



特集



越境性のアポリア

東京外国語大学総合文化研究所が設立されてから、もう八年もの歳月が流れようとしている。研究所の雑誌《総合文化研究》の刊行は研究所設立の一年後だったから、二〇〇三学年度の本号は第七号ということになる。創刊号から第六号までは、それぞれロシア・東欧、東アジア、東南アジア、ヨーロッパ・地中海、英米・ドイツの地域の文化と文学の特集をおこなって好評を得た。

本号ではそれをうけて、今度はまったく新しい観点から特集「越境性のアポリア」を組んでみた。その結果きわめて充実した内容になったことを、編集責任者の亀山郁夫教授はじめ、執筆された方々に感謝したい。また、寄稿論文もこれまでになく数多く出揃い、本号は予想以上に内容豊かで大部のものになった。私たちの研究誌の今後を楽観視させるに足るものと言えるだろう。

とはいえ、本年三月をもって思想文化論の上村忠男教授、イギリス文学のジャン・B・ゴードン教授、モンゴル文化・文学の蓮見治雄教授の三名の所員が退官される。さらに、本年四月からは大学が独立法人化される。それゆえ、本研究所をめぐる内外の状況は逆に、かならずしも楽観を許さないものがあるのも事実である。どうか、この度の東京都立大学の非文明的な愚挙に象徴的に現れているように、この国で経済至上主義の浅はかな風潮が支配する中で、文学・文化研究が今後、深刻な逆境に遭遇する可能性すら否定できない。しかし文化の軽視、もしくは単一化の未来は、端的に人類の動物化にほかならない。私たちはそのような風潮に逆らい、これまで以上の覚悟と熱意をもって、それぞれが専攻する文化・文学の研究に邁進するばかりでなく、本号の特集にその端緒が見られるような通文化的な試みを、益々積極的におこなっていくべきだろうと思われる。

特集

『越境性のアポリア』

総合文化研究 7号

目次

2 巻頭言

4 レ・ミランド城のジョセフィーヌ・ベイカー  
「虹の部族」と「世界のキャピタル」  
荒このみ

27 二人のアラブ人作家による「アメリカ」  
八木久美子

39 エゼキエルの預言  
歴史的寓話としての『ドン・カズムーロ』  
武田千香

54 神秘哲学の越境性への視座  
現代イランにおけるイブン・アラビー派  
「存在一性論」理解をめぐって  
藤井守男

68 敷居を越える  
都市の形象たちにおける「想起 (Eingedenken)」  
山口裕之

85 〈越境〉する漱石・近代日本  
『坊つちやん』をめぐって  
柴田勝二

101 報復、または白い闇  
テオ・アンゲロプロス『ユリシーズの瞳』  
にみる越境性のアポリア  
亀山郁夫

i Rethinking History at its Sunset  
Uemura Tadao

xiv Hélène ou la fascination de l'image  
dans La Guerre de Troie n'aura pas  
lieu de Jean Giraudoux  
Vincent Brancourt

xxxiii DUDA MACHADO  
variedade, multiplicidade,  
mistura e complementariedade  
Ronald Polito

寄稿

108 ルネ・シャールの詩作と思索  
予備的考察  
西永良成

146 〈知〉を隠蔽されし者のまなざし  
台湾映画の担い手、呉念真が投げかけた問題  
蕭幸君

156 「弊衣」とハーフェズ  
佐々木あや乃

176 父親殺しの二つの場所  
ドストエフスキー紀行  
亀山郁夫

書評

192 『芸術の名において  
デュシャン以後のカント／デュシャンによるカント』  
ティエリー・ド・デュヴ著  
松浦寿夫 松岡新一郎訳  
鈴木聡

194 『ベンヤミンのアレゴリー的思考』  
山口裕之著  
谷川道子

197 『煉肉工房 ハムレットマシーン【全記録】』  
岡本章編  
柴田勝二

200 『三島由紀夫 魅せられた精神』  
柴田勝二著  
蕭幸君

202 『カンボジア 花のゆくえ』  
バル・ヴァンナリーレ著 岡田知子訳  
川口健一

205 『公衆の誕生、文学の出現  
—ルソー的経験と現代』  
水林章著  
西永良成

209 『7つの都市の物語 —文化は都市を結ぶ』  
荒このみ編著  
関口時正

-- 総合文化研究所2003年度活動報告  
編集後記

別冊 所員活動報告

# レ・ミランド城のジョセフィン・ベイカー

荒このみ

——「虹の部族」と「世界のキャピタル」

## 1 エリザベスサンダースホーム

あの長く暗いトンネルはふしぎな越境の道のりだった。

かつてこのトンネルの入り口に、母親は赤ん坊を置きざりにし、また幼子の手を離して、「トンネルの向こうへ歩いて行きなさいね。そこにおぼさんがいるから」と言い含めて、自分はトンネルから足早に遠ざかって行ったのだった。捨てられた子供たちはふつうの日本人の子供よりも、すこしばかり肌の色が黒かったり白かったりした。一九五〇年代のころの、大磯にあるエリザベスサンダースホーム入り口のトンネル。

乳児院エリザベスサンダースホームは、一九四八年二月に創立された。混血児の乳児院として知られるようになったエリザベスサンダースホームは、澤田美喜の始めた大きなプロジェクトだった。乳母日傘で育った三菱の岩崎家長女、そして外交官澤田廉三と結婚し、澤田美喜となった人が、戦後の日本の混血児問題に心を痛め、混血児の捨て子を育てるようになった、その始まりにあたっては、それがこれほどの大きな、そして果てしなく続くプロジェクトになろうとは考えてもいなかっただろう。だがその後、このホームから千人を越える数の子供たちが巣立ち、今ではホームも姿を少し変えて、それでも親が育てられなくなった子供たちを、いつでも百

人近く抱えて育てている。今日のエリザベスサンダースホームは、当初の目的とは違って、預かり育てているのは混血児の捨て子ではもはやないのだが、基本的精神はかわらないところで、社会のなかで活動し機能している。そしてあのよく知られた薄暗いトンネルは今もある。

澤田美喜とアメリカの黒人歌手ジョセフィン・ベイカーとの友情は、二人がパリで初めて出会った一九三〇年代のころから終生続く、お互いに信頼しあう深いかわりだった。アメリカのイースト・セント・ルイスという貧しい都会のスラムに生まれ、教育も十分に受けずに二〇代の初めに歌手・踊り子になって、いわゆるどき回りをしていたジョセフィンと、岩崎家のお屋敷のなかでお姫さまのように育った澤田美喜との社会環境的な接点はない。それでも二人がお互いに感じていたものは、人種・宗教・地理的距離・社会的立場を越えて、同質のものだったのだろう。社会のなかに見られるあらゆる夾雑物や、表面に顕在化している異質なものすべてを透明化してしまう力を、二人は共有していたのだった。このようにお互いに異質なものはなく同質なものをより強く感じ意識する、その人間的な傾向に、私は二人の普通いっばんとは違った特異な資質を認める。そしてその特異性が、常人を越えた規模の社会的仕事を成し遂げる原動力になっていたのだろう。越境の力などという素朴でたやすいもの

ではない。それは二人の関係を結びつけた、不必要な夾雑物を払いのける、透明化する力である。

澤田美喜とジョセフィン・ベイカーの二人が企てた社会的仕事は、孤児を育てるといってもっとも難しい仕事だった。澤田美喜は、敗戦を迎えてアメリカ軍の占領下にあつた貧しい日本で、アメリカの兵隊と日本の女との間に生まれた混血児の捨て子を収容して育て、いつばうジョセフィン・ベイカーは、生まれ故郷のイースト・セント・ルイスやアメリカ合衆国そのものに根強く厳しく見られた黒人差別の体験から、肌の色による差別のない社会を夢見て、さまざまな人種の子供たちを養子にして、赤ん坊のころから一緒に育てようと決心した。子供のころからの環境と教育が、人種差別や肌の色を意識しない、いわば「新しい人間」を生み出すであろうと考えたのだった。そしてやがては差別のない世界が来ることを願つて、南仏のレ・ミランドと呼ばれるお城を「世界のキャピタル(中心地)」と名づけたのだった。そこにジョセフィン・ベイカーは、世界から迎えて養子にした二人の子供たちを抱えて、新しい家族を作りだした。この新しい家族は「天のアーチ(虹)の部族」と呼ばれていた。

澤田美喜とジョセフィン・ベイカーの、二人の計画の目的や、また目的の遂行のための努力のしかたや方法は、それぞれまったく違つていたと言つてもいいだろう。それでも二人がお互いに信頼しあい、困難な問題にぶつかるとお互いに励ましあうことがあつたのは、それぞれの目的は異なつていても、その理想とするところ、また人間としての生きかたにおいて、根本的にあい通じるところがあつたからだろう。エリザベスサンダースホームには、ジョセフィン・ベイカーの寄付によつて、一九五五年に建設された第一男子寮「ベーカーの家」があり、その建物の玄関の柱にはジョセフィン・

ベイカーの名前と言葉が刻まれている。また澤田美喜は、ベイカーを助け「虹の部族」に愛情を注いでいた夫ジョー・ブイヨンとの夫婦の危機を知つたときに、別れないようにというやさしい言葉と、そして美喜らしい実際的な助言の手紙を送つている。

二人の強いつながりは、ジョセフィン・ベイカーの「虹の部族」の第一番目と第二番目の子供が、サンダースホームに引き取られていた二人の混血の男の子だったということにある。だがそれより前に二人はすでに親しい友人になつていたのである。

一九三〇年代の初めに、外交官の夫の赴任に伴つて、パリで暮らすようになった澤田美喜は、そこでジョセフィン・ベイカーと知り合いになる。小坂井澄著の『これはあなたの母』(1988)によれば、パリの亡命ロシア人の家で開かれたパーティで二人は出会つている(123)。そのとき澤田美喜は、ジョセフィン・ベイカーが、多忙な歌手活動のなか、三ヶ月ごとにパリのスラム街を慰問しているという話を聞いたのだったが、そこでジョセフィンと一緒に連れて行つてもらふように頼んだのだった。

そのころの思い出を澤田美喜は、『黒い肌と白い心——サンダース・ホームへの道』のなかで次のように書いている。

「ジョセフィン・ベイカーとの親交ができたのもそのころでした。彼女がぐらい威張らない、一流の女優はありません。彼女ぐらい劇場の上から下の人々までに愛され、慕われている女優もありません。幕引きの男から証明係まで、彼女はいつもその肩をたたいてその家族の安否を問い、子供が病気だといえ、楽屋に送られてくる花も、果物も、チョコレートも、なんでも惜しげもなくわけ与え、これを見舞うのでした。ひと興行すむと、

ジョセフィンには必ずオープン自動車に、山のようにお菓子のはいつたかごを積みあげ、貧民窟の子供たちを訪ねるのでした。私は幾度かいつしよに行くことがありました。彼女はまるで救世主のように、貧しい人々から慕われていました。(略) 私はこのときのジョセフィンに魅せられてしまったのです。また、彼女は日本人のためにかを頼むとよく世話してくれました。日本へ帰りたくても帰れない日本人の幾人かに、黙ってマルセイユから日本までの船の切符を買って送ったことを知っています。セーヌの左岸の屋根裏に住んでいた日本人の、(女流画家)にも、私がニューヨークに去った後まで食料品などを届けてくれたり、いろいろ隠れた面倒をみてくれていました。私は彼女の紹介で、フランスの有名な芸術家をたくさん知ることができました」(103・4)。

澤田美喜がスラム訪問を願ったのには、前提になる体験があった。パリへ来る前に暮らしていたロンドンで、澤田美喜はドクター・バーナードウズ・ホームという孤児院を見学している。そしてある感慨を覚えていたのだ。自分の知らなかった世界に目を開かれたというだけではなく、そして生来の好奇心と行動力が孤児院見学へ足を向けさせたというだけではなく、澤田美喜を突き動かしたのは、ジョセフィン・ベイカーと同じように、ひとつのひらめき、天才的な好奇心、あるいは「啓示」であったにちがいない。それ以来、ジョセフィン・ベイカーやドクター・バーナードウの行為とその人生観が、澤田美喜のこころのどこかに棲みつづけていたのだろう。

その後、澤田美喜は夫とともにニューヨークへ移るのだが、この町でもジョセフィンと美喜の二人は会っている。黒人であるがゆえにホテルでの宿泊を断られ、途方に暮れていたジョセフィン・ベイカーに、澤田美喜

は手を差し伸べた。ジョセフィンを自宅へ招き入れ、宿を提供したのだ。た。

ジョセフィン・ベイカーが初めて日本を訪れるのは、一九五四年の春のことだった。そのときの様子は、ジョセフィンの死後に出版された、ジョー・ブイヨンとジョセフィン・ベイカーの共著の伝記『ジョセフィン』に描かれている。ジョセフィンは、日本訪問が初めてであったにもかかわらず、「すばらしい人、ミキ・サワダのおかげ」で、「日本をよく知っているように感じていた」(102)という。ミキ・サワダに紹介されて、パリやニューヨーク、ロンドンの日本人たちとも知り合いになり、かれらを通じて、日本の「驚くべき文化に目を開かせられた」(102)とジョセフィンは書いている。このような個人的な親しさが、異なる文化への情愛をいかに育むかということについては、かならずしもこの二人の例ばかりではなく、私たち自身も多かれ少なかれ体験していることだろう。

ジョセフィンは、二〇年代のパリで、藤田嗣治のモデルをしたことがあったが、フジタを「友人の画家」と呼び、「平和の継承者」という意味であると説明されたその名前が気に入っていた。自分の養子になる子供は、「ツグハル」という名前のように優雅な名前を持っているのだろうか。この名前をフランス語表記にすれば、Tsuguharuという恐ろしく長い綴りになり、その文字の並びは奇怪に映り、そのうえかれらには発音しにくい名前であるにもかかわらず、ジョセフィンが気に入っていたのは、画家フジタ自身の魅力が名前の魅力に取りついていたからだろう。日本へ旅立つ前からすでに、日本への思い入れと、初めての自分の子供への思いをつのらせ、ジョセフィンは興奮していた。

## 2 「虹の部族」になる「占領の赤ん坊」

一九五四年に初めて日本を訪れたジョセフ・ベイカーは、「占領の赤ん坊(Occupation Baby)」と呼ばれた混血児のなかから、山本秋雄と木村清治(テルヤ)という名前の男の子を養子にする。アキオはアメリカ兵を父親に、今では在日という表現が一般化しているが、朝鮮人を母親に生まれた。後にジャノと呼ばれるようになったテルヤは、アメリカ兵と日本人の間の子供だった。ホームの記録によると、アキオの生年月日は、昭和二七年七月七日であり、一歳半のときの昭和二九年二月三日にホームに入所している。テルヤの生年月日は昭和二八年七月二五日、入所は生後三ヶ月あまりの昭和二八年一〇月二七日である。もちろん記録にある生年月日が正確であるかどうかは、わからない。母親が子供の生年月日を伝えた場合もあったが、何も情報を残さずに子供を置いていった場合も多かったからである。アキオとテルヤの退所の日付は同日で、昭和二九年五月五日であり、退所の理由として「外人養子」と記されている。

この記録からジョセフ・ベイカーが、二人を正式に養子にした日付がわかり、またアキオとジャノとして知られていた、「虹の部族」の最初の二人の姓名が漢字を含めてはつきりする。もちろん記録のどこにもジョセフ・ベイカーの名前は書き込まれていないのだが、別の資料の脇に記された鉛筆書きの名前から、姓名がわかり、この特定の二人がジョセフ・ベイカーの養子になったことを知ったのである。そしてそれをもとに入所・退所記録を調べて見ると日付を知ることができたのだ。

ホームに保管されている資料には、ジョセフ・ベイカーが地味なスーツに身を包んで、澤田美喜と並んで、それぞれ赤ん坊を抱きながら、簡

素な椅子に座っている写真が残っている。背景には何人かの背広を着た男たちも写っている。写真から判断すると、ジョセフ・ベイカーが膝に抱いているのはテルヤで、美喜が抱いているのはアキオにちがいない。この簡素な白木の椅子は、神社で執り行われる儀式のときに使われる椅子のように見える。二人の養子縁組にあたって、神式の儀式が執り行われたのだろうか。

二人の男の子の姓名がわかったのは別の資料があつたからだが、それは東京大神宮宮司坊城俊良による手稿だった。儀式で読み上げる名前の部分には二人分の空白の〇(マル)が四つ、点で区切られ縦に記されている。そして手稿の脇の空欄には二人の名前が書かれていた。山本秋雄(二年十ヶ月)、木村清治(九ヶ月)とあり、テルヤとルビが振つてある。養子縁組にあたって、神前の儀式を行うことを望んだのはだれだったのだろうか。聖公会のエリザベスサンダースホームや信者の澤田美喜が、神前で儀式を執り行うことを特に望んだとは思われない。神前の儀式はおそらく、日本に憧れ、日本びいきになっていた、ジョセフ・ベイカーの希望だったのだろう。

東京大神宮宮司坊城俊良の祝詞は、人種差別のある社会を批判し、この世に生まれ出てきた子供たちは、皆ひとしく「生きる喜び」を持つべきであると語っている。「生きる喜び」という基本的な感情を、まるで否定されたように生まれ出てきた子供たちの環境を思うとき、すでにはるか昔の出来事であつたにもかかわらず、読む者の心は深い痛みのなかへ導かれていく。坊城宮司の祝詞をジョセフ・ベイカーは、どのような心持ちで聞いていたのだろうか。その写真から見るかぎり、穏やかなやさしさを湛えてジョセフ・ベイカーは、静かにそこに座っている。

坊城宮司による、「平和の守護神として、いとも高く、いとも尊き大御光

を仰ぎ奉る天照皇大神の大御前に 東京大神宮宮司坊城俊良 謹み敬  
ひて白(もう)さく」とはじまる祝詞は、次ぎのように続いている。「人  
としてこれの世に生れ出でし者は聊かの差別(へだて)も与えらるること  
なく 同じ人間(ひと)として斉(ひと)しく生くる喜びを持つべきも  
のなるを 人種差別の尚この世に行はれつつあるはいと口惜しきこと  
どもなり。ここをしも深く思ひ刻みて 人種差別撤廃の為 年久しく  
心を碎き 力を尽しつつある世界的歌手ジョセフィン・ベーカー女史は  
この程この国を訪れ 混血児慈善事業の為の演奏会を各地に催し その  
すぐれたる芸能を發揮して人々に深き感銘を与えられしが ベーカー女  
史は去る四月十二日 澤田ミキ女史の主宰するエリザベスサンダースホー  
ムを訪れ 戦争の残したる運命の幼児等(たち)の上に温き愛の手をさ  
しのべ 恵みの数々を与えらるると共に その幼児等の中より〇〇〇〇、  
〇〇〇〇と言ふ 二児(ふたりのこ)を選び これを自らの養子として  
仏国につれ帰へり 強く正しき人間(ひと)にはぐくみ育てあぐることに  
なりぬ ベーカー女史のこの行為(おこない)は 女史が嘗ての体験(く  
らし)を通して得られたる尊き人類愛の信念(こころ)に基くところに  
して世界の平和を祈り ひたすら人権擁護を立唱(との)ふる清き明き  
誠心の表れにして強く人々の胸にせまるものありと言ふべし かれこを  
設けて 今日をよき日と選び定め ベーカー女史を初め二人の幼児 亦  
この事にあづかれる澤田ミキ女史 檜橋渡も 大御前に参り出で事の由  
告奉ると共に行先の幸を乞祈み奉らくを 平らかに安らかに 聞食し諾  
ひ給ひて 皇大神の限りなき神霊の幸を この新しき「母子」の上に授  
け添へ給ひて この幼児等が彼の国にわたりて後も 病はしき事なく煩  
はし事なく朝夕に守り恵み給ひて 母の心にそむかざるよき人とならし

め給ひ 亦この母がたまきはる命をかけて 世の人々に求めつつある厳し  
き理想を成し遂げる営みの上にも 広き厚き御導きを垂れ給ひて 世の  
人々が神の道を誠の道と持戴きて 心を合せ 力を一つにして 世界平和  
実現の為 謹み努むるべく 守り給へ幸給へと 恐み恐みもうす」。

もちろんジョセフィン・ベーカーは、宮司の言葉を一つも理解しなかつ  
ただろう。けれども、「虹の部族」の夢を抱いたジョセフィンが、最初の  
子供たちを養子に迎えるにあたって、子供たちの国の宗教儀式によつて祝  
福を受けたいと願つたその姿勢は、素朴で純真なものだつただろう。子供  
を膝に乗せて抱きながら、儀式に臨んでいる神妙なようすのジョセフィ  
ンの写真を見てみると、素直に自然に異質の文化を受け入れる、素朴で  
天真爛漫なジョセフィンの性質が写つているように思われる。異質なも  
のを、越境するのではなく、無化するのではなく、取り込んでしまう透  
明化の力であるが、それはジョセフィンばかりでなく、聖公会の儀式を  
主張しなかつた澤田美喜にも備わっている資質だつた。

ジョセフィンは夫のジョー・ブイヨンに「虹の部族」の夢を語つていた。  
肌の色の違う養子を二人づつ迎えて育てるといふ希望は、結婚してしま  
くしてからジョーは聞かされていたから、日本旅行から子供を連れて帰国  
してもジョーは驚かないはずだつた。ジョセフィン・ベーカーは病氣や手  
術のために、子供を産めなくなつていたし、一九四七年六月三日の誕生日  
に、ジョーと結婚したときはすでに四二歳になつていたから、結婚して子  
供に囲まれた家庭を築く夢の実現のためにも、養子を取ることを考えて  
いただろう。「虹の部族」を構成するために、それぞれの肌の色の子供たち  
を三人か四人、迎え入れるというジョセフィンの希望は、ジョーも知つ  
ていた。けれども養子をどのようにして選ぶのだろうか。その具体的な方

法についてジョーは知らされていなかった。

伝記のなかのジョーの記述によれば、一九五三年二月二十八日にジョセフ・イン・ベイカーは、パリで開かれた人種差別反対の集会に参加している。これは後述の LICRA の主催で、その関係で来日することになったのだ。集会の後、南仏のレ・ミランドへ戻ったジョセフ・インは、日本旅行の準備をしていたが、そのとき初めてジョー・ブイヨンに、「ブイヨン家の最初の子供を連れかえつてもいいかしら」と打ち明けたという。そこでジョーは、「私の最初の息子は東洋人だということを知ったのだ」と書いている(190・191)。それでも二人も連れて帰ってくることは予想していなかった。

アキオとテルヤの二人の東洋の子供を養子にすることになったのは、まったくジョセフ・インの「気まぐれ」からだった。

エリザベスサンダースホームを訪れたジョセフ・イン・ベイカーは、自分の子供になるのはどの子だろうと胸を躍らせ、できることなら子供たちを皆連れて帰りたいと語っている。たくさんいる子供たちのなかで、自分についてまわり、膝に這い上がって抱かれたがった男の子がアキオだった。「この子は韓国人」とミキ・サワダが知っている情報をすべておしえてくれた。それによると、アキオは雨を避けるために広げられた傘の下に置かれていたという。衣類に留められたメモには、生年月日の一九五二年七月七日という日付が書かれていた。首には赤い袋(お守りだろうか)がぶら下げられていて、「わたしは殺生はしない」と記されていたという。名前は書かれていなかった。ホームに捨てられていたのが秋だったので、秋雄という名前をつけたという(194)。

アキオを抱いて帰ろうと門へ向かったジョセフ・インは、門の近くに立つ

木の下に、座っている男の子を見つける。「その子の真面目そうな顔をわたしはじつくりと観察した。何かとても感動的だった」(205) という理由で、ジョセフ・インは、二人の子供を養子にすることに心を決めたのだ。

二人を抱いてレ・ミランドへ戻ってきたジョセフ・インを出迎えて、ジョーが驚かなかつたはずはない。「結婚して九年、妻のことがわかるようになっていた。それでもジョセフ・インの驚くべき勇気には、いつも度肝を抜かれた」(195)と記している。二人のうちどちらか一人と思いついていたジョーは、ジョセフ・インの「両方ともよ」という答えに、ふたたび度肝を抜かれたのだ。それでもやさしいジョーは、「占領の子」は日本の問題であるとともにアメリカの問題であり、混血であることが、すぐに日本人の社会では差別の対象になることを感じとったジョセフ・インが、どうしても二人を連れて帰りたいなつてしまった、その心のほうに共感を寄せている。ジョセフ・インの「驚くべき勇気」は、周囲の人々から、「無思慮」という批判をしばしば浴びたのだったが、たしかに常識で考えればそうなるのだろう。だがそこに何事かを成し遂げる力を持った、透明化する力を持った、ジョセフ・イン・ベイカーと澤田美喜という二人には、天才的能力が備わっていたのだと私は感じ取っている。

エリザベスサンダースホームに残されている、ジョセフ・イン・ベイカー来日日程の資料によると、ジョセフ・イン・ベイカーの二行四名が、エールフランス航空機で、パリを空路出発したのが四月二日であり、羽田に到着するのは、四月三日になっている。すると、坊城宮司の祝詞原稿に記されている二日にホームを訪問したという日付は正確ではないことになる。

またアキオとテルヤのホーム退所の日付は五月五日になっていたが、この日付はジョセフ・ベイカーの離日予定の日付でもある。

四月二日から五月五日まで、三週間あまりにわたってジョセフ・ベイカーは日本に滞在したことになるが、その来日の目的は、澤田美喜に招かれ乞われて、混血児救済基金募集のための公演をするということのみではなかった。

ジョセフ・ベイカーとジョー、二人のJo共著の伝記によれば、来日の第一の目的は、人種差別主義・反ユダヤ主義に反対する国際連盟(LICRA)のフランス支部による依頼で、日本にも同様の組織を設立するために、ジョセフ・ベイカーが講演をするということだった(93)。

一九二七年に創設されたLICRAは、そもそもヨーロッパにおける反ユダヤ主義と闘う組織であったのだが、しだいに社会のさまざまな差別に目を向けるようになり、かつての南アフリカのアパルトヘイト政策、アメリカ合衆国における黒人差別、アマゾンのインディオ差別等々に反対する運動を展開していった。ジョセフ・ベイカーが来日した五〇年代の初めに、LICRAを世界的な組織にしようという活発な動きがあったのだろうか。ジョセフ・ベイカーは日本の聴衆を前にして、「わたしにはこの地球上でなすべき使命があると感じています。それは手遅れになる前に、人々が友情で結ばれお互いに理解しあうように手助けするという仕事です」(93)と語ったという。

カーチャ・モンテニャックの『ミランド城のジョセフ・ベイカーの家』によれば、ジョセフ・ベイカーは、一九二八年からLICRAの支持者だったそうである(50)。第二次世界大戦中には、フランスのレジスタンスで活躍したジョセフ・ベイカーであり、のちの一九六三年の「ワシントン大

行進」では、フランスから駆けつけて、マーティン・ルーサー・キング・ジュニア牧師と共に演説をしている。人種差別撤廃を求めて、世界の平和を求めて、歌手で踊り子のジョセフ・ベイカーが演説をするのはめずらしいことでも、奇異なことでもなかった。

ジョセフ・ベイカーの日本滞在の日程表によると、東京に着いた後は、名古屋経由で鳥羽へ行き、真珠島を観光し、そのあと大阪経由で福岡へ飛び、長崎・佐世保・福岡・名古屋・広島・東京・京都・大阪の順路で、公演日程が組まれている。東京では五日間の、大阪では二日間の公演が行われることになっているのだから、かなり過密なスケジュールだった。

混血児救済基金募集とうたわれた、エリザベスサンダースホーム主催・毎日新聞社・毎日新聞社会事業団後援の帝国劇場でのジョセフ・ベイカー公演プログラムが残っている。それには「唄い踊る琥珀の女王！豪華な巴里衣装!!」というキャッチフレーズで、ジョセフ・ベイカーの写真が載っている。一九五四年(昭和二九年)四月二五日から二九日まで昼夜二回行われた公演で歌われた曲目は、「巴里のシャンソン」と「アメリカのジャズソング」、「中南米のルンバ・マンボ・サンバ」で、「可愛いトキン娘」「二つの恋」「私の村で」など数十曲のなかから、日によって曲目を選んでうたったということである。そしてすでに述べたように、公演の収益金によって、エリザベスサンダースホームには、「ベイカーの家」が建てられることになる。

### 3 ジョセフ・ベイカーと日本

ジョセフィン・ベイカーは、当時の日本人にどれほど知られていたのだろうか。

澤田美喜とも知り合いの、ひとりの日本人の歌手がかくべつジョセフィンの影響を受けている。それは一九五〇年、アメリカへ音楽の勉強に行つた石井好子で、留学先のサンフランシスコで、一九五二年のジョセフィン・ベイカーの公演に出会つたのだつた。自伝『私は私』(1997)によれば、石井好子は戦前からのジョセフィン・ファンで、レコードをよく聞いていたというから、ジョセフィンの歌をこのときはじめて聴いたのではなかつた。けれども生身の音楽を聴く機会はなかつたのだから、このときの感動と刺激はたとえられないほど大きかつたことだろう。

レコードでよく聞いていた歌手が、自分の住む町、サンフランシスコのゴールデンゲート・シアターで公演している。石井好子は初日から劇場に入り浸つたという。一日に昼夜二公演あつたというから、これは日本の帝劇での公演と同じで、連日二公演というのは当時の慣行だつたのかもしれない。石井好子は毎日、二公演を聞いたという。舞台のジョセフィンの様子を、次のように描いている。

「白いドレス、白い羽つきの帽子をかぶつたジョセフィンは、ジャズ、ラテン、そしてシャンソンを歌つた。語りもあり、踊りも入る。人びとの心をぐいぐいとひっぱつていくそのステージを見て、エンタテイナーとはこういう人の事をいうのだなと見あきる事はなかつた」(41)。

毎日通つてくる東洋の娘に、劇場の支配人が目を止めてくれたことが、石井好子とジョセフィン・ベイカーの初めての出会いへつながつていった。支配人は進駐軍で日本に滞在したことがあり、そのとき芸者歌手の市丸の色気に惚れ惚れとしたという人物だつた。それで日本人と知ると、好

意を示したくなつたのだろう。石井好子をジョセフィンの楽屋へ連れて行つてくれた。このときの記念の写真は、石井好子のその他の自伝にもしばしば掲載されている。

この出会いが石井好子をシャンソンの世界へ導くのだから、それこそジョセフィン・ベイカーは一人の人生を変えたばかりでなく、日本の音楽の風景を変えてしまつた、といつても過言ではないだろう。日本の今日のシャンソン界へ、石井好子が成し遂げたその貢献については、歌手としてのみならず、音楽家の育成や招致に積極的に活動してきたという点で、だれもが認めうなずくにちがいない。石井好子とジョセフィン・ベイカーのこの出会いは、人種の壁を越えて、地球上の距離を越えて、芸術のつながり、人間のつながりが可能であるばかりでなく、そのつながる力がかえつて身体的・民族的・場所的な同質性よりも強くなりうることを示している。繰り返していおう。何かを越えるという越境の力ではなく透明化する力である。

ゴールデンゲート・シアターの楽屋でジョセフィンは、シャンソンを勉強するなら、パリにいかなくてはいけないと石井好子に勧めたのだつた。その言葉を受けて、アメリカ留学だけで帰国するつもりだつたにもかかわらず、予定を変えて石井好子はヨーロッパへ行く。そしてパリをほんのちよつと覗くつもりで、ニューヨークからパリへ向かつたのだつた。けれどもパリに着いた石井好子は、その努力の結果と、また幸運にも恵まれて、すぐにシャンソニエでデビューすることになつた。その後、パリを本拠地にしてヨーロッパで二、三年、歌手として暮らすようになるのだが、サンフランシスコの初対面から二年あまりたつたころ、石井好子はふたたびジョセフィン・ベイカーに会つている。ニースで開かれた音楽祭で、ジョセフィー

ンと同じ舞台上で石井好子も歌ったのだった。そのときジョセフィン・ベイカーは、石井好子にはサンフランシスコの楽屋ですでに会っていたことは覚えていなかったそうだが、「私の恩人マダム沢田のお招きで、四月に日本へ行くのよ」(200)と嬉しそうに語ったという。

その後、音楽エージェントになった石井好子は、ジョセフィン・ベイカーを六〇年代、七〇年代に日本公演に呼んでいる。澤田美喜が羽田へジョセフィンを迎えに行くことができないというので、石井好子が代わりを努めたこともある。また養子のアキオが上智大学に留学した折には、ジョセフィン・ベイカーの公演の収益の一部を大学の神父へ渡し、アキオの留学の支援をしてもいる。

このようにジョセフィン・ベイカーと日本とのかかわりは、澤田美喜を通して、石井好子を通して少なからずあり、それは二過性のもものでは決してなく、時間空間を越えた人間的なつながりとして存在し続けたのだった。そしてジョセフィン・ベイカーの養子のアキオやテルヤ(ジャン)がいるかぎり、そのつながりが消えることはない。

さて話を戻して、ジョセフィン・ベイカーを迎えた、一九五四年当時の日本は、ジョセフィン・ベイカーをどのように見ていたのだろうか。今日ではジョセフィン・ベイカーの名前を知らない人々のほうが多いだろうから、当時、世界的にどれほど有名で、日本でも著名なスターであったのか、すこし紹介しておかねばならない。

エリザベスサンダースホームに残っている、ジョセフィン・ベイカー来日当時の資料のなかに、東京の巴里会が澤田美喜へ宛てた手紙がある。丸善ビルにある財団法人日本国際連合協会東京都本部の住所が入った便箋

には、ジョセフィン・ベイカーがぜひとも巴里会へ立ち寄るようにと懇請している。「十四日の夜 パリ会に(花馬車)二分間でも三分間でもベイカー女史が、立ち寄るよう御手配願上ます それは十五日の会を盛大にするために是非 何とかお願致します 新聞のニュースになるのだそうです たちよつたといふことだけでよろしいのです 29・3・30」と個人の名前の入った手紙がある。これを見ると、ジョセフィン・ベイカーが、日本でもひっぱりだこだった様子がわかるだろう。エリザベスサンダースホーム訪問の写真に写っている報道陣の数を見ても、いかに注目される歌手であったのかよくわかる。

かつてパリで暮らしたことのある画家・芸術家岡田太郎のエピソードもまた、ジョセフィン・ベイカーの日本での評判を伝えているだろう。岡本太郎が日本へ帰ってみると、みんながジョセフィン・ベイカーと言って騒いでいるので、そんなに有名なのに自分が知らない歌手なんて、いつたいだれだろうと思っていた。そうしたら、「なあんだ、ジョゼフィーヌ・バケールのことか」とびっくりしたそうである。フランス読みと英語読みの違いからきた食い違いだったが、これは日本でそれだけジョセフィン・ベイカーが話題になっていたという証拠でもある。

その人気と高い評判は生涯、消えることなく続いた文字通りのスターであった。自分は家庭に入ると宣言したあとで、経済的理由から歌手に復活してみたり、生涯において何度か引退興行をやった歌手だったにもかかわらず、そのことで批判されたり、非難されたりすることはあまりなかった。それはジョセフィン・ベイカーがエンタテイナーとして人々を楽しませ、その歌声は観客にひとときの夢を抱かせてくれたからだろう。人生最後の舞台になったパリのボビーノ公演を含めて、たいていの公演が大成

功だった。その事実だけで、ジョセフィン・ベイカーは天才的だったとみなしていいのではないだろうか。

一〇代のうちにアメリカで名前がすこしは知られるようになったとはいえ、一人の踊り子・歌手でしかなかったジョセフィン・ベイカーが、パリで一夜にして有名になったのは、一九歳のときのことである。それから二〇代のジョセフィン・ベイカーは、はなやかな公演活動を行い、個人的にもゆたかなロマンスに恵まれて、人生の若いときをそれこそ充実した気持ちで過ごしていたにちがいない。養子になった子供たちも、ジョセフィン・ベイカーの死後に、かれらの母親を回想して、若かったこの時代が、ジョセフィンにとって、一番しあわせな時代だったのではないかと語っている。

たしかに、パリの観客を一夜にして虜にしまった、「野生の踊り（ダンス・ソヴァージュ）」は、若いジョセフィンにのみ可能な踊りだった。身体的な能力から、それをすでに若くないジョセフィンに求めても無理だろう。だからといって過去の栄光の助けを借りて、中年過ぎたジョセフィン・ベイカーが公演していたというでもない。歌手としてエンタテイナーとしての魅力がなければ、六九歳の最後の公演まで、観客を魅了することはできなかつたはずである。

一九六三年、六四年に東京で開かれたパリ祭コンサートに出演してもらった石井好子は、「もう六十歳だったが、脚線美はくずれず、歌も音程が低くなつてかえつて味のある歌手になつていた」と振りかえつて書いている（石井好子『さようなら私の二十世紀』（202））。このときの日本公演が実現したのは、ジョセフィン・ベイカーの養子の二人、アキオとテルヤ（ジャン）が、そろそろ成年期を迎えるので、「母国に留学させたい」（209）というジョ

セフィン・ベイカーの願いからであった。

#### 4 ストック・クラブの出来事とFBI

もう一度、五〇年代の話に戻れば、石井好子がジョセフィン・ベイカーに初めて出会った一九五二年のサンフランシスコの公演は、好評だったという。同年、ジョセフィンは、マイアミ、ロスアンジェルズで公演を行い、秋にはニューヨークで公演をしている。

ところが、ニューヨークに滞在しているときに、問題は起きたのだ。ニューヨークは、ジョセフィンにとって鬼門のような街だった。その前に帰国したときの一九三五年九月、一〇年ぶりに祖国アメリカへ帰ったというのに、アメリカ社会はジョセフィンを迎える準備はできていなかった。メディアの歓迎がなかったというのではない。シャンソン「二つの祖国（ふたつの愛）」はアメリカでも評判だったし、メディアはこぞつてジョセフィンを追いかけて、取り上げた。港に到着したジョセフィンにマイクを突きつけ、インタヴューをする記者の質問に、喜んで微笑んで答えているジョセフィンの映像が残っている。けれどもニューヨークのような大都会ですら、まだ黒人のジョセフィンを白人のように受け入れることはできなかった。三〇年代の半ばであれば、ハーレム・ルネサンスと呼ばれた、白人の黒人文化への熱狂が見られるようになってから、すでに一〇年が過ぎていたころである。それでもニューヨークという街では、白人専用のホテル・クラブ・デパート・レストランなど、厳しく人種隔離が実施されていたのだ。一流ホテルのサン・モリッツに宿泊しても、連れ合いでマネジャーの白人ペイト・アバティーノは問題なかったのだが、ジョセフィンは黒人であ

るというので差別された。黒人という理由で宿泊そのものを断られたこともあれば、客用のエレヴェーターは使えず、従業員用のエレヴェーターに乗らなければならなかったこともある。パリであれほどの大成功を収めたアメリカ人であれば、ヒーロー好きのアメリカ社会なら、浮かれ騒ぎになつて、もてはやされたとしてもおかしくない。ところがヒーローが黒人であると話がちがってくる。ジョセフィン・ベイカーのみならず、クラシックのコントラルト歌手でヨーロッパで大評判になったメアリアン・アンダースン(1897 - 1993)の場合もそれは同じだった。

そしてそのような状況は、実は今日でも変わっていない。もちろん人種隔離の公共建物、ホテル、商店などは、もはや存在しないが、メディアの扱いが違ってくる。たとえばアフリカン・アメリカンの作家トニ・モリスンがノーベル文学賞を受賞したときの、メディアの「浮かれかた」はおとろしかった。白人の男の作家が受賞したのであれば、もつと扱いは違っていただろうというささやきは、そのころ巷でよく耳にした。

大スターのジョセフィン・ベイカーであっても黒人でしかない。そのような扱いを受けたのが、三五年の初めての「里帰り」のときの出来事だった。このときの悲しみをジョセフィンは生涯、忘れることはなかっただろう。そしてふたたび、みたび訪れても差別の構造は崩れてはいなかった。五二年にサンフランシスコ公演の後、訪れたニューヨークで、屈辱的な差別の場面に遭遇したのだ。だがこのときのジョセフィンは、もはやおとなしく引き下がるジョセフィンではなかった。第二次大戦中に、フランスのレジスタンス運動を体験していたジョセフィンは、差別と世界の平和を損なう社会の構造やその権威的規範に対しては、そこから逃げる姿勢を拒否したのだ。だがそのためにジョセフィンがアメリカで、大々的な成

功を望めなくなつてしまつたという人々もいる。アメリカ社会の精神風土があまりに遅れていたとも言えるし、ジョセフィンとアメリカとの相性が悪かつたということなのかもしれない。けれどもジョセフィン・ベイカーの場合、ふしぎなことに祖国アメリカという意識はなくなつていたように思われる。祖国から拒否されたという悲壮感をジョセフィンが抱いていたとは感じられないし、かといつて祖国だったアメリカを否定していたのではない。そこを超越してジョセフィンはアメリカを、そしてフランスをとらえていたように思う。すなわちジョセフィンには透明化の力が備わつていたように思う。

一九五二年の出来事は、ニューヨークのストーク・クラブで起きた事件だった。一〇年後には、ノース・カロライナ州で始まつた「シット・イン」が、南部のあちらこちらに広がつて、白人専用のランチカウンターを黒人が占拠するという抗議運動が起きたのだ。ジョセフィン・ベイカーの事件は、まだ公民権運動の顕在化するはるか以前に起きたのだ。五〇年代のニューヨークでは、クラブやレストランなど厳しく人種隔離政策が行われていて、たとえば、黒人エンタテイナーの登竜門だったコットン・クラブは、エンタテイナーは黒人であっても、客として黒人が入ることは許されていなかった。

一〇月二六日の夜、ロクシー・シアターでの公演を終えたジョセフィン・ベイカーは、友人に連れられて東五三丁通りのストーク・クラブへ食事に行つた。白人専用ではあつたが、友人の誘いでもあつたし、スターになつていたジョセフィン・ベイカーだったから、問題はないと考えたのだろう。クラブの入り口は常に固く守られていて、ガードマンは見知らぬ人が来れば、鎖を掛けて入り口を閉じてしまう。ジョセフィン・ベイカーを見たガー

ドマンはすぐにドアを閉めてしまったのだが、連れがミュージカル「南太平洋」に出演していたオペラ歌手のロジャー・リコだった。リコはクラブの常連で、予約をしていることを伝えると、ガードマンはドアをあけた。かれらはテーブルについていたのだが、ところが注文したものがジョセフインの分だけこなかった。これはよくある人種差別の方法だった。注文した品がいにく切れていたとか、まだ料理中であるとか何時間でも待たせるのだ。それで多くの黒人客は諦めて帰ってしまう。それを期待しているレストランの応対だった。

ジョセフインの伝記によれば、リコの妻も一緒で、実はリコの妻は混血であり(混血)、アメリカ社会では黒人と見なされる人だった。ところが肌の色は白人に近かったので、リコ夫人はまったく見逃されていたのだ。いわば白人として「パッシング(通過)」できてしまっていたのである。実際に目に映る肌の色によつて矛盾が生まれる一つの例であるが、このようなパッシングの例はアメリカでは星の数ほども起きていた。「パッシング」、すなわち法律のうえでは黒人であるのだが、実際の暮らしては白人のように振る舞う。そのような黒人は、「社会的白人」と呼ばれていたが、そのようにして黒人であるための不便を回避しようということは、アメリカ社会の差別構造の特殊性から生じた、奇妙な現象であった。

ストーク・クラブのやりかたに憤慨したジョセフイン・ベイカーは、NAACP(全米有色人種向上協会)に電話をかけて、クラブの差別的な対応を訴えた。関係当局に連絡して、ストーク・クラブを調査するようにと要求したのだ。翌日から、NAACPのメンバーが組んだピケがクラブの前を歩き、NAACPの幹部はニューヨーク市長に抗議した。

NAACPがこのように敏速な処置をしたのは、半年前の五月に、ジョセ

フイン・ベイカーを「今年最高の女性」に選出し、五月二〇日を「ジョセフイン・ベイカーの日」に制定したという経緯もあっただろう。そしてすでにニューヨークの前に行っていた、フロリダ州マイアミでの公演で、ジョセフイン・ベイカーは、アメリカ社会の人種差別を撤廃するために、自分にできる行動を起こしていたのだ。NAACPという組織と行動を共にするジョセフイン・ベイカーではなかったが、個人として人種差別への反対運動をしていたのであり、それは結果的にNAACPの活動を助けることでもあった。スターのジョセフイン・ベイカーだから可能になることはたくさんあった。

この年の春に、マイアミのコパ・シティーで行われた公演のとき、ジョセフイン・ベイカーは初めて黒人の観客を迎え入れることに成功していた。法律の上では禁止されていなかったにもかかわらず、差別の社会習慣のなかで、黒人がコパ・シティー・シアターで行われる公演を見る機会は奪われていた。ジョセフイン・ベイカーはマイアミ公演の契約のときに、その差別撤廃を絶対条件にしていた。苦慮するエージェントを前にして、ここで動かなかったのである。当時、南仏のレ・ミランド城の改修工事は進行中で、金は喉から手がでるほどに欲しかったときである。夫のジョー・ブイオンは提示された金額に、引き受けるべきであると感じていたが、それでもジョセフイン・ベイカーは自分の信念を崩すことはなかった。やがてどうにか折合いがついて公演が実現することになった。そしてジョセフインの公演で初めて、コパ・シティーの劇場は黒人にも開放されたのだ。その晩、舞台の上からジョセフイン・ベイカーは、白人と黒人が入り混じっている観客へ向かって次のように語りかけた。

「今日はわたしの人生でもっとも重要な日です。生まれ故郷の国で二六

年ぶりに初めて・・・これまで帰ってきてても・・・だめだったのです。今日は、そんなことはすべて過去のことになりました。嬉しさをどうあらわしたらいでしょう。ここでこの町で、わたしの人々のために歌うことができるのです。みなさんと握手することができるのです。今日はわたしたちにとって特別の日です。わたしたち、というのはいはすべての人間にとってという意味です」(175)。

ジョセフィン・ベイカーの公演も演説も大成功だった。その言葉にあるように、劇場が黒人の観客にも開放されたこの日は、たしかに黒人にとっての喜びの日であるばかりでなく、開放を成し遂げ認めた白人を含めた全人類の喜びの日であるのだった。ジョセフィン・ベイカーが偉大なのは、白人と黒人という二項対立的発想をしないところにあるだろう。ジョセフィンの透明化する力は、二つの人種に限られるのではない。あらゆる人間が対象なのであり、あらゆる人間が結び付き合わなければならないという、理性的というよりは本能的だった信念が揺るぐことはなかった。

このようなマイアミの大成功があった後の、ニューヨークだった。「そんなことはすべて過去のこと」になったとマイアミでは感じ、欣喜雀躍したジョセフィン・ベイカーだったのだが、ストーク・クラブの出来事は衝撃的で、ジョセフィンを大いに打ちのめした。そしてマイアミ公演のときに、ジョセフィンに出会って、ジョセフィンに言わせれば、もみ手で挨拶をしてきた著名な演劇評論家・コラムニストのウォルター・ウインチェル(1897-1972)が、あの晩ストーク・クラブにいたにもかかわらず、見てみぬ振りをした。それがジョセフィン・ベイカーをさらに憤慨させたのだった。男の批評家は、自分の利益になるときにしか、黒人のほうへ視線を向けない。

ウインチェルのコラムは影響力が絶大で、ショウ・ビジネスの世界では、「あのコラムのなかで日は昇り、日は沈む」(180)と噂されていたほどである。ラジオのトークショウでは、何百万人の聴取者を持つ人気パーソナリティで、また全米へ配信される新聞のゴシップ欄を担当していたから、そこで何を書かれるかは、ショウ・ビジネスの関係者の運命を決定するほど重要だった。そのような全米の芸能オピニオン・リーダーだったウインチェルだからこそ、また自分自身がユダヤ人で人種差別に反対していたはずだったからこそ、ウインチェルの無視はよけいに腹に据えかねたのだろう。翌日からジョセフィン・ベイカーのウインチェル非難が始まり、ウインチェルは激昂して、ジョセフィン・ベイカーを「反ユダヤ主義者、ファシスト」、「いんちきジョセフィン」(ジョセ・フォーニー・ベイカー)と呼んで非難しあつた。そしてストーク・クラブの出来事は、いっそう混乱していった。

ウォルター・ウインチェルは、この事件ではジョセフィンを打ち負かした形になり、表面的にはウインチェルの意見が強く支持された。差別の構造のあるアメリカ社会のなかで、人種隔離の習慣のほうが支持され、ウインチェルは勝つたのだった。それでも闘いの過程で、ウインチェルは激怒のあまり理性を失い、人種差別的な発言をして、結局のところ、この事件は双方にとって心地悪い記憶として残ることになった。また勝つたはずのウインチェルだったが、その強烈な影響力と、栄光に包まれた演劇批評家としての立場はもはや輝きを失っていった。ジョセフィン・ベイカーもこの事件の直後に映画の契約がキャンセルされたり、多大な損害を受けている。ストーク・クラブの出来事は、その後二五年にわたって、ジョセフィン・ベイカーのキャリアに影響を及ぼしたという。一五年というのは人種差別に対するアメリカ社会の空気が変わっていく六〇年代半ばまでというこ

とだろうか。

このことに関連してもうひとつ述べておきたい。

最近、アメリカ連邦政府の情報機関であるFBIの資料が、情報公開法（フーダム・オブ・インフォメーション・アクト）によって、一部閲覧できるようにになっている。そのなかにはジョセフィン・ベイカーの資料も作成され保管されている。ジョセフィン・ベイカーの調査資料のファイル番号は62-95834で、三五九頁におよぶ。もちろんなかには黒塗りにされた部分も多くあり、判読できないところがある。だがここで私の注意を引いたのは、その最初のファイルであった。ファイルの最初にあったのは、ウォルター・ウインチェルからFBIへ宛てて出された手紙類に関するものだったのである。その意味は、ジョセフィン・ベイカーの思想的背景を調査するファイルが作成されるきっかけが、ウインチェルの手紙によっていたということである。

ジョセフィン・ベイカー関連とファイルされたこの調査書には、一九五一年二月五日という日付があり、それはストーク・クラブの事件の直後のことである。ウインチェルは自分のところに寄せられた数葉の投書を添付して、FBI長官のフーヴァーに直接呼びかけながら、「フーヴァーよ、これに関して調査してくれないか」と依頼しているのである。ウインチェルとFBIがそれほど密着していたことを示す証拠である。ウインチェル自身の手紙じたいは情報公開されていないので、引用された文章以外には読むことができない。ジョセフィン・ベイカーに関するこの最初の書類は、おそらくウインチェルの手紙に対して調査員が、FBIのジョン・エドガー・フーヴァー長官（1895 - 1972）に許可を求めているのだろう。その文書は次のように記されている。

「添付の手紙類はウォルター・ウインチェルから送られてきました。最近、ストーク・クラブの出来事に関わった、有色人種の歌手ジョセフィン・ベイカーに関するものです。最初の手紙は某氏からで、一九三六年にレニングラードで、ジョセフィン・ベイカーを見たと言っています。ベイカーはそのときソ連の招待で来ていました」。

その他の添付資料の手紙も、ウォルター・ウインチェルの読者・聴取者・ファンから届いたものであり、どれもジョセフィン・ベイカーを個人的に中傷する内容である。いわく、ジョセフィン・ベイカーは、なぜ黒人のメイドを雇わず、ロシア人のメイドを雇うのか、など。ジョセフィン・ベイカーが共産党とつながっているという印象を与えようとし、ソ連のシンパである、反アメリカ的であるということを証明しようとする。その書きかたも冷静であるよりは、感情的にジョセフィン・ベイカーを憎悪し、黒人を憎悪する気持ちが行間から読み取れる。さらにレニングラードの目撃談といつても、すでに一五年も前の出来事であるのに、それをいまさら問題化しようとする。

ウォルター・ウインチェルはこのような無責任な一般の人々からの投書をとつこにとつて、連邦政府の力を動員して、ストーク・クラブ事件で、ジョセフィン・ベイカーを不利な立場へ追いやる文章を書こうとしたのではない。ウインチェルがジョセフィンへの挑戦の過程で使った手段は、このようにあこぎなものだった。当時、ウインチェルがFBIに強いコネクションを持っていたということを世間はまったく知らなかった。おそらくジョセフィン・ベイカーも知らなかっただろう。ウインチェルは、ジョセフィン・ベイカーの共産党とのかかわりを疑ってみせ、それだから調査したほうがよいと提案したのだった。その結果、FBIは調査を開始するのだが、

もちろんジョセフ・フィーンは、最終的に、政治的に問題がないと判断されている。このあたりの経過は、FBIの資料に詳しい。

けれども五〇年代のマッカーシーの赤狩りが激しくなる社会風潮のなかで、「赤だ」という嫌疑をかけられることじたいがすでに致命的であり、社会的にほとんど抹殺されることを意味していた。それを考えると、ウインチェルは、なんとも姑息な手段を取って、ジョセフ・フィーン・ベイカーを攻撃したのだった。しかも秘密裏にFBIと関わりつつ、ウインチェルのコラムのなかで「日は昇り、日は沈む」と言われたほどの権力の行使は、もはや純粹に、心から、シヨウ・ビジネスの発展を願って仕事をしていたのかと疑いたくなってくる。ウインチェルは、自分が豊かに暮らせることのみを望んでいたのではないか。

東五三丁通りのストーク・クラブは、ウインチェルにとって、ゴシップ収集のための格好の場所だった。クラブにはウインチェルが定席とするテーブルがあつたほどである。あの晩の事件で、ウインチェルがジョセフ・フィーン・ベイカーの味方をすれば、ストーク・クラブの白人専用という運営方針を攻撃することになってしまう。そうなればクラブの支配人と気まずくなり、ストーク・クラブへ通うことが出来なくなり、したがってゴシップのネタを集められなくなる。ジョセフ・フィーン・ベイカーに言わせれば、ウインチェルが臆病風を吹かせて、あの出来事が起きたとき、自分はその場になかつたと主張したのは、すべて「ミール・チケット(食事券)」のためということになる。自分のふところさえ潤されればそれでよいという考えかたである。ジョセフ・フィーン・ベイカーは、怒ってこのような暴言を吐いたのだろうが、ウォルター・ウインチェルのフーヴァー長官との秘密のやり取りを読んでいると、ジョセフ・フィーン・ベイカーの本能的な感覚、その直

観が正しく言い当てたことではないかとも私は思う。

ウインチェルがFBIへ出した秘密の調査依頼のこの手紙は、その後、数年間、ジョセフ・フィーン・ベイカーをFBIの監視下におくことになる。日本公演のときもそうだったらしい。五四年四月の日本公演の準備をしている段階で、澤田美喜が「木下様」へ宛てた手紙のなかに、このことと関連すると推測される箇所が出てくる。澤田美喜は次のように書いている。「アメリカ中よりベーカーの記事をみて出問してくる各方面への答を用意してゆかなければならないこと。ベーカーに対しホームに対していつも手をおえ品をかえてじゃまをする見えざる敵達に対して・・・」というような表現が見られるのである。

五〇年代初めのアメリカは、冷戦構造のなかで共産主義・ソ連・反アメリカを極度に恐れていた。澤田美喜のエリザベスサンダースホームの事業も、アメリカの兵隊が成した不始末を、ことごとしくおおやけにしている。これは反アメリカ的行動であるという非難がなされていたのだった。アメリカ政府にとって、アメリカ占領軍の汚点といえる混血児の問題には、目を伏せておきたかつたのだろう。

いつぼうジョセフ・フィーン・ベイカーも、ストーク・クラブ事件の翌年に、南米公演で訪れたブラジルで、アメリカの建国の理念である民主主義が、ブラジル社会で根づいていると言つて、ブラジルを賞賛するスピーチをする。それをふたたびウインチェルが取り上げて、反アメリカ的行動を取っているとジョセフ・フィーン・ベイカーを非難したのだった。ジョセフ・フィーンは、ブラジルの聴衆の前に、異なる人種が調和して暮らす世界への理想を語つただけなのである。

「みなさまの輝く顔を見ていると、わたしはとても嬉しくなります。そ

それぞれの顔には先祖の痕跡があります。それは白かったり、黒かったり、黄色や赤色です。わたしの高い理想とする、夢とするものが、ここブラジルで実現しているのです。異なる人種が一緒に楽しく暮らせるとわたしは信じてきました。その理想をブラジルの人々が現実のものとした、そのやりかたをわたしは心より讃美します。この状況が、未来の社会のありかたなのだとはわたしは思います。だからこそブラジルを、民主主義の象徴と見なすことができるのです」(185)。

ウインチェルは、「ジョセフ・ベイカーは、反アメリカの大規模なプロパガンダ・ツアーを開始した」(186)と書いて、ジョセフ・ベイカーに共産主義シンパの刻印を押しつけたのだ。そのような状況だったから、日本公演中も、ジョセフ・ベイカーが反アメリカ的行動をするのではないかと恐れられていたのだ。

のちの一九六三年に、首府ワシントンで開かれた、「職と自由のためのワシントン大行進」へ参加しようとしたジョセフ・ベイカーは、連邦政府移民局に入国を阻止される。そのとき入国許可がおりるように手配したのが、当時の司法長官だったロバート・ケネディで、大統領の兄に特別に許可するように懇請し、ようやく八月二八日の大行進に間に合ったのだ。このときまで、ジョセフ・ベイカーに反米分子のレッテルを貼ろうとしたウォルター・ウインチェルの影響がおよんでいたのである。

##### 5 「世界のキャピタル」のレ・ミランド城

人種差別への激しい怒りが、南仏のレ・ミランド城を、「世界のキャピタル」にしたいという希望になって、ジョセフ・ベイカーの心を動かして

いった。憤慨して抗議しているだけではなく、自分のできるところで活動し実現しようという姿勢は、ジョセフ・ベイカーの人生を左右していた。それがジョセフ・ベイカーを歌手・踊り子として成功させ、ショウ・ビジネスの世界から離れたところでも、人間として情愛深い大きな人物にしていたのだろう。

ジョセフ・ベイカーは、第二次大戦中に、自由フランスの特別情報員だったフランス人ジャック・アプティ少佐に頼まれて、レジスタンス運動に参加する。そしてその活動を通して、積極的に人種問題について発言するようになっていった。この時期にはまだおそらく、「虹の部族」という理想社会を建設したいという、はつきりとした夢を抱いてはいなかっただろう。レジスタンスの活動中にジョセフ・ベイカーは病気になる、入院して治療している。また流産したことがあるとも言われる。おそらくジョー・ブイヨンと結婚することになり、あるいは、結婚と家庭ということをいつしよに思い描き始めたころから、「虹の部族」という夢を抱くようになったのではないだろうか。

けれどもジョセフ・ベイカーの子供好きは、昔からだった。すでに一九三〇年代のはじめには、パリの孤児院を訪問し、スラムの子供たちを慰め、プレゼントを運んでいた。そのようなジョセフの姿を見て、澤田美喜はジョセフの愛情の豊かさ、その活動に大いなる感銘を受けていたのだ。ジョセフが若かったころからすでに、のちの「虹の部族」を夢見る萌芽があつたにちがいない。

日本公演でも歌った「私の村で (Dans mon village)」というシャンソンは、一九五三年六月二〇日にバンド指揮者だったジョー・ブイヨンの率いる、

「ジョー・ブイヨンとオーケストラ」の演奏によってレコード化されている。五四年に来日したときには、それはまだ新しい歌だった。日付からもわかるように、「私の村」というのは、南仏のレ・ミランド城の理想の世界を指している。ここでジョセフィン・ベイカーは、城を宿泊可能なホテルに改修し、周囲の農場をいわば観光農場にして客を募り、その観光事業を経済的支えとしながら、「虹の部族」を養おうという計画を立てていた。そしてそこを「世界のキャピタル」にして、理想の社会を築こうとしたのだった。

四〇年代の初めから、ジョセフィン・ベイカーは、この城にはしばしば滞在するようになっていた。レ・ミランド城は知り合いの医者所有だったが、この城が気に入っていたジョセフィンは、四七年にこれを譲り受け、この城の屋敷内のチャペルで、ジョー・ブイヨンと結婚式を挙げたのだった。それにしてもなぜ南仏の田舎の、パリからは汽車でも自動車でも不便なところにあるこの地域の城をえらんだのだろうか。

レ・ミランド城をジョセフィン・ベイカーが所有していたのは、一九四七年から六八年までの二〇年あまりの期間だった。六八年に観光ホテル・農場が経営破綻に陥り、手放さざるをえなくなった経緯は、またひとつの物語になるのだが、ここではまず、レ・ミランド城とその地域に目を向けてみたい。

レ・ミランド城が築城されたのは、一五世紀のことで、施主はカステルノーの領主フランソワ・ドゥ・コーモンであり、そのドゥ・コーモン家が二四八九年からフランス革命の起きた一七八九年まで、この城の所有者だった。その後、公証人、実業家の手に渡り、一九二〇年からジョセフィン・ベイカーによって買われる四七年までは、マルという名前の医者が所有し

ていた。そしてジョセフィンのあと今日までに、城は三人の手にわたり、一九九四年からの所有者が、レ・ミランド城をジョセフィン・ベイカーの博物館として一般に公開している。

レ・ミランド城がある南仏のドルドーニュ・ペリゴール地方は、ペリゴール・ノワールと呼ばれるトリュフと、南仏産のフォアグラで名高く、フランス料理好きには垂涎の町である。トリュフ入りオムレツは、城から二〇分くらい離れたもつとも近い町サルラの名物料理になっている。

サルラは中世の名残りのある町で、その近くにはロスタンの戯曲で、日本の芝居好きによく知られている「白野弁十郎」、すなわち「シラノ・ド・ベルジュラック」の名前を冠した町、ベルジュラックもある。古い歴史を感じさせてくれるこのような小さな町を訪ねたり、またレ・ミランド城のような城がこのあたり一帯に点在しており、お城の見学をする観光客など、ドルドーニュ地方は、フランスでも人気のある景勝地に数えられている。さらにこの地方には、ル・フォン・ドゥ・ゴム洞窟のほか、世界遺産にもなっている先史時代の居住跡の洞窟が散在している。このような洞窟のなかには、スペインのアルタミラの洞窟で発見された動物の線画に似た図像が残っている。洞穴の壁に彫像が残っている洞窟もある。一見のどかな農村地帯に見えるこの地方は、はるかなる昔から人々が居住していたのであり、その表面だけではなく、地面の下にも人類の生きた痕跡が今日まで残っているのである。人間が「生きる」意味を感じさせてくれるところなのである。それでも南仏のもつと大きな町とは違って、交通の便はよくないし、町じたいも小さいから、車を運転しない外国からの訪問者には、かなり到達しにくい場所である。

ある日曜日の朝、私はパリのオーステルリッツ駅を二〇時二分に出発し

て、リモージュなどを経てスイヤックという駅に到着した。すでに午後三時を過ぎていた。そこから国鉄バスに乗り換えて、四〇分ほどしてサルラの町へ到着する。汽車のスピードがおそらくはるかに速くなっていると思われる今日でも、スイヤックまでパリから五時間はかかるのだから、ジョセフィン・ベイカーが通っていた五〇年代には、この行程は骨の折れる大移動だったにちがいない。レ・ミランド城は、サルラの町からまた田舎道へ入っていく、車で二〇分はかかる丘の上に立っている。

私は電車とバスを乗り継いでサルラに到着し、ホテルで旅装を解いて、ようやく翌日、レ・ミランド城まで行った。レ・ミランド城へは帰りの足を考えてハイヤーを半日雇い、ようやく目的地に足を踏み入れることができたのだった。



レ・ミランド城（ドルドーニュ地方）

パリからひたすら南へ、そしてやや西へ向かつてのこの長い旅路は、今、地図でたどりなおしてみると、あのエリザベスサンダースホームのトンネルをくぐったときのような、不思議な感覚を私のなかに呼び起こしてくる。ジョセフィン・ベイカーも澤田美喜も、「世界のキャピタル」を、制度としての捨て子の施設ではなく、「ホーム」を築こうとして長く困難な旅路を歩むことになったのだった。その旅路は、澤田美喜の言葉を借りれば、「見えざる敵達」との闘いになるのだが、かれら二人に共通していたのは、困難を前にして怯えることがなかったことである。「恐怖」にくじけることはなかった。勇敢な人間だったからというだけではない。それは二人ともに信念の人だったからである。ジョセフィン・ベイカーは本能的な信念の人であつた。

レ・ミランド城のジョセフィン・ベイカーの展示資料のなかに、面白い書面があり、壁に掛けられていた。それは「一九三二年にジョセフィン・ベイカーが、自分をインタヴューして」と題されている。フランス語で書かれた次のような自画像的リストである。

「八歳のときに、わたしは働きはじめた——宿命。

空腹を抑えるために苦しんだ、空腹と寒さを——人生の苦悩

わたしには一つの家族がある——世界

世間はわたしを醜いという——自然

わたしは猿のように踊る——人間動物学

子供のころわたしはもつと醜かった——化粧

(略)

わたしは道徳そのもの——確信

世間はそうは思わないかしら——？

タバコは吸わない——白い歯が好きだから

お酒は飲まない——わたしはアメリカ人だから

わたしには一つの宗教がある——信頼

わたしは子供たちが好き——ママンとかれらは言う

(略)

わたしは貧しい人を助ける——自分がとっても貧しかったから

わたしは動物が好き——かれらは一番誠実

わたしはうたい踊る——忍耐

(略)

この自己インタビューは、ジョセフィン・ベイカー像をよく描き出している。

ジョセフィン・ベイカーが、まだ二五歳だった一九三二年のこのときに、すでにジョセフィンは「世界」を家族と考えていたのだった。子供が好きだということも記している。それに自分をよく見つめる客観的な視線を持つていることに驚く。略してしまつて書き入れなかつたが、ジョセフィン・ベイカーは、自分には人生のチャンスがあつたことをよく認識しているし、また自分は成功したけれど、「金銭を愛してはいない」とはつきり書いてある。

アメリカのサクセス・ストーリーでは、成功とはかならずや金銭的な成功を意味していた。金持ちにならなければ、「アメリカの夢」を実現したことにはならない。それに照らしてみると、ジョセフィン・ベイカーはまさにアメリカの夢の体現者だった。「ぼろきれから金持ちへ」という少年

の出世物語が、一九世紀後半のアメリカではよく読まれていた。田舎の貧しい少年が都会へ出て、靴磨きなどをしながら、頼る者もなく、自分の才覚だけを頼つて勤勉に働く。やがてその正直な態度が気に入られて、一段上の仕事につくチャンスが到来する。その少ない機会を逃さずに捉えて、そこでもまた真面目に働く。するとさらに金銭的成功への道を歩むことになる。

このようにして主人公は、金持ちになつていくのだ。何よりも踊りと歌が好きだったジョセフィン・ベイカーは、アメリカのサクセス・ストーリーの主人公のように、チャンスを捉えようと努力した。「真面目に、勤勉に」滑稽な振りで踊つて、観客を喜ばすエンタテイナーになった。そして家族の助けもなく、ひとり道を開いて、ヨーロッパで大々的な成功を収めたのだった。まさにアメリカの「英雄」のはずである。ところが祖国アメリカで、ジョセフィン・ベイカーは「英雄」にはなれなかつた。黒人でもか、もろ手を挙げてアメリカ社会に歓迎され、人々の英雄になれるような政治的社会的土壌は、アメリカにはなかつた。

パリで大人気を博し、経済的に豊かになり、自由になる金を持つようになつたジョセフィンは、パリの郊外のヴェジネットという町に大きな館を所有する。そこにヒョウや猿やインコなど好きな動物はなんでも飼ひ、洋服を買い集めた。そのためひどい浪費家のように映つていた。けれども「金銭を愛してはいない」というのは、ジョセフィンの真実の言葉だろう。ジョセフィンの豪華な衣装は観客を楽しませたのだったし、動物を飼うのは、ストレス解消のためであり、エンタテイナーとしての楽しい話題作りでもあつただろう。ジョセフィンにとって、金銭そのものが目的になることはなかつた。それがアメリカ的なサクセス・ストーリーの「精神」と

ずれていくところだろう。ジョセフィンには、アメリカ的なサクセス・ストーリーなど信じていなかった。その人生の目的は、つまらない世俗的なところにはなかった。

自己インタヴューのなかで、ジョセフィン・ベイカーはわざわざ、自分は宗教を持つと言っている。けれどもそう言いながら、ジョセフィンの宗教は、制度としての特定の宗派や教会に属することを意味していない。自分自身の確信・自信・信念を「信仰」するのである。だからここで、「わたしは道徳そのもの」と言っているのは、冗談でも軽口でもなく、自分にはだれにも支配されない、付和雷同しない、自分の強固な価値判断があることを強く主張しているのである。その言葉のなかにも、体制主義的な側面のアメリカや、一九世紀のヴィクトリア朝風の「お上品な伝統」に決して与しないジョセフィン・ベイカーの、個人主義に根ざした堅固な姿勢を感じ取ることができる。

レ・ミランド城があるこのドルドーニュ地方には、第二次世界大戦の間、レジスタンス運動にかかわる人々や、ナチの迫害を逃れたユダヤ人など、いわば反体制の人々がひっそりと隠れて暮らしていたという。レジスタンスの活動にかかわるようになると、ジョセフィン・ベイカーのミランド城も、その関係の人々が泊まるようになっていった。もともとこのころは、まだジョセフィン・ベイカーの所有になってはいなくて、大家の医者から借りて、レ・ミランド城に滞在していたのだった。

ここは大都会のパリから地理的に離れていて安全だったのだろうか。南仏の農家は隠れ家に適していたのだろうか。後に、ジョセフィン・ベイカーが「世界のキヤピタル」と呼ぶレ・ミランド城のあるドルドーニュ地方が、独裁や圧政に苦しむ人々のひそかに隠れ住むところになっていったこと

に、神秘的にすら映る、ある符合の一致を見る思いがする。

ドルドーニュ地方の住人が、政治的な不都合から隠れ住む人々に対して、特に寛大だったのだろうか。そのような自由な雰囲気があるところなのだろうか。あるいは素朴に単純に、人間を受け入れ、洞窟の住人のようにその居住を可能にした先史時代からの遺伝子のような要素が、「土地の霊」のなかに潜んでいるのだろうか。

日曜日の朝にパリから南下した私の電車の旅は、のどかなドルドーニュ地方の畑や、美しい川、緑の林の風景に目はなごみ、フォアグラやトルフェの豪華な味に人生の豊かさを感じるとともに、精神的にも自由と解放への力が予感できるような移動の旅だった。ここはアメリカの南部への旅路とは対照的に、空間的のみならず時間的にも、たった今の現実を忘れさせ、精神の自由な活動を促して未来の理想へ向けての発想を助けるような、現実と時間を超越する透明化の力が感じられる地域である。

ジョセフィン・ベイカーは、レジスタンス運動の情報活動を助ける合間に、レ・ミランド城へ戻ってきた。やがてレ・ミランド城を自分の本拠地にして、「虹の部族」を育てようと決心するにいたっては、フランスのレジスタンス運動の体験があつたからだろう。その運動が追い求めたフランスの自由を、ジョセフィンはさらに人類の自由の探求へと発展させていった。

ジョセフィン・ベイカーを情報活動員にリクルートしたアプティ少佐は、初めて対面したときから、ジョセフィン・ベイカーを信頼する。アプティ少佐の著わした『ジョセフィン・ベイカーの秘密の戦争』によれば、活動員の中には、「勇気・直観・知性」(28) が求められるが、ジョセフィンにはそれらが備わっているとアプティ少佐はすぐに認めたのだった。そし

てジョセフィン・ベイカーが、フランスを「わたしが選んだ国(養国)」(20)と言ったときには、心から感動したと述べている。

ジョセフィン・ベイカーは、アプティ少佐の依頼に対して、自分の受諾の理由を次のように述べている。

「今日わたしがあるのはフランスのおかげです。わたしはフランスに対して永久に感謝の気持ちを抱き続けるでしょう。フランスはやさしく、人種差別がありませんから、有色人種が暮らすのに適しています。パリの人々に愛される子にわたしはなつたのではないのでしょうか。みんながわたしに、あらゆるもの、とりわけ心をくれたのです。わたしもわたしの心を与えてきました。今は、わたしの命を捧げましょう。わたしの言葉通りに受けとって、わたしを使つてくださつて構いません」(20・21)。

この言葉は誇張でも何でもなかった。じつさいにジョセフィン・ベイカーを大きく育てたのは、フランスであり、フランスで出会つた人々であつた。アメリカにとどまつていたら、今日私たちの記憶に残るようなジョセフィン・ベイカーは生まれなかつただろうと、推定ながら私はほぼ確実に断言できる。ジョセフィン・ベイカーをかくも育て上げるフランス社会の、そのどこかに潜む見えない力を、いかに理解したらよいのか。論理的に説明する言葉を見つけるのはむずかしい。

ジョセフィン・ベイカーを語るときに、とりわけ身近な男たちの存在を無視することはできない。偽の貧乏貴族だと陰口を叩かれ続けていたペイトにしる、「虹の部族」を育て上げたジョー・ブイヨンにしる、ジョセフィン・ベイカーの人生において、周囲の人々の力は果てしなく大きかつた。けれどもまたいっぽうで、そのような男や女たちを引きつける力が、ジョセフィンにはあつたのであり、またジョセフィンがかれらを選んだ

のもであつた。そしてかれらを通して、自分自身でわが身を育てていったのである。そこがジョセフィン・ベイカーの偉大なるゆえんなのだが、それはまた別の物語になる。

ジョセフィン・ベイカーが、レ・ミランド城を「虹の部族」の館にして、そこを「世界の中心(キャピタル)」にしようと考えた、その根底の精神を動かしていたのは、生まれ故郷のアメリカにおける人種差別の実情だつた。ジョセフィン・ベイカーが育つたイリノイ州のイースト・セント・ルイスは、特別な町だつた。

ジョセフィン自身もしばしば語っていることだが、ジョセフィンがまだ幼い少女だつた一九一七年七月二日に、イースト・セント・ルイスで人種差別の大事件が起きている。この年の四月にアメリカ合衆国は第一次世界大戦に参戦したのだが、欧州の戦争はすでに一九一四年から始まつていた。そのためにアメリカへ移民してくるヨーロッパからの人口が減り、あるいはすでにアメリカに渡つていた人々が、戦役に就くためにヨーロッパへ帰つていった。その結果、アメリカの工場では労働力が不足し、それを補うためにアメリカ南部の黒人たちがリクルートされたのである。一九一六年以降、黒人たちが大挙して北部や大都会へ移住して行つた。このような黒人の「グレイト・マイグレーション(大移住)」の目的地のひとつが、イースト・セント・ルイスだつた。

低賃金で契約する黒人労働者は、白人労働者の脅威だつたから、この時期に、白人の差別主義者の黒人への憎悪の空気は険悪だつた。イースト・セント・ルイスの町では、一触即発の不安定な状況が見られたのである。そしてついに暴動が起きて、黒人が虐待される様子や、逃げまどう



ジョセフィン・ベイカーとジョー・ブイヨンと子供たち

黒人たちをジョセフィン・ベイカーは目撃し、記憶している。それがジョセフィンのトラウマになったばかりでなく、その後もアメリカ合衆国では、日常的に人種差別が存在していることを体験させられた。そのような状況のなかから、ジョセフィン・ベイカーは、ここから自由と平等の社会を望むようになったのだろう。

ジョセフィン・ベイカーは、子供時代に祖母の家に預けられている。祖母は物語りが好きな人だったので、ジョセフィンは、祖母の語るお伽ばなしを聞きながら育っている。「眠れる森の美女」の城にも喩えられたレ・ミランド城は、ジョセフィンの子供時代の夢想を実現する場所だったのだろうか。イースト・セント・ルイスの悪夢から遠ざかって、お伽ばなしの城が現実姿をあらわしたように見えるレ・ミランド城は、子供時代の夢物語の実現だったのかもしれない。

ジョセフィン・ベイカーは、レ・ミランド城にユートピア実現の地を求め、すくなくとも二〇年あまり、そこで自分の夢が十分に実現することを願って奔走したのだ。その夢がかならずしも十分に実現したのではなかった。ジョセフィン・ベイカーは経済的・経営的な才知の欠落した人だったから、いくら夫のジョー・ブイヨンが頑張つて、「虹の部族」に愛情を注ぎ、レ・ミランド城を「世界のキャピタル」にしようと運営の努力を重ねても、天才的な夢を抱くジョセフィンの前では、ベクトルは破綻の方向へ動いていかざるをえなかった。ジョセフィンの夢を現実化するには、数々の果てしない困難が伴ったのである。

一九六九年に、ジョセフィン・ベイカーは、経営破綻に陥つてレ・ミランド城を開け渡さねばならなくなる。まだ子供だった「虹の部族」を連れてくるジョセフィン・ベイカーに、そのとき援助の手を差し伸べたのは、アメリカ人の女優でモナコ王妃になったグレース・ケリーだった。

「虹の部族」の子供たちは元気に育つていった。そのうちの一人が大人になつてから病気で亡くなつたということだが、あとの子供たちは、主にフランス、モナコなどで暮らしている。かれらがそれぞれに語るジョセフィンとの思い出には差がある。ジョセフィンより、じつさいにレ・ミランド城に腰を落ちつけて、子供たちへ父親としての愛情を注いでくれたジョー・ブイヨンへの気持ちのほうが強いようだ。それでも成長したかれらが語るのは、エリザベスサンダースホームの子供たちと同じように、孤児・捨て子であった自分たちが、ジョセフィン・ベイカーという世界的に名の知られた人の養子になつたしあわせである。

生みの親によって与えられるはずの存在証明・存在保証が欠けるときに、その愛情表現がジョセフィン・ベイカーのように、ときにエクセント

リックだったにしても、社会での認知という点で、ジョセフィン・ベイカーの養子であるということが大きな意味を持ったのは事実だろう。有名な母親を養親に持つことで、子供たちは自分の存在証明・存在保証を確認することができたのである。これはエリザベスサンダースホームの子供たちも同じで、よく知られた澤田美喜のエリザベスサンダースホーム出身という点で、就職にも有利だったと証言している例がある。

「虹の部族」の住む、人種差別のない、「世界のキャピタル」を建設するという偉大なるプロジェクトを、ジョセフィン・ベイカーは、一人で成し遂げようとしたのだ。そこが聖公会を背景にしたエリザベスサンダースホームと大きく異なっていた点である。このことを、一人でも成し遂げられると思ひ込める、進取の気性がジョセフィンには備わっていた、と言うこともできるだろう。このようにないささか破天荒な勇氣は、とりもなおさずアメリカ的精神でもあった。

ジョセフィン・ベイカーを大きく育てたのは、たしかにフランスである。結婚によってフランス人になったジョセフィン・ベイカーは、フランス人として死に、フランスの地に眠っている。だがそのジョセフィンの真髄にあったのは、大きな冒険に挑み、困難に直面しても勇敢に立ち向かう、アメリカ的精神であった。

(この文章を書くにあたって、社会福祉法人エリザベスサンダースホームの施設長、藤村美津園長先生には大変お世話になりました。心より感謝いたします。澤田美喜園長がかつて居室にしていた、大磯の元岩崎家別邸の和室で、自由に資料を読ませていただきました。また澤田美喜記念館の鯛茂先生にもお礼を申し上げます。)

## 引用文献

- 石井好子 『私は私』 東京、岩波書店、一九九七年。
- 石井好子 『さようなら私の二十世紀』 東京、東京新聞出版局、二〇〇〇年。
- 小坂井澄 『これはあなたの母』 東京、集英社、一九八八年。
- 社会福祉法人エリザベスサンダースホーム編 『思い出のママちゃま——エリザベスサンダースホーム創立者・澤田美喜園長の生涯』 出版年不明。
- 澤田美喜 『黒い肌と白い心——サンダース・ホームへの道——』 東京、日本図書センター、二〇〇一年。
- Abley, Jacques. *La guerre secrète de Joséphine Baker*, Paris: Siboney, 2002.[1948].
- Baker, Josephine and Jo Bouillon. *Josephine*, New York: Paragon House Publishers, 1988.[1971].
- Bonini, Emmanuel. *La Véritable Joséphine Baker*, Paris: Pygmalion, 2000.
- Bonnal, Jean-Claude. *Les Milandes*, Le Bugue: P.L.B., 2002.
- Château des Milandes. *Château des Milandes: Ancienne demeure de Joséphine Baker*, 1992.
- Montaignac, Katya. *Chez Joséphine Baker au château des Milandes*, Arles: Lunes, 2002.
- Wood, Ean. *The Josephine Baker Story*, London: Sanctuary Publishing Limited, 2000.

## 二人のアラブ人作家による「アメリカ」

八木久美子

アラブ世界の人々にとって、アメリカとは何か。アメリカは、彼らの前にどのような姿で立ち現れるのだろうか。時代によってアメリカが持つ意味はさまざまに変化してきたが、現代のアラブ世界の人々にとって、アメリカは、最大、最強の「他者」であることに間違いはない。アメリカに向けられるのは、自分たちが持てない富や力を持つ者への憧れの眼差しともなれば、そうしたものを独占する者への強烈な憎悪の念ともなる。どちらにせよ、アメリカは強い感情を向けられる対象である。

文学の中にもアメリカは登場する。ここでは、ユースフ・イドリース（一九二七―一九九二）とアブドゥル・ラフマーン・ムニーフ（一九三三―）という二人の作家の作品を挙げることにしよう。そこに登場するのは、現実のアメリカ、あるいはアメリカ人を忠実に描写したものではなく、作者が意図的にデフォルメしたアメリカである。社会派の作家たちの目を通して描かれるアメリカの姿は、誰しもが直接、間接に知っているであろうアメリカというもののひとつの解釈を提出している。

## アメリカという娼婦

ユースフ・イドリースはエジプトのカイロ大学の医学部で学び、学生時代には学生連合の書記として左翼政治運動に身を投じている。革命前の

エジプトで国王の腐敗振りを公然と批判し、二度にわたって拘留された経験がある。一九五二年に自由将校団の革命が起きたとき、インターン時代の彼はこの革命に大きな期待をかけたという。しかし、革命政権がその抑圧的な支配を明らかにするにつれ、彼は批判的な意見を表明し、政治犯として逮捕された経歴を持つ。作家としては、抑圧された者の権利を主張し、民衆の視線から書いた短編小説によって評価を確立した。エジプトの思想界においては、左派を代表する人物と言ってよい。

ここで取りあげる『ニューヨーク八〇』(Niyu York 80, Cairo, 1980?)という作品は、自らのアメリカ滞在中の経験を基にして、アメリカという異文化との出会いを描いたものである。六〇頁ほどの短いものであり、また彼の作品としては完成度が低いが、そのためにかえって彼のアメリカ観が直截に表明されているとも言える。イドリースは一九五九年に、『マダム・ウイーン』という西洋での経験を基にした作品を発表しており、『ニューヨーク八〇』はそのアメリカ版である。これら二つの作品の間にある差異は彼が西洋とアメリカの間に異なる眼差しを送っていることを示しており興味深い。それについて論じる紙幅はない。ここでは、西洋に対する彼の批判がアメリカに対して向けるほどの厳しいものではなく、一定の評価がされていることを指摘するにとどめよう。

ニューヨークを舞台としたこの作品のなかで、主人公のエジプト人作家

が会おうのはひとりのアメリカ人娼婦である。歩き疲れてバーで休憩していた主人公は、贅沢な身なりをした娼婦に誘われる。彼女の姿を見ていて、主人公はエジプトの哀れな娼婦たちを思い出す。彼女たちは何らかの事情で家族のもとを去り、粗末な服に身を包んでその日の糧を得るために身を売っていた。彼女たちはいつもバッグにヨードチンキの濃縮液を一瓶、携えていたが、それは万が一警察に捕まったら、すぐにそれを飲むためだった。飲めば命を失い、身元が明かされないまま卑しい生活から解放されるというのだった。

それに比べて、このニューヨークの娼婦は指に高価な指輪を光らせ、バッグには最高級の香水をしのばせている。彼女は生きるために甘んじて卑しい生活をしているのではなかった。娼婦は悪びれることなく、より多くの金を得てより贅沢を楽しむため、身を売ることの何が悪いのかと主人公に言い放つ。主人公は女に言う。

「あなたはまだ自分にも何らかの考えがあると、私に信じさせたいのですか？あなたの言うことを聞いていて一番恐ろしくなるのは、そのなかにある種の恐ろしい崩壊があるのが私にはつきりとわかるからです。あなたたちの文明とは言わない。この文明、いやどの文明でも最も大切なものは女性です。あなたのような女性は、精神的にも知的にも哲学的にも破壊者です。僕を驚かせるのは、あなたのような女たちが客の男を見つけることができることです。優れた社会とされている（アメリカという）所で育つた男たちなのです。男と女の関係が原始的な、汚い売買の段階をとくに超えているはずの。・・・二十世紀後半の世界でもっとも秀でていてという国に暮らす男が、いったいどうやって女性を、女性の肉体を、その女

性の感情を無視して自分のものにするなどできるのでしょか。内も外も裸になることを受け入れるがための代償が、男が代金として払う何ドルかなんです。僕は、科学を進歩させ月まで到達しながら、身体に関しては奴隷の感覚に沈んでいるような文明は嫌いです。そして、あなたのような女性には嫌悪感を覚えます」（三〇頁）。

主人公が頑なに女の誘いを断ると、その夜、女はホテルの彼の部屋までやつてくる。彼女は自分が実は精神科医であると言って、有名な病院の身分証明書を見せ、話がしたいから部屋に入れてくれと言う。主人公は好奇心から扉を開け、二人の間で奇妙な会話が始まる。人間の尊厳、あるいは身体と魂の聖性を信じ、生活に不自由のない教育ある彼女がなぜ売春をするのか理解できない主人公と、物質的な豊かさだけを追求するこの女性の間には、一致点はまったく見つからない。彼女は精神科医として行う男性の不能治療と売春という行為を、実質的には同じものと考えていた。同じことをしてより大きな報酬が得られるのであれば、売春の方が効率的というのが彼女の論理だった。

彼女―「最高のもの、崇高なもの・・・そういう言葉・・・よくよく知っているわ・・・ただの言葉ね・・・あなたと同じように、私の叔父さんたちや、近所の人も言っているわ・・・いつも背中その後ろで、恥知らずとでもいうかのように・・・最高の、崇高な、より高い所まで進化した存在・・・でもなぜ、あなたの考える進化しかないのかしら？私の考える進化というのはなぜないの？」

彼―「あなたのいう進化とは何なんです、ダーウィンさん？」

彼女―「私にとって最高のものとは、できるだけ少ない労力で、できるだけ多くのお金を得ることよ」(六二頁)。

医学の博士号を持つほどに教育のある彼女は、作家の主人公と互角に議論を交わすが、彼女には主人公の精神論がばかげて聞こえ、主人公にはこの女性の生き方が動物以下のものに見えるだけだった。二人は関係を持つことも、理解しあうこともなく終わる。

この娼婦の姿は、教育も経済的なゆとりも、そして高度に進んだ工業化も、自動的に人間を動物とは違う高みに引き上げはしないというイドリースの信念を裏づけるものである。アメリカ的な価値というものは、行き着くところ、この娼婦のような金の奴隷としての生き方しか生み出さないとこののだ。彼女には、身を売らなければ生きていけないエジプトの娼婦たちの悲しみも屈辱感もない。彼女には、人間としての尊厳を守ろうとする意志がもとよりない。アメリカとは、イドリースにとって、物質的な豊かさを最高の価値とし、それを超えた人間的な価値を持たない社会を意味した。

### オアシスの破壊

『ニューヨーク八〇』がアメリカを訪れたアラブ人の目から見たアメリカであるとすれば、『塩の町―荒野』(Mudun al-Milh, al-Tih, Beirut, 1983; 1992) はアラブの地へやってきたアメリカ人たちを描いたものということになる。作者のアブドゥル・ラフマーン・ムニーフは、アンマンで生まれ、バグダート、カイロの大学で学んだ後、ユーゴスラビアで石油

経済について学び博士号を取得している。長く石油経済の専門家としてオベックなどに勤務した後、八〇年代から執筆に専念したという経歴を持つ。『塩の町』が、石油経済の専門家としての経験をもとにした作品であることは間違いない。この作品は五部からなる大作で、第一部の「荒野」だけでも五八〇ページにのぼる。舞台となった場所の特定はできないが、石油採掘が始まった当時のサウジアラビアを思わせることは確かである。彼の作品には、アラブの抑圧的な政治権力を批判したものが多く、この作品においてもその色彩は強く、『塩の町』はサウジアラビアでは発禁になっているという。

物語は、石油採掘を目的にアメリカ人がやってきたことよって、古きよきアラブの生活を象徴するオアシスの村、ワーディー・ウユーンが破壊されることから動き出す。アメリカが壊してしまったものとは何か。まず、このオアシスの様子を見て見よう。

それは過酷な砂漠のなかに突如として姿を現す、豊かな水と緑を誇る楽園だった。砂漠を横断するキャラバン隊にとって、ワーディー・ウユーンは「初めてそれを見た者には信じられないような奇跡であり、不思議なもの」だった。一度見た者は忘れられず、旅する者は、このオアシスに行き着くまであと何日かかるかと指折り数えた。水が豊かにある年には、ワーディーの人々は、途方もないまでの歓迎ぶりで旅人を迎えた。

彼らは旅人にできるだけ長く滞在しろと言い張り、与えたものに対する代償をいつにもまして強く拒み、旅人が出発を延期するよう、なにかと口実を作り出した(二〇頁)。

彼らのあまりの寛大さは、ときに他所から来た人々の失笑を買うほどであった。彼らは雨の降らない不運な年にも旅人を拒むことはなく、ただ限られた水がなるべく減らないよう、旅人が行過ぎるのをじっと待った。彼らにとつて、水はだれもが分かち合うべきものだったのだ。

このオアシスの村の人々の心のよりどころとなっているのは、ムトウイブ・アルⅡハザールという男だった。彼はオアシスの歴史を誰よりも知っていた。近くに住むイブン・ラシードのもとへ、「水を探している」という外国人がやつてきたとき、オアシスの未来に暗い影が指していることを誰よりも早く察知したのも彼だった。本当にその外国人が水が必要としていたのであれば、彼は他の旅人と同じように温かく迎えたことだろう。しかし、その外国人の行動を見守っていた彼は、「水を探している」という説明が偽りであることをすぐに見破った。

キャンプが造られた後、何週間か、不安な混乱した状態が続いた。アメリカ人たちは、毎日、真昼間、太陽の下でうつぶせに寝転んで過ごし始めた。シヨートパンツ以外、何も体を覆わずに。男たちであろうと、子供たちであろうと、周りに誰も人などいないかのように。まるでテントのなかにでもいるかのように（七九頁）。

彼はできる限りの手を尽くして、この傍若無人な侵入者を排除しようとするが、周囲の理解が得られぬまま、彼の努力は失敗に終わる。エミール（首長）は、彼らが人々に富をもたらさずと言って、ムトウイブをなだめようとする。絶望した彼は、妻や息子たちを残し、オアシスから忽然と姿を消す。

その後間もなくして、このオアシスの村自体が姿を消すことになる。石油採掘のために、人々は立ち退きを命じられ、木々は切り倒された。再びそこを訪れた旅人は、その場所がかつてのワデー・ウユーンであるとは、すぐには理解できなかった。オアシスを去った人々は、ムトウイブの警告を思い出し、彼のことを記憶し続けた。

## 砂漠の中のアメリカ

舞台は海岸の小さな村、ハッランに移る。かつてわずかな住人しかいなかった海辺の小さな村が、石油採掘、積み出しの基地となり、急激な変化を経験する。各地から労働者が集められ、そのなかにはムトウイブの息子たちもいた。ハッランを激変させたのは、各地から仕事を求めて押し寄せる男たちの波だけではなかった。基地建設のために、それまでにあつた小さな家々は保証金と引き換えにことごとく破壊された。人々は「粗末な小さな家が壊されるとき、痛みと悲しみを感じた。」ハッランは誰の目にも新奇な世界となつていった。

労働者たちは、最初の給料を受け取り、それまでに見たことのないような大金を手にした。彼らをここまで連れてきた自慢のラクダも、もう必要がないものとして、売り払われる。この決断は悲しみを帯びた、どこか割り切れぬものだった。

だれもが一頭のラクダを買うために、奔走し、身を粉にしたのだ。もし今日、それを売ってしまえば、代わりを買う機会はその簡単には来ないことは分かっていた。要するに、ここにつなぎとめられ、長い期間、おそら

くは永久にここに留まることになるのだ（二七七頁）。

彼らがラクダを売ったことの意味は大きい。遊牧民ではなく、オアシスの住人であろうとも、男たちにはより広い世界を見たいという移動への憧れが常にあつた。抑え切れない気持ちに掻き立てられ、母親の悲しむ顔を振り切るように、何人もの青年がキャラバンに加わってワーディー・ウユーンを去り、そして大きく成長して帰ってきた。石油会社に雇われ、ラクダを手放して自由に移動できなくなった彼らは、かつてのワーディーの男たちではない。

アメリカ人を乗せた船は、ハッランにさまざまな見慣れぬ物を持つてきた。ハッランには二つの新しい町が造られた。アメリカのハッランと、アラブのハッラン。アメリカ人のハッランは、着実に規模を拡大し、設備を整えていった。プールができ、エアコン付きの住宅が次々と造られた。木陰を作る木が植えられ、カフェテリアも整備された。それらはみな、新しい機材にうるたえてアメリカ人の嘲笑を買った、あのアラブの労働者たちが造り上げたのだ。しかしアメリカのハッランは、鉄条網で囲まれていた。

贅を尽くしたアメリカのハッランは、粗末なアラブのハッランと対照的だった。それでもまだアメリカ人とアラブ人の関係は、悪くはなかった。有力者の結婚式に呼ばれ、アラブのハッランを訪れたアメリカ人たちは、初めて見るものひとつひとつに歓声を上げ、さかんに写真を撮り続けた。

しかしひとりの労働者が港での工事中に水死した事故を契機として、少しずつ状況が変わってくる。会社は契約の条件を理由に、賠償に応じようとしなない。アメリカ人とアラブ人の関係とは、もはや「人事課」を通じた事務的な手続きでしかなかった。水死した男の家族は、復讐を誓いな

からハッランを去った。職を斡旋し、彼らをアメリカ人のもとに連れてきたイブン・ラシードは恐怖に怯え始める。彼はそれまでの尊大さをすっかり失い、犠牲者の一族がムトウイブ・アルⅡハザールと一緒に復讐に来るのではないかという恐怖心のなかで死んでいく。生前、決して評判のよくなかった彼の死が、それでも周囲の人々に悼まれたのは重要だ。彼は不当に責めを負い、アメリカ人の罪を贖つたと考えられたからだ。「アメリカ人が彼を殺したのだ」と、彼らは感じた。「アメリカ人は神を知らない。アメリカ人は主を持たない。彼らは『仕事、仕事、仕事、アラブは怠け者だ。アラブは何も分らない』というしか知らない」（三八六頁）。

ハッランの富は、野心に燃えるさまざまな人間をひきつけた。西洋で教育を受けた医師のスプヒー・アルⅡマフミルジも、その一人であった。彼はすべてのことを冷静に計算する男だった。たとえば彼にとつて友人を作ることとは、単に負担を増やすことでしかない。彼はすでにハッランにいた治療師のムファッディ・アルⅡジェダーンとは違い、目新しい器具や薬を使って病を治すことで瞬く間に町の名士となった。その病院には、「スプヒー・アルⅡマフミルジ博士、内科および外科、内臓疾患および性病専門、ベurlin大学およびオーストリア大学卒」という看板が掲げられた。

ハッランの富を目当てに、商人もやってきた。レダーイーはエミールの歓心を得ようと、贈りものをした。次々と手にする目新しいもの、望遠鏡、ラジオ、自動車、電話の魅力はエミールを夢中にした。ハッランの人々の生活を守るといふ、エミールの本来の務めは忘れ去られた。ジャウハルという一人の兵士が警護長となり、横暴に振舞い始める。

## 「治療師」ムファッディ

こうして、医師のスプヒー、商人のレダーイー、そして警護長のジャウハルが急激に力を得ていった。アメリカ人が作ったこの町で、新しい文物や知識を武器に、彼らは成功の階段を駆け上がって行ったのだ。しかしその陰でなにかが壊され、抹殺されていった。それを象徴するのは、医師のスプヒーの登場によつて、邪魔者扱いされ葬り去られる治療師のムファッディである。

ムファッディ・アル||ジエダンはスプヒー・アル||マフミルジー博士がやつてくるまでは、ハツランにとつて、ただ「治療師」であるだけではなかった。いわゆる、「なんでもや」でもあった。彼の薬や治療を必要とする者がいないとき、彼は家々に水を運んでやつた。それに飽きるか疲れるかすると、漁師を手伝つたり、しばらく船に乗つてみたり、どんな名前もつけようのない、どの職業にも入らないようないろいろな仕事をした。食べ物をもらう代わりに舟の漕ぎ手もやれば、とにかく頼まれるとなんでもした。再び岸に戻つてくると、建築現場で手を貸したり、石切り場で手伝いをすることもあった。ラクダの番もしたし、草刈りにも行った。よくあることだったが、こうしたことにみな飽きると、驚くほどたくさんウサギや野生のヤギを捕まえてきては、気前よく人々に与えた。自分には何も残さず、自分はその味を楽しまないこともしばしばだった(五〇八頁)。

ムファッディは一日たりとも、金のために働いたことはなかったし、金への軽蔑を隠そうともしなかった。礼を受け取るために仕事をするこ

もなかった。誰かが彼に支払いをしようとすると、それがどれ程の額であるにせよ、彼はとても怒った。そして彼の口からこういう言葉が出た。「ハツランの皆さんよ。いつかあんた達が水を売る日が来る」(五〇九頁)。

彼はたしかに、一風変わった男だった。しかし彼の存在を許容することで、人々の間にある種の調和が生まれていたのだ。損得勘定なしに助けあう人間関係が、彼がいる限り存在した。彼が見返りなしに人々の役に立つことを喜ぶように、周囲の人々も彼の世話を焼くのは当然だと考えていた。とくに、女治療師のハズナはいつもそうしていた。

彼女は目が悪く、ぼんやりとしか見えないにもかかわらず、いつも誰よりも早く、ムファッディの服が破れ、サンダルがぼろぼろになつていのに気づき、どうやつてかは誰も分からないが、うまく彼のために新しいのを見つけてきてやつた。ある時、裕福な人間が一人、ムファッディに大事な用があるから、その日のうちにどうしても立ち寄つてくれと言つた。すると彼のために服やサンダルが用意されていた。まだ服もサンダルもまだ使えると言つてムファッディは拒んだけれども、事はこのように運んだのだ(五一〇頁)。

ムファッディはあいかわらず昔のままだったが、ハツランは一日として変化を止めることはなかった。かつて彼に新しい服やサンダルを当然のように与えていた多くの人々が、そうすることをやめた。なぜなら、ハツランに金があふれ、だれもがいくばくかの金を手にし、ただ金のためだけにここで働いているというのに、「ムファッディは金について何も知らず、それ

と関わることを拒み、そしてそれを軽蔑していたので、自分にとっての金の意味と他人にとっての金の意味に何の区別もしなかった」からだ(五三三頁)。

ムファッディは奇妙な変化を見せるようになった。無口な男だった彼が、そうではなくなつた。彼は根も葉もない人殺しのデマを流されて怒り狂い、通りの人々に向かったよう叫ぶ。

「ここにいる人は、いない人に伝えてくれ。ジェダーンの息子(＝ムファッディ自身)は昔と変わらず、誰も裏切っていないし、誰も騙してなんかいない。奴はこの世に何も持たず、全能なる神以外の何ものも恐れはしない。ハッランの人々よ、金があんたたち以前にもたくさんのものをだめにしてきた。人々も、そして王国も。金は人を奴隷にはするが、決して幸せを持つてきたりしない」(五二四頁)。

ハズナはその変化を誰よりも強く感じ、それが危険であることに気づいていた。彼が呪い、非難している人々はいまや、彼よりもはるかに大きな力を持つていたのだ。彼の口を封じようとする力が働き、彼は繰り返し投獄される。ハッランには初めて、刑務所というものができていた。ジャウハルは、初めこそ戸惑っていたものの、次第に何の疑問も感じずに、謂れない汚名を着せて、ムファッディを放り込むようになった。しかしムファッディは変わらなかつた。村で信望を集めるイブン・ナッファーという男が、彼の支えになつた。最後に獄から出たとき、ムファッディは治療師を止め石切り場で働くか、さもなければハッランを立ち去るように命じられた。しかし彼は応じなかつた。イブン・ナッファーのもとに身を寄せ、相

変わらず治療を続けた。

ハマダン・アル＝ラーイーはムファッディを毎日訪れた。彼はしゃべることができなかつたけれども、とても幸せそうだった。何か嬉しかったのかもしれないし、話さなくてもよかつたからなのかもしれない。しかし何かのせいで、彼の幸せは完全ではないように見えた。ムファッディは、それが彼の犬のせいだと見抜いた。犬がひどい病気になつていたので。すぐに犬を連れてくるように言った。アブー・オスマン(＝イブン・ナッファー)は犬を忌み嫌つており、いつもは家のそばにも来させなかつたし、自分の物には何も触らせはしなかつた。しかし彼は、治療のために犬を連れくるのを許した。ムファッディは犬の手当てをした。口を開き、喉に向かつてつばを吐き入れた。犬はくしゃみをし、よろめきながら走りだした。犬は元氣を取り戻していた(五二四―五二五頁)。

ムファッディは、かつて宿敵だったダッバーシーの足の痛みを治した。邪視によつて衰弱し、まったく物を食べることができなくなつていた、ナウマ・ダフラツラの幼い息子を治療した。しかしそうした行為を見て、医師のスブヒーは「まずいことに巻き込まれた」と感じた。

#### 対決、そして奇跡

ある日、ムファッディはイブン・ナッファーの家を出たままかえらなかつた。心配になつて探しに出かけたイブン・ナッファーは、彼が深手を負つて倒れているのを発見する。ムファッディはイブン・ナッファーに看取られて

息を引きとる。おそらくは、手を下したのはジャウハルだろう。しかしそれは最後まで、明らかにされえない。重要なのは、ムファッディの死が人々の間に大きな変化をもたらしたという事実である。

下手人は誰であろうと、人々の間では、彼の死はアメリカ人が引き起こしたのだと受けとめられた。イブン・ナッファーはこう言う。「ムファッディを殺したのはアメリカ人だ。やつらがすべての原因なんだ。やつらが諸悪の根源だ。」(五三七頁) 男たちは、誰もがそれに頷いた。

「やつらがやってきて、ハッランにあの穢れた足を最初に踏み入れたときから、俺たちはラクダの小便よりひどい状態になっている。日ごとに悪くなるばかりだ。」アメリカ人のキャンプを指差しながら、イブン・ナッファーはこう付け加えた。「俺は言った。お前たち全員に言ったはずだ。アメリカ人は厄病だ。災厄の原因だ。これまでに起きたことは、これから俺たちに降りかかろうとしていることに比べればなんでもない。いつかお前たちは(俺の死んだ後) こう言うだろう。『アブー・オスマンよ、安らかに眠ってくれ。お前の言ったことはすべて本当になってしまった』と。」

こうした話、ほとんど同じような話が、どの家でも、そしてキャンプでも語られた。男たちが怒りを込めて話し、そして呪い、女たちは黙ってそれを聞きながら涙を流した(五三七頁)。

人々は、かつてムファッディが瀕死の病人まで癒したように、彼自身もまた死の淵から戻ってくるような気がしていた。彼らからしてみれば、誰にもムファッディだけは殺せるはずなどなかったのだ。次々と不思議な出来事が起きる。始まりは、ムファッディが死んだ木曜日の正午のことだった。

市場や労働者のキャンプにいた多くの人々が、正午に強い振動を感じたと話した。漁師の一人もそう言った。石切り場にいた二人の労働者は、振動がものすごく、鶴嘴が手から落ちてしまったと言った。(茶店の主の)アブー・アスアドはカップを乗せた盆を落とし、すべて割れてしまった。どちらもまさに、正午に起きたのだ。ナウマ・ダフラッラは、息子がお腹がすいたから何か食べたいと言ったとき、嬉し涙を流した。しかしそれは悲しみをともなう喜びだった。ハムダンの犬は、それまで寝ていたのに、正午になると突然眼を覚まして吠え始めた(五三三頁)。

同じ時間に、海岸にいた子供たちは、大きな二頭のカモシカが海に跳ねていくのを見た。学校から帰る途中の子供たちは、男たちがイブン・ナッファーの家を走っているのを見かけ、立ち止まって眺めていると、鋭い叫び声が続いて、白い鳥の群れが窓からも戸口からも飛び立つのを目撃した。それは他のどんな鳥よりも大きく、彼らがそれまで見た一番大きな鳥だった。

競い合うかのように、人々は彼の葬儀に向かった。そして翌日の金曜日になっても、人々の振る舞いはいつもと違っていた。普段は金曜の集団礼拝にも大して人は集まらなかったが、その日は誰もが何かに掻き立てられたかのように、モスクへと向かった。

茶店に行く習慣のない男たちは、時間をもてあました。礼拝までまだまだ時間があった。そこで茶店に行き、なかには午後にもまた戻ってくる者もいた。だから茶店は終日いっぱいだった。正午の礼拝の時間になると、

皆が一斉に席を立った。それは今までなかったことだった。しかし、なにか不思議な感情とある種の願いが彼らの歩みを導き、すべきことを決定していた。いつもは礼拝になると逃げ隠れする男たちの中に、真つ先にモスクに駆けつけた者がいた。また中には、いつもは金曜の礼拝の呼びかけを疎んじていたのに、すぐに行くのがいいのか、それとも少し遅れていくのが好ましいのか、他の人に尋ねるほど熱心な者もいた（五三九頁）。

翌日の土曜日、ハッランはついに動き出す。エミールから、ムファッディ殺害の件については、これ以上調査をしないと通達が出た。それに続いて石油会社は、二三人の労働者の名前を挙げ、解雇を発表した。何の関連もないはずのこの二つの出来事は、しかし、人々の心の中でひとつになった。なぜ自分たちは罪もなく殺され、落ち度もなく職を奪われなければならないのか。解雇の対象とはならなかった労働者もが、抗議の意を表明して仕事に戻るのを拒んだ。重要なのは、会社からこのような通達が出たのが初めてではなく、以前、余剰人員を解雇したときには、アラブの労働者からなんの抵抗もなかったということだ。ジャウハルの死こそが、不正の在処を明らかにしたのだった。

彼らは今、仲間の労働者が使い捨てられるのを、黙って見ていることができなかつた。彼らは以前のように金のためだけに生きることを止めようとしている。彼らはデモを始めた。デモ隊は進んでいく先々で、喝采と拍手で迎えられた。デモ隊は、歌いながら歩き続けた。「ジャウハルよ、お前の上役に伝えろ。パイプラインを造つたのは猛獣だと。男たちは自分の権利を守る。アメリカ人のものなんかじゃない。この土地は俺たちのものだ」（五五〇頁）。彼らには、あのワーディー・ウユーンの主、ムトウイブ・ア

ルハザールがついているとも噂された。

彼らは不安だった。しかしそれでも彼らは、もし悲しみと怒りの感情に満たされていなくなつたら口にしなかつたであろうことをあえて言葉にした。なぜこんな風に生きなければならぬのだ？アメリカ人は違う生活をしているというのに。なぜアメリカ人居住区に行くことは妨げられるのだ？なぜアメリカ人の家に近づいたり、プールを眺めたり、木陰にほんの少しの間、立ち止まることさえ禁じられるのだろうか？アメリカ人はなぜ、犬を追い払うかのように、動け、すぐに立ち去れと叫ぶのだろうか？（番人の）ジュムアですら、誰かが「立ち入り禁止区」にいるのを見つけたら、鞭を振りかざしてすぐさま襲ってきた。そこら中に、立ち止まること、近づくことを禁止する立て札が立てられた。海でさえも、一定の距離を越えることを妨げる有刺鉄線が備えられた。

なぜアメリカ人は自分でしようとは思わない仕事を彼らにさせるのだ？彼らはただ黙って、満足しているだけなのに、アメリカ人は働き続けないと決して満足しない。

そしてエミールは、ほんとうに彼らのエミールなのか。彼らを護るのか、それともアメリカ人を護るのか。初めてハッランに来たころ、エミールは別人だった。市場を平気で歩きまわり、招かれて一緒にコーヒーを飲んだ者も大勢いた。しかしハサン・レダーイーが持つてきたあれらの機械が彼の心を占めると、彼はそれに夢中になり、なにかもジャウハルに任せてしまった。ジャウハルとは誰だ？アメリカ人の前ではやつは羊だ。何もしゃべらず、おとなしく聞いているだけだ（五五二―五五三頁）。

どれ程の怒りに燃えようと、人々は決して煽動には乗せられなかった。解雇の取り消しと、ムファッデイ殺しの捜査だけを要求として掲げ続けた。人々はムファッデイに届けとばかりに、歌声を上げた。「ムファッデイよ、あんたの血は忘れない。ハッラン中がついている。北の丘の主よ。聞け。そして答えてくれ。ムファッデイよ。あんたの流した血は、忘れ去られはしない」(五五四頁)。

翌日の日曜も、奇妙な一日だった。いつになく、夜明けの礼拝のときに、モスクはすでに人でいっぱいだった。モスクのイマームが来なかったため、代わりにイブン・ナッファーが礼拝の導師役をやることになった。その場を利用して、彼は人々に語りかける。

彼は、礼拝がイスラム教徒の義務ならば、不正に抵抗することも同じく義務であると断言した。さらに言った。イスラム教徒の同胞を守ることは、イスラム教徒の義務であり、その権利と土地を守ることも同じだ。団結にこそ力がある。兄弟愛に基づく集団は決して負かされない。しかしもしも人々が分裂し、自分の思惑や気まぐれが混じれば、それで終わりだ。彼はいろいろと語った。彼はコーランから章句を注意深く選んで、はつきりとした抑揚のある調子で朗誦してみせた。それらは集まった人々の心に深く浸透し、大きく動かしした。人々は、あたかもまったく新しい、違う類の人間に生まれ変わったかのように感じた。

礼拝の後、多くの人々が、頭の上に天使がいるのを感じたと言った。イブン・ナッファーが(礼拝の最後に)「平安と神の加護、お恵みがありますように」と言ったとき、まるで稲妻のような、何か強い白い光がモスク全体を満たしていたと言う者もいた(五六一―五六二頁)。

その日の午後、銃声が鳴り響いた。小競り合いから、一部の労働者にジャウハルが発砲したのだ。人々は手当たり次第に、石や木やパイプを持って駆けつけた。女たちもその場に留まっではいられず、ハズナは人々に向かって叫び続けた。「神が力をお与えになりますように。勝利を与えてくださいますように」と。ジャウハルとその部下が人々と向き合う形になった。押し問答が続いた後、イブン・ナッファーが撃たれた。彼は傷を負った。その時だった。人々は一齐にジャウハルとその部下に襲い掛かる。ジャウハルは、武器を持った自分の兵士たちが後退し、逃げ始めたのを見て、我が目を信じることができなかった。

このとき再び、人々は不思議な体験をする。対決の瞬間、ムトウイブ・アル||ハザールの息子たちが駆けつけ、鳥のように人々の頭上を飛んだ。ムトウイブ・アル||ハザール本人の姿を見かけたと言う者もいた。そして何よりも、ムファッデイの姿は、ハッランの人々すべてに目撃されたのだ。

何人かが、ムファッデイ・アル||ジェダーンそっくりな人間の形をした幻が頭の上に現れたのを見たと言った。彼らが言うには、発砲していた(ジャウハルの)兵士たちは怯えきり、叫びながら、ほとんどの弾をムファッデイの幽霊に向かって発砲して、男の服は銃弾で穴だらけになっていたというのだ(五七二頁)。

ハズナは男たちに包帯をした後、微笑んだ。うれしそうに歯を見せて、こう言った。「神と誰もが知るあの男に感謝します。みんな、新しい命を与えられたのだから。」

誰も彼女がムファッディのことを言っているのだと分かった。その夜、ムファッディは数え切れない人々の前に姿を現した。彼はアラブのハッランからモスクまで行ったり来たりしたので、彼の服が銃弾で穴が開いていることに気づかない者は一人もいなかった。そのうち三人は、労働者とハッランの住人二人だったが、服を触り、穴の端が焦げているのを見たと言った。彼らが服を触って不思議がっているのを見て、ムファッディは笑いながら、新しいのをもらわなければと言ったという（五七四頁）。

結局、エミールとその取り巻きは、エミールの療養を理由に、ハッランから立ち去った。エミールはハッランを後にする車の中でも、あいかわらず、お気に入りの電話機をいじっている。間もなく、エミールからの通達が発表された。すべての労働者の復職と、「最近の事件」の調査が約束された。これで『塩の町―荒野』は幕を閉じる。

### 「アメリカ」対「聖者」

戯画化されたエミールの姿は、ムニーフが意図したのが、アメリカ人やアメリカ的なるものの批判よりも、アメリカのもたらした富に目がくらみ、本来の使命を忘れ去った権力者やその取り巻きに対する批判であることを明らかにしている。物語のなかに、土地の人々とアメリカ人の間に実質的な意思疎通はまったく言っていないほどなく、アメリカ人、あるいは「会社」の意思が一方的に伝えられるだけだ。エミールとその取り巻きが間に入ることによって、かえって地元のアラブ人とアメリカ人の間に理解が成立するのを妨げている。

しかしそれでもなお、問題がアメリカ人の侵入によって発生したとされていることに変わりはない。イブン・ナッファーは、「アメリカ人のせいだ」と繰り返した。アメリカ人が壊したのは、古きよき時代のアラブの男、ムトゥイブ・アルハザールの生き方であり、またそれ以上に、ムファッディ・アルジェダーンの信じた価値であった。アメリカ人がやってくることによる、金のためだけに生きる生き方が支配的になった。ムファッディのように持てるものを分け与え、敵であつても苦しむ相手に手を差し伸べるなど考えられなくなった。誰もが少しでも多くの金を手に入れることだけを考え、誇りを捨て、惨めな境遇に自ら進んで身を落すようになったのは、アメリカ人がやってきてからだった。

ムファッディという男が、聖者のような描き方をされているのは偶然ではない。彼の死の意味の大きさは、茶店や石切り場での不思議な出来事、そして子供たちの見た不思議な光景として、人々に直観される。子供たちが見る白い鳥は、神秘家まつわる物語の中に登場する、天に向かう白い鳥を思わせる。また、治療師としての彼の癒しは、聖者の起こす奇跡に近い。彼は敵の男の足の怪我を治すが、医師のスプヒーにはどうしても治せなかったものだ。邪視に呪われた子供を救ったのは言うまでもない。口をきくことのできない男の悲しみを察知し、その原因を見抜くことができたのも彼だけだった。彼の与えるのは身体の癒しだけでなく、心の救いでもあつた。「金について何も知らず、それと関わることを拒み、そしてそれを軽蔑していた」男、狩りの獲物を自分には何も残さず他人に与えてしまう男、アメリカ人の論理とは正反対の価値を信じた男が聖者になる。

## 「アメリカ」という記号

イドリースも、ムニーフも、アメリカそのものを描こうとしているのではないことは明らかである。どちらの場合にも登場するのは、金のためなら売春さえ厭わない女性であるか、アラブと見ると写真を撮って面白がったかと思うと、野良犬のように追い払い、怠け者と一蹴するようなビジネスマンであり、単なるステレオタイプにすぎない。そこには、アメリカとはなにかという問いはなく、彼らの社会に脅威を与えるものとして、そして彼らの生きかたを力づくで変えようとするものとしてのみアメリカは登場する。

間接的なものを含めれば、アメリカとの出会いは、一人ひとりのアラブ人が何らかの形で経験しているはずだ。それは、驚愕や憧れなどの感情が入り混じった経験であろう。自分たちの生き方を破壊する危険な力をそこに感じるとともに、強烈な魅力を見出すこともあるはずだ。しかしどちらの作品でも、アメリカのもたらした影響は、完全に否定的な評価しか与えられない。アメリカが誇る物質的な豊かさ、技術の先進性すらも、人間にとって究極的な意味を持たないものとして、その意味は相対化されてしまう。

これら二つの作品を支配しているのは、アメリカとの出会いによって、アラブの人々が自己像を再確認し、アメリカが体現する価値に対して、態度決定を迫られているというその切迫感である。アラブとはどのような価値に基づいて生きる人間であり、何に対して頑ななまでに否と言わなければならぬか。それを見極める作業のなかに、アメリカは試金石として

配置されている。そのときのアメリカは、血の通った人間の集まりでもなければ、そうした人間の作りあげた具体的な価値観や世界観ですらなく、近代文明の見せる最悪の顔でしかない。ハッランのアメリカ人たちはほとんど名前を与えられることなく、複数形の「アメリカ人」として登場し、ニューヨークの娼婦は名前を聞かれることすらない。

## エゼキエルの預言

——寓意小説としての『ドン・カズムーロ』の重層性

武田千香

一 はじめに

『ドン・カズムーロ Dom Casmuro (一八九九)』は、ブラジルの一九世紀の作家マシャード・デ・アシス Machado de Assis (一八三九—一九〇八)の最高傑作のひとつに数えられる小説である。その筋を一言で要約すれば自分の親友と密通した妻を告発する夫による手記となろう。妻の不倫を信じて疑わない夫ベント・サンチアゴが書いたという設定にはなっているが、一九六二年にアメリカ人のブラジル文学研究者ヘレン・コードウエル(Helen Caldwell)が妻カピトウの無実の可能性を指摘して以来、カピトウの不倫をめぐっては有罪説と無罪説の両論が飛び交う論戦が繰り広げられた曰くつきの小説でもある。このことからわかるように、『ドン・カズムーロ』はさまざまな仕掛けが巧妙に潜んでいる可能性の大きい作品である。

登場人物の名前もその一例であろう。たとえば手記の書き手、すなわち夫の名前はベント・サンチアゴ(Bento Santiago)であり、Santiagoという姓はよく見られる平凡なものであるが、この作品をブラジル版オセロウだと主張したコードウエルは、それがSanto(聖)オセロウに象徴される善とIago(イヤーゴウに象徴される悪)を組み合わせてつけられた可能性を指摘している<sup>1</sup>。

ところで登場人物の名前に関連して、私にはもうひとつ以前から気になっていたことがある。ベントが自分の子ではなく、妻と親友エスコバー

ルの子だと訴えている人物の名「エゼキエル」である。おそらく旧約聖書の預言者エゼキエルからとったものにちがいないが、エゼキエルという名は、パウロやペドロ、ジョゼといった名前に比べて、同じ聖書に由来するとはいえ、そう多い名前ではない。もちろんカトリックの影響の強いブラジルでキリスト教起源の名前がつけられること自体になんの不思議もないのだが、なぜそれほど一般的ではない名前がわざわざ選ばれたのか。しかも作品の重大な鍵を握る不義の子とされる人物の名である。ついでに言えば、息子のエゼキエルという名は、ベントがその親友の名をとってつけたものであり、したがってそれはその親友の名前でもある。となるとますます「エゼキエル」にはなにか特別なメッセージが託されていそうである。

エゼキエルという名前が選ばれた理由については、ジョン・グレッドソン(John Gledson)が『マシャード・デ・アシス——虚妄とレアリズム——』の中で説明を試みている<sup>2</sup>。同書でグレッドソンは、『ドン・カズムーロ』に対して寓意的な解釈を行ない、物語の筋書きや登場人物の名前や年号の分析を通して、この作品が一九世紀のブラジルの第二帝政期の歴史に重ね合わされていることを証明している。そこでグレッドソンは、エゼキエルに関して、彼にはブラジルの未来への展望が込められていると解釈し、エゼキエルが帝政末期の皇帝や、樹立され得たかもしれない第三帝政を象徴している可能性を指摘する。いずれの場合も、エゼキエルに込められてい

る展望は悲観的だという。またもうひとつ、息子エゼキエルの好戦的な性格に注目して共和政初期の軍事的性格と関係があるのではないかと推測している。ところが、これを読み終えてもなお、なぜエゼキエルなのかという疑問は謎のままであるうえ、グレッドソンの指摘した可能性はどれも釈然としない。

そこで本稿では、まずグレッドソンの寓意的な解釈を紹介したうえで、それを踏襲し、エゼキエルという名前に込められているかもしれない意味を探っていくと思う。それにはグレッドソンが行なった作品全体の寓意的解釈も大いに関わってくるので、まずはそれを見ることにしよう。

## 二 グレッドソンによる『ドン・カズムーロ』の寓意的解釈

グレッドソンの寓意的解釈は『ドン・カズムーロ』ばかりでなく、マシャードの後期の長編小説すべてに及ぶ壮大な試みである<sup>3</sup>。彼はマシャードが後期の小説群の執筆に際して、ブラジルが独立してから共和政を樹立するまでの一九世紀の歴史全体を小説に盛り込む「プロジェクト」を持っていたと考える。マシャードのこの「プロジェクト」は、それだけでも十分に論じる価値のあるテーマであるが、今はその場ではないため、ここでは「ドン・カズムーロ」がグレッドソンの考える枠組みの中でどう位置づけられるのかだけをおさえておくことにする。それによれば『ドン・カズムーロ』は、時代の焦点を二八六〇年代末～一八七〇年代初頭に当て、もはや奴隸制度が長くは続かないことが認識される一方で、外国資本と結びつき急成長をしていた都市中間層が支配階級にとつて脅威になりつつあった時代の寓話として書かれた小説となる。では、グレッドソンは、『ドン・カズムーロ』とブラジルのその時代の歴史の間にどのような接点を見出したのだろうか。

まず『ドン・カズムーロ』が扱っている時代を確認しておこう。ペントが語り始めるのは一八六〇年のある午後の事件で、物語が事実上終わるのはエスコバルが溺死して、ペントとカピトゥ夫婦が破綻する一八七二年である。ペントが生まれる前の願掛け（一八四二年以前）と、ペント・サンチアゴが語っている時点（一八九〇年過ぎ）までを含めることも不可能ではないが、これだと一八四二～一八五七と一八七二～一八九〇頃の間が空白になってしまう。やはり扱っているのは一八五七～一八七二と捉えるべきであろう。

## 二・一 ペントⅡ第二帝政（ペドロ2世）

では、この時代を包含する『ドン・カズムーロ』のどういった点が寓意的だとグレッドソンは主張するのであろうか<sup>4</sup>。グレッドソンは、この作品における年号の設定とペントの性格や社会的身分を分析した結果、まずペント自身が第二帝政そのものに重ね合わされていると考える。その際、論拠とするのは、マシャードが一八九六年に発表した「ある未発表の本の断章（"Capitulo de um livro inedito"）」という文章である。これは『ドン・カズムーロ』の第三章から第七章までの草稿に相当し、この時点で話の舞台は一八五五年に設定されている。その後、『ドン・カズムーロ』でそれは一八五七年に変更されるが、グレッドソンはマシャードが構想の段階で話の起点を一八五五年に設定したことを重要視する。当初マシャードが物語の開始を一八五五年に設定していた形跡はそれ以外にもあり、実際の物語では齟齬をきたしているにも拘わらず当初の年号から算出された年号が変更されずにそのまま残っている箇所がいくつかある。

この一八五五年にどういう意味があるのだろうか。この年、ペ

トは二五歳を迎えており、生前に母親が行なった願掛けのせいで、言われるがまま神学校に行くか、あるいは自分の意思をきっぱりと表明してそれを断固として拒絶するか、どちらかの決断を迫られている。ベントは悩み、カピトウに相談する。第三章からは二人の苦悩と神学校行き回避への取り組みの様子が描かれているが、その途中途中にはいくつか、一見彼らの悩みとは無関係の挿話が挿入されている。そのひとつが、カピトウの好奇心に関する第三章にあるもので、そこにはカピトウが皇帝ペドロ二世の成人式と戴冠式に対して関心を抱き、ベントの母親にその様子を話してほしいとせがんだということが書かれている。グレッドソンはこの挿話が、支配階級からの圧力によつて強引に二五歳で成人式を執り行なわれ、皇帝に祀り上げられたペドロ二世にベントを重ね合わせる装置だと考える。となれば一八四〇年に開始している第二帝政にとつて一八五五年は、第二帝政二五年目ということになり、ベントの二五歳と重なるというわけである。保守的な周りの大人たちとリベラルな恋愛結婚を望むカピトウの板ばさみとなつて「早く自立せよ」成人せよ」と迫られる旧家の長子ベントは、自由主義勢力の拡大を危惧した支配階級らによつて操り人形とされてしまった皇帝の治世する第二帝政を表わしていることになる。

グレッドソンによれば、ベントは第二帝政そのものばかりでなく、その頂点に立っていたペドロ二世本人とも特徴や性格において共通性があるという。勤勉で臆病で疑い深く頑固なのはペドロ二世にも共通する性格だったというし、馬に乗れないという点についても、さすがに皇帝が馬に乗れないことはなかったが、その馬嫌いは有名であつたらしい。また、ベントの父親の名前 Pedro de Albuquerque Santiago は、ペドロ二世の Pedro de Alcantara にぶつとなく似ている。また「ドン・カズムーロ」という綽名の「ド

ン」という称号が、当時のブラジルでは皇帝と神父のみに許されていたものであつたことも挙げられている。

## 二・二 カピトウと結婚生活

寓話性は、カピトウとベントが結ばれた後の結婚生活にも見出すことができる。そもそもグレッドソンは、一八五七〜一八七二年に展開する『ドン・カズムーロ』の物語の全体が「融和政府」時代に重ね合わせられたものだと考える。一九世紀半ばのブラジルは、自由党と保守党の二大政党が政界を支配していたが、これらの二党の間にはもとより政治的方針に大差はなく、一八五三年には自由党员と保守党员が合同で構成したパラナー侯爵内閣が成立する。これはコーヒー経済の繁栄による高度経済成長に乗じて、支配階級が自分たちの都合のいいように利害を調整できる環境を整えたもので「融和政府 (Conciliação)」と呼ばれる。すなわち「融和政府」とは、本来は対立するはずの自由党と保守党が妥協しながら進めた凭れ合い政府であり、これこそが保守的な旧家の長子であるベントと、宝くじを当てたからこそ一軒家に住めるような公務員の父親を持つ都市中間層出身のカピトウとの結婚生活を通して描かれているのである。

そして、一八六八年、その「融和政府」は、ペドロ二世の独断による人事や強制的な下院の解散により終焉を迎える。一八七〇年には共和党が結成されて共和主義運動が高まり、その一方で、リオ・ブランコ子爵内閣時代の二八七年には「出生自由法」が発令されて、奴隷制は廃止へ向けて歩み出し、社会の基盤が揺らぎ始める。こうして旧体制は崩壊へと向うのだが、そのまさに一八七一年、物語の中のサンチアゴ家でも一大事件が起こっている。それは都市中間層出身のエスコバルの死であつた。彼の死に

よつて夫婦仲には亀裂が入り、幸せだったサンチアゴ家はいつきに破滅へと転落を始める。「信頼と幸福」の時代から「苦悩と疑念の時代」へと変化したのであった。

カピトウは離縁を言い渡されてスイスへ渡る。行き先がスイスだという点にも寓話性が見出せると、グレッドソンはいう。当時のブラジルであれば、ヨーロッパの移住先としてもつとも自然なのはフランスで、それをわざわざスイスにした背景には、カピトウに民主主義と連邦制のシンボルを託したかったからではないかと推測するのである。民主主義と連邦制は、当時のブラジルにとつて手の届かない理想であった。カピトウは、共和政でも帝政でもない実現不可能な理想としての民主主義と連邦制の象徴とされている可能性がある。興味深いことに、ここでもまたその名前が根拠として挙げられている。カピトウは正式名をカピトリーナ(Capitolina)というが、それは「ローマのカピトリウムの丘の」という意味の形容詞であり、カピトリウムの丘がローマの共和政時代と帝政時代の両方を通じて権力の座であったことから、カピトウには共和政と帝政のどちらか一方ではなく、それらを超越した存在としての役割が与えられていることになるのである。またカピトウが大きな関心を示した人物カエサルについても、彼がローマの共和政と帝政の過渡期に生きた人物であることにも注目すべきだという。これらのことから、カピトウには共和政と帝政どちらにも特定されない曖昧さと、それを超越する特徴が付与されているというのである。

## 二・三 エゼキエルと未来

この流れの中で、グレッドソンは最後にエゼキエルの分析を行なう。ここではいくつかの興味深い指摘や分析が行なわれている。エゼキエルの父

親を問うことは、その子が「未完の商人」として終わったエスコバールの子なのか、あるいは保守的な旧家のベントの子なのかが問われているという指摘や、エゼキエルが物語の最後でみつめているカエサル、アウグストゥス、ネロ、マシニッサの四人の肖像画に関する分析である。だが、こうした考察からは、なぜエゼキエルという名前が与えられたのかが明らかになるわけでも、その四人の肖像画の意味とエゼキエルの関係が明確になるわけでもない。

また前述したように、グレッドソンはエゼキエルにはブラジルの未来に対する悲観的展望が託されているとも述べている。エゼキエルがブラジルと重ね合わせられているとする根拠としては、エゼキエルの専門が考古学で、ペドロ二世も一八七六年末にギリシア、パレスチナ、エジプトに旅行した際に考古学に魅せられたということや、ジョゼ・ディアスがエゼキエルを「三代目」と呼んだ例を挙げて、エゼキエルが「第三帝政」の象徴である可能性を指摘している。そして、考古学といった過去に執着するものを好むこと自体、未来志向ではないとしている。

このほかエゼキエルの好戦的な性格に注目して、共和政初期の軍事的性格を象徴している可能性もあるとす一方で、エゼキエルが「浮浪者から使徒に至るまで」何にでもなる可能性を秘めているように、ブラジルの未来にもどんな可能性も宿っているし、またエゼキエルが物まねを得意としていたことを挙げて、ブラジルの未来は過去を模倣してゆくのだろうとも述べている。すなわち未来については何も確言もなされていない。

以上がグレッドソンの解釈の要約であるが、すでに述べたようにグレッドソンの分析からは、エゼキエルという人物が担う意味は明確になっていない、なぜエゼキエルなのかということも謎のままである。ここで気にな

るのは、グレッドソンがあくまでも作品だけを通してエゼキエルに迫ろうとしている点である。もしかしたら作品からエゼキエルにアプローチするのではなく、この手順を逆にしてエゼキエルの方から作品を探れば、何かが見えてくるかもしれない。すなわちエゼキエルが何を表わしているのかを解明するためには、まずエゼキエルという名前がとられた「エゼキエル書」に当たり、原典に立ち返る必要があるのではないだろうかと思うのである。サンチアゴにしてもカピトウにしても、おそらくその名前は単なる思いつきでつけられたのではない。となればエゼキエルも、まずはなぜエゼキエルなのかと、その名前に注目してみるのもひとつの方法だと思えてくるのである。

というわけで、エゼキエルという名の由来でもある原点「エゼキエル書」に当たり、それと『ドン・カズムーロ』の間を結びつけるものがないかどうかを検討してみようと思う。

### 三 「エゼキエル書」と『ドン・カズムーロ』

最初に確認しておきたいのは、『ドン・カズムーロ』のエゼキエルという名前が本当に『旧約聖書』の「エゼキエル書」からとつたものであるかどうかという点である。これは、次の二つの箇所から裏付けられる。まずは、第二十六章でシヨゼ・ディアスがエゼキエルを呼ぶときの呼び名である。ここには彼がエゼキエルのことを「預言者」と呼んでいたことが記され、エゼキエルに呼びかけるときには「人の子」という言葉を用いている。これは、神が預言者エゼキエル<sup>5</sup>に対して話しかけているときに用いる呼び名であり、「エゼキエル書」に百度以上にわたって出てきて、「ダニエル書」の八章一七節を除けば、『旧約聖書』では「エゼキエル書」のみ出てくる特

有の言い方だという<sup>6</sup>。また『ドン・カズムーロ』の第二四六章には「エゼキエル書」からの引用文もある。これらのことから、エゼキエルという命名が『旧約聖書』の「エゼキエル書」を意識したものであることはまず間違いがないであろう。

では『ドン・カズムーロ』と「エゼキエル書」はこのほかどこで結びつくのだろうか。

### 三・一 「エゼキエル書」と「姦通」→姦通に込められた意味

「エゼキエル書」と『ドン・カズムーロ』の共通点として、まず目につくのは「姦通」や「嫉妬」への頻繁な言及である。これらがとくに集中しているのが第二十六章と第二三章である。「姦通」や「嫉妬」といった言葉は「エゼキエル書」でどのような意味で用いられているのだろうか。第二章一六を例にとつて確認してみよう。

第二十六章は次のように始まる。

ヤハウエの言葉が私に臨んでいった、

「人の子よ、エルサレムに彼女の忌まわしい行為を知らせよ。そして言うがよい、主ヤハウエがエルサレムに対してこう言った、と。

「お前の出身、お前の出生はカナアンの地、お前の父はアモリ人、お前の母はヘト人である…」<sup>7</sup>

「エゼキエル書」では終始「エルサレム」は「彼女」で扱われており、この箇所の「彼女」も「エルサレム」を指している。したがって「忌まわしい行為」を行なったのはエルサレムということになり、その「忌まわしい行為」

とは、月本昭男氏訳の『エゼキエル書』の用語解説によれば「祭儀的・宗教的に自らを穢すこと。偶像崇拜、姦通や姦淫など」<sup>8</sup>という。すなわちエルサレムは偶像崇拜と、姦通や姦淫を行ない、それを神にここで責められていることになる。エルサレムの犯した「姦通」や「姦淫」とはいったい何なのであろう。ここで思い起こさなくてはならないのが、『旧約聖書』では神とイスラエルの関係が随所で夫婦関係に喩えられていることである。「雅歌」で濃厚な男女の間柄が描かれるのも、そこに神とイスラエルの人々の深い関係が重ね合わされているからである。『旧約聖書』の神は嫉妬深く、「出エジプト記」ではヤハウェが自らのことを「私は、私を憎む者に対しては、父の罪を三代、四代の子にまでおよぼして罰する、ねたみ深い神である」(第二〇章五節)と語っているし、その妬みは、「雅歌」にあるように「黄泉のようにかたくな」(八章六節)のであるが、それも神とイスラエルの深い関係が夫婦や男女関係に喩えられているからである。

前掲の「エゼキエル書」の第二六章の注によれば、エルサレムがここで「姦通」として糾弾されていることは二点あるという。ひとつは異教崇拜、そして、もうひとつが大國迎合主義的外交政策である<sup>10</sup>。このことを理解するためには、当時エルサレムが置かれていた大まかな状況をおさえておく必要がある。

### 三・二・一 異教崇拜としての「姦通」

紀元前七二二年に北王国のイスラエルがアッシリアによって滅ぼされた後、南ユダ王国は緩衝地帯を失い、アッシリアの強圧に直面することとなる。このため南ユダ王国は、大國の動きを睨んだ外交政策を採らざるを得ず、紀元前八世紀末から紀元前七世紀初頭に在位した王ヒゼキヤの時

代こそ、大國アッシリアの強圧に対抗して国内において宗教の純化肅正にあつたが、その後息子のマナセに時代が移ると一転して親アッシリア政策をとり、異教的信仰を採用した。その政策はしばらく続き、その次世代のアモンの時代まで、南ユダ王国は「外には大國の圧迫」、「内には異教的な信仰が底流として絶えず流れ、時にはそれが公然と表面化する」状況に陥いる<sup>11</sup>。「エゼキエル書」の第八章には、偶像礼拝が蔓延したその時代のエルサレムの神殿の様子が描かれている。エルサレムの神殿には「嫉妬を起こさせる嫉妬の像の座」があり、中庭の奥には「這うものや獣といった、あらゆるおぞましい像が、またイスラエルの家のあらゆる偶像が周りを囲む壁に彫りつけられ」、「イスラエルの家の長老たちは暗闇の中で、それぞれが偶像の部屋で」忌まわしい行為を行ない、「女たちは座して、タンムズ(メソポタミアの豊穰男神)を悼み」、男たちは「背をヤハウェの本殿に、顔を東に向けて」、「太陽にひれ伏していた」。このような状況はその後、ヨシヤ王の宗教改革によっていったん一掃されるものの、王のにわかな死によって挫折してしまう。エゼキエル書に出てくる「姦通」は、ヤハウェを唯一絶対の神と信じよとの神の命令にも拘わらず、一向に絶えることのないこの異教崇拜を指しているという。

### 三・二・二 大國迎合主義的外交政策としての「姦通」

このような情勢の中、南ユダ王国は絶えず大國の圧力に悩まされ続けた。まずはアッシリア、それが滅亡してからは新バビロニアやエジプトといった国々の強圧に直面する。歴代の王は、アッシリアが健在のときにはアッシリア寄りの政策を、アッシリアが滅亡した後は、親エジプト外交と親バビロニア外交の間で揺れ、終いにはバビロニアに屈し、三回にわたってバビ

ロン捕囚を体験することになる。その間、南ユダ王国は受身に徹することなく、ヨシヤ王の時代には、北上してきたエジプト軍を迎え撃つなど攻勢もかける。ヨシヤ王が命を落としたのはそのときである。

エゼキエルが活躍したのは第一回バビロン捕囚から五年を経た紀元前五九三年から二〇余年にわたつてであつた。当時の感覚では神（宗教）と国土と民は一体であつたから、国土とその民同士の関係、すなわち外交において宗教は密接な役割を果たした。偶像崇拜が横行したのも実はこれと深い関係がある。対外政策や経済政策を優先して大国に対して迎合政策をとれば、イスラエルにも自ずからシンクレチズム（宗教混沌主義）が持ち込まれることになるため、大国迎合主義的外交政策は、「イスラエルがヤハウェなる神により頼むことをせず、エジプトあるいはバビロニア等の大国に依存する」<sup>12</sup> 行為となり、神にとつては嫉妬の元となる「姦淫」と映るのである。この状況は第六章に描かれている。

だが、お前は自分の美しさに信頼し、自分の名声につられて姦通した。お前は行きずりの者にすべて、彼にあれ、「と言つて」、姦通〔の業〕をふり注いだ。（「エゼキエル書」第六章二五節）

ここで「自分の名声につられて」とは、「イスラエルが自分を選び、導きだした神を忘れ、その今日あるをあたかも自分の力であるかのように感じて」という意味、「行きずりの者」とは、「イスラエルの節操なき姿、あるいはエジプトと組し、あるいはバビロニアと結ぶそのような政策をさす」という<sup>13</sup>。さらに二六節には、

お前は大柄な隣〔国〕陣であるエジプトの息子たちと姦通し、姦通を重ねて、わたしを苛立たせた。そこで私はお前の上に手を伸ばし、お前の要求を斥けた。（…）それでもお前は満足せず、アッシリアの息子たちと姦通した。彼らと姦通して、なお、満足しなかつた。そこでお前は商業の国カルデアと姦通を重ねたが、それでもなお、満足しなかつた。お前の心はどんな熱に冒されてしまったのか——とは主ヤハウェの御告げ——。（「エゼキエル書」第六章二六—三〇節）

この箇所では、エゼキエル書における「大国迎合的外交政策」としての「姦通」の意味が、かなりはっきりと打ち出されている。

### 三・二一 エゼキエル書の「姦通」とブラジル史

「エゼキエル書」におけるこれらの二つの「姦通」の意味、すなわち大国迎合主義的外交政策としての「姦通」と、その結果生じた宗教混沌主義（偶像崇拜）としての「姦通」は、『ドン・カズムーロ』の「姦通」と何か関係はないだろうか。「エゼキエル書」において「姦通」という言葉が、当時南ユダ王国の置かれていた状況に照らして使われていたのならば、『ドン・カズムーロ』の「姦通」も、それと同じような使い方がされているとは考えられないだろうか。今度は当時のブラジルの状況に目を移してみよう<sup>14</sup>。

### 三・二二 ブラジルの外交政策

南ユダ王国がアッシリアやバビロニアの強圧に苦しんでいたとすれば、当時のブラジルはイギリスの圧力に翻弄された。その象徴的な例が奴隷制廃止への経緯であろう。南ユダ王国とはちがってそれは領土拡張をめぐる

戦争でこそなかつたが、ブラジル帝国の存亡に拘わる奴隷制廃止問題でイギリスは強圧をかけた。一八〇七年早々に自国植民地で奴隷貿易を禁止し、一八三三年には奴隷制自体を廃止してしまったイギリスは、自国植民地の製品の競争力維持と工業製品の市場拡大のために、人道主義原理を盾にとり、ブラジルにも奴隷制廃止をしよう執拗に圧力をかける。奴隷貿易をアフリカのポルトガル領植民地に限定した英ポ友好同盟条約締結の一八二〇年から、最終的な奴隷制廃止が実施される一八八八年まで実に八〇年近くにわたりイギリスの攻勢は続く。その間、奴隷制が社会の基盤であり、体制の生命線でもあったブラジルは、その廃止を極力先延ばしにしようとして抵抗と譲歩を以って、その強硬な措置に対処する。たとえば一八二七年、ペドロ二世はイギリスに譲歩して三年以内の奴隷貿易の禁止を約束し、一八三年にはブラジルへのアフリカ人奴隷の入国を禁ずる法律を公布するが、実際の運用には至らず、それは「イギリス人にみせるための法律」として形骸化する。イギリスは、当時世界最強国であったばかりでなく、ブラジル経済のさまざまな部門で資本投下をしていたため、無視できる存在ではなかつた。一八六二年のいわゆるクリスチー問題<sup>15</sup>でもイギリスは力を見せつけた。

その一方でブラジルはこうした大国の帝国主義の標的に甘んじることなく、それを自己政策化して、一九世紀半ば以降南米の最強国として隣国に対して軍事干渉を開始する。アルゼンチンのロサス政権が、ラプラタ川河口部全体の完全支配を目論んで強国化を目指せば、ウルグアイの国内対立に乗じてロサス政権打倒を図ったし、次に、アントニオ・ロペス、フランススコ・ソラノ・ロペス親子の大統領の時代に急速な経済発展を遂げ、当時の南米随一の先進国にのし上がっていた。パラグアイがラプラタ川河口部

への進出を画策し始めれば、アルゼンチンやウルグアイと三国同盟を組んでパラグアイ戦争を開始している。ちなみにこのときの戦費はイギリスからの新たな借款によつてまかなわれている。

このようにブラジルは大国の外圧に翻弄され、それにおもねる一方で、南米大陸内での覇権争いにおいては、情勢を見て組む相手を変えた。この状況はまさに、大国の強圧に苦しみながら時と場合によつて手を携える相手を変えた南ユダ王国を思わせるものがあり、「エゼキエル書」で「姦淫」の名を与えられた大国迎合主義的外交政策に通じるところがある。「エゼキエル書」の「姦淫」を当時のブラジルの外交に当てはめれば、さしあたりブラジルは商業の国イギリスと姦淫を重ねたが満足せず、南米大陸内ではアルゼンチンに対抗するためにウルグアイと姦淫を重ねたが満足できず、さらに今度はパラグアイを打倒するために、昨日までの敵アルゼンチンと姦淫したということになるか。

### 三・二・二 宗教問題

次に「姦淫」の第二の意味である宗教混沌主義(偶像崇拜)についても検討してみよう。当時のブラジルに起こった宗教的な事件でまず思い浮かぶのが宗教問題(Quaestio Religiosa)である。これは一八七二年、リオデジャネイロ市内で開かれた自由出生法を祝うパーティで行なわれた挨拶が原因となつて、アルメイダ・マルチンス司祭が職務停止処分を受けたのを機に一気に噴出し、同じ年、ペルナンブーコ州とパラ州の司教が逮捕に追い込まれた事件である。これは、ブラジル帝国の基盤のひとつとなつてきたカトリックの意義そのものを問う、国体そのものを揺るがす問題に発展し、一八七二年から一八七五年までメディアを巻き込んで国論を二分した。そ

もそもこの問題には、ブラジルの王室とカトリック教会の関係が深く絡んでいる。

もともとポルトガル王室には、教会や修道院の建設や教区の設置、司教の推挙などが任されるパドロアードと呼ばれる権限が与えられていた。すなわちブラジルのカトリック教会の長は事実上ポルトガルの王であった<sup>15</sup>。この状況はブラジルの独立後も変わらず、ブラジル皇帝がその権限を握り続けることになったが、一九世紀半ばになると若手の聖職者らの間で、皇帝従属の教会でなくローマに直結した教会へと組織の編成を望む声がかかる。政府はこれを好ましく思わず、教会の完全な自治権を要求する司教団への圧力を強める。ペルナンブーコ州で逮捕された司教は、フランスの神学校出のローマ教皇に近い聖職者だったのである。

またこの問題にはもうひとつ別の宗教団体、すなわちフリーメイソンも関わっている。ブラジルでは、独立以来、フリーメイソンの会合は上層市民層や知識人たちの重要な意見交換や交流の場となつて、伝統的な宗教カトリックとも友好的に共存しており、聖職者の中にもフリーメイソンがいることが珍しくなかった。ところが、教皇の権威の強化を図った教皇ピウス九世が信徒のフリーメイソン入団を禁じた回勅を出したため、そのペルナンブーコ州の若手司教はフリーメイソンに信徒団から退会するように指示を出した。だが、信徒団はそれに従わなかったばかりか、同士のフリーメイソンが大勢いる政府に直訴した。この結果、司教自らが逮捕されることとなったのであった。

このほかこの司教が脅威に感じていた宗教活動に、一八三〇年ごろから聖書やパンフレットを配布するなどして布教活動を始めていたプロテスタントがあった。司教はそれとフリーメイソンの結託を危惧して、強硬な態

度に出たのであった<sup>16</sup>。また、「宗教問題」とは直接関係はないが、当時のブラジルでは、一八六五年からフランスのアラン・カルデクによるカルデシズモ（エスピリテイズモ）の布教が始められ、古いアフリカの宗教とヨーロッパの神智学とを調和させる方法として積極的に受容されていた<sup>17</sup>。

当時のブラジルのカトリック界はこのように、身内自体が保守派と改革派に分裂して紛糾していたばかりでなく、内部からはフリーメイソン、外部からはフリーメイソンやプロテスタントやエスピリテイズモといった脅威にも晒されていて、ブラジルの宗教界の状況はまさに「宗教混沌主義」ともいえる状態だった。そして、この問題に対する帝国政府の弱腰の姿勢は批判を浴び、この解決後も政府への不信感が残り、この事件がペドロ二世と第二帝政そのものの権威を落とす結果になったことは否めない。マシャードが『ドン・カズムーロ』に歴史的寓意を込めたとすれば、「姦通」にブラジルのそうした状況を託した可能性がある。「彼らは自分たちの偶像と姦淫した。彼らは、わたしによつて生んだ息子たちをこれらの食物として備えた。ついにはわたしにこのことを行なつた。すなわち、その日、わが聖所を穢し、わが安息日を冒瀆したのである。彼らは息子たちを彼らの偶像のために屠りながら、その日、わが聖所に入つて、これを冒瀆した。なんと、彼らはわが家のただ中でこのようなことを行なつた」<sup>18</sup>。ブラジルの宗教界はまさにこういった状況だったのではないか。

#### 四 『ドン・カズムーロ』における「姦通」の拡張

以上のようなブラジルの当時の状況を考慮すると、「エゼキエル書」で使われている「姦通」の寓意的な意味は、『ドン・カズムーロ』でも十分機能し得る。ジョン・グレッドソンは、『ドン・カズムーロ』のベント・サン

チアゴという主人公自身を第二帝政ないしは皇帝ドン・ペドロ二世に、プロットも「融和政府」前後のブラジルの政情に重ね合わせて、一九世紀半ばのブラジルの歴史の寓話としてマシャードがこの小説を書いた可能性を指摘したが、これに加えて、支配階級の夫と都市中間層の出身の妻の間に生まれた子供の「エゼキエル」という名前に注目して、その原典である「エゼキエル書」に引きつけて「姦淫」の意味を考えるならば、この小説の境界はさらに広がる。マシャードが「エゼキエル」を通して、『ドン・カズムーロ』の「姦通」を『旧約聖書』の「エゼキエル書」の「姦通」に連結させ、当時の南ユダ王国の状況から、一九世紀半ばのブラジルの状況を連想させるように設定した可能性が見えてくるからである。この場合、『ドン・カズムーロ』の歴史的寓話性は重層的となる。

だが、もちろん『ドン・カズムーロ』における「姦通」が、以上検討してきた歴史的な寓意的な意味よりも先に、プロット上ではまず妻カピトゥの行為として重要であることは言うまでもない。実はこの点に関しても「エゼキエル書」の「姦通」は、『ドン・カズムーロ』の中で巧みに生かされている。なぜならば、エゼキエル書の中に出てくる神とイスラエルの関係に言及する表現は、それそのものがまさにベントとカピトゥの関係を連想させるものだからである。再び第一六章を見てみよう。

第二六章の冒頭で、ヤハウエはエルサレムに対しこう述べる。「お前の出身、お前の出生はカナアンの地、お前の父はアモリ人、お前の母はヘト人である」(三節)。ここでヤハウエが言っているのはエルサレムの出自についてだが、この部分で「エゼキエルはエルサレムの起源にさかのぼり、それがカナアンびとの町であったことを指摘し、そのことよってユダの体質にはその根本に異教的なものがあつた」点を指摘している<sup>19</sup>。すなわちユダの民は(純

潔)ではなく、異教徒ないしは異邦の民の血が入つた(雑種)ということである。果たしてカピトゥも、母親の家系も代々さかのぼれるような(第八章)上流階級出身の(純血)のサンティアゴ家から見れば(雑種)に映つたのではないか。

グレッドソンは、カエサル、アウグストゥス、ネロ、マシニッサといった顔ぶれの四人の肖像画で、エゼキエルがとくにマシニッサを眺めていたことに関して、興味深い指摘を行なっている。マシニッサはローマの同盟国の人間だが、ローマ人そのものではないことから、ローマに対する敵意が絶対に甦らないとは限らないため、ローマから完全な信頼を勝ち取ることができない。ソフォニスバと結婚できなかったのもそのためであつた。一方、ソフォニスバの方も、前夫のシファアチエが死んでしまった今、生きてゆくためには夫の敵であつたマシニッサの妻となることも選択肢のひとつであつた。だが、たとえそうしてみたところで、やはり宿敵の前妻という自分の出自を拭い去ることは不可能で、そこから生じ得る疑念を完全に打ち払うことはできない。このように人間は、生まれついた条件からは永遠に逃げられないのであり、その場合解決法はただひとつ、夫の差し出した毒杯を飲んでソフォニスバのように、粛々とそれを宿命として受け入れることなのである。おそらく一方的にベントから言い渡された離縁を黙って受け容れたカピトゥも同じ心境だつたのではないか。グレッドソンは言う。四人の肖像画の最後にマシニッサが描かれている理由は、「支配階級に属さない人間が独立性を失つたとき(筆者補注:すなわち支配階級に依存し始めたとき)、そこにどんな結果が待っているか気づかせる」ためだつたのではないかと。カピトゥも、支配階級に単身で入つた異分子であつたために、社会的な格差や出自の貧しきから来る偏見から逃れることができず、ベントの

中に生まれた疑念を打ち払うことができなかつた。そのようなカピトウの出自と、(異教的なもの)を持つていたイスラエルの出自には通じるところがある。つまり「エゼキエル書」の神とイスラエルの身分関係は、ベントとカピトウにも当てはまるのである。そして、非常に興味深いことに、ここでもベントの名前は示唆的である。「ベント」とは「祝福された、聖なる」という意味の形容詞 (benot) でもある。ベントは(神側の人間)として設定されているのであろう。

第六節以降はさらに次のように続く。

わたしはお前の傍らを通り、血まみれになつてもかくお前を見て、血まみれのお前に言った、生きよ、と。野の若草のように、わたしはお前を繁茂させた。お前は成育し、成長した。思春期を迎え、乳房はしっかりとし、髪は(豊かに)伸びたが、お前はなおもむき出しの裸であつた。

わたしはお前の傍らを通り、お前を見た。すると、お前は愛される年頃になつていた。わたしはわが衣のすそをお前の上に広げ、お前の裸を覆つた。そして、お前に誓いを立てて、お前との契約〔関係〕に入つた——とは主ヤハウエの御告げ——こうして、お前はわがものになつた。(…)

わたしは、また、お前を飾り物で飾り、手に腕輪を、首に首飾りを与えた。また、お前の鼻に鼻輪を、耳に耳飾りを、頭には輝きの冠を与えた。こうして、お前は金と銀で身を飾り、その衣装は上亜麻と細布と文錦であつた。お前は小麦粉と蜂蜜と油を食し、たいそう美しくなり、王位に上りつめた。(六一―三節)

このように神ヤハウエがイスラエルに対して言う背景には、自分こそがイスラエルの民を救い出してやったという意識がある。出エジプト記に「エジプトの地、奴隸の家から、おまえを連れ出したのは、神なる主、私である。私以外のどんなものも、神とするな」(第二〇章二―三節)とあるように、ヤハウエはわざわざイスラエル民族を選び、彼らが奴隸として惨憺たる苦悩の日々を送つているところをエジプトの地から導きだしてやった。それにも拘わらずイスラエルの民は、念願のカナンの地に入り安心して暮らせるようになる途端に神のことを忘れ、他の異教の神々を拝み始める。神はそうしたイスラエルの民に対して怒りと嫉妬をあらわにしているのである。

この意識はベントにも共通しているとは言えないだろうか。先ほども述べたようにカピトウは、ベントのような支配階級の出ではない。父親は公務員で、宝くじを当ててもしれない限りベントの家の並びの一軒家には住めないような家の娘である。ベントは「傍らで」「野の若草のように」「生育し」「髪が伸び」「思春期を迎え」るカピトウを見守つた。そして、カピトウが「愛される年頃」になると「誓いを立てて」「契約〔関係〕に入つた」(ベントは第四章でカピトウに将来の結婚の誓いを立てているし、もちろん結婚自体も誓いである)。さらにベントは、カピトウがもうやめてくれと言うほどに高価なものを買ひ与えている(第二〇五章)。一方、カピトウの家の貧しさについてベント・サンチアゴは随所で言及している。菓子売りの「一文無し」という歌詞に敏感に反応したカピトウ(第三章)、髪を結わいていたみすぼらしいリボン(第三章)、持っていた安物の鏡(第三章)。自分との結婚によつて、そうした恵まれない社会環境から、恵まれた環境に救い出してやったのは自分だ、それなのにその自分を裏切るのかと、ベント・サン

チアゴはイスラエルの民に憤怒した神と似た気持ちだったのであろう。神とイスラエルの関係が夫婦に喩えられている「エゼキエル書」でイスラエルは、「神に拾われ、妻とされたが、やがて夫を裏切った不貞の女の姿として描かれ、糾弾されて」<sup>20</sup> いる。マシャードは、そのような「エゼキエル書」の歴史的寓意的な「姦通」の意味を『ドン・カズムーロ』の中でさらに拡張させ、ブラジルが置かれていた歴史的状況以外に、社会的状況、すなわち多人種から成る階級社会の当時のブラジルだからこそ起り得た「結婚」にまつわる偏見や問題意識をも込めたのではないか。この観点から言えば、『ドン・カズムーロ』の寓話性は歴史的なものばかりでなく社会的なものとなる。そしてここに描かれているのは、一度組み込まれてしまった階層や人種といった社会的なカテゴリーから逸脱することの困難さであろう。

## 五 預言書としての『ドン・カズムーロ』

このように「エゼキエル書」と『ドン・カズムーロ』は、「姦通」という共通項で結ばれており、それは「異教崇拜」と「大国迎合主義的外交政策」という二つの歴史的寓話性ばかりでなく、『ドン・カズムーロ』ではそれが社会的寓意としても機能することになり、「エゼキエル書」の「姦通」の意味は、『ドン・カズムーロ』の中で、さらに深まっている。

ところでこれだけ預言書「エゼキエル書」との関連性が見出されたとすれば、そこに預言的な意味合いを読み取りたくなるのは、自然な欲求であらう。

一般的に預言書の編纂者には、「預言者たちの言葉にイスラエルの民の歴史、ひいては諸国民の歴史にはたらくイスラエルの神の意思を審判と救済

というかたちで読み取ろうと」<sup>21</sup> する意図があったため、預言書は「イスラエルの審判」、「諸国民の審判」、「イスラエルの救済」の三部からなる内容的構成を持つている。イスラエル(北イスラエル王国とユダ王国)の滅亡という歴史的事実を神やハウエの審判の結果として提示した後、イスラエルの民の回復と救済を説くのが典型的な型である。このように旧約聖書では歴史を寓話として語るのが定石であったことを考えると、マシャードが『ドン・カズムーロ』をはじめとする小説で、ブラジルの歴史を語ろうとしたとしても、それはまったく奇想天外なことではない。「エゼキエル書」もその型どおり、第三三章まではもっぱら神を裏切ったイスラエルの民への裁きが語られるが、第三三章以降では救いを語ることに専念し、約束の地への帰還と再生と復活が約束されている。

問題はこの「救い」が、果たして『ドン・カズムーロ』でも約束されているかどうかである。答えはおそらく「ノー」であろう。というのも『ドン・カズムーロ』には、ベントの親友で妻の密通の相手だとされるエスコバールと、不義の子とされるベントの息子の二人が登場するが、そのいずれも志半ばで若くして死んでいるからである。エスコバールは三〇歳過ぎ、ベントの息子のエゼキエルに至っては未だ独り身であった。支配階級と被支配階級の都市中間層として台頭しつつあった商人の一人であるエスコバールと、支配階級の男性と、おなじく都市中間層出身の公務員の娘の結婚によって授かった一人息子のエゼキエル、夭折したこの二人のエゼキエルに楽観的展望が任されているとは考えにくい。

またここで「エゼキエル書」の中で語られる、エゼキエルが死の懲罰に処せられる場合の、その理由を思い起こしてみてもいいかもしれない。それは次のようなものである。

あなたは、人の子よ、わたしはあなたをイスラエルの家の見張りとした。あなたはわたしの口から言葉を聞き、彼らにわたしからの警告をしなければならぬ。

わたしが邪悪な者に対し、邪悪なものよ、お前は必ず死ぬ、と言うとき、あなたが邪悪なものに語って、その道から離れるように、と警告しなかったならば、その邪悪なものは自分の咎ゆえに死ぬであろう。そしてわたしは彼の知〔の責任〕をあなたの手に求める。だが、あなたが邪悪な者に、その道から離れ、そこから立ち帰るように、と警告したにもかかわらず、彼がその道から立ち帰らなかったならば、彼は自分の咎ゆえに死ぬのであり、あなたは自分の魂を救う。(第三章 七―九節)

すなわち預言者エゼキエルは、「危機の時代に見守る者」であるため、「迫り来る危険を人々に警告しなければならない」。だが、もし「彼がその任務を怠り、そのためにもし滅びる者があるならば、その責は預言者に帰される」<sup>22</sup>。エゼキエルが処罰されるのはそうした場合である。『ドン・カズムーロ』のエゼキエルが死んだのは、それを怠って処罰されたからであろうか。あるいはまた、それをする間もなく命を召されてしまったのだろうか。いずれにしても預言書『ドン・カズムーロ』は、危機的状況は提示しても、その救済と再生については何も語っていないことになろう。ベントの息子エゼキエルが死んだのは、大学時代の友人とギリシアとエジプトとパレスチナに考古学の学術調査にでかけ、行き先で熱病に罹ったからであった。そして、その彼はエルサレムに埋葬されている。エルサレムに埋葬さ

れたのも暗示的であれば、死因の熱病もまた暗示的である。というのは、それが「エゼキエル書」に神の裁きとして挙げられている四つの災い(飢饉、野の獣、剣、疫病)のひとつだからである。ついでに言えば、ベントの息子エゼキエルは、剣に非常に興味を持っていた。そして、息子エゼキエルが調査にかけた先が、皇帝ペドロ二世が考古学に魅せられる結果となった訪問先と一致していることもまた極めて暗示的である。

『ドン・カズムーロ』は一見爰通小説風に仕立ててはあるが、「エゼキエル」という名前に注目し、『旧約聖書』の「エゼキエル書」に照らし合わせて読むならば、一九世紀のブラジルの、何の救いの道も提示されない悲観的な危機的状況を語った歴史的社会的寓話としても読める可能性がある。

だから預言者の名前は「エゼキエル」でなくてはならなかった。だが、最後にひとつ指摘しておきたい。実は神とイスラエルの関係を夫婦関係にまでえたのは「エゼキエル書」が最初ではなく、「エゼキエル書」はその主題を「ホセア書」から引き継いだのであった<sup>23</sup>。となれば、別に「エゼキエル」でなく「ホセア」でもよかつたのではないかという疑問が湧く。だが、預言者ホセアは、神の指示に従って、「淫行の女」と呼ばれるゴメルを娶り、彼女を受け容れた夫であった。ホセアのこの物語を、イスラエルの民が他の神々の許に走つても、彼らを捨て去れない神の思いを表現するための寓話だと捉える人もいるし、また、それは預言者ホセアの実験の体験記で、彼は自らの苦悩の中から、愛する者に裏切られた神の苦しみに気づいたと言う人もいる<sup>24</sup>。いずれにせよ、ホセアが神の言葉に従い、淫行の女をありのまま受け容れたことにちがいはなく、もしこのようなホセアをエゼキエルの代わりに使っていたら、預言書としての小説は「エゼキエル書」仕立てのものほどは危機的でなくなっていたはずである。支配階級は寛容

に都市中間層を受け容れ、理想的な社会が作られることになり、ベントもカピトウの不義を赦し、手記を書く必要すらなくなる。『旧約聖書』で用いられている歴史の意味を含ませた「姦淫」に読者の思いを馳せらせようとすれば、『旧約聖書』の「ホセア書」か「エゼキエル書」のどちらでもいいが、一九世紀のブラジル社会の悲観的な歴史的状况と、支配階級と都市中間層の決裂と、その結果である悲劇的状况を描こうとすれば、做うのは「エゼキエル書」しかなかったであろう。だから「エゼキエル」でなくはならなかったのである。おそらくベントの親友と息子の名前に「エゼキエル」が選ばれた理由はここにある。

(Endnotes)

- 1 Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis — A study of Dom of Casmurro* —, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960, p.44.
- 2 Gledson, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretación de Dom Casmurro* (tradução Fernando Py). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- 3 これ以降紹介するマシャードの「プロジェクト」は、Gledson, John. *Machado de Assis: ficção — e — história*. (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986) の二六〜二二頁の内容を抜粋した。
- 4 この節で紹介する『ドン・カズムーロ』の寓意的解釈については Gledson, *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretación de Dom Casmurro* の内容を抜粋している。
- 5 これ以後、『ドン・カズムーロ』に出てくる登場人物のエゼキエルに言及するときは「エゼキエル」、旧約聖書の預言者エゼキエルに言及するとき
- 6 は「預言者エゼキエル」と区別することにする。
- 7 『聖書』(フェデリコ・バルバロ訳、東京、講談社、一九八六年)、一四八二頁。
- 8 『旧約聖書IX』エゼキエル書(月本照男訳、東京、岩波書店、一九九九年)、五〇頁。これ以降もエゼキエル書について本書から引用する。
- 9 *Idem*. 補注 用語解説 一頁。
- 10 『ドン・カズムーロ』の中でベントは接吻の仕方を雅歌から学ぼうとしている場面がある。その箇所では興味深いことにこの句の直前の部分が引用してある。
- 11 「エゼキエル書」(岩波書店)、五二頁注13および五四頁注5。
- 12 江口武憲『信徒のための聖書講解—旧約 第16巻 エゼキエル書』(東京、聖文舎、一九七二年)、三頁。
- 13 *Idem*, p. 75.
- 14 *Idem*, p. 75.
- 15 この章の歴史的背景については、シッコ・アレнкаル他著『ブラジルの歴史』(東京、明石書店、二〇〇三年)、『アンドラーデ・中牧弘允編『ラテンアメリカ 宗教と社会』(東京、新評論、一九九四年)、『Vainfas, Ronaldo(Dir.). *Dicionário do Brasil Imperial* (1822-1899). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. を参照した。
- 16 イギリス商船の略奪や乱暴を働いたイギリス人将校の逮捕にイギリス大使がクレームをつけた事件。それがひきがねとなって三年間は国交を断絶してはみたものの、三年後にはペドロ二世が譲歩を行ない、損害賠償を決定している
- 17 ローシャイタ、ヴェンデリーノ『ブラジル社会とカトリック教会——国民と共に歩む教会とその諸形態』、四六頁。E.G. アンドラーデ・中牧弘允編『ラテンアメリカ 宗教と社会』(東京、新評論、一九九四年)。
- 18 藤田富雄『ラテンアメリカの宗教』(東京、大明堂、一九八二年)、二〇四頁。

- 18 「エゼキエル書」(岩波書店) 二三章。三七―三九節のイスラエルを示す人称代名詞「彼女」を「彼ら」に変えて引用。
- 19 「エゼキエル書」(聖文舎)、七三頁。
- 20 江口武憲、七二頁。
- 21 月本昭男訳「エゼキエル書」、二〇六頁。
- 22 江口武憲、二五二頁。
- 23 雨宮慧『旧約聖書の預言者たち』(NHK出版)、九〇頁。
- 24 *Idem.*, p. 75, 90-91.

# 神秘哲学の越境性への視座

——現代イランにおけるイブン・アラビー派「存在一性論」理解をめぐる

藤井守男

はじめに：問題の所在

一九七九年二月に成立したイスラーム共和国は、12イマーム・シーア派の教義を主軸とする、強硬にして頑迷な復古主義的色彩の濃厚な文化政策を掲げて登場した。十年に及ぶイラクとの不毛な戦争が続いた一九八〇年代、「イスラーム法学者の統治」理論を国是とするイスラーム共和国下のイラン国内では、シーア派教義を土台とする政体における「西洋」(モダニズム) 受容の是非を巡って激烈な議論が展開されていた<sup>1</sup>。中でも、アブドル・キヤリーム・ソルーシユ(‘Abd al-Karīm Sorūsh (1945-) は、革命政権成立当初、革命指導者ホメイニー師の推挙で、イスラーム共和国の文化政策の要であった「文化革命評議会」の主要メンバーとなった学者であったが、イスラーム法学の近代的解釈を主張した著書『イスラーム法の理論的抑制と拡散 *Qabz va Bast-e Te’orik-e Shar‘at*』(1991) で体制派ウラマー(イスラーム法学、神学等の学者集団)の激しい批判を受け、イスラーム共和国の批判勢力の二翼を担うことになった。ソルーシユを始めとする改革派言論人の抛り所であった『文化版ケイハーン *Kaḥān-e fathānī*』が体制側の圧力で保守化する中、より自由な議論の場への希求を受けて、一九九一年文化オピニオン誌『キヤーン *Kiyan*』誌が創刊された。そこでは、イスラーム統治理論の可能性と限界、宗教性と合理主義、宗教的政府概念の検証、さらに、セキュリティズム、宗教と暴力、など、イ

デオロギー化した宗教によってもたらされた問題に関する良質な議論が展開された。また、一九九〇年代半ばには、ついに、「イスラーム法学者の統治」理論自体の矛盾を論理的に指摘する著書も執筆され、「イラン革命」の土台が厳しい批判にさらされている<sup>2</sup>。

こうした中で注目されるのは、「イラン革命」の成立と前後して、政権批判言説と平行するかのようには、ペルシア文学研究の分野に現れた二つの傾向である。二〇〇一年に廃刊とされる『キヤーン』誌の傾向を引き継ぎつつ、より、文学畑に重点をおいて一九九八年創刊された『ボハラー *Bokhārā*』誌の第1号と2号に掲載されたシャフイーイー・キヤドキャニー(テヘラン大学教授。以下、シャフイーイーと呼ぶ)のエッセイは、イランの文化史に一大特色を与える「イスラーム神秘主義」*Tasawwuf*(イラン原音 *Tasawwof*)に係わる重要な問題を提起した。

シャフイーイーは、「音の類似性(類音作用)の魔力 *Jadu-ye Mojāverat*」と題するエッセイで、言葉の偶然的音声上の符合が社会的な機能をも担ってしまう、というイラン文化の難題について示唆的な言葉を発している<sup>3</sup>。このエッセイの中に見られる、西暦十四世紀以降のイスラーム思想に圧倒的な影響力を持つイブン・アラギー *Ibn al-‘Arabī* (1240 没) を創始とする「存在一性論 *wahdat al-wujūd*」に関する議論の方向性は、中世イスラーム世界にあつて、旧守派がイブン・アラビーを「異端」視し、迫害した視点

とは異なる、いわば、ペルシア語文化圏ならではのイブン・アラビー理解を示しているともいえる。そこには、イブン・アラビー派の存在哲学が形成される以前、西暦十世紀から十三世紀にかけて、ホラサーン地方(現在のイラン東北部とアフガニスタンの一部)を中心に形成された神秘主義―これをホラサーン派神秘主義と呼ぶ―を、イブン・アラビー派の神秘哲学的傾向から峻別しようとする意思が読み取れる。

哲学史におけるプラトンの位置に関する言葉を模して、十四世紀以降のイスラーム哲学はイブン・アラビーの注釈に過ぎない<sup>4</sup>、という表現が使われる通り、イスラーム思想の「権威」として、言い換えれば、イスラーム思想のグローバル・スタンダードとして圧倒的影響力行使するイブン・アラビー派「存在一性論」をめぐる、現代イランの研究者によって、如何なる創造的な議論が展開されていたのか、あるいは、いるのか、を探ることは、「革命」後のイランの文化状況の実像を闡明する上で有効な手がかりを提供するように思われる。

イブン・アラビーとその一派の神秘哲学の大部分はアラビア語の「音の類似性」の魔力(類音性の魔法的作用)から得られるものである<sup>5</sup>。

イブン・アラビーに対する、この種の挑発的な言説の意味合いとその学問的背景や妥当性の検討を通じて、現代イランの知的想像力の発現の場に参内しようというのが小論のねらいである。

## 1 支配原理としての「イブン・アラビー」

形成過程期にあつて、当初、激しい攻撃を受けた「存在一性論」は、徐々

にイスラーム世界の主流思想の位置を得ることになった。思想的「権威」としての「存在一性論」思想が、イスラーム世界の神秘主義理論のグローバル・スタンダードとして、イスラーム世界を席卷している状況が以下で的確に述べられている。

「十七世紀頃には、論争は(イブン・アラビーの)擁護者の圧倒的な勝利に終わったように思われる。そして、十九世紀に西欧思想が導入され近代化が始まるまでのイスラーム世界を支配していた思想は、イブン・アラビーの思想であつたと言つても過言ではない。彼の使つた特殊な術語はあらゆる分野にいきわたつて、イスラーム知識人の共通語彙にまでなつた。たとえば、ルーミー自身は詩の中でそのような術語を使つていないが、後代の注釈者たちは、イブン・アラビーの用語を使い、その形而上学に基づいてルーミーの詩を説明している。」<sup>6</sup>

イスラーム世界の共通語であるアラビア語の言語的特長を土台とするという意味でも、その思想的獨創性という点からも、普遍性と越境性を備えたイブン・アラビー派神秘哲学と、ホラサーン派のペルシア神秘文学との微妙な相互関係を具体的に議論するために、ここでは、イブン・アラビー派「存在一性論」に特有な考え方と典型的な術語について極簡単に触れておく。

元来、「一者」としての存在、あるいは、「存在一性 *wahdat al-wjūd*」という特殊な意味での「一」*wahdat* という概念は、イブン・アラビー派以前にはイスラーム思想には存在しなかつたとされる<sup>7</sup>。イスラームの根本原

理である神の「唯一性 *Tawhid*」に関する哲学的な位置付けは、「論理的であると同時に幻想的、壮麗雄渾な組織をもちながら而も雑然として無秩序な世にも奇異な神秘形而上学」<sup>8</sup>。としてイブン・アラビの天才の中に芽生え、一六五五年にスペインに生まれた彼が東方世界に向かう二二〇〇年以降、アナトリアやシリアで彼の弟子となった俊英たち、とりわけ、サドルツ・デイン・クーナウイー(1274没)等の営為によって徐々に「存在一性論」として体系化された。主著である『メッカ啓示 *al-Fuṭūḥ al-Makkiyah*』や『叡智の台座 *Fusus al-Hikam*』には、「*wahdat al-wujud*」という用語自体は現れない、という言葉はこれを裏付けるものであろう<sup>9</sup>。イブン・アラビの神秘哲学は晦澁さをもって知られ、「存在一性論」を真つ向から否定した敵対者イブン・タイミーヤ(1326没)の明晰な批判論理の中に、むしろ、イブン・アラビの説く「存在一性論」の基本構造の理解の鍵を見出す可能性を指摘する向きもある<sup>10</sup>。「創造性豊かなこの時期の発端を画する哲学者イブヌ・ル・アラビの、存在一性論として世に有名な形而上学」<sup>11</sup>の登場によって、イスラーム思想が、初期のギリシャ哲学一辺倒の状態を脱して、独自の、イスラーム的と呼ばれるにふさわしい哲学思想の創出期に入る、という評価からも、イブン・アラビと、彼の死後形成されるイブン・アラビ学派の神秘哲学の重要性が読み取れる。

イブン・アラビによると、創造主と被造物という二つの「存在」はあらず、飽くまで、存在は一つ(「一者」)である。この「一者」である「存在エネルギー」を一方から見れば、被造物(事物の多数性が支配する感覚界)であり、他の側面から見れば、唯一なる「創造主」となる。存在は唯一なる真理であり、「現成性」や「多数性」を持たぬ。真なる存在エネルギーは、永遠なる神の本性から成っており、この真なる存在を欠いた現

実世界(感覚界)は、非実体的な妄想と残影と幻想でしかありえない。真なる存在は、唯一なる神のみに属するのである。そして、この唯一なる真理(「神」という存在エネルギー)、すなわち、宇宙的存在エネルギーの展開「永遠なる顕現 *taḥlīl azālī*」は、一挙に、同時にすべてが展開されるという意味で、一回性の、無時間性に支配されている。この点で、「一」から「一」が段階的に「流出」するという新プラトン派的哲学の流出論とは異なる、とされる<sup>12</sup>。

イブン・アラビは、存在エネルギーの顕現(存在の自己分節化)の過程を、「神的溢水 *faḍl ilāhī*」と呼び、この過程は、「至聖なる溢水 *faḍl aḡdas*」と「聖なる溢水 *faḍl muḡaddas*」という二段階の「顕現」として説かれる<sup>13</sup>。この「溢水」は、神の本性が、(顕現以前の)可能的存在の諸形態 *ṣuwar* の姿で顕現することを意味している。イブン・アラビは、この可能的諸形態は、客観的な「存在」を付与されていない、つまり、客観的に「存在しない」ものであり、神の自己知という観念の中のみでの可能存在物でしかないとする。

イブン・アラビは、この絶対無分節なる真実の中に内在する原理に従って可能的に自己分節した諸形態のことを、「可能的無 *ʿadam*」の状態にある、永遠の存在原型 *ʿayn ḥudūdīyah*<sup>14</sup> と呼び、この「永遠の存在原型」、すなわち、(存在を付与されていない)未分化状態の「本質」は、「存在エネルギー」が様々な姿で「現象する」際の基本的方向と形態を決定する。「二者」は、自己に内在する原理に従って、次第に自己を分節し、ついに、「多数性」の世界に、「多数者」の姿で顕現する。この過程は、「事物を表出し、その事物それ自体でおられた方に称えあれ」<sup>15</sup> という表現に典型的に表わされているとされる。

「永遠の存在原型」は、ちょうど人間の知の中で「意味」が必要に応じて表出し、現存するのと同時に、それが客観的「存在」を付与されていないという意味で「無'adam, ma'dum」であるといえる<sup>16</sup>。

「存在の自己分節」は、前述の通り、一挙に、時間性の枠外で成立するが、イブン・アラビー派「存在一性論」では、「存在の五つの地平 haqā'at khams」<sup>17</sup>という自己分節のプロセスが想定されている。「分節以前(絶対無)」の状態は、第一段階の「絶対的一性 ahadiyah」を通じて神として「統合的一性 wāhidiyah」に転じる際に、神の内部分節として、神名と神の属性との世界、すなわち、「神名の世界」が顕現する。イブン・アラビーは、神名として把握される神の本質を、「ムハンマドの真性 haqiqah muhammadyah」と呼んだ。

イブン・アラビーの哲学体系を象徴する用語の二つが、現象界と神的本体を、それぞれ、「神名 asma'」と「名づけられるもの nusamma'」との関係の中で表現する言説であり、イブン・アラビー以降の神秘主義者の著作で多用されるようになった、とされる<sup>18</sup>。

存在の自己分節の過程で、「神名」が第二段階の顕現体であるとするなら、イブン・アラビーの「存在一性論」に特徴を与える「完全人間 Insān Kāmil」は、神の代理人としての人間、あるいは、神の自己顕現としての神名をさすものとされる。イブン・アラビーは、彼以前の神秘思想における「神」と「人間」の人格的融合の不備（「神の唯一性 tawhid」に関する二元論的解釈）を絶対的真理である、「二者」の哲学的本体の二元的展開とすることで克服したともいえるであろう<sup>19</sup>。

シャフィーイーは、以上のようなイブン・アラビー派の神秘哲学の基本構造を、アラビア語の語彙派生機能という言語的特徴を基盤とし、「存在一性論」独自の概念を持たせた術語（イブン・アラビー系用語 *estelāḥat*）の展開を軸とする構造体として捉えているように思える<sup>20</sup>。こうした「体系」に対して、歴史的にペルシア語文化圏の文化的基盤の核を形成してきた「ホラサーン派神秘主義」は、どのように位置付けられるのであろうか。支配原理と化した「イブン・アラビー」の圧倒的影響力を相対化する視座が、果たして、ペルシア語文化圏の神秘文学の中に如何に見出せるのか。次に、シャフィーイーの研究の具体的な検討を通じて、この点に触れて見る。

## 2 神秘哲学の越境性の相対化に向けて

元来、「神人合一」の陶醉の境地を大胆に言説化したことで知られるバーヤズィード・バスターミー(874没)に発祥するホラサーン派神秘主義は、イブン・アラビーの登場する以前、西暦二〇〇年代半ばまでペルシア語文化圏で独自の発展を遂げていた。特に、西暦二〇〇年代初頭からは、ホラサーン派神秘主義はペルシア語の詩や散文の分野で重要な著作を生み出す。サナーイー(1134/5没)の作品を本格的な神秘主義詩の嚆矢とし、十三世紀初頭、モンゴル族の侵入の際に殺害されたとされるファリードゥディーン・アッターール(1229/30没)の詩的営為を通じて飛躍的に発展した神秘主義詩は、モンゴル侵入を避けるかのように、ホラサーンから十年の歳月の旅を経て、アナトリアのコンヤに定住したジャラーロッドゥイー・ルーミー Jalāl al-Dīn Rūmī (二一〇七年バルフで生まれ、一二七三年コンヤで没す。イランではモウラーナー Mowlānā、モウラヴイー Mowlāvī と呼

ぶ)においてその頂点に達する。魁偉な放浪僧シャムセ・タブリーズとの出会いの後、この人物への熱情が、そのまま詩に昇華したとされる抒情詩集『シャムセ・タブリーズ詩集 *Dhyan-e Kabir-e Shams*』と、高名な説教師の父バハー・ワラドの後継説教者として成熟の境地で作詩した『精神的マスナヴィー *Masnavi-ye ma'ravi*』(約二万七千句)は、文字通り、ホラサーン神秘主義の最高度の文学的達成とされる。一二三三年から二四〇年に歿するまでの期間をダマスカスに居を定めたイブン・アラビーと、若きルーミーが、このシャムスなる人物と共に出合ったことが報告されている<sup>21</sup>。二つの相異なる「神秘主義」の体现者の邂逅はイスラーム文化史上に象徴的な意味合いを持ったといえる。

「イラン革命」直後、イラン暦三三五年ホルダード月(一九七九年六月)に脱稿された『モフタールの書 *Mokhtar-name*』校訂・研究は、アッタール研究の新境地を開いたものである。そこで、シャファイイーの議論の土台の重要な一部を形成しているのが、他にもない、ホラサーン派神秘主義と、イブン・アラビー派の神秘哲学との学問的識別の基準をめぐる議論であった。後に『ボハーラー』誌で、より鮮明な形で登場する、シャファイイーのイブン・アラビー観は、本格的な学術研究の成果である本書にも反映している。

神秘主義詩人と言われる詩人の中でも、とりわけ、数多くの偽書の存在が知られるアッタールの作品に関して、偽作と真作を識別する重要な基準の一つとしてシャファイイーが注目したのが、二四〇年に歿したイブン・アラビーの「存在二性論」の影響の有無であった。前述の通り、「存在二性論」は、存在論を展開する上で用語に独自の意味を付与して機能させてきた。従来、アッタールの真作としてアッタール研究の典拠とされてきた『ホ

スローの書 *Khosrow-name*』の偽作の認定の決め手が、本文テクスの内容全体が「神秘主義」と何ら係わりがないという点に加えて、唯一、神秘主義的傾向を示す序文の部分に、イブン・アラビー派「存在二性論」に特有の概念を持たせた術語が使われているという点にあった<sup>22</sup>。イブン・アラビー派「存在二性論」では、前述の通り、現象界と神的本体の關係が「神名」をめぐる「名 *ism*」、「名づけられるもの *nusannā*」という用語で表されるが、こうした用法が、『ホスローの書』の序文には、そのまま登場する。イブン・アラビー以前には、哲学的な意味合いを持たされた「一者 *wahdah*」という言葉はなく、この脈絡で機能する「*ismāsmā*」と「*nusannā*」という用法もなかったとされる。結果として、『ホスローの書』という著作は、イブン・アラビーの影響がペルシア語文化圏に浸透して以降の著作という判断が下された<sup>23</sup>。

このアッタール研究書を執筆する以前から、鋭敏な研究者の嗅覚は、イブン・アラビー派神秘哲学に特有の性質と、ホラサーン派神秘主義との混交、あるいは、研究史上の矛盾を嗅ぎ分けていた。しかし、この『モフタールの書』に見られる程には、明確な形はとつていなかったといえるだろう。例えば、一九七三年に出版され、現在でも、最良のルーミー抒情詩の校訂本と思われる『シャムセ・タブリーズ抒情詩選 *Gozide-ye Chahalyat-e Shams*』では、ルーミーのシャムスへの傾倒は、実際には、彼の「完全人間」への愛そのものであり、「完全人間」は、神秘主義者(聖者)や「ムハンマド的眞性」という形で、時代ごとに異なった表出の姿をとる、とある。「完全人間」こそ、前述の通り、イブン・アラビーによって眞の意味で理論化された概念である。ここには、今、問題としている、「イラン革命」前後に現れる研究に看守できる、意識的とも思える「反イブン・アラ

ビー言説」の厳しさは見られない。『シャムセ・タブリーズ抒情詩選』の末部に付された、「モウラーナー（ルーミー）作とされる抒情詩」の冒頭に紹介されている詩に関しても、明らかに「存在二性論」的傾向（特に、「ムハンマド的真性」的な考え方が反映しているという指摘）を示す詩として、ルーミーの作ではありえないという事実関係が指摘されているのみである。しかし、これに反して、イラン暦二三五七年（西暦一九七八年）十月から十一月にかけて脱稿された著作（Nicholson, R.A. *The Idea of Personality in Sufism* (1923) のペルシア語訳と詳細な注釈から成る研究書）では、同じ詩に関して、この抒情詩の作者は、イブン・アラビーや、「完全人間論」で知られるイブン・アラビー派のジーリー（Abd al-karīm Jilī (1428 没））の思想の影響を強く受けた人物であり、一方で、ルーミーは、この種のイブン・アラビー的思考体系と全く関係を持たぬ、と断言されている。さらに、彼は、ルーミー研究の問題点として、『マスナヴィー』をイブン・アラビーに特有の術語を用いて解釈する傾向を挙げ、フルーザーンファルの研究をもこの点から批判している<sup>24</sup>。シャファイイーが、ルーミー研究の最高権威であったフルーザーンファルに敬意を表しつつも敢えて指摘しているように、フルーザーンファルでさえ、『マスナヴィー』の詩句の解釈においては、イブン・アラビー的解釈の援用にアンビヴァレントな対応が見られるのは事実である（後述）。それ程に、イブン・アラビーの思考様式の影響力は絶大であったのである。『モフタールの書』においてアッタール研究への本格的第一歩が踏み出される前に、シャファイイーが、モウラーナー（ルーミー）の解釈は、イブン・アラビー的思想とは全く異なる、ホラサン派「神秘主義」の枠内で考察されねばならぬ点を自覚的に記述していたことがわかる。

神秘主義は元来、「行為『Amal』」を土台とする、つまり、訓育的、倫理

的側面をもつという点でも、イブン・アラビーの「理論的」傾向というものは無縁である、という点でも、シャファイイーの議論は、神秘主義研究の泰斗フルーザーンファルによつて先鞭をつけたホラサン派神秘主義研究を、より厳密な研究方法による、精緻な考察に方向付けたといえよう。（『モフタール・ナーメ』の研究では、さすがに留保をつけながらも、フルーザーンファルの結論も疑義に付されている<sup>25</sup>）

一九九七年に出版された別のアッタール研究書の中の言葉に、シャファイイーのイブン・アラビー観が要約されている。

「イブン・アラビーの神秘哲学は、特定のパラダイムの変換によつて得られるものであり、そのパラダイムを如何ようにも結合することで、一種の「意味めいたもの」の表現が与えられる。大胆に言えば、語彙の遊びである。もちろん、ウイトゲンシュタイン的に、神秘主義的なもの総体を語彙の遊技とする向きもあろうが、ここでは、イブン・アラビー派（クーナウイー、アブドウル・キャリーム・ジーリー等）が、「第一限定態 ta'ayon-e awal」、「第二下降態 tanazzol-e thānī」、「至聖溢水 feyz-e addas」、「聖なる溢水 feyz-e mogaddas」といつた領域において提示するものと、ホラサン派神秘主義との比較類推を言っているのである。（イブン・アラビー派の言葉は）どのように組み合わせられても、変化しても、それなりの「意味めいた」ものが得られる、たとえば、それが偶々の組み合わせであつても。」<sup>26</sup>

アッタールやルーミーの神秘主義詩の最大の特徴は、こうした「既成の用語の操作に縛られぬ点にこそあるという。彼は、これを、「非術語

性」Berahnegi az estelâhât-e 'erfâni と呼んでいる<sup>27</sup>。人間の内的な経験と、情念の自然な躍動が詩として姿を現す、というプロセスにこそ、ホラサン派神秘主義の一大特徴がある。神秘主義に詩を対応させる、あるいは、神秘主義の用語に合わせて作詩する、という行為は、神秘主義の本質とは異質である、とされる。シャフィーイーによれば、神秘主義の本質は、宗教教義に対する「芸術的」対応であるという。「神秘主義」なる思想を、詩で表現する、という考え方では、神秘主義を正確には把握できない。詩を含めて、「芸術」的姿で現れる「宗教」こそが、神秘主義である、という。「神秘主義」は、用語や術語が予め想定される世界観とは無縁である。彼によれば、ルーミーを頂点とするホラサン派神秘主義から時代を下れば下るほど、このイブン・アラビー派の「神秘主義用語」の繰り返しを軸にする詩作が増えるという。シーア派神秘主義の始祖とされる、シャヤー・ネエマトツラー・ケルマーニー Shâh Ne'matollah Kermâni (1431 没) の神秘主義詩は、この種のイブン・アラビー派の用語を軸とする典型的な詩であり、この点で、アッターールと対極に位置するという<sup>28</sup>。

サナーイーやアッターールの詩に表われる神秘主義の特徴は、イブン・アラビー派神秘哲学の、ルーミー、とりわけ、『マスナヴィー』への影響関係の議論の中に、より鮮明に表われる。

イスラーム神秘主義研究で知られるニコルソンは、『マスナヴィー』の注釈にあたって、イスマーイール・アンカラウイー Ismâ'îl Anqarawî 等によるオスマン・トルコ語の注釈書に依拠し、ここで問題にしている、イブン・アラビー派の用語を用いて『マスナヴィー』の解釈を試みている<sup>29</sup>。神秘主義研究の泰斗フルーザンファルは、その『マスナヴィー』注釈の中で、イブン・アラビー派「存在二性論」の強い影響下にあったアブドッラフ

マーン・ジャーミー 'Abd al-Rahmân Jâmî (1492 年没) の『マスナヴィー』解釈に対する強い拒否反応を示し、『マスナヴィー』冒頭の「葦笛の調べ Ney-nâme」の解釈に、「第二限定態 ta'ayun thani」、「永遠の存在原型 a'yan thâbiyah」といった用語を用いる点を、「モウラーナーの表現方法から遠い」として批判している<sup>30</sup>。少なくとも、注釈のこの箇所は、前述の通り、シャフィーイーの神秘主義研究に見られるイブン・アラビー観と通底している。

イブン・アラビー派「存在二性論」のルーミーへの影響について、決定的な結論を出すことは、「神秘主義」という領域の特質からして、極めて困難な作業であろう。ルーミーの詩的天才を開花させたシャムセ・タブリーズの、イブン・アラビーに対する否定的な言辞（『シャムセ・タブリーズ文集 Maqâlat-e Shams』ed. Movahhed, M'A, 1990, Tehrân, 239-240、304）あるいは、学問史的に定着しているルーミー評伝『神秘主義者の美德 Manâqib al-'arîfîn』中での、『メッカ啓示』に対するルーミーの否定的な言葉<sup>31</sup>、等が伝えられていながら、一方では、『叡智の台座』の注釈を通じてイブン・アラビーの「存在二性論」の形成に大きな役割を果たしたクナーウィーがルーミーと同じコンヤに暮らし、当初、『マスナヴィー』に対し批判的でありながら、最終的にルーミーと和解したという事実も報告されている<sup>32</sup>。こうした点は、イブン・アラビー派とルーミーとの影響関係の微妙さを映し出すものである。しかし、これまで見たように、イブン・アラビーの存在顕現哲学は、ルーミーの神秘主義と根本的な違いを示す地平に成立している。

欧米のイスラーム思想研究者の中には、ルーミーとイブン・アラビーとを敢えて別の神秘主義「体系」と捉えない傾向が見られる。アンリ・コルバン Henry Corbin は、ルーミーとイブン・アラビーの間に、外観上見られる

相違は表層レベルでの形態的な違いであり、この二人の言説は、同一の神秘的愛に導かれたものである、としている<sup>33</sup>。

「革命後」出版された著作の中で、特に、シャファイイーの研究の背景となっているのは、まったく異なる思考様式が公然と混在させられて省みられないイスラーム期イランの神秘主義系文学研究に対する強い懐疑の念であろう。神秘家アフマド・ガザリー(1126没) 研究で知られる研究者プール・ジャヴァーデーの一連の研究も、元来、イブン・アラビー以前のホラサン派神秘主義系列に属す典型的なこの神秘家の思想を、この神秘家の死後、百年以上後に生きたイブン・アラビーの神秘思想との関係の中で論じている<sup>34</sup>。

シャファイイーのペルシア神秘文学研究は、その学問的厳密性を追及する過程で、結果として、イスラーム世界に圧倒的な影響力を示すイブン・アラビー派「存在二性論」の越境性を相対化する視座を提供しているとは言えないであろうか。敢えて議論を単純化(図式化)すれば、現代イランの神秘主義研究の成果は、「イブン・アラビー」を対抗軸とする、「反グローバリズム」的視点を支える文化認識の基盤としての役割を担ったといえる。この成果が示唆する現代イランの文化状況に係わる問題の核心は、ホラサン派神秘主義の精髓を現代に再生させる過程にこそ見えてくる。

### 3 ホラサン派神秘主義の再評価と文化アイデンティティ

シャファイイーが、イブン・アラビー派「存在二性論」の中に見出した特徴は、2で触れた通り、「イブン・アラビー」の安易な模倣に象徴される、「イブン・アラビー」との影響関係の中で、むしろ、鮮明に見出される。不

可視なる世界への始原的憧憬と共に、人間の情念の大らかな解放への希求に支えられた経験を土台とする神秘主義は、イブン・アラビーの登場以降、特殊な概念操作を、特殊な術語を使つて展開する「理論」へと変容した。神秘主義は、元来、言語によつて表現できない「境地」を表現するため、独自の象徴表現を発展させた。それは、飽くまで、神秘体験という一つの心的経験を土台とする表現の世界から成立していた。イブン・アラビーの存在論哲学の強い影響の中に、シャファイイーが見出した、神秘文学衰微の兆候も、何よりも、経験を度外視した「言語ゲーム」的側面に起因するものであった。それは、イブン・アラビー系の専門用語の安易な操作に胚胎する「イブン・アラビー」の垂流の量産に他ならなかったのである<sup>35</sup>。

ここで、ホラサン派神秘主義の背後にある、伝統的言語観の実体に触れる。

シャファイイーは、前記『ボハーラー』誌に、「クロスワード・パズルの詩学」と題するエッセイを掲載し、何の脈絡も無い単語同士の偶然の結合から生まれる「メタファー」の非合理性を、皮肉交じりに批判し、イランのここ三、四十年の文学的生産の大半が、このカテゴリーに入るとしている<sup>36</sup>。一見すると、斬新で、新鮮な印象を与える、この種の語彙結合は、ペルシア語の個々の単語の既成属群に依拠した結合の秩序を、敢えて混乱させた結果、偶々得られる表現以外のものではない<sup>37</sup>。精神的な躍動とも、存在の奥底への沈潜とも無縁な言語表現が、価値あるものとして承らえる可能性は少ない。シャファイイーが、こうした「語彙との戯れ」と対極にある言語観として想定しているのが、イスラーム世界の「正統派」とされるアシュアリー派神学が展開した「内在言語論 *kalām nāṣi*」と呼ばれる考え方である。『コーラン』の言葉が神の言葉であることを立証しよ

うとした過程で理論化された言語論ともいえるものである。ホラサーン派神秘主義の始祖とされるバスターミー(前述)の言語表現においては、予め内在言語という経験領域が成立した上で、経験に内在する言葉(これを内在(内部)言語)という)が音声や文字言語(描写)に転換するとされる<sup>38</sup>。アシユアリー派(及びマートウトリーデー派)神学とホラサーン派神秘学の関わりを、この「内在言語論」の観点から考察するため、典型的なアシユアリー派神学に属すとされる神学者バーキツラーニー Baqillani (1013没)の著作から、若干、引用してみる。

「・・・真の言葉とは、内面に存在する概念であるとされねばならないが、その真の言葉はそれらを指し示す徴として表されるのであり、時として、その徴は、言葉によつて―(それは、その使用者の秩序のもので、合意され、かつ習慣的に、その使用者らのもものになっているものに基づいた言葉であるが)―言説となるのであり、至高なるお方はその御言葉で述べられている。「われはその民の言葉を使わないように使徒を遣わしたことはない。(それはその使命を)かれらに明瞭に説くためである。」「(『コーラン』14:1) 至高なるお方はモーセをイスラエルの子らに送る際、ヘブライ語でモーセに伝え、そしてモーセは内面に内在する、神の永遠のお言葉をヘブライ語で理解させたのであり、また、シリア語でイーサー(イエス)に啓示をおくり、そしてイーサーはその民に彼らの言葉で永遠のお言葉をおくり、さらに我らが預言者ムハンマドは、その民に彼らの言葉で、アッラーの永遠のお言葉をわからせたのである。アラビア語はヘブライ語やシリア語、その他の言語と異なるが、しかし、その内面に内在する永遠なる言葉は、違いも変化もない、一つ

のものである」<sup>39</sup>

とした後で、さらに、言語の本質について以下のように述べている。

「真の言葉が他の何ものではなく内面に内在する概念であることは事実だが、その真の言葉以外のもの(すなわち音声、文字等)などは、人々に認められ、受け入れられている秩序に則つてその真なる言葉を示しているのである。それらが何らかの意味を表していれば、言葉と名づけられるのは許されるが、それは真の言葉と同じということではない。言葉の実体とは、創造者と被造物に關していうならば、絶対的に内面に内在する概念なのである。しかし、それは時として音、あるいは、音を伴つた文字一つ一つ、また、時として、音やそのような存在を伴わない一字づつつながつた固まりとして、あるいは、音や文字を伴わない身振り手振りといったもので示される。内面に内在する言葉に相当するものは文字にも音にもなる。しかし、人間に關して言うならば、人間の言葉は、人間同様に、(神の)被造物なのであるが、神の言葉は、彼(神)―その栄光に讃えあれ―と同じく、被造物ではありえない。」<sup>40</sup>

バーキツラーニーは、預言者ムハンマドに帰されるとされる言葉を根柢として、根幹の言葉とは、心の内面に内在する言葉であることを説く。

「真の言葉とは心にあり、口での発音を伴わないものである。心にある言葉が持つ秩序は真実の上に成り立っているが、口から出る言葉とは、その心が発した言説に対応する表象(徴)でしかなく、それは真の言葉

とは違うのである。」<sup>41</sup>

シャファイイーも、「内在言語論」を象徴する言葉として、「言葉は心の内面にあつて、舌はただそれを表すのみ」<sup>42</sup>を引用しつつ持論を展開している。こうした議論を進める過程で、シャファイイーは、内的経験―その宗教的側面が「信仰」の問題であるが―を通じて表出するものが本質言語である、という神学の言語観の再評価を試みていると考えられる。現代イランに流布する「ポストモダンの抽象詩」への嫌悪の背景に、この非経験的世界を土台とする言語芸術への強い懐疑の念が働いていることがわかる。「内在言語論」として中世イスラーム世界で展開された「心の言葉」の世界の最良の例証が、ホラサーン派神秘主義に沈潜した神秘家たちの言葉である。神秘体験による内的衝動を通じて言説化される神秘家の「言葉」こそ、数百年の年月、そして、「神秘主義」という枠組みを越える永続性と普遍性を獲得しているという。

ここに、支配原理としてイブン・アラビー派の神秘哲学を相対化する過程で、「内部言語」を軸とする精神文化の可能性が、極めて現代的な意匠を帯びて登場している様が見てとれる。「革命」後のイランの文化状況にシャファイイーが敏感に読み取った「イブン・アラビー」の亜流文化的傾向、さらに、そうした亜流文化への嫌悪の表明は、イラン人研究者の秘められた文化アイデンティティー願望を、逆説的に語りかけているように思える。シャファイイーを例にとれば、現代イランの知識人における文化アイデンティティーの希求は、その最深处で、イブン・アラビーの説く「永遠の存在原型」に関連して、特に、「無<sup>adām</sup>」という概念や、その「原子論的」側面における、アシュアリー派神学との教義上の連関

性に注目しつつ、ホラサーン派神秘主義に見出し得る現代的可能性を追求しているようにも思える。シャファイイーは、アッタールの詩に、物質自体の持続性を否定しつつ、神の創造行為の結果が個々の「原子」として不断に現象する、とするアシュアリー派神学流の原子論の反映を読み取っているが、彼は、さらに、この延長線上に、ホラサーン派神秘主義が生み出した表現者として、アイヌル・クザート・ハマダーニー<sup>ʿAyn al-Qurātīe Hamadānī</sup> (1131没)に注目する。ペルシア文学における詩論の発展史における学問的位置付けとともに、現代世界の言語哲学を視野に入れたアイヌル・クザートの再評価の試みは、シャファイイーによつて先鞭をつけられたといえる<sup>43</sup>。その際、アイヌル・クザートという稀代の神秘家への彼のアプローチは、思想史的にしばしば指摘されている、「イブン・アラビー」に先行する「存在一性論」者としてのアイヌル・クザート像をめぐる議論とは必ずしも一致していない点は注意しなければならない。

「高貴なる者よ。詩というものは鏡のようなものと考えよ。鏡には、鏡自身を映し出す顔はない。鏡を見る者が、各自、自分の顔を見ることになるのだ。それと同様に、詩には、それ自身では「意味」というものはまったくないのだ。・・・もし、詩の「意味」が、それを詠む人が望んだものであると同時に、他の人々が、思うままに、別の「意味」を付与するものであるとするなら、それは、鏡の表面の姿が、最初にその表面に写った研磨職人の顔である、ということと同じことだ。」<sup>44</sup>

テキストの中の「意味」が否定され、読み手が「意味」を付与する、というテキスト解釈が、現在より八六〇〜七〇年前に、何を土壌として生

み出されたかは、今のところ、解明されていない。人間が必要に応じて「意味」を生み出すように、「神」は「永遠の存在の原型」を通じて自己分節する、という思考様式の延長線上に、こうした言説の成立を想定することも現時点では、学問的妥当性を見出せないように思える。「神」を土台とする世界観から、「神(意味)」の自立的存在を否定する思想が生み出される回路の解明は、現代イランの知的選良の文化アイデンティティーの追求の道筋に見出されることになろう<sup>45</sup>。

結びにかえて：

イスラーム共和国下の文化状況を見る一つの視点として、イブン・アラビー系神秘学と、ルーミーを頂点とするペルシア神秘主義文学との間に無造作に影響関係を認めること、あるいは、この二つの思考体系の意図的混交に対する厳しい懐疑の視座が存在することに注目する必要があるように思われる。シャフイーイー・キャドキャニーという現代イランを代表する知性が、あたかも、「革命」の予兆を感じ取るかのように、「革命」成立の前後の時期から世に問うたペルシア文学研究には、支配原理としてのイブン・アラビー派「存在二性論」の文化的越境性を相対化しようとする力学の存在が感じられる。ここで重要な点は、「イブン・アラビー」の亜流文化に対する懐疑の視座が、イブン・アラビー派神秘哲学という実体を越えて、より広い意味での「亜流文化」そのものを批判対象としてある点にある。イスラーム「革命」後の文化状況を象徴する「亜流文化」は、支配体制と同一化され、支配体制の掲げる文化政策そのものが、現代イランの知的構想力が再構築する文化アイデンティティーの深層の脈絡の中で相対化される。

西暦十三世紀後半以降、イスラーム思想のグローバル・スタンダードの位置を保持するイブン・アラビー派哲学の圧倒的影響を相対化する視座が、イスラーム共和国下のイランにあつて、一部の知識人の中で育まれていたことは注目に値する。そうした懐疑の声を、イブン・アラビー派神秘哲学という深遠なイスラーム哲学のグローバル・スタンダードに対する、単純な、「二国主義的」、イランーペルシア語文化圏側からする短絡的民族主義の表出としての感情的「反発」に矮小化することは、現代イランの知的状況への無知をさらけ出すことになろう。「イスラーム法学者の統治論」を土台とする政体の成立の前後から、ホラサーン派神秘主義と、いわゆる正統スンニー派の根本教義であるアシュアリー派(マートウラーディー派も含む)神学との結びつきをめぐる学問的検討がペルシア文学研究の一部の分野で、むしろ、本格化した、という点は注目すべき事象である。ホラサーン派神秘主義とその文学的表出を、イブン・アラビー派「存在二性論」の脈絡の中で論じることへの、時に、神経過敏と思われるほどの学問的配慮こそが、「宗教的独裁」<sup>46</sup>下のイラン人学者の可能な限りの学問的誠意と批判精神の現れであったということが理解されねばならない。

注：(小論では、音声表記については敢えて厳密な統一性をもたせず、ペルシア語関連はイラン原音、純然たるアラビア語の著作はアラビア語独自の音声表記を用いた。)

1 Boroujerdi, M. *Iranian Intellectuals and the West*, 1996, New York, 156-175. 西暦十世紀以降のイマームの空位期間における「イマームの權威の代行者としての法学者」の立場の是認に支えられた「イスラーム法学者の統治 *Velāyat-e Faqih*」理論に関しては、以下を参照。鎌田繁「イス

- ラームにおける権威の構造』、『現代宗教学4：権威の構築と破壊』、東京、一九九二年、二二二-二八、二三三-三四頁。
- 2 Mehdi Ha'eri-ye Yazdi, *Hekmat va Hokumat*, 1995. 本書の中で、哲学者である著者は、「イスラーム法学者の統治論」自体に関する明晰な批判を展開している。「法学者の統治論」の内的矛盾を直截に批判した本書は、当初、イラン国内での出版許可が出されなかった。
- 3 Shafrī-ye Kadkanī, M.R. "Jādū-ye Mojāverat", *Bokhārā*, No.2, 1998, 16-26. このエッセイの邦語訳が以下にある。「シャフイーイー・キヤドキャニー氏の論文をめぐって」(『言語文化論叢：縄田鉄男教授退官記念論文集』二〇〇〇年、三八三-九五頁)ここでは、シャフイーイー・キヤドキャニー氏自身についての情報を個別に提供することはしないが、伝統的な学僧の教育を受けた後、西洋型の教育を身に付け、カール・マルクスを始め、ローマン・ヤコブソンからロラン・バルト、バフチン、に至るまで幅広い教養を持つ、現代イランを代表する知性であり(詩人でもある)また、イスラーム文化・ペルシア文学研究の最高峰であるという点のみを記しておく。
- 4 Lewisohn, L., *Beyond Faith and Infidelity*, Curzon Press, 1995, 167.
- 5 Shafrī Kadkanī, *Bokhārā*, No.2, 20.
- 6 竹下政孝「後期スーフイズムの発展」、『イスラーム・思想の営み』中村廣治郎編、筑摩書房、一九八五年、二六二頁。
- 7 Ibn al-'Arabī, *Fuṣūṣ al-Hikam*, ed. Afīfī, 'Abū al-'alā (アブ・アフフ・アッラ), 25. 以下、イブン・アラビーの思想的輪郭については、'Afīfī (アフフ)の *Fuṣūṣ al-Hikam* の校訂本(一九八〇年版)の序文と注釈を参考すると共に、井筒俊彦の『イスラーム思想史』(中公文庫)と『イスラーム哲学の原像』(岩波新書119)及び、以下の研究を参照しつつ議論を進める。Izutsu, T., *A Comparative Study of The Key Philosophical Concepts In Sufism and Taoism*, Part One, Tokyo, 1966.
- 8 井筒俊彦『イスラーム思想史』、一九九二年、三八八頁。
- 9 Chittick, W.C., "Rumi and wahdat al-wujud, Poetry and mysticism In Islam, New York, 1994, 72.
- 10 Ibid. 90.
- 11 井筒俊彦『東洋哲学覚書：意識の形而上学』中公文庫、二〇〇二年、三五頁。
- 12 Landolt, H., Two Types of Mystical thought In Muslim Iran: An Essay on Suhrawardi Shaykh al-Ishraq and 'Aynulqazat Hamadani, *Muslim World*, 1978, 202-203. 及び、『イスラーム哲学の原像』(二〇七-二〇八頁)を参照。
- 13 'Afīfī, Ta'īqāt, (*Fuṣūṣ al-Hikam*) 8-9.
- 14 『イスラーム哲学の原像』二〇六-二〇七頁。
- 15 *Fuṣūṣ al-Hikam*, 25. (序文)
- 16 Zarīnkūb, A., *Arzesh-e Mirāth-e Šūfiye*, Tehrān, 1974, 119.
- 17 Izutsu, T., *A Comparative Study*, 5-6.
- 18 Shafrī Kadkanī, *Mokhrār-nāme*, 2nd. edition, Tehrān, 1996, 49-50
- 19 井筒俊彦『イスラーム思想史』、三八八-九頁。
- 20 Shafrī Kadkanī, *Tasawwof-e Eslāmī va Rabe'e-ye Efsān va Khodā*, (persian tr. of *The Idea of Personality In Sufism*), Tehrān, 2nd. edition. 1995, 141.
- 21 Idem., *Gozide-ye Ghazaliyāt-e Shams*, 5th. edition, Tehrān, 1984, yāzdah.
- 22 *Mokhrār-nāme*, 48-50.
- 23 Ibid. 19-20, 34-55. イブン・アラビー系の用語の有無という基準を援用することの妥当性は、例えば、ルーミー研究で知られたニコルソン Nicholson, R.A. の『シャムセ・タブリーズ詩集』の校訂詩集でも容易に確認できる。Nicholson, R.A. *Selected Poems from the Divani Shamsi Tabrizi*, Curzon Press, 1994, (first published 1898, reprinted 1952, reissued 1994), 70.
- 24 Shafrī Kadkanī, *Gozide-ye Ghazaliyāt-e Shams*, hefdah.

- 及び 575. Idem. *Tasawwof-e Eslāmī va Rābe'e-ye En'sān va Khodā*, 185. 参照。
- 25 Shaftī Kadkanī, *Mokhtār-nāme*, 41.
- 26 Idem. *Zabūr-e Pārsī*, Tehrān, 1991, 60.
- 27 Ibid. 59.
- 28 Ibid. 59-60.
- 29 ルーミーの作品をイブン・アラビー系の用語の概念を軸として解釈する。Nicholsonの研究の方向性に関する批判的検討については以下を参照。
- Chittick, op.cit. 97-100.
- 30 Furūzānfar, B.Z., *Sharḥ-e Mathnavī-ye Sharīf, Uozv-e nakhostīn az Daftar-e awal*, Tehrān, 1967, 9-10.
- 31 Yāzījī, T. *Manāqib al-'arīfīn, jeld-e awal*, 1959, 470.
- 32 Zarrīnkūb, A., *Serr-e Ney, jeld-e awal*, Tehrān, 1985, 481. この文献で、ルーミーとイブン・アラビー派の相互関係に関する問題点が、伝統的なペルシア文学研究の観点から、的確に整理され、紹介されている。
- 33 Henry Corbin, *Creative Imagination In the Sufism of Ibn 'Arabi*, (translated by Ralph Manheim), Princeton, 1969, 70-71. 新プラトン主義思想も含めて、他の神秘哲学とルーミーの著作との識別に厳密さを求めぬ傾向は以下にも見られる。Schimmel, A., *Mystical Dimensions of Islam*, 1975, Univ. of North Carolina Press, 270, 282, 318.
- 34 Pūrjavādī, N., *Soltān-e Tarīqat*, Tehrān, 1979, 105-107, 152-3.
- 35 以下で、「イラン革命」の指導者としてホメイニー師と、イブン・アラビー系神秘主義との強い結びつきが、法学者としてのホメイニー師からする「神秘主義」全般に対する対応ととも、批判的に検討されている。Ahmad Mūsavī Kāzemī, *Āghāz-e velāyat-e siyāsī-ye 'ulamā va anjām-e ān, tranšferasī*, Vol. XIV, No.3, Autumn, 2002, 498-502.
- 36 Shaftī Kadkanī, *Bokhārā*, No.1., 51-52.
- 37 Ibid. 52.
- 38 Ibid. 52-53. 「心の言葉」と詩の関連性でいえば、アッターールという神秘家の詩は、詩人の心中の内的経験が一つの「境地 hal」として、音声と文字に表われたという解釈がなされる。Shaftī Kadkanī, *Zabūr-e Pārsī*, 61.
- 39 Abū Bakr Baqillānī, *al-Insāf fī mā yajibu l'riqādu-hu wa lā yajūz al-jahl bi-hi, al-Qāhīrah*, 1963, 106-107.
- 40 Ibid. 108.
- 41 Ibid. 110.
- 42 Shaftī Kadkanī, *Bokhārā*, No.1, 52. 筆者は、以下で、神秘主義と美的表現の表出との関連性を、「内在言語論」に言及しつつ論じた。「『聖霊の安らぎ』 *Rawḥ al-arwāḥ*」に見る「神秘主義」*tasawwuf*の諸相」、『オリエン』第45巻第2号、五〇―七四頁。
- 43 Shaftī Kadkanī, *Shā'eri dar Hojūm-e Montaqedān*, Tehrān, 1996, 25-26. このでシャフイーイーは、現代の「意味論」の展開を視野に入れた上で、「アイヌル・クザートの言説を論じている。アッターールの詩句に、アシユアリー派の原子論」の反映を読み取る解釈については、Zabūr-e Pārsī, 277. を参照。また、アシユアリー派神学教義の「原子論」との関連性については、Izutsu, T., *The philosophical Concepts*, 204-207. で論じられている。及び、*Fuṣūṣ al-Hikam*, 28. を参照。
- 44 ホラサン派神秘主義と文化アイデンティティとを関連付ける研究の方向性は、ルーミーの教養的土台に関する文献学的考察の点で見ても、時代的には、むしろ、西暦十二世紀初頭より以前の時代の文化状況の考察に遡及すると考えられる。この点から、筆者は、アブドウッラフマーン・スラミー (Abd al-rahmān Sulamī (1021 没) のタフスニール (『ローラン』の章句の注釈書) 特に、*Haqā'iq al-tafsīr* とルーミーとの関連性に注目する。『*Ayn al-Quzāt Hamadānī, Nāme-hā-ye 'Ayn al-Quzāt-e Hamadānī*, 1, Tehrān, 1969, 216.

45 『マスナヴィー』については、従来から指摘されてきた、聖典『コーラン』

と『マスナヴィー』との構造上の類似性が、以下で、本格的に論じられているが、この点については、稿を改めて論じる予定である。『コーラン』の章句の秩序は、神の意志によって成立したものであり、後代の結集者等によるものではない、という地点から、神である「人称」が支配する聖典との対比において、『マスナヴィー』の構造を解き明かした刺激的な研究である。Purnāmdārīyān, T., *Dar Saye-ye Ārāb*, Tehrān, 2001.

46 「はじめに」の部分で触れたソルーシュは、二〇〇三年七月の学生反乱に関連してウェブ上に掲載した、ハータミー大統領宛ての公開書簡の中で、現政権を「宗教的独裁」という表現で批判している。

# 敷居を越える 都市の形象たちにおける「想起 (Eingedenken)」

山口裕之

## 1 遊歩

ある都市の中を歩くということは、異なる時間や空間が層をなして織り込まれたさまざまな形象を身体で感じ取り、その記憶や意味連関の重層的なテクスチャーの中へと入り込んでゆくことである。「街道を歩いてゆかか、飛行機でそのうえを飛ぶかによつて、街道の發揮する力は異なる。同様に、テキストを読むか、それを書き写すかによつて、テキストの發揮する力は異なる。空を飛ぶ者に見えるのは、道が風景のなかを進んでゆくさまだけであり、彼の目には、道はまわりの地勢と同じ法則に従つて線り広げられてゆく。道を歩いてゆく者だけが、道の支配力を知る。そして、飛行者にとつては単に伸べ広がった平野にすぎない、まさにあの地形に、道が号令をかけて、遠景や、見晴らし台や、林間の空き地や、すばらしい眺望を、道の曲がりくねりごとに呼び出すさまは、ちょうど指揮官が兵士たちを前線から召喚するのに似ているが、そうしたさまを経験するのにも、歩いてゆく者だけである。同じように、書き写されたテキストだけが、それに取り組む者の魂に号令をかけるのであり、それに対し、単なる読者は、自分の内面の新しい眺めを決して知ることがない。そうした眺めをテキストは、つまり密になつてはまた疎らになる内面の原始林を通るあの道は、切り開くはずなのだ。」<sup>1</sup> テキストを上空から俯瞰するのではなく、そのうちに沈潜して、言葉の林の中でしつとりと濡れた小道を踏み

しめながらそれらの木々の一つ一つに触れ、ある言葉がその地勢の中で他の言葉たちとどのような連関のうちにあり、どのような支配圏をもっているかを感じ取る、というきわめて触感的な経験は、都市に対しては、おそらくテキストに対する以上に稀なものではなからうか。都市の中を歩くということとは、そこで出会う建物、あるいはその特定の一部、看板、シヨウウインドウ、街路といった形象たち、またそういった形象たちによつて形作られる都市全体の空間的存在のうちに重層化された歴史を感じ取ること、それらの形象たちの支配圏を身体で感じ取ることである。少なくとも、文字によつて書かれた都市——『ベルリンの幼年時代』や『二方通行路』のベルリン、ボードレールを通じて、パサーージュを通じて描き出そうとしていたパリ——は、ベンヤミンにとつてそのような都市とテキストへの、あるいはさらにそこに重ね合わされた歴史や構造化への触感的な沈潜そのものである。

確かにベンヤミンのようなアレゴリカーのまなざしは、都市の形象たちを、都市のうちに配されたアレゴリーとしてとらえる。つまり、それ自体特定の事物でありながら、あるまったく別な事物を指し示し、それによつて異なる意味連関をもつものとして。その意味の重層性には異なつた時代が織り込まれ、そのようにして二つの形象のうちに歴史が空間化されたものとして。他の事物とは切り離され、基本的には断片として存在す

るものとして。しかしながら、ある構造的な布置・星座 (Konstellation) の中へとあなたに組み込まれることよって、再びある一つの全体像の形成に与り、そのようにして救済されることを待ち望むものとして。<sup>2</sup> ベンヤミンにとつて、ボードレールが韻文のテクストのうちに定着させた「近代」のパリの像は——とりわけ、バロックの廃墟に見られる瓦礫の断片のような「脆さ・かよわさ」を通じて——「古典古代」と重なり合っている。「メリヨンについて論じながら、ボードレールは近代に熱中している。しかし彼が熱中しているのは、近代の中の古典古代の相貌である。というのも、メリヨンにおいても古典古代と近代が相互に浸透し合っているからだ。また、メリヨンにおいてもこのドイツルヴの形式、すなわちアレゴリーが見まがいようもなく立ち現れているからだ。」<sup>3</sup> ベンヤミンが「ドイツルヴ (Überblendung)」という映画のタムを用いて表現しようとした、アレゴリーにおける形象・イメージの二重性は、彼が都市の中の事物をとらえるときのまなざしにおいて決定的なものである。ベンヤミンにとつてアレゴリーは、弁証法的な両極を二つの空間的形象のうちに重ね合わせているというその「二義性」のゆえに、新たな段階への「転換」を可能にする力を胚胎するものである。『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』によつてベンヤミンが提示しようとしたのは、このようなアレゴリー——「近代」の都市パリの具体的形象であるとともに、ボードレールの詩の中に現れるアレゴリーでもある——がどのような革命的起爆力を秘めているかであった。ベンヤミンはそこで、革命的な力を帯びた言葉 (アレゴリー) を都市のうちに／詩のうちに配する「プツチスト」としてボードレールを描き出すが、<sup>4</sup> ここにもまた言葉と都市の際立つて美しいアナロジーを見ることができると言っている。

あるいはまた、このようなアレゴリカーのまなざしは、ある個人の記憶 (さらには「集団的記憶」にまで敷衍されることにもなるが) における二重性となつてテクストのうちに定着する。そういったまなざしは、ベンヤミン自身の幼年時代の記憶を直接の素材とする『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』において見られるだけではない。『方通行路』の中で一九二〇年代半ばのベンヤミンがとらえた、アレゴリー的な標題によつて示される同時代の都市の形象たちは、しばしばベンヤミンの深く埋められた記憶がそのまま形象化されたものようでもある。

私たちの人生という家が建てられるに際して行われた儀式を、私たちはとうの昔に忘れてしまっている。だがこの家が攻撃されようとするとき、そして敵の爆弾がすでに落ちてきているとき、ぼろぼろになった奇妙な古物がひとつ残らず、それらの爆弾によつて、土台の中に露わにされてくるではないか。すべては呪文とともに埋められ、犠牲として捧げられたのではなかったか。あの下のほうは、なんと身の毛もよだつような珍品陳列室であることか。ここでは、最も日常的なものに、いちばん深い罅穴がとつておかれている。ある絶望の夜、夢の中で私は、もう何十年も消息を知らず、この間、思い出すこともほとんどなかった学校時代の最初の級友と、友情を、そして兄弟のような愛情を、嵐のごとく、新たに結んだ。だが目覚めたとき、はつきりと分かった——絶望が爆発のように白日のもとに晒したのは、この人の遺骸だったのであり、それが塗り込められていたのは、将来ここに住む者が、いかなる点においても彼に似ないようにするためだった、ということ。<sup>5</sup>

都市の中でごく普通に目にする「半地下(Souterrain)」——外から見ると、多くの場合、街路に面して足元付近(内部では天井付近)に採光窓をもつ住居の下層部分——が、この短いテキストの標題として、『一方通行路』の中で取り上げられる他の多くの形象たちとともに、それ自体としては都市の風景の中の二つとしてこの場所に収まっている。そのようなものとして、Souterrainという文字ではなく、その写真がそこに収まっただけでもかまわないだろう。その形象・イメージが指し示しているのは、自殺した学生時代の親友の記憶、その衝撃のために文字通り地下に埋められたものの、あるとき「爆撃」によって白日のもとに晒されることとなった記憶である。あるいは、意識という表層部分の地下に埋めるという行為とそれを何かのほずみで掘り起こす行為そのものの構造的性、そしてそういった行為の上にまさに建てられた生活という構造的性そのものといったほうがよいかもしれない。そのイメージは、単なる個人の記憶を越えて、このテキストを読む者——この形象を通じてそれが指し示す記憶・忘却そのものへとたどり着く者——を震撼させる。それは、この形象によって表象されるものが、単に特定の個人の体験に関わるだけでなく、ある構造的性そのものの像となつていくからである。ベンヤミンがベルリンの市街で出会うさまざまな形象は、それぞれ断片として何の脈絡もなく存在しながら、このように記憶のなかで連鎖していく。あるいはまたそういった記憶の連関とともに、例えば「ガソリンスタンド」や「公認会計士」といった小編に見られるように、都市の形象たちはベンヤミンのとらえるメディアのパラダイム転換の理論連関とも意味の重層性をもつて共振し合い、ある新たな像へと組み込まれていくことになるのである。<sup>6</sup>

## 2 敷居

アレゴリーとしての(あるいはアレゴリーが配された)「近代」の都市に埋もれた「古典古代」を二重写しのように浮かび上がらせるにせよ、忘れ去られた記憶を地下から呼び起こすにせよ、ベンヤミンにとつて都市を歩くという行為は、時間や記憶の地層のうちに埋められたある歴史的形像を掘り起こす、いわば考古学的なまなざしをともなっている。しかし、都市をとらえるベンヤミンの視線には、こういった形象・イメージのいわば同時的・垂直的な二重性だけでなく、この二重性に関わるもうひとつ別の、ある根本的な思考様式を認めることができる。それは、ある展開の中の、異なる領域へのいわば水平的な移行である。ベンヤミンのテキストには、これら同時的な二重性の境界、および展開の中での異なる段階の間の境界——これらをベンヤミンはしばしば「敷居(Schwelle)」という言葉で呼んでいる——を越えることをめぐる、きわめて細やかな感受性をともなつた反省が支配している。(この小論は、都市について語るベンヤミンのテキストの、アレゴリーをめぐる思考連関、記憶をめぐる思考連関、「敷居」をめぐる思考連関、そして歴史をめぐる思考連関を結びつける試みと位置づけることができるだろう。)<sup>7</sup>

ベンヤミンは、例えば『凱旋行進と凱旋門』と題されたフェルディナン・ト・ノアクの論文からインスピレーションを得て、<sup>8</sup> 凱旋門を「祭儀的意義」をもち、「通過儀礼」が行われる場としてとらえていく。「門は、敷居という経験領域からさらに発展して、そのアーチをくぐる人物までも変えるにいたる。帰国してきた軍司令官がローマの凱旋門をくぐれば、凱旋將軍がでか上がるというわけである。」<sup>9</sup> ここで問題となつているのは、例えばノアクが彼の論文の中で意図したような、凱旋門の歴史的機能で

はなく、都市の中に、ある異なる世界に通ずる入り口となる場所が存在するということ、異なる世界に足を踏み入れるというある根本的な経験の場が、凱旋門といった特別な意義を持つ建築物に限らず、あらゆる門や入り口あるいは階段の始まりといった、都市の中の具体的形象となつて現れているということである。「夢の中を別とすれば、それぞれの都市においてほど境界という現象がそれ本来の姿で経験される場所はほかがない。(…)境界は敷居のように街路の上を走っている。そこからは、虚空へ一歩踏み出してしまったときのように、ある新たな区域が始まるのである。まるで、見えていなかった低い階段に足を踏み出してしまってもしたかのよう」<sup>10</sup> 都市の中で境界の機能を持つそれらの形象は、多くの場合——実際、建物の敷居がそうであるように——まさにそのような空間的形態によつて特徴づけられるものとなつていよう。しかし、そういった境界を越えることによる変化は、日常的な経験の中に埋没することによつて、おそらくほとんどそのようなものとして意識されることはない。というよりも、それはその境界が本来意図している空間的機能の変化として、自明なものと受け取られることになるのだから。扉は、ある建築物において異なる空間機能の間の境界をなすものであり、それを通つてゆくことにより異なる機能・意味を持つ空間に入り込んでゆく。しかし、ベンヤミンにとつて敷居を越えるということは、そういった単純な空間的移動、異なる機能連関を持つ空間への移動を表しているだけではなく、むしろある異なる層へと入り込んでゆくこと、われわれが今ここにいると感じ、その意味で「現実」ととらえているこの世界とは異なる世界へと入り込んでゆくことに重なり合っている。

その異なる世界は、空間的な比喩としては——前の引用で下に降りて

ゆく階段によつて現されていたように——しばしば、われわれのこの世界の「下」にあるもの、そしてその意味で光の届かない暗い世界としてイメージされている。「古代ギリシアでは、黄泉の国 (Unterwelt) に通じているいくつかの場所があるとされていた。覚醒時のわれわれの存在にしても、そのさまざまな秘密の場所から黄泉の国へと道が通じている一つの大地、夢が流れ込んでくるまったく人目につかない場所に満ちた一つの大地のようなものである。われわれはそうした場所の傍らを毎日それとも知らず通り過ぎていくのだが、しかしひとたび眠りが襲つてくると、そうした場所を取り戻そうとあわてて手探りし、暗い道に紛れ込む。町の家々の作りなす迷宮は、白昼についていえば、意識に似ている」<sup>11</sup> 敷居は、『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』においては「近代」のパリに埋もれた(まさに「地下的・冥界的 (chthonisch)」<sup>12</sup> という言葉によつて言い表されている)「古典古代」の相貌を浮かび上がらせることの、そして昼間の意識の下に埋められた隠れた記憶を掘り起こすことの、いわば秘密の入り口である。二つの世界の重ね合わせ、異なる世界の発掘は、敷居を越えることによつて初めて可能となる。白昼の意識において——つまりわれわれの「現実」感覚において——とらえられる都市に対して、昼のあいだは意識の「下」に隠された、いわば夢の中の都市が重なり合うように存在する。「夢——それは一九世紀の根源史 (Urgeschichte) について証言してくれるような発掘が行われる大地である」<sup>13</sup> それはまた「目覚め」を待つ都市でもあるのだが、その意味においても「近代」のパリが「夢の都市」と呼ばれることになる。

ヴァインフリート・メニングハウスは、ベンヤミンのパリやベルリンについての著作だけでなく、それらに比べれば比較的省みられることのない短い旅

行記についても、「敷居」の感覚がいかにベンヤミンの思考を貫いているかを強調している。「二度ベンヤミンの敷居の強迫観念オプセシオンに対して注意が研ぎ澄まされると、それは彼の他の都市観相学を見ても同じように目を惹く。」<sup>14</sup> この「オブセツション」はベンヤミンのテキストのいたるところに浸透している。いったんベンヤミンの敷居に対する感覚を身体で感じ取ったならば、門、扉、敷居、階段といった明らかにひとつの境界を形づくる形象がテキストの中に現れてきたときだけでなく、例えばロッジア、電話、クリスマスツリーなど都市の中で出会うごく普通の物たち、あるいは朝食を食べること、病気になること、動物に触れることといった日常的な経験にベンヤミンのテキストの中で出会うたびごとに、それらがいかに深く「敷居」をめぐる連関のうちに組み込まれ描かれているかを確認することになるだろう。さらには「敷居」が、そういった都市の中の事物や経験を離れて、例えば「目覚めと眠りの間にある敷居」（『シュルレアリスム』）、<sup>15</sup> 「世界審判という敷居」（『カール・クラウス』）<sup>16</sup> として、ベンヤミンの思考形式の中に深い根を下ろしているさまに出会うことになるだろう。境界をめぐる思考連関がとりわけ都市について語るテキストにおいて問題となってくるのは、いうまでもなく都市空間こそが、境界という本来的には空間的な形式の集中的に現象する場所であり、「夢の中を別とすれば、それぞれの都市においてほど境界という現象がそれ本来の姿で経験されうる場所はほかにない」からである。

このことは、シュルレアリスム論やクラウス論に見られるように、「敷居」が二つの意味世界の間の論理的な構造関係の境界として現れる場合にもその痕跡を残している。ベンヤミンがゲーテの『親和力』を語るにせよ、カール・クラウスについて語るにせよ、カフカについて語るにせよ、<sup>17</sup>

そこに現れる「敷居」によって隔てられる二つの世界の論理的な構造関係は——敷居が一つの具体的な空間的形像である以上自明のことかもしれないが——空間的なイメージの比喻によって語られることになる。というよりも、アクセントを置き換えて考えるほうがふさわしいだろう。ベンヤミンにおいて決定的であるのは、異なる層の論理的な構造関係をその表現のうちにとどのように配置しているかということである。ベンヤミンがまさに都市について語るテキストの中で述べているように、「考えられた通りに表現された真理ほど貧しいものはない」。<sup>18</sup> 都市の中のさまざまな形像、都市空間の中の敷居は、そういった構造関係にかかわるアレゴリーとして配置されている。といつてもそれは、都市の中の形像がある論理的関係の中で単に比喩像として機能しているということではない。形像は、それ自体とは別の意味連関を同時に指し示すアレゴリーとして本来的に二重の意味連関の層にかかわり、また、罪の連関にとらわれたアレゴリーとして、時間性が空間化された「自然史」として、それ自体、いわば次の層において「救済」されることを志向している。<sup>19</sup> その意味において都市空間は、ベンヤミンの思考形式そのものの表現でもあるのだ。

そういった都市の形像の中で、敷居は論理的な構造関係を支える形式に直接関わっている。その意味で、ベンヤミンが敷居をめぐる思考形式に対して「敷居学 (Schwellenkunde)」<sup>20</sup> という名称を与えていることは、——もちろんきわめて奇異な名称ではあるけれども——もつともなことであるともいえる。『パサーージュ論』においてベンヤミンが「敷居学」という言葉を直接用いている箇所であられるのは、ゴージェイエの著作からの、それ自体としてはごく些細なものとも見える引用にすぎない。「ある歩く哲学者によれば、パリで、歩く人と馬車に乗る人との間には、ステップに足が

掛かるか掛からないか、それだけの差しかないのである。ああ！ ステツプ！……それは、ある国から別の国への、貧困から豪奢への、呑気な暮らしから気の張る生活への出発点であり、無に等しい人からすべてであるような人への橋渡しである。問題は、そこに足を置くことだ。」<sup>21</sup> ここでも、二つの世界の境界に関するごく日常的に観察される現象が理論的考察のための出発点に置かれているわけだが、ベンヤミンが、一貫してある理論的枠組みに従いながらも、このように現象そのものの提示を彼の表現のスタイルとしているのは、もちろん現象の世界の中で断片として存在する現象たちをアレゴリーとして新たに布置するという彼の思考の方法に由来する。しかし、そのことによって同時に目指されているのは、そのようにしてこの現象の世界、空間性・時間性によって規定されるこの「歴史」の世界、墮罪によって罪の連関にあるこの世界を——ベンヤミンにとってアレゴリーはそういった罪の連関が形象化されたものでもある——理念の世界のうちに、いわば無空間的・無時間的な神の世界のうちに救済することである。

敷居を越えることの二つの形式連関をもう一度確認しておこう。ひとつはアレゴリーがそれ本来の事物としての意味とともに、別な意味を指し示すという「二義性」である。このことは都市の中の形象における意味の重層性として現れる。そのようにして「近代」のパリの姿は「古典古代」に重ねあわされる。ボードレールにとつての、そしてベンヤミンにとつてのアレゴリーであり、「脆さ」「かよわさ」によって特徴づけられる「白鳥」や、<sup>22</sup> ユゴーがとらえた「凱旋門」、メリヨンがエッチングで描き出した「ポン・ヌフ」は、この二つの世界の橋渡しとなる形象と違ってよいだろう。あるいはまた、都市は夢の世界——覚醒時には意識の下に埋められた世界——とも重ねあわされている。その世界に降りて行く敷居は都市の中にいくつ

かあるのだが、「われわれはそうした場所の傍らを毎日それとも知らず通りすぎていく」。『方通行路』や『ベルリンの幼年時代』のいくつかの小編に描かれているのは、そのような敷居を越える経験である。

こういったアレゴリーにおける意味の重層性に対して、敷居を越えることの持つもう一つの連関は、まさにアレゴリーの展開に関わっている。ある理念的でユートピア的な世界を起点としながらも、そこからの離反による否定性の状態を経て、根源的な状態と結びついたある新しい到達点へといたる、という三段階的な思考のあり方は、ベンヤミンにおいては、理念論(プラトン、ライプニッツ)、ユダヤ神学、歴史哲学、そして三〇年代にはマルクス主義といった、それぞれ基本的には三段階的な展開としてとらえられる思考が複合的に重なり合って形成されている。<sup>23</sup> ここではわれわれの世界は、(ベンヤミンの場合、単なる「衰亡の時代」とみなされるのではないにせよ)否定性の徴を帯びた段階として位置づけられることになる。それぞれが完全性・全体としての理念の断片であるにすぎない、この世界におけるさまざまな現象として存在しているものは、同時に、墮罪によって神のもとから追放され罪の連関につきまとわれた被造物でもある。この現象の世界における事物のうち、とりわけアレゴリーは、文化史的にもキリスト教にとつての異教的なものを含むことによつて、また始原のユートピア的言語の直接性から離反し、記号的にある別のものを意味するという「言語精神の墮罪」<sup>24</sup> のうちにあることによつて、何重にも罪の圏内にとらわれているのだが、他方で、それ自体とともに別のものを意味するというまさにその特質(「二義性」)によつて、アレゴリーは同時に救済の連関のうちにとらえられることにもなる。というのも、アレゴリーはその空間的象のうちに本来的な存在と記号的な意味連関(本来性からの離

反としての墮罪) という弁証法的な両極を含み持つことによって、ある新たな段階をそれ自体志向しているからだ。弁証法的な両極として位置づけられているアレゴリーの二義性はまた、本来性からの「滅び・衰退」という時間的過程がいわば凝縮され(このことが「かよわさ」「脆さ」となつて現れる)、アレゴリーのうちに空間化されたものでもある。ベンヤミンが「自然史(Naturgeschichte)」と呼ぶ、「自然」の空間のうちに「歴史」の時間の流れがいわば凝固した形象(アレゴリー)のあり方は、無時間的・無空間的な神の世界から追放され、時間と空間という形式の中で事物が存在していくこの「歴史」の世界にありながら、この罪の世界のうちにある被造物が再び神の世界の中に救済されることを志向しているのである。

こういった展開において、図式的には三つの審級が考えられている以上、そこには二つの敷居が存在することになるだろう。一つは、理念の世界、神の世界からわれわれのこの世界へと越える途上にある敷居であり——例えば「言語精神の墮罪」や、神学的・歴史哲学的連関におけるアレゴリーの成立、広い意味での「神話」の連関の誕生——、そしてもう一つはわれわれのこの世界からの救済の連関に関わるものである。ベンヤミンが、言語の墮罪の連関、『暴力批判論』や『ドイツ悲劇の根源』で神話の連関について語るとき、あるいはアレゴリーを特徴的な表現様式とした一七世紀のドイツ・バロックの世界、一九世紀「高度資本主義」のパリにおける商品世界について語るとき、あるいは夢の迷宮に重ね合わされた都市、記憶の中の都市について語るとき、彼はわれわれのこの現象の世界、「歴史」のうちにある世界、罪にとらわれた世界がどのような世界であるのかを語りつつ、つねにこの二つの敷居のそれぞれの彼方を念頭においているといつてよいだろう。こういった二つの敷居のうち、二〇年代後半以降のベンヤミンの

テキストにおいてアクセントが置かれているのは——先にあげた「覚醒と眠りの間にある敷居」や「世界審判という敷居」にしてもそうだが——特に後者の、救済に関わる敷居であるように思われる。というのも、もともとわれわれにとつて問題となるのは、一つには、この現象の世界、歴史の世界、罪の世界のうちにあるわれわれ被造物が、どのようにして救済された世界のうちにもたらされることになるか、ということだからである。しかしそれとともに、ユダヤ主義にとつて本来描くことのできない救済された後のヴィジョンが——例えばカフカにおいては、この歪められ不潔さに満ちた世界の中で、救済を求めながらも、それはさらに極端に歪められ、ずらされて、限りなく引き延ばされてゆくのに対して——この時代にベンヤミンがとつたマルクス主義的方向と重ね合わされることによつて、その方向での一定度の比較的明確な像を結んでゆくことになるからだ。

都市を語るベンヤミンのテキストの中に現れる「敷居」は(明示的でないものも含めて)、このようにして、しばしば「目覚め」と呼ばれるような、マルクス主義的色彩を帯びた「救済」に結びついている。しかし、そうであるとするならば、その敷居は、われわれが「そうした場所の傍らを毎日それとも知らず通りすぎている」として、それに気づいたときにも、(意味の重層性に関わる場合は別として)二つの世界の間を自由に行き来できるような場所となるわけではない。ベンヤミンのまなざしにおいては「パサー・ジュ」がまさに「通過儀礼(rites de passages)」の場として映っていたように、<sup>25</sup>異なる世界への入り口は、その「敷居」を越えた最初の瞬間にのみ感じられるものなのかもしれない。ちょうどベンヤミンが、少年期にシナゴーグでの礼拝に遅れたとき、取り残され遅れてしまったという絶望的な感情につづく、紐帯から解き放たれた快感によつて「性の目覚め」を感じたと

きのように。<sup>26</sup>

しかし、その境界が都市の中である空間的形態をとるとすれば、ベンヤミンにとって、何をもつてそれは「敷居」と呼ばれるような境界を越える形式の場となりうるのか。門、扉、敷居などは、社会的・文化的に意味分節された異なる空間間の境界を形成する形象として、もともとその機能にふさわしい空間的形態をとつて都市のうちに存在している。そのため、なぜそれらの形象が「敷居」となりうるのかという問いは、自明のことから向けられた問いのようにしか見えなかもしれない。しかし、例えば玄関の呼び鈴が鳴るといふことがひとつの「敷居」を形成し、<sup>27</sup>さらにいえばそれがこの現象の世界の中から越えてゆくものにつながっているとするれば、時間・空間を分割するそのベルの音は、この現象の世界の中で他の現象たちとどのように異なっているのだろうか。あるいは、ある事物が重層的な意味・イメージの結節点になるとすれば、その事物はどのような点においてこのわれわれの世界の中の他の事物と異なっていることになるのだろうか。

### 3 想起 (Eingedenken)

『ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて』は、ベンヤミンが記憶をめぐる理論についてもっとも集中的に取り上げたテキストの一つであるが、ここで現れる「想起 (Eingedenken)」<sup>28</sup> という特殊な概念は、アレゴリーの理論連関を通じて、密やかに「敷居」の理論連関につながっている。『いくつかのモティーフ』は、ボードレールの『悪の華』が、それまでの抒情詩受容におけるものとはまったく変化した読者の経験の構造、つまり「大工業時代の不毛で眩惑的な経験」<sup>29</sup> に対応したものであるとい

う前提のもとに、『悪の華』をそういつた新たな経験の構造（「ショック体験」）において成立した抒情詩として分析していく。<sup>30</sup> しかし、こういった論の展開を基本的にもちつつも、『いくつかのモティーフ』は、「ショック体験」に對置される「伝統」や「経験」<sup>31</sup> の連関が、単に乗り越えられべきものとして片付けられてしまふのではなく、むしろ「ショック体験」に対する補完的な要素として、『悪の華』での詩人の経験のうちにとともに組み込まれていくという側面ももっている。この側面、つまり「伝統」「経験」の連関が『悪の華』のうちに組み込まれていくことに関わっているのが、Eingedenken である。ベンヤミンは『悪の華』の最初の部分をなす「憂鬱と理想 (Spleen et idéal)」という標題について、「理想は想起 (Eingedenken) の力を授け、それに対し憂鬱は秒の群れを招集する」<sup>32</sup> という解釈を与えているが、それはまさに右に述べたような「経験」と「ショック体験」の對置的な関係に對照している。

『悪の華』を構成するとされるこれら二つの要素のうち、「経験」「想起 (Eingedenken)」に関わるものをベンヤミンは「万物照応」<sup>33</sup> と関連づけている。「万物照応」<sup>34</sup> について触れている箇所ではベンヤミンが特に強調していることはまず、いわば原初的な自然と言葉の中でさまざまな感覚が相互に響きあうものとして描かれた「万物照応」<sup>35</sup> が、「礼拝的 (kultisch)」な要素を含むものであること、そして「体験」ではなく「伝統」の領域に結びつく「経験」の概念に関わることである。(このことは、ベンヤミンの概念配置以前に、そのようなものとして理解することができるだろう。) ボードレールのソネット〈万物照応〉<sup>36</sup> のうち最初の八行をテキストのうち引用した後、ベンヤミンは次のように続ける。「ボードレールが万物照応<sup>37</sup> ということで考えていたのは、危機に對して確固たるものであ

うとする、ひとつの経験であったと言つてよい。この経験は、礼拝的なものの領域においてのみ存在しうる。」<sup>33</sup> ここで言及されている「危機」とは、従来の抒情詩がそれによつて存立の基盤を失つてゆくことになつた「大工業時代」、「群集」の時代の状況、ボードレーが「近代人としてその証人となつた崩壊」(p. 638)であるであるが、「万物照応」は、そのような「近代」の「体験」を前にして、それとは反対に深く「伝統」と「経験」の領域、そしてまた「礼拝的」な領域に根ざしたものと位置づけられている。ちなみに、『いくつかのモテーフ』における「経験」と「体験」という対概念は、『複製技術時代の芸術作品』における「アウラ」の連関と非アウラの断片性(「モンタージュ」という対置関係に重なり合つており、いうまでもなく「礼拝的」という言葉はその連関にもつながっている。複製技術論は、基本的には「技術的複製可能性の時代」における芸術と知覚のあり方に焦点を定めながらも、「アウラ」を単に過去のものとして切り捨てるのではなく、むしろ「アウラ」への強い想いをつねに見え隠れさせている。それとちよつど同じように、『いくつかのモテーフ』でも、基本的には「シヨック体験」によつて成立するような新しい抒情詩のあり方を示しながらも、それを一方とする両極が——「憂鬱と理想」という標題を自分自身の概念配置の場に組み替へることによつて——ボードレーの世界を構成していることをベンヤミンは強調しているのである。

「万物照応」という詩的体験が「アウラ」の連関に結びつくものであるということとは理解されやすい事柄であるにせよ、しかしそれがなぜ「想起(Eingedenken)」と結びつくのか。このことはベンヤミンの歴史や時間をめぐる思考と関わっている。ベンヤミンは、「ボードレーにおいて時は奇妙な仕方で分割されており、ただ少数の特異な日々のみが姿を現すのです。

それは重要な意味をもつ日々です」というブルーストの言葉を引用した後、<sup>34</sup> 次のように続けている。「この重要な意味をもつ日々(Bedeutende Tage)というのは、ジュヴェールの言葉で言えば、完成する時の日々である。それは想起(Eingedenken)の日々である。そこにはいかなる体験のしるしもない。この日々は、その他の日々と結びついてはいない。むしろ時から突出している。それらの日々の内容をなすものを、ボードレーは万物照応という概念に定着した。この概念は〈現代の美〉の概念とじかに隣り合っている。」<sup>35</sup> 『歴史の概念について』での「均質で空虚な時間」や「歴史の連続」への批判によつて知られているように、ベンヤミンはこの現象の世界における単なる時間の流れ、そしてその意味での歴史(「純粋な歴史」)のうち何の救済の可能性も見えない。救済への「跳躍」の可能性を秘めているのは、この単なる時間の流れのうち存在しながらも、いわば時間・歴史を一点に凝縮したかのような瞬間(「現在時(zeitlich)」や空間的形象(「自然史」)である。ベンヤミンがブルーストの言葉において反応した「重要な意味をもつ日々」、そしてそれを言い換えた「想起(Eingedenken)」の「日々」とは、まさにそのような歴史・時間が凝縮された瞬間である。ボードレーにおいて「時は奇妙な仕方で分割されて」いるというブルーストの言葉に対して、ベンヤミンが特別な注意を向ける場合、彼が意図しているのは、ある時間の流れを単に切り分けるということでは決してなく、単なる時間の進行の中で、例えば(ブルーストが言及しているように)「もしも、ある宵」という詩の言葉となつて現れ出てくるような「重要な意味をもつ(Bedeutend)」瞬間、他の均質に流れる時間から突出して存在する瞬間があるということである。「想起(Eingedenken)」とは、こういった単なる時間の流れ、「純粋な歴史」において突出した特別な瞬間として存在する

「重要な意味をもつ日々」が、現象の世界、歴史の世界となる以前の理念の世界、神の世界を指し示すことと考えることができるだろう。「万物照応は想起(Eingedenken)のデータである。それは歴史的(historisch)なデータではなく、前史(Vorgeschichte)のデータである。」<sup>36</sup> 時間の流れやある展開においては過去のもの、それ以前の事象へと立ち帰る行為としての「想起(Eingedenken)」によつて想起起こされているもの(「データ」、「それらの日々の内容をなすもの」)は、「万物照応」という詩的体験のなかで感じ取られたいわば原初的な自然と言葉の世界である。しかし、それはこの単なる時間の流れの中の世界、「歴史的(historisch)」な世界におけるある特定の過去ではなく、まさに「歴史」の「前」にある世界である。しかし、「想起(Eingedenken)」はただ単にさういった根源を想起こす行為であるだけではなく、そのような根源を指し示すものとして歴史の世界のうちに突出して存在する瞬間という断片、あるいは「歴史哲学テーゼ」の表現によるならば、「歴史の連続を打ち砕いて取り出した」ような「現時(Zeizeit)」<sup>37</sup>の断片を引用し、——「後史」となるものへと——新たに構成する歴史の行為なのである。だからこそ、ベンヤミンにとつて「歴史は構成の対象」であり、そしてその意味において、「重要な意味をもつ日々」が「完成する日々」と言い換えられているのである。

こういった「前史」を「想起」するモチーフを、ベンヤミンは〈万物照応〉と並んで〈前世の生〉と題されたソネットのうちにも見ている。このソネットのほうがその題名自体によつてさらにはつきりと「想起」の対象を指し示しているかもしれない。「祝祭日を重大で意味深いものにするのは、前世の生との出会いである。」祝祭日もまがいなくある伝統の連関を指し示すものであるが、これも暦の中で他の日々とは異なつた「重

要な意味をもつ日々」であり、その意味で歴史の構成の対象となる。「歴史の連続性を打ち砕いてこじ開けようとする意識は、行動の瞬間にある革命的な階級に特有のものである。フランス大革命は新しい暦を導入した。一つの暦が始まるその最初の一日は、歴史の低速度撮影という意味合いを担っている。そして、祝祭の日——それは想起(Eingedenken)の日にほかならない——として繰り返し回帰するのも、根本的には、これと同じ日なのだ。」<sup>38</sup> 「暦」は、一年の時間の流れを均質に分ける思考につながっているようにも見える。しかし、ベンヤミンにとつて(時間を均質に分ける「時計」に対して)暦はむしろ「重要な意味をもつ日々」が現れる場なのである。「暦は、ヨーロッパでは百年来というもの、もはやどんかすかな痕跡すら感じさせることもないかに見えるある歴史意識の、その記念碑なのである。」

先の引用の中でもう一つ興味深いのは、「歴史の低速度撮影」への言及であるが、このこともまさに「重要な意味をもつ日々」としての「想起(Eingedenken)の日々」の特質にかかわっている。低速度撮影を行ったフィルムを映写すると、実際の時間の流れよりも速い速度で人物が動き、事が変転してゆくが、このタイムスパンをきわめて長いものにするならば、そこでは歴史の推移がきわめて短い時間のうちに凝縮されているかのように感じるようになるだろう。『パサージュ論』には次のようなメモが残されている。「パリの市街地図から一本の刺激的な映画を作り出すことができるのではあるまいか。パリのさまざまな姿をその時間的な順序に従つて展開していくことによつて、街路や目抜き通りやパサージュや広場のここ数世紀における動きを三〇分という時間に凝縮することによつてそれができるのであるまいか。それに、遊歩者が行っていることも、まさにこれ

以外のなにものでもないのである。」<sup>39</sup> 単なる時間の流れの中に「重要な意味をもつ日々」や「現在時 (Jetztzeit)」として存在する特別な瞬間は、ちょうど「自然史」が「歴史」という時間性の「自然」という空間性への凝縮であるように、歴史の時間の流れが一点に凝縮した瞬間である。このように考えるとき、時間の流れの中に突出して存在する「重要な意味をもつ日々」とならんで、この歴史の世界の単なる空間の広がりの中に、いわば「重要な意味をもつ場所 (bedeutende Orte)」として存在する空間的形象を考へることもできるだろう。それがまさに「自然史」としてこの世界のうちに存在するアレゴリー的形象である。ベンヤミンにとっての「敷居」とは、彼の歴史主義批判における表現を転用するならば、いわば「均質で空虚な空間」のうちに、つまり「空間の連続」によって特徴づけられる場のうちに存在する「重要な意味をもつ場所」の一つであるともいつてよいだろう。

とはいえ、われわれははじめからこの空間を均質なものとしてとらえていたわけではなく、むしろ時間の流れにおける「暦」と同様に、もともとは「重要な意味をもつ」ものによって世界をとらえていたといったほうがよいかもれない。「時計」によって時間を均質な流れとして等分に計測する技術が進展し、それによってわれわれの思考のあり方がますます「時間の強迫観念」<sup>40</sup> によって規定されていったと同じように、「地図」における空間表現も、人間の自然な空間表象に従ったもの(表象された距離・方向による絵地図)から、厳密に数値化され、例えば緯度と経度によってあらゆる地点を等質に指し示すことのできるシステムへと転換してゆくことにより、われわれが世界をどのように思い描くかが大きく変貌してきた。ベンヤミンが『第二帝政期のパリ』や『パサーージュ論』でも言及している、パリの番号制住所表記の導入もこういった世界把握の転換の一端を示している

る。ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』で概念的分節化に基づく哲学的思考を批判し、アレゴリーとして根源を指し示しつつ非連続的に存在する断片の構成という思考のあり方を方法論的に提起しているが、彼がベルリンやパリなどの都市を描く際に試みている歴史および空間の叙述のあり方は、まさにそういったアレゴリーの思考の圏内にある。

「憂鬱と理想」という標題のうちにベンヤミンが読み取ったボードレールの『悪の華』の二つの構成要素のうち、これまで「理想」に関係づけられた「想起 (Eingedenken)」のコンテキストのみを追ってきた。しかし、『悪の華』の基本的な方向を規定しているのはもちろんそういったアウラの連関ではなく、反対に「アウラの凋落」、「ショック体験」によって特徴づけられるような「現代の美」の連関、「理想」と対置される「憂鬱」の連関である。<sup>41</sup> 「秒の群れを招集する」<sup>憂鬱</sup>とは、時計によって刻まれる均質な時間のなかに、つまりこの世の生のうちにとらわれているという慰めのなさに起因するものである。つまり「理想」が、この時間性の支配する世界の中で、いわば時間が凝縮した「重要な意味をもつ時間」・「重要な意味をもつ場所」において、「想起 (Eingedenken)」によって指し示されるものであるのに対して、「憂鬱」はこの世界の時間性そのものにかかわっているといえる。だからこそ、「ボードレールが〈憂鬱〉と〈前世の生〉において、真の歴史的経験の引き裂かれた二つの部分を手にしているとすれば」<sup>42</sup> ということばによって、「憂鬱」と「理想」のあいだの両極的な時間性のあり方が言い表されることになるのである。

ところが、このように「憂鬱と理想」は本来対極的な関係であるにもかかわらず、ベンヤミンは「憂鬱」を次のように位置づけている。「憂鬱においては時間が物化される。一分二分が人間を雪片のように被ってゆく。この

時間は、無意思的記憶の時間と同様、歴史を持たない。しかし憂鬱スプリーンにおいては時間感覚が不自然に鋭敏になる。一秒ごとに、そのショックを受け止めるために、意識が動員される。／時間の計算は持続性よりも均等性を重んじるが、それでもやはり自分の中に異質で目立つ断片を残しておくずにはいられない。<sup>43</sup> つまり、「憂鬱スプリーン」においても「想起 (Eingedenken)」の「日々」と同様に、秒を刻んでゆく均質な時間のなかで「物化され」、「雪片」のように堆積し、「異質で目立つ断片」となるような、時間の空間的形象への凝縮が生じてゆくことである。この物化された時間は、無時間的な「理想」と結びついている「無意思的記憶の時間」と同じように、均質な時間の流れの中に存在しつつも、いわば凝固することによって流れなくなってしまう(「歴史を持たない (geschichtslos)」。時間である。そのような時間性が空間化した形象とは、ベンヤミンにとつて、歴史の世界のうちに「自然史」として存在するアレゴリーにはかならない。ということとは、「憂鬱スプリーン」の中で時間の流れから析出したものは、「想起の日々」として、「重要な意味をもつ日々」として、時間の流れから突出したものと同じなのだろうか。少なくともベンヤミンの把握に従うかぎり、〈憂鬱スプリーン〉や〈空虚を好む心〉と〈万物照応コレスポンゲン〉や〈前世の生スプリーン〉が、対照的な性格を示していることは明らかである。このように対照的な詩のうち、時間が凝縮した空間的・時間的形象という特質が同じように位置づけられてゆくことになるのは、アレゴリーがもともと有している両極性に由来する。アレゴリーは一方で、それ自体「根源」、「前史」を指し示すものとして、この歴史の世界の中で救済の可能性を秘めた形象となつて存在している。しかし他方では、墮罪によつて神の世界からこの歴史の世界へと放逐され、あくまでも罪の連関に囚われた形象でもある。「憂鬱スプリーンと理想」はつまり、この歴史の世界と理

念の世界の対置関係を指し示すとともに、アレゴリーの両極的な位置づけの表現ともなつていえるということができよう。

この二つの側面は、互いを前提としつつ、ベンヤミンのテキストの中でさまざまなヴァリエーションとなつて姿を現している。ボードレー論の連関において「憂鬱スプリーン」が、例えばブランキやニーチェにおける永遠回帰のテーマにかわりながら、「新しいもの」であり、かつ「つねに同じもの」である「商品」の世界を扱うことによつて、このわれわれの世界——歴史の世界、現象の世界、罪の連関にある世界——に焦点を当てているのに対して、「理想」という言葉をとつてここで現れたもう一つの要素は、そういった歴史の「前」の根源的な世界につながつてゆくことによつて、この歴史の世界から救済された、歴史の「後」の神の世界をも指し示している。「想起 (Eingedenken)」というきわめて特殊な言葉は、それが用いられるコンテキスト(物語論、プルーストの記憶論、歴史概念等)によつてさまざまな色合いを帯びることになるが、この概念を根本的に規定しているのは——物語論や記憶論の異なるコンテキストにおいても「想起 (Eingedenken)」の連関で「礼拝 (Ehre)」や「祝祭日」が共通して言及されているように——なによりもこれが根源を指し示していることである。しかしながら、そのことを前提としつつも、『歴史の概念について』では「想起 (Eingedenken)」におけるアクセントは、むしろ「後史」へと向かう救済の連関に置かれているように見える。

時間がその胎内に何を宿しているのかを時間から聞きだした占師たちは、間違いなく、時間を均質なものとしても空虚なものとしても経験してはいなかった。このことをありありと脳裡に思い描ける者はおそ

らく、過ぎ去った時間が想起 (Eingedenken) のなかでどのようにに経験されたかについても、はつきりとわかることだろう。つまり、まったく同じようである。周知のように、未来を探ることはユダヤ人には禁じられていた。律法と祈祷は、その代わりに彼らに想起 (Eingedenken) を教えている。占師に予言を求める人びとが囚われている未来の魔力から、想起はユダヤ人を解放した。しかしそれだからといって、ユダヤ人にとって未来が、均質で空虚な時間になったわけではやはりなかった。というのも、未来のどの瞬間も、メシアがそれを潜り抜けてやってくる可能性のある小さな門だったのだ。(補遺 B) <sup>44</sup>

シヨールムはこのテーゼに言及する際に、ベンヤミンの「メシア的理念」がエルンスト・ブロッホに由来すると考えることほど誤ったことはないと思ふながら、この「メシア的理念」と並ぶユダヤ的カテゴリーとして「想起 (Eingedenken) の理念」をあげている。<sup>45</sup> ブロッホからの影響を否定するシヨールムの言葉が「想起 (Eingedenken)」までも念頭に置いたものであるかはともかくとして、ベンヤミンにおけるこの概念は明らかに、過去のものの中に潜む未来を指し示す力であり、かつ人間的なものと神的なものとの神秘的合一の場でもあるブロッホの「想起 (Eingedenken)」の概念ときわめて密接な関係にあるといえるだろう。<sup>46</sup> ベンヤミンは『パサーージュ論』の初期の草稿の中で「目覚め」を「想起 (Eingedenken) の弁証法的、コペルニクスの転換」と位置づける言葉の後にブロッホの名を記しているが、<sup>47</sup> その「コペルニクスの転換」についてベンヤミンは次のように説明している『歴史を見るにあたってのコペルニクスの転換とはこうである。つまり、これまで「既存」 (das »Gewesene«) は固定点とみなされ、現在は、手探りしなが

ら認識をこの固定点へと導こうと努めているとみなされてきた。いまやこの関係は逆転され、既存が弁証法的転換の場に、覚醒した意識の突然の出現の場になるべきなのである。政治が歴史に対する優位をもつようになる。さまざまな事実なことからは、たつたいまわれわれにふりかかったものとなる。そして、その事実的なものを確認することは想起 (Erinnerung) の仕事である。実際、目覚めとは、こうした想起 (Erinnerung) のもつとも模範的なケース、つまり、われわれがもつとも身近なもの、もつとも月並みなもの、もつとも自明なものを想起する (erinnern) ことに成功するよいうなケースである。」<sup>48</sup> かつては Erinnerung と Eingedenken は実質的にほぼ同じ意味を持つものとして用いられていたが (これについては後で再びふれる)、とりあえずそのことを前提としていえば、ここでの「コペルニクスの転換」は二つの事柄をさしているといえるだろう。一つは、過去の出来事(「既存」) はこれまで変わることのない事実としてとらえられ、われわれの認識は過去の事実に向かうことしかなかったのに対して、新しい歴史意識においては、その過去の出来事はそのような「固定点」ではなく、むしろ認識が転換する場となるということ、そしてもうひとつは、現在のわれわれの認識は過去に向かうのではなく、その出来事がとらえられている今現在という時点で、その出来事において認識の転換が起こることによって、われわれの認識はむしろ未来へと向かうことになるということである。「過ぎ去ったことがらを歴史的なものとして明確に言表するということとは、それをへ実際にあつた通りに」認識することではなく、危機の瞬間にひらめくような想起 (Erinnerung) を捉えることを意味する」<sup>49</sup> という「歴史哲学テーゼ」の中の一節は、この意味において理解することができるだろう。

しかしこれらの箇所では、Erinnerung と Eingedenken がしばしばあまり一貫性のないまま用いられているように見えることが、われわれ読者を混乱させる。例えば、「コペルニクスの転換」を説明するテキストに続くパサージュ論の断片には、「既在を夢の想起 (Traumerinnerung) において経験すること! —— ということはつまり、想起 (Erinnerung) と目覚めはきわめて密接な関係にある。すなわち、目覚めは想起 (Eingedenken) の弁証法的コペルニクスの転換なのである」<sup>50</sup> という表現も見られるが、ここでも二つの言葉はほとんど言い換えのように用いられている。このことはおそらく次のように考えることができるのではないだろうか。ベンヤミンの思考がいかにか神学、理念論、歴史哲学さらにはマルクス主義の理論的バックグラウンドによって支えられたものであれ、彼が直接の対象として取り上げているのは、『パサージュ論』にせよ、ベルリンを語るテキストにせよ、この世界の中のごく日常的な事物である。Erinnerung というごく日常的な言葉は、まずそのような日常的な経験を指し示している。この Erinnerung は、過去のある出来事を思い出す行為そのものであるとともに、また思い出された内容(記憶)でもある。そのような記憶としての Erinnerung は、過去の出来事を思い出すという行為によって獲得することのできるものであるが、そのようにして手にした Erinnerung は、現在のうちにあるわれわれにとってある時間的な流れが凝縮された像、「それが認識可能な〈いま〉、稲妻のようにひらめく過去の像」<sup>51</sup> として存在する。「夢の想起 (Traumerinnerung)」とは「既在」と同様に、現在のうちにあるわれわれが手にしている像なのである。その像においてある認識の転換が起こるとき、過去に生じた出来事は、「たつたいまわれわれにふりかかったもの」として、現在のわれわれにとって新たな様相を呈する。こういった意味にお

いて、Erinnerung も転換を遂げた認識によって未来を志向する特質を持つことになるのだが、基本的には日常的な行為として過去を「思い出すこと」にアクセントが置かれているといえるだろう。またそれとともに、「思い出されたもの」がこの日常の時間の世界のうち凝縮した像として析出することでもある。

それに対して、Eingedenken は単なる日常的な過去の出来事ではなく——「祝祭日」がベンヤミンにとってそのようなものとして考えられていたように——ある根源的な事態に遡及する。また、Eingedenken は思い出される内容そのものではなく、ある「重要な意味をもつ」日々や空間的形象が指し示す「根源」につながるうとする行為である。ベンヤミンにとってそのような「過ぎ去ったものへの虎の跳躍」<sup>52</sup> は、「歴史の連続を打ち砕いて取り出す」こと、つまりこの歴史の世界からの救済となるがゆえに、Eingedenken という言葉において(例えば先に引用した『歴史の概念について』のテーゼ補遺 B に見られるように)「前史」の連関にある「根源」よりもむしろ「後史」へといったるための「救済」にアクセントが置かれることにもなりうる。『いくつかのモティーフ』では、この Eingedenken の概念はまずプルーストの記憶理論との連関において現れるため、彼の「無意思的記憶」と結びつけて理解されるかもしれない。しかし、「無意思的」であるという記憶の様式そのものが Eingedenken を規定しているのではない。「無意思的」であることが問題となるのは、そのような記憶が——「万物照応」<sup>コレクティヴ</sup>における体験や「前世の生」の記憶がまさにそうであるように——ある無時間的な「根源」の領域に関わるものであるからだ。先に引用した「歴史哲学テーゼ」補遺 B の異稿で、ベンヤミンは Eingedenken を「歴史についての神学的観念の精髓」<sup>53</sup> と位置づけているが、彼にとって

記憶をめぐる連関、それとともに都市を語る連関の根幹にあるのは、あくまでもユダヤ神学的な歴史哲学なのである。

そういった「根源」や「救済」の連関は、繰り返すことになるが、例えば「われわれがもつとも身近なもの、もつとも月並みなもの、もつとも自明なものを想起すること」といったきわめて日常的なできごとのうちには宿されている。そうした想起のもつとも模範的なケースとされる「目覚め」や、その前段階としての「眠り」や「夢」も、比喩であると同時にそのような日常的な出来事そのものでもある。同じように、きわめて日常的な都市の中の事物のうちに、「根源」へと遡及することによって救済を指し示す連関が宿されている。異なる二つの世界の境界としての「敷居」は、事実的なもの、現象的なものと神学的なもの、歴史哲学的なものが重なり合う場であると同時に、「メシアがそれを潜り抜けてやつてくる可能性のある小さな門」として、都市の中の空間をそれと知られることなく満たしている。<sup>54</sup> 過ぎ去ったものが現在のうちに凝固した夢の像、記憶の像——意志的に甦らせたもの、そして意識のはるか奥底である無時間的なものにつながっているもの——は、こういった小さな門である。記憶の像となつてあるいはその物質性そのものによつて過去の時間を現在のうちに宿している都市の形象たちも、こういった小さな門である。都市の中を歩くということは、これらの門を通じてつながっている異なる世界をかすかに予感しつつ、それらの世界が織りなすテクスチュアの中に入り込んでゆくことである。

- 1 「一方通行路」、『ベンヤミン・コレクシオン3』ちくま学芸文庫、一九九七年、二九頁。(Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band IV, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 90. 以後、この著作集からの引用はローマ数字による巻数とアラビア数字によるページ数で示す。)
- 2 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリーの思考』人文書院、二〇〇三年参照。
- 3 『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』、『ベンヤミン著作集6 ボードレール』晶文社、一九〇年、二九頁(1, 59)。(二部訳を変更)
- 4 『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』、『ベンヤミン著作集6 ボードレール』二五—二五七頁(1, 602-604) 参照。
- 5 「方通行路」、『ベンヤミン・コレクシオン3』二二—二二頁 (IV, 86)。
- 6 「方通行路」、『ベンヤミン・コレクシオン3』一九頁 (IV, 85) 二一—五四頁(IV, 102-104) 参照。
- 7 「敷居」をめぐる思考連関については、とりわけヴィンフリート・メニングハウス『敷居学』(Winfried Menninghaus, *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 26-58) 参照。
- 8 『ベンヤミン・パサージュ論1』岩波書店、一九九三年、一九—一九五頁(V, 150-152) 参照。
- 9 『パサージュ論1』二六九—二七〇頁(V, 139 [C2a.3])。(一部訳を変更)
- 10 『パサージュ論1』一七三頁(V, 141 [C3.3])。(一部訳を変更)
- 11 『パサージュ論1』二六三頁(V, 135 [C1a.2])。(一部訳を変更)
- 12 『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』への「地下的・冥界的(chthonisch)」という語の概念連関については、山口『ベンヤミンのアレゴリーの思考』二六—二八頁参照。
- 13 『パサージュ論1』一七三頁(V, 140 [C2a.1])。(一部訳を変更)
- 14 メニングハウス『敷居学』六八頁。(Menninghaus, *Schwelkenkunde*, p. 43.)
- 15 「シュルレアリスム」、『ベンヤミン・コレクシオン1』四九五頁(II, 296)。
- 16 「カール・クラウス」、『ベンヤミン・コレクシオン2』五三三頁(II, 348)。
- 17 メニングハウス『敷居学』四二—五〇頁(Menninghaus, *Schwelkenkunde*, S.29-33.) 参照。
- 18 「方通行路」、『ベンヤミン・コレクシオン3』二二頁(IV, 138)。(一部訳を変更)
- 19 山口『ベンヤミンのアレゴリーの思考』二四—二二二頁参照。
- 20 V, 147. 邦訳『パサージュ論1』一八四頁では「境界線論」という訳語が使われている。そもそも「敷居」という日本語は「Schwelle」に対して比喩的な転用度が高らかに低く、建物の敷居の連想から離れることができないため、これに対して「学」という言葉をつけることは、おそらくドイツ語における以上に奇異な印象を与えることになると思われる。しかし、「敷居(Schwelle)」と「ゲーターム」の一貫性を重視する立場から、Menninghaus, *Schwelkenkunde*

- の翻訳者である伊藤秀二氏の表現を踏襲して、ここでも「敷居学」という言葉を用いることにしたい。
- 21 『「パサージュ論」』一八四頁(V, 147[5a,2])。
- 22 『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』、『ベンヤミン著作集6 ボードレール』三三—三四頁(I, 585-586) 参照。「近代を最終的に、もともと内奥から古典古代に結びぎざなは、このかよわざなのだ。」
- 23 山口『ベンヤミンのアレゴリーの思考』二二—二三頁、メニングハウス『敷居学』九二—九三頁(Meninghaus, *Schwellenkunde*, S.54-55.) 参照。メニングハウスは、「革命的解放およびメシア的な行為(救済)の時間構造に関する彼「ベンヤミン」の哲学」と「従来の歴史哲学に特徴的な三段階説」との違いを、後者が幸福な原始状態から離反した長い否定性の期間から「漸進的進歩」によって未来のユートピアに達すると見ているのに対し、ベンヤミンにおいてはその否定性の時代は単なる「衰亡の時代」(V, 57)ではなく、ある革命的な「虎の跳躍」(I, 70)によって乗り越えられるということ、またそれは事実上いつでも可能であるということのうちに見ている。ベンヤミンの基本的な思考のあり方に対して「三段階的」という言葉をもちいる場合、こうした差異が念頭に置かれるのはもちろんのこと、とりわけ本文で述べたような三段階的思考のいくつかの系列が複合的に重なり合ったものであることが意図されている。
- 24 「言語一般および人間の言語について」、『ベンヤミン・コレクション』二九頁(II, 153)。
- 25 「門は通過儀礼と関連している。」(『パサージュ論』3 六四頁(V, 521[5.1]) 「これらの門——パサージュの入り口——は、敷居だ。」(『パサージュ論』一七四頁(V, 142[3.6]) メニングハウス『敷居学』九頁(Meninghaus, *Schwellenkunde*, p. 8) 参照。
- 26 「一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代」、『ベンヤミン・コレクション』三六〇—六〇二頁(V, 251) 参照。
- 27 「ベルというものは専制的な脅威をもって住まいの上に君臨するものだが、この専制的な脅威にしても同様に、敷居の魔力からその威力を手に入れる。」(『パサージュ論』一七四頁(V, 141[3.5])
- 28 *Eingedenken* という言葉に対してどのような日本語を用いるかということは、おそらく訳語の選択に関して日本のベンヤミン(あるいはブロッホ、シヨールム、アドルン)研究者が最も頭を悩ませる問題の一つである。*Eingedenken* は後に述べるような意味である程度 *anamnesis* につながる概念であるので、ここではとりあえず「想起」という言葉を並べることにしたが、原語の持つ力があまりにも強力であるため、その訳語にもとのドイツ語を添えている。また *Erinnerung* は、ブルーストの「意思的記憶」に関わる概念として用いられる場合には「回想」と訳してもよいだろうが、本稿では *Eingedenken* とほぼ同じ意味で用い
- られた概念のみが取り上げられている。その場合には *Eingedenken* と同じく「想起」と訳し、ドイツ語を付記した。また、*Gedächtnis* はブルーストおよびフロイトの連関から「記憶」の語を用いることにした。それとともに(ベンヤミンの場合もそうであるが)これらすべての上位概念としても「記憶」という言葉を用いている。
- Erinnerung* や *Gedächtnis*、そして *Eingedenken* とどうきわめて特殊な言葉によってベンヤミンがどのような概念上の切り分けを行っていたのかという点については、彼が異なるテクスト間で厳密な一貫性を持ってこれらのタームを用いていないように見えるため、解釈に混乱を生じさせている。しかし、『いくつかのモティーフ』では、比較的概念上の一貫性が見られ、また「想起(*Eingedenken*)」の概念が決定的に重要な役割を果たしているの(2) (2)は主にこのテクストにおける概念の用い方に沿って論を進めてゆく。ちなみに、*Benjamins Begriffe* の「Erinnern」の項を担当した Detlev Schötker は、「ベンヤミンは、ブルーストとは異なり、おそらく *Eingedenken* の概念と結びつけることが可能であろう。Erinnern の意識的形式を、無意識的形式に対して切り分けていながら、これを理由に、*Erinnerung* と *Eingedenken* は区別されないとこの立場をとっている。(Cf. Michael Oltz, *Erdmud Wizsila* [Hrsg.], *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, p. 260, Anm.1) しかし、それではベンヤミンが *Eingedenken* というきわめて特殊な語によって強調しようとした概念圏がまったく切り捨てられてしまうことになる。
- 29 「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」、『ベンヤミン・コレクション』四三二頁(I, 609)。
- 30 「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」での記憶をめぐる諸概念、および「体験」と「経験」の概念については、久保哲司「後期ベンヤミンにおける解釈の理論——ボードレール論注釈(2)および(3)」高知大学学術研究報告第三九巻人文科学分冊一九九〇年、三八三—三九四頁、および一九九一年、二八三—二九五頁において詳細な分析が試みられている。
- 31 ベンヤミンのテクストにおいて「経験」という言葉は「体験」と明確に対置され「伝統」「アウラ」の連関にある概念として用いられる場合と、その意味での「経験」と「体験」の上位概念として用いられる場合が混在していることに留意する必要がある。本稿でもベンヤミンのテクストと同じように「経験」という言葉をこの二つの意味で用いるが、「伝統」「アウラ」の連関における「経験」概念の場合には、つねに括弧に入れて表記することにした。
- 32 「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」、『ベンヤミン・コレクション』四六四頁(I, 641)。
- 33 「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」、『ベンヤミン・コレクション』四六八頁(I, 638)。同じ内容を次のような表現でも言い表している。「本質的に重要なものは、万物照応が、礼拝的(*kultisch*)な諸要素を内包する経験概念を定着するということである。」(同

書四六〇頁(1, 638))

- 34 *ベンヤミン*が「Die Zeit ist bei Baudelaire auf eine befremdende Art zerfällt: nur wenige Tage tun sich auf; es sind bedeutende. So versteht man, warum Wendungen wie “wenn eines Abends” und ähnliches bei ihm häufig sind.” (1, 637) と訳しているブルーストのテクストの原文は以下のようになっている。*«Le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent; ce qui explique les fréquentes expressions telles que «Si quelque soir», etc.»*(Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1971, p. 628.) このブルーストのもとテクストからの翻訳によって、とりわけ前半部分にくつつかのアクセントの置き換えが生じている。ドイツ語では主語が「時」とされることにより、「時」に焦点が当てられることになるが、それ以上に顕著であるのは、「bedeutend」という言葉である。「notable」が「bedeutend」と訳されることによって、その特別な「日々」が他の時間と区別されるのがより内面的な重要性によるものとなるという点も指摘できるかもしれないが、何よりも重要であるのは、セミュロンによって独立した“es sind bedeutende”という言葉によって「bedeutende (Tage)」が決定的に強調されていることである。このアクセントの置き換えによって、これに続く*ベンヤミン*の論議が用意されることになるのである。
- 35 「ボードレールにおけるくつつかのモチーフについて」、『*ベンヤミン・コレクション*』四五九頁(1, 637-638)。(二部訳を変更)
- 36 「ボードレールにおけるくつつかのモチーフについて」、『*ベンヤミン・コレクション*』四六二頁(1, 639)。
- 37 「歴史の概念について」、『*ベンヤミン・コレクション*』六五九頁(1, 701)。
- 38 「歴史の概念について」、『*ベンヤミン・コレクション*』六六〇頁(1, 701)。
- 39 『*パサージュ論*』二六二頁(V, 135)。
- 40 「ボードレールにおけるくつつかのモチーフについて」、『*ベンヤミン・コレクション*』四五九頁(1, 637)。
- 41 先にあげた引用の中で「現代の美」の概念は、「*万物照応*」の概念とじかに隣り合っていると述べられていた(註35の引用参照)。「現代の美」は「憂鬱(Spleen)」の連関にある概念として、「理想(ideal)」の連関にある「*万物照応*」と両極をなすつつ、ボードレールの世界を構成する。
- 42 「ボードレールにおけるくつつかのモチーフについて」、『*ベンヤミン・コレクション*』四六六頁(1, 643)。
- 43 「ボードレールにおけるくつつかのモチーフについて」、『*ベンヤミン・コレクション*』四六五頁(1, 642)。
- 44 「歴史の概念について」、『*ベンヤミン・コレクション*』六六四—六六五頁(1, 704)。(二部訳を変更)
- 45 Cf. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, p. 33. (好村富士彦監訳『*ベンヤミンの肖像*』西田書店、一九八四年、四五—四六頁参照)
- 46 「プロットと*ベンヤミン*における *Eingedenken* の概念の親近性に関しては、次の論文からきわめて大きな示唆を得た。古川千家「プロットと*ベンヤミン*——作用史研究(上)——」愛媛大学教養学部紀要第二号、一九八九年、一七六—一九二頁、「プロットと*ベンヤミン*——作用史研究(下)——」愛媛大学法文学部論集人文科学編第三号、一九九七年、六五—九八頁、小田智敏「E・プロットと*ベンヤミン*——*Eingedenken* をめぐって」、『*ドイツ文学*』日本独文学会編、二〇〇一年、第二〇六号、二二—二三頁。
- 47 V. 1006. [F0, 7] ちなみにこの草稿はほぼ同じ表現のまま K1, 11 (V, 490) に書き換えられているが(新たにブルーストにおける *Eingedenken* への言及も加わる)「そこではプロットの名前は削除されている。本文で次に言及している「*コペルニクスの転換*」の説明があるのは、この書き換えられた K1, 11 にすぐ続く断片の中ということになる。
- 48 『*パサージュ論*』五一六頁(V, 490-491 [K1, 2])。
- 49 『*ベンヤミン・コレクション*』六四九頁(1, 695)。(二部訳を変更)
- 50 『*パサージュ論*』六一七頁(V, 491 [K1, 3])。(二部訳を変更)
- 51 I, 1243. (『歴史の概念について』の異稿。ほぼ同じ表現がテーゼ V に見られる。)
- 52 「歴史の概念について」、『*ベンヤミン・コレクション*』六五九頁(1, 701)。
- 53 I, 1252.
- 54 「歴史哲学テーゼ」補遺 B の異稿には、「その扉が動いている箇所の蝶番が、想起 (*Eingedenken*) である」という興味深い記述が見られる(I, 1252)。

## 〈越境〉する漱石・近代日本 『坊っちゃん』をめぐって

柴田勝二

### 1

夏目漱石の辿った軌跡のなかには、様々な〈越境〉が刻みつけられている。そこには幼少期からの家庭環境、職業的な位置、それに伴う生活の場所といった、私的な次元における空間の移動としての〈越境〉に、江戸から明治、大正、あるいは十九世紀から二十世紀という、日本と世界が経ることになる時間的な〈越境〉が折り重ねられ、さらにそのなかで押し進められていった、日本を含む世界の〈強国〉がおこなう空間的拡張としての〈越境〉が、そこに加わってくることになる。

誰もが知るように、漱石夏目金之助は江戸時代の最後の年となった一八六七年、つまり慶応二年に江戸（東京）で生まれたが、明治元年に当たる一八六八年に、夏目家の書生であった塩原昌之助の養子となり、明治九年（一八七六）に夏目家に戻ったものの、昌之助は籍を返さず、明治二年（一八八八）一月に復籍するまで、塩原金之助として生を送っている。しかし自伝的作品である『道草』（大正四）に描かれるように、夏目家に復籍した後も容易に養父塩原昌之助との関係を断ち切ることはできなかった。漱石が『吾輩は猫である』（明治三八〇九）を書いて文名を得た明治三九年（一九〇六）春頃から昌之助は漱石につきまとい始め、明治四二年（一九〇九）には度々金の無心によって漱石を苦しめている。『道草』の末尾にある「世の中に片付くなんてものは殆どありやしない」というよ

く知られた科白は、直接的には昌之助をモデルとする養父島田の執念深さに対する主人公健三の危惧を語っているが、ここには同時に比喩的な含意が込められている。すなわち断ち切ろうとしても容易に断ち切ることでできない因縁としての養父とは、日本が近代化の流れのなかで捨象することのできない〈前近代〉の残滓の比喩をなし、健三の抱く〈片付かない〉という感慨は、〈前近代〉から〈近代〉へとこの国が〈越境〉することの困難さを示唆するものにほかならないからだ。

この困難さは明治天皇の死による〈明治〉から〈大正〉への移行を契機として、あらためて漱石の実感するものとなっていたかもしれない。『道草』の前年に書かれた『こゝろ』（大正三）の結末に見られるように、漱石が明治という時代の終焉に、日本に訪れるべき転換を想定していたことは疑いない。この作品の「先生」が口にする「明治の精神」の内実についてはここでは限定しないが、いずれにしても先生を自死によって葬ることで、漱石が〈明治〉という時代からの脱却を仮構しようとしたことは否定し難い。先生と交わりを持った若い語り手の「私」は、先生の生きなかつた新しい時代を担うことが期待される存在であり、だからこそ先生は明治という時代とともに自己の生を終えるに至る経緯を綴った長い遺書を彼に託したのである。しかし時間的に十数年遅れてやって来ることだけで、未曾有の新しい世界が享受されうると漱石が考えたのではもちろんない。『こゝろ』

ろ』と『道草』を並列させると、そこには日本の進み行きに対する漱石の苦い認識がこぼれ出ていることが見て取れる。つまり『ころ』において、漱石は先生の自死とともに明治という〈古い時代〉と決着をつけたはずであつたにもかかわらず、次作においては養父に託された〈古い時代〉の残滓が容易に〈片付かない〉という感慨がモチーフをなしているのである。

『道草』から『ころ』を照射すれば、『ころ』で示唆された〈明治〉という時代の終焉は、むしろありうべき可能性として仮構されたヴィジョンであつたことが分かる。そして〈明治〉が〈前時代〉として葬られ、「片付く」までに相当な時間を要するであろうことは、この作品の設定に注意深く盛り込まれている。つまり松澤和宏もその蓋然性を付度する<sup>1</sup>ように、『ころ』の「上」を書き始めている「私」の時間的な居場所は、おそらく作品の執筆時である〈大正三年〉ではない。この作品の語り手が、先生と交わりを持っていた頃には独身であつたのが、「上」を書いている時点では「子供」を持つていることについては、小森陽一や秦恒平が「私」と先生の「奥さん」との間に生まれるであろう情交を想定する論考や戯曲を書き<sup>2</sup>、議論を呼び起こしたが、むしろこの変化は、明治天皇の死去と『ころ』の執筆の間にある以上の時間が、先生の死と「上」の語り出しの間に流れていることを物語っている。『ころ』は明治天皇の死去から三年後に発表され始めているが、「上」の語り手としての「私」の上には、それをかなり上回る時間が流れていると考えられる。それを端的に示唆するものが、この時点で「私」が持っている「子供」の存在なのである。おそらくそれによって暗示される時間の長さに、漱石は明治天皇の病死とそれにつづく乃木希典の殉死、および先生の遂げる自死という三つの〈死〉によつて表象される〈明治〉の終焉を、距離を置いて回顧しうるまでに要

される道程の長さを込めようとしたのであろう。

そう考えれば、『ころ』と『道草』の基底にある漱石の時代への認識に、明確な連繋があることが分かる。江戸——明治——大正という進展のなかで、日本が物質文明と国際関係において大きな変容を経験しながらも、容易に変わりえない層をほらみ、人びとの意識と生活の内実が〈前近代〉から〈近代〉へと真に〈越境〉することがいかに難しいかを漱石は十分に認識していた。逆にいえば、維新以降の日本に訪れた変化と移行が、それだけ激しいものだったということでもある。西洋文明の摂取による急速な近代化の趨勢が、それまで培われた文化的な堆積と齟齬をきたし、様々な混乱と不調和をもたらしたことは、多くの作家、思想家の批判するところとなつた。漱石の批判的言説としては、たとえば講演『現代日本の開化』（明治四四）において近代化の形を「外発的開化」と「内発的開化」の二つに分け、日本の明治期における流れが前者であつたと語られていることはよく知られている。けれどもここで漱石が問題にしているのは、日本が西洋という外部世界の働きかけを契機として、非主体的に国を近代化していったこと自体ではなく、むしろそれによつてもたらされた変化が、日本人の生活の連続性のなかに位置づけられないということである。「日本の開化は自然の波動を描いて甲の波が乙の波を生み乙の波が丙の波を押し出すやうに内発的に進んでゐるかといふのが当面の問題なのですが残念ながらさう行つて居ないので困るのです」と漱石は語っている。

ここで漱石が「困る」といつているのは、日本の開化が国民の意識の進展に「自然の波動」を描く形で進んでいないということである。注目すべきなのは、漱石が日本の開化の進展を、人間の意識の線的な運動性になぞらえて語っていることだ。漱石の思索における一つの特徴は、個人と国

家を支えるものを、ともに有機的な生命の流れのイメージによって捉えるところにある。それは同時代の思想であったウィリアム・ジェームズやベルクソンの言説に漱石が影響を受けていたことの結果として見なされる<sup>3</sup>。しかしジェームズにおいてもベルクソンにおいても、意識の流れは基本的に個人の同一性を支える条件として措定され、個人の生活史と国家の進展を類比的に連関させるという発想は漱石独自のものであるといつてよい。講演『文芸の哲学的基礎』（明治四〇）では漱石は、「私」とは「意識の連続して行くもの」の謂であると規定し、その上で「吾々の生命は意識の連続であります。さうしてどう云ふものか此連続を切断する事を欲しないのであります。他の言葉でいふと死ぬ事を希望しないのであります」と語っている。こうした、いずれも流れ、進んでいく連続性によって個人と国家の同一性が捉えられている。

興味深いのは、こうした複数の〈流れ〉の間にある齟齬やズレが、夏目漱石の個人史においても強く認められることである。漱石は初め漢文学を志したものの、大学予備門時代に時流に合わせるべく英文学に転じている。にもかかわらず、漱石が専門的な英文学にどうしても合一しない違和感を感じていたことは『文学論』「序」（明治四〇）で述べられるとおりである。そこに表白されるところによれば、漱石は漢文学を十分に味わうことができる反面、自身の職業的な領域となった英文学に対しては馴染めないものを感じ、そのため結局この二つの文学を異質な世界として考えざるをえないという認識に達したのだった。そこから日本、中国、イギリスといったローカリティーを越えた形での文学の原理を考察するに至ったわけだが、その基本的な理念を表現している、観念的な焦点と情緒的な焦点の融合を意味する「F + f」という図式についてはここでは言及しない。

重要なのは同じ言語表出として成り立っているものに対して、漱石が異質な距離を強く感じ取っているという事実である。それは外部の対象に対して、漱石が自己の同一性に強く合一してくるものと、そうでないものとの差異を鋭敏に嗅ぎ分けていたということにほかならない。

## 2

夏目漱石の生活史において特徴的なのは、そうした感覚を作動させる〈移動〉ないし〈越境〉の契機が、きわめて多様な形で折り重なっているということである。すでに触れた、夏目——塩原——夏目という、幼時から青年期にかけての〈家〉の移動と、漢文学から英文学への移動はその端的な例だが、勤務先の変化に応じて、二十代から三十代にかけて漱石は松山と熊本に居住の場所を転じ、さらに明治三十三年（一九〇〇）から三五年（一九〇二）にかけては、日本からイギリスへと生活の環境を大きく変化させることになった。そしてこの〈移動〉は、周知のように漱石に著しい違和感をもたらし、ノイローゼ状態へと彼を追いやらねばならなかった。さらにそうした努力によって得た英文学研究者としての居場所も、明治四〇年（一九〇七）四月に東京朝日新聞社に入社することによって放擲され、漱石は職業的作家としてまた別の居場所に〈越境〉していくことになる。

朝日新聞社への入社によって、漱石の個人的な生活史における移動には一応の終止符が打たれることになる。しかし漱石が身を置く日本は、日清、日露の二つの戦争後も〈移動〉と〈越境〉を止めることなく、中国、朝鮮等のアジア諸国を対象とした帝国主義的な侵略の志向のなかを進みつつける。看過することができないのは、こうした漱石における私的な次元

と国家的な次元における〈移動〉や〈越境〉が、イメージ的に融合しつつ漱石の作品群に表象されていることである。とりわけ活動や生活の場における様々な変化を生じさせていた時期に書かれた初期の作品には、しばしばこうした着想が前景化された形であらわれている。

その時漱石が取ることの多かつたのが、主人公を〈日本〉の寓意とし、その生活、行動における変化に、日本が近代において経つつある推移を重ね合わせて表現するという手法である。朝日新聞入社翌年に書かれた『三四郎』（明治四二）はその代表例の一つとして挙げられる。この作品の主人公である小川三四郎は、熊本から上京して東京帝国大学に入学するが、この〈地方〉から中央の〈都会〉への〈越境〉は、明らかに日本が進みつつある〈前近代〉から〈近代〉への移行を暗喩している。その端的なあらわれとして、列車に乗ってくる女性の肌が、九州から離れるにしたがつて「次第に白くなる」という変化が冒頭に記されている。もちろんこれは現実的な観察というよりも、東京に近づくにつれて〈都市化〉あるいは〈近代化〉の度合いが高まってくるという変化の比喩的な表出以外ではない。この作品のなかでは「白」は「光」の換喩としても機能する、文明化、西洋化を象徴する色彩としてあらわれる。そのため西洋科学の先端に関わっている野々宮は「光線の圧力」を研究している<sup>4</sup>のであり、一方高い見識を持ちながら市井に埋もれている広田先生は「偉大な暗闇」と評されるのである。三四郎自身は〈黒い〉世界から〈白い〉世界に移動した後も、最後までとまどいつつ主体的な行動者となりえないが、それが西洋化としての「開化」を十分に消化していない、明治四十年代の日本の状況を暗示していることはいままでもない。

一方『三四郎』の二年前の明治三九年（一九〇六）に発表された『坊っ

ちゃん』の主人公は、東京から松山と思しき四国の小都市へ〈越境〉していくものの、この〈越境〉は彼に「江戸っ子」という空間的な自己同一性を覚醒させ、一年もたたぬ内に彼は「不浄の地」としてしか見なされないこの地方都市を去つて、元の居場所に戻つてしまう。三四郎が熊本という出自の地に戻ろうという気を起こさないことと重ね合わせると、この『坊っちゃん』の展開には、漱石の〈地方〉に対するあからさまな差別意識が浮上しているようにも見られる。おそらく漱石は生活の場としての東京を愛していたが、生活者としての好悪の表明としてではなく、作中の虚構の要素として坊っちゃんの帰還を眺めれば、それは第一に坊っちゃんが単純明快な正義漢としての〈坊っちゃん〉であることの困難さを示唆するものにはかならない。坊っちゃんは〈松山〉（以下坊っちゃんが赴いた四国の都市をこのように表記する）の中学校を去つた後、教師の職自体から離れて、「街鉄の技師」になるのであり、この手記を綴っている時点ではすでに坊っちゃんは熱血漢の青年教師ではなくなっている。すなわちこの作品は、そこに描き出されている主人公が、「現実には存在しえぬ「妖精」」（江藤淳『夏目漱石』新潮社、一九七四・二）の如き存在であるという前提のもとに成り立っているものであり、叙述の構造そのものに、坊っちゃん的なものを相対化する要素がはさまれている。いままでもなく現実の夏目漱石自身は決して坊っちゃん的な人物ではなく、本人も『私の個人主義』（大正六）で認めているように、むしろ教頭の「赤シャツ」に近い輪郭を持っていた。そこから坊っちゃんがあくまで反現実的な虚構であることが見て取れるが、逆にいえばその虚構性にこそ、漱石が造形において託した現実世界に対する認識の方向性があらわれているはずである。

そしてそうした漱石の現実認識を寓意的に構図化した世界として『坊っ

ちやん』を捉える視点が近年複数の論者から出され、一つの流れをつくっている。そのなかでも興味深い論考として挙げられるのが小谷野敦の『坊つちやん』の系譜学（『夏目漱石を江戸から読む——新しい女と古い男』中公新書、一九九五・三、所収）であろう。ここで小谷野は坊つちやんを江戸幕府の瓦解とともに滅びていった「武士」の形象として眺め、官軍的な存在である赤シャツらと対抗するものの、勝利することはできずに去っていく物語としてこの作品の展開を位置づけている。この論の前提をなすのは、坊つちやんが通念に反して「江戸っ子」ではないという視点だが、それは江戸っ子が尊重する「粹」と「いなせ」という美学を坊つちやんが満たしていないからである。坊つちやんは反対に「野暮な正義漢」であり、江戸っ子的な美学はむしろ赤シャツの側に認められるとされる。それは赤シャツが江戸っ子である漱石自身を踏まえていることから納得されるが、小谷野によれば、坊つちやんは「これでも元は旗本だ」と語り、多田満仲を始祖に持つと自身で認識するような武士の系譜を身に受けているとともに、時代性を限定すれば、幕末の闘争における佐幕派の武士になぞらえられるという。彼と共闘して赤シャツらと対抗する同僚の「山嵐」が「会津」の出身であるというのは当然それと合致する設定となる。そして明治維新とともに崩壊していった「武士の夢」を描き出すことが、『坊つちやん』に込められた密かな動機として推察されている。

ここで小谷野が提示した図式はきわめて明快であり、一定の説得力を持つている。とりわけ坊つちやんを江戸っ子ではなく「武士」の形象として眺める視点は、それまでの『坊ちやん』観を組み替える意味を持つといえよう。もともと坊つちやんを佐幕派武士になぞらえる視点自体は、すでに昭和四十年代に平岡敏夫によって出されていた<sup>5</sup>。平岡においては断

片的な指摘にとどまっていたこの視点を、作品全体を貫く起点として構造化したところに小谷野の独自さがあつたといえよう。小森陽一はこの小谷野敦の論に呼応する形で、坊つちやんをやはり「時代遅れの士族意識を過剰に持っていた」子供がそのまま成長していった姿として見なしている。坊つちやんの内には「旧佐幕派の恨み」が残存しており、そのはけ口として語られる挿話が、「山城屋」の勘太郎との喧嘩であつたとされる。「山城」は京都を示す地名であり、この地名を屋号に持つ質屋である「山城屋」を「経済的基盤を失った元旗本をはじめとする近隣の士族に金を貸すことで成り上つていった店」として小森は推定している。そのため勘太郎を打ちのめすことがその「恨み」に対するカタルシスとなる。そして作品の展開として語られる行動における坊つちやんの「元は旗本」という「士族意識」が透かし見られる挿話として、小森は「宿直事件」を重視している。つまりこの時代の「宿直室」とは、第一に天皇皇后の「御真影」と教育勅語を奉置しておく場所であり、火事の際にそれらを守るために教職員が命を落とすことも二再ではなかった。この〈神聖〉な部屋で寝泊まりする坊つちやんの元に生徒たちはイナゴを放り込んで騒動を起こし、また坊つちやん自身は宿直の仕事に嫌気がさして、部屋を空けて温泉に行ってしまうのである。小森はこうした出来事の叙述から、「おれ」という中学校の数学教師が、徹底して、反「教育勅語」的な男であつたことだけは確認しておく必要があるだろう」と述べている<sup>6</sup>。

小谷野敦と基本的に同一の方向性を取りながら、作中の具体的な表象に滲出している歴史的文脈を読み取る小森陽一<sup>1</sup>の分析は、巧みというほかはない。けれどもここで疑念を呈する余地があるのは、二人の論に共通して差し出されている、坊つちやんを佐幕派武士の寓意として見なす前提

そのものである。両者に共通するのは、薩長を中心とする反幕府勢力によつてつくり上げられた明治政府に対する強いルサンチマンが坊つちゃんに託されているという把握であり、それが小谷野においては維新の達成とともに失われた「武士的なもの」への郷愁という形で捉えられ、小森においては天皇制への違和感として焦点化されている。このうち小谷野の視点についていえば、『坊つちゃん』執筆時においてなぜ漱石が、江戸の「武士的なもの」への郷愁を語らねばならないのかは不明であるといわざるをえない。むしろ青年期以降の漱石の関心事は、一貫して国際関係、とりわけ対西洋における日本の近代国家としての成熟にあつた。ロンドンに在る際、一九〇二年二月のヴィクトリア女王の葬儀の後で、日記に「夜下宿ノ三階ニテツク／＼日本ノ前途ヲ考フ」（明治三四・二二七）と書き付け、その約二ヶ月後には「日本ハ三十年前ニ覚メタリト云フ然レドモ半鐘ノ声デ急ニ飛ビ起キタルナリ其覚メタルハ本当ノ覚メタルニアラズ狼狽シツ、アルナリ只西洋カラ吸収スルニ急ニシテ消化スルニ暇ナキナリ、文学モ政治モ商業モ皆然ラン日本ハ真ニ目ガ醒メネバダメダ」（明治三四・三二六）と記しているように、漱石の眼はつねに日本の「前途」に向けられていた。『坊つちゃん』が発表された明治三十九年の「断片」にも「明治ノ三十九年ニハ過去ハナシ。単ニ過去ナキノミナラズ又現在ナシ、只未来アルノミ」という記述が見られるが、こうした日本の未来を憂慮する意識を抱えつづけていた作家が、〈覚醒〉によつて真に脱却しなくてはならないと考えていた旧時代への郷愁を、主人公の造形に託したとは考え難いのである。

そもそもこの作品の時間は日露戦争の終結時、つまり明治三十八年（一九〇五）に設定されており、その時点で「二十三年四ヶ月」という年齢である坊つちゃんは明治二五年（一八九二）に生まれている。漱石自身

より一回り以上若い世代に設定された青年に、江戸末期の抗争の文脈が託されていると見なすのが自然な把握とはいえないはずである。また坊つちゃんを佐幕派武士の形象と見なし、それゆえに会津出身である山嵐と共闘しえたと思定した場合、おのずと彼らの敵役となる赤シャツや野だいこらは薩長に代表される反幕府勢力の暗喩として位置づけられることになる。けれどもどのように見ても赤シャツや野だいこを倒幕派武士の暗喩として捉えることはできず、また小谷野自身が「西郷隆盛こそが、「最後のサムライ」であつた」と述べているように、江戸幕府を打ち倒した薩長の下級武士たちのなかにも、「武士的なもの」は明瞭に息づいていた。もつとも小谷野も赤シャツたちが反幕府勢力を象つていとはいつておらず、むしろ明治維新とともに「武士的なもの」を無化していった「近代化政策」の暗喩として捉えようとしている。けれども今述べたように、漱石のなかへ〈近代〉を否定して〈江戸〉に還ろうとする永井荷風の心性は不在であり、むしろ達成されるべき近代化が四十年近くを経てもなされていないことに漱石は焦慮していたのである。

小森陽一の論考においても、坊つちゃんを佐幕派武士として見立てる前提と、作品に描かれる対立の構図との間にズレが見られる。つまり質屋の「山城屋」の屋号への考察で、「佐幕派と官軍派、江戸と京都、徳川将軍と天皇という対立が、「おれ」の家と「山城屋」の対立の仲に透けて見えてくるのである」と述べているように、小森が見出そうとする坊つちゃんに込められた寓意的な位置づけは、もっぱら物語の前段階的な挿話に示されている。けれども小森もやはり、幕末から維新にかけての対立の構図を、内容の主要部分をなす、坊つちゃんと赤シャツらとの関係において位置づけていないのである。小森の論考では赤シャツはむしろ近代の学歴社

会における勝利者としての位相を与えられており、別個の構図のなかで両者の関係が捉えられている。結局いずれの論考においても、佐幕派武士として坊っちゃんを見立てる寓意は、彼と赤シャツとの対立という、作品の中心的な構図を十分に説明しているとはいえないのである。

## 3

問題は『坊っちゃん』を貫流している対立の構図を、江戸——明治という時間軸のなかに位置づけようとしたことにあつただろう。繰り返すようにだが、夏目漱石は明らかに未来に至る〈近代〉への志向を持つ作家であり、前時代はあくまでも乗り越えらるべき対象として意識されている。にもかかわらず、日本がその〈前近代〉の残滓のなかにとどまりつづけていることが、漱石に創作の動機を提供していたのである。そしてこの〈前近代〉から〈近代〉への〈越境〉の成就の度合いは、あくまでも対西洋の比較関係のなかで測られるのであり『坊っちゃん』もそうした漱石の〈近代批判〉の産物として捉えられる必要がある。その時テクストの読解の姿勢として我々が取るべきなのは、断片的な言葉や事物を歴史的な文脈に結びつけることよりも、一定のまとまりをもつて提示されている表象の物語っているものに対して、分析の眼を向けることであろう。

すなわち『坊っちゃん』の主人公とは、何よりも外部からもたらされる働きかけや情報を十分消化することなく、それらに対して短絡的に反応してしまいがちな人物である。そうした性向を彼が少年期から成人した現在に至るまで保持しつづけていることが、叙述の冒頭に明示されている。

親譲りの無鉄砲で子供の時から損ばかりして居る。小学校に居る

時分学校の二階から飛び降りて二週間程腰を抜かした事がある。なぜそんな無闇をしたと聞く人があるかも知れぬ。別段深い理由でもない。新築の二階から首を出して居たら、同級生の一人が冗談に、いくら威張つても、そこから飛び降りることは出来まい。弱虫やーい。と囃したからである。小使に負ぶさつて帰つて来た時、おやぢが大きな眼をして二階位から飛び降りて腰を抜かす奴があるかと云つたから、此次は抜かさずに飛んで見せますと答へた。

親類のものから西洋製のナイフを貰つて奇麗な刃を日に翳して、友達に見せて居たら、一人が光る事は光るが切れさうもないと云つた。何でも切つて見せると受け合つた。そんなら君の指を切つてみると注文したから、何だ指位この通りだと右の手の親指の甲をはずに切り込んだ。幸ナイフが小さいのと、親指の骨が堅かつたので、今だに親指は手に付いて居る。然し創痕は死ぬ迄消えぬ。(一)

ここに語られる、外部からの指喉に対して、自身の身体を傷つける可能性を顧慮せずに即座に反応してしまう「無鉄砲」な性格が、青年期に至るまでこの人物を貫流し、その同一性をなしている。その連続性のなかで彼は四国の中学校に赴き、そこで生徒たちのからかいに対して直情的に立腹し、教頭をつぶやく言葉を真に受けて、同僚と対立に陥つたりするのである。もしこうした輪郭が意識的に付与されている人物、つまり坊っちゃんが佐幕派武士の暗喩であるならば、比喩の論理からいって、こうした性格が佐幕派武士にも多少とも分け持たれている必要がある。けれども幕末の抗争において幕府側についた武士たちが、坊っちゃんのような「無鉄砲」な短絡性によつて特徴づけられるとはもちろんいえない。たとえば坊っちゃん

んの家と同じ旗本で佐幕派の武士であった小栗上野介は、やはり直情的な気質であったが、使節団の一員として赴いたアメリカでその分析的な知性を賞賛され、また貿易と国防の重要性を早くから認識して横須賀ドックを造らせるような先見性を備えていた。また同じく旗本の幕臣であった榎本武揚は、知られるように幕府海軍を率い、北海道に逃れた後は独自の共和国を打ち立てようとしたものの、降伏の後には〈変節〉とも映る政治的姿勢の転換を示し、明治政府の要職を歴任する人物として新しい時代を生き延びていった。もちろん彼らは佐幕派武士として抜きん出た存在であり、その足跡を佐幕派武士の輪郭として一般化することはできないだろう。しかし少なくとも幕府側の武士たちの行動が、倒幕側のそれよりも直情的な短絡性を帯びていたということとはできないはずである。

確かに『坊つちゃん』の語り口は平岡敏夫が指摘するように、旗本であった勝海舟の父親である勝小吉の『夢酔独語』（天保一四（一八四三））に似ており、この人物が漱石の念頭にあった可能性はある。けれども小吉自身は旗本とはいってもほとんど無頼の人物であり、微禄のあまり生活も自身で立てることを強いられ、少なくとも幕府に忠誠を尽くすという型の武士ではなかった。また勝海舟も幕臣として幕府側で行動するものの、幕府に対してはむしろ批判的な視点を持ち、また西郷隆盛らとの交渉を通して江戸城を無血開城に導く政治的手腕を發揮している。さらに勝は維新後は様々な要職に就いて明治政府の中樞を担う存在となり、伯爵の爵位まで授かっている。一人称の「おれ」で語られる勝海舟の『氷川清話』（明治三〇）も、『夢酔独語』の語り口とある程度近似しているが、早くから養われていた海舟の幕府の現況に対する批判的な意識の底には、少年期に受けた小吉の感化があったといわれる。その意味では勝海舟こそが『坊

つちゃん』の主人公を想起させる「親譲り」の気質のなかを生き抜いて、国家を率いるまでになった人物であった。

もし漱石の念頭に勝小吉、海舟父子の存在があったとすれば、それはむしろ「佐幕派」的な心性と逆行する志向が坊つちゃんに託されていることを物語っている。そしてさらにいうならば、坊つちゃんを逆に倒幕派、すなわち〈薩長〉の側に見立てることも可能なのだ。つまり幕臣でありながら明治維新後は明治政府の要人となっていた勝海舟を坊つちゃんの造形の背後に想定しようように、坊つちゃんを倒幕勢力によって打ち立てられた明治政府——明治日本に対立する位置に置かねばならない理由はない。むしろつねに対西洋における日本のあり方に腐心していた漱石にとって、〈日本〉は同一化の対象である。現に漱石は明治三八、九年頃の「断片」に「吾は日本の人なり、天下の民なり」と書き付けている。

『坊つちゃん』も漱石のこのような意識から生み出された作品にほかならない。この作品にこうした視点を投げかけようとする際に、尊重すべきなのは、坊つちゃんがおこなう東京から〈松山〉への移動が、実は漱石の「松山体験」ではなく、むしろその五年後に訪れる「ロンドン体験」を映し取っていると、平岡敏夫の把握である。平岡は漱石自身の松山での体験と、『坊つちゃん』で語られる主人公の経験との差異を踏まえた上で、この作品に語られるものが、むしろ明治三三年（一九〇〇）から明治三五年（一九〇二）にかけての、漱石のロンドンでの体験に照応する性格が強いことを指摘している。つまり坊つちゃんは〈松山〉で中学校に勤務し始めてから、つねに自己の行動を生徒たちに監視されているように感じつつ、「神経衰弱」と周囲に評されるような状態になるが、それはとりもなおさず漱石自身がロンドンで陥っていた状態と合致するものにほか

ならない。こうした視点から平岡は『坊つちゃん』の内容が、漱石のロンドンでの体験を素材化したものであると主張しているが、そうした照応の意味するものについては十分に考察されているわけではない。帰結的な感想として、東京——ロンドンの距離を東京——四国の距離に矮小化することによって、「漱石の英国嫌悪、批判」が表出されることになったという指摘がなされるにとどまっている。もつともこの指摘は妥当なものだが、重要なのはやはり、この漱石の「英国嫌悪、批判」がここでのどのように表象されているかという具体性であり、坊つちゃんの造形に託された寓意性も、そこから浮び上がってくるはずである。逆にいえば、坊つちゃんを江戸末期の抗争とは別個の文脈を担う存在として捉えることによって、漱石がこの作品に込めた「英国」に代表される西洋諸国に対する意識が明確化されるはずなのである。

その際あらためて着目してもよいのは、この作品に付された「坊つちゃん」という表題である。看過しえないのは、この表題が語り手の坊つちゃんが積極的に選んだものではなく、むしろその外側からメタレベル的に与えられた性格を持つことである。その差異は先行する作品である『吾輩は猫である』の表題と比べても明瞭である。「吾輩は猫である」という表題はこの作品の語りの第二行と同じであり、そこに〈猫〉である語り手の明確な自己規定が提示されている。〈猫〉であるとは、人間社会において主体となりえない微少な存在でありながら、そこから疎外され切ることもなく、周縁的な位置にとどまりつつ観察者的な眼差しを投げる者の謂であることはいままでもない。この作品の語り手は、自身がそうした周縁的な観察者であることを「吾輩」という傲然とした響きを持つ一人称代名詞によって宣言しているのである。それに対して「坊つちゃん」という呼称は

決して一人称の語り手の肯定的な自己認識を表現していない。展開の終盤で美学教師の野だいの言葉に耳にして彼は「野だの畜生、おれの事を勇み肌の坊つちゃんと抜かしやがった」(十二)と歯ぎしりするのであり、彼にとつて「坊つちゃん」は否定の響きをもつて聞こえる呼称でしかない。もちろん女中の清が彼のことを「坊つちゃん」と呼ぶことについては坊つちゃんも受け入れているが、それは現実に子供として過ごした家のなかにおける位置づけだからである。この非社会的な呼称が、職場という社会的な場でも適用されているという事実は、坊つちゃんが今なおその域にとどまっていることを告げ、彼を苛立たせている。またそれが彼をさらに未成熟な〈坊つちゃん〉として際立たせているのである。

したがって「坊つちゃん」という、外部からの呼称が表題としてこの作品全体を統括しているのは、そのこと自体が、主人公が明確な自己認識を持ちえず、そうしたメタレベルの眼差しによって客体的にしか位置づけられない存在であることを物語っている。そして作中で坊つちゃん自身がこの呼称を否定するにもかかわらず、それになお作品の表題の位置を与えられていることは、そのメタレベル性を二重にしている。つまり自分が「坊つちゃん」ではないという坊つちゃんの反駁を、この表題自体が封じ込めているのであり、そこに主人公の主体的な自己規定を二重に相対化する眼差しが作動していることが見て取れるのである。

そしてこの、主体的な自己認識を自身に与えることができず、対他者的な関係において未熟さを示しつつける主人公の輪郭こそが、漱石の捉える明治日本のイメージであることはいままでもない。先にも引用したように、ロンドン留学中の日記に「日本ハ真二目ガ醒メネバダメダ」(明治三四・三・一六)と書き付け、『坊つちゃん』が発表された明治三十九年の「断

片」に「遠クヨリ此四十年ヲ見レバ一弾指ノ間ノミ。(中略) 明治ノ事業ハ是カラ緒二就クナリ。今迄ハ僥倖ノ世ナリ。準備ノ時ナリ」と述べるような意識が坊っちゃんの造形の基底にあることは疑いない。漱石の認識においては、四十年を閲しようとしている日本は、未だに本当には「目ガ醒メ」てはいない初発の段階にあり、近代国家として成熟していくためには、やつと「準備ノ時」を終えたにすぎないのである。もちろん日本はそうした段階から脱するための努力を払いつづけたが、中国とロシアとの戦争に勝ち、イギリスとも同盟関係を結んだ明治三九年の段階に至っても、日本が近代国家としての成熟を手にはしているとは到底漱石には見なし難かった。五年後の明治四四年の講演『現代日本の開化』においても漱石は日本の近代化、つまり「開化」を「外発的」であると評さねばならなかったが、一貫した自己同一性の上立つことなく、外側からの働きかけに反射的に反応するという、徹底して「外発的」な行動をとりつづける存在こそが、『坊っちゃん』の主人公にほかならなかつたのである。

#### 4

そしてこのように坊っちゃんの寓意性を捉えるならば、彼が佐幕派武士に逆行する存在として眺られることも明らかにするはずである。つまり坊っちゃんの輪郭が明治日本の進み行きを示唆しているとすれば、それは当然明治日本を形づくっていった人びとと強い重なりを持つことになる。それはおのずと〈佐幕派〉よりもむしろ〈倒幕派〉つまり〈薩長〉の系譜を浮び上がらせることになるのである。また坊っちゃんには小谷野敦がいうように確かに〈さむらい〉としての性格が付与されているが、それは坊っちゃんを〈明治日本〉に見立てることによって、より拡張した次元

で意味づけられる。つまり日本は明治に入つて中国、ロシアという二つの大国と〈いくさ〉をしたのであり、その意味ではまさに〈さむらい〉としての行動に身を投じていた。日清戦争も日露戦争も、ともに戦前は日本の力が侮られており、その低い評価を覆すべく日本は戦いを開始し、結果的にはどちらの戦争においても日本は勝利を得ることになった。『坊っちゃん』は日露戦争終結の翌年の明治三九年に書かれており、作品の時間的な舞台も、漱石が松山に滞在していた時点から約十年後にずらされ、日露戦争終結時に設定されている。そうした意識的な設定をおこなっている作者が、遂行されたばかりの戦争と無関係に〈さむらい〉を想起させる主人公を登場させているということはありえないはずである。

一方歴史的な〈さむらい〉の世界からこの作品が断ち切られているわけでもない。漱石のなかにある、〈近代〉が〈前近代〉の残滓を振り切れない形で進んでいつているという〈連続性〉の認識は、『坊っちゃん』ではある意味では積極的な表出に転化されている。『道草』とは反対に、彼の存在を支えるべき基底としての近代以前の時間の堆積は、坊っちゃんに付与された〈戦う者〉としての〈さむらい〉の系譜をもたらししているからである。冒頭にあらわれる「親譲りの無鉄砲」という表現も、その地点から捉え直すことができる。一読して明らかのように、坊っちゃんと、彼の「顔さえ見れば貴様は駄目だ駄目だと口癖の様に云つてゐた」(二) 父親の間には、連続ではなく不連続が仮構されており、坊っちゃんの「無鉄砲」な性格が現実の「父」から〈譲られた〉ものであるというのではない。したがってこの「親」とはより観念的な次元における〈祖〉<sup>おや</sup>的な存在として仮構されることになる。小谷野敦はその〈祖〉を坊っちゃん自身の言葉を受ける形で、清和源氏の始祖である多田満仲に見立てているが、坊っちゃんを明治日本

の寓意として捉えた場合、その〈祖〉はもう少し近接する時代に求められる。その時坊っちゃんの〈祖〉も、あらためて「親」的な親近性のなかに置き直されるのである。

すなわち平岡、小谷野、小森らの見方に反して、坊っちゃんの「親」とは、明治政府を打ち立てた倒幕勢力、つまり〈薩長〉そのものにほかならないからだ。それは歴史的な経緯によって想定されるだけでなく、現実に薩摩、長州両藩が幕末においてかなり「無鉄砲」な行動を起こしているという、イメージ的な照応によっても補強される連関である。一八五二年の「黒船」の来航以来、次々と外国船が日本に来航し、通商を求めたが、この西洋諸国の〈挑発〉に対して、久坂玄瑞を中心とする長州藩の攘夷派は、文久三年（一八六三）五月一〇日単独でアメリカの商船を砲撃するという拳に出た。それにつづいてオランダ、フランスの軍艦を砲撃したが、いずれも撃沈させるには至らなかった。それに対し同年六月からアメリカ、フランスは反撃を開始し、翌元治元年（一八六四）八月五日には英・米・仏・オランダ四国の連合艦隊が下関を砲撃し、またたく間に砲台を破壊し尽くした。また薩摩藩でも同時期の文久三年に、生麦事件の收拾についてイギリスと対立し、交戦したものの、市街地の一割を焼失する打撃を蒙る「薩英戦争」を起こしている。この二つの局地的な戦いは、薩長の攘夷派にその不可能を教え、以後彼らが開国派へと転じていく契機となったが、中国、ロシアと戦いを交える以前に、江戸時代の末期に日本が外国とこうした戦争を起こし、それによって傷を負った前歴を持つことは見逃すことができない。つまり明治日本がいずれも戦前には無謀とも思われた大国との戦争を遂行する前に、その「親」ともいうべき〈薩長〉はともにも西洋の列強に対して戦いを仕掛けるという「無鉄砲」な行動に出てい

るのである。その意味では確かに大国との戦いを辞さない明治日本の「無鉄砲」さは「親譲り」のものにほかならなかった。人物的な照応においても、アメリカ船への砲撃を仕掛けた中心人物であった久坂玄瑞について、作家の古川薫は「志向や行動が直線的で、悪くいえば単純だ」（『幕末長州藩の攘夷戦争』中公新書、一九九六・二）と評しているが、これが『坊っちゃん』の主人公を想起させる性格であることはいうまでもない<sup>7</sup>。

そう考えると『坊っちゃん』の冒頭で、事実的な関係性に逆行する形で「親譲りの無鉄砲」という性格を坊っちゃんがみずから語っていることの意味を理解することができる。さらに『坊っちゃん』の叙述には、端的に〈薩長〉とくに〈長州〉とつながる痕跡が残されている。それは中盤で坊っちゃんが引つ越していく先の下宿屋の名前である。ここで坊っちゃんは主人の老夫婦に「双方共上品だ」という良い印象を抱き、とりわけ婆さんには清に抱くような懐かしさまで感じている。そしてその婆さんに対して彼は、それまでとは違った落ち着きを見せて世間話にも興じたりするのだが、この下宿屋の名前は「萩野」なのである。「萩」が長州藩の中心として、幕末に吉田松蔭、高杉晋作、桂小五郎（木戸孝允）らの人材を輩出した地であることは述べるまでもない。下関での砲撃事件を起こした武士も萩の藩兵たちであり、久坂玄瑞自身も萩の出身なのである。しかも長州藩では攘夷熱の昂揚のなかで、奇兵隊を初めとする、身分に関わらない有志による軍隊が次々と組織されていたが、そのなかには「遊撃隊」「御盾隊」などと並んで「萩野隊」も存在したのである。

またこの作品の叙述においては、「二」以降の章で〈松山〉での坊っちゃん経験が語られ、彼の「無鉄砲」な氣質を物語る挿話はもっぱら「二」章に集中しているが、この〈過去〉と〈現在〉の時間的な距離が、坊っちゃん

んにおける「親」と「おれ」の関係に相当している。つまり「二」章で語られる少年期の「無鉄砲」な行動の数々は、坊っちゃんに受けた（さむらい）の系譜を示唆するとともに、それ自身が教師となり、地方都市に赴任した時点での坊っちゃんをもたらし「親」として見ることができると。そのことを示唆するために、現実の親との気質的な非連続が強調されているのである。実際冒頭で語られる、他人の挑発に乗る形で二階から飛び降りたり、ナイフで自分の指を切ったりして傷を負ってしまう挿話は、無謀にも単独で西洋の強国に戦いを挑んで手ひどい反撃を受けてしまう、薩長両藩が経験した戦争を想起させる。こうした（戦い）への志向を引き継ぐ形で、明治時代の戦争も遂行されることになったという認識が漱石の内にあつたとも考えられるが、そうした志向の連続性が託された存在である点で、『坊っちゃん』のはらむ寓意性は（倒幕派）の側に傾斜しているかざるをえないのである。

坊っちゃんの表出に込められたものをこのように眺めていくと、彼に敵対する赤シャツの位置づけもおのずと明瞭になる。赤シャツのモデルが、英文学者でもあり、イギリス留学の経験を持つ漱石自身であり、また赤シャツ自身も横文字の好きな西洋かぶれであるという輪郭は、端的に彼を（イギリス）に代表される西洋列強の暗喩として括り出すことになる。赤シャツを近代の官僚社会の象徴として位置づける小谷野敦や小森陽一の把握は否定されるべきではないが、その明治の官僚社会が西洋を模してつくられている以上、坊っちゃんとの対比のなかで、赤シャツ自身を西洋の側に見立てても矛盾はないはずである。そしてむしろそう眺めることによって、『英国嫌悪、批判』（平岡敏夫）に集約される、漱石の西洋に対する屈折した心性を捉えることができる。おそらく赤シャツは、漱石自身の（イギ

リス嫌い）を核として、明治期の日本人が抱いていた西洋列強に対するルサンチマンが集約された形象であると考えられる。漱石も一人の日本人としてこうした感情を分け持っていたのであり、だからこそそれを底流させたこの作品が、現在に至るまで代表的な（国民文学）の一つとしての位置を持ちつづけているのである。

赤シャツが（西洋列強）の暗喩として前景化されるのは、もっぱら後半の展開においてである。つまり赤シャツは英語教師の「うらなり」の婚約者であつた「マドンナ」を奪い取り、うらなりを九州の延岡に追いやってしまう。そしてこの事件で赤シャツに対する感情を二層悪化させた坊っちゃんは、数学教師の山嵐と共闘して、芸者の出入りする宿屋の前に張り込み、赤シャツらがそこからでてきたところを取り押さえるのである。こうした終盤の坊っちゃんの行動は、当然（西洋列強）へのルサンチマンに対するカタルシスとしての意味を持つ。すなわちうらなりからマドンナを奪い取る赤シャツの行動は、明らかに日清戦争後の三国干渉を映し取ったものであり、最後の赤シャツの（成敗）は、前年に終結した日露戦争を寓意化していることのできるからだ。日清戦争の勝利によって得た遼東半島を、ドイツ・フランス・ロシアの干渉によって直ちに返還させられた事態が、当時の日本人に大きな屈辱を感じさせ、そこから日露戦争に至る十年間を「臥薪嘗胆」の期間として過すことになったのはよく知られている。『坊っちゃん』の後半の展開は、この三国干渉から日露戦争への歩みを暗喩するものとして受け取られる。この作品の時間的な設定が、漱石が松山にいた日清戦争の終結時から約十年ずらされ、意識して日露戦争の終結時に置かれているのも、この図式を浮び上がらせるため以外ではない。

もつともその場合、明治日本を表象する存在が坊っちゃんであれば、赤シャツは坊っちゃん自身から何ものかを奪い取らねばならないということになるかもしれない。けれども漱石はその比喩的イメージの論理においても、周到的な布置を敷いている。つまり赤シャツから婚約者を奪い取られるうらなりは、坊っちゃんの分身にはかならないからだ。もちろん坊っちゃんとうらなりは気質的に正反対であり、他人のいいなりになりがちな大人しいうらなりが、周囲と衝突しつづける坊っちゃんの分身であるというのは奇妙な見立てかもしれない。けれどもむしろそこにこそ漱石の配慮が込められている。周囲の人間に反感を覚えてばかりいる坊っちゃんが、うらなりに対してはなぜか好意的な眼を注ぎつづけるという描き方もそこから生まれている。顔色が悪く「青くふくれて居る」(二)という容貌で、自己主張もほとんどしないこの人物が、坊っちゃんの辛辣な批評の餌食にならず、逆に「おれは君子と云ふ言葉を書物の上で知つてゐるが、是は字引にある許りで、生きてゐるものではないと思つてたが、うらなり君に遭つてから始めて、やつぱり正体のある文字だと感心した位だ」(六) という評価を受けるのは不自然にも見える。けれどもこの強い親近感、彼を坊っちゃんを裏返した分身として見ることによつて、理解することができる。「うらなり」という呼称自体がその関係を反映しており、文字通り彼は坊っちゃんの(うら・なり)の人物なのである。それを傍証するように、坊っちゃんほうらなりを最初に見た時にすでに、「おれとうらなり君はどう云ふ宿世の因縁か知らないが、この人の顔を見て以来、どうしても忘れられない」(六) という、根拠のない強いつながりを覚えている。

具体的な行動においても、うらなりが他者に自己主張することができないだけでなく、坊っちゃんも自分の意思を言葉に表すことが不得手なのであり、会議で「宿直事件」における生徒への処分を寛大にしようという野だいの意見に対して、「私は徹頭徹尾反対です……」と云つたがあとが急に出て来ない。「……そんな頓珍漢な、処分は大嫌です」とつけたら、職員が一同笑ひ出した」(六) という不体裁を晒してしまう。その意味で二人とも自己表出の不如意を抱えた人間同士としての重なりを付与されているのである。さらにうらなりが英語教師であるというのは、坊っちゃんの起点にいる漱石自身とつながる設定であり、その意味でも二人の登場人物は間接的な呼応を示している。

結局この弱々しい人物は、〈開化〉の進展によつて〈強国〉へと成り上がっていくながらも、西洋列強に対しては明確な自己主張をすることができず、そのいいなりになる無力さをさらけ出してしまう、明治日本の否定的な側面の寓意化にほかならない。中国への勝利によつて得た領土をたちどころに西洋の強国に奪われてしまった三国干渉の屈辱は、何よりもそうした対西洋における自国の無力さを日本人が思い知らされる契機であった。帝国主義的な流れに参加する形で、空間的に外部へと〈越境〉していきながら、その〈越境〉を容易に遮断してしまう強大な力が存在することを、日本人は認識させられたのである。そしてこの構図のなかではうらなりの婚約者であつたマドンナは〈中国〉に相当する存在となるが、漱石の作品世界において、女性は多くの場合帝国主義的な欲望の対象を暗喩する形であられる。紙数の都合でそれについてここで詳述することはできないが、『それから』においても『ころ』においても、女性は決して主体的な意志によつて動く存在ではなく、二人の男性の欲望の対象として措

定され、その間で獲得が争われる〈領土〉にほかならなかった。

その際想起されるのは、漱石が明治三八、九年頃の「断片」に書き付けた、空間の占有をめぐる、よく知られた一節である。

二個の者が same space を occupy スル訳には行かぬ。甲が乙を追ひ払ふか、乙が甲をはき除けるか二法あるのみぢや。甲でも乙でも構はぬ強い方が勝のぢや。理も非も入らぬ。えらい方が勝つぢや。上品も下品も入らぬ凶々敷方ずうずうしいが勝つぢや。賢も不肖も入らぬ。人を馬鹿にする方が勝つぢや。礼も無礼も入らぬ。鉄面皮なのが勝つぢや。

人情もない冷酷もない動かぬのが勝つぢや。(中略) 礼儀作法、人倫五常を重んずるものは必ず負ける。勝つと勝たぬとは善悪、邪正、当否の問題ではない——power である——三三である。

ここに示されている〈強・弱〉を対立させる発想が、『坊っちゃん』におけるマドンナをめぐる抗争に投げかけられている。有光隆司もこの「断片」の一節と『坊っちゃん』の連関に着目して、「遠山令嬢〔マドンナ〕と『same space』の「occupy」をめぐる教頭と古賀〔うらなり〕とのささらにはそれを火種として発展した教頭と堀田〔山嵐〕との、相和することなき確執劇」(□内は引用者)がこの作品の「メインテーマ」であると述べている<sup>10</sup>。これは疑えない側面だが、重要なのは有光も「遠山令嬢という「same space」の「occupy」といういい方をしてるように、作品の構図において〈女性〉が〈領土〉の比喩として表象されているということである。この着想が、西洋——日本の力関係のなかで描かれたものであることは疑いなく。「space」を「occupy」することによって実現される強さという

観念自体が、明らかに帝国主義的な着想であり、三国干渉では日本はまさに遼東半島という「space」を「occupy」することができず、西洋列強という「強い方」に「追ひ払」われてしまったのである。この一節で想定されている「強い方」が〈西洋〉を含蓄していることは、講演『現代日本の開化』に近似した表現があることから推測される。ここで漱石は、日本人が開化の過程で西洋とつき合っていくために、日本的な流儀を捨てざるをえなくなる事情について、「しかうして強いものと交際すれば、どうしても己を棄てて先方の習慣に従はなければならなくなる。我々があの人は肉刺フオリクの持ちやうも知らないとか、小刀ナイフの持ちやうも心得ないとか何とかいって、他を批評して得意なのは、つまりは何でもない、ただ西洋人が我々より強いからである」(傍点引用者)と語っている。こうした強弱の力関係によって現実世界の流れが冷酷に律されており、しかもそのなかでつねに「強い方」が勝つて終わるという認識が、〈弱者〉であるうらなりがマドンナという「space」を「occupy」することができず、学士で教頭という〈強者〉である赤シャツに「追ひ払」われてしまう展開に形象化されている。またそこに二十世紀初頭の帝国主義的な〈越境〉の時代を生きる人間としての漱石の感覚が露呈していることを我々は否定しえないのである。

そして坊っちゃんはそのルサンチマンを晴らすべく山嵐と共闘することになる。「会津つば」として語られている山嵐が、〈薩長〉とくに〈長州〉を「親」とする坊っちゃんと手を結ぶというのは、一見矛盾しているようにも映るが、ここにこそ、漱石の未来志向的な眼差しが込められている。忘れてはならないのは、この作品の展開において、坊っちゃんと山嵐がつねに親しい関係にあるのではないことである。赤シャツと野だいこの噂話を真に受けて、「宿直事件」が山嵐の煽動によるものと思ひ込んだ坊っちゃん

は、それ以降しばらく山嵐と口もきかない対立的な関係に陥っている。赤シャツへのルサンチマンが再び彼らを結びつける契機となるが、そこに現在から未来へと日本が向かうことに対する漱石の積極的なヴィジョンが託されているといえよう。中盤に語られる坊つちゃんと山嵐の対立は、やはり〈長州〉と〈会津〉のそれに照応するものであり、赤シャツを標的とするこ  
 とによつてそれが止揚されていく終盤の展開は、そうした国内の党派的な相克を乗り越えて力を合わせることで、〈西洋〉と拮抗するというヴィジョンを示唆しているからである。もちろんそうしたヴィジョンがそのまま実現されると漱石が素朴に考えていたのではない。『坊つちゃん』の結末において、坊つちゃんは結局赤シャツに対する私的な腹いせをしたにとどまり、彼に対する終局的な勝利を取めたわけではない。そして坊つちゃんが東京に帰還していくことによつて、赤シャツの〈力〉は一向に震撼されることなく終わる。その意味でこの物語の最後に浮び上がってくるのは、東洋の小国が西洋を凌駕するという〈越境〉の可能性に対する、漱石の苦い認識にほかならなかった。

## 〔註〕

- 1 松澤和宏『生成論の探求——テクスト 草稿 エクリチュール』(名古屋大学出版会、二〇〇三・六)。ここで松澤は先生の「遺書」の公開が著作権と「奥さん」のプライバシーの侵害に当たる可能性があるという前提から、「先生の自殺後三十年を経た時点での公表を「私」がひとまず想定して書いているという仮説も成り立つし、また三十年後の五十代半ばに達した「私」が往時を回想しながら手記を綴っているという想定も不可能ではない」と

いう推測をおこなっている。また蓮實重彦は「漱石研究」6(一九九六・五)の『こころ』特集における小森陽一、石原千秋との鼎談で、「僕の感じで言うと、あれは、もう大正も終わりかかった頃に書かれたような気がしてならないんです」という印象を語っている。松澤の趣旨は小論とは異なり、蓮實はこの印象を論考としては提示していないが、両者の直感的な視点はまったく妥当であり、今後こうした地点からこの作品を論じていく必要があると思われる。

- 2 小森陽一「『こころ』を生成する心臓」(『文体としての物語』筑摩書房、一九八八・四、所収)『心』における反転する手記(『構造としての語り』新曜社、一九八八・四、所収)。秦恒平『こころ』(『湖の本』2、一九八六・)。漱石はW・ジェームズの『心理学原理』や『多元的宇宙』を熱心に読み、人間の同一性と意識の連続性に対する認識を得ていた。また『多元的宇宙』における言及から、間接的にベルクソンの哲学を知り、後に英訳によつてベルクソン自身の言説に触れている。しかし『夏目漱石——ウィリアム・ジェームズ受容の周辺』(有精堂、一九八九・二)で小倉脩三も指摘するように、漱石の意識観は彼らの感化によつてもたらされながらも独自の性格を持っている。
- 3 但しここでの野々宮の位置は両義的である。つまり彼は「光線」という〈西洋〉とつながる〈白い〉世界に携わっているとともに、彼の研究室は「穴蔵」にあり、その点では〈暗い〉あるいは〈黒い〉世界の住人にほかならない。また「光線の圧力」が西洋世界が日本に及ぼす西洋の圧迫の暗喩であることはいままでもない。現に中盤で語られる、三四郎が出席する学生の集会では、「光線の圧力」も「西洋の圧迫」も、同時にではないがいずれも話題にされている。
- 4 平岡敏夫「坊つちゃん」試論——小日向の養源寺(『文学』一九七二・二)『坊つちゃん』の世界』塙書房、一九九二・一)。

6 小森陽一「矛盾としての『坊っちゃん』」(『漱石研究』12、一九九九・二〇〇〇)。

7 四国連合艦隊による下関砲撃事件、及び薩英戦争については、古川薫の『幕末長州藩の攘夷戦争』の他、石井孝『増訂明治維新の国際的環境』(吉川弘文館、一九六六・二) 井上勝生『開国と幕末変革』(日本の歴史18、講談社、二〇〇二・五)などを参照した。『幕末長州藩の攘夷戦争』によれば、フランス艦との交戦に出陣しようとする藩兵たちの出で立ちは「和銃が少々、持っているのは弓矢、槍、刀剣がほとんど」という「戦国時代の装備とまったくかわらないもの」であり、まさに「無鉄砲」な状態であった。

8 坊っちゃんの〈裏〉としてのうらなりの存在は、その命名のあり方にも暗示されている。つまり赤シャツ、山嵐、野だいことといった坊っちゃんの命名はほとんど視覚的な印象によっており、その線であれば古賀は〈青びょうたん〉とも呼ばれるべきだったかもしれないが、かつての級友の父親がやはり蒼くふくれた顔をしており、その理由として清が「うらなりの唐茄子ばかり食べるから」といったことを思い出して、このあだ名がつけてられている。しかし坊っちゃんは「うらなりとは何の事か今以て知らない」のであり、イメージ性は希薄である。しかもうらなりが清という、自身の起源的な存在と結びつく文脈を持っていることも、彼の坊っちゃんへの分身性を補強している。

9 とくに『こころ』では〈空間〉をめぐる争闘と〈女性〉をめぐる争闘が、重ね合わされて表象されている。『生成論の探求』(前出)で松澤和宏も述べるように、この作品は〈住む場所〉をめぐって二人の青年が争う物語だからである。

10 有光隆司『坊っちゃん』の構造 悲劇の方法について(『国語と国文学』一九八二・八)。

# 報復、または白い闇

——テオ・アングロプロス『ユリシーズの瞳』にみる越境性のアポリア

亀山郁夫

1

不安定なリールの回転とフィルムわずかな撓みを、心地よい横の揺らぎに残しながら、「最初のまなざし」がスクリーンに映し出すのは、石の壁のままで糸を紡ぐギリシャの女たち——。この「瞳」を求めて、民族抗争に揺れるバルカン半島を、時計とは逆周りに旅を重ねるのが、テオ・アングロプロス『ユリシーズの瞳』の主人公Aである。しかし、ここでの「瞳」の意味するところは、幾重にもあいまいな層をなして、ついに一義的に「肉眼」を意味することはない。人間が世界とまだまだ神秘的な関係を切り結んでいた古代、ギリシャ人は、「暗い部屋（カメラ・オブスキュラ）」の壁にうがたれた穴を通して入る光が、外界の光景をさかしまに映し出すことを発見した。しかし人間は、この「暗い部屋」に閉じこもり、おのれの身体を闇に同化させつつ、幻を見るといふ邪な喜びを実現するまでに、二千年の時を待たなくてはならなかった。そして二十世紀とともに明けた映画百年の歴史の終わりに、神はついに、その闇にいつまでも留まろうとするものに報復を下すのだ……。

ホメロス原作の叙事詩『オデュッセイア（ユリシーズ）』は、トロイア之都を攻め落とした主人公が、地中海の島々を転々として遍歴と冒険を重ね、ついに妻・ペネロペイアの待つ故郷イタカへ帰還するまでの十年間を描い

ている。帰還後のオデュッセイアを待ちうけていたのは、ペネロペイアへの求婚者たちを退治し、一国の主として、混乱した祖国に秩序をもたらすための大事業だった。では、二十世紀末に現れたオデュッセイアはどんな運命をたどるのか。果たして彼は、どのような意味でオデュッセイアなのか。アングロプロスがこのオデュッセイア神話に見たのは、鬱屈した放浪、実現せざる帰還、国家の分断という、ホメロスとはおよそ対極にあるアンチ・ヒーローの物語である。彼は、叙事詩のディテールをいくつか加工し、一九九〇年代の旧ユーゴ諸国の現実にそれらを重ね合わせた。みごとに着想というしかない。しかし、かりにアングロプロスの関心が、分断された国境を渡りあるく男の内的世界を描くことにしかなかったら、何も大げさにオデュッセイアの物語を持ち出すまでもなかったろう。なぜなら、これほどに錯綜した現代を表象化するにあたって、何がしかの神話的アーキタイプにすぎることが、現実に対する生きたアプローチを失わせ、美的趣味への逃避ともとられかねない図式化にはまる危うさを孕んでいるからだ。しかしそれでも、半島と内海を反転させ、地中海に浮かぶそれぞれの島々を、半島内の分断された少数民族のイメージへ転化させたアングロプロスの着想と手腕に驚かされる。もつとも、原作の主人公において、その遍歴の目的が、ホメロスによつてはついに明かされることがないのに対し、主人公Aの旅は、あまりにも明確な意思に貫かれている。Aの旅は、遍歴では

あつても、放浪ではなく、その遍歴は、オデュッセイアのように自己目的的でもない。

ハーヴェイ・カーテル扮するギリシャ系アメリカ人の映画監督Aが、自分の故郷であるギリシャ北部の一都市に戻ってくる。これまで彼がアメリカで製作してきた映画を回顧上映するというのが目的らしいが、反米感情のつよい土地柄ゆえ、上映中止をもとめるデモが生じ、町全体は騒然たる空気に包まれている。しかし、彼の帰国にはもう一つ、別の、秘められた目的があつた。二十世紀の初めに登場し、歴史上はじめてバルカン半島をフィルムに収めた映像作家マナキス兄弟についての記録映画を作ることである。彼はそのために、マナキス兄弟が未現像のまま遺したとされる幻のフィルムの行方を求めて新たな旅に出る。最初に向かった土地は、アルバニアだつた。彼はその国境の前で、強制送還させられる一群の男どもを見、何十年ぶりで妹に会いにいく一人の老女を道連れにする。まずこのシーンで、アメリカ帰りの映画監督と、バルカンの住民に対してもつ国境の意味が、根本から異なることが暗示される。Aの前で、国境はまるで魔法のように、あるいは暖簾のような気安さで開かれてしまう。それは、彼がアメリカ国籍だからなのか、あるいは偶然、ないし一種の恩寵だろうか。いずれにせよ、幻のフィルムに対する彼のこだわりが、妄執の色を強めるほどに、彼の身体に課されるべき試練は和らぎ、その旅に見出している目的も見失われていく。「あんた、何か探しているのか」というタクシー運転手の問いにも、Aはその目的をはっきりと告げることはできない。現代のオデュッセイアたるAには、目標こそあれ、厳密な意味での目的はなく、いわば、それを見つけないこと自体が旅の目的なのだ。

アルバニアからマケドニアへと逆時計回りに方向を転じた主人公は、次

にマナキス兄弟の博物館があるモナステイルを訪ね、さらに首都スコピエを経由して、ブルガリアに入る。そこで彼は、パスポートの不備を理由に、国境駅の検問所で取調べを受けるのだが、その際、唐突にも、第二次大戦のさなか、ブルガリア陸軍から国家反逆の罪で銃殺刑の判決を受けた（後に減刑となる）マナキス兄の霊が彼に乗り移ってくる。

国境線上で起こったこの事件は、一見、映画監督Aの人となりをも根本から変容せしめてしまうかのように見える。少なくとも、マナキス兄はその経験をぬぐいたい傷として記憶に刻みつけたことはまちがいない。ところが、現実に主人公Aの身に生じたのは、むしろ一段と深い「退行」であり、一種の「人格喪失」だつた。魂をのつとられたAは、この後、あたかも陽炎のようにみるみる自分の存在感を失っていく。

退行、そして人格喪失の危機は、あらかじめ、映画監督Aをこの旅へと駆り立てた動機でもあつた。その彼を苦しめている内面の問いが、国境駅で検問を受ける直前のシーンで告白されている。映画をはじめてきた人間の目、あるいは「カメラ・オブスキュラ」をとおして、はじめて動く世界を記録しようとする人間の目の、もつとも無垢で、プリミティブな驚きを取り戻したいという願望——。Aは「最初のまなざし、失われたまなざし、失われた無垢」とみずからの言葉で表現してみせた。だが、「まなざし」と「無垢」の喪失は、映画百年の歴史がたどりついた宿命である以上に、アメリカに亡命した映画人たる彼自身の悲劇でもあつたのである。「忘れようとしたが、どうしても心を離れない」幻のフィルムは、彼がその「最初のまなざし」を取り戻すための、言ってみれば、一種の回春術にほかならなかつた。

二年前、デロスでロケハンをしていた。太陽に照らされたまぶしい遺跡。

私は壊れた彫刻の間を歩きまわった。おびえたトカゲが墓石の下に逃げ込む。どこかでセミが鳴いている。からっぽの風景、荒廃の雰囲気。その時、何かきしむような音が地の底から響いてきた。見ると、丘の上のオリブの木が倒れていく。オリブの木がゆつくりと孤独に自分の死にむかつて倒れていく。倒れた木の衝撃でアポロンの彫像の首が落ち、首は獅子たちの像や、男根像の間を転がって、アポロ生誕の地とされる秘密の場所に着いた。わたしはそれを簡易カメラに撮った。が、出てきた写真を見てがく然とした。何も撮っていない。角度を変えてもう一度撮った。写らない。黒い闇しか写っていない。私が眼を失ってしまったのか。何度も何度もシャッターを切ったが、どれも同じ四角いブラックホールだ。やがて太陽が沈んだ。海を見捨てたかのように。私も闇に沈んだように思えた」。

一九九二年十月のトルコ地震の余波を暗示すると思われるこのエピソードをとおして、Aが語ろうとするは、目の全能性を信じるものに対する神の報復である（しかも彼が用いたのは、簡易カメラだった）。世界に対して、神と同じ鳥瞰的まなざしを注ぐ映像作家の傲慢に対する、と言い換えてもよい。永遠につづく静けさのなかで、神のまなざしを浴びることで恩寵の時を生きてきたデロス島での体験は、彼に、カメラとフィルムが全能ではないこと、世界のすべてを写し取ることができないわけではないこと、別の言い方をすれば、世界には撮し取ることができないものが存在するということを、知らしめた。同時に、恍惚の体験そのものも、報復の対象となった。なぜなら、恍惚とは神の怒りを忘れることを意味するからだ。孤児のように置き去りにされた日没後の海は、神の報復として彼が授かった盲目という罰であり、仮死の隠喩でもある。

では、なぜ、Aの前にそうした裁きが下ったのだろうか。大戦終結後、

共産主義政権の支配するコンスタンザからギリシャに移民したAが、アメリカに亡命し、そこで築いてきた映画人としてのキャリアとそれはおそろく無縁ではないだろう。デロス島でのロケハンが暗示する映画の内容も、たぶんそれと深く関わっているにちがいない。そしてここに、問題を解く手がかりが一つある。それは、映画のなかで一度だけ言及されるエイゼンシュテインの存在である。

一九三〇年代初め、十月革命の理想にすてつよい疑いを感じはじめたエイゼンシュテインは、異教の神々のもとに生きるメキシコ土着民の生活にふれ、それまで彼が抱えてきた世界観を根底から揺すぶられた。ソビエトに帰国した彼は、永遠回帰的な時の流れに革命を、スターリン権力そのものを置くようになった。メキシコ体験をきっかけとするエイゼンシュテインのこの変貌を、主人公Aのデロス体験に比較してみると面白い。なぜなら、『ユリシーズの瞳』の主人公が遭遇しようとしているのは、むしろ、内なる、永遠回帰的なまなざしに対する断罪だからである。「四角いブラックホール」の報いとは、神のまなざし（つまり永遠回帰的なまなざし）ではなく、生きた人間の目で世界を見よ、という教えではなかったらうか。

## 2

『旅芸人の記録』以来、アンゲロプロスにとって国境とは、それを跨ぎ越えようとするもののゴルゴタである。いや、国境は、アンゲロプロスにとつてというより、むしろ、世界にあふれかえる亡命者や難民にとつて、恐怖と恍惚のすさまじいせめぎ合いが現出するこのうえなく危険で熱い場所なのだ。夜行列車の中で、マナキス博物館の女性館員とAが交し合う激

しい抱擁が、どこか発情とでも形容するしかない動物的な匂いを放つのは、国境越えという特異な気分二人が突き動かされているからだ。その抱擁は、異なる性が境界を越えようとする、バタイユ的なエロティシズムにどこか似ている。しかし、エロティシズムの後光が、それぞれの個性性の崩壊つまりは死によつていつそう煌めきたつのに対し、国境越えという行為には、つねにその後光に対する恐怖と不安がつきまとう。なぜなら、国境の向こう側とこちら側には、それぞれに別の法が存在し、一線を越えようとするものの行動と思考のメカニズムを暴力的に変えてしまうからだ。アングロプロスの映画には、いくつもの印象的な国境のシーンがあるが、先に書いたゴルゴタとの連想においていうなら、おそらくアルバニア国境の鉄条網に磔となった死体をもつとも衝撃的なものの一つといつてよい(『永遠と一日』)。実存的ともいべき生死の体験を強いられた人々とはうらはらに、映画作家Aの国境越えは、予定調和的ともいえる恩寵に導かれている。その恩寵の導き手となる「永遠の女性」的な存在が、『オデュッセイア』に登場するニンフ、カリュプソであり、妻ペネロペイアである。アングロプロスが、このいずれの役も、同じマナキス博物館の女性館員であるモルゲンステルンに演じさせたのは、それなりの理由があった。というのは、妻ペネロペイアの行い、すなわち、夫の帰還を待ちわびつつ、果てもなく糸を紡ぎつづけた彼女の行いに、アングロプロスは、映画の隠喩(リールⅡ糸車)そのものを見たからである。彼女(たち)の導きのもと、あるいは逆説的に思えるだろうが、遍歴者の前に立ちはだかるはずの国境は幻のように消えていく。それを可能にしているのは、オデュッセイアの英雄的な行為でも、一種の聖杯として意味づけられた未現像のフィルムでもなく、まさにこれら「永遠の女性」たちだ。『パルシファル』や『インディ・ジョーンズ』

にも似て、「聖杯」へと向かう道は、たとえどれほどに困難な障害が待ちかまえて、複雑怪奇な迷宮をなぞりつつも、本質においてはつねに直線である。さて、コンスタンツァに辿りついたAは、女性館員と一夜とともにしたホテルで、大戦後まもない少年時代の夢を見る。夢のなかのAも、やはり写真を撮る少年である。自己同一性に対する確信が欠落しているという点で、約半世紀の時を経たいまも、Aは何一つ変わっていない。だから、検問所できりついたマナキスの霊は、マリオネットのようにAを操ることができるとだ。自分は、マナキス兄であるのか、それともAであるのか。コンスタンツァまで来た女性館員に「愛することができない」と涙をまじえて告白するシーンで、アングロプロスが暗示するのは、肉的存在である彼女を愛せない男の「自己喪失」である。ハーヴェイ・カーテルの逞しい肉体は、つねに受身に、仰向けのかたちでしか、女性を受け入れることがない。その無用な逞しきこそは、まさに現代のオデュッセイアの前に立ちはだかつた不条理の現実でもある。

翻つて考えるなら、「愛することができない」というこの言葉こそ、「個人的な旅」へとAをうながした動機の根本であり、デロス島で彼に突然襲いかかった神の報復だった。しかし、Aが喪失したのは、「はじめての瞳」だけではない。アメリカへの亡命の後に彼はおそらく、たつた一つの信念、一つの「人類的な夢」も失ったのだ。主人公Aは、いま、はじめての瞳への道を辿りながら、青春時代の追求めた夢をもう一度、掘り起こそうとしている。

ブカレストの港で彼は、衝撃的な光景に出会う。オデッサの港から切り刻まれて運ばれてきたウラジミール・レーニンの像である。クレーンによって、ヨカーナの首のように持ち上げられるシーンが物語るのは、いうま

でもなく、国境なきユートピアの終焉であり、人間の理性に根ざした共同体の崩壊である。寸断された白亜のレーニン像は、ガラス片のように破砕したソビエト連邦の、あるいはチトー政権下でのユーゴスラヴィアの隠喩となる。一方、レーニン像を積んだ船の船先に立つAの姿には、かつてパリに学び、五月革命に熱狂したAⅡアンゲロプロス自身の像が重なりあう。レーニンと理想の埋葬をみずからの手で執り行うA——。ドナウのほとりで膝を屈してまでレーニン像に十字を切る民衆をまのあたりにした彼は「理想」を追い求める虚しさをいやというほど思いさらされたことだろう。

## 3

「ここはサラエボか、ここはサラエボか」——。戦火のサラエボに着いたAは、その声をあげる。その声は、Aの魂と身体がすでに現実の歴史と同じ線のうえを歩んでいないことを意味する。カメラのフォーカスへと向かつて走っていく彼の前方を、ポリタンクを抱えた市民が横断する。映画博物館の館長イヴォ・レヴィ（エルランド・ヨセフソン）に、フィルム像をうながす言葉にも、歴史の重さ、現実のリアリティは感じとれない。イヴォ・レヴィは言う。「たとえ現像に成功したとしても、この虐殺のなかで何の意味があるのか」。一方、Aは、「戦争と狂気と死の、そんな時代だからこそ」現像する意味はあるという。しかし、Aの口からその理由はついに明かされることはない。ユダヤ人レヴィとAの間に、芸術の有効性をめぐる意見の対立があることが浮彫にされる。にもかかわらず、レヴィは決断する。「一九九四年十二月三日、次第に大きくなる輪を描いて私は生きる。いろいろな物の上に載る輪を、最後の輪を閉じることはできない

だろうが、これを試してみよう。最後の大きな輪を。私は神のまわりを回る」。レヴィがここで言う「次第に大きくなる輪」とは、時間の経過とともにリールに厚く絡めとられていくセルロイドの層——、つまり死に向かつて加速する彼の人生そのものだ。「最後の輪」が閉じられるとき、もう一方の生というリールは空になる。しかし最後のひとつも大きな輪が、白い闇のなかでの銃殺という恐ろしい事態によって閉じられるなど、Aは予想もしていない。二月三日という具体的な日付には何らかの意味があるわけではないが、歴史的には、ボスニア救済のための会談が行われ、四ヶ月間の休戦協定が結ばれた時期にあたり、その日付によって、映画の最終シーンのもつ歴史的な奥行きが暗示される。

三巻のフィルムは現像に成功した。その成功を（そして休戦協定を）寿ぐかのように、サラエボの町を霧が覆う。フィルムが乾くまでのわずかな時間、レヴィの娘（モルゲンステルン）とAは、再会した恋人同士のように抱擁を交わしあう。だが、「サラエボで踊るなんて夢のようだ」と一言発した彼の心に、突き上げるような喜びはない。なぜなら、Aの旅は完遂しておらず、そもそもレヴィの娘は、「最後の」ペネロペイアではないからである。では、Aの故郷はどこにあるのか。マナキスの未現像フィルムを手にしたAは、故郷に辿りついたのではなかったか。そうではない。なぜなら、この旅はユリシーズたるA自身の死によってしか完結しないからである。

映画館長のレヴィは言う。「ここでは霧の日は祭りの日なのだ」。たしかに霧は、一切の境界線を失わせ、時間を消しさり、人々を開放へと導くだろう。だが、霧は闇と同じく、いつさいの無法をはびこらせるカーニバルの空間でもある。国境が存在しないなどと考えるのはまやかしであり、霧の日にも、厳然とそれは存在している。白い闇のなか、壁に仕切られた居

住区では、セルビア人、クロアチア人、回教徒からなる「民族混成交響楽団」が音楽を奏で、二人の男女は、引き裂かれた恋人たちの物語（『ロメオとジュリエット』）を演じる。これらの断片的な映像は、ごく瑣末なエピソードではあるが、映画全体のテーマを同心円状になぞるものだ。やがて、砲弾によつて穿たれた映画館の壁の穴に太陽の光をまぶした霧が這いこみ、レヴィとAはしばらくそこにたたずむ。この映画館こそ、まさにカメラ・オブスキュラそのものであり、穿たれた穴とは、写真、あるいは映画という、光と闇のコントラストによつて織りあぎなされる芸術の原点であり、さらにいうなら、芸術と現実の接点でもある。やがて、レヴィとAは、この穴を通つて現実の世界へと這い出していく。そこで彼らを待ち受けていたのが、歴史であり、「神」の報復であつた。墓地に近い公園を散策中、レヴィとその娘、家族全員が銃殺される。その殺害のシーンは、深い霧によつてAから目隠しされる。彼らは、霧の犠牲者であると同時に、この、無力なるオデュッセイアの傲慢と好奇心の犠牲者である。霧のなかでは、神でさえ過ちを犯しかねない、と復讐の血に飢えたセルビアの民族主義者たちは殺人を正当化する。完全な無力をさらけ出すA、盲目となつたA・その白い闇は、デロス島でAを絶望に突き落とした「四角いブラックホール」であり、蝕である。映像作家たるAから現実を遮断し、覆い隠したものの、それは、彼が取りつかれた幻のフィルムではなく、じつは、「カメラ・オブスキュラ」に留まりたいという欲望そのものなのだ。ここに隠されているギリシャの主題は、オデュッセイアよりもさらに文明化されている。仮に、この盲目と傲慢のモチーフを手がかりに神話を手繰りよせるとしたら、それはオイディプスの神話に他ならない。

永遠の妻ペネロペイアはオデュッセイアの帰りを待ちわびながら、毎日、

糸を紡ぎつづけた。そして奇しくも残されたマナキスのフィルムが描き出していたのも、糸を紡ぐギリシャの女性たちであつた。彼女たちは、オデュッセイアの野心に虐げられた犠牲者たちともいえる。彼女たちが紡ぐ糸は、映画のリールのようにより大きな輪を描いていく。糸を紡ぐ女性にカメラを向けたマナキス兄弟は、果たして、リールにフィルムを巻きとる自分の姿でもあることに気づいていただろうか。

マナキス兄弟の未現像フィルムに取りつかれた主人公のAが、越境のモチーフに絡め取られたアンゲロプロスの頭文字でもあることはおそらく疑いない（Aとはアンゲロプロスの頭文字でもある）。アンゲロプロス自身、インタビューの中で、少年時代に経験したギリシャ内戦について、「死、別離、武器をとつて街頭に出ると呼びかけ、夜に響き渡る歌。そしてそれから銃声」とともに長い年月を生きてきたと答えている。しかし、それだけでは、国境のモチーフに対する執拗ともいえるこだわりは明らかにならない。国境越えの恐怖を、あるいは恐怖を感じることなく国境を越えるものたちに対する断罪を、彼はなぜ、いつ、どこで手に入れたのか。半壊した映画館の闇のなかで、「最初のまなざし」を見通したAは、フィルムの白い闇に向かい、胸に手を押しあてながら、つぶやく。

「今度わたしが戻るときは、他人の服を着て、他人の名をなのり、唐突に戻るだろう。君が私を見て夫ではないと言ったら、印を見せよう。信じられるように。庭の隅のレモンの木のこと、月光の入る窓のことを話し、身体の印を見せよう。愛の印を。二人して昔の部屋に登つてゆき、何度も抱き合い、愛の声を上げ、その合間に旅の話をしよう。夜が明けるまで。その次の夜も、次の夜も、抱き合う合間に、愛の声の合間に、人間の旅のすべてを、終わりのなき物語を語りつづけよう」

叙事詩『オデュッセイア』のモチーフを素直になぞるこの台詞を、Aは、ほとんど茫然自失のまま朗読する。「他人の服を着て、他人の名を名乗り……」——、そこに秘められた思いとは、つねに「その印」をあばかれ、無名性のなかに沈むことのできなかつたヒーローの切なる祈りではないだろうか。他者のまなざしによって纏わされたアイデンティティという衣服、そのまやかしの衣服を脱ぎすてたときこそ、みずからの「最初のまなざし」を取り戻すときだ。映画のラストで、主人公Aは、マナキス兄弟の「最初のまなざし」を手にし、終わりなき旅の「目標」にたどり着く。だが、みずからの掌に握られた「目標」にどのような意味があるというのか。留まることがしらない遍歴者のAに残された放浪とは、みずからの「瞳」を短剣で突き刺したオイディプスの放浪であり、そうすることですか、現代のオデュッセイアは、自らの人生のまことの主人公とはなりえないのである。

# ルネ・シャールの詩作と思索——予備的考察

西永良成

1・1 シャールとブランシヨ

詩人に先行する詩

ルネ・シャールの真価、重要性が一挙に認識されたのはナチス占領からフランス解放後の、一九四五年以後のことである。三〇年代初頭にシュルレアリストとしての活動、活躍があり、『打ち手なき槌』などの詩集を発表していたものの、その名前はいくつかがごく少数の友人グループのあいだでしか知られていなかった。戦後のシャールが比類のない現代詩人と目されるにいたつたのはむろん、占領時代に一切の詩の公表を拒否し、南仏のマキ隊の先頭に立つて武器をとって戦い、フランス・レジスタンス文学の傑作『イプノスの手帳』を発表した剛直な詩人としての振る舞いが脚光を浴びたことによるが、それとともにモーリス・ブランシヨのテクスト、「ルネ・シャール」のインパクトがあつたことも指摘しておくべきだろう。賛否を別にして、このテクストはその後多くのシャール論者を呪縛し、なんらかの形で言及せざるをえなくさせたいわくつきのテクストのだが、ブランシヨがいつもながらのきわめて凝縮されたスタイルで描き出したシャール像とは、まずこういうものである。

ルネ・シャールの偉大さのひとつ、そのことによつてこの時代に匹敵

する者のいない偉大さとは、彼の詩がポエジーの啓示、ポエジーのポエジーであり、ちょうどハイデガーがヘルダーリンについてほぼ同じことを言っているように、詩の本質の詩だということである。『打ち手なき槌』においても『ただ残るものは』においても、詩的表現がポエジー自身のままに置かれ、ポエジーをさがす言葉をとおし、その本質において見えるものとされるポエジーなのである<sup>1</sup>

これ以上は言いようのない見事なシャール詩の定義という言うべきだろう。じつさいシャールの詩とアフォーリズム的な詩句の四分の三以上がもつぱらポエジー（そしてポエジーに具現される美）を主題とし、隠喩の形式、もしくは直接的にポエジー、詩作品、詩人、詩作について語っていることは、かならずしもブランシヨのシャール論を評価しないポール・ヴェーヌでさえ認めているばかりでなく、こんにち大方の読者にも容易に納得しうることであり、どんな異論のたてようもない、ほとんど自明の事実である。逆に言えば、そう見ないかぎり、シャール詩の大半は読解不可能なのである。そのことを最初に明言したのがブランシヨだった。だが、ブランシヨはなにゆえに、どんな点でシャールを「ポエジーのポエジー」の詩人、「詩の本質」の詩人としたのだろうか。問題、あるいはシャール論者のいくつつかのブランシヨ批判はもつぱらそこに淵源をもつ。ただブランシヨ批判者がし

ばしば忘れがちなのは、この当時のブランシヨの詩論、詩人観はシャル論のみならず、同じ『防火地帯』に収録されている彼のマラルメ、ヘルダーリン論にも部分的に通底するものであり、かならずしもシャル論だけに特定されるものではなかったことである。さて、ブランシヨの当時の詩論、詩人観はかなり独特で、一見逆説的なものであつて、その主張はまず個々の詩、詩作品(poème)はその作者たる詩人(poète)に先行し、優先するということである。

詩人(poète)は彼が創り出す詩(poème)によつて生まれる。詩人は彼が作るものから見れば二義的であり、彼が引き起した世界より後にくる・・・詩は詩人の作品、詩人の実存のもつとも真なる運動ではあるが、詩は大地の奥底の暗闇と創建し正当化する普遍的な光とが結びつくある上位の意識のなかで、詩人を存在させるところのもの、詩人なしに、詩人以前に存在するはずのものなのである。<sup>2</sup>

詩人は彼が創り出す詩によつて生まれる。これは当時のブランシヨのいわば持論であつて、『防火地帯』ではシャル論のあとにおかれている彼のヘルダーリン論においても、「詩人は詩の時を予感する場合にしか存在しない。詩人は詩を創造する力であるにもかかわらず、その詩にたいして二義的である・・・なぜ詩人が予感し、その予感の様式において存在しうるのか。それは詩人のまえにすでに詩が存在するからである」<sup>3</sup>とある。このシャル論ではさらに、「詩は詩人の真実であり、詩人は詩の可能性である」ともブランシヨは言う。これはいくらか、鶏か先か卵が先かといった謎かけにも似た逆説に聞こえるが、かならずしも理解不可能な事柄ではない。先

験的に詩人という人間がいて、その人間が創り出すものがつねに詩であるのではなく、ある人間が詩を創り出すその都度、いわば後驗的に詩人になるのだと解すればよい。これをこのテキストを解説したジャン・スタロピンスキーのように、「詩は同意された危険であり、そのなかでひとりの人間が消え去つて詩人として再生する」<sup>4</sup>と言つても同じことだ。詩人はある詩を完成すると一旦消え去り、新たな詩を書くたびに詩人として再生するのだと。シャル自身も、「ポエジーにおいて、ひとは立ち去る場所にか住まわず、そこから身を引き離す作品しか創らず、時間を破壊することによつてしか持続を獲得しない」<sup>(733)</sup>、あるいは「詩人はみずから発見するものを引きとどめない。それを書き移すとすぐに失つてしまう。そこにこそ、詩人の新しさ、無限、危険があるのだ」<sup>(378)</sup>と言つていたのである。だが、そもそもここで問題になつてゐるのは、たんなる論理ではない、詩の真理、もしくは神秘のことなのだ。論理の問題としてなら、たしかに詩人は彼が創り出す詩によつて生まれる、詩人は彼が作るものから見れば二義的であり、彼が引き起した世界より後にくる、など言うのは自家撞着以外のなにもでもないだろう。前記の引用文のブランシヨも詩の詩人への優先性、先行性のみならず、詩人を存在させ、詩人なしに、詩人以前に存在する詩が「大地の奥底の暗闇と創建し正当化する普遍的な光とが結びつくある上位の意識」のうちにあると言つていた。さらにこの「上位の意識」を「詩がそれ自身のうちに構成すべき不可能な絶対的意識」「どんな作者、どんな読者にも優越する絶対的詩的意識」とも言い変え、それをマラルメ的概念だとしている。じつさいブランシヨは『防火地帯』の「マラルメの神話」と題するテキストのなかで、マラルメが彼独自の言語にあたえていた「非個人的な性格、一種独立し絶対的な実在」について

こう書いていた。

この言語はそれを表現するだけをも、聴くだけをも前提とせず、おのずから書かれ、聴かれる。それこそがその権威の条件である。書物はそのような自律的な残存の象徴であり、これは私たちを越え、それにしたいては私たちはなにもなしえない……それはある種の主体のない意識であり、存在から切り離されたその意識は離脱、異議申し立て、空白をつくりだし、みずからを欠如のなかに置く無限の力である。しかし、それはまた具体化された意識、言葉の物質的形式、言葉の響きと生命へと還元され、その現実が事物のほの暗い奥底へのなにかはわからないが、なんらかの道を私たちに開いてくれると信じさせる意識でもある<sup>5</sup>。

ブランショがシャル論で述べている「上位の意識」「どんな作者、どんな読者にも優越する絶対的な詩的意識」がこのような言語の「ある種の主体のない意識」「その現実が事物のほの暗い奥底へのなにかはわからないが、なんらかの道を私たちに開いてくれると信じさせる意識」という「マラルメの神話」の延長線上にあることはほぼ明らかであろう。そしてたしかにブランショの言うとおり、シャルにも類似の超個人的な「絶えず動いている暗闇の測り知れぬ深淵」<sup>(18)</sup>とか、「表現されない偉大な遠方」<sup>(19)</sup>、さらには「勇氣と沈黙を覚醒させたままにする、私たちには未知の、私たちには近づけないあのランプ」<sup>(176)</sup>といったものの意識さえあつたことが確認される。

ここまではさして困難なく了解できるところだろう。しかしだからと

いつて、さらにせり上げをおこなない、「詩は詩人のみならず、ポエジーそのものに優先する」とまで極言すべきなのだろうか。ブランショはひたすら詩、詩作品(poème)の優先性、先行性を説いてやまないこのシャル論のなかで、具体的な作品はほとんど引用していないのだが、ほとんど例外的に「共通の現存」<sup>(80, 82)</sup>の一節を引用している。それは二部からなるかなり長い詩の、このような後半の一部分である。

おまえは書き急いでいる

まるで生に遅れをとっているかのよう

もしそうなら、おまえの源泉で列をつくれ、

急げ

急いで伝えよ、

おまえの驚異、反逆、慈悲の部分を。

じつさいおまえは生に遅れをとっている、

表現しがたい生、

とどのつまりおまえが結びつくことを受け入れる唯一の生、

毎日人々と事物によっておまえに拒まれ、

仮借ない闘いのほてに、

おまえがやつとの思いで肉の落ちた断片をそこかしこで手にする生に。

その生の外では、すべてが従順な苦悶、粗末な最期にすぎない。

ブランショが引用しているのは、「表現しがたい生」以下の六行だが、彼はおそらく「おまえの源泉」を彼の言う「上位の意識」「絶対的な詩的意識」と、「表現しがたい生」「唯一の生」その他で用いられている「生(vie)」を

「詩 (poeme)」と解して、「詩はけつして現前せず、つねに手前か彼方にある。詩が私たちを逃れるのは、詩が私たちの現前よりもむしろ不在だからであり、詩がまず空白をつくりだし・・・それが示すものをたえず示し得ないものに、語るものを語りえないものに代えるからだ」と解説している。だが、はたしてそうだろうか。たとえばのちにシャルルが、「ポエジーのそとでは、私たちの足とその足が押しつぶす石のあいだ、私たちの眼差しと見渡された領野のあいだで、世界は無であり、真の生、動かしがたい巨人はポエジーの脇腹でしか形成されない」<sup>(730)</sup>のことであり、「詩 (poeme)」とは、私たちが死のおぞましい顔面に投げつけてやる、生存の腐敗しない切れ端である」<sup>(359)</sup>と言っていることなどを考え合わせると、「表現しがたい生」「唯一の生」その他で用いられているこの「生」を個々の「詩 (poeme)」ではなく、「ポエジー (poesie)」と、詩人が手にするその「生」の「肉の落ちた断片」を個別の「詩」と解すべきではなからうか。そして、ブランシヨが「詩 (作品)」について言っていることは、むしろ「ポエジー」についてこそ言うべきではなかったか。つまり、あくまでシャルルに即して語るのであれば、「詩のなかでは、ポエジーは現前せず、つねに手前もしくは彼方にあるものとして啓示される」とでも言うべきではなかったのではないか。

もしそうであるなら、このシャルル論のなかで、さらに一段と調子に乗って、「詩の本質は詩自身の待機であり、最初に来るものになりうることにある」が、しかし「詩はそれでも正当化されなままであり、たとえ現実化されても不可能なものとしてとどまる」とか、「詩のなかでは、ある表現しがたく理解不可能な関係において、存在のほの暗い奥底とものを基礎づける意識の透明さとが、〈動き、恐ろしく、絶妙な大地〉と〈不均質な人間の条件〉とが結びつく。というのも、この双方が〈互いに捕ら

え合い、資格をあたえ合う〉その高揚した出会いがあらゆる資格に先立ち、どんな決定をも逃れ、まさしくそれ自身の不可能性か意味しないからだ」などとするブランシヨ一流のレトリックは、いかに魅力的だとはいえ強引にすぎ、文字通りに受け取らないほうが賢明かもしれないことになる。

じつさい、この最後の引用文でも、シャルルの当該の原文は「動き、恐ろしく、絶妙な大地と不均質な人間の条件とが互いに捕らえ合い、資格をあたえ合う」のあとに、「ポエジーはその双方のモアレ模様の高揚した総体からひきだされる」<sup>(62)</sup>とつづいていたのである。だから、たとえばブランシヨに大学人の「素朴さ」を指摘されたジュールジュ・ムーナンが、不可能な絶対的意識のなかでみずからの不可能性と非現実性を明らかにする詩というブランシヨ一流のレトリックを、「ブランシヨにおける伝達への強固な憎悪は病気、一種の知的な癌である」と断じて、もしシャルルの詩がブランシヨの言うとおりのものならば、その詩はおよそ読まれるに値しないものになると憤るのも無理からぬところがある<sup>6</sup>。ひとは大文字で書かれる〈詩〉ではなく、あくまで個々の詩(真の生)「『ポエジー』の『肉の落ちた断片』腐敗しない切れ端」を書くしかない。シャルルもまたけつしてその例外でなく、「おのれの実現の不可能性」を語る詩ばかりを書いたはずもないのである。

むろんブランシヨとて結局、詩はいまだないもの、不在への運動であるが、しかし詩はその運動が引き起こす不在なかに無の不在ではなくて、つねに何かの不在を認め、その何かの現前を望ましいものにし、非現実を現実化したいとする欲望をもたらすのだから、詩が「最初のもの」として到来することで初めて未来もまた可能になると、いわば否定神学的に詩の先行性を介したポエジーを擁護する。だが、シャルル自身は最高の絶対的

価値、あるいは神秘としてのポエジー自体を二義的に考えたことなど一度もなく、彼にとつて「ポエジーは謙虚さのなかで、血みどろな(時間)に他のどんな声も打ち明ける勇気のないことをあえて言う。また、難破した本能に救いをもたらしもする」<sup>(581)</sup> といったように肯定神学的なものでさえあつたのである。このように考えてみると、ブランシヨはひたすら詩の優先性、先行性に固執するあまり、いくぶんか誇張してシャルルからの超越、もしくは逸脱をおこない、マラルメ論およびヘルダーリン論とも通底する当時の彼独自の、いわば戦略的な詩論を展開したと言えないだろうか。

とはいえ、ここで急いでつけくわえておくべきは、シャルル自身はブランシヨのそんなレトリックをかならずしも不快には思わず、(彼には稀にある詩がほとんど完璧な姿でやってくるという経験がなかったわけではないので) すぐなくとも部分的には理解し、さらにいささか面白がつてさえたということである。その証拠に、ランボーを論じた重要なテキストのなかで、詩人はある時代の端緒か終焉のときに姿を現すのであり、芸術は自然から文明への、そして文明から自然への変わり目になるといふ、ヘルダーリンの有名な文句を引きながら、ランボーを「まだ登場していない文明の最初の詩人」だと述べたあとで、「モーリス・ブランシヨをもじつて言えば、ここにあるのは現在において贖われ、未来において基礎づけられる、おのれ以外にどんな権威ももたない全体性の意識である。しかしもし私が自分にとつてランボーがなんであるかを知るなら、私は自分のまえにあるポエジーがなんであるかを知ることになるだろう」<sup>(732)</sup> と書いている。さらには別のところでは、「ブランシヨは悲嘆に拘束された深み、また反抗によつて帯電されるが、傷つけられはしない深み、新しい現在のなかですべてが灰もしくは砂になり、過去の冷たい価値しかもたなくなるときに

大切になる唯一の深みを見据えている・・・彼の作品はきわめて慧眼な精神を穿ち、渴望をあたえるためにしか存在していない」<sup>(744)</sup> とも。ここにはあきらかにシャルルのブランシヨへの親近感、あるいはそれ以上の「友愛」さえもが感じられる。

#### 始まりの言葉

周知のように、シャルルとブランシヨの「友愛」は八八年のシャルルの死まで、おそらく終生つづいた。ブランシヨはさきに問題にした「ルネ・シャル」のあと、「ルネ・シャルと中性の思想」(六三三)「断片の言葉」(六九九)「ラスコーの野獣」(七二)の三つのシャルル論を発表している。そしてこの三つのテキストに共通して注目すべきことのひとつは、「詩は詩人のみならず、ポエジーにも先行する」というテーゼへの固執は影を潜め、もっぱらシャルとヘラクレイトスの言語的類似性、さらには時代を超えた思索の同質性を強調するかたちで論じられていることである。すでに最初の「ルネ・シャル」でも、このようにそのことにふれられていた。

シャルルの言語の調子の絶対的な力は極端である。これはヘラクレイトスの様式、つまり言い回しの簡潔さとイメージの権威とが過剰な、さらには神託のような意識のエネルギーを表現するアフォーリズムの様式に比せられることがある。そしてたしかに、シャルルの作品において、とりわけ『ただ残るものは』以後は、アフォーリズム形式が頻繁になり、言葉がほとんどつねに重々しく、抽象的な語彙の重みのうちに槌の強度をさがしながら、ある種の荘厳さとともに、緩やかに確立される。しかし、この重々しい緩やかさをじつに力強いものにしてるのは、そのなかにこのうえなく生き

生きとした形象の継起が立ち現れるから、つまり可能な限り小さな時間の単位がこのうえなく強烈なイメージの現実性、へ瞬時に女王になる材質「情動」のこのうえなく輝かしい煌めきを内包しているからである。<sup>7</sup>

この「瞬時に女王になる材質」情動」とは、シャルルによる詩の定義のひとつだが、ブランショはしかし、シャルルとヘラクレイトスとの言語的類縁性について、ここではただ指摘するにとどめ、それ以上深く立ち入ることとはしていない。しかしこれ以後の三つのテキストにおいてはこの類縁性のことがかならず取り上げられるのだ。「ルネ・シャルルと中性の思想」において、たとえば「おのれのまえに未知なくしていかに生きられようか」<sup>(247)</sup> という有名な文句のほか、しばしばシャルルの語る「未知なるもの」という鍵「言葉がヘラクレイトスの「一なる―事物―賢者」「二なる―そのもの」「共通なる―それ」といったような、男性形でも女性形でもなく、主体でも客体でもなしに、またいかなる同一性や単一性の要請とも無縁な「中性の単数形」に近いものであり、それは「啓示されるのではなく、ただ指示される未知」であると言う<sup>8</sup>。また「断片の言葉」では、たしかに『ただ残るものは』以後に頻繁になるシャルルのアフォリズム的な断章形式の詩も、やはりヘラクレイトスの断片と同じように、「未完なのではなく、ならんかの単一性には還元できない、別の完成の様式」「未知を引きとどめることなく未知を迎え入れるつねに異なった様式、その都度詩と思索の新しい関係を発見させる仕方」<sup>9</sup> だとして評価している。だが、シャルルの詩作とヘラクレイトスの思索との関連がさらに主題的に展開され、深く考察されているのは、なんとと言っても三つ目の「ラスコーの野獣」<sup>10</sup> においてである。

ここでブランショはまず、「私たちの運命と結びついている詩人ルネ・シャルルがなぜヘラクレイトスの名前を心から自分に身近なものに感じるのか」と問う。多くのシャルル論者がきまつて言及するが、しかし必ずしもその意味を究明しないままにしている重要な問いである。ブランショはまず「デルポイの主は語りもせず、隠しもせず、指示する」(断片九三)といったヘラクレイトスの言葉を「始まりの言葉」、「そこでは始源が語る言語」であり、本質的に予言的な言語であるという。ただ、予言といつてもかならずしも将来の出来事を述べるといふ意味ではなく、既存のどんなものにも、既知のどんな真理もしくは言語にも支えられず、「それが始めるがゆえに告げる、まだ話さないがゆえに指示する」言葉だという意味である。それは「みずからに先立ち、みずからの前方にしかおのれの意味と正当性がなく、つまりは本質的に正当化されない未来の言語」なのであり、それこそがまさにヘラクレイトスが「シビュラ(巫女)は泡立つ調子で、面白くもなければ飾り気もなく流暢さに欠ける言葉を発し、千年のあいだその神託を鳴り響かせている。それは、巫女に語らせているのが神だからである」(断片九二)と述べているような「最初の言葉の裸形」だつたとつづける。

つぎにブランショは、たとえば「詩人には探求の途中で、ずっとあとにしか、彼の消滅のあとにしか待たれていなかった岸に乗り上げることがある」(71)「詩人は証拠の崩壊のたびに、未来の祝砲で応える」<sup>(167)</sup>「ポエジー、それはふたたび資格をあたえられた人間の内部の未来の生だ」<sup>(267)</sup> などといった名高いルネ・シャルルの言葉を引いて、これらもまた、「非人称的で、つねに来るべきものである未来の言葉だとはいえ、そこでは始まりの言葉の決断において、私たちにとつてもつとも身近でもつとも直接的な運命のな

かに賭けられているものが内密に語られる言葉」であり、シャルルの詩に見られる「予感の歌」もやはり、ヘラクレイトスの言葉と同様に、なにがしらの明日を歌うのではなく、「最初の日」の「始まりの力」を歌う始源の言語、神託の言葉のように「なにも命じず、なにごとにおいても強はず、話しさえもしないが、しかしその沈黙を未知のほうに絶対的に固定された指にする」言葉であると述べる。つまり「デルポイの主の声にも似た、まだなにも言っていない声、覚醒し、ひとを覚醒させる声、遠くからやってきて、遠くに呼びかける、ときに痛烈で厳しい声なのだ」と。

このようにヘラクレイトスの言葉とシャルルの言葉とをともに神託にも似た「始まりの言葉」としてとらえたあと、つづいてブランシヨは、「ルネ・シャルルの作品における詩の言葉が私たちに伝えられているヘラクレイトスの思索の言葉を想起させるのは始源との関係、それも双方にあつて同じように信頼できるものでも安定したものでもなく、引き裂かれ、激烈な関係によるものと思われる」と言いつつ、今度は「詩における哲学の誕生というきわめて奇妙な出来事」に考察を進める。ただ私たちはそのまゝに、ブランシヨのいう「始まりの言葉」、始源との「引き裂かれ激越な関係」とは、はたしてなにを含蓄しているものなのかを確認しておく必要がある。彼によれば、「始まりの言葉」とは「始源への沈黙の、忍耐強く、長い接近によつて、万物の深い生命なかに万物を迎え入れることによつて始まりを告げる」言葉である。またそんな始源との「引き裂かれ、激烈な関係」についてはこのように言う。とくに詩とはかぎらず一般に芸術作品の成立にあつては、新たに開かれる空間のなかで高揚しようとする傾向と隠匿の深みのなかに引きこもろうとする傾向とがまだ未分化な暴力でしかない瞬間があり、そのときには作品は和解も分離もしがたい瞬間が相争う内

面性でしかなく、まだ作品として誕生しない。そこにはおのれを捕らえようとする形式とおのれを拒もうとする無制限、つまり始まりとしての作品(œuvre)とそこから出発にすると作品になるのではなく、永遠の無為(éouvement)に陥つてしまふ始源との引き裂かれた交渉Ⅱ闘いがある。そして、思索の言語と詩の言語とはそうした原初の対話(対立する高揚、引き裂かれ激越な関係)がとる二つの異なった方向にほかならないのであるが、しかしそのいずれにあつても、双方が自己反復を嫌つてそれぞれの平静化された通常の形式を断念し、みずからの源泉に回帰しようとするたびに、多少なりともあの未分化の暴力状態、原初の闘いをふたたびくりかえすことになる。この意味においては、どんな作品もそれが根源的であろうとすれば、成立の過程でそんな原初の対話への永遠の回帰にならざるをえず、そんな緊迫した誕生の劇を演じざるをえない。ヘラクレイトス(思索)とシャルル(詩作)の本質的な共通点、隣接性もまた、まさにそうした未分化な暴力、原初の闘いと対話への永遠の回帰にこそ由来するのだとして、ブランシヨはこうに述べる。

ルネ・シャルルの作品にあつてもヘラクレイトスの断片にあつても、私たちが刻々立ち会うのはそうした永遠の発生、前方にあるあの過酷な闘いなのである。そこでは思索の透明さがそれを引きとどめる暗いイメージによつて現れ、同じ言葉が二重の暴力に耐えながら思索の剥き出しの沈黙によつて照らされ、たえまなく話す深み、しかしなにごととも容易にききとられない呟きによつて濃密になり満たされるようだ。樞の言葉とアフォリズムの厳密で閉じた言語。そのような最初の言葉の未分化のなかで、ルネ・シャルルがラスコーの壁画を見ながらへ名づ

けえぬ野獸」の形象のもとに同定した「異様に変装した母、涙いっぱいの眼をした《知恵》」は、私たちに話す<sup>11</sup>

要するにブランシヨは同じく「誕生への永遠の回帰」、「始まりの言葉」としてシャルとヘラクレイトスの言語的類縁性を論じ、正当化しているのだ。のみならず、このような「奇妙な知恵」はソクラテスⅡプラトン以降の西洋思想にとつて、あまりにも古すぎると同時にあまりにも新しいものだ<sup>12</sup>と結んで、その獨創性、さらには来るべき現代性さえ強調している。なぜなら、ソクラテスⅡプラトン以降の西欧思想はエクリチュールとともに、一貫して始源、未知を指示する神託、始まりの言葉、すなわち特定しうるだれか、既知のなかに基づかない真理、言葉を排除することによつて成立し、その排除の隠蔽のもとに存続してきたのだからだ<sup>13</sup>という。のちに述べるように、これはニーチエ、さらにはハイデガーのヘラクレイトス論にも通じる考えであつて興味深い。ところで、ブランシヨがこのシャル論の表題にして、かつ結びでも一部を引用しているシャルの詩名づけえぬ野獸<sup>(352)</sup>とはこのようなものである。

名づけえぬ《野獸》が優美な群れを塞いでいる、

まるで滑稽な二つ目巨人のように。

八つの冷やかしがその装いとなり、その狂気を分割する。

田舎の空気のなかで《野獸》は敬虔にげつぷをする。

そのずつしり垂れ下がった横腹は苦しそうで、いまにも  
孕んでいるものを空っぽにしてしまふそうだ。

蹄から無益な牙まで悪臭に包まれている。

そんなふうには私には見える、ラスコーの壁画のなかの、  
異様に変装した母、

涙いっぱいの眼をした《知恵》は。

ここで歌われている「名づけえぬ野獸」、「異様に変装した母」たる「涙いっぱいの眼をした《知恵》」は、ブランシヨの言うように「始まりの言葉」の形象なのだろうか。そうだとしたら、なぜこの「知恵」は「滑稽な二つ目巨人」のようであり、「悪臭に包まれて」いなければならないのか。それこそがあの「永遠の発生」の原型と傷跡、「最初の言葉の裸形」だからなのだろうか。このことはシャルの詩の解釈にかかわる別の問題であり、ブランシヨのシャル論を辿っている現在の私たちの関心領域を越える。とはいへ、ここで言っておくべきは、「未知を指示する」「始まりの言葉」としてのブランシヨのヘラクレイトスⅡシャル論をシャル自身は大いに評価し、みずからのプレイヤード版全集に収録した研究論文のうちのひとつに、この「ラスコーの野獸」を選んでいることである。のみならず、あたかもブランシヨの所論に呼応するかのように、「種子の顔」と題する詩のなかで、「《姿》よ、生まれようとしているシビュラ(巫女)を受け入れよ／《顔》よ、あなたの面立ちのもとに大地が再結集する」<sup>(682)</sup>と書いていたし、またまさしく「モーリス・ブランシヨよ、私たちはできれば答えたくなかつたのだが」と題された詩のなかは、「ただ説明できないものとしてとどまることのできたものだけが、私たちが求める時期も近づいている」<sup>(447)</sup>と説明している。

シャルルのヘラクレイトス観

ブランシヨのシャルル<sup>11</sup>ヘラクレイトス論は、概してブランシヨに厳しいポール・ヴェーヌさえもとくに異論をたてず、むしろ「一九三〇年にヘラクレイトスを読んで衝撃を受けたというシャルルの言明を、私たちは文字通りに受け取ってもいい」と言うばかりか、「彼はヘラクレイトスのなかに、彼がけつして放棄しなかつた根本的な信念を見いだしたか、あるいはヘラクレイトスのものだとした」<sup>1</sup>とさえ述べている。じつさいシャルルの作品なかには、ブランシヨが指摘した言語様式・内容のほかにも、ヘラクレイトスの言葉の影響、残響、あるいは反響と見なしうる詩句、省察を見いだすことがいたつて容易なので、そのいくつかの事例をあげておこう。

たとえば、対立と生成について、

ヘラクレイトス：「対立するものは有益であり、異なつたものからもつとも美しい調和が生まれる。そして万物は不和から生じる」(断片八)<sup>2</sup>  
 シャール：「人間は決して最終的なものとして形づくられていないから、みずからの反対物を隠し持つている。そのサイクルはなんらかの誘惑に晒されるかいないかによつて異なる軌道を描く」(188)。あるいは、「詩人の努力は古い敵を誠実な対抗者に変えることをめざす。どんな豊かな明日もその計画の成功しだいなのだから」(176)

第一要素としての火について、

ヘラクレイトス：「世界(コスモス)は(…)いつも生きている火として、いつでもあつたし、現にあり、またありつづけるだろう、定量だけ燃え、

定量だけ消えながら」(断片三〇)

シャルル：「あの消すことのできない絶対、あの最初の太陽の小枝、すなわち見られず、解体しえない火」(158)。あるいはもつと端的に、「火はあらゆるもののうちにある」(587)

雷について

ヘラクレイトス：「雷電は万物を舵とる」(断片六八)  
 シャール：「私たちにふさわしい唯一の主人はとは、あるときには私たちに照らし、またあるときには両断する稲妻だ」(381)

以上はいくつもあるなかの、もつとも見やすい事例にすぎないが、これだけでも充分シャルルにおけるヘラクレイトスの言葉の影響、残響、あるいは反響を感じ取れるだろう。

ところで、やはりポール・ヴェーヌによれば、シャルルがヘラクレイトスを知つたのは一九三〇年、ヘーゲルの『哲学史講義』の仏訳によつてだつたという。そのヘーゲルは「対立するものは有益であり、異なつたものからもつとも美しい調和が生まれる。そして万物は不和から生じる」としたヘラクレイトスのうちに「生成は最初の具体的なもの、内部で対立物を統一した絶対的なもの」と考える、客観の弁証法の「確立者を見ていた」<sup>3</sup>。だがシャルルは、直接ヘラクレイトスに言及したテキストのなかでこう述べている。

ヘラクレイトスは対立物の高揚する結合を強調する。彼はまず対立物のなかに完璧な条件と調和をうみだすのに不可欠の推進力を見る。ポエジーにおいては、これらの対立物の融合の瞬間に起源の定かでない衝撃が生じ、その孤立し溶解力をもつ作用によつて深淵の横滑り

が引き起こされ、じつに反物理的な仕方です。詩をもたらすことがあった。確かな効果のあるなら、かの伝統的な要素か、あるいはじつに奇跡的なので原因から結果への行程を無にしてしまうような造物の火を介入させることによって、そんな危険を食い止めることこそ詩人の義務である。そのとき詩人は対立物—あの局部的で立ち騒ぐ幻影—が結実し、それぞれの内在的な系統が具体化されるのを見ることが出来る。私たちが知っているように、ポエジーと真実とは同義語なのであるから(159)

ここに見られるのは、すくなくとも「客観の弁証法」への安易な信頼ではない。それどころかシャルル強調しているのは、ポエジーにおける「客観の弁証法」は詩人の確かな力量、もしくはある閃き、計算を越える「造物の火」の介入によって避けるべき「危険」でさえあるということだ。詩人の意識の「深淵の横滑り」によって引き起こされる詩は「反物理的」で「真実」ではないのだと。さらにシャルルは別のところでも、「知られていない結果にしたがえば、弁証法的手段はすべてに都合よく答えるようにしてくれるが、都合よく、とはかならずしも真に、を意味しない」(658)と念を押すように述べている。つまり、シャルルはヘーゲルのヘラクレイトスをとらえるどころか、むしろ「ヘラクレイトスには弁証法はない」のである、彼は「存在への接近」という「弁証法が覆い隠すことしかできないこと」をおこなったのだとするハイデガーの観点<sup>4</sup>に近いときえ言えるが、シャルルとハイデガーの「対話」のここをここで取り上げるのはいささか時期尚早だろう。いずれにしろ、これは『ルネ・シャルルのために—起源の位置』<sup>5</sup>の著者ジャン・ドミニック・ポリの言うように、ヘーゲル信奉者だったアンドレ・ブルトン、そして彼が主導するシュルレアリスム運動と意識

的に距離をとるためだったのだろうか。そこでポリはヘーゲルのヘラクレイトス論よりもむしろ、「ギリシャの悲劇時代における哲学」のニーチェのヘラクレイトス像のほうがシャルルに近いとするのだが、たしかにこの仏訳は一九三八年に出ているので、シャルルが読んでいた可能性は大いにある。

ニーチェ主義者としてのシャルル

その「ギリシャの悲劇時代における哲学」の若きニーチェによれば、「同じものがあり、かつあらぬ」といった命題によって理性に文句をつけていたヘラクレイトスは、万物の「存在」を否定し、「あるのはただ永遠なる生成のみであること、いつさいの現実的なものはたえず働いて生成するのみで、存在することなく、どこまでも無常であるということ」を教えたのだが、これは「思うだに恐ろしい、気も遠くなるような一つの観念であって、地震がおこったときに、しっかりと固定していた大地への信頼を人が失うときに感じるにちがいない感覚に似ている」という<sup>6</sup>。他方シャルルは、年少の友人でもあった詩人、イヴ・バステイニイの著書・訳書『エフェソスのヘラクレイトス』(四八年)に寄せた序文でこう言っている。

生成は私たちの内部と全周囲とで同時に進行する。生成は自然の証拠には従属して、それに付け加わり働きかける。私たちの眼前に生じうる魔術的な出来事の機会は無事なまま。この出来事は、あまりにもしばしば魅力のない秩序をひっくりかえして、豊かにする。宿命的なもの、知覚、たえざる危険の現存、水中に沈んだ大きな権のようなあの暗闇の部分に息をのませ、私たちがその高みで自由にしておいてくれる(721)

ここで、たとえ一切がたえざる生成であるとしても安全無事なままの「出来事」と言われているのは詩、ポエジーにほかならないが、すくなくともシャルルはニーチェと同様、ヘラクレイトスをなによりも「生成」の哲学者としてとらえていたことがわかる。さらにシャルルがこの引用文の後段で出来事Ⅱポエジーについて述べていること（そして、さきの引用文で、弁証法の避けるべき「危険」について語っていたこと）、あるいは「生成」について別のところで「ポエジーにおいて生成とは和解させることである。詩人は真実を言わずに、真実を生きているのだ」<sup>(760)</sup>と語っていることに関しても、「生成に存在の性格を刻印すること——これこそが最高の力への意志である」と言うことになる後年のニーチェの創造・芸術観にかなり近いと感じられるが、そのことはいずれ徐々に明らかになるだろう。それよりも、さしあたってこのテキストでシャルルがそのまえにこう書いていることに注意したい。

ヘラクレイトスは真実が高貴なものであり、これを啓示するイメージ、それが悲劇であることを知っていた……その太陽のような鷲の視野、特別な感性によつて、彼は最終的に、私たちが明日の現実性についてもつていた唯一の確実性とは悲観論、すなわち私たちが涼み、用心し、眠りにやつてくるあの秘密の完璧な形式であると確信することができた

(720-1)

これはかならずしもヘラクレイトスからは直接ひきだせず、明らかに『悲劇の誕生』のニーチェを思わせる文句である。だから、私たちはすこしだけ迂回して、ここに見られるような肯定的にとらえられた「悲劇」「悲観

論」といったニーチェ的概念の射程をシャルルに即して吟味しておく必要がある。そしてこのさい、同時期のシャルルが古代ギリシャについても、「小声の賛歌」と題するつぎのような認識あるいは憧憬をもっていたことを想起しておくのも無駄ではない。なぜなら、これは彼の「悲観論」の根底にある認識だと思われるから。

ヘラス、それは天才的な海の広がる海岸であり、曙にはそこから認識の息吹と知性の磁気が発して、同じ豊穡さで諸力をふくらませ、その諸力は永久と思われた。そのもつとさきは、不思議な山々の世界図だ。火山の山脈は英雄たちの魔術に、女神たちの蛇のような優しさに微笑みかけ、やつと自由に自己を知り、鳥として死ぬ人間の婚礼の飛翔をみちびく。それがすべてにたいし、誕生の摩滅、迷路の迂回にたいしてさえも答えになるのだ<sup>(253)</sup>

さて、『悲劇の誕生』のニーチェによれば、ギリシャ人の悲劇時代とはソクラテス以前の時代であり、「徳は知であり、無知からしか罪は生ぜず、有徳者は幸福なる者である」と考える「プラトンのドラマのなかの弁証法的な主人公ソクラテス」は、「いつさいのものは美しくあるためには、合理的でなければならぬ」とする同時代人エウリピデスと同様、「あらゆる結論に達することに凱歌をあげ、冷やかな明白さと意識のなかでしか息ができない楽観論者」であり、その反神秘主義を楯に悲劇からディオニュソス的なものを追放することによつて、「ひとえにディオニュソス的な状態の示現と形象、ディオニュソス的な陶醉の夢の世界」としてあつた悲劇の本質を破壊したのだという<sup>7)</sup>。ところが、悲劇の本質とは美への欲求であるア

ポロンのなものと忌むべきものへの欲求であるディオニュソスのなものととの緊密な両立、共存のうちにあつたはずである。そして、このディオニュソスのなものはそもそも「生存の根底にある一切の恐るべき、悪しく、謎めいて、破壊的で、宿命的なものゝの形象への良くて厳しい意志」、すなわち「悲観論」に基づいていた。つまり、「民族の青春の豊かさのなかで、あえて悲劇への意志を持ち、悲観論者だつた」からこそ、ギリシャ人は偉大で「快活」だつたのだという<sup>8</sup>。これにつづけて、ニーチェはさらに力の、あるいは快感の悲観論ということさえ語っている。もちろん、ソクラテス以後の理性に基づく合理主義<sup>9</sup> 弁証法<sup>10</sup> 楽観論に「芸術家の光学」「生の光学」に照らして異を唱えるためだ。

ところで「高貴」な真実、すなわちポエジーは悲劇によって啓示され、唯一の確実性とは悲観論なのだと言っているシャルルにとつてもまた、「悲劇」「悲観論」はニーチェにとつてと同様にきわめて肯定的なものであり、ソクラテス以後の合理的な知、弁証法、楽観論こそが否定的で、退けられるべきものであつたことをこれから確認しておこう。若いシャルルにとつてすでに、「変化しつづつある世界が獐猛な詩人たちのものになる」のと同様、「精神が悲観論を基礎づける」ことは「進歩」と見なされていた<sup>39</sup>。また壮年の彼は、「未来が高めるのは悲観論者である。彼らは生きているうちに自分たちの気がかりの対象が実現するのを見る」<sup>382</sup> のであり、「ポエジーは最良の場所にある世界である。生成の展望を引き受ける者は、たとえ悲観的な本性の虜になつていても、その悲観論の超<sup>11</sup> 原動力こそが断絶のない希望、私たちがあがる好意、もしくは逆に不可解な呪いを見分けられるような、なにかしら予見しがたいものが出現し、一時的に圧政がひっくり返される希望なのだと思ふべきである」<sup>742</sup> と述べている。

ここで私たちが、このシャルルの言葉のうちに『悲劇の誕生』のニーチェの影響、残響、あるいは反響を見ることはいたつて容易だろう。たとえば、けつして「へつらい」もしくは「同意」の詩を書かずに、「真の暴力（つまり反抗）には毒がない」<sup>755</sup> と考え、「侮辱」の詩しか書かないのだという初期シャルルの「獐猛な詩人」のうちには、どこかディオニュソスのなものが感じられないだろうか。あるいは、「生成の展望を引き受ける者の悲観論の超<sup>12</sup> 原動力」という言い方のなかに、ニーチェ的な「力の悲観論」と共鳴するものが聴き取れないだろうか。さらに、シャルルは別のところでも悲劇、悲観論を擁護して、「昼の足下には憎むべき大きな虚栄があり、昼にはなにも負いたくなく、暗闇を交際にふさわしからぬものと決めつける。そうした者たちはソクラテス以前の哲学者たちの白鳥の歌以来無数にいる」<sup>755</sup> と公言しているが、これもニーチェが悲観論者<sup>13</sup> 芸術家は「暗闇のなかで光るリユンケウスのような眼」をしていて、「ものを明らかにする光に背を向け、まだ暗闇のままのこつているものをうつとりと眺める」者であるのに反して、「冷やかな明白さと意識のなかでしか息ができない楽観論者」である「理論的な人間の典型」ソクラテスらの合理主義者たちは「理性と善の暗闇を偽りの光と錯覚しているにすぎない」と難じていたことへの呼応と見て間違いないだろう。また、さきに引用したがその意味を問うことなく残してきた、「この出来事（『ポエジー』）は、あまりにもしばしば魅力のない秩序をひっくりかえして、豊かにする。宿命的なものゝの知覚、たえざる危険の現前、水中に沈んだ大きな権のようなあの暗闇の部分は時間に息をのませ、私たちをその高みで自由にしておいてくれる」と言っていたシャルルの、いわばディオニュソス的と言ふべき芸術観をここで思い出してもいいかもしれない。のみならず、シャルルはニーチェ的とも言

えるこんな詩さえ書いている。

後悔、卑しい門は

ただの誘導にすぎない

私たちの幻想を屈服させ

私の死んだ皮膚を冷やすための。

ああ、私たちを運ぶ風に向かつて叫ぼう

風を舞い上がらせているのは私たちなのだ。

これほどの努力がなされる地上では

勇敢な嘘の強みは

まぎれもない慰みなのだ！(306)

この「勇敢な嘘の強み」、これこそ健康の、ニーチェ的な「力の悲観論」の健康の証拠だと私たちは考えてもいい。だから、ポール・ヴェーヌがシャルルを「ニーチェ主義者」だつたと言うのも肯けるのである。

さて、ここでふたたびヘラクレイトスにもどろう。『悲劇の誕生』のなかで、ニーチェはヘラクレイトスについてなんと言っているか。悲劇的世界においては苦痛にさえも知覚される「原〓快楽を伴うディオニュソス的なもの」を音楽における不協和音の快感になぞらえたあと、彼はこう書いている。

明白に知覚された現実への最高の快感を覚えながらも、無限なるもののなかに入り込もうとする指向、憧憬の翼の羽ばたきは、われわれ

が両方のなかに同じディオニュソスの現象を認識せねばならぬことを想起させる。この現象は常に新たに再三再四、個別世界の戯れの建設と破壊を、原〓快感の湧出として啓示するのであつて、そのやり方は、謎の人ヘラクレイトスによって世界形成能力が、遊びながらあちこちに石をおいて砂山を築いたかと思うとまた崩してしまう一人の子供に比されたのに似ている<sup>10</sup>

ここでニーチェはヘラクレイトスをディオニュソスの現象の守護者として語っているのだが、シャルルもまた「エフェソスのヘラクレイトス」のなかでまさしくこう書いている。

矢の先端と軌跡のなかで正しく語りながら、ポエジーは直ちに頂上のうえを走る。それというのも、ヘラクレイトスが言語をそれ自身の成就に役立たせつつ、言語に開放を課し、言語に運動をあたえるという、あの至高の上昇力を有しているからだ。彼は他人から離れつつ、他人と超越を共有する。彼の教えの彼方に、きわめて古い美が、城壁で成熟するのに、別のところにその光の果実を運ぶ太陽さながらに、とどまつているのだ。ヘラクレイトスはディオニュソスと悲劇に照らされて、最期の歌と最後の対決にむかつて進む近代性のサイクルを閉じる。彼の進み行きは私たちの日々の暗く電撃的な段階に達する(721)

ここでもやはり、シャルルはニーチェと同様、ヘラクレイトスを自分の芸術の守護神のように語っているのみならず、ほとんどみずからの同時代人、しかも詩人のごとく感じていることさえ暗示していて、さきに見たブラン

シヨのシャルル<sup>II</sup>ヘラクレイトス論を彷彿させる。また、ブランシヨの考えをさらに敷衍して、シャルルを現代における「曙光の詩人」とみなす「ルネ・シャルルのために―起源の位置」の著者ジャン<sup>II</sup>ドミニック・ポリの主張を後押しするものでさえある。じつさいシャルルは晩年のあるインタビュでも、「神秘的に立ち返ってくるものがある。ひとは人生とは大きな円環であるような気がしてくるのであつて、私たちはそんなふうにはソクラテス以前の哲学者たちに近づくのだ。私たちが近づくのはソクラテスでも、大カトーでもなく、私たちのものであるひとつの言語によつてヘラクレイトスに近づくのである」<sup>11</sup>とさえ語つていたのである。さらに、そのややあとの時期にはこんな詩句、「信仰の世界と認識の世界とのあいだには、へ最初の形象」の斬られた頭がある。しかし―だれが知ろう?―、以前に彼らから軽蔑されていたディオニュソスの乾涸らびた葡萄の房が明日にはふたたび緑になるかもしれないと<sup>(75)</sup>と書いている。もしかすると、さきの引用の後段にある「ヘラクレイトスはディオニュソスと悲劇に照らされて、最期の歌と最後の対決にむかつて進む近代性のサイクルを閉じる。彼の進み行きは私たちの日々の暗く電撃的な段階に達する」という、かなり謎めいた言明の意味もまたそこにあつたのだろうか。まして晩年のシャルルには新しい時代の「第三の空間」をめざす「オリオンの革命<sup>II</sup>転回(revolution)」を願つた『狩猟する香り』という超時代的な作品があるだけに、なおのことそう考えたくなる。

だが、シャルルがいかなる詩人であつたか問うことは、まだまださきの話である。そのまえに検討しておかねばならない問題がいくつもあるのだ。そのひとつが、これまで二度ほど名前を出したハイデガーとシャルルの関係、このふたりの関連、対話、そして相違のことである。

## 2・1 シャールとハイデガー

### 証言と宣伝

シャルルとハイデガー。といつても、これは論ずるのにかなり注意を要する主題である。それには次のような厄介な事情が絡んでくるからだ。シャルルは「怪物」「イタチの歯をした男」、すなわちヒトラーを「反<sup>II</sup>生命」として心底憎み、「最高のむかつき」を覚えながら、きわめて模範的な反ナチス・レジスタンスを敢行して、その経験は以後、彼の人格、実存、詩的活動の中心となつていた。これに反してハイデガーは二〇世紀を代表する大思想家であるとともにナチスの信奉者であり、しかもシヨアー、あのナチスのユダヤ人大量虐殺の蛮行でさえ、「農業はいまや機械化された食品産業であり、ガス室や絶滅収容所での死骸の製造と同じであり、封鎖や食糧攻めと同じであり、水爆の製造と同じである」と言つて憚らなかつた人物である。加えてシャルルとハイデガーの出会いのお膳立てをし、その後のふたりの「対話」の仲介を果たしつづけたのが、フランスにおける「ハイデガーの代理人」であるばかりか、ガス室の存在は実証的に証明されないうえに存在しなかつたとする「歴史修正主義者」ロベール・フォリソンを秘かに激励し、自身もすくなくとも潜在的には「歴史修正主義者」だつたと考えられる哲学者ジャン・ポーフレであつた<sup>12</sup>。このことは当然、シャルとハイデガーの元来はきわめて興味深いはずの出会いと親交に一種禍々しく、スキャンダラスな陰影を投げかけることになる。

フランスで何度目かの、そしてもつとも激しいハイデガー論争が起こつたのは一九八七年のヴィクトール・フリアス『ハイデガーとナチス』の出版が

きつかけである。シャルルは一九五五年の夏、パリのボーフレ宅ではじめてハイデガーに会い、その後ボーフレを介する「思索と詩作の対話」をハイデガーの死の年である七六年までつづけ、八八年二月に他界している。だからポール・ヴェーヌがこのハイデガー論争が晩年のシャルルの「最大の悲しみ」のひとつだったというのも無理はない。なにしろ彼は一九五五年から二十年にわたる交友のあいだずっと、「ハイデガーは十ヶ月しかナチスでなかった」というボーフレらの言葉をすっかり真に受けていたのだから。のみならず、「古い印象」と題してハイデガーに捧げられたテクストのなかで、けつして皮肉ではなくて、ハイデガーも同意してくれることをいささかも疑わずに、「一九四五年、ナチズムとともに全体主義の精神がその恐怖、その隠れた毒、そしてその最終解決の焼却炉を失ったものと私たちは想像した。しかしその排泄物は人間たちの肥沃な無意識のなかにもぐりこんだ。他者たちの承認と他者たちの生きた表現にたいする途方もない無関心が、もはや一般原則も遺伝的な道徳もないことを私たちに知らせている」<sup>(743)</sup>と書いていたほど素朴だったのだから。

さらにまた、彼はどちらかと言えば親ユダヤ的な心情さえもち、七七年十二月二日、サダートの歴史的なイスラエル訪問の日を祝い、建国後夢みていたイスラエルに永住しようとするフランスを離れたのだが、ほどなくその地で死んだ貧しいユダヤ人の隣人を思い出して詩を捧げ、「物事を知っている〈時〉は彼の時間も、この世にあることの眩暈も不快にはしなかった／犁の下僕だった私の友人イブリンが埋葬されたとき、どこか片隅の柱時計が十一回彼に感謝した。海に近く、自分の葡萄酒畑に返された彼に」<sup>(619)</sup>と書いて、アラブ・イスラエルの（つかの間の）和解を個人的にも祝福していたほどだったのだから。要するにハイデガーとシャルルは、思想・政治・

倫理的に両極にあり、一見まったく相容れないはずの関係だったのである。

だから、ハイデガー論争の熱気がさめやらぬ一九八〇年代後半に『詩におけるルネ・シャルル』を執筆していたポール・ヴェーヌが、「ヘラクレイトス、ハイデガー、そしてニーチェ」と題する章その他でことさら「シャルルはハイデガーとはならぬ共通点をもたなかった」「シャルルはハイデガーになにも負っていない」と証明するのに躍起にならざるをえなかったのも無理はない。しかし、そのヴェーヌでさえ戦前からシャルルの詩のうちに見られた認識への意志の批判、世界の計画化の批判とともに、ソクラテス以前の哲学者、とくに「ヘラクレイトスの周辺での瞑想」がこのふたりの出会いを準備するものだったのかもしれないと言い、さらに「哲学者たちにとつて、詩人は厳密さに欠けるいかさま師、訳の分からない事柄の魔術師だ。私がハイデガーを好きだったのは、彼のほうは詩人を尊重していたからだ。よく理解してもらいたい。哲学者というものはポエジーの原則は尊重するが、詩人を尊重しないものなのだ」というシャルルの言葉を伝えている<sup>2)</sup>。

だが、長年シャルルの友人だったジャン・ペナルルの証言によれば、やや様子がちがってくる。一九七六年夏、つまり五月のハイデガーの死後しばらくあとの時期の会話のことだが、シャルルは「マルチン・ハイデガーは私たちの同時代人のうち、言語、人間、そして存在の解消しがたい関係をもつともよく把握していた人間だった。だからこそ彼は哲学者であるのと同様に詩人だったのだ。もつとも、歴史においては詩と哲学の分離はかなり最近のことだ。それはソクラテス以前の哲学者にあつては存在しなかった。私たちは失われたその統一をふたたび見いだすのにニーチェを待たねばならなかった。ハイデガーはそれをあのような見事さで例証してみせたのだ」と言ったという。また、ハイデガーのナチス加担も、親友だったエリュアー

ルのスターリニズム礼賛と同じように、「ときに政治体制に魅惑される知識人」のありふれた事例にすぎないとして、とくに倫理的もしくは人格的な断罪してみせることはけつしてなかったという<sup>3</sup>。ただこれは七十六年のことである。その十年後であつたら、はたしてなんと言つたか。あいかわらずハイデガーを擁護しただろうか、あるいは否認しただろうか。しかし残念ながら、八七年からわずか一年足らずのあいだ、そもそも身体的に相当衰弱していたというシャルルの意見は知られていない。

#### ボーフレとシャルル

いずれにしても、ニュアンスの違いこそあれ、上記のヴェエヌとペナルルの言明、証言に共通しているのは、シャルルがヘラクレイトスをふくむソクラテス以前の哲学者への関心、そして現代における詩人の存在理由という問題意識をハイデガーと共有していたことである。だから、「シャルルはハイデガーとはなんら共通点をもたなかった」わけではない。では実情をもっともよく知っていたはずのボーフレはふたりの関係をいつたどのようように語り、広めていたのだろうか。ボーフレにはシャルルとハイデガーの会話を伝えるふたつのテキストがある、その最初のテキストは一九六三年の《ラルク》誌のシャルル特集号の巻頭を飾った「マロニエの木陰の対談」<sup>4</sup>で、このテキストは五五年のシャルルとハイデガーの最初の出会いの模様を伝えるものである。

といつても、ボーフレはここで事実としてはただふたつのことしか語っていない。そのひとつは、この出会いが「今度のフランス旅行で、私はジョルジュ・ブラックとルネ・シャルルの知遇を得られたらたいへん嬉しい」というハイデガーからの手紙が発端であり、会見のあとシャルルがハイデガーに

ついて、「あの種の人間で、私が何者であるとも、私が何をしているとも説明してくれなかった最初の人だった」と語つたこと。もうひとつは、ハイデガーがひたすら聞き役に徹し、「詩には記憶はありません。私に求められているのは前方に進むことなのです」と言つたシャルルの言葉（そしてボーフレはこれに「ポエジーはあらゆる澄んだ水のうちで、自分の橋の影でもつともぐずぐずしない水だ」<sup>(167)</sup>という詩句を付け加えている）に、「その法則が一足飛びに直進することにあるあの迅速さ」を聴き取り、「逆斜面」の「粘り強い瞑想」によつてしか思考しえない思索家としてハイデガーがいたく感心したということ。これ以外はハイデガーとシャルルをふんだんに引用しながら、この思索者と詩人の「結合」を図ろうとするのが、ボーフレの願望だつたと見受けられる。

たとえば、彼自身にあてた書簡である有名な『ヒューマニズム書簡』から「ソポクレスの悲劇とその言葉は倫理についてのアリストテレスの教説よりもずっと本来的にエートスを秘匿している」という一文を引きながら、プラトン以来形而上学に墮し、存在忘却に陥っている哲学の「破壊」というハイデガーの主張を、「そしてもし、おまえが破壊するなら、婚礼の道具をもつてせよ」<sup>(335)</sup>というシャルルの詩句に（かなり無理に）「結合」している。（なお、ここで「婚礼の(nuptial)」という形容詞は、さきに引いた「婚礼の飛翔」と同様、シャルルの場合はつねに美、ポエジー＝真実との「婚礼の」という意味である。）あるいは、同じ『ヒューマニズム書簡』からも一文、「世界の運命は存在の歴史としてはすでに明白になっていないといえ、詩人たちの作品のなかに予告されている」を引き、それをシャルルの「証拠の崩壊のたびに、詩人は未来の祝砲で応える」<sup>(167)</sup>に対応させたあと、「祝砲は挨拶をしてひとを救う。ヘラクレイトスはそんな救い主のひとりで

ある」と言つて、たしかにシャルルの好む土壤であつたとともに、『ヒューマニズム書簡』のみならず大著『ヘラクレイトス』他でその大解釈者ぶりをいかに発揮していたハイデガーの独壇場とも言える土壤にふたりを移住、共存させる。そして、「もう存在していなかったものがふたたび生き返る。存在の言葉（ハイデガー）は詩人の言葉（シャルル）に応えながら存分に話し出す。詩人の言葉が存在の言葉に先立っていたのは、ひたすら存在の言葉のうちにみずからの反響を見いだすためだつたのだ。このように、同じ種族の別人同士が双方とも輝くような孤独の跡をとどめつつ、ある夏の晩に一度出会つた。というのも、ふたりは同一の配慮、すなわち言葉をあらしめるために語に用心するという配慮においてのみ別人だつたのだから」と結んでいる。

要するにふたりは「始源の言葉」の話される場所（古代ギリシャ）を「故郷」とする同種族だつたと言わんとしたのである。はたしてシャルルとハイデガーが「同種族」だつたかどうかは別問題―たぶんけつしてそうではない―として、この出会いは一度にとどまらなかつた。そこで話がさらにこみいつてくる。詳細はのちに述べるが、ふたりはもつぱらボーフレを介して文学的・思想的友誼を深めるのみならず、ハイデガーは一九六六、六八、六九年の三度にわたつてシャルルの招待でイル・シュル・ソルグ近くのル・ツールで夏期セミナーを開き、その抄録も公刊されている。ボーフレのもうひとつのテクスト「ラベンダーの縁で」<sup>5</sup>というのは一九九六年二月の《マガジヌ・リテレル》誌に初めて発表され、六六年のシャルルとハイデガーの再会と対話を伝えるものであるが、これはボーフレ自身が報告者になつているビュスクラのシャルルの自宅で行われたその夏最後のセミナーの抄録と大部分重なるものである。

しかし、ここでもまた私たちは具体的にはほとんどなにも知りえない。ボーフレがまたしてもハイデガーとシャルルをふんだんに引用するのはまえのテクストと同じだが、ただこのときハイデガーが解説したのはヘラクレイトスの断片三〇、すなわち通常たとえば「この秩序だつた世界（コスモス）、万人に同一のものとしてあるこの世界は、神々のどなたがつくつたのでもない、人間のだれかがつくつたのでもない。それは、いつも生きてゐる火として、いつでもあつたし、現にあり、またありつづけるであろう―一定量だけ燃え、定量だけ消えながら」と翻訳される断片であつたことがわかる。むろんシャルルにもとづくにお馴染みの断片であり、ハイデガーにとつてその解説などはきつと、『ヘラクレイトス』講義II「論理学、ロゴスについてのヘラクレイトスの教説」などにみられるように朝飯前のことであつたろう。ハイデガーはヘラクレイトスにおけるコスモスとは、近代の通常の解釈に見られるような宇宙、世界のことではなく、また特定のなにもものでもなくて、万物を美として出現させる存在様式、「そこにおいてかつそこから存在が輝き出すところの原初的な飾り」のことであり、だからそれはまた炎、熱、光といった複数の豊かさをもつ「火」と同じものを言い表しているのだと説明した。するとシャルルが「では、そのような言葉は詩人の言葉ですね」と尋ねると、ハイデガーは「まさにそのとおり。なぜなら、ギリシャ人にとつて、自然（ピュシス）との関係の根本的な特徴とはつねに、自然をその壮麗さの充満のもとに明け開かせることだつたのですから」と答えた。そして、そうした自然との関係の根本を失つた近現代人について、「私たちは長い頽落の果てにあることを熟考しなければならぬのですが、詩人がいまなお存続しているということは、そうした熟考が虚しいものではないことのもつとも明らかな徴しです。だからこそ私はここにゐるので

す」と付け加えたという。事実、あるいは生の言葉としてボーフレが伝えられているのはただそれだけで、あとはそういう次第であるから、「歌うことと考えることは唯一の詩の隣土の株であり、このふたつの株は存在を出発にして生え、存在の真実のなかで成長する」というハイデガーの言葉の正しさがまたしてもシャル自身によって確認されたのだとほめかしているだけである。

だから、ボーフレのふたつのテキストは「証言」というものではおよそなく、おそらく彼自身の願望である当代きつての思索家と詩人との「結合」、「同族性」を印象づけようとする「宣伝」の側面を否定できないだろう。が、その面を割り引いて考えるにしても、すくなくとも「シャルはハイデガーとはなんら共通点をもたなかった」というポール・ヴェーヌの主張はやはり事実と反すると言わざるをえない。のみならずシャルはボーフレにたいする親近感さえもなんら隠そうとせず、ハイデガーに「聴従」してソクラテス以前の哲学者たちについて広めたボーフレの「思索の卓越した現前へのオマージュ」として「飢えた舳先の小船」(719)という一文を発表し、「哲学の川上はだれによつても正しく測定されない。それは人間の夜のなかで燃え上がり、その様々な回り角の蔭で見失われる。私たちが覚醒させながら永続する詩はその歴史のない〈歴史〉にこそ寄りかかる。かくして起源の哲学者と詩人は〈家〉をもつことになるが、しかし彼らは仕事場も家もない放浪者のままである」と共感の言葉さえ寄せている。また、ボーフレが八二年に他界すると、「涙が目元に上り、それから生まれて押し合うように、言葉も同様にする。私たちはただ言葉が涙のように潰れたり、もつとも深いところに送り返されたりしないようにすべきなのだ・・・やがて一編の詩が形作られ、星の出ている幾夜も世界を駆けめぐり、赤くなつた

眼を慰めるだろう」(806)と、彼の死を哀悼する詩を捧げてもいる。さらに、その翌年の八三年のプレイアード版全集の研究論文には、ブランシヨの「ラスコアの野獣」よりもまえに、最初にボーフレの「マロニエの木陰で」を選んでもいるのである。

もしかすると一部の者たちが主張するように、シャルはそれと知らずにボーフレらの願望、そしてその結果としてフランスにおけるハイデガー復権に協力する結果になったのかもしれない。しかし、それはシャルの本意でもなければ、おそらくこのふたりの関係の本質でもないだろう。また、たとえボーフレらの(一部の者たちにとってはまことに怪しからぬ)企みが成功したのだとしても、それはそもそもハイデガーの思想に天才的というしかない独創性と魅惑力があつたからにほかならない。もしそうでなければ、そんなことはけつして起こりえなかつたはずだ。では「シャルはハイデガーになにも負っていない」というのは本当だろうか。

#### 近接と影響

ここでもう一度、知られている事実を確認しておこう。五五年の最初の出会いのあと、シャルはかなり真剣にハイデガーを読み、六四年に「古い印象」と題するハイデガーへのオマージュの一文を書き、六六年には「マルチン・ハイデガーの質問への問いかけのかたちの答え」と題するテキストを発表した。そして、まえにも述べたが六六年、六八年、六九年にハイデガーをルートルに招き、この最後のセミナーのあと、ハイデガーが南仏を去るに際して「M・Hに」と題する詩を書いた。七二年の《レルヌ》誌シャル特集号にハイデガーが思惟のうちに」と題する八編の詩を寄せると、同年シャルが詩集『失われた裸』をハイデガーに捧げた。七六年にはハイデガーが「言

葉への途上』の仏訳をシャルルに捧げ、巻頭にシャルルのいくつかの詩句を掲げた。同年五月ハイデガーが死亡すると、シャルルが近い人々に哀悼の手紙を書き、七九年にはハイデガーの死を悼む詩と新たなランボー論をひとつにまとめた「担うに易しい」を発表した。これに加え、まだすべては公表されていないが、ふたりのあいだにかなりの数の書簡の交換があったのも事実である。だいたいそんなところであるが、このなかでシャルルがハイデガーをどう見ていたか、もし彼に何かを負っていたとすればそれはどういうことかを知る手がかりになるのは、以上のうちでも一九六四年の「古い印象」と一九六六年の「マルチン・ハイデガーの質問への問いかけのかたちの答え」のふたつのテキストであり、あとはふたりの疑いえない「友情」もしくは「敬意」の証しである文学的あるいは社交的な儀礼と見なして大過ないだろう。

「古い印象」(742-4)にはマルチン・ハイデガーの偉大なテキストの「粘り強い」読解とみずからの詩人としての日々の実践が交差するところで生まれた「印象」であり、「マルチン・ハイデガーへの尊敬、感謝、情愛のオマージュ」だとの前置きがある。ここで「マルチン・ハイデガーの偉大なテキスト」とは、どんなテキストのことだろうか。この前置きには「粘り強い」という形容詞のあとに「ジャン・ボーフレの言葉に従えば」と書き加えてあることから考えて、そのボーフレがなによりもさきに勧めたテキストがたぶん詩作と思索の「近隣性」、詩人と思索家の「同族性」に関するテキスト、たとえばヘルダーリン論を中心とするハイデガーの詩論、詩人論であったと推測して間違いない。あまりにも知られている事実だから、私がここで引くのをさややや気が引けるのだが、ハイデガーは詩人の「使命」について「ヘルダーリンと思索の本性」(『ヘルダーリンの詩の解明』)、そして「何のため

の詩人たちが」(『柚径』)でそれぞれこう述べている。

ヘルダーリンは詩作の本性を詩作する・・・詩作の本性を新たに創設することによって、初めて新しい時代を規定する。それは逃げ去った神々の時代であり、そして、到来する神の時代である。この時代は二重の欠如と無のなかに立つので、乏しい時代である。すなわち、逃げ去った神々はもはやいないし、到来するものはまだないのである・・・詩人は、自分の使命にかけて最高度に孤立して自己自身に集中しながら、自分の民族に対する代理として、そしてそれゆえに自分の民族にたいして真実に、真理を獲得する。<sup>6</sup>

乏しい時代に詩人であるということは詠いつつ、逃げ去った神々の痕跡に留意することを意味する。だからこそ詩人は世界の夜の時代に際して、聖なるものを言うのである。それ故に世界の夜はヘルダーリンの言葉では、聖なる夜なのである。こうした世界時間に際して真実に詩人であるところの詩人の本質には、まず詩人の本領と詩人の使命とが自分にとり詩の問題になるということが属している。それ故に〈乏しい時代の詩人〉たちは、詩の本質をことさらに詩作しなければならぬ。このことが生じているところなら、世界時間の命運の中に自らを運び整えるような詩人の本領というものが推察されうる。我々別の者たちは、これらの詩人たちの言うことに耳を傾けることを学ばねばならない。<sup>7</sup>

神々が去り、まだ新しい神が到来していない「乏しい時代の詩人」だからこそことさらに詩の本質を詩作し、聖なるものを語らねばならない。

ここで、このようなハイデガーのヘルダーリン論にまなに見たブランシヨのシャル論をダブらせてみる(逆に言えば、ブランシヨのシャル論がいくぶんかハイデガーのヘルダーリン論に類似し、その影響を受けていた可能性がある)ことを改めて確認することもあるが、いずれにしろ彼なりにもつばら「詩の本質を詩作」していたシャルは、原則としてこのような詩人の「本領」と「使命」という考えに共感したことだろう。彼は私たちがヘルダーリンよりもさらに「乏しい時代」に生きていることについても、「文明は脂肪だ。(歴史)は挫折し、神は、神がないのもう私たちの疑い深い壁を跨がず、人間は人間の耳元で吠え、(時)は道に迷う」(466)とはつきり認識していたのだから。そして、もし自分が詩を書かなければ、ポエジーと美という「故郷」への帰還の道が閉ざされ、「私たちはもう二度と帰還できないだろう。もう二度と背伸びすることもなく、もう伝説の遠方では死ななくなるだろう。天空はそのもつとも離れたアーチまで腐つてしまい、どんな眼差しによつても煽り立てられなくなる。地上は信心のない骸骨に似たものになる」(40)のであり、「私たちの神々―忘却のなかでふたたび形成されるあの貿易風―がなければ、私たちは悪臭を放つ砂漠でしか、たちまち足枷をはめられる動物でしかない」(739)と考えて、あくまで詩作における聖なるものを保持しようと努めてもいたのだから。

だが、ナシヨナリズムには、まして民族意識には無縁であったシャルは、たしかに「自分の使命にかけて最高度に孤立して自己自身に集中しながら真理を獲得する」ことをめざしたとしても、それはけつして「自分の民族に対する代理として、そしてそれゆえに自分の民族に対して」のものではありえなかつたことだろう。だからこそ「古い印象」のシャルはあつた意味ではもつと慎ましく、「詩人には使命はない。結局のところ、ひと

つの任務があるだけだ。一旦幸福感が過ぎ去ると人々を高めから落としてしまいかねないことを、私は何一つ提案したことはない」(「詩人」という言葉がなぜしばしば私をよぎるのか? 充滿のなかにより空白があるように、拙く啓示された同一性のうえでの間違いがより少なくなるようにするためだ)「ポエジーが辿つた道、ポエジーを具体的に試練によつて、ポエジーは傷つけられた人間に新しい力と新鮮な分別を回復させる中継になる」(742)などと云つて、あくまで民族ではなく個人をしか視野に収めようとしないのである。

また、詩作と思索の近隣性、すなわちボーフレのみならず、ハイデガー自身がくりかえし語り、のちに仏訳をシャルに捧げることになる『言葉への途上』でも、たとえば「詩作と思惟の二者は、それぞれ、その極限にまで達しようとするれば、隣り合いつつ、それぞれの固有の仕方互いに必要とします。どのような地域において、この近隣関係そのものが支配しているのかについては、思惟も詩作も、それぞれが別の仕方であっても、両者がそれぞれ同一の領域に在ることを、思惟は思惟なりに、詩作は詩作なりに決めてゆくものなのです」<sup>8</sup>と云つている関係について、「古い印象」のシャルはただ、「私たち(つまり詩人)は厳密に知的な督促においては自分を窮屈に感じる系統に属している」(744)と述べるにとどめている。

だが、これより二年あとの一九六六年に書かれた「願望と確認」と題するテキストでは、哲学者と詩人の違いをこう言つている。「哲学者はすでに存在する作品なり概念から出発して、みずからの思索の国を考え獲得する。彼は進歩し、固定する。しかし・・・哲学者は秘密を明かすことなく、究極の切り札にはふれない。彼は決着をつけようとするあらゆる誘惑に逆らつて、そこへの接近を禁じる」(745)の反して、「詩人はみずから

の言葉をなにかしらの波しぶき、活気をあたえる拒否から出発して創建する。彼はその言葉を地方的な彷徨から引き出し、世界的な絵図に高めるのだ<sup>(746)</sup>。

いささか凝りすぎて、わかりにくい言い方ではあるが、すくなくともシャルルはここで、あたかも思索と詩作の「近隣性」というハイデガーの「願望」がすくなくとも彼に関しては一方的かもしれないことを「確認」するかのように、詩人は出発にさいしても、「極限」に達してもかならずしも哲学者を「必要」とするわけではなく、それどころか哲学者と詩人のあいだには根本的な存在論的違いがあることを、むしろ強調しているようにさえ見受けられる。ここで、ポール・ヴェーヌが伝えているもつと直截なつぎのシャルルの言葉を引用しておいてもよいかもしれない。「ハイデガーの哲学と私とはなんの関係もない。私は詩人であり、韻文の哲学者などではない。ここではパルメニデスやプラトンは何んの関係もないのだ・・・私が自分の著作の三分の一を書いてしまっていたというのに、私がハイデガーから靈感をあたえられたとしたがるよりも、むしろ私が書いたものを読んでくれるだけでいいのだ。私たちが友人だったからといって、自動的に同じことを言っているなどと想定しないでもらいたいのだ」<sup>9)</sup>。

むろんボーフレのような敬虔なハイデガー主義者たちは、「転回」以後のハイデガーを断じて「哲学者」と呼ばずに「思索者」として区別するが、シャルルはそのような区別にさして敏感でなかったから、「願望と確認」でも「哲学者」からとりわけハイデガーだけを除外していたとは考えにくい。だから、いくつもの関心（たとえばソクラテス以前の哲学者たちへの関心や「乏しい時代」における詩人の本領といった時代認識など）の点で共通するものが多々あるとしても、シャルルとハイデガーが「同族」だと

まで言うのはいささか言葉の濫用だろう。

そう「確認」したうえで話だが、では「シャルルはハイデガーになにも負っていない」というのは本当だろうか。これもまた、いささか事実と反するように思われる。というのも、五〇年代後半のシャルルのテクストにたとえばこんな文言、「なぜ粉砕された詩なのか？ 生存まえの暗闇と地上の過酷さのあと、〈祖国〉への旅の果てに、詩の有限性は光に、存在への寄与になるからだ」<sup>(378)</sup>が見られるが、この「存在」という言葉の使い方はそれ以前のシャルルにはなかったもので、明らかにハイデガー的だからである。また、シャルルは五九年にこんな詩をハイデガーに捧げ、この詩はハイデガー七〇歳の誕生記念論文集に再録されている。

曙には失寵はやがてやってくる昼だ。黄昏には

それはすべてを呑み込んでしまう夜だ。

かつて曙の人々がいた。この日没の時代に、

たぶん私たちがその人々なのかもしれない。ではなぜ、

ひばりのように冠羽をつけているのだろうか？<sup>(41)</sup>

ここで「曙の人々」とは古代ギリシヤ人にほかならず、「日没の時代」とはハイデガーが「長い頹落の果て」、あるいは「乏しい時代」と呼ぶ「世界時間」、すなわち近代にほかならない。だから、シャルルは彼なりにハイデガーが願ったような「乏しい時代」の詩人の使命への共鳴を伝えているのである。そしてボーフレによれば、そのメッセージを当然ハイデガーも理解し、彼はある種の「やまひばり」は冠羽をつけていて、彼の住む南ドイツ地方

では太陽の出現と詩の正しさを助けるものと見なされていると解説したという。しかもこの解釈をシャル自身を受け入れていたからこそ、わざわざプレイアード版全集の註に残しているのである(1377)。

他方、ハイデガーは晩年シャルのために「思惟のうちに」と題する八編の詩を書いているが、私にはそのひとつ「合図」はまるでさきに引いたシャルの詩にたいする応答の言葉のように聞こえる。

計算する人たちはますます押し付けがましくなり、

社会は益々節度がなくなる。

思惟する人たちは益々稀になり、

詩作する人たちは益々独りぼっちになる。

予感する人たちは益々困窮で一杯になる、

救出する様々な合図の

遙か遠つからなるを予感しつつ<sup>10</sup>

以上のことから言えるのは、シャルとハイデガーが二〇年にわたる親交が彼らの書いたものになんらかの「影響」を及ぼした、したがって双方が相手になにかを「負っていた」としてもけつして不思議ではなかったということである。むしろ、そうでなかったとしたら、二〇年もつづいた「親交」がきわめて表面的でしかなかったことを意味し、かえって奇異なことさえあつたろう。さきに述べたことはその一端だが、さらにもシャルとの「親交」がなかったとすれば、詩人を論じるときもつばらヘルダーリンやリルケ、トラークルといったドイツの詩人しか取り上げなかったハイデガーが、一九六二年の講演「時間と存在」をめぐるゼミナールで、珍しくフランス

の詩人ランボーの詩「子供のころ」の一節、「林には一羽の鳥がいて、その歌は人の足を止め、顔を赤らめさせる。／時を打たない時計がある。／白い動物が巣を作った窪地がある・・・最後は、人が空腹で渴きを覚えているときに、追い払うだれかがいる」(中地義和訳)を取り上げ、ここに見られるフランス語の「Empa (がある)」とアレーティア(真理、非隠蔽性)の関連に論究する<sup>11</sup>などということがあつただろうか。というのも、ランボーこそシャルとハイデガーの「対話」において重要な役割を果たした詩人だったからで、そのことは六六年のシャルのテキスト「マルチン・ハイデガーの質問への問いかけのかたちの答え」(734)、そしてまずシャルへの言及からはじまる七二年のハイデガーのテキスト「生けるランボー」によつても確認される。そしてここには、すくなくとも一種の相互的な「影響」と言えるものを認めてもよいと思われるのだ。

謎としてのランボー

さて、「マルチン・ハイデガーの質問への問いかけのかたちの答え」はその表題からしてハイガー的であることをシャル自身も充分意識し、同時期のあるテキストで、「問いかけのかたちの答えは存在への答えであるが、質問状への答えは思索の粗朶にすぎない」(516)と言っている。ところでシャルのこのテキストは一九六六年に、アルチュール・ランボーのポール・ドメニー宛書簡(二八七年五月二五日付)、いわゆる「見者の手紙」にある La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant. 「詩(ポエジー)はもはや行動にリズムをつけるものではないでしょう。詩は先頭に立つものとなるでしょう」(湯浅博雄訳)という文句をどう解釈すべきかとハイデガーに訊ねられ、その答えとして書かれたものである。また、「生けるラン

ポー」は、シャルルの答えを受けたハイデガーが、のちに別の人物（ロジェ・ミュニエ）に質問されたときにふたたびその文句を取り上げ、かならずしもその文句の史的・文学的文脈にとらわれずに考察したものである。

さて「マルチン・ハイデガーの質問への問いかけのかたちの答え」のシャルルはまず、もし「つねにみずからの正當化に署名し、みずからの生存を閉じる地点への途上にある、あらゆる客体的なポエジーの運動そのもののなかで創りだされる意味を考慮しなければ」、この文句には様々な「狭い」意味が考えられるのかもしれないと断つたうえで、ほぼ一四ほどの「狭い」意味を答えてみせるのだが、ここで「客体(客観)的なポエジー」とはなにかが問題になる。これはランボー自身が通称「見者の手紙」と呼ばれるもうひとつの書簡（イザンバル宛一九七二年五月三日付）のなかで「主観的なポエジー」と対立させてもちいている表現そのままであると思われるが、ランボーが言わんとしたことはあまりにも簡潔で、その意味はかならずしも明確でない。ただ湯浅博雄の解釈にしたがえば、「主観的なポエジー」とは自我の同一性を疑わない主体の文学であるが、「私とは他者である」と言つてその自我の同一性を批判し、破壊しようとする真の詩人「見者は「あらゆる感覚を錯乱させることを通して未知なものへ至る」ことをめざし、その結果として、「主体と客体の区別がはつきりしないもの、区切りが不分明で、曖昧な、両義的ななにかに触れようとする詩作」をおこなう。それが「客体的なポエジー」なのだ<sup>12</sup>。このような意味合いでの「客体的なポエジー」なら、たしかにシャルルにとってきわめてよく理解できるものだったろう。なにしろ彼は自己の「解体 dislocation」を軽快に受け容れ、「もし私たちがただ私たちのためのものでしかなかった、なにか並はずれたものが生ずることを欲するなら、自分の外に、涙の縁と

飢餓の軌道のうちに、自己を確立しなければならない<sup>(409)</sup>」と言つていたのだから。また、「ポエジーの目論見とは私たちを非個人化することで私たちを至高のものにすることなのだから、私たちは詩のおかげで、個人の自慢話によつて素描されるか歪曲されるだけであつたものの充満に触れる<sup>(360)</sup>」とも。これにしたがえば、シャルルはランボーの言う「主観的なポエジー」を「個人の自慢話」と、「あらゆる客体的なポエジーの運動そのものなかで創りだされる意味」を、その都度発見され、消滅する「未知なもの」の経験と表現としてとらえていたものと推測してよいだろう。

そしてシャルルはおそらく、ランボーの問題の文句、「詩(ポエジー)はもはや行動にリズムをつけるものではないでしょう。詩は先頭に立つものとなるでしょう」のまえに、「永遠なる芸術も、詩人たちは市民なので、すから、さまざまな機能を持つことでしょう」と言われていたのをふまえ、あたかもハイデガーに問いの材料をできるだけ提供しようとするかのようになり、この文句の「狭い」意味をこのように列挙していく。すなわち、ポエジーは行動を見えるようなものにし、行動に道を開いてやる。ポエジーは行動の「超」頭脳」として行動を指揮する。ポエジーは法則であり、行動は現象であつて、ポエジーが行動に瞬時の価値をあたえる。ポエジーはまさに言葉であることによつて、思考によつて行動のまえに置かれ、行動の不完全な内容をあの生—死—生の絶えざる疾走にみちびく。行動は盲目であり、見るのはポエジーであるから、双方は母子の関係で結ばれている。ポエジーはもはや行動にリズムをつけず、前に進んで行動に可動的な道を示し、その材料のおかげで〈家〉を立てるが、しかしそれは最終的なものではない。・・・あるいは、ポエジーは「詠われる思索」であり、行動のさきにある作品、行動の最終的かつ行動から引き離された帰結的な

かもしれない。ポエジーは模索する頭で、行動はその体であり、このふたつがある革命を成し遂げると、その最終段階で終わりと始まりを一致させ、そんな円環にしたがつてあともつづく。また、ランボーとパリ・コミューヌとの観点から言えば、ポエジーはもはやブルジョワジーに奉仕せず、ブルジョワジーに、つまりここでは征服の行動と想定されるブルジョワジーにリズムをつけず、その前に(先頭に)に立つものになり、その結果みずからの主人になる。

一部省略したが、この文句の「狭い」意味をそのように列挙(この列挙にどのような内的連関があるのかわからないが)したあと、シャルルはアステリスクを置いて一旦打ち切り、「若きランボーはパリ・コミューヌと同時代の革命詩人であった」と改めて確認してから、ふたたびアステリスクを置く。そしてランボーみずからを芸術家だと感じていなかったし、そう欲しもしていなかったが、沈黙することによって心ならずも芸術家になったのだと言ったあと、ふたたび問題の文句にもどって、「ポエジーはもはや行動にリズムをつけず、それはみずからの楽園の前方にある、けっして味わわれたことのない行動の果実と告知になるだろう」と書いている。してみると、これが冒頭にあった「客体的なポエジーの運動そのもののなかで創りだされる意味」にもつとも近いものなのだろうか。さきに見たように、ランボーにおいては主観的なポエジーに対立させられる「客体的なポエジー」とは「未知なるものに至る」ものでなければならなかったのだから、かならずしもそうと言いつつ切れないのは、ここでまたアステリスクが打たれ、最後に次のふたつのパラグラフがつづくからだ。

その最初のパラグラフでシャルルは「近年の—そしてポエジーによって予見可能だった—政治的行動と、思想の進め方にとってそこから派生した

こととに照らして」と、話をいきなりランボーの時代から一九六六年の同時代にもどす。近著『ルネ・シャルルとランボーという隠喩』の著者アンヌ・マリ・フォルティエによれば、この「近年の政治的行動」とは、当時『クリティック』誌上で展開されたハイデガーのフライブル大学学長時代の言論をめぐる、ジャン・ピエール・ファールとフランソワ・フェディエとの論争のことであり、シャルルはその「政治的な」論争を見下ろす高みに立つてハイデガーを擁護すべく、論争を政治ではなく思想の領域に位置づけ直そうとしたものだという<sup>13</sup>。もしそうだとすれば、つづいてシャルルが、「正当化されるどんな行動もその革命的内容がそれ自身の離脱を待つ—行動、前方のポエジーによって吹き込まれ、そしてしばしばそのポエジーと争う、提案しうる拒否と抵抗の行動でなければならぬ」と言っているのは、ポエジー、つまり「つねにみずからの正当化に署名し、みずから生存を閉じる地点への途上にある客体的なポエジー」の名において、ジャン・ピエール・ファールらの時期遅れのハイデガー批判はなんら革命的でも詩的でもなく、したがって正当化されないと言おうとしたということになる。ただもしそうであるなら、それにつづいて最後にシャルルが、「火の消滅と無益な道具の廃棄のあとで、もし見いだされた運命の曙の扉に終わりという語が現れるなら、守られた言葉はもはや犯罪ではなく、塗り直された小船は〈時〉の船着場に沈められた漂流物ではなくなるかもしれない」と言っているのは、いったいどういう意味なのだろうか。フォルティエは、これはたぶんシャルルがランボーにたいしておこなった詩人という同族としての敬意と忠誠の約束であり、ランボーのあと自分こそが時間を横切る小船(ポエジー)を変貌させ(塗り直し)、〈時〉の流れのなかで座礁させない(漂流物にはさせない)ようにすると言っているのだとして、この時

期のシャールにおける「小船 (barque)」という言葉の独特な使い方をもちだしている<sup>14</sup>。ただそれはこの文の後段に当てはまるかもしれないが、それでは前段の「もし見いだされた運命の曙の扉に終わりという語が現れるなら」という文言をどのように説明するのか。また、問題になっていたはずのハイデガー擁護という意図とどういう関連があるのか。もしかするとこの前段は先に述べられていた「狭い」意味のひとつ、「ポエジーは模索する頭で、行動はその体であり、このふたつがある革命を成し遂げると、その最終段階で終わりと始まりを一致させ、そんな円環にしたがつてあともつづく」といった、直線的な歴史的時間に対立する円環的な時間 (révolution 革命⇨転回) という考え―これはさきに言及したジャンドミニック・ポリの主張でもある―とも結びつけて考えることが許されるのか。もしそうであれば、たとえばシャールがハイデガーに捧げた詩の「かつて曙の人々がいた。この日没の時代に、たぶん私たちがその人々なのかもしれない」という詩句と関連させることもできるかもしれない。ただ、この部分、そしてこのテキスト全体は多義的で、謎に包まれている感は否めない。まして、これは「問いかけのかたちの答え」だとあらかじめ断られているテキストである。研究の現状では、これについてのあらゆる速断は差し控えるべきだろう。

他方、シャールの「マルチン・ハイデガーの質問への問いかけのかたちの答え」をうけた、「生けるランボー」のハイデガーはまず、「見者の手紙」でランボーは詩人がどのような仕方で生き続けるのか、それは将来の詩人が彼自身の達した地平、すなわち「未知なるものに至る」と言っている地平を受け容れることによつてだと告げている、と述べる。だが、ラン

ボーの見たその地平を我々は充分に知っているだろうかとなると、「私は答えをためらい、問いに留まる・・・私はこう告白せざるをえない、いくつかの語はランボーによつて強調されているが、その後の解釈は様々な理由から問いのかたちでの推測に限定される」と言い、「こゝで言われている「行動」はただ人間の行いと働きのことなのか、それとも現実的なもの全体なのか。ポエジーは行動に先立つ(先頭に立つ)と言われるさいの「先んじる (en avant)」とは時間的なもので、詩作の言語が予言的なものになると言おうとしているのか、それとも人間の営為のすべてに「先んじる」、つまり詩作の優位を強調しているものか。もしそうなら、産業社会でも同じことが言えるのだろうか。あるいは、ランボーの言葉を熟慮して、希有な存在となつてしまった詩人たちが立ち寄り、最初はそこを指し示すだけの辺りは、依然として到達しえないものの近辺のままであると言えるのか・・・といった具合に彼の「問いのかたちの答え」は次第に「存在への問い」に発展してゆく。

そしてランボーが「ポエジーはもはや行動にリズムをつけない」というまゝに、「ギリシヤでは詩句と豎琴が行動にリズムをつけている」と書いていたことに注意を促し、そもそもギリシヤ語でリズムという言葉はなにを言いたかつたのかと問いつづける。そのために、ふたたびギリシヤ人たちのものにもどつて、詩人アルキロコス(Alcibiades)の詩句「まさに知るに至れ、どのような種類の関わり合いが人間を保持するのかわる」を取り上げ、根源的なリズム⇨関わり合いが到達しえないものの近辺であり、「ポエジーが行動に先んずる」という将来の詩人の言うことが、このような関わり合いの接合構造の構築に従事し、その結果人間に地上での新たな滞留を備えるようになるのだろうか。それとも、近代の言語学と情報科学による言語の破壊

のために、詩作の優位どころか詩作の可能性そのものが基盤を危うくされるのだろうか、とさらに問いつづける。だがいずれにしても、もし我々がそのような問いをみずから立て、詩作する者と思索する者が「みずからの眼に未知なるものを見えるようにする」必然性に捕らえられているかぎり、ランボーは「生き続ける」と言つてからハイデガーはこう結ぶ。といつても、「しかし、この未知なるものは（沈黙）（トラークル）されることによつてのみ名指しうる。しかしながら真に沈黙することができるのは、道しるべとなる言うべきことをもつており、このことを彼に付与された言葉の力で実際に言ったことのある者だけである……我々はすでに、アルチュール・ランボーの詩作が言ったことのうちに、彼が沈黙したことを充分に判然と聞いているだろうか。我々はすでにそのうちに、彼が到達した地平を見ているであろうか」<sup>15</sup>と、徹底した「問いのかたちの答え」、すなわちシャルルによれば「存在への問い」のかたちで。

ランボーの同じ文句をめぐる以上のシャルルの考察とハイデガーの考察は、疑いもなく一種の相互的な「影響」を示しているが、いまやや詳しく見たように、結局いずれも答えのない問いのままにとどまっている。ただシャルルのテキストに比べ、ハイデガーの言っていることはそれほど難解でない。存在を問い続けるには、なによりも「存在の家」である言葉に注意し、詩人たちの言うことに耳を傾けることを学ばねばならないという持論を、ここでもかたちを変えてくりかえしているのだ。ところで、ランボーの文句をめぐるこのふたつの「問いのかたちの答え」は、はたして主題以外に本質的に共通するものがどこにあるのだろうか。このふたつのテキストを論じたジャン・ポール・マドゥーおそらくは相当なハイデガー主義者だと

思われる——は、ここで問題になつていのは思索と行動の対立であるが、「ハイデガーの思索はシャルルの詩作と同様に、思索と行動の対立を越えてより原初的な言葉と振る舞い、（来るべき作品）のなかにつながる別の思索と別の振る舞いを考察するよう私たちを誘っている」<sup>16</sup>と、ほとんどボーフレの言いそうなことを言っている。だが、そう簡単に結論づけていいものだろうか。おそらく大筋においては、あるいは外見上はそうなるのかもしれない。ただ、シャルルはかならずしも「一般的な「思索」を問題にしているのではなく、なによりもポエジー、思索に先立ち、ときにヘラクレイトスの場合のように思索と一体化するポエジーを問題にしていたこと（彼がヘラクレイトス、ニーチェ、そしてハイデガーにたいしてさえ親近感を表明するとき、つねに彼らは彼らなりに「詩人」であると言っていたこと）を忘れるべきではない。だから、私にはこのランボーの文句をめぐる両者の考察はまず、同じ主題と形式を取っただけになおさら、さきに見た「哲学者」と「詩人」の存在論的な違いを際立たせるもののように思えるのだ。つまり、「すでに存在する作品なり概念から出発して、みずからの思索の国を考へ獲得する」哲学者と、「厳密に知的な督促においては自分を窮屈に感じる系統に属」し、「みずからの言葉をなにかしらの波しぶき、活気をあたえる拒否から出発して創建する」詩人の違い、あるいは「未知なるものの地平」を見ようとする者と身を滅ぼす危険を冒してでも生きようとする者との違いが。そして、互いに近いがゆえに明らかに異なる——当のハイデガー自身もけつして見失わなかつたと思われる——距離、その相互の違い、差異こそ逆に、ふたりの「親交」を持続させ、相手の存在を貴重にしたのであり、またふたりに共通する問題意識、ここで見た「乏しい時代」の詩人の本領と使命、あるいは別のところで論じることになる技術と計画化

の現代文明批判などにかえって現実性と広がりにあたえることになるのではないかと考える。両者をやたらに同一視し、「同族化」することは問題を不必要に矮小化し、いかがわしくすることにしかならないだろう。

シャルとハイデガーの関係についてはまだまだ論ずべきことがあるのだが、ここで一旦打ち切ることにする。これに関しては、シャルのいくつかの詩を論じるさいにも、またシャルの詩的な「瞑想」あるいは「思想」と言つていいものを扱うさいにも、いずれ別の角度から立ち返る機会があるだろう。いずれにせよ、ここでシャルの言うもうひとりの「偉大な強制者」、つまり先駆者との関係を見ておく必要があるからだ。その「偉大な強制者」とは他でもない、いま話題にしたばかりのアルチュール・ランボーである。

## 2.2 シャールとランボー

### ランボーの形象

前記したアンヌ・マリ・フォルティエ『ルネーシャルとランボーという隠喩』は、シャルにおけるランボーの想起、反響、残響を徹底して調べ上げて、シャルが詩人になるまえからランボーの深い影響を受け、その後ランボーの評価をめぐってシュルレアリスム運動から離れたあと、以後ひたすらランボー的な詩人たろうと努めた痕跡を詳細に跡づけようとした労作である。この緻密な研究にはもちろん教えられるところが多々あつてきわめて有益だが、もとよりランボーという暗喩の視点からだけでは、シャルの詩業を原理的に解釈し、評価できないこともまた自明の理である。また、ランボーの想起、反響、残響という点に関しては、以

前にもジャン・ピエール・リシャルからジャン・リュック・スタインメッツにいたる論者たちも部分的に言及していたし<sup>1</sup>、だれよりもまずシャル自身が様々なところで公然と認めている。シャルにとつてランボーはヘラクレイトスと並んでもつとも「偉大な強制者」だったことは、彼が残しているテクストから如実にうかがわれるのだ。だから、シャルの個別の作品におけるランボーの具体的な「影響」について彼女がおこなっている論究を立ち入って検討することは、さしあたってとくに興味深いこととも、不可欠なこととも思えない。必要があればそれに言及することにして、ここではシャル自身のテクストからシャルのランボーへの関わり、彼のランボー像、さらにはランボー神話というべきものの特徴を見るだけにとどめておきたい。

さて、シャルがランボーの名前を出した最初のテクストは、一九四七年の「アルチュール・ランボーよ、きみはよくぞ出発した！」<sup>(275)</sup>と題する散文詩である。それはこんなふう書き出されている。

アルチュール・ランボーよ、きみはよくぞ出発した！ パリの詩人たちの友情、悪意、愚行にも、やや狂ったきみのアルデンヌの家族の、蜜蜂のような不毛な唸り声にも反逆した十八年を、よくぞ沖合の風に散らし、早めのギロチンの刃のもとに投げ出したものだ。獣たちの地獄、狡賢い者たちの商売、単純な者たちの挨拶のために、きみが怠け者たちの大通り、小便臭い詩想のカフェを捨てたのは正しかった

ここには同じように田舎出身で、厳格な母親に反逆し、ほとんど独学で詩作を開始し、若くしてパリの文学運動に加わるがやがて決別、実業

の世界に携わった詩人としての共感がみられる。あるいはシャルルがシュルレアリスム運動に加わり、パリに行ったのは二三歳の時であり、この運動から距離を取りはじめたのは二五歳、故郷のイル＝シュル＝ソルグの漆喰製造工場の責任者になったのは二九歳の時で、「出発」に関してはランボーに先んじられていたのだから、たぶん感嘆の入り交じった共感が語られていると見なしていいだろう。シャルルはまた二二歳のときに処女出版した詩集『心の上の鐘』が気に入らず、その大半を廃棄処分するという少なからず「ランボー的」振る舞いさえも経験していた。このようなランボー的行動にたいする共感のあと、今度はランボーの詩にたいするオマージュがつづく。

肉体と魂のあの不条理な躍動、的に到達して破裂させるあの大砲の砲弾、そう、それこそがひとりの男の人生なのだ。幼年期を脱すると、ひとは際限もなく隣人の首を絞めることはできない。火山がほとんど場所を変えなくても、その溶岩は世界の大きな空白を駆けめぐり、傷のなかで歌う力をもたらず。

アルチュール・ランボーよ、きみはよくぞ出発した！ 私たちは証拠もなしに、きみといっしょの、可能な幸福を信ずる少数者だ

ここで「不条理な躍動」はおそらくランボーの「精霊」の「われわれの諸能力の躍動」、そして「肉体と魂」は「別れ」の「そしてぼくには、一つの魂と肉体のうちに真実を所有することが許されるだろう」から来ていると考えてよいが、このランボーの「客体的なポエジー」をシャルルは「砲弾」に喩えている。また「幼年期を脱すると、ひとは際限もなく隣人の

首を絞めることはできない」というのは、「もつとも単純なシュルレアリスムの行動とはピストルを拳に街路に降り立ち、行き当たりばったり群衆に向けてできるだけ発砲することだ」（「シュルレアリスム第二宣言」と言っていたブルトンのシュルレアリスムへの離別の決意を再確認したもののだろう。そして「火山がほとんど場所を変えなくても」というのは、詩人（火山）は人目をそばだたせるような派手な振る舞いをしなくても、その溶岩（詩）は着実に、戦争その他の暴力に傷ついた世界の空白を埋め、歌う力をもっているはずだと言いたいのであろう。これはちょうど彼自身が詩の発表を封印していたレジスタンスの闘士からふたたび詩人にもどっていた時期に書かれた詩である。だから、この詩はランボーの肖像であるとともに、ある意味で詩人として再出発していたシャルルの願望を込めた自画像のようなところがあると言つてよい。

この四年後の一九五二年に、シャルルは「一八七二年」と題する短いランボー論を書いている。これもまたランボーの肖像であるが、題名からわかるように、今度はランボーをパリ・コミュニヌの勃発した年である一八七一年当時の時代状況に位置づけ、またその四年後の彼の文学放棄の意味を考察するものである。

シャルルはまず、「アルチュール・ランボーは一八七二年、死に瀕していることも知らずに、みずからを騙っていた瀕死の世界から突然現れた。というのも、この世界はあくまで、みずからの黄昏を黄金時代の曙の色合いで飾ろうとしていたのだから。物質的な進歩が霧のように、また四十年後に西欧文明の高慢な塔の破壊を目論むことになる怪物的な雄牛のように、すでに作用していた<sup>(726)</sup>」と、科学と技術、進歩を信じるブルジョワ社会

の錯覚への反逆者としてのランボー像を提示する。またシャルルが、この西欧ブルジョワ社会の自壊として第一次世界大戦をとらえていたこともわかる。つづいて、ボードレール、ネルヴァルなきあと、まだヘルダーリンもニーチェも登場していない、ロマン主義以後一変してしまった当時の文学、文化状況を簡潔に述べてから、ふたたびランボーにもどってその肖像の残りをこう描く。

シャルルヴィルの子供は徒歩でパリに向かう。コミュニヌの同時代人であり、また同様な復讐を秘めて、彼は弾丸のように、詩と感性の地平を貫いて穴をあける。四年間の生存のあと、彼は見、語り、そして消え去る、ミノタウロスにはかならないピュティアの腕に抱かれて。しかし彼は言葉の使用を破棄し、彼の天才の童巻と失墜した神の放浪とを交換することで、ただ心的な場を変えることしかしないだろう。ランボーにはなにも、おそらくなにも欠けてはいなかった、最後の一滴の唸る血も、壮麗の塩までも<sup>(727)</sup>

ランボーの出現と詩業を「弾丸」、つまり破壊的な刷新ととらえていることはさきの詩と同じだが、さらにシャルルが一部のシュルレアリストたちから「無責任」、「裏切り」「敗北」と非難されたランボーの文学放棄をむしろ、四年間で必要もしくは可能なすべてを「見、語り、そして消え去る」天才的な迅速さを讃えるかたちで擁護していることに注意したい。ここで私たちは、ランボーの「精霊」の「おお、彼の息、彼の頭、彼の疾走。形態と行動が完成される恐るべき迅速さ」(中地訳)を思いだしてもいいかもしれない。このランボー擁護論はおそらく、その二年まえの、「あなたは

ランボーのどの詩を好むか」というアンケートにたいするシャルルの答えのなかの、「ランボーの作品が構成する全体的な統一性というあの壮麗な顔からして、特になにが好きかなどは言えない」のであり、「彼が捨てようとしていた理想の城砦は彼なしに、私たちのために、長いあいだ明かりがともまれていたのだ」<sup>(1392)</sup>という言明によって補完されるかもしれない。要するに彼は、ランボーの作品は残されたものだけですでに充分すぎるくらい完璧で壮麗なのであり、その完璧で壮麗な顔のどの部分が好きかなどと問うのは愚問だと言っているのである。これはつまり、ランボーの人と作品はシャルルにとって神聖にして不可分な、ほとんど絶対的な価値と見なされているということである。そして彼は一九五六年の「アルチュール・ランボー」では、「もし私にとってランボーがなんであるか知るなら、私のまえにあるポエジーがなんであるかを知ることになり、私がおはや詩を書くべきではないことになるだろう」<sup>(732)</sup>とまで書くことになるだろう。

まだ出現していない文明の最初の詩人、シャルルのランボー神話

さて、この五六年の「アルチュール・ランボー」こそ、シャルルがランボーについて書いたことを集的に網羅し、いわば彼のランボー論の集大成である。プレイヤード版で八ページにわたる異例の長さのこのテキストは、彼が書いたどんな作家論、詩人論よりも長いばかりでなく、おそらく彼の散文のなかでもっとも重要なテキストだと言つて過言でない。このテキストはもともと、彼が校訂し翌年に刊行されることになるフランス書籍クラブの「ランボー作品集」のための序文として書かれたものだが、それぞれアステリスクで区切られた七ブロックから構成されているこのテキストを、私たちは今後のシャルル論の展開のためにやや詳細に検討しておく

必要があると思われる。

まず冒頭のブロックでシャルルは「ランボーに近づくまえに」と言つて、ランボーにあたえられている伝統的な呼称(見者ランボー、不良少年ランボーなど)を忘れ、ただ詩人としてのランボーしか考慮すべきでないと言する。なぜなら、「ポエジーの決定的で永久に未知の善とはその不死身性にあり、この不死身性はじつに完璧で強いものだから、日常的な人間である詩人自身も事後的にしかその特質の受益者にならず、結果的にその無責任な担い手でしかなかったのだ」(727)からだ。また、詩人についての詳細な伝記的な研究をおこない、それに基づいて詩人を道徳的に断罪する学者たちがいるが、そういう連中は「職業的にポエジーに接近したことはない」者たちだから、まともに信じてはならないと言う。なぜなら、「私とは他者であり、ポエジーが燃え、身を置き、詩人が幾晩か身を暖めたところでは、正義の行動は消滅する」(728)ものだからだ。ここでシャルルはランボーの有名な文句「私は他者である」とみずからの若いときの詩集の題名「正義の行動は消滅する」とを引き合いに出して、詩人としての詩人は社会通念とか一般道徳を超越した存在だと主張している。プルーストの『サント＝ブーヴに逆らつて』以来、作家と作品とを峻別すべきことはほとんど常識に近く、その意味では当然な主張であるが、アンヌ・マリ・フォルティエはこの考えはランボーの詩「悪い血」の一節、「司祭や教授がた、先生たち、ぼくを裁判にかけるなんてあなたたちは間違っていますよ。ぼくはいまだかつてこの国民に属していたことなどない。いちどだつてキリスト教徒だつたためしはない。ぼくは処刑の苦しみの最中に歌をうたつていた種族の出なんだ。法律なんかわからない。道徳観も持ちあわせない。ぼくは野獣なんだ、あんたがたは間違っていますよ」(湯浅訳)を参照にした

ものだと述べている<sup>2)</sup>が、それも充分ありうることだろう。いずれにしろ、シャルルの勧めは、「私たちは自由に詩の力にしたがひ、力強く詩を愛する。この二重性こそが私たちに不安、誇り、そして喜びをもたらすのだ」(728)というものである。

以上のようないわば前置きのあと、シャルルは第二ブロックで今度はふたたびランボーの出版と文学放棄を問題にする。この問題については、一九四九年発表のブイヤヌ・ド・ラコストの研究、つまりランボーが文学との決別を告げたと言われる『地獄の二季節』のあとに『イリュミナシオン』が書かれたとする説のあと、研究者、論者たちのあいだで活発な論争があつたものだが、シャルルはむしろその論争を知りつつも、ランボーにはそんな大げさな最終的決別の意図などなかつたと言う。「私たちはあえて、決別も、激しい闘いも、最高の危機の経験もなく、ただ関係の中断、全体の火と火山口のあいだの糧の停止、それから磁気を帯び、飾られたポエジーの地勢の鱗剥奪作用、(言葉)の沈黙と変動、幻視のエネルギーのフィナーレ、そして客観的な現実の斜面における別のものの出現があつただけだと信ずるが、その別のものがなんであつたかをここで決めようとするのは、たしかに空しく危険なことだろう」(728)と。このようにシャルルは詩人の直感のかたちで、ランボーの出版を意図的な文学放棄ではなく、ランボーの意志とは無関係な詩作の意欲の一時的な停止、「蒸散」としてとらえ、その「蒸散」の理由を推測してみせているのだが、ここではそれ以上の考察はしない。それはのちに取っておかれ、あとはランボーのような極端な人間の行動の場合、通常の尺度で計ることはできないと言いつつ、ただ彼がみずからの詩作に背を向け、気が変わつて別のことをしたくなり、以

後完全におのれの文学的過去を忘れ、それにすつかり無関心になって、思い出しもしなかったという事実を強調するだけだ。というのも、ランボーの文学放棄云々はランボー自身の問題ではなく、ランボーが死んだあと彼の運命が文学生活と非文学生活に二分されたことを知った後世の論者たちが勝手に作り上げた問題にすぎなかったと考えるからだ。つまり、シャルルは最初にランボーを社会通念や伝記研究にもとづく道徳的判断の外に置いたのと同様、ここでも一旦ランボーを一般に流布している文学的伝説、神話から解き放とうとしているのだと思われる。

第三ブロックでシャルルはいよいよみずからのランボー観を語ることになるが、私見によれば、これはそのまま彼自身の凝縮された詩論と見なそう。

ランボーをひたすらポエジールの見地から考察しなければならぬ。これはそんなにスキャンダラスなことだろうか。そうすれば彼の作品と人生が、その独創性によつても、それにもかかわらずでもなしに、比類のない首尾一貫性をもつて現れることになる。彼の作品の一つひとつの動きと彼の人生の一つひとつの動きが、完璧とも言えるほどにアポロンとプルートンによつて導かれる企てに加わるのだ。その企てとはすなわちポエジールの啓示のことであり、これは法則としては私たちから逃れるが、高貴な現象という名のもとに、ほとんど親しく私たちにつきまとう啓示である。爾来私たちは知らされている、ポエジールのそとでは、私たちの足とその足が押しつぶす石のあいだ、私たちの眼差しと見渡された領野のあいだで、世界は無であり、真の生、動かしがたい巨人

はポエジールの脇腹でしか形成されないのだと(730)

シャルルはここで光明と知の神アポロンと冥界と死者の神プルートンに導かれる企てと定義されるポエジール、そのそとでは世界は無になり、真の生が形成されず、またその啓示の法則はとらえがたいが、その現存は感じられるポエジールの見地から見れば、ランボーの作品と人生は完璧な首尾一貫性をもつのだという。だが、それはどのような首尾一貫性なのか。まずポエジールの啓示、ポエジールと詩人の関係を述べているシャルルのつぎの言明に耳を傾けよう。

とはいえ、人間にはオルガスムにも似た短い稲妻にあいだを除いて、その真の生を勝手に自由にし、そこで自分を豊かにする主権をもつていない(あるいははかもつていなか、まだもつていない)。その稲妻のあとにつづく暗闇のなかでは、稲妻によつてもたらされた認識のおかげで、〈時間〉はみずからが分泌する恐るべき空白と私たちにしか従属せず、予想される次の極度のポエジールと透視力の状態でしかない希望予感とのあいだで、分割され、過ぎ去ることになるが、それはなかば果樹園、なかば砂漠として私たちのためになる(730)

真の生であるポエジールの啓示は「稲妻」のようなものであり、詩人はたどその強烈な瞬間を受動的に経験するだけだ。そこに長くどどまることも、みずからの意志でその瞬間を招き寄せることもできない。なぜならそれは「アポロンとプルートンによつて導かれる企て」、つまりその出現と消滅が人智を越える神的なものの経験なのだから。したがってこれは、最初

のブロックで、「ポエジーの不死身性はじつに完璧で強いものだから、日常的な人間である詩人自身も事後的にしかその特質の受益者にならず、結果的にその無責任な担い手でしかなかった」と言い、またこの直前に「ポエジーの啓示は法則としては私たちから逃れる」と言っていた事態の再確認だが、シャルルの読者にとつてこのポエジーの啓示という現象が「稲妻」に喩えられているのを見るのはこれが初めてではない。私たちもすでにシャルルがヘラクレイトスに倣つて、「私たちにふさわしい唯一の主人とは、あるときには私たちを照らし、またあるときには両断する稲妻だ」<sup>(381)</sup>と言つていたのを見たし、また「マルチン・ハイデガーの質問への問いのかたちの答え」でも、「稲妻は雷鳴に先立ち、その劇場を上から下まで照らし、それに瞬時の価値をあたえる」<sup>(745)</sup>と言われていた。

さて、ふたたびシャルルのランボー論にもどうだろう。ポエジーの啓示という「稲妻」に撃たれた人間は、その後もその強烈な瞬間を忘れようにも忘れられず、「暗闇」のなかでつぎの「稲妻」までの「希望⇨予感」を生きることになるが、そのあいだに過ぎ去る時間は収穫の時間(果樹園)になることもあれば、またまったく不毛の時間(砂漠)になることもあると彼は言う。そしてランボーもまた当然このような「稲妻」の瞬間と「希望⇨予感」の時間を経験したはずだと考える。そして一時中断していた問題であるランボーの出發、「文学放棄」をもう一度この「ひたすらポエジーの見地」からこのように考察する。

ランボーはみずから発見したものを恐れる。彼の劇場で演じられる芝居は彼を怯えさせ、また幻惑する。彼は前代未聞のものが現実であり、したがつて彼の視像によつて晒される危険もまた現実であり、彼

の滅亡のためにがっしりと結集しているのではないかと危惧する。詩人は策略をもちいて、その攻撃的な現実を想像的な空間に、伝説的、聖書的なオリエントの特徴を帯び、そこでは彼の途方もない死の本能が弱まり、小さくなるような空間に移し変えようとする。ところが、やれやれだ！ 策略は空しく、恐怖が正当化され、危険がまさに現実なのだ。彼が追求し、懸念している(出会い)、いまやそれが出現する、ふたつの先端で(彼の魂と彼の肉体)を差し貫く二重の角として<sup>(730)</sup>

ここでシャルルがランボーの「発見」として描いているのは、このうえなく強烈な、ほとんど極限的とも言える「ポエジーの啓示」のことだが、フォルティエはシャルルがランボーの「恐れ」「怯え」「幻惑」「危惧」として語っていることは、「見者の手紙」の「彼は未知なるものに達し、そして彼が、狂乱し、ついに自分のさまざまな視像についての知的理解を失つてしまうとき、彼はそれらの視像をたしかに見たのです！ 前代未聞の名づけようのない事象を通じた、彼のそんな跳躍のなかで、もし彼の身が破裂してしまふなら、それはそれでよいのです(湯浅訳)を文字通りに信じてしまつているのだと言っている。また、身の破裂の危険をまえに「詩人は策略をもちいて、その攻撃的な現実を想像的な空間に……移し変えようとする」が空しかったという箇所は、「錯乱II―言葉の錬金術」の「そしてぼくの弱さは危険の道を通つてぼくを導いていつたのだ、影と旋風の国キヌメリアの境界、この世の果てへと。／ぼくは旅をして、この脳髓のうえに集められた呪縛を紛らせてしまわねばならなかった(湯浅訳)をふまえ

たものだと指摘している。<sup>3)</sup>  
おそらくそうなのかもしれない。しかしシャルルはたんにランボーの詩

的体验の解説をしているのではない。あくまでみずからも身に覚えがある「ポエジーの啓示」、すなわちあの「稲妻」の経験—シャル自身の「稲妻」の経験についてしかるべき場所でくわしく述べる—をランボーに当てはめていることを忘れてはならない。彼はあくまで「ひたすらポエジーの見地」から、ランボーの「稲妻」の瞬間とそのあとの、「果樹園」ともなれば「砂漠」ともなる「希望」予感の時間とランボーの出發、「文学放棄」との関係について彼なりに考えてみようとしているのだ。そしてシャルはあえて明言こそ避けているが、ここで私たちはさきに彼がランボーにおける「関係の中断」「全体の火と火山口のあいだの糧の停止」「言葉」の沈黙と変動について語っていたことを思い出そう。そうすれば、ランボーの出發と、「文学放棄」はまさに強烈このうえない「稲妻」のあとの、長引いた「希望」予感の時間、「果樹園」ではなく「砂漠」として長引いた時間として考えられることになるだろう。要するにシャルはランボーの運命をひたすら「アポロンとプルトンによつて導かれる企て」、その出現と消滅が人智を越える神的な「ポエジーの啓示」の间歇性によつて諒解すべきだと暗示していると思われる。

ランボーは「見者の手紙」のなかで「前代未聞の名づけようのない事象を通じた、彼のそんな跳躍のなかで、もし彼の身が破裂してしまふなら、それはそれでよいのです」のあと、他の恐るべき労働者たちが、後に続いてやってくるでしょう。彼らは、他の者たちが倒れた地平線から開始するでしょう」と書いていた。第四ブロック以後のシャルは、「後に続く恐るべき労働者」のひとりとして、ランボーが「彼の魂と彼の肉体」を差し貫かれて倒れた「地平線」を見定めようとする。

まず彼は、ランボーにはフランス詩、とくに一九世紀後半の詩には珍しく「自然」が支配的な場を占めていることに注意を喚起する。ただ「自然」と言つても静的な、たとえば自然美といったかたちで通俗的に評価されるような「自然」ではなく、ランボーのそれは「詩の流れと結びつき、物質、輝かしい基盤、創造的な力、靈感を受けた、あるいは悲観的な足取りの支え、恩寵として詩に介入する」自然であり、「じつとしているのが見かけられたかと思うとたちまち地震に揺すぶられる」<sup>(73)</sup>きわめて動的な自然であるとしてシャルは断る。ところで湯浅博雄は、ランボー的な「見者」の試みを解釈するのに、しばしばハイデガーの「ピュシス(自然)」という考え方、すなわち「古代ギリシャ思想における「ピュシス」とは、動性そのものであり、力学的運動とか空間的移動だけではなく「生成」としての動きも含んだ動きあるものによつて決定され、ピュシスから発するものはすべて運動状態であり、だから絶えまない運動として同時に休止状態でもある」を引き合いに出し、ランボーの場合もそんな「ピュシス」の動性に深く結ばれ、「一切を創造し、強烈な力とエネルギーを賦与する生成の動きそれ自体とあたらう限り直接的な関係を追求する」試みとして理解している<sup>4</sup>。

シャルがランボーの「自然」と言うとき、はたしてそのようなハイデガー的な「自然(ピュシス)」の考え方を念頭においていたのだろうか。確証しがたいが、そういう可能性は大いにありうると思われる。この時点でシャルはハイデガーと出会い、ボーフレを介してハイデガーの作品に親しんでいた。また私たちもすでに、のちのシャルがハイデガーの「ギリシャ人にとつて、自然(ピュシス)」との関係の根本的な特徴とはつねに、自然をその壮麗さの充満のもとに明け開かせることだったのです」という指摘に直ちに

賛意を表したことを知っている。さらにシャルルが、以上のようにランボーの動的な自然を語ったあと、中世以来の西洋の自然をふりかえって、とくに十九世紀以後「道具」すなわち技術の「野心」に晒されてゆき、「だんだん数多くの人間たちに包囲され、穴を開けられ、禿げあがらされ、ひっくり返され、細分され、鞭打たれ、卑劣にされた自然とその貴重な森林は、恥ずべき農奴の身分に貶められ、みずからの財産の恐るべき減少を感じている。詩人の声によらずして、いったいどうして自然は反逆しえようか<sup>(731)</sup>」と怒りも露わに言いつのついているのは、おそらくランボーというよりもむしろハイデガー的な憂慮と近代・技術批判に近い連想だと思われるからである。

次の第五ブロックのシャルルは、詩人ランボーを今度は西欧の文明史のなかで考察して、ランボー以前にヘラクレイトスと画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥールは私たちの住むべき《家》は「息吹と瞑想のための住処」だと教え続けていたが、ランボーとともに「ポエジーは一文学ジャンルであることをやめる」と述べる。というのも、ボードレールは「キリスト教文明のもっとも人間的な天才だった」が、「ランボーはまだ出現していない文明の最初の詩人である」からだ。ここで、「まだ出現していない文明」とは、ボードレールとの対比でもわかるように、むしろキリスト教の神の不在を引き受ける文明という意味にはかならない。つまりランボーはただの詩人ではなく、神なき新しい文明の予言者にして体現者だというのだ。そして、この「まだ出現していない文明」は当然、行動に先立つ、あるいは行動と一体となるポエジーを出発点に定める文明でなければならない。なぜなら、ポエジーのそとでは「世界は無」であり、「真の生」は「ポエジーの脇腹でし

か形成されない」のだから。私たちはすでに、シャルルがここでもちいている「文明」という言葉が、詩人はある時代の端緒か終焉のときに姿を現すのであり、芸術は自然から文明への、そして文明から自然への変わり目になるというヘルダーリン―ハイデガーによれば神々が逃げ去り、まだ新しい神が到来していない「乏しい時代」の典型的な詩人ヘルダーリンの有名な文句をうけたものであることを知っている。また、このあとシャルルがどのように言っていたかですでに部分的に知っている。それをまとめればこういうことになる。「モーリス・ブランショをもじって言えば、ここにあるのは現在において贖われ、未来において基礎づけられる、おのれ以外にどんな権威ももたない全体性の意識である。しかしもし私にとってランボーがなんであるかを知るなら、私のまえにあるポエジーがなんであるかを知ることになり、私がおもはや詩を書くべきではないことになるだろう<sup>(732)</sup>。すなわちシャルルはここではじめて、ランボーの「後に続く恐るべき労働者」のひとりとして、おそらくは彼自身のヘラクレイトス的な「始まりの言葉」「始源の言語」について、かつてブランショに「みずからに先立ち、みずからの前方にしかおのれの意味と正当性がなく、つまりは本質的に正当化されない未来の言語」と評されていたのを想起しつつ、「彼の魂と彼の肉体」を差し貫かれて「倒れたランボーの「地平線」に到達し、その先に進もうと決意しているのだと思われる。

第六のブロックのシャルルは、そのようにやつと到達したランボーの「地平線」から見えるものを語る。これは一部「一八七二年に」ですでに語っていた「死に瀕していることも知らずに、みずからを騙っていた瀕死の」西欧文明に放たれた詩人の「弾丸」の強烈さと射程を述べるものだが、しか

し今度はそれを「みずからの黄昏を黄金時代の曙の色合いで飾ろうとしていた」一九世紀後半ではなく、「ぎつしり詰まり、自己満足し、野蛮になつたあと無力になり、はては保存本能と美への欲望までも喪失した」二〇世紀後半、あるいは彼にとつての現代の問題として考察しようとするのである。そして、ランボーが考案した詩的な道具がはたして西欧の「喪失した諸力」を回復する「最後の機会」になるのだろうかと自問するが、すぐに「そのような回帰の期待は西欧文化の最悪の倒錯であり、もつとも狂つた逸脱である。源泉に遡つて再生しようとするなら、ひとはただ麻痺状態を深刻化し、みずからの転落を早め、馬鹿馬鹿しくみずからの血を罰することにしなければならない。ランボーはそのような誘惑を感じ、退けていた。〈絶対に近代的でなければならぬ。得られた地歩を守ること〉」(732)と過去へのノスタルジーや回帰の誘惑を断罪する。

ここでシャルルはランボーの「別れ」にある有名な文句「絶対に近代的でなければならぬ。頌歌などまつたくない。得られた地歩を守ること」(湯浅訳)の「頌歌などまつたくない」をあえて省略して引用することによつて、ただキリスト教の神の不在を積極的に引き受けねばならないというのみならず、ヘラクレイトス的な「始まりの言葉」「始源の言葉」への回帰をもまた「最悪の倒錯」「狂つた逸脱」だとしているのだろうか。たぶんそうだ。というのも、ここで私はポール・ヴェーヌが何度も「シャルルにとつて永遠の回帰とはすなわち永遠の出発のことだ」と強調しているのを思い出すからで、おそらくシャルルはキリスト教の神はもとより、一般に「回帰」への誘惑そのものを断罪しているのだ。それどころか、彼にとつては、「証拠の崩壊のたびに、詩人は未来の祝砲で応える」(167)はずである。だからこそ、つづいて彼が述べるのは源泉への「回帰」ではなく、「得られた地歩」、すな

わち現代からの「出発」への「期待」なのである。

近代詩には、ただ囲みだけが暗いすぎない奥の国がある。気まぐれに私たちに身を任せ、そして自分を取り戻すあの浮氷のうえでは、どんな旗も長く漂うことはない。しかしその浮氷は稲妻とその未使用の資源を私たちの眼に指し示すのだ。ある者たちはへそれでは少なすぎる！ そもそもその下でなにが生じているのかを、どうして見分けるのか〉と思ふかもしれない。そんなやかましい詮索をする者たちは、はたして二万年まえに火打ち石を切つて作ることなど思つても見たかどうか？(733)

ここで気まぐれな「浮氷」とはポエジーのことに他ならないから、シャルルはランボーの「後に続く恐るべき労働者」のひとりとして、たとえどんなに寄る辺なくささやかな可能性にすぎないとしても、ポエジーを始源の火とする新しい文明の到来をあえて信じようとするのである。というのも、かつてヘラクレイトスも言つたように、「期待しなければ、期待しがたいものもまた見いだされまいだろう」(断片一九)から。また、彼自身レジスタンスの経験から学んだように、「私たちの遺産はどんな遺言にも先立たれていない」(190)のであり、「現実はときに期待を癒す。だからこそ、あらゆる予期に反して、期待が存続するのだ」(382)だから。

最後の第七ブロックでシャルルは、ふたたびランボーの詩の特質に触れて、彼の「天才的な迅速さ」の意味合いを再考する。彼によれば、ランボーは黄金時代を過去に置いたり未来に置いたり、ノスタルジーのかたち

で語ったり欲望のかたちで語ったりするが、それはつねにその別の時代をただちに打ち倒し、「あらゆる出発の自然な港」である現在にもどるためであるという。また、その「超高速な弁証法の動き」は完璧で正確に調節されているので、私たちは思わずそれに同意しつつ、引きずられ、従わざるをえないと言ったあと、「ランボーにあつては、発語(diction)が反論(contradiction)に先立つさいに一つの別れがある。彼の発見、彼の火災をおこすような画期性とは、彼の迅速さである。彼の言葉の性急さ、その広がり、彼は彼以前におよそ人間の言葉が達したことも占めたこともない表面と重なり、覆う」(733)と書いている。これはランボーの多くの読者も実感する特質だろう(私はシャルルにも同じことを感じるが)。また、すでにシャルルは「二八七二年に」でも同様の指摘をしていた。問題はその後につづくこの文章である。

ポエジーにおいては、ひとは立ち去る場所にしか住まわず、そこから離脱する作品しか創らず、時間を破壊することによってしか持続を獲得しない。しかし、ひとが決別、離脱、そして否定によってなにかを獲得するならば、それはすべて他人のために獲得するのだ。牢獄はたちまち逃亡者を閉じこめる。自由の提供者は他者たちのなかでしか自由でない。詩人は他者たちの自由しか享受しないのだ(733)

アンヌ・マリ・フォルティエは「牢獄はたちまち逃亡者を閉じこめる」という言い回しは、ランボーの詩「悪い血」の「まだ、ほんの子供だった頃、ぼくは賛嘆の眼で見つめたものだ、いつも徒刑場に閉じこめられている囚人を」という詩句の借用であり、シャルルはここでその負債を源泉に返し

てやることで、ランボーの遺産をみずから継承しようとしていると述べている<sup>5</sup>。だが、詩人Ⅱ囚人の暗喩はジョルジュ・ド・ラ・トゥールの絵「囚人」のうちにシャルルが読みとったものであることは、シャルルの多くの読者に共有されている考えだし、また「自由の提供者」という言い回しはシャルルの詩「水晶の穂が草むらで透明な収穫物をつまぐる」(41)で二度つかわれ、「軽やかに、すこしずつ旅の大きな空間を広げる部屋の中で、自由の提供者は消え去り、もう一度別の誕生と一体になろうとしていた」とあるのと同じものだ。だから、もしかするとランボーにも同じような考えがあつたのかもしれないが、ここで言われているような、作つたらずぐに作品から立ち去り、他者たちの自由しか享受しない詩人という考えはすぐれてシャルル的な詩人観なのである。このようにシャルルは、ランボーの詩の特質にふれつつ、みずからの詩論を展開したあと、ランボーはニーチェやロートレアモンと同じく、私たちにすべてを要求してから最後の本質的な要求として、みずからを「送り返す」、すなわち今度は彼の読者が「自由を享受する」こと、それぞれが「出発」することを求めていると言い、「なにも満足しなかつた彼、そんな彼にどうして私たちは満足できようかと述べて、みずからもランボーと一旦別れる準備をしつつ論を終えている。

以上かなり詳細にシャルル自身のテキストからシャルルのランボーへの関わり、彼のランボー像を見てきて、最後には「まだ出現していない文明の最初の詩人」という、ほとんどシャルルにおけるランボー神話とも言うべきものにさえ言及することになった。このことから私たちは、なぜシャルルのハイデガーとの対話でランボーがあれば特権的な位置を占めることになったのか理解できるようになる。それは、ハイデガーとの出会いと友

情の時期がたまたまシャルルが集中的にランボーと対話していた時期と重なっていたばかりでなく、なによりもまずシャルルの詩人としての自己意識の中核に、ポエジーを始源の火とする「まだ出現していない文明の最初の詩人」としてのランボーがいたからだつたのだ。そして、一九六〇—七〇年代彼は、ひたすらその「まだ出現していない文明」の祈願のために詩作をしつづけることになるだろう。

(本論は筆者が『激情と神秘—ルネ・シャルルの詩作と思索』と題することになる著書のために現在書き進めている原稿の一部である。シャルルのテクストの訳はすべて拙訳である。また文中でのシャルルの引用はプレイヤード版シャルル全集(増補版、二〇〇二年、ガリマール社)からのものであり、該当箇所の際はポイントをさげて明示した)。

註

- 1・1
- 1 Maurice Blanchot: *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p105.
  - 2 *ibid.* p104.
  - 3 *ibid.* p122.
  - 4 Jean Starobinski: *René Char et la définition du poème* in Marie-Claude char: *Faire le chemin avec...*, Gallimard, 1992, p308.
  - 5 Blanchot: *ibid.* p.48.
  - 9 cf. Georges Mounin: *La communication poétique précède Avez-vous lu Char?*, Gallimard, 1969, p235.
  - 7 Maurice Blanchot: *La Part du feu*, p111.
  - 8 Maurice Blanchot: *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p440, p442.
  - 6 *ibid.* pp.452-454.

- 10 Maurice Blanchot: *La Bête de Lascaux, fata morgana*, 1982.
- 11 *ibid.* pp36-7.

1・2

- 1 Paul Veyne: *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p302. 邦訳『詩におけるルネ・シャルル』(西永良成訳, 法政大学出版局, 一九九九年) 四二五頁。
  - 2 以下ヘラクレイトスの断片の翻訳は原則として、『ソクラテス以前哲学者断片集』第一分冊第二章(内山勝利訳)に従うが、仏訳(*Les Présocratiques*, Bibliothèque de la Pléiade, 1988)を参考に、文脈に応じて必要な変更を加えたところもある。
  - 3 ヘーゲル『哲学史講義』上巻(長谷川宏訳, 河出書房新社, 一九九二年) 二六四—五頁。
  - 4 Martin Heidegger: *Questions III et IV*, Gallimard, "tel", p362' p487.
  - 5 Jean-Dominique Poli: *Pour René Char—La place de l'origine*, RUMEURS DES AGES, 1997, p.222.
  - 6 ニーチェ全集第二期第二卷(西尾幹二訳, 白水社) 四〇三頁。
  - 7 ニーチェ全集第二期第二卷(浅井真男訳, 白水社) 三〇三—五頁。
  - 8 前掲書, 一六一—七頁。
  - 9 前掲書, 三〇八頁。
  - 10 前掲書, 一六八頁。
  - 11 Jean-Dominique Poli 前掲書, p226.
- 2・1
- 1 この点に関しては、西谷修『不死のワンダーランド』増補新版(青土社, 二〇〇二年) 第IV章「ハイデガーの褐色のシャツ」を参照されたい。

- 2 Veyne 前掲書' p302, p309, p445. 邦訳' 四二四頁、四三五頁、六三〇頁。
- 3 Jean Pénard: *Rencontres avec René Char-en lisant en écrivain*, José Corti, 1991. pp126, 7.
- 4 Jean Beaufret: *L'entretien sous le marronnier* in. L'Arc, René Char, 1963, pp.1-7.
- 5 Jean Beaufret: *A la lisière des lavandes* in. Magazine littéraire, spécial René Char, février 1996, pp.52-4.
- 6 『ヘルダーリンの詩作の解明』(濱田・ブッフム訳、創文社、一九九七年)六四頁。
- 7 『杣径』(茅野良男訳、創文社、一九八八年)三〇二頁。
- 8 『言葉への途上』(亀山健吉訳、創文社、一九九六年)二〇八頁。
- 9 Veyne 前掲書' p310. 邦訳' 四三六頁。
- 10 Martin Heidegger: *Signes in Pensivement*, Lherne, René Char, 1971, p179. 邦訳『思惟の経験から』(東・芝田・ブフナー訳、創文社、一九九四年)二七七頁。
- 11 Martin Heidegger: *Questions III et IV*, Gallimard, "tel", pp247-50.
- 12 湯浅博雄『ランボー論—新しい韻文詩—から地獄の二季節—』『思潮社、一九九二年)二二頁。なお、湯浅は「私とは他者です」「私は考える」というのは「誤った言い方です」といったランボーの言明の意味合いをニーチェの『善悪の彼岸』一七節の、「一つの思考はそれが望むときさまにそう現れるのであつて、私」が望むときではないのだ。従つて「私」という主体「主語」が「考える」という賓辞「述語」の条件であると言ふことは、事態を偽造することである。それが考える *Es denk'*、だが、「それ」が太古以来のかの名高い「私」であるというのは、控えめに言つてもある単なる仮説、一つの断言に過ぎぬのであつて、とにかく「直接的確実性」でない」に結びつけて考察している(同書二七—八頁)。これはきわめて適切な考えだろうと思われる。この考え方また、シャルルの言う「粉碎された詩」「群れをなす言葉」を理解する際
- にも、有力な考え方になるはずである。
- 13 Anne-Marie Fortier: *René Char et la métaphore Rimbeaud-La lecture à l'œuvre*, Les presses de l'Université de Montréal, 1999, p228.
- 14 Anne-Marie Fortier 前掲書' pp.228-30.
- 15 Martin Heidegger: *Rimbeaud vivant in L'Herne*, Martin Heidegger, 1983, pp.109-111. 『思惟の経験から』(東・芝田・ブフナー訳、創文社、一九九四年)二八三—六頁。
- 16 Jean-Pol Madou: <La poésie ne rythmera plus l'action.; elle sera en avant(Char, Heidegger, Hölderlin, Rimbeaud) in. Sud, René Char, 1983, pp.311-2.
- 2・2
- 1 Jean-Pierre Richard: *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, coll. "Point", 1964, p81. Jean-Luc Steinmetz: *La peste à l'œuvre*, in. Sud, René Char, 1983, pp.43-4.
- 2 Anne-Marie Fortier 前掲書' p177.
- 3 *ibid.* p180.
- 4 湯浅博雄『未知なるもの』他なるもの—ランボー・バタイユ・小林秀雄をめづつて』哲学書房、一九八八年)五四頁、一三三頁。
- 5 Anne-Marie Fortier 前掲書' p183.

## 〈知〉を隠蔽されし者のまなざし —— 台湾映画の担い手、呉念真が投げかけた問題

蕭幸君

### ■ 一本の映画から

みずからタブーを語る。いや、正確に言えば、時機を見逃さずにタブーとされてしまったことをはじめて公に開くことで、台湾映画は世界に迎え入れられたと言える。本国台湾で完全な形で公開されるかどうかさえも危惧され、フィルムの完成は海外の地でその作業を終えるという「悲情城市」の誕生は、絶えず「宙吊にされた郷愁」と「侵略者」というふたつの顔を併せ持つ日本の協力によって遂げられた。海外での評価が功を奏して「悲情城市」が凱旋帰郷できようとは、誰も予測できなかった。まさにこの二本の映画が、台湾の民衆に「悲情」の旋風を起し、台湾への回顧を促した。同時に、凶らずもそれまでは娯楽であるはずの映画が瞬時、政治色を帯びるようになった。長年、台湾で対立してきた二つの大きなエスニック・グループ「外省人」「本省人」の紛争に巻き込まれ、「悲情城市」はみるみる歴史を記述するフィルムであるかに見紛われてしまった。そして遂には、誤った歴史のイメージが定着してしまうことを危惧する声や、歴史事実に対するという批判の声まであがった。

「悲情城市」は果たして、台湾の歴史を記述することに目的があったのか。そうではないとすれば、なぜ本来娯楽を目的とする映画が、歴史を記述する役目を背負わされてしまったのか。いかに賞をもらった作品であろうと、例えば「シンドララーのリスト」に描かれている内容そのまま

を史実だと思ふほど、台湾の人々は判断力が欠如しているわけではない。むしろハリウッド映画に毒され、娯楽作二辺倒の台湾映画市場に飛び込んだこの邦画が、物議をかもすようになったのは、台湾社会の土壌の持つ性質にあるといわざるを得ない。ドキュメンタリーフィルムではない「悲情城市」に史実を求めてしまう理性のなさ。いったい、なにが台湾の人々の判断力を狂わしたのか。

### ■ History Lost Ⅱ 失樂園

台湾はかつて「フォルモサ」、麗しき島だと呼ばれていた。いまとなれば、それはもはやはがゆい名称に成り下がっている。誰もが自由に行き来し、生活を営む楽園Ⅱ理想郷として夢想されたかつての台湾は、麗しき島という幻想境であった。それでもこの「伝説」を、台湾の人々はどこか誇負するところがある。同時に、もう一つの「伝説」——「龍の伝人（龍の後裔）」を、彼らは自らに課している。ところが、この二つの「伝説」は台湾の人々にとって、自認しつつもかつて所有したことのない幻である。「フォルモサ」も、「龍の伝人」も、外部の〈眼〉から与えられたものだからだ。原住民<sup>2</sup>は絶えず侵略を受け、搾取され、移民たちもまた外部からの統治者に抑圧される。「フォルモサ」という響きに込められたのは、楽園を望んでや

まない台湾の住人の希求であり、「龍の伝人」は所属の正当性を失った移民たちの仮の帰属である。

喪失という土壌に立つ台湾。歴史に穿たれた「喪失」という空白の風穴を埋める。恣意に抹殺された歴史の空白を埋める。それが「悲情城市」になにか「確かな」ものを求めるよう台湾の人々を駆り立てた理由かもしれない。だが、虚空となった歴史は造りなおすことはできない。ましてやそれを生きなおすこともできない。その不可能を、あたかも取り返しのつかないことを繰り返すことで、可能な事柄に転化できるという錯覚に陥いつた台湾の人々は、虚しき挙動に飽きもせず、なおも失った空白の日々を生きなおそうとする。「悲情城市」は、穿たれた風穴を埋めるべきものとして、人々に選ばれたのか。否、穿たれた風穴の存在を、麻痺状態にある忘却から呼び起したのが、「悲情城市」だったのに違いない。観客に訴えかける映画として、みずからひとときの楽園となる使命を棄て、苦痛の深淵にあることを人々に想起させたのだった。

しかし、娯楽性を棄てた「悲情城市」が世界に迎え入れられたのは、台湾においてそうであったように、苦痛の記憶を呼び起すという使命を否応なく背負ってしまったからではない。自然光で捉えたりアリティに満ちた映像が、人工的に造り出された映像美に慣れた観衆を、より身近な感動に導いたからである。娯楽性の棄却がかえって別の娯楽性を呼び、虚構の所為が史実に成り代わることを強いられる。裏返せば、別種の娯楽性を提供する可能性が、この映画の醍醐味となっているのだ。しかし、これは、予想外のものではなかった。

#### ■「悲情城市」が表出したもの

「悲情城市」が史実を語る。そうした期待が込められるようになったのは、動乱の時代に、統治者の入れ替わりに翻弄され続けた台湾住人の姿、そして忘却を強いられた人々が口を噤んできた台湾の「2・28事件」<sup>3</sup>を扱ったからである。

「2・28事件」は、ただ「本省人」と「外省人」の衝突で始まり、蒋介石が送り込んだ軍隊による台湾人の大量虐殺という惨劇で終わるものではない。その後の、台湾人の生き方を根本的に変えた終焉なき事件なのである。なぜなら、軍の虐殺するターゲットは、日本教育を受けた人々に限らず、反抗を企て、影響力を持つと思われる「知識人」層全員であったからである。さらに、商売を営む程度の読み書きのできる者も虐殺の手を逃れられないという場合もあり、まったくの無差別や誤認による虐殺など、一般の民衆にも魔の手が伸びていた。この事件によって、台湾の「本省人」は「語る」ことを止め、〈知〉に背くことが生きながらえる唯一の道として考えるようになった。

戒厳令が解除され、まだ人々が「自由」に不信だったときに公開された「悲情城市」は、凶らずも多くの役割を背負うことになる。ひとつは、「2・28事件」というタブーを語ったことである。ひとつは、「2・28事件」に限らず、抑圧されてきた台湾の人々の代弁者となったことである。そして、もつとも重要なことは、〈台湾〉不在の状況を大衆に知らしめたことである。「本省人」にせよ、「外省人」にせよ、この事件によって胸の奥底に深い傷を負っている人々が存命していながら、語ることはできないというところ。その人々の代弁者となったのは「悲情城市」であった。沈黙し〈知〉を拒否することで命を守ってきた人々は、忘却を強いられ、その抑圧は長

期に及んでいる。その不満を吐き出すきっかけを、この映画は与えた。これらが「悲情城市」に対して、人々が「史実」を求めるようになった要因と考えられる。

「悲情城市」の脚本は、呉念真<sup>4</sup>と朱天文二人によつて共同執筆されたものである。監督侯孝賢の視点も含めれば、少なくとも台湾住人の大半を占める本省人と外省人、客家人の立場を、それぞれ異なる視点によつて捉えることになる。誤解のないよう一言を付しておく、ここでは呉念真、朱天文、侯孝賢に、それぞれの省籍の視点を代表させようと思図するのではない。互いの「空白」を補うほどではないが、同じく台湾の生活者として、それぞれが馴染み親しんできた本省人、外省人と客家人文化の入り混じった見方が同時に、「悲情城市」には顕われている。また、その違いが映画創りの姿勢にもつながり、台湾での反響と、海外における「悲情城市」についての評価を異にする要因になったと考えられる。例えば、田村志津枝『台湾発見 映画が描く「未知」の島』に、このようなエピソードが紹介されている。

呉念真は『恋恋風塵』について、自分は、少年の一生懸命さをもつただしかなかったのに、侯孝賢監督は、あの木をどう撮ろうか、あの山をどう撮ろうかということに熱中していたと語ったことがある。人情に重さをおきがちな呉念真と、それさえ自然もふくめた周囲の事象と相対化させてしまう侯孝賢監督との資質のちがいがいま見えておもしろい。<sup>5</sup>

この呉念真と侯孝賢とのエピソードに、田村は「資質のちがいが」という

見方を示しているが、実際はどうだろうか。『恋恋風塵』をめぐる侯孝賢と呉念真との、このような姿勢の違いは「悲情城市」に、どのような影響をもたらしたかについて考えてみたい。

「悲情城市」に海外での評価を獲得させたのは、「あの木をどう撮ろうか、あの山をどう撮ろうか」と考え、映画の撮り方にこだわる侯孝賢の姿勢によつて創りだされた新しい映画のあり方である。だが、台湾の人々に共鳴の嵐を呼び起したのは、「少年の一生懸命さをだした」と考え、表現のテクニクよりも、なにか心に押しこめられた感情や情緒そのものを表出したいという希求に、一步でも近づきたいと思う呉念真の姿勢である。

いかに映画のワンシーンを創りだすかに没頭する侯孝賢と、いかに心を伝えるかに腐心する呉念真との組み合わせで、「悲情城市」は観る者の要請に、それぞれ違った側面を提供している。さらに、朱天文という小説家の視点の参入で、「悲情城市」において描かれた台湾の歴史についての場面が、過分な偏りなく、よりバランスのとれたものに仕上がったといえよう。しかしこのことは、「悲情城市」公開後、これまでそれぞれが抑圧されてきた感情の捌け口のなさに苛立つ本省人、そして外省人の両方から不満が漏らされる要因のひとつになっている。対立する両者は、それぞれ自分の側に立つて、物言いをして欲しかったのだ。ところが、そのような「本省人」「外省人」の対立する姿勢を映画において描きながら、成敗することなく淡々と事象を語っていくことに終始する「悲情城市」の姿勢が、逆に両方から批判を浴びる度に、無言の反駁を呈している。そもそも多種多様の民族がともに生を営む場である台湾に、一つのエスニック・グループに偏った選択をすることはできない。仮にそれが無理やりに台湾に連れ込まれ、帰郷の願を果たせずに台湾で生を終えることにならざるを得なかつ

た者だとしても、ともに台湾の生活者である事実には変わりがない。いつまでも出自にこだわっていがみ合うことが、いつたいつたのようなものを産み出し得るのか。対立は、悲しく歴史を繰り返すだけではないか、と。そのような、出自に関係なくして助け合って生きていく人々の姿は、その後侯孝賢の映画に限らず、他の呉念真の脚本にも多く見られる。

#### ■〈台湾〉探し——呉念真が投げかけた問い

台湾映画といえば、侯孝賢やエドワード・ヤンなどの名がかならず挙げられるのに比して、呉念真という名前ほどだけ知られているのだろうか。しかし、あの有名な「悲情城市」はおろか、「無言の丘」「坊やの人形」「戯夢人生」など七〇作品以上にも及び、数知れず多くの映画の脚本を担当したのは、ほかでもない、この舞台裏の担い手である呉念真である。

呉念真は一九五二年に台湾で生まれた。一九五二年とは、台湾での日本の植民地統治時代が終焉し、中国からやってきた蒋介石政権が始まって三年経った年である。つまり、父親の世代と違い、呉念真が受けた教育は、中国文化に関わる中国語教育、中国文化全般を内容とするものであった。とくに、このような中国文化を中心とした教育において、日本は侵略戦争を起こし、虐殺を行った野蛮なイメージに満ちた国である。それが、それまで日本語教育を受けてきた世代を親として持つ者にとって、自己の親に批判的なまなざしを向けざるを得ない理由だった。そのようなへはがゆい世代〉として呉念真が生まれているわけである。儒教を中心とした中国文化の教育に、親を敬うように教えられながらも、敵国だった日本教育にたつぷりと浸った親に、絶えず批判と敵意を向けざるをえず、子

のまなざしは日本と中国に引き裂かれ、矛盾と衝突に満ちている。彼の周りで渦巻く矛盾は、〈台湾〉の欠落にある。台湾にいながら、〈台湾〉を語ることでできないはがゆき、そして日本と中国の文化の裂け目に滑り落ち、その〈台湾〉の不在に彼は気づいた。このような状況を背景に、小説家、そしてシナリオライターとしての呉念真が誕生したのである。

呉念真の野心は明白である。小説で消え去ろうとしたものを語り、映画で失ってしまったものを映し出すことである。民衆に最も身近な伝播手段である小説と映画を用いて、彼は凍結した記憶を融解しはじめた。それはまるで〈台湾〉の不在に気づいた者が果たすべき責務を果たしているようにも見える。七八年に依頼されて書いた「香火」の脚本から九七年の自作映画「太平・天国」までの二十年間近く、彼は七〇以上の脚本を書き、ただひたすら不在だった〈台湾〉を探し続けていた。この作業を通して、彼はいつたい、なにを見、そしてどのような問題を投げかけようとしたのか。

#### ■「多桑／父さん」——〈子〉のまなざしから「国民国家」への問い

「多桑／父さん」は呉念真の自伝的な作品である。鋳夫だった呉念真の父親は、日本教育を受けた年代の者である。すべての台湾人のように、蒋介石政権の参入によって、彼は日本人から中国人になったことで、親子の決定的な世代の断絶が生じた。「多桑／父さん」に、このことを非常に象徴的に描いている場面がある。

小学校に通い、国民党によって定められた教育を受けている子供たちが国旗を描くシーンだが、子供たちは中華民国の国旗<sup>6</sup>を画用紙一面に描くが、それを見た父親は、国旗を描くなら真中に大きな赤丸を描くべきも

のだ、と言う。これに対して当然のように子供たちは反発するが、双方とも態度を改めないまま、両者は常に平行線をたどる。当時の台湾の家庭のなかでは、似たような対立が絶えなかった。一見してただの親子喧嘩に見えるこの場面は、実に多くの問題を孕んでいる。台湾人の父と子の対立Ⅱ日本と中国の対立という構図になっているともとれるからだ。

一家族の親子の対立が、このように国家同士の対立になってしまふのは皮肉としか言いようがないが、それが台湾の家族のなかでは、いかにも自然な出来事のようにみえる。小学生に国旗を描かせるという程度のことには、支配者によって作られた国の教育政策の一環としては、ごく日常的に行なわれることだ。この場面が孕んでいる問題の本質はどこにあるのか。

第一に、日本と中国との対立にもっとも多くの犠牲を払っているのはいうまでもなく台湾であるが、なぜ台湾人家族の親子までが対立することになるのか、という矛盾が浮き彫りにされている。第二に、この台湾家族の親子の対立は、そのまま「国民国家」への問いにもつながる。戦争によって勝手に譲り渡された台湾は、日本に対する中国敗戦の戦利品となったばかりでなく、今度は第二次世界大戦で敗れた日本が、台湾を中国に「返す」という行為によって台湾をふたたび戦争の代償にしまったのだ。さらに、今度は中国の内戦で、毛沢東と蒋介石との政権争いに巻き込まれ、台湾は蒋介石政権が消滅したいまでも、なお中国と「対立」するところに位置づけられる。父と子の対立は、支配する〈父〉と支配される〈子〉の対立という構図が浮かび上がる。第三に、他者の争いを自己の争いに転化された台湾それ自体の存在は消尽し、欲望の媒介者としての「台湾」は、着地するところなく宙に吊られる。中国の国旗か、日本の国旗か、あるいは毛沢東か蒋介石か、そのいずれの選択にも、「台湾」の不在は明らかで

ある。複雑な問題が絡み合っていることを巧に表象したこの場面は、残念ながら、日本のNHKで放送された際、カットされている。

台湾の生活者でありながら、〈台湾〉の不在を現実として受け入れることはなにか。呉念真は「多桑／父さん」で自分の父親という一個人の歴史を描くことで、この問いを投げかけている。この場合、国家とは抑圧を与える主体でしかありえなかった。

〈子〉のまなざしが指向する方向が、現実の父親の背中から、支配する〈父〉へと変わったとき、〈子〉は、過去における〈台湾〉の不在からはじめて、現在の〈台湾〉を志向することになる。その転換のプロセスを、呉念真はどのように表現したのか。

「多桑／父さん」の主人公は、富士山と皇居を見ることが生涯の望みだったが、病で倒れ、ついにその望みを果たせないうまま亡くなってしまふ。日本に対する感傷的であるほどの懐かしさが全篇に底流していることに起因して、日本礼賛の映画として捉えられることがしばしばである。しかし、果たしてそうだろうか。仔細に見ると、「多桑／父さん」は日本を、中国と対立する国家として捉えるのではなく、また日中対立した結果によって台湾に入植した宗主国として、捉えるのではない。呉念真の「多桑／父さん」において表象された日本への憧れに擬似した感情は、ほかでもなく、まさに生身の父親のまなざしに沿った、子のまなざしである。それはかつて父を否定した子の前言撤回によって、〈父〉に対する〈子〉のまなざしをいつたん、父に対する子のまなざしに戻すことで、はじめて欲望の媒介者になった〈台湾〉を、二重三重に絡み合った他者の呪縛から解放することができるのである。

「多桑／父さん」に表わされているのは、日本への全面肯定でも全面否

定でもない。地道に生身の父親の「感情」に寄り添うことで、不在だった〈台湾〉の息遣いを探り、その蘇生から現在の〈台湾〉へ向かうのである。彼が読み解いたものは、決して情緒的なものではない。侯孝賢が指向する映像美のように、台湾の人々の遭遇した問題を早急に知的に相対するのではなく、一個人の境遇を描くことに徹した映像作業は、みな一度「感情」に沈殿したものを掘り起こし、それを解することから始めなければ、問題の糸口は見つからないものなのだ、呉念真は知っているからだ。

そのような、一個人の境遇を描くことで、あるひとつの全体像をあぶり出す呉念真の作業は、「無言の丘」にもよく表れている。

#### ■「無言の丘」が語ったこと

「無言の丘」に主役として登場しているのは、台湾本省人の兄弟だが、女主人公には、夫を亡くした台湾本省人の女性阿柔（アジユウ）と、身売られた沖縄の少女、富美子（ふみこ）が配されている。そして、脇役ではあるが、売春宿で育った日本人と台湾人の混血少年、紅目仔（アンバツア）というキャラクターが非常に印象深い。

日本では、映画祭をのぞいて、めったに上映されることのないこの映画について少し説明しておく。「無言の丘」は、一九九二年、呉念真脚本、王童監督の作品である。一九二〇年代の台湾の金鉱で働く人々を描くこの作品には、一攫千金を夢見て、地主と結んだ小作人の契約を破って金山にやってきた台湾本省人兄弟を軸に、台湾やその周辺の国々から流れてきた労働者、出稼ぎの者、夫を亡くし、重労働だけでは大勢の子供を養っていけず、食品や金銭と引き換えに肉体を売る女性、また、先にも触れ

たように売春宿に身売りされてきた沖縄の女性、捨て子だった日本人と台湾人の混血少年、そして潔癖症の日本人鉱山長、日本語を流暢に操る台湾人と沖縄人の従業員など、実に多種多様の人間模様がつめこまれている。

ここに集まってきた男たちは、金を掘る重労働がおもな仕事であるが、女たちの多くは、男の家族として家事に従事するか、売春宿で身売りをするかである。ところが、男たちの黄金夢はことごとく朽ち破れ、死ぬものは死んでゆき、精神に病む者は抜け殻となり、一攫千金は夢のまま雲散霧消する。残った者は、遅しく生きていく女性たちばかりである。抑圧や差別を超越して、ただ強靱に生きていく。怒りを感じるときは、彼女たちは罵るのである。そして、その怒りが悲しみに転じたとき、その悲しみをぐつとこらえて、生きるための肥やしにするのである。沈黙は黙認ではなく、さらに長い道程に備えるための糧なのである。命あつての自由。呉念真筆下の女性たちは、なぜかみなそのような生命力に漲っている。例えば、「多桑／父さん」に出てきた彼の母親、恋人に駆け落ちの約束を破られた女性、「悲情城市」の林家一族の女性たち、とりわけ、男たちのほとんどが死に絶えた後の状況において、淡々とした口ぶりで過去を語る語り手の女性がそうである。また「恋恋風塵」の女主人公も、弱々しく見えても、頼もしく自分の幸せ探しをする。水のように、器の形によってその姿を変え、ただひたすら存続していくその女性たちは、あたかも〈台湾〉そのものに見える。

だが、「無言の丘」の富美子は、これらの女性像とは無縁なところにいる。沖縄からやってきたこの少女は、台湾人の男たちには日本人の娘さんとして憧れの的になっているが、日本人には日本人として認められていない。

高嶺の花として憧れの的になつていながらも、どこか親しみを感じさせる身近な存在である。沖縄と台湾、そして日本との微妙な距離感を寸毫たがわず、呉念真はうまく捉えた。日本人女性は肌のきめが細かく、甘え上手だという理由で、男たちは早くから彼女の水揚げを待ち望んでいた。彼女の命を消尽するその男たちの熱望ぶりは、異郷の女性に対する興味以上のものがある。日本という近くて遠い存在が、彼女の身体を媒介により実体化できるからだ。

「無言の丘」に頻繁に出てくる売春宿は、日本の遊廓という表象のしかたで出てくる。なかの女性たちは、着物を身につけて、似合ってもいないおしろいを顔二面に載せ、贗物の日本人女性に扮して、格子越しに客を引くのである。いったい、これは日本文化の優位性を示しているものなのか、あるいは日本の負の文化を見せているのか、きわどいところである。日本女性として見られている富美子に異様な執念を燃やす男たちは、明らかに日本への憧れを欲望に絡み合わせている。日本を象徴するものの特権化とまでは言わないが、少なくとも、そのような日本の優位性と無関係ではない。だが、その弱みに付け込んで日本風にした売春宿が表出したものは、もはや単純に日本文化の優位性だけで片付けられるものではない。そこにはもつと複雑な、人間の欲望を幾重も絡み合わせたなにかがひそんでいる。それは、もつとも癒しがたい傷の渦なのか。あるいは、正の文化も負の文化も絶えず消費し、呑みこんでは吐き棄てる場なのか。台湾、沖縄、韓国からやってきた女性たちが同じところに集まり、あたかも国の境も民族の壁もなかったかのように、やってくる客もまた国籍に関係なく、女たちを買っていく。異なる文化の裏には、共通する人間の生の営みがある。国家間や民族間の軋轢は、泣き笑いする買売春行為のなかでだけ、どこ

か別世界のことのようである。だが、むろんそれは一種の錯覚である。そこには歴然とした上下関係が存在しており、支配者と被支配者という構図が依然として残る。

慎ましく初々しく、そして蜉蝣のように命儂い沖縄の少女と、図太く生き抜いていく台湾人女性阿柔は、雲泥の差を感じさせるほど対照的な存在である。このような、薄命と強靱な生命力との対比は、いったいなにを意味するのだろうか。異郷の女性を台湾人女性と同様に主軸に据えることで、なにか意図されることがあるのか。また、少女の出身地を沖縄に設定することで、いったいどのようなものを導き出そうとしたのか。友情ともつかぬ恋ともつかぬ関係のまま、台湾人男性とつかの間のぬくもりを共有してのち、この世を去っていく少女は、その一瞬の交歓を通して、いったいなにを見るのか。お互いのことばを知らず、意志の疎通ができないはずの二人に、なにか運命共同体のような関係を感じさせることだけは確かである。束の間の幸せによって、まるでこれまでの不幸を帳消しにしたかのように、微笑を浮かべて死んでいく沖縄の少女は、故郷と似た匂いの身近にあるのを見つけたに違いない。彼女が儂いのは、きつと故郷の土からあまりにも長く離れすぎたせいであろう。台湾のことだけでなく、「無言の丘」の監督王童と脚本を担当した呉念真の、沖縄への視線がじりじりと差し込むのが、沖縄少女の存在を通して強く感じられる。

台湾、沖縄、そして韓国、中国と日本。「無言の丘」の問題提起は、明らかに台湾にとどまっていなかった。「悲情城市」の公開から三年後に封切られたこの作品は、台湾の内部から周囲へと視野を広げていった。〈台湾〉を語ることは、沖縄を語ることであり、韓国を、中国を、そしてもちろん日本を語ることもある。いくら〈台湾〉のことを語っても、これ

らの国々ことを語っていないければ、空白が埋まる日は決してやってこない。同じ空間に並置した形でなければ、見えてこない問題点があるのだ。また、台湾の問題を、台湾のなかだけでは決して解決できないこと、そして、台湾の問題だけを解決しても、本当の解決にならないことを、提示しているように思われる。その問題点に注目するよう、「無言の丘」は福州から台湾にやってきた男を入念に描き、沖繩の少女を主役に据えたのだった。呉念真らの視線は、果たしてどこまで遠く見つめているだろうか。

■〈知〉を隠蔽されし者のまなざし

何義麟『二・二八事件「台湾人」形成のエスノポリティクス』<sup>7</sup>の後書きにこのようなことが書かれている。

一九八七年に戒厳令が解除されるまでの台湾社会において、二・二八事件はタブーであった。もちろん、中国史が「国史」とされていた学校教育においても台湾の歴史をともに学ぶことはなかった。台湾史に無知であった私は、大学で専攻した日本語をとおして、日本の植民地時代のことに興味を持ち始め、それとともに植民地時代に日本の教育を受けた世代の台湾人との付き合いも密接になった。彼ら年配の台湾人は、台湾社会の民主化に伴い、以前よりも積極的に身をもって体験した歴史を語ってくれた。この時、もつとも印象に残ったのは、戦後台湾の政治変動を「日本が中国に代わった（日本換中国）」とする表現であった。私は学校教育で、戦後台湾の中国復帰を「光復」であり、これは失地回復の栄光であると教えられてきたため、中国を日本と同

様に外国のように見なす「日本が中国に代わった」という言葉をなかなか受け入れられなかった。しかし、台湾史に関する知識が増すにつれて、この言葉の奥底にある経験・感情がわかってきた。台湾の学校教育では今でも「光復」という言葉が使われているが「光復」とは国により押し付けられた公式の歴史解釈であり、「日本が中国に代わった」という言葉こそが年配の台湾人の歴史意識であると思う。<sup>8</sup>

呉念真よりも十年後れた世代の何義麟が、台湾の歴史の「空白」に気づいたのは、台湾から海外の日本へ出て、外から台湾を振り返る視点を獲得したからだ。台湾では、誰もが似通った内容の教科書で中国の歴史、地理、文学、思想、哲学などを学んでいるため、大半の者は、台湾について語られないその「異様さ」に気づかないままにいる。そして、「われわれ中国人は」と、よく口に出して一家言を披露する。何義麟のように、海外に出て気づく者も少なくないが、呉念真のように、身近にある「声」に耳を傾けることで気づく者もいる。形こそ異なれ、〈台湾〉の不在を知った者たちは、なぜか何ものかに突き動かされるかのように、台湾の歴史について追究するようになっていく。ところが、このような様相は、台湾の人々に限らず、韓国、沖繩、日本の一部の人々にも共通している。たとえば、日本の研究者溝口雄三にも、何義麟の後書きにあるような内容と似た記述が見られる。

「……」われわれは、中学生の時に戦争に敗れて、それまでの教科書は間違っていたというので、そのいわゆる間違ったところに墨を塗らされた世代なんです。つまり中学校一年生の時に世界は一回ひっくりかえつ

たわけです。それまで正しいとされていたことが全部嘘であったという。「……」私たちは、幼少時代、少年時代には漫画や映画や雑誌などを通して、アジアへの優越感を植え付けられ、しかもそれと並存するかたちでアジアの植民地を白人の手から解放するという使命感も植えつけられていました。そういう私たちの中のねじれが、大学に入って中国革命の実態や中国の抗日戦争をはじめアジア諸国の日本軍に対する抵抗などにふれることによつて、幼少時代、少年時代の無邪気で無自覚な偏見や差別意識が自分の中でいわば原罪のようにあると自覚された。

9

むろん、この溝口の発言は、日本人側からアジアへ向けてのものであるため、「間違つたところに墨を塗られた世代」「それまで正しいとされていたことが全部嘘であった」というような表現を採っているが、そこに共通しているのは、国による歴史の押し付けであり、自国の歴史の「空白」に気づいた者としての行動である。溝口の場合は、日本をめぐるアジア諸国の歴史を研究することだが、東アジアの歴史、文化の諸相を追いかけている丸川哲史も『リージョナリズム』<sup>10</sup>の後書きに、違った文脈ではあるが、歴史のある「空白」について発言している。気づく者たちは、皆ある義務を自らに課して、それに駆り立てられて行動する。〈知〉った者は、〈知〉らなかつた者へ襷を渡してゆくこと、知らしめてゆくこと。研究であれ、記述であれ、気づいたことをある形にして残すことである。

呉念真の場合は、映画をその手段に選んだ。そして、あくまでも人々の感情に寄り添つたかたちで、問題を発掘していく。「本省人」と「外省人」の軋轢、民族の壁、世代の断絶、民主化の問題などなどである。映像は

あくまでも擬似客観の状況しか造り出せないが、大衆に判断の権利を渡すことで、より広い客観性を獲得できるだろう。過去の当事者ではない以上、必ず、何らかの欠落や視点の分裂を免れないにしても、こうしたかたちを通して、問題を投げかけていくことで、新たに見えてくる地平もある。その前に、まず〈知〉ることである。彼は言う。

日本映画から日本のことを知った。

台湾映画を観て、台湾のことを知ってほしい。

呉念真

注

- 1 「Schindler's List」一九九三年六六回アカデミー賞作品賞受賞、ステイブ・スピルバーグ監督。
- 2 日本植民地時代では、「高砂族」と呼ばれていた台湾の先住民だが、「先」という表現を避け、みずから「原住民」と称しているため、それに従う。
- 3 何義麟『二・二八事件「台湾人」形成のエスノポリティクス』に詳しい。東京大学出版会、二〇〇三年三月二五日。
- 4 七七年に輔仁大学夜間部入学中、小説「看戲去囉」が聯合報小説獎第三位に入選。七八年、徐進良監督の依頼で、「香火」の脚本を執筆するのを皮切りに、呉祥輝の小説「拒絶聯考的小子」を脚本化、シナリオライターとして活躍。八〇年、大学在籍中のまま、中央電影公司に入社。八二年、「同班同學」で第一八回金馬獎最優秀脚本賞受賞。主要作品に、「老師・斯卡也答」（八二）、「苦恋」（八二）、「海灘的三天（海辺の一日）」（八三）、「児子的大玩偶（坊やの人形）」（八三）、「天下第一」（八三）、「老莫的第二个春天（老

- 兵の春」(八四)、「殺夫(夫殺し)」(八四)、「父子関係」(八六)、「恋恋風塵(恋恋風塵)」(八六)、「桂花巷(桂花小路)」(八七)、「海峡兩岸」(八八)、「落山風」(八八)、「魯冰花(魯冰花)」(八九)、「悲情城市(悲情城市)」(八九)、「客途秋恨(客途秋恨)」(八九)、「兄弟珍重」(九〇)、「上海假期(上海の休日)」(九二)、「極道追跡」(九二)、「阿呆」(九二)、「無言的山丘(無言の丘)」(九二)、「戲夢人生(戲夢人生)」(九三)、「異域II之孤軍」(九三)などがある。また「多桑/父さん」(九四)、「太平・天國」(九七)を監督。エドワード・ヤンの「麻将(カップルズ)」(九六)、「二(ヤンヤン 夏の想い出)」(〇〇)に俳優として出演している。
- 5 第三章「戦後世代が描く台湾」、一〇七頁。
- 6 赤を地に、青天を表わす藍に白日の象徴を表わす十二の光をあしらったものだが、一般的に言われているのは、孫文が創立した国民党の旗である「青天白日」旗に、革命を重ねられ、自由を手にするために革命同志が流した血を象徴する赤を地にしたという。
- 7 東京大学出版会、二〇〇三年三月二五日。
- 8 何義麟『二二八事件「台湾人」形成の 에스ノポリティクス』、東京大学出版会、二〇〇三年三月二五日、三八一〜三八二頁。
- 9 孫歌『アジアを語ることとジレンマ 知の共同空間を求めて』、岩波書店、二〇〇二年六月二五日、二〇五〜二〇六頁。(対談『溝口雄三・孫歌』歴史に入る)方法——知の共同空間を求めて』における溝口の発言。
- 10 『思考のフロンティア リージョナリズム』岩波書店、二〇〇三年一〇月一七日。

## 「弊衣」とハーフェズとその社会批判の精神を探究する

佐々木 あや乃

はじめに

およそ詩人と呼ばれる世界中の芸術家は、自分の内面に湧き起こる激しい感情のほとばしりを言葉という媒体によって表現することに長けた人々である。

一四世紀にイラン南部ファールス州シーラーズに生きたハーフェズ Shamsod-Din Mohammad b. Mohammad (一二二六? - 一九〇頃) という詩人の場合には、その強い感情の源泉の一つを当時の社会に蔓延していた偽善や欺瞞に求めることができる<sup>1</sup>。そして、ハーフェズは、自分の生み出す詩的世界の中に、実在・非実在にかかわらずさまざまな人物を描き出し、彼らが作り出す世界に存在する空間や生活要素等を時に具体的に、時に象徴として用いることにより、その怒りとも憤りともいえる想いを表現している。例えば、次のペイトは詩人の想いが端的に表現された典型的な例といえる。

酒をくれ、シェイフ、ハーフェズ、法官、警吏

よく見れば皆偽善を行っている (ガザル一九五)<sup>2</sup>

他にも、モスクの説教壇に立ち敬虔と禁欲について人々に説く役割を担っていた、説教師という、当時の社会に実在した階層について、ハーフェズ

は次のようにうたっている。

メヘラーブやミンバルで威厳を示す説教師たちは  
私室に帰るとほかのことをする (ガザル一九四)

また次の例では、シャー・シヨジャール Shah Shoja' (在位一三五八 - 一三八四) が禁酒令を解いたことを喜ぶと同時に、さまざまな社会階層・役職へ注がれるハーフェズの批判の眼差しが感じられるであろう。

罪を赦し過失を見逃す王の治世に

ハーフェズは酒壺を引き寄せ、法官は盃をあおる

スーフィーは酒壺を肩にした警吏を見るや否や

庵の隅から出かけ、酒樽の足元に座した

私が明け方、酒売りの老人に

長老と裁判官の様子や彼らのユダヤ式の飲み方を尋ねると

老人は答えて「そなたがいくら親友とはいえ、言うべきことではない

口をつぐみ、秘密を守り、酒を飲むがよい」 (ガザル二八〇)

このように、ハーフェズの批判の眼差しが注がれる者たちは、支配者、法官、

裁判官、警察、説教師、学者、法学者、巡礼者たちの長、イマーム、シェイフ、神秘主義者（スーフイー）等多様であり、ハーフェズが彼らに見られる二面性や不正に対して激しい憤りを感じていることを我々は作品から読みとることができる。

さらに、ハーフェズの非難の対象となるこれらの人々は、ハーフェズの詩的世界において鍵となる「二極の境界線上に位置する人間 *ensane darakhi*」を浮かび上がらせる際に、必要不可欠な存在である。光と闇、善と悪といった二極各々を象徴する身近な人々を詩に登場させることにより、人間はどちらかに常に位置するのではなく、揺れ動く存在であるということを示す。そして、これが、ハーフェズの詩の中でその実像を把握しづらいと考えられてきた「ハーフェズという「私」 *man-e-Hafez*」という姿と重なるのである<sup>3</sup>。

こうした詩作の源である感情を表現するため、また「二極の境界線上に位置する人間」を浮かび上がらせる際にハーフェズが利用したのが、当時の現実の社会に存在し、社会を構成していたさまざまな要素、すなわち空間、衣服、食物、道具、慣習や迷信等である。とりわけ、我々により身近な衣食住の「衣」に注目してみると、ハーフェズの詩的世界においてとりわけハーフェズの最も激しい憎悪・嫌悪の対象であった「スーフイー」が主に着用した「弊衣」には、いくつかの異なる言葉が用いられ、「弊衣」を用いた表現が多岐にわたっていて興味深い。そこでこの論考では、ハーフェズの「弊衣」に注目し、ハーフェズの詩的世界におけるさまざまな「弊衣」の役割についての考察を試みる。

しかしながら、ハーフェズの詩的世界に登場する「弊衣」を見ていく前に、予め最初に「弊衣」のもつ歴史とその役割について知っておくことが必要

であろう。そこで、いくつかの神秘主義文献等を参考としながら、「弊衣」の具体的なイメージ作りから始めていくことにしよう。

## 一 弊衣について

### 1-1 弊衣の定義とその特徴

はじめに、「弊衣」の定義を確認しておきたい。「弊衣」とは「破れた服、神秘主義者の着る服」という意味をもち、一般的にはヘルゲ *Herge*、モラツ *moratqa*、ダルグ *dalg*、モランマ *molamna*、ダルグ・モランマ *dalg-e molamna*、スーフ *suf* 等の語が用いられている。

ヘルゲと呼ばれる衣服の質は一定ではなく、十一世紀中葉のホジュヴィーリー *'Ali b. 'Osman Hojviri* 著『隠されたものの発見 *Kashfol-Mahjub*』によれば、現在ではほぼ同義に「弊衣」を表す語として用いられることの多いモラツガ（字義通りには「つぎはぎの服」）、ジャーメイエ・パシュミン *jane-ye dashmin*（字義通りには「羊毛の服」）、ピールーハネ・セフィード *pirahan-e sefid*（字義通りには「白いシャツ」）には差異があり、特に、羊泥棒と疑われることを恐れたり、革新者や異端者の纏う物という意識が強かったため、羊毛を用いることは十一世紀にはまだ自制されていたとある<sup>4</sup>。また、初期の神秘主義者は、必要に駆られあまりに古布をつぎはぎにしたがため、重ねたつぎの間に蠅等の生き物が巣くうこともあったり<sup>5</sup>、中には「17マンの弊衣 *heftah man dalqi*」<sup>6</sup>、「40ラトル *Chehel ratl*」<sup>7</sup>と言われるほどのたいへんな重さの服を纏う修行者も存在した。そして、こうした服装はイスラームにおいて合法である基準として徐々に社会に広まり、一般には主としてヘルゲという名称で知られるようになる。さらに、民衆

の間では、初期神秘主義者の奇跡譚等も手伝って、このヘルゲという語に、時の流れとともに神聖さ、神秘性が付加していく<sup>8</sup>。すると、今度は、敬虔かつ熱心な神秘主義者であることを示さんがため、故意につきはぎの服を纏って自らを誇示する、いわゆる似非神秘主義者たちが多く見受けられるようになる。

弊衣の特徴は、前開きではなく、頭から被る服であるという点である<sup>10</sup>。弊衣は、襟の上方（ガツブ）*gatsub*、両袖（ド・アースティーン）*do astin*、装飾目的の広めの縁（ド・ティーンズ）*do tins*、帯（キャマル）*Kamar*、襟（ギャリーバーン）*gariban*、そして袖口やポケットの縁（フアラヴィーズ）*faravis*という六部分から成り立っており<sup>11</sup>、各パーツが神秘主義の各段階の象徴とみなされていた。襟の上方は「忍耐」を、両袖は「未来への不安と希望」を、装飾目的の広めの襟は「将来への不安と希望」を、帯は「欲に反すること」を、襟は「確信の正しさ」、袖口やポケットの縁は「誠実」を、各々象徴しているという。より明確には、襟の上方は「神に対する親しみの中に自らを消滅させること」、両袖は「神を常に想い貞節であること」、装飾目的の広めの襟は「神を求め続け神から選ばれること」、帯は「神と相見える場所に留まること」、襟は「神の御前で安心感に包まれること」、袖口やポケットの縁は「神と結ばれる場所に留まること」の象徴であるという<sup>12</sup>。

こうした「弊衣」のパーツのもつ象徴は、後のスーフィーたちの間では、色使いにまで拡大され、中世の批評家から「カラフルな弊衣は名声や欲情の源であり、それゆえスーフィーたちの中には弊衣を下着のように纏い、袖をつかんで袖口から故意に見えるようにする者もいれば、逆にメインの服の上に弊衣を纏って誇示する者もいた。前者を昼の泥棒と呼び、後者

を夜の泥棒と呼ぶ」<sup>13</sup>とまで評されるようになる。

ところで、初期のスーフィーたちの弊衣の色は紺青色であり、それには二つの理由がある。まず、旅をするスーフィーたちにとって白い服は最初と同じ状態を保つのは難しく、洗濯にも苦勞を要したということ、二番目の理由として、紺青の弊衣を纏うことはスーフィーたちの苦難の旗印であり、この世の何物にも心を結ばないという、いわば「服喪」の状態を表しているということが挙げられる<sup>14</sup>。こうした説明が二世紀には神秘主義者以外にも広まり、「紺青の弊衣」は最初の人類アダムにその起源を遡るといふ説<sup>15</sup>も登場し、神秘主義者たちは弊衣の色のもつ象徴性を文章に記録するようになる。つまり、神秘主義道の精神修養の階梯、すなわち忘我の境地に辿りつくまでの各段階によって、弊衣の色が決められるようになったのである。例えば、黒はすべての色を埋没させるという意味から弊衣に最もふさわしい色であり、白と黒の間である紺青は、暗黒(闇)から改悛と精神修養を経て、足を踏み出したものの、まだ心の光や唯一性にたどり着いてはいない人々の色と解釈されるようになる<sup>16</sup>。

## 1・2 弊衣下賜の儀式

次に、弊衣の下賜について見ていくことにしよう。これは、神秘主義道において、導師が求道者に弊衣を着せる行為を意味する。弊衣下賜が始められた時期は定かではないが、現代のペルシア文学研究第一人者であるシャフィーイー氏の見解によれば、二世紀頃とされている。イスラーム神秘主義において重要な役割を果たす導師が、求道者に弊衣を着せるという行為は、導師と求道者間の精神的な結合の象徴であり、求道者は導師に対して完全な服従をすることを意味するものである。従って、逆に「弊

衣を脱がすこと」という行為も見られ、これはスーフイーの輪から追い出すことを意味した<sup>17</sup>。

弊衣下賜の儀式の際、求道者は弊衣着用のための特別の礼拝を2ラクア<sup>18</sup>おこなうことが義務づけられたほか、托鉢僧の身であるものが弊衣を着せてもらうまでには、一年分け隔てなく全ての人々に仕え、一年神に仕えし、一年は自らの心に注意を払うことが条件であるとの記述もみられる<sup>19</sup>。また、着せる側の導師も目の前にいる求道者の精神的レベルや、精神修養の厳しさを味わってきた求道者の状態を把握していなければならなかった<sup>20</sup>。また、弊衣下賜の儀式は、聖者の墓所等の神聖な場所である正にとりおこなわれていた<sup>21</sup>。

こうして求道者に与えられた弊衣は「意図する弊衣 *Kherge-ye e'atad*」と呼ばれ、この弊衣が神秘主義における弊衣の基礎となる<sup>22</sup>。弊衣の精神的意味づけという観点から、他に「祝福の弊衣 *Kherge-ye tabarok*」と「代理の弊衣 *Kherge-ye valadat*」と呼ばれる弊衣も存在した。「祝福の弊衣」とは前述の「意図する弊衣」を否定したり、それとかけ離れたるするものではなく、導師たちから祝福を得るための弊衣である。「意図する弊衣」は限られ、選ばれた者にしか与えられない特別の弊衣であるが、この「祝福の弊衣」はどの修行者に対しても与えられるものである<sup>23</sup>。「代理の弊衣」というのは、シェイフが自分の代わりとして、あるいは代表として自分以外の人物を集会に送る際、求道者である弟子に着せた弊衣のことである。この弊衣は二三世紀の文献には見られないが、一四世紀までに急速にスーフイーの間に広まったと考えられている<sup>24</sup>。さらに時代を経て一四世紀後半になると「改悛の弊衣 *Kherge-ye towbe*」や「自分専用の弊衣 *Kherge-ye tasarraf*」<sup>25</sup>も加わり、弊衣の種類が増す<sup>26</sup>。

弊衣を与えられるのは男性に限ったわけではなく、スーフイーとして認められた女性に対しても弊衣は下賜されていた。シェイフが自らの手で弊衣を着せた女性たちを自分の娘とみなすという記述も残っている<sup>27</sup>。また、シェイフが妻に弊衣下賜を委ねたケースもあり<sup>28</sup>、一四世紀になると今度は求道者たちに弊衣を着せる女性たちが登場してくる<sup>29</sup>。

### 1.3 サマー *samā* における弊衣

サマーという語の原義は「聞くこと」であり、神秘主義の用語では、音楽や舞踊をともしなうスーフイーの修行法をさす<sup>30</sup>。このサマーにおいて、スーフイーたちが弊衣を裂くことが、神秘主義文学の中で数多く言及されている。これは、サマーの場で忘我の境地に至った時にスーフイーが行う行為であり、さらに細かく段階に分かれている。

最初に弊衣を引き裂き、それを頭から脱ぐ。次に、そのサマーで詩や歌を朗詠する人、ガツヴァール *qawa* (サマーでの詩や歌の朗詠者) またはもしくは群衆に向かって脱いだ弊衣を投げかける。そしてサマーの終わりには、この弊衣をより細かくばらばらに裂いて、一人一人に分け与えるのである<sup>31</sup>。

スーフイーの中には、服を纏うや否や引き裂く者もいたようであるが<sup>32</sup>、元来「弊衣を引き裂く」という行為は忘我の境地に達した状態で自然におこなわれるものでなければならぬとされた<sup>33</sup>。また、神秘主義に批判的な人々の中には、弊衣を裂くという行為は古い服を新品の服と取り替えるための口実とみなしていた者もいた。

「弊衣を裂く」という行為は、自らの位置がある地点から別の地点に移つ

た時、身につけていた服を脱ぎ捨てて別の地点に移った喜びと感謝の表れといえる。弊衣という衣服は、神秘主義の階梯の全ての段階を包括する服であり、弊衣以外の服は一点のみに限った服であると考えられていた。したがって、その弊衣を引き裂く者は皆、修行の全段階から抜け出せたものであり、真に清らかな存在の象徴と言えるのである<sup>34</sup>。但し、弊衣であれば全てが引き裂く対象になったわけではなく、白い弊衣を裂くのは法にかなわぬとされていたようである<sup>35</sup>。また、自らのいかなる精神状態のもとで弊衣を引き裂けばよいのかについても、導師の命による場合、求道者自身が罪の赦しを乞いながら引き裂く場合、求道者が陶酔の境地で悦に入っておこなう場合等があったようである<sup>36</sup>。さらに、この象徴的行為は、公衆の面前でおこなわれるのが常であった<sup>37</sup>。

一方、弊衣を投げられた側の、その扱い方については、シェイフたちの間で意見が分かれたようである。可能な限り大勢の人々に分配されるべきであるという説も見受けられる一方で、切れ切れになった弊衣が投げられたのであれば大勢で分けるべきだが、完全な形のまま投げられたのであれば詩の朗詠者の手に渡されるべきという記述も見られる<sup>38</sup>。また、通常は、一旦投げ与えられた弊衣が元の所有者の手に戻ることにはなかつたという。与えられた弊衣はたいへん尊ばれ、ばらばらにされた弊衣までもが「ヘルゲ」と呼ばれるほどであり、ターバンとして頭に巻いたり、服や礼拝用の敷物にはぎ合わせる等、丁寧に取り扱い扱われていたという記述がある<sup>39</sup>。「ある托鉢僧が弊衣をくれようとしたら、頂きませんとは言わずに、受け取ってからそれに何か添えてお返しすべき」<sup>40</sup>であることが慣習であり、「弊衣を受けたら恭しくそれに口づけして頭におしただき、地面に落としてはならず、つまらぬことにそれを用いてはならぬ」<sup>41</sup>とあるように、弊衣の

切れ端を敬い大切に扱うことは、中世イスラム世界ではたいへん重要であったことがわかる。

以上、弊衣という語そのものに立ち返り、その歴史の糸を弊衣下賜やサマーといった儀式・慣習を通してたぐり寄せながら、弊衣のもつ象徴性を探ってみた。神秘主義者であれば誰もが纏うただのぼろ服ではなく、色合いや素材によって、意図する意味合いが異なり、また着方によっても身につける本人の精神修養の度合いがそのまま体現化される場合もあり、さらには神秘主義道の節目ごとの儀式やしきたりにおいて、弊衣が欠かせないどころかたいへん重要な役割を担っていることも明らかになった。これらを踏まえたうえで、次章では、ハーフェズの作品に登場する「弊衣」に注目していくことにしたい。

## 二 ハーフエズの描く弊衣

イスラム神秘主義も浸透しきつていた一四世紀の詩人ハーフェズには、弊衣を表すさまざまな語が多く用いられている。ここでは、ハーフェズ詩に登場する弊衣を、まずその修飾語句により、次にその扱われ方により分類し、各々の弊衣に含まれる象徴性をより深く解明することを試みる。

### 2.1 形容による分類

修飾する形容詩句との結びつきによる弊衣は、「羊毛の」弊衣、「青い」弊衣、「つぎはぎで色とりどりの」弊衣、「禁欲の」弊衣、「酒にまみれた」弊衣、そして「欠点を隠す」弊衣の六種類に大別することができる。以下

順を追って考察していくことにしよう。

## 2.1.1 「羊毛の」弊衣 kherge-ye pashmir, kherge-ye pashmir

第二章で見たように、二世紀にはまだ自制されていた羊毛の弊衣は、ハーフェズが生を享けた一四世紀には、革新者や異端者または羊泥棒と疑われることを恐れるどころか、スーフイーである一種の証とみなされていた。まず最初のバイトを見てみよう。

私は羊毛の弊衣で、巻き毛の甲冑まとう、かの愛しい人をどうして輪なわにかけられようか

睫毛の矢で剣士の心を射たあの人を（ガザル一四九）

このバイトは、「敬虔な神秘主義修行者たる私、その証しとして羊毛の弊衣を纏っている私には、心を寄せる人にこちらを振り向かせることは何と困難であるか」という解釈も可能であり、また「この羊毛の弊衣は神秘主義修行者のしるしと世間には思われているようだが、偽善をはたらく手段にすぎず、このように外見だけ取り繕っても神に到達することなど到底ありえない」と捉えることもできる。いずれにせよ、ここでハーフェズが「羊毛の弊衣」を神秘主義修行者のシンボルとして用いていることは確かである。

次のバイトでは「羊毛の弊衣」の意図するところは何であろうか。

我は貧しく、酒と楽師が欲しくてたまらぬ

ああ、羊毛の弊衣は抵当に取ってはもらえない（ガザル一八八）

ここでの羊毛の弊衣は、金銭的に価値のないものとして用いられている。本稿の第一章で創り上げられた弊衣のイメージは、つぎはぎだらけで、粗末なウールでござごわとした、みずぼらしいものである。しかし、そうした外見ばかりでなく、ハーフェズにとつて、自由や愛の象徴である「酒」や「楽師」と、欺瞞の代表格であるスーフイーたちの纏う「弊衣」とでは、全く釣り合わないどころか、取引をする理由すら全く見つかからないのである。「弊衣を酒代に充てる」という行為については、次節で詳しくとりあげることにした。

次に挙げたバイトには、羊毛の弊衣と火との関係が前面に押し出されている。

（シェイフに向かつて）お前は私の火のような溜息を怖れないのか

お前には羊毛の弊衣があるとわかっていてというのに？（ガザル四三八）

シェイフという当時の偽善者の代表格に対し、羊毛の燃えやすいという特徴をふまえ、ハーフェズは自らの怒りとやりきれなさを火に譬え、めらめらと焼き尽くしてくれようかと迫っているのである。ムスリムの怖れる火をイメージとして効果的に用いているといえる。

次のバイトは、火が羊毛の弊衣を焼くという同一のモチーフを用いているものの、ここで弊衣を纏っているのはシェイフではなくハーフェズ自身である。

ハーフェズよ、羊毛の弊衣を投げ捨てよ、もしも我らが

火の溜息をつきながら隊商のあとをついてきたならば（ガザル三三九）

羊毛の弊衣を投げ捨てなければならぬ理由は、自分までもが燃えてしまわないためでもあろうが、サマーの際の「弊衣を投げ捨てる」から類推して、今までとは異なつた新しい、より良い自分を目指すようにという忠告とも受け取れることもできる。

次のベイトにおいても、羊毛の弊衣を纏っているのはハーフェズであるが、ここでの「火」は上記の二つのベイトの火とは異なり、「怒り」の火ではなく、「偽善」の火なのである。

禁欲という偽善の火は信仰という収穫の山を焼く

ハーフェズよ、この羊毛の弊衣を投げて去れ（ガザル三九九）

ここでの「羊毛の弊衣を投げる」という行為には、信仰という、人間にとって大切なものを守り育てるべき修行者や導師に信頼をよせてはならぬ、彼らから遠ざからなければという想いが表現されているように見受けられる。

同じような主張、すなわちシェイフやスーフィーたちから距離を置こう、別種の人間とみなしてもらおうという主張は、次のベイトにもうかがわれる。

羊毛の弊衣を脱いで、澄んだ酒を飲め

銀で白銀のような胸の美女をかき抱くがよい（ガザル五二）

このベイトの「羊毛の弊衣」を表す語は、スーフ *suf* という語である。ハーフェズは五百近いガザルの中で、ただ一度だけこのベイトでスーフという語を用いている。「スーフを纏う者」という意味の「スーフィー」という語内部に偽善・欺瞞の香りを敏感に感じ取っていたハーフェズは、この語の多用を避け、聞き手にスーフィーを想起させたり、スーフィーという階層を名指して直接攻撃するようになることを避けたと考えることができる。ハーフェズは、自分は偽善・欺瞞の徒ではない、またはそうはありたくない、と強く願っているのである。ここでの「羊毛の弊衣を脱ぐ」という行為をサマーの儀式にはめこんで見ると、ハーフェズが「スーフィー然としている姿」よりも「お酒を飲んで楽しく過ごす姿」を人間的により上級と捉えていることがよく理解できよう。

2:1:1 「青い」弊衣 *dalq e azraq-fām*

青い弊衣は、偽善の衣、腹黒い者のまとう服として登場する。ハーフェズの次の二つのベイトでの青い弊衣は、本稿の1:1で検証したように、弊衣自体の歴史や変遷を踏まえた上での偽善・欺瞞の象徴にはかならない。

私に二心なく、私は澱を飲む者たちの志高き下僕

青い衣を纏う腹黒き者たちには属さぬ（ガザル一九六）

私の師ゴルラングは、青い弊衣を纏う者たちについて

彼らの不実を暴くのを許さない、さもなければ語るべきことは多いというのに（ガザル一九九）

ハーフェズの詩に黒や白の弊衣が登場してこないのは、「青」と限定することによって、当時のスーフィーの修行途中で未熟であり、迷いを払拭しきれていないといった様子と合わせて、人間的に未熟である、換言すれば偽善者であるという点を強調したかったのではないかと考えられよう。当時、一般の大衆にも広まっていた「スーフィーたちの苦難の旗印」としての青い弊衣をハーフェズが上手に利用した成果ととして、以下の二ペイトを挙げておく。

酒杯をこの掌に置き、私の軀から

この青色の弊衣を脱ぎ捨てよう（ガザル八）

私は悪口を言わぬし、不正を働こうとも思わない

他人の衣服を黒くもしないし、自分の弊衣を青くもしない

（ガザル三七二）

他人を不幸に陥れようとか、偽善・欺瞞の徒と群れを同じくしようとは毛頭考えていないという、ハーフェズの一人の人間としての潔い決心がうかがわれる詩句といえよう。

## 2.1.3 「つぎはぎの」弊衣 *daq-e molamma'*

ハーフェズがこの表現に込めた意味合いとは、弊衣という衣服に時代とともに神聖さが付加したことを悪用し、敬虔かつ熱心な神秘主義者であ

るといわんばかりに故意につぎはぎの服を纏って自らを誇示する、いわゆる似非神秘主義者の「つぎはぎして斑になつた服」である。

私はバラのような色合いのこの弊衣を燃やすだろう

酒を売る老師がわずかの酒代としてとつてくれないのであれば

（ガザル二二四）

ここでは、つぎはぎの弊衣はあまりにみすばらしく一口の酒代にもならないとハーフェズはうたっている。全く同じ主旨で次のペイトを挙げることができる。

私はいつかこのつぎはぎの弊衣を燃やしてしまおう

老いた酒売りも酒代として取つてくれないのだから（ガザル二四五）

次の二つのペイトも、つぎはぎの弊衣が似非神秘主義者の代名詞的存在であることを裏付けている。すなわち、つぎはぎの弊衣とは偽善の象徴なのである。

つぎはぎの弊衣を纏う者に紅の酒は罪とはいえ

責めるな、私は酒で偽善を洗い流すのだから（ガザル三七三）

（神秘主義者たちは）つぎはぎの弊衣の下に投げ縄を持っている

袖短き者たちの厚顔ぶりを見よ（ガザル三九五）

## 2.1.4 「禁欲の」弊衣

*Kherge-ye zohd, Kherge-ye taqva, Kherge-ye parhiz*

禁欲の弊衣は、当時の神秘主義修行者たちの姿の象徴である。語を補って説明するならば「禁欲とみせかけている弊衣」ということであり、換言すれば「欺瞞の弊衣」のことである。

ハーフェズよ、そなたの禁欲の弊衣を燃やせ

私が火になってもそれに燃え移ることはない (ガザル三三三)

禁欲の弊衣は偽りの敬虔さの象徴であると同時に、自由を束縛するだけで無意味な戒律や役に立たない理性の象徴でもある。愛と理性の間で迷い、揺れ動き、彷徨う人間の様子を、ハーフェズは各々を象徴する代表といえる「酒杯」と「禁欲の弊衣」の二つを対比させながら、次のようにうたっている。

禁欲の弊衣と酒杯とは相容れぬとも

私は愛しいそなたを満足させようとこれほどまでも考えている

(ガザル四〇三)

そしてこの葛藤の中で、ハーフェズが軍配を上げるのは当然、愛である。

私の禁欲の弊衣は酒場の水で流され

私の理性の館は酒場の火で焼かれた (ガザル一八)

したがって、想いをよせる人の身につけている衣服は、どんなに「禁欲の弊衣」を積んでも見合わないほど価値のあるものとして表現されるのである。次のベイトの「二千着」は「非常に多くの」という意味を表すのであり、正確に数を示すものではない。

美女たちの綻びたシャツに

敬虔の衣服と禁欲の弊衣が二千着も捧げられますように！

(ガザル二六〇)

## 2.1.5 「酒で汚れた」弊衣 *Kherge-ye mey-alud, Kherge-ye alude*

本来であればスフィーの弊衣は外見がみすばらしくとも神聖であるはずのだが、それが酒にまみれてしみだらけになっているというのは、スフィーが酒を飲んでいる、もしくは酒場に入入りしているという揺るぎない証拠となり、これは明らかなる偽善・背信行為である。

次の二つのベイトは、いわば「世間に対する裏切り行為」に対する羞恥の念を強く感じているハーフェズの気持ちの表れといえよう。

酒で汚れた自分の弊衣が私は恥ずかしい

それに多くの奸計を用いて偽善のつぎをあてているのだから

(ガザル三〇五)

酒に汚れた弊衣を纏ってあまりに善良ぶったため

私は酌人の頬と紅の酒に恥じている（ガザル三四七）

しかし、ハーフェズが「私」「自分」と表現しているこの行為は、必ずしもハーフェズに限られた行為ではないと捉えることもできるのではないだろうか。

次のペイトでも「酒で汚れた弊衣」を纏っているのは、表現上は確かにハーフェズなのだが、神秘主義者たちに対する皮肉やあてつけ・あてこすりと解釈することもできよう。酒杯の徒と弊衣の徒が属する矛盾した二つの社会を浮かび上がらせる風刺的な表現こそが、ハーフェズ詩の醍醐味といえるのである<sup>42</sup>。

ハーフェズは酒に汚れたこの弊衣を自ら着たのではない

おお清らかなシェイフよ、私を赦し給え（ガザル五）

次の例では、「酒に汚れた弊衣」は欺瞞の象徴というよりは、「求道者の迷い」を象徴していると考えられる。「酒」はハーフェズにとって自由のシンボルである。自由に生きようとする厳しい戒律から外れてしまう、かといって自由を剥奪されたのではたまらない、というジレンマに陥っている修行僧、ひいては「人間」のあるがままの姿が重なって見えるのは私だけであろうか。

昨夜私は寝ぼけ眼で酒場の戸口へ行つた

弊衣は汚れており、礼拝の敷物は酒で染まっていた

酒を売る美少年ががっかりした様子でやって来て

こう言った「目を覚ませ、さあ寝ぼけ眼の求道者よ」

身を清めよ、なぜなら美女の館が

そなたによつてこの汚れた庵にならないよう（ガザル四一四）

ここでの「酒を売る美少年」こそが、本来あるべき導師の姿であり、汚れているのは美女たちの居る酒場ではなく、僧庵の方なのであるとハーフェズはうたっているのである。

次のペイトは、酒場が厳しい制約をうけ、閉鎖されたことを嘆いたガザルからの引用である。

涙で弊衣の酒を洗い流そう

今は節制の季節、禁欲の日々（ガザル四二）

詩人は、酒を弊衣から洗い落としてしまうことを不本意に感じ、悲哀すら感じていることが明白である。偽善の象徴である「弊衣」にしみのようについた「酒」は偽善を悪とみなす精神を、さらには酒が暗示する「自由」を謳歌しながら外面と内面を一致させ、裏表のない人間になろうという気概を象徴しているのではなからうか。「酒に汚れた弊衣」は、自由と制約という二極の狭間で苦しみ悩みもがく人間の姿をも象徴していると結論づけることができよう。そしてこれこそがまさに詩人の精神の奥深くからの、心の奥底からの叫びなのである。

2・1・6 「欠点を隠す」 弊衣 *Kherrge-ye 'eyb-e nehān*

女性の纏うチャードルのように、いわばぼろ隠しの役割を果たしていた、

あるいは身を隠す手段として用いられたと解釈できる弊衣である。しかしそれだけでなく、第一章で見たように、弊衣は通常は一番上に纏う衣服ではなかったのであるが、時代とともに似非神秘主義者たちがひけらかして一番上に故意に人目につくように身につけていたことを揶揄する意味合いもあつたと解釈することも可能である。人間誰しも、つい誘惑に負けてしまふとか、さまざまな欲を断ち切ることができないといった弱点や欠点があるものである。ところが、弊衣を着ているというだけで、世間は敬虔な修行者、自らの弱点を克服した敬虔な人物と判断してくれるため、自らの欲求を完全に隠すことができると思えられる。

次に挙げる三つのベイトに登場する「欠点を隠す弊衣」に注目してみたい。

私の欠点を隠せ、酒に染まった弊衣よ

気をつけておくれ、貞淑で清らかな人がここに会いに来た（ガザル二六七）

多くの欠点を隠す弊衣を私は持っていたが

弊衣は酒と楽師の抵当になり、異教徒のしるしの帯（私の悪評）が残った（ガザル二五七）

私が弊衣を纏うのは、信心のためではなく

数多の欠点を覆い隠すため（ガザル三三二）

ここに挙げた三つのベイトがともに「私の弊衣」であるのはなぜだろうか。ハーフェズという詩人の表現行為の中で起きた単なる偶然とは考えにくい。自分に欠点がある、人間とは弱いものと気づいているのがハーフェズだけで

あるからとは考えられないだろうか。つまり、スーフィーをはじめとする偽善の徒は、自分の未熟さに気づかず、たとえ気づいてもそれを認めない、認めたくはないという存在であるということ傳達するための、控えめだが芯のあるハーフェズの的を得た主張と考えることができるのでなかろうか。

これまで見てきたハーフェズの「弊衣」は、外見で明白にそれとわかる特徴があり、いずれも偽善の象徴として用いられていた。こうしたハーフェズの感情が端的に表現され、大きな怒りとして集約されているのが、この「偽善の弊衣」であり、有名な次のベイトには、ハーフェズのこうした想いが一段と強く込められているといえよう。

私の心は僧庵と偽善の弊衣に厭きた

異教徒の寺院はいずこ、美酒はいずこ（ガザル二）

## 2・2 弊衣の扱いによる分類

ハーフェズの作品における「弊衣」の扱いは、「弊衣を下賜する」こと、「弊衣を裂く」「弊衣をうち捨てる」あるいは「弊衣を脱ぐ」こと、「弊衣を燃やす」こと、「弊衣を酒代にあてる」こと、「弊衣を酒で洗う」ことの五種類に大別することができる。これらの表現を順に追いながら、ハーフェズの意図を探っていくことにしたい。

### 2・2・1 「弊衣を下賜する」こと

次に挙げるのは、ハーフェズのパトロンの一人、シャー・シヨジャーを讃

えたガザルの中の「ペイトであり、1・2で見てきた「弊衣着用」の慣習を踏まえてうたわれたものである。神秘主義道の慣習が、広く一般にも知られるようになっていたことの証しといえよう。

あなたの若き運がぼろを纏う老いた大空から

蒼い弊衣を受けるほどに生き長らえ給え（ガザル二八〇）

ただし、この「蒼い弊衣」は天空の色合いを表すものであり、偽善の象徴の「青い弊衣」とは区別されねばならない。

## 2.2.2 「弊衣を裂く」「弊衣をうち捨てる」あるいは「弊衣を脱ぐ」こと

弊衣のこうした扱いは、第二章で見たように、サマーという神秘主義の修行の中で、忘我の境地に至った際に自然と行われる行為である。求道者が神に一瞬でも相まみえたと感じたとなれば、それは至福の一瞬であり、魂を突き上げるような激しい喜びであったはずである。

まず、「弊衣を裂く」という、サマーで忘我の境地に達して最初に行われる行為をみていくことにしよう。次の例は「弊衣」ではなく「服」としか表現されていないが、サマーでスーフイーが弊衣を裂くという行為から連想してうたわれたものであることは明らかである。

すらりとした糸杉のようなあの愛しい人がサマーに現れれば

生命の衣を引き裂かずにはいられない（ガザル二三三）

二番目の例は、歓喜によつてではなく、激しい怒りによつて弊衣を引き裂くという表現である。ペルシア文学では、伝統的に、激しい喜びのあまり衣服を裂くという表現もあれば、あまりに激しい悲しみ、嘆きによつて衣服を裂くという表現も存在する<sup>43</sup>。ハーフェズの怒りの対象が偽善や欺瞞、不正であることは言を俟たない。

私はこの偽善の弊衣を引き裂こう、他にどうすればよいのか

汚らわしい者どもと交わるなど、魂には痛ましいほどの拷問だ（ガザル三六〇）

弊衣を裂いた後に、「弊衣をうち捨てる」、そしてさらにそれに続いて「頭から弊衣を脱ぐ」という行為が続く。次のペイトでは「弊衣をうち捨てる」が用いられている。

ハーフェズよ、弊衣をうち捨てよ、されば救われるやもしれぬ

火は（修行者の）奇跡という偽善から燃えさかつたのだから  
（ガザル二八）

しかし、ここでは、サマーとの関連よりも、単に自分の身から引き離してそれとの関係を断つという意図の方が前面に強く押し出されているように感じられる。初期の神秘主義修行者たちの神聖さを悪用して偽善をはたらく求道者たちが増えてきた時代に生きたハーフェズが、彼らの象徴である「弊衣」から身を遠ざけないと、焼き尽くされてしまうと警告するかのよう解釈できる。

しかし、次のベイトはサマーの儀式自体を意識しているベイトであることが明白である。

サマーの集いに来て、弊衣を脱いで踊れ

さもなくば、片隅に行つて私の弊衣を被れ (ガザル二五二)

ここでは相手に対して、サマーで忘我の境地に達して今身につけている弊衣を脱ぎ去って喜びに舞い踊るか、もしくはハーフェズの弊衣を着て部屋の隅に引つ込むか、いずれにせよ、偽善の衣だけは纏つてくれるなど語りかけている。

こうして具体例を見てくると、弊衣を「裂く」という行為も「捨てる」という行為も、ハーフェズの詩の中では、サマーにおける段階的な側面よりも、精神的にある地点から別の地点に移り、もう元の状態へは戻らないということを包括的に暗示していると考えられる。破く、捨てるという行為は、「今の私は過去の状態へは決して戻れはしない」という意味を表す行為なのである。

## 2.2.3 「弊衣を燃やす」こと

この慣習は、初期の神秘主義作品には全く見られないため、古くからの慣習であるとは考えにくく、ペルシア文学に初めて神秘主義を取り入れたことで知られるサナーイー Abol-Majd Majdud b. Adam San'ī Ghaznavi (一〇七四―一二三四)以降、アッタル Farīdod-Dīn Moḥammad 'Attār Nishābūrī (一二四五―一二二二)、『サアディー Abu Moḥammad Moḥarrefod-

Dīn b. Moḥleh b. 'Abdillāh (一二二〇頃―九二二頃)、『ルーミー Jalālod-Dīn Moḥammad Balkhī Rūmī (一二〇七―七三)』といった、ペルシア文学史上に残る偉大な詩人たちの作品の中でも、この「弊衣を燃やすこと」についての記述が目に残まるようになる。<sup>44</sup> 例えば、アッタルの『鳥の言葉 Manṭiqot-Tayr』の中のシェイフ・サンアーン Sheykh Sa'nān の逸話に次のフレーズが見られる。

シェイフ (サンアーン) が異教徒のしるしの帯の輪の中に入った時  
彼は弊衣に火をつけ、事を始めた<sup>45</sup>

高名なイスラーム神秘主義の導師であったシェイフ・サンアーンは、クリスチャンの娘に恋をし、社会的名声も地位も抛つてしまう。そして、彼女の命じるままに次々とイスラームにおける禁忌をおこなっていく。聖典コーランに火を放ち、酒を飲み、偶像に向かって跪拝をし、非ムスリムとなつてしまうのである。よつて、アッタルがここで用いた「弊衣に火をつけた」とは、「敬虔で模範的なムスリムであつた以前の状態には戻らない」という意味をもつと考えられる。

サマーにおいて「弊衣を燃やすこと」については、ハーフェズより約二世紀前に、同じシーラーズの詩人として名を馳せたサアディーの教訓詩集『果樹園 Bustān』にも、

時に安らぎ片隅にて弊衣を縫い  
時に集まりにて熱狂し弊衣を焼くがよい<sup>46</sup>

と示唆されている。同様に、またペルシア神秘主義詩最高峰に君臨する  
二三世紀のルーミーも、

私は十万もの弊衣を情熱によつて縫い上げた

だが君に恥じてそれは全て二気に燃えてしまった<sup>47</sup>

とうたっている。

では、一四世紀のハーフェズはどのようにうたっているであろうか。最初  
の例を見てみよう。

弊衣に火をつけよ、酌人の眉のごとき弧は

イマームのメヘラブの一隅を打ち砕く（ガザル九〇）

メヘラブとは、集団礼拝の際導師（イマーム）が立つ場所の頭上にある  
アーチ状の覆いである。ペルシア詩においては、しばしば麗人の眉がこのメ  
ヘラブに譬えられてきた。敬虔さに享樂が打ち勝つたと解釈できるバイ  
トではあるが、おそらくハーフェズの真意は、見かけ倒しの敬虔さより正  
直な想いが勝るといふことであろう。となれば、弊衣を燃やせと命じてい  
るのは、正直であれという「人間」の心の声と解釈することもできるので  
はなかるうか。

次の二つの例は、スフイーに代表される偽善の輩を「贖金」に譬えてい  
る。ハーフェズが想いを寄せる対象を神と考えれば、偽善者の見分けがた  
くのは当然であろうし、また人間だとすれば、ハーフェズはその利発さに  
多少驚愕の念を抱きながらも、称賛の眼差しで熱く見つめていたに違いな

い。

（愛しき人は）艶つぼくこう言つた「ハーフェズよ、さあ弊衣を燃やし  
なさい」 おお神よ、彼女はこの贖金の見分け方を誰から学んでいたの  
か（ガザル二〇五）

スフイーの現金がみな純粋で清らかとは限らない

何と多くの弊衣が燃やすに値することか（ガザル二五五）

世の中には何と偽善が横行してしまつてることかと嘆くハーフェズの様  
子が目に浮かぶかのようなのである。

次に挙げるペイトは、多くの研究者たちの議論的となつてきた有名な  
ペイトであり、注目に値する詩句である。

mājārā kam kon o bāz ā ke marā mardom-e chashm

Kherge az sar be dar āvard o be shokrāne besukht

語り合つて和解し、来るがよい、我が瞳は

弊衣を脱ぎ、感謝してそれを燃やした（ガザル一八）

ペイトの始まりの語「マージヤラー」とは、スフイーの慣習の一つであ  
る。口論の結果、互いに不愉快な思いをしている二人の修行者もしくはス  
フイーが、親しい者同志としての率直な口論によつて和解・仲直りする  
という意味合いを含む。したがつて、このペイトは、文句を率直にぶつけあつ  
て不平を減らし機嫌をなおさない。私の以前の状態・地位の象徴であ

るわが瞳は、お前に対して不満をもっていた弊衣を脱ぎ捨て、喜んで感謝さえして弊衣を燃やした。だから私はもう二度と不平をこぼしはしない」と解釈できるペイトなのである。また、瞳は見る、見つめるという行為を担う部位であることから、通常は「再びやってくる、戻ってくる」という期待を象徴する<sup>48</sup>のだが、その瞳がもう前の状態に戻ることはないという表現しているところに、ハーフェズの言葉遣いの巧みさが感じられる。

最後の例には、レンドが登場する。ハーフェズの言うレンドとは、本能にしたがって、時に凶々しいほどに皮肉っぽく、時につつましく、目先のことにとらわれずに精神的に豊かに楽しく生きようとする生身の人間をさすと考えられる<sup>49</sup>。ハーフェズの詩においては、一種の理想的人間像として描かれているのである。

おお、求道の修行者よ、弊衣を燃やしたのだから

努めて世のレンドたちの長となるがよい（ガザル二六七）

ハーフェズは、神秘主義の修行者をやめるのなら、いつそ理想的な人間であるレンドを率い束ねる者となれと説いているのである。「志高くあれ」ということであろう。

これらの例から判断すると、「弊衣を焼くこと」とは「弊衣を断ち二度と身につけない」すなわち「以前の地点、状態には戻らない」と解釈できる。したがって、実際に火の中に投げ入れたわけではないのである<sup>50</sup>。つまり、「弊衣を燃やす」という表現は、前項の「弊衣を裂く」「弊衣をうち捨てる」とほぼ同じで、単なる表現上の差異といえることができるのである。

## 2.2.4 「弊衣を酒代にあてる」こと

弊衣をまとう者たちが自分の弊衣を酒場に質として入れ、酒を得るという行為のことである。神秘主義者である証としての弊衣は、彼らを精神的に束縛する枷・拘束であり、それを身から離し、質として預けるという行為は、外見を取り繕うことをやめる勇気を代償として得られた、自由の象徴といえるであろう。

また、ハーフェズの時代、弊衣はスーフイーにとって、そのステータスを表すための道具としてたいへん重要な役割を果たしていたことは先に言及したとおりである。そのスーフイーの象徴ともいうべきものを仮にはいえ手放すいうことは、欺瞞・偽善との別れを意味し、真実との出会いや人間にとって大切なものに気づいたという意味合いがこめられていると考えられる。

最初の例を見てみよう。

恋路を歩むなら悪評を思うな

シェイフ・サンアーンは弊衣を酒場の抵当に入れた（ガザル七九）

恋に生きることを選んだシェイフ・サンアーンについては前項でも触れた。敬虔なムスリムが非ムスリムへの道を突き進むプロセスとして、ハーフェズは弊衣を酒場の抵当に入れる」と描写しているのである。ハーフェズのシェイフ・サンアーンに対する眼差しには温かみを感じるの、筆者だけではないであろう。それは、シェイフ・サンアーンの姿勢には、欺瞞・偽善の陰影が感じられないばかりか、潔さのようなものがにじみ出ているからで

ある。

当時横行していた欺瞞や不正に対するハーフェズの怒りは、次のベイトにも如実に表れている。

さあ、私の弊衣は酒場の抵当であろうとも

ワクフの金には二ディルハムとて手はつけない（ガザル四六二）

ワクフとは、イスラームに独特の財産寄進の制度である。ハーフェズの時代にはこの制度によつてモスクや学舎、病院等の宗教・厚生施設を運営することが慣行とされ、当時のシーラーズという一大文化都市には必要不可欠な制度であつたと考えられよう。こうした制度を裏で悪用し、流用する輩がいたらしいことへの仄めかしとも解釈できるベイトである。

次のベイトでは、ハーフェズは「弊衣」に、また別の意味合いをもたせていると考えられる。

この私の弊衣は酒の抵当に入れるにかぎる

意味もないこの書物は美酒に浸すにかぎる（ガザル四五七）

「美酒」は自由や愛の象徴である。書物は理性の象徴であり、ハーフェズは愛に到達するためには理性は不要であると説く一人である。弊衣は欺瞞の象徴ではあるが、「私の弊衣」とあることを考慮すると、弊衣が体裁を取り繕う手段として、形骸化してしまっていることに気づいており、それに良心の呵責を感じていながらも纏つてしまふ、纏わざるをえない衣服であると考えられる。すなわち、社会的束縛・呪縛といえよう。

次のベイトもハーフェズからの同様の主張を感じ取ることができる。

寛大さが涸れてしまった、自分の名誉を売つてはいけない

酒とバラは弊衣の代金で買わねばならない（ガザル二二五）

自由と愛を手に入れるためには、社会的束縛や実を伴わない外見のみの名誉をうち捨てなければならぬ。が、本来の人間としての名誉は決して失つてはならないと説いているのである。

次のベイトからは、似非神秘主義者であるスーフイーは預けた弊衣の請け出しに酒場を訪れる様子がかがわれる。彼らはまだ名声や欲望に執着しているため、取り返しにくるのである。他方、自由の大切さ、人間の正直さに目覚めた「私」には、請け出す必要な全くなく、弊衣を預けたままにしておくことができるのである。

スーフイーたちは酒の抵当の服をみな請け出すが

私の弊衣は酒場に残つたまま（ガザル二七五）

そしてハーフェズ自身は、自分の弊衣が酒場におかれたままになっている理由を次に挙げるベイトでこのように語っている。

ハーフェズの弊衣はいつも酒の抵当

おそらく彼の天性は酒場の土で創られたのだろう（ガザル三九七）

イスラームでは、人間は土から創造された。自由の象徴である酒のある

酒場という場所の土とは、自由をこよなく愛するハーフェズの性質を譬えたものと考えられる。ハーフェズの詩的世界に描かれる「レンド」も、ハーフェズのこの表現を借りれば「酒場の土」から創られた人ということになるであろうか。これと同様の趣旨に基づいているのが次のペイトといえる。

私が再び拝火教徒の酒場を通れば

弊衣と礼拝の敷物の代金をすぐに酒に費やそう（ガザル三三七）

最後に挙げる次の例は、一見自嘲的にうたっているように思われるものの、やはり痛烈な諷刺ととらえるべきであろう。

この酒場の中で私ほどの狂人はいない

弊衣も詩集もあちこちで酒の抵当（ガザル四八二）

## 2.2.5 「弊衣を酒で洗う」こと

最後に、「弊衣を酒で洗う」という表現に注目してみよう。これは「偽善」というけがれから身を清める」という意味合いをもつと考えられる。

どうか私の弊衣を酒で洗い清めよ

この状態では芳香は匂わないのだから（ガザル二八七）

ワインの香り自体も魅惑的であることを示唆する一方、弊衣をワインで洗うことによってハーフェズは「真の芳香」、すなわち人間としての品格や清

らかさを身につけたいとうたっているのである。

弊衣を酒で洗うことによる効能はこれだけではない。ハーフェズは次のペイトでこう語っている。

酌人よ、酒場の泉から水を持って

弊衣から僧庵の高慢さを洗い流そう（ガザル四八〇）

「僧庵の高慢さ *'ojb-e Khanegahi*」とは不思議な言い回しである。本来神祕主義修行者たちの集う僧庵には、高慢さなど存在しなかつたはずである。しかし、ハーフェズの時代には、聖者たちの列伝をはじめとする奇跡譚等も手伝い、僧庵とは肯定的な意味で「尋常ではない人々」の集う場所と認識されるようになっていた。こういった民衆による特別視により、僧庵には元来存在するはずのないプライドが蔓延るようになり、それに対し、ハーフェズは非常に冷ややかな視線を注いでいるのである。

おわりに

以上、ハーフェズの詩に登場する「弊衣」と称される衣服に着眼し、さまざまな表現を取り上げて分析することによって、ハーフェズの意図を探ることを試みてきた。そしてその結果、本来あるべき弊衣の姿が当時はほぼ完全に歪んでしまっていたという事実を、我々はまざまざと見せつけられたのである。

初期のイスラーム神祕主義者たちは、通常の信仰者にも増して、イスラーム教徒の宗教的義務（祈祷、断食、巡礼等）を厳格に励行し、奇跡

を起こす等の霊力を持つようになり、民衆から高い支持を受けるようになった。すると、外見だけを取り繕う神秘主義者たちも出現するようになってくる。ハーフェズの時代はまさにそういう時代だったといえよう。そこで、ハーフェズは、大衆の目にも多く触れていた神秘主義者たちの弊衣を欺瞞の象徴、すなわち現世への執着、地位や名誉・物欲の現れ、雑念に惑う姿とみなし、自分の詩的世界の中に取り入れていったのである。

ハーフェズがそれまでの神秘主義詩人と異なるのは、神秘主義思想に関する用語を用いながら、神秘主義をうたつたのではなく、社会の批判を行ったという点である。一四世紀に生きたハーフェズにはペルシア文化の中に脈々と受け継がれてきた知識、すなわち、それなりの「学」「教養」が備わっており、当然のことながら「神秘主義」にも精通していたのである。「神秘主義」に上手に乗ったように見せかけていながら、実は「人間とはこの世でいかに生きるべきか」という、誰もが一度は考えるはずの問題を呈示しているのだと考えられる。そして、これはハーフェズのみならず、ペルシア文学のみならず、すべての文学にあてはまることではないかと思われる。

最初に言及した「二極の境界線上に位置する人間」あるいは「ハーフェズという「私」は、理想と現実の狭間で揺れ動く人間、その振幅と境界を認識し、人としての平衡を保とうとする人間である。腐敗・墮落した社会の中で、こうした人間の真の、生の姿としっかり向き合っただけを見つめることの大切さに気づき、「弊衣」という、誰にとつても身近で馴染み深い言葉を用いて、人間どうあるべきかという哲学を盛り込んで詩にうたいあげたのがハーフェズという詩人なのである。つまり、ハーフェズの作品は見事なまでの「社会詩」であると考えることが十分に可能なのである<sup>51</sup>。

伝達活動がまだ不完全な時代、伝達のために有効なはたらきをもつも

のは詩である。どこの地域の文学に目を向けても、文学の始まりが韻文であったことは誰にも否めない事実である。詩とは、その言語の美しさが、生理的に最も美しく連なって聞こえるように、あるいは綴られるように工夫された形態である。よつて、人々の口へのぼりやすく、記憶しやすく、したがって伝達しやすい言語形態、換言すれば「最も経済的な言語形態」であるといえるのである。そして、この「伝達しやすい言語形態」である「詩」を用いて、情緒のこもった伝達を意図した場合、その情緒的な言葉―例えば、ハーフェズの欺瞞に対する怒りの言葉―は、まさにペルシア語の個性を作り、ペルシア語による文学作品の代表的地位を占めているといえることに我々は気づかされるのである。巧みに用いられた情緒的な言葉が、言語の個性を作り、言語の顔を作ってくれることをはつきりと認識させてくれるひとつの好例が、イランにおけるハーフェズの作品であるといえよう。

ハーフェズの作品は、人間が人生の随所において味わうさまざまな感情によつて裏打ちされた詩的世界を構築しており、これが現代イランさらにはペルシア語文化圏全体に及ぶ、ハーフェズの根強い人気を支えているものと考えられよう。

#### 註

1 ハーフェズの作品の重要なテーマとして、絶対的な愛と自由も挙げられるが、これについては別の機会にとりあげることとした。

2 ガザルの番号はハインラーラー版 (Khāle Shamsod-Din Mohammad Hāfez; be

tašhīh o towzīh-e Parvīz Nātel Khānlari: *Divān-e Hāfez*, Tehrān, 1362) による。なお、本文中のガザルの和訳は筆者の試訳である。

- 3 Dr. Taqi Purnāmdārīyān: “Gom-shode-ye lab-e daryā”, *Nāme-ye Shahidi*, 1374, Tehrān, pp.177-214. ハーフエズは、状況に応じて、二極のうちの一方に位置する人間として詩の中に登場して行く。がしかし、いずれか一方に位置を固定することはなく、時に高潔な真の神秘主義者の様相を、時に世俗的な表情を見せる。これは、ハーフエズが自らの作品の中で、俗世のさまざまな誘惑と、精神的に自らを高める際に生じる不安を描こうとしていることの証しである。ハーフエズは至極当たり前の一人の人間であり、ゆえに二極の境界線上に位置しているがゆえに、こうした表現行為を行ったということである。詳しくは、拙稿「ペルシア文学に見る表象―ハーフエズの「人間」への考察」『総合文化研究』第5号 pp.63-75. を参照のこと。

- 4 Ali b. ‘Osmān Hojviri: be tašhīh-e Valentin Alekseevich Zhoukovskii: *Kashfol-Majlūb*, Tehrān, 1380, p.57.

- 5 *Ibid*, p.56.
- 6 ‘Farīdod-Din Attār: be ehtemām-e Šādeq Gowharīn: *Manteqot-Teyr*, Tehrān, 1342, p.28. 「ペン」は重量単位であるが、時代と場所により一定しない。Peter Avery による最新の英訳では、「ペン」の弊衣」となっている(*The Speech of the Birds*, Cambridge, 1998, p.47.)。

- 7 最初の女性イスラーム神秘主義者として有名な聖女ラービアの弊衣の重量とされる。彼女が埋葬された際、この重たい弊衣を亡骸と共に葬ったところ、ある人の夢にラービアが現れ、「神は私の弊衣を装飾のため天空から吊すようにとお命じになられた」と語ったところ(Adaboli-Moluk fi Haqāyeqot-Tasawof, p.29.)。この「ラトル」は「ペン」同様重量単位であるが、いさゝか一定しない。しかし、どんなに軽く見積もっても二〇キログラムは越えたであろう。

- 8 「弊衣」を意味する語として ‘Asrār al-Towhid 『唯性の神秘』には、morāqqa’, suf, morāqqa’-e, hobbe, khashen, farji, farjye 等の名称が見受けられる。またその他の神秘主義関係の文献には ‘dalq, molamma’, dalq-e molamma’, hezār mikhi, kherge-ye hezār mikhi, pashmine 等の語も用いられている。

- 9 神秘主義者を装う者の中には、fute と呼ばれる上質のターバンや、ローマ風のターバンを身につける者も登場するようになる。

- 10 Faraji と呼ばれる kherge の一種は、後ろあきの長袖服でもある (*Farhang-e albese-ye Dozi*, p.308.)。

- 11 ‘Dr. Shafi’i Kadkani: “Kherge-o Kherge-suzi”, *Hāfez-shenāsi* V, 1368, Tehrān, p.178. なお、弊衣の六つの部分のうち最後に挙げた farāvīz は、元来必要部分ではなかったようである。

- 12 *Kashfol-Majlūb*, p.63.

- 13 Abi al-Farj ‘Abd al-Rahmān b. al-Jawzi: *Talbisu iblis*, al-Qāhira, 1994, p.193.

- 14 *Kashfol-Majlūb*, p.59.

- 15 アダムは、スリランカの泉に浸して紺青色になったという(アダムが天国から地上に降りた場所、そして居住を選択した場所はスリランカとされる。スリランカにはアダムの足跡が残っているとされる)。また、この紺青色は、アダムが天国との訣別を悲しんだ結果の色ともいわれる。

- 16 Abol-Mafākhar Yahyā Bakhrāzi: be kushesh-e Iraj Afshār: *Owrādol-Abhāb va Fosusol-Ādāb*, Tehrān, 1345, pp.30-31, 39-40.

- 17 Mohāmmad b. Monavar b. Abi-Sa’d Mihāni: tašhīh o ta’līqāt-e Mohāmmad Rezā Shafi’i Kadkani: *Asrār-ot-Towhid*, Tehrān, chāp-e sevom, 1371, pp.82-83.

- 18 ラクアとは礼拝の一単位。礼拝の意志表明、タクビール(アッラーは偉大なりと唱えること)の後、コーランの章または節を唱え、立ったまま腰をかがめる礼、直立、座して頭を地面につけながらおこなう礼、サラーム(平安とアッラーの慈悲を願うこと)などが一連の所作に含まれる。

- 19 *Kashfol-Majlūb*, p.61.

- 20 *Ibid*, p.62.

- 21 “Kherge-o Kherge-suzi”, p.185.

- 22 Sheykh Shehābod-Din Sohravardi: tarjome-ye Abu Mansūr ‘Abdol-Mo’men Ešfāhāni: be ehtemām-e Qāsem Anšāri: *Avārefol-Mā’āref*, Tehrān, 1364, p.43,45-46.

- 23 *loc.cit.*
- 24 々の三種類の弊衣については、Mahmud b. 'Ali Kashāni: *be tašhīh-e Ostād 'Allāme Jalālod-Din Homāyi: Mesbāhol-Hedāya va meftāhol-Kefāya*, Tehrān, 1367, p. 150. に詳述がみられる。
- 25 「自分専用の弊衣」とは、求道者自身が、神秘主義道における激しさと穏やかさの中の自分のレベルに適していると考えた色や形状をもつ弊衣のことである。
- 26 “Kherge-o Kherge-suzi”, p.185 (原典は *Javzherol-Asrār*, p.282) .
- 27 *Talbis iblis*, p.384.
- 28 *Asrār-ot-Towhīd*, p.74.
- 29 *Badi'oz-Zamān Foruzānfar: Sharh-e masnavi-ye sharif*, Tehrān, 1346-48, p.814.
- 30 『岩波イスラーム辞典』 p.412.
- 31 ペルシア神秘主義文学において「弊衣を裂くこと」を *zarb kardan-e Kherge*, *Kherge dardān*, *Kherge majruh kardan* 等と表現し、裂かれた弊衣について<sup>54</sup> *Kherge-ye majruhe*, *Kherge-ye momazzaqe*, *Kherge-ye mokharrage*, *Kherge-ye saghire* 等と呼んだ (“Kherge-o Kherge-suzi”, p.186)。
- 32 *loc.cit.*
- 33 *Kashfol-Mahjub*, p.542-543.
- 34 *ibid*, p.63.
- 35 *Owādol-Aḥbāb va Fosusol-Ādāb*, p.220.
- 36 *Kashfol-Mahjub*, p.542.
- 37 中世ペルシア鑑文学として知られる『ガブースの書』に「人々から見えぬところへ服を裂いてはならぬ」との記述がみられる (*Qābus-nāme*, p.186)。
- 38 “Kherge-o Kherge-suzi”, p.187.
- 39 *Ehyā'ol-'Olum*, *rab'-e 'ādāt*, p.658 及び *Talbis iblis*, p.209.
- 40 *Qābus-nāme*, p.187.
- 41 *loc.cit.*
- 42 シヤフイーイー氏も「ハーフェズの芸術性の極みはその諷刺がこめられた調子にある」と指摘し、高い評価を下している (Dr. Shaḥī' Kadkani: *Musiqi-ye shēr*, Tehrān, *chāp-e panjom*, Bahār-e 1376, p.433)。
- 43 これらの他、ペルシア文学においては、ヨセフの故事に基づく「破られたシャツ」も伝統的に存在する。
- 44 “Kherge-o Kherge-suzi”, p.189.
- 45 *Mantegol-Teyr*, p.77, l.1387. 和訳に際し *The Speech of the Birds*, p.126. も参考にした。
- 46 *Abū Mohammad Mosharrafod-Din b. Mošleh b. 'Abdollah Sar'di*, *tašhīh o towzīh-e Gholām-ḥoseyn Yusefi: Bustān*, Tehrān, 1359, p.86.
- 47 *Jalālod-Din Mohammad Balkhi Rumi: be tašhīh-e Badi'oz-zamān Foruzānfar: Divān-e Shams*, Tehrān, 1336-42, *jeld-e panjom*, *beyt-e 23727*.
- 48 古典ペルシア語では「目を持つ *chashm dāshān*」という表現で「期待する」という意味を表す。
- 49 現代ペルシア語における「レント」には、通常良い意味合いは含まれず、ならず者や遊蕩者等をさす語として用いられる。
- 50 シヤフイーイー氏は既述の論考の中で、一八世紀のウラマーの一人、シャール・モハンマド・ダーラーイーが、ハーフェズの有名なベイトについて説明しているくだりを引用している。
- 「弊衣を燃やすというのは古くからの習慣である。なぜなら、昔は誰でもその身の潔白が証明されると、火が突然出現し、弊衣が燃えるということがおこっていたからである」
- しかし、この説明がハーフェズの二ベイトのみについて記されていること、他のペルシア詩の「弊衣を燃やす」とは関係がみられないことにより、シヤフイーイー氏は、実際に火をつけて燃やしたとは考えられないと結論を下している (“Kherge-o Kherge-suzi”, p.190)。
- 51 スーパーをはじめとする偽善者たちに対する激しい怒りという感情に基づいて、当時蔓延していた嘆かわしい倫理観を伝達しようとしたハーフェズの詩に対する評価のひとつとして、「美文による報道文学」という見方も可能であろう。

父親殺しの二つの場所

## ドストエフスキー紀行

亀山郁夫

I 二〇〇二年九月

I-1 モスクワ——ザライスク

午前十時過ぎ、ホテル・ウクライナの前庭から勢いよく発進した私たちの車は、左手に白亜のビルを望むトロイツキー橋を渡り終えたところで、にわかには速度をダウンさせた。腰を浮かし、首をのぼして、フロントガラスに目をやると、黒いメルセデスの小型車が、隣り車線から強引に割り込みようとして斜めに道を塞いでいる。かつて中東で外交官として働いたこともあるという浅黒い顔の運転手が、「畜生！」と呟き、大げさに首を振った。「さっさと行け」の合図だ。

「新ロシア人（ノーヴィエ・ルースキエ）？」

私の問いに、運転手ははてというように軽く頭をかしげ、再び両手をハンドルにかけた。その言葉、いやその問いが、あまりに時代遅れなものに響いたのだろうか。ワイパーで扇型に仕切られた空が、光化学スモッグのせいで、息苦しいほど白くにごっている。成田を発つ前から、抜けるような青空の下でのドライブを能天気にも思い描いていただけに、失望は大きかった。車はやがて、モスクワ川沿いのドライブウェイに入るために左折し、地下鉄スモレンスカヤ駅に近い入り組んだ横町を、野良猫のようなやみくもの身のこなしですり抜けてから、大環状道路にひよいと鎌首を突き出した。排気ガスの臭いが一気に立ち込め、私はあわてて窓ガラスのハンドルに手をかける。

もはやモスクワの名物ともいつていい光化学スモッグの原因の一つが、都心をめざして雲霞のように押しよせる車のこの排気ガスにあることは疑うべくもなかった。雨だれの跡や濁った泥で綿々になった対向車の、どこかしら必死の面持ちに横目をつかいながら、私はふと思ふ。実質失業率が三割を超えるという大都会のどこへ、これらの車は吸い込まれていくのか。いや、そもそもこの私は、モスクワの市民が汗水ながして稼ぐ月収に近い「大枚」をはたいて、どこへ向かおうとしているのか。

モスクワ市の境界を示す外環状道路が見える頃には、対向車の帯もいつの間にか途切れ、空の重さもとれて、少しずつ明るさをましていくようだった。やがて車がオカ川の支流にさしかかり、松や白樺の並木やなだらかな草地が車窓を押し広げていくと、そこはもう「ロシア的」という月並みなため息で形容するしかない、呪わしくも貧しい大地——。ゆるゆるした陽射しと心地よい振動におもわず喉が落ちる。はじめは、身振り手振りをまじえ、モスクワの案内に機嫌よく声を上げさせていた運転手も、相手の無愛想に気おされた様子で、いつのまにかひっそりと口をつぐんでしまった。その運転手の、「コロムナ」という甲高い声でわれに返った。モスクワに来る国際線のスカイマップでよく見かける中部ロシアの小都市、といつても、これといった特色はなくて、セメント工業で辛うじて知られるぐらいの、人口十五万足らずの田舎町なのだが、車窓から見たたずまいが、どこか小モスクワといった気品ある風情を漂わせていて、目に心地よい。

今から百七十年前、ドストエフスキー一家は、待望の夏が訪れてくると、駅通馬車を雇い、領地のあるトゥーラ県へと旅立っていった。わずか二五〇キロの道の上ではあつても、住みなれた病院官舎を離れ、二月に近い長逗留ともなれば、それなりに周到に支度を整え、大騒ぎしての旅立ちとなった。領地までの二泊三日の旅で、最初の宿泊地がこのコロムナだった。当時はまだ十歳の少年フェーリャだが、兄のミハイル、弟のアンドレイと旅籠屋で迎える最初の夜に、どんなに胸をはずませたことだろう。

もつとも一家が、トゥーラ県の領地で明るい夏を過ごすことができたのは、わずかに五年の短い期間にすぎなかった。一八三六年の夏、少年フェージャが十五歳を迎えた年、父に連れられ、兄ミハイルとその村を訪ねてから、領地での夏の生活はふつりと途切れることになった。結核の業病にながく苦しめられてきた母がついにこの世を去ったのと、工兵学校に進学するためにペテルブルグへ送られることになったのがその理由である。

それから四十年近くへだてた一八七七年七月、すでに五十代の半ばを過ぎ、ロシアの文豪としてゆるぎない地位を築き、月刊誌『作家の日記』の出版に熱意を燃やすドストエフスキーは、妻アンナのつよい勧めもあつて、元の領地へ一人旅を試みている。一八六一年に敷設されたモスクワ―コロムナ間の鉄道は、その後リャザンまで延伸となり、七〇年代には複線化も実現して、一家の領地に近いザライスクの町にも支線が延びていた。ドストエフスキーは、駅通馬車の時代に二泊目の宿をとつたりハヴィツィイまで、石炭の煙の快い臭いに身を委ねながら、懐かしい車窓の風景をゆつくりと楽しむつもりでいた。ところが、思いもかけず、乗り換えに手間どり、三時間を予定していた旅がじつに十時間近い長旅におよぶことになった。そればかりか、駅員たちの投げやりで横柄な態度に、ドストエフスキーはめずらしく怒り心頭に発したらしい。『作家の日記』に彼はこう書いている。

「鉄道は公衆のために作られたのではなく、公衆が鉄道のために作られた」

四十年ぶりの領地訪問ともなれば、それなりに感慨深いものがあつたはずだが、この旅の印象は、『作家の日記』にも、手帳にも、創作ノートにも記されていない。わずかに残された文章から感じられるのは、どこか口ごもるような歯切れの悪さである。彼は書いている。この、「取り立ててどうということのない場所」が、その後の自分の人生にあまりに強い印象を与えたため、何度来ようにも足が伸ばせなかった……と。

ルハヴィツィイに向かう列車のなかでドストエフスキーは、一つの興味深い光景を目撃することになった。成り上がりの紳士然とした父親と、最新流行の子供服

を愛らしく着こなした八歳ほど男の子の親子連れである。男の子は、コンパートメントの席に腰を下ろすなり、父親に向かって言った。

「パパ、煙草ちょうだい！」

父親は取りたてて驚いた様子も見せず、ポケットから真珠貝細工の煙草入れを取り出し、子どもに差し出す。男の子は、車窓の光景を熱心に眺めいりながら、列車がわずかに二駅走る間にじつに四本の煙草を吸いきつてしまった。その間、父親は何ごとかぼんやりと物思いに耽るままだつたという。ドストエフスキーは書いている。

「私は一生の間、このような父親に会ったことはないし、おそらくこれからも会うことはないだろう」。

そして彼は、ロシアにあまねく広がる「父親不在」の現実を嘆きながら、こう書き添えている。

「思うにそれは、現代の父親が自分の家族に対してあらゆる普遍的な理念を失っている点にある」と。

ドストエフスキーがこの日の領地訪問についてほとんど何も記さなかったのは、それなりの心算、心中に期するところがあつたからと見てよい。たとえば、『作家の日記』という私的な場であつても、手の内をさらしたくないというのが、彼なりの本音ではなかつたらうか。心中に期するところとは、いうまでもなく、大作『カラマーゾフの兄弟』の執筆である。ソビエト時代のドストエフスキー研究者グロスマンの編んだ詳しい年譜によると、この領地訪問で、彼は、小説の影の主人公ともいべきスメルジャコフの母で、神がかりの乞食女子ザヴェータ・スメルジャーシヤヤのモデルとなった女性に会っているらしい。もつとも、『作家の日記』の作者は、この小説のプランについては何ごととも触れずに、右に紹介した車中での父子のエピソードから、当時、ロシアで大きな話題となっていたある裁判のエピソードへと話をつないでいる。

その事件とは、ロシア中部のとある地方裁判所で審理にかかった幼児虐待の裁

判である。被告席に立たされたのは、ジュンコフスキーという中年の夫婦で、訴え出たのは、夫妻に仕える家政婦だった。被害者は、上から順にニコライ(十三歳)、オリガ(十二歳)、アレクサンドル(十一歳)の三人で、告発状によると、ジュンコフスキー夫妻は、長時間にわたって家畜小屋同然の部屋に子どもたちを閉じ込め、ある時は、拳で、ある時は馬用の鞭をふるい、暴行を加えつづけたという。当然のことながら、子どもたちには、ろくに食事も与えられなかった。裁判では、結局のところ、夫妻に無罪放免の判決が下った……。

晩年のドストエフスキーの時事的関心を余すところなく示す『作家の日記』は、当時の社会問題の中心の一つであった家庭崩壊の話題に多くの頁を割いている。長編小説『未成年』でその生態をつぶさに描きだした『偶然の家族』をめぐって、理論面から洞察を加えたのもこの『作家の日記』だった。その彼が、ジュンコフスキー夫妻の裁判に感じた大きな矛盾とは、次のようなものだった。たとえ、裁判で親と子の和解が成立したところで、子どもたちの心に残る傷、それはどのような形で未来に影を落とすことになるのか……

ルハヴィツィイに入るとまもなく、道路の右手に、ザライスクの町の方向を示す標識が見えてきた。ザライスクを文字通りに訳すなら、「天国の向こうへ」ほどの意味になるが、語源は遠く十三世紀のタタールモンゴル時代にさかのぼり、「ザラスク(一思いに死ぬ)」がなまってできているという。この語の正しい由来を、おそらくドストエフスキー自身も知っていたに違いないが、天国と死という、ある意味で、両義的ともいえる意味をになったこの町は、作家自身の父や兄と幼年時代の懐かしい記憶のみに結びついていただけではない。『罪と罰』の主人公ロジオン・ラスコーリニコフの故郷をこのザライスクに設定することを思いついたとき、ドストエフスキーの脳裏に、ほとんど劇的ともいえる深い啓示が訪れたことは疑いようのない事実なのである。

ルハヴィツィイを出ると、それまで平坦だったアスファルトの起伏がにわかに激しくなり、幾重もの皺をなして見えた草地が、一枚づつ目前に迫っては、均めさ

れていった。途中、左側の車窓に、今は荒れ放題の、集団農場の廃墟のような建物が現れた。ソビエト権力の夢を一身になつた集団農場が破綻するや、ロシアの大地はあたかも太古の姿を取り戻したかのようだった。この風景は、十九世紀の昔から何も変わっていないのではないか——、思いがけず浮かびあがったそんな疑念に誘われるように、「移動派」と呼ばれる十九世紀のリアリズム画家たちの描いた農村を、目の前の風景に重ね合わせてみる。

午後一時過ぎ、車はようやくザライスクの町に着く。小高い丘の上に、まるでおとぎ話に出てきそうなカラフルな軒をまばらに並べた、人口四万を少し越えるばかりの小都市。中東帰りの運転手ミーシャに町の郷土史博物館に立ち寄つてくれるように指示する。ザライスクの教会にタチャーナという女性がいるから、ぜひその人に案内を頼みなさい——、モスクワにあるドストエフスキー博物館を訪ねたとき、一人の女性学芸員にそうアドバイスされていたのだ。教会を兼ねる博物館の木戸をくぐり、ザライスク訪問の意図を告げると、受付の女性は「ちよつと待つて」と言い残し、慌てて外に飛び出していった。

それから十分ほどして、明るく日焼けした顔の中年女性が入ってきた。亜麻色の髪を少年のようにカットした精悍な感じが印象的で、名前は、タチャーナ・ビリュコワといった。たがいにかんたんな自己紹介を済ませると、彼女は澄んだ青い瞳をきらきらさせ、堰を切ったように話しはじめた。ドストエフスキー家の元領地で、子どもたちが泥まみれになつて遊んでいるのを見るのが何よりの慰め、近々、ドストエフスキーの幼年時代について本に著し、できれば博物館を整備したい、でも、なかなか資金が得られなくて……。

ザライスクの城壁から見おろした草地は、淡い緑と淡い褐色のピロードの敷布を地平線まで波打たせ、「天国の向こう」という字解きをふと思いつきささざるをえないほど美しかった。地平線をささざるようにして帯状に延びる森、森。

「ダロヴォーエはあの森の向こうよ。さあ、急ぎましょう」。

タチャーナの元気の良い声に急ぎ立てられるようにして車に乗り込むと、車は、

二度三度、前に突んのめるようにして発進し、乾ききつた坂道をスキーさながらの軽さで滑り降りていった。濛々たる土ぼこりが車の背中に巻き起こり、開け放った窓からどつとなだれ込んできた。

## I-2 ダロヴォーエ

「女の夏」と、ロシア人が慈しみを込めて口にする九月初めの柔らかな光に被われたダロヴォーエ——。モスクワから南へ二五〇キロほど下ったトゥーラ県にあるこの小さな村が、ドストエフスキー文学の原点、あるいは発祥の地とも呼びうる由緒ある土地であることを知る人はあまり多くない。

濃い緑の木立にすっぽり包まれた博物館の館長が、案内役を買って出たタチヤーナだった。彼女には、長年の経験を生かしたガイドのノウハウがあるらしくて、緑色に塗りあげたログハウス風の博物館の前を素通りすると、茫茫と草が生いける果樹園へと私を導いた。

「ここでは、林檎や梨がたくさんとれたのよ」

両足にからみつく草を掻きわけ、バッタや蛙をはらいのけながら草地をぬけると、先ほど車で脇をとおった貯水池が茂みの間から見えてきた。

「フェージャはこの池でよく泳いだんです」

ぐらぐらする渡り板の上で腰を落とし、ひんやり冷たい池の水に手を浸す。土の粒子が細かいせいか、透明といっても暗くよどんでいるのが分かる……

「あれがフェージャの森よ」

草むらに戻り、博物館の裏手にある木立に向かって歩き出した私に、ターニヤは息をはずませながら言った。

「ここで野蛮人ごっこをして遊んだのね。私の夢はね、世界中の子どもに思う存分ここで遊んでもらうことなの。自然の尊さを知ってもらうためにね」。

兄ミハイル、弟アンドレイ、そして農奴の子どもたちと戯れる少年フェージャの

明るい声が森の奥からこだましてきそうな気がする。

木漏れ日を浴びながら、「フェージャの森」を抜け、土ぼこりの舞い上がる小道をさらに数分ほど歩くと、左手の草むらに、鈍色にひかる銅像が見えてきた。驚いたことに、モスクワの旧レーニン図書館前にある銅像と瓜二つのドストエフスキー像だった。作家の暗くこわばった顔だけでなく、湿った草地にどつかと居座った感じの銅像そのものが、草原の、開けっぴろげな気分とどこかそぐわない。

「ターニヤ、チエルマシニヤはここから遠いんですか」

「ここから二キロ、あの森の左手のほうよ」

心のおせりがふと声に出た。

ドストエフスキー家の領地は、グロスマンが書いていた記述よりも、はるかに美しく、緑に覆われた土地にあった。モスクワの博物館には、兄のミハイルが鉛筆でスケッチしたダロヴォーエの風景画がかけてあったが、興味深いことに、その絵には、池や、草地や、のどかにたわむれる牛たちの背後に、実際には存在しない山々が描きこまれていた。

うつむき加減のドストエフスキー——。ダロヴォーエは、少年フェージャにとってはたして遊びの土地だったのだろうか。罪を知らない三人の兄弟たちは、この世のいつさいの穢れをまぬがれ、天使のように無邪気に戯れていたのだろうか。それとも、この無邪気さのかけには、後に『カラマゾフの兄弟』で明らかになる、兄弟同士の敵意や憎しみが隠されていたのだろうか。父に連れられて兄のミハイルと過ごした最後の夏、後年、父親の存在をとおして、原罪の地、汚れた土地として意味づけられるような経験がここで生じたのだろうか。そもそも、『罪と罰』の隠された主人公スヴィドリガイロフの領地がこのダロヴォーエに設定された事実は何を意味しているのか。

あるいは、名優モチャロフの演技によるシラーの『群盗』にえもいわれぬ興奮を覚えてから、少年フェージャの心のなかにある種の固定観念にも似た罪の意識が生じることはなかったろうか。「フェージャの森」で野蛮人ごっこに興じる少年

と、この領地に原罪の忌まわしい影をみる後年のドストエフスキーを、どのよう  
な一本の糸で結びあわせればよいのか。

「この村で大火事があった。ほとんどの家が焼け落ちたのに、ドストエフスキー  
家だけが焼けなかったの。それは、この樫の木があったおかげ。でもドストエフス  
キーはこの樫の木が大嫌いだっただけ」

「樫の木が大嫌いだっただけ」というタチャーナの言葉から、何か不吉なものが沸き  
起こってくる。樫の木と強烈な父権との同質性のようなもの……

だが、凝りにこったガイドぶりも、「現場」を見たいとはやる私にはいささかま  
だるつく感じられた。私たちは暗く湿った裏庭を迂回するようにして、ようや  
く博物館の表玄関に向かう。

「ここにある椅子は家族が使っていたものなんです。農奴は椅子を使う習慣が  
ありませんからね。このペチカ、とても小さいでしょう。なんとと言っても別荘です  
からね、地主といつてもさほど大きな家に住む必要はなかったのです」。

仄暗い部屋にひんやりと沈んだ空気が残暑の火照りを心地よく鎮めてくれる。  
およそ二十畳ある奥の居間には、美しい威厳に満ちたザライスクを描き出したカ  
ンバスがタペストリーのように、掛けられている。

「ドストエフスキー一家は、ザライスクまで馬車で買い物に出かけて行ったん  
ですよ」。

ドストエフスキーにとつて、ザライスクは決して、丘の向こうに広がる未知の憧  
れの土地ではなかった。この家が、父ミハイルにとつては二つの隠れ家であり、快  
楽の園でなかったとだれが言い切れよう。当時、少年フェージャが、後に『地下  
室の手記』で言及される「初夜権」という、およそ時代外れの権利を父親が行  
使し、それをどこかでひそかに知るような体験に遭遇したことはなかったろうか。  
母親の死後、彼がこの屋敷で行った悪行について言及しているものは少なくない。  
たとえば、主人を殺したとされる農奴の一人エフィーモフにはカーチャという名の  
「情熱的な」娘がいたが、妻マリアの死後、父ミハイルはこの少女を手ごめにして

子どもを生まれ、子どもはほどなく死亡している。これらの事実を、少年フォー  
ジャがまったく知らなかったという保証はどこにもなく、それを知ることが、彼  
にとつて深い心の痛手にならなかったという保証もない。私の妄想はどんどん膨ら  
んでいった……

### 1-3 チェルマシニャー

腕時計を見ると、すでに三時を回っている。このペースだと、私が今回の旅の  
最大のハイライトと考えている場所を見逃すことになるかもしれない。

案内役のタチャーナを急かし、道に迷いながらようやく辿り着いたチェルマシ  
ニャー（ところで、これまでの日本語表記チェルマシニャは誤り）は、丸造  
りの家が十数軒立ちならぶ小さな別荘地の趣きをなしていた。『カラマゾフの兄  
弟』の世界が一举に目の前に迫ってきた。といつても、ドストエフスキーがこの小  
説の舞台に選んだのは、大ノヴゴロドから百キロ南にあるスターラヤ・ルツサとい  
う古い町だった。ドストエフスキーは、その町に、スコトプリゴニエフスク（家畜追  
い込み町）という、奇妙きつな命名を施しているのだが、面白いことに、そ  
の町から何露里か離れたところに、チェルマシニャーという村があつて、その森  
林がカラマゾフ家の財産ということになっている。カラマゾフ家の料理番ス  
ルジャコフに、父親フォードルの殺害をそれとなく唆したイワンが、その結末を確  
かめることなく、一時身を隠そうと考えるのがこのチェルマシニャーである。とこ  
ろが、イワンは、自らのそのひそかな欲望が実現されたかどうかを確かめること  
なく、急遽、モスクワに旅立つてしまう。これらのエピソードに『カラマゾフの  
兄弟』の原点をなぞるテーマが露出していると、私はひそかにいらんできた。父  
親と愛人の奪い合いを演じる長男ドミートリーは、チェルマシニャーの森林と引  
き換えに、三千ルーブルを手に入れようと奔走するのだが、この小さなエピソード  
にも、作家の原罪意識に通じる何かを明らかにするモチーフが含まれてはいな

いだろうか。

チエルマシニヤの村人たちからすれば、それこそは迷惑な申し出であることはまちがいがなかった。私に言葉をかける勇気がないのを見透かしたかのように、案内役のタチャーナは、庭先で仕事をしている中年女性に思い切りよく声をかけた。その女性は、さしてとまどいの色をみせる様子もなく、重たげな腰をあげてから、ドストエフスキーの子孫を知る老人が住んでいると聞いて、斜向かいの家を指さした。ここではどうやら、ドストエフスキーは今なお昔なじみの隣人らしい。ピョートル・ミハイロヴィチ・メーリホフ——。九十歳を越えるこの老人は、白いやにをいっばいに溜めた両目を宙に泳がせながら、十月革命前後に、ドストエフスキー家の子孫からロシア語の読み書きを習ったと自慢そうに話しはじめた。「ドストエフスキーの父親は、どこで、どうやって殺されたのですか」というタチャーナの、ぶつきらばうな問いにも、少しもひるむ様子を見せず、まるで台本を読むような律儀さで答えはじめた。

「わしが聞いたのは、こういう話じゃ。父親の殺害を企てたのは、チエルマシニヤに住む農奴たちで、全部で三人じゃった。父親が楡の木のをばを通りかかったとき、三人がいつせいに襲いかかったんじや。証拠を恐れたのか、殴ったりはしなかったの、外傷はなかったらしい。三人は、ウオツカを二瓶用意しておいて、それを主人の口に流し込み、布切れを詰めこんだんじや……」

一七〇年前の事件を、まるで目撃者のような自信たっぷりの口ぶりで話しつつける老人の姿を見るうちに、私は一瞬、シャーマンの声に耳を澄ましているような錯覚に陥る。

「ピョートル・ミハイロヴィチ、その楡の木というのはどこにあるんです？」

「それがもうなくなっちゃったんじや。戦後まもなくのことだが、このあたりの森がぜんぶ伐採されおつてな、その時あつた楡の木も伐りとられてしまったんじや」

老人の脇に立って、興味がてらに話を聞いていた娘さんが口をはさんだ。

「あとでそのあたりをご案内します」

その時私はふと、ドストエフスキーが晩年に『作家の日記』に遺した小品「百姓マレイ」の話を思い出した。

「おじいさん、昔このあたりには狼が出たんですか」

「出たともさ。何年か前にも一度、狼が出てきて撃ち殺された」

私たちは車には乗らず、メーリホフ老人の娘の道案内で、ドストエフスキーの父親が殺されたという、かつて楡の木があつた雑草地に向かつてそぞろ歩きをはじめた。

## II 二〇〇二年十二月

### II-1 モスクワ——大ノヴゴロド

「かつてこれほどに重く、気の滅入る旅を経験したことはなかった」

ロシアの大地を旅するということは、時間と空間の縫い目を、蟻のように這いまわることだ。全行程わずか一週間足らずのつかのまの旅となれば、欲をかくことが禁物であることぐらい、だれもがわかっている。だから、レーニン図書館での成果など、ほとんど何一つ期待してはいなかった。そもそも、零下二十度の凍てつきが襲ったばかりの町で、資料探しなどできるはずがない。だから、三ツ星にしては住み心地満点というホテル・ブタペストに籠城し、パソコンの白い画面とにらめっこしながら、少しでも原稿に手が入れることができれば、それで御の字としないでほならない。数日、寝たり起きたりの生活を繰り返せば、日頃の睡眠不足を取りもどすよい機会にもなる……

機内でのやり場のない時間、書きかけの原稿を取り出しては赤を入れる。その作業にもたまち飽きると、さして興味のない機内誌に目をやったり、高度や速度を示す正面のテレビ画面を眺めては、モスクワでの昔の留学生生活をぼんやり思

い出したりしている。機内で読もうとコピーしてきたウラジミール・ソローキンの戯曲『ドストエフスキー・トリップ』などとうていひもとく気にもなれない。それにしてもなぜ、これほど心が踊らないのか。ロシアがソビエトではなくなったからか。あるいは友人たちが、みな、年若い、酒も飲まなくなり、金稼ぎに身をやつしているせいだろうか……

案の定、モスクワでの成果はほぼ無きに等しく、レーニン図書館の地階にあるコンピュータ室で探し当てることのできたいくつかの目新しい資料も、一点たりともお目にかかれなかった。残された望みは、ドストエフスキー詣だけとなった。

十一月二八日午後九時二十分、大ノヴゴロド行きの夜行列車は、まるで猫のような忍び足でモスクワの夜をすべるように動きだした。同室になったビジネスマン風の中年男は、そそくさとパジャマ姿に着替えるや、黒い革張りのアタッシュケースからスコッチのボトルを取り出し、サイドテーブルに用意されたバック入りの朝食をつまみに、備えつけのグラスで黙々と飲みはじめた。いつから、ロシアの夜行列車はこうも無口で無愛想になったのだろう。ソビエト時代の夜行列車といえば、もつと華やいだ空気が漂っていたではないか。そもそも、スコッチを飲むといった習慣さえなくて、飲み物といえば、ウオッカかビールが決まりだったはずだ。すべてがお金の世の中になって、ソビエト時代のよいものがすべて失われた、そんな漠とした思いにからめとられたまま、ウラジミール・ソローキンの戯曲『ドストエフスキー・トリップ』のコピーをスーツケースから取り出し、枕もとのランプの灯りのなかに引きこもる。

七人の薬物中毒の男女が苛立ちながらドラッグの売人を待っている。ドラッグといつても、彼らのいま必要としているのは、通常の麻薬ではなく、文学作品という麻薬である。セリーヌ、クロソウスキ、ベケットあたりが巷では最強のドラッグとみられているらしく、フロベール、モーパッサン、スタンダールなどフランス古典はいわゆる口直し用ということになっている。登場人名たちの役割から判断すると、どうやら、私らが二十代だった三十年前の日本の文学趣味が今のロシア

のそれに合致しているらしい。ドラッグの使用法は、世界各地にあれこれ流布しているらしいのだが、その複雑な処方を作り分けける手際のみごときは、文学依存症ソローキンの端倪すべからざる博学をみせつけるものだ。何よりも面白いアイデアは、劣悪なドラッグの中和剤として、スターリン時代の不条理作家ダニール・ハルムスが推奨されていることである。マレーヴィチの絵にも似て、人間の臭いといったものをことごとく脱臭させた小説なら、たしかに、悪夢まがいのユーフォリアもどきも一気に消しやるかもしれない。ロシア風トリップの処方としては、ナポコス、ブーニン、ペールイ、ジョイスとつながり方がある。そんなとりとめもない話にかまけているうち、いよいよ、売人が登場し、登場人物七人分にふさわしい作家ドストエフスキーのドラッグが持ち込まれる。こうして七人の登場人物たちが、この珍奇なドラッグをとおして経験し、共有する世界が、ドストエフスキー・トリップというわけだ。

最初に現れる幻覚が、『白痴』の一場面で、ナスターシャ・フィリッポヴナの家で催される有名な夜会の席である。はじめ、原作に忠実に場面は展開するのだが、やがてトリップは振れ、主人公たち一人一人がグロテスクな変容をとげはじめ。守銭奴のガーニャは、巨万の富を得てエヴェレストの頂上に城を建てることを夢み、黙示録博士ことレーベジェフは、巨大な鋼鉄の豚になって世界中のどぶ水や富者の靴底を舐めてまわる。結核病みで自殺するイッポリートは、科学技術を駆使して新しい肉体を作り、歓喜とオプティミズムの喧伝者となる。ナスターシャへの破滅的な情熱の虜となったロゴージンは、狂信的な去勢派どころか、世界の女たちと交わつては次々に妊娠させるといふ事業を企てる。では、公爵キリストたるムイシキンはどうか。彼は自分のすべての神経にヴァイオリンの弦を結びつけ、世界の孤児たちに『世界の痛み』の調べを奏でさせる…… なんだか、マヤコフスキーの詩を思わせる妙にセンチメンタリックなところが、面白い。ところが、幻覚はやがておぞましくもグロテスクな夢をあざないはじめ、主人公たちは一人一人が自らの過去のトラウマを語りはじめる。あのソローキンがよくぞここまで、と

感慨を新たにする。友人に惚れ直すとは、このことだ。

通学の途中、電車のなかで性的なはずらをされた少年、猟犬を死なせ、父親に尻を叩かれた少年、隣人の男色シーンを目撃した少女、母親との近親相姦にふけた少年……。登場人物全員が、舞台の上に沈むなか、戯曲全体は、売人と化学者の次のような台詞のやりとりで締めくくられる。「もうこれで三回目だぜ。何度繰り返しゃ気が済むんだ……しまいにや客がいなくなつちまうぞ」……これで実験段階は終了さ。はつきりしたよ、ドストエフスキーを生で用いるのは死につながるってな」「どうするんだ」「薄めるんだ」「なにで」「そうさな、ステイヴン・キングでも使つて様子を見るか」

友人のソローキンがいかにトラウマの問題に取りつかれ、その果てしない補償の試みとして文学をとらえ、小説執筆に関わってきたかを私は思いだした。彼こそは二世紀のドストエフスキーと呼ぶにふさわしいといつかからか真剣に考えるようになった。全体を読みとおすのに、ものの一時間とかからなかつた。少しぬるくなつた缶ビールに口をつけると、目の前に、ナチス包囲下の町で死肉のカツレットを売る双子の兄弟のイメージがちらつきはじめた。ソローキンは限りなく残酷な夢にふけることで、自らのトラウマを癒そうとしている。ドストエフスキーもまた、同じような二面を持つていたにちがいない。

夜間、列車はチュードヴォという町で転轍の作業を行い、不気味な機械音を澄み切った夜の闇に響きわたらせた。私は横になつたまま、体をねじつて外に目をやったが、そのまま再び浅い眠りに落ちた。私が乗っている列車は、午前五時過ぎに大ノヴゴロド駅に到着し、ウラジスラフという長身の運転手の出迎えを受けた。裸電球がわびしく照らし出す薄闇のなかに、抱擁のシルエットがいくつかわびあがる。大ノヴゴロドといえば、記憶する限り、エイゼンシュテインの映画『アレクサンドル・ネフスキー』のいくつかのシーンで観た覚えがあるだけだ。しかし、あれはほんもの大ノヴゴロドを撮つた映像だつたらうか。市の中心部を流れるヴォルフ川のほとりで、ニコライ・チェルカーソフの演じるネフスキーが、漁を終え

て岸边に戻り、モンゴル人のハンと明るい声で渡りあうシーンが記憶に残っている。ネフスキーはまもなく、ドイツ騎士団との戦いに向かい、チュードオ湖の戦いで難敵を倒し、大ノヴゴロドに凱旋する。一九三〇年代後半に作られたあの映画は、迫り来る独ソ戦の予感をみごとに写しだし、ネフスキーには独裁者スターリンが、スプレマティズム風の金属の仮面をかぶつたドイツ騎士団には当然のことながら、ナチス・ドイツが二重写しされていた。

夜も明けないこんな早くから、スターラヤ・ルツサに向かうのか、と心配して尋ねると、ウラジスラフは、「ホテル・ヴォルホフに向かう」と明るく笑つた。ドストエフスキー博物館が開くまでに五時間近くあるから、ひとまずホテルで待つてもらおう、部屋はすでに予約済みだが、よいか、との答えだつた。

ドストエフスキーの本を書こうと思いつてから、私はいつしか、『カラマーゾフの兄弟』の舞台となつたスターラヤ・ルツサの町を訪ねることなく、本は完成しないと思うようになった。一年前の夏、ダロヴォエ、チェルマシニヤを訪ねてから、その思いはさらに強まり、最後の章は、スターラヤ・ルツサ紀行で締めくくろうと考えた。『カラマーゾフの兄弟』の世界は、イワン・ペリリエフというソビエト時代の監督が愚直なまでのリアリズムで描ききつた長編映画で強烈すぎるくらい記憶に刻まれていて、ひよつとすると、死ぬまでそのイメージに付き纏われるのではないかと不安にさいなまれたこともある。その映画が撮影された場所が、スターラヤ・ルツサではなく、おびただしい数のクーパーを煌めかせる、かつてのザゴールスク（現在のセルギエフ・ポサード）であると知つたのは、つい最近のことだつた。もつとも、ペリリエフのこの映画が私はなぜか好きで、ヴィデオやDVDで繰り返し見てきたのにも理由があつた。父フォードル役を演じるマルク・ブルードキンと、スメルジャコフ役のワレンチン・ニコリンの二人の、絶妙といふしかない演技力である。舞台役者として知られた彼らは、かたや色欲と金の亡者、かたやシニズムの権化ともいふべき二人になりきり、吐き気がするほどにいやらしい役柄をじつにみごとに演じきつていふのだ。ところが、この映画のラストシー

ンは、なんだか驚くほど力強くて、自己犠牲のテーマをめぐる、感動的な盛り上がりを見せる。不思議な変化だと薄々感じていたところ、じつはアイリエフはこの映画の製作中に死去し、ドミートリー役のミハイル・ウリヤーノフとイワン役のキリル・ラヴロフが一致協力して最後まで完成させたということもつい最近になって知った。吹雪のなか、シベリアに旅立つミーチャとグルーシエンカを見送るあのシーンは、映画のよしあしを越え、文句なしに見るもの心をつまみ離さない。

そう、父殺しの罪を引き受けるという犠牲を、長男ドミートリーは引き受ける。ドミートリーこそはおそらく、もつとも人間くさい現代のキリストであるにちがいない。発狂したイワンや自殺したスメルジャコフに代わって、犠牲という宿命を彼はみずから背負い、シベリアへと旅立つ。一八四九年十二月、それこそ「無辜」の罪を背負ってシベリアに旅立ったドストエフスキー自身の姿がそこにある。だが、ドミートリー同様、彼自身もまた、父親への憎悪と父親の死を願望するという罪によって罰を受けなくてはならなかった。愛人を争い、父親の死を願うドミートリーと、社会主義の理想に駆り立てられたドストエフスキーが二重写しになる。ドストエフスキーがこの罰を不当と感じなかったのは、彼がそれまで苦しめられてきた原罪に対して、どれほど小さな罰であれ、受け入れなければならないという意識にもとづくものであったからではないか。しかし、今回のスターラヤ・ルツサ詣の最大の目的は、ダロヴォーエ||チエルマシニヤーと、スターラヤ・ルツサ||スコトプリゴニエフスクを結びつける見えざる糸を探り当てることにあつた。

## II-2 大ノヴゴロド——スターラヤ・ルツサ

午前十時少し過ぎにホテルを出た私たちの車は、篠つく雨のプスコフ街道をまっすぐ南西に向かって走りはじめた。煙のような雲がまるで人攫いのように地面を睥睨し、フルシチョフカと呼ばれる五階建てのアパートを二呑みしてしまいうな気配だった。私がこれまで経験した旅のなかでも、記憶にないくらい悪い悪天

候だ。地図を見ると、左手にイリメ二湖が見えるはずなのだが、地面すれすれを這う雨雲のせいでそれらしき姿はなかなか現れない。間違えて走っているのではなか、と少し不安な気持ちになる。目計りで幅およそ二十メートルの舗装道路にはほとんど行き交う車もなく、道路脇に細りきった白樺の幹がちらほら生えるのが見えるばかりだ。

ソビエト崩壊後のロシアをめぐる旅には、常にどこかしら、地獄めぐりを連想させるものがある。マヤコフスキー流にいう、「幸福を製造する工場」の廃墟が、右手斜め前方に見えてくる。作つては壊し、壊しては作りの作業を繰り返すうちに、この「工場」の住人たちは、まともな建物を捨てる最低限の知識すら忘れてしまった。正面の看板に「ウプラヴレーニエ・メハニザーツィイ(技術監督局)」と書いた建物の壁には、枝分かれしたひびがあり、それを隠すために黒のペイントが塗られ、その壁の向こう側からは黒い骨格がむき出ししている。これから十年も経ち、西側資本のビルや「新ロシア人」たちの別荘が現れば、ソビエト時代のユー・トピア建設がいかに幼稚で、ずさんなおとぎ話であつたかがわかるだろう。

それにしても、ソビエト時代に建てられた家屋がどれもこれも監獄に見えてしまふのは、なぜなのだろうか。桁はずれに広すぎる大地とのコントラストのせいだろうか。でも、ロシアの人々は、酷薄な自然から身を守るためにも、みずから進んでその「監獄」に入り込まざるをえなかった。ともあれ、この、箱型のアパートを見ていると、ポストモダンの批評家たちが、自分たちの歴史をめぐつてつとに自嘲をこめて「空」と呼ぶ理由も見えてくる。大地の上に流れていく時間のおぞましい水庄と、人間の命の短さのコントラスト——。男子の平均寿命五十歳後半というデータこそ、ロシアに流れる歴史の「空」性を、なによりも如実に裏づけるものではないか。

プスコフ街道をおよそ二十キロも下つたらうか、レスナーヤという標識が見えたあたりで、運転手のウラジスラフが「トルフ」と大きく声をあげた。見ると、褐色に染まった灌木の茂みの向こう側がところどころ黒く盛り上がり、白い煙を吐

き出している。

「地面が焼けてるんだ」

ウラジスラフの話だと、そのあたりの地表温は、二、三百度あり、とても近づけないという。今年の夏は、例年のない猛烈な早魃が襲ったので、いつもよりトルフがひどく、一面煙に包まれ、道路も寸断された。褐色の枯野を真っ黒に焦がしているのがそれで、タバコ二つで大火事になるから、森の中に入ることは厳重に禁じられているという。

「ここはね、ブレジネフ時代は沼地だったんだよ。ウスベクから大勢人がやってきた。三から四年間もいたろうか。ウスベクは綿花栽培の土地で、早魃対策は手のものだからね。根を切り、石をとって、なんとか干拓して土地を乾かしたんだ」車はやがて滑らかに左折した。スターラヤ・ルツサまで四七キロとある。

「ここにはエカテリーナ時代にも道があつてね、女帝みずからスターラヤ・ルツサ詣でしたんだ」

この、果てしなく広い大地と比べて、限りなくちっぽけであるはずの人間が、なぜ、あれほど大きなドラマを生み出すことができたのか。カラマーゾフ事件は、ロシア全土を揺るがしたとドストエフスキーは書いている。だが、空間の圧倒的なボリュームを前にすると、『カラマーゾフの兄弟』の人物たちは、遠近法を欠いている分、場違いな大きさを印象づける。小説という怪物、それはたんに登場人物の数や物語の長さに限られるわけではない。そもそも登場人物が、大地の広さに比して、不釣り合いなほど大きすぎるのである。

凍結したイリメニ湖が、左の車窓に切れぎれな姿を現しはじめた。動かない湖ほど異様なものがあるだろうか、と私はなんの脈絡もなしに考えはじめた。雲はうごき、雨は落ち、草木は風になびいているのに、湖だけが、まるで無機物のように、死んだように動かない。

ウラジスラフの陽気な声がひびく。

「どうだい、生きた水を試す気はないかい」

「大いにあるね」と私は答え、停車した車のドアを勢いよく押しだした。

街道から二十メートルほど離れたところに、石の十字架がたち、その向こうに小さなお堂が建っているのが見えた。大雨のなか「生きた水」もないか、と一瞬とまどいを感じたが、すべては思い出のためと割り切った。後ろから、私を呼び止めるウラジスラフの声がひびいてきた。手に空のペットボトルを携えている。何か幸運が起こることを期待できるかもしれない。

スコトプリゴニエフスク(家畜追い込み町)——。ドストエフスキーはなんと忌まわしい名前を採用したものだ。なぜ、実際の名称を用いなかったのか……スターラヤ・ルツサの市街地に入ってしばらくしてから、車はやがて、敷石をアスファルトで固めた河岸通りに入った。ウラジスラフは車を徐行させ、上目づかいに二つ二つ番地を確かめていく。やがて、左手の前方に、深緑色をした二階建ての建物が見えてきた。「あれが、たぶん、博物館だ」と彼は言い残し、車から出ると、建物の二階を上げ上げと見上げながら、雨に濡れるのものとわかない様子で歩き出していった。

木戸を開かないらしい。しばらくして、あきらめた様子でウラジスラフが、首を横に振りながら戻ってきた。察しがついた。なんということだろう。うかつにして今日が月曜日であることを私はまったく忘れ果てていた。

「何とかしよう」ウラジスラフは真剣な顔でそう言い、近くの中学校まで車をしばらくバックさせると、そこに車を止め、校舎のなかに姿を消した。十分、二十分と、どんどん時間が経っていく。青いペンキを塗った窓枠の外には鉄格子がはめられていて、夜間の部外者の侵入を防いでいる。夜のスターラヤ・ルツサはよほど物騒なのだろうか。教室からハンマーで工作する音が響いてくる。ウラジスラフが校舎のなかに消えてからかれこれ三十分はたつた。雨足も弱まってきたので、私は車をおり、ピンク色に染め上げられた校舎にかかっている一枚のプレートに目を凝らした。「ドストエフスキー記念第二中学校」とある。そのプレートを写真に収めてから、ゲオルギエフスカヤ通りとある道を少しばかり散歩しはじめ

た。遠くに教会の青い丸屋根が見えた。

ウラジスラフは何を粘っているのだろう。遅ければ遅いほど、それだけ話が進んでいるということだろうか。まもなく、教頭を務めるらしい中年の女性と一緒に姿を現した彼は、私にこう説明した。館長は仕事を休んでいる。母親が病氣らしい。副館長に鍵を預けているらしいのだが、その副館長もじつはここから三十キロほど離れた別荘に行っていて不在らしい。まずは、館長のアパートに立ち寄り、副館長の詳しい住所を聞いてこよう。話は、二重にも三重にも込み入っていて、博物館の鍵がいまどこにあるのか、わからなくなった。

教頭の中年女性を乗せた私たちの車は、ゲオルギエフスカヤ通りを左におかれ、市内のメインストリートを抜けてから、公園風のアパートの前で停車した。まず彼女がアパートのなかに消えた。戻ってくるのを待つ間、ウラジスラフがぼつりと言葉をはいた。

「ここはまるで一九三〇年代だな。ひどいもんだ」

「スターリン時代ということかい」

「ああ」

その一瞬、私は、アレクセイ・ゲルマン監督の『わが友ラプシン』で見たスターリン時代の農村の一光景を思い出した。スターリン権力が恐れ、社会主義リアリズムが禁じた「自然主義」を、もろにさらけ出してみせた映画だったが、灰色の下にたたくむスターラヤ・ルツサの景色は、まさにこの『わが友ラプシン』のモノクロ世界のように無骨で刺々しい。その殺伐とした雰囲気は、戦後復興の失敗によるものだろうか。かりにそうだとしても、町の景観を破壊したのは、ドイツのファシストだけではない。共産主義者たちもまた、荒廃に手を貸しているのだ。でも、どちらが果たして正しい選択だったのか、農奴制をユートピアに変えようとした理想か、自然の変化になすがままの成長だったか。ロシアの歴史が永遠に抱えつづけるアポリア――。

緑色の鉄のドアが開き、教頭の女性が現れた。ウラジスラフが頭を横に振り

ながら、車に近づいてくる。肝心の館長は、所用で大ノヴゴロドに出かけていて不在らしい。片道百キロの道を引き返し、またここに戻ってくるわけにはいかない。夜の九時過ぎに出る列車に間に合わないかもしれない。ウラジスラフはタバコの煙を吐き出し、どうしようもない、と一言いつてから、運転席に着いた。

苦肉の策ですが、と、教頭の中年女性は、郷土史博物館のあるスパツソ・プレオブラジェンスキー修道院に行くよう私たちに勧めた。その館員を紹介してくれるという。私たちは曖昧にうなづき、彼女を中学校まで送り届けてから、修道院へ車を走らせた。大ノヴゴロドで一泊し、明日に再度の挑戦というシナリオも頭に浮かんだが、外国人にはすべてががんじがらめのロシアで、旅程を変えることほど危険なことはない。

## II 3 散策

十二世紀末にまで遡る古い歴史をもつスパツソ・プレオブラジェンスキー修道院は、雨上がりのひんやりした空の下で、ひとときわ鮮やかにクーポルを輝かせていた。修道院の一部は郷土史博物館をかねているらしくて、そこで二通り、町の歴史を学ぶことができる仕組みになっていた。案内役を買ってでたりユドミラという名前の女性は、何を勘違いしたのか、いきなり、十世紀末にヴィザンチンからキリスト教を受容した経緯から話をはじめたので、私はいささか面食い、しばらく様子を見てから、婉曲に訪問の意図を伝えた。すると、彼女は、自分がかつてドストエフスキー博物館のガイドとして働いていたことがある、と言ってにわかに目を輝かせた。

町の説明を途中で切り上げてもらい、私たちは一緒に外に出た。車には乗らなかった。私はまず、ドストエフスキーほどの経路を辿ってスターラヤ・ルツサにやってきましたのか、を尋ねた。

「サンクトペテルブルグから、ソーセンカという駅まで列車できて、それからヴォ

ルホフ川沿いに蒸気船で大ノヴゴロドまで下つて来たんです、大ノヴゴロドからはイリメニ湖に出て、そこから湖を渡つて南岸にあるロバチという村にたどりつき、ロバチからはボリスチ川を通つてスターラヤ・ルツサまでやつて来たの」

手帳の字がくしゃくしゃになるのをちらりと見ながら、案内役の女性はかまわずに早口で説明をつづけた。

「でも、スターラヤ・ルツサに鉄道が敷かれてからは、それを利用するようになったわ」

リュドミラの話によると、冬はイリメニ湖が凍結するため、鉄道のかわりに駅通馬車を使うこともあったらしい。そこで彼女は、『カラマーゾフの兄弟』の「モークロエ」の章を読んで御覧なさい、よく描かれていますよ、と言ひ添えた。

「ペテルブルグからスターラヤ・ルツサまで時間はどれくらいかかりましたか？」

「そうね、八時間から九時間ぐらいだったかしら」

「当時、スターラヤ・ルツサの人口は」

「二万人足らずね」

第二次世界大戦中、ドイツ軍によつてスターラヤ・ルツサは破壊された。鉱泉地として知られた町の古風なたたずまいは消え、残されたのは、町の中心の広場にある双頭の鷲の銅像だけだったという。双頭の鷲は、ナチス・ドイツと同じ紋章であつたばかりか、その銅像はドイツ人の彫刻家が建てたものであつたためらしい。

博物館で買った絵葉書の写真で見ると、十九世紀のスターラヤ・ルツサは、たしかにチエーホフの小説の舞台になりそうな古風で小粋な雰囲気を漂わせている。

「ドイツ軍の攻撃で、ドストエフスキーが住んでいた家も、窓ガラスもドアもなくなつてしまい、骨組みだけになつてしまったの。解放軍がルツサの駅にやつてきたとき、ルツサの駅からドストエフスキーの緑色の家が見えたという記録もあるわ」

リュドミラのガイドぶりは見事だった。ドミトリーの最初の恋人カチエリーナが住んでいたという商家の前を通り、博物館が面するペレレイチツァ川を隔てて、

グルーシエンカの屋敷を望むことができた。あの運命的な夜、激昂したドミトリーが「殺してやる」と叫んで走りぬけた道もかんとんにたどることができた。ペレレイチツァ川に面するグルーシエンカの館からソボールヌイ橋を渡り、ドミトリーエフスカヤ通りに入った。小説ではスメルジャーシチャヤ川と呼ばれているマラーシカ川の小橋をわたり、人気のないミーニンスキー横町に出て、主人公はいよいよカラマーゾフ家の垣根をよじ登るのである。

「それが面白いことに、スミルノフという研究者に言わせると、カラマーゾフ家の屋敷は、ドストエフスキーの住んでいた家ということになるらしいの」

とすると、カラマーゾフ家とグルーシエンカの家まではわずか数百メートルの距離ということになる。

「建物の構造からいっても、たしかにそうしかいえないと思います」

『罪と罰』では、主人公ラスコーリニコフの故郷にザライスクを設定したように、ドストエフスキーは地理的な場所のもつ象徴的な意味にひどくこだわる人であつたし、『カラマーゾフの兄弟』を構想中、「反論できない決断をした」と一八七六年に書いてから、スターラヤ・ルツサを見る彼の目は大きく変わった。手に入れた自宅がカラマーゾフ家の屋敷であるというのも、大いにうなづける話である。ところが私は、その肝心の屋敷に入れず、周りをうろろし、家屋の内部は想像するしか手立てがない。

面白い説明を聞いた。初耳だった。一八七二年の五月にスターラヤ・ルツサにやつてきたドストエフスキーは、その後、三軒ほど住まいを変えるが、そのうちの二軒目は市の中心部にあるイリインスキー通りに面していたという。たしかに、この時期、『未成年』の執筆に没頭しているはずの作家の手帳には、突然次のようなメモが現れている。

「一八七四年九月十三日。ドラマ。トボリスクで。二十年前。イリインスキーの物語に似たようなもの。二人の兄弟。老父。一人には許婚があり、その女に弟がひそかに横恋慕している。しかし、彼女は兄を愛している。それなのに、兄の、

若い少尉補は飲んだくれては馬鹿なまねをし、父親と喧嘩したりする。父親が姿を消す。数日間、消息がとだえる。兄弟が遺産の話し合いをしている最中、突然官憲が地下室から死体が掘り出してくる。長男に証拠が突きつけられる(次男は一緒に住んでいないのだ)。長男は裁判にかけられ、懲役を言い渡される……」

このメモは発生段階での『カラマーゾフの兄弟』のありようを示しており、言及されている兄は多くの場合、イリインスキーとなっており、その表記は、その後、ドミートリー・カラマーゾフの名と併用して用いられることになる。

ところで、トボリスクといえば、ドストエフスキー自身にもひときわ強い記憶の残る町である。一八四九年の十二月、足かせをはめられたまま、シベリアの流刑地に向かった彼が、翌年のはじめ、他の囚人たちと最初の休養を与えられたのがこのトボリスクであり、彼はまたこの町で、デカブリストたちの妻から、聖書のプレゼントを受けた。同時に、オムスクの監獄で出会った「父親殺しの男」イリインスキーの故郷がやはりこのトボリスクなのである。右の引用を、『死の家の記録』の次の一節と比較してみると面白い。

「彼は貴族の出で勤めもあり、六十歳になる父親のもとで道楽息子のような生活をしていた。その振る舞いは無軌道この上なく、借金に首まで漬かっていた。父親は彼を抑えようとしていさめたが、父親には屋敷と郷があり、……息子は遺産欲しさに父親を殺した」

周知のように、『死の家の記録』の発表から二年後、作家はシベリアから一通の手紙を受け取り、オムスク監獄で出会った「父親殺しの男」はじつは無実だったことを知るにいたった。

スターラヤ・ルツサは、二度目の転居の時から、「スコトプリゴニエフスク」(家畜追い込み町)の奇妙な名前で呼ばれはじめていたかもしれない。語感からして耳障りのする人好きのしない名前だが、妻アンナの回想によれば、ルツサを流れるマラーシカ川のほとりに「馬市」があり、ここでは家畜たちを売る人々の活気にあふれる声が響いていたという。

『未成年』の執筆と並行して徐々に彼は『カラマーゾフの兄弟』の世界へと近づいていった。だが、このイリインスキー通りという名称にもまして、『未成年』を執筆中のドストエフスキーを驚かせる事件がここスターラヤ・ルツサで起こっている。ピョートル・ナザロフという男が盲目の父親を殺した事件である。当時ドストエフスキーはひどくこの事件に興味を持ち、町の住人に根掘り葉掘りその実情を尋ねまわったという。ドストエフスキー一家がルツサを去ってまもない九月二十日に行われた裁判では、この父親殺しの男に終身刑が下された。

スターラヤ・ルツサとの関連でさらに興味深い事実の一つに、フォン・ゾーン事件がある。彼が最初に間借りした二階建ての家の近くに、同じフォン・ゾーンという元陸軍少佐の一家が住んでおり、数年前に死んだ一家の主は、モスクワで起った猟奇事件の被害者とよく似ていたばかりか、『カラマーゾフの兄弟』の父親フォルドルともあまりに酷似していたため、小説を読んだルツサの住人たちは一様に仰天したという。

## II-4 イリメニ湖のほとり

私たちの車は、イリメニ湖のほとりにあるブレイギという村をめざしてひた走っていた。ドミートリーとグルーシエニカが乱痴気騒ぎに興じるモークロエの村が、じつはこのブレイギという村をモデルにしていると聞いて、いざ行け、とばかりにスターラヤ・ルツサを後にしたのだ。小説を読み返すと、スコトプリゴニエフスクから二四露里と書いてある。

ドミートリーを乗せたトロイカは、「空間をむさぼり食いながら」ひた走った。雪のなか、橇を走らせて、モークロエへ駆けつけた道を、私たちは百キロを越えるスピードで向かっている。ブレイギという村の手前にあるウストレカという漁村は、『悪霊』の舞台の一つとされる場所で、ウスチエヴォと呼ばれている。ステパン・ヴェルホーヴェンスキーが最後の遍歴に出る村である。夏、スターラヤ・ルツサに

通じるボリスチ川が涸れ、蒸気船の運行がなくなると、ドストエフスキーは湖畔にあるウストレカから馬車で町までやってくることもあったという。

ウストレカが近づくにつれ、車の左手に湖が見えはじめ、それはしだいにパノラマ全体を支配するようになった。灰色の雲の下に広がる湖は、もう「凄絶」という月並みな形容詞しか浮かばないほど美しかった。すぐにもカメラに収めようとしたが、幸か不幸か、フィルムはすでに切れていた。こうなったら、記憶の力にたよるほかない。しかし、記憶にも自信がなかったたので、私は手帳をとりだし、湖のスケッチをはじめた。これもまたはじめての経験だった。

ウストレカに戦没者の記念碑がある、と聞いていたので、道行く老人に尋ねると、そんなものはないと答える。

「歴史家のほうが何でも知っているんだ」

ウラジスラフが苦笑する。ウストレカからさらに車で十分ほど道を行くと、修復中の鉄骨を雨にさらし、箱型の建物に二つの頭をつきだした聖堂が見えてきた。あたりにはやはり黒々とした農家が点在している。大ノヴゴロドに行く馬車駅と旅籠がある町といえば、たしかに、修道院のガイドが言っていたブレイギしかない。ブレイギの町は、イルメニ土と呼ばれる高さ十数メートルの小高い堤で知られるらしい。聖堂が建てられたのは十七世紀のことで、人口は二千ほどだったが、この「湿った村」は、今や、七百人の村人を数えるまでに廃れている。モークロエの夜、湖の湿った空気と、プシジャ川の霞がこの村を覆っていたことだろう。夜空を仰ぎながら、グリゴリーの無事を必死に祈るドミートリーの背中に、凍結したイリメニ海が広がっていたなど、だれが想像してきたろうか。ドミートリーが逮捕された朝も、今と同じように、雨の降りしきる朝だった。途方にくれ、自殺に思いをよせる場面を、ドストエフスキーは次のように描写している。「窓のすぐ下にぬかるみの道が見え、その先は雨でいちだんとくろろずみ、哀れさを増した、どすぐろい、貧しい、みすばらしい百姓家が、雨霽の中に並んでいた」。そしてドミートリーは、みずからの死に思いを馳せながら、「たぶん、こんな朝のほうがふさわ

しかったかもしれない」と思う。

では、問題のチエルマシニヤーはどこにあるのか。『カラマゾフの兄弟』には、父親フォードルが息子のイワンにしきりにチエルマシニヤーに行くことを懇願する次のような場面がある。

「お前にとつちやヴォロヴィヤ駅からちよいと左に入るだけじゃないか。せいぜい十二キロかそこらで、チエルマシニヤーだからな」

「とんでもない、だめですよ。鉄道まで八十キロもあるのに、モスクワ行き列車が出るのは晩の七時なんですからね」

チエルマシニヤーはたんに空想上の村にすぎなかったのだろうか。ドストエフスキーは、自分の父親が殺された領地とスコトプリゴニエフスクを彼は意識的に混乱させたのだろうか。

右の引用でイワンが「鉄道まで」といつているのが、大ノヴゴロドであることは間違いない。ただし、ヴォロヴィヤなどという名称などは地図のどこにも載っておらず、駅は駅でも、「馬車駅」のことにちがいない。そしてこのヴォロヴィヤから実際にチエルマシニヤーに向かったドミートリーは、後で「十二キロ」どころか「二八キロ」もあったとこぼすことになる。スターラヤ・ルツサからほど遠からぬところに、第二のチエルマシニヤーを設定した作家の意図とは何であつたのか。そもそも、『カラマゾフの兄弟』はこの父親殺しの事件を何年に想定していたのか。

「アレクセイ・フォードロヴィチ・カラマゾフは、今からちょうど十三年前、悲劇的な謎の死をとげて当時代いそう有名になった（いや、今でもまだ人々の口にのぼる）この郡の地主、フォードル・パーヴロヴィチ・カラマゾフの三男であつた」『カラマゾフの兄弟』の完成は、一八八〇年のことであるから、そこからすなおに十三を引けば、一八六六年という数値が出てくる。かなり妥当な答えであり、有名なドストエフスキー研究者グロスマンはこの説をとっている。だが、江川卓はさまざま裏づけをもとに、グロスマンのこの説に異をとなえ、一八七二年説を打ち出した。ここに一つ、江川の一八七二年説を補強するデータがある。すなわち、

「鉄道まで八十キロある」と書かれているこの鉄道駅を、先ほども述べたように、かりに大ノヴゴロドと想定すると、難題はいとも容易に解決するのである。なぜなら、サンクトペテルブルグとモスクワ間の鉄道敷設が完成するのが、一八五二年、私がスターラヤ・ルツサに来る途中、軌道の変更が行われたチュードヴォと大ノヴゴロドをつなぐ鉄道が開通したのが、一八七二年（さらに大ノヴゴロドからスターラヤ・ルツサ間は一八七八年に開通した）。つまり、『カラマゾフの兄弟』の事件は、少なくとも一八七二年以降に起こったことになる。イワンは開通したばかりの鉄道を用いて、チュードヴォまで行き、そこから幹線鉄道でモスクワまで赴いたことになる。さらにもう一つ面白いのは、『カラマゾフの兄弟』第二部の舞台が、一八八五年（一八七二年十三年）に設定されていたという事実である。ドストエフスキーはおそらく第二部の完成に五年はかかると読み、皇帝暗殺という国家的レベルでの「父親殺し」を五年後に予見していたことを意味する（現実には、ドストエフスキーの死の直後にあたる一八八一年三月にアレクサンドル二世暗殺事件が起こった）。

時間と空間の縫い目——。イリメニ土から見た、凍結した湖の美しさは、まさにその象徴的な光景なのかもしれない。時とまじり、何一つ物音も聞こえてこない。遠くの林の枯れ枝に無数のカラスたちの姿が見えるが、鳴き声は届かない。ところが、この、凍りついた湖のどこからか断末魔の叫び声が聞こえてくるような気がする。夏の早魘で海岸線が著しく遠のいたらしく、船が砂地に乗り上げている。湖の沖に向けて棧橋のように延びた砂地には蟻のような人影が見える。ヤクト人戦没者の慰霊塔が見えてきた。

「記憶よ、永久に。一九四三年にイリメニ湖で戦死したヤクト人兵士たちに捧ぐ」

そこから車でさらに五分と離れていないところに、今度はドイツ人の共同墓地に遭遇した。中央に高さ四メートルほどの十字架を据え、それを取り囲むようにして高さ二メートル五十ばかりの御影石が六つ、たがいに向かい合いながら立つて

いる。御影石に近づくと、細かい文字で、びっしりと人名が刻まれている。独ソ戦開始からわずか二月、ドイツ軍はすでに大ノヴゴロドまで迫っていたが、八月上旬の激戦で多数のドイツ人が死んでいることがわかる。墓碑銘の筆頭には次のような人名が刻まれていた。Abbing Alois Schutze 1920.4.16—1941.8.23。ナチス・ドイツ軍の兵士にも、一人や二人、『カラマゾフの兄弟』を読んだことのある若者はいたにちがいない。しかし、今、自分が息絶えようとしている湖が、その舞台の一つであり、よりにもよって、ドミートリーとグルーシエンカの、あの、美しくもけたたましい饗宴が催された土地であることなど。

共同墓地を囲う敷石を越え、ウラジスラフの待つ車へと急ぎながら、見納めにと湖のほうを振り返ると、遠くに見えた人影が動きだしている。車から出てきたウラジスラフに私は言った。

「ごらんよ、人が歩いている」

「そうさ、魚を釣って帰るところなんだ。仕事なんて何もなし、だれも給料など払ってくれない。そうしたら、魚を釣って生きるしかないんだ」

驚いたことには、ブレーギの村から二歩幹線道路に出ると、不意をつくように、目の前に「生ける水」の十字架とお堂が姿を現した。期待した功德には、ついにありつけなかったもの、それでもよしとしなければならぬ。私たちの車は、予定からだいぶ遅れ、夕刻の六時過ぎにホテル・ヴォルホフに到着した。列車が出るまでのおよそ三時間、せつかくだから、ノヴゴロドの町も歩いてやろうと考えたが、皮膚を裂くような寒さに、両足は凍りついたままだった。凍結したヴォルホフ川の、銀色に光る水面に、かすかな夕映えが滲んでいるのが見えた。闇のなかに沈んで行く川べりの風景を見下ろしながら、私は自分がまるで体をなくし、小さな点と化していくような錯覚に陥りはじめていた。

孤独に抗おうとする何かはげげ、それはみるみる膨れあがっていった。こうなったら、食べるしかない。そうだ、まだ昼食もとっていない。ヴォルホフ・ホテルで普段より少しばかり豪華な食事を楽しみ、勢いをつけよう。月曜日ともあれば、

レストランの客も少ないはずだから、多少は歓迎してもらえるかもしれない。クレムリンの門を出て、広々とした夕暮れの公園を急ぎ足で横切り、ホテルに飛び込んだ私は、レストランの照明におびき寄せられるようにして、バンド用のステージに近い壁際のテーブルに陣取った。私のほかに客の姿はなかった。ウエートレスが運んできたメニューに目を通しながら、胃袋の許容量を推し量ってみる。ウオツカ百グラム、ウクライナ風ボルシチ、モスクワ風サラダ、そしてメインに羊のシャシリク……

食事を終えて、ホテルのロビーに戻った私は、革張りのソファに腰をうずめ、久しぶりに気分の高まりを覚えながら、パソコンのカバーを開いた。だが、酔いは思ったよりも深く、白い画面に二行を書きこむと、両手の動きが止まった。

「かつてこれほどに重く、気の滅入る旅を経験したことはなかった」

午後九時十三分発モスクワ行き列車は定刻どおりに大ノヴゴロド駅を出た。出発までの間、冷たい風が吹きとおる構内をぶらぶらしていると、出発時刻表が目に入ってきた。この、大ノヴゴロドを毎日出る列車は、なんと一日に六本しかない。「ヴェリーキー・ノヴゴロド」と毛筆体のようなキリル文字を刻んだ列車に乗り込んだ私は、車内を点検している車掌にチケットを示し、コンパートメントに入った。幸い、同室の客はなく、サイドテーブルの朝食は行きのものと同じだった。

大事な目的を果たせなかったことに、心残りを感じたものの、諦めの思いのほがまさった。ロシアで何もかもいくなど、奇跡に近い、と自分を慰める。『カラマーゾフの兄弟』の主人公たちが息をした空間を、犬のように嗅ぎまわることができただけでも御の字ではないか。そうでなくても、今、私が乗っている列車は、イワン・カラマーゾフが、明日、父親殺しが行われるのを予感しつつ乗り込んだモスクワ行きと同じ列車なのだから。当時はまだ、列車の速度も遅かったから、出発の時刻も午後七時と少し早めだったが、今であれば、イワンも一日二便のこの列車に乗り込まざるをえなかったろう。そして、チュードヴォオの中継駅を出る頃、イワンは、

スターラヤ・ルツサイヤスコトプリゴニエフスクのカラマーゾフ家で、自分の父親が殺されるさまをあれこれ思い描いていたにちがいない……。

それにしても、イワンは、なぜサンクトペテルブルグではなく、モスクワに向かったのか。待て、イワンはあの夜、確実にモスクワに向かったのだろうか。ウオツカの酔いの残る頭に、突然、一つの疑問が稲妻のように閃いた。

## 『芸術の名において』

テイエリー・ド・デュージュ著  
松浦寿夫 松岡新一郎訳

デュシャン以後のカント／デュシャンによるカント』

青土社、二〇〇二年

マルセル・デュシャンの代表作のひとつとしても人口に膾炙している『泉』（一九一七年）は、どう見ても、じつさいのところは横倒しの状態でおかれた男性用小便器以外のなにもでもない。それ以前の『瓶乾燥器』（一九一三年）、『自転車の車輪』（一九一三—一四年）などと同様、規格化されたレディメイドの製品をあえて芸術作品として展示しようとする試みによって、デュシャンは芸術の歴史上重大な一時期を劃すこととなった。いうまでもなく、『泉』が有しているスキャンダル性は、周到的計算のうえになったものにほかならないと考えるべきであろう。「R・マット」という架空の作者名ももちろんのことである。ニュー・ヨークで開催されたアンデパンダン展における展示を拒絶されたこと。後年、制作された（といちおう称される）レブリカが同一規格のもうひとつの便器にすぎない（すなわち、オリジナルの『泉』なるものは、理論的にそもそも存在しない）こと。それらもまた、作者の深謀遠慮によってあらかじめ仕組まれた、狙いどおりの筋書きに含まれていた事態といえるかもしれない。しかも、レディメイドのスキャンダル性には、頽廃の証し、再生あるいは解放の約束など、じつに多義的な含意がともなってくる。その場合重要なのは、個々の論者の視点に起因する種類の通

約不可能性ではない。われわれは、それぞれの解釈が同時に成立する理由をさぐってみなければならぬのだ。

そのような考察に取りかかろうとするとき、著者ド・デュージュが提起する方法を踏襲することはきわめて有効なものはなからうか。著者は、「かつて固有名であった」芸術にたいする多様な見かたを分析的に概観するにあたって、みずからの務めをたんなる無味乾燥な要約にとどめようとはしない。本書の冒頭で読者は、火星から地球を訪問した民俗学者、人類学者として自分が人類の文化を調査していると仮定してみろという、いささか意表をついた思考実験を突きつけられる。その後引き続き読者は、社会学者、歴史学者、記号学者といった専門家がそれぞれの見解をひとつとおり経験したうえで、愛好家、批評家、伝統にかんする歴史家、美学者ないしは芸術理論家、系譜学者ないしは歴史性についての理論家、考古学者という多様な立場に順次身をおきつつ、「固有名詞としての芸術という観念によって規定される伝統」と前衛の歴史、さらにはそれらと不可分の関係にある近代性をめぐる種々の議論を理論的かつ体験的に再構築してみるよう慫慂されることとなる。美や趣味ではなく、芸術の自律性こそを美学の対象として打ち立てたヘーゲルの『美学講義』においては、愛好家、批評家、歴史家、美学者の立場が混同されていたと著者はいう。弁証法のうちに体系的に含まれていたとされるこの種の混同を解消することが、本書の課題のひとつであり、また効用のひとつでもあることは言をまたない。

一九八〇年代に執筆された三本の論攷からなる本書において、ポストモダンイズムの諸問題、とくにモダンと呼ばれる時代の終わりにたいして大きな関心が払われているのは当然のことといえようか。著者の主張に

したがうならば、モダンは、完成することないままレディメイドによって終結し、ポストモダンは、起源をもつことなくレディメイドによって開始される。いつぼう、モダンの出発点をなし、ポストモダンの時代を劃すレディメイドに対応する里程碑としての意義を担っているのは、カントの『判断力批判』である。しかし、だからといって、両者はたんに始点と終点の日付けを示しているわけではない。レディメイドは、「これは美しい」というカント本来の美的判断を「これは芸術である」という判断によって置き換えて、モダンの終焉を宣告した。いや、そればかりではない。芸術におけるモダンとは、まさしく「これは芸術である」という表現をとおして美的判断が実体化されていた歴史上の二時代にほかならないと、このうえなく公然たる身振りによって明示するものこそがレディメイドだったのである。さらに著者は、レディメイドにたいする誤った解釈の代表例として、それぞれヘーゲルの思考、ニーチェ的思考によって重層決定されたポストモダンとポストモダンの関係性をボードリヤールの選択を取りあげる。両極端をなすかとも思われるふたつの思考によって凶らずも示唆されているとおり、われわれは、サイバネティクスが「目的論的判断力批判」に取って代わった時代に生きていく。その時代における「目的なき合目的性」をいかにして美的に表象するか。その答えとなるものを、われわれは、デュシャンによって転用された陶器の小便器のうちに見いだすことができるはずである。

デュシャンの『泉』は、「唯名論的存在論」の形式によって芸術の自律性の証明たり得るものを呈示しているだけにとどまらない。それはまた、「何でもいかに何かを為せ」という要請がモダンの時代における至上命令であり定言命法であったことを明かすものでもある。その点に着

目しつつ、二十世紀を代表する美術批評家、クレメント・グリーンバークがレディメイドにたいして示した「執拗なまでの盲目的な拒絶」の理由——ひとことでは「形式主義の盲目性」と称されるもの——に検討を加えることが、本書の最後に収録された論攷における眼目のひとつとなっている。この議論はきわめて刺戟的であり、啓発的である。『記者あとがき』でも述べられているとおり、ド・デュヴによるグリーンバーク論が日本語に訳される機会が強く望まれる所以である。グリーンバークなどは大きく異なつて、レディメイドの出現によってモダンはすでに「未完の企図」ではなくつたところである著者は、それでもなおモダンの義務は保ち続けられるべきだと主張する。彼がベンヤミンのいう「歴史の天使」に仮託しつつ提言する義務。「現在時という緊急事態」において未来を予期することなく過去を判断し、哀悼をこめながら過去を再解釈するという義務。それこそを、そのみをポストモダンと称したいと著者は記す。このような形でモダンとポストモダンの関係を明確に定式化している本書の意義は、ここであえて強調するまでもないと思われる。随所にちりばめられた洞察は、読者をさらなる思惟へと誘わずにはおかないだろう。たとえば、われわれは本書を読みながら、デュシャンの遺作『(1)落ちる水(2)照明用ガス、が与えられたとせよ』(一九六六年)の作品名に含まれた「与えられた」という語に深い意味がこめられていたことに、ふと思ひあたるはずなのである。

(鈴木聡)

## 『ベンヤミンのアレゴリーの思考』

山口裕之著

人文書院、二〇〇三年

ブレヒト経由でベンヤミンに出会ったという私の「色眼鏡」のかかったイメージだが、ベンヤミンという思想家はおそらく、読み手にさまざまな像を思い浮かべさせるのだろう。研究史におけるベンヤミン受容も、ハーバマスの言う「諸党派の争い」に巻き込まれて、粉々な像にまで拡散しているのかもしれない。とりわけ、初期のユダヤ神学的・神秘主義的な側面を重視するショーレム派と、後期のマルクス主義的・唯物弁証法的側面を体現するアドルノ派に二分されてきた観があった。

ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)というと思えば、まずはあのクレアの絵『新しい天使』。ベルリンで若い頃に入手・愛蔵して同じタイトルの雑誌の発行を構想し、また、彼の終生の「歴史の天使」のアレゴリー像ともなったものだ。亡命地パリを去る直前に書かれた思想的遺書ともいえる『歴史哲学テーゼ』においてもこの絵は言及されていて、さらにこうある、「この歴史の天使は顔を過去に向けている。我々の目には出来事の連鎖が立ち現われてくるところに、彼はひたすら破局だけを見ている」。次が、一九二四年にカプリ島で出会って彼が『一方通行路』を捧げた「ベンヤミンの恋人」で「ブレヒトの友人」であったロシア革命の申し子アーシャ・ラツイスだろうか。第三に、ブレヒトの亡命地デンマークのスヴェンボルを訪れて、たとえばチェスをしつつカフェについて対話している二人の姿。最後がやはり、一九四〇年パリ陥落でナチスの手を逃れてヒレネー山脈を越えようとしたスペイン国境の町ポルト・ボウでの服毒自殺。最大の理解者の死を知ったブレヒトは悲痛な哀悼の詩を捧げている。未完の膨大な断片群『パサーージュ論』が遺された。

山口裕之氏の二〇〇一年の博士学位取得論文を基にして二〇〇三年に刊行された本書『ベンヤミンのアレゴリーの思考』は、そういった受容史の上に立ちつつ、「初期」および「後期」に顕著な特質を前提にしたながらも、両者がその展開において「媒介」を見出しているそのあり方に、ベンヤミンの思考の質を見ようとするものである。そのためにとられているのが、作品総体への言及や評伝的レベルを捨象し、『カール・クラウス』(1931)と『ボードレールにおける第二帝政期』(1938)およびそれらに先行する『バロック悲劇の根源』(1939)の三作品だけを中心的にとりあげ、メシア思想と唯物論の結合のトポスをなすともいえるべきベンヤミンの思考における三段階的な展開の枠組みと、そこに構造的に組み込まれている「アレゴリー的な見方」を炙り出す、という方法である。しかも思想形成過程の継起的展開にあえて逆行しつつ、後期の思考圏に属するとされるクラウス論とボードレール論の分析に基づいて年代的にはそれらに先行するドイツ悲劇論を考察し、テキストを丹念に読み返すことで概念連関を再構成しつつ、ベンヤミン思想の「星座的布置」Konstellation)としての内在的な構造化を浮かび上げようとするのだ。そこにあるのは、「ベンヤミンのテキストからの引用が、

これまであまりにもベンヤミンの思考がもつ本来的な構造とかけ離れた仕方ではば行なわれているからでもある」という先行研究への批判であり、ベンヤミンの思想に誠実であろうとすればテキストに密着するしかないという強い意思と確信であろうか。

本書は序について、4章構成になっている。

第1章でまず、仮借ない時代批判を行なった論争家クラウスを論じた『カール・クラウス』が、ベンヤミンの思考モデルとしてとりあげられる。「全人間」「デーモン」「非人間」の三つの章からなるこの著作はベンヤミンの三段階的な思考の枠組みを構造的な完結性において示すものであることが、それらの各段階に見られる顕著な諸概念とともに分析される。同時に、そこにおける直接的にマルクス主義が告知されている転換(シヨレム)がどのような性格のものであるかも明らかにされる。

第2章においては、本来は広大な3部構成の「ボードレール論」の第2部として構想されていた『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』が、精緻なテキスト批判を踏まえて、「クラウス論」のとの並行性という視点から考察される。ことにともに二義性を担った「アレゴリー」概念が「デーモン」の章との対応関係において捉え返され、さらに「ボヘミアン」「遊歩者」「近代」の三つの章に即しつつ、詩人で陰謀家として位置づけられたボードレールの言葉が、古典古代と近代の相互浸透という形で二義性を孕む詩的戦略と一体であったことが提示される。

その上で第3章において、翻って『ドイツ悲劇の根源』の内的構造が、ここにこの「バロック悲劇論」の最も中心的な概念である「自然史」「アレゴリー」「根源」に焦点をあてつつ、〈原初―近代の喪失―救済〉

の三段階的な図式の中で、詳細に考察されることになる。いいかえれば、後期の著作を規定する基本的な思考のあり方が、初期の思想のうちにすでにどのように胚胎しているかを再検証する試みとも言えよう。

つまりは第4章で再確認されているように、これら三つの著作に同一類型として繰り返し立ち現れる三段階的な思考の図式(シエーマ)が「アレゴリー的な見方」とベンヤミンが呼んでいる思考のありかたにいかん規定されているかを浮かび上がらせること、かつそのアレゴリー概念をその具体的特性とみなしうる「デーモン」概念の二義性との連関のうちに捉えようとするのが、本書の意図であり、かつ成果でもある。山口氏自身の言をかりればそれは、「星座を星への距離という時間性を捨象した空間的配置のうちに捉えるように、彼の思想の〈布置／星座〉をもまた、思想が形成されていく過程としての時間的要素を捨象した構造性のうちに最終的には捉え」たい、という思いであろう。

正直言って決して読みやすくない。考察の対象となっているのが難解でなるベンヤミンのテキストだということもあるが、本来が博士論文で、それゆえことにドイツでの最新の研究成果を踏まえつつ、専門家を相手に独自のベンヤミン像を構造的な枠組みとして果敢に打ち出そうとした大部の力作であるからでもあろう。評伝や総論の域をこえた、テキスト批判に基づく本格的なベンヤミン研究の地平の到来を実感させられた。同時に本書は、氏自身のあとがきにあるように、「捉え難かったベンヤミンの輪郭を自分のために描き出し、自分自身のベンヤミン研究の基盤にしたい、という私的な動機に支えられたもの」であったかもしれない。遺稿『パサージュ論』研究への序説で、「アレゴリー

的思考」に基づくメディア論研究への序説でもあり、さらに「文化科学／文化学／文化研究」への関心を加えたその三つの領域は、山口氏にとつて殆どひとつの問題圏を構成するという。そのことはまた、本書を基に氏の今後の研究が深度と拡がりにおいて、メディア論や映像論、空間論、時間論、文化論へとさらに展開していき続けるであろうことも、確実に予感させてくれる。

ただ「ベンヤミン研究者」でない私は、これからも勝手に私のベンヤミン像を楽しんでいきたい気がする。空間造形作家ダニ・カラヴァンがベンヤミンの遺作にちなんでつくったという『パサージュ』を見るためにも、ベンヤミン最期の地ポルト・ボウもいつか訪れてみたい…。

(谷川道子)

## 『煉肉工房 ハムレットマシン』【全記録】

岡本章編

論創社、二〇〇三年二月

演劇はつねに〈記憶〉と〈差異〉の上に成り立っている。ソフォクレスやエウリピデスによつて完成されたギリシャ悲劇の主人公は、皆本来ギリシャ神話のなかに生きていた人格神たちであり、シェイクスピアの登場人物も必ず流布された何らかの伝承や物語から導き出されている。夢幻能のシテたちも、伊勢、源氏といった先行する物語世界から召喚され、舞台の上で新たな生命を付与された形象であった。その意味で劇とは、作者の想像力を介して、民族の記憶のなかに息づいている者たちを、舞台の上で蘇生させる世界である。その時現出してくるものは、物語の記憶であると同時に、それに対する明確な差異である。舞台の上にあられる俳優は、どのような意味でも物語のなかの人物たちとは別個の存在であり、その差異のなかに作者の想像力は無限に侵入していこうとする。それによつて舞台上の表象は、物語の記憶への忠誠と反逆のせめぎ合いのなかで独自の生命を獲得することになる。盲目の予言者を詰問するオイディプスは神話の世界には存在せず、『伊勢物語』の井筒の女も、夫の衣装をまとつて井戸を覗き込んだりはしないのである。

ハイナー・ミュラーの戯曲的なテキスト『ハムレットマシン』は「私はハムレットだった Ich war Hamlet」という宣言から始まっている。観客にとつて可視的、肉体的な存在である舞台上の人物が、自身の役柄を〈過去形〉で語るのは破格であり、観客が見ているものを存在と非在の間で宙に吊ってしまう。その点でこの宣言は、舞台上の俳優を〈ハムレット〉という役柄の外に押し出し、中立的な肉体的存在へと還元させる暴力性をはらんでいる。しかしこの暴力性は、本来演劇という形式の持つ力でもある。なぜなら劇とは、もともと民族の記憶のなかに生きつづける、神話や物語のなかの人物を拉致し、別個の生命を注ぎ込んで舞台に送り込むという暴力性のなかに成り立つ芸術だからだ。つまり舞台上のオイディプスは〈かつてオイディプスだった〉人物であり、井筒の女は〈かつて井筒の女だった〉人物にほかならない。シェイクスピアの『ハムレット』の主人公にしても、ヨーロッパ各地に伝えられたアムレスト伝説のなかの人物とは別個の実存的苦悩を担わされており、ミュラーの世界に拉致される以前に、すでに〈かつてハムレットだった〉人物として存在しているのである。

その意味で『ハムレットマシン』がはらんでいる差異性は二重化されている。このテキストの第一行は、物語の記憶の層から召喚された形象である〈ハムレット〉をさらに過去化しているのであり、それによつてシェイクスピアの時代との四百年の差異を、その間に生起した一切の政治的、文化的事象を包摂しつつ浮上させることになる。ここではリチャード三世のような、シェイクスピアの他の作

品への言及や、「頭蓋にはまだ斧を突き刺したまま」といった、ドストエフスキの『罪と罰』を想起させる表現がちりばめられる間テクスト性が貫かれ、そのテクストの裂開のなかに、ミュラー自身が生きた時代に生じた、ハンガリー動乱やプラハの春の鎮圧などの政治的事象が、より直接的なイメージによって導き入れられている。『ハムレットマシーン』が東ヨーロッパの政治的な混乱に対するアイロニカルなプロテストを含んでいることは明らかだが、その点でもこのテクストが『ハムレット』を下敷きとし、「私はハムレットだった」という差異の呈示から始まっているのは有効な戦略であつたといえよう。つまりこの一行は、虚構の論理のなかでは〈ハムレット〉への時間的な距離によつて、殺された先王ハムレットをも立ちあらわさせているからだ。父と子の名前の同一性が、ここでは〈過去〉の主体として喚起される「私」自身を多義化してしまうのであり、冒頭の一行がすでにクローディアとハムレット王の間にあつた〈政争〉の文脈を派生させ、それが東ヨーロッパを初めとする現代世界の政治的動乱を喚起しているのである。

『ハムレットマシーン』におけるハムレット王——クローディアス——ハムレットという〈男性同盟〉的な連繋が浮び上がらせるものは、何よりも近親憎悪的な破壊への志向によつて、〈産む性〉としての〈女〉と対峙してしまう構図である。「女たちの穴は縫つて閉じてしまえ、母たち不在の世界だ。そうなれば、僕ら男は安心して殺しあいができるだろう」という科白は『ハムレットマシーン』を貫く原理を何よりも明確に示唆している。この世界で〈男〉であ

ることは、とめどもない憎悪と抗争の連鎖に参与することと等価であり、だからこそその流れを否認しようとするハムレットは「私は女になりたい」と語るのである。けれどもオフィリアに仮託された〈女〉は、生をもたらしうるがゆえに死をももたらしうる存在であり、その資格によつて彼女は「私が産んだ世界を回収する。私の産んだこの世界を、股の間で窒息させ、自分の恥部に埋葬する」という意志を表明する。おそらくそれが、今回の上演テクストからは除かれている、原テクストにあつた「一切の社会機構を転覆させることが必要なのだ!!!」というト書きの含意と照応するものであろう。その意味でこの断片的なテクストに流れているのは、すべてを世界の生成以前の段階に立ち返らせることによつてしか、世界の混沌を収束させえないという、作者のペシミスティックなメッセージであるように私には思われた。

今回ミュラーの翻訳者である谷川道子氏の好意によつてビデオで見せていただいた、煉肉工房による上演では、能の手法を意識的に取り入れた〈現代能〉としての『ハムレットマシーン』が展開されていた。ここではミュラーが込めようとした、政治的なメッセージ性は捨象され、テクストとしての同一性を極限まで相対化することによつて、俳優の肉体と言葉、さらには声そのものをどこまでも非分節化し、シニフィアン化していこうとする試みが全面に押し出されている。谷川氏も「シニフィアンの戯れ」を上演の主眼として認めている。もとよりそれがミュラーのテクストにはらまれていた方向性でもあることはいままでもない。『煉肉工房 ハムレットマシーン【全記録】』に収載された論考「アクチュアリティについて」

で、演出の岡本章氏は「テキストの持つ「遠さ」、「重さ」、そして濃密な意味を回避せず切り結ぶことで、思いがけず、分節言語が解体され、言葉の深層の意味生成の、発生の現場に立ち戻り、さらにはミュラーの言葉の根底に下降し、身を持ってその奥行き、重層性を体験することになった」と述べている。舞台では日本語とドイツ語が交錯し、さらに〈国語〉の差異を超えた、人間にとっての発話行為を根元から問い直そうとする、演技者と言葉のすさまじい格闘のなかにミュラーのテキストが立ちあらわれてくる。この上演において明確な、非分節的世界への志向が、テキストにメッセージとして込められた、東ヨーロッパを初めとする現代世界の混沌と照応するものであることは容易に見て取られる。『ハムレット』の主人公自身、先王の死によって、たがはずされた非分節的世界に投げ込まれていくのだった。読書の最中にポロニアスに「なにをお読みで？」と問われたハムレットは「言葉だ、言葉、言葉」と答えるが、こうしたシニフィアンの優位性に支配された世界は、確かに二十世紀後半の状況に直結していく可能性を持っている。

一方それにしては『ハムレットマシン』が〈現代能〉なのか？ という素朴な疑問を拭い去れなかったことも事実である。能の言語はきわめてゆるやかな速度で語られるが、決してシニフィアン化されておらず、逆に物語や神話の世界への経路を充填させたシニフィエの宝庫である。能役者によって演じられるオフィーリアが能面をつけているのは、彼女に他界性を付与することになるが、その他界性と「私の産んだ世界を回収する」という現実世界への否認

はむしろ斥け合うものであるようにも感じられた。またここでなされた〈現代能〉の試みは、たとえばベケットの作品に対してもなされるであろうが、むしろそうした未だ実現されていない（いるのかもしれないが）様々な可能性を思いめぐらせてもらった点でも、きわめて刺激に満ちた舞台であったといえよう。

（柴田勝二）

## 『三島由紀夫 魅せられる精神』

柴田勝二著

おっふう 二〇〇一年十一月二〇日

ける魅惑の様相」を追うことで、〈魅せられる者〉としての三島像を提示している。

四部構成の本書は、タイトルともなっている〈魅せられる精神〉が首尾一貫した中心テーマであり、数珠繋がりの形で各章ごとに三島文学を解くキーワードがひとつひとつ入念に検証を重ねられ、やがて三島文学の全体像が浮かび上がってくるという仕組みとなっている。個々の章は独立した作品論としてももちろんだが、三島という作家、そして三島文学の全貌を把握することもできる。国内外の三島研究に言及しつつも慎重に細部に拘って反論を試み、織り込まれた氏の独自の見地に開眼させられることもしばしばである。

切腹による自決。三島由紀夫の死があまりにも大きな衝撃だっただけに、三島文学を論じる際に、常に拭い去りがたい多くの色が付きまとう。また、その自死の形だけでなく、彼自身が同性愛者である像を自らつくったという、当時の世風にはいささか畸形に映る事柄が、三島文学研究にその自伝的色彩を帯びることを余儀なくする。三島のその虚実相反する像が、三島文学に描かれる死と生のあいだに立ち上る亡霊のごとく、神化されつつも、ついで羽化登仙する日がやつてこない。欲界に身を置き、人間臭にまみれる天人の姿を筆花に乗せ、世に送りだすことが、三島が追求してやまないことだが、それが却って三島文学を研究する者にとって逃れがたい呪縛となることはなんとも皮肉なことであろう。

しかし、『三島由紀夫 魅せられる精神』の著者は、こうした人間臭にまみれる三島像を忠実に見据え、神話化されがちなこの作家をまず「生活者」の位置にもどす作業から三島文学の解読を始めている。その作業によって、三島文学に潜む「文化」「歴史」「国家」「社会」「政治」「美学」「形式」「哲学」「思想」などの解読コードをあぶりだし、「生活史と作品の系譜のなかで、せめぎあいつつ姿をあらわしつつ

第一部、「投身」の運動」においては、『花ざかりの森』、『盗賊』『仮面の告白』など、三島の初期作から文壇出世作までを扱い、三島文学における〈憧憬〉〈憑依〉の構造を解き明かす。特に、デビュー作の『花ざかりの森』の主人公である照明夫人を、「あくがれの主体よりも強く、対象によって憑依される身体としての側面を持つ人物とし、このような側面が初めて明確な形を取ってあらわれるのがこの作品であり、また、それ以降の三島の作品において繰り返し姿をあらわす要素であると指摘する。『花ざかりの森』における「憧れ」に重ねられる「脱魂的な運動性」なる性質をいったん、三島文学の原動力として措定し、仮説を置くことで、それ以降の作品においても綿密な論を敷衍している。

第二部、「超越と魅惑」においては、『愛の渇き』『青の時代』『禁色』『潮騒』『金閣寺』を扱い、第一部の考察をさらに深めるかたちで、本書のメインテーマである〈魅せられる精神〉の核心に迫る。なか

でも、八代神社と伊勢神宮との近縁性を手がかりに、初江と倭姫命を重ね合わせ、主人公の二人の情念を受動的な力によって支配されるものとし、「新治と初江との親和は女性的なものの慰撫を受けつつ、「荒魂」が太陽神によって包摂される」図式を導き出すことによつて、これまでとは異なる『潮騒』の側面を提示したことが大きな前進である。また、『金閣寺』を論じた「反転する話者——『金閣寺』の憑依」では、手記の綴り手は本当に吃音の青年僧（溝口）なのか、という従来の読みに対して疑問を呈するところから、柏木と溝口の関係を再測定することによつて、金閣炎上に新たな解釈を施したところは、まことに鮮やかである。

第三部、「〈天皇〉の表象」においては、『鏡子の家』『サド侯爵夫人』『わが友ヒットラー』を扱い、三島文学に見られる〈ニヒリズム〉〈父親〉、そして〈二・二六事件〉との関連性を追究する。『鏡子の家』とその前後に書かれた作品群を一連に論じることで、三島文学における〈ニヒリズム〉の相貌をより明白なものにし、そこから浮かび上がった三島の現実へのペシミスティックな志向を、晩年の作品群を説明する鍵とした。

第四部、「輪廻する靈魂」においては、『豊饒の海』（『春の雪』『奔馬』『暁の寺』『天人五衰』）を扱い、三島文学における〈唯識論〉の影響関係を明らかにすることで、〈魅せられる者〉としての三島像を確立していく。これまで第一部から論証されてきた諸々の視点がすべて第四部において集約され、三島最晩年の作である『豊饒の海』を解析する四つの論考は、まさに本書を締め括る白眉である。ここでは、仏教の唯識論に神道の思想を内在させた三島の考える輪廻転

生のあり方が、綿密な論証に裏打ちされ、また、それが確実に『豊饒の海』の作品構造を左右し、四部作全篇に脈打つ鼓動のように、作品の到るところに感じることがができる。こうした意識の存在を、感覚ではなく、論証尽くで納得させてくれる。

「序」においても述べられているように、〈魅せられる者〉としての三島像を確立させることが本書の眼目であり、三島文学に見られる反転性を、「意識的営為の主体であろうとする志向と、何ものかの牽引に身を委ねてしまふ受動性とのせめぎあいの結果」と結論付け、「それを軸とする〈魅せられる精神〉の諸相を追究すること、三島由紀夫の作品世界を構築し直すこと」も、重要な課題となっている。論述の行間に縦横無礙に引き合いに出された古今東西の文学テキストや思想、哲学、民俗学、仏典などは瞠目するほどの数にのぼる。初出原稿を綿密に検証し、三島を囲む社会背景、政治、経済の側面も含め、影響を与えた些細な要因も見逃すまいという緻密な考察が織り成す本書は、氏の年来の三島研究における集大成であることは言うまでもない。

（蕭幸君）

パル・ヴァンナリーレ著、岡田知子訳  
『カンボジア 花のゆくえ』

段々社

本書は、カンボジアの女性作家パル・ヴァンナリーレ氏（一九五四年生まれ）が一九八八年に発表した長編小説である。カンボジア現代文学の長編小説として初めての邦訳になる。

この小説は14の見出しで構成されており、物語はポル・ポト時代終焉数カ月後の一九七九年五月から一九八一年あたりまでを現在時点に進行するが、見出し中の「2資産家の娘」から「9 黒い世の終わり」までの部分は女性主人公による過去回想の形で描かれ、時間の長さは一九七五年のロン・ノル政権末期から一九七九年一月のポル・ポト政権崩壊までの四年間に及ぶ。この回想が物語全体の約六割を占める。

この小説の原題は「闇は去った」である。邦訳タイトルとの相互関係を気にしつつ、読者はこの小説を読みすすめることになる。原題にある「闇」とは当然、ポル・ポトの暗黒統治をさすものと思いつきつつ、読みすすめると、途中で、必ずしもそうではないことに気づかされる。ポル・ポトも「闇」であることにちがいはないが、この「闇」はむしろ女性主人公の心の「闇」なのである。

この小説には、主な登場人物が九名登場する。物語は、女性主人公ミアルダイと青年ポライを中心に展開する。

物語は、ポライの故郷の家の様子から始まる。ポライの家にはミアルダイが身を寄せ、彼の母親の仕事の手伝いをしていた。家を留守にしていたポライはブノンペンからもどると、祖国のために入隊の決意をしたことを告げる。ポライの希望で一家はブノンペンに移り住むことになる。ミアルダイは三年あまり遠ざかっていた生まれ故郷ブノンペンにもどることに言い知れぬ感慨を覚える。「彼女の思いは、少女時代の苦々しい思い出へととんだ。」(p.17)

以下に、上に述べた見出し2から9にいたるミアルダイの長い長い過去回想を要約してみよう。

「ミアルダイ（十六歳ぐらいのすらりとした娘）は小さい時に母親を亡くし、教育者で資産家の父親ソコンに育てられた。ソコンは仕事に追われ、ミアルダイの教育にまで手が回らず、そのせいかミアルダイは勝ち気なお転婆娘に育つ。ソコンはある日、暴漢に襲われた時、一人の大学生によって難を救われる。その青年が旧友の息子ポライであることがわかり、ソコンはその苦学生を家に同居させる。ミアルダイはポライを見下し、威圧的な態度を取る。ポライは十三歳の時に、地方裁判所の裁判長をしていた父親を不幸な事件で失い、母親が故郷で貧しい生活を送っていた。また、故郷には彼が結婚したいと願う恋人チャンナーがいた。

ミアルダイの父には税関の高官をする兄がいた。その兄夫婦にはしつかり者の長男と派手好みの次男という性格の対照的な二人の息子がいた。しかし、その兄は長男の結婚後ほどなく世を去っていた。一九七五年にはポル・ポトの解放軍が攻勢を強めていた。四月、ついにロン・ノル政権のブノンペンは陥落し、以後四年近くにおよぶポル・ポトの暗黒時代が始まる。ブノンペンの住民は労働力として、「新人民」のレットテルのもと地方に強制連行される。

プノンペンを追われたソコン親子、ボライたちにも地方での強制労働が待っていた。救命策として、ソコンはボライとミアルダイを夫婦として登録させる。ミアルダイは苛酷な労働に耐えられず、重病を患う。さらには彼女は、仲間を庇おうとした父が口答えを理由にオンカーの手によって殺されたことを知らされ、不幸の淵に沈む。医薬品もなく、死を待つばかりの彼女は時計と引き替えに女医師からもらった薬で一命を取り留め、回復に向かう。ポール・ポト政権はやがて、ベトナム軍に支援された救国民族統一戦線によって崩壊に追い込まれる。それは一九七九年一月のことである。

ミアルダイ、ボライたちはこうして闇から解放される。しかし、ミアルダイは父親の死という闇に心を覆われる。また、彼女はボライに対する以前の威圧的な態度を恥じ、自分の生き方が闇に覆われていたことを悟る。形ばかりの夫婦ではあったが、彼女はボライ親子の故郷の家に身を寄せる。」

以上の内容である。続いて物語は、「10 出発」を迎え、「14 暗雲は晴れて」で完結に至る。

「ミアルダイはプノンペンで勉学に励む。ボライは入隊して前線に出る。彼女はある時偶然、義理の伯母（父の義姉）に再会するが、長男夫婦がポール・ポト時代に犠牲になったことを知らされる。その伯母はミルアダイを引き取るうとして、相談のためボライの母親を訪れる。そんな時、ボライが行方知れずになっていた恋人チャンナーを伴って現れる。彼女はポール・ポト政権下、強制結婚させられ、一児の母になっていた。夫はオンカーによって殺された。ボライはチャンナーの子の父親になる決意をした、とミルアダイに打ち明ける。しかし、これはミルアダイの気持ちを試そうとしてボライが仕組んだ芝居であった。チャンナーの夫は殺されてはいなかった。試さ

れているとは知らないミアルダイはボライへの思いを断たれ、落胆する。彼女はボライの家を出て、義理の伯母の家に身を寄せる。彼女は伯母が次男ともども骨董品の密輸一味に加わり、不正な金儲けをしていることを知る。部隊からもどり、副検事になっていたボライは密輸一味を追いかけていた。社会悪を嫌悪するミアルダイは、ボライに相談しようとするが不在であった。検事長の提案に従って、ミアルダイは密かに伯母たち密輸一味の様子を窺っていた。ミルアダイの協力により伯母たちは逮捕される。

ボライは、ミルアダイの気持ちを試すためにチャンナーに頼んで、芝居を仕組んだことを彼女に打ち明け、結婚を求めた。ボライはミルアダイの愛を確認する。時に、ミアルダイは奨学金を得て、五年間の留学に出かけることになり、ボライは可能性を高めようとする彼女を支援する。」

物語の粗筋は以上のようなになる。「ミアルダイ」とはカンボジア語で「くちなし（の花）」を意味することが後半でわかる。邦訳名「カンボジア花のゆくえ」の「花」に結びつく。ミアルダイの心を暗雲のごとく覆っていた「闇」は消え、ミアルダイの花は可憐な姿を取り戻す。物語の時代背景に関しては、巻末の「訳者あとがき」に詳しく述べられており、大変参考になる。

この小説の発表された一九八八年のカンボジアは、ベトナム寄りのヘン・サムリン政権下にあった。「表現の自由というものはなく、厳しい検閲を通過した作品だけが国営の印刷所で印刷された。」(p.198)との記述が見える。そのヘン・サムリン政権も消え、一九九三年には、総選挙を経てカンボジア王国になり、現在に至っている。文学状況も一九八八年当時とは様変わりしているようである。本書の評価については、訳者が適切な言葉で述べられている。

「本書『カンボジア花のゆくえ』も例外ではなく、政治的スローガンや語彙がちりばめられ、愛国心に満ち溢れた登場人物たちは、反政府、反社会主義的な「敵」を憎悪し、国家建設・防衛の任務に忠実である。だが主人公ミアルダイが過去を振り返るといふ場面を設定することによって、それらお決まりのパターンを一切入れない一九七〇年代前半の描写に物語の約三分の一を費やし、当時の若者の風俗を取り入れて彩りを添え、作品が完全に政治的プロパガンダの道具とはならず読者の興味をひくよう工夫されている。」(p.199)

この小説を読んで私は、歴史と虚構ということについて考えた。歴史の重みを小説(フィクション)は、どのように、どれだけ虚構化できるか。文学作品として、どのように、どれだけ読者を感じさせることができるか。フィクションはノン・フィクションとは異なる機能をもち、効果を及ぼすからである。カンボジアの文学者にもこれは課題のひとつであると思う。

本書訳文は丁寧でこなれた文章になっており、訳者の語学力と文章力を窺わせる。訳者は本書に先立ち、『現代カンボジア短編集』(大同生命国際文化基金、二〇〇一年)を刊行されている。カンボジアの文学作品を安心して日本語で読むことができるのは、それにふさわしい訳者のような方があつてのこと、今後の翻訳紹介のお仕事に期待を寄せたい。

著者のパル・ヴァンナリーレアク氏には、シハヌーク国王文学賞受賞作の長編『忘れ得ず』など、他にも優れた作品があるようで、興味が引かれる。また、氏は小説家としてばかりでなく、シナリオライター、作詞家としても活躍されている。

なお、パル・ヴァンナリーレアク氏は独立行政法人国際交流基金

アジアセンターの招聘により、本書刊行間もない昨年十一月に来日、講演されている。同アジアセンターの企画「開高健記念アジア作家講演会シリーズ」はこれで十三回目を迎えた。

(川口健一)

## 『公衆の誕生、文学の出現―ルソー的経験と現代』

水林章著

みすず書房 二〇〇三年四月

『幸福への意志』、『ドン・ジュアンの埋葬』につづく本書『公衆の誕生、文学の出現―ルソー的経験と現代』を読む者がまず経験するのは、テクストの快楽ということだろう。さながらオペラの序曲のような雰囲気と味わいをもつ『幸福への意志』のプロローグ「モーツアルトのいる風景」をはじめ読んで読んだときの驚きと快感を、私はいまでも思い出す。この著者のエクリチュールにはいつも、きわめて厳密な学術性にくわえて、フランス語で *save* と言いたくなるほどの甘美さ、心地よさがあるのだ。この独特の味わいはどこからくるものなのだろうか。

水林章の日本語の文章はそのままフランス語に翻訳しても、いささかも不自然さが生じないものと断言できるが、これは自然科学の論文ならともかく、文学を対象としたテクストではごくまれなことである。私たちが文章を書くとき、大体は日本語の内部でしか意味をもたない様々な暗黙の前提、自動的な機能にそれと意識することさえなく依拠しているものなのに、彼の場合はそんな傾向がほとんど見られないのだ。では彼の散文が日本語の様々な暗黙の前提、自動的な機能などに頓着しない外国人の文章、あるいは科学者の書いた

論文に近いかというと、かならずしもそうではない。フランス語という異質の言語空間を全的に通過することではじめて発見される日本語の新鮮なニュアンスがじつに繊細に掬い出されていること、いわば濾過され再発見された日本語の散文、そこにこそ私が *save* と言いたくなる彼の文章独特の瑞々しい魅力が由来するのだろう。さらにもうひとつ重要な要素がこれにくわわる。エクリチュールの音楽性がそれである。なによりも一字一句はもとより、句読点ひとつにも細心の注意が払われている文章のリズム、そして展開の仕方とその音楽的な感性が秘かにうかがわれるのだ。この音楽性が彼のテクストを多くの学術論文と画然と区別するものであると同時に、とりわけ本書が主題的に論じているジャン・ジャック・ルソーの『告白』『ルソー、ジャン・ジャックを裁く―対話』のようなテクストに参入するためには、おそらく不可欠な資質なのである。

ルソーの『社会契約論』が中江兆民によって『民約約解』の題名で翻訳され、明治の自由民権運動に大きな影響をあたえたことはだれでも知っているが、子供たちが幼稚園で歌う童謡「結んでひらいて、またひらいて結んで・・・」のメロディーが『社会契約論』の作者によって作曲されたものであることを、はたしてどれだけの人が思い出すだろうか。だが、フランス文学史上屈指の名文家であるルソーはオペラ作品『村の占い師』が宮廷で上演されたほどの作曲家であって、彼は社会思想家であるまえに文学者であり、文学者であるまえに、とまでは言わないにしろ、すくなくとも文学者であると同時に音楽家であった。だから、ルソーのテクストを読むには音楽的な感性が是非必要になるのだが、わが国有数のフランス語の使

い手であると同時に稀代のメロマニアである水林——このことは本書でも随所にうかがわれる——は、この意味で理想に近いルソーの読み手でもあるとも指摘しておこう。

『幸福への意志』から本書までの水林章の研究および論述の方法、スタイルはまた、厳密なテキスト批評と歴史社会学を結合させる意志によつても一貫している。テキストというマイクロコスモスにいかにか社会、時代といったマクロコスモスが反映され、表象されているか——著者の好きな言葉で言えば、「打刻されて」いるか——を精緻、細心に読みとることをめざすのだ。そしてこの方法の急所は、いうまでもなく、分析すべきテキストをどのように選び、その語彙を吟味し、文体特徴を見極めるかにある。これがおろそかにされれば、どんなにすぐれた歴史社会学的見解であつても、たんなる思弁的な言説に終わつてしまうだろう。ところが彼の場合、そのテキストの選択および分析の手際がほとんどジャン・スタロヴァンスキー並みに見事なのである。ここではその細部には立ち入らないが、さきに私が言った「テキストの快楽」のなかには、むろんそのことも含まれている。

本書のキーワードは題名にもあるとおり、公衆 public である。だが、そもそもフランス語の public は公衆の意味をもっていなかった。一六世紀まではもっぱら国家 *respublica* のパラダイムに属す意味を担っていたのだが、一七世紀の絶対王政の確立とともに「文芸の国家」の意味に、そして一八世紀の市民社会の成熟とともに、逆に国家や君主権に対抗する「公衆」の意味に転化するにいたつた。これが公衆の歴史的な誕生である。このことを著者は各種の辞書はもと

より、モンテーニュからデカルトを経て、ヴォルテールにいたるまでの厳密な文献学的考証によつて明らかにする。だが、一八世紀の啓蒙主義の時代に生まれた公衆 public は、一九世紀以降資本制市場経済の圧倒的な展開とともに、誕生の当初にもつていた批判的理性を有する公衆が対等な言説をぶつけ合うといった公共性の枠を突き破り、次第に文化や文学をひたすら個人的な消費の対象にして疑わない「大衆」なつていく。むろん、私たちは久しくそんな時代を生きているのだ。たとえば public から派生した *publicité* 言えば、いまや公開性ではなく、もっぱら広告の意味でのみつかわれる。批判的理性をもち、ときには国家や君主権に対抗さえする公衆の黎明期に、のちの時代になつて次第に露わになつてくるそんな public の両義性、危険性をいち早く敏感に察知したのは、ほかでもなくジャン・ジャック・ルソーだった。

本書の題名『公衆の誕生、文学の出現——ルソーの経験と現代』にもう一度注意してみよう。裏表紙にはこれとは別にフランス語の題名が書かれており、それを直訳すれば、「専制的な言語の彼方に——公論の時代における文学の出現、ルソーの経験」となる。これは水林章の仕事のもうひとつの特質だが、彼の研究はつねに現在の関心から出発して、専門領域であるフランス一七世紀、あるいは一八世紀のテキスト批評に遡り、歴史社会学的考察をくわえることである。いわばミシェル・フーコーの意味における現代という時代の考古学、これがおそらく彼のめざすところなのだろう。ところで、著者の言うとおり、私たちの「現代」とはもっぱら商品価値を基準とする「専制的な言語」がマスメディアをとおして支配する時代である。「わ

たしたちは、言うまでもなく、すべてがもつとも単純な貨幣の言語によつて植民地化された世界の悲しい住人である」と彼も断定している。そしてこうつづける。「しかし、わたしたちを奴隷のようにつなぎとめている世界のヘゲモニーを問題化し、わたしたちの疑似植民地人としての悲惨を消費の快楽のなかに埋もれられない反言語的、営みがあるとすれば、それこそがおそらく〈文学〉というものである。わたしは、圧倒的な勢いで流通する画一化された言語のなかに、それに抗してもうひとつの言語を叩きあげる密猟的な言語活動―それを人は「詩的な」と形容するだろうか―に一筋の希望を見出す人々に共感を抱く。わたしたちは自分の声を探し求める旅に出立しなければならぬのだろう。広大な社会空間をぼつたり埋め尽くした公衆の言説⇨他者の言説の運搬者であり、またその効果にすぎなかつた〈フランス人〉にみずから、言葉を見出させ、もつて「三重の壁からなる闇」のなかから、そのなかでほとんど死滅しかかっていたおのれの声を救い出すことに成功したジャン⇨ジャック・ルソーにならつて」。

ジャン⇨ジャック・ルソーがほとんど正気の沙汰とも思えないくらい徹底的に「公衆」を疑い、ほぼ完全な孤立無援の状態でラディカルに「公論」と闘つた様は、本書では『告白』のテキストの胸のすくような読解を中心にあますところなく描出されている。また、前述のように「公衆の誕生」の歴史的・文献学的考証も間然するところがない。だが、私たちがもつとも期待に胸をふくらませずにはおれない「文学の出現」のほうはどうだろうか。引用文でも言及されているように、この「公論の時代における文学の出現」は『ルソ

ー、ジャン⇨ジャックを裁く―対話』の精緻なテキスト分析によつて見定められようとしている。本書III「言語の専制の彼方へ―対話」における公衆と公論」、とくにその終わりの数十頁がそれに該当する。ルソー研究者がこの『対話』を正面から取り上げることがそもそも稀なことだったらしいが、彼は「公衆の誕生」という歴史的文脈を明らかにすることで、ようやくこの奇書にアプローチする視点を獲得したようだ。そして〈ヘルソー〉と公衆の言説⇨他者の言説の運搬者であり、またその効果にすぎなかつた〈フランス人〉との対話を克明にたどり、「第一の対話」の後半から、「第二の対話」を経て「第三の対話」にいたつて、他者の言説の囚人だつた〈フランス人〉が〈ジャン⇨ジャック〉のテキストをみずから読んでみるという「直接的⇨無媒介的な経験」によつて、ついに「公衆」から最終的に離脱する様に着目し、その結果として〈ヘルソー〉、〈フランス人〉、そして〈ジャン⇨ジャック〉の三者がそれぞれに「反言説の主体」となり、「専制的な言語の彼方」に「精神の共同体」を形成しようとしているかに見える成り行きに「文学の言葉」の「劇的な誕生」を読みとろうとしている。

「公衆の誕生」と並べて「文学の出現」というには、あまりに非対称的、エレジー的、「密猟的」でないか、と感じる読者もいるだろう。じつは私自身もそんな感じがしないでもない。だが、よくよく考えてみれば、公衆といつても一八世紀のそれはまだそれなりに批判的理性をもち、しかも「読書する公衆」の側面を具えていた。これに反して現代の公衆はといえば、著者によつて「すべてがもつとも単純な貨幣の言語によつて植民地化」され、「疑似植民地人と

しての悲惨を消費の快楽のなかに埋もれさせている」公衆だと「観念」されているばかりか、あまり「読書」をしない公衆でもある。してみれば、「ルソー的経験と現代」という問題をまともに見つめようとすれば、たとえ著者がいくら「臓腑の底から苛立ち」を覚えても、「文学、存在の故郷」といういくぶんハイデガー的な響きも感じられる「反言説」を、どうしてもただ小声でしか口にできないのではないか。どうしても「孤独な夢想者」の顔つきで、低く呟いてみるほかないのではないか。それゆえに私のように「文学の出現」の一言に期待の胸をふくらませた読者は、そんな「密猟的」な呼びかけの声に共感を覚えつつ、本書で予告されているように思われる水林章の『孤独な夢想者の散歩』論に、「一筋の希望」をつなぐべきなのだろう。

(西永良成)

## 『7つの都市の物語——文化は都市をむすぶ』

荒このみ編著

NTT出版、二〇〇三年三月刊

都市には人文現象が集中し、その集中する過程も、現象の堆積結果もさまざまなかたちで記録されている。記録といっても言語によらないことが多いので、その読解にはそれなりの勉強が要る。現象の生起や堆積が波動的であれば、つまり時間によって濃度が違えば、見やすい、鮮やかな地層をなすこともあるが、そうでないこともある。ここでは東京（松山巖）、ハノイ（川口健二）、プラハ（篠原琢）、ローマ（河島英昭）、ロンドン（小池滋）、ブエノス・アイレス（増田義郎）、ニューヨーク（荒このみ）という七つの都市が選ばれ、それぞれにうってつけの人物が、とりわけ二〇世紀の両大戦間期に注目して、地層の観察を行っている。

両大戦間期の都市というと、たとえばG・オーウェルやH・ミラー「が」記録したパリ、エコール・ド・パリの画家たちの生「を」記録するパリといったようなことがすぐ頭に浮かんで、どれもこれも一冊の本が必要ない情報量だと思ってしまうが、ここではそういう掘り下げ方ではなく、大戦や世界恐慌、植民地主義の清算、大量移住、亡命といったできごとを共有する時代で各地を輪切りにしてみようというのが狙いだっただけらしい。

活字が大きめで、行間や余白も広めのゆつたりとした組み方で実に読みやすい本だが、その分文章の密度が濃いので、読み応えに不足感はいま一つ足りない。

松山巖氏が担当する東京では、他の六都市にはなかった関東大震災という自然現象の比重が当然大きい。しかし、震災があってもなくても鳴りつづけていたはずの「近代化」という通奏低音が、いかに強力なエネルギーをもっていたか、それがはからずも震災によって露呈するありさまが、道路、葬儀、墓地、犯罪の変容を通じて描かれる。説教強盗と「文化住宅」増加の関連も面白く、阿部定が「逃げるというよりも繁華街ばかりをうろついている」という指摘にも大変刺激を受けた。

ハノイの両大戦間期は、西欧化、近代化、民族文化創出というヴェトナム人のヴェクトルがいわば三つ巴のかたちでからまりあう中、ヴェトナムの文学、文化、建築、市民生活が変貌していった時代である。ファム・クインという人物がハノイのフランス極東学院での仕事を辞めてまで打ち込むことになる雑誌『南風』（一九一七年創刊）、あるいはヴェトナム近代文学の出発点とされる小説『トー・タム』など、いずれも興味深い事例が、みごとに訳文をまじえながら、川口健二氏によって語られる。

かつてのボヘミア王国の王都、神聖ローマ帝国の帝都プラハが、一九一八年にチェコスロヴァキア共和国首都となったとき、人々が、あるいはマサリクのような思想家、政治家がどのようにこの町を「整形」し

てゆこうとしたか——時折自分も通りかかる町のことだけに、篠原琢氏のエッセイを大きな関心をもつて読んだ。この時代さまさまな方角からおびただしい亡命者たちがやってきたプラハだったが、そのあり方を、「それはこの町の多文化性、あるいは寛容さの故ではなくて、もしかすると、この文化的な亀裂に亡命者たちが潜り込むことができたためかもしれない」とする、歴史学者篠原氏の控えめな感想が示唆的である。

本書で取り上げられた都市の中ではいちばん地層に厚みがあると思われるローマについては、河島英昭氏が執筆しているが、かつてみずから城壁内《ヴェッキア・ローマ》に住んで、歩き回った河島氏ほど、ファシストによるローマの改造を物語るに適した人がいるだろうか。「近年、世に溢れる案内書や概説書の中には、ファシズムが都市ローマの街角に残した爪痕に敏感でない場合が多く、甚だしくはその傷痕を（ファシズムも良いことをした）とってしまう場合さえ少なくない」という筆者の言葉にはすぐさま同感しながらも、ではことローマに関して自分に明確な分析眼があるかといえば、即座にないと言える。

「貴君は解放の作業を続けるのだ。この檜の大木から、幹にまつわりつくものを、すべて取り除くために、アウグストゥス帝の霊廟、古代マルチエッロ劇場跡、カンピドッリオの丘、そして万神殿の周囲を広げるのだ。この退廃の数世紀のうちにまつわりついたもの、すべては、消え失せねばならない。五年以内に、記念石柱のあるコロナ広場から、太い道が走って、行く手に巨大な万神殿の姿が現れねばならない」（本書二三四頁）という一九二五年大晦日のカンピドッリオの丘から呼ばわ

るムツソリーニの言葉を知っているといえないのでは大違いで、一般のガイドブックで歩くことの限界をこれほど思い知らされる文章もない。

小池滋氏は、クリステイー、クロフツ、バークリー（アイルズ）らの小説を具体的に紹介しながら、「第一次世界大戦と、その終了直後の一九二〇年にはじまったイギリス・ミステリー小説黄金時代との間には、はつきりとした因果関係がある」という結論、「ミステリー小説は本質的に〈都市小説〉だ」という主張の証明に向かって推理を展開する。後の方の主張は、私にもすんなり受け入れられるというより、自分でもそう思っていたということが確認されただけのようだが、大戦が英国人に及ぼした影響について書かれたくんだりは何れも新鮮で、なるほどなるほどという読後感が残った。

私はブエノス・アイレスには行ったことがない。しかしゴンブローヴィチというポーランド語の作家がいて、一九三九年の夏たまたまアルゼンチンへ遊びにいったところ第二次世界大戦が始まってしまったために、ブエノス・アイレスに残ることにし、かれこれ二四年間この町で生き、そこで文章を書き、さまざま文学者ともつきあっていたということがあるので、まったく関心がないわけではなかった。

増田義郎氏も、ブエノス・アイレスは移住者によって形成された町であり、内部にさまざまながいに異なる文化的伝統を内包していることをまず述べ、その「コスモポリタンな文化的環境」の中でガルデルのタンゴやボルヘスの小説が生まれたとしている。「アルゼンチンの地域主義を超越した世界的作家」ボルヘスが、「ブエノス・アイレスの街々は、

もうわたしの臓の腑だ」の句で始める『ブエノス・アイレスの情熱』という詩集を出しているという意外な事実を私は知ったし、「そういえば、宇宙論的な彼の小説、たとえば、幾何学的に構成された大都会の殺人を扱い、神の前の人間存在の寓意を秘めたといわれる短篇〈詩とコンパス〉も、結局はブエノス・アイレスを舞台とした小説と受け取ることのできるのではないだろうか」という増田氏の言葉が印象に残った。

本書のもとともなった、東外大総合文化研究所の連続公開講演会をコーディネートし、この本をとりまとめ、「まえがき パラダイムシフトを予感する」「あとがき」をも書いた荒このみ氏は、ニューヨークの章に「ハーレム文化とプリミティヴィズム／エグゾティシズム」という副題を付け、他の章ではほとんど言及されていない音楽、美術、演劇、エンターテインメントにも目を向け、まさにこれらの領域で二〇年代から三〇年代にかけてニューヨークのハーレムで起こった文化革命「ハーレム・ルネッサンス」を広い視野で描いている。ラングストン・ヒューズの二篇の詩をはじめ、豊富に引用されたどのテキストも、荒氏の生彩ある翻訳が素晴らしい。

(関口時正)

# Rethinking History at its Sunset

---

Uemura Tadao

## I.

History, more than anything else, is the face of ourselves who live in the "now." In order to find clues to resolve the various difficulties we encounter, or sufferings and desires we have in living our present lives, we turn towards the past and bring it close to us ("*kako o taguriyoseru*," in Miki Kiyoshi's phrase). We then listen for the voices that arise from the past and try to make them give us a direction for proceeding towards the future.

However, if we view history in this manner, it must be said that today we are in a particularly paradoxical situation with regard to history. In order to bring the past close to us and listen for voices that arise from it, we need a particular methodology to do so: the past does not speak for us by itself. However, today we are in an extremely difficult situation to acquire or discover this methodology. And it is as a result of the fact that history itself, in trying to be "science," has always endeavored to polish its "method" that we are in such a situation. It is probably safe to say that the time has come whereby history must reflect on its very status as "science," on its scholarly way of approach towards reality.

It is true that such a questioning of history did not begin today. To give a widely known example from the past, Nietzsche had already presented us with this type of question even amidst the height of the nineteenth century known as the "Century of History." He says in "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" ("On the Uses and Disadvantages of History for Life," 1874), the second essay of *Unzeitgemässe Betrachtungen (Untimely Meditations)*:

For the origin of historical culture...this origin itself *must* be known historically, history *must* itself resolve the problem of history, knowledge *must* turn its stinging against itself -- this threefold *must* is the imperative of the "new age", supposing this age really does contain anything new, powerful, original and promising more life.

In Germany, a classicism appeared that tried to seek categories of universal humanity in classical Greece during the period from the latter 18th century to the beginning of the 19th century, during which Enlightenment reason in Europe, centering on France, was leading the movements towards a radical revolution of the Ancient Regime. What was characteristic of this German classicism was that it was simultaneously accompanied by a positive evaluation of "history," among other things.

"History" was recognized as something that expressed the total process of self-cultivation/self-formation (*Bildung*) of humanity towards rational being. And it was assumed that, only by including him or herself in such a total process of self-cultivation/self-formation of humanity expressed in "history," each individual might mold his or her life towards the ideals of universal humanity in the fashion of those categories demonstrated by classical Greece.

However, after the failure of the 1848 revolutions, history lost sight of this living connection with the total process of self-cultivation/self-formation of humanity. Then, on the one hand, history aimlessly multiplied "historical sense" alone and proceeded to weaken the molding or "plastic" power of life. Moreover, following the direction of positivism, which was gradually increasing its influence as a philosophy of the new era, history strove for elaborating of the so-called "historical critical method" that would make it acquire the status of "science," transformed the past from being "authority" or an ontological base for life to an object of knowledge, and threw itself to the task of criticism and compilation of documents. What Nietzsche, who himself began as a student of classical philology, must have observed was this state of history losing sight of its connection with the total process of self-cultivation/self-formation of humanity, becoming set free from the restraints of life, and propelling itself only towards the haphazard acquisition and accumulation of knowledge of the past. Nietzsche condemned this as the "malady of history," and threw down the above mentioned imperative to his age, urging a fundamental reflection on the scholarly way itself of relating to life.

Today, one century from that time, I think it is required of us to once again "turn the sting of knowledge against itself," following Nietzsche's enjoinder. And we must carry out this task under greatly different circumstances.

For us, the "Century of History" has already gone. What we are living in is an "Age without History." If I may borrow the title of a famous essay written by Hayashi Tatsuo during the Second World War, we are "at the sunset of history." In the midst of a hyper-real self-organizational or autopoietic system-society that capitalism has equipped through the experience of total mobilization and the development of information technology during the two world wars, we are living in an age where something like a "historical sense" and a "historical consciousness" is all but dead, except for the nostalgia of a small group of *ladatores temporis acti*. The Enlightenment reason that strove in the past to be the leader of the revolutionary overthrow of the Ancient Regime has now been completely transformed into an instrumental and functionalist reason that supports a systemized capitalist society. We can summarize what happened to "history" during this great transformation of knowledge as follows: While contenting itself with its status as assistant to the social sciences, which underwent a rapid development as the organ of instrumental and functionalist reason, history proceeded to tirelessly concentrate its efforts merely towards establishing itself as "science," acquiring precision and range far superior to Nietzsche's age with regard to "method." On the other hand, skepticism towards the very possibility of grasping "truth," which Nietzsche sowed more than anyone else, is strengthening its degree of intensity more and more,

together with the advance of the so-called "linguistic turn." In such an "Age without History," we must once again attempt to return to Nietzsche's enjoiner.

Let us now look a little more concretely at locating this problem, based on my own personal experiences from when I entered university to the present.

## II.

I just used the term "Age without History." However, when I entered university in 1960 -- just around the height of the struggles against the first revision of Japan-US Security Treaty -- "historical consciousness" was overflowing among Japanese radical intellectuals.

To give an example of something that impacted me greatly back then, there are a series of essays by Hashikawa Bunzo on "historical consciousness," which undertook a critique of Japanese Romanticism. These are gathered in the book, *Rekishi to Taiken (History and Experience)*, 1964). Concerning these Hashikawa's essays on "historical consciousness," Noguchi Takehiko, a literary critic of my own generation, revealed an interesting episode in the afterward of his book, *Edo no Rekishika (Historians of the Edo Period)*, 1979). It is an episode regarding the term "historical consciousness" (*rekishi ishiki*), which serves as a key word in Noguchi's book. Noguchi writes:

I first had a superficial understanding of this term [*“rekishi ishiki”*] in June of 1960. From nowhere else but Hashikawa Bunzo's *Nihon Romanha Hihan Josetsu (Prelude to a Critique of the Japanese Romanticists)*. Still at the height of my youthful impudence of around age 20, an older friend took me to my first meeting with Prof. Hashikawa. He said to me softly, "So, why are you joining in the anti-security treaty (*ampo hantai*) demonstrations?" I most likely replied something to the effect that I wanted to be present in the actual scene of history or that I wanted to grasp it deeply. He said, "You know, my friend, that's historical consciousness." I still distinctly remember having no words to say.

The subtitle of Noguchi's book is "The Poison of the Name, History." In that period, we were truly intoxicated with the poison of the name "History." And while being drunk with this poison, we were attempting to instigate change by using history.

However, during the period from the end of the 1960s to the 1970s, in the context of high-speed economic growth, we came to have a sense of an "Age without History" as the very sense of our era. This sense is, for example, symptomatically expressed in Mishima Ken-ichi's essay appeared in the October 1974 issue of *Shiso (Thought)*: "Towards a Historical Consciousness of an Age without History" ("*Rekishi naki Jidai no Rekishi Ishiki e*"). This was an essay that tried to seek the possibility of regenerating "historical consciousness" by returning to the "life-world" (*Lebenswelt*) of Edmund Husserl, while taking up a Nietzschean questioning of the usefulness of history for life within the line of hermeneutical reflection starting from Wilhelm Dilthey and going

through Martin Heidegger, and finally leading up to Hans-Georg Gadamer. Mishima wrote also an excellent discussion of Nietzsche entitled "Keiken to Hansei" ("Experience and Reflection") as a continuation of this essay in the February 1976 issue of the same journal, *Shiso*, where the problematic I described in Chapter One is clearly spelled out.

Now, at the beginning of Mishima's essay, "Towards a Historical Consciousness of an Age without History," there is a reference to Giambattista Vico's theory of *senso comune* (sensus communis, "common sense") through statements in Gadamer's *Wahrheit und Methode (Truth and Method, 1960)*. And the period from the late 1960s to the 1970s was precisely the period in which I myself began to take up the thought of this 18th century Neapolitan philosopher in earnest.

In the spring of 1968, I stopped my course of study in graduate school and began my new free, i.e. disoccupied life at my wife's country town in Hokuriku region by reading Husserl's *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie (The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology, 1936/1954)*. My research theme in graduate school was fascism. It was when I set out to first survey the interpretive history of fascism up to then in order to proceed with my research, and so studied the views on fascism by representative intellectuals in Italy during the fascist period, beginning with Benedetto Croce, that such questions as "What is learning?" or "What is it to deal with the world in a learned, scholarly manner?" aroused in my mind and I fell into a state of not knowing what to do anymore. Perhaps one might call it the problem of rationalist mistake that accompanies the scholarly understanding of the world. In fact, modern European scholarship has completely driven away most of the life-historical facts of the common people as being irrational, while achieving an understanding of the real as immediately rational, and the rational as immediately real. The views of the Italian intellectuals I examined towards fascism are one typical example of this kind of scholarship. Yet isn't there a grave mistake here, a mistake that originates in the system itself of scholarly knowledge? I thought that it was probably necessary to go back to the origin or starting point of the scholarly way of knowing and to reflect on it. To speak in Nietzschean terms, we must attempt a genealogical reflection of learning.

Under the spell of a terrible obsession, I decided then to re-question everything from scratch. And, in the hope that a "science of the life-world" that Husserl tried late in his lifetime would match with my task, I began to read *The Crisis*, using as a guide the Italian phenomenologist Enzo Paci's commentary on *The Crisis* entitled *Funzione delle scienze e significato dell'uomo (The Function of the Sciences and the Meaning of Man, 1963)*, in which the author suggested that Husserl's "science of the life-world" was "a new science (*neue Wissenschaft*) in Vico's sense." This was the very occasion I began to take up Vico.

One more occasion was that Husserl attempted to realize his "science of the life-world" through a mediation of the field of inter-subjectivity of language. This attempt, which means to re-ask a question of the usefulness of the sciences for life from the

standpoint of the life-world seen as a field of originary meaning-formation, was perhaps originated from its connection with hermeneutics of Dilthey and Heidegger. But it led me to Motoori Norinaga's philological method. He grasped "things/events" (*koto*) and "intention/meaning" (*kokoro*) in a unified manner in "words" (*kotoba*) and persistently tried to interpret the world in accordance with "the practical scene of language" (*monoihi no sama*), in which, taking a cue from Muraoka Tsunetsugu's *Motoori Norinaga* (1928) and others, I found something quite similar to Vico's *New Science*.

*The New Science* was an extremely difficult book. However, it was also a book that was rich in implications and suggestions. And there was no doubt that in terms of the ideals and methods of learning, certain things meshed with Husserl's and Motoori's.

The passage at the beginning of the section called "Method" after "Principles" in the first volume of the 1744 version of *The New Science* is one good example. Vico starts by writing "This Science must begin where its subject matter begins." As shown by the full title of the work, "*Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (*Principles of New Science concerning the Common Nature of the Nations*), *The New Science* sought to explicate the "common nature of the nations," and "humanity" (*humanitas*) was its subject matter. Therefore, what was required was to begin by inferring from the point in time of the establishment of humanity, when "the first men" began "to think humanly," and humanity was established among them. Although, Vico says, "we cannot at all imagine and can comprehend [such a primitive state] only with great effort." He adds, "To discover the way in which this first human thinking arose in the gentile world, we encountered exasperating difficulties which have cost us the research of a good twenty years."

When I encountered this passage, I was assured that I discovered a Motoori Norinaga figure trying to force his way into the world of the Ancient Chronicles (*Kojiki*) of Italy. Moreover, I understood this journey of Vico and Motoori into the primitive origin of *humanitas* as something that corresponded to Husserl's attempt to go back to the origin of scholarly knowledge. In the "Axioms" section, there is the following passage:

It is another property of the human mind that whenever men can form no idea of distant and unknown things, they judge them by what is familiar at hand. This axiom points to the inexhaustible source of all errors about the principle of humanity that have been adopted by entire nations and by all scholars.

And under this heading, Vico gives two types of conceit: "the conceit of nations" and the "conceit of scholars." It would probably not be wrong to see this "conceit of scholars" as pointing to the danger of a rationalist mistake contained in the scholarly understanding of the world in general. Starting from a clear self-awareness of such a danger, Vico developed his science, while satisfying the demand to maintain the fundamental difference separating self and other; that is, a sense of historicity. Moreover, while this was no doubt an attempt to found a new science, at the same time, there is an element here of a constant relativization of this very scholarly attempt at

founding, an element of transcending it self-reflexively. I had completely become a captive to Vico.

I referred to my encounter with Vico in the beginning section of a dialogue, "Rekishi no Ronri to Keiken: Biiko "Atarashii Gaku" e no Shotai" ("The Logic and Experience of History: An Invitation to Vico's *New Science*") which is included in the "History" volume, edited by Kabayama Koichi, part of the *Shakai Kagaku e no Shotai* (Invitation to the Social Sciences) series, published by Nihon Hyoronsha in 1977. Also my short autobiographical essay entitled "Yoroppa-teki Shogaku no Kiki ni okeru Biiko: aru deai no naka kara" ("Vico in the Crisis of European Sciences: from out of an encounter"), which was written for a 1987 special issue concerning Vico of the journal *Shiso* and included in the beginning of my own book, *Biiko no Kaigi* (*The Doubt of Vico*, 1988), tells the same story.

### III.

"The Logic and Experience of History" was the first essay in which I attempted an intervention in the problem of historical methodology from a theory of scholarship standpoint, using Vico as my base of argumentation. However, in this essay, while referring to the paramount axiom in Vico's *New Science*, "Doctrines must take their beginning from that of the matter of which they treat," which appeared as the epigraph and was discussed its significance for a theory of scholarship in Edward W. Said's *Beginnings: Intention and Method* (1975), my main focus was on Vico's early work in Latin, *De nostri temporis studiorum ratione* (*On the Study Methods of Our Time*). This is a public lecture Vico delivered at the University of Naples in 1708. In his argument I found something that strongly suggests the necessity to now re-consider the meaning of the tradition of humanistic education in order to resolve the aporia that the sciences of modern Europe, which strove to polish their "methods" in their goal to establish themselves as "sciences", are facing today, especially the social sciences.

For example, in this public lecture, Vico says, "The course of action in life must consider the importance of the single events and their circumstances." And he adds, "It is therefore impossible to assess human affairs by the inflexible standard of abstract right; we must rather gauge them by the pliant Lesbian rule [referred to in Aristotle's *Nicomachean Ethics*], which does not conform bodies to itself, but adjusts itself to their contours," severely condemning those who "apply to the prudent conduct of life the abstract criterion of reasoning that obtains in the domain of science." Then what about the domain of history? History was originally part of the humanities. However, especially from the beginning of the 20th century, history left the original arena of the humanistic education and tended towards trying to take hold of in one way or another the prestige of "science", in the form of becoming subject to the various branches of the social sciences. But, in the present, when those very social sciences have fallen into a total crisis, what if we were to now return the scene of history, which was originally of the humanities, to its point of origin and look back at this? We would probably be able

to find a way to resolve the total crisis of the social sciences itself. In my essay, "The Logic and Experience of History," I used the expression "thick-headed historians," since historians seemed to be totally unaware of this immense epistemological potentiality hidden within their historiographical work. This evoked reaction from some historians; however, by this expression, I meant to communicate my great hopes toward the study of history.

Concerning Vico's *On the Study Methods of Our Time*, just at the time when I was reading this work with one hand in my Latin dictionary, Shimizu Ikutaro, one of the most outstanding social philosophers in Japan, also took up this work thematically in his series of essays over 2 years, *Rinrigaku Noto (Notes on Ethics)*, which began in the November 1968 issue of *Shiso*, filled with distress on the aporia that the modern social sciences, represented by economics, was coming up against with regard to the question of ethics. Shimizu had read the same work of Vico's in English translation, which came out in 1965. Also Jürgen Habermas referred to this work in his essay "Die klassische Lehre von der Politik in ihrem Verhältnis zur Sozialphilosophie" ("The Classical Doctrine of Politics in Relation to Social Philosophy"), which is included at the beginning of *Theorie und Praxis (Theory and Practice, 1963)*, a collection of essays on social philosophy that appeared in a two volume Japanese translation by Hosoya Sadao in 1969-1970 from Miraisha. Habermas, like Shimizu, begins his argument by looking at how modern social philosophy became "science" and lost its capacity to provide practical knowledge; that is to say, it no longer revealed any practical directions for acting in accordance with the concrete circumstances of the times. He then also refers to the passage I just quoted above from Vico's *On the Study Methods of Our Times*, the passage denouncing those who "apply to the prudent conduct of life the abstract criterion of reasoning that obtains in the domain of science." He writes, "This loss of hermeneutic power [*hermeneutische Kraft*] in the theoretical penetration of situations which were to be mastered practically was recognized as early as by Vico." These reflections by Shimizu and Habermas were guiding threads in my intervention in the historical method. Subsequently, I co-translated *On the Study Methods of Our Times* with the historian of science, Sasaki Chikara, which in 1987 appeared under the title *Gakumon no Hoho (Methods of Study)* in the *Iwanami Bunko* series.

#### IV.

Looking back, my proposal in "The Logic and Experience of History" for history to return to its original arena of humanities seems to be in concert with movements towards the "Revival of Narrative" in the field of historical study which Lawrence Stone surveys in his 1979 article in *Past and Present*.

However, it was only from the beginning of the 1980s when I began to focus on and directly address this new current in the study of history. In 1981, in his co-authored book with the philosopher Nakamura Yujiro, *Chi no Tabi e no Sasoi (Invitation to a Voyage in Knowledge)*, the cultural anthropologist Yamaguchi Masao introduced

the Italian historian Carlo Ginzburg and his books into the Japanese public: *I benandanti* (1966; English translation: *The Night Battles*) and *Il formaggio e i vermi* (*The Cheese and the Worms*, 1976). These two books aroused in me a deep interest in a new current of historiography which Stone had named the "Revival of Narrative." What especially astonished me was the methodology Ginzburg took to approach his objects.

In fact, what Ginzburg is trying to explain in these two books is the religious attitude or mind of the agrarian society in early modern Europe. He tries to explain this through the voices of the peasants themselves, which were recorded in the Inquisition proceedings. But if this is the case, we can probably guess at how great the difficulties confronting Ginzburg were. It was an age where the people generally did neither read nor write, and even if they could read and write (like in the case of Menocchio, the miller who is the subject of *The Cheese and the Worms*), there were few chances to put their own experiences into writing. In this kind of era, even if it is true that court records are one of the few materials where the voices of the people themselves are recorded, it is also undoubtedly true that, based on the nature of the court circumstances, many distortions and concealments arise in these descriptive contents either from the judges or from the accused. What does one do to break down the wall of distortion and concealment like this? When Ginzburg tried to approach the mind of the peasants through the records of the Inquisition, this kind of difficult question must have been confronting him.

Ginzburg begins, however, first by paying attention to and reading the details of the texts themselves. And, attending to the discrepancies between the questions of the Inquisitors and the answers of the defendants, or between the descriptive contents of the writings Menocchio attests to have read and the way Menocchio himself read them (in many instances paying attention to the slightest discrepancy), he attempts to overcome these difficulties by a unique method of reading that truly might be called "symptom-deciphering." As Aby Warburg says, "the God is in the details."

It was also impressive that Ginzburg gives a frank account of the process of researching and reasoning of his own, and there is no hiding of anything. For me, it was new and original. In *The Cheese and the Worms*, the expression "aggressive originality" is used to describe Menocchio's reading, but this would also be applied to Ginzburg's reading itself. Ginzburg's work gave me an opportunity to think concretely about the practical possibility of "historical study as humanities," which I proposed in "The Logic and Experience of History."

By the way, it is quite clear from reading Ginzburg's essay, "Spie: Radici del paradigma indiziario" ("Clues: Roots of an Evidential Paradigm"), published in the volume edited by Aldo Gargani, *Crisi della ragione: Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane* (*Crisis of Reason: New Models of the Relation Between Knowledge and Human Activities*), that his practice is grounded in a clear, epistemological self-awareness, and that it is not simply the return of the old narrative historical description -- "a new old history" -- in the sense Stone understood it to be. The practitioner of history was also quite an ambitious theorist.

Regarding the work of Ginzburg, I worked on the Japanese translation of *I*

*benandanti*, which was published in 1986 by Misuzu Shobo as *Yoru no Kassen (The Night Battles)*. And, as a commentary to this translation, I wrote an essay entitled "Ginzuburugu no Ito to Hoho ni tsuite" ("On Ginzburg's Intention and Method"), which was included in my book *Kurio no Tekagami (The Hand Mirror of Clio)* under a different title "Karuro Ginzuburugu to Minshu Bunka-shi no Kanosei" ("Carlo Ginzburg and the Possibility of a History of Popular Culture"). *Kurio no Tekagami* was my second work after *Biiko no Kaigi*, where I analyzed reflections around "history," achieved by the twentieth century Italian intellectuals starting from Croce, through Ernesto de Martino, the advocate of a "historicist ethnology," all the way up to Ginzburg, and examined their epistemological significance.

## V.

My dialogue with Ginzburg did not just end there. *Storia notturna: Decifrazione del sabba* -- a report on the journey in search of the folkloric origins of the Sabbath, which he had continued over the course of around ten years immediately after finishing *The Cheese and the Worms* -- was published in the spring of 1989 (English translation: *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*). In this book, he attempted a stimulating methodological experiment on thinking the conditions of possibility for historical knowledge: an application of morphology to historical research. Ginzburg supposes Shamanism to be the origin of the Sabbath story handed down from generation to generation among the people, which was different from the Sabbath image created by the demonologists of the Church. He attempts to verify this Sabbath story-Shamanism relationship historically. The common historical method that pursues a temporally and spatially contiguous relationship is however inevitably forced to break down. Then, he attempts to use morphology here: He identifies the Sabbath story in myths/narratives scattered in each region around the world which possess a morphological affinity by means of a structural analysis, and, based on the formal connections that arise from this operation, attempts to supplement the historical approach. It was an experiment that, more than anything else, looked closely at Claude Lévi-Strauss's structural anthropological research into myth, while taking suggestions from Vladimir Propp's morphology of the folk-tale and from Wittgenstein's notes on James George Frazer's *The Golden Bough*. But, in this method of Ginzburg, there was something that strangely made me think immediately of the method of approaching the world of "*sapienza poetica*" (poetical wisdom) of "the first men" that Vico attempted in his *New Science*. This was a method that sought the "senso comune" (*sensus communis*, common sense) of humanity with regard to that which is necessary and useful for human beings to live as human beings. Based on this "senso comune" of humanity, Vico compiled a "mental dictionary" and attempted to produce a picture of an "ideal eternal history" he imagined as existing at the foundation of history that various peoples or nations traverse within time.

This was the period when I noticed that within Vico's conception of an "ideal

eternal history," there was something deeply consistent with Husserl's supposition of the existence of a "universal, structural *a priori* of meaning," which he suggested in his manuscript "Origin of Geometry" was the condition of possibility for historical study. I had begun some investigations on the meaning of this complicit relationship for a self-reflective theory of scholarship. Ginzburg's experiment provided me with one more concrete piece of material for this my investigations.

Moreover, Ginzburg locates the folkloric origins of the Sabbath in the human nature itself, above all, in the categorical activity of the human spirit that tries to make up the instance of death as a zero-degree bodily experience into a symbolic form. This can be likened to the journey to the realm of "Mothers" that appears in Goethe's *Faust*: that is, the realm of original formation where things that have a form in this world are provided with their form. Mephistopheles explains that "here, there is neither place nor time." Ginzburg's journey was a journey to the land before history where there was neither place nor time. He writes in the Introduction to *Storia notturna*:

A long time ago [in *I benandanti*] I seriously set myself the task of experimentally demonstrating, from a historical standpoint, the non-existence of human nature; twenty-five years later I find myself supporting a diametrically opposed theory. As we shall see, at a certain point my research was transformed into a reflection on the limits of historical knowledge, developed through the examination of what is perhaps an extreme case.

These words also possessed something that really stimulated my interest in a self-reflective theory of scholarship.

Finally, right around the time from 1984 when he wrote the epilogue to the Italian translation of Natalie Z. Davis's *The Return of Martin Guerre* entitled "Prove e possibilità" ("Proofs and possibilities"), Ginzburg began to develop a debate around the significance of concepts such as truth and evidence, focusing on the American critic, Hayden White, as his main target of criticism. White expressed his conception of "poetics of history" in the general introduction to *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). This was an argument that was advanced using Vico's investigations into the world of "poetic wisdom" in his *New Science* as a main reference point. In such a "poetics of history" conceptualized by White I found an important path to deepen theoretically what I called "history as humanities" in my 1977 essay "The Logic and Experience of History" or, more exactly, what may be called "historiography as representation" (*hyosho no rekishigaku*). And I had seen within Ginzburg's work one of the most fruitful possibilities for this kind of "historiography as representation." This very Ginzburg put however "representationalism" which he found in White's conception of "poetics of history" directly on the chopping block of criticism. Why was this? Ginzburg's attack on Hayden White bewildered me greatly.

I came therefore to further continue my critical dialogue with Ginzburg. The memoirs of this dialogue were presented in *Shiso* and collected in a book published by

Miraisha in 1994 entitled *Rekishika to Haha-tachi: Karuro Ginzuburugu ron (The Historian and the Mothers: Some Considerations on Carlo Ginzburg)*. A critical investigation of mine into "microstoria" (microhistory) which Ginzburg and the historian of economy, Giovanni Levi, jointly proposed, was also added to the book. I think that the greatest achievement of this dialogue with Ginzburg was that it provided me with an opportunity to reflect on the question of the relationship between the formal-logical level and the empirical level at the point where historical objects are brought to understanding, especially with regard to a transcendental relationship the former has with the latter.

## VI.

Now, the year 1994 when I compiled the memoirs of my dialogue with Ginzburg into a book was also the period in which a great change in the way I formulated my question towards history began to arise. I came to face a problematic where I perhaps had to fundamentally rethink the limits of that very "representation" assumed as a key concept in "historiography as representation" of which I had hitherto sought an epistemological possibility.

I think you may be able to confirm my first self-awareness regarding the location of this problematic in a supplementary essay at the end of my *Rekishika to Haha-tachi*, entitled "Aushubuitsu to Hyosho no Genkai" ("Auschwitz and the Limits of Representation"). I examined the presentations of both White and Ginzburg at the conference on the "Final Solution and the Limits of Representation" held at UCLA in the spring of 1990. In these presentations, what impressed me was White's assertion that, since all there is to describe the "anti-representational" reality of an event such as the Holocaust is a literalism that excludes all rhetorical invention, a form of intransitive writing where the subject and the object are not divided is required, such as the one whose original form Roland Barthes and Jacques Derrida found within the "middle voice" of classical Greek. Or a descriptive form such as an Auschwitz survivor, Primo Levi, writes about in his work, *Il sistema periodico (The Periodic Table, 1975)*: "An atom of carbon which migrates into a cell in my own brain [is] in charge of my writing [and] makes my hand run along a certain path on the paper." I organized and conducted the Japanese translation of the proceedings of this conference, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the 'Final Solution'*, edited by Saul Friedlander, which was published after my *Rekishika to Haha-tachi* again by Miraisha in 1994 under the title *Aushubuitsu to Hyosho no Genkai (Auschwitz and the Limits of Representation)*.

But, decisive for me was the essay, "Kiokusareenumono / Katarienumono" ("What Cannot be Remembered / What Cannot be Spoken"), in volume 9: "Tekusuto to Kaishaku" (Text and Interpretation) of the Iwanami Koza "Gendai Shiso" (Modern Thought) series in 1994 by Takahashi Tetsuya, the up and coming Derrida scholar then receiving much attention in Japan, known for his 1992 work published by Miraisha, *Gyakko no Logosu (Logos in Counterlight)*. Taking cues from the definition of the

concentration camps of Soviet Russia and Nazi Germany as "the holes of oblivion" Hannah Arendt gave in her *The Origins of Totalitarianism*, and the essay on Claude Lanzmann's film *Shoah* (1985) entitled "The Return of the Voice" by the Yale School of Deconstruction critic Shoshana Felman, Takahashi discloses an "original violence" that the discourse of history itself, which is woven by way of clearly presupposing "our present," creates towards the Other of history that completely became a past being which absolutely cannot present itself to "our present": he is calling attention to the act of repression and exclusion contained in linguistic activity, including historical description. Consequently, he calls for historians to deconstruct historical discourse itself from an impossible viewpoint of the Other (in the Derridean sense) of history.

This was a calling that truly had an impact on me, for my intervention towards the study of history since "The Logic and Experience of History" was one that placed hope in an epistemological potentiality contained in "historiography as representation," arising from my positive grasp of the nature possessed by historical description as linguistic activity, against the background of a "linguistic turn" that the structuralists and post-structuralists brought to the social and human sciences in general, who assumed the mantle of the "linguistic revolution" by Saussure. Contrary to this orientation of mine was presented a viewpoint that tries to pay attention to the *repressiveness* or to what is "originally violent" in the act of representation performed by "historiography as representation."

Thus, the problematic was forced to shift drastically towards an ethical plane. Gathering clues to resolve the question at this new level, I started to look for what history could learn from psychoanalysis. In proceeding with this work, Dominick La Capra's *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (1994), Cathy Caruth's *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History* (1996) and my dialogue with the philosopher of aesthetics Taki Koji, which appeared in the July 1995 and October 1996 issues of the journal, *Gendai Shiso*, were of great help to me.

My book *Rekshiteki Risei no Hihan no tame ni (For a Critique of Historical Reason)* published by Iwanami in May 2000 is a kind of mid-term report on my inquiries into the above mentioned ethical question of language and historical discourse: a book that incorporated my series of inquiries under the title "Rekishu no Heterorogiji no tameni" ("For a heterology of history"), which ran in *Shiso* from the fall of 1997 to the spring of 2000 and several related essays beginning with "Haiboku no Kioku to Haikyo kara no Monogatari" ("Memories of Defeat and Narratives from the Ruins"), which appeared in the collection of essays, *Shin Tetsugaku Kogi 8: Rekishi to Shumatsu-ron (New Philosophy Lectures 8: History and Eschatology)* also published by Iwanami in 1998. The term "heterology of history" was coined by me taking up in a different way the necessity for a "heterogenization of history" from the viewpoint of the Other of history that absolutely cannot present itself to "our present," as proposed by Takahashi.

In this my recent book, while focusing on the category of "history as fact (*Tat-Sache*)" proposed by Miki Kiyoshi in *Rekishu Tetsugaku (Philosophy of History, 1932)*, the question of the subject-position (*shutai ichi*) of the historian became a center of argumentation.

In addition, I think that an impossible viewpoint of the Other of history that absolutely cannot present itself to "our present" must be made to cope with "heterotopia" or a heterogeneous counter-place of discourse to which the historian should proceed to dislocate her/himself in a transversal/self-transcendent manner. As I wrote in the opening essay of my book, *Heterotopia no Shiko (Heterotopian Thinking, 1996)*, which bears the same title, the person who provided me with a model for a point of orientation towards such a heterotopia of discourse was Edward W. Said: the very same Said of *Beginnings*, who was the one guiding figure that encouraged me to proceed with my dialogue with Vico. On the other hand, Gayatri Chakravorty Spivak's book, *A Critique of Postcolonial Reason (1999)*, became an important reference for me with regard to the way of making this heterotopian place (or rather, counter-place) of discourse relate to an impossible viewpoint of the Other of history.

In the meantime, Ginzburg, who was an indispensable critical interlocutor for me to seek a possibility of "poetics of history" or "historiography as representation," also seemed to be practicing a kind of heterotopian thinking similar to Said, in conjunction with the shift in his base of activity from Bologna to Los Angeles at the end of the 1980s. On this point, it would please me if you read my essay, "Ginzuburugu ni okeru 'Hyosho to Shinjitsu' Mondai no Sonogo" ("The Aftermath of the Question of 'Representation and Truth' in Ginzburg"), which is the translator's postface to the Japanese translation (2002) of Ginzburg's, *History, Rhetoric and Proof (1999)*.

Although somewhat of an abridged explanation, this is an overview of my thinking since the 1970s concerning "history" at its sunset.

- This paper was delivered at Cornell University, 19 September 2003.

## Hélène ou la fascination de l'image dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux

Vincent Brancourt

“C’est une image que je poursuis, rien de plus.”  
Gérard de Nerval, *Sylvie*.

Si dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* il est un rôle féminin qui suscite la convoitise des comédiennes et qui ait la “vedette”, c’est bien celui d’Hélène au point que l’autre grand rôle féminin dans la pièce, celui d’Andromaque, a été refusé par Edwige Feuillère et Annie Ducaux.<sup>1</sup> Nous aimerions revenir sur cette fascination qu’exerce le personnage d’Hélène, en particulier sur la manière dont l’a traité Giraudoux.

Le théâtre de Giraudoux, on le sait, est un théâtre du langage et pour lui, c’est dans le langage que l’essentiel de l’action devait se dérouler. Pourtant avec Hélène nous sommes face à un personnage que d’abord on regarde et l’on contemple. Avec elle, certes, essentiellement à travers le langage, le regard et l’image viennent sur le devant de la scène giraudouienne et ce mouvement permet à Giraudoux de s’interroger sur sa propre esthétique et plus largement sur tout regard esthétique porté sur le monde.

\* \* \*

Le motif d’Hélène placée sous le regard d’autrui revient à trois reprises dans la pièce. C’est d’abord et fondamentalement la scène dont Giraudoux reprend le motif à Homère et à Ronsard en le modifiant profondément : les vieillards contemplant Hélène aux portes Scées. Dans *La Guerre de Troie*, c’est assurément la scène la plus élaborée écrite autour de ce motif, puisque Giraudoux organise un dispositif raffiné où ce qui est offert au regard du spectateur de la pièce, ce n’est pas Hélène ( elle n’apparaîtra qu’à la scène 7 de l’acte I, après avoir été annoncée trois fois par Cassandre)<sup>2</sup>, ce ne sont pas non plus les vieillards eux-mêmes la contemplant ( les spectateurs les verront mais seulement dans la scène 5 ), c’est Cassandre montrant à Hector la scène empruntée à Homère et la lui commentant. Nous sommes donc dans une situation où le jeu des regards est complexe et que nous pouvons résumer ainsi : le spectateur regarde Cassandre et Hector qui regardent les vieillards regarder Hélène. Celle-ci est ainsi au centre d’un dispositif spéculaire complexe, existant fondamentalement comme un objet de contemplation, point sur lequel Charles Mauron insistait déjà quand il définissait le personnage dans son étude sur *Le Théâtre de Giraudoux*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Anecdote rapportée par Michel Autrand dans son article “La Figure de Cassandre” in *La Femme chez Giraudoux* sous la direction de Choukri Hallak et Sylviane Coyault, Université de Clermont.

<sup>2</sup> Hélène est d’ailleurs constituée dans le premier acte de la pièce en objet d’attente, un peu à la façon de Tartuffe dans la pièce de Molière. Dès la fin de la scène 3 elle est au centre de la discussion mais ce n’est qu’après trois scènes où l’on aura beaucoup parlé d’elle que le spectateur pourra la voir. Il est intéressant de noter que Giraudoux choisit de donner à ce personnage qui existe d’abord comme objet du regard des autres une présence essentielle verbale où elle existe comme objet du discours des autres.

<sup>3</sup> Charles Mauron, *Le Théâtre de Jean Giraudoux*, Corti, 1971, p.101.

La seconde apparition du motif est cette fois encore indirecte. Durant la scène de l'ambassade d'Ulysse à l'acte II( II, 2), exaspérés, blessés dans leur fierté patriotique par les efforts d'Hector pour présenter un couple Pâris-Hélène chaste et pur, les marins de Pâris font soudain éclater la vérité. Face à la version édulcorée de l'enlèvement qu'Hector avec diplomatie tente d'accréditer auprès des Grecs, surgit le récit véridique de la traversée. Le récit alterné du gabier et d'Olpidès narrant la scène d'amour entre Pâris et Hélène sur le pont du navire s'achève et culmine dans une multiplication des voix, deux autres marins faisant chœur pour conter la scène. A cette polyphonie du récit organisé pour ainsi dire à la façon d'une scène d'opéra ou d'un madrigal, répond le déploiement progressif du thème du regard: au départ cette scène d'amour, bien qu'au grand air, est une scène paradoxalement cachée, les marins ayant été enfermés dans la cale; seuls le gabier, l'officier de bord, et Olpidès, oubliés par Pâris ont épiés la scène de leur "cachette", ce qui donne lieu à une narration dialogique alternant deux points de vue spatialement opposés:

Le gabier: Il (Olpidès) était dans la hune, celui-là. Il a tout vu d'en haut. Moi, ma tête passait de l'escalier des soutes. Elle était juste à leur hauteur, comme un chat devant un lit...

(...)

Le gabier: Et de ma cachette, quand j'aurais dû voir la tranche d'un seul corps, toute la journée j'ai vu la tranche de deux, un pain de seigle sur un pain de blé...Des pains qui cuisaient, qui levaient. De la vraie cuisson

Olpidès: Et moi d'en haut, j'ai vu plus souvent un seul corps que deux, tantôt blanc, comme le gabier le dit, tôt doré. A quatre bras et quatre jambes...

(II, 12, p.540)<sup>4</sup>

Avec la multiplication finale des voix, on assiste dans le récit à une libération du regard précédemment enfermé: au désir de voir qui fut celui des marins dans le navire correspond le désir de dire qui est maintenant le leur; ce qui est caché demande à être vu comme ce qui est tu demande à être dit:

Un autre marin: Et il n'y a pas que le gabier et Olpidès qui les aient vus, Priam. Du soutier à l'enseigne, nous étions tous ressortis du navire par les hublots, et tous, cramponnés à la coque, nous regardions par-dessous la lisse.

Le navire n'était qu'un instrument à voir.

Un troisième marin: A voir l'amour.

( II, 12, p.542)

Et c'est sur cette image des marins contemplant le couple enlacé que s'achève ce récit qui, tout autant qu'il vient aux yeux des Troyens rétablir l'honneur national mis à mal par les pieux mensonges d'Hector, se construit comme une scène de voyeurisme lyrique où le regard devient l'acteur principal.

Avant de passer à la troisième occurrence du motif, notons que cette exaltation du regard lié à l'amour n'est pas sans évoquer le début d'*Amphitryon* 38 où Jupiter, accompagné de Mercure, est descendu parmi les humains pour séduire Alcmène. Giraudoux fait de la scène d'exposition un moment où les deux dieux se retrouvent sur une terrasse près du palais à contempler l'ombre d'Alcmène; plus exactement ici encore Giraudoux agence un dispositif complexe: comme dans la scène des vieillards aux portes Scées, l'objet de la contemplation est hors-scène, inaccessible au regard du spectateur de la pièce qui ne voit que les deux voyeurs; par ailleurs l'auteur se plaît à jouer sur le thème du regard divin pouvant tout voir auquel justement Jupiter renonce

---

<sup>4</sup> Les références au texte des pièces sont données dans l'édition de la Pléiade, Giraudoux, *Théâtre complet*, Gallimard, 1982

dans un désir de mieux prendre place dans le jeu de l'amour humain:

Jupiter: Tu vois la fenêtre éclairée, dont la brise remue le voile. Alcmène est là!  
Ne bouge point. Dans quelques minutes, tu pourras peut-être voir passer son ombre.

Mercure: A moi cette ombre suffira. Mais je vous admire, Jupiter, quand vous aimez une mortelle, de renoncer à vos privilèges divins et de perdre une nuit au milieu des cactus et de ronces pour apercevoir l'ombre d'Alcmène, alors que de vos yeux habituels vous pourriez facilement percer les murs de sa chambre, pour ne point parler de son linge.

(I, 1, p.115 )

Mais Giraudoux ne se contente pas de cette variation sur le regard du désir puisque finalement Jupiter, bien qu'ayant renoncé à observer Alcmène grâce ses "privilèges divins", ne peut se résigner finalement à ne pas la contempler et va se faire le spectateur de la scène amoureuse entre Alcmène et Amphitryon, mais en n'y accédant qu'à travers le récit que lui en fait Mercure:

Mercure: Tout à l'heure, pendant son bain, j'ai simplement repris une minute mes prunelles de dieu... Ne vous fâchez pas. Me voici myope à nouveau.

Jupiter: Tu mens! Je le devine à ton visage. Tu la vois! Il est un reflet, même Sur le visage d'un dieu, que donne seulement la phosphorescence d'une femme.

Je t'en supplie! Que fait-elle?

Mercure: Je la vois, en effet...

Jupiter: Elle est seule?

( I, 1, p.117 )

Et suit la description de la scène par Mercure, docile aux questions de Jupiter. Ici comme dans la scène des marins de Pâris le fait de contempler se donne comme une pulsion puissante, liée par ailleurs de façon claire à la scène amoureuse. Mais dans les deux cas, le voyeurisme, pourtant présent, est tenu à distance par le filtre du langage, l'image devenant verbe, comme il va de soi dans ce théâtre logocentrique qu'est celui de Giraudoux.<sup>5</sup>

Pour en revenir à Hélène et aux deux scènes que nous venons d'évoquer, ajoutons qu'elles sont de tonalité franchement contrastée: comiques, les scènes 4 et 5 de l'acte I avec le motif des vieillards aux portes Scées nous montrent des personnages grotesques exposés à l'ironie acerbe de Cassandre et au rire du spectateur. Rien de tel dans la scène 12 de l'acte II: comme nous le notions précédemment, le récit des marins se fait chant, exaltation lyrique de la scène contemplée, imposant le silence à un Hector qui n'est désormais plus maître de la situation.<sup>6</sup> Remarquons aussi que dans la scène des portes Scées qui occupe une place centrale de l'acte I, la contemplation d'Hélène s'est figée en un presque rituel alors que ce que narrent les marins de Pâris est simplement une scène qui s'offre à leurs regards et se transforme de façon improvisée en spectacle. Nous reviendrons sur la signification qu'il convient d'accorder à de telles différences.

Mais passons maintenant à la dernière apparition du motif. Il s'agit précisément de la chute du rideau. Giraudoux isole cet instant où la question qui traverse toute la pièce trouve sa réponse, en faisant tomber deux fois le rideau, la première sur la réplique

---

<sup>5</sup> Dans *Littérature*, par exemple, il oppose à plusieurs reprises le théâtre allemand qui privilégie la mise en scène et le spectacle scénique et le théâtre français dans lequel le langage est le véritable centre de l'action dramatique. Cela s'associe à une méfiance face à l'image et à sa violence que sa transmutation langagière permettra de rendre maniable et maîtrisable.

<sup>6</sup> Ce n'est pas Hector qui malgré ses efforts pour rappeler à l'ordre les marins mettra fin à l'épisode de leur récit qui s'achève de lui-même avec l'évocation du navire devenu "instrument à voir l'amour" et auquel succède l'apparition d'Iris, la messagère des dieux.

apparemment conclusive d'Hector: "La guerre n'aura pas lieu, Andromaque" ( qui était d'ailleurs la première fin donnée à la pièce), la seconde sur une seconde réplique d'Hector à Andromaque: " Elle aura lieu." et celle de Cassandre qui passe le relais du récit à poursuivre au poète homérique. Cet instant où le basculement du destin est mis sous les yeux du spectateur dans l'organisation symétrique des répliques, Giraudoux décide de l'accompagner d'une image muette, livrée sans un mot de commentaire et qu'on peut supposer négligée des personnages présents sur la scène; c'est celle d' "Hélène qui embrasse Troïlus" alors que les portes de la guerre s'ouvrent à nouveau.

On peut d'emblée mesurer la distance qui sépare cette dernière image des deux précédentes. Alors que les deux premières étaient des scènes vues par les personnages de la pièce mais invisibles au spectateur pour qui elles n'existaient qu'en tant qu'objet de langage, ici la situation s'inverse. Peu importe que les autres personnages regardent ou même voient cette scène; par contre, le spectateur de la pièce en est le destinataire privilégié et aussi le seul interprète, puisqu'elle lui est offerte cette fois sans ce tissu de langage qui faisait le corps des autres. Image par ailleurs particulièrement mise en valeur par Giraudoux: le couple est encadré par les portes de la guerre, extrait de l'espace scénique où se meuvent les autres personnages et constitué en icône. Image qui encore une fois est une image amoureuse d'Hélène, mais qui n'est plus mise en scène d'un désir de voir comme dans les deux cas précédents.

Ajoutons que dans une première version, cette dernière scène muette trouvait son symétrique au début du même acte II, lors du premier dialogue entre Hélène et Troïlus: "Scène muette. Hélène entre suivie de Troïlus. Elle sait qu'il est derrière elle. Elle s'amuse à s'arrêter brusquement [ alors que la rayé ] pour que l'ombre de la tête de Troïlus dépasse ses propres pieds à elle." ( Pléiade, *Notes et variantes*, p.1512 ). Le motif ici mis en scène sous les yeux du spectateur de l'ombre qui heurte les pieds d'Hélène sera d'ailleurs repris dans la version définitive de la scène, mais uniquement dans ses paroles. En abandonnant cette scène qui ouvrait l'acte II, Giraudoux donne en fait une plus grande force à l'image finale qui se trouve mieux isolée à la fin de la pièce, en cet instant seulement Hélène étant offerte au spectateur dans son statut de pure image délivrée de tout commentaire.

On voit donc qu'à trois reprises Giraudoux reprend le motif d'Hélène mise sous le regard des autres, avec des variations considérables qu'il s'agit maintenant d'analyser plus avant.

\* \* \*

Pour mieux comprendre la récurrence de l'image d'Hélène et sa signification dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, revenons à la question de la nature de ce personnage et de sa valeur telles que Giraudoux les traite. On peut dire que cette question occupe tout le premier acte de la pièce, le second trouvant son centre de gravité autour du personnage d'Ulysse et de sa confrontation avec Hector ( II, 12 et 13 ) même si la scène 8 qui voit l'"explication" d'Hélène et Andromaque nous fournira elle aussi de précieux éléments de réponse. Ainsi dans l'acte I, Hector de retour de la guerre, las de combattre et désireux de jouir durablement de la paix ( la volonté de "fermer les portes de la guerre" va devenir le leitmotiv qui scandera le discours d'Hector face à Priam ) se trouve confronté à la question inattendue et pour ainsi dire saugrenue de l'enlèvement d'Hélène. Giraudoux le mettra face successivement à Pâris, ravisseur d'Hélène, puis au clan de ceux qui refusent de la rendre aux Grecs: Priam, Demokos, le poète troyen et le Géomètre et les vieillards de Troie.

La question qui est au coeur du débat qui s'engage est extrêmement simple. Hector la pose clairement à Demokos:

“ Dis-moi pourquoi nous trouvons la ville transformée, du seul fait d'Hélène? Dis-moi ce qu'elle nous a apporté, qui vaille une brouille avec les Grecs? “  
( I, 6, p.497 )

De même, la réponse que Giraudoux lui-même apporte à la question de la valeur d'Hélène pour Troie semble fort simple et fort claire: ceux pour qui Hélène vaut bien une guerre sont représentés comme des vieillards ridicules, objet des railleries des femmes. Pas un moment où Hécube, Cassandre et même les servantes perdent une occasion de tourner en ridicule Demokos et le Géomètre, principaux avocats de la cause d'Hélène. Déjà avant même de pouvoir en juger par ses propres yeux dans la scène 5 où deux vieillards s'époumonent pour alternativement voir et acclamer Hélène, le spectateur les avait déjà découverts à travers l'échange de répliques d'une ironie cruelle dans lequel Cassandre commente le spectacle des vieillards à Hector. Le spectateur ne les voit pas encore que déjà l'essentiel du jugement sur les adorateurs d'Hélène lui est donné. Vu l'intérêt de cet extrait, nous le citerons pour ainsi dire en entier malgré sa longueur:

Cassandre: (...) Vois aux créneaux toutes ces têtes à barbe blanche...On dirait les cigognes caquetant sur les remparts.

Hector: Beau spectacle. Les barbes sont blanches et les visages rouges.

Cassandre: Oui. C'est la congestion. Ils devraient être à la porte du Scamandre, par où entrent nos troupes et la victoire. Non, ils sont aux portes Scées, par où sort Hélène.

Hector: Les voilà qui se penchent tout d'un coup, comme des cigognes quand passe un rat.

Cassandre: C'est Hélène qui passe...

(...)

Hector: Incroyable! Tous les vieillards de Troie sont là à la regarder d'en haut.

Cassandre: Non. Les plus malins regardent d'en bas.

Cris au-dehors: Vive la beauté!

(...)

Cassandre: Je suis de leur avis. Qu'ils meurent vite.

Cris au-dehors: Vive Vénus!

Cassandre: Vive Vénus...Ils ne crient que des phrases sans r, à cause de leur manque de dents...Vive la Beauté...Vive Vénus...Vive Hélène...Ils croient proférer des cris. Ils poussent simplement le mâchonnement à sa plus haute puissance.

Hector: Que vient faire Vénus là-dedans?

Cassandre: Ils ont imaginé que c'était Vénus qui nous donnait Hélène...Pour récompenser Pâris de lui avoir décerné la pomme à première vue.

( I, 4, p.493- 494 )

Ici Giraudoux réécrit la scène qu'il a emprunté à *L'Iliade* ( III, v.145 et suiv. ) en un travestissement burlesque d'une violence extrême: les nobles vieillards d'Homère deviennent des êtres libidineux et débiles, la contemplation de la Beauté à travers celle d'Hélène étant rabaissée à un pur spectacle pornographique. Le motif est repris dans la scène suivante déjà évoquée:

Premier vieillard: D'en bas, nous la voyons mieux...

Second vieillard: Nous l'avons même bien vue!

(...)

Deuxième vieillard: Songe à ce que nous avons vu d'elle aujourd'hui!( I, 5, p.494 )

Ainsi avant même que n'ait commencé le débat qui occupera la scène 6, l'une des deux parties en présence est d'emblée privée de toute légitimité. On voit mal comment dans ces conditions le spectacle d'Hélène pourrait garder quelque valeur.

Mais examinons maintenant les arguments qu'Hector emploie pour convaincre ses adversaires que garder Hélène n'en vaut pas la peine. Comme le note Jacques Body dans son introduction à la pièce dans l'édition de la Pléiade,<sup>7</sup> ce qu'Hector reproche à ceux qui refusent de rendre Hélène, c'est de céder à un désir d' "idéalisation":

"Je vous comprends fort bien. A l'aide d'un quiproquo, en prétendant nous faire battre pour la beauté, vous voulez nous faire battre pour une femme."( I, 6, p.498 )

Ce que refuse fondamentalement Hector, c'est ce "quiproquo", c'est-à-dire ce passage au symbole qui veut lui faire voir dans Hélène plus qu'une simple femme. Là où Priam veut qu'il contemple la beauté, Hector, "réaliste" comme le lui reproche Demokos, ne voit que " deux fesses charmantes". De même, face à Priam, puis à Demokos qui tentent de le rendre sensible à la dimension symbolique d'Hélène, Hector refuse de voir dans ce geste d'idéalisation autre chose qu'une illusion dont il s'agit de ne pas être dupe.

Demokos: Un symbole, quoi! Tout guerrier que tu es, tu as bien entendu parler des symboles! Tu as bien rencontré des femmes qui d'aussi loin que tu les apercevais, te semblaient personnifier l'intelligence, l'harmonie, la douceur?

Hector: J'en ai vu.

Demokos: Que faisais-tu alors?

Hector: Je m'approchais et c'était fini...( I, 6, p.496 )

Et plus loin, Hécube félicitera Hector d'avoir "démasqué" ceux qui veulent se battre pour Hélène. Le symbole n'est plus seulement une illusion à laquelle on se laisse prendre, il devient aussi une supercherie dont on use pour tromper les autres.

Ce motif de la puissance d'un regard à s'emparer du destin même de son objet et à le modifier ou du moins d'en modifier le sens se retrouve à plusieurs reprises dans l'oeuvre théâtrale de Giraudoux. Au début de *Pour Lucrèce*, dernière pièce de Giraudoux, nous avons sous une forme plus ironique et souriante la reprise du reproche qu'Hector adressait à Priam et Demokos. Il s'agit de la scène d'ouverture où, à la terrasse d'une pâtisserie d'Aix-en-Provence, le comte Marcellus, personnage de séducteur, s'empare pour mieux la tourner en ridicule de l'allégorie dont le Procureur s'est servi pour le stigmatiser:

"Alors sers-moi le rafraîchissement qui va au vice. Le Procureur Blanchard vient de proclamer en pleine Cour, au nom de l'Empereur, que le vice, c'est moi..."( I, 1, p.1035 )

Le jeu sera ensuite repris et accentué à l'arrivée d'Armand et de Paola, qui fut la maîtresse de Marcellus:

Paola: Bonjour, le vice! Nous nous asseyons près du vice, Armand?

Marcellus: Déjà au courant!

Paola: La beauté est première au courant de ce qui arrive aux péchés capitaux.  
( I, 1, p.1036 )

Et plus encore à l'arrivée de Lucile, la femme du Procureur. De manière parodique, Marcellus transforme cet instant en petit drame allégorique dont la scène est cette terrasse et dont le public les habitants d'Aix:

"Pardonnez-moi et gardez-vous de partir, honnêtes habitants d'Aix. Le vice a

---

<sup>7</sup> Giraudoux, *Théâtre complet*, p.1496

aujourd'hui une mission qu'il ne cédera à personne. Celle de vous annoncer la vertu. Elle est en marche. Vous allez la voir en chair et en os s'asseoir dans quelques minutes sur cette chaise de ses fesses de vertu...Contemplez-la. La vue de la vertu est autrement puissante que celle du vice pour redorer vos sens un peu blasés." ( I, 1, p.1038 )

D'une manière fort différente d'Hector, Marcellus en prenant au pied de la lettre le mot du Procureur et en improvisant avec l'aide de Paola un mini-drame allégorique s'efforce lui aussi de briser ce même mouvement qui investit un objet particulier d'une valeur symbolique. Dans deux contextes très éloignés, on retrouve la même attitude de méfiance face à ce qui apparaît somme toute comme un tour de passe-passe qui décolle la réalité d'elle-même, la chargeant d'une valeur qui l'excède.

De façon plus générale, l'appel à la lucidité et le refus de l'illusion qui caractérisent Hector devant l'adoration des vieillards pour Hélène se rapproche d'une thématique plus large dans le théâtre de Giraudoux; pour une part son oeuvre se construit autour de l'inquiétude qu'un divorce s'insinue entre l'objet regardé ou offert en spectacle et la signification dont il se trouve investi par ses spectateurs mêmes. Dans plusieurs de ses pièces les personnages tendent à se scinder en deux groupes, l'un devenant spectateur du second, ou bien si l'on préfère les protagonistes du drame sont souvent mis sous le regard d'autres personnages et cette situation influe sur le déroulement du drame. De façon générale, on a une communauté qui va s'emparer de faits et les magnifier pour y lire la légende qu'elle désire et qu'elle veut faire sienne; car se faire conter ou se représenter une histoire chez Giraudoux, c'est déjà se l'approprier<sup>8</sup>. C'est ce que nous offre la fin de *Judith* où le peuple vient accalmer Judith après la mort d'Holopherne, se saisit de son histoire, se la récite et la joue en l'arrachant à la vérité qui était celle de Judith( III, 5, p.263 et suiv.). Même mouvement dans *Amphitryon* 38 dans la scène III, 6 qui clôt la pièce où " Thèbes entière est aux pieds du palais, et attend que ( Jupiter se montre) aux bras d'Alcmène ". Sans entrer ici dans la complexité du jeu de dupes qui se joue dans cette scène, notons simplement qu'à travers le regard le peuple de Thèbes vient faire sienne l'union de Jupiter et Alcmène dont naîtra Hercule; l'événement qui est promesse de prospérité pour la ville ne se suffit pas à lui-même, il lui faut être doublé de sa représentation. La scène où Alcmène et Jupiter se montrent à la foule thébaine prend dès lors un caractère particulièrement théâtral grâce notamment à un jeu d'apartés qui viennent contredire les répliques adressées à la foule thébaine. Le divorce entre ce que les protagonistes du drame donnent à voir, ce que ses spectateurs veulent en voir et d'autre part la réalité même du drame se manifeste ici de manière toute aussi exemplaire que dans *Judith*.

Un même lien entre la légende et le mensonge, tissé au profit même de son destinataire, est réaffirmé à la fin de *Pour Lucrèce*, quand Lucile, à l'instant de se suicider, exige que son mari ne connaisse pas la vérité et continue à la croire adultère: " Mon dernier voeu, Armand. Que mon mari ne sache jamais la vérité. (...) Il vivra dans la légende, cela le réhaussera à ses propres yeux. Ce sera une légende fausse, mais où sont les légendes vraies! Le pauvre agneau Vérité est égorgé au pied de tous les vitraux." ( III, 7, p.1112-1113 ). Dans les trois cas, on retrouve le même jeu où la vérité d'une aventure, devenant publique, s'altère en fonction même du désir du destinataire. Devenant bien commun, l'histoire intime du héros perd sa vérité et le geste de

---

<sup>8</sup> A la suite de Gérard Genette et des pages pénétrantes qu'il a consacrées à Giraudoux dans *Palimpsestes*, nombre de critiques ont souligné l'importance de l'acte de réception comme problématique fondamentale dans son oeuvre. Et c'est à l'intérieur même des intrigues que cette question est mise en scène.

transmission est d'emblée trahison.

On pourrait ajouter un dernier cas où la situation est extrême: celui du deuxième acte d'*Ondine*, avec l'intervention du roi des Ondins à la cour du roi sous l'apparence d'un illusionniste. Ici théâtre et réalité semblent coïncider puisque le divertissement que le roi des Ondins offre à la cour est précisément l'histoire de Hans, d'Ondine et Bertha. Nulle trahison, donc, la représentation du réel précédant pour ainsi dire son avènement. En fait, nous sommes bien ici dans le même schème que dans les autres pièces et peut-être de façon plus radicale encore: la logique de la représentation n'obéit pas au réel mais au désir des spectateurs du divertissement. Désir impérieux au point d'influencer sur la réalité même du drame de Hans et Ondine. *Ondine* pourrait d'ailleurs se lire comme une réflexion sur le thème du danger de rompre la sphère close du couple et d'entrer dans le monde, là où le couple est exposé au regard d'un tiers, la faute première de Hans étant de vouloir montrer Ondine à la Cour ( I, 9, p.786 ).

Avec le motif d'Hélène regardée par les vieillards et transformée en symbole de la beauté ( c'est du moins la thèse d'Hector ou d'Hécube dans la pièce ), nous retrouvons ce regard qui se pose sur son objet et en modifie la nature<sup>9</sup>. D'une simple femme, de "deux fesses charmantes", les vieillards de Troie font le symbole de la beauté. Il y a pourtant une différence majeure entre la situation dans *La Guerre de Troie* et celles des autres pièces que nous venons d'examiner: ici, Hélène n'est pas prise dans un récit, dans une histoire que les spectateurs viendraient se faire conter ou représenter. Dans les quatre cas évoqués, ce qui est avidement contemplé, c'est une histoire ou ce qui permet de la contempler en une image: histoire des amours de Jupiter et d'Alcmène dont naîtra Hercule qui doit sauver Thèbes de tant de maux, celle de Judith qui a sauvé Béthulie, celle de Lucile qui a trompé Lionel et qui se suicide, celle, enfin, de l'amour malheureux de Hans et Ondine. A chaque fois, une trame narrative vient supporter le spectacle et dans sa manipulation, dans sa falsification naît le sens désiré par les spectateurs. Jamais l'image, la scène ne constitue une fin en soi. Avec Hélène, par contre, le spectacle n'est jamais pris dans l'élan d'un récit mais s'immobilise au contraire dans le statisme d'une image: promenade d'Hélène sur les remparts, scène d'amour sur le pont du navire. Le personnage d' Hélène fonctionne comme une image qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de renvoyer à un récit.

Pour en revenir à la scène des vieillards contemplant Hélène sur les remparts et à la question de sa valeur , ici la falsification semble dans la signification que les spectateurs donnent à ce qu'ils regardent. Le principe de cette idéalisation dénoncée par Hector et Hécube se trouve dans ceux-là mêmes qui regardent. Regard idéalisant parce que regard d'homme vieillissant: dans la scène, Giraudoux ne cesse d'insister sur cette association de la vieillesse et de la contemplation de la beauté. Par exemple, à Priam qui tente de se faire l'avocat d'Hélène et de faire comprendre à son fils que la voir est "une espèce d'absolution", Hector répond: " L'avenir des vieillards me laisse indifférent." Ce lien entre vieillesse masculine et idéalisation, c'est ce qu'à un moment où la discussion a quitté la question précise d'Hélène elle-même pour s'élargir au problème général de la femme, Hécube exprime de façon très claire dans une réplique qui oppose terme à terme

---

<sup>9</sup> Bien sûr, ce regard qui à l'intérieur de la pièce dénature la vérité d'une expérience correspond au niveau de l'écriture de l'oeuvre au poids de la tradition littéraire dont s'empare l'auteur et qui pèse sur lui. Cette question du texte *toujours déjà là* avec lequel on écrit et contre lequel on écrit a été clairement analysée par Genette, notamment à propos du récit du mendiant dans *Electre*. Notons cependant que *Pour Lucrèce* qui se développe autour d'une intrigue originale déplace cette question hors de la problématique de l'écriture pour l'orienter vers celle de la possibilité même de la transmission d'une expérience.

hommes et femmes: à la lucidité que l'âge apporte aux femmes s'oppose une incapacité grandissante des hommes à voir la réalité de la femme :

"A mesure que les hommes vieillissent, ils nous parent de toutes les perfections. Il n'est pas un souillon accolé derrière un mur qui ne se transforme dans vos souvenirs en créature d'amour" ( I, 6, p.500 )

La cause semble donc entendue: dans cette scène majeure de l'acte I, on a face à face d'un côté des vieillards ridicules, libidineux, abandonnés à une illusion mortifère confondant non sans mauvaise foi une femme charmante avec la beauté et de l'autre un "homme de bonne volonté", représentant de valeurs humanistes comme on a pu définir Hector, qui cherche simplement à jouir d'une paix chèrement acquise. Son combat correspondrait parfaitement à la position de Giraudoux telle qu'il l'exposait à Benjamin Crémieux dans un entretien accordé à *Je suis partout* ( 7 décembre 1935 ): " Je m'attache à dénombrer ces forces obscures et à leur enlever ce qu'elles ont d'obscur, à les montrer en pleine clarté. Je fais mon métier; aux hommes qui m'écoutent, si je les ai convaincus, d'agir contre elles, de les briser." <sup>10</sup>

\* \* \*

Or la question n'est peut-être pas aussi simple: le spectacle d'Hélène ne se contente peut-être pas d'être un simple jeu de dupe et il convient de s'interroger sur ce qu'implique sa condamnation .

D'une part comme l'affirment Jacques Body dans son introduction à l'oeuvre dans l'édition de la Pléiade et Pierre d'Almeida dans son étude *L'image de la littérature dans l'oeuvre de Jean Giraudoux* <sup>11</sup>, il est difficile de se débarrasser d'un revers de main de Demokos. Bien sûr il représente le poète nationaliste et belliciste qui met son esthétique au service du militarisme. Mais Giraudoux lui donne aussi un tout autre poids, puisque comme le notait Pierre d'Almeida son nom rappelle celui de Demodokos, l'aède des Phéaciens dans *L'Odyssée*; de plus, à la fin de la pièce, quand il vient d'être tué par Hector, la dernière réplique de Cassandre le met sur le même plan qu'Homère: "Le poète troyen est mort...La parole est au poète grec." ( II, 14, p.551 ). Enfin si on revient à la scène 4 et 5 de l'acte I, son hypotexte est double: la scène de *L'Iliade* et le sonnet 67 des *Sonnets à Hélène* de Ronsard. Or, il se trouve que la position de Demokos dans le débat autour d'Hélène coïncide exactement avec celle de Ronsard: dans les tercets, celui-ci s'adresse ainsi aux vieillards homériques qui contrairement à ceux de Giraudoux préféreraient renoncer à contempler Hélène et la rendre aux Grecs plutôt que voir la ruine de leur cité:

"Pères, il ne falloir à qui la force tremble,  
Par un mauvais conseil les jeunes retarder;  
Mais et jeunes et vieux vous deviez tous ensemble  
Pour elle corps et biens et ville hazarder.  
Menelas fut bien sage, et Pâris, ce me semble,  
L'un de la demander, l'autre de la garder." ( Ronsard, *Oeuvres Complètes*,  
*Sonnets à Hélène*, 67, p.269 )

Ainsi, pour Ronsard comme pour Demokos, la beauté d'Hélène par une hyperbole pétrarquaisante s'élève au niveau de valeur suprême qui justifie tous les sacrifices. A travers Demokos, c'est donc avec la tradition poétique qu'incarne ici Ronsard qu'

---

<sup>10</sup> Cité dans *Théâtre complet*, p.1494.

<sup>11</sup> Cahiers Jean Giraudoux, 17, 1988

Hector rentre en débat. Le héros troyen et ses alliées féminines ont d'ailleurs conscience qu'au delà de Demokos et de la question d'Hélène ce conflit les met aux prises avec la poésie elle-même et un regard esthétique sur le réel. Répliquant à Démokos, Hécube le raille ainsi: " J'attendais la poésie à ce tournant. Elle n'en manque pas une." ( I, 6, p.502 ). Même méfiance face à la poésie dans la réplique d'Hector<sup>12</sup> qui clôt pour ainsi dire cette scène:

Demokos: Tu as l'air de détester autant la poésie que la guerre.

Hector: Va! Ce sont les deux soeurs! ( I, 6, p.504 )<sup>13</sup>

L'alternative posée dans la scène 6<sup>14</sup>, radicale et extrême, résume bien cette problématique: il ne s'agit rien moins que de choisir entre un monde où la beauté est préservée comme valeur, fût-ce au prix d'une guerre et un monde maintenu en paix par le sacrifice de toute dimension esthétique:

Demokos: Hector, je suis poète et juge en poète. Suppose que notre vocabulaire ne soit pas quelquefois touché par la beauté! Suppose que le mot "délice" n'existe pas!

Hector: Nous nous en passerions. Je m'en passe déjà. Je ne prononce le mot "délice" qu'absolument forcé. ( I, 6, p.498 )

Le conflit est ici entre deux visions du monde toutes deux centrées autour d'une valeur suprême justifiant tout sacrifice: la paix ou la beauté.

Par ailleurs, on retrouve exprimée de façon très directe cette condamnation de la beauté dans la version primitive du grand dialogue entre Hector et Ulysse, avant-dernière scène de la pièce. Ce passage intervenait juste après une première version sensiblement différente du dialogue de la pesée et semble avoir sur le brouillon une certaine autonomie si l'on en juge par les lignes blanches qui le sépare du passage suivant:

"Nous avons tout ce que chacun met dans la guerre. Les peuples croient adorer la beauté. En fait la beauté est un alibi de la fatalité. La beauté est cruelle, impitoyable, dure aux humbles. La beauté est le tyran le plus ignoble du monde. C'est le masque que nous mettons à notre servilité." ( *Pléiade, La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Notes et variantes, p.1523 )

Jamais la dénonciation de la beauté dans la pièce n'attendra cette violence. Ici la beauté devient mensonge et tyran. On retrouve mais de façon plus directe le motif de l'impuissance tel qu'il apparaissait à travers la figure des vieillards adorant Hélène dans le premier acte. Il est intéressant que Giraudoux ait finalement renoncé à l'agressivité de ce passage, ne gardant que le lien, d'ailleurs développé ensuite dans le brouillon, entre Hélène et le destin. Comme nous essaierons de le montrer, il y a comme un effort de Giraudoux à travers sa pièce pour rendre davantage problématique ce procès de la beauté et ce passage était assurément trop univoque.

Un des points essentiels des attaques d'Hector et des femmes contre ceux qui voulaient garder Hélène reposait sur le reproche qui leur était fait de l'idéaliser, de voir en elle autre chose que ce qu'elle était. Or, peut-être faut-il nous demander si ce

---

<sup>12</sup> Il faudrait cependant nuancer ici car dans la scène 3 du premier acte c'est en recourant à des arguments de type esthétique qu'Hector explique à Andromaque pourquoi il condamne la guerre; il lui reproche en effet d' "avoir sonné faux" cette fois.

<sup>13</sup> Nous renvoyons ici aux analyses de Pierre d'Almeida dans son étude déjà citée et à la façon dont il met en rapport le soupçon porté sur la poésie dans *La Guerre de Troie* avec une problématique plus vaste dans l'oeuvre de Giraudoux que traverse une interrogation sur la littérature.

<sup>14</sup> L'importance de l'alternative dans la pièce de Giraudoux a été soulignée par Michel Raimond au chapitre III de son étude *Sur Trois Pièces de Jean Giraudoux*, " *La guerre de Troie* ou l'axiomatique du tiers exclu".

reproche est entièrement fondé et si somme toute il n'y a pas quelque raison à voir en Hélène le symbole de la beauté, c'est-à-dire si elle n'a pas en elle-même une nature symbolique.

On pourrait tout d'abord penser en ce qui concerne l'attitude même du personnage à la complaisance qui est la sienne à se prêter à ce jeu. Cassandre ne se prive pas de la souligner et ce dès la première apparition du personnage sur les remparts de Troie:

“Elle est sur la seconde terrasse. Elle rajuste sa sandale, debout, prenant bien soin de croiser haut la jambe.” ( I, 5, p.494 )

Et un peu plus loin, au début de la scène suivante:

Hector: Je vois une femme jeune qui rajuste sa sandale.

Cassandre: Elle met un certain temps à rajuster sa sandale. ( I, 6, p.495 )

Complaisance qui d'ailleurs vient s'allier avec une disponibilité, une absence de résistance en face du désir de l'autre. Ainsi quand elle dit à Hector qu'elle “adore obéir à Pâris” ( I, 8, p.505 ), sans doute faut-il d'abord souligner plus son goût pour la soumission que son amour pour Pâris. D'ailleurs dans la même scène, Hélène ne résistera guère au projet d'Hector. Elle pourrait même, si l'on s'attache à la première scène de l'acte II, être définie comme celle qui éveille l'autre à son désir: tout son dialogue avec le jeune Troïlus apparaît comme une maïeutique qui amène l'adolescent jusqu'à une réelle prise en charge d'un désir d'abord informulable.

Mais cette complaisance au désir d'autrui qui pourrait n'être qu'un trait de caractère du personnage, contribuant au portrait psychologique d'une femme facile, correspond en fait bien davantage à une conscience qu'Hélène a de la fonction qu'elle exerce dans la pièce et plus largement dans le monde humain. C'est ce qui apparaît avec évidence dans la dernière grande scène où Hélène joue un rôle central: “l'explication” avec Andromaque. A celle-ci qui la supplie, en quelque sorte, comme l'a montré Charles Mauron, d'aimer réellement Pâris et d'arracher ainsi cette guerre qui s'annonce à son insupportable insignifiance, Hélène répond par une fin de non-recevoir et cela en raison même de la conscience qu'elle a du rôle qui est le sien dans l'existence:

“Chère Andromaque, tout cela n'est pas si simple. Je ne passe point mes nuits, je l'avoue, à réfléchir sur le sort des humains, mais il m'a toujours semblé qu'ils se partageaient en deux sortes. Ceux qui sont, si vous voulez, la chair de la vie humaine. Et ceux qui en sont l'ordonnance, l'allure. Les premiers ont le rire, les pleurs, et tout ce que vous voudrez en sécrétions. Les autres ont le geste, la tenue, le regard. Si vous les obligez à ne faire qu'une race, cela ne va plus aller du tout. L'humanité doit autant à ses vedettes qu'à ses martyrs.” ( II, 8, p.531 )

La réponse d'Hélène vient bien sûr d'abord légitimer l'absence de sentiment qu'Andromaque reproche au couple d'Hélène et Pâris, mais dans le même instant elle permet à Hélène de définir avec beaucoup de finesse son statut dans la pièce, c'est-à-dire dans le monde humain. Remarquons déjà que par là elle met finalement sur le même plan sa relation avec Pâris et sa présence devant les vieillards, c'est-à-dire qu'à en croire ses paroles, son couple avec Pâris ne serait pas un couple qui aurait à vivre l'amour, mais dont la fonction serait de styliser le couple aux yeux des autres, de le rendre visible; dans les deux cas, elle donne à voir. Nous reviendrons ensuite sur ce point.

Passage fondamental, donc, où Hélène définit avec une lucidité étrange ce qu'elle estime être sa fonction humaine et qui renvoie, quoiqu'elle s'en défende, à une vision globale qui finalement inscrit l'acte même de la représentation ou de la figuration au coeur de l'humanité et en fait un élément fondateur. L'acte de la représentation qui apparaît ici comme un geste de stylisation qui permet à l'humain de se rendre visible à soi-même est déplacé hors du domaine des arts en particulier pour trouver place dans

l'existence elle-même. C'est la vie humaine qui, dans son essence, est pour une part théâtralisée ou pour mieux dire devient mouvement vers la théâtralité. Théorie qui se résume finalement dans le mot de "vedette".

Cette élection du personnage du drame qui en fait le centre des regards se trouvait déjà esquissée dans le personnage titre de *Judith*. Celle-ci apparaît bien sûr d'abord dans la pièce comme l'élue de Dieu ou plus prosaïquement comme celle que le peuple a choisie pour être sauvé. Mais quand il vient la trouver et qu'il rencontre l'oncle qui oppose son scepticisme à l'idée de mission divine, le grand rabbin Joachim souligne combien Judith est un être qui existe d'abord sous et pour le regard d'autrui et que c'est cet aspect même qui la désigne pour cette tâche:

Le peuple de la rue a choisi Judith, et, plus je songe à elle, plus je crois à Judith. Je la connais, ta nièce. Je l'observe depuis des années. Elle est belle, et elle le sait... Avoue que les miroirs ne manquent pas ici. Et elle sait le prix de la beauté. L'état-major est peuplé de soupirants qu'elle éconduit. (...) A vingt ans elle a sa cour d'hommes de lettres, (...). Des sports et des talents, elle choisit peut-être trop volontiers ceux qui valent des succès et des succès de foule. Elle monte à cheval, et en garçon. Elle danse, et quelquefois dans un lieu public. Elle aime l'entrée brillante au théâtre, au restaurant, et maintenant dans ce harem sans danger qu'on nomme l'hôpital militaire. Je me suis jadis irrité de voir la mode coiffer ce beau cerveau, gonfler cette belle gorge... Aujourd'hui je m'en félicite, car dans ces imperfections la main de Dieu va trouver les poignées pour la prendre... "( *Judith*, I, 3, p.203-204 ).

On sent ce qui sépare les deux passages au delà de ce qui peut les rapprocher et ce qui permet aussi de mieux isoler la spécificité d'Hélène. Cette "visibilité" de Judith qui arrête le regard, en fait la "vedette" de Béthulie n'est que le signe de cette mission: ce qui permet de la reconnaître comme l'élue de Dieu. Au contraire, à suivre les paroles d'Hélène, on s'aperçoit que sa "visibilité", ce qui la rend remarquable aux yeux de ceux qui l'entoure est à proprement parler sa mission même, sa tâche terrestre. Elle n'est là que pour être vue.

On pourrait d'autre part reprendre la même analyse en opposant Hélène à Lucile, dans *Pour Lucrèce*, que sa beauté lors de son arrivée à Aix désignait à l'attention de tous. Ainsi Eugénie, l'amie de Lucile, au début de la pièce, lui reproche d'avoir trahi la mission qui était alors la sienne:

"Tu étais la plus belle. On te dépêchait du Nord pour jouer Psyché en Provence. Chaque homme d'Aix, les premiers mois de ton séjour, n'a vraiment aimé que toi. Les autres femmes n'avaient que des délégations. Tous les gestes de l'amour, toutes les paroles de l'amour n'ont été hasardés et dites que pour toi. Tu étais leur marraine. Il y a eu les baisers à la Procureuse, les refus à la Procureuse. J'en passe. Tu rougirais. Mais tu t'en moquais bien. Tu étais là pour le tuer.. ( *Pour Lucrèce*, I, 2, p.1041-1042 )

D'une certaine façon le destin de Lucile aux yeux d'Eugénie était de devenir pour la ville d'Aix ce qu'est Hélène pour Troie. Mais Lucile s'arrache à ce destin pour finalement l'inverser et devenir l'allégorie de la pureté ou de la vertu dans cette ville.

Par ailleurs, on peut tenter d'éclairer cette division de l'humanité entre ses "martyres" et ses "vedettes" et d'en mieux saisir la spécificité en la rapprochant de deux autres passages où Giraudoux associe cette idée d'un partage du monde humain et celle de la tragédie. On trouve tout d'abord ce motif dans la conférence prononcée le 18 novembre 1932 à l'Université des Annales et reprise dans *Littérature* sous le titre de *Bellac et la tragédie*. A la fin de cette conférence, ayant tenté de répondre à propos de la France et sa tradition théâtrale à la question de savoir pourquoi " le pays de la tragédie

n'est pas le pays du tragique “, c'est-à-dire d'interroger l'hétérogénéité entre le monde du spectateur français et celle du héros tragique, il en arrive à une définition de la tragédie où se retrouve cette division qu'évoquait Hélène:

“ Ainsi le manque d'instinct littéraire de la masse et l'exagération littéraire de l'élite, et aussi la spécialisation de l'une et la modestie de l'autre, les ont conduites toutes deux au même résultat: constituer une humanité spéciale chargée d'éprouver les grandes souffrances et de supporter les grands coups du sort, à diviser le monde un nombre infini de spectateurs et un nombre limité d'acteurs: ce sont là exactement les définitions de la tragédie.”

( *Littérature*, p.255-256 )

Dans cette citation, les “ acteurs”, ce sont les héros tragiques, définis plus haut comme “ une sorte d'armée de gladiateurs sur laquelle on lâche (...) tous les fauves du destin et du coeur”; les spectateurs, ce sont les bourgeois français qui se rendent au spectacle et se sentent fondamentalement différents du héros qu'ils voient sur scène. Et quelques pages auparavant Giraudoux parlait de “ cette distinction tracée une fois pour toutes entre le personnage littéraire et l'être vivant.” ( p.254 )

Avant d'opposer ce passage avec les paroles d'Hélène, penchons-nous sur un extrait du “ Lamento du Jardinier” qui sépare les deux actes d'*Electre*, pièce représentée moins de deux ans après *La Guerre de Troie*. N'étant “plus dans le jeu”, comme il l'indique lui-même d'emblée, ce personnage vient, devant le rideau commenté la pièce et “dire ce que la pièce ne pourra ( nous ) dire.” Et il en arrive à une définition de la tragédie, comme dans le passage de *Littérature* que nous venons de citer. Ici encore nous avons une distinction qui va isoler une part de l'humanité et lui faire assumer l'intégralité du destin tragique en lieu et place de l'humanité toute entière: ce seront les rois<sup>15</sup> :

“Il se peut qu'à chercher ainsi sa mère dans sa mère elle ( Electre )soit obligée de lui ouvrir la poitrine, mais chez les rois c'est plutôt théorique. On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence.” ( *Electre*, entracte, Lamento du Jardinier, p.642 )

Dans les deux passages que nous venons de citer, il s'agit pour Giraudoux de dégager une définition de la tragédie: définition qui, dans le “lamento du Jardinier” partant du statut social caractérisant les personnages tragiques, en arrive à une expression de type chimique, la tragédie étant une “expérience” permettant d'isoler des sentiments humains à l'état pur; même façon d'isoler “les grandes souffrances” et “les grands coups du sort” dans la définition proposée dans la conférence de 1932.

On voit d'emblée comment les deux citations s'opposent aux paroles d'Hélène et ce qui par là même constitue la spécificité du personnage. Si la distinction qu'établit Hélène dans sa réponse à Andromaque institue bien une certaine théâtralité, une partie de l'humanité semblant désignée par son statut même à être vue, saisie par le regard, ce qui se donne à voir en elle, ce ne sont pas les émotions et les sentiments qui animent l'humanité, mais ce n'en est que la forme: “l'ordonnance, l'allure”, “le geste, la tenue, le regard”.

A une tragédie où les épreuves humaines se concentrent jusqu'à atteindre au niveau

---

<sup>15</sup> Giraudoux avait déjà proposé une telle association dans une conférence prononcée à l'Université des Annales en décembre 1933 et reprise dans *Littérature* sous le titre de *L'Auteur au théâtre*, faisant du roi dans la France de Louis XIV l'auteur du théâtre versaillais ou tout au moins le modèle même de l'humanité mise en scène dans ce théâtre; il avait comme souvent dans ses essais limité cette interprétation au seul théâtre du second XVIIème, limite que souligne la mise en parallèle avec le théâtre espagnol du siècle d'or, qu'il considérait, lui, écrit par le peuple.

de pureté de l'élément chimique, s'oppose cette forme vide et élégante qu'incarne Hélène.

Avec la vacuité, nous avançons d'un pas dans notre analyse d'Hélène et de la fonction qu'elle occupe dans la pièce. Le thème parcourt la pièce, se déployant d'abord au niveau psychologique. Vacuité de ce personnage qui, bien que mû par des désirs, semble privé de volonté propre. Nous avons déjà évoqué la complaisance du personnage qui semble renvoyer à une absence de véritable intériorité et qu'illustre jusqu'à la caricature le contraste entre les scènes 7 et 8 de l'acte où Hélène cède successivement aux exigences contradictoires de Pâris et Hector.

A cette vacuité, on peut encore rapporter la froideur du personnage et cette absence d'émotion, soulignées à plusieurs reprises: par exemple, dans la scène 7 de l'acte 2, Hécube qui découvre la petite Polyxène en larmes après son dialogue avec Hélène s'adresse à cette dernière:

“Vous me ferez le plaisir de laisser désormais Polyxène tranquille, Hélène. Elle est trop sensible pour toucher l'insensible, fût-ce à travers votre belle robe et votre belle voix.” ( II, 7, p.528 )

L'insensibilité d'Hélène sera ensuite développée dans la scène suivante quand Andromaque lui reprochera son absence de pitié. De même, Ulysse verra en elle “le cœur le plus rigide” ( II, 14, p.548).

Mais Giraudoux ne se contente pas de décliner sur le registre psychologique la thématique du vide. A l'acte premier, juste après qu'Andromaque a évoqué pour la première fois la question d'Hélène, Pâris arrive à la demande d'Hector et va se faire le tout premier avocat d'Hélène et de sa présence à Troie ( I, 4 ). Pâris est bien sûr celui qui a enlevé Hélène et celui qui la possède physiquement. Cela devrait suffire à le distinguer de façon définitive des vieillards de la scène suivante, ceux-là mêmes qu'Hécube qualifie d'“impuissants” ( I, 6, p.498 ). Or il n'en est rien et plus encore, les arguments que Pâris emploient pour expliquer son attachement à Hélène nous semblent éclairer de manière décisive la question de savoir pourquoi et comment elle accède à ce statut de symbole ou de signe, la rendant apte à représenter la beauté.

Le discours de Pâris s'articule fondamentalement autour de deux termes: “distance” et “absence”. Il commence par opposer Hélène aux femmes troyennes; d'une part, le “type effroyablement peu distant” des secondes, de l'autre, Hélène qui “même au milieu de ( ses ) bras, (...) est loin de ( lui ).” ( I, 4, p.491 ).

On peut se souvenir en lisant les remarques de Pâris au sujet de cette “distance” d'Hélène que, lors du dialogue entre Hector et Demokos c'est la distance qui permet au processus d'idéalisation de se déployer ( “des femmes qui, *d'aussi loin que tu les apercevais*, te semblaient personnifier l'intelligence, l'harmonie, la douceur” )<sup>16</sup> et que c'était en franchissant cette distance que Hector échappait à l'emprise du symbole: “Je *m'approchais* et c'était fini...” ( I, 6, p.496 ) Or, il semble que cette distance indispensable à l'apparition de la valeur symbolique soit ici part intégrante d'Hélène et que celle-ci soit donc en soi symbole.

Ensuite, cette première caractérisation d'Hélène, opposée aux femmes troyennes s'achève sur cette formule:

“L'absence d'Hélène dans sa présence vaut tout.” ( I, 4, p.491 )

On pourrait bien sûr ici reconnaître une définition en soi du signe, pas si lointaine de Mallarmé et de “l'absente à tout bouquet”. Mais au-delà de cette remarque générale, notons aussi que cette “absence” d'Hélène coïncide aussi avec l'esthétique de Giraudoux lui-même, univers qui privilégie les êtres accédant au statut de symbole. On

---

<sup>16</sup> C'est nous qui soulignons.

peut ici reprendre les remarques de René Marill Albérès dans son *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux* sur le “platonisme” de cet auteur cherchant à saisir le moment où l’être ou l’objet retourne jusqu’à la perfection de son essence et devient en quelque sorte le symbole de soi-même. Ici Albérès cite un extrait d’*Eglantine*, roman de 1927 où un des deux personnages masculins, Fontranges, de visite à Paris, entend par hasard à l’Exposition des arts décoratifs un orchestre jouer une fanfare de chasse qui va devenir pour lui le symbole même de la chasse; nous ne reprendrons que la fin de la citation qui nous semble éclairante pour mieux cerner la figure d’Hélène:

“Peut-être manquait-il, pour les épisodes en mouvement, ces saccades, ces reprises de lèvres que donne le galop du cheval; les monuments de pierre liquide tressaillent peu. Mais à cette immobilité même la chasse gagnait en gravité, en élévation. Elle devenait une chasse *vide*, courue sur l’air, celle que voient passer les paysans les nuits d’orage, une chasse de nuit derrière un cerf lumineux.” ( *Eglantine*, p.1018, *Oeuvres romanesques complètes I*, Pléiade, 1990 )<sup>17</sup>

On retrouve ici au coeur même du symbole ( notons qu’il s’agit ici d’une oeuvre d’art, d’une exécution musicale qui s’élève à la puissance du symbole giralducien ) ce *vide* et cette absence dont Pâris faisait la qualité première d’Hélène.

On pourrait ajouter ici, comme l’ont noté plusieurs critiques<sup>18</sup>, combien les qualités que le Géomètre attribue à Hélène dans la scène 6 sont celles-là mêmes de l’être dont le degré de perfection et d’harmonie avec soi permet au monde qui l’entoure d’accéder lui-même à cette harmonie.

Plus loin, à Hector qui souligne que le séducteur Pâris a l’habitude des séparations, celui-ci répond en soulignant à nouveau ce qui distingue Hélène des autres femmes. Ici elle n’est plus opposée aux femmes troyennes en particulier, mais acquiert une sorte de singularité qui l’isole de toutes les autres femmes; bien que long, nous citons ce passage dans sa quasi intégralité:

“Mon cher Hector, c’est vrai. Jusqu’ici, j’ai toujours accepté d’assez bon coeur les séparations. La séparation d’avec une femme, fût-ce la plus aimée, comporte un agrément que je sais goûter mieux que personne. La première promenade solitaire dans les rues de la ville au sortir de la dernière étreinte, la vue du premier petit visage de couturière, tout indifférent et tout frais, après le départ de l’amante adorée au nez rougi par les pleurs (...) constituent une jouissance à laquelle je sacrifie bien volontiers les autres...Un seul être vous manque, et tout est repeuplé...Toutes les femmes sont créées à nouveau pour vous, toutes sont à vous, et cela dans la liberté, la dignité, la paix de votre conscience...Oui, tu as bien raison, l’amour comporte des moments vraiment exaltants, ce sont les ruptures...Aussi ne me séparaient-je jamais d’Hélène, car avec elle j’ai l’impression d’avoir rompu avec toutes les autres femmes, et j’ai mille libertés et mille noblesses au lieu d’une.” ( I, 4, p.492-493 )

Même si la logique du passage semble un peu abstraite, on retrouve ici cette dialectique de la présence et de l’absence, qui définit le signe; alors qu’avec les autres femmes, la rupture est nécessaire pour retrouver sa liberté et que la femme par sa présence happe l’amant et l’arrache au monde, l’absence présente au coeur d’Hélène rend à son amant la réalité dans sa plénitude. Hélène, figure de l’absence à soi, devient médiation vers ce qui n’est pas elle.

On voit combien la figure d’Hélène, loin d’être seulement une simple femme que le

<sup>17</sup> Cité dans René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957, p.223

<sup>18</sup> Par exemple, Jacques Body dans les notes qui accompagnent le texte dans l’édition de la Pléiade( p.1509 ).

regard des vieillards investit d'une valeur extrinsèque, comme le voudrait Hector, est de manière essentielle une figure qui au sein du réel même vient satisfaire point par point aux exigences de l'esthétique giralducienne. Et c'est précisément cette figure parfaite que l'auteur vient mettre dans sa pièce en procès. Il s'agit pour lui à la fois d'en souligner la fascination, fascination à laquelle succombent non seulement les vieillards, mais aussi Pâris, ses gabiers et finalement Troïlus, et en même temps de la tenir à distance et d'essayer de poser un regard lucide et froid sur cet inquiétant symbole de la beauté.

A travers Hélène, Giraudoux entreprend de façon radicale une mise en cause de sa propre esthétique et de la place de la beauté dans le monde des valeurs humaines.

On comprend dès lors mieux la tension que nous avons relevée au début de cet article entre les deux scènes où Giraudoux met en scène ou plutôt met en récit – puisque rien ne nous sera donné à voir de deux scènes de nature érotique: d'une part cette scène burlesque et grimaçante centrée autour du regard libidineux des deux vieillards; de l'autre, celle, lyrique et exaltée, où les gabiers par le récit de la scène d'amour sur le navire restaure la dignité blessée de l'honneur troyen. Tension qui souligne l'ambiguïté inhérente au spectacle de la beauté elle-même, source de réconciliation capable de mettre en ordre le monde et aussi puissance aveuglante et mortifère conduisant à la guerre et au désastre ceux qui y cèdent.

Cette puissance maléfique qui réside au coeur de la beauté, Giraudoux la dénonçait dans le passage de la version primitive de la scène II, 13 que nous citions précédemment et où la beauté est qualifiée de "cruelle, impitoyable, dure aux humbles" et finit par être définie comme "le tyran le plus ignoble du monde".

Ce rapport ambigu à la beauté qui balance entre fascination et rejet, on le retrouvera dans une pièce ultérieure, souvent présentée comme un agréable divertissement, *L'Apollon de Bellac*<sup>19</sup>. Pièce étrange où une jeune fille timide se voit révéler le moyen de parvenir par un mystérieux "monsieur de Bellac": dire aux hommes qu'ils sont beaux, quel que soit le mensonge que cela puisse représenter. Or, le procédé réussit si bien et Agnès en use tant qu'à force de "dire qu'ils sont beaux à ces gens si laids", elle éprouve l'envie de "dire qu'il est beau à quelqu'un de vraiment beau." Cette envie, elle la qualifie de façon caractéristique à la fois de "récompense" et de "punition". Et Agnès contempera la forme parfaite de la beauté humaine, l'"Apollon de Bellac", mais les yeux fermés puisqu'"il n'existe pas." Scène paradoxale où la comédie burlesque avec ses personnages bouffons qui précède prend un tour soudain grave. La beauté utilisée comme simple monnaie langagière dans les transactions humaines a permis à Agnès de parvenir, de se faire une place dans le monde, mais à user de ce mot, elle s'est fait prendre au piège et se retrouve face à un fantôme terriblement présent et encombrant qui lui rend plus invivable sa "médiocrité" humaine et prive finalement de réalité ce monde dans lequel elle avait trouvé place. Le passage de la contemplation de la beauté, avant que la scène et la pièce ne s'achèvent par un retour au ton de la comédie légère, se clôt par le renvoi d'Apollon par Agnès qui tente ainsi de préserver son monde humain:

"Va-t'en, Apollon! Disparais quand j'ouvrirai les yeux." (*Apollon de Bellac*, IX, p.945 )

Nous notions le caractère mortifère de la beauté dans le lien que Giraudoux opère dans la dernière scène de *La Guerre de Troie* où le couple d'Hélène et de Troïlus est

---

<sup>19</sup> voir par exemple la notice de Janine Delort dans l'édition de La Pléiade qui parle d'"impromptu malicieux, badinage ironique" ( p.1702 ) et Juvet parlait lui-même de "pièce gaie" ( p.1704 ).

encadré comme une oeuvre d'art, sculpture ou peinture, par les portes de la guerre<sup>20</sup>. Ce rapprochement entre la beauté et la guerre, Demokos l'opérait de façon explicite au début de l'acte II quand, préparant son chant de guerre, il faisait part à Pâris de son "idée merveilleuse": "j'ai l'idée de comparer son visage ( le visage de la guerre) au visage d'Hélène." ( II, 4, p.517 ). Ici la comparaison flatteuse que Demokos croit faire à l'avantage de la guerre qu'il suppose "lasse qu'on l'affuble de cheveux de Méduse, de lèvres de Gorgone" se retourne aisément en son contraire et laisse voir au coeur même de la beauté le travail de la mort.

Ce caractère est ici aussi souligné par Giraudoux; outre que le spectacle de la beauté est insupportable aux yeux humains<sup>21</sup>, l'Apollon de Bellac par la bouche du monsieur de Bellac met directement en rapport la beauté et la mort:

"L'idée de la mort est venue aux hommes des yeux de la beauté."( IX, p.944)

On voit comment le texte de *L'Apollon de Bellac* et celui de *La Guerre de Troie* se répondent à sept ans de distance. La première des deux pièces incarnait l'idée dans une figure féminine, "une des rares créatures que le destin met en circulation pour son usage personnel" ( *La Guerre de Troie*, II, 13, p.547 ) comme le notait Ulysse dans son dialogue avec Hector. Comme nous avons essayé de le montrer contre Hector, Hélène est bien *la beauté* elle-même descendue ici-bas, même si ensuite elle peut être récupérée et instrumentalisée dans le discours de ceux qui s'en emparent, tel Demokos qui en fait une pièce dans son discours belliciste. Au-delà du discours des hommes qui la contemplent, elle reste objectivement ce qu'elle est, un signe vide et ancré dans le réel qui capte la fascination humaine. Le choix fait par Giraudoux dans *L'Apollon de Bellac* joue comme une réponse symétrique, une variation, qui vient réaffirmer la même ambiguïté et la même inquiétude: ici l'Apollon, figure de la "beauté suprême", n'existe pas et, contrairement à ce qui passait avec Hélène, on ne le contemple pas dans un corps humain au regret d'Agnès, mais le rapport à la beauté dans son essence, prise au sérieux – dès lors qu'elle cesse d'être ce mot qui sert à appâter les proies masculines et leur tendre un miroir complaisant – vient immédiatement troubler la vie humaine et la rejeter dans un néant insupportable<sup>22</sup>.

Dans *La Guerre de Troie* cette vision noire de la contemplation de la beauté vient s'allier au discours même d'Hélène tel qu'il apparaît dans les scènes avec Hector( I, 8 et 9 ) et celle avec Andromaque ( II, 8 ). A ce monde qui vient tourner ivre autour de la beauté incarnée en son symbole s'oppose une vision froide du monde dont la pitié est exclue et où tout semble s'équivaloir: acception "stoïcienne" du réel comme le dit Charles Mauron dans son étude<sup>23</sup>, mais surtout univers privé de valeur, à l'extrême opposé de celui d'Andromaque et Hector qui vivent dans un univers de valeurs humanistes pour lequel ils combattent; ils ont d'ailleurs face à Hélène la même attitude de révolte indignée: le "Vous blasphémez, Hélène." que lui adresse Andromaque ( II, 8, p.532 ) répond au "votre album de chromos est la dérision du monde" d'Hector, évoquant les visions par lesquelles Hélène perçoit l'avenir ( I, 9, p.508 ). Dans les deux

---

<sup>20</sup> Monument au demeurant étrange puisqu'il ne consiste qu'en ces portes que voit le spectateur durant tout l'acte II et qu'à la différence du temple de Janus à Rome, il n'est qu'un lieu de passage, débouchant littéralement sur la guerre elle-même.

<sup>21</sup> Agnès le dit: "Moi, j'ai de pauvres yeux d'agate et d'éponge. Tu leur fais jouer un jeu cruel. Ils ne sont pas fait pour voir la beauté suprême. Elle leur fait plutôt mal."( IX, p.944)

<sup>22</sup> Notons cependant que dans *La Guerre de Troie* si elle apporte finalement avec elle la guerre, la contemplation de la beauté est perçue par ceux qui la contemplent comme un salut; c'est que Priam exprime le mieux quand il parle de "l'absolution" apportée par le spectacle d'Hélène. ( I, 6, p.497 )

<sup>23</sup> Charles Mauron, op.cit, p.103.

cas, nous sentons la même inquiétude devant un monde où tout s'égalise dans un sentiment de parfaite indifférence et qui est la "négation" de l'univers qu'essaient de préserver ou de bâtir Hector et Andromaque, le monde proprement humain. Dans son refus de la pitié, Hélène finissait dans la version primitive de la pièce par pousser sa logique jusqu'à la suprême confusion, celle de la vie et de la mort:

"Je l'ai pris dans ma main, l'oiseau mort. Mais les larmes ne me venaient pas aux yeux. J'avais le sentiment que son état d'oiseau mort était l'égal de celui d'Hélène vivante." ( notes et variantes, p.1519 )

De même, toujours dans la version primitive, beauté et laideur s'égalisaient; parlant de son enfance, elle évoquait les "enfants pustuleux" qu'elle allait voir: "J'étais belle et ils étaient laids. Mais ce n'était pas une inégalité." ( notes et variantes, p.1519 ). Et dans la version définitive de cette même scène, si Giraudoux estompe encore une fois l'aspect direct et violent du discours d'Hélène, revient cependant cette alliance de la beauté et de la laideur, maintenant cristallisée autour de la figure d'Hélène elle-même. Criant à la face d'Andromaque sa capacité à endurer le pire, elle évoque cette image d'elle à venir que Ronsard a rendu célèbre dans un de ses sonnets:

"Et si vous croyez que mon oeil, dans ma collection de chromos en couleurs, comme dit votre mari, ne me montre pas parfois une Hélène vieillie, avachie, édentée, suçotant accroupie quelque confiture dans sa cuisine! Et ce que le plâtré de mon grimace peut éclater de blancheur! Et ce que la groseille peut être rouge! Et ce que c'est coloré et sûr et certain... Cela m'est complètement indifférent." ( II, 8, p.532 )

Ainsi l'univers d'Hélène s'immobilise dans une froideur indifférente d'où toute valeur semble avoir disparu.

Cet univers immobile, "vitrail rigide" qu'évoquait Andromaque dans le brouillon de la scène II, 8, trouve sa parfaite expression dans le thème original introduit par Giraudoux, celui des visions prophétiques d'Hélène. Faute de "tendresse" ou de "pitié", l'univers qui est le sien n'offre plus place qu'à la contemplation. La volonté non plus n'y a plus place et ne subsiste qu'un devenir inhumain; Hélène l'explique clairement à Hector dans la scène où celui-ci s'efforce d'obtenir son consentement: alors que le héros troyen vit dans un monde de valeurs où certains événements sont préférables à d'autres et où l'homme a à vouloir et agir en fonction de cette volonté, Hélène, elle, est dans un monde où choisir se résume à voir:

"Je choisis les événements comme je choisis les objets et les hommes. Je choisis ceux qui ne sont pas pour moi des ombres. Je choisis ceux que je vois." ( I, 9, p.508 )<sup>24</sup>

On voit immédiatement l'intérêt que Giraudoux tire de cette variante personnelle qu'il introduit dans le mythe. Le personnage est si l'on veut définitivement enfermé dans la sphère esthétique, définie comme inconciliable avec le domaine de la morale: Hélène n'est plus seulement la femme par qui les hommes peuvent contempler la beauté, fût-ce en mettant en péril le monde dans lequel ils vivent; c'est aussi celle qui vit dans un univers qui n'est qu'esthétique, et cela doublement. D'abord au sens étymologique puisqu'il n'est pas le lieu d'un vouloir ou d'une action, mais simplement l'objet d'une perception<sup>25</sup>; mais aussi au sens moderne, le regard d'Hélène sur ses visions privilégie

---

<sup>24</sup> Evidemment, ce monde de visions par quoi l'avenir devient un spectacle à contempler pour Hélène, c'est d'abord – et nous retrouvons ici la problématique de Genette dans *Palimpsestes* – l'univers littéraire qui sous-tend l'oeuvre de Giraudoux puisque ce que voit Hélène du futur c'est ce que nous lecteurs avons déjà lu avant même d'ouvrir l'oeuvre de Giraudoux ou de nous rendre au théâtre.

<sup>25</sup> On pourrait ici citer la conception fondamentalement sensible qu'Hélène a de l'amour quand elle répond à Hector à propos de son goût pour les hommes: "Je ne les déteste pas. C'est agréable de les froter contre soi comme de grands

l'éclat: ce qui s'impose à elle, c'est ce qui n'est pas terne, mais qui brille, ainsi les couleurs ou les bijoux. De même, comme nous l'avons déjà noté, dans la bouche d'Hector, les visions d'Hélène deviennent un "album de chromos", des "gravures".

Ce thème d'Hélène beauté contemplée et contemplatrice du monde se trouve résumé dans l'image du "miroir" et de la "lentille du monde" qu'emploie Hector dans la scène I, 9 et qui semble bien correspondre à la double nature du personnage dans la pièce. La figure d'Hélène jouerait ainsi au coeur de la pièce de Giraudoux comme une sorte d'Aleph aveugle borgésien, miroir vide et insensible où le réel vient se refléter dans toute sa cruauté mais en restant invisible à ses spectateurs qui n'en saisissent que la beauté fascinante. Métaphore jusqu'à un certain point de l'oeuvre de Giraudoux où un univers sombre et cruel vient se refléter dans les miroitements d'une écriture brillante et virtuose au point que bien de ses contemporains ne voyaient guère plus que cette préciosité.

---

savons. On en est toute pure." ( I, 8, p.507 ).

On notera ici par ailleurs qu'Hélène privilégie la pureté comme valeur *hygiéniste*: l'amour comme acte de purification aussi le plus matériel du terme. Ce thème n'est sans doute pas étranger à celui de la vacuité du signe, à son néant que nous évoquions précédemment. De même, il serait possible de le mettre en rapport avec "l'absolution" des fautes passées que Priam invoquait comme bénéfice essentiel de la contemplation d'Hélène. Eléments qui tous s'orientent vers un travail du négatif.

# DUDA MACHADO

variedade, multiplicidade, mistura e complementariedade



RONALD POLITO

## 1. UMA POÉTICA ILIMITADA

O subtítulo deste pequeno artigo foi retirado de um texto do poeta Duda Machado, no qual ele busca caracterizar o seu trabalho poético. No panorama da poesia brasileira contemporânea, poucos são os poetas aos quais poderíamos aplicar todos esses substantivos. A maioria, uma vez inventada uma “voz” poética particular, tende a explorá-la em sua extensão, o que não significa menor qualidade literária. Duda Machado, pelo contrário, não possui uma “voz” que se repita ou se desdobre de forma unívoca. Pelo contrário, a “voz” deste poeta parece se situar entre inúmeras embocaduras e instrumentos possíveis para executar suas partituras, constituindo-se como algo profundamente singular.

Duda Machado publicou, até hoje, apenas 3 livros de poesia: *Zil* (1977), *Um outro* (1990) e *Margem de uma onda* (1997), que totalizam cerca de 110 poemas. Comparado aos poetas de sua geração, escreve pouco, pois os demais já editaram muitos livros. Mas esse “pequeno” *corpus* poético possui, contudo, virtualidades praticamente ilimitadas, o que nos chama a atenção para a distância que existe entre quantidade e qualidade. O próprio poeta comentou que a sua prática poética é “pouca e intermitente” e a pensou, inicialmente, como uma “poética dos limites”, entendendo esta expressão como uma permanente “indagação e exploração dos limites da linguagem poética, da natureza tradicional da lírica, das estruturas de composição e sintaxe, e até da destinação da poesia.” A “poética dos limites” situou-se, portanto, no horizonte de uma “poética de ruptura ou tradição de ruptura ou ainda tradição do novo”, em que as vanguardas desempenham um papel central.

Foi só com quase trinta anos que Duda Machado se decidiu a escrever poemas. Antes, experimentou o cinema e escreveu letras de música, tendo participado centralmente do amplo movimento cultural brasileiro denominado Tropicalismo. Em sua formação inicial, os poetas que mais o marcaram foram Baudelaire, Drummond e Fernando Pessoa. Posteriormente, seu *paideuma* ampliou-se bastante, podendo-se ver como o poeta absorveu de forma muito particular um número extenso de poéticas tanto brasileiras como estrangeiras.

Selecionei doze poemas de seus três livros: dois de *Zil*, três de *Um outro* e sete de *Margem de uma onda*. Privilegiei o último livro por ser uma obra de grande maturidade poética e expressar melhor o que o poeta Duda Machado prioriza hoje. Igualmente, dei preferência a poemas que possuam, digamos, uma linguagem mais universal, capaz de

ser compreendida razoavelmente por leitores de outras culturas. Isto, claro está, não permitirá perceber em toda a extensão o que o subtítulo deste texto indica, pois há diversas facetas dessa poética que não puderam ser contempladas, tais como aquelas que se referem bem diretamente à realidade econômica, social e política brasileira, inclusive pelo uso de gírias, expressões coloquiais e termos de significado muito particular. A seguir, reunirei breves comentários sobre os 3 livros do autor e alguns dos poemas, pois estes possuem referências que podem não ser muito claras para um leitor estrangeiro. Note-se, por fim, a experimentação sintática de certos poemas. A tradução efetuada pela profa. Chika Takeda buscou exatamente respeitar as rupturas sintáticas propostas pelo original.

## 2. ZIL

*Zil* é um pequeno livro com mil e uma vozes, formas, experimentações gráficas, citações. O próprio título quer indicar isto: “zil” não é uma palavra dicionarizada. Certamente é uma contração de “zilhão”, que, como esclarece o dicionário Houaiss, é “um pseudonumeral multiplicativo que descreve um grande número indeterminado de algo”. Quem melhor delimitou o projeto do livro foi o próprio Duda, esclarecendo que os textos buscam incorporar procedimentos da Poesia Concreta, de textos de Gertrude Stein (com sua técnica de repetições que produzem um curto-circuito sintático e ainda com sua recusa da metáfora) e de composições baseadas na visualidade. Em suas palavras: “São poéticas em que a construção toca os limites da linguagem: desmontagem sintática; abolição do verso em favor da configuração espacial de palavras que se organizam em planos descontínuos e por proximidade sonora; transformação do poema em objeto misto de palavras e *design*.” Há no livro, portanto, ainda segundo o poeta, “múltiplas dicções e formas de composição, sem que haja – espero – quer anarquia em seu foco, quer uma dispersão eclética”. Sebastião Uchoa Leite, grande poeta e fino leitor de poesia, também escreveu um comentário preciso sobre *Zil*: “um produto característico da Tropicália, com algo da antropofagia lúdica desse movimento, mesclando elementos coloquiais-irônicos ao uso do espaço, da visualidade e da própria iconicidade inerente à configuração do poema na página, elementos advindos das pesquisas de vanguarda, às quais o poeta não foi indiferente.”

O poema “Viver” nos permite observar algumas dessas linhas de força. Retomando um provérbio clássico na epígrafe (*Nulla dies sine linea* – Nenhum dia sem linha. Plínio aplica esta frase a Apeles, que não passava um dia sem exercitar-se na pintura), o poema ironiza o próprio dito, construindo-se como uma sucessão de linhas (frases) que nada dizem além da impossibilidade de dizer. Devemos indicar, ainda, outra relação intertextual, notando que este poema dialoga de perto com um poema famoso de Augusto de Campos, pertencente ao livro *Poetamenos* (de 1953) e cuja leitura foi gravada por Caetano Veloso, em que nos primeiros versos podemos ler<sup>26</sup>:

---

26. Não é possível reproduzir fielmente aqui este fragmento, pois o poema é todo composto em diversas cores. No caso, as palavras “sem”, “uma” e “linha” são impressas em vermelho. As demais, em verde.

dias       dias       dias  
              sem  
                  uma  
esperança       linha deum só dia

“Linha”, em língua portuguesa, pode significar muitas coisas: uma frase escrita, o limite do horizonte, ou, ainda, quando acrescida da preposição “sem” (resultando na locução “sem linha”), “sem elegância, sem boas maneiras”, o que permite ao poeta jogar todo o tempo, no mínimo, com esse triplo sentido. Há frases de forte ruptura sintática, como “dias sem mais nenhuma linha um/ um sem mais nenhuma linha o horizonte”, nas quais, como suprema ironia icônica e em diálogo com os “métodos” de Gertrude Stein, a extensão do dito mais reafirma o nada a se dizer. Desse modo, num único gesto, o poeta cumpre e nega o provérbio: um dia com algumas linhas sobre um dia sem linha nenhuma.

Se este poema é essencialmente antilírico (voltaremos mais adiante a este aspecto), o segundo, sem título, cujo primeiro verso diz “habitar os abismos”, situa-se no campo típico da lírica. Nele, por montagem e repetição, insinua-se a tarefa do homem contemporâneo: habitar os abismos e manter a face e os abismos voltados para o sol, à busca de alguma epifania, mesmo que difícil.

### 3. *UM OUTRO*

Em 1990, Duda Machado edita seu segundo volume de poemas, intitulado *Crescente* (1977-1990), onde republica *Zil* com supressões e modificações e o livro inédito *Um outro*. O título do volume, com tantos significados, aqui pode ser compreendido principalmente no sentido de caracterizar uma obra em crescimento, em desenvolvimento. Já o título *Um outro*, tão feliz, é pleno de ambigüidades, pois tanto pode significar continuidade em relação ao livro anterior, quanto precisamente o contrário: descontinuidade e diferença para com o já feito. A respeito deste volume, Duda Machado fez um comentário esclarecedor, ao dizer que se vê “obrigado a estes conjuntos de orientação heterogênea”, sem que seja impossível a verificação, para além das diferenças entre esses dois livros, de “uma ligação interna, uma força de coesão”. Novamente Sebastião Uchoa Leite delimita com precisão os traços centrais do poeta de *Um outro*: trata-se de “um *minimal poet*, mais breve e homogêneo, sem as disparidades métrico-espaciais de antes. Menos anárquico porém não pró-sistema, pois, fino, guarda a sensibilidade para o diferente”. Mais adiante, diz: “No minimalismo de *Um outro* os contrastes cedem lugar ao eixo composicional fixo, os versos bloqueados em miniestrofes.” E ainda aborda os “vários momentos epifânicos” do livro, bem como a permanente desconfiança crítica de Duda Machado, expressa geralmente “em linhas elípticas e sibilinas”.

Há, portanto, continuidade, mas também há diferença entre os dois livros. Talvez a mais importante seja a seguinte: se em *Zil* há um domínio, mesmo que tênue, da antilírica, em *Um outro* o peso um pouco maior é o da dominante lírica. Para Duda, lírica e antilírica, em vez de serem termos excludentes, possibilitariam uma recíproca iluminação, pois essas diferenças “podem conviver de modo a criar um espaço de intercomunicação”.

No primeiro poema selecionado, que é o poema de abertura de *Um outro*, titulado “Fala”, Duda está discutindo o problema da individualidade “como o limite da própria linguagem” (Sebastião Uchoa Leite). O poema se inicia com uma referência a um “varal” (enquanto metáfora de “lugar de máxima exposição pública”) onde se apresenta um sujeito com a idade de 33 anos. Este número, evidentemente, está carregado de simbolismo na cultura ocidental, pois foi a idade com que Cristo morreu. Fazer 33 anos no Ocidente é, em geral, um momento de reflexão, de balanço. Esse sujeito, ao que parece, comeu “o pão que o diabo amassou” (provérbio popular que significa “passar por enormes dificuldades”). Na terceira estrofe, esse sujeito expõe o fluxo de seu pensamento e se pergunta: repetir François Villon, poeta francês de uma individualidade biográfica tão marcante? Recuperando suas forças, o sujeito lírico enuncia para si mesmo: “diga trinta e três”, como que para se acostumar com esse fato intergiversável. Este verso, no entanto, dialoga ironicamente com o poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, redefinindo completamente o significado do dito. Como se sabe, esta frase era falada pelos médicos no Brasil quando queriam auscultar o pulmão dos seus clientes e verificar se eles tinham algum problema pulmonar ao repetirem “trinta e três”.

Em “Teatro ambulante” vemos o poeta experimentando o poema em prosa ou a prosa poética, pois não é fácil decidir a quais desses “gêneros” pertence o texto. Duas coisas poderiam chamar a atenção nessa pequena narrativa. Em primeiro lugar, um diálogo implícito com Franz Kafka, autor de sublimes contos-enigmas. Em segundo, uma reflexão talvez amarga sobre o significado da arte. Nesse sentido, trata-se de um texto de “arte poética”, no sentido amplo dessa expressão, ao discutir, simultaneamente, os problemas da perda da aura dos objetos artísticos (Walter Benjamin) e da recepção estética. Como bem observou Sebastião Uchoa Leite a respeito do primeiro problema, o texto “representa o retorno ao idêntico como uma necessidade que se impõe a contrapelo do artista.” A respeito do segundo, seria o caso de pensarmos na crescente perda de instrumentos interpretativos por parte do público transformado em mero consumidor de objetos de arte, hoje convertidos em mercadoria como qualquer outra.

#### 4. MARGEM DE UMA ONDA

Novamente, seria interessante considerar a opinião do próprio poeta sobre seu último livro: “Acredito que este é mais abrangente, mais múltiplo que o anterior”. *Margem de uma onda* é, inclusive, mais extenso, pois totaliza 51 poemas escritos entre 1990 e 1997. O título não é de fácil interpretação. Talvez o poeta queira se referir à sua posição no campo da poética brasileira hoje, situando-se no limite, ou mesmo fora dele, num

movimento, a um só tempo, de inclusão e exclusão do campo das poéticas atualmente em vigor. Mas também esse título pode ser lido como uma definição da tarefa da poesia, tal como podemos ler no poema precisamente intitulado “Margem de uma onda”: “a uma onda extrema/ quer te levar o poema// lá onde é tão difícil/ estar – onde é sem nome”. A tarefa da poesia, portanto, seria conviver com e nomear o ainda inominado.

Alberto Martins sistematiza alguns elementos dominantes do livro e que me parecem importantes serem aqui retomados. Para o crítico, a obra de Duda é uma “poética do flagrante e do conciso, mas também da indagação existencial e da atenção cerrada aos problemas da linguagem”. Em *Margem de uma onda* o leitor pode ter a sensação de abrangência alcançada por um poeta que, “fiel a seu trajeto de rigor e condensação, avança para um sentido mais amplo de captação do eu, do tempo e da realidade”, num movimento de “abarcando o real em planos e seqüências cada vez mais articulados”. A sintaxe, portanto, se altera: em vez da captação explosiva e desordenada dos fenômenos, o que se busca é “apreendê-los mediante vínculos de sentido, relações temporais, cláusulas de subordinação e outros procedimentos”. Haveria, inclusive, na trajetória dos livros de Duda, um recuo da espacialização a favor de uma busca da temporalidade.

O poema de abertura de *Margem de uma onda*, intitulado “Oração com objetos”, foi superiormente comentado por Luiz Costa Lima no texto de apresentação que escreveu para o livro. Analisando os traços da ambivalência e da desconexão dos poemas de Duda, escreve o crítico: “Parta-se mesmo deste: ‘um mútuo desgarre/ desterra as partes/ que parem o mundo’. Porque ‘imersos na mais compacta exterioridade’, os objetos (...) provocam neste humano uma sensação de vácuo e extravio. Isso leva o poeta a escrever o dístico final: ‘amor/ me acolhe’. Mas que escreve? Uma frase declarativa ou que solicita? Ao reler o poema, o leitor reencontra seu título, ‘Oração com objetos’ e, com ele, a irreduzível ambivalência: ‘oração’ tanto pode se entender no sentido gramatical como na acepção de prece. A ironia circula entre os dois sentidos.” Seria talvez o caso de acrescentar que, para além da ironia, o dístico final surge como índice de promessa ou, pelo menos, de grito agônico, chamando a atenção para a superação da própria ironia. É o que também podemos encontrar na estrofe final de um poema que aqui não foi traduzido, mas que é importante citar neste contexto. Trata-se do poema “De um instante a outro”, onde lemos: “pode-se até mesmo/ dizer esperança,/ mas conseqüente,/ já que deixa visível/ a decepção da qual/ provém e depende”.

Esse desejo de futuro e de encontro é visível, por exemplo, num poema como “Margem de uma onda”, acima citado. É só pensarmos na referência implícita nos versos: “ondas do mar de Vigo/ como hei de estar contigo?”. Aqui, o poeta está citando livremente uma cantiga d’amigo de Martín Códax, jogral galego do século XIII. No poema de Códax lemos, em uma de suas transcrições possíveis, nos dois primeiros versos: “Ondas do mar de Vigo,/ acaso vistes meu amigo?” Estes versos, que vêm sendo ultimamente glosados na poesia em língua portuguesa, aqui são refuncionalizados na perspectiva da possibilidade de comunhão entre poeta, poesia e o outro (o leitor).

No poema “Espécime” é novamente Kafka que poderia ser presentificado. Mas aqui numa forma ainda mais cara ao autor de *A metamorfose*: o apólogo. O animal (o homem) do poema realiza o aparente paradoxo de saltar somente depois que apaga o

seu rastro. Mas não é este o próprio cerne da arte? Disfarçar, mascarar com perfeição suas engrenagens, o funcionamento da máquina? Novamente, estamos diante de uma definição possível da “arte poética”. E se há ironia, talvez haja mais maravilhamento. Aqui não é o lugar para desenvolvermos essas correlações, mas não apenas nesse poema e no já citado “Teatro ambulante” podemos detectar um diálogo entre a obra de Duda Machado e de Franz Kafka, pois este também pode estar presente em outros textos do poeta.

Sobre o poema “Giro” há um comentário de Vera Lins que me parece oportuno: “O *tópos* da ilha é substituído pela cidade deserta. No que parece uma conversa com Baudelaire, que trazia à cena poética, no início da modernidade, a cidade, a multidão e o convite à viagem, em ‘Giro’, a fuga à Ilha de Citera virou pacote de viagem – sonho de milhões, que esvaziam a cidade de uma intervenção humana, estamos no deserto dos homens, também já do poeta francês.”

Por fim, a seleção se conclui com o epifânico poema “Espaço com vozes”. Abstenho-me de comentá-lo, para além de indicar sua natureza epifânica, pois poderia ferir sua perfeição e delicadeza. Ele seria um ótimo exemplo de um dos grandes movimentos encenados pelo livro e tão bem captado por Alexandre Martins: “enquanto o eu esgarçado, sujeito à descontinuidade das coisas, tem no discurso irônico, elíptico, sua quase ou única possibilidade formal, os poemas de ‘Margem de uma onda’ aspiram igualmente a ‘uma perspectiva/ que domine também a ironia’ (*in* ‘Vida Nova’). Daí a busca, ao longo de todo o livro, de uma forma que abranja tanto a fina veia analítica quanto um desejo fluido de encantamento e metamorfose.”

#### NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Duda Machado (Carlos Eduardo Lima Machado) nasceu no dia 3 de maio de 1944, em Salvador, Bahia. Formou-se em Ciências Sociais em 1967, realizou algumas experiências com o cinema (chegou a fazer um curta-metragem de ficção em 1968) e escreveu letras de música. Viveu no Rio de Janeiro nos anos 70, onde editou o número único da revista *Polem* (1974) e publicou o livro de poemas *Zil* (Rio de Janeiro: Grupo de Planejamento Gráfico, 1977). Nesse mesmo ano, voltou para Salvador e, em 1980, mudou-se para São Paulo. Fez mestrado e doutorado em Letras na Universidade de São Paulo. Sua tese de doutorado foi a respeito do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Seu segundo livro de poemas, *Crescente* (1977-1990) (São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. Coleção Claro Enigma), traz a reedição de *Zil* e um livro inédito, intitulado *Um outro*. Trabalhou como coordenador editorial na Editora da Universidade de São Paulo. Publicou, ainda, o livro de poemas *Margem de uma onda* (São Paulo: Ed. 34, 1997). Atualmente é professor de Teoria Literária do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. No momento, está realizando o seu pós-doutorado. Publica freqüentemente poemas nas principais revistas literárias do Brasil. Escreveu ainda alguns ensaios de crítica literária divulgados na *Revista USP* e publicou um livro de poemas para crianças,

intitulado *Histórias com poesia, alguns bichos & cia.* (São Paulo: Ed. 34, 1997. Ilustrações de Guto Lacaz).

#### **BIBLIOGRAFIA: ARTIGOS E RESENHAS SOBRE A OBRA POÉTICA E DEPOIMENTOS DO AUTOR**

ASCHER, Nelson. [Apresentação]. In: MACHADO, Duda. *Crescente* (1977-1990) (São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. Coleção Claro Enigma).

CONCAGH, Viviana Bosi. Um mundo de muitos pólos. *Folha de São Paulo*, 9. nov. 1997. Caderno Mais!

LEITE, Sebastião Uchoa. A força do mínimo: a discrição obsessiva de um ex-tropicalista que se pretende contemporâneo de si mesmo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1990. Idéias/Livros, p. 4-5.

LIMA, Luiz Costa. [Apresentação]. In: MACHADO, Duda. *Margem de uma onda* (São Paulo: Ed. 34, 1997).

LINS, Vera. Cintilações da sombra: sobre um livro de Duda Machado. *Zunái – Revista de Poesia & Debates*, São Paulo, out. 2003.

<http://www.officinadopensamento.com.br/ZUNAI/offobra.asp?id=2588&cat=4>

MACHADO, Duda. De uma voz a outra. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. pp. 113-117.

MACHADO, Duda. Entrevista. *Jornal da UFOP*, ano XX, n. 135, Ouro Preto, jun. 1999. p. 10.

MACHADO, Duda. Entrevista: a tradução é um processo rico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1998. Idéias/Livros, p. 6. Entrevista realizada por Marili Ribeiro.

MACHADO, Duda. Inquérito. Coisas materiais: questionário breve sobre a poesia em forma de livro. *Inimigo Rumor*, São Paulo, n. 14, pp. 146-147, 1. sem. 2003.

MARTINS, Alberto. Navegador do sonho e da forma. *Folha de S. Paulo*, 10 jan. 1998. Jornal de Resenhas, p. 2.

MORAES, J. Jota de. O mapa poético de Duda Machado. *O Estado de S. Paulo*, 6 ago. 1977.

RISÉRIO, Antonio. Dois toques: Zil. Click. *GAM* (Jornal bimensal de artes), set./out. 1977.

DUDA MACHADO

VIVER

生きる

*Nulla dies sine linea*

*Nulla dies sine linea*

dias  
dias sem nenhuma linha  
nenhuma linha  
salvo o horizonte  
dias de nenhuma linha  
nenhuma  
dias de dias de dias: o horizonte  
dias sem nenhuma linha  
dias sem mais nenhuma linha  
dias sem mais nenhuma linha um  
um sem mais nenhuma linha o horizonte  
sem nenhuma linha  
dias  
um  
sem mais nenhuma linha  
nenhuma linha  
nenhuma

日々  
一行もない不行状の日々  
一行も  
地平線があるだけ  
一行もなしの日々  
一行も  
日々に日々に日々：地平線  
一行もない日々  
さらに一行もない日々  
さらに一行もない日々\*  
さらに一行もないもの地平線  
一行も  
日々  
一  
さらに一行も  
一行も  
一つも

\*漢数字の「一」。「日」にも「地平線」にもかけて読める。

\*\*\*

habitar os abismos  
manter a face  
voltada para o sol

深い淵に棲む  
顔を太陽に  
向けたまま

habitar  
manter os abismos  
voltados para o sol

棲む  
深い淵を太陽に  
向けたまま

os abismos  
a face  
o sol:  
gozo louco

深い淵  
顔  
太陽：  
狂おしい喜び

FALA

はなし

no varal:  
os trinta e três

物干し台で：  
三十三

o pão  
que o diabo amassa  
às vezes  
em salvas de prata  
às vezes  
não

悪魔がこねる\*  
パン  
ときには  
銀のプレートで  
ときには  
こねず

“o quê?  
uma queda autobiográfica  
a essa altura do campeonato?  
villon já passou por aí  
e tantos outros.  
diga trinta e três”

「なんでまた？  
自伝を書き始め？  
いまごろ？  
ヴィヨンや  
ほかの大勢の二番煎じかい  
三十三と言ってみるんだね」

e daí?  
eu sou mais eu  
– ou melhor –  
não existe  
ninguém  
que possa estar  
em meu lugar

それで？  
私よりも私なのさ  
———というか———  
ほかにはいないのさ  
だれも  
私の代わりに  
務められる人は

não é este  
o limite  
que quer  
toda linguagem?

ここじゃないのか  
どの言語も  
求める  
極限は？

a vida é  
sem medida  
e isto  
é rigor

生とは  
測り知れぬもの  
それは  
確固たる事実

\*「悪魔がこねるパンを食べる」で「非常に苦勞する、窮地に立たされる」の意味がある。

## TEATRO AMBULANTE

Há três anos, representavam a mesma peça. O sucesso era tão grande e tantos os pedidos vindos de cidades do interior, que resolveram excursionar. Mas as viagens, ao contrário do que esperavam, iam acentuando ainda mais o cansaço e a rotina daquelas representações sempre idênticas. Para aliviar-se, os atores foram aumentando cada vez mais os trechos improvisados até que, pouco a pouco, a história e as personagens começaram a se alterar. Por fim, a peça se transformou. Mas a platéia não dava mostras de reparar naquela completa mudança. Ninguém reclamava e o público aceitava entusiasmado o outro drama representado e a presença daqueles atores famosos. Estes sentiam-se revigorados e o segredo da metamorfose atuava como um pacto a fortalecer a ligação entre eles.

Uma noite, passado algum tempo, sem que pudessem compreender ou controlar o que acontecia no palco, as palavras e os gestos que executavam, começaram a tornar-se alheios, irreconhecíveis. No segundo ato, todo o elenco estava assustado e atordoado. No entanto, no momento de cada réplica ou ação, o pânico desaparecia. Terminado o espetáculo, o público aplaudiu com o entusiasmo de sempre. Nos camarins, os atores mal conseguiam se entreolhar. Só mais tarde quando jantavam no restaurante do hotel, é que se sentiram capazes de reconhecer com excitação que haviam seguido diálogo por diálogo, cena por cena, a peça original, abandonada algum tempo atrás.

## 旅芝居

三年間、同じ芝居ばかりをやっていた。あまりに好評であまりにたくさんの声が地方の都市からかかったため、興行に出ることにした。だが巡業は、予想に反して、さらに疲労を強めるばかりで、マンネリ化した公演はいつも変わりばえがしなかった。気分を変えようと、役者らは毎回徐々にアドリブを増やしてゆき、やがて話や人物は少しずつ変わっていった。ついに作品は別のものになった。だが観客は、その一変ぶりに気づいた様子もない。だれ一人文句も言わず、様変わりしてしまった演目と、かの名高き役者の存在を感激して受け容れる。役者らは新たな活力をもらい、その変容の秘薬はまるで彼らの絆を強める契りのように利いた。

しばらくたったある晩のこと、舞台上で起こっていることが理解できず統制が取れなくなり、口にしてのせりふや演技は自分のものではなくなって、わけがわからなくなった。第二幕目には、役者ら全員に驚きと動揺が広がっていた。だが、せりふと動作のひとつひとつを演じるうちに、混乱は収まっていった。幕が下りてみると、観客はいつものとおり拍手大喝采をおくっていた。楽屋で役者たちは、目を合わすこともできなかった。ようやく余裕が出てきたのは、ホテルのレストランで食事をしていたときだった。そこで初めて、各せりふ、各場面のどれをとっても、それらがしばらく前に打ち捨てた原作どおりであることに気づいて、興奮したのであった。

## JUNTOS

o horizonte é a luz  
que em cor tão unânime  
apaga as superfícies  
de que vive

esta paisagem  
é só o sopro  
de um instante-abismo  
que apenas há

ei-los depois.  
recém-nascidos,  
já se respiram:  
contemplador,  
horizonte,  
céu e mar.

## ORAÇÃO COM OBJETOS

a Ana Helena

desconectados, imersos  
na mais compacta exterioridade

já não se atingem  
em seus próprios domínios

um mútuo desgarre  
desterra as partes  
que parem o mundo

— volta à superfície  
ânimo  
salve

## 一緒

地平線は  
すっかり同一色に染まり  
自らが糧とする  
表面を消してしまう光

この風景は  
ただ存在するだけの  
一瞬/深き淵の  
ほんのひと吹き

やがて立ち現われる。  
新生児が、  
もう息をして：  
凝視する人、  
地平線、  
空と海。

ものと共に唱える祈り

Ana Helena へ捧げる

分解され、潜りひそむ  
もっとも緻密な外面性に

もはや互いを寄せつけず  
自らの王国に閉じこもり

互いの乖離が  
この世を生み出す  
部分を放逐する

——表面に帰って来い  
元気を出せ  
さあ

definição vária  
de seres, coisas, estares

生きものの、ものの、状態の  
さまざまに定義

alma do gesto que escolhe  
olho que impele o toque

選りとするしぐさの心  
触りたくなる目

amor  
me acolhe

愛よ  
わたしを受け止めておくれ

#### MARGEM DE UMA ONDA

波の縁

você entra no mar  
mas é deserto  
areia empedran-  
do até os ossos

あなたが海に入っても  
そこは砂漠  
骨の芯まで石  
化する砂

(ondas do mar de Vigo  
como hei de estar contigo?)

(ヴィーゴの海の波よ  
どうしておまえと居られよう?)

mar que se diz deserto  
mas onde água é ter nome

砂漠と称する海  
だがそれは水が名称を持つ範囲のこと

a uma onda extrema  
quer te levar o poema

境界の波へ  
詩はおまえを連れて行くという

lá onde é tão difícil  
estar — onde é sem nome

はるか彼方の存在自体が  
困難な——名のなき——あの場所へ

#### CARTÕES-POSTAIS

絵はがき

Atravessar a obscuridade aclarar.  
Do rigor da ausência surge o sentido.  
O que foi se renova e revém sob luz rara.  
Viver inclui o que poderia ter sido.

闇を通り抜けると光射す。  
不在の厳密から意味は生まれる。  
過去は更新されまばらな光の下に帰来する。  
生きることにはあったかもしれない過去も  
含まれる。

## MERIDIANO

tempestades sem céu  
de noites em claro

em que o espírito  
rasga a carne  
e a memória se contrai  
ante um mapa

de linhas equívocas  
cujos pontos foram percorridos  
ao vivo  
entre gestos hipnoticamente acesos

ignorantes  
inacessíveis estrelas:  
viver também pode  
ser longe

acordar é raro  
breve

um cochilo, piscar de olhos  
por onde irrompe  
o entrevisto espanto  
do que somos

acordar é um sonho

## 子午線

一睡もせず明かした夜の  
空なき嵐

そこでは精神が  
肉体を引き裂き  
記憶が萎縮する  
地図を前に

曖昧な線の  
点から点を辿る  
リアルタイムで  
睡眠にかけられたように爛々と輝いて

無知で  
手の届かぬ星：  
生きることはやはり  
遠いことなのかもしれない

目覚めることがまれ  
束の間のこと

まどろみ、瞬き  
その間隙を縫って  
立ち現われる驚き  
私たちとは何なのか

目覚めこそが夢

## ESPÉCIME

Este animal  
— que artista —  
só dá o salto  
depois de desfazer  
seu próprio rastro

## 種族

この獣  
——なんという芸術家——  
飛ぶのはいつも  
自分の足跡を  
消してから

GIRO

そぞろあるき  
漫 歩

a Hélio R. S. Silva

Hélio R. S. Silva へ

Mon cher,  
hoje a fuga é  
o sonho de milhões.

(Daqueles mortais, filhos da nova ânsia  
que foram a multidão em sua infância.)

E talvez  
o desejo de fuga ou  
de consumo sem fadiga,  
última visão da Ilha,  
agora esconda  
— recalcada, inquieta —  
uma imagem coletiva:  
a Cidade Deserta.

Entre cimento  
e fumaça,  
somos  
tão só o vento  
que por  
ela passa.

Mon cher,  
こんにち逃避は  
百万の夢。

(幼き時代を大衆として過ごした  
新しい不安の申し子であるあの死せる者たちの。)

そしておそらく  
逃避か  
疲れを知らぬ消費への欲望、  
すなわち「島」という最後の幻想が、  
今は隠しているのかもしれない  
——抑鬱され、不安に駆られた——  
ある集団のイメージを：  
「無人の街」。

セメントと  
煙に紛れて、  
私たちは  
そこを吹き抜ける  
ただの  
風。

## ESPAÇO COM VOZES

junto aos montes, abandonando  
as grutas, as vozes iam  
se firmando uma a uma, até  
se apresentarem todas lado  
a lado, em tons e falas variadas

ainda que o teor  
das falas fosse claro,  
sua coexistência prevalecia  
sobre o que era dito  
e afirmava seu principal sentido

também as vozes, apesar  
da vibração contínua,  
insinuavam uma existência além  
de seu próprio limite físico  
enquanto se deixavam  
traduzir no espaço

como se abandonando  
as grutas junto aos montes,  
ganhassem o ar,  
encobrissem o rio, o vale,  
à imagem de nuvens tomadas  
pela ambição de fixar-se

## 声のある空間

山腹の  
岩屋をあと、声たちは行く  
おのおのが自信を深めながら、終いには  
全員が横一列に並んで姿を  
見せる、口々にさまざまなことを言いながら

たとはなしの  
内容は明快でも、  
その共存の方が  
話された事柄に勝り  
その主意を明言していた

というのも声たちは、その  
絶え間ない振動にも拘わらず、  
ある存在をほのめかしていたから  
己の肉体的限界をも超える存在を  
己の姿を空中に  
訳出させながら

まるで山腹の  
岩屋をあとにして  
空へとはばたき  
川を、谷をも覆うかのように  
自己確立への野心に  
とりつかれた雲さながらに

(訳：武田千香)

2003年度  
東京外国語大学  
総合文化研究所  
活動報告

公開講座

「世界の神々」

10月8日～11月12日 全6回

主催 総合文化研究所

西永良成、水野善文、岡田知子、栗田博之、

八木久美子、渡辺雅司

特別学術シンポジウム

「《記憶の場》の問いから

——想起すること / 忘却すること / 叙述すること——」

11月22日

共催 総合文化研究所 / 海外事情研究所

協力 駐日フランス大使館

後援 朝日新聞社

協賛 岩波書店

ピエール・ノラ（アカデミー・フランセーズ会員）、  
イ・ヨンスク（一橋大学）、成田龍一（日本女子大学）、  
西永良成、鈴木茂、孫歌、工藤光一、岩崎稔

映写会

「映像から観る台湾」

5月14日～12月10日 全6回

主催 台湾文化研究会

後援 総合文化研究所

学術講演会

「香港文学に関する諸問題」

12月11日

梁秉鈞（香港嶺南大学）

共催 中国語研究室 総合文化研究所

「読むことと書くこと」

3月4日

リュドミラ・ウリツカヤ

主催 総合文化研究所

シンポジウム

「台湾、アイデンティティのゆくえ」

12月13日

主催 台湾文化研究会

後援 総合文化研究所

辻昭二郎（熊本大学）、小出正之（映画監督）、

佐藤公彦、三尾裕子、蕭幸君、中山智香子

編集後記

線はなぜ引かれ、境界となるのか。私たちの日常生活のなかにも、越えてはならない（越えることのできない）線はおびただしく存在する。そして、線は境界は、禁止ないし禁忌という抑圧や命令をばらむために、かえってその侵犯に対する欲望をつねに誘い出している。だから、〈越境〉という行為には、人間の強さと弱さをめぐる根源的なドラマが立ち現れるのだ。〈越境〉はある意味で、人間の宿命であり、あるいは人間そのもの（あるいは生けるものみな）の基本的な条件とさえいえるかもしれない。世界の神話や伝説で、繰りかえし語られる禁忌と侵犯のモチーフも、ミハイル・バフチンが中世・ルネサンスの文化やドストエフスキーの小説をモデルに明らかにしたカーニバル論も明らかに〈越境〉の本質に根ざすものだ。しかし他方、そうした境界そのものや、境界を越える行為のもつ意味が、かつてのように一義的ではなくなり、たえず変化や流動性にさらされつつある事実にも目を向ける必要がある。人、情報、資本、ウイルスを含めた文化総体が向かいつつある世界化の流れのなかで、いったんは消え去るかにみえた境界が、これまで以上にホットで神経症的なトポスに変貌しつつある。『総合文化研究』第7号では、そうした〈境界〉と〈越境〉がはらむ問題をめぐって、所員の先生方から、それぞれの専門領域に即した力強い論考を頂くことができた。微力ながらも、本特集の企画立案に携わったものとして、厚く御礼申し上げる。また、私たちの総合文化研究所において、本テーマが、今後も持続的な関心の対象となることを心から願う。

本号の編集実務は、研究所の優秀な補佐たちにすべてをお任せすることになった。岸井紀子さん、福岡由仁郎君、栗山陽子さんの三人の献身的なお仕事ぶりに心から感謝したい。

（亀山郁夫・関口時正）

Trans-Cultural Studies No.7  
総合文化研究 第7号

2004年3月18日発行

責任編集 亀山郁夫

編集スタッフ 吉本秀之 岸井紀子  
栗山陽子 福岡由仁郎

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/>

印刷 (株) 壽工業写真社  
東京都北区滝野川1-90-8