

ジュネット自身の語る『芸術の作品』

—イヴァン・ルクレールとの対談—

和 泉 涼 一

1

本稿では、詩学者ジェラルド・ジュネット Gérard Genette の美学について基本的な検討をおこなうと同時に、それに密接に関連するイヴァン・ルクレールとの対談を紹介する⁽¹⁾。この対談はジュネットの大著 *L'Œuvre de l'art Immanence et transcendence* (éd. Seuil, 1994)⁽²⁾ が刊行された直後におこなわれており、難解とされるジュネット美学の概念体系が本人の口から解説されるという貴重な機会となっている。いまや文学理論の「法王」とも称される⁽³⁾ジュネットがこの種の対談に応じるのはそれほど多くはない。管見するかぎりでは、これ以外には2010年にレンヌ大学の美学系の研究者たちに招待されておこなった対談 *《De Figures à Codicille》*⁽⁴⁾ が挙げられるのみだ。ただしこの最後の対談ではタイトルから分かるようにむしろジュネットの奇書 *Codicille* が主たるテーマとなっていて、彼の美学が中心的に論じられているのはやはりイヴァン・ルクレールとの対談なのである。そして「対談 *entretien*」といえば、パラテキストを縦横に論じてその博搜ぶりて天下を驚倒させた *Seuils* (éd. Seuil, 1987) においてジュネットはこの「高貴な系譜」を有するエピテキストの一種を、「作品の遅延的な——あるいは全体的な——解釈ないし評価」に関わるがゆえに「パラテキスト的証言の鉱脈」であり、「パラテキストのかけがえのない形式」であると称揚していたことが想起されるが⁽⁵⁾、これは彼自身の著作についても言いうることなのだ。

もともとは文学の理論家であるジュネットが、美学の領域に探求の手をひろげるに至ったその最初の成果は1992年刊行の論文集『美学と詩学』であることに異論はあるまい (*Esthétique et poétique*, T. Binkley, et al., éd. Seuil, coll. *《Points》*)。ただしこれは論文集であってジュネット独自の美学理論が——収録論文の選び方にすでにその傾向は明らかであるにしても——十分に展開されているわけではない。彼の美学理論が本格的に展開されるのは、『芸術の作品 I——内在性と超越性』の刊行をまたねばならない。本書においてジュネットは彼本来の領分である文学の世界から一步踏み出して、音楽、絵画、彫刻、建築など文学以外の芸術の領域にまでその理論的射程を拡大しようとする。すなわち文学の（あるいは「文学性」の）一般理論から、これら主要芸術の領域を横断する一般美学の理論構築へと、その主たる関心領域を転位させたのである。一見すると詩学者から美学者への転向もしくは転身とも受け取れるが、しかし本書の第二部『芸術の作品 II——美的関係』（1997年）の英訳の序文において「文学は（文学もまた）芸術であるのだから、詩学は美学の一部門であると長く確信してきた『パランプセスト』の著者は、ここにおいて、

一段階（論理的に）高次の水準に移動することにより、探求領域の拡大に踏み切った」（*The Aesthetic Relation*, translated by G.M.Goshgarian, Cornell Univ. Press, 1999）と語られるとおり、これはごく自然な水準移動にすぎないと考えるべきであろう。文学をより高次の芸術という高みから俯瞰してみることは、他の諸芸術との関連でその特性を探ってみることは——つまりより包括的視点から文学という現象を捉えなおすのは、ややもすれば閉鎖的であることが利益となりうる専門家集団にはみられない知的誠実さのあかしであると言わねばならない。そして、文学の「文学性」を説明する基礎理論への知的関心が、芸術の「芸術性」をどう捉えるかという芸術の一般理論の構築へと向かうのはまことに自然な傾向なのである。

『芸術の作品』の第一部におけるジュネットの最大の功績は、芸術現象において内在性 *immanence* と超越性 *transcendence* というふたつの様態を設定したことにある⁽⁶⁾。しばしば指摘されるように、ジュネットはアメリカの分析哲学者ネルソン・グッドマンの自筆的 *autographique* / 他筆的 *allographique* という操作概念をとりいれているが、これはあくまでも内在性 / 超越性の様態⁽⁷⁾ を理解するための補助的な概念と考えるべきであって⁽⁸⁾、ジュネットがグッドマンのこれらの基本概念をどう応用し変形したかという興味はあるにせよ、本書のもっとも重要な賭け金はあくまでも芸術作品と呼ばれるものの存在論的境位を措定することにある。芸術作品の存在の仕方をもっとも合理的で説得力のある言説で記述するとしたら、それはどんな概念によるどんな形式のものとなりうるか。この難問を解きほぐすにあたってジュネットの提示する予備作業が、内在性 / 超越性というふたつの仮説的様態を設定することなのである。しかしこれらの様態は、それがきわめて枢要な概念であるだけに批判も多い。たとえばイギリスの分析美学の立場からピーター・ラマーク *Peter Lamarque* は、そもそも内在と超越という概念設定自体が（すなわち両者の区別そのものが）芸術の存在論にとって必要とはいえないのではないかとジュネットに反論する⁽⁹⁾。なかでも芸術作品の境位については、レネール・ロシュリツ *Rainer Rochlitz* が『クリティック』誌に発表した「芸術作品の同一性」はもっとも重要な批判論文といつてよい⁽¹⁰⁾。

2

本書の目的が、芸術作品の存在論、つまり個々の作品の存在様態を区別し、その区別に理論と慣習の両面から合理的な説明を与えようとするところにあることは明白だ。そしてジュネットにとってこうした存在論的手続きは、芸術と人間との（または作り手と受け手と作品との、あるいは作品と作品との）相互作用を記述するという美的関係の主題系に踏み入る前の必須の準備段階として構想されていることも明らかであろう。ミシェル・コンタ⁽¹¹⁾ によるならジュネットのこの構想のためには「まずは芸術のさまざまな様態を区別し、かつ記述しなければならない」のであって、芸術作品の存在論としての本書はまさに「美的効果の構造的存在論のためのプロレゴメナ」の役割を果たすのであり、さらにそうした区別や記述の過程においてジュネットはあらためて「歴史、時間、個々の読者、社会（大衆のハビトゥス）を再び作品の知覚に、つまり作品としてのその活動にもちこむ」ことになる。このような予備的な、しかし欠くべからざる手続きを経てようやく「美的関係」についての議論は可能となるのである。

かつてジュネットはイペルテキストとパラテキストという広大な未踏の大陸の探検に乗り出し、「無限とも思われる博識」によってそれらの大陸の地図を作製してみせたが、今回の探究にあって特徴的なのは、内在性と超越性という区別を導入したことによって「作品」の概念がきわめて厳密になると同時に柔軟にもなったということである。たとえばジュネットに自筆的／他筆的という対概念を提供したグッドマンは、ボルヘスの有名な短篇「『ドン・キホーテ』の作者ピエール・メナール」を論じつつ「作品」の境位にかんしてつぎのように主張する。

(……) われわれは、ここで二つの作品とされるものはひとつの作品にすぎないと主張する(……) メナールが生産したのは、たんに、テキストのもうひとつ別の書き直しにすぎない。われわれのうちの誰であろうとそれくらいのことはできるし、印刷機や複写機にもできる。かりに無数の猿が無限の期間タイプライターを叩き続けるとすると、たぶんそのうちの一匹ぐらいは、このテキストのレプリカをつくり出すことだろう。われわれが主張するのは、猿の作ったこのレプリカが、セルバンテスの原稿と同じく、メナールの原稿と同じく、そしてこれまでに印刷され今後も印刷されるであろうこの書物のそれぞれの同一物と同じくらいに、『ドン・キホーテ』という作品のひとつの生起例となるだろう、ということだ。この猿がたまたま『ドン・キホーテ』の同一物を生産したとみなされるからといって、そこにはなんの違いもありはしない。猿のテキストもやはり同じテキストであり、このテキストについても、セルバンテスやメナールが意図して書いた生起例や、この作品の同一物をつくってきたさまざまな写生字や植字工や印刷工による生起例のそれと同じ解釈をすることができる。個々の書きものの生産者の意図や知性の問題など、作品の同一性にとってはまったく無関係なのである⁽¹²⁾。

このようにグッドマンは「セルバンテスの『ドン・キホーテ』」、「ピエール・メナールの『ドン・キホーテ』」、そして「猿の『ドン・キホーテ』」を、テキスト的に同一である (*sameness of spelling*) ことを理由に「作品」として同一であると断定する。しかしジュネットの主張では、テキスト的同一性 (内在的オブジェ) は作品としての同一性を必ずしも保証するものではない。同一のテキスト、すなわち統語論的に唯一であるオブジェであっても、その意味論的ないし語用論的機能は書き手や読み手の状況次第で複数の変異がありうるのだから、作品は複数存在しうるのである。「作品とはテキストが機能しはじめる、言い換えるなら読みの対象となって意味をもちはじめるところから始まる」というジュネットの立場は内在性という概念設定と表裏をなしており、これによってテキストを「作品の潜在的可能性」としてとらえることが可能となるのである。「作品とはテキストが働きかける *agir* その働きかけの仕方」⁽¹³⁾ であるとすれば、セルバンテスとピエール・メナールと猿のそれぞれの『ドン・キホーテ』は、それらのテキスト的同一性にもかかわらず、作品としては相異なると考えるべきなのだ⁽¹⁴⁾。

それぞれの芸術がその特性のままに繰り広げる内在的オブジェとそのさまざまな顕現の様態の戯れを定式化すること、そしてどの芸術であっても作品は程度に差はあれ必ず内在

性からあふれ出してゆくというその超越性の姿を記述すること——文学ではなく「文学性」を問いの対象とした文学理論家としてのジュネットと同じく、芸術の理論家としてのジュネットが芸術ではなく「芸術性」の解明へ向かうというのは、こういう仕事に手をつけるということなのである。以下に紹介するイヴァン・ルクレールとの対談は、この新たな踏査と探究への旅立ちをジュネットがみずから語る貴重な証言である。

3

対談 ジェラルール・ジュネット——詩学と美学

〔イヴァン・ルクレールによる解説〕ジェラルール・ジュネットの書物の刊行は、いつもひとつの事件であり、〔文学〕理論の分野に大きな反響を及ぼさずにはいない。知られる通り、ジュネットが論じた後では、どのような領域であれ人は文学的ないし芸術的事象を同じ範疇をもって思考することはなく、完全に同じ用語でそれを指し示すことはなくなるのである。

1970年代、文学部の学生は読書にさいして三人の師と仰ぐ人物を有していた。バルト、ジュネット、そしてリシャールである。これら三人の師父たちは、われわれのテキストの受け取り方、テキストについての語り方を、長く決定したのであった。すなわちロラン・バルトの場合は、ますますみずからの方に向けられてゆくエクリチュールの味わいであった。ジャン＝ピエール・リシャールはいつも、風景画のごとく繰り広げられてゆく文章の打ち解けた官能性である。ジェラルール・ジュネットはどうかと言えば、彼は創意に富む厳密さと構造的想像力を表している。

ジュネットの著述はさまざま古典となり、とりわけ『フィギュールⅢ』は今日の学生たちにとって必須の基盤的知識となっている。ここに収録された「物語のディスクール」は、ナラトロジー、つまり物語の理論についての論文であり、『失われた時を求めて』を例に、語りの時間（どのような順序で語るのか？どのような持続と頻度によるのか？）、叙法（どのような焦点化を採用するのか？）、そして態（物語において語るの誰か？）の一般的範疇を適切に位置づけている。

ジュネットは特定の作品や作者を目的とはしていない（もちろんプルーストやジェイムズやボルヘスやヴァレリーについては人並みに語るけれども）。彼が目指すのは文学形式の一般理論、つまり詩学と呼ばれるものなのである。著作を重ねるごとにジュネットが論じてきたのは、彼のいわゆる超テキスト性 *transtextualité*、すなわち「あるテキストを他のテキストに明示的もしくは暗黙裡に関係づけるすべてのもの」として定義されるテキストのテキスト的超越性にほかならない。これらの関係についてジュネットは、そのうち三つのタイプを詳細に研究してきた。すなわちアルシテキスト性、イペルテキスト性、そしてパラテキスト性である。これではアリストテレスでも迷ってしまうだろうか？簡単な例を挙げてみれば、古代の師父もそこに自身の弟子たちをあらためて見出すことだろう。中学生なら誰でも知っている書物、ミシェル・トゥルニエの『フライデーあるいは野生の生活』を例にしてみよう。これは小説であり、三人称で書かれている。そしてこの小説が「小説」というジャンルと取り結ぶ帰属の関係は、アルシテキスト性（『アルシテキスト

序説』が論じている)属している。他方、トゥルニエの小説は、デフォーの小説の変形として明白に提示されている。すなわち『フライデー』はロビンソン・クルーソーのイペルテキストなのである(五百ページからなる『パランプセスト』が検討に付すのはこれらのさまざまな派生形式なのだ)。最後に、あらゆる書物がそうであるように、『フライデー』もまたタイトルや紹介寸評等々に圍繞された姿で提示されている。この周辺部こそが『スイユ』で研究されたパラテキストをなしているのである。

いま、ジェラルド・ジュネットは、『芸術の作品』というタイトルをもつ著述の第一巻を上梓したところである。本書において彼は詩学の領域を、さらに幅広く、さらに高度なものとし、美学というより広大な領域に併合せようとする。ジュネットについては、かねて現代のアリストテレスと評されてきた。彼はいまや、現代のカント、現代のヘーゲルにもなりつつある。ずいぶんと以前から彼の本を繰り返し精読し、注釈を付し、教材とし、応用してきた結果として、彼に面会することが望まれるようになった。もちろん、彼が対話のパラテキスト的实践について論じていた『スイユ』の章を、あらためて読み直してからのことである。その章はこんなふうに始まっていた——「原理的にインタビューより遅延的でもっと掘り下げられており、これを導く媒介者の動機もよりしっかりしていて、それが果たす機能はインタビューより通俗的でも販売促進的でもないのが対談である。それはインタビューよりも高貴な系譜を有している(邦訳p. 410)」。

イヴァン・ルクレール(以下YL)『芸術の作品』はあなたの十番目の著述になります。これまでの著述との関連で、この最新作をどのように位置づけたらよいのでしょうか?あなたは本書の冒頭で、「より高次の段階に進んだ」と書いておられます。《詩学》というロケットは最終段階に差し掛かったのでしょうか?

ジェラルド・ジュネット(以下GG)『芸術の作品』とともに高次の(論理的にですよ)段階に移ったということは、ごく単純に、包括的なクラスに移ったという意味に過ぎません。文学は数あるなかのひとつの芸術にすぎないという考えからすればそうなります。全二巻となる予定の『芸術の作品』の第一巻では、芸術作品の存在様態を扱っていて、こちらの方が簡単ですね(読むのが、じゃなくて書くのが、ですよ)。第二巻では芸術作品に対する美的関係が論じられることになりましたが、こちらの方がより多くの理論的問題を生じさせるでしょう。

YL 本書の複雑さを説明するにあたって、次のような単純な指摘を出発点とすることもできそうです。つまり、芸術作品には唯一のもの(『モナ・リザ』)と、多数のものがある。本書は、あなたのいわゆる芸術作品の様態と体制なるものを区別するところに、その根拠があるわけですね。

GG 私は二つの様態を区別しています。内在性と超越性です。内在性というのは、作品はどんな種類のオブジェに存しているのか、ということです。たとえば『モナ・リザ』は、『パルムの僧院』と同じジャンルのオブジェにあるわけではありません。オブジェの種類をいちいち区別することは、無数の分類を招き寄せることになりかねない。木製のオブジェ、鉄製のオブジェ、紙もしくは布地のオブジェ、などなどです。もっとも根本的な区別とは、物質的オブジェと観念的オブジェとを対立させる区別なのです。このことを言い

出したのは私が最初というわけではありませんけれどね。こういう観点からみると、芸術の分類はかなり明瞭になってきます。つまり一方には、作品が本質として物質的である芸術があります。絵画や彫刻がそうです（自筆的体制、と言っておきます）。他方、作品が本質として観念的な芸術もあります。文学と音楽がそうです（他筆的体制、としておきましょう）。建築のことは、グッドマンは中間的もしくは過渡的事例と呼んでいます*。内在性とはしたがって、次の設問によって定義されます——芸術作品とは、どのような種類の物質的もしくは観念的オブジェから構成されるのか？しかしこのような特徴づけだけでは十分とはいえません。なぜなら、作品はあるオブジェから構成される、というだけではないからです。作品はオブジェを越えていきます。作品はオブジェから溢れ出ていきます。作品は、オブジェが不在であっても、あるいは間接的にでも作用することができますから、オブジェとともに戯れるのです。オブジェは、作品が修正されなくとも修正され得ますし、その逆もあります。内在性の根本的土台がひとたび定められれば、つぎは私のいわゆる超越性を研究することになります。超越性とは、作品とその内在的オブジェとのあいだにある種の作用が確立されるそのすべての仕方のことです。たとえば、たしかに『パルムの僧院』はひとつのテキストから成り立っていますが、同時にまた『パルムの僧院』はそのテキストから溢れ出てもいます。なぜなら『パルムの僧院』という作品は、そのテキストが不在であっても、あるいは間接的な形——たとえばこのテキストのうちでノルウェー語への翻訳のなかになお存続するものがそうですが、そういう間接的な形においてでも顕現し、かつ作動し続けることができるからです。文字通りにいえば、グッドマンならそう言うでしょうが、テキストはもはやノルウェー語の翻訳のなかにはありません。それはもはや同じものではないのです。けれども、『パルムの僧院』は、翻訳のなかでも、あるいは脚色されて映画のなかでも、もしくはオペラのなかでも、ある仕方で——たしかに部分的な仕方にすぎないかもしれませんが、作動し続けるのです。それこそが超越性なのです。

YL 私の理解に間違いがなければ、『パルムの僧院』は超越性と他筆的内在性に同時に属しているのですね？

GG 『パルムの僧院』は、『パルムの僧院』のテキストであるところの観念的オブジェに内在し（この「内在するimmaner」という動詞は不可欠ですね）、かつ『パルムの僧院』はそれが作動しうるあらゆる仕方でそのテキストを超越します。そのテキストから独立して作動する、とまでは言いませんが、テキストから出発し、テキストから溢れ出て言わばそれを背後に残しながら作動しうるあらゆる仕方でテキストを超越するのです。ひとりの画家がいて、あまりぞっとしない話ですが、クレリア・コンティの腕に抱かれるファブリスの絵を描いたとしますね。すると、ここには『パルムの僧院』の間接的な、ということを超絶的な顕現が存在することになります。そしてその形式は、この絵がそうであるところの自筆的体制に属する作品の形式なのです。

YL グッドマンとくらべてあなたの理論的努力がどこにあるかと言えば、あなたは唯名論と断絶し、観念的オブジェを一掃しようとしておられるのだと…

GG グッドマンと私との相違には、いくつものアスペクトが含まれています。まず、私は超越性というものを重視していますが、この概念はグッドマンの唯名論からするなら

ばおそらくどんな意味もないでしょうね。方法論として私は、ひとつの哲学的範疇を受け容れることによってグッドマンから一線を画そうとしています。そしてその範疇は唯名論者としてグッドマンがどうしても受け容れられないものなんですね。それは物理的ないし物質的オブジェと観念的オブジェとの対立ということです。もっとも、これは彼の主張を言い換えているに過ぎないのであって、彼が他筆的と呼ぶものを私は観念的と言い、彼が自筆的と呼ぶものを私は物質的と言っているわけです。グッドマンは、唯名論者としてどうしても、物質的と観念的の対立と同じくらい徹底的な形而上的範疇を認めようとはしません。しかし、本質としては、言い換えるならこれら二種類のオブジェの分割という観点からすれば、結局は同じことに帰着します。とはいえ、彼の唯名論的禁忌には同意できないとしても、私にとって好都合な用語は利用させてもらっています。グッドマンと私との本質的な相違は、この領域にあるのではないのです。それは、超越性の概念にあります。彼はこのような概念にはまったく関心をもちません、というかむしろ、私のいわゆる超越性の顕現が生ずるそのたびに、彼はこれを斥けるのです。ボルヘスの有名な短篇『ドン・キホーテ』の著者ピエール・メナール」は、厳密に同一である同じテキストであっても、二人の異なる著者によって二つの異なる時代につくられたがゆえに二つの相異なる作品を構成しうることを示しています。この短篇は私にとっては超越性の諸様態のひとつを象徴しているのですが、この短篇を前にしたときもグッドマンは自明のことがらを認めようとはしません。彼によればその理由はこうです——私がメナールの『ドン・キホーテ』を読むとき、私が読んでるのはセルバンテスの『ドン・キホーテ』にほかならない、以上。根本的な不一致点はまさにここなんですね。ほかにも見解の相違はありますが、それらは続く第二巻（『美的関係』）で明らかになるでしょう。

YL いま私どもは本書の一般的な問題についてみているわけですが、この本を読むといくつかの理論的な疑問が浮かび上がってきます。あなたはしばしば慣習とか慣例とか文化的伝統といったものを参照なさいますね。あなたはもっと徹底的な方だと思われていたのでは…

GG かつて私が研究対象としたのは、たとえば物語*récit*といったある文化的実践の内部にあるものでした。文学という気泡の内側に身を置いて、物語言説*récit*がどう機能するのかをきわめて形式的な立場から研究していました。そういう実践の基盤となりうるものを外側から眺める必要があるとはあまり思わなかったのです。いま、より高次の段階にある私としては、慣習によって決定されることがらについて、これまでよりもはるかに深く研究しなければなりません。そうはいっても、もちろん『スイユ』を書くことで慣習についてもかなりの考察をおこなってきたと思っています。なぜならパラテキストというのは習慣の集合であり、たえず進化する慣習なのですから。ひとつだけ例を挙げましょう。タイトルの実践は歴史のなかで進化してきましたが、これを支配しているのは修正に修正を重ね続ける慣習であり、それが読みうるものであるのはいくつかの慣習の名においてのことなのです。紹介寸評*prière d'insérer*はヨーロッパに典型的な実践です。フランス特有と言ってもよく、他国にこれとまったく同様の習慣はありません。パラテキストというのは社会＝文化的なテーマであり、私はその側面に注意深くあろうとしたのです。とりわけパラテキストのもっとも外的な形式、たとえばタイトルがそうですし、重視するかどうか

はともかく作者名もそうですね。もちろんパラテキストの歴史的次元にも同じように関心を払っています。歴史家でなくとも、古代から現代にいたるまでのテキストの提示の進化を無視することは私にはできませんから。

本書では、慣習、慣例、伝統の重みを何度も経験しました。たとえば、ある作品の内在的体制の決定が慣習的事実であることもそうです。テキストに到達するためにもろもろの書物を横断するようわれわれに命ずるのは、慣習なのです。どこか別の文明であれば、テキストはその書記的顕現からは切り離せないと考えることも可能かもしれません。そういう点では慣習は変化します。文学テキストを口頭による顕現と書字による顕現に割り振るその割り振り方が、今日われわれが承知しているものとは異なる時代もありました。そしてそれは今なお、技術的理由により、当然のこととして変わり得ます。カセットやディスクに本を録音することは可能ですから。私が慣習にこだわるのは、第一に次のことをはっきりと示したいからです。つまり、それらは存在論的境位にはないし、はるか昔から据えられてきた本質でもないということ、そういうものではなくてそれらは進化し、一般的な合意にもとづくのだということを示したいのです。第二に、この種の問いにおいてはきわめて強固な方法論的必然性が問題となるのだということ。つまり提案しなければならないのは、慣習を説明するような理論、慣習に忠実で、そこから逸脱しないような理論なのですからね。グッドマンが、移調された音楽の作品はもはや同じ作品ではないし、翻訳された作品も同じ作品ではないと言うとき、彼は慣習に反している。それが翻訳であっても、私は『戦争と平和』を読んだ、というのが慣習なのです。だから、慣習に反するような定義を立てないことが要求されるのですね。その音楽作品が一音だけ移調されているからといって音楽的オブジェの同一性を認めない、などというのはたしかに慣習に反していますよ。もちろん移調が修正ではないなどと言っているわけじゃありません。しかし、子守唄の『月の明かりで』をハ長調で歌おうと、ヘ長調で歌おうと、『月の明かりで』であることに変わりはありません。この事例で、調性が変わったのだから作品も変わったのだと言うとすれば、それは確たる根拠のないことです。

YL 作者の意図ということについてもうひとつ質問があります。同じテキストのさまざまな発生的状態について、あなたは本書で繰り返し言及しておられます。これらの発生的状態〔にある草稿〕は、「真の内在的オブジェを（それらの作者にとって）構成してはいなかった。それらの状態を真の内在的オブジェとして受容するのは、それゆえ、作品の境位を定義する作者の意図に関して違法な行為、もしくは強権発動を行使することに等しい」。このように作者の意図をもちだすのは、昔の心理主義への傾きを孕んだ概念をあらためて持ち込むことになりはしないかと危惧されませんか？

GG その問いについては、第二巻でもっと直接的に検討するつもりです。本書では、作者の意図を考慮することが、あるいは考えないことが重要であるときに、いわばその場その場で作者の意図に言及しています。どういう場合かと言うと、作者が草稿をみせるつもりがあったかどうか、われわれにも確信できないのに、その草稿を発表するときにそうです。あるいはまた、『聖アントワーヌの誘惑』の三つの草稿を、作者の意図としてそれらはみな同じ境位にあるかのごとく発表するときもそうですね。作品の意図の境位が存在することは、絶対に確実なことと思われます。ただし作者の意図がいつでも作品の解釈を支

配しなければならない、というのはまた別の話です。受容者の関心は作者の意図に対して自由なのです。ただ私が斥けるのは、昔われわれが経験したあの戯画的な構造主義的考え方なんです。あの考え方だと、作者の意図という事実までもが端的に否定されてしまったわけです。これは真っ当じゃないし、少なくとも作者の意図に反しているのかいないのかを知らねばならない場合だってあります。作者は家政婦に全部破棄してくれと頼んでいたのに、その作者の原稿を発表しようとするとき、われわれは自分がなにをしようとしているのかを知っていなければなりません。ピカソがベラスケスやドラクロワの作品をもとに変異形を制作するとき、彼にはそうする権利があります。でも彼は同時に、自分がベラスケスやドラクロワを相手に戯れていることを知っていなければならないのです。もしその自覚がないのなら、ピカソの振舞いはその意味をなにがしか失うことになるでしょうね。同じように、われわれが作者の意図を切り離してしまうとき、われわれの行いはある意味をもっています。そしてその意味は、われわれが作者の意図についてなにも知らない場合には同じではなくなるでしょう。作品の意図性についての問いは、意図にもとづく美的オブジェ *objet esthétique intentionnel* という本書の冒頭で言及している芸術作品の暫定的定義に比べるなら、本書ではまだ周縁的な問いにすぎませんので、本書のみにもとづいてこの重大な問いに決着をつけることはできないのです。美的意図が存在しないとすれば、私にとって芸術作品は存在しません。存在するのは、美的関係に入りうるオブジェなのです。私は鉄床にだって美的情熱を抱くことができます。これはもっとも厳密な私の権利なのです。でも、その鉄床の制作者に、おそらく彼は持っていなかったであろう美的意図を帰するというのは、別の話です。私にとって、意図性というのはまさに芸術作品の構成要素であって、なぜなら美的意図が存在しない限り、美的オブジェはもちろん存在しうるとしても、芸術作品は存在しないからです。

YL あなたは、あなたが編纂された『美学と詩学』**の序文の末尾で、こんなふうによく定式化しておいでですね——「[作り手の]意図と[受け手の]関心が能動的にめぐり合うときに初めて作品は存在する」。これがおそらく次の著作の目的ではないかと…

GG ええ、たしかに。

YL …受容が問題となるわけですね、コンセプチュアルな作品のところでは触れておられた。あなたはこのコンセプチュアルな作品について、きわめて説得力のある分析をおられます。

GG 私の分析が専門家からみて正統的なものかどうかは分かりませんがね。受容に関していうなら、芸術作品というのは、美的受容への候補者である、それも可能なら好意的な受容への候補者である、ということになります。芸術作品は、潜在的にはこのように定義することが可能ですが、しかし潜勢態から現働態へ移行するのであれば、そこには受容が必要です。意図的 *intentionnel* と均斉をなすために、私が一般に関心的 *attentionnel* と呼んでいるのはまさに受容のこのような側面なのです。つまり芸術家が提起し、大衆が処理する、ということです。作品が大衆に出会うことがないとすれば、そこに作用が生じることはありえない。物質的にその作品が砂に埋もれた井戸に閉ざされたままになっていたり、あるいは誰もがその作品をみていながらまったく無視してしまったりするのであれば、[作品と受容者のあいだに]作用が生まれることはありえません。芸術作品 *l'œuvre*

d'artが芸術の作品〔活動・作用・仕事〕l'œuvre de l'artであるとすれば、作品の作用は、〔作品が大衆に〕到達するのでなければ存在しないのです。このことは存在論的境位になんら変更をもたらすわけではありません。あるテキストに読み手が存在するかどうかは、それがテキストであるという事実をなにとつ変化させるわけではない。しかし読み手がいるかないかは、そのテキストの美的作用の観点からすれば、すべてを変化させます。そこにある絵画を見ようと見まいと、その絵画の存在論的境位は同じです。けれども、機能的境位は同じではありません。

YL 『詩学』、といえば雑誌のタイトル****ですが、これはまたあなたがスイユ社で監修しておられる叢書のタイトルでもありますね。本書は、私の記憶違いでなければこの叢書の71番目の著作になります。そのカタログたるやまことに錚々たるもので、アリストテレスからズムツールにいたるまで、ヤーコブソン、ルジュューヌ、リシャル、リファテール、トドロフなど、あらゆる批評叢書のなかでも最高の著名人たちが揃っていますね。

GG あの叢書は、知的レベルの高さにもかかわらず、というかそのせいで、商業的にはあまり儲かっていないのです。発刊当初は季刊でしたが、いまや年に二度の刊行になってしまいました。これは批評というよりは文学理論の叢書で、ですからスイユ社にはこの《詩学》叢書と並行して、今はなくなってしまいましたが昔の《生きている石》のような批評的研究の叢書があればいいと思っています。叢書《詩学》について言えば、一般美学の諸問題へと領域が拡大していて、これはそのように意図した結果ですし、またそのことに少しは成功したと思います。私としては叢書名を変更するつもりはありませんが、今後は《詩学と美学》と呼ばれるかもしれませんね。なぜなら、今はまだアーサー・ダントの諸作やジャン＝マリ・シェフェールの『はかないイメージ』、それに本書くらいですが、この叢書はそれでも当初の方針であった批評の領域、とりわけ文学理論の領域を越えていくような作品を刊行しつつあるわけですからね。私としてはこれを方針転換とは言いませんし、まして成り行き任せ、などということはありませんが、しかしこれは私がこの叢書のために望んだ拡大にほかならないのです。ちょうど私自身の研究においてそうしてきたように。

YL あなたは『マガジューヌ・リテレル』誌の「文学批評の百年」という特集号（192号、1983年2月）に寄稿しておられますね。あなたの論文は「超テキスト性」というタイトルでした。私がこの論文で興味を惹かれたのは、次の冒頭の文です——「現在の批評の領域に（そのように要求されたとしても）身を落ち着けることは困難であろう」。あなたは現在の批評のなかにどうぞ自分を位置づけておられるのか、と今の時点で私が問うたしたら？

GG 私が「…困難であろう」と書いたとき、すでに自分がその外にいたことを言いたかったのです。その後十年を経て、いまではもっと大きな困難を感じています。なぜなら、私はますます外にいるからです。当時すでに外にいたのは、私がおこなっていたのは本当のところもはや批評ではなく詩学であったからで、まして今となっては私は一般美学を研究しているのです。このような領域の拡大の結果として、必然的に文学批評の実践からはますます離れて行かざるを得ません。二十年前に私が没頭していた世界を、それが大帝国の一地域であるかのように、今の私は外側から眺めているのです。芸術の理論もしく

は一般美学のなかで、いわば水浴びをしているようなものですね。今日の文学においてある判断を下すとなると、あるいは単に批評的实践について記述する程度のことであっても、当時よりも大きな困難があるように思います。なぜなら、私がそういう実践を眺めるのがさらに外部からになっていて、そこに身を落ち着けることがもはやまったく不可能であるばかりか、私のみるところ、フランスでの批評はその特徴の多くを失い、十年か二十年前に批評を定義していたいくつかの範疇を無くしてしまったからです。あの頃は、批評の実践も流派も、きわめて明確であったし、対立とまでは言わないにしても相互の違いははっきりしていたものです。テーマ批評が一方にあれば、他方にはランソン流の文学史的伝統があり、構造主義的なフォルマリズム批評はテーマ批評などとは多くの点で截然と区別されていました。われわれはフランスの批評活動の地図をもっていたのです。その地図が混乱してしまったことを認めたからといって、べつに中傷することにはなりません。多くの方法論的目的がたしかに達成され、そしてそれゆえに達成されることで消えていきました。それらの目的はその機能を果たし、消滅したのです。それだからこそ、今日のフランスの批評は以前にくらべて格段に低調になってしまった、というか、特色が薄くなってしまったのです。いま各人が独自のやり方で批評をおこなっており、方法論的決定とか、流派の特定などにはあまり関心が払われなくなってきました。〔批評の〕内部の境界線も少しばかりぼんやりしてきたようです。そのかわり、十年前ならほとんど、二十年前ならまったく考えられもしなかった学問領域が生まれて、大いに生産に励んでいます。私の念頭にあるのはもちろん生成批評のことです。これはずいぶんと新機軸の批評です。ただ、生成批評が批評という領域の全体を占めるのに十分なほどであるかという点、まったくそういうことはありません。もしそんなことになったとしたら、さぞ残念なことでしょうね。ほかのことは何も起こらないことになってしまいますから。生成批評は、たしかに、批評のすべてとなりうるだけのものではありません。しかし、生成批評に対して私は自分をどう位置づけたいのでしょうか？ 私に言えるのはせいぜい、生成批評には興味を惹かれるし、それは種々の問いを喚び起こす、ということです。そしてそれらの問いのあるものについては、本書でも少しばかり触れました。生成批評は文学において問いを喚び起こしました。そしていま音楽でもそれらの問いを喚起し始めており、当然のことながらあらゆる芸術の分野で同じことが起こり得ます。下書きや草稿の研究は絵画でも行われているわけですからね。そこには同じ制限があります。文学と同じように音楽でも、十九世紀よりも昔に遡ろうとするや、少しばかり材料不足になってしまうのです。それでもベートーヴェンの草稿手帳のような資料は残っていますが。

YL ずいぶん昔からあなたの著作を読み続けてきて、こうしてお尋ねしてみたいのは、知的な滑稽味のことです。あなたの著作を読んでいると思わず笑いを誘われることがあって、これはこういう分野の書物ではかなり珍しいことですね。それで思ったのは…

GG 彼はわざとやっているんだろうか、と？

YL ユーモアは抽象を補償するものなのではないでしょうか、一般論のなかに特異なものを持ちこむことによって？ それに、こういう滑稽味はあなたの初期の著作には見当たりませんね。『フィギュールⅢ』が最初です。

GG 歳をとって、少し自分を解放するようになったのでしょうか。初期のテキストでは

超自我でガチガチになっていて、冗談のひとつも言えるような自由な状態ではなかったのです。しかし自分のユーモアについて云々するのは、少しばかりおかしな話です。

YL ユーモアは、体系のなかに幾ばくなりとも相対主義をもちこむのではないのでしょうか？

GG ユーモアはむしろ、相対主義について私が抱く感情から発生するものです。それはまた書きながら気を紛らわせるためでもあって、書くという行為それ自体はあまり楽しいものじゃないんですよ。以前よりも今はもっと私にとって馴染みになった別の現われ方もあって、それは私が進展を遂げつつある分野から、そして今や私のものとなった参照例から生じています。たとえば意図的にフィクショナルな、無理にこじつけたようなものであっても、わかりやすい実例をつくりあげるのがそれです。こういう実践は分析哲学では恒例のことで、奇妙な例をつくってはそれをもとに思考をめぐらすことを楽しむわけです。この習慣は、私としては大いに歓迎するところですね。

YL ユーモアは、詩学のなかに遊戯的な部分があるという事実に結びついているのはありませんか？

GG そうですね。私にとって詩学は、批評よりも遊戯的な実践です。なぜなら詩学は、充たされない空欄や可能性、等々のレベルである種の概念上の創意工夫を生み出すからで、批評的注釈では詩学の場合よりも少しばかり強くテキストに制約されているのです。理論においてはある種の遊戯的形式を感じるのですが、これは批評において働きうる形式と同じではありません。

YL あなたはよく、虚構のなかの虚構 *fictions de fictions*、と呼んでもいいようなもので、可能性のタブローの空欄を埋めることがありますね。たとえば、『物語の詩学 続・物語のディスクール』の注では、いまだ実現したことのない物語のタイプをジェラルド・プリンスから引用しておられます——「三人称で日記体の、未来形で書かれ、年代順ではない順序で出来事を提示する小説」。そしてこう言い足しておられる——「これこそ挑戦というもので、時間さえあれば私も…」。あなたに向かって、作家と批評家の関係についてのあのお定まりの問いを発するつもりはありませんが、あなたがお書きになった虚構のテキスト、私の知る限りでは二篇ありますが、これについてお話したいと思います。ひとつはフロベールのパスティシュをおこなうジュール・ルメートルのパスティシュで、表題は「シャルル・ボヴァリーの秘密」でした。もうひとつはある画家についてのパスティシュで…

GG ロブ＝グリエのパスティシュですね。表題は「カナレット頌」でした。虚構のテキストで、私がカナレットの絵のなかに入りこんでいく、というものです。取るに足りないといえそうですが、まずまずイベルテキスト的な虚構の活動です。

YL 虚構はここでは理論に非常に近づいていますね。あなたがこれらのテキストをお書きになったのは『パランプセスト』の延長だったのですか？

GG そうです。私にとって理論の活動は、現実や慣習についてたしかに一定の責任を有していますが、それ自身の固有のオブジェを生み出す限りにおいて、批評的活動よりも虚構的なのです。だからこそ、生前のバルトがそうだったように、最後には小説を書こうなどというつもりはないのです。虚構ということなら、理論的活動だけで私には十分すぎ

るほどなのです。

YL 理論的活動は、じつのところはメタフィクションなのですね。

GG フィクションを対象としているなら、たしかにその通りです。

YL メタフィクションということで私が言いたいのはこういうことなんです。つまり、そこからなら虚構の可能性の全体が掌握される理論的ステージに身を置くとき、虚構を書く必要はないのではないか、ということです。ヴァレリーのように、それらの可能性〔を喚起する〕だけで満足なのではないでしょうか、実現させなくても。

GG おっしゃる通りです。批評と詩学の違いについて先ほど申し上げたさいには、まさにそのようにお答えするべきでした。批評は、たとえ自由奔放に振舞ったとしても、やはり芸術的現実と関わっています。理論の方は、あくまでも可能性が対象です。アリストテレースも似たようなことを書いていましたね、歴史と詩の違いについてでしたが。

YL あなたはどこかで——どこだったか見つけられませんでした——、こうお書きになっていました。つまり、われわれはもうたつぷりと文学の解釈をしてきた、いまや文学を変革すべきときだ、と。

GG ずいぶん昔の文ですよ。そのマルクスのパロディでなにを考えていたのかをいま再構成できるとすれば、理論というものがいま申し上げた理由から変革を指向する限りにおいて、変革への意思は批評から理論への移行を象徴していた、ということです。私の念頭にあったのは、おそらく、もっと単一的な実践、『パランプセスト』で探求した実践に含まれるようなものでした。あの著作で研究したのは実際のところ、〔変形と模倣という〕テキストの操作でしたからね。そういう欲望もたしかに頭をよぎりましたが、しかし肝腎な点はそんなところにはなかった。大事なことは、批評から理論への移行だったのです。そしてそれはまた、現実から可能性への移行にほかなりません。

YL あなたの蔵書はホメーロスからロブ＝グリエにいたる、とよく仰っていますが…

GG ええ、アリストテレースからズムツールまで、ですね。

YL たしかにホメーロスよりもさらに過去へ遡るのは難しいでしょうが、しかしロブ＝グリエの後だと、あなたのような文学形式の理論家の興味を惹くような現代作家も存在するのではありませんか？

GG それがそうでもないのですね。そういう観点だけが評価を生じさせるわけではありませんが、そこから私がみる限り、『迷路のなかで』〔1959年〕のロブ＝グリエからこのかた、形式的刷新の局面は頓挫したように思われます。刷新といっても汲み尽くされてしまったのです。以来、ロブ＝グリエは位置を変えました。最新の三冊では、もっと古典的な自伝の分野に戻ってきています。もちろん自伝といってもロブ＝グリエなりの自伝ですが、それでも自伝は自伝です。思うに、《ヌーヴォー・ロマン》は形式的進化におけるひとつの到達点であって、その後を継ぐものは出現しませんでした。この観点からすれば、現在の文学生産にはなんら新味は見当たらないのですね、フランスであれ外国であれ（この賭けに突き進んだのはむしろフランスの作家たちでした、といってもフランスの文学が最良の現代文学だったという意味ではありませんがね。しかしたしかにフランス文学は、そういう観点からすれば、もっとも創意にあふれた文学ではありました）。フランス文学は後退しました。外国はどうかと言うと、ホークス、ボイド、アーヴィングその他のよ

うなすぐれた作家たちのおかげで、その動きは小説の偉大な伝統のうえになお続いたので。彼らはみごとな作品を制作していますが、しかし何ひとつ覆すわけではありません。〔伝統を〕覆すことだけが、興味を惹くに足る唯一の芸術活動というわけではありません。しかし、世界において今のところもっとも私の興味を惹くのは、現代の虚構文学ではないのです。

本対談において言及されている二篇の虚構のテキストは以下のとおり。

- ・《Jules Lemaitre, *Le Secret de Charles Bovary*》「ジュール・ルメートル, 《シャルル・ボヴァリーの秘密》」, in *Gustave Flaubert 1, la Revue des Lettres modernes*, Minard, 1984.
- ・《Hommage à Canaletto》「カナレット頌」, in *Furor* no.9, mai 1983.

イヴァン・ルクレールによる注釈

- * ネルソン・グッドマン (1906～〔1998〕) は分析哲学者。ハーヴァードで教鞭を執る。美学の問題を扱った著作のうち、仏訳は以下のとおり。 *Langages de l'art* (1968), éd. Jacqueline Chambon, 1990 ; *Esthétique et Connaissance*, éd. De l'Éclat, 1990 ; *Reconceptions en philosophie*, avec C. Elgin, PUF, 1994.
- ** 『美学と詩学』は言語学者、分析哲学者、詩学者による8篇の論文を集成したもの(ジョージ・ディッキー、ティモシー・ピンクリー、ネルソン・グッドマン、ケンドール・ウォルトン、ルイス・J・プリエート、チャールズ・L・スティーヴンソン、マーガレット・マクドナルド、マイケル・グロインスキー)。本書は、「芸術とはなにか」という問い、あるいはむしろ「いつ芸術なのか」という問いに答えようとする。テキストの編纂および紹介はジェラルド・ジュネットによる(スイコ社、《ポワン》叢書、1992年)。
- *** 季刊誌『詩学』は1970年に発刊された。四半世紀にわたり、本誌は形式理論の分野において重要なあらゆる著作を刊行してきた。11月には百号の発刊記念をおこなった。その記念事業として、編集長のミシェル・シャルルは、一万三千頁に及ぶこれまでの刊行分の目次と索引を作成した。きわめて有益な、必須の資料である。 *Poétique* no.100, novembre 1994, éd. Seuil, 95F. *Vingt-cinq ans de Poétique. Table et index des numéros 1 à 100*, éd. Seuil, 49F (en vente à partir de février 1995).

Notes

- (1) Yvan Leclerc, 《Poétique et esthétique, Entretien avec Gérard Genette》, *Magazine littéraire*, no. 328, janv.1995, pp.96-102. Yvan Leclerc (1951～) は19世紀文学を専門とするルーアン大学教授。
- (2) 和泉涼一訳『芸術の作品 I 内在性と超越性』, 水声社, 2012年。
- (3) Jean-Louis Jeannelle, 《Gérard Genette saute et gambade》, *Le Monde des livres*, le 26, mars 2014. ジュネットにとっては雑誌『詩学』の共同創刊者でもある盟友Tzvetan Todorovが2017年2月7日に亡くなっており、存命する偉大な構造主義者はいよいよ数少なくなってしまった。

- (4) いわゆるle cycle *Bardadrac*全4作の第2作。*Bardadrac*, 2006 ; *Codicille*, 2009 ; *Apostille*, 2012 ; *Épilogue*, 2014 ; *Postscript*, 2016. すべてéd, Seuil, coll. « Fiction & Cie »(邦訳なし)。
- (5) 和泉涼一訳『スイユ テクストから書物へ』, 水声社, 2001年。ここでいうエビテキスト épitexteとはたとえばインタビューや対談のように書物の周辺ないし外部にあるテキストの謂いで、書物の内部に位置づけられるペリテキストpéritexte (たとえばタイトルや序文など) と対比的な関係にある。引用はすべて邦訳pp.406-407。
- (6) このことは、物語論(物語言説の一般理論)におけるジュネットの最大の功績のひとつが視点と語りを分離したこと、つまり「だれが見ているのか(視点人物)」と「だれが語っているのか(語り手)」は必ずしも同じ問いではないという基本的な認識を確立したことにあるのと同様である。
- (7) ジュネットは自筆的／他筆的の区別については「体制régime」という術語を採用し、内在的／超越的のそれについては「様態mode」という術語を使う。なぜ前者の対が「体制」であるかといえば、「作品は同時に自筆的かつ他筆的ではありえないから」で、それはちょうど「国家というものが同時に共和制かつ君主制でありえない」のと同様なのである。ただし自筆的と他筆的の中間に位置づけられる作品も存在することはジュネットも認めている。他方、内在的／超越的の対は、「両立可能で補完的なタイプの機能」なのだから「体制」ではなく「様態」が相応しいと定義する(『芸術の作品I』の序文の原注30)。
- (8) この自筆的／他筆的というグッドマン由来の概念がどのようにいわば「ジュネット化」されたかについては、『芸術の作品』において詳述されているが、これはすでに『フィクションとディクション』において論じられたテーマでもある。Cf. *Fiction et Diction*, éd. Seuil, 1991 (和泉涼一・尾河直哉訳『フィクションとディクション——ジャンル・物語・文体』, 水声社2004年)。
- (9) Pertier Lamarque, «Immanence et transcendance : l'ontologie de l'art a-t-elle besoin de cette distinction?», in *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, sous la direction de Joseph Delaplace, et al., Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- (10) Rainer Rochlitz, «L'identité de l'œuvre d'art», *Critique*, tomeLI, no.574, mars 1995.この批判については以下を参照のこと——和泉涼一解題・訳『R. ロシュリッツ「芸術作品の自己同一性」, 前篇は茨城キリスト教大学言語文化研究所紀要第17号(2011年7月)に、後篇は同大学紀要第45号(2011年12月)に掲載。さらにロシュリッツは、『芸術の作品』の第二部「美的関係」の刊行後、さっそく同じ『クリティック』誌に論文《D'un subjectivisme en esthétique》を発表し、ジュネット美学をカント以来の「主観主義的」美学として、同時にまたヒューム以来の「相対主義的」美学として論じている(*Critique*, tomeLIII, no. 605, 1997)。
- (11) Michel Contat, «Genette sur les chemins de l'art», *Le Monde*, le 6 janvier 1995. 以下このパラグラフと次のパラグラフの引用はすべて同論文より。
- (12) 『芸術の作品I 内在性と超越性』, pp.284-285.
- (13) 『スイユ』, pp.286-288.
- (14) テクストは同一であっても書き手の「生産の歴史」が異なれば作品も複数的であるとすれば、このことは、読みが複数的であれば作品も複数的であると考えべきなのかという別の問題をただちに惹き起こす。ある作品の読み方はじつにさまざまで、A氏の読み方、B氏の読み方等、そのヴァリエーションは無限といってよい。しかし一般にそれらの読み方の数だけ作品の数があるとされないのは、まさに社会的「慣習」によるのである。また顕現の様態が多様であっても、それが内在的オブジェの同一性を妨げることにはならない。たとえば日本語訳の『戦争と平和』, フランス語訳の『戦争と平和』, 英語訳の『戦争と平和』, ロシア語の『戦争と平和』があったとして、それらはテキストの意味論的構造の同一性によって同じ内在的オブジェを有するとみなされるのである(ただしロシア語版に対して各国語版がイベルテキスト的關係にあることは『パランプセスト』でも論じられたとおりである)。

