

ヘルマン・ブロッホ『ジェイムズ・ジョイスと現代』における「同時性」

林, 弘晃

<https://doi.org/10.15017/3053988>

出版情報：九州ドイツ文学．33，pp.35-58，2019-10-30．九州大学独文学会
バージョン：
権利関係：



ヘルマン・ブロッホ『ジェイムズ・ジョイスと現代』 における「同時性」

林 弘 晃

はじめに

本論は1936年に発表されたヘルマン・ブロッホ¹⁾の評論作『ジェイムズ・ジョイスと現代』（以下ジョイス論と表記）における「同時性（Simultaneität）」の概念について考察する。この概念はブロッホの創作と思想を理解するうえで重要な鍵概念である。例えば代表作『ウェルギリウスの死』（1945）の執筆は、その自注に示されている通り、「あらゆる叙事的な描写は同時性の問題と取り組まなければならない」（4, 475）という技術的な問題意識に導かれている。またこれに加えて、『ウェルギリウスの死』の作中においても、「同時性（Gleichzeitigkeit）」という言葉が一種のライトモチーフとして反復的に用いられ、ウェルギリウスの意識へと繰り返し浮かび上がってくる。このことから容易に想像されるように、「同時性」はブロッホにとってかならずしも芸術の方法論にのみかわる問題ではなく、人間の生の領域においても考察されるべき中心課題だった。ハンナ・アーレントが旧ブロッホ全集の「序論」で概略しているように、この概念は「認識の同時性における時間の止揚」という後期ブロッホの思想上の主要テーマとも結びついていたのである。²⁾

このようにブロッホの「同時性」概念はそれが用いられている時期、作品そして文脈に応じて多義的なものとならざるをえないが、その核となる意味は「時間の止揚（Zeitaufhebung）」（ebd.）にある。ブロッホは『ウェルギリウスの死』において、文学作品が受け手に音楽と同様の統一的体験を与えること、すなわち過去と未来とを内に含んだ現在における「全体体験の統一」（ebd.）を作り出すことを目標としたのであり、同作における彼自身の音楽的手法の徹底によって、言語芸術における時間という形式的問題に対し一つの解を与えたと考えていた。『ウェルギリウスの死』はしたがって、ブロッホの同時性テーマに対する、創作面での取り組みの総決算とみなすことが可能である。

文学作品における時間性とその処理をめぐるこうした問題意識は、1930年代初頭、当時新進気鋭のモダニズム作家としてジョイスの『ユリシーズ』を論じるブロッホにも明瞭に見て取ることができる——それどころか、その晩年にいたるまで継続されたブロッホの同テーマへの関心は、ジョイスが用いる「同時性技法（Simultantechnik）」の分析を通じて、決定的に深化したとも考えられるのだ。たとえばアーレントは上記論文の中で、「言語表現が持つ同時性は永遠性の写しとなるという確信を […] ブロッホはジョイス論の中ですでに表明していた」³⁾と指摘し、後期ブロッホの認識論と、その関連で進められた言語論的考察の原型を同評論のうちに求めている。以下、ブロッホの『ユリシーズ』分析の実際の過

程をたどることで、ブロッホの「同時性」概念が1930年代にそもそもいかなる文脈で用いられ始め、その際どのような意義を与えられていたのかを跡付けることが本論の課題である。

ブロッホはジョイス論の中で、同じ「同時性」という用語をおおむね以下の三つのケースで用いている。(1) 作品の形式面にかかわるもの。たとえば異なる文体が「同時に」作中に存在していること。(2) 作品の内容面にかかわるもの。たとえば象徴法によって人物に多重の役割が背負わされている場合。『ユリシーズ』の主人公ブルームは「同時に」オデュッセイアでもある、など。(3) ブロッホの認識論にかかわるもの。自我と対象、自我と世界との「同時性」(＝一致)。本論ではこのうち、ブロッホ自身の小説理論に直接かわり、かつ『ユリシーズ』批評としてもユニークな視点を示していると思われる(1)の用例を中心として分析を進めることにする。ブロッホに独特な観点という意味では当然(3)も論述の価値があるが、これについては『ユリシーズ』批評を主とする本作ではなく、ブロッホのほかの哲学的・理論的著述を主眼に据えて論じる機会を別に設けたい。

本論の具体的な流れとしては、まず一章において議論の枠組みとなるブロッホの当時の基本的な文学観を確認したのち、つづく二章でブロッホが『ユリシーズ』分析の基礎に据える自然主義批判の論点を示し、またそれに代わる表現方法として挙げられるジョイスの様式的手法の特徴を見ていく。つづく三章では、この様式的手法がブロッホによって象徴技法として捉えなおされる過程と、その背景にあるブロッホ自身の象徴理解が扱われる。これにより、ブロッホが『ユリシーズ』をさまざまな象徴系列からなる多面的構造物とみていることが明らかとなる。四章ではこれら作品の形式面における前提を踏まえたうえで、ブロッホの「同時性」という語が実際に何を意味しうるかが論じられる。本論の基本的な主張は、ブロッホの同時性技法についての解釈は、それが言語媒体の時間性を踏まえたものである以上、結果的に「言語における時間的なものの止揚」というブロッホ独自の問題に接続されざるをえないということである。

1. 時代と文学——『ユリシーズ』分析の枠組みとして

『ジェイムズ・ジョイスと現代 ジョイス五十歳の誕生日にむけての講演』は1936年に発表された。ただしその副題が示すように、もともとはジョイスの五十歳の誕生日、すなわち1932年2月2日にむけ1930年の終わりがちから執筆準備が開始され、1932年の4月には初稿をもとにして実際にウィーンでの講演がおこなわれている。⁴⁾この年はブロッホが初の長編作『夢遊の人々』(1931-32)の成功とともにオーストリアの前衛作家としての活動を開始した転換期に当たっているが、同作の自注において「世界を描写し、この描写自体から倫理と価値指定へいたる道を見出すこと」(1, 731)を課題として掲げたブロッホの当時の問題意識は、このジョイス論においても十全な表出を見ている——世界の描写とはすなわち現代とそこに生きる人間の生の総体的表現であり、それは作品が時代のひとつの「模像 (Abbild)」(ebd., 65)となることで果たされるが、他方で現代はみずからの「模像化可能性 (Abbildbarkeit)」(ebd., 66)そのものを否定する時代である。以下、まずはブロッホ

のこうした当時の文学観と、それに関連する批評上の「判断基準 (Kriterien)」(9/1, 66)、およびその理論的前提を明らかにすることで、次章で検討するブロッホの『ユリシーズ』論が拠って立つ枠組みを再構成したい。

1.1. 時代の鏡としての「総体芸術」

かつての講演原稿に若干の修正を加え1936年に発表された決定稿におけるジョイス論はまず、五十歳という年齢を迎えた作家——つまりかつてのジョイスであり、いまやブロッホもそこに含まれている——が意識せざるをえない「彼が生きる時代との関係」(ebd., 63)を主題として始まる。作家はいまや、「みずからの作品が、現実 (Wirklichkeit) になったのかどうか」(ebd.)を問いかけるべき時期にさしかかっている。作品は美的な「戯れ (Spiel)」ではなく、ひとつの「実在 (Realität)」(ebd.)であること、時代のうちに根を下ろし、時の流れによって容易に押し流されない重みを持ったものであることを示さなくてはならない。すなわち作家にとって真に問題となるのは、作品は「彼の時代の精神 (de[r] Geist seiner Epoche)」(ebd.)を実際に内に含むことができたのか、作品は「時代精神 (Zeitgeist)」の「表現 (Ausdruck)」(ebd.)になったのか、ということである。

ここでブロッホは、芸術作品による「時代精神」の表現と、芸術作品における「時代様式 (Zeitstil)」(ebd.)の反映とを、以下のように関係づけている。「作品は彼の時代の精神を実際に取り込んだのか？ とはすなわち、既存の、あらゆる人間と人間の行動方式にそなわる〈時代精神の色調 (Färbung)〉を超えることで、つまりは普通一般的に妥当する〈時代様式〉を超えることで、作品によって実際に時代の〈表現〉が作り出されたのか〔後略〕？」(ebd.)。ある時代に固有な諸理念の統一としての「時代精神」は、人間の行為一般のうちに反映されると、「時代様式」としての具体的な形をとって現れる。芸術もまた人間の行為の一形態である以上、やはり「時代様式」によって常に規定されている。作品はしかしこの様式の規定性を超えて、様式の背後に控える原理的な「時代精神」の表現となったときにはじめて、その独自の存在の重みを獲得するのである。

つまりブロッホはここで「時代様式」の概念を、単に一時代の芸術の表層に現れる形式的特徴としてのみ理解しているのではなく、同時代の人間の心理、思考、行為等にも表出するものとして普遍化している。⁵⁾ その結果、時代様式はある時代の人間の生産活動に通底する規定的な力として、同時代の社会・文化的事象に対し広く作用する準則として捉えられることになる。⁶⁾ 一方、時代精神はこの様式が持つ「色調 (Färbung)」としての諸傾向を束ねる高次の原理ということになる⁷⁾が、ではこの「時代精神」は、「様式」を超えた形でいかにして可視化・象徴化されるのか、このことが『ユリシーズ』の分析において示されなくてはならない (ebd., 63f.)。

こうした大問題の設定につづけて、ブロッホは「時代精神」がそもそも「どこに」存在しているのかを問いかける。ブロッホによれば、文学作品が獲得しうる「歴史的事実 (historische Realität)」あるいは「現実の総体性 (Wirklichkeitstotalität)」(ebd., 64)といった、いわば大文字の概念を究明しようとする際に、「人は神秘的なもののうちに降りていく必要は

ない」(ebd.) のであって、これらはむしろ「具体的なことがら (Konkrete)」(ebd.) を基盤として成立している。「時代精神が現にあるのは、最終的には具体的なことがらのうちであり、そしてそれは何百万もの匿名の、だが具体的な個々の実存の上に築かれている」(ebd.)。世界の総体は、微視的に見れば凡庸かつ陳腐なものでしかない個々の力の無限なせめぎあいによって成り立つ。こうした具体的な相においてとらえられた世界のありさまを、ブロッホは「時代の世界日常 (Welt-Alltags der Epoche)」(ebd.) と呼び、この構造のうちに同時代の文学の——たとえば『ユリシーズ』におけるブルームの「平凡な日常 (der banale Alltag)」(ebd., 67) の記述がおこなうような——描写対象を位置づける。

この、捉えがたいほどに無限であり、そして無数の切子面を有する「時代の世界日常」の具体的な全体性のうちに、時代精神が、そのほとんど把握不可能な相貌が含まれている (ebd., 64)。

時代精神の表現という芸術家の抽象的な課題は、ここにおいて、世界の具体的な事象へと立ち返ることになる。ただし注意すべきは、こうしたある種のリアリズムに基づく描写は、ブロッホにとって常にそれが世界の「全体性 (Ganzheit)」あるいは「総体性 (Totalität)」(ebd.) の表現に資するかぎりではじめて意義を持つということである。ブロッホが言う世界および人間の生の「全体性」とは、一般的な意味での社会構造以上のものである。「時代精神」と「時代様式」の例からも明かなように、人間の生はその形而上学的・理念的な領域から直接に規定されている一方で、心理的・情動的な「暗い」領域にも深く根を下ろしている。リアリズムの態度はそれゆえ、文学作品にとって必要ではあるものの、十分ではないということになる。このことは、後述するブロッホの自然主義への両義的立場の説明になっている。ブロッホはここですでに、世界の「具体的」な総体のことを、「もしそう言ったほうが良ければ」、「自然主義的」(ebd.) な総体と呼ぶことも可能だと括弧付けで言い足しているが、ブロッホにとって「具体的」で「自然主義的」な態度は、それが全体性の理念への——したがってプラトンのな——志向を持つかぎりでは正当なものとなるのである。

「芸術的な成果」となった時代の総体的表現は、混沌として認識しがたい世界を「象徴化 (Versinnbildlichung)」を通じ「知覚化 (Versinnlichung)」(ebd.) することで、それまで認識されることのなかった諸力を秩序づけることになる。これと比較すると、全体に作用するさまざまな力学を看取していない描写は端的に言って盲目である。ブロッホが件の「世界日常」を構成する無数の「匿名の個々の切子面 (Einzelfacetten)」(ebd.) について、それらは「孤立したままにとどまり、あれこれの個々の力に動かされたり、あるいはそれを描写したり (darstellen) している」(ebd.) と消極的に規定しているとおり、こうした個別の断面は通常それぞれが位置する断片化された世界と、そこに生じる部分的な運動を知覚するばかりで、これらが寄り集まった「カオス」(ebd.) としての全体を認識することができないのだ。だが他方で、この混沌とした力のせめぎあいのうちには、件の総体的芸術作品、すなわち「匿名の力の焦点」(ebd.) としての作品を生み出す契機も含まれている。作品が

「カオスのうちでひそやかに働く諸力の象徴化において」(ebd.)、カオスそのものを秩序へともたらすとき、このことはブロッホにとって、芸術作品が「個別の切子面」から身を引き離し、「時代において作用する力の総体性 (Krafttotalität) の、直接的で具体的な担い手」(ebd.) となることを意味している。芸術作品はいまや「総体芸術 (Totalitätskunstwerk)」としての「時代精神の鏡」に変わるのである (ebd., 64f.)。

1. 2. 現代の「模像化不可能性」

だが芸術における全体性の要求は容易に満たされるものではなく、その困難は特に「現代 (Gegenwart)」——ブロッホが『ユリシーズ』を論じる際の最大の規定項——において顕著になる。ブロッホにとって現代とはすなわち、時代そのものの「自己模像化 (Selbstabbildung)」(ebd., 65) の可能性が根本において失われた時代である。というのも、キリスト教的価値が社会の隅々にまで浸透していた「強い内的価値結合の時代 (Epochen starker innerer Wertbindung)」(ebd.) にあっては、芸術作品が常に社会全体の価値を反映する「模像」(ebd.) として生み出されるべく構造づけられていたため、作品と時代との間には合わせ鏡の構図に似て「摩擦のない」(ebd.) 反照関係が成り立っていた。こうした時代は社会全体における宗教的価値と芸術の質的価値が「際立った統一性」(ebd., 66) のうちにあるので、人々は個々の作品のうちに時代の「全体秩序」を、時代精神の直接的な現れを見ることが可能である。これに対してブロッホが「価値崩壊の時代 (Epochen des Wertzerfalls)」(ebd., 65) と呼ぶ現代にあっては、社会のあらゆる部分が自律化し、ゆえに断片化するために、全体と部分との相互的な反照関係は失われる。こうした時代をブロッホは「自然主義的 (naturalistisch)」なものとして特徴づけている——「時代は〈自然主義的〉になり、そしてこの〈自然な (natürlich)〉道のりにおいては、人間はみずからがその内奥に生きる全体性を、けっして把握することができない」(ebd.)。

ブロッホはここで「自然主義的」という形容に詳しい説明を与えていないが、これについては同時期の哲学論文「価値の崩壊」を参照する必要がある。ブロッホはその「歴史的付論」のなかで、中世末期に生じた「精神的革命」(1, 536) が「スコラの弁証法の破産宣言とそれにつづく——真にコペルニクス的な——直接的対象 (unmittelbare[] Objekt) への転換」(ebd.) によるものだったとし、これをさらに「プラトン主義から実証主義 (Positivismus) へ、神の言語から事物の言語 (Sprache der Dinge) への転換」(ebd.) とみなしている。この転換によって生じるのが、「経験的に与えられ、無限に生動する世界への実証主義的なまなざし」(ebd.) なのだが、ジョイス論においてブロッホが中世より後、ルネサンスから現代へといった諸時代を「自然主義的」なものともみなすときに念頭に置いているのは、こうした実証主義的態度、すなわち経験に開かれた世界を「知識の源泉」(ebd.) とみて、思弁的に閉じた演繹体系に優越させる態度なのである。

ではなぜこのような「自然な道のり」においては、人間は自身が取り込まれている世界の全体性を「けっして把握することができない」のか。ここでふたたび「価値の崩壊」からの記述を引くと、ブロッホにとって件の実証主義的視点への移行は同時に、「かつての全

体性の破碎 (Atomisierung)」およびそこから不可避免的に引き起こされる「価値領域の破碎」を意味している (ebd.)。つまり価値は事物と「もろともに (Hand in Hand)」多様性のうちへと引き裂かれるわけだが、この過程で「教会組織の構成分子 (Glied des ekklesiastischen Organons) としての人間」からアトムの「個人 (menschlich[es] Individuum)」(ebd.) への放逐が生じるとすれば、ジョイス論においてブロッホが書くように、個人の側から見た時代の全体性は、その各々の構成要素がいまや独立し、細分化され寸断された異なる価値体系——たとえるならハチの巣を構成する個々の房室に似た——から構成されているがゆえの「有機的な不可解さ (organische Unbekanntheit)」(ebd., 65) として現れるほかない。⁸⁾ それゆえこうした時代を仮に全体において把握しようとするなら、「外側」からの視点が得られるまで、つまり対象が「歴史的」なものになる時点まで待たなければならないのである (ebd.)。⁹⁾

こうした認識を経て、ブロッホが冒頭に提示していた、時代精神の表現可能性をめぐる芸術家の問いはいまや、時代の「模倣可能性 (Abbildbarkeit)」(ebd., 66) へと向けられた根本的な疑念に変わる。芸術作品は現実において分散し反発しあう諸力をそのうちに取りまとめ秩序づけなければならないが、かつての宗教的時代における価値の「全体水準 (Totalitätsniveau)」(ebd.) が失われた現代において、諸力の分裂はとめどもなく進行しつづけるため、その統一的形象化の課題は芸術家個人の能力をはるかに超えるかに思われる。「価値の分散がますます進行する、とはつまり世界の勢力均衡がますます無秩序化するにつれて、芸術的な力の傾注はさらに巨大なものにならざるをえない」(ebd.)。全体芸術とみなされうる作品はいまや「ますます希少な」ものとなるが、さらには作品に反映されるべき社会そのものの複雑怪奇さゆえに「ますます複雑で、理解の及びがたい」ものになってしまう (ebd.)。その結果、「恒常的に価値の崩壊が進む世界は、芸術によるその総体的把握をそもそも諦めなければならないのではないか、そして世界は「模倣不可能 (unabbildbar) になるのではないか」(ebd.) というペシミスティックな疑念が生じるのである。——以上がジョイスを論じるにあたりブロッホが導入する一般的な議論の枠組みとなるが、ではここにおいて示された「現代の芸術にとって喫緊の問題」(ebd.)、すなわち文学における「模倣不可能性」の問題に対し、ジョイスの『ユリシーズ』はいかなる技術的な解を示しているのか、それについてのブロッホの分析を以下で見ていきたい。

2. 『ユリシーズ』における「脱自然主義化」と様式的手法

2.1. 自然主義的要素

自己解体的に分裂する現代にあっては、個別の芸術作品における全体表象の自然な発露は失われ、代わって経験に与えられた多様な対象への関心の移行（実証主義的な関心の移行）が生じ、事物の観察における客観性と正確性の要求（自然主義的な要求）が増大する一方、そこから得られた個別の知識や法則を取りまとめる統合的な視座は、かつての中心価値の遠心的「破碎」ゆえに構築されないままにとどまる。文学作品は事物の混乱のうち

へ解体した世界をもういちど「描写」し、その「模像」を作り出すことで可能な秩序を示さなければならないが、それは同時に、従来の実証主義的な「事物の言語」からの再度の転換を意味するはずである。

このような批判的前提に立つブロッホの『ユリシーズ』分析は、作品の描写態度をなによりもまず「自然主義の脱自然主義化 (Entnaturalisierung des Naturalismus)」(ebd., 70) とみなすところからはじまる。ブロッホ自身が認めるように、『ユリシーズ』とその「世界日常」の描写はたしかに「驚嘆すべき自然主義的記録」(ebd., 70) である。そこには実際、「ゾラからドストエフスキーにいたるあらゆる自然主義の手法」(ebd.) が含まれてもいる。が、それに続けてブロッホが主張するのは、そうした自然主義的な内容はしかし作品のうちである種の「中間層 (Mittelschicht)」(ebd.) を占めているに過ぎない、という点である。「内的独白」(ebd.) によるブルームの心理・思考の直接的描写や、彼の一日の行動およびその舞台となるダブリンの町の網羅的記述によって、作品はたしかに描写の細密を極めるリアリズムの骨格を備えてはいる——ところが、そこから全体的印象として現れてくるものは、決して客観的対象の忠実な模写にはとどまってはいない。むしろそれは読者に「幻想的なもの (Phantastisches)」や「おとぎ話めいたもの (Märchenhaftes)」といった印象を与えるのであり、作品における描写の志向はこのような、自然主義的中間層を「通り抜けて輝く (hindurchschimmert)」ものへと向かっているのだ (ebd.)。

つまり問題は、「単に自然主義的」なものと、「自然主義以上」のものとのを区別すること、そうして「自然主義の脱自然主義化」の現象に目を向けることである。前章で確認されたのは、神との関係に閉じていく代わりに世界へと開かれた実証主義的な関心にもとづく、一般的意味での「自然主義的」態度は、それが各々の制限された立場から事物の多様性に眼差しを向けつづけるかぎり、一向にその連関には到達しないままでいるということだった。狭義の自然主義文学も同様に——たとえそれが現代社会を構造的・総体的に書き示すという目的においてブロッホと共通な面を持っているとしても¹⁰⁾——事物本位の態度でもって描写の客観性に固執するばかりであるなら、当の現実を構成する異質な要素の互いの連関は結局のところ見出されないままとなるだろう。対象について細部にわたり綿密な描写をするということと、その全体像の模写をつくりだすということは、必ずしも一致しないのである。

2.2. 非自然主義的要素——様式

ここからブロッホは言語が持ちうる「様式 (Stil)」(ebd., 70)¹¹⁾ の問題へと向かう。「『ユリシーズ』の全般にわたる自然主義と並列して、あるいはさらにその下部と上部において、可能なかぎりあらゆる様式種 (Stilarten) が出現してくる」(ebd.)。ブロッホはシュティールという概念を、まずは同作品における「形式的なもの (d[as] Formale['])」(ebd.) にあてはめて、きわめて広い意味で使っている。「『ユリシーズ』の全十二章は、すべて異なる文体 (Stil) で書かれている」(ebd., 71) という、当時すでに知られていたジョイスの創作プランがあらためて指摘される¹²⁾ のに加え、「叙事的、抒情的、演劇的」な「古代からの描写

形式」(ebd., 70)、つまり通常は文学ジャンルと呼ばれるものもここでは様式の一種とされる。しかしこうした作中に現れるさまざまな「様式種」のうちでプロッホが特に注目をうながすのは、「表現主義」や「ダダイズム」といった、「モデルネの文学を際立たせ、それを構成しているあらゆる芸術潮流」(ebd., 71)を反映する要素である。プロッホにとって、ジョイスの生きる時代と直接に結びつくこうした諸要素の吸収こそ、『ユリシーズ』が「時代への適合性 (Zeitgerechtigkeit)」(ebd.)をそなえ、なおかつ時代の象徴的表現にまで高められていることの必要条件にほかならない。前章で確認した時代の「色調」としての「時代様式」は、いまや同作におけるさまざまな文体要素として現れることになる——そしてジョイスがこれらの諸様式を単に作中へ無造作に放り込むのではなく、それらを緊密に結合し「合金された様式 (die legierten Stile)」(ebd.)へと変容させ、作品の統一的な秩序に組み込むことに成功しているとすれば、このことはまさに『ユリシーズ』が同時代の錯綜した諸運動の凝集点となっていることの証明になるだろう。前章で確認したように、プロッホにとって様式は「時代の諸力」そのものの具体的な表出に他ならないが、ジョイスはこれら分裂した諸様式を「交響曲的 (symphonisch[])」あるいは「建築術的 (architektonisch[])」(ebd.)全体へと編成することで、世界の多面性があるがままに描出するのである。

もしダダイズムや未来派といった要素が、ひとつの全体芸術作品における礎石として (als Bausteine in einem Gesamtkunstwerk) 用いられるなら、事態はまったく異なってくるだろう——ここではじめてそれらの要素は、世界のあるひとつの切子面が持つ可能性 (die Möglichkeit einer Weltfacette) を明らかにする。諸々の芸術運動が単に孤立した状態で観察されたり、あるいはそれぞれ自己の総体性を主張しながら進み出てくるかぎりでは、この可能性はまったく可視化されないままにとどまる (ebd.)。

このことから、プロッホが言う「自然主義の脱自然主義化」とは、自然主義を別の異なる文学様式へ置き換えることではなく、作品内での自然主義の相対化を意味していることが分かる。近代の実証主義が掲げる客観性の要求は、個々人の多様な観照のありかた、つまりそれを前提にしては普遍的真理など求むべくもない主観的基準をいったん放棄することによって満たされる。自然主義文学はこの公準を、様式の破棄とそれによる言語の精密化によって引き継ぐが、これは逆の見方をすれば、個々の様式から引き出しうる多様な現実表象の可能性を切り捨てるということに等しい。——が、この最後の批判は結局のところ、ほかのすべての様式的手法にもあてはめることができる。それがいかに自然主義的「事物」から離れようとしても、特定の主観性を現実表象の基準として置くことは常に、それを通じた客体とのかかわり方の設定であり、限定になるからだ。

したがって文学における描写の問題はいまや、多様な事物を可能なかぎり集積することではなく、さまざまな様式によって代表される個々の立場から、あるひとつの「現実」を——無論その豊富な「可能性」において——構成することへ主眼が移される。ジョイスが「脱自然主義化」の過程で多種多様な様式群を作中に導入すると、可変的な表現手法の

さまざまに異なる照明のなかで、現実の諸相が揺らぎのうちに現れてくる。ブロッホが「文体集積 (Stilagglomeration)」(ebd.) と呼ぶこの手法は、「客体をある文体の照明から別の文体の照明へと押し出していくことでそれを汲みつくし、そこから最高度の現実性、自然主義を超えた現実性を引き出す」(ebd.) 手法であるが、様式的なもののうちに「現実性 (Wirklichkeit)」の条件を認めるこうした態度によって、装飾の様式により現実を美化粉飾する唯美主義と、装飾を廃した非様式によりありのままの現実を捉えようとする自然主義という、従来の二項対立的な図式が乗り越えられるのである。対象は文体によって可視化されるが、それは対象が文体によって随意に可塑的であるということではない。そうではなく、文体と対象はここで相互規定的な関係にある。すなわち、「対象 (Objekt) は文体から生じた」一方で、「対象の本質が文体を規定している」(ebd., 71f.)。

「現実性」は事物の側にも、言語の側にも還元されることなく、その両者から生み出される。ブロッホの自然主義に対する本質的な批判は、まさにこの点から生じる。揺るぎのない自然物としての対象と、それに対応するかぎりで「揺るぎのない所与の道具としての」(ebd., 78) 言葉という自然主義的な言語観は、主体が経験に与えられるものの外部に立ち、あたかも顕微鏡を通すようにして対峙することが可能だという想定に基づいているのだが、ブロッホはこれに対し量子力学的な観察モデルを引き合いに出すことで批判をおこなっている¹³⁾——すなわち、古典物理学が「解明されるべき現象の観察と測定」にのみとどまり、その「観察の媒体」には「それが人間の感官の不十分さによるにせよ、地上において与えられた測定器具の不十分さによるにせよ、そこに欠陥があるかぎりでしか顧みなかった」(ebd., 77) のに対して、現代物理学においては、「見るという行為そのもの、観察そのもの」の「原理的な欠陥」が明らかとなり、それゆえ、「この欠陥を避けるために、観察者とその視覚行為 (Sehakt) とが、理念的な観察者とその理念的な視覚行為とが、観察の領域へと引き入れられ」なければならなかった (ebd.)。このことは、ブロッホが見るかぎり、文学の領域における描写行為とパラレルな関係にある。言葉を通して「見る」ということも同様に対象への直接的な干渉であるとすれば、作品はこの過程そのものを呈示しないかぎり、描写行為に常に付きまとう手法の恣意性という欠陥を克服できないだろう。つまりジョイスが目指すのは、「描写対象と描写手法の、広い意味での統一」(ebd., 78) であり、これは『ユリシーズ』において、すでに述べた対象と文体との相互的規定、両者の「連続的な作用と反作用」(ebd., 72) を通じ達成されるのである。

3. ジョイスの象徴技法——多様な象徴系列の展開と結合

3.1. 象徴と象徴化についてのブロッホの一般的理解

文体と対象との相互作用という指摘でもって、ブロッホの考察の主題は言語類型としての様式から、言語そのものにおける自律的な発展性を備えた象徴へと移行することになる。個々の様式はそれが単に対象の修辭的な装飾物でしかない場合、主体にとっては当の対象と同じく物質的で外的なものにとどまる。しかし様式が対象に光を当てることによってそれを「可

視化」し、同時にその対象が見せる動的な様相に応じて自己を変容させ、この相互作用を通じて「現実性」へと徐々に接近していくとすれば、そのとき様式は自身の類型性を脱して真に生きた象徴となるだろう。このような意味での象徴は、ブロッホがジョイス論で「世界の内的実在 (die innere Realität der Welt)」(ebd., 72) と呼ぶもの、すなわち客観的実在の自明性を取り払われ、主観的領域との絶え間ない相互反映のうちに捉えられた現実の相を明らかにする。「というのも、すべて意義深いもの (alles Sinnhafte) は、反照と象徴のうちに (in Spiegelung und Symbol) 生じ、そして根源的で現実的なものは、鏡列の始点にも終点にも位置しうるからである」(ebd.)。主観性の反映として描出された対象は、そこでふたたび主体の側へとみずからの像を投影し、この「反照」の過程が繰り返されることで「鏡列 (Spiegelreihe)」が生じる。だがこのとき対立する主体と客体とは、この相互作用のうちに、最終的には合一へとむかわなければならない。「根源的で現実的なもの」は主客いずれの側にも還元されないからである。

つまりブロッホにおける象徴は主観性と客観性を媒介しつつ、しかし主体と客体そのものではもはや・いまだないという過渡性に形式的な特徴があるといえるが、言語が持つこうした性格はブロッホにとって、ジョイスの作品を読み解くにあたっても、また自身の創作においても強く意識されていた、ということができる。ブロッホにおいては芸術作品における「象徴化 (Versinnbildlichung)」の作用自体が、かならずしも一回かぎりの事象ではなく、常に一連のプロセスのうちにあるものとして、象徴化するものと象徴化されるものとの終わりなき相互作用として想定されているのだ。ジョイス論ではこの象徴化の過程について詳細な説明が見当たらないものの、たとえば後年の『フーゴ・フォン・ホフマンスタールの散文作品』(1950)¹⁴⁾ においてブロッホは、ホフマンスタールの箴言集『友の書』の一節、「造形的なものは観照からではなく、同一化から生じる (Das Plastische entsteht nicht durch Schauen, sondern durch Identifikation.)」¹⁵⁾ を引いたうえで、このような芸術家と対象との「同一化」における「厄介 (Übel)」な点として、(1)「外界 (Außenwelt)」は常に動いていること、(2) 外界を表現する言語そのほかの表現手段もまた外界に属していること、を挙げたのち、さらに次のように述べる。

〔対象との同一化という芸術家の課題において〕もっとも厄介なのは、あらゆる同一化行為において自我の一部分が非自我へと入り込んでしまい、非自我を変容させ豊かにするため、この経過はみずから巻き込みながら、ただちに反復されずにはいないということである。つまり静的な対象の代わりに、きわめて流動的な対象とかかわりを持たなければならず、また一回かぎりの同一化行為の代わりに、一連の同一化行為、一連の象徴の付与、一連の象徴の象徴化が求められるのである〔後略〕(9/1, 303)。

ここまでの議論から、ホフマンスタールがいう「観照 (Schauen)」を、ブロッホにおける「自然主義的」観察にあてはめて理解することができる。自身が引用したホフマンスタールの警句に対するブロッホの解釈は、「事物が芸術家にとって単に対立したものであるかぎ

り、その事物の本来的な存在は決して把握されない」(ebd., 301)ということである。ホフマンスタールが対象との同一化を通じて形象化しようとする「造形的なもの」は、ブロッホにとって、象徴化においてとらえられた「内的實在」に対応する。対象の本質的な表現を見出すということ、つまりブロッホにとっての対象の象徴化は、主体が対象の内側に潜り込むことではじめて可能となるが、しかし当の対象はまさにこの象徴化の作用によって、作用を受ける以前とは別の異なる象徴的現実へと変容してしまうために、主体に再度の象徴的把握を要求することになる。つまり象徴によって捉えられた現実はその後も繰り返し新たに象徴化されなければならない、芸術家には「一連の象徴の象徴化 (eine ganze Kette von Symbol-Symbolisierungen)」(ebd., 303) が求められるのである。

同様の理論をジョイス論での記述に読み込むことは十分に可能だろう。ブロッホがここで対象と文体の「連続的な作用と反作用」を指摘したのち、そこから生じる象徴的表現を「鏡列」、「比喩系列 (Gleichnisreihe)」(ebd., 72) あるいは「象徴系列 (Symbolreihe)」(ebd.) などと呼び表しつつ、その「始点と終点」について語るとき、そこには言語記述に内在するある種の連続性と過渡性へのブロッホの強い意識がうかがわれる。描写行為は、それが対象と文体、客観と主観の相互作用として機能する場合には、ある象徴から別の象徴へと変容、移行していく一連の動的なプロセスに他ならない。だが象徴がそのようなものであるかぎり、表現は対象と主体とが一致する究極的な静止点に至ることがなく、その意味で「流動的」なものとならざるをえない。個々の象徴はいまやこれら系列内の「中間項 (Zwischenglied)」(ebd., 72) として位置づけられるのであり、対象の「内的實在」はこの絶え間ない現実化／象徴化の過程のなかで、項から項へと定まりなく移り変わりつつ、しかし個々の文体において形式的な連続性を備えたものとして呈示されるのである。

作品の象徴的表現を一回かぎりのものとみなさず、究極的象徴の顕示に向けた中途に位置付けるブロッホの思考は、『ユリシーズ』における「言語的なものの支配 (die Domination des Sprachlichen)」の主張において決定的な重要性を持って現れる。作品における象徴は常に先行する象徴的現実と関連づけられて、つまりは象徴の象徴化として現れるとすれば、いまや作品内の記述において最大の問題となるのは、言語による事物の描写、あるいは言語による主観性の実現以上に、言語による言語の自己反映である。象徴化のプロセスは、その理念において対象と象徴との完全な融和、すなわち事物と主体との象徴における合一を目指す一方、その過程においては常に言語的なものの自己産出としてのみ現れる。つまり象徴はおのずから生成するという意味での自律性を帯びることになるが、象徴言語のこうした自律性は、ジョイス論においてブロッホが——彼の描写への志向とは一見矛盾するかたちで——特に強調する点である。「この認識から」とブロッホは、彼の象徴理解につづけて述べる、「ジョイスにおいてあらゆる様式の問題が、最終的にはいつも言語的なものの支配へともたらされることの、説明が可能になる」(ebd., 72)。象徴の象徴化というブロッホの理論的観点は、作中に導入された複数の様式をそれぞれひとつの連続的な過程とみなし、次いでこの過程のうちに言語の自律性の原理を見出すのである。

象徴を各様式における象徴系列の連続的展開のうちに位置付けるブロッホの見方は、前章で確認したように、外界の事物の自然主義的な客観描写の絶対性を拒否し、言語表現を主体と客体の相互作用のそれ自体動的な効果とみる態度から生じていた。客観性の要求ゆえに硬直した言語使用に対する反感から、言語が本来持っているはずの流動性を回復しようとするこうした態度は、ブロッホにとってほかならぬジョイスとホフマンスタールのうちに最も明瞭に見出されるものであり、後年の『ホフマンスタールの散文作品』（以下ホフマンスタール論と表記）においてブロッホが両者を比較し論じる際には、まさにこの態度——「従来の言語の不全さからくる嘔吐感、言語がその語彙においてもシンタクスにおいても硬直した型通りのもの（Klischees）となってしまったことからくる嘔吐感」（ebd., 312）が共通の基盤に置かれている。そしてまた、この意識により二人の作家が同様にそこへと「駆り立てられた」（ebd.）問題こそ、これまでに考察した「象徴の無限な鎖と象徴の象徴化という問題」（ebd.）だった。ただしブロッホはこうした共通項を設定したうえで、両作家の象徴言語のあいだに明確な形式的差異を見出している。以下、ジョイス論の記述を後年のホフマンスタール論によって補いつつ、ブロッホが『ユリシーズ』における象徴の展開についてどのような形式的特徴づけをおこなっているかを確認していきたい。

3.2. 『ユリシーズ』における象徴の音響的展開

ブロッホはジョイスにおける象徴言語の展開を、のちのホフマンスタール論にいたるまで一貫して、言語が持つ根源的な音響性の獲得の過程とみなしている。ジョイス論のなかでブロッホが、『ユリシーズ』における「言語的なものの支配」と呼ぶもの、それは「神秘的な意味に満ちた純粋に音響的なものの優位性」（ebd., 72）である。このことの理解のためにまず指摘すべきは、言語媒体における象徴の連鎖としての「反映（Spiegelung）」という一般的構図は、それがジョイスの手法で特殊化されると、言葉の連続的な「反響（Echo）」へと姿を変える、ということだろう。ブロッホが当時このように考えていたということは、後年のホフマンスタール論における以下の対比的記述から推測することができる。すなわち、「ジョイスは聴覚的記憶、ホフマンスタールは視覚的記憶の才にとりわけ恵まれていたために、一方では象徴の鎖が反響とそれに対する反響という形態をとって（in Gestalt von Echo und Gegen-Echo）展開され、他方では無限な反映に次ぐ反映のなかでのイメージ系列（Bilderreihe）として展開された」（ebd., 312）。聴覚的と視覚的という芸術家の二つの記憶のありかたはまず、作品構成にあたっての素材選択を規定する。「音楽はしばしば、その最高の恩寵の瞬間であれば世界象徴（Weltsymbole）を無からつくりだすことができるが、ほかのあらゆる芸術において、象徴は記憶の貯水池から創造される」（ebd.）。つまりホフマンスタールが彼の記憶のうちに保存された豊富な事物のイメージを語りの対象とし、前節で見た同一化を通じてそこから視覚的な象徴系列を引き出すとすれば、ジョイスが素材として掬いあげるのは音声的に記憶された言語であり、言語の音声的な像なのだ。イメージ性と音響性とのこれほど明確な対比はジョイス論の段階ではまだ見られないにしても、そこでブロッホが『ユリシーズ』の象徴言語を「純粋に音響的なもの」と呼ぶのは、無論単

なる比喩ではない。「音楽的な装飾術が問題なのではなく、ひとつの根本的な転換 (Radikalität)、そのうちで表現の究極的な象徴が言語的なもののそのものへと変容する根本的転換が問題なのである」(ebd., 72)。言語は対象との固定的な意味関係から離れ、象徴の象徴化という自律のプロセスに移し置かれることで、言語そのものの実質としての音響性を獲得するのである。

こうした「言語的なもののそのものへ (zum Sprachlichen an sich)」と至るジョイスの象徴展開の過程は、ブロッホにとって、言語が持つ根源的要素への遡行を意味してもいる。1934年の講演『時代と時代精神』のなかでブロッホは、その端的な表現をすでに見出している——すなわちジョイスにおいては、内容的にも形式的にも硬直した言語に対する断固とした拒絶でもって、「言語からその究極的な、音声的実在が獲得され、言語はその原初的な構成要素へと分解される」(9/2, 198)。このことの意義はブロッホにとって、以下の点にある。すなわち従来の言語は生きた象徴としての対象の表現能力を失っており、それゆえ媒体の媒体としての機能を喪失しているが、この機能はただ言語を構成する（通常は覆い隠された）根源的要素——ジョイスの場合は音声的要素——を新たに発見・獲得することによってのみ回復される、という点である。

ブロッホはこの問題を論じる際にしばしば絵画芸術を引き合いに出しているが、たとえば『ホフマンスタールとその時代』では印象主義絵画とその「芸術革命」(9/1, 121)について、それが「絵を描く過程」の、「光という媒体と色点という媒体」への「還元」にほかならなかったとの説明がなされる(ebd.)。「つまり印象派とは、事物の実在への新しい見方であり、それは実在としての媒体を発見したのだ」(ebd.)。ここでブロッホは光と色の二つの媒体を絵画における「原初的原理 (Urprinzipien)」(ebd.)と呼び、この原理が遡及的に発見されることによって「原象徴 (Ur-Symbole)」(ebd.)が生み出されるとしているが、ブロッホがジョイスにおける「純粋に音響的なもの」とみなすものもまた、この「原象徴」にほかならない。このことから、ジョイスのたどる象徴化の過程はブロッホにとって言語媒体の根源性への回帰であると同時に、それによるまったく新しい象徴／実在の発見であることがわかる。世界の実在を捉えるうえで従来の自然主義と唯美主義とともに批判的に乗り越えようとする芸術家の試みは、必然的に自己の表現媒体の反省へと向かう。だがこのような反省は最終的に、媒体そのものを一つの実在として見出すことになるのだ。

それゆえジョイス論でブロッホが指摘する純粹象徴としての根源的な「音響 (Klang)」(ebd., 72)は、たとえばテキストの語りえぬ彼岸で予感的に傾聴されるといった性格のものではなく、むしろテキスト全体にわたり媒体としての機能を果たしつつ発現しているものでなければならない。ブロッホは確かに以下の個所で、「言語的なもののそのもの」が象徴系列の「終点」において響きだすだろうことと、その神秘性を述べている。[「…」言語的なものは、あらゆる象徴系列の終点において、魔術的な響きとして発現する。それはこのうえなく遠い根源から神秘的に生いたち、またそこへと帰っていく」(ebd.)。だがブロッホはこれに続けてさらに以下のように述べる。

「言語的なものそのものは」あらゆる象徴系列の始点と終点において、にもかかわらず、そのすべての中間項（Zwischenglied）においても輝きます。なぜならすべてが、千差万別な象徴系列をつなぐ中間項でもあるからだ。（ebd., 72）。

ここでブロッホが強調しているのは、『ユリシーズ』における象徴展開はただひとつの象徴系列のうちで完結するのではなく、前章で確認した「文体集積」の手法により導入された複数の象徴系列の結合を通じてなされるという点である。この結合において媒介項となるのは、ほかでもなく系列を構成する象徴の各項であり、それゆえいまやいずれの象徴も、次の瞬間には別の象徴的現実へと移り変わっていく過渡的な「中間項」でありながら、しかしそれ以上のもの、つまりまったく異なる象徴系列を結びつける「連結項（Zwischenglied）」¹⁶⁾となる。これによって象徴は、一系列内の閉じた関係から、複数の系列間の横並びの関係へと移行し、各項はもはや先行するただひとつの象徴・現実の反映・反響ではなく、さまざまな象徴・現実が多重に共鳴する場として現れてくるのだ。ジョイスの魔術的言語の神秘性はまさにこの結合作用から生じるが、しかしそれは作品が全体において複雑な現実を映す鏡となることと、矛盾しないのである。

多様な様式からなる複数の象徴系列の結合という見方が提示されたことで、ブロッホの形式面での『ユリシーズ』分析は、当初の「時代の模写可能性」の問題へとふたたび近接してくる。ジョイスの象徴言語が持つ多層的かつ流動的な性格が明らかにされたうえで、次にこれらの全体への組織化の可能性が問われなくてはならない。ブロッホにとっては、この組織化こそ、ジョイスの描写技法——すなわち「同時性技法」の核心なのである。さらにまた、ここまでのブロッホの言語的考察を踏まえるなら、ジョイスにおいては「同時性」の概念が、必然的に「言語的なものの同時性」へと置き換えられて理解されざるをえないが、純粋な「反響」の連続としての言語が「同時性」の内で構造化・空間化されるという見方は、すでに「時間の止揚」というブロッホ自身の同時性概念と重なっているのである。以下、ジョイスの同時性技法についてのブロッホの考察を具体的に検討することで、ジョイス論における「同時性」の概念の実質を明らかにしていきたい。

4. 『ユリシーズ』における同時性技法

4.1. ブロッホのライトモチーフ技法の理解——クルティウスと比較して

『ユリシーズ』における異なる象徴系列の結合は、各系列に共通の象徴＝モチーフを結節点としてなされる。そしてこのことは、同作でジョイスが用いるライトモチーフ技法についての、ブロッホの独特な理解とかかわっている。「ジョイスがさまざまに異なる仕方で用いているライトモチーフの技法は、たとえばヴァーグナーのもの——仮にかの音楽家のことがジョイスの念頭にあったとしても——取り違えられてはならない」（ebd., 72）。

ここでブロッホが批判しているのは、無論ヴァーグナーのライトモチーフ技法そのもの

のではなく、ジョイスの作品構成の仕方をヴァーグナーのそれと並行関係に置いて説明しようとする見方なのだが、しかしこうした見方はそもそも『ユリシーズ』をどのようにモデル化して読むのだろうか。ヴァーグナーにおける主導動機が、事柄と動機（モティーフ）、つまり対象といわゆる象徴とのあいだの、大枠において固定した関係に基づき反復されるとすれば、そこで受け手に要求されるのは象徴が指示する内容、つまり特定の事物や人物といった、象徴が受け持つ意味連関を常に頭に入れておくことである。ところが『ユリシーズ』においては、一見すると無意味なテーマの反復がしばしば見られる。しかしこうした些細なテーマの繰り返しもまた、その展開を読者が注意深く追っていき、これらテーマを縫うようにして作品全体に通された伏線を再構成してみれば、最後にはその背後に隠れていた意義深い内容が明らかになる。そしてこの多様な線を寄り集めひとつに束ねることに成功したとき、読者の前には『ユリシーズ』という巨大な構築物の全容が姿を現すのである。

ジョイスのライトモティーフ技法と作品構成術についてのこうした見方は、実のところブロッホに先行するクルティウスの評論『ジェイムズ・ジョイスと彼の『ユリシーズ』』（1929）¹⁷⁾において明確に主張されたものであり、ブロッホの上記引用部における批判的コメントも、このクルティウスの主張を念頭に置いてなされたものと推測される。¹⁸⁾ ここでブロッホの批判点を明確にするために、クルティウスによるテキスト分析の具体例を取り上げておこう。クルティウスは作品全体を通じたテーマ変奏の例として「じゃがいも・テーマ（Kartoffel-Thema）」¹⁹⁾を挙げる。じゃがいもの表象ははじめ、第四挿話のブルームの内的独白の中になんの脈絡もなく現れる（「戸口の石段の上で彼は尻のポケットに手を入れて鍵をさぐった。ここではない。ぬいだズボンのなか。取って来なくては。じゃがいもはある」²⁰⁾）が、この時点では、なぜブルームがポケットにじゃがいもを入れているのか、読者には不明である。しかし第十四挿話におけるさまざまな声の錯綜の場面で、じゃがいもがリューマチに効くという迷信の存在が明らかになる（「おお、糊の壺。ねえ？ リューマチよけのぞがえもは？ まったく馬鹿げていますよ、こう言っちゃ何ですが。一般大衆のすること」²¹⁾）。さらに第十五挿話では、ブルームの死んだ母親が幻想の中で登場する場面（「彼女はスカートの襷をたくし上げ、縞模様のある濃青色のペチコートの小物入れを引っかきまわす。薬瓶、神の小羊像の蠟製メダル、しなびたじゃがいも、セルロイドの人形がごろがり出る」²²⁾）と、ブルームの台詞（「あのじゃがいもを返してくれないか」、「つまらない物だけど、死んだママの形見にはちがいないからね」²³⁾）から、じゃがいもが彼の死んだ母の形見であることがわかる。読者はいまや、「なぜ（Wozu）」ブルームがじゃがいもを持ち歩いていたのか理解するとともに、この一連のテーマ展開がブルームの「性格描写（Charakteristik）」²⁴⁾——彼の健康や医学への関心、その通俗性、死んだ母親との内面における関係などの描出——として有意義に機能していることを知るのである。

このような作品全体にわたるテーマ変奏の例に加えて、クルティウスは第十一挿話がそれ自体ひとつの「楽曲（Komposition）」²⁵⁾となっていることに注目し、その構成技法を「音楽的なモティーフ処理の、正確にはヴァーグナーのライトモティーフ技法の一つの正確な置換」であると述べる。²⁶⁾ したがってクルティウスがヴァーグナーの技法を範例的に引き

合いに出すのは、厳密にはこの第十一挿話の構成に関してだけなのだが、ここで重要なのは、クルティウスがこの場合にも、「この楽曲はとうぜんながら、この挿話全体を読んだときに、しかもきわめて正確に読んだときにはじめて理解できる」と述べて、ジョイスのライトモチーフ技法を作品全体における意味連関の抽出という面から論じている点である。というのも、結論部でクルティウスが『ユリシーズ』を本質的に特徴づけるものとして「音楽との親和性」を挙げる際に根拠とするのも、ほかならぬこの点なのだ。「あらゆる章句、あらゆる文、あらゆる文の断片は、他との関連において理解可能なものとなる。ここにもまたジョイスの創作の音楽との親和性が現れている」。²⁷⁾ それゆえクルティウスにとって作品全体を表すモデルとは一枚の「総譜 (Partitur)」に他ならない。「人は『ユリシーズ』を総譜を読むように読まねばならない」。²⁸⁾ 個々のモチーフの意味を理解するためには、読者は常にテキスト全体の連関を把握している必要があり、この意味で『ユリシーズ』は「一つの知的パズル」²⁹⁾ として読者による解説を待ち受けるのである。

クルティウスのこうした主張は、ブロッホの全体性の議論と比較可能な共通性を持っているが、前者が個々のモチーフの意味連関を重視するのに対して、後者はジョイスのライトモチーフ技法を、作中の種々の象徴系列を結合するための方法と見ている点で異なる。ブロッホにとって、同作中に繰り返し現れる個々のモチーフは、そこになんらかの意味連関を浮かび上がらせるために配置されているというよりも、「むしろそれは、象徴の鎖の絡み合わせの、いわば自然な結果として生じるのであり、その鎖の結節点においては、必然的にモチーフの再帰が生じるのである」(ebd., 72)。

ライトモチーフ技法についてのこうした逆転した見方は、言語の事物性から自律性への転換という、前章までに確認したブロッホの主張に対応している。言葉はモノとしてではなく、生きた象徴として用いられるかぎりで、現代の錯綜した諸現象（「時代様式の色調」）の背後にある法則をとらえ、その理念的全体へと迫っていくことができる。しかし言語は「価値崩壊の時代」である現代の構造を反映してさまざまな様式のうちに分裂しているため、時代の総体的表現という要求のもとでは、それらが個別に提示されるのではなく——第二章二節で確認したように、個々の様式に現れる精神的な諸潮流はそれが個別に示されるかぎり「可視化されないまま」にとどまる——作品のうちで一体になったものとして描写されなければならない。ブロッホにとってジョイスのライトモチーフ技法は、この統一的な描写、さらに言えば事物ではなく言語的なものの統一的描写を可能にする技法なのである。モチーフの裏に隠された意味の連関は、クルティウスが指摘する「じゃがいも・テーマ」の例からも明らかのように、たしかに読者による再構成が求められている。しかし作品のカオス——つまり一見すると「無意味」な言葉の氾濫——を秩序づける基本線を語の意味連関に限定してしまうと、ジョイスが展開する壮大な様式上の構成術が、見落とされてしまう。ブロッホが言う「交響曲的」あるいは「建築術的」全体という形容をいまいちど思い出すなら、そこで編成されるべきは個々のモチーフというばらばらな点ではなく、種々の様式のうちに絶えず流動的に展開していく象徴の線的運動なのである。

4.2. 全体性の描写

ジョイスのライトモチーフ技法の本質はブロッホにとって、作中の異なる象徴系列の結合と、それによる現実の多層的全体の描写にある。それは言葉の背景における意味の暗示ではなく、言葉における対象の直接的な現前であるが、ここでは「原象徴」としての媒体とその対象とが、いわば隔たりなく同一化されるために、対象もまた言語と同じく固定化されない、流動性を帯びたものとして現れる。

そしてこの流動的な現実 (Realität) の流動的な体験を、このまったく異なる象徴系列の絶え間ない交錯を、そして言語という媒体における、これらの系列間の連続的な浸透を、——この浸透から同時に、その最も本質的な財産として、言語が溶け出してくる——この最大限に複雑で精妙な技術を、ジョイスの描写技巧の本来的な中核とすることは、許されているだろう (9/1, 72)。

ブロッホはここで言語から得られる経験と現実から得られる体験とを、その流動性において一致させている。ジョイスにおいては、言語が生の一断面の「模像」そのものとなり、またそれを通じて「模像」が言語的な流動性を帯びるのだ。ここにブロッホは現実の異質な領域の相互浸透と、その一体化された知覚の契機を見出す。異なる象徴系列の交錯は、前章で確認した神秘的相互作用において新たな象徴・言語を生み出すと同時に、その生成された媒体において現実の多様な断面を絶えず融合させ、通常は生の全体性のうちで分断された個々の「切子面」を乱反射的に照らし合わせるのである。

だが全体性の「描写」あるいは「模像化」という目標に避けがたく結びついているイメージの固定性と、言語が持つ流動性とは、ここにいたって対立が解消されたといえるのだろうか。後年のブロッホが、ホフマンスタールとの比較においてジョイスの聴覚的性格を強調する一方、自作『ウェルギリウスの死』との比較においては『ユリシーズ』を絵画的なモデルでもって語っていることは、問題の二面性を明らかに示している。それは端的に言えば、文学作品の空間的な性質と時間的な性質との対立である。ブロッホは自身をジョイスから差異化しようとする際には、ジョイスの描写手法からその時間的な性質を取り除いてしまう——すなわち『ウェルギリウスの死』自注 (1945) での言及によれば、ジョイスは『ユリシーズ』において「矛盾した要素を点描的に並置する」(4, 474) にとどまる。あるいは別の自注 (1942) では、「点描手法が異なる色点をひとつの絵画のうちに並列させる」のと同じく、「その際、細部においては塊状であるもの (Masse) が、全体像 (Ganzheit der Bildes) へとむけて一体となっていく」(4, 470) とされる。ところがすでに確認したように、ジョイス論においてブロッホは同じ問題を、点ではなく線、つまり象徴の鎖による「全体像」の形象化という時間的な側面から考察するのである。ジョイス論における以下の記述は、時間的なものによる空間的なものの把握ということの (不) 可能性をめぐるブロッホの問題意識の表現になっている。

あらゆるところに、とらえがたいものの無限性を——このとらえがたいもののうちに世界と、世界の現実性 (Realität) が存在している——、象徴の鎖で囲いこみ、絡めとろうとする努力が感じられるが、この象徴の連鎖のそれぞれが、可能なかぎり同時に (gleichzeitig) 表現されなければならないのである (ebd., 72f.)。

時代の全体性とはもとより事物の集積でも、人間の精神的形成物の総合でもなく、象徴系列を重ね合わせることでできる「網 (Gewebe)」(ebd., 90) のうちにその輪郭がころうじて捕捉されるにすぎない「無限なもの (das Unendliche)」(ebd., 90) なのだが、この網の目の形成のためには、それぞれの象徴系列が「同時に」描写されなければならないのである。プロッホにとって「同時性」はだから、対象の総体的イメージをテキストの「いま・ここ」に引きとめ永遠化するための基本的要請であり、そしてこの要請は当然ながら、言語的媒体がその本性において流動的であることにプロッホがきわめて意識的であることから生じるのである。というのもここまで確認したように、ともすれば硬直しがちな言語を絶えず流動化し、それによって言語の媒体性を保持することは、作家にとって「同時性」の要求に劣らず必要とされる課題だからだ。「常に問題となっているのは同時性 (Simultaneität) であり、象徴的なものの無限な多面化の可能性 (Facettierungsmöglichkeit) を同時に存在させるということ (Gleichzeitigkeit) なのである」(ebd., 72)。

おわりに

ジョイスの同時性技法は、個々の象徴系列の「建築術的」、あるいはまた「交響曲的」(ebd., 71) 統合を通じて、時間的媒体を空間的表現へともたす。だがこのように語ることで、議論はふたたび比喩的理解の罠に陥るのではないか。多くの場合、小説の言葉は常に単線的に進行する。この時間的性格は、例えば文学と同じく時間的芸術とみなされている音楽においてすら、合唱や合奏、異なる身体・器楽部位を同時的に用いた和音の形成によって空間的な表現が可能になることと比較すると、その制約の強さが明瞭になる。この意味で、しばしば語られる小説の「多声的構造」は常に比喩的な表現でしかありえない。要するに、文学作品において言葉を「同時に」響かせることは不可能であり、響きはどこまでも反響にとどまるのだ。

実際、プロッホがジョイスの同時性技法について述べたのち、ただちに認容的に付言せざるをえないのは、こうしたジョイスの試みが究極的には長編小説の時間性という形式的制約を超えることはできないということである。「そしてこの同時性の努力が(これは事象をたった一日に凝縮したことにも暗示されているが)、並列性 (Nebeneinander) と混成性 (Ineinander) を、継起性 (Nacheinander) によって表現する、つまり一回性のものを反復によって表現するという困難な強制を、たとえ打ち破ることができないにしても」——だがつづけてプロッホはこのように結論付ける——「それでも同時性の要求はあらゆる叙事的なものの、いや、あらゆる詩的なものの本来的な目標でありつづける」(ebd., 73)。この一文は

ブロッホの同時性概念が持つ両極性を明らかにしている。文学作品は同時的な表現をその理念としつつも、みずからを規定する時間性、つまり媒体としての言語そのものが持つ時間性ゆえに、この要求を全的に満たすことは決してできない。だがその一方で、言語の流動性は生の広範な領域を内に引き入れ融和する媒介能力を潜在的に備えているために、作家はそれを全体性の表現へと不断に空間化する義務を負うのである。それゆえ同時性の要求はジョイス論におけるブロッホにとってすでに、「印象と体験の継起性を統一へともたらし、時間経過を同時的な統一へと押し戻すこと、時間に制約されたものをモノアの無時間性へと押しやること」であり、これは最終的に、「芸術の超時間性を、分割不可能な一性 (Einigkeit) の概念において創造すること」(ebd.) を意味していた。

ブロッホの『ウェルギリウスの死』になると、こうした要求はいつそう先鋭化されたかたちで現れることになる。そこではもはや『夢遊の人々』で見られたような複数の様式の導入がなされず、主人公の意識というただ一つの時間の流れを、言語において純粹に構造化することが目論まれている。これと比較すると、ジョイス論におけるブロッホの「同時性」概念はかならずしも「時間の空間化」という意味で厳密に理論化されておらず、多義的である。しかし「同時性技法」についてのブロッホの解釈は、それが徹底して言語媒体への反省的意識を経てなされることで、言語の時間性の構造化というブロッホの「同時性」概念の本質的な点をすでに含んでいる。

注

- 1) ヘルマン・ブロッホからの引用は次のテキストを用い、本文中の括弧内に巻数と頁数を示す。Hermann Broch: Hermann Broch Kommentierte Werksausgabe [KW]. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1974-1981.
また引用部の訳出にあたっては、以下の邦訳を参照した。H・ブロッホ（菊盛英夫訳）：ジェームズ・ジョイスと現代（『ホフマンスタールとその時代』筑摩書房、1971、所収、221-260頁）、ヘルマン・ブロッホ（川村二郎・横塚祥隆訳）：ジェームズ・ジョイスと現代（丸谷才一編：『現代作家論 ジェームズ・ジョイス』早川書房、1974、所収、149-183頁）。
- 2) Hannah Arendt: Einleitung. In: Hermann Broch Gesammelte Werke. Dichten und Erkennen. Essays. Band1. Hrsg. von Hanna Arendt. Zürich 1955. S. 21.
- 3) Ebd. S. 26.
- 4) 同テキストの成立過程については、KW. Bd. 9/2: Schriften zur Literatur 2. Theorie. に付された書誌情報 (S. 290) を参照。
- 5) ブロッホにおける様式概念のこうした拡大には、明らかに当時の思想的文脈からの影響が見受けられる。周知のようにヴィルヘルム・ヴォリンガーは『抽象と感情移入』（1907）のなかで、アロイス・リーグルの「形式意志 (Formwille)」の概念を発展させつつ、ある時代に現れた「様式」がその時代に固有な人間の「世界

感情」から生じたものであること、すなわち混沌たる世界に対峙した人間の恐怖が、これらのカオスを「抽象」によって秩序づけようとする結果生まれるのが「様式」であると述べることで、様式と人間の心理とのあいだに直接的なつながりをつけた。ここにおいて様式は時代ごとの人間の精神的諸特質の直接的な表現となるのである (vgl. Wilhelm Worriger: Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München. 1959, 1976)。

- 6) 同様の理解は、『夢遊の人々』における「価値の崩壊」のなかでも示される。「というも様式はあきらかに、建築や造形芸術だけにかぎられるものではない。それは一時代のあらゆる生の表現を等しく貫いているなにものかなのだ。[中略]そしてそうであるなら、一時代の様式はその時代の思考にも、この時代の人間によってなされるあらゆる行動にもそなわっていることになる」(1, 444f.)。

- 7) 新全集版のコメンタールは、プロッホがここで用いている「時代精神」の概念がヘーゲル的な意味ではなく通常の意味、すなわち「ある時代に特徴的な諸理念の総体」であることを指摘したうえで、このエッセイの後半部ではジョイスとの比較でゲーテが詳しく論じられていることから、プロッホが「時代精神」の定義についてもゲーテに依拠している可能性を示唆している (vgl. KW. Bd. 9/1, S. 91)。ゲーテはホメロス論争を扱ったエッセイのなかで、「人々のあいだにはさまざまな衝突があって、この衝突は、互いに対立し調停されることのないさまざまな異なる考え方から、いつも新たに発展してくる。ある陣営がいま特に世に出てきて、広く地歩を固め、対立するものを退却させ、つかのま息をひそめさせるほどに勝利をおさめると、この優勢を得たものが時代精神 (Zeitgeist) と呼ばれるようになり、それは一つの時代を通じて、自己の本質を生き生きと活動させつづける」と述べる (Johann Wolfgang Goethe: Homer noch einmal. In: Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 22. Hrsg. von Friedmar Apel u. a. Frankfurt a. M. 1999. S. 328)。

ただしゲーテは続く第二段落で、かつては「そうした、ひとつの特別な世界の見方とその実際のな帰結が非常に長く維持された」のに対し、「最近はこの現象の移ろいやすさがだんだんに大きくなり、二つの反対物が同時に現れ互いに均衡を保つということが、ようよう可能になってきている」と述べ、異なる意見が対立＝調和するこうした多元的状况を「きわめて望ましい現象」と歓迎しており、同エッセイの主張点は無論ここにある。

- 8) ハチの巣の比喩は個々の価値体系内部における知覚の限定性をあらわすために用いたが、無論これは部分が全体を調和的に形作っているということの喩えではない。プロッホの「有機的不可解さ」という表現のニュアンスはこの点まさにその反対である。同時期の論文『芸術の価値体系における悪』(1933)では、プロテスタンティズムの分派を引き金としてヨーロッパに生じた「自己解体」について、それが「全体価値体系が絶えずより小さな諸体系へと解体・後退 (Rückauflösung)

していく過程」だったと述べられたうえで、「この諸体系の個々いずれもがふたたび自律的になり、専制 (Alleingeltung) と絶対性 (Absolutheit) への要求を掲げて進み出てくる」(9/2, 130) とされる。こうした過程の向かう先はブロッホにとって「あの恐ろしい価値の無政府状態 (Wertanarchie) と相互的無理解」(ebd.) なのだが、ここには世界像の多元性に対するゲーテの積極的な見方 (注6参照) とのはっきりとした対照を見出すことができるかもしれない。

- 9) ブロッホはここで、同様のことが「時代精神の鏡」としての芸術作品にもあてはまると指摘している。ブロッホが例として挙げるゲーテの『ファウスト』やベートーヴェンの後期作品などは、同時代の人間にとってやはり「有機的な不可解さ」の状態にあった。こうした作品の「難解さ (Unverständlichkeit)」は作品の「新奇さ (Neuheit)」ではなく、むしろその「先駆けの実在性 (vorausseilende Realität)」に由来するのであり、同時代人はこのみずからに先行する作品の実在に追いくことができず、それゆえ作品に対しても時代と同様「有機的な盲目」の状態にならざるをえないとされる (9/1, 65)。なお後年ブロッホは自作『ウェルギリウスの死』の「暗さ」と、「難解さ」を公に攻撃された際、この問題とふたたび取り組まなければならなかった (vgl. KW. Bd. 4, S. 478)。
- 10) 実際、「世界の描写」にあくまでも芸術の基礎を置くブロッホにとって、こうした批判はむしろ「自然主義」概念の拡大を意味している。たとえば『芸術の価値体系における悪』の中でブロッホは、「常に問題となるのは、この場合音楽においてすらも、内的世界と外的世界の描写である」(9/2, 133) と述べたうえで、彼の考える「拡大された自然主義 (erweiterter Naturalismus)」について、「このうちではヴァン・ゴッホもカフカも、デューラーやゾラと同じ正当な地位を得ることができる」と述べる。
- 11) 以下、「Stil」という単語には「文体」という訳を当てることも可能だが、このテキストにおけるブロッホのシュティール概念は前章で確認した「時代様式」、つまりある時代において個別の作家および作品に対して規定的に働く一般的形式、という意味合いと常に関連していることを考慮し、基本的には「様式」の訳を当てることにした。ただし、『ユリシーズ』の全十二章は、すべて異なる文体 (Stil) で書かれている」といった例のように、実際に書かれたテキストや具体的な表現手法が問題になっているときは「文体」と訳したほうが自然な場合もあり、場合によって訳しわけている。
- 12) ヴァレリー・ラルボー (渡辺一民訳): ジェイムズ・ジョイス (丸谷才一編: 前掲書、19-48頁) 43頁を参照。1922年に発表され最初の『ユリシーズ』論となったこのエッセイではすでに、それぞれの挿話が異なる「学問」、「象徴」、「器官」に相当し、「固有の技法」を持つというジョイス自身のプランの存在が指摘されている。
- 13) ただしここでブロッホは、こうした認識上のモデルを発見したのは「相対性理論

(Relativitätstheorie)」であると述べており、量子力学については一言も触れていない。しかし編者の注17にもある通り、プロッホが以下で述べる内容はどちらかといえば量子力学の側の中心的なテーゼであると思われるため、本論中では二つを置き換えて記述した。

- 14) このテキストは旧全集版では編集者の手により『ホフマンスタイルとその時代』の第三章に組み込まれており、日本語の既訳もそれに従っているが、実際は別の年に成立したものであるため、新しい全集版では独立した評論として扱われている。本論はこの区分に従って表記する。
- 15) Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXV II . Hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 2015. S. 56.
- 16) この解釈はジョイス論の川村・横塚訳で「Zwischenglied」に「連結リンク」という訳語が当てられているのを参考とした。前掲書、162頁参照。
- 17) Ernst Robert Curtius: James Joyce und sein Ulysses. in: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern. 1950. S. 290-314.
また引用部の訳出にあたっては、以下の邦訳を参照した。E・R・クルチウス（円子修平訳）：ジェイムズ・ジョイスと彼の『ユリシーズ』（丸谷オ一編：前掲書、99-134頁）。
- 18) 全集版のコメンタールの11と15を参照。プロッホは『ユリシーズ』の象徴法を形式面から論じる際にはクルティウスに対して批判的な議論を展開しているが、つづく内容面での議論にはクルティウスの主張をそのまま引き継いでいる個所がある（vgl. KW. 9/1, S. 92）。
- 19) Ebd. S. 305f.
- 20) ジェイムズ・ジョイス（丸谷オ一他訳）：『ユリシーズ I』集英社文庫ヘリテージシリーズ、2003、143頁。
- 21) ジェイムズ・ジョイス（丸谷オ一他訳）：『ユリシーズIII』集英社文庫ヘリテージシリーズ、2003、93-94頁。なお、「ざがえも」は、「Potato」のスラングである「Spud」に当てられた岩手方言。
- 22) 同上、127頁。
- 23) 同上、377頁。
- 24) Ebd.
- 25) Ebd. S. 312.
- 26) Ebd.
- 27) Ebd. S. 313.
- 28) Ebd.
- 29) Ebd. S. 304.

„Simultaneität“ in Hermann Brochs *James Joyce und die Gegenwart*

Hiroaki HAYASHI

Der Begriff „Simultaneität“ spielt beim österreichischen Schriftsteller Hermann Broch (1886-1951) für seine gesamte literarische Tätigkeit methodisch eine wichtige Rolle. Diese Arbeit beschäftigt sich damit, welche Bedeutung dieses Schlüsselwort für Broch in seinem frühen kritischen Essay *James Joyce und die Gegenwart* (1936) hat. In diesem Essay analysiert Broch James Joyces Darstellungsmethode in *Ulysses* unter dem Aspekt der so genannten Simultantechnik. Aber es zeigt sich hier schon Brochs eigentümliche Hauptgedanken zu dieser Problematik, nämlich die Simultaneität als Zeitaufhebung im Roman.

Um Brochs Denkprozess nachzuvollziehen, soll zuerst seine formale Analyse der Stilmittel und Symbolik von *Ulysses* betrachtet werden. Broch sieht diesen Roman als „Stilagglomeration“, d. h. eine „architektonische“ Konstruktion aus verschiedensten Stilen. Hier geht es nicht nur um eine Relativierung des Naturalismus, der nun zum „Baustein“ des Romans ebenso wie andere zeitgenössische Kunstrichtungen wird, sondern auch um die Darstellung der zersplitterten Welt, die trotzdem in ihrer Totalität ausgedrückt werden muss. Die Gegenwart kann man nicht mehr als eine einzige Wirklichkeit erfassen, wenn auch sie als rein objektive oder subjektive vorausgesetzt wird. Die „innere Realität“ entsteht vielmehr in der Beleuchtung der verschiedenen Stile auf ganz dynamischer Weise.

Daher charakterisiert Broch Joyces formale Symbolik auch als „fluktuierende“. Wie Broch in seiner späten Kritik *Hugo von Hofmannstahls Prosaschriften* (1950) erklärt, der Akt der Symbolisierung muss stets fortgesetzt werden, weil die Wirklichkeit immer eine neue Gestalt durch sprachliche Darstellung gewinnt und eine neue symbolische Formulierung fordert. Auch bei Joyce erscheint jedes sprachliche Motiv als „Spiegelung“ der vorangegangenen Symbole, die idealerweise auf dem Weg zum reinen Symbol der Wirklichkeit an sich stehen. Wenn Broch in diesem Essay Ausdrücke wie „Symbolreihen“ oder „Symbolketten“ benutzt, weist er auf solche sukzessive Verwirklichung und Schaffung der neuen Symbole hin. Dieser Prozess der „Symbol-Symbolisierung“ enthält besonders bei Joyce, der für Broch insbesondere im Gehörsinn ein sprachliches Genie hat, eher phonetischen als bildhaften Charakter. Hier wird Joyces symbolische Sprache über allgemeine statische Beziehung zur Welt hinaus „Echo und Gegen-Echo“ und gewinnt gewissermaßen sprachliche Autonomie.

Dieses neue sprachliche Medium, das Broch später „Ur-Symbole“ nennt, ermöglicht erst die unmittelbare, gänzliche Darstellung der modernen Welt. Doch für Brochs „Totalitätskunstwerk“ ist jene Einführung der verschiedenen Stile noch nicht genug: alle Symbolreihen müssen jetzt zur Einheit konstruiert werden und dabei braucht man die Simultantechnik. Nach der oberen Analyse

interpretiert Broch Joyces leitmotivische Verfahren als „natürliche Konsequenz aus der Verschlingung der Symbolketten“, d.h. nicht als Motiv-Wiederholung, sondern als Symbolreihen-Kombinierung zur Ganzheit. Alle einzelnen Symbolreihen sollen nun „gleichzeitig“ im Text gegenwärtig erscheinen. Da jede Symbolreihe ein sich verändernder, zeitlich fließender Prozess ist, erhält Brochs Aspekt hier schon die Idee der Zeitaufhebung. Dabei vereinigen zwar die verschiedenen Symbolreihen, die einzelne Weltausschnitte darstellt, zur strukturellen Einheit als Ganzes, aber auch die „fluktuierende“ Eigenschaft der symbolischen Sprache ist noch erhalten. Mit dieser Voraussetzung hat der Begriff der „Simultaneität“ in Brochs Diskussion einen eigentümlichen Sinn. Brochs Forderung der „Simultaneität“, nämlich das „Nacheinander der Eindrücke und des Erlebens“ zum „Nebeneinander“ bzw. „Einheit“ zu bringen, ist gar keine Negierung der Zeitlichkeit der Sprache. Die nimmer verharrende sprachliche Flexibilität muss hier genau „symphonisch“ zur Einheit des Kunstwerks konstruiert werden und das ist Brochs „Simultaneität“.