

Trans-Cultural Studies

# 総合文化研究

vol

27

2023



特集 夜が語り、告げるもの

## 写真（表紙・裏表紙）

撮影者：野平宗弘

撮影年：2019年9月

撮影場所：ベトナム、ハノイの旧市街地。

旧暦8月15日は中秋節で、ベトナムでは子供たちのためのお祭りの日である。街中ではおもちゃが売られ、催し物が開かれ、賑わいをみせる。

総合文化研究

vol. 27. 2023

*Trans-Cultural Studies*

東京外国語大学総合文化研究所

## 巻頭言

1923年の関東大震災・朝鮮人虐殺から100年が経過した。

私に関わっているジェノサイド・奴隷制研究会は数年前から2023年を照準に定めて準備を進め、2023年6月に調布の「せんがわ劇場」で「死者たちの夏2023」と題し3日間、音楽会と朗読会を催した。プロの音楽家と俳優によって、音楽会ではイディッシュソングから朝鮮歌謡、南米の抵抗歌が演奏され、朗読会ではホロコースト、朝鮮人虐殺、カリブ・南米・アフリカの虐殺に関するテキストが朗読された。しかし2023年10月7日以降、イスラエルによってガザ地区で大量殺戮が公然と行われ、改めてジェノサイドが過去の出来事ではないことを思い知らされた。

\* \* \*

ウクライナの女性作家ヴィクトリヤ・アメリカナが、ウクライナのクラマトルスクでミサイルによる攻撃で殺された。短距離弾道ミサイル、9K720「イスカンデル」は重さが4トンを超え、超音速で飛び、最大射程距離は500キロ、命中率は半径5メートル、防衛システムをくぐり抜ける能力があり、1発当たり300万ドル以上の値段がついている。

ミサイルが落下した2023年6月27日の夜7時半ごろ、アメリカナはもちろんピザ・レストラン「リア」に一人でいたわけではなく、その時間、レストランには80人以上の会食客がいて、13人が亡くなり、そこには17歳の女の子、14歳の双子の姉妹も含まれ、61人が怪我をした。

この怪我人の中に、アメリカナと行動を共にしていたコロンビア人の作家やジャーナリストがいて、その一人はスペイン語圏では著名なコロンビア作家エクトル・アバッド・ファシオリンセだった。血まみれの服のエクトル・アバッドの写真がスペイン語圏の新聞に掲載され、ウェブ版で一瞬目に入ったとき、またしても、と思わざるを得なかった。

彼は父親が殺害されている。父親は公衆衛生の専門家として予防の重要性を説いた医師で、貧困の撲滅と公正な社会を求めた活動家でもあった。右派の暴力組織に対して厳しい発言をして脅迫を受けた。彼の殺害とほぼ同じ時期に、3名の有力な政治家や活動家が殺されている。父親との思い出を綴った『*El olvido que seremos* [我ら、忘却される者たち]』は多くの言語に翻訳されて読まれている（日本語には訳されていない）。

来日したときの講演では、大江健三郎の『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』に言及しながら、自分がいかにして暴力を生き延びたかを語った。暴力を生き延びるために書いている、書くことによって狂気が自分の中に居座らないようにしてきた、と。

臆病者を自負するエクトルが、勇敢な父親を追おうとするかのように、ウクライナを支援する運動に参加した。そして再び目の前で、それまで一緒に旅をしていた行動する作家の死を見た。生き延びた彼は、彼女の足跡をたどる文章を書くという。

\* \* \*

リゴベルタ・メンチュウはグアテマラの内戦時、ゲリラ兵になって戦うよりも、国外に出て自分たちの置かれている状況を伝えることを選び、『私の名はリゴベルタ・メンチュウ』を世に送り出した。この本によって、一部にせよ、グアテマラのジェノサイドは知られるようになった。生き延びた人には、証人としての責務が残されている。

総合文化研究所長 久野量一



## 2 巻頭言

## 特集論文

### 6 夜と死の時間

—F. スコット・フィッツジェラルドの『夜はやさし』における  
退廃と反復  
加藤雄二

### 22 ハン・マック・トゥーの形而上夜、 脱魂と血の詩作

野平宗弘

## 自由論文

### 42 変容する壁の内外

—村上春樹『街とその不確かな壁』を読む  
柴田勝二

### 56 コンセイサオン・エヴァリストの文学

—「エスクレヴィヴェンシア」と『ポンシア・ヴィセンシオ』  
武田千香

## 報告 (2023 年活動報告)

### 79 イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール氏 講演録

(武田千香)

### 85 ワークショップ 「作家たちが語る大江健三郎」報告

中上健次が語った大江健三郎

中上紀

大江健三郎はスピノザをどう読んだか

蜷川泰司

(友常勉)

### 101 特別上映企画 「フランス映画と女たち」

(竹内航汰)

### 104 総合文化研究所ワークショップ 「核の記憶と想像力」開催報告

(長谷川健司)

## 書評

—— 訳者よりひとこと

### 108 マリー・ダリュセック著

『ここにあることの輝き

—パウラ・M・ベッカーの生涯』

自著紹介、および「トランスギャルド叢書」創刊に  
ついて

荒原邦博

### 111 アンナ・ラインスベルク著

『それぞれの戦い—エミー・バル＝ヘニングス、  
クレア・ゴル、エルゼ・リュートル』

女性が書く女性の文学史

西岡あかね

### 117 編集後記

**Contents**

2 Prefatory Remarks

**Featured Topic Articles**

- 6 The Temporality of the Night and Death: Decadence and Repetitions in F. Scott Fitzgerald's *Tender Is the Night* KATO, Yuji
- 22 The Metaphysical night of Hàn Mặc Tử: The Poetry of Ecstasy and Blood NOHIRA, Munehiro

**Articles**

- 42 The Changing Inside and Outside of the Wall: On *The City and Its Uncertain Walls* SHIBATA, Shoji
- 56 Conceição Evaristo's Literature: "Escrevivência" and Ponciá Vicêncio TAKEDA, Chika

**Events**

- 79 Lecture, "Plowing the past, harvesting the present: the perspective of decolonial narrative" TAKEDA, Chika
- 85 Writers' Workshop on the Worlds of Kenzaburo Oe TOMOTSUNE, Tsutomu  
NAKAGAMI, Nori  
NINAGAWA, Yasushi
- 101 Portrait of womens in French films TAKEUCHI, Kouta
- 104 Memories and Images in the Atomic Age HASEGAWA, Kenji

**Book Reviews****Comments from the Translators**

- 108 DARRIEUSSECQ, Marie. translated by Kunihiro ARAHARA, *Être ici est une splendeur: Vie de Paula M. Becker* ARAHARA, Kunihiro  
About *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker* (Marie Darrieussecq) and the launching of the Trans-garde series : an introduction by the translator.
- 111 RHEINSBERG, Anna. translated by Akane NISHIOKA, *Kriegs/Läufe. Namen. Schrift. Über Emmy Ball=Hennings, Claire Goll, Else Rützel* NISHIOKA, Akane  
History of Women's Literature Written by a Woman

117 Editorial Note

特集 ＊ Featured Topic:

夜が語り、告げるもの

What nights tell and reveal

## 夜と死の時間

### —F. スコット・フィッツジェラルドの『夜はやさし』における退廃と反復

加藤雄二

#### 1. 退廃の作家としてのフィッツジェラルド

『グレート・ギャツビー (*The Great Gatsby*)』(1925)の作者として広く知られるF. スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) は、1925年に同作が出版された後、妻ゼルダ (Zelda Fitzgerald) との荒廃した生活に苦しみながらも、後に『夜はやさし (*Tender Is the Night*)』(1934)として出版されることになる意欲的な次作の構想を立てていた。当初母親殺しをテーマとしていたその作品は、その後大きな変更を加えられ、作家の苦境を反映する自伝性の強い作品となった。近年『グレート・ギャツビー』がトレンドイナ青春小説として人気を博しているのとは対照的に、村上春樹によって1980年代にいわば再発見されるまでのフィッツジェラルドのイメージには『壊れる (*The Crack-Up*)』(1945)などに代表される破滅的な作家としての暗い印象が付き纏った<sup>1</sup>。ジネヴラ・キング (Genevra King) その他の恋人たちや妻のゼルダとの関係に翻弄され、貧乏な青年は金持ちの女性とは結婚できない、という独特のテーゼに代表される社会的・経済的劣等感を反映した自伝的要素の強い作品を書き続けたフィッツジェラルドは、ウィリアム・フォークナー (William Faulkner) やアーネスト・ヘミングウェイ (Ernest Hemingway) など同世代の作家たちに先立って華やかな名声を得たにも関わらず、謹厳なモダニストたちの中では異端的な作家だった。

1940年に44歳で作者が死去した際、未完のままで遺された遺作『ラスト・タイクーン (*The Last Tycoon*)』(1941)に先立ち、フィッツジェラルドが生涯最後に完成した『夜はやさし』は、彼の晩年を語る自伝的な告白録と受け取られることも多い。フィッツジェラルドのよき理解者でもあったT. S. エリオット (T. S. Eliot) が、20世紀になってボードレールやフランス象徴派を意識した詩を自意識的に書き始めたことから推測されるように、退廃 (decadence) をテーマとした文学作品はアメリカでは稀だった。自身も多分にその傾向を共有していたアメリカのピューリタンの文化の中であって、フィッツジェラルドはデビュー作『楽園のこちら側 (*This Side of Paradise*)』(1920)で若者の退廃した風俗を描いた。母校プリンストン大学から同作について手厳しい批判を受けたことを手始めとして、必ずしも作風が歓迎されたわけではなかったとしても<sup>2</sup>、従来のアメリカ文学では忌避されがちだった退廃を、自伝性の強い作品でその後も一貫してテーマとし続けた。『壊れる』など晩年の代表作は、ジョン・ベリーマン (John Berryman)、ロバート・ローウェル (Robert Lowell)、アン・セクストン (Anne Sexton)、シルヴィア・プラス (Sylvia Plath) など後のアメリカ詩人や作家たちに大きな影響を与えたとされる<sup>3</sup>。



『夜はやさし』では、主人公である優秀な精神科医ディック・ダイヴァー (Dick Diver) とゼルダを思わせる裕福で病んだ妻ニコル (Nicole) の、闇を孕んだ瀟洒な生活が極めて強い自伝的枠組みの中で語られる。「多くの祭り (“many fêtes”）」という献辞が、ディックとニコルの直接のモデルとなった著名な富豪ジェラルド及びサラ・マーフィー夫妻 (Gerald Murphy, Sara Murphy) に捧げられていることは周知の通りだが、作品の自伝的背景には、20年代後半以降精神のバランスを崩したゼルダの統合失調症と作者自身のアルコール中毒が含まれる。同作が出版された1934年の時点でゼルダは精神病院への入退院を繰り返しており、作家自身は重度のアルコール中毒に冒されていた。執筆期間は『グレート・ギャツビー』出版後から9年近くに及び、フィッツジェラルドはアルコール中毒とゼルダの医療費を賄う経済的必要性と辛うじて闘いながら、野心的な長編作品を完成させようとしたのだった。

強い自伝性のためか、『夜はやさし』は前作『グレート・ギャツビー』よりもむしろ、若い主人公の自己形成の過程を辿った処女作『楽園のこちら側』に似ている。『グレート・ギャツビー』では、保守的な中西部人としてのフィッツジェラルドと、階級的な劣等感と上流階級の女性への憧れに悩みつつ華麗なキャリアに憧れる作者のもう一つの側面が、堅実なニック・キャラウェー (Nick Carraway) と華やかな生活に憧れるジェイ・ギャツビー (Jay Gatsby) に別個に投影されており、多くの批評家たちが指摘するように、作品はフィッツジェラルドが尊敬したジョゼフ・コンラッド (Joseph Conrad) の語りに倣った形式的均衡を獲得している<sup>4</sup>。それを高く評価すべきかは別の問題だとしても、『グレート・ギャツビー』は、自伝性とテーマが形式に勝る他のフィッツジェラルドの作品とは異なった質感とバランスを獲得しているのである。

『楽園のこちら側』が、概ね大学を離れるまでの若い作者の自伝的経緯を辿り、両親と死別した主人公エイモリー・ブレイン (Amory Blaine) がアメリカ青年らしい若々しい自我の確信を手に入れる結末を迎えるのに対し、『夜はやさし』の自伝的ヒーロー、ディック・ダイヴァーは、アルコールと女性への渴望をコントロールできず、精神科医としての輝かしいキャリアと家族を失い、リヴィエラで裕福な妻と華やかな生活を送るエリート医師から、ニュー・ヨーク州の田舎町で開業する田舎医者へと身を落とす。ディックの妻の精神病と彼の転落の過程の暗さが『夜はやさし』というタイトルに深い意味合いを与えていることは確かだろう。この「夜」はまた、アメリカ人たちがヨーロッパに大挙して繰り出し、経済力のものを言わせて贅沢三昧を繰り広げた1920年代を、大恐慌以後となる30年代半ばの時点から回想した際に感じられる闇の深さでもあり、その意味で『夜はやさし』は、自伝的な闇を社会的次元へと象徴的に解き放つてもいるのである。

## 2. 夜と退廃の時間性

周知の通り、『夜はやさし』のタイトルはジョン・キーツの詩「ナイチンゲールに寄せる (“Ode to a Nightingale”）」の詩句 “Already with thee! tender is the night” から取られている。ジョナサン・ベイト (Jonathan Bate) がキーツとフィッツジェラルドを対比した一冊本の研

究書で詳細に例証しているように、フィッツジェラルドの作品には古風なロマンティズムからの強い影響が見られる<sup>5</sup>。特に『夜はやさし』は、キーツの詩からタイトルを得ているだけでなく、夜と絶望と死の爛熟したイメージを随所で喚起するキーツの詩の、退廃のロマンティズムとでも呼ぶべきものと共鳴している<sup>6</sup>。またしばしば指摘されるように、フィッツジェラルドの作品には19世紀的退廃の起源とされるエドガー・A・ポー (Edgar A. Poe) の影響も色濃く見られ、『夜はやさし』もその例外ではない。ディックとニコルがリゾートとして開拓したリヴィエラの海辺は、「海辺の王国 (“kingdom by the sea”）」というリフレインに彩られた喪失の詩「アナベル・リー (Annabel Lee)」を思わせるし、ケント・ランキスト (Kent Ljungquist) が指摘するように、「ヘレンに捧ぐ (To Helen)」の影響が『夜はやさし』の女性像の形成に少なからぬ影響を与えてもいる<sup>7</sup>。

退廃が進歩 (progress) と対比される概念であることを念頭に置くならば、『夜はやさし』にも、キーツやポーの詩の特異な時間感覚に通底する、進歩とは対照的な時間が流れていると想像することができる。キーツの詩では、死へと向かう語り手にとっての時間と、ナイチンゲールが体現する永遠の時間が対比されている。前者は時間の進行と共に進みゆく時間感覚ではなく、キルケゴールの「死に至る病」のように、時間の進行と共に減じてゆく退行的な時間観を提示している<sup>8</sup>。キーツの詩句 “Already with thee! tender is the night” は、破滅と死に向かう時間を作品のプロットに重ね合わせる役割を果たしており、ディックが時間の経過と共に衰え、ヨーロッパからアメリカの故郷ニュー・ヨーク州へと回帰してゆく『夜はやさし』を理解するためには、彼の退廃に伴う時間感覚に注目することが重要となる。ディックの退廃と凋落に必ずしも明確な原因が見当たらないことも、死の願望を歌うキーツの詩に共鳴する作品の時間感覚とおそらく相関しているはずだ。“Already with thee!” と歌われる夜が含意する退廃や死への願望は、キーツの詩でもフィッツジェラルドの作品でも、いわば運命論的に「すでに」決定づけられた条件なのである。『夜はやさし』がそうした作品として成立した理由の一つは、後の『壊れる』と同様、回復し難い人生の苦境にあった作者の自伝的経緯が作品に投影されているからに違いないが、しかしそればかりではなく、「すでに」という条件はおそらく作品の構成に反映された一つの原則となつてもいるのである。

実際作品における時間的秩序は、本作を議論する際の一つの要をなしてきたと言ってもよい。構成を批判されたフィッツジェラルド自身が出版後に『夜はやさし』の再編集を考え、その意を汲んだ批評家マルコム・カウリーが第一部と第二部の時間的序列を逆にした版を編集し、作者の死後出版したことはよく知られている。このいわゆる「カウリー版」は、野心的で優秀な精神科医であった若きディック・ダイヴァーが患者のニコルと出会って結婚し、リヴィエラのビーチを開拓してアメリカ人移住者たちの人気者となるまでの経緯を時間軸に沿って辿っている。

しかし初版を見るかぎり、『夜はやさし』の主な焦点はディックとニコルがリヴィエラで暮らし離婚に至る現在時にあり、質的にも分量的にも過去にあるわけではない<sup>9</sup>。また、この作品が『楽園のこちら側』や『グレート・ギャツビー』と大きく異なっているのは、作品が必ずしもディックの自伝として成立していない点である。『楽園のこちら側』は主人公エイモリーの視点に一貫して寄り添って書かれており、『グレート・ギャツビー』も

ニック・キャラウェイの視点から時間的秩序に則って語られている。その一方で『夜はやさし』のディックは、第二部の後に起きたはずの出来事を描く第一部において、後に愛人となる映画女優ローズマリー・ホイト (Rosemary Hoyt) と妻ニコルの視点から見られる対象として描かれ、その後の章でも「ドクター・ダイヴァー (“Doctor Diver”）」などと客観視されることが多い<sup>10</sup>。また最終章では、アメリカに帰国したディックの現況がニコルに寄り添う視点から報告される<sup>11</sup>。『楽園のこちら側』や『グレート・ギャツビー』では、中心的な役割を果たす男性たちの視点から女性たちが描かれるが、『夜はやさし』の主人公ディックは時に女性たちの後景へと退いている。スイスを舞台とし、彼の過去とニコルとの馴れ初めを伝記的に辿る第二部が、リヴィエラの海辺を舞台とする第一部の後に置かれていることにも、従って大きな違和感はない。またそのことは、作品の焦点が過去ではなく現在時にあり、『夜はやさし』が通常過去形で語られる一見伝統的なリアリズム小説の体裁をとりながら、現在形で進行する現代小説に近い観点から書かれていることを示唆する。

### 3. 事後性と分裂症

初版の作品構成に違和感を抱いたカウリーら多くの読者たちがおそらくそう感じたように、『夜はやさし』では過去から現在へと連続する因果関係が明確化されず、ディックの失敗と転落の経緯とその理由は、彼自身にとっても読者にとっても不可解なままに留まっている。通常リアリズム小説ではおそらく許容されない問題点だとも言えるが、それはおそらく、キーツの詩においてそうであるように、現在時において「すでに」何か起きてしまっていることを作品が前提しており、過去から現在へと続く常識的な因果律が必ずしも信じられていないからである。フィッツジェラルドが、作家を精神科医に置き換えた自伝としても読めるこの作品を、現在の苦境の不明確な原因を探りながら執筆したことにその理由を求めることもできるはずだが、以下に述べる通り、本作では現在を規定するはずの過去は現在以上に曖昧であり、結婚後のディックとニコルの生活を提示する第一部と結婚前の彼らを描く第二部は、現在を理解する確固たる基盤を時間的序列に従って提供するというよりも、現在を起点として過去と現在の関係を不確かに探る試みとして理解される。

ヘミングウェイが『夜はやさし』について、「後になって思い出すとよりよい作品だと思えてきた (“the novel, in retrospect, got better and better”）」と述べたことはよく知られている<sup>12</sup>。その理由はおそらく、作品が時間軸に沿った記述や明確な因果関係を必ずしも提供しておらず、モダニズム小説の多くがそうであるように、作品の理解を読者の再構築に任せているからだと推測される。「後になって思い出すと (in retrospect)」という言葉ほど『夜はやさし』にふさわしい表現はないはずだ。それは反復あるいは反芻によって、過去の意味づけが事後的に行われることを意味する。ヘミングウェイは読後感だけでなく、おそらく作品の特質そのものを語ったのである<sup>13</sup>。

『夜はやさし』が形式的欠点の多い作品だとの指摘は従来も頻繁になされてきたし、それはある意味で事実だろう。しかし、複合的な事情によって生じた形式的問題が、従来の

形式にとらわれない現代小説としての作品の特質を浮き彫りにすることもある。『夜はやさし』はフィッツジェラルドの最も意欲的な大作であり、ヘミングウェイが後に認めたように、おそらく最も優れた作品でもある<sup>14</sup>。その理由は、リアリズム小説の形式を取りながらも、伝統的な形式や因果律を脱構築したより広い視野に作品が開かれているからであろう。解釈の中心的な課題となるニコルの精神病は、そもそも通常の因果律から外れた分裂症的な非連続性に特徴づけられている。こうした観点は、他の英米作家と並んで、フィッツジェラルドを逃走と脱領域化を体現する作家として理想化したドゥルーズ＝ガタリの理解とも一致する<sup>15</sup>。また、中心的キャラクターであり、終盤の語りの視点を担う人物が分裂症であるとすれば、作品の因果関係に乱れが生じたとしても特に不思議ではない。作品の現在時を描く語りは、ニコルとの葛藤と闘争の果てにより伝統的なキャラクターであるディックが敗北し、作品の中心から姿を消す様子を追っている。それは、『楽園のこちら側』以来フィッツジェラルド作品の中心に据えられていた男性的自我が崩壊し、夜のイメージを担う女性分裂症患者ニコルの優位が決定づけられる結末だと言ってよい<sup>16</sup>。

#### 4. フィクションとしての起源

ゼルダの精神病という自伝的背景があったとは言え、『夜はやさし』がフィッツジェラルドの作品としては珍しく精神分析を題材として取り上げていること、そして精神病と診断された女性が、「ディック」と名づけられた男性的権威としての精神科医に勝利するストーリーが『夜はやさし』に含まれていることは、上記の観点に立つと極めて興味深い。それは必ずしも、精神分析の枠組みによって作品がアレゴリーとして読み解かれ得るからではなく、精神科医としての彼の失敗を通して、逆にその無効性が認められているように思われるからである。ディックがかつて優秀な若手精神科医だったとされているにも関わらず、精神分析は妻のニコルと彼の苦境を解決する方策としては役立たない。分裂症患者ニコルと精神分析に関わるエピソードは、時間その他の秩序を父権的原則に則って標準化するのではなく、むしろそこに混乱を招き入れ破綻させる装置として機能しているように思われるのである<sup>17</sup>。

ニコルが病に冒される原因となったのは、父親との近親相姦的な性的関係であったとされる。シカゴの大富豪の家に生まれた彼女は、母親の死後父と深い愛情関係で結ばれ、性的関係を持つにいたった。注目すべきは、ベイトも指摘するように、このエピソードがゼルダの自伝的経緯に対応していないことである。ベイツは、彼女と父の間に隠された過去があった可能性を否定しないが、それはあくまでも根拠のない推測の域にとどまり、作者が「いくつかの相反する目的 (several opposed purposes)」のためにこのエピソードを創り出したのだろうと述べる<sup>18</sup>。そうだとすれば、ニコルと父の異常な関係は、原初的でありながら事後的に創られた作品の原光景として、最もフィクショナルで重要な意義を持つ核心になっているはずだ。

ニコルの父がその事実を打ち明けるのは、第二部でドームラー博士にニコルの治療を依頼して以後のことであり、第一部を読み終えてニコルの異常を察し、彼女が入院し統合失

調症と診断された経緯を第二部で知る読者は、病の原因となる出来事を事後的に知ることとなる<sup>19</sup>。また一般的にも、病の原因として提示される出来事は、病の症状が現れるのに応じてやはり事後的に原因として認識される。ニコルの病の原因も、彼女が「すでに」病であるとの条件において初めて原因として提示されるのである。一方で、常識的な因果関係の理解に則り、原因が結果としての病を生み出したと考えることもできるが、現実には病からその原因を推測する逆の手続きが取られるのが普通であろう。「すでに」という言葉に特徴づけられる作品の時間感覚は、後者の序列に従って構築されている。原因や起源が事後的に提示されることは、『夜はやさし』の創作過程とテキストに一貫した原則なのである。

たとえば、以下の一節でディックの同僚フランツが「衝撃 (shock)」と呼ぶ出来事が現実にはニコルに起きたとされてはいても、彼女の病に確固とした事実としての原因が見出されるわけではない。ベイツはフィッツジェラルドが作成した作品のプランを参照し、父親がニコルをレイプしたと考えている。常識的で賢明な理解だとも言えるが、完成した作品では、それと異なった説明が提示されていることに注目する必要がある<sup>20</sup>。フランツは、良識を逸脱した近親相姦的關係自体がニコルの病を引き起こしたとは考えておらず、その経緯を次のように冷静に分析している。

何が起きたかわかるかい？ 彼女は自分が共犯関係にあると感じたんだ……。まずこの衝撃があった。それから彼女は寄宿学校へ行き、少女たちが話すのを聞くことになった。するとまったくの自己防衛本能から、彼女は自分には共犯関係がなかったと考えるに至った。そこから、全ての男たちが、好きであればあるほど、信頼していればいるほど、それだけ邪悪だと思ひ込む妄想の世界に滑り込むのは容易かったというわけだ（筆者訳）。

（“You see now what happened? She felt complicity . . . First came this shock. Then she went off to a boarding-school and heard the girls talking——so from sheer self-protection she developed the idea that she had had no complicity——and from there it was easy to slide into a phantom world where all men, the more you liked them and trusted them, the more evil——”）<sup>21</sup>

もしニコルが病に侵された経緯が上記のようなものだったとすれば、近親相姦的行為そのものが病の起源としての絶対的なトラウマになったわけではないことになる。彼女の病はむしろ、原因となる出来事の記憶が抑圧された結果として、父との関係の具体的な記憶によってではなく、その転移における反復——ここでは親しい男たちとの関係——によって生じるのである。フロイトやラカンが「事後性 (nachträglichkeit)」と呼んだ幼少期の性的トラウマの作用と同じように、抑圧され記憶から排除された過去は、確かな実在や経験として理解されるわけではない<sup>22</sup>。抑圧された起源としてのトラウマは、転移における反復から推測され、その起源として事後的に認知されるのである<sup>23</sup>。

また、ディックとの結婚生活でニコルが精神のバランスを崩すのは、娘のトプシーが生まれた後の時期、彼が後に愛人となる当時18歳のローズマリーと親しくする様子を目にした際、クリニックの患者の母親からニコル宛に彼が娘を誘惑したとの告発があった際、

愛人ローズマリーのベッドの血で汚れたシーツを彼がニコルに手渡した際である。これらの事例は、彼女を狂気の発作に向かわせるものが、抑圧された父との関係の再現、反復の可能性であることを示唆する。それらはいずれも、彼女にとっての男性的権威であり子供たちの父親でもあるディックが、彼女の父と同じように娘や若い少女と関係しようとしていると彼女が無意識の内に思い込む、いわゆる反復強迫におそらく起因する<sup>24</sup>。

狂気の発作の最中にニコルが口にする言葉は「鍵は井戸に投げ落とされたから、浴室には入れない (“she could not go in the bathroom because the key was thrown down the well.”)」という意味深長なものである<sup>25</sup>。問題の解決策となる「鍵」を見つけ出すことを放棄し、浴室のプライベートな空間に籠ることによって、ニコルはおそらくフランツが言う「共犯関係 (complicity)」としての自らの関与の積極性を否認し、抑圧の完全性と自我の均衡を保とうとする。「鍵」はおそらくその共犯関係であり、無意識の領域を思わせる井戸に鍵を投げ落とすことはその抑圧を意味するだろう。ニコルは抑圧された経験の反復を感じ取ることによって狂気の発作に落ち込む。しかし、反復されたものの起源は「鍵」として比喩的に表現されるものの、それが記号内容として指し示すものは、フロイトにおける幼少期の性的トラウマのように、無意識の領域に抑圧されたままにとどまる。彼女の言葉から推測するならば、おそらくニコル自身もそこに働く論理——抑圧されたトラウマの反復によってもたらされる脅威、抑圧による病の起源の喪失、そして自己保存の必要性——を理解している。しかし、抑圧された起源そのものは彼女自身にとっても明確ではなく、「鍵」という反復としての記号によって曖昧に把握されるほかない。病んだ彼女の現在は、明確化され得ない過去の出来事の記号化された反復の連鎖となり、そこに記号内容としての具体的な原因が現前することはない<sup>26</sup>。他のエピソードと比べ、より純粋なフィクションとして作品内に導入されるニコルと父のエピソードは、起源、原因の必然的な虚構性と、記号の戯れによって成り立つ無意識的過程の無根拠さを示している。『夜はやさし』全体に通底する論理は、記号内容に依拠しない無意識の論理として密かに展開されるのである。ニコルの父が彼女との再会を恐れ、死の床にありながら病院を抜け出し蒸発するエピソードは、起源の非現前性を具体化したものだとも理解される<sup>27</sup>。ニコルの父は、彼の反復としてのディックの、不在の起源にほかならないからである。

## 5. 失われた父権と転移、反復

ディックが意識的に近親相姦的愛を成就しようと意図するのではないとしても、ニコルはいわゆる転移の原則に従い、彼が父親と自分の関係を反復することを絶えず恐れる。その結果としてディックはニコルにとっての「邪悪」な父親となる。ニコルが娘のトプシーを出産した後に、「すべてが暗黒になった (everything got dark again)」と感じ再び病に陥るのは、隠された過去のトラウマを娘に転移するからだとも想像される<sup>28</sup>。転移によって生じるニコルの妄想に絡め取られたディックには、擬似的な父としての精神科医の役割と夫としての役割を共に担うことが重荷となる<sup>29</sup>。フランツの解釈に従うならば、もし彼がニコルと子供たちにとっての父親像あるいは父親ではなく、夫として彼女と強い愛情関係で結ばれ

ていなければ、ニコルの嫌疑が生じるはずはない。逆に言えば、ニコルとディックの関係においては、ディックが父的な精神科医として献身的にニコルを守り、夫として彼女と深く愛し合うほどニコルの転移が強まり、ディックへの信頼が損なわれることになる。ニコルが、父との関係における抑圧された原光景の反復をディックとの現在の生活に執拗に探りあてるように、禁止による抑圧が強ければ強いほど禁止されたものへの無意識の欲望は高まり、「井戸」に「投げ入れられた」「鍵」のように、そのものとして可視化されないまま、転移、反復の諸形態として現れる、あるいはそう錯覚される。そこでは、精神分析療法の転移による治療の現場で起こりうるように、目前の現実や因果関係に基づかない過去の反復が反復強迫に取り憑かれた患者の想像を支配する<sup>30</sup>。

ディックの師であったドームラー博士は当初、ディックへのニコルの愛を転移療法に役立てる目的で、ニコルへの愛に応えるよう彼に依頼したのだった。ドームラー博士は彼らの擬似恋愛をあくまでも治療の一手段と考え、現実世界における愛や結婚に繋がるべきものではないとディックを諭す<sup>31</sup>。しかし、美少女ニコルと恋に落ちたディックは、父的な権威である師の強い禁止を振り切り、彼女と結婚するのである。その意味でも彼らの結婚は、禁止とその侵犯双方の矛盾した可能性を体現するディックの倒錯した父的役割に予め基づいていたことになる。また、ジョン・T・アーウィン (John T. Irwin) も指摘するように、そもそも精神科医は父的な人物像であり、父親像であるディックが患者のニコルと結婚することは父-娘の近親相姦に相当し、ニコルのトラウマの反復となるほかない<sup>32</sup>。彼らの結婚生活がニコルと父の関係の転移、反復となることは必然であり、転移の筋書きにおいて彼女と不可分であるディックは、想像上の近親相姦の筋書きにすでに巻き込まれているのである。彼らが共同の署名として「ディコル (Dicole)」を使用したり<sup>33</sup>、トミー・バルバンと離婚について話し合う際にそれぞれが美容院で左右半分の理容を終えた状態であったりする場面は、無意識の内に彼らが分ち難い関係にあること強調している<sup>34</sup>。時にひどく取り乱すニコルとの結婚生活に悩んだ挙句、イタリアでタクシー運転手たちと暴力的なトラブルに巻き込まれた際、ディックは自分が5歳の少女をレイプした犯人であると根拠なく錯覚する<sup>35</sup>。転移に基づいたニコルの妄想と同様、彼の錯覚も象徴的な意味では一つの真実なのであり、留置場でイタリア人の警官に殴られ片目の視力を失うディックは、ギリシャ悲劇のオイディプスにすら似る<sup>36</sup>。ここにいたって、抑圧された近親愛の無意識的な反復は読者をも巻き込み、文化的象徴性を帯びるにいたる。

狂気に陥ったニコルに「自分をコントロールしろ (Control yourself)」と命じるディックは、家長=父かつ医師としての権威を担うことを求められているが、そこには近親相姦の反復という上記のアポリアが潜んでいる<sup>37</sup>。ニコルが恐れる通り、彼は無意識のうちに彼女の父の行為を象徴的に反復する逸脱行為に走り、彼と同じようにアルコールに溺れてゆく。30代後半に差し掛かっているにもかかわらずディックは、通俗的な精神分析にもとづく映画『パパの娘 (Daddy's Girl)』のヒロインを演じて有名になった18歳の女優ローズマリーと恋に落ち、その他の少女や女性たちとも軽率な恋愛関係に陥る。母親から抗議を受けた患者の少女について、ディックは自分が誘惑したとの嫌疑を否定しはするが、一度だけでも口づけしたことを棚に上げている<sup>38</sup>。彼の転落の一因となる少女たちとの反復強迫的な関係は、ニコルだけではなく彼自身の無意識的なオブセッションなのである<sup>39</sup>。ディッ

クは精神科医であるにもかかわらず、あるいはそれ故に、自身の問題について概ね無自覚であり、その意味でも彼は、無意識の内に近親相姦の禁を犯し転落するギリシャ悲劇のヒーローに似る。実際、ディック自身にも抑圧された幼少期の「鍵」をめぐるエピソードがあったとされており<sup>40</sup>、アーウィンが指摘するように、無意識の衝動に突き動かされてニコルを愛するようになるのである<sup>41</sup>。飲酒とホモセクシュアリティの治療のため入院した患者の父親から診察時に酒を飲んでいと抗議されても、彼は飲酒が医師としての治療行為の妨げになっていることにすら気づいていないし<sup>42</sup>、ニコルと離婚しアメリカに帰還した後にも彼は患者の少女と問題を起こす<sup>43</sup>。ディックはニコルと同程度かあるいはそれ以上に病人であり、二人を同時に巻き込む病は特殊な個人の領域を超え、無意識の領域で提示される文化論的次元を獲得するのである。ドームラー博士やフランツに代表されるヨーロッパ人たちは父権を濫用するディックの病を共有してはいないため、その病はアメリカ的な家族構造と父権の問題として捉えられるべきだと付け加えてもいいだろう。

そうだとすれば、この作品のアメリカ人女性たちにとって父親像は身近に存在してはならないはずであり、ディックの欲望の対象となるニコルとローズマリーが、それぞれ独身の姉と夫と死別した母親を父親代理としていることは、『夜はやさし』のこの原則に合致する。驚くべきことに、この作品では父娘の性的関係があり得ることが前提として認められており、近親相姦を禁じる役割を担うはずの父は予めその権威を奪われているからだ。トミーとの不倫愛においてそうであるように、ニコルは逸脱した愛情関係に親しい女性でもある。彼女はディックへの復讐として、傭兵となり各地を転々とするトミー・バーバンと不倫の恋に走り、ディックと離婚して彼と結婚する。『夜はやさし』には、父権による禁止を逸脱した恋愛関係に懲罰が与えられる、伝統的姦通小説の語りとはまったく異なった展開が用意されている。父の権威に支配された家庭から逃亡することが彼女の治癒にとって論理的に不可欠なのであり、この作品では父権的家族の外部に女性にとってのより自然で広範な生の可能性が認められている。

ニコルを暗い過去から救い出すトミーは家族愛を嘲笑し<sup>44</sup>、「なぜ奴らはきみを自然な状態のままにしておかなかったんだ (“Why didn't they leave you in your natural state?”)」「あんな風に女を飼い慣らそうなんて馬鹿げている (“All this taming of women!”)」と冷笑する<sup>45</sup>。父親とディック、精神分析による支配を逃れ、トミーに身を委ねたニコルはもはや病人ではなく、父と夫を裏切ることで懲罰を受けるわけでもない。このエピソードでは、父権的家族構造とそれを標準化する精神医学が、彼女を病人に仕立て上げていた可能性が示唆される。アメリカに帰還した後もディックが少女との愛のパターンを反復し続けるのに対し、ニコルは不倫として始まったトミーとの関係によって病と反復強迫から解放される。『夜はやさし』では、ニコルやローズマリー、ニコルの姉ベイビー、ローズマリーの母、夫の死後非白人の王族と結婚するメアリーなど、父権の支配を逃れた父・夫なき女性たちと、父権を行使しない男トミーが勝利する。近親愛や不倫といった家族構造に拘束されない愛のありかたが、より広範な生の領域を確保しているのである。『夜はやさし』が、近親相姦だけでなくホモセクシュアル、レズビアン、人種雑婚など、フィッツジェラルドが描くアメリカ白人階級社会の基底にある白人キリスト教的な規範を逸脱した愛の可能性に絶えず言及するのもおそらく、標準的な家族構造に基づいた物語化をこの作品が最終的に手放し、父

権による秩序化と精神分析を「すでに」解体された無効なものとして描き出すからである。

## 6. 破綻と解放

ゼルダが発病して以降のフィッツジェラルドの生活状況とアルコールがらみの破天荒な振る舞いが、知的な青年作家としてのイメージを裏切る荒唐無稽なものであったことは、先に言及したメイヤーズの伝記などに詳細に記されている。作家としてのフィッツジェラルドも、もはや成長途上にある未熟な若者たちやアメリカン・ドリームの儚さを描く青春小説の書き手ではなく、アメリカ文化に潜む病弊とその破天荒な帰結を容赦無く抉り出す、ある意味でより成熟した視点を身につけたのだと言えるだろう。しかし、『夜はやさし』以後の作品に表れる根源的に破壊的な認識が、経験のレベルからのみ生じたとは考えられない。たとえ自伝的影響が強く見られたとしても、それがより広い文化的意義を獲得することがなければ、『夜はやさし』が優れた作品として受け入れられることはなかったはずだ。1934年の出版当時はマルクス主義への傾斜が主流となった大恐慌の最中であり、リヴィエラで戯れるアメリカ人国外逃亡者たちを題材とした小説作品が必ずしも歓迎されなかったことは容易に想像できる。それでも『夜はやさし』は版を重ね、ヘミングウェイに高く評価されただけでなく、村上春樹の『ノルウェイの森』のインスピレーションになるなど、現在も文学史に残る作品であり続けているのである<sup>46</sup>。

『夜はやさし』は、アメリカ白人ブルジョアジーの父権的権威に透徹した批判を加えるだけでなく、父権から解放された女性たちの力や、勤勉と立身出世を徳とする伝統的な倫理と現代資本主義の論理との葛藤、白人の人種的純粋さへの脅威など、良くも悪くも白人男性を規範とする伝統的価値観から逸脱してゆく時代の趨勢を見据えている。父を持たないローズマリーは、彼女の母が述べるところでは「経済的な意味では女の子ではなく男の子（“economically you’re a boy, not a girl.”）であり、ニコルと彼女の姉ベイビーは莫大な資産の力によって男性と父権に依存しない生を実現し、作品後半でニコルとの会見を恐れて逃亡する弱々しい実の父親や、古風な倫理的葛藤を手放すことができないディックら男性・父たちを超えた力強さを獲得する<sup>47</sup>。

『夜はやさし』に先立つフィッツジェラルドの自伝的作品は概ね、主人公が裕福で美しい女性たちとの関係を通して自己確立を成し遂げたり、あるいはギャツビーのように自己破壊にいたるパターンで成り立っている。逆に言えば、彼らの自己形成あるいは自己破壊の動因は女性たちなのであり、女性が男性に勝る力を獲得する『夜はやさし』は、女性たちに依存して男性の自我が形成されるプロセスの、極めて自然な帰結を赤裸々に記録しているとも考えられる。男性主人公が女性の視点から描かれ、転移によって愛が成立するパターンは、遺作『ラスト・タイクーン』にも引き継がれている。晩年のフィッツジェラルド作品の展開が、男性のアイデンティティの女性による構築に注目する相対的なジェンダー観に向かっていたと推測することもできるだろう。またニコルの統合失調症は、従来の因果律を欠いた論理が女性と資本主義に親しいものであることを示唆してもいる。『グレート・ギャツビー』までの作品で男性中心の語りの支配下に置かれていた女性たちは、『夜

はやさし』で男性たちとより直截な闘争関係に入り、独自の存在感を確保する。

『グレート・ギャツビー』ですでに有色人種脅威論への言及が見られたこともよく知られており、『夜はやさし』で、作曲家エイブ・ノースの死後、妻のメアリーがイスラムの王族と結婚したり、ディックからニコルを奪うトミーの野蛮さを示唆する「バーバン」という姓や「黒い」とされる彼の容姿が、彼の文化的・人種的他者性を強調していることも偶然ではないだろう。ディックとローズマリーが愛し合おうとするベッドに、脈絡なく唐突に黒人の死体が現れる奇妙なエピソードや<sup>48</sup>、ニコルが産んだ子供が黒いという (“You tell me my baby is black——.”) 何気なく挿入されたジョークなどは、ジェンダー間の闘争だけでなく、人種間の闘争が密かに生起しつつあることを仄めかしている<sup>49</sup>。ニコルの発作を引き起こす、ローズマリーのシーツに付着した血は、白人ではなく黒人の血である。『夜はやさし』において「黒さ」は、一貫して最も破壊的な意味合いを持つ色とされる。たとえばディックは、荒廃し人々との調和を保てなくなった自分を「黒死病 (black death)」と呼ぶ<sup>50</sup>。その黒さと連想されるタイトルの「夜」は、ロマンティックなノクターンの甘美さを超え、白人男性の中心性が喪失された闇を予告しているのである。『夜はやさし』は、女性、富、アフリカの黒さと白人男性の葛藤をテーマとしたヘミングウェイの「キリマンジャロの雪 (“The Snows of Kilimanjaro”）」(1936) や、作曲家の夫がアフリカで命を落とし、その後白人の妻がアラブ人たちの慰み者になるポール・ボールズ (Paul Bowles) の『シェルタリング・スカイ (The Sheltering Sky)』(1949) を先取りする破壊的な展望にもとづいており、冒頭に述べたように後の告白体のアメリカ文学の先駆となっただけでなく、より広い文化的領野へとアメリカ文学を解き放つ、極めて貴重で過酷な心情告白だったのである。

## 注

- 1 村上春樹はデビュー当初からフィッツジェラルドを自らの作家のための作家として紹介し、1988年には彼の伝記的経緯をエッセイ風にまとめた『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』（TBSブリタニカ、1988）を出版している。日本の読者がフィッツジェラルドをヘミングウェイやフォークナー以上に愛読するようになったのは、おそらく村上氏の影響力による。それ以前と以後で、日本でのフィッツジェラルドへの評価や彼の作家としてのイメージは大きく変化した。
- 2 Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald: A Biography* (Harper Perennial, 2013) 78.
- 3 Meyers, 333.
- 4 『グレート・ギャツビー』へのコンラッドの影響については、Matthew J. Bruccoli, *Reader’s Companion to F. Scott Fitzgerald’s Tender Is the Night* (U of South Carolina P, 1996) 221. を参照。
- 5 Jonathan Bate, *Bright Star, Green Light: The Beautiful and Damned Lives of John Keats and F. Scott Fitzgerald* (William Collins, 2021) 4. など参照。
- 6 Keats のこの詩では、飲酒による陶酔や死への欲望と、『夜はやさし』で描かれるリヴィエラを思わせる南国への言及が目立つ。ここで指摘したもの以外にも、『夜はやさし』がキーツの詩に触発されたことを示唆する箇所は数多く見出される。
- 7 Kent Ljungquist, “Fitzgerald’s Homage to Poe: Female Characterization in *This Side of Paradise* and *Tender Is the Night*.” Benjamin Franklin Fisher IV, ed., *Poe and Our Times: Influences and Affinities* (The Edgar Allan Poe Society, 1986) 90-98. Fitzgerald の作品への Poe の影響は、Meyers など多くの批評家たちにも認められている。
- 8 キルケゴールの思想に代表される死へと向かう退廃的な時間観は、ヘーゲル的な進歩主義に基づいた時間観と対比されることが多く、モダニズム以降のポストモダンな文学・映像作品における時間観に影響を与えている。『夜はやさし』の時間感覚も、モダニズムに内在した反近代的傾向の一つの表れだと言えるだろう。また注 15 で指摘するように、ジル・ドゥルーズも、フィッツジェラルドの「死の衝動 (death instinct) として理解される時間形式」に注目している。
- 9 ブルッコリは、何度となく改訂された作品のプランにおいても、第一部と第二部の順序には当初から変更がなかったことを注記している。Bruccoli, *Companion* 4.
- 10 F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (Scribner, 1995) 115. など。
- 11 Fitzgerald, 314-15.
- 12 Meyers, 338. ヘミングウェイが編集者 Maxwell Perkins に伝えたこのコメントは、当初の否定的なコメントを踏まえている。
- 13 ヘミングウェイとフィッツジェラルドが『夜はやさし』について手紙のやりとりをした経緯を詳細に記録したブルッコリの伝記によれば、ヘミングウェイのから否定的なコメントを承けてフィッツジェラルドは以下のように返信し、事後的な効果を狙った方法がコンラッドから学んだ意識的なものと述べている。“The theory back of it I got from Con-rad’s preface to *The Nigger*, that *the purpose of a work of fiction is to appeal to the lingering after-effects in the reader’s mind* as differing from, say, the purpose of oratory or philosophy which leave respectively leave people in a fighting or thoughtful mood” (イタリクスは筆者による)。Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The life of F. Scott Fitzgerald*. 2nd Edition. (U of South Carolina P, 1981).
- 14 Meyers, 314.
- 15 『千のプラトーン』でドゥルーズ＝ガタリがメルヴィルなどと並んでフィッツジェラルドをエディプスから逃れる英米作家の例として挙げていることはよく知られている。ジル・ドゥルーズは、『差異と反復』の注釈でもフィッツジェラルドの『壊れる』を「死の衝動 (death instinct) として理解される時間形式」の例として挙げている。Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Trans. Paul Patton (Columbia UP, 1994), 315. またドゥルーズは、キルケゴールやニーチェが、反復を「記憶の特定性 (“the particularities of memory”）」に対置したことにも注目している。もちろんここでは詳細に立ち入らないが、フィッツジェラルド論以外の文脈でも、死にいたる退廃の時間性は意義深い研究課題であると言っていいだろう。Deleuze, *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. (Columbia UP, 1994.) 7-8.
- 16 ディックは少女時代のニコルを、夜からやってきた少女 (“just a girl lost with no address save the night from which she had come.”) と呼んでいる。Fitzgerald, 135.
- 17 この作品における精神分析を初期の批評で論じたフレデリック・J・ホフマン (Frederick J. Hoffman) も、精神分析が作品を意味づける枠組みになっていないと考えている。フィッツジェラルドはゼルダの治療の必要性から精神医学を学び、それを作品に適用したらしい。しかし彼もゼルダも、必ずしも当時の精神療法を信頼してはいなかったようだ。Frederick J. Hoffman, “Psychiatry: Zelda and Dick Diver.” Katie de Koster, ed., *Readings on F. Scott Fitzgerald* (Greenhaven Press, 1998).
- 18 Bate, 251-2.
- 19 Fitzgerald, 129.
- 20 Bate, 251.
- 21 Fitzgerald, 130-31.
- 22 「事後性 (Nachträglichkeit)」は、精神分析の現代的理解の鍵となる重要なキーワードの一つである。フ

ロイトにおけるトラウマの現前を否定したジャック・デリダは、「無意識のテキスト」について以下のように述べている。この指摘は本論の出発点にもなっており、『夜はやさし』を理解するために非常に重要だと思われる。“The text is not conceivable in an originary or modified form of presence. The unconscious text is already a weave of pure traces, differences in which meaning and force are united — a text nowhere present, consisting of archives which are always already transcriptions. Originary prints. Everything begins with reproduction. Always already: repositories of a meaning which was never present, whose signified presence is always reconstituted by deferral, nachträglich, belatedly, supplementarily: for the nachträglich also means supplementary.” Jacques Derrida, *Freud and the Scene of Writing* (International Psychotherapy Institute, 2015) 32.

- 23 転移と反復については、フロイト自身による「精神分析の起源」などで議論されている。転移においては、現実の関係と無関係に患者の入り混じった感情が投影される。John Rickman, *A General Selection from the Works of Sigmund Freud* (Anchor Books, 1989) 32-33.
- 24 Rickman, 149.
- 25 Fitzgerald, 168.
- 26 Rickman, 149-50.
- 27 Fitzgerald, 251.
- 28 Fitzgerald, 161.
- 29 作中では「彼の観点の二重性——夫としての観点と、精神科医としての観点——が、彼の能力をますます麻痺させていった (“The dualism in his views of her—that of the husband, that of the psychiatrist—was increasingly paralyzing his faculties.”)」と述べられている。Fitzgerald, 188.
- 30 転移による反復が現実の人間関係とは無関係に起きることについては、Rickman, 32.などを参照。
- 31 Fitzgerald, 140-41.
- 32 John T. Irwin, *F. Scott Fitzgerald's Fiction: “An Almost Theatrical Innocence”* (Johns Hopkins UP, 2014) 172.
- 33 Fitzgerald, 103.
- 34 Fitzgerald, 310.
- 35 Fitzgerald, 235.
- 36 Fitzgerald, 228.
- 37 Fitzgerald, 115.
- 38 Fitzgerald, 187.
- 39 アーウィンも、ディックが少女たちとの関係において反復強迫に囚われていると述べている。Irwin, 172.
- 40 Fitzgerald, 139.
- 41 Irwin, 206-7.
- 42 Fitzgerald, 255.
- 43 Fitzgerald, 315.
- 44 Fitzgerald, 309.
- 45 Fitzgerald, 293.
- 46 『ノルウェイの森』の献辞は「多くの祭りのために」となっており、『夜はやさし』の献辞“TO GERALD AND SARA many fêtes”に由来する。ジェイ・ルービン (Jay Rubin) による『ノルウェイの森』英訳の献辞は“For many fêtes”とされている。
- 47 Fitzgerald, 40.
- 48 Fitzgerald, 110.
- 49 Fitzgerald, 161.
- 50 Fitzgerald, 219.

## 参考文献

### 和文

- ジル・ドゥルーズ、フィリックス・ガタリ、宇野邦一他訳『千のプラトール：資本主義と分裂症』（河出書房新社,1994）．  
村上春樹『ノルウェイの森』（講談社, 1987）．  
——, 『ザ・フィッツジェラルド・ブック』（TBS ブリタニカ, 1988）．

### 英文

- Jonathan Bate, *Bright Star, Green Light: The Beautiful and Damned Lives of John Keats and F. Scott Fitzgerald*. William Collins, 2021.  
Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The life of F. Scott Fitzgerald* 2nd Edition. U of South Carolina P, 1981.  
Matthew J. Bruccoli with Judith S. Baughman, *Reader’s Companion to F. Scott Fitzgerald’s Tender Is the Night*. U of South Carolina P, 1996.  
Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Trans. Paul Patton. Columbia UP, 1994.  
Jacques Derrida, *Freud and the Scene of Writing*. International Psychotherapy Institute, 2015.  
F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*. Scribner, 1995.  
——, *The Great Gatsby*. Scribner, 2020.  
——, *The Last Tycoon*. Penguin Modern Classics, 2002.  
——, *This Side of Paradise*. Scribner Classic, 1996.  
Frederick J. Hoffman, “Psychiatry: Zelda and Dick Diver.” Katie de Koster, ed., *Readings on F. Scott Fitzgerald*. Greenhaven Press, 1998.  
John T. Irwin, *F. Scott Fitzgerald’s Fiction: “An Almost Theatrical Innocence.”* Johns Hopkins UP, 2014.  
Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald: A Biography*. Harper Perennial, 2013.  
Haruki Murakami, *Norwegian Wood*. Vintage, 2003.  
John Rickman, ed., *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*. Anchor Books, 1989.

\* 本稿の議論は2004年にスイス、ヴヴェイで開催された第7回国際フィッツジェラルド学会での研究発表、“Tender Is the Nightmare: Haruki Murakami’s Appropriation of F. Scott Fitzgerald and the Contextual Importance of His Works in Japan”の一部に基づいています。議論の内容はすべて筆者のオリジナルですが、東京外国語大学大学院の授業で『夜はやさし』を議論した際に学んだことも多かったことを付記の上、セミナーでの活発な議論に参加してくれた学生みなさんに感謝します。

## **The Temporality of the Night and Death: Decadence and Repetitions in F. Scott Fitzgerald's *Tender Is the Night***

Yuji KATO

### **Summary**

F. Scott Fitzgerald's autobiographical novel *Tender Is the Night*, whose title and nocturnal images derive from John Keats' "Ode to a Nightingale," resonates with the poem in its desire for intoxication and death and also in its temporality, which reverses the sequence of temporary progression from the past to the present in a "decadent" manner like those of poets and writers such as Keats and Edgar A. Poe.

In the novel, the past is more ambiguous than the present, lacking tangible presence since it is known only through its repetitions in the present: the heroine Nicole, who lives in style with her husband Dick Diver in the French riviera, is governed, through transference, by the fantasized repetitions of her past traumatic incestuous sexual intercourse with her father, but she has repressed and forgotten the origin of her trauma, denying Dick and her a clear understanding of their life.

The novel problematizes psychoanalysis through her, a patient of schizophrenia, and her psychiatrist and husband Dick. In their married life, both suffer from the effects of her transference, in which Dick unconsciously becomes the repetition of her evil father. As if to repeat her father's incestuous desire, he becomes obsessed with relationships with young girls such as Rosemary Hoyt, who has played the role of "Daddy's girl" in a popular film based on the popular understanding of psychoanalysis. Crippled by his incapacity to extricate himself from their shared repetition compulsion and his alcoholism, Dick loses his glamorous career as a brilliant psychologist.

Psychoanalysis does not offer the decisive framework for the allegorical interpretation of the novel, for psychoanalysis and the father's authority are radically questioned in the novel. Nicole is healed when she runs away from the domestic authority of Dick and marries her lover Tommy Barban, who does not control her, while Dick is still obsessed with young girls even after he leaves Nicole and goes back to New York State.

Through its deconstruction of the patriarchal Western bourgeois family structure and of psychoanalysis, the novel points to the harsh reality for Americans in the 1920s, when traditional morality, gender roles, and racial hierarchy had already started to break down and revealed the fragility of traditional Western patriarchal values that permeated Fitzgerald's earlier works.

**キーワード**

F. スコット・フィッツジェラルド アメリカ文学 小説 精神分析 ト라우マ 反復 起源

**Key Words**

F. Scott Fitzgerald American literature the novel psychoanalysis trauma repetition origin

# ハン・マック・トゥーの形而上夜、脱魂と血の詩作

野平宗弘

## 1. はじめに

ベトナム詩歌の世界では、1930年代に「新しい詩」運動 *phong trào Thơ Mới* と呼ばれる近代詩への変革運動が興隆し、スアン・ジエウ *Xuân Diệu* (1916-1985) やファイ・カン *Huy Cận* (1917-2005) といった優れた近代詩人たちが現れた。彼らは、19世紀後半以降のフランス植民地体制下で形成された新しい時代に生きる者の新しい思いにふさわしい詩の表現を求めた。文字も旧来の漢字や字喃ではなくクオックグー文字を用い、ベトナム語の口語的表現で自らの感情を詩に描いた。この「新しい詩」運動の時代に現れた詩人の中でも、とりわけその詩が異彩を放ち、28年間の短い悲劇的な人生を含めて今なお愛され続けている詩人が、本論でこれから取り上げ論じるハン・マック・トゥー *Hàn Mặc Tử* (1912-1940。以下トゥーと略) である。これまで多くの者が認めてきたように、トゥーは月を主なモチーフとしながら独特な詩を作った<sup>1</sup>。後で詳しく見ていくが、月とはいってもトゥーの描く月は、風流に愛でたり感傷に浸るような古典的なイメージとは異なり、時に月が人間的感情を持ち、また時に詩人自らが月になりもする。彼は、これまでにベトナムの詩歌にはなかった新奇な月夜の世界を描きながら、時に幻想的な美しい描写で、また時に激しく錯乱した感情をぶつけながら特異な詩を作り出してきた。

本論では、最初に、日本でこれまで十分には紹介されたことのなかった<sup>2</sup>この詩人の人生と詩作活動に関する事実的側面を概観する。次にトゥーの詩の考察に移るが、元々詩才があった彼に特異な詩風が現れるのは、およそ1937年以降、ハンセン病罹患と民間療法による治療、そして病が元での失恋と孤独ゆえの苦しみの底に沈んでいた頃以降のことである。その詩の大きな特徴は詩人の脱魂体験に基づく詩作という点にある。彼は魂を「形而上夜」とも表現されている月夜の世界に飛ばし、そこで過ごした夢幻の世界の様相を詩にした。それらの詩は1938年にまとめられた『悲痛』とそれ以降の詩集に収録されている。本論では、『悲痛』および散文集『月の季節に戯れる』の中の諸作品を中心に、彼が体験した月夜の夢幻の世界を、従来のように詩的空想として捉えるのではなく<sup>3</sup>、——少なくとも彼の意識にとっては——実在体験と捉え、そしてその描写を、あり得る事物の存在様態の変容と見なし、その存在変容の諸相と、彼が見た夢幻の世界と現実世界との関係性、彼の詩作との関係性を、彼の作品に基づいて考察する。そして、彼の特異な体験を東洋におけるシャマン的深層意識での実在体験の一つと捉える視座の提起を試みる。



## 2. ハン・マック・トゥーの生涯と詩作活動について

ハン・マック・トゥーの本名は、グエン・チョン・チー Nguyễn Trọng Trí、洗礼名はフランソワ François である<sup>4</sup>。1912年9月22日に、ベトナム中北部のクアンビン省ドンホイ市に属するレミー村で、カトリック信徒の家に生まれている。6人兄弟の4番目の子供であった。父親は当地の関税局主幹で、父親の仕事のため中部のいくつかの場所を移り住む。1926年に父親が亡くなると、母親と共にベトナム中南部ビンディン省のクイニョンに暮らす。ここが彼の生涯で一番長い居住地であった。詩作はこの頃から始めている。1928年には親元を離れフエのペレラン校 trường Pellerin で2年間学び、1930年にクイニョンに戻る。1931年には、当時フエにいた民族主義者ファン・ボイ・チャウ Phan Bội Châu (1867-1940) に詩を高く評価されて名声を得ている。トゥーがチャウに宛てて書いた詩3篇に対し、チャウは新聞紙上で、それに唱和する3篇の詩を贈り、「千里離れての魂の交流で、どうにかして手を取り合い、一声大きな笑い声を上げられるなら詩の魂も満足するのだが！」という賛辞をトゥーに送っている<sup>5</sup>。1932-33年には、クイニョンの土地測量所で働きながら詩作を続け、作品は新聞に掲載されている。詩人クワック・タン Quách Tấn (1910-1992) もトゥーの才能をいち早く見抜き1932年に出会っていて、二人の交流は亡くなるまで続いた。ハン・マック・トゥーというペンネームは、1933年頃から使い始めている<sup>6</sup>。1934年には、友人たちと共にサイゴンに行き、文学関連記事担当の新聞記者の仕事をしている。1936年後半に新聞記者を辞めて、クイニョンに帰る。この頃に、ハンセン病の症状が現れている。体の異変の自覚症状はあったが、最初はどんな病気か分かっていなかったようである。クイニョンでは、他の詩人たちと交流し、この頃、詩人のチェー・ラン・ヴィエン Chê Lan Viên (1920-1989。以下、ヴィエンと略)、イエン・ラン Yên Lan (1916-1998)、それからの後にビック・ケー Bích Khê (1916-1946) と「乱詩派」 Trường thơ loạn を結成している。10月には処女詩集『田舎娘』 *Gái Quê* を自費出版。これは彼が生前に出版できた唯一の詩集である。1937年には、ハンセン病を自覚し、友人たちとの交流をほとんど断つ。恋仲にあった女性モン・カム Mộng Cảm とも別れることとなる。彼女は間もなく別の男性と結婚し、トゥーは失意の底に沈んでしまう。病に関しては、何人かの民間の良医を探し民間療法で治療を進め、一時は症状が和らぐこともあったが完治はせず、病状は悪化していくものの、隔離されることを恐れ、住まいを転々とする。1938年、詩集『悲痛』 *Đau Thương* の原稿を完成させる。1939年には詩集『如意の春』 *Xuân Như Ý*、『錦珠の縁』 *Cẩm Châu Duyên* を、1940年には詩集『上清気』 *Thượng Thanh Khí* をまとめる。1940年9月、病が悪化し、クイニョンの隣にあるクイホアのハンセン病棟に隔離入院する。民間療法で服用した劇薬のせいで内臓が激しく損傷していたようで<sup>7</sup>、衰弱状態にあった彼は、赤痢にかかり同年11月11日に亡くなっている<sup>8</sup>。28年の短い生涯であった。

生前からトゥーの詩才は周囲の詩人たちにはすでに認められていたものの、特に有名になるのは、1940年に亡くなって以降のようである。ヴィエンは新聞に載せた追悼文の中で、「現在の凡庸なものはすべて消え失せるだろう。そして今後、今生きている私たちの世代のもので残るものがあるなら、それはハン・マック・トゥーの詩の他にはない」<sup>9</sup> という、後には他の批評家たちもしばしば引用する有名な哀悼の言葉を残している。続く1941年

に、チャン・タン・マイが出版した評伝『ハン・マック・トゥー 人生と詩文』は、病や失恋や孤独などトゥーの悲劇的人生のセンセーショナルな書きぶりとは未発表だったトゥーの詩の掲載で評判となり、南ベトナムではその後、筆者が確認しているところでは第五刷まで増刷されている。1942年には、1930年代から40年代初頭に現れた「新しい詩」の詩人と彼らの詩を取り上げ紹介したベトナム近代詩のアンソロジーとして極めて有名な、ホアイ・タイン、ホアイ・チャン著『ベトナムの詩人』が刊行され、そこでもトゥーは取り上げられている。生前に詩集は一冊しか刊行されなかったが、1942年には、初期の詩と『田舎娘』『悲痛』『如意の春』の各詩集から代表的な詩が選ばれて、『ハン・マック・トゥー詩』という選集の形で出版されている。1945年には、およそ1938年から1940年の亡くなる直前までに書いたと推定される散文詩・詩論などをまとめた散文集『月の季節に戯れる』*Chơi Giữa Mùa Trăng*が出版されている。1954年の南北分断以降の南ベトナムでは、この二冊の詩集、散文集が再版されている。北ベトナムと1976年の南北統一以降のベトナムでは、長い停滞の後、1986年のドイモイ開始後の1987年になってようやく友人だったヴィエンが序文を寄せた『ハン・マック・トゥー選集』が刊行され、それ以降、トゥーの詩集は流通していくようになる。重要なものを挙げると、1993年に、ファン・ク・デの編纂で、当時収集しえたトゥーの全著作を網羅し、他の文学者や関係者によるトゥーに関する代表的な批評やエッセーを集めた全集的性格の『ハン・マック・トゥーの詩 (批評と追憶)』が523ページの大著で出版されている。2018年には、新たに確認された初期の詩を大量に含む、トゥーの詩や散文のほぼすべてを網羅的に採録した約670ページに及ぶチャン・クアン・チュー編『ハン・マック・トゥー詩文; 収集と考究』が出版されている。本論では、トゥーの詩を引用、参照する場合は、このチャン・クアン・チュー編纂本を使用し、括弧内に詩の原題とこの本の掲載ページを示すこととする。

### 3. 『田舎娘』の月夜

トゥーの詩風は、病が進行していった1937年頃を境に、大きく変貌していくが、初期の古典的な定型詩から1936年出版の『田舎娘』までの叙情的な詩の中にも独特な詩の世界の萌芽はすでに現れている。その一例として、『ベトナムの詩人』にも収録され有名な、詩集『田舎娘』所収の「恥じらい」(Bẽn lẽn, p. 188)を見てみよう。この詩は女性の視点から書かれた詩である<sup>10</sup>。

月は柳の枝に手足を広げ横たわり  
東風がいたずらするのを待っている。  
葉も花も恋に呆け、身動きしない  
私の心は高鳴る、月の姫よ！

アシの茂みでずっとざわめいている  
話しているのは誰の心の声？ どうして黙るの？

向こうでは月が裸で水浴びしている  
谷底に金の姿をあらわにして。

知らぬ間に、頬に風の口づけさせて  
どうして恥じらう、夜の半ばに。  
私は恐いの、夫が気付いてしまうのが  
私の貞節を疑われるのが。

第一段では、柳の枝に降りかかる月明かりを、女性が横たわって春を待つ姿になぞらえ、第二段では、水面に映る月明かりを、月が全裸で水浴びする様子に見立てながら、第三段で春風の誘惑に抗いきれない、年頃の女性の情感を描いている詩である。現代の私たちから見れば取り立てるほどのものでもないかもしれないが、1930-40年代には、刺激が強いものだったようで、『ベトナムの詩人』では、詩集『田舎娘』を情欲的だと批判的に評しており、「恥じらい」もその中に含まれるものと考えられる<sup>11</sup>。ヴー・ゴック・ファンの著名な近代文学アンソロジー『現代の作家』でもこの詩は肉体的で扇情的だと否定的に評されている<sup>12</sup>。しかしながら、それでも、水面に映る月明かりを全裸の月の水浴びと見立てるなどは、当時の評者たちにとって、従来の詩のイメージとは異なる新鮮なものであり、抵抗感がありながらも取り上げずにはいられなかったものと考えられる。ただし、ここまでの段階では、イメージの斬新さはあり擬人化された月のイメージはその後の彼の描く特異な月を予感させるものの、詩人はまだ地上で月明かりを眺めているという立ち位置にいる。

#### 4. 『悲痛』の月夜

1938年にまとめられた『悲痛』（別名「狂詩」。生前未刊行）において、トゥーの詩は特異な詩風へと転調する。詩集は第一部「芳香」Hương thơm、第二部「苦い蜜」Mật đắng、第三部「錯乱した血と狂った魂」Máu cuồng và Hồn điênの三部構成で、それぞれ13篇、13篇、20篇の計46篇の詩が収録されている<sup>13</sup>。そのうち、第一、二部はまだ穏やかな作品が多いが、第三部になると彼が描く月夜は特異さを増し、凄みを爆発させる。だが、第一部、第二部の詩に描かれている月夜にも、独特な幻想性を帯びた詩がいくつかある。たとえば第一部の「幻想」(Huyền ảo, p. 241)という詩は、恋する人に「ぼく」が独り思いを馳せるおぼろ月夜の神秘的な情景を描いた詩だが、その一節には、以下のような表現がある。

空間はすべて月に満ちている！  
ぼくも月だし、彼女も月だ。  
姿は互いに一層縹渺としていく  
彼女はぼくから遠すぎて、ぼくの声は届くだろうか？

すべてが月明かりに包まれ月明かりに溶け込んでいく心象風景を描いたこの一節をダ

オ・チュオン・フック（以下フックと略）は、「新しい詩」を代表する詩人スアン・ジエウの月のイメージと対比させている。

かの夜の庭には、あまりに多くの月、  
光は行く道に満ち溢れている。  
ぼくと恋人は静かに進む……  
黙ってあえて何も語らずに。  
(中略)  
ぼくたちは黙って詩の中を歩む、  
岸辺のない静かな世界をさまよう。  
月は明るく、月は遠く、月はあまりに広い！  
二人、だが、孤独は減らない。  
(スアン・ジエウ「月」)<sup>14</sup>

同じ月を主題とした互いに巧みな詩であっても、スアン・ジエウの場合には、外景を意図的、技巧的に用いて詩人の心情を述べているのに対して、トゥーの場合にはその外景に溶け込んでいる、とフックは評す<sup>15</sup>。そして、これと同じく、心情と外景が一体化し、とりわけ清らかで幻想的に美しい夜空を描いている詩として、「ダラット、おぼろ月」(Đà Lạt trăng mờ, p. 236) をフックは挙げる。これは、友人のクワック・タンと1933年に遊びにいった、中部高原の避暑地として知られるダラットでの滞在を元に作られた詩だという。フックは、「そこでの雰囲気は、〔内心と自然との間の〕その清らかな調和をほとんど完璧に体現し、同時に、とりわけ、私たちが留意している〔内心と自然の調和という〕側面でのハン・マック・トゥーの言語運用の才能を体現している。詩の中の各語は、構造全体の中で必要な役割を十分担っていて、無形の水晶のようだと言ってもまったく過言ではない」<sup>16</sup>と賛辞を送っている。その詩は以下の通りである。

神聖な時が始まった  
夢幻の情景の中で空は夢見る。  
霞の中に星月は沈む  
彼方より詩情を迎えるかのように。

声をひそめろ、言葉を出すな  
湖底のざわめきを聴くために。  
風に震える柳の葉音を聴くために  
そして、この空が愛の意味を説くのを見るために。

松の並木は静かにきらめき  
枝葉はしじまに沈んだよう  
虚実はどうして区別ができよう

夜のとばりに銀河が浮かぶ。

空一面、月の色に酔い染まり  
ぼくの心は言葉も出ない。  
微かな音さえ聞こえない  
流れ星の碎ける音であったとしても……

「虚実はどうして区別ができよう」とあるように、詩人は地上の現実世界にいながら、同時にそれは幻想的な夜空が広がる夢の世界のようでもある。銀河の浮かぶ空から降ってくる「一つの詩の思い」 *một ý thơ* は、静寂の中でかすかに震えて聞こえる自然のざわめきとして現れる。詩人が「言葉も出ない」ほどに圧倒される月の色一色に酔い染まった夜空は、詩情の源である。あたかも流星のごとくその夜空から降ってくる詩情とそれに感応する風や葉や湖底のかすかなざわめきを、詩人は静寂の中で感受し、その「内心と自然との間の調和」を、類いまれな「言語運用」を通じて表出したのがこの詩であると言える。

#### ——『悲痛』第三部「錯乱した血と狂った魂」の月夜

彼の詩が特異と言われるのは、特に『悲痛』第三部の詩以降によってである。『ベトナムの詩人』の説明は的確なものと思われるので少し長くなるが引用したい。

ここ〔第三部〕に来て、私たちは完全に私たちの現実の世界と夢の世界からも出る。遙か遠くまで来てしまった。私たちの周囲には何が見えるのか？ 月、全部が月、激しく、恐ろしい月光、一人の人あるいはより正しくは一匹の妖怪のような月である。ここでの月は、嫉妬もするし、怒りもし、辛辣でもあり、厚かましくもあり、そして、欲情に興奮もする。ハン・マック・トゥーは、月の中を進み、口を大きく開けて血を散らしてすべてを海にし、魂を投げ出させ、身震いする声を上げる……私たちは震え、呆然とし、自分の心の底のいたるところを探し回るが、目の前の〔トゥーの詩の〕情景と同じものはまったく見えない。この世界は、ハン・マック・トゥー個人の真実であって、私たちには理解できず、きっと誰も決して理解できないだろう<sup>17</sup>。

この評にあるように、また、フックが「月はもはや自然の、叙情的自然の表象ではない」<sup>18</sup>と指摘するように、第三部の諸作品では、月は時に感情を持った生きた存在にもなっている。常人には現実でも夢でも見ることのない月の世界をトゥーは詩作する。第二部の詩でも、たとえば「君の魂を入れろ」 (*Hãy nhập hồn em*, p. 262) という詩には、「月はめまいがして、散る花と共に倒れる」「ぼくは、月が恥じらい笑い、高枝に止まるのを見る」といった表現があり、月は人のごとく生きているように描かれている。しかし、第三部になると、あきらかに奇異の度合いが異なってくる。そこかしこに複数の月が現れて歓喜し涙を流し（「月に酔う」 *Say trăng*, p. 277. 全文は本論6節参照）、「井戸に飛び込み、月の体をすくい上げる」

というように、井戸に映る月を投身自殺したものと見立て（「自殺する月」 *Trăng tự tử*, p. 280）、「月！ 月！ 月！ 月！／彼女を放せ！／彼女を放せ！／彼女を放せ、ぼくに抱かせろ！」と月に詩人の恋人を奪われる情景もあれば（「月を追いかける」 *Rượt trăng*, p. 279）、「ぼくの口はすっかり、月、月だ」という詩人の口からは「ぼくはここに、一人の女性を吐き出す」というように女性が現れもする（「一口の月」 *Một miệng trăng*, p. 281）。

こうした奇異さの理由は、第三部最初の詩「月に酔う」の書き出しにあるように、「俺は口から魂を吐き出して」いるから、つまり、詩人は脱魂忘我の特殊な状態になって、その魂が見た情景を詩作しているからである。「ダラット、おぼろ月」で見た「詩情」が発せられる夜空へと、まさに、詩人は魂を飛ばし、そこに遊ぶのである。そのような天空の情景を描いた第三部の詩は、20篇中、「月に酔う」、「月と寝る」(*Ngủ với trăng*, p.278)、「月を追いかける」、「一口の月」、「月の上で戯れる」(*Chơi trên trăng*, pp. 282-283)、「魂を掬う」(*Vớt hồn*, p. 285)、「期待」(*Ước ao*, p. 287)、「魂は誰？」(*Hồn là ai?*, p. 288)「激しい酔い」(*Say máu gà*, p. 294)、「煌めき」(*Sáng láng*, p. 295)、「体から離れた魂」(*Hồn lìa khỏi xác*, pp. 296-297)、「解脱」(*Siêu thoát*, p. 299)、「宇宙の彼方へ」(*Ngoài vũ trụ*, pp. 301-302)の13篇が確認できる。作品中で遊離した魂について直接に語っている詩句では、先の「月に酔う」の他に、「俺は感じる、俺の魂が乱れ飛び／流れ星の光線の中に入るのを」(「魂を掬う」)、「ぼくは、ぼくの魂を体の外へと抜け出させた」(「煌めき」)、「口を開け、魂を遙かな空に投げ／九層の雲の大きに、一人たたずむ」「今夜、俺は魂を口から吐き出す」(「体から離れた魂」)、「魂よ、ああ魂よ、さらに上がれ、宙を越えて／事実の外の夢の場所を見つけ出せ」(「宇宙の彼方へ」といった詩句を取り上げることができる。

詩人の魂が遊ぶ夜空の世界は、不思議な光明が広がり——「朦朧とした光の中でまどろむ」(「煌めき」)、「不思議な光が、虚空に溶けるだろう」(「体から離れた魂」)、「明るく輝く、すべて明るい仙洞の世界」(「月の上で戯れる」)、「限りなく明るく、あらゆる場所まで輝く」(「宇宙の彼方へ」)——、月の人(月の姫)が住み——「月的人是全身、月で覆われている」(月に酔う)、「俺は月の泉で月の人と会う」(「月の上で戯れる」)——、神聖な音楽が響き——「上層では、霓裳の曲が響く」(「煌めき」)、「神聖な音楽が、神聖な虚空のいたるところで、しきりにわき起こる」(「宇宙の彼方へ」)——、そして不思議な芳香が漂っている——「ひっそり静まる沈香の場所」(「体から離れた魂」)、「宝玉の建物は、奇異な香りで結晶したもの」(「解脱」)。

詩人の魂が過ごしたこのような月夜の世界、詩情の源の特徴については、以下で詳しく見ていくことにする。

## 5. 詩情の源へ

少なくとも『悲痛』以降、トゥー自身にとって詩人とは、ただ単に韻律などの技巧を用いてこの世界の事物事象や自らの心情を美しく言い表す者ではなかった。彼にとっての詩人とは、直接に詩情の源へと行く者だった。そのことを表した文が、詩集『悲痛』の序文(*Tựa*, pp. 231-232)として書かれ、散文集『月の季節に戯れる』には「詩」(*Thơ*, pp. 471-472)と

いう題で収録された文章（以下では「悲痛序」と呼ぶ）の冒頭にある。

月の園は夢の園だと誰かが言う。  
夢の船着き場は愛の船着き場だと誰かが言う。  
詩人は透明な源の只中に行く異人。(p. 471)

詩人は、異人、異邦人 khách lạ であるとされ<sup>19</sup>、その魂が遊ぶ世界は月の園、夢の園であり<sup>20</sup>、それは「透明な源 nguồn trong trẻo」とも言い換えられている。この「透明な源」の「透明」の原語 trong trẻo の意味に関しては、詩人で思想家のファム・コン・ティエン（以下、ティエンと略）が批評「形而上夜とハン・マック・トゥー」の中で、トゥーが亡くなる直前に書いたフランス語散文「魂の純潔」(La Pureté de l'âme, pp. 475-476) で用いた leur diaphane (透明な閃光、微光) の diaphane に着目し、これと trong trẻo とを結びつけている。彼は diaphane をベトナム語で trong mờ (おぼろに澄んだ、半透明な) と訳したチャン・タン・マイ<sup>21</sup> を批判して、古代ギリシア語の語源 dia (通って) +phainein (輝く。光 phos と同語源) に遡れば「現を、照を、照現を、穿ち通す、透かし通す、貫き通す」という意味だと解釈しながら、こう述べている。

ハン・マック・トゥーの精神に沿って訳せば、diaphane は trong trẻo [透明な、透き通った] という意味になる。また、ハン・マック・トゥーの nguồn trong trẻo [透明な源] は、フランス語に訳出するなら source diaphane あるいは origine diaphane と訳することができる<sup>22</sup>。

トゥーが diaphane の語源まで意識していたとは考えられないものの、トゥーの魂が天空に飛んで見た月夜の世界、光を通す夜のとぼりの世界を言い表すのに、ティエンの解釈は妥当なものだと考えられる。この「透明な源」は、今しがた述べたように、トゥーの詩の情景に基づいて別の言い方をすれば、魂が飛ぶ「夜」の世界である。その「夜」は、月明かりが差し、星々がまたたき、銀河が浮かんでいるため、真っ暗闇ではないし、まして太陽の直接的な光源が支配する白昼でもない。魂が夜の世界に遊ぶ時には月明かりのまばゆさの度合いは高くなるが、しかし太陽のような灼熱の光源の世界ではなく、あくまでも夜という闇の中にある光の世界である。トゥーはその「夜」を「形而上夜」đêm siêu hình という独特な言葉で形容している<sup>23</sup>。ティエンはこの「形而上夜」を「透明な源」と同じものと見なしている<sup>24</sup>。この「形而上夜」という言葉は、トゥーの数少ない散文詩の中でも代表的な作品の一つ「月の季節に戯れる」(Chơi giữa mùa trăng, pp. 451-456) に現れる。この作品は、中秋の満月の夜に、トゥーの少年期と重なる人物の「ぼく」とその姉が月の世界に遊ぶという内容の散文詩である<sup>25</sup>。「月は光? とりわけ、その光が不思議さを、香りをさらに増していく秋の月は」という書き出しで始まるこの作品の冒頭段落の中で、「中秋の満月だ、真珠の涙で建てられ、離別で作られた、待望の一季節の、象徴の、無量の、形而上の一夜 một đêm siêu hình だ。そしてさらには、溢れんばかりの快樂の源の形の現れだ」という文の中に「形而上夜」đêm siêu hình という言葉は現れる。ティエンはこの「形而上夜」について、「輝き光煌めく夜があるように、暗く輝き照らす光があり、深密の闇に溢れ出す光

があるように、華やかな光の艶めく黒色がある」<sup>26</sup>と形容し、闇と光とが相互浸透する世界であることを示す。それはまさに、光が底なしに深い夜の透明なとぼりを通して世界全体が輝くような、闇の煌めきとでも形容できるような神秘の夜の世界である。

### ——形而上夜の世界

ここで「月の季節に戯れる」の描写を手がかりに、適宜その他の作品も参照しつつ、詩人の詩情の源である「透明な源」「形而上夜」の特徴を考えてみたい。先に引用した冒頭の「月は光？」とそれに続く一文からは、月が物質であることをやめ、光となっていることが分かる。それは、文字通りの超形 *siêu hình*、「形」を超えた光に満ちた世界である。そのような月夜の世界で、「ぼく」と姉は船に乗って「川？ それは純白の絹の帯。いや、黄金の敷布を広げた月の道だ」(p. 451)と形容される川を進んで行く。船上では、「ぼくたちは夢のよどみの中を進んでいるかと思ひ、光に酔いめまいする。ぼくたち二人は、我を忘れ、自分が存在しているのかもはや分からず、自分が誰なのかもう分からない」(p. 452)という情景が描かれている。この表現からは月の光に酔いしれ、忘我の状態になっていることが確認できる。作品終盤には、「今日のように輝いた時間は、ぼくの魂を明るく照らし、ぼく *tôi* の「大我 *ta*」を肉体の牢獄から解放させる」(p. 456)とも述べている。ベトナム語の *tôi* は一人称単数の人称詞で、日本語で「私」や「ぼく」と訳せる言葉である。加えて、*tôi* は「新しい詩」運動の詩に顕著に現れた詩人たちの近代的自我を象徴する語でもある<sup>27</sup>。一方、肉体から解放された時の状態を、トゥーは *ta* と表している。*Ta* は一般的には、一人称複数の「私たち」を表す *chúng ta* の略語として、または、尊大なニュアンスを含んだ一人称単数の「私」の意味で用いられる語である。ここでは「大我」<sup>28</sup>と訳したが、この引用の文脈では確固たる自我意識の殻が外れた状態と解釈することができる。

夢の世界の様子を描いた別の散文詩「夢と事実」(*Chiêm bao với sự thật*, p. 483-488)では、自我の殻が外れて外部世界と溶融する様がより具体的に述べられている。「視線をどこに向けようとも目も眩む光に出会い、後光に出会う」(p. 484)というような月明かりのまばゆい夢の夜の世界での、自身の変容をトゥーはこう記す。「外景が私の肉体と魂を侵蝕してきた。数多くの山や川の優れた霊気 *khí anh linh* が、私の中に押し入ってきて、私の心血をすっかり引き抜く。それを遠隔的交感だと言うこともできるだろうが、比類なき快樂の瞬間によって、外景あるいは深心は、同時にざわめいているのだ」(p. 484)。快樂の中で彼の自我の殻は外れ、外部世界と溶融し、共鳴する。まさに脱魂法悦<sup>エクスタシス</sup>の境地にある。

そして、溶融するすべてに浸透し続けているのは、月の光である。「月の季節に戯れる」に話を戻すと、「ぼく」と姉が船から下りて岩山を登ったときの情景はこう述べられている。

どこもかしこも月があり、すっかり光に満ちていて、ここにいるぼくらを運ぶ世界全体も、月の洪水の中において、どこか別の地球へと漂流しているかと思われるほど。

光は満ち、光は溢れ広がっていく。(p. 455)

この氾濫する光の世界で、「ぼく」が姉を見てこう述べる。

「あはは、レー姉さん、姉さんは月で、このぼくも月だ！」  
姉さんとぼくを見てみれば、果たして、本当に月になっていた。(p. 456)

自我の殻が外れた「ぼく」と姉とは月へと変貌している。そしてその月とは、作品冒頭の言葉にもあったように物質ではなく光である。光の中に存在する者の境界線は互いに曖昧になっている。その様子は「空間はすっかり、縹渺な色彩でぼんやりしていて、二人の子供、姉さんとぼくは、目がくらんで朦朧としていくほどだ」(p. 455) という文の、縹渺 *phiêu diêu*、朦朧 *lờ* という言葉で示されている<sup>29</sup>。氾濫する光の中で、それぞれの事物の輪郭線、境界線は曖昧模糊としていて、月になった姉と「ぼく」も含め、浸透する光の中で、すべてが自らを曖昧に保ちつつ、互いに溶融している。そのような存在の変容が彼の「形而上夜」には認められる。日常世界では言語が世界の事物を意味付けて分節し個々の事物に輪郭を与えて当の事物として固定化しているのだとすれば<sup>30</sup>、光に満ちた透明な夜の世界では、すべてが闇の光の一部である故に、言葉の意味による分節固定化をすり抜け、自同律や排中律が意味をなさない——そのような形而上学的風景が想像できるかもしれない。

#### ——夢と現実との溶融

ここまで「形而上夜」の世界に焦点を当ててその特徴を見てきたが、その夢幻の世界と現実の世界の境界も曖昧だ。以下は、船上での姉と「ぼく」とのなぞなぞ遊びのやりとりである。

「さあ、なぞなぞよ、月は水中に昇るでしょうか、それとも空に昇るでしょうか。それから、私たちの船は空を進んでいるでしょうか、それとも水面を進んでいるでしょうか？」ぼくは空を見上げ、それから水面を見下ろし、笑って答える。「両方だね！」ああ、なんと幸せか！ 二人は時々歓声を上げ、その笑い声は、浩然の気を騒がせる。(p. 452)

空へと昇っていく月は、この不思議な夜の光の世界では、水の中でも昇る。それとは逆に、通常水面に浮かんでいる船は、空にも浮かんでいる。「両方だね！」という言葉が言い表しているように、天空と水面とで区別がありながら同時に同じであるような世界に二人はいる。月明かりを映し出す水面がそれを実現させている。通常、私たちならば、個々別々の独立した事物が輪郭を持って存在している形而下の世界こそ疑いようのない確固たる現実の世界と考えるだろう。しかし、「月の季節に戯れる」では、形而上と形而下の世界が同時に実現され、その両世界を「ぼく」は同時に生きている。この散文詩に描かれたような情景は、通常なら就寝中に見た単なる夢の話で済む話かもしれない。しかし——これは別の散文詩「夢と事実」での記述になるが——夢から目覚め現実へと引き戻された詩人は、それでも、「夢は消え失せた。私がいましがた見たものはすべて幻惑だったのか？

そんなことはない！ 私は、私の生を見てきたように、事実を見てきたのだ」と、自分が見たものが夢ではなく事実であったことを確認している。「ダラット、おぼろ月」での「虚実はどうして区別ができよう」という言葉は、脱魂して詩情の源への旅を経た後に確信に変わっているとも言えるだろう。彼は夢と現実世界の溶融を次のように述べる。

有るか無いか、虚か実かは、目の前で明滅する幻想だ。もし唐明皇〔玄宗皇帝〕が生き返るなら、きっと私の耳もとにささやき、月宮に昇り遊んだこと、冥府に降り楊貴妃に会ったことは本当のことだと語るだろう。私も確かなことだと信じるだろう！  
そして、私は、非常に仏教徒的に、色もまた空のようで、死もまた生のようで、近くは遠くのようで、虚もまた実のようだと、丁寧に努めて説明するだろう。  
それらの相反する事柄は、いずれにしても密接に関連し互いに通じ合っているのだ。(pp. 486-488)

トゥーはカトリック教徒であったものの、自らが見た夢幻の世界の経験に基づいて、大乘仏教の色即是空の思想に共鳴している。ただし、彼にとって夢と現実とは同一地平にあるわけではなく、夢の世界と現実の世界は溶け合うものの、それは夢の世界に行けた者、「透明な源の只中に行く異人」のみが覚知できる情景である。詩「玉の人」(Người Ngọc, p. 292) では、この夢と現実との溶融を夢の側から見つつ、次のような美しい詩句で言い表している。

あ、は！ 俺は元々、夢の中の人  
虚実のひとつの詩情の如し  
俺は光を一条一条拾い集め  
愛の縁を結んで夢を見る

## 6. ハン・マック・トゥーにとっての詩作

では、「透明な源」「形而上夜」の世界を過ごし、そこで享受した詩情は、どのように詩として地上にもたらされるのか。トゥー独自の表現に基づきながら見ていきたい。「形而上夜」で詩情を享受する様子を詩に描いたものとして、「俺の体は、乱れた月の源をたくさん吸い込むだろう／体に香花を染みこませるだろう／そして輝く氣息のすべてを吐き出すだろう」(「体から離れた魂」 p. 296) という詩句を挙げることができる。このうちの「輝く氣息」という表現が、彼にとっての詩作、詩の表出に関わる表現である。「悲痛序」には、「氣息」と関連付けて自身の詩作を述べている箇所がある。

俺が詩を作る？

つまり、俺が旋律を奏で、絃をつまびき、光を揺り動かすということだ。

君〔＝読者〕は感じるだろう、俺の魂の氣息にあわせてゆらめく絃の氣息、曲がり

くねる五本の指先から注ぐ熱い電波に従いなびく絃の氣息を。(pp. 471-472)

詩情＝香る月光をいっぱいを含んだ詩人の魂は、それを輝く氣息として吐き出し、光の波動として、また、絃の震わす大氣の振動として、地上の者に伝える。彼は詩の中でしばしば月の光を糸 *tr* に喩えている（「落ちていく月の糸を拾いあげよう」（「月に酔う」 p. 277）、「俺の魂は細やかな月の糸に変化する」（「魂を掬う」 p. 285））。その月光の糸 *tr* は、詩人が奏でる樂器の絃 *tr* でもあり同じ単語 *tr* を用いている。無気音子音の *tr* が、母音は同じままに有気音になると、「氣息」を意味する *hôi thở* (*hôi*: 気体、*thở*: 息をする) の *thở* や、「詩」を意味する *thơ* となる。*Thở* と *thơ* の違いは声調のみである。これら *tr* と *thở* と *thơ* という近しい響きの内にベトナム語体系内での詩の息吹の震えを私たちは感受する。詩「月を追いかける」には、詩人の魂の氣息 *hôi thở* と詩 *thơ* との美しい関係を表した次のような一節もある。

ぼくたちは氣息 *hôi thở* で話をする  
次第に草木は詩 *thơ* に変わっていく……  
ぼくたちは夢の人なんだ  
体はなくて、ただ夢見ている魂があるだけだ。(p. 279)

詩人が奏で震わす詩情の震えは地上にいる彼の詩の読者に届き、「君は絃の吟ずる曲にあわせてうち震え、止むことなく未練の呻きをあげる良音のなすがままになるだろう」（「悲通序」、p. 472）というように、読者はトゥーの詩情の震えに共振する。続けて、次のような光景を見るという。

君は奇妙な感覺を覚え、瞬きせずに見るだろう、星が砕けて騒然とする光線を。それは、俺の詩の調べだ、錯乱した血が筆先で呻き<sup>31</sup>響かせ作り出した神聖な調べだ。(p. 472)

地上に「良音」として響いてくる詩情だが、しかし、その詩情の源——読者との関係では創作者である詩人の心の中と捉えられる——では、星が砕け、また錯乱した血が呻くという凄烈な情景が記されている。星や月が落ちたり砕けたりするイメージは、トゥーの作品では、夢から日常世界に引き戻される時に、呻きや叫びそして血を伴って現れることがある。「月の季節に戯れる」の終盤には、それまで清らかで美しい月夜の世界の描写が続いていたところに、突然、次のような描写がある。

ぼくは突然狂ったように叫びを上げ、手をさしだして、落ちてくる星を受け止めようとする。姉さんは遠くから駆け寄って、ぼくに告げる。  
「大声で叫びすぎるわ。音声が空まで揺さぶって、月光が溶けて泡になって消えてしまったらどうしましょう……」(p. 456)

この散文詩では日常世界への回帰は示唆に留まり、また血の描写もないが、これに近似

する月夜の世界を描いた詩「月に酔う」では、同様に詩人が月夜に遊ぶものの、最後には風がうなり月が砕けて地上へと引き戻され、血を吐く描写がある。

俺は口から魂を吐き出し  
飛ばして彼方の沖にはしゃぎまわる。  
そこには、ひとり人がいて  
銀河の岸辺で絹を洗っている。  
水は月、月は水へと移ろい変わる  
絹は香る月にすっかり濡れている。  
月の人は全身、月で覆われて  
頬だけが赤く染まっている。  
俺はこの腕に月を抱こう  
月の夢、落ちていく月の糸を拾いあげよう。  
月が枝に——君〔=月の人〕の髪に絡みつく！  
じっとしていろ、俺がほどくから。  
それからゆっくり君は行け……  
月が溶けて泡となったら、俺は何を愛でればいい？  
今夜、いたるところにある月は  
嫁入りの娘に、胸躍り涙を流す。

酔ったんだ！ 酔ってよろめく詩の空だ  
高方で風はうなり、月は倒れ  
砕け散って、乾いた金のよどみに変わる。  
俺はその夜の月のよどみに横たわり  
朝起きて、気が狂った、血を吐いた。(p. 277)

終盤の激しい転調が極めて印象的なこの詩では、最初の句と最後の句が意味的に対をなし、最初に口から吐き出した形而上の魂は、最後の句の朝起きた時に口から吐いた形而下の血反吐へと転じている。詩人の魂は、最初、銀河に月が浮かぶ夢幻の世界に遊ぶ。そこは「水は月、月は水へと移ろい変わる」という句に現れているように、上で考察したような、事物間の境界が曖昧で、相互浸透し相互溶融する美しい夜の月明かりの世界である。詩人の魂はその不可思議な世界を楽しむものの、終盤でその世界は崩れていく。いたるところに現れた複数の月の狂騒状態の中、魂が遊んでいた「詩の空」全体が酩酊錯乱状態に陥ってしまう。詩人が「月が溶けて泡となったら、俺は何を愛でればいい」と言い大切に扱っていた月（この表現は先に見た「月の季節に戯れる」の姉の言葉、「月光が溶けて泡になって消えてしまったらどうしましょう」とも重なる）は倒れて、砕けてしまう。この砕けた月は「悲痛序」にあった、「砕けた星」ともイメージが重なるだろう。そして、砕けてしまつて光の照明、流出を止めて固着した月のよどみに魂は寝ることになり、朝に目覚めて、詩人は夢の世界から現実世界に引き戻され、錯乱状態の中、昨晚の魂の代わりに血を吐く。ヴー-

ゴック・ファンは、最後の五行について、「この詩句ほど恐ろしいものはない」と述べ、「人は、ハンセン病がハン・マック・トゥーの思想にどれほど影響してきたものかと考える。詩人は、身の毛もよだつ死の風景にとりつかれるばかりで、そのため、頭脳はもう平常ではなかったのだ、と」<sup>32</sup>と評している。はたして彼の詩の特異さが病に起因するのかどうかの議論は本論では留保するが、少なくとも1940年代当時の文学者たちにとって極めて衝撃的な描写だったことがうかがえる。壮絶な心情を血の描写で表すことは、たとえば古典作品、阮攸 Nguyễn Du (1765-1820) の『翹伝』 *Truyện Kiều* に、主人公の翠翹が屈辱の中で琴を奏でる際の「四絃に五指の血が滴る」(2570段) という句があるが、トゥーのように口から「血を吐き出す」 *mửa máu ra* などという直接的な表現は従来のベトナムの詩にはなかった激しい表現である。まさに「血を吐く」ような壮絶な心身の状態で、トゥーは自らの魂の経験を詩作している。「悲痛序」の「それは俺の詩の調べだ、錯乱した血が筆先で呻き響かせ作り出した神聖な調べだ」という言葉は、この「月に酔う」が代表するような魂の経験と血の詩作に基づくものだと言うことができる。

「形而上夜」の至福の光に浴し、はしゃぎ戯れていた形なき魂が、日常世界に引き戻されると、実体的な血に変貌する——それは、朦朧として捉えどころのなかった詩情を、詩人の血＝インクによって言葉として紙面に定着させて形(＝意味)を与えること、言語化することの喩えであるとも解釈できるだろう。「形而上夜」の夢の世界は、血のインクが記す言葉によって、事実であることの確固たる証しとして定着するのだ。「滲血」(*Ruóm máu*, p. 290) という詩では、インクが血に見立てられて、詩作の様子が壮絶に描かれている。

俺は溢れさせたい、筆先から魂を  
俺の脳に貼り付いている詩の言葉の各々を。  
あまたの筆画が乱れてうねる、噴き出す血のように  
皮膚が痺れ、死んでしまったかのように。

血だまりの中で俺をふらつかせておいてくれ  
もろい紙片の上で痛みを感じさせておいてくれ。  
俺が握りしめている詩の源をもぎ取るな  
揺らめく文字に宿る心のすべてを。

俺は口の穴いっぱい月に月の香りを詰め込んだ  
忘我して、心までも麻痺させるため。  
井戸底に落ちる星群のおののきを叫び  
そしていつまでも宙に血をにじませるため。

流星群の光の軌跡を血に見立てる最後の二行の描写は、まさに、「悲痛序」にあった「星が碎けて騒然とする光線」と血の呻きによる詩作に対応する言葉である。インクを血に見立てて悶絶しながら詩作するこの凄まじい様相は、詩人としての生き方を表明した、「悲痛序」の中の次の一節にも呼応するものである。

俺は強烈にそして十全に生きた。心臓で、肺で、血で、涙で、魂で生きた。俺は愛の感覚すべてを発展し尽くした。俺は喜んだ、悲しんだ、怒った、怨んだ、生を絶ち切るほどにまで。(p. 472)

「生を断ち切るほどにまで」生きた証しが、「滲血」のような作品の激しさとなって現れていると言えるし、「月に酔う」のような脱魂を伴う詩作もそうした生の消尽と表裏一体の関係にあることは容易に想像がつかだろう。「形而上夜」での経験も含めた自らの生を、彼は「血」のインクに変えて紙面に注ぎ、詩作品として成就させたのである。

## 7. シャマン的深層意識の実在体験

1930年代には、フランスの文学潮流が輸入紹介され、「新しい詩」の詩人たちは、ランボーやヴェルレーヌ、マラルメといった詩人に学んだ。トゥーの場合は、ボードレールを読み、万物照応の考えに影響を受けていることが指摘されている<sup>33</sup>。ファン・ク・デは、トゥーの詩の傾向に関して、ロマン主義から象徴主義を経て超現実主義までに到るフランス詩の流れを、生涯の詩作活動の中で一人で体現していると述べている（超現実主義的傾向は、本論では取り上げなかった詩集『如意の春』以降さらに強まっていく）<sup>34</sup>。だが、ヴィエンをはじめとする多くの者がすでに指摘しているように、トゥーの詩作は、主義主張に基づくものではない<sup>35</sup>。地上での苦悶を契機にそこから脱した彼の魂が実際に体験したものであった。トゥーの脱魂と彼の幻視する世界は、むしろシャマンのそれだと言ってもいいかもしれない。そして、シャマン的だとするなら、井筒俊彦の考えを参考に、トゥーの魂が見た月夜の世界を、人間の深層意識において現れる心像イマージュと捉えて、人類のシャマン的現象の地平へとトゥーの詩世界を開くことはできないだろうか。

井筒は『意識と本質』VIII章で、人間の意識を表層意識と深層意識とに分け（IX章ではより詳細な意識モデルを提示するが、本論ではそこまで踏み込まない）、意識が生み出すイマージュ（イメージ）について次のような考察をする。表層意識は私たちの日常的意識であり、表層意識に現れる世界は、通常、外界の事物と即物的に対応している（本当はそこにイマージュの介在があるがそれに気付かないでいる）。それに対し、深層意識では、目の前にない事物や、外界には存在しない怪物等のイマージュが生まれている。そのようなイマージュは表層意識から見れば妄想、幻想の類だ。だが、東洋思想の精神的伝統においては、深層意識のイマージュを重視し、それこそが真の現実、存在の真相だとする考えがある。井筒は『楚辞』を古代中国のシャマニズム文学として取り上げ分析し、深層意識が詩的創造の源泉になっていることを示す。そして、そのようなシャマン的イマージュ世界を哲学へと昇華させたものとして、老荘思想、密教仏教、ユダヤ教神秘主義、イスラームのスフラワルディーの照明哲学を挙げる<sup>36</sup>。これら深層意識のイマージュを肯定する者たちの実在観については、彼はこう述べる。

シャマニズム、およびそれと同型の精神伝統においては、イマージュ体験は一種の実在体験である。(中略) 現実世界そのものが、全体、一個の渾然たるイマージュ的世界として顕現するのだ。それがシャマン的な意味でのイマージュ体験である。意識も世界もすべてがそっくりイマージュ空間に転成してしまう。このイマージュ空間を妄想あるいは幻想の所産とするのが常識的理性の自然の行き方。だが、もしそれに経験的事物のもつ実在性以上の実在性を認めるならば、そこに、当然、超現実主義的性格を帯びた独特の存在論が生れてくる<sup>37</sup>。

トゥーの魂が過ごした「形而上夜」——井筒の文脈では深層意識の世界——もまた、全体をあげて「一個の渾然たるイマージュ的世界」であり、そこでは、月を初めとする事物は存在の変容を被っていたが、それはトゥーにとってみれば日常的意識が見ることのできない、ある種、別の実在体験だった。その意味でトゥーの詩は、井筒が取り上げたような深層意識の世界へと通じるシャマンの東洋的精神伝統の中に位置付けることができるのではないか。トゥーはあくまで詩作をしたのであって、その体験を哲学、存在論へと昇華させることはなかったものの、トゥーの詩の言葉は、私たちの心を揺さぶり、日常の表層意識をつき崩し、彼が見た別の世界に共振させようとしている。「悲痛序」の末尾では、「さあ入ってくるんだ」、と私たち読者を彼の詩の世界へと誘っている、「俺の詩の園は、辿り着くところもなく広大だ。遠くへ行けば行くほど、悪寒はやまなくなるだろう……………」(p. 472)。

## 8. おわりに

本論では、1930年代ベトナムの「新しい詩」と呼ばれる近代詩興隆の時代に現れた詩人ハン・マック・トゥーの28年間の短い生涯と詩作活動を概観したのち、彼が詩に描いた月夜の世界を中心にその特徴を考察した。初期から詩集『悲痛』の第二部までは、詩人の意識はまだ地上に留まっていたが、しかし、『悲痛』第三部に入ると、詩人は魂を飛ばして、「透明な源」「形而上夜」とも表現される天空の月夜の世界に遊んで直接体験した特異な情景を詩に描くようになる。そこでは、意識主体も事物も、夢と現実も、すべてに浸透する月明かりの中で、確固たる境界線をなくし、朦朧とし、互いに溶融している、という存在様態の変容が見られる。詩人が現実世界に引き戻される際には、夢の世界の崩壊と叫びや血の描写が伴う詩があり、またインクを自らの血に喩えてもいる。彼は生の消尽を伴う脱魂によって、他の詩人が体験したことのない夢幻の世界を実在体験として経験し、それを詩として成就させたのである。彼の体験したその世界を、シャマン的な深層意識の世界と捉えるなら、それを実在と見なす東洋思想のシャマン的精神伝統に連なる一例としてトゥーの詩を捉えることもできるだろう。ただ今回は皮相な考察に留まらざるをえなかったため、トゥーの詩作や光明体験と他のシャマン的精神のそれとのより詳細な対照考察は、今後の課題としたい。

その他、本論では、考察の対象として『悲痛』と『月の季節に戯れる』の中の、脱魂し

て見た月夜の描写を主に取り上げてきたが、彼の詩の特徴がそのみに留まるわけではない。彼が用いるベトナム語の音楽的豊かさは、チャン・タン・マイの評伝からすでに高く評価されている。『田舎娘』までの初期の詩には抒情性に富んだすぐれた詩も多い。『如意の春』(1939年頃)以降は、『悲痛』第三部の詩に見られたような錯乱や凄絶さは落ち着きを見せ、粗暴を懺悔し、キリスト教の神に帰依して、救済を求める詩が現れ、神の恩寵の光の元で作品は荘厳さを増していく。今回論じられなかったこれらの問題は、また別の機会に考察し論じていきたい。

## 後注

- 1 1941年に出たトゥーの最初の評伝ですすでに著者チャン・タン・マイが、月と魂とがトゥーの愛する主題だと指摘している(Trần Thanh Mai, *Hàn Mặc Tử 1912-1940: Thân Thế và Thi Văn*, Tân Việt, Sài Gòn, in lần thứ 5, 1970 (1 ed., 1941), p. 61)。最近では、2022年発表のレ・ティ・タイン・タム論文におけるトゥーの月に関する考察で、西洋の超現実主義とは異なる東洋の神秘主義に根ざした超現実性が指摘されている(Lê Thi Thanh Tâm, “Hàn Mặc Tử và phương Đông siêu thực,” tạp chí *Nghiên Cứu Văn Học*, số 5, Viện Văn Học, Hà Nội, 2022, p. 40)。
- 2 筆者の確認しているところでは、トゥーの詩は、「故郷への思い」*Tình quê* という叙情詩一篇が訳されているのみである(宇戸清治・川口健一編『東南アジア文学への招待』段々社、2001年、pp. 166-167)。
- 3 ダオ・チャン・フックはトゥーの描く月に関する優れた評論「ハン・マック・トゥー：月と詩」を著しており本論でも参考にしたが、トゥーの描く夢幻の世界に関するフックの見解、すなわち、それが病に起因し苦しみを緩和させるために作り出した幻想と捉えるフックの見解とは異なった観点から本論は考察していく(cf. Đào Trường Phúc, “Hàn-Mặc Tử: trăng và thơ,” *Văn*, số 179, Sài Gòn, 1-6-1974, p. 77)。
- 4 トゥーの人生については、彼の弟による評伝である Nguyễn Bá Tín, *Hàn Mặc Tử Anh Tôi*, nhà xuất bản Văn Nghệ Thành Phố Hồ Chí Minh, Thành Phố Hồ Chí Minh, 1991、および “Hàn Mặc Tử Tiểu Sử,” in Ché Lan Viên ed., *Tuyển Tập Hàn Mặc Tử*, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1987, pp. 9-13 を参考にまとめた。他の文献を参考にした箇所はその都度注に記す。
- 5 Trần Quang Chu ed., *Thơ Văn Hàn Mặc Tử; Suu tầm & Khảo cứu*, nhà xuất bản Văn Học, Thành Phố Hồ Chí Minh, 2018, p. 35.
- 6 ハン・マック・トゥーのベトナム語表記については、Hàn Mặc Tử (寒幕子)なのか Hàn Mặc Tử (翰墨子)なのかでいまだに議論がある。本人が最初に用いていたのは前者で、クワック・タンが後者に変更するよう勧めたという(cf. Quách Tấn, “Đổi nét về Hàn Mặc Tử,” *Văn*, số 73&73, 7-1-1967, pp. 48-49)。本論では、参考文献を挙げる際、そこにトゥーの名がある時には、その文献の表記の通りに記す。
- 7 Nguyễn Bá Tín, *op.cit.*, p. 134.
- 8 Phanxipăng, “Bí mật Hàn Mặc Tử (XVIII),” 11-10-2021, <https://phanxipang.wordpress.com/2012/10/11/bi-mat-han-mac-tu-xviii/> (最終閲覧日 2023/10/6)
- 9 Ché Lan Viên, “Những kỷ niệm về Hàn Mặc Tử,” *báo Người Mới*, số 23-11-1940 in Phan Cự Đệ ed., *Thơ Văn Hàn Mặc Tử (Phê bình và tưởng niệm)*, nhà xuất bản Giáo Dục, thành phố Hồ Chí Minh, 1993, p. 330.
- 10 初出の『サイゴン』紙(*báo Sài Gòn*, 7-12-1935)掲載時には、題は「無情」*Vô tình*で、署名はマドモワゼル・モン・カム Mlle Mông Cẩm と、トゥーの恋人の名が付けられていた。『今日』紙(*báo Ngày Nay*, số 24, 6-9-1936)掲載時には、トゥーが当時読んでいたボードレールに捧げる献辞が付いていて、署名は Hàn Mặc Nữ となっている。Nữ には「女」という字が当てはまる(cf. Trần Quang Chu ed. *op.cit.*, p. 188)。
- 11 Hoài Thanh-Hoài Chân, *Thi Nhân Việt Nam*, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1993 (1 ed., 1942), p. 180.
- 12 Vũ Ngọc Phan, *Nhà Văn Hiện Đại*, q. III, nhà xuất bản Thăng Long, Saigon, 1960 (1 ed., 1942), p. 762.
- 13 『悲痛』を構成する詩は、各選集で異なっている。本論で用いているチャン・クアン・チュー本収録の詩集『悲痛』は、Hàn Mặc Tử, *Đau Thương*, nhà xuất bản Văn Nghệ, Thành Phố Hồ Chí Minh, 1995 に基づくものである。これは、チャン・タイ・フン Trần Tải Phùng が 1938 年にタイプ打ちをし、トゥー自身の手による修正が入った原稿を、チャン・タン・マイの弟でトゥーと生前に交流のあったチャン・タン・ディック Trần Thanh Địch が印刷したもので、チューは信頼性が高いとしている(Trần Quang Chu ed., *op.cit.*, p. 17)。なお、本論での『悲痛』からの引用訳出時の句読点は、チャン・タン・ディック本のカンマ、ピリオドの表記に準じる。
- 14 Hữu Nhuận, Vũ Quần Phương ed., *Tuyển Tập Xuân Diệu; thơ*, tập I, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1983, pp. 69-70.
- 15 Đào Trường Phúc, *op.cit.*, pp. 73-74.

- 16 Đào Trường Phúc, *op.cit.*, p. 74.
- 17 Hoài Thanh-Hoài Chân, *op. cit.*, pp. 180-181.
- 18 Đào Trường Phúc, *op.cit.*, p. 76.
- 19 ファン・ク・デはこの表現にボードレールの詩「異邦人」L'étrangerからの影響を指摘する。Phan Cự Đệ, “Hàn Mặc Tử Sống mãi với thời gian,” in Phan Cự Đệ ed., *op.cit.*, p. 15.
- 20 ダン・ティエンはトゥーの詩作品は一貫してキリスト教信仰が反映されていると主張し、ここでの「夢の園」は、「創世記」のエデンの園を想起させ、トゥーはそのような無垢な世界に戻りたかったのだと解釈している (cf. Đặng Tiến, “Đức tin trong hồn thơ Hàn-Mặc Tử,” *Văn*, số 179, Sài Gòn, 1-6-1974, p. 6).
- 21 Trần Thanh Mai, *op.cit.*, p. 196.
- 22 Phạm Công Thiện, *Một Đêm Siêu Hình với Hàn Mặc Tử*, Viên Thông, California, 2000, p. 39.
- 23 đêm は夜の意味で、siêu hình は漢字の「超形」が当てはまる。Metaphysics はベトナム語で siêu hình học (超形学) と訳されているが、本論では metaphysical の一般的な日本語訳を用いて「形而上夜」と訳した。
- 24 Phạm Công Thiện, *op.cit.*, pp.33-34, p. 38.
- 25 「月の季節に戯れる」が厳密にいつ書かれたかは不明だが、『悲痛』第三部に見られた激しい錯乱、狂騒、血なまぐさは消え、清麗さは増し、第三部の後半に配置された二篇の詩と『如意の春』で目に付く「快樂」という言葉がこの作品にも現れているため、おそらく 1938 年頃以降に創作されたものと推測する。トゥーの弟によればこの散文詩は 1924-26 年にトゥーがサーキーの浜辺で過ごした月夜の体験が元になっているという (cf. Nguyễn Bá Tín, *op.cit.*, pp. 152-153)。
- 26 Phạm Công Thiện, *op.cit.*, p. 32.
- 27 『ベトナムの詩人』には、「かつては「私たち ta」という語の時代だったが、今は「私 tôi」という語の時代だ」という「新しい詩」運動における近代的自我の確立を示す有名な言葉がある。Hoài Thanh-Hoài Chân, *op.cit.*, p. 44.
- 28 ヴァン・タムは、1930 年代後半から 1940 年代前半にかけて活動した劇作家ドアン・フー・トゥー率いる「春秋雅集」という芸術家グループが「tôi から ta へ」の移行を目指したことを論じる中で、ta を Đại Ngã (大我) と言い換えている (cf. Văn Tâm, *Đoàn Phú Tứ; Con người và tác phẩm*, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1995, p. 171)。なお、本論では、トゥーの詩に現れる tôi は「ぼく」、ta は「俺」と便宜的に訳し分けている。
- 29 『悲痛』には、「朦朧」mông lung という漢越語を用いて、魂が見た形而上世界を表現している詩がある。「煌めき」では、「ぼくは、ぼくの魂を体の外へと抜け出させた／朦朧とした光の中でまどろむため」(p. 295) とある。「激しい酔い」には、「俺の心は、朦朧とした世界へと素早く投げ上げられた／抑えのきかない一篇の詩」とあり、また「縹渺の世界の雲を震えさす」(p. 294) という句もある。
- 30 言語の意味による無分節的世界の分節については、7 節で言及する井筒俊彦の言語的意味分節の考えに依拠している。
- 31 チャン・タン・ディック本では rên (呻く)、チャン・クアン・チュー本では rên (音が長く響く) となっている。本論では前者を採用した。
- 32 Vũ Ngọc Phan, *op.cit.*, p. 766.
- 33 Phan Cự Đệ, *op.cit.*, p. 17.
- 34 Phan Cự Đệ, *op.cit.*, p. 13.
- 35 Chế Lan Viên, “lời giới thiệu,” in Chế Lan Viên ed., *op.cit.*, p.37. Lê Thị Thanh Tâm, *op.cit.*, p. 44.
- 36 井筒俊彦『意識と本質』岩波書店、1991 年、pp.180-201 を参照。
- 37 井筒俊彦、前掲書、p. 201。

## The Metaphysical night of Hàn Mặc Tử: The Poetry of Ecstasy and Blood

Munehiro NOHIRA

### Summary

Vietnamese poet Hàn Mặc Tử (1912-1940) emerged during the period of modern poetry flourishing known as the “New Poetry” movement in 1930s Vietnam. In this paper, after providing an overview of his 28-year-short life and poetry-related activities, I delve into an examination of the characteristics of the world of moonlit nights that he depicted in his poems. From the third part of his poetry collection *Suffering* (1938), in the midst of existential anguish, the poet begins to soar his soul into the world of the “metaphysical night,” experiencing strange scenes, which he then portrays in his poetry with his very “blood.” In this moonlit realm, both the subjectivity of consciousness and all objects, as well as the boundaries between dreams and the real world, dissolve in the moonlight, merging and permeating each other in a hazy manner. If we interpret the world he experienced as a realm of deep subconsciousness, it is possible to view his poetry as an example aligned with the shamanic spiritual traditions in Eastern thought that regard such experiences as genuine reality.

### キーワード

ハン・マック・トゥー ハン・マック・トゥー ベトナム近代詩 形而上夜 脱魂 シャマニズム  
シャーマニズム

### Keywords

Han Mac Tu Hàn Mặc Tử Vietnamese modern poetry Metaphysical night ecstasy  
shamanism

# Articles

## 変容する壁の内外 —村上春樹『街とその不確かな壁』を読む

柴田勝二

### 1. 43年後の書き直し

村上春樹の新作である『街とその不確かな壁』（以下『街とその』と略記）は、43年前の1980年に書かれたほぼ同名の短編小説「街と、その不確かな壁」を新たに長編に書き直したものである。新たにというのは、この短編に基づいて1985年に『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（以下『世界の終り』と略記）が書かれていたからで、一つの短編小説を基に二つの長編小説が生み出されたことになる。作者をこの作品の創作に促したものは、「あとがき」でも触れられている、二つの長編の間にある35年あまりの時間の経過である。『世界の終り』がもたらされたのが「いろんなことがどんどん勝手に前に進んでいく時代だった」のに対し、『街とその』に着手された2020年は「「コロナ・ウィルス」の年」であり、この疫病が世界中で猛威を振るっていた期間に作品の執筆が進められていった。そしてこの疫病は直接的な形ではないものの、確かに作品に取り込まれていることが見て取れるのである。

その関係性を探る前にまず『街とその』の内容を概観すると、物語は少年の「ぼく」が一歳年下の少女である「きみ」と、エッセイ・コンクールにともに入賞したことをきっかけとして親密になっていく話と、中年の「私」が、「単角獣」が行き交う壁に囲まれた街で、分身の「影」と言葉を交わし、図書館で「夢読み」をおこなう話が第一部で進んでいく。それにつづく第二部では、やはり中年の「私」が福島の私設図書館に館長として勤めることになり、そこで前館長の不思議な老人や司書の女性たちと日々を送り、さらにその図書館の本を異常な貪欲さで読破していくサヴァン症候群の少年が後半登場し、彼が「私」と壁の中の街を媒介することになる話が語られていく。そして「私」が第一部と同じ壁の中の世界に移り、やはりここの住人となった図書館の少年と交わりを持つ短い第三部によって物語が閉じられている。

壁に取り囲まれた街で主人公が生きるのは、基になった短編「街と、その不確かな壁」（以下「街と、その」と略記し、カッコの種別によって長編作品と区別する）や、『世界の終り』でも現れる設定で、それが今回の長編にも受け継がれているが、三者の間で共通点と差異が見られる。共通しているのは、基本的な設定に加えて壁の中の街がいずれも貴重な何ものかが失われた世界として位置づけられていることである。「街と、その」における街は、そこに入る時に「影」を捨てることを求められる場所であり、語り手の「僕」は大男の門番に「影を捨てるか、街に入るのをあきらめるか、どちらかだ」という選択を迫られた挙

げ句、影を捨てる決断をして壁の中の街に住み始めたのだった。

影を捨てねばならないのは、「僕たちはみんな影をひきずって歩いていた」という前提があるからで、「僕」は門番の剛力によって影をひきはがされることと引き換えに街の中に入ることを許される。この作品では影は「僕たち」と複数形で書かれるように、皆が〈ひきずり〉つづけるものであり、街を行き交い、冬になると「寒さと飢え」のために、眼に「哀しみの色」を浮かべつつ次々と死んでいく「獣」たちは、この街の住人が捨てることを強いられた「影」と照応する存在として眺められる。「僕」がひきずりながらそれを捨てる選択をした影とは、初期の村上作品のモチーフをなす、疾風怒濤の時代であった60年代末的な情念の比喩であり、『風の歌を聴け』（1979）に始まる三部作の主人公は、それをひきずりつつも断念する選択をすることで、70年代の散文的な時代を生き延びていくことができるのだった。

一方この60年代末的な情念を70年代においてもひきずることで生きづらさを増していく存在が、「僕」の友人である「鼠」であり、三部作を通して「僕」と鼠は次第に距離を拡げていき、三作目の『羊をめぐる冒険』（1982）では、特定の人間の中に入り込んでその人間を支配すると同時に超越的な活動力を付与するとされる、特殊な斑紋を持つ羊を体内に入れることを拒んで鼠は自死するに至るのだった。『風の歌を聴け』で1970年の夏に「僕」が交わりを持つ、左手が四本指の少女もやはり終焉した60年代の象徴であったが、二人がともに「獣」の記号性を帯びていたことは見逃せない。鼠という呼称自体がそれを物語っているのに加えて、四本指の少女にしても、その指の本数は伝統的に「獣」の指標となるものであった。

三部作につづく長編である『世界の終り』に鼠が現れないのは、『羊をめぐる冒険』の帰結との連関からいって自然であり、その代わりに影がその後身として登場していた。それに対して「街と、その」が書かれたのは、三部作の二作目に当たる『1973年のピンボール』と同じ1980年であり、三部作のモチーフを共有する面が強い。三部作と差別化するためにここでは鼠は登場しないものの、その分この作品の影は鼠的な属性を分有している。影は「僕」を壁の外に出るようにいざない、「僕」は影の言葉に従うことで壁を消失させて脱出することに成功するが、そのいざないは「この街は完全じゃない、壁だって完全じゃない。弱点は必ずある。俺はそれをみつけたのさ。完全なものなんて世の中に何ひとつない」という、断定的な確信の言葉によってなされている。一方『世界の終り』の終盤に描かれる同様の場面でも、影は「僕」に脱出を勧めるが、ここでは影は街の「完全さ」を認めたくて、「完全さというものは必ずあらゆる可能性を含んでいるものなんだ。そういう意味ではここは街とさえもいえない。もっと流動的で総体的なものだ。あらゆる可能性を提示しながら絶えずその形を変え、そしてその完全性を維持している。つまりここは決して固定して完結した世界ではないんだ」と、より知的で理性的な言葉遣いで脱出の可能性を「僕」に語っている。

「街と、その」の影の口調は『風の歌を聴け』での鼠のそれを思わせ、作中での性格も近似している。ともに烈しい情念を空転させがちな人物であり、とくに影がもともと「僕」から振り捨てられた存在であることは、三部作の鼠と「僕」の分身的な関係の証左ともなっている。「街と、その」における壁に囲まれた街とはすなわち、60年代末的な情念を許容

しない散文的な時代として進んでいくと見なされる70年以降の時代の比喩にほかならず、ここで影が「この街は完全じゃない」ことの根拠として「この街の弱点はあの獣さ。獣がつまりこの街の安全弁ってわけだ」と言うのは、今見てきたように獣がその情念を具現化した生き物として、それが壁の中の世界で死にきっていないことを傍証しているからである。

そして最後に「僕」は壁の外に出ることによって、その不完全さを証すことになるが、それは60年代末的な情念に立ち帰りうる可能性を示唆することにもなっていた。それはこの時代に青年期を過ごした村上春樹の〈お里〉ともいべきもの<sup>1</sup>であり、70年代以降の〈クール〉で散文的な時代に対する批判意識はそれ以降も持続していく。2001年の『海辺のカフカ』では、「佐伯さん」という四国・高松の図書館に勤める女性が、恋人を失った70年以降の時間が「延々と続く後日談のようなもの」であり、「空虚な一日いちにち」の連続であったと語るように、情念的な昂揚を失った世界としてこの時代が位置づけられているのである。

## 2. 曖昧化する壁

したがって短編「街と、その」の「僕」が読みつづける、図書館に積み上げられた「古い夢」は、この時代に失われていった様々な浪漫的な情念の描いていたヴィジョンのことであり、それゆえ「その夢の殆んどは哀しい夢だった。それは全ての芽をつみとられ、全ての枝先を固い岩盤に遮られた闇の中の樹々だった」と描写されるのである。一方『世界の終り』では壁の中は70年代以降の世界の比喩としての性格は引き継がれながら、むしろその時代を生きる「ハードボイルド・ワンダーランド」（以下「ハードボイルド」と略記）の「私」の深層が描いていた時空として意味づけられている。「私」は近未来の社会で、自分の脳の回路を使って情報の変換作業をおこなう計算士という職業に就いているが、その仕事をつつがなく遂行するためには脳の回路がきわめて安定していることが必要であり、「私」はそれを高いレベルで満たしているゆえに優秀な計算士として評価されているのだった。

「世界の終り」の章における壁の中の世界がすなわち、その「私」の深層世界の光景であったが、それが〈終わった〉世界であることは「街と、その」と同様でありながら、ここではそれを積極的にはらむことが、近未来の情報化社会を生き抜く条件となっている。彼が現実世界からこの深層世界に移行することになったのは、その世界を図像化した特殊な回路を「私」の脳に埋め込んだ博士が情報戦争に巻き込まれることで、解除の期限を過ぎてしまったために、「私」がそこに閉じ込められたからであったが、博士は「私」の計算士としての優秀さの所以を探查した結果、彼が極端に「自己の殻」を守ろうとする性癖があることを見出す。その彼がはらんだ堅い「自己の殻」こそが、「世界の終り」の街を囲む堅固な壁にほかならなかった。つまり彼は人間が本来持っていたてもよい不安定な情動を切り捨てていたからこそ、計算士として困難な仕事もこなしたのであり、その〈終わった〉ないし〈死んだ〉世界が『世界の終り』における壁の中の世界として表象されていたのである。

こうした先行する二作品に描かれる壁の中の様相を踏まえて、今回の『街とその』を眺めると、特徴的なのは壁の外の世界に与えられる比重の大きさである。原型の「街と、その」はいわゆる額縁小説の形を取っており、「ことばは死ぬ」というモチーフが提示された大学時代の追憶が断片的に語られるとすぐに壁の中の世界に移り、最後にそこを脱した「僕」がふたたび言葉の死を述懐するくだりで作品は閉じられている。また『世界の終り』で交互に進行していく二つの物語は、内と外ではなく表層と深層という垂直的な構図をなしているために、「世界の終り」の〈外〉は原理的に仮構されていなかった。

一方『街とその』では壁の中の主体として暮らす「私」によって語られる部分は分量的に2割程度であり、時間的にその前身に相当する少年の「ぼく」が、空間的には壁の外である都市で1歳年下の「きみ」と交わりを持つ話が、それと拮抗する比重で語られていく。そして福島を舞台とする第二部は当然壁の外の物語となるが、ここで私設図書館の館長となる「私」はやはり壁の中の「私」と分身関係にあり、彼はかつてはその世界で日々を送っていたことを認識している。彼の前任者である「子易さん」は、「私」に面接をおこなったのだったが、実は彼はすでに亡くなっていて、「私」が接したのは彼の霊であった。現世の人間と霊が交わりうる世界である点で、第二部の空間も日常的な現実から逸脱する面をもっている。

こうした壁の外の世界で物語内容が展開される比重の高さは、内と外を限る境界としての壁の堅固さを相対化するとともに、壁の内側と外側の世界の異質さも希釈することになる。現に冬に図書館が雪で囲まれる光景を目の当たりにした「私」は「飢えと寒さのために命を落としていった単角獣<sup>2</sup>たちのことを思い出さないわけにはいかなかった」のであり、自分がいる場所がどこであるのかを訝しまざるをえない。

白い雪に囲まれた場所に一人で立って、頭上の真っ青な空を見上げていると、ときどき私にはわからなくなった。自分がこの今いったいどちらの世界に属しているのかが。

**ここは高い煉瓦の壁の内側なのか、それとも外側なのか。**

(第二部、ゴシック体原文)

このくだりのやや後の箇所でも「私」は、「私にかろうじてわかるのは、自分が現在おそらくは「あちら側」と「こちら側」の世界の境界線に近いところに位置しているらしい」と述懐している。こうした「境界線」としての壁の堅固さの希薄化は、この作品世界における壁の機能が、「街と、その」や『世界の終り』とは別個のものとなっていることを物語っている。批評家の福島亮大はインターネット上の論評<sup>3</sup>で、『街とその』における「不確かな壁」の描き方を問題とし、その「描き方こそが最も不確かなのである」と批判している。福島は壁を社会システムの「父性的な強制力」としており、それ自体は適切な見解だが、その揺るがされ方が「不確か」であるというトートロジー的な評言は、必ずしも妥当ではない。『街とその』における壁の描かれ方は、確かに「不確か」な曖昧さがあるが、むしろそれを前景化させることに作者の趣意があったと見られるからである。

すなわち前二作における壁は、端的には60年代と70年代以降を区切る境界であり、と

くにその推移をモチーフとする三部作の途上で書かれた「街と、その」においては、その性格は明瞭であった。『世界の終り』でもその性格が継承されながら、情報化社会としての80年代に生きる人間の自己確保が問題とされていたが、その38年後に発表された『街とその』ではもはやその図式は存在していない。村上が先駆的に主題化した個人と情報の流通の問題は現在でも決して色褪せてはいないものの、90年代以降の村上の創作からは後退していき、『ねじまき鳥クロニクル』(1994～95)や『海辺のカフカ』、『アフターダーク』(2004)のような、日本と近隣アジア諸国との軋轢を含む、近代日本の歩みに批判的な眼を向ける作品が生み出されるようになる。

それは出発時に「デタッチメント」と評されることも少なくなかった村上の表現活動に現れた変質であった<sup>4</sup>が、『街とその』も同時代への〈社会意識〉を基底にもつ点で、そうした系譜のなかに含まれる作品であるといつてよい。冒頭で引用したように、「「コロナ・ウィルス」の年」であった2020年に作者はこの作品に着手しており、それにつづけて「あとがき」で次のように述べている。

僕はコロナ・ウィルスが日本で本格的に猛威を振るい始めた三月の初めに、ちょうどこの作品を書き始め、三年ちかくかけて完成させた。その間ほとんど外出することもなく、長期旅行をすることもなく、そのかなり異様な、それなりの緊張を強いられる環境下で、(かなり長い中断＝冷却期間を間に挟みはしたが)日々この小説をこつこつと書き続けていた(まるで〈夢読み〉が図書館で〈古い夢〉を読むみたいに)。

この記述は『街とその』に込められたモチーフの在り処を示唆するもので、作品を読み解くための手掛かりを作者みずから与えている。これまでも村上の作品世界は、今見たような現実世界への批判意識を起点としながら、それを超現実的な要素を含む物語として寓意化することによって展開されてきた。この「あとがき」のようにその方向性を自身が提示しているのは珍しいが、『街とその』もその流儀によって構築されていることは否定しがたい。作中でも「コロナ・ウィルス」への言及と受け取られるくだけりが見出され、感染症の蔓延による「かなり異様な、それなりの緊張を強いられる環境」への応答としてこの作品がもたらされていることは容易に察せられる。

直接的な言及としては、「私」が福島の図書館に現れるようになったサヴァン症候群の少年と対面した際に、「私」がかつていたと記憶する壁の中の街の様相を語った後に、少年がメモ帳に「**疫病を防ぐため**」(ゴシック体原文)という一行を書き付ける場面がある。「私」がそれを見て「つまりその煉瓦の壁は、疫病が街に入ってくるのを防ぐためにこしらえられた、そういうことなのかな？」と尋ねると、少年はそれを肯定する。それを受けて「私」は、少年になぜそれが分かるのかと不審に思いながら、次のように考えをめぐらす。

しかしもしその壁が、少年の言うように疫病を防ぐために築かれたものであるとすれば、それでいろんな意味が通じるような気がした。いつのことかはわからないが、とにかくそれが築かれた時点から、その高い壁は住民を内側に閉じ込め、住民ではないものが中に入ることを阻止するべく、強固に厳密に機能してきたのだ。

(第二部)

それにつづけて、少年はさらにメモ帳の新しい頁に「終わらない疫病」と書き付けるのである。引用したくだりは中国をはじめとする各国で、感染症の拡大を防ぐためにとられたロックダウンの措置を想起させるが、矛盾するように映るのは、ここで語られる「高い壁」が「強固」で「厳密」なイメージをもっているにもかかわらず、今述べたように作品全体としては、「街と、その」や『世界の終り』よりも壁の境界としての堅固さが相対化されていることである。かつて壁の中にいたという記憶を持つ主人公の「私」は、壁の外の現実世界としての福島での日々を過ごした後、再度壁の中に移行し、時間を遡行して少年時代に戻っていく。ビートルズの「イエロー・サブマリン」のパーカを着ていたところから「イエロー・サブマリンの少年」と呼ばれるようになるサヴァン症候群の少年も、今引用した「疫病」への危惧から「**その街に行かなくてはならない**」（ゴシック体原文）という使命感に駆られてか、図書館のある町から姿を消して、壁の中の住人となる。そして終盤の短い第三部で、「私」と少年は再会することになるのである。

### 3. 「疫病」が失わせたもの

『街とその』で二面的な意味づけ方をされているように見える壁の性格を考える際に重要なのは、先行する二作品のなかで壁が空間的な境界をなしながら、その内と外の隔たりを明確にしているのはむしろ時間的な意識であったことだ。すなわち、壁の中の世界とは、いずれも情念的な昂揚を欠如させた世界であり、その起点にあるのは三部作のモチーフである60年代の終焉であった。いいかえれば、〈失われたもの〉は過去に帰属するものであり、時間的な推移のなかで喪失が生じたのだった。

その原理が『街とその』にもやはり当てはめられる。ここでようやく論のはじめに示した、壁の中が貴重な何ものかが喪失した時空であるという前提に帰ることができるが、ここで失われているのは烈しい情念の昂揚ではなく、むしろ人間が日々の繰り返しのなかで抱きうる、普遍的な情感の数々である。第一部での「私」と影のやり取りで、影は「私」が壁の中の町で読む「古い夢」とは「この街をこの街として成立させるために壁の外に追放された本体が残していった、心の残響みたいなものじゃないでしょうか」と言い、「私」が「心の残響？」と鸚鵡返しに尋ねると、影はそれを「心の細かい種子みたいなもの」と言い換え、「私」が再び鸚鵡返しの問いを発すると、影はそれを次のように具体化している。

「そうです。人の抱く様々な種類の感情です。哀しみ、迷い、嫉妬、恐れ、苦悩、絶望、疑念、憎しみ、困惑、懊悩、懷疑、自己憐憫……そして夢、愛、この街ではそういった感情は無用のもの、むしろ害をなすものです。いわば疫病のたねのようなものです」

(第一部)

ここで影が「古い夢」を、「心の残響みたいなもの」と表現すること自体は、前二作を受け継いだ規定であるといえるだろう。とくに「街と、その」では60年代末の情念の残

滓としての色合いが濃かったが、ここでは「人の抱く様々な種類の感情」として、より一般的な地平に置かれている。影の口調も「街と、その」では、三部作の鼠のそれとも重ねられる粗野で荒っぽい響きを帯びていたのが、この長編では影は今の引用にあるように「です、ます」の丁寧な口調に変わっている。影が主体から切り離された情動の具現化であることを踏まえれば、この変化は壁の中の世界で生きるために「無用のもの」として残滓化された情感の変質と照応したものであることが分かる。すなわち『街とその』における壁の中とは、荒々しい情念ではなく引用に列挙されたような、人間が本来抱くべき「様々な種類の感情」が否認される世界なのである。

そこにこの作品が「『コロナ・ウィルス』の年」に書き進められ、その状況に対する応答を含む形で成り立っている所以が見出される。すなわち、2020年初頭に中国を皮切りとして始まった新型コロナ・ウィルス感染症の蔓延は、同国での数々の都市でのロックダウンとして顕在化したような〈壁の中〉に人びとを閉じ込めるとともに、一般生活者の自由な外出を困難にすることによって、各家庭を〈壁の中〉の空間に変じさせることになった。さらに〈壁の外〉である都市の生活空間では、「ソーシャル・ディスタンス」を取ることが求められ、他者との濃密な接触を回避することが勧められた。感染の拡大を抑えるために取られたこうした施策を受け容れることで、人びとは一人一人の生活空間に追いやられ、そこで自足することを強いられる年月を長く過ごすことになった。そして人間の感情が本来他者との交わりのなかで生起するものであれば、それは人間が「様々な種類の感情」のやり取りを持ちにくい状況が持続することでもあった。

精神科医の斎藤環は『コロナ・アンビバレンスの憂鬱——健やかにひきこもるために』（晶文社、2021）で、こうした人びとに外出を自粛させるような施策を日本人が受容することによって生まれた倫理観を「コロナ・ピューリタニズム」（CP）と呼び、相互監視のなかで公園で遊んでいる子供が通行人に罵倒され、開店営業している店がSNSで批判され、自粛期間中に旅行した芸能人が謝罪を強いられるといった状況が現出したことが紹介されている。斎藤はこのCP下で、自身が肯定する「ひきこもる」という生き方がコロナ・ウィルスへの「最強のライフスタイル」として浮かび上がってきたと述べているが、確かに外出せずとも社会人として仕事をし、毎日の生活を楽しむことが可能であることを発見させたのはこの感染症の〈恩恵〉であっただろう。

けれども村上春樹は60年代末の情念的昂揚への郷愁を持つ世代の作家であり、自身の作品にもそれを盛り込んできたことを忘れることはできない。一見〈クール〉に見えるこの作家の起点には、70年代以降の〈クール〉さを受容しつつそれを相対化するアンビヴァレンスがあり、主人公の分身である鼠や影は、その受容の過程で括り出された残滓的存在であった。村上作品を特徴づける、多く男女の交渉に具現化されるロマン的な色合いもそれと軌を一にしているが、『街とその』にも描かれる「ぼく」と「きみ」の淡い交わりは、ありふれたものであるだけに壁の中の世界で失われているとされる「様々な種類の感情」の一形態を映し出している。

主に第一部で壁の外の物語として語られる、エッセイ・コンクールにともに入賞したことに始まる二人の交わりは、次第に親密さを深めるものの、性交にまでは至らず、そのうち「きみ」は不意に姿を消してしまう。彼女は「ぼく」と出会った時から「本当のわたし

が生きて暮らしているのは、高い壁に囲まれたその街の中」(傍点原文)であり、「今ここにいるわたしは、本当のわたしじゃない。その身代わりにすぎないの」と語っていた。同様のことを「街と、その」の「君」も語っていたが、その意味は両作品の間で変じている。「街と、その」における壁の中は、眼に「哀しみの色」を浮かべつつ死んでいく獣たちに託される60年代末的情念の衰滅していく世界であり、壁は70年代以降の時代との懸隔とその時代の散文的な無機質さのイメージ化であった。そしてその外側の世界は、僅少な分量でしか語られないものの、壁の中で生きる抑圧感からは免れた時空として位置づけられている。ここで「君」は『街とその』と同様に「本当の私」は壁の中の街にいると言うが、それは『海辺のカフカ』の佐伯さんが70年以降の時間を空虚なものとして過ごしてきたと語るように、今生きる世界が真の自己実現から隔てられた場であるという感慨の表明として受け取られる。

その意味で「街と、その」における壁の外は、時間的には語り手の「僕」が十八歳という年齢であることによって、60年代後半が想定される一方で、作品執筆時の現在をも示唆する両義性を帯びていた。それに対して『街とその』では、作者自身の加齢を反映して壁の中と外ではかなりの時間差が存在している。「私」が第二部で福島の図書館長を勤める中年の「私」と分身関係にあることを踏まえれば、壁の中の「私」もその年代であると想定され、したがって壁の外の「ぼく」は追憶のなかの存在であることになる。そのため「きみ」が「本当のわたしが生きて暮らしているのは、高い壁に囲まれたその街の中」と言うのは、「ぼく」と過ごす平穏な日々がすでに過去のものであり、自分が現在「本当に日々を送っているのが、その平穏さが失われた世界としての壁の中にある」という認識の表明にほかならないだろう。

この作品の壁の境界としての曖昧さは、こうした物語の設定からもたらされている。つまりここでは壁の中は人間が本来持ちうる「様々な種類の感情」が失われた世界であったが、壁の外の出来事として語られる少年少女の淡い交わりも、はるか過去の時間に属する、立ち帰ることのできない物語である。またそこでも「きみ」は不意に姿を消してしまい、「ぼく」が「きみ」との恋愛を成就させたわけでもない以上、感情の不充足感が漂うことになる。そのため壁の中と外の世界の間には質的に明確な差異はなく、コロナ下の状況と比喩的に連繋する壁の中が、相対的に人間本来の感情的なやり取りを欠如させた空間として浮上してくるにすぎない。

そこから2節で引用したように、第二部の「私」が「自分がこの今いったいどちらの世界に属しているのか」が怪しくなり、自分の居場所が「**高い煉瓦の壁の内側なのか、それとも外側なのか**」が不明になる感覚を覚えることになる。「街と、その」や『世界の終り』におけるように、失われたものが60年代末的な情念という、時代的な限定性を帯びた感情として前提されない以上、失われたものと持続するものの境界は曖昧に溶解し、壁の中と外は反転し合うことになるのは当然である。それは「私」と影の差異が希薄化するということでもある。もともと情念的な残滓の形象化であった影からその性格が脱落すれば、その主体との明確な差別は失われざるをえない。影の口調が「私」のそれと近似しているのはその端的な現れだが、村上自身『日刊スポーツ』のインタビュー(2023・4・13)で、「この話では、影と本体のどっちが本体でそっちが影か分からなくなっていく。影と本体を等

価に置くというのが新しい試みだった」と語っている<sup>5</sup>。

#### 4. 遍在する〈壁の中〉

この感情的な交渉の有無を指標とする壁の内外、「影と本体」の等質性は、ここに描かれる状況の遍在性を示唆している。実際『街とその』における壁はコロナ下でロックダウンされた都市を想起させながら、それに限定されない性格を帯びている。第二部の舞台が〈福島〉であるのは当然それを踏まえたうえで与えられた設定であろう。現実はこの地に甚大な打撃を与えた2011年3月の東日本大震災の際には、双葉町、大熊町、浪江町といった福島第一原発周辺の「帰宅困難区域」ではバリケードが築かれてロックダウンがおこなわれ、住民はそれまでの生活を根こそぎ奪われることになった。地震や津波の打撃によって住居が失われるのは痛ましい事態だが、これらの地域では住居が無事であっても人びとは生活の場から追いやられ、感情の交わり以前に人間そのものが不在の〈壁の中〉が現出した。また避難区域の外側でも、人びとは従来の生活を愉しむ権利を喪失した日々を送ることになった。たとえば次の引用のような生活を、福島の人びとは長く課せられるようになる。

原発事故後～現在も娘二人をほとんど外で遊ばせる事もなく、洗濯物も一回も外に干した時ありません。食料品も県外産の物にし、水も買っています。外に出る時は、子供達に線量計を持たせたりと、未だ普通とは違う生活を送っています。これが普通の日常でしょうか？ 子供達の将来もとても不安です。

(成元哲他編『終わらない被災の時間』石風社、2015)

放射線というやはり見えない相手と対峙しつつ、被災地の人びとはコロナ下の都市よりも厳しい制限と抑圧のなかで生きることを強いられていた。マスクを着けてソーシャル・ディスタンスを守れば一通りの行動を取ることができるコロナ下の状況と比べても、子供を外で遊ばせることも、県内産の食料品を買うことも叶わないという被災地の状況が一層苛酷であったことはいままでもない。

『街とその』の第二部は福島を舞台にすることで、震災との連関をほのめかしながらも、震災やその後の状況には一切言及されていない。にもかかわらず壁の中の世界のイメージが、震災後の状況を踏まえる形で構築されていることがうかがわれる。すなわち壁の中の街では「様々な種類の感情」が「無用のもの」となっている以前に、その担い手である住民たちがあらかた姿を消してしまっていることが語られている。

今より遙かに数多くの人がかつてこの街に住んでいたようだ。当たり前の生活がそこでは営まれていたのだろう。しかしある時点で何かが起こり、住人の多くはこの街を捨てて立ち去った。慌ただしく、おおかたの家財道具を後に残して。

(傍点原文、第一部)

この描写は放射線量の高さから帰宅困難区域となった、バリケードで囲まれた福島町の様相を想起させる。反面新型コロナ・ウィルスが蔓延する地区では、むしろロックダウンによって住民は閉じ込められ、その外に出ることが叶わなくなった。その点で村上は二つの災厄を融合する形で壁の中のイメージをつくり上げていることが想定される。震災後の状況がもう一つの〈壁の中〉であるという認識はもちろん村上にあったはずだが、これまで見たように『街とその』では壁の中はもっぱら人間が本来抱き、やり取りするはずの種々の感情を欠落させた時空として描出されているのである。

そうした欠落をはらんだ時空が壁の中に限定されない形で遍在し、それゆえ「私」が、自分が「壁の内側」にいるのか「外側」にいるのかという疑問を浮かばせるのは合理的である。ただいつものように複数の時空を行き来しつつ巧みに物語が構築されていきながら、そうしたある意味では常識的ともいえる感慨を提示する地点に作者の趣意が辿られてしまうところに、この作品のもつ物足りなさも見出される。福島亮大の論評でも、ペストの猖獗を描いたデフォーやカミュの作品に触れつつ、村上作品における疫病に「リアリズム的な具体性」を付与しないならば、「むしろ寓話としての疫病を厳密に描かねばならない」という不満が呈されている。この不満はもっともなものだが、それとともに『街とその』が読み手に抱かせる物足りなさは、イエロー・サブマリンの少年に「終わらない疫病」(ゴシック体原文)と手帳に書き付けさせながら、前二作の着想を形式的に受け継ぐことで、今の引用にも見られるように壁の中の世界が〈事後的〉な不在感、喪失感を漂わせている齟齬にあるだろう。つまり新型コロナ・ウィルス感染症を想起させる疫病が、人間的な感情の生起とやり取りの欠落をもたらしているなら、今現在の形でその人びとはその災厄を蒙っているはずで、それが事後的な事態として位置づけられているなら、その欠落からも回復しているはずだからだ。そう考えるなら、やはり何らかの形で人びとが疫病に対峙しつつ、〈人間的〉な世界を人びとが持ちうる可能性が探られてもよかっただろう。

その場合福島が提起するように、疫病は寓意的な事態として表象されることになる。従来の作品でも、疫病は多くの場合寓意をはらむ形で描出されている。感染症の拡大とともにあらためて注目を浴びることになったカミュの『ペスト』(1947)は、北アフリカの都市オランに蔓延して大きな犠牲を出すことになった疫病の様相と、それにひるまずに対峙しようとする医師リウーの活躍を緻密に描いているが、アンガス・フレッチャーの『アレゴリー』(1964)によれば、このリアリズムの作品においてもペストはナチス勢力の浸食の寓意として捉えられるという<sup>6</sup>。またこの作品を踏まえて書かれた大江健三郎の『芽むしり 仔撃ち』(1958)は寓意的な性格を一層強く備えている。第二次世界大戦末期を舞台として、疫病が蔓延し始めた疎開先の村に閉じこめられた少年少女たちの行動を描いたこの作品は、作者自身が関わった砂川基地闘争をモチーフとしており、大人たちが無責任に子供たちを放置して逃げ出す要因となった疫病とは、日米地位協定の下で無際限に拡張、増殖することになった基地に代表されるアメリカの軍事勢力を指していると思われる<sup>7</sup>。

重要なのは、こうした作品における〈壁の中〉が、単に人間的な交わりが阻害された時空として描かれるのではなく、むしろそうした状況において可能となる感情の昂揚や交歓が提示されていることだ。極限的な事態が人間にとって本質的な価値に立ち帰らせるとい

うのは、戦争文学にも見られる文学表現の定番のひとつではあるが、『ペスト』では終盤リウーは「彼がかちえたところは、ただ、ペストを知ったということ、そしてそれを思い出すということ、友情を知ったこと、そしてそれを思い出すということ、愛情を知り、そしていつの日かそれを思い出すことになるということであった」(宮崎嶺雄訳)<sup>8</sup>という感慨を抱く。多分にカミュの作品を引き継いでいる面がある『芽むしり 仔撃ち』(1958)では、封鎖された村に閉じこめられた感化院の子供たちは、ここではじめて主体的な生活者となる感覚を覚える。主人公の「僕」は「疫病が激しい勢いで谷間を驟雨のようにおおいつくし、僕をしっかりとらえ、僕らのまわりに氾濫」していることを感じる一方で、少女との交わりによって「僕は広い世界に一人ぼっちだった、そして愛が生まれてきたところだった」という昂揚感も受け取るのである。

村上作品においても〈戦い〉は姿を現していた。『世界の終り』の「ハードボイルド」の章では、「組織」と「工場」という二つの陣営の間で情報戦争が繰り広げられており、また地下にうごめく「やみくろ」という闇の勢力も「私」に脅威を与えていた。もっとも「私」は異常なほど安定した脳の回路を持ち、不透明な感情に動かされないうために、その状況下で優秀な計算士として仕事を遂行しうるのであった。この章は近未来の時間に展開されていくが、激しい情動を抱えた人物が生きる世界を描く時、村上は60年代末の時代を想起しがちであるために、現在時を時間的な舞台として感情的な交歓や昂揚を描くことが難しくなるのである。『世界の終り』の「私」は、不透明な感情を切り捨てることで生き延びていく、出発時以来の主人公たちの断念の取った究極的な形であった。

一方『街とその』では現在と過去、現実と非現実が壁の中と外で曖昧に交錯する世界が展開されていきながら、疫病との比喩的な戦いも、情報の氾濫と流通に個人が浸食される問題も描かれない。もっぱら三部作以来の手法を援用する形で、人間的感情の喪失という図式が提示されるにとどまっている。

この作品で積極的なヴィジョンを担いうる存在として登場しているのは、イエロー・サブマリンの少年であろう。サヴァン症候群の人物に設定されるこの少年は、意味や主題を問うこともなくひたすら図書館の書物を自身の頭に内蔵していこうとし、それはあたかも「究極の個人図書館」(ゴシック体原文)となろうとする試みのように「私」には映る。第二部の途中で失踪した少年は壁の中の街に移動したようだが、そこで「夢読み」をする「私」と出会い、彼と「一体になる」ことを願い出る。それは「究極の個人図書館」になろうとする彼の読書行為と「私」の「夢読み」が同一性を帯びていることを示唆することになる。すると「私」が読もうとする「夢」は60年代末的な情念の残滓から、言語を媒体として先人たちが描いてきたヴィジョンの数々に変じることになり、少年は古代から現在に至る文化的営為の連続性を確保する人物として眺められるのである。見方によっては、作者村上が言語表現の通時的堆積と向き合うことによって作品を生み出すという姿勢のマニフェストとも受け取られる。

〈壁の中〉が特定の時代性への繫縛から離れた遍在性を帯びているならば、それはおのずと社会の閉塞感という一般的な問題性の地平にまで敷衍されることになる。そしてこの作品でも見られる、壁の内外を移動する形で表現される現実と非現実、意識と無意識の間の往還は、人間の想像力を活性化する機縁として価値づけられる。先に引用したインタ

ビューでも村上は「僕は『壁抜け』というのが人生にとって非常に重要だと思っている。意識と無意識の間の壁を抜けて、自分をより深いところで発見する。それが人間や小説の大事な作業だと思うんです」と語っているが、こうした想像力の活動は、同じく「壁抜け」が登場する『ねじまき鳥クロニクル』におけるような、時空を超える運動性のなかで日本の近代を批判的に問い直すための動力とはならず、むしろそれ自体のダイナミズムが人間を賦活する契機として求められているようである。出発時からデタッチメントの姿勢を漂わせながらも、村上は決して時代社会から眼を背けていたのではなかったが、ここに至ってその眼差しは自己指向的なデタッチメントの色合いを強めているようにも映るのである。

(註)

- 1 1949年生まれの村上春樹はいわゆる「全共闘世代」に属する作家で、この世代の人間としての心性を意外に強く持っている。三田誠広の『僕って何』(1977)のようにそれを直接の主題とする作品は書いていないものの、多くの作品にそれがちりばめられている。『風の歌を聴け』の「僕」にしても「デモやストライキ」に参加して、「機動隊員」に前歯を叩き折られた経験を語っている。
- 2 三つの作品を通して壁の中の街に登場する獣たちの呼称は、「獣」(「街と、その」)→「一角獣」(『世界の終り』)→「単角獣」(『街とその』)と変化している。「獣」については本論中で述べているが、「一角獣」は人間の「古い夢」である神話世界への連繋を漂わせるとともに、その「一角」はペニスの比喩をなすことで性的な欲望を表象している。実際主筋をなす〈表〉の世界である「ハードボイルド」では、「私」の性的欲求の向けられる先が問題にされているのである。「単角獣」は見慣れない言葉だが、「世界の終り」の深層意識のイメージを引き継ぎつつ、性的な含意を希釈するために作られた呼称だと考えられる。
- 3 福島亮太「村上春樹による村上春樹のリマスターは成功したのか——『街とその不確かな壁』評」(『Real Sound』2023・4・23、<https://realsound.jp/book/2023/04/post-1307772.html>)
- 4 多く引用されるように、村上は河合隼雄との対談『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店、1996)で60年代末の時代的な空気に言及して、当時が「ぼくらの世代にとってはコミットメントの時代」であったのが、「それがたたくつぶされるべくしてたたくつぶされて、それから一瞬のうちにデタッチメントに行ってしまうのですね」と語っている。ただ加藤典洋が『イエローページ村上春樹』(荒地出版社、1996)で「デタッチメントへのコミット」という表現を使っているように、デタッチメントの心性が主人公に映し出されているとしても、それ自体が作者の現実世界からの乖離にはならない。たとえば夏目漱石の「高等遊民」の主人公たちもデタッチメントのなかに生きていることは明らかである。そうした乖離をはらまざるをえない人物を表象するところに作家の時代批判が込められており、それはやはり社会への「コミットメント」の形にほかならない。
- 5 村上はこのインタビューで「影と本体」の互換性ないし等質性についてかなり言及している。それは「意識と無意識」の反転性ともなり、また自分が作家となって、自身の作品が外国語にも翻訳されて一人歩きしているようであることにも、影が本体にとって代わるような感覚を覚えているようである。ただこうした物言いは、この作品の起点に、時代社会への意識よりも村上の私的な感慨が強くあることを示唆しているだろう。
- 6 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1964.
- 7 この寓意性については拙稿「〈戦い〉の在り処——『芽むしり 仔撃ち』の「戦争」(『〈作者〉をめぐる冒険——テキスト論を超えて』新曜社、2004)で詳しく述べている。
- 8 引用は新潮世界文学48『カミュ』(新潮社、1968)所収の同作品による。

## The Changing Inside and Outside of the Wall: On *The City and Its Uncertain Walls*

Shoji SHIBATA

### Summary

Haruki Murakami's new novel, *The City and Its Uncertain Walls*, is a rewrite of a short story of the same title written 43 years ago. Murakami wrote a full-length novel, *The End of the World and Hard-Boiled Wonderland*, in 1985 based on this short story, and *The City* is his second rewrite. What all three works have in common is that a wall separates two worlds: the inside and the outside, but the way in which the inside and outside worlds are differentiated is something that has never been done before. In other words, in the previous two works, the world inside the walls was a world devoid of emotional excitement, and its starting point was the end of the 1960s. However, what is missing in the new work is not the exhilaration of intense passion, but rather the many universal emotions that humans can experience in their daily lives. The new coronavirus infection and the Great Tohoku Earthquake that occurred in 2011 are assumed to be the triggers that brought about this lack, and Murakami aims to fuse these two disasters to create a world "inside the walls." However, his idea instead relativized the solidity of the wall and weakened the necessity of differentiating between inside and outside.

### キーワード

壁 内と外 災厄 生と死 退行

### Key words

wall inside and outside disaster life and death retrograde

# コンセイサオン・エヴァリストの文学

## ——「エスクレヴィヴェンシア」と『ポンシア・ヴィセンシオ』——

武田千香

はじめに

近年、ブラジルの文学界ではアフリカにルーツを持つ作家（以下「アフロブラジル作家」）への注目度が高まっており、2020年から3年間続けてブラジルで最高の文学賞といわれるジャブチ賞をアフロブラジル作家が受賞している<sup>1</sup>。

コンセイサオン・エヴァリスト (Conceição Evaristo, 1946～) は、ブラジルの黒人、とりわけ黒人女性の地位向上と差別撤廃を訴える「抵抗のシンボル」(JESUS et al. 2018) ともされる作家にして詩人であり、アフロブラジル作家の躍進を牽引してきたパイオニア的存在である。執筆活動は1990年、雑誌『黒人ノート (Cadernos Negros)』への詩や短編の投稿に始まり、2003年に、本論で扱う最初の長編小説『ポンシア・ヴィセンシオ (Ponciá Vicêncio)』を出版した。この作品は高い評価を得て、いまではアフロブラジル文学の古典的存在にもなっている。続いて『記憶の路地 (Becos da memória)』(2006)、『思い出とそのほかの動き (Recordações e outros movimentos)』(2008)、『女性たちの不屈の涙 (Insubmissas lágrimas de mulheres)』(2011)、『水の眼 (Olhos d'Água)』(2014) を発表し、『水の眼』はジャブチ賞 (短編・クロニカ部門) の3位を獲得した<sup>2</sup>。『軽い過ちと類似の物語 (Histórias de leves enganos e parencças)』が出版された2016年頃からエヴァリストの評価は一気に高まり、以降さまざまな文学イベントに参加し、数々の文学賞を受賞して<sup>3</sup>、いまやアフロブラジル文学に限らずブラジル現代文学を代表する作家になっている。

エヴァリストは、自らの著述スタイルに、実体験に目を向けた書き物という意味で「エスクレヴィヴェンシア (escrevivência)」と命名している。最初にこの言葉を用いたのは1994年、修士論文を執筆していたときで、動詞 *escrever* (書く) と名詞 *vivência* (生きること) を合成して作ったという (EVARISTO 2018a: 5)。といってもこれは単に作家個人の生きざまを描くことではない。アフリカにルーツを持つ人々すべての過去の経験を語り、それを集団的記憶にまで高めることがめざされている。

本論では、その独自の作風である「エスクレヴィヴェンシア」がどのようなものかを、本人のインタビューをもとに明確にし、それがどのように実践されているかを、代表作『ポンシア・ヴィセンシオ』で検証する。

### 1. コンセイサオン・エヴァリスト



エスクレヴィヴェンシアが「生きること」を「書くこと」である以上、作家本人の生きざまを知ることは重要である。まずはエヴァリストの生い立ちをおさえておきたい。

## 1. 1. ファヴェーラから文壇へ<sup>4</sup>

エヴァリストは1946年、ミナスジェライス州ベロオリゾンチ市のペンドウーラ・サイアというファヴェーラ（貧民街）で生まれた。9人兄弟で、そのうちエヴァリストを含む4人は母親と先夫のあいだに生まれた子で、残り5人は2番目の夫との子でエヴァリストにとっては異父兄弟にあたる。実父のことはほとんど知らないという。暮らしは困窮を極め、エヴァリストは食糧がなくて泣く母の姿を覚えている（EVARISTO 2014: 103）。食いつ持を減らすため7歳のときに、子のいないお婆の家に移り住んだが、そこは実家より経済的余裕があったため、ほかの兄弟より勉強の機会が得られたことがエヴァリストに幸いした。母とお婆は、洗濯や料理や掃除やアイロンかけ等の家事を請け負い、エヴァリスト自身も近所の子どもの世話をして小銭を稼いだり、母親が働く家に洗濯物の回収との手伝いをしたりし、8歳のときから自分もメイドとして働いたり、ゴミの収集をしたりした。

母親は教育意識が高く、エヴァリストを近隣の学校よりもレベルの高い、ベロオリゾンチの上流階級が通う公立学校に通わせた。母親は当時話題になったファヴェーラ出身の作家マリア・カロリーナ・ジ・ジェズス（Maria Carolina de Jesus）の『カロリーナの日記（*Quarto de despejo*）』<sup>5</sup>を読んで感化され、自らも日記をつけていた。エヴァリストは小学校で、貧しい出自の黒人という境遇を痛いほどに意識することになる。2階建ての校舎は、上階が成績優秀者等<sup>6</sup>の教室に割り当てられ、貧しい子どもの教室には「半地下」が宛がわれた。まるで「奴隷船の半地下」で、地理的「学校版アパルトヘイト」だったと、エヴァリストは回想する。カトリック教育を強制され、天使が白人で金髪であることにも常に違和感を抱いた。

そうした物理的な隔たりを学力で克服し、4年生のときエヴァリストは晴れて上階へ移ることが許された。ところがそのことが一部の教員の反発を買い、さらには日頃から教員を質問攻めにしたり、学校行事への参加を強く求めたりしていたことから問題児扱いも受けた。1958年、卒業時の作文コンクールで入賞し、レベルの高さは教員のだれにも異論はなかったが、賞の授与については意見が割れたという。母親も黙ることなく保護者会ではなにかにつけ物申したようである。「黒人の貧しい女の子には、家族も含め、相応の受け身が姿勢に期待された。だが私たちはそうではなかった。私たちは、漠然とながらも、ファヴェーラに住む貧しい黒人の境遇に対して意識的だった」と語っている。

そこには母方のおじのオズヴァルジ・カタリーノ・エヴァリストの影響があった。彼は、第二次世界大戦時にはイタリアへ出征し、復員後はベロオリゾンチで教育局に勤務し、詩作や絵画を嗜んでいた。ブラジルの黒人の境遇に大いに意識的で、エヴァリストは、黒人という意識はおじから最初に教わったと言い、おじから聞いた忘れられない言葉として、人類は人間を奴隷化するために祖国、家族、宗教という3つの境遇を発明し、そのためなら人はどんな野蛮なこともできるというものを挙げている（EVARISTO 2021a）。黒人が常

に富裕な白人の下位に置かれることがエヴァリストには理不尽に思えた。たとえば母親がメイドとして働く家で、その同年代の娘が自分の母親を名前と呼ぶのに、なぜ自分はその娘の母親を「奥様 (a senhora)」と呼ばなくてはならないのかが不思議だった (EVARISTO 2021a)。強く生きる姿勢は周囲にいた女性たちから学んだとも述べている (EVARISTO 2018c)。

その後、中学校へ進学し、たびたび中断し、17歳のときに「カトリック青年労働者連盟」に参加しはじめ、この頃から社会正義を積極的に追求するようになった。だが、このときはまだ労働問題としてしか捉えておらず、人種という視点がそこに入ったのは、70年代にリオデジャネイロに移り住んでからだ。

## 1.2. リオデジャネイロへ、そしてアカデミアへ<sup>7</sup>

エヴァリストは教師をめざして師範学校に入学し、71年に卒業したが、ベロオリゾンチで教職に就くことはできなかった。就職には有力者の推薦が必要だったが、一家にはそうした人脈がなかったのだ。その頃、オウロ・プレットで開催されたイベントでリオの教員と知り合い、またリオで音楽活動をしていた青年とつき合いはじめたことから、彼らを頼ってリオに上京する。この背後には、住んでいたファヴェーラから立ち退きを強要された事情もあった (EVARISTO 2014: 107)。73年、リオデジャネイロの教員試験に合格し、ついに教職に就く。76年にはリオデジャネイロ連邦大学文学部に入学したが、そこでも待っていたのは人種差別だった。同級生とは問題がなかったが、一部の教授は黒人学生を受け容れる姿勢に欠け、差別を受けたという。その差別を、「特定の場所で口では表わさないが、白人の目が黒人の目を突き抜けるというブラジルの典型的な行動だった」 (EVARISTO 2018d) と表現している。

ブラジルでは1970年代後半から黒人運動が盛んになり、リオでも黒人文化研究所 (Instituto das Pesquisas das Culturas Negras-IPCN) が設立され、エヴァリストはレリア・ゴンザレスなど運動の中心人物らと知り合う。1981年に結婚し、生まれた娘に障害があったため1987年ぐらいまで活動とは距離ができたが、可能な範囲で参加し続けた。1988年の奴隷制廃止100周年の抗議運動には夫とともに娘を負ぶって参加したという。1992年、リオデジャネイロ・カトリック大学大学院に進学し、1996年に修士論文「黒人文学：我々のアフロブラジル性の詩学 (Literatura Negra: Uma Poética da Nossa Afro-Brasilidade)」で修士号を取り、2011年にはフルミネンセ連邦大学大学院で博士論文「同舟の詩：兄弟の歌 (Poemas Malungos: cânticos irmãos)」により博士号を取得した。65歳のときである (literafro)。そしてようやくブラジルの文学界で注目される作家となったのが2016年頃、すでに71歳になっていた。

## 2. エスクレヴィヴェンシア

このような生い立ちを持つエヴァリストが自らの文学の作風に命名した「エスクレヴィヴェンシア」とはどのようなものなのだろうか。ここからは、本人のインタビュー等からそれを探っていこう。

## 2. 1. エスクレヴィヴェンシアの原点

エヴァリストの目の前に書かれた物として現われた最初の「グラフィックサイン」(EVARISTO 2005)は、母親が小枝で地面に描いた太陽だったという。それは、富裕な家から洗濯を請け負う母親が、長雨が続きと服が乾かないため、好天を切に願い、暮らしに太陽を呼び込むために描いた絵だった。自分たちではなく他人の服を乾かすため、指先ではなく全身全霊を注いで絵を描く母親のその姿に、エヴァリストは「書くことの役目、切迫性、傷み、必要性、希望を発見した。書かれた物を生活に、あるいはその逆に結びつける必要があることを発見した」という (EVARISTO 2005)。書くことは、母親やおばが、白シャツ4枚、バスタオル4枚、パンティ15枚…と洗濯物を照合するときには有用だったが、ときには頭痛の種になることも子どもながらに感じ取っていた。洗濯やアイロンがけをするときには自信に満ちている手が、女主人の視線の前で洗濯物をチェックするときには、紛失や間違いを恐れて震えだす光景を目の当たりにしていたからだ。また血痕のついた下着を平気で洗わせる富裕層の白人女性にも不可解さを拭えなかった。そんな現実の中で、文字を覚えたり宿題をしたり、ごみ収集で拾った雑誌を読んだりするとき、そしておばに倣って日々の重要な出来事を書き留めはじめたとき、常に自分を導いてくれたのが「太陽を地面に描き、女たちの下着の血痕をごしごし洗う洗濯女の手」だったと述懐している (EVARISTO 2005)。アフリカでは、通常われわれが用いるような文字ではなく、図形や文様や絵画などの芸術表現が盛んに行われてきた (江口 1985: 73)。図形の記憶がエヴァリストの文学の原点となっていることはたいへん興味深い。

家に本はなかったが、おばが図書館で働きはじめたため公立図書館に自由に出入りできるようになった頃から読書の習慣が身に着き (EVARISTO 2005)、その後も本には高校の図書館やおじの家でも親しんだ。新聞や雑誌を読む習慣はすでに母とおばにもあったという (EVARISTO 2014: 104)。書くことについては、学校の作文の授業がその意味を悟る重要な経験となった。そこでは「おじの農場での散策」や「私のお誕生日会」などエヴァリストの日常とは縁のないテーマが出されたため、想像で話を創るしかなかったのだ (DUARTE/NUNES 2020: 33)。こうして書くことは二つの意味を帯びていく (EVARISTO 2005)。現実を脱出して夢を見るための手段と、現実を変革するための手段としての意味である。書くことは、おじの詩作にも感化されたようだ (EVARISTO 2014: 104)。そして読むことは「世界を耐える手段」となっていった。読むことと書くことについて、エヴァリストは次のように述べている。

(…) 読むことが世界を把握する機会を与えてくれるとすれば、書くことは生の知覚の限界を超越します。書くことは、書かれた物の主体自身のダイナミズムを前提とする

ため、自ずから世界の内側に自己を書き込む機会を与えます。これを黒人女性が行うと、彼女たちは歴史的にエリートの文化に占有されている場所とは異なる文化的空間を歩んできただけに、書くことに不服従の意味が備わります。この不服従は多くの場合、(…)言語の「高尚な規範」を冒す書き方に表われ、また語られる素材の選択にも表われます。(EVARISTO 2005)

エヴァリストにとって書くことは、単に世界の在り方を書き留めることではなく、不服従を支点として“教養”ある白人が築いてきた文学言語に挑戦する創造的な行為でもある。こうしてエヴァリストは、書く行為に「自分の特殊性、すなわち女性であり黒人である主体としての特異性を自己肯定する場を与える意識」を付与していくことになる (EVARISTO 2005)。

## 2.2. 黒人女性のエピステーメー

エスクレヴィヴェンシアは、アフリカにルーツを持つブラジルの黒人の生きざまを扱うが、従来のブラジル文学に黒人が登場してこなかったわけではない。だが、それらは白人が客体として描いたもので、エスクレヴィヴェンシアでは黒人、とりわけ人種、ジェンダー、クラスのすべてにおいて虐げられている黒人女性が主体的に当事者の視線から描くことをめざす。エヴァリストは、この例としてメイドを登場人物にする場合を挙げる。実際にメイドを経験したことの無い作家が書くと、戸口に立って部屋の中にいるメイドを見て書くことになり、どれだけ素晴らしい文章で書いても、外からの視線を免れることはできない。だが、「そのような先祖の歴史、すなわち身を以てその被従属性を経験した女性たちを先達として持つ私たちなら、まるで自分が部屋の中にいるかのように」、どれだけ彼女たちが劣位に置かれ、残酷な仕打ちに遭ってきたかを「中から」語る (EVARISTO 2018a: 9)。エヴァリストは、「“中から”出てくる話の力」、「経験の“中から”発話される私の声」を信じる (EVARISTO 2015)。中からの声には、「外の者がどれだけ知的かつ情感的に優れた視点から書いても持たせることのできない重みがある。(…)これは文学の質の善し悪しではない。(…)言説がどこで生まれ、展開されるかの問題」(EVARISTO 2018c)なのだ。男性が女性について書いていけないわけでも、白人が黒人について書いていけないわけでもないが、書かれた物が「私たち〔黒人女性-筆者補足〕の主体性を背負う」とき、言葉は「異なる社会的な場、ジェンダーの場、人種の場から繰り出され」、そこに「明確な特徴」が備わる。(EVARISTO 2018c)「黒人女性であるため、女性であるため、民衆であるため禁止を被り続けてきた者として、私はどんな機会も逃さず〔被抑圧者に加えられる暴力について-筆者補足〕黙ることはせず、そうしたくもない。こうした体験の「中」から繰り出される私の声には異なる語調が備わると信じている。ここには知的理解を超越する何かがある」(EVARISTO 2015)と言う。

奴隷としてアフリカからアメリカ大陸に連れてこられた人々の子孫である黒人(女性)の主体性を書かれた物が背負うとき、それを形づくる知的枠組みは自ずから、その人々の

宗教や思想や文化になり、従来のヨーロッパの文学のものとは異なってくる。エヴァリストはそれを「エピステーマー」という言葉で表現しており (EVARISTO 2018a: 9-10)、それがエスクレヴィヴェンシアの基盤である。

### 2. 3. 口頭伝承性

エヴァリストが「私のテキストの影響はすべて口頭伝承から来ている」 (JESUS et al. 2018) と述べていることからわかるように、口頭伝承性はその文学の重要な特徴で、知的枠組みにも大きく関わっている。

とくにエヴァリストの場合、女性たちに囲まれて育ったことが大きく影響したらしい。ゆりかごにいたときから物語を聞いたり語ったりするのが得意だったといい、自宅や近所で語られていた「ひそひそ話、夜話、秘密、子どもは聞いてはいけない話も、目を閉じて寝たふりをしつつ、全感覚を覚醒させて聞き、言葉、音、囁き、話の筋次第で愉しみと苦悩で途切れる声を全身で受け止めた」。男性優位のブラジル社会で女性は、主人のみならず夫にも服従して生きることを強いられ、それだけに自分たちの独特な世界を作りあげて自分たちを守ったのだという。「おそらくは私たちのあいだで話し、聞くことが、私たちが持っていた唯一の防衛であり、唯一の救いだった」とエヴァリストは述べている (EVARISTO 2005)。エヴァリストの文学は、書物や文書などの文献を下敷きにはせず、先代から口伝で聞いた神話や物語や奴隷制度下の経験、そして自らの人生経験がベースにある。エスクレヴィヴェンシアは、奴隷としてアメリカ大陸に連れてこられた黒人、とりわけ黒人女性の過去から現在に至るまでの痛みと苦しみを、黒人 (女性) のエピステーマーを土台に口頭伝承性に基づき語ることで生まれる。主要言語以外では文字を用いなかったアフリカでは、長期にわたって文字に頼らない情報伝達や文化の伝達が行われ、「声の文化」 (オング 1991) が発達した。「声」は、昔話や歌は娯楽であると同時に、部族の価値体系や世界観を伝える手段でもある。そうやって先祖から伝えられたものを、エヴァリストは口頭伝承性を保ったまま、自身の文学で再現しようとしているのである<sup>8</sup>。このような文学についてエヴァリストは次のように述べる。

私にとって黒人女性のエピステーマーは、アフリカの人々の子孫としてのアメリカ大陸における我々の歴史的経験から生まれます。その経験が、無意識かもしれませんが、立ち位置や身の置き方、世界の解釈における差異を作るのです。私は文学を、そうした痕跡を扱う場だと考えています。研究者の中にはそれをトラウマの文学とする人もいます。トラウマの文学はよくユダヤ人作家の作品において考えられます。私はそのトラウマ文学を黒人作家の作品を起点にして考えることもできると思うのです。そのエピステーマーは、世界の位置取りの異なった方法であり、口頭伝承性を通して得た学びでもあります。その学びは学校で評価されないかもしれませんが。あるいはアカデミアでは評価されないかもしれませんが、口頭伝承性の学びのプロセスを経た人にはそれが持つ意味がよくわかります。私の最初の学びの場はまさにその口頭伝承、そして貧困から取り

出されたものなのです。(EVARISTO 2018a: 10)

口頭伝承性はまた、「『中』から繰り出される私の声は、別の語調を獲得すると私は信じている」というエヴァリストの言葉を前節で引用したように、独特な語調を醸し出す。

家での私たちはものすごくお喋りで、ものすごいストーリーテラーでした。私たちはものすごく茶化したり (debochados) 面白おかしく話します。転んで足を骨折した人がいた場合、だれも、ただ転んで足の骨を折ったとは言いません。その人が叫んだとか、骨が三つに折れたとか言うのです。わかるでしょうか。つまり何が起こっても物語になってしまうのです。愉快的話になってしまうのです。辛い話ですらそうです。言ってみればドリブルの術ですね。私は物語を聞きながら育ち、その中には奴隷制の話もあれば、貧困と困難の話もありました。(EVARISTO 2018a: 9)

どんな話でも、たとえ苦悩の悲話であっても、愉快的話にしてしまう。これも貧困という学びの場で獲得した文学のレジリエンスであろう。

以上の理由からエヴァリストの文学の文体は、書き言葉よりも話し言葉に近い。エヴァリストは、言葉を選ぶ際には、できるだけ話し言葉に近づけるように努めているといい、辞書は使っても、辞書の中で眠っている「言葉を目覚めさせ、テキストの中で動きを与えるため」だという (DUARTE/NUNES 2020: 37)。

この意味でもエヴァリストの文学は、従来の文学に対抗的である。エヴァリストは次のように述べている。

「私が指摘してきているのは、人々が求め、要求することを書き、読む権利です。だれにでもある権利です。言語の学識的規範に従わないで書く権利です」(EVARISTO 2011)

## 2. 4. 人間性の回復

16世紀から19世紀末まで続いた奴隷制度の禍根は大きい。1888年の廃止時には社会統合策がとられることはなく、元奴隷は支援や保護を一切受けずに社会に放り出されたため、黒人はいまでも社会の周縁で人種差別と社会格差を被っている。エヴァリストは、その意味で奴隷制度は未解決だと主張し、廃止後も「モノ」扱いされてきたことに抗議の声を上げ、「人間として肯定」されることを求める (EVARISTO 2015)。

その一つにステレオタイプからの脱却がある。エヴァリストは「エスクレヴィヴェンシア」を説明するために、次のような文を象徴的に用いる。

私たちのエスクレヴィヴェンシアは、大邸宅の人たちに子守唄を歌うためではなく、不当なその眠りを覚まさせるためのものです<sup>9</sup>。

この表現を使った背景には「黒い母 (Mãe preta)」のイメージがある。「黒い母」とは、かつて白人の主人の子の乳母として、授乳から性の手ほどきに至るまであらゆる仕事を強要された黒人女性奴隷のことだ。「母」が含まれていることから想像されるように、その語には優しさや情愛といった意味合いが付与され、ブラジルの文化や文学ではそのイメージが強く残っている。そしてその言葉を通して、人種デモクラシーを提唱したジルベルト・フレイレをはじめ、ブラジル社会における温情的な白人と黒人の関係が強調されることとなった<sup>10</sup>。黒人女性は、その延長で「受け身で自らの意思を持たない」とされてきたが、エヴァリストは、それは声を上げる自由を奪われ、意思を持たない状況に置かれ沈黙を強いられていたからに過ぎないと主張し、その「残酷な」ステレオタイプに抗議する (EVARISTO 2018a: 5)。白人の中には、乳母が黒人だったから自分には人種偏見がないという人が少なくないが、そうした発言は聞くたび憤りを感じるといい、次のように述べている。

私はよく訊き返すのです。「だから？ だから何なの？ だから何なのですか？」黒人女性に育てられたという事実は何の意味もありません。そのイメージが不愉快なのです。アフリカの女性は奴隷にされ、その子孫は大邸宅の人たちを寝かせるために物語を語らせられたのです。そうした黒人女性が作家となって物語を書くのです。そうした女性たちのエスクレヴィヴェンシアこそがまさに大邸宅の人々の目を覚まさせるためのものなのです。そのエスクレヴィヴェンシアでこそ私は過去のイメージを消し去りたい。それは別のイメージなのです。奴隷にされたアフリカ人女性とその子孫は、家の中で自分の物語を語ることは絶対にできなかった、自分の生きざまを語れなかったのです。黒い母がどうやって主人の息子に言えますか？ 自分が殴られているとか、奴隷にされたとか、家族といっしょに住むことはできず、自分の子どもが飢えて死にかけているのにその子に乳をのませてやったなんて。そうした物語において女性たちは沈黙した。私たちのエスクレヴィヴェンシアは、それらの物語に陽の目を浴びせたいのです。(EVARISTO 2018a: 5)

エヴァリストには、黒人女性に身体も含め、新しい表象を与えたいという強い願いがある。

ステレオタイプに関してはエヴァリストも被害者だ。あるとき公文書保管係の女性と話した際、エヴァリストが作家だと知ったその人はすぐに、書いているのはレシピですか、と訊いたという (EVARISTO 2018b)。黒人といえば、できるのは歌とダンス、とくに女性は料理というのが一般社会に浸透しているイメージだ (EVARISTO 2018d)。その偏見は出版界でも強く、「イベントで挨拶もろくにしてくれない白人男性の作家は多く、ジャブチ賞を受賞してようやく認めてもらえるようになった」という (EVARISTO 2018b)。このような状況では自ずから「書くこと、出版することは政治行為」になる。物語を書き、語ることこそが、偏見に立ち向かい、白人 (男性) 社会から一方的に押しつけられたイメージや記憶を払拭する最善の方法なのだ (EVARISTO 2018b)。

男性優位主義社会であるブラジルでは、同じ黒人でも、男性に比べて女性のハンディは

大きい。だが、エヴァリスタは黒人フェミニズムという用語を使うことに慎重だ。黒人女性の境遇は白人女性と全く異なるのに、フェミニズムという言葉を用いると、白人のフェミニズムと類似した状況にあるように誤解されてしまうと、次のように主張する。

私たちの歴史は別物です。なぜなら (… ) 黒人女性のフェミニズムは理論から生まれてはいないからです。実践から生まれるのです。中産階級の白人女性がフェミニズムの戦いを引き受ける時、彼女たちは理論や、私たちが発したこともない疑問を通して引き受けます。私たちの活動は街路、職場、実践においてなされます。(… ) だからといって黒人男性が男性優位主義でないとは言いません。たしかにそうです。(… ) でも私たちがまず闘う相手は黒人男性ではありません。それは国(少し間をおく)、白人のブルジョアの家父長制的な国家であり、そこで白人女性は何の困難を伴わずに命令を下す立場と権力を行使できるのです。(… ) だから私は言うのです。私たちの行動様式と物事の捉え方はまったく異なっているのだと。(JESUS et al. 2018: 5)

白人女性が必要とするフェミニズムと黒人女性が要請するものはまったく異なり、白人のフェミニズムを黒人女性の実践を考えるためのパラメーターとしてはならないと言う。(JESUS et al. 2018: 5)

## 2. 5. 個から集団へ

エスクレヴィヴェンシアのもう一つ重要な点は、たとえ物語が個人の体験であっても、それが集団の経験や記憶まで高められていることだ。このことについてエヴァリスタは次のように言う。

エスクレヴィヴェンシアは、個人化された主体にまつわる書かれた物の枠を越えます。(… ) エスクレヴィヴェンシアは、貧しい黒人女性を著者とする文学の実践として現われます。その動作主、すなわち行為の主体は、自分の行動や思想や考察を個別の実践としてのみならず、グループや集団性に貫かれたものとして受け入れるのです。(DUARTE/NUNES 2020: 38)

「貧しい黒人女性を著者とする文学の実践」を「グループや集団性に貫かれたもの」として受け入れられるのは、そこで語られていることが、同じ境遇の人間に実際に起きたことや、家族や先祖に共通して起こったこと、そして口頭伝承性に基づき口伝で聞いていることだからだ。物語は共通の体験や記憶の断片で紡がれるため、読めば、おのずからその世界は自分の物語となり、そこには同じ過去を持つ者同士、同じ痛みや苦しみを抱える者同士の連帯感が生まれる。「口承文芸の記憶は、部族社会における自己のアイデンティティの証」(江口 1985: 72) にもなるから、口頭伝承性の力はここでも発揮される。

さらに物語は読者と共通の土俵、すなわちエピステーメーを持っている。従来の文学の

ように縁遠いヨーロッパの神話やカノンの文学伝統ではなく、日頃から耳にする神話や自分も信仰する神々がベースにある話は、自分の物語として読めるのだ。エヴァリストは、ヨーロッパのナルキッソスと、アフロブラジル宗教の川の女神オシュンと海の女神イエマンジャーを対比させ、独自の文学的枠組みについて次のように述べている。

エスクレヴィヴェンシアはナルキッソス的な物語ではないと断言します。なぜならそれは私自身について書かれた物ではない、私一人の物語に限定されたものではないからです。(…)「エスクレヴィヴェンシア」はナルキッソスが水で自分自身をみつめることが書かれた物ではない。だってナルキッソスの鏡に私たちの顔は映らないでしょう。(…)私たちの鏡はオシュンの鏡であり、イエマンジャーの鏡です。私たちは、アフリカの神話的な語りのアベベ（オシュンの持ち物である手鏡——筆者注）を取り入れることで、私たちのテキストをより深く理解し、私たちの理論的装置を打ち立てます。というのも私たちは、オシュンやイエマンジャーの鏡に視線を投げかけてこそ、自分たちの書かれた物の意味にたどり着けるからです。オシュンのアベベの中で私たちは美しい私たちを発見し、私たち自身の力と向き合います。(DUARTE/NUNES 2020: 38-39)

エヴァリストは、自作の中でアフリカ伝来の語彙や神話を使い、従来のステレオタイプ化された黒人とは異なる登場人物を設定し、これまでにはなかった形の機能や役割を黒人共同体に与えたいと述べている。(EVARISTO 2018a, DUARTE/NUNES 2020: 38-39)。

### 3. 『ポンシア・ヴィセンシオ』

ここからはエヴァリストの代表作の一つである『ポンシア・ヴィセンシオ』を通して、エスクレヴィヴェンシアが実際にどのように実現されているかを検証していこう。

#### 3. 1. 『ポンシア・ヴィセンシオ』

##### 3. 1. 1. あらすじ

『ポンシア・ヴィセンシオ』は、エヴァリストが2003年に初めて発表した長編小説だ。大都市のファヴェーラに住み、極度の虚脱状態 (vazio) にある主人公ポンシア・ヴィセンシオが、自分の居場所をみつけると同時に、奴隷の苦難を背負う先祖の歴史や元奴隷として社会の周縁に置かれている人々の苦しみを共有し、新たな未来を拓く決意をするまでの経緯が描かれる。

ポンシアは、豪農ヴィセンシオ家が所有する大農場がある村で生まれた。ヴィセンシオ家はかつて多くの奴隷を所有し、村人のほとんどがその子孫で、ポンシアに限らず全員が主人の姓である「ヴィセンシオ」を名乗り、村名もヴィセンシオだ。村は白人の土地と黒人の土地に分断され、村人はいまでも奴隷同然の境遇に置かれている。男は白人の土地で強

制労働をさせられ、黒人の土地にある自宅にはめったに帰ることができない。ポンシアの父は、過酷な労働の最中に畑で倒れ、帰らぬ人となったが、その死を母とポンシアは1か月も経つまで知らなかった。そんな暮らしに希望を持たず、ポンシアはよりよい生活を求めて、身一つで大都市に上京する。運よく住み込み女中の職を得て、勤勉に働き貯蓄をし、家族を呼び寄せるために小さな家を買う。だが、田舎に戻ってみると弟も母も自分を追って家を出た後だった。

田舎から戻って結婚したものの、7回の妊娠で一つの命も生きながらえなかった。結局は家族とは離散状態になり、行きついたのもファヴェーラで、都会の生活に夢破れて虚脱状態になってしまう。夫はそんな妻に暴力を振るった。

一方、姉の後を追って都会に出た弟ルアンジは、警察署の掃除夫の職に就くことができ、上司の黒人巡査ネストルに目をかけられる。巡査になる目途が立ったところで、一旦田舎に戻ったが、家は空き家になっていた。そこで村の霊的指導者のネングア・カインダを訪ね、自分の連絡先を置き、母や姉妹が来たら渡してくれるように伝言を残す。

ある日、ルアンジの上司の巡査ネストルが駅で勤務にあたっていると、気になる老婆を見かけた。話しかけてみると、ルアンジの母親で、母と息子は再会する。その後、ルアンジは念願の巡査になり、最初の勤務地として駅を命ぜられる。

同じ頃、鬱々と過ごしていたポンシアは突然手に痒みを覚え、それをきっかけに故郷を思い出し、村に帰ることを思い立ち、汽車に乗るために駅に向かう。そこで勤務中のルアンジに出会い、三人は再会を果たす。

### 3. 1. 2. 祖父の継承者としてのポンシア

以上の大まかな流れに、いくつかポンシアに関する情報を補足しておきたい。

ポンシアは子どもの頃から自分の名前に違和感を抱いていた。自分の名前が好きになれず、子どものときは川面に映る自分を眺め、自分の名前を呼んでみたが、まるで別人を呼んでいるようだった。大人になって都会に出た後もそれは変わらず、自分の中にぽっかりと穴が空いてしまった感覚を覚え、自分の「中にも外にも大きな裂け目ができて、その虚空が自分と混然一体となった」ように感じ、恐怖感すら抱いた。しかし次第にそれにも慣れ、むしろ「非在」を好むようになり、自分がわからなくなり、「自分自身が他人」にすらなってしまう (40) <sup>11</sup>。夫にも、もう「ポンシア・ヴィセンシオ」という名前では呼ばず、「無」と呼んでほしいと言うほどだ (19)。夫が暴力を振ったのも妻のそんな状態が原因だった。辛い労働で疲れて帰宅し、そんな妻の状態を見て苛立ちも頂点に達したのだった。

またポンシアは、幼少時から祖父ヴォ・ヴィセンシオを彷彿させるところがあり、その遺言の継承者だと言われていた。ヴォは肘から先の腕がなく、その腕を背後に回して歩く癖があった。祖父はポンシアがまだ赤子のときに死んだにも拘わらず、ポンシアは初めて立ったときから祖父そっくりの歩き方をし、周囲の人を驚かせた。歩き方だけでなく、祖父が口にして意味不明の言葉や泣き笑いの癖も憶えていた (15)。さらにはポンシアが得意な陶芸を生かして祖父そっくりの人形を作ったときには (20)、改めてみながポン

シアは祖父のヴォの継承者だと認めたのだった。

### 3. 2. 奴隷制の記憶としてのヴォ・ヴィセンシオ

では、その祖父ヴォとはどんな人物だったのか。

失った腕は、将来を悲観して、自ら切り落としたものだ。というのも農場ではどれだけ働いても、富むのは白人の農場主だけで、自分たちはいつまでも自由になれなかったからだ。奴隷制廃止時に土地は譲渡してもらえたが、それにはずっとその農場で働くことが条件で、「全員が、まるで神のような永遠の権力の軛の許に居続ける」(42) ことになった。そしてその土地も、元主人が譲渡証書を預かるという名目で取り上げたため、結局は奪われてしまった(53)。男が白人の土地で働かされているあいだ、女と子どもは黒人の土地で作物を作ったが、その大半が白人に上納させられた(30)。1871年に施行された出生自由法も実効性がなく、それ以降に生まれた奴隷の子は自由のはずだったが、子どもの3人か4人が主人によって売られていた(44)。残った息子は主人の子の小姓(pajem)にさせられ、息子の馬になったり、口を開けさせられ放尿されたり、理不尽な扱いを受けた(17)。

祖父ヴォは泣き笑いをするしかなかった。ついにある日、そんな状況に絶望し、孫に同じ思いをさせたくない、この不幸の連鎖を断ち切るため妻と心中を図ったのだった。だが妻を殺し、自らの腕を切り落としたところで、息子に助けられてしまった。農場主はそんな彼を売ろうとしたが、腕を失った狂人は売れず、その後は「残飯を食べ」、「犬の餌を拾い」、「みんなの拷問の苦しみを泣き笑いしながら見守り」、「あらゆる狂気の笑いを笑い尽くし、正気でない涙を泣き尽くして」死んでいった(44-45)。肘から下のない腕、それを背に回して歩く癖、泣き笑い、それらは祖父ヴォの苦難の象徴だ。

### 3. 3. 個から集団へ

ポンシアの極度の虚脱状態も、将来に対する絶望が原因だった。新天地を求め、夢と希望を抱いて都会に出てきたものの、差別と排除に遭い、社会の周縁に追いやられ、結局行きついたのはファヴェーラだった。奴隷の子孫という身分は、どこへ行っても軛のようにつきまとった。都会は明らかに自分の世界ではなかった。自分の世界はどこなのか、自分はだれなのか、痛いほどに自己喪失感を味わっていた。そして家族とのつながりも断たれ今、完全に居場所を見失っていた。

その虚無感の名前への違和感が継続していたことにも表われている。特に「ヴィセンシオ」という姓は「祖父の祖父の以前から」自分たちを奴隷として使った主人の名前であるだけに受け容れ難く、「署名をするたびに」「ヴィセンシオ大佐とやらの権威の記憶がよみがえった」。「時代は過ぎても土地と人間の所有者となった人の名残が残っていた」のだ(26-27)。ポンシアにとって「ヴィセンシオ」は「白人の優位性の象徴」(Arruda 2007: 46)だった。

さて、この祖父ヴォやポンシアの経験は、多くの人の経験や伝承となっている歴史的事実と共通するもので、二人に限ったものではない。奴隷制度下で黒人たちはさまざまな抵抗手段に出たが、自殺はその代表的な一つだった<sup>12</sup>、新境地を求めて都会をめざしたことも、多くの元奴隷やその子孫がたどった道だ。そして奴隷制度廃止後の解放奴隷は、元の農場で生活費の足しにもならない給金で働き続けるか、都会に出るか、季節労働者として農場から農場へと放浪するかしかなかった (GOMES 2022: 515-517)。ちなみに現代のリオやサンパウロ等大都市のファヴェーラはその結果で、まさにポンシアがたどり着いた場所がそれだ。

このようにポンシア一家の物語 (história) は、奴隷としてブラジルに連行された多くのアフリカの人々の歴史 (história) にも重ね合わされている。このことは逸話レベルでも見られ、母マリアが都会に向かったときの、脚も伸ばせないほどのぎゅう詰めの汽車 (99) は奴隷船を思い起こさせる (Arruda 2007: 57)。奴隷船は、アフリカからブラジルに奴隷として連行された人々のディアスポラのメタファーとして多くの文学作品に出てくるものだ (Arruda 2007: 38-44)。またこの小説で、ポンシアのみならず夫も弟ルアンジもその上司のネストル巡査も孤独に苛まされているが (93-94)、天涯孤独の境遇は、アフリカでの捕獲時やブラジルに到着後に一家離散を強いられた奴隷たちのだれもが置かれた状況だった。つまり祖父ヴォとポンシアの苦難は、奴隷を先祖に持つ人々すべての艱難困苦を代表するものなのだ。『ポンシア・ヴィセンシオ』にはブラジルに奴隷として連行されたアフリカの人々の悲しい歴史が仮託されている。

当初ポンシアは、自分が祖父の継承者と言われても、その意味が理解できず、村に戻ったときに霊的指導者のネングア・カインダから、その運命から逃れることはできないと言われても返事ができなかった (52-53)。その意味に気がついたのは、手に痒みを覚え、そこから漂う土の匂いを嗅いだときだった (64, 69)。同時に祖父ヴォの姿の泣き笑いの記憶が甦り、思わず祖父を象る泥人形に接吻をすると、「手に取れるような土への懐かしさ」がこみ上げ、「死者とのつながりを失っていない」ことが実感された。ポンシアが先祖とつながった瞬間だ。そしてすぐにそれは「母や弟にもきっと生きて会える」という確信につながり (65)、ポンシアの目は未来へ向けられた。祖父ヴォの時代は、元奴隷の境遇から逃れようと思ったら、死しか方法はなかったが、いまは違う。ポンシアは祖父ヴォから託された願いと期待に気づき、苦境を乗り越え、自分たちの世界を見つけようと思いつたのだ。

さてここで一旦、エスクレヴィヴェンシアとの関連を整理しておこう。エスクレヴィヴェンシアで重要なのは、貧しい黒人 (女性) のエピステーメーを持ち、口頭伝承性を通して人間性の回復がめざされ、かつ語られる経験や記憶が個人ばかりでなく集団のものとなることだった。『ポンシア・ヴィセンシオ』は全知の三人称の語り手による小説だが、語り手は描出話法を駆使し、貧しい黒人女性であるポンシアと母マリア、そして弟ルアンジに入り込み、それぞれの心のうちを「中から」語る。その内容は、著者エヴァリスト自身の経験や家族や周囲の人たちから伝え聞いた話だ。「エスクレヴィヴェンシア」には、「被従属性を身を以て経験した」り、「歴史的にそのような先祖を持つ」当事者が、実体験や口頭伝承性に基づく歴史的経験を「中からの声」で語り、それを集団のものにまで高めてい

ることが必要だったが、これらが『ポンシア・ヴィセンシオ』で実践されていることがわかるだろう。

次に黒人（女性）のエピステーメーとそれを通して物語の中でめざされていることについて見ていこう。

### 3. 4. 故地とアフリカの神々への回帰

#### 3. 4. 1. 故郷の土への回帰

『ポンシア・ヴィセンシオ』には土 (terra) や泥 (barro, lama) が重要なキーワードとして出てくる。土は村ではたいへん身近な存在で、「床も鍋も装飾品もおたまもすべてが土製」(24) であるばかりでなく、母マリアは、「彼女と村の地面との血統を堅固に」するために村の大地にへその緒を埋めている (90)。ポンシアが自分の使命に気づいたのも土の匂いがきっかけで、それを機にポンシアは村へ帰る決意をする。土は、ポンシアが居場所として再認識し回帰していく場所でもあるのだ。それに気づいたとき、ポンシアは、「円を描いて歩く」という不思議な行動 (110) に出ているが、それは「回帰」と「完結」を意味していると考えられる。

土はまた、彼らのルーツであるアフリカの文化に照らしても特別な意味を持つ。ヨルバの創世神話では、人間は土から創られ、至高神であるオロドゥマレによって命が与えられたとされている<sup>13</sup>。この神話をふまえれば、ポンシアが土で祖父ヴォの人形を作ったことには、単なる陶芸以上の意味があるだろう。祖父ヴォの意思を継承し、新たなブラジルの黒人の未来を切り拓く創始者としてポンシアに与えられた使命が見てとれる。

#### 3. 4. 2. アフリカの神々への回帰

『ポンシア・ヴィセンシオ』にはヨルバの神々への直接の言及はないが、いくつかの神々オリシャが念頭に置かれていることは、複数の研究者が指摘している<sup>14</sup>。とりわけ関係が深いのがオシュン (Oxum) とナナン (Nanã) とオシュマレ (Oxumarê) だ。

オシュンは、川や湖や泉の水で病気を治す川の女神で、美と善意とやさしさを表わす母として、女性の偉大な力と豊穰性を発揮して子どもを守る。戦う女として、決然とした態度で目標を追求し、あらゆる次元の愛の力を持つために、否定的な力を呑み込み、物事を生み出す力となる (DIAS 2006: 36)。ナナンは、沼や泥地に住む水の女神で、人間創造の素である泥をつかさどり<sup>15</sup>、正義を守る貧しい人々の守護神でもある (DIAS 2006: 39)。またアメリカ大陸では神霊界で最年長の神であり、先祖から伝えられた知の守り神ともされる (PRANDI 2001: 21)。オシュマレは動きや変化をつかさどる虹のように美しい神で、両性具有的な性質を持ち、水にも大地にも属し、対立する二つの力の統合を表わす。絶え間ない有為転変に敢然と立ち向かい、障害を乗り越え、生命のサイクルを完結させる力を持つ (DIAS 2006: 34)。

エヴァリストはあるインタビューで、ある日、リオの空に虹がかかったのを見たときに虹色の蛇で表象されるオシュマレを思い出し、子ども時代に親しんだアフリカ伝来のイメージが自分の中に残っていることを発見したと述べている。そして『ポンシア・ヴィセンシオ』をすでに書き終えていた時点で『ブラジル・バントゥ辞典』にヨルバのオシュマレに相当するバントゥの神格のアンゴロを見つけ、小説の最後でそれを虹に代えて使ったことも明かしている。(EVARISTO 2014: 110-111) アンゴロは最後ばかりでなく、小説の冒頭にも出てくる。オリシャの特徴をふまえてその箇所を読むと、背後にオリシャの存在があることが読み取れる。

ポンシア・ヴィセンシオが空に虹を見たとき、震えがきた。子ども時代にずっと感じていた恐怖を思い出したのだ。虹の下を歩くと少女は少年になると人は言った。泥をとり川にいったとき、そこで空の蛇が水を飲んでいて、どうやって向こう岸に渡ろうか？ときどき何時間も川岸で、空中の色鮮やかな蛇が消えるのを待った。なのにぜんぜん！虹はしぶとかった。じりじりと心配になった。母親が自分を待っていることがわかっていて、そこでスカートと脚の間に挟んで性器を隠し、心臓をときどきさせながら、跳んでアンゴロの下をくぐった。それから全身に触れてみた。膨らみはじめた小さな胸もある。まっ平らな恥骨もある、出っ張りはまったくない、あるのは毛だけ。すばやく一飛びで飛び越えた。虹をだますことに成功し、少年にはならなかった。(13)

「アンゴロ」や性転換に言及されていることから、オシュマレの存在が暗示されていることがわかる。ちなみに虹の下を通ると性別が変わるといふ云われも、やはり子どものころに聞いたものだという。(EVARISTO 2014: 110) 虹がオシュマレならば、川にもオシュンが暗示されていると解釈するのが自然であろう。この小説は川で始まり、ポンシアが村の川に帰るところで終わる。母マリアは、川はポンシアにとって「母なる水」(107)と表現していることから、川の神オシュンはポンシアの守り神であることが想像される。「否定的な力を呑み込み」「戦う女」神であるオシュンは、元奴隷たちの苦難を一手に引き受け、彼らの人間性を回復し、新しい未来を切り拓くために戦う決意をするポンシアにふさわしい。ポンシアは川の女神オシュンの申し子なのだ。

またナナンがつかさどる泥は、先述したように、この小説の重要なキーワードだ。土と水が合わさった泥で祖父ヴォの人形を作り、先祖の遺言を継承するポンシアの姿は、「沼や泥地に住み、正義を守る貧しい人々の守護神」として、先祖から伝えられた知を守るナナンに重なる。以下は、小説の最後にポンシアが弟と母と再会し、祖父ヴォの遺産を受け容れたときの情景だが、ここにも、オリシャの見守りの下で、先祖の記憶の絆と遺言を受け入れ、立ち上がるポンシアの姿がうかがえる。

外では、虹色の空に、多様な色をした巨大なアンゴロがゆっくりと融けていき、他方でポンシア・ヴィセンシオは、自分の仲間によって再発見された記憶の絆と遺言となり、今後は決して自分を見失わず、川の水に守られていくのだった。(111)

川の神オシュンと泥の神ナナンばかりでなく、オシュマレ（アンゴロ）の「絶え間ない有為転変に敢然と立ち向かい、障害を乗り越え、生命のサイクルを完結させる力」も授かって、ポンシアは新しい未来へ向けて歩みはじめたのだ。

### 3. 4. 3. 基底にある宗教的世界観

ところでこの小説は、最後に全員が畳みかけるような再会を果たし、その突然の大団円はなにやら唐突な印象すら与える。だが、アフロブラジル宗教観をふまえると、一転して自然な展開になる。なぜならすべては靈的指導者のネングア・カインダの予言どおりに事が動いているからだ<sup>16</sup>。ポンシアも弟ルアンジも母マリアも、村に戻ったときにはカインダに会い、助言や予告を受けている。再会できたのもルアンジが自分の住所をカインダの許に預け（82-83）、それを母親が受け取ったからだった。母親は、カインダから「すべてに正しい時がある」と、物事には潮時があることを教えられ（66）、「子どもを迎えに行く潮時」もその言葉から読み取っている（91）。つまり三人の再会は偶然ではなく、カインダの靈的采配によって起こされたことになる。西洋近代の発想では稚拙にも映りかねないこの急展開は、アフロブラジル宗教観と世界観に馴染みのある読者から見ると、神々の御業としてごく自然に受け入れることのできる終幕なのだ。

ところでオシュマレの両性具有性との関連についてはどう考えたらよいだろうか。ポンシアは少女のころは女でいることが好きだったが（24）、家父長制社会の中で夫に従い、暴力まで振るわれるうちに、その気持ちも薄らいでいった。その一方で働き詰めの夫を見て、「彼も幸せではないのではないか」とも考えはじめる。祖父ヴォや弟が白人の土地で働かされ、遊ぶ時間もなかったことを思い起こすと、「少なくとも自分が知った男たちにとって、人生は女と同じくらいに辛いのではないか」とポンシアには思えてきた（48）。このようにこの小説では男性と女性の対立構造がない。オシュマレの両性具有性はその暗示なのではないだろうか。ポンシアが虹の下をくぐっても、男性にならなかった逸話が挿入されている理由は、そう考えると納得がいく。

では、ポンシアが生んだ7人の子の全員が生き延びなかったことはどう考えたらよいだろうか。一見、それは女でいることの拒否と受け取れなくもないが、産む性としての生物学的な役割のみを求められることへの拒否か、代々連鎖する苦難の断絶を表わしているとも考えられるだろう。

### 3. 5. アフロブラジルの世界

ここで一つ確認しておかなくてはならないことがある。それはポンシアたちが回帰したのが「純粋な」アフリカではないことだ。たしかにポンシアたちはアフリカの神オリシャに導かれ、カインダの靈的導きを受けて再会を果たした。だが、回帰していった場所は、母マリアが血統を堅固なものにするためにへその緒を埋めた黒人の大地であって、アフリ

カではない。おそらくここには、この黒人の土地こそ自分たちの土地だという政治的権利の主張も含まれているだろう。

そして文化もやはり「純粹に」アフリカのものではない。たとえばポンシアが都会に着いて初めて街頭で独り夜を明かしたとき、恐怖のあまり捧げたのは聖母マリアへのロザリオの祈りだった (32, 33, 35)。彼らの宗教は、純粹にアフリカのものではなく、アフリカの宗教とカトリックが混じり合ったアフロブラジル宗教なのだ。これはポンシアの誕生にも表われている。ポンシアを身ごもった母マリアは、妊娠7か月目のある朝、お腹の子ども泣き声で目を覚ました。耳を澄ますと、泣き声はお腹の中から聴こえ、まるで「この世の終わりを知り尽くしたよう」な泣き声だったため、直観的に川に向かい、身を水に沈めた。すると泣き声はその後3日を経て、次第に鎮まっていった。この出来事を母親は、ポンシアが「自分の腹を借りて」生まれてきた「しるし」だと受け取り、その後、ポンシアは、月が4度満ちたときに「か細く深い笑いを大声で笑いながら」生まれきた (107-108)。川の女神オシュンの加護を受けながらも、母マリアの「腹を借りて」生まれてきた経緯は、まるでイエス・キリストの誕生を思わせる。オシュンは、カンドンブレではカトリックの懐胎 (無原罪) の聖母マリアと習合されている<sup>17</sup>。ポンシアは、ブラジルの元奴隷たちの救世主としてオシュンと聖母マリアを介して遣わされた子なのではないか。そう考えるとポンシアの母親の名の「マリア」の意味も生きてくる。『ポンシア・ヴィセンシオ』の物語世界は、アフリカの宗教とキリスト教が習合したアフロブラジル宗教に基づいている。

おわりに

以上のように『ポンシア・ヴィセンシオ』の知的枠組みは、アフロブラジル宗教的世界観や象徴体系に基づいており、それに慣れ親しんでいる人にはわかるが、なにも知らない人にはわからない。まさにヨーロッパ伝来の世界観や象徴体系に親しんでいないアフリカ系の人々がヨーロッパ中心主義のブラジル文学に馴染めないのと同じ (逆の) ことが『ポンシア・ヴィセンシオ』では起きている。またこの小説の主人公は、差別と排除に果敢に挑戦し、黒人の未来の転換を図る強い女性であり、受け身の女性としてのステレオタイプは覆されている。さらに興味深いことに、この小説には人格の備わった白人が一人も登場しない、娼婦ビリーザを背後で操るパトロンや女中の部屋に息子が入るのを黙認する奥方 (セニョーラ) の存在が漠と感じられるだけで、彼らはまるで背後霊のように権力の象徴として漂うだけだ<sup>18</sup>。これは白人偏重のブラジル文学に対する挑戦として受け止めることができる<sup>19</sup>。まさにこれがエスクレヴィヴェンシアなのだろう。

ところでエヴァリストが、アフロブラジル文学のパイオニアであること、そしてこの作品が最初の長編小説として出版されたことを考えると、奴隷の苦難の記憶を引き受け、自らのルーツに回帰し新しい歴史を創るべく歩み出したポンシアは、白人中心のブラジル文学を自分たちの手に引き寄せ、新しいアフロブラジル文学を創るエヴァリストの姿と重なる。この小説こそが、ポンシアが泥をこねて創った人形なのかもしれない。まさにコンセイサオン (=懐胎 [の聖母のマリア])・エヴァリストの名にふさわしい小説だ。

## 註

- 1 20年にはイタマル・ヴィエイラ・ジュニオールが『曲がった鋤』（長編小説部門）、21年にはジェフェルソン・テノーリオの『皮膚の内側』（長編小説部門）、22年にはエリアーナ・アウヴィス・クルスの『ドレス』（短編小説部門）が受賞している。
- 2 『記憶の路地』はファヴェーラの住民のドラマを描いた小説、『思い出とそのほかの動き』は、アフリカ系の人々が置かれている不当な境遇を訴える詩集、『女性たちの不屈の涙』は人種的にも性的にも搾取される黒人女性たちの苦悩を描いた短編集、『涙の眼』はアフリカ系ブラジル人の社会的疎外を扱った短編集である。
- 3 2016年にグローボ新聞社による文学賞「ファイス・ジフェレンサ (Faz Diferença)」賞を受賞し、翌年の2017年にはパラチで毎年行われる国際文学祭 (Festival de Literatura Internacional de Paraty – 以下 FLIP) のメインゲストとして招待されたほか、ブラジルの代表的な文化機関であるイタウ・クウトウラウでもプロジェクト「オクパサオン」で大規模な展覧会が行なわれ、黒人初となるミナスジェライス州政府文学賞と、多大な社会的影響を与えた女性に与えられるクラウジア賞 (文化部門) を受賞した。2018年には、2017年の際立った活躍に与えられるブラーヴォ賞と、周辺地域に関して目覚ましい発信を行なった人に与えられるメストリ・ジ・ペリフェリーア (周縁の師) 賞を受賞し、2019年に、ジャブチ賞の「今年の文人」に選ばれている。(EVARISTO 2017)
- 4 本節にあるエヴァリストの生い立ちについては主に EVARISTO 2009 を参照した。それ以外の出典から情報については適宜記載した。
- 5 邦訳『カロリーナの日記』（浜口乃二雄訳、河出書房新社、1962年）。
- 6 「メダルをもらう人、留年せず、〔文化〕祭では歌と踊りを披露して聖母マリアを合唱する子どもたち」(EVARISTO 2009)
- 7 基本的に EVARISTO (2018a)、EVARISTO (2018d) を参照した。出典がそれ以外の場合は、( ) でそれを記した。
- 8 「書くことは、話しを、声と音の世界から新しい感覚の世界、つまり視覚の世界へと移動させることによって、話しと思考をともに変化させる」(オング 1991, p. 178) とあるように、書くことが意識の構造そのものを変えてしまうことを考えると、博士号を取得するまでに「文字の文化」を身に着けたエヴァリストの文学における「声の文化」と「文字の文化」のせめぎあいについては、本論では踏み込めないが、それだけを本題とする深い分析と検証が改めて必要であろう。
- 9 この文は無数の文献やサイトで引用されている。たとえば EVARISTO 2020:30、EVARISTO 2018a。
- 10 フレイレは「ムカーマ〔乳母：筆者注〕の愛撫の中に、おそらく白人の及ばないほど大きな親愛の情や、ヨーロッパ人が経験するのとは比べものにならないやさしさ、そしてブラジル人の感性、想像力、宗教性を豊かにした熱く官能関な神秘体験も感じ取った」と書いている(フレイレ 2005: 150-106)
- 11 EVARISTO 2017, p. 40. 以下、本書からの引用は( ) 内にページを記して示す。
- 12 抵抗としての自殺はさまざまな文献に記されているが、アンチオーブ 2001 ではイギリス植民地を例として、自殺、農園からの逃亡、本土への逃亡、反乱の四つを奴隷制度から逃れる方法として挙げている。(アンチオーブ 2001, p. 196) ブラジルでもたとえば GOMES は、17世紀末に奴隷の自殺が多発した原因として、イエズス会士 Jorge Benci が主人の暴虐からの逃避を挙げていることを引用している。(GOMES 2019: p. 308)
- 13 この神話は多くの文献や WEB サイトで紹介されているが、その一つとしてルギラ 2004, p. 38 を挙げておく。
- 14 Arruda 2007, p. 79 のほか、OLIVEIRA/DEPLAGNE 2015、BALDO 2017、DUARTE 2019 など多数で論じられている。
- 15 人間が創られた泥をつかさどるという記述は PRANDI 2001:21 にもある。オシュンもナナンも水と関係しているが、オシュンの場所が川や滝であるのに対し、ナナンは湖の湖やぬかるみや泥や沼地の静かな水のある場所だという。("Mulheres de luta", Nanã Barukê, a senhora da sabedoria, 21 de março de 2021. <https://www.mulheresdeluta.com.br/nana-baruke-a-senhora-da-sabedoria/>)
- 16 カインダは、アフリカの宗教にみられる霊的指導者のような人物で、祭祀、治癒し、占い師、予見者、長老など共同体の人々の霊的精神面を安定させる特別な役割を担う存在(ルギラ 2004: 20) だと考えられる。
- 17 このほか聖燭祭(イエスの誕生後 40 日目にエルサレムの神殿に行ったことを記念)の聖母マリアやアパレシーダの聖母マリア(ブラジルのパラíba・ド・スウ川で奇跡を起こしたマリア)にも重ね合わされている。(Siva 2005: 94)
- 18 エヴァリストは、自身の作品には白人の登場人物が少なく、出てくるときは常に代表として権力の場で構築されていることにインタビューで言及した際に、『ポンシア・ヴィセンシア』を例に挙げている。(EVARISTO 2020: 28)
- 19 ブラジル現代文学の白人偏重については DALCASTAGNÈ,(2014), pp. 309-337 に詳しい調査がある。武田(2022) にこの概要がまとめられている。

## 参考文献

### 文献

- ARRUDA, Aline Alves (2007), *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungstroman feminino e negro*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-76RF2H> 閲覧日 2020/8/14
- BALDO, Heloisa Gaiardo (2017), “Memórias da escravidão e ancestralidade em *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo”. 2017. 1 CD-ROM. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2017. <https://repositorio.unesp.br/items/ab26eab1-f7f9-45e0-9e43-bfeb8bf6223f> 閲覧日 2020/10/7
- DALCASTAGNÈ, Regina (2014) , “A personagem negra na literatura brasileira contemporânea” in *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica Vol.4: antologia crítica*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIAS, Rosana de Queiroz (2006), *Os orixás em nossas vidas-conversando com o Babalorixá Meceracy Pinheiro Ferreira*, São Paulo: Editora Adonis.
- DUARTE, Constância Lima, NUNES, Isabella Rosado (Org.)(2020). *Escrevivência: a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte. <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf> 閲覧日 2021/12/29
- DUARTE, Eduardo de Assis/FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) (2014). *Literatura e afrodescendência no Brasil Antologia crítica vol 4 : antologia crítica*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DUARTE, Roberta de Araújo Lantyer (2019), “O entre-lugar de Ponciá Vicêncio: O vazio como resistência”, *Revista PHILIA, Filosofia, Literatura & Arte* vol. 1, No 1, fevereiro de 2019. ISSN 2596-1911. <https://philpapers.org/rec/DUAOED-3> 閲覧日 2020/9/13
- EVARISTO, Conceição (2019), *Ponciá Vicêncio* 3ª ed., Rio de Janeiro: Pallas.
- GOMES, Laurentino (2019), *Escravidão vol. I: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*, Rio de Janeiro: Globo Livros.
- GOMES, Laurentino (2022), *Escravidão vol. III: Da Independência do Brasil à Lei Áurea*, Rio de Janeiro: Globo Livros.
- OLIVEIRA, Ana Ximense Gomes de/ DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado (2015), “A fertilidade ancestral em *Ponciá Vicêncio*”, *boletim de pesquisa nelic, Florianópolis*, v. 15, n. 23, pp. 179-198. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2015v15n23p179> 閲覧日 2020/8/9
- PRANGI, Reginaldo (2001), *Mitologia dos Orixás*, São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Vagner Gonçalves da (2005), *Candomblé e umbanda: caminho da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro.
- アンチオーブ、ガブリエル (2001) , 『ニグロ、ダンス、抵抗——17～19世紀カリブ海地域奴隷制史』(石塚道子訳)、人文書院。
- 江口一久 (1985) , 「アフリカの口承文芸」、『アフリカ研究』27 1985.12
- オング、ウォルター J. (1991) , 『声の文化と文字の文化』(林正寛ほか訳)、藤原書店。
- フレイレ、ジルベルト (2005) , 『大邸宅と奴隷小屋 下』(鈴木茂訳)、日本経済評論社。

ルギラ、A. M. (2004) ,『アフリカの宗教』(嶋田義仁訳)、青土社。

## インタビュー記事

- EVARISTO, Conceição (2005), “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Publicado no livro *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Marcos Antônio Alexandre(org.), Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007. pp. 16-21. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/> 閲覧日 2022/1/8
- EVARISTO, Conceição (2009), Depoimento concedido durante o I Colóquio de Escritoras mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG. <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo> 閲覧日 2021/12/29
- EVARISTO, Conceição (2011) , Conceição Evaristo: literatura e consciência negra. *Blogueiras Feministas*, 2011. Entrevista de Conceição Evaristo concedida a Bárbara Araújo em 30 de setembro de 2010. <https://blogueirasfeministas.com/2011/11/22/conceicao-evaristo/> 閲覧日 2023/08/23
- EVARISTO, Conceição (2014) , “Conceição Evaristo”, in *Literatura e afrodescendência no Brasil Antologia crítica vol 4 História, Teoria, Polêmica*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 00. 103-116.
- EVARISTO, Conceição (2015), “Entrevista com Conceição Evaristo”, Biblioteca Nacional, 26 de novembro de 2015. <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2015/11/entrevista-com-conceicao-evaristo> 閲覧日 2020/8/10
- EVARISTO, Conceição (2017), Conceição Evaristo: imortalidade além de um título por Ivana Dorali, revista *Periferia*, julho/2017. <https://revistaperiferias.org/materia/conceicao-evaristo-imortalidade-alem-de-um-titulo/> 閲覧日 2021/12/29
- EVARISTO, Conceição (2018a), “Conceição Evaristo ‘Escrevivência: escrever, viver e se ver’ - entrevista a Márcia Maria Cruz”, in “Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, Maio/Junho de 2018, Edição no.1378, pp. 4-11. [https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/sl\\_1378](https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/sl_1378) 閲覧日 2021/12/30
- EVARISTO, Conceição (2018b). Conceição Evaristo: ‘A literatura está nas mãos de homens brancos’, por Nahima Maciel, *Correio Braziliense*, 15 de julho de 2018. [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/15/interna\\_diversao\\_arte,694873/entrevista-conceicao-evaristo.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/15/interna_diversao_arte,694873/entrevista-conceicao-evaristo.shtml) 閲覧日 2020/12/10
- EVARISTO, Conceição (2018c), “É preciso questionar as regras que me fizeram ser reconhecida apenas aos 71 anos, diz escritora”, 9 de março de 2018, Júlia Dias Carneiro, da BBC Brasil no Rio de Janeiro. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948> 閲覧日 2020/8/10
- EVARISTO, Conceição (2018d), “Conceição Evaristo: “Não leiam só minha biografia. Leiam meus textos”, por Juca Guimarães, *Brasil de Fato*, 20 de novembro de 2018. <https://www.brasildefato.com.br/2018/11/20/conceicao-evaristo-nao-leiam-so-minha-biografia-leiam-meus-textos> 閲覧日 2021/12/30
- EVARISTO, Conceição (2021a), “Se avançamos, foi dando murro em ponta de faca”, *Teoria e debate*, Partido dos Trabalhadores, 2021/11/12 <https://teoriaedebate.org.br/2021/11/12/se-avancamos-foi-dando-murro-em-ponta-de-faca/>

閲覧日 2021/12/30

EVARISTO, Conceição (2021b), Entrevista com Conceição Evaristo “Racismo na grande literatura”, *Correio do Povo*, 2021/4/12. <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/entrevista-com-concei%C3%A7%C3%A3o-evaristo-1.601898> 閲覧日 2021/12/30

JESUS, Jessica F. Oliveira de /CASSILHAS, Fabrício Henrique Meneghelli/SANTOS, Silvana Martins Dos (2018), “Literatura negra, feminismo negro e tradução: uma entrevista com Conceição Evaristo”, in *Revista Estudos Feministas*, v. 26 n. 3 <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/57055> 閲覧日 2020/8/8

## WEB サイト・記事

Jabuti, “Confira os 5 finalistas de todas as categorias do 61º Prêmio Jabuti”, <https://www.premiojabuti.com.br/noticias/confira-os-5-finalistas-de-todas-as-categorias-do-61-premio-jabuti/> 閲覧日 2023/12/12

literafro - o portal da literatura afro-brasileira. “Conceição Evaristo”, Última atualização: 07 de Abril 2020. <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo> 閲覧日 2020/5/5

“Mulheres de luta”, Nanã Barukê, a senhora da sabedoria, 21 de março de 2021. <https://www.mulheresdeluta.com.br/nana-baruke-a-senhora-da-sabedoria/> 閲覧日 2023/08/27

“‘Não quero ser exceção’, diz a escritora Conceição Evaristo”, “faz DIFERENÇA”, *O Globo*, 29/03/2017 <https://blogs.oglobo.globo.com/faz-diferenca/post/nao-querer-ser-excecao-diz-escritora-conceicao-evaristo.html> 閲覧日 2021/12/29

“Prêmio ‘Mestre das Periferias’ Reconhece Marielle, Conceição Evaristo, Nêgo Bispo e Ailton Krenak, *RioOnWatch*, 17/08/2018. <https://rioonwatch.org.br/?p=35610> 閲覧日 2021/12/29

## Conceição Evaristo’s Literature: “Escrevivência” and *Ponciá Vicêncio*

Chika TAKEDA

### Summary

This article first discusses “escrevivência,” the unique writing style of Afro-Brazilian writer Conceição Evaristo, through several interviews held with her, and then verifies its application in her masterpiece, *Ponciá Vicêncio*.

Escrevivência aims to restore the humanity of black people, especially women, oppressed in all aspects of race, gender and class by subjectively narrating their unfortunate historical experiences and the pain and anguish they consequently still suffer from their own perspectives. The orality, Afro-cultural context of the story, and elevation of the protagonists’ individual experiences in collective memory are also relevant characteristics of this distinctive style. By combining these elements in a literary work, writers with African roots can break with the dominant Eurocentric literary tradition and create a unique literature that manifests their worldview and values.

The article concludes that escrevivência is fulfilled in the novel through the narration of several experiences and memories: the eponymous protagonist’s suffering caused by discrimination and exclusion in the city, chronicled from her own perspective as socially vulnerable; the tragic memory of slavery of her grandfather, Vô Vicêncio; and the reaffirmation of her own roots with the help of the orixás, the gods of Afro-Brazilian religion. Escrevivência is also accomplished in the novel as the work elevates Ponciá and her grandfather’s experiences as collective, such that the novel completes a narrative world that can be only understood and sympathized with by Brazilians with African roots.

### キーワード

ブラジル文学 黒人文学 アフロブラジル 人種差別

### Key Words

Brazilian literature black literature Afro-Brazilian racism

# 2023 年度 東京外国語大学 総合文化研究所 活動報告

## 主催ワークショップ

### 作家たちが語る大江健三郎

司会：友常勉  
コメント：橋本雄一

発表者：  
中上紀  
中上健次が語った大江健三郎

蜷川泰司  
大江健三郎はスピノザをどう読んだか

熊谷謙介  
象形文字とセクシュアリティのあいだで—マラルメとロイ・フラールに見るフランス世紀転換期のダンス

大平陽一  
アルファベットのダンス：チェコ・アヴァンギャルドにおけるタイポグラフィの実験

塚原史  
踊る文字、揺れる意味とジェンダー：ツアラ、ブルトンから荒川修作+マドリン・ギンズへ

2024年3月9日

2023年4月21日

## 核の記憶と想像力

コメンテーター：越野剛

発表者：  
竹内航汰  
忘却、それは真の記憶である：マルグリット・デュラスにおける戦争の歴史と忘却の問題

梶 彩子  
ソ連バレエにおける原爆の記憶：レオニード・ヤコブソン振付バレエ『ヒロシマ』を例に

長谷川健司  
汚染の光学、影としての生物圏：全球の被曝による可視性の転位と冷戦期の生態学的想像力

2023年12月8日

## 主催シンポジウム

### ダンス・スコア特別講座シンポジウム 踊る文字—アヴァンギャルドが見た文字と身体

司会・コメンテーター：西岡あかね  
コメンテーター：唐津絵理

発表者：  
山口庸子  
趣旨説明

譲原晶子  
モダニズム時代の舞踊譜

## イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール氏講演録

イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール  
武田千香訳

イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール (Itamar Vieira Junior) は、1979年にブラジルのバイーア州都サルヴァドールで生まれた、先住民とアフリカの黒人を先祖に持つ作家である。国立植民農地改革院での勤務経験をもとに小説『曲がった鋤 (Torto arado)』を執筆し、この作品は2018年にポルトガルのレヤ賞を受賞し、まずはポルトガルで出版された。ブラジルでは2019年に刊行されて高い評価を受け、2020年にブラジルの主要な文学賞であるジャブチ賞 (長編小説部門) とオセアーノス賞をダブル受賞した。

物語は、ブラジル北東部奥地の大農場を舞台に、主人公の姉妹ビビアーナとベロニージアの家族を中心に展開する。農場は代々白人の不在地主が所有し、ほとんどが奴隷の子孫で、姉妹の家族も含め、いまだに奴隷同然に搾取されている。『曲がった鋤』は、1888年の奴隷制度廃止がいまだに未完の状態であることを告発すると同時に、その状態を打開すべく立ち上がる若い世代の姿も描く話題作である。

邦訳が2023年1月にブラジル独立200周年を記念して出版され、著者のヴィエイラ・ジュニオール氏も4月に来日した。本稿は、科研基盤研究 (C) 「ブラジルのマイノリティ文学における複合性：交差する人種・ジェンダー・クラス」 (研究代表者：武田千香) (21K00432) 事業の一環として、駐日ブラジル大使館と水声社との共催により、2023年4月13日 (木) に東京外国語大学で行なわれた講演の原稿の改訂版を日本語に翻訳したものである。

(武田千香)



『曲がった鋤』書影

### 過去を耕し、現在を刈りとる：脱植民地物語の視点

“彼女の体に憑きながら、過去は決して私たちを見捨てないと感じた”

この小説『曲がった鋤』を書いた理由を挙げれば、無数にあることはわかっていますが、もしひとつだけ選ばなければならないとしたら、私はこう言うと思います。私の目

的は、長いあいだ地方で勤務していたときに、農民たちが堂々と表わすのを見た大地への愛を文学に記録することだったと。大地はこの物語の主要な登場人物で、ほかのすべての登場人物の人生を宿命的に貫いています。なぜならまず、この物語がシャパーダ・ジァマンチーナという歴史的な大地、ブラジルの広大な拡がりの中で、ほとんど魔法のような場所を舞台にしているからです。この一帯は、ほかの多くの場所と同じように、ヨーロッパの植民地事業と奴隷制による無残な扱いを受け、私たちの現在を決定的に特徴づけました。それからもう一つは、私たちがビビアーナとベロニージアの声を通して、そして歴史的意識ともいえる精霊の声を通して、情景や人々や出来事を知ることになるからです。それはいわば、これらの人々が情感を込めて語る世界観、心がこもって初めて可能となるものなのです。

物語の冒頭から私たちは、自分たちが暮らす環境の歴史的なプロセスが私たちの身体を貫き、私たちの経験に影響を及ぼしていることを意識させられます。それは個人の体験でありながら集団的な体験でもある。私たちは個人と全体の共存に気づかされます。それは、遠い昔から出来事を貫いているものですが、いまも私たちが住む場所、就く仕事、社会階層に占める場を左右しかねないものです。

ビビアーナとベロニージアは、特定されていない系統の末裔ですが、——広大で多様なアフリカから連れてこられ——奴隷にされて植民地事業に奉仕させられました。でもその地球でもっとも原初的な住まい方が、1500年の昔に世界を変えはじめたヨーロッパの植民地的存在論に立ち向かい、彼女たちの身体の中で持ちこたえたのです。彼女たちには、ある気高さが認められます。それは、特異な世界の観方や理解の仕方から立ち上ってくるもので、それも植民地事業の均質化による「地ならし（平板化）」でも台頭しました。彼女たちはそれを使って、アグア・ネグラ農場での暮らしを語りますが、そこでは両親やほかのディアスポラの末裔たちが労働力を搾取され、人生経験を貶められています。奴隷制度はもう時代的には遠い出来事で、隣人や親戚のあいだでは話題にもなりません。でも、長期にわたって暴力的な出来事に貫かれて形成されてきた私たちの社会を理解するために、それは決定的な意味を持つように思えます。時間が経ったからこそ、歴史的な痕跡が私たちの身体に、私たちの軌跡に、遺伝的・先祖的コードの中に刻まれていることが理解できるようになるのです。そしてそれらは、私たちの意思とは裏腹に私たちを見放すことはしません。

ビビアーナとベロニージアの話には、大陸全体と、大航海時代に世界が経験した断絶の歴史が詰まっています。搾取と略奪のプロセスに始まり、先住民とアフリカ大陸の人々の従属的社会集団化という形で頂点に達し、略奪による新しい生き方を生み出した歴史です。この断絶は、自然を——人間と景観において——資源に変え、資本主義的蓄積のプロジェクトを育みました。それはまた世界での住まいの在り方も変容させ、前代未聞の規模で自然の搾取を招きました。カリブの思想家マルコム・フェルディナンドは、その時点で新しい住まいのパラダイム——植民地的住まい方——が確立されたと書いていますが、それは地政学的要因、自然の搾取、「他者性の死」という三つの柱を基盤としています。

こうして植民地化は、本国——ヨーロッパ——への依存を創りあげ、ブラジルという広大な従属的社会集団化された空間を生み出しました。ブラジルは旧世界のために富を産出

し、あらゆる意味で植民者の帝国に対し従属的地位にあり続けました。自然の集中的な搾取が——人間と人間以外も含めて——確立され、それは今日も続いています。そしてその終着が他者性の死、つまり共存の可能性の死で、搾取側でない人々の生命や権利への拒否が常態化しました。私たちは植民地化と奴隷制の残痕を生きており、それが何を意味するかを知っています。

私は長いあいだずっと気に懸かっていた疑問への答えを求め、芸術、とりわけ文学を涉猟してきました。自分の出自をより深く理解しはじめたとき、実はそれが意味で私の社会での立ち位置を決定していたわけですが、私は人を持続的に劣等な立場に置くプロセスを解明してくれる表象をみつける必要性を感じるようになりました。植民地支配に醸成され共通の秩序となったそのプロセスは、いまでも私たちの生を決定づけています。

こうして文学は、知識の強力な源となりました。読書を通じ、私は世界における自分の場所を理解させてくれる省察と想起に取り組みました。私の人生の物語は私のものですが、それは私の先達の人生や軌跡も深く染みこんでいます。サイディヤ・ハートマンは、次のように書いています。奴隷制度は——ここでは植民地化に先立つ先住民の大量虐殺も含めて考えられますが——命と価値の序列を生み出し、それは今なお解体される必要があると。多くの場所で、社会的不平等は同時に人種的なものになっています——なおこの人種という概念もしつこく残る植民地的構築物です。大多数の人の生は、従属的社会集団性という変わる事のない場所に運命づけられているように思えます。医療生態学では、環境と歴史は身体に健康に影響を及ぼすといえますので、従属的な立場にある人々の身体の脆弱性が、私たちを貫く歴史によって気がつかないうちに生産されたことは想像に難くありません。

この小説で語られる基本路線は、いまでも終わりが無いように思える歴史の刻印を生きる人々の人生と体験に基づいています。そうやって私は、耳に届く言葉の一つひとつに導かれるがまま身を任せましたが、それらの言葉は、聴く者に魔術的效果を呼び起こそうとして慎重に選ばれたように思えました。物語の選択もこうした日常的な影響と、完全に死に絶えてはいない先祖伝来の存在論から繰り出されたため、登場人物の人生の軌跡は川の蛇行と見分けがつかなくなり、身体は大地と音、そして風と雨が深く染みこむものとなりました。こうした拡がりのある動きの中で私たちは、ビビアーナとベロネージャ、そしてゼカ・シャペウ・グランジ〔二人の父親——訳者注〕とセヴェーロ〔夫——訳者注〕の人生の旅路を追うこととなります。もしかしたら、自分たちのとは劇的に違う生に入り込むべく身を任せることになるかもしれません。それでもそこにはすべての人に共通するなにかが秘められています。すなわち人間であるという普遍的な経験です。

歴史という土を掘り起こし、過去を“耕す”ことによって、私は植民地事業が男たちによって計画され、実行されたことを確認しました。つまりご想像のとおり、私たちの生は家父長的論理によって導かれてきたのです。それは、女性とその叡智を劣ったものとして定義しました。だから私は、彼女たち、ビビアーナとベロネージャに主役の座を返したのです。そうすることで植民地化によって隠蔽されてしまった家母長制的な中心的役割を回復するために参考となる言及や指標を掬い上げようとしたのです。私は、歴史をひとつの連続として理解しながら、先祖への言及や指標が詰まった物語を創りあげようと、想像の

翼を羽ばたかせました。何よりもまず大地は母であり、マルコム・フェルディナンドによれば、その役割は「受け容れ、養う」ことです。ただ単に搾取し、一部の少数の人だけが富むという植民地のイデオロギーとは大きく異なります。大地との家母長制的関係は、この小説に出てくる女性同士の関係にみられるように、多くの大陸の先住民社会のルールでした。シャルル・ロシュフォールは次のように思い起こさせてくれます。「彼らの言葉を借りると、大地は生命に必要なものはすべて提供してくれるよき母なのです」。先住民の母だった大地は、植民地支配者たちによって搾取される経済的資産になりました。保護者としての大地という概念は、資源としての大地という考え方に取って代わられました。でも、歴史的意識は、フェミニズムのパラダイムが一つの可能性であることを教えてくれます。「植民地化は、母を崇める大地から父を崇める土地への変化を意味した」とフェルディナンドは書いています。その前提にあるのは、植民地事業が男性によって構想され、創り出されたことです。女性の叡智や技や世界観は蔑ろにされ、それが植民地化された人々と環境の関係を変えてしまいました。ブラジルばかりでなく、大陸全体の歴史物語に再び女性を統合させることは、現行のモデルの社会関係への理解を拓けます。この現行モデルこそ転覆し抹消されなければなりません。

この意味で、登場人物たちは先人たちの足跡をたどっているように見えます。切断された舌、逃亡、結婚、労働、これらの只中でビビアーナとベロニージアは心の底から自由と尊厳を求めますが、それは先祖が求めたものとまったく同じです。彼女たちは、ポスト・ディアスポラ、ポスト奴隷制、ポスト植民地化の生における、ある「奇跡」という意識の擬人化です。人身売買が共同体や風景、身体、文化、叡智を破滅に追い込む一方で、アメリカで打ち立てられた文明は——そしていまもその歩みは続いています——非人間化という暴力的なプロセスを起点に、歴史／物語と道を再創造しました。

抵抗は、生き延びようとする者たちの実践、搾取という残虐性に屈することなく、農場や都会の作業場から逃亡し、森の只中、“植民地世界の外”で生き続けた人々の実践でした。フェルディナンドはこうも書いています。「世界を食い尽くすような植民地的住まい方に直面し、逃亡奴隷らは別の生き方と土地との関わり方を実践した」と。

植民地化と複数の奴隷制が「近代の中心で存続している」ことを認めたとき、奴隷制そのものの貧困と常に対峙する形で存在した奴隷制への一連の反抗が浮き彫りになります。生きるための世界を求める中で、昨日と今日の奴隷化された人々は、連帯を通じて植民地的住まいへの隷属に昔も今も抵抗しています。この政治的かつ実存的な抵抗の実践は、従属的社会集団性を覆すための道標であり続けています。かつて逃亡は搾取の世界から逃れる願望の結果でしたが、気候変動という非常事態に直面する今日、それは、我々が地球上より略奪的ではない住まいの在り方を回復できる実践となるかもしれません。

植民地事業が、他者性の死——すなわち異質なものと共存の不可能性——の促進を試みたとすれば、文学は抵抗の道具となり、他者であること、すなわち異なった存在の性質と状況を理解するための実践を取り戻してくれるかもしれません。他者性ほど人間的なものにはほかにありません。そして読書はそのための強力な実践の源になり得るのです。読書をするたびに私たちは約束を交わし、その物語や出来事や人間の感情を読み解くあいだは、その物語の人生を生きることになります。それはまるで、読者一人ひとりが架空の劇場の

舞台に立ち、一人芝居でその他者の人生を演じ、その人の冒険や不幸を体験し、それまで考えたこともなかった状況や感情に対する答えを見つけるようなものです。文学は私たちに共感することや、人間の経験の中でもっとも深いものを伝えることを可能にしてくれます。実際には生きていない歴史上の時代、異なる文化や空間を再訪するとき、私たちはそれを生きるだけでなく、その筋書きに出てくる人々の主体性に入り込むことができます。しかも他者の主体性の体験に留まりません。その感情に到達しようと意図することで、私たちは自分自身も読み取ることができるのです。

『曲がった鋤』は、ある民族の身体と土地をめぐる旅とすべく書かれました。より大きな存在の可能性を取り戻すこと、遠い昔から私たちに伝えられ、今も私たちの暮らしで擽猛な叫び声を上げるドグマやパラダイムをはるかに超えるべく書かれました。私たちを浸食できる雨や風はありません。魔法もファンタジーもありません。あるのは現実そのもの、レジリエンスと抵抗の中で鍛え上げられた世界の捉え方、制度によって私たちが自己内面化したのとは異なる視点です。私たちは自分たちを取り巻く世界の上を歩くことを学び、破壊的状况を生きる暴力を理解します。私たちはまた、人間の不屈の精神を認めることも学びます。これは完全に降参することを拒むこと、死んでもそのたびに再生することです。なぜなら私たちは本当に強いのが生命であることを教わるからです。

「イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール氏講演会」  
『曲がった鋤』——ブラジル文学にもたらされた新風——  
A novidade de *Torto arado* na literatura brasileira

日時：2023年4月13日（木）12:40～14:10  
場所：東京外国語大学 本部管理棟大会議室

登壇者：イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール

言語：ポルトガル語（日本語への通訳あり）

共催：東京外国語大学  
科学研究費助成事業 基盤研究（C）  
「ブラジルのマイノリティ文学における複合性：交差する人種・ジェンダー・クラス——」  
（21K00432）  
駐日ブラジル大使館  
水声社

※講演録の作成には、講演のための通訳原稿も参考にした。

東京外国語大学+駐日ブラジル大使館連携事業  
『曲がった鋤』邦訳出版記念来日

「イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール氏講演会」

# 『曲がった鋤』 ブラジル文学にもたらされた新風

A novidade de *Torto arado* na literatura brasileira  
現代のアフロブラジル作家が描き出す

『傷跡』の  
物語

言語の喪失、  
奴隷制の負の遺産、  
血に塗れたナイフ、  
すべてを知る精霊……



2020年にジャブチ文学  
賞を受賞  
ブラジルの20~21年の  
ベストセラー  
ブラジル文学に新風を起  
こしたアフロブラジル文  
学作品

翻訳：武田千香+江口佳子



イタマール・ヴィエイラ・  
ジュニオール  
Itamar Vieira Junior

4月13日 木 12:40~14:10

場所：東京外国語大学 本部管理棟大会議室

東京都府中市朝日町3-11-1 西武多摩川線多磨駅下車徒歩5分

言語：ポルトガル語（日本語への通訳あり）

共催：東京外国語大学  
科学研究費助成事業 基盤研究(C)  
「ブラジルのマイノリティ文学における複合性：  
交差する人種・ジェンダー・クラス」(21K00432)  
駐日ブラジル大使館  
水声社

一般公開  
事前申込不要

1979年、ブラジルのバ  
イーア州都サルヴァドール  
生まれ。バイーア連邦大学  
にてアフリカ民族学で博士  
号を取得。国立植民農地  
改革院での勤務経験をも  
とに小説『曲がった鋤』を  
執筆し、2018年にポルト  
ガルのレヤ賞を受賞し、18  
年に出版。ブラジルでは  
19年に刊行され、ジャブチ  
賞とオセアノス賞を受賞。  
そのほか短編集『日々』  
(2012)、『死刑執行人の  
祈り』(2017)など。

お問い合わせ先

武田千香  
Palestra6030@tufs.ac.jp

BRASIL  
駐日ブラジル大使館

IGR  
Instituto Guimarães Rosa

150th  
1873  
2023  
anniversary TUFs  
東京外国語大学  
建学150周年  
記念事業

## ワークショップ「作家たちが語る大江健三郎」報告

中上紀、蜷川泰司、友常勉 (コーディネーター)

2023年3月3日に作家・大江健三郎氏が逝去された。私たちは、急遽、2023年4月21日(金)に、ワークショップ「作家たちが語る大江健三郎」を組織した(主催・東京外国語大学総合文化研究所、共催・東京外国語大学国際日本研究センター・比較日本文化部門)。大江健三郎という、戦後日本を代表する作家について語る場を持ちたいという強い衝動に駆られていたからである。

ワークショップでは中上紀と蜷川泰司のお二人の作家にご報告をお願いした。それぞれのタイトルは中上紀「中上健次が語った大江健三郎」、蜷川泰司「大江健三郎はスピノザをどう読んだか」であった。急なお願いであるにもかかわらず、力のこもったテーマでお話いただいたお二人には心から感謝申し上げたい。なおお二人からの報告のあと、本学の橋本雄一氏からのコメントとフロアの聴衆をまじえての討議が交わされた。文学とこの時代における〈倫理〉について、そして〈人間〉について、熱く語ることができた一夜であった。ここでは、お二人から寄せられた報告原稿を掲載することで、企画の報告としたい(友常勉)。

### 中上健次が語った大江健三郎

中上紀

2023年3月3日の大江健三郎氏の老衰による死去が、日本文学の一つの区切りともいわれたことは記憶に新しい。実際、年齢、ジャンルを問わず多くの表現者が大江氏の影響を受けてきただろう。中上健次も、作品の方向性はまったく異なるとは言え、初期には大きな影響を受けた一人である。

最近、中上健次の蔵書から大江氏について書かれた大事な資料が見つかり、話題を呼んだ。短編「飼育」についての中上健次による「メモ」が文庫本の中から発見されたのだ。

その経緯はこうである。中上健次の故郷、和歌山県新宮市に出来た複合施設丹鶴ホールニッソホールの四階に新宮市立図書館が引っ越したのが、2021年10月のことである。フロアの一角には「中上健次コーナー」が設けられ、熊野川や丹鶴城跡を臨む広々としたスペースに蔵書や遺品、実際に使っていた机や万年筆などが展示されている。それらのほとんどは、新宮市からほど近い那智勝浦町に仕事場に使っていたマンションにあったものだ。

新コーナー設立に伴い、新たに「中上健次顕彰委員会」が立ち上げられ、図書館スタッ



フと共に一つ一つの蔵書を調べた。蔵書の中には交流のあった作家たちからの贈呈本も多数含まれており、それらにはサインがしてあったり、時々手紙が挟まっていたりするからだ。その丁寧な作業の流れで見つかったのが、大江健三郎氏の文庫本「飼育」に挟まっていたメモだった。

正直、家族としては、晴天の霹靂だった。と、言うのも、メモが見つかったのは大江氏の文庫本「死者の奢り・飼育」(新潮文庫)の中だった。別途、大江氏の本は贈呈本もサイン本もあったが単行本だった。文庫本は、中上健次が自分で購入し、読んでいた本であることを意味する。

本が見つかった場所も特別である。というのも、中上の死後もマンションは家族が熊野に滞在する際に使用しているが、仕事机のある部屋の書籍に関しては特に丁寧に扱うことが家族の暗黙の了解だった。壁一面に造り付けられた書棚の中の本は主に贈呈された本だったからである。二年前、当該部屋の本を(一部本棚含め)そっくり図書館へ寄贈したが、「死者の奢り・飼育」は、立派な単行本たちの間にふっと紛れ込むように入っていたという。まるで、誰かに見つけられることを願っていたかのようだ、などと書くのは、言い過ぎだろうか。

とにかく30年もの間、家族の誰も、存在に気付かなかった。気付いていたらページを開き、メモも見ていたはずなのだから。いずれにしても、図書館に蔵書を寄贈しなかったら、メモは眠ったままだった。現在、現物は図書館にて大切に保管されており、展示ではそのコピーを見ることが出来る。一家庭の中で忘れ去られてしまうのではなく、のちのちの中上健次研究、そして大江健三郎研究においての大変貴重な資料として、しかるべき形で残ってくれて、家族全員がホッとしたという次第である。

さて、大江氏の「飼育」は1958年に「文學界」1月号に掲載され、1959年に単行本になり、第39回芥川賞を受賞した作品だが、1958年と言えば、1946年生まれの中上健次はまだ一二歳、それらは田舎の貧しい子供には何の関係もない出来事である。だが、これは健次の兄が自死した年でもあることに私は注目したい。なぜなら、文学者としての健次の葛藤は、この兄の自死に源を發したと言っても過言ではない。その特別な時期に、偶然にも本作が発表されたことは、のちの健次にとってある意味衝撃だったのではあるまいか。

ここで、中上健次について少し説明しよう。(余談だが、今更「父」と書くのも妙な気がするため、本稿では中上健次または「健次」と記すことにする。) 健次は、大江健三郎とは11歳離れていることになる。健次は和歌山県新宮市に母親の私生児として生まれ、幼少の頃は母親が行商をして子どもたちを養うなどし、裕福とは程遠い生活であった。のちに母親が再再婚した相手が土建業の請負師の免状を取得するまでは生活には一切余裕もなく、小学校中学校には通っていたものの、本を読むなどとは無縁の生活だった。

さらに言えば、母親は「本を読むと頭がおかしくなる」と信じていたそう。その背景には、学校に通ったことがなく、幼い頃から奉公に出ていたせいもあるだろうが、何より、長男がアルコール中毒のようになり、24歳で縊死したことが大きかった。一方で、母親は幼い健次にせがまれると、昔話などの物語を語って聞かせていた。今思えば、母親は健次に読書を禁じつつも、無意識的に口承文学の原型のようなものを、シャワーのように浴

びせていたのである。

そのような家庭環境の中で育った健次は、非常に繊細で、かつ思考も大人びていた。母の「語り」の影響か、本など一冊も家になかったにも関わらず小学校、中学校で書いた詩や作文では、のちの作家としての才能の片りんを早くも見せる。

そして、高校に上がると、生活が一変する。成績が良かった健次は地元で一番の新宮高校に入学したのだが、市内だけではなく、遠くから通ってきている生徒がたくさんおり、そこで「中森君」という文学好きな友人と親しくなる。中森氏は早くに父親を亡くし、遺産を相続していた。当時高校生ではあるが、自由になるお金を持っていたのだ。

健次はやがて彼の家に入り浸るようになっていく。そして、読みたい本や聴きたいレコードがあると彼に言って、取り寄せてもらうようになった。彼の家にある日本文学や世界文学全集、話題の小説などのラインナップは、ほとんど健次の指示だったという。中森氏とは健次が東京に出てからは疎遠になったが、書籍を取り寄せた本屋の息子は健次の一つ上で、ずっと親しかった。(先日も新宮でお会いしたが、当時の話を聞くと「いつも何やら難しい本をどっさり注文してきて、ぼくが届けに行ったんや」とおっしゃっていた。) とにかく、あふれるほどの文学に誰はばかることなく触れられる環境が在った。

時代を一世風靡していた大江健三郎の小説にも、そのような形で貪欲に触れていたのだろう。

健次が高校生時代の読書について講演で語った記録がある。

<大江さんの文学と言うと僕が高校生の時は、すごく魅力のある作家だったんですよ。一番好きだったのは「われらの時代」。ああいう失敗作としか言いようがない作品が、好きだったんですけどね。東京に行くと大江健三郎がいるんだなあ、と思っていた。それを大江さんに言うと照れたというか、むっとしていた>

大江の文庫本から見つかった健次のメモについて話を戻そう――。

メモに記されていた主な内容は、「飼育」に置いての大江のシュールリアリズム（超現実主義）や隠喩表現についての言及だった。

書かれたメモを少し紹介する。

\*\*\*\*\*

黒人兵の登場

落下傘で降りてくる

シュールリアリストである大江の面目躍如（めんもくやくじょ）である。

黒人を監禁している

監禁の外にひとまず身を置く

→「性的人間」の逆構造である

(他の大江作品との比較)

僕は黒人と村（父）を往還する設定である  
語りの誕生 ナレーションの正当性  
トリックスターの死→つまり大人  
黒人はエントロピーである  
シュールレアリズム  
物  
黒人の死  
共同体と父  
父の意思  
戦時下の共同体  
森  
戦争  
父  
子どもらの対応  
父や子供らの対応が戦時下を描く  
村を描く  
父の脈脈  
出口なき状況 壁 閉塞感  
柔らかい感性に立ちほだかる他者  
→父であり共同体であり、黒人兵を殺害する父の意思である

冒頭の親和力のみなざる空間 文章のシュールレアリズム  
液体を気体に例える  
聴覚、視覚、触覚を融合（衝突）したメタファ  
\*\*\*\*\*

以上のようなことが書かれ、文庫本にも傍線が引かれ感想が書き込まれていた。「村」や「父」の行動が戦時下そのものを描いていると指摘するくだりもあり、狭い共同体を詳細に描くことで広い世界観を提示する点での自身の文学との共通性を匂わせてもいる。

なお、このメモの内容は、1989年に行われた中上健次の講演「初期の大江健三郎——『飼育』を中心に」のために書かれた。（この講演は日本近代文学館が主催で毎年この時期に有楽町よみうりホールで行われている講演会で、筆者も中上健次について語ったことがある。）

健次の作品、特に初期作品は大江作品の影響を色濃く受けていると言われてきたが、健次は自身でも、大江作品についての思いをエッセイ「ジン＝イーヨーの変容 大江健三郎論ノート」（〔昭和58年6月「国文学」〕『On the Border オン・ザ・ボーダー』所収）にも編んでいる。

健次は＜大江氏の作品を論じるのは、大変難しい。＞とし、書くにあたり＜幾度も滑空を試みるアホウドリのように、まる四日かかりつきりで、論の態をなしていない。＞と、喘ぎながらも、＜何物もなぐさめぬ憤怒、時代が過ぎゆく度にネジレと認識していたもの

が次第に拡大し、ほとんど破裂寸前まで脹れ上って、いまはただその脹れ上ってしまう〈根源〉を見つめるしか手がないという切迫したあえぎのようなものが、またもや木霊のように響く。>と、綴る。評論と言うよりも、それはまるで「秋幸三部作」を書き終えてもまだ〈根源〉すなわち「路地」を見つめるしかない健次自身と重ねた上で飛び出した叫びのようにも読める。

健次は1969年、23歳の時、「一番はじめの出来事」という作品で商業誌デビューをした。それ以前でも文芸誌ではエッセイや詩を寄稿しており、また文芸首都という同人雑誌で多くの小説作品を発表していた。当然、当時の文壇の先輩作家たちを意識しており、その中でも特に大江健三郎を意識しながら文学を目指していたのは明確だった。

特に初期の頃の大江作品には決定的な影響を受けた。例えば健次は、1966年『文芸首都』3月号に、『俺十八歳』（後に『十八歳』に改題）を発表する。（これはもともと高校生の時に書いた作品だそうで、前述したとおり高校時代には「流行り」の文学に触れられる環境があった）本作は大江さんの『セヴンティーン』を意識したタイトルだったと言われている。また、健次の商業誌デビュー後の初期作品には、大江の初期作品に見られる文体や、暴力そして性を手段として社会とかかわっていくような手法が見られる。

健次と大江は世代やデビューの時期こそ違えど、同じ時代を生きた作家として当然交流もあった。1980年には大江との対談「多様化する現代文学」が行われた。また、健次の亡くなる二年前の1990年には、ドイツのフランクフルト、そしてアメリカのサンフランシスコで開かれた国際作家シンポジウムに、共に参加している。

（実は筆者はその1990年のサンフランシスコでのシンポジウムの際、健次と一緒に大江健三郎さんにお目にかかる機会があった。当時ロサンゼルスで大学に通っていたのだが、ちょうど夏休みということもあり、サンフランシスコで会議があるから来いと健次に言われて妹と一緒に飛行機に乗った。会議そのものは見なかったが、最後の日に空港で大江健三郎を紹介された。健次に「えらい作家の方だよ」と言われて挨拶をしたが、19歳だった私は正直ピンと来ず、今思えばもっと勉強をしておけばよかったと反省している。さらには、後日談がある。その時大江さんの中に、「中上が娘を連れてきた」という記憶が残ったかもしれない。というのも、二年後、健次が亡くなった年に、選考委員をするはずだったが急逝したため叶わなかったある出版社の文学賞のパーティに母が呼ばれて付き添いで行ったということがあった。すると大江氏と思いき方が離れたテーブルにおり、遠目に目が合ったのだ。恐れ多いという気持ちがあり、近づいていって挨拶する勇気は出なかった。後にも先にも、私の大江さんとの遭遇はその二回だけだ。）

健次から直接大江についての思いを聞いたのは、ハワイでのことだった。シンポジウムのあと、私たちはハワイに飛んだ。当時オアフ島西部に健次は家を購入しており、日本よりもそちらで娘たちと過ごすことが多かった。そこでサンフランシスコの時の話をしている、大江の話になったのだ。

健次は、こんな風に語っていた。「大江さんはすごい作家なんだよ」と。「俺は若い頃からずっと憧れていたんだよ。追いかけて、追いかけて、追いかけて続けた」と。

ただ、娘の前で格好をつけたかったのか、そのあと「いまはもう、超えたけどね」とも

付け加えた。健次は時々過剰な言動をすることがあったので、そういう発言の一つだったかもしれない。また、大江は若い頃の健次にとってずっと憧れて追いかけ続ける、尊敬の対象でもあったが、作家になってからはそこにライバルという認識も加わったはずとだとも思う。ただ、この言葉について、のちに講演録などを読んでみると、こうではないかと、思うようなことがあった。

ある講演内では、このようなことを言っていた。

<俺、それまで大江健三郎の影響をものすごく受けていて、戦後民主主義の路線に囚われていた。そうなんだ。平和を民主主義をほとんどのみと言う感じでね。それが、あの10・8ゲバ棒を持った時、百八十度転換した。無茶苦茶に殴り掛かってくる機動隊に対して、自衛のために棒をもったわけだろう。その棒一本で、完全に大江健三郎の言ってることなんかひっくり返った>

<暴力には二種類ある。権力をフォルスと言う。それに対して抑圧されたものがバイオレンスという。これば暴力なんだという。だから、暴力は弱い人間にふるうものとは違うんだ。弱いからこそ打ち換すんだというのは俺たちの中で信念になっていった>

<目が覚めた気がしたね。あ、これなんだと思った。それで俺は大江を超える。大江の文学論からの呪縛を超える。それは同時に、戦後民主主義を超える論法を身に付けることなんだ。そうすると、いまから、俺は自前で考えなくちゃいけない。それで、二十二ぐらいの時にはじめて、自前でものを考えるということが出てきた>

ハワイの時に語った「大江を超える」あるいは「超えた」という意味は、「大江の文学論、すなわち戦後民主主義論からの呪縛を超える」という意味だったのではないか。

最後に、見つかったメモ書きで中上健次が準備していた講演「初期の大江健三郎——『飼育』を中心に」の中の言葉を記しておく。

<ぼくにとって大江さんと言う作家は、ある時は非常に激しく対立したり、ある時は仲良くなったりという、そういう嫉妬の対象であり、尊敬する先輩であり、すごく影響を受けたし、あるいは一遍どこかでぶんなぐってやろうとも思っている作家だし、なくてはならない作家であり、もしこういうことが許されるなら、実に信頼できる、現代作家の敵に立ち向かう強力な同僚であると、十年遅れなんです、あえてそう言いたいです。>

「ぶんなぐってやろうとも思っている」「なくてはならない」誰か。この言葉に強烈な意識以上の、何を感じよう。いや、愛情か。もっと言えば、これは肉親としての主観に過ぎないが、健次の兄の姿が見える気がする。偶然にも、健次が人生の中でこれほどまでに強く深く意識していた二人の命日は同じ3月3日である。

## 大江健三郎はスピノザをどう読んだか

蜷川泰司

大江さんの熱心な読者とはとても言い難い私にどんな切り口があるのか、それを調べるところから始めました。すぐに見つかったものが2つあります。1つが今日のテーマ、もう1つが源氏物語です。こちらは、とある大江さんの愛読書リストの中に見つけたもので、私自身も世紀が変わるあたりから日本語の古典に親しむようになり、やがて源氏にも手を伸ばし、今は終結も間近い「東屋」を読んでいることもあり、つとに共感を覚えたのです。

かたやスピノザについては、まとまった文献としての裏付けがあります。それは彼がノーベル文学賞を受けた1994年の秋に京都の国際日本文化研究センター（日文研）で行われた講演「世界文学は日本文学たりうるか？」の記録です<sup>1</sup>。その中にスピノザに関する重要な言及がありました。私も21世紀に入って以来、スピノザとその人生を連想させるような人物も登場する、長篇の4部作に取り組んできたので、迷いもなくこちらをテーマに選びました。もっとも今までのところこの講演以外に大江さんの手になるまとまったスピノザ論には出会っておりません。

今夜のワークショップは「作家たちが語る」という設定でもあり、いわゆる文芸評論家の諸氏との示差も意識しながらいわば、遠景からお話を手向ける、という立ち位置で取り組みます。

### 1 導入

さて講演の中で大江さんはこのように切り出します。

「……（ラブレ、エラスムスとともに）スピノザもさらに徹底した世界言語の使い手といえるのではないかと私は思います。じつは私は、今書いている小説を書き終えたら、もう小説は書かず、少なくとも何年間かスピノザを読んで暮らそうと思い立っていました。」(I-28)

この希望がそのままかなえられたとは思われませんが、スピノザとの馴れ初めにも触れます。

「私はもともと若いころからスピノザを読んできたのですが、そのきっかけは独学の小説家らしくバーナード・マラムードの『修理屋』(The Fixer)を読んだころからです。その最後に、スピノザの一句が引用されていました。《国家が人間性質にとっていとわしいやり方で行動する場合には、その国を滅ぼす方が害悪が軽微で済む。》」(I-28)

マラムードの作品が米国で発表されたのは1966年、早川書房の日本語訳は1969年に出ています<sup>2</sup>。大江さんとスピノザとの付き合いはこの辺りにまで遡るのでしょうか。彼が引用

した文は、翻訳では結びも間近い421頁に載っています。『修理屋』の舞台は第一次大戦直前の帝政ロシアで、テーマはユダヤ人男性に対する差別と冤罪です。その主人公が3年にわたり未決拘留されるのがキエフ監獄、つまり具体的な舞台はウクライナなのです。作中には、私たちがこの1年以上にわたって悲惨な情景とともに耳にしてきたドニエプル川、ヘルソンという地名も見えます。この作品ではほかにもスピノザに関して印象深い記述が散見され、ある会話体での展開などは、ドゥルーズが2冊目となるスピノザ論(1981)の冒頭に抄訳を引用しています<sup>3</sup>。ここではまた別のところから1つご紹介しましょう。

「スピノザを読んだあとでは、神が存在していたにしても、神は既に店じまいをし、1つの観念になり終わっていた。」(31頁)。

大江さんによる1994年の講演におけるスピノザへの言及はさらに続きます。

「私はいつまでも回心しない戦後民主主義者として、この考えに賛成しました。そして、少しずつその翻訳を読みながら、やがて年をとれば、スピノザを終日読む態勢をつくろうと思っていたんです。こういう本当に巨大な思想家には、片手間に立ち向かうことはできませんから。」(I-28)

今夜は前半と後半に分け、まず前半では小説の筆を止めてスピノザの哲学に邁進しようとした大江さんの意も汲みながら、いずれも言語を媒体とする2つの領域、文学と哲学の相違について、あるテキストを手掛かりに考察します。後半では、いまの引用にも出てきた「戦後民主主義」をめぐる、民主制に関するスピノザ自身の捉え方も検討しながら、大江さん自身の立場を吟味しましょう。そして最後に、スピノザを描いた詩の朗読をもって全体を結びます。

## 2 文学と哲学

ここで手掛かりにするのは、ドゥルーズ／ガタリの共著『哲学とは何か』(Que' ce-que la philosophie? 1991)です<sup>4</sup>。私は2011年、震災の年の秋にパリでこれを読んだのですが、第2部と結論では、哲学、芸術、そして科学という3分野での思考が吟味されます。それらを簡潔に振り返っておきましょう。

彼らによると、日常の人間は世界の混沌(chaos)から身を守るために傘を開き差し掛け、そこに別の蒼穹を描き、さまざまな信念、臆見、俗説、また信仰などを配置することでとりあえずの平穏を作り出している。何やらプラトンが『国家』で語った「洞窟の比喻」も連想されますが、そちらの外部には超越したイデア界が控えるのに対して、こちらではあくまでも内在が貫かれるのでしょう。しかしながらその一方で人間は、差し掛けた傘を切り裂き、その隙間から生(なま)の混沌を覗き見て、そこから新たな思考のための資源を得ようとする営みも繰り返してきました。その営みには、哲学、科学、そして芸術という

3つのパターンがあります。これら3種の思考様式に共通するのは、傘の裂け目を通じて生の混沌から、新たな展開のための〈素材〉のみならず〈素地〉もまた持ち帰るということです。素地は「切り取られた平面」とも呼ばれますが、そこで展開される素材ともども、3つの思考の間では性質や原理が異なるのです。

まず、哲学の持ち帰る素材は *variation conceptionnelle*、変異すること、変異する作用そのものであり、それらは概念に関わります。この作用は無限にわたり、しかも分離不能なものです。そして素地となる平面は *Plan d' immanence*、超越ではなく内在的で、しかも絶対的な容量を有するとされます。

科学が素材として持ち帰るのは *variable fonctionnelle*、哲学の「変異すること＝作用」に対して、こちらは「変異するもの」とも言えますが、修飾する形容詞 *fonctionnelle* の名詞形である *fonction* を数学における関数と捉えるなら、*variable* は変数とも考えられます。そして哲学における変異することの無限性とは対照的に、ここでは素材の運用に干渉する余計な変異ないし関数は切離され、考究の場は限定されるのです。素地となるのは *Plan de référence ou de coordination*、参照もしくは配列の平面で、そちらの局所的な蓋然性から出発して全体的な1つのコスモロジーをめざします。

そして芸術に移りますが、主に参照されるのは文学と絵画です。生の混沌から芸術が持ち帰る素材は *variété sensible*、科学の *variable* を「変異するもの」とすれば、こちらは「変異したもの」と言えなくもないのですが、辞書で主に説かれる意味合いは多彩であり多様です。哲学における概念、科学における機能ないし関数に対して、芸術が取り上げられるのは感覚ないし感性的な多様です。しかも単にそれを再現するのではなく、感覚されたそれぞれを1つの存在として、器官的なものではない別の平面に改めて打ち立てるのです。この作業を通じて、芸術の営みもまた他の2つの領域と屹立する思考様式としての基礎を得るのではないのでしょうか。それを担う素地は *Plan de composition*、構成もしくは創作の平面であり、創作を通じて芸術的思考は無限なるものを改めて付与する可能性を宿すことになります。

芸術についてさらに興味深い記述を見ていきましょう。創作をめぐる考察です。

「画家が絵筆をふるうのは汚れのない新品のキャンバスではなく、また作家が筆を走らせるのも白い紙ではない。キャンバスも紙切れもそれらに先行して、すでに確立を見た、紋切り型によって蔽われているのであり、であればこそまず求められるのはそれらを消し去り、拭い取り、押し潰し、あわよくばズタズタに切り裂くところにまで踏み込んで、われわれに新たな光景や眺望をもたらすような（生の）混沌 *chaos* からの気流を導き入れることである。」(p.192)

混沌からの気流は3つの思考それぞれにおいて導き入れられるのですが、つまるところ芸術はそれをどうするというのでしょうか。

「芸術の営みとは（単なる）混沌 *chaos* ではなく、（新たな）眺望や感性を導くための混沌 *chaos*（を産み出すこと）であり、それを通じてジョイスの言うようなカオスモス

chaosmos もまた構成されるが、それは見たことも聞いたこともないような創作の混沌 chaos なのである。」(p.192)

芸術は生の混沌から得た感覚・感性的な多様を単に再現するのではない、と言われたのですが、それは混沌を新たに産み出すことであり、ジョイスが『フェネガンズ・ウェイク』で言及した「カオスモス」にも通じるようです<sup>5</sup>。この chaosmos を、科学のめざす cosmologie と比較対照することで、より適確な把握へと導かれるのではないのでしょうか。カオスモスとは端的に言えば以下の通りです。

「(文学もふくむ) 芸術活動は混沌 chaos した定まりのなさをカオス性の多様へ転じる。」  
(p.192)

最後にロレンスの記述に依拠したと思われる一節からご紹介しましょう。

「さて、また別の裂け目を作り出すには、また別の芸術家が求められる。必要な破壊も遂行して、おそらくその規模も順次拡大を遂げ、ついには先行する人びとには交通不可能な新たなものが送り返される。新しい、それまでは考えも及ばなかったものが……かくして芸術家が挑むべきは混沌 chaos というよりもむしろ紋切り型の臆見／通念であることが明らかになる。」(p.191～192)

大江さんもまたこのような「裂け目」を見出し、「破壊」活動を遂行された。それを通じ新たな創作の領域を模索され、芸術＝文学において野心的な地盤を掘削され、その工事の成果を見届けながら、もうひとつ別なる領野、すなわち哲学(スピノザ)にしばし乗り移り、そこに沈潜しようかと思われたのでしょう。彼はある意味とても折り目正しかった、どちらかというところ「境界横断」的な曖昧さの中に甘んじる私にはそう思われてなりません。

### 3 大江の「戦後民主主義」とスピノザの民主制

講演において大江さんは、マラムードの『修理屋』に見えるスピノザの一句、「国家が人間性質にとっていとわしいやり方で行動する場合には、その国を滅ぼす方が害悪が軽微で済む」に対して、「いつまでも回心しない戦後民主主義者として」賛成すると語りました。このスピノザの見解がどの著作からの引用か、現時点では不明ですが、関連のある記述をつぎの2か所で見つけています。

「国家は理性の指図に従って行動する時に最も多く自己の権利のもとにあるからである。ゆえに国家は理性に反して行動する限りにおいて自己にそむき、あるいは罪を犯すのである。」(『国家論』第4章第4節)<sup>6</sup>

「故に国家の目的は畢竟自由に存するのである。」(『神学・政治論』第20章)<sup>7</sup>

このようにスピノザは、理性に導かれる国家がめざすべき最終の目的として自由を掲げるのですが、その彼が政治学の分野で唱えた民主制とはいかなるものであったのか、そちらの検討に移りましょう。ここで取り上げるのは、1677年2月に世を去る彼の絶筆となった『国家論』の末尾で、わずか4節だけが書かれたところで中断しています。しかも国家、理性、自由をめぐる上記の命題に照らしても聞き逃すことのできない否定的な論調がこの死の直前に露出します。作家としてはそこに一種のドラマツルギーも見出すのですが、哲学や歴史の研究者からもこの部分に注目する論議は提出されています<sup>8</sup>。

『国家論』の原タイトルは *Tractatus politicus* で、「政治論」がよりの確な訳語になります。いま刊行が進む岩波書店の全集ではこちらが選ばれていますが、岩波文庫の畠山訳が「国家論」としたのも、内容に照らせば誤訳とまでは言えないものが付きまといまいます。なぜならそこでは国家以外の統治形態は取り扱われていないからです。たとえばフランスの文化人類学ピエール・クラストルが『国家に抗する社会』<sup>9</sup>で論じたような、国家という形態を選ぶことのない共同生活、あるいは19世紀以降に唱えられるアナーキズムや社会主義、共産主義といった観点は登場するべくもありません。具体的に検討されるのは君主国家(6～7章)、貴族国家(8～10)、そして11章の冒頭で中断した民主国家という3つの形態です。ではその最後の章に分け入りましょう。

第1節の書き出しにおいて、スピノザは民主国家の卓越を明言します。

「最後に私は第三の国家、完全な絶対統治の国家へ移る。これを我々は民主国家と名づける。」(187頁)

その完全にして絶対的な統治形態の内実はいかなるものか。これをめぐる諸問題が最後の2節(3、4)に析出するのです。まずは3の冒頭には考察の前提として、民主国家をめぐるより詳細な定義が示されます。

「前節(11の2)に述べたことどもから我々は民主国家のいろいろの種類を考へることが明らかである。しかし私の意図はその各種類について論ずることにはなくて、ただ次のような国家——すなわち国法にのみ服し、その上自己の権利のもとにあり、かつ正しく生活しているすべての人々が例外なしに最高会議における投票の権利ならびに国家の官職に就く権利を持つそうした国家についてのみ論ずることにある。」(189頁)

スピノザは民主国家をこのように規定したうえで、以下の3点にわたってそこから排除される対象を明示します。

1に外国人。

「私はとくに「国法にのみ従う者」と言う。これは外国人を除外するためである。外国人は他の支配のもとにあると見られるから。」(189頁)。

在留する外国人ないし外国籍の市民について、居住する当該国における法の下での平等は認められません。

2に女性、奴隷、子供と未成年者。

「私はさらに「国法に従うことのほかに、自己の権利のもとにあるべき」ことを付加した。これは婦人および下僕を除外するためである。これらは男子もしくは主人の権力のもとにあるのだから。また子供および未成年者をも除外するためである。これらは両親および後見人の権力のもとにあるから。」(189～190頁)。

ここにはジェンダー差別の根幹が見出され、権利を剥奪された奴隷的身分も容認されます。さらに子供ないし未成年は「両親」に服従するが、その保護者の間でも女子は男子、母親は父親の権力下に置かれるわけで、最終的には父＝夫＝男による一元支配が貫かれます。

3に犯罪者や受刑者、恥ずべき生活行為者。

「最後に私は「正しく生活する者」と言った。これはもっぱら犯罪あるいは何らかの恥ずべき生活様式のゆえに公権を喪失した者を除外するためである。」(190頁)

この中でもとくに女性については、絶筆となる直前の第4節でさらに執拗に追究されます。女が男の権利のもとにあるのは、法制上の暫定か、あるいはその本性に基づくものかという問いを立てたうえで、このように断じます。

「……我々ははっきり主張しうる。女は本性上男と同等の権利を有せず、むしろ必然的に男の下に立たなければならない。したがって両性が等しく支配するということはありません。まして男が女から支配されるということはなおさらのことである、と。」(191頁)。

男女の平等がその本性において否定されるのです。

これら3点にわたる排除からは、現代社会がなおも直面する諸問題とともに、日本が2010年代を通じて世界的な評価を釣瓶落としにしてきた差別と排除の要素が生々しくも確認されます。少なくとも排外主義、性／ジェンダーによる差別、奴隷的立場の容認、受刑者に対する差別については言及があり、「子どもの権利」という観点はなく、仮に最後の「恥ずべき生活様式」の中にLGBTQが想定されるのであれば、これまた然りです。こうして私たちは、スピノザの構想する民主国家に内包されるネガティブを視野に収めたと言わざるを得ません。もしくは国家と社会が現在も抱える否定的な側面を、すでに17世紀のオランダにおいて彼は端的に書き残したと言えるのかもしれない。

大江さんがこのようなスピノザの記述をどう受け止めたのか、それはとても興味深いテーマになるでしょう。何の制約もなく是認することは考えられません。またドゥルーズ

／ガタリが哲学的思考に与えた、その変異作用の無限と分離不能という観点に照らすなら、絶筆の内容はますます見過ごすことのできない問題となってきます。これ以上はあくまでも想像の域を出ないのですが、何らかの手掛かりを得るべく再び1994年の講演に立ち戻りましょう。

マラムードの小説『修理屋』で出会ったスピノザの国家観に対して、大江さんは「いつまでも回心しない戦後民主主義者として」賛意を表明しました。「回心しない」とあえて断るのですが、その文脈をいま少し見定める意味でも、講演が行われた1994年当時の時代背景をごく掻い摘んで確認しておきましょう。1989年12月のマルタ会談で東西冷戦の終結が宣言されます。その半年前の同年6月には、中国の北京で天安門事件が起こります。会談からほぼ2年後の92年4月には旧ユーゴのボスニア・ヘルツェゴビナで凄惨な内戦が始まり、世界の各地で排外的な民族主義や宗教上の原理主義も様々に台頭を見せる中、日本の国内でも復古主義や歴史修正主義が表舞台を闊歩するようになってきます。93年3月の総選挙では安倍晋三や現首相の岸田文雄が初当選し、講演から2年経った96年12月には「新しい歴史教科書をつくる会」、翌年5月には「日本会議」が結成されます。大江さんが「回心しない戦後民主主義者」という自己規定を差し向けた相手は、何よりもこの潮流だと考えてもいいのではないのでしょうか。その一方で、彼が創作を止めて自ら赴こうとした思想家スピノザの、民主主義をめぐる先の「遺言」を考えると、そこにはいくぶんかのアイロニーも感じざるを得ないのです。

さて同じ講演のしめくくりにあたって、彼は広島と長崎に言及します。

「広島、長崎のあの大きい犠牲は、償わなければならないと思います。償うのは私たちです。また、広島、長崎にいたった、そしてそれ以後も決して完全に治っているとはいえない国家の病患から、私たちは回復しなければならない。それをなし遂げたとき、初めて私たちの文明、私たちの文化は——もとより文学も含み込んで——、二十一世紀に向けての地球規模のプラン、それも具体化するプランに参加するのではないのでしょうか？」(I-31～32)

結びの部分は「しうる」の可能態を2つ重ねたうえで、否定疑問に持ち込むというとても控えめな表現が採られています。およそ30年前に語られたこの「病患」からの「回復」は話者の展望ないし希望にも反し、そののちむしろ再発と悪化に導かれたと言えるでしょう。

この講演が戦前から戦中をめぐる具体的に触れたのは、広島と長崎だけです。原爆投下への過度な意識の集中は、ともすれば被害者性を強調することによって、戦争と植民地支配に対する日本および日本人の加害者責任から目をそらすことにもつながってきたのですが、ここはどうなのでしょう。そこで1つの参照例として、彼の代表作である『万延元年のフットボール』を取り上げましょう。単行本としての刊行は1967年9月ですが、翌10月の8日には羽田闘争で大学1年の山崎博昭が犠牲となり、9日にはボリビアでゲバラが殺害されるという激動の渦中でした。またガルシア＝マルケスの代表作『百年の孤独』もこの年に出版されています。

単行本に先立つ文芸誌での連載は1965年の日韓国交回復と、それに反対する日韓闘争の最中もしくは直後に書き進められたと考えられます。同じ65年には朴慶植の『朝鮮人強制連行の記録』<sup>10</sup>も刊行されました。日本政府はこの条約で韓国からの請求権についてはすでに決着済みとする立場を今も頑なに守り、90年代以降の「従軍慰安婦」や元徴用工からの賠償請求に対しても対応を拒み続けています。

その『万延元年のフットボール』（万延元年=1860）は愛媛県の山村を舞台に、主要な登場人物である兄弟から見て曾祖父の時代に起った村一揆、第二次大戦の直後、そして執筆の現時点となる60年代という3つの時代を繋ぎ合わせていきます。戦争直後では、村の集団による2波にわたる朝鮮人襲撃と争闘が回想され、1度目に朝鮮人、2度目には兄弟の復員したばかりの兄が犠牲になります。そのときターゲットにされた朝鮮人たちは、森林の伐採作業のために半島から強制連行された人びとです。また60年代になると、商品流通の集約化に伴って村にも大型店舗が進出、そのグループの経営責任者とされる「スーパーマーケットの天皇」は、かつてこの村に連行された朝鮮人のひとりだという設定になっています。大江さんは同時代の焦眉の課題に対して機敏に対応していたとすることができるでしょう。代表作の執筆に伴うこのような作家の所作を念頭にもう一度、講演の締めくくりに向かうと、気になる言葉遣いと文章の配置が浮かび上がってきます。

「広島、長崎のあの大きい犠牲は、償わなければならないと思います。償うのは私たちです。」

原爆の投下とそれに伴う非武装の市民、決して日本人ばかりではなかったのですが、かれらに強いられた残酷な犠牲と後遺症は許すべからざる戦争犯罪です。だが、大江さんはその償いを、原爆投下の直接的な責任主体である米国ではなく、少なくとも直截にその国名を名指しするのではなく、あえて「私たち」と呼び、かれらにその償いを求めていきます。米国の責任を捨象することは考えられないのですが、続く文脈からみれば、この「私たち」を易々と人類一般に読み換えることも妥当ではありません。端的に言うとそれは日本人、それも天皇制のもとに戦争を遂行し、植民地支配を強要した加害者としての日本人というカテゴリーが読み取られてくるのです。この「私たち」の一語に作家が託した、遺した含蓄、その深さと広がりになおも私たちは耳を傾けなければなりません。それも行動とは不可分な、揺るぎのない定立のもとに。

#### 4 結び 弔詩に替えて ボルヘス「バルフ・スピノザ」<sup>11</sup>

バルフ・スピノザ

金色の靄、西日が窓を  
明るませている。勤勉な草稿が  
すでに無限をはらんで待っている。

何者かが薄暮の中で神を造る。  
一人の男が神を産む。悲しげな眼と  
黄ばんだ肌のユダヤ人である。  
河が傾いた流れに乗せて  
木の葉を運ぶように、時が彼を運んでいく。  
気にすることはない。妖術師は怠らずに、精妙な  
幾何学的な手法で神を彫り上げていく。  
己れの病魔から、己れの虚無から、  
言葉で神を造り続けていく。  
最も豊かな愛が彼に授けられた。  
愛されることを期待しない愛が。

## 註

- 1 大江健三郎「世界文学は日本文学たりうるか？」(『日本研究・京都会議 KYOTO CONFERENCE ON JAPANESE STUDIES 1994?』non.01-01 1996 所収)
- 2 バーナード・マラムード『修理屋』(橋本福夫訳 早川書房 1969)
- 3 Gilles Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- 4 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- 5 ジェイムズ・ジョイス『フィネガンズ・ウェイク』I (柳瀬尚紀訳 河出文庫 2004) の228頁では「萬物の混沌界」と訳される。
- 6 スピノザ『国家論』(畠中尚志訳 岩波文庫 1940, 1976 改版) 52頁。
- 7 スピノザ『神学・政治論 聖書の批判と言論の自由』下巻(畠中尚志訳 岩波文庫 1944) 275頁。
- 8 最近の著作では、ベルギーの歴史系研究者 Henry Mechoulan による *Spinoza démasqué*, Paris, Les Éditions du Cerf の第10章、國分功一郎の『スピノザ——読む人の肖像』(岩波新書 2022) の第7章にも具体的な論及がみられる。
- 9 Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- 10 朴慶植『朝鮮人強制連行の記録』(未来社 1965)
- 11 『ボルヘス詩集』(鼓直編訳 思潮社 1998) 104頁。

ワークショップ：文学の移動 / 移動の文学  
作家たちが語る大江健三郎

日時：2023年4月21日（金）18時～20時  
場所：東京外国語大学総合文化研究所（422）

登壇者：

中上紀（作家『彼女のプレнка』（すばる文学賞）『熊野物語』、『天狗の回路』など）  
蜷川泰司（作家『新たなる死』、『スピノザの秋』、『絶滅危惧種』など）

コメント：

橋本雄一（本学教員）

司会：

友常勉（本学教員）

主催：東京外国語大学総合文化研究所

共催：東京外国語大学国際日本研究センター比較日本文化部門

2023年4月21日（金）18時～20時  
於・東京外国語大学総合文化研究所（422）

総合文化研究所プロジェクト「文学の移動 移動の文学」

ワークショップ「作家たちが語る大江健三郎」

中上紀「中上健次が語った大江健三郎」

蜷川泰司「大江健三郎はスピノザをどう読んだか」

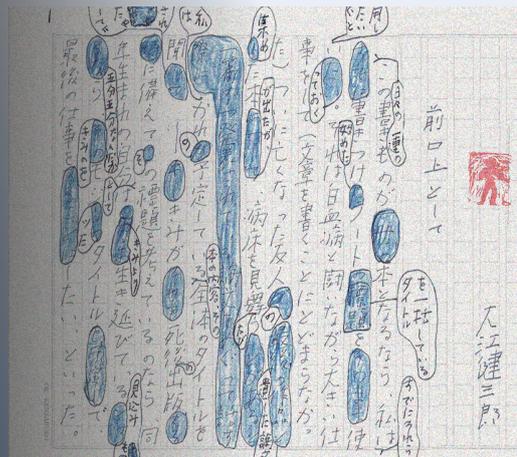
コメント：橋本雄一（本学教員）

司会：友常勉（本学教員）

一般公開

主催：東京外国語大学総合文化研究所

共催：東京外国語大学 国際日本研究センター  
比較日本文化部門



中上紀

作家 『彼女のプレнка』（すばる文学賞）  
『熊野物語』、『天狗の回路』など

蜷川泰司

作家 『新たなる死』、『スピノザの秋』  
『絶滅危惧種』など

## 特別上映企画「フランス映画と女たち」

竹内航汰

特別上映企画「フランス映画と女たち」は、2023年10月6日及び7日にアテネ・フランス文化センターにて開催された。本企画は、映画と女優（の身体）表象の再考が目的であり、日本未公開作を含む三作品にオリジナル字幕を付けて上映した。こうした試みは、近年のフランスでも映画研究者イリス・ブレイ『女性のまなざし：スクリーンにおける革命 *Le regard féminin : Une révolution à l'écran*』（2019年）が出版されるなど、映画における女性表象を再考する動きが盛んになっていることによる。また、各日、坂本安美さん（アンスティチュ・フランス映画プログラム主任）、堀千晶さん（早稲田大学ほか非常勤講師）といった専門家を招聘し、上映後には作品の理解を深めるための解説トークを担当していただいた。

一日目は、クロード・ゴレッタ監督『レースを編む女』（1977年）を上映した。この映画は、イザベル・ユペール演じる美容師見習いのポムが、バカンス先で出会った大学生フランソワと恋に落ちるところからはじまる。順調に進展するかと思われた二人の関係は、フランソワのポムを無意識に見下す態度や、労働者と大学生というそれぞれの社会的立場から生じる齟齬により豹変し、やがてポムは精神を壊してしまう。

この日の解説を担当された映画批評家の坂本さんは、この映画が「日本語字幕付きで上映されるのは事件」とまで称してくださった。この映画には、労働者と大学生という階級差の問題やモラルハラスメントといった極めて現代的な主題が存在しているために、本作を日本語字幕付きで上映できたことを企画者も満足している。

イザベル・ユペール本人へのインタビュー経験もある坂本さんは、複数のインタビューを引用しながら、『レースを編む女』の主演を務めたユペールがいかにして世界的な女優になったのかを語ってくださった。本作ではユペールが感情を剥き出しにする演技や大げさな身ぶりをすることはしないものの、彼女の咳払いや小さな傷、ぎこちない歩き方といった些細な身体の所作からポムの感情を十分に読み取ることができるのだと坂本さんは指摘された。劇中の細かな所作に着目した作品分析は、プロの批評家の技を実感させられるものであった。またラストショットについて、坂本さんはイングマル・ベルイマン監督『不良少女モニカ』（1952年）を引き合いに出しながら、そのまなざしの力強さ、ユペールの女優としての特異性についても触れられた。このベルイマン作品への言及は、トーク後の質疑応答・対話の際にも観客からの反応を得た。坂本さんのご厚意で質疑応答の時間が設けられたことで、より充実した日となったことは間違いない。

二日目は、クロード・シャブロール監督『ヴィオレット・ノジエール』（1978年）とジャン・シャポー監督『盗むひと』（1966年）を上映した。『ヴィオレット・ノジエール』は、1933

年のフランスで起きた事件の映画化である。イザベル・ユペールが演じるヴィオレット・ノジエールは父親を毒殺した女性犯罪者であり、彼女は逮捕後に、実父からの近親相姦を殺害の理由としてあげているが立証されていない。シュルレアリストたちからミューズとして讃えられた、文学史においても有名な女性犯罪者についてのフィクションを交えた伝記映画である。『盗むひと』は、ロミー・シュナイダー演じるジュリアが、十九歳の時にやむなく手放した子どもを六年越しに取り戻すため、誘拐を企てるという物語である。マルグリット・デュラスがダイアログを書いた本作は、この上映会によって日本初公開となった。

上映後には堀千晶さんによる講演が行われ、まず、作品と大いに関係のある「三四三人の宣言」について解説して下さった。この宣言は、当時、フランスでは妊娠中絶が違法であり、そうした状況に異議を申し立てるための中絶経験の告白をする女性たちの署名運動に由来する。また、この宣言文の起草者はシモーヌ・ド・ボーヴォワールである。署名には、マルグリット・デュラスやステファヌ・オードランといった上映作品に携わった人々も参加している。ドイツ版の宣言文にはロミー・シュナイダーが署名した。堀さんはそこから敷衍するように、当時の時代背景や社会問題、作品構造などについて語って下さった。加えて、堀さんは自身の豊かな映画鑑賞経験を活かし、それぞれの作品とフリッツ・ラングやジャン・ルノワール、マノエル・ド・オリヴェイラの作品との比較や、『盗むひと』における縦方向のパンを多用した特徴的な構図が、シャンタル・アケルマン監督『アンナの出会い』(1978年)も担当したカメラマン、ジャン・パンゼールによるものであることを指摘された。こうした他作品へ目配せをした作品解説は、まさにアテネ・フランス文化センター的なものとなり、数多くの映画好きの来場者からも好評であった。

各日、この限られた紙面では紹介しきれないほどの豊饒な解説をしていただき、来場者の方々からも、様々な感想をいただいて終映することができた。今回の上映では、「狂人」「犯罪者」「怪物」と形容されるであろう女性たちが出てくる映画をセレクトした。実際、ヴィオレット・ノジエールは、当時の報道でも「怪物」と称されていたことが知られている。しかし、彼女たちは狂人なのか、彼女たちの常軌を逸した行動は面白おかしいものなのか。彼女たちが過ちを犯すのは、本人のせいなのか。そんなことを鑑賞者各人が考える機会となったことを企画者として願っている。

今回の企画を実施するにあたり、学外より講演に参加して下さった坂本安美さんと堀千晶さんに感謝申し上げます。また、学外への広報を引き受けて下さった本学広報・社会連携課の皆さん、共催を下さった本学総合文化研究所の皆さん、上映素材の作成を担って下さった稲垣晴夏さん、イベント当日の映写と会場運営を担当して下さったアテネ・フランス文化センターの皆さまに、この場を借りてお礼申し上げます。

日時：2023年10月6日（金）、10月7日（土）  
 場所：アテネフランセ文化センター  
 企画・主催：竹内航汰（東京外国語大学博士後期課程）  
 共催：東京外国語大学総合文化研究所  
 学内協力：荒原邦博（東京外国語大学教授）  
 学外協力：森井良（獨協大学専任講師）、稲垣晴夏



■主催 | 竹内航汰 ■会場 | アテネフランセ文化センター  
 ■共催 | 東京外国語大学総合文化研究所 ■協力 | 東京外国語大学 多文化共生イノベーション研究教育フェローシップ

### フランス映画と女たち

#### Introduction

フランス映画界を代表するふたりの女優にスポットライトを当てた特集上映を開催！日本未公開作を含むレア作・傑作の上映を通じて、フランス映画と女優あるいは女性をめぐる関係を再考する。各日上映後には、専門家によるアフタートークを開催予定。

**レースを織む女**  
La Dentellière

東京前見舞いの少女と、休暇先のノルマンディで出会った青年の狂恋を描いた恋物語が家来の狂気へと繋がっていく。イザベル・ユベール24歳時の主演作で、その後のキャリアを決めた一作。  
1977年 / クロード・ゴレツタ監督 / 107分 / DCP

**ヴィオレット・ノジエール**  
Violette Nozière

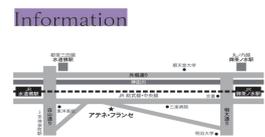
ヴィオレットは過剰な愛理から逃れるために、職を転じてしまう。1933年の実在事件をもとにした、名匠クロード・ジャブロルの傑作。  
1978年 / クロード・ジャブロル監督 / 124分 / DVD

**盗むひと**  
La voleuse

ジュリアは十代の頃にやむなく手放したわが子を取り戻そうと、脱獄を企てる。ロレー・シュナイダーとミカエル・ビコリの傑作を光らせるのは、マルグリット・デュラスの脚本。  
1966年 / ジャン・シャボール監督 / 88分 / DCP

10/6 上映後、坂本安美さん（アンスティチュ・フランス映画プログラム主任）によるトークを開催予定。  
これまで「映画のアトリス」などでフランスの映画を数多く紹介・批評されてきた坂本さんに、フランス映画と女優あるいは女性をめぐる話題を聞いていただきます。

10/7 上映後、櫻千晶さん（フルーズ研究、早稲田大学ほか非常勤講師）によるトークを開催予定。  
フランス現代思想の研究者の視点から、本企画の映画について解説をしていただきます。



会場：アテネ・フランセ文化センター（御茶ノ水）  
 東京都千代田区神田駿河台2-11 アテネ・フランセ4F  
<http://www.athenee.net/culturalcenter/>

Twitter：@iledeserte\_film  
 お問い合わせ先：contact@iledesertefilm.jp

#### Schedule

2023年10/6 (金)	10/7 (土)
18:45 『レースを織む女』 ※上映後、坂本安美によるトーク	13:50 『ヴィオレット・ノジエール』 16:20 『盗むひと』 ※上映後、櫻千晶によるトーク

#### Ticket

一回券：■一般 1,500円 ■学生 1,300円  
 ※チケット提示により、トークは入場無料となります。  
 ※チケットは当日会場にて初回上映の20分前より販売します。

## 総合文化研究所ワークショップ 「核の記憶と想像力」開催報告

長谷川健司

2023年12月8日(金)午後5時40分より、本学の西岡あかね准教授の司会のもと、コメンテーターに越野剛氏(慶應義塾大学)を迎え、ワークショップ「核の記憶と想像力」を総合文化研究所で開催しました。発表者はいずれも本学の博士後期課程に所属している竹内航汰氏、梶彩子氏、筆者(長谷川)の三名で、それぞれフランス文学、ロシアバレエ史、冷戦期科学史という多彩なバックグラウンドを持つ若手研究者であり、「核」をめぐる分野横断的な対話を目指して集結しました。

まず、企画者でもある西岡氏から趣旨説明があり、原爆被害を語ることの難しさ——被曝(被爆)体験の表象不可能性や外部の人間が語ることの倫理的問題など——の指摘がありました。そうした難しさの反面には、ピンナップガールの容姿が「キノコ雲」と平行に描かれるような、軽薄で無神経・無責任な語りも多く存在します。その一方で、冷戦期においては身近な脅威であった「核」を語ることへの欲求、そして、「核」を語らなくてはならないという倫理的な要請が存在したこともまた見過ごしてはならないと西岡氏は言います。そこで今回のワークショップの各発表者は、戦後のフランス、旧ソ連、米国という、核攻撃の直接的被害を被ってはいない場所を研究フィールドとしていることもあり、体験していないけれども／体験していないからこそ表出した「外」からの眼差しの歴史的事例を報告するはこびとなりました。

竹内報告では、マルグリット・デュラスの『ヒロシマ・モナムール』や『かくも長き不在』をはじめとする作品における、第二次世界大戦の記憶と忘却の問題を取り上げました。竹内氏によると、デュラス作品において特異なのは、常に戦争表象が忘却という形で表出している点です。この点に関して、デュラスの作品そのものの分析だけではなく、彼女に向けられた当時の批評や批判に対する作家本人の応戦、そしてそれを昇華させた作品制作のプロセスの側面に着目することで見えてくる、デュラスの戦争表象・核表象における記憶と忘却のシステムについて竹内氏から報告がなされました。

梶報告では、旧ソ連やその近隣諸国で、キューバ危機に前後するように製作された、原爆の悲劇をテーマにしたバレエ作品を取り上げ、その中でもとりわけ、原爆犠牲者の身体そのものを取り上げた作品を作った振付家レオニード・ヤコプソンに着目しました。丸木位里・丸木俊の『原爆の囃子』からインスピレーションを得て創作されたという作品『ヒロシマ』は、犠牲者たちの恐怖や苦痛に満ち溢れた、ヤコプソン作品の中でも最も凄惨なバレエです。梶氏からは上演・受容の経緯や同時代の同テーマの作品と比較に、振付の分析を加えて報告がなされました。



長谷川報告では、核時代の幕開けとともに誕生した「放射性トレーサー」技術によってドラスティックに変革された科学的世界像について、冷戦期の生態学者たちの視点から分析しました。数百回に及んだ大気圏内核実験などによって引き起こされたグローバルな放射能汚染は、核時代の新たな光学として自然を照射し、生物の肉体に深く貫入し、生態系の破壊を通じることで可視性の水準を転位させました。長谷川報告では、生態学的な想像力が冷戦期特有の統治思想と絡まり合うことで、放射線によって映し出された核時代の地球像が、管理・計算可能な「閉鎖系」を基底的なアナロジーとして変質していく歴史的プロセスを素描しました。

最後に越野氏から全体に対するコメントとして、次の二点が提示されました。まず、長谷川報告のキーワードである「閉鎖系」にも関連して、近代以前には(特にキリスト教圏では)人間を取り巻く時空間がある種の「閉鎖系」と広くみなされてきたのが、近代に入り、進化し拡張し続ける時空間へと変質し、そして核時代には一転して「閉鎖系」としての世界という想像力がふたたび回帰してきた、という巨視的な歴史的視座が提示されました。第二に、本ワークショップのテーマである「記憶」に関して、越野氏は、言語を超えた記憶の可能性／不可能性というテーマが、報告者三名に共通するテーマだと指摘しました。「原爆」に対する距離感覚を捉えることが、作品や言説となって表出するもの(あるいは記憶)に向き合う際に求められるのではないかと越野氏は言います。

本ワークショップの開催はある意味で時宜を得たものとなりました。冷戦期は超大国として世界を二分したロシアの大統領が堂々と核戦力を誇示し、またイスラエルの某国務大臣はガザへの核攻撃を恥ずかしげもなく示唆する。そしてまた国内に目を向ければ、十分な議論と国民的なコンセンサスもなく放射能汚染水(公式的には「処理水」)が大洋へと放出されるという、まさに各方面で「核の記憶と想像力」が問い返されるタイミングでの開催となりました。

それゆえに各報告者は、冒頭で西岡氏が指摘したところの、「核」を語ることへの欲求、そして、語らなくてはならないという倫理的な要請に、自らの内在的な課題としても向き合いつつワークショップに臨みました。越野氏は「原爆」への距離感覚を捉えることの重要性を指摘しましたが、少なくとも、「核」という問題をめぐっては、もはや現代社会のどこにも外部は存在しないのかもしれませんが。今回のワークショップは、「核」の偏在性を浮き彫りにするとともに、人文学領域において記憶と想像力を主題にすることの現代性をあらためて認識する機会となりました。

ワークショップ「核の記憶と想像力」

日時：2023年12月8日(金) 17:40-20:00

場所：東京外国語大学総合文化研究所(講義棟422教室)、オンライン(Zoom)

発表者：竹内航汰、梶彩子、長谷川健司

総合文化研究所

ICS

Workshop

# 核の記憶と想像力

竹内航汰

忘却、それは真の記憶である：

マルグリット・デュラスにおける

戦争の歴史と忘却の問題

梶 彩子

ソ連バレエにおける原爆の記憶：

レオニード・ヤコプソン振付バレエ『ヒロシマ』を例に

長谷川健司

汚染の光学、影としての生物圏：

全球の被曝による可視性の転位と

冷戦期の生態学的想像力

12/8

コメンテーター 越野剛（慶應義塾大学）

Friday（金）

17:40-20:00

総合文化研究所

422 教室

同時配信あり（zoom）

ミーティング ID: 876 8855 3089

パスコード：086798



主催：総合文化研究所 一般公開・参加費不要・事前申し込み不要

# **Book Reviews**

## 自著紹介、および「トランスギャルド叢書」創刊について

マリー・ダリュセック著、荒原邦博訳  
『ここにあることの輝き——パウラ・M・ベッカーの生涯』  
東京外国語大学出版会、2023 年

現代フランスを代表する女性作家の 1 人、マリー・ダリュセックが 2016 年に上梓した『ここにあることの輝き——パウラ・M・ベッカーの生涯』は、女性の裸体自画像を歴史上初めて描いたとされる 20 世紀初頭のドイツ人画家パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーをめぐる伝記小説である。1996 年に『めす豚ものがたり』で衝撃的なデビューを飾ってから、女性人物を中心に据えたフィクションやエッセイの数々を刊行してきたダリュセックがメディシス賞を受賞した『待つ女』(2013) の後で対象とすることを選んだのが、この女性画家であった。

小説のタイトルはライナー・マリア・リルケの『ドゥイノの悲歌』の詩句から採られている。そのことが示すように、本書はパウラとリルケがブレーメン郊外の芸術家村ヴォルプスヴェーデで出会い、彫刻家で後にリルケの妻となるクララ・ヴェストホフ、パウラと結婚することになる風景画家オットー・モーダーゾーンも交えて恋愛し、創作する様子が描かれている。またパウラの 4 回のパリ滞在、パリとヴォルプスヴェーデの間の往復が、おおよそ編年的に記述される彼女の生涯にリズムを刻む。

とはいえ、この小説は単なる「伝記」ではない。そこにほぼダリュセックを思わせる「私」が頻繁に介入し、パウラの絵を求めてドイツ各地の美術館を訪れ、考察する様子が書かれているという点ではオートフィクションであり、それがパウラによる裸体自画像の持つ自己虚構性と相乗効果を生み出しながら交錯あるいは交響するオートフィクションとなっている。

ダリュセックは、フランス革命期から 20 世紀初頭までの女性画家が置かれた状況、すなわち裸体画をめぐる社会的な制約、そして創作に集中できる十分な収入を得ることや自分専用のアトリエを持つことの困難といった経済的な側面——本書と同じ 2016 年に出版されたダリュセック自身によるヴァージニア・ウルフ『自分ひとりの部屋』のフランス語新訳の内容と密接に関連する主題系だ——にも目配りしながら、パウラの「輝き」を現代に取り戻そうとする。その「輝き」とは、両者とも 1906 年のパリ滞在時に描かれたパウラの《六回目の結婚記念日の自画像》や《横たわる母と子》における女性の裸体であり、彼女の画面の中には同時代のピカソやクリムトの女性とは異なる、「男性のまなざしから」ついに解放されて「裸になった女たち」がいるのだ。

本書は「パウラには本物の女たちがいる」と宣言しながら、同時にまたオートフィクションの虚構性がその「本物」らしさを宙吊りにする。また彼女の日記や手紙、リルケの作品をしばしばドイツ語混じりで引用することによってフランス語の自明性を攪乱し、2 言語

使用による新たな言語の創造を試みており、言語と視覚イメージ双方による横断的体験の中に読者は投げ込まれることになるだろう。

そしてもしもあなたがダリュセック作品をすでに読んだことがあるならば、『ここにあることの輝き』が今なおその魅力が色褪せることのない傑作『めす豚ものがたり』にどこか似ていること、すなわち、2つの小説が揃って主人公の若い女性と2人の男性との関係、その女性をめぐる視覚イメージの効果に対する考察を含んでおり、共にある種のディストピアを生き延びる物語であることにふと気づいてその構造的な同一性に軽いめまいを覚えて陶然とすることになるはずだ。

\*

ダリュセックによる『ここにあることの輝き』は、東京外国語大学出版会が提案する新シリーズ、「トランスギャルド叢書」(略称「TG叢書」)の第1巻を構成する。本叢書は現代ヨーロッパとアメリカの文学作品から成るシリーズであり、文学作品とはいえ、そこにいくらか研究的な方向性が認められるもの、フィクションと研究の中間的な形態を取っている作品を集めた叢書である。「トランスギャルド trans-garde」はフランス語の「アヴァンギャルド avant-garde」(日本語訳としては通常「前衛」という言葉に由来している。「アヴァンギャルド」という語彙を歴史的に見れば、それ自身が属する時代よりも先行しているアートという意味では19世紀後半、マネと印象派の画家たちをめぐって1880年頃に使われ始め、20世紀に入ると未来志向の芸術運動、流派としては1917年のロシア革命と連動して開始されたロシア・アヴァンギャルドの名称として定着する。この間、イタリアでは未来派が登場し、ドイツでも1920年代に表現主義が本格化する。「トランスギャルド叢書」はこうした流れを再検討するプロジェクトとしてある。アヴァンギャルド芸術においては新しさや先駆的であることが絶対的に重要だったのに対して、果てしない新しさの探求によって芸術の流れ、歴史が形作られていると考えること自体が21世紀に入ると疑問視されるようになったからである。「トランスギャルド」という造語は、アヴァンギャルドに含まれるアヴァン、「先頭に位置している、先に進んでいる」を、トランス「横断的に」ずらして考え直すことを意味している。本叢書は、前衛芸術運動の中に実際にはあったものの今日では忘れられてしまったものに注目することによって、アヴァンギャルドの全貌をこれまでよりも総合的に明らかにすることを目指すものになるだろう。

トランスギャルド叢書には、このほかにもいくつかの特徴がある。それは第二に、国家と言語の統一体としてのナショナルなものを再定義することである。作品のテーマが一国にとどまるものではなく、国境を越える活動を展開した芸術家を対象とする、トランスナショナルな性格を有する書物を扱う。第三に、文学作品を中心とするものの、それにはとどまらない芸術ジャンル横断的であることにある。言語表現を経由するが、美術や映画などの視覚イメージ、音楽や音声メディア、ダンスなどの舞台芸術という多様な領域と関わる活動を行った芸術家を取り上げる。そして第四の、最後の特徴として、男性芸術家中心に作り上げられてきた芸術運動の歴史を再考し、女性や性的マイノリティなどを含めたより広いジェンダー的な観点から芸術運動を再規定する。



## 女性が書く女性の文学史

アンナ・ラインスベルク著

『それぞれの戦い——エミー・バル＝ヘニングス、  
クレア・ゴル、エルゼ・リューテル』

東京外国語大学出版会、2023年

本書は、Anna Rheinsberg, Kriegs/Läufe. Namen. Schrift. Über Emmy Ball=Hennings, Claire Goll, Else Rützel. Mannheim: persona 1989 の全訳である。今年、東京外国語大学出版会から、東京外国語大学建学 150 周年を記念して「トランスギャルド叢書」が創刊された。この叢書は、アヴァンギャルドの文学、芸術を、これまでにない越境的な視点からとらえた作品の翻訳、紹介を目的としており、本書はその第二巻として出版された<sup>1</sup>。

著者のアンナ・ラインスベルクは 1956 年、ベルリン生まれで、第二波フェミニズムと呼ばれる、戦後の新しい女性運動が盛んになった 1970 年代に、ドイツ有数の歴史を持つマールブルク大学で学生時代を送っている。学生時代から作家活動を開始したラインスベルクにとって、「女性として書く」あるいは「女性として語る」という行為は重要なテーマであり、この文脈で彼女は 1980 年代後半から、「ものを書く女性」である自分たちの先達として、1920 年代にドイツ語圏で活躍した女性アヴァンギャルド芸術家たちのテキストの発掘と紹介を行ってきた。エミー・バル＝ヘニングス、クレア・ゴル、そして今日ではほとんど忘れられた女性芸術家エルゼ・リューテルの人生を描いた本書もその成果の一つに数えられる。

本書で扱われている三人の女性芸術家が活躍した 1920 年代のドイツでは、20 世紀初頭における女性解放運動の高まりや、第一次世界大戦の影響によって、女性の社会進出が進んだ時代だった。伝統的なサロン文化の枠を超えた、職業女性芸術家が数多く登場したのもこの時期である。ラインスベルクにとっては「祖母」の世代に当たる、この時代の女性芸術家たちの足跡をたどる理由を、彼女は、本書に先立って出版されたアンソロジー『ボブ・カット——二十年代への出発』の前書きの中でこう述べている。

私達はどこから来たのか。そして、そのルーツはどこにあるのか。このささやかなアンソロジーは、この二つの問いにあえて答えを出そうとはしない。私たちはもう彼女たち全部の名前を知っているわけではないし、いまだに顔も筆跡もほとんど知らないのだから。しかし、読者の女性たちに、この二つの問いかけをしてみたいとは思っているのだ。つまり、このアンソロジーは最初のステートメントであり、それは名を名指しているのだ。1920 年代と 30 年代初めに活動した、名のある女性作家たちと並んで、私達はその名を聞いたことのない、全く見知らぬ女性たちと出会うのだ。その無名の女性たちにこそ、私の愛情は向けられているのだ。愛は注目を求めるし、伝えられることを望むのだ<sup>2</sup>。



つまり、ラインスベルクにとって、20世紀の女性アヴァンギャルドの活動を掘り起こすことは、ものを書く女性としての自身のルーツをたどる営為、一種の自分探しの営為であったことが分かる。

しかし、本書でラインスベルクは、単に過去の女性作家の人生と作品を「学術的」に紹介する態度はとっていない。むしろ本書は、オーソドックスな研究書のスタイルを意識的に逸脱し、三人の女性芸術家の人生を、彼女たちのテクストを自由に引用しながら描いたエピソード風の詩的散文とエッセイ風の伝記記述を組み合わせることで、多面的かつ断片的に捉えようとしている。さらに、ラインスベルクのテクストを補足するように、各章の最後に彼女たちの作品が置かれることで、複数の女性作家たちの声が時間を越えて重なり合い、響き合う、あるいは反発しあうような効果をあげている。これは、1980年代のドイツにおけるフェミニズム批評の代表的な手法である「二重化」を意識したスタイルである。すなわち、ラインスベルクは、外からの中立的なまなざしではなく、「女性」としての自らの視線から、過去の女性たちの生涯と作品を読み解こうとしているのだ。従って、本書で彼女が書いたのは、ものを書く女性である彼女自身の体験が書き込まれた、虚構の「女性作家の伝記」であり、同時に虚構の自伝でもある。先に引用したアンソロジーの前書きの中で、過去の「見知らぬ女性たち」との「出会い」が語られていたように、ラインスベルクのテクストには、彼女たちの物語は「私」の物語でもあり、「私」の物語は彼女たちの物語でもあるとの立場が示されているのだ。

ラインスベルクの作品は1980年代の女性文学あるいはフェミニズム批評の文脈の中にあるもので、その意味ではいささか時代を感じるものだが、今日の状況と照らし合わせてみると、この本には独特の魅力とアクチュアリティがあることが分かる。

最初に、現代のドイツ語圏における、女性アヴァンギャルドへの注目の高まりとの関係に触れておきたい。この本でラインスベルクが扱った三人の作家は、文学史の上では「表現主義」と呼ばれている前衛文学運動の周辺に位置づけられるような存在である。従来、この運動は、男性作家たちが一種の青年運動として遂行した「男の運動」だとされてきた。博士論文研究をしているころから表現主義の研究をしている私自身も、学生時代はあまり疑念を抱かず、そのようなものとして表現主義を見ていた。しかし、その後、表現主義の芸術実践とグループ組織について調べていた時、表現主義の主要雑誌に寄稿していた同人リストの中に、思いのほか多くの女性の名前を見つけたことがきっかけで、私の表現主義イメージは修正を迫られることになった。ちょうど、2000年頃を境に、ドイツ語圏では女性アヴァンギャルドの活動を再発見、再評価する機運が高まり始めていたが、それを受けて様々な書籍や資料を収集、調査する中で出会ったのが本書だった。

学術分野におけるドイツ語圏での女性アヴァンギャルドの再発見・再評価は、1990年代に、文献学者ハルトムート・フォルマーによって、女性作家の作品集が出版されたあたりから盛んになった<sup>3</sup>。2000年代に入ると、主に造形とパフォーマンスアート部門の女性前衛芸術家の活動が注目されるようになり、新しい研究書が相次いで出版されたほか、フォルマーのアンソロジーも増版されている。こうした一連の流れの中で特に影響が大きかったのが、2015/16年の展覧会『シュトゥルム・ウィメン』（シルン美術館）と2019年のバウハウス100周年である。その結果、女性芸術家を主人公にした小説、映画、テレビドラマ

などが近年、相次いで発表されており、20世紀の女性芸術家が一種のブームになっている感すらある。ただし、造形分野やパフォーミングアート系の女性芸術家への注目に比して、女性作家の作品を改めて今日的な視点で読み直すような動きは弱く、その意味でも、1980年代から在野で1920年代の女性作家の作品紹介を行ってきたラインスベルクが1989年に出版した本書は、かなり先駆的、かつ現在も十分な研究が行われていない方面での仕事といえる。

本書が持つもう一つのアクチュアリティは、女性が「作家」、すなわち「語る主体」である「私」になるにはどうすればいいのかという問いと関わっている。本書でラインスベルクが取り上げた三人の女性作家には、有名作家の妻であったという共通点がある。彼女たちのような、従来の文学史記述の中では専ら男性作家の伴走者として名前が記憶されてきた女性たちをラインスベルクが好んで取り上げたことには、「女性が作家になること」という本書のテーマと関連して、重要な意味がある。

一般的に、女性作家の場合、結婚相手や恋人、男友達、父親、兄弟などが著名であればあるほど、彼女の存在は彼の名前の陰に隠れることになる。しかし、名高い男性達との関係は、彼女たちの存在をただ消してしまうだけではない。彼らの存在は、女性にとっては「文学」への入り口にもなりうるのだ。実際、「文学史」に名前が記載されている女性作家たちにはいくつかの共通する特徴がある。まず、「女性」として魅力的で、著名な男性芸術家たちのサークルでミューズ的な役割を果たしているケースである。例えば、ルー・アンドレアス・ザロメを今日、作家として認識し、その作品を読んだことのある人がどのくらいいるだろうか。恐らく、若きリルケの恋人、ニーチェの想い人と言われた方がピンとくるのではないだろうか。本書で扱われた三人の女性たちもみな美貌の持ち主で、文学サークルの中で複数の男性芸術家たちと交際している。また、著名な男性作家や芸術家の妻、もしくはパートナーになり、夫の名を名乗ることで、女性が文学の場に居場所を見つけるケースもある。さらに、主に夫の死後、妻／未亡人の視点から夫について語ることで、文学史記述に介入を試みる女性作家も少なくない。そして最後に、女性作家が男装する、あるいは男性名を名乗る（妻として夫の名前を名乗るのもこのパターンの変形と言ってもいい）ことで、作家として「男性的自我」を創造するケースも存在する。いずれのケースでも、男性／パートナーとの関わりが、女性が「文壇」あるいは「文学史」という制度の中で、作家としてのステータスを確立するにあたって決定的な意味を持っていることが分かる。（実際、先に触れた、現代のドイツ語圏における「女性芸術家もの」の映画やドラマも、多くの男性達に賞賛される魅力的な女性芸術家を主人公に据えていて、主人公と彼女をめぐる男性たちの関係や恋愛がストーリーの中心に置かれている。）

こういう「男性」の後ろ盾がない女性がものを語る主体たる「私」になるのがいかに困難か、例えばヴァージニア・ウルフは「女性にとっての職業」の中でこんな風書いている。

この若い女性は、偽りを追い払ったいま、彼女自身になりさえすればよいのです。ああ、そうはいっても、「彼女自身」とはなんなのでしょう？ 女性とはなんだろうという意味ですが、たしかに私には分かりません。あなた方がお分かりだとも思えません。人間の技能に可能なすべての技術と職業において自己を表現しないうちは、どんな女性にも分かるとは思えません<sup>4</sup>。

ヴァージニア・ウルフをここで引用したのは偶然ではない。ウルフは「女性がものを書くこと」を一貫してテーマにしてきた作家だが、このテーマに関する彼女の代表的なテキストであり、フェミニズムの古典ともなっている『私だけの部屋』は1929年に刊行されている。しかし、この本が初めてドイツ語に翻訳されたのは1978年で、まさにラインスベルクが学生だった頃にあたる。ラインスベルクが本書を書くにあたって強い影響を受けたと思われる、1980年代のフェミニズム批評家、ギーゼラ・フォン・ワイソッキーも、1980年に出版されたエッセイ集でウルフを取り上げており、当時の西ドイツのフェミニズム批評の中で、ウルフは非常にアクチュアルな作家だった。ラインスベルクも恐らくウルフを読んでおり、男性によって与えられた「女性」の役割から抜け出した女性が、どのようにしたら自分の言葉で語る、声の主体になれるのかという問題にこの本で取り組んでいる。

そのため、ラインスベルクは、従来の文学史記述の場では専ら著名な男性作家の妻として語られてきた三人の女性作家たちが、生家を出て自立し、伝統的な女性の生活領域を踏み越えてゆきながら、自らの体験を語るための言葉を発見し、生み出そうと苦闘する姿に光を当てようと試みている。第一章は、フーゴ・バルに出会ってダダのミューズになる前のエミー・ヘニングスの道行きにフォーカスし、北ドイツの港町で生まれた貧しい少女エミーが、劇場に憧れて、どさまわりのキャバレー芸人として放浪する中で、自分と同じような少女たちの体験を語る言葉を見出してゆく姿を描いている。第二章では、裕福な大ブルジョワの娘に生まれたクララ・アイシュマンが、暴力的な母から逃れて自立し、クレア・スチューダーの名で、従来の「女性性」のイメージを鋭く批判するパンフレットを書く姿を捉えている。ここでも、文学史の中でよく知られた彼女の姿、すなわち、夫イヴァン・ゴルと愛の詩集を紡ぎ、「狂乱の時代」のパリで華やかな作家活動を繰り広げるクレア・ゴルの肖像が描かれることはない。そして、第三章では、早くから両親と別れて自立したエルゼが、様々な職業を転々としながら、あくまでも「私」の体験を語る言葉を追い求める様子を描いている。後に在外ドイツ語作家ペンクラブの会長になった、夫ヴィル・シャーパーとの出会いは、彼女の物語でも脇に追いやられている。

このように、ラインスベルクは、名高い夫たちの名の陰に隠れてきた彼女たちの、夫となったパートナーと出会う前の活動を追いかけながら、女性がものを語る主体になることの困難さを浮かび上がらせようとする。しかし、最終的に三人の「それぞれの戦い」の物語は、彼女たちが、作家あるいは文学的な「私」として生きのびるための選択として、夫の名前と言葉／声を選んだところで終わってしまう。それはまるで、夫の名を名乗ったことで、彼女たちが「作家＝語る主体」であることをあきらめてしまったかのようにも見える。例えば、クレア・ゴルの物語では、イヴァンとの出会いがこのように描かれている。

夫となる男は宿命だ。文字の領域に、彼女が自分のものであると宣言した（しかし、本当は彼のものである）欲望の領域に入ることを彼に認めてもらうため、彼女は身を卑くし、うやうやしく彼に触れる。クレア・スチューダーは、一九一七年、詩人イヴァン・ゴルと初めて出会った直後にもう、恋する女の、ミューズの話法をとる意思を示している<sup>5</sup>。

ラインスベルクが描いた三人の肖像は、ある意味では挫折の物語だ。それは必ずしも学術的な意味での「真実」に沿ったものではなく、彼女たちのテクストの自由な読解に基づく「物語」である。それは、現代の「ものを書く女性」のまなざしから、過去の女性芸術家が書くために苦闘する姿を捉えなおそうとする試みで、それ自体が、女性を排除してきた文学史への批判となっている。本書の文章のスタイルが、オーソドックスな研究書と大きく異なるのはそのためだ。この点で、トランスギャルド叢書の第一巻『ここにあることの輝き』（荒原邦博訳、東京外国語大学出版会、2023年）で、画家パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーの名声がなぜ国境を越えられなかったのかと問いかけた、マリー・ダリュセックとラインスベルクの問題意識は重なり合っている。しかし、1969年生まれのだリュセックと異なり、明確に戦闘的なフェミニズムの立場を取るラインスベルクは、父権的男性性による女性的なものの抑圧／殺害という図式にこだわっているため、20世紀初頭としては極めて「解放された」女性として自活し、パートナーとも対等な関係を築いていたエミー、クレア、エルゼが、書くという行為においては必ずしも女性解放的な言説を追求しなかったことを重く見て、彼女たちのストーリーにあきらめと沈黙の刻印を押し込めている。

ラインスベルクのフェミニズム的図式は、今日のジェンダー研究の理論的水準からみるといささか古く見えるかもしれないが、彼女が三人の女性芸術家の生涯を通じて浮かび上がらせた、女性が声をあげることの困難さは、近年の#MeTooの盛り上がりを見ても分かるように、過去になってしまった問題ではない。その意味では、1980年代に書かれた本書には、いまなおアクチュアリティがあると言えよう。ドイツ語圏のアヴァンギャルド芸術に関心がある読者だけでなく、ジェンダー問題一般に関心を持つ読者にも一読して欲しいと、訳者として願っている。

(西岡あかね)

## 後注

- 1 本書出版後、既に二つのイベントで本書の紹介を行った。「女性作家が書く女性芸術家の肖像—フランスとドイツ」、東京外国語大学・読売新聞立川支局共催の連続市民講座「世界を学ぶ、世界を生きる」、2023年11月18日（於東京外国語大学）及び、「トランスギャルド叢書『ここにあることの輝き』『それぞれの戦い』刊行記念トークイベント」、2023年12月13日（於紀伊國屋書店新宿本店アカデミック・ラウンジ）。本稿は、この二つのイベントで話した内容をふまえている他、一部、本書の「訳者解説」と内容が重なっている。
- 2 Bubikopf—*Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen, gesammelt von Anna Rheinsberg*. Darmstadt 1988, S. 9.
- 3 Hartmut Vollmer (Hg.): *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen*. Hamburg 1996/2010 und Hartmut Vollmer (Hg.): *In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen*. Hamburg 1993/2011.
- 4 ヴァージニア・ウルフ『女性にとっての職業』出淵敬子・川本静子監訳、みすず書房、2019年、5頁。
- 5 アンナ・ラインスベルク『それぞれの戦い—エミー・バル＝ヘニングス、クレア・ゴル、エルゼ・リューテル』西岡あかね訳、東京外国語大学出版会、2023年、77頁。

**T/G**  
Trans Garde

**KRIEGS/LÄUFE**  
Namen. Schrift.

Über Emmy Ball-Hennings,  
Claire Goll, Else Rüthel

女  
は  
異  
邦  
の  
人。

Anna Rheinsberg

ア  
ン  
ナ  
・  
ラ  
イ  
ン  
ス  
ベ  
ル  
ク

エ  
ル  
ゼ  
・  
リ  
ユ  
ー  
テ  
ル

ク  
レ  
ア  
・  
ゴ  
ル、

エ  
ミ  
ー  
・  
バ  
ル  
||  
ヘ  
ニ  
ン  
グ  
ス、

それぞれの戦い

*Die Frau ist eine Fremde.*

彼女には自分のイメージがなく、  
それゆえに顔もない。

*Sie ist ohne Bild von sich,  
und daher auch ohne Gesicht.*

西  
岡  
あ  
か  
ね  
訳

NISHIOKA Akane

東京外国語大学出版会

## 編集後記

『総合文化研究』の編集長は本研究所所員の教員がもちまわりで担当していて、編集長がその年の特集論文のテーマを決めている。数年前にも一度お声をかけていただいたが、学内の他の雑誌編集の仕事を複数抱えていて断ってしまったことがあったので、次にお声がかかった時には引き受けなければと思っていた。そしてその頃から、もし自分が編集長を担当して特集論文のテーマを決めることになったら「夜」をテーマにしたいと思っていた。個人的な話になるが、十代の終わり頃に読んだある本のエピグラフ「明日があると思えなければ／子供ら夜になっても遊びつづける！」(堀川正美)に触れたのがおそらくきっかけで、その後の長く暗く寒い夜の時期を過ごす中、この時代そのもの、この世界そのものを夜だと感受しその夜を生きてきた者たちの存在にぼくは巡り会い、その感性に震えてきた。そのような、世界の夜と自らの闇を見つめることができる者たち、そして「いまだ夜は深けれど」(サン・ファン・デ・ラ・クルス) その果てに「朝顔 (英訳 Morning Glory)」(加賀千代女)の花開くのを待つ夢想家ないし廃人たちこそ、瀟灑するエレクトリックな明るさで糜爛し続けるこの時代に求められるのではないかと感じていた。加えて、学生時代に出会い衝撃を受けながらずっと紹介できずにいた夭折の詩人ハン・マック・トゥーと彼が描く奇異な月夜のことを書いてみたい、書かなければいけないと思っていた。このように数年前から考えていたことを、今回、編集長を拝命したことで、勝手ながらやらせていただいた次第である。このベトナム詩人を同じく夭折したジョン・キーツと並べる批評家もいるが、今回奇しくもそのキーツの言葉「夜はやさし」を題名に取ったフィッツジェラルドの小説の論考を特集論文としてご寄稿いただけたいへんありがたいことだった。投稿希望の先生がたは他にも多くいたが、皆お忙しく、今回は特集論文二本と自由論文二本ということになった。業務多忙な中、ない時間を割いて、論文の他、自著紹介や活動報告等の原稿をお寄せいただきご協力いただいた皆さんに感謝したい。そして、実際の具体的な編集作業を引き受けてくれた総合文化研究所スタッフの大学院生の皆さんに対し、ここにお礼を申し上げる。

(野平宗弘)



### 投稿規定

- 『総合文化研究』は、東京外国語大学総合文化研究所の研究活動の成果ならびに所員の研究成果の発表のために、同研究所の責任において編集・刊行される。なお、本誌掲載の論文等に関しては著者が著作権を有するが、著作権法で規定する複製権及び公衆送信権については、著者は国立大学法人東京外国語大学にその使用を許諾するものとし、本誌掲載論文等は同大学によって電子化・公開される。
- 『総合文化研究』は原則として年度ごとに1号を発行する。同研究所は同誌発行のために編集委員会を置く。
- 投稿は、同研究所の所員ならびに同研究所の研究活動に寄与した者が執筆した、未発表の論稿に限る。
- 編集委員会は、必要に応じて外部の者に寄稿を求めることができる。
- 内容区分は「特集論文」「自由論文」「随想・創作」「書評」「報告」とする。  
「特集論文」: 特集テーマに沿った、執筆者自身による未発表の研究論文 (10,000-20,000 字程度、英文要旨、キーワード)。  
「自由論文」: 特集テーマ以外の、執筆者自身による未発表の研究論文 (10,000-20,000 字程度、英文要旨、キーワード)。  
「随想・創作」: 執筆者自身による紀行文、エッセイ、詩や小説等 (20,000 字以内)。  
「書評」: 書評・新刊紹介等 (8,000 字程度)。  
「報告」: 同研究所で開催した講演会・シンポジウム等の報告 (1,200-2,500 字程度)。
- 上記5つのカテゴリーのうち「特集論文」および「自由論文」は査読制とする。査読者による査読を経て、最終的に編集委員会が掲載の可否について決定する。
- 原稿は、横書きで後注とし、参考文献は本文の後に付すこと。なお、使用言語は特に制限しない。ただし、印刷の都合上、言語によっては、写真製版用完全原稿を要求することがある。
- 写真・図表等は完全原稿とし、希望の大きさと挿入箇所を指定すること。
- 投稿原稿は、返却しない。

*Trans-Cultural Studies*, Vol. 27  
総合文化研究 第27号

2024年2月21日発行

責任編集 野平宗弘

編集スタッフ 粟生田杏奈 安島里奈  
井伊裕子 奥村文音  
カルロ・ストランジェス  
横山綾香

発行 東京外国語大学 総合文化研究所  
〒183-8534 東京都府中市朝日町3-11-1  
電話 042-330-5409  
Fax 042-330-5410  
Web <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/>  
e-mail [tufs.ics@gmail.com](mailto:tufs.ics@gmail.com)

vol. **27** 2023

総合文化研究  
Trans-Cultural Studies



Tokyo University of Foreign Studies  
Institute of Transcultural Studies

