

語る建築から拡散する紙へ

アルケーの魅惑と石の詩性

新谷 淳一

分断された石と歴史の味

パリのボナパルト通りにあるエコール・デ・ボザールの建物は、かつてプティ・ゾギュスタン通りと呼ばれたこの地の同じ敷地にあった“フランス記念碑博物館”[musée des monuments français]の収蔵品の一部を、装飾的に組み込んで継承している。アレクサンドル・ルノワールが修道院跡地に開設し、1795年に公開されたこの施設は、十九世紀の文学者や歴史家の幾人かの脳裏に原光景のように刻印され、少なからぬ影響を与えたことが知られている。革命期から第一帝政期にかけて歴史記述の空白時代が続き、歴史の味に飢えたオギュスタン・ティエリやジュール・ミシュレは、「シャトブリアンの書物かプティ・ゾギュスタン通りの石¹」に頼るしかなかった。そのシャトブリアンの眼に、「無秩序に積み重ねられたあらゆる世紀の廃墟や墓石の収蔵物²」は、革命直後の社会そのもののイメージと映った。この場所をのちに自らの「出発点³」と回顧するミシュレは、他のどこよりもここで「強烈な歴史の印象⁴」を受けたと証言する。ヴィクトル・ユゴーが博物館の間近で暮らしたのは、王政復古後にこの施設の閉鎖が決定されたあとだった。それでも、ユゴーの書き物全般に、やや意外なことに博物館／美術館の存在が希薄であるなかで、閉鎖作業の途上にあったこの博物館の姿は、その詩的、歴史的な感受性に強く訴えかけたようである⁵。

革命が引き起こした“破壊行為”[vandalisme]の帰結であり、それからの

¹ Camille Jullian, *Extraits des historiens français du XIX^e siècle*, Hachette, 1910, p. xii.

² François René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Gallimard, 1947, "Pléiade", t. 1, p. 182, L. 5, ch. 14.

³ Jules Michelet, *Cours au Collège de France, 1838-1851*, Gallimard, 1995, t. 1, p. 523. “出発点”が書物ではないという事実が、自分の歴史を訓話学から遠ざけた要因だという。

⁴ Idem, *Le peuple*, Flammarion, 1992, "GF", p. 68.

⁵ Cf. Nicole Savy, « Victor Hugo et le musée des monuments français : les effets d'une enfance au musée », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janv.-févr. 1995.

避難所でもあったこの博物館は、近代的美術館の出発点たるルーヴルの動向と並行的に、博物館／美術館という制度のゼロ地点を構成している。分断された石たちは、歴史の味を提供し歴史意識を醸成すると同時に、芸術の地位についての考察を促した。この施設の最大の誹謗者で、その閉鎖を求めて奮闘したカトルメール・ドゥ・カンシにとり、「あらゆるモニュメントを移動し、解体した断片を収集し、破片を体系的に分類する⁶」という作業から生まれるのは、「目途 [destination] を持たない」(22; 23; 30) 対象の、無意味な集積に過ぎなかった。彼は、あるべき場所から切断された石の塊の陳列を、「〔芸術〕を殺して歴史と化す」(48) 行為と捉えていた⁷。

同時期にイタリアを遊学した盟友ジャック＝ルイ・ダヴィッドと共に、十九世紀初頭のフランス美術界を指揮する立場にいたカトルメールは、厳格に古典主義的な芸術観の持ち主であった。“フランスのヴィンケルマン”と称され、「最も非妥協的かつアナクロニックな教条主義⁸」とも揶揄される彼の信念は、“全体”としての建築物から切断された「技術的な部分あるいは仕事だけを評価する⁹」というアプローチ、つまりは自律した芸術作品としての鑑賞を、容認しなかったのである。博物館に並べられた“記念碑”の実態はおもに彫刻的作品だったのだが、自身が彫刻家として出発したカトルメールをして彫刻的断片に強固に抵抗せしめたのは、まぎれもない“建築的”な信念であったと想定できる。彼の“建築的”芸術観が、革命からまもない時期の社会的要請に合致するものだったという展望を私たちは持つ。“建築的”の含みについては、「作品の純粋な展示 [exposition] ¹⁰」と「本来の場への配置」[disposition *in situ*]を対に置くことで、見通しが良くなる。ギリシア語δία/θεσις

⁶ Antoine Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Fayard, 1989, p. 48.

以後、引用箇所直後に記載がない場合は原則的に直前の引用箇所と同一頁、(22) 等がある場合は頁のみ異なるものとする。“ ”は「 」と異なり必ずしも引用ではなく、出典指示の効力の域外にある。引用文中では、傍点は原文イタリック、〈 〉は原文大文字に対応する。

⁷ 芸術の自律を拒むカトルメールに確固たる芸術概念があることの意味合いを、正確に理解するのは存外に難しい。そもそも、この博物館は“歴史”を無視して“芸術”を生むと捉えることもできる。

⁸ Bernard Deloche, « Sur l'anachronisme de Quatremère de Quincy, dans ses *Considérations morales* », in *Les collections, fables et programmes*, sous la dir. de Jacques Guillerme, Champ Vallon, 1993, p. 188.

⁹ Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Gallimard, 1997, p. 372. カトルメールについての一節。この書は、タイトルが示す問題系についての重要文献。

の訳語としての *dispositio* は、ウィトルウィウスの、つまりは西洋の建築思想の根幹を成す概念である¹¹。本稿が“建築的”と呼ぶものは、*dia/qesij* を参照する *dispositio* のプラト的な響き¹²を強く意識している。一方の“展示／露出¹³”については、この語を「十九世紀の狂乱の主題¹⁴」と揶揄するフロベールが、文学は「展示的／露出的なもの [*exposante*] となるだろう¹⁵」とも宣言し、世紀の狂乱をその身に引き受けた事実が興味深い。

ルノワールの開設した施設を博物館と訳してきたが、博物館とするか美術館とするかは微妙なところである。革命期以後、博物館と美術館、*muséum* と *musée* の分離が促される。分別の軸は、収蔵される対象が、自然に属するのかアートに属するのか、あるいはまたは、歴史的資料なのか芸術的価値を有するのかにある。まちががなく人間の制作物であるプティ・ゾギュスタン通りの収集品は、カトルメールの言葉が示唆するように、“歴史”と“芸術”の狭間にある。のみならず、独特の存在感を持つ石という素材は、歴史の証人として鑑賞／観照される時、いくばくか自然に接近する¹⁶。

記念碑博物館という名の仮初めの収蔵所に私たちは、ルーヴル宮の美術館への転換プロセスが示す、民主的國家のイデオロギー装置としての美術館といた王道の問題系とは、微妙に異なる問いを読み取る¹⁷。石が波及させる独特の喚起力や、“建築的”な次元の社会的使命に関心を抱く私たちは、まずは、ドラマチックに革命と関わった建築家、クロード＝ニコラ・ルドゥ [1736-1806] にスポットライトを当てる。

語る建築、語る石

『芸術・習俗・法制との関係から考察された建築¹⁸』と題されたルドゥの唯

¹¹ 『建築論の射程：ディアテシスのアイデア』（中央公論美術出版、二〇〇〇年一、既刊二巻）と題された中村貴志の学位論文が圧巻。とくに第一巻、四九―五一頁を参照。

¹² 註 75 に示した、『ディマイオス』からウィトルウィウスに至る系譜を参照。

¹³ この語をタイトルに持つフィリップ・アモンの書が重要。註 48 を参照。

¹⁴ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, 1979, "Folio", p. 515. 『紋切り型辞典』の exposition の項目。

¹⁵ Idem, *Correspondance*, Gallimard, 1973-, "Pléiade", t. 2, p. 298, lettre datée du 6 avril 1853.

¹⁶ ユゴーについての註 51 の議論を参照。

¹⁷ “破壊行為”という、特殊な事態に由来する収集物に依拠するこの博物館は、1770-80年代から萌芽が見られた、模型や型取りを活用する“建築美術館”とは性格を異にする (cf. Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Picard, 1988)。

¹⁸ Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de*

一の著書は、新しい時代の社会、芸術、産業を総体として捉えようとする画期的な著作として、近年、建築史の領域を越えて注目されてきた。その詩的な文体に注意を促しながらこの書を論じたベアトリス・ディディエは、これをロマン主義文学の先駆的な作品とまで見做している¹⁹。私たちは、プレ・ロマン主義の知られざる重要作品たるこの書の文体そのものではなく、建築家が石の建造物に負わせる“負荷”のうちに、ロマン主義の詩学の根幹に関わるメッセージを探る。

当初は単なる建築作品の版画集成となるはずだったこの著作が、版画をイラストのように配した思想的著作にまで昇華された背景には、理論的な問題意識ではなく、時代の激動に促されて深化した建築家の内省があった²⁰。旧体制下で“王の建築家”であった彼は、1789年、自らが設計したパリ市門の破壊という屈辱を味わい、投獄を経験し、建築のメティエを根底から考え直すよう強制されたのである²¹。

かつては“呪われた芸術家”とも称されたルドゥを、近年の研究は脱神話化し、その建築思想を時代の文脈に組み込む作業を行なってきた。「百科全書的な思考と、教化的かつ感覚論的な感性の純然たる帰結²²」でもあるルドゥの華々しい建築的想像力が、革命後、「あまりに革命的なものとして排斥された²³」というのが実情なのだとすると、現代から振り返ったときにルドゥが放つ光彩は、時代の流れから浮き出たものではない。パンテオンの“用途変更”のための改修工事を指揮するなど、革命後の文脈のなかで実践的に貢献したカトルメールと比べて、“排斥”されたルドゥの思想の根底がそれほど異端的だったわけではない。革命後の社会を芸術によって表現し定礎するという、カトルメールが模範的に果たしたのと同じ課題に対し、ルドゥはよりラディカルに応答したに過ぎない。

la législation, Paris, 1804. リプリント版 (Nördlingen : Alfons, 1987, 2 vols.) を参照する。本稿で参照するのは第一巻のみなので (第二巻は図版)、以後巻数は記さない。

¹⁹ Béatrice Didier, « Ledoux écrivain », in idem, *Écrire la Révolution : 1789-1799*, PUF, 1989, pp. 181-191.

²⁰ 実際の図面をときに改変して仕上げられたこの書の虚構性については、以下を参照。八束はじめ「クロード＝ニコラ・ルドゥー：その栄光と呪詛と復活の神話」(『幻視の理想都市：ショーの製塩工場』、六耀社、一九八〇年所収)、二三八―二五一頁。

²¹ Cf. ベルナル・ストロフ『建築家ルドゥー』、多木浩二・的場昭弘訳、青土社、一九九六年、一二頁。

²² Daniel Rabreau, « Claude-Nicolas Ledoux », in *Encyclopædia universalis*, CD-Universalis, version 2, 1996.

²³ 八束はじめ、前掲論文、二三七頁。

十八世紀の終盤から十九世紀前半までのフランス建築史を貫く理念は、“語る建築²⁴” [architecture parlante] という標語で総括される。ルドゥの建築観を表現するために最初に用いられたこの言葉には、比喻以上の重みがある。「あなたの知識を詩人たちの知識と交錯させ、互いに助け合いなさい²⁵」というように建築と詩を相関させるルドゥは、「石工技術に対する建築の関係は、文芸に対する詩の関係と同じである」(15) という定式を発する。「雄弁なきアート」(16) であってはならない建築は、「建物の壁に魂を与え [animer]、さらには壁を呼吸させる」。技術の成果たる建造物が真の建築となるには、「すべての生産物に魂を与える魅惑」としての“詩”が必須なのである。こうした発想は、同時代の建築家に共有されていた。たとえばエティエンヌ＝ルイ・ブレ [1728-1799] は、「私たちの建築物、特に公共の建築物はある意味で詩でなくてはならない²⁶」とし、「建築の詩」を公民的教育に生かそうと努めた。

こうした問題意識に突き動かされるルドゥの書には、“芸術の観賞者”といった限定とは無縁に、建築によってあらゆる階層の人間にメッセージを伝えようとする意志、いわば“普遍的伝達可能性”の想定を確認できる。「芸術において発揮される趣味は、貧者も金持ちも知らない²⁷」との言葉を、“貧者の家”についてのコメントで発するルドゥは、建築は観る者を選ばない云々以前の、住む者を選ばないという発想から出発する。ここでルドゥが口にする“趣味”は、おのおのの人間が占める地位への“相応しさ”ではなく、“相応しさ”から解放された“尊厳”に依拠する点で²⁸、古典主義的な趣味概念を根底から切り崩す性質のものである。

こうした建築思想は、革命の出来を受けとめ、民主主義の要請に答えようとする意志に支えられている。ルドゥが“詩”や“熱狂”を重視するのは、建築家の創造の観点よりも、「読書する時間のない労働階級」(117) に訴えか

²⁴ 1830年代に活躍した建築家 Léon Vaudoyer が最初に発したとされる。彼がサン＝シモン主義の周辺にいた事実は、この標語の指向性と無縁ではなからう。

²⁵ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 149.

²⁶ Étienne-Louis Boullée, *L'architecte visionnaire et néoclassique*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Hermann, 1993, p. 43.

²⁷ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 105.

²⁸ 「人間——たといかかなる地位にいても——の尊厳と不可分」(105) なのものである「高尚な精神」を、建築家は自らの作品に封じ込める。この文脈で“高尚な精神”は“趣味”とほぼ同値である。“尊厳”の原語 *dignité* は、“地位への相応しさ/相応しさが要請する外在的な威厳/内在的な威厳としての自尊心/自律的・絶対的な尊厳”、といった語義の広がりや、歴史的な展開としてではなく古くから重層的に秘め、ルドゥもこの広がりやを、恐らくは半ば無意識的に活用している (cf. 53, 98, 103, 130, 148)。

けるという問題意識に発するのである。つまりここには、いまだ文学の“詩”によって語りかけることが適わない民衆に対し、建築の“詩”をもってして語るという、建築による文学の代替の構図がある²⁹。世紀初頭に、スタール夫人が『文学論』[1800]および『ドイツ論』[1810]によって道を開いたロマン主義的文学批評は、フランスにおいては未だ存在しない文学についてのものであり、文学はまだ、“社会の表現”としての期待に応え得る段階に達していなかった。この時期に、文学に代わってその役割を担ったのは、公共の場に設えられて公共的なメッセージを発し、公教育の手段ともなる芸術、つまりは“モニュメント性”[monumentalité]を誇示する建築、およびそれを彩る彫刻や絵画であった³⁰。この構図のアクチュアリティーを裏側から確認するために、革命期の教育・文化・言語の改革に大きな役割を果たしたアベ・グレゴワール³¹が国民公会で行なった、アカデミー廃止に関する報告に注目してみよう。

科学と文芸の分野を区別して議論を進めるグレゴワールがそこで力説しているのは、実のところ、アカデミー一般の廃止の必要性ではなく、アカデミー・フランセーズを頂点とする「文芸団体³²」[sociétés littéraires]の弊害である。科学を対象とするアカデミーは、すでに過去の軛から脱却しており、研究の性質からして「職能団体的な精神」[esprit de corps] (4)を排除する必要もなく、必要ならば改革を行なえば済む。これに対し、数多く存在する“文芸団体”のうち、アカデミー・フランセーズのように「文芸に活動を限定する」(2)

²⁹ たとえ、「郊外の大衆酒場 [guinguette] の壮麗さと宮殿の壮麗さが初めて同じ尺度に置かれる」(18)としても、“郊外の大衆酒場”や“貧者の家”の意匠に、民衆の表象といった、絵画や文学がやがて直面する問題は介在しない。この時期、建築に大きな役割が託され得たのは、民衆という“多数”の表象という問題を惹起することなく、“多数”に働きかける“詩”の力を訴えるのに好適だったことに理由の一端があろう。

古典主義時代の文学的用法に発し、名前も形も持たない塊としての“群衆”を示す蔑称 *multitude* の訳語“多数”をここであえて導入するのは、“すべての国民”や“普遍性”といった言葉にしばしば伴う欺瞞に注意を促すためである。十八世紀啓蒙思想の枠組みにおける“普遍性”は、“多数”という存在を予め排除した虚構的な場——共和国と呼ばれる——で構想されたものに過ぎない。

³⁰ 1806年のある辞書は *monument* を、「後世に語りかけるべく、デッサンの諸芸術が用いられた建築物」と定義する (Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, Desray, 1806, cité in D. Poulot, *op. cit.*, p. 53)。“デッサンの諸芸術”とは、建築・彫刻・絵画およびこれらの派生的分野を指す。

³¹ 冒頭で言及した“破壊行為”に対しても、彼は最も情熱的に反応した一人だった。

³² Abbé Grégoire, *Rapport et projet de décret, présenté au nom du Comité d'instruction publique, à la séance du 8 août, imprimée par ordre de la Convention nationale*, 1793, p. 2.

団体の多くは、「熱い本能によって自分が生きる世紀の前方へと走り込んだあれら民衆の塊の、後方に留まっている」。文芸の分野では、王政の遺制たるアカデミーを存続させるべき理由はない (cf. 5-6)。

この障害さえ排除できれば、「純粹に文学的な [purement littéraires] 対象について、人間精神はその力強さを獲得したため、アカデミーがその飛翔を支えなくとも飛躍することができる」(7) とグレゴワールは想定する。ただしその口ぶりに、庇護を必要としない文芸の発展を願う思いはさほど感じられない。実際、火急の課題はむしろ、「哲学的な祖国を作る」ことにある。“純粹に文学的なるもの”の発展を願ってはならず、むしろ、少なくとも“現代”にとつての弊害さえ訴えるグレゴワールの議論は、最終的にアテナイとローマへ辿り着く。「法に則って組織された文芸団体を持たなかった」(7-8) これらの古代国家においては、ヘロドトスが群衆のままで自らの歴史を読みあげたような事例が、アカデミーの代替物の役割を果たしていた。この範に倣って、「立法に携わる人々のあいだに演説の論壇が生まれ、私たちの国の諸祭典が、やがてあらゆる才能を呼び集めて鍛えあげるだろう」(8) との展望により、文芸は、国の“立法”と“祭典”のなかに解消される。

グレゴワールがここで表明している、弁論術の古層への回帰の願いには、ある困難が伴う。『歴史・レトリック・立証』と題された書で弁論術の射程を検証する、カルロ・ギンズブルグの言葉に耳を傾けよう。

〔アリストテレスの〕『弁論術』において分析されている言説——公共の広場や法廷で話される言説——は特殊な共同体に差し向けられるものであって、理性的動物としての人間たちに差し向けられるのではない³³。

弁論術は、「だれにでも(奴隷にすら)証明可能な幾何学の非人格的な真理」(45)ではなく、「それを提出する人物の人格によって保証」される真理を提供するものであり、「論理的な視圏」(56)ではなく「人間学的な視圏」にある。弁論術のこうした本性を踏まえるなら、グレゴワールの理念に孕まれた矛盾が明らかとなる。“世紀の前方へと走り込んだあれら民衆の塊”を導くどころか、その後塵を押し、いっそうの前進を阻害する“文芸団体”は廃止されるべきである。それに代わり、弁論術の本来的な存在様態が、文芸を活気づけてくれるだろう……。だが、この伝統は、建前上は市民の称号を与えられて

³³ カルロ・ギンズブルグ『歴史・レトリック・立証』、上村忠男訳、みすず書房、二〇〇一年、四二頁。

もいまだ物質や動物と不分明なものと見做される、“多数”としての民衆に働きかけることを、役割として持っていない。この矛盾の間隙で、“詩”としての建築が、いわば“一般化された弁論術”として、民衆に語りかける作業を肩代わりするのである。

ところで、“読書する時間のない労働階級”という言葉を読ドゥが発しているのは、次のような文脈であった。

美德の模範が、一切の感情の進歩を、最も見事な言論以上に促進するものであるなら、美德を聖別するモニュメントは、読書する時間のない労働階級を、いっそう刺激することだろう³⁴。

さきに言及した、“相応しき”とは無縁の“趣味”概念と同様に、“文芸共和国”への参入を想定し得ない階層に対するこうした顧慮は、ロマン主義の根底にある地殻変動に応答するものである。ロマン主義の基軸を指し示すルドゥの言辞に、頑強な古典主義者カトルメールの、共和国のモニュメントたるべきパンテオンについての言葉を併置してみよう。

いくつかの事実の語りによって幾人かの記憶に語りかけるのではなく、すべての人間の魂に語りかけることによって偉業[grands faits]を発生させる公教育が、哲学的な諸制度のうえにその広大な教育を定礎せんとしているこの時期に[…]、ついにこの神殿が公開されることを、慶賀としたい³⁵。

存在そのものによって“すべての人間の魂に語りかける”というモニュメントの使命は、そのまま“公教育³⁶”の理念と重なり合い、“伝達可能性”の源泉としての“詩”や“天分”といった問題系として、詩人を“燈台”に見立

³⁴ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 117.

³⁵ Quatremère de Quincy, *Rapport fait au Directoire du département de Paris, sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon français* [...], Imprimerie de Ballard, 1793, p. 1.

³⁶ 公教育とは、「人間は国家 [cité] の縮図であり国家は人間の拡大である」というプラトンの共和國的な信念に立ち、“普遍”の名のもとに推進されるもので、単に、「それ自体は私的なものであるサービスを集合的に組織すること」ではない(Jacques Billard, *De l'école à la république*, PUF, 1998, pp. 9 et 3)。記念碑博物館の1795年の正式公開も、公教育委員会の承認による。用語に拘るなら、本稿での公教育[instruction publique]は、この伝語を狭義にとり *éducation nationale* と対比する際の、むしろ後者に係る(cf. Bronislaw Baczko, « Instruction publique », in F. Furet, M. Ozouf et collaborateurs, *Dictionnaire critique de la Révolution française : institutions et créations*, Flammarion, 1992, "Champs", pp. 278-280)。

てるユゴーのような人物に引き継がれてゆく³⁷。

アリストテレス的な意味ではない“詩”を、散文や、文学以外の芸術作品に読みとる発想は、十七世紀末から存在した³⁸。革命以後を特徴づける“詩”は、第一に、あらゆる人間に“感じる”能力があることを前提とする、“伝達可能性”の源泉としての“詩”である³⁹。詩人が“民衆を照らす燈台”となることを可能にするこの“詩”は、純粋な断絶の産物でもなく、十八世紀が“天分”に付与した感情の伝達能力の系譜上にある。新古典主義的芸術観を革命後に引き継いだカトルメールが1815年に記した次の言葉は、果たして、ロマン主義的な“詩”の様態を語っているのか？

感情 [sentiment] は、〈芸術〉の根源的な力である。[…]。この能力 [=感情] は、芸術家において、まさしく、それが大衆に及ぼす影響力に応じてのみ力を持つ。感情は、本質的に、共感的なものである。美しい事物は、私たちのなかに美の感情を発展させる。逆に、国民 [nation] のなかに発展したこの感情は、普遍的な情動 [affection générale] の一切の力で、芸術家の天分に働きかける⁴⁰。

“大衆”や“普遍的な情動”の広がりや、“国民”の外延と合致するだけでは、啓蒙主義美学からの隔たりを認める十分条件とはならない。実際、“国民”は“多数”の全体を包含するとは限らないのであるし、パンテオンについてのさきほどの一節の“すべての人間”とて、“すべて”である保証はない。

にもかかわらず、反ロマン主義者カトルメールの言辭はここで、ルドウの心奥からのメッセージと端なくも共振する。この共振に読み取るべきなのは、ひとえに、革命が出来たという事実の重みである。美学的な問題ではなく、詩が働きかけるべき“すべての人間”の外延が一挙に拡大したという事実の重みが、頑強な古典主義者にもロマン主義を語らせ、その言葉をロマン主義として受容させてしまうのである。

普遍的な伝達可能性を、建築家ルドウは、確かにロマン主義的でもある文体をもって綴ったが、あくまでこの伝達可能性は、建築に託されるものであ

³⁷ 革命期に、魂の共鳴装置としての詩人像をうたった作品に、Nicolas Bonneville, *Les poésies, L'imprimerie du cercle social*, 1793 がある。とくに“詩人”と題された章を参照。

³⁸ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1998, "poème, poésie".

³⁹ この語義の初出はスタール夫人の『ドイツ論』とされる。前註参照。「心の深奥で感じることを言葉で開示する才能は非常に稀であるが、詩は、生き生きとした深い感情の能力を備えたすべての存在のうちにある」(M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, Flammarion, 2001, "GF", t. 1, p. 205)。

⁴⁰ Quatremère de Quincy, *Considérations morales* [...], p. 52.

る。ルドゥヤブレが、さらにはカトルメールが、建築に語らせることで果たそうとした社会的使命を、言葉そのものによって果たすこと。言葉の集合体を、“ドキュメント”から“モニュメント”へと昇華させ、文学を建築に代置すること。このような展望のなか、社会的使命と作家の倫理を表裏一体のものとして生きたヴィクトル・ユゴーの、石の建築を主役に据える小説が私たちの考察を導いてくれる。

紙が石を駆逐しながらも、石の詩性への憧れを保ち続けるという構図の文学的射程を次節で私たちは検討するが、それに先立ち、“モニュメント”についての、共和國的、“記憶の場所”的な認識⁴¹とは位相を異にする理解を確認することで、次節の布石としたい。ジャック・ランシエールは、映画に刻印された歴史を論じる文脈で、「記憶を公式なものと化すべく、意図的に起草される紙のテキスト⁴²」としての“ドキュメント”と対比的に、「その存在そのものによって記憶を保持するもの、語るという使命を帯びてはいなかったという事実そのものによって、直接に、語りかけるもの」としての“モニュメント”を置き、国家的な記憶装置の役割に回収されない“歴史的”な意義をそこに読み取っている。一方、次のドゥルーズ／ガタリの一節は、類似の発想に立ちながら、直截に、モニュメント性を芸術の属性と見做している。「確かに、あらゆる芸術作品はモニュメントである。ただしこの場合のモニュメントは、過去を記念するものではなく、自らの保持を自らのみに負う、現在の諸感覚の塊である⁴³」。この二つの見方を念頭に置いて、“歴史”と“芸術”を股にかけるモニュメンタルな紙の作品の検討を開始しよう。

「これがあれを殺すだろう」

『ノットル・ダム・ドゥ・パリ』の筋^{アクトシオン}＝行動の中心にあるのは、「人類の偉大なる詩⁴⁴」たる石の塊である。十五世紀の建築を十九世紀の書物の中に屹

⁴¹ モニュメント概念の正統的な理解については、註 10 のブローの著、およびジャック・ギエルの仕事を参照。Jacques Guillerme, «Notes sur la genèse du concept de monumentalité», *Revue de synthèse*, n° 1, janv.-mars 1987 ; idem, «Avant-propos», in Marilù Cantelli, *L'illusion monumentale : Paris : 1872-1936*, Pierre Mardaga, 1991.

⁴² Jacques Rancière, « L'inoubliable », in Jean-Louis Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 55. ミシェル・フコーの一節を意識した対比かもしれない (cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, pp. 13-15).

⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 158.

⁴⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, 1985-1990, "Bouquins", Roman 1, p. 627. 以後、この作品については (NDP 頁) のように記す。こ

立せしめたこの小説のなかでも、独立して言及される機会が多い「これがあれを殺すだろう」の章は、ユゴー得意の博識に満ちた脱線としての扱いを禁じる大きな射程を持つ。旧帝国ホテルの設計者で、若い頃にこの小説を枕頭の書としたフランク・ロイド・ライトは、のちにこの章を、「現在まで建築に関して書かれた最も啓発的なエッセー⁴⁵」と評した。一方、レジス・ドゥブレにとって、「典型的にメディアオロジー的⁴⁶」な発想を示すこの章は、メディアオロジー必読の教材である。

司教代理の口に託して「これ〔＝印刷術、書物〕があれ〔＝建築、教会〕を殺すだろう」(NDP 616)と宣言するユゴーが、グーテンベルクの発明から間もない時代に投影する書物と建築のライバル関係は、実のところ、十九世紀に顕在化したものである⁴⁷。ならばまず、十九世紀における文学と建築の関係性を論じる書で、その分野のオーソリティーが発する次の言葉に耳を傾けるべきかもしれない。

建築の対象は本質的に、(多かれ少なかれつねに隠されている)内部が必ずや(より明白で、晒されており、眼に見える)外部と区別される限りにおいて、解積学的な対象として捉えることができる⁴⁸。

ただし、フィリップ・アモン自身が補足しているように、この一般論、あるいはまた、エルヴィン・パノフスキーが提起した、修辞学とゴシック建築を相関させる類の発想も、十九世紀を対象とする場合、中心に据えるべきものではない。なぜなら、ロマン主義はむしろ、「常套的論法 [lieux communs] の非歴史的で修辞学的なトポス論を放棄して、現実の場所の歴史的・象徴的・心理的な重みを再発見する努力」(10)に支えられるものだからである。

ユゴーの小説は、「飛び散り易く、捉えどころがなく、破壊不能」(NDP 624)という特性を持つ書物の、建築に対する勝利を宣言する。ただしこの宣告のうらには、建築物と書物のある観点からの相同性の認識が隠れている。ユゴー

の作品以外のユゴーの引用は、O. C.のあとに巻の名称と頁を記す。

⁴⁵ 『遺言』[1957]より。Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités : une anthologie*, Seuil, 1979, "Points", p. 403 に引用。

⁴⁶ *Le Point*, n° 1479, le 19 janvier 2001, p. 110. インタビューの一節。

⁴⁷ カットルメールも、たとえば古代エジプトの遺跡について、「公共の図書館のようなもの」と述べている (Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne* [...], Chez Barrois l'aîné et fils, 1803, p. 59, cité in D. Poulot, *oc. cit.*, p. 58)。

⁴⁸ Philippe Hamon, *Exposition : littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989, p. 29.

は、ばらばらの紙が風に舞う“民主主義的”な光景に対する感受性を、時代を越えて併置される“分断された石”への想いの媒介を経て、建築の堅固さへの憧れと摺り合わせ、たがいに研磨する。新たな芸術と新たな歴史の共起的な成長を、ユゴーは石と紙の詩性の角逐に見定めるのである。

『ノットル・ダム・ドゥ・パリ』では、印刷物の民主的な世界は、「人類の第二のバベルの塔」(628)と総括される。ユゴーが頻用するバベルの塔は、構築され続ける堅固さと、言語の混乱という二重のイメージを持つが、『諸世紀の伝説』では、伝説を綴るこの“書物”自体の由来を説明する際に、「諸世紀の壁⁴⁹」というヴィジョンがまず提示され、「崩れ落ちる石」のイメージを経て、この書が、「バベルの塔の恐るべき痕跡／残骸⁵⁰」(194)であると告げられる。書物は、“第二のバベルの塔”、塔に取って代わるものであると同時に、その“痕跡／残骸”、つまりは塔そのものの継承でもある。

十六世紀には、建築が「もはや社会を本質的に表現するものではない」(NDP 624)という状況に至っていたと記すユゴーは、それに代わって社会を表現するメディアとなった紙の力の源を、しばしば石のなかに見て取る。『ノットル・ダム・ドゥ・パリ』自体、石に刻まれた“アナンケ”という言葉を出発点に据えているように、物語の起点に、ユゴーはしばしば碑文を置く。碑文について、*inscription* という語の一般性ではなく、“エピグラフ”という語の接頭辞を手掛かりとして考えるなら、まずは、完成した建築物に、メタ情報を残すべく“あとから”、“付け加え”られるものがエピグラフである。書物の冒頭に置かれるエピグラフは、この意味でのエピグラフをいくばくか模倣し、建築物のようなヴォリュームを書物に仮構する。両者のあいだには、刻印それ自体を目的として石に刻まれる文字がある。ユゴーの文学世界には、石と紙のあいだを往来するエピグラフ的なフィギュールが多く存在し、対照的な性質を有する二つの媒体に橋を架ける⁵¹。

⁴⁹ O. C., Poésie III, p. 189.

⁵⁰ 原文の *le reste* が単数であるため、やや“残骸”と訳し難く、“痕跡”のニュアンスを強く見るべきと思われる。

⁵¹ たとえば『ライン河紀行』では、「碑文は、書物の部分であると同時に、同じ属性を備えた、書物の類似物[analogon]」としての役割を果たしている。引用は、Claude Reichler, « Hugo déchiffreur des pierres », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, aprile-giugno 1986, p. 132 より。“石の解読者”としてのユゴーを、世紀の実証的、歴史的欲望との関連から考察するこの論文が示唆する側面を、もう一点記す。碑銘の物質性に執着するユゴーは、碑銘学者から考古学者へ、さらには地質学者へと接近し、ライン川周辺の地形を鳥瞰しながら、その自然のただなかに歴史の蓄積を読み取る (cf. 129 ; 142)。記念碑博物館についての本稿五頁の記述を参照。

建築を越えて飛び立ってゆく書物にユゴーは、まずもって建築と相同的な地位を与える。書棚や本の山に埋もれる一冊ではなく、印刷術の原理そのものに抵抗するかのように、単独で屹立し、個別性を主張する“モニュメントとしての書物”が、ユゴーの小説作品における書物の特権的な姿なのである⁵²。そもそも書物一般が、「コデックス形式のもつ閉ざされた全体性⁵³」のゆえに、「ひとびとの想像界では《石》」としてのイメージを保持し、「全体性と散乱」(353)という方向性を併せ持つと清水徹は指摘しているが、ユゴーにおける書物は、「言葉の文字通りの意味においてヴォリュームを成すものと、意味の流通の操作において拡散され、散種されるもの⁵⁴」との「二重の性質」を、典型的なまでに体现する。

書物は、世界に対しての開口であると同時に、開口への抵抗となり、開口への抵抗であることを開口の糧とする。この逆説ゆえに、“これがあれを殺すだろう”は、建築に対する書物の脅威のみならず、書物それ自体への脅威をも胚胎することになる。“これ”は、“あれ”を殺す身振りそのものによって、“これ”自体のモニュメント性をも切り崩しかねない。石への強い感性を拡散する紙への関心と交錯させるユゴーの文学世界のある側面は、“これがあれを殺す”身振りの絶えざる反復、紙と石のあいだでの言葉の往還により、文字と精神の関係に原初的な活性化を図る操作、とでも総括できるかもしれない。

“これ”と“あれ”を対置するユゴーの定式は、核心部分では重なりながらも射程を異にする、いくつかの解釈の余地を秘めている。可能な解釈の一つとしてベルナル・ルイヨは、「詩の法則⁵⁵」の、「幾何学の法則」に対する絶えざる異議申し立てという構図を挙げる。幾何学は根源で建築に合流するが、冒頭で示唆したように、十九世紀は本源的な意味での建築的要請に浸されており、この要請と“文学”の共生には、デリケートな問題が伴う。建築物を構成する石の生々しい物質性に幻惑されるユゴーは、建築と書物のメディアオロジー的な角逐に敏感でありながらも、世紀の建築的要請からは自由であつ

⁵² Cf. Bertrand Abraham, « La représentation du livre dans les romans de Hugo » (パリ第七大 学 Groupe Hugo の定期会合 [1992/11/21] での発表原稿。以下で参照可能。 <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/92-11-21Abraham.htm>)。この節全体の記述が、ユゴーにおける書物のテーマ系をほぼ網羅するこの論考から、大きな恩恵を得ている。

⁵³ 清水徹『書物について: その形而下学と形而上学』、岩波書店、二〇〇一年、三五二頁。

⁵⁴ B. Abraham, art. cité.

⁵⁵ Bernard Leuilliot, « "Ceci tuera cela" : le roman et le paradoxe littéraire », *Littérature*, déc. 1979, p. 15.

たがゆえに、自在に文学を生み出し得たのではないが⁵⁶。

サン＝シモン主義の建築的欲望

十六世紀以後、社会を表現するメディアの地位が書物に移行したというユゴーの主張は、文学者としての自らの実践にあらかじめ勝利を与える身振りとも解釈できるが、実際のところ、『ノットル・ダム・ドゥ・パリ』が書かれた時点でも、“社会の表現”としての役割は、文学よりむしろ建築が担っていた。ユゴーが宣言を發したのは、最初に検討したルドゥやブレの死後かなりの時間が経ってからだが、このあいだに、紙の侵略によって石が死に絶えたわけではない。たとえばヴィクトル・コンシデランは、“これがあれを殺すだろう”という、過去における未来、すでに到来した未来の宣告に対し、「人類はもはやペンでしか詩を作れない⁵⁷」と示唆するユゴーを、激しい口調で非難したのである。

建築、とりわけ教会が“総合芸術”の地位を失い、その胸中で生きていた芸術が、彫刻、絵画、音楽と、個別の芸術として独立する様をユゴーは、「アレクサンダー大王の死後に分断され、属州が王国となってしまう帝国」(NDP 625)に譬えている。逆に考えるなら、社会を構成する種々の構築物に関与する建築には、石から紙への移行、統一から拡散へという、芸術および社会の様態の変化を押し留める、枠組みとしての機能が期待されることになる⁵⁸。かくして建築は、「画家、彫刻家、建築家、機械技師、建物のあらゆる

⁵⁶ 本稿は“石の構築物”としての建築を扱うが、周知のように、十九世紀半ばから鉄とガラスが建築界にモデルニテの息吹をもたらす。これらは当初、実用性や工期の短さを主因として採用され、必ずしも新たな建築様式に呼応するものではなかった。新素材に固有の様式への意識は、1870年代以後に徐々に形成される。ルイ＝オギュスト・ボワロ [1812-1896] が喝破したように、石の建築の“充溢”と対照的な“空虚”こそがその構成原理であるのなら、鉄とガラスの建築は、石の物質的な充溢に寄り添う本稿の論理の外側に位置する (Claude Mignot, *L'architecture au XIX^e siècle*, Fribourg : Office du livre, 1983 の第五章、特に一八六頁と二〇八頁を参照)。

⁵⁷ Victor Considérant, *Description du phalanstère et considérations sociales sur l'architectonique* [1848], Guy Durier, 1979, p. 93. 「(建築)は物語を書く」(39)という、ユゴーと類似の認識を持つコンシデランは、『ノットル・ダム・ドゥ・パリ』の当該章の削除を求めた (cf. 94)。フーリエ主義者の彼は、フーリエの思想の社会主義的労働運動への接合に尽力したが、ここでは、建築に対する書物の優位を説くユゴーへの批判が、“進歩的”な観点からなされていることに注目したい。“定め”[destinée]をキーワードとするフーリエ主義には、プラトンの dia'quesij の響きが色濃い。

⁵⁸ 「いっそう完璧になった靈感に刺激される建築が刷新した神殿で、音楽、絵画、彫刻

部分の請負人⁵⁹」に対し、文字通り“棟梁的⁶⁰”な使命を維持、強化する。

十九世紀が必要とした“棟梁的”なアートの本質は、世紀後半のセザール・ダリ⁶¹の言葉のうちに十全に開示されている。ただし、ダリのメッセージの真意は、世紀初頭に反革命思想家ルイ・ドゥ・ボナルドが展開した、絶対主義的思弁の延長線上に置くことで初めて得心される。究極の“原因”たる社会に神とほとんど同等の機能を与え、“社会の表現としての文学”という世紀前半の流行語を発信し、世紀の思想に隠然たる影響を及ぼしたボナルドを意識してかは不明だが、ダリは、建築の本質をこう喝破する。

建築は、一つの効果なのであり、その創造的な原因のすべては、規定された社会のなかに含まれている [...]。あらゆる建築は社会を象徴している⁶²。

「新たな社会に相応しい新たな建築様式を提供するべき、新しく有機的な建築⁶³」を希求するダリにとり、建築の至高の役割は、ボナルドの思弁を可感的に現実化し、社会という“原因”の力を雄弁に伝達することにある。「この世紀の無意識の偉大な雄弁家⁶⁴」たる建築家の、「刻み込まれ、彫刻され、溶け込んだ言葉[parole]」は未来に響きわたると力説するダリのヴィジョンは、“社会の表現”たる建築の地位を言い尽くしている。

十九世紀がゴシック建築に注いだ強い関心は、建築の歴史を、「建築と社会の関係の歴史⁶⁵」と捉える、この世紀に固有の問題意識に支えられていた。ヴィオレール＝デュックの膨大な仕事に結実するゴシック建築の“有機性”

は、雄弁と詩の奮闘を後押しするだろう」(Émile Barrault, *Du passé et de l'avenir des beaux-arts*, A. Mesnier, 1830, p. 84)。

⁵⁹ カットルメールも寄稿した *Annales d'architecture* 誌で、対象読者を列挙する一節 (Marc Saboya, « Revues d'architecture », in *Encyclopædia universalis*, éd. citée に引用)。

⁶⁰ アリストテレスは、「最も有力な最も棟梁的な [a]rxitektonikh[=]」知識および能力を「政治」と呼ぶ (『ニコマコス倫理学』、1094a、高田三郎訳)。

⁶¹ セザール・ダリ [1811-1894] は、十九世紀後半の国内外の建築思想に甚大な影響力を持った雑誌、*Revue générale d'architecture et des travaux publics* を指揮。フーリエの弟子だが、その建築思想はむしろサン＝シモン主義的である。フロベール『紋切り型辞典』の建築や建築家の項は、この雑誌から想を得たらしい (cf. M. Saboya, *Presse et architecture au XIX^e siècle*, Picard, 1991, p. 5)。

⁶² M. Cantelli, *op. cit.*, p. 19 に引用。1875年、フランス建築家会議での言葉。

⁶³ Antoine Picon, *Les Saint-simoniens : raison, imaginaire et utopie*, Belin, 2002, p. 272 に引用。

⁶⁴ M. Saboya, *op. cit.*, p. 189 に引用。

⁶⁵ A. Picon, « Architecture et société », in *Encyclopædia universalis*, éd. citée。

の称揚は、サン＝シモン主義に端を発する。中世を“有機的／組織的”[organique]な時代と認識する彼らは、その社会の表現たる建築様式も賞揚したのである⁶⁶。

さきに検討したルドゥのテキストにも、実はサン＝シモンの発想がはつきりと萌芽している。サン＝シモンの基本的な考えは、1802年の最初の著作⁶⁷ですでに提示されているため、1804年出版のルドゥの書がサン＝シモンを“予告”しているとは言えないにしても、ルドゥが建築に託したものは、危機の段階を闊した社会を“組織する”という、優れてサン＝シモンの課題に呼応している⁶⁸。

画家がカンヴァスのうえに観念的な美 [le beau idéal] を提示するとしたら、(建築家)は、あらゆる種類の美徳を豊饒化するであろう生産的な種子を大地に蒔くことにより、その芸術の鷹揚さ [munificence] を現実化するであろう⁶⁹。

「生まれつつある産業社会への讃歌⁷⁰」を読みとることも不可能ではないルドゥの書は、「封建制の遺物と産業時代への予感⁷¹」の狭間で、“語る建築”が人々と社会に及ぼすであろう効果の豊饒を詩的に訴える。ルドゥの建築も、サン＝シモン主義者の国土整備的な活動も、ギリシアが“アルケーの技術”として措定しウィトルウィウスが土台を固めた“棟梁的な知”の、時代が提供する技術的可能性に応じた変種である。

「未来の政治⁷²」として、いわゆる政治の次元に取って代わろうとするこうした実践は、サン＝シモン本人からサン＝シモン主義への移行に伴って、ロマン主義的な詩学との絆を明確にする。うへのルドゥの引用部分の言葉遣い

⁶⁶ 有機的な社会の表現としてのゴシック建築の顕彰は、やや時代は下がるが、エリ・フォーールに典型的に観察される (cf. Élie Faure, « La cathédrale et la commune » [1912], repris dans idem, *Histoire de l'art : l'art médiéval*, Denoël, 1985, "Folio")。

⁶⁷ Claude de Saint-Simon, *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains*, [s. l. n. d.]。

⁶⁸ 治水利野局の主席建築家を務めたのち、ロレーヌとフランシュ＝コンテの製塩所の総監となってアルケスナンの製塩所を構想したルドゥ。運河や水利工事の研究と実践にエンジニアとして約二十年携わったサン＝シモン。二十四歳の年齢差にも関わらず、いずれも革命勃発から十数年後に上梓された二人の最初の著作は、実践の蓄積を土台にしたがら、革命後の社会についての思索の時間を経て生まれたものと言えよう。

⁶⁹ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 204.

⁷⁰ B. Didier, art. cité, p. 186.

⁷¹ 八束はじめ、前掲論文、二四〇頁。

⁷² Michel Chevalier, *Le Globe*, le 16 déc. 1831, cité in Pierre Musso, *Télécommunications et philosophie des réseaux : la postérité paradoxale de Saint-Simon*, PUF, 1997 p. 182.

は、アンファンタン等のサン＝シモン主義者が 1830 代初頭に展開する都市論のそれと酷似しているが、ランシエールはこの都市論を、「幾何学的な⁷³比例と人間の身体の比例のウィトルウィウスのな関係のうえに、身体と化した生きた精神の、有機体論的かつ宗教的なモデルが重なり合う⁷⁴」ものと要約している。プラトン／ウィトルウィウスのな理想⁷⁵の幾何学的静謐さに染みわたる“生きた精神”を、サン＝シモン主義者は大地に受肉させようとする。

エジプトで私たちは、その偉大な過去の古のヒエログリフを読解するのではない。エジプトの未来の繁栄の記号 [signes] を、地面に刻み込むのである⁷⁶。

彼らの実践は、ヒエログリフに秘められた“叡知”ではなく、ヒエログリフが隠喩的に示す“詩性”への信頼に支えられる⁷⁷。エジプトのヒエログリフ

⁷³ 「私たちの現在の仕事は、代数学と幾何学を〈道徳〉に応用することに存するべきだ」(Prosper Enfantin [et al.], *Le Livre nouveau des Saint-simoniens : manuscrits d'Émile Barrault, Michel Chevalier, [...] (1832-1833)*, Éditions du Lérot, 1991, p. 66)。サン＝シモン主義者の“絶対的社会主義”を批判するピエール・ルルはこう述べる。「物理的精神と幾何学的精神は、人間の生に適用された場合、絶対的個人主義と絶対的社会主義という二つの過ちに至る他なかった。[...]。幾何学的精神の方は、そのような〔＝物理的精神が構想する〕社会にカオスの無秩序しか認めず、ある種の統治のなかに、人間の本性の一切の欲望と欲求の実現を見ようとした」(Pierre Leroux, *À la source perdue du socialisme français*, anthologie établie et présentée par Bruno Viard, Desclée de Brouwer, 1997, p. 193)。

幾何学は元来、“大地を測る”術である。この術は、その存在理由自体によって天文学を範とし、広義的天文学〔＝ウーラノスの学〕の一部を成す。アリストテレスの『天について』は、“最も完全な物体”を論じる前半二巻と相補的に後半二巻で“月下の世界”を論じる。ジャン＝ジャック・ルソーの「地理学 [géographie] 講義」がもつばら天文学を論じているという齟齬も、この系譜によって説明されよう (cf. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. 5, Gallimard, 1995, “Pléiade”, pp. 535-544)。

⁷⁴ J. Rancière, « Sens et usages de l'utopie », in *L'utopie en questions*, sous la dir. de Michèle Riot-Sarcey, Presses universitaires de Vincennes, 2001, pp. 75-76.

⁷⁵ 『『ティマイオス』のプラトンの宇宙』が「ウィトルウィウスの建築書の解釈を規定する」かたちで、ルネサンス人文主義においてこの理想が形成され、継承される経緯について、Françoise Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique : essai d'anthologie critique*, Pierre Mardaga, 1979, pp. 11-31 を参照。引用はこの書の一五頁。

⁷⁶ 「産業的宗教の使徒たちのエジプトへの旅」(J. Rancière, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Galilée, 1998, p. 130) を語るこの一節は、サン＝シモン主義の運動で当時女性として第二の地位を占めていた Cécile Fournel が著した、*Foi nouvelle : livre des actes*, publié par les femmes, Paris : A. Johanneau, 1833 の一節で、ランシエールが引用している。ただし、著者の特定および著者の情報は、以下より。Claire Goldberg Moses, *French feminism in the nineteenth century*, State university of New York press, 1984, pp. 52 et 66.

⁷⁷ Cf. P. Enfantin [et al.], *op. cit.*, p. 65. 彼らが模索する“新しい書物”二冊のうちの一冊

の“二重底”を否定したヴィーコは、それと同時に、匿名的な詩の新たな次元を開いた。サン＝シモン主義の芸術論を支える、「物質そのものが […] 詩的なものと化する⁷⁸」という原理は、任意の対象から匿名的に——発話者の人格に依存することなく——詩が発生する、という事態をもたらす。かくして、従来「物質的な世界、あるいは、精神的な世界」のいずれか一方の反映でしかなかった詩は、「和解した二つの世界の崇高な表現」（84）となる。この機構は、イエーナ・ロマン派の“象徴”概念にも通じる“受肉⁷⁹”の詩学を支えると同時に、コンドルセ的な意味での“社会的アート⁸⁰”、科学と政治の融合によって社会を統べるアートをも導くことになる。「感受性を持たない事物に感情と情念を与える⁸¹」ものとしてのヴィーコの詩を、大地に直接に記入するサン＝シモン主義の実践に、ランシエールは「ハイパー・エクリチュール⁸²」の呼び名を与える。ロマン主義的な詩性はここで、ハイパー・エクリチュールのかたちで建築思想に接合される。アルケーの技術は、人間の魂と国家にアナロジーを見るプラトンの理想に倣って双方を媒介する技術的可能性を、十九世紀に至って手にしたのである。

アルケーと文学

「1800年の時点で建築は、とりわけ、有益な芸術であり続けたがゆえに、 […] 模倣の芸術であった⁸³」。“模倣の芸術”としての建築の地位は、セザール・ダリに確認されるように、十九世紀半ば以後まで維持される。だがそもそも、建築はいったい何を模倣するのか？ この難問に対しカットルメールは、いと

は、「運動と色彩でより豊かになったエジプトのヒエログリフ」に譬えられている。

⁷⁸ É. Barrault, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁹ ピエール・ルルは、受肉をキーワードに、サン＝シモン主義をドイツ思想に重ねる。「ヘーゲルの弟子はサン＝シモン主義者となり、サン＝シモンの弟子はヘーゲル主義者となった。 […]。サン＝シモンはなぜ、神と崇められるようになったのか？ […]。〈受肉〉に関するヘーゲルの教えが、これを見事に説明する」（P. Leroux, *op. cit.*, p. 336）。

⁸⁰ Cf. Éric Brian, *La mesure de l'État : administrateurs et géomètres au XVIII^e siècle*, Albin Michel, 1994, pp. 309-316. “社会的アート”の十九世紀中葉における様相については以下を参照。Neil McWilliam, *Dreams of happiness : social art and the French left, 1830-1850*, Princeton university press, 1993.

⁸¹ Giambattista Vico, *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (1744), traduit de l'italien et présenté par Alain Pons, Fayard, 2001, § 186.

⁸² J. Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998, pp. 99-100 et 139.

⁸³ W. Szambien, *Le musée d'architecture*, p. 117.

も簡単にこう答える。

建築が模倣の芸術であるのは、[...] 建築が、それ自身が自らに定めた、諸法則における自然を模倣するからである⁸⁴。

このような解答が導かれるのであれば、形式と内容を分離し難い建築が何を模倣するのかという難問は、模倣の芸術の理想像を召喚する問いに転じる。十八世紀後半において、建築を模倣の芸術と見るのは自明のことではなく⁸⁵、たとえばシャルル・バトゥは、実用のわざとしての建築を、模倣の諸芸術の体系から排除していた⁸⁶。だが、建築を模倣の芸術に含めないこの発想は、カトルメールのテーゼと必ずしも対立するものではない。実際、建築が模倣の芸術の頂点に据えられるのは、何かを直接に模倣しないからである。十九世紀後半に、「デッサンの諸芸術」を総括的に論じ切ったシャルル・ブランにとり、建築は、「創造された事物⁸⁷」ではなく「それらを創造した至高の知性だけを模倣する」ものである。カトルメールの、「効果ではなくそれらを生む原因⁸⁸」に就く建築を軸とする芸術観は、「模倣の芸術」から建築を排除したバトゥの考えを、ある意味で深化したものである。

音楽やダンスをも取り込むバトゥの大胆さによって、体系化されると同時に一面では破綻に瀕した模倣の芸術論は、革命後、建築および彫像を中心に置くカトルメールの努力によって、ある種の安定を取り戻す。建築は、文学や絵画が“表象”の危機に直面し始めるときに、模倣の芸術全般の範例的な役割を担う。革命直後の社会は、音楽やダンスに色目を使わず、建築のアルケーに忠誠を誓うカトルメールのような芸術観を必要としたのである。

カトルメールが言うように建築は他の芸術に比して「より観念的」な芸術なののだとしても、「より物質に依存する」という条件が消えるわけではない。「自然の抽象的な模倣」として建築を思考するカトルメールは、物質的な次元に眼を閉ざそうとするが、彼ほどの抽象度を、ほかの論者はなかなか保ち

⁸⁴ Quatremère de Quincy, « Architecture », article extrait du *Dictionnaire historique de l'architecture*, A. Le Clère, 1832, in idem, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Archives d'architecture moderne, 1980, p. xlix.

⁸⁵ Cf. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique moderne française : de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Albin Michel, 1994, pp. 635-636.

⁸⁶ Cf. Charles Bateau, *Les beaux-arts réduits à un même principe* [1746], Aux amateurs de livres, 1989, pp. 103-104.

⁸⁷ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [1867], École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 621.

⁸⁸ Quatremère de Quincy, « Architecture », p. xlix.

得ない。とりわけ、建築が、“社会”という“原因”の“雄弁なる効果”となることを望む者は、「一致と調和の一般的な法則」の抽象的な次元から踏み出して、ルドゥのように、石そのものの雄弁さへの意識を徐々に醸成する。

『ノットル・ダム・ドゥ・パリ』について、同時代のギュスターヴ・ブランシュは、“石が語る”ことを事由として批判した⁸⁹。鋭敏な批評家は、言葉のアートが、ある種のパラダイムから別のパラダイムへ移行しつつあることに反応したのである。建築に語らせようとするルドゥは、ウィトルウィウス、アルベルティの系譜上で、アリストテレス的な“詩”の概念に準じる建築観を表明していると、信じているはずである。ところが、「アートなしに積み重ねられる石⁹⁰」でさえ「目立った効果」を生むと主張することで彼は、アリストテレスを起点に発展してきた詩学を完全に逸脱する。詩学という“テクネー”を基礎づけたアリストテレスの掌中にある古典主義的発想にとり、“アートを欠く詩”など端的にあり得ない。前節で登場を願ったヴィーゴが、「プラトン、アリストテレスから現在 […] まで、詩の起源について言われてきたことすべてを覆す⁹¹」と自負するのも、匿名の群衆の声としてホメロスのテクストを捉える“真のホメロス説”のような発想が、アリストテレスの枠組みを無化する限りにおいてなのである。

ルドゥは、ある特定の様態で“語る”ことを要請するアリストテレス的な詩の圏域から、石という物質そのものが語る詩の豊饒へと、端なくも踏み込む。古典主義的な生を謳歌していた建築は、詩のように語るという理念の徹底によって“語る石”の芸術と化し、いつのまにか、ロマン主義のパラダイムにおいて中心的な地位を占めるに至る。模倣概念を適用し難い芸術である建築は、模倣の芸術のアルケーとなるのとほとんど同時に、模倣原理に支配されない芸術の範例ともなるのである。

ジャン・スタロバンスキは、建築素材としての石が、「無理やり削り取られる […] 異質な素材⁹²」としてではなく、「それ自体の真実に帰せられた」ものとして感受されるという事態の発生を十八世紀後半に見ている。この時期以後の建築が、詩に倣って“語る”ことを望んだとき、それまでとは別の意味合いをもって“性格”[*caractère*]の概念が浮上する。“建築の詩”への注

⁸⁹ Cf. Gustave Planche, « Poètes et romanciers modernes de la France, xxix : M. Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, janv.-mars 1838, pp. 732-767, en particulier pp. 756-757.

⁹⁰ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 113.

⁹¹ G. Vico, *Principes d'une science nouvelle* [...], § 384.

⁹² Jean Starobinski, *1789 : les emblèmes de la raison*, Flammarion, 1979, "Champs", p. 51.

意を喚起していたエティエンヌ＝ルイ・ブレは、建築における“性格”をこう定義する。

対象に視線を注ごう。そのとき私たちが感じる最初の感情は、もちろん、その対象が私たちの心を動かすあり様に発する。対象に起因し、私たちに何らかの印象を引き起こす効果を、私は性格と呼ぶ⁹³。

装飾的な様式の次元に留まらず、詩や絵画⁹⁴のような表現性としての“性格”を指向するとき、本来“効果”ではなくそれを生む“原因”に密着するはずの建築は、“効果”という可感的な次元に身を寄せる。石の塊を見つめる建築家は、「建築を基本的な形態に還元する⁹⁵」という営為に、「素材をその真の自然に」還元するという意味での“適合性”[convenance]の追求を並走させるのである。この“適合性”は、「事物それ自体の自然および私たちの自然に適合しているものが、美しい⁹⁶」という定式が言い尽くす、古典主義詩学の根幹にある“適合性”概念とは、相容れない。ピエール・ニコルのこの定式が示すのは、“主題”と“鑑賞者”という二つの次元への適合の要請である。この要請からは、石という素材への適合という発想は導かれ得ない⁹⁷。

「感覚論哲学の影響により、性格の概念を通じて、建築に雄弁が入り込む⁹⁸」とも要約されるこうした事態の根底には、感覚論的な文脈のみに帰することのできない、建築思想全般に通底する、より根源的な次元を読み取ることができる。建築とは、“現実化された思考”である。この、さりげなくも見える定義は、建築という名辞の一部を成す、アルケーという概念の出自に孕まれた次元を継承する。アルケーの概念は⁹⁹、神話の概念と対照を成すという。

⁹³ É.-L. Boullée, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁴ 節を引いたブレの建築論のエピグラフは、“Ed io anche son pittore !”。

⁹⁵ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁶ Pierre Nicole, *La vraie beauté et son fantôme, et autres textes d'esthétique*, Honoré Champion, 1996, p. 55. 引用は標題テキスト [1659] から。

⁹⁷ バトゥは、“素材の質”を考慮することなく、「それらにとってはこれらの特徴がまったく自然ではないところの対象」(Ch. Batteux, *op. cit.*, p. 86) たる大理石に彫刻家が仕事を施す様を論じる。ヴィオレ＝ル＝デュックは、「アルティストが本質的な諸条件から形態と構成を導く」(Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* [1879], Pierre Mardaga, 1978, p. 286) 限りにおいて“様式”が発生するとの一節で、彫像や絵画の場合には「人物や主題の主要な性格」(291)、メティエに属する事物の場合には「日途 [destination]、素材の自然と諸特性」(286) という、各々の“本質的な諸条件”に発する様式を論じており、“素材”の次元でも適合性を要求する点に、バトゥからの距離を確認できる。

⁹⁸ W. Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, Picard, 1986, p. 201.

⁹⁹ アナクシマン드로ス等ミレトスの哲学者とアルケーの結び付けは後世の後付けで、

神話は、「時系列的に世界の起源にある原理と、現在の統治を司る君主のあいだに […]、分別と、ある種の距離を打ち立てる¹⁰⁰」。これに対し、アルケーは、「神話の基盤であったこの距離を破棄する」(113) ののである。

アルケーは、世界の現働的な現象性が、さしたる隔たりを伴わずにその始原を再言し、それ自身の法の可読性と内在性を通じて始原へと誘う限りにおいての始原である。それは、秩序と法の、すでにそこにあるものとしての起源である¹⁰¹。

「社会および知のサークルの中央 [mi-lieu] に分有され、措定される」(57) アルケーは、“すでにそこにある現象性”、“可視的な内在性”として、ある世界観の起点となると同時に、幾何学的な政治を定礎する。このアルケーの次元は、言葉のアートにも継承される。

かつては〈支配者〉が解決をもたらす役割を帯びていた、アルケーの領域を定義づける一般の利益に属する問題の一切は、今や弁論術に従属することになる¹⁰²。

都市国家というシステムが、「ほかの一切の権力の道具に対する、言葉[parole]の並外れた優位性」(44)を要請し、以後、政治と言葉の特別な結びつきの歴史が始まる。この観点からすれば、アリストテレスが定礎した詩学は¹⁰³、芸術行為を考察するすべての者にとっての普遍的な指針である以前に、歴史性を伴った、特定の問題に対する一つの解決であったと言える。模倣行為の力を聖別する固有の空間を措定することで、“生きた魂の模倣”というプラトンのミメーシスが、ミメーシスの詩学として現実化されたのである。

実際はアリストテレス以後に練りあげられた概念であるらしい (cf. 古東哲明『現代思想としてのギリシア哲学』、ちくま学芸文庫、二〇〇五年、三一三—三一四頁、註九)。

¹⁰⁰ Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, PUF, 2002, "Quadrige", p. 112.

¹⁰¹ Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte : sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Aubier Montaigne, 1982, p. 56.

¹⁰² J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰³ 著作としての『詩学』だけではなく、「言論による一種の魂の誘導」(プラトン『パイドロス』、261A、藤沢令夫訳)という理念を現実化した『弁論術』に、キクロやクインティリアヌスによる実践的な肉付けが加わり、それがルネサンス以後に統合されて古典主義的な詩学を成すという、修辞学的系譜が重要である。『古代の弁論術と詩学』と題された野心的な著のジェフリー・ウォーカーは、標題の二項が本来的に表裏一体のものとして成長したことを論証する。“ロゴスのアート”全般を提喻的に指し示す名辞たる弁論術にとり、文学との近接は、頹廢の徴であるどころか、この術の出来そのものに関わる要因であるという (Jeffrey Walker, *Rhetoric and poetics in antiquity*, Oxford university press, 2000 の、特に四〇—四一頁を参照)。

アリストテレスの岩盤は、ほとんど自然と見えるほどに長い時間を律してきたが、ロマン主義の時代にこの岩盤に亀裂が生じ、アリストテレスの現実主義的な解決によって潜在化されていた問題、つまりはプラトンがより観念的に解消しようとした問題が、再び露出する。この露出はすなわち、アリストテレスが設定した、正統性を有するミメシスという次元の、政治的次元からの独立性そのものが崩れたことを意味する。アリストテレスの詩学の形式的純粹さは、独立したミメシスの地位が、確立されると同時に組み込まれる次元の存在によって保障されていたのである¹⁰⁴。

ハイパーエクリチュールを大地に書き込む、サン＝シモン主義者の幾何学的なユートピアの構想は、この岩盤の崩壊を前提とする所為であり、二重の意味で、アリストテレスの手前に立ち戻っている。彼らは、アリストテレス的なミメシスの空間では不可視の、テクネー未満の詩性、“生命を持たない”事物にも備わる詩性を活用しつつ、政治論のアリストテレスの現実主義の手前で、“すでにそこにある現象性”としてのアルケーを、“政治の未来”として投影する。

『パイドロス』でエクリチュールの外部性を断罪するプラトンは、「エートスの調和がそのまま法となるような、内部性に基づく共同体の体制¹⁰⁵」を夢想する。プラトンが理想国家を模索したのは、民主制という問題を解消するためであったが、二千年以上の時間を隔てて同種の問題に直面した人々は、プラトンのユートピストとして、アルケーに豊饒に語らせることで解決もたらされると考えた。十九世紀に建築思想の古層が再活性化された所以もここにある。この世紀の建築と文学の重層的な関係を論じるフィリップ・アモンは、「模倣の [mimétique] 思考の躍進、あるいは危機¹⁰⁶」が出来たときはいつも、「実践として、隠喩として、あるいは参照対象」として建築が浮上するのだと言う。芸術的实践をほとんど容認しなかったプラトンが肯定する“良きミメシス”を、音楽と並んで体現する建築が、文学に、「始まり（アルケー）、絶対的な起源を提供する」ことをアモンは示唆する。詩のように語ろうとする石のアートから詩性のフィードバックを受けて、文学の言葉が自律的な深さを得るという機構に、私たちが注目した。この詩性は確かに文学の動力となるのだが、ユゴーに則して想定したように、文学の生育の関連さ

¹⁰⁴ この段落の見取図は、J. Rancière, *La parole muette*, pp. 81-89 および idem, *La méséstante : politique et philosophie*, Galilée, 1995, pp. 9-67 から想を得ている。

¹⁰⁵ Idem, *La méséstante*, p. 103.

¹⁰⁶ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 26.

はむしろ、建築的世界観からの逸脱を前提とするのではないか。文学は、アルケーの魅惑に抵抗し、“受肉¹⁰⁷”を免れ続けることで初めて、その軌跡を文学として刻むことができるのではないか。こうした機構を例示するべく、建築的な解決と文学の緊張関係を図らずも作品の中核に抱え込んだ、バルザックのある小説に言及することで本稿を終えたい。

『村の司祭』は、「社会的な未開墾地¹⁰⁸」の〈管理〉[Administration¹⁰⁹]の様相を描き、サン＝シモン主義的な理想を作品化している。その「小説的ユートピア¹¹⁰」の力は、空間の管理を、「真正の政治を復元する方法」と捉え、国土の整備の様相を克明に描写することにある。この作品においてサン＝シモン主義の実践は、紙に綴られる文字を破棄するに足る、別種のエクリチュールの問題として組み込まれている¹¹¹。『村の司祭』の物語は、トマス・モア以来のユートピア物語の系譜上にある。ユートピア物語とは概ね、アリストテレスの岩盤の亀裂から垣間見られたプラトンの想念を基軸とするもので、よって、岩盤の崩壊は必然的にユートピア物語の隆盛を導く。ただし、『村の司祭』の見所は、プラトンの寓話に十九世紀進歩思想の衣装を着せたことにあるのではない。

この小説は、際限ない推敲を経て、執達吏の督促によって“完成”を強制された。「現在の状態¹¹²」において、この作品の「物語」[histoire]、「今日〈ドラマ〉と呼ばれるもの」(637)の次元は完成しているが、「いつの時代にも〈モラル〉と呼ばれるであろうもの」の次元は分断されていると、初版の序文で作者は暴露する。序文冒頭では、「作者はここで、大衆よりむしろ、今でも〈文芸〉[Lettres]に重きを置き、現代の〈詩学〉の新たな手法を探求する、少数の人々を相手にしている」との断りが発せられる。際限ない推敲を要請した、解決し難い困難は、モラルと真理を体現するドラマを大衆に向けて語るとい

¹⁰⁷ 文学と社会科学的な“受肉”の関係について、拙稿を参照。「社会の肉と文学の言葉：ミシュレ的な“詩”と社会科学の系譜」、『仏語仏文学研究』、東京大学仏語仏文学研究会、三一号、二〇〇五年。

¹⁰⁸ Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, Gallimard, 1976-, “Pléiade”, t. 9, p. 706.

¹⁰⁹ サン＝シモン主義の重要概念たるこの語と派生語をここで頻用するバルザックにとり、「社会的環境は空間的全体性である」(Patrick Tacussel, *Mythologie des formes sociales : Balzac et les Saint-simoniens, ou le destin de la modernité*, Klincksieck, 1995, p. 85)。

¹¹⁰ Paule Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle*, Nathan, 1996, p. 100.

¹¹¹ この作品の原動力を“エクリチュールの戦い”と捉えるランシエールの論考に、以下の記述は多くを負う (cf. J. Rancière, *La parole muette*, pp. 91-100 ; idem, « Balzac et l'île du livre », in *La chair des mots*).

¹¹² H. de Balzac, *op. cit.*, p. 639.

う要請に発するのだとして、この困難をあえて暴露する序文は、たとえば『アドルフ』のバンジャマン・コンスタンのように、序文での言い訳によって小説の危険から読者を保護するという常套手段とは、異なる次元を指向している。“現代の詩学”の問題とは、“それを読むべきではない人々”に作品を差し向けるという矛盾を、序文の言い訳によってではなく、作品そのものによって解消する作業の困難に関わる¹¹³。

『村の司祭』のモラルは、「死のエクリチュールと生のエクリチュール¹¹⁴」の対置にあるのだとランシエールは総括する。“新キリスト教”を唱えるサン＝シモン主義の“エンジニア＝司祭”たちは、「真の詩としての共同体という、古のプラト的な観念」の受肉を求めて奮闘する。ただし、『村の司祭』が、“生のエクリチュール”の導入によってモラルを注入されたプラト的な寓話に過ぎないのなら、困難は発生しない。この作品に固有の困難は、「文学とその条件のパラドクサルな関係」にあるとランシエールは想定する。つまり、“生のエクリチュール”への全面的な依拠によってモラルの毀損を繕ったなら、まさにそのことにより、文学の条件そのものが消滅しかねないのである。

「伝統的な文化としての都市という作品 [œuvre urbaine]¹¹⁵」を、産業社会の「産物」[produit] に対置した人物でもあるバルザックの建築的要請は、“政治的後進性”と連動していた。さらに、その文学の闊達さの由来を、“世紀の建築的要請から自由であること”に想定したユゴーは、“文学的先進性”に先導され、それに歩調を合わせるように“政治的先進性”を段階的に獲得したのだが、バルザックには、“政治的後進性”と相関する確固たる“作品”概念があった¹¹⁶。『村の司祭』が、“現代の詩学”の根底にある問題を提起し得たのは、時代の進歩思想と文学のデリケートな関係に、“作品”の可能性の観点から立ち向かったからであり、そこには作家の、「政治的《後進性》などではなく、まさしく、文学的先進性¹¹⁷」を見るべきなのである。

¹¹³ バルザックの時代には、たとえば小説に魅惑され、分を忘れて道を踏み外す現象が、*déclassement* の語で指示される社会問題となっていた。

¹¹⁴ J. Rancière, *La parole muette*, p. 94.

¹¹⁵ F. Choay, *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, nouvelle éd. revue et corrigée, Seuil, 1996, p. 69.

¹¹⁶ たとえば『幻滅』において、自由主義思想に抗して語られる、政治的な作品論を参照 (cf. H. de Balzac, *La comédie humaine*, éd. citée, t. 4, p. 759)。

¹¹⁷ J. Rancière, *La chair des mots*, p. 136.