

【講演】

誘惑

形態と力

トリノ大学教授

マッシモ・レオーネ

（訳：秦明子、片桐亜古）

1. 誘惑についての四つの学^{クワドリロジア}

本論では、以下のような四つの誘惑について論じる。第一の〈誘惑〉は、ギュスターヴ・フローベール^{*1}が『聖アントワヌの誘惑』のなかで表した誘惑である。作品の決定稿は、作者の存命中 1874 年に刊行された。第二の〈誘惑〉は、この第一の誘惑が、そのエクリチュールに照らしたとき、どのようにフローベールの誘惑を反映しているのか、という点。第三の〈誘惑〉は、第一と第二の——テキスト上の誘惑と作者の誘惑——は、どのように読者のさまざまな誘惑を呼び起こすのか、とりわけテキストに対する読者の記号論について。そして第四の〈誘惑〉は、これら三つのレベルの誘惑が、仮に「力の誘惑」と「形態の抵抗」とのあいだの緊張関係として名付けることのできるものが、いかなる実存的な意味を喚起させるのか、それについて反省するという誘惑である。

^{*1} ルーアン、1821 年 12 月 12 日－クロワッセ、1880 年 5 月 8 日

2. 誘惑の起源——エルサレムとアテネ

1845年5月13日、ミラノにて、フローベールは、アルフレッド・ル・ボンタヴァンに宛てた手紙のなかで以下のように記している。

《聖アントニウスの誘惑》をあらわしたブリュゲルの絵を見た。「聖アントニウスの誘惑」を芝居にアレンジしてみたという気持になった。だがそれにはぼくとはちがった、より熟練した人物が必要だろう。この絵を買うためならばもし持っていたなら「モニトゥール」紙のそろいをそっくりさしあげるね、十万フランを一緒にしてね。この絵をよく眺めた人々の大部分が確かによくないものだと言っているのだけれど^{*2}/^{*3}。

フローベールが言及した絵画は、ピーテル・ブリュゲル(子)^{*4}に帰属される作品であり、ジェノヴァのバルビ・コレクションに所蔵されている。しかしながら、マックス・ヤコブ・フリートレンダーが、彼のフランドル絵画の研究書において強調するように、ブリュゲル(子)は、「父の遺産で生計を立てた偽作者、模倣者にすぎなかった」^{*5}。ジェノヴァでフローベールが感嘆した絵画は、したがって、確実にピーテル・ブリュゲル(父)^{*6}の——おそらく、現在ワシントンのナショナル・ギャラリー、サミュエル・H・クレス・コレクションに所蔵される、《誘惑》(追隨者に帰属)を手本とした——模写だった(図1)。

ブリュゲル(父)は、当時、ヒエロニムス・コック^{*7}の銅版画を介してもまた、完全に知ることのできた、ヒエロニムス・ボス^{*8}の作品から着想を受けた。実際、フランドルの人文主義者ドミニクス・ランプソニウス^{*9}から始まり、ウォルター・サミュエル・

.....
*2 G. Flaubert, *Correspondance*, in Id., *Œuvres complètes*, Louis Conard, Parigi, 1976, prima serie (1830-1846), p. 173 [ギュスターヴ・フローベール(蓮見重彦; 平井照敏訳)『フローベール全集8 書簡I』、筑摩書房、1976年、62頁]。

*3 「ル・モニトゥール・ユニヴェルセル」は、1789年11月24日パリにおいて、シャルル＝ジョセフ・パンコック(リール、1736年11月26日ーパリ、1798年12月19日)によって創刊されたフランスの日刊紙であり、1901年6月30日まで刊行されている。

*4 ブリュッセル、1564年ーアントワープ、1638年

*5 M. J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, trad. ingl. M. Kay, Phaidon, Londra, 1956, p. 135 [マックス・フリートレンダー(斎藤稔; 元木幸一訳)『ネーデルラント絵画史——ヴァン・エイクからブリュゲルまで』、岩崎美術社、1983年、218頁]。

*6 ブレダ、1525/30年ーブリュッセル、1569年9月5日

*7 アントワープ、1510年ー1570年

*8 スヘルトーヘンボス、1450年ーブラバント公国、1516年8月9日

*9 ブルッヘ、1532年ーリエージュ、1599年

ギブソンのブリュゲルに関するモノグラフ (W. S. Gibson, *Pieter Brueghel*, Thames and Hudson, Londra, 1977, p. 44 [ウォルター・S・ギブソン (森洋子; 小池寿子訳) 『ブリュゲル——民衆劇場の画家』、美術公論社、1992 年、55 頁]) に至るまで、絵画史の長い伝統は、ブリュゲル (父) を「第二のボス」と定義している。ブリュゲル (父) の絵画の形態的典拠は、したがって、十中八九、この主題を描いたボスの多くの絵画のうちの一とつあり、それらのうち、最も有名なものが、リスボンの国立古美術館に所蔵される三連祭壇画《聖アントニウスの誘惑》(図 2) である。

ボスは、とりわけこの図像に執心していた。先述のウォルター・ギブソンは、ボスのモノグラフにおいて、以下のように強調している。

聖アントニウスはボスの作品に繰り返し登場しており、《隠修士の三連祭壇画》(ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ) の左翼パネルをはじめとして、ルーヴル所蔵の素描画にも何度か姿を現している。プラドには晴れ渡った風景の中で瞑想する聖アントニウスを描いた小さな板絵があり、多くの細部が通常のボスの様式からは逸脱しているものの、ボスの作品とするのが大方の見方である。^{* 10}

もし、フローベールが、複雑に入り組んだ一連の間テクスト的な仲介を経て、言語によるテクストを創作したならば、それは、ボスによって仕上げられた視覚的テクストに、再び結びつく。ボスのテクストは、その当時、折り重なった一連の、以下のような二つのカテゴリーに分類することのできる言語テクストと、相互に関連性をもっていた。すなわち、一方では、ディルク・バックスが、古オランダ語の諺、言葉遊び、笑い話に関する彼の研究 (D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Staatsdrukkerij / M. Nijhoff, 's-Gravenhage, 1948; *Beschrijving en poging tot verklaring van her Tuin der Onkuisheid drieluik van Jeroen Bosch*, Noord-Hollandsche Uitg. Mij, Amsterdam, 1956) のなかで提示するようなテクスト、他方では、中世における複数の聖人伝である。ギブソンは、後者のテクストとの関連性を、説得力をもって強調している。「聖アントニウスという主題に関するボスのもっとも包括的な表明といえば、やはりなんと言ってもリスボンの三連画であろう。そこには当時すでにドイツ語に翻訳されていた『教父たちの生涯』や『黄金伝説』からボスにもたらされた聖アントニウスについての多くの知識が反映されている」(W. S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, cit., p. 138, [前掲書、185 頁])^{* 11}。

^{* 10} W. S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, Thames and Hudson, Londra, 1973, p. 138 [ウォルター・S・ギブソン (佐渡谷重信訳) 『ボス——光と闇の中世』、美術公論社、1989 年、185 頁]。

^{* 11} 祭壇画の解釈については膨大な研究がある。以下を参照。W. Aymès e A. Clément, *The Pictorial Language of Hieronymus Bosch: Represented in a Study of two Pictures, The Prodigal Son, and the Temptations of St Anthony, with Comments on Themes in Other Works*, trad. ingl. di E. A. Frommer, New Knowledge Books, Horsham, UK, 1975.

ジェノヴァの司教、ヤコブス・デ・ヴォラギネ^{*12}が1228年から1230年にかけて著した『黄金伝説』は、キリスト教文化における主要な聖人伝の典拠のうちのひとつであり、この聖人伝は当時、教会の教父たちによる聖人伝のテキストに依拠して著された。これらの教父たちのうち、聖アントニウスの誘惑を最初に記したのは、エジプトのアレクサンドリアの司教、アタナシオスである。彼は295年から373年まで存命し、356年、隠修士が355年に没して後すぐ、ギリシア語で、『アントニウスの伝記』を著した。しかし、アタナシオスは、創作することはいわず、むしろ、テキストの複合体を念入りに仕上げてしまったために、その構成は、研究者たちの間の論争の種となっている。アタナシオスの『アントニウス伝』の英訳版の編者であるロバート・C・グレッグは、こうした論争を、作品の序文において以下のように要約している。「『アントニウス伝』と、いくつかの古典的な聖書のテーマやモチーフとの関連を強調したいと考える研究者たちによって、多くの見解が示されている。作品の基礎となる構造は、福音書における誘惑のエピソードから派生したものであるということが認められている」^{*13}。それに反して、他の研究者たちは、アタナシオスの作品に関して、古代ギリシア文学からの影響を強調した。ロバート・C・グレッグは、可能性のある典拠の一覧を、次のようにまとめている。「下記の作品とアタナシオスの親和性を——作品への従属を——示す証拠が集められた。『ピタゴラス伝』、フィロストラトスによる『テュアナのアポロニウス伝』、ポルピュリオスによる『プロティノス伝』、そしてクセノポンによる『アゲシラオス王の伝記』である」^{*14}。

ここで掘り下げる『誘惑』の系譜学的な起源は、エルサレムとアテネへの入口の手前である^{*15}。しかしながら、この間テキスト的な系統樹の木の葉の茂みは、さらに多くの枝に分岐している。アタナシオスの『アントニウス伝』は、教会の教父たちの無数の著作のなかに、たとえば、ヒエロニムス^{*16}の『著名人伝』のなかに再び見出すことができる。ギリシアの作品の物語の構造は、実際、後世の聖人たちのあらゆる伝記にとって、聖人伝のひとつの原型となる。同様に、4世紀から12世紀のあいだにキリスト教世界に無数に流布した『アントニウス伝』の視覚的な所産も、きわめて豊かなものである。ギー・フェッラーリは、そのうちのいくつかの主要な系譜を、彼のアントニウスの図像学に関する報告書のなかで略述している (G. Ferrari, "Source for the Early Iconography of St. Anthony," in

*12 ヴアラツツェ、1228年—ジェノヴァ、1298年7月13/16日

*13 R. C. Gregg, "Prefazione" a Athanasius, *The Life of Anthony and the Letter to Marcellinus*, Ramsey, New York; Paulist Press, Toronto, 1980, p. 4.

*14 *ibidem*, p. 5.

*15 フローベールの『誘惑』の典拠については、より詳しい考察が存在する。以下を参照。J. Seznec, "Flaubert and the Graphic Arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, pp. 175-190; *Nouvelles études su La Tentation de Saint Antoine*, The Warburg Institute, University of London, Londra, 1949.

*16 ストリドーネ、347年—ベツレヘム、420年

Antonius Magnus Eremita, 395-1956, a cura di B. Steidle, Studia Anselmiana 38, Herder, Roma, 1956, pp. 248-53)。同時に、文学における——とりわけ 16 世紀から 17 世紀にかけてのスペインの——ボスの反響も、広範囲にわたっている。バルタサール・グラシアン の『クリティコン』を思い浮かべれば十分だろう。「考えてみたまえ、——ケイローンが言った——目を開けたまま、夢を見ているところを。ああ、なんてボスは上手く絵を描いたことだろう！ 今、彼の奇想がよくわかる。見たまえ、これらの想像を絶する事物たちを [...]」*17。

ボスの影響力は、優勢のまま、少なくとも、ティントレット*18 が新たな《誘惑》(図 3) の——イタリアのバロック期における同主題の絵画表現の大部分に影響を与えることになる——図像を創作する 1577 年まで保たれていた。対して、パラレルな関連性をもつのが、イーゼンハイム祭壇画の右パネル(図 4)に見られる、マティアス・グリュネヴァルト*19 による《聖アントニウスの誘惑》である。この祭壇画は、ユイスマンス*20 を——その文学理論に深く影響を与え、『コルマール美術館におけるグリュネヴァルト作品』(J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar: Des Primitifs au retable d'Issenheim*, a cura di P. Brunel, A. Guyaux e C. Heck, Hermann, Parigi, 1988 [J・K・ユイスマンス(田辺保訳)『三つの教会と三人のプリミティブ派画家』所収、国書刊行会、2005 年])という文章を書かせるほどに——虜にした。

『誘惑』の創作のために、フローベールは、つい先頃、そのあらましが著されたばかりの、先行する伝承の大半を研究し、念入りに作り直している。視覚的な着想に関しては、フローベールは、ジェノヴァにて、ブリュゲル(子)の絵画を実見し、さらにジャック・カロ*21(図 5)の複製品をもっていた。また、言語に関する着想に関しては、ミーニュの『教父著作集』におけるアントニウスについてのテキストを、細心の注意を払って研究している。

3. 誘惑の伝播——セザンヌからエルンストまで

しかし、フローベールは、この過去の視覚的、言語的な伝承の改訂という作業の出発点

*17 B. Gracián, *El criticón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, I, p. 79; とりわけ 16 世紀及び 17 世紀のスペイン文学に関しては、H. Heidenreich, "Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 23, 1970, pp. 171-199 を参照。

*18 ヴェネツィア、1518 年 9 月 29 日ー 1594 年 5 月 31 日

*19 ヴェルツブルク、1480 年頃ーハレ(ザーレ)、1528 年 8 月 31 日

*20 パリ、1848 年 2 月 5 日ー 1907 年 5 月 12 日

*21 ナンシー、1592 年ー 1635 年

どころか、より正確に言うならば、重要な分岐点にいた。1935年から1937年のあいだに、たとえば、スコットランドの音楽評論家であり、作曲家であるセシル・グレイ^{*22}は、フローベールの誘惑に関して、12人の独奏者、合唱、オーケストラのための翻案作品（図6）を作曲している。

グレイがとりわけ、自身の作品『聖アントニウスの誘惑』への「分析的・説明的注釈」の導入部において、以下の点を強調していることは、意義深い。「聖アントニウスは、いかなる芸術においても実現することのできる類の多くの着想のうちのひとつです。フローベールは、ブリューゲルの絵画からインスピレーションを得ました。わたしは、フローベールからインスピレーションを得ています。この作品は、ロマン主義的な着想が、作品として具現化された多くのうちのひとつなのです」^{*23}。しかしながら、セシル・グレイは、同じ導入部において、以下の点にも注意を促している。「本作品は、もっとも初期の段階においては、視覚的な——演劇的、映画の、もしくはテレビのとも言える——表象におけるいくつかの形態を介して構想を得ています」^{*24}。

実際、フローベールの『誘惑』は、当初から、とりわけ画家たちを惹きつけた。セザンヌ^{*25}は、『聖アントニウスの誘惑』の三つのヴァージョンを描いている。このうち、もっとも有名な作品（図7）は、1875年から1877年にかけて描かれたものである（Cézanne, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, a cura di F. Cachin *et al.*, 1996, pp. 157-8）。フェルナン・クノップフ^{*26}は、1874年、『フローベールによる聖アントニウスの誘惑』という作品を、ベルギー象徴主義の画家たちの最初の展覧会に出品する。三年後には、ジェームズ・アンソール^{*27}がこの主題の新たなヴァージョン（図8）を描くが、そこでは、フライドポテトを食べるブルジョアたちがアントニウスを誘惑している。フェリシアン・ロップス^{*28}は、こうして1890年頃、より一層スキャンダラスな表象——《十字架上の女性》としても知られる、十字架に掛けられた半裸の女性が描かれた《聖アントニウスの誘惑のための習作》（図9）^{*29}——の構想を得るのである。

.....
*22 1895年－1951年

*23 C. Gray, *The Temptation of Saint Anthony*, Chappell & Co. Ltd., Londra, 1954, p. 1.

*24 *ibidem*.

*25 エクス＝アン＝プロヴァンス、1839年1月19日－1906年10月22日

*26 デンデルモンデ近郊グレンベルヘン、1858年9月12日－ブリュッセル、1921年11月12日

*27 オーステンデ、1860年4月13日－1949年11月19日

*28 ナミュール、1833年7月7日－エソンヌ、1898年8月23日

*29 この作品に関して、ロップスはフランス人の男友達、フランソワ・テールマンに宛てて、流石的な皮肉を交えた手紙を書いている。「すべては結局、可愛い女の子を実物から描くためのただの言い訳だよ。彼女は、もはや一年前から、わたしたちにトゥルネー風の卵とトリッパを作っている。彼女は、初めて、大いなる説得の末に、彼女の年老いたフェリイのため、モデルになることに応じてくれた。こうして彼女は、カノーヴァのために、ボルゲーゼ家のお姫さまとしてポーズをとったんだ。わたしは、ただ髪型を変えただけさ」。(V. Arwas, *Félicien Rops*, Academy Edition, Londra; St. Martin's press, New York, 1972, ページ数の表記なし、より引用)

その後、オディロン・ルドン^{*30}が、1882年にフローベールを読み、ベルギー象徴主義者たちにフローベールがもたらした並はずれた影響力にも導かれて、リトグラフによる三冊ものの版画集を、1888年、1889年、そして1896年に捧げる(図10)^{*31}。先述のユイスマンスは、これらの版画集のうち一枚のリトグラフを、「怪物」という奇想を扱った論評のなかで叙述し、論じている(J.-K. Huysmans, *L'Art moderne: Certains*, Union Générale d'Éditions, Parigi, 1975, pp. 389-92)。

グリューネヴァルトから続いた、間テクスト的な一本の糸は、マックス・エルンスト^{*32}にも着想を与え、エルンストは、1945年、凄まじい《聖アントニウスの誘惑》を描いている(図11)。

4. 誘惑列伝——フーコー、ヴァレリー、ボルヘス、バルト

フローベールの『誘惑』をめぐる間テクスト性の迷宮は、この作品によって靈感を与えられた文学テキストや哲学テキストが数多くあるためにさらに混乱を極めるものとなる。ヴァレリーやボルヘス、フーコーは、フローベールのそのテキストに魅惑された作家たちの幾人かに過ぎない。あらゆる表現的本質を備えた諸々のテキストのこの豊かな集成を前にして、対峙すべき問題は多様である。

第一に、この成功の諸々の起因とは何か？ なぜ聖アントニウスの誘惑の物語はかくも多くの作家、画家、哲学者たちを魅了するのか？ 第二に、間テクスト性のストーリーはいかにして始まったのか？ なぜ作家たちは誘惑の視覚的描写に、そして画家たちはそれらの文学的描写にかくも魅せられるのか？ そして最後に、フローベールの『誘惑』——その様々なヴァージョンといったほうが良いかもしれないが——は、いかにしてイメージと言葉の間、表象と分析の間のこの往来をひき起こす役割を果たすのだろうか？

本論が探ろうとする仮定とは、これらの問いに答えるためには、砂漠や精神的瞑想の孤独にある隠者においてみられるような第一のタイプの誘惑と、創造や表現形式との格闘において孤独にある芸術家においてみられるような第二のタイプの誘惑との間の比較検討を行う必要があるか、ということである。フローベールは、形式に対する崇拜に身も心も捧げた作家である。ここでの形式とは、イェルムスレウに倣うなら、記号論的技工の表

* 30 ボルドー、1840年4月20日ーパリ、1916年7月6日

* 31 R. Hobbes, *Odillon Redon*, Studio Vista, Londra, 1977; D. Gamboni, *La Plume et le pinceau: Odillon Redon et la littérature*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1989 [ダリオ・ガンボーニ(廣田治子訳)『「画家」の誕生——ルドンと文学』、藤原書店、2012年] ; S. F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon*, University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1992.

* 32 プリュール、1891年4月2日ーパリ、1976年4月1日

現にも内容にも関わる組織化として理解することができる。構成においてフローベールは labor limæ、すなわち忍耐強く言い回しに磨きをかける作業に取り憑かれている。内容を準備するにあたっては彼は同様に、秩序だった読解や余すところのない知識の整理された構成に熱中する。フローベールの大量の書簡は、寸分の狂いもない構成に関するこのような執着への言及で溢れ、彼の諸々の作品はいずれの行もそれを露わにし、批評家たちはあらゆる分析をもってこの点を明らかにする。

しかしながらフローベールの表現形式に対する脅迫観念は、余波をもたらす。何よりもまず、文章の組み立ての緩慢さである。彼は言葉を消しては別のものに置き換え、置き換えたかと思うとそれを消す。そして、ある言葉の変更はその言葉の前後にある言葉全ての書き換えを促すのである。変更の連鎖においてワードプロセッサの不在はその頁を闊い場へと変容させ、作家を疲労困憊させないではおかない。同時に、内容はすんなりと確定しない。読解の継続、注釈の編纂、整理カードの隙間ない書き込み、参考文献の蓄積。その結果、不動と孤独に身を捧げる一人の存在がそこから生じる。同じ手紙の中でフローベールは、『誘惑』について書きたいという自身の強い願望について初めて言及する。そして更に、彼は芸術家の人生について自身が抱く考え方を記述する。「不幸にならない唯一のみちは、芸術の中に閉じこもって、残りはとるにたらぬものだと考えることだ。[...] ぼくは現実の生活には取り消しのきかない別れの言葉を与えてしまった。これからはずっと、ぼくの部屋には五、六時間の静けさと、冬には赤々と燃える暖炉と、毎晩、照明のために二本のろうそくを必要とするばかりだ*³³」

そしてまた、エルネスト・シャヴァリエへの 1845 年 8 月 13 日付の手紙でフローベールはこう書いている。「熱狂することではないか、感激することではないかとおもっていたが、もし幸福というものがどこかにあるとしたら、それは沈滞の中にあると思う。沼に嵐はこない。ぼくの習慣はほぼ固定してしまった。規則的に、落ちついて、几帳面に、ひたすら文学と歴史に専心して生きている」*³⁴。

さらに、フローベールがイタリアで購入した誘惑を象徴するカロの版画を梱包した荷物から取り出すわずか一週間前に、彼はルイズ・コレに「耐えがたい労苦によって、ファナチックで献身的な根気のよさによって、人間は初めて文体に到達するものなのです*³⁵」と書き送っている。

書くためには、超人的な意思が要ります、が、ぼくは一人の人間に過ぎない。時に

*³³ G. Flaubert, *op. cit.*, p.173 [フローベール、前掲書、61-62 頁] .

*³⁴ G. Flaubert, *Extraits de la correspondance o Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, Parigi, 1963, p. 33 [同上、71 頁] .

*³⁵ *ibidem*, p. 39 [同上、102 頁] .

は六ヶ月ぶっ続けに眠る必要があると思えるほどです。ああ！ 登攀を望むあの山々の頂きを、ぼくは何という絶望の眼で眺めていることか！ 一週間もしたら、この前こちらへ帰って以来何頁書いた勘定になるか分かりますか？ 二十頁です。1 カ月かかって、それも毎日少なくとも七時間仕事をして二十頁！ * 36

そしてまた、研究家たちに非常によく知られた手紙でフローベールは、一方で、作家の努力と征服と意気消沈、他方で、隠遁者の苦悩と勝利と敗北の比較をほのめかしている。

時折、どうして疲れのために腕が抜け落ちてしまわないのか、どうして頭がずたずたになってしまわないのか不思議に思うくらいです。ぼくは外面的な歓びの一切欠けた厳しい生活を送っています。そこでぼくを支えてくれるものといつては、途絶えることのない一種の激情があるばかり、それも時折自分の無力に泣き出すことだっていますが、でも切れることなく続いています。ぼくは、狂的な道に外れた愛でもって自分の仕事を愛しています。ちょうど、自分の腹を擦り苛む苦行帯を愛する苦行僧のように。自分がからっぽに思える時、表現がどうにも出てこない時、長々と書いた挙句にただ一つの文章もなっていないと分かった時、そうした時には長椅子にくずおれ、心のなかの倦怠の沼に浸って呆然としていることも度々です * 37。

この比較のおかげで、多くの解釈者はフローベールと彼の文学上のアルターエゴであるアントニウスとの同一性を提示した。というのも、両者ともに孤立した存在を伴い、時に神の恩寵に触れ、そしてしまい、両者ともしばしば失意の底にある (G. Seginger, *Naissance et Métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1997, p. 23)。記号学は文学テキストに集中できる様、どちらかという予測されうる結果であるそのような心理的一伝記的読解に対しては距離を置くのが常である。とはいえ、フローベールの『誘惑』のテキストにせよ、彼の作家としての隠遁にせよ、そこには重要な要素の星座があって、より高いレヴェルの分析が求められる。すなわち、文化の記号論のレヴェルであり、とりわけ、生の形式の記号論の人類学のレヴェルである。未だ全てを構築すべきこの鍵において、次のように仮定することは許される。すなわち、アントニウスと砂漠および誘惑との関係がフローベールと文字およびその逸脱との関係を映し出すものであること、そして前者と後者はより一般的な弁証法、すなわち現実のカオスに捕われた創造者の言説の秩序——もしくはロゴス——の弁証法の

* 36 *ibidem*, p. 68 [ギュスターヴ・フローベール (山田爵；齋藤昌三；蓮見重彦訳) 『フローベール全集 9 書簡Ⅱ』、筑摩書房、1976 年、40 頁] .

* 37 *ibidem*, p. 69 [同上、48 頁] .

特殊なケースに他ならない、ということである。

フローベールの『誘惑』を最も歓迎した読者達は、形而上学を基軸にアントニウスの精神的誘惑をフローベールの実存的な誘惑と結びつける可能性をしばしばつかんだ。『幻想の図書館』でミシェル・フーコーはこう書いている。

ところで、夢と錯乱ということだが、じつは今日では、『誘惑』は、綿密周到なる知のモニュメントであることがわかっている。異端の開祖たちの場面では、ティユモンの『教会史のための覚え書』を渉猟し、マテルの『グノーシス主義の歴史』全三巻、ボーソブルの『マニ教の歴史』、ロイスの『キリスト教的神学』を読む。いうまでもなく聖アウグスティヌス、そしてミーニュによる『教父全集』（アナスタシウス、ヒエロニムス、エピファニウス）をこれに加えなければならない。異教の神々については、ピュルヌフ、アンクテイル＝デュペロン、エルプロ、オテインゲルなどの著作、数十巻の『驚異の世界』、イギリス人レイヤードの研究、とくにクロイツエル『古代の宗教』の仏語訳をフローベールは読みあさった。クシヴレの『畸形の伝説』、カイエとマルタンが再版した『フィジオリギュス』、ボアイストウオの『奇蹟の物語』、デュレが植物とその『不思議な物語』を記した著作は、怪物に関する情報源となった。スピノザは、広がりをもつ実体について形而上学的瞑想にふけるところで、着想を与えている*³⁸。

文章のイメージにしる書体にしる表現形式を力づくで統御するフローベールの脅迫観念は、矛盾する反応を喚起する。ポール・ヴァレリーは、『誘惑』に捧げられた短い記事の中で、フローベールの頑固一徹な博学ぶりについて軽蔑の念をあからさまに表明する。いわく、「いかなる空想よりも空虚にきまっている博学の幻想的な基礎の上に、物語をつくりあげるために費やされた努力の量を思うほど、わたくしにとって憂鬱なことはない*³⁹」、と。その一方でフローベール自身は、小説『ブヴァールとペキュシュ』の中で未完成ではあるがそのパロディーを残している。他方、ホルヘ・ルイス・ボルヘスは——それ以外には考えられないことだが——文学の語りにおける内容にしる、表現にしる、フローベールの流儀に対し賞賛を惜しまない。彼はフローベールについて「彼はこの世に現れた新たな種族——祭司としての、苦行者としての、そして、ほとんど殉教者としての文人

*³⁸ M. Foucault, *La Bibliothèque fantastique: À propos de la La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, 1995, La Lettre volée, Bruxelles., p. 8 [ミシェル・フーコー（工藤庸子訳）「幻想の図書館」、小林康夫；石田英敬；松浦寿輝編『フーコーコレクション2』、筑摩書房、2006年、162-163頁]。

*³⁹ P. Valéry, "La Tentation de (saint) Flaubert", in Id., *Variété, Oeuvres Complètes*, 2 voll., Gallimard, Paris, 1957, vol. I, p. 613 [ポール・ヴァレリー（中村光夫訳）「フローベールの誘惑」、『ヴァレリー全集 8 作家論』、筑摩書房、1973年、311-312頁]。

という新たな種族——の最初のアダムであったのだ^{*40}」と語っている。

しかしながら、有効な倫理的あるいは美的判断を超えて、形式をくものにしよう (la maîtrise) というフローベールの苦悩の背後に何が隠されているのか最大限の鋭さをもって気づくのは、記号論学者の眼差しである。ロラン・バルトは、フローベールの『誘惑』について少なくとも三度とり上げている。『ヌーベルリテレーズ誌』とのインタビューで、彼はこう語っている。

[...] フローベールはエクリチュールのドラマ、当時も今も文体と呼んでいるもののドラマを生きたのです。しかし、これは文体を凌駕してしまう問題です。あなたは、フローベールが表現形式の推敲について述べた、この上もなく悲痛な言葉をご存知でしょう。これらの言葉が示しているのは、文学的エクリチュールがまさしく良心と遠く離れて、分離し、こう言ってよければ離乳してしまったことを、彼が実際に引き裂かれるような思いで生きていたということなのです^{*41}。

また、『サド、フーリエ、ロヨラ』において新たに、「フローベールをひどく悩ました」のは「この文なるものの不確定性」であった、とバルトは言及している (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), in Id., *Œuvres Complètes*, 3 voll., Seuil, Parigi, 1994, vol. 2., p. 1134 [ロラン・バルト (篠田浩一郎訳) 『サド、フーリエ、ロヨラ』、みすず書房、2002 年])。そして更に、アンドレ・マルティネに捧げられた『フローベールと文章』というタイトルの記事においてバルトは、フローベールの文体の実存的様態に対するより深い思索をもって捧げている。

もちろんフローベールよりも前に、様式をめぐる過酷な仕事、たゆまぬ修正による疲れ、ごくわずかの効果を挙げるためにとてつもない時間をかけねばならないという憂うべき必要性を体験——そして表現——した作家はいた。しかしながら、フローベールにおいては、苦悩は他の次元にある。彼において様式をめぐる仕事は、(彼はそれについてしばしば言及しているのだが) 言い表すことの出来ぬ苦悩、ほとんど贖罪としてある。彼はその贖罪の報いとして、他の多くの作家においてはインスピレーション的感情とでも言い得たような (すなわち一か八かの) 不思議な秩序と

.....
* 40 J. L. Borges, "Flaubert y su destino ejemplar", in Id., *Discusión, Obras Completas*, 6 voll., Emecé Editores, Buenos Aires, 1964, vol. 4., p. 145 [ホルヘ・ルイス・ボルヘス (牛島信明訳) 「フローベールと彼の模範的な宿命」、『論議』、国書刊行会、2000 年、219 頁]。

* 41 R. Barthes, *Intervista con André Bourin*, in "Les Nouvelles littéraires", 5 marzo 1970, ページ数の表記なし [ロラン・バルト (野村正人訳) 「批評と自己批判《ヌーヴェルリテレーズ》誌インタビュー」、『ロラン・バルト著作集6 テクスト理論の愉しみ』、みすず書房、2006 年、297 頁]。

でもというようなものを何も見出すことはない。フローベールにとって様式とは、絶対的で尽きる事のない無益な苦悩である。文の作成は並外れて遅い（「週に二頁」、「一頁に五日」、「二行を探究するのに二日」）。それは「取り消しのきかない別れ」、情け容赦のない隔離を要求する^{* 42}。

要するに、バルトにとってフローベールは、美辞麗句を完璧に操る人、ほぼ超人的な努力のおかげで内容の構築（*inventio*）、語りの構成（*dispositio*）、語りの様式（*elocutio*）、データを集める際の細心の注意（*memoria*）に精通している作家である。その一方でフローベールに欠けていたのは、行為の実践（*actio*）すなわち語るというジェスチュア、制御不能の衝動、激しい感情の爆発である。バルトから見れば、テキストの実装（*mise en œuvre*）においてフローベールには行為の実践が欠けている。というのも、近代の散文は実際の文章において古典的修辞法との連続性を拒むからである。あるいはまた、テキストの構図（*mise en place*）においても行為の実践を欠いている。というのも、フローベールの文体そのものが動き、速さ、ダイナミックさを排除し、停滞、緩慢さ、忍耐のみを認めていたからである。フローベールはさて、その言葉の語源に添った意味において、行動の作家というよりも受苦（*passione*）の作家といえる。

5. 誘惑の尊厳——ニーチェ

この行動の否認ゆえに、ニーチェ^{* 43}はフローベールを軽蔑していた。『ニーチェ対ヴァーグナー』の中で哲学者はこう書いている。

フローベールはパスカルの新版にほかならないが、芸術家としては、本能にもとづく判断を根底に持っているからである。すなわち、「フローベールはつねに憎々しい、人間は無であり、作品がすべてである（*Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'oeuvre est tout*）」…彼は、パスカルが思索するときおのれを責めさいなんだのとまったく同様、創作するときおのれを責めさいなんだ——彼らは両者とも非利己主義的な感じとり方をしていた…「没我」^{* 44 / * 45}

* 42 R. Barthes, *Flaubert et la phrase*, "Word" 24, 1-3, 1968, ページ数の表記なし。

* 43 リュッケン、1844年10月15日ーヴァイマル、1900年8月25日

* 44 F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (1888), in Id., *Nietzsche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, 15 voll., 1969, Walter de Gruyter & Co., Berlino, 4, 3, p. 424 [フリードリッヒ・ニーチェ（原祐訳）「ニーチェ対ヴァーグナー」、『ニーチェ全集13』、理想社、1980年、307頁]。

* 45 フランス語箇所および強調は原文ママ。

『権力への意志』の他の行^{くだり}においてニーチェはまた、フローベールをあたかもフランスのデカダンスの神髄であるかのように描き出している。「愛と未来とによせるロマン主義の信仰が無への絶望のうちへと一変するあの典型的転身。その最も顕著な事例は、フランス人の中ではG. フローベール、ドイツ人の間ではリヒャルト・ヴァーグナー。これは1830年から1850年にかけてのことである^{*46}」。とはいえニーチェのその判断は謂れないものではなく、フランス人の随筆家ポール・ブルジェ^{*47}の『現代心理論集』により感化されたものである。ブルジェは、「ギュスターヴ・フローベールの虚無観について」という章の第一節で以下のように書いていた。

フローベールが自分以外の存在の宿命を観たのは、自分の宿命を通じてである。——実際、彼の作中のすべての人物の不幸の原因が、彼の場合と同じく不均衡なのである。しかも、この観点を普遍化しているので、彼はこの不均衡が偶然事でないことを認めているように見える。人間の営為が結局は失敗に終るというのは、彼の眼には永劫に変らぬ法則として映ずるのだ。そのわけは、第一に外的状況が人間の夢と背馳するからであり、次にたとえ状況の恩恵を受けたところで、魂は自分の幻想を心ゆくばかり堪能しようとして自らを食い潰すことは妨げられないからである^{*48}。

ブルジェのエッセイを読んだニーチェは、『反キリスト者』の箴言34で以下のように声を荒げる。

「座っていなければ考えることも書くこともできない」(G. フローベール)。——これでお前の正体がわかった、ニヒリストよ！ 根気よく座って仕事をするのは、まさしく精霊に対する罪である。歩^あき^なが^らえ^た思想のみが価値をもっている^{*49}/^{*50}。

.....
* 46 F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht* (著者存命中には公刊されなかった手稿), a cura di P. Gast, Alfred Kröner Verlag, 1959, Stoccarda, p. 79 [フリードリッヒ・ニーチェ (原祐訳)「権力への意志 (上)」、『ニーチェ全集 11』、理想社、1980年、103頁] .

* 47 アミアン、1852年9月2日ーパリ、1935年12月25日

* 48 P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Librairie Plon, Parigi, 1917, p. 148 [ポール・ブルジェ (平岡昇; 伊藤なお訳)『現代心理論集 デカダンス・ペシミズム・コスモポリタニズムの考察』、法政大学出版局、1987年、60頁] .

* 49 F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* (1888), in Id., *Nietzsche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, 15 voll., 1969, Walter de Gruyter & Co., Berlino, 6, 3, p.58 [フリードリッヒ・ニーチェ (原祐訳)「箴言と矢」、『ニーチェ全集 13』、理想社、1980年、22頁] .

* 50 フランス語箇所および強調は原文ママ。

ニーチェは、自分をかくも苛立たせたこの引用句を、1884年に出版されたギュスターヴ・フローベールのジョルジュ・サンド宛書簡集のギ・ド・モーパッサンによる序文のうちに見出していた。その箴言は、作家に対する哲学者の軽蔑の念が、行動の欠如に対する非難を論拠としていたことを示している。文体がお仕着せのものであるというイメージは実際、かくなる欠如を要約するものであり、それはまた、ニーチェが『悦ばしき知識』においても、「だが一体なぜ君は書くのか？——甲が言う、『おれは、インキをつけたペンを手にして考える部類の人間には入らない。ましてや、椅子に腰をおちつけ紙面を睨みながら、目前にインキ壺を開けたままで自分の情熱に身をまかすような部類の人間ではない。[…]' *⁵¹/_{*⁵²}」と、激しく罵ったものでもあった。そのようなイメージに対してニーチェはかの有名な踊るような文体を対比させている。再び『反キリスト者』においてであるが、彼はこう書き記した「——つまり、あらゆる形式における舞踏、足で、概念で、言葉で舞踏しうるということは、高貴な教育からは除外されえない。ペンでもまたしえなければならぬと、——書くことを学ばなければならぬと、私はさらに言う必要があろうか？ […]' *⁵³/_{*⁵⁴}」。

ニーチェの哲学的意図は、エクリチュールによりくだかれてしまった行動を、また形式によって丸め込まれてしまった力を取り戻すことにある。『ツァラトゥストラ』における淀みのない、踊るような、そしてまた血のたぎるような文体である。「すべての書かれたもののうちで、わたしは、人が自分の血でもって書いているものだけを、愛する。血でもって書け。そうすれば、きみは、血が精神であることを経験するであろう *⁵⁵」。拙論における主たる仮説は、聖アントニウスの誘惑を介して、フローベールが力の誘惑——内容の構成にしる、様式の提示にしる、形式に対する細心かつ慎重なコントロールをすり抜けるような、情熱的で無法な身体的誘惑——を呼び覚ますと同時に払いのけたのであろう、ということである。

絵画、なかでも特にブリューゲルの絵画やカロの版画を通してフローベールが吸収したボスの妄想的なイメージは、それを介してフローベールが力の誘惑の虜となる水脈である。とはいえ、この誘惑の源は別な所、間テキスト性の他の迷宮の中、換言すれば聖アントニウスの誘惑の演劇的位相のうちにある。実際のところ劇場は、ニーチェにおいて舞踏

* 51 F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Id., *Nietzsche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, 15 voll., 1973, Walter de Gruyter & Co., Berlino, 5, 2, p. 124 [フリードリッヒ・ニーチェ（信太正三訳）「悦ばしき知識」、『ニーチェ全集 8』、理想社、1980年、148頁]。

* 52 強調は原文ママ。

* 53 F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, cit., 3, p. 104 [フリードリッヒ・ニーチェ（原祐訳）「偶像の黄昏」、『ニーチェ全集 13』、理想社、1980年、76頁]。

* 54 強調は原文ママ。

* 55 F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883–1885), Alfred Kröner Verlag, 1950, Stoccarda, p. 41 [フリードリッヒ・ニーチェ（吉澤傳三郎訳）「ツァラトゥストラ」『ニーチェ全集 9』、理想社、1979年、66頁]。

が果たすのと同じ役割をフローベールにおいて果たしている。劇場は、エクリチュールと身体、形式と力、ロゴスとカオスとの再接近を可能にする。しかしながら、フローベールは力、実体、劇場のこの誘惑の虜となるわけではない。反対に彼は、誘惑を内容の構成においてにしる、様式の提示においてにしる、完璧なテキストに仕上げることにより、かくなる誘惑を払拭する目的のために『聖アントワヌの誘惑』を用いる。この悪魔祓的な態度は、フローベールの作家活動にずっとついてまわる。フローベールは、あたかもそれが文体を通して実践される或る種の精神的な鍛錬であるかのように、1849年、1856年そして1872年と三度にわたり『誘惑』の新たなヴァージョンを書いている。

第三の、すなわち作品の最後のヴァージョンを完成させた時、フローベールはルロワイエ・ド・シャンテピエ嬢への手紙の中で、文学作品の創造における長きにわたる格闘を描写する。その際、自身の壮大な書簡集において彼の想像力をかくも刺激したブリュゲルの絵について二度目の——それが最後になるのだが——言及をする。言葉とイメージの相互関連の環が閉じる。ブリュゲルの絵はフローベールが『誘惑』を書き始める頃に彼の書簡の中に登場し、そして、その作品が完成した三十年後に再び登場する。1872年の6月5日、フローベールはこう書いている。「苦悩のどん底にありながら、わたしは『聖アントワヌ』を書き上げます。これは、わたしの全生涯をかけた作品です。というのは、この着想をはじめて得たのは、1845年、ジェノヴァでブリュゲルの画を前にした時で、その時以来、たえまなくそのことを考え、関係資料を読みつづけてきたのですからね^{* 56}」。

フーコーは正当にも、『聖アントワヌの誘惑』がフローベールにとっては文学テキストでもなければ或る種のメタテキストでもなく、その作品においてほぼ儀礼的ともいえるやり方で文章を書きまた更に書き重ねることが、作家の成功の重要な行程になっていることを直感的に見抜いている。

三回、フローベールは『聖アントワヌ』を書いた、くり返して三回書いたのである。まず1849年——これは『ボヴァリー夫人』以前である——ついで『サラムボー』の前の1856年、そして『ブヴァールとベキュシェ』にとりかかる直前の1872年に。[...]『誘惑』とはフローベールにとって、おのがエクリチュールの夢なのだという感じがする。つまり、エクリチュールがそうあってほしいと思われる何か[——柔らかで、艶^{つや}があって、自然な感じで、しっかりと文章の陶酔のなかに解けこんで、美しい——] しかもついに白日^{フォルム}の形式にめざめるためには、エクリチュールがそれ

.....
* 56 G. Flaubert, *Correspondance, cit.*, sesta serie (1869-1872), p. 385 [ギュスターヴ・フローベール (中村光夫; 山川篤; 加藤俊夫; 平井照敏; 内藤照一; 蓮見重彦訳) 『フローベール全集 10 書簡Ⅲ』、筑摩書房、1976年、212頁] .

であることをやめねばならぬ何か。『誘惑』はフローベールの作品全体に先立って存在した […]。 […] しかもそれは——儀式か、浄化か、訓練か、退けられた《誘惑》か？——それぞれの作品が書かれる直前に、くり返し現れたのだった。フローベールの全作品の上に覆いかぶさった『誘惑』は、その饒舌で常軌を逸したところ、異様に多い粗削りなところ、そこに住みついた架空の動物の群などのために、ひときわ目立って見えるのだが、それはまた、ほかのすべてのテキストから一步退いたところで、それらのエクリチュールの陰画によって、暗いつぶやきのような散文をつくってみせたのであり、これら一連のテキストは、そうした『誘惑』の散文を抑えつけ、しだいに沈黙へと押しやることによって、ようやく陽の目を見ることができたのだ。^{* 57}

このように理解をすると、『誘惑』、というよりもそのヴァージョンである三作、というよりもそれらエクリチュールの継続的な実践は、ひとつの儀礼とみなされる。この儀礼を介して、フローベールの想像力はその行き過ぎを一掃し、あるいは少なくともそれを一種の文学的無意識の中へと追いやる。そうすることで、形式的純粹さをもつ他の諸作品においても、視覚的で演劇的な想像力によって喚起される過剰さから距離をとることができるのである。

ポール・ヴァレリーは、フローベールの『誘惑』に関する自身の短い論説において、ゲーテがエッケルマンとの対話の中で『ワルブルギスの夜』について述べている行を引用する。「無数の神話的な人物がそこへ這入ろうとひしめいていたが、わたくしは自分を戒めた。そしてわたくしは自分の求めているイメージを眼に映すものだけをしか受入れなかった^{* 58}」。ついでヴァレリー自ら、フローベールはゲーテと同じようには身を守ることが出来なかった、と彼を非難する。「この叡智は『誘惑』の中に現れていない^{* 59}」。フーコーは逆に、彼特有の知的調子で、まさにヴァレリーが批判する理由をもって『誘惑』に肯定的な評価を与える。すなわち、言説とエクリチュールの形式を秩序づけようとする行為と常に緊張状態にある、想像力の逸脱、力の残滓、カオスの塊にはけ口を与えることのできる能力である。

6. 誘惑の演劇性——マリオネット

フーコーは、この緊張の意味をじゅうぶんにとらえるには、フローベールのことばと

^{* 57} M. Foucault, *op. cit.*, p. 5 [フーコー、前掲書、159-161 頁] .

^{* 58} P. Valéry, *op. cit.*, p. 617 [ヴァレリー、前掲書、314-315 頁] .

^{* 59} *ibidem* [同上、315 頁] .

ボスのイメージとのあいだの間テクスト的弁証法、すなわち想像力のカオスを考慮に入れる二つの異なる形態を比較するだけでなく、そこから透かし見えてくるより深い弁証法を表現する形態との比較も必要であると理解した。すなわち、ことばと身体、とりわけ演劇的身体とのあいだの弁証法である。実際、フローベールが『誘惑』執筆を最初に思いついたときの報告を忘れてはならない。「《聖アントニウスの誘惑》をあらわしたブリューゲルの絵を見た。「聖アントニウスの誘惑」を芝居にアレンジしてみたという気持ちになった^{*60}」つまり、フローベールが初めに望んだのは演劇への翻案だったのだ。だが、なぜ演劇だったのだろうか。

またしてもフーコーが書いているように、「じっさいフローベールは、子供のころしばしば、ルグラン親方の人形芝居で『聖アントニウスの聖史劇』を観ていたし、ずっとのちには、わざわざジョルジュ・サンドをそこに連れていった」^{*61}。フーコーはこの情報を、1962年に刊行されたルネ・デュメニルによるフローベールに関する膨大な伝記研究から発見した。そこでは、ルグランの劇場の正確な描写を読むことができる。

フローベールの時代には——そして彼の死のあとも長きにわたって——マリオネット劇場はおおぜいの子供たちを魅了した。この劇場は善き人であるルグラン親方のもので、教訓のために『聖アントニウスの誘惑』を上演していた。人形の遣い手の陽気さは忘れられないもので、中世の聖史劇にさかのぼる古い伝統は、彼の雄弁さによって悪意はないが粗雑なかたちで不滅化された。^{*62}

このマリオネット劇場の内容を概括したあとで、デュメニルは以下のように付け足している。

フローベールはふだんから移動興行の芝居小屋で上演された演劇に通っていた。彼が若い頃の思い出に執着していたことは、ある程度正確に知られている。毎年10月、ルグラン親方が劇場のステージを組み立てると、フローベールは『誘惑』を観に戻ってくるのだった。ツルゲーネフやフェイドー、ジョルジュ・サンドを連れて……。ある日、芝居小屋の奥の席を取ると、だれかがルグラン親方にそのことを告げた。隠者の住まいをあらわす舞台の幕が上がる前に、役者らはステージの前に出てコメディ・フランセーズ風のあいさつをすると、以下のようなことを述べた。「紳士淑女

^{*60} G. Flaubert, *Correspondance, cit.*, prima serie (1830-1846), p. 173 [フローベール、前掲『フローベール全集 8』、62頁]；強調は筆者による。

^{*61} M. Foucault, *op. cit.*, p. 15 [フーコー、前掲書、172-173頁]。

^{*62} R. Dumesnil, *Gustave Flaubert: L'homme et l'œuvre*, Librairie Nizet, Parigi, 1962, pp. 81-82.

の皆さま、演劇の作者さまがこの部屋にいらっしゃいます。わたしたちは彼の演劇に出演できることを光栄に存じます！」フローベールにとってこれほど嬉しいことはなかった！^{* 63}

フローベールの『誘惑』周辺にまつわる間テキスト的な連なりを調べ、テキスト的にも文化的にもその重要性を明らかにするなかで、ルグラン親方のマリオネット劇の起源を探るのは興味深く思われる。ポーランドのマリオネット研究者ヘンリク・ユルコフスキはフローベールの「誘惑」に対する関心について知らないようだが、ルグラン親方については少なくとも一度言及している。

聖アントニウスの誘惑というテーマはフランスやベルギーで大きな人気を誇った。テキストはガストン・パティによって出版され、それをルグランという人物から受け取った人形遣いレイ・ルヴェルジョワは、1875年に脚本をそらで書き上げた。できあがった「作品」はとても単純で、純真な演劇の力をテキストから引き出していた。登場人物はなにか行動を起こすたびに彼の意向を宣言するのだ。それは説教的な性格の聖人賛美風な「作品」であった。^{* 64}

いわゆる大衆的な文化ではしばしばそのテキストが破壊されるため、子供のころのフローベールを魅了し、大人になってから『誘惑』に至る想像力へと彼を導いた「作品」の起源をたどるのは難しい。とはいえ、その形跡はおそらく、ルーアン（フローベールやルグラン親方の出生地）の跣足アゴスティーノ会修道士たちが少なくとも1678年まで上演していた『誘惑』に存在する。事実この年には、ある無名の詩人がオルレアンで「彼らは偽りをもってわが民を迷わせた（Seduxerunt populum meum in mendacio suo）」と題された詩を出版しており、彼はこの詩のなかで「受難劇」のあいだのマリオネットの使用を批判し、「聖アントニウスの誘惑」の演劇に類似した公演を描写した（J. Chesnais, *Historie générale des marionnettes*, Les éditions d'aujourd'hui, Paris, 1980, p. 103）。この公演と中世の聖史劇とのあいだの関係は疑いない。ジャック・シェネが『マリオネット史』に記しているように、「聖史劇におけるマリオネットの参加は明白^{* 65}」なのだ。いずれにせよ、聖アントニウスの誘惑をあらわす聖史劇のテキストを突き止めるのは困難ではあるが、アタナシオスの『アントニウス伝』の着想源となった福音書にあらわれるキリストの

.....
^{* 63} *ibidem*, p. 83.

^{* 64} H. Jurkowski, *Écrivains et marionnettes*, Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mezieres, Francia, 1991, pp. 95-96.

^{* 65} *ibidem*.

誘惑の逸話が、受難の聖史劇のうち主要な場面のひとつであったことは知られている。イコノクラスム以前のビザンティンの手稿もギリシアの演劇／説教におけるその中心性を証言する。同様の主題は、『イエス・キリストの生涯に関する瞑想録』の爆発的普及を通して、中世でもしばしばあらわされた。リネット・Ｒ・ミューアは、著書『中世ヨーロッパの聖史劇』で「キリストの誘惑」の構造を描写している。

共観福音書にしかあらわれないが、アダムとイヴの誘惑に共鳴し反転することから、予型論的に重要なこの物語は、ほとんどすべての作品群や演劇群に登場し、少数ではあるが独立した演劇にもみられる。いくつかの演劇は、誘惑者としての技術を自慢する悪魔らが会議する場面で幕を開ける。イエスを誘惑するのはたいていサタンである〔…〕。多くの演劇では、『瞑想録』にしたがって、三度にわたる誘惑の向かう先はそれぞれ大食、虚飾、貪欲で、これらはアダムの三つの罪に対応する。悪魔はイエスが神なのか人なのか突き止めなければならないと説明するが、彼は劇の最後になってもまだ困惑している。悪魔がイエス自身に触れることや、さらにはイエスの体を肩に載せて小尖塔や山の頂に運ぶ行為さえ許すイエスの謙遜を強調する書き手も何名か存在する。〔…〕いくつかの演劇でサタンは変装する。偽善者に、それから神学者に、隠遁者に、医者に、そして王に。^{* 66}

この描写のなかには、「聖アントニウスの誘惑」の主要な特徴を確実に認識することができ、したがって以下のような仮説が提唱できるだろう。すなわち、ボスの中世絵画的狂乱がブリューゲルやカロの仲介を通してフローベールのエクリチュールの形式主義を誘発したのならば、神秘劇にみられる中世演劇の熱狂は大衆のマリオネット演劇の仲立ちを通して『誘惑』に靈感を与えたのである。デュメニルは彼自身エドゥアール・メニアルを引用しながら以下のように強調している。

エドゥアール・メニアルがいみじくも指摘しているように、ルグラン親方が思い描いた寓話が純真であり、着想源となった古い神秘劇を重んじていればいるほど、大衆演劇がフローベールに与えた影響はより深く刻まれた。『誘惑』がゲーテの『ファウスト』のように中世の演劇に由来すると正当にも言ったのは、こうした意味においてだったのである。^{* 67}

.....
* 66 L. R. Muir, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1995, p. 115.

* 67 R. Dumesnil, *op. cit.*, pp. 83-84.

さらに、中世の宗教劇のフローベールへの影響は、中世の宗教画の影響よりも深いものであっただろうということをつけ加えることが出来る。というのも、後者もまた、前者から着想を受けたからである。中世の神秘劇を描いた絵画とボスの想像力とのあいだのつながりは、実のところ、議論の余地がない（P. Meredith and J. E. Tailby, *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, MI., 1983, p. 103）^{*68}。その上ボスは、オランダ語訳を通して入手可能であった『黄金伝説』や『瞑想録』のみならず、これらヤコブス・デ・ヴォラギネやボナヴェントゥーラ^{*69}の著作にもとづく数えきれない演劇作品をももとにして、彼の想像上の光景を多く描いているのである。実際ボナヴェントゥーラは、身ぶりを口頭で描写するのにこだわり、正確な造形語彙を採り入れ、絵画と演劇の記号間翻訳に備え、これを支援している。メグ・トウィクロスが示唆するように、「ボナヴェントゥーラは登場人物の身ぶりや人物それぞれの位置関係を完全に視覚化し、場面がほぼそのまま舞台に転写できるようにした。実際、15世紀ネーデルラントの板絵など、絵画にあらわされているのを見ることができる」^{*70}。ボスの想像力の着想源に、そしてより広範に「誘惑」全般に演劇が用いられた裏づけとして、好都合にもリネット・ミューアによって明らかにされたある歴史資料を付け足したい。

神秘劇はとりわけフランスとライン川近くの地域を支配した神聖ローマ帝国のあいだの国境地域で一般的であった。15世紀終わりには、この地図は演劇上演の痕跡が商業の中心であったネーデルラント、アントウェルペンのフランドル地域、そしてブリュッセルに集中しているのを見せることとなる。^{*71}

結局、ボスもフローベールも同じ演劇資料に誘惑されたのだ。つまり、中世の神秘劇に。画家はその直接の観者だった。作家はそのこだまをマリオネット劇のうちに知覚した^{*72}。

^{*68} S. Crabtree e P. Beudert, *Scenic Art for the Theatre*, Focal Press, Boston, 1998, pp. 236-237 も参照。

^{*69} パーニョレージョ、1217/1221年頃ーリヨン、1274年7月15日

^{*70} M. Twycross, "Books for the unlearned," in J. Redmond, a cura di, *Drama and Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1983, p. 70.

^{*71} L. R. Muir, *op. cit.* p. 7.

^{*72} マリオネットが誘惑の主題と結びついてあらわされたことについては書くべきことがたくさんあるが、かいつまんで言えば、それについて自覚することなしに、こちらからはコントロールできないが逆に向こうからはコントロールされている、上に君臨する力への個の従属状態が恐ろしいほどに喚起される。マリオネット劇のこうした側面についての省察には、ハインリヒ・フォン・クライスト（『マリオネット演劇について』、1810年）からゲーテ（『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』、1821年）、そしてエドワード・ゴードン・クレイグ（ステイーブニッジ、イギリス、1872年ーヴァンス、フランス、1966年）の「超人形」の着想まで、長い伝統がある（E. G. Craig, *On the Art of the Theatre* (1911), a cura di F. Chamberlain, Routledge, Londra, 2008; J. M. Walton, *Craig on Theatre*, Methuen, Londra, 1983）。これらの糸口を示してくださったウーゴ・ヴォッリに感謝します。

いずれにせよ、フローベールの『誘惑』周辺にまつわる間テクスト的関係の複雑な編み物を再現するにあたっては、以下のことも指摘しなければならない。フローベールに対するボスの影響は、つまり間接的には中世の宗教的想像力は、ブリューゲルのみならずカロの版画によっても仲介されている。フローベールはその版画を一枚購入しており、長きにわたる『誘惑』執筆中、そこに着想源を求めていたとなれば、なおさらのことである。

7. 誘惑の舞台美術——カロ

ジャック・カロは「誘惑」について二つの異なる版画を制作している。一つ目は1617年、二つ目は1635年ごろ、この版画家の晩年の制作である（図5）（H. Daniel, a cura di, *Callot's Etchings—388 Prints*, Dover Publications, New York, 1974）。

カロはヒエロニムス・コックの版画を通してブリューゲルの絵もボスの絵も知っていたが、彼の二つの《誘惑》はまた、演劇的な典拠にも分かちがたく結びついている（P. Choné, a cura di, *Jacques Callot 1592-1635*, Édition de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 1992, pp. 415-29）。カロがフィレンツェで活動していたのと同時期、つまり16世紀の終わりから1630年代まで、メディチ宮廷は、貴族の結婚式か著名な客人のために、壮大な演劇を上演していたのである。そこでは神話的性格の脚本が演じられ、内容はというと、神々が彼ら自身の複雑な恋愛関係にうまく対処しようとするものであった。この種の演劇では、ジュリオ・パリージ^{*73}とその息子アルフォンソ・イル・ジョーヴァネ^{*74}こそまさしく舞台装置と背景美術の巨匠であった。1621年にコジモ二世^{*75}がまだ10歳の世継ぎを残して結核で亡くなってからは、摂政の地位はコジモ二世の妃クリステイーナ・ディ・ロレーナ^{*76}とその娘マリア・マッダレーナ・ダウストリア^{*77}にゆだねられた。この期間中、宮廷の演劇レパートリーは激しい宗教的熱情に飲み込まれ、とりわけ宗教劇が好まれるようになる（A. M. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, 1964, pp. 2-3, 134-163）。カロはパリージ親子の舞台美術を何度も版画にしており、そこには《聖アントニウスの誘惑》も含まれている。それはブリューゲル（子）の模写ではあるが、演劇的な透視図法や登場人物の増加など、パリージ親子の舞台美術に典型的な特徴

*73 フィレンツェ、1571－1635。

*74 フィレンツェ、1606－1656。

*75 フィレンツェ、1590年5月12日－1621年2月28日。

*76 バル＝ル＝デューク、1565年8月16日－フィレンツェ、1637年12月19日。

*77 グラーツ、1589年10月7日－パドヴァ、1631年11月1日。

がみられる^{*78}。その証拠に、カロのこれらの同様の版画は、17世紀末、劇場を模した玩具のモデルとなり、そのステージには「聖アントニウスの誘惑」が置かれているのである(図12)。

したがって、以下のような仮説が立てられる。つまりフローベールは、カロの観想を通して、メディチ宮廷の催し物の新しいヴァージョンを提示した。フローベールの『誘惑』のパラテキスト的構造は、演劇の脚本のそれのみならず、登場人物の過剰性も、叙述のレベルや視点の複数性もまた、カロの版画の複雑な光景を模倣しているのである。またしても、フーコーは彼の分析のなかでこれを見抜いている。

空想が産んだ亡霊が見とれている最後の^{ヴァイジション}幻覚的映像と読者自身のあいだには、とほうもない距離がある。たがいに従属するいくつかの言語の^{レジーム}組織体と、それぞれの肩ごしにむこうを見ている登場人物 - 中継者たちは、繁茂する一群の^{シメール}妄想を、この《テクスト - ^{ルプレザンタシオン}上演》のいちばん奥深いところに、押しやろうとする。^{*79}

したがって、フローベールは言語構造によって演劇上演の構文を再現したのである。その構文は中世の神秘劇のものでもあり、またパリージ親子のバロック劇のものでもあった。同時に、文学における舞台美術というこの記号間翻訳は、延々と続く間テキスト的連なりの出発点である。1898年、フィクション映画の先駆者ジョルジュ・メリエス^{*80}は、フローベールに基づいて『聖アントワヌの誘惑』を監督している(P. Hammond, *Marvellous Méliès*, Gordon Fraser, Londra, 1974, p. 10)^{*81}。この監督はそこで聖アントニウスを演じており、最後のシーンの一つでは、まさにロップスの絵画にあるような巨大な女性が登場する。だが、メリエスの主たる視覚的な着想源は、またしても大衆的な演劇であった。というのも、パリで1874年に上演されたロベールソン(本名エティエンヌ＝ガスパール・ロベール)^{*82}の「ファンタスマゴリー」は、そのレパトリーに「聖アントニ

.....
^{*78} F. Mancini, *Scenografia italiana dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano, 1966; F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma, 1974; A. Schnapper, a cura di, *La scenografia barocca*, atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), 1982; M. Viale Ferrero, "Luogo teatrale e spazio scenico," in L. Bianconi e G. Pestelli, a cura di, *Storia dell'opera italiana*, II, "I sistemi," 6 voll. EDT/Musica, Torino, 1988, vol. 5 ("La spettacolarità,") pp. 3-122; E. Tamburini, a cura di, *Scenotecnica barocca*, E & A editori associati, Roma, 1994 も参照。概要については E. Ferrone, "Il teatro," in E. Malato, a cura di, (1995-2004), *Storia della letteratura italiana*, 15 voll., Salerno Editrice, Roma, 5 ("La fine del Cinquecento e il Seicento,") 1997, pp. 1062-87.

^{*79} M. Foucault, *op. cit.*, p. 18 [フーコー、前掲書、177 頁]。

^{*80} パリ、1861 年 12 月 8 日－1938 年 1 月 21 日

^{*81} デジタル資料として YouTube で視聴可能。http://www.youtube.com/watch?v=WIMiJbGESCw

^{*82} リエージュ、1764 年 6 月 15 日－パリ、1837 年 7 月 2 日

ウスの誘惑」を含んでいたのである（Chesnais, *op. cit.*, p. 212）^{*83}。実際、メリエスの短編映画は、この最初の映画人の全ての作品のように、これらのファンタスマゴリーの即興シーンに多く言及している。1962年には、フェデリコ・フェリーニ^{*84}が『アントニオ博士の誘惑』でもってメリエスに共鳴することになるだろう。この作品は『ボッカチオ'70』のなかのエピソードで、カトリックにおける性に関する道徳をやんわりと茶化す目的のもと、「聖アントニウスの誘惑」の演劇的、文学的、そして映画的传统を近代化すると同時に揶揄している。とてつもなく大型のマリオネットのように、かわいそうなペッピーノ・デ・フィリップを誘惑する巨大なアニタ・エクバークを忘れられる者はいない^{*85}。

要するに、フローベールが、内容の形態であれ、「誘惑」の演劇的および絵画的伝統の表現の形態であれ、いずれも散文で置き換えるように、フローベールの記号間翻訳は、以後さらなる間テクスト的作業や記号間翻訳の継ぎ目となる。そうした作業は、置き換えの方向性を逆転させつつ、演劇上演におけるフローベールのテキストの口述構造を変えてゆく。ロベールソンの「ファンタスマゴリー」がその一例である。それはフローベールを通して中世の神秘劇やメディチ宮廷演劇の趣味を取り戻し、さらにそれをメリエスへ、間接的にはフェリーニへと移していった。また、キャバレー「黒猫」の影絵劇場では、1887年にアンリ・リヴィエール^{*86}がアルベール・タンジャンとジョルジュ・フラジュロール^{*87}の音楽とともに全二幕の「聖アントニウスの誘惑」を40の絵を使って上演した一方で、またあるときには「フランドルのシェイクスピア」であったミシェル・ド・ゲルドロード（本名アデマール・マルテンス）^{*88}がマリオネット劇のために翻案した「聖アントニウスの誘惑」が上演された。

ここまで完了した間テクスト的なものをめぐる長い巡礼を、わずかなことばで要約しようとするならば、以下のように言うことができるだろう。すなわち、絵画の仲介によって吸収された演劇的伝統は、力の誘惑、あの抑えきれない意味の氾濫の真ん前にフローベールを置くのである。彼はそれを形式によって、また構成や表現様式をへとへとになるほど制御することによって、どうにか陥れ、支配しようとする。この意味で、『誘惑』はフローベールの文学の夢、それも悪夢なのだ。その舞台美術では、「聖アントニウスの誘惑」

*83 H. G. Segel, *Pinocchio's Progeny*, The John Hopkins University Press, Baltimore e Londra, 1995, p. 67 も参照。

*84 リミニ、1920年1月20日ーローマ、1993年10月31日

*85 デジタル資料としてYouTubeで視聴可能。<http://www.youtube.com/watch?v=9cAcf6TizE&feature=related> [最終アクセス2013年8月24日] メリエスとフェリーニにおける「誘惑の構造について」はE. Penz e M. Thomas, a cura di, *Cinema & Architecture*, British Film Institute, Londra, 1997を参照。

*86 パリ、1864年3月11日ーシュシー＝アン＝ブリ、1951年8月24日

*87 パリ、1855年3月1日ーアニエール、1920年2月19日

*88 イクセル、1898年4月3日ースカルベーク、1962年4月1日

に登場する悪魔のように、カオスの衝動、肉体の衝動、そして意味や言語の根底にありながらたえずそれらを飲み込み壊滅させかねない、あの不明瞭なマグマの衝動が再び浮上するかもしれないのである。

ニーチェはこのフローベールの悪魔祓いに恐怖を覚え、それよりも、しつらえたエクリチュールから解放されるよう、そして踊るような感覚や血のたぎるような感覚に誘われるがままにするよう励ました。演劇の分野においてこの挑戦に応じる者は、疑いなくアルトーであろう。彼こそが、本論で検討している間テクスト的鎖の、最後の輪である。

8. 誘惑への屈服——アルトー、デリダ

アルトーは、彼自身の演劇誕生の原理をなすはずのものを強調するために、ボスの《聖アントニウスの誘惑》を挙げている。すなわち、形式の凌駕、とりわけ、形式のより強化された受肉であるところのエクリチュールの凌駕である。

それにしても、他の分野よりも生に近い領域で、その領域の主人である演出家が、本質的に言って抽象のなかで、すなわち紙の上で仕事をする作家に、何かというところを譲らねばならないのは妙なことである。たとえ演出が、ことばによる言語に勝るとも劣らない動作による言語がなかったとしても、台詞のない演出は、その動き、多くの登場人物、照明、装置などによって、絵画のより奥深くにあるものに匹敵するはずである。例えば、ルーカス・ファン・ライデンの《ロトの娘たち》、ゴヤの《魔女の集会》、エル・グレコの《キリストの復活》と《キリストの変容》、ヒエロニムス・ボスの《聖アントニウスの誘惑》のような、さらに、画布の上に部分的に置かれているのに至るところから湧き出るような激しく赤い輝きが、そして、いかなる技術的手段によるものか定かではないが、観る者の呆然とした眼を画布から1メートルのところに釘付けにする、あのブリュゲル（父）の《悪女フリート》などが挙げられる。その絵の至るところには演劇があふれている。白い光の輪に囲われた生の不安は突然、名づけようのないどん底に突きあたる。虫けら共のバカ騒ぎの、鉛色の耳障りな音。そこでは肌の痣は一つとして同じ色ではない。真の生は、活動的で柔軟で白色である。隠された生は、鉛色で固定されており、数えきれない不動性の可能な限りの態度を有している。それは物言わぬ演劇だが、表現のための言語を与えられたものよりも多くのことを物語る。これらの絵画はどれも二重の意味がある。純粋に絵画的な面のほかにある教訓を含み、そして自然と精神の神秘的もしくは恐るべき側面を開示している。

しかし、演劇にとって幸いなことに、演出はそれ以上のことである。なぜなら、

物質的で厚みをもつ手段を用いる演出のほかに、純粋な演出は、身振り、表情の変化や、音楽の具体的な利用などによって、言葉がもつ全てを含むのである。その上、言葉そのものも駆使するのであるから。^{* 89}

バルトは、体系的ではないがとても繊細なやり方で、フローベール、アルトー、ニーチェの関係を察知している。一方では、このフランスの記号論学者は、形式の英雄にして殉教者としてフローベールを評価する。殉教者、というのはフローベールが、ニーチェとは反対に箴言を書かないからであり、また、アルトーとも異なり「弁舌の流れ (flumen orationis)」に身を任せないからである。他方、バルトは『批評と真実』のあるくだりで、ニーチェによって「知的叙述の緒規則が焼却され、無視される^{* 90}」のを支持する。フランスでは、とバルトは続ける。「閃光のなかで閃光について、深淵のなかで深淵について、あえて論じるためのニーチェは何一つなかった」(R. Barthes, *Intervista con Raymond Bellour*, in "Les Lettres françaises," 20 maggio 1970, in Id., *Œuvres Complètes* (1994), Seuil, Parigi, II, p. 1007) と。こうした提示の様式、とりわけ形式との偶像破壊的關係が見られるのは、アルトーの演劇理論の中のみである。バルトは『テキストの快楽』でそれを意味深長に強調する。

[...] 私たちはおそらく、生成の絶対的な流れを知覚するほど精緻ではない。永続するものは、物事を常識的な平面に要約し還元する、私たちの粗雑な器官によってのみ存在するのであって、じつのところ何物もこの形では存在しないのである。木は瞬間毎に新しいものである。私たちが形を肯定するのは、私たちが絶対的な運動の精緻さを捉えないからである。^{* 91}

つまり、バルトはつねに、形式を解放し、また絶対的な運動を追求し、それらを理論化する者の姿をアルトーのうちに認めていた。さらに、この記号学者は『テキストの快楽』に以下のようなことも書いている。すなわち、「テキストの快楽の美学を想像することが可能なら、その中に声高なエクリチュールパロールも加えるべきであろう。この声のエクリチュール（言とは全然ちがう）は実践できない。しかし、アルトーが勧め、ソレルスが望んでい

^{* 89} A. Artaud, *La Théâtre et son double*, in Id., *Œuvres Complètes*, 26 voll., Gallimard, Parigi, 1964, vol. IV, p. 145 [アントナン・アルトー (安堂信也訳) 『演劇とその分身』、白水社、2015 年、199-201 頁] .

^{* 90} R. Barthes, "Critique et vérité," 1966, in Id., *Œuvres Complètes* (1994), 3 vols. Seuil, Parigi, II, p. 36 [ロラン・バルト (保荊瑞穂訳) 『批評と真実』、みすず書房、2006 年、71 頁] .

^{* 91} R. Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973, in Id., *Œuvres Complètes* (1994), 3 vols. Seuil, Parigi, II, p. 1525 [ロラン・バルト (沢崎浩平訳) 『テキストの快楽』、みすず書房、1977 年、114 頁] .

るのは多分これなのだ*⁹²」と。続けてバルトは、「アルトー、エクリチュール／フィギュール」と題された未発表のテキストの中で、次のように付け加えた。

破壊され拡散されたヘラクレイトス風の形式でしかアルトーを知らない人は幸いである。その「エクリチュールのがらくた」はおそらく、古代の修辞学において最高に価値あるものとされた「弁舌の流れ」、その連続にほかならない。フローベールはそれを、いかにしても実現することができなかったのだ。*⁹³

アルトーはある種の反フローベール主義者であるということ、あるいはこう言うのであれば、アルトーはフローベールなら自身の作品の中に閉じ込めてしまうような誘惑に、屈服する者であるということ、このことこそ、『エクリチュールと差異』におけるデリダの省察の核を形成するものにほかならない。そこでは、「しつらえたエクリチュール」への二つの拒絶が暗黙のうちにパラレルに置かれている。一つはまさしくアルトーの拒絶、そしてもう一つは、フローベールのもう一人の粘り強い対抗者であるニーチェの拒絶である。

非器官的な演劇の第一の急務は、テキストからの解放である。文字に対する抗議の厳密なシステムは『演劇とその分身』の中にしか見いだせないとしても、この抗議は、ずっと以前からアルトーの第一の関心事だった。息と肉体から遠く離れてしまった文字に対する抗議である。アルトーははじめに、決して漂流しはじめることのないグラフィック書記法、切り離されない記入というものを夢見ていた。すなわち、文字の受肉であり、血を流す入れ墨である。*⁹⁴

デリダが「力と意味作用」の中でフローベールのしつらえたエクリチュールに対するニーチェの侮蔑の念にはっきり言及したように、この注釈においても、ニーチェの血がたぎるような文体の残響を認めないわけにはいかない。

しかしニーチェは、作家は決して立つことがないという強い印象を抱いていた。エクリチュールとはまず何よりも、そして永遠に、その上に人が身を屈める何かである。

*⁹² *ibidem*, p. 1528 [同上、124 頁] .

*⁹³ R. Barthes, *Artaud; écriture/figure*, 未発表, in Id., *Œuvres Complètes* (1994), 3 vols. Seuil, Parigi, II, p. 1186.

*⁹⁴ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Parigi, 1967, p. 281 [ジャック・デリダ (合田正人; 谷口博史訳) 『エクリチュールと差異』、法政大学出版社、2013 年、381-382 頁] .

文字がもはや、空中ののろしではない時にはなおのことである。

ニーチェはそのことについて強い印象を持っていた一方で、ツァラトゥストラはそれを確信していた。「ほら、私は砕けた石版や半分だけ刻まれた他の石版に囲まれている。私はそこで待機している。私の時が到来すれば、再び山を降りて滅びる時が到来すれば……」わが降下の時、滅びの時（Die Stunde meines Niedesganges, Unterganges.）。降りて行って働き、新しい〈石版〉に刻印するために身をかがめ、この〈石版〉を谷に運び、それを読み、読ませねばならない。エクリチュールとは、自己の外へ出て、意味の自己の中へと降下することとしての出口である。すなわち、下界なる - この世の - 他人を - めざしての - 他人の - ための - 隠喩、他者が現れることを望むなら存在が自身を隠さねばならないような形而上学としての隠喩なのである。^{* 95 / * 96}

ニーチェに関するデリダの注釈は、間テキスト性をめぐる探究を、それが開始された地点へと連れ戻す。つまり、演劇が絵画を通じてしつらえたエクリチュールをうみだす誘惑へ、ある人々にとっては批判の対象、そして他の人々にとっては賞賛の対象となり得る、フローベールの粘り強い抵抗へと。これら全ての源には——一方ではアテネおよびエルサレム、他方ではフローベールのあいだの仲介点といった方がよいかもしれない——アタナシオスの『聖アントニウスの生涯』がある。しかしながら、この作品自体が文学作品の演劇化のひとつの試みなのである。アタナシオスは朴訥な聖人伝記作家などではまったくなく、自身の人生を異端のアリウス派と戦うことに捧げた聡明な神学者であった。このような視点から見ると、『聖アントニウスの生涯』は神学的テーゼを物語風に脚色したものにほかならない。このテーゼによれば、キリストこそ唯一の救い主であり、他に救い主とされてきた者たちはすべて棄却されるべきなのである。アリウス^{* 97}は自身の教義をより魅力あるものにするために、民謡を何曲か作曲した（PG LXV, col. 445）。アタナシオスはそこに危険な想像力の萌芽を見出し、それらの民謡を厳しく非難した。だが、今度は彼自身が、アリウス派の魅力に対し効果的に戦おうとして、『タレイア反駁』^{* 98}とよばれる劇の台本をいくつか書いた。ジョルジョ・ラ・ピアーナは、自身の研究書『ビザンティン文学における聖史劇』のなかで以下のようなことを明らかにしている。「アリウスの作品に正教会側から異議を唱えたものと認識されている『タレイア反駁』については、すでに述べたように、何もわかっていない。しかし、以下のことを推察するのは容易い。かりにこの作品が存在したとすれば、それは自身が対立していた作品と同じモデルに基づいて執

* 95 *ibidem*, p. 49 [同上、59-60 頁] .

* 96 ドイツ語箇所および強調ママ。

* 97 アレクサンドリア、256 年—コンスタンティノープル、336 年

* 98 【訳注】タレイアはムーサイの一人で、喜劇や牧歌を司る。

筆されたはずである」(G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Tipografia italo-orientale “S. Nilo,” Grottaferrata, 1912, p. 28)。

要するに、アタナシオスの『聖アントニウスの生涯』は、それ自体、悪魔祓いをあらわしたのである。それは演劇ジャンルによってアリウスの民謡の魅力に対抗した形式の悪魔祓いであり、また、装飾に富んだ演劇的物語を通して幻想のうちに異端を喚起し、それをキリスト教の外に救いはいっさいないということを提示するのに利用した、内容の悪魔祓いでもあった。ボス、ブリューゲル、カロ、中世の神秘劇、メディチ劇場やマリオネット劇場で上演された聖史劇を経て、この悪魔祓いもつ意義は、フローベールにまで引き継がれる。彼はこの悪魔祓いを、形式対力、秩序対カオス、感覚対狂気をめぐる自らの格闘を上演するべく、我がものにす。ニーチェやアルトー等、その他の者は、フローベールのこの格闘を嘲るだろう。そして、アタナシオスやフローベールによってかけられた誘惑の罫に屈し、意味が意味をなさなくなるまで、その意味を追い回すことだろう。

9. 誘惑の弁証法——グレマス

ところで、未だ論じられていない誘惑における二つの次元について少しも触れることなく、この間テキスト性をめぐる駆け足の旅を終えるわけにはいかない。これらの次元についてアタナシオスの『タレイア反駁』は、解釈学、記号論における異端の偉大なる制裁者、「テキストの他に救いはない*⁹⁹」と述べるグレマスへと私達を再び結びつける手がかりを与え、そして何より、そうした接続がいかにして可能となるかを教えてくれる。

本論が記号論の伝統的なやり方に添ったものではなかったこと、ましてグレマス式記号論のやり方には添っていなかったことを読者は見逃さないだろう。むしろ、正真正銘のフローベールの『誘惑』を無視し、代わりに、それ自体が記号論において異端児である間テキスト性の探索に性急に身を投じることにより、伝統的なやり方を厚顔にも台無しにしてしまったといえる。伝記のディテール、歴史的観点から見て特筆すべき事柄、心理学的、あるいは心理分析的とまで言える推測、影響関係やインスピレーションの関係等々、いかなる駒も、フローベールのまわりに結集された間テキスト的なダンスの中で無駄にされることはなかった。

グレマスの「テキストの他に救いはない」という名高い箴言に関して、脱線によるこの思考的鍛錬は二つの目的を追求する。第一に、この思考の鍛錬それ自体をある種の悪魔祓いとして機能させる、というものである。それはもはや、聖アントニウスの霊的な悪魔

* 99 この主張についての明快な解説に関しては、G. Marrone, *L'invenzione del testo: Una nuova critica della cultura*, Laterza, Roma-Bari, 2010 を参照。

祓いでもフローベールの作家としての悪魔祓いでもなく、解釈的な悪魔祓いである。ゲーテの表現を借りて、「無限の解釈が私に向かって押し寄せてくる。だが、私はそれらに注意深く対処する。私は、自分が探し求めているイメージのみ自分の眼に映し出されれば受入れる」と主張することもできるだろう。結局、解釈の方法、とりわけ記号論的な解釈の方法を学びとることは、以下のようにしてなされるものである。すなわち、アントニウスが苦行を通じて自身にまわりつく悪魔たちをやり過ごしていたように、また、フローベールが自身の想像力を書き物に収めることで抑制したように、メタ言語という形式を用いる事により、なす術もなく増幅しようとする解釈を手なずけるやり方を学ぶのだ。もちろん、ニーチェとアルトーの反フローベールの方法を選択することは可能だ。つまるところ、脱構築という方法である。しかしこの方法は、人間関係においてはコミュニケーションの欠乏、極端な自己中心主義、あるいは精神の錯乱とみなされかねないほど自由な解釈を発作的にしてしまう危険を孕んでいる。この意味において、ここまでおこなわれてきた一連の解釈の訓練は、記号論的解釈の夢、あるいは夜中に見る悪夢、抑圧され制御不可能となったエネルギーが溢れ出ているような良くない夢、と見なされねばならない。

さて、第二の目的である。記号論は通常、文化的な所産、なかでもテキストの意味をつかみ、解釈するための方法として学生たちに教授される。記号論はまるで鉱山で実践される採掘の方法論であるかのように、テキストの中に潜在的に存在してはいるものの、そこに隠れたまま横たわっているものを光の下へと連れ出すことが出来る。以上のことは部分的には真実だが、この抽出作業は実際には制御する作業であり、あるいは抑圧する作業でさえあるとみなす限りにおいてである。記号論的なメタ言語の形式は、無秩序にひしめいているのが典型的な状態である意味というものを整頓し、部分的には拒否することによってのみ、解釈を生み出すことができる。そこに意味を見出す為に、記号論など必要はない。というのも意味は、そこに過剰に溢れてすらいからだ。逆に、記号論は、意味を分節化するため、選択するため、そしてまた制御できずに増えすぎてしまった無用な意味を取り除くために必要なのだ。「テキストの他に救いはない」というのは、この観点によるものである。ある人工物のパラテキスト性の限界を越えたところにあるものは全てその事物とは関係がないという意味においてではなく、意味——あるいは、あらゆる防壁を打ち壊しつつ、単に不一致というのではなくて無分別といえるほどの反対物へとくつつがえる意味——がもつ強烈な力の誘惑に抗うことができる何らかの形式に対して服従することによってのみ、という意味においてである。諸々のテキストが各々好きなように構想されえないのもこのためだ。というのも、テキストが強要する力、すなわち、意味の過剰を制限しつつ複数の人物間で意味の循環性を許容するようなやり方が、歴史的・文化的共同体に刻まれているからである。

そして当然のことながら、たとえテキスト以外のところに救いがないとしても、つまるところ、救いが最も重要なこと、あるいは少なくとも最も楽しいこと、というわけでは

ないことを選ぶことは可能であるし、踊るような文体の、あるいは血がたぎるような文体のテキストの読解に身を委ねること、後年のバルトにより理論化されたテキストの快楽にどっぷりとつかうことも可能である。しかしながら——ここでは冒頭でとり上げた第四の次元の誘惑に軽くふれるにとどめるが——形式による何らかの強制なしには、ありうる誘惑も存在しなくなるし、意味がもつ抑えきれない力そのものも、もしこの力を形式の強制から解放することを選ぶなら、これらの強制以外のはけ口を見出すことはできないのだ。

ブラジルの詩人カルロス・ドウルモンド・デ・アンドラーデによって仕掛けられた、その素晴らしい反 - 記号論的悪魔祓いの中に摘み取られているものが、それである。彼の詩をもって、本論の結びとしよう。

悪魔祓い

悪魔祓いの呪文。

トポスとマクロトポスの関係から

超文節の要素から

主よ、我らを救いたまえ

意味論から

意義、意義素、形態素から

語彙素から

物語素、模倣素、感覚素から

主よ、我らを救いたまえ

意義素の構築法から

個人言語から、そして科学的汎時性から

心理テストの信頼性から

地域特有の言葉遣いの音節構造法のコンピュータ分析から

主よ、我らを救いたまえ

母音類から

純粋な鼻音の、あるいは子音の閉塞なしの母音類から

低音の母音類から、そして同器官的半母音類から

主よ、我らを救いたまえ

連辞の読解から

談話における語形変化の読解から

社交的言語から

主要な話法における社交性から、そして非 - 社交性から

主よ、我らを救いたまえ

言語の範疇の制度から

記号論のシステム全体における言語の主要性から

言語を方言化する法律における統一の具体性から

標準言語から

主よ、我らを救いたまえ

作品の認識論的プログラムから

認識論的切り口と対話的切り口から

用語の音声的基層から

属格的に類似したシステムから

主よ、我らを救いたまえ

心象的層から

異所形成の空間から

母音の逸脱から

主よ、我らを救いたまえ

文節の、そして文節を超えた言語学から

動的記号から、アイコンの記号から、そして身振りの記号から

強制的な代名詞の接語化から

言語素論から

主よ、我らを救いたまえ

音楽的言語の外 - 意味論的構造から

情報発信者の融合的総体から

生成 - 変形の言語学から

変形文法主義的運動から

主よ、我らを救いたまえ

チョムスキーの、メレールの、パーコノクの、

ソシュールの、カッシーラーの、トルベツコイの、アルチュセールの、
ゾルキエフスキーの、ヤーコブソンの、バルトの、デリダの、トドロフの、
グレマスの、フォーダーの、チャオの、ラカンの、そしてその他大勢の亡霊から
主よ、我らを救いたまえ

(2015 年 10 月 23 日、京都大学大学院人間・環境学研究科にて講演)

図版



図 1
ピーテル・ブリューゲル（父）の追隨者
《聖アントニウスの誘惑》、1550-75 年
キャンバスに油彩
ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵



図 2
ヒエロニムス・ボス、《聖アントニウスの誘惑》、1500 年頃
リスボン、国立古美術館蔵

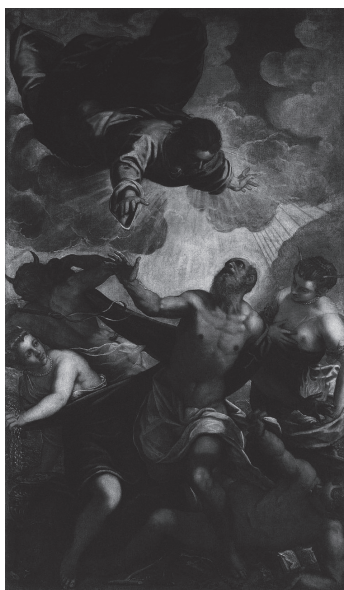


図3
ヤコポ・ティントレット
《聖アントニウスの誘惑》、1577年頃
キャンバスに油彩
ヴェネツィア、サン・トロヴァーズ教会蔵



図4
マティアス・グリューネヴァルト
《聖アントニウスの誘惑》、1506-15年頃
板に油彩
コルマール、ウンターリンデン美術館蔵



図5
ジャック・カロ、《聖アントニウスの誘惑》、1635年
銅板画（第二ヴァージョン）
ナンシー、ロレーヌ歴史博物館蔵

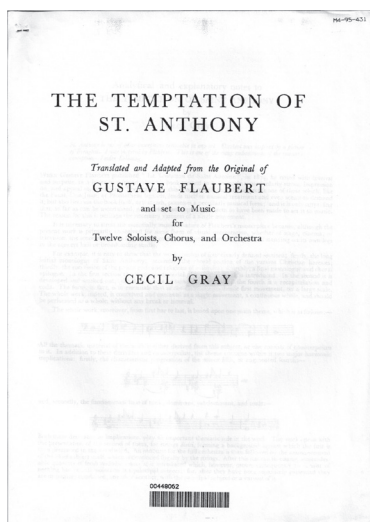


図6
セシル・グレイ
《聖アントニウスの誘惑》総譜、1937年



図7
ポール・セザンヌ
《聖アントニウスの誘惑》、1875-77年
キャンバスに油彩
パリ、オルセー美術館蔵



図8
ジェームズ・アンソール
《聖アントニウスの誘惑》、1877年
キャンバスに油彩
アメリカ、個人蔵

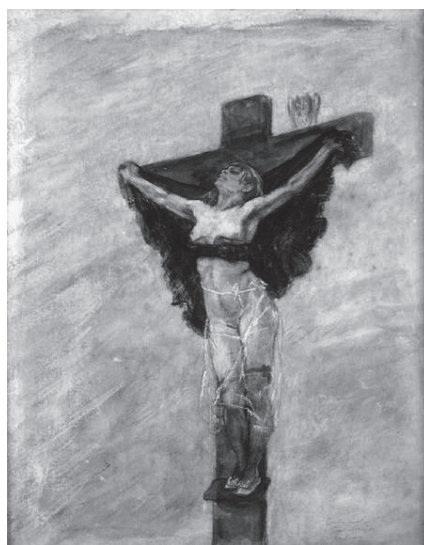


図9
フェリシアン・ロップス
《聖アントニウスの誘惑のための素描》
1890年
写真製版、アクアチント、ドライポイント
個人蔵



図 10
オディロン・ルドン
《聖アントニウスの誘惑》、1888 年
リトグラフ
ロンドン、大英博物館蔵



図 11
マックス・エルンスト
《聖アントニウスの誘惑》、1945 年
キャンバスに油彩
デュースブルク、ヴィルヘルム・レームブルック美術館蔵

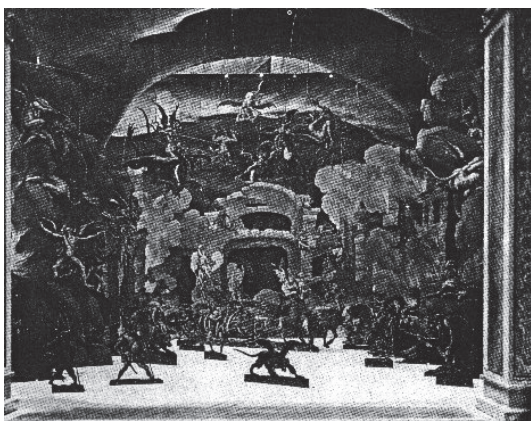


図 12
フランスの逸名作家
《絵や銅板を切り抜いてつくった舞台美術や登場人物をとまなうミニチュア劇場》
17 世紀末
ストックホルム、ドロットニングホルム宮廷劇場博物館蔵

