものと関連づけて考えたり話したりする能力がまったくなくなってしまった」(109)のだった<sup>11)</sup>。

彼はまず、ある話題について「判断を下すことが不可能」(109)になった。何事かを判断するには、抽象的な言葉を使わなくてはならない。けれども抽象的な言葉は、「腐れ茸 [modrige Pilze] のように口のなかで崩れてしまう」(109)からだった。

抽象的な言葉への拒否感はその生活全般に広がり、ふつうの会話にも加わることができなくなっていく<sup>12)</sup>。世間のふつうの会話とは、「裏づけも

の合成造語)という語を与えている。Tassel, « En lisant Une lettre », in *Poétique*, n° 66, 1986, p. 147. Cité par Le Rider dans son article cité, p. 104.

ブルーストにおいても、具体的で平凡なもの (the banal) に直面する精神を保護するものは、養い流れる「ミルク」のイメージと結びつく。Naomi Segal, *The Banal Object : Theme and Thematics in Proust, Rilke, Hofmannsthal, and Sartre*, Institute of Germanic Studies, University of London (Bithell Series of Dissertations vol. 6), 1981, p. 18.

シーガルは、この箇所を含むチャンドス卿の幸福な日々について、「マルセルの子供時代と同じように、世界は潜在的に食べられるものとして、精神的に吸収されるものとして感じられている。その精神的吸収は、食べるという生命活動と等価値である」と述べ、「物質と精神的な物とのあいだには区別はなく、自己と外界とのあいだにも区別はない。それはアニミズム的のヴィジョンである」と言う。Ibid., p. 42.

ところで、シーガルは、チャンドス卿における言語には二種類あることを指摘している。ひとつは、「ミルクのように流れる」言語で、それは創造的なエクリチュールに関わる。もうひとつは、「停止した流れ」、「口の中の毒」(腐れ茸、を指すのであろう)の言語で、これは社会的交わりの言語行為に関わる。そして彼女は、「判断」と密接に結びつくこの後者の言語行為は、「断罪する能力」を持つと指摘している (ibid., p. 61)。当然ここから、人は、母性的ミルクの言語に対して、「父なるもの」のファロスの言語、キノコの言語へ思いを馳せることは可能で、チャンドス卿の場合、そのキノコ言語が腐って、主体へ取り込まれず、象徴界における世界の構築が不可能になっている事態を指摘することも可能であり、母性的世界から切り離された主体が去勢されたまま、文学活動を断念するに至るというストーリーを読むことも可能であろう。

- 11) チャンドス卿は、「知の対象を多様化する科学的・技術的近代性」のなかで、「もろもろの知を統一的に総合しようとする企てにおいて、失敗してしまう」。Le Rider, article cité, p. 98-99.
- 12) ホフマンスタール自身も、事物あるいは指向対象から離れた、概念の抽象的使用に不信を抱いていた。Le Rider, article cité, p. 102 を参照。

なく、偽りで、ひどく粗雑」(110) なものであるからで、それをもっとはっきり見ようとして近づくと、「人間とその営み」(110) は拡大されて見え始め、遠目に大ざっぱに見る分には「なんでも単純化してしまう習慣的な眼差し」(110) でとらえていればよかったのに、その拡大された対象はそのような眼差しではとらえきれず、「すべては部分に、部分はまたさらなる部分へと解体し、もはやひとつの概念で包括しうるものはありませんでした」(110-111) という状態に陥ってしまった。しかも個々の言葉は渦をまき、「のぞきこむと眩暈をおこし、突きぬけてゆくと、その先は虚無」(111) というありさまなのである。

「裏づけもなく、偽りで、ひどく粗雑」(110) な言葉の使用、これを意見、*doxa*と呼ぶことができるだろう。これに対抗するために、チャンドス卿は「古典古代の精神世界へ逃れよう」(111) としてみた。知へ、*épistémè*へ救いを求めたのだ。だがいかにそれらは美しくみえようとも、そこにあるのは「概念どうしの関係」(111) でしかなく、「わたしの思考の最奥にある個人的要素はその輪舞から閉め出されたままでした」(111) と彼は言う。

### ある瞬間とつぜん

「わたしの思考の最奥にある個人的要素」(*das Tiefste, das Persönliche meines Denkens*: 私の思考の奥底、個人的要素)、これこそは、一般化に抵抗し、概念の関連づけに抵抗し、そうして彼のなかで言葉を機能不全に陥らせているものの正体だ。個人的でありすぎるために、一般化して語る言葉ではとらえられないものが示唆されている。

こうして彼のもとで「精神も思考もなく」(112) 日々は流れてゆく。この26才の青年は、とはいえ、ただ鬱々とこのような日々を過ごしているというわけではない。「奇妙でぶざまな状態」(104) にはあるものの、ときには「活気あるうれしい瞬間」、「良い瞬間」(112) がないわけではないのだ。

けれども、そのような瞬間を言葉で表すことは出来ない。「またしても言葉が〔彼を〕見はな」（112）してしまうからだ。なぜだろうか。彼はこう説明する。

というのも、そうした瞬間にあって、身辺の日常的な出来事 [irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung: わたしの日常的環境の [ありふれた] 見た目の現象] を、いちだんと高くあふれんばかりの生命で（ちょうど器に水を入れるように）満たしながら立ちあらわれてくるもの、それはまったく名のないもの [etwas völlig Unbenanntes]、いやおそらく名づけえぬもの [kaum Benennbares] だからです。（112）

この構造には注意を払う必要がある。第一に、そこにまずあるのは「日常的」なものである。次に、そこに「立ちあらわれてくるもの」があるが、「日常的」なものは、この「立ちあらわれてくるもの」そのものではなく、それを容れる「器」にすぎない。この器を生命でみだしあふれ出るのが「名づけえぬ」何かである。しかも、この「名づけえぬもの」は、この器である日常の事物の外貌をまとったままそれを変質させるかたちで姿をあらわすのだ。

「名のないもの」を前にして、「言葉がわたしを見はな」してしまうと引用したが、そこには「またしても」（wiederum）という副詞が添えられている。前には、抽象的な言葉が彼を見放したのだった。それは、ミルクを飲むように摂取していた言葉が、「腐れ茸」のように食べられないものとなってしまい、まるでそれを身体が拒否するかのように、彼自身が摂取を拒絶することで、何も言えなくなってしまった、そのような見放され方だった。それとは違って、ここでは、名づけようのないものを前にして、言葉はそれを名指そうとする彼を助けることはできず、言葉の無力のなかへ放り出されるかたちで、彼は言葉に見放されているのである。従って、このふたつは「またしても」とは言っても、内容が異なっている。チャン

ドス卿は、それまで幸福に使用していた言葉とともに作りあげていた世界が、あらわになった言葉の空虚さとともにくずれて断片化するかたちで、言葉に見放され、さらにその状態のなかで、あらたに姿を見せた名づけえないもの前で、それについて語る言葉を見出すことも組織することもできないというかたちで、言葉に見放されている。彼は、失効した過去の言葉と、まだ有効になっていない未来の言葉のあいだで宙吊りになっているのである<sup>13)</sup>。

チャンドス卿は、「いちだんと高くあふれんばかりの生命で」(mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens: より高い命のあふれる流れで) 満たしながら立ち現れる名づけえないものの例をあげる。みずから「ばかげている」(112) と形容する事例である。

たとえば、一箇<sup>じよろ</sup>の如露、畑に置きっぱなしの馬<sup>まぐわ</sup>鍬、日なたに寝そべる犬、みすばらしい墓地、不具者、小さな農家 (112)

これらが「わたしの靈感の器 [das Gefäß meiner Offenbarung: わたしの啓示の器] となりうるのです」(112) と彼は言う。ふだん見慣れている平凡なものが、ある瞬間に、異常な出来事の場合としてその存在意義を変えるのである。

13) 「チャンドス卿は、まだその語が彼には欠けている新しい詩的言語を求めている詩人である」とル・リデールは定義している (Le Rider, l'article cité, p. 104)。だが、そう単純に「詩人」と言ってもよいのだろうか。これに関しては、われわれの注 (19) を見よ。檜山哲彦は、「これまで用いてきた言語の無能力さ」と「これから用いるべき (と予感される) 言語の不在」というふたつの不在のあいだで、「この『手紙』が語るのは言語能力の獲得ではなく [……]、そのふたつの不在のあいだの中間地帯で揺れている自分のありさまなのである」と述べている (檜山哲彦, 「解説」, 『チャンドス卿の手紙 他十編』, *op. cit.*, p. 315)。

ふだんはあたりまえのものとして眼をとめることなく通りすぎてしまうのですが、ある瞬間とつぜんに——この瞬間を意識で呼び寄せることはとうていわたしにはできません [Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht: この瞬間を呼び寄せることはわたしの力ではどのようにしてもできない] ——心を動かす崇高なしるしを帯び、いかなる言葉もそれを言い表すには貧しすぎると見えてくるのです。(112)

あたりまえの事物が「崇高なしるし」を帯びている瞬間があり、その瞬間との出会いは、自分の力を越えた偶然によってもたらされる。そのとき、あたりまえの貧しい事物は崇高なものへと変容するのに、その事物の記号である言葉のなかには、その変容をもたらすものは入ってきてくれず、そして彼の駆使できるどのような言葉も、そこで出現しているものと等価の効果を生み出すものにはならない。

チャンドス卿は、こうした直接の視像のほかに、心に浮かぶイメージによってもそのような瞬間はもたらされるということ、突然胸中に浮かんできた、殺鼠剤で悶絶するネズミの断末魔のありさまを描き出すことで説明する（それはミルクを提供してくれていた世界とは対極の、「酪農場の牛乳室」に撒いた毒で「死に瀕して身体を痙攣させている子供たちの真中に一匹の母鼠」(114) という光景だ)。そのとき彼を満たしているひとつの充溢感がある。彼はそのことを次のように表現する。

それは恐るべきかわりあいであり、これらの生き物のうちへと流れこんでゆくこと [ein Hinüberfließen]、あるいは、生と死、夢と覚醒、それらを貫いてとおる流体 [ein Fluidum] が、一瞬、これらの生き物のうちへと——どこからかはわかりませんが——流れこんだ [hinübergelassen]、という感覚でした。(114-115)

この流体の感覚は、先に見たサルスティウスの形式を、われわれに思い出させる。彼は、「形式についての認識がとめどなくわたしのうちに流れ込んで [floß]」(105) きていたと書いていた。そこには「深い真の内的形式」(105) があり、それは「素材を貫き、素材を高め、素材をこえ、詩と真実を同時につくり」(105) だすものだった。今われわれは、かつて彼を支えることができるように見え、その後、彼と世界との関わりがなかで失効した「形式」の持っていた力に代わって、対象を「貫いてとおる」流体が感覚されていることを知る。高められ、越えられた素材に代わって、「物言わぬ、ときには命もたぬ被造物が、みちたりた愛の姿で立ちあらわれてくる」(116) のを知る。同じ構造を持ちながら、その要素が、同時にパラダイムが、変わっているのである。

チャンドス卿は、「名づけえぬもの」、「崇高なしるし」で示されるものを、「かの無限なるもの」(115) とも呼び、それをもたらず例をさらに挙げている。ある夕方、くるみの木の下に「園丁が置き忘れた、半分水のはいつている如露」と、「木の下で霧になっている水」とその水面を泳ぎ回る「一匹の水すまし」という「つまらないものの組み合わせ」[Zusammensetzung von Nichtigkeiten] が、「かの無限なるものを現前 [einer solchen Gegenwart des Unendlichen] させ」、「わたしをふるえおのかせ」と言うのである (115)。この組み合わせは、それで全体の「統一体」(107) を作るような部分の組み合わせではなく、偶然ここで一緒になったつまらないものたちの組み合わせだ<sup>14)</sup>。この現前をまえにして、彼は「ふるえおのかせ」(115) く。そして注目に値する次のような反応をするのである。

---

14) この偶然的組み合わせの「一産物」である、個別的 (le particulier) な性格を刻印された「偶発事」(un accident) のなかから、「普遍的なもの」(l'universel) ではなく、独異的 (le singulier) であるものがみずからを発現させる、と言えるだろう。(le particulier と l'universel については、注 (38) を見よ)。

頭のとっぺんから足の爪先まで戦慄が駆け抜け、とつぜんにか言葉をわめきたくなります<sup>15)</sup>。(115)

われわれは少し後で、プルーストの『失われた時を求めて』の一シーンにおいてこの箇所へ戻ってくることになるだろう。チャンドス卿はわめくことなく、つまり、注(15)に記したように、言葉へと爆発することなく、「黙ってその場を去」(115)る。なぜなら、もし言葉をわめいたとしても、つまり、その感情や感覚をうまく表す言語が存在したとしても、それはもはや人間の言葉ではなく、「かのケルビム、その存在を信じてはいませんが、かの<sup>ちてんし</sup>智天使らをもひざまずかせる」(115)言葉、ほとんど神的な言葉であろうからだ(人はここでランボーの「見者の手紙」を想起するであろう。詩人が未知のものに出会い、それを知覚することはできても知的に理解することはできず表現することもできずに破裂したとしても、それはそれでよい、という見解を<sup>16)</sup>)。

さて、このような瞬間には、事物はふだん見慣れているのとは違った相

- 15) この箇所の前半は、「*diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen mich durchschauert*」で、直訳的には、「このつまらないものの組み合わせが、かの無限なるものの現前で、わたしをぞくぞくさせ、頭のとっぺんから足の爪先までわたしをぞくぞくさせ」となっている。動詞の「*durchschauern*」は、恐怖や喜びが身内を走ることを表し、ここでのチャンドス卿の反応である「ふるえ」や「戦慄」は、怖れでもあれば歓喜でもある、名状しがたいある強烈な感覚に貫通されていることを示していると思われる。原文の、「*durchschauert*」の意図的な反復はそれを強調している。

また、「言葉をわめく」は、「*ich in Worte ausbrechen möchte*」、直訳的には「言葉のなかへ爆発したくなった」となり、身内に走っている感情を、言葉へと爆発的に放出し言語化する衝動を示している。

- 16) 「彼は未知なるものに達し、そして彼が、狂乱して、ついに自分のさまざまな視像<sup>ヴィジョン</sup>についての知的理解を失ってしまうとき、彼はそれらの視像をたしかに見たのです！ 前代未聞の名づけようもない事象を通じた、彼のそんな跳躍のただなかで、もし彼のみが破裂してしまうなら、それはそれでよいのです」(ポール・デメニー宛、1871年5月15日のランボーの手紙(湯浅博雄訳)、『ランボー全詩集』(平井、湯浅、中地訳)、青土社、1994年、p. 444)。

貌をみせる。

とるにたらない被造物、犬とか鼠、甲虫、いじけた林檎の木、丘の上の曲がりくねった馬車道、苔むした岩などが、生涯最良の夜に身も心も捧げてくれるこのうえなく美しい恋人以上のものに思えてきます。これら物言わぬ、ときには命ももたぬ被造物が、みちたりた愛の姿で立ちあらわれてくるので、その幸いに恵まれたわたしの眼も周囲のいたるところに生命を見いだすのです。(116)

かつて、概念や抽象的な言葉と調和しながら「存在全体が一箇の大なる統一体と見えていた」ときと似て、とはいえそれとは断絶したかたちで、彼を別のひとつの予感が包む。前者が理性で考えられ把握される世界だとすれば、後者は身体をよみとき、心で考えることによって可能となる関係性の世界だ。ひととき出現する「わたしと全世界とを織りこんでいる調和」がその予感をもたらしている。

自分の内部にも周囲にも、恍惚とするような、まさに限りないせめぎあい [unendliches Widerspiel] を感じます。これらせめぎあう物質 [gegeneinanderspielenden Materien] のいずれのうちへも、わたしは流れこんでゆけるのです。そのとき、自分の身体が、すべてを解き明かしてくれる暗号でできているような気がします。あるいは、心で考えるということをはじめならば、わたしたちは全存在に対して、予感にあふれ胸ふるわせるような新しい関係をもちうるのではないか、という気がするのです。ですが、このふしぎな魔力が消えてしまうと、それについてはなにひとつ語ることができません。[……] わたしと全世界とを織りこんでいる調和とはなんだったのか、また、どのようにしてそれは感じるものとなったのか、それを理性の言葉で [in vernünftigen Worten] 言い表すことはできないでしょう。(116)

チャンドス卿のなかで感じられているのは、「せめぎあう物質」である。つまり、融和的ではなく、互いに対立しながら物や素材が共存している状態、換言すれば、異質性を刻印された具体物の集合なのであって、これは同質性を特徴とする概念の世界とは対立する、異質性によって成立する「日常性」を示すものにほかならない<sup>17)</sup>。

理性 (Vernunft) にたいして、身体 (Körper) と心 (Herz) が対置されている<sup>18)</sup>。「わたし」は、かつての概念的関係性からははじき出され、今は新しく予感される関係性への束の間の開口部に立っている。彼はその特別な瞬間には、物質へ流れ込んでゆくことができ、身体や心で読み解ける世界のなかにいるような気がする。だがそれは「ふしぎな魔力」(sonderbare Bezauberung)、奇妙な魔法にかかった一瞬の啓示的瞬間に過ぎず、永続しないし、そのことをあとから言葉で語ることもできない。その瞬間の、経験のなかにも、「わたしと全世界とを織りこんでいる調和」(diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie) は出現しているのだ。

チャンドス卿は、ある新しい思考のなかにいる。それは、実体にささえられず空虚へひらかれている言葉によって行われる思考ではなく、もっと直接的に身体的、心的、物質的、流体的なものである。

17) シェリングは、Ágnes Heller における「日常」の概念を分析しつつ、日常 (le quotidien) を特徴づけるものは、個別な具体的なものの「異質性」(hétérogénéité) であり、これに対して、日常を越えたところにあるものの特徴は「同質性」(homogénéité) であるとしている。Sheringham, *op. cit.*, p. 46.

18) ハイデガーは、「真」の場所とは、「感覚」であって、「或るものを端的に、感性的に受けとること」であるとし、そして、その箇所の訳注にあるように「理性」(Vernunft) は「知覚する」(vernehmen) を語源とする、ということを考慮すると、ここで「身体」や「心」で感覚されているものは、いわゆる理性と対立していると同時に、通常の知覚とも対置されている、ということになるであろう。すなわち、そこでは、通常の知覚を回路とするのではあるが、しかし、その知覚ではそれまで感覚したことのないもの、既存の知覚システムでは処理できないもの、そしてその感覚をうまく言語化できないものに遭遇している、ということになるであろう。(ハイデガー『存在と時間』序論第七節Bおよび熊野氏による訳注(熊野純彦訳、岩波文庫、2013年、第98段落、p. 196-198を参照)。

全体はある種の熱病めいた思考なのですが、思考とはいえ、言葉よりもさらに直接的、流動的で、白熱した素材 [Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte] をもってする思考 [Denken] であり、[……] 言葉の渦のように支えなき奈落へといたるものではなく、なにか自分自身のうちへと、きわめて深い安息のうちへといたるように思えるのです。(120)

言葉が記号であり、指向対象にたいして間接的に働くとするなら、ここで言葉に代わって思考を構成している素材は、言葉と指向対象とがおなじ物質でできているような何かである。のちにフランシス・ポンジュは、客体にして言語であるものを現前させようとした。チャンドス卿の思考は、それをわれわれに想起させる。

この思考にふさわしい言葉がないわけではない。だがチャンドス卿にとっては、それはもはや人間の言葉ではない。

物を書くばかりでなく、また考えるためにわたしに与えられているように思える言葉は、ラテン語でも、英語、イタリア語、スペイン語でもなく、単語ひとつさえ知らない言語であり、物言わぬ事物が語りかけてくる言葉 [eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen]、ひょっとするといつの日か墓のなかで、見知らぬ審問者を前にして申し開きをするときに使うかもしれない、そうした言葉 (121)

なのである<sup>19)</sup>。そしてホフマンスタールはチャンドス卿に、その言葉のこ

---

19) ル・リデールは、『チャンドス卿の手紙』を、言語の危機における敗北ではなく、むしろ、新しい言語への希望という展望のなかに置き、「墓のなかで使うかもしれない言葉」と関連させつつ、チャンドス卿は「彼の言語が再生するためには自分自身にたいして死ななくてはならないのだ」、と述べている (Le Rider, l'article cité, p. 107)。すなわち、ある意味では、ディオニュソスの秘儀参入に近いプロセスを見ている。さらにまた、この「危機」に、言葉に重きを置きすぎる知識人への批判を読み取り、身体や心で世界を解読するよう

の世での使用の不可能を確信させることで、文学活動を、つまり、人間の言葉へ翻訳することを、断念させるのである。そこに聞こえているもの、それは Wort (語) ではなく、Sprache (話される言葉) であり、人間の言語では語らない事物が事物の言葉で語るのだ。だがそれは人間の言語能力を司るのとは別の器官で聞かれ理解される言葉であろう。

架空のチャンドス卿の時からは250年後、だが実際にそれを書いているホフマンスタールよりはすでに半世紀前に、「物言わぬ事物が語りかけてくる言葉」は、ボードレールによって、詩人が理解するものとして「花の言語」とともに示された言語であり（「幸いなるかな [……] 苦もなく理解する者は／花と物言わぬ事物の言葉を！」（「高翔」、『悪の華』）、ボードレールより少しあとにはランボーが「新しい言語の発明」を試みている<sup>20)</sup>。

だとしたらなぜ、ホフマンスタールは、ボードレールやランボーのあとに来る者として、たとえばプルーヴがしたように、人間の言語への翻訳へ乗り出さなかったのだろうか。

「わたしの思考の最奥にある個人的要素」とチャンドス卿の言うもの、そして特権的な瞬間に啓示された「調和」は、一般化し概念化し恒常化することはできない。いましがた見たように、ここで請われているのは、理性の言葉ではなく、感覚の、感受の、さらには官能性の言葉である。手紙

になったチャンドス卿について、かつて知識人であったチャンドス卿の持てなかつた世界理解を、非-知識人となった彼は獲得した、と解釈している (*ibid.*, p. 110)。『帰国者の手紙』（注 (22) を見よ）と関連させたとき、詩的言語の、言語としての再生はなく、世界理解は絵画や〈生〉の感覚へ譲り渡されている、とわれわれには思われる。

檜山哲彦は、『チャンドス卿の手紙』前半に描き出される言語の無力さ、現実の解体感覚を確認しつつ、後半で告げられる身体感覚を前面に出す読みを提出している。「解体と崩壊の危機、散乱の危機にさらされている身体感覚が、その解体と散乱とを逆手にとって、概念言語の力がおよばない事物や生物の領域のうちに、たしかな手応えのある何かを感じとる」、という現在があり、その手応えを肯定するのである。（檜山哲彦、「解説」、『チャンドス卿の手紙 他十編』, *op. cit.*, p. 315）。

20) 「[はくは] 新しい言語を創出しようを試みた」（「別れ」、『地獄の季節』）。ボードレールやヘルダーとの関連については、Le Rider, *article cité*, p. 99 も参照。

の時代は17世紀初めで、感覚のための言語は、ロマン派の登場とともに作家の資財となるのであり、それに対して、チャンドス卿はそれ以前の人ではある。だが、そのロマン派の言語使用によってこの「理性の言葉では言い表すことのできない」ものを言い表すことができるなら、ホフマンスタールはわざわざこの作品を書く必要はなかったはずだ。彼は、1902年の時点において言語化できないものを、この手紙を通じて、イギリス・ルネサンス期という時間設定のなかで、浮かび上がらせようとした、とわれわれは考えるべきであろう<sup>21)</sup>。

チャンドス卿＝ホフマンスタールは何を見ていたのか。彼は、ロマン派的な希求、「今＝ここ」ではない他処への希求とひとつになった言説によっては表現できない、日常の「今＝ここ」に根ざした事象に巻き込まれ、かといって、その事象を「今＝ここ」に固定するレアリズム的エクリチュールで捉えようとしてもそれでは「名づけえぬもの」を喚起できず、またいっぽうでは、「名づけえぬもの」を暗示する象徴主義的エクリ

---

21) 『チャンドス卿の手紙』は、その内容はホフマンスタールの自伝的な告白であり、形式は16世紀人の手紙である。こうした文学的歴史主義 (historicisme littéraire) の試みに疑問を呈したレオポルト・フォン・アンドリアンに答えるホフマンスタールの書簡を、ル・リデールは前掲の論文のなかで引用している (Le Rider, article cité, p. 95)。そのなかでホフマンスタールは概略次のように答え、この作品を性格付けている。すなわち彼は、ベーコンのエッセーを好んで読むうちに、16世紀の人々が古典古代を見るやりかたに染まっていき、そのトーンで何かを書いてみたくなった (つまり、形式的興味が先にあった)。内容は、自分の実体験から持ってくることにしたが、それは、形式的な創作意欲のうちにあって、事後的に思いついたのである。形式は想像上の手紙にし、内容は自分に身近な現在のものであるべきだと思った。この内容を「直接」(つまり、同時代の語りの形式で) 言うことになると、仕事に取りかかる気は起こらないだろう。興味は、外国の遠い世界を、自分たちとの身近な類縁関係のうちに復元することにあった。これがホフマンスタールの返答のあらましである。

つまり、言葉への不信、という、以前からホフマンスタールになじみのテーマ (Le Rider, article cité, p. 94) は、形式的興味から行う創作に現代的な血肉を通わせるための手段、というのが、作家自身の位置づけである。

いっぽう、われわれの興味は、なぜ16世紀の書簡体形式で、16-17世紀人と19-20世紀人の危機的な精神状況が、内容として同時に盛り込まれ得るのか、という点にある。

チュールへ運び込めば、日常の平凡な組み合わせがつまらないものとして斥けられてしまう、という、それぞれのエクリチュールが満たせない空白の重なる空白地帯にいる。「名づけえぬもの」といっても、彼は決して、ランボー的な「あらゆる感覚の壊乱」の末に、狂乱のうちに、「未知なるもの」を見たのではない。

わたしの眼差しは、みにくい仔犬や、植木鉢のあいだをしなやかに通り抜ける猫にじっととどまり、百姓暮しのごつごつした粗末な品々のうちに、あるひとつのものを求めます。それは、目立たぬかたちをして、だれの眼をひくこともなく横たえられ、あるいは立てかけてあり、なにひとつ語ることなく存在しているのですが、しかもそのような存在していることによって、あの謎めいた、言葉にならない無限の恍惚感をよびおこしうるなにかです。(118)

彼の眼がとらえているのは「目立たぬ」もの、まさにその特質のために、「謎めいた、言葉にならない無限の恍惚感」を呼び起こすものだ。

眼で知覚している対象が呼び起こすことのできる、言葉にならない、「無限の恍惚感」、目立たないものの謎めいた魅力。しかもその恍惚感は、なにかもとからはなばなく目立つものではなく、まさに、ある偶然の瞬間に、「目立たぬ」ものを出現の場の条件として、現れ出る。

一見何でもないものに宿る魅力、そしてそれによって何でもないものを意義深い存在とするもの。それはほかでもない、写真が、そしてそのあとにくる映画が、とらえることを可能にした「なにか」である。チャンドス卿が沈黙のなかで手放したものは、その沈黙に包まれ、言語とはちがうメディアを通じて回帰してくる<sup>22)</sup>。

22) ホフマンスタールの作家活動のコンテキストでは、22歳くらいのときから18年間祖国ドイツを離れ、世界を股にかけ商人として、経済人として行動的に暮らした壮年の男が、今、帰国して感じている不満を「君」にあてて書い

た、1901年4月から5月にかけての手紙、という体裁をとる『帰国者の手紙』（1907年）に、『チャンドス卿の手紙』のテーマが回帰してくる。（以下、引用は、『チャンドス卿の手紙 他十編』（檜山哲彦訳）、岩波文庫、1991年に所収のテキストに拠り、ページのノンブルを、手紙の番号とともに丸括弧で示す。傍点は引用者）。

「ぼく」は、かつて知っていたドイツ人と違って今のドイツ人には「内部に統一がない」（第二の手紙、190-191）と感じる（チャンドス卿が、世界を「統一体」として感じられなくなったのと似た状態である）。そこには「けっして言い表しえない一個の大いなる背後の思想」（同、192）、ひとりの人間の声を、そこに存在の本質が現れているような真正の人間の声とする思想が欠けているのである。こうした欠如の感覚が「ぼく」を支配している。

だが、それは、こうした抽象的な概念でしか名指せないもの、「真の関係の緊密さが欠けている」と取りあえず言うことは言えても、結局は「何か欠けているのだ」が、「それを表わすべき術語はみつからない」としか言えないもの、「ひとの心のうちにあるもの一切の根源となるもの」（第三の手紙、196-197）なのである（われわれが論じた、チャンドス卿の、第一の言葉からの見放しと通底する）。

彼のなかには「内部に巢喰った不快感」（第四の手紙、204）があり、事物は、実体のない幽霊のように見え始める。『チャンドス卿の手紙』では、変哲のない事物が崇高に見える時があった、それとは逆に、「とりたてて言うほどでもないごくふつうのものなのに、まったく現実離れし、仮のものとしか見えない」（同、205）。ドイツの現実は、ごくふつうのものまでが、仮象だけを残して存在から脱け落ちてきているのだ。そして「ぼく」は、サルトルの実存的嘔吐を先取りするかのようになり、「軽い吐き気」に襲われる（同、206）。

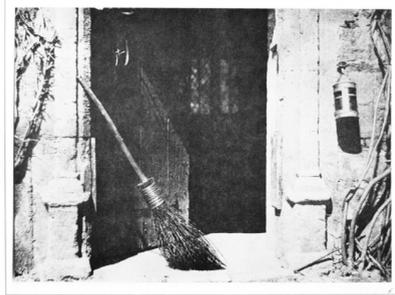
端的に言って、そこには「生」が欠けていた。人々は「生じたいを忘れていく」（同、209）のである。

そうしたある日、彼は絵を展覧している店に入って、彼の感じていた欠如を一気に満たし溢れるものに会う。それはゴッホの絵だった。そこには「描かれたものの背後に存在する何か、真なるもの、いわくいいがたい運命的なるもの」（同、210）があったのである。だが、これは絵なので、言葉に翻訳することはできない（チャンドス卿における、第二の言葉からの見放し）。写真に撮って伝えることもできない。そもそも、同じ絵を見せたところで、同じ印象が「君」に惹起されるかどうかともわからない（同、211-212）。（この最後の部分は、これからわれわれが、プルーストにおいて確認するところだ）。

その絵に現前していたのは、対象の表面ではなく、「対象の奥にひそむ命」（同、212）であり、木や岩といった事物は「そのもつとも奥深くに存在するものを語」っていた。「物の存在のずっしりとした重み」と「ぼく」の言うものだ（同、212）。そこに感知されていたのは、「ぼくの魂にじかに語りかけた言葉」（同、213）なのである。この、言葉ならぬ言葉を聞いたとき、「ぼく」は、これもプルーストの「私」やチャンドス卿と同じように、「歓喜の叫び声をあげたくてしかたない」という気分になった（同、213）（チャンドス卿の貴族性がそれを妨げたように、ここでは「店」という場の、市民社会の礼節がそれを許さなかったのであろう。また、ここでわれわれは、そうした言語を聞く場、というか器官は、「魂」であることにも注目する。チャンドス卿が言葉を介在させずに経験している至高の瞬間に語られているもの、「実存の直接的言

## 「開いたドア」

「百姓暮らしのごつごつした粗末な品々のうちに」「立てかけて」あるもの。その一例を、われわれは、『チャンドス卿の手紙』に約60年先だってタルボットによって撮影された写真のなかに見ることができる。



Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Plate VI : « The Open Door ».

語」(Mauser, cité par Le Rider dans son article cité, p. 103)、この「生がしゃべっている言語」をホフマンスタールも聞いている。彼がカルグ・フォン・ベベンプルクに宛てた手紙のなかに、「人生の無数の事物のなかに [……] 何かが表現されている、それは、言葉によっては表現されないが、われわれの魂に語りかけている」という文章がある (lettre de Hofmannsthal à Karg von Bebenburg, citée par Le Rider, l'article cité, p. 104)。

チャンドス卿が言葉にできなかったものは、ゴッホによって表現された、という関係になっている。帰国者の「ぼく」は、学問もしていなければ、芸術家でもない。真なるもの、命を、直観的に感じ取ることのできる能力を実務と異国経験で身につけた男である。それにたいして、手紙の相手の「きみ」はどうやら学問の世界にいる人物らしく、その学問は、「すべてを語るみごとな言葉でしかない君らの学問」(第五の手紙, 218)と規定されている。いずれにせよ、手紙の書き手は、ドイツの日常のなかでは平凡な事物から直かに魂に語りかける言葉を感じることはできず、それが現前する場として、ゴッホの絵と出会った。

この体験を自分のなかで一般化しつつ、彼は気づくのである。色がそうした感覚をもたらすということに。そうした瞬間に彼が持つのは、「ぼくにたいして開かれた世界と自分自身とをともに味わうという聖なる体験」(同, 221)である。といっても、「色」という言葉も正確にはそれを表してはいない、として、それをさらに、「自分がふだんの百倍の強さで生きていると感じる瞬間」(同, 222)と表現する(われわれはそれを、強度 (l'intensité) と言うこともできるだろう)。そのとき、ふだんはよそよそしいものも「ふいに身を開

タルボットの『自然の鉛筆』（1844-46）はカロタイプ<sup>23</sup>の写真集で、そのなかに、よく知られた〈開いたドア〉（« The Open Door »）というタイトルの写真がおさめられている<sup>24</sup>。この写真は1844年制作のもので、写真の歴史の始まりに位置している。ナオミ・ローゼンブラムはタルボットの写真について、次のように解説している。

---

き、愛の波に包むかのようにぼくをひとつに絡めとってしまう」（同、222）と  
言うのである（『チャンドス卿の手紙』における、「物言わぬ、ときには命も  
もたぬ被造物が、みちたりた愛の姿で立ちあらわれてくる」（116）とほぼ同  
じ言い方である）。

アンドリアンが『チャンドス卿の手紙』について難詰した古い時代の形式  
のかわりに、この『帰国者の手紙』は、ちょうど『チャンドス卿の手紙』の  
ホフマンスタールの執筆時に年代を設定して書かれ、ホフマンスタールの自  
伝的告白を、形式的にも現代のものに、かつ、時代設定も同時代にしている。  
いわばアンドリアンの要請に応えた形である。われわれの観点からすると、  
『チャンドス卿の手紙』では表象不可能であったものは、もしその手紙をホフ  
マンスタールと同時代に設定すると、ゴッホによって、さらに一般化すれば、  
印象主義などの（当時の）現代絵画によって表象可能なものとなっている。  
『チャンドス卿の手紙』に関するホフマンスタール自身の創作の契機がどうで  
あったにせよ、17世紀初頭に時代を設定しなくては、言葉でも絵画でも表象  
不可能なもの（かつ日常性を刻印されている）をテーマとすることはできな  
かった、ということであり、別の言い方をすれば、そのような時代設定にす  
ることによって、テーマを鮮明に浮かび上がらせることができたということ  
なのである。なお、『チャンドス卿の手紙』に予示的に現れている映画の要素  
への言及については、次の論文を参照のこと。Assenka Oksiloff, « Archaic  
Modernism: Hofmannsthal's Cinematic Aesthetics », in *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, New York University, 30 Mar. 2010, p. 70-85. オクシ  
ロフは、映画についてのホフマンスタールのエッセー「夢の代用品」（« Ersatz  
für die Träume »）(1922)。邦訳は『三つの小さな考察』（藤川芳朗訳、『ホフマン  
スタール選集3：論文・エッセー』、河出書房新社、1972年）に所収）を分析し  
つつ、次のように指摘している。すなわち、ホフマンスタールは、「観者に直  
接語りかける視覚言語を動員する」ことによって映画は「神話的なものが誕  
生するための理想的な場」になっていると考えていた、と（p. 77）。

- 23) 当時、他の写真は、いまのボラロイド写真のように、一枚しか作成できない  
方式だったが、タルボットは、カロタイプを発明し、ネガフィルムから複製  
をつくることを可能にした。
- 24) William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature, the Project Gutenberg*, 2010  
(Ebook 33447) に拠る (<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>)。Project Gutenberg の原書は、H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844。

タルボットが写真を重要だとみなしていた第一の理由は、写真が事実を視覚的に明白に写し出すという役割のためだった。だがそれだけではない。この「箒の独白」（と、タルボットの母親は「開いたドア」のことを呼んでいたわけだが）は、平凡なものを芸術的に扱うということにたいする著しい興味を明らかにしている。光と影がつつましい光景を絵画的次元で満たしている、その満たし方への細心の注意は、テーマとあいまって、次のことを暗示している。すなわち、この発明家〔タルボット〕は、17世紀オランダ絵画に親しんでいたということだ。オランダ絵画はヴィクトリア朝イングランドで絶大な評価を受けていたし、そして事実、『自然の鉛筆』のなかでとくに言及されている。写真はデッサンや絵の才能を持たない人々に芸術的表現のための手段を提供できる、とタルボットは確信していた。そのことは、おなじスタイルで撮られた他のいくつかのカロタイプの写真を見れば明らかである<sup>25)</sup>。

つまり写真は、事実を視覚的に写し出すが、タルボットにおいては、そこにおいて、平凡なものを芸術的に扱う、ということが目指され、それは17世紀オランダ絵画との親和性のうちになされておられ、しかもその芸術性は、誰にでも手にすることのできるものであり、写真は「デッサンや絵の才能を持たない人々」にとっての芸術的表現のための手段となるのだ。

タルボット自身はどう思っていたのだろうか。『自然の鉛筆』には次の

---

25) Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press Publishers, 1997, p. 31. チェンドス卿の「事物が語りかける言葉」と思い合わせると、「箒の独白」はかなり意味深い表現である。「箒の独白」(The Soliloquy of the Broom) という表現は、1841年に撮影された、やはり箒を戸口に、このときは右側へ立てかけた構図の写真を見て、タルボットの母 Lady Elisabeth が思いついた表現で、最初の言及は彼女が息子にあてた1842年1月12日付けの手紙に出る (Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press, 2000, p. 243 (note for the Plate 37 « The Soliloquy of the Broom »))。

ように記されている<sup>26)</sup>。

この作品の主な目的は、新しい芸術の——この芸術はイギリスの才能によってやがては成熟へとみちびかれるであろうし、その時期は近いとわれわれは信じているが——その初期段階を記録に残しておくことである。この作品は、[これから成長する新しい芸術=写真の] 子供時代のつまらない努力の一例ではあるのだが、一部の友人たちは寛大にもそれを称賛してくれた。われわれは、日常の身近な出来事のシーンを表象の主題として扱うことにかんして、オランダ派の十分な権威に支えられている。画家の眼は、ふつうの人には何一つ顕著なものが見えないところに、しばしば引き留められるものだ。偶然の太陽の微光、道をよこぎるように投げかけられた影、時を経てしおれたオーク、苔に被われた石、そうしたものが一連の思考や感情を、そして絵画的な想像を呼び起こすこともあるのだ。

すでに見たように、チャンドス卿が、「心を動かす崇高なしるし」を帯びている事物と遭遇する瞬間の、その事物は、「ふだんはあたりまえのものとして眼をとめることなく通りすぎてしまう」ものであった。その瞬間は「偶然」によってもたらされるのだが、タルボットにおける画家の眼は、「ふつうの人には何一つ顕著なものが見えない」ところに注意を向ける。意識的な眼である。その違いは認めたくえで、われわれは、ふつうの人の眼には目立つところのないものとして映り、注意を向けられることのない事物が、魔術的瞬間や、画家の眼差しのもとでは、注目に値するものとして現れている、という事象に着目したいのである<sup>27)</sup>。

---

26) Schaaf, *ibid.* (« Plate 82, 'The Open Door' »), p. 196. Project Gutenberg : <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf> の Plate VI も見よ。

27) シェリングham は、「日常を理解することは、注意の特別な形式 [des formes particulières d'attention] を内包する」と言う。Sheringham, *op. cit.*, p. 58.

「目立たぬかたちをして」、「だれの眼をひくこともなく [……] 立てかけてあり」、しかも「言葉にならない無限の恍惚感をよびおこしうるなにか」とチャンドス卿を通じてホフマンスタールが言うように、タルボットも、「何一つ顕著なものが見えない」事物が、「思考や感情を、そして絵画的な想像の産物と呼び起こす」と言うのだ。

印象的な「立てかけて」ある箒を中心に、「The Open Door」という写真に写っているのは、この、平凡なものが持っている、注目に値する何かである。それは、オランダ絵画とつながっているのは確かなのだが<sup>28)</sup>、また同時に、カメラがなかったら見えるものにはならなかったはずのものでもある。スーザン・ソントグは、『写真論』の冒頭でこう言っている。「写真は、私たちに新しい視覚コードを教えることによって、何が見るに値するものなのか、私たちは何を観察する権利があるのかについての観念を、変えたり、広げたりしている<sup>29)</sup>」。人は写真の出現とともに、写真にしたら魅惑的に見えるだろう、と言う観点から事物を見ることをおぼえた。いわば、カメラを自分の目のなかに組み込んだのだ。写真がわれわれに授けたのは、まさにそのような眼なのである。そしてその対象は、ごく普通のものでよいということは、その誕生時からのクレドであり、同様にソントグは言うのである、「写真家はその神秘をエキゾチックなものや、とくに眼を見張るような被写体で強調する必要はない。[……] 身近なものも

---

28) Schaaf, *op.cit.*, p. 196 および注 (p. 254, note 2 for Plate 82) を見よ。なお、モチーフに関して付記しておく、箒は、17世紀オランダ絵画では、家庭的美德を表す(ツヴェタン・トドロフ、『日常礼賛』(塚本昌則訳), 2002年(1993), 白水社, p. 80)。「戸口」については、「戸口 [doorway] は伝統的に生と死のあいだの境界を象徴する」(Schaaf, *op. cit.*, p. 106)。〈箒の独白〉も〈開いたドア〉も、ドアは半開きになっているが、それは「希望」を表す (*ibid.*)。

29) スーザン・ソントグ、『写真論』(近藤耕人訳), 晶文社, 1980(1979), p. 9. 本稿の記述と合わせるために訳文を一部変更した。(Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977(1973), p. 3 : « In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. »)

カメラを感受性のある使い方をして表現すれば、神秘的になるものだ<sup>30)</sup>。この神秘的なものは外から付け加わるものではなく、身近なものがそれになる (become) ものである。ただそれは、習慣の眼によって隠されている。「現実隠されて」いるのであり、「隠されているから、なにかがペールを剥ぎ取られなければならない」と、写真のリアリズムについて考察しながら、ソントグは述べている<sup>31)</sup>。

タルボットが写真を定義づけようとして引き合いに出し、称揚するオラ

30) *Ibid.*, p. 126. (*On Photography*, p. 121 : « the familiar, rendered by a sensitive use of the camera, will thereby become mysterious. »)

31) *Ibid.* 同様に、シェリングムは、写真がもたらす視覚的効果についてのシュルレアリストの関心について次のように述べている。「現実を「開示する」ように知覚を変形させようとするシュルレアリスムのプロジェクト」において重要となったのは、「人物、場所、被写体の「ドキュメンタリー」な単なる記録が、現実を超越するのではなく、それを見えるようにする能力を与える注意深い眼差しの形態を要請する、そのようなコンテキストを創り出すことである」。Sheringham, *op. cit.*, p. 94.

ここにいう、「見えるようにする現実」に関しては、シェリングムが、アジェ (Atget) の写真に注ぐシュルレアリストの関心について述べている箇所が説明となるであろう。シェリングムは次のように言う。すなわち、アジェの写真は元来はドキュメント写真であったが、ベンヤミンがそれについて指摘するような奇怪な印象（そこには「犯罪の場所」のような雰囲気がある）を、日常の平凡な対象は産み出す、という効果にシュルレアリストは惹かれた。とりわけ『ナジャ』におけるプルトンは、「主體的な現実、われわれの『真の』アイデンティティーは、われわれの存在の奥底に隠されているというよりは、知覚の場にばらまかれていて、われわれはそれを、感覚的反応を出発点として再構成できるのだ」ということを強調している、と (*ibid.*, p. 77-78)。

保莉瑞穂は、「作家にとって文体というものは [……] 技巧の問題ではなく、見方の問題である」というブルーストの言葉を引用して彼の隠喩表現の分析を行うなかで、ブルーストの換喩 (メトニミー) 的な現実認識は、いわゆる文学テキストの創作のレベルのみならず、「ブルーストの日常生活を実際に彩るものであったことを指摘しておくのも無駄ではないと思う」と記している (保莉瑞穂、『ブルースト 印象と隠喩』, 筑摩書房 (ちくま学芸文庫), 1997年 (筑摩書房, 1982年), p. 298)。そして一般論として、「近ごろの文学理論によると文学はわれわれの日常生活から懸け離れた異次元の現象になりかねないが、文学は生活の延長上にあって [……] 生活の一部である文学を支えるものは人間が日々営む生活なのである」(*ibid.*, p. 298-299) と言う。ここには、テキストの日常と作家の日常に、読者であるわれわれの日常も接続しながら、問題はそこへどのような「見方」を持ち込むのか、それによって何を見えるようにするのかにある、とする視点がある。

ンダ派の「画家の眼」について、トドロフは次のように述べている。「画家は、どんな取るに足らない物のうちにも、どんな平凡な仕草のうちにも、画家自身がそのあらゆる美点を把握しさえすれば美が宿りえることを知った<sup>32)</sup>」。美は、あらかじめ決められた対象のなかにもともと内在しているのではなく、画家が適切であるとみなして選ぶ対象のなかへやってくる。画家がその対象に向ける眼差し、物の見方（そしてそれと一体になっている技巧）によって、それまでは美がそこにあるはずはないと思われていたつまらないものに、美は宿りえることが明らかにされ、示される、というオペレーションが17世紀オランダ絵画に働いているのである。「完璧なのは現実それ自体ではなく、画家の眼差しなのであって、それが世界のなかから選択し、世界を変形することで、われわれを美に触れさせるのだ」とトドロフは言う<sup>33)</sup>。

チャンドス卿が列挙していた、目立たないけれども、ある瞬間に崇高なものへ姿を変えるものたち、のこをここでもう一度思い出してみよう。それらは、畑に置きっぱなしの馬<sup>まぐわ</sup>鍬、日なたに寝そべる犬、植木鉢のあい

32) トドロフ, *op. cit.*, p. 123.

33) *Ibid.*, p. 121.

オランダの画家は、あらかじめ決まっている美の形態目録から主題をひっぱってくるのではなく、「それまで誰も称揚しなかったある仕草の美しさ」を、「自分自身で見せようと決断」できた点に、絵画史上の重要な転換があると、トドロフは考えている (*ibid.*, p. 124)。

チャンドス卿も、これから検討するブルーストの「私」も、「それまで誰も称揚しなかった」ものに感動し、それを「見せよう」とする。ところで、ブルーストのテキストにおいては、語り手がすでに読者にメタファーで示してくれているので、その感覚の実質がわれわれに伝わるのはある意味で当然として、チャンドス卿のいう、名づけえぬもの、ブルースト的メタファー抜きに「崇高」などの観念を使って伝えようとする事物についても、やはり、われわれ現代の読者は、まったく正確にというのではないにしても、どことなくそれを感じることができるのではないだろうか。もしそうだとすると、それは一体どうしてなのであろうか。われわれは、絵画や写真や映画を通じて、そこで対象となっている、それ自体は些細な価値のものに、ロラン・バルトのいう「ブントゥム」(『明るい部屋』)が宿っていることを、既に、経験上、知っているからに違いない。

だをしなやかに通り抜ける猫、百姓暮らしのごつごつした粗末な品々。目立たぬかたちをして、だれの眼をひくこともなく横たえられ、あるいは立てかけてあるもの、犬とか鼠、甲虫、いじけた林檎の木、丘の上の曲がりくねった馬車道、苔むした岩……。

タルボットの記す対象、「偶然の太陽の微光、道をよこぎるように投げかけられた影、時を経てしおれたオーク、苔に被われた石」とほとんど同じものが姿をあらわしている。

17世紀初めという時代設定のもとに、ひとりの優れた言語的表現能力をもつ青年がとらえようとした対象、それはやがてオランダ絵画によって主題化され表象されることになる「日常」の魅惑へ通じるものにほかならないのだが、それは19世紀半ばには写真がみずからに課す使命となる。

こうして、架空のクロノロジーのなかでチャンドス卿が身を置く時間的な位置とは、絵画による「日常」の主題化と表象の少し前なのであって、その解決はやがて絵画によって実現するはずだが、今はまだ時至っていない、そのような時期にあたる。このパラダイムの転換点にあって、彼は、新しい時代の感性をなかば先取りしつつ、自分が所有する古い時代の様式ではその表象に対応できないことを嘆いている、という設定になっている。

実際のクロノロジーでは、ホフマンスタイルは、彼はまだ知らないが、やがてシュルレアリスムによって「日常」の神秘が写真において肯定される<sup>34)</sup>、その少し前の位置にいる。フランスの詩人に限って言えば、写真は、19世紀のボードレールにとっては、いまだ芸術とは呼べない技術だった。1913年の時点で、アポリネールもまた、『美的省察』において、芸術とは自然の複製ではなく、高次の自然の真実の表現なのだと述べるなかで、「神はそれぞれ自分のイメージにかたどって創造する。画家もおなじである。写真家だけが自然の複製を制作する」と写真に低い評価を与えてい

---

34) Sheringham, *op. cit.*, p. 92-102 (「シュルレアリスム、写真、日常」)を見よ。

た<sup>35)</sup>。タルボットとチャンドス卿のあいだで、日常の事物にたいする関心の持ち方は似通っているにしても、写真はホフマンスタールの時代にはおそらくまだ名づけえぬものを表象のただなかに現前させるメディアとは認識されていなかった。だが20世紀を通じて写真はその自律的な芸術性を獲得し、チャンドス卿＝ホフマンスタール的な断念に答える。(絵画の領域では、注(22)で見たように、ゴッホの絵がそれに答える。また、運動のなかでの瞬間の強度と事物の魔術的自生性に関しては、注(22)および(46)に記すように、映画がそれに答える)。

では言葉はどうなったのか。ホフマンスタールの提示した問題の再主題化と解決は、プルーストの一節に見出されることになる。

## 印象と表現

チャンドス卿の直面していた問題と最も関連があるとわれわれに思われるのは、『失われた時を求めて』の『スワン家の方へ』において、主人公の子ども時代の散歩のときに遭遇した、「印象とその通常の表現とのくいちがい」に「はじめて強く打たれた」日の逸話である。

小説の登場人物である「私」は、それまで感じたことのない魅惑的な印象を世界から受け取り、けれどもそのよろこびをどのように表現して良いのかわからず、叫ぶことしかできなかった。

語り手の「私」は、「私たちが感じたことの翻訳と称するものは、多くの場合、感じたことをそれと認識できない曖昧な形で私たちの外へ引き出して、厄介払いすることにすぎない」と述べた後で、そのことを語るのである。

私がメゼグリーズの方から得たものや、そこが偶然の舞台となり、

---

35) Apollinaire, « Sur la peinture », in *Méditations esthétiques : les Peintres cubistes* (1913), *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 8.

あるいは必然的な刺激物となつて行われたささやかな発見、それらを数えあげてみようとするとき思い出すのは、この年の秋のある日の散歩の途中、モンジューヴァンを保護する形のあの藪の斜面の近くで、私たちの覚える印象とその通常の表現とのくいちがいに、はじめて強く打たれたことである。一時間ほど風と雨がつづき、私が有頂天になって風雨と格闘しながら、モンジューヴァンの沼のほとりの小さなスレートぶきの小屋——ヴァントウイユ氏の庭師が庭の手入れをする道具を押し込めておく小屋——の前まで来たときだった。太陽がふたたび顔を出し、太陽のばらまく金箔は驟雨に洗われてすっかり新しくなり、大空に、木々の上に、小屋の壁に、まだ濡れているそのスレートの屋根の上にと、輝いていた。小屋の屋根の天辺には、一羽の雌鶏が歩いている。風は、塀の内側に生えてしまった雑草や、雌鶏の綿毛などを水平になびかせ、それはいずれも動かない軽いものに特有の仕方、風に吹かれるままに身を委ね、その長さいっぱいまで風になびいていた。スレートの屋根は、太陽のおかげでふたたび鏡のように物を映しはじめた沼のなかで、バラ色の大理石 [marbrure : 大理石模様] を形作っていたが、私はそのときまで、これに一度も気づいたことがなかった。そして私は、水の上にも壁面にも青ざめた微笑が浮かび、それが空の微笑に込められているのを見て、いても立ってもいられず、たたんだ傘をふりまわしながら大声で叫んだ、「くそっ、くそっ、くそっ」[« Zut, zut, zut, zut. »]。だが同時に私は自分のなすべきことがこの不透明な語 [ces mots opaques] に満足するのではなくて、私の覚えた歓喜 [ravisement] をはっきり見定めることなのだと感じた。

そればかりか——ちょうどそこへ通りかかった一人の農夫が、もともとかなり不機嫌そうだったところへ、あやうく傘で顔をなぐられそうになってますます機嫌を悪くし、私が「いいお天気じゃありませんか、歩くのは気持ちがいいですねえ」と言うともまるで無愛想な返事をしたのだが、その農夫のおかげで——同じ感動があらかじめ定められ

た秩序に従いすべての人の心に同時に起こるものでないことを知ったのも、そのときである<sup>36)</sup>。(『スワン家の方へ』 I, 329-331 ; RTP I, 153-154. 傍点引用者)

主人公の「私」が今まで気づかなかった自然の風景に感動するのは、雨上がりの野道を散歩しているときで、舞台装置はチャンドス卿と似通っている。「私はそのときまで、これに一度も気づいたことが[注意したことが]なかった」という表現は、特に重要である<sup>37)</sup>。世界の新しい感覚をはじめて意識した瞬間がここに書き込まれているからだ<sup>38)</sup>。けれども、それ

36) プルースト、『スワン家の方へ』（『失われた時を求めて』）（鈴木道彦訳、集英社文庫、p. 329-331。以後、引用は集英社文庫の鈴木道彦訳に拠り、巻のタイトルと巻号、ページのノンプルは本文中に繰り込んで示す。原文への参照は、適宜、プレイヤード版（I-IV, 1987-1989年）の巻号とページを略号（RTP Iなど）で記す。

37) « une marbrure rose, à laquelle je n'ai jamais encore fait attention »（まだ一度も注意したことがなかった）。ここで初めて「私」に生まれたのが、注（27）に引用した、「attention」の特別な形式である。

38) 「私」がバルベックへ祖母と旅したときにも、「はじめて」の感覚が記される。「私ははじめて感じるのだった、母が私なしでも生きられること、私のためではない、別の生活を生きることができるのだということ」（『花咲く乙女たちのかけに』 I, 467 ; RTP II, 9）

この、母との別離、つまり母性的一体化から離れた境遇のなかで、主人公は、雑多な、個別的な異質性の集合である現実と、ある種の失望のうちに、出会うことになる。彼の精神はそれまで複製写真をみながら聖母像を理想化していたが、教会入り口のその像を実見したとき、「私の心 [mon esprit : 吉川訳（『失われた時を求めて（4）：花咲く乙女たちのかけに II』、岩波文庫、2012, p. 64）では「私の精神」] は [……] 普遍的な価値を備えた理念的なものと思いこんできたので、自ら [精神が自ら] 千回もくり返して彫り上げたこの像が今や単にその固有の石の外観に還元されたのを見て、すっかり拍子抜け [s'étonnait : 驚いて。吉川訳：「意外なことに私が目のあたりにしたのは」（岩波文庫（4）、p. 64）] してしまう（『花咲く乙女たちのかけに』 I, 490 ; RTP II, 20）。教会は « soumise à la tyrannie du Particulier »（鈴木：「完全に〈個別的存在〉という条件にがんじがらめになっているので」（『花咲く乙女たちのかけに』 I, 490 ; RTP II, 20）；吉川：「おまけに「個人客」の横暴にも従順で」（岩波文庫（4）、p. 64））、つまり、精神が理想化していた「普遍性」にたいして、現実の具体物としての「個別性」の支配下に、その軍門に、くだっていたのだった。興味深いのは、このような理想化をあらかじめ受けず、偶然が自然の光のなかで知覚へ供してくれる光景には、むしろ感受にあふれた

を感じている「私」は、それを適切な表現で言葉にすることはできず、ただ「くそっ、くそっ、くそっ」と間投詞を発するだけである<sup>39)</sup>。

とはいえ、自分が感じていることの豊かさを表現するには適切ではない

描写が与えられていることで、おなじ駅前風景であっても、「教会は——今ではカフェや、道をたずねなければならなかった通行人や、これから引き返して行く駅などとともに、私の注意の対象となって——周囲のすべてのものと一体となり、この午後の終わりの一つの偶発事 [un accident]、一つの産物 [un produit] にすぎないように見えたが、そのときの円屋根はやわらかく空に膨れ上がって果物のようになり、家々の煙突をつつんでいるのと同じ方々の光を受けて、バラ色と金色に染まった溶けるようなその皮は熟れきっているのだった」（『花咲く乙女たちのかげに』I, 489; RTP II, 19）と書かれている（訳文の「すぎないように」は、鈴木氏の補足で、原文にはない）。

精神が作り出す普遍性に対する、この「偶発事」、日常のコンテクストのなかのひとときの「産物」、精神を失望させはするものの、感覚的豊かさがメタファーを要請するこの感受のひとときこそ、じつは世界の深さが立ち現れている瞬間にほかならず、チャンドス卿的瞬間とつながるものである。主人公の「私」は、語り手がひそかに忍び込ませるこの豊かな偶発的感受へは、まだこの時点では、開かれていず、「けれども私は [……] 彫刻の永遠の意味のこともしか考えたくなかった」（『花咲く乙女たちのかげに』I, 489; RTP II, 20）。彼の「精神」は、このときには「驚き」をより深く探求することはしなかったのだ。

日常の事物、個別性、普遍性のテーマについては、Naomi Segal, *op. cit.* を参照のこと。われわれの注は彼女の論文からヒントを得ている。とくに p. 16-18。また彼女は、「語り手の真正性を保証しているのは、平凡さである」というのも、「平凡な事物とのこの出会いを通じて、思い出は、心のなかの観念としてではなく、その外部にある事物として産み出されたからである」（*ibid.*, p. 31）と述べている。

- 39) 原文で « *zut* » は四回繰り返えされ、井上究一郎は、「ちえっ、ちえっ、ちえっ、ちえっ」と訳している。『失われた時を求めて』の邦訳は各種出ているが、翻訳者の個性は、意外とこういう場面に顔を出す。ほとんど叫びに近いのだが、言語として機能する間投詞、意味としては「苛立ち、怒り、待ちきれない気持ち、もうやめにしたいという気持ち」（« *Pour marquer l'irritation, l'exaspération, l'impatience, le désir d'en finir* », *TLF*）といったものを表す語だ。吉川訳は、「えい、えい、えい、えい」と処理している。この箇所にかんじていえば、「くそっ」というのは « *merde* » というフランス語があるので、井上訳が、私には個人的に一番納得がいく。ともかく、それぞれ、翻訳者の叫び方が出ていて面白い箇所である。ただし、これは間投詞であって、分節化されていない叫びと二重分節言語のぎりぎりのところに位置している単語なので、光文社古典新訳文庫にはいつている高頭弘美訳、「なんだ、なんだってんだ、なんなんだ、これは」は、それこそ、「なんなんだ、これは」という処理である。余談だが、この箇所の *Dussolier* による朗読 CD は、たんに « *zut* » と四回繰り返せばよいだけなのに、つい勢い込んでしまったのか、五回言っているのは面白い。

としても、ともかく「大声で叫んだ」という反応はわれわれの注意を引く。というのも、チャンドス卿は同じような状況で言葉を叫びたかったのに、結局は黙ったままだったからだ。イギリス貴族の彼であれば、フランスのブルジョワの子供のように粗野な言葉を発することはできなかった、ということもあるだろう。だがもっと重要なのは、プルーストの「私」は、とにかく自分の気持ちを表現しようとし、それに失敗し、おなじ言語の地平で失地回復を志すことになる、ということなのだ。

「くそっ」という言葉は、「不透明な語」ではあるにしても、気持ちを言い表す一つの言語表現であることには変わらない。言うに言えない気持ちを言葉にすることが全くできなかったわけではないのだ。ただ、「不透明」(opaques)であるところがいけないのである。こうした「叫び」も、国語によって«zut»とか「くそっ」という形で決まっているのであって、ここで独自の間投詞を編みだし始めると、そこはもう日本のマンガの擬音語の領域である。

さて、このとき、主人公に感動をもたらしているのは、日常の事物である草や壁や水や鶏のたたずまいなのだが、しかしそこにあるのは、特別な感受の深みのなかで出現してきた、感動をひきおこすもののエピファニーの瞬間にほかならない。そしてそれがどんなものであったのか、不思議なことに読者のわれわれはそれを感じることが<sup>できる</sup>のである。

主人公である「私」が、「zut」という語でしか言えなかったことの内容は、われわれ読者には、語り手が巧みな描写とメタファーを使って表現することによって、言葉をとおしてありありと感じられるようになって<sup>いる</sup><sup>40)</sup>。秋の風の吹きわたるなか、自分では動かない軽やかなものが風に吹

---

40) ホフマンスタールもメタファーの力を称揚していた。そしてその効果は、チャンドス卿が間歇的に経験する至福の瞬間のそれと似ている (Le Rider, article cité, p. 102)。だが、『チャンドス卿の手紙』では、その瞬間の実質はメタファーでは表現されていない。

かれてなびくさまは、ほとんど官能的な心地よさで世界をそしてわれわれをひたし、金箔を撒いた光のなかで、スレート屋根はバラ色の大理石模様となって水に映り、沼と濡れた壁面と空は淡く微笑み交わしている。この水平の息吹にともなう運動と垂直に落下した雨の名残りの輝く空間で、水と大地と空の交感している、魔法のような世界のなかに主人公もわれわれもいるのだ<sup>41)</sup>。そしてこのメタファーを発動させているのは、かつて叫びへと爆発していったエネルギーと等価の力にほかならない。

チャンドス卿もまた、名状しがたいある強烈な感覚に貫通されていたことを思いだそう。彼は、「*ich in Worte ausbrechen möchte*」、「言葉のなかへ爆発したく」になっていた。彼にも、身内に走っている感情を、言葉へと爆発的に放出し言語化する衝動はあったのだ。しかしそのエネルギーはいわば超自我ともいうべき仮面によって篡奪されている。野蛮性を表へ放出しない彼は、自分の内面を浸食する空虚が表に出てくるのも恐れ、それを妨げることに力を使う。「亡き父にほどこされた厳格な良い教育」、「日々の時間を一刻たりとも無為に過ごさない、という幼いときからの習慣」、これらによってのみ「生活を外にむかってしっかりと保ち、地位身分にふさわしい外観を保ってられる」(117)のである。こうして身を律する彼は、プルーストの小説の「私」のように叫ぶことも、乱暴に傘を振り回すこともない。見かけの同一性を保つ日常の裏には、解体した知の残骸がひろがり、そこに時折、野蛮性へひらかれたエクスタシーの瞬間が訪れる。けれども、荒廃へあるいは野性へ落ち込みあるいは踏み込む姿を他人の目に愚かなかたちで晒すことはせずに、みずからも見かけの貴族的同一性を保っている姿は、揺らぎ<sup>42)</sup>を記し留めたゆるぎない書簡の形式と照応している。

フィクション世界の内部では知覚の対象としてのみ存在していて、まだ

---

41) 「歓喜」の原文は「*ravissement*」で、「私」はある至福な状態へと運び去られているのである。

42) チャンドス卿の揺れ動きについては、注(13)を見よ。

言語化されていないものは、物語世界を語る審級にいる「私」（語り手）の語りを聞く読者にとっては、逆に、知覚の対象としては存在していないが言語化されたものとして存在している。物語の一人称の語り手は理論上、その両者（知覚されている指向対象の世界とその言語化された世界）にまたがって存在している。そして、「文学活動を放棄する」チャンドス卿とは正反対に、登場人物の「私」は（彼にとっては現実で、われわれ読者にとっては虚構である世界のなかで）いつかはそれを表現しなくてはならない、と未来における実現可能性へみずからを賭けるのである。

このような、感覚してはいるものの言葉にすることはできない、という事態、それは誰にでも必然的に、ではなく、個別に偶然に起こるのだが（だから農夫には起こらなかったのだが）、それに遭遇することには、どのような真実が示されているのだろうか。散歩の逸話の直後に置かれた、語り手の言葉を聞いてみよう。

一人歩きは胸をわくわくさせるが、ときにはこれとはっきり区別できない興奮がそこにつけ加わることもある。それは、ひとりの農家の娘が急に眼の前にあらわれて、それを両腕で抱きしめられれば、という欲望によってひき起こされるものだった。この欲望は、これをその原因に正確に結びつける暇もあらばこそ、まるで別なことを考えている最中に突然生まれるものだったが、私にはその欲望に伴う快樂が、直前の思考の与える快樂よりも一段とすぐれたものにしか思えなかった。[……] 一人の女の出現を願うこの欲望が、私にとって、自然の魅力にいっそう強く心をかきたてるものをつけ加えたとすれば、逆に自然の魅力は、あまりに限定されたものになりかねない女の魅力に幅を持たせていた。私には木々の美しさがこれもやはり女の美しさであるように思われ、あの地平線や、ルーサンヴィルの村や、その年読んだ本などにこもる魂は、女の口づけによって私に委ねられるように思われた。こうして私の想像力は官能 [sensualité] とふれあうてふた

び力を得、官能は想像力の全領域に広がって、私の欲望はもはや際限がなくなった。それというのも——自然のまっただなかで夢想[rêveries]にふけるようなとき、習慣[l'habitude]の作用は停止し、さまざまな物にかんする抽象的な概念[nos notions abstraites des choses]は片隅に追いやられ、私たちは自分の現にいるところが独自[l'originalité]な場所で、その個性的な生命[la vie individuelle]を持っていることを心から信じるようになることがあるものだが、そんな場合によく起こるように——私の欲望が呼び求める通りがかりの女も、この「女」という普遍的タイプのある一例ではなくて、この土地の必然的に生み出す自然な一産物と思われたためだ。(『スワン家の方へ』I, 332-333 ; RTP I, 154-155. 傍点引用者)

「抽象的な概念は片隅に追いやられ」「個性的な生命」と出会っている、それは、『チャンドス卿の手紙』のなかでわれわれに告げられたのとおなじ事態を示している。日常のなかから出現する具体的なものとの出会い、普遍的概念の一例としてではなく、「土地」の産物としての対象が含む夢想的なものに出会っているのだ。(もっとも、ここでは、「想像力」や「夢想」が場をおおっていて、対象は主体の内面との同質性のうちにあるので、バルベックで経験する異質性との苦痛をおびた出会いには至っていない、ということは強調しておかなくてはならない)。

言葉は、なによりもまず概念としてみんなで共有されることによって機能する。従って、個人のうちに生じる個別の特殊な感覚を十全にあらわす表現をあらかじめ用意しているわけではない。その意味で言葉は不完全である。けれども、言葉には無限の可能性があり、つねに新しい感覚をあらわす表現へとみずからを組織してゆく可塑性をもっている。

ブルーストにもホフマンスタールにも言及される、この新しい世界感覚を阻むもの、それは「習慣」である。

なんでも単純化してしまう習慣的な眼差しで「人間とその営みを」とらえることはできませんでした。(110)

とホフマンスタールはチャンドス卿に言わせ、プルーストは、今見たように、小説の語り手にほぼ同じ事を言わせている（「習慣の作用は停止し」）。

習慣的な見方ができなくなり、抽象的な概念が力をなくしたとき、チャンドス卿は「奇妙でぶざまな状態」に落ち込み、そのなかで時々、魔力をもつ瞬間に出会っていた。プルーストの「私」は、同じような条件のもとで、適切な言語化はできなかったが、(のちに成長して、自分には作家の資質がないのではないかと疑うようになる以前の少年時代のことであり)、身体や物質のレベルでは世界を一段と深いところで感受する必要条件としてそれをとらえ、言語表現のレベルでは未来への希望を、あるいは適切な表現の使命感を抱いている。

プルーストにとっては、こうした言語化の困難の問題は、喜ばしい感覚とともに、苦悩にも該当するものであった。祖母の死に際して、「私」はこう語る。

「私」は死を甘美にしたり美化したりしようとはしなかった、というのも] 私は苦しむことに執着していただけではなく、みずから望みもせず不意に身にこうむった苦悩の独自性 [l'originalité] をそのままの形で尊重したかったからだ。祖母が私のなかで生きつづけているのに、どこにもいないという、この生存と無の交錯する実に不思議な矛盾が戻ってくるたびごとに、私は苦悩に特有の法則に従って、苦悩にさいなまれつづけたいと考えた。これほどまでに苦しい印象、また現在は理解できない [actuellement incompréhensible] この印象、そこからいつの日か多少の真理 [vérité] を取り出すことになるだろうか。それはむろん分からない。しかし私は知っていた、もしその多少の真理をいつか引き出せるものならば、それはこんなに特殊 [particulière]

で、こんなに自然発生的 [spontanée] な、この印象からでしかないだろう、ということ。私の知性 [intelligence] によって描かれたのもなく、私の意気地なさのために曲げられたり弱められたりすることもなかった印象、だがまた死自体が、突然の死の啓示 [brusque révélation de la mort] が、まるで雷でも落ちるように、超自然の非人間的な図式に沿って、二重の神秘的な溝のように、私のなかにうがってしまった印象である。(『ソドムとゴモラ』 I, 345-346 ; RTP III, 156)<sup>43)</sup>

『チャンドス卿の手紙』で見たように、注目に値するものは、一見平凡な事物であってもかまわない。畑に置かれた鍬といった、なんの変哲もな

- 
- 43) いずれにしてもそこでは、知性には解決の力は与えられていない。知覚する眼と知性に関して、ポール・ヴァレリーは、「大部分の人びとは、ものを見る場合、眼でみるより知性で見ることのほうがはるかに多い」(ポール・ヴァレリー、『レオナルド・ダヴィンチ論』(塚本昌則訳), ちくま学芸文庫, 2013年, p. 29-30) と述べ、知性は、眼を曇らせるものと見なされている。ブルーストもまた、思い出すことに関して、知性への同様の態度を示している。

過去を思い出そうとするのは無駄骨であり、知性のいっさいの努力は空しい。過去は知性の領域外の、知性の手の届かないところで、たとえば予想もしなかった品物 [objet matériel] のなかに (この品物の与える感覚のなかに) 潜んでいる。私たちが生きているうちにこの品物に出会うか出会わないか、それは偶然 [hasard] によるのである。(『スワン家の方へ』 I, 107-108 ; RTP I, 44)

その一方で、ブルーストはこうも記す。「なるほど私たちは [……] 私たちの経験した特殊な [particuliers : 個別の、個々の] 苦しみを生き直さなければならぬだろう。だがまた同時にその苦しみを普遍的な形 [forme générale] で考えなければならぬ。[……] 人生が壁をめぐらせるところに、知性は出口を穿つ」(『見出された時』 I, 442 ; RTP IV, 484)。そして作品は幸福のしるしとなる、と言うのである。「なぜなら作品は、あらゆる恋愛のなかに特殊なもの [le particulier] と並んで普遍的なもの [le général] があることを私たちに教えるとともに、一種の軽業で特殊から普遍へと移行すると、それが悲しみの原因を無視して本質 [essence] を深めさせ、こうして私たちに悲しみに耐える強さを与えることを教えているからだ」(『見出された時』 I, 441 ; RTP IV, 483)。

ブルーストが強調するのは、「心の奥に神秘的な真実のあらわれ」のあることの大切さであって、「知性のみを用いて書く」ようになると、その真実は「かさかさな形をした平板な」、「深みを欠いている」ものになると言う (『見出された時』 I, 428-429 ; RTP IV, 477)。

い事物。けれども、ある特別な瞬間にそれは「崇高」なものとなってチャンドス卿の目のまえに現れる。その感覚は個人的であるために、一般に共有されている概念で他人にそれを伝えることはできず、つまり、言葉にすることができず、言葉にできない「注目すべき」(notable)ものとして言及されるのみである。

ホフマンスタール(1874-1929)とほぼ同時代の作家プルースト(1871-1922)にもまた、同じような問題意識があったように見える。けれども、その対処の仕方には違いがある。チャンドス卿は、彼の感じた印象を言葉にできず「文学活動をすべて放棄」することを宣言するのにたいして、プルーストの「私」はむしろそれをなんとかして言葉にしようと奮闘するのだ。

### ふたたび、箒

あるとき偶然に思いがけなく出会う事物の一瞬の魅力。そこに引きこまれたチャンドス卿は、それと引換に「全体の統一」をなくしていた。この断片は、筋のある物語を構成することはできない。それは、筋とは関係なく、そこにある。『萌の朱雀』に一瞬映し出される箒。これもまた、おなじ性質のものだ。それは時間構造のなかにあけられた裂け目にほかならない。この箒は、全体とは離れたところで深さと強度をたたえ、そしてフィルムのなかでは愛とともに浮き出ている。このようにして出現する美への意識、それが作品のなかに埋め込まれている。そしてそこに、おそらく、経済や政治といった観点からみれば無意味な、どこといって目立つことのない生を、生きるに値するものへ変換する謎が隠されているのだ。

ホフマンスタールがチャンドス卿を通じて表明した言語化の断念の対象——ありふれた日常の物において顕現する魅惑——は、その後、いっぽうではプルーストによって言語化されるのであり、他方では自律性を獲得した写真や、あるいはフィルムによって映像化される。その写真の魅惑は、発明された原初のときに、タルボットがその新しい光学的テクノロジーの

本質として期待しまた規定していたものであった。

『萌の朱雀』のなかで孝三の8ミリに映っている箒は、タルボットの〈開いたドア〉において映されている、家の戸口にたてかけられた、戸外から撮った箒を、ちょうどそれとは逆のアンクル、屋内から戸外へ向けて逆光のなかで撮った形になっていて、両者の呼応するイメージを現出させている。

ところで、タルボットは、『自然の鉛筆』の「序としての注記」で、写真 (Photography) のことを「フォトジェニック・ドローイングという新しい技術」(the new art of Photogenic Drawing) と呼びながら<sup>44)</sup>、その特徴を次のように述べている。

[……] 本書の図版は、感光紙の上に単に〈光〉が作用することによって得られたものである。それらは、光学的、化学的な手段のみによって形成され描かれたのであり、ドローイングの技術の心得があるどのような人の助けも借りていない。従って、言うまでもないことだが、これらの図版は、〈芸術家〉と〈版画家〉が一体となった技量にその存在を負っている通常の図版とは、そもそもの始めから、あらゆる点で、どこまでいっても、違っている。

本書の図版は、〈自然〉の手によって刻印されている。

そこで、いましがた述べた形態的な呼応にさらに呼応して、「ドローイングの技術の心得」を持たなくても描ける光の鉛筆画、という、タルボットが写真の誕生時にこの新しいジャンルを特徴づけた性質が、アマチュアである孝三のカメラを通じて現実化していることが分かるのである。

山村を舞台に、経済事情と政治に左右される出来事に見舞われながら暮

---

44) « Photogenic drawing » は、1834年からタルボットが私的に使用していた用語である。Schaaf, *op. cit.*, p. 17. 本文の引用はProject Gutenbergに拠る。

らす人々の織りなす物語のなかで、その有為転変からは独立して価値を保っているもの、個人の人生において永遠に記され、記憶され、保存されるべきもの、すなわち、日常の目立たない事物や人々において立ち現れる真の生への、眼差しが、村人の価値観を反映したものとしてはっきり認識できる設定のもとに作動している。映画の、第一水準の物語を撮るカメラは、田村正毅という、だれがどう見ても、〈芸術家〉と〈カメラマン〉が一体となった技量をもつ人物によって担われている。もしそこに「箒」の映像が入っていたら、プロの手による美的効果を狙った演出、という性質を持つことになっただろう。8ミリフィルムは、たとえ実際にはやはり田村正毅が撮っているにしても、設定上は、登場人物の、アマチュアの、田原孝三が、自分の人生のなかの大切なもの、彼にとっての注目に値するものを、彼の生きている土地の「一産物」（プルースト）として撮った、というかたちでわれわれ観客に差し出される。

物語全体の構造のなかでは、それは、死者が生者へ伝える、生のなかのもっとも貴重なものたちの記録である。日常をとらえる眼差しは、こうして、死の意識のもとにひらかれた、かけがえのないものへの無償の愛のまなざしにほかならない、とわれわれは知るのである<sup>45)</sup>。

『萌の朱雀』に組み込まれた箒の映像は、写真の誕生時（それは間接的にはフィルムの起源でもある<sup>46)</sup>）にこめられた、目立たないものの魅惑をとらえる純粋な眼のよろこびへ、感受のよろこびへ、生の幸福へ、われわ

---

45) 注(28)を見よ。戸口のモチーフによって、第一水準の物語の粹組のなかで死から生を見ている象徴性も重ねられている。

46) 光学的テクノロジーの始原に宿った魅惑への送り返しは、言うまでもなく、映画においても頻繁に行われる。たとえば、ゴダールの『彼女について知っている2、3の事柄』（1966年）における樹木の葉のそよぎ、トリュフォーの『トリュフォーの思春期』（1976年）における、女の子が家の鍵を金魚鉢に落とすときの金魚鉢のクローズアップなどは、リュミエールのフィルムが視覚芸術の歴史のなかに刻んだ新しい表象の魅惑と感受の驚き、喜びへのオマージュである。枚挙にいとまのないそのような例のひとつとして、映画監督ロバート・ブレッソンのインタビューを引用しておこう。

れを送り返す。そしてそれが、物語の設定では、人生に敗北し死を選んだ平凡な男にとって何よりも記すに値する大切なもののひとつであった、ということに、胸を突かれるのである。

---

[絵を描いたり、ほんのちょっと写真をやったり、シュルレアリストではアラゴンやエルンストと友達だったりした、と監督が語った後で]  
ヴァンサン・ピネル：どのように映画に興味を持ったのですか？  
ブレッソン：映画のなかで動くもの全てにとっても惹かれていました。とくに木々の葉っぱに。毎晩映画館に行っていました。

*Bresson par Bresson : Entretiens 1943-1983, Flammarion, 2013, p. 19.*

動く木の葉、それは、風にあおられる涎掛けや、蒸気や、海の波ともども、ダイ・ヴォーンが指摘しているように、初めて映画をみた人々を不審がらせた奇妙な力、フィルムの起源に宿っている魅惑にほかならない。Cf. Dai Vaughan, « Let there be Lumière », in *Four documentary: twelve essays*, University of California Press, 1999. 同論文で、ヴォーンは、リュミエールのフィルムを特徴づけるのは、偶然性 (contingency)、独異性 (singularity)、自発性 (spontaneity) だとしている。

## Sommaire

### Balai contre un mur : étude sur le quotidien et le merveilleux

*Suzaku*, film de Naomi Kawase réalisé en 1997, raconte la vie d'une famille que vient frapper un drame. Le chef de famille, Kozo, se donne la mort, ce qui entraîne la dispersion des membres de la famille. Il leur a laissé un film 8 mm qu'ils décident de regarder avant de se séparer. Ce sont des choses ordinaires et des gens de village qui ont été filmés et, tout au début du film, on peut voir l'image d'un balai appuyé contre le mur du seuil de la maison.

Quelle est la nécessité de cette image en apparence insignifiante dans un film de second niveau inséré dans la diégésis du film de premier niveau qu'est *Suzaku* ? Notre étude a tenté une interprétation comme réponse à cette question.

Nous avons pris comme point de départ de notre discussion la pensée sur le quotidien avancée par M. Sheringham qui le définit, à l'instar de Blanchot, comme l'absence d'événement. Nous avons ensuite constaté, en nous référant à « Une lettre » de Lord Chandos de Hofmannsthal et à *la recherche du temps perdu* de Proust, que c'est au cœur de cette absence même que quelque chose d'essentiel et d'ineffable émergeait dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.

En même temps, à partir de l'indication faite par Chandos du charme que révèle un objet banal dans un moment privilégié, nous nous sommes référés à une photo intitulée « The Open door » (1844) de l'album *The Pencil of Nature* de Talbot, qui représente un balai appuyé au seuil d'une maison vue de l'extérieur. On peut alors remarquer que l'image d'un balai qu'on voit dans le film de Kozo, pris à contre-jour, agit comme si on voyait le

balai de Talbot de l'intérieur de la maison. Et si on pense à l'idée de ce dernier sur la photographie, qui considérait qu'elle permettrait de saisir, tel l'œil de l'artiste, la beauté d'un objet banal à laquelle l'œil ordinaire ne paie pas attention, et que l'art photographique pourrait fournir à l'homme ordinaire un moyen de la saisir, on est alors en mesure de dire que le film de Kozo, homme ordinaire, nous fait signe pour nous faire remonter jusqu'au charme originaire de la photographie et du film lui-même, comme l'ont constaté les premiers spectateurs de films des Frères Lumière. À travers le film de Kozo, on reçoit un message du cinéaste ou du directeur de photographie qui nous révèle qu'au-delà ou en-deçà de la vie menacée par la crise économique et la politique utilitaire, réside ce qui nous transmet le vrai sens de notre existence.

