

「言語が足りない」ときにどうするか——シミュラクルの必要性とその様態

大森晋輔『ピエール・クロソフスキー 伝達のドラマトゥルギー』(左右社、2014年)について

郷原佳以

« J'ai accoutumé de me demander si les mots ne sont pas la chose du monde la moins faite pour parler »

Le P. Botzarro. op. XIII, B. 225.

(épigraphe de Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, Au sans pareil, 1921.)

1. 本書の命題と構成——「シミュラクル」の必要性とその様態

クロソフスキーは、本国では60-70年代、日本ではおそらく80-90年代に受容のピークがあったが、近年ではその思想についてまとまった形で把握する機会が稀であったように思われる。クロソフスキーが現代思想に導入した「シミュラクル *simulacre*」は、ドゥルーズやボードリヤール等において不可欠の概念となり、広く現代思想一般においても参照されているが、「コピー」「イメージ」といった類義語のあいだで用法が散漫になっており、クロソフスキーにおける概念としての明確化が望まれる状況であった。本書はクロソフスキーの活動の全貌を視野に収めながら、テキストのきわめて明解な解説と緻密な分析によってその思想を浮き彫りにし、以上のような状況に見事に応えるものである。クロソフスキーの思想に興味をもつ者はもちろんのこと——巻末の関連文献表もきわめて有用である——、「シミュラクル」という概念の来歴と内実を知りたい者、また、この概念の背景にある「伝達」をめぐる原理的な問題に関心を持つ者にとっても必読の書である。

本書は『ピエール・クロソフスキー 伝達のドラマトゥルギー』と題されている。「伝達」も「ドラマトゥルギー」も確かに本書のキーワードであり、この表題は本書の主題を言い表している。しかし前述の通り、表題の中に入っていないのが惜しいと感じられるほどに、「シミュラクル」もまた本書で一貫して扱われている問題である(「シミュラクル」という表記の他、「塑像 (*simulacrum* の訳語として)」「擬態」「模擬」「模像」などの訳語が当てられている)。最初に、「伝達」「ドラマトゥルギー」「シミュラクル」に加えて、本書で浮き彫りにされるクロソフスキー思想のキーワードを三つ挙げておこう。第一に挙げるべきは「パトス」である。クロソフスキーの「シミュラクル」の特徴は、元来は彼の神学解釈を背景として、神々や作者の「パトス」(「情念」と訳される場合もある)の運動を「模擬」するものとされる。第二に挙げるべきは「ファンタスム」である。「シミュラクル」はまた「ファンタスム」を「模擬」するものとされる。第三に挙げるべきは「共犯性」である。「シミュラクル」はある不可避的な「共犯性」から生まれるとされる。そして潜在的な「パトス」を模倣することが古代ローマの道化役者、あるいは真の俳優の行為、つまり演劇的行為である限りで、そのような「シミュラクル」の作用、すなわち「シミュレーション」の全体が「伝達のドラマトゥルギー」を成すのだと言ってよいだろう。全六部十八章(加えてコラム三篇)から成り、多様なテキストを扱うばかりでなくきわめて複雑で緻密な論理によって進む本書を要約するのは至難の業であるが、主旨は一貫しており、以上のキーワードを用いて中心となる命題を取り出すことは可能だと思われる。よって、以下ではまず命題の抽出を試み、そのうえで、各論およびそれらの関係について、ブランショ研究者の立場からコメントや問いかけを行う。

ただし、その前に全体の構成について一言述べておきたい。全体は六部構成で、第一部は神学と演劇性の関わりを論証する神学論分析、第二部はサド論およびバタイユ論分析、第三部はニーチェ論分析で、この前半三部はクロソフスキーの論考の分析、つまり理論の分析である。対して、第四部は小説『歓待の掟』の一場面を中心とした分析、第五部は『アエネイス』翻訳実践の分析、第六部は絵画および絵画論の分析であり、この後半三部は実作者、実践者クロソフスキーを問題にしている。もちろん後半でも一貫して理論の抽出が行われるのだが、し

かし浮かび上がってくるのは、他者のテキストを論じるだけでなく理論を自ら実践する者としてのクロソウスキーである。この構成に伴って、議論の焦点も少しずつ変化している。すなわち、大まかに言って、前半三部で提示されるのは、シミュラクルはなぜ必要であり、いかに生まれるかについての命題である。シミュラクルがどのようなものであるかについては、前半三部でもある程度描かれるのだが、やや具体性に欠ける。対して、後半三部では、それがクロソウスキー自身の実践の分析として具体的に語られる。そして驚くべきことに、最後の第六部は「断筆」後のクロソウスキーの絵画および絵画論を扱っており、それまでの五部とは対象が異質であるにもかかわらず、この最終部においてシミュラクルの理論面と実践面が見事に接続されて大団円を迎える。第六部は絵画論分析でありながら、同時に本書全体の結論の役も果たしている。評者は、本書前半を読んでいる間はいくつかの疑問を抱いたが、それらは基本的には第六部に至って答えが与えられている。本書は書物として完結する形式になっているということである。

とはいえ、以下ではまず、前半三部から、シミュラクルはなぜ必要かについての命題を引き出し、第六部で答えが与えられる問いについても、各論への問いとしてあえて提示しておきたい。

問題になっている構造を取り出しやすいのは、新旧二版のサド論およびそれと関係の深いバタイユ論を論じた第二部である。とりわけ、「ジョルジュ・バタイユの伝達におけるシミュラクルの概念について」というバタイユ論を論じた第二部第二章は、この論考の検討を通して、むしろまさしく「クロソウスキーの伝達におけるシミュラクルの概念について」浮き彫りにしているので——このことはバタイユとクロソウスキーの重なり合う関係を暗示し、そのこと自体が考察に値する——、この章を中心にまとめてみよう。問題の根本には「体験の伝達不可能性」がある。クロソウスキーにとって、サドもバタイユもニーチェもこの不可能性に突き当たってもがいた人物である。体験を伝達しようとするとき、伝達の手段である言語にはどうしても馴染まない部分が残る。バタイユを読むクロソウスキーにとって、そこにはまず「体験と言語」(90)という根本的に相容れない二項の対立がある。ニーチェを読むとき、この二項対立は「体験と思考のジレンマ」(168)と言い換えられる。『歓待の掟』のあとがきでも、主題は「言語に還元不可能な体験に直面した主体の内面の葛藤」(209)である——ただしニーチェ論と『歓待の掟』では、「体験」よりも「潜在的な刺激の内容」(179)という意味で「ファンタズム」という語が選ばれる。この「伝達のアポリア」(228)「二重の拘束」(232等)は本書がクロソウスキーに一貫して見出す問題であり、本書の一貫した主題でもある。ここでの「言語」や「思考」は、本書でサド論の分析から折に触れて用いられている「制度」という言葉と重ね合わせることができる。実際、それによって、第二部の論旨が理解しやすくなる。すなわち、サド論旧版でのサド(およびバタイユ)に対する指摘(第二部第一章)が言語の問題をめぐる1963年のバタイユ論(第二部第二章)を経由して新版で昇華される(第二部第三章)、という論旨である。サド論旧版での指摘というのは、サドは革命に留保を示し、その無神論は神の観念や原初の純粹性の神話を必要としており、その意味でサドは制度的なものを破壊したというよりは、むしろ制度的なものとそのからはみ出るものとの矛盾——制度的なものへの抵抗は制度的なものを必要とし、前提とする——を生きていたのだという指摘である。本書によれば、旧版ではクロソウスキーはサド(およびバタイユ)をこの「矛盾」のうちに閉じ込め、結局は「サドの無神論は顛倒した有神論である」(85-86)「無神論は有神論を前提とする」(xxx)という構造の抽出に留まっていたが、バタイユの批判(1947)と1963年のバタイユ論を経て、1967年の新版では、この矛盾を生きるその生き方そのものに積極的な意味が見出されることになる¹。

¹ ただし、旧版のクロソウスキーが上記の構造を否定的に捉えていたのか否か、言い換えれば、この構造の指摘によってサドやバタイユを批判していたのかどうかについては、本書を読む限りでは曖昧であるように思われた(同著者の以下では、クロソウスキーがサドの「限界」を強調していたと述べられている。大森晋輔「罪ある者として存在するか、しからずんば存在しないか」『ユリイカ 特集サド』2014年9月号、102頁。ただし同時に、「制度や組織というものに胚胎する根源的な不法性や残虐性[...]」を読み取ったサドの慧眼を彼は評価する(同106頁)ともされる)。この構造の抽出自体は、第一部や第四部で扱われる神学に対するク

矛盾を生きる生き方とは何か。それは言語の問題にある。言うまでもなく、サドもバタイユもニーチェも、「体験と言語」の二項対立を前に引き下がって言語を放棄するどころか、伝達不可能性にもがきながらも言語を用いた人物である。彼らが行ったのは、「体験」の「伝達不可能なもの」——というより、それこそが「体験」なのだろう——を模倣する「シミュラクル」を生み出すことだった。そして「シミュラクル」とは、それが「体験と言語の「あいだ」に位置する」(91) 限りにおいて、「体験と言語との共犯関係」(101) を成立させるものであり、また「体験」が「至高の瞬間」であり、「すべての分節的な言語を締め出してしまう」(91) 「脱我(extase)」である限りで、「パトスの運動を模倣する機能」(98) である。ニーチェに関して、クロソフスキーはその狂気を「ニーチェの内部で起こった「パトファニー(パトスの顕現)」」(146) と、〈永遠回帰〉を「ニーチェの「気分」Stimmung、「魂の音調」une tonalité de l'âme という情動の流れが誘発した突然の体験」(153) と捉えており、やはり言語による伝達を拒むパトスを何らかの形で救うために「シミュラクル」が必要とされるという構造に変わりはない。「シミュラクル」はかくして、「体験」に対して「言語が足りない」(91) という事態に際して、体験と言語の「あいだ」にあつて体験のパトスの運動を模倣することによって、体験を言語と共犯関係に結びつつ言語から救い出す「第三項」(109) ということになる。救い出すとはいえ、それは「両者〔体験と言語〕の結託と裏切りのたえまない繰り返し」(101) によってでしかない。つまり、「シミュラクル」は「不実な仲介者」(224) である。

しかし、この共犯関係においてパトスを模倣するとはどういうことか。その「シミュラクル」作用の実態にサド論において迫ったのが、サド論新版をめぐる第二部第三章、ニーチェ論において迫ったのが第三部である。まず、サドにおける「シミュラクル」とは、ソドミーという分節言語を逸脱する「自己の体験」(109)²を叙述しようとする伝達行為において、あえて徹底して制度的・論理的な言語を駆使することである。この構造を言い表す文をいくつか引用しておこう。

「サドは、伝達を旨とする叙述行為が彼の体験を裏切ることを自覚していながらも、叙述行為の武器である制度的・論理的な言語を[...] 駆使することで制度的言語を逸脱させ、侵害する。」(106)

「サドは「非一言語」に属する逸脱行為を言語の中で反復・複製することによってはじめて言語を「行為の可能性」を維持する要素として提示し、またそれによってはじめて既存の言語への異議申し立てを行う。」(107)

「クロソフスキーは[...] サドが古典的統辞法に沿った言語を厳守し、それを限りなく蕩尽することによって、制度としての有神論、あるいは制度的言語それ自体の限界を乗り越えていく姿勢の方に注目している。」(109)

「伝達不可能なものを伝達させるには、制度的言語との共犯を試みるしかない」(112)

「ステレオタイプ化した言語が当の言語批判を行う武器になる」(113) (*この「ステレオタイプ」は第六部で重要な概念として登場する。)

このように、サド論でサドに認められる「シミュラクル」とは、あくまで制度的言語の中で非言語的経験を「反復」することによって制度的言語に異議申し立てを行うことである。では、ニーチェにおいてはどうか³。

ロソフスキーの洞察と併せてみれば、つまり、キリスト教自体にすでに演劇的かつ多神教的・異教的な要素があるということになれば、必ずしも乗り越えられるべき見解とまでは思われない。おそらく問題は、有神論の方に根拠を求める形で弁証法の運動を止めてしまうことにあるのだろう。ブランショは「サドの理性」(1947)において、『我が隣人サド』旧版を大いに評価しつつも、サド的人物が人間たちの否定のために神の観念を必要とするとしても、それはあくまで否定のためでしかなく、「弁証法の運動は持続する」として、弁証法の運動そのものに宿る否定性のエネルギーにこそサドの革新性を見て取っている(Maurice Blanchot, «La raison de Sade» (1947) in *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1963, p. 37. このサド論についてはフーコーとの比較において安原伸一郎が以下で明解に論じている。「王様は裸だと叫び続けるサド」『ユリイカ 特集サド』前掲)。

² しかし、サドの小説が「自己の体験」の記述であることは自明なのだろうか。

³³ ただし、ニーチェはクロソフスキーにとって論じる対象の一つという以上にその思想の背後につねに控えているような存在であり、本書においても第一部の神学論からして、あるいは第二部のサド論さえ、クロソフスキー思想のニーチェ的性格を感じさせるものであり、実際にはニーチェは「シミュラクル」概念が適用される(サドと並ぶ)一ケースという次元を超えた存在であったようにも思われる。

ニーチェにおいては、唯一神の死によってすべてが寓話となり、代わりに他の多くの神々が復活して「神々の輪舞」を成す。そのとき規範は多数化し、自己同一性は喪失し、意識下に埋もれていた「伝達不可能なパトス」の領域が浮上する(140)。この「パトス」は個人の人格を消滅させつつ個人に闖入してくるような「力」——衝動にして強度——であるが、自己同一性を喪失した状態でこのパトスを身にまとうことは、「俳優」による演劇的行為にも似た「シミュラクル」を成す行為である。それが具体的に語られるのは〈永遠回帰〉に関してである。〈永遠回帰〉はこのようなパトスによって誘発された、言語による伝達を拒む「体験」であるが、しかし同時に、強度も一つの「記号」となる以上、体験を記号化する「思考」でもある。ここに再び、サドやバタイユの場合と同型の「体験と思考のジレンマ」(168)が見出される。このジレンマに、やはり共犯的な仕方である種の解決をもたらすのが「シミュラクル」である。ニーチェの「シミュラクル」とは、理解不可能な体験を「同化」、言い換えれば「歪曲、あるいは「略号化」(185)してしまう、つまりいわば虚構化してしまうという「言語のフィクション性をぎりぎりまで利用し尽く」しながら、同時に、同化からすり抜けてしまう「衝動の力」に忠実であろうとする。その帰結として生ずるのが「アフォリズム」という形態である。それは、「知性の一貫性と、衝動の非一貫性との間の「不連続」を再現すること」(183)になる。以上の構造を、いくつかの引用によって確認しておこう。

「ニーチェ/クロソウスキーの〈演劇性〉は[……]特定の役割に限界づけられた人間の中に「一つの力、性格を消滅させるに至るまで押し流す恐れのある力」が闖入してくるという事態[……]である。」(150)

「ニーチェの「思考」とは、それが言語を用いて行われる限り、〈永遠回帰〉というパトスの「体験」を「一度限り決定的に」固定化・略号化することに他ならない[……]。」(172)

「ニーチェを解釈するクロソウスキーは、あらゆる意味作用を生み出す記号の運動性(あるいは非一運動性)を強度の波動(とその固定化)の中で捉えようとし、「無言」と「発言」のあいだにひそむさまざまな力(forces)をどう表現するか、ということにその考察の重点を置く。というのも、問題は「体験」と「思考」との明確な区別を設けることにあるのではなく、人を無言に追いやるような「体験」と、人に発言を余儀なくさせるような「思考」とのあいだにある不連続性をいかに浮き彫りにするか、というところにあるからである。」(173-174)

「ニーチェはみずからの体験を体内に取り込もうとしながらも、同時に、この「同化」の作用からは巧みにすり抜けてしまうような衝動の力にできる限り忠実な言語の扱い方を模索する。そのために選ばれた形式が、クロソウスキーによれば「アフォリズム」なのである。なぜ、アフォリズムなのか。[……]ニーチェが目指したのは、知性の一貫性と、衝動の非一貫性のあいだの「不連続」を再現することであり、アフォリズムは、そのためのもっとも効果的な方法であったのだ。」(183)

「シミュラクルがシミュラクルであるゆえんは、それがファンタズムの「理解不可能性」を「理解可能なもの」として模擬するはたらきを持つ言語記号を敢えて行使することから来る。[……]クロソウスキーの考えるシミュラクルの概念の最も重要な点は、この「必然的誤謬」を意図的に、しかも徹底的におしすすめる行為、いわば「必然的誤謬としての真理を極限まで装う行為」の中にある。」(186-187)

このように、ニーチェの「シミュラクル」においても、重要なのは、あえて言語を行使しながら、その言語によって、「体験」に対して「言語が足りない」ときに言語からすり抜けてしまうパトスの運動を模擬することである。第四部第三章「策略としてのシミュラクル」はこの「共犯性」の構造のまとめになっている。そのなかでもっとも重要なのは次の一文であるように思われる。「シミュラクルの志向するものはアポリアの解消が志向するものとは一致しない。シミュラクルとはアポリアを単に甘受したり肯定したりするのみならず、それを悪辣なまでに利用した思想なのである」(238-239)。

以上を本書(特に前半)の命題として取り出したうえで、確認と問いかけを行いたい。

2. 確認と問い

2-1. 問題意識の普遍性、および、ブランショの場合

まず確認しておきたいのは、「シミュラクル」概念を生み出すに至る問題意識の普遍性である。クロソウス

キーにおける「シミュラクル」は、本書によれば、「体験」と「言語」の共約不可能性において、「体験」に対して「言語が足りない」ときに、ただ言語を放棄して沈黙するのではなく、かといって分節化可能なものを分節して伝達することに甘んじるのでもないような道を探して生まれてきた策略であり、その意味で「共犯性」の賜物である。しかし、このようなジレンマは、およそあらゆる文学者、といて言い過ぎならば、少なくともフローベール以降のすべての作家・詩人のものではないだろうか。クロソウスキー(1905-)やバタイユ(1897-)、ブランショ(1907-)が生きた20世紀前半はこのジレンマがことのほか深く問い直された時代だったにせよ、このジレンマを抱かずに「書く」ことができた幸福な作家・詩人など存在するだろうか。一例を挙げれば、ドミニク・ラバテは『割れ鍋』において、フローベールが『ボヴァリー夫人』で、エンマ・ボヴァリーが自分の恋心をロドルフに伝えようとして陳腐な言葉しか出てこず、気持ちを言い表すことができないことについて、語り手に、人間の言葉は「割れ鍋」にすぎない、つまりもともと欠陥品なのだ、と言わせていることを指摘している⁴。そしてしかし、この認識から出発してしか文学創造はありえないという観点に立って、ラバテはフローベールから今日に至る文学の検討に入る。そのラバテがたびたび引く言葉に、ベケット『モロイ』の次の一節がある。「およそ言葉というものはすべて言葉からの遠ざかり〔言い過ぎ〕[écart du langage]だ。言葉がいかに言葉に期待されている機能を満たさないものであるかということ、この事実、20世紀前半にあつて誰よりも敏感であつた者の一人に、本書でも触れられている(228)ジャン・ポーランがいるが、ポーランは著書のエピグラフに次のような一節を「引いて」いる(この「引用」はポーランの創作である)。「私は、言葉は語るのにもっとも適さないものなのではないかと考えるのが習慣になっている」⁵。語るのに何よりも適さないものを、しかし、ポーランが手放さなかつたことは言うまでもなく、むしろ、言葉が「割れ鍋」であり「遠ざかり」であり「語るのにもっとも適さないもの」だという痛切な認識を持つ者こそが、「書く」という営みを始め、作家や詩人になるのである。マラルメが「詩の危機」で嘆くと同時に可能性を見出したのも、言語の言語としてのこの不適性に他ならない。

ブランショもまた、40年代の『火の部分』から60年代の『終わりなき対話』に至るまで、同様の問題またはそれに悩む作家・詩人の葛藤に一貫して拘り続けた。同様の問題であつてまったく同じ問題とは言わないでおくのは、ブランショの場合、「体験と言語」という二項対立を前もって立てることはしないからである。しかしながら、作家が接近したい何ものかに対し言語が根本的に不釣り合いであるという問題意識はつねに彼の活動の原動力であつた。本書でサドやニーチェに関して「共犯性」と名指されている事態を、ブランショはあらゆる作家の営みの根本に見出し、それを「宿命」と呼んでさえいる。たとえばカフカをめぐって、ブランショは次のように書いている。「文学とは様々な矛盾や不一致の場である。文学にもっとも強く結びついた作家は、文学から身を解き放つことをもっとも強く強いられた作家でもある」⁶。「外部からも内部からも、文学は自らを脅かすものの共犯であり、そしてこの脅威も結局のところ文学の共犯なのである」⁷。そしてそのような意味で、「作家は危機に瀕している。これが彼の宿命なのだ」⁸。

文学がある特異な何ものかへの接近であるとして、それを実現するために文学に足を踏み入れるや否や、しかし文学が言語によるものである限り、文学は文学を裏切らざるをえない。ブランショが拘り続けたこのジレンマは、作家を苦しめると同時に作家を作家たらしめるものだが、これはクロソウスキーがサド、バタイユ、ニーチェに見出したものと同型であるだろう。ただし、先述のように、ブランショは「体験と言語」の二項対立を語ら

⁴ Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, José Corti, 2006, p. 22.

⁵ épigraphe de Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, Au sans pareil, 1921.

⁶ Blanchot, « Kafka et la littérature » (1949) in *La part du feu*, Gallimard, 1949, *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

ない。その理由は、たとえば「文学と死への権利」の次の一節に伺うことができる。「そこに何かがあったのだが、[言語によって] もはやなくなっている。何か失われたのだ。いかにしてそれを見つけ出すことができようか、以前にあったものの方をいかにして振り返ることができようか、私のすべての力はそれを以後にあるものにするに存しているのだとすれば？」⁹ 作家・詩人が接近を希求する何ものかは、つねにすでに失われたものとして事後的にその存在を推しはかることしかできないものである。その意味で、それはけっして現在時にあることがなく、現在のこととして経験できないものである。ブランショがそれをまったく名指すことがない、というのではないが、しかしブランショがそれを名指す名とは、「l'obscur (薄暗いもの、晦渋なもの、よくわからないもの)」である。『終わりなき対話』所収の「大いなる拒否」(1959)は、詩人が探求する何ものかを「現前性」とみなすイヴ・ボヌフォアに対し、むしろ徹底的に「現前性」から逃れる何ものかが問題なのではないかと違和を表明する論考であり¹⁰、その後半部は「いかにして晦渋なものを見出すか Comment découvrir l'obscur ?」と題されている。本書には、分節言語の対立項として「生の体験 [の価値]」(226)が挙げられているが、ブランショならばこうした表現は採らないようにも思われる——ただし、「ファンタズム」となれば別であろうが。

このように、探求されるべき何ものかへの視点は異なるものの、「言語が足りない」というジレンマにおいて作家を捉えることにおいては、ブランショも、サドやバタイユ、ニーチェを捉えるクロソウスキーと同じである。では、ブランショはそこで作家にどのような方途があると考えているのか、言い換えれば、いかにして文学は可能だと考えるのか、といえ、彼は少なくとも二つの方途を考えていると思われる。一つは、「文学と死への権利」で提示された通り、文学言語が言語の物質性あるいは不透明性を十全に活かすことである。言語が不透明だということは、透明な記号として機能するはずの分節言語にそれが収まらないということを示している。もう一つは、これはブランショの全活動に及ぶ問題だが、一言でいえば、言語を「三人称」化することである。たとえば、ブランショのカフカ解釈によれば、「私の不幸」は「私は不幸である」と言ったのではけっして接近することができないのであって、それは奇妙にも、「彼は不幸である」と、「私」を突き放して誰でもない者にした瞬間に初めて別の次元で接近することが可能になる。「三人称」化とはこのことであり、これはフィクションの要請と言ってもよいし、イメージの要請と言ってもよい。接近できないものに接近するためには、むしろ距離を取り、別次元に飛躍する必要がある。彼 il」や「中性的なもの」といった概念を持ち出し、また「イメージ」について語るとき、ブランショが一貫して主張しているのはこのことである。

クロソウスキーの「シミュラークル」とは、おそらく、位置づけとしては、ブランショにおけるこの「三人称」、あるいは「フィクション」「イメージ」にあたるものなのではないか(クロソウスキーとブランショの響き合いについては、本書では第五部第三章で触れられている)。このような場合になお「伝達」という語を用いることにはいささか躊躇いを覚えるが——本書も「伝達ならぬ伝達、つまり「伝達の模擬行為」(219)としている——、分節言語によって伝達しえないものを、そこに潜在する「パトス」を模擬する、あるいはむしろ、自己喪失した状態で「パトス」を俳優のように身にまとうという形で、別のものとして、別の次元において「伝達」するのが、「シミュラークル」による「伝達のドラマトゥルギー」なのだろう。

2-2. 第一部～第三部および全体についての問い——「シミュラークル」の現出様態について

しかし、そうだとすると、やはり気になるのは、その「模擬」の具体的なあり方である。その点で、疑問を禁じえなかったのは、サド論とニーチェ論において、同じシミュラークルという言葉が同型の構造において用いら

⁹ Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » (1947-48) in *La part du feu*, op. cit., p. 316.

¹⁰ この点については以下で詳細に論じられている。湯浅博雄「「大いなる拒否」をめぐって」『現代詩手帖特集版ブランショ 2008』思潮社、2008年。

れながら、その具体的な現れが異なったもののように見えることである。というのも、サドにおいてシミュラクルは、「「非一言語」に属する逸脱行為を言語の中で反復・複製する」ことである。対して、ニーチェにおいてシミュラクルは、アフォリズムによって、「知性の一貫性と、衝動の非一貫性ととの間の「不連続」を再現すること」である。その際、サドとニーチェではその言語が対照的である。シミュラクルをパトスのイメージ的な模擬として理解する限りでは——「言語の身体化」「表意文字」が問題となる後半で扱われる、『歓待の掟』のロベルトの日記叙述(第四部)やクロソウスキーの翻訳実践(第五部)やタブロー(第六部)はそのようなものではないだろうか——、ごく単純に言って、不連続を再現しようとして言語が断片化しアフォリズムになる方が理解しやすい。しかしサドにおいては言語が壊れない。統辞法的に正しい制度的な言語に拘ることが同じようにシミュラクル発生に繋がるというのはどういうことだろう。問題は、制度的な言語において非言語的経験を「反復」と言うときの、その「反復」である。本書はサドが「叙述行為の武器である制度的・論理的な言語を[……]駆使することで制度的言語を逸脱させ、侵害する」という逆説を強調する。しかし一般に、言語を絶した経験をまったく制度的言語において叙述するとき、経験を言語の下に抑え込んで統御するだけになる恐れはないだろうか。もしサドにおいてそうならず、そこにシミュラクルが発生したとすれば、それは、サドの言語実践が言語の窮屈さを感じさせることを通して、私たちが不自由な制度的言語に閉じ込められているという事態そのものを模擬し、模擬することによって告発している、ということなのだろうか¹¹。

しかし、本書に引かれているクロソウスキーの一節から感じられたことだが、サドにシミュラクルを見るときに問題になっているのは、サドのエクリチュールそのものが非言語的逸脱行為の文字通りの「反復」になっているということではないだろうか。本書は確かにそのことを明確に述べてはいる。「クロソウスキーはここで、「書くという行為」が肉体的な「行為」の^{シミュラクル}擬態として機能し得るという重要な視点へと論を進める」(106)。そしてクロソウスキーの次のような言葉を引く。

「サドがそれ[この論理的構造]を侵害するのは、それを常軌逸脱の次元とするためにのみ保持することによってだが、それが逸脱の次元となっているのは逸脱がそこに叙述されているからではなく、逸脱行為がそこに再生されているからなのである。このようにして逸脱行為を複製することは、言語を行為の可能性として呈示することに帰着する。そこから、言語における非一言語の闖入という事態が生ずる。」(106-107)

「諸行為の無感動的反復とサドの叙述による反復のあいだにある平行関係は、為すべき行為のイメージが、その都度、いまだかつてそれが一度も遂行されなかったかのように再・現前されるばかりでなく、それがいまだかつて一度も叙述されなかったかのように再・現前するということ、ここでもまた確認する。」(107)

この引用は決定的に重要であるように思われる。肝要なのは、制度的言語の駆使によるそれへの異議申し立てという逆説よりも、サド的言語とサド的行為とのこの「平行関係」ではないだろうか。サドにおいて言語が壊れないのは、そこで語られているサドのソドミー自体が「理性の顕揚」を前提とした「無感動な仕方

で反復される」(105)のものであり、サドの言語がその「反復」「再生」だからではないか。つまり、サドのエクリチュールにおいて強調されるべきは、その古典的統辞法への忠実さよりも、読者を呆れさせ、あるいは飽きさせるほどのその律儀な反復的文体ではないだろうか。ここからさらに、サドの非一言語的体験なるものは、実のところその「反復」的性質において、むしろ「言語」的なのではないかとさえ言ってみたくなる。そしてこのことは、「体験」と「言語」の二項対立図式を疑わしいものにする。つまり、気になるのは、サドにおける「パトス」とは何か、ということである。また、ニーチェ論以降、やはりシミュラクルが模擬するものとして「ファンタスム」

¹¹ 安原伸一郎は、ブランショのサド論をめぐって次のように書いている。「言語の規則にかなった読解可能な文章で書かれながら、道徳的規範のみならず文学的規範をも著しく逸脱するサドの作品は、人間が制度という牢獄に閉じ込められていることをつねに思い起こさせる」(前掲論文、98頁。)

が出てくるのだが、「パトス」と「ファンタスム」は同じものなのか、あるいはどのような関係にあるのか、これらは「体験」とどのような関係にあるのか、という疑問も湧いた。

本書において、クロソウスキーの神学解釈におけるパトファニーやドラマトゥルギーを論じる第一部と、ニーチェ論におけるパトスの模倣としてのシミュラクルを論じる第三部は有機的に繋がっている。また、制度的なものと制度逸脱的なものの「共犯性」という構造においては、サド論を論じる第二部と第三部も繋がっている。しかし、第一部と第二部の繋がりはやや弱いように感じられた。そのために、サドにおけるパトスやドラマトゥルギーとは何かという疑問が残った。第二部ではバタイユ論も論じられているが、そこでは著者自身も述べる通り、クロソウスキーが「バタイユ思想の代弁者であるかのように」(102) 描かれている。クロソウスキーとバタイユの思想が本当に重なり合っているのかという検討はバタイユ研究者に任せるが、二人の思想がそれほど共鳴するものならば、バタイユにおいて演劇的要素を含む供犠がきわめて重要なモチーフであった以上、第二部で第一部の演劇のテーマとの繋がりがもっと追求されると、サドやバタイユにおいても、シミュラクルとパトスやドラマトゥルギーとの関係がより明確になったかもしれない。

2-3. 第四部～第六部についての問い——「ステレオタイプ」理論について

第四部では第三部のニーチェ論に引き続き、「ファンタスム」という概念に拠りつつ『歓待の掟』における「シミュラクル」のありようが描かれる。「ファンタスム」に関しては、先述の通り、同じように「シミュラクル」によって接近される「パトス」との関係が気になった。第四部の意義は、第三部まで抽象的に論じられてきた「シミュラクル」のありようが、『ナントの勅令破棄』(『歓待の掟』)の「平行棒のシーン」の分析で具体的に示されることにある。そこでは、「諸衝動が会う場」(211)としての「身体」というテーマが現れ、『歓待の掟』は「言語を限りなく身体領域へと近づけていく」(229)とされる。このテーマは第五部・第六部で「言語と身体相互浸透」(267)としてさらに追究され、むしろ中心的テーマとなるが、ここでは、言語／体験、言語／パトス、言語／ファンタスムに加えて、言語／身体という構図が現れてきたという印象を受ける。テキスト分析では次のような疑問が浮かんだ。

ロベルトの身体描写に関して「パントマイム」という言葉が使われている。その身体の動きを書くことは「身体そのものに語らせること」であり、それは「身体にパントマイムをさせてみること」(213)だとされる。この場合、「パントマイム」という言葉には mime、すなわち物真似あるいはミモス劇という意味が込められているのだろうか。第一部ではクロソウスキーが古代ローマの道化役者たちにパトファニーの担い手を見ていたことが論じられていた(60)。そこからすると、身体のパントマイムはパトスの模倣だということだろうか。これも要するに、全体を貫くテーマであるドラマトゥルギーとの関係を明確にしたいという欲求からの疑問である。実際、続く第五部第三章ではクロソウスキーにおける「言語の呪術性／演劇性」が論じられ、「演劇的なもの」がクロソウスキーの言語実践を貫通していることが示される。しかしそれはタブローにおいても同様、いやむしろタブローにおいてこそ演劇性が十全に発揮されることが最後の第六部で明らかにされる。強調されるのは鑑賞者の参入である(329-345)。

前述の通り、第六部は、「断筆」してタブロー制作に打ち込むクロソウスキーの絵画論(主として「シミュラクルとしてのタブローについて」)の分析でありながら、最終部に相応しく、「シミュラクル」の構造を整理し提示して結論を導くパートとなっている(「ミーメーシス」概念との差異が語られるのもここにおいてである(309-313))。クロソウスキーの「シミュラクル」理論は絵画論において完成したという印象を受けるほどだ。これまで提示した問いに対して与えられる答えも含め、第六部の命題を確認しておこう。

まず、「ファンタスム」と「パトス」の関係に関する疑問だが、第五部までこの二つの用語はあまり一緒には

出てこなかったのが、第六部では双方がシミュラクルの説明に用いられている。それによれば、シミュラクルはファンタスムの「現働化 actualisation」であると同時にその「悪魔祓い」である。「悪魔祓い」とは「[...]パトスの語る言葉に忠実に耳を傾けながら、パトスにそれ固有の「場」を用意してやろうとする」(315) ことである。そして「パトス」とは「ファンタスムの源泉」(315) である。だとすると、次のように理解してよいのだろうか。衝動の流れである「パトス」から何らかの像としての「ファンタスム」が形成され、その「流通」しやすい「現働化」として「シミュラクル」がつけられる、と。次のような記述もある。「パトスは伝達を行わない」(クロソウスキー) ため、「クロソウスキーはステレオタイプという手段に訴えて、ファンタスムの「通俗化」を試みる」(343)。

この「ステレオタイプ」理論こそ、概念としては第六部でほぼ初めて出てくるものでありながら、「シミュラクル」概念の最重要のポイントにして「ドラマトゥルギー」を成すとされるものである。前述のサドに関する疑問にも、この理論によって答えが与えられている。これは要するに、小説であれタブローであれ、何らかの慣用的な図式(「ステレオタイプ」)にあえて徹底的に従うことで、そうした制度を問いに付すと同時にファンタスムを浮き彫りにするという方法であり、サドの場合、その「ステレオタイプ」が「因習的な統辞法」(327) だということになる。本書に引かれているクロソウスキーの一節はこの件に関して確かに明解である。

「(統辞法の) 制度化されたステレオタイプの数々は、それと承知で実践される場合にはそれらが封じ込めているものを現前させる。[...] ステレオタイプ化した表現はファンタスムの不躰さを人目から隠すという口実のもとに露出せしめるのである。/ファンタスムをあるがままに「復元し」ようとするために統辞法を脱臼させること、そこから一個のファンタスム的なものを再構成しようとするために諸形式を分解すること、それは水に映った影を得ようとして獲物を離してしまうこと、すなわち、むなしい自由の名においていかなる拘束力も行使せず*に*いっさいの拘束力を精算してしまうことである。統辞法のステレオタイプの数々がなく、いかなるステレオタイプもなければ、今後はそれによって拘束力をふるうシミュラクルもまた存在しない。」(327-328、« De l'usage des stéréotypes et de la censure exercée par la syntaxe classique »)

本書はこの理論を次のように説明している。

「ステレオタイプの使用に関して言えば、これは一見ありふれた伝統的な技法、つまり集团的・慣習的な手段を用いて、個別的・単独的なファンタスムを浮き彫りにし、それによって当の伝統的技法を疑問に付すという逆説的な方法論である。」(347)
「社会においてすでに流布し、支配的になった何らかの様式に対して、その様式を徹底的になぞることで異議申し立てを行うという方法」(348)
「ヴィジョンは制度の中に取り込まれたとき、それ自体制度と化し、ステレオタイプとなって表れる。それは制度そのものを基盤にせずには成り立ち得ないものだが、そこにはいわば制度による制度への絶えざる自己検閲が含まれている。クロソウスキーの言シミュレーションう模擬作用とはこの作用全体を指すのであり、そこから無際限に増殖を始めるのが 模像 シミュラクル である。」(325)
「クロソウスキーはステレオタイプという一種の共同体的な (communautaire) 「コード」を駆使して鑑賞者の受容性に訴えかけ、鑑賞者との一致 (communion) を試みるが、そこに現出するのはその「共同性」からはみ出したものの残滓、つまりところ伝達不可能な (incommunicable) クロソウスキーの「特異体質」なのだ。」(340)

本書によれば、クロソウスキーは「ステレオタイプ」を利用した画家・作家の例として、ダリ、ダヴィド、アングル、クールベ、マネ、ウォルター・スコット、バルザック、バルベー・ドールヴィイ、フローベールを挙げているという (321)。

しかし、この理論に関しては完全に説得されるまでには至らなかった。まず、「ステレオタイプ」と言ったときに、それは技法・文体のステレオタイプなのか、描かれる人物像や場面のステレオタイプなのか。

サドの場合は統辞法が問題になっているので前者である。この件に関しては前述と同じ疑問が残る。つまり、先の引用の通り、「統辞法を脱臼させること」には意味がないとクロソウスキーは明言しているが、しかし、三ーチェのアフォーリズムや本書後半で主張される「言語の身体化」は、ある意味で「統辞法の脱臼」ではないのだ

ろうか。

ただし、クロソウスキーのタブローをめぐる議論や上記の過去の画家・作家の例からは、技法・文体のステレオタイプだけでなく、描かれる像のステレオタイプも問題になっているように思われる。というのも、マネがステレオタイプを利用すると言うとき、それはその技法が凡庸だという意味ではなく、彼が「芸術家」や「娼婦」等の「典型」を描いたという意味だろう。しかしその場合に、上に挙げたすべての画家・作家たちが、「当のステレオタイプをより効果的に批判するため」(321)にこそステレオタイプを利用したのだ、とまで言い切れるのかどうかについては、ある程度は理解できるものの——たとえばフローベールが「紋切り型」を利用し風刺したというのは理解できるが——完全に納得するまでには至っておらず、クロソウスキーの原文にあたって検討してみたいと思う。

本書ではクロソウスキーのタブローの「スペクタクル性」について説明する際にブレヒトの「異化効果」が援用されているが、「ステレオタイプ」理論こそ「異化」ということで理解できる。「ステレオタイプの「度外れなまでの強調」が鑑賞者にもたらすのは「これはまさにステレオタイプなのだ」という認識である」(321)とあるが、これは「異化」だろう。誇張することでそれが誇張であることに気づかせる、言い換えれば、過剰に「ベタ」にすることで、それが「ネタ」(引用あるいはパロディ)であること、つまりメタレベルから差し出されたものであることに気づかせる、という方法が問題になっているようである。

ここから最後に二つのことを指摘したい。一つは、いわゆるヌーヴォー・ロマンなど、20世紀の「新しい文学」の試みというのは、基本的にはみなこの「異化」効果のレベルで生み出されていたのではないかということである。ブランショの場合もそうだが、純粋な別世界を素朴に描き出すことがもはやできなくなった時代において、物語世界を描き出しつつ、それが言語構築物にすぎないことをとところどころで示唆する。本書の議論からすると、その破れ目のところに「パトス」や「ファンタズム」が顔を覗かせるということなのだろうか。ただ、「シミュラクル」を「ステレオタイプ」理論に回収してしまうと、その覚醒的でシニカルな面ばかりが強調されて、本書で「言語の身体化」と言われるものを取りこぼされてしまうのではないかというもどかしさも覚える。

もう一つは、この「ステレオタイプ」理論は、クロソウスキー自身のデッサンを理解するには確かに有益だということである。著者の述べる通り、そのタブローは「ある種の漫画的な記号表現を感じさせもする」(325)。そしてそこから考えるのは、クロソウスキーのタブローとシュルレアリスム美術の共鳴の可能性である。

というのも、「ステレオタイプ」理論は、近年、シュルレアリスム研究の鈴木雅雄氏がシュルレアリスム美術について主張し、豊かに展開している「フィギュール(図)」理論を連想させるからである。氏が言うには、たとえばマグリットのリンゴやパイプは「図録やカタログから切り取られてきたようなイメージ」「出来合いのゲシュタルト」であり、「「表象的(représentatif)」ではない」。さらに、そのような「図」は、エルンストやアルプなどから導き出されるように、抽象芸術/具象芸術の対立にも回収できない。そして、そのような「図」は「こちら側の空間を組織する」¹²。これらの特徴はみな、本書でクロソウスキーのタブローについて「ステレオタイプ」理論を用いて指摘されていることと重なるのではないだろうか。もしそうだとすれば、「シミュラクル」はクロソウスキーの思惑を超えて、イメージ論においてさらに広範に展開される可能性を秘めていると言えるかもしれない。

¹² 鈴木雅雄×林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』水声社、2011年、83、88、84、87、91頁。

大森氏からの応答

・「ステレオタイプ」について：サドに関してこの語が指しているのは統辞法だけでなく、サドと同時代の無神論者の言説なども含んでいる。クロソウスキーによれば、サドは体験と言語のズレをきわだたせるために制度的な言語をパロディ化した。クロソウスキーは「自分を条件づけているもの」としての「制度」にきわめて関心が高かった。

・クロソウスキーの引用「ファンタスムをあるがままに「復元し」ようとするために統辞法を脱臼させること、そこから一個のファンタスム的なものを再構成しようとするために諸形式を分解すること、それは水に映った影を得ようとして獲物を離してしまうこと、すなわち、むなしい自由の名においていかなる拘束力も行使せず、いっさいの拘束力を精算してしまうことである。」(本書 327-328、前記 9 頁) について：ここではいかなる場合でも「統辞法を脱臼させること」には意味がないとクロソウスキーは明言している(前記 9 頁) わけではなく、あくまでも「ファンタスムをあるがままに「復元し」ようとするために」そうすることはむなしいと言っているにすぎない。「ファンタスムをあるがままに「復元」することはそもそも不可能であるから。

・パトスとファンタスムの関係について：ファンタスムはパトスによって引き起こされる何らかの視覚的な幻影、ヴィジョンだと考えられる。

・クロソウスキーのタブローとシュルレアリスム美術との関係：ブルトンがクロソウスキーのタブローを大いに評価していた。関係は深いと考えられる。ただ、クロソウスキー自身は、手法として選択したのはレアリスムだと言っている。