

ジョルジュ・バタイユと小説の可能性

——『空の青』を読む——

千葉文夫

Si nous voulons savoir ce qu'un roman peut être...

Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*

ジョルジュ・バタイユの小説『空の青』がジャン・ジャック・ポヴェール書店から刊行されたのは一九五七年のことである。初版本の表紙は薄いブルーに雲の影をあしらひ、小文字で記された「bleu du ciel」というタイトルの下に「ジョルジュ・バタイユによる小説」という文字が印刷されている。表紙に書名だけでなくジャンルの表示を入れるやり方はすでに古びた慣習と感ぜられなくもないが、同書店はその後も版を重ねる際に、表紙の体裁を変えはしても「小説」と表紙に記す習慣をまもっている。ガリマール書店より全集版の刊行開始に際して巻頭を飾ったミシェル・フーコーの紹介文は『眼球譚』と『マダム・エドワルド』によって従来の「物語」の糸が断ち切られとしていたわけだし、古典的なジャンル区分をもつてはアプローチが不可能なテキスト群の出現が二十世紀文学のひとつの特徴をなすという言い方はほとんど紋切型に近いものになって

いる。それでもポヴェール版の『空の青』表紙に記された「小説」なる古典的表現が、アナクロニクな様相をとめないながらも、バタイユにおける「小説の可能性」の問題、すなわち小説はいかなるものでありうるかという問題についての反省をなおもわれわれに強いるということがあるはずだ。実際この本のページをめくる読者がまず眼にすることになるのは、「物語」と「小説」の可能性を問う「まえがき」の言葉だった。

多少なりとも人は誰もが生の現実のさまざまな真実を開示する物語や小説にぶら下がっている。ただこうした物語のみが、ときに陶酔状態で読まれることで、われわれを運命の前に据えるのである。それゆえ、われわれは物語がどのようなものでありうるかを無我夢中になって探らねばならない——小説がみずからを新しくする、もっと正確に言えば、みずから生き延びるための努力をどこに向けてゆくのか。

足場を失った人間が虚空のなかに文字通りに宙吊りになっているとする「内的体験」の思想がここでも表明されている。物語に支えられていると言わずに、ぶら下がっている (suspendu) と言われているのはバタイユ独自の用語法である。この文章が書かれた一九五七年とは、ベケットの『勝負の終り』、ビュートルの『心変わり』、バルトの『神話作用』、ロブ・グリエの『嫉妬』、クロード・シモンの『風』などが出版された年であり、まさにヌーヴォー・ロマンの勢いが盛んになった時期だった。「まえがき」には、ほかに「さまざまな技法への配慮」、そして「既成の形式の飽和状態」についての言及があり、書き手が同時代の文学状況を意識していることがうかがえる。

この小説の主要部分が書かれたのは、「まえがき」よりはるか以前の一九三五年五月、バタイユがカタルーニャ地方の小村トッサ・デ・マルに移り住んだ画家アンドレ・マッソンのもとに滞在していたときである。バルセロナはまもなくスペイン市民戦争の舞台となる。無垢を装う淡いブルーの表紙の影には、労働者のゼネスト、ナチスによるドルフス首相暗殺事件、ヒットラー・ユーゲントの行進など、一九三〇年代半ばの政治状況のきな臭い雰囲気隠れている。バタイユは書き上げた原稿をアンドレ・マルローに託し、ガリマール書店からの出版の可能性が検討されるが、結論がえられぬままに終わる⁽²⁾。それから二十年の歳月が過ぎてバタイユは書く。

一九三六年以来、私はこの作品のことはもう考えるまいと心に決めた。

それにまた時間が経過し、スペイン市民戦争と世界大戦が生じて、この小説の筋立てに関係する歴史的事は無意味なものになってしまった。悲劇そのものを前にして、悲劇の予兆に人は注意を払ったりするだろうか⁽³⁾。

一九五七年の時点にあって『空の青』はその孤独な姿を二重にさらしている。ヌーヴォー・ロマンの時代にそぐわない過去の重々しい影を引きずっているように見えるとすることがあるし、また同じくバタイユの小説であっても、『マダム・エドワルダ』が『わが母』などと一緒に、より大きな作品の集合体の構想に向かっていたのも様子は違っている。まるで『空の青』の主人公「話者アンリ・トロップマン」⁽⁴⁾が亡霊として帰し、「死後の生」(Nachleben)を語るかのような「まえがき」の口ぶりは、ようやく手に負えぬ獣の厄介払いができたと言っているようでもあり、芝居めいた雰囲気もある。だが過去の亡霊が果たして「小説の可能性」に関係しうるのだろうか。この「まえがき」執筆の時点でバタイユはすでに六十歳になっている。実現に向けたプロジェクトという意味であるならば、「可能性」を云々する時間的余裕などすでに失われてしまっているように見える。

宙吊りになった物語^{レシ}

『空の青』の主要部分の執筆に先立つバタイユの主要な仕事は「消費の観念」、「国家の問題」、「ファシズムの心理構造」など「社会批評」誌に掲載された一連の政治的論文だった。ただし同誌にバタイユはセリーヌの『夜の果てへの旅』やマルローの『人間の条件』の書評も書いていて、同時代の小説の可能性を人間存在の「悲惨」の表現のうちに見ようとしていた姿が浮かび上がる。『空の青』を書く際にも、『夜の果てへの旅』あるいは『人間の条件』がモデルとして彼の脳裏にあった可能性があるが、比べてみたときに、土俵の違いというべきものは歴然としている。バタイユの小説には、すでにその入り口で一般の読者を戸惑わせる要素があるのだ。バタイユ自身も一九五七年に書かれた「まえがき」において、この小説を特徴づける「怪物的な異様さの数々」に言及している。「異様さ」はもちろんバタイユ特有のフィクションが抱え込む内容的な事柄——トロップマンが漂流物のようにロンドン、パリ、バルセロナ、トリアー、コブレンツ、フランクフルト、ウィーンなど戦争の予感のもとにあるヨーロッパの都市をさまよななかで、病んだ彼の強迫観念が語られる——に関係するわけだが、それは小説の形式的特徴、個々の部分の執筆時期のあまりにも大きな違いという点にも及んでいる。

まず執筆時期だが、主要部分が一九三五年五月に書かれている点はずでに述べたが、「プロローグ」に相当する部分はバタイユ自身の証言によれば、一九二八年に書かれたものであり、これを冒頭において、当初「ミノートル」誌第八号（一九三六年）に掲載され、その後『内的体験』に収録された文章を圧縮したものを第一部としている。一九五七年の刊行時に付された「まえがき」も本体に付け加わる外部として片付けることができない要素を含んでいるように思われる。こうして異なる時期に書かれたテキストが固有の日付を残しながら配置されるというのは『内的体験』にも似ている点だが、バタイユの場合、作品という以上にドキュメントとして提示する考えがどこかにあるのではないか。あるいはドキュメントとして提示するあり方のなかにフィクションが混じり込むという複雑な回路が働いているのではないかと思わせたりもする。

奇妙な構成であることはまちがいない。第一部は二ページほどの分量でしかなく、おまけに全文がイタリック体で印刷されている。フィクションの一節というよりも、一人称で書かれた思弁的な性格をもつ文章が挟みこまれたような按配で、異様さは目立つ。これに続く第二部は五章に分かれ、それぞれの内部である程度のまとまりを見せても、全体としてみれば断続的な印象のほうが強い。これは本能的な身振りなのか、計算の果てに得られた効果なのか。本稿の冒頭に掲げた引用文中に認められる「物語や小説にぶら下がっている」(suspendu au réel, au roman) という表現そのものが、われ

われ読者を一瞬のあいだ宙吊りにすることになるだろう。それはバタイユにおける「宙吊りにする」(suspendre)という身振りの特権性によるという以上に、ここではすべてがみごとなまでに宙吊り状態におかれ続けるからである。⁽⁶⁾『内的体験』においても「足元の地面は消えることになるだろう／私は醜悪きわまりない条件のなかで死ぬことになるだろう」という言葉をもって、同じく宙吊り状態が語られていたわけだが、この独白めいた言葉は、多かれ少なかれ『空の青』の登場人物たちがおかれている状況を語って⁽⁸⁾もいる。そこに開くのは幾何学的空間や遠近的世界像とはまったく別種の世界である。「人間が認める真理のすべては必然的にへ動かぬ地面」によって表現される錯誤に⁽⁹⁾関係している」という表現が示すように、この場合の宙吊り状態とは、安定した支えがないという存在論的次元に⁽⁷⁾関係するものであるが、それと同時にわれわれ読者を不安定にするのは、むしろ物語がたどり着くべき目的地をもたず、断片的テクストが宙吊り状態のまま投げ出されているように見えるという点に関係している。実際『空の青』にあつては、ほとんどすべての物語が話の途中でいきなり打ち切られ、そのまま投げ出されてしまうのである。たとえば「アントニオの物語」の一節は、物語らしき一貫性を比較的よく保っていると思われる部分だが、そこで語られる物語そのものが不発に終わる物語ではない。若い機械工アントニオがラザールに言われるままに彼女の胸にブローニング拳銃の銃口をつきつける場面には、『夜の果てへの旅』の大詰めのタクシー内

の拳銃発射のシーンの緊迫が連想されなくもないが、『空の青』においてはそれ以上の進展はない。アントニオはしばらくじっとして、銃口をおろす。

そのほかにも性的不能という問題に関係した中途挫折がある。トロップマンはダーティを相手にしたときに性的不能に陥るとラザールに告白するのだが、行為よりも挫折の物語にナルシスティックに溺れる傾向があるようにも思われる。性行為という点では、最終章における墓場を見下ろす場所での描写を除いて行為が完遂されることはない。

中途挫折どころか、「クラカタウの物語」のように、ほとんど何も語られられないままに終わってしまう物語というものもある。「これからクラカタウの物語を語ろう」という言葉が口にされるだけで、話がそれ以上先に進むことはないのはいったいどうしたことなのか。この固有名は、インドネシアのジャワ島とスマトラ島の間に位置するスンダ海峡にある火山島に⁽¹⁰⁾関係するものと思われるのだが、物語としては何も語られることはなくとも、バタイユにおける一連の火山の主題——ジェスヴィオ、エトナなど——を思いあわせると、何も喚起するものがないわけではないのだ。物語が最後まで運ばれぬままに終わる、それは可能性の範疇に属す事柄なのか、それとも不可能性の範疇に属する事柄なのか。

『空の青』を論じようとしながら、われわれは小説『空の青』というテキスト内部にとどまることの困難を感じざるをえない。まず

le bleu du ciel」という表現からして、われわれ読者を限りない漂流の状態に誘い込むのだ。実際には小説『空の青』のほかに「空の青」と題された二種類の断章が残されている。ひとつは「ミノツール」誌第八号（一九三六年六月刊）に掲載された文章であり、もうひとつは『内的体験』第三部「刑苦の前歴」の一部をなすものである。後者は「ミノツール」誌掲載のテキストの再録であるが、『空の青』の第一部はさらにこのテキストを書き直して圧縮したものと考えられる。「空の青」をめぐる執拗な変奏はいったい何を意味するのだろうか。『内的体験』には、これとは別に「空の青」に触れる以下の記述が見いだされる。

もし私が、「人間とは、もうひとりほかの人間を映す鏡である」と言ったとすれば、自分の思考を表現していることになる。だ
がもし「空の青は人を欺く」と言うとするれば、そうはならない。
私が仮に、思考を表現しようとする人間の口ぶりをもって「空
の青は人を欺く」と言ったとすれば、滑稽であるだろう。思考
を表現するには、独自の観念が必要なのだ。私の本心が漏れる
とすればこうだ。つまり、観念などどうでもいい。私は自分自
身を頂におこうとするのだと。⁽¹⁰⁾

たとえば「重要なのは風の言表内容ではもはやなくて、風そのものだ」⁽¹¹⁾とする『内的体験』の一節にはバタイユの思考に特徴的な言

語遂行的次元への注視といったものが端的に示されているわけだが、命題そのものではなく、命題のパロディのようなもの、しかもそれを命題として表明する身振りそのものもつ効果などが語られることによつて、ここでもまた同じ種類の事柄が問われていると考えることができるだろう。こうして「空の青」とは、ニーチェにおける「永遠回帰」のように、パロディ的な側面をかいまみせつつ、頂に身をおくことに向かう運動へと変貌する。だがそのことが小説『空の青』、あるいはその内部の一章「空の青」とどのようなかわりをもつというのか。少なくともここで言うのは、幻あるいは錯誤の光に結びつく『空の青』の世界は、圧倒的な夜の体験に捧げられた『内的体験』の世界と完全に対立するものではないということである。「ぼくの目は実際に頭上にきらめく星々のなかに呑み込まれてゆくのではなくて、正午の空の青みのなかに呑み込まれてゆくのだ」⁽¹²⁾とトロップマンが語るとき、彼は眼を閉じて、この光り輝く青のなかに自己を一体化させようとする。夜の闇と正午の光がひとつに重なり合うというのは、サン・ホアン・デ・クルースの詩文に象徴的に示されるような神秘思想が特意とする矛盾語法的な表現でもあった。

青空はやがて宙吊りのアレゴリーそのものとなるだろう。「空は強烈な青みをおびていたが、でもすべては、まるでこれから嵐が起きるかのような雰囲気だった」⁽¹³⁾と言われることで、青空は予兆という資格を獲得する。ただしカタストロフは来るべきものというだけ

ではなく、すでに生じてしまっている。宙吊りの表象、それはたとえばナチス暴動のなかで暗殺されたドルフース首相を悼んで吊るされる喪の黒色旗のことでもある。バルセロナにおけるゼネストの場合も同様だが、『空の青』にあつては、ドルフース首相暗殺についても事件がそれ以上に詳しく語られることはなく、喪の黒い旗が風に翻っている情景が喚起されるばかりだ。ウィーンでダーティ／ドロテアに置き去りにされたトロップマンはホテルの一室で首吊り自殺をはかろうとし、そのとき窓の外に見えるのがこの情景だった。

やがて窓際に行つて、窓をあけた。風が激しい音を立て、嵐が近づいていた。通りを見やると、ちょうどぼくの目の前に、すごく長い黒い吹流しがなびいていた。長さ八メートルか十メートルはあつただろう。風のせいで、竿が半分はずれかかっていた。まるで翼がバタバタ羽ばたいているようだった。落ちそうできて落ちずに、風を受けて、ちょうど屋根の高さのところで大らかな音をたててはたんでいた。身体を苦しげによじらせてなびいていた。まるで雲のなかをインクの川が流れるようだった。⁽¹¹⁾

風に翻る黒い旗は、すべてが宙吊り状態におかれる『空の青』の特異性を象徴的に示すだけではない。これはドン・ジョヴァンニが孤独な饗宴をみずから催す際、夜食のテーブルにかかっていたとバ

タイユが言うテーブルクロスに強引に関係づけられることによって、この小説の土台をなす——彼自身の用語法により忠実にふるまうならば、宙に浮いたこの小説をぶら下げる支点となる——強迫観念がいったいどのような種類のものであるのかをわれわれに教える。それはドン・ジョヴァンニの主題、より正確に言うならば、ドン・ジョヴァンニに殺害され亡霊として回帰する騎士長の登場に関する主題である。

アンドレ・マッソンの名

『空の青』の扉には、アンドレ・マッソンへの献辞が記されている。この小説の成立にマッソンが深く関係しているのはたしかだ。バタイユにとつて最初のトッサ・デ・マル滞在となつた一九三五年五月八日水曜日から三十日木曜日までの日誌が残されている。⁽¹²⁾この日誌は「予兆」と題されているが、じつは小説『空の青』も当初は「予兆」というタイトルが考えられていたという。モンテ・カルロのバレエ・リュウスの委嘱を受けてマッソンが舞台装置と衣装を担当したバレエのタイトルもまた同じく「予兆」であり、こちらの方は一九三三年四月に初演がなされている。バタイユの日誌の五月十二日の記述にも「予兆」に関する言及があり、この場合は彼自身の小説に関係したものだが、この時期のバタイユとマッソンの関係がさわめて密接だつたことがうかがわれる。

マッソンのモンセラート山での体験がバタイユにとって大きな意味をもっていることはすでに繰り返し指摘されている。一九三五年五月十日の口誌には、バタイユ自身がマッソンとともにモンセラート山に登ったことが記されている。行き帰りの道中で、マッソンはバタイユに数ヶ月前のモンセラート行の体験を語る。バタイユの口誌の該当箇所は短いメモふうの記述でしかないが、そこには「空への墜落の恐怖」および「空の開け」という決定的な重要性をもつ表現が見いだされる。¹⁶バタイユの場合の墜落は、イカロスのように太陽に近づきすぎたあげくに生じる落下現象とは異なっていて、「空への墜落の恐怖」という表現が端的に示すように、上下が逆転した世界がここにあらわれる。開くのは足元の大地だけではない。空もまた開いてわれわれをその青みのなかに呑み込もうとするのである。「空への墜落の恐怖」および「空の開け」という表現がマッソンのものなのか、それともバタイユのものなのかを判別することは難しい。「アセファル」誌創刊号の巻頭を飾る「聖なる陰謀」と題する文章が宣言するように、この時期の二人のあいだには、本来そのどちらに属するのか判別するのが難しい発想や表現が存在するのである。

このモンセラート体験に関連するものとして、「ミノートル」誌第八号（一九三六年六月）にマッソンの作品二点、すなわち《モンセラートの夜明け》および《驚異の風景》の複製写真、「モンセラートの高みより」と題されたマッソンの詩、「空の青」と題されたバタイユの文章を含むページが見いだされる。マッソンの詩はヘラク

レイトスやツァラトゥストラを讃える内容のものだが、これとは別に彼の証言はジャンリポール・クレベールの助けを得て文章化され、だいぶ後の一九七一年になってようやく一般の目に触れるようになった。その内容をここで思い起こしておこう。画家とその妻は頂上付近で道に迷い、高度千四百メートル付近で、冬の一夜を過ごす羽目になる。画家は夕陽が沈む光景を描きながら、時間を忘れ、気がつくときに太陽は山の向こう側に沈んでいる。雲海があらわれ、雲は波のように押し寄せては砕け散る。そしてあたりは完全に夜の闇に没する。

二重の眩暈があった。奈落と流星がよぎる空。空そのものには奈落に見えた。これまでそのような感覚をもったことはなかった。高いところの眩暈が低いところの眩暈と合わさってやってきた。私は一種のメールストロームのなかにいた。嵐に近いものであり、ヒステリー症に近いものだった。私は気が狂うのだと思った。

〔……〕

そのときの光景は逆だった。完全に雲に覆われた世界。我々の居場所だけがその外に出ていた。それから太陽が昇った。崇高だった。高い峰にいて神の到来を待つモーゼのようだった。¹⁷

天と地のあいだに宙吊りになった状態のなかで上下の感覚が失わ

れる。「ミノートル」誌第八号に掲載された文章のなかでバタイユはこのマッソンの体験は、彼自身もまた体験したものであるとして、両者が完全に一体であることを強調する。「ミノートル」誌掲載のバタイユの文章と『内的体験』の該当箇所の異同のうちでもっとも大きなものは前者の最終節の四行が削除されている点である。削除されているのは以下の部分だ。

プロメテウスは岩のカオスが彼の上に落ちてきたときにうめき声をあげた。

ドン・ジュアンは大地に呑み込まれたとき幸福な傲慢さに酔い痴れていた⁽¹⁸⁾。

いずれもカタストロフの情景であるが、とくにドン・ジュアン／ドン・ジョヴァンニへの言及は、それに先行する部分の意味を明確にする。すなわちそこでは深夜、騎士長が部屋に侵入してきたこと、それに先立つ午後、彼の墓の前を通りがかったとき、傲慢にも皮肉をこめて彼を招待したことが述べられていた。バタイユは別の箇所⁽¹⁹⁾で、「キルケゴールのひそみにならって」と言いながら、ドン・ジョヴァンニの主題の導入を試みるのだが、バタイユ版ドン・ジョヴァンニにおいてじつはキルケゴール的な官能性への言及という側面はむしろ希薄だ。バタイユのドン・ジョヴァンニには誘惑者という側面はほとんど感じられない。従者レポレロとの二重化という興味深

い主題もまた見当たらない。バタイユのドン・ジョヴァンニはただひたすら夜の闇のなかをさまよう存在であり、その姿はレポレロではなくつねに騎士長とベアになっている。騎士長は不意の侵入者であり、大地が口をあげ、死の世界がひらかれるとき、有無を言わずに地中に人を引きずりこむ恐怖の名である。

幻覚の物語

アンドレ・ブルトンは『シュルレアリスム宣言』から『通底器』にかけての一連の著作の流れのなかで、夢と現実のあいだの弁証法的関係をさぐり、両者の対立が解消するような至高点を見いだす可能性を語るわけであるが、そもそも『空の青』では、このような夢と現実の二元論という枠組みが成り立たない。ここでは現実感の失われ、語られる事柄すべては幻覚もしくは悪夢に似た様相を呈するのである。トロップマン自身、「完全に病気になる前のぼくの生活はどこをとっても病的な幻覚だった」と語り、「眼が覚めても、すべてが眼の前をあまりにも早く過ぎていって、まるで悪夢のなかにいるみたいだった⁽²⁰⁾」と述べ、幻覚と現実の区別がすでに失われてしまっていることを告白している。「幻覚」といっても、ここで用いられている語は *fantasme* ではなくて、*hallucination* である。「真の現実というものがもうなくなってしまった⁽²¹⁾」と言うトロップマンの世界において、途切れ途切れの物語は硬い地面で支えられる現実

感覚を欠いてしまっていて、ここではむしろ幻覚が現実となるのだ。

夢もまた幻覚に近づく。『空の青』では三種類の夢が語られていて、いずれも強い印象を読者にあたえるものとなっている。第一の夢は話者トロップマンの妻エディットが彼に書き送った手紙の中で語られるものであり、やはり悪夢であることには変わりないが、夢の記述そのものはほかの二つに比べれば単純だし、あとに来るもの予告編だといってもよいかもしれない。第二の夢、第三の夢は、これを語るに費やされるページ数もさることながら、内容の点からしても『空の青』という小説の性格を規定するような重要性をもっている。

夢を支配するのは、もとより形が定まらない対象を相手として働くメタモルフォーズの論理であるわけだが、ここでは第二の夢を例として少し詳しく見ることにしよう。この夢のなかで描きだされるのは、奇怪な怪物の姿である。頭部は巨大な雌馬の頭蓋骨、胴は魚の骨、両足は人間、ただし膝から先がなくて、馬の足を思わせる。前方からはギリシアの石像のように見え、頭蓋骨のてっぺんに鉄兜がかぶさっている。この夢の怪物の描写を目にしたがら、読者によっては一九三〇年代のマッソンの絵画作品との連関を想像する者もいるとしても不思議ではない。この夢は柱と天蓋のあるベッドの前で主人公が立っているところに始まる。ベッドは車輪のない霊柩車を思わせるもので、その周囲に何人かの男女が並んで立っている。それは劇場の舞台のようでもあって、みんなが待っているのは本物の

死体の登場なのだ。そこにばら色の蠟細工の死体があらわれる。

いましがた残酷かつ愉快な勝負がおこなわれたところで、犠牲者はまだわかっていない。まもなく、人を不安にさせると同時に誘惑的なそのばら色の物体がとほうもない大きさに膨れ上がった。ばら色と黄土色の石目のある白大理石に彫った巨人の死体のような姿になった。この死体の頭部は巨大な雌馬の頭蓋骨だった。⁽²⁾

夢はこれに先立つ部分とつながりがあって、前夜トロップマンがフレッド・ペインの店で出会ったブロンド美人は蠟細工の裸女の人形を手にしていて、その小さな像が夢のなかで巨大な石像に変貌するのである。このメタモルフォーズは性転換をもともなっているようだが、夢はそこで終わらずに、次々と変貌が生じる。今度は石像がミネルヴァ女神へと変貌を遂げるのである。この変貌とともにふたたび性転換が生じているとも考えられる。

自分では、不安のなかにいるのか、それとも笑いのなかにいるのかもはや判断できなくなっていたが、はっきりしているのは、もし笑えば、この石像、この死骸めいた存在は強烈な冗談になるということだった。だが、もし怖がって震えれば、相手は襲いかかってきてばくを粉々にするだろう。ばくには何もわから

なかった。横たわったその死体はドレスを着たミネルヴァ、鎧に身を固めて立ちほだかり、兜をかぶり、攻撃的なミネルヴァ女神となった。このミネルヴァ女神はそれ自身が大理石でできていたが、それでいて狂女のように興奮していた。⁽²²⁾

トロップマンはひとまず夢を語り終えると、独自の解釈行為に移る。すなわち夢の中でダーティは気が狂い、同時に死者となって騎士長の石像と同じ衣装を着て変装をはかるのだと。衣装の交換のなかで、またしても性転換が生じている。巨大な石像の出現、それが喚起するのは《ドン・ジョヴァンニ》の騎士長の影だった。ダーティが騎士長となって回帰するのは、話者を亡き者にすることを目的としている。すでに触れたようにドン・ジョヴァンニの主題の導入に際してバタイユがつねに騎士長の像の喚起に話を限定するのは、つまりまるところ死が生者に復讐するというこの物語の古層に彼が最大の関心を払っているからではないのか。

こうして夢の記述はかろうじて物語の糸によってつなぎとめられる。夢というかたちをとった幻覚がひとまず終わると、解釈行為というかたちをとったもうひとつの幻覚がやってくる。たしかにトロップマンが語る夢には分析療法のための格好の素材となりうるものがある。たとえばクセニーに話し聞かせようと思いつながら、それを中断するくだりで喚起される夢はその典型例となるだろう。

ラザールに話してきかせたのと同じ話をしてやろうと思った。けれども、その日はもっと奇妙な感じだった。ふいに夢のことが頭に浮かんだ。一瞬の眩惑のうちに、ぼくがずっとこれまで愛してきたものが姿を現した——白い墓石の群れが月の光、幽霊じみた光をあびている。墓地のように。ほんとうのところ、その墓地は娼家だった。大理石の墓石は生きものであって、と
 ころどころ毛が生えていた……⁽²³⁾

先程のトロップマンの夢解釈の続きだとも言えるわけだが、ここにも墓場を通りかかり騎士長の墓を発見するドン・ジョヴァンニの物語の投影があるように思われる。白い墓石の群れと娼婦らしき姿、すなわちタナトスとエロスを結びつけるこの断片を媒介として、『空の青』において、もっとも強烈なイメージを生む墓地の物語への展開が準備されることになるのである。すなわち幻覚の物語のもっとも強烈な瞬間はトリアーを舞台とする最後の部分に用意されている。

空には雪が舞い始める。そこにドストエフスキーの『地下室の手記』における「ぼた雪」のくだりを重ねて読もうとする読者がいたとしても不思議ではない。「空の青」の輝かしい光はすでに消え去ってしまい、「十一月の汚い光」があたりを支配している。トロップマンとドロテア（ここではダーティではなくドロテアと呼ばれている）は、ヒットラー・ユーゲントの少年たちが行進をする場面に遭遇する。強迫の物語はつねに同心円を描く。ここでもいきなり虚空

がひらく瞬間が訪れるのだ。

道の曲がり角で、虚空がわれわれの下方にひらいた。奇妙なことに、その虚空は、ぼくらの足元に、頭上の星空と同じように限りなくひろがっていた。風に揺れる無数の小さな灯が、闇の中に、知性では理解しがたい沈黙の祝祭をくりひろげていた。

それらの星々、それらの蠟燭のような灯は、何百となく地面に炎をあげていた。その地面には、灯に照らされた無数の墓石が並んでいた。ぼくはドロテアの腕を掴んだ。ぼくらはこの死の雰囲気染まった星々の深淵に魅惑されていた。⁽²⁴⁾

トロッパマンはここでようやくダーティ／ドロテアと交わることに成功するのだが、下方には相変わらず墓地が見える奇妙な空間に身をおいてのことであり、そのとき二人が倒れ込んだ土の柔らかさが強調されている。トロッパマンは「鋤が土のなかに突き入るように」ドロテアの湿った肉体の中に入ってゆく。二人は「星をちりばめた墓地の上で」交わるのである。死の匂いが濃厚に立ち込めるなかの交わりは強迫観念の表現以外の何ものでもないだろう。そこにはドン・ジョヴァンニが騎士長の亡霊に手を掴まれて地中に引きずり込まれるオペラの大詰め的情景も重なり合う。それと同時にこの幻覚には、マッソンの連作「エロティックな大地」もまた影響を及ぼしているように思われる。マッソンのデッサンにあって、大地は

女性と化し、そこにひらく洞窟のような女陰に入り込もうとする男の姿が描かれていた。このように幻覚の物語は展開の論理をもたない。ただひたすら反復するほかないのだ。

深い歌^{カウチ・ホンド}あるいは響きあう世界

マッソン自身がモンセラート山頂の一夜を語る証言の最後の部分では、山を降りたときに聞こえてきたミサの声の神秘体験が語られていた。

……ホテルの扉はまだ開いていなかったが、音楽が、少年合唱が、まるで《パルジファル》の場面のように、そして司祭たちがミサをあげる声が聞こえてきた。寒さで凍えていたが、みごとだった。それまで体験したことのないような衝撃的な瞬間がそこにあった。宇宙的なものと宗教的なものが突然ひとつの思いがけない出来事によって結び合わされる。旅人たちが山中に迷い、星々の死、その再生に立会い、宗教的な場所に降りてくると、キリストの死ではなくて、まさにこの出来事が祝福⁽²⁵⁾されているように思われたのである。

われわれはすでに別の箇所でもマッソンIIバタイユのモンセラート体験がジルス・マリアにおけるニーチェの体験に匹敵する性格をお

びていると述べたわけだが、いま引用した箇所はさらに『内的体験』において語られるストレージの体験を想起させずにはいない。一九三三年七月の日付をもつ断章において、『内的体験』の話者は、これもまたニーチェの『この人を見よ』をどことなく想起させる雰囲気のもとに、イタリア旅行を契機として病から回復したことを語っている。ドストエフスキーの『地下室の手記』の話者には「美にして崇高なるもの」への逃げ道が用意されていたわけだが、『内的体験』の話者は、ある種の音楽的体験のうちにこれを見いだす。

春先の山々に囲まれたあの大きな湖が、私の目の前にまるで蜃気楼のように輝いていた。大気は暖かく、棕櫚の木の下に私は腰を下ろしたまま、花々が咲き乱れる庭園にずっといた。すでに苦痛は和らぎ、私は歩いてみようと考えた。また歩けるようになっていたのである。私は時刻表を見ようと思って舟橋のいちばん先まで行ってみた。そのとき、限らない荘重さを秘めながらも同時に躍動的な声、自分に自信をもっていて、空に向かって叫び立てるような声が、信じがたいほどの力強い合唱となつて舞い上がったのである。たちまち私は、それがどこから来る声なのかも知らぬままに、強い感動に襲われて立ちつくした。⁽²⁶⁾

どこから来るのかわからない声もたらす至福が語られるこのパルジファル的にも形容しうる瞬間に、われわれはバタイユにおける

視覚的世界から聴覚的世界への転換を認めるべきなのだろうか。たしかに、これに先立つ時代のバタイユが書いたテキストは、『眼球譚』や「ドキュマン」誌の論考に見られるように、形態やイメージの問題を主題的に扱っていたのはまちがいない。ただしその場合でも、イメージは、むしろ不安、恐怖、笑いなど、激しい情動に結びつく側面をもっていた。バタイユのアプローチは、いわばアリストテレス的な形相化のはたらきに真つ向から対立する唯物論的な読解を試みようとするものだったわけだが、すでにそこにおいて、夜の闇に完全に包み込まれ、遠近法的な安定を失った「内的体験」の世界へとつながる通路は用意されていたと見ることができるといえる。『内的体験』において、神に与えられる形容であるはずの「形もなく様態もない」未知なるものに向かう運動のことが語られるとき、そこに「ドキュマン」誌で問題化されたアンフォルムの発展形態を見いだすことも可能だ。

松果腺の眼が頭蓋のてっぺんにひらくとき、同時に雄鶏の叫びがあがると言われていたことを思い出すことにしよう。視覚的世界から聴覚的世界への転換というよりも、叫びが複数化し、複雑化してゆく過程としてこれを捉えなおすべきではないだろうか。ドゥルーズならばリトルネッロの名でこの現象を呼んだかもしれない。バタイユは波動と強度の体験としてこれを語る。「合唱の呪文めいた聖なる性格」は力の感覚をさらに鋭く強いものに変える。そのとき存在は叫びとなるのである。すでに述べたように『空の青』第一部の

末尾は以下のように終わっていた。

一瞬、幸福感はぼくを酔わせ、泥酔させる。

ぼくは咽喉いっぱいにひろげて幸福を叫び、歌う。

ぼくの愚かな心の中で、愚かさが歌うのだ。咽喉を大きくあけて。

勝利だ。²⁸

この部分を読むわれわれは『地下室の手記』第二部が始まってまもなく見いだされる以下の一節と対照させてみる誘惑に駆られることになるだろう。

ぼくは有頂天だった。勝ち誇った気持ちで、イタリア・オペラのアリアなど口ずさんだものだ。²⁹

バタイユの引用文にあって、「勝利だ」の部分は全部が大文字で記されていて、感情的働きの強度を表現しようとする意図を感じる事ができる。この大文字で書き記された部分は単なる言表ではなく言語遂行的な身振りとして受け止める必要があるだろう。より正確にいえば、おそらく音楽として、あるいは輝かしい金管楽器の響きとして聴く必要があるのだ。『地下室の手記』の「勝ち誇った気持ち」と言われている部分よりも、さらに激しい何かがここにある。激しいというばかりではなく、言語表現を超えて別の次元を

招来させようとする意志がそこには感じられる。これをもって、『空の青』には、リトルネッロのようにして反復を繰り返す音響が導きいられることになるだろう。小説はしだいにある種の共鳴空間へと変貌する。

しかしながら「美にして崇高なるもの」の体験といっても、バタイユの場合には、それが決定的に通俗性の色合いをおびたものとして示されている点を忘れることはできない。『内的体験』の話者が天上的なコーラスの声として語るものはたかだか拡声器から流されるミサの声でしかない。それは教会堂内で響きに包まれるという高貴な体験でも、オペラ・ハウスで圧倒的な声に身を震わせる贅沢な体験でもない。どこから来るともわからぬ声を聞いて陶酔をおぼえる者は、劇場あるいは教会内部に自分のために定まった席をもつということはなく、たまたまそこを通りかかったというにすぎない。彼は移動の旅のさなかにある。

「予兆」と題されたバタイユの例の日記には、バルセロナのバリオ・チーノ地区を何度も訪れたことが記されている。おそらくこのときの体験をもとに書かれたのが、『空の青』における場末のキャバレーでカンテ・ホンドが歌われる場面であろう。この一節における私たちの描写はあえて醜悪さと奇怪さを強調するような筆致であり、それもあいまって書割となる「貧弱なキャバレー」の暗さと惨めさが際立つのだが、カンテ・ホンドを聞く話者が「興奮して普通の自分ではなくなり」、熱に浮かされたようになり、そのとき卑猥

な要素のすべては聖なるものへと転化する。カンテ・ホンドすなわち「深い歌」は、『内的体験』において語られる「存在の夜への深い降下」そのものを表現するといってもよい。

カンテ・ホンドが太古の昔からつづく民衆の深い歌であるとするならば、『空の青』を締め括るのは、別の意味で「民衆的」な性格を帯びた軍楽隊の描写である。ここに登場するのはヒットラー・ユージェントの一团であり、黒いピロードの半ズボンをはき、飾り尾のついた丈の短上衣を着た少年たちが劇場の階段に軍隊式に整列して演奏を始める。これもまた夜の情景、夜の音楽である。

彼らはすさまじく乱暴に、乾ききったリズムで演奏していたので、彼らの前にいると息がつかまるほどだった。この鳴り響く太鼓以上に乾いた音、この横笛以上に鋭い音はありえなかった。そこにいるナチスの子供たち（彼らのうちのある者は金髪で、人形のような顔をしていた）はみな、驟雨の降りしきるなか、人気のない大きな広場を前にして、この夜更け、たまに通りかかる通行人のために演奏しているのだった。棒のように体をこわばらせ、大動乱の喜悦にうかれていようにも見えた。彼らの前では、指揮者——退廃を思わせるほどやせこけた、魚みたいに歯の突き出た少年が、鼓手長用の長い棒で拍子をとっていた（ときおり、彼は振り向いて命令の言葉を吼えるように投げつけるのだったが、彼はあえいでいた）。卑猥な動作で、彼は

柄頭を下腹部に当ててこの棒を勢いよく突っ立てた。⁽³⁰⁾

描写は、情景の卑猥さとおぞましさを極限にまで強調する。そこに響くのは「戦争を呼び、殺戮を呼ぶ呪文」であり、この光景が喚起するカラストロフへの予感、さらには心の中に同時に生れる黒いイロニーへの言及をもって物語の流れはひとまず打ち切られる。宙吊りになった物語の連続のなかにあつて、結末らしい結末を求めてみても無駄だろう。トロップマンの乗り込んだ列車は動き出すが、その行き先は告げられていない。

『空の青』には、繰り返し音楽——オフフェンバックの《パリの生活》、「私は花を夢みた」にはじまるシャンソンの一節、《三文オペラ》の「海賊ジェニー」など——が喚起される情景がある。パリオ・チーノに響くカンテ・ホンドとフランクフルトの劇場前に響く少年軍楽隊の音楽を両極とすることの音響的世界のなかにあつて、『パリの生活』、シャンソン、《三文オペラ》などは、必ずしも物語展開の論理とは関係しないはずだが、いずれも歌詞が引用されることになるのはいかなる理由からなのか。

トロップマンが目覚めると、開け放たれた窓から歌声が流れ込んでくる。オペレッタ女優があらん限りの声をふりしぼって歌っているのは、『パリ生活』の一節であり、話者はそこに幸福を聞き取る。このとき歌われているのは、第二幕中ほど歌われるロンドだが、その歌詞が全部で八行ほど引用され、さらには「いまこれを書き写

しながら、はげしい喜びで頭に血がのぼった」と述べられるにいたる。小説的虚構のなかにおかれた言葉というよりも、バイユ自身の体験に近づけて読みたくなるような種類の言葉だ。《三文オペラ》からは「海賊ジェニー」の仏訳が三行ばかり引かれているが、あえて「港に艦砲射撃を加えるだろう」という二度目のリフレインが選ばれ、「艦砲射撃」を意味する動詞が大文字で書き写されているのは、これもまた意識的な操作であるにちがいない。シャンソンも含めて、いずれも女たちの歌である。咽喉をひらいて歌われるその歌が、聞く者を恍惚状態にみちびく。

ここにバイユにおける詩的体験の核心が見いだされると断定するならば、いささか短絡的だという誇りを受けることになるかもしれない。しかしながら歌詞の引用は明らかにバイユにおける詩的体験のありかを告げているように思われるのだ。われわれは、ここで『文学と悪』所収のボードレル論を想起することもできるだろう。これはバイユが独自にボードレルを論じるというよりも、サルトルの名高いボードレル論についての批評という性格をおびた文章であるが、そこで引用されているボードレルの詩句が『悪の華』でも『パリの憂鬱』でもなく、一八五四年一月二十八日付けの手紙に語られる戯曲の筋書きに関係する俗謡の断片だけだというのは何とも異様ではないだろうか。バイユが問題にするのは、くだんの手紙のなかで語られる木挽き男の歌う俗謡であるが、そこに周到な選択眼が働いているのは、「ボードレルの心のなかで、こ

の木挽き男の題材と屍姦の発想とが結びついているのも偶然ではない」、あるいは「この地点にまで到達すれば、ひとごろしと、淫乱と、やさしさと、笑いとが、相互に溶け込んでしまうのだ」などの言い方のうちにはっきり確認できるはずだ。

ところで木挽き男の物語とは以下のようなものだった。酔っ払った労働者が家出した女房と夜更けで人気のないさびしい場所であつた約束をする。もとの鞘におさまろうといっても彼女は納得しないのを見て、男は夜の闇にまぎれて女房が井戸に落ちて死ぬのを願う。

ただこれだけの話だが、バイユに言わせると、これがボードレルの詩的世界の頂点に位置していて、『悪の華』の諸詩篇はいわばそのふもとにあるものにすぎないということになる。頂点といっても燦然と輝くといった種類のものではない。すべての光を呑み込む暗黒ともいうべき何とも奇妙な頂点ではないか。

たしかにこの小説にあって物語の断片は大きな物語をかちづくることなく、同心円を描きつづけるようだ。ただし円といってもその中心はひとつではない。われわれはすでに中心といふべきものを失った世界で言葉が響きあうさまを想像することができるだろう。『空の青』を読みながら、われわれはいつのまにか『内的体験』で繰り返されるコミュニケーションの思想にたどり着いてしまったようである。そこで語られているコミュニケーションとは、宙吊りになった者同士のあいだに成立する反響のようなものだった。

孤立したそれぞれの存在は、凍りついた孤立状態の誤謬を告げるイメージのおかげで、自己から脱出する。それはたやすい爆発のごときものとなって自己自身から脱出する。同時にそれは、響きあう波の伝染に身を開く。なぜなら、笑う者たちは一緒にあって海の波のごときものとなるからだ。笑いが続くかぎり、彼らのあいだには障壁などもはやない。二つの波が分かれていないのと同様、彼らもまた分かれてはいない……⁽²⁾。

響きあう世界にわれわれを導きいれるきっかけとなるのは笑いばかりではない。たとえば闘牛場を支配する不安の空気、それもまた個の壁を崩し去るきっかけとなる。パタイユにとってみれば、迫り来る死の脅威によって引き起こされる不安に、それでも一定のかたちをあたえようとするのが闘牛士の所作であり、闘牛士の技の評価は不安との関係においてなされるべきものだった。パタイユは観衆と闘牛士の関係をヴァイオリンの本体と弓の活動の関係になぞらえている。つまり観衆は、生きた共鳴胴のようなものだというわけだ。ここにいたって、なにゆえに聴覚的表象が重要性をおびるのかが理解されるだろう。『空の青』においてわれわれがその影を認めるのは、物語と縦糸と横糸を縫い合わせ、表面の滑らかな織物のようなテキストをつむぎだす小説家の姿ではない。夢の記述、幻覚の記述こそが、小説のモデルとなり、物語は強烈なヴィジョンを瞬間的に描き出す方向にむかう。宙吊りになった物語の波動はたがいに干渉

しながら響きあう世界をつくりだす。

注

(1) Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome III, Gallimard, 1971, p. 381. 以下ガリマール版全集は〇〇の略号をもって表記する。

(2) 執筆時期に関してひとこと補足すれば、パタイユが小説の執筆に向かったのは、「社会批評」誌関連の活動の行き詰まりが関係していると考えられる。一九三四年から翌年にかけて、「消費の観念」(第七号、一九三三年一月)、「国家の問題」(第九号、一九三三年九月)、「ファシズムの心理構造」(第十号、一九三三年十月および十一月、一九三四年三月)を書くが、「フランスにおけるファシズム」と題される著作は完成せずに終わる。また病を患い、私生活が乱脈をきわめるといふ事情もあった。ある種の閉塞状況を打破するための執筆ということになれば、『眼球譚』が先例となる。事実『空の青』に関しても、アドリアン・ボレル博士の影響があったということが言われている。

(3) OC, III, p. 382. パタイユの『空の青』とレリスの『成熟の年齢』のあいだには一見して類似点はないように思われる。一方は主人公トロップマンの病的な状態にすえた「小説」であり、もう一方は一人称の話者——当然のことながら読者は著者レリスの姿をそこに重ね合わせる——の幼児期の記憶を出発点として成年に達するまでのセクシャリティの体験を軸とする「自伝的作品」というわけだ。ただし両者の執筆の背後にボレル博士の影が見え隠れする点だとか、多かれ少なかれ治癒の書物という側面をもっている点など比較のための材料となるはずの事柄がある。さらに *vinyle* の主題を中心にすえてみれば、両者はいかに性的不能が解決されるかという物語という点において共通点をもつ。さらに書物と序文との関係という点でも指摘しておくべきことはある。『成熟の年齢』初版は一九三九年に刊行されたが、一九四六年に「闘牛として考察された文学」と題

する文章をいわば序文として再刊がなされている。第二次大戦で破壊されたル・アーヴル港の光景を眺めつつ書き進められるその文章は、第二次大戦を経て、現実認識が決定的に変化してしまったと述べる点で、バタイユの『空の青』の「まえがき」とある種の共通性をみせる。

(4) トロップマンの名はダーティがこの名を呼ぶかたちで最初にあらわれる。

『わが母』がピエールという名を呼ぶところから始まっているのと似ているが、ここで名を呼ぶか姓を呼ぶかという違いは決定的だ。ダーティがトロップマンと呼びかける——彼女と話者＝主人公との関係を考えれば、アンリと名で呼ぶのが普通だろう——のは、この固有名を読者に印象づける狙いがあるからにちがいない。この名が第二帝政期の名高い殺人者に由来するものであるという点については、数多くの言及がある。アンリという名がトロップマンの犠牲者のひとりの名に合致するという点もまた重要であり、ドン・ジョヴァンニと騎士長の双数的関係が『空の青』を深く決定づけていることを思うとき、看過することはできない。

(5) OC, III, p. 382.

(6) マルグリット・デュラスは『空の青』の刊行に触れて短い書評を書いている(「シーグ」誌一九五八年)。デュラスはそこで『空の青』における文体の不在に言及し、「作者はいかなる文学的記憶もためかのようにして書こうとせよ」(Cf. Marguerite Duras, «A propos de Georges Baraille» in *Outside*, P.O.L., 1984, pp. 34-35)。今日では、一九三五年の初稿と一九五七年のボヴェール版の異同を確かめることによって、多くの書き換えが加えられていることが確認できる。書き換えを経ても、いわゆる文章の彫琢とか作品の完成に向かわない点にバタイユの特徴があるというべきだろう。

(7) OC, V, p. 94.

(8) たとえば「スーツケースに挟まれ、憔悴状態でうなだれたクセニーはしっかりと彼女を支える地面がない感じがした」という描写にもそれはあらわれている。

(9) «Corps célestes», in OC, I, p. 516.

(10) OC, V, p. 82.

(11) OC, V, p. 25.

(12) OC, III, p. 455.

(13) OC, III, p. 468.

(14) OC, III, p. 409

(15) OC, II, pp. 266-270. バタイユは一九三六年にも二度ほどトッサ・デュールに滞在した。

(16) OC, II, p. 267.

(17) *Mythologie d'André Masson*, conçue, présentée et ordonnée par Jean-Paul Clebert, Genève, Pierre Cailler, 1971, pp. 49-50.

(18) *Minotaure*, no 8, juin 1936, p. 52.

(19) OC, III, p. 420.

(20) OC, III, p. 461.

(21) OC, III, p. 419.

(22) OC, III, p. 419.

(23) OC, III, p. 433.

(24) OC, III, p. 481.

(25) *Mythologie d'André Masson*, op.cit., p. 50.

(26) 拙稿「ヘレンの生成あるいはマヤノル像の出現」(*Etudes françaises*, no 4, 1997)。

(27) OC, V, p. 90.

(28) OC, III, p. 396.

『エストエフスキー』地不室の手記』江川卓訳、新潮文庫、八十ページ。画者の類似を最初に指摘したのはフランシス・トルマンズである(Francis Marmande, *L'Indifférence des ruines*, Parenthèses, 1985)。「トルマンズがあげる仏訳では以下のようになっている。《Je nageais dans la joie. Je triomphais. Je chantais des airs italiens.》」**イタリアのナクスマの問題**

箇所もあわせてここに掲げておこう。「Le bonheur à l'instant m'éveille, il me saoule. Je le crie, je le chante à pleine gorge. En mon cœur idiot, l'idiotie chante à gorge déployée. JE TRIOMPHE!」(OC, II, p. 396) 勝利する (trionpher) という動詞が重なっているばかりではない。バタイユのテクストでは idiot および idiotie と「白痴」に関する語が連続していることが注意を惹く。

(29) OC, III, p. 486.

(30) バタイユが引用しているのは二度目のリフレインである。一度目のリフレインは「船が港に入ってゆくだろう」となっているだけだ。「艦砲射撃」を選んだバタイユの選択はやはり意図的であって、「予兆的」な記号を探そうとする書き手の意識を反映していると見える。

(32) OC, V, p. 113.

『空の青』引用にあたっては天沢退二郎訳、『内的体験』の引用にあたっては出口裕弘訳を参照した。