HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	大理石と言語 ― ブランショ『文学空間』における「物質性」について
著者	門間，広明; MOMMA，Hiroaki
引用	北海学園大学学園論集(192)：1-17
発行日	2023-11-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

大理石と言語 ── ブランショ『文学空間』における「物質性」について

門　間　広　明

はじめに

本稿は，20 世紀フランスの作家・批評家モーリス・ブランショ（1907-2003）の評論集『文学空間』（1955）における実用品と芸術作品，あるいはそれと並行する日常言語と文学言語の区別をめぐる議論，とりわけ「素材＝物質（matière）」についての考察を検討し，それをつうじて彼の芸術論の特徴の一端を明らかにすることを目的とする。主な読解対象は同書第Ⅶ章「文学と根源的体験」の一部にすぎないが，論点を限定し掘り下げて論じることで，むしろブランショの思考の運動がよりよく浮かび上がると考える。またその際，読解箇所においてブランショが明示的には参照していないがその影響が窺える哲学者エマニュエル・レヴィナス，また短い暗示的な言及にとどまっている詩人ポール・ヴァレリーに注目し，彼らのテクストに遡ってその主張を検討し，それをブランショの議論と突き合わせる作業をおこなう。

ブランショは，同時代の思想家については，明示的に参照しその主張に正面から応答するよりも，肯定的であれ否定的であれ，自由に換骨奪胎して自分の議論に取り入れる傾向がある。とりわけ顕著なのがハイデガー，サルトル，そしてレヴィナスに対してであり，ブランショは彼らの名に言及しないまま，彼らの思想を重要な変更を加えつつ書き換えるような仕方で，ひそかに彼らに対する内在的な批判を展開することも多い。ハイデガーやサルトルに関しては，同時代における存在の巨大さがそうさせたという側面もあるだろうが，いずれにせよブランショを論じる際は，やや誇張的な言い方をすれば「翻案」── ただし創作ではなく批評における ── と言いたくなるようなこの独特なスタイルに注意しておく必要がある。

1．大理石と言語

本稿で注目したいのは，『文学空間』第Ⅶ章における芸術作品の素材をめぐる考察である。例えば彫像という芸術作品とテーブルという実用品が同じ大理石という素材で造られているとして，そこにどのような違いがあるだろうか。ブランショによれば，実用品においては，機能に支障がないかぎり，素材は背景に退き，しまいには無に等しくなる。「実用品をつくりあげ，それを用途に適合させた素材は，適切なものになればなるほど，いっそう無に近づく」（EL 296）。こうした

考えは，明らかにハイデガーの『芸術作品の根源』から借りられたものである[1]。例えばハイデガーは次のように述べている。「石は，道具，たとえば斧の製造においては，利用され，使い果たされてしまう。石は有用性のうちに消滅する[2]」。そしてブランショは，この物質性の消失の究極の例として「貨幣」を引き合いに出す。貨幣の価値はその素材には依存せず，最終的には物質的な支えそのものが不要である。「それは貨幣の様々な変容が見事に喚起することだ。最初は重い金属だった貨幣が，捉えがたい振動と化すあの変身に至るまで。それによって世界のあらゆる現実物が，製品と化し，市場の運動のなかでそれ自身変容し，つねに移動しつづける非現実的な時間のなかで気化するのだ」(EL 296-297)。貨幣はそれ自身が非物質化するばかりか，世界中のあらゆるものを媒介することで，あらゆるものから物質性を奪い気化させてしまうというのである。これは1952年雑誌初出のテクストだが，あたかも電子マネーひいては金融資本市場を予見するかのような一節ではないだろうか。

他方，芸術作品においては，素材がそれ自体として際立ち，固有の存在を主張しはじめる。というより，そのような仕方で素材を用いることが芸術と呼ばれる。「作品は，製品においては消え去ってしまうものを出現させる。彫像は大理石に栄光を与える〔La statue glorifie le marbre〕[3]。絵画は，諸々の材料を用いてキャンバスから作られるものではなく，その絵画がなければ我々から隠されたままであろうあの素材＝物質の現前なのである」(EL 297)。そして，彫像が大理石に栄光を与えるように，文学とりわけ詩は，言葉に，より正確には言葉の物質的側面に栄光を与える。逆に実用的な日常言語では，この言葉の物質性は最小化される。対象を透明に表象するためには，すなわち明確な意味作用をなすためには，物質性が前面にせり出してきては困るのだ。こうして一方にはみずからの物質性を無化しようとする実用品／日常言語があり，他方にはその物質性をそれ自体として顕現させようとする芸術作品／詩がある。

一見すると，こうした観点からの日常言語と文学言語の区別はさほど独創的なものには見えないかもしれない。しかし，この区別に関して，ブランショの議論の特異性を二点指摘しておきたい。第一に，ブランショは日常言語のあり方を軽視するどころか，その驚異的な力を最大限に見積もっているという事実である。ブランショは，日常言語と文学言語の関係を考察する際，マラルメが「詩の危機」において提示した有名な「言葉の二重の状態」，すなわち「なまの，あるいは直接的な」状態と「本質的な」状態の区別をしばしば参照している。そしてマラルメは前者の「なまの言葉」，すなわち日常言語を，貨幣を受け渡すことに喩えていた[4]。上で見たように，ブランショは実用品の究極の形態を貨幣に見ていたのだから，このこと自体は不思議ではない。貨幣であれ言葉であれ，日常生活でそれが用いられるとき，その素材や見た目がことさら問題になることはない。そこでは価値の，あるいは意味の「交換」が円滑になされることだけが重要である。

しかし，あらためて考えてみれば，ブランショが語る貨幣は，ひとが「実用品」と呼ぶものからすでに大きく隔たってはいないだろうか。先に引いた一節で，ブランショは「捉えがたい振動」と化した貨幣によって「世界のあらゆる現実物が［…］気化する」という壮大な話を語っていた。

じつはこの一節自体が，ほぼ確実にマラルメを意識して書かれている（「振動」も「気化」も，少なくともその類語が「詩の危機」に読まれるマラルメ的表現である）。ブランショは，道具における物質性の消失というハイデガーの考えを，そこにマラルメを接合することで徹底化し，あらゆるものを交換価値によって一元的に媒介することであらゆるものから物質性を消し去る貨幣の運動を見いだした。そして言語におけるその等価物，マラルメの言う「なまの言葉」は，「無であるがゆえに沈黙した言葉，語の純粋な不在，何も交換されない，交換の運動以外には何ひとつ現実的でない，何ものでもない純粋な交換」（EL 38）と言い換えられる。物質性を極限まで削ぎ落とし「語の純粋な不在」となった言語，何らかの意味内容の交換ではなく「何も交換されない［…］純粋な交換」となった言語，これこそがブランショが日常言語を突きつめて発見したものである。そしてこれは，ブランショが重視する非人称的経験の少なくともひとつの相を形成しており，『文学空間』以降，文学論ないし芸術論の枠組みを超えて，例えば「群衆」や「世論」，あるいは「日常性」をめぐる考察において持続的な関心の対象となっていくものである[5]。

そして第二に，文学言語，すなわちマラルメの言う「本質的な言葉」── じつはこの二つを等置するのは正確ではないのだが，この点は後述する ── の側にも特筆すべきことがある。ブランショにおいて，文学言語は，個々の作品の物質性（例えば詩における言葉の響きやリズム）を超えて，自然の基底をなすエレメント（élément）に結びつけられるのである。「本質的な言葉は，あらゆる思考からも遠く離れている。つねにエレメント的な暗さ〔obscurité élémentaire〕を拒絶するあの思考から。［…］詩句において，言葉はふたたび「エレメント」になる」（EL 40）。エレメントとは，観念，形相，意味といったものと対立する，暗く，深く，あるいは低い ── バタイユの「低次唯物論」を思わせる ── 物質性の境域のことである。そして芸術は，理性的な世界が抑圧しているこのエレメントを露わにする働きとして捉えられる。「作品はエレメントの奥底〔fond〕へと，エレメントの深部〔profondeur〕であり闇〔ombre〕であるようなあのエレメントへと向かう。我々は，製品はこのエレメントを暗示しないことを知っている。ところがあらゆる芸術は，みずからが素材 ── ひとがそれによって作品が作られたと事後的に言うところの素材 ── に与える存在の見かけのうちに，このエレメントを，作品という唯一の出来事において，我々の間に出現させるのだ」（EL 298）。

ブランショによる芸術とエレメント的なものの関連づけは，『火の領分』（1949）所収の論考「文学と死への権利」に遡る。「言葉は観念的な力としてではなく，暗い〔obscure〕力として，諸事物を拘束しそれ自身の外に現実として現前させる呪文として働く。それはエレメント，地中からほとんど分離していない一部分である[6]」。かたや言語を気化させ宙に解き放つブランショは，かたやそれを地中深くに潜り込ませるのである。ブランショのこうした発想の由来のひとつは，クリストフ・ビダンが指摘するように[7]，まず，そしてまたもやハイデガーの『芸術作品の根源』である。たしかにブランショが語る物質性は，ハイデガーが語る「大地」── 伝統的ないし形而上学的には作品の「素材」に相当する[8] ── から多くを汲んでいることは疑いえない。『文学空間』におい

ても，本稿で注目している芸術作品の素材が論じられる箇所で，ブランショはルネ・シャール，ヘルダーリン，リルケ，ゴッホが「大地」について述べた言葉を立て続けに引用している（EL 297-298）。しかしながら，「エレメント」という用語そのもの，またそれを「暗い」等と形容する所作は，むしろブランショの友人でもあった哲学者レヴィナスの芸術論，具体的には『実存から実存者へ』（1947）および「現実とその影」（1948）との関連を強く窺わせる。以下ではこのレヴィナスの芸術論にしばし目を向けてみよう[9]。

2．暗黒化としての芸術

レヴィナスは『実存から実存者へ』において，芸術を，対象を志向する知覚の働きから引き離し，対象へと到達しないまま感覚のなかを彷徨うこと，「アイステーシスのなかでの彷徨」と定義づけている。「芸術の運動とは，感覚を復権させるために知覚を離れること，この〔知覚という〕対象への送り返しから質を切り離すことである。志向は，対象まで到達するのではなく，感覚それ自体のなかを彷徨う。そしてこの感覚，アイステーシスのなかでの彷徨こそが，美的効果を生む」（EE 85）。とはいえ，もちろん芸術においても「対象への送り返し」は生じる。絵画は，多くの場合，事物や人物といった対象を描き出すものではないだろうか。しかし，レヴィナスはそれを芸術にとって本質的なことだとはみなさない。芸術の本質は，多くの場合たしかに作品に含まれている対象への志向から美的＝感性的な質を切り離し，それをそれ自体として享受させることにある。したがって，レヴィナスにおいて芸術は本質的に「現実離脱（dégagé）」したものとみなされる（これは明らかに，サルトルが『文学とは何か』で「現実参加 engagé」した文学のあり方を説いたことへの暗示的批判である）。

レヴィナスはこのことを「感覚の音楽性」（EE 86, cf. IH 112-113）という言葉で説明している。なぜなら，数ある芸術のうち音楽において対象との結びつきがもっとも希薄だからである。楽音は，多くの場合，それが志向する対象が何なのか問うことすらできず，音色やリズムなど，それ自体の質において味わわれる[10]。絵画や文学は，それにくらべれば対象との絆が緊密だが，しかしそれらが芸術たりうるのは，本質的には同じく対象から離脱し，感性的質をそれ自体として際立たせることにおいてである。レヴィナスは，具体的な画家や作品への言及はないものの，対象の再現を放棄した当時の現代美術の作品をふまえて以上のことを述べている[11]。とはいえ彼は，抽象画のほうが具象画よりも芸術の本質に近いと主張しているわけではない。バタイユは，レヴィナスの議論を敷衍しつつ，「描かれた煙草の箱」という卑近な例を出すことによってそのことを強調していた。

> レヴィナスの目には，現代絵画において対象への関心が消え失せていること，知的な解釈とは独立に形態や色の剥き出しの感覚が強調されることは，諸対象の「物質性〔matérialité〕」を露わにするものである（描かれた煙草の箱には，もはやそれが置かれている現実を呼び起

こしたり，連想によって象徴的価値や使用価値を創造したりする力はなく，それは音楽における音と同じくらい意味から自由になった形態と色がもたらす感覚なのである）[12]。

煙草の箱の絵は，それが描かれたものであるかぎり，すでに音楽における音と同じくらい現実から切り離されている。レヴィナス自身が「現実とその影」において明言するように，「表象された対象は，イメージと化すというただそれだけのことで，非－対象に転じる」（IH 114）のだから，その色や形態を味わうのに，現実を参照する必要はない。したがって，対象からの離脱と感覚的な質の分離という芸術の本質は，具体的な事物を再現した絵画にも当てはまる。というより，そうした芸術にさえ当てはまることこそが，この主張の核心だと言うべきだろう。

このことは，文学作品について語るレヴィナス自身の言葉からも裏づけられる。そこで例として挙げられるのは，「若干の写実主義や自然主義の作家たち」，すなわち一般的には現実の忠実な描写を目指したとみなされている作家たちだからである。「ユイスマンスやゾラのいくつかのくだり，モーパッサンのあれこれの短編の穏やかで微笑みかけるような恐怖は，ときにそう思われているように，たんに現実の「忠実な」あるいは誇張した描写になっているだけでなく，光が開示する形の背後で，作者の哲学的唯物論にはまったく合致せず実存の暗き底をなしている，あの物質性のうちに入り込んでいる」（EE 97–98）。「作者の哲学的唯物論」── この少し前で「物質の本質を汲み尽くし，それを可知的なものにしようとする機械的法則によって定義された物質」によって「古典的唯物論が育まれていた」（EE 91）と説明されているが，それと同じものが念頭に置かれているだろう ── を，作者自身の芸術が裏切ってしまう。それとは別種の物質性，「実存の暗き底をなしている物質性」を，散文で書かれた写実的な小説でさえ，描き出す対象にまとわせずにはいないのである[13]。

そしてレヴィナスは，芸術が露呈させるこの物質性を「エレメント」と呼び，その「非人称性」を強調する。「芸術において，感覚は新たな境域〔élément〕として浮かび上がる。そればかりか，感覚はエレメント〔*élément*〕の非人称性に回帰するのである」（EE 85–86）。またこの芸術において浮かび上がるエレメントは，「夜」や「影」に結びつけられ，芸術は「暗黒化（obscurcissement）」の働きとして捉えられる。「芸術は暗黒化という出来事そのものであり，夜の到来であり，影の侵襲である」（IH 110）。

ここで注目すべきは，レヴィナスがこうした暗黒化としての芸術のあり方を，物質性への囚われとして否定的に記述していることである。それはとりわけ「現実とその影」における芸術の時間性をめぐる議論に顕著である。そこでは対象に暗き物質性をまとわせる芸術の働きが，対象をある瞬間に固定し，永遠に宙吊りにする作用として捉えられている。一般的にも，芸術は変転する世界の一瞬を切り取り，固定し，それを作品として永遠化するものだという通念はあり，これ自体はそれほど理解しがたい主張ではないだろう。ただし，この議論においては，絵画や写真ではなく，「あらゆる芸術は結局のところ彫像である」（IH 119）と言われるほど，彫像が範例的に扱

われている。これはまず，彫像はその素材の重さと硬さによって不動性や永続性を強く喚起するということがあるだろう。「持続のただなかでの瞬間の石化」（IH 123）を語るのに，彫像以上にふさわしい芸術作品はない ── ただし，芸術における永続する瞬間とは作品が事物として長く残るという事実のみを意味するのではない，とレヴィナスは釘を刺している（IH 119）。問題はあくまで芸術の存在論的規定である。彫像が範例的に扱われるもうひとつの理由として，statue（彫像）と instant（瞬間）との語源的つながり（ラテン語 statuere：立て据える／instare：中に立つ）があるだろう。瞬間とは「間に立ち止まること」であり，彫像とは「立て据えられたもの」である。これらは一つの場所への踏みとどまり，したがって時間の流れや変化への抵抗というイメージを呼び起こす。

そしてレヴィナスによれば，芸術と結びついたこの瞬間は，けっして流れることのない時間，永遠に凝固した死の時間である。「彫像の生，あるいはむしろその死の内部で，瞬間は無限に持続する。ラオコーンは永遠に蛇たちに巻きつかれ，モナ・リザは永遠に微笑む。ラオコーンの緊張した筋肉のなかに告知される未来は永遠に現在になりえない。いまにも花開きそうなモナ・リザの微笑みは永遠に花開くことはない。永遠に宙吊りにされた未来が，いつまでも未来でしかない未来として，彫像の凝固した姿勢の周囲を漂っている」（IH 119）。この死の時間は，また「概念の永遠性」，すなわちイデア的なものとも区別される。それはむしろ時間の流れからの脱落，時間の狭間として特徴づけられる。「彫像が不動化する合間〔intervalle〕の永遠の持続は，概念の永遠性とは根底的に異なる。それは間の時間〔*entretemps*〕であり，けっして終わらず，いまなお持続する，非人間的で怪物的なものである」（IH 124）。さらにレヴィナスはこの時間の狭間への囚われを「運命」と呼び，芸術とはそのなかへの「転落」や「囚われ」であることを強調する（IH 120）。これは明らかに否定的な評言であり，ここに至ってこの論考はほとんど反時代的な芸術否定論の趣を帯びることになる。

3．歌う建物

ブランショに戻ろう。彼は，芸術作品は素材を際立たせることにおいて実用品と区別されるとし，さらにその素材＝物質をエレメント的なものへと結びつけていた。物質性の露呈を芸術にとって本質的なものとみなし，またそれを観念や意味の光とは相容れない暗い境域として語ることは，ブランショとレヴィナスに共通している。ただしレヴィナスは，そこに永遠に終わらない瞬間，時間の狭間への「囚われ」を見いだし，芸術の危険性を指摘した。ブランショはこの芸術への否定的評価を共有していない。彼はむしろ，文学における「時間の不在の魅惑」（『文学空間』第Ⅰ章に含まれる小節のタイトル）を繰り返し語る（EL 25–28）。ただし，ブランショがこの「時間の不在」に与えている性格 ── 自発性の喪失，現在や現前の不可能性，未来なき出来事の無限の繰り返しなど ── は多くの点でレヴィナスの議論を想起させるものであり，またそれがあくまで危険と隣り合わせの魅惑であることにおいて，レヴィナスの主張と通じ合わないわけではな

い[14]。しかし本稿では，この「時間の不在」をめぐる議論には立ち入らず，芸術作品の素材＝物質をめぐる議論に関心を集中しよう。

じつのところ，ブランショの議論は芸術作品における暗きエレメントの出現を語るだけでは終わらず，そこに重要な留保を付け加えている。すでに引いた「あらゆる芸術は［…］エレメントを，作品という唯一の出来事において，我々の間に出現させるのだ」（EL 298）という一節に続けて，ブランショは段落をあらため，次のように述べている（以下が段落の全文である）。

> しかしながら，記述〔description〕という観点からしてさえ[15]，こうした分析がいかに誤っているか，我々は感じとる。というのも，作品が生み出されるとき，たしかにエレメント的なものは照らし出され，奥底は，作品が依拠しつつ拒絶する深部でありながら，いわば現前し，いわば日の光のほうへと引き寄せられるからだ。そうではなく，この凝集的出現，この「素材＝物質」それ自体の現前において予感されるのは，あれこれの芸術の形式に固有の素材を肯定することだけではない。エウパリノスの神殿が喚起するのは，石だけ，大理石だけではない。それが建っている大地だけでもない。そうではなく，揺動する力によって，昼もまた我々の目にいっそう昼となり，神殿が見下ろす海はいっそう海へと接近し，夜はいっそう夜へと接近するのである。「歌う」建物とはそうしたものだとヴァレリーは言う。（EL 298）

それぞれの芸術に固有の素材 ── 彫像であれば大理石，文学であれば言葉 ── の物質性を肯定するだけでは充分ではない，とブランショは言うのである。芸術において物質性はそれ自体の暗がりに引きこもってはおらず，つねに光のもとに引き出される。芸術は「暗黒化」に尽きない。ここにはまたもや『芸術作品の根源』の記述がひそかに入り込んでいるのだが，それについては後述する。ここではまず，その名が言及されているヴァレリーに注目しよう。プラトンを模した対話篇『エウパリノスあるいは建築家』（1921）において，ヴァレリーはすでに死んで亡霊となったソクラテスとパイドロスを対話させている。「歌う建物」とは，そこで建築家エウパリノス ── 対話者ではなく，パイドロスの回想のなかにのみ登場する ── が語るものである。ブランショはこの対話篇を論じているわけではなく，上の引用中の短く暗示的な言及がすべてである。そこで以下では，この作品を読解することで，ブランショがなぜこの作品をここで引き合いに出したのか考えてみたい。あらかじめ述べておけば，この作品で展開される芸術論には，いくつかレヴィナスの芸術論との興味深い接点が見いだせる。

まず注目したいのは，ソクラテスが語る複数の芸術の比較論である。彼は，詩や絵画は目に見える事物をそれ自体として扱わざるをえないと指摘する。例えば花や樹木や人間は，絵に描かれても，詩に歌われても，花や樹木や人間であることをやめられないのだ，と。ソクラテスはこう続ける。「自分の絵のある部分を緑色にしたい画家は，そこに樹木を描き入れるのだが，彼はそうすることで，原則として言おうとしていたこと以上の何ごとかを言ってしまう。彼は自分の作品

に，樹木の観念から派生するあらゆる観念を付け加えることになり，これで充分という地点にとどまることができない。彼は，色を何らかの存在から切り離すことができないのだ」（Œ 104）。絵に緑色が欲しければ，緑色を含む物体，例えば樹木を描くしかないが，そのとき画家は，たんなる緑色以上のものを出現させてしまう。絵画において，緑色という感覚的質は具体物とともに差し出されるしかなく，純粋な仕方では存在しえない。ここに絵画という芸術の限界がある，とソクラテス＝ヴァレリーは考える。つまり絵画は，現実の対象に縛られている。

ヴァレリーはもちろん，いわゆる具象画を念頭に置いている。この対話篇の初出が1921年であることを思い出しておこう（上で見たレヴィナスの芸術論はそのおよそ四半世紀後，1940年代後半に発表された）。しかし，このことはさして重要ではない。というのも，この対話篇では，対象に縛られた絵画や詩は劣った芸術として扱われ，対象から解放された芸術，すなわち音楽と建築こそがより本質的な芸術として高く評価されているからである。「音楽と建築は，世界と精神が普段かかずらっている個別的な外見，すなわち植物や動物や人間などは無視する」（Œ 105）。またこの二つの芸術の共通性は，ひとがその内部に身を浸すことができるということでもある。ひとは音楽の調べに包まれ，あるいは建築物のなかに入り込み，全身でそれを味わうことができる。この全身的享受はまさしく「感覚的」なものと特徴づけられる。「〔音楽と建築は〕二つともある感覚の全体を占拠する。一方から逃れるためには内的な切断によるしかないし，もう一方からは移動によって逃れるしかない。それぞれが我々の認識と我々の空間を，人為的な真理によって，また本質的に人間的な事物によって満たすのだ」（Œ 104）。

以上の議論は，レヴィナスが芸術の本質とみなした「現実離脱」と「感覚のなかでの彷徨」を想起させるだろう。ただし上の引用の末尾で，芸術を構成する事物が「人間的」と形容されていることは見逃せない ── レヴィナスであれば逆に「非人間的」あるいは「非人称的」と形容したことだろう。じっさいこのヴァレリーの対話篇には，本質的な芸術のあり方と人間の生を結びつける言葉があふれている。音楽と建築は，何よりもひとがそのなかで生きることができる芸術として価値づけられている。「周囲と結びついた神殿，あるいはそうした神殿の内部は，私たちにとって，私たちがそこで生きられる完璧な大きさを形成している。そのとき私たちは，人間の作品のなかに存在し，そこを動き回り，そこで生きているのだ！」（Œ 101）。

また生きることは何より「時間的」な体験として語られる。ソクラテスはまず，絵画や詩を，時間を停止させるもの，現在へと局限するものとして特徴づけている。「絵画や詩にもたしかに固有の力がある！　しかし，それはいわば現在のなかにとどまっている。ある美しい身体がそれ自体として眺められ，われわれに感嘆すべき瞬間をもたらす。それは自然の細部であり，芸術家はそれを奇跡によって停止させたのだ」（Œ 105）。レヴィナスが語る永遠に凝固した瞬間を思わせもするが，しかしヴァレリーにとって，これは劣った芸術の特徴にすぎない。それに対し，建築と音楽は何より時間的な体験をもたらすものとして評価される。例えばソクラテスは，オーケストラの演奏を聴くという，音楽体験であると同時に空間体験でもあるものについて，パイドロ

スにこう尋ねる。「君は，原初の空間が知的に理解可能な変化に富む空間に取って代わる，あるいはむしろ，時間そのものがあらゆる方向から君を取り囲んでいるように感じたことはないだろうか？　流動し絶えず新しくなる建物，それ自体で再構築されていく建物のなかで生きたことはないだろうか？」（Œ 102）と。

では，ブランショが言及していた「歌う建物」とは何か。建築家エウパリノスによれば，建物は「沈黙する」こともあれば「話す」こともあるが，より稀に「歌う」こともあるという。まず沈黙する建物は「死んだ事物〔choses mortes〕」（Œ 93）と呼ばれ，荷車が吐き出す石材の山にも劣ると言われる。次に，話す建物とは，その用途や目的を余すところなく告げている建物のことである。例えば裁判所は，その外観によって，「我らが法の厳格さと公平さを目に語りかけなければならない」（Œ 94）。最後に，歌う建物とは，文字通り音楽的な建物であり，ここにおいてヴァレリーが特権化していた二つの芸術が有機的に結びつく。「その高貴で優美な姿が直接に楽音の純粋さを帯びるような，あるいは汲めども尽きぬ和音の感情を魂に伝達せずにはいないような」（Œ 96）この建物は，ただ語るだけの建物と違って，用途に縛られることのない建物だと言える。ここには明らかに，生命という基準による芸術の序列化がある。沈黙することが死に等しいとすれば，語ることは生の側にあり，歌うことはそれにもまして，有用性から解放された純然たる生の躍動を体現している。こうしてヴァレリーは，現実の対象からの解放と感覚的体験の重視というレヴィナスと同じ前提から出発しながら，芸術を死へ近づけたこの哲学者とはまったく逆に，それを明確に生の側に位置づけるのである。ブランショがなぜ暗黒化としての芸術と対比するかたちでこの対話篇を引き合いに出したのか，いまや明白だろう[16]。

レヴィナスとヴァレリーの対比について，最後にもうひとつ付け加えておきたい。レヴィナスの「現実とその影」が芸術否定論の傾向をもつことはすでに触れたが，レヴィナス自身，この論考に「詩人は自発的にみずからを国家から追放する」（IH 125）と書きつけており，ある意味でプラトンの詩人追放論に自覚的に連なろうとしている。よく知られているように，プラトン＝ソクラテスは『国家』において，人びとを物事の真理から遠ざけてしまう詩人を国家から追放すべきだとした。対してレヴィナスは，詩は，すなわち芸術は，本質的に現実離脱しているのだから，そもそも現実の事柄に関わることなどできないと示唆しているのである。一方，『エウパリノス』に登場する亡霊となったソクラテスは，生前の哲学者としての振る舞い ── 産婆術としての対話の実践 ── を後悔し，次のように述べる。「私は神話や霊感を吹き込まれた言葉よりはるかに人を欺く真理や誠実さを利用した。でっちあげを教え，子どもたちの魂を惑わし，たくみに彼らを分娩させたのだ」（Œ 139）。そしてさらに，芸術家でありえたかもしれない自分を夢想する ── 「私は建築したかもしれぬ，歌ったかもしれぬ……ああ思索のうちに失われた我が日々！　なんという芸術家を私は滅ぼしてしまったのか！」（Œ 140）。かくしてソクラテスは，しまいには「反ソクラテス」を自称するに至る（Œ 142）。

哲学者による詩人追放論の装いを新たにするレヴィナスと，哲学者ソクラテスのなかの潜在的

芸術家 ── ただし上で見た思想から，詩人ではなく建築家ないし音楽家 ── を救い出そうとするヴァレリー。『文学空間』の同じ箇所でこの二人をひそかに対比していたとも言えるブランショは，はたしてこの哲学と芸術をめぐる二人のすれ違いも意識していただろうか。

4．「引き裂かれた統一性」としての芸術作品

ブランショは芸術をもっぱらエレメント的な闇への結びつきとして捉えることを批判し，芸術にはそこに光をもたらす運動も備わっていることを強調していた。そのとき引き合いに出されたのがヴァレリーの「歌う建物」だった。もう一度，部分的に引用しよう。「エウパリノスの神殿が喚起するのは，石だけ，大理石だけではない。それが建っている大地だけでもない。そうではなく，揺動する力によって，昼もまた我々の目にいっそう昼となり，神殿が見下ろす海はいっそう海へと接近し，夜はいっそう夜へと接近するのである。「歌う」建物とはそうしたものだとヴァレリーは言う」(EL 298)。じつはこの一節の背後には，ハイデガー『芸術作品の根源』の一節も透けて見える。ヴァレリーと同じく「神殿」について語りながら，ハイデガーは次のように述べている。「岩石の光沢と光輝とは，それ自体ただ太陽の恩恵によるとしか見えないが，じつは昼の明るさ，天空の広さ，夜の闇をはじめて輝き－現れさせる〔bringt … zum Vor-schein〕。このように確然とそびえることは，大気という眼に見えない空間を見えるようにする。作品の揺るぎなさが，海の波浪に逆らって張り出し，自身の静けさから海の荒れ狂いを出現させる[17]」。このうえなき芸術作品としての「神殿」が，「昼」と「夜」そして「海」を本来の姿で出現させるとする点で，ブランショとハイデガーの記述は共通している[18]。またブランショは，当時は未刊行のノートでハイデガーのこの一節を近似的に翻訳しつつ，「ハイデガーは，エレメント的なものが作品によってこうして光へともたらされるという事実を強調している」と注釈してもいた（NH 115)。

とはいえ，ブランショは物質性の闇をことごとく排除し，すべてを光で照らし出すことを主張しているわけではない（言い換えれば，ヴァレリー的な生による芸術の価値づけを受け入れているわけではない)。ここではむしろ，芸術は闇と光いずれの契機も必要とし，その両者をともに際立たせねばならないことが示唆されている。ここではハイデガー由来の「大地」という言葉も用いられているが，『芸術作品の根源』では，芸術作品とは閉鎖する「大地」と開示する「世界」が闘争することで非隠蔽性としての真理(アレーテイア)が露わになる場とされている。ブランショは『文学空間』では，この「大地」と「世界」という対そのものは活用していないが（そこでは「世界」という言葉はむしろ『存在と時間』の用法に近い仕方で用いられている)，この一節も含め，それを暗にふまえた議論はそこかしこに見られる。じっさいここで，ブランショは芸術作品に闇と光，夜と昼，あるいは物質と観念がせめぎあう闘争状態を見いだしており，少なくともこの点では，ブランショはレヴィナスでもヴァレリーでもなく，ハイデガーにもっとも接近している。

これに関連して，『芸術作品の根源』における「真理は，その本質においては，非－真理である[19]」

という言葉がブランショにとりわけ大きなインパクトを与えたことは疑えない。『ハイデガー覚書』からもそれは確認できるが（NH 120-121, 124），『文学空間』のいくつかの箇所にもこの言葉を独自に発展させた議論が読まれる。この逆説的表現は，明るみがもたらす非隠蔽性（真理）には隠蔽するもの（非－真理）による拒絶がすでに属している，ということを意味する。ただしブランショは，ハイデガーにおいては「真理」のほうに置かれているアクセントを「非－真理」のほうに置き直す。例えば次のように述べられる。「読者は […] 作品はそれ自身のうちに真理の契機を有していると信じるが，じつは作品は，ひとが作品に帰すことを望む真理から眺めると，つねにその真理に先立つものであり，またそれゆえ，つねに非－真理であり，真理がそのなかに起源をもつ〈非〉なのである」（EL 306）。だからこそレヴィナスは，ハイデガーとブランショを対立させて，次のように述べることができた。「ハイデガーにとって，無と存在の交替もまた存在の真理のなかで演じられる。ところがブランショは，ハイデガーとは逆に，この交替を真理とは名づけず，非－真理と名づけるのである[20]」。この言葉は，ハイデガーとブランショを鋭く対立させつつ，しかし両者が基本的には同じ事態を見つめていることを指摘し，両者の近さと遠さを同時に述べている。

ところでレヴィナスもまた，「現実とその影」において，芸術を「非－真理」へと結びつけている。とすれば，少なくともこの点，すなわち芸術において「真理」ではなく「非－真理」を重視することにおいて，ブランショはハイデガーではなくレヴィナスに近いと言えるだろうか。かならずしもそうではない。レヴィナスは「非－真理は存在の不分明な残余ではなく，世界のなかに類似とイメージをあらしめる存在の感性的性質そのものである」（IH 117）と述べている。逆に言えば，芸術 ── 類似とイメージ ── は存在の感性的性質に縛られているがゆえに非－真理なのである。レヴィナスにとって芸術の非－真理とは，この感性的なもの，すなわち物質への囚われの別名なのだ[21]。それに対し，ブランショにとっては，非－真理のなかにすでに真理へと向かう運動が兆している。ブランショにおける「非－真理」は，真理へと向かう運動を遮断するものではない。たとえ先の引用にあったように，つねに非－真理が真理に先立っていることが強調されるとしても，むしろ「先立っている」という関係において真理と非－真理が不可分なものであることが告げられている。

ブランショは，作品とはこの真理と非－真理，開示と隠蔽，闇と光，夜と昼という対立する原理の「引き裂かれた統一性」であることを強調しつつ，この運動が維持されないとき，それが美的＝感性的対象に堕してしまうこと，つまり真の作品ではなくなってしまうことを指摘している。

> 作品が作品であるのは，それがつねに闘争中でけっして鎮められることのない引き裂かれた統一性である場合のみであり，作品がこの引き裂かれた内奥であるのは，それが暗きものによって光となり，閉ざされてあるものの開花となる場合のみである。[…] 作品は，おのれのうちに引き裂きつつ統一する対立を保持しておけないため，崩壊の要因を抱えている。そ

して作品を崩壊させるものとは，作品が真理のように見えること，この真理の見かけから，活動的な真理〔une vérité active〕と，美と呼ばれる無活動の見せかけ〔un faux semblant inactif〕が引き出されることである。この分離から，作品は多かれ少なかれ役に立つ実在物〔une réalité plus ou moins efficace〕に，また美的＝感性的な対象〔un objet esthétique〕になる。(EL 305-306)

作品が光と闇のあいだの闘争であることをやめてしまえば，一方では日々の活動に役立つ実用品に類するものが分離し，他方では何の役にも立たないが美的に享受されるものが分離する。より具体的には，前者については「読者と作品の対話は，よりいっそう作品を真理へと「高め」，作品を日常言語に，効果的な定型句に，有用な諸価値に変形することにある」と，後者については「好事家と批評家は，作品の「美」に，その美的＝感性的価値に没頭し，関心を超越した関心対象〔un objet désintéressé d'intérêt〕となった空の貝殻を前に，なおも芸術に取っておかれた領域に属していると信じている」と説明される（EL 306)。レヴィナスにおける芸術は後者に近いだろう（対して前者は『文学とは何か』のサルトルを標的にしていると思われる)。しかしブランショは，これらのいずれも真の芸術であるとは認めない。彼にとっては，こうした分離が生じる以前の闘争的な二重性を維持することが芸術なのであり，それを重視することにおいて，彼は明らかにレヴィナスではなくハイデガーの側にいる。ブランショが強調する「非－真理」は，レヴィナスとは違ってハイデガー批判ではなく，その積極的読み替えによって得られたものだということをあらためて強調しておきたい。

5．闇の可視性

上で見たように，ブランショの著作において昼や光や透明性，あるいは開示や現前性，生や活動性を肯定する言葉はけっして不在ではない。しかしそれは，その逆の言葉，すなわちエレメント的な闇や夜，沈黙，不動性，不在，そして死を語る言葉よりもはるかに目立たない。ある意味で，この目立たなさそのものがブランショの思考の傾向を示している。たしかにブランショは，昼よりも夜を，現前よりも不在を，生よりも死をしばしば語り，その意義を，またその魅惑を繰り返し語っている。しかし，それに対するブランショ自身の留保に目をとめないならば，彼の思考の核心を取り逃がすことになるだろう。

あらためて「なまの言葉」と「本質的な言葉」の区別を例にとろう。先に見たように，「なまの言葉」は物質性を削ぎ落とし，伝達という機能のみに特化した言葉，「本質的な言葉」は逆に物質性を際立たせ，エレメントの闇と結びつく言葉である。この対立について，ブランショの議論が「なまの言葉」から「本質的な言葉」へと至る道を描き出し，それを文学の生成と同一視することに尽きると考えてしまうなら，それは誤解である。例えばブランショは，マラルメの「本質的な言葉」の延長線上にリルケとポンジュの「事物詩」の試みを位置づけているが，同時にその不十

分さを指摘している。ブランショによれば，そのとき詩は個別具体的なひとつの存在物（*un* être）にとどまっており，あらゆる限定を逃れる存在そのもの（l'être）には届いていない（EL 43）。そして続く箇所で，暗に彼らの試みと対比するかたちで，「〈それは……である〔c'est〕〉というこの言葉そのもの」の謎に立ち向かったマラルメが評価される（EL 44）。この「存在物（存在者）」と「存在」の差異をめぐる議論については稿を改めなければならないが，いずれにしても，マラルメによる「なまの言葉」と「本質的な言葉」という区別の乗り越えもまたマラルメに依拠してなされていることを確認しておこう。さらに少し先では，詩人とは「「なまのあるいは直接的な」言語を本質的な言語へ移行させて満足するような者」（EL 51）ではないことがはっきり述べられている。したがって，ブランショにとって文学言語とは，「なまの言葉」と「本質的な言葉」の対立の先に，あるいはその手前に見いだされるべきものである。

本稿で論じてきた芸術作品の素材をめぐる議論でも，同様の思考の運動が認められる。実用品と違って，芸術作品はおのれの素材を際立たせ，それをつうじてエレメント的なもの，すなわち物質性の暗い境域に結びつく。しかしブランショの議論はそこでは終わらない。ブランショは，その物質性の闇を解き放つ作用もまた芸術に内在するものとして，その意義を強調することを忘れない。先に引用した段落 ──『芸術作品の根源』が暗に参照され，エウパリノスの「歌う建物」が言及されていた段落 ── に続けて，ブランショはヘルダーリン，次いでマラルメの言葉によって，こうした思想をより明確化しようとしている。ヘルダーリンについては，「すべてはまさしくリズムである。人間の運命はあらゆる芸術作品が単一のリズムであるように，唯一の天上的なリズムである[22]」という言葉を含む一節が，「すべてが外に，ただし入り込みえないもの，閉じたものとして存在する地帯」を指し示すものとして解釈される（EL 299）。明らかなように，ここで問題となっているのも，やはり閉鎖性と開放性の二重の運動，その両義性としての芸術のあり方である。次いでマラルメの「芝居鉛筆書き」の一篇が長く引用されるのだが，ここではそれに続く，ブランショによるパラフレーズ的な注釈を引こう。以下，ブランショが用いている言葉のうち「鉱脈（gisement）」，「解き放つ（dégager）」，「本質（essence）」，「エーテルのごときある種の透明性において（sur quelque transparence comme d'éther）」，「開花（épanouissement）」，「活気づく（s'avive）」，「神格化する崇拝（apothéose）」は，直前のマラルメの引用から拾われた言葉である[23]。

> この鉱脈，リズムのエレメント的な暗闇，エレメントという名が物質性として指し示す深部，こうしたすべてを作品は引き寄せるのだが，しかしそれを解き放つため，その本質，エレメント的な暗闇であるという本質において開示するためにそうするのである。こうして本質的に現前するものとなり，打ち消されるのではなく解き放たれ，エーテルのごときある種の透明性において可視的となったこの暗闇において，作品は開花するもの，活気づくもの，神格化する崇拝の開花となるのである。（EL 300）

議論の方向性は明快だろう。作品はエレメント的な暗闇へと沈潜するのではなく，それを解き放つ。「透明性」，「可視的」，「開花」，「活気づく」といった言葉が，この解放の性格をはっきり特徴づけている。ただしそのとき，暗闇は打ち消されるのではなく，暗闇そのものが可視的となる，エレメント的な暗闇であるという本質において開示される，と述べられていることに注意しなければならない。この闇と光の同時的，共属的なせめぎあいこそ，ブランショが芸術の本質とするものである。

おわりに

最後に，レヴィナスがブランショについて語った言葉をもうひとつ引いておきたい。

> […] ブランショにとって文学は流浪性の人間的本質を呼び起こすものだ。流浪性とは，いかなる大理石〔marbre〕も送り返してはこず，人間の顔〔visage de l'homme〕が送り返してくる光のなかに現れる，ある意味の源泉ではないだろうか。ブランショが語る真正さが，構築することの不真面目さの自覚や嘲弄以外のことを意味してしかるべきであるなら，芸術の真正さは，ある正義の次元，ハイデガー的国家には欠けている奴隷たちの道徳を告げ知らせるはずである[24]。

ここでレヴィナスが述べているのは，ブランショにおいて文学，すなわち芸術は，決して感性的な次元に閉じておらず，それどころかある倫理的次元を獲得している，ということだろう。おそらくここには，ブランショが「批評家」だという事実が関わっている。本稿ではここまで触れてこなかったが，レヴィナスは「現実とその影」において，「批評」ないしは「哲学」に，本質的に世界から離脱した芸術を世界へと統合する役割，その非人間性を人間的なものに引き寄せる役割を見いだしている。「批評は，芸術の非人間性と倒錯を人間の生と精神のなかに統合するために必要な知性の介入をしるすものであろう」(IH 108)。したがって芸術は，それ自体としては倫理的次元を構成しえないが，批評の助けを借りることでそれをなしうる。ここでレヴィナスがブランショのうちに見るのは，まさにそうした意味で芸術を援助する卓越した批評家の姿だろう。

とはいえここでは，レヴィナスが語る「流浪性（nomadisme)」とは何か，彼はそれをブランショのいかなる思想に見いだしたのか，あるいはブランショは本当にこのレヴィナスの言葉に見合う思想を紡いでいるのか，といったことを検討する余裕はない[25]。しかし少なくとも，ブランショにおいては「大理石」ではなく「人間の顔」が正義の次元を構成するのだと示唆するレヴィナスに対し，ブランショはけっして「大理石」，すなわち芸術における物質性の次元を手放すことはなかったと応じることはできる。ただしその大理石は，それが芸術作品であるかぎり，けっしてエレメントの闇に沈み込んだままではおらず，観念の光との絶え間ない闘争に巻き込まれている，ということを付言しなければならない。ある意味で，レヴィナスもブランショも，大理石と

いう物質性への囚われを批判していた。ただし，そこからの脱出の方途が両者ではまったく異なっている。ブランショにおいてそれは，外部の批評家の手を借りてではなく，芸術そのものに内在的な運動によって果たされる。またより正確には，ブランショの場合，「脱出」という言葉さえ適切ではない。彼にとって，物質性からの解放は物質性への繋縛と不可分なかたちでしかありえないのであり，この解消しえない二重性こそが，彼にとっては芸術そのものだったのである。

注

本稿で繰り返し引用する以下の文献については略号を用い，本文中の丸括弧内にページ数を示した。なお引用文中の強調はすべて原文によるものである。

Maurice Blanchot
EL : *L'Espace littéraire*（1955）, Gallimard, Folio essais, 1988.
NH : *Notes sur Heidegger*, Étienne Pinat（éd.）, Kimé, 2023.
Emmanuel Levinas
EE : *De l'existence à l'existant*（1947）, Vrin, 1990.
IH : *Les Imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, 1994.
Paul Valéry
Œ : *Œuvres*, t. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

[1] このことは，ブランショの『ハイデガー覚書』── ブランショ逝去後 20 周年に当たる 2023 年に刊行された，ブランショが遺したハイデガーの断片的翻訳と注釈の集成 ── でも確認できる。なかんずく，「道具においては素材は使用と有用性のなかに消え去り，最終的には素材が適切であればあるほど，その素材は無とみなされなければならないのに対し，逆に建物は，素材を消え去らせず，それを〈開かれたもの〉のなかに生じさせる，とハイデガーは指摘している」ではじまる断章を参照（NH 116）。

[2] マルティン・ハイデッガー『芸術作品の根源』関口浩訳，平凡社ライブラリー，2008 年，68 頁。Martin Heidegger, *Holzwege*, *Gesamtausgabe*, Bd. 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, p. 32.ハイデガーからの引用は基本的に邦訳に拠ったが，若干の変更を加えた場合もある。

なお『文学空間』，とりわけ本稿で読解する第Ⅶ章には，この箇所以外にもハイデガーから借用されたと思われる議論が目につくが，ほとんどの場合，この哲学者の名は言及されない。これに関して，理由は不明だが，『文学空間』の初版には存在していた「ここまでの文中にはもっと頻繁にハイデガーの名が言及されてもよかったとここで言っておくべきだろう」（*L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 251）と述べる注そのものが，その後のポケット版からはひそかに削除されているという事実がある。

[3] 「彫像は大理石に栄光を与える」という言い回しは，この引用を含む小節の見出しにもなっているが，それに先立って第Ⅰ章「本質的孤独」の末尾に付された長い注にも登場する。「彫像が大理石に栄光を与えるのと同様に，［…］詩における言語，文学における言語の日常言語に対する関係は，イメージの物に対する関係と同じではないだろうか」（EL 31）。簡単に解釈しておけば，ここでは大理石が「イメージ」となることで芸術作品（彫像）になることと，日常言語が「イメージ」となることで文学言語になることが類比的に語られている。「イメージ」とは，ここでは透明な再現や意味作用と対立する，芸術作品がまとう不透明な物質的厚みを意味しており，本稿で中心的に扱う第Ⅶ章での作品の素材をめぐる考察にも通じている。なおブランショは同箇所で文学言語を「出来事の現実ではなくその影に向かう言語」（EL 32）とも言い換えているが，これはのちほど取り上げるレヴィナスの「現実とその影」へのひそかな目配せだろう。

[4] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 212.

[5] 「群衆」,「世論」,「日常性」についてはそれぞれ以下の論考を参照。« La Puissance et la gloire », *Le Livre à venir* (1959), Gallimard, Folio essai, 1998, p. 333-340. « La Question la plus profonde », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 12-32. « La Parole quotidienne », *ibid*., p. 355-365.

[6] Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 317.

[7] Christophe Bident, *Maurice Blanchot : Partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p. 248-249.

[8] Cf. 四日谷敬子『ハイデッガーの思惟と芸術』世界思想社，1996年，102頁。

[9] レヴィナスの芸術論を扱った文献は数多いが，ここではイメージ論という観点からブランショとの詳細な比較をおこなっている以下を挙げておく。郷原佳以『文学のミニマル・イメージ』左右社，2011年，第一部第二章。

[10] ジャック・コレオニーは，こうしたレヴィナスの考えをハイデガー『存在と時間』第34節で述べられる世界内存在における音の知覚と対比している（Jacques Colléony, « Lévinas et l'art : *La réalité et son ombre* », *La Part de l'Œil*, n°7, 1991, p. 85)。ハイデガーにしたがえば，道具的存在者の連関のなかにいる我々は，最初から「車の」音,「オートバイの」音を聞くのであり，それと独立して純粋に感性的な音響が存在するのではない。もちろんハイデガーはそこで芸術を問題にしているわけではないが，レヴィナス自身,「楽音はもはや物音ではない」(EE 86) と述べるとき，あるいは芸術を「存在の非－真理」と結びつけ,「それは真理に対して，つねに了解〔*comprendre*〕の残余として定義されるのだろうか」(IH 110) と疑問を呈するとき，たしかに芸術が『存在と時間』の実存論的分析の枠組みでは捉えられないものであることを示唆しているように思われる。Cf. Jacques Taminaux, « Art et destin. Le débat de Levinas avec la phénoménologie dans « La réalité et son ombre » », *Maillons herméneutiques*, PUF, 2009, p. 247-248.

[11] レヴィナスの芸術論と現代美術の関係については以下が詳しい。大石和久「暗黒化と露呈 ── レヴィナスの芸術論とベルクソニスム的映画論」『北海学園大学人文論集』第38号，北海学園大学人文学部，2008年。ただしこの論文は，映画を適切に思考するためにはレヴィナスよりベルクソンのイメージ論が優れているという結論を導くものである。

[12] Georges Bataille, « De l'existentialisme au primat de l'économie », *Œuvres complètes*, t. 11, Gallimrd, 1988, p. 295.なおバタイユはこの少しあとで,「このレヴィナスの分析は，その対象に外側から到達していること以外は文句のつけようがない」と，レヴィナスの主張が外側からの観察によって得られたものにすぎないことに不満を漏らしている。レヴィナスの思想を高く評価しつつ同時にその記述の仕方を批判するという姿勢は，このバタイユの論考の基調となっている。

[13] 一点補足しておけば，レヴィナスは言語の物質性を少なくとも二つの水準で論じている。第一に,「音の物質性」(EE 86)，すなわち言葉のリズムや韻律の水準がある。人は言葉の意味を理解すると同時に，あるいはそれを度外視して，言葉の響きやリズムをそれ自体として味わうことができる。しかし第二に,「言葉はさらに別の仕方でも，客観的意味を離れ，感覚的なものの境域へと回帰する。すなわち意味の多様性に結びつき，他の言葉との隣接から多義性を得ることによってである。そのとき言葉は，意味するという事実そのものとして機能する」(EE 87)。ある言葉と別の言葉が隣接することで意味が変動し，多義性が生じ，ある言葉がひとつの対象を排他的に指し示す機能が失調する。こうして言葉は「意味する」という働きの次元でも対象性から離脱する。「多義性」とは対象に縛られない意味のことである。本稿で言及した小説をめぐる考察は，この後者の水準でなされていると考えられる。

[14] 郷原佳以もブランショが語る「時間の不在の魅惑」をレヴィナスと関連づけている。「「顔」と芸術作品の非－起源」『現代思想　総特集レヴィナス』2012年3月臨時増刊号，296頁。なおこの論文は，本稿では扱えなかった後年のレヴィナスの著作『全体性と無限』(1961) における芸術の扱いを詳しく論じたものである。

[15] ここでの「記述」という言葉は現象学的な意味で受け取るべきだろう。『ハイデガー覚書』の編者でもあるエティエンヌ・ピナは，『文学空間』を含む 1950 年代をブランショがもっとも現象学的であった時期とみなしている（Étienne Pinat, « La Décennie phénoménologique de Maurice Blanchot », *Philosophie*, n°151, Minuit, 2021, p. 23–35）。近年ブランショと現象学の関係を扱った研究が増えているが，この論文が掲載された『哲学』誌のブランショ特集号はその傾向を代表する成果と言ってよいだろう。

[16] この点で，レヴィナスが後年の『存在するとは別の仕方で』（1974）において『エウパリノス』の「歌う建物」に肯定的に言及していることは注目に値する。この著作では芸術の扱いが 40 年代の著作とはかなり異なっており，芸術は実詞ではなく動詞的な「存在すること」と関係づけられ，またそこに「時間化」の作用が認められている。建物が「歌う」ことは，そうした芸術の働きそのものに重ねられている（Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au au-delà de l'essence*（1974）, Martinus Nijhoff, 1978, p. 70）。ここにブランショの議論へのひそかな応答を見ることも不可能ではないだろう。

[17] 『芸術作品の根源』，61 頁。*Holzwege*, p. 28.

[18] ただしハイデガーが神殿という「作品の揺るぎなさ（das Unerschütterte des Werkes）」を語っているのに対し，ブランショは神殿の「揺動する力（la puissance de l'ébranlement）」を語っている。神殿が「歌う」ことと相まって，石という重々しい物質が外に向かって開かれるさまがより強調されていると言える。

[19] 『芸術作品の根源』，85 頁。*Holzwege*, p. 41.

[20] Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p. 19.

[21] 他方ハイデガーは，芸術を「アイステーシス」すわなち美的＝感性的対象とみなすこと，またその受容を「生きられた体験（Erlebnis）」とみなすことを厳しく批判している（『芸術作品の根源』131 頁，*Holzwege*, p. 67）。ブランショはこの箇所についても翻訳と注釈を残しており（NH 135），また後述のように『文学空間』でこのハイデガーの考えに連なるような議論を展開している。

[22] 正確にはこの言葉はヘルダーリンが書き残したものではなく，ベッティーナ・フォン・アルニムが書簡体小説『ギュンデローデ』でヘルダーリンのものとして伝えている言葉である。Bettina von Arnim, *Die Günderode*, *Werke und Briefe*, Bd.1, Bartmann, 1959, p. 209.ブランショはこの言葉をのちに『終わりなき対話』（1969）と『災厄のエクリチュール』（1980）でも引用し注釈している。ブランショによるこの言葉の解釈の変遷については以下を参照。西山達也「「すべてはリズムである」：思弁的翻訳論への序説」『西南学院大学国際文化論集』第 27 号，西南学院大学学術研究所，2012 年，183–216 頁。

[23] ただし品詞が変えられている等，若干変更が加えられている。Cf. Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, t. 2, p. 200–201.

[24] *Sur Maurice Blanchot*, p. 23–24.

[25] このレヴィナスの一節の注釈として以下が参考になる。Jean-Michel Salanskis, « Lévinas et Blanchot : convergences et malentendus », *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Éric Hoppenot et Alain Milon（éd.）, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 54–55.