

文学理論の再生（I）

—— 最近の小説論・批評論より ——

赤祖父哲二

はじめに——黄金の古代とゴミの現代

死あるいは行きづまりが何度か唱えられながら、その都度それは打開されつつ、また行きづまりに逢着してゆく。たとえば、『フィネガンズ・ウェイク』によって小説の極限、あるいは死が公然と口にされたことがある。ところが、しばらくしてジョイスの後継者ベケットが現われ、苦悶が煮つまったようないくつかの作品を書きあげたあげく「沈黙」に向かったとされた。いわく、道化の死、語りの停止…。かくて、大げさな表現ながら、文学そのものの消滅にまで、とうとうたどり着いたかに見えた。

しかし、60年代の騒乱が鎮静すると、最近またジョイスやベケットの延長線上に、「不死鳥のように」などという陳腐な句を使わざるをえないほどに、不思議な蘇生の試みが実作上においても理論上においてもなされはじめている。もういいかげんにしてくれとは言わないまでも、尺度の短い物差しでは役に立たない、どこかで仕入れ後生大事に抱えこんできた知識だけでは無力だ、という嘆息も出ようというものである。輸入知識の店開きではなく、根本的な足場固めをしなくてはならない時期である。いや、そういう時期は昔から要求されながら、知的衣裳の見せびらかしにいつも終わっていたのではないか。海の彼方の新種が尽きざる限り商売繁盛、ご同慶の至りでは、まことに嘆かわしい。

さて、ジャーナリズムのおおる古代史ブームという現象は別にしても、今日ほど古代への憧憬にみちた時代はないとみえる。しかるに、他方では新しい小説群が未来に眼を向けることを拒否して、「いま・ここ」にどこまでも固執しようとしている。アメリカのドナルド・バーセルミなどいった作家は、巨大都市ニューヨークを断片的なイメージのつなぎ合わせによって捉え、現代文明の

象徴としてゴミの集積を掲げる。統一性を欠く現代の生は断片の集まりであって、断片は断片によってしか描くことはできないといたいようである。

「おいらは加速度的に崩壊しつつある張りつめた楽しみなき世界に漂うばかりだ」

なるほど現代人は遙なる古代に思いをはせても、現実には「いま・ここ」にへばりつき、「たわみ、沈み、はげ落ち、砕け、小粒となり、空中をよぎり、へこみ、ゆがみ、止まり、色あせ、そげ落ち、ひび割れ、黄ばみ、漏れ、気が抜け、縮みゆく」世界のなかをのたうちながら、生のエネルギーを消耗し、ペンキのはげ落ちた瓦礫にたたずむ哀れな大群でしかないのだろう。

もちろん、「いま・ここ」も瞬時の休みもとらない時間の進行のなかでは、やはり永遠に捕捉不可能な幻にすぎない。行先不明の超特急に乗って、飛び去る「いま」がたちまち過去の累績として埋没してゆくのを窓からちらっと見やるとどまる。だからこそ、古代はますます不動の重みと輝きを増すのであろう。しかし、その古代とて瓦礫のなかから現われた幻にすぎないのであって、当の古代ギリシアにおいても、古い時代順に黄金、銀、銅、鉛をあてはめる夢は存在した。こうなると、幻夢は無限に過去の彼方に延長されてゆく。このような昔と今の両極分裂にたいして、現代人はいったいどこに腰を落着けたらよいのだろうか。現代はいつも鉛なのか。

位置といえば、誰でも心の奥底に座標軸をもっている。ところが、それは暗黙の軸であったり無意識のものであったり、しかも私的な偏りをもつことが多い。「現代人」などと十ば一からげにする前に、それぞれの心の暗部にあるその座標軸を外部に引きずり出して検証の光を当てなくてはならない。そうしなくては、「私的な偏り」をもつかどうかも明らかにはならないはずである。

座標軸は時間と空間の両軸をもつ。つまり、物事の位置づけを測る座標軸の原点が、当の個人の生涯のどこかの時点や、どこかの場に据えられている、しかもしばしば無意識のうちに据えられていて、何かの衝撃に遭遇したとき、それが原点だと意識されるようになる。

個人的な感懐になるが、私にとって原点は第二次大戦直後の数年間にある、と私は長い間にわたって大前提としていた。外国文学についていえば、20世紀前半のいわゆるモダニズムが戦後の解禁によって一度にどっと押し寄せてきたという印象、またさらに、それがまるで同時代の開花であったという錯覚を与えられたように思われる。これは、私自身の青春前期（知的好奇心のほとばしる文字通り青臭い一時期）と敗戦による歴史の大転換とが合成して出来あがっ

た幻想であった。若さからくる背のびであり、また眼を西欧に奪われていたこの国の知識のあり方の反映だともいえる。人は偏見や錯覚なくして物を見ることはできない。

ところが、今になってようやく、その錯覚は不思議なことに実感に変わりつつある。あのモダニストたちが第一次大戦後にとりつかれた終末感と文明荒廃の予感とが、的をえて日常を覆いつつある。一種の知的衣裳としてしか仕入れていなかったものが、普段着に変わってしまったことに気がついて、うろたえる以外になくなる。

こうなると、真の錯覚は座標軸の原点を第二次大戦直後においたことにあったのではない。それはむしろ個人的な出発点にすぎなかった。原点はいつの間にか動きはじめ、ついには点ではなくなり、大きな共時的な空間として化してきたようである。そして自己の直接的な体験を超え、近代から中世へ、さらに古代へと、主として知識上の、しかも西欧史の上での時間の軸を溯行するようになる。だが、空間の軸の欠如にも不安をおぼえ、足元をみつめようとする。こうなると、自己の立脚する原点だけではなく、パースペクティブをえるための統一視点を手に入れたくなるのだけれど、あまりにも風呂敷敷を 広げると、風船のようにパンクせざるをえない。

もう少し手近かなところで、しかも文献上の 追跡だけに 的をしぼってみよう。そのために、私より一世代前のアメリカの批評家エドモンド・ウィルソン(1895-1972) のたどった軌跡をふり返るのが、よい手掛りとなりそうである。50年前の日記や覚え書きを集めた『1920年代』(1975)にもあらわれているように、1931年の『アクセルの城』による一大飛躍にもかかわらず、彼にとっての座標軸の原点は、第一次大戦に参加し、ランボー、プルースト、エリオット、ジョイスらに心酔した1920年前後の青春盛期にあったとみるのが 妥当である。

若きウィルソンはジョン・ピール・ビショップ、ジョン・ドス・パソス、スコット・フィッツジェラルドらとともに「新しい文学世代」の有力な一員にあげられ、青春の退廃を謳歌しながら、アメリカでもっとも早く『ユリシーズ』や『荒地』を高く評価する 光栄を になった。

ところが、1931年、孤絶の夢さそう呪力にみちたアクセルの城に自閉してはいけなく、とランボーやエリオットらに別れを告げ、社会革命の行動にウィルソンは飛びこんでいった。それほど、1929年の経済大恐慌によって大きな衝撃を与えられたのであろう。しかし、それから5年もしないうちに、彼はソビエ

ト・ロシアに幻滅しはじめ、フロイトの深層心理学や古代の探求に傾き、税金不払いの訴訟を起こしたり、東部のリベラリストとして一生を費く。

大恐慌のもたらした衝撃は昭和初期のわが知識人にも見舞い、アクセルの城ならぬ清水の舞台からの跳躍も流行現象を呈したことがある。だが、第二次大戦の終わりは、彼我の間に大きな相違を生み出した。先方では、ファッション撃滅の栄光も束の間、たちまち冷戦の渦に巻きこまれ、経済的繁栄と裏はらに保守的停滞が長々と続き、その後は60年代の騒乱、反戦運動とヒッピーと人種暴動、都市荒廃に引きつがれる。他方、こちら側には政治的進歩の幻想が戦後10年は少なくとも続き、戦前との断絶において多くのものの原点となった。

しかし、いずれの国においても、戦後というカッコ付きの時代は、すでに30年後の今日からみると、特殊なニュアンスは失われ平坦になってしまい、それ以前の時代と定かならない未来とが直結し、歴史の一貫性の方が強く浮かびあがってくる。もちろん、これは一つには時の風化作用でもあって、これに抗しようとするか、それに流されるかという相違が人びとの間に生まれる。

いずれにしても、自己の立脚点はおびやかされ、これをめぐって葛藤が生じる。たとえば、三島由紀夫のような作家には、「戦後」という時期は戦中に彼が抱いた終末感がますます濃厚に感じとられ、ますます墮落現象を見せる時代にすぎなかったようである。もし政治の古びた常套用語である進歩・保守、左翼・右翼を使うならば、三島をはじめ、前掲のアクセル城の住人プルースト、ジョイス、エリオットらは後者のうちに分類できよう。ところが、文学の危機、あるいは人間とその言語の危機という視角から眺めるとすれば、前者と後者は同憂の士であって、ことさら政治に固執して両者を区別する必要は認めがたい。

では、何をもって歴史の一貫性というか。第一、これを決めることが、すなわち原点の設定になるのであって、それを遙なる黄金の古代に据えるのも、またバラ色の夢をふりまいてくれる未来学の「未来」に置くのも、それぞれに言い分があるにちがいない。また、このいずれにも組みせず、いづれとも知れず流れゆく「現在」にどこまでもしがみつく「いま・ここ」派もいる。安直な座標軸などないのだ、というのがせいぜい断言できるところであろう。むしろ、それが失われ、われらは虚空に漂っているのだと確認することから始めなくてはならない。

I 「シュール・フィクション」の試み

1 「文学の死」

最近における再生、あるいは脱出の苦悶は、20世紀初頭のモダニストたちの批判的継承として出現している。その最大の攻撃目標が文学聖化に向けられているのは、とくに目新しい批判ではないにしても、その根拠づけは注目に値する。ジャック・エールマン(1931-72, イエール大学)の「文学の死」というエッセイによると、ボードレールやマラルメに文学聖化の責任の一担がありとされている。

文学聖化を認めない最大の根拠として、詩的言語と日常言語、無償の言語と功利的言語それぞれの対立や差別が、まったく撤廃されている。教会の入口に立つのと同じような気持で詩に向かうことは、もはやできない、もしできるとすれば、何たる偽善の敬神か、とエールマンは叫ぶ。「種族の言語に純粋な意味を与える」、つまり無償の言語を提示することによって日常性の卑俗から市民を救出するため、マジ(メイジャイ)あるいは造物主(ディーミアージ)としての役割を詩人がもつのだとしたマラルメらにたいして、エールマンは我慢にならないのである。たしかに、モダニストたちの背後からさす光は、聖なる孤高の光であった。イエイツにしろ、エリオットにしろ、(また D. H. ロレンスなども、その聖壇に加えるなら)、彼らは古代の呪術師や予言者のように現代人を魅了した。彼らからその後光をとり去ったら、いったい何が残るであろうか。

しかしながら、理論は呪術師たちの魔力を超えて直進する。詩的言語と日常言語の間にある垣根撤去は、聖者殺戮どころか、作者の否定という恐るべきところまで行きつく。「テキスト」誕生の源に作者など認めない。まして、作品解釈にあたって、作者の意図などまったく排除してしまう。いや、その前にオブジェとしての「作品」などという概念が、すでに否認されているのである(もちろん、これはエールマンの独創ではなく、フランスのロラン・バルトやテル・ケル・グループによって規定された)。署名という個の烙印を押すことによってはじめて成立に向かう「作品」などではなく、個人への帰属を認めない「テキスト」という概念ならば、なるほど作者の意図・目的という功利性も否定される。

かくて、文学は始まり(起源)も終わり(目的)もない、まったく空無の存在と化そうとしているかのように思われる。感傷もさそわない無人にして平坦な荒野に投げ出されたといつてよい。そこには森も山も川もないし、天につらなる価値の階段(聖壇)などない。エリオットの『荒地』は、かかる荒野を唄うことによって作品でありえたが、同時に感傷を滋養としていたとさえみえる。

ここで、モダニズムの成果を一般に啓蒙する功績を残したアメリカ新批評の名高いテーゼの一つ——意図を考慮することの誤り——を思い出してみるがいい。エールマンとくらべると、何と折衷的であることか。しかも、新批評家のなかには、クリアンス・ブルックスのように、「意図」について途中で後退してしまい、作者の伝記も重要な要素として作品解釈に加えるべきだと言い出した者もいた。また、エリオットの「伝統」論を本棚の隅から引っぱり出してみるがいい。彼の「独創」否定とエールマンの「テキスト」の間には、明らかな一貫性があることがわかるが、エリオットの場合、やはり中途から「宗教」に屈折してしまったのであり、もし屈折以前の出発点から延長してゆけば、「テキスト」に行き着くほかはなかったかもしれない。理論は純化に向けて直進してゆく(たとえ途中で多少の屈折はあり、世代は変わっても)。モダニストの批判的継承とは、このことにほかならない。

では、「テキスト」の本源に作者の存在を認めまいとするのだから、当然のこと、その「テキスト」が伝えられてゆく先にいるはずの読者の存在も否定されることになる。「テキスト」は特定の公衆に呼びかけられるのではなく、読むことのできる万人に向けられているのだ、とエールマンはいう(さきほど私は無人の荒野を連想した。エールマンのこの言はまだ常識的に響く)。万人というと漠然としすぎるが、彼は電話帳の例をあげる。すなわち、電話網という巨大にして非人称的なコミュニケーション組織において、電話帳——テキスト——を構成する(作り、かつその一部となる)のは、「テキスト」の客体であると同時に主体でもある電話帳使用人(万人)だということである。いい換えれば、書き手は主体であると同時に客体となる。これを延長させると、読者も同じく主=客なのであって、ここに主客の分裂という近代的自我の病弊が乗りこえられるということになるのか。

理論はさらに先へ進む、理論だけが先走るといった不安を残しながら。「書くことは何より引用することだといつてよいだろう。《書き手》とは《内心の声に耳を傾ける》者ではなく、引用する者、言語を引用符の中におく者、言語を放つと同時に、それを呼び返す者、一言でいえば、言語を言語として指定

(デジグネイト)する者ということになる」として、エールマンは「したがって、「書き手」とは、言語の内部にも外部にも存在せず、言語の内部に立ちどまるのではなく、ただ言語を通過する者にすぎない」と断言を下す。

やはり、ここには、ある言語観が理論の焦点として姿を現わしはじめる。しかしに、言語は万人のものであり、それを使う場合は、借用であり引用であるにすぎないだろう。しかし、実はすぎないのではなく、それこそ言語の本質に立ち帰ることなのだ、といたいにちがいない。なるほど、「引用」とは言語の変形作用と拡大作用を引き出すことにほかならない——「詩人を作るのは言語の方であって、その逆ではない」。

これは詩(文学)聖化の否定、詩的言語と日常言語や科学言語との差別の否定から導き出される当然の帰結であるといつてよい。エリオットによる「独創」の拒否が、ついにここまで来たかという感を深くする。また、英米新批評のもう一人の先駆となった I. A. リチャーズが科学言語の攻撃の前に防禦の姿勢をとりながら、現代にふさわしい「魔術的言語」の復活を願ったことが思い出される。その時から、今はもう約半世紀が経過している。50年前だから無理はないとはいえ、リチャーズは詩的言語—科学言語の二分法にこだわっただけでなく、詩弁護のための唯一の頼りとして詩鑑賞の科学(心理学)を掲げるといふ自己撞着に陥っていた。このことをふり返るだけでも、モダニストを批判的に継承するという面がいっそう明らかとなる。

さて、エールマンは文学の特権を排すため、文学を日常的次元にまで引き下げ埋没させることによって、理論を終結させているのではない。ジャン=ジャック・ルソーの「最初に生まれたのは比喩的言語だ」(『言語起源論』)を引用しつつ、多少のためらいを見せながら、「詩が存在するがゆえに言語は存在するのであって、その逆ではない」、と一旦引き下げることによって土台を確認した後に、ふたたび上昇を試みるかのようである。もちろん「引き下げる」とか「引き上げる」という比喩自体、まだ聖化の夢が残っていることになる。エールマンはそういう表現を使わず、言語の一般の規範や法則と文学言語とのずれを正すことを唱えている。ただし、かつてフランスのバイイが文学言語の特徴として、規範とのずれをとりあげたことがあるが、エールマンはいわば正気と狂気の比喩をひそませる「ずれ」という概念ではなく、法則内部の多様として捉えているのは注目してよい。

また、言語における上下といった階型性の否定は、日常言語とメタ言語との区別すら退ける。そこで、創作、実用文、批評などというそれぞれの機能に基

づいた語り・論述^{ディスキューズ}の分類も、エールマンにとっては意味を失う。こうなれば、まさに「文学(詩)の死」以外にないではないか。

したがって、「文学」は他の記号体系とはちがった特権的な語り様式として自己を際立たせることはしない。「文学」とは記号を読み解明する一つの方法なのである。何が文学的かといえば、あるテキストだけを排他的に指してもはじまらず、読者が文学的だとして資格づけをおこなうべくきめたテキストを指すこととなる。

「歴史も文学と同じく、作り出されるものであり、無限の組み合わせをもった底なしのテキストである」というテーゼの背後には、「意味」の消滅という重大な鍵がある。「記号の読み書きは…意味を燃焼させ消耗させることからなる」。そして、この燃焼の後に残る灰から、ふたたび語りが生まれ、循環がくり返されるという。

以上、かいつまんでいえば、ロゴスの特権を引きずり下すことから、文学は再生への飛躍を目指しているのであって、文学の破壊それ自体に自虐的な歓喜を見出していきらいがある今世紀初頭の前衛文学とはちがった、ある透明な明るさをかもし出しているように感じられるのである。また、とくに詩と小説と劇だけが純化してしまった文学ジャンルの問題を再考させてくれる点で、示唆にとむといえる。つまり詩＝文学こそが、聖化の極限ではなかったかという反省を与えてくれはしないだろうか。

2 小説の袋小路と廻り

本稿の冒頭において、現代では両極分裂——夢の古代と荒廢の現代——が際立っていると述べたが、この二つを橋渡しする試みが、今まで多くは人類学者によってなされてきた。これが文学理論の上に反映しないわけではない。

たとえば、古代と現代を一つの共時的空間のうちに捉える試みは、20世紀になって、ヴォリンガーの『抽象と感情移入』以来、文学と芸術の分野でも、かなり常識化している。神話機能の再解釈は、フロイトやユングの心理学を生んだばかりか、ジョイスの『ユリシーズ』において創作にまで高められたし、最近ではジョルジュ・デュメジルの司祭—戦士—生産者という規定に対応させ、文学論にまで応用されている。詩人は出身階級である生産者層から離れ漂泊することが多かったが、こういう機能は現代における政治的に無力なインテリゲンチヤに引き継がれているという(大岡昇平「文学表現の特質」、岩波講座『文学』1)。(古代において、エロスは生産者圏に押しこめられていたという興味深い指摘もある。とすれば、今日はようやくエロスの巻き返し時期にあると

いえるかもしれない。)

ただし、このような試みは、古代における文学の機能が現代にも延長されていることを明らかにする点に特徴があり、それを明らかにしたいという動機として、現代人が個の無力感や近代的自我追求の果ての喪失感に陥って、原初の全体的統一性、あるいは単純性という幻夢に代償を求めたことをあげることができよう。もちろん、古代から現代までの共通項を求めることの重大さは否定できないし、ゆるがせにできない要素ではあるが、共通性にばかり眼を奪われることによって、より重要な相違を見落とす危険もある。この意味で、次のエッセイは一つの示唆を与えてくれる。20世紀も後半になると、古代に向かう知性は醒めつつあると思わせるに充分である。ここにも大きな変化が生じているといえる。

それはイタロ・カルヴィーノ（現代イタリア作家、『くもの巣への路』など）による「物語と神話」というエッセイであり、人類がまだ種族として分散していた原初における物語の機能を冷静に論じているのが興味深い。すなわち、原初の種族は物語を語ることによって、言葉と物との流動しやすい関係から逃れ、その結果、物語のなかで語られる動物とか物などが「呪術的な力」と後世から呼ばれる力を獲得するに至るのだが、この力はむしろ「物語の力」（言葉に固有の潜在力と言葉相互を結びつける結合力）と呼ぶべきものだというのである。そして、「民話」が「神話」の後にその墮落形態として生まれたという通説を退け、むしろ発生順序は逆であり、言葉を結合する遊びとして生まれた物語が種族の記号体系として神話化され、社会組織に奉仕する。…文学も同じくそれに奉仕するが、私的な行為となっており、意識的知性以前の内容をそれが獲得したときに、つまり言語の境界から脱出しようとしたときに、文学の苦闘が生じた、とカルヴィーノは考える。

文学とは、その素材に固有のさまざまな可能性に基づき作者の個性とは独立しておこなわれる、結合のゲームである。しかし同時にそれは、ある段階において予期しない意味——活動が生じる言語次元では何の対象物も持たないが、作者や作者の属する社会にとって重大な意味を持つ別の次元から発生し、そこにおいて活動をひき起こすような意味——を与えられる。

このように「物語る」ことの機能から文学を捉え直す試みは、最近ではロバート・スコルズの『物語の本質』（ケログとの共著、1966）に画期的な努力を見ることができる。こういう史的な展望とくらべて、とくに今世紀における物語の質的転換に注目したエッセイが短いながら、リチャード・ピアス（マサ

チューセツのウイトン大学英文学教授)によって書かれている(「枠の中に入れ」)。

まずピアスは「ナラティヴ」が他の芸術形式と異なる最大の特徴として、「孤独なる語り手の声」の介在をあげる。介在とは、対象と聴き手(読者)との間に入ることを指す。また孤独なる語り手とは、語り手が自足的あるいは自閉的な小部屋にこもって、ぞき窓から外界を見るからであり、しかもその窓は固定していて、語り手は自己の「視覚的想像力の枠内に対象を閉じこめて」しまうのだという。

「視点」という概念がヘンリー・ジェイズによって発想され、パーシー・ラボックによって理論化されてから久しいが、どうも「視点」の「視」のもつ意味が十分に明らかにされてきたとはいえない。もちろん、「視点」が一つには比喩であることは自明だとはいえ、比喩であることに安住しながら、結局は文字通り「見る」ことだけに限定されているのではないか。この点、ワイリー・サイファーが視覚偏重をもたらしたルネサンス以来の西欧知性のあり方にメスを入れたことがある(『文学とテクノロジー』、1968)。

サイファーはジョン・ラスキンやウィリアム・モリスの再評価、すなわち手芸や民俗芸術への回帰に希望を見出しているが、ピアスの方向は正反対である。シュール・フィクション(サー・フィクション)において、語り手は自己の視覚的想像力の枠内に視点を固定させて特権的な位置に居坐るようなことはしない——「シュール・フィクションの語り手はその枠内に入ると、メディア自体が興味と限定の源として自立し、自己主張を始める」のだという。そして、ついには語り手の声すら消えてゆくとピアスは考えるのだが、この点から現代小説の趨勢を整理する、彼の概括をしばらく追ってみたい。

…まず孤独なる語り手はデカルトやガリレオに始まる。ガリレオは動く物体の三次元的構成を、二元にしてから静的なモデル(「時間と空間の座標軸に枠づけられた点の連なり」)に変形し、さらにアルベルティが発見することによって、対象と距離を保った客観的かつ理想的な観察者を生み出した。この過程は物語にも反映し、小説の語り手は職業的な語り部から客観的証人へと変貌する。つまり、虚構の物語を語っているのだという事実を隠し擬装するばかりか、視座の枠を現実にあてはめ出した。たとえば、チャーサーは巡礼団につきそった目撃者というふれこみの人物を語り手として編み出すことによって枠を設定し、ボッカチオの場合は、ファブリオー(日常の出来事を面白おかしく語る中世の物語詩)の伝統にそいながら、「ご婦人方へ」というはし書きによ

って自分の枠を示す。

ところが、この枠は次第に自閉的となり、「リアリスティック」と呼ばれた客観性を帯び(ラテン語“res”は「もの」(thing)を示す)、姿を隠すようになった。まるで「私の外部の世界は質的には私の内部と同じではあるが、不必要であって、私の焦点をぼかすだけだ」というかのようになり、幾何学的透明さを手に入れる。かくて、枠そのもの、キャンヴァス、舞台の消滅などをもたらす。

こうして、ヘンリー・ジェイムズから、コンラッドやフォークナーを経てベケットに至る一線のうちに、「シュール・フィクション」の方向が次第に明らかとなる。すなわち、ジェイムズの『ねじの回転』は、名もない第三者の語り手の枠内で、表面上は幻想的な物語を展開するという点で、伝統的なフィクションの限界を示したといえる。だが、きわめて手がこんでおり、この第三者の枠内にダグラスという事件関係者の枠があり、さらにその枠内に死後に書き置きを残して事件を語る女家庭教師の枠がある。ちょうど、ゴムブリッヒの『芸術と幻想』が例証するアヒル・ウサギの絵(どちらかに見えるが、けっして同時に両方には見えない絵)のように、それぞれの枠内では、物語はきわめて明晰なのだが、それを一つにまとめようとするとう無理がおこる。

コンラッドの『闇の奥』も同じく、枠のなかの枠という構造をもつが、機能はちがう。同じように無名の語り手がいちばん外枠を作り、その内側にマローウ船長が位置して語るけれど、これは硬い外殻の中心にある芯をなしているのではない。むしろ、意味は外枠によって決定され、きわめて不安定である。この意味で、『闇の奥』はシュール・フィクションに至る過渡的な作品だということになる。

ところが、フォークナーの『アブサロム、アブサロム!』になると、芯の位置にあるサトペンの謎と真意をめぐって、数人の人物がそれぞれの主観と感情の眼鏡から、自己流の絵を作りあげている。複数の語り手相互のギャップや「真実」との差が劇的な緊張をはらみ、「モンタージュの力学」の例証となり、その作品の主題と生命そのものとなっている。そして、ベケットの『モロイ』などの三部作になると、「真実」への懐疑は徹底し、デカルトとちがって、懐疑する者の存在の確証どころか(筆者注、「われ考える、されどわれなし」)、懐疑する者の声すら疑われはじめ、ついに主題が語り手と語る声の間の、また主人公と言葉の限界との間の矛盾そのものに向けられることとなった。まさに、デカルト以来の一線はここで緊張の極に達し、切断の一步手前まできたのであ

り、沈黙までが積極的な要素として自己主張を開始し、ベケットに続く者にパンドラの箱の蓋を開いた。...

以上、少々長い要約となったが、ピアスの論旨を大まかながら追ってみた。パンドラの箱といった神話が比喩的に使われているので、悪が箱から飛び去って希望だけが残るといった結果をもたらすのか、と首をかしげる向きもあろう。だが、ジョイスとくらべて、このベケットという弟子は言葉への懐疑や沈黙という重大な問題を決定的な地点にまで押し進めたとはいえ、少なくとも理論上では、どこまでが限界領域であるなどといえない。つまり、おそらく無限に直進してゆくのである。理論にとって、限界点はむしろ新しい出発点ともいえる。第一、ベケットが垣間見せてくれた世界は絶望の薄明に覆われているというよりは、何か憑きが落ちたような透明の静寂をたたえていると感じられはしないか。

直進する理論は、右のピアスよりも、アメリカの新しい前衛作家ロナルド・スーキニック(『小説の死』[短編集]、『アウト』など)においては、もっと積極的なあらわれ方を示している。「フィクションの新しい伝統」というエッセイにおいて、スーキニックは、まず「モダンなるもの」がすでに1939年における進歩の終焉とともに終わりを告げたと宣言する。それでは、彼はモダン以後の超モダンを掲げているかという、そうではない。伝統とは直線的連続、あるいはハイウェイ計画ではなく、むしろ貯水池であるとして、セルバンテス、ラブレ、スターンなどを継いで、それを新しく生かそうとしており、通時面にあるいくつかの点を結ぶ共時の広がりといった印象が強い。たとえば、スターンが小説の慣習を破壊したのは、「文学への退却ではなく、実存への突入だ」といい、従来は破格に思われていたものを正統の座に据えようとする。

ともかく、1940年代と50年代という文学の停滞期に完全に消滅したとスーキニックが考える「モダンなるもの」には、二つのタイプがあったという。一つは、ジョイス、もう一つはロレンス、ヘンリー・ミラー、アネイス・ニンであって、この二つの死骸の上にスーキニックは「ボッサ・ノヴァ」(Bossa Nova)を掲げる。

いうまでもなく、ボッサ・ノヴァはプロットも、ストーリーも、人物も、年代記的連続性も、実在との近似性も、模写も、アレゴリーも、シンボルも、主題もなく、また「意味」さえない。それは解釈に抵抗する。カフカの小説になしたように、説明をいくらしてもよいが、それで終わりとはならない。ボッサ・ノヴァは何か別のものを表現するのではない。みずからを表象するのだ。その特質は抽象と即興と不

透明さにある。

こうして、ドナルド・バーセルミ、ジャージー・コジンスキー、ジョン・バース、ウィリアム・ギャス、ロバート・クヴァーらの作家たちがボッサ・ノヴァの代表選手として掲げられている。この一群の作家たちは、60年代末に「ニュー・ライターズ」とか「革新的作家」とか呼ばれて、ベトナム反戦とヒッピーなど混乱を極めたアメリカで、脱リアリズムという共通の旗じるしの下に注目を浴びた。最近では威勢のよい若手評論家に「分裂者」(ディスラプションニスト)と異名を与えられている(クリンコウィツ『文学の分裂』1975)。ただし、1920年前後に出現したかつてのモダニストほどの気鋭さとスケールを持ちあわせているか、今後にまつほかはない。

それはそれとして、この一群の仲間であるレイモンド・フィードマンの「シュール・フィクション」論を中間のまとめとして検討しておこう(今まで登場したエールマン、カルヴィーノ、ピアス、スーキニックのエッセイはすべてフィードマン編の『シュール・フィクション——今日と明日の小説』(Fiction Now and Tomorrow, 1975, Swallow)に、フィリップ・ソルレス、ジャン・リカルドーなどフランスの理論家のエッセイとともに集められたものである)。

この編著の序文をなすフィードマンの「シュール・フィクション——四つの命題」は、現実の事件が華々しく猟奇にみち、今日ではフィクションを作ることなど不可能だという漠然とした通念に反撥することから始めている。第一、新しい試みに冠される「実験的」というレッテルに含まれている誤解と中傷を返上しなくてはならない、ベケットの小説はけっして実験的なものではない、ベケットはそう書くことしかできなかったのだ、という。「实在を模倣するのではなく、实在の虚構性をそれがあばき出すがゆえに」、シュール・フィクションというのであって、生こそ虚構なのだという根本的な転覆が、フィードマンによって企てられている。

事実は小説より奇なり、とは昔からよくいわれている。フィードマンはこういうクリーシェにとどまっているのではない——「生の体験は語られた形においてのみ、その言語化によってのみ、意味を獲得する」。「書くことは意味を作り出すことであって、既成の意味を再生産することではない。(…)フィクションはもはや实在でも、实在の再現でも、模倣でも、再創造でもありえず、一つの实在——現実世界との唯一の関係が、その現実世界を改良することだけにある自律的な实在——にほかならない。フィクションの創造は事実や实在を撤

廃し、とくに実在が真なりという考えを撤廃する一つの方法なのである」。

ついにデカルトの定式——われ考える、ゆえにわれあり——が、ここまで来たかという感に打たれる。いわゆる近代的自我が純客観と自己純化を求めて、孤絶を深め自閉に陥ったという批判を思い浮かべるが、このフィーダマンの方法は、これにあてはまるであろうか。

前述のピアスのような小説の枠が内側に二重三重の枠を求め、幻の中心に向かってみずからを閉ざしたとすれば、まさにその批判に値しよう。小説は語りの声まで失ってしまったのではないか、という非難の叫びが聞こえてきそうである。しかし、ベケットは懐疑によって懐疑する者の存在だけは保証するような地点をはるかに通り過ぎているのだ、という点にピアスのベケット評価があったことは、前述の通りである。フィーダマンも実在一虚構の関係をただ裏返して見せただけではないし、居直りのニヒリズムとも無縁ではないか。ヘンリー・ジェイムズ以来、不動の語り手に疑いが生じてからこのかた、自閉傾向を示してきた小説にストップがかけられ、ふたたび上昇を始めたという感すら与えられる。

フィーダマンによれば、未来の小説は枠のなかの枠——「小説の小説」——ではないとはっきり断言し、みずからの行為に終わりのない疑問をぶつつけてゆくようなもの、みずからの見せかけと幻影をどこまでも暴き続けてゆくようなものだと展望を示している。

では、フィーダマンもスーケニックも実作者であるのだから、理論はともかく、実作の方はどうなのかという疑問が起こってこよう。この検討は本稿の直接の目的を越えるので、その余裕はないが、ただ批評とか小説とかのジャンルの追求が、フィーダマンのエッセイには欠けていることを明らかにしておく必要がある。小説は自閉的な純化をやめるとき、従来の「小説」という概念では律し切れない広がりを示すのである。フィーダマン自身、ノベルではなく「フィクション」という概念で統一をはかっていたが、実在との対比においてだけでなく、ジャンルの問題としてそれを考えるなら、フィクション＝小説でもなく、従来のジャンルの垣根は撤去されなくてはならないはずである。

また、本稿で私が再三使用した「理論」と「実作」という対概念も、当然のこと再考を要求される。理論は今までの哲学論文形式によらなくてはならないということもありえず、また実作の方も物語形式に固執する要はなくなろう。一寸先は薄明ながら、それを越えると、透明な新世界が広がっているという予感すらする。つまるところ、「文学」という概念に根本的な転換が求められて

いるとってよい。

3 言語を置き忘れること

以上のような新しい理論の根底には、デカルトの哲学と正面から対決する認識論があることは、すでに明らかであるが、そういう認識の一般論にすべてを解消させるだけでは充分とはいえない。文学は何より言葉を素材にするがゆえに、根底では言葉との格闘そのものにほかならない。言葉一つ一つとの格闘が、作家にとっては世界を認識するばかりか、世界を創造する作業そのものとなってゆく。この意味から、やはりアメリカの新作家の一人ウィリアム・ギャス(『田舎の奥の奥にて』、『ウィリー・マースダーズの孤独な妻』など)のエッセイ集『フィクションと生の姿』(1971)は興味深い。

「小説家は、世界を表現するのが仕事だというふりを今やめつつある。みずからが手に入れている唯一のメディア——言語——を素材にして世界を作ること、これこそ自分の仕事なのだともますます自覚してきている」(「哲学と小説の形式」)。このような考えは最近ではかなり常識化しつつあるとはいえ、180度の認識転換であることを改めて強調しておかなくてはならない。一旦転換してしまえば、何でもない当り前のことに思えてくるが、常識化するのに、どれほど年月がたったろうか。1920年におけるパリーでの旗挙げ(『トランジション』誌[1927-38]に依拠した「言語革命」。ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』が掲載された)以来、ほぼ半世紀が必要であったわけである。

この「言語革命」の重要なメンバーであったガートルード・スタインの業績をふり返って、ギャスは「ガートルード・スタイン——保護的言語からの逃走」という小エッセイを書いている。彼女はただ物に名前を与えるだけの言語の記号性を否定し、言葉を「活性も声もない物」と化した、つまり「スタインの抽象性は刺激的な言葉の語彙を拡大し、おそらく史上もっとも鈍く平坦で長たらしい文学を生んだ」という。

ギャスにとって、またもちろんスタインにとって、「言葉はそれが意味する物そのものとなり、他方では物はその名にふさわしい性質を与えられる」のであり、単なるコミュニケーション用の道具ではありえない。考えてみれば、20世紀の言語論の主流は、コンピューター言語の開発に帰結する論理実証主義であり、それに抵抗した詩人・作家たちは少数派に属した。T. S. エリオットは荒地になってしまった文明社会における人間の空洞化(「うつろな人間」)ばかりか、「みことば」(ロゴス、the Word)の消滅を嘆くことによって詩人として

出発し、多くの文学青年を魅了したが、現実の産業世界は史上最大の惨状を呈した第二次大戦、原水爆の開発など一大技術革新を、言挙げなどしないうちに着々と既成事実として積みあげてきた。パリーの「言語革命」は、いったい何であったのだろうか。

しかし、時はめぐって、少数派ながら、水脈は尽きることなく今日まで続き、かつての予言的つづやきを実証しつつある。次の二つの引用文をゆっくり考えてみよう。一見平凡ながら、重大な結論を秘めているのではなからうか。

隠喩は物事を見て考える新しい方法を提示し、(…)みずからを過程として維持する。(…)隠喩は抽象化の過程をそのまま開陳するのであり、抽象を生み出すのではなく、どのようにして抽象化がなされるかを示す。

——ギャス「隠喩の哲学的研究」

フィクションは外界を写す鏡の役目を担ったり、みずからを二重写しするというよりは、以前には存在しなかった意味ある「实在」を創造し、外界に新しいものをつけ加える。フィクションは手管ではあるが、まがいものではない。人間知性の創造力を「いかさま」と呼ぶのは、人間の肉体的生殖力をそう呼ぶのと同じく、的はずれであろう。フィクションがこの世に作り出すものは、それ自体で言語を超え、超えた地点では、もちろん言語は後ろへ置き忘れられるが、まさにそのようにして置き忘れられる、いや、みずからを後ろに忘れてゆくことこそが、創造的言語の働きなのである。言葉はいったん話されれば、不必要となる。しかし、ともかく話されなくてはならない。意味は創造に先立って存在しているわけではなく、しかも創造された後では余計なものとならう。

——スーキニック(書簡)

はじめの引用は、ロプ＝グリエの隠喩否定説を思い起こさせ、したがって、フランス的な純粹理論とアングロ・サクソンの経験主義との相違を、前衛の果てにも見せつけられるという意味で示唆に富む。後の引用は、20世紀初頭の言語革命が「言語を置き忘れ」なかった、つまり言語に立ち留り、あるいは言語に執着した点において、文学聖化につながり、今日の新傾向との最大の相違を示している。モダニズムの批判的継承の核心は、まさにこの一点にあるといっても誇張にはならないだろう。かつては前衛には華々しさがあったが、今日のそれには不思議な落着きが見られる。いや、というよりは、もはや前衛も後衛もなく、軍用語の比喩に頼らなくてはならないほど肩を怒らせることもない。未曾有の荒廃と混乱を前にしての、不思議なほど静かな透明さとは、このことではなからうか。

現代の都市文明がゴミ現象と化しつつあるとは、パーセルミの衝撃的な提示であったが、言語もゴミの集積のうちに埋没してゆくほかはない。いや、「後

ろに置き忘れ」まいとすることによって、かえってゴミと化してゆくのである。通念では、言葉をゴミにしてしまったのは、言語を悪用したり、言語に酔った現代のソフィストたちの群ということになるが、今日では自分だけがソフィストでないで肩を張ることくらい大きな偽善はない。ソフィストを攻撃するのは、みずからの内部の弱さに目をつぶり、仮想敵を外にでっち上げて事態をまぎらわすに等しい。皆ゴミのなかに埋れているではないか。いや、みずからがゴミやジャリ的一种かもしれない。

かくして、第二の「言語革命」は言語を超える革命となって新しく出現したといえる。狼狽のあまりの敵視をやめて冷静になれば、コンピューター言語の方が一足早く言語を超えることに成功したと考えられる。ただし、同じ超越といっても、双方まったく等しい意味でなのか、問題は残る。むしろ、正反対の方向をそれぞれ向いているのかもしれない。

この地上では、食欲にみちた死闘がまだまだ続きそうである。こういう時に、文学だけに透明な世界が開けてくると考えるのは、虫がよすぎるというものであろう。しかし、文学は、その理論は、そういう可能性を遙なる地平に示唆するものではないか。(つづく)

(続稿、II「構造」概念の浸透)